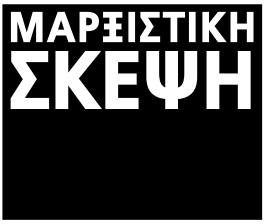
ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ
ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2020 - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021
ΤΟΜΟΣ 31
ΤΙΜΗ 20€

ΜΑΡΞΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

- ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΒΟΡΟΝΣΚΙ
- ΚΙΝΕΖΟΙ ΜΑΡΞΙΣΤΕΣ ΚΡΙΤΙΚΟΙ
- ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΚΟΝΤΓΟΥΕΛ
- ΑΝΑΤΟΛΙ ΛΟΥΝΑΤΣΑΡΣΚΙ
- ΦΡΑΝΤΣ ΜΕΡΙΝΓΚ
- ΣΤΕΦΑΝ ΜΟΡΑΒΣΚΙ
- ΝΙΚΟΛΑΙ ΜΠΟΥΧΑΡΙΝ
- ΒΙΚΤΟΡ ΣΕΡΖ
- ΕΡΝΣΤ ΦΙΣΕΡ


ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ
ΣΚΕΨΗ

ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ
www.marxistikiskepsi.gr
Εξαμηνιαίο περιοδικό για τη μαρξιστική θεωρία

Διεύθυνση Έκδοσης: Χρήστος Κεφαλής
Σχεδιασμός Έκδοσης: Λυγουριώτης Γιώργος
Κεντρική διάθεση - διανομή: Εκδόσεις ΤΟΠΟΣ
© Εκδόσεις ΤΟΠΟΣ - Χρήστος Κεφαλής

Συντακτική Επιτροπή
Βατικιώτης Λεωνίδας, Βογιατζής Παναγιώτης, Καλτσώνης Δημήτρης, Κεφαλής Χρήστος,
Μανιάτης Γιώργος, Σεφεριάδης Σεραφείμ, Σκορδούλης Κώστας

Τακτικοί συνεργάτες
Αγτζίδης Βλάσης, Αναστασιάδη Δάφνη, Βογιατζής Παναγιώτης, Γιαννόπουλος Τάκης,
Διαμάντης Οδυσσέας, Ζέρβας Μάκης, Καλτσώνης Δημήτρης, Καμπαγιάννης Θανάσης,
Καρέλλας Δημήτρης, Κατσορίδας Δημήτρης, Κέφαλος Κοσμάς, Κοτζ Ντέιβιντ,
Λαπαβίτσας Κώστας, Λιόσης Βασίλης, Λυμπεράτος Μιχάλης, Μανιάτης Γιάννης Ιόλαος,
Μανιάτης Γιώργος, Μπλούντεν Άντι, Παγιάτσος Ανδρέας,
Παλούκης Κώστας, Παπαδάτος Νίκος, Πατνάικ Πραμπχάτ, Πετρόπουλος Γιώργος,
Ριντέλ Τζον, Σέγιερς Σον, Σίχαν Έλενα, Σκορδούλης Κώστας, Σκοτ Χέλεν,
Σκούφογλου Μάνος, Στρούμπος Σάββας, Τόλιος Άρης, Χίρσφελντ Γιουτζίν

Συγγραφείς τεύχους
Βορόνσκι Αλεξάντρ, Διαμάντης Οδυσσέας, Καλτσώνη Ηλέκτρα, Κεφαλής Χρήστος,
Κόντγουελ Κρίστοφερ, Λου Σουν, Λουνατσάρσκι Ανατόλι, Μανδηλαρά Ηρώ, Μάο Ντουν,
Μέρινγκ Φραντς, Μοράβσκι Στέφαν, Μπάουντς Φίλιπ, Μπουχάριν Νικολάι, Ποταμιάς Σπύρος,
Σερζ Βικτόρ, Σικιτάνο Μαρία, Τσου Τσιόουμπάι, Φίσερ Ερνστ, Χατζοπούλου Σοφία

Συνεργασίες
Κείμενα για τη *Μαρξιστική Σκέψη* θα πρέπει να υποβάλλονται σε ηλεκτρονική μορφή
στη διεύθυνση: admin@marxistikiskepsi.gr
Τα δημοσιευόμενα κείμενα εκφράζουν τις απόψεις των συγγραφέων,
το δε μέγεθος δεν πρέπει να υπερβαίνει τις 4.500 λέξεις.

Τιμή τόμου: 20€
Ετήσια συνδρομή: 28€ (2 τεύχη)
Τόμος 31, Αύγουστος 2020 - Φεβρουάριος 2021
ISSN: 1792-7684

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, η αναπαραγωγή,
η μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο,
χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

	Φραντς Μέρινγκ	6
Μαρία Σικιτάνο	Ο μαρξιστής θεωρητικός Φραντς Μέρινγκ	7
Φραντς Μέρινγκ	Ο Μύθος του Λέσινγκ	16
	Βικτόρ Σερζ	52
Βικτόρ Σερζ	Η θεωρία της προλεταριακής λογοτεχνίας	53
	Ανατόλι Λουνατσάρσκι	70
Ηρώ Μανδηλαρά & Σπύρος Ποταμιάς	Ανατόλι Λουνατσάρσκι: Μια σύντομη βιογραφία	71
Ανατόλι Λουνατσάρσκι	Θέσεις πάνω στα προβλήματα της μαρξιστικής κριτικής	74
Ανατόλι Λουνατσάρσκι	Ο Τζόναθαν Σουίφτ και *Η Ιστορία της Σκάφης*	85
Ανατόλι Λουνατσάρσκι	Ο στοχαστής Χάινε	95
Ηρώ Μανδηλαρά & Σπύρος Ποταμιάς	Η αισθητική θεωρία του Ανατόλι Λουνατσάρσκι	108
	Αλεξάντρ Βορόνσκι	117
Χρήστος Κεφαλής	Αλεξάντρ Βορόνσκι. Η ζωή και το έργο του	118
Αλεξάντρ Βορόνσκι	Για την τέχνη	124
	Νικολάι Μπουχάριν	144
Φίλιπ Μπάουντς	Ο Νικολάι Μπουχάριν και η υπεράσπιση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού	145
Νικολάι Μπουχάριν	Ποίηση, ποιητική και τα προβλήματα της ποίησης στην ΕΣΣΔ	153
	Κρίστοφερ Κόντγουελ	207
Σοφία Χατζοπούλου	Κρίστοφερ Κόντγουελ: Η ζωή και το έργο του	208
Κρίστοφερ Κόντγουελ	Ομορφιά: Μια μελέτη στην αστική αισθητική	213
Κρίστοφερ Κόντγουελ	Χ. Τζ. Γουέλς. Μια Μελέτη στον Ουτοπισμό	240
	Κινέζοι μαρξιστές κριτικοί	254
Ηλέκτρα Καλτσώνη	Οι ρίζες της κινεζικής επαναστατικής λογοτεχνίας	255
Λου Σουν	Η λογοτεχνία μιας επαναστατικής περιόδου	267
Λου Σουν	Το ημερολόγιο ενός τρελού	273
Μάο Ντουν	Νέες πραγματικότητες και νέα καθήκοντα	282
Τσου Τσιόουμπάι	Πέντε ποιήματα	290

	Ερνστ Φίσερ	292
Οδυσσέας Διαμάντης	Ερνστ Φίσερ. Λίγα λόγια για τη ζωή και το έργο του	293
Ερνστ Φίσερ	Η τέχνη και ο καπιταλισμός	296
	Στέφαν Μοράβσκι	343
Χρήστος Κεφαλής	Στέφαν Μοράβσκι	344
Στέφαν Μοράβσκι	Οι αισθητικές απόψεις των Μαρξ και Ένγκελς	346
Στέφαν Μοράβσκι	Οι τρεις λειτουργίες της τέχνης	366

εισαγωγικό σημείωμα

Η πανδημία του κορονοϊού επιδρά και στην *Μαρξιστική Σκέψη*, καθιστώντας απαγορευτική την έντυπη έκδοση του παρόντος τεύχους στη διάρκεια του λοκ ντάουν. Αυτός είναι ο λόγος που αποφασίστηκε να προσφερθεί δωρεάν στο κοινό με μορφή pdf, ως μια ελάχιστη έκφραση ευχαριστίας στους φίλους του περιοδικού.

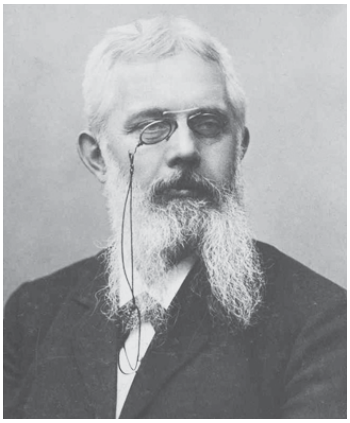
Το τεύχος, με θέμα «Μαρξισμός και τέχνη», αποτελεί μια συνέχεια και συμπλήρωση του προηγούμενου αφιερώματος για την τέχνη στην ΕΣΣΔ. Περιλαμβάνει αφιερώματα σε μερικούς από τους πιο σημαντικούς μαρξιστές λογοτεχνικούς κριτικούς και συγγραφείς που ασχολήθηκαν με την τέχνη, συγκεκριμένα τους: Φραντς Μέρινγκ, Βικτόρ Σερζ, Ανατόλι Λουνατσάρσκι, Αλεξάντρ Βορόνσκι, Νικολάι Μπουχάριν, Κρίστοφερ Κόντγουελ, Ερνστ Φίσερ, Στέφαν Μοράβσκι. Παρουσιάζονται επίσης μερικοί από τους πιο διακεκριμένους κριτικούς και λογοτέχνες της επαναστατικής Κίνας, συγκεκριμένα οι Λου Σουν, Τσόου Τσιόουμπάι και Μάο Ντουν. Ο αναγνώστης θα βρει αντιπροσωπευτικά κείμενά τους για θέματα της τέχνης, μαζί με εισαγωγικά σημειώματα για το έργο τους στο πεδίο. Αρκετοί από αυτούς τους συγγραφείς είναι ουσιαστικά άγνωστοι στο ελληνικό κοινό.

Μια από τις συνήθεις επωδούς της αστικής κριτικής είναι ότι ο μαρξισμός μπορεί να έχει κάτι να πει για την οικονομία, αλλά αποτυγχάνει παταγωδώς στα «ζητήματα του πνεύματος», ειδικά της τέχνης. Τα κείμενα της συλλογής, μεταφρασμένα τα περισσότερα πρώτη φορά στα ελληνικά, αποδεικνύουν ότι αυτό αποτελεί πρόληψη και ότι ο μαρξισμός παρέχει εργαλεία και ιδέες για την επεξεργασία όλων των προβλημάτων, συμπεριλαμβανόμενων εκείνων της τέχνης και της αισθητικής. Συγκεκριμένα, καλύπτονται θέματα που αφορούν επιφανείς μορφές από τη γερμανική και αγγλική λογοτεχνία της αστικής ανόδου, την πορεία της τέχνης στην ΕΣΣΔ από τα 1917 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, την τέχνη και την αισθητική γενικά, τη θέση της τέχνης στον καπιταλισμό, τις προοπτικές της τέχνης στη μελλοντική κομμουνιστική κοινωνία.

Στον τόμο δεν έχουν συμπεριληφθεί κείμενα των δυο κατά τεκμήριο κορυφαίων μαρξιστών θεωρητικών της τέχνης, Γκέοργκ Λούκατς και Γκεόργκι Πλεχάνοφ. Με τον Λούκατς, από το θάνατο του οποίου συμπληρώνονται το 2021 50 χρόνια, θα ασχοληθούμε στο αμέσως επόμενο τεύχος του περιοδικού. Για τον Πλεχάνοφ, του οποίου κείμενα έχουν δημοσιευθεί κατά καιρούς σε διάφορα τεύχη, επιφυλασσόμαστε να επανέλθουμε στο μέλλον.

Σε μια μουντή περίοδο, όπου κυοφορούνται μεγάλες αναστατώσεις και ανακατατάξεις, η ενασχόληση με «αφηρημένες» σφαίρες του μαρξισμού όπως η τέχνη δεν αποτελεί μόνο ένα ευχάριστο διάλειμμα. Προσφέρει ταυτόχρονα μια υπενθύμιση ότι η θετική έκβαση αυτών των επερχόμενων εξελίξεων δεν θα γίνει δυνατή χωρίς τη μαρξιστική θεμελίωση της πράξης.

Φραντς Μέρινγκ



Βιογραφικά στοιχεία
Γεννήθηκε: 27 Φλεβάρη 1846, Σλάβε, Πομερανία
Πέθανε: 28 Ιανουαρίου 1919, Βερολίνο
Ιδιότητες: σοσιαλιστής πολιτικός, μαρξιστής ιστορικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας, εκδότης, στέλεχος του Γερμανικού Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος (1891-1914) και της Ένωσης Σπάρτακος (1916-19)

Βιβλιογραφία
Γερμανικά
Aus dem Literarischen Nachlass von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle, τόμ. 1-3, J. H. W. Dietz, Στουτγάρδη 1902
Aufsätze zur Geschichte der Philosophie (1904-1905), Reclam Universal Bibliothek, 1975
Schiller: ein Lebensbild für deutsche Arbeiter, Leipziger Buchdr. Aktiengesellschaft, Λειψία 1905
Jena und Tilsit ein Kapitel ostelbischer Junkergeschichte, Verlag der Leipziger Buchdruckerei, Λειψία 1906
Die Geschichte des Sozialismus (1897), Wentworth Press, 2019
Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, τόμ. 1-2, J.H.W. Dietz, 1913
Heinrich Heine, Dietz, 1986
«Die Bolschewiki und Wir», https://www.marxists.org/deutsch/archiv/mehring/1918/bolschewiki/index.htm

Αγγλικά
On Historical Materialism (1893), New Park Publications, 1975
Absolutism and Revolution in Germany, 1525-1848 (1910), New Park Publications, 1975

Ελληνικά
Καρλ Μαρξ. Η Ιστορία της Ζωής του, εκδ. Red Marks, Αθήνα 2017
Απεργία - Αυθορμητισμός των Μαζών (από κοινού με Ρόζα Λούξεμπουργκ), Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1999
«Για τη φύση του πολέμου», στη συλλογή Λίμπκνεχτ Κ., Λούξεμπουργκ Ρ., Μέρινγκ Φ., Τσέτκιν Κ., *Ο Βασικός Εχθρός Βρίσκεται στην ίδια μας τη Χώρα*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2015
«Για τον ιστορικό υλισμό», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 13, σελ. 32-44
«Τσαρλς Ντίκενς», *Praxis Review*, 2015, www.praxisreview.gr

Ο μαρξιστής θεωρητικός Φραντς Μέρινγκ

της Μαρίας Σικιτάνο*

Στις 15 Ιανουαρίου 1919, και ενώ είχαν προηγηθεί τα αιματηρά γεγονότα της εξέγερσης των Σπαρτακιστών στο Βερολίνο, το νήμα της ζωής της μαρξίστριας επαναστάτριας και φιλοσόφου Ρόζα Λούξεμπουργκ και του πολιτικού Καρλ Λίμπκνεχτ κόπηκε απότομα κατά τη διάρκεια ανάκρισης από τις δεξιές πολιτοφυλακές (Φράικορπς) της σοσιαλδημοκρατικής κυβέρνησης. Δύο εβδομάδες αργότερα, ο μαρξιστής θεωρητικός και στενός συνεργάτης τους, Φραντς Μέρινγκ, συγκλονισμένος από την άγρια δολοφονία των δύο συντρόφων του, πεθαίνει άρρωστος στα 73 του χρόνια, αφήνοντας πίσω του ένα εξαιρετικά πλούσιο συγγραφικό έργο και μια αξιοπρόσεκτη πολιτική δράση.

Ο Φραντς Έρντμαν Μέρινγκ γεννήθηκε στις 27 Φεβρουαρίου του 1846 σε μια μικρή υπανάπτυκτη πόλη στα δυτικά της πρωσικής επαρχίας της Πομερανίας, στη σημερινή Πολωνία. Γιος ενός πρώην ανώτατου αξιωματικού του στρατού και γόνος μιας αριστοκρατικής και αξιοσέβαστης ημι-φεουδαρχικής οικογένειας, ο Μέρινγκ από πολύ μικρός είχε την καλύτερη δυνατή μόρφωση που μπορούσε να έχει ένα παιδί της ηλικίας του. Σπούδασε κλασική φιλολογία, ιστορία και φιλοσοφία στα πανεπιστήμια του Βερολίνου και της Λειψίας, από το οποίο έλαβε και το διδακτορικό του δίπλωμα το 1882.

Με το πέρας των σπουδών του στις αρχές της δεκαετίας του 1870, αρνήθηκε να ενστερνιστεί τις ιδέες του Μπίσμαρκ, κάτι που θα του εξασφάλιζε μια σίγουρη και πετυχημένη καριέρα γραφειοκράτη. Φύσει επαναστατικό πνεύμα, παρότι προερχόταν από οικογένεια αστών, αποφάσισε να φύγει στη Λειψία, η οποία την εποχή εκείνη θεωρούνταν «ξένο κράτος». Η απόφασή του αυτή τον έφερε σε ρήξη με την οικογένειά του η οποία δεν μπόρεσε ποτέ να αποδεχτεί τις επιλογές του. Εκεί, ξεκίνησε να εργάζεται ως δημοσιογράφος σε ημερήσιες και εβδομαδιαίες εφημερίδες ενώ παράλληλα άρχισε να ασχολείται ενεργά με την πολιτική παίρνοντας μέρος στο δημοκρατικό σχήμα των Γιόχαν Γιακόμπι και Γκουίντο Βάις. Μέσω αυτής της ομάδας, ακολουθώντας τα ιδανικά του διεθνούς ανθρωπισμού και της φιλελεύθερης δημοκρατίας, τάχθηκε ενάντια στον Γαλλοπρωσικό πόλεμο αλλά κυρίως στην ιμπεριαλιστική πολιτική του Μπίσμαρκ στην Αλσατία και τη Λωρραίνη. Σταδιακά, αρχίζει και αποκηρύττει τον αστικό ιδεαλισμό με τον οποίο είχε γαλουχηθεί από μικρός: στρέφεται στο σοσιαλισμό και γίνεται υποστηρικτής του Φερντινάντ Λασάλ.

Το 1875 κάνει την πρώτη του συγγραφική εμφάνιση ως σοσιαλιστής με το άρθρο «Ο κύριος Φον Τράιτσκε, ο δολοφόνος των σοσιαλιστών και οι στόχοι του φιλελευθερι-

σμού: μια σοσιαλιστική απάντηση» μια σφοδρή πολεμική εναντίον του αντιδραστικού ιστορικού της Πρωσικής αυλής, Χάινριχ φον Τράιτσκε και των αντι-σοσιαλιστικών του επιχειρημάτων. Το άρθρο αυτό έγινε θετικά δεκτό από το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα της Γερμανίας, ωστόσο δεν συνέβη το ίδιο και με τη δημοσίευση του βιβλίου *Γερμανική Σοσιαλδημοκρατία: Ιστορία και Διδάγματα*, δύο χρόνια αργότερα. Στο βιβλίο αυτό, το οποίο δέχτηκε τη δριμύτατη κριτική του Κόμματος, ο Μέρινγκ επέκρινε έντονα τον Μαρξ και τους ιδρυτές του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος, ενώ παράλληλα το κατηγόρησε για υποκίνηση μίσους προς την πατρίδα. Το συγκεκριμένο βιβλίο μάλιστα, αποτέλεσε και την πρώτη ύλη της διδακτορικής του διατριβής στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας.

Ωστόσο, όταν η αντισοσιαλιστική νομοθεσία του Μπίσμαρκ τέθηκε πια σε ισχύ και κατέστησε τις πρακτικές του Κόμματος παράνομες, ο Μέρινγκ αποφάσισε να το υπερασπιστεί: τάχθηκε ανοιχτά εναντίον των αντισοσιαλιστικών νόμων και, παρόλο που ο ίδιος δεν ήταν ακόμα μαρξιστής, φρόντισε το μαρξιστικό κόμμα να αποκτήσει φωνή μέσα από τις φιλελεύθερες και δημοκρατικές εφημερίδες με τις οποίες συνεργαζόταν. Γι' αυτές τις φαινομενικά αντιθετικές του θέσεις, κατηγορήθηκε από πολλούς αντιπάλους του ότι αλλάζει συνεχώς στρατόπεδο με βάση τα προσωπικά του συμφέροντα και ότι γίνεται άθυρμα στα χέρια των ισχυρών, μια άποψη που όμως δεν ευσταθεί, αφενός γιατί ο Μέρινγκ υποστήριζε ένα κόμμα που στην συγκεκριμένη ιστορική στιγμή ήταν ευάλωτο με βάση τις τρέχουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, αφετέρου γιατί ακόμα δεν είχε μεταστραφεί στον μαρξιστή διανοούμενο που επρόκειτο να γίνει μετά το 1880. Στην πραγματικότητα, ο Μέρινγκ δεν δίσταζε να ασκήσει την πιο οξεία κριτική στο μαρξισμό και στο Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα παραμένοντας ωστόσο ανοιχτός σε κάθε είδους αναίρεση και αυτοαναίρεση. Μπορεί αρχικά η προσέγγισή του απέναντι στην εργατική τάξη να ήταν μέσα από τη σκοπιά του φιλελευθερισμού που η δική του τάξη προάσπιζε, ωστόσο, σε αντίθεση με άλλους, δεν κλειδώθηκε στα στεγανά των προσωπικών του πεποιθήσεων: αντίθετα προσπάθησε να βρει λύσεις στο αδιέξοδο του πολιτικού δρόμου που ακολουθούσε, μέσα από τη διαλεκτική υπέρβαση των πολιτικών συστημάτων με τα οποία μέχρι τότε διαφωνούσε έντονα. Έτσι, μέσα από τη δημιουργική σύγκρουση τόσο με το μαρξισμό όσο και με το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα, διαπίστωσε ότι τα ιδανικά και οι προσωπικές του αξίες βρίσκονται εγγύτερα στην πολιτική θέση των παραπάνω και ότι η αλλαγή και η κοινωνική υπέρβαση που οραματιζόταν είχε τη δυναμική να εκβάλλει όχι μέσα από ένα δημοκρατικό, αλλά από ένα σοσιαλιστικό κόμμα. Το 1891, λοιπόν, στα σαράντα πέντε του χρόνια, κάνει το μεγάλο βήμα: γίνεται μαρξιστής και εντάσσεται στο Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα της Γερμανίας. Από τη στιγμή εκείνη μέχρι τον θάνατό του, ο Μέρινγκ μαζί με τη Ρόζα Λούξεμπουργκ, τον Καρλ Λίμπκνεχτ και την Κλάρα Τσέτκιν, θα αποτελέσουν έναν ισχυρό επαναστατικό πυρήνα, υπεύθυνο για μια από τις μεγαλύτερες εξεγέρσεις που έλαβαν χώρα στην Ευρώπη.

Τα επόμενα χρόνια, ο Μέρινγκ αναδύθηκε ως μια από τις ηγετικές μορφές της επαναστατικής αριστεράς του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος. Στο συνέδριο του Κόμματος στη Δρέσδη το 1903, δήλωσε ανοιχτά την υποστήριξή του στους μαρξιστές αντιπάλους του Έντουαρντ Μπερνστάιν, αλλά και την αντίδρασή του απέναντι στη θεωρία του

ρεβιζιονισμού και στη βασική αρχή της, ότι δηλαδή η οργάνωση και οι διεκδικήσεις του εργατικού αγώνα δεν θα προβάλουν μέσα από την επανάσταση, αλλά διαμέσου νόμιμων διαδικασιών, στο πλαίσιο του αστικού κράτους.* Το 1914, όταν το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα της Γερμανίας προχώρησε σε συνεργασία με την άρχουσα τάξη και δήλωσε τη στήριξή του στον παγκόσμιο πόλεμο, ο Μέρινγκ συνεργάστηκε με τη Λούξεμπουργκ στην έκδοση του περιοδικού *Η Διεθνής* [*Die Internationale*], το οποίο κατεστάλη άμεσα από την κυβέρνηση. Αν και πρόλαβε να τυπώσει ένα και μοναδικό φύλλο, *Η Διεθνής* ήταν από τα πρώτα έντυπα που αντιτάχθηκαν στον πόλεμο από επαναστατική διεθνιστική άποψη. Ήδη από το 1911 ο Μέρινγκ είχε προειδοποιήσει για τους κινδύνους που ελλόχευαν σε έναν επικείμενο πόλεμο με τη Βρετανία και τη Γαλλία, καλώντας την εργατική τάξη να σταματήσει την πορεία προς τον πόλεμο, να εμποδίσει το παιχνίδι που έχουν στήσει οι διπλωμάτες και να πάρει την κατάσταση στα χέρια της. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, ο Μέρινγκ άρχισε πλέον να διαφωνεί με το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα σε πολλά επίπεδα, με αποτέλεσμα την οριστική του απομάκρυνση, μαζί με άλλα, εξίσου δυσαρεστημένα μέλη και στελέχη. Το 1916, μαζί με τη Ρόζα Λούξεμπουργκ και την Κλάρα Τσέτκιν, «τους μόνους πραγματικούς άνδρες στο σοσιαλδημοκρατικό κίνημα» όπως συνήθιζε να τις αποκαλεί, αλλά και τον Καρλ Λίμπκνεχτ και άλλους σημαντικούς διανοητές και αγωνιστές του Κόμματος, φέρνουν σε πρώτο πλάνο το επαναστατικό πρόταγμα και ιδρύουν την *Ένωση Σπάρτακος*, όνομα που παραπέμπει στον ηγέτη της μεγαλύτερης και μαζικότερης εξέγερσης των δούλων και των κοινωνικά καταπιεσμένων της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Σπάρτακο.

Τον Αύγουστο του 1916, εξαιτίας της έντονης αντίθεσής του στον πόλεμο, ο Μέρινγκ φυλακίζεται για ένα διάστημα τεσσάρων μηνών για «λόγους ασφαλείας»: είναι ήδη εβδομήντα χρόνων, με εξαιρετικά εύθραυστη κατάσταση υγείας. Τον Μάρτιο του 1917 εκλέγεται στο πρωσικό κοινοβούλιο όπου αναλαμβάνει την εκλογική περιφέρεια του Βερολίνου του Καρλ Λίμπκνεχτ, ο οποίος λόγω καταδίκης δεν μπορούσε να παραμείνει άλλο στα καθήκοντά του. Ως βασικό μέλος της *Ένωσης Σπάρτακος*, ο Μέρινγκ, το 1919 συμμετείχε δυναμικά στις προετοιμασίες για την ίδρυση του Γερμανικού Κομμουνιστικού Κόμματος εν μέσω επαναστατικών αγώνων στο Βερολίνο, στους οποίους όμως δεν μπόρεσε να συμμετάσχει λόγω της ασθένειάς του. Ο θάνατός του λίγες εβδομάδες αργότερα στέρησε όχι μόνο τα γερμανικά γράμματα από έναν λαμπρό συγγραφέα και κριτικό, αλλά και την εργατική τάξη της Γερμανίας από έναν σπουδαίο ιστορικό και θεωρητικό του μαρξισμού.

Το έργο του Μέρινγκ

Ο Φραντς Μέρινγκ θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ιστορικούς του γερμανικού εργατικού κινήματος. Βαθύς γνώστης της γερμανικής ιστορίας και της λογοτεχνίας,

---

* Peter Schwarz, "One Hundred Years Since the Death of Franz Mehring", WSWS, 6 Φεβρουαρίου 2019, ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου 2020, https://www.wsws.org/en/articles/2019/02/06/mehr-f06.html.

συνέβαλε αποφασιστικά στην εκπαίδευση χιλιάδων εργατών όσον αφορά τις βασικές γνώσεις του μαρξισμού και των παραδόσεων του κινήματος, της ιστορίας της Πρωσίας και της κλασικής γερμανικής λογοτεχνίας. Με τα κείμενά του προσπάθησε να κινητοποιήσει την κριτική σκέψη των λαϊκών μαζών έτσι ώστε να μην επηρεάζονται από τους εθνικιστικούς μύθους, τον μιλιταρισμό και τη λατρεία της Πρωσίας που κυριαρχούσε στους λεγόμενους μορφωμένους αστικούς κύκλους. Το έργο του είναι εξαιρετικά πλούσιο: περιλαμβάνει μια τετράτομη ιστορία της γερμανικής σοσιαλδημοκρατίας, μια ιστορία της Γερμανίας που ξεκινάει από τα τέλη του Μεσαίωνα, καθώς και την πρώτη ολοκληρωμένη βιογραφία του Καρλ Μαρξ. Η βιογραφία του Μαρξ, την οποία ο συγγραφέας αφιέρωσε στην Κλάρα Τσέτκιν, παραμένει μέχρι και σήμερα ένα έργο-σταθμός στο πεδίο της μαρξιστικής θεωρίας και κριτικής. Εκδόθηκε μόλις ένα χρόνο πριν από το θάνατο του Μέρινγκ, στην επέτειο των εκατό χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου*, ενώ έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες ανά τον κόσμο. Η συγγραφή μιας ολοκληρωμένης ιστορίας της γερμανικής λογοτεχνίας ήταν ένα όνειρο που επί σειρά ετών προσπάθησε να πραγματοποιήσει, αλλά που τελικά αναγκάστηκε να εγκαταλείψει λόγω δυσκολιών και εργασιακού φόρτου. Ωστόσο, μπορεί κανείς να εντοπίσει σε δοκίμια του Μέρινγκ μια ενδελεχή επισκόπηση της γερμανικής λογοτεχνίας του 18ου και 19ου αιώνα, που πραγματεύονται και αναλύουν λογοτεχνικά ζητήματα εκείνης της εποχής, ενώ μια ολοκληρωμένη δεκαπεντάτομη έκδοση των θεωρητικών του κειμένων δημοσιεύθηκε στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας (Ανατολική Γερμανία) στη δεκαετία του 1980.

Το θεωρητικό έργο του Μέρινγκ βρισκόταν πάντα σε διαρκή αλληλεπίδραση με τη δουλειά και τις δημοσιεύσεις του στον περιοδικό Τύπο: υπήρξε αρθρογράφος πολλών σοσιαλδημοκρατικών εφημερίδων, όπως η *Φορβέρτς* [*Vorwärts*, Εμπρός] η οποία αποτέλεσε και το κεντρικό όργανο του κόμματος, ενώ από το 1902 έως το 1907, διατέλεσε αρχισυντάκτης της *Λάιπτσιγκερ Φολκστσάιτουνγκ* [*Leipziger Volkszeitung*, Λαϊκή Εφημερίδα της Λειψίας], του βασικού μέσου διάδοσης της φωνής της Ρόζα Λούξεμπουργκ και άλλων αριστερών μελών του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος. Τα άρθρα του επικεντρώνονταν σε πολιτικά, πολιτιστικά, ιστορικά και φιλοσοφικά ζητήματα της εποχής, ενώ συχνά έπαιρναν τη μορφή πολεμικής.

Ωστόσο, το θεωρητικό έργο του Μέρινγκ δεν περιοριζόταν μόνο σε ιστορικά ζητήματα. Προσπάθησε επίσης να αντιμετωπίσει με κάθε κόστος τις συντονισμένες ενέργειες που λάμβαναν χώρα για την υπονόμευση των μαρξιστικών θεμελίων του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος με ιδεαλιστικές και παράλογες αντιλήψεις. Αυτές περιελάμβαναν την αποτυχημένη προσπάθεια του Μπίσμαρκ να καταστρέψει το Κόμμα με τους αντισοσιαλιστικούς νόμους που είχε θεσπίσει (καταργήθηκαν το 1890) αλλά και τις προσπάθειες της άρχουσας τάξης να ελέγξει και να αμβλύνει ιδεολογικά το Κόμμα κι έτσι να το ενσωματώσει ολοκληρωτικά στον κρατικό μηχανισμό. Στο πλαίσιο του εγχειρήματος χειραγώγησης και «τιθάσευσης» των ιδανικών του Κόμματος και της σοσιαλιστικής επανάστασης που αυτό προέτασσε, ο νεοκαντιανισμός, με την υπερ-ταξική και υπερ-ιστορική ηθική του, κάνει εκείνη την εποχή την εμφάνισή του στους ακαδημαϊκούς κύ-

κλους και στα πανεπιστήμια. Ο νεοκαντιανισμός, το φιλοσοφικό ρεύμα που επεδίωκε την αποκατάσταση των βασικών αρχών της φιλοσοφίας του Ιμάνουελ Καντ, αντιτασσόταν στην ταξική πάλη και αρνιόταν την πολιτική αντίσταση: προσπάθησε λοιπόν με τη σειρά του να εκτρέψει το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα της Γερμανίας από την «επικίνδυνη» πορεία προς την επανάσταση, στην επιδίωξη σταδιακών και ανώδυνων μεταρρυθμίσεων. Ο Μέρινγκ τάχθηκε εναντίον τόσο της φιλοσοφίας του Καντ, την οποία θεωρούσε ως τη «φιλοσοφία των Γερμανών Φιλισταίων»*, όσο και των σύγχρονών του οπαδών του νεοκαντιανισμού, γράφοντας πολλά αιχμηρά άρθρα στις εφημερίδες όπου αρθρογραφούσε. Ένα τέτοιο συγγραφικό δείγμα είναι το άρθρο του, «Ο Καντ και ο Μαρξ», που δημοσιεύθηκε στις 17 Φεβρουαρίου 1904 κάνοντας ισχυρή εντύπωση. Εκεί κατηγορεί ανοιχτά το ρεύμα του νεοκαντιανισμού όχι μόνο για την προσπάθειά του να ερμηνεύσει τη φιλοσοφία του Μαρξ με όρους του Καντ, αλλά και για το στόχο του να υπονομεύσει όλα όσα η εργατική τάξη είχε κατακτήσει έπειτα από σκληρούς αγώνες.** Ο Μέρινγκ τάχθηκε επίσης εναντίον της φιλοσοφίας του (συνεχιστή του καντιανισμού) Άρθουρ Σοπενχάουερ, του Έντουαρντ φον Χάρτμαν και του Φρίντριχ Νίτσε, τους οποίους θεωρεί εκπροσώπους της γερμανικής αστικής τάξης. Ιδιαίτερα ο Νίτσε, ο «προάγγελος και ταυτόχρονα θύμα του καπιταλισμού»***, όπως τον αποκαλεί ο συγγραφέας, παρά την επαναστατική φρασεολογία που χρησιμοποιεί, αντιμετωπίζει την πάλη των τάξεων από τη θέση του διανοούμενου-ελιτιστή που βλέπει τις λαϊκές μάζες ως εργαλεία των «εκλεκτών» και τη θυσία τους ως τη βασική προϋπόθεση για μια «καλή και υγιή αριστοκρατία».****

Μέχρι το 1895, ο Μέρινγκ υπήρξε επίσης επικεφαλής του συλλόγου *Φρέιε Φολκσμπύνε* [*Freie Volksbühne*, Ελεύθερη Λαϊκή Σκηνή] στο Βερολίνο, της πρώτης πολιτικής-πολιτιστικής συλλογικής οργάνωσης που σκοπό είχε να μορφώσει τους φτωχούς εργαζόμενους και να τους δώσει πρόσβαση στην εκπαίδευση και την πολιτιστική ζωή της χώρας. Πέραν του κλασικού ρεπερτορίου που περιελάμβανε έργα του Γκαίτε και του Σίλερ, ο *Φολκσμπύνε* παρουσίαζε έργα συγγραφέων της εποχής με πολιτικό περιεχόμενο και έντονη κοινωνική κριτική, όπως εκείνα του Ερρίκου Ίψεν και του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν. Το 1902, ο Μέρινγκ δημοσίευσε ένα μέρος του λογοτεχνικού έργου των Μαρξ και Ένγκελς, κάτι που αποτέλεσε ένα πρωτοποριακό και καινοτόμο βήμα στη μελέτη της ιστορίας του σοσιαλισμού. Από το 1906 έως το 1911, δίδαξε στην κεντρική σχολή του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος στο Βερολίνο.

Σε αντίθεση με τον Γκεόργκι Πλεχάνοφ, τον Καρλ Κάουτσκι και άλλους μαρξιστές θεωρητικούς της εποχής, που με την έλευση του πολέμου στράφηκαν στη δεξιά και αντιτάχθηκαν στην προλεταριακή επανάσταση της Ρωσίας, ο Μέρινγκ, που ήδη από το 1905 είχε υποστηρίξει με ενθουσιασμό τη ρωσική επανάσταση αλλά και τη Ρόζα

---

* Ό.π.

** Ο.π.

*** Βλ. Φράντς Μέρινγκ, *Ο Μύθος του Λέσινγκ*, μετάφραση της γράφουσας.

****Ό.π.

Λούξεμπουργκ στο διάλογο για τη μαζική απεργία στο Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα της Γερμανίας, στήριξε χωρίς δεύτερη σκέψη τον Λένιν και τους Μπολσεβίκους.

Η Σύνδεση με τη Ρωσική Επανάσταση

Οι ρωσικές επαναστάσεις του 1905 και του 1917 αποτέλεσαν σημείο τομής για το διεθνές σοσιαλιστικό κίνημα. Το 1905 ήταν η χρονιά όπου άρχισαν για πρώτη φορά να διαφαίνονται στην πράξη τα αποτελέσματα της αντιπαράθεσης μεταξύ του μαρξισμού και του ρεβιζιονισμού. Στη συζήτηση για τη μαζική απεργία, οι ηγέτες των συνδικαλιστικών οργανώσεων και η δεξιά πτέρυγα της ηγεσίας του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος κατέστησαν σαφές ότι θα αντιταχθούν σε οποιοδήποτε μαζικό επαναστατικό κίνημα της εργατικής τάξης. Δεν προκαλεί έκπληξη, λοιπόν, ότι λίγο αργότερα, μετά τη νίκη της Οκτωβριανής Επανάστασης, η ρήξη μεταξύ των σοσιαλδημοκρατών και των επαναστατών-κομμουνιστών ήταν πλέον αναπόφευκτη.

Ο Μέρινγκ, ήδη από τα πρώτα επαναστατικά γεγονότα του 1905 είχε αναγνωρίσει τη μεγάλη σημασία της επικείμενης επανάστασης και την υποδέχτηκε με ενθουσιασμό: διαισθανόταν ότι σηματοδοτούσε μια νέα εποχή. Μάλιστα σε πολλά άρθρα του που είχαν δημοσιευθεί στον Τύπο της εποχής, τη συνέκρινε με εκείνη της Γαλλίας του 1789 λέγοντας ότι αυτό που τη διαχωρίζει από τη Ρωσική Επανάσταση είναι η δύναμη του προλεταριάτου, που δρα συνειδητά στοχεύοντας σε βάθος χρόνου: πράγματι, προς μεγάλη έκπληξη πολλών, η Ρωσία, η χώρα που έως τότε θεωρούνταν το προπύργιο της οπισθοδρόμησης και της υπανάπτυξης, είχε αναδείξει την εργατική τάξη ως ισχυρή επαναστατική δύναμη. Ο Μέρινγκ, συνομιλώντας με τη θεωρία της *Διαρκούς Επανάστασης* του Λεόν Τρότσκι, υποστήριξε ότι η μελλοντική επιτυχία της επανάστασης θα εξαρτηθεί από το αν η ισχυρή εργατική τάξη διατηρήσει τον εξεγερσιακό της παλμό και τη δύναμη χωρίς να παραδώσει τα όπλα στην αποσαρθρωμένη μπουρζουαζία, χωρίς παράλληλα να σταματήσει να παρεμβαίνει διαρκώς στη διαδικασία, πυροδοτώντας εκ νέου και επιταχύνοντας την επαναστατική ανάπτυξη. Αυτό που ο ίδιος αποκαλούσε «Μόνιμη Επανάσταση» έχει μέσα της την κεντρική ιδέα της θεωρίας του Τρότσκι ότι η κατάληψη της εξουσίας δεν είναι μια πράξη με αρχή, μέση και τέλος, αλλά μια ατέρμονη διαδικασία που ανοίγει το δρόμο σε παγκόσμιο επίπεδο, δημιουργώντας ρήξη στην αλυσίδα του καπιταλισμού.

Από την αρχή της Ρωσικής Επανάστασης μέχρι και το θάνατό του, ο Μέρινγκ δεν σταμάτησε να υποστηρίζει ανοικτά τους Μπολσεβίκους και να ενισχύει τη δυναμική του κινήματος με τα θεωρητικά του κείμενα. Όταν μετά την κατάκτηση της εξουσίας από το κίνημα η γερμανική αστική τάξη εξαπέλυσε ένα κύμα αντι-μπολσεβίκικης υστερίας, (το οποίο υποστηρίχθηκε όχι μόνο από το Σοσιαλδημοκρατική Κόμμα, αλλά και από το Ανεξάρτητο Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα της Γερμανίας και τον ηγέτη του Καρλ Κάουτσκι ο οποίος μάλιστα μιλούσε για «μπολσεβικική τρομοκρατία») ο Μέρινγκ έσπευσε να υπερασπιστεί τους Μπολσεβίκους σθεναρά με μια σειρά άρθρων του. Στο άρθρο του «Ο Μαρξ και οι Μπολσεβίκοι» επιτίθεται στον Κάουτσκι και στον παράλογο συλλογισμό του ότι ο Μαρξ με τη δικτατορία του προλεταριάτου εννοούσε την καθιέρωση του

καθολικού δικαιώματος ψήφου, ενώ στο «Οι Μπολσεβίκοι και Εμείς», ένα άρθρο σε τέσσερα μέρη που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Λάιπτσιγκερ Φολκστσάιτουνγκ*, απορρίπτει ρητά την κατηγορία ότι η επανάσταση ήταν μια απερίσκεπτη ενέργεια και ότι οι πεποιθήσεις και οι πράξεις των Μπολσεβίκων αντιφάσκουν με τις βασικές αντιλήψεις του μαρξισμού.*

Ο Μύθος του Λέσινγκ

Το πρώτο κείμενο που έγραψε ο Μέρινγκ ως θεωρητικός μαρξιστής ήταν *Ο Μύθος του Λέσινγκ*. Η αρχική του πρόθεση δεν ήταν να συντάξει το έργο με τη μορφή που έχει σήμερα, αλλά να γράψει μια κριτική σε τρία ή τέσσερα άρθρα, στην πρόσφατα δημοσιευμένη βιογραφία του σπουδαίου Γερμανού φιλόσοφου, δραματουργού και κριτικού της τέχνης του 18ου αιώνα, Γκότχολντ Εφραίμ Λέσινγκ από τον ιστορικό Έρικ Σμιντ. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της συγγραφής, το κείμενο έλαβε τη μορφή πολεμικής και αναπτύχθηκε σε 20 άρθρα, τα οποία δημοσιεύθηκαν στο λογοτεχνικό ένθετο του περιοδικού *Ντι Νόιε Τσάιτ* [*Die Neue Zeit*, Η Νέα Εποχή] από τον Ιανουάριο έως τον Ιούνιο του 1892. Λίγα χρόνια αργότερα, μετά από προσεκτική επιμέλεια και επεξεργασία, τα άρθρα δημοσιεύθηκαν ως ενιαίο κείμενο, με μορφή βιβλίου. Στο βιβλίο, με τον υπότιτλο «Για την Ιστορία και Κριτική του Πρωσικού Δεσποτισμού και της Κλασικής Λογοτεχνίας», προσπάθησε επίμονα να αντιταχθεί στην πεισματική παρουσίαση του Λέσινγκ, ενός από τους σημαντικότερους ποιητές του γερμανικού Διαφωτισμού, ως υποστηρικτή του πρωσικού απολυταρχισμού. Στο πλαίσιο αυτό, κεντρικός άξονας του *Μύθου του Λέσινγκ* ήταν να σταματήσει η παρερμηνεία του συγγραφέα της *Εμίλια Γκαλότι* ως υποστηρικτή και διανοητικού συντρόφου του Φρειδερίκου του Μέγα, που μοναδικός του σκοπός ήταν να προσδώσει στον πρωσικό δεσποτισμό την προοδευτική αύρα του Διαφωτισμού.

Ο Μέρινγκ στο κείμενό του, αποσυναρμολογεί βήμα-βήμα τον παραπάνω συλλογισμό χρησιμοποιώντας ιστορικά στοιχεία, γεγονότα και επιχειρήματα τα οποία ο αστός αναγνώστης δεν θα μπορούσε να παραβλέψει ή να αρνηθεί. Έτσι, αποδεικνύει ότι ο Λέσινγκ δεν θαύμαζε τον Πρώσο μονάρχη ούτε τον θεωρούσε πνευματικό του συνοδοιπόρο· αντίθετα επαναστάτησε ενάντια στο επικρατές φεουδαρχικό πολιτικό σύστημα και στη διακυβέρνηση του Φρειδερίκου, με την οποία είχε έντονες διαφωνίες σε πολλά επίπεδα. Ο συγγραφέας του *Μύθου του Λέσινγκ*, για τη συγγραφή του συγκεκριμένου κειμένου βασίστηκε πολύ συνειδητά στη μαρξιστική μέθοδο: δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη έκδοσή του συνοδευόταν με μια ανάλυση της θεωρίας του ιστορικού υλισμού. Στον πρόλογο της ίδιας έκδοσης, μάλιστα, ο Μέρινγκ καθιστά σαφές ότι στόχος του είναι να διαχωρίσει την ακμή και την ανάπτυξη της κλασικής λογοτεχνίας της Γερμανίας του 18ου αιώνα από το δεσποτισμό του Φρειδερίκου και την άνοδο της Πρωσίας ως ευρωπαϊκής δύναμης.** Ξεκινώντας από μια σύντομη ιστορική-κοινωνική-πολιτική ανα-

---

* Peter Schwarz, ό.π.

** Joseph Kresh, Εισαγωγή στο Franz Mehring, *The Lessing Legend*, μτφ. A.S. Grogan, Νέα Υόρκη: Critics Group Press, 1938, σ. 14.

σκόπηση του πρωσικού κράτους, ο Μέρινγκ, ανατρέπει την τρέχουσα αντίληψη πολλών μελετητών περί «πνευματικής συγγένειας» μεταξύ του Λέσινγκ και του ηγεμόνα της Πρωσίας, ενώ παράλληλα μέσα από την ανάλυση των έργων *Μίνα Φον Μπάρνχελμ* και *Εμίλια Γκαλότι*, βρίσκει τους συσχετισμούς με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Πρωσίας υπό την ηγεμονία του Φρειδερίκου και αποκαλύπτει τη βαθιά επαναστατικότητα που έχει ο πυρήνας του έργου του Λέσινγκ. Με αφορμή δύο σχετικά απλές ιστορίες, ο συγγραφέας του *Νάθαν* κατάφερε να αποτυπώσει τις αυθαιρεσίες του τυράννου και την αδιανόητη καταπίεση που δεχόταν η μεσαία τάξη, καταφέρνοντας ένα αποφασιστικό βήμα στην συνειδητή και ενεργοποιημένη αντίσταση ενάντια στο απολυταρχικό καθεστώς. Στη συνέχεια, τονίζει την κραυγαλέα αντίθεση μεταξύ του χαρακτήρα του πρώτου με εκείνον της γερμανικής μπουρζουαζίας. Ο Λέσινγκ συγκέντρωνε χαρακτηριστικά πολύ διαφορετικά από τη φιλοχρήματη και κερδοσκόπο αστική τάξη: ήταν πρωτοπόρος, ελεύθερο και καθαρό πνεύμα, γεμάτος από διαρκή θέληση για μάθηση, περιφρόνηση για τα υλικά αγαθά και πάθος να υπερασπιστεί κάθε καταπιεζόμενο από την ισχύ της όποιας δεσποτικής εξουσίας. Στα αρνητικά χαρακτηριστικά της αστικής τάξης βρίσκει ο Μέρινγκ και τη βασική αιτία της από μέρους της προδοσίας της επανάστασης του 1848, καθώς προκειμένου να μη χάσει την εύνοια και τις απολαβές του κρατικού συστήματος, έσπευσε να συμμαχήσει με το πρωσικό κράτος.

Ο Μύθος του Λέσινγκ έπαιξε καθοριστικό ρόλο στον αγώνα της γερμανικής εργατικής τάξης ενάντια στη λατρεία της Πρωσίας και του Μπίσμαρκ· μια λατρεία που ακολουθούσαν σθεναρά η αστική και η μορφωμένη μικροαστική τάξη και που άσκησε σημαντική επιρροή στο Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα, ιδίως μεταξύ των στελεχών του κόμματος και των συνδικαλιστικών οργανώσεων. Ο Ένγκελς, σε επιστολή του προς τον Μέρινγκ, περιγράφει τις πρώτες του εντυπώσεις μετά την ανάγνωση του βιβλίου:

«[...] Μπορώ μόνο να επαναλάβω για το βιβλίο, ό,τι έχω κιόλας πει επανειλημμένα για τα άρθρα, όταν δημοσιεύονταν στην Ντι Νόιε Τσάιτ*: είναι η καλύτερη περιγραφή που υπάρχει για τη γέννηση του πρωσικού κράτους, μάλιστα, μπορώ να πω η μόνη καλή, που στα περισσότερα ζητήματα αναπτύσσει ως τις λεπτομέρειες σωστά τις συνάφειες. [...] Η διάλυση των μοναρχο-πατριωτικών θρύλων, αν και δεν αποτελεί οπωσδήποτε μια αναγκαία προϋπόθεση για να παραμεριστεί η μοναρχία, που συγκαλύπτει την ταξική κυριαρχία (αφού μια καθαρή αστική Δημοκρατία [Republik] στη Γερμανία έχει ξεπεραστεί πριν ακόμα πραγματοποιηθεί), είναι ωστόσο ένας από τους πιο αποτελεσματικούς μοχλούς για να γίνει αυτό.»**

Ο Μύθος του Λέσινγκ αποτελεί ως τις μέρες μας ένα σπουδαίο έργο που παρέχει στον σύγχρονο αναγνώστη μια πληθώρα ιστορικών και πολιτικών πληροφοριών σχετικά με ζητήματα που απασχολούν μέχρι και σήμερα. Αν αναλογιστούμε τη γενικότερη τάση των κρατών προς την εσωστρέφεια, την αύξηση των διεθνών εντάσεων και την επιστροφή του μιλιταρισμού ως πρακτική πολλών κυβερνήσεων, το συγκεκριμένο κεί-

---

* Φρίντριχ Ένγκελς, Για τον ιστορικό υλισμό, Επιστολή του Φρίντριχ Ένγκελς στον Φραντς Μέρινγκ, 14 Ιούλη 1893, *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμος 13, σελ. 46-50.

μενο είναι πιο επίκαιρο από ποτέ. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο ιστορικός μελετητής του πρωσικού κράτους Κρίστοφερ Κλαρκ στο βιβλίο του για την άνοδο και την πτώση της Πρωσίας, που εκδόθηκε το 2006, δίνει μια πολύ θετική και κολακευτική εικόνα του πρωσικού δεσποτισμού· μάλιστα δεν μιλάει καθόλου για τον Μέρινγκ, ενώ ο *Μύθος του Λέσινγκ* αναφέρεται σε μία μόνο υποσημείωση, χωρίς καμία περαιτέρω ανάλυση του ίδιου του κειμένου, των ζητημάτων που πραγματεύεται και της σημασίας τους.* Σε κάθε περίπτωση, η κριτική θεώρηση, η αμφισβήτηση και η μελέτη του έργου από τον κάθε αναγνώστη, αποτελεί τον σπουδαιότερο φόρο τιμής στη «σημαντικότερη πνευματική κατάκτηση του μαρξιστικού κινήματος έναντι της γερμανικής μπουρζουαζίας»** που χρωστάμε στον επαναστάτη θεωρητικό, Φραντς Μέρινγκ.

* Η Μαρία Σικιτάνο είναι θεατρολόγος-σημειολόγος. Από το 2014 συνεργάζεται με τον Σάββα Στρούμπο και την ομάδα Σημείο Μηδέν.

---

* Peter Schwarz, ό.π.

** Ρόζα Λούξεμπουργκ, στο Peter Schwarz, ό.π.

Ο Μύθος του Λέσινγκ

του Φραντς Μέρινγκ*

1. Οι καταβολές του Λέσινγκ

Πρέπει να αποφύγουμε την ιδέα ότι ο Λέσινγκ ήταν ένας δεύτερος Λούθηρος. Ψήγματα αυτής της αντίληψης μπορούν να βρεθούν ακόμη και στον Χάινε* ή στον Λασάλ**. Ακόμη και ο ίδιος ο Λέσινγκ στις θεολογικές του συζητήσεις, αναφέρθηκε κάποτε στην αυθεντία του Λούθηρου. Εάν δεν το έκανε για λόγους τακτικής, βρήκε έναν περίεργο τρόπο να αποδείξει ότι ακόμη και τα πιο διαυγή μυαλά πολλές φορές δεν μπορούν να εξηγήσουν με σαφήνεια τα κίνητρα που καθορίζουν τις ενέργειές τους. Στην πραγματικότητα, από την αρχή μέχρι το τέλος της καριέρας του, ο Λέσινγκ εξαπέλυσε τα ισχυρότερα πυρά του εναντίον του Λούθηρου και του λουθηρανισμού. Ο Λούθηρος πολέμησε για την τάξη των ηγεμόνων, ενώ ο Λέσινγκ πολέμησε για τη μεσαία τάξη. Αυτοί οι δύο, αποτελούν το καθαρότερο δίπολο της γερμανικής ιστορίας από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα. Ο Λέσινγκ δεν ήταν σε καμία περίπτωση ένας Λούθηρος μεγαλύτερης κλίμακας. Ο πάστορας Γκέτσε***, ο γνήσιος διάδοχος του Λούθηρου, αποκάλεσε τον Λέσινγκ «αντι-Λούθηρο». Και δικαίως. Για να το θέσουμε με τα εξαιρετικά λόγια του Λασάλ: «Το μεγάλο σφάλμα στο παρελθόν και το παρόν του Γκέτσε, είναι ότι έχει δίκιο».

Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Λούθηρος και ο Λέσινγκ κατάγονται από την ίδια χώρα έχει τη σημασία του. Η Σαξονία, εκείνη η περιοχή της Γερμανίας που τίναξε από πάνω της την κυριαρχία των Αψβούργων και του Πάπα, ήταν η περισσότερο αναπτυγμένη οικονομικά περιοχή, και κατά συνέπεια η πιο πολιτισμένη. Οι αποδόσεις από τα ορυχεία της, έδωσαν στους Σάξονες ηγεμόνες ένα μεγάλο πλεονέκτημα στην αρχή της καπιταλιστικής ανάπτυξης. Στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, δεν υπήρχε εδαφικά ισχυ-

* Χάινριχ Χάινε (1797-1856): σπουδαίος Γερμανός ποιητής, δοκιμιογράφος και κριτικός λογοτεχνίας. (Σ.τ.Μ.)

** Φερντινάντ Λασάλ (1825-1864): νομικός, φιλόσοφος και πολιτικός ακτιβιστής, εμπνευστής του σοσιαλισμού στη Γερμανία. (Σ.τ.Μ.)

*** Ο Γιόχαν Μελχιόρ Γκέτσε (1717-1786), Λουθηρανός πάστορας και θεολόγος, έμεινε γνωστός για τη διαμάχη του με τον Λέσινγκ, την οποία ξεκίνησε ο ίδιος, όταν εξαπέλυσε σφοδρές κατηγορίες εναντίον του προκειμένου να «υπερασπιστεί» τη λουθηρανική εκκλησία. Ο Λέσινγκ απάντησε με μια σειρά πολεμικά κείμενα όπως τα *Μια Παραβολή*, *Αξιώματα*, *Έντεκα Επεισόδια Εναντίον του Γκέτσε* κ.ά.. Σύντομα η διαμάχη οξύνθηκε με τον Γκέτσε να προσφεύγει στις δημόσιες αρχές και τον Λέσινγκ να υποχρεώνεται να ζητά άδεια από την κυβέρνηση του Μπράουνσβαϊγκ προτού εκδώσει οτιδήποτε. (Σ.τ.Μ.)

ρότερος γερμανός ηγεμόνας από τον Εκλέκτορα της Σαξονίας, Φρειδερίκο*. Η παραγωγή εμπορευμάτων προχώρησε με ταχείς ρυθμούς στη Σαξονία· ο μεγάλος εμπορικός δρόμος από το Νότο προς τη Βόρεια Ευρώπη διέσχιζε την Ερφούρτη. Το λουθηρανικό κίνημα προέκυψε από τη διαμάχη για το σημαντικό αυτό εμπορικό κέντρο, που εμπεριείχε παράλληλα το σπουδαιότερο γερμανικό πανεπιστήμιο και θεωρούνταν το βασικό κέντρο του γερμανικού ανθρωπισμού. Η πόλη της Ερφούρτης, που αγωνίστηκε για την ανεξαρτησία από κάθε ηγεμονική δύναμη, ήταν για μεγάλο χρονικό διάστημα αντικείμενο διαμάχης μεταξύ Μάιντς και Σαξονίας. Όταν ο Άλμπρεχτ της Πρωσίας** εκλέχτηκε Αρχιεπίσκοπος του Μάιντς, η διαμάχη ξεκίνησε πάλι. Υπό αυτές τις συνθήκες, δεν θα μπορούσε να περιμένει κανείς ότι ο εκλέκτορας Φρειδερίκος της Σαξονίας θα επέτρεπε να πωλούνται στην χώρα του είδη πολυτέλειας από έναν κομισάριο του Άλμπρεχτ: τα μισά από τα έσοδα της πώλησης προορίζονταν να πληρώσουν τα 25.000 δουκάτα που χρωστούσε ο Άλμπρεχτ στη Ρώμη για την εκλογή του.

Ο εκλέκτορας Φρειδερίκος ήταν ένας φιλειρηνικός τζέντλεμαν. Ήταν επιπλέον ένας εξαιρετικά μισαλλόδοξος καθολικός, πιστός με την ίδια ένταση που ο αντίπαλός του Άλμπρεχτ ήταν άπιστος. Η μεγαλύτερη φιλοδοξία του ήταν να λάβει το Χρυσό Ρόδο από τον Πάπα***. Ανέλαβε το προσκύνημα στην Ιερουσαλήμ και αγόρασε για την εκκλησία της Βυρτεμβέργης 5.000 αμφιβόλου γνησιότητας οστά αγίων από όλο τον κόσμο. Στις πόρτες αυτής της ίδιας εκκλησίας ο Λούθηρος είχε καρφώσει τις Θέσεις του ενάντια στις απολαύσεις, και εκεί εκτίθονταν στο κοινό για προσκύνημα τα συγκεκριμένα λείψανα μια συγκεκριμένη ημέρα του χρόνου. Όταν ο Λούθηρος, λίγο πριν δημοσιεύσει τις Θέσεις του, έκανε κηρύγματα ενάντια στις απολαύσεις, έχασε την εύνοια του εκλέκτορα, ο οποίος φοβόταν ότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε να βλάψει τη δημοτικότητα των λειψάνων του. Ωστόσο, η φιλειρηνική στάση του εξαφανίστηκε όταν τέθηκε ζήτημα χρημάτων. Για μεγάλο χρονικό διάστημα ο εκλέκτορας είχε παρατηρήσει με δυσαρέσκεια ότι οι Ρωμαίοι πωλητές ειδών πολυτελείας συγκεντρώνονταν στο κράτος του σαν σμήνος μελισσών, και όχι αδίκως. Όσα χρήματα κι αν είχε ξοδέψει για τα οστά νεκρών αγίων, δεν ενδιαφέρθηκε να χρησιμοποιήσει τα χρήματα της πολιτείας του για να παρουσιάσει στη Ρωμαϊκή Εκκλησία έναν νέο ζωντανό άγιο με τη μορφή του Αρχιεπισκόπου Άλμπρεχτ, που σκόπευε να του στερήσει την πλούσια πόλη της Ερφούρτης. Ως εκ τούτου επέτρεψε στον Λούθηρο να συνεχίσει, όχι ως «άνθρωπος του Θεού» αλλά ως εργαλείο της οικονομικής πολιτικής του. Τίποτα δεν είναι πιο αβάσιμο από το να δούμε στις Θέσεις του Λούθηρου ενάντια στις απολαύσεις μια «παγκόσμια ιστορική δράση» και να χρο-

* Πρόκειται για τον Εκλέκτορα της Σαξονίας, Φρειδερίκο Γ΄ (1463-1525), γνωστό και ως «Φρειδερίκος ο Σοφός». (Σ.τ.Μ.)

** Αλβέρτος της Πρωσίας (1490-1568): ο πρώτος κυβερνήτης του Δουκάτου της Πρωσίας, που δημιουργήθηκε μετά τη διάλυση του κράτους των Τευτόνων Ιπποτών. Όντας και ο ίδιος μέλος των Τευτόνων Ιπποτών, δέχτηκε το καινούργιο του αξίωμα αφού προηγουμένως ασπάστηκε τον λουθηρανισμό. (Σ.τ.Μ.)

*** Το Χρυσό Ρόδο είναι ένα διακοσμητικό στολίδι, το οποίο παραδοσιακά κάθε χρόνο απονέμει ο Πάπας ως σύμβολο στοργής και λατρείας. (Σ.τ.Μ.)

νολογήσουμε την αρχή της Μεταρρύθμισης από αυτές. Το αντι-ρωμαϊκό κίνημα υπήρχε για δεκαετίες σε όλες τις κοινωνικές τάξεις του γερμανικού έθνους, και ο αγώνας εναντίον των ατασθαλιών της εκκλησίας είχε ήδη βρει λογοτεχνική έκφραση, παραδείγματος χάρη στα γραπτά των ανθρωπιστών. Αυτά ήταν πολύ πιο δηκτικά απ' ό,τι οι μάλλον βαρετές Θέσεις του Λούθηρου, που δεν κατηγορούσαν καν τις ίδιες τις απολαύσεις, αλλά μόνο τις «καταχρήσεις» τους. Είναι εξίσου λάθος να πούμε ότι ο Λούθηρος αντιμετώπισε τα ερωτήματα με απλό, δυναμικό, λαϊκό τρόπο, ενώ η κουλτούρα των ανθρωπιστών υπερέβαινε την ικανότητα αντίληψης του λαού. Οι Θέσεις του Λούθηρου συντάχθηκαν επίσης στα λατινικά, και γράφτηκαν στο ιδιαίτερο μυστηριώδες ύφος της σχολαστικής θεολογίας, η οποία ήταν απολύτως ακατανόητη στις μάζες. Ο ίδιος ο Λούθηρος συχνά εξέφραζε την έκπληξή του για τις τεράστιες συνέπειες της παρέμβασής του. Αυτό που δεν αντιλήφθηκε, και που οι αστοί ιστορικοί μπορούν να ερμηνεύσουν μόνο με κάποια ευφάνταστη ιδεολογική υπόθεση, εξηγείται πολύ απλά από την οικονομική κατάσταση της εποχής του Λούθηρου. Από τους πνευματικούς ηγέτες της Μεταρρύθμισης επέζησε ο πιο στενόμυαλος, ο Λούθηρος, ενώ σημαντικότεροι διανοούμενοι όπως ο Χούτεν*, ο Μίντσερ** και ο Βέντελ Χίπλερ***, χάθηκαν. Πίσω από τον Λούθηρο βρισκόταν η πιο σημαντική οικονομική δύναμη – οι ηγεμόνες. Πίσω από τους άλλους ήταν οι βαρόνοι, το προλεταριάτο, οι χωρικοί και οι αστοί – οι τάξεις που είτε παρήκμαζαν οικονομικά είτε είχαν μόλις αρχίσει να αναπτύσσονται. Επειδή τα οικονομικά τους συμφέροντα έρχονταν σε σύγκρουση, δεν μπορούσαν να ενωθούν σε έναν κοινό αγώνα κατά των πριγκίπων. Μετά την εξέγερση των βαρόνων και ειδικά μετά τον Πόλεμο των Χωρικών****, ο Λούθηρος κατάλαβε πολύ καλά ποιος ήταν ο ρόλος του, όπως δείχνει από μόνη της αυτή η ένδοξη φράση:

«Το ότι δύο και πέντε κάνει επτά μπορείτε να το αντιληφθείτε με τη λογική σας. Αν όμως οι ηγεμόνες σάς πουν ότι δύο και πέντε κάνει οκτώ, είστε υποχρεωμένοι να το πιστέψετε, ακόμα κι αν έρχεται σε αντίθεση με τη γνώση και το ένστικτό σας.»

Όσον αφορά το πραγματικά εξαιρετικό κατόρθωμά του –ότι παραδέχτηκε και πολέμησε τις ανηθικότητες της εκμεταλλεύτριας Ρωμαϊκής Εκκλησίας όταν ήταν ακόμα φτωχός και άγνωστος μοναχός– ο Λούθηρος ούτε αγωνίστηκε στην πρώτη γραμμή, ούτε

---

* Ούλριχ φον Χούτεν (1488-1523): Γερμανός ιππότης, λόγιος, ποιητής και σατιρογράφος που ασπάστηκε τον λουθηρανισμό, θεωρείται συνδετικός κρίκος μεταξύ του ουμανισμού της Αναγέννησης και της Μεταρρύθμισης. (Σ.τ.Μ.)

** Τόμας Μίντσερ (1489-1525): Γερμανός ριζοσπάστης θεολόγος, από τους ηγέτες των αγροτών στον Πόλεμο των Χωρικών.

*** Βέντελ Χίπλερ (1465-1526): Γερμανός ευγενής, παρά την αριστοκρατική καταγωγή του συντάχθηκε με το μέρος των επαναστατών στον Πόλεμο των Χωρικών. (Σ.τ.Μ.)

****Ο Πόλεμος των Χωρικών ήταν μια θρησκευτική-κοινωνική εξέγερση των μικροαστών, των αγροτών και των εργατών ορυχείων ενάντια στους μεγάλους γαιοκτήμονες και την Καθολική Εκκλησία, που ξέσπασε στις γερμανόφωνες περιοχές της κεντρικής Ευρώπης μεταξύ 1524-1525. Η εξέγερση καταπνίγηκε από την αριστοκρατία, η οποία εκτέλεσε πάνω από 100.000 ανεπαρκώς οπλισμένους χωρικούς. (Σ.τ.Μ.)

ήταν ο μόνος που εξεγέρθηκε ανάμεσα στο προλεταριακό τμήμα του κλήρου της εποχής του. Πολλοί από αυτούς τους ιερείς μαρτύρησαν ένδοξα στο πεδίο της μάχης ή στο ικρίωμα για το μίσος τους απέναντι στη Ρώμη και την πίστη στην τάξη τους. Αλλά σαν «ένας γιος αγρότη που ανέβηκε ψηλά», ένας «ηγέτης του έθνους», ο Λούθηρος ήταν ο Μεγάλος Άνθρωπος της συνηθισμένης κλίμακας: ο υπερασπιστής της ιστορικής εξέλιξης που προσπάθησε να την ελέγξει και να την κυριαρχήσει. Ο Λούθηρος θα μπορούσε να οργανώσει τη νέα εκκλησία σύμφωνα με τις ανάγκες του γερμανικού μικροπρεπούς δεσποτισμού. Θα μπορούσε να κάνει τους εγκόσμιους ηγεμόνες-γαιοκτήμονες επισκόπους των κρατών τους, και θα μπορούσε να τους αποδώσει το δικαίωμα διάθεσης της κυριότητας της εκκλησίας και της μονής. Αλλά θα μπορούσε να κάνει όλα αυτά μόνο ως φανατικός υπηρέτης των ηγεμόνων, ως πνευματικός πρωταθλητής της ασταμάτητης παρακμής που έπληξε τη Γερμανία, και με τίμημα να κάνει το όνομά του σύμβολο της πιο περιορισμένης αντίδρασης που έλαβε χώρα στα μέσα του 16ου αιώνα.

Η μεγάλη οικονομική ανάπτυξη της Σαξονίας ήταν ο σημαντικότερος συντελεστής της ανόδου του Λούθηρου, ωστόσο επέβαλε ορισμένα όρια στην παντοδυναμία των ηγεμόνων που ο ίδιος υποστήριζε. Σε ένα ακόμα μισό-βάρβαρο κράτος όπως το Βρανδεμβούργο, όπου –όπως είπε ένας πολυμαθής ιερέας, ένας μορφωμένος άνθρωπος ήταν τόσο σπάνιος όσο ένα λευκό κοράκι– ο εκλέκτορας Γιοακίμ θα μπορούσε να μεταστραφεί εν μέρει υπέρ της Μεταρρύθμισης, προκειμένου να δαπανήσει τα έσοδα ολόκληρης της εκκλησιαστικής κυριότητας σύμφωνα με τις επιθυμίες του. Σε μια πολιτισμένη χώρα όπως η Σαξονία μια τέτοια συνοπτική μέθοδος ήταν αδύνατη. Εδώ ένα περισσότερο ή λιγότερο σημαντικό μέρος της περιουσίας έπρεπε να δοθεί στα πολιτιστικά καθήκοντα της Ρωμαϊκής Εκκλησίας, και σε όλα όσα ήταν σε θέση να κάνει εκείνη την εποχή. Έτσι, ιδρύθηκαν σαξονικά σχολεία στο Άναμπεργκ και στο Φράιμπεργκ, στη Δρέσδη και τη Λειψία, στο Νάουμπουργκ και στο Μέρσεμπουργκ, όλα ονομαστά με τον δικό τους τρόπο, αλλά τα πιο διάσημα από αυτά ήταν τα λεγόμενα «ηγεμονικά» σχολεία της Γκρίμμα, του Μάισεν και της Πφόρτα, τα οποία προήλθαν από μοναστήρια.

Στη Σαξονία δημιουργήθηκε ένα σχολικό σύστημα που, δεδομένων των γερμανικών συνθηκών, θα μπορούσε να ονομαστεί κλασικό. Ωστόσο, δεν διατήρησε αυτές τις προδιαγραφές, αλλά ακολούθησε τη μοίρα της οικονομικής ευμάρειας της Σαξονίας η οποία είχε καταστήσει δυνατά τα παραπάνω ιδρύματα. Μέσω του αποκλεισμού της Γερμανίας από την παγκόσμια αγορά, μέσω των ανακαλύψεων ανεξάντλητων προμηθειών χρυσού και αργύρου στον Νέο Κόσμο, μέσω του Τριακονταετούς Πολέμου και ούτω καθεξής, η μεσαία τάξη στη Σαξονία, όπως και σε ολόκληρη τη Γερμανία, παρήκμασε οικονομικά και κατέληξε αποκρουστικά δουλοπρεπής. Όσο περισσότερο συνεχιζόταν αυτή η παρακμή, τόσο πιο φανατικά τα σαξονικά σχολεία –και πάνω απ' όλα τα πανεπιστήμια της Λειψίας και του Βίτενμπεργκ– υπερασπίζονταν την ιδεολογική αντανάκλαση της άθλιας κατάστασής τους, αυτόν τον άκαμπτο και απολιθωμένο λουθηρανισμό στη σκιά του οποίου η ελεύθερη επιστημονική έρευνα δεν ήταν δυνατό να ανθίσει. Εντούτοις η Σαξονία παρέμεινε ανώτερη από την υπόλοιπη Γερμανία στην εκπαίδευση και τον οικονομικό πλούτο. Έτσι όπως είχαν γίνει τα σχολεία της Σαξονίας –θαμποί καθρέφτες–

γίνονταν δέκτες των πρώτων ακτινών μιας νέας κουλτούρας που αντανακλούσε απ' έξω στη Γερμανία.

Ο Λασάλ αρνήθηκε έντονα τον ισχυρισμό του Γιούλιαν Σμιτ ότι η Γερμανία διαγράφηκε προσωρινά από τα κατάστιχα του ευρωπαϊκού πολιτισμού κατά τη διάρκεια του Τριακονταετούς Πολέμου· ο ίδιος έχει μάλιστα καταγράψει έναν εκπληκτικά μεγάλο αριθμό εξαίρετων ανδρών που έβγαλε η Γερμανία κατά τη διάρκεια και μετά το τέλος του πολέμου. Η διαφωνία με ένα σχόλιο που αφορμάται από καθαρή άγνοια είναι αρκετά δικαιολογημένη, αλλά δεν πρέπει να επεκταθεί στη δήλωση ότι η Γερμανία τον 17ο αιώνα ήταν στο ίδιο επίπεδο με άλλα πολιτισμένα ευρωπαϊκά έθνη. Ένα μεγάλο, αν όχι το μεγαλύτερο, μέρος αυτών των σημαντικών διανοητών έπρεπε να πάει στο εξωτερικό, μόνιμα ή τουλάχιστον για ένα χρονικό διάστημα, προκειμένου να αποκτήσει το απαραίτητο πλαίσιο που θα του επέτρεπε να εκφράσει το ταλέντο του. Εκείνοι που παρέμειναν στη γενέτειρά τους ήταν εξαρτημένοι πνευματικά από ξένες επιρροές, υπάκουοι μαθητές μεγάλων δασκάλων, όπως ομολόγησε ειλικρινά ο Τομάσιους, ένας από τους σημαντικότερους διανοητές που εμπίπτει σε αυτή την κατηγορία. Το γεγονός αυτό εξηγείται και πάλι από την οικονομική παρακμή της Γερμανίας. Η μεγάλη πρόοδος στα μαθηματικά και τις φυσικές επιστήμες που σηματοδοτούν ο 17ος και 18ος αιώνας ήταν αποτέλεσμα της διεθνούς κυκλοφορίας που κυρίευε ολοένα και περισσότερο ολόκληρο τον κόσμο.

Αυτή η πρόοδος θα μπορούσε να προέρχεται μόνο από εκείνα τα έθνη που έπαιξαν σημαντικό ρόλο σε αυτήν την κυκλοφορία, όπως η Αγγλία και η Ολλανδία. Η θεμελιώδης προϋπόθεση αυτής της εξέλιξης ήταν η υψηλή ανάπτυξη των μεσαίων τάξεων, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την αφύπνιση της πολιτικής τους αυτοσυνειδησίας. Αλλά στη Γερμανία δεν υπήρχε μεσαία τάξη ως ανεξάρτητη δύναμη, δεδομένου ότι οι εμπορικοί δρόμοι είχαν μετακινηθεί από τη Μεσόγειο στον Ατλαντικό Ωκεανό. Οι άρχουσες τάξεις ήταν οι ηγεμόνες, και σίγουρα δεν ήταν σε θέση να δημιουργήσουν μια εθνική επιστημονική ζωή.

Εάν πιστέψουμε στο πατριωτικό *Milites Gloriosi** που θέτει τη μόδα στη Γερμανία σήμερα, η γερμανική λατρεία του ξένου πολιτισμού που ήταν τόσο κυρίαρχη στον 17ο και 18ο αιώνα είναι κάτι που ένας πραγματικός πατριώτης μόνο με φρίκη μπορεί να θυμηθεί. Αλλά η επιστημονική αντίληψη που βλέπει στην πνευματική ζωή των εθνών την αντανάκλαση των ταξικών αγώνων, πρέπει να διαχωρίσει δύο εντελώς διαφορετικές πτυχές του ζητήματος. Σίγουρα η μίμηση ξένων τρόπων από τους Γερμανούς ηγεμόνες και την αριστοκρατία ήταν μια βάναυση άρνηση της εξαιρετικά μέτριας εθνικής συνείδησης: θα παραμείνει πάντα ένα μελανό σημείο στη γερμανική ιστορία. Σήμαινε τον πιθηκισμό των ξένων και γεννήθηκε από τα πιο άθλια συμφέροντα του μικροπρεπούς δεσποτισμού. Αλλά αυτός ο ξεδιάντροπος πιθηκισμός των ξένων δεν έπρεπε να περιμένει τους πατριώτες τού σήμερα για να τον καταδικάσουν: καταγγέλθηκε ήδη από τις

---

* Πρόκειται για τη φιγούρα του «Καυχησιάρη Στρατιώτη», θεατρικού τύπου από την ομώνυμη κωμωδία του Πλαύτου. (Σ.τ.Μ.)

σοβαρές προσωπικότητες της εποχής – αναφέρουμε ενδεικτικά τον Κλόπστοκ* και τον Λέσινγκ. Ο Λογκάου** έγραψε στο 17ο αιώνα:

Οι υπηρέτες φοράνε τη λιβρέα των αφεντάδων τους.
Η Γαλλία αφέντης, η Γερμανία υπηρέτης· έτσι θα είναι;
Ελευθερώστε τη Γερμανία, να ντρέπεστε γι' αυτή τη χυδαία σκλαβιά!

Η λατρεία του ξένου πολιτισμού από τους Γερμανούς μελετητές απαιτεί μια εντελώς διαφορετική και πολύ αντίθετη κρίση. Ήταν η πρώτη προσπάθεια ευφυών μελών της μεσαίας τάξης για να τη σύρουν έξω από έναν απύθμενο βάλτο. Δεν υπήρχε άλλος τρόπος για την επίτευξη αυτού του στόχου· ο καρπός που έφερε το εγγενές φυτό του ορθόδοξου λουθηρανισμού ήταν δύσπεπτος. Αλλά το να προσπαθήσει κανείς να αναστήσει ένα νεκρό βλαστό, που δεν λαμβάνει πλέον καμία τροφή από τις ρίζες του, μεταμοσχεύοντάς του κλαδιά από ξένα δέντρα, είναι μια δύσκολη και άχαρη αποστολή. Μόνο όταν ο παλιός βλαστός επέστρεψε στη ζωή, μόνο όταν η γερμανική μεσαία τάξη άρχισε να ανακάμπτει λίγο οικονομικά, δηλαδή, μετά τα μέσα του 18ου αιώνα, μπόρεσαν τα ξένα κλαδιά να αναπτυχθούν στο γηγενές δέντρο. Μέχρι τότε, κανένας άλλος δρόμος δεν ήταν ανοικτός με ασφάλεια στους Γερμανούς μελετητές παρά να αναζητήσουν την πνευματική τους τροφή, και ακόμη και την πατρίδα τους στο εξωτερικό. Πολύ περισσότερο τη στιγμή που οι ηγεμόνες που κυβέρνησαν τη Γερμανία ήταν είτε εχθρικοί είτε αδιάφοροι για τον γερμανικό πολιτισμό, ή τον αντιμετώπιζαν με αμφίβολο ενδιαφέρον, δηλαδή για να εξυπηρετήσει τον αισχρό δεσποτισμό τους. Οι ηγεμόνες είτε άφησαν τους Γερμανούς λογίους να λιμοκτονήσουν είτε τους ανάγκασαν να πάνε στο εξωτερικό, είτε τους περιόρισαν στις αυλές τους. Είναι δύσκολο να πούμε ποιο από τα τρία ήταν καταστροφικότερο. Επομένως, είναι εύκολο να καταλάβουμε γιατί οι Γερμανοί λόγιοι που έμειναν στη Γερμανία εξελίχθηκαν σε μάλλον ιδιόρρυθμους χαρακτήρες, και γιατί ο γερμανικός Διαφωτισμός είχε τόσο ασαφή και διφορούμενο χαρακτήρα, τόσο αποκρουστικό για έναν άνθρωπο σαν τον Λέσινγκ. Η αγγλική και η γαλλική φιλοσοφία είχαν τις ρίζες τους στη μεσαία τάξη των αγγλικών και γαλλικών εθνών. Αυτή η καταγωγή ήταν ταυτόχρονα τα δεσμά και η προστασία τους. Ο γερμανικός Διαφωτισμός δεν είχε τέτοιες ρίζες και αιωρούνταν: τίποτα δεν τον εμπόδιζε να πάει όσο μακριά έλαμπε το «φως της λογικής», αλλά και τίποτα δεν τον προστάτευσε όταν μια ακτίνα αυτού του φωτός έπεφτε πολύ αποκαλυπτικά στο βούρκο του δεσποτισμού. Εξ ου και το υποκριτικό μείγμα χαμογελαστής συγκατάβασης και φαρισαϊκού τρόμου με το οποίο οι Γερμανοί εκπρόσωποι του Διαφωτισμού σκέφτηκαν να γελοιοποιήσουν τους Άγγλους και τους Γάλλους «υλιστές και νατουραλιστές, άθεους και σπινοζιστές». Αλλά αυτοί οι ίδιοι ήταν

---

* Φρίντριχ Κλόπστοκ (1724-1803): Γερμανός ποιητής, με μεγάλη συμβολή στη λογοτεχνία της χώρας του, ακολούθησε νέους καλλιτεχνικούς δρόμους μακριά απ' τα συμβατικά γαλλικά πρότυπα της εποχής. (Σ.τ.Μ.)

** Φρίντριχ φον Λογκάου (1605-1655): Γερμανός ποιητής της εποχής του Μπαρόκ. (Σ.τ.Μ.)

που γελοιοποιήθηκαν. Η αστική επιστήμη δεν ανέκαμψε ποτέ πλήρως από αυτή την άσχημη ασθένεια, ακριβώς γιατί η γερμανική μεσαία τάξη δεν τόλμησε ποτέ να σταθεί στα πόδια της. Και δεδομένου ότι η γερμανική αστική τάξη είχε βρει καταφύγιο πίσω από πρωσικές ξιφολόγχες, αυτή η ασθένεια επέστρεψε, χειρότερα από ποτέ.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες η Σαξονία έπρεπε να γίνει η κύρια χώρα για την πνευματική αφύπνιση της γερμανικής μεσαίας τάξης. Τα σαξονικά σχολεία ήταν τα μόνα ιδρύματα ή, τουλάχιστον, τα πιο κατάλληλα για να αποκτήσει η μεσαία τάξη την κουλτούρα των ξένων χωρών. Είχαν εκπέσει πολύ από το παλιό τους επίπεδο κατά τη διάρκεια του ορθόδοξου λουθηρανισμού. Οι αρχαίες γλώσσες διδάσκονταν μόνο για να παρέχουν στους μαθητές τη δυνατότητα να συζητούν ασταμάτητα το κάθε γράμμα της Βίβλου. Ωστόσο, οι γλώσσες αυτές ήταν τα κλειδιά του θησαυροφυλακίου της ευρωπαϊκής επιστήμης, και από τα τέλη του 17ου μέχρι και τον 18ο αιώνα, οι περισσότεροι εκπρόσωποι του γερμανικού πολιτισμού ήταν Σάξονες, ή προέρχονταν από σαξονικά σχολεία: από τον Λάιμπνιτς, τον Πούφενντορφ και τον Τομάσιους μέχρι τον Γκέλερτ, τον Κλόπστοκ και τον Λέσινγκ. Κι ακόμη περισσότερο: με την είσοδο του Γκαίτε και του Σίλερ στον σαξονικό πολιτισμό μια νέα περίοδος ξεκίνησε στη ζωή αυτών των Γερμανών του νότου. Η Βαϊμάρη δεν ανήκε στη σφαίρα της στρατιωτικής Πρωσίας, αλλά στην πολιτιστική σφαίρα της Σαξονίας, και ο Καρλ Άουγκουστ, ο δούκας της Βαϊμάρης, δεν ήταν ένας Χοεντσόλερν, αλλά προερχόταν από τη δυναστεία του Βέτιν.

Αυτό όμως φεύγει κιόλας πέρα από τα όρια αυτού του δοκιμίου. Ωστόσο, μέρος της αποστολής μας είναι να αναφέρουμε εν συντομία την κοινωνική πρόοδο που αντιπροσωπεύουν αυτές οι δύο ομάδες διανοούμενων. Ο Λάιμπνιτς, ο Πούφενντορφ και ο Τομάσιους τάχθηκαν υπέρ της μπουρζουαζίας. Προσπάθησαν να απελευθερώσουν την επιστήμη από τις αλυσίδες της θεολογίας για το συμφέρον της μεσαίας τάξης. Όσα κι αν ειπωθούν εναντίον της φιλοσοφικής αισιοδοξίας του Λάιμπνιτς, εκείνη ήταν που αποδυνάμωσε την επιρροή της ορθόδοξης αντίληψης του κόσμου ως κοιλάδα των δακρύων. Ο Πούφενντορφ και ο Τομάσιους δίδαξαν τη θεωρία ότι όλη η κοινωνία προέρχεται από ένα συμβόλαιο και ότι το άτομο είχε το δικαίωμα να αντισταθεί ενάντια σε κάθε προφανή αδικία. Αρνήθηκαν τη θεϊκή προέλευση της μοναρχικής εξουσίας και χειροκρότησαν τα φυλλάδια που δημοσιεύθηκαν στην Ολλανδία ενάντια στον δεσποτισμό του βασιλιά Ιακώβου Β΄. Και ήταν ο Τομάσιους που έφερε τη γερμανική γλώσσα πίσω στο αμφιθέατρο των πανεπιστημίων. Αλλά το έργο αυτών των ανδρών δεν βρήκε καμία υποστήριξη ούτε απήχηση στη μεσαία τάξη. Ο Λάιμπνιτς στα τελευταία επιτεύγματά του ήταν περισσότερο ευρωπαίος παρά γερμανός λόγιος. Ο Πούφενντορφ και ο Τομάσιους ομολόγησαν ότι πήραν τις ιδέες τους από τον Ούγκο Γκρότιους* και τον Τόμας Χομπς. Όλοι τους εξακολουθούσαν να είναι υποτελείς της αυλής. Κατά τη διάρκεια της ζωής του ο Λάιμπνιτς είχε γίνει ήδη διάσημος για την ικανότητά του να αποδεικνύει οτιδήποτε επιθυμούσαν οι πρίγκιπες να αποδείξει. Ο Πούφενντορφ πέθανε ως πολίτης

---

* Ούγκο Γκρότιους (1583-1645): διάσημος Ολλανδός ουμανιστής, ποιητής, πολιτικός, διπλωμάτης, και νομικός. (Σ.τ.Μ.)

του Βρανδεμβούργου και ιστορικός της σουηδικής αυλής. Ο Τομάσιους τα τελευταία χρόνια της ζωής του, όταν ήταν Πρώσος καθηγητής στη Χάλλε, έκανε τις πιο απίστευτες παραχωρήσεις στον μοναρχικό δεσποτισμό.

Αλλά σχεδόν στα μέσα του 18ου αιώνα, ο Γκέλερτ, ο Κλόπστοκ και ο Λέσινγκ όχι μόνο τάχθηκαν υπέρ της αστικής τάξης, αλλά είχαν ήδη ριζώσει σε αυτή. Ο Γκέλερτ δεν ήταν τόσο σημαντικός σε σχέση με τους άλλους δύο, αλλά οι *Μύθοι** του έδωσαν στις μεσαίες τάξεις το πρώτο λογοτεχνικό του λάβαρο· ο πρώτος αχνός ήχος αντίδρασής τους, μπορεί να ανακαλυφθεί στα ανώδυνα στιχάκια του, ταπεινά και σταθερά, όπως ήταν και ο ίδιος ο Γκέλερτ. Πολύ περισσότερο περήφανη και ειλικρινής είναι η ταξική συνείδηση του Κλόπστοκ ο οποίος αργότερα έμελλε να γίνει βάρδος της Γαλλικής Επανάστασης, και πάνω απ' όλα του Λέσινγκ, που περιφρόνησε τα δεσμά ενός αξιώματος στην υπηρεσία οποιασδήποτε αυλής ή κράτους, και προσπάθησε να ζήσει για το λογοτεχνικό του κάλεσμα στην κοινωνική ελευθερία. Ήταν ένα εξαιρετικά τολμηρό εγχείρημα στη Γερμανία, και το τραγικό αποτέλεσμά του μας δίδαξε ότι οι μεσαίες τάξεις δεν ήταν ώριμες για την τόλμη του εκπροσώπου τους, και αυτή η αυτοπεποίθηση, μισο-χαλαρή, μισο-επιθετική, έδειξε τον Λέσινγκ στην ολότητά του. Ήταν η ίδια με εκείνη όταν έγραφε είκοσι χρονών νεαρός: «Τι με νοιάζει αν ζω σε πλούτο ή όχι, εφόσον ζω!» ή όταν ήταν πενήντα χρονών άνδρας: «Είμαι πολύ περήφανος για να σκεφτώ τον εαυτό μου δυστυχισμένο, σφίγγω τα δόντια και αφήνω τη βάρκα να κινήσει, όπως ο άνεμος και το νερό θελήσουν· αρκεί που εγώ ο ίδιος δεν θέλω να την ανατρέψω!» Αποτέλεσε την ισχυρότερη αντίθεση με την αγχωτική και άπληστη φιλισταϊκή ανησυχία για μια «καλή ζωή», που παρουσιάζεται τόσο εμφανώς στην αλληλογραφία των συγχρόνων του. Ίσως ο Λέσινγκ να πήρε κάτι από αυτήν την ειλικρινή και ελεύθερη στάση από το σχολείο του.

2. Η πρωσική μοναρχία

Οι ιστορικοί που παρουσιάζουν τον βασιλιά Φρειδερίκο να συγγενεύει νοητικά και πνευματικά με τους αστούς κλασικούς, και ιδιαίτερα με τον Λέσινγκ, συνήθως παραθέτουν κάποιες από τις δηλώσεις του, όπως οι εξής: «Ο ηγεμόνας είναι ο πρώτος υπηρέτης του κράτους του», «Θα γίνω βασιλιάς των φτωχών», «Δεν πρέπει να υπάρχει περιορισμός στον Τύπο», «Στο κράτος μου ο καθένας μπορεί να βρει τη σωτηρία με το δικό του τρόπο».

Ωστόσο κάποιος μπορεί να μπει στον πειρασμό να θεωρήσει αυτές τις αξίες, που βρίσκονται σε λίγο πολύ κραυγαλέα αντίθεση με το σύνολο της βασιλείας του Φρειδερίκου, ως προϊόν του γνωστού φιλελευθερισμού των διαδόχων του θρόνου. Πολύ περισσότερο αν λάβουμε υπόψη ότι αυτές οι ωραίες φράσεις ξεστομίζονταν λίγο πριν ή αμέσως μετά την ανάρρησή του στο θρόνο – δηλαδή, σε μια εποχή που απελευθερώθηκε από την τρομερή πίεση που του ασκούσε ο πατέρας του από τη βρεφική ηλικία. Στην πραγματικότητα, ο Καρλάιλ τις θεωρεί ως τέτοιες, και παρ' όλη τη λατρεία του ήρωά

* Οι *Μύθοι* του Γερμανού ποιητή Κρίστιαν Φύρχτεγκοτ Γκέλερτ ήταν απλές διδακτικές ιστορίες στο πρότυπο του Γάλλου ποιητή Ζαν ντε Λα Φονταίν. (Σ.τ.Μ.)

του παραμένει ένας πρακτικός Άγγλος, λέγοντας: «Αυτή η όμορφη γλώσσα προκάλεσε στον κόσμο εκείνης της εποχής έναν θαυμασμό που δεν μπορούμε να τον αντιληφθούμε πλήρως, δεδομένου ότι την έχουμε πια από καιρό συνηθίσει (τη γλώσσα) και γνωρίζουμε τον συνηθισμένο της αντίκτυπο». Προφανώς δεν πέρασε από το μυαλό του Καρλάιλ τότε, στη δεκαετία του 1850, ότι αυτός ο ακατανόητος θαυμασμός θα γινόταν στη δεκαετία του ’90 το καθήκον που αρμόζει σε κάθε Γερμανό πατριώτη!

Ακόμα και η σύλληψη του Καρλάιλ εξακολουθεί να είναι πολύ ευνοϊκή για τους αστούς ιστορικούς της Πρωσίας, και πολύ δυσμενής για τον ίδιο τον Φρειδερίκο. Δεν χρειάζεται να δηλώσουμε ότι η επιστημονική ιστορική έρευνα λίγη σχέση έχει τόσο με τους αντιπρωσικούς όσο και με τους φιλοπρωσικούς μυθολόγους. Το να δείτε στον Φρειδερίκο την πηγή όλων των κακών είναι εξίσου παράλογο με το να δείτε στο πρόσωπό του την πηγή όλων των καλών.

Όποιος μελετά την ιστορία αυτού του βασιλιά σύμφωνα με επιστημονικές αρχές θα ανακαλύψει το εξαιρετικό του ταλέντο, την βασική αιτία της επιτυχίας του, μια ποιότητα που θα πρέπει να εκτιμηθεί ιδιαίτερα από τους οπαδούς της υλιστικής αντίληψης της ιστορίας. Ο Φρειδερίκος είχε πλήρη επίγνωση ότι δεν μπορούσε να προχωρήσει ούτε βήμα παραπέρα από ό,τι επέτρεπαν οι οικονομικές συνθήκες της εποχής που έζησε και βασίλευσε. Όχι ότι οι αποφάσεις του ξεπέρασαν την εποχή του· μάλλον έμειναν πολύ πιο πίσω, και ήταν κάθε άλλο παρά εμπνευσμένες. Όχι ότι δεν παραπλανήθηκε ποτέ όσον αφορά τις οικονομικές συνθήκες· συνέβη αρκετές φορές και πλήρωνε πάντα το τίμημα.

Κατά τη διάρκεια του επταετούς πολέμου έγραψε στον πάντα απελπισμένο αδελφό του Ερρίκο ότι θα κερδίσει αυτός που έχει το τελευταίο τάλιρο στην τσέπη του· αποκάλεσε τα οικονομικά ραχοκοκαλιά του κράτους, και στην περιγραφή του για το πρωσικό κράτος τα έβαλε πάνω από οτιδήποτε άλλο, ακόμη και πάνω από το στρατό. Έτσι βλέπουμε ότι από την πρώτη μέχρι την τελευταία ημέρα της βασιλείας του ακολούθησε πιστά αυτή τη βασική ιδέα. Είναι δύσκολο να πούμε πότε ήταν πιο εμφανές: την ημέρα της ανάρρησής του όταν, πριν φτάσει τα τριάντα, άλλαξε σ’ ένα λεπτό από καταπιεσμένος σκλάβος σε απόλυτο δεσπότη, ή την τελευταία ημέρα, όταν μετά από όλες τις επιτυχίες του και πενήντα χρόνια δεσποτικής βασιλείας δεν είχε αυταπάτες για τα όρια που έθεσαν οι συνθήκες της εποχής του.

Όταν είπε ότι «ο ηγεμόνας είναι ο πρώτος υπηρέτης του κράτους του» δεν σκόπευε να υποταχθεί σε αυτό το ιδανικό, ούτε ήταν ένας τρόπος για να κερδίσει μια φτηνή δημοτικότητα. Μεριμνούσε απλώς για την ελεύθερη διάθεση των οικονομικών μέσων της εξουσίας της χώρας. Η έκφραση αυτή –που αρθρώνεται πρώτα από τον αυτοκράτορα Τιβέριο– δεν συνεπάγεται τον περιορισμό, αλλά την επέκταση της απολυταρχίας, και παρόλο που αυτό θα μπορούσε να είναι ένα μεγάλο μυστικό για τα σημερινά κοινά, κοντόφθαλμα μυαλά, οι σύγχρονοι του Φρειδερίκου το γνώριζαν καλά. Έτσι γράφει ο Χάινζε* στον *Αρντινγκέλλο* του:

---

* Βίλχελμ Χάινζε (1746–1803): Γερμανός συγγραφέας, γνωστός για το έργο του *Ο Αρντινγκέλλος και τα Ευλογημένα Νησιά*, ένα λογοτεχνικό-ιστορικό κείμενο που ισορροπεί μεταξύ της Αναγεν-

«Πώς μπορεί να είναι υπηρέτης κάποιος που κανένας δεν τον διατάζει, που δεν έχει αφέντη πάνω απ' το κεφάλι του, που φτιάχνει και εκδίδει τους νόμους όπως του κάνει κέφι, αλλά ο ίδιος δεν υπακούει σε κανέναν, που τιμωρεί αυθαίρετα, χωρίς καν να τους συμβουλευτεί;»

Στην πραγματικότητα, όταν ο Λουδοβίκος ο ΙΔ΄ είπε «Το κράτος είμαι εγώ», υπήρχε ακόμα από την πλευρά της εξουσίας μια ηθική ευθύνη απέναντι στο κράτος, και αυτό επρόκειτο να αποδειχτεί με την εκτέλεση του Λουδοβίκου του ΙΣΤ΄. Αλλά αν ο ηγεμόνας κάνει τον εαυτό του όχι απλώς υπηρέτη, αλλά τον πρώτο υπηρέτη του κράτους, αυτό σημαίνει, σε ένα απολυταρχικό κράτος, ότι αποποιείται αυτή την ευθύνη. Γιατί κανένας δεν μπορεί να κάνει τον εαυτό του σκλάβο της περιουσίας του, και το πόσο πολύ θεωρούσε ο Φρειδερίκος το «κράτος» ιδιοκτησία του μπορεί κανείς να το δει στη διαθήκη του, στην οποία κληροδότησε στον ανιψιό του όχι μόνο τα «χρυσά και ασημένια σκεύη του, τη βιβλιοθήκη, την πινακοθήκη» κ.ά., αλλά και «το Βασίλειο της Πρωσίας», λες και ήταν ένα συνηθισμένο αγρόκτημα.

Ισχυριζόμενος ότι ήταν ο πρώτος υπηρέτης του κράτους, ο Φρειδερίκος κυνήγησε πολύ πρακτικούς στόχους. Έκανε αυτό το σχόλιο περίπου έξι φορές, πρώτα όταν στέφθηκε πρίγκιπας, κι ύστερα στην εισαγωγή του *Αντί-Μακιαβέλι** του δηλώνοντας ότι υπάρχουν δύο είδη κυρίαρχων: εκείνοι που βλέπουν τα πάντα με τα μάτια τους και κυβερνούν οι ίδιοι τα κράτη τους, και εκείνοι που βασίζονται στην ειλικρίνεια των υπουργών τους και κυβερνώνται από οποιονδήποτε ασκεί εξουσία στο μυαλό τους. Οι πρώτοι είναι απόλυτοι αφέντες, οι ψυχές των κρατών τους, οι βασικοί φύλακες της δικαιοσύνης, οι ανώτατοι διοικητές του μαχόμενου στρατού, οι διευθυντές της οικονομικής διοίκησης, εν ολίγοις, οι πρώτοι υπηρέτες του κράτους. Αυτούς θα αντιγράψει ο Φρειδερίκος. Οι δεύτεροι παραπέμπουν εμφανώς στον πατέρα του**, που στην τραγωδία του νεαρού Φρειδερίκου ήταν το πιόνι του ανεξέλεγκτου μίσους των υποστηρικτών της Αυστρίας Γκρούμπκοβ*** και Ζέκεντορφ****. Και, σε γενικές γραμμές, όσο παράξενος κι αν ήταν ο τύραννος Φειδερίκος Γουλιέλμος ο Ι, δημιούργησε και ευνόησε την τάξη της δημόσιας διοίκησης, επιτρέποντάς της έναν σχετικά σημαντικό ρόλο στην κυβέρνηση. Ο Φρειδερίκος απεχθανόταν τους δημοσίους υπαλλήλους, θεωρώντας τους εμπόδιο στον φωτισμένο δεσποτισμό του, και πάντα προσπαθούσε να τους απομακρύνει.

νησιακής τεχνοτροπίας και του κινήματος *Θύελλα και Ορμή*. (Σ.τ.Μ.)

* Ο «Αντί-Μακιαβέλι» γράφτηκε τον 18ο αιώνα από τον Φρειδερίκο Β΄ ή Μέγα. Εκεί επιτίθεται στον Μακιαβέλι και στις απόψεις του τονίζοντας ότι είναι ενάντια στα ιδανικά του Διαφωτισμού και σε όσα οφείλει να πρεσβεύει ένας καλός ηγέτης. (Σ.τ.Μ.)

** Ο βασιλιάς Φρειδερίκος Γουλιέλμος ο Α΄ (1688-1740). (Σ.τ.Σ.)

*** Φρίντριχ Βίλχελμ Φον Γκρούμπκοβ (1678-1739): Πρώσος στρατάρχης και πολιτικός, έμπιστος του Φρειδερίκου Γουλιέλμου του Α΄. (Σ.τ.Μ.)

**** Φρίντριχ Χάινριχ φον Ζέκεντορφ (1673-1763): στρατάρχης και διπλωμάτης της μοναρχίας των Αψβούργων στην Αυστρία, πρέσβης της Πρωσικής αυλής στο Βερολίνο από τα 1726, όταν κέρδισε την εμπιστοσύνη του Φρειδερίκου Γουλιέλμου του Α΄. (Σ.τ.Μ.)

Θα ασχοληθούμε αργότερα με το ερώτημα αν πραγματικά κατάφερε να το επιτύχει ή αν ο πατέρας του δεν απεδείχθη και ο πιο φωτισμένος τύραννος. Σε αυτό το σημείο έχει σημασία μόνο να ξέρουμε τι σκόπευε να κάνει ο Φρειδερίκος. Ήθελε όλοι οι δημόσιοι υπάλληλοι να εκτελούν τυφλά τη δεσποτική του βούληση, και η φράση ότι ο ηγεμόνας είναι ο πρώτος υπηρέτης του κράτους καθοδηγούσε τη δράση του. Σε αυτό παρέμεινε πάντα πιστός στον εαυτό του. Σαράντα χρόνια μετά τον *Αντί-Μακιαβέλι* γράφει ότι ενώ ο βασιλιάς είναι ένα «ανθρώπινο ον» ακριβώς όπως και «ο κατώτερος από τους υποτελείς του», την ίδια στιγμή είναι «ο πρώτος δικαστής, ο πρώτος χρηματοδότης, ο πρώτος υπουργός της κοινωνίας» και έχει τα ίδια συμφέροντα με το λαό. Αυτό, υποστήριξε ο Φρειδερίκος, δεν θα συνέβαινε με μια αριστοκρατία στρατηγών και υπουργών, αν παραδινόταν σε αυτούς. Ο Φρειδερίκος κυβέρνησε χωρίς ολόκληρη την τάξη των δημοσίων υπαλλήλων. Συναντούσε επίσημα τους υπουργούς μόνο μία φορά το χρόνο, τον Ιούνιο, στη λεγόμενη «Αναθεώρηση των Υπουργών» ενώ ο ίδιος ξεφορτώθηκε όλες τις κυβερνητικές πράξεις, χρησιμοποιώντας τρεις γραμματείς αιθουσών, όπως λέγονται, τους οποίους επέλεξε ανεξαιρέτως από τους υποτελείς υπαλλήλους, καταδικάζοντάς τους σε μια μοναστηριακή μοναξιά, ή ακόμα, όπως είπε ένας ξένος διπλωμάτης, κρατώντας τους υπό φρούρηση όπως τους κρατικούς φυλακισμένους.

Το πράγμα διαφέρει κάπως με τη φράση «ο ηγεμόνας των φτωχών», η οποία δεν έχει καν καταγραφεί επίσημα. Ο Τράιτσκε* επίσης, δεν έχει εντελώς δίκιο όταν λέει: «Η προστασία των φτωχών και των καταπιεσμένων, το πιο ανθρώπινο από όλα τα βασιλικά καθήκοντα, ήταν για τον Οίκο των Χοεντσόλερν μια εντολή αυτοπροστασίας: περήφανα έφεραν τον τίτλο "βασιλιάδες των ζητιάνων", που δεν ήταν παρά γαλλικός χλευασμός». Αυτό το «πιο ανθρώπινο από τα βασιλικά καθήκοντα» δεν είχε νόημα για τον Φρειδερίκο. Η πλούσια και καταπιεστική τάξη, οι μεγάλοι γαιοκτήμονες και οι Γιούνκερς**, επιδοτήθηκαν από το δημόσιο ταμείο και τους παραχωρήθηκαν χυδαία προνόμια. Και όσο για τον «γαλλικό χλευασμό», δεν έχει καμία απολύτως σχέση με το θέμα. Αναφέρεται μάλλον σε μια παρατήρηση που έκανε ο Φρειδερίκος μερικούς μήνες πριν από την ενθρόνισή του, σε ένα γεύμα του δούκα του Μπράουνσβαϊγκ στο Βερολίνο: «Μόλις ανέβω στο θρόνο, θα είμαι ένας πραγματικός βασιλιάς των ζητιάνων». Με αυτό επιδίωξε είτε να στρώσει το δρόμο του με καλές προθέσεις, είτε –το πιθανότερο– να αντικρούσει την τέχνη του πατέρα του στην οικονομική εκμετάλλευση του λαού. Αυτή ήταν η ερμηνεία και του ίδιου του πατέρα του: όταν ενημερώθηκε για τη δήλωση του γιού του, εξαγριώθηκε εναντίον του. Σε κάθε περίπτωση, αυτά που είπε δεν είχαν πρακτικές συνέπειες: οι οικονομικές μέθοδοι υπό την ηγεσία του Φρειδερίκου παρέμειναν εκεί που τις είχε αφήσει ο Φρειδερίκος Γουλιέλμος, και μετά τον Επταετή Πόλεμο έγιναν απείρως πιο καταπιεστικές.

---

* Χάινριχ φον Τράιτσκε (1834-1896): Γερμανός ιστορικός και πολιτικός, εθνικοφιλελεύθερος, μέλος του Ράιχσταγκ. (Σ.τ.Μ.)

** Οι Γιούνκερς, μεγαλογαιοκτήμονες Πρώσοι ευγενείς, απασχολούσαν στα κτήματά τους εργάτες έναντι ελάχιστων απολαβών. Θεωρούνταν σημαντικός οικονομικός παράγοντας της Πρωσίας και μετά το 1871 της γερμανικής στρατιωτικής, πολιτικής και διπλωματικής ηγεσίας. (Σ.τ.Μ.)

Ερχόμαστε τώρα στις «εφημερίδες», οι οποίες «δεν πρέπει να ενοχλούνται» και εδώ θα γίνουμε μάρτυρες ενός μικρού ιντερλούδιου της εξωτερικής πολιτικής. Με τη στάση του απέναντι στον Τύπο, ο Φρειδερίκος θέλησε να εξασφαλίσει για τον εαυτό του ένα ακόμη όπλο κατά των ευρωπαϊκών δυνάμεων. Αυτό προκύπτει απ' το ότι η ιστορική πηγή αυτής της φράσης είναι μια επιστολή που γράφτηκε από τον κυβερνητικό υπουργό κόμη Πόντεβιλ στις 5 Ιουνίου 1740, την έκτη ημέρα της βασιλείας του Φρειδερίκου. Σημειώνει:

«Η Αυτού Βασιλική Μεγαλειότητα, αφού σηκώθηκε από το τραπέζι, με διέταξε με τον πιο ευγενικό τρόπο να γνωστοποιήσω στους κρατικούς υπουργούς και στους υπουργούς πολέμου, ότι η Υψηλότητά του θα παραχωρήσει απεριόριστη ελευθερία στους δημοσιογράφους του Βερολίνου για να γράφουν στα άρθρα τους ό,τι θέλουν για τα γεγονότα εδώ, χωρίς καμία κριτική, γιατί αυτό ευχαριστεί την Υψηλότητά του. Έτσι, οι υπουργοί Εξωτερικών δεν θα μπορούσαν να διαμαρτυρηθούν αν συναντούσαν κάθε τόσο στα αποσπάσματα του τοπικού Τύπου κάτι που ίσως τους δυσαρεστούσε. Έλαβα το θάρρος να υπαινιχθώ ότι η αυστριακή αυλή θα ήταν πολύ "ιδιότροπη" σε αυτό το θέμα· αλλά ο Μεγαλειότατος απάντησε ότι οι εφημερίδες για να είναι ενδιαφέρουσες, δεν θα πρέπει να έχουν αναστολές».

Αυτή η ένδοξη «ελευθερία του Τύπου» δεν ήταν τίποτε άλλο, παρά ένα παλιό αλλά πάντα καινούργιο διπλωματικό τέχνασμα, που επιτρέπει την έκφραση κάθε είδους δυσάρεστου πράγματος στις ξένες δυνάμεις, χωρίς την ανάληψη οποιασδήποτε ευθύνης. Εκτός αυτού, ο αυστηρός νόμος του Τύπου, για τον οποίο επέμεινε επανειλημμένα ο Φρειδερίκος, παρέμεινε, και προέβλεπε «ότι τίποτα δεν μπορεί να τυπωθεί δημόσια χωρίς άδεια από την εξουσία» και οποιαδήποτε κριτική της κυβέρνησης ή της διοίκησης, ακόμη και «οποιαδήποτε συζήτηση της δημόσιας κατάστασης» θεωρούνταν «απολύτως ανεπίτρεπτη». Στο πολιτικό ένθετο των περιοδικών του Βερολίνου εκείνης της εποχής βρίσκει κανείς μόνο ειδήσεις για πυρκαγιές, σεισμούς, αγριότητες, κ.τ.λ.…

Από άποψη αρχής, ο Φρειδερίκος πάντα δήλωνε ότι αντιτίθεται στην ελευθερία του Τύπου, ακόμη και στη φιλολογική αλληλογραφία του με Γάλλους συγγραφείς, στους οποίους συνηθίζει να επιδεικνύει τον φιλελευθερισμό του· για παράδειγμα, η επιστολή του προς τον Ντ' Αλαμπέρ* χρονολογημένη στις 7 Απριλίου του 1772: «Θα πρέπει να κατασταλούν στα βιβλία όλα όσα διακινδυνεύουν τη γενική ασφάλεια και ευημερία της κοινωνίας». Ακόμη και στο τέλος της ζωής του, σε μια υπουργική διαταγή που εκδόθηκε στις 14 Οκτωβρίου του 1780, ο βασιλιάς απέδωσε φόρο τιμής στην ελευθερία του Τύπου με τον ιδιόμορφο τρόπο του, επιβάλλοντας στρατιωτική θητεία ως τιμωρία για «τη μη εξουσιοδοτημένη δημοσιογραφία που προκάλεσε τους υπηκόους και δημιούργησε θρασείες παρενοχλήσεις».

Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει πιο κλασική μαρτυρία κατά του δημοσιογραφικού συστήματος του Φρειδερίκου από τον ίδιο τον Λέσινγκ, ο οποίος μέσα στην πικρότερη φτώχεια των νεανικών του χρόνων αρνήθηκε να επιμεληθεί ένα πολιτικό έγγραφο

---

* Ζαν Μπατίστ λε Ροντ ντ' Αλαμπέρ (1717-1783): φυσικός, φιλόσοφος μαθηματικός, μηχανικός και θεωρητικός της μουσικής, ήταν διάσημος εγκυκλοπαιδιστής και ένας από τους σημαντικότερους διανοητές του 18ου αιώνα. (Σ.τ.Μ.)

στο Βερολίνο κάτω από ένα καθεστώς λογοκρισίας που κατέστειλε κάθε ελεύθερη έκφραση, και ο οποίος στα ώριμα χρόνια του αποκάλεσε με καυστικότητα την «πρωσική ελευθερία του σκέπτεσθαι και του γράφειν» ως «αποκλειστικά και μόνο η ελευθερία να χλευάζει κανείς όσο θέλει τη θρησκεία. Ο τίμιος άνθρωπος θα πρέπει να ντρέπεται να χρησιμοποιήσει αυτή την ελευθερία».

Εδώ ερχόμαστε στη θρησκευτική πολιτική του Φρειδερίκου και στα πιο διάσημα από τα έπεα πτερόεντά του. Στη φράση: «Όλες οι θρησκείες πρέπει να είναι αποδεκτές, και κάθε μία πρέπει να βρει τη σωτηρία με τον δικό της τρόπο», ο Σταρ* βλέπει τη «θεμελιώδη ιδέα του *Νάθαν του Σοφού***» και ποιος ξέρει πόσοι ακόμα έχουν επαναλάβει με αφέλεια το σοφό του σχόλιο. Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί γιατί ο Σταρ και οι οπαδοί του δεν προτίμησαν να παραθέσουν μια άλλη υπουργική διαταγή που εκδόθηκε την ίδια στιγμή απαντώντας στο ίδιο ερώτημα, μια εντολή που θα μπορούσε να υπενθυμίσει ακόμη και μια από τις παραβολές των τριών δακτυλιδιών, δηλαδή την απάντησή του στο αίτημα ενός Καθολικού για ιθαγένεια στη Φρανκφούρτη: «Όλες οι θρησκείες είναι εξίσου καλές, μόνο αν οι άνθρωποι που τις πρεσβεύουν είναι έντιμοι άνθρωποι· και αν οι Τούρκοι και οι ειδωλολάτρες έρχονταν και εποικούσαν τη χώρα, τότε θα χτίζαμε τζαμιά και εκκλησίες και γι' αυτούς». Αυτό πράγματι θα ήταν κάτι σαν τα «τρία δαχτυλίδια» αλλά η απεγνωσμένη φράση «και εποικούσαν τη χώρα» εμπόδισε αυτή την υπουργική διαταγή να αναπτυχθεί σε ένα ακόμα πατριωτικό παραμύθι. Ο Φρειδερίκος ήθελε η φτωχή και αραιοκατοικημένη του χώρα να «εποικιστεί», προκειμένου να πάρει νεοσύλλεκτους για το στρατό του και φόρους για το δημόσιο ταμείο· και για το σκοπό αυτό χριστιανοί, Τούρκοι, ειδωλολάτρες ακόμα και –για οικονομικούς σκοπούς τουλάχιστον– Εβραίοι ήταν ιδιαίτερα ευπρόσδεκτοι και αναγνωρίστηκε άμεσα η υπηρεσία τους και η συμβολή τους στην προστασία της θρησκευτικής ελευθερίας. Στην πραγματικότητα, ποτέ δεν ονειρεύτηκε να παραχωρήσει ίσα πολιτικά δικαιώματα σε όλες τις θρησκευτικές κοινότητες. Δεν είχε απολύτως καμία πρόθεση να θεωρήσει τον Εβραίο, τον Τούρκο και τον Μωαμεθανό ίσο με τον Προτεστάντη. Αυτή η ισότητα απαιτήθηκε πρώτα από τον Λοκ στο βιβλίο του περί ανεξιθρησκίας, και μετά απ' όλη τη σχολή του αστικού ορθολογισμού.

Ο προτεσταντικός κλήρος θεώρησε την ενθρόνιση του Φρειδερίκου βολική ευκαιρία για την απαλλαγή από τα ρωμαιοκαθολικά σχολεία που δημιουργήθηκαν για τα παιδιά των στρατιωτών από τον Φρειδερίκο Γουλιέλμο Α΄. Ο κλήρος ζήτησε από τον βασιλιά να καταστείλει αυτά τα σχολεία, επικαλούμενος μια αναφορά του καγκελάριου του θησαυροφυλακίου που κατηγορούσε τους δασκάλους κληρικούς για υπονομευτική προπαγάνδα. Αλλά ο Φρειδερίκος έγραψε στο περιθώριο αυτής της αναφοράς: «Οι θρη-

---

* Άντολφ Βίλχεμ Θίοντορ Σταρ (1805-1876): Γερμανός συγγραφέας και ιστορικός της λογοτεχνίας. (Σ.τ.Μ.)

** Ο *Νάθαν ο Σοφός* είναι φιλοσοφικό έργο του Λέσινγκ σε θεατρική μορφή. Πραγματεύεται μεταξύ άλλων το ζήτημα της ανεξιθρησκίας, αλλά και ποια από τις επίσημες θρησκείες μπορεί να θεωρηθεί ως «αληθινή». (Σ.τ.Μ.)

σκείες πρέπει να είναι όλες ανεκτές, και το μόνο πράγμα που πρέπει ο καγκελάριος να έχει κατά νου είναι ότι καμία θρησκεία δεν διαπομπεύει την άλλη, γιατί σε αυτήν την χώρα κάθε ένας πρέπει να βρει τη σωτηρία με τον δικό του τρόπο». Η λεγόμενη «θεμελιώδης ιδέα του Νάθαν» δεν είναι τίποτα περισσότερο από τη διατήρηση ενός θεσμού ήδη καθιερωμένου από τον πατέρα του, έναν μονάρχη που πίστευε ελάχιστα στην εκκλησία, και που δεν δίστασε να κακομεταχειριστεί τον μεγαλύτερο γιο του –τον μετέπειτα βασιλιά Φρειδερίκο– επειδή διαφώνησε μαζί του σχετικά με κάποιο ασήμαντο καλβινιστικό δόγμα. Παρ' όλα αυτά ο Φρειδερίκος Γουλιέλμος Α΄ ίδρυσε ρωμαιοκαθολικά σχολεία για τα παιδιά των στρατιωτών, και επίσης διατήρησε στην πόλη του Βρανδεμβούργου ένα Ρώσο πάπα για τους Ρώσους στρατιώτες στο στρατό του. Τους επέτρεψε μάλιστα, ανεξάρτητα από το πού ήταν το πόστο τους, να ταξιδεύουν στο Βρανδεμβούργο για την ικανοποίηση των θρησκευτικών αναγκών τους, με αποτέλεσμα να προκληθεί κίνδυνος λιποταξίας, πράγμα που ο ίδιος έτρεμε. Συνέβη όντως κάποτε είκοσι υψηλόμισθοι Ρώσοι να εκμεταλλευτούν αυτό το προνόμιο για να εγκαταλείψουν το σύνταγμά τους, το οποίο στρατοπέδευε στη Χάλλε υπό την επίβλεψη του «γερο-Ντέσαου».* Αυτό που ο Σταρ και οι πιστοί του οπαδοί είδαν ως «θεμελιώδη ιδέα του Νάθαν» δεν ήταν τίποτε άλλο από την πρώτη εντολή του πρωσικού στρατιωτικού κράτους. Η στρατολόγηση ξένων, ήδη δύσκολη από μόνη της, θα είχε καταστεί εντελώς αδύνατη εάν η αντίσταση των κυβερνήσεων και του λαού είχε την υποστήριξη της εκκλησίας. Αυτό ίσχυε ιδιαίτερα στην περίπτωση της Πρωσίας, της οποίας οι κύριοι τομείς στρατολόγησης ήταν τα εκκλησιαστικά κράτη της Νότιας και Δυτικής Γερμανίας. Ο ρωμαιοκαθολικός κλήρος θεωρούσε την Πρωσία το πιο αιρετικό κράτος όχι τόσο εξαιτίας των έντονων «προτεσταντικών πεποιθήσεων των Χοεντσόλερν», όπως περιγράφτηκε από τους πρόθυμους ιστορικούς, αλλά μάλλον επειδή το βασίλειο της Πρωσίας –η επαρχία της σημερινής Ανατολικής Πρωσίας– είχε απαλλοτριωθεί από την Καθολική Εκκλησία. Το στρατιωτικό κράτος της Πρωσίας είχε κάθε λόγο να μεταχειρίζεται την καθολική εκκλησία ευγενικά, γιατί η ίδια η ύπαρξή του εξαρτιόταν από αυτήν. Ο Φρειδερίκος, που το διέκρινε αυτό αρκετά καθαρά, προστάτευσε το σχολείο των καθολικών στρατιωτών από τις προτεσταντικές διώξεις και απαγόρευσε οποιαδήποτε επίθεση ενάντια στον καθολικισμό από τους προτεστάντες ιερείς. Έβγαλε διάταγμα ότι κάθε σύνταγμα θα πρέπει να παρέχει τακτικές υπηρεσίες για τους καθολικούς στρατιώτες και διέταξε να είναι παρών σε όλα τα υπαίθρια νοσοκομεία ένας καθολικός ιερέας για να προσφέρει θρησκευτική παρηγοριά στους υποστηρικτές του. Το 1751 έκανε γνωστό στον «Άγιο Πατέρα» ότι οι Καθολικοί όχι μόνο γίνονταν ανεκτοί στις πολιτείες του, αλλά προτιμούνταν κιόλας.

Υπήρξε μια άλλη πολύ σημαντική στρατιωτική μέριμνα. Παρά την επαγρύπνηση και τις αιματηρές σελίδες του πολέμου, η λιποταξία συνέχισε να είναι συχνό φαινόμενο στα μισθοφορικά στρατεύματα, κι έτσι, προκειμένου να καταπολεμηθεί αυτό το μεγάλο κακό, ήταν απαραίτητο να χρησιμοποιηθούν ακόμα και θρησκευτικά μέσα. Οι στρατιω-

---

* Αναφορά στον Λεοπόλδο Α΄ (1676 -1747), ηγεμόνα του Άνχαλτ-Ντέσαου και στρατάρχη του πρωσικού στρατού. (Σ.τ.Μ.)

τικοί κανονισμοί όριζαν ότι «τα αγόρια πρέπει να φοβούνται τον Θεό», ότι τις Κυριακές έπρεπε να πηγαίνουν δύο φορές στην εκκλησία, και ότι «πρέπει πάντα σιωπηλά και με ευλάβεια να ακούν το λόγο του Θεού». Για να καταστεί αποτελεσματικός ο στρατιωτικός όρκος, η «αγιότητά» του έπρεπε να μεταλαμπαδευτεί «στα αγόρια» από έναν κληρικό της δικής τους πίστης. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Φρειδερίκος, που έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για τους Ιησουίτες με την αυστηρή τους πειθαρχία, τιμώρησε βάναυσα έναν ιερέα αυτού του τάγματος που τόλμησε να αμφισβητήσει την «αγιότητα» του στρατιωτικού όρκου. Μετά την κατάργηση της εντολής των Ιησουιτών, ο Φρειδερίκος έστειλε μήνυμα στον Πάπα Κλήμη ΙΔ΄, μέσω του ρωμαϊκού επιτετραμμένου του: «Από κάθε άποψη, ποτέ δεν βρήκα καλύτερους ιερείς από τους Ιησουίτες». Κράτησε τους Ιησουίτες χωρίς ράσο, ως «ιερείς των βασιλικών σχολείων» στη χώρα του. Ίσως οι φιλελεύθεροι που μισούσαν τους Ιησουίτες και τους σύγχρονους εμπόρους του πολιτισμού το αποκαλούν αυτό «παράδοση του Φρειδερίκου»! Αλλά όταν ένας λιποτάκτης που συνελήφθη ξανά, ομολόγησε ότι ο Ιησουίτης πατέρας Φαουλχάμπερ του είχε εξηγήσει κατά τη διάρκεια εξομολόγησης στην Γκλατς ότι μπορεί η λιποταξία να είναι μεγάλη αμαρτία, δεν παύει όμως να είναι μια αμαρτία που μπορεί να συγχωρεθεί, ο Φρειδερίκος χωρίς δίκη, ακόμη και χωρίς ομολογία, διέταξε αυτός ο ίδιος ιερέας να κρεμαστεί δίπλα σε έναν λιποτάκτη που σάπιζε εδώ και μισό χρόνο.

Ο Φρειδερίκος φερόταν στον προτεσταντικό κλήρο ακόμα πιο περιφρονητικά. Τον χρησιμοποίησε επίσης για τους στρατιωτικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς του, για να κρατήσει το στρατό και το λαό στην ταπείνωση, την υπακοή και την άγνοια. Αλλά είχε ακόμα χαμηλότερη εκτίμηση στην αποδοτικότητά του, και κάθε φορά που οι κακοπληρωμένοι κληρικοί ζητούσαν μια μικρή αύξηση του μισθού ή οποιαδήποτε άλλη βελτίωση των συνθηκών τους, συνήθιζε να τους εμπαίζει, αναφέροντας τους αποστόλους που έκαναν κήρυγμα χωρίς αντάλλαγμα – κοντολογίς, με σχόλια που ο Λέσινγκ θα αποκαλούσε δικαίως «χλευασμό απέναντι στη θρησκεία».

Για τον επιφανειακό σχολιαστή, η θρησκευτική πολιτική του Φρειδερίκου παρουσιάζει μια αντιφατική εικόνα, αλλά στην πραγματικότητα συνδέεται λογικά με τις δυνατότητες ύπαρξης του πρωσικού κράτους την εποχή εκείνη.

Η ανάπτυξη του πρωσικού κράτους έφερε τον Φρειδερίκο στη μεγαλύτερη κόντρα με την Καθολική Εκκλησία, και κατά συνέπεια, φρόντισε εκείνοι που θα γίνονταν δεκτοί στις σημαντικές διοικητικές θέσεις του κράτους και των δήμων να είναι Προτεστάντες. Αλλά η συντήρηση αυτού του κράτους τού επέβαλε μια στρατιωτική και πληθυσμιακή πολιτική η πρώτη προϋπόθεση της οποίας ήταν η ανοχή απέναντι σε κάθε είδους θρησκεία, και σε ένα βαθμό ακόμη και η εύνοια της Καθολικής Εκκλησίας. Και ως υποστηρικτής του απολυταρχισμού του, προτίμησε τους Ιησουίτες από όλους τους άλλους ιερείς.

Σε όλα αυτά δεν υπάρχει το ελάχιστο ίχνος από τον προσωπικό φιλελευθερισμό του Φρειδερίκου.

Αλλά πόση σχέση έχει αυτό με τον *Νάθαν*, και τι σχέση έχει ο Φρειδερίκος με τον Λέσινγκ; Περίπου τόση, ή ακόμα λιγότερη από εκείνη του αυτοκράτορα Γουλιέλμου του Β΄ με τον Λασάλ και τον Μαρξ. Με μια στενή έννοια μπορούν να βρεθούν συσχετισμοί

μεταξύ του Φρειδερίκου και του νεαρού Γουλιέλμου του Β΄: «Ο ηγεμόνας είναι ο πρώτος υπηρέτης του κράτους του» – ο Γουλιέλμος απορρίπτει τον Μπίσμαρκ· «Βασιλιάς των ζητιάνων» – διατάγματα του Φεβρουαρίου· «Ελευθερία του Τύπου» – κατάργηση των αντισοσιαλιστικών νόμων· «Ο καθένας πρέπει να βρει τη σωτηρία με τον δικό του τρόπο» – πρωσικό σχέδιο νόμου για τα δημοτικά σχολεία. Σε κάθε περίπτωση υπήρχε ένας ειρηνικός διαχωρισμός των θρησκειών, αλλά η κάθε μία εντός του πλαισίου της, θα έπρεπε να ασκήσει πνευματική εξουσία στις μάζες.

Ωστόσο, κάποιος που σήμερα θα αποκαλέσει τον αυτοκράτορα Γουλιέλμο Β΄ «συνεργάτη και συναγωνιστή των σπουδαίων σύγχρονών του», Λασάλ και Μαρξ, θα ανατεθεί στη φροντίδα ενός ασύλου για παράφρονες, εάν δεν έχει ήδη βρεθεί στους τοίχους της φυλακής για lèse-majesté.*

Είναι ακόμα πιο παράλογο να περιγράψει κάποιος τον Φρειδερίκο και τον Λέσινγκ σαν να είχαν ίδιο μυαλό και πνεύμα. Δεν είχαν τίποτα κοινό. Όντας οι πιο χαρισματικοί εκπρόσωποι, ο καθένας στην τάξη του αντίστοιχα, ενσάρκωσαν τις πιο δριμείες διαφορές του καιρού τους με τον πιο οξύ τρόπο. Ο Φρειδερίκος περιφρονούσε βαθιά τον «απλό λαό», του οποίου υποστηρικτής ήταν ο Λέσινγκ, και με τα ίδια του τα χέρια εξοβέλισε κάθε αστικό στοιχείο από τις τάξεις των αξιωματικών του. Ο Λέσινγκ, σε απόλυτη συμφωνία με τους πνευματικούς συγγενείς του Χέρντερ** και Βίνκελμαν***, απεχθανόταν το κράτος του Φρειδερίκου ως «την πιο δουλοπρεπή χώρα στην Ευρώπη».

3. *Μίνα φον Μπάρνχελμ*: μια σάτιρα για το πρωσικό κράτος

Κατά μία έννοια, ο Λέσινγκ, νωρίτερα από κάθε Γάλλο, ανακάλυψε την αγγλική αστική τραγωδία. Στην πραγματικότητα όμως, απλώς συνέχισε να υπόκειται στην άμεση επίδρασή της. Στο μεταξύ ο Ντιντερό είχε αναπτύξει και διαδώσει αυτή την τάση στη Γαλλία. Ήταν ο πρώτος που έδειξε ότι οι σοβαρές συγκρούσεις αξιόλογων χαρακτήρων που προκύπτουν από τις συνθήκες της αστικής ζωής –ακόμη και αν δεν είναι τραγικές– παρέχουν μια νέα και πλούσια πηγή για δραματικά θέματα. Ο Λέσινγκ παρακινήθηκε από τις πρακτικές αλλά και από τη θεωρία του Ντιντερό. Ήδη το 1760 είχε μεταφράσει σε δύο τόμους το *Θέατρο του Μεσιέ Ντιντερό*, που περιέχει το *Ο Νόθος Γιός*, *Ο Πατέρας της Οικογένειας* και το δοκίμιο πάνω στη δραματική ποίηση. Ενώ η *Μίνα* τείνει αισθητικά στο γαλλικό πρότυπο και οι «λογοκλοπές» της γενικά θεωρούνται δάνεια από αγγλικές κωμωδίες, εντούτοις είναι ένα ολοκληρωμένο γερμανικό έργο. Και τι θα μπορούσε να είναι πιο γερμανικό απ' την κλασική αστική κωμωδία που πραγματεύεται τη στρατιωτική ζωή;

Αυτό δεν είναι απλά ένα σατιρικό σχόλιο: αγγίζει την πεμπτουσία της *Μίνα*. Δεν

---

* Εσχάτη Προδοσία (γαλλικά). (Σ.τ.Μ.)

** Γιόχαν Γκότφριντ Χέρντερ (1744-1803): Γερμανός φιλόσοφος, θεολόγος, ποιητής και κριτικός. (Σ.τ.Μ.)

*** Γιόχαν Γιόακιμ Βίνκελμαν (1717-1768): Γερμανός θεολόγος και αρχαιοδίφης. (Σ.τ.Μ.)

πρέπει κανείς να σαστίσει μπροστά στους αστούς κριτικούς λογοτεχνίας που ισχυρίζονται ότι η *Μίνα* εξυμνεί τον βασιλιά Φρειδερίκο ή τον επταετή πόλεμο. Ακόμη και ο Γκαίτε σε μια αδύναμη στιγμή υπέκυψε σε αυτή την παράλογη ιδέα. Αλλά ο ίδιος ο Γκαίτε είπε αργότερα:

«Όταν οι άνθρωποι συγκρίνουν τα έργα του Λέσινγκ με αυτά των αρχαίων, και τα αποκαλούν άθλια και ασήμαντα, τι εννοούν; Ας λυπηθούν καλύτερα έναν εξαιρετικό άνθρωπο που έζησε σε μια εποχή πολύ φτωχή για να του προσφέρει καλύτερα υλικά. Να τον λυπηθούν γιατί δεν βρήκε τίποτα καλύτερο να κάνει στη Μίνα *του από το να ανακατευτεί με σαξονικές και πρωσικές δοσοληψίες».* *

Και πάλι ο Λέσινγκ έχει κριθεί πολύ άσχημα. Ο Λέσινγκ ήταν πραγματικά ικανός να βρει ένα καλύτερο θέμα από τις διαμάχες μεταξύ Σαξόνων και Πρώσων, ακόμα και από το εγκώμιο του Φρειδερίκου. Αλλά προκειμένου να απεικονίσει σοβαρές συγκρούσεις αξιόλογων χαρακτήρων, αναγκάστηκε εξαιτίας της ποταπότητας των γερμανικών ζητημάτων να ασχοληθεί με τη ζωή του στρατού. Ωστόσο, είδε την κοινωνική πτυχή αυτής της ζωής, κι έτσι διεξήγαγε εδώ επίσης τον αγώνα κατά της κοινωνικής καταπίεσης. Η κωμωδία του Λέσινγκ είναι κάθε άλλο παρά εγκώμιο του Φρειδερίκου: μαστιγώνει το δεσποτισμό του ακριβώς στα πιο αδύναμα σημεία του.

Είναι στην ίδια τη φύση του δεσποτισμού να εκδικείται κάθε ισχυρή αντίσταση στην τυραννία του, με την πρόκληση κακόβουλων ενοχλήσεων σε κάθε αντιρρησία. Κατά συνέπεια ο Φρειδερίκος, ανίκανος να ταρακουνήσει την οικονομική βάση του πρωσικού στρατού και αναγκασμένος να εξυμνήσει την κάστα των αξιωματικών, ταλαιπώρησε και βασάνισε μεμονωμένα τον κάθε έναν από αυτούς. Το πόσο ακραία ακολούθησε τη συγκεκριμένη τακτική είναι κάτι το αδιανόητο, όπως μπορούμε να δούμε στις εντολές του υπουργικού συμβουλίου του. Παραθέτω ένα μόνο παράδειγμα: ο Φρειδερίκος, όποτε ήταν υποχρεωμένος να χορηγήσει άδεια σε έναν αξιωματικό λόγω σοβαρής ασθένειας, προκειμένου να ικανοποιήσει την τυραννική του διάθεση, έφτανε στο σημείο να διατάξει διαφορετική θεραπεία ή διαφορετικό λουτρό από αυτό που είχε συστήσει ο γιατρός ή απλά τον έθετε εκτός υπηρεσίας. Όποτε είχε κακή διάθεση, με την πρώτη αφορμή απέλυε έναν αξιωματικό. Σε κάθε επιθεώρηση ο εκάστοτε αξιωματικός έτρεμε την άμεση απόλυσή του, καθώς μετά θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να μπει και πάλι στο στρατό. Μια από τις απαραβίαστες αρχές του απολυταρχισμού του Φρειδερίκου ήταν ότι ο βασιλιάς δεν θα μπορούσε να κάνει ποτέ λάθος· ο ίδιος επέμενε μάλιστα σε αυτή την αρχή ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που αναγκάστηκε να παραδεχτεί το σφάλμα του. «Ο στρατός μου δεν είναι πορνείο» ήταν η μόνιμη απάντησή του σε όλες τις αιτήσεις των απολυθέντων αξιωματικών για επανείσοδό τους στο στρατό· και εάν τα προσωπικά συναισθήματα τιμής και δικαιοσύνης των εκάστοτε αξιωματικών αποτέλεσαν την αιτία της απόλυσής τους, τότε απέρριπτε τις αιτήσεις τους με ακόμα μεγαλύτερη περιφρόνηση, όπως συνέβη στην περίπτωση του Μπλούχερ και του Γιορκ.

---

* J.P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, Vol. I, σ. 243, Leipzig: Reclam: 1884. Στο *Eckermann's Conversations with Goethe*, (μτφ S.M. Fuller), σ. 208, Boston 1852. (Σ.τ.Μ.)

Ποτέ ξανά ο βασιλιάς δεν βασάνισε διακριτικότερα τους Πρώσους αξιωματικούς του από πριν και μετά την ειρήνη του Χουμπέρτουσμπουργκ. Ήταν τότε που ο Λέσινγκ έζησε με το στρατό. Ο βασιλιάς παρέμεινε στα χειμερινά του ανάκτορα στο Μπρεσλάου κατά τη διάρκεια του 1761-62, σε μοναστηριακή μοναξιά και ζοφερή απελπισία, καθώς ακόμα και η τελευταία αχτίδα ελπίδας φαινόταν να έχει εξαφανιστεί. Ξαφνικά όμως, τον Ιανουάριο του 1762, ο θάνατος της Ελισάβετ της Ρωσίας έφερε τη λύτρωση. Ωστόσο, το αίσθημα ανακούφισης του Φρειδερίκου αναμίχθηκε με την ντροπή που αισθάνθηκε για το ότι η τύχη, και όχι ο ίδιος, ήταν τελικά ο λυτρωτής του, φέρνοντας έναν ανόητο στο ρωσικό θρόνο. Είναι εύκολο να υποθέσουμε ότι η αντίδρασή του σε αυτό ήταν να συμπεριφερθεί περισσότερο από ποτέ ως τύραννος και κατακτητής, μόλις η εξουσία του εδραιώθηκε. Πραγματοποιώντας περιττές παρελάσεις εμπόδισε την αναδιοργάνωση των εξαντλημένων στρατευμάτων στα χειμερινά ανάκτορα. Στέρησε από τους αξιωματικούς τα λεγόμενα «φιλοδωρήματα», τα οποία στην πραγματικότητα δεν ήταν δώρο, αλλά μια μάλλον απαραίτητη οικονομική βοήθεια για τον εξοπλισμό της νέας εκστρατείας. Απαίτησε τόσο μεγάλες εισφορές από την ήδη αδέκαρη πόλη της Λειψίας, που ο ταγματάρχης και υπασπιστής φον Ντίχερν, που επιφορτίστηκε με την επιβολή του νόμου, αισθάνθηκε υποχρεωμένος να προβάλει σοβαρές αντιρρήσεις. Αυτές οι αντιρρήσεις αποδείχτηκαν άκαρπες κι έτσι ο ταγματάρχης το μόνο που περίμενε πια ήταν να έρθει η ειρήνη για να απαλλαγεί από τα καθήκοντά του. Όταν τον Φεβρουάριο του 1763 έγινε ειρήνη, ο Φρειδερίκος επέβαλλε μια ακόμα απόφαση στο στρατό: απομάκρυνε όλα τα στρατεύματα που δεν μπορούσε πια να χρησιμοποιήσει κατά τη διάρκεια της ειρήνης και πέταξε άσπλαχνα όλους τους αξιωματικούς της αστικής τάξης στο δρόμο, παρότι το θάρρος και η πίστη τους είχαν μόλις σώσει το στέμμα του. Στη θέση τους έβαλε ξένους τυχοδιώκτες ευγενικής καταγωγής – μια καταγωγή τόσο αμφίβολη όσο εκείνη του Ρικό ντε λα Μαρλινιέρ.*

Σε αυτές τις συνθήκες έζησε ο Λέσινγκ, και μέσα σε αυτές προέκυψε η *Μίνα φον Μπάρνχελμ* του. Εκεί εξυμνεί ένα πνεύμα που δεν είναι σε καμία περίπτωση στρατιωτικό, αλλά πολύ αστικό. Ένα πνεύμα που ακόμη και απέναντι στο βασιλικό δεσποτισμό διατηρεί πεισματικά την αίσθηση της δικαιοσύνης. Με αυτό το πνεύμα ο Τελχάιμ** σκέφτεται και ενεργεί. Για τον Τελχάιμ, «η υπηρεσία του σπουδαίου άνδρα είναι επικίνδυνη: δεν ξεπληρώνει τη δυσκολία, την αυτοσυγκράτηση, την ταπείνωση που υφίσταται». Δεν το κάνει λόγω πεποίθησης, ούτε απλώς για το καθήκον, αλλά χάριν της προσωπικής του τιμής: και στην καλύτερη περίπτωση δεν μπορεί να μετανιώσει που έγινε στρατιώτης. «Έγινα στρατιώτης για να αισθάνομαι ότι ανήκω σε μια ομάδα –δεν ξέρω με ποιες πολιτικές αρχές– και από την πεποίθησή μου ότι είναι καλό για κάθε έντιμο άνδρα να δοκιμάσει το επάγγελμα των όπλων για ένα διάστημα, να εξοικειωθεί με τον κίνδυνο και να διδαχτεί την ψυχραιμία και την αποφασιστικότητα. Η μεγάλη ανάγκη μόνο μπορούσε να με αναγκάσει να κάνω αυτή τη δοκιμαστική περίοδο σταθερό τρόπο ζωής, αυτή την

---

* Χαρακτήρας από το έργο του Λέσινγκ, *Μίνα φον Μπάρνχελμ*. (Σ.τ.Μ.)

** Χαρακτήρας στο ίδιο έργο (Σ.τ.Μ.)

προσωρινή απασχόληση, επάγγελμα». (Τ, 9, Τ.ΙΙ, σ. 404.) Το να υπηρετεί κανείς στο στρατό χάριν του ίδιου του στρατού, είναι λες και «ταξιδεύει σαν μαθητευόμενος χασάπης και τίποτα περισσότερο». Αδιαμφισβήτητα στον Τελχάιμ ο αξιωματικός του Φρειδερίκου είναι πολύ εξιδανικευμένος, και μάλιστα ο Λέσινγκ έχει συμπεριλάβει σ' αυτόν ένα μεγάλο κομμάτι του εαυτού του. Ωστόσο, κανένας άλλος Γερμανός δεν μπόρεσε να παρουσιάσει επί σκηνής μια τέτοια ολοκληρωμένη και σταθερή προσωπικότητα. Τι σημασία έχει λοιπόν αν ο Λέσινγκ είχε δανειστεί για το θέμα της κωμωδίας του αυτό ή εκείνο το ασήμαντο χαρακτηριστικό από ξένα πρότυπα;

Έχουν καταλάβει καθόλου οι αστοί ιστορικοί της λογοτεχνίας την ιστορία της *Μίνα*; Με βάση θολές αναλογίες αναζητούν την προέλευσή της στον Σαίξπηρ, στα ισπανικά έργα της κάπας και του σπαθιού, ακόμη και στον Πλαύτο. Κι όμως η αλήθεια ήταν μπροστά στα μάτια αυτών των πατριωτών! Η ιστορία της *Μίνα* δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια αιχμηρή σάτιρα στο καθεστώς του Φρειδερίκου. Ο Τελχάιμ, ο ταγματάρχης, μετά τη σύναψη της ειρήνης απολύεται των καθηκόντων του και υποβάλλεται σε μια ανήθικη ανάκριση. Είχε κληθεί να επιβάλει με τη μέγιστη δυνατή αυστηρότητα μια χρηματική εισφορά σε ορισμένα κτήματα της Θουριγγίας, αλλά επειδή οι κτηματίες δεν ήταν σε θέση να πληρώσουν, εξόφλησε ο ίδιος μια προκαταβολή του ποσού. Όταν υπογράφηκε η ειρήνη σκόπευε να καταχωρήσει αυτόν τον λογαριασμό «στα χρέη που πρέπει να εξοφληθούν», αλλά κατηγορήθηκε ότι δωροδοκήθηκε από τους κτηματίες για να δεχθεί τη χαμηλότερη δυνατή εισφορά. Ο Φρειδερίκος μαθαίνει από τον αδελφό του ότι ο Τελχάιμ είναι «κάτι παραπάνω από αθώος» για την κατηγορία της δωροδοκίας, και τον ενημερώνει ότι το υπουργείο Οικονομικών της αυλής έχει διατάξει ο εν λόγω λογαριασμός να αποπληρωθεί και τα χρήματα να επιστραφούν στον Τελχάιμ. Ο Τελχάιμ ανακαλείται στην υπηρεσία του.

Ο Λέσινγκ δεν θα μπορούσε να σατιρίσει ζοφερότερα την πραγματική πρακτική του καθεστώτος του Φρειδερίκου απ' ό,τι κάνει σε αυτό το αθώο ειδύλλιο. Η αναφορά στα «χρέη που πρέπει να εξοφληθούν» είναι καθαρή ειρωνεία: εκτός Σαξονίας μόνο, ο Φρειδερίκος είχε ξοδέψει κατά τη διάρκεια του επταετούς πολέμου πάνω από 50.000.000 γερμανικά τάλιρα, εκ των οποίων, φυσικά, δεν «εξοφλήθηκε» ούτε πένα. Αντί να δώσει «προκαταβολές» από το Υπουργείο Οικονομικών της αυλής, ο Φρειδερίκος στην πραγματικότητα αρνήθηκε κάθε αίτηση για πολεμικές αποζημιώσεις, με το περιβόητο σχόλιο: «Σε λίγο ο αιτών θα ζητήσει να αποζημιωθεί ακόμα και για τις ζημίες που του προξένησε η μεγάλη πλημμύρα». Δεν είναι λιγότερο ειρωνική η αυθόρμητη πρόσκληση του βασιλιά σε έναν απολυθέντα αξιωματικό να ξαναπροσληφθεί στο στρατό!

Ο Φρίντριχ Σλέγκελ έχει ήδη αναφερθεί στο γεγονός ότι οι χαρακτήρες στη *Μίνα* μιλούν στη «γλώσσα του Λέσινγκ». Αυτό ισχύει και για την *Εμίλια* και για τον Νάθαν*. Ο Λέσινγκ ως δραματουργός κατακλυζόταν από λογική: του έλειπε η ποιητική φαντασία που γεννά τη μια εικόνα μετά την άλλη, ανεξάρτητα από τον δημιουργό της. Η ηρωίδα της κωμωδίας του είναι επίσης γεμάτη από το πνεύμα του, και, όπως λέει και ο Γκαίτε, οι «υποτελείς» κάνουν τον ποιητή. Και ο Λέσινγκ, όπως έκανε κλασικούς έναν ασήμα-

* Το θεατρικό έργο του Λέσινγκ, *Εμίλια Γκαλότι*. (Σ.τ.Μ.)

ντο τύραννο στην *Εμίλια*, και έναν ορθόδοξο φανατικό στον *Νάθαν*, έτσι και στη *Μίνα* απαθανάτισε δύο άθλια είδη δεσποτισμού του Φρειδερίκου: εκείνο του ρηχού, ξένου, αριστοκράτη τυχοδιώκτη, για χάρη του οποίου η αστική τάξη κακοποιείται από την εξουσία, και εκείνο του κατασκόπου-ξενοδόχου. Οι ξενοδόχοι, οι διευθυντές και οι ιδιοκτήτες των εστιατορίων στις μεγάλες πόλεις ήταν πληροφοριοδότες του Φρειδερίκου. Πλήρωνε όλο ή το μισό ποσό του ενοικίου τους και σε αντάλλαγμα έπρεπε να αναφέρουν καθημερινά στην αστυνομία όλες τις συνομιλίες και συναντήσεις που πραγματοποιούνταν στα δωμάτιά τους, και να παραδίδουν μια «όσο το δυνατόν περισσότερο αξιόπιστη περίληψη πρωτοκόλλου» των «εγγράφων που μεταφέρονται» από ύποπτες παρουσίες.

Οι σύγχρονοι του Λέσινγκ αντιλήφθηκαν φυσικά την κωμωδία διαφορετικά από τους αστούς κριτικούς του σήμερα. Ο Νικολάι παραπονέθηκε, «ως πρώσος υπήκοος», για τις «πολλές αιχμές εναντίον της πρωσικής κυβέρνησης». αλλά όταν ο Ντέμπελιν ανέβασε τη *Μίνα* στο Βερολίνο το 1768 εισέπραξε θερμό χειροκρότημα από το κοινό και μάλιστα παίχτηκε δέκα φορές διαδοχικά. Στο Αμβούργο ο πρώσος Γενικός Πρόξενος Χεκτ αρχικά αντιτάχθηκε στην παράσταση, με αποτέλεσμα ο κ. Έρικ Σμιντ να τον αποκαλέσει «στενόμυαλο». Ο Φρειδερίκος ήταν ευτυχώς ακόμα πιο στενόμυαλος, γιατί αν είχε διαβάσει το έργο, ή έστω είχε καταλάβει τα υπονοούμενά του, θα του είχε απονείμει το ίδιο βραβείο «ποιητικότητας» που απένειμε στον *Ακακία* του Βολταίρου*, δηλαδή την καύση του στην Γκεντάρμενμαρκτ!**

4. Ο Λέσινγκ και οι Γάλλοι κλασικοί: *Εμίλια Γκαλότι*

Είναι αδύνατο να κατανοήσουμε τη *Δραματουργία*** του Λέσινγκ χωρίς πρώτα να εξεταστούν οι κοινωνικές της διαστάσεις. Δεν υπάρχει θεωρία του δράματος που να ισχύει για πάντα. Αυτό το ελκυστικό και εύκαμπτο όπλο που χρησιμοποιείται από καλαίσθητους ανόητους, έχει κάνει πολλή ζημιά. Πόσο συχνά έχει δεχτεί ο ίδιος ο φτωχός Λέσινγκ επίθεση γι' αυτό, μερικές φορές από σκόπιμη κακία, άλλες πάλι –το πιο επικίνδυνο– από καλοπροαίρετη βλακεία. Αυτός που δεν είχε καμία σχέση με τον παράλογο σοβινισμό, υποτίθεται ότι σήκωσε το λάβαρο της γερμανικής τέχνης ενάντια σε αυτό της γαλλικής, ότι έχει καταστρέψει καθοριστικά το γαλλικό δράμα προκειμένου να οδηγήσει το γερμανικό θέατρο «σε μια μεγαλύτερη λαμπρότητα», «ακολουθώντας τα βήματα των Ελλήνων και των Βρετανών».

Το νόημα του παρακάτω επιγράμματος του Σίλερ είναι αρκετά εύλογο, παρότι εξέφρασε αυτές τις ιδέες πολύ πιο έντονα απ' ό,τι έκανε ποτέ ο Λέσινγκ:

---

* Ο *Δόκτωρ Ακακία* ήταν σατιρικό έργο του Βολταίρου όπου στηλίτευε τον Φρειδερίκο Β΄ και τον προστατευόμενο του Πιέρ Λουί Μοπερτουί. Η οργή του Φρειδερίκου ήταν τόσο μεγάλη, που διέταξε να ριχτεί το βιβλίο στην πυρά. (Σ.τ.Μ.)

** Πλατεία στο Βερολίνο. (Σ.τ.Μ.)

***Η *Αμβουργιανή Δραματουργία* του Λέσινγκ, έργο δραματικής κριτικής, συντάχθηκε στο πλαίσιο της δουλειάς του ως δραματουργού στο Εθνικό Θέατρο του Αμβούργου. (Σ.τ.Μ.)

«Οι Γάλλοι δεν πρέπει ποτέ να γίνουν το πρότυπό μας. Κανένα ζωντανό πνεύμα δεν μιλάει μέσα από την τέχνη τους».

Ασφαλώς, η *Δραματουργία* του Λέσινγκ ήταν η μεγαλύτερη εθνική εκδήλωση που είχε δει ποτέ η Γερμανία μετά τις πολεμικές του Χούτεν. Αλλά η εθνική οπτική καθορίζεται πάντα από τα κοινωνικά συμφέροντα των τάξεων που την εκπροσωπούν, στην περίπτωση του Χούτεν η γερμανική αριστοκρατία, στου Λέσινγκ η γερμανική μεσαία τάξη. Ποτέ ο Λέσινγκ δεν επιτέθηκε στον Μολιέρο και τον Ντετούς με την ίδια ένταση που επιτέθηκε στον Κορνέιγ και στον Ρασίν, ούτε έριξε τον Βολταίρο, τον συγγραφέα των κωμωδιών της μεσαίας τάξης στη θάλασσα μαζί με τον άλλο Βολταίρο, τον συγγραφέα των τραγωδιών της αυλής. Όπως όλες οι ιδεολογίες, η αισθητική και η λογοτεχνική κριτική καθορίζεται σε τελευταία ανάλυση από την οικονομική δομή της κοινωνίας. Κάτω από τις ριζικά διαφορετικές οικονομικές συνθήκες, έχουμε πλέον φτάσει σε διαφορετικές αισθητικές και λογοτεχνικές απόψεις από εκείνες του Λέσινγκ. Η *Δραματουργία* του δεν είναι ούτε μια αλάνθαστη αποκάλυψη ούτε μια ελαττωματική υφολογική άσκηση: θα πρέπει να κριθεί με βάση τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ανήκει ιστορικά. Ιδωμένο από αυτή την άποψη είναι εξαιρετικά ευχάριστο να διαβάζει κανείς το έργο: θα αισθανθεί το ανδροπρεπές και θαρραλέο πνεύμα του Λέσινγκ, όπου η δραματική τέχνη δεν ήταν ένα ασήμαντο παιχνίδι, αλλά, όπως όλα τα είδη της τέχνης, ένας μοχλός του ανθρώπινου πολιτισμού.

Οι άθλιες συνθήκες στη Γερμανία ανάγκαζαν κάθε «Εθνικό Θέατρο» να βιοπορίζεται κυρίως με ξένα έργα. Με μερικά μέτρια ή κακής ποιότητας γερμανικά κείμενα, δεν ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί ένα ρεπερτόριο ούτε ελκυστικό στο κοινό, ούτε πολυποίκιλο· τουλάχιστον όχι μόνο με τη *Σάρα* και τη *Μίνα* του Λέσινγκ. Όσον αφορά τα ξένα έργα, οι Γάλλοι στάθηκαν στην πρώτη γραμμή τόσο με τις προσπάθειες του Γκότσεντ* όσο και με έναν μεγάλο αριθμό μεταφράσεων. Σε αυτές τις συνθήκες, μόνο η *Δραματουργία* του Λέσινγκ έφερε μια κάποια αλλαγή. Κυρίως, έπρεπε ακόμα να τακτοποιήσει τους λογαριασμούς της με τη γαλλική δραματική τέχνη. Έτσι, ο Λέσινγκ έγραψε την περίφημη καταδίκη του για την γαλλική τραγωδία της αυλής, η οποία αν μεταφερόταν στη Γερμανία, θα ήταν καταστροφική για τη μεσαία τάξη. Ο Λέσινγκ παρέβλεψε το γεγονός ότι ο Κορνέιγ και ο Ρασίν με κάποιο τρόπο είχαν ριζώσει στο εθνικό έδαφος για να γίνουν οι κλασικοί συγγραφείς ενός μεγάλου έθνους. Παρέβλεψε ότι οι τραγωδίες τους ήταν πλούσιες σε θεατρικά εφέ και γεμάτες ένταση για τους συγχρόνους τους. Έκανε πλάκα με τις «γυναίκες-τέρατα» που αρεσκόταν να δείχνει ο Κορνέιγ, κι όμως οι σύγχρονοι του Κορνέιγ είχαν δει αυτά τα «τέρατα» στην πραγματικότητα – οι πριγκίπισσες της Σφενδόνης. Με ακόμη πιο μεροληπτικό τρόπο από εκείνον εις βάρος του Κορνέιγ, ο Λέσινγκ στράφηκε κατά του Βολταίρου ως συγγραφέα τραγωδιών – συχνά όχι χωρίς κάποια κακεντρέχεια, λόγω των βιωμάτων του στο Βερολίνο. Η προκατάληψη του Λέσινγκ φαίνεται μεγαλύτερη ακριβώς για το λόγο ότι στις τραγωδίες του ο Βολταίρος είχε αρχίσει να στρέφεται ενάντια στον Κορνέιγ και τον Ρασίν. Εντούτοις ο Λέσινγκ είχε ουσιαστικά

---

* Γιόχαν Χριστόφ Γκότσεντ (1700 -1766): γερμανός φιλόσοφος, συγγραφέας και κριτικός. (Σ.τ.Μ.)

δίκιο που ήταν εναντίον της γαλλικής τραγωδίας. Όποιες κι αν ήταν οι ρίζες της σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό έδαφος, όλα αυτά θα ήταν καταστροφικά ως πρότυπο για την τέχνη της μεσαίας τάξης στη Γερμανία. Και ο Λέσινγκ μιλάει ως υπέρμαχος αυτής της τέχνης και όχι ως κριτικός που κάθεται στο θρόνο του, υπερβαίνοντας όλες τις εποχές και όλα τα έθνη – ούτως ή άλλως δεν έχει υπάρξει ποτέ κάποιος ικανός για κάτι αντίστοιχο.

Ωστόσο, ίσως να δίνεται η εντύπωση ότι στην ίδια τη *Δραματουργία* του, ο Λέσινγκ είχε παρουσιάσει τον Αριστοτέλη ως έναν τέτοιο αιώνια αλάνθαστο κριτή. Αλλά και σε αυτή την περίπτωση πρέπει να ξέρει κανείς πώς να διακρίνει τα πράγματα. Ο Κορνέιγ θεμελίωσε την τραγωδία της αυλής πάνω στους κανόνες του Αριστοτέλη: ήταν η τελευταία ηχώ της φρικτής τους χρήσης που είχε μετατρέψει τον αρχαίο Έλληνα σε κανονικοποιημένο φιλόσοφο του Μεσαίωνα. Ο Λέσινγκ τα έβαλε όλα αυτά στην άκρη: αντιπαρέβαλλε τον κακώς με τον καλώς εννοούμενο Αριστοτέλη. Πράγματι, συνέκρινε την ελληνική με τη γαλλική τραγωδία και δεν κουράστηκε να επαναλαμβάνει ότι δεν είναι οι κανόνες που δημιουργούν την ιδιοφυΐα, αλλά αντίθετα η ιδιοφυΐα δημιουργεί τους κανόνες, και ότι ο οποιοσδήποτε κανόνας μπορεί ανά πάσα στιγμή να παραμεριστεί από μια ιδιοφυΐα. Στη θριαμβευτική πορεία της νικηφόρας πολεμικής του, παρατηρεί με αυθάδεια ότι η αισθητική του Αριστοτέλη είναι τόσο αλάνθαστη όσο και οι μαθηματικές αλήθειες, και ότι θα μπορούσε να βελτιώσει οποιοδήποτε έργο του σπουδαίου Κορνέιγ σύμφωνα με τους κανόνες του. Αλλά αμέσως προσθέτει ότι ακόμα κι αν εφάρμοζε όλα τα παραπάνω, δεν θα μπορούσε να γίνει ένας Κορνέιγ, ούτε θα είχε δημιουργήσει αριστουργήματα.

Ήδη στις *Επιστολές περί Λογοτεχνίας*, ο Λέσινγκ είχε επισημάνει ότι σύμφωνα με τα ελληνικά πρότυπα ο Σαίξπηρ ήταν πολύ μεγαλύτερος τραγικός συγγραφέας από τον Κορνέιγ και ότι πάντα επιτυγχάνει τον στόχο της τραγωδίας, κάτι που ο Κορνέιγ ποτέ δεν έκανε, παρότι ακολούθησε το μονοπάτι που χάραξαν οι αρχαίοι Έλληνες.

Κατά συνέπεια, ο Λέσινγκ κατάλαβε ότι οι αισθητικές είναι ιστορικά ρυθμισμένες· ακόμα κι αν δεν το είχε αντιληφθεί θεωρητικά, υπονοείται σε όλα τα γραπτά του.

Είναι αλήθεια ότι στη Γερμανία ο Λέσινγκ ήταν ο πρώτος που επεσήμανε το μεγαλείο του Σαίξπηρ· ειδικά στη *Δραματουργία* του τον επαινεί κάνοντας πολλές θαυμάσιες συγκρίσεις. Αλλά πάντα συγκρίνει τις ιστορικές τραγωδίες του με τις γαλλικές ιστορικές τραγωδίες, οπότε είναι εντελώς λανθασμένο να συνδέσουμε τον Λέσινγκ με τη γερμανική «σαιξπηρομανία»...

Όχι η ιστορική τραγωδία, αλλά το δράμα της μεσαίας τάξης ταιριάζει στην αισθητική του. Ο Ντιντερό είναι ο άνθρωπός του, όχι ο Σαίξπηρ. Κανείς που να έχει διαβάσει πραγματικά τη *Δραματουργία* του δεν μπορεί να αμφιβάλλει γι' αυτό: ο Λέσινγκ προτιμά τη γαλλική κωμωδία από την αγγλική τόσο κατηγορηματικά, όσο προτιμά και την αγγλική τραγωδία από τη γαλλική. Είναι σαφές λοιπόν πόσο άτοπο είναι να θεωρεί κανείς την αισθητική ως καθαρά διανοητικό θέμα. Φυσικά ο Λέσινγκ ήξερε ότι από αισθητικής άποψης ήταν γελοίο να αναφέρει τον Ντιντερό και τον Σαίξπηρ συγχρόνως. Αρνήθηκε μια τέτοια εξίσωση, τουλάχιστον έμμεσα. Δεν σκέφτηκε να αποδώσει στον Ντιντερό τις τιμές που απέδωσε τόσο γενναιόδωρα στον Σαίξπηρ.

Αλλά αν η αισθητική ανήκει και στο εποικοδόμημα της ταξικής πάλης, η σύνδεση

είναι αρκετά σαφής. Ο Σαίξπηρ δεν ήταν συγγραφέας της αυλής, κι ακόμα λιγότερο συγγραφέας της μεσαίας τάξης. Κατά καιρούς απέτισε φόρο τιμής στην αυλή του Ερρίκου του Θ΄, αλλά όποτε παρουσιάζει τον Λόρδο Δήμαρχο του Λονδίνου, τον απεικονίζει πάντα με τρόπο είτε γελοίο, είτε περιφρονητικό. Αυτό είναι κατανοητό λαμβάνοντας υπόψη ότι οι Πουριτανοί μισούσαν το θέατρο δριμύτατα, ενώ η αυλή του παρείχε μια ορισμένη προστασία. Το θέατρο βρήκε την πραγματική υποστήριξή του στην αριστοκρατική νεολαία, η οποία ήταν δυναμική και ανδροπρεπής, και –με όλους τους περιορισμούς της– ήταν ακόμα η κυρίαρχη τάξη ενός μεγάλου έθνους σε μια περίοδο πανίσχυρης προόδου, με νέους ορίζοντες να αποκαλύπτονται.* Στις τραγωδίες του Σαίξπηρ ακούγεται το παλιρροιακό κύμα της θάλασσας, ενώ στον Κορνέιγ μουρμουρίζουν οι βρύσες των Βερσαλλιών. Αλλά πώς θα μπορούσε ο Σαίξπηρ να αποτελέσει πρότυπο για τη Γερμανία, της οποίας η αριστοκρατία παρήκμαζε τόσο σωματικά όσο και διανοητικά; Ο Λέσινγκ επομένως υπέδειξε αποφασιστικά τα αγγλικά και γαλλικά έργα της μεσαίας τάξης ως πρότυπα για τη γερμανική τραγωδία και το δράμα. Η γαλλική κωμωδία, ωστόσο, ήταν πολύ ανώτερη από την αγγλική: η αντιπολίτευση της μεσαίας τάξης στην Αγγλία είχε εδώ και καιρό το Κοινοβούλιό της και τον περιοδικό της Τύπο, ενώ στη Γαλλία έπρεπε ακόμα να συγκεντρώσει όλη τη ζωτική της ενέργεια στην κωμωδία. Λόγω της εχθρικής στάσης του Σαίξπηρ απέναντι στη μεσαία τάξη της εποχής του, οι κωμωδίες του κινήθηκαν σε έναν κόσμο νεράιδων και παραμυθιών, περιπετειών και ρομαντισμού, με μία εξαίρεση: τις *Εύθυμες Κυράδες του Ουίνδσορ*.

Αν και κωμωδία δευτέρας διαλογής, αυτή η σάτιρα έχει ιδιαίτερη ιστορική σημασία. Ο Σαίξπηρ απεικόνισε τον ξεπεσμένο αριστοκράτη που γελοιοποιείται ακόμη και από τις γυναίκες της μεσαίας τάξης. Αλλά τι είδους πρότυπο θα μπορούσε να είναι αυτό για τη γερμανική μεσαία τάξη, της οποίας οι γυναίκες, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, δεν έχαιραν ως τότε μεγαλύτερης εκτίμησης πέραν της γελοιοποίησής τους από παρηκμασμένους τυράννους;**

---

* Το ερώτημα, «Για ποιον έγραψε ο Σαίξπηρ;» το αγγίζει εξαιρετικά ο Ρουμελίν, στο *Μελέτες για τον Σαίξπηρ* [*Shakespeare-studien*] σσ. 34ff. Μεταξύ των αστών ιστορικών της λογοτεχνίας, ο Ρουμελίν είναι από τους πρώτους που αντιλαμβάνεται ότι οι ποιητές δεν γράφουν έξω απ' τον κόσμο και δεν πετάνε στα σύννεφα, αλλά όπως οι άλλοι άνθρωποι, ζουν και συμμετέχουν στους ταξικούς αγώνες της εποχής τους. (Σ.τ.Σ.)

** Θα απαιτούσε μια χωριστή πραγματεία για να δούμε λεπτομερώς πώς η γερμανική αστική αισθητική από την εποχή του Λέσινγκ οικοδομείται συνεχώς με τη μορφή των αστικών ταξικών συμφερόντων. Δεν μπορούμε όμως να αποφύγουμε ένα διαφωτιστικό παράδειγμα. Ο Γκούσταβ Φράιταγκ, ο κλασικός της αστικής λογοτεχνίας όταν η γερμανική αστική τάξη προχωρούσε από την ιδεαλιστική στην υλιστική της εποχή, έγραψε στην *Τεχνική του Δράματός* του, σ. 57:
«Αν ένας ποιητής ήθελε να ατιμάσει εντελώς την τέχνη ώστε να χρησιμοποιήσει την κοινωνική διαστροφή της πραγματικής ζωής –την τυραννία των πλουσίων, τη βασανισμένη και δεινή θέση των καταπιεσμένων, τη θέση των φτωχών που δεν παίρνουν από την κοινωνία σχεδόν τίποτα άλλο εκτός από βάσανα– με πολεμικό και προπαγανδιστικό τρόπο όπως η πλοκή ενός δράματος, πιθανότατα θα προκαλούσε το έντονο ενδιαφέρον του κοινού του, αλλά στο τέλος του έργου, αυτό το ενδιαφέρον θα εξαφανιζόταν σε μια μαρτυρική θλίψη του πνεύματος. Η απεικόνιση της

Πιθανότατα, όταν ο Σαίξπηρ έγραφε τις *Εύθυμες Κυράδες του Ουίνδσορ*, δεν είχε την πρόθεση να γράψει μια ιστορική σάτιρα: θα ήταν η μόνη περίπτωση κατά την οποία θα περιφρονούσε την αριστοκρατία για τη μεγαλύτερη δόξα της μεσαίας τάξης! Σύμφωνα με μια παλιά καταγραφή, η μοναδική κωμωδία του για τη μεσαία τάξη υποτίθεται ότι έχει γραφτεί για έναν πολύ ανώδυνο λόγο: να πραγματοποιήσει την επιθυμία της βασίλισσας Ελισάβετ να δει τον γενναίο Σερ Τζον για μια φορά ως εραστή.

Όταν το 1757 ο Λέσινγκ συνέλαβε το πρώτο σχεδίασμα για τη *Βιργινία* της μεσαίας τάξης, την *Εμίλια Γκαλότι**, δεν μπορούσε να φανταστεί ποια καυστική σάτιρα των γερμανικών συνθηκών θα έβλεπαν οι επόμενες γενιές στην καταστροφή του θεατρικού αριστουργήματός του.

Η Εμίλια εκλιπαρεί τον ίδιο της τον πατέρα να τη σκοτώσει, καθώς δεν μπορεί να βασιστεί στη σύνεση και στην καταγωγή της για τον αγώνα ενάντια στις ερωτικές επιθέσεις του τυράννου που έχει διατάξει τη δολοφονία του αρραβωνιαστικού της λίγο πριν το γάμο τους... Η Εμίλια δεν αγαπάει τον ηγεμόνα. Αλλά το γεγονός ότι αυτή και ο πατέρας της δεν έχουν άλλο τρόπο να ξεφύγουν από τη δύναμη του τυράννου πέραν της δολοφονίας της κόρης, έχει μια φρικτή επίδραση στον θεατή. Δεν μπορεί να προκαλέσει ούτε φόβο ούτε έλεος. Δεν μπορεί να έχει καμία τραγική επίδραση, ακόμη και αν αναφέρεται σε αληθινή ιστορία. Ο ίδιος ο Λέσινγκ έχει αποδείξει πειστικά το παραπάνω, στο κεφάλαιο 79 της *Δραματουργίας*.

Κοιτάζοντας το έργο μέσα από το πρίσμα της τραγικής τέχνης, το τέλος μοιάζει

πνευματικής διεργασίας ενός κοινού εγκληματία ανήκει στην αίθουσα του δικαστηρίου, η φροντίδα για τη βελτίωση των φτωχών και καταπιεσμένων τάξεων θα πρέπει να είναι ένα σημαντικό μέρος του πρακτικού μας ενδιαφέροντος για τη ζωή: η μούσα της τέχνης δεν είναι φιλεύσπλαχνη καλόγρια».

Σε αυτό το απόσπασμα ο Φράιταγκ παίρνει για την εργατική τάξη ίδια θέση με εκείνη που παίρνει ο Γκότσεντ για την αστική. Μπορεί επίσης να δούμε σε αυτές τις φράσεις του Φράιταγκ τη διαδικασία μετάβασης από την ιδεαλιστική περίοδο της αστικής τάξης στην υλιστική. Είναι μάλιστα αρκετά ειλικρινής για να παραδεχτεί ότι οι φτωχοί δεν παίρνουν από την κοινωνία τίποτα άλλο πέρα από βάσανα, αλλά δεν ντρέπεται για το ότι βλέπει στη ζωή της εργατικής τάξης μόνο ένα θέμα για να τραβήξει την προσοχή αυτών που παρατηρούν τους φτωχούς και τους αρρώστους. Αυτό ήταν μια γενιά νωρίτερα αλλά πόσο έχουν αλλάξει τα πράγματα από τότε! Η φιλοχρηματία της αστικής τάξης έχει νικήσει εντελώς τον ιδεαλισμό, και το πιο γνωστό έργο της λογοτεχνίας της εποχής μας, το συγκινητικό μυθιστόρημα της οικονόμου Άγκνες, απεικονίζει την έκσταση της χαράς και της απόλαυσης που οι φτωχοί παίρνουν από τη σημερινή κοινωνία, ενώ οι «επαναστάτες» ποιητίσκοι της αστικής τάξης κάνουν «τέχνη» όλα τα είδη των «κοινωνικών διαστροφών» όπως οίκους ανοχής, δωμάτια-μπαρ και φυλακές. (Σ.τ.Σ.)

* Ο Λέσινγκ βάσισε το έργο του, *Εμίλια Γκαλότι*, στο ρωμαϊκό μύθο της Βιργινίας, στον οποίο αναφέρεται ο ρωμαίος ιστορικός Τίτος Λίβιος: Η Βιργινία, κόρη του πληβείου Λούκιου Βεργίνιου και αρραβωνιαστικιά του Λούκιου Ισίλιους, ελκύει ερωτικά τον πολιτικό Άππιους Κλόντιους. Όταν εκείνη τον απορρίπτει, την απαγάγει ανακοινώνοντας ότι είναι σκλάβα του. Έπειτα από μια σειρά από διαμάχες, ο Βεργίνιος καταφέρνει να πάρει την κόρη του πίσω, αλλά μόλις ο Άππιους Κλόντιους επιστρέφει με οπλισμένη συνοδεία ζητώντας του να ρωτηθεί η ίδια η Βιργινία ποιον επιθυμεί να ακολουθήσει, ο Βεργίνιος τη δολοφονεί, μη μπορώντας να διεκδικήσει την ελευθερία της με άλλον τρόπο. (Σ.τ.Μ.)

αδικαιολόγητο. Και ο λόγος είναι ότι μπορεί να δικαιολογηθεί πάρα πολύ καλά μέσα από το πρίσμα της ιστορίας...

Στη διάσημη ιστορία του Τίτου Λίβιου, ο νεαρός Λέσινγκ είδε πρώτος το πιο αποκρουστικό και έντονο στοιχείο της κοινωνικής καταπίεσης: την επίθεση στην παρθενική τιμή, κάτι που τον 18ο αιώνα ήταν τόσο επίκαιρο όσο ήταν και 2.000 χρόνια πριν, όσο είναι και σήμερα και θα συνεχίσει να είναι, όσο υπάρχει ακόμη η κοινωνική καταπίεση.

Ο Λέσινγκ αποκάλυψε το δραματικό του χάρισμα αναγνωρίζοντας τη γενική ιστορική σημασία αυτού του τραγικού προβλήματος ως κάτι πολύ πιο σημαντικό από τη μεμονωμένη περίπτωση που έγινε η αιτία μιας πολιτικής επανάστασης. Θέλησε να γράψει για μια Βιργινία της μεσαίας τάξης, δεδομένου ότι «η μοίρα μιας κόρης που σκοτώνεται από τον πατέρα της, για τον οποίο η αρετή της αξίζει περισσότερο από τη ζωή της, είναι αρκετά τραγική και έχει αρκετή δύναμη για να εντυπωσιάσει σε βάθος την ψυχή, ακόμα κι αν δεν ακολουθήσει καμία πολιτική επανάσταση».

Σε σύγκριση με την αρχική ιστορία, η αντιμετώπιση του θέματος από τον Λέσινγκ δεν είναι ρηχότερη, όπως ισχυρίζεται ο Ντίρινγκ, αλλά βαθύτερη.

Στη Γερμανία του 18ου αιώνα εάν ένας συγγραφέας της μεσαίας τάξης ήθελε να γράψει για μια Βιργινία της τάξης του, που να έχει ένα πραγματικά τραγικό τέλος, θα ερχόταν αντιμέτωπος με μια ανέφικτη αποστολή. Λίγο πριν δημοσιευθεί η *Εμίλια Γκαλότι*, στο σαξονικό κράτος του Λέσινγκ, μια αριστοκρατική οικογένεια είχε γιορτάσει με επισημότητα τον «γάμο» της κόρης τους, την οποία ο κυβερνών τύραννος είχε επιλέξει ως μια από τις ερωμένες του. Σε γερμανικό έδαφος κανείς δεν θα μπορούσε να φανταστεί την ύπαρξη ούτε μιας Εμίλιας, ούτε ενός Οντοάρντο. Κι εδώ βρίσκεται ένας από τους τραγικότερους λόγους που η παγκόσμια ιστορία αμφισβήτησε την πένα ενός Αριστοφάνη και όχι ενός Σοφοκλή.

Αλλά ο Λέσινγκ δεν θα ήταν υποστηρικτής της μεσαίας τάξης αν περιφρονούσε αυτή την ντροπή αντί να εξοργίζεται από αυτή. Προκειμένου το έργο του να είναι ψυχολογικά αληθινό, έπρεπε να μετακινήσει τη σκηνή της δράσης από τον μισο-βαρετό, μισο-ελευθεριάζοντα κόσμο των φιλισταίων της χώρας του, στη χώρα του πιο παθιασμένου έθνους από τον οποίο ξεπήδησε η ρωμαία Βιργινία. Ωστόσο, αν οι συνθήκες είναι ίδιες από άλλες απόψεις, οι κοινωνικές μορφές της ζωής δεν εξαρτώνται ποτέ από τα σύνορα· στη διαιρεμένη Ιταλία ο χυδαίος δεσποτισμός επικράτησε εξίσου όπως στη διαιρεμένη Γερμανία, αν και –χάρη στον αρχαίο πολιτισμό της– με ελκυστικότερες και πιο ραφιναρισμένες μορφές.

Ουσιαστικά όμως, ο χυδαίος δεσποτισμός διατηρήθηκε παντού όπως ήταν και όπως προοριζόταν να είναι. Δεν υπήρξε καμία τιμωρία για τα τραγελαφικά και άθλια εγκλήματά του και, ακόμα κι αν είναι αμφισβητήσιμο το αν η *Εμίλια Γκαλότι* είναι μια αληθινή τραγωδία, εντούτοις το έργο έχει τις καταβολές του στην οικονομική δομή της κοινωνίας στην οποία έζησαν οι ήρωες του Λέσινγκ. Και ο συγγραφέας δεν θα μπορούσε να υπερβεί αυτά τα εμπόδια…

Οι εξέχοντες σύγχρονοί του κατάλαβαν αυτοστιγμεί την κοινωνική έννοια της τραγωδίας. Ο Χέρντερ αποκάλεσε τον συγγραφέα «αληθινό άνδρα» και του πρότεινε να

τιτλοφορήσει την τραγωδία: «Discite moniti»*. Ο Γκαίτε είδε σε αυτήν «το αποφασιστικό βήμα προς μια ηθικά κινητοποιημένη αντίσταση στην τυραννική απολυταρχία» και ακόμη και στα επόμενα χρόνια την επαίνεσε ως ένα εξαιρετικό έργο, ένα θεατρικό γεμάτο ευφυΐα, σοφία, βαθιά κατανόηση του κόσμου, ως την έκφραση μιας αξιοθαύμαστης κουλτούρας «σε σχέση με αυτήν όπου είμαστε ήδη βάρβαροι ξανά», και ως ένα έργο που φαίνεται καινούργιο σε κάθε εποχή.

5. Ο Λέσινγκ και η θρησκεία

Η ενστικτώδης αντίληψη του συμφέροντος της αστικής τάξης καθόρισε τη σκέψη και τις πράξεις του Λέσινγκ. Και από αυτήν την άποψη, οι φιλοσοφικοί αγώνες του εμφανίζονται ως ένα αδιαίρετο σύνολο.**

Ο Λέσινγκ, ένα χαρούμενο παιδί αυτού του κόσμου, δεν ακολουθούσε καμία θεολογική γραμμή. Μόλις είκοσι χρόνων άρχισε «να αμφιβάλλει με σύνεση» προσπαθώντας να καταλήξει σε κάποια βεβαιότητα όσον αφορά τα θρησκευτικά ερωτήματα, αλλά δεν έφθασε ποτέ σε μια *θετική* βεβαιότητα. Πράγματι, πληροφορούμαστε ότι κατά το τελευταίο έτος της ζωής του έγινε ένας… «-ιστής», δηλαδή, ένας σπινοζιστής. Αλλά ακόμα και τότε, το μόνο που είπε, σύμφωνα με τις αναφορές του Γιακόμπι***, ήταν: «Αν πρέπει να ακολουθήσω κάποιον, δεν θα μπορούσα να ακολουθήσω κανέναν άλλο εκτός απ' τον Σπινόζα... οι ορθόδοξες έννοιες της θεότητας δεν με εκφράζουν καθόλου, δεν τις αντέχω». Λίγο καιρό πριν, ο Λέσινγκ είχε γράψει στον πρόλογο του *Νάθαν*: «Οι απόψεις του Νάθαν ενάντια σε *κάθε* θετική θρησκεία ήταν πάντα δικές μου» και αυτό ήταν απολύτως σωστό. Ήδη μια γενιά νωρίτερα ο νεαρός Λέσινγκ είχε αποκαλέσει «κάθε θετική και επίσημη θρησκεία εξίσου αληθινή και λανθασμένη» και δήλωσε ότι από την

---

* Μάθετε από τις προειδοποιήσεις (Λατινικά). (Σ.τ.Μ.)

** Η ουσιαστική ευθύνη για τη μονόπλευρη, διαστρεβλωμένη ιδέα των θεολογικών διαμαχών του Λέσινγκ οφείλεται στην πνευματική μονοτονία της γερμανικής αστικής τάξης. Η ευθύνη του φαινομένου αυτού δεν βαραίνει μεμονωμένους συγγραφείς, αλλά όπως ήταν αναμενόμενο, βρίσκει την κραυγαλέα έκφρασή της στην προτεσταντική θεολογία, όπως φαίνεται στο έργο του Καρλ Σβαρτς, *Ο Θεολόγος Λέσινγκ*. Στη συνέχεια, ο Ρεπ αντέστρεψε τους όρους με το έργο του για τον Γκέτσε. Ακολουθεί το άρθρο του Ρέντλιχ για τον Λέσινγκ *στη Γενική Βιογραφία της Γερμανίας* [Allgemeine deutsche Biographie], XIX, σσ. 756ff, και το *Έργα του Λέσινγκ* του Κρίστιαν Γκρος [Werke Lessing], XV, σσ.9ff. Ο Γκρος κάνει τη λαμπρή ανακάλυψη της «ασαφούς και με μια βαθύτερη έννοια, αναληθούς θέσης» του Λέσινγκ και επιτίθεται επίσης με άτιμο τρόπο στο εξαιρετικό δοκίμιο του Γιόχαν Γιάκομπι για τον Λέσινγκ ως φιλόσοφο. Η πιο διεισδυτική και εμπεριστατωμένη μελέτη σε αυτή την κατεύθυνση έγινε από τον Χέλερ στη *Μελέτες για τον Λέσινγκ* [Lessing-Studien] και από τον Τσέλερ στο δοκίμιό του για τον Λέσινγκ ως θεολόγο στο *Περιοδικό Ιστορίας* [Historische Zeitschrift], XXIII, σσ. 343ff. (Σ.τ.Σ.)

*** Ο Φρίντριχ Χάινριχ Γιάκομπι (1743-1819), Γερμανός φιλόσοφος και λογοτέχνης, κατηγόρησε για «νιχιλισμό» το κίνημα του Διαφωτισμού, ιδιαίτερα στα έργα των Καντ, Φίχτε και Σπινόζα. (Σ.τ.Μ.)

πλευρά του «ο άνθρωπος έχει δημιουργηθεί για να ενεργεί και να μην υποτάσσεται».*

Ήταν το αστικό ταξικό ένστικτο που οδήγησε τον Λέσινγκ να υιοθετήσει μια στάση που η προλεταριακή ταξική συνείδηση διατύπωσε με τις λέξεις «η θρησκεία πρέπει να είναι ιδιωτική υπόθεση».

Δεν δυσκόλεψε κανέναν με τη θρησκεία του, και δεν παρενέβη στη θρησκεία των άλλων. Παρότι πολεμούσε πάντα την ορθοδοξία, την πολέμησε μόνο ως κοινωνική καταπίεση, ως περιορισμό στην επιστημονική έρευνα και ως ιδεολογικό σύμπτωμα του βασιλικού δεσποτισμού. Ο ορθολογισμός σήμαινε για τον Λέσινγκ ότι οι αστικές τάξεις άρχισαν να καταλαβαίνουν τα ζωτικά τους συμφέροντα. Ο καθένας μπορεί να πιστεύει ό,τι του αρέσει, αλλά κανένα πιστεύω δεν δίνει το δικαίωμα σε κανέναν να διώκει και να καταπιέζει τους άλλους, μόνο και μόνο επειδή έχουν διαφορετικές πεποιθήσεις. Αυτό κατευθύνεται κυρίως ενάντια στην ορθοδοξία ως τυραννικό μέσο εξουσίας, αλλά στην ουσία ακόμη και η ορθοδοξία ως θρησκευτικό δόγμα επωφελήθηκε από αυτό. Ο Λέσινγκ δεν συμμετείχε ποτέ σε δογματικές διαμάχες: ως θρησκευτικό σύστημα, ο δογματισμός ήταν καλός όσο κάθε τι άλλο, και πάντα απεχθανόταν τα φθηνά αστεία κατά της θρησκείας. Θα βοηθούσε τη διωκόμενη ορθοδοξία τόσο εύκολα όσο αντιτάχθηκε σε εκείνη που διώκει και μάλιστα κατήγγειλε ως άδικη την απαγόρευση του τάγματος των Ιησουιτών από τον Πάπα. Η θρησκεία ήταν για αυτόν ιδιωτική υπόθεση, και δεν έπρεπε να παρεμβαίνει σε αστικές νομικές υποθέσεις. Η ανεξιθρησκία του απείχε πολύ από την «ανεξιθρησκία» του Φρειδερίκου, αντιπροσωπεύοντας την αστική απέναντι στη δεσποτική ανεξιθρησκία...

Όπως ήταν αναμενόμενο, ο Λέσινγκ επέφερε το μεγαλύτερο χτύπημα στον ρηχό ορθολογισμό, ο οποίος όχι μόνο διέβρωνε τη θρησκεία και τη φιλοσοφία, αλλά παρεμπόδιζε και την ίδια την ελευθερία σκέψης και πίστης. Με μια πολύ διαφορετική και βαθύτερη έννοια από τον Φρειδερίκο, θέλησε να βρει τη σωτηρία με το δικό του τρόπο, αλλά εναντιώθηκε σε όποια θρησκεία περιόριζε την ελευθερία της επιστημονικής έρευνας ή εξέπιπτε σε όργανο είτε του Φρειδερίκου είτε οποιουδήποτε άλλου δεσποτισμού. Γι' αυτόν κάθε θρησκεία ήταν σωστή όταν ήταν ένα βήμα μπροστά από την πνευματική ανάπτυξη της ανθρωπότητας ενώ ήταν λάθος εφόσον επεδίωκε τον περιορισμό της. Ο Λέσινγκ αντιλήφθηκε τις θρησκείες όχι τόσο ως λογικές αλλά ως ιστορικές κατηγορίες· και για να χρησιμοποιήσω μια σύγχρονη έκφραση: ήταν τα βραχύβια μεν, αλλά απαραίτητα βήματα για την εξέλιξη της ανθρώπινης σκέψης.

Στη διάρκεια της ζωής του, είδε πώς η ορθοδοξία του δεσποτισμού σταδιακά εισήλθε στη φιλοσοφία της αστικής τάξης. Γνώριζε καλά ότι μια ιστορική διαδικασία δεν μπορεί να επισπευσθεί με εξωτερικά μέσα, πόσο μάλλον βίαια. Οι δειλοί και τεμπέληδες ορθολογιστές παρενέβησαν αδέξια σε αυτή τη διανοητική διαδικασία, εξάλειψαν σκόπιμα την ξεκάθαρη οριοθέτηση μεταξύ φιλοσοφίας και θρησκείας. Αντιπροσώπευαν έναν

---

* Εδώ διακρίνουμε την αντίθεση της «θετικής θρησκείας» που ισοδυναμεί με την παντοδυναμία του θεού έναντι του υποταγμένου ανθρώπου, με τη «θρησκεία της φύσης» του Σπινόζα, η οποία αντιτίθεται στην τελεολογική αντίληψη του θεού. (Σ.τ.Μ.)

δήθεν εξαγνισμένο αλλά στην πραγματικότητα παραποιημένο Χριστιανισμό με πολύ μεγαλύτερη μισαλλοδοξία. Έκαναν το ορθόδοξο σύστημα να μοιάζει λίγο πιο λογικό, αλλά στην πραγματικότητα πιο παράλογο. Αυτό το «διορθωτικό λάθος» ήταν ένα βαρύ εμπόδιο στο ρεύμα της ελεύθερης σκέψης και έθεσε σε κίνδυνο τη διανοητική ανάπτυξη της γερμανικής αστικής τάξης, η οποία τώρα απειλούνταν από απόλυτη στασιμότητα. Ακόμη και η παλιά, απλή ορθοδοξία έμοιαζε σταθερή απέναντι σε αυτούς τους «ορθολογιστές» και ήταν αυτό το μοιραίο λάθος για το οποίο προειδοποίησε ο Λέσινγκ.

...Ο Λέσινγκ αποκαλεί τον, γεννημένο μέσα από αντιπαραθέσεις, *Νάθαν τον Σοφό* του, ένα γιο των γηρατειών του. Και για τους στίχους αυτού του δραματικού ποιήματος λέει ότι θα ήταν πολύ χειρότερο αν ήταν πολύ καλύτερο. Θα πρέπει να είμαστε ευχαριστημένοι με την κριτική αυτή του μεγάλου κριτικού. Ο *Νάθαν* είναι από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του Λέσινγκ, ένα απόκτημα της λογοτεχνίας μας που αντέχει στο χρόνο, ένα πολύτιμο δοχείο όπου ο συγγραφέας ρίχνει την ακόμα υπέροχη αν και εξαντλημένη δύναμη του ηρωικού του πνεύματος. Ωστόσο, διατηρεί τα ίχνη της εποχής και της πολεμικής. Δυστυχώς ο Γιάκομπ Γκριμ* δεν έχει και πολύ άδικο όταν λέει ότι το να συγκρίνεις το έργο αυτό με την *Εμίλια*, είναι σαν να συγκρίνεις το *Δον Κάρλος* με το *Φιέσκο*.** Ο *Νάθαν* είναι πλούσιος σε όμορφα και βαθυστόχαστα λόγια, αν και μερικές φορές θα προτιμούσαμε την κλασική πρόζα του Λέσινγκ και όχι τους αμήχανους στίχους του. Μερικοί δευτερεύοντες χαρακτήρες, όπως ο δερβίσης, ο καλόγερος και ο πατριάρχης, που αντιπροσωπεύουν τον παραδοσιακό ορθόδοξο φανατισμό, έχουν γίνει κλασικές μορφές, και ας μην ξεχνάμε και τη σκηνή μεταξύ του Νάθαν και της Ρέχα, που είναι γραμμένη με όλη τη ζεστασιά της καρδιάς του. Αλλά τα απολύτως ανεπιβεβαίωτα ιστορικά συμπεράσματα και η χαλαρή συζήτηση περί ανεξιθρησκίας μεταξύ του Εβραίου, του σουλτάνου και του Ιππότη του ναού, έφεραν τον *Νάθαν* αντιμέτωπο με τη χειρότερη μοίρα που θα μπορούσε να έχει ένα έργο του Λέσινγκ· έγινε το λάβαρο του φλύαρου και αλαζόνα ορθολογιστή, του ίδιου τύπου που ο Λέσινγκ ανέκαθεν αμφισβητούσε.

Θα πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί για να μην κρίνουμε την αξία αυτού του δραματικού ποιήματος από τους τρέχοντες υποστηρικτές του. Παραμένει η επίσημη συμφωνία με την οποία έληξε η μεγαλύτερη μάχη του Λέσινγκ. Ο Λέσινγκ έγραψε στον αδελφό του: «Δεν θα είναι τίποτε άλλο παρά ένα σατιρικό έργο που καταλήγει σε ειρωνικό γέλιο. Θα είναι το πιο συγκινητικό έργο που έγραψα ποτέ». Και συνεχίζει: «Το έργο μου δεν έχει καμία σχέση με τους ρασοφόρους της εποχής μας... Μπορεί οι θεολόγοι όλων των επίσημων θρησκειών να του επιτίθενται μια ζωή, θα έχουν όμως τη σύνεση να μην δηλώνουν δημόσια την εναντίωσή τους». Ο Λέσινγκ έγραψε τον *Νάθαν* κάτω από εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες: η θανατηφόρα ασθένεια είχε προσβάλει ήδη τους πνεύμονές του, η λογοτεχνική του δραστηριότητά είχε παραλύσει από την αστυνομική δίωξη, ο θάνατος της αγαπημένης του συζύγου τον είχε συντρίψει, ενώ δυσκολευόταν

---

* Γιάκομπ Γκριμ (1785-1863): Γερμανός φιλόλογος, νομικός και μυθολόγος, με τον αδελφό του Βίλχελμ Καρλ Γκριμ αποτέλεσαν το γνωστό δίδυμο των παραμυθάδων Αδελφών Γκριμ. (Σ.τ.Μ.)

** Πρόκειται για το έργο του Σίλερ, *Η συνωμοσία του Φιέσκο στη Γένοβα*. (Σ.τ.Μ.)

τρομερά ακόμα και να εξασφαλίσει τα προς το ζην. Όσον αφορά τα δικαιώματα του ποιήματός του, έγραψε ότι «μάλλον το άλογο θα πεθάνει από την πείνα προτού ετοιμαστεί η βρώμη του».

Μέσα απ' όλη αυτή τη δυστυχία, το υψηλό του πνεύμα πυροδότησε τη γαλήνια αθωότητα που ο Γκαίτε είχε ήδη επαινέσει στον *Νάθαν*. Από τα καλύτερα της εποχής του, το έργο λειτούργησε σαν μια συγκλονιστική αποκάλυψη.

«Εδώ και πάρα πολύ καιρό», έγραψε η Ελίζ Ρεϊμάρους, «καμία άλλη σταγόνα στην ξερή έρημο δεν ήταν πιο αναζωογονητική από ό,τι ήταν για εμάς ο *Νάθαν*... Ο Εβραίος, ο σουλτάνος, η Ρέχα, η Σίτα… τι άνθρωποι! Αν υπήρχαν κι άλλοι σαν κι αυτούς, ποιος δεν θα ήθελε να ζήσει στη γη όσο και στον παράδεισο;»

Παρά τα ελαττώματα που εντόπισαν διάσημοι και άσημοι κριτικοί, η συντομότερη και καλύτερη κριτική παραμένουν τα λόγια του Χέρντερ για τον Λέσινγκ: «Δεν λέω ούτε έναν έπαινο: το έργο επαινεί τον συγγραφέα, κι αυτό είναι το έργο ενός άνδρα».

Κανείς, ούτε καν ο πιο έξυπνος άνθρωπος, δεν μπορεί να ξεπεράσει τις δυνατότητες της εποχής του. Αυτό που γνωρίζουμε σήμερα με βάση τη σύγχρονη επιστήμη, δηλαδή ότι οι ιστορικές θρησκείες αντικατοπτρίζουν μόνο τα διαφορετικά οικονομικά επίπεδα στην ανάπτυξη της ανθρώπινης κοινωνίας, ο Λέσινγκ μπορούσε να το αντιληφθεί μόνο με το ένστικτό του. Έβλεπε τις θρησκευτικές διαμάχες από τη σκοπιά του αστού ιδεαλιστή, δηλαδή ως αιτίες, και όχι ως αποτελέσματα των κοινωνικών αγώνων. Σχολιάζει: «Δεν ξέρω κανένα μέρος στη Γερμανία όπου θα μπορούσε να ανέβει το συγκεκριμένο έργο, αλλά εύχομαι καλή τύχη σε αυτόν που θα το επιχειρήσει πρώτος». Κι όμως, δύο χρόνια μετά το θάνατό του ο *Νάθαν* ανέβηκε στο Βερολίνο, αλλά χωρίς κάποιον ιδιαίτερο αντίκτυπο. Ο Φρειδερίκος παρέμεινε ο φωτισμένος τύραννος, χρησιμοποιώντας τις θετικές θρησκείες ως όργανο εξουσίας. Ο Εβραίος τοκογλύφος συνέχισε να απολαμβάνει «την ελευθερία ενός χριστιανού τραπεζίτη», αλλά ο Εβραίος φιλόσοφος Μόζες Μέντελσον μόλις που γινόταν ανεκτός, και μετά το θάνατό του η κόρη του, Ρέχα, δεν ήξερε τι να κάνει. Ο Λέσινγκ δεν μπορούσε να δει το βάθος των πραγμάτων, η κατανόησή του περιοριζόταν από τις συνθήκες της εποχής του. Ωστόσο, αξιοθαύμαστη είναι η σαφήνεια με την οποία εξέφρασε την οπτική εκείνη που οι λαμπρότεροι άνθρωποι της εποχής μας δεν μπόρεσαν να αγνοήσουν: ότι η θρησκευτική πίστη είναι ιδιωτική υπόθεση του κάθε ατόμου· και συνεπώς όλες εκείνες οι θρησκείες που –ανεξάρτητα από το όνομά τους– περιορίζουν την επιστημονική έρευνα και χρησιμοποιούνται για την επιβολή της κοινωνικής καταπίεσης, θα πρέπει να καταπολεμηθούν αμείλικτα. Ο Λέσινγκ στην εποχή της νεότητάς του θεώρησε όλες τις *επίσημες* θρησκείες εξίσου σωστές και λάθος. Γερνώντας, εξέφρασε τον ίδιο τρόπο σκέψης με την –ήδη γνωστή στην παγκόσμια λογοτεχνία από την εποχή των Σταυροφοριών– παραβολή των τριών δαχτυλιδιών: κανένα δαχτυλίδι δεν είναι αληθινό. Το πραγματικό δαχτυλίδι ενδεχομένως χάθηκε, αλλά αυτός που πιστεύει ότι το δαχτυλίδι του είναι το αληθινό, θα πρέπει να φανερώσει τις δυνάμεις του μέσα από την εγκάρδια αποδοχή και τις καλές πράξεις.

6. Ο Λέσινγκ και το προλεταριάτο

Το έτος θανάτου του Λέσινγκ εμφανίστηκαν τρεις έντονα αντικρουόμενες δημοσιεύσεις.

Το βιβλιαράκι του Φρειδερίκου του Μέγα για τη γερμανική λογοτεχνία* έκανε σαφές σε όλους το ανυπέρβλητο εμπόδιο που βρισκόταν μεταξύ της γερμανικής πνευματικής ζωής και του πρωσικού δεσποτισμού... Η άγνοια του Φρειδερίκου σε έναν βαθμό τον δικαιολογεί – δεν είχε την παραμικρή ιδέα για την ανάπτυξη της μεσαίας τάξης. Ούτε μπορούμε να αρνηθούμε ότι ο «πάνσοφος δεσποτισμός» του απέδειξε με αυτό τον τρόπο την ανικανότητά του. Αλλά είναι επίσης αδιαμφισβήτητο ότι λόγω της δεσποτικής του μεγαλομανίας, η πρόθεσή του ήταν να κακολογήσει τη γερμανική λογοτεχνία. Με ενσυνείδητη ταπεινότητα, αλλά και αρκετή ειλικρίνεια, ο υπουργός Χέρτσμπεργκ είχε επισημάνει στον βασιλιά τα σοβαρότερα λάθη του βιβλίου, αλλά εκείνος απάντησε με μεγάλη «αγένεια»: «Δεν πρόκειται να κάνω τέτοιες ασήμαντες αλλαγές». Δεν είναι να απορεί κανείς που οι υποστηρικτές της μεσαίας τάξης θεωρούσαν το βιβλίο συνειδητή προσβολή. Ο Χέρντερ μίλησε περιφρονητικά για ένα «φάντασμα που περπατά στο απέραντο φως της ημέρας» και ο Κλόπστοκ επιτέθηκε στον τύραννο με θυμωμένες ωδές. Η απάντηση του Γκαίτε στην προσβολή του βασιλιά ήταν δυστυχώς, επηρεασμένη από τη θέση που είχε στην αυλή. Δεν ξέρουμε τίποτα σχετικά με τη γνώμη του Λέσινγκ για το βιβλίο, εκτός από το ότι λίγες μέρες πριν πεθάνει, διάβασε τη ρηχή απάντηση του ηγούμενου Γερούσαλεμ. Ο βασιλιάς, για την τυραννία του οποίου ο Λέσινγκ δεν έτρεφε αυταπάτες, δεν μπορούσε πια να τον εκπλήξει. Του φάνηκε αρκετά φυσικό ότι η μούσα της Γερμανίας έφυγε ατιμασμένη και ανυπεράσπιστη από το θρόνο του Φρειδερίκου, όπως έγραψε αργότερα ο Σίλερ. Η γερμανική λογοτεχνία οφείλει σε μεγάλο βαθμό στον Λέσινγκ το ότι απέκτησε την αξία της μέσα από τις δικές της προσπάθειες. Οι απόπειρες που γίνονταν να ερμηνευτεί ένα μάλλον αναληθές σχόλιο του Φρειδερίκου στον Μιραμπό περίπου πέντε χρόνια αργότερα, έτσι ώστε να συμπεράνουμε ότι ο βασιλιάς είχε αποφασίσει να εγκαταλείψει τη γερμανική λογοτεχνία στην τύχη της για να εξελιχθεί πιο γρήγορα, αποδείχτηκαν άκαρπες. Το συμπέρασμα αυτού του βιβλίου δεν μπορεί να είναι άλλο, πέραν του ότι η λογοτεχνία μόνο υπό την αιγίδα της αυλής μπορεί να φτάσει στη μέγιστη εξέλιξή της. «Δώστε μας Μεδίκους και θα δούμε ιδιοφυΐες να ανθίζουν. Ένας Αύγουστος θα δημιουργήσει έναν Βιργίλιο». Ένας τύραννος σαν τον Φρειδερίκο δεν θα μπορούσε να σκεφτεί διαφορετικά.

Σε αυτό το σημείο δεν πρέπει να παρασυρθεί κανείς από τον βυζαντινισμό με τον οποίο οι σημερινοί λογοτεχνικοί ιστορικοί προσπαθούν να φωτίσουν το έργο καλύτερα. Ο Σέρερ το αποκαλεί «απερίγραπτα συγκινητικό» και ο Σούφαν υποκλίνεται σαν ντεμπιτάντ: «Απέναντι στην ισχυρογνωμοσύνη του βασιλιά τίποτα δεν μπορούσε να γίνει. Ήταν μέρος του μεγαλείου του». Η έλλειψη εξυπνάδας που βγαίνει από κάθε σελίδα του βιβλίου ίσως ανήκει στο μεγαλείο του δεσποτισμού! Ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι υπήρχε μια ασυμβίβαστη αντίφαση μεταξύ του δεσποτισμού και της κλασικής μας λογοτεχνίας, και ότι το βιβλιαράκι του Φρειδερίκου καταστρέφει το μύθο του Λέ-

* *Περί Γερμανικής Λογοτεχνίας* [De la Litterature Allemande], 1780. (Σ.τ.Μ.)

σινγκ. Κάποιος πρέπει να είναι μάλλον ανόητος παρά πατριώτης για να συγκινηθεί μέχρι δακρύων από τη συναισθηματική ομιλία του Φρειδερίκου για τη μελλοντική άνθηση της γερμανικής λογοτεχνίας.

Το έτος θανάτου του Λέσινγκ δημοσιεύθηκαν επίσης *Οι Ληστές* του Σίλερ. Με το πρώτο του –ιδιοφυΐες– έργο ο Σίλερ επωμίστηκε το έργο ζωής του Λέσινγκ: τον αγώνα ενάντια στους τυράννους. Σύντομα ακολούθησαν τα *Φιέσκο* και *Λουίζ Μιλερίν**, εμπνευσμένα από το πνεύμα του Λέσινγκ και απογειωμένα μέσα από το μεγαλύτερο ταλέντο του συγγραφέα τους. Αλλά η μεσαία τάξη δεν μπορούσε να ακούσει τη φωνή που μίλησε γι' αυτά τα σπουδαία πράγματα: μετά από μια σύντομη αλλά εξαιρετική αρχή, ο Σίλερ έπρεπε να ανταλλάξει το «στενό κύκλο» της ζωής της μεσαίας τάξης για ένα, υποτίθεται, «υψηλότερο επίπεδο» που ήταν στην πραγματικότητα πολύ χαμηλότερο.**

Η συμφιλίωση με την γερμανική έλλειψη καλλιέργειας ήταν μοιραία για τη γερμανική λογοτεχνία. Η πτώση της ήταν αργή, αλλά σταθερή. Το σπαθί του ξένου κατακτητή πέτυχε αυτό που η μεσαία τάξη δεν μπορούσε: η κυριαρχία του Ναπολέοντα σάρωσε τα χειρότερα συντρίμμια της φεουδαρχίας από το γερμανικό έδαφος. Αλλά αυτός ο ξένος κυβερνήτης ήταν ο ίδιος ένα ανυπόφορο βάρος για όλες τις τάξεις του έθνους. Ο ρομαντισμός πάλι, αντανακλούσε αυτή την περίεργα διφορούμενη κατάσταση. Τα εθνικά και κοινωνικά συμφέροντα της γερμανικής μεσαίας τάξης συγκρούστηκαν, βρέθηκαν σε έναν ασυμβίβαστο ανταγωνισμό. Η τάξη αυτή δεν θα μπορούσε να αποτινάξει τον ξένο ζυγό χωρίς να υποκύψει πάλι στο βαρύ ζυγό του γηγενούς δεσποτισμού. Μάταια οι ηγέτες του ρομαντισμού προσπάθησαν να γεφυρώσουν την άβυσσο με την ψεύτικη μίμηση των τρόπων μιας ιδιοφυΐας και με την περίφημη «ρομαντική ειρωνεία» τους. Μάταια έψαξαν στη λογοτεχνία όλων των εθνών και όλων των εποχών για ένα έδαφος στο οποίο να μπορέσουν να βασιστούν. Ο ρομαντισμός έπρεπε να αναζητήσει αυτό το έδαφος στη «μαγική νύχτα»*** του Μεσαίωνα. Μόνο σε αυτή την παράδοση υπήρχαν τα εθνικά ιδανικά που έψαχνε η Γερμανία. Αλλά ο μεσαίωνας ήταν η εποχή της πιο κατάφωρης ταξικής κυριαρχίας των Γιούνκερς και των ιερέων. Δεν υπήρχε διαφυγή από τον ανταγωνισμό μεταξύ εθνικών και κοινωνικών συμφερόντων. Ο πιο χαρισματικός συγγραφέας του ρομαντισμού, ο Χάινριχ φον Κλάιστ, χάθηκε μέσα στην τρέλα και αυτοκτόνησε.

Χάρη στην ανωριμότητα της μεσαίας τάξης στην κεντρική Ευρώπη, η φεουδαρχική νομιμότητα κέρδισε τον αγώνα ενάντια στην μοντέρνα εποχή που άρχισε να ανατέλλει στην Ευρώπη το 1789. Υπήρχαν καλοί λόγοι για το φλογερό μίσος του Μπάιρον για τους νικητές του Βατερλό, για την ενθουσιώδη λατρεία του Χάινε προς τον Ναπολέοντα, και

---

* Ο αρχικός τίτλος του έργου που αργότερα έγινε γνωστό ως *Έρωτας και Ραδιουργία* (Σ.τ.Μ.)

** Αναφορά στη συγγραφική στροφή του Σίλερ από τα έργα για τη μεσαία τάξη στις ιστορικές τραγωδίες. (Σ.τ.Μ.)

*** Απόσπασμα από το έργο του Γερμανού ποιητή, μεταφραστή και κριτικού Γιόχαν Λούντβιχ Τικ (1773-1853). Ο Τικ θεωρείτο ένας από τους πατέρες του ρομαντισμού τον οποίο αργότερα εγκατέλειψε για να ακολουθήσει μονοπάτια πιο κοντά στο ρεαλισμό. (Σ.τ.Μ.)

για το αιχμηρό ερώτημα του Πλάτεν*: «Απελευθερωτικοί αγώνες, μάλιστα! Ήταν ο Μιλτιάδης σύμμαχος των βάρβαρων Τατάρων όταν νίκησε τους Πέρσες;»

Οι μεγαλύτερες θυσίες αποδείχθηκαν άκαρπες. Οι σκληρότεροι αγώνες δεν είχαν κερδίσει ούτε την πολιτική ελευθερία ούτε την εθνική ενότητα· μόνο μια βαρετή, ηλίθια, ασήμαντη αντίδραση, που προσπαθούσε να βάλει έναν αξιωματικό της αυλής στο κατόπι των σκέψεων κάθε καταπιεσμένου ανθρώπου. Ο ρομαντισμός χάθηκε σε ένα γελοίο αδιέξοδο. Στον αγώνα εναντίων αυτών των αφόρητων συνθηκών έμαθε ο Πλάτεν να χρησιμοποιεί τα λαμπερά του όπλα. Στον *Ρομαντικό Οιδίποδα* γελοιοποίησε «το τελευταίο ρομαντικό κλαψούρισμα που ακούμε εδώ και δεκαετίες». Αλλά ο Χάινε τραγούδησε «αυτό το τελευταίο ελεύθερο τραγούδι του ρομαντισμού» με τον «ευφάνταστο ονειρικό τρόπο του ρομαντικού σχολείου όπου πέρασα τα πιο ευτυχισμένα χρόνια της νιότης μου, και που ολοκληρώθηκαν με τον ξυλοδαρμό του δασκάλου».**

Η γερμανική λογοτεχνία πήρε νέα πνοή μετά την ανάσταση της μεσαίας τάξης και την επούλωση των βαθύτερων πληγών της. Αλλά η σύγχυση που εξακολουθούσε να βασιλεύει είναι εμφανής στη βίαιη διαμάχη μεταξύ του Χάινε και του Πλάτεν, οι οποίοι απέτυχαν να κατανοήσουν ο ένας τον άλλον – για να μην αναφέρουμε τη μάζα των φιλισταίων της μεσαίας τάξης η οποία δεν καταλάβαινε κανέναν τους. Ο Χάινε θάφτηκε στο Παρίσι και ο Πλάτεν στις Συρακούσες. Οι λαμπροί άνδρες που τους διαδέχτηκαν τη δεκαετία του τριάντα και του σαράντα έπρεπε να εξοριστούν. Στο τέλος, ο Γερμανός φιλισταίος, αποδείχθηκε αδιόρθωτος, και έτσι ηττήθηκε κατόπιν όλων το 1848.

Ύστερα από αυτό δεν σκέφτηκε πια να αγωνιστεί για την πρόοδο της τάξης του με όπλα τη σκέψη, τη λογοτεχνία ή το σπαθί, αλλά μόνο με τη βοήθεια των αγγελικών πρωσικών χαρτονομισμάτων. Αφοσιώθηκε πλήρως στα υλικά του συμφέροντα. Η λογοτεχνία της μεσαίας τάξης έπαψε να είναι ο πνευματικός ηγέτης του έθνους. Αντ' αυτού έγινε ο υπάκουος υπηρέτης της αστικής τάξης...

Στο πιο γνωστό του μυθιστόρημα, *Χρεώσεις και Πιστώσεις*, ο Γκούσταβ Φράιταγκ έδειξε την αυτάρεσκη και βολεμένη ηθική των Γερμανών φιλισταίων σε εντυπωσιακή αντίθεση με τους χρεοκοπημένους Πολωνούς αριστοκράτες και τους αδίστακτους Εβραίους σφετεριστές. Η αξιοσέβαστη νεολαία, που κάθεται για αμέτρητα χρόνια στην καρέκλα του γραφείου της, γράφοντας επιστολές και τιμολόγια με ήσυχη δουλοπρέπεια, έγινε η ιδανική ενσάρκωση του Γερμανού «εργάτη». Τα φλογερά τραγούδια του Πλάτεν, του Λενάου και του Χέρβεγκ που απευθύνονταν στους Πολωνούς ξεχάστηκαν. Αντ' αυτού ο μυθιστοριογράφος της μεσαίας τάξης υπολόγιζε τα τεμάχια εμπορευμάτων που μπορεί να χαθούν στις μάταιες αναταραχές των πολωνικών εξεγέρσεων. Στο μυθιστόρημα του Φράιταγκ ο κύριος Άντον Βόλφαρτ, υπάλληλος της εταιρείας, απέδειξε πώς εν μέσω του απελπισμένου αγώνα θανάτου ενός έθνους, ο Γερμανός ως «εργάτης», ήρωας και πατριώτης δεν γνώριζε υψηλότερο έργο από το να ανακτήσει τα χρέη που βρίσκονταν σε εκκρεμότητα, μέχρι τελευταία δεκάρα.

---

* Άουγκουστ φον Πλάτεν (1796-1835): Γερμανός ποιητής και δραματουργός. (Σ.τ.Μ.)

** Από το έργο *Άτα Τρολ* του Χάινριχ Χάινε. (Σ.τ.Μ.)

Η ίδια λογική ενέπνευσε το δράμα. *Ο Δασοφύλακας** του Όττο Λούντβιχ φτάνει στο τραγικό τέλος του, διότι δεν καταλαβαίνει ότι είναι ένας υπάλληλος που ο εργοδότης του μπορεί να τον πετάξει στο δρόμο ανά πάσα στιγμή. Αλλά οι πρόστυχοι παλιάνθρωποι εκφράζουν την ιδεολογία της αστικής επανάστασης με τα παρακάτω λόγια:

*«Τώρα οι άνθρωποι ξέρουν ότι αυτοί που βρίσκονται στις φυλακές είναι μάρτυρες άξιοι σεβασμού, και ότι οι ευγενείς είναι κατεργάρηδες, ανέντιμοι. Και οι εργάτες είναι κατεργάρηδες, διότι είναι δικό τους λάθος που οι ειλικρινείς άνθρωποι στους οποίους δεν αρέσει να εργάζονται είναι φτωχοί»***.

Το 1866 και το 1870 οι τάξεις που είχαν ιδιοκτησία και ιδιαίτερα η γερμανική αστική τάξη, κατέφυγαν στην προστασία των πρωσικών στρατευμάτων. Σε όλες τις γωνιές του γερμανικού Ράιχ λεγόταν ότι μια απαράμιλλη λογοτεχνική πρόοδος θα μπορούσε να ακολουθήσει τώρα την πολιτική πρόοδο. Λες και οι μεγάλοι στοχαστές και συγγραφείς θα μπορούσαν να έχουν βγει από μια τάξη που περηφανευόταν ότι έχει για στυλοβάτη το ξίφος του Πρώσου αξιωματικού! Αντί των αναμενόμενων γιγάντων εμφανίστηκε ένας ανόητος όχλος που όμοιός του δεν έχει ατιμάσει ούτε διαφθείρει ποτέ τη λογοτεχνία ενός μεγάλου έθνους. Οι καπιταλιστικές επιχειρηματικές πρωτοβουλίες πήραν στην κυριαρχία τους όλους τους κλάδους της λογοτεχνίας, μαζί με το θέατρο. Το προσκήνιο του Λέσινγκ και του Βολταίρου έγινε κερδοσκοπική επένδυση, για να μην πούμε οίκος ανοχής...

Μόνο το ταχέως ανερχόμενο αστέρι του κινήματος της εργατικής τάξης έριξε φως στην αστική λογοτεχνία. Οι αστοί συγγραφείς που είχαν κάποιο ταλέντο άρχισαν να επαναστατούν ενάντια σε όλη αυτή την απερίγραπτη ανεντιμότητα και το ψέμα. Ήθελαν να επιστρέψουν στη φύση και την αλήθεια, αλλά δεδομένου ότι στην αστική κοινωνία δεν υπάρχει τίποτε άλλο πέρα από απάτη, το κίνημα των νατουραλιστών έπεσε θύμα της απελπιστικής απαισιοδοξίας. Γυρεύουν παντού την παρακμή και την αποσύνθεση. Ένας νεότερος συγγραφέας, ο Κούρτ Άισνερ, που και ο ίδιος είναι κοντά στη νατουραλιστική σχολή, έχει δικαίως αποδοκιμάσει τους «οπαδούς της παρακμής και τους πειρατές της αποσύνθεσης που ψάχνουν τη σαπίλα και καυχιούνται για τη σύφιλη προκειμένου να αποδείξουν τον ανδρισμό τους». Εκτός από τους επιδέξιους τεχνίτες της λογοτεχνίας που ακολουθούν το νατουραλισμό επειδή είναι μοντέρνος και πικάντικος, οι λίγοι νατουραλιστές που είναι καλύτεροι και πιο ενεργητικοί ξέρουν μόνο πώς να περιγράψουν τα πράγματα που πεθαίνουν και όχι εκείνα που ανατέλλουν. Το μέλλον τους εξαρτάται από το αν είναι σε θέση να διασχίσουν την απέραντη τάφρο μεταξύ του καπιταλιστικού και του προλεταριακού κόσμου. Η αστική κοινωνία δεν μπορεί και δεν θα παράγει μια νέα άνθιση της λογοτεχνίας...

Επίσης, στο έτος θανάτου του Λέσινγκ, δημοσιεύθηκε το συγκλονιστικό αριστούργημα του Καντ, η *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Με αυτό το βιβλίο «αρχίζει στη Γερμανία μια πνευματική επανάσταση που παρουσιάζει πολύ ιδιόμορφες αναλογίες με την υλική επανάσταση στη Γαλλία […] Αναπτύσσεται με τις ίδιες φάσεις, και μεταξύ των δύο επι-

---

* Όττο Λούντβιχ, *Ο Κληρονομικός Δασοφύλακας* [Die Erbforster], 1850. (Σ.τ.Μ.)

** Ό.π. (Σ.τ.Μ.)

κρατεί πολύ αξιοσημείωτη παραλληλία».* Περιέργως, όλοι οι μεγάλοι Γερμανοί φιλοσοφικοί επαναστάτες, Καντ, Φίχτε, Χέγκελ, εργάστηκαν στο ίδιο πρωσικό κράτος που οι κλασικοί συγγραφείς της γερμανικής μεσαίας τάξης απεχθάνονταν τόσο έντονα. Το πρωσικό κράτος καταδίωξε τον Καντ «για διαστρέβλωση και υποτίμηση μερικών από τις θεμελιώδεις διδασκαλίες της Αγίας Γραφής και του Χριστιανισμού» και τον διέταξε κατηγορηματικά «να μην δημοσιεύσει άλλα τέτοια γραπτά και διδασκαλίες». Έμεινε μάλιστα ικανοποιημένο από τη σοφή απάντηση του σοφού άνδρα:

«Η αποκήρυξη και παραίτηση των πεποιθήσεων κάποιου είναι απαράδεκτη, αλλά στην παρούσα περίπτωση η σιωπή είναι καθήκον του υπηκόου. Οτιδήποτε λέει κανείς πρέπει να είναι αλήθεια, ωστόσο το καθήκον δεν μας υποχρεώνει να λέμε κάθε αλήθεια δημόσια».

Η κλασική φιλοσοφία δεν έλεγε την αλήθεια τόσο δημόσια ώστε να γίνει κατανοητή στο σπαθί του Πρώσου αξιωματικού. Όταν κορυφώθηκε με τη φιλοσοφία του Χέγκελ, έγινε ακόμη και η επίσημη πρωσική θρησκεία, την οποία, για παράδειγμα, οι υποψήφιοι δάσκαλοι έπρεπε να κατέχουν απόλυτα, ενώ το Υπουργείο Παιδείας τους προειδοποιούσε ρητά ενάντια σε άλλα «ρηχά φιλοσοφικά συστήματα». Ό,τι ήταν πραγματικό, ήταν λογικό**: και δεδομένου ότι το πρωσικό κράτος με τα φρούρια και τα μπουντρούμια του ήταν πραγματικό, ήταν λογικό επίσης. Όποιος αμφέβαλε γι' αυτό, αναγκάστηκε να αλλάξει γνώμη για τη λογική και την πραγματικότητα με τις μεθόδους που εφαρμόζονται κατά των «δημαγωγών».

Αλλά αυτό που είχε πει ο Χέγκελ για τη Γαλλική Επανάσταση ίσχυε και για τη δική του φιλοσοφία: αναποδογύρισε τα πάντα. Έπρεπε να αναποδογυριστεί πάλι, για να παρουσιαστεί ο πυρήνας της λογικής και της επανάστασης κάτω από το κέλυφος της αντίδρασης και του ρεαλισμού. Από την πρωσική κρατική φιλοσοφία γεννήθηκε ο επαναστατικός σοσιαλισμός. Ο Μαρξ επιστέγασε την εποχή της κλασικής φιλοσοφίας με τον ελπιδοφόρο αγώνα της εργατικής τάξης, ενώ ο Λέσινγκ είχε ξεκινήσει αυτή την εποχή μετά τον ανέλπιδο αγώνα της αστικής τάξης. Ο Ένγκελς σωστά λέει ότι το γερμανικό εργατικό κίνημα είναι ο διάδοχος της κλασικής φιλοσοφίας. Με τη δημοσίευση του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου* το 1848, η γερμανική φιλοσοφία της μεσαίας τάξης είχε πεθάνει. Εκπρόσωποί της όπως τα πανεπιστήμια, συνέχισαν να σερβίρουν εκλεκτικές σούπες που γίνονταν όλο και πιο δύσπεπτες από δεκαετία σε δεκαετία. Οι φιλοσοφικές ανάγκες της αστικής τάξης είχαν ικανοποιηθεί από μια σειρά μοντέρνων φιλοσόφων που ήρθαν ο ένας μετά τον άλλο, ανάλογα με την μεταβαλλόμενη ανάπτυξη του καπιταλισμού.

Από την αρχή της δεκαετίας του 1850 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1860, εξέχουσα μορφή ήταν ο Σοπενχάουερ, ο φιλόσοφος του τρομαγμένου φιλισταίου, ο εξαγριωμένος μισητής του Χέγκελ, ο άνθρωπος που αρνήθηκε οποιαδήποτε ιστορική εξέλιξη,

---

* Χάινριχ Χάινε, «Ιστορία της Θρησκείας και της Φιλοσοφίας στη Γερμανία», στο *Είκοσι Χρόνια Βάλτερ Μπένγιαμιν*, Αθήνα: Νήσος, 2012, σ. 41. (Σ.τ.Μ.)

** Χέγκελ, *Βασικές Κατευθύνσεις της Φιλοσοφίας του Δικαίου ή Φυσικό Δίκαιο και Πολιτειακή Επιστήμη* [Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse], 1820. (Σ.τ.Μ.)

ένας συγγραφέας όχι χωρίς παραδοξολογικό πνεύμα και όχι χωρίς μερίδιο στο μεγαλείο της κλασικής λογοτεχνίας. Αλλά με τον ύπουλο, εγωιστικό και συκοφαντικό του τρόπο ήταν ο πραγματικός πνευματικός εκπρόσωπος της μεσαίας τάξης, η οποία, φοβισμένη από τη σύρραξη των όπλων, είχε αποσυρθεί τρέμοντας στα ιδιωτικά της συμφέροντα, αποκηρύσσοντας με πάθος τα ιδανικά της σπουδαιότερής της περιόδου.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1860 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1880, τη θέση του πήρε ο Έντουαρντ φον Χάρτμαν, ο οποίος μας έμαθε ότι οι φιλελεύθερες ιδέες δεν ήταν παρά ένα εξάνθημα του 19ου αιώνα. Ανακάλυψε ότι η άνθηση της βιομηχανικής επιχείρησης και η οικονομική απάτη μετά το 1871 άνοιξαν το δρόμο για υψηλότερες μορφές οικονομικής ζωής, κάνοντας ένα βήμα μπροστά για την επίλυση του κοινωνικού ζητήματος. Επαίνεσε τους αντισοσιαλιστικούς νόμους του Μπίσμαρκ ως εξαιρετικό τρόπο εκπαίδευσης της εργατικής τάξης. Τελικά δήλωσε ότι «ακολούθησε τα βήματα εκείνων των τριών φιλοσόφων το μεγαλείο των οποίων είχε εμπνεύσει την ιστορική παγκόσμια αποστολή του Πρωσισμού: του Καντ, του Φίχτε και του Χέγκελ».

Αλλά στις αρχές της δεκαετίας του 1880 ο Χάρτμαν αντικαταστάθηκε από τον Νίτσε, τον φιλόσοφο της *grande bourgeoisie**. «Η ιστορική παγκόσμια αποστολή του Πρωσισμού» είχε κάνει το καθήκον της. Ουσιαστικά, αυτό το αστικό σύνθημα εξέφρασε την ικανοποίηση της γερμανικής αστικής τάξης για την εξάλειψη των δεσμών που είχαν παρεμποδίσει την επέκταση του καπιταλισμού, δηλαδή των μικρών γερμανικών κρατών με τους απαρχαιωμένους θεσμούς τους. Αλλά στη διάρκεια μιας αναπτυξιακής διαδικασίας με απαράμιλλη ταχύτητα και σθένος, η «εθνική ιδέα» έγινε ένας περιορισμός που η αναπτυσσόμενη δύναμη του καπιταλισμού επιδίωξε να αποτινάξει. Στην εποχή των καρτέλ και των τραστ από τη μία, και των ταξικών μετακινήσεων από την άλλη, τα εθνικά χρώματα στα εθνικά φυλάκια των συνόρων άρχισαν να ξεθωριάζουν. Η ανάπτυξη του κεφαλαίου δημιούργησε μια νέα κοινωνική τάξη που κυβερνούσε την Ευρώπη, η οποία είναι η ίδια στο Λονδίνο όπως και στη Ρώμη, στη Μαδρίτη και στη Μόσχα. Ο Νίτσε έγινε ο Γερμανός φιλόσοφος αυτής της τάξης. Είδε στην «ιστορική παγκόσμια αποστολή του Πρωσισμού» τίποτε άλλο παρά μια «ενδιάμεση πολιτική». Περιφρόνησε το λεγόμενο «μεγαλείο» των πολιτικών, οι οποίοι έκαναν το πνεύμα ενός έθνους «στενόμυαλο» και το γούστο του «εθνικό». Κορόιδεψε τους «κοντόφθαλμους» και «απερίσκεπτους» πολιτικούς που δημιούργησαν την «εθνικιστική τρέλα» μεταξύ των εθνών. Αλλά δεν νοιαζόταν για τους ανθρώπους, για «το κοπάδι της Ευρώπης» που παρίστανε ότι είναι το «μόνο αποδεκτό είδος ανθρώπου», και που περηφανευόταν ότι οι αρετές ήταν δικά του γνωρίσματα: «κοινωνική συνείδηση, καλοσύνη, ευγένεια, εργατικότητα, μετριοφροσύνη, σεμνότητα, επιείκεια». Επαίνεσε τα μοναχικά μυαλά, τους υπεράνθρωπους, τα ελεύθερα πνεύματα, τις ευγενικές ψυχές, οι οποίες δικαιούνται την «εκμεταλλευτική φύση» όπως η ζωή δικαιούται τις οργανικές λειτουργίες. Επαίνεσε αυτούς που ζουν «πέρα από το καλό και το κακό», που θεωρούν «καθαρή δικαιοσύνη» το ότι άλλοι πρέπει να θυσιαστούν γι' αυτούς. Θεωρούσε διαφθορά τη θυσία των προνομίων της αριστοκρατίας

* Μεγάλη αστική τάξη (γαλλικά στο κείμενο). (Σ.τ.Μ.)

χάριν υπερβολικών ηθικών συναισθημάτων. «Το βασικό πράγμα σε μια καλή και υγιή αριστοκρατία είναι το εξής: με καλή συνείδηση να δέχεται τις θυσίες ενός τεράστιου αριθμού ανθρώπων που για χάρη της πρέπει να υποβαθμιστούν σε καχεκτικά πλάσματα, σε σκλάβους, σε εργαλεία» και ούτω καθεξής. Ο Νίτσε δεν ήταν μόνο προάγγελος, αλλά και θύμα του καπιταλισμού. Ένα λεπτό και δυνατό μυαλό σαν το δικό του αισθάνθηκε φρίκη και απέχθεια για την τεράστια δυστυχία που ο καπιταλισμός δημιούργησε. Αλλά μεγαλωμένος στον πλούτο, κακομαθημένος από τις γυναίκες, δεν ήταν σε θέση να ανακαλύψει την ελπίδα του αύριο μέσα στη δυστυχία του σήμερα. Έτσι έψαξε πυρετωδώς για την εγγενή λογική της καπιταλιστικής κοινωνίας. Το μόνο που έκανε ήταν να χάσει τη δική του λογική, με την πιο θλιβερή έννοια της λέξης. Αλλά η παράνοια αυτού του αξιοθρήνητου ανθρώπου επαινείται ως η έσχατη σοφία από τους γραφιάδες της ίδιας αστικής τάξης που κάποτε μπορούσε να αποκαλεί τον Λέσινγκ πρώτο εκπρόσωπό της.

Το έργο ζωής του Λέσινγκ δεν ανήκει στην αστική τάξη, αλλά στο προλεταριάτο. Στη μεσαία τάξη του 18ου αιώνα, οι δύο τάξεις ήταν ακόμα ενωμένες. Αλλά η φύση και ο στόχος του αγώνα του Λέσινγκ έχουν εγκαταλειφθεί από την αστική τάξη και έχουν υιοθετηθεί από το προλεταριάτο: ο αστικός ταξικός αγώνας για χάρη του οποίου ο Λέσινγκ βρήκε καταφύγιο στη φιλοσοφία μεταστράφηκε από τον Μαρξ σε προλεταριακό ταξικό αγώνα. Καθώς η αστική τάξη απέρριψε το πνευματικό έργο των εκπροσώπων της, αυτή η πολύτιμη κληρονομιά έπρεπε να γίνει το οπλοστάσιο από το οποίο η εργατική τάξη πήρε τα πρώτα ενθουσιώδη και λαμπερά της όπλα. Αυτός ο κόσμος δεν είναι εντελώς απαλλαγμένος από την αίσθηση ότι ο αγώνας και τα βάσανα των Λέσινγκ εξυπηρέτησαν μόνο τη διασκέδαση των φιλισταίων. Ο Λέσινγκ ανήκει στους πνευματικούς προστάτες του προλεταριάτου. Η ζωή και το έργο του βρίσκονται βαθιά μέσα στη σάρκα και το αίμα των αγωνιζόμενων και βασανισμένων εργαζομένων, παρότι οι ίδιοι γνωρίζουν ελάχιστα μάλλον το έργο του – χάρη στην «εξαιρετική» λαϊκή μας εκπαίδευση.

Αλλά όλα αυτά θα αλλάξουν. Όταν ο Γκερβίνους ήθελε να ταρακουνήσει την πολιτική συνείδηση της αστικής τάξης, ολοκλήρωσε το έργο του με τις λέξεις: «Ο αγώνας της τέχνης τελείωσε. Τώρα πρέπει να θέσουμε έναν άλλο στόχο, που δεν έχει κατακτηθεί ποτέ στη χώρα μας. Πρέπει να δούμε αν ο Απόλλωνας θα παραχωρήσει σε αυτόν τον τομέα τη δόξα που δεν μας την αρνήθηκε αλλού».* Ο στόχος στον οποίο ο Γκερβίνους αναφέρθηκε δεν έχει κατακτηθεί ακόμα, και η δόξα που ο Απόλλωνας χάρισε «αλλού» έχει κι αυτή παρακμάσει. Στις ταραχώδεις και δύσκολες μέρες της σύγκρουσης οι Μούσες σιωπούν, αλλά παρ' όλα αυτά τα στεφάνια τους δεν πρόκειται να αμφισβητηθούν. Αυτά θα είναι τα δώρα της έλευσής τους, και τότε ο Λέσινγκ θα δικαιωθεί επίσης από κάθε αμαρτία που διέπραξαν οι σύγχρονοι και οι απόγονοί του ενάντια σε αυτόν τον ευγενή μαχητή για την ελευθερία της ανθρωπότητας.

* Δημοσιεύθηκε το 1892. Παρουσιάζεται συντομευμένο.

---

* Εννοώντας την επιτακτική ανάγκη για επανάσταση. (Σ.τ.Μ.)

Βικτόρ Σερζ

Βιογραφικά στοιχεία
Πραγματικό όνομα: Βίκτορ Κίμπαλτσιτς
Γεννήθηκε: 30 Δεκέμβρη 1890, Βρυξέλλες
Πέθανε: 17 Νοέμβρη 1949, Πόλη του Μεξικό
Ιδιότητες: Αναρχικός και αργότερα κομμουνιστής συγγραφέας, επαναστάτης, μυθιστοριογράφος, ποιητής και ιστορικός

Βιβλιογραφία
Ελληνικά
Τι Πρέπει να Ξέρει Κάθε Επαναστάτης, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1980
Τι Πρέπει να Ξέρει Κάθε Επαναστάτης, εκδ. Εργατική Πάλη, Αθήνα 2013
Οι Ισβέστιες της Κροστάνδης, Ελεύθερος Τύπος, 2001
Λέων Τρότσκι (από κοινού με Ναταλία Σέντοβα), εκδ. Κοχλίας, Αθήνα 2004
Άνθρωποι στη Φυλακή, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 2009
Κατακτημένη Πόλη, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 2015
Έτος Ένα της Ρωσικής Επανάστασης, εκδ. Red Marks, Αθήνα 2017
Έτος Ένα της Ρωσικής Επανάστασης, εκδ. Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο, Αθήνα 2017
Υπόθεση Τουλάγεφ, εκδ. Scripta, Αθήνα 2007
Υπόθεση Τουλάγεφ, εκδ. Θύραθεν, Θεσσαλονίκη 2017
Χρόνια Δίχως Τέλος, εκδ. Θύραθεν, Θεσσαλονίκη 2017
Αναμνήσεις Ενός Επαναστάτη, εκδ. Scripta, Αθήνα 2008
Αναμνήσεις Ενός Επαναστάτη, εκδ. Ακυβέρνητες Πολιτείες, Θεσσαλονίκη 2017
Μαρτυρίες από τη Γερμανική Επανάσταση. Γραπτά από τη Γερμανία, 1923, εκδ. Red Marks, Αθήνα 2018
Μεσάνυχτα στον Αιώνα, εκδ. Μέδουσα, Αθήνα 2020
«Ο Βικτόρ Σερζ για τη δολοφονία του Καρλ Λίμπκνεχτ και της Ρόζας Λούξεμπουργκ στο Βερολίνο», 2016, www.info-war.gr
«Οι εφημερίδες στη Σοβιετική Ρωσία», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 18, σελ. 100-104

Αγγλικά
From Lenin to Stalin, Pioneer Publishers. Νέα Υόρκη 1937
Collected Writings on Literature and Revolution, Francis Boutle, Λονδίνο 2004
Notebooks 1936-1947, New York Review of Books, Νέα Υόρκη 2019

Η θεωρία της προλεταριακής λογοτεχνίας

του Βικτόρ Σερζ*

Το ιδεολογικό καθήκον του συγγραφέα

Οι σπουδαίοι συγγραφείς κάθε εποχής είναι πάντα οι προφήτες και ενίοτε οι απόστολοί της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο Μπαλζάκ, ορισμένα μυθιστορήματα του οποίου αποτελούν όψεις μιας τέτοιας αστικής αφέλειας που φαίνονται σε εμάς ιδιαίτερα σατιρικά: Αυτό το βλέπουμε σε έργα του όπως το *Καίσαρας Μπιροτό*... Ο Μπαλζάκ γράφει τα έργα του με παθιασμένη πεποίθηση, σε μια εποχή που η αστική τάξη μεταμόρφωνε τον κόσμο σύμφωνα με τις δικές της αρχές. Ακόμη και οι μικρότερης σημασίας αρετές της νικηφόρας αστικής τάξης δεν είχαν τότε τίποτα το παράλογο – να δώσω τα ονόματα των συγχρόνων του; – Ουίτμαν, Ζολά, Τολστόι, Ρολάν. Υπάρχει κάτι το αποστολικό γύρω από αυτούς τους τέσσερεις, και αυτό είναι ίσως που τους κάνει σπουδαίους. Εντοπίζει κανείς στοιχεία ηθικολογίας και κατήχησης στον Ανατόλ Φρανς, τον Μπαρές και τον Ζιντ, με λίγα λόγια, σε κάθε συγγραφέα με επίδραση.

Ο συγγραφέας εκπληρώνει ένα ιδεολογικό καθήκον. Μπορεί να ειπωθεί ότι υπάρχουν δύο είδη συγγραφέων: Εκείνοι που διασκεδάζουν τους πλουσίους και εκείνοι που εκπροσωπούν το πλήθος. Στην πραγματικότητα, η οποία είναι συχνά αντιφατική, αυτοί οι δύο είναι συχνά μόνο ένας, αλλά μόνο ένας από τους δύο υπερισχύει. Θα ήταν λάθος να βγάλουμε το συμπέρασμα ότι κάθε έργο διαπερνάται ή πρέπει να διαπερνάται από ένα πολιτικό νόημα, πράγμα το οποίο, εξ ορισμού, μας οδηγεί κατευθείαν στον καθαγιασμό των διδακτικών έργων. Τα διδακτικά έργα με τη σειρά τους, με τη συνήθη σημασία της λέξης, είναι συχνά, εξ ορισμού, έργα κατώτερης ποιότητας, και ως εκ τούτου δεν ανταποκρίνονται στο καθήκον τους. Το να συγχέει κανείς την αγκιτάτσια, την προπαγάνδα και τη λογοτεχνία έχει εξίσου καταστροφικές επιπτώσεις και στα τρία αυτά είδη διανοητικής δραστηριότητας και κοινωνικής δράσης (ακόμη και όταν, σε ορισμένες περιπτώσεις, μπορούν να συνδυαστούν). Η μοναδικότητα της αξίας του μυθιστορήματος προκύπτει από το γεγονός ότι παρουσιάζει στον αναγνώστη κάτι διαφορετικό πέρα από τα πολιτικά συνθήματα ή αιτήματα. Παρουσιάζει τρόπους να αισθανόμαστε, να ζωντανεύουμε τα βαθύτερα συναισθήματά μας, να κατανοούμε το άλλο άτομο και τους εαυτούς μας, να αγαπάμε και να παθιαζόμαστε με αυτό. Εννοείται, και πρέπει να δώσουμε έμφαση σε αυτό, ότι αυτοί οι τρόποι ζωής, οι οποίοι όταν εμφανίζονται στο μυαλό μας ενδύονται με τη μορφή μιας ιδεολογίας, κατ' ανάγκη αντιστοιχούν στο ρητό ή άρρητο σύστημα αρχών και πεποιθήσεων συγκεκριμένων κοινωνικών τάξεων. Αυτό όμως γίνε-

ται με έμμεσο και αποστασιοποιημένο τρόπο, και από ό,τι φαίνεται αόριστο και αόρατο για όλους εκτός του αναλυτή. Οι Ρώσοι έχουν μία μάλλον αυστηρή αλλά εντυπωσιακή έκφραση σχετικά με αυτό: «Ο συγγραφέας είναι ένας οργανωτής της ψυχής». Είναι ένας απλός οργανωτής, ο οποίος φωνάζει σε εμάς: «Ελάτε, εγώ θα σας κάνω να καταλάβετε πώς να σκέφτεστε και πώς να αισθάνεστε!» Εξαρχής, αυτό είναι λίγο επιτηδευμένο· και ακόμα και αν δεν προκύψει θέμα πληγωμένης υπερηφάνειας, πρέπει να στερείται κανείς κριτικού πνεύματος για να μην εναντιωθεί σε αυτή τη σύντομη δήλωση. Αυτό σημαίνει κατώτερη διδακτική λογοτεχνία.

Μια άλλη πτυχή αυτής της κατωτερότητας αφορά το συγγραφέα. Ο συγγραφέας είναι αφοσιωμένος στην ιδέα του, ξέρει πού θέλει να μας οδηγήσει, και συνεπώς που πρέπει να καταλήξει. Δεν έχει τη δυνατότητα να απελευθερώσει τις δημιουργικές του ικανότητες και να τις ακολουθήσει με μάτια κλειστά – για παράδειγμα, κλειστά στις συγκεκριμένες πολιτικές δυνατότητες της εποχής, αλλά ανοιχτά, ορθάνοιχτά στο τεράστιο σύμπαν, όπως τα μάτια του Ρεμπώ! Οι μηχανισμοί καλλιτεχνικής δημιουργικότητας δεν μπορούν τόσο εύκολα να γίνουν πλήρως κατανοητοί από εμάς. Σε κάθε περίπτωση, είναι σίγουρο ότι για αρκετούς καλλιτέχνες μία συνολική απόπειρα να υποτάξουν τη δημιουργική τους δραστηριότητα σε μια αυστηρά συνειδητή κατεύθυνση, κατά την οποία παρεμβαίνουν μια σειρά από ασυνείδητους και υποσυνείδητους παράγοντες, θα είχε σαν αποτέλεσμα μια άτεχνη αποδυνάμωση του έργου τους και της προσωπικότητάς τους. Θα κέρδιζε άραγε το βιβλίο σε σαφήνεια ιδεών αυτό το οποίο έχει χάσει σε αυθορμητισμό, ανθρώπινη πολυπλοκότητα, βαθυστόχαστη ειλικρίνεια και πλούσιες αντιφάσεις; Σε ορισμένες περιπτώσεις, ίσως. Αλλά η γοητεία και η επίδραση ενός λογοτεχνικού έργου πηγάζουν ακριβώς από την προσωπική επαφή που αναπτύσσεται μεταξύ του αναγνώστη και του συγγραφέα σε επίπεδα όπου η καθαρά πνευματική γλώσσα των ιδεών δεν είναι πλέον επαρκής, ένα είδος αμοιβαιότητας που δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά μόνο από ένα έργο τέχνης. Με την αποδυνάμωση των τρόπων μέσω των οποίων λαμβάνει χώρα αυτή η αμοιβαιότητα, αποδυναμώνονται τα πάντα. Δεν βλέπω το όφελος που αποκομίζεται από αυτό, αν και καταλαβαίνω πάρα πολύ καλά, ότι ο πολιτικός προτιμάει περισσότερο από όλα εκείνο το μυθιστόρημα που είναι βασισμένο στα άρθρα του προγράμματός του. Αλλά αυτός ο πολιτικός είναι ένας πολύ κοντόφθαλμος πολιτικός, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την ανικανότητα να υποτάξει τα δικά του συμφέροντα σε άλλα μεγαλύτερα και πιο διαχρονικά. Θα τον αντιπαρέθετα στην προλεταριακή πολιτική, για την οποία ένα ζωντανό και ζωτικό έργο, το οποίο διαπνέεται από ένα επαναστατικό αν και κάπως αόριστο πνεύμα, ακόμη και ένα έργο κηλιδωμένο με όλα εκείνα τα μικροπρεπή δόγματα, που τόσο έντονα καταγγέλλουν με την ταμπέλα των "ιδεολογικών αποκλίσεων", αξίζει περισσότερο, και είναι περισσότερο χρήσιμο για εμάς σε σχέση με ένα άλλο, το οποίο μπορεί να ικανοποιεί μεν όλες τις απαιτήσεις της προπαγάνδας, αλλά, από την άλλη, στερείται του ανείπωτου και ακαθόριστου στοιχείου, που μπορεί να αγγίξει μια χορδή μέσα σου, να εξωτερικεύσει αυτό που κρύβεις μέσα σου και να αναδείξει τα έντονα συναισθήματα που κρύβεις μέσα σου.

Ένα παράδειγμα είναι το μυθιστόρημα της Έλεν Γκρέις Καρλάιλ, *Η Κραυγή της*

Μητέρας, του οποίου η γαλλική μετάφραση είναι *Σάρκα από τη Σάρκα* μου, όπως έχει αποδοθεί από την Μανταλέν Παζ. Γνωρίζω ελάχιστα πρόσφατα βιβλία που να είναι φτιαγμένα από τόσο ατόφιο μέταλλο. Αυτό το μυθιστόρημα μου θυμίζει τα τραγικά μπρούτζινα γλυπτά του Κονσταντίν Μενιέ, όταν το ακολουθούμε βήμα προς βήμα, εξηγώντας σε γλώσσα ακόμα περισσότερο συναρπαστική αφού έχει όλα τα λάθη και όλη την αδεξιότητα της αυθεντικής γλώσσας μιας φτωχής γυναίκας από τη Νέα Υόρκη, και όταν ακολουθούμε την εξέλιξη του πεπρωμένου της από την αρχή έως το τέλος, νιώθουμε να βαραίνει στους ώμους μας κάτι σαν το απάνθρωπο βάρος του ουρανοξύστη. Το έδειξα σε ένα νεαρό δογματικό με –αλίμονο– πολιτικές ανησυχίες, και αυτή είναι η κεντρική ιδέα αυτών που μου είπε: «Σημειώστε ότι αυτό το συγκεκριμένο βιβλίο είναι αρκετά μικροαστικό σε σχέση με το βαθύτερο νόημα του. Ο αμερικάνικος καπιταλισμός δεν καταδικάζεται. Ένας τόνος παραίτησης ανακατεμένος με την ελπίδα κυριαρχεί στο τέλος, δείχνοντας ότι η συγγραφέας δεν έχει απωθήσει όλες τις ψευδαισθήσεις της σε σχέση με την αμερικάνικη δημοκρατία. Όπως οι χαρακτήρες του, το βιβλίο δεν έχει βρει το δρόμο του κόμματος…», κ.λπ. Πρέπει να είναι κανείς αρκετά κοντόφθαλμος, ώστε να μην είναι ικανός να αντιληφθεί αυτό ακριβώς, ότι η συγγραφέας αποφεύγοντας να διατυπώσει μια ξεκάθαρη αποδοκιμασία για τον αμερικανικό καπιταλισμό, και δείχνοντας ακόμη, πόσο ολοκληρωτικά αυτό το σύστημα έχει καταφέρει να διαμορφώσει το βαθύτερο πνεύμα μιας εκμεταλλευόμενης γυναίκας, ώστε δεν μπορεί να συλλάβει τίποτα έξω από αυτό, δείχνει –ίσως παρά τις δικές της απόλυτα πραγματικές δημοκρατικές ψευδαισθήσεις– με απαράμιλλη δύναμη, πόσο ισχυρή είναι η επίδραση που έχει ο αμερικανικός πολιτισμός στους καταπιεσμένους.

Αναφορικά με μία θεωρία εργατισμού

Οι διανοούμενοι μπορούν να προσφέρουν στο προλεταριάτο εξαιρετικές υπηρεσίες· ο ρόλος που θα παίξουν στη δημιουργία μιας προλεταριακής λογοτεχνίας δεν θα είναι ήσσονος σημασίας. Σε αυτό το σημείο νιώθω την ανάγκη να αντικρούσω μια *εργατίστικη* αντίληψη που προέρχεται τόσο από τον γαλλικό επαναστατικό συνδικαλισμό και εκπήγαζε από μία δίκαιη καχυποψία για τους μικροαστούς διανοούμενους, όσο και από το ρωσικό μπολσεβικισμό εξαιτίας της στάσης των διανοούμενων μπροστά στη προλεταριακή επανάσταση του 1917-1919. «Ποιητές, στοχαστές και καλλιτέχνες, το προλεταριάτο δεν μπορεί να προσδοκά καμία άμεση βοήθεια από αυτούς… οι ποιητές, οι στοχαστές και οι καλλιτέχνες της επανάστασης μπορεί μόνο να προέρχονται από το νικηφόρο επαναστατικό προλεταριάτο» (Πιέρ Ναβίλ). Ο Λένιν –στον οποίο αναφέρομαι επειδή έχει δίκιο, και όχι για να τον επικαλεστώ ως αυθεντία– είχε αντίθετη άποψη. Επισήμαινε σχετικά: «Βάσει της κοινωνικής τους θέσης, οι θεμελιωτές του σύγχρονου επιστημονικού σοσιαλισμού, δηλαδή οι Μαρξ και Ένγκελς, ανήκαν στην αστική διανόηση». Ο Λένιν οραματίστηκε την κομμουνιστική προπαγάνδα και αγκιτάτσια «ανάμεσα σε όλες τις τάξεις του πληθυσμού» και επέμεινε στην αναγκαιότητα να επωφεληθούν, σε μέγιστο βαθμό, από «τους καλύτερους εκπροσώπους της νεότερης γενιάς των περισσότερο μορφωμένων κοινωνικών τάξεων, οι οποίοι αλλάζουν στρατόπεδο και έρχονται

σε εμάς». Ας μην ξεχνάμε τις ομάδες των μεγάλων αγωνιστών, που οι διανοούμενοι προετοίμασαν για τη ρωσική επανάσταση. Από την άλλη μεριά, όμως, η εργατική προέλευση ενός διανοουμένου περιορίζει τους πνευματικούς του ορίζοντες; Φαίνεται ότι το αυτοδίδακτο άτομο, σε αρκετές περιπτώσεις, κινδυνεύει περισσότερο σε σχέση με τους υπόλοιπους διανοούμενους να πέσει στην παγίδα της αστικής κουλτούρας.

Είναι δυνατή η συγκρότηση μιας προλεταριακής κουλτούρας;

Μια ματιά στην εμπειρία της Ρωσικής Επανάστασης θα μας επιτρέψει να θέσουμε τα κύρια πρακτικά ερωτήματα, τα οποία σχετίζονται με το θέμα μας.

Υπό το παλαιό καθεστώς, οι Ρώσοι διανοούμενοι φάνταζαν, σε γενικές γραμμές, να είναι επαναστάτες. Ο ρόλος τους, στις πρώτες μάχες ενάντια στην απολυταρχία του τσάρου, υπήρξε αρκετά σημαντικός. Αλλά, μετά την κατάληψη της εξουσίας από το προλεταριάτο, μαζί με την πλειοψηφία της μεσαίας τάξης, οι Ρώσοι διανοούμενοι εν τέλει στράφηκαν ενάντια στη νέα επανάσταση, αφού το ιδεολογικό τους υπόβαθρο δεν πήγαινε πέρα από την αστική δημοκρατία. Οι μικροαστοί ήταν αυτοί, που σχεδόν πλήρωσαν όλο το τίμημα του εμφυλίου ενάντια στα σοβιέτ. Αυτοί υπερασπίστηκαν, με σφοδρό τρόπο, τα συμφέροντα της μεγαλοαστικής τάξης, αφού η τελευταία ήταν εντελώς ανίκανη να υπερασπιστεί τον εαυτό της. Ορισμένοι λίγοι ποιητές ήταν οι πρώτοι που στρατεύθηκαν στο πλευρό του προλεταριάτου. Η αλλαγή στρατοπέδου για τους διανοούμενους έγινε ακόμη δυσκολότερη, εξαιτίας του γεγονότος ότι η επανάσταση, την οποία οι ίδιοι είχαν θέσει σε κίνδυνο, τους είχε κακομεταχειριστεί. Μόνο μετά το 1921 δημιουργήθηκε μια σοβιετική διανόηση από αυτούς οι οποίοι άλλαξαν στρατόπεδο και από νέους ανθρώπους, όταν η Νέα Οικονομική Πολιτική, η οποία βασιζόταν στις παραχωρήσεις προς την μικροαστική τάξη, και η οποία, μαζί με την ειρήνη, οδήγησε, σίγουρα, και σε κάποια ευημερία, τους επέτρεψε να ελπίζουν, ότι μακροπρόθεσμα θα αστικοποιήσουν το καθεστώς. Σε δύο χρόνια (1921-1923) γίναμε μάρτυρες της γέννησης μιας εξολοκλήρου νέας λογοτεχνίας, πλούσιας σε ταλέντο, επαναστατικής με ένα συγκεχυμένο τρόπο, αλλά σίγουρα όχι σοσιαλιστικής, η οποία γρήγορα εμπλουτίστηκε με νέες εκδόσεις. Μιλάμε φυσικά για τη γενιά των Πιλνιάκ, Φεντίν, Βσέβολοντ Ιβανόφ, Λεόνοφ και Γκλάντκοφ, οι οποίοι δίνουν πλέον τον τόνο της σοβιετικής ρωσικής λογοτεχνίας.

Με τον ενθουσιασμό που επικράτησε στην αρχή της επανάστασης, οι κομμουνιστές ονειρεύτηκαν την οικοδόμηση μιας προλεταριακής κουλτούρας. Ο Λένιν, από την άλλη μεριά, επέμεινε στην αναγκαιότητα της αφομοίωσης της πνευματικής κληρονομιάς της αστικής τάξης και στην εξασφάλιση της πολύτιμης συνεργασίας των διανοούμενων, τους οποίους είχε εκπαιδεύσει ο καπιταλισμός. Ο Τρότσκι θέτει το ζήτημα σε όλο του το εύρος: «Θα έχει το προλεταριάτο αρκετό χρόνο για να αναπτύξει μια προλεταριακή κουλτούρα;» Σε αντίθεση με τα καθεστώτα της δουλοπαροικίας, της φεουδαρχίας και της αστικής τάξης, το προλεταριάτο αντιμετωπίζει τη δικτατορία ως μια σύντομη μεταβατική περίοδο. Όταν επιθυμούμε να αποδοκιμάσουμε όλες τις υπερβολικά αισιόδοξες απόψεις σε σχέση με τη μετάβαση προς το σοσιαλισμό, επισημαίνουμε ότι, σε παγκόσμια κλίμακα, η περίοδος της κοινωνικής επανάστασης δεν θα διαρκέσει μήνες ή χρό-

νια, αλλά δεκαετίες, αλλά όχι αιώνες και σίγουρα όχι χιλιετίες. Μπορεί το προλεταριάτο, μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα, να αναπτύξει μια καινούργια κουλτούρα; Είναι θεμιτό να έχουμε αμφιβολίες σχετικά με αυτό, επειδή τα χρόνια της κοινωνικής επανάστασης θα είναι χρόνια σκληρών ταξικών αγώνων, κατά τη διάρκεια των οποίων, η καταστροφή θα καταλαμβάνει περισσότερο χώρο σε σχέση με τη δημιουργία. Σε κάθε περίπτωση, η ενέργεια του ίδιου του προλεταριάτου θα επενδυθεί, κατά κύριο λόγο, στο ζήτημα της κατάκτησης της εξουσίας, τη διατήρηση και ενίσχυσή της, και στην εφαρμογή της σε ότι αφορά τις περισσότερο επιτακτικές ανάγκες της ύπαρξής του και του περαιτέρω αγώνα. «Αλλά μόλις η ειρήνη θα έχει επιτευχθεί, και η νίκη θα έχει εξασφαλιστεί» και εφόσον οι συνθήκες για πολιτιστική δημιουργία θα γίνουν πιο ευνοϊκές, τότε το προλεταριάτο όλο και περισσότερο θα κινείται προς το στόχο της σοσιαλιστικής κοινότητας και θα απελευθερώσει τον ίδιο του το εαυτό από τα ταξικά χαρακτηριστικά του και έτσι θα πάψει να είναι προλεταριάτο. Με άλλα λόγια, δεν μπορεί να τίθεται ζήτημα ανάπτυξης ενός νέου πολιτισμού, και οικοδόμησής του σε με ευρεία ιστορική κλίμακα, κατά τη διάρκεια της περιόδου της δικτατορίας του προλεταριάτου. Η πολιτιστική ανοικοδόμηση, η οποία θα ξεκινήσει όταν θα έχει εξαφανισθεί η ανάγκη του σιδερένιου χεριού της δικτατορίας, που όμοιά της δεν έχει υπάρξει ξανά, δεν θα έχει ταξικό χαρακτήρα…». Παρόμοια είναι και η αντίληψη του Μαρξ: «Το προλεταριάτο […] είναι υποχρεωμένο ως προλεταριάτο να εξαλείψει τον ίδιο του τον εαυτό, και κατά αυτόν τον τρόπο τον αντίπαλό του, την ιδιωτική ιδιοκτησία, η οποία και καθορίζει την ίδια του την ύπαρξη… Όταν το προλεταριάτο πετυχαίνει νίκες, δεν εξελίσσεται, σε καμία περίπτωση, σε κυρίαρχο της κοινωνίας, καθώς είναι νικηφόρο μόνο όταν εξαλείφει τον ίδιο του τον εαυτό και τον ταξικό του αντίπαλο». Το νικηφόρο προλεταριάτο οικοδομεί μια αταξική κοινωνία, την πρώτη αληθινά ανθρώπινη κοινωνία στην ιστορία της ανθρωπότητας.

Η τέχνη της επαναστατικής περιόδου έχει ανάγκη από «μια νέα κατανόηση». Είναι αυτή που «αναπόφευκτα απεικονίζει όλες τις αντιφάσεις ενός επαναστατικού κοινωνικού συστήματος και δεν πρέπει να συγχέεται με τη σοσιαλιστική τέχνη, για την οποία δεν έχει σχηματιστεί μέχρι τώρα καμία βάση». Εάν αποδεχτούμε αυτούς τους ενδοιασμούς τότε, «αυτές οι λέξεις, (προλεταριακή λογοτεχνία ή προλεταριακή κουλτούρα) […] θα ικανοποιούν τις ανάγκες της μεταβατικής περιόδου, η οποία, σε ορισμένο βαθμό, στηρίζεται σε νέες αξίες. Αρκετές γενιές εργατών είναι πιθανό να μην γνωρίσουν άλλες εποχές. Αυτοί πάνω από όλα πρέπει να πολεμήσουν. Αυτοί θα πρέπει, κυρίως, να καταστρέψουν και να υποφέρουν: ο κόσμος πρέπει να αναδιαμορφωθεί. Αλλά, όπως και οι στρατιές από το παρελθόν, θα έχουν κι αυτοί τους βάρδους τους, τους αφηγητές της ιστορίας τους, τους μουσικούς τους και τους φιλοσόφους τους. Κάτι τέτοιο ισχύει όλο και περισσότερο δεδομένου ότι για να νικήσει το προλεταριάτο πρέπει να καθοδηγείται από πραγματικούς ηγέτες, στοχαστές και στρατηγούς, οι οποίοι ακολουθώντας τα παραδείγματα των Μαρξ και Λένιν, θα έχουν αφομοιώσει την ουσία του σύγχρονου πολιτισμού: Το προλεταριάτο έχει ανάγκη από τους δικούς του σπουδαίους διανοούμενους. Έχει ανάγκη επίσης και από λιγότερο σημαντικούς ανθρώπους, για τα ήσσονος αλλά ζωτικής σημασίας καθήκοντα. Αλλά, το βασικό ζήτημα είναι, ότι όλοι οι παραπάνω

πρέπει να είναι με το μέρος του μέχρι τέλος, υπηρέτες του. Συνεπώς, το επαναστατικό έργο έχει επιτυχία όταν αυτό καθαυτό έχει μια πολιτιστική αξία. Με αυτή την ιστορικά περιορισμένη έννοια θα υπάρξει, και ήδη υπάρχει, ο πολιτισμός του μαχόμενου προλεταριάτου».

Η πολιτική του Κομμουνιστικού Κόμματος της ΕΣΣΔ σε ότι αφορά τη λογοτεχνία

Την 1η Ιουλίου του 1925, η Κεντρική Επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης έλαβε μια απόφαση σε σχέση με την πολιτική του κόμματος στο τομέα της λογοτεχνίας, η σύνοψη της οποίας είναι η εξής:

«Η υλιστική διαλεκτική διεισδύει σε εντελώς νέα επιστημονικά πεδία (τη βιολογία, τη ψυχολογία και γενικά τις φυσικές επιστήμες). Η κατάκτηση των θέσεων στο πεδίο της παραστατικής λογοτεχνίας πρέπει αργά ή γρήγορα να επιτευχθεί.

Ωστόσο, πρέπει να θυμόμαστε, ότι αυτό το καθήκον είναι πολύ πιο πολύπλοκο από άλλα καθήκοντα […] γιατί ακόμη και εντός του πλαισίου της καπιταλιστικής κοινωνίας, η εργατική τάξη θα μπορούσε να προετοιμαστεί για τη νικηφόρα επανάσταση, μπροστά στην επερχόμενη πολιτική μάχη να οικοδομήσει τα επιτελεία της από μαχητές και ηγέτες και να σφυρηλατήσει το δικό της μεγαλειώδες ιδεολογικό οπλοστάσιο. Αλλά, η εργατική τάξη σαν μια τάξη, η οποία είναι πολιτιστικά καταπιεσμένη, δεν θα μπορούσε να εργαστεί πάνω σε ζητήματα των φυσικών επιστημών ή της τεχνολογίας, ακόμη περισσότερο δεν θα μπορούσε να αναπτύξει τη δική της παραστατική λογοτεχνία, τις δικές της καλλιτεχνικές μορφές και το δικό της στιλ. Εάν το προλεταριάτο έχει ήδη έτοιμα αλάνθαστα κριτήρια για το κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο κάθε λογοτεχνικού έργου, δεν έχει όμως ακόμη σαφείς απαντήσεις σε όλα τα ζητήματα που σχετίζονται με την καλλιτεχνική μορφή».

Για αυτούς τους λόγους, η απόφαση συνιστά στους κομμουνιστές να αντιμετωπίζουν τους συνοδοιπόρους, μη προλετάριους συγγραφείς που τρέφουν περισσότερη ή λιγότερη συμπάθεια προς την επανάσταση, ως «αναγνωρισμένους ειδικούς», και να λαμβάνουν υπόψη τα συναισθήματα τους. Θα πρέπει να προσπαθήσουμε να διευκολύνουμε «τη μετάβασή τους […] στο στρατόπεδο της κομμουνιστικής ιδεολογίας» και μολονότι πρέπει να αγωνιστούμε ενάντια σε τάσεις αντικομουνιστικές στο εσωτερικό τους («οι οποίες, τούτη τη στιγμή, είναι τελείως ασήμαντες»), και να αντιταχθούμε στο σχηματισμό μιας καινούργιας ιδεολογίας της μεγαλοαστικής τάξης, από αυτούς, οι οποίοι έχουν περάσει στη δική μας πλευρά, θα πρέπει να επιδείξουμε «ανεκτικότητα σε ενδιάμεσες ιδεολογικές μορφές».

Το κόμμα θα ενθαρρύνει στο μέγιστο τους προλετάριους συγγραφείς, όχι χωρίς να θέτει όρια στην «κομμουνιστική υπεροψία, ένα φαινόμενο που τους καταβάλλει ιδιαίτερα». Ακριβώς επειδή το κόμμα βλέπει σε αυτούς το μελλοντικό ιδεολογικό ηγέτη της σοβιετικής λογοτεχνίας, το κόμμα «πρέπει να αγωνιστεί ολόψυχα ενάντια σε μία ελαφρόμυαλη και αμελή στάση σε ότι αφορά την παλαιά πολιτιστική κληρονομιά, καθώς επίσης και σε ότι αφορά τους ειδικούς του κόσμου των τεχνών. Παρομοίως, χρήζει

αποδοκιμασίας η θέση, που υποβαθμίζει τη μεγάλη σημασία της πάλης για την ιδεολογική ηγεμονία των συγγραφέων του προλεταριάτου… Το κόμμα πρέπει, επίσης, να παλέψει ενάντια στις προσπάθειες δημιουργίας ενός απομονωμένου θερμοκηπίου της "προλεταριακής λογοτεχνίας"· πρέπει, γενικά, να αγκαλιάσει τα φαινόμενα σε όλη τους την πολυπλοκότητα, δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στους εργάτες ενός μεμονωμένου εργοστασίου, πρέπει να γίνει η λογοτεχνία όχι μιας συντεχνίας, αλλά μιας πολύ δυνατής μαχόμενης τάξης, η οποία καθοδηγεί εκατομμύρια αγροτών…»

Η κριτική έχει την πρόθεση να αποδείξει την αδιαλλαξία του προλεταριάτου, να αποκαλύψει το αντικειμενικό κοινωνικό νόημα των έργων, να αποδοκιμάσει αμείλικτα τις εκδηλώσεις αντεπαναστατικής σκέψης, αλλά επίσης και «να επιδείξουμε μέγιστη διακριτικότητα, προσοχή και ανεκτικότητα προς όλα εκείνα τα λογοτεχνικά στρώματα, τα οποία θα μπορούσαν να βαδίσουν μαζί με το προλεταριάτο…» «Η κομμουνιστική κριτική πρέπει να απεμπολήσει κάθε προσπάθεια ελέγχου της λογοτεχνίας. Μόνο όταν η κριτική αυτή βασίζεται στην *ιδεολογική της ανωτερότητα*, θα έχει βαθειά εκπαιδευτική σημασία. Η μαρξιστική κριτική πρέπει με αποφασιστικό τρόπο να απαλλαγεί από οποιαδήποτε επιτηδευμένη, ημιμαθή και αυτοαναφορική κομμουνιστική υπεροψία». Πρέπει να διδαχθεί…»

Το κόμμα έχει ταχθεί υπέρ του ελεύθερου συναγωνισμού μεταξύ των λογοτεχνικών σχολών, και «οποιαδήποτε άλλη επίλυση του προβλήματος θα ήταν τυπική και γραφειοκρατική». Το κόμμα αρνείται να παραχωρήσει το μονοπώλιο της δημοσίευσης σε μια ομάδα, οποιαδήποτε και αν είναι αυτή: «το κόμμα δεν μπορεί να παραχωρήσει το μονοπώλιο σε οποιαδήποτε από τις ομάδες, ακόμη και στην περισσότερο εργατική με βάση το ιδεολογικό της περιεχόμενο: κάτι τέτοιο θα σηματοδοτούσε, πάνω από όλα, την καταστροφή της προλεταριακής λογοτεχνίας». Το κόμμα διακήρυξε την αναγκαιότητα εξάλειψης κάθε προσπάθειας για πρόχειρη και αναρμόδια διοικητική παρέμβαση στη λογοτεχνία. Τελικά, το κόμμα κάλεσε τους συγγραφείς να αποποιηθούν τις αριστοκρατικές προκαταλήψεις και να μεταλαμπαδεύσουν στις μάζες την κληρονομιά των μεγάλων καλλιτεχνών.

Αυτή είναι στο σύνολό της μια εξαιρετική απόφαση.

Από το 1925 η λογοτεχνική ζωή έχει βιώσει τις διακυμάνσεις όλων των κοινωνικών αγώνων. Προκειμένου να το εξηγήσουμε αυτό, είναι απαραίτητο να επανεξετάσουμε την ιστορική πορεία της δικτατορίας του προλεταριάτου κατά τη διάρκεια των έξι ετών που έχουν περάσει. Ο σοβιετικός Τύπος, στις μέρες μας, θεωρεί ότι έχει επιτευχθεί η ηγεμονία της προλεταριακής λογοτεχνίας· όλοι οι μέχρι πρότινος συνοδοιπόροι έχουν, χωρίς καμία εξαίρεση, δηλώσει ξεκάθαρα ότι είναι στρατευμένοι σοσιαλιστές και υποστηρικτές της κεντρικής γραμμής του Κόμματος. Εντούτοις, κάθε εβδομάδα ο Τύπος καταδικάζει τον αντί-προλεταριακό χαρακτήρα των νέων βιβλίων, τα οποία τάχιστα αποκηρύσσονται από τους συγγραφείς τους. Γενικά, πολύ λίγα νέα ονόματα αξίζουν προσοχής, και δεν έχουν υπάρξει αξιόλογα έργα, ή υπάρχει μόνο ένας πολύ μικρός αριθμός από αυτά. Αντιλαμβανόμαστε ότι η σοβιετική λογοτεχνία παρουσιάζει στον απλό παρατηρητή –και αναφέρομαι στον επαναστάτη προλετάριο που τη μελετάει– εμφανή

κενά, και κάποια αδεξιότητα, για την οποία είχε προειδοποιήσει στην απόφασή του το Κομμουνιστικό Κόμμα. Έτσι, τον περασμένο Νοέμβριο, η *Πράβντα* άσκησε κριτική για τα λάθη της Πανρωσικής Ένωσης Προλεταριακών Συγγραφέων, την οποία κατηγόρησε ότι είχε παρεκκλίνει από το σκοπό για τον οποίο δημιουργήθηκε, δηλαδή να λειτουργήσει ως «ένας λογοτεχνικός και εκπαιδευτικός οργανισμός, με αποτέλεσμα να λειτουργεί ως ένας κυβερνών και διοικητικός οργανισμός». Σύντομα, η Ένωση συγκεντρώθηκε, καταδίκασε τα λάθη της και υιοθέτησε γρήγορα μία νέα γραμμή.

Οι Ρώσοι συγγραφείς και η επανάσταση: μυθιστοριογράφοι, ποιητές, και λογοτεχνικοί κύκλοι: υπάρχει νέα λογοτεχνία;

Θα ήθελα να δημιουργήσω, για τους αναγνώστες του *Clarte*, ένα σύντομο διάγραμμα της ρωσικής λογοτεχνίας, με το πώς η τελευταία διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της επανάστασης. Είναι άραγε υπερβολικό να τολμήσουμε κάτι τέτοιο σε ένα σύντομο άρθρο (σαν αυτό που μπορούσες να γράψεις όντας κομμουνιστής ακτιβιστής το 1922); Ο αναγνώστης καλείται, προκαταβολικά, να λάβει υπόψη του τις αναπόφευκτες ανεπάρκειες μιας τέτοιας προσπάθειας. Ο αναγνώστης θα βρει μόνο αναφορές στους σπουδαιότερους Ρώσους συγγραφείς και ποιητές, εκείνους, δηλαδή οι οποίοι είναι αναγνωρισμένοι για το πρωτότυπο και με επιρροή έργο τους ή εκείνους, οι οποίοι έχουν αποκτήσει μεγάλη φήμη. Αυτός θα βρει μόνο τις σκέψεις και τα συμπεράσματα ενός επαναστάτη, ο οποίος δεν έχει εξετάσει τα γεγονότα από την οπτική γωνία της λογοτεχνικής κριτικής, αλλά από αυτή της κοινωνικής αλλαγής που πραγματοποιείται στην κόκκινη Ρωσία, τον οποίο δεν απασχολούν τόσο οι διαφορετικές απόψεις ανάμεσα στις σχολές, όσο η στάση ενός συγγραφέα σε ό,τι αφορά τη φοβερή διαμάχη που λαμβάνει χώρα ανάμεσα σε ένα παράλογο κόσμο που τελειώνει και σε ένα νέο κόσμο που προσπαθεί να γεννηθεί.

Η ρωσική λογοτεχνία είναι προφανώς ένας από τους μεγαλύτερους θησαυρούς του κόσμου. Ο νεαρός ρωσικός λαός, ο οποίος μέχρι το 17ο αιώνα παρέμενε αποκομμένος από τον ευρωπαϊκό πολιτισμό –κληρονομώντας από τον παγανισμό αρκετούς αξιοθαύμαστους και αξιαγάπητους μύθους, έντονα χριστιανικούς, που υπόκεινται σε μακρινές και πάρα πολύ αντικρουόμενες επιρροές– από το Βυζάντιο, το Ιράν, τον πολιτισμό των Μογγόλων, και έπειτα, έτσι ξαφνικά στην ιστορία του, η Σουηδική (Κάρολος XII) εισβολή και η εισβολή του Ναπολέοντα, ένας λαός καταπιεσμένος σκληρά και αδιάλλακτα από δεσπότες, οι οποίοι την ίδια στιγμή έφεραν τους τίτλους των Τσάρων –από τους Έλληνες Καίσαρες, με τους δεσποτικούς τρόπους τους, στους Μογγόλους Χάνους, με τον αυταρχικό τους νόμο, και με μια εκκλησία, οι επικεφαλής της οποίας ήταν στο έλεος της υποτέλειας μέχρι μετά τα μέσα του 19ου αιώνα και κυβερνούσαν με το μαστίγιο έως το 1917– ο απλός, αφελής, μελαγχολικός και συχνά βάρβαρος και σκληρός ρωσικός λαός, προικισμένος με τέτοια μουσική ευαισθησία και με ψυχή τόσο πολυσύνθετη (θα πρέπει να θυμηθούμε τα τραγούδια των ναυτών και των στρατιωτών του, και το πλήθος των σπουδαίων μουσικών που ο ρωσικός λαός έχει δώσει στην ανθρωπότητα), ο ρωσικός λαός, ο οποίος από κάθε συστάδα από λεύκες και κωνοφόρα δέντρα διασκορπισμένα σε όλη την έκταση της στέπας, έχει διαμορφώσει πράσινους, μπλε και χρυσούς

πυργίσκους, προκειμένου να διακοσμήσει τις εκκλησίες του, έχει αναπτύξει, ίσως, μία μοναδική λογοτεχνία.

Δεν χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη ελαφρά τη καρδία. Από τον Ντοστογιέφσκι μέχρι τον Τολστόι και τον Γκόρκι, ακόμη και στο έργο λιγότερο σημαντικών συγγραφέων μας, η ρωσική σκέψη κυριαρχείται από τη (συχνά ανυπόφορη) αγωνία της αμφιβολίας και τη δύναμη της επιβεβαίωσης. *Γιατί ζούμε;* Ο Τολστόι εξέτασε αυτό το ζήτημα σε όλη του τη ζωή. Ο Αντρέγιεφ έγραψε τη συμβολική τραγωδία του *Η Ζωή του Ανθρώπου* και ήθελε με πικρία να χλευάσει το προσωπικό του βάσανο. Ο Τσέχωφ και ο Γκόρκι μας δείχνουν – από τη μία μεσοαστούς ηλίθιους, και από την άλλη άστεγους και περιθωριακούς στοιχειωμένους από το πόνο να ζήσουν χωρίς να γνωρίζουν το γιατί… Ο Αρτσιμπάσεφ αυτοκτόνησε (*Οριακό Σημείο*). Αυτή είναι η ρωσική ανησυχία. *Αναβίωση*, τούτη είναι η ισχυρή επιβεβαίωση. Παράλογο, μπορείτε να πείτε. Τι λογική σύνδεση υπάρχει ανάμεσα στην ερώτηση και την απάντηση; Δεν έχει σημασία. Είναι η ζωή λογική; Ποια λογική ή τουλάχιστον προφανής σύνδεση υπάρχει ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο; Η αναβίωση, το να ξαναγεννιέται κανείς σε ένα ανώτερο επίπεδο, είναι αναζωογόνηση χωρίς διακοπή. Ο Τολστόι γράφει την *Ανάσταση*, και από ένας άσωτος αξιωματούχος εξελίσσεται σε έναν από τους πιο διαυγείς στοχαστές της εποχής του. Ο άστεγος Αλέξης Πέσκοφ εξελίσσεται στον Μαξίμ Γκόρκι – και ο Γκόρκι περιγράφει πώς, μέρα με τη μέρα, μέσα από τη μητρική αγάπη και την επαναστατική δράση, ξαναγεννήθηκε μία ηλικιωμένη εργαζόμενη γυναίκα, η οποία έζησε έως τα εξήντα της χρόνια σαν θηρίο του αγρού (*Μάνα*). Πριν βυθιστεί στον πεσιμισμό, ο Αρτσιμπάσεφ έγραψε τον *Σάνιν,* μια πραγματική ανθρώπινη ανάσταση, μετά τις ήττες της επανάστασης του 1905-06, με έναν ατομικισμό που θυμίζει αυτόν του Ουίτμαν. Ο Κορολένκο περιγράφει σε ένα μικρό αριστούργημα, το πώς αναζωογονείται η ανθρώπινη ευφυία, που φαινόταν να είναι καταδικασμένη (*Ο Τυφλός Μουσικός*). Η σοβαρότητα του ζητήματος και η σημασία της επιβεβαίωσης προικίζουν τη ρωσική λογοτεχνία με ένα μοναδικό νόημα.

Η επίδραση που ασκεί επομένως η ρωσική λογοτεχνία είναι δικαιολογημένη. Και πολύ περισσότερο από τον υπόλοιπο λαό, οι επαναστάτες χρειάζεται να την κατανοήσουν και να την αγαπήσουν. Γιατί το ερώτημα που θέτει ισοδυναμεί με μια αιώνια δυσανεξία, μία περιφρόνηση για τη συγκρατημένη χαρά, μία φιλοδοξία να ξεφυτρώσουν από μία φυτική ή απλά ζωική ύπαρξη όπως οι σκλάβοι ή οι άρχοντες, για να φτάσουν τελικά σε μια ανθρώπινη ζωή, της οποίας η δικαίωση μπορεί να βασιστεί σε βεβαιότητες για ανώτερες δυνάμεις, όπως είναι η αγάπη, η ευφυία και η δημιουργική θέληση.

«*Για να μπορέσεις να ζήσεις*», είπε ο Ρώσος ποιητής Κ. Μπαλμόν, «*ολόκληρο το σύμπαν πρέπει να ευθυγραμμιστεί*».

Μου φαίνεται, ότι όταν διαβάζουμε ένα ποίημα του Μπλοκ ή μία σελίδα του Ράζουμνικ, για να τους κατανοήσουμε καλύτερα πρέπει να τους τοποθετήσουμε εντός του ρωσικού πολιτισμού στην ολότητά του.

Έτσι τώρα οι επαναστάτες φτάνουν στην πολυαναμενόμενη θύελλα της επανάστασης, ελπίζοντας να έχουν δίπλα τους τα καλύτερα μυαλά αυτού του πολιτισμού. Τι πρόκειται να γίνει με τους Ρώσους συγγραφείς στην επανάσταση;

***

Όλοι οι προεπαναστατικοί συγγραφείς ήταν «εκείνοι που προέβλεψαν την επερχόμενη θύελλα».

Ο Λεονίντ Αντρέγιεφ είχε γράψει ορισμένα πολύ λυπητερά αριστουργήματα εμπνευσμένος από τον αγώνα για την επανάσταση: *Ο κυβερνήτης, Οι επτά κρεμασμένοι,* και το *Ο Βασιλιάς Πείνα*, μία τραγωδία, η οποία έχει, ίσως, γίνει πλέον αναπόσπαστο μέρος των αριστουργημάτων της ρωσικής λογοτεχνίας. Αυτός ήταν που στον *Σάββα* είχε στοιχειοθετήσει τις γενικές γραμμές της πάλης ανάμεσα στο πνεύμα της καταστροφής και το θρησκευτικό πνεύμα. Πάντως, ο Αντρέγιεφ πανικοβλήθηκε μπροστά στην καθημερινή πραγματικότητα της επανάστασης όταν ξεκίνησε. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, είχε την τάση να χάνει την πίστη του στον άνθρωπο, ο οποίος, κατά τη γνώμη του, ήταν βάρβαρος, και του οποίου η βαρβαρότητα υπερνικούσε πάντα τη νοημοσύνη του. Όταν οι ναύτες και οι στρατιώτες της Πετρούπολης, έχοντας ξεπεράσει κάθε αντοχή τους λόγω της πιο σκληρής και βάναυσης πειθαρχίας που είχε επικρατήσει ποτέ σε πλοία ή στρατώνες, υπέβαλαν τους αξιωματικούς τους σε μία τόσο αδυσώπητη τιμωρία, την οποία ο εξαγριωμένος λαός φυλάει πάντα στους δυνάστες του, ο Αντρέγιεφ δεν είδε και δεν κατάλαβε, ότι η οργή του λαού, όσο παρορμητική και να ήταν, υπήρξε έκφραση της δίψας για δικαιοσύνη, την οποία ο δυσαρεστημένος λαός επιζητούσε επί αιώνες. Πίστευε ότι ήρθε το τέλος όλου του ανθρώπινου πολιτισμού. Έγραψε το έργο *S.O.S.,* την αντιμπολσεβίκικη έκκληση που δημοσιεύτηκε από τον Μ. Μπούρτσεφ σε χιλιάδες αντίτυπα. Έγινε ένας "Λευκός". Μόνο λίγες ημέρες πριν πεθάνει μόνος του στη Λευκή Φιλανδία, ο Αντρέγιεφ άρχισε να κατανοεί (επιστολή στον Μπούρτσεφ, την οποία δημοσίευσε ο τελευταίος) ότι η αντεπανάσταση ήταν μάταιη και το αίμα του ρωσικού λαού χύθηκε άδικα.

Ο Α. Κούπριν, του οποίου τα έργα *Η Μονομαχία* και *Ο Σουλαμίτης* έχουν μόλις κυκλοφορήσει στα γαλλικά, διαπνεόμενος από έναν οίκτο σύμφωνα με τον οποίο κανείς δεν δικαιούται να καταδικάσει κανένα σφάλμα εάν δεν το έχει βιώσει ο ίδιος και αν δεν έχει υποφέρει από αυτό, είχε περιγράψει τη μετριότητα των πόλεων-φρουρίων, και τον ιδιοτελή και κοινότοπο αποτροπιασμό για τη πορνεία (*Ο Λάκκος*). Οτιδήποτε έγραψε ήταν εμποτισμένο με περιφρόνηση για την παλιά κοινωνία. Το αποκλειστικό περιεχόμενο των βιβλίων του υπήρξε το διττό φως της καλοσύνης και της συμπόνοιας επάνω σε όλα της τα θύματα εξίσου. Την ίδια χρονική περίοδο που ο Γιούντενιτς πραγματοποίησε την πρώτη του επίθεση στη Πετρούπολη το 1919, ο Α. Κούπριν, ζώντας τότε στο Τσάρσκογιε Σέλο, πέρασε στο στρατόπεδο των Λευκών. Στη συνέχεια, στην Εσθονία, αυτός ο "χριστιανός αναρχικός" (όπως περιέγραφε τον εαυτό του) επιμελήθηκε ενός δηλητηριώδους μικρού άρθρου για λογαριασμό του γενικού επιτελείου των Λευκών. Αμέσως μετά, δημοσίευσε τα "πορτραίτα" των ηγετών των Μπολσεβίκων σε επαίσχυντο στιλ στις εφημερίδες του Ελσίνκι και στο *Κοινός Σκοπός*…

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ένας άλλος "μυστικιστής αναρχικός" και εχθρός κάθε μορφής βίας, ο ευγενικός και σοφός Ντμίτρι Μερεσκόφσκι, ο συγγραφέας,

ποιητής και φιλόσοφος, ο οποίος μας έδωσε ορισμένα κρίσιμα έργα όσον αφορά τους «βίαιους Τσάρους», συνεργαζόταν με τις εκδόσεις του Σοβιέτ της Πετρούπολης. Όμως μόλις διέσχισε τα πολωνικά σύνορα, ξεκίνησε να καταγγέλλει ως αντίχριστους τους Μπολσεβίκους, έκανε έκκληση στη Βαρσοβία για ένοπλη επέμβαση εναντίον της Ρωσίας, αντιτάχθηκε σε κάθε βοήθεια προς τους υποσιτισμένους και εξύβρισε τον Γκόρκι όταν ο τελευταίος ζήτησε, για τον ίδιο λόγο, βοήθεια από όλους τους καλοπροαίρετους ανθρώπους. Μαζί με τον Μερεσκόφσκι, η σύζυγός του, Z. Γκίπιους, μία ποιήτρια με πολύ ταλέντο, εξευτέλισε τον εαυτό της κατά τον ίδιο τρόπο.

Ο Ευγένιος Χίρικοφ είχε περιγράψει τη ζωή σε μια μικρή πόλη, και την ηθική απόγνωση των σπουδαστών και των διανοούμενων που ασφυκτιούσαν υπό το βάρος του παλιού καθεστώτος. Ο Ευγένιος Χίρικοφ έγραψε βιβλιαράκια για το γραφείο προπαγάνδας του στρατηγού Ντενίκιν.

Ο Ιβάν Μπούνιν, ένας σπουδαίος ποιητής και συγγραφέας, ο οποίος δημοσίευσε το *Ο κύριος από το Σαν Φραντσίσκο* και πολύ πρόσφατα στη Γαλλία το έργο *Το Χωριό*, εξελίχθηκε επίσης σε έναν από τους συνεργάτες του Μπούρτσεφ. Αυτός ο καλλιτέχνης, ο οποίος με τόσο καθηλωτικό τρόπο είχε απεικονίσει τα βάσανα, την άγνοια, την εξαθλίωση και την υποταγή του λαού (*Μια Νυχτερινή Συνομιλία, Το Αλφαβητάρι της Αγάπης, Το Χωριό*), ο οποίος είχε θελήσει κάποτε να εργαστεί μέσω της τέχνης του για την αναγέννηση του λαού, μία φαινομενικά απλή αλλά συναισθηματική ψυχή μα και επιπλέον πάντα πιστός στις προκαταλήψεις της "αριστοκρατίας", όντας περήφανος που ήταν μέλος της – αυτός, επίσης, δείλιασε μπροστά στην αληθινή, αποτελεσματική, βίαιη και ζωογόνο επανάσταση. Αυτός αθέτησε το λόγο του και συγκαταλέχθηκε στους εχθρούς μας.

Ο Μ. Αρτσιμπάσεφ (συγγραφέας των έργων *Ο Θάνατος του Ιβάν Λαντέ*, *Σάνιν* και *Σημείο Έκρηξης*) υπήρξε ένας τολστοϊκός συγγραφέας, έπειτα ένας συντετριμμένος μάρτυρας της καταστολής του 1905· οι ελπίδες του μαράθηκαν και έγινε ένας ατομικιστής, ο οποίος το μόνο που κατάφερε τελικώς ήταν να φθάσει σε έναν πεσιμισμό πιο πικρόχολο σε σχέση με εκείνον του Λεοπάρντι ή του Χάρτμαν, υποστηρίζοντας την αυτοκτονία. Αυτός είχε σπάσει πολύ πριν την επανάσταση. Όμως αυτός ο αποστάτης δεν θα μπορούσε να βρωμίσει τα χέρια του δουλεύοντας για την αντίδραση. Έτσι παρέμεινε σιωπηλός. Πέρσι ζούσε στη Μόσχα μέσα στη φτώχεια.

Ο ευγενής και διαυγής Κορολένκο μας, αρκετά ηλικιωμένος και ταλαιπωρημένος από τη σωματική αδυναμία, και με τα γεγονότα να τον έχουν ξεπεράσει, δεν μπορούσε να αποδεχτεί την αναπόφευκτη απανθρωπιά του εμφυλίου πολέμου, έκανε το καλό για εκείνους που βρίσκονταν γύρω του και δούλεψε μέχρι τις τελευταίες ημέρες της ζωής του, χωρίς να θελήσει ποτέ να εγκαταλείψει τη χώρα της επανάστασης. Ανήκε πραγματικά σε μια προηγούμενη γενιά καλλιτεχνών, από τη οποία μόνο ο στωικός ποιητής και συγγραφέας Φιοντόρ Σόλογκουμπ έχει πλέον απομείνει. Το 1921, ο Φιοντόρ Σόλογκουμπ, του οποίου το έργο τέχνης έχει εδώ και καιρό αναγνωριστεί ως έξοχο, μας διάβασε στο Σπίτι της Λογοτεχνίας στην Πετρούπολη μερικά ποιήματα και κεφάλαια από το τελευταίο του βιβλίο. Δεν πρόκειται να ξεχάσω ποτέ το ήρεμο πρόσωπο ενός ηλικιωμένου σοφού, και τη βαθιά και κουρασμένη φωνή με την οποία απήγγειλε τους

στίχους, μεταδίδοντας σε όλους μία αίσθηση πόνου και αναμονής· αλλά δεν θα ξεχάσω και εκείνη την ημέρα, όταν σε μία από τις πρωτεύουσες του εμφυλίου πολέμου, ο Φιοντόρ Σόλογκουμπ μας διάβασε μερικές σελίδες που σχετίζονταν με τη "συμφιλίωση των τάξεων…".

Μόνο ένας από τους σπουδαίους σύγχρονους Ρώσους συγγραφείς του πεζού λόγου, μετά από πολλούς ενδοιασμούς και αρκετή εσωτερική πάλη, εντάχθηκε ολοκληρωτικά στην επανάσταση. Προφανώς αυτό δεν συνέβη δίχως να ασκεί συχνή και αιχμηρή κριτική σε αυτή. Αλλά ήταν ολόψυχα δοσμένος στην επανάσταση. Αυτός έχει υπερβεί τον εαυτό του με τις σελίδες του για τον Λένιν. Σε όλα όσα τον έχω ακούσει να λέει για την επανάσταση και το μέλλον, ο Γκόρκι (ένα ψευδώνυμο που σημαίνει "πικρός"), ενώ υποφέρει από όλη τη δυστυχία των ημερών μας, δεν έχει, σε καμία περίπτωση, χάσει από τα μάτια του την τεράστια "παγκόσμια σημασία", για να χρησιμοποιήσω μία από τις αγαπημένες του εκφράσεις, της "επαναστατικής εμπειρίας". Μα πώς μπορώ να μην αναφέρω, σε αυτό το σημείο, ότι από όλους τους συγγραφείς που μόλις ανέφερα, ο Γκόρκι είναι ο μοναδικός, ο οποίος προήλθε από το λαό, όχι από το προλεταριάτο, αλλά από το *λούμπεν προλεταριάτο*, με άλλα λόγια, από τα πιο υποβαθμισμένα κομμάτια του κόσμου της εργασίας, τα οποία βρίσκονται πιο κάτω από τους προλετάριους στην ιεραρχία του καπιταλισμού;

Δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, ότι μία από τις κύριες αιτίες της σχεδόν πλήρους ανικανότητας της πλειοψηφίας των Ρώσων συγγραφέων να κατανοήσουν την επανάσταση είναι η ταξική τους οπτική που είναι μικροαστική.

***

Πώς μπορούμε να εξηγήσουμε το γεγονός ότι αυτοί που κατανόησαν την επανάσταση καλύτερα ήταν οι ποιητές; Είναι κάτι που συμβαίνει συνήθως; Η πλειοψηφία των μυθιστοριογράφων ήταν με το μέρος των Λευκών. Οι ποιητές, πρωτίστως όλοι εκείνοι που ήταν μόνο ποιητές, ήταν Κόκκινοι, ή τουλάχιστον τήρησαν ουδέτερη στάση, ενίοτε εχθρική αλλά απόμακρη και παθητική. Σε κάθε περίπτωση, οι σπουδαιότεροι Ρώσοι ποιητές είναι με το μέρος μας. Το ρωσικό μυθιστόρημα δεν έχει ακόμη δώσει τη δέουσα προσοχή στην επανάσταση. Κανένα μυθιστόρημα σχετικό με τις ανθρώπινες συμπεριφορές κατά τη διάρκεια αυτών των φοβερών και σημαντικών χρόνων δεν έχει κυκλοφορήσει από το 1917 έως τις ημέρες μας, και ούτε ακόμη γνωρίζουμε οτιδήποτε για την ύπαρξη χειρόγραφων. Όμως η ποίηση έχει εμπλουτιστεί με αρκετά αριστουργήματα.

Κατ' αρχάς, υπάρχει το έργο *Οι Δώδεκα* του Αλεξάντερ Μπλοκ, ένα ποίημα, το οποίο αναφέρεται σε δώδεκα Κόκκινους φρουρούς μια χιονισμένη νύχτα του Νοέμβρη του 1917, οι οποίοι «προπορεύονται του Ιησού Χριστού, αόρατοι και άτρωτοι, στεφανωμένοι με λευκά τριαντάφυλλα».

Υπάρχουν οι δέκα υπέροχες σελίδες του μυστικιστή μας Αντρέι Μπιέλι, *Ο Χριστός Αναστήθηκε*. «Ω Ρωσία η χώρα μου! Είσαι η λαμπερή νύφη προς κάθε έναν που σε κοιτάζει… Και βλέπω τη Ρωσία μου που θριαμβεύει επί του φιδιού». Ο θεϊκός Χριστός

συμβολίζει για τον Αντρέι Μπιέλι, τον εργάτη του σιδηροδρόμου του οποίου το κεφάλι, τρυπημένο από μια σφαίρα, βλέπει την ανατολή στους προβολείς ενός αυτοκινήτου, ενώ ο τηλέγραφος μεταδίδει από τη μία άκρη του κόσμου στην άλλη τα λόγια «Η Τρίτη Διεθνής…».

Ακόμα νέος, αλλά ήδη ένας από τους βασικότερους λυρικούς ποιητές επί ρωσικού εδάφους, από όπου και κατάγεται, ο Σεργκέι Γεσένιν είναι ο συγγραφέας του έργου *Ινονίγια*, ενός ποιήματος του οποίου η φόρμα συνειδητά αντιγράφει τους βιβλικούς προφήτες και καταλήγει με αυτή την αναγγελία: «Ένας νέος σωτήρας έρχεται στον κόσμο. Η πίστη μας είναι η δύναμή μας. Η αλήθεια μας βρίσκεται μέσα μας».

Ο Νικολάι Κλούγεφ έχει επίσης υμνήσει την επανάσταση (*Το Τραγούδι του Κουβαλητή του Ήλιου*). Ο Κλούγεφ είναι ένας κομμουνιστής χωρικός από τη Λαντόγκα ο οποίος μόνο σπάνια έρχεται στην πόλη. Φέρει το ρουχισμό που έχει επικρατήσει στην περιοχή για τρεις ή τέσσερεις αιώνες. Γνωρίζει σε βάθος τη ρωσική γλώσσα, τη σλαβική και τη γλώσσα των σάγκα της Καρελίας. Η εικόνα του πηγάζει από τους παλιούς σκανδιναβικούς θρύλους.

Η έμπνευση των παραπάνω τεσσάρων ποιητών, και συγκεκριμένα του Μπλοκ, του Μπιέλι, του Γεσένιν και του Κλούγεφ, πηγάζει από το χριστιανισμό. Αυτοί, μιλώντας για την επανάσταση, δανείζονται τη γλώσσα της Βίβλου και του Ευαγγελίου. Είναι τόσο βαθιά διαποτισμένοι με το χριστιανικό αίσθημα που κατά τη γνώμη τους η κοινωνική αλλαγή, η οποία ριζώνει μέσα στην αληθινά ανανεωμένη ψυχή του ανθρώπου και του κόσμου, φαίνεται σε όλους αυτούς σαν την ανάσταση του Χριστού, καθώς επίσης και σαν μία νέα αναγέννηση της χριστιανικής εποχής.

Δύο άλλοι σημαντικοί Ρώσοι ποιητές, ο Βαλερί Μπριούσοφ και ο Σεργκέι Γκοροντέτσκι, που ήταν αναγνωρισμένοι υπό την παλιά τάξη πραγμάτων, έχουν περάσει ολοκληρωτικά με το μέρος της επανάστασης. Όμως, παρόλη την αρκετά εκτεταμένη παραγωγή έργου και παρόλο το αναγνωρισμένο και άξιο σεβασμού ταλέντο τους, η επανάσταση δεν πρόσθεσε τίποτα άξιο αναφοράς στο έργο τους. Θα μπορούσαμε να πούμε πάνω-κάτω τα ίδια και για τον Κονσταντίν Μπελμόν, ο οποίος υπήρξε ο αδιαμφισβήτητος "πρίγκιπας των ποιητών" στη ρωσική λογοτεχνία από το 1910 έως το 1915, και τον οποίο ο ρωσικός Τύπος στο εξωτερικό αποδοκίμασε πέρσι, επειδή αρνήθηκε να αποστασιοποιηθεί, από την προτιμητέα για τον ίδιο, ουδετερότητα αναφορικά με το σοβιετικό καθεστώς. Ο Έρενμπουργκ, ο πιο παραγωγικός από τους Ρώσους συγγραφείς του Βερολίνου, μετά την περιγραφή σε δύο βιβλιαράκια, στα οποία υπάρχουν αρκετά έργα που αξίζουν να εισαχθούν σε μια ανθολογία, της τραγωδίας της επανάστασης (καθώς επίσης και της "σταύρωσης της πατρίδας" από τους Μπολσεβίκους) κατέληξε να υιοθετήσει την ίδια στάση με τους προηγούμενους.

Παρόμοια ήταν και η στάση των περισσότερων ποιητών, οι οποίοι ήταν ξακουστοί υπό το παλαιό καθεστώς και οι οποίοι παρέμειναν στη Ρωσία – συχνά με ορισμένους ενδοιασμούς όσον αφορά την πολύ σχετική καλή προαίρεση της ουδετερότητάς τους. Ο Βιατσεσλάβ Ιβανόφ, ένας διακριτικός ειδικός του στιλ, συνέχισε ανενόχλητος τις επιμορφωτικές έρευνές του στην αισθητική και τη λεκτική μουσική. Ο Ν. Γκούμιλεφ (που

πυροβολήθηκε τον Αύγουστο του 1921 μαζί με όσους ήταν αναμεμειγμένοι στο σχέδιο Ταγκάντσεφ), παρά τις πολύ οπισθοδρομικές απόψεις του σε ότι αφορά το δίκιο του ισχυρού, την αυθεντία και το πόσο θαυμαστός ήταν ο πόλεμος, διακρινόταν πάντοτε για μία εξ αποστάσεως νομιμοφροσύνη έναντι της επανάστασης. Ο Μ. Κούζμιν, ο καλλιεργημένος ποιητής της αστικής παρακμής (*Τραγούδια της Αλεξάνδρειας*) και η Άννα Αχμάτοβα, ενδεχομένως η δημιουργός της πιο ωραίας ερωτικής ποίησης που γέννησε η μοντέρνα ρωσική λογοτεχνία, ζουν στη Πετρούπολη, κλεισμένοι στον εαυτό τους, και αρνούμενοι πεισματικά να γίνουν επίκαιροι. Θα ήταν άδικο και ανούσιο να ζητήσουμε οτιδήποτε από αυτούς. Προφανώς ο βάρδος μιας παρακμάζουσας μπουρζουαζίας δεν μπορεί να κατανοήσει μία επανάσταση: Επιτρέψτε μας να είμαστε ευτυχείς από το γεγονός, ότι όλοι αυτοί διατηρούν μια αποστασιοποίηση από τα πεπραγμένα τούτου του κόσμου χωρίς να είναι εντελώς ανταγωνιστικοί στην επανάσταση. Και η καρδιά μιας ερωτευμένης γυναίκας χτυπά κατά τη διάρκεια των επαναστάσεων, ακριβώς όπως χτυπά κάποιες άλλες φορές.

Στον Μαγιακόφσκι πρέπει να παραχωρηθεί ένα μέρος μόνο γι' αυτόν. Ο Μαγιακόφσκι, ένας φουτουριστής, στον οποίο η κριτική αναγνωρίζει ένα πλούσιο ταλέντο, και ο οποίος αντιμετωπίζει την τεχνική ενός ποιήματος σχεδόν σαν αυτή μιας αφίσας, και μιλώντας με τη φωνή, την έφεση και τον τόνο ενός κήρυκα, είναι ο συγγραφέας του μοναδικού αξιοσημείωτου επαναστατικού έργου, εντελώς καινούργιου σε σχήμα και μορφή, και αποστασιοποιημένου από κάθε θρησκευτική επιρροή: «Εκατόν Πενήντα Εκατομμύρια». Σαν μια τελευταία πινελιά, το δημοσίευσε χωρίς να το υπογράψει. Το ποίημα αναφέρεται στους εκατόν πενήντα εκατομμύρια Ρώσους που πραγματοποίησαν την επανάσταση. Ο μουζίκος Ιβάν είναι η μοναδική αυθεντική ενσάρκωση αυτών των 150.000.000 ανθρώπων. Σε κάποιες δυνατές σελίδες, βίαιες σαν μεσαιωνικό έπος, ο Μαγιακόφσκι σκιαγραφεί τη μονομαχία ανάμεσα στο Σικάγο και τη Μόσχα, και ανάμεσα στον Ιβάν και τον Ουίλσον. Τα πάντα σε αυτό το ποίημα είναι σαρκαστικά, μνημειώδη, υπερβολικά, αμφιλεγόμενα και γεμάτα ένταση. Ακόμη και τα εσώρουχα του Ουίλσον είναι πλεγμένα με την πιο προσεγμένη ποιητική ευαισθησία…

Είναι σίγουρο ότι η επανάσταση έγινε κατανοητή από τους ποιητές και ότι αποτέλεσε την έμπνευση για να εμπλουτιστεί η ρωσική ποίηση. Γιατί; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα έχει δοθεί από τον Αντρέι Μπιέλι: «Ζούμε ένα έπος», έγραψε ο Μπιέλι: «για να είμαστε ικανοί να καταλάβουμε αυτές τις στιγμές, οι καρδιές και τα μυαλά μας πρέπει να ανυψωθούν στο επίπεδο του επικού…». Το γεγονός είναι ότι υπάρχει ένας βαθύς λυρισμός στην επανάσταση, που έχει να κάνει με το ότι αυτή αποτελεί μια καινούργια πίστη και ότι η επανάσταση μάς μαθαίνει αδιαλείπτως να θυσιάζουμε τις παλιές, συρρικνωμένες, παρωχημένες και αναχρονιστικές αξίες για νέες αξίες: Το γεγονός είναι ότι επειδή η επανάσταση λαμβάνει υπόψη της τον κόσμο, ορισμένες φορές προκαλεί στο άτομο μία ακαταμάχητη αίσθηση υπεροχής…

***

Κατά τη διάρκεια ολόκληρης της περιόδου της επανάστασης, οι λογοτεχνικοί κύκλοι στην Πετρούπολη και τη Μόσχα γνώρισαν μια σχετικά έντονη εσωτερική ζωή. Γνωρίζω την Πετρούπολη καλύτερα από κάθε άλλη πόλη, και γνωρίζω, ότι είχε δύο κέντρα: Το *Σπίτι του Συγγραφέα* και το *Σπίτι των Τεχνών*. Αυτοί οι δύο χώροι φρόντιζαν τόσο για τις υλικές όσο και τις πνευματικές ανάγκες όλων εκείνων, οι οποίοι είχαν έως τώρα ζήσει, στην παλιά πρωτεύουσα, μέσα από συγγραφικές συλλογικότητες, εστιατόρια, βιβλιοπωλεία και χώρους συναυλιών και συνεδριάσεων· μέρη που κάθε βράδυ ήταν γεμάτα. Αλλά και στη Μόσχα υπήρχαν κάμποσα θορυβώδη και πολύχρωμα καφέ (*Οι Ιμαζινιστές, Το Ντόμινο*, κλπ.).

Το *Σπίτι του Συγγραφέα* ήταν η έσχατη λύση του κόσμου των δημοσιογράφων, των αρθρογράφων σε κουτσομπολίστικες στήλες, των συγγραφέων διηγημάτων, των χρονογράφων και των ακαδημαϊκών που ήταν καταδικασμένοι σε πρόωρη συνταξιοδότηση από την προλεταριακή επανάσταση, ενώπιον της οποίας ήταν απαρηγόρητοι. Ποια θα μπορούσε να είναι η χρησιμότητα, μεταξύ του 1918 και του 1922, αυτών των χαρισμάτων του πνεύματος, καθώς και ενός ιδιαιτέρως καλλιεργημένου περιβάλλοντος, το οποίο, για πολλά χρόνια, ασχολούνταν με τη διασκέδαση της μπουρζουαζίας; Η επανάσταση είχε ωμά αποκαλύψει τη ματαιότητα, ή θα ήταν προτιμότερο να πούμε την ανικανότητα των φτωχών σε ουσία και δουλοπρεπών "ήσσονων γραμμάτων" τα οποία είχαν υπάρξει, στο παρελθόν, το στολίδι του κοινού της λεωφόρου Νέφσκι.

Όλη η λογοτεχνία της Πετρούπολης έφτανε ταυτόχρονα σε αυτά τα σπίτια για τις βραδινές συναντήσεις. Η μουσική ήταν καλή και οι στίχοι, σε γενικές γραμμές, ικανοποιητικοί. Υπήρχαν ξεχωριστές βραδιές, όπου ηχούσε σοβαρή η φωνή του Μπλοκ. Αλλά πάντοτε ένιωθες ένα εντελώς ιδιαίτερο συναίσθημα σε αυτό το περιβάλλον. Από ό,τι φαίνεται, τίποτα από την τραγωδία της εποχής δεν είχε γίνει κατανοητό εκεί. Δεν έβρισκες τίποτα από την αγωνιώδη, καταραμένη και βίαιη ζωή της περιόδου σε οτιδήποτε μπορούσε να διαβαστεί και να ειπωθεί εκεί, στις μετρημένες χειρονομίες, στα χειροφιλήματα ή ακόμη και στη γλώσσα. Ένιωθες ότι ξαφνικά είχες μεταφερθεί κάποια χρόνια πίσω. Αλλά μόλις έβγαινες από αυτά τα σαλόνια και κατευθυνόσουν προς το δρόμο, όπου περνούσαν οι στρατιώτες ντυμένοι με κουρέλια, επέστρεφες στην πραγματικότητα και έβλεπες τα πράγματα ρεαλιστικά. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των λογοτεχνικών κύκλων κατά τη διάρκεια των χρόνων της επανάστασης ήταν ότι παρέμειναν αναχρονιστικοί, αποκομμένοι από την κοινωνική ζωή και παγωμένοι από τον άνεμο της επανάστασης.

Αρκετά αλλιώτικη ήταν η εντύπωση που προκαλούσαν οι ποιητές στα καφέ τους. Αυτή ήταν πολύ διαφορετική αλλά μετά βίας καλύτερη. Η ποίηση είτε ήταν φουτουριστική είτε ντανταϊστική, κυριαρχούσε εκεί, φτάνοντας συχνά σε επίπεδα πλήρους ακαταληψίας. Όλοι οι ήχοι του δρόμου εισέρχονταν εκεί, μόνο για να σχηματίσουν μια ακαθόριστη παραφωνία. Εκεί, όπως και μεταξύ των ποιητών του «εικονισμού» (ιμαζινιστές), τα επιχειρήματα πολλές φορές "κραυγάζονταν". Κέρδιζε η τέχνη σε πλούτο μέσω αυτής της βαβούρας; Αμφιβάλλω γι' αυτό. Και φοβάμαι πολύ ότι ο Γεσένιν ευτέλισε το δημιουργικό του ταλέντο σε περισσότερες από μία περιπτώσεις.

Για να ολοκληρώσω αυτή την σύντομη αναφορά στους λογοτεχνικούς κύκλους, μου απομένει να πω δύο λόγια για το κίνημα της Προλέτκουλτ. Οι ποιητές της έχουν δημοσιεύσει περίπου είκοσι βιβλιαράκια. Αρκετοί από αυτούς (Κιρίλοφ, Αλεξαντρόφσκι και Ομπράντοβιτς) είναι πιθανώς γεννημένοι για να αφήσουν πίσω τους ένα αξιομνημόνευτο έργο. Όμως, αν τους εξετάσουμε σαν σύνολο, η προσπάθειά τους να αναπτύξουν μία προλεταριακή ποίηση, έχει, κατά κύριο λόγο, αποφέρει κοινότυπες στροφές, στις οποίες το εργοστάσιο, η καμινάδα, η μηχανή, το σφυροδρέπανο και το κόκκινο αστέρι είναι φοβερά συμβατικές και στερεότυπες φράσεις. Έχουν οι ποιητές του κινήματος της Προλέτκουλτ περιορίσει υπερβολικά το εύρος της θεματολογίας τους; Τείνω να αποδεχτώ αυτή την άποψη. Από την άλλη πλευρά, ο ρόλος της Προλέτκουλτ γίνεται εποικοδομητικός, όταν αφιερώνεται στην αφύπνιση του καλλιτεχνικού αισθήματος της εργατικής και αγροτικής νεολαίας. Σε ότι αφορά το στόχο της διαπαιδαγώγησης της εργατικής και αγροτικής νεολαίας, ώστε να αποκτήσει την ικανότητα να δημιουργεί για τον εαυτό της, πρέπει να πούμε ότι ακόμη δεν τον έχει επιτύχει. Αυτό δεν σημαίνει ότι έχουμε σκοπό να τους κατηγορήσουμε γι' αυτό. Οι νέοι συγγραφείς, τους οποίους έχει ανάγκη ο επαναστατημένος λαός, δεν μπορούν να διαμορφωθούν μέσα σε λίγους μήνες εν μέσω του χάους του εμφυλίου πολέμου.

***

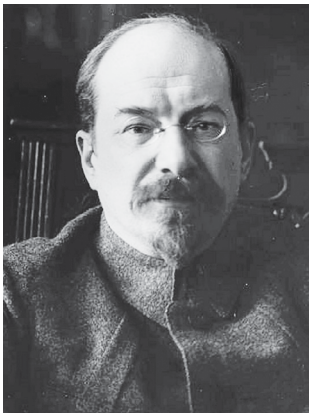
Η φοβερή φτώχια των Ρώσων συγγραφέων έχει γίνει συχνά αντικείμενο αναφοράς και τις περισσότερες φορές με υπερβάλλοντα τρόπο. Δυστυχώς, θα πρέπει να ειπωθεί, ότι οι Ρώσοι διανοούμενοι, σε γενικές γραμμές, δεν γνωρίζουν πώς να ανυψώσουν το πνεύμα και την καρδιά τους πάνω από τις καθημερινές προσωπικές τους ανάγκες. Το μαύρο ψωμί της επανάστασης τους φαινόταν συχνά τόσο πικρό, που ήταν πρόθυμοι να κολακεύσουν (προφανώς, με ένα λογοτεχνικό τρόπο) τον Γκαλιφέ ο οποίος θα τους προμήθευε με λευκό ψωμί. Η φτώχεια των Ρώσων συγγραφέων ήταν φοβερή, επειδή η φτώχεια ολόκληρου του ρωσικού λαού κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου ήταν απερίγραπτη. Ενώ, όμως, ο εργάτης, ο χωρικός και ο κομμουνιστής πολεμούσαν για το μέλλον, αποδεχόμενοι στωικά τις στερήσεις, ο αρθρογράφος εφημερίδων της κεφαλαιαγοράς, στερημένος εφεξής από όλα τα μέσα διαβίωσης, όντας εντελώς ανίκανος να παράσχει οποιαδήποτε χρήσιμη εργασία σε μια κοινωνία που δεν είχε ανάγκη πλέον ούτε από χρηματιστήριο ούτε από «οικονομικό Τύπο», πλημμύρισε τον ξένο Τύπο με τα παράπονά του. Οι Ρώσοι συγγραφείς και συνολικά οι μορφωμένοι άνθρωποι βίωσαν το κρύο, τον λιμό και τις μεγάλης διάρκειας νύχτες του χειμώνα χωρίς φως· μερικές φορές έπρεπε οι ίδιοι να κόβουν καυσόξυλα (ή να τα καταφέρουν χωρίς αυτά στους 30 βαθμούς υπό το μηδέν, και να δουλεύουν σκληρά για να προμηθευτούν τις πατάτες της επόμενης ημέρας). Το παραπάνω είναι μία αλήθεια. Όμως, είναι επίσης αλήθεια, ότι ακόμη και εν μέσω αυτής της φοβερής πενίας, αυτοί *ήταν σε καλύτερη μοίρα σε σχέση με τη μεγάλη πλειοψηφία των εργατών και των κομμουνιστών*. Ο μηχανικός του εργοστασίου Πουτίλοφ, στον οποίο η Κομμούνα παρείχε μεγαλύτερες μερίδες από το συνταξι-

ούχο δημοσιογράφο, έκανε πολύ πιο δύσκολη δουλειά, και δεν είχε τίποτα να πουλήσει για να ζήσει, καθώς δεν είχε ποτέ οτιδήποτε στην κατοχή του.

Οι συγγραφείς σχεδόν πάντα απολάμβαναν προνομιακή μεταχείριση από τη μεριά των συνεταιρισμών ειδών κατανάλωσης και του κράτους. Αλλά ακόμη και αν ο λιμός επέδρασε βάναυσα πάνω τους, σε αναλογία βέβαια με όσα δεινά προκάλεσε συνολικά στον πληθυσμό, πρώτα αυτοί αποτελούσαν την ειδική περίπτωση, όσον αφορά τις καθιερωμένες τους συνήθειες ή μια ιδιαίτερη επιθυμία για πρακτικές διευκολύνσεις (που τη συναντάμε αρκετά συχνά ανάμεσα σε ανθρώπους της υψηλής διανόησης). Ορισμένες φορές έφτασαν μέχρι το σημείο να αφήνονται να εξαπατηθούν από πιο "πολυμήχανους" συναδέλφους τους. Αυτός ο ενοχλητικός εγωισμός από πλευράς μιας ομάδας ατόμων δεν εμπόδισε τους υπόλοιπους συγγραφείς να αποδεικνύουν, σε καθημερινή βάση, με επίπονο και πρακτικό τρόπο την αλληλεγγύη τους και το υψηλό ηθικό φρόνημά τους.

* Κείμενα του Σερζ χρονολογούμενα στην περίοδο 1922-25. Μετάφραση: Χάρης Τσιμπλής.

Ανατόλι Λουνατσάρσκι



Βιογραφικά στοιχεία
Γεννήθηκε: 23 Νοέμβρη 1875, Πολτάβα, Ρωσία
Πέθανε: 26 Δεκέμβρη 1933, Γαλλία
Ιδιότητες: μαρξιστής επαναστάτης, δημοσιογράφος, λογοτέχνης, φιλολογικός κριτικός, μέλος του ΡΣΔΕΚ (στην ομάδα των Μπολσεβίκων) και αργότερα του Μπολσεβίκικου Κόμματος, 1903-1933, πρώτος Λαϊκός Επίτροπος Εκπαίδευσης της ΕΣΣΔ, 1917-1929

Βιβλιογραφία
Ελληνικά

Εισαγωγή στην Ιστορία των Θρησκευμάτων, σειρά: Κοινωνιολογική και Πολιτική Εγκυκλοπαίδεια, Αθήνα 1934
«Βλαντιμίρ Ίλιτς Λένιν», στη συλλογή *Αναμνήσεις για τον Β.Ι. Λένιν*, εκδόσεις Αλφειός, Αθήνα χ.χ.
«Γκριγκόρι Οφσέγιεβιτς Ζινόβιεφ» και «Γιάκοβ Μιχαΐλοβιτς Σβερντλόφ», μέρη από το βιβλίο *Επαναστατικές Σιλουέτες*, στη συλλογή, *Ο Οκτώβρης και η Εποχή μας*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2010, σελ. 122-133
«Η Παιδεία στην ΕΣΣΔ. Μια συνομιλία με το Λουνατσάρσκη», Δ. Γληνός, *Οι Φίλοι της ΕΣΣΔ*, Οκτώβρης 1931
«Το εκπαιδευτικό έργο στη Ρωσία», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 7, σελ. 283-290
«Προβλήματα της επαγγελματικής και τεχνικής εκπαίδευσης στη Ρωσία», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 18, σελ. 64-71
«Για την προσχολική εκπαίδευση», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 18, σελ. 73-75
«Ένα σκίτσο της ρωσικής λογοτεχνίας στην περίοδο της επανάστασης», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 29, σελ. 35-53
«Θέσεις για το Καλλιτεχνικό Τμήμα του Ναρκομπρός και της Κεντρικής Επιτροπής της Ένωσης των Εργατών Τέχνης πάνω στην Βασική Πολιτική στον Τομέα της Τέχνης» (από κοινού με τον Γιούβεναλ Σλαβίνσκι), 1920, http://www.katiousa.gr/politismos/8eseis-gia-to-kallitexniko-tmima/

Αγγλικά

A. Lunacharsky, *Revolutionary Silhouettes*, Hill and Wang, 1968
A. Lunacharsky, *On Literature and Art* (συλλογή άρθρων), Progress Publishers, Μόσχα 1965
A. Lunacharsky, *On education: Selected articles and speeches*, Progress Publishers, Μόσχα 1981

Ανατόλι Λουνατσάρσκι: Μια σύντομη βιογραφία

Επιμέλεια: Ηρώ Μανδηλαρά και Σπύρος Ποταμιάς

Ο Ανατόλι Βασίλιεβιτς Λουνατσάρσκι (1875-1933), αυτή η, κατά τον Λένιν, «*εξαιρετικά χαρισματική προσωπικότητα*»*, γεννήθηκε στην ουκρανική πόλη Πολτάβα στις 23 Νοεμβρίου 1875 και μεγάλωσε στο Νίζνι-Νόβγκοροντ, στο Κούρσκ και το Κίεβο. Από τα εφηβικά του χρόνια ήρθε σε επαφή με το έργο του Κ. Κάουτσκι, του Κ. Μαρξ και του Φ. Ένγκελς, όπως και με τη σκέψη του Χ. Σπένσερ, του Τζ. Στ. Μιλ, του Κ. Δαρβίνου και του Ρ. Αβενάριους, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του 1890 έγινε μέλος μιας παράνομης μαθητικής σοσιαλδημοκρατικής οργάνωσης του Κιέβου.

Το 1895, μετά το πέρας των μαθητικών του χρόνων, ο Λουνατσάρσκι εγκαταστάθηκε στη Ζυρίχη, προκειμένου να σπουδάσει υπό την καθοδήγηση του Αβενάριους ψυχολογία, φιλοσοφία και βιολογία· πόλη, στην οποία βρισκόταν, την ίδια εποχή, ένας από τους ιδρυτές της οργάνωσης «Χειραφέτηση της Εργασίας», ο επιφανής Ρώσος μαρξιστής Π. Αξελρόντ, ο οποίος τον βοήθησε να διευρύνει τις σχετικές με τον μαρξισμό γνώσεις του και τον εισήγαγε στον κόσμο της πολιτικής, με την έννοια της κατανόησης του τρόπου διαμόρφωσης της στρατηγικής και της τακτικής των εργατικών κομμάτων. Επίσης, στη Ζυρίχη, ο Λουνατσάρσκι συνάντησε και ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τη Ρ. Λούξεμπουργκ, τον Λ. Γιόγκισες και τον Γκ. Πλεχάνοφ.

Το 1898, επέστρεψε στη Ρωσία και έγινε μέλος του νεοϊδρυθέντος Ρωσικού Σοσιαλδημοκρατικού Εργατικού Κόμματος (ΡΣΔΕΚ), ενώ το 1899 συνελήφθη και εξορίστηκε στη Σιβηρία, όπου γνώρισε τον Α. Μπογκντάνοφ. Με τον Μπογκντάνοφ ανέπτυξε μακροχρόνια και βαθιά φιλία, νυμφεύτηκε την αδερφή του, και υπό την επιρροή του τάχθηκε με το μέρος των Μπολσεβίκων κατά τη διάσπαση του ΡΣΔΕΚ το 1903. Την περίοδο 1904-07, ο Ρώσος επαναστάτης εργάστηκε, υπό την καθοδήγηση του Β.Ι. Λένιν, στις εφημερίδες *Εμπρός* και *Ο Προλετάριος*, έχοντας την ικανότητα, όπως επισημαίνει η Ν. Κρούπσκαγια, να επαναδιατυπώνει κάθε αδέξια εκφρασμένη ιδέα με έναν «*εντυπωσιακά εκλεπτυσμένο και θελκτικό τρόπο*»**.

Μετά την ήττα της επανάστασης του 1905, ο Λουνατσάρσκι συντάχθηκε με τους *μαχιστές* ή *αναθεωρητές* ή *καθαρούς*, οι οποίοι, υπό την καθοδήγηση του Μπογκντάνοφ, από τη μία, απέρριπταν τη συμμετοχή των Μπολσεβίκων στη Δούμα και, από την άλλη,

---

* Introduction στο Lunacharsky A., *On Literature and Art*, Progress Publishers, USSR, 1973

** Yermakov B., *A.Lunacharsky*, Novosti Press Agency Publishing House, Moscow, 1975

αναδείκνυαν την ανάγκη εμπλουτισμού της «ατελούς» μαρξικής κοσμοθεωρίας με τις φιλοσοφικές αναλύσεις του Ε. Μαχ και του Αβενάριους, γεγονότα που τους οδήγησαν σε σύγκρουση με τον Λένιν, η οποία κορυφώθηκε με τη συγγραφή εκ μέρους του Λένιν του έργου *Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός* το 1908 και τη διαγραφή τους από τους Μπολσεβίκους το 1909. Μετά τη διαγραφή τους, ο Λουνατσάρσκι και ο Μπογκντάνοφ ίδρυσαν την αριστερίστικη ομάδα *Εμπρός*, στους κόλπους της οποίας αναπτύχθηκαν οι συγγενικές μεταξύ τους ιδέες της *Θεοπλασίας* του Λουνατσάρσκι και της *Προλεταριακής Κουλτούρας* του Μπογκντάνοφ, οι οποίες υποστήριζαν, στην πρώτη περίπτωση στο πεδίο της αισθητικής, ενώ στη δεύτερη σε εκείνο της γνωσιοθεωρίας, την προτεραιότητα της ιδεολογικο-πολιτιστικής επανάστασης, της ιδεολογικο-πολιτιστικής διαπαιδαγώγησης της εργατικής τάξης, έναντι της πολιτικής επανάστασης, και οργάνωσαν μια σειρά από *εργατικά πανεπιστήμια* που αποσκοπούσαν στη διάδοση αυτών των πολιτικών και φιλοσοφικών ιδεών.

Ο Λουνατσάρσκι υιοθέτησε εξαρχής μια αντιπολεμική-διεθνιστική στάση έναντι του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, επανεντάχθηκε στους Μπολσεβίκους τον Ιούλιο του 1917 και, εν συνεχεία, αμέσως μετά τη νικηφόρα έκβαση της Οκτωβριανής Επανάστασης, ανέλαβε τη θέση του Επιτρόπου Διαφώτισης του νεόδμητου σοβιετικού κράτους· θέση, στην οποία παρέμεινε έως το 1929. Οπότε, ο Λουνατσάρσκι, καίτοι συμφωνούσε θεωρητικά με τον Μπογκντάνοφ, προτάσσοντας την αναγκαιότητα συγκρότησης της προλεταριακής κουλτούρας πριν την κατάληψη της πολιτικής εξουσίας από την εργατική τάξη, παρέκαμψε στην πράξη αυτή την άποψή του και συμπορεύτηκε με τους Μπολσεβίκους, υπερέβη, δηλαδή, στην πράξη την πολιτική απόληξη των φιλοσοφικών παραδοχών του περί της προτεραιότητας της προλεταριακής κουλτούρας. Αυτό του επέτρεψε να συμβάλλει καθοριστικά και με όλες τις δυνάμεις του στην οργάνωση και τη διαμόρφωση της πολιτικής του νεοσύστατου σοβιετικού κράτους στο πεδίο της εκπαίδευσης και του πολιτισμού, στην ουσιαστική επίλυση των σοβαρών και πολυάριθμων εκπαιδευτικών και πολιτιστικών προβλημάτων που αντιμετώπιζε ο σοβιετικός λαός, προκειμένου ο τελευταίος να καταστεί ικανός να διευθύνει στο εγγύς μέλλον το κράτος του.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι ο Λουνατσάρσκι επέδειξε από τα μαθητικά χρόνια του και έως τον θάνατό του ιδιαίτερο και ζωηρό ενδιαφέρον για την τέχνη, τόσο από τη σκοπιά της φιλοσοφίας και της κριτικής της τέχνης όσο και από εκείνη της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφού ο ίδιος συνέγραψε αρκετά θεατρικά έργα, παραμύθια και ποιητικές συλλογές. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το συνολικό του έργο περιλαμβάνει περίπου 1500 άρθρα, λόγους και δοκίμια σχετικά με την ιστορία της ρωσικής και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, τα σημαντικά λογοτεχνικά και αισθητικά ζητήματα της εποχής του, τη ζωή και το έργο μεγάλων καλλιτεχνών αλλά και τη σχέση πολιτικής και τέχνης.

Ενδεικτικά παραθέτουμε τα ακόλουθα, σχετικά με την τέχνη και την αισθητική, έργα και άρθρα του: *Αρχές μιας θετικιστικής αισθητικής* (1904), *Παρισινά γράμματα* (1911-1915), *Κριτικές σπουδές στη δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνία* (1925), *Το μοντέρνο ιταλικό δράμα* (1911), *Η εξέλιξη της γλυπτικής* (1913), *Η ζωγραφική του Σεζάν* (1914),

Προβλήματα της κοινωνιολογίας της μουσικής (1926), *Μέσα στον κόσμο της μουσικής* (1923), *Κριτικές μελέτες: Η ρωσική λογοτεχνία* (1925), *Ο Λένιν και η λογοτεχνική κριτική* (1932), *Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, ο καινοτόμος* (1931), *Μαξίμ Γκόρκι* (1932), τα θεατρικά έργα του: *Ο κουρέας του βασιλιά* (1906), *Ο Φάουστ και η πόλη* (1918), *Όλιβερ Κρόμγουελ* (1920), *Βελούδο και κουρέλια* (1927) όπως και το παραμύθι *Βασιλίσσα η σοφή* (1920). Επίσης, θεωρούμε απαραίτητο να αναφερθούν τα εξής πονήματα του Λουνατσάρσκι: *Από τον Σπινόζα στον Μαρξ* (1925), *Ο Μπαρούχ Σπινόζα και η αστική τάξη* (1933), *Θρησκεία και σοσιαλισμός* (1911), *Εισαγωγή στην ιστορία των θρησκευμάτων*, *Επαναστατικές σιλουέτες* (1923), *Ο Λένιν και η εκπαίδευση* (1924).

* Η Ηρώ Μανδηλαρά είναι πανεπιστημιακός υπότροφος ΑΣΚΤ. Ο Σπύρος Ποταμιάς είναι διδάκτωρ φιλοσοφίας, συνθέτης.

Θέσεις πάνω στα προβλήματα της μαρξιστικής κριτικής

του Ανατόλι Λουνατσάρσκι*

I

Η λογοτεχνία μας περνάει μέσα από μία από τις καθοριστικές στιγμές της εξέλιξής της. Μία νέα ζωή κτίζεται στη χώρα μας και η λογοτεχνία μαθαίνει όλο και περισσότερο να αναστοχάζεται αυτή τη ζωή στις ακόμα ακαθόριστες και ασταθείς της μορφές· εμφανώς, επίσης, θα μπορέσει να περάσει σε ένα πρόβλημα ακόμα υψηλότερης τάξης – στην πολιτική και πιο συγκεκριμένα, στην ηθική επιρροή πάνω στην ίδια τη διαδικασία της οικοδόμησης.

Παρά το γεγονός ότι η χώρα μας έχει πολύ μικρότερες αντιθέσεις μεταξύ μεμονωμένων τάξεων από οποιαδήποτε άλλη, είναι ακόμα, παρόλα αυτά, αδύνατον να τη θεωρήσουμε τελείως αταξική. Εκτός του αναπόφευκτου της διαφοράς στις τάσεις μεταξύ αγροτικής και προλεταριακής λογοτεχνίας, υπάρχουν στοιχεία στην χώρα που έχουν διατηρήσει τις παλαιές τους στάσεις· στοιχεία τα οποία δεν έχουν ούτε συμφιλιωθεί με τη δικτατορία του προλεταριάτου, τα οποία είναι ανίκανα να προσαρμοστούν ακόμα και στις πιο βασικές τάσεις για το κτίσιμο του σοσιαλισμού από το προλεταριάτο.

Η διαμάχη μεταξύ του παλαιού και του νέου συνεχίζεται. Η επιρροή της Ευρώπης, του παρελθόντος, των υπολειμμάτων των παλιών κυρίαρχων τάξεων, της παλιάς αστικής τάξης που σε ένα βαθμό ανθίζει κάτω από τη Νέα Οικονομική Πολιτική – όλα αυτά καθίστανται αισθητά. Αποκαλύπτονται όχι μόνο στις επικρατούσες διαθέσεις μεμονωμένων ομάδων και ανθρώπων, αλλά επίσης σε συνδυασμούς κάθε είδους. Πρέπει να θυμόμαστε ότι εκτός των άμεσων και σκόπιμα επιθετικών αστικών τάσεων, υπάρχει ακόμα ένα άλλο στοιχείο που είναι ίσως πιο επικίνδυνο και που είναι σε κάθε περίπτωση πιο δύσκολο να κατατροπωθεί – η μικροαστική στάση στην καθημερινή ζωή. Αυτή έχει διεισδύσει μέσα στην καθημερινή στάση του ίδιου του προλεταριάτου, ακόμα και πολλών κομμουνιστών. Αυτό εξηγεί γιατί η ταξική πάλη, στη μορφή της πάλης για να κατασκευαστεί ένας νέος τρόπος ζωής που φέρει το αποτύπωμα των σοσιαλιστικών προσδοκιών του προλεταριάτου, όχι μόνο δεν υποχωρεί, αλλά, διατηρώντας την προηγούμενή της δύναμη, αναλαμβάνει ακόμα πιο διακριτικές και εμβριθείς μορφές. Είναι αυτές οι περιστάσεις που κάνουν τα όπλα της τέχνης –ειδικά τη λογοτεχνία– εξαιρετικά σημαντικά στον παρόντα χρόνο. Προκαλούν, ωστόσο, και εχθρικές λογοτεχνικές αναδύσεις να εμφανίζονται δίπλα στην προλεταριακή και συγγενική της λογοτεχνία, και με αυτό εννοώ όχι μόνο τα συνειδητά και ειδικά εχθρικά στοιχεία, αλλά επίσης και τα

ασυνείδητα εχθρικά στοιχεία – εχθρικά στην παθητικότητά τους, την απαισιοδοξία τους, τον ατομικισμό τους, τις προκαταλήψεις τους, τις διαστρεβλώσεις τους, κτλ.

II

Με τον σημαντικό ρόλο που έχει να παίξει η λογοτεχνία υπό αυτές τις συνθήκες, η μαρξιστική κριτική, επίσης, φέρει μία πολύ σημαντική ευθύνη. Μαζί με τη λογοτεχνία, καλείται τώρα, δίχως αμφιβολία, να λάβει μέρος με ένταση και ενέργεια στη διαδικασία μορφοποίησης του νέου ανθρώπου και του νέου τρόπου ζωής.

III

Η μαρξιστική κριτική διαφοροποιείται από όλους τους άλλους τύπους λογοτεχνικής κριτικής κυρίως από το γεγονός ότι δεν μπορεί παρά να είναι κοινωνιολογικής φύσεως – στο πνεύμα, φυσικά, της επιστημονικής κοινωνιολογίας του Μαρξ και του Λένιν.

Μερικές φορές γίνεται μία διάκριση μεταξύ των καθηκόντων ενός κριτικού λογοτεχνίας και αυτών ενός ιστορικού της λογοτεχνίας· αυτή η διάκριση δεν βασίζεται τόσο πολύ σε μία ανάλυση του παρελθόντος και του παρόντος, όσο, για τον ιστορικό της λογοτεχνίας, βασίζεται σε μία αντικειμενική ανάλυση των προελεύσεων του έργου, της θέσης του στον κοινωνικό ιστό και της επιρροής του στην κοινωνική ζωή· ενώ για τον κριτικό της λογοτεχνίας, βασίζεται σε μία αξιολόγηση του έργου από την οπτική γωνία των καθαρά μορφικών ή κοινωνικών πλεονεκτημάτων και σφαλμάτων του.

Για τον μαρξιστή κριτικό αυτή η διάκριση χάνει σχεδόν όλη της την εγκυρότητα. Παρά το γεγονός ότι η κριτική με την αυστηρή έννοια του όρου πρέπει από ανάγκη να είναι μέρος του μαρξιστικού κριτικού έργου, η κοινωνιολογική ανάλυση πρέπει να είναι ένα ακόμα πιο βασικό θεμελιώδες στοιχείο.

IV

Πώς φέρει ο μαρξιστής κριτικός εις πέρας την κοινωνιολογική του ανάλυση; Ο μαρξισμός θεωρεί την κοινωνική ζωή ως ένα οργανικό όλον στο οποίο τα διαφορετικά μέρη εξαρτώνται το ένα από το άλλο· και εδώ ο καθοριστικός ρόλος παίζεται από τις πιο φυσικές και υλικές οικονομικές σχέσεις, πάνω από όλα, τις μορφές της εργασίας. Σε μία γενική ανάλυση μίας εποχής, παραδείγματος χάριν, ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να πασχίσει να δώσει μία ολοκληρωμένη εικόνα του συνόλου της κοινωνικής εξέλιξης εκείνης της εποχής. Όταν ένας μεμονωμένος συγγραφέας ή έργο είναι υπό συζήτηση, δεν υπάρχει ουσιαστική ανάγκη για ανάλυση των βασικών οικονομικών συνθηκών, γιατί εδώ η πάντα έγκυρη αρχή, η οποία μπορεί να ονομαστεί αρχή του Πλεχάνοφ, τίθεται σε ισχύ με ιδιαίτερη δύναμη. Αναφέρει ότι μόνο σε εξαιρετικά ασήμαντο βαθμό εξαρτώνται τα καλλιτεχνικά έργα άμεσα από τις μορφές παραγωγής σε μια δεδομένη κοινωνία. Εξαρτώνται από αυτές μέσω τέτοιων ενδιάμεσων συνδέσμων όπως η ταξική δομή της κοινωνίας και η ψυχολογία των τάξεων που έχει διαμορφωθεί ως αποτέλεσμα των ταξικών συμφερόντων. Ένα λογοτεχνικό έργο πάντα αντανακλά, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, την ψυχολογία της τάξης την οποία αντιπροσωπεύει ο συγγραφέας, ή

αλλιώς, όπως συχνά συμβαίνει, αντανακλά ένα μείγμα στοιχείων στα οποία αποκαλύπτεται η επιρροή διαφορετικών τάξεων στον συγγραφέα, και αυτό πρέπει να υπαχθεί σε προσεκτική ανάλυση.

V

Σε κάθε έργο τέχνης η σύνδεση με την ψυχολογία αυτής ή της άλλης τάξης ή την ψυχολογία μεγάλων ομάδων ευρύτερης κοινωνικής φύσης καθορίζεται κυρίως από το περιεχόμενο. Η λογοτεχνία –η τέχνη της λέξης, η τέχνη που είναι κοντινότερη στη σκέψη– διαφοροποιείται από άλλες μορφές τέχνης από τη μεγαλύτερη σημασία του περιεχομένου εν συγκρίσει με τη μορφή. Είναι ιδιαίτερα εμφανές στη λογοτεχνία ότι το καλλιτεχνικό περιεχόμενο –η ροή των σκέψεων και συναισθημάτων στη μορφή εικόνων ή συνδεδεμένη με εικόνες– είναι το καθοριστικό στοιχείο του έργου ως όλου. Το περιεχόμενο προσπαθεί από μόνο του να φτάσει σε μία συγκεκριμένη μορφή. Μπορούμε να πούμε πως υπάρχει μόνο μία βέλτιστη μορφή που αντιστοιχεί σε ένα δεδομένο περιεχόμενο. Ένας συγγραφέας είναι σε θέση, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, να βρει για τις σκέψεις, τα γεγονότα και τα συναισθήματα που τον απασχολούν, αυτούς τους τρόπους έκφρασης που τα αποκαλύπτουν με τη μεγαλύτερη καθαρότητα και που κάνουν την πιο ισχυρή εντύπωση στους αναγνώστες για τους οποίους προορίζεται το έργο.

Ως εκ τούτου, ο μαρξιστής κριτικός παίρνει πρώτα από όλα ως αντικείμενο της ανάλυσής του το *περιεχόμενο* του έργου, την *κοινωνική ουσία* την οποία αυτό ενσωματώνει. Καθορίζει τη σύνδεσή του με αυτήν ή εκείνη την κοινωνική ομάδα και την επίδραση την οποία μπορεί να έχει ο αντίκτυπος του έργου στην κοινωνική ζωή· και μετά στρέφεται στη μορφή, πρωταρχικά από την άποψη της εξήγησης του τρόπου με τον οποίο η μορφή εκπληρώνει τους σκοπούς της, δηλαδή, εξυπηρετεί στο να καταστήσει το έργο όσο το δυνατόν πιο εκφραστικό και πειστικό.

VI

Είναι αδύνατον, παρόλα αυτά, να αγνοηθεί το εξειδικευμένο καθήκον της ανάλυσης των λογοτεχνικών *μορφών*, και ο μαρξιστής κριτικός δεν πρέπει να εθελοτυφλεί στο σημείο αυτό. Η μορφή ενός δεδομένου έργου είναι στην πραγματικότητα καθορισμένη όχι μόνο από το περιεχόμενο αλλά κι από άλλα στοιχεία. Η ψυχολογική διαδικασία σκέψης και οι συζητήσεις, αυτό δηλαδή που μπορεί να αποκαλέσει κανείς το «στιλ» ζωής μίας δεδομένης τάξης (ή ομάδων τάξεων που έχουν επηρεάσει το έργο), το γενικότερο επίπεδο της υλικής κουλτούρας μίας δεδομένης κοινωνίας, η επιρροή των γειτόνων της, η αδράνεια του παρελθόντος ή η προσπάθεια για ανανέωση, που εκδηλώνεται σε όλες τις πλευρές της ζωής – όλα αυτά μπορούν να επηρεάσουν τη μορφή, μπορούν να λειτουργήσουν ως δευτερεύοντες παράγοντες καθορίζοντάς την. Συχνά η μορφή συνδέεται όχι μόνο με ένα μεμονωμένο έργο αλλά με μία ολόκληρη «σχολή», μία ολόκληρη εποχή. Μπορεί να είναι ακόμα μία δύναμη που βλάπτει ή έρχεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο. Μερικές φορές μπορεί να διαζευχθεί από το περιεχόμενο και να αποκτήσει μία απομονωμένη, αόριστη φύση. Αυτό συμβαίνει όταν λογοτεχνικά έργα εκφράζουν

τις τάσεις των τάξεων που είναι κενές περιεχομένου, που φοβούνται την αληθινή ζωή και που προσπαθούν να κρυφτούν με την πομπώδη, ή αντίθετα, επιπόλαιη και ασόβαρή τους φύση. Όλα αυτά τα στοιχεία πρέπει να είναι αναγκαστικά μέρος της ανάλυσης του μαρξιστή. Όπως μπορεί να δει ο αναγνώστης, αυτά τα μορφολογικά στοιχεία, που έρχονται σε αντίθεση με την άμεση φόρμουλα –σε κάθε αριστούργημα η μορφή καθορίζεται καθολικά από το περιεχόμενο, και κάθε λογοτεχνικό έργο φιλοδοξεί να γίνει ένα αριστούργημα– δεν είναι με κανένα τρόπο διαζευγμένα από την κοινωνική ζωή. Κι αυτά, με τη σειρά τους, πρέπει να ερμηνευτούν κοινωνικά.

VII

Ως τώρα έχουμε περιορίσει την προσοχή μας κυρίως στη σφαίρα της μαρξιστικής κριτικής ως λειτουργίας της λόγιας ενασχόλησης με τη λογοτεχνία. Ο μαρξιστής κριτικός εμφανίζεται εδώ ως ένας επιστήμονας κοινωνιολόγος, που εφαρμόζει συγκεκριμένα τις μεθόδους της μαρξιστικής ανάλυσης σε ένα ειδικό πεδίο – τη λογοτεχνία. Ο ιδρυτής της μαρξιστικής κριτικής, ο Πλεχάνοφ, τόνισε σημαντικά ότι αυτός είναι ο πραγματικός ρόλος που καλείται να παίξει ο μαρξιστής. Θεωρούσε ότι ο μαρξιστής διαφοροποιείται από τον «διαφωτιστή» που αποδίδει στη λογοτεχνία συγκεκριμένους σκοπούς και συγκεκριμένες απαιτήσεις· ενώ ο «διαφωτιστής» την κρίνει από την σκοπιά συγκεκριμένων ιδανικών, ο μαρξιστής διαφωτίζει τις φυσικές αιτίες της εμφάνισης αυτού ή εκείνου του έργου.

Με το να αντιτάξει την αντικειμενική και επιστημονική μαρξιστική μέθοδο κριτικής στον παλιό υποκειμενισμό, στην ιδιότροπη προσέγγιση του εστέτ και του γκουρμέ, ο Πλεχάνοφ ήταν, φυσικά, όχι μόνο σωστός, αλλά έκανε και πολλά για να βρει τα αληθινά μονοπάτια που θα έπρεπε να ακολουθήσει η μελλοντική μαρξιστική κριτική.

Δεν πρέπει με κανένα τρόπο να θεωρηθεί, παρόλα αυτά, ότι είναι χαρακτηριστικό του προλεταριάτου μόνο να καθορίσει και να αναλύσει εξωτερικά δεδομένα. Ο μαρξισμός δεν είναι απλώς ένα κοινωνιολογικό δόγμα, αλλά ένα ενεργό πρόγραμμα οικοδόμησης. Αυτή η οικοδόμηση είναι αδιανόητη χωρίς την αντικειμενική αξιολόγηση των γεγονότων. Αν ο μαρξιστής δεν μπορεί να διαισθανθεί αντικειμενικά τους δεσμούς μεταξύ των φαινομένων που τον πλαισιώνουν, τότε είναι τελειωμένος ως μαρξιστής. Αλλά από έναν γνήσιο, ολόπλευρο μαρξιστή απαιτούμε ακόμα περισσότερα – μία συγκεκριμένη επιρροή στο περιβάλλον του. Ο μαρξιστής κριτικός δεν είναι κάποιου είδους λογοτεχνικός αστρονόμος που εξηγεί τους αναπόφευκτους νόμους της κίνησης των λογοτεχνικών σωμάτων, από τα μεγάλα έως τα πολύ μικρά. Είναι κάτι περισσότερο από αυτό: είναι αγωνιστής και είναι οικοδόμος. Υπό αυτή την έννοια, *ο παράγοντας της αξιολόγησης* πρέπει να θεωρηθεί εξαιρετικά σημαντικός στη σύγχρονη μαρξιστική κριτική.

VIII

Ποια πρέπει να είναι να *κριτήρια* πάνω στα οποία θα έπρεπε να βασιστεί η *αξιολόγηση* ενός λογοτεχνικού έργου; Ας προσεγγίσουμε πρώτα από όλα αυτό το ερώτημα από

την οπτική γωνία του περιεχομένου. Εδώ, γενικά μιλώντας, όλα είναι ξεκάθαρα. Εδώ το βασικό κριτήριο είναι το ίδιο με αυτό της αναδυόμενης προλεταριακής ηθικής: όλα όσα βοηθούν την ανάπτυξη και τη νίκη του προλεταριάτου είναι καλά· όσα το βλάπτουν είναι κακά.

Ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να ψάξει να βρει μία θεμελιώδη κοινωνική τάση σε ένα δεδομένο έργο· πρέπει να βρει πού κατευθύνεται, αν αυτή η διαδικασία είναι αυθαίρετη ή όχι. Και πρέπει να βασίσει την αξιολόγησή του σε αυτή τη θεμελιώδη, κοινωνική και δυναμική ιδέα.

Ακόμα και στο πεδίο της αξιολόγησης του κοινωνικού *περιεχομένου* ενός έργου, παρόλα αυτά, τίποτα δεν είναι τόσο απλό. Ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να είναι πολύ επιδέξιος και εξαιρετικά ευαίσθητος. Με αυτό εννοείται όχι μόνο συγκεκριμένα μαρξιστική εκπαίδευση αλλά και συγκεκριμένο ταλέντο, χωρίς το οποίο δεν μπορεί να υπάρξει κριτική. Στην περίπτωση ενός πραγματικά εξαιρετικού λογοτεχνικού έργου, υπάρχουν πάρα πολλές πτυχές να σταθμιστούν, και είναι πολύ δύσκολο σε αυτή την περίπτωση να χρησιμοποιήσουμε οποιοδήποτε είδος θερμομέτρου ή κλίμακας. Αυτό που είναι αναγκαίο εδώ είναι αυτό που αποκαλούμε κοινωνική ευαισθησία, διαφορετικά τα λάθη είναι αναπόφευκτα. Ο μαρξιστής κριτικός δεν πρέπει να εκτιμά μόνο έργα που είναι αφιερωμένα στα προβλήματα της επικαιρότητας. Χωρίς να αρνείται την ειδική σημασία των επίκαιρων προβλημάτων είναι απολύτως αδύνατον να αγνοήσει την απίστευτη σημασία των θεμάτων που φαίνονται σε πρώτη ματιά πολύ γενικά και μακρινά αλλά που, πράγματι, σε πιο κοντινή ματιά ασκούν επιρροή στην κοινωνική ζωή.

Εδώ έχουμε το ίδιο φαινόμενο με την επιστήμη. Το να απαιτήσουμε η επιστήμη να αφιερωθεί αποκλειστικά σε πρακτικά καθήκοντα είναι ένα σοβαρό λάθος. Είναι γνωστό το γεγονός ότι τα πιο αφηρημένα των επιστημονικών προβλημάτων μπορούν, όταν λυθούν, κάποιες φορές να αποδειχθούν τα πιο καρποφόρα.

Και όμως, ακριβώς όταν ένας συγγραφέας ή ένας ποιητής στρέφεται προς τη λύση των γενικών καθηκόντων, πασχίζοντας προς –εάν είναι προλετάριος συγγραφέας– μια προλεταριακή επανεκτίμηση των θεμελιωδών θεμάτων του πολιτισμού, είναι που ένας κριτικός μπορεί εύκολα να μπερδευτεί. Πρώτον, σε τέτοιες περιπτώσεις δεν έχουμε ακόμη αληθινά κριτήρια· δεύτερον, οι υποθέσεις μπορεί να έχουν αξία εδώ –οι πιο τολμηρές υποθέσεις– γιατί δεν ενδιαφερόμαστε για μια οριστική λύση στα προβλήματα αλλά ενδιαφερόμαστε να θέσουμε τα προβλήματα και να τα αναλύσουμε. Σε κάποιο βαθμό, ωστόσο, όλα αυτά αναφέρονται επίσης σε λογοτεχνικά έργα καθαρά τοπικού ενδιαφέροντος. Ο συγγραφέας που παρουσιάζει στα έργα του σημεία του προγράμματός μας που έχουν ήδη αναπτυχθεί πλήρως είναι κακός καλλιτέχνης. Ένας συγγραφέας είναι πολύτιμος όταν καλλιεργεί παρθένο έδαφος, όταν διαισθητικά ανοίγεται σε μια σφαίρα που δύσκολα θα διεισδύσουν η λογική και οι στατιστικές. Το να κρίνουμε αν ο συγγραφέας έχει δίκιο, αν έχει συνδυάσει σωστά την αλήθεια και τις βασικές φιλοδοξίες του κομμουνισμού, δεν είναι καθόλου εύκολο· εδώ, ίσως, η σωστή κρίση μπορεί να δουλευτεί μόνο μέσω της σύγκρουσης απόψεων μεταξύ κριτικών και αναγνωστών. Όλα αυτά δεν κάνουν το έργο του κριτικού λιγότερο σημαντικό ή απαραίτητο.

Ένας εξαιρετικά σημαντικός παράγοντας στην αξιολόγηση του κοινωνικού περιεχομένου των λογοτεχνικών έργων είναι μια δεύτερη κρίση για ένα έργο, το οποίο, σε πρώτη ανάλυση, φαινόταν να ανήκει σε μια σειρά φαινομένων ξένων και, μερικές φορές, εχθρικών για εμάς. Είναι πράγματι πολύ σημαντικό να γνωρίζουμε τη στάση των αντιπάλων μας, να κάνουμε χρήση αυτοπτών μαρτυριών που προέρχονται από ένα υπόβαθρο διαφορετικό από το δικό μας. Μπορούν συχνά να μας οδηγήσουν σε βαθιά συμπεράσματα και, σε κάθε περίπτωση, να εμπλουτίσουν σε μεγάλο βαθμό το θησαυρό της γνώσης μας πάνω στα φαινόμενα της ζωής. Ο μαρξιστής κριτικός, που δηλώνει ότι αυτός ή εκείνος ο συγγραφέας ή έργο είναι, παραδείγματος χάριν, ένα καθαρά μικροαστικό φαινόμενο, δεν πρέπει ποτέ να απορρίπτει αυτό το έργο ή τον συγγραφέα με μια απλή χειρονομία. Πολλά οφέλη μπορούν συχνά να εξαχθούν από αυτό. Για αυτόν τον λόγο, μια δεύτερη αξιολόγηση από την άποψη όχι της προέλευσης και της τάσης ενός δεδομένου έργου, αλλά της πιθανής χρήσης του στην εποικοδομητική μας προσπάθεια, είναι το άμεσο καθήκον ενός μαρξιστή κριτικού.

Θα ήθελα να το μετριάσω αυτό. Ξένα και επιθετικά φαινόμενα στη σφαίρα της λογοτεχνίας, ακόμα και αν είναι κάπως ωφέλιμα με την προαναφερθείσα έννοια, μπορούν να είναι εξαιρετικά επιβλαβή και δηλητηριώδη και να είναι επικίνδυνες εκδηλώσεις της αντεπαναστατικής προπαγάνδας. Είναι αυτονόητο ότι αυτός είναι ο λόγος για την εμφάνιση όχι της μαρξιστικής κριτικής αλλά της μαρξιστικής λογοκρισίας.

IX

Το καθήκον του μαρξιστή κριτικού γίνεται, ίσως, ακόμα πιο περίπλοκο, όταν στρέφεται από την αξιολόγηση του περιεχομένου στην αξιολόγηση της μορφής.

Αυτό είναι ένα εξαιρετικά σημαντικό καθήκον, και ο Πλεχάνοφ έδωσε έμφαση στη σημασία του. Ποιο, λοιπόν, είναι το γενικό κριτήριο για την αξιολόγηση εδώ; Η μορφή πρέπει να αντιστοιχεί στο περιεχόμενο με τη μεγαλύτερη δυνατή εγγύτητα, δίνοντάς του τη μέγιστη εκφραστικότητα και διασφαλίζοντας τον ισχυρότερο δυνατό αντίκτυπο στους αναγνώστες, για τους οποίους προορίζεται το έργο.

Πάνω από όλα, το πιο σημαντικό μορφικό κριτήριο, το οποίο επίσης υποστήριζε ο Πλεχάνοφ, πρέπει να αναφερθεί εδώ: δηλαδή, το ότι η λογοτεχνία είναι η τέχνη των εικόνων και κάθε εισβολή γυμνών εικόνων ή προπαγάνδας είναι πάντα επιζήμια στο δεδομένο έργο. Είναι αυτονόητο ότι αυτό το κριτήριο του Πλεχάνοφ δεν είναι απόλυτο. Υπάρχουν εξαίρετα έργα των, παραδείγματος χάριν, Σαλτικόφ-Στσεντρίν, Ουσπένσκι και Φουρμάνοφ, που αστοχούν όσον αφορά αυτό το κριτήριο, και αυτό σημαίνει ότι τα υβριδικά λογοτεχνικά έργα που συνδυάζουν τα καλά γράμματα με τη δημοσιογραφική σκέψη μπορούν να υπάρξουν αυτόνομα. Σε γενικές γραμμές, πρέπει κανείς να τα αποφεύγει ωστόσο. Φυσικά, η δημοσιογραφική λογοτεχνία που είναι λαμπρή σε μορφή είναι ένας εξαιρετικός τύπος προπαγάνδας και λογοτεχνία με την ευρύτερη έννοια της λέξης, αλλά αντιθέτως, τα καλλιτεχνικά καλά γράμματα φορτωμένα με καθαρά δημοσιογραφικά στοιχεία θα αφήσουν τον αναγνώστη ψυχρό, ανεξαρτήτως του πόσο λαμπρό είναι το επιχείρημα. Υπό αυτή την έννοια, ο κριτικός έχει κάθε δικαίωμα να μιλήσει

για την ανεπάρκεια της λογοτεχνικής πέψης του περιεχομένου από τον συγγραφέα αν αυτό το περιεχόμενο, αντί να ρέει ελεύθερα στο έργο τέχνης σε εικόνες λαμπρού χυτού μετάλλου, προεξέχει από αυτή την ροή σε μεγάλα, κρύα κομμάτια.

Το δεύτερο συγκεκριμένο κριτήριο, που προκύπτει από το γενικότερο προηγούμενο που αναφέρθηκε πριν, αφορά την πρωτοτυπία της μορφής. Σε τι πρέπει να έγκειται αυτή η πρωτοτυπία; Ακριβώς σε αυτό: το μορφικό σώμα ενός δεδομένου έργου οφείλει να συγχωνευτεί σε ένα αδιαίρετο όλον με την ιδέα του, με το περιεχόμενό του. Ένα αυθεντικό έργο τέχνης πρέπει, βέβαια, να είναι καινούργιο σε περιεχόμενο. Αν το περιεχόμενο δεν είναι καινούργιο, το έργο έχει μικρή αξία. Αυτό είναι προφανές. Ένας καλλιτέχνης πρέπει να εκφράζει κάτι που δεν έχει εκφραστεί πριν. Η αναπαραγωγή δεν είναι τέχνη (κάποιοι ζωγράφοι βρίσκουν δύσκολο να το καταλάβουν αυτό) αλλά μονάχα τεχνική, αν και συχνά πολύ εκλεπτυσμένη. Από αυτή την οπτική γωνία, το καινούργιο περιεχόμενο σε κάθε έργο απαιτεί καινούργια μορφή.

Με τι μπορούμε να αντιπαραβάλουμε αυτή την αυθεντική πρωτοτυπία της μορφής; Κατ' αρχάς, υπάρχει η στερεοτυπική μορφή που εμποδίζει το να ενσωματωθεί πραγματικά μία καινούργια ιδέα στο έργο. Ένας συγγραφέας μπορεί να μαγευτεί από προηγούμενα χρησιμοποιημένες μορφές, και, αν και το περιεχόμενό του είναι καινούργιο, έχει διαχυθεί σε παλιά φλασκιά. Ελλείψεις αυτού του τύπου δεν μπορούν παρά να γίνουν αντιληπτές. Κατά δεύτερον, η μορφή μπορεί να είναι απλώς αδύναμη, δηλαδή, με μία καινούργια ενδιαφέρουσα πρόθεση, ο συγγραφέας μπορεί να μην κατέχει το λεξιλόγιο, την κατασκευή της φράσης, ολόκληρης της ιστορίας, του κεφαλαίου, του μυθιστορήματος, του θεατρικού έργου, κτλ.· και με την έννοια του ρυθμού και άλλων μορφών ποίησης. Όλα αυτά πρέπει να αναδειχθούν από τον μαρξιστή κριτικό. Ένας αυθεντικός μαρξιστής κριτικός –ένας ολοκληρωμένος τύπος, ας πούμε, ενός τέτοιου κριτικού– πρέπει να είναι δάσκαλος, ειδικά του νεαρού συγγραφέα ή του αρχάριου.

Τελικά, η τρίτη σημαντική αμαρτία ενάντια στον προαναφερθέντα συγκεκριμένο κανόνα για την πρωτοτυπία της μορφής, είναι η «υπερ-πρωτοτυπία» της μορφής, όπου η κενότητα του περιεχομένου καλύπτεται από μορφικές εφευρέσεις και διακοσμητικά στοιχεία. Συγγραφείς που έχουν προσβληθεί από τους φορμαλιστές, αυτούς τους τυπικούς αντιπροσώπους της αστικής κατάπτωσης, είναι γνωστό ότι προσπαθούν να διακοσμούν και να διανθίζουν το ειλικρινές και σοβαρό περιεχόμενό τους με διάφορα τεχνάσματα, καταστρέφοντας έτσι τη δουλειά τους.

Πρέπει επίσης κανείς να προσεγγίσει το τρίτο κριτήριο της μορφικής φύσης –την *καθολικότητα* του έργου– με προσοχή. Ο Τολστόι μίλησε σοβαρά για αυτό. Εμείς που ενδιαφερόμαστε υπερβολικά για τη δημιουργία μιας λογοτεχνίας που θα απευθύνεται στις μάζες, και θα τις επικαλείται ως βασικές δημιουργούς της ζωής, ενδιαφερόμαστε για αυτή την καθολικότητα. Όλες οι μορφές επιφυλακτικότητας, απομόνωσης, όλες οι μορφές που προορίζονται για έναν στενό κύκλο ειδικευμένων εστέτ, κάθε καλλιτεχνική σύμβαση και εκλέπτυνση πρέπει να απορριφθεί από τη μαρξιστική κριτική. Η μαρξιστική κριτική όχι μόνο μπορεί, αλλά πρέπει και να υποδείξει τα εσωτερικά πλεονεκτήματα τέτοιων έργων στο παρελθόν και στο παρόν, καταδικάζοντας ταυτόχρονα την οπτική

του καλλιτέχνη που προσπαθεί να αποκόψει τον εαυτό του από την πραγματικότητα με τέτοιες μορφικές μεθόδους.

Αλλά, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το κριτήριο της καθολικότητας πρέπει να αντιμετωπιστεί με μεγάλη φροντίδα. Στον Τύπο μας, στην προπαγανδιστική μας παραγωγή πάμε από τα πολύ περίπλοκα βιβλία, περιοδικά και δοκίμια, τα οποία απαιτούν σημαντική ευφυΐα από τον αναγνώστη, στο πιο στοιχειώδες δημοφιλές επίπεδο· παρομοίως, δεν μπορούμε να ρίξουμε όλη μας τη λογοτεχνία στο επίπεδο των ακόμα αμόρφωτων μαζών χωρικών ή ακόμα και των εργατών. Αυτό θα ήταν ένα πολύ σημαντικό λάθος.

Λαμπρός είναι ο συγγραφέας που μπορεί να εκφράσει μία περίπλοκη και άξια κοινωνική ιδέα με τέτοια δυνατή καλλιτεχνική απλότητα που να αγγίξει την καρδιά εκατομμυρίων. Λαμπρός είναι επίσης ο συγγραφέας που μπορεί να αγγίξει τις καρδιές αυτών των εκατομμυρίων με ένα συγκριτικά απλό, στοιχειώδες περιεχόμενο· και ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να εκτιμά υψηλά έναν τέτοιο συγγραφέα. Η ειδική προσοχή του μαρξιστή κριτικού και η σοφή του βοήθεια χρειάζονται εδώ. Αλλά φυσικά δεν πρέπει να αρνείται κανείς την αξία των έργων που δεν είναι αρκετά αντιληπτά σε *κάθε* εγγράμματο άτομο, που απευθύνονται στα υψηλότερα στρώματα του προλεταριάτου, στα εκλεπτυσμένα μέλη του Κόμματος, στον αναγνώστη που έχει κατακτήσει ένα σημαντικό πολιτισμικό επίπεδο. Η ζωή παρουσιάζει πολλά φλέγοντα προβλήματα σε αυτό το μέρος του πληθυσμού που παίζει έναν ιδιαιτέρως σημαντικό ρόλο στην κατασκευή του σοσιαλισμού· και φυσικά αυτά τα προβλήματα δεν πρέπει να αφήνονται δίχως μία καλλιτεχνική απάντηση απλώς επειδή δεν έχουν αντιμετωπίσει ακόμα τις ευρύτερες μάζες ή επειδή δεν μπορούν ακόμα να δουλευτούν σε καθολική μορφή. Πρέπει, παρόλα αυτά, να σημειωθεί ότι έχουμε πάει πολύ μακριά στην αντίθετη κατεύθυνση, οι συγγραφείς μας επικεντρώνουν την προσοχή τους σε ένα πιο εύκολο έργο – γράφοντας για έναν μικρό κύκλο αναγνωστών κάθε φορά, όταν, επαναλαμβάνω, η λογοτεχνία για το καλό των εργατών και των χωρικών, με τον όρο ότι είναι ταλαντούχα και επιτυχής λογοτεχνία, πρέπει να εκτιμηθεί ιδιαίτερα.

X

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, ο μαρξιστής κριτικός είναι επίσης σε σημαντικό βαθμό και δάσκαλος. Είναι μάταιο να κάνει κανείς κριτική εκτός αν η κριτική παράγει κάποιο καλό, κάποιου είδους πρόοδο. Και τι πρέπει να είναι αυτή η πρόοδος; Πρώτον, ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να είναι δάσκαλος σε σχέση με τον συγγραφέα. Είναι αρκετά πιθανό ότι θυμωμένες φωνές θα εγερθούν όσον αφορά αυτό, λέγοντας ότι κανείς δεν έδωσε το δικαίωμα στον κριτικό να θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο του συγγραφέα, και τα λοιπά. Όταν το ερώτημα έχει τεθεί σωστά, τέτοιες αντιρρήσεις καθίστανται εντελώς άκυρες. Πρώτον, δεδομένου ότι ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να είναι δάσκαλος του συγγραφέα, συνεπάγεται ότι πρέπει να είναι ένας εξαιρετικά αποφασιστικός μαρξιστής, ένας μορφωμένος άνθρωπος με άψογο γούστο. Θα ειπωθεί ότι δεν έχουμε τέτοιου είδους κριτικούς ή έχουμε μόνο λίγους. Στην πρώτη περίπτωση οι αντίπαλοί μας θα κάνουν λάθος· στην δεύτερη θα είναι πιο κοντά στην αλήθεια. Αλλά υπάρχει μόνο ένα συμπέρασμα

που πρέπει να εξαχθεί από αυτό: είναι απαραίτητο να μάθουμε. Δεν θα υπάρξει έλλειψη καλής θέλησης και ταλέντου στη μεγάλη μας χώρα, αλλά πρέπει ακόμα να μάθουμε πολλά. Δεύτερον, φυσικά, ο κριτικός όχι μόνο διδάσκει τον συγγραφέα χωρίς να θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο, αλλά μαθαίνει επίσης πολλά από τον συγγραφέα. Ο καλύτερος κριτικός είναι αυτός που μπορεί να κοιτάξει τον συγγραφέα με θαυμασμό και ενθουσιασμό, και ο οποίος, εν πάση περιπτώσει, έχει καλή διάθεση προς αυτόν. Ο μαρξιστής κριτικός μπορεί και πρέπει να είναι δάσκαλος του συγγραφέα με δύο τρόπους: πρώτον, πρέπει να επισημάνει στους νέους συγγραφείς –και γενικά σε συγγραφείς που είναι σε θέση να κάνουν μεγάλο αριθμό μορφικών λαθών– τα σφάλματα στο έργο τους. Κάποτε υπήρχε η ευρεία αντίληψη ότι δεν χρειαζόμαστε κανέναν Μπελίνσκι, γιατί οι συγγραφείς μας δεν χρειάζονται πλέον καθοδήγηση. Αυτό μπορεί να ίσχυε πριν από την επανάσταση, αλλά καταντά απλά γελοίο μετά την επανάσταση, όταν οι μάζες γεννούν εκατοντάδες και χιλιάδες νέους συγγραφείς. Μια σταθερή, καθοδηγητική κριτική, οι Μπελίνσκι κάθε διαμετρήματος, συμπεριλαμβανομένου του συνειδητού τεχνίτη με καλή γνώση της λογοτεχνικής του τέχνης – όλα αυτά είναι απολύτως απαραίτητα.

Ο μαρξιστής κριτικός πρέπει, από την άλλη πλευρά, να είναι δάσκαλος του συγγραφέα με την κοινωνική έννοια. Όχι μόνο είναι ο μη-προλεταριακός συγγραφέας συχνά απλώς ένα παιδί στις κοινωνικές του συμπεριφορές, διαπράττοντας τα πιο χοντροκομμένα λάθη ως αποτέλεσμα των πρωτόγονων ιδεών του σχετικά με τους νόμους της κοινωνικής ζωής και της αποτυχίας του να κατανοήσει τις βασικές αρχές της εποχής κ.λπ., αλλά αυτό συμβαίνει επίσης πολύ συχνά με έναν μαρξιστή, προλεταριακό συγγραφέα. Αυτό λέγεται όχι ως προσβολή για τον συγγραφέα, αλλά εν μέρει σχεδόν ως έπαινός του. Οι συγγραφείς είναι ευαίσθητα όντα, άμεσα δεκτικά σε όλες τις επιρροές της πραγματικότητας. Στις περισσότερες περιπτώσεις, οι συγγραφείς δεν διαθέτουν ούτε ιδιαίτερο ταλέντο ούτε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αφηρημένη και επιστημονική σκέψη: για αυτόν τον λόγο, φυσικά, μερικές φορές αρνούνται ανυπόμονα οποιαδήποτε προσφορά βοήθειας από τον δημοσιολόγο-κριτικό. Αλλά αυτό μπορεί συχνά να εξηγηθεί με τον τυποκρατικό τρόπο με τον οποίο προσφέρεται τέτοια βοήθεια. Όμως, στην πραγματικότητα, είναι ακριβώς ως αποτέλεσμα της συνεργασίας μεταξύ σημαντικών συγγραφέων και προικισμένων λογοτεχνικών κριτικών, που η αληθινά μεγάλη λογοτεχνία προέκυπτε πάντα και θα συνεχίσει να προκύπτει.

XI

Στην προσπάθεια να διδάξει τον συγγραφέα με χρήσιμο τρόπο, ο μαρξιστής κριτικός πρέπει επίσης να διδάξει τον αναγνώστη. Ναι, ο αναγνώστης πρέπει να μάθει να διαβάζει. Ο κριτικός ως σχολιαστής, ως το άτομο που προειδοποιεί για δηλητήριο σε αυτό που μπορεί να έχει γλυκιά γεύση, ως το άτομο που σπάει ένα σκληρό κέλυφος για να αποκαλύψει το μαργαριτάρι που είναι μέσα, ως το άτομο που ανακαλύπτει τον θησαυρό που είναι θαμμένος στις σκιές, ως το άτομο που βάζει τελείες σε όλα τα i, που κάνει τη γενίκευση με βάση το καλλιτεχνικό υλικό – αυτός είναι ο οδηγός που είναι απαραίτητος τώρα, σε μια εποχή που έχουν εμφανιστεί τόσοι πολλοί πολύτιμοι αλλά

έως τώρα άπειροι αναγνώστες. Αυτή είναι η σχέση του με το παρελθόν της ρωσικής και της παγκόσμιας λογοτεχνίας, και έτσι πρέπει να σχετίζεται με τη σύγχρονη λογοτεχνία. Εμείς τονίζουμε για άλλη μια φορά, επομένως, τις ασυνήθιστες απαιτήσεις που θέτει η εποχή στον μαρξιστή κριτικό. Δεν έχουμε καμία επιθυμία να εκφοβίσουμε κανέναν με τις θέσεις μας. Ο μαρξιστής κριτικός μπορεί να ξεκινήσει μετριοπαθώς, μπορεί ακόμη και να ξεκινήσει κάνοντας λάθη, αλλά πρέπει να θυμάται ότι θα πρέπει να ανέβει μια μακριά, απότομη σκάλα πριν φτάσει στο πρώτο πλατύσκαλο, και ακόμη και τότε πρέπει να κοιτάξει τον εαυτό του μόνο ως μαθητευόμενο. Είναι αδύνατο, ωστόσο, να μην βασιστούμε στο γιγαντιαίο ανερχόμενο κύμα της ευρείας κουλτούρας μας, στην πηγή της ταλαντούχας λογοτεχνίας που ξεπροβάλλει παντού. Είναι αδύνατο να μην πιστέψουμε ότι η παρούσα –όχι εντελώς ικανοποιητική– κατάσταση της μαρξιστικής κριτικής θα βελτιωθεί πολύ σύντομα.

XII

Θα ήθελα, ως επακόλουθο, να θίξω δύο ακόμη ζητήματα. Πρώτον, οι μαρξιστές κριτικοί συχνά κατηγορούνται για αυτό που σχεδόν ισοδυναμεί με κατασκόπευση. Είναι πράγματι πολύ επικίνδυνο τώρα να πούμε για έναν συγγραφέα ότι φέρει «ασυνείδητες» ή ακόμη και «ημι-συνειδητές», αντεπαναστατικές ιδέες. Και σε αυτές τις περιπτώσεις όταν ένας συγγραφέας θεωρείται ξένο στοιχείο, προς τα δεξιά, ή όταν ένας από τους συγγραφείς μας κατηγορείται για κάποια ή άλλη απόκλιση, τότε η όλη υπόθεση φαίνεται κάπως ύποπτη. Είναι αλήθεια, οι άνθρωποι ρωτούν, δουλειά του κριτικού να πει εάν αυτός ή ο άλλος συγγραφέας είναι πολιτικά ύποπτος, είναι πολιτικά σαθρός ή έχει πολιτικές αποτυχίες; Πρέπει να απορρίψουμε σθεναρά τέτοιες διαμαρτυρίες. Ο κριτικός που χρησιμοποιεί μια τέτοια μέθοδο για να διευθετήσει τους προσωπικούς του λογαριασμούς ή σκόπιμα να συκοφαντήσει κάποιον, είναι κακός και τέτοιοι κακοί, αργά ή γρήγορα, πάντα έρχονται στο φως. Είναι ένας απρόσεκτος και ρηχός κριτικός που, χωρίς να σκεφτεί ή να σταθμίσει το ζήτημα, εκτοξεύει τέτοιες κατηγορίες. Αλλά ο άνθρωπος που διαστρεβλώνει την ίδια την ουσία της μαρξιστικής κριτικής επειδή φοβάται να δηλώσει δυνατά τα αποτελέσματα της αντικειμενικής κοινωνικής ανάλυσής του, πρέπει να χαρακτηριστεί ως απρόσεκτος και πολιτικά παθητικός.

Όχι ότι ο μαρξιστής κριτικός πρέπει να φωνάζει: «Να είστε προσεκτικοί!» Αυτό δεν είναι έκκληση για κυβερνητικούς φορείς· είναι μια αντικειμενική εκτίμηση της αξίας για την οικοδόμησή μας κάποιου ή άλλου έργου. Εναπόκειται στον ίδιο τον συγγραφέα να βγάλει συμπεράσματα, να διορθώσει τη γραμμή του. Βρισκόμαστε στη σφαίρα ενός αγώνα ιδεών. Κανένας συνειδητός και ειλικρινής κομμουνιστής δεν μπορεί να αρνηθεί τη φύση του *αγώνα* στο ερώτημα της σημερινής λογοτεχνίας και της αξιολόγησής της.

XIII

Και τέλος, αυτό το ερώτημα: Θα επιτραπεί η αιχμηρή και πικρόχολη πολεμική;

Γενικά μιλώντας, η αιχμηρή πολεμική είναι χρήσιμη στο ότι κρατά το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Πολεμικά άρθρα, ειδικά όταν και οι δύο πλευρές είναι λάθος, τα υπό-

λοιπα όντας ίσα, έχουν μεγαλύτερη επιρροή στο κοινό και είναι πιο εύκολα κατανοητά. Επιπλέον, το πολεμικό πνεύμα του μαρξιστή κριτικού ως επαναστάτη τον οδηγεί να εκφράσει τις σκέψεις του με αιχμηρό τρόπο, αλλά ταυτόχρονα πρέπει να αναφερθεί ότι η κάλυψη της αδυναμίας των επιχειρημάτων του με την πολεμική του ικανότητα είναι μια από τις μεγαλύτερες αμαρτίες του κριτικού. Γενικά, όταν δεν υπάρχουν πολλά επιχειρήματα, αλλά πλήθος διαφόρων καυστικών σχολίων, σύγκρισης, κοροϊδευτικών ξεσπασμάτων και πονηρών ερωτήσεων, τότε η εντύπωση μπορεί να είναι χαρωπή αλλά καθόλου σοβαρή. Η κριτική πρέπει να είναι εφαρμόσιμη στην ίδια την κριτική, διότι η μαρξιστική κριτική είναι ταυτόχρονα επιστημονικό και, κατά κάποιον τρόπο, καλλιτεχνικό έργο. Ο θυμός δεν είναι ο καλύτερος οδηγός στην κριτική και συχνά σημαίνει ότι ο κριτικός έχει λάθος.

Ομολογουμένως, μερικές φορές ο δηκτικός σαρκασμός και οι εξάψαλμοι έχουν σκιστεί από την καρδιά του κριτικού. Το περισσότερο ή λιγότερο οξυδερκές αυτί ενός άλλου κριτικού, αναγνώστη και ιδιαίτερα συγγραφέα μπορεί πάντα να διακρίνει μεταξύ του φυσικού θυμού και της απλής κακίας. Στην εποικοδομητική μας προσπάθεια πρέπει να υπάρχει όσο το δυνατόν λιγότερη κακία. Δεν πρέπει να αναμειγνύεται με το ταξικό μίσος. Το ταξικό μίσος χτυπά με πρόθεση, αλλά σαν ένα σύννεφο πάνω από τη γη είναι υπεράνω της προσωπικής κακίας. Σε γενικές γραμμές, ο μαρξιστής κριτικός, χωρίς να παραπέσει σε χαρούμενη επιείκεια, κάτι που θα ήταν πολύ λάθος από την πλευρά του, πρέπει να είναι a priori καλοπροαίρετος. Η υπέρτατη χαρά του πρέπει να είναι το να βρει το θετικό και να το αποκαλύπτει στον αναγνώστη σε όλο του το μεγαλείο. Η βοήθεια πρέπει να είναι ένας άλλος από τους στόχους του –να μεταφέρει και να προειδοποιήσει– και μόνο σπάνια πρέπει να επιχειρήσουμε να αναιρέσουμε τον αχρείο με το διαπεραστικό βέλος του γέλιου ή της περιφρόνησης ή με συντριπτική κριτική, η οποία μπορεί εύκολα να εξαλείψει οποιονδήποτε παραφουσκωμένο ασήμαντο.

* Δημοσιεύθηκε στα 1928. Μετάφραση: Ελεονώρα Αντωνακάκη Γιαννίση

Ο Τζόναθαν Σουίφτ και *Η Ιστορία της Σκάφης*

του Ανατόλι Λουνατσάρσκι*

I

Η σάτιρα πρέπει να είναι ευχάριστη... και οργισμένη.

Αλλά δεν υπάρχει κάποια αντίφαση σε αυτή τη δήλωση; Δεν είναι το γέλιο καθαυτό καλότροπο; Ένα άτομο γελά όταν είναι ευτυχισμένο. Αν κάποιος θέλει να κάνει ένα άτομο να γελάσει, πρέπει να συγκαταλεγεί ανάμεσα σε όσους προσφέρουν ευθυμία, τους παρηγορητές και τους διασκεδαστές.

Να τι έγραψε ο Σουίφτ για τον εαυτό του: «Δεν θέλω να διασκεδάσω, αλλά να ερεθίσω και να προσβάλω τους ανθρώπους».

Αυτό είναι ένα ωραίο «τι κάνετε;»! Αν θες να μας προσβάλεις, γιατί γελάς; Γιατί είσαι πνευματώδης;

Ωστόσο, όλοι γνωρίζουν ότι υπάρχει κάτι άλλο στο γέλιο εκτός από το να είναι μια έκφραση «χαράς».

Υπάρχει ένα κοινό ρητό: σκοτώνει με το γέλιο.

Πώς μπορεί να είναι έτσι; Πώς μπορεί ένα τέτοιο «χαρούμενο» πράγμα όπως το γέλιο να σκοτώσει ένα άτομο;

Το γέλιο δεν σκοτώνει αυτόν που διασκεδάζει, αλλά εκείνον σε βάρος του οποίου συμβαίνει αυτή η ευθυμία.

Τι είναι το γέλιο από φυσιολογική άποψη; Ο Σπένσερ παρέχει μια πολύ καλή εξήγηση της βιολογικής του φύσης. Λέει ότι κάθε νέα ιδέα, κάθε νέο γεγονός ή θέμα προκαλεί το ενδιαφέρον ενός ατόμου. Κάθε τι το ασυνήθιστο είναι ένα πρόβλημα, μας ανησυχεί. Για να καθησυχάσουμε τους εαυτούς μας πρέπει να ανάγουμε τη νέα ιδέα σε μια ήδη γνωστή, προκειμένου να σταματήσει να είναι κάτι μυστηριώδες και, επομένως, πιθανώς επικίνδυνο. Έτσι, αντιμέτωπο με έναν απροσδόκητο συνδυασμό εξωτερικών ερεθισμών, το ανθρώπινο σώμα προετοιμάζεται για ένα ορισμένο ποσό αυξημένης δραστηριότητας (μιλώντας με όρους ρεφλεξολογίας, το σώμα παράγει ένα νέο εξηρτημένο αντανακλαστικό). Γίνεται ξαφνικά προφανές ότι αυτό το πρόβλημα είναι φανταστικό, ότι είναι απλώς ένα λεπτό πέπλο πίσω από το οποίο αναγνωρίζουμε κάτι αρκετά οικείο και καθόλου επικίνδυνο. Όλο το πρόβλημα, ολόκληρο το «περιστατικό» είναι «ασήμαντο»· στο μεταξύ όμως έχετε οπλιστεί και κινητοποιήσει τις ψυχο-φυσιολογικές σας δυνάμεις. Αυτή η κινητοποίηση αποδείχθηκε περιττή. Δεν αντιμετωπίζετε έναν τρομερό εχθρό. Πρέπει να αποστρατευτείτε. Αυτό σημαίνει ότι η αποθήκευση ενέργειας που συγκεντρώθηκε

στα δεδομένα κέντρα σκέψης και ανάλυσης του εγκεφάλου σας πρέπει να καταναλωθεί αμέσως, δηλαδή πρέπει να αδειάσει κατά μήκος των καναλιών που καθορίζουν οι κινήσεις του σώματος. Εάν η προκύπτουσα ακτινοβολία ενέργειας είναι αδύναμη, η κίνηση θα είναι ασήμαντη – ένα χαμόγελο αγγίζει τα χείλη. Εάν έχει αποθηκευτεί περισσότερη ενέργεια, θα υπάρξει σπασμός του διαφράγματος, και κάποτε ακόμη και το σπασμωδικό γέλιο για το οποίο λέμε: «τραντάζομαι στα γέλια», «ουρλιάζω στα γέλια», «πεθαίνω στα γέλια». Αυτό ισχύει ιδιαίτερα όταν μια ολόκληρη σειρά απροσδόκητων λύσεων σε φαινομενικά σοβαρά προβλήματα προκαλούν μια σειρά από αντίστοιχες αντιδράσεις.

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι ο σπασμός του διαφράγματος που, παρεμπιπτόντως, παράγει επίσης τον ήχο του γέλιου, είναι, ταυτόχρονα, μια σπασμωδική αναγκαστική αποβολή αέρα (και, επομένως, οξυγόνου) από τους πνεύμονές μας: σύμφωνα με τον Σπένσερ αυτή είναι μια νέα «βαλβίδα ασφαλείας». Αυτό μειώνει την οξείδωση του αίματος και, συνεπώς, τη δραστηριότητα των διαφόρων διεργασιών στον εγκέφαλο, έτσι ώστε το γέλιο, από αυτή την άποψη, να είναι και πάλι ένα ιδιόμορφο μέσο αποστράτευσης.

Γίνεται πλέον ξεκάθαρο γιατί το γέλιο είναι μια πρόσχαρη και ευχάριστη εμπειρία. Ήσασταν προετοιμασμένοι για πίεση και... ηρεμήσατε αντ' αυτού. Και μετά επιστρέψατε γρήγορα σε κατάσταση ισορροπίας. Κάθε καλό γέλιο είναι απόδειξη του γεγονότος ότι, προς το παρόν, δεν έχετε σοβαρό εχθρό. Το εφησυχασμένο γέλιο αποδεικνύει ότι θεωρείτε ότι είχατε μια εύκολη νίκη απέναντι σε πολλές δυσκολίες.

Τώρα ένας σατιρικός είναι, πρώτα και κύρια, ένας πολύ οξυδερκής παρατηρητής. Έχει παρατηρήσει πολλά απεχθή χαρακτηριστικά γύρω από την κοινωνία που θέτουν ένα πρόβλημα σε εσάς. Εσείς, οι αναγνώστες του, το κοινό του, δεν βλέπετε ακόμη αυτά τα χαρακτηριστικά ή δεν τους δίνετε επαρκή προσοχή. Ο δημοσιολόγος, γράφοντας με σοβαρότητα και εφιστώντας την προσοχή σας σε αυτό το κακό, το θεωρεί σημαντικό και σοβαρό εμπόδιο για την κανονική πορεία των πραγμάτων. Κατά κάποιο τρόπο, το χρησιμοποιεί για να σας τρομάξει. Ένας σατιρικός διαφέρει από τον «σοβαρό» δημοσιολόγο στο ότι θέλει να γελάσετε με αυτό το κακό εδώ και τώρα, δηλαδή να σας δώσει να καταλάβετε ότι είστε ο νικητής, ότι αυτό το κακό είναι άθλιο, αδύναμο και δεν αξίζει σοβαρή προσοχή, ότι είναι πολύ κάτω από εσάς που μπορείτε να το περιγελάσετε, τόσο ηθικά ανώτεροι είστε από το επίπεδο αυτού του κακού.

Έτσι, η μέθοδος του σατιρικού συγγραφέα είναι να ξεκινά μια επίθεση εναντίον ενός εχθρού, ενώ ταυτόχρονα να τον δηλώνει ότι έχει ήδη κατακτηθεί και να τον περιγελά.

Ένα άτομο αρέσκεται σε τέτοια αστεία. Γιατί αν γελάτε με κάποιον, αυτό σημαίνει ότι η ασχήμια του, οι ιδιαιτερότητές του, δεν ξυπνούν τον φόβο σας ή οποιαδήποτε άλλη μορφή θετικής ή αρνητικής «αναγνώρισης». Έτσι, αισθάνεστε τη δική σας δύναμη. Περιγελώντας τον άλλο αναγνωρίζετε τον εαυτό σας ως καλύτερο από αυτόν. Παρεμπιπτόντως, αυτή είναι η πηγή της τρομερής δύναμης της μεθόδου που χρησιμοποιήθηκε με επιτυχία από τον Γκόγκολ στον *Γενικό Επιθεωρητή* του: «Με ποιον γελάτε; Γελάτε με τον εαυτό σας!» Αυτό σημαίνει: όλα όσα είναι καλύτερα μέσα σε εσάς, που αφυπνίζονται από μένα, γελούν με τα χειρότερα χαρακτηριστικά σας ως κάτι άσχημο, αλλά αξιολύπητο.

Ο σατιρικός αναμένει τη νίκη. Λέει: «Ας γελάσουμε με τους εχθρούς μας. Σας

διαβεβαιώνω ότι είναι όλοι τους θλιβεροί και είμαστε πολύ πιο δυνατοί από αυτούς».

Γι' αυτό το γέλιο μπορεί να σκοτώσει. Εάν ένας δημοσιολόγος σας καλέσει να πολεμήσετε τον εχθρό, δεν σημαίνει ότι ο εχθρός έχει ήδη σκοτωθεί. Θα μπορούσε ακόμη να αποδειχθεί ισχυρότερος από εσάς. Αλλά αν απευθυνθεί σε σας για να τον γελοιοποιήσει, αυτό σημαίνει ότι τον έχετε τελικά και αμετάκλητα κρίνει ως κάτι που έχετε ξεπεράσει, ως κάτι που μπορείτε να αντιμετωπίσετε με περιφρόνηση.

Το ομηρικό γέλιο, ένας πραγματικά υγιής, νικηφόρος τόνος, είναι ο θρίαμβος μιας απόλυτης και εύκολα κερδισμένης νίκης.

Αλλά γιατί η σάτιρα πρέπει να είναι οργισμένη (και η σάτιρα που δεν είναι οργισμένη είναι κακή σάτιρα);

Γεγονός είναι ότι η σάτιρα μόνο προσποιείται ότι ο εχθρός είναι τόσο αδύναμος. Παριστάνει μόνο ότι αρκεί να χλευάζουμε τον εχθρό, ότι θα μπορούσε επίσης να έχει ξυλοκοπηθεί ήδη και να αφοπλιστεί. Αλλά η σάτιρα δεν είναι καθόλου πεπεισμένη ότι αυτό ισχύει. Επιπλέον, στις περισσότερες περιπτώσεις, ο σατιρικός είναι θλιβερά πεπεισμένος ότι το κακό που έχει αμφισβητήσει είναι πολύ τρομερό, πολύ επικίνδυνο. Απλά προσπαθεί να ενθαρρύνει τους συμμάχους του, τους αναγνώστες του. Απλά προσπαθεί να δυσφημήσει τον εχθρό εκ των προτέρων με ένα περίεργο κομμάτι καυχησιολογίας: Θα σου αφαιρέσουμε την πανοπλία, το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να σε περιγελάσουμε. Η σάτιρα προσπαθεί να σκοτώσει τον εχθρό με το γέλιο. Όσο λιγότερο επιτυχημένη είναι, τόσο πιο οργισμένη γίνεται. Το γέλιο, αντί να είναι νικηφόρο, ομηρικό, γίνεται σαρκαστικό, γίνεται μια σειρά από εκμηδενιστικές επιθέσεις αναμεμειγμένες με ακραία οργή. Ο σαρκασμός είναι η προσπάθεια να εμφανιστείτε ως νικητής πάνω σε αυτό που απέχει πολύ από το να έχει ηττηθεί. Ο σαρκασμός είναι το βέλος του γέλιου, όχι σαν το βέλος του Απόλλωνα ενάντια στον Πύθωνα* από ψηλά, αλλά από κάτω.

Αλλά πώς μπορεί αυτό να είναι δυνατό; Οι σατιρικοί δεν είναι άραγε τίποτα περισσότερο από απρόσεκτα αγόρια, αυθάδεις καυχησιάρηδες, απατεώνες της ανθρώπινης φυλής, που θα την πείσουν για την ασημαντότητα ενός πράγματος που είναι όντως σημαντικό;

Όχι, το ζήτημα είναι πιο λεπτό από αυτό. Ένας σατιρικός είναι πραγματικά ο νικητής πάνω σε αυτό που χλευάζει. Αλλά είναι μόνο νικητής στη θεωρία. Η ηθική υπεροχή του τον κάνει νικητή. Εάν ένας σατιρικός είχε την απαραίτητη φυσική δύναμη εκτός από τη διάνοια και τα ωραία συναισθήματά του, θα μπορούσε πραγματικά να νικήσει τον εχθρό του αρκετά εύκολα και να γελάσει θριαμβευτικά. «Και το όραμά σου λάμπει με νίκη. Ω Απόλλωνα του Μπελβεντέρε». Αλλά το πρόβλημα είναι ότι ο Πύθων δεν «πέφτει στριφογυρίζοντας νεκρός», επειδή ο Απόλλωνάς μας δεν έχει ακόμα ένα τόξο που να είναι αρκετά δυνατό, ή ένα βέλος αρκετά αιχμηρό.

Η σάτιρα είναι ηθική νίκη, χωρίς υλική νίκη.

Είναι λοιπόν προφανές ότι η σάτιρα θα αποκτήσει τη μεγαλύτερη σημασία της σε μια εποχή που μια πρόσφατα εξελισσόμενη τάξη ή κοινωνική ομάδα που έχει δημιουρ-

---

* Είναι ο μύθος του Έλληνα Θεού του Φωτός, του Απόλλωνα, που έριξε ένα βέλος στο φίδι Πύθωνα, ένα τρομακτικό τέρας που συμβόλιζε το σκοτάδι και τη νύχτα (Α. Λ.).

γήσει μια ιδεολογία που είναι πολύ πιο προχωρημένη από την κυρίαρχη ιδεολογία της άρχουσας τάξης, δεν έχει ακόμη αναπτυχθεί σε κάποιο βαθμό όπου μπορεί να κατακτήσει τον εχθρό της. Εδώ βρίσκεται η πραγματικά μεγάλη ικανότητά της να θριαμβεύει, η περιφρόνηση του αντιπάλου της και ο κρυμμένος φόβος του. Εδώ βρίσκεται το δηλητήριό της, η εντυπωσιακή ενέργεια του μίσους της και, συχνά, η θλίψη που είναι ένα μαύρο πλαίσιο γύρω από τις λαμπερές ζωηρές εικόνες της σάτιρας. Εδώ βρίσκεται η αντίφαση της σάτιρας, εδώ βρίσκεται η διαλεκτική της.

II

Σουίφτ! Υπάρχει κάτι σατανικό στο ίδιο το όνομά του. Κάτι τσιριχτό, σφυριχτό. Σουίφτ. Κάτι που θυμίζει το σφύριγμα του Μεφιστοφελή στην όπερα με το ίδιο όνομα από τον Αρίγκο Μπόιτο*, ειδικά όπως αποδίδεται από τον Σαλιάπιν**, όπου διαδηλώνει περιπαικτικά ενάντια στην περιφρονημένη αλλά κυρίαρχη δύναμη.

Πιθανότατα δεν υπάρχει άλλη μορφή στην ιστορία στην οποία ενσωματώθηκε ένα τόσο υπέροχο, στοιχειακό πνεύμα.

Ο Σουίφτ περιβάλλεται από λαμπερά κύματα γέλιου. Μέσα από τη δύναμη του πνεύματός του έκανε τους ευγενείς και τους υπουργούς να τον σεβαστούν και να τον θαυμάσουν. Με τη δύναμη του πνεύματός του έκανε έναν λαό, τον ιρλανδικό λαό, να τον λατρεύει ως τον μεγάλο προστάτη του. Μέσα από τη δύναμη του πνεύματός του, έχει κατακτήσει τους αιώνες και, στα καλύτερα έργα του, συναγωνίζεται για τον τίτλο του πιο πλατιά διαβασμένου συγγραφέα με τους κορυφαίους συγγραφείς των επόμενων γενεών.

Ωστόσο, την ίδια στιγμή, είναι μια από τις πιο θλιβερές, πιο ατυχείς και τραγικές μορφές της παγκόσμιας ιστορίας. Τα «δάκρυα, αόρατα από τον κόσμο», που συνόδευαν το γέλιο του, έκαψαν την ψυχή του. Και ήταν πραγματικά αόρατα; Ενώ τα «αόρατα δάκρυα» του Γκόγκολ, που τελείωσε τη ζωή του σε μια τόσο πικρή απογοήτευση, δεν ήταν καθόλου αόρατα στον ευαίσθητο αναγνώστη, ήταν ακόμη πιο εμφανή στα έργα του Σουίφτ. Η απεριόριστη ιλαρότητά του, που γεννήθηκε από τη μεγάλη διανοητική του υπεροχή έναντι των εχθρικών κοινωνικών στοιχείων, ήταν οργανικά, χημικά μέρος της τρομερής, πλεονάζουσας, βασανιστικής θλίψης του για το γεγονός ότι αυτή η διάνοια, μακριά από το να είναι ο βασιλιάς της πραγματικότητας, ήταν συχνά όχι περισσότερο από ο αβοήθητος ηθικός νικητής της και, ως αποτέλεσμα των νικηφόρων μαχών του, ο ανόητα απορριπτόμενος και εντελώς αγνοημένος φυλακισμένος της.

Ο Σουίφτ είναι θλιμμένος από το πνεύμα. Η μεγάλη του εξυπνάδα του επέφερε πολλή θλίψη. Υπάρχουν καλοί λόγοι που το όνομά του συνδέεται με τους Γκόγκολ και Γκριμπογιέντοφ***. Αυτοί οι δύο είχαν επίσης το πλήρες μερίδιό τους από θλίψη από

---

* Αρίγκο Μπόιτο (1842-1918): Ιταλός συνθέτης, ποιητής και λιμπρετίστας.

** Φεντόρ Σαλιάπιν (1873-1938): Ρώσος τραγουδιστής της όπερας, από τους κορυφαίους του 20ού αιώνα.

*** Αλεξάντρ Γκριμπογέντοφ (1795-1829): Ρώσος θεατρικός συγγραφέας, σατίρισε τις αντιλήψεις της αριστοκρατίας.

τη μεγάλη τους εξυπνάδα. Αλλά ούτε ο Γκριμπογέντοφ ούτε ο Γκόγκολ ήταν ο Ρώσος Σουίφτ μας. Ο Ρώσος Σουίφτ μας ήταν ο Σαλτικόφ-Στσεντρίν*.

Θυμηθείτε το τελευταίο και πιο γνωστό πορτρέτο του. Βλέπουμε έναν λεπτό, μακρύ γενειοφόρο γέρο με ένα καρό ύφασμα στα ασθενικά γόνατά του. Υπάρχει μια αγωνία στα έξυπνα μάτια του. Η πραγματικότητα τον είχε τελικά γονατίσει. Το πρόσωπο ενός ζηλωτή, ενός αγίου, ενός μάρτυρα σε κοιτάζει ζοφερά. Αλλά αυτός ήταν ο πιο έξυπνος συγγραφέας που έχει κοσμήσει ποτέ τη ρωσική γη, αυτός είναι ο μεγαλύτερος σατιρικός μας που είχε στρέψει το φλογερό πνευματικό του ρόπαλο πάνω από τα ταπεινά κρανία των αχρείων της αντίδρασης και του φιλελευθερισμού, αλλά που είχε εξαντληθεί σωματικά, καταναλωθεί από τον αγώνα ενάντια στην αμετακίνητη ηλιθιότητα.

Ο Σουίφτ ήταν ο σύγχρονος του Βολταίρου, ο μεγαλύτερος σύγχρονός του.

Θυμηθείτε το άγαλμα του Ουντόν**: Ο Βολταίρος στα γηρατειά του, τα αβοήθητα, απισχναμένα χέρια στα γόνατά του, τυλιγμένα σε ένα άμορφο μανδύα, σε κοιτάζει από το ξερακιανό κεφάλι του, τόσο γεμάτο από πονηρό, έξυπνο δηλητήριο και έναν υπέροχο συνδυασμό της αίσθησης ότι η μάχη ενάντια στην ηλιθιότητα κερδίζεται θριαμβευτικά, και ταυτόχρονα, μια κουρασμένη ομολογία ότι η ηλιθιότητα συνεχίζεται.

III

Η αστική τάξη ερχόταν γρήγορα στην εξουσία στην εποχή του Σουίφτ, την εποχή του Βολταίρου.

Η ισχυρή και πλούσια αστική τάξη ήταν μοιραίο να νικήσει. Η νίκη της ήταν επίσης μοιραίο να γίνει η πηγή ενός νέου κακού και, αφού κέρδισε τη νίκη της, η αστική τάξη δεν επρόκειτο να εκπληρώσει τις ελπίδες που εναπέθεταν σε αυτή ψευδώς οι μάζες.

Δεδομένου ότι η αστική τάξη στην επίθεσή της εναντίον των παλαιών αρχουσών τάξεων έκανε έκκληση και στις μάζες, απέκτησε λαμπρούς ιδεολόγους από την τότε αναπτυσσόμενη (και μόλις πρόσφατα εξελιγμένη) μικροαστική διανόηση.

Η κύρια πολιτική σύγκρουση μεταξύ της αστικής τάξης και των κυβερνώντων τάξεων κατά τη διάρκεια της βασιλείας της Βασίλισσας Άννας έλαβε τη μορφή ενός αγώνα μεταξύ των δύο κομμάτων, των Τόρηδων και των Ουίγων.

Ο Σουίφτ δεν ήταν ούτε Τόρης ούτε Ουίγος. Ήταν ένα εξαιρετικό άτομο, που μεταφέρθηκε στην κορυφή του φιλελεύθερου αστικού κύματος, και ξεπερνούσε κατά πολύ τους ορίζοντές του και τις τάσεις του.

Στην πραγματικότητα, δεν εκπροσωπούσε τη μετριοπαθή και εξαιρετικά πλούσια αστική τάξη που επεδίωκε την πολιτική έκφρασή της στο Κόμμα των Ουίγων, αλλά ήταν εκπρόσωπος της μικροαστικής διανόησης που δεν είχε βρει ακόμη επαρκή υποστήριξη στις μάζες και η οποία διεξήγαγε ένα περίεργο «Ειδύλλιο από μακριά» με τους φτωχούς.

---

* Μιχαήλ Σαλτικόφ-Στσεντρίν (1826-1889): μεγάλος Ρώσος σατιρικός συγγραφέας.

** Ζαν-Αντουάν Ουντόν (1741-1828): Γάλλος γλύπτης, διάσημος για τα αγάλματα φιλοσόφων που φιλοτέχνησε.

IV

Ο Σουίφτ γεννήθηκε σε μια φτωχή οικογένεια, γιος μιας χτυπημένης από τη φτώχεια χήρας. Ίσως δεν θα είχε ποτέ επιζήσει από την παιδική ηλικία, αν δεν υπήρχε μια νοσοκόμα που τον αγάπησε ακριβά. Τον κράτησε για δύο χρόνια, έχοντας λάβει την άδεια της άπορης μητέρας του.

Ωστόσο, ο φτωχός τύπος είχε πλούσιους συγγενείς. Αυτοί ήταν που τον τάιζαν και τον έντυναν. Κατέστησαν δυνατό γι' αυτόν να παρακολουθήσει το σχολείο και αργότερα το πανεπιστήμιο. Έτσι, μεγάλωσε σε έναν άστεγο, άπορο προλεταριακό διανοούμενο.

Στο πανεπιστήμιο ήταν γνωστός σαν ένας νευρικός, ανισόρροπος και όχι ιδιαίτερα επιμελής φοιτητής. Στην πραγματικότητα, τον κατέτρωγε η ανίσχυρη οργή, οργή για την αντίθεση ανάμεσα στα υπέροχα δώρα που ένιωθε ότι είχε και την απελπιστική φτώχεια που έκανε τη ζωή του μια δυστυχία.

Οι βίαιες συγκρούσεις μεταξύ των τάξεων κατέστρεφαν τον παλιό καθιερωμένο τρόπο ζωής και αφύπνιζαν ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού που προσπαθούσε να ανοίξει μια πορεία μέσα από την κοινωνική σύγχυση και να βρει μια διέξοδο στη γραπτή λέξη για να εκφράσει τις βλέψεις, την αγανάκτηση και τις συμπάθειές του. Δεδομένου ότι δεν υπήρχε καθημερινός Τύπος, τα μισονόμιμα φυλλάδια χρησίμευαν ως η φωνή των αφυπνισμένων μαζών. Τα ονόματα των συγγραφέων κρατούνταν μυστικά και οι τυπογράφοι συχνά υφίσταντο τρομερή τιμωρία για την εκτύπωσή τους.

Σε αυτά τα φυλλάδια και τα πρώτα, συνήθως σατιρικά, περιοδικά που ακολούθησαν, και τα οποία αντηχήθηκαν από τα σατιρικά περιοδικά της εποχής της Μεγάλης Αικατερίνης στη Ρωσία, το πνεύμα προσπαθούσε να αναλάβει τα ηνία. Προσπαθούσε να θέσει τη σαφή επιχειρηματολογία και την απλότητα της κοροϊδίας του σε αντίθεση με τις άλλες κοινωνικές δυνάμεις.

Σταδιακά, το πνεύμα απέκτησε όλο και περισσότερους θαυμαστές και υποστηρικτές. Οι πιο έξυπνοι άνδρες προσελκύονταν στην κυβέρνηση, ενώ οι άνδρες στην εξουσία προσπαθούσαν να φανούν έξυπνοι. Η διανόηση άρχισε να έχει βάρος στην κοινωνία και οι υπουργοί άρχισαν να ποζάρουν ως διανοούμενοι.

Μετά την αποφοίτησή του, ο Σουίφτ βρήκε απασχόληση με έναν τέτοιο υπουργό που ήταν εξαιρετικά περήφανος για το πνεύμα του – τον γνωστό διπλωμάτη Σερ Γουίλιαμ Τεμπλ*. Η ζωή στην υπηρεσία του ήταν γεμάτη τρομερή προσβολή για τον Σουίφτ, ο οποίος εξοργιζόταν από το καθεστώς του εκμεταλλευόμενου φυλακισμένου. Άφησε τον προστάτη του αρκετές φορές μόνο για να επιστρέψει. Στο τέλος, επέλεξε να γίνει ένας σεμνός πάστορας στο χωριό Τάρακορ της Ιρλανδίας, όπου έγραψε το πρώτο του μεγάλο αριστούργημα, *Η Ιστορία της Σκάφης*. Επιστρέφοντας στο Λονδίνο, δημοσίευσε ένα έξυπνο φυλλάδιο και διάφορα άρθρα στο *Τάτλερ* του Στιλ με το ψευδώνυμο Μπίκερσταφ και σύντομα έγινε ένας από τους κορυφαίους δημοσιολόγους.

Κατά την πρώιμη περίοδο της πολιτικής του δραστηριότητας, ο Σουίφτ θεωρήθηκε «ομότιμος» του κόμματος των Ουίγων. Όταν όμως το κόμμα των Ουίγων έχασε την

---

* Γουίλιαμ Τεμπλ (1628-1699): Βρετανός κρατικός παράγοντας και δοκιμιογράφος.

εξουσία και η βασίλισσα Άννα, επηρεασμένη από τη νέα ευνοούμενή της, τη Λαίδη Μάσαμ, κάλεσε τους Τόρηδες, με επικεφαλής τον Χάρλεϊ και τον Στ. Τζον, ο Σουίφτ εγκατέλειψε τους πρώην φίλους του και πέρασε στην πλευρά της νέας κυβέρνησης. Πλήρωσε ακριβά για την «προδοσία» του, γιατί πολλοί από τους φίλους του τον καταδίκασαν βίαια. Ωστόσο, ο Σουίφτ θεωρούσε τον εαυτό του πολύ πιο πάνω από τις άθλιες διαμάχες και των δύο μερών, οραματιζόταν μια δύναμη που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει «για το καλό της Μεγάλης Βρετανίας».

Ο Σουίφτ έφτασε στο αποκορύφωμά του όταν η κυβέρνηση του Χάρλεϊ και, αργότερα, ο Μπόλινγκμπροουκ ήταν στην αρχή.

Υπάρχει μια περιγραφή για το πώς θα εμφανιζόταν, μια μεγαλοπρεπής και περήφανη φιγούρα, με το υπέροχο κεφάλι ψηλά, τα βαθιά μάτια του που αναβόσβηναν με γαλάζια φωτιά, ντυμένος με μαύρη ιερατική ενδυμασία, στα σαλόνια και στις δεξιώσεις του υπουργείου και εκεί, περιβαλλόμενος από αιτούντες, φίλους και κόλακες, θα εξέφερε κρίσεις για διάφορα θέματα, πεπεισμένος ότι οι υπουργοί, που γοητεύονταν από την ιδιοφυΐα του, δεν θα αντιταχθούν ποτέ στις προτάσεις του.

Ο Σουίφτ ήταν ο πραγματικός επικεφαλής της κυβέρνησης των Τόρηδων για τρία συνεχόμενα χρόνια. Συνειδητοποίησαν καλά ότι χωρίς αυτόν, τον «βασιλιά των δημοσιολόγων», δεν θα μπορούσαν να συνεχίσουν να ασκούν τα καθήκοντά τους. Ωστόσο, ο Σουίφτ παρέμεινε φτωχός. Ποτέ δεν γνώρισε την επιθυμία για πλούτη και αργότερα, όταν έγινε Κοσμήτορας του Καθεδρικού Ναού του Αγίου Πατρικίου στο Δουβλίνο, στο τέλος των ημερών του δώρισε το ένα τρίτο της μέτριας αμοιβής του στους φτωχούς.

Αν και η κυβέρνηση των Τόρηδων δεν είχε πέσει ακόμα, η κατάσταση του Σουίφτ είχε επιδεινωθεί και έφυγε για την Ιρλανδία. Ο θάνατος της βασίλισσας Άννας, η ενθρόνιση του Γεωργίου του Α΄ και η αυστηρή εξουσία του ευφυούς αλλά μοχθηρού Γουόλπολ απέκοψαν τον Σουίφτ από τη βρετανική πολιτική αρένα. Επιστρέφοντας στην πατρίδα του, την Ιρλανδία, ο Σουίφτ εντυπωσιάστηκε εκ νέου από τα δεινά του λαού του. Η Ιρλανδία υφίστατο όχι μόνο πολιτική καταπίεση, αλλά και απίστευτη οικονομική εκμετάλλευση. Η Ιρλανδία απαγορευόταν να εξάγει πρόβατα στην Αγγλία, μαλλί στο εξωτερικό, και της είχε επιβληθεί ένα νοθευμένο νόμισμα. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς όλες τις καταστροφές που η φιλάργυρη αγγλική αριστοκρατία και η αστική τάξη φόρτωσαν στους φτωχούς της Ιρλανδίας. Ο Σουίφτ, που δεν ενδιαφερόταν πλέον για τη δύναμη και τις τιμές και δεν φοβόταν πλέον τον κίνδυνο, έγινε ο υπερασπιστής και εκπρόσωπος του λαού του. Τα *Γράμματα του Ντράπιερ* * ήταν ένα παράδειγμα τολμηρού, σαφούς δημοκρατισμού. Έγινε το είδωλο του λαού του, ξύπνησε τη βούλησή τους να ζήσουν, έπεσε στη μάχη για την υπεράσπισή τους και ανάγκασε την πανίσχυρη βρετανική κυβέρνηση να υποχωρήσει, βήμα προς βήμα.

Ωστόσο, ο Σουίφτ δεν ήταν ικανοποιημένος με αυτές τις μερικές νίκες. Τώρα, όπως

---

* Έργο του Σουίφτ, δημοσιευμένο με το ψευδώνυμο Ντράπιερ για αποφυγή αντιποίνων από την αγγλική διοίκηση, ξεσκέπασε τα δεινά στα οποία υποβαλλόταν ο ιρλανδικός λαός από τους Άγγλους.

ποτέ άλλοτε, ένιωθε το μεγάλο χάσμα ανάμεσα στη διάνοια και την αγάπη του για το λαό του και τη μαύρη πραγματικότητα. Γινόταν όλο και πιο απαισιόδοξος. Το πιο μαύρο μνημείο του σατιρικού γέλιου και της τραγικής θλίψης του ήταν ένα φυλλάδιο που έγραψε τότε, με τίτλο *Σεμνή πρόταση ώστε να παύσουν τα τέκνα των φτωχών ν' αποτελούν βάρος για τους γονείς τους και τον τόπο και να καταστούν ωφέλιμα στην κοινωνία*. Εδώ με ένα συγκρατημένο και νηφάλιο τρόπο, ο Σουίφτ προτείνει τα πλεονασματικά παιδιά να χρησιμοποιηθούν ως λιχουδιά για τα τραπέζια των πλουσίων, ως «ένα πιο νόστιμο, θρεπτικό και υγιεινό φαγητό, μαγειρεμένο, ψητό, στο φούρνο ή βραστό».

Ο Σουίφτ είχε φτάσει στον πάτο της πιο βαθιάς οργής του από τον οποίο έστελνε ακόμα λαμπερούς σπινθήρες πνεύματος. Άρχισε τώρα να δουλεύει σε ένα βιβλίο που επρόκειτο να αποκτήσει παγκόσμια φήμη, και η ελαφρά συντομευμένη εκδοχή του έχει γίνει κλασική στην παιδική λογοτεχνία, ένα από τα πιο διασκεδαστικά και ευχάριστα στην παγκόσμια λογοτεχνία, *Τα Ταξίδια του Γκιούλιβερ*, αλλά το οποίο, στην πραγματικότητα, ήταν η πιο ανέλπιδη, ζοφερή και απελπισμένη σάτιρα όχι μόνο της σύγχρονης ανθρωπότητας αλλά, όπως πίστευε ο Σουίφτ, της ανθρωπότητας γενικά. Ο Σουίφτ, που τώρα γερνούσε, έχασε την αγαπημένη του, την Έσθερ Τζόνσον*, τη «Στέλλα» του. Η ερωτική ζωή του Σουίφτ ήταν τόσο ασυνήθιστη όσο και μυστηριώδης. Είχε μια πολύ στενή φιλία, μια ευγενική και στοργική φιλία τόσο με τη Στέλλα όσο και με τη «Βανέσα» (Έσθερ Βανχομρίγκ)** που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ από το γάμο αλλά που δημιούργησε μια μάλλον περίεργη κατάσταση, εξαντλούνταν διανοητικά από τις σκοτεινές αλλά πολύ περίπλοκες σχέσεις.

Τώρα, μόνος του στα γηρατειά του, ο απαισιόδοξος Σουίφτ άρχισε να βυθίζεται όλο και πιο χαμηλά. Η καταραμένη πραγματικότητα έπαιρνε πλέον την εκδίκησή της από τη διάνοιά του. Λίγο πριν από το θάνατό του έπαθε άνοια και πέθανε ένας άθλιος τρελός σε ηλικία 79 χρονών.

Πλήθη φτωχών Ιρλανδών περιέβαλαν το νεκρικό κρεβάτι του. Κάποιος έκοψε τις γκρίζες μπούκλες που πλαισίωναν το νεκρό μέτωπο του μεγάλου συγγραφέα και τις παρέδωσε ως αναμνήσεις του «ευεργέτη μας».

V

Στην Εισαγωγή στο *Ιστορία της Σκάφης*, ο Σουίφτ αποκαλύπτει με σαφήνεια την πραγματική της σημασία.

Έχοντας κατά νου τον ισχυρά υλιστικό *Λεβιάθαν* του Χομπς***, ο Σουίφτ τον συγκρίνει με μια φάλαινα που θα μπορούσε να ανατρέψει ένα πλοίο, δηλαδή το έθνος, αν δεν είχε αποσπαστεί η προσοχή της από μια σκάφη –τη θρησκεία, την Εκκλησία– η οποία, πίστευε ο Σουίφτ, απέτρεπε τις επαναστατικές δυνάμεις από την άμεση επίθεση στην κυβέρνηση.

---

* Έσθερ Τζόνσον (1681-1728): φίλη και ερωμένη του Σουίφτ, συζητείται ακόμη αν είχαν μυστικά παντρευτεί.

** Έσθερ Βανχομρίγκ (1688-1723): ολλανδικής καταγωγής Ιρλανδή, ερωμένη του Σουίφτ.

*** Τόμας Χομπς (1588-1679): Άγγλος υλιστής φιλόσοφος, υποστηρικτής της μοναρχίας.

Με άλλα λόγια, ο Σουίφτ φαίνεται να λέει: Ο πραγματικός, σημαντικός στόχος είναι να εξορμήσουμε ενάντια στην κυβέρνηση, ενάντια στην ταξική κυριαρχία, αλλά αυτό δεν μπορεί να γίνει προς το παρόν. Ωστόσο, μας επιτρέπεται λίγη ελεύθερη σκέψη όσον αφορά την Εκκλησία, οπότε ας το αξιοποιήσουμε αυτό στο έπακρο!

Θυμηθείτε, ο Βολταίρος βρέθηκε στην ίδια ακριβώς κατάσταση. Ωστόσο, αυτή η λιγότερο επικίνδυνη μάχη ενάντια στην Εκκλησία είχε μια ορισμένη αξία, ακόμη και σε σύγκριση με τον αγώνα ενάντια στη μοναρχία.

Ο Σουίφτ τη διεξήγαγε υπέροχα.

Η επινόηση που χρησιμοποιεί εδώ, όπως και σε πολλά άλλα έργα του, είναι μια αρκετά σοβαρή απόδοση των παραλογισμών της ζωής, ειπωμένη με ένα χαμόγελο να τρέμει στα χείλη του. Μια πλημμυρίδα, μια χιονοστιβάδα πνεύματος εγχέεται πάνω στον αναγνώστη. Από αυτή την άποψη, υπάρχουν λίγα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας που μπορούν να αντέξουν τη σύγκριση με την *Ιστορία της Σκάφης*. Θυμηθείτε τις υπέροχες σελίδες που αφιερώθηκαν στη φιλοσοφία της ένδυσης που αργότερα χρησίμευσαν ως βάση για το κύριο έργο του Καρλάιλ, *Ο Ράφτης Ξαναραμμένος**.

Η οικοδόμηση της Ιστορίας της Σκάφης είναι τέτοια που μια λαμπρή αλληγορία για την ιστορία των καθολικών, αγγλικανικών και πουριτανικών εκκλησιών στην Αγγλία εναλλάσσεται με μια υπέροχη επίθεση στη σύγχρονη λογοτεχνία.

Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια ασυναγώνιστη ειρωνεία, αστραφτερή με άνευ προηγουμένου, πικρό χιούμορ, στην οποία αφηγούνται η ιστορία του Αδελφού Πέτρου που στολίζει το παλτό του και το δείπνο όπου τα μυστήρια της Κοινωνίας γελοιοποιούνται τόσο ανελέητα κ.λπ. Η περιγραφή του Πέτρου και του Ιάκωβου δεν παραλείπει τίποτα στην παρουσίαση της πονηρής και απεριόριστης υποκρισίας του καθολικού κλήρου και της ηλίθιας, φανατικής, αμαθούς και όχι λιγότερο υποκριτικής διδασκαλίας των Πουριτανών. Ο Σουίφτ ήταν πιο μετριοπαθής στην εκτίμησή του για τον Μαρτίνο [Λούθηρο], αλλά εδώ, επίσης, υπάρχει μια υπέροχη απεικόνιση του οπορτουνισμού καθεαυτού, ενώ σε ένα από τα τελευταία κεφάλαια, επιστρέφοντας στον Μαρτίνο, ο Σουίφτ τον περιλούζει με ένα χείμαρρο γελοιοποίησης για την αναποφασιστικότητα του.

Αυτό το μέρος της αφήγησης καταλήγει σε μια τολμηρή δραπέτευση: ένα σχέδιο για τη δημιουργία ενός πρωτότυπου ταξιδιωτικού γραφείου για τον επόμενο κόσμο. Συνολικά, ο Σουίφτ δεν κρύβει τον αθεϊσμό του.

Οι παρεμβολές του Σουίφτ όπου επιτίθεται στους συγγραφείς της εποχής του είναι λιγότερο σαφείς, αλλά όχι λιγότερο λαμπρές. Και ο σύγχρονος αναγνώστης, ειδικά ο σύγχρονος συγγραφέας, θα βρει εδώ ένα ολόκληρο οπλοστάσιο πνευματικότητας και δηλητηριασμένων βελών.

Ο Σουίφτ είναι συχνά άσεμνος. Του αρέσουν τα ευφυολογήματα που βασίζονται στο σεξ και στις φυσικές λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος. Αλίμονο σε αυτόν που θα ταξινομούσε τον Σουίφτ μεταξύ των πορνογράφων γι' αυτό το λόγο!

---

* Τόμας Καρλάιλ (1795-1881): Σκώτος φιλόσοφος, σατιρικός συγγραφέας, δοκιμιογράφος και ιστορικός.

Ο ανθρωπιστής Πότζιο*, ένας από τους προκάτοχους του Σουίφτ σε αυτό τον τομέα (γιατί η Ιταλία ήταν πιο προοδευτική από την Αγγλία τότε), έλεγε ότι οι μεγάλοι και εύθυμοι συγγραφείς της αρχαιότητας χρησιμοποίησαν το λεγόμενο άσεμνο για να κάνουν τους αναγνώστες τους να γελούν, ενώ οι άσχημοι ρυπαροί μικροί πορνογράφοι του καιρού του το χρησιμοποιούσαν για να ξυπνήσουν τους πόθους των αναγνωστών τους.

Οι άσεμνες αναφορές του Σουίφτ σίγουρα δεν θα ξυπνήσουν ποτέ τη λαγνεία. Ο χριστιανισμός έχει υποβιβάσει το ζώο στον άνθρωπο. Ο Σουίφτ επηρεάστηκε από τον χριστιανισμό από αυτή την άποψη και ευχαριστιέται όποτε μπορεί να υπενθυμίζει στον άνθρωπο την καταγωγή του από τα ζώα. Τα άσεμνα αστεία του Σουίφτ διαδραματίζουν πάντα το ρόλο μιας καύτρας τσουκνίδας, που υπενθυμίζει στον άνθρωπο ότι είναι ουσιαστικά ένας πίθηκος, ένα Γιαχού**.

Ο Σουίφτ δεν πίστευε πραγματικά στη μακροζωία της *Ιστορίας της Σκάφης* του. Στην Εισαγωγή γράφει:

«Τώρα, μερικές φορές με επηρεάζει τρυφερά να σκεφτώ, ότι όλα τα στοχευμένα αποσπάσματα που θα παραδώσω στην ακόλουθη πραγματεία, θα γίνουν αρκετά ξεπερασμένα και θα λησμονηθούν με την πρώτη μετατόπιση της παρούσας σκηνής». Στη συνέχεια συνεχίζει για να διατυπώσει μια σειρά από υπέροχες και πνευματώδεις απόψεις.

Ο Σουίφτ ήταν αναμφίβολα πολύ προχωρημένος για την εποχή του. Αλλά αυτό δεν οφειλόταν στο γεγονός ότι αντέδρασε στις απαιτήσεις της εποχής του ως ένας άνθρωπος μεγάλης διάνοιας που είχε μόλις αφυπνιστεί και έφτανε σε μια κυριαρχία της ζωής; Η συγχρονικότητά του στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα τον καθιστά επίσης σύγχρονό μας. Δεν θα διατηρήσει αυτή η περίσταση μια θέση γι' αυτόν στα ράφια της βιβλιοθήκης των σοσιαλιστικών πόλεων που βρίσκονται τώρα υπό κατασκευή;

Μια ανώνυμη ρωσική μετάφραση, η οποία είχε προηγουμένως κατασχεθεί από την τσαρική λογοκρισία, χρησίμευσε ως βάση για την παρούσα έκδοση. Η μετάφραση έχει επιμεληθεί και συμπληρωθεί με τμήματα που απλά έλειπαν στα λίγα εναπομείναντα αντίγραφα. Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, η *Απολογία* του συγγραφέα έχει τοποθετηθεί στο τέλος, καθώς γράφτηκε αργότερα ως επιχείρημα εναντίον των εχθρών της *Ιστορίας της Σκάφης*.

Έτσι, η *Ιστορία της Σκάφης* εμφανίζεται για πρώτη φορά πλήρης σε ρωσική μετάφραση. (Η μετάφραση του Β. Β. Τσούικο, η οποία εμφανίστηκε στο *Ιζιασνάγια Λιτερατούρα* το 1884, έχει πολλές ανακρίβειες και είναι μια πολύ συντομευμένη εκδοχή της *Ιστορίας της Σκάφης*).

Ο παρών τόμος έχει σχολιαστεί προσεκτικά.

* Το άρθρο αυτό του Λουνατσάρσκι δημοσιεύθηκε στα 1930.

---

* Πότζιο Μπρτασολίνι (1380-1459): Ιταλός ανθρωπιστής λόγιος της Αναγέννησης.

** Τα δυσώδη ανθρωπόμορφα όντα στη χώρα των Χούιχνουμ που είχε επισκεφτεί σε ένα από τα ταξίδια του ο Γκιούλιβερ, μια εικόνα των εγωιστών ανθρώπων της εποχής.

Ο στοχαστής Χάινε

του Ανατόλι Λουνατσάρσκι*

Δεν ισχυρίζομαι, σύντροφοι, ότι σε αυτό το μικρό άρθρο θα μπορέσω να συνοψίσω τον Χάινε ως στοχαστή – αυτό θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο και όχι πολύ ανταμειφτικό. Ο Χάινε, στην πραγματικότητα, δεν δημιούργησε ποτέ κανένα σύστημα: παρουσίασε στον κόσμο μια τεράστια ποσότητα ξεχωριστών σκέψεων και συνόλων ιδεών, κάτι που θα ήταν ανέλπιδο να προσπαθήσουμε να το συνοψίσουμε συστηματικά.

Θα ήθελα, αντί αυτού, να καθορίσω τον τύπο στοχαστή στον οποίο ανήκε ο Χάινε. Μου φαίνεται ότι θα βρούμε το κλειδί για όλες τις πτυχές της σκέψης του μόνο όταν τον έχουμε καταλάβει ως ένα συγκεκριμένο τύπο στοχαστή, χαρακτηριστικό μιας συγκεκριμένης εποχής.

Ο Χάινε, πάνω απ' όλα, είναι καλλιτέχνης και διαθέτει τα τρία βασικά γνωρίσματα κάθε καλλιτέχνη. Το πρώτο από αυτά είναι η ασυνήθιστη ευαισθησία του στο περιβάλλον του, η ασυνήθιστα δεκτική φύση του. Το δεύτερο είναι η πλούσια και περίπλοκη μέθοδος με την οποία επεξεργάζεται εσωτερικά το υλικό που έχει λάβει από εξωτερικές πηγές. Και τέλος, το τρίτο γνώρισμα είναι η ικανότητά του να αναπαράγει στα έργα του με το μέγιστο αποτέλεσμα, ζωντάνια και εκφραστικότητα, όλα όσα έχουν ληφθεί από την αντικειμενική πραγματικότητα και στη συνέχεια υποβάλλονται σε επεξεργασία και χρωματίζονται από το υποκειμενικό ταμπεραμέντο ενός καλλιτέχνη. Είναι το δεύτερο γνώρισμα –η εσωτερική επεξεργασία του υλικού– το οποίο, πάνω από οτιδήποτε άλλο, συμμερίζονται ο καλλιτέχνης και ο στοχαστής· μπορεί να παρατηρηθεί στη συναισθηματική και ιδεολογική ανάλυση και σύνθεση, στη μετατροπή του αντικειμενικού υλικού σε εικόνες και σε ένα νέο σύστημα εννοιών.

Ο λεγόμενος «αγνός» καλλιτέχνης, φαίνεται, δημιουργεί κατά τη διάρκεια μιας συναισθηματικής έκρηξης. Αυτό σημαίνει μόνο, στην πραγματικότητα, ότι, γι' αυτόν, η σκέψη σε δημιουργικές εικόνες έχει αποφασιστική σημασία.

Ο Πλεχάνοφ υποστηρίζει σωστά ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί να εξαλείψει την εννοιολογική σκέψη. Ωστόσο, είναι δυνατό να φανταστούμε κάποιον του οποίου το σύστημα λογικών εννοιών υπερισχύει του τρόπου σκέψης του σε συναισθηματικές εικόνες.

Στην πρώτη περίπτωση έχουμε τον καλλιτέχνη-στοχαστή, στη δεύτερη, τον στοχαστή-καλλιτέχνη.

Αν βρούμε έναν άνθρωπο του οποίου οι σκέψεις είναι εντελώς απαλλαγμένες από εικόνες (που είναι τόσο απίθανο όσο η απουσία εννοιολογικής σκέψης), τότε θα ήμασταν κοντά στον τύπο του «καθαρού στοχαστή».

Ο Χάινε είναι ένας καλλιτέχνης-στοχαστής. Ο στοχαστής και ο καλλιτέχνης σε αυτόν συνδυάζονται υπέροχα, έτσι ώστε αν τα έργα του χωρίζονταν σε διάφορες κατηγορίες, η εσωτερική τους ακεραιότητα δεν θα εξασθενούσε· ο νους που λάμπει στα καλλιτεχνικά έργα, ακόμη και τα καθαρά λυρικά έργα, η ασυνήθιστη λαμπρότητα των εικόνων και το παθιασμένο συναίσθημα σε κάθε σελίδα των φιλοσοφικών έργων του τα καθιστούν σαφώς διανοητικά παιδιά μιας και της ίδιας προσωπικότητας.

Το στοιχείο που τα ενώνει είναι ένα από τα βασικά γνωρίσματα του στοχαστή Χάινε. Είναι το πνεύμα.

Το πνεύμα είναι το στοιχείο του Χάινε.

Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός πνευματωδών συγγραφέων, και είναι αμφισβητούμενο αν ο Χάινε κατατάσσεται πρώτος μεταξύ τους, αλλά κανείς δεν θα αρνηθεί ότι κατέχει μια εξέχουσα θέση στις τάξεις τους.

Το πνεύμα είναι η ικανότητα να συγκεντρώνουμε διαφορετικά πράγματα και να διακρίνουμε μεταξύ παρόμοιων πραγμάτων. Ο Χάινε το εξέφρασε πιο έντονα και απλά: «Αντίθεση, η επιδέξια σύνδεση δύο αντιφατικών στοιχείων». Με άλλα λόγια, το πνεύμα είναι παρόν όπου μπορούν να ενωθούν ανόμοια θέματα, ιδέες και συναισθήματα.

Αν η φόρμουλα του Χάινε πρόκειται να γίνει αποδεκτή, τότε θα είναι απαραίτητο να διαχωριστεί το πνεύμα ως το κυρίαρχο στοιχείο από το πνεύμα που παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Έτσι, για παράδειγμα, η βάση της διαλεκτικής είναι τέτοια που διακρίνει την ενότητα όπου επιφανειακά υπάρχουν μόνο αντιφάσεις, και διακρίνει την ανομοιότητα σε αυτό που φαίνεται να είναι στοιχειακά ακέραιο. Αλλά ο Μαρξ, ο μεγάλος διαλεκτικός, ασχολήθηκε κυρίως με την προσπάθεια να καταλάβει, με τη βοήθεια της διαλεκτικής ανάλυσης, την αντικειμενική πραγματικότητα· γι' αυτόν, το πνεύμα με τη στενή έννοια της λέξης –δηλαδή, μια αποτελεσματική μορφή που αποσκοπεί να υποκινήσει το γέλιο– ήταν ένας δευτερεύων παράγοντας. Ο Χάινε ενδιαφερόταν πολύ λιγότερο για τα αντικειμενικά αποτελέσματα μιας εξαιρετικά έξυπνης προσέγγισης ενός προβλήματος· ενδιαφερόταν, πάνω απ' όλα, για το γέλιο.

Το γέλιο προκύπτει όταν ένα πρόσωπο κερδίζει μια εύκολη νίκη επί πραγματικών ή φανταστικών δυσκολιών. Έτσι, για τον Χάινε, είναι εξαιρετικά σημαντικό να δημιουργήσει μια ξαφνική δυσκολία που σε κάνει να σταματήσεις για ένα λεπτό και να ξεπεράσεις αυτή τη δυσκολία· η νίκη, ακόμη και η ίδια η δυσκολία, μπορεί να είναι ψευδαίσθηση, αλλά ο θρίαμβος ενός λαμπερού νου εκδηλώνεται με τέτοια χάρη που δεν μπορείς παρά να γελάσεις.

Σε γενικές γραμμές, η μεταφυσική είναι η αντίθεση της διαλεκτικής και του πνεύματος. Η μεταφυσική δημιουργεί αιώνιες ιδέες. Κάποιος μπορεί να φανταστεί –ή μάλλον να επισημάνει– μια τάση στην τέχνη που σκέφτεται σε ολοκληρωμένες, αδιαίρετες εικόνες· αλλά θα ήταν δύσκολο για την τέχνη να εκφράσει αιώνιες *ιδέες*. Η τέχνη, όπως την ανέλυσε λαμπρά ο Χέγκελ, μας δίνει αιώνιες ιδέες στις συγκεκριμένες εκφράσεις τους. Μια συγκεκριμένη έκφραση –η αντανάκλαση, για παράδειγμα, του ιδανικού του ανθρώπου στον Δία του Φειδία– είναι ένα αυτάρκες αντικείμενο το οποίο από μόνο του και ανεπιτήδευτα φιλοδοξεί να εκφράσει μια συγκεκριμένη ιδέα στο σύνολό της. Στη

μεγάλη ρεαλιστική τέχνη της αρχαιότητας, οι ιδέες παρουσιάζονται στη «συγκεκριμένη έκφρασή τους»· η αιωνιότητα δεν καταστρέφει την μεταβατικότητα· η ολότητα δεν είναι μονοδιάστατη, ούτε έχει μόνο ένα νόημα.

Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης προσπαθούσε να αντανακλά την πραγματικότητα αντικειμενικά. Οι νατουραλιστές καλλιτέχνες αγωνίστηκαν για το ίδιο αποτέλεσμα με διαφορετικό τρόπο. Αλλά αν εξετάσετε τις εικόνες τους, θα δείτε ότι οι νατουραλιστές καλλιτέχνες –ασυνείδητοι μηχανιστικοί υλιστές– βλέπουν τα πράγματα σαν να είναι πάντα ίσα με τον εαυτό τους. Ένας νατουραλιστής απεικονίζει ένα αντικείμενο σε όλη τη στατική του οριστικότητα, πιστεύοντας ότι με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει μια πιο αντικειμενική και επαρκή έκφραση. Ταυτόχρονα, είναι η ιδέα του απεικονιζόμενου αντικειμένου, η πραγματική του ουσία, που του διαφεύγει.

Οι ιμπρεσιονιστές δεν είναι έτσι. Οι ιμπρεσιονιστές δεν κατανοούν τον κόσμο μέσα από την ουσία ενός αντικειμένου· δεν προσπαθούν να εισάγουν στη σφαίρα των συναισθημάτων τους κάτι που έχουν ανακαλύψει στην ουσία του. Οι ιμπρεσιονιστές αντιλαμβάνονται τον κόσμο μέσω μιας εκλεπτυσμένης υποκειμενικότητας, μέσω αυτού που τους φαίνεται απαραίτητο. Οι ιμπρεσιονιστές επιλέγουν το υποκειμενικά ουσιώδες έτσι ώστε να μην συμπίπτει με το «χυδαία» ουσιώδες και έτσι να χάνει τον εκλεπτυσμό του. Για να παρουσιαστεί κάποιο αντικείμενο ή φαινόμενο, δεν πρέπει να επαναλάβουμε ό,τι γνωρίζουν όλοι γι' αυτό. Δεν πρέπει να απεικονίζουμε αυτό που όλοι μπορούν να δουν, αλλά μόνο τα λεπτότερα φαινόμενα, τα οποία μόνο ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται και τα οποία πρέπει να χρησιμεύσουν ως κλειδί για το ίδιο το αντικείμενο. Για να είναι επιτυχές αυτό, το θέμα, δηλαδή ο καλλιτέχνης, πρέπει να είναι κατανοητό σε λίγο ή πολύ ευρύ κοινό – αλλιώς απλά θα «επιλέξει εκλεπτυσμένες φόρμες» που κανείς δεν θα καταλάβει και δεν θα έχει καμία ανταπόκριση: Όσο ευρύτεροι είναι οι δεσμοί ανάμεσα στον καλλιτέχνη-ιμπρεσιονιστή και το περιβάλλον του, τόσο το καλύτερο γι' αυτόν. Αλλά ταυτόχρονα, πρέπει να είναι ανώτερος από το κοινό του ως προς την ευαισθησία του στη λεπτομέρεια, στην ικανότητά του να εργάζεται πάνω στο υλικό και να κατανοεί τα χαρακτηριστικά του. Ο Τρέπλεφ, για παράδειγμα, στο *Γλάρο* του Τσέχοφ λέει:

«Ο Τριγκόριν έχει ήδη αναπτύξει πλήρως τις λογοτεχνικές του μεθόδους – είναι εύκολο γι' αυτόν... Το μόνο που χρειάζεται είναι μια λεία επιφάνεια για να αστράφτει σε μια δεξαμενή και η σκιά ενός νερόμυλου – και ιδού μια φεγγαρόλουστη νύχτα».

Ο ιμπρεσιονισμός είναι πολύ κοντά στον τύπο του πνεύματος του Χάινε – «να συνδέεις αντιφατικά στοιχεία»· το ελλιπές μιας τέτοιας φόρμουλας, τονίζοντας, όπως κάνει, τεχνητά συνδεδεμένες αντιθέσεις αλλά αγνοώντας την πραγματική ενότητα, τον χαρακτηρίζει.

Υπό αυτή την έννοια, ο Χάινε ήταν κατά πολύ ένας *ιμπρεσιονιστής*. Απεικονίζοντας την αντικειμενική πραγματικότητα, αναζητά, με τη λαμπρή του εξυπνάδα, το ασυνήθιστο, μερικές φορές ακόμη και το παράδοξο, και μαζί τους χαρακτηρίζει το δοσμένο αντικείμενο. Με το πνεύμα ενός στοχαστή, κάνει το ίδιο με τις σκέψεις: κάθε φορά προσπαθεί να βρει τις πρωτότυπες και απρόσμενες πτυχές του αντικειμένου που περιγράφει, παρουσιάζοντας έτσι αυτό το αντικείμενο σε ένα εντελώς νέο φως.

Στα έργα του Χάινε ο κόσμος απεικονίζεται σε μεγάλο βαθμό *υποκειμενικά*. Δίνει σε αυτό που περιγράφει ένα συναισθηματικό χρωματισμό, που προκύπτει από τη διάθεσή του και που αποκαλύπτει συνεχώς το *εγώ του* στα έργα του – δηλαδή, προβάλλει τις δικές του εσωτερικές διαδικασίες στις καλλιτεχνικές του εικόνες. Το υποκειμενικό έχει το πάνω χέρι σε όλη τη δημιουργική δραστηριότητα του Χάινε. Δεν μπορεί κανείς να πει, ασφαλώς, ότι θεωρούσε τον κόσμο ως «εγώ και οι ιδέες μου», αλλά μερικές φορές πλησίασε αυτή τη θέση.

Όταν ζούσε ο Χάινε, ο Μόριτς Βάιτ έγραψε:

«Ο Χάινε δεν είχε ποτέ άλλο σκοπό εκτός από τον εαυτό του: ήταν πάντα τόσο απασχολημένος με την απεικόνιση της προσωπικότητάς του που δεν μπορούσε ποτέ, ή πολύ σπάνια, να υψωθεί πάνω από τον εαυτό του· επέτρεψε στον εαυτό του κάθε φανταχτερή πτήση και του άρεσε τόσο πολύ σε αυτό το παιχνίδι που δεν μπόρεσε να υποτάξει το ταλέντο του σε κάποιο υψηλότερο σκοπό».

Ο Χάινε ήταν ένας τόσο υποκειμενικός συγγραφέας που το παιχνίδι των συναισθημάτων του τον εμπόδισε να στραφεί σοβαρά σε κάποιο υψηλότερο στόχο.

«Είναι πολύ μακριά», υποστηρίζει στη συνέχεια ο σύγχρονός του, «από έναν αυτάρκη σκοπό, από μια ακριβή επίγνωση αντικειμένων και ανθρώπων, γιατί είναι μόνο τα πράγματα που του φέρνουν ευχαρίστηση και που τα βλέπει μέσα από τα χρωματιστά γυαλιά της προσωπικότητάς του, που είναι πολύτιμα γι' αυτόν».

Αυτός ο ακραίος υποκειμενισμός που αποκαλύφθηκε στον ιμπρεσιονισμό του Χάινε και στη χρήση του του πνεύματος, που ήταν τόσο χαρακτηριστικός του ιμπρεσιονισμού, δεν διέκρινε, φυσικά, μόνο αυτόν. Έλεγε ότι ο κόσμος είχε χωριστεί στα δύο και η ρωγμή διέτρεχε κατευθείαν στην καρδιά του· αλλά δεν ήταν ούτε το σύμπαν ούτε η ανθρωπότητα που είχε χωριστεί – ήταν η γερμανική κοινωνία της εποχής του Χάινε και η ρωγμή διέτρεχε τη μικροαστική διανόηση. Ολόκληρος ο ρομαντισμός ήταν υποκειμενικός και οι ταξικοί λόγοι γι' αυτό είναι γνωστοί.

Πότε είναι δυνατό για τη μια ή την άλλη τάξη, για τον ένα ή τον άλλο εκπρόσωπο μιας τάξης, να τραγουδά με πάθος την αντικειμενικότητα του κόσμου; Μόνο όταν συμφωνεί με αυτόν, όταν μπορεί να πει το μεγάλο του «ναι» σε αυτόν. Ο γιγαντιαίος εκπρόσωπος της αστικής τάξης στην ποίηση, ο Γκαίτε, έκανε μια τεράστια προσπάθεια για να πει αυτό το «ναι» στον κόσμο. Για να το κάνει αυτό, ουσιαστικά απέρριψε όλους τους κοινωνικούς παράγοντες, μεταφέροντας την προσοχή του στη Φύση, στη μελέτη της Φύσης και της τέχνης· και ήταν στα θεμέλια της Φύσης, της τέχνης και, εν μέρει, της επιστήμης που έκτισε το λαμπερό ναό της *κοσμοθεώρησής* του. Η άποψη του Γκαίτε για τον κόσμο ήταν πιο κοντά στη δική μας από τις απόψεις όλων των συγχρόνων του. Αλλά διατήρησε την πίστη του στην πραγματικότητα μόνο συμφιλιώνοντας τον εαυτό του με όλες τις ατέλειές της, με όλες τις απωθητικές πτυχές της – κάτι που δεν του στάθηκε καθόλου εύκολο. Για να μπορέσει να πει ότι ο κόσμος ήταν όμορφος, ότι ήταν απαραίτητο να τον καταλάβουμε και να υποκύψουμε στους νόμους του, ο Γκαίτε έπρεπε να αποφύγει ένα μεγάλο αριθμό απαιτήσεων για τον κόσμο.

Ο Γκαίτε ήταν ένας αστός πατρίκιος και όλη του η ζωή ήταν μια δυσάρεστη, συχνά

επώδυνη, διαδικασία ενίσχυσης του δεσμού μεταξύ της γερμανικής αστικής τάξης και της αριστοκρατίας. Με τέτοιες κοινωνικές βλέψεις, η προθυμία του Γκαίτε να αναφωνεί: Τάξη πάνω απ' όλα· προσωπικότητα, υπόκυψε! είναι κατανοητή.

«Έχετε κάνει μια υπέροχη αρχή, Τιτάνες· επαφίεται μόνο στους θεούς, ωστόσο, να μας οδηγήσουν σε αυτό που είναι αιώνια καλό και αιώνια όμορφο· αφήστε τους να δράσουν... γιατί κανείς δεν πρέπει να προσπαθεί να γίνει ίδιος με τους θεούς» (*Πανδώρα*).

Ο προλεταριακός αντικειμενισμός διατυπώνει το καθήκον ως εξής: Η αποστολή μας είναι να κατανοήσουμε τον κόσμο, όχι για να τον ερμηνεύσουμε, αλλά για να τον ξαναχτίσουμε. Αυτός είναι ο μεγαλύτερος θρίαμβος του αντικειμενισμού, αλλά και ένα υποκειμενικό στοιχείο εισέρχεται επίσης σε αυτό. Αυτό σημαίνει ότι ο κόσμος είναι ακόμη ατελής: τον αποδεχόμαστε, αλλά μόνο ως πρόβλημα, ως υλικό που πρέπει να διαμορφωθεί, και θεωρούμε ότι έχουμε αρκετή δύναμη για να τον ανοικοδομήσουμε. Εδώ εμπλέκονται πανίσχυρες δημιουργικές διαδικασίες: η ανοικοδόμηση του κόσμου είναι ένα αρχιτεκτονικό έργο τεράστιων διαστάσεων· ταυτόχρονα είναι ένα αντικειμενικό καθήκον, γιατί απαιτεί ακριβή γνώση της φύσης του κόσμου – του υλικού σας, της δικής σας βάσης, της προέλευσης του ίδιου του εαυτού σας.

Αλλά για να προσεγγίσεις τον κόσμο με αυτό τον τρόπο, είναι απαραίτητο να ανήκεις στη δημιουργική τάξη που είναι ικανή να τον ανοικοδομήσει. Αυτό δεν ήταν προσβάσιμο στον Χάινε. Ούτε μπορούσε να ακολουθήσει το μονοπάτι του Γκαίτε, επειδή έζησε σε άλλη εποχή και είχε διαφορετικό κοινωνικό πεπρωμένο.

Ας πάρουμε τη γενιά της γερμανικής μικροαστικής διανόησης εκείνης της εποχής. Πάνω απ' όλα, ας πάρουμε τον ίδιο τον Χάινε – θα μπορούσε να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο κόσμος ήταν όμορφος;

Ο καπιταλισμός, καταστρέφοντας τα θεμέλια της παλιάς οικονομικής δομής, είχε ήδη γεννήσει τον ανταγωνιστή του – το προλεταριάτο· αλλά ο αγώνας μόλις είχε αρχίσει, και τόσο η διάθεση των αντιπάλων όσο και το μέλλον ήταν ακόμη ασαφή. Η αστική τάξη της περιόδου ήταν ακόμη πολύ αδύναμη για να εξολοθρεύσει τη φεουδαρχία, και συμβιβαζόταν, με έναν πραγματικά απεχθή τρόπο, με τους γιούνκερ. Για τον Χάινε, ένα μικροαστικό μέλος της διανόησης, ένα πρόσωπο πάνω απ' όλα της σκέψης και του συναισθήματος, η κατάσταση φαινόταν ιδιαίτερα καταθλιπτική και απελπιστική.

Για το λόγο αυτό, το μόνο που μπορούσε να πει για τον κόσμο ήταν ότι ήταν αχρείος. Τι μπορούμε να κάνουμε με αυτόν όταν δεν υπάρχει κανείς με επαρκή δύναμη για να τον ανοικοδομήσει!

Υποκειμενικά, μπορεί να υπάρχουν τρεις διέξοδοι από αυτή τη θέση: μπορεί κανείς να πιστέψει ότι αυτός είναι ένας μη πραγματικός κόσμος, ότι ένας άλλος κόσμος υπάρχει κάπου που είναι ο πραγματικός, και μπορεί κανείς να προσπαθεί και να αποβλέπει σε αυτό το μυστικιστικό κόσμο· ή μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι ο κόσμος γενικά δεν είναι ένα σοβαρό μέρος, ότι είναι καλύτερο να τον αντιμετωπίζουμε πρόσχαρα και να τον περιγελάμε· ή μπορεί κανείς να υποθέσει ότι ο ρομαντικός είναι εξοικειωμένος με έναν υψηλότερο κόσμο και επομένως μπορεί να κοιτάζει την πραγματικότητα με ειρωνεία: Μπορώ να γελώ με τον κόσμο επειδή γνωρίζω τον Θεό. Και αυτός ο «υψηλότερος

κόσμος» δεν σημαίνει πάντα κάποια μυστικιστική, αλλόκοσμη ύπαρξη. Μπορεί να είναι ένα ιδανικό ή μια ουτοπία.

Ο μυστικισμός ήταν ξένος στον Χάινε· αυτό που του απέμεινε, επομένως, ήταν κυρίως η ειρωνεία. Το χαμόγελό του ήταν πικρό, γιατί δεν μπορούσε ποτέ να συμφιλιωθεί με την πραγματικότητα – ήθελε με πάθος να την καταστρέψει.

Ο Χάινε δεν μπόρεσε να δεχτεί τον αντικειμενισμό, ο οποίος έδινε μια λογική και, συνεπώς, συμβιβαστική εικόνα της πραγματικότητας. Στην κριτική του για το βιβλίο του Μέντσελ κάνει μια δηκτική επίθεση κατά του Γκαίτε:

«Η υποκείμενη αρχή της εποχής του Γκαίτε –η ιδέα της τέχνης– εξαφανίζεται· στη θέση της, μια νέα εποχή με μια νέα αρχή ανέρχεται, και ξεκινά με μια αντίδραση εναντίον του Γκαίτε. Ο ίδιος ο Γκαίτε αισθάνεται, ίσως, ότι ο ένδοξος αντικειμενικός κόσμος που δημιούργησε με τα δικά του λόγια και το παράδειγμα, πρέπει αναπόφευκτα να καταρρεύσει όταν η ιδέα της τέχνης έχει χάσει την κυριαρχία της και ότι τα νέα ενεργητικά πνεύματα, που προκύπτουν από τη νέα εποχή –όπως οι βόρειοι βάρβαροι που εισορμούν στα νότια εδάφη– θα γκρεμίσουν κατάχαμα τον πολιτισμένο κόσμο του Γκαίτε και θα σχηματίσουν, στη θέση του, ένα βασίλειο του πιο πρωτόγονου υποκειμενισμού».

Και ο Χάινε χαίρεται που νέες δυνάμεις, όπως οι βόρειοι βάρβαροι, θα εισορμήσουν στον κόσμο και στα ερείπιά του θα δημιουργήσουν ένα «βασίλειο του πρωτόγονου υποκειμενισμού».

Πώς αντιδρά το προλεταριάτο σε αυτή την αντίληψη; Το προλεταριάτο είναι ο πιο έντονος, πιο αποφασιστικός και ανελέητος κριτικός του καπιταλισμού, η δύναμη που καταστρέφει τον καπιταλισμό. Δεν μπορεί ποτέ να συμβιβαστεί με την καπιταλιστική πραγματικότητα. Όμως ο αγώνας του δεν είναι έκφραση απελπισίας: δεν επιδιώκει μια διέξοδο εξαπολύοντας αντικοινωνικές, καταστροφικές δυνάμεις. Στον καπιταλισμό, αντιπαραθέτει τη δική του θετική και *δημιουργική κοσμοθεώρηση*. Δεν υποκύπτει στην υποταγή ενώπιον του κόσμου, αλλά τον δέχεται ως πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπιστεί, γιατί η εργατική τάξη είναι μια τεράστια ανθρώπινη δύναμη που είναι ανώτερη από οτιδήποτε έχει προηγηθεί αυτής.

Ο Χάινε, μαζί με τους ρομαντιστές, πολέμησε ενάντια στον αντικειμενισμό του κλασικισμού. Όμως ο ρομαντισμός, με την απόρριψή του της νίκης στον κόσμο της πραγματικότητας, στράφηκε ολοένα και περισσότερο προς τον άλλο κόσμο ωσότου αγκάλιασε τον καθολικισμό. Ο Χάινε, από την άλλη πλευρά, ειδικά ο νεαρός Χάινε, θεωρούσε τον υποκειμενισμό του ως κάτι ισοδύναμο με την κοινωνική δραστηριότητα. Στις 28 Φεβρουαρίου 1830, έγραφε στον Βαρνχάγκεν φον Ένσε:

«Είμαι ωστόσο πεπεισμένος ότι με το θάνατο της "εποχής της τέχνης" έρχεται και το τέλος της εποχής του Γκαίτε. Μόνο αυτή η εποχή της αισθητικής και της φιλοσοφίας που έδινε υπερηφάνεια στην τέχνη, ήταν ευνοϊκή για την άνοδο του Γκαίτε· η εποχή του ενθουσιασμού και της δράσης δεν τον έχει ανάγκη».

Θεωρούσε ότι η «εποχή του ενθουσιασμού και της δράσης» είχε καταφτάσει στις γερμανόφωνες χώρες. Αυτή ήταν η πιο αγνή ψευδαίσθηση. Ο «ενθουσιασμός» των Γερμανών διανοούμενων κόχλασε για λίγο και άρχισε να κρυώνει ακριβώς επειδή δεν

μπόρεσαν να του δώσουν πρακτική εφαρμογή. Οι πραγματικές επαναστατικές δυνάμεις αναπτύσσονταν έξω από τη γερμανική εθνική απελευθέρωση και το φιλελεύθερο κίνημα. Το γνώριζε ο Χάινε; Αργότερα, το 1842, σε επιστολή του προς τον Λάουμπε, επανέλαβε το αίτημα για δράση και τόνισε την κοινωνική του σημασία:

«Δεν πρέπει ποτέ να κρύψουμε τις πολιτικές μας συμπάθειες και τις κοινωνικές αντιπάθειές μας: πρέπει να καλέσουμε το κακό με το πραγματικό του όνομα και να υπερασπιστούμε άνευ όρων το καλό».

Ο Χάινε γνώρισε τον Λασάλ το 1845 όταν ο ίδιος δεν ένιωθε πλέον «ενθουσιασμό»· και όμως μαγεύτηκε από αυτό τον νεαρό άνδρα – αυτό τον άνθρωπο ακεραιότητας που εξέπεμπε δραστήρια ενέργεια. Αλλά αν αυτή η δραστήρια ενέργεια δεν είχε εγχυθεί στο *προλεταριακό κίνημα*, τότε ο Λασάλ θα είχε απλά γίνει ένας διάσημος δικηγόρος ή καθηγητής, ίσως ένας εκατομμυριούχος. Ο Χάινε, στο τέλος της ζωής του, είδε πολύ καλά τη διάθεση της κεφαλαιοποίησης μεταξύ ορισμένων «επιχειρηματιών», αλλά ποτέ δεν συνειδητοποίησε την κοινωνική σημασία πίσω από τη δραστηριότητα του Λασάλ.

Το 1843, στο Παρίσι, ο Χάινε γνώρισε τον Μαρξ. Ο Χάινε γνώριζε πολλούς κομμουνιστές προσωπικά και μιλούσε γι' αυτούς με βαθύ σεβασμό:

«Οι ηγέτες του Γερμανικού Κομμουνιστικού Κόμματος, που είναι λίγο πολύ παράνομοι, και οι ισχυρότεροι από τους οποίους έχουν βγει από τη σχολή του Χέγκελ, είναι όλοι σπουδαίοι στοχαστές και χωρίς αμφιβολία έχουν τα πιο ικανά μυαλά και τις πιο ενεργητικές προσωπικότητες στη Γερμανία. Αυτοί οι δόκτορες της επανάστασης και οι αποφασισμένοι αδιάλλακτοι νεαροί που είναι οπαδοί τους είναι οι μόνοι στη Γερμανία που είναι κύριοι της ζωής τους· το μέλλον τους ανήκει».

Ο Χάινε είδε την ανάπτυξη των επαναστατικών δυνάμεων μέσα στον καπιταλισμό. Ήδη από το 1833 είχε καταλάβει την επαναστατική σημασία της διαλεκτικής του Χέγκελ. Αλλά ποτέ δεν μπόρεσε να κατανοήσει τον ιστορικό και δημιουργικό ρόλο του προλεταριάτου. Ο Χάινε είχε μόνο μια πολύ γενική και αόριστη ιδέα –προαίσθημα παρά γνώση– για κάτι που, για τους Μαρξ και Ένγκελς, ήταν απολύτως σαφές. Δεν κατάφερε ποτέ να συλλάβει την ουσία του μαρξισμού και να αισθανθεί σταθερό το έδαφος κάτω από τα πόδια του. Ούτε συνειδητοποίησε ποτέ ότι, όταν εξυπηρετεί τα συμφέροντα όχι μιας ομάδας εκμεταλλευτών αλλά της εργατικής τάξης, ο αντικειμενισμός, τον οποίο πολεμούσε, αποκτά χαρακτηριστικά που τον συνδέουν με τον υποκειμενισμό σε ένα υψηλότερο επίπεδο, το οποίο οδηγεί στην υψηλότερη μορφή ελευθερίας του ατόμου. Φαινόταν στον Χάινε ότι ο προλεταριακός κολεκτιβισμός θα απειλούσε την ελευθερία της ατομικότητας. Στο επαναστατικό προλεταριάτο εξακολουθούσε να βλέπει τους καταστροφείς μηχανών και φοβόταν την εμφάνιση «μοχθηρών τύπων που, όπως οι αρουραίοι, θα πηδήξουν από τα κελάρια του υπάρχοντος καθεστώτος»· φοβόταν ότι η εκλεπτυσμένη κουλτούρα θα καταστρεφόταν, και η τέχνη και το ταλέντο παντού θα κατέρρεαν στο ίδιο χαμηλό επίπεδο. Αυτό εξηγεί την αβεβαιότητα του Χάινε στην προσέγγισή του στην επαναστατική συνείδηση.

Επαναλαμβανόμενα στον Χάινε συναντάμε αυτό το ερώτημα: Είναι η επανάσταση ο σωστός δρόμος που πρέπει να πάρουμε; Μιλούσε για τα μεγάλα κατορθώματα των

Γάλλων επαναστατών, αλλά παραδεχόταν ότι δεν θα ήθελε να ήταν ζωντανός εκείνη την εποχή, ή να ήταν ένας από αυτούς. Κάθε φορά που θυμόταν τη συνάντησή του με τον Βάιτλινγκ –τον οποίο, παρ' όλα τα λάθη του, ο Μαρξ θεωρούσε πρόδρομο της προλεταριακής σκέψης– ομολογούσε ότι δυσκολεύτηκε να τον αντιμετωπίσει και ότι τον κυνηγούσε ο ήχος των αλυσίδων που φαινόταν να συνοδεύουν αυτό το εφ' όρου ζωής πουλί των φυλακών.

Αυτό το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Χάινε πρέπει να δειχτεί από άλλη μια γωνία. Στο φυλλάδιό του *Λούντβιχ Μπέρνε*, έγραφε:

«Όταν συζητά τον Γκαίτε, όπως και όταν συζητά άλλους συγγραφείς, ο Μπέρνε αποκαλύπτει τη ναζωραία του στενότητα. Λέω "ναζωραία" για να αποφύγω τη χρήση της έκφρασης "ιουδαϊκή" ή "χριστιανική", παρόλο που και οι δύο σημαίνουν το ίδιο για μένα, και χρησιμοποιώ και τις δύο με την έννοια όχι της θρησκευτικής πίστης αλλά της φύσης. "Ιουδαϊκός" και "χριστιανικός" είναι λέξεις που σχετίζονται νοηματικά και είναι αντίθετες με το "ελληνικός", που υποδηλώνει επίσης όχι μια συγκεκριμένη φυλή ανθρώπων, αλλά ένα συγκεκριμένο πνευματικό τρόπο σκέψης και θεώρησης, ο οποίος είναι εξίσου ενστικτώδης και αποκτημένος. Με αυτό εννοώ ότι οι άνθρωποι χωρίζονται σε Ιουδαίους και Έλληνες – σε ανθρώπους με ασκητική, ζοφερή και αντι-καλλιτεχνική προοπτική, και ανθρώπους που είναι ουσιαστικά χαρούμενοι, ακμάζοντες, περήφανοι και ρεαλιστές. Ο Μπέρνε ήταν ένας πλήρης Ναζωραίος. Η δυσαρέσκειά του για τον Γκαίτε προήλθε κατευθείαν από την ψυχή του Ναζωραίου, ένα άμεσο αποτέλεσμα, επίσης, της τελευταίας πολιτικής του ανύψωσης που βασιζόταν στο είδος του άκαμπτου ασκητισμού και της δίψας για μαρτύριο, που παρατηρούνται τόσο συχνά μεταξύ των δημοκρατών και είναι γνωστές ως δημοκρατικές αρετές…»

Ο «Έλληνας» είναι ο κύριος της ιδέας, αλλά η ιδέα είναι ο κύριος του «Ναζωραίου».

Ο «Ναζωραίος» αποκτά ένα φανατικό, σεχταριστικό χαρακτήρα, αφού περιορίζεται από την ιδέα που τον υποδουλώνει. Από την άποψη των οπαδών μιας συγκεκριμένης ιδέας, ένα τέτοιο πρόσωπο είναι απολύτως ταιριαστό· αλλά δεν θα βρείτε καμία αισθητική ελευθερία του ατόμου μέσα του.

Με τον «Έλληνα» είναι πολύ διαφορετικά. Το να είναι κύριος μιας ιδέας είναι γι' αυτόν ίδιο με το να είναι κύριος μιας σκλάβας – μπορεί να την απορρίψει ή να την καλέσει κατά βούληση· είναι ο αφέντης και είναι το παιχνίδι του· και όσο περισσότερο κάποιος είναι κύριος των ιδεών, τόσο πιο πλούσια και πληρέστερη είναι η προσωπικότητά του και τόσο πιο ποικίλη είναι η θεώρησή του.

Όπως βλέπετε, ο Χάινε υποχωρεί από τη σκέψη ότι είναι δυνατό ένα άτομο να μην υποδουλωθεί από μια ιδέα και παρ' όλα αυτά να μην την αντιμετωπίζει ως παιχνίδι του, ότι *ένας άνθρωπος μπορεί να διαποτιστεί με μια ιδέα που τον καθιστά ελεύθερο και πνευματικά πλούσιο*. Αυτό συμβαίνει όταν η ιδέα ανήκει στην προοδευτική τάξη, και το άτομο που είναι μέλος αυτής της τάξης, βρίσκει, στην καρποφορία αυτής της ιδέας, την καρποφορία της κοινωνικής του ύπαρξης.

Κατανοώ πλήρως ότι τα προβλήματα που συνδέονται με την κατάργηση της αντί-

φασης μεταξύ του ανθρώπου ως ενός πλήρους εκπροσώπου της τάξης του και του ανθρώπου ως ξεχωριστού ατόμου, δεν μπορούν, ακόμη και τώρα, να επιλυθούν εύκολα. Ωστόσο, υποστηρίζω ότι η αυθεντική προλεταριακή κοινωνία θα ενσαρκώσει πλήρως αυτήν την τάση ανάπτυξης, η οποία έχει ήδη εδραιωθεί σε σημαντικό βαθμό εδώ. Οι μικροαστοί, ειδικά οι λαμπροί και ταλαντούχοι ανάμεσά τους, δυσκολεύονται να συμφωνήσουν με αυτό· και αν είμαστε μάρτυρες της σύγκρουσης μεταξύ της κοινωνίας και των μικροαστών ατομικιστών ακόμη και τώρα, τότε μπορείτε να φανταστείτε με ποια πικρία ο Χάινε –ένα εξαιρετικά πρωτότυπο, ακριβώς με τη μικροαστική έννοια της λέξης, πρόσωπο– αντιδρούσε σε μια τέτοια σύγκρουση στις άθλιες συνθήκες της Γερμανίας της εποχής του.

Αν ο Χάινε είχε ζήσει σε μια άλλη εποχή, θα μπορούσε να είχε γίνει ένας εστέτ και ένας ηδονιστής, και θα μπορούσε να έχει καθιερώσει για τον εαυτό του το πραγματικό ιδανικό της ύπαρξής του: «κύριος της ιδέας», να απολαύσει τη ζωή και να τη ζήσει «κάτω από ένα τυχερό αστέρι». Όμως οι καιροί που έζησε ήταν τρομεροί, και ο Χάινε ο «Έλληνας» *αναγκάστηκε* να πάρει τα όπλα ενάντια στο περιβάλλον του – κυριεύτηκε τόσο από την ιδέα! Αν και ήταν ελαφριά οπλισμένος, εξόρμησε ξανά και ξανά στη μάχη – όπως ο Δαβίδ εξορμά εναντίον του Γολιάθ με μια σφεντόνα.

Τα βασικά του όπλα ήταν το πνεύμα του και το ατελείωτο γέλιο του. Το γέλιο του του κέρδισε μια ηθική νίκη· με αυτό έδειξε ότι η εμπροσθοφυλακή της νέας, ανερχόμενης τάξης ήταν ήδη ανώτερη, διανοητικά και κοινωνικά, από την παλιά κοινωνία, αν και είχε ακόμα λίγες δυνάμεις για μια υλική νίκη. Ένα τέτοιο γέλιο γίνεται εύκολα γέλιο μέσα από δάκρυα, το γέλιο της πικρής ειρωνείας. Ωστόσο, είναι μια μορφή αυτοάμυνας εναντίον ενός εχθρού που έχει ανώτερη φυσική δύναμη.

Στην εποχή του Χάινε οι δυνάμεις της αντίδρασης ήταν αρκετά ισχυρές για να καταφέρουν βαριά χτυπήματα. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το γέλιο του γίνεται συχνά «χιούμορ της αγχόνης»: ο κόσμος είναι ένα απολύτως αηδιαστικό μέρος, ιδιαίτερα στις κοινωνικές του πτυχές· είναι αδύνατο να τον κατακτήσουμε· η ηλιθιότητα θριαμβεύει, και παρόλο που δεν μπορούμε να συμφιλιωθούμε με αυτό, δεν έχουμε τη δύναμη να την νικήσουμε. Ας γελάσουμε λοιπόν με αυτό τον αποκρουστικό κόσμο.

Όταν, στις παλιές μέρες στην Αγγλία, οι εγκληματίες οδηγούνταν στην αγχόνη, θεωρούσαν ιδιαίτερα κομψό να κάνουν αλμυρά αστεία και να χλευάζουν τους δικαστές και τους εκτελεστές, απλά για να δείξουν ότι δεν φοβούνται. Αυτό συνέβαλε στο να κάνουν το τελευταίο ταξίδι τους πιο ανεκτό, αλλά δεν εμπόδιζε να κρεμαστούν από τους εκτελεστές, αντί να κρεμάσουν τους εκτελεστές. Στην κοινωνική σάτιρα αυτό το «χιούμορ της αγχόνης», όπως έχω ήδη πει, έχει μεγαλύτερη σημασία· εδώ δεν δείχνει μόνο την ηθική υπεροχή του ατόμου που γελά, όχι μόνο υποστηρίζει το θάρρος του σε μια απελπιστική κατάσταση, αλλά έχει και το αποτέλεσμα να καλεί άλλους ανθρώπους να συνεχίσουν τον αγώνα. Ωστόσο, οδηγεί, όχι στη νίκη, αλλά μόνο σε ένα υποκατάστατο της νίκης. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο υπάρχει πάντα ο κίνδυνος αυτό το γέλιο να μετατραπεί σε απλή παραμόρφωση και να βλάψει το πρόσωπο που το χρησιμοποιεί. Αν κάποιος είναι σε θέση να απαλλαγεί από την τραγική κατάσταση μέσω της κοροϊδίας και να

συνεχίσει να ζει κάπως καταφέρνοντας να μετριάσει τις συγκρούσεις της ζωής, τότε θα στερηθεί το τελευταίο κίνητρο για έναν πραγματικό αγώνα.

Είναι δυνατό, από όλα αυτά, να πάρουμε μια ιδέα για την ασυνήθιστη ρευστότητα της *κοσμοθεώρησης* του Χάινε – μια ρευστότητα που τονίζεται στο πρόσφατα δημοσιευμένο έργο *Χάινριχ Χάινε* από τον Γάλλο κριτικό Ενικέν. Θα ήθελα να παραθέσω τις ακόλουθες προτάσεις όπου ο εξαιρετικός τρόπος με τον οποίο ο Χάινε μπορεί να περνά από τη μία διάθεση στην άλλη ορίζεται κομψά και με ακρίβεια:

«Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της προσωπικότητάς του αποκαλύπτεται στην περίεργη μεταβλητότητα της φύσης του που τον αναγκάζει να κάνει όλα τα διαδοχικά βήματα μεταβαίνοντας από τη μία διάθεση στην άλλη – από τη χαρά στην ειρωνεία, από την ειρωνεία στην απόγνωση, από τη μελαγχολία στο χιούμορ, από την ιλαρότητα στη σοβαρότητα, από το θαυμασμό στην περιφρόνηση. Χαρακτηριστικό του Χάινε ήταν οι γρήγορες αλλαγές, οι ξαφνικές κινήσεις της ψυχής του που αντιπαρέθεταν και ενέπλεκαν εξίσου την ιλαρότητα και την κατήφεια ... Φαίνεται ότι ο Χάινε μπορούσε να βιώσει μόνο ένα συναίσθημα που έγινε το κυρίαρχο και το οποίο προσπαθούσε συνεχώς να ατροφεί τα υπόλοιπα: κάθε ενθουσιασμός που προκαλείται από τη μνήμη και αναλαμβάνεται από το συναίσθημα μπορεί να εντοπιστεί πίσω σε ένα μυστηριώδες μονοπάτι προς την ίδια πνευματική πηγή που οδηγεί, σε τελική ανάλυση, σε μια αδιάκοπη θλιμμένη στοχαστικότητα».

Η κατάθλιψη ήρθε αυξανόμενα στο προσκήνιο. Και τελικά έφτασε στο σημείο όπου, όποια χορδή της φύσης του Χάινε χτυπιόταν, η νότα της σκεπτικής θλίψης αντηχούσε πάνω απ' όλες.

Έτσι, με ένα λαμπερό χιούμορ, με εύκολους θριάμβους στη σφαίρα του πνεύματος, παίζοντας με τις εικόνες, ο Χάινε έφτασε στην απαισιοδοξία – σε ένα απαισιόδοξο κοσμικό αίσθημα, αν όχι σε μια απαισιόδοξη κοσμοθεώρηση.

Ο λαμπρός συνθέτης Σκριάμπιν, όπως πολλοί καλλιτέχνες αυτής της δύσκολης περιόδου, παρασυρόταν επίσης εύκολα από την εξαιρετική ευτυχία που έβρισκε στο να παίζει ελεύθερα με μουσικές εικόνες· αυτό το ρομαντικό παιχνίδι με τις εικόνες το αντιπαρέθετε στην καταθλιπτική πραγματικότητα. Κάποτε ο Σκριάμπιν αναρωτιόταν μάλιστα αν δεν ήταν δυνατό να ερμηνευθεί ο κόσμος ως δημιουργημένος από έναν θεό που είναι καλλιτέχνης.

Ο Χάινε αναρωτιόταν επίσης γι' αυτό. Στο *Το Βιβλίο Le Grand* έγραφε:

«... Ο κόσμος μπερδεύεται τόσο όμορφα· είναι το όνειρο ενός θεού μεθυσμένου από το κρασί που πήρε γαλλική άδεια από τη θεία συνάθροιση και ξάπλωσε για να κοιμηθεί σε ένα μοναχικό αστέρι και δεν ξέρει ότι δημιουργεί επίσης ό,τι ονειρεύεται –και οι εικόνες των ονείρων συχνά παίρνουν τρελά ταραγμένες φόρμες, και συχνά αρμονικά εύλογες– η Ιλιάδα, ο Πλάτωνας, η μάχη του Μαραθώνα, ο Μωυσής, η Αφροδίτη των Μεδίκων, ο καθεδρικός του Στρασβούργου, η Γαλλική Επανάσταση, ο Χέγκελ, το ατμόπλοιο, κ.λπ., είναι μερικές καλές ιδέες σε αυτό το δημιουργικό θείο όνειρο...»

Αυτές είναι οι εξαιρετικές αναταραχές που πέρασε αυτός ο τεράστιος εγκέφαλος – όλες επειδή δεν διέθετε μια πραγματική κοινωνική προοπτική και θέληση. Η κοινωνική

βούληση ενός ατομικιστή ισούται με το τίποτα. Αλλά στο χιούμορ αυτό το υπέροχο μυαλό ήταν ο νικητής. Για εκείνον το πνεύμα απέκτησε μια μοναδική σημασία, γιατί ήταν η μόνη όαση όπου μπορούσε ακόμα να αναπνέει ελεύθερα. Το γέλιο του έγινε ασυνήθιστα βαθύ και κοινωνικά σημαντικό ακριβώς επειδή δεν ήταν απλά ειρωνικός χλευασμός, αλλά ήταν εντελώς τυλιγμένο σε μαύρο πένθος. Ήταν ένα χιούμορ που γνώριζε πλήρως ότι αντιτίθεται στο θρίαμβο του παραλογισμού.

Γνωρίζουμε ότι ο Μαρξ αντιδρούσε πολύ θετικά στον Χάινε· καταλάβαινε τις συνθήκες υπό τις οποίες βρισκόταν ο Χάινε· καταλάβαινε τις αδυναμίες του Χάινε, τις οποίες απέδιδε στη μοναξιά του. Θα σας υπενθυμίσω μόνο ένα επεισόδιο. Όταν ο Βίλχελμ Λίμπκνεχτ είπε στον Μαρξ ότι αρνήθηκε να δει τον Χάινε στο Παρίσι αφού είχε ακούσει ότι ο Χάινε έλαβε σύνταξη από τον Λουδοβίκο Φίλιππο και τον Γκιζό, ο Μαρξ θύμωσε πολύ μαζί του, του τα έψαλε γερά και είπε ότι μόνο ένας μικροαστός φιλισταίος θα μπορούσε να επιχειρηματολογεί με αυτό τον τρόπο, και ότι ο Λίμπκνεχτ τιμωρούσε μόνο τον εαυτό του με τέτοια ηθικολογία, στερώντας τον εαυτό του από μια συνομιλία με έναν από τους σοφότερους συγχρόνους του. Ο Μαρξ δεν ήταν σχολαστικός – ποτέ δεν επιτέθηκε σε αυτό τον ποιητή και ατομικιστή με μικρόψυχες κατηγορίες, ποτέ δεν τον απαρνήθηκε εντελώς με το επιχείρημα ότι πολλά από τα χαρακτηριστικά του Χάινε αντιφάσκουν στις βασικές αρχές του. Και ο Μαρξ, φυσικά, είχε δίκιο. Με όλες τις παρεκκλίσεις και τις εκτροπές του, ο Χάινε, ως σατιρικός, ως στοχαστής, δημοσιογράφος και ως παραγωγικός συγγραφέας, ήταν ο λαμπρός σύμμαχος του Μαρξ – όπως το ιππικό που οι ρωμαϊκές λεγεώνες μετέφεραν από τον εχθρό στις δικές τους τάξεις αν και δεν βασίζονταν πλήρως σε αυτό: δεν ήταν πολύ αξιόπιστο, αλλά ήταν πολύ ορμητικό και αποτελεσματικό.

Αυτή η υπόδειξη του Μαρξ που άφησε στη συζήτηση με τον Λίμπκνεχτ μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε τη συμβολή που θα μπορούσε να κάνει μια ιδιοφυΐα όπως ο Χάινε στο σκοπό της επανάστασης.

Ο Χάινε μας έδωσε ένα τεράστιο οπλοστάσιο με ξεχωριστά επιχειρήματα και διάσπαρτα νικηφόρα χαρακτηριστικά· μας έδειξε με βιρτουόζικο τρόπο την ανάπτυξη της γερμανικής κοινωνικής σκέψης. Αφομοίωσε το στοιχείο της επανάστασης με μεγάλη οξυδέρκεια και έγινε, μερικές φορές, ο λαμπρός εκπρόσωπός του, παρότι μερικές φορές παρέπαιε στο χείλος της αβύσσου της απαισιοδοξίας και του κενού γέλιου. Και παρόλο που συχνά μιλούσε για τον εαυτό του σαν να ήταν κλόουν, ήταν ωστόσο ένας επιφανής μαχητής που, από καιρό σε καιρό, παρείχε απαράμιλλη υπηρεσία όχι μόνο στην επανάσταση του 1848 αλλά και στην επανάστασή μας.

Ο Πούσκιν έγραψε τις ακόλουθες γραμμές για τον εαυτό του:

Το όνομά μου θα τιμάται για καιρό από το λαό μου
Ποιες ευγενείς σκέψεις έχουν αναφλέξει οι στίχοι μου.
Σε αυτή τη σκληρή εποχή, έχω τραγουδήσει την ελευθερία
Και το έλεος για τους πεσμένους έχω διακηρύξει.
Το θέλημα του Θεού, ω Μούσα, ορίζει να υπακούς –

Την προσβολή δεν πρέπει να φοβάσαι, ούτε να αναζητάς ανταμοιβή,
Είθε ο έπαινος και η προσβολή να σε αφήνουν πάντα κρύο,
Και οι ηλίθιοι ανόητοι πάντα πρέπει να αγνοούνται.

Ο Μ. Γκέρσενζον προσπάθησε να δείξει ότι αυτό το ποίημα έχει ειρωνικό νόημα και ότι ο Πούσκιν περιγελούσε τους ανθρώπους που φαντάζονταν ότι ο ποιητής πολεμούσε γι' αυτούς. Αλλά ο Πούσκιν περιγελούσε μόνο ανθρώπους όπως ο Γκέρσενζον, τους οποίους αποκαλούσε «ανόητους». Ως παράλληλο με το *Μνημείο* του Πούσκιν, θα σας διαβάσω το *Χαμένο Παιδί* του Χάινε. Αυτές οι γραμμές δείχνουν την τεράστια σημασία που απέδιδε στην κοινωνική πτυχή της ποιητικής του δραστηριότητας:

Στον Πόλεμο της Ελευθερίας, Τριάντα Χρόνια και βάλε,
Ένα μοναχικό πόστο έχω κρατήσει – μάταια!
Χωρίς θριαμβευτική ελπίδα ή έπαθλο να περιμένει,
Χωρίς μια σκέψη να δω ξανά το σπίτι μου.

Παρακολουθούσα μέρα - νύχτα: δεν μπόραγα να κοιμηθώ
Όπως και οι καλά κατασκηνωμένοι σύντροφοί μου πολύ πίσω,
Αν και αρκετά κοντά για το ροχαλητό τους να κρατά
Ένα φίλο ξύπνιο, αν ήθελε να λαγοκοιμηθεί.

Και έτσι, όταν η μοναξιά την ψυχή μου κλόνισε,
Ή ο φόβος –γιατί όλοι εκτός από τους ανόητους γνωρίζουν κάποτε το φόβο–
Για να συνεγείρω τον εαυτό μου και αυτούς, τραγούδησα και πήρα
Μια πρόσχαρη εκδίκηση σε όλες τις αχαλίνωτές μου ρίμες.

Ναί! εκεί στάθηκα, το μουσκέτο μου ήταν πάντα έτοιμο,
Και όταν κανάς παλιάνθρωπος ξεμύτιζε λαθραία,
Το μάτι μου ήταν επάγρυπνο, ο στόχος μου ήταν σταθερός,
Και φύτευα στο στομάχι του μια επιπλέον δόση από μολύβι.

Αλλά ο πόλεμος και η δικαιοσύνη έχουν πολύ διαφορετικούς νόμους,
Και οι ανάξιες πράξεις γίνονται συχνά έξοχα·
Τα βόλια των παλιανθρώπων ήταν καλύτερα από το σκοπό τους,
Και χτυπήθηκα – χτυπήθηκα ξανά και έπεσα!

Αυτό το πόστο εγκαταλείφθηκε: ενώ το ένα
Βρίσκεται στη σκόνη, τα υπόλοιπα στρατεύματα αναχωρούν.
Ακατάβλητα – έκανα ό,τι μπορούσε να γίνει,
Με άθραυστο σπαθί και με καρδιά κομμάτια.

Αυτό το ένδοξο ποίημα δείχνει πώς ο Χάινε, παρ' όλη την ποικιλία του λυρισμού του και τη θεμελιώδη θέση που καταλάμβανε στο έργο του μια ελεύθερη στάση προς το περιβάλλον του και τον εσωτερικό κόσμο του, εκτιμούσε τον κοινωνικό του ρόλο. Δείχνει τη σημασία που απέδιδε στον εαυτό του ως πολιτικό ποιητή. Και έχουμε το δικαίωμα να πούμε ότι, επαινώντας τον Χάινε ως έναν από τους πιο επιφανείς ποιητές της εσωτερικής ελευθερίας, τον εισάγουμε στο πάνθεο των μεγάλων προδρόμων της αυθεντικής επανάστασης – της προλεταριακής επανάστασης την οποία έχουμε τη μεγάλη τιμή και τύχη να εκπληρώνουμε.

* Δημοσιεύθηκε το 1931.

Η αισθητική θεωρία του Ανατόλι Λουνατσάρσκι

των Ηρώ Μανδηλαρά και Σπύρου Ποταμιά*

I. Ο Α.Λουνατσάρσκι ανήκει σε εκείνους τους θεωρητικούς κύκλους της Β΄ Διεθνούς που υποστήριζαν ότι το μαρξικό έργο αναφέρεται αποκλειστικά στον τρόπο γένεσης, ανάπτυξης και λειτουργίας του κεφαλαιοκρατικού τρόπου παραγωγής και, ως εκ τούτου, δεν προσφέρει μια ερμηνεία των άλλων, πέραν της οικονομίας και της πολιτικής, σφαιρών της ανθρώπινης δραστηριότητας, ιδίως των πεδίων της γνωσιοθεωρίας, της ηθικής και της αισθητικής. Ανήκει, δηλαδή, σε αυτούς τους στοχαστές της Β΄ Διεθνούς που επιθυμούσαν και επιδίωκαν συστηματικά, στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, να εμπλουτίσουν, κατά τα λεγόμενά τους, τη μαρξική σκέψη με διάφορες σύγχρονές τους φιλοσοφικές θεωρήσεις, αντικείμενο των οποίων αποτελούσαν τα προαναφερθέντα πεδία, ή, αλλιώς, συγκαταλέγεται σε εκείνους τους επιφανείς εκπροσώπους της Β' Διεθνούς, οι οποίοι, αποσκοπώντας στην ενίσχυση της φιλοσοφικής πλευράς της μαρξικής σκέψης, κατέφευγαν στον νεο-καντιανισμό (Έ. Μπέρνσταϊν, Β. Άντλερ, Κ. Φορλέντερ, Κ. Άισνερ, Κ. Σμιτ), τον δαρβινισμό (Κ. Κάουτσκι), τον εμπειριοκριτικισμό (Α. Μπογκντάνοφ) ή ακόμα και στη νιτσεϊκή φιλοσοφία (Ζ. Σορέλ), αποπειρώμενοι να ενσωματώσουν στις μαρξικές αναλύσεις της καπιταλιστικής οικονομίας πτυχές αυτών των θεωρήσεων.

Πιο συγκεκριμένα, ο Λουνατσάρσκι, επηρεασμένος και από τις απόψεις του Π. Στρούβε, υποστηρίζει κατά την ίδια περίοδο ότι η μαρξική θεωρία συνιστά μια καθαρά οικονομική επιστήμη, μια *θετικιστική μέθοδο* κατανόησης των οικονομικών νόμων και σχέσεων που διέπουν τη σύγχρονη κοινωνία, και ότι στερείται κάθε φιλοσοφικής διάστασης και υποβάθρου· θέτει δε στον εαυτό του το καθήκον να προσδώσει στη μαρξική σκέψη φιλοσοφικό βάθος. Γι' αυτόν τον λόγο, ο Ρώσος στοχαστής στρέφεται στον εμπειριοκριτικισμό του, καθηγητή του στο Πανεπιστήμιο της Ζυρίχης, Ρ. Αβενάριους, ισχυριζόμενος ότι *η εμπειριοκριτική επιστημονική φιλοσοφία* του τελευταίου είναι η πλέον συμβατή με τη μαρξική θεωρία και, κατ' επέκταση, δύναται να συνδυαστεί αρμονικά με αυτή στο έδαφος «*της κοινής θετικιστικής τους βάσης*»*. Δύναται, δηλαδή, το φιλοσοφικό σύστημα του Αβενάριους «*να αφομοιωθεί οργανικά, να αποτελέσει σάρκα*

* Tait A.L., *Lunacharsky: Poet of the Revolution (1875-1907*), Birmingham Slavonic Monographs, Birmingham 1984, σ. 55

και αίμα του επιστημονικού σοσιαλισμού»*, να τον συμπληρώσει φιλοσοφικά, εφοδιάζοντας τον, μάλιστα, με μια φιλοσοφία που φέρει έναν ένθερμο, ρομαντικό, οραματικό και βολονταριστικό χαρακτήρα, έναν χαρακτήρα που αναγνωρίζει την καθοριστική συμβολή της συνείδησης στην ανάπτυξη της οικονομίας αλλά και, εν γένει, στον ρου της ιστορίας.**

Με άλλα λόγια, ο Λουνατσάρσκι, εκκινώντας από τη νεο-καντιανή διάκριση των φυσικών επιστημών από τις *επιστήμες του πνεύματος*, σύμφωνα με την οποία οι πρώτες, στις οποίες υπάγει τη μαρξική θεωρία, ασχολούνται με τη μελέτη φαινομένων εξωτερικών προς το υποκείμενο της γνώσης, ασχολούνται, δηλαδή, με τους νόμους της φύσης ή της κοινωνικής πραγματικότητας, αποβλέποντας στη διατύπωση γενικών νόμων, ενώ οι δεύτερες, στις οποίες τοποθετεί τον εμπειριοκριτικισμό, με την κατανόηση της *ατομικής έννοιας,* του κόσμου του πνεύματος και της ελευθερίας, ο οποίος δεν υπόκειται στους νόμους της φυσικής αναγκαιότητας και δύναται να προσεγγιστεί κυρίως δια της φιλοσοφίας, επιχειρεί να υπερβεί αυτόν τον διαχωρισμό μέσω «*μιας σωτήριας σύνθεσης της ελευθερίας και της μηχανικότητας, του ιδανικού και της αναγκαιότητας, της δημιουργίας και του αυτοματισμού*»***, της οικονομίας και της φιλοσοφίας, του υλισμού και του ιδεαλισμού, του μαρξισμού και του εμπειριοκριτικισμού. Οπότε, ο Λουνατσάρσκι από κοινού με τον Μπογκντάνοφ και τον Β. Μπαζάροφ επιδιώκουν ακατάπαυστα την πραγματοποίηση αυτής της σύνθεσης, με τον Μπογκντάνοφ να αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στη γνωσιοθεωρητική, τον Μπαζάροφ στην ηθική και τον Λουνατσάρσκι στην αισθητική της διάσταση. Από τη στιγμή, ωστόσο, που αυτή η «*σωτήρια σύνθεση*» συντελείται στο έδαφος του εμπειριοκριτικισμού ή, αλλιώς, στο έδαφος της θετικιστικής επιστημολογίας του Αβενάριους, σύμφωνα με την οποία η συνείδηση είναι αυτή που, σε τελική ανάλυση, διαμορφώνει την καθαυτό πραγματικότητα στη βάση κάποιων a priori αρχών ή, αντιστρόφως, ο αντικειμενικός κόσμος δεν συνιστά τίποτα άλλο παρά μια προβολή, ένα παράγωγο της υποκειμενικής συνείδησης, είναι αναπόφευκτο και ανεξάρτητο από τις προθέσεις των δημιουργών της να καταλήξει, όπως επισημαίνει ο Λένιν στο έργο του *Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός*, στον υποκειμενικό ιδεαλισμό, *«στην αποθέωση του ρόλου της βούλησης και της συνείδησης, και, ως εκ τούτου, να απομακρυνθεί από τον υλισμό*»**** όπως και να αντιμετωπίζει τη μαρξική θεωρία με έναν εκλεκτικιστικό τρόπο.

---

* Λουνατσάρσκι στο Rowley D.G., *Millenarian Bolshevism 1900 to 1920: Empiriomonism, God-Building, Proletarian Culture*, Routledge, New York 2017, σ. 65

** Δια της καταφυγής στον εμπειριοκριτικισμό του Αβενάριους, ο Λουνατσάρσκι επιδιώκει, επιπροσθέτως, να αμφισβητήσει την, κατά τον ίδιο, απόπειρα του Γκ. Πλεχάνοφ να συνθέσει τη μαρξική οικονομική θεωρία με τον προ-μαρξικό γαλλικό υλισμό, η οποία οδήγησε στη συμπλήρωση του μαρξικού έργου με μια *ψυχρή* και *τυφλή,* μηχανιστική και *υλιστική*, απολύτως ντετερμινιστική φιλοσοφική θεώρηση, με μια θεώρηση που δεν απέδιδε στη συνείδηση ενεργητικό ρόλο, επιφέροντας έτσι μόνο απαισιοδοξία και παθητικότητα.

*** Λουνατσάρσκι στο Rowley D.G., *Millenarian Bolshevism 1900 to 1920: Empiriomonism, God-Building, Proletarian Culture*, Routledge, New York 2017, σ. 198

**** Лифшиц, М. А. , Вместо введения в эстетику А. В. Луначарского (*Αντί εισαγωγής στην Αισθητική*

II. Σύμφωνα με τη *θετικιστική ιδεαλιστική** αισθητική του Λουνατσάρσκι, η τέχνη συνιστά ένα *μέσο οργάνωσης* της *ψυχικής εμπειρίας* του ανθρώπου, ένα μέσο δαμάσματος και διευθέτησης των αντιλήψεων, των σκέψεων, των συναισθημάτων, του ήθους, της *δημιουργικής θέλησης*, της βούλησης, των επιθυμιών και των παρορμήσεων του ανθρώπου. Η λειτουργία, δηλαδή, της τέχνης δεν έγκειται για τον Λουνατσάρσκι στη μίμηση, την αισθητική αντανάκλαση, τη σύλληψη και την ανάδειξη των ουσιωδών αντιφάσεων του πραγματικού, όπως υποστηρίζουν ο Κ. Μαρξ και ο Φ. Ένγκελς στις σχετικές με την αισθητική παρατηρήσεις τους, αλλά στη μεθοδική οργάνωση, στη συστηματοποίηση της *υποκειμενικής ψυχικής εμπειρίας,* της ψυχικής εμπειρίας των ξεχωριστών ανθρώπων*,* μια ψυχική εμπειρία που νοείται, σε συμφωνία με τον Αβενάριους, ως ένα υπερβατικό περιεχόμενο της συνείδησης** και όχι ως προϊόν της πρακτικής δραστηριότητας του ανθρώπου, ως ένα ιδιαίτερο συνειδησιακό κατασκεύασμα και όχι ως αντανάκλαση της αντικειμενικής πραγματικότητας.***

Στόχος της οργάνωσης και συστηματοποίησης της ψυχικής εμπειρίας των διαφορετικών ανθρώπων είναι η επίτευξη μιας «*ομοιότητας και συγγένειας»******* μεταξύ αυτών των διακριτών εμπειριών, είναι η απόδοση σε αυτές ενιαίου σκοπού και τάξης, ο συντονισμός, η ομογενοποίηση, η εξομοίωση των ιδιαίτερων, υποκειμενικών εμπειριών, η διαμόρφωση μιας *συλλογικής,* κοινής, ψυχικής εμπειρίας*,* μιας αρμονικής, άνευ αντιθέσεων, sensus communis. Αυτή η sensus communis, αυτή η οργανωμένη σε μια συνεκτική και αδιάρρηκτη ενότητα ψυχική εμπειρία, παρέχει, με τη σειρά της, τη δυνατότητα στην ανθρωπότητα να πράττει «σ*αν μια συντονισμένη δέσμη ενέργειας»* *****, στην οποία τίποτα δεν μπορεί να αντισταθεί, ούτε καν οι νόμοι της φύσης·****** παρέχει, δηλαδή, τη δυνατότητα στην ανθρωπότητα να δράσει ομόθυμα και συντονισμένα. Η τέχνη δε, που οργανώνει με τον πιο ιδανικό και εκλεπτυσμένο τρόπο την ανθρώπινη ψυχική εμπειρία,

---

του Λουνατσάρσκι), ανακτημένο από http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/vmesto-vvedenia-v-estetiku-a-v-lunacharskogo

* Ο Λουνατσάρσκι συνήθιζε στη δεκαετία του 1900 να αυτοαποκαλείται *θετικιστής ιδεαλιστής*: *ιδεαλιστής*, γιατί πίστευε σε κάποια υπερβατικά κοινωνικά ιδεώδη, και *θετικιστής,* γιατί επιδίωκε την υλοποίηση αυτών των ιδανικών στον πραγματικό κόσμο.

** Ως ψυχική εμπειρία λογίζεται, κατά τον Αβενάριους, ο οργανωμένος τρόπος ύπαρξης των διαφόρων στοιχείων του *περιβάλλοντος,* δηλαδή των εκδηλώσεων της εμπειρίας των άλλων ανθρώπων*,* εκ μέρους κάποιων αισθητηριακών *ποιοτήτων* του ατόμου, οι οποίες είναι ήδη οργανωμένες από τις *έσχατες ποιότητες*, τις a priori γενικές αρχές ή αξίες του νου. (Βλέπε σχετικά: Avenarius R., *Kritik der reinen Erfahrung*, Fues's Verlag, Leipzig 1888, τ. 1, σ. 200)

*** Λένιν Β.Ι., *Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός* στο Λένιν Β.Ι., *Άπαντα*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2011, τ. 18, σ. 374

**** Μπογκντάνοβ Α., *Τί είναι η προλεταριακή ποίηση*; Γκοβόστης, Αθήνα 2019, σ. 24

***** Lunacharsky A., "Education of the New Man" στο *On education: Selected articles and speeches*, Progress Publishers, Moscow 1981, σ. 226

****** Lunacharsky A., "Education of the New Man" στο *On education: Selected articles and speeches*, Progress Publishers, Moscow 1981, σ. 226

που ενοποιεί με τον καλύτερο τρόπο την ατομική με τη συλλογική ψυχή του κάθε λαού, που χυτεύει το ατομικό σε συμφωνία με το συλλογικό θυμικό, είναι, κατά τον Λουνατσάρσκι, η ποίηση.

Η οργάνωση και, κατ' επέκταση, η συγχώνευση της ψυχικής εμπειρίας των μεμονωμένων ανθρώπων οφείλει να λάβει χώρα, πρωτίστως, στη βάση κάποιων a priori *γενικών* αρχών, οι οποίες ανταποκρίνονται ιδανικά, κατά τον Ρώσο στοχαστή, στην εγγενή, βιολογική επιθυμία των ανθρώπων να εναρμονίσουν και να ενοποιήσουν τις διαφορετικές ψυχικές εμπειρίες τους, και οι οποίες είναι αυτές της συλλογικότητας, της οικονομίας ή της ελάχιστης σπατάλης ενέργειας και της ισορροπίας ή της εξάλειψης των αντιφάσεων. Δευτερευόντως, η οργάνωση της υποκειμενικής ψυχικής εμπειρίας οφείλει να συντελείται στη βάση κάποιων *γενικών* υπερβατικών ιδανικών, όπως η ελευθερία, η αγάπη, η ομορφιά, η συμπόνια, η αδελφοσύνη, η ισότητα και η δικαιοσύνη. Οπότε, η τέχνη, από τη μία, συνιστά ένα μέσο για την πραγμάτωση αυτών των *γενικών* αρχών και ιδανικών, ένα μέσο διευθέτησης και συναρμογής της ψυχικής εμπειρίας των ανθρώπων και, συνακολούθως, των σχέσεων συνύπαρξής τους στη βάση αυτών των αρχών και, από την άλλη, αποτελεί μια μορφή έκφρασης ή, κατά τον Λουνατσάρσκι, μια *αντανάκλαση* του βαθμού επίτευξης αυτής της οργάνωσης. Όπως ακριβώς, δηλαδή, ο Μπογκντάνοφ διατείνεται ότι η φιλοσοφία ενοποιεί την ανθρώπινη γνώση, δια της οργάνωσης της χαοτικής ανθρώπινης εμπειρίας στη βάση κάποιων υπερβατικών αρχών, έτσι και ο Λουνατσάρσκι υποστηρίζει ότι η τέχνη οργανώνει και, ως εκ τούτου, συνενώνει, στη βάση των ίδιων ακριβώς αρχών, τις αντιλήψεις, το ήθος και τις ψυχές των ανθρώπων· όσο υψηλότερης αισθητικής αξίας είναι δε ένα καλλιτεχνικό έργο τόσο γρηγορότερα βρίσκει το δρόμο προς την καρδιά και τον νου των ανθρώπων και τόσο αποτελεσματικότερα τα διαμορφώνει.*

Στο πλαίσιο αυτό, ο Λουνατσάρσκι υποστηρίζει ότι η αστική τέχνη, καθώς οργανώνει την ψυχική εμπειρία των ανθρώπων στη βάση των *ειδικών* αρχών που διέπουν την αστική κουλτούρα, δηλαδή στη βάση των αρχών του ατομικισμού, του ανταγωνισμού και της εξειδίκευσης, αρχές οι οποίες προάγουν την εξατομίκευση, την αντιπαλότητα, την ιδιοτέλεια και τον εγωισμό, παρακωλύει τη δυνατότητα συγκρότησης της ψυχικής εμπειρίας της ανθρωπότητας σε ένα συνεκτικό και εύρυθμο όλον, σε ένα όλον που να εκπληρώνει τις *γενικές* αρχές της τέχνης. Αντ' αυτού, τη συγκροτεί ως ένα αντιφατικό και δυσαρμονικό όλον· όλον, διότι η ψυχική εμπειρία των ανθρώπων οργανώνεται από τις ίδιες *ειδικές* αρχές, και αντιφατικό, διότι οι συγκεκριμένες *ειδικές* αρχές αντιφάσκουν, δεν ικανοποιούν επαρκώς τις *γενικές* αρχές της τέχνης. Αντιθέτως, οι *ειδικές* αρχές που φέρει η προλεταριακή τέχνη αλλά και, ευρύτερα, η προλεταριακή κουλτούρα (η συντροφικότητα, ο μονισμός και η τεχνολογική εργασιακή αιτιότητα) ανταποκρίνονται καλύτερα και προσαρμόζονται πληρέστερα –μια δαρβινικά νοούμενη προσαρμογή– στις *γενικές* αρχές της τέχνης, αφού η συντροφικότητα ως η αλληλοκατανόηση και συμπάθεια των ανθρώπων ικανοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι ο ατομικισμός την αρχή

* Lunatscharski A., "Die Revolution und die Kunst" στο Lunatscharski A., *Die Revolution und die Kunst*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1974, σ. 28

της συλλογικότητας, ο μονισμός ως η συγχώνευση της ατομικής ψυχικής εμπειρίας του καλλιτέχνη με τη συλλογική ψυχική εμπειρία της εργατικής τάξης και, εν συνεχεία, με εκείνη ολόκληρης της ανθρωπότητας ικανοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι ο ανταγωνισμός την αρχή της ισορροπίας και η τεχνολογική εργασιακή αιτιότητα ως η άρση του διαχωρισμού της πνευματικής, στην οποία ανήκει η τέχνη, από τη χειρωνακτική εργασία ικανοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι η εξειδίκευση την αρχή της οικονομίας. Τούτων δοθέντων, η προλεταριακή τέχνη, ισχυρίζεται ο Λουνατσάρσκι, δύναται να οργανώσει με έναν πιο συνεκτικό και αρμονικό τρόπο, σε σύγκριση με την αστική, την ανθρώπινη ψυχική εμπειρία και, κατά συνέπεια, να συμβάλει καταλυτικότερα στην ανάπτυξη και τη διαμόρφωση ενός ενιαίου κοινωνικού αισθήματος, στη δημιουργία μιας ανωτέρου επιπέδου *συμπάθειας* και αμοιβαίας συνεννόησης όλων των ανθρώπων. Δύναται, δηλαδή, η προλεταριακή τέχνη να οργανώσει πιο ομοιογενώς την ψυχική εμπειρία ολόκληρης της ανθρωπότητας, συνδράμοντας έτσι στη συγκρότηση μιας πιο εύτακτης και ισορροπημένης συνύπαρξης των ανθρώπων· συνύπαρξη, την οποία ο Λουνατσάρσκι αποκαλεί σοσιαλισμό.

III. Βασικό συστατικό στοιχείο της *θετικιστικής ιδεαλιστικής* αισθητικής του Λουνατσάρσκι συνιστά η *θεοπλασία*, η κατασκευή ή, κατά τον Ρώσο επαναστάτη, η *οικοδόμηση* μιας ανθρωποκεντρικής θρησκείας, η οποία, υπό την επίδραση του Λ. Φόυερμπαχ, τοποθετεί στη θέση του Θεού τον ίδιο τον άνθρωπο· εκείνον, όμως, τον άνθρωπο που είναι ικανός να οργανώσει το σύνολο της ψυχικής εμπειρίας του αποκλειστικά και εξολοκλήρου στη βάση των αρχών της προλεταριακής τέχνης και κουλτούρας. Με άλλα λόγια, ο Θεός του Λουνατσάρσκι αποτελεί μια ποιητική προσωποποίηση, μια αλληγορική καλλιτεχνική εικόνα της δυνατότητας του σημερινού ανθρώπου να διαμορφώσει στο εγγύς μέλλον την ψυχική εμπειρία του σε συμφωνία με τις αρχές και τα ιδανικά που διέπουν την προλεταριακή τέχνη ή, όπως αναφέρει ο, συνοδοιπόρος του Λουνατσάρσκι και πρωτεργάτης της θεοπλασίας, Μ. Γκόρκι, είναι η καλλιτεχνική απόδοση εκείνης της επικείμενης κατάστασης ύπαρξης της ανθρωπότητας, κατά την οποία οι άνθρωποι, οργανώνοντας την ψυχική εμπειρία τους στη βάση συγκεκριμένων, κοινών και συνεκτικών αρχών, θα μπορούν να συγκεντρώνουν τη θέλησή τους σε μια ενιαία δύναμη και, ως εκ τούτου, να είναι άτρωτοι.* Θεός, λοιπόν, είναι η ιδανική εικόνα της ανθρωπότητας, η προεικόνιση της *συλλογικά οργανωμένης* ανθρωπότητας, της ανθρωπότητας που έχει καταφέρει να ομογενοποιήσει την ψυχική εμπειρία της και, κατ' επέκταση, να διατάξει την κοινωνική της ζωή με έναν αρμονικό και αποδεκτό από όλους τρόπο, είναι, δηλαδή, η καλλιτεχνική απεικόνιση της επερχόμενης σοσιαλιστικής συνθήκης ύπαρξης της ανθρωπότητας.

Η οικοδόμηση αυτού του ανθρωπόμορφου Θεού εντάσσεται στο πλαίσιο της θεωρίας του Μπογκντάνοφ για τον *κοινωνιομορφισμό*** –θεωρία που ορίζει ότι η τέχνη, σε

---

* Γκόρκι Μ., *Η Εξομολόγηση*, Ηριδανός, Αθήνα χ.χ.έ., σσ. 115, 174

** Bogdanov A., *The philosophy of living experience*, Brill, Leiden/Boston 2015, σσ. 219-221

αναλογία με την επιστήμη και τη φιλοσοφία, προκειμένου να είναι επιδραστική οφείλει να προσδίδει στο περιεχόμενό της, την οργάνωση της ψυχικής εμπειρίας, ανθρώπινη και, συνεπώς, απλή και κατανοητή μορφή– και αποσκοπεί στο: (α) να εμφυσήσει τον θρησκευτικό ενθουσιασμό και ζήλο στους «πιστούς» της, την εργατική τάξη, για τις αρχές της προλεταριακής τέχνης και κουλτούρας, καθώς αυτά τα συναισθήματα συνιστούν απαραίτητα ψυχικά εφόδια για τους ανθρώπους που εθελοντικά αναλαμβάνουν το καθήκον της δημιουργίας μιας νέας κοινωνίας, (β) να ενσταλάξει στο «ποίμνιο» τη χαρά της ασκητικής ζωής και της αυτοθυσίας στο όνομα της υπεράσπισης αυτών των αρχών, (γ) να διαπλάσει τους «πιστούς» της κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν του νέου Θεού, σε συμφωνία, δηλαδή, με τις αρχές και τα ιδανικά που Τον διέπουν, (δ) να προσφέρει στους καταπιεσμένους την ελπίδα για τη δυνατότητα επίτευξης μιας άλλης πιο αρμονικής και εύρυθμης κοινωνίας, (ε) να επικοινωνήσει με έναν προσλήψιμο και άμεσα αντιληπτό τρόπο, όπως ακριβώς κάνει η βυζαντινή ζωγραφική, τις αρχές της προλεταριακής τέχνης και κουλτούρας στον αναλφάβητο πληθυσμό της ρωσικής επικράτειας,* και (στ) να εμπνεύσει τους καλλιτέχνες τόσο να δημιουργήσουν το έργο τους σύμφωνα με τις αρχές και το πνεύμα αυτού του νέου Θεού όσο και να Τον «*φωτίσουν με λαμπερά χρώματα*»**· στόχους που, λόγου χάριν, επιτυγχάνει ο Γκόρκι στο μυθιστόρημά του *Η εξομολόγηση*.

Κατά και μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, ο Λουνατσάρσκι, παρόλο που εντάσσεται στο μπολσεβίκικο κόμμα*** και γίνεται ο πρώτος Επίτροπος Διαφώτισης του νεόδμητου σοβιετικού κράτους, επιμένει επί της ουσίας στο πρόταγμα της θεοπλασίας, με τη διαφορά, ωστόσο, ότι στη θέση του Ανθρώπου-Θεού τοποθετεί τώρα τον Νέο Άνθρωπο της σοσιαλιστικής κοινωνίας.**** Όπως ο Άνθρωπος-Θεός έτσι ακριβώς και ο Νέος Άνθρωπος συνιστά μια ηθικο-καλλιτεχνική εικόνα του ιδανικού του «*φυσικά όμορφου και αρμονικά αναπτυσσόμενου*»*****καθολικού ανθρώπου, ενός ανθρώπου, δηλαδή, ο οποίος, διαμορφώνοντας μια κοινή και συνεκτική ψυχική εμπειρία, επιτυγχάνοντας «*μια ελεύ-*

---

* Η Πελαγία Νίλοβνα, η λογοτεχνική ηρωίδα του μυθιστορήματος *Η Μάνα* του Γκόρκι, συνιστά, κατά τους θεοπλάστες, ένα γλαφυρό παράδειγμα για τον τρόπο, με τον οποίο οι a priori οργανωτικές αρχές και ιδανικά του σοσιαλισμού δύνανται να διαδοθούν στους μουζίκους μέσω μιας αποκλειστικά θρησκευτικής γλώσσας.

** Λουνατσάρσκι στο Rowley D.G., *Millenarian Bolshevism 1900 to 1920: Empiriomonism, God-Building, Proletarian Culture*, Routledge, New York 2017, σ. 204

*** Την περίοδο που προηγείται της Οκτωβριανής Επανάστασης, ο Λουνατσάρσκι, συνοδοιπορώντας με τον Μπογκντάνοφ, υποστηρίζει ότι η κατάληψη της πολιτικής εξουσίας από την εργατική τάξη έπεται της ιδεολογικο-πολιτιστικής διαπαιδαγώγησής της στη βάση των αρχών της προλεταριακής κουλτούρας, γεγονός που τον οδηγεί σε σφοδρές αντιπαραθέσεις με τους ηγέτες του Μπολσεβίκικου Κόμματος.

**** Στο φιλοσοφικό του πόνημα *Από τον Σπινόζα στον Μαρξ*, γραμμένο το 1925, εμφανίζονται για άλλη μία φορά οι σχετικές με τη θεοπλασία ιδέες του. (Βλέπε σχετικά: Tihanov G., *Continuities in the Soviet Period* στο Leatherberrow W., Offord D. (eds), *A history of Russian thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, σ. 315)

***** Prokofiev M., *To the Reader* στο Lunacharsky A., *On education: Selected articles and speeches*, Progress Publishers, Moscow 1981, σ. 6

θερη και φυσική συγχώνευση των ξεχωριστών προσωπικοτήτων σε μια υπερ-προσωπική οντότητα»*, έχει διατάξει με έναν ισορροπημένο και εύρυθμο τρόπο τις διανθρώπινες σχέσεις· κάτι το οποίο δεν έχει ακόμη και δεν δύναται να επιτευχθεί, σύμφωνα με τον Λουνατσάρσκι, μέσω μόνο της επικράτησης της μπολσεβίκικης επανάστασης, αλλά απαιτεί, επιπροσθέτως, μια πολιτιστική επανάσταση, η οποία θα εμφυσήσει περαιτέρω τις αρχές της προλεταριακής κουλτούρας στους οικοδόμους της νέας κοινωνίας. Με άλλα λόγια, ο Νέος Άνθρωπος αποτελεί μια επικαιροποιημένη, στο έδαφος αυτής της πολιτιστικής επανάστασης, την οποία ο Λουνατσάρσκι ονομάζει *Τρίτο Μέτωπο***, ποιητική απόδοση του προτάγματος για τη δημιουργία της συλλογικά οργανωμένης ανθρωπότητας, αποτελεί μια ποιητική απεικόνιση εκείνου του εξιδανικευμένου ανθρώπου που, συνιστώντας έναν *ευδιάθετο συν-εργάτη* και έναν ανυποχώρητο αγωνιστή, «*αφοσιώνεται*, *αγαπά με πάθος, βλέπει τον σκοπό και το περιεχόμενο της ζωής του*»*** στις αρχές και τα ιδανικά της προλεταριακής κουλτούρας και τέχνης, επιτυγχάνοντας έτσι, στη βάση αυτών των αρχών, την εναρμόνιση, καταρχάς, της ψυχικής εμπειρίας του, τον συντονισμό, εν συνεχεία, του πράττειν του και τη συγκρότηση, εν τέλει, ενός κόσμου αρμονικών κοινωνικών σχέσεων. Στο πλαίσιο αυτό, η τέχνη καλείται από τον Λουνατσάρσκι να συμβάλλει «*με ένταση και ενάργεια*»**** στην προπαγάνδιση και την εκπλήρωση του προτάγματος του Νέου Ανθρώπου.

IV. Ο Λουνατσάρσκι στην αισθητική θεωρία του χρησιμοποιεί συχνά ορισμένες θεμελιώδεις έννοιες των αναλύσεων περί της τέχνης του Μαρξ και του Ένγκελς, οι οποίες, επί της ουσίας, έγιναν ευρέως γνωστές στη Σοβιετική Ένωση κατά τη δεκαετία του 1930, επιδιώκοντας να τις ενσωματώσει με έναν ευφάνταστο αλλά, κατά την εκτίμησή μας, υποκειμενικό, εκλεκτικιστικό και συχνά αυθαίρετο τρόπο στη δική του, την εμπνευσμένη από τον εμπειριοκριτικισμό του Αβενάριους, αισθητική θεωρία. Έτσι, η μαρξική έννοια της αισθητικής αντανάκλασης, της τέχνης ως μέσου γνώσης των ουσιωδών αντιφάσεων του πραγματικού (αισθητική του ρεαλισμού), χρησιμοποιείται για να αποδώσει στην τέχνη τον ρόλο του φορέα μιας εκ των προτέρων σχηματισμένης αλήθειας, ενώ ο όρος «ρεαλισμός»***** για να προσδιορίσει την πραγμάτωση κάποιων a priori

---

* Lunacharsky A., "Self-education of the workers: The cultural task of the struggling" ανακτημένο από https://www.marxists.org/archive/lunachar/1918/self-education.htm

** Ο Λουνατσάρσκι θεωρεί ότι η διαδικασία της σοσιαλιστικής οικοδόμησης εμπεριέχει τρία διαφορετικά αλλά αδιαχώριστα μέτωπα: Το *Πρώτο Μέτωπο*, το οποίο αναφέρεται στη στρατιωτική υπεράσπιση της χώρας, το *Δεύτερο Μέτωπο*, το οποίο άπτεται της ανάπτυξης της οικονομίας, και το *Τρίτο Μέτωπο*, το οποίο αφορά την πολιτιστική, στη βάση των αρχών της προλεταριακής κουλτούρας, διαπαιδαγώγηση του σοβιετικού λαού.

*** Lunatscharski A., "Die Erziehungsziele in der Epoche der Diktatur des Proletariats" στο Lunatscharski A., *Über die Volksbildung*, Pahl Rugenstein Verlag, Köln 1973, σ. 187

**** Lunacharsky A., "Theses on the problems of marxist criticism" στο Lunacharsky A., *On Literature and Art*, Progress Publishers, Moscow 1973, σ. 10

***** Rowley D.G., *Millenarian Bolshevism 1900 to 1920: Empiriomonism, God-Building, Proletarian*

αρχών και ιδανικών· η μαρξική έννοια της καλλιτεχνικής επιλογής, η οποία αφορά την ανάδειξη εκ μέρους του καλλιτέχνη εκείνων των στοιχείων της κοινωνικής ζωής που είναι ουσιαστικά για την κατανόηση της κάθε εποχής και όχι εκείνων που είναι τυχαία ή εξεζητημένα, χρησιμοποιείται αναφερόμενη στον εντοπισμό εντός της αντικειμενικής πραγματικότητας εκείνων των στοιχείων που συναρμόζουν και επιβεβαιώνουν τις αρχές της προλεταριακής τέχνης· η μαρξική έννοια του τυπικού, της τέχνης, δηλαδή, ως ενότητας του γενικού και του ειδικού στο έδαφος του ειδικού, χρησιμοποιείται για να ορίσει το καλλιτεχνικό έργο που επιτελείται στη βάση των αρχών της προλεταριακής τέχνης· η δε μαρξική ανάδειξη της αγάπης του καλλιτέχνη για τη ζωή και τον άνθρωπο ως απαράβατη προϋπόθεση για τη δημιουργία έργων τέχνης που συλλαμβάνουν αληθινά την κοινωνική πραγματικότητα, μετατρέπεται σε απαράβατο όρο για τη ενοποίηση της ψυχικής εμπειρίας του καλλιτέχνη με εκείνη της εργατικής τάξης.

Επιπροσθέτως, ο Λουνατσάρσκι εισάγει στην αισθητική θεωρία του, τις μαρξικές αναλύσεις περί του καλλιτεχνικού έργου ως ενότητας μορφής-περιεχομένου στο έδαφος του περιεχομένου, εννοώντας, βέβαια, όπως έχει ήδη ειπωθεί, με εντελώς διαφορετικό τρόπο το περιεχόμενο· τις μαρξικές αναλύσεις περί της πρόσληψης και αξιολόγησης των καλλιτεχνικών ρευμάτων στο πλαίσιο του κοινωνικού, πολιτικού και ιδεολογικού κόσμου που αναδύθηκαν και σε σχέση με τη θέση που υιοθετούν έναντι αυτού του κόσμου, θεωρώντας, ωστόσο, ότι η ιδεολογία είναι ο παράγοντας που καθορίζει την εκάστοτε ιστορική εποχή και η κουλτούρα (π.χ. αστική, προλεταριακή), στο πλαίσιο της οποίας έχει δημιουργηθεί, τη σημασία του κάθε έργου τέχνης· τις μαρξικές αναλύσεις περί της παρακμής της αστικής τέχνης, αποδίδοντας, όμως, αυτή την παρακμή όχι στο γεγονός ότι η εν λόγω τέχνη, από τη στιγμή που η αστική τάξη έπαψε να είναι επαναστατική, στερείται περιεχομένου και επιδίδεται διαρκώς σε πομπώδεις ασκήσεις ύφους, αλλά στην ασυμφωνία των *ειδικών* αρχών που διέπουν την αστική τέχνη με τις *γενικές* αρχές της τέχνης, όπως και στην εμφάνιση μιας νέας τέχνης, της προλεταριακής, που ικανοποιεί πληρέστερα αυτές τις *γενικές* αρχές, και, τέλος, τις μαρξικές αναλύσεις περί της αναγκαιότητας κριτικής αφομοίωσης της τέχνης του παρελθόντος, ισχυριζόμενος, όμως, ότι αυτή η διαδικασία αφορά την οικειοποίηση, ύστερα από ενδελεχή *έλεγχο,* εκ μέρους της εργατικής τάξης μόνο εκείνων των στοιχείων της πολιτιστικής κληρονομιάς που συνάδουν με τις αρχές της προλεταριακής κουλτούρας και τέχνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξανδρόπουλος Μ., *Το ψωμί και το βιβλίο - Ο Γκόρκι*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004

Avenarius R., *Kritik der reinen Erfahrung*, Fues's Verlag, Leipzig 1888, τ. 1

Boer, R. (2014), "Religion and Socialism: A.V. Lunacharsky and the God-Builders", *Political Theology*, τ. 15, ν. 2, σσ. 188-209

Culture, Routledge, New York 2017, σ. 71

Bogdanov A., *The philosophy of living experience*, Brill, Leiden/Boston 2015
Bogdanov A., *Empiriomonism: Essays in Philosophy*, Brill, Leiden/London 2020, τ. 1-3
Μπογκντάνοβ Α., *Τί είναι η προλεταριακή ποίηση;*, Γκοβόστης, Αθήνα 2019
Γκόρκι Μ., *Η Εξομολόγηση*, Ηριδανός, Αθήνα χ.χ.έ.
Kolakowski, L., *Main currents of Marxism*, Clarendon press, Oxford 1978, τ. II
Λένιν Β.Ι., *Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός* στο Λένιν Β.Ι., *Άπαντα*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2011
Лифшиц, М. А., "Вместо введения в эстетику А. В. Луначарского" ("Αντί εισαγωγής στην Αισθητική του Λουνατσάρσκι"), ανακτημένο από http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/vmesto-vvedenia-v-estetiku-a-v-lunacharskogo
Lunacharsky A., *On Literature and Art*, Progress Publishers, Moscow 1973
Lunacharsky A., *On education: Selected articles and speeches*, Progress Publishers, Moscow 1981
Lunacharsky A., "Self-education of the workers: The cultural task of the struggling" ανακτημένο από https://www.marxists.org/archive/lunachar/1918/self-education.htm
Lunatscharski A., *Die Revolution und die Kunst*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1974
Lunatscharski A., *Über die Volksbildung*, Pahl Rugenstein Verlag, Köln 1973
Lunatscharski A., *Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus*, Dietz Verlag, Berlin 1981
Луначáрский, А., "Бетховен и современность" ("Ο Μπετόβεν και η εποχή μας"), ανακτημένο από http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/
Rowley D.G., *Millenarian Bolshevism 1900 to 1920: Empiriomonism, God-Building, Proletarian Culture*, Routledge, New York 2017
Soboleva M., "The concept of the "New Man" and its short history", *Canadian Slavic Studies*, τ. 51, σσ. 64-85
Stafford R., *Freemasonry, Bolshevik Occultism and God-Building in Lunacharsky's Mythic Play - Vasilisa the Wise: A contextual analysis of the Commissar of Enlightenment's 1919 symbolist fairy-tale play*, Lifeloom Books, 2012
Tait A.L., *Lunacharsky: Poet of the Revolution (1875-1907*), Birmingham Slavonic Monographs, Birmingham 1984
Tihanov G., "Continuities in the Soviet Period" στο Leatherberrow W., Offord D. (eds), *A history of Russian thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, σσ.311-339
Wetter G., *Dialectical Materialism: A historical and systematic surveyor philosophy in the Soviet Union*, Routledge and Kegan Paul, London 1958
White J.D., *Red Hamlet: The life and ideas of Alexander Bogdanov*, Brill, Leiden/Boston 2018
Yassour, A., "Philosophy – Religion – Politics: Borochov, Bogdanov and Lunacharsky", *Studies in Soviet thought*, τ. 31, σσ. 199-230
Yermakov A., *A. Lunacharsky*, Novosti Press Agency Publishing House, Moscow 1975

* Η Ηρώ Μανδηλαρά είναι πανεπιστημιακός υπότροφος ΑΣΚΤ. Ο Σπύρος Ποταμιάς είναι διδάκτωρ φιλοσοφίας, συνθέτης.

Αλεξάντρ Βορόνσκι

Βιογραφικά στοιχεία
Γεννήθηκε: 8 Σεπτέμβρη 1884, Χοροσάβκα, Ταμπόφ
Πέθανε: 13 Αυγούστου 1937, Μόσχα – καταδικάστηκε σε θάνατο και εκτελέστηκε στις σταλινικές εκκαθαρίσεις.
Ιδιότητες: επαναστάτης, μυθιστοριογράφος, λογοτεχνικός κριτικός, θεωρητικός της τέχνης, εκδότης, στέλεχος του ΡΣΔΕΚ στην ομάδα των Μπολσεβίκων 1904-1917 και του Μπολσεβίκικου Κόμματος, 1917-1927, 1930-34.

Βιβλιογραφία

Ρωσικά

Η τέχνη και η ζωή, 1924
Λογοτεχνικοί τύποι, 1925
Λογοτεχνικές σημειώσεις, 1926
Η τέχνη βλέπει τον κόσμο, 1928
Για το Ζωντανό και το Πεθαμένο Νερό, 1927
Το Μάτι του Κυκλώνα, 1931
Διηγήματα, 1932
Μπούρσα, 1933
Γκόγκολ, 1934
Ζελιάμποφ, 1934

Αγγλικά

Waters Of Life And Death, George Allen & Unwin, Collins, London, 1936, Hyperion Press 1975
Essays on Belyi, Zamiatin, Babel' and Pil'niak, Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1981
Art as the Cognition of Life. Selected Writings 1911-1936, Mehring Books, 1998

Ελληνικά

«Στη μνήμη του Γκ. Β. Πλεχάνοφ», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 2, σελ. 338-346
«Πέντε χρόνια του περιοδικού *Κράσναγια Νοβ*», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 8, σελ. 316-322

Αλεξάντρ Βορόνσκι: η ζωή και το έργο του

του Χρήστου Κεφαλή*

Μερικά βιογραφικά στοιχεία

Ο Αλεξάντρ Βορόνσκι γεννήθηκε το 1884 στο χωριό Χοροσάφκα στο κυβερνείο του Ταμπόφ. Ο πατέρας του ήταν ιερέας του χωριού και είχε πάρει το επώνυμό του από τον ποταμό Βορόνα, στην όχθη του οποίου ήταν χτισμένο το χωριό. Ο νεαρός Βορόνσκι φοίτησε στο εκκλησιαστικό σχολείο του Ταμπόφ και μετά την αποφοίτησή του εισάχθηκε στην ιερατική σχολή της πόλης. Ωστόσο, όντας ένας ανήσυχος νέος, δεν έμελλε να ακολουθήσει αυτή την πορεία.

Ήδη στα χρόνια της φοίτησής του στην ιερατική σχολή οργάνωσε μια παράνομη βιβλιοθήκη για τους σπουδαστές. Το 1904 εντάχθηκε στο Ρωσικό Σοσιαλδημοκρατικό Εργατικό Κόμμα, στην ομάδα των Μπολσεβίκων. Με το ξέσπασμα της επανάστασης του 1905, όντας ένας από τους ενεργούς στασιαστές στην ιερατική σχολή, αποπέμφθηκε από αυτή για πολιτικούς λόγους. Από τότε γίνεται ένας επαγγελματίας επαναστάτης, εγκαταλείπει την πόλη του και ζει στην παρανομία στην Πετρούπολη και το Ελσίνκι, όπου εκπληρώνει κομματικές αποστολές και συναντιέται με τον Λένιν.

Το Σεπτέμβρη του 1906 ο Βορόνσκι συλλαμβάνεται για πρώτη φορά και καταδικάζεται σε ένα χρόνο φυλάκιση στην απομόνωση υπό άθλιες συνθήκες στο φρούριο του Πετροπαβλόφσκ. Λίγο μετά την απελευθέρωσή του, το Φλεβάρη του 1907, συλλαμβάνεται εκ νέου και καταδικάζεται σε δυο χρόνια εξορίας στο Γιαρένσκ της επαρχίας Βολογκόντσκ. Εκεί συνάντησε και τη μελλοντική σύζυγό του Σεραφίμα Πέσινα.

Με το πέρας της εξορίας του, ο Βορόνσκι μετακινείται στη Μόσχα και κατόπιν στην Οδησσό και στο Σαρατόφ, όπου βοηθά να σχηματιστεί μια τοπική οργάνωση των Μπολσεβίκων και να οργανωθούν σημαντικές απεργίες. Τότε γνωρίστηκε με σημαντικά στελέχη των Μπολσεβίκων όπως η αδελφή του Λένιν Μαρία Ουλιάνοβα, ο Φρούνζε, κ.ά.

Το 1911 δημοσιεύει τα πρώτα του διηγήματα και άρθρα στην εφημερίδα της Οδησσού *Γιάσναγια Ζαριά*, με το ψευδώνυμο Νούρμιν –από το σταθμό Νούρμα όπου έζησε για ένα διάστημα– ψευδώνυμο που χρησιμοποίησε και αργότερα. Το 1912 γίνεται μέλος της κομματικής οργάνωσης που καθοδηγεί ο Λένιν. Την ίδια χρονιά στην Κομματική Συνδιάσκεψη της Πράγας γνωρίζεται με άλλους σημαντικούς Μπολσεβίκους, όπως οι Σερεμπριακόφ, Ορτζονικίτζε, κ.ά., και διαδραματίζει καίριο ρόλο στην έκδοση της εφημερίδας του κόμματος *Πράβντα*.

Από την Πράγα επιστρέφει στη Ρωσία ως εκπρόσωπος της νεοσύστατης Κεντρικής

Επιτροπής του κόμματος. Σύντομα όμως συλλαμβάνεται και εξορίζεται για τρία χρόνια στην πόλη Κεμ στον Αρχάγγελο. Με το πέρας της εξορίας του, το Σεπτέμβρη του 1914, επιστρέφει στο Ταμπόφ με τη σύζυγο και τη νεογέννητη κόρη του Γκαλίνα.

Το 1915-17 δουλεύει στον παράνομο κομματικό μηχανισμό στην πόλη Εκατερινοσλάβ. Με το ξέσπασμα της επανάστασης του Φλεβάρη γίνεται μέλος της Εκτελεστικής Επιτροπής του Σοβιέτ της Οδησσού και εκδίδει την τοπική μπολσεβίκικη εφημερίδα *Γκόλος Προλετάρια* (Φωνή του Προλεταριάτου).

Τα γεγονότα του Οκτώβρη τον βρίσκουν στην Οδησσό, όπου ηγείται της μπολσεβίκικης ομάδας στο Σοβιέτ. Τα επόμενα τέσσερα χρόνια, κατά τον εμφύλιο, αναλαμβάνει διάφορες κομματικές αποστολές, ενώ είναι αντιπρόσωπος στο 8ο και το 10ο συνέδριο του κόμματος, επικεφαλής της κομματικής οργάνωσης του Ιβάνοβο-Βοζνεσένσκ και αρχισυντάκτης στην τοπική εφημερίδα *Ραμπότσι Κράι* (Εργατικός Τόπος).

Από τον Ιανουάριο του 1921 ο Βορόνσκι εργάζεται στη Μόσχα. Εκεί συναντά τον Λένιν, την Κρούπσκαγια και τον Γκόρκι και συζητούν τα σχέδιά του για ένα νέο λογοτεχνικό-ιδεολογικό περιοδικό, με κομμουνιστικό προσανατολισμό, το οποίο θα συσπείρωνε τους ταλαντούχους καλλιτέχνες της χώρας. Το περιοδικό, με τον τίτλο *Κράσναγια Νοβ* (Κόκκινο Παρθένο Έδαφος) κυκλοφορεί τον Ιούνιο του 1921 με αρχισυντάκτη τον Βορόνσκι. Το 1923 οργανώνει έναν νέο εκδοτικό οίκο, τον Κρουγκ (Κύκλος).

Ο Βορόνσκι διαδραματίζει ένα σημαντικό ρόλο στα καλλιτεχνικά δρώμενα της δεκαετίας του 1920, αναδεικνυόμενος σε έναν από τους ηγετικούς σοβιετικούς μαρξιστές θεωρητικούς της λογοτεχνίας και της τέχνης. Συμβάλλει και υποστηρίζει τις καλύτερες λογοτεχνικές τάσεις των συνοδοιπόρων συγγραφέων στην πρώτη μετεπαναστατική δεκαετία, κατά την οποία σημειώνεται μια πλούσια καλλιτεχνική άνθιση. Στο περιοδικό και τις εκδόσεις του παρουσιάζονται έργα συγγραφέων διαφόρων λογοτεχνικών τάσεων: παλαιοί συγγραφείς (Γκόρκι, Α. Τολστόι, Πρίσβιν, Τσαπίγκιν, κ.ά.), αλλά και νέοι από τη γενιά των συνοδοιπόρων (Μπαμπέλ, Πιλνιάκ, Μπαμπρίτσκι, Γ. Ολέσα, Λ. Λεόνοφ), τους «προλεταριακούς συγγραφείς» (Λιάσκο, Φαντέγιεφ, Λιμπεντίνσκι, κ.ά.). Στον κύκλο του επίσης βρίσκονται οι Μπουλγκάκοφ, Εσένιν, Πάστερνακ, Σεϊφιούλινα, Σβέτλοφ. Στο ίδιο διάστημα, 1922-27, ήταν επίσης αρχισυντάκτης του περιοδικού *Προβολέας* και ιδεολογικός καθοδηγητής της ομάδας Περεβάλ.

Παράλληλα, ο Βορόνσκι παρουσιάζει στην ίδια περίοδο μια ιδιαίτερα αξιόλογη κριτική και θεωρητική δουλειά, οι κατευθύνσεις της οποίας καθορίζονται από τις ίδιες τις ανάγκες της ζωντανής λογοτεχνικής εξέλιξης. Τα άρθρα του πάνω σε αυτά τα ζητήματα συγκεντρώνονται σε μια σειρά βιβλία: *Ισκούστβο ι Ζιν* (Η τέχνη και η ζωή, 1924), *Λιτερατούρνιγιε Τίπι* (Λογοτεχνικοί τύποι, 1925), *Λιτερατούρνιγιε Ζαπίσι* (Λογοτεχνικές σημειώσεις, 1926), *Ισκούστβο Βίντετ Μιρ* (Η τέχνη βλέπει τον κόσμο, 1928).

Οι κριτικές και η φιλολογική και εκδοτική εργασία του Βορόνσκι στρέφονται όχι μόνο ενάντια στους υπεραριστεριστές «εργατικούς» συγγραφείς του Προλετκούλτ και της ΡΑΠΠ, αλλά και ενάντια στο σταλινικό κομματικό και ιδεολογικό σύστημα. Ως αποτέλεσμα συμμετέχει ενεργά στα αντιπολιτευτικά εσωκομματικά ρεύματα, συντασσόμενος με τον Τρότσκι και υπογράφοντας τη δήλωση των 46 το 1923. Ταυτόχρονα

αντιτάσσεται στη ρηχή προπαγανδιστική τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που κέρδιζε έδαφος ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1920.

Το 1927 ο Βορόνσκι απομακρύνεται από τη διεύθυνση του *Κράσναγια Νοβ* και το 1929 συλλαμβάνεται, διαγράφεται από το κόμμα και εξορίζεται στο Λιπέτσκ. Το 1930, μετά από μια «αυτοκριτική» και αφού δήλωσε ότι αποχωρεί από την αντιπολίτευση, επέστρεψε από την εξορία και αποκαταστάθηκε κομματικά, χωρίς όμως να έχει πλέον έναν ουσιαστικό ρόλο στα λογοτεχνικά δρώμενα της εποχής. Στην περίοδο αυτή εργάζεται ως συντάκτης στις κρατικές εκδόσεις, προετοιμάζοντας μια έκδοση των Ρώσων συγγραφέων του 19ου αιώνα.

Παράλληλα με τη λογοτεχνική του κριτική, ο Βορόνσκι ήταν επίσης ένας αξιόλογος πεζογράφος. Στα 1910 είχε γράψει μια σειρά διηγήματα, τα οποία απέστειλε στον Γκόρκι, αλλά δεν τυπώθηκαν και τα χειρόγραφά τους χάθηκαν. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 επιστρέφει στην πρόζα γράφοντας βιβλία αυτοβιογραφικού κυρίως χαρακτήρα: *Για το Ζωντανό και το Πεθαμένο Νερό* (1927), *Το Μάτι του Κυκλώνα* (1931), *Διηγήματα* (1932), *Μπούρσα* (1933 σε περιοδικό, 1966). Προς το τέλος της ζωής του έγραψε τα βιβλία *Γκόγκολ* (1934) και *Ζελιάμποφ* (1934).

Αν και στα διηγήματα του Βορόνσκι συναντάμε αυτοβιογραφικά στοιχεία, ο ίδιος τονίζει στις εισαγωγές του ότι δεν πρόκειται για αυτοβιογραφίες. Σε αυτά δημιουργεί μια μεγάλη γκάμα από χαρακτήρες, φωτίζοντας τη μοίρα που τους επιφύλασσε η ζωή στη Ρωσία. Η αυστηρή ηθική αυτοανάλυση των χαρακτήρων συνδυάζεται με ένα πνεύμα ειλικρινούς και χωρίς αυταπάτες αυτοκριτικής. Ο συγγραφέας εκτιμά όλο τον πλούτο της λαϊκής σοφίας, υπερασπιζόμενος το δικαίωμα της τέχνης να βλέπει τον κόσμο σε όλη του την πολυμορφία, τις αντιθέσεις και την ποικιλία της ζωής, πηγαίνοντας πέρα από τις στενές κομματικές επιταγές της ημέρας.

Η πρόζα του Βορόνσκι δεν αποτελεί μόνο ένα σημαντικό ντοκουμέντο της εποχής, αλλά συγκαταλέγεται στα έργα μεγάλης αισθητικής αξίας, όπως εκείνα των Γκέρτσεν, Κορολένκο, Μπούνιν και Γκόρκι. Στο *Το Μάτι του Κυκλώνα* στηλιτεύεται η αντίληψη για το αναπόφευκτο του πολέμου, ένα θέμα που απασχόλησε έντονα τον Βορόνσκι προς το τέλος της ζωής του. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 είχε πάρει μάλιστα την πρωτοβουλία για τη δημιουργία ενός λογοτεχνικού οργανισμού με στόχο την κινητοποίηση των λογοτεχνών ενάντια στον πόλεμο. Ωστόσο, η πρωτοβουλία του καταπνίγηκε, θεωρημένη ως μια έκφραση μικροαστικού «πασιφισμού», από τη σταλινική ηγεσία.

Το 1935 ο Βορόνσκι αποβάλλεται εκ νέου από το κόμμα και στις 1 Φλεβάρη 1937 συλλαμβάνεται από το NKVD. Στις 13 Αυγούστου καταδικάζεται σε θάνατο και εκτελείται πιθανότατα την ίδια μέρα. Η σύζυγός του καταδικάστηκε επίσης σε 8 χρόνια εξορία το 1937, πεθαίνοντας το 1943 στην Τασκένδη, ενώ και η κόρη του εξορίστηκε δυο φορές.

Ο Βορόνσκι αποκαταστάθηκε το 1957, ωστόσο τα έργα του λογοκρίνονταν ως το τέλος της ύπαρξης της ΕΣΣΔ. Τα κυριότερα δοκίμιά του μεταφράστηκαν στα αγγλικά και δημοσιεύθηκαν το 1998 από τον Φρέντερικ Τσόατ σε βιβλίο με τον τίτλο *Art as the Cognition of Life* (Η Τέχνη ως Γνώση της Ζωής), μετά από χρόνια ερευνών στις βιβλιοθήκες της Μόσχας.

Ο Βορόνσκι ως μαρξιστής θεωρητικός της τέχνης

Οι απόψεις του Βορόνσκι για την τέχνη και την αισθητική θα βρεθούν σε μια σειρά κείμενά του της δεκαετίας του 1920 και του 1930, αρκετά από τα οποία περιλαμβάνονται στη συλλογή *Art as the Cognition of Life*. Σε αυτά ο Βορόνσκι συνδυάζει σε μια ορθόδοξη μαρξιστική θεώρηση τις παραδόσεις του Πλεχάνοφ και του Τρότσκι με μια διπλή στόχευση: από τη μια να ασκήσει πολεμική στις τάσεις που διέβλεπαν την εμφάνιση μιας αμιγώς προλεταριακής τέχνης κατά τη μεταβατική περίοδο, από τα σπλάχνα της ίδιας της εργατικής τάξης, τις οποίες παρέλαβε σε αρκετό βαθμό ο σταλινισμός· από την άλλη να φωτίσει τα σύνθετα ζητήματα του χαρακτήρα της κουλτούρας και της τέχνης της μεταβατικής περιόδου. Αυτές οι δυο όψεις συνυπάρχουν στα κείμενά του, δίνοντάς τους ένα ταυτόχρονα πολεμικό και θετικό χαρακτήρα.

Στη συνέχεια θα ρίξουμε μια ματιά σε τέσσερα σημαντικά δοκίμια του Βορόνσκι, που περιέχουν, σαν να λέμε, μια επιτομή των απόψεών του: «Η τέχνη ως γνώση της ζωής και ο σύγχρονος κόσμος» (1923), «Για την προλεταριακή τέχνη και την καλλιτεχνική πολιτική του κόμματός μας» (1923), «Ο φροϊδισμός και η τέχνη» (1925) και «Για την τέχνη» (1925).

Τα δυο πρώτα δοκίμια εστιάζουν στην πολεμική στο Προλέτκουλτ και συγγενείς ομάδες όπως το Να Πόστου, καθώς και στους φουτουριστές, την οποία είχε ξεκινήσει ο ίδιος ο Λένιν. Ο Λένιν επέκρινε τους οπαδούς του Προλέτκουλτ για τη θέση τους ότι η κουλτούρα και η τέχνη της σοσιαλιστικής εποχής θα θεμελιώνονταν αποκλειστικά από τους εργάτες, απορρίπτοντας όλη την προγενέστερη, αστική κουλτούρα, η οποία εξυπηρετούσε τους καταπιεστές και ήταν ακατάλληλη για τους σκοπούς του προλεταριάτου. Απέναντί τους, επέμενε ότι η θεμελίωση της σοσιαλιστικής τέχνης και κουλτούρας προϋπέθετε την αφομοίωση από το προλεταριάτο όλων των προοδευτικών στοιχείων της παλιάς κουλτούρας, αφομοίωση ζωτική και δυσχερή σε μια καθυστερημένη χώρα όπως η ΕΣΣΔ, όπου ένα μεγάλο μέρος των μαζών δεν διέθετε ούτε στοιχειώδη μόρφωση. Στις συνθήκες αυτές οι διακηρύξεις των οπαδών του Προλέτκουλτ δεν ήταν κάτι άλλο από αυθαίρετες αξιώσεις πως οι ερασιτεχνισμοί τους έπρεπε να γίνουν δεκτοί σαν η κορυφή της σοσιαλιστικής τέχνης, ανοίγοντας το δρόμο σε ιδεαλιστικές παρερμηνείες της κοινωνικής και καλλιτεχνικής ζωής. Οι φουτουριστές, από τη μεριά τους, με την απόρριψή τους όλης της παλιάς τέχνης, παρά τις μορφικές καινοτομίες τους και το μοντερνισμό τους, έπαιρναν μια παρόμοια ουσιαστικά θέση.

Στις πολεμικές του, στρεφόμενες ενάντια και στις δυο τάσεις, ο Βορόνσκι τονίζει το χαρακτήρα της τέχνης ως μιας μορφής γνώσης της κοινωνικής ζωής. Με αυτό τον τρόπο αντικρούει τις μηδενιστικές θεωρήσεις που απέδιδαν στην παλιά τέχνη μόνο ή κύρια απολογητικούς σκοπούς ή την ανήγαγαν σε μια υποκειμενική έκφραση των αισθημάτων και εμπειριών του καλλιτέχνη χωρίς σημασία και αναφορικότητα στο παρόν. Ταυτόχρονα, τονίζει την ιδιοτυπία της τέχνης ως μιας μορφής γνώσης που χρησιμοποιεί διαφορετικά γνωστικά μέσα από την επιστήμη, ευρισκόμενη από πολλές απόψεις στον αντίποδά της:

«Η τέχνη είναι η γνώση της ζωής. Η τέχνη δεν είναι το ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας, των συναισθημάτων και των διαθέσεων. Η τέχνη δεν είναι η έκφραση μόνο

των υποκειμενικών αισθημάτων και εμπειριών του ποιητή. Η τέχνη δεν έχει ως στόχο να ξυπνήσει κυρίως στον αναγνώστη "καλά συναισθήματα". Όπως η επιστήμη, η τέχνη γνωρίζει τη ζωή. Τόσο η τέχνη όσο και η επιστήμη έχουν το ίδιο θέμα: τη ζωή, την πραγματικότητα. Αλλά η επιστήμη αναλύει, η τέχνη συνθέτει· η επιστήμη είναι αφηρημένη, η τέχνη είναι συγκεκριμένη. Η επιστήμη στρέφεται στο νου του ανθρώπου, η τέχνη στην αισθητηριακή του φύση. Η επιστήμη αναγνωρίζει τη ζωή με τη βοήθεια εννοιών, η τέχνη με τη βοήθεια εικόνων, με τη μορφή του ζωντανού, αισθητηριακού στοχασμού»*.

Αυτό ενέχει την αναγνώριση ότι η τέχνη, ιδιαίτερα όταν απηχεί το πνεύμα και τις προοπτικές ανερχόμενων τάξεων, περιέχει και μεταδίδει αληθινή γνώση, καθώς και αισθητική και καλλιτεχνική αξία, που διατηρούν τη σημασία τους και σε μελλοντικές εποχές, όπως εκείνη της μετάβασης στο σοσιαλισμό. Ο Βορόνσκι συνοψίζει την κριτική του στον υποκειμενισμό των προλεταριακών συγγραφέων και των φουτουριστών ως εξής: «Ο υποκειμενισμός τους είναι ιδιαίτερος· είναι ο υποκειμενισμός ανθρώπων που έχουν μετατρέψει τη θεωρία της ταξικής πάλης σε μια μεταφυσική, απόλυτη κατηγορία. Η μέθοδος και η προσέγγισή τους στον καλλιτέχνη είναι κάπως έτσι: δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης εξυπηρετεί μια συγκεκριμένη τάξη με τα έργα του και η ζωή μιας τάξης καθορίζεται από τα συμφέροντά της, συνεπώς στα έργα του δεν υπάρχει τίποτα και δεν μπορεί να υπάρχει τίποτα εκτός από το γυμνό συμφέρον της τάξης, που στρέφεται εναντίον μιας άλλης τάξης. Δεν μπορεί να γίνει λόγος για αντικειμενικό περιεχόμενο»**.

Ο Βορόνσκι, όπως οι Ένγκελς και Πλεχάνοφ, υποστήριζε σταθερά τη θεώρηση του ρεαλισμού στην τέχνη, σύμφωνα με την οποία η τέχνη αντανακλά την πραγματικότητα, πρώτ' απ' όλα την κοινωνική ζωή, από την οποία καθορίζονται έτσι είτε αλλιώς οι απόψεις και οι δημιουργικές ωθήσεις του καλλιτέχνη. Από αυτή την άποψη, κριτικάρει τη θεώρηση του Φρόιντ ως ιδεαλιστική, στο βαθμό που, αγνοώντας αυτές τις επιδράσεις, αποδίδει πρωτεύοντα ρόλο στο υποσυνείδητο. Ωστόσο, ο Βορόνσκι, μακριά από το να προβαίνει σε μια μηδενιστική κριτική, αναγνωρίζει τα στοιχεία αλήθειας του φροϊδισμού:

«Στην αισθητική, επομένως, το δόγμα του Φρόιντ ισχυρίζεται ότι η δημιουργική πράξη του καλλιτέχνη δεν μπορεί να περιοριστεί σε ορθολογικές επινοήσεις, την τεχνική, κατασκευή ή ενεργητικό σχηματισμό λέξεων από μόνα τους. Εδώ η διαίσθηση και το ένστικτο παίζουν καθοριστικό ρόλο. Το δυναμικό ασυνείδητο, που εισήχθη από την ψυχανάλυση του Φρόιντ, αποκαλύπτει με μεγαλύτερη ακρίβεια το περιεχόμενο της έννοιας της διαίσθησης. Η διαίσθηση είναι το ενεργό μας ασυνείδητο. Οι διαισθητικές αλήθειες είναι αυθεντικές και αδιαμφισβήτητες. Δεν απαιτούν λογική επαλήθευση και συχνά δεν μπορούν να επαληθευτούν με λογικά μέσα ακριβώς επειδή υφίστανται προκαταρκτική ανάπτυξη στο υποσυνείδητο βασίλειο της ζωής μας και στη συνέχεια αποκαλύπτονται άμεσα, ξαφνικά και απροσδόκητα στη συνείδησή μας… Οι ασυνείδητες, ενστικτώδεις και διαισθητικές προθέσεις του καλλιτέχνη πάντα λαμβάνονταν υπόψη από τους μαρξι-

---

* Α. Βορόνσκι, «Art as the Cognition of Life, and the Contemporary World», http://www.sovlit.org/akv/Texts/AKV_ArtCog95-144.pdf.

** Στο ίδιο.

στές κριτικούς τέχνης. Σε κάποιο βαθμό, η ψυχανάλυση του Φρόιντ αποκαλύπτει τους μηχανισμούς του υποσυνείδητου και πώς εκδηλώνεται ανοικτά»*.

Θα ήταν λάθος να θεωρηθεί ο τονισμός της σημασίας της διαίσθησης στην τέχνη ως μια παραχώρηση από μέρους του Βορόνσκι στην αστική ιδεαλιστική φιλοσοφία. Οι ιδεαλιστές, ιδιαίτερα οι ανορθολογιστές, τόνιζαν τη σπουδαιότητα της ενόρασης και της διαίσθησης, την οποία θεωρούσαν προνόμιο της μεγαλοφυΐας, πρώτα και κύρια στη φιλοσοφία και ακόμη στην επιστήμη, στο βαθμό που της έδιναν κάποια σημασία. Αυτό ήταν μια πλάνη, όχι με την έννοια ότι δεν υπάρχει καμιά τέτοια στιγμή αλλά ότι σε αυτά τα πεδία εντάσσεται αυστηρά στη λογική διαδικασία. Στην τέχνη αντίθετα η διαίσθηση παίζει έναν πολύ πιο κομβικό ρόλο, επιτρέποντας στον ταλαντούχο καλλιτέχνη, ακόμη και στον ρεαλιστικής νοοτροπίας, να συνδυάζει πραγματικά και φανταστικά στοιχεία, έτσι ώστε να αποδίδει την ουσία της πραγματικότητας. Ο Βορόνσκι τονίζει ιδιαίτερα αυτό το σημείο, με αναφορές στον Τολστόι και τη μέθοδό του, όπως αποτυπώνεται στην *Άννα Καρένινα* και σε άλλα έργα του, στο δοκίμιό του «Για την τέχνη»**.

Όπως ο Τρότσκι, ο Βορόνσκι υποστήριξε την άποψη ότι η εργατική τάξη δεν θα είχε το χρόνο να διαμορφώσει ένα σοσιαλιστικό πολιτισμό και μια σοσιαλιστική τέχνη κατά τη μεταβατική περίοδο. Αυτή η περίοδος, θεωρούσε, θα κρατούσε μερικές δεκαετίες και στο πλαίσιό της η εργατική τάξη θα ήταν ικανή να επιλύσει κυρίως στοιχειώδη καθήκοντα, αφομοιώνοντας τον παλιό πολιτισμό. Η οικοδόμηση του νέου θα γινόταν μετά την υπερίσχυση της επανάστασης σε παγκόσμιο πλαίσιο και ο πολιτισμός αυτός δεν θα είχε στενά εργατικό αλλά πανανθρώπινο χαρακτήρα, αφού θα είχαν εξαλειφθεί οι τάξεις.

Αυτή η προοπτική αποδείχτηκε ανεπαρκής. Η ίδια η αντοχή του καπιταλισμού καθόρισε μια μεταβατική περίοδο πολύ μεγαλύτερης διάρκειας, που θα απλωνόταν, ακόμη και χωρίς τις σταλινικές προδοσίες, το λιγότερο σε έναν αιώνα. Σε αυτό το χρονικό ορίζοντα, η εργατική τάξη σίγουρα θα ήταν ικανή και θα έπρεπε αναγκαία να επιλύσει, στο πλαίσιο της ΕΣΣΔ, πολύ περισσότερα και συνθετότερα καθήκοντα από την απλή αφομοίωση της παλιάς κουλτούρας· από την επαρκή μάλιστα καθοδήγηση αυτής της διαδικασίας θα κρινόταν η επιτυχία ή όχι του πρώτου σοσιαλιστικού πειράματος.

Η αστοχία του σε αυτό το σημείο δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο Βορόνσκι συνεισέφερε θετικά στην επεξεργασία της μαρξιστικής θεωρίας της τέχνης γενικά και των ζητημάτων της τέχνης και του πολιτισμού στη διάρκεια της σοσιαλιστικής μετάβασης. Κατέχει μια σημαντική θέση ανάμεσα στην παράδοση του Πλεχάνοφ και σε μετέπειτα μαρξιστές όπως ο Λούκατς, που επεξεργάστηκαν τα ίδια προβλήματα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο.

* Ο Χρήστος Κεφαλής είναι μέλος της ΣΕ της *Μαρξιστικής Σκέψης*. Θερμές ευχαριστίες στον Νίκο Ρούνη για τη μετάφραση από ρωσικές πηγές των βιογραφικών στοιχείων του Βορόνσκι.

---

* Α. Βορόνσκι, «Freudianism and Art», http://www.sovlit.org/akv/Texts/AKV_Freud173-201.pdf.

** Α. Βορόνσκι, «On Art», http://www.sovlit.org/akv/Texts/AKV_OnArt203-225.pdf.

Για την τέχνη

του Αλεξάντρ Βορόνσκι*

Ι. Διαίσθηση και τεχνική

Ίσως θα ήταν επίκαιρο να θυμηθούμε, ειδικά για τη νεότερη, μετα-Οκτωβριανή γενιά, μια διάσημη σκηνή που καταγράφει ο Λ. Ν. Τολστόι στην *Άννα Καρένινα*. Αυτή η σκηνή ασχολείται με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας και είναι εξαιρετικά σημαντική δεδομένου του σημερινού λογοτεχνικού χάους και της παραφωνίας, όταν οι απλοϊκές κριτικές επινοήσεις και οι παραποιήσεις περνούν για μαρξιστικές αποκαλύψεις. Μερικές φορές είναι πολύ χρήσιμο να επαναλαμβάνει κανείς αυτό που έχει μάθει καλά σε μια προηγούμενη εποχή.

Μιλάμε για το απόσπασμα του μυθιστορήματος όπου ο Βρόνσκι και η Άννα Καρένινα γνωρίζουν τον καλλιτέχνη Μιχαΐλοφ. Οι λίγες σελίδες που αφιερώνονται σε αυτή τη συνάντηση είναι γεμάτες νόημα, απλότητα και καλλιτεχνική αλήθεια και ερευνούν τις μυστικές εσοχές της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας. Ο Τολστόι γράφει:

«Αυτός [ο Μιχαΐλοφ – Α. Β.] σκιαγραφούσε τη φιγούρα ενός άνδρα σε μια έκρηξη οργής. Τον είχε σχεδιάσει παλιότερα, αλλά δεν ήταν ικανοποιημένος με το αποτέλεσμα. "Όχι, το άλλο ήταν καλύτερο... Πού είναι;" Επέστρεψε στη σύζυγό του, και συνοφρυωμένος, χωρίς να την κοιτάξει, ρώτησε το μεγαλύτερο κοριτσάκι του πού ήταν το χαρτί που τους είχε δώσει. Το χαρτί με το σχέδιο που είχε πετάξει βρέθηκε, αλλά ήταν βρώμικο τώρα και λεκιασμένο με κερί. Παρ' όλα αυτά, το πήρε, το έβαλε στο τραπέζι του και, περπατώντας προς τα πίσω και καρφώνοντας τα μάτια του, άρχισε να το εξετάζει. Ξαφνικά χαμογέλασε και άπλωσε τα χέρια του με χαρά.

"Αυτό είναι! Αυτό είναι!" είπε, και σηκώνοντας το μολύβι του άρχισε να σχεδιάζει γρήγορα. Ο λεκές από το κερί είχε δώσει στη φιγούρα μια νέα στάση.

Αντέγραψε αυτή τη νέα στάση, και ενθυμούμενος ξαφνικά την ενεργητική πόζα και το προεξέχον πηγούνι ενός πωλητή από τον οποίο είχε αγοράσει πούρα, έδωσε στη φιγούρα το πρόσωπο και το πηγούνι εκείνου του ανθρώπου. Γελούσε πρόσχαρα, γιατί η άψυχη, αφύσικη φιγούρα είχε ζωντανέψει, και ήταν ακριβώς αυτό που ήθελε. Η φιγούρα ήταν ζωντανή, σαφής και καλά ορισμένη. Ήταν δυνατό να διορθώσει κανείς το σχέδιο σύμφωνα με τις απαιτήσεις της στάσης. Ήταν δυνατό και ακόμη απαραίτητο να τοποθετηθούν τα πόδια πιο μακριά, να αλλάξει η θέση του αριστερού μπράτσου και να ριχτούν πίσω τα μαλλιά. Όμως, ενώ έκανε τις διορθώσεις, δεν άλλαξε την πόζα, αλλά απλά αφαίρεσε ό,τι παρεμπόδιζε το χαρακτήρα της φιγούρας. Αφαίρεσε, αν μπορεί κανείς να το πει, τα επικαλύμματα που εν μέρει συσκότιζαν τη φιγούρα, κάθε φρέσκια πινελιά καθιστούσε την ενέργεια και τη δύναμή της πιο

εμφανή και περισσότερο όπως του είχε αποκαλυφθεί ξαφνικά από τις επιδράσεις του λεκέ».

Ας παραμερίσουμε προς το παρόν αυτό που γράφει ο Λ. Ν. Τολστόι για την αφαίρεση των επικαλυμμάτων και ας επικεντρωθούμε σε μια άλλη πτυχή. Στην εποχή μας συγγραφείς και κριτικοί από το λεγόμενο Αριστερό Μέτωπο (το LEF, την «Γκορν» και εδώ πρέπει να συμπεριλάβουμε τους φορμαλιστές) διεξάγουν μια αρκετά ενεργητική φιλολογική καμπάνια εναντίον της ερμηνείας της τέχνης ως δημιουργικής πράξης. Η «δημιουργία», η «διαίσθηση» και η «έμπνευση» χαιρετίζονται με χλευασμό· μερικοί θεωρούν αυτές τις έννοιες αστικές ή αριστοκρατικές, άλλοι πιστεύουν ότι είναι μη επιστημονικές. Προσπαθούν να τις αντικαταστήσουν με την «εργασία», τη «δεξιοτεχνία», τη «δεξιότητα», τον «ενεργητικό σχηματισμό λέξεων», το «επινόημα», την «τεχνική» ή τη «δημιουργία πραγμάτων». Αυτές και άλλες παρόμοιες προσπάθειες αντιφάσκουν σαφώς, ωστόσο, με τα γεγονότα που έχουν αποδειχθεί τόσο από ψυχολόγους όσο και από καλλιτέχνες. Και αντιφάσκουν επίσης με αυτά που γράφει ο Λ. Ν. Τολστόι για τον Μιχαΐλοφ. Πράγματι, ο καλλιτέχνης «ξαφνικά» χτυπιέται πολλές φορές από κάτι· ο λεκές έδωσε ξαφνικά στη φιγούρα μια νέα και απαραίτητη πόζα, η νέα πόζα τον βοήθησε ξαφνικά να θυμηθεί το πηγούνι ενός εμπόρου που αποδείχθηκε ότι ήταν περισσότερο από κατάλληλο, και τελικά, ο Μιχαΐλοφ ξαφνικά κατάλαβε ότι το σχήμα ήταν «καλά ορισμένο». Η διαίσθηση, η έμπνευση, η δημιουργικότητα ή το συναίσθημα είναι τα ονόματα που δίνουμε σε γνώμες, αλήθειες ή στο σύνολο των εννοιών και ιδεών για τις οποίες είμαστε σίγουροι, χωρίς να υποβοηθιόμαστε από συνειδητή, αναλυτική σκέψη. Στη διαίσθηση, αναγκαίες ιδέες και γνώμες σχηματίζονται στη σφαίρα του ασυνείδητου· ανασύρονται στην επιφάνεια της συνείδησης ξαφνικά, αμέσως και απροσδόκητα. Δεν είναι το απλό παιχνίδι των συναισθημάτων και της φαντασίας. Γνωρίζουμε, νιώθουμε ή αισθανόμαστε ότι είναι έτσι, αλλά αυτή η (διαισθητική) γνώση δεν επιτυγχάνεται μέσω της λογικής. Αν αυτή είναι η φύση της διαίσθησης, και είναι όντως, τότε στην ιστορία του Λ. Ν. Τολστόι για τη δημιουργικότητα του Μιχαΐλοφ έχουμε το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτεχνικής διαίσθησης. Μας πείθει ιδιαίτερα το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης ξαφνικά ένιωσε, αισθάνθηκε και κατάλαβε ότι η φιγούρα ήταν καλά ορισμένη. Ο καλλιτέχνης μπορεί στη συνέχεια να σκεφτεί και να εξηγήσει λογικά γιατί η φιγούρα «ορίστηκε» ή μπορεί να αποδειχθεί ότι δεν μπορεί να το κάνει αυτό· αλλά κυρίως, και πιο ουσιαστικά, αυτό το «ξαφνικά» είναι αποφασιστικό. Καθοδηγεί τον καλλιτέχνη, βάζει ένα τέλος στις αναζητήσεις και το δισταγμό και ο καλλιτέχνης αρχίζει να εργάζεται σταθερά, γρήγορα και με αυτοπεποίθηση.

Η διαδικασία της δημιουργικότητας απέχει πολύ από μια κατάσταση υπνοβασίας· παραμένει πλήρως ριζωμένη «στην κοινή λογική και τη μνήμη». Αργότερα ο Λ. Ν. Τολστόι τονίζει ότι ο Μιχαΐλοφ «δεν μπορούσε να εργαστεί όταν ήταν κρύος» ή όταν «ήταν πολύ ταραγμένος» ή όταν «έβλεπε τα πράγματα πολύ καλά»· η ιδιαιτερότητα της δημιουργικότητας έγκειται μόνο στο γεγονός ότι δεν προχωρά με το συνηθισμένο τρόπο που ακολουθούν οι λογικές σκέψεις.

Στην διαίσθηση δεν υπάρχει τίποτα θεϊκό ή μετα-εμπειρικό. Η διαίσθηση ενός καλ-

λιτέχνη ξεκινά το έργο της πολύ νωρίτερα, με την αντίληψη και τη συλλογή του υλικού. Περιγράφοντας τη συνάντηση του Βρόνσκι, της Άννας και του Γκολένιστσεφ με τον Μιχαΐλοφ στο στούντιο του καλλιτέχνη, ο Τολστόι γράφει:

«Με γρήγορα βήματα πλησίασε την πόρτα του στούντιό του, και παρά τον ενθουσιασμό του, χτυπήθηκε από το απαλό φως στη φιγούρα της Άννας, καθώς στεκόταν στη σκιά της βεράντας, ακούγοντας κάτι που έλεγε έντονα ο Γκολένιστσεφ, και ταυτόχρονα φανερά επιθυμώντας να κοιτάξει τον καλλιτέχνη που πλησίαζε. Δεν αντιλήφθηκε ότι καθώς τους πλησίαζε, άρπαξε και απορρόφησε αυτή την εντύπωση, ακριβώς όπως είχε κρατήσει το πηγούνι του καπνοπωλητή και το έκρυψε μακριά εκεί όπου μπορούσε να το βρει όταν το χρειαζόταν... Αν και οι καλλιτεχνικές του αντιλήψεις δεν αποκοιμούνταν ποτέ, και παρόλο που γινόταν όλο και πιο εξημένος καθώς πλησίαζε η στιγμή που θα κριτικαριζόταν η εικόνα του, γρήγορα και έξυπνα, από ανεπαίσθητα δεδομένα, διαμόρφωσε τη γνώμη του γι' αυτά τα τρία πρόσωπα».

Η συνείδηση του Μιχαΐλοφ ήταν απασχολημένη με τη σκέψη πώς οι επισκέπτες θα αξιολογούσαν τον πίνακά του, αλλά η καλλιτεχνική του αίσθηση, πολύ διαφορετική από τη συνείδηση και απαρατήρητη από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, συγκέντρωνε και αντιλαμβανόταν το υλικό. Αυτή η διαδικασία συνέβη διαισθητικά. Με αυτό τον τρόπο, ο Μιχαΐλοφ δεν συγκέντρωνε υλικό αδιάκριτα. Δεν έκρυβε στην ντουλάπα του τα πάντα. Απορροφούσε ασυνείδητα τα πράγματα, αλλά ταυτόχρονα επέλεγε μόνο εκείνα τα πράγματα που θα μπορούσαν να είναι χρήσιμα. Παρατήρησε το απαλό φως της Άννας, και στον Βρόνσκι σημείωσε τα ζυγωματικά, ιδιαίτερα· κατέγραψε επίσης τον Γκολένιστσεφ, «αλλά», σημειώνει ο Τολστόι, «θυμήθηκε επίσης ότι αυτό ήταν ένα από τα πρόσωπα που είχε παραμερίσει ψυχικά στην τεράστια κατηγορία των ψευδώς σημαντικών προσώπων, προσώπων που τους λείπει η έκφραση».

Φυσικά, ενώ έκανε ασυνείδητα μια τέτοια επιλογή, ο καλλιτέχνης έκανε αυτό που χαρακτηρίζει κάθε θνητό ον. Συχνά επιλέγουμε ασυνείδητα, χωρίς να παίρνουμε υπόψη τα πάντα.

Οι ιδέες του ανθρώπου για τον κόσμο αναπτύσσονται από εντυπώσεις που λαμβάνονται από τον εξωτερικό κόσμο και υφίστανται επεξεργασία σύμφωνα με το νοητικό πλαίσιο και το χαρακτήρα του συγκεκριμένου προσώπου. Αντιλαμβάνεται μόνο αυτό που προσελκύει την προσοχή του, και η προσοχή του καθορίζεται από ενδιαφέροντα που εξαρτώνται από το ταξικό του περιβάλλον. Η ιδιαιτερότητα του καλλιτέχνη έγκειται μόνο στο γεγονός ότι ασυνείδητα διαχωρίζει και παρατηρεί μόνο το τυπικό· και αυτό το τυπικό δεν είναι αφηρημένο, αλλά συγκεκριμένο. Είναι ένα αντικείμενο και υπάρχει με τη μορφή εικόνων. Προκειμένου να αποφευχθεί η παρανόηση, ας πούμε στους αντιπάλους μας που μιλούν ενάντια στη διαίσθηση στην καλλιτεχνική δημιουργικότητα ότι η επιστημονική δημιουργικότητα στηρίζεται επίσης σε σημαντικό βαθμό στην ίδια διαίσθηση που τόσο απεχθάνονται. Η επιστημονική πρόγνωση του Β. Ι. Λένιν συνδεόταν αναμφίβολα με το έργο της διαίσθησης. Δεν είναι τυχαίο, και πράγματι οι άνθρωποι λένε απολύτως δικαιολογημένα, ότι ο σύντροφος Λένιν είχε τεράστια πολιτική ευαισθησία, δηλαδή διαίσθηση. Η πλειοψηφία των επιστημονικών ανακαλύψεων γίνεται στην αρχή

διαισθητικά. Τα αξιώματα στα μαθηματικά προέκυψαν διαισθητικά. Μια διαίσθηση μπορεί να είναι αληθινή ή μπορεί να αποδειχθεί ψευδής. Οι σωστές ενοράσεις των αρχαίων Ελλήνων, που ήταν διαισθητικές μάλλον παρά λογικές, αργότερα αποδείχθηκαν και επιβεβαιώθηκαν με ανάλυση βασισμένη στην εμπειρία (ατομική θεωρία, μεταβλητότητα κοκ). Αντίθετα, άλλες διαισθήσεις που έχουμε, έχουν αποδειχθεί παραπλανητικές (ελεύθερη βούληση). Αλλά ακόμη και στην τέχνη οι διαισθητικές αλήθειες μπορούν επίσης να επιβεβαιωθούν ή να αντικρουστούν με τη βοήθεια της αναλυτικής συλλογιστικής.

Η κριτική δεν είναι παρά η μετάφραση ενός έργου από τη γλώσσα της διαίσθησης στη γλώσσα της λογικής. Ο πρώτος κριτικός ενός έργου είναι σχεδόν πάντα ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Αλλά στην ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας του σκίτσου από τον καλλιτέχνη Μιχαΐλοφ (λεκές – νέα πόζα – πηγούνι του εμπόρου, και βεβαιότητα ότι η φιγούρα ήταν καλά ορισμένη), η ανάλυση και η κρίση απουσίαζαν. Κοντολογίς, η διαίσθηση υπάρχει τόσο στον καλλιτέχνη όσο και στον επιστήμονα, αλλά με τον επιστήμονα κατέχει μια δευτερεύουσα θέση και με τον καλλιτέχνη μια κυρίαρχη. Το διακριτικό χαρακτηριστικό της τέχνης είναι η εικόνα. Η εικόνα δημιουργείται κυρίως μέσω της διαίσθησης. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες έχουν προικιστεί με ένα τεράστιο δώρο διαίσθησης. Η ιδιοφυΐα του Λ. Ν. Τολστόι βασίζεται ισχυρά στη διαίσθηση. Θυμηθείτε την εξιστόρηση του Μπλοκ για το πώς έγραψε το ποίημα «Οι Δώδεκα». Η ικανότητα του καλλιτέχνη να μετενσαρκώσει κάτι, η οποία ήταν θεμελιώδης γι' αυτόν, είναι εντελώς διαισθητική. Πώς θα μπορούσε ο Τολστόι να έχει γράψει το εκπληκτικό του *Η Ιστορία ενός Αλόγου* χωρίς διαισθητική ενόραση σε αυτό; Ακούει κανείς συχνά από καλλιτέχνες ότι δεν ξέρουν ποιες ιδέες ήθελαν να εκφράσουν στα έργα τους. Αυτό συμβαίνει επειδή δεν μπορούν να μεταφράσουν τις διαισθητικές ανακαλύψεις τους στη γλώσσα των λογικών, αναλυτικών επιχειρημάτων. Τα λόγια του Πούσκιν ότι η ποίηση πρέπει να είναι λίγο ανόητη απευθύνονται κυρίως στο χάρισμα της διαίσθησης. Η ιστορία της τέχνης γνωρίζει έναν αμέτρητο αριθμό περιπτώσεων όταν ο καλλιτέχνης εκφράζει ένα πράγμα στο έργο του και το εξηγεί λογικά με έναν άλλο τρόπο: η ανάλυση και η λογική διαφέρουν από τη διαίσθηση. Οι *Νεκρές Ψυχές* είναι ένα καλό παράδειγμα. Η επιγραφή στην Άννα Καρένινα έρχεται σε αντίθεση με το έργο και δεν υποστηρίζεται από αυτό. Ο Τολστόι ο καλλιτέχνης διαφωνεί πάντα με τον Τολστόι τον ιεροκήρυκα και το στοχαστή.

Δεν υπάρχει ιδιαίτερη ανάγκη να εξηγηθεί ότι η καλλιτεχνική διαίσθηση απαιτείται όχι μόνο από τον συγγραφέα, αλλά και από τον αναγνώστη. Αν οι ορθολογιστές μας ήθελαν να πουν ότι η διαίσθηση από μόνη της δεν επαρκεί για τον καλλιτέχνη, ότι οι διαισθητικές αλήθειες πρέπει να επαληθευτούν αναλυτικά και ότι η διαίσθηση πρέπει να εναρμονιστεί με το λογικό, τότε δεν θα χρειαστεί να αντιταχθούμε στην τοποθέτηση του ζητήματος με αυτό τον τρόπο. Οι διαισθητικές ενοράσεις είναι «τυφλές», «δεν έχουν γλώσσα» και μπορεί να είναι λαθεμένες. Ο ιδανικός καλλιτεχνικός τύπος είναι ο καλλιτέχνης στον οποίο ένα άφθονο χάρισμα διαίσθησης συνδυάζεται με μια εκλεπτυσμένη αναλυτική ικανότητα. Τέτοιος ήταν ο Γκαίτε, και στην εποχή μας είναι και ο Ανατόλ Φρανς. Ούτε είναι αλήθεια ότι η διαίσθηση από τη φύση της αντιτίθεται στη λογική

δραστηριότητα, ή ότι το λογικό καταστρέφει τη διαίσθηση. Υπάρχει μια συγκεκριμένη αντίθεση εδώ, αλλά, όπως όλα τα αντίθετα στον κόσμο, είναι σχετική· γιατί η διαίσθηση δεν είναι τίποτα άλλο από τις αλήθειες, που ανακαλύφθηκαν κάποια στιγμή από προηγούμενες γενιές με τη βοήθεια της ορθολογικής εμπειρίας, οι οποίες έχουν περάσει στη σφαίρα του υποσυνείδητου. Αν όμως ο καλλιτέχνης με τη διαίσθηση μόνο είναι τυφλός, τότε ο καλλιτέχνης που προσπαθεί να δημιουργήσει τα έργα του στηριζόμενος αποκλειστικά στο «επινόημα», την «τεχνική» κοκ, είναι ανίσχυρος. Δεν θα ήταν ικανός να δημιουργήσει· θα περιστρεφόταν σε έναν κύκλο αφηρημένων εννοιών, όχι εικόνων. Η πλειοψηφία των προσποιητών έργων συντίθενται με αυτό τον τρόπο.

Ο σημερινός τεχνικισμός και ορθολογισμός, που προσπαθεί στην τέχνη να αντικαταστήσει την «έμπνευση», τη «δημιουργικότητα» και τη «διαίσθηση» με τη «σκόπιμη κατασκευή πραγμάτων» ή με το «επινόημα», καλλιεργείται από πολύπλοκες κοινωνικές διαθέσεις. Για μερικούς ανθρώπους, η μορφή, το επινόημα και η τεχνική έχουν γίνει αυτάρκεις και αποκλειστικές, επειδή βρίσκουν το περιεχόμενο της σοβιετικής μας πραγματικότητας να είναι υπερβολικά ξένο. Αυτή είναι η άποψη που υποστηρίζουν οι συντεχνιακοί ειδικοί, όπως σωστά παρατήρησε ο σύντροφος Μπουχάριν. Είναι πολύ διαζευγμένοι από το περιεχόμενο της εποχής μας. Άλλοι, από το αριστερό στρατόπεδο, προσελκύονται υπερβολικά από τον τεχνικισμό της εποχής μας. Θέλουν να εισάγουν και στην τέχνη την κατασκευή μηχανών και τον εξηλεκτρισμό, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τη φύση της τέχνης. Τους φαίνεται ότι ένα έργο μπορεί να «κατασκευαστεί» πολύ όμοια όπως κάθε μηχανή. Αλλά εδώ είναι αυτό που αξίζει προσοχή. Η σοβιετική μας πραγματικότητα γεννά ένα νέο στρώμα διανοουμένων. Αυτό το στρώμα διαμορφώνεται από τη νέα μεσαία τάξη της πόλης, από τους υπαλλήλους σε σοβιετικά ιδρύματα, από φοιτητές πανεπιστημίου και από τη νέα, «συμπαγή» ύπαιθρο. Αυτό δεν είναι ένα κατάλοιπο της πρώην παλιάς διανόησης και δεν αποτελείται από γιους του βιομηχανικού εργάτη· δεν περιλαμβάνει το σπουδαστή του Rabfak*, το μέλος της Κομσομόλ ή τον ακτιβιστή του κόμματος. Ένας τέτοιος διανοούμενος έχει δεσμούς με την επανάσταση και με τις νέες μορφές της καθημερινής ζωής που αναδύονται. Έχει ζυμωθεί από την επανάσταση, αλλά απέχει από το προλεταριακό περιβάλλον, παρόλο που έχει αφομοιώσει το «πνεύμα των καιρών». Επιφανειακά βασικά στοιχεία του μαρξισμού και του κομμουνισμού (συνήθως εκχυδαϊσμένα), του ορθολογισμού, πραγματισμού, πρωτογονισμού, της αγάπης για τα πράγματα, μια περιφρονητική στάση απέναντι σε όλες τις ιδεολογίες και τις «φιλοσοφίες» – όλα αυτά τα έχει. Είναι σχεδόν επαναστατικός, αλλά δεν έχει συμμετάσχει ποτέ στο επαναστατικό κίνημα και δεν το γνωρίζει. Είναι κάπου γύρω από το κόμμα και γύρω από το προλεταριάτο, αλλά ποτέ δεν θα βρεθεί στο κόμμα ή στο περιβάλλον του προλεταριάτου. Αναπτύσσει το δικό του τρόπο ζωής, τις δικές του συνήθειες και το δικό του «εσωτερικό πυρήνα». Αυτός είναι κάτι πολύ διαφορετικό από εκείνον της κυρίαρχης τάξης, και έτσι προσπαθεί να υποκαταστήσει τη λογική προσαρμογή για τη

* Ινστιτούτο στην ΕΣΣΔ που προετοίμαζε τους εργάτες για την εισαγωγή τους σε ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα.

συναισθηματική συγγένεια. Και έχει ήδη καταγράψει κάποιες επιτυχίες. Γνωρίζει και έχει μελετήσει τη ζωή και τα ήθη των οργανώσεων και των ιδρυμάτων μας, είναι «ενημερωμένος» και συχνά γνωρίζει καλύτερα από οποιονδήποτε κομμουνιστή τι χρειάζεται και πού. Αν είναι συγγραφέας ή ποιητής, φέρνει ένα πράγμα με μια συγκεκριμένη κλίση σε έναν συντάκτη και άλλα πράγματα σε άλλους. «Δηλώνει», «κάνει» και «εργάζεται». Εδώ δεν χρειάζεστε δημιουργικότητα: κατά πρώτο λόγο, ποιος ξέρει τι θα συμβεί αν δείξετε τις πραγματικές προτιμήσεις και αντιπάθειές σας και, κατά δεύτερο, υπάρχει ζήτηση –και όλοι οι έπαινοι ας είναι για τον δημιουργό– οτιδήποτε άλλο είναι θετικά επικίνδυνο. Κατά κανόνα προσελκύεται στις πιο αριστερές τάσεις, γιατί φοβάται μήπως «μείνει πίσω από τους καιρούς».

Η θεωρία της «κατασκευής» και της «δόμησης» μπορεί να ταιριάζει πολύ στο πνεύμα ενός τέτοιου «θετικού» συγγραφέα. Δεν θέλω να πω ότι, για παράδειγμα, οι οπαδοί του Γκοσπλάν* στη λογοτεχνία, οι κονστρουκτιβιστές του τελευταίου τύπου, είναι ακριβώς άνθρωποι αυτού του είδους, αλλά οι θεωρίες τους μπορεί να αποδειχθούν πολύ ελκυστικές για τους πολλούς, υπερβολικά έξυπνους και πάντα ενημερωμένους ανθρώπους. Αυτό είναι πολύ πιθανό. Η θεωρία ενός Γκοσπλάν στη λογοτεχνία απαιτεί απλά οι λογοτεχνικές επινοήσεις να αντιστοιχούν σε ένα βασικό θέμα. Αυτή η θεωρία δεν είναι νέα. Αυτό που είναι νέο σε αυτή τη λογοτεχνική τάση, εκτός από τις προσπάθειες περαιτέρω αναγωγής της ποίησης στο επίπεδο της ποιητικής πεζογραφίας εντός των ορίων της ποίησης, αυτό που είναι νέο είναι μια γυμνή και ανοιχτή αδιαφορία για τη θεματικότητα, που υψώνεται σε μια αρχή. Ποια θέματα θα επιλέξεις, τι θα γράψεις, πώς θα αξιολογήσεις ένα έργο από την άποψη του περιεχομένου του – αυτά τα ερωτήματα δεν υπάρχουν για τους «γκοσπλανιστές». Επομένως, για παράδειγμα, το ποιητικό όραμα του Ίλια Σελβίνσκι**, ενός από τους εμπνευστές ενός λογοτεχνικού Γκοσπλάν, είναι κρυμμένο, σκοτεινό και ανεξιχνίαστο. Σήμερα μας δίνει τραγούδια τσιγγάνων και συναισθήματα, αύριο μας δίνει τραγούδια ληστών, μεθαύριο, κομμάτια του Κόκκινου Στρατού. Τώρα μας δίνει μια ομιλία αναρχικού, έπειτα ένα άρθρο του συντρόφου Λένιν, αλλά σε τι «πιστεύει» ο ίδιος ο ποιητής, τι αισθάνεται ο ίδιος, για ποιον είναι υπέρ και για ποιον εναντίον – όλα αυτά είναι άγνωστα. Ως αποτέλεσμα, η χαρισματικότητα του Ι. Σελβίνσκι –και είναι αναμφίβολα ένας ταλαντούχος ποιητής, αν και είναι λίγο βαρύς– προκαλεί αμηχανία. Ένας τέτοιος «αντικειμενισμός» είναι απλά επικίνδυνος, και μάλιστα δεδομένου ότι συγκαλύπτεται με μια εξωτερικά ριζοσπαστική μορφή. Είναι πολύ κατάλληλος για να δικαιολογεί τη χωρίς αρχές προσαρμοστικότητα και μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε ιδεολογία για ανθρώπους που δεν έχουν το σοβιετικό συναισθηματικό πυρήνα μας, αλλά που «είναι πάντα προετοιμασμένοι» να κατασκευάσουν τα «πράγματά» τους κατά παραγγελία.

---

* Η Κρατική Επιτροπή Σχεδιασμού της ΕΣΣΔ, δημιουργημένη στα 1921, σχεδίαζε και επέβλεπε την εκπλήρωση των 5χρονων πλάνων.

** Ίλια Σελβίνσκι (1899-1968): Σοβιετοεβραίος ποιητής, δραματουργός και δοκιμιογράφος, έγραψε ποιήματα για το Ολοκαύτωμα, στα χρόνια του πολέμου καταδιώχθηκε από το σταλινικό καθεστώς.

Σήμερα υπάρχουν πολλοί τέτοιοι άνθρωποι.

Ένας σύγχρονος καλλιτέχνης που με ειλικρίνεια σκοπεύει να συνδυάσει το ταλέντο του με τις προσπάθειες της πιο προωθημένης τάξης στην εποχή μας δεν πρέπει μόνο να μελετήσει το αλφάβητο της πολιτικής, ούτε μόνο να αναπτύξει τις δυνάμεις του για αναλυτική και κριτική κρίση· δεν πρέπει μόνο να εφευρίσκει τεχνάσματα, αλλά να αναπτύσσει όλες τις διαισθητικές και ενστικτώδεις ικανότητές του για να ανακαλύψει το μέλλον που ξεδιπλώνεται τώρα και τη νέα ζωή που ήδη βιώνουμε. Αφήστε τον να αισθανθεί με το ισχυρό χάρισμα της ενόρασης και στη συνέχεια να αναπαραγάγει τη νέα αλήθεια της γης· αφήστε τον να αντλήσει από τα πηγάδια αυτής της γης όχι μόνο με το «μικρότερο» λογικό του, αλλά και με ό,τι είναι εγγενώς «μεγάλο» που ζει και λαγοκοιμάται στα σκοτεινά και ελάχιστα κατανοητά βάθη που βρίσκονται πέρα από το κατώφλι της συνείδησής του. Αυτό δεν είναι εύκολο. Τα συναισθήματά μας και η διαίσθησή μας μένουν πίσω από το πνεύμα των καιρών πολύ περισσότερο από το λογικό μας. Το να διαποτίζεσαι διαισθητικά με αυτό το πνεύμα είναι πιο δύσκολο από το να το αφομοιώνεις συνειδητά. Γι' αυτό πρέπει να συνηθίσει κανείς πλήρως και να εισέλθει σε αυτή τη νέα κοινωνία τόσο με την καρδιά όσο και με το μυαλό του. Τα υπόλοιπα θα ακολουθήσουν (τεχνική, στιλ, φόρμα).

Εδώ θα ήταν κατάλληλο να θυμηθούμε τη σκηνή στο στούντιο του Μιχαΐλοφ μπροστά από τον πίνακά του *Η Προειδοποίηση του Πιλάτου*:

«"Ναι, είναι υπέροχα αριστοτεχνικό! Πώς ξεχωρίζουν αυτές οι μορφές στο παρασκήνιο! Αυτό είναι τεχνική", είπε ο Βρόνσκι, απευθυνόμενος στον Γκολένιστσεφ...

"Ναι, ναι, υπέροχο!" παρενέβησαν ο Γκολένιστσεφ και η Άννα.

Παρά την ευχαρίστησή του, αυτή η παρατήρηση σχετικά με την τεχνική έξυσε οδυνηρά στην καρδιά του Μιχαΐλοφ και, κοιτάζοντας θυμωμένα τον Βρόνσκι, ξαφνικά συνοφρυώθηκε. Συχνά άκουγε τη λέξη "τεχνική" να αναφέρεται και δεν καταλάβαινε καθόλου τι εννοούσε. Γνώριζε ότι σήμαινε μια μηχανική ικανότητα να ζωγραφίζει και να σχεδιάζει, ανεξάρτητα από το αντικείμενο. Συχνά είχε παρατηρήσει –όπως τώρα που ο πίνακάς του επαινούνταν– ότι η τεχνική αντιπαρατίθεται με την εσωτερική ποιότητα, σαν να ήταν δυνατό να βάψουμε καλά κάτι που ήταν κακό. Γνώριζε ότι απαιτείται μεγάλη προσοχή και φροντίδα για να μην τραυματιστεί η δουλειά ενός ατόμου κατά την αφαίρεση των περιτυλιγμάτων που κρύβουν την ιδέα και ότι όλα τα περιτυλίγματα πρέπει να αφαιρεθούν, αλλά όσον αφορά την τέχνη της ζωγραφικής, την τεχνική, αυτή δεν υπήρχε. Αν τα πράγματα που έβλεπε είχαν αποκαλυφθεί σε ένα μικρό παιδί ή στον μάγειρά του, θα μπορούσαν να αφαιρέσουν το εξωτερικό κέλυφος από την ιδέα τους. Και ο πιο έμπειρος και τεχνικός ζωγράφος δεν θα μπορούσε ποτέ να ζωγραφίσει τίποτα μόνο μέσω της μηχανικής δεξιότητας, αν το περίγραμμα του αντικειμένου δεν αποκαλυπτόταν πρώτα στο μυαλό του. Επιπλέον, έβλεπε ότι αν μιλούσε κανείς για τεχνική, τότε δεν θα μπορούσε να επαινεθεί γι' αυτή. Σε όλα όσα ζωγράφιζε και είχε ποτέ ζωγραφίσει, έβλεπε ελαττώματα που ήταν απωθητικά γι' αυτόν, τα αποτελέσματα της απροσεξίας κατά την αφαίρεση του κελύφους της ιδέας, τα οποία δεν μπορούσε πλέον να θεραπεύσει χωρίς να χαλάσει το έργο στο σύνολό του. Και σε όλες σχεδόν τις μορφές

και τα πρόσωπα έβλεπε ίχνη περιτυλιγμάτων που δεν είχαν αφαιρεθεί εντελώς και που χαλούσαν την εικόνα».

Πολλά άρθρα γράφονται τώρα για καλλιτεχνικά έργα από τη μορφική άποψη. Σε αυτά τα άρθρα κάποιος θα βρει ό,τι θέλει όταν πρόκειται για λεπτομερή και ακόμη και εξαιρετικά λεπτομερή επιχειρήματα σχετικά με την πλοκή, τη σύνθεση ή το ρυθμό· αλλά δεν είναι ποτέ δυνατό να γνωρίζουμε τι λέγεται στο συγκεκριμένο έργο και πώς αισθάνεται ο ίδιος ο συγγραφέας-κριτικός γι' αυτό. Μια ορισμένη δικαιολογία μπορεί να προσφερθεί για τις φορμαλιστικές αποκλίσεις αν εξετάσουμε την περιφρόνηση των επαναστατικών κύκλων μας προς τα ζητήματα μορφής, κάτι που δεν έχει ξεπεραστεί ακόμη. Επιπλέον, τα ζητήματα μορφικής φύσης για τη νεότερη γενιά, η οποία έχει κάτι να πει αλλά δεν διαθέτει την απαραίτητη πολιτιστική τεχνογνωσία, έχουν αναμφίβολα γίνει ένα σοβαρό ζήτημα. Αλλά ανεξάρτητα από το πόσο σημαντικά είναι αυτά τα ζητήματα, δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι αποτελούν μόνο μέρος του συνολικού ζητήματος. Ο Λ. Ν. Τολστόι είχε δίκιο: ο πιο επιδέξιος ζωγράφος θα ήταν αβοήθητος παρά την τεχνική του δεξιοτεχνία αν ένα ειδικό περιεχόμενο και τα περιγράμματα αυτού του περιεχομένου δεν είχαν αποκαλυφθεί στα μάτια του· από την άλλη πλευρά, όποιος έχει αυτά τα διεισδυτικά μάτια, αλλά δεν έχει ορισμένες δεξιότητες δεν θα είναι αδύναμος.

Πώς όμως έχουν τα πράγματα όταν ένα έργο διαιρείται σε περιεχόμενο και μορφή;

Για τον καλλιτέχνη Μιχαΐλοφ, η τεχνική δεν υπήρχε ξέχωρα από το περιεχόμενο. Είχε δίκιο ή άδικο εδώ; Είχε δίκιο από τη δική του άποψη, δίκιο ως καλλιτέχνης. Για έναν καλλιτέχνη, κατά τη διάρκεια της διαδικασίας δημιουργικότητας, το έργο του παραμένει ενιαίο, ακέραιο και αδιαίρετο. Ο Μιχαΐλοφ δεν καταλάβαινε λοιπόν πώς θα μπορούσε να χωρίσει αυτό το μοναδικό σύνολο, αντιπαραθέτοντας την τεχνική στο περιεχόμενο. Στην πραγματικότητα, κατά τη διάρκεια του δημιουργικού του έργου, τι υπήρχε για τον Μιχαΐλοφ ως περιεχόμενο και τι ως τεχνική ή μορφή; Ίσως το περιεχόμενο ήταν η ιδέα ενός άνδρα που ξεσπά σε οργή; Αλλά μια τέτοια ιδέα για έναν καλλιτέχνη δεν υπάρχει αφηρημένα, είναι πάντα ντυμένη με μια εικόνα γι' αυτόν· μια ιδέα ντυμένη με μια εικόνα είναι ήδη μορφή, αλλά μια μορφή που συμπίπτει πλήρως με το περιεχόμενο. Από την άλλη πλευρά, ίσως, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε μορφή ό,τι είναι παγιωμένο στο χαρτί ή στον καμβά ως ανοιχτή εικόνα και το οποίο στη συνέχεια απελευθερώνεται από ό,τι είναι περιττό και μη αναγκαίο; Αλλά αν αυτή η παγίωση ονομάζεται μορφή, τότε είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το περιεχόμενο. Το έργο του καλλιτέχνη είναι συγκεκριμένο. Στο συγκεκριμένο, η μορφή και το περιεχόμενο συγχωνεύονται οργανικά. Η δημιουργική πράξη είναι παρατεταμένη και μερικές φορές πολύ επώδυνη, αλλά δεν χωρίζεται για τον καλλιτέχνη στους κρίκους μιας λογικής αλυσίδας και επομένως δεν υπόκειται σε διαχωρισμό.

Με την ίδια ακριβώς έννοια, η αισθητική διαδικασία της πρόσληψης ενός έργου τέχνης δεν περιλαμβάνει μια τέτοια διαίρεση. Αισθητικά αντιλαμβανόμαστε και αξιολογούμε ένα έργο τέχνης ως ένα ενιαίο σύνολο, αφού το αντιλαμβανόμαστε συγκεκριμένα. Μπορούμε όπως, όπως μπορεί και ο ίδιος, ο καλλιτέχνης, να μεταφράσουμε το έργο από τη γλώσσα των εικόνων στη γλώσσα της λογικής. Μόλις αρχίσουμε να το κάνουμε αυτό,

παύουμε να το αξιολογούμε συγκεκριμένα και αρχίζουμε να το βλέπουμε αφηρημένα, λογικά. Βλέποντας κάτι αφηρημένα, το θεωρούμε χρήσιμο να χωρίσουμε το έργο σε περιεχόμενο και μορφή, θέτοντας όρια και στα δύο. Μεθοδολογικά αυτό είναι απολύτως δικαιολογημένο. Μια τέτοια διακλάδωση μας βοηθά να αξιολογήσουμε λογικά ένα έργο από διάφορες απόψεις. Πρώτα απ' όλα, θέτουμε το ερώτημα: ποια ιδέα εκφράζεται σε ένα δεδομένο έργο και ποιο είναι το σχετικό κοινωνικό βάρος της; Δεύτερο, στη συνέχεια προσπαθούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα του πώς εκφράζεται, πλήρως ή ελλιπώς, με ποια τεχνάσματα κοκ. Με αυτό τον τρόπο χωρίζουμε ένα έργο σε περιεχόμενο και μορφή. Όμως, κάνοντας μια τέτοια διαίρεση, δεν πρέπει να ξεχάσουμε για μια στιγμή την υπό όρους φύση της. Ένα έργο τέχνης είναι συγκεκριμένο· είναι εγγενώς αδιαίρετο. Στη σφαίρα της αναλυτικής, κριτικής αξιολόγησης, και προς το συμφέρον μιας τέτοιας ανάλυσης, βλέπουμε αυτή την αδιαίρετη ενότητα από δύο πλευρές: από την εσωτερική της πλευρά (περιεχόμενο) και από την εξωτερική της πλευρά (μορφή), αλλά κάθε άποψη σχετίζεται με ένα ενοποιημένο έργο. Μιλώντας για τη μορφή και το περιεχόμενο, εξετάζουμε το ίδιο πράγμα, μόνο από διαφορετικές απόψεις. (Θα μπορούσαμε να το εξηγήσουμε περαιτέρω χρησιμοποιώντας την αναλογία ύλης και πνεύματος. Αυτό που από αντικειμενική άποψη είναι ύλη, από την υποκειμενική είναι πνευματικό ή ψυχικό). Η μορφή και το περιεχόμενο υπάρχουν ξεχωριστά μόνο στην αφαίρεση. Αυτό δεν πρέπει ποτέ να ξεχνιέται, αλλά αυτό ακριβώς ξεχνιέται από εκείνους που βλέπουν το περιεχόμενο, αγνοώντας τη μορφή και από εκείνους για τους οποίους το μόνο που υπάρχει είναι το επινόημα.

Θα μπορούσαμε να θέσουμε το ερώτημα: Επιτρέπεται η μετάφραση ενός έργου τέχνης από τη γλώσσα των εικόνων στη γλώσσα της λογικής; Υπάρχουν εκείνοι που πιστεύουν ότι μια τέτοια μετάφραση είναι άσκοπη και απαράδεκτη. Κάνουν λάθος. Τα έργα τέχνης είναι προϊόντα της κοινωνικής συνείδησης μιας δεδομένης κοινωνικής τάξης. Μεταφράζοντας ένα έργο τέχνης από τη γλώσσα των εικόνων στη γλώσσα της λογικής διευκρινίζουμε για τον εαυτό μας, όπως το έθετε σωστά ο Γκ. Β. Πλεχάνοφ: «ποια ακριβής πτυχή της κοινωνικής (ταξικής) συνείδησης εκφράζεται σε αυτό το έργο». Και αυτό έχει κολοσσιαία σημασία στον κοινωνικό αγώνα.

II. Η αφαίρεση των πέπλων

Για τον Τολστόι, το βασικό καθήκον ενός καλλιτέχνη δεν έγκειται στη διαβόητη τεχνική, αλλά στο ειδικό χάρισμά του της ενόρασης. Μόνο αυτός που βλέπει με τα δικά του μάτια και ακούει με τα δικά του αυτιά τι είναι μοναδικό και ιδιαίτερο στο περιβάλλον του είναι ένας αυθεντικός καλλιτέχνης. Και αυτές οι ειδικές ενοράσεις αποκαλύπτονται μόνο σε αυτόν. Ο ρεαλιστής συγγραφέας δεν ονειρεύεται, εφευρίσκει ή δημιουργεί φανταστικούς κόσμους· δεν ασχολείται με το ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας, ούτε αναζητά τους εξωραϊσμούς ως αυτοσκοπό. Είναι σαν να διαβάζει το μυστικό κώδικα που είναι εγγενής σε πράγματα, ανθρώπους και γεγονότα. Ο στόχος του καλλιτέχνη δεν είναι να περιγράψει ή να πει μια ιστορία αριστοτεχνικά και υπέροχα. Ανεξάρτητα από το πόσο καλά έχει κυριαρχήσει την παλέτα του, ανεξάρτητα από το πόσο πιστά και διεξοδικά

έχει περιγράψει κάτι, ανεξάρτητα από το πόσο καλός αφηγητής είναι, θα είναι ένας μη παραγωγικός καλλιτέχνης, σαν τη συκιά στην άκρη του δρόμου, αν δεν έχει την ικανότητα να διαβάσει αυτό το μυστικό κώδικα με το δικό του τρόπο, αν δεν κοιτάζει τον κόσμο με το δικό του τρόπο και δεν βλέπει κάτι που κανείς δεν έχει δει πριν από αυτόν.

«Σχετικά με τον πίνακά του», γράφει ο Τολστόι για τον Μιχαΐλοφ, «εκείνον που είχε τώρα στο καβαλέτο, είχε στο βάθος της καρδιάς του μια σταθερή άποψη: ότι κανείς δεν είχε ζωγραφίσει ποτέ κάτι τέτοιο. Δεν θεωρούσε τον πίνακά του καλύτερο από όλους τους Ραφαήλ, αλλά ήξερε ότι αυτό που ήθελε να εκφράσει σε αυτό τον πίνακα δεν είχε ποτέ εκφραστεί από κανέναν». Στην πραγματική ζωή συναντάμε συνεχώς τέτοια «αλαζονεία» εκ μέρους του καλλιτέχνη. Τείνουμε να το βλέπουμε αυτό ως άδεια καυχησιολογία ή ως περιφρόνηση για τους άλλους, αλλά για τον καλλιτέχνη αυτό είναι μια έκφραση του γεγονότος ότι βλέπει τον κόσμο και μεταδίδει αυτό που έχει δει με το δικό του τρόπο. Ο Βρόνσκι είδε την Άννα χίλιες φορές, είχε μελετήσει κάθε πτυχή στο φόρεμά της, παρακολουθούσε κάθε μέρα τις μεταβαλλόμενες εκφράσεις στο πρόσωπό της και την αγαπούσε. Ο Μιχαΐλοφ είδε την Άννα μόνο μερικές φορές, αλλά παρατήρησε την Άννα με τα ειδικά μάτια ενός καλλιτέχνη και ανακάλυψε σε αυτήν ό,τι δεν είχε παρατηρήσει ποτέ ο Βρόνσκι.

«Μετά την πέμπτη συνεδρία, το πορτρέτο τους εντυπωσίασε όλους όχι μόνο με την ομοιότητά του αλλά και με την ομορφιά του. Ήταν περίεργο το γεγονός ότι ο Μιχαΐλοφ μπόρεσε να ανακαλύψει αυτή την ιδιαίτερη ομορφιά. "Κάποιος έπρεπε να τη γνωρίζει και να την αγαπά όπως την αγαπώ, για να βρει την πιο γλυκιά πνευματική της έκφραση", σκεφτόταν ο Βρόνσκι, αν και ο ίδιος είχε μάθει μόνο να γνωρίζει αυτή την "πιο γλυκιά πνευματική έκφραση" μέσα από το πορτρέτο. Αλλά η έκφραση ήταν τόσο αληθινή που φαινόταν τόσο σε αυτόν όσο και σε άλλους ότι την γνώριζαν πάντα».

Ένας γνήσιος επιστήμονας ανακαλύπτει τους νόμους της φύσης, αλλιώς είναι ένας στενός σχολαστικός, ή στην καλύτερη περίπτωση ένας συλλέκτης γεγονότων· αλλά και ο καλλιτέχνης κάνει τέτοιες ανακαλύψεις. Ο Μιχαΐλοφ ανακάλυψε ένα νέο πρόσωπο με την Άννα, ενώ ο Βρόνσκι δεν είχε ανακαλύψει ποτέ τίποτα μέσα της. Ο Δαρβίνος ανακάλυψε και εξήγησε την προέλευση των ειδών. Ο Λ. Ν. Τολστόι ανακάλυψε τον Πλάτωνα Καρατάεφ, την Έροσκα, την Άννα, τη Νατάσα, τον Πιερ και τον Κουτούζοφ. Ο καθένας ενέργησε ως γνήσιος καινοτόμος, αλλά ο ένας αποδείκνυε ενώ ο άλλος έδειχνε. Ο αληθινός καλλιτέχνης, όπως και ο αληθινός επιστήμονας, προσθέτει πάντα σε αυτό που υπήρχε πριν από αυτόν, διαφορετικά είτε επαναλαμβάνει αυτό που έχει καθιερωθεί, είτε απλά περιγράφει τα πράγματα. Ας είναι η συμβολή του ασήμαντη, ας αποτύχει αυτό το μόριο να βρει πλήρη έκφραση, αλλά αν υπάρχει, τότε ο καλλιτέχνης, όπως και ο Μιχαΐλοφ, έχει το δικαίωμα να πιστεύει ότι έχει μεταδώσει αυτό που κανείς πριν από αυτόν δεν μπόρεσε να κάνει.

Δεν υπάρχει λόγος να συγχέουμε το ειδικό χάρισμα ενόρασης του καλλιτέχνη με την επιθυμία να εντυπωσιάσει τον αναγνώστη δημιουργώντας μια όμορφη στροφή φράσης, ένα ιδιαίτερο στιλ ή ένα εντελώς νέο έργο τέχνης. Μια τέτοια επιθυμία συνήθως οδηγεί σε προσποίηση, εσκεμμένο υπερεκλεπτυσμό, υπερβολική ανθηρότητα και τεχνη-

τότητα. Το έργο γίνεται ακατανόητο, και ο αναγνώστης, όπως ο διάκονος του Τουργκένιεφ, λέει στον εαυτό του: «Σκοτεινό είναι το νερό στα σύννεφα» και «Ας είναι πέρα από τη θέα μας». Πολλοί σύγχρονοι ποιητές και πεζογράφοι διαπράττουν αυτή την αμαρτία. Μπερδεύουν την ικανότητα του καλλιτέχνη να δει ό,τι δεν έχει δει κανένας άλλος με την επιθυμία να καταπλήξει τον αναγνώστη.

Όχι πολύ καιρό πριν, μια άλλη ομάδα συγγραφέων, και κριτικών ιδιαίτερα, υποστήριζαν σθεναρά τη συλλογική δημιουργικότητα, προωθώντας την ενάντια στον αριστοκρατικό ή αστικό ατομικισμό. Πολλές περιττές λέξεις αφιερώθηκαν σε αυτό το θέμα, και λέχθηκαν πολλά τα οποία ήταν απλά ανοησίες. Η ουσία του θέματος είναι ότι η δημιουργικότητα ενός καλλιτέχνη παραμένει ατομικιστική. Υπό αυτήν την έννοια κανένας προλεταριακός συγγραφέας δεν διαφέρει κατά οποιοδήποτε ουσιαστικό τρόπο από τον ρεαλιστή-ζωγράφο Μιχαΐλοφ. Η αναφορά στο συλλογικό χαρακτήρα της δημιουργίας δημοφιλών επών, τραγουδιών ή παραμυθιών δεν είναι πειστική, γιατί η πρόσφατη έρευνα έδειξε ότι ακόμη και εδώ σχεδόν πάντα ασχολούμαστε με την ατομική δημιουργικότητα. Τέτοια επιχειρήματα σχετικά με τον κολεκτιβισμό είναι επίσης αμφίβολα από πρακτική άποψη. Αντί να πούμε στους νέους μας: ακολουθήστε τα βήματα των καλύτερων ρεαλιστικών κλασικών μας, αφομοιώστε πρώτα απ' όλα ό,τι θεωρούσαν ως το βασικό καθήκον της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας, δημιουργήστε χώρο για τα μάτια και τα αυτιά σας, διαθλάστε τον κόσμο μέσω του πρίσματος της δικής σας ατομικότητας χωρίς να ξεφύγετε από την προλεταριακή κολεκτίβα· αντί γι' αυτό λένε: αυτά είναι αστικά υπολείμματα· ο προλεταριακός συγγραφέας διαφέρει ουσιαστικά στη διαδικασία της δημιουργικότητας από τους Τολστόι, τους Πούσκιν και τους Γκόρκι. Είναι κολεκτιβιστής, επομένως: Κάτω ο ατομικισμός στη δημιουργικότητα! Κάτω η δημιουργικότητα σε απομόνωση! Κάτω το άτομο και το ιδιαίτερο! Ας δημιουργήσουμε συλλογικά, από κοινού! – Όλα αυτά είναι καθαρά και απλά αριστερίστικη παιδικότητα. Οι κολεκτιβιστές μας έχουν ακούσει την έκκληση, αλλά δεν ξέρουν από πού προέρχεται. Πρέπει να αγωνιστούμε ολόψυχα ενάντια στον ατομικισμό στην τέχνη στην εποχή της πτώσης, στην εποχή της παρακμής και της αποσύνθεσης της αστικής κοινωνίας. Ένας τέτοιος ατομικισμός δεν αναγνωρίζει παρά τη δημιουργικότητα κάποιου για τον εαυτό του και από μέσα του. Αλλά αγωνιζόμενοι ενάντια σε τέτοιες κοινωνικές διαθέσεις, δεν πρέπει να κηρύξουμε ένα πόλεμο ενάντια στον υγιή ατομικισμό στη δημιουργικότητα, ο οποίος, τρεφόμενος από την πραγματικότητα, εισάγει αυτό που είναι μοναδικό και μη επαναλήψιμο. Ήταν ακριβώς αυτό το είδος δημιουργικής εργασίας που μας έδειξε ο Λ. Ν. Τολστόι όταν μας έδωσε τον Μιχαΐλοφ. Αυτό θα γίνει σαφέστερο αν ρίξουμε μια πιο προσεκτική ματιά σε αυτό που λέει ο Τολστόι σχετικά με την αφαίρεση των πέπλων.

Περιγράφοντας τη διαδικασία του δημιουργικού έργου του Μιχαΐλοφ, ο Τολστόι επαναλαμβάνει πεισματικά, όπως θυμάται ο αναγνώστης, ότι ο Μιχαΐλοφ φαινόταν να αφαιρεί πέπλα από τη φιγούρα: «Φαινόταν να αφαιρεί πέπλα από αυτή, πέπλα που την εμπόδιζαν να είναι εντελώς ορατή». «Είδε απομεινάρια πέπλων που δεν είχαν αφαιρεθεί πλήρως» κοκ. Τι σημαίνει αυτή η αφαίρεση των πέπλων; Ο Μιχαΐλοφ βρήκε το τυπικό, μια πιο πλήρη έκφραση της ιδέας του, και ταυτόχρονα το ανεπανάληπτο, το ατομικό. Η

φιγούρα έτσι ζωντανεύει. Όμως, στο σκίτσο δεν αντιστοιχούσαν όλα στη φιγούρα που είχε διαμορφωθεί στον ατομικό τύπο. Η φιγούρα έπρεπε να απεκδυθεί από κάθε τι το περιττό και τυχαίο. Ο Μιχαΐλοφ «ξεφλούδισε» τη φιγούρα. Η εκφραστική εικόνα «αφαίρεση των πέπλων» δεν σημαίνει τίποτα μυστικιστικό· είναι ένας θαυμάσιος τρόπος για να περιγράψουμε πώς ο Μιχαΐλοφ αποκάλυψε στο έργο του το συγκεκριμένο που είχε δει.

Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι ο Λεβ Νικολάεβιτς τονίζει τον παθητικό ρόλο του καλλιτέχνη: «Δεν άλλαζε τη φιγούρα». Η φιγούρα δίνεται, ζει ήδη τη δική της ζωή και το έργο του καλλιτέχνη είναι να αφαιρέσει ό,τι μας εμποδίζει να τη δούμε καθαρά. Εδώ η κατανόηση του συγγραφέα για τη ρεαλιστική δημιουργικότητα συνορεύει με τον αφελή ρεαλισμό. Είναι σαν ο πραγματικός κόσμος να κατοικείται από φιγούρες που μας δίνονται σε πίνακες, αντί να έχουν δημιουργηθεί από τη φαντασία του καλλιτέχνη. Ο φανταστικός κόσμος της τέχνης πραγματώνεται, υλοποιείται. Ο ποιητής με το ίδιο επώνυμο με τον Λεβ Νικολάεβιτς, ο Α. Κ. Τολστόι, εξέφρασε την ίδια άποψη στις ακόλουθες γραμμές:

Υπάρχουν πολλές αόρατες μορφές και άγνωστοι ήχοι στο χώρο,
Υπάρχουν πολλοί θαυμαστοί συνδυασμοί λέξης και φωτός,
Αλλά μόνο αυτός που μπορεί να δει και ν' ακούσει μπορεί να μας τους δώσει,
Αυτός που έχει πιάσει μόνο μια γραμμή της μορφής, ή έναν ήχο, ή μια λέξη,
Ωστόσο, φέρνει όλη την πλάση μαζί της στον έκπληκτο κόσμο μας.

Ασφαλώς, μια τέτοια περιγραφή της δημιουργικής διαδικασίας και της σχέσης του καλλιτέχνη με τον κόσμο γύρω του έχει μεταφορικό χαρακτήρα σε μεγάλο βαθμό. Αλλά αυτή η μεταφορά –η αφαίρεση των πέπλων– περιέχει ένα ορισμένο νόημα, η μεταφορά δεν είναι τυχαία. Και δεν είναι τυχαία ειδικά για τον Λ. Ν. Τολστόι. Δεν είναι εδώ το μέρος για να σκάψουμε βαθύτερα στην ουσία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της εθνικής μας ιδιοφυΐας, αλλά η φανταστική έκφραση, «αφαίρεση των πέπλων», δεδομένου του αφελούς ρεαλισμού του Τολστόι, είναι η πιο κατάλληλη προσέγγιση για τη δημιουργικότητά του. Σε όλα τα έργα του ο Τολστόι ασχολήθηκε κυρίως με την αφαίρεση πέπλων. Η ιδιοφυΐα του κατευθυνόταν στην αποκάλυψη της ζωής. Με τον Τολστόι, δεν παρατηρείτε καμία τεχνητότητα, καμία συγγραφική άδεια, καμιά επιθυμία να εντυπωσιάσει τον αναγνώστη με κάποιο εφέ. Το μεγάλο χέρι του αφαιρούσε το πέπλο, και ο αναγνώστης χαιρετίζεται με τη ζωή που έχει δει χίλιες φορές, αλλά επίσης βλέπει για πρώτη φορά. Ο Τολστόι προχωρούσε πάντα από το περίπλοκο και το πολύπλευρο στο απλό και το ακέραιο. Δεν είναι τυχαίο που τον ονόμασαν μεγάλο απλουστευτή. Υπάρχει κάτι παιδικό στην αντίληψη του Τολστόι για τον κόσμο, κάτι που δίνεται πρωταρχικά. Άνοιξε για μας μια ζωή που είναι πρωτόγονη στις ρίζες της και ειδωλολατρική στη χαρά της. Απελευθέρωσε τη ζωή από όλα όσα ο σύγχρονος πολιτισμός –την τερατώδη δομή της κοινωνικής ζωής, τις άγριες σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, κ.λπ.– έχει αποθέσει πάνω της σε τεράστια σκοτεινά στρώματα. Διερευνήστε περαιτέρω πώς ο Τολστόι απογύμνωσε και αφαίρεσε τα πέπλα από τις ανθρώπινες προθέσεις, τα συναισθήματα και τις πρά-

ξεις και πόσο ξεκάθαρα είδε τι ήταν γνήσιο πίσω από αυτό που είχε κρυφτεί προσεκτικά.

Ας πάρουμε ένα απλό παράδειγμα για λόγους εξήγησης. Περιγράφοντας το θάνατο του Νικολάι Λεβίν, ο Τολστόι γράφει: «Όλοι ήξεραν ότι αναπόφευκτα θα πεθάνει σύντομα και ότι ήταν ήδη μισοπεθαμένος. Όλοι ήθελαν μόνο ένα πράγμα, να πέθαινε το συντομότερο δυνατό. Όμως όλοι έκρυβαν αυτή την επιθυμία, του έδιναν φάρμακα από μπουκαλάκια, αναζητούσαν νέα φάρμακα και γιατρούς, και έτσι εξαπατούσαν τον ίδιο, τον εαυτό τους και τους άλλους». Αυτό είναι ένα τυπικό απόσπασμα, όμοια με το οποίο μπορεί να βρεθούν σχεδόν σε κάθε σελίδα στον Τολστόι. Κανείς δεν μπόρεσε, με τόσο απερίγραπτη δύναμη, να απεικονίσει και να εκθέσει τις προσποιήσεις, την πλαστότητα, τα ψέματα και όλα τα τεχνητά ή επιδεικτικά πράγματα. Και αυτό γιατί είδε τη ζωή με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Είχε ένα χάρισμα να βλέπει, στα ίδια τα σπλάχνα της ζωής, και στις πιο περίπλοκες ή ανάμικτες καταστάσεις, αυτό που ήταν απλό, αληθινό και απέριττο. Ω, ήταν πολύ ικανός να αφαιρεί τα πέπλα! Υπήρχε ένας άλλος άνθρωπος, σε έναν άλλο χώρο, στον τομέα της κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής, ο οποίος ήταν όχι λιγότερο ικανός από τον Τολστόι να «αφαιρεί τα πέπλα» που μέχρι τώρα κάλυπταν την κοινωνική μας ζωή – ο Βλαντιμίρ Ίλιτς Λένιν...

Η θεωρία της αφαίρεσης των πέπλων καθορίζει υπέροχα την ουσία της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας πρώτιστα του ίδιου του Τολστόι.

Παραπέρα. Ο αφελής ρεαλισμός του Τολστόι μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητός αν εξηγηθεί χρησιμοποιώντας τα λόγια του Μπελίνσκι από το άρθρο «Τα ποιήματα του Μ. Λερμόντοφ» (και ο Τολστόι μας δίνει λόγο να κάνουμε ακριβώς αυτό). «Η πραγματικότητα», διαβάζουμε στον Μπελίνσκι*, «είναι όμορφη καθαυτή, αλλά είναι όμορφη στην ουσία της, σύμφωνα με τα στοιχεία της και το περιεχόμενό της, και όχι σύμφωνα με τη μορφή της. Από αυτή την άποψη, η πραγματικότητα είναι καθαρός χρυσός, αλλά ανεπεξέργαστος, που βρίσκεται μέσα σε σωρούς ορυκτού και γης· η επιστήμη και η τέχνη εξευγενίζουν το χρυσό της πραγματικότητας και τον αναδιαμορφώνουν σε εξαιρετικές μορφές. Συνεπώς, η επιστήμη και η τέχνη δεν ασχολούνται με την επινόηση μιας νέας και απρόβλεπτης πραγματικότητας. Αντλούν από αυτό που ήταν, είναι και θα είναι, έτοιμο υλικό, έτοιμα στοιχεία, κοντολογίς, έτοιμο περιεχόμενο, και τους δίνουν την κατάλληλη μορφή... Επομένως, τόσο στην επιστήμη όσο και στην τέχνη, η πραγματικότητα μοιάζει με την πραγματικότητα σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό από την ίδια την πραγματικότητα, και το έργο τέχνης, που βασίζεται στην επινόηση, είναι υψηλότερο από κάθε γεγονός».

Μπορούμε να προσυπογράψουμε πλήρως μια τέτοια κατανόηση του αφελούς ρεαλισμού του Τολστόι και της αφαίρεσης των πέπλων.

Πρέπει, ωστόσο, να προβούμε σε μια απαραίτητη διευκρίνιση, η οποία είναι εξαιρετικά σημαντική.

Οι αντιλήψεις ενός ατόμου για την πραγματικότητα αναπτύσσονται σε εξάρτηση

---

* Βησσαρίων Μπελίνσκι (1811-1848): Ρώσος λογοτεχνικός κριτικός, επαναστάτης-δημοκράτης πολέμιος της τσαρικής απολυταρχίας.

από το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει. Σε μια κοινωνία που χωρίζεται σε τάξεις, αυτό είναι πάντα ένα ταξικό περιβάλλον. Επομένως, ο καλλιτέχνης, απεικονίζοντας ή μεταμορφώνοντας την πραγματικότητα, αφαιρώντας τα πέπλα της, ενεργεί υπό την καθοριστική επιρροή των σκέψεων και των συναισθημάτων στην τάξη που άσκησε την ισχυρότερη επιρροή σε αυτόν. Αλλά οι τάξεις εμπλέκονται σε έναν αγώνα μεταξύ τους, υπερασπιζόμενες τα συμφέροντά τους σε αυτό τον αγώνα. Η στάση ενός καλλιτέχνη απέναντι στην πραγματικότητα στην ταξική κοινωνία καθορίζεται συνεπώς από τις ταξικές αντιφάσεις. Αυτή η εξαιρετικά σημαντική αλήθεια, η οποία δεν λήφθηκε υπόψη ούτε από τον Μπελίνσκι, ούτε ακόμη λιγότερο από τον Τολστόι, περιπλέκει το πρόβλημα του κόσμου της τέχνης και του κόσμου της πραγματικότητας.

Ο Ι. Σ. Τουργκένιεφ δυσαρεστούνταν πολύ με τους κριτικούς που, κατά τη γνώμη του, ήταν πεπεισμένοι ότι ο συγγραφέας ασχολείται αδιάκοπα στα γραπτά του με την προβολή των δικών του ιδεών. Επιβεβαίωνε ότι ο καλλιτέχνης προσπαθεί κυρίως να «αναπαράγει με ακρίβεια και δύναμη» την αλήθεια, «την πραγματικότητα της ζωής». Αυτό το σχόλιο του Τουργκένιεφ είναι εν μέρει αληθινό. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι υποκειμενικά κάθε γνήσιος καλλιτέχνης προσπαθεί να απεικονίσει την πραγματικότητα της ζωής. Βιώνει τη μεγαλύτερη ευτυχία αν είναι βέβαιος ότι το κατάφερε. Είναι επίσης αλήθεια ότι υπάρχουν κριτικοί, και σε καμία περίπτωση δεν έχουν εξαφανιστεί στην εποχή μας, οι οποίοι υποθέτουν αφελώς ότι ο καλλιτέχνης ασχολείται μόνο με την προβολή των ιδεών του και δεν ανησυχεί για την πραγματικότητα της ζωής. Αλλά δεν υπάρχει επίσης αμφιβολία ότι, στην απεικόνιση της πραγματικότητας της ζωής, ο καλλιτέχνης βλέπει αυτή την πραγματικότητα μέσω του πρίσματος των σκέψεων και των συναισθημάτων της τάξης του. Αντικειμενικά εισάγει τις ιδέες της τάξης του, και σχεδόν πάντα το κάνει ασυνείδητα. Κάτω από την επίδραση αυτών των σκέψεων και των συναισθημάτων αναπαράγει την πραγματικότητα της ζωής μόνο στο βαθμό που του επιτρέπουν αυτές οι σκέψεις και τα συναισθήματα. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η πραγματικότητα της ζωής αποδίδεται πολύ μονόπλευρα, υπάρχουν στιγμές που διαστρεβλώνεται εντελώς, και υπάρχουν στιγμές που αυτή η πραγματικότητα εμφανίζεται οξυμένα και καθαρά. Η τελευταία περίπτωση συνήθως συμβαίνει αν ο καλλιτέχνης αντανακλά τις σκέψεις και τα συναισθήματα μιας τάξης που ανθεί, ή μιας τάξης που ανέρχεται, κοντολογίς, μιας τάξης που σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή εκφράζει πιο ξεκάθαρα τα γενικά συμφέροντα της κοινωνίας συνολικά, τα συμφέροντα μιας κίνησης προς τα εμπρός.

Από αυτές τις θεωρήσεις απορρέει ένας αριθμός εξαιρετικά σημαντικών συμπερασμάτων.

Ο καλλιτέχνης που έχει καταλάβει την αλήθεια για τον ταξικό χαρακτήρα της τέχνης πρέπει να εξηγήσει: προς όφελος ποιας τάξης δημιουργεί την τέχνη του; Είναι υποχρεωμένος να απορρίπτει όλες τις ασήμαντες θεωρίες για το πώς η τέχνη είναι πάνω από την πολιτική, πώς υπάρχει για τον εαυτό της και είναι αυτάρκης ως τέτοια, πώς ο καλλιτέχνης είναι ο «γιος των ουρανών», ένα ουράνιο ον κοκ. Αν είναι επιπλέον πεπεισμένος ότι τα συναισθήματα και οι σκέψεις του βρίσκονται στο πλευρό του προλεταριάτου, τότε πρέπει να θέτει το ερώτημα: πώς μπορεί καλύτερα να «αφαιρέσει τα πέπλα» από

την περιβάλλουσα πραγματικότητα προς το συμφέρον αυτής της τάξης; Αυτό δεν είναι καθόλου ένα αδιάφορο ερώτημα, ειδικά στην εποχή μας των πιο τεταμένων ταξικών πολέμων και μαχών. Η διευκρίνιση της αλήθειας για τον ταξικό χαρακτήρα της τέχνης θα βοηθούσε πολλούς από τους σημερινούς σοβιετικούς συγγραφείς να βρουν το δρόμο τους στο σύγχρονο λογοτεχνικό κόσμο μας και να αποφύγουν τα λάθη, πολλές φορές πολύ πρωτόγονα, που διαπράττουν.

Ο κριτικός που έχει αφομοιώσει αυτή την αλήθεια και αξιολογεί ένα έργο πρέπει πάντα να εξηγεί: σε ποιο βαθμό η πραγματικότητα αναπαράγεται αντικειμενικά και με ακρίβεια στο δεδομένο έργο· αν έχουν γίνει καλλιτεχνικές ανακαλύψεις στο έργο και ποιες· πώς μπορεί κάποιος να εξηγήσει την ορθότητα ή την ανακρίβεια αυτού που έχει κάνει ο καλλιτέχνης στην απεικόνιση της «πραγματικότητας της ζωής»· τι ψεύτικα πράγματα εισήγαγε λόγω του ταξικού υποκειμενισμού του, ή, αντίθετα, σε ποιο βαθμό τα ταξικά συναισθήματα και οι σκέψεις έχουν βοηθήσει τον καλλιτέχνη να βρει την «πραγματικότητα»· ποιο είναι το σχετικό κοινωνικό βάρος αυτών των συναισθημάτων και σκέψεων· πώς μεταδίδονται στο έργο τέχνης κοκ.

Αρχίσαμε να μιλάμε για αντικειμενικότητα και ακρίβεια στην τέχνη. Αυτές οι λέξεις κάνουν μερικούς ανθρώπους να τρέμουν. Συγχωρήστε με, αλλά αυτό που κηρύσσεται είναι η μη ταξική, καθολικά ανθρώπινη, αιώνια, απόλυτη τέχνη! Είναι επομένως χρήσιμο να υπενθυμίσουμε στους ανθρώπους για άλλη μια φορά τι έχει γραφτεί για την αντικειμενικότητα όχι μόνο από ευγενείς όπως ο Τολστόι και ο Τουργκένιεφ, αλλά και από τον Πλεχάνοφ, τον καλύτερο θεωρητικό των μαρξιστών όταν πρόκειται για ζητήματα της τέχνης. Τι μπορεί να είναι πιο υποκειμενικό από τις αντιλήψεις της ομορφιάς; Όταν πρόκειται για το γούστο, οι άνθρωποι λένε: στον καθένα το δικό του. Ωστόσο, κατά την άποψη του Πλεχάνοφ, υπάρχουν αντικειμενικά μέτρα της ομορφιάς. Ανασκευάζοντας τις κατηγορίες ότι αυτός, ο Πλεχάνοφ, επέτρεπε την ύπαρξη ενός απόλυτου κριτηρίου ομορφιάς, ο Γκεόργκι Βαλεντίνοβιτς έγραφε:

«Δεν νομίζω ότι υπάρχει, ή μπορεί να υπάρξει, ένα απόλυτο κριτήριο ομορφιάς. Οι έννοιες των ανθρώπων για την ομορφιά αλλάζουν αναμφίβολα κατά τη διάρκεια της ιστορικής διαδικασίας. Όμως, ενώ δεν υπάρχει απόλυτο κριτήριο ομορφιάς, ενώ όλα τα κριτήρια είναι σχετικά, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει αντικειμενική δυνατότητα να κρίνουμε αν ένα δεδομένο καλλιτεχνικό σχέδιο έχει εκπληρωθεί καλά ή όχι. Ας υποθέσουμε ότι ένας καλλιτέχνης θέλει να ζωγραφίσει μια "γυναίκα στα μπλε". Αν αυτό που απεικονίζει στην εικόνα του μοιάζει πραγματικά με μια τέτοια γυναίκα, θα πούμε ότι κατάφερε να ζωγραφίσει μια καλή εικόνα. Αλλά αν, αντί για μια γυναίκα που φορά ένα μπλε φόρεμα, βλέπουμε στον καμβά του αρκετές στερεομετρικές μορφές λίγο πολύ παχιά και λίγο πολύ πρωτόγονα βαμμένες εδώ και εκεί με μπλε χρώμα, θα πούμε ότι οτιδήποτε και αν έχει ζωγραφίσει, σίγουρα δεν είναι μια καλή εικόνα. Όσο πιο κοντά η εκπλήρωση αντιστοιχεί στο σχέδιο, ή –για να χρησιμοποιήσω μια πιο γενική έκφραση– όσο πιο κοντά η μορφή μιας καλλιτεχνικής παραγωγής αντιστοιχεί στην ιδέα της, τόσο πιο επιτυχημένη είναι. Ιδού ένα αντικειμενικό κριτήριο» («Τέχνη και Κοινωνική Ζωή»).

Αν είναι δυνατό να μιλάμε για ένα αντικειμενικό κριτήριο στις κρίσεις των ανθρώ-

πων για την ομορφιά, τότε υπάρχει ακόμη λιγότερος λόγος να αρνηθούμε την ύπαρξη ενός τέτοιου μέτρου σε ερωτήματα σχετικά με τη σχέση του κόσμου της τέχνης με τον κόσμο της πραγματικότητας. Οι άνθρωποι που αρνούνταν την ύπαρξη ενός αντικειμενικού κριτηρίου κατηγορήθηκαν από τον σύντροφο Πλεχάνοφ για τη διάπραξη της «αμαρτίας του ακραίου υποκειμενισμού». Αλλά ακριβώς μια τέτοια αμαρτία διαπράττεται από εκείνους τους συντρόφους μεταξύ της ομάδας Να Πόστου, οι οποίοι, έχοντας αφομοιώσει την ιδέα ότι η τέχνη σε μια ταξική κοινωνία έχει ένα ταξικό χαρακτήρα, συνεχίζουν υποθέτοντας ότι αυτό αποκλείει οποιαδήποτε πιθανότητα να τεθεί το ζήτημα της αντικειμενικότητας στην τέχνη και να απαντηθεί θετικά. Εκτός από την ανάγνωση του Πλεχάνοφ, θα ήταν πολύ χρήσιμο να σκεφτούν προσεκτικά τι έγραψε ο Τολστόι σχετικά με τον Μιχαΐλοφ, ειδικά για την αφαίρεση των πέπλων.

Οι ενοράσεις του Τολστόι για την αφαίρεση των πέπλων δεν έχουν χάσει τη σημασία τους ακόμη και τώρα και σε άλλα πλαίσια. Τα εκδοτικά μας γραφεία πλημμυρίζονται τώρα από πολλά χειρόγραφα πεζογραφίας και ποίησης. Ποτέ πριν στη Ρωσία δεν έχουν γραφτεί τόσα πολλά μυθιστορήματα, ιστορίες και ποιήματα όπως σήμερα. Αυτό είναι ένα ευπρόσδεκτο σύμπτωμα. Όταν ακούμε ότι στην πόλη τάδε στην επαρχία Ουστιούγκ έχει σχηματιστεί μια λογοτεχνική ομάδα «Περεβάλ», ή ότι στο τάδε ή δείνα εργοστάσιο έχουν σχηματίσει ένα τμήμα της ομάδας «Οκτώβρης», αυτό από μόνο του μαρτυρεί την τεράστια πολιτιστική ανάπτυξη της ΕΣΣΔ. Ένας σημαντικός αριθμός χειρογράφων είναι γραμμένα σε λογοτεχνικό, γραμματισμένο και ομοιόμορφο στιλ, προικισμένο με γνώση των τελευταίων τεχνικών επινοήσεων. Ωστόσο, η βασική τους ανεπάρκεια είναι προφανής. Η πλειονότητα των πεζογράφων και ποιητών δεν έχουν μάθει ότι ο γνήσιος καλλιτέχνης πρέπει να αφαιρέσει τα πέπλα από τη ζωή, πρέπει να κάνει καλλιτεχνικές ανακαλύψεις (ακόμη και τις πιο ασήμαντες) και να μπορεί να δει τι είναι μοναδικό. Γράφουν πολεμικά σκίτσα από την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου και αφηγούνται εκπληκτικά και ασυνήθιστα περιστατικά, συνήθως από την εποχή των επαναστατικών αγώνων· εδώ βρίσκουμε πυροβολισμούς, και την Τσεκά, και Λευκοφρουρούς, και κουλάκους, και στρατηγούς των Λευκών στρατών. Αυτό που ξεχνούν είναι ότι η τέχνη δεν υπάρχει ακόμη στην απλή περιγραφή των επεισοδίων ή σε συναρπαστικά παραμύθια αν δεν περιέχουν σημαντική ποσότητα καλλιτεχνικής σκέψης, αν ο καλλιτέχνης δεν προσπαθεί να αφαιρέσει τα πέπλα από αυτή τη σκέψη. Ένα επεισόδιο, περιστατικό, γεγονός ή περιπέτεια γίνεται ένα καλλιτεχνικό γεγονός μόνο όταν ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με το βαθύ και κατάλληλο σχόλιο του Α. Κ. Τολστόι, έχοντας «συλλάβει μια γραμμή της μορφής, ή έναν ήχο ή μια λέξη... φέρνει ολόκληρη τη δημιουργία μαζί με αυτή στον έκπληκτο κόσμο μας». Σε ξεχωριστά μέρη, με λεπτομέρειες, σε ξεχωριστούς πίνακες πρέπει κανείς να μπορεί να ανακαλύψει αυτό το σύνολο· τότε το μέρος, το τετριμμένο και το συμπτωματικό γίνονται τυπικά για το όλο και εκπλησσόμαστε. Το αντιλαμβανόμαστε αυτό ως κάτι νέο. Μια ιστορία για έναν σκώρο που έχει πιάσει κάποιος, που έχει εισαχθεί τεχνητά σε μια αφήγηση, για να τη γεμίσει, βγαίνει έξω από τα όρια της τέχνης, ανεξάρτητα από το πόσο καλά την αφηγούνται. Αλλά μια ιστορία για τον ίδιο σκώρο στη σκηνή όπου ο Καρένιν επισκέπτεται τον δικηγόρο που έχει αναλάβει το διαζύγιο (κατά

τη διάρκεια της υποδοχής και της διαβούλευσης με τον Καρένιν, ο δικηγόρος πιάνει το σκώρο), ανήκει στο χώρο της καλλιτεχνικής τελειότητας. Χάρη σε αυτό το σκώρο ο αναγνώστης παίρνει μια σαφή εικόνα του δικηγόρου, του πρόσφατα διακοσμημένου διαμερίσματός του, της διανοητικής κατάστασης του Καρένιν και της σχέσης τους μεταξύ τους. Αυτό που προκύπτει είναι το σύνολο.

Στο *Το Πορτραίτο* του Γκόγκολ, ο δανειστής στην ασιατική ρόμπα με τα διαβολικά καταστροφικά μάτια οδηγεί τους καλλιτέχνες σε καταστροφή απαιτώντας να είναι επίσης «πιστοί στη φύση», να αποδίδουν «με κυριολεκτική ακρίβεια κάθε ασήμαντο χαρακτηριστικό». Η καθοδική ολίσθηση για τους καλλιτέχνες ξεκινά με την αντιγραφή. Σε αντίθεση με μια τέτοια αντιγραφή, ο Γκόγκολ προσέφερε ένα σύμπλεγμα από υπέροχες σκέψεις και συναισθήματα, μετατρέποντας την πραγματικότητα στο έργο της τέχνης και επιτρέποντας στον καλλιτέχνη να διεισδύσει στον «εσωτερικό κώδικά» της. Η αφαίρεση των πέπλων του Τολστόι απέχει πολύ από την αντιγραφή (νατουραλισμός).

Ένα σημαντικό εμπόδιο στην καλλιτεχνική δημιουργικότητα είναι η λησμονιά αυτού που πρέπει να εμπνεύσει τον συγγραφέα ή τον ποιητή. Πολύ συχνά οι κύκλοι και οι σχολές μας παρεμβαίνουν σε αυτό το πεδίο. Έχουμε δει την ανάπτυξη τόσων πολλών λογοτεχνικών σχολών, ενώσεων και τάσεων· και κατά καιρούς τόσο στενή νοοτροπία κύκλων, τέτοια αυτο-ικανοποίηση και αυτο-προώθηση της ομάδας, τέτοια έλλειψη ανοχής απέναντι σε αυτό που ουσιαστικά είναι στενά συνδεδεμένες ομάδες, που, λόγω αυτών των ενδιαφερόντων και απαιτήσεων των κύκλων, ο συγγραφέας μερικές φορές ξεχνά εντελώς τις στοιχειώδεις απαιτήσεις που του θέτει η τέχνη. Αυτό που αρχικά είναι μια καλά εννοούμενη ομάδα σύντομα μετατρέπεται σε ομάδες που παραλύουν τον καλλιτέχνη, τον αποσπούν από τη δημιουργική δραστηριότητα και τον παρασύρουν σε λάθος δρόμο. Ένα άλλο τμήμα των συγγραφέων εξαναγκάζουν τις παραγωγές τους να ταιριάζουν σε έτοιμα σχέδια που ενοικιάζονται για την περίσταση. Και στις δύο περιπτώσεις αυτό που παράγεται είναι κάτι βιασμένο, τεχνητό, ψευδές και επομένως μη πειστικό.

Λαμβάνοντας υπόψη όσα έχουν ειπωθεί, δεν θα ήταν επιζήμιο αν ένας αριθμός ανθρώπων σκεφτόταν προσεκτικά τις γραμμές που έγραψε ο Τολστόι για τον Βρόνσκι. Γνωρίζουμε ότι ο Βρόνσκι ενδιαφέρθηκε για τη ζωγραφική όταν βρισκόταν στο εξωτερικό, και κάποτε άρχισε να ζωγραφίζει πολύ σοβαρά.

«Καθώς είχε μια ικανότητα να κατανοεί την τέχνη, και για αληθινή και καλαίσθητη απομίμηση στην τέχνη της ζωγραφικής, φανταζόταν τον εαυτό του να έχει το αληθινό πράγμα που είναι απαραίτητο για έναν καλλιτέχνη, και αφού δίστασε για λίγο ποιο στιλ ζωγραφικής να επιλέξει –θρησκευτικό, ιστορικό, ρεαλιστικό ή καθημερινό– άρχισε να ζωγραφίζει. Εκτιμούσε όλα τα είδη και θα μπορούσε να αισθανθεί έμπνευση από οποιοδήποτε από αυτά· αλλά δεν είχε καμία αντίληψη για το ενδεχόμενο να μη γνωρίζει απολύτως τίποτα για οποιαδήποτε σχολή ζωγραφικής και να εμπνέεται άμεσα από αυτό που είναι μέσα στην ψυχή, χωρίς να νοιάζεται αν αυτό που ζωγραφίζει θα ανήκει σε οποιαδήποτε αναγνωρισμένη σχολή. Δεδομένου ότι δεν ήξερε τίποτα από αυτό, και αντλούσε την έμπνευσή του όχι άμεσα από τη ζωή, αλλά έμμεσα από τη ζωή που ενσαρκώνεται

στην τέχνη, η έμπνευσή του ερχόταν πολύ γρήγορα και εύκολα και το ίδιο γρήγορα και εύκολα ήρθε η επιτυχία του στο να ζωγραφίζει κάτι πολύ παρόμοιο με το είδος της ζωγραφικής που προσπαθούσε να μιμηθεί».

Ο Μιχαΐλοφ νόμιζε ότι ο Βρόνσκι ήταν ένας ντιλετάντης στην τέχνη. Δεν έχουμε έλλειψη τέτοιων τύπων. Αλλά συχνά ακόμη και εκείνοι που δεν μπορείς να τους αποκαλέσεις ντιλετάντες, όπως ο Βρόνσκι, δεν εμπνέονται άμεσα από τη ζωή, αλλά έμμεσα από αυτόν ή εκείνο τον τύπο τέχνης, από μια τάση, σχολή ή κύκλο μολυσμένο επιπλέον από ένα στενό συντεχνιακό ή σωματειακό πνεύμα. Είναι καλό αν ο καλλιτέχνης εμπνέεται από τον ένα ή τον άλλο τύπο τέχνης, αλλά το πρόβλημα είναι ότι κύκλοι και οργανώσεις κατευθύνουν τη δραστηριότητά τους κυρίως για να συμπέσει με την κατάληψη των συντακτικών επιτροπών περιοδικών, εφημερίδων, εκδοτικών οίκων κοκ. Το τι παράγει αυτό το βλέπουν όλοι. Η ομάδα των συγγραφέων που προέρχονται κυρίως από το παλαιότερο στρώμα διανοουμένων πάσχει από άλλες ελλείψεις. Αυτοί οι συγγραφείς είναι απαλλαγμένοι από την ομαδική έμπνευση, αλλά και αυτοί δεν εμπνέονται άμεσα από τη ζωή, αλλά από άτονα, υπερβολικά υποκειμενικά συναισθήματα που απέχουν από τη ζωντανή πραγματικότητα. Έχουν δημιουργήσει τους δικούς τους ασήμαντους και κλειστούς μικρούς κόσμους και υποθέτουν ότι όλα περιστρέφονται γύρω τους. Δεν ακούν τις ισχυρές φωνές της ζωής, δεν βλέπουν πώς γεννιέται το νέο μέσα στην αγωνία, τη θλίψη και τη χαρά, κάτω από ένα τρελό βαθμό έντασης. Γράφουν για τον εαυτό τους, για δεκάδες ή για εκατοντάδες, ενώ εκατοντάδες χιλιάδες ούτε τους καταλαβαίνουν ούτε τους γνωρίζουν, ούτε θέλουν να τους γνωρίσουν. Νομίζουν ότι δεν είναι κατανοητοί λόγω άγνοιας και έλλειψης πολιτισμού, ότι τα συναισθήματά τους είναι πολύ εκλεπτυσμένα και μοναδικά για τον «όχλο», και ότι οι ανακαλύψεις τους είναι προσβάσιμες μόνο στους εκλεκτούς.

Αυτό που είναι νέο προκαλεί θαυμασμό, αλλά αφού είχε εκπλαγεί από το πορτρέτο της Άννας που είχε ζωγραφίσει ο Μιχαΐλοφ, ο Βρόνσκι αμέσως παραιτήθηκε· αντιλήφθηκε και κατάλαβε την ειδική έκφραση του προσώπου της, από την οποία η καλλιτέχνης είχε αφαιρέσει τα πέπλα. Η ατυχία σήμερα, ωστόσο, έγκειται στο γεγονός ότι οι υποκειμενιστές μας στην τέχνη δεν γίνονται κατανοητοί από ανθρώπους του δικού τους πολιτιστικού επιπέδου, από ανθρώπους που δεν έχουν λιγότερο συναίσθημα και σκέψη. Ακόμα πιο πικρό είναι το γεγονός ότι δεν καταλαβαίνουν τον εαυτό τους. Ο σολιψισμός στην τέχνη, όπως και στη φιλοσοφία, οδηγεί πάντα σε μια τέτοια αποτυχία κατανόησης. Ανάμεσά μας σήμερα υπάρχει μια δίψα για ζωή, και άνθρωποι που είναι πρόθυμοι να την ακολουθήσουν, αλλά και οι άνθρωποι και η ζωή πρέπει να προσεγγιστούν με τον τολστοϊκό τρόπο: πρέπει κανείς πρώτα απ' όλα να είναι πρόθυμος να παρατηρεί προσεκτικά και να ακούει προσεκτικά.

***

Στο βιβλίο του *Τι είναι Τέχνη;* ο Λ. Ν. Τολστόι θεώρησε ότι το διακριτικό γνώρισμα της τέχνης είναι το γεγονός ότι αυτή, η τέχνη, είναι ένας τρόπος επικοινωνίας μεταξύ

ανθρώπων μέσω συναισθημάτων. Ο Γκ. Β. Πλεχάνοφ είχε δίκιο να αντιταχθεί σε αυτή τη διατύπωση: «Δεν είναι αλήθεια... ότι η τέχνη εκφράζει μόνο τα συναισθήματα των ανθρώπων. Όχι, εκφράζει τόσο τα συναισθήματα όσο και τις σκέψεις τους, αλλά τα εκφράζει όχι αφηρημένα, αλλά σε ζωντανές εικόνες. Εδώ βρίσκεται το κύριο διακριτικό γνώρισμά της» («Επιστολές χωρίς παραλήπτη»). Πράγματι, ο *Φάουστ* του Γκαίτε εκφράζει όχι μόνο τα συναισθήματα του Γκαίτε, αλλά ολόκληρη τη φιλοσοφική θεώρησή του. Η *Άννα Καρένινα* εκφράζει όχι μόνο συναισθήματα, αλλά πολλές από τις σκέψεις του Τολστόι. Ο Πλεχάνοφ είχε αρκετό δίκιο να λέει ότι ο Τολστόι είναι αποδεκτός «μόνο από εδώ ως εκεί». Έχοντας αυτό κατά νου, ο Τολστόι ο καλλιτέχνης είναι ασύγκριτα πιο κοντά σε μας τους κομμουνιστές από τον Τολστόι τον κήρυκα, ή τον Τολστόι τον στοχαστή. Ιδιαίτερα ο ορισμός της τέχνης που απορρέει από τις υπέροχες σελίδες όπου περιγράφει τη γνωριμία του Μιχαΐλοφ με τον Βρόνσκι και την Άννα επιβεβαιώνει τον ορισμό της τέχνης του Πλεχάνοφ και όχι εκείνον που ο Τολστόι παρείχε στο βιβλίο του για την τέχνη. Από όλα όσα μας είπε ο Τολστόι για τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας, προκύπτει ότι η γνήσια ρεαλιστική τέχνη, «αφαιρώντας τα πέπλα» από τη ζωντανή πραγματικότητα, το κάνει αυτό, σε αντίθεση με την επιστήμη, μέσω εικόνων· και σε αντίθεση με τη θρησκεία, αυτές οι εικόνες δεν είναι ούτε φαντασιόπληκτες ούτε φανταστικές. Εδώ βρίσκεται το διακριτικό γνώρισμα της τέχνης. Ορίζοντας την τέχνη ως ένα μέσο συναισθηματικής μόλυνσης, ο Τολστόι ενήργησε προς όφελος των θρησκευτικών και μεταφυσικών του απόψεων. Ήθελε να υποτάξει την τέχνη στη θρησκεία, γιατί και η θρησκεία είναι ένα μέσο συναισθηματικής μόλυνσης, ιδιαίτερα στα τελευταία της στάδια. Εδώ ο Τολστόι δεν μίλησε ως ρεαλιστής και καλλιτέχνης, αλλά ως στοχαστής και ιδεαλιστής. Αυτό δεν πρέπει ποτέ να ξεχνιέται από εκείνους τους συντρόφους που προτιμούν να χρησιμοποιούν τον ορισμό του Τολστόι που δίνεται στο θεωρητικό του βιβλίο, το οποίο διαπερνάται πλήρως από θρησκευτικό πνεύμα.

Βασιζόμενοι σε όσα έχουν ειπωθεί, έχουμε βάσιμους λόγους να υποστηρίξουμε ότι το διακριτικό γνώρισμα της τέχνης είναι ότι γνωρίζει και εκφράζει την πραγματικότητα, τη ζωή, τα συναισθήματα και τις σκέψεις των ανθρώπων, όχι αφηρημένα, αλλά με τη μορφή εικόνων. Και σε αυτό θα προσθέσουμε τώρα ότι το κύριο όργανο μέσω του οποίου λειτουργεί η τέχνη είναι η διαίσθηση· η καλλιτεχνική γνώση είναι διαισθητική. Σύντροφοι που έχουν αντιταχθεί σε ένα τέτοιο ορισμό (της γνώσης), και που έχουν αναφερθεί σε αυτό στον Πλεχάνοφ (για παράδειγμα, ο Λέλεβιτς*), το έκαναν λόγω μιας βαθιάς παρανόησης. Αργότερα άρχισαν να δηλώνουν ότι είχα εκφράσει μια σωστή, αλλά ανεπαρκή και αόριστη ιδέα, υποτιθέμενα παραλείποντας την ταξική φύση της τέχνης. Αλλά δεν παρέβλεψα την ταξική πάλη· τον υπό όρους και μεθοδολογικό χαρακτήρα αρκετών από τις ιδέες που εξέφρασα νωρίτερα, τον τόνισα τότε και τον τονίζω τώρα. Δεν χρειάζεται να παραβιάζεις μια ανοιχτή πόρτα. Από πού προέρχεται αυτή η «ασάφεια»;

---

* Γκριγκόρι Λέλεβιτς (1901-1937): ποιητής και λογοτεχνικός κριτικός, αρχικά μέλος της ομάδας Να Πόστου, αργότερα αρθρογράφος στο περιοδικό του Βορόνσκι, χάθηκε στις σταλινικές διώξεις.

Προέρχεται από μια μονόπλευρη (και εδώ δεν εννοώ μια μεθοδολογικά, αλλά μια λανθασμένα μονόπλευρη) εξήγηση της ταξικής φύσης της τέχνης. Ιδού τι παίρνουμε από την ομάδα Να Πόστου: αφού ο καλλιτέχνης σκοπίμως ή όχι αντικατοπτρίζει στα έργα του τα συμφέροντα μιας συγκεκριμένης τάξης, δεν μπορεί να είναι χρήσιμος σε μια άλλη τάξη· δεν υπάρχουν αντικειμενικά κριτήρια· ούτε ένας αστός συγγραφέας ούτε ένα συνοδοιπόρος μπορεί να είναι χρήσιμος στο προλεταριάτο, καθώς δεν μπορούν να μας δώσουν αντικειμενικής αξίας πράγματα. Μια τέτοια εξήγηση της ταξικής αρχής, μιας ταξικής προσέγγισης στις λογοτεχνικές παραγωγές συνορεύει με τον ταξικό σχετικισμό. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο έπρεπε και πρέπει τώρα να υπενθυμίσουμε «αόριστα» και να προωθήσουμε ορισμένες στοιχειώδεις μαρξιστικές υποθέσεις. Σε ένα άλλο φιλολογικό επιχείρημα, ας πούμε, με άτομα που αρνούνται τον ταξικό χαρακτήρα της τέχνης, θα ήταν, αντίθετα, απαραίτητο να τονίσουμε ακριβώς αυτό τον ταξικό χαρακτήρα, όπως δικαιολογημένα έκανε ο Πλεχάνοφ στη συζήτησή του με τους Ναρόντνικους, με τον Μερεσκόφσκι, τον Ιβανόφ-Ραζούμνικ και άλλους. Αλλά στη συζήτηση με τους μαχιστές, για παράδειγμα, προειδοποίησε ενάντια στην αμαρτία του υποκειμενισμού και επέμεινε στην ύπαρξη, τόσο στην επιστήμη όσο και στην τέχνη, αντικειμενικών κριτηρίων.

* Το άρθρο αυτό του Βορόνσκι δημοσιεύθηκε στα 1925.

Νικολάι Μπουχάριν

Βιογραφικά στοιχεία
Γέννηση: 9 Οκτώβρη 1888, Μόσχα
Θάνατος: 15 Μάρτη 1938, Μόσχα (εκτέλεση στο πεδίο βολής Κομουνάρκα)
Ιδιότητες: μέλος του Πολιτικού Γραφείου του ΠΚΚ (Μπ.) 1924-29, μέλος της ΕΕ της Κομμουνιστικής Διεθνούς, αρχισυντάκτης της *Πράβντα* και της *Ισβέστια*, σοβιετικός πολιτικός, μαρξιστής συγγραφέας, μέλος της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ (1929), κύριος συντάκτης του σοβιετικού συντάγματος (1936)

Ελληνική Βιβλιογραφία

Η Πολιτική Οικονομία του Εισοδηματία, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1988
Ο Ιμπεριαλισμός και η Παγκόσμια Οικονομία, εκδ. Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο, Αθήνα 2004
Θεωρία του Ιστορικού Υλισμού, εκδ. Αναγνωστίδης, Αθήνα χ.χ.
Το Αλφαβητάρι του Κομμουνισμού, εκδ. ΚΨΜ, Αθήνα 2010
Ο Δρόμος προς τον Σοσιαλισμό και η Συμμαχία με την Αγροτιά, εκδ. Αναγνωστίδης, Αθήνα χ.χ.
Η Διδασκαλία του Μαρξ, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2018
«Η Νέα Οικονομική Πολιτική της Σοβιετικής Ρωσίας», στη συλλογή, *Ο Οκτώβρης και η Εποχή μας*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2010, σελ. 90-98
«Ο Λένιν ως μαρξιστής», στη συλλογή, *Ο Οκτώβρης και η Εποχή μας*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2010, σελ. 148-180
«Το χρηματιστικό κεφάλαιο με παπικά άμφια: μια πρόκληση!», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 3, σελ. 242-259
«Εκκλησία και σχολείο στη σοβιετική δημοκρατία», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 3, σελ. 264-271
«Τι είναι νέο στη Ρωσική Επανάσταση», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ.7, σελ. 267-270
«Τρόποι οικονομικής οργάνωσης», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 7, σελ. 271-274
«Η διαλεκτική του Χέγκελ και η διαλεκτική του Μαρξ», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 13, σελ. 326-345, απόσπασμα από τα *Φιλοσοφικά Αραβουργήματα* (1937-38)
«Η σύγχρονη επιστήμη και ο διαλεκτικός υλισμός», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 13, σελ. 391-397, απόσπασμα από τα *Φιλοσοφικά Αραβουργήματα* (1937-38)
«Ο ρωσικός μπολσεβικισμός και οι εργαζόμενες γυναίκες», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 18, σελ. 86-90
«Η απελευθέρωση των εθνών», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 19, σελ. 93-96
«Ο Λένιν σαν φιλόσοφος», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 24, σελ. 250-257, απόσπασμα από τα *Φιλοσοφικά Αραβουργήματα* (1937-38)
«Νέες μορφές της παγκόσμιας κρίσης», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 27, σελ. 88-96

Ο Νικολάι Μπουχάριν και η υπεράσπιση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού

του Φίλιπ Μπάουντς*

Η εμφάνιση της μαρξιστικής λογοτεχνικής και πολιτιστικής κριτικής στη Βρετανία προηγήθηκε πολύ καιρό από την ίδρυση του ΚΚ της Βρετανίας το 1920. Οι μαρξιστές συγγραφείς άρχισαν να ασχολούνται με τα πολιτιστικά θέματα ήδη από τη δεκαετία του 1880 και μερικές από τις ιδέες τους –ειδικά εκείνες των Γουίλιαμ Μόρις, Έντουαρντ Άβελινγκ και Ελεονόρας Μαρξ– διατηρούν τη σημασία τους περισσότερο από εκατό χρόνια αργότερα[1]. Ωστόσο, μόνο κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 η μαρξιστική πολιτιστική θεωρία στη Βρετανία απέκτησε πραγματικό διανοητικό βάρος. Η μια εξαιρετικά συσπειρωτική επιρροή στη νέα ομάδα των στοχαστών του ΚΚ της Βρετανίας ήταν η αισθητική ιδεολογία που διερευνήθηκε στο διάσημο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων τον Αύγουστο του 1934. Από πολλές απόψεις, το Συνέδριο ήταν το αποκορύφωμα των εξαιρετικών πολιτιστικών διαμαχών που είχαν συμβεί στην ΕΣΣΔ στα δεκαεπτά χρόνια από την Οκτωβριανή Επανάσταση. Μόλις ο Λένιν και το Μπολσεβίκικο Κόμμα ανέλαβαν την εξουσία το 1917, μια εκπληκτική ποικιλία καλλιτεχνικών ομάδων, εμπλεκόμενων διανοουμένων και πολιτικών με πολιτιστικές ανησυχίες έσπευσαν να εκφράσουν τις ιδέες τους σχετικά με το ρόλο των τεχνών στην αναδυόμενη σοσιαλιστική κοινωνία. Η συζήτηση χαρακτηρίστηκε εξαρχής από έναν ασυνήθιστο βαθμό θέρμης. Από τη μία πλευρά, εκπρόσωποι για μια ποικιλία από μοντερνιστικές τάσεις –ιδίως του φουτουρισμού, του κονστρουκτιβισμού και του λεγόμενου κινηματογράφου μοντάζ– επέμεναν ότι μόνο ο πιο ασυμβίβαστος πρωτοποριακός χαρακτήρας ανταποκρινόταν στο καθήκον της αντανάκλασης και της διαμόρφωσης της ζωής στη μετα-καπιταλιστική εποχή. Αντίθετα, νατουραλιστικές ομάδες όπως η AkhRR και η RAPP ισχυρίζονταν ότι οι επαναστάτες θα δυσκολεύονταν να βρουν ένα μαζικό κοινό, αν δεν χρησιμοποιούσαν τεχνικές ενός πιο παραδοσιακού τύπου. Η αξιόλογης επιρροής ομάδα του Προλέτκουλτ γύρω από τον Α.Α. Ο Μπογκντάνοφ έφτασε ακόμη και στο σημείο να υποστηρίξει την πλήρη εγκατάλειψη όλων των υπαρχουσών καλλιτεχνικών παραδόσεων, επιμένοντας –προς μεγάλη ανησυχία του Λένιν– ότι μια αυθεντική σοσιαλιστική κουλτούρα θα έπρεπε να οικοδομηθεί από την αρχή από τους εργαζόμενους.

Η στάση της σοβιετικής κυβέρνησης απέναντι στις ανταγωνιστικές καλλιτεχνικές τάσεις ήταν αρχικά συγκριτικά φιλελεύθερη. Κανένα κίνημα ή άτομο δεν καταπιέστη-

κε στα πρώτα χρόνια της επανάστασης, εκτός αν θεωρούνταν ρητά αντεπαναστατικά. Ωστόσο, οι προσπάθειες του κράτους να επεκτείνει την επιρροή του στις τέχνες άρχισαν να αυξάνονται σε ρυθμό λίγο μετά το θάνατο του Λένιν. Το πρώτο σημάδι ότι οι σοβιετικοί πολιτικοί μετατοπίζονταν πίσω από το παραδοσιακό, ρεαλιστικό και αντιμοντερνιστικό στρατόπεδο ήρθε το 1925 όταν η Κεντρική Επιτροπή του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης (ΚΚΣΕ) υιοθέτησε μια απόφαση με τίτλο «Η πολιτική του κόμματος στον τομέα της λογοτεχνίας». Στην καρδιά της απόφασης ήταν το αίτημα οι πολιτικά συνειδητοί καλλιτέχνες να «κάνουν χρήση όλων των τεχνικών επιτευγμάτων των παλαιών δασκάλων για να επεξεργαστούν μια κατάλληλη μορφή, κατανοητή από τις μάζες»[2]. Ήταν τώρα μόνο θέμα χρόνου μέχρι να επιδιώξει το κράτος να φέρει τους σοβιετικούς καλλιτέχνες υπό πλήρη έλεγχο. Κρατικές οργανώσεις για την επίβλεψη της παραγωγής νέων έργων σε κάθε τέχνη ιδρύθηκαν τελικά το 1932. Δύο χρόνια αργότερα, κατά τη διάρκεια των ταραγμένων συζητήσεων στο Συνέδριο Συγγραφέων στη Μόσχα, οι πειθήνιοι διανοούμενοι του Στάλιν αποσαφήνισαν τελικά την αισθητική ιδεολογία την οποία αναμενόταν να τηρούν οι συγγραφείς και καλλιτέχνες. Ο πυρήνας αυτής της ιδεολογίας ήταν η οδηγία ότι οι κομμουνιστές πολιτιστικοί εργαζόμενοι πρέπει να αποφεύγουν το νεωτερισμό και να τηρούν τις συμβάσεις του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού»[3]. Οι πιο σημαντικές ομιλίες στο συνέδριο –αυτές των Α.Α. Ζντάνοφ, Μαξίμ Γκόρκι, Καρλ Ράντεκ, Νικολάι Μπουχάριν και Α.Ι. Στέτσκι– μεταφράστηκαν στη συνέχεια σε διάφορες γλώσσες και δημοσιεύθηκαν σε μορφή βιβλίου σε όλο τον κόσμο. Η αγγλική μετάφραση των ομιλιών μπορεί λογικά να θεωρηθεί ως η μια μεγαλύτερη επιρροή στη βρετανική κομμουνιστική κριτική τη δεκαετία του 1930[4]. Όταν κριτικοί όπως ο Γουέστ, ο Κόντγουελ και ο Φοξ έγραφαν για τις τέχνες, ανέπτυσσαν τις ιδέες τους μέσα σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο που καθιέρωσαν οι Σοβιετικοί ομόλογοί τους. Όσο καινοτόμοι και ανορθόδοξοι μπορούσαν να είναι συχνά, το θεωρούσαν δεδομένο ότι το κύριο καθήκον τους ήταν να υπογραμμίσουν τη σημασία των καθοριστικών δογμάτων της σοβιετικής κριτικής.

Ο πρωταρχικός σκοπός του συνεδρίου ήταν κατευθυντικός. Ο Ζντάνοφ, ο Γκόρκι και οι άλλοι βασικοί ομιλητές όλοι συνέβαλαν στο να καθοριστεί πώς θα έπρεπε να μοιάζει ένα έργο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο Ζντάνοφ ήρθε πλησιέστερα στην αποτύπωση της νέας φόρμας σε μία πρόταση όταν είπε ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός «σημαίνει να γνωρίζεις τη ζωή έτσι ώστε να μπορείς να την απεικονίζεις αληθινά σε έργα τέχνης, όχι να την απεικονίζεις με νεκρό, σχολαστικό τρόπο, όχι απλά ως "αντικειμενική πραγματικότητα", αλλά να απεικονίζεις την πραγματικότητα στην επαναστατική της εξέλιξη»[5]. Οι Σοβιετικοί συγγραφείς έλαβαν ακριβείς οδηγίες για το πώς θα έπρεπε να διαμορφώσουν το έργο τους σε επίπεδο τόσο μορφής όσο και περιεχομένου. Κατά πρώτο λόγο τους είπαν να γυρίσουν την πλάτη τους στο νεωτεριστικό πειραματισμό και να χρησιμοποιούν μόνο παραδοσιακές μορφές – γραμμική αφήγηση στο μυθιστόρημα, ομοιοκαταληξία και ρυθμός στην ποίηση, αναγεννησιακή προοπτική στη ζωγραφική κοκ. Τους είπαν επίσης ότι ένα αξιέπαινο έργο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού πρέπει να επιτύχει μια ισορροπία μεταξύ του φωτισμού του παρόντος και της προοιώνισης της ου-

τοπικής υπόσχεσης για το κομμουνιστικό μέλλον. Από τη μία πλευρά, καθοδηγούμενοι από την υλιστική αντίληψη της ιστορίας, οι επαναστάτες συγγραφείς θα πρέπει να ενισχύσουν την κατανόηση του κοινού τους για τις σύγχρονες υποθέσεις εκθέτοντας γυμνά την «ουσία» τους. Αυτό θα μπορούσε να γίνει μόνο με την απεικόνιση της κοινωνίας όσο το δυνατό πιο συνοπτικά και τηρώντας αυστηρά τις αρχές του κλασοβόστ (η ιδέα ότι η εργατική τάξη έχει την κύρια ευθύνη για την αλλαγή της κοινωνίας), παρτινόστ (η ιδέα ότι το Κομμουνιστικό Κόμμα πρέπει να ηγηθεί της εργατικής τάξης στην επαναστατική της δραστηριότητα), και ιντεϊνόστ (η ιδέα ότι ο μαρξισμός μόνο παρέχει ένα κατάλληλο μέσο ερμηνείας των ανθρώπινων υποθέσεων). Από την άλλη πλευρά, ένα έργο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού θα πρέπει επίσης να κοιτάζει πέρα από τα όρια του παρόντος προς τις δόξες μιας πλήρως εκπληρωμένης κομμουνιστικής κοινωνίας, λούζοντας την πραγματικότητα με μια ρομαντική απόχρωση και σκιαγραφώντας «θετικούς ήρωες» που προοιώνιζαν τους σχεδόν υπεράνθρωπους πολίτες του μέλλοντος. Ομιλητές όπως ο Ζντάνοφ και ο Γκόρκι κατέστησαν απόλυτα σαφές ότι η εποχή της αισθητικής αυτονομίας είχε τελειώσει. Οι καλλιτέχνες θα μπορούσαν να παράγουν ουσιαστικό έργο στο σύγχρονο κόσμο μόνο αν υποτάσσονταν στη θέληση του Κομμουνιστικού Κόμματος.

Αν και ο κύριος στόχος του συνεδρίου ήταν να δώσει στους Σοβιετικούς συγγραφείς μια σαφή κατανόηση του είδους της εργασίας που αναμενόταν να παράγουν, οι κύριοι ομιλητές δεν περιορίστηκαν στην έκδοση οδηγιών. Διατύπωσαν επίσης ιδέες ευρείας κλίμακας, σκοπός των οποίων ήταν να παράσχουν στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό ένα μέτρο διανοητικής δικαιολόγησης. Ορισμένες από αυτές τις ιδέες ήταν κατά κύριο λόγο ιστορικές, ριζωμένες στον ισχυρισμό ότι υπήρχε μια παράδοση «κριτικού ρεαλισμού» στον παγκόσμιο πολιτισμό της οποίας η νέα σοβιετική τέχνη θα μπορούσε νόμιμα να θεωρηθεί διάδοχος. Άλλες ήταν πιο συγκριτικής φύσης, επιδιώκοντας να αποδείξουν ότι η τέχνη και ο πολιτισμός ήταν απείρως πιο υγιείς στη Σοβιετική Ένωση παρά στον «παρακμιακό» καπιταλιστικό κόσμο. (Όπως είναι γνωστό, ο μοντερνισμός δέχτηκε ιδιαίτερα έντονη κριτική στο συνέδριο)[6]. Μεγαλύτερες διανοητικές συνέπειες είχε αυτό που ίσως θα μπορούσε να ονομαστεί αισθητικό ή φιλοσοφικό στοιχείο στη σοβιετική κριτική, όπως καταδεικνύεται από το έργο του Νικολάι Μπουχάριν[7]. Σε μια μακριά ομιλία με τίτλο «Ποίηση, Ποιητική και τα Προβλήματα της Ποίησης στην ΕΣΣΔ», ο Μπουχάριν περιέγραψε μια σειρά από ιδέες σχετικά με την τελική φύση της τέχνης, οι οποίες αποδείκνυαν –ή τουλάχιστον είχαν την πρόθεση να αποδείξουν– ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός διέθετε όλα τα χαρακτηριστικά που καθιστούν δυνατό το καλλιτεχνικό μεγαλείο. Φαινομενικά ασχολούμενος μόνο με την ποίηση, ο Μπουχάριν έθεσε στην πραγματικότητα ιδέες σχετικές με τις τέχνες στο σύνολό τους[8]. Όπως θα δούμε, η θεωρία του χρησίμευσε ως αφετηρία για τους πιο ταλαντούχους πολιτιστικούς κριτικούς του βρετανικού κομμουνισμού.

Το πρώτο στοιχείο στην αισθητική θεωρία του Μπουχάριν αφορά τη σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και δόγματος. Γνωρίζοντας ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός προοριζόταν περισσότερο από οτιδήποτε άλλο να χρησιμεύσει ως όργανο πολιτικής εκπαίδευσης, ο Μπουχάριν απορρίπτει τον ισχυρισμό ότι τα έργα τέχνης είναι ανεπαρκή για τη μεταφο-

ρά ιδεών. Αντ' αυτού, υποστηρίζει ότι η τέχνη διακρίνεται από άλλες μορφές λόγου από την ικανότητά της να συγχωνεύει τη σκέψη και το συναίσθημα. Το επιχείρημά του στηρίζεται σε αυτό που αποκαλεί «διαλεκτική» θεωρία της αντίληψης. Αυστηρά μιλώντας υπάρχουν μόνο δύο τρόποι αλληλεπίδρασης με τον εξωτερικό κόσμο, ή έτσι επιμένει ο Μπουχάριν. Ο ένας είναι μέσω αισθητηριακών εντυπώσεων και ο άλλος μέσω εννοιών. Το να αλληλεπιδρά κανείς με τον κόσμο μέσω αισθητηριακών εντυπώσεων σημαίνει να προσκολλείται στην επιφάνεια των πραγμάτων και να αισθάνεται μια συναισθηματική απόκριση σε ό,τι συναντά, ακόμα και αν η έκταση των συναισθημάτων ποικίλλει από το έντονο ως το μόλις αισθητό. Το να έρχεται κανείς σε επαφή με τον κόσμο μέσω εννοιών σημαίνει να ξεπερνά την επιφάνεια των πραγμάτων και να κατανοεί την πραγματικότητα με όρους συνδεδεμένων γενικεύσεων. Ωστόσο, η διάκριση μεταξύ του αισθητηριακού και του εννοιολογικού πόλου της αντίληψης δεν είναι καθόλου στεγανή. Στην πράξη, οι δύο τρόποι κατανόησης της πραγματικότητας τείνουν να αλληλοδιεισδύουν μεταξύ τους, δημιουργώντας μια κατάσταση στην οποία «το ρεύμα της εμπειρίας είναι αναπόσπαστο και αδιαίρετο»[9]. Το σημείο του Μπουχάριν για την τέχνη είναι ότι μεταφέρει αυτή τη διαλεκτική συγχώνευση σκέψης και αισθήματος σε νέα ύψη. Ο καλλιτέχνης δεν ανταλλάσσει έννοιες, αλλά το έργο του εκφράζει πάντα μια ιδιαίτερη άποψη του κόσμου. Στην πραγματικότητα εργάζεται μετατρέποντας τις αισθητηριακές εντυπώσεις σε σύμβολα σκέψης. Συμπυκνώνοντας την εμπειρία του στον κόσμο σε μια χούφτα εικόνων –και συνδέοντας τις εικόνες μαζί με μια αυστηρά διατεταγμένη ακολουθία– εμφυσά στις αισθητηριακές εντυπώσεις την ικανότητα να γενικεύουν την πραγματικότητα και συνεπώς να αντιπροσωπεύουν έννοιες:

«Ο τύπος σκέψης εδώ δεν είναι ο ίδιος με τη λογική σκέψη. Εδώ η γενίκευση επιτυγχάνεται όχι με την κατάσβεση του αισθητηριακού, αλλά με την αντικατάσταση ενός συμπλέγματος αισθητηριακών συμβόλων για ένα μεγάλο πλήθος άλλων συμπλεγμάτων. Αυτό το "υποκατάστατο" γίνεται "σύμβολο", "εικόνα", ένας τύπος, μια συναισθηματικά χρωματισμένη ενότητα, πίσω από την οποία και στις πτυχές των επενδύσεων της οποίας κρύβονται χιλιάδες άλλα αισθητηριακά στοιχεία»[10].

Η πίστη του Μπουχάριν στην ικανότητα της τέχνης να συμφιλιώνει τη σκέψη και το συναίσθημα δεν ήταν καθόλου νέα. Οι ρίζες της στο έργο του Λέσινγκ και του Χέγκελ θα ήταν σαφείς σε μερικούς τουλάχιστον από τους ακροατές του. Ωστόσο, είχε να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στην υποστήριξη της ιδέας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ένα από τα παράπονα που γίνονται συχνότερα για την πολιτική τέχνη είναι ότι εκχυδαΐζει την αισθητική έκφραση εστιάζοντας υπερβολικά στις ιδέες. Όταν ο Μπουχάριν ισχυρίστηκε ότι μερικές φορές οι ιδέες μπορούν να εκφραστούν μέσω συγκεκριμένων ατομικοτήτων, υπερασπιζόταν σιωπηρά τους σοβιετικούς συγγραφείς από την κατηγορία ότι μόλυναν την τέχνη τους με προπαγάνδα. Έχοντας δώσει έμφαση στην αισθητηριακή, συναισθηματική και εξειδικευμένη φύση της εμπλοκής της τέχνης με τη σκέψη, στη συνέχεια διερευνά τον τύπο του συναισθήματος στο οποίο η τέχνη δίνει έκφραση. Εδώ το επιχείρημά του παίρνει τη μορφή μιας οργισμένης επίθεσης σε αυτό που αποκαλεί «εξαιρετικά γελοία» τάση στη σύγχρονη δυτική φιλοσοφία. Από το τέλος του 18ου

αιώνα –μια περίοδο κατά την οποία οι αισθητικές μέριμνες μετακινήθηκαν στην καρδιά της δυτικής σκέψης– πολλοί φιλόσοφοι έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στην «αδιάφορη» φύση του αισθητικού βλέμματος. Με διαφορετικούς τρόπους, ο Καντ, ο Χέγκελ, ο Σοπενχάουερ και ο Νίτσε είχαν υποστηρίξει ότι η ανάκληση της πραγματικότητας από την τέχνη ξεπερνά κατά κάποιο τρόπο το ατομικό συμφέρον και αποφεύγει κάθε αναφορά στην «επιθυμία ή τη θέληση»[11]. Σε διάκριση από τον επιστήμονα ή το μέσο άνθρωπο ξαναδημιουργεί τον κόσμο γύρω της σε ένα πνεύμα καθαρής αντικειμενικότητας. Ο Μπουχάριν δεν συμμεριζόταν καμία από αυτές τις ιδεαλιστικές αλήθειες: «Όλα αυτά είναι πλήρης ανοησία»[12]. Αντ' αυτού, πηγαίνει στο αντίθετο άκρο και τονίζει την έντονα «συμφεροντολογική» φύση των τεχνών. Έχοντας επίγνωση των προσπαθειών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού να ενισχύσει τον ενθουσιασμό για το κομμουνιστικό πείραμα, υποστηρίζει ότι η κύρια λειτουργία της τέχνης είναι να συνδέσει το κοινό της με ένα συγκεκριμένο όραμα της κοινωνίας, διεγείροντας τις πιο ισχυρές επιθυμίες του. Το συναισθηματικό της νόμισμα δεν είναι η καντιανή απάρνηση του εαυτού, αλλά η «ενεργή μαχητική δύναμη»[13]. Όπως και πολλοί άλλοι μαρξιστές κριτικοί, ο Μπουχάριν αναζητά υποστήριξη για την ιδιαίτερη κατανόησή του της τέχνης αναφερόμενος στην πρώιμη ιστορία του δυτικού πολιτισμού. Σημειώνοντας ότι τα έργα του Σοφοκλή, του Αισχύλου και των άλλων μεγάλων θεατρικών συγγραφέων της δημοκρατικής Αθήνας ήταν γεμάτα με πολιτικά φορτισμένα συναισθήματα, ισχυρίζεται ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός αναλαμβάνει εκεί όπου σταμάτησε ο αξεπέραστος πολιτισμός του αρχαίου κόσμου. Υπονοεί επίσης ότι ο συναισθηματισμός της τέχνης μπορεί τελικά να ανιχνευθεί στις πληβειακές ρίζες της. Στην αρχαία Ελλάδα υπήρχαν συχνά «ποιητικοί διαγωνισμοί» στους οποίους «απονέμονταν στους ποιητές στεφάνια από το πλήθος»[14]. Ήταν ακριβώς η ανάγκη να κερδίσουν τα πλήθη που διασφάλιζε ότι οι καλλιτέχνες στη δυτική παράδοση εκτιμούσαν τα ισχυρά συναισθήματα περισσότερο από οτιδήποτε άλλο.

Το άλλο κρίσιμο στοιχείο στην αισθητική θεωρία του Μπουχάριν είναι η εξέταση της σχέσης μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Για άλλη μια φορά επιλέγει να διατυπώσει τις απόψεις του μέσω μιας επίθεσης σε μια μη μαρξιστική σχολή σκέψης, στην περίπτωση αυτή του ρωσικού φορμαλισμού. Συνδεόμενος με τους Βίκτορ Σκλόβσκι, Γιούρι Τινιάνοφ και Μπόρις Άιχενμπαουμ, ο ρωσικός φορμαλισμός είχε εμφανιστεί στα χρόνια που οδήγησαν στην Οκτωβριανή Επανάσταση και απολάμβανε σημαντικό κύρος στην επαναστατική Μόσχα. (Ο Μπουχάριν έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο έργο του Βίκτορ Ζιρμούνσκι, μιας πλέον σε μεγάλο βαθμό ξεχασμένης φιγούρας). Στην καρδιά του απολογισμού του για το πώς λειτουργεί η λογοτεχνία, δίνεται έμφαση στην προτεραιότητα της μορφής έναντι του περιεχομένου. Επιδιώκοντας να εξηγήσουν πώς η λογοτεχνία «αποοικειοποεί» την ανθρώπινη εμπειρία –πώς εξαλείφει την αισθητηριακή νάρκωση και αναζωογονεί τις αποκρίσεις μας στον κόσμο– ο Σκλόβσκι και οι ομοϊδεάτες του υποστηρίζουν ότι τα λογοτεχνικά έργα πρέπει τελικά να θεωρηθούν ως ένας αυτόνομος «σωρός επινοήσεων»[15]. Χρησιμοποιώντας ένα στιλ που διαφέρει ριζικά από τη γλώσσα της καθημερινής ζωής, οι συγγραφείς εμποδίζουν την ικανότητα των αναγνωστών τους να αλληλεπιδράσουν με το περιεχόμενο ενός έργου εστιάζοντας την προσοχή τους σε

πράγματα όπως η ομοιοκαταληξία, ο ρυθμός ή η δομή της αφήγησης. Με αυτό τον τρόπο τους αναγκάζουν να κάνουν μια ειδική προσπάθεια να καταλάβουν τι επιδιώκει ένα έργο να εκπροσωπήσει, απελευθερώνοντάς τους από τις μουντές μορφές αντίληψης που κυριαρχούν στην καθημερινή ζωή. Αν και ο Μπουχάριν παίρνει σοβαρά ιδέες όπως αυτές, τις θεωρεί επίσης μη πειστικές. Ο πρώτος και πιο προβλέψιμος λόγος του είναι ότι ο ρωσικός φορμαλισμός δεν λαμβάνει υπόψη την ιστορική γένεση της λογοτεχνίας: αποδίδοντας τόσο μεγάλη σημασία στη μορφή και τόσο λίγη στο περιεχόμενο, ο Σκλόβσκι, ο Ζιρμούνσκι και η παρέα τους αποτυγχάνουν να εντοπίσουν τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες στις οποίες τα ατομικά έργα έχουν τις ρίζες τους[16].

Πιο σημαντικός από τη σκοπιά της σοβιετικής πολιτιστικής πολιτικής είναι ο συναφής ισχυρισμός ότι ο φορμαλισμός αντιστρέφει ουσιαστικά τη σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Σε αντίθεση με την ιδέα ότι η μορφή επιπλέει κάπως απαλλαγμένη από περιεχόμενο και με αυτό τον τρόπο χρησιμεύει για να το αποοικειοποιήσει, ο Μπουχάριν επιστρέφει στη χεγκελιανή και μαρξιστική ορθοδοξία ισχυριζόμενος ότι η αυθεντική τέχνη χαρακτηρίζεται πάντα από την ενότητα μορφής και περιεχομένου: «Κάθε ποιητικό έργο είναι μια ολοκληρωμένη ενότητα, στην οποία ο ήχος, οι ιδέες, οι εικόνες, κ.λπ., είναι συστατικά μέρη συνθετικά ενωμένα»[17]. Δύο πτυχές αυτής της ενιαίας σχέσης είναι ιδιαίτερα σημαντικές, ή έτσι υπονοεί ο Μπουχάριν. Η πρώτη είναι η ικανότητα του περιεχομένου να προσδιορίζει τη μορφή. Σε τελική ανάλυση, παρά τις ατελείωτες πολυπλοκότητες που διέπουν τη σχέση μεταξύ του «τι» και του «πώς» της τέχνης, τα πράγματα που λέει ένα έργο διαμορφώνουν πάντα τον τρόπο με τον οποίο τα λέει. Επιπλέον –και ουσιαστικά– ένα αυθεντικό έργο τέχνης επιδιώκει πάντα να αντιπροσωπεύει το περιεχόμενό του όσο το δυνατό πιο διάφανα. Η ιδέα ότι ένας καλλιτέχνης πρέπει να βγει από το δρόμο του για να επιστήσει την προσοχή στις επιλεγμένες φόρμες του δεν είναι αποδεκτή αισθητική αρχή. Κάθε έργο που παρεμβάλλει τη μορφή του μεταξύ του κοινού και του περιεχομένου του –κάθε έργο που αποτυγχάνει να δώσει στο κοινό του μια σαφή και άμεση αίσθηση του τι αφορά– είναι ένοχο για περιττό σκοταδισμό.

Η επίθεση του Μπουχάριν σε συγγραφείς όπως ο Σκλόβσκι και ο Ζιρμούνσκι σχετίζεται άμεσα με την υπεράσπισή του της σοβιετικής πολιτιστικής πολιτικής, παρόλο που η σημασία της μπορεί να μην ήταν άμεσα σαφής σε όλους τους ακροατές του. Αμφισβητώντας την έμφαση του φορμαλισμού στην αυτονομία της μορφής, ο Μπουχάριν ξεκινά ένα είδος έμμεσης επιδρομής στο μοντερνισμό – ή αυτό που επιλέγει να αποκαλεί «φορμαλισμό στην τέχνη»[18]. Στις αρχές του 20ού αιώνα ήταν πολύ συνηθισμένο να κατηγορείται ο μοντερνισμός για στιλιστική επίδειξη. Η ασυνεχής σύνθεση στη λογοτεχνία, ο ατονισμός στη μουσική και η εγκατάλειψη της γραμμικής προοπτικής στη ζωγραφική απορρίφθηκαν ευρέως ως συμπτώματα αισθητικού μηδενισμού, με σκοπό μόνο να συγχυστεί το κοινό και να αποκρυφτεί ό,τι είχε να πει ένας καλλιτέχνης. Όταν ο Μπουχάριν επικρίνει τους φορμαλιστές για να υποστηρίξει ότι η μορφή έχει τελικά προτεραιότητα έναντι του περιεχομένου, ο κεντρικός του στόχος είναι να ενισχύσει τη σοβιετική επίθεση στο μοντερνισμό κατεδαφίζοντας μια θεωρία που φαίνεται να προσφέρει υποστήριξη στις πιο πειραματικές τάσεις του σύγχρονου πολιτισμού. Με τον ίδιο τρόπο τα επιχει-

ρήματά του σχετικά με τη σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου προορίζονται σαφώς να υποστηρίξουν το επιχείρημα για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Αν τα αυθεντικά έργα τέχνης εκτιμούν πάντα τη σαφήνεια περισσότερο από οτιδήποτε άλλο –αν τα πράγματα που λένε και ο τρόπος που τα λένε είναι πάντα «συνθετικά ενωμένα»– έπεται ότι οι επαναστάτες καλλιτέχνες θα έχουν μια ενστικτώδη προτίμηση για τις παραδοσιακές μορφές που υποστηρίζει το σοβιετικό κράτος. Ο Μπουχάριν προσθέτει επιπλέον βάρος στην επίθεσή του στο μοντερνισμό κάνοντας μερικές ζοφερές προβλέψεις για το μέλλον του. Δεδομένης της εμμονής των μοντερνιστών με τη στιλιστική καινοτομία και τη σχετική αδιαφορία τους για το περιεχόμενο, είναι μόνο θέμα χρόνου ωσότου αρχίσουν να δημιουργούν έργα από τα οποία θα έχει διαγραφεί κάθε τελευταίο ίχνος νοήματος. Αυτή η άσκηση στον αισθητικό «αυτοευνουχισμό» θα αντικατοπτρίζει τέλεια τον ατομικισμό, το σολιψισμό και τον ανορθολογισμό που παραμορφώνουν τον αστικό πολιτισμό στη σύγχρονη εποχή. Γι' αυτόν, ο μοντερνισμός ξεκινά με μια τεράστια υπερεκτίμηση της σημασίας της μορφής και τελειώνει με την «αυτοκτονία της δοσμένης μορφής τέχνης»[19].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλέπε William Morris, *Selected Writings and Designs*, ed. Asa Briggs (Harmondsworth: Pelican Books, 1968)· Edward Aveling και Eleanor Marx Aveling, *Shelley's Socialism* (Λονδίνο: Journeyman Press, 1979).
2. Αναφέρεται στο Dave Laing, *The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey* (Brighton: Harvester, 1978) 34.
3. Η εμφάνιση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού θεωρείται συχνά ως ένδειξη ότι η ρωσική αισθητική παραδοσιοκρατία κατήγαγε λίγο πολύ τη νίκη ενάντια στο μοντερνιστικό αντίπαλό της. Ωστόσο, ορισμένοι πρόσφατοι συγγραφείς έχουν υποστηρίξει ότι η νίκη της παραδοσιοκρατίας δεν ήταν ποτέ τόσο αποφασιστική όσο φαινόταν. Αν και οι Σοβιετικοί καλλιτέχνες αναμενόταν σίγουρα να χρησιμοποιούν παραδοσιακές φόρμες, έχει βάση να πούμε ότι η μεσσιανική πίστη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην ικανότητα της τέχνης να μεταμορφώσει την καθημερινή ζωή οφείλεται περισσότερο στο μοντερνισμό παρά σε οτιδήποτε άλλο. Αυτό το επιχείρημα έχει προωθηθεί με ιδιαίτερη πειστικότητα από τον Boris Groys στο *The Total Art of Stalinism* (Πρίνστον: Princeton University Press, 1992). Πρέπει επίσης να θυμόμαστε ότι οι Σοβιετικοί μοντερνιστές δεν κατακτήθηκαν ποτέ εντελώς στον κρίσιμο χώρο του κινηματογράφου. Ο Σεργκέι Αϊζενστάιν και άλλοι εκπρόσωποι του μοντάζ συνέχισαν να παράγουν ταινίες μέχρι τη δεκαετία του 1930.
4. Βλ. Μ. Γκόρκι, Κ. Ράντεκ, Ν. Μπουχάριν, Α. Ζντάνοφ, κ.ά., *Problems of Soviet Literature* (Λονδίνο: Martin Lawrence, 1935). Αυτό το βιβλίο αναδημοσιεύτηκε από τους Lawrence and Wishart το 1977 με τον τίτλο *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism*. Σε αυτό το κεφάλαιο αναφέρομαι στην τελευταία έκδοση.
5. Α.Α. Ζντάνοφ, «Soviet Literature – The Richest in Ideas. The Most Advanced Literature»· Μ. Γκόρκι, Κ. Ράντεκ, Ν. Μπουχάριν, Α. Ζντάνοφ, κ.ά., *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism* (Λονδίνο: Lawrence and Wishart, 1977) 21.

6. Ο Κ. Ράντεκ ήταν ιδιαίτερα επικριτικός για το μοντερνισμό, περιγράφοντας διάσημα τον *Οδυσσέα* του Τζόις ως «σωρό κοπριάς γεμάτο σκουλήκια, που φωτογραφήθηκε από μια κινηματογραφική συσκευή μέσω μικροσκοπίου». Βλέπε Ράντεκ, «World Literature», *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism* (Λονδίνο: Lawrence and Wishart, 1977) 153.
7. Για μια λεπτομερή εξέταση των ιστορικών, συγκριτικών και αισθητικών στοιχείων της σοβιετικής κριτικής, βλ. Bounds, *British Communism and the Politics of Literature*.
8. Επειδή ο Μπουχάριν πιστεύει ξεκάθαρα ότι οι ιδέες του για την ποίηση ισχύουν και για τις άλλες τέχνες, συνήθως αναφέρομαι στην τέχνη και όχι απλώς στην ποίηση στην έκθεσή μου του έργου του.
9. Νικολάι Μπουχάριν, «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR», *Soviet Writers' Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism* (Λονδίνο: Lawrence and Wishart, 1977) 191.
10. Μπουχάριν, «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 192.
11. Η φράση «επιθυμία ή θέληση» είναι του Χέγκελ, παρατιθέμενη στο «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 197.
12. «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 197.
13. «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 197.
14. «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 197.
15. Η καλύτερη εισαγωγή στο ρωσικό φορμαλισμό από έναν εκπρόσωπό του είναι, Βίκτορ Σκλόβσκι, «Art as Technique», *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, eds. Lee T. Lemon και Marion J. Reis (Λίνκολν: University of Nebraska Press, 1965).
16. Ο χειρισμός αυτού του θέματος από τον Μπουχάριν επηρεάστηκε σαφώς από τα προηγούμενα αντι-φορμαλιστικά κείμενα του Λεόν Τρότσκι. Είναι αυτονόητο ότι ο Μπουχάριν δεν αποπειράθηκε να αναγνωρίσει το χρέος του προς τον Τρότσκι. Βλέπε Λ. Τρότσκι, «The Formalist School of Poetry and Marxism», *Literature and Revolution* (Λονδίνο: RedWords, 1992).
17. «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 208. Ο Μπουχάριν αναφέρεται όχι μόνο στην ενότητα αλλά και στην «αντίθεση» της μορφής και του περιεχομένου, αλλά η πραγματική του έμφαση δίνεται στην πρώτη.
18. «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 204.
19. «Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR» 206. Ο Μπουχάριν ανυπομονεί να καταστήσει σαφές ότι η αντίθεσή του στο «φορμαλισμό στη θεωρία» και στο «φορμαλισμό στη λογοτεχνική κριτική» δεν συνεπάγεται αντίθεση στη μελέτη της λογοτεχνικής μορφής. Πράγματι, τονίζει το σημείο ότι οι επαναστάτες συγγραφείς θα πρέπει να προβούν σε προσεκτική μελέτη των λογοτεχνικών τεχνικών αν πρόκειται να αναπτυχθεί το έργο τους.

* Ο Φίλιπ Μπάουντς ήταν Βρετανός μαρξιστής ιστορικός και λογοτεχνικός κριτικός. Το παρόν είναι ένα κεφάλαιο του άρθρου του «Η σοβιετική λογοτεχνική θεωρία στη Βρετανία: Μπουχάριν, Γουέστ, Κόντγουελ».

Ποίηση, ποιητική και τα προβλήματα της ποίησης στην ΕΣΣΔ

του Νικολάι Μπουχάριν*

Μου φαίνεται, σύντροφοι, ότι εξετάζοντας τα μεγάλα προβλήματα της σοβιετικής μας ποίησης, πρέπει να έχουμε μπροστά μας εκείνη την εικόνα της ζωής μας και εκείνη την εικόνα των παγκόσμιων υποθέσεων που παρουσιάζεται στα μάτια μας αυτή τη στιγμή. Η χώρα μας κατέχει τώρα μια θέση παγκόσμιας σημασίας, μια θέση τεράστιας δύναμης. Η χώρα μας βρίσκεται στο χείλος μεγάλων μαχών. Μέσα στη χώρα, έχουμε σημειώσει τεράστια επιτυχία, τόσο από τεχνική όσο και από οικονομική άποψη και στην ταξική πάλη, χάρη σε αυτή τη σοφή ηγεσία που ενσωματώνεται στην Κεντρική μας Επιτροπή με επικεφαλής τον σύντροφο Στάλιν. Υπήρξε μια τεράστια ανάπτυξη του πολιτισμού στη χώρα μας τόσο εκτεταμένη, σε εύρος, όταν τεράστια στρώματα νέων ανθρώπων αυξάνονται σε μια πραγματική πολιτιστική ζωή, όσο και μια εντατική ανάπτυξη αυτού του πολιτισμού σε βάθος· – αυτό συνοδεύεται από έναν εμπλουτισμό όλων των στοιχείων που συνθέτουν την ανθρώπινη εργατική προσωπικότητα, η οποία, σε αντίθεση με όλες τις συκοφαντίες των εχθρών μας, είναι πολύ πιο διαφοροποιημένη αυτή τη στιγμή από ό,τι ήταν πριν, και η οποία τώρα εισέρχεται στην αρένα των παγκόσμιων υποθέσεων ως ενσάρκωση των ελπίδων όλης της ανθρωπότητας, που αντιμετωπίζει τη μεγάλη απειλή που ο καπιταλισμός ετοιμάζει γι' αυτή.

Αυτό δημιουργεί μια ιδιόμορφη περιπλοκή αυτών των προβλημάτων τα οποία πρέπει να αντιμετωπίσουμε γενικά στο λογοτεχνικό μας μέτωπο και ειδικότερα στο ποιητικό μας μέτωπο.

Δεν είναι τυχαίο που στην εποχή μας, κατανοημένη με τη στενή έννοια αυτής της λέξης –εννοώ την περίοδο από την οποία περνάμε σήμερα– το πρόβλημα της ποιότητας σε όλα τα μέτωπα θα έπρεπε να είχε τονιστεί πολύ οξυμένα.

Το πρόβλημα της ποιότητας είναι το πρόβλημα της ποικιλίας, ενός πλήθους διαφορετικών προσεγγίσεων σε ένα ζήτημα, της εξατομίκευσης, επίτευξης μεγαλύτερου βάθους κ.λπ. Αυτό είναι το πρόβλημα της ποιότητας στην τεχνική, το πρόβλημα της ποιότητας στον οικονομικό τομέα, το πρόβλημα της ποιότητας στη σφαίρα της ηγεσίας, το πρόβλημα της ποιότητας στη σφαίρα των ιδεών.

Και αν κατανοούμε –όπως όλοι αναμφισβήτητα το κάνουμε– ότι η ποιητική δημιουργία είναι μία από τις μορφές ιδεολογικής δημιουργίας, ότι η ποιητική «παραγωγή»

είναι επίσης μια ιδιότυπη μορφή παραγωγής, ότι η ποίηση, ανεξάρτητα από το αν ο ποιητής το σκέφτεται ή όχι, είναι ένας από τους ισχυρότερους παράγοντες της κοινωνικής ανάπτυξης ως όλο (μπορεί να σημειωθεί εν συντομία ότι ακόμη και οι αρχαίοι, ας πούμε οι Έλληνες, καταλάβαιναν απόλυτα αυτό που μερικοί επαγγελματίες λογοτεχνικοί θεωρητικοί της εποχής μας δεν καταλαβαίνουν – δηλαδή, τον κοινωνικά εκπαιδευτικό, τον εκπαιδευτικά μάχιμο ρόλο όλης της λογοτεχνίας στο σύνολό της και ειδικότερα της ποίησης) – αν, λέω, έχουμε υπόψη μας αυτό το πρόβλημα της ποιότητας, τότε και για την ποιητική μας δημιουργία, επίσης, το πρόβλημα της ποιότητας, το πρόβλημα της κυριάρχησης της τεχνικής της ποιητικής δημιουργίας, το πρόβλημα της δεξιοτεχνίας, το πρόβλημα της αφομοίωσης της κληρονομιάς της προηγούμενης λογοτεχνίας και του πολιτισμού τίθεται τώρα στην πρώτη γραμμή.

Αυτό συνδέεται με εκείνα τα γενικά προβλήματα που αντιμετωπίζει σήμερα η χώρα μας. Ενώ ο καπιταλιστικός κόσμος, υποκινούμενος από την ανάπτυξη των αντιφάσεών του, κυοφορεί τεράστιες καταστροφές και όλα τα κοινωνικά του βαρόμετρα δείχνουν θύελλες και καταιγίδες, στη χώρα μας η διαδικασία ωρίμανσης του νέου, σοσιαλιστικού ανθρώπου συνεχίζεται σε σχεδόν υπέροχη ταχύτητα και όλα τα προβλήματα που εμπλέκονται στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού –συμπεριλαμβανομένων και των πολιτιστικών του προβλημάτων– ανέρχονται σε νέα και πολύ μεγαλύτερα ύψη.

Ο εργάτης του σήμερα δεν είναι ο ίδιος με τον εργάτη πριν από πέντε ή έξι χρόνια. Ο αγρότης του σήμερα, που μετατράπηκε σε συλλογικό αγρότη, είναι ήδη αρκετά διαφορετικός στη νοοτροπία του από τον πρότερο αγρότη. Αυτή η ιστορική αναγκαιότητα που μας οδηγεί μπροστά και μπροστά, που περιπλέκει, εμπλουτίζει, γεμίζει με φρέσκο περιεχόμενο την τεράστια ανθρώπινη δεξαμενή –εκείνους τους ανθρώπους που τώρα διεκδικούν τη θέση τους στην ιστορική αρένα με όλο και μεγαλύτερη ενέργεια, με όλο και μεγαλύτερο πάθος, με όλο και μεγαλύτερη νοημοσύνη– απαιτεί υψηλότερη ποιότητα σε όλους τους τομείς και μια πιο λεπτή προσέγγιση σε όλα τα είδη λογοτεχνικής παραγωγής, συμπεριλαμβανομένης της ποίησης.

Η μέρα έχει περάσει όταν θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε κάτω από το μισοειρωνικό σύνθημα «Ένα φτωχό πράγμα, αλλά δικό μου». Σήμερα πρέπει να έχουμε την τόλμη, το «θράσος» να θέτουμε γνήσια, καθολικά πρότυπα για την τέχνη και την ποιητική μας δημιουργία. Πρέπει να φτάσουμε και να ξεπεράσουμε την Ευρώπη και την Αμερική στη δεξιοτεχνία. Αυτό πρέπει να επιδιώξουμε να κάνουμε.

Ακριβώς εξαιτίας αυτού, ήρθε η ώρα για μια γενική ανάλυση στον τομέα της λογοτεχνίας, για να συνοψίσουμε την εμπειρία, για τον ακριβέστερο καθορισμό προσανατολισμών, για τη δήλωση νέων προβλημάτων που αντιστοιχούν στη μεγάλη θέση που κατέχει το νικηφόρο προλεταριάτο στην παγκόσμια ιστορία και με τον όλο ρυθμό αυτής της πιο ενδιαφέρουσας εποχής στη ζωή της ανθρωπότητας.

1. Η ποίηση

Το τελικό θέμα αυτής της έκθεσης είναι αυτό των προβλημάτων της ποιητικής δημιουργίας στην ΕΣΣΔ. Αλλά προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση αυτών των προβλημάτων, θα

είναι χρήσιμο να εξετάσουμε κριτικά έναν αριθμό γενικών ζητημάτων που συνδέονται με την ποιητική δημιουργία – ιδίως όταν ακόμα υπάρχουν πολλά που δεν έχουν αποσαφηνιστεί εδώ, και αυτή η έλλειψη σαφήνειας αντανακλάται πάνω από όλα στη λογοτεχνική μας κριτική, που έχει να επιτελέσει ένα μεγάλο έργο και δεν το επιτελεί πάντα καλά.

Εδώ θα πρέπει να ζητήσω από τους ακροατές μου να με συγχωρέσουν. Για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα μπορεί να θεωρήσουν την εισήγησή μου ανιαρή, αλλά η ανία, όπως και το κακό, θα αντισταθμιστεί από το καλό που θα ακολουθήσει στο τέλος της έκθεσής μου. Ένα τέλος που δεν θα είναι και τόσο ανιαρό και θα προκαλέσει, ίσως, βίαιες αντιρρήσεις. Εδώ ίσως επικαλεστώ την αυθεντία του ευλογημένου Αυγουστίνου, ο οποίος έλεγε ότι το κακό υπάρχει μόνο για να αντισταθμίσει το καλό. Έχοντας αναφέρει μία τόσο δυνατή αυθεντία όπως αυτή, επιτρέψτε μου να σας ζητήσω να κάνετε υπομονή για λίγο.

Ας αναλογιστούμε λίγο την ποίηση ως τέτοια. Η εγκυκλοπαίδεια *Britannica* αναφέρει: «Η απόλυτη ποίηση είναι η συγκεκριμένη καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπινου μυαλού σε συγκινησιακή και ρυθμική γλώσσα».

Είναι εύκολο να δει κανείς πως αυτός ο ορισμός πάσχει από το θεμελιώδες ελάττωμα ότι ορίζει την ποίηση, δηλαδή μία συγκεκριμένη μορφή της τέχνης, μέσω της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, η οποία η ίδια πρέπει να οριστεί από την άποψη του συγκεκριμένου χαρακτήρα της τέχνης. Ο ορισμός είναι συνεπώς ταυτολογικός. Επιπλέον, είναι εμφανώς απαραίτητος ο κατά κάποιο τρόπο διαχωρισμός των ιδιαίτερων ιδιοτήτων του ποιητικού λόγου, της ποιητικής γλώσσας και της αντίστοιχης ποιητικής σκέψης, επειδή η σκέψη είναι σταθερά και αδιαχώριστα συνδεδεμένη με τη γλώσσα. Η αρχαία ινδουιστική ποιητική είχε ήδη αναπτύξει το δόγμα της Ανανταβαρντάνα (10ος αιώνας π. Χ.), του διττού, «κρυμμένου» νοήματος του ποιητικού λόγου. Σύμφωνα με αυτό το δόγμα, η γλώσσα στην οποία χρησιμοποιούνται λέξεις αποκλειστικά και μόνο στο άμεσο, «σύνηθες» νόημά τους δεν μπορεί να αποκαλείται ποιητικός λόγος. Οτιδήποτε μπορεί να εκφράζει ένας τέτοιος λόγος, θα είναι πρόζα. Μόνο όταν οι λέξεις, μέσω ποικίλλων ενώσεων, προκαλούν άλλες «εικόνες και συναισθήματα», όταν «ποιητικές σκέψεις φέγγουν, ακτινοβολούν, τρόπον τινά, μέσα από τις λέξεις του ποιητή, αλλά δεν εκφράζονται απευθείας από αυτόν», έχουμε αυθεντική ποίηση. Αυτό είναι το δόγμα του «ντβάνα», του ποιητικού υπονοούμενου, του κρυμμένου νοήματος του ποιητικού λόγου. Παρόμοιες θεωρίες συχνά συσχετίζονται με μία μυστική ερμηνεία της ποίησης και της ποιητικής εμπειρίας, σαν κάτι που ακουμπά το περιθώριο των «άλλων κόσμων». Στην αρχαία Κίνα βρίσκουμε, για παράδειγμα, μία ολόκληρη λαμπρή ποιητική πραγματεία, το ποίημα *Κατηγορίες του Στίχου* του Σου-Κουνγκ Του (837-908 μ. Χ.), πάνω στο θέμα της θείας ποιητικής έμπνευσης, όπου ο «Πραγματικός Κύριος», ο «Πρωταρχικός Πρόγονος», ο «Δημιουργός των Μεταμορφώσεων», ο «Πνευματικής Υφής Μετατροπέας», ο «Ουράνιος Αργαλειός», ο «Θαυμαστός Μηχανισμός», η «Ύψιστη Αρμονία» και, τέλος, το «Μαύρο Τίποτα» –το Μεγάλο Τάο– ζει σε μία κατάσταση ανέκφραστης ποιητικής «έμπνευσης». Έχοντας τις ρίζες τους βαθιά στην ιδέα της μαγείας των λέξεων, τέτοιες ιδέες συχνά οδήγησαν στην άμεση θεοποίηση της λέξης, που μετατράπηκε σε μυστική

ουσία. Έτσι, βρίσκουμε σε έναν Άραβα φιλόσοφο την ερμηνεία της «Λέξης» με κεφαλαίο Λ, τον ελληνικό Λόγο, όχι ως λόγο που ανυψώνεται στο βαθμό του Δημιουργού του κόσμου αλλά ως την ενσάρκωση της βούλησης που δημιούργησε τον κόσμο. Όσο παράξενο και να φαίνεται, είναι πολύ χαρακτηριστικό το γεγονός ότι αυτή η μαγική ή ημι-μαγική ερμηνεία της τέχνης των λέξεων και της τέχνης της ποίησης, ύστερα από ένα μακρύ κύκλο αιώνων, έχει επανεμφανιστεί στην εποχή μας· σχετικά πρόσφατα παρουσιάστηκε μία παρόμοια ερμηνεία της ποίησης στην αστική λογοτεχνική θεωρία και ποιητική.

Στην εποχή μας ο Γκούμιλεφ* εξέφρασε αυτή την ιδέα σε ποιητική φόρμα:

Στις παλιές μέρες, όταν πάνω από έναν κόσμο ακόμα νέο
Ο Θεός έκλινε το κεφάλι του, ήταν μια λέξη
Που έκανε τον ήλιο να σταματήσει την πορεία του,
Και πόλεις καταστράφηκαν από μια λέξη.
Όμως ξεχνάμε πως η ίδια η λέξη είναι ευλογημένη
Εν μέσω τρόμων που μας στέλνονται αντί για ράβδο,
Και στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη
Είναι ειπωμένο πως η λέξη – είναι Θεός.

Στις μέρες του ο Μπαλμόν**, ένας αναμφισβήτητος τεχνίτης της γλώσσας, επιχείρησε να προσφέρει μία «θεωρητική» βάση γι' αυτό το φετιχισμό του λόγου, γεγονός που αντανακλάται στο βιβλίο του *Ποίηση και Μαγεία*, όπου ο τίτλος αναδεικνύει καθαρά την τάση ιδεών του συγγραφέα. «Ο κόσμος χρειάζεται τη δημιουργία εικόνων», δηλώνει. «Ο κόσμος έχει τους μάγους του, που ευρύνουν και εμπλουτίζουν τον κύκλο της ύπαρξης μέσω της μαγείας της θέλησής τους και της μουσικής των λέξεων τους». Αυτός ο ποιητής, που ήταν οργανικά ανίκανος να σκεφτεί λογικά, δεν παράγει τίποτα για να «αποδείξει» το επιχείρημά του εκτός από μια μακρά ακολουθία από προσεκτικά επιλεγμένες και εντυπωσιακές εικόνες, που προτίθενται να καταλάβουν το μέρος της σκέψης. Ο Αντρέι Μπιέλι***, από την άλλη, έκανε κάποτε μία απόπειρα να αποδώσει φιλοσοφικό βάθος στο ίδιο αυτό θέμα, και έφτασε το φετιχισμό των λέξεων πραγματικά σε απρόσιτα ύψη. «Αν δεν υπήρχαν λέξεις, δεν θα υπήρχε ο κόσμος», έγραψε. «Το Εγώ μου, πέραν του περιβάλλοντός του, δεν υπάρχει καθόλου. Ο κόσμος, πέρα από μένα, δεν υπάρχει επίσης. "Εγώ" και "ο κόσμος" ερχόμαστε στη ζωή μόνο με τη διαδικασία ηχητικής ένωσης των δύο αυτών στοιχείων».

---

* Γκούμιλεφ Νικολάι (1888-1921): Ρώσος ποιητής, πεζογράφος και κριτικός, εκτελέστηκε το 1921 για συμμετοχή σε συνωμοσία των Λευκών. Στροφές από το τελευταίο του έργο, *Ο Στύλος της Φωτιάς*.

** Μπαλμόν Κονσταντίν (1867-1942): Ρώσος ποιητής, από τους επιφανείς εκπροσώπους του ρωσικού συμβολισμού, εμιγκρές μετά την επικράτηση της Οκτωβριανής Επανάστασης.

*** Αντρέι Μπιέλι (1880-1934): Ρώσος ποιητής, πεζογράφος και κριτικός. Απόσπασμα από το άρθρο του «Η Μαγεία των Λέξεων» στο βιβλίο του *Συμβολισμός*.

Έτσι, συγγραφείς ποικίλων θεωριών κατέληξαν έτσι στον καθαρό μυστικισμό κατά την προσπάθειά τους να προσεγγίσουν τα προβλήματα του ποιητικού λόγου. Αυτό, φυσικά, έχει τις αιτίες του – αιτίες κοινωνικής και ιστορικής φύσης, που δεν απέχουν μακριά για να τις αναζητήσουμε. Αλλά προς το παρόν αυτό δεν θα μας απασχολήσει. Θέλουμε μόνο να τονίσουμε την ύπαρξη ενός τέτοιου τρόπου τοποθέτησης του ζητήματος, και μάλιστα σε διάφορες ιστορικές περιόδους και χώρες.

Τέτοιες ιδεαλιστικές και μυστικιστικές απόψεις δεν είναι φυσικά αποδεκτές από εμάς. Είναι ένα είδος εξευγενισμένου βαρβαρισμού, άκρως αντιφατικού με όλη την επιστημονική εμπειρία. Αλλά η ύπαρξή τους και μόνο δίνει έμφαση στο πρόβλημα του συγκεκριμένου χαρακτήρα της ποιητικής σκέψης και του ποιητικού λόγου, αυτού «του μυστηρίου», «της γητείας» και «της μαγείας», με τα οποία οι μυστικιστές περιβάλλουν με ένα πέπλο το νου των αναγνωστών τους, ο οποίος εμποδίζει κάθε λογική πρόσληψη.

Αλλά δεν υπάρχει τίποτα μυστικιστικό στα ίδια τα φαινόμενα. Η διαδικασία της ζωής, λαμβανόμενη ως «εμπειρία», έχει τις δικές της διανοητικές, συναισθηματικές βουλησιακές όψεις. Κάνουμε μία συμβατική διάκριση ανάμεσα στη λογική σκέψη, σκέψη με όρους εννοιών, και «τη σκέψη με όρους εικόνων», αυτό που αποκαλείται «σφαίρα του συναισθήματος». Αλήθεια, στην πραγματική ζωή το ρεύμα της εμπειρίας είναι ακέραιο και αδιαίρετο, ωστόσο, σε αυτήν ακριβώς την ενότητα, έχουμε τον πνευματικό και τον συναισθηματικό πόλο, ακόμα και αν αυτοί δεν υπάρχουν στην «καθαρή μορφή» τους, ακόμα κι αν διαρκώς συγχωνεύονται ο ένας με τον άλλο. Αλλά θα ήταν εξολοκλήρου λάθος, η λεγόμενη «πνευματική ζωή» να υποδιαιρεθεί μηχανιστικά σε δύο στεγανά διαχωρισμένα μέρη, σε αίσθημα και διάνοια, σε συνειδητό και ασυνείδητο, σε άμεσα αισθητηριακό και λογικό. Αυτά δεν είναι ξεχωριστοί τομείς αφηρημένων κατηγοριών. Είναι διαλεκτικά μεγέθη που συνθέτουν μία ενότητα. Σε μια και την αυτή στιγμή αντιμετωπίζουμε διαφορές και ακόμη και αντίθετα, αν και αυτά τα αντίθετα συγχωνεύονται μεταξύ τους. Αυτό παρόμοια δίνει γένεση σε μια ορισμένη διαφορά στους τύπους της σκέψης.

Η λογική σκέψη χρησιμοποιεί έννοιες, που κυμαίνονται σε μία ολόκληρη κλίμακα σκέψης, με διάφορα σκαλοπάτια, ή βαθμίδες, αφαίρεσης. Ακόμα και όταν ασχολούμαστε με τον υψηλότερο τύπο της λογικής σκέψης –τη διαλεκτική σκέψη– όπου η αφηρημένη έννοια περιλαμβάνει τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της, η ίδια η έννοια, ως τέτοια, γίνεται αιτία τα αισθητά χρώματα, οι ήχοι και οι τόνοι να χάνουν την ζωντάνια τους. Επιπλέον, η αντιληπτική δράση υπερβαίνει τα όρια των αισθήσεων, αν και έχει την προέλευσή της σε αυτές· συνοψίζοντας την ανθρώπινη εμπειρία αντιλαμβάνεται, για παράδειγμα, την υποκειμενικότητα του χρώματος, και έρχεται πιο κοντά σε μία πραγματική αντίληψη του κόσμου, της αντικειμενικής του φύσης, ανεξαρτήτως του υποκειμένου, «αντικαθιστά» το χρώμα με ένα κύμα φωτός καθορισμένου μήκους. Στην επιστήμη, ολόκληρη η ποιοτική ποικιλία και πολυμορφία του κόσμου λαμβάνει άλλες μορφές, αρκετά διακριτές από την άμεση αίσθηση, αλλά δίνοντας έτσι μια πολύ πιο επαρκή, αληθινή αντανάκλαση της πραγματικότητας.

Από την άλλη, ολόκληρος ο κόσμος των αισθημάτων –αγάπη, χαρά, φόβος, θλίψη,

οργή, κοκ στο διηνεκές– ολόκληρος ο κόσμος της επιθυμίας και του πάθους, όχι ως αντικείμενο έρευνας, αλλά ως εμπειρία, όπως και ολόκληρος ο κόσμος των άμεσων αισθημάτων, έχουν επίσης τα σημεία συμπύκνωσής τους – τη σκέψη με όρους εικόνων. Εδώ δεν υπάρχει καμία αφαίρεση από το άμεσα βιωμένο. Εδώ η διαδικασία γενίκευσης δεν μας μεταφέρει πέραν των ορίων της (όπως συμβαίνει με τη λογική σκέψη και το ύψιστο προϊόν της, την επιστημονική σκέψη). Εδώ η ίδια αυτή αισθητηριακή εμπειρία – διπλά συγκεκριμένη και διπλά «ζωντανή»– συμπυκνώνεται. Εδώ έχουμε, όχι μια επιστημονική αντανάκλαση της πραγματικής ύπαρξης, αλλά μια αισθητηριακά γενικευμένη εικόνα μιας φαινομενολογικής σειράς, όχι της «ουσίας» αλλά του «φαινομένου». Αυτό σε καμία περίπτωση δεν υποδηλώνει ότι ασχολούμαστε με μια ψευδαίσθηση ή ένα όνειρο. Τίποτα από αυτά! Αυτή η ουσία εμφανίζεται μέσα στο φαινόμενο. Η ουσία ενυπάρχει στο φαινόμενο, και έτσι οι αισθήσεις μας δεν μας διαχωρίζουν από τον κόσμο.

Αλλά η αντικειμενική πραγματικότητα «αντανακλάται» εδώ διαφορετικά. Στην επιστήμη, αντανακλάται ως ένας κόσμος ποιοτικά ποικίλων μορφών της ύλης· στην τέχνη, ως ένας κόσμος αισθητηριακών εικόνων· στην επιστήμη, ως ηλεκτρόνια, άτομα, είδη, αξία, κ.λπ.· στην τέχνη, ως χρώματα, μυρωδιές, αποχρώσεις, ήχοι, εικόνες. Το είδος σκέψης εδώ δεν είναι το ίδιο όπως στη λογική σκέψη. Εδώ η γενίκευση επιτυγχάνεται όχι αφανίζοντας το άμεσα αισθητό, αλλά υποκαθιστώντας ένα σύμπλεγμα αισθητηριακών συμβόλων για μια μεγάλη ποικιλία άλλων συμπλεγμάτων. Αυτή η «υποκατάσταση» γίνεται ένα «σύμβολο», μια «εικόνα», ένας τύπος, μια συναισθηματικά χρωματισμένη ενότητα, πίσω από την οποία και μέσα στις πτυχώσεις της είναι κρυμμένα χιλιάδες άλλα αισθητηριακά στοιχεία. Κάθε τέτοια ενότητα είναι αισθητηριακά συγκεκριμένη. Στο βαθμό που τέτοιες ενότητες επιλέγονται και σταθεροποιούνται, δηλαδή όταν αυτές οι εμπειρίες αναπαράγονται εποικοδομητικά και δημιουργικά, τότε έχουμε τέχνη.

Η λέξη η ίδια είναι ένα πολύπλοκο μέγεθος. Ως προϊόν χιλιάδων χρόνων εξέλιξης, περικλείει, σαν ένα κύτταρο «πνευματικού οργανισμού», όλα τα προβλήματα της σκέψης και με τις δύο αρχές της – εικόνα και έννοια. Στην επιστημονική ορολογία, αναπτύσσεται ως σύμβολο της «καθαρής έννοιας»· στον ποιητικό λόγο είναι πρωτίστως και κυρίως απεικόνιση. Συνεπώς, οι νόμοι που διέπουν την επιλογή των λέξεων και το συνδυασμό τους θα διαφέρουν, ή, για να το πούμε αλλιώς, ο ποιητικός λόγος θα έχει αναπόφευκτα τις συγκεκριμένες ιδιαιτερότητές του. Ο αξιοσημείωτος ερευνητής αυτών των προβλημάτων, ο Ποτέμπνια*, αναπτύσσοντας ουσιαστικά τη θεωρία του Χούμπολτ**, διατυπώνει την πόλωση της τέχνης και της επιστήμης ως εξής:

«Τόσο με την ευρεία όσο και με την αυστηρή έννοια, όλα όσα σχετίζονται με τη σκέψη είναι υποκειμενικά· δηλαδή, η σκέψη, αν και εξαρτάται από τον εξωτερικό κόσμο, παραμένει προϊόν προσωπικής δημιουργίας. Αλλά μέσα σε όλη αυτή την υποκει-

---

* Ποτέμπνια Αλεξάντερ (1835-1891): Ρώσος γλωσσολόγος, φιλόλογος, συγγραφέας και θεωρητικός της ποίησης. Απόσπασμα από το έργο του *Σκέψη και Γλώσσα*.

** Χούμπολτ Βίλχελμ (1767-1835): Γερμανός φιλόλογος, γλωσσολόγος και κυβερνητικός αξιωματούχος.

μενικότητα που περιλαμβάνει τα πάντα, μπορούμε να διακρίνουμε το αντικειμενικό και το υποκειμενικό, και να αποδώσουμε την επιστήμη στο πρώτο και την τέχνη στο δεύτερο. Η βάση γι' αυτό έχει ως εξής: στην τέχνη, μόνο η εικόνα είναι η κοινή ιδιοκτησία όλων· γίνεται κατανοητή διαφορετικά από τον καθένα, και η κατανόησή της μπορεί να αποτελείται μόνο από μη αναλυμένα (πραγματικά και εξολοκλήρου προσωπικά) συναισθήματα· στην επιστήμη, όμως, δεν υπάρχει εικόνα, και το συναίσθημα δεν μπορεί να εισαχθεί παρά μόνο ως θέμα έρευνας. Το μοναδικό οικοδομικό υλικό της επιστήμης είναι η έννοια, συντιθέμενη από σύμβολα της εικόνας που έχει ήδη αντικειμενοποιηθεί στη λέξη. Αν η τέχνη είναι μία διαδικασία αντικειμενοποιημένων πρωταρχικών δεδομένων της πνευματικής ζωής, τότε η επιστήμη είναι μία διαδικασία αντικειμενοποίησης της τέχνης. Η διαφορά στο βαθμό αντικειμενικότητας της σκέψης είναι πανομοιότυπη με τη διαφορά στο βαθμό της αφαιρετικότητάς της: η πιο αφηρημένη επιστήμη, τα μαθηματικά, είναι ταυτόχρονα και η πιο αδιαμφισβήτητη στις αρχές της, είναι αυτή που παραδέχεται λιγότερο τη δυνατότητα των προσωπικών απόψεων».

Είναι εύκολο να διαπιστωθεί ότι αυτές οι διατυπώσεις εμπεριέχουν έναν αριθμό λαθών. Ο συγγραφέας δεν παρουσιάζει κάποια σαφώς ορισμένη ιδέα σχετικά με την πιστότητα, την αντικειμενικότητα της αντίληψης, και μένει ανοιχτή η δυνατότητα εκτροπής στον ιδεαλισμό. Επιπλέον, υποτιμά εμφανώς τον κοινωνικό χαρακτήρα της γλώσσας και ολόκληρης της δημιουργικής διαδικασίας, κ.λπ., αλλά και θέτει μία πολύ αυστηρή και μεταφυσική γραμμή οριοθέτησης των διαφορετικών όψεων της σκέψης. Συνεπώς λίγα είναι διαλεκτικά εδώ. Ταυτόχρονα είναι πολλά που είναι αληθή και αναμφισβήτητα αξίζουν προσοχής. Για να συνεχίσουμε το κομμένο νήμα του επιχειρήματός μας, μπορούμε να πούμε ότι το σύστημα των εννοιών προχωρά προς τα έξω μέσω της επιστήμης: λαμβάνοντας τις αισθήσεις ως σημείο εκκίνησης, προχωρούμε όλο και πιο μακριά από τα σύνορά τους, όπου αντιλαμβανόμαστε τον αντικειμενικό χαρακτήρα του κόσμου, βαδίζοντας στο μονοπάτι της ατέρμονης μετατροπής της σχετικής αλήθειας σε απόλυτη αλήθεια, καταστρέφοντας απαρχαιωμένα επιστημονικά συστήματα καθώς προχωράμε. Στο χώρο της τέχνης δεν περνάμε τα όρια της φαινομενολογικής σειράς· εδώ, όπως προαναφέραμε, ο αντικειμενικός κόσμος αντανακλάται διαφορετικά· εδώ τα συναισθήματα δεν γίνονται αντικείμενο επιστημονικής μελέτης· εδώ ακόμα και η φύση είναι «εξανθρωπισμένη». Εδώ, λοιπόν, η «ζεστή», συναισθηματική, ζωντανή και μεταφορική αρχή τοποθετείται σε σχετική αντιπαραβολή με την «κρύα», διανοητική, λογική αρχή:

Νερό και πέτρα,
Στίχος και πρόζα,
Πάγος και φωτιά. (Πούσκιν)

Η ποίηση γίνεται αντιληπτή και με την ευρεία και με τη στενή έννοια της λέξης. Κάθε λόγος αναφορικά με εικόνες είναι ποιητικός λόγος· από αυτή την άποψη οι *Νεκρές Ψυχές* του Γκόγκολ ή *Η κόρη του Καπετάνιου* του Πούσκιν είναι ποιητικά έργα. Αλλά η ποίηση, στη στενή έννοιά της, περιλαμβάνει όχι μόνο την παγίωση αισθητικών εικόνων

μέσω λέξεων, αλλά, επιπροσθέτως, το ρυθμικό λόγο και ακόμα τον ομοιοκατάληκτο λόγο. Δεν πρέπει να νομιστεί, όμως, ότι υπάρχουν κάποιες σκληρές και γρήγορες γραμμές οριοθέτησης. Οι ομοιοκατάληκτοι, ρυθμικοί κανόνες της ινδικής αριθμητικής έχουν μόνο τον ήχο της εικόνας· κατέχουν, λοιπόν, ένα στοιχείο ποίησης, αλλά αυτό δεν τους κάνει ποίηση. Αντιθέτως, η φιλοσοφική πραγματεία του Λουκρήτιου, *De Rerum Natura* (*Για τη Φύση των Πραγμάτων*), καθώς παρουσιάζει όχι μόνο ηχητικές αλλά και πολλές άλλες εικόνες, συνιστά ένα ποιητικό έργο. Και εδώ, λοιπόν, το ένα στοιχείο συγχωνεύεται με το άλλο.

Η ποιητική δημιουργία και το προϊόν της –η ποίηση– αντιπροσωπεύουν μία καθορισμένη μορφή κοινωνικής δραστηριότητας, και κυβερνώνται κατά την εξέλιξή τους, ανεξαρτήτως της συγκεκριμένης φύσης της ποιητικής δημιουργίας, από τους νόμους της κοινωνικής εξέλιξης. Όπως θα δούμε αργότερα, ο «προφορικός» χαρακτήρας της ποιητικής δημιουργίας δεν είναι επιχείρημα ενάντια στην κοινωνιολογική πραγμάτευση της ποίησης. Αντιθέτως: μόνο μέσω μιας μαρξιστικής ανάλυσης της ποίησης μπορούμε να κατανοήσουμε την ποίηση στις συνολικές της διαστάσεις, στην ολότητα των γνωρισμάτων της. Οπωσδήποτε, οι μαρξιστές έχουν δώσει λίγη προσοχή στα συγκεκριμένα προβλήματα της γλώσσας. Αλλά μία βαθύτερη ανάλυση αυτών των φαινομένων αναπόφευκτα οδηγεί στην κοινωνιολογική μεταχείριση της ίδιας της λέξης. Και όντως δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Εξετάστε μία λέξη, και θα ανακαλύψετε την παλαιοντολογία της γλώσσας. Οι λέξεις είναι η αποθήκη όλης της προηγούμενης ζωής της ανθρωπότητας, η οποία έχει περάσει από διάφορες κοινωνικο-οικονομικές δομές, με ποικίλες τάξεις και ομάδες, από διάφορες σφαίρες εμπειρίας, μορφές εργασίας, κοινωνικής πάλης και πολιτισμού. Αυτό που ο Ποτέμπνια αποκαλεί «κληρονομικότητα των λέξεων», και που μπορεί να αναπτυχθεί στην εξέλιξη της γλώσσας, είναι η αντανάκλαση της πραγματικής κοινωνικο-ιστορικής ζωής. Μέσα στο μικρόκοσμο της λέξης ενσωματώνεται ο μακρόκοσμος της ιστορίας. Η λέξη, όπως και η έννοια, είναι συνοψισμένη ιστορία, η «συντομογραφία» ή επιτομή, της κοινωνικο-ιστορικής ζωής. Είναι ένα προϊόν αυτής της ζωής, όχι ένας Δημιουργός της ιστορίας, όχι ένας Λόγος που δημιουργεί έναν κόσμο από το τίποτα.

Είδαμε πως η ποίηση, ως παγίωση των αισθητηριακών εικόνων στις λέξεις, συνοψίζει τον κόσμο των αισθημάτων με το δικό της ιδιαίτερο τρόπο. Αλλά αυτά τα συναισθήματα, αυτές οι εμπειρίες είναι οι ίδιες εμπειρίες του κοινωνικο-ιστορικού ανθρώπου, και στην ταξική κοινωνία, του ταξικού ανθρώπου. Ακόμα και τα συναισθήματα που έχουν τις ρίζες τους στον απύθμενο βιολογικό βυθό της ανθρωπότητας, όπως το αίσθημα του έρωτα, τροποποιούνται στην πορεία της ιστορικής εξέλιξης. Οι σταθεροποιημένες, επιλεγμένες εικόνες λοιπόν, δεν μπορούν παρά να έρθουν μέσα από τις σφαίρες της κοινωνιολογικής ανάλυσης· είναι κοινωνικά φαινόμενα, φαινόμενα της κοινωνικής ζωής. Τέλος, η σκέψη μέσω εικόνων είναι και αυτή σκέψη. Το συναισθηματικό στοιχείο εδώ συγχωνεύεται με το αντίθετό του. Από την άλλη, ένας τρομακτικός πλούτος φιλοσοφικών ιδεών, εννοιών, προτύπων, ιδεολογιών, συστημάτων φιλοσοφίας εισάγεται σωματικά εντός της ποιητικής ενότητας ως ένα αδιαχώριστο μέρος της. Εδώ το διανοητικό

συγχωνεύεται με το συναισθηματικό, δηλαδή με το αντίθετό του. Η ποιητική εικόνα, ως μία ακέραιη ενότητα, δεν είναι συνεπώς «καθαρά» συναισθηματική· πολύ λιγότερο είναι το ενοποιημένο σύστημα των εικόνων καθαρά συναισθηματικό. Συνακόλουθα η ποίηση, όταν εξετάζεται υπό αυτό το πρίσμα, είναι ένα κοινωνικό προϊόν, είναι μια από τις λειτουργίες μιας συγκεκριμένης ιστορικής κοινωνίας, που αντανακλά και εκφράζει με συγκεκριμένη μορφή τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της εποχής της και –στο βαθμό που ασχολούμαστε με μία ταξική κοινωνία– της τάξης της.

Είναι εξαιρετικά γελοίο πώς ορισμένοι αστοί θεωρητικοί της φιλοσοφίας της τέχνης, δίνοντας ένα αναμάσημα της ιδεαλιστικής, φιλοσοφικής αισθητικής ή αισθητικής φιλοσοφίας, η οποία αντιπροσωπευόταν από πολύ μεγάλα ονόματα, από τέτοιους γίγαντες της αστικής σκέψης όπως ο Καντ, ο Σοπενχάουερ και ο Χέγκελ, συνεχίζουν να επαναλαμβάνουν εκπληκτικά ανούσια και ανιαρά επιχειρήματα, ότι η τέχνη γενικά και η ποίηση ειδικά δεν έχουν καμία σχέση με την πρακτική, με το «συμφέρον», με τη θέληση. Ο Καντ για παράδειγμα, στην *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, επιβεβαιώνει αυτή την αρχή με όλη του τη δύναμη. Ο Σοπενχάουερ αντιπαραθέτει την «ανιδιοτελή» καλλιτεχνική σκέψη με τον ωφέλιμο χαρακτήρα της επιστήμης*. Σύμφωνα με τον Χέγκελ, «το αντικείμενο της τέχνης θα έπρεπε να λογίζεται καθαυτό, στην ανεξάρτητη αντικειμενικότητα, η οποία, αν και υπαρκτή για το υποκείμενο, υφίσταται μόνο σε θεωρητικό, πνευματικό τρόπο, όχι πρακτικά, και χωρίς καμία αναφορά στην επιθυμία ή τη θέληση»**. Όλα αυτά είναι απόλυτη ανοησία. Ας πάρουμε την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι πολιτική δημοσιογραφία, αλλά ταυτόχρονα αξιοθαύμαστα έργα τέχνης. Εκεί θα βρει κανείς την πάλη των κομμάτων, σαφείς πολιτικές τάσεις, γελοιοποίηση των πολιτικών αντιπάλων, κλπ. Και οι τραγικοί Σοφοκλής, Αισχύλος, Ευριπίδης;

Όλοι θα καταλάβουν τη μεγάλη σημασία των ποιητικών διαγωνισμών που λάμβαναν χώρα εκεί, όταν οι ποιητές βραβεύονταν με στεφάνια από το πλήθος. Αν προχωρούσαμε ένα βήμα πιο πέρα, και αν το πλήθος στο Πάρκο Πολιτισμού και Ανάπαυσης στεφάνωνε με δάφνες, ας πούμε, τον Σάσα Μπεζιμένσκι***, ως τον καλύτερο λαϊκό βάρδο, αυτό θα ήταν κάτι που θα προερχόταν απευθείας από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο.

Η αντικειμενική, και επίσης ενεργή, σημασία της κοινωνικής λειτουργίας της ποίησης –αν πρόκειται να της δώσουμε μια πιο γενική διατύπωση– είναι να αφομοιώνει και να μεταβιβάζει την ανθρώπινη εμπειρία, και να εκπαιδεύει το χαρακτήρα, να αναπαράγει ορισμένες ομαδικές ψυχολογίες. Αυτή η ιδιαιτέρως εκπαιδευτική και ιδιαιτέρως αποτελεσματική λειτουργία της ποίησης είναι πραγματικά τεράστια, μετατρέποντας μερικές φορές την ποίηση σε μια εξαιρετικά ενεργητική μαχητική δύναμη.

---

* Schopenhauer: *World as Will and Idea*, Μέρος 36 (Ν. Μπ.).

** Hegel: *Werke, Ästhetik Dritter Teil: Das System der einzelnen Künste*, Berlin, 1843, Vol. X(2), σελ. 253-254 (Ν. Μπ.).

*** Αλεξάντρ Μπεζιμένσκι (1898-1973): προσαρμοστικός σοβιετικός ποιητής, σεναριογράφος και δημοσιογράφος.

Εδώ πρέπει να τονίσουμε ακόμα μια φορά ότι η υποκειμενική εμπειρία ενός «αμιγώς επιστημονικού» εργαζόμενου μπορεί να είναι το ίδιο ανιδιοτελής, από την άποψη της απομάκρυνσης από κάθε πρακτική, όσο εκείνη του δημιουργικού καλλιτέχνη· η «ενατένιση» του αστρονομικού χάρτη μπορεί, υποκειμενικά, να είναι κενή από κάθε στοιχείο προσωπικού συμφέροντος ή πρακτικότητας. Αλλά αντικειμενικά, στη συνολική κοινωνική σχέση, δηλαδή όταν θεωρούνται ως κοινωνική λειτουργία, αμφότερες η επιστήμη και η τέχνη γενικά αλλά και η ποίηση ειδικά παίζουν, όπως επισημάνθηκε, έναν εξαιρετικά ζωτικό και ταυτόχρονα πρακτικό ρόλο.

Οι κοσμογονίες της αρχαίας Ινδίας, το *Έπος του Γιλγαμές* από τη Βαβυλωνία, η ελληνική *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*, οι κινεζικοί μύθοι, η *Αινειάδα* του Βιργιλίου, τα έργα των μεγάλων Ελλήνων τραγικών, το *Άσμα του Ρολάνδου*, τα ρωσικά λαογραφικά παραμύθια, κ.λπ. – δεν ήταν όλα ισχυροί μοχλοί μιας ιδιαίτερης κοινωνικής παιδαγωγικής, που έπλαθε τους ανθρώπους σε συμφωνία με τις δικές τους εντολές και κανόνες; Οι αρχαίες κοσμογονίες ήταν πραγματικά ποιητικές εγκυκλοπαίδειες. Ο Όμηρος ήταν ένα κεντρικό θέμα της σχολικής διδασκαλίας. Στη Ρώμη οι στίχοι του Βιργιλίου δεν ήταν σε καμία περίπτωση μια κενή ψυχαγωγία. Η κοινωνία εκείνης της εποχής και ο κοινωνικοί της ηγέτες αναπαρήγαγαν έτσι τους εαυτούς τους στο χώρο των ιδεών, σε μία ιδανική μορφή, παρουσιάζοντας τις ιδέες, τις σκέψεις, τις έννοιες, τα αισθήματα, τους χαρακτήρες, τις φιλοδοξίες, τα ιδανικά και τις αρετές τους. Ακόμα και η αριστοτελική *κάθαρσις* (εξαγνισμός των συναισθημάτων) είναι μία μέθοδος ιδιαίτερης ηθικής και διανοητικής υγιεινής (βλ. τα επιχειρήματα του Λέσινγκ στην *Αμβούργειο Δραματουργία* του σχετικά με τον υπέρτατο ηθικό σκοπό της τραγωδίας). Ο Οράτιος ήξερε τι έκανε όταν έγραφε ότι ο σκοπός της ποίησης ήταν να αναμίξει το χρήσιμο με το ευχάριστο «miscere utile dulci». Ο πασίγνωστος Άραβας φιλόσοφος Αβερρόης μιλούσε για την τραγωδία ως την «τέχνη του επαίνου» και για την κωμωδία ως την «τέχνη της μομφής»*. Αντίθετα προς την ιδεαλιστική φιλοσοφία, ο Τσερνισέφσκι**, στην περίφημη *Διατριβή* του, επιβεβαιώνει την αρχή: «Ό,τι είναι γενικού ενδιαφέροντος στη ζωή διαμορφώνει το περιεχόμενο της τέχνης»· και αυτή η κατά κάποιο τρόπο ακατέργαστη φόρμουλα βρίσκεται παρόλα αυτά απείρως εγγύτερα στην πραγματικότητα από ό,τι οι χλωμές σκιές των «ανιδιοτελών» ιδεαλιστικών, μεταφυσικών ορισμών, οι οποίες μας παρασύρουν στον, σχεδόν χωρίς αέρα, κενό χώρο μίας α-κοινωνικής «στρατόσφαιρας».

Το γεγονός ότι οι λέξεις καταλαμβάνουν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι στην ποιητική δημιουργία, ότι ο συγκεκριμένος χαρακτήρας της ποίησης έγκειται στη δημιουργία εικόνων, κατά κανένα τρόπο δεν αντιστρατεύεται στην κοινωνιολογική πραγμάτευση της ποίησης, επειδή η ίδια η λέξη είναι προϊόν της κοινωνικής εξέλιξης και αντιπροσωπεύει ένα σημείο συμπύκνωσης στο οποίο εκφράζεται μία ολόκληρη σειρά κοινωνικών παραγόντων. Κατά συνέπεια, εμείς οι μαρξιστές βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το καθή-

---

* Πβλε Ign. Kratschkovsky „Die Arabische Poetik im IX Jahrhundert“ στο *Le Monde Oriental*, No. XXIII, 1929. Upsala (N. Μπ.).

** Νικολάι Τσερνισέφσκι (1828-1889): Ρώσος λόγιος και κριτικός, δημοσιολόγος και επαναστάτης.

κον να υποβάλουμε και αυτή την πλευρά του θέματος σε μαρξιστική μελέτη, δηλαδή, το ζήτημα της γλώσσας, το ζήτημα των λέξεων, το ζήτημα της δημιουργίας λέξεων, της εξέλιξης της γλώσσας, κ.λπ. Και μου φαίνεται ότι ένα αξιόλογο θεωρητικό υπόβαθρο για μια τέτοια μελέτη έχει ήδη τεθεί από τη μαρξιστική και μαρξίζουσα φιλολογία μας.

2. Η ποιητική ως η τεχνολογία της ποιητικής δεξιοτεχνίας

Εδώ πάλι θα πρέπει να διευθετήσουμε κάποια θεωρητικά θέματα με τους φορμαλιστές, την ίδια στιγμή αποδίδοντάς τους τη θέση που αξίζουν μεταξύ των ερευνητών στη θεωρία της τέχνης, καθώς και με εκείνους στο κοινωνιολογικό (συμπεριλαμβανομένου του μαρξιστικού) στρατόπεδο της λογοτεχνικής θεωρίας που τείνουν στην υπερ-απλοποίηση του ζητήματος. Θα πάρουμε τα παραδείγματά μας από συγκριτικά πρώιμα έργα που γράφτηκαν όταν οι φορμαλιστές ήταν ακόμη τέτοιοι με την πραγματική έννοια της λέξης. Οι φορμαλιστές καθοδηγούνταν από εκτιμήσεις της ακόλουθης φύσης: Η ποιητική γλώσσα, δηλαδή, σε τελική ανάλυση, η λέξη, αποτελεί συστατική αρχή της ποίησης. Είναι επομένως απαραίτητο να διασαφηνιστούν οι νόμοι των ποιητικών συνδυασμών των λέξεων (από διάφορες οπτικές γωνίες). Δεδομένου ότι «η ποίηση είναι η γλώσσα στην αισθητική της λειτουργία», «οι γλωσσικές μέθοδοι» αντιπροσωπεύουν «τον μοναδικό ήρωα» στην επιστήμη της λογοτεχνίας*. Με άλλα λόγια: η συγκεκριμένη φύση της ποίησης απαιτεί τη μελέτη αυτών των μεθόδων, που αποτελούν το μόνο αντικείμενο της λογοτεχνικής θεωρίας. Από αυτήν την άποψη, ο μαρξιστικός τρόπος τοποθέτησης του ζητήματος γίνεται καθαρή ανοησία – μια άσχετη εισβολή ξένων προβλημάτων και εντελώς ανεπαρκών μεθόδων. Το ζήτημα έχει αντιμετωπιστεί πολύ πιο λεπτά από τον Ζιρμούνσκι**, αλλά σε τελική ανάλυση, ακόμη και αυτός δεν παρέκκλινε πολύ από τους συναδέλφους του. «Η ποιητική», διαβάζουμε «είναι μια επιστήμη που μελετά την ποίηση ως τέχνη... Αυτό που είναι τώρα αντικείμενο του πιο ζωηρού επιστημονικού ενδιαφέροντος δεν είναι η εξέλιξη μιας φιλοσοφικής άποψης της ζωής ή του "αισθήματος της ζωής" στα μεγάλα μνημεία της λογοτεχνίας, ούτε η ιστορική εξέλιξη και η αλλαγή της κοινωνικής ψυχολογίας στην αλληλεπίδρασή της με την ατομική ψυχολογία του ποιητή δημιουργού, αλλά η μελέτη της ποιητικής τέχνης, ιστορικής και θεωρητικής».

Η θεωρητική βάση γι' αυτό το συμπέρασμα παρέχεται από το επιχείρημα του συγγραφέα σχετικά με την πραγματική συνένωση της λεγόμενης «μορφής» και του «περιεχομένου» στην τέχνη. «Στην πραγματικότητα, ένας τέτοιος διαχωρισμός του *τι* και του *πώς* στην τέχνη αντιπροσωπεύει μόνο μια συμβατική αφαίρεση. Η αγάπη, η θλίψη, οι τραγικοί αγώνες της ψυχής, οι φιλοσοφικές ιδέες, κ.λπ., υπάρχουν στην ποίηση όχι καθαυτές, αλλά σε εκείνη τη συγκεκριμένη μορφή στην οποία έχουν εκφραστεί στο δοσμένο έργο». «Όλα τα γεγονότα του "περιεχομένου" γίνονται επίσης φαινόμενα της

---

* R. Jacobson, *Latest Russian Poetry*. Prague, 1921, σελ. 11 (Ν. Μπ.).

** Ζιρμούνσκι Βίκτωρ (1891-1971): Ρώσος λογοτεχνικός κριτικός, υποστήριζε τη φορμαλιστική σχολή. Τα αποσπάσματα είναι από τα δοκίμιά του *Προβλήματα της Λογοτεχνικής Θεωρίας*, Λένινγκραντ, 1928.

μορφής». Αυτό είναι αληθινό και μη αληθινό. Μη αληθινό, επειδή ο συγγραφέας βλέπει μόνο την ενότητα, αλλά δεν βλέπει την αντίθεση· θεωρεί ολόκληρο το σύνολο μόνο από τη γωνία της τυπικής λογικής και όχι διαλεκτικά. Αυτό είναι το πρώτο σημείο. Δεύτερον –και αυτό είναι πολύ πιο σημαντικό στην παρούσα περίπτωση– η συλλογιστική του συγγραφέα είναι κυκλική. Στην πραγματικότητα, εδώ ασχολούμαστε με μια επιστήμη της οποίας το καθήκον είναι να κατανοήσει την ποίηση (ιστορικά και θεωρητικά – δεν θα συζητήσουμε εδώ το ζήτημα της αυθαιρεσίας αυτής της αντίθεσης) *ως τέχνη*. Αυτή η ζωτική και πρωτότυπη ενότητα, η οποία αναπτύσσεται και εξελίσσεται, περιέχει στοιχεία «αγάπης, θλίψης... φιλοσοφικές ιδέες». Έχουν τεθεί σε καθορισμένη (ποιητική) μορφή, αλλά στη μεταμορφωμένη τους όψη, έχουν εισέλθει στο «όλο». Πώς πρέπει να κατανοηθεί αυτό το «όλο» χωρίς να θίξουμε τη γένεση, την προέλευση, την ανάπτυξη κ.λπ. όλων αυτών των στοιχείων;

Προφανώς πρέπει να καταλήξουμε ακριβώς στο αντίθετο συμπέρασμα από αυτό που εξήγαγε ο Ζιρμούνσκι, δηλαδή, δεδομένου ότι όλα τα στοιχεία που απαριθμήθηκαν έχουν εισέλθει σε ένα συνθετικό όλο –ένα έργο τέχνης– τότε, για να κατανοήσουμε αυτό το όλο σε όλες τις πτυχές του, πρέπει να προχωρήσουμε πέρα από τα όριά του και να αποκαλύψουμε τις πηγές ολόκληρης της μορφολογικής διαδικασίας. Δεν μπορεί κανείς να κατανοήσει το νόμο χωρίς να πάει πέρα από τα όρια των νομικών τύπων. Δεν μπορεί κανείς να καταλάβει τη θρησκεία χωρίς να πάει πέρα από τα όρια της δογματικής θεολογίας. Δεν μπορεί κανείς να καταλάβει την τέχνη χωρίς να αναλύσει τις σχέσεις της με ολόκληρη τη ζωή-δραστηριότητα της κοινωνίας, γιατί η τέχνη δεν πρέπει να μετατρέπεται σε ένα μεταφυσικό «πράγμα-καθεαυτό». Επιπλέον, όπως είδαμε παραπάνω, η ίδια η «μορφή» της λέξης «έχει περιεχόμενο», και αυτό όχι μόνο ως το μορφολογικό παράγοντα σε κάθε νέο ποιητικό έργο. Έχει «περιεχόμενο» με μια άλλη έννοια, δηλαδή ως συμπυκνωτή της κοινωνικής ιστορικής εμπειρίας. Η επιλογή των μεταφορών στη συγκεκριμένη μορφή τους δεν «έρχεται» ως αποτέλεσμα της σύμφυτης λογικής των λέξεων: προέρχεται από το περιβάλλον της ζωής, όπως και το *είδος*, το στιλ και χιλιάδες άλλα πράγματα.

Η στενότητα και η μονομέρεια του «καθαρού φορμαλισμού» αναγκάζουν τον Ζιρμούνσκι να επικρίνει, ορθά, τη θεωρητική δομή του Αϊχενμπάουμ*. Ωστόσο, γλιστρά από τη θέση του και αναπόφευκτα αρχίζει να πέφτει σε αντιφάσεις. Σε ένα άλλο έργο, αναλύοντας την παρουσία «ξένων στοιχείων» στην τέχνη, καταλήγει στο συμπέρασμα: «Όλα αυτά τα παραδείγματα εγείρουν το ερώτημα των ορίων της ιστορικής (και, προσθέτουμε, όχι μόνο ιστορικής, Ν. Μπ.) ποιητικής και της οριοθέτησης των προβλημάτων εντός των ορίων μιας ευρύτερης επιστήμης της λογοτεχνίας». Πολύ καλά. Αλλά σε αυτή την περίπτωση βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το ακόλουθο συμπέρασμα: είτε αυτή η «ευρύτερη επιστήμη» ασχολείται με την τέχνη – οπότε καταρρέει ολόκληρη η θεμελιώδης δομή του επιχειρήματος του συγγραφέα· είτε είναι μια επιστήμη της οποίας το

---

* Αϊχενμπάουμ Μπόρις (1886-1959): λογοτεχνικός κριτικός, υποστηρικτής της φορμαλιστικής σχολής.

αντικείμενο είναι πολύ ευρύτερο από την τέχνη – οπότε το επιχείρημα του συγγραφέα σχετικά με τη συνένωση της λεγόμενης μορφής με το λεγόμενο περιεχόμενο καταπίπτει, δηλαδή, η σύλληψη του συγγραφέα καταρρέει στο άλλο άκρο.

Τέλος, ο Ζιρμούνσκι κάνει μια απέλπιδα προσπάθεια δυϊστικού χαρακτήρα. Υποδιαιρεί την τέχνη σε δύο είδη: 1) «καθαρές, τυπικές, χωρίς αντικείμενο τέχνες, όπως διακόσμηση, μουσική, χορός», όπου «το ίδιο το υλικό από το οποίο οικοδομούνται είναι συμβατικό ως τον πυρήνα, αφηρημένο, αισθητικό, μη επιβαρυμένο (!!, Ν. Μπ.) με νόημα, υλική σημασία, πρακτικά καθήκοντα», και 2) τέχνες «με αντικείμενο ή θέμα», «όπως ζωγραφική, γλυπτική, ποίηση, θεατρική τέχνη», «φορτωμένες με νόημα» όπου «το υλικό της τέχνης δεν είναι ειδικά αισθητικό...». Αυτή η προσπάθεια, ωστόσο, είναι διπλά μοιραία για τον συγγραφέα. Είναι μοιραία γιατί μια τέτοια διαίρεση απλά δεν ταιριάζει με τα γεγονότα. Η διακόσμηση είναι μια εικόνα πραγμάτων, ανθρώπων, φυτών και ζώων, που συμβολίζονται σε πολύ υψηλό βαθμό, ή αλλιώς συνδέεται άμεσα και στενά με την «πρακτική ζωή» με άλλο τρόπο (π.χ. εικόνες σε πήλινα αγγεία). Η μουσική, ως τέτοια, σε καμία περίπτωση δεν είναι «χωρίς αντικείμενο» – αρκεί να αναφέρουμε τον Μπετόβεν, τον Βάγκνερ, την εκκλησιαστική μουσική· υπάρχει ακόμη και ένα τέτοιο πράγμα όπως η φιλοσοφική μουσική – του Σκριάμπιν*, για παράδειγμα. Ο χορός έχει πολύ μεγάλη ζωτική σημασία (και μάλιστα καθαρά πρακτική) – πολεμικοί χοροί, ερωτικοί χοροί κ.λπ. Δεύτερον, αυτή η απόπειρα είναι μοιραία για τον συγγραφέα, επειδή έρχεται σε αντίθεση με τις ιδέες του, γιατί αυτή τη φορά εντελώς άνισα αποκόβει έναν αριθμό στοιχείων από το αισθητικό όλο, με την αιτιολογία ότι είναι «επαχθή» και μη καλλιτεχνικά.

Επιλέξαμε τον Ζιρμούνσκι επειδή είναι ένας από τους λεπτότερους κριτικούς της τέχνης του φορμαλιστικού ή του «σχεδόν φορμαλιστικού» στρατοπέδου. Ο πνευματικός συνάδελφός του πέρα από τα σύνορά μας, ο καθηγητής Ο. Βάλτσελ, κατακλύζεται από τις ίδιες αντιφάσεις στην αναζήτησή του για «συνθετική λογοτεχνική έρευνα» (synthetische Literaturforschung)**.

Η προηγούμενη ανάλυση μας δίνει μια υπόδειξη για τη θετική λύση του προβλήματος. Μια ακέραια επιστήμη της λογοτεχνίας πρέπει να περιλαμβάνει την αποσαφήνιση των νόμων της λογοτεχνίας στο σύνολό της, ως μια ενεργή λειτουργία στη ζωή της κοινωνίας, ως «υπερδομή» ενός ιδιαίτερου είδους, και αυτό πρέπει να περιλαμβάνει τους νόμους, υπό όρους, των «μορφικών στοιχείων» επίσης.

Ως υποείδος μιας τέτοιας λογοτεχνικής επιστήμης, ως ένα υπό όρους εξειδικευμένο κλάδο, μπορεί να έχουμε επίσης μια επιστήμη αυτών των μορφικών στοιχείων, τα οποία πρέπει επίσης να έχουν την κοινωνιολογική τους βάση. Όλο αυτό δεν αποκλείει τη δυνατότητα ειδικών ερευνών εντός περιορισμένων και ίσως ακόμη και στενότερων ορίων. Επομένως, πολύτιμα αποτελέσματα μπορούν επίσης να προκύψουν, για παρά-

---

* Αλεξάντερ Σκριάμπιν (1872-1915): Ρώσος πιανίστας και συμβολιστής συνθέτης.

** Βλέπε Ο. Walzel, *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Verlag Quelle u. Meyer, Leipzig, ιδιαίτερα σελ. 20-21 (Ν. Μπ.).

δειγμα, από εργασία που γίνεται για την αποσαφήνιση των ειδικών νόμων που διέπουν την τεχνική της κατασκευής στίχων, ή εργασία που αφιερώνεται αποκλειστικά στο πρόβλημα της εικόνας, ή στα προβλήματα του ήχου σε σχέση με την εικόνα κ.λπ., κ.λπ. Όλα αυτά θα ήταν ειδικοί «κλάδοι», παρέχοντας υλικό για μια ολοκληρωμένη επιστήμη της λογοτεχνίας. Η τάση, επομένως, που μπορεί να παρατηρηθεί συχνά στις δικές μας μαρξιστικές γραμμές, δηλαδή μια καθαρά μηδενιστική στάση απέναντι στο πρόβλημα της μορφής ως τέτοιο – είναι εντελώς λανθασμένη. Σε μια τέτοια περίπτωση, η λογοτεχνική έρευνα ανάγεται σε έναν επιφανειακό κοινωνικο-ταξικό χαρακτηρισμό του λεγόμενου ιδεολογικού περιεχομένου του ποιητικού έργου, ο οποίος, στη γυμνή, στοιχειώδη και υπερβολικά απλοποιημένη μορφή του, μεταφέρεται στο χαρακτηρισμό του ποιητή ως ποιητή. Όπως είδαμε παραπάνω, ωστόσο, η μορφή και το περιεχόμενο αποτελούν ενότητα, αλλά ενότητα αντιφάσεων. Επιπλέον, μια τέτοια στάση οδηγεί τους ανθρώπους να κατανοήσουν με «περιεχόμενο» αυτό που είναι, στην πραγματικότητα, η ιδεολογική πηγή του περιεχομένου και όχι ο καλλιτεχνικός του μετασχηματισμός. Περιττό να πούμε, αυτό οδηγεί σε πολύ λανθασμένα συμπεράσματα.

Πρέπει να γίνει σαφώς και διακριτά κατανοητό ότι υπάρχει μια τεράστια διαφορά μεταξύ του φορμαλισμού στην τέχνη, ο οποίος πρέπει να απορριφθεί με έμφαση, του φορμαλισμού στη λογοτεχνική κριτική, που είναι εξίσου απαράδεκτος και της ανάλυσης των μορφικών στοιχείων στην τέχνη (που δεν είναι διόλου φορμαλισμός) – μια ανάλυση που είναι εξαιρετικά χρήσιμη και η οποία προς το παρόν, όταν πρέπει να «κυριαρχήσουμε την τεχνική» σε όλους τους τομείς, είναι απολύτως απαραίτητη.

Ο φορμαλισμός στην τέχνη υποδηλώνει τον αυτό-ευνουχισμό της εν λόγω τέχνης, το απόλυτο φτώχεμα των συστατικών της μερών – ένα φαινόμενο που συνδέεται με την ακραία συστολή του κύκλου στον οποίο μια τέτοια ψευδο-τέχνη ασκεί την επιρροή της. Είναι ο ατομικισμός που συνορεύει με τον σολιψισμό, όπου ο ήχος σχεδόν παύει να είναι μια μορφή που έχει οποιοδήποτε «περιεχόμενο».

Στην ποίηση έχουμε ένα τέτοιο φαινόμενο με τη μορφή της «ανορθόλογης γλώσσας». Όταν κάποιος διαβάζει:

Λούλα, λόλα, λάλα - γκου
Λίζα, λόλα, λούλα - λι
Πάινς, σου - γιατ λούλα - λι
Γκέ-ε, Γκέ-ε - οο - οο

τότε το καθαρά ηχητικό περιεχόμενο (η μουσική μελωδία του στίχου) έρχεται σε άμεση αντίθεση με τις ατομικές «ανθρώπινες» λέξεις. Η λέξη παύει να είναι λέξη, επειδή στερείται κάθε σημασίας. Όλος ο ζωντανός πλούτος της ποίησης εξαφανίζεται. Ο Σκλόβσκι* ολοκλήρωσε το άρθρο του «Για την ποίηση και την ανορθόλογη γλώσσα» με την

* Σκλόβσκι Βίκτωρ (1891-1984): Ρώσος λογοτεχνικός κριτικός και συγγραφέας.

«προφητεία» του Σλοβάτσκι* ότι: «Θα έρθει καιρός που μόνο οι ήχοι της ποίησης θα ενδιαφέρουν τους ποιητές». Αυτή η ελπίδα, εκφρασμένη από έναν από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του φορμαλισμού, εξηγεί πλήρως γιατί αυτός έπαιξε τόσο αρνητικό ρόλο όσον αφορά την ποίηση ως τέχνη. Όταν ο Πολ Βερλέν, αυτός ο λαμπρός δάσκαλος του στίχου, ποιητής της λεπτότερης και πιο ευαίσθητης διάθεσης, απαιτούσε «de la musique avant tout chose» («μουσική πάνω από όλα»), ποτέ δεν είχε ονειρευτεί να υιοθετήσει τη γλώσσα του «Ντιρ μπουλ σιρ – ουμπεσούρ» αλά Κρουτσένιχ**.

Οι φορμαλιστές έχουν μια ιδιαίτερη λογική ανάπτυξης. Αν το λεγόμενο «περιεχόμενο» πρέπει να θεωρείται ως «ξένο στοιχείο», αν όλο το «νόημα» δεν είναι παρά «επαχθές μέγεθος», αν αυτό το νόημα «μπλοκάρει το δρόμο» του αισθητικού συναισθήματος, τότε, φυσικά , η βασική γραμμή ανάπτυξης της ποίησης μπορεί να εκφραστεί στο σύνθημα: «Κάτω ο Φάουστ και ζήτω το "Ντιρ μπουλ σιρ"!» Έτσι, η θεωρητική «χειραφέτηση» από το «νόημα» οδηγεί στην πράξη στο «παράλογο». Πρέπει να έχουμε κατά νου ότι δεν μιλάμε εδώ για «οικοδόμηση λέξεων» και ότι η άποψή μας δεν είναι σε καμία περίπτωση αυτή του διαβόητου Ναύαρχου Σισκόφ***. Αυτό που συζητάμε είναι η τάση να καταργήσουμε τη λέξη ως τέτοια, να καταστραφούν όλες οι έννοιες, να ευτελιστεί η απεικόνιση – με άλλα λόγια, να καταστραφεί η ποίηση ως λεκτική τέχνη. Η διαλεκτική του φορμαλισμού αναπτύσσεται ως εξής: ξεκινούν το «κατά Ιωάννη Ευαγγέλιό» τους προωθώντας τη θέση τους: «Εν αρχή ην ο λόγος» και ορίζουν την ουσία της ποίησης με τη λέξη και μόνο τη λέξη – για να καταλήξουν καταργώντας εντελώς αυτή τη λέξη και εξαλείφοντας έτσι την κεντρική αυθεντία τους. Ο ακραίος ατομικισμός αυτών των επιχειρημάτων είναι επίσης ενδεικτικός των κοινωνικών τους ριζών. Έχουν την προέλευσή τους στον απόλυτο φόβο της πλημμύρας του νέου «περιεχομένου» που συνοδεύει την επανάσταση, η οποία ανέτρεψε τα τραπεζάκια σε τόσο πολλά σαλόνια, στην καταφυγή στο ερημητήριο των «περήφανων» αστών-διανοουμένων «ατόμων», που θέλουν να αποσυρθούν στο λαγούμι του επαγγελματία αναχωρητή («Και εμείς, οι ποιητές σοφοί»...).

Είναι ενδιαφέρον να εντοπίσουμε την εξέλιξη του φορμαλισμού στην τέχνη ως την εξέλιξη της παρακμής στην αστική τέχνη. Είχα ήδη την ευκαιρία να δείξω μια φορά έντυπα πώς στην εποχή της παγκόσμιας παρακμής στην οποία ζει τώρα όλη η αστική ανθρωπότητα, η τελευταία παραμερίζει το στοιχείο του περιεχομένου από κάθε τέχνη, δηλαδή, σε τελική ανάλυση, καταστρέφει την ίδια την τέχνη.

Έτσι συνέβηκε με τη ζωγραφική, όταν οι αστοί καλλιτέχνες εξανέμιζαν συνεχώς τα στοιχεία του «περιεχομένου», έφεραν τη ζωγραφική στα πρόθυρα ενός «καθαρού», «διακοσμητικού σημείου»· το μόνο που μένει είναι το «σημείο» ως αρχή και η περαιτέρω πρόοδος αποκλείεται. Το ίδιο συνέβη στη γλυπτική, μέσω του εξπρεσιονισμού, όταν

---

* Σλοβάτσκι Γιούλιους (1809-1849): Πολωνός ποιητής της ρομαντικής σχολής.

** Κρουτσένιχ Αλεξέι (1886-1968): Ρώσος φουτουριστής, επινόησε την «ανορθόλογη γλώσσα».

***Σισκόφ Αλεξάντερ (1754-1841): Ρώσος αντιναύαρχος, συγγραφέας αντιδραστικών εργασιών για το γλωσσικό ζήτημα.

τίποτα δεν έμεινε παρά μια καμπύλη γραμμή και αυτό ήταν όλο. Στην αρχιτεκτονική άρχισαν να φοβούνται το περιττό «περιεχόμενο», περιορίστηκαν σε απολύτως απλές γεωμετρικές μορφές, και εδώ κατέληξαν επίσης σε ένα αδιέξοδο.

Η εξάλειψη των στοιχείων του περιεχομένου φέρνει τη νέμεσή της στην αυτοκτονία της δεδομένης μορφής τέχνης. Όταν η παρακμή της τέχνης φτάσει στα έσχατά της όρια, ξεκινά μια διαδικασία φρενιασμένης περιπλάνησης γύρω από διαφορετικές κατευθύνσεις και αυτό θα συνεχιστεί ωσότου το άλλο μισό της ανθρωπότητας –το προλεταριάτο, ο εργαζόμενος πληθυσμός– καταφέρει να δημιουργήσει μια συνθετική τέχνη, η οποία θα συγκεντρώσει μαζί όλα τα πλούτη της ανθρώπινης κοινωνίας και θα δημιουργήσει αριστουργήματα ολοκληρωμένης ανθρωπινότητας· και αυτό δεν θα έχει τίποτα κοινό με τους φυσικούς ή πνευματικούς ευνούχους, αλλά θα τους αντιμετωπίζει με περιφρόνηση και αποστροφή.

Ο φορμαλισμός στη λογοτεχνική θεωρία, όπως έχουμε δει, συνδέεται στενά με το φορμαλισμό στην ίδια την τέχνη. Το πιο χτυπητό σφάλμα του είναι ότι προσπαθεί, καταρχήν, να αποσπάσει την τέχνη από το ζωτικό κοινωνικό της πλαίσιο. Δημιουργεί την ψευδαίσθηση, ή το αποκύημα, μιας εντελώς ανεξάρτητης «σειράς» φαινομένων στην τέχνη. Η συγκεκριμένη φύση της τέχνης συγχέεται με την πλήρη αυτονομία της. Όσο για τους νόμους της καλλιτεχνικής ανάπτυξης, τους βλέπει μόνο στους σύμφυτους νόμους της μορφολογίας της, αποφεύγοντας κάθε σύνδεση με τα πιο σημαντικά μορφολογικά προβλήματα της κοινωνικής ζωής γενικά. Αυτή η στεγνή, ανούσια, άψυχη σύλληψη πρέπει να απορριφθεί με έμφαση.

Όλα αυτά δεν πρέπει να συγχέονται με το έργο της ανάλυσης των μορφικών στοιχείων στην τέχνη. Το τελευταίο, όπως είδαμε παραπάνω, είναι απαραίτητο και χρήσιμο στον υψηλότερο βαθμό. Οι φορμαλιστές θεωρούσαν ότι αυτό το μερικό έργο ήταν το παν· συνήγαγαν γενικές αρχές από αυτό το υλικό. Αυτό είναι λαθεμένο και επιβλαβές. Αλλά μια ανάλυση των μορφικών στοιχείων στην τέχνη, μια βαθιά μελέτη όλων των προβλημάτων της δομής του ποιητικού λόγου, είναι απαραίτητο μέρος του ευρύτερου πεδίου εργασίας. Και από αυτή την άποψη υπάρχει κάτι να μάθουμε ακόμη και από τους φορμαλιστές, οι οποίοι διερεύνησαν αυτά τα προβλήματα, ενώ οι μαρξιστές λογοτεχνικοί κριτικοί τα θεωρούσαν με πλήρη περιφρόνηση.

Αυτό το ζήτημα αποκτά μια ιδιαίτερη σημασία και πραγματικότητα μόλις τώρα, όταν το πρόβλημα της πολιτιστικής κληρονομιάς γενικά και το πρόβλημα της κυριάρχησης της τεχνικής ειδικότερα έχουν εγερθεί εκ νέου και υπό σοβαρό φως. Αλλά πριν συζητήσουμε αυτό το ζήτημα, είναι πρώτα απαραίτητο να πούμε λίγα λόγια για το γενικό πρόβλημα, δηλαδή, να απαντήσουμε στο ερώτημα πώς, γενικά, είναι δυνατό να μάθουμε από τους «παλιούς δασκάλους», τους «κλασικούς», τους «προκατόχους» κ.λπ.

Αυτό το ζήτημα δεν είναι καθόλου μάταιο και η σαφήνεια εδώ θα προλάβει πολλά λάθη. Η ουσία ολόκληρου του θέματος μπορεί να συνοψιστεί εν συντομία ως εξής: Κάθε ποιητικό έργο είναι μια ολοκληρωμένη ενότητα, στην οποία ο ήχος, οι ιδέες, οι εικόνες κ.λπ., είναι συστατικά μέρη ενωμένα συνθετικά. Από την άλλη πλευρά, είναι επίσης μια ενότητα από κοινωνιολογική άποψη, καθώς όλα τα συστατικά μέρη και η σύνθεσή τους,

από κοινού, είναι «ιδεολογικά αντανακλαστικά» μιας συγκεκριμένης περιόδου και μιας συγκεκριμένης τάξης. Πώς, λοιπόν, υπό τέτοιες συνθήκες, είναι δυνατό να μάθουμε; Δεν πρέπει, αντίθετα, να απορρίψουμε εντελώς όλα τα προηγούμενα «περιεχόμενα», «φόρμες», «μεθόδους» κ.λπ.; Όπως είναι γνωστό, τέτοια συμπεράσματα έχουν πράγματι εξαχθεί, αν και ο παραλογισμός τους είναι αυτονόητος. Η γενική απάντηση σε αυτό το ερώτημα έχει δοθεί από την υλιστική διαλεκτική, σύμφωνα με την οποία η «άρνηση» δεν είναι καθαρή καταστροφή, αλλά μια νέα φάση κατά την οποία το «παλιό» υπάρχει σε *ξεπερασμένη μορφή*, για να χρησιμοποιήσω την ορολογία του Χέγκελ. Σε ένα τέτοιο είδος «κίνησης» έχουμε τη δυνατότητα μιας διαδοχής που θα συνδυάζει διαλεκτικά τόσο μια ρήξη με το παλιό όσο και μια ιδιότυπη συνέχιση αυτού. Ορισμένα στοιχεία, όταν μεταφέρονται σε έναν άλλο συνδυασμό, σε άλλο πλαίσιο, αρχίζουν να ζουν μια νέα ζωή, και έτσι επιτυγχάνεται μια νέα «ενότητα». Ο λόγος γι' αυτό είναι ότι η ενότητα δεν είναι μονολιθικό μέγεθος, αλλά περιέχει εσωτερικές αντιφάσεις. Μπορούμε να παρατηρήσουμε παρόμοια πράγματα στον τομέα της υλικής ζωής: όταν εισάγουμε μια νέα μηχανή, την εισάγουμε σε ένα νέο σύμπλεγμα τεχνικοοικονομικής οργάνωσης, και έτσι το «νόημα» της μηχανής γίνεται διαφορετικό. Φυσικά, το ίδιο συμβαίνει και στη σφαίρα των ιδεών – τηρουμένων των αναλογιών, ασφαλώς.

Υπάρχει μια άλλη και πολύ διαφορετική πλευρά σε αυτό το ζήτημα. Είναι δυνατό να μάθεις να είσαι ποιητής;

Μια απόλυτα σωστή απάντηση, όπως μας φαίνεται, δόθηκε σε αυτό το ερώτημα από τον Βαλερί Μπριούσοφ*. «Η ικανότητα για καλλιτεχνική δημιουργία», είπε, «είναι ένα έμφυτο δώρο, όπως η ομορφιά του προσώπου ή μια ισχυρή φωνή· αυτή η ικανότητα μπορεί και πρέπει να αναπτυχθεί, αλλά δεν μπορεί να αποκτηθεί με καμία προσπάθεια ή μελέτη. Poetae nascuntur (οι ποιητές γεννιούνται)». Η ανάπτυξη της ποιητικής ικανότητας επιτυγχάνεται με δυσκολία. «Οι πραγματικά σπουδαίοι ποιητές, προικισμένοι με ιδιοφυΐα για δημιουργία, πέτυχαν την τεχνική δεξιότητα μόνο με αργή δοκιμασία και μακρά, υπομονετική εργασία». Είμαστε λοιπόν αντιμέτωποι με το πρόβλημα της ποιητικής, ως της τεχνολογίας της ποιητικής δημιουργίας. Με άλλα λόγια: η αποσαφήνιση των νόμων που διέπουν τα λεγόμενα μορφικά στοιχεία μπορεί να παρουσιαστεί με τη μορφή συγκεκριμένων προτύπων. Η ποιητική τότε εμφανίζεται όχι μόνο ως μέρος της θεωρίας της λογοτεχνίας, αλλά, όταν μεταφέρεται σε ένα άλλο λογικό κλειδί, αποκτά τη σημασία ενός συστήματος κανόνων. Αυτό που έχουμε κατά νου δεν είναι, φυσικά, μια σχολική έκθεση για το θέμα, αν και ακόμη και αυτή είναι χρήσιμη με σκοπό την αύξηση του γενικού επιπέδου της ποιητικής κουλτούρας, αλλά και μια συνειδητή κατανόηση της πλήρους σημασίας *αυτού* του παράγοντα. Χωρίς μελέτη της τεχνολογίας της ποιητικής δημιουργίας, δεν μπορεί κανείς να μάθει τη συγκεκριμένη «δεξιοτεχνία», «το επάγγελμα του ποιητή», όπως το εκφράζει ο Μπριούσοφ, όχι πολύ επακριβώς, στα *Πειράματά* του. Φυσικά –και αυτό μας φαίνεται αξιωματικό– οι «μελέτες» δεν μπορούν και δεν πρέπει

---

* Βαλερί Μπριούσοφ (1873-1924): Ρώσος συμβολιστής ποιητής, πεζογράφος, δραματουργός και ιστορικός.

σε καμία περίπτωση να περιορίζονται σε αυτή την «τεχνολογία». Ακόμη και εκείνο το μέρος των μελετών που σχετίζεται με το πρόβλημα της «πολιτιστικής κληρονομιάς» δεν μπορεί να περιοριστεί εντός αυτών των ορίων. Γιατί όσο ευρύτεροι είναι οι ορίζοντές μας προς όλες τις κατευθύνσεις, τόσο πιο καρποφόρα θα είναι η διαδικασία να καταστεί αυτή η κληρονομιά δική μας. Ωστόσο, η λύση αυτού του στοιχειωδέστατου προβλήματος είναι απολύτως απαραίτητη, και αυτό πρέπει να τονιστεί με ιδιαίτερη δύναμη, επειδή το εν λόγω πρόβλημα με τον ένα ή άλλο τρόπο δεν έχει εισαχθεί και στο φάσμα του οράματος των ποιητών μας και –πράγμα επίσης εξαιρετικά σημαντικό– των δεόντως επιφορτισμένων κριτικών μας. Προβλήματα ρυθμού και μέτρου, προβλήματα λεκτικής επίδοσης, δόμησης στίχων, κ.λπ. – όλα αυτά πρέπει να μπουν στη σφαίρα της προσεκτικής μελέτης και ο ποιητής δεν πρέπει πραγματικά να μοιάζει με εκείνο τον χαρακτήρα στον Ντμίτριεφ* που «Ξεχνά την έλλειψη γνώσης του όταν ενθουσιάζεται».

Τέτοιο, κατά τη γνώμη μας, είναι το πρόβλημα της ποιητικής, ως τεχνολογίας της ποιητικής δημιουργίας.

Μου φαίνεται ότι η πιο σοβαρή προσοχή μας πρέπει τώρα να στραφεί σε αυτή την πλευρά του θέματος. Και αυτό ισχύει και για την κριτική.

Στις μέρες μας, ένα από τα κύρια καθήκοντα της κριτικής δεν είναι μόνο να δίνει ένα ακριβές κοινωνικοοικονομικό και κοινωνικό-πολιτικό ισοδύναμο για τους διάφορους ποιητές, ποιητικές τάσεις κ.λπ., αλλά και να τα αναλύσει προσεκτικά από την άποψη του συγκεκριμένου χαρακτήρα της ποιητικής δημιουργίας, από την άποψη της γλώσσας, των εικόνων, της δόμησης των στίχων, της λεκτικής επίδοσης κ.λπ.

Χωρίς μια τέτοια ανάλυση, η λογοτεχνική κριτική στις μέρες μας δεν έχει πλήρη αξία. Όταν κατανικούσαμε την αστική κοινωνία, η κριτική μας ήταν ένας πολιορκητικός κριός που συνέτριβε τον εχθρό. Επιλέγαμε το κύριο, το πιο έντονο σημείο, δηλαδή τον κοινωνικοπολιτικό παράγοντα, και αυτό, στα χέρια μας, ήταν ένα βέλος που ρίχναμε εναντίον του αστικού ανταγωνιστή.

Αλλά όταν οικοδομούμε οι ίδιοι, όταν πρέπει να μάθουμε τη δεξιοτεχνία, όταν γνωρίζουμε ότι ένας συγκεκριμένος αριθμός ποιητών έχει ήδη λάβει θέση σε μια συγκεκριμένη πολιτική πλατφόρμα, όταν γνωρίζουμε πολύ καλά ότι, ιδεολογικά, είναι ήδη κοντά μας (φυσικά, θα υπάρξουν λιποτάκτες, και πρέπει να είμαστε αδίστακτοι απέναντι σε όλους τους εχθρούς, ούτε πρέπει να χαλαρώνουμε την επαγρύπνησή μας για μια στιγμή) – αυτό, φυσικά, δεν είναι το παν. Πρέπει ταυτόχρονα να θέσουμε το πρόβλημα της δεξιοτεχνίας όπως ποτέ άλλοτε, και της κριτικής, κατά την ανάλυση των αντικειμένων της κριτικής προσοχής, πρέπει να θέσουμε αυτή την πολύ σημαντική και ουσιαστική πλευρά του ζητήματος κάτω από το μικροσκόπιο.

Αυτή η κριτική, δυστυχώς, δεν έχει αναπτυχθεί ακόμη ανάμεσά μας στο πλήρες της μέγεθος. Αλλά αυτό είναι ένα από τα καθήκοντα που αντιμετωπίζουμε αυτή τη στιγμή στο λογοτεχνικό μέτωπο.

---

* Ντμίτριεφ Ιβάν (1760-1837): Ρώσος σατιρικός ποιητής και συγγραφέας μύθων.

3. Το σημείο στροφής

Θα εξετάσουμε τώρα την ποίηση στη χώρα μας. Πρώτα, ωστόσο, πρέπει να διατυπώσω μία επιφύλαξη. Δεν μπορώ εδώ να παρουσιάσω μια πλήρη εικόνα (θα έπρεπε πραγματικά να τεθεί πιο έντονα) του ποιητικού έργου της χώρας μας συνολικά. Δεν εξετάζω εδώ τις τεράστιες και αυξανόμενες εθνικές μας λογοτεχνίες, την ποίησή μας στις γλώσσες των εθνικών μειονοτήτων. Εξετάζω μόνο τη ρωσική ποίηση. Το κάνω, όχι επειδή υποτιμώ τη σημασία της ποίησης στις γλώσσες των εθνικών μας μειονοτήτων – κανείς δεν θα μπορούσε να με υποψιάζεται ότι το κάνω αυτό. Αλλά ακολουθώ εδώ έναν ορισμένο κανόνα που θέτει ο Κοζμά Προύτκοφ*, ο οποίος λέει μεταξύ άλλων: «Χωρίς να γνωρίζεις την ιροκέζικη γλώσσα, πώς μπορείς να εκφράσεις μια άποψη γι' αυτήν που δεν θα είναι επιφανειακή και ηλίθια;» Ξέρω ότι υπάρχουν μερικοί ερασιτέχνες που κρίνουν τα πάντα. Αλλά αν, όπως ειπώθηκε, οι μεταφράσεις των Τατζίκων και των Ουκρανών ποιητών στη γλώσσα μας είναι κακές μεταφράσεις, πώς μπορώ να κρίνω το έργο αυτών των ποιητών; Μπορώ μόνο να πω γι' αυτούς ότι έχουν μια σοβιετική προοπτική, ότι πολεμούν ενάντια στις εθνικιστικές αποκλίσεις, αλλά το να κρίνω τις επιτεύξεις τους είναι πέρα από τις δυνάμεις μου.

Επαναλαμβάνω για άλλη μια φορά: Μια σοβιετική λογοτεχνία μεγαλώνει στη χώρα μας, στην οποία η λογοτεχνία των εθνικών μειονοτήτων έχει τεράστια σημασία. Αυτή η σημασία θα μεγαλώνει όλο και περισσότερο. Είχα την τιμή να υποβάλω μια πρόταση για το ζήτημα αυτό σε μια ειδική διάσκεψη με τον σύντροφο Γκόρκι, αλλά δεν θα είμαι τόσο βιαστικός που να εκφράσω απόψεις για την ποίηση στις γλώσσες των εθνικών μειονοτήτων, γιατί, αν δεν γνωρίζω αυτές τις γλώσσες, δεν μπορώ να μελετήσω τέτοια ποίηση. Είναι ευκολότερο για μένα να εκφράσω απόψεις για τη γερμανική ή τη γαλλική ποίηση, ή ακόμη και για την αγγλική ποίηση, παρά, ας πούμε, για την ποίηση του Ουζμπεκιστάν και του Τατζικιστάν, γιατί, ως κατάρα του ιστορικού παρελθόντος, δεν έχω μελετήσει αυτές τις γλώσσες. Θα χρειαστεί να τις μάθουμε και αυτό, σίγουρα, θα είναι πολύ καλό.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τεράστια φύση της επανάστασης ήταν αναγκαίο να προκαλέσει και προκάλεσε ριζικές αλλαγές στην ψυχολογία και τη νοοτροπία όλων των τμημάτων, τάξεων και ομάδων, καθώς και τεράστια συναισθηματικά σοκ και νέες αναπτύξεις. Από τους αξιοπρόσεκτους «παλιούς» ποιητές που αγγίχτηκαν, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, από τα φτερά της ιδιοφυΐας της επανάστασης, πρέπει να ονομάσουμε τρεις, εντελώς διαφορετικούς και άνισους σε αξία. Είναι οι Μπλοκ, Γεσένιν και Μπριούσοφ.

Στο Αλεξάντερ Μπλοκ, φυσικά, έχουμε έναν ποιητή τεράστιας δύναμης. Ο στίχος του επιτυγχάνει μια σμιλεμένη μνημειακότητα, που ανεβαίνει στα αστραφτερά ύψη της «νέμεσης», του οποίου οι πλούσιες εικόνες καλύπτουν ολόκληρη την περίοδο της κρίσης, με το προαίσθημα της συντριβής και όλη την τραγωδία της. Οι «Δώδεκα» θα παραμείνουν για πάντα μνημείο του επαναστατικού χάους των πρώτων χρόνων μιας εξέγερσης, και το ίδιο το υφάδι του στίχου, με το μεταβαλλόμενο ρυθμό του, χρησιμεύει για

---

* Κόζμα Προύτκοφ – φιλολογικό όνομα του Αλεξέι Τολστόι και των συνεργατών του στη δεκαετία του 1850.

να μεταδώσει αυτή την καλειδοσκοπική εικόνα, ενοποιημένη από μια αόρατη εσωτερική λογική. Οι «Σκύθες» του είναι γραμμένοι με μια ακμή εκφραστικής δύναμης και αγκαλιάζουν μια τεράστια σφαίρα ιδεών και εικόνων. Ο Μπλοκ είναι υπέρ της επανάστασης, και με το «ναι» του, που διακήρυξε σε όλο τον κόσμο, έχει κερδίσει αυτό το δικαίωμα να στέκει στην πλευρά μας των οδοφραγμάτων στην ιστορία. Αλλά παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε ποτέ να πούμε γι' αυτόν ότι είναι ο φορέας του νέου κόσμου. Ένας ταλαντούχος γιος του παλιού πολιτισμού, ήθελε να ενσωματώσει ξένα σύμβολα στις πύλες της νέας εποχής. Είναι ένας ποιητής βαθιά φιλοσοφικός και ταυτόχρονα βαθιά συναισθηματικός. Αλλά η φιλοσοφία του προέρχεται από τον Βλαντιμίρ Σολόβιεφ*, από το θρησκευτικό-ερωτικό μυστικισμό, από την αποκαθαρμένη ελληνική ορθοδοξία με καθολική απόχρωση. Υπάρχει επίσης κάτι από το παλιό σλαβόφιλο πνεύμα, στο οποίο το εμπόριο του μεταπράτη έχει γίνει απωθητικό, και το οποίο έχει αποκτήσει ένα άγγιγμα του λαϊκισμού**. Από το αιματοβαμμένο ηλιοβασίλεμα και την τεταμένη ατμόσφαιρα πριν την καταιγίδα, ο Μπλοκ αισθάνθηκε την επικείμενη καταστροφή με πόνο και αγωνία, και έλπιζε ότι η κολυμβήθρα της επανάστασης, ίσως, να εξάγνιζε την ανθρωπότητα με νέο και αδελφικό χρίσμα. Και αυτός είναι ο λόγος που «ευλόγησε» την επανάσταση, και τον Κάτκα, και τους «Δώδεκα», και έκανε την τρυφερή εικόνα του Χριστού να βαδίζει στο κεφάλι του επαναστατικού χείμαρρου με «πέλμα από καταιγίδες».

Μπορούμε όμως να πούμε ότι αυτή η ποιητικοποιημένη ιδεολογία, αυτές οι εικόνες, αυτές οι αναζητήσεις για μια εσωτερική, μυστικιστική αίσθηση της επανάστασης, ανήκουν στη σφαίρα της; Το «κρυμμένο νόημα», το «ντβάνα» του ποιητικού λόγου του Μπλοκ, είναι συγγενές με το προλεταριάτο; Είναι αυτό ένα προοίμιο για το νέο κόσμο; Ασφαλώς όχι: είναι μάλλον το κύκνειο άσμα των καλύτερων μελών του παλαιού, που είχαν αποκοπεί από τις ζοφερές ακτές του παρελθόντος, αλλά που δεν κατάλαβαν, δεν είδαν τους νέους τρόπους. Η ηρωική των «Σκυθών» του, όπου η λαμπερή δύναμη των εικόνων και της μουσικής του στίχου συνδυάζονται με το μετρημένο βήμα της ιστορίας, εκφράζει στην πραγματικότητα μια φανταστική ιστορία, την ιστορία που περίμενε ο Μπλοκ. Αυτή η ανάδειξη μιας νέας φυλής, της ασιατικής, του πρωτόγονου και του αρχέγονου, ενός Σκύθειου Μεσσιανισμού, πολύ συγγενούς με τη φιλοσοφική θέση του Μπλοκ – δεν θυμίζει σε μερικούς τόνους και οσμές ένα από τα λουλούδια του Ευρασιατισμού;

Αγαπάμε τη σάρκα – τη γεύση, την απόχρωση, και τη μυρωδιά της,
Όπως η πνιγηρή, θανατηφόρα μυρωδιά των λουλουδιών...
Φταίμε εμείς αν τα αδύναμα κόκαλά σας
Σπάνε σε αυτές τις βαριές, τρυφερές οπλές μας;

---

* Σολόβιεφ Βλαντιμίρ (1853-1900): Ρώσος ποιητής και μυστικιστής φιλόσοφος.

** Οι Ναρόντνικοι (λαϊκιστές) ήταν οι εκπρόσωποι του αγροτικού επαναστατικού κινήματος στη Ρωσία από τη δεκαετία του 1860.

Δεν γνωρίζουμε πώς θα είχε αναπτυχθεί περαιτέρω το έργο του Μπλοκ. Είναι σαφές ότι πήρε την επανάσταση τραγικά, αλλά είναι ένα μεγάλο ερώτημα αν αυτή η τραγωδία του αποκαλύφθηκε ως αισιόδοξη τραγωδία. Ο Μπλοκ είχε τις ρίζες του στη ζωή της τάξης των ευγενών, και οι κεντημένοι πυργίσκοι αυτής της κουλτούρας, με τα τριαντάφυλλα και τους σταυρούς της, του είχαν μια αρκετά ισχυρή εσωτερική λαβή. Η σοσιαλιστική εποχή των μηχανών και η άνθηση ενός νέου πολιτισμού σε αυτή τη βάση δεν προέκυψαν στο μυαλό του. Αντίθετα, πίστευε ότι με το σημάδι του σταυρού θα μπορούσε να ευλογήσει και ταυτόχρονα να εξορκίσει την εικόνα της επανάστασης που ξεδιπλώνεται, και χάθηκε σε αυτό το στάδιο χωρίς να έχει πει τον τελευταίο του λόγο.

Περισσότερο γειωμένος, σαφώς λιγότερο καλλιεργημένος, με τη φύση ενός χωρικού-κουλάκου, ο Σεργκέι Γέσενιν, ένας τροβαδούρος και αηδόνι, ένας ταλαντούχος λυρικός ποιητής, περπάτησε στα πεδία της επανάστασης. «Αποδέχτηκε» την επανάσταση με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αποδέχτηκε μόνο τα πρώτα στάδιά της, ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, το πρώτο στάδιο, όταν η δύναμη των γαιοκτημόνων γκρεμίστηκε. Η τραγουδιστή δομή του ποιητικού του λόγου, η επιστροφή του στους λαϊκούς ρυθμούς της υπαίθρου, στο συνονθύλευμα των εικόνων του χωριού, το βαθιά λυρικό και ταυτόχρονα θορυβώδες τέμπο της ποιητικής του φωνής συνδυάστηκαν σε αυτόν με τις πιο οπισθοδρομικές αποχρώσεις ιδεών – εχθρότητα προς την πόλη, μυστικισμός, λατρεία της επαρχιακής θρησκοληψίας και του κνούτου. Οι σπασμωδικές παρορμήσεις του υπέρ του προλεταριάτου ήταν σε μεγάλο βαθμό εξωτερικά αντανακλαστικά. Στο βάθος της καρδιάς του ως ποιητής, ήταν γεμάτος με το δηλητήριο της απόγνωσης όταν αντιμετώπιζε τις νέες φάσεις της μεγάλης επανάστασης. Αλλά βαθιά μέσα του κρυβόταν επίσης μια ελπίδα ότι η ιστορία θα ακολουθούσε μια άλλη πορεία.

Η «εξομολόγηση της πίστης», το πραγματικό πιστεύω του ποιητικού του έργου, περιέχεται στο φυλλάδιό του, *Τα Κλειδιά της Μαρίας* – ένα έργο αξιοθαύμαστο με το δικό του τρόπο. Θα βρούμε και εδώ «σοσιαλισμό». Αλλά τι είδους σοσιαλισμό; Είναι «σοσιαλισμός» ή παράδεισος, γιατί στην παράδοση των αγροτών ο παράδεισος είναι μια κατάσταση όπου δεν πρέπει να πληρώνονται φόροι, όπου οι «καλύβες είναι νέες και καλυμμένες με κυπαρισσένιους κλάδους», όπου «ο αραιωμένος χρόνος, περιπλανώμενος στα λιβάδια, καλεί όλες τις φυλές και τους λαούς στο υπέροχο τραπέζι του κόσμου και σερβίρει τον καθένα με ώριμη σπιτική μπύρα από χρυσή κουτάλα». Αυτός ο «σοσια-λισμός» είναι άμεσα εχθρικός με τον προλεταριακό σοσιαλισμό. «Τα υψωμένα χέρια της μαρξικής κηδεμονίας πάνω στην ουσιώδη ιδεολογία της τέχνης μας απωθούν. Με τα χέρια των εργατών χτίζουν ένα μνημείο στον Μαρξ. Οι αγρότες θέλουν να χτίσουν ένα στην αγελάδα». Ο Γεσένιν εγείρει μια πραγματική εξέγερση εναντίον των «διωκτών του Αγίου Πνεύματος - μυστικισμού» και προφητεύει τη μοίρα του επερχόμενου πολιτισμού με τον ποιητικό λόγο του βιβλικού προφήτη: «Αυτό που τώρα εμφανίζεται μπροστά στα μάτια μας στην οικοδόμηση του προλεταριακού πολιτισμού, το αποκαλούμε: "Ο Νώε στέλνει ένα κοράκι". Γνωρίζουμε ότι τα φτερά του κορακιού είναι βαριά, ο δρόμος του δεν είναι μακρύς, θα πέσει, όχι μόνο χωρίς να φτάσει στη γη, αλλά χωρίς να το έχουμε δει· ξέρουμε ότι δεν θα επιστρέψει, ξέρουμε ότι το κλαδί της ελιάς θα το φέρει πίσω

μόνο ένα περιστέρι, του οποίου τα φτερά συντίθενται από την ανθρώπινη πίστη, όχι την ταξική συνείδηση αλλά τη συνείδηση του ναού της αιωνιότητας που την περιβάλλει». Η προφητεία αποδείχθηκε ψευδής σε όλα τα συστατικά μέρη της. Ήταν το «περιστέρι» που μπλέχτηκε στις προσπάθειες των αιώνιων πνευματικών συγκρούσεών του, ενώ το «κοράκι» μετατράπηκε σε έναν ισχυρό αετό και παρακολουθεί επάγρυπνο από τον καταπληκτικό παγκόσμιο-ιστορικό πύργο του.

Πλησιέστερα, στην πραγματικότητα πολύ κοντά, στην προλεταριακή επανάσταση ήρθε ο Βαλερί Μπριούσοφ, κάποτε «βασιλιάς των συμβολιστών», ο ιδεολόγος των ανώτερων κύκλων της ριζοσπαστικής βιομηχανικής αστικής τάξης, στεφανωμένος με όλες τις δάφνες και τα χρυσάνθεμα της φήμης στα πολυτελή σαλόνια της πολιτισμένης αστικής αριστοκρατίας – ίσως ο μόνος πραγματικός άνθρωπος σε εκείνο το λογοτεχνικό κόσμο, για να κρίνω από τα τελευταία έργα του Αντρέι Μπιέλι με τις θανατηφόρες μελέτες τους των χαρακτήρων. Πώς μπορούμε να εξηγήσουμε το ιστορικό παράδοξο ότι ακριβώς αυτή η επιβλητική φιγούρα της αστικής λογοτεχνίας έπρεπε να έρθει σε εμάς και πέθανε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος, πάνω στο οποίο όλες οι δυνάμεις του παλαιού κόσμου εξαπέλυσαν τις ύβρεις τους; Γιατί ήταν αυτός και κανένας άλλος που, σε μια περίοδο καταστροφικής κοινωνικής κρίσης, έφυγε από την τάξη του και ήρθε στο στρατόπεδο του θριαμβεύοντος «όχλου»; Αυτό εξηγείται από τη βαθιά πνευματικότητα του ποιητή, τη λεπτή του αίσθηση της περιόδου, τη σκέψη σε κατηγορίες ηπείρων, αιώνων και εκατομμυρίων. Ήταν ο ίδιος ένας κολοσσός του πολιτισμού. Ενδιαφερόταν για τον κρητικό πολιτισμό, το Μεσαίωνα, για τη χαμένη Ατλαντίδα, για τους ύστερους λατίνους ποιητές. Άκουγε με ανυπομονησία το σιδερένιο βήμα της ιστορίας, κορυφωμένο στους ηρωισμούς των μεγάλων γεγονότων, και το δράμα των τραχιών υψών της ανθρωπότητας διέτρεχε για πάντα την κρύα μπλε φλόγα του αξιοσημείωτου και πληθωρικού νου του. Αυτός είναι ο λόγος που δεν μπορούσε παρά να αντιληφθεί το ρήγμα στον αστικό κόσμο και, ενώ τραγουδούσε αυτόν τον κόσμο και εξακολουθούσε να πιστεύει στη μονιμότητά του, στη διαρκή του δύναμη, έγραψε ωστόσο για τους ερχόμενους κομμουνιστές «Ούνους», των οποίων ο «κτύπος από χυτοσίδηρο πάνω από τα ακόμα ανεξερεύνητα Παμίρ» ακουγόταν ήδη στο ευαίσθητο αυτί του. Οι «Επερχόμενοι Ούνοι» του, για τους οποίους γράφτηκε η επιγραφή: «Τσαλαπάτησε την Εδέμ τους, Αττίλα», τελειώνουν με τις παθητικές γραμμές:

Και σας, που θα με καταστρέψετε,
Σας συναντώ με έναν ύμνο καλωσορίσματος!

Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι ακριβώς ο Μπριούσοφ και κανείς άλλος εισήγαγε στη λογοτεχνία μας έναν τόσο δυνατό επαναστατικό ποιητή, όπως ο Εμίλ Βεραρέν* με την *Εξέγερσή* του, τις «χταποδίσιες πόλεις του», τον *Σιδηρουργό*, το *Βήμα*, τις *Αυγές* του, με την οργή και τη σκέψη του, τις προφητικές του ματιές για τις πολύχρωμες επαναστατικές πλημμύρες της άνοιξης, τις επαναστατικές εξορμήσεις του στο μέλλον, ζωσμένες

* Εμιλ Βεραρέν (1855-1916): Βέλγος επαναστάτης συμβολιστής ποιητής και κριτικός της τέχνης.

με ένα πολύτιμο ύφασμα λαμπρών εικόνων και ρυθμών. Ο Μπριούσοφ προσελκύστηκε από όλα τα μεγαλοπρεπή και επιβλητικά, ιστορικά υπέροχα, παγκόσμια σημαντικά πράγματα. Και μόλις γύρισε το τιμόνι της ιστορίας και η θριαμβευτική χιονοστιβάδα της επανάστασης άρχισε να βρυχάται σε όλες τις πεδιάδες της πρώην αυτοκρατορίας, ο Μπριούσοφ έσπασε ξαφνικά με τον παλιό και έζησε ως το τέλος των ημερών του με την επανάσταση, υποφέροντας στωικά τα πιο ζοφερά, πιο αγωνιώδη χρόνια, όταν κτυπιόμασταν από όλες τις πλευρές από θανατηφόρες καταιγίδες της επέμβασης, του λιμού, των συνωμοσιών, του κρύου, της ασθένειας – θλιβερή, βάρβαρη, πραγματικά «τρωγλοδύτικη» φτώχεια. Νωρίτερα ακόμη, όταν η διανόηση γύρισε την πλάτη στον Οκτώβρη, ο Μπριούσοφ έγραψε ένα καυστικά σαρκαστικό «υβρεολόγιο» που απευθύνεται στους «συντρόφους διανοούμενους»:

Ερωτευθήκατε την πτώση και το δράμα,
Και ονειρευόσασταν να επιστρέψει ο κατακλυσμός,
Κάνατε υποθέσεις αν η παλιά Ευρώπη
Θα χαθεί στη φωτιά ή στων βασάνων τον τροχό.
Αυτό που ατενίζατε στο όνειρο από μακριά
Έχει πηδήξει στη ζωή μες τον καπνό και τη βροντή...
Γιατί λοιπόν τα πλανερά σας μάτια λάμπουν με φόβο,
Όπως ένα τρομαγμένο ελαφάκι σε δειλή απορία;

Καταλάβαινε πλήρως την ιστορική αναγκαιότητα της νέας τάξης και πόσο αναπόφευκτος ήταν ο θρίαμβός της:

Αν και οι απώλειες μας οδηγούν για λίγο
Στο σκοτάδι, το κρύο, την ήττα και την έλλειψη:
Όχι, μάταια το Σφυρί και το Δρεπάνι
Σταμπάρει το έμβλημά του στη γη.

Μέσα από τον ισχυρό φακό του οξυδερκούς μυαλού του, είδε αυτή τη νίκη να έρχεται και, με ένα προαίσθημα του θανάτου του, έγραψε:

Οι μέρες θα φέγγουν με την απαράμιλλη λάμψη του Μαΐου,
Η ζωή θα είναι τραγούδι· μια κόκκινη και χρυσή ανθοδέσμη
Από λουλούδια που ανθούν σε όλους τους απανταχού τάφους.
Αν και μαύρο το αυλάκι, αν και ο άνεμος δαγκώνει,
Βαθιά στη γη τραγουδούν οι ιερές ρίζες –
Αλλά τη σοδειά εσύ δεν θα ζήσεις να τη δεις.

Το ποιητικό νήμα που οδηγεί από τους «Επερχόμενους Ούνους» περιελίσσεται σε μια συμπαγή αίθουσα στο «Ο φακός της σκέψης», όπου ο Μπριούσοφ, σε λιτές γραμ-

μές, προσπαθεί να παρουσιάσει μια εικόνα των θεμελιωδών σταδίων της παγκόσμιας ιστορίας.

Οι καθαρά σοσιαλιστικές ματιές του ποιητή στο μέλλον είναι διάσπαρτες με ένα πλούσιο χέρι πάνω στις σελίδες των έργων του.

Το «Κεντρικό Παλάτι των Μηχανών» του είναι έξοχο:

Από τη θλίψη, από το χάσμα άλλων εποχών,
Όπως ο Τιτάνας σηκώνεται από αυτές τις σκηνές,
Μεγαλοπρεπές στον ακράδαντο αιθέρα,
Το Κεντρικό Παλάτι των Μηχανών.

Αξιοπρόσεκτη είναι η εικόνα της επερχόμενης αλλαγής στην ύπαιθρο – μια αλλαγή που δεν ολοκληρώθηκε παρά πολλά, πολλά χρόνια μετά το θάνατο αυτού του ακούραστα ερευνητικού ποιητικού μυαλού. Ο Μπριούσοφ θρηνεί την αναπόφευκτη καταστροφή του παλιού, αλλά σηκώνει το κύπελλό του για να ευχηθεί στη δόξα του μέλλοντος:

Τι λοιπόν; Το μέλλον θα είναι πιο υπέροχο
Γη αναγεννημένη σε ζωντανή ενδυμασία.
Νέοι άνθρωποι θα έρθουν – αυτοί των οποίων η δύναμη και η ικανότητα
Θα αναγκάσει τα σύννεφα να βρέχουν κατά βούληση,
Θα αναγκάσει τη γη να δώσει τη σοδειά της,
Και το στήθος του ωκεανού να σμίξει με την επιθυμία.

Ένας άνθρωπος εγκυκλοπαιδικής γνώσης, με τεράστια κουλτούρα, που είχε απορροφήσει όλο το χυμό των ζωτικών πηγών της, ο Μπριούσοφ δεν υπέφερε λίγο από τον εκλεκτικισμό. Αλλά κυριαρχούνταν από μια κεντρική ιδέα: την ιδέα ενός εγγενούς νόμου σε όλα – ενός νόμου που αναζητούσε παντού, προς όλες τις κατευθύνσεις, αντλώντας από το εκπληκτικό απόθεμά του γνώσεων. Αυτός ο υπέροχος ξένος από ξένες ακτές συνεισέφερε μια τεράστια κληρονομιά εκλεκτών ιδεών και εικόνων στον κοινό θησαυρό της ποίησης και της σκέψης του σοσιαλισμού. Ένας βαθύς γνώστης του πολιτισμού, τώρα έχει ανάξια ξεχαστεί και θεωρήσαμε καθήκον μας να σώσουμε αυτή την αξιοθαύμαστη φιγούρα από τη λήθη.

Αρκετά διαφορετικής όψης είναι οι δύο άλλοι ποιητές με τους οποίους θα ασχοληθούμε τώρα. Και οι δύο, πάλι, είναι εντελώς ανόμοιοι και ο καθένας είχε τεράστια επιρροή σε ολόκληρη την ανάπτυξη του ποιητικού πολιτισμού στη χώρα μας. Αυτοί είναι ο Ντέμιαν Μπέντνι και ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι.

Ο Ντέμιαν Μπέντνι είναι ένας γνήσιος προλεταριακός ποιητής. Η θεμελιώδης αρχή του ποιητικού του έργου είναι η μαζική του έκκληση, ο βαθιά λαϊκός χαρακτήρας του, η επιρροή του σε εκατομμύρια. Από αυτή την άποψη, η θέση που κατέχει στη σοβιετική ποίηση είναι αρκετά μοναδική. Ο λαϊκός χαρακτήρας του δεν έχει καμία ιδεολογική σχέση με το «λαϊκισμό» των ναρόντνικων, όπου οι τάξεις είναι ουσιαστικά αδιάκριτες,

συγχωνευόμενες στη γενική έννοια του «λαού». Για να υιοθετήσουμε μια πολιτική ορολογία, μπορεί κανείς να μιλήσει εδώ για μια «ένωση της εργατικής τάξης με την αγροτιά υπό την ηγεμονία του προλεταριάτου». Αυτός είναι ο πνευματικός άξονας, το κυρίαρχο κλειδί, η ρυθμιστική αρχή ή το «κοινωνικό νόημα» της ποίησής του. Αλλά η ευρεία επιρροή του ανάμεσα στις μάζες είναι το αποτέλεσμα όλης της ποικίλης πολυπλοκότητας των συστατικών στοιχείων στο έργο του. Παίρνει ως υλικό του τα «τελευταία νέα». Οι μορφές που χρησιμοποιεί είναι αυτές που ταιριάζουν στο επίπεδο των εκατομμυρίων – το τραγούδι, ο μύθος, οι σύντομοι διάλογοι, η σάτιρα, το ποίημα. Οι εικόνες του δεν υποφέρουν από διακοσμητικότητα· είναι απλές και ταυτόχρονα έντονες, εύκολα κατανοητές, παρμένες από την γκάμα της ζωής, αναπνέοντας το άρωμά της. Η γλώσσα του, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτό, είναι μια ισχυρή λαϊκή γλώσσα, αυτή που ομιλείται από εκατομμύρια, η κατάλληλη γλώσσα της παροιμίας και του γνωμικού, που χτυπά σκληρά τον αντίπαλο, έχοντας τις ρίζες της στη λαογραφία. Σε σύγκριση με τη λεγόμενη λογοτεχνική γλώσσα, είναι, αν θέλετε, πρωτόγονη. Αλλά αυτό δεν είναι ο μελετημένος, τεχνητός πρωτογονισμός που επιτηδεύονται οι εκλεπτυσμένοι και άψυχοι εκπρόσωποι μιας κουρασμένης κουλτούρας, η οποία, από την επίφοβη πολυπλοκότητα και την προσποιητότητα της υπερτροφικής της τεχνητότητας, προσελκύεται να αναπαράγει σε καρικατούρα τα σχέδια των Μπουσμάνων, τους χορούς των νέγρων κ.λπ., υπενθυμίζοντάς μας τα ηλίθια σαλιαρίσματα των ενηλίκων παρουσία μωρών.

Είναι ο υγιής, σχετικός πρωτογονισμός της ίδιας της μάζας που βρίσκει την έκφρασή της στα ποιητικά έργα του Ντέμιαν Μπέντνι. Ο ρυθμός του, η λαμπρότητα του στίχου του, έχει τις ρίζες του στην καρδιά του λαού, και γι' αυτό πολλά από τα ποιήματά του έχουν γίνει λαϊκά τραγούδια και τραγουδιούνται στην πόλη και την ύπαιθρο, στο στρατό και το ναυτικό, στα μεγάλα κέντρα όπως και στις πιο απομακρυσμένες περιοχές. Το κάπως πρωτόγονο, απλό χιούμορ του, πάντα λίγο πονηρό, προκαλεί ένα ακούσιο χαμόγελο. Φορτισμένοι με μια υγιή εσωτερική χαρά, ισχυροί σαν βελανιδιά, οι στίχοι του, που φτερουγίζουν σαν χελιδόνια σε όλες τις άκρες της απέραντης χώρας μας, αποκτούν τη δύναμη της οξείας υπόδειξης και της πίστης στη διαρκή δύναμη και το αήττητο της επανάστασης. Ο Ντέμιαν ανεβαίνει κατά καιρούς σε μεγάλα ύψη ποιητικής γενίκευσης. Αξιοσημείωτη και αξέχαστη είναι η «Κεντρική Οδός» του, όπου η ιστορία του αγώνα και της νίκης της εργατικής τάξης υφαίνεται γύρω από το θέμα του Νέβσκι Προσπέκτ σε γεμάτες αίμα και υποκινητικές εικόνες. Αλλά ακόμη και εδώ δεν υπάρχει φιλολογικότητα: η εκφραστική απλότητα του ποιήματος ξεχωρίζει ως μοντέλο ώριμης και με αυτοπεποίθηση χειροτεχνίας. Το έργο του Ντέμιαν Μπέντνι είναι μια ζωντανή διάψευση των προκαταλήψεων κατά της λεγόμενης «στρατευμένης» ποίησης – προκαταλήψεις που κάποτε κυκλοφορούσαν ευρέως, παρά τους Φράιλιγκραθ και Χάινε, Μπαρμπιέ και Μπερανζέ.

Ταυτόχρονα, πρέπει να κάνουμε μια κριτική παρατήρηση, η οποία, με τη σειρά της, πιθανότατα θα προκαλέσει μια κριτική παρατήρηση από τον φίλο μου, τον Ντέμιαν Μπέντνι. Μας φαίνεται ότι ο ποιητής δεν λαμβάνει τώρα υπόψη όλες τις τεράστιες αλλαγές, την απίστευτη ανάπτυξη του πολιτισμού, την αυξανόμενη πολυπλοκότητά του,

το πλουσιότερο περιεχόμενο, τον υψωμένο τόνο, τις μεταβαλλόμενες διαστάσεις όλης της κοινωνικής μας ζωής. Καταπιάνεται με νέα θέματα, αλλά όλα τα άλλα παραμένουν σχεδόν όπως παλιά. Γι' αυτό το λόγο γίνεται ξεπερασμένος, και εδώ βρίσκεται ένας προφανής κίνδυνος γι' αυτόν.

Μια άλλη μεγάλη –και από ποιητική άποψη, εντυπωσιακά καινοτόμα– προσωπικότητα της ποίησής μας είναι ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι. Αυτό το ταραχώδες, ακανθώδες και τεράστιο ταλέντο, με τη βροντερή σαν κεραυνό φωνή του, πέρασε στο προλεταριάτο από τους μποέμ του μισο-αστικού λογοτεχνικού κόσμου και, μέσω της φουτουριστικής εξέγερσης ενάντια σε όλους τους κανόνες, ενάντια στις ξηρές εντολές του παρελθόντος, λάξεψε το δρόμο του με δυνατές γροθιές στο στρατόπεδο της προλεταριακής ποίησης, επιτυγχάνοντας μία από τις πρώτες θέσεις σε αυτήν. Στο κοχλάζον καζάνι της επανάστασης, όταν οι μάζες βγήκαν στις πλατείες της πόλης, όταν όλοι οι αρχαίοι προμαχώνες έπεσαν στο έδαφος, όταν όλες οι συνηθισμένες αντιλήψεις παραμερίστηκαν, και ο βρυχηθμός των εκατομμυρίων γέμισε ολόκληρη τη χώρα, ο Μαγιακόφσκι ξεχώρισε ως η δυνατή φωνή του δρόμου. Η «έντονη αναταραχή», το τεταμένο δράμα της καταστροφής, το μισο-αναρχικό περιθώριο της επαναστατικής διαδικασίας, ανεξέλεγκτο ακόμη από τη σιδερένια πειθαρχητική βούληση της προλεταριακής πρωτοπορίας, εγγενή σε αυτή την ορμητική φύση που –με όλα τα πάθη της– απελευθερώθηκε από το κλουβί της αστικής κοινωνίας. Γωνιώδες και άκομψο, αυτό το βρυχώμενο ποιητικό λιοντάρι της επανάστασης ξεκίνησε, από το κροτάλισμα των πολυβόλων στον εμφύλιο πόλεμο, για να ρίξει τις γραμμές των στίχων του, που ακούγονταν οι ίδιες σαν βολίδες από πυρά πολυβόλων. Τα γοργά κτυπήματά τους έπεφταν σαν αληθινά χτυπήματα, και όλο το κοχλάζον, κυματοειδές, λακωνικό σύστημα των ρυθμών του, τολμηρό και με αυτοπεποίθηση, που φαινόταν χυδαίο και σχεδόν αλήτικης αγένειας στους θαυμαστές της κλασικής μουσικής μελωδίας, ήταν πραγματικά μια κατάλληλη αντανάκλαση του ρυθμού του δρόμου και της πλατείας, της ισχυρής δυναμικής του επαναστατικού μισο-χάους, μέσα στη μήτρα του οποίου ωριμάζει σταδιακά η σμιλεμένη, οργανωμένη δύναμη της νεογέννητης κοινωνίας. Οι εικόνες και οι μεταφορές του εξέπλησσαν με το απροσδόκητο και την καινοτομία τους. Το μεγάλο, μακρύ, τριχωτό μπράτσο του έφτανε στα βάθη της κλονισμένης ζωής και ανέσυρε από εκεί τις παράδοξες ψηφιδωτές λεπτομέρειες, οι οποίες ξαφνικά αναδύονταν στην ποιητική ζωή με τον τολμηρό στίχο του. Δεν φοβόταν να υψώσει και να δοξάσει αυτό που τα νηφάλια μυαλά θεωρούσαν «τέλος της δημιουργίας». Η μούσα του «δρόμου» του ανήγγειλε το θριαμβευτικό «Αριστερό Εμβατήριο», το οποίο θα μείνει για πάντα ένα υπέροχο ποιητικό μνημείο αυτής της ηρωικής περιόδου. Όλοι το γνωρίζουν και όλοι μπορούν να νιώσουν σε αυτό τον απειλητικό ρυθμό του παλμού της επανάστασης:

Στη φάλαγγα εμπρός μαρς!
Φτάνουν τα λόγια εδώ…
ρήτορες σιωπή!
Σύντροφε Μάουζερ,

έχεις
το λόγο.
Τέρμα ο νόμος των αφεντικών
Ο Αδάμ και η Εύα αποχώρησαν.
Ιστορία σύναξε τα άλογά σου!
Αριστερά!
Αριστερά!
Αριστερά!

Η ποίηση του Μαγιακόφσκι είναι ποίηση σε δράση. Είναι πόλοι χωρισμένοι από τις «στοχαστικές» και «ανιδιοτελείς» έννοιες που περιέχονται στην αισθητική των ιδεαλιστών φιλοσόφων. Είναι μια χαλαζοθύελλα από αιχμηρά βέλη που ρίχτηκαν εναντίον του εχθρού. Είναι καταστροφική, πυρωμένη λάβα. Είναι μια τρομπέτα που καλεί στη μάχη.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου της επέμβασης ο Μαγιακόφσκι έγινε διάσημος για τα «προπαγανδιστικά» ποιήματά του, και αναλογικά καθώς προχωρούσε το έργο της οικοδόμησης, οι νότες της οικοδόμησης άρχισαν να ακούγονται ολοένα και πιο καθαρά στη δυνατή φωνή του. Η ποίηση της εργασίας έγινε το βασικό περιεχόμενο του έργου του. Ενώ εργαζόταν ακούραστα σε προβλήματα της γλώσσας («δαπανητής και σπάταλος ανεκτίμητων λέξεων»), ο Μαγιακόφσκι άφησε ελεύθερη όλη τη δραματική δύναμη της αγανάκτησής του ενάντια στη ζωή του φιλισταίου, ενάντια στο «καναρίνι», το οποίο στα χέρια του μεγάλωσε σε ένα πραγματικό σύμβολο του κιτρινισμού στη ζωή, ενάντια στην ασφυκτική μούχλα της γραφειοκρατίας, ενάντια στο διανοητικό φίμωτρο του σεβάσμιου πολίτη. Οι εχθροί απομακρύνονταν εμπρός του, και τους κατεδίωκε βλοσυρά· η ποίησή του τους κεραυνοβολούσε και τους περιγελούσε, ανεβάζοντας ακόμη περισσότερο την πυραμίδα των δημιουργικών προσπαθειών αυτού του ισχυρού, καταπληκτικού ποιητή, του τυμπανιστή της προλεταριακής επανάστασης. Ο Μαγιακόφσκι έδωσε στη σοβιετική ποίηση τόσο πολλά που έχει γίνει ένας σοβιετικός «κλασικός». Τέτοιες είναι οι επιταγές της ιστορικής «μοίρας». «Ζει» σχεδόν σε κάθε νεαρό ποιητή και η ποιητική του μέθοδος έχει γίνει διαρκές κομμάτι της λογοτεχνίας μας.

4. Οι σύγχρονοί μας

Η ανάπτυξη της σοβιετικής ποίησης έχει ήδη αποκαλύψει πτυχές της που δεν μπορούν παρά να θεωρηθούν ως μεγάλα επιτεύγματα της εποχής μας. Στο πλαίσιο της καπιταλιστικής παρακμής, του υπερτροφικού και νοσηρού ερωτισμού, της απαισιόδοξης ελευθεριακότητας και του κυνισμού, ή των ρυπαρών ρεμβασμών των ποιητικών «φυλετικών θεωρητικών» αλά Χορστ Βέσελ*, η ποίησή μας ξεχωρίζει ως ποίηση χαράς, βαθύτατα κεφάτη και αισιόδοξη, ουσιαστικά συνδεδεμένη με τη θριαμβευτική πορεία των εκα-

* Χορστ Βέσελ (1907-1930): ναζί ηγέτης των SA στο Βερολίνο, σκοτώθηκε από μέλη του ΚΚ της Γερμανίας και μετατράπηκε σε ήρωα των ναζί, με το τραγούδι του Χορστ Βέσελ να γίνεται, μαζί με το «Η Γερμανία υπεράνω όλων», εθνικός ύμνος της Γερμανίας.

τομμυρίων και αντανακλώντας τις τεράστιες δημιουργικές ωθήσεις, τον αγώνα, την οικοδόμηση ενός νέου κόσμου. Εδώ δεν βρίσκουμε καμιά ομίχλη μυστικισμού, ούτε ποίηση των τυφλών, ούτε τραγική μοναξιά μιας χαμένης προσωπικότητας, ούτε ανυπόφορη θλίψη του ατομικισμού ούτε την άσκοπη αναρχική του εξέγερση. Αυτή δεν είναι η ξεκούραστη ανάπαυση της εφησυχασμένης σεβασμιότητας, που περνά τα περιποιημένα χέρια της χαϊδευτικά στα πράγματα και τους ανθρώπους, το κομψό μικροτέχνημα του μπουντουάρ ή του σαλονιού. Ούτε βρίσκουμε τα ανεξέλεγκτα πάθη ενός ζωολογικού σοβινισμού, λυσσαλέους ύμνους υποταγής ή ωδές στο χρυσό μοσχάρι. Η σοβιετική ποίησή μας έχει τους δικούς της ήρωες, τα δικά της θέματα. Έχει ήδη γίνει το ιδεολογικό αντανακλαστικό ενός διαφορετικού κόσμου, ο οποίος βαδίζει προς τα εμπρός – μέσα από το θριαμβευτικό εμφύλιο πόλεμο, μέσα από ισχυρές ταξικές μάχες, μέσα από μια τεράστια ένταση εργασίας από αμέτρητους μυς και νεύρα, μυαλά, συναισθήματα και πάθος για ακόμα πιο ξεκάθαρες μορφές της νέας σοσιαλιστικής κουλτούρας.

Δεν χρειάζεται να πούμε ότι η γένεση νέων θεμάτων, νέων μορφών και μεθόδων ποιητικής δεξιοτεχνίας, που συνόδευσε τη διαμόρφωση της ποίησης στη χώρα μας, δεν ήταν κατά κανένα τρόπο μια ανώδυνη διαδικασία. Η ταξική πάλη, που αναπτύχθηκε με τις πιο διαφορετικές μορφές, βρήκε την έκφρασή της και σε αυτή τη σφαίρα και η σύγκρουση των σπαθιών συνοδεύτηκε από μια σύγκρουση ιδεών. Οι πολυάριθμες λογοτεχνικές ομάδες, που προσπαθούσαν να κερδίσουν κύρος και αναγνώριση, είχαν τα ισοδύναμά τους στην κοινωνία ως όλο. Εδώ, ωστόσο, η σύνδεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου είναι αναπόφευκτα πολύ πιο περίπλοκη, επειδή η νέα τάξη και η νέα περίοδος, ενώ αναποδογυρίζουν την παλιά κοινωνική πυραμίδα, δεν καταστρέφουν την παλιά γλώσσα ή τους νόμους της ανάπτυξής της. Η διαδικασία αλλαγής σε αυτή την περίπτωση δεν μπορεί, από τη φύση της, να είναι τόσο ριζική όσο η διαδικασία αλλαγής στις παραγωγικές σχέσεις ή στην πολιτική υπερδομή. Ως συνέπεια, οι αλλαγές στα στοιχεία του περιεχομένου (αντικείμενο) στην τέχνη δεν είναι και δεν μπορούν να είναι σε ακριβή αναλογία με τις αλλαγές στα στοιχεία της καλλιτεχνικής μορφής.

Θα ήταν ιστορικά άδικο να αγνοήσουμε εκείνους τους πρώτους προλετάριους ποιητές που, μεγαλώνοντας στην ατμόσφαιρα της επερχόμενης καταιγίδας πριν από την επανάσταση, ήταν οι πρώτοι που έκαναν ένα όνομα στη λογοτεχνία μας. Ήταν μια εποχή διακηρυκτικών ποιητικών ηρωισμών – αφηρημένου ηρωισμού, αν μπορεί κανείς να μιλήσει καθόλου για αφαίρεση στην τέχνη. Πρέπει, ωστόσο, να πούμε ότι οι νότες του «Σιδερένιου Μεσσία» του Κιρίλοφ ακούγονται ακόμα σήμερα, ίσως ακόμη πιο δυνατά από ό,τι στα ταραχώδη χρόνια προπαρασκευής της επανάστασης. Οι ποιητές της ομάδας «Κουζνίτσα»* δεν μπορούν να αγνοηθούν «όπως ο Μέντελσον αγνόησε τον Σπινόζα» (Μαρξ), ακόμα και αν δεν ήταν Σπινόζα στον τομέα της ποίησης. Ιδεολογικά, η φωνή τους ήταν ήδη η πραγματική φωνή της επανάστασης – μια φωνή, εξάλλου, που έφτασε σε κάποιο επίπεδο όσον αφορά την τεχνική. Τραγουδούσε για μια σχεδόν κοσμική

---

* Κουζνίτσα (Σιδηρουργείο): ομάδα προλεταριακών ποιητών στα πρώτα χρόνια της επανάστασης, αξίωναν πως ήταν οι μόνοι φορείς των προλεταριακών ιδεών στη λογοτεχνία.

ανατροπή, καθολίκευε την επανάσταση, αλλά σε αυτή την ιστορικά μονόπλευρη μορφή εξέφραζε τη δυνατή έκρηξη της επανάστασης.

Ένας ολόκληρος γαλαξίας «ποιητών της Κομσομόλ»* έχει μεγαλώσει, όλοι τους επηρεασμένοι έντονα από τον Μαγιακόφσκι. Ένας από τους πιο εξέχοντες είναι ο Αλεξάντερ Μπεζιμένσκι. Η δημοτικότητα αυτού του ποιητή, ειδικά μεταξύ των νέων, δεν είναι καθόλου τυχαία. Ο Μπεζιμένσκι βρήκε ζωντανά θέματα: απεικόνισε το νέο άνθρωπο της εποχής του («Πέτερ Σμορόντιν»)· μερικές φορές ανέβηκε σε σημαντικά ύψη γενίκευσης («Κομσομόλντομ»)· πήρε το απροσδόκητο και νέο και το μετέτρεψε σε ποίηση («Η Κομματική Ταυτότητα»). Οι εικόνες του ήταν σε έντονη αντίθεση με εκείνες του παραδοσιακά μελωδικού λυρικού στιλ. Από τον Μαγιακόφσκι είχε μάθει να αναδιαμορφώνει τις λεπτομέρειες της επανάστασης, ακόμη και της εργάσιμης ημέρας, σε ποιητικό τραγούδι. Ήταν αναμφίβολα η ποιητική φωνή της νέας γενιάς της Κομσομόλ, και έδωσε έκφραση στις ακόμα ακοσκίνιστες στοιχειώδεις δυνάμεις της κομμουνιστικής νεολαίας εκείνης της εποχής, με το μαχητικό τους ενθουσιασμό. Είναι ο ποιητής, κυρίως, του «ελαφρού ιππικού» στον αγώνα και την εργασία. Άρχισε να υποχωρεί, ωστόσο, όταν έπρεπε να κληθεί το βαρύ πυροβολικό του λογοτεχνικού μετώπου, όταν η ζωή έγινε πιο περίπλοκη, όταν χρειάζονταν μια πιο εντατική έρευνα, μεγαλύτερο βάθος, μεγαλύτερη ποικιλία, πολυπλοκότητα και γνώση της ποιητικής έκφρασης. Κάτι παρόμοιο με αυτό που συνέβη στον Ντέμιαν Μπέντνι συνέβη και σε αυτόν: ανίκανος να στρέψει την προσοχή του στα πιο περίπλοκα προβλήματα, έγινε στοιχειώδης, άρχισε να «ξεπερνιέται» και αντιμετώπισε άμεσα τον κίνδυνο απλά να επαναλάβει το σύνθημα της ημέρας σε ρίμες και έτσι να χάσει την ποιητική θέρμη του έργου του.

Πιο φρέσκος και βαθύτερος αποδείχτηκε ο Έντουαρντ Μπαγκρίτσκι**, ο οποίος πέθανε τόσο πρόωρα. Ιδεολογικά εξόκειλε κατά καιρούς:

Είμαστε σκουριασμένα φύλλα
Σε σκουριασμένες βελανιδιές...
Οι νεαροί τρομπετίστες μάς καταπατούν,
Περίεργες συστάδες αστεριών στριφογυρίζουν από πάνω μας –
Παράξενα πανό κυματίζουν και φουσκώνουν από πάνω μας...

Αλλά αυτό δεν είναι τυπικό γι' αυτόν. Κερδίζει κάποιον με το εύρος των θεμάτων του, με το πάθος της ποίησής του, σε συνδυασμό με έναν ορισμένο πολιτισμικό ρομαντισμό, με ένα βάθος αίσθησης στο οποίο υπάρχει μεγάλη σκέψη, ζωντάνια και απεικόνιση, με το συντονισμό του στίχου του.

Οι ηρωικές στιγμές του εμφύλιου πολέμου ήταν πρόσφορες για πραγμάτευση από

---

* Της Κομμουνιστικής Νεολαίας.

** Έντουαρντ Μπαγκρίτσκι (1895-1934): σημαντικός Σοβιετο-εβραίος ποιητής, έντονα επηρεασμένος από την επανάσταση, επέκρινε συγκαλυμμένα στα τελευταία του ποιήματα τη σταλινική καταπίεση.

αυτόν τον μεγάλο ρομαντικό, και είναι λυπηρό που οι κριτικοί μας λογοτεχνίας εκείνης της εποχής προσπάθησαν να πνίξουν τις νότες του ποιητή σε αυτή τη χορδή. Η «Μπαλάντα του Οπάνας» του θα ζει για πολύ. Είναι έντονη – αυτή η μπαλάντα· το τεταμένο δράμα της, οι περιεκτικές εικόνες της και η όμορφη απλότητα του στίχου τη συνενώνουν σε ένα μεγάλο καλλιτεχνικό όλο.

Ο Μιχαήλ Σβετλόφ είναι επίσης πρωτίστως ένας ρομαντικός του εμφυλίου πολέμου. Στην αρχή της περιόδου της Νέας Οικονομικής Πολιτικής βίωσε μια μεγάλη πνευματική και ιδεολογική κρίση, η οποία έθεσε τη σφραγίδα της στο έργο του («Στον Νικολάι Κουζνέτσοφ», «Κόλκα»), αλλά την ξεπέρασε αργότερα και μάλιστα απέκτησε λίγο υπερβολική αυτοπεποίθηση, θεωρώντας τον εαυτό του ισοδύναμο με ναι, ναι – τον Πούσκιν και τον Τολστόι («Εσείς και εγώ είμαστε κουρασμένοι, αγαπητέ, φαίνεται»). Χαρακτηριστικό της ποίησης του Σβετλόφ είναι το «Το ζεύγος»:

Πλάι στη φωτιά, ακίνητοι σαν πέτρα,
Πλαγιασμένοι κείτονταν μαζί,
Και η σφαίρα που τρύπησε τον κρόταφο του ενός
Είχε σφηνωθεί στον άλλο.
Τα χέρια τους ακόμη δεμένα σαν μια μέγγενη
Στο όπλο Χότσκις, σαν συγκολλημένα·
Ούτε χιονοθύελλα ούτε χιόνι, πηγμένα σε πάγο,
Θα μπορούσε να χαλαρώσουν τη λαβή τους...
Ένας αξιωματικός δρασκέλισε σιμά τους
Και τραχιά τους άρπαξε από τον ώμο.
Με μια ματιά στα πέριξ, τους διέταξε
Το όπλο Χότσκις να παραδώσουν.
Αλλά το πρόσωπο των νεκρών δεν συσπάστηκε από φόβο,
Και η ευδαιμονία είχε σιγάσει τον πόνο τους.
Και ένα ρίγος πέρασε από τον αξιωματικό
Στη φρικαλέα χαρά του ζεύγους.

Το πιο δημοφιλές από τα έργα του Σβετλόφ είναι η «Γρανάδα», που ασχολείται με ένα κάπως τεχνητό θέμα. Το έργο του Σβετλόφ αντανακλά σαφώς την επιρροή του Χάινε, τόσο στις ειρωνικές όσο και στις ρομαντικές του πτυχές. Αυτός είναι φυσικά ένας απολύτως ανεπαρκής λόγος για να βάλουμε τον Σβετλόφ στο ίδιο επίπεδο με τον «τελευταίο βασιλιά του ρομαντισμού», όπως έκαναν ορισμένοι από τους πιο αδιάκοπα ενθουσιώδεις κριτικούς μας. Όπως πολλοί από τους ποιητές μας, είναι ακόμα επαρχιακός. Το εύρος των διανοητικών οριζόντων του και η λεπτότητα της δεξιοτεχνίας του δεν έχουν καμία σύγκριση με αυτά του ποιητή που δημιούργησε το *Βιβλίο των Τραγουδιών*. Παρ' όλα αυτά, είναι ένας καλός σοβιετικός ρομαντικός ποιητής, ο οποίος μπορεί να πετύχει πολλά αν εργαστεί.

Εδώ θέλω να κάνω μια σύντομη παρέκκλιση του ακόλουθου είδους. Έχω ακούσει

ότι πολλοί σύντροφοι, συμπεριλαμβανομένου του συντρόφου Σβετλόφ, δεν είναι –για να το θέσω ήπια– ιδιαίτερα ικανοποιημένοι με μια τέτοια περιορισμένη εκτίμηση. Αλλά πρέπει να πω ότι, κατά τη γνώμη μου, τα πρότυπα που εφαρμόζουμε συνήθως έχουν ήδη ξεπεραστεί. Θεωρώ ότι ο Σβετλόφ είναι ένας από τους καλύτερους σοβιετικούς ποιητές μας, αλλά πρέπει να υποστηριχθεί ότι τώρα, στην περίοδο της ανοικοδόμησης, όταν εκπληρώνουμε θριαμβευτικά το Δεύτερο Πεντάχρονο Πλάνο και θέτουμε στον εαυτό μας καθήκοντα γιγάντιας έκτασης, δεν είναι καθόλου καλό να προσπαθούμε να μετρήσουμε την ποίηση με βάση τα πρότυπα που χρησιμοποιούνται, ας πούμε, κάπου στις επαρχίες της χώρας μας, ή με εκείνα που χρησιμοποιούνται από αποθηκάριους. Πρέπει να λάβουμε παγκόσμια πρότυπα.

Αυτό, λοιπόν, ήθελα να πω σχετικά με τον Σβετλόφ. Ο Σβετλόφ είναι ένας πολύ καλός σοβιετικός ποιητής, αλλά μπορεί κανείς να τον συγκρίνει με τον Χάινε; Πάρτε τον Χάινε και ζυγίστε τον απέναντί του. Τι αντιπροσωπεύει στη σφαίρα της φιλοσοφίας; Πάρτε τα γνωστά δοκίμιά του για την ιστορία της γερμανικής φιλοσοφίας, που του κέρδισαν τεράστια φήμη στη Γαλλία. Πάρτε τη *Λουτέτιά* του. Σκεφτείτε την καταπληκτική γνώση του για τον πολιτισμό της εποχής του και την εξαιρετική του διεισδυτική ενόραση για μια ολόκληρη σειρά ιστορικών περιόδων, σχεδόν σε κάθε κατεύθυνση – Ελλάδα, Ρώμη, Ανατολή. Τι τεράστιος πλούτος ιδεών, τι πλούσια απεικόνιση, θεματολογία κοκ. Και συγκρίνετε τον Σβετλόφ με αυτόν. Μπορεί κανείς να βρει στα έργα του Σβετλόφ πράγματα όπως η *Λουτέτια*, η ιστορία της γερμανικής φιλοσοφίας κ.λπ.;

Δεν το λέω αυτό για να μειώσω το επίπεδο του Σβετλόφ, αλλά για να τον ανεβάσω ψηλότερα, γιατί ολόκληρη η έκθεσή μου καλεί σε τροποποιημένα πρότυπα. Έχει περάσει η μέρα που θα μπορούσαμε να πούμε: «Ένα φτωχό πράγμα, αλλά δικό μου». Πρέπει να εφαρμόζουμε παγκόσμιες κλίμακες μέτρησης. Και τα μετρώ όλα με άλλες κλίμακες. Αυτό μπορεί να οδηγήσει σε μια ορισμένη διαφορά στις εκτιμήσεις που γίνονται. Αλλά είναι η ένθερμη επιθυμία μου η ποίησή μας στο σύνολό της και ιδιαίτερα ο καθένας από τους ποιητές μας να περνά πιο γρήγορα στην επόμενη τάξη, όταν θα είμαστε σε θέση να πούμε: Όχι μόνο στο αντικείμενο, το σκοπό, την πλατφόρμα μας κ.λπ., αλλά και όσον αφορά τη δεξιοτεχνία, μπορούμε να χρησιμεύσουμε ως πρότυπο για όλους. Αυτό είναι το πρότυπο με το οποίο θέλω να μετρώ τα πάντα. Παρακαλώ να ληφθεί υπόψη αυτή η βασική αρχή μου για να αποφευχθούν παρεξηγήσεις στο μέλλον.

Το τρίο των «λυρικών» της ίδιας γενιάς –Ζάροφ, Ούτκιν, Ουσάκοφ*– διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους, αν και συχνά αναφέρονται μαζί. Αυτός που, από κάθε άποψη, έχει τη μεγαλύτερη κυριάρχηση της κουλτούρας ανάμεσά τους, είναι κατά τη γνώμη μου ο Ουσάκοφ, και είναι επίσης ο πιο ταλαντούχος. Είναι ένας ποιητής με λεπτές αποχρώσεις. αισθάνεται και σκέφτεται βαθιά, και οι εικόνες του είναι απαλά λεπτές. Ακόμα και όταν χειρίζεται βιομηχανικά, μηχανικά θέματα «βενζίνης», υφαίνει στο θέμα του ένα

---

* Ζάροφ Αλεξάντρ (1904-1984): Ρώσος κομματικός ποιητής και συγγραφέας τραγουδιών· Ούτκιν Ιωσήφ (1903-1944): Ρώσος ποιητής της γενιάς του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου· Ουσάκοφ Νικολάι (1899-1973): Ρώσος ποιητής από το Ροστόβ, λυρικής τεχνοτροπίας.

πλήθος συσχετίσεων, οι οποίες δεν παραβιάζουν την εσωτερική λογική του θέματος και δεν κατακλύζουν τον αναγνώστη με παράδοξες συγκρίσεις και μεταφορές.

Άνοιξη,
Οι φράχτες λαμπυρίζουν,
Οι κοκκινολαίμηδες τιτιβίζουν μες τα άνθη –
Πάνω από τους φράκτες πλαταγίζει
Το ρόδινο πέταλο των κερασιών.
Αλλά σε αυτό το ονειρώδες γαλάζιο,
Και σε αυτό το γαλάζιο όνειρο,
Και το χαϊδευτικό χιόνι ανθών μηλιάς,
Ποιος μπορεί να συλλάβει
Τη βενζίνη
Όχι ως φίλο
αλλά ως εχθρό.

Ο Ζάροφ και ο Ούτκιν, δυστυχώς, υποφέρουν από υπερβολικό αυτοθαυμασμό και από μια ακραία ποιητική ελαφρότητα, που συνορεύει με το επιπόλαιο. Ο Ζάροφ δεν είναι χωρίς χαρίσματα, αλλά το έργο του δεν δείχνει σημάδια επαρκούς εργασίας, με την οποία επιτυγχάνεται επιτέλους η απλότητα ως το περίπλοκο αποτέλεσμα μιας δημιουργικής διαδικασίας. Αυτό όχι σπάνια δίνει γένεση σε απλό στόμφο. Εξ ου και μια συνθηματολογική απλοϊκότητα, ελάχιστα ανακουφισμένη από ποιητικές εικόνες:

Με σταθερότητα
Πλήρως εξοπλισμένοι
Στο νταμάρι και στην αυλή στο εργοστάσιο
Εμείς,
Σαν στρατιώτες,
Πάντα πρέπει
Να στεκόμαστε φρουρά!

Θα ήταν, ωστόσο, λάθος να «αρνηθούμε» αυτόν τον ποιητή της «Κομσομόλ». Ήταν ένας από τους πρώτους που έθεσαν το πρόβλημα των στίχων. Όσον αφορά το θέμα, έχει ξεφύγει από τον περιορισμένο κύκλο των πουριτανικών ιδεών και από μια ηλιόλουστη χαρά της ζωής· το τραγούδι της επαναστατικής νεότητας, η ακατάπαυστη αναταραχή του ανοιξιάτικου αίματος, το κελάιδισμα του επαναστατικού ακορντεόν στο χωριό και τα προάστια, το εύθυμο τραγούδι της ποιητικής ομιλίας του – όλα αυτά είναι μεγάλα πλεονεκτήματα, που πρέπει να αναπτυχθούν.

Αν ο Ζάροφ αντιπροσωπεύει τα πρόσχαρα περίχωρα της σοβιετικής ποίησης, ο άτονος Γιόζεφ Ούτκιν δεν αντιπροσωπεύει το ακορντεόν αλλά την κιθάρα. Είναι μια τεχνητή χειρονομία, ίσως λόγω κάποιου εσωτερικού τεντώματος, το οποίο, με κάποιο

σύνδεσμο ή άλλο, τον έχει μάλιστα συνδέσει με τον Γεσένιν. Ο Ούτκιν είναι πιο στοχαστικός, λιγότερο απλός από τον Ζάροφ. Εργάζεται περισσότερο στην εικόνα του, ο ποιητικός του λόγος είναι πιο μελωδικός και η ποίησή του αποπνέει κάποια θλίψη. Αλλά και αυτός, επίσης, εκδηλώνει μια αφελή απλοποίηση και επιφανειακότητα τόσο της μορφής όσο και του περιεχομένου. Δεν είναι πληκτικό να απευθύνεις σε μια «όμορφη γυναίκα» τόσο έντονα πράγματα όπως:

Μαραμένη από τρυφερότητα,
Όχι οι πλούσιοι ούτε οι όμορφοι
Επιλέγουν να χαρούν την αγκαλιά σου,
Αλλά ο υπάκουος άντρας της δουλειάς.

Από πού προέρχεται μια τέτοια «φιλοσοφία»; Γιατί είναι όλα αυτά «όχι πλούσια» άσχημα; Πώς μπορεί κάποιος να επηρεάσει μια «όμορφη γυναίκα» με τέτοια επιχειρήματα; Ποια είναι αυτή η ομορφιά στην πραγματικότητα; Γιατί η εργασία και η ομορφιά πρέπει να διάγουν μια ξεχωριστή ύπαρξη; Και ούτω καθεξής.

Ή πάρτε τη φόρμα:

Τα χρόνια πετούν σαν φοβισμένος από το κρύο αιγίθαλος,
Καθώς ένα άλογο πετά κάτω από το μαστίγιο...

Γιατί οι αιγίθαλοι «φοβούνται το κρύο», ενώ στην πραγματικότητα μπορούν να αντέξουν σχεδόν σε οποιοδήποτε βαθμό παγετού; Γιατί πετά ένας αιγίθαλος σαν «άλογο κάτω από το μαστίγιο», όταν φτερουγίζει πραγματικά σε μικρούς χώρους; Η παρομοίωση είναι προφανώς άχρηστη, δεν είναι σωστά μελετημένη, είναι φτιαγμένη για «έμμετρη ανάγνωση». Τέτοια ατυχή ποιητικά «κακέκτυπα», ολισθήματα της ποιητικής γλώσσας, μπορούν να βρεθούν αρκετά πολυάριθμα στα έργα αυτού του ποιητή, από τον οποίο, όπως και από τον Ζάροφ, μπορεί κανείς ιδιαίτερα κόσμια να απαιτεί υψηλότερο επίπεδο ποιητικής κουλτούρας.

Μεταξύ των νέων ποιητών της «Κομσομόλ», ο Μπόρις Κορνίλοφ* αξίζει ιδιαίτερη αναφορά. Έχει μια ισχυρή αντίληψη της ποιητικής εικόνας και του ρυθμού, ένα σταθερό ποιητικό βήμα, ζωντανές και σημαίνουσες μεταφορές, και γνήσιο πάθος. Το ταξικό μίσος που γεννήθηκε στο εγγόνι του φτωχού αγρότη, ο οποίος έπρεπε να σέρνεται σαν σκύλος μπροστά στο «παραφουσκωμένο ροδαλό μάγουλο», έχει εγκατασταθεί σαν ένα πλούσιο αφέψημα στο στίχο του:

Τούτη η έχθρα του εγγονιού,
Τούτο το λυκίσιο μίσος

---

* Κορνίλοφ Μπόρις (1907-1938): δημοφιλής σοβιετικός ποιητής και στέλεχος της Κομσομόλ, αμφισβήτησε τη βίαιη κολεκτιβοποίηση, χάθηκε στις σταλινικές εκκαθαρίσεις.

Ο προπάππος μου μετάγγισε στο αίμα,
Συρόμενος με άδεια κοιλιά μπροστά από ένα τομάρι
«Το έλεος του Θεού σε ένα σκυλί παρακαλώ σας δείξτε…»
Θα το χύσω σε τρομερό τραγούδι,
Παχύ στα μουσκεμένα λιβάδια,
Μέσα στο μαύρο ψωμί και το κβας,
Για να μπορεί να σηκωθεί από τα γόνατά του,
Όλα καλυμμένα με σκόνη,
Ο ακατάστατος προπάππος μου,
Κορνίλοφ, Τάρας.

Έχει μια καλά υφασμένη φιλοσοφία του κόσμου και μια στέρεη σαν βράχο βεβαιότητα της νίκης. Το «εγώ», εξαφανισμένο ως τέτοιο, βρίσκει τη «συνέχεια της ζωής» του («Η ζωή συνεχίζεται») σε ένα νέο κύκλο ανθρώπων και πράξεων. Ο αλήτης των σιδερένιων σκαλοπατιών παρασύρεται από τα συσσωρευμένα στρώματα των παγκόσμιων μαζών.

Ο Κορνίλοφ είναι ιδιαίτερα επιτυχημένος στην απεικόνιση των αρνητικών τύπων του κουλάκου, στην περιγραφή της βάναυσης οργής του εχθρού. Εδώ η παλέτα του είναι ζωντανή και πολύχρωμη, το πινέλο του είναι ευρύ και σίγουρο, οι εικόνες του σαν γλυπτά και βαθιά εκφραστικές («Οικογενειακό Συμβούλιο», «Δολοφόνος»). Τα «Τρία Χωράφια» του ανυψώνονται κατά καιρούς σε μεγάλη εκφραστική δύναμη. Για παράδειγμα, η περιγραφή του γιου του κουλάκου που γεμίζει τα όπλα:

Με το κασκέτο πάνω από ένα αυτί ανορθωμένο,
Πανούργος, επιδέξιος και άνετος,
Κούνησε ψηλά μια αγκαλιά
Τουφέκια λαδωμένα με θάνατο.

Ή ο «θεός» του κουλάκου που απεικονίζεται «στο σπίτι»:

Τραγανή ζάχαρη ανακατεύοντας
Τσάι στην κάθυδρη φωτιά,
Το γλουτό της χήνας περιδρομιάζει,
Χρυσοκάστανο και αχνιστό,
Τροφαντό με λίπος.

Ή οι φλόγες του εμφυλίου πολέμου στο ρωσικό χωριό:

Στα Τρία Χωράφια τώρα οι φλόγες μαίνονταν,
Στα ψηλά δέντρα οι «κόκκινοι κόκορες» κακάριζαν.
Παλιόφιλοι σέρνονταν σαν σκουλήκια σε μια τάφρο,

Μέσα στο σανό, φταρνίζονταν
Από τη δυσωδία της μούχλας.

Υπάρχει μια αφθονία τέτοιων πολύχρωμων αποσπασμάτων σε αυτό το ποίημα, του οποίου ο ρυθμός περνά από βαριές στροφές σε ελαφρύ ιππικό τρεχάμενο στίχο, με ένα δαχτυλίδι οπλών και ένα ορμητικό μελωδικό σφύριγμα, όπως στον Μπαγκρίτσκι και τον Σελβίνσκι.

Οι ποιητές που αναφέρθηκαν σε αυτή την ενότητα αντιπροσωπεύουν χοντρικά το ρεύμα της ποιητικής δραστηριότητας που απορρέει από τους κύκλους της Κομσομόλ και του Κόμματος και συνδέεται στενά με τη ζωή των μαζών. Όμως, στις μεθόδους ποιητικής δεξιοτεχνίας τους, αυτοί οι συγγραφείς συνδέονται στενά με πολλούς ποιητές πολύ υψηλού επιπέδου, οι οποίοι ασκούν αποφασιστική επιρροή πάνω τους. Αναφερόμαστε στους Μπόρις Πάστερνακ, Νικολάι Τίχονοφ, Ίλια Σελβίνσκι και, σε κάποιο βαθμό, στον Ν. Α. Άσεεφ*. Όχι μάταια ο Μπαγκρίτσκι έγραψε για τον εαυτό του:

Σπίρτα και καπνός
Στο σακίδιό μου –
Με τον Τίχονοφ,
Τον Σελβίνσκι,
Τον Πάστερνακ.

Αυτές είναι όλες αξιοσημείωτες ποιητικές προσωπικότητες και κάθε μία από αυτές πρέπει να συζητηθεί ξεχωριστά.

Ο Μπόρις Πάστερνακ είναι ποιητής πιο απομακρυσμένος από τις τρέχουσες υποθέσεις, ακόμη και με την ευρύτερη έννοια του όρου. Αυτός ο ποιητής είναι ένας τραγουδιστής της παλιάς διανόησης, η οποία έχει τώρα γίνει σοβιετική διανόηση. Παραδέχεται αναμφισβήτητα την επανάσταση, αλλά απέχει πολύ από τον ιδιάζοντα τεχνικισμό της περιόδου, από το θόρυβο της μάχης, από τα πάθη του αγώνα. Ήδη από την εποχή του ιμπεριαλιστικού πολέμου, είχε αποκοπεί πνευματικά από τον παλιό κόσμο (ή, για να μιλήσω ακριβέστερα, είχε αρχίσει να διακόπτει τις σχέσεις με αυτόν) και είχε συνειδητά ανέβει «πάνω από τα φράγματα». Ο αιματηρός κιμάς, η μεταπρατική συναλλαγή του αστικού κόσμου ήταν βαθύτατα μισητά σε αυτόν, και «αποσπάστηκε», αποσύρθηκε από τον κόσμο, έκλεισε τον εαυτό του στο μαργαριταρένιο κέλυφος των ατομικών εμπειριών, ευαίσθητων και λεπτών, των εύθραυστων τρόμων μιας πληγωμένης και εύκολα ευάλωτης ψυχής. Είναι η ενσάρκωση της απέριττης αλλά αυτο-απορροφημένης εργαστηριακής δεξιοτεχνίας, της επίμονης και επίπονης εργασίας πάνω στη λεκτική μορφή,

* Πάστερνακ Μπόρις (1890-1960): διάσημος Ρώσος ποιητής, νοβελίστας και μεταφραστής, το βραβευμένο με Νόμπελ έργο του Δόκτωρ Ζιβάγκο απαγορεύθηκε στην ΕΣΣΔ· Τίχονοφ Νικολάι (1896-1979): Σοβιετικός ποιητής και συγγραφέας, συνθέτης δημοφιλών μπαλαντών· Σελβίνσκι Ίλια (1899-1968): Ρωσοεβραίος ποιητής, δραματουργός και δοκιμιογράφος· Άσεεφ Νικολάι (1899-1963): Ρώσος ποιητής επηρεασμένος από τον Μαγιακόφσκι.

το υλικό για την οποία παρέχεται από τα πολύτιμα πράγματα της «κληρονομιάς του παρελθόντος», από βαθιά προσωπικές –και συνεπώς, από αναγκαιότητα, περιορισμένες– συσχετίσεις, συνυφασμένες με εσωτερικές αναταραχές του νου.

Τυλιγμένος στο κασκόλ, κρυφοκοιτάζω μες από το τζάμι,
Με την παλάμη απλωμένη τα μάτια μου να κρύβει:
«Πείτε, νεανίες, που παίζετε εκεί στη βροχή,
Σε ποιον αιώνα ζούμε;
Ποιος χάλασε αυτό το μονοπάτι προς τη θύρα,
Στην τρύπα όπου μεγαλώνουν οι τσουκνίδες,
Ενώ εγώ κάπνιζα με τον Βύρωνα παρέκει,
Και έπινα με τον Έντγκαρ Άλαν Πόε;»

Ο Πάστερνακ προσπαθεί επίσης να δώσει μια θεωρητική αιτιολόγηση μιας τέτοιας ποίησης. Πάρτε, για παράδειγμα, τον «Ορισμό της Ποίησης»:

Ποίηση είναι το σφύριγμα που χύθηκε ξαφνικά,
Είναι το τρίζιμο πατημένων κόκκων πάγου,
Είναι η νύχτα που παγώνει κάποιο φύλλο για καλά,
Είναι μονομαχία δύο αηδονιών, χειρονομία μάγου.

Ή πάρτε τις γραμμές του «Στον Μπριούσοφ» ή το ποίημα «Σε ένα φίλο»:

Μάταια, σε μέρες που συνέρχονται μεγάλα συμβούλια,
Όταν τα υψηλότερα πάθη τρέχουν σε πλημμύρες,
Ένα μέρος να αναζητάς για ποιητές στη σκηνή:
Είναι επικίνδυνο, αν όχι άδειο.

Αυτό δεν είναι το κατάλληλο μέρος για να διαφωνήσουμε ενάντια σε μια τέτοια αντίληψη. Τι θα γίνονταν οι μεγάλες ελληνικές τραγωδίες χωρίς τα «υψηλότερα πάθη»; Τι θα είχε γίνει ο Αριστοφάνης; Πώς θα ήταν δυνατός ο Σαίξπηρ; Ή ο Χάινε; Ή ακόμα και ο Βύρων, ο «Καρμπονάρος Λόρδος»;

Είναι η καλή τύχη του Πάστερνακ ότι απέχει πολύ από το να είναι συνεπής. Αμέσως μετά το μήνυμά του προς τον Μπριούσοφ, αφιερώνει ένα πανέμορφο πανηγυρικό στη μνήμη της Λαρίσα Ράισνερ*, τραγουδά το «Τρελό έτος 1905» σε μια ολόκληρη σειρά ποιημάτων. γράφει το «Υπολοχαγός Σμιτ», το «Η 9η Ιανουαρίου» του και όλους αυτούς τους ωραίους στίχους αυθεντικής ποίησης. Μας έδωσε μια πολύ περίοπτη εικόνα του Λένιν:

---

* Ράισνερ Λαρίσα (1895-1926): Ρωσίδα συγγραφέας και επαναστάτρια, συντάχθηκε και πολέμησε με τους Μπολσεβίκους στον εμφύλιο, χάθηκε πρόωρα από τυφοειδή πυρετό.

... Θυμάμαι αυτά τα λόγια του
Με σπινθηρίσματα τσιμπούσαν τα μαλλιά μου,
Σαν το τρεμάμενο αστραποβόλο τσίριγμα του γλόμπου.
Όλοι σηκώθηκαν και κοίταξαν, το βλέμμα τους τεντώθηκε
Προς το μακρινό πράσινο τραπέζι,
Όταν να, ανέβηκε στο βάθρο,
Η παρουσία του έγινε αισθητή πριν από την εμφάνιση.
Γύρισε, πολύ γρήγορα για την όραση,
Στο μεταξύ εμπόδια και βοηθοί όλοι,
Σαν μπάλα συμπαγής από κεραυνό εκσφενδονισμένη
Μέσα στην πανίσχυρη αίθουσα συνεδριάσεων.
Ακολουθούσαν τον πάταγο των βροντερών επευφημιών
Ανακούφιση από την ένταση, όπως η διάσπαση
Του ατόμου που αναγκάστηκε να ανατινάξει
Τα στηρίγματα και τις μπάρες που το περιβάλλουν.

Και παρ' όλα αυτά, ακόμη και στην επαναστατική ποίησή του –επαναστατική στις ιδέες και στο νόημά της– μπορεί κανείς να βρει περιπτώσεις όπου η προσέγγιση σε αυτό το νόημα βρίσκεται μέσω συσχετίσεων που είναι εντελώς απροσδόκητες και συχνά στενά ατομικές. Ο Πάστερνακ είναι πρωτότυπος. Αυτό είναι ταυτόχρονα τόσο η δύναμή του όσο και η αδυναμία του. Η δύναμή του, επειδή βρίσκεται απείρως μακριά από το κοινότοπο, από το τετριμμένο, από την ομοιοκατάληκτη πρόζα. Η αδυναμία του, επειδή αυτή η πρωτοτυπία του μερικές φορές συνορεύει με το εγωκεντρικό, και τότε οι εικόνες του παύουν να είναι κατανοητές, το τρέμουλο του παλλόμενου ρυθμού του και οι περιελίξεις της εξαιρετικά λεπτής λεκτικής του επίδοσης γίνονται, πέρα από ένα ορισμένο σημείο, απλές συμπαραθέσεις ακατανόητων συνδυασμών εικόνων – τόσο υποκειμενικά και τόσο στενά είναι. Μπορεί να βρείτε στο έργο του έναν ατελείωτο αριθμό όμορφων μεταφορών, και η ανάσα της ποίησής του είναι φρέσκια και αρωματική. Πάρτε την εικόνα του για έναν κήπο «ψεκασμένο και βρεγμένο με ένα εκατομμύριο γαλάζια δάκρυα»· ή ενός σκάφους που αράζει στην ακτή:

Καυτή ανάσα, ξερή ψηλά η ακτή.
Από το εισερχόμενο σκάφος η αλυσίδα έπεσε
Σαν κροταλίας τρίζοντας πάνω στην άμμο,
Οι σκουριασμένοι κρίκοι της στα βρύα βυθίστηκαν.

Ή η αίσθηση του χρόνου που περνάει: «Ο χρόνος έσβησε σαν σκώρος πάνω στον λαμπτήρα». Ή «Η Στέπα»:

Πόσο καλά αυτά τα μονοπάτια που οδηγούσαν στη στέπα!
Η απεριόριστη στέπα, σαν θαλασσινό τοπίο

Με το στεναγμό του χόρτου, το θρόισμα των μυρμηγκιών,
Και το θλιβερό βόμβο των κουνουπιών τριγύρω.

Μετά, υπάρχει η εικόνα της βροχής στην «Τελευταία νύχτα», με τη σκόνη που «καταπίνει τη βροχή σε χάπια», και εκατοντάδες άλλες εικόνες, θαυμάσια ωραίες και λεπτές.

Αυτός είναι ο Μπόρις Πάστερνακ, ένας από τους πιο αξιοσημείωτους δασκάλους του στίχου της εποχής μας – ένας ποιητής που όχι μόνο στολίζει το έργο του με μια ολόκληρη σειρά από λυρικά μαργαριτάρια, αλλά που μας έχει δώσει επίσης μια σειρά από ειλικρινή επαναστατικά κομμάτια.

Ο Ίλια Σελβίνσκι είναι σε κάποιο βαθμό το πολικό αντίθετο του Πάστερνακ. Είναι ένας ποιητής με υπέροχη ποιητική φωνή, που φτάνει στους μεγάλους χώρους της ανοιχτής λεωφόρου, σε μαζικές σκηνές όπου αντηχούν φωνές, όπου άλογα κτυπούν το πόδι, όπου τραγουδούν τολμηρά τραγούδια, όπου εχθροί πολεμούν, όπου η ζωντανή ζωή ξεχειλίζει, όπου η ιστορία ζυμώνει την ακατέργαστη ζύμη της.

... Η απλή δεξιοτεχνία είναι πολύ φτωχή
Για να αναπνεύσετε τη θύελλα της εποχής...

λέει από τη μία πλευρά. Και από την άλλη:

Κράζετε δυνατά: «Στο διάολο το τραγούδι!
Δώστε μας μια υγιεινή αποχέτευση
Η ποίηση θα είναι τότε άφθονη
Σαν αεροπλάνα σε ασανσέρ.

Το σύνθημά του είναι:

Σύντροφοι, αρκετά! Ρίξτε τα μάτια σας τριγύρω!

Αυτό είναι απολύτως δικαιολογημένο. Αλλά είναι κρίμα που ο ποιητής –όχι χωρίς την επιρροή των κριτικών– δεν ασκεί πάντα αυτό που κηρύττει και οι προσπάθειές του, αξιοσημείωτες όπως είναι, να εργαστεί σε ένα μεγαλύτερο καμβά μερικές φορές υποκύπτουν στο ύφος της ομοιοκατάληκτης εργοστασιακής εφημερίδας. Ο Σελβίνσκι μπορεί να γράψει ένα ωραίο τραγούδι, βασισμένο στο λαϊκό τραγούδι με την ακριβή έννοια της λέξης. Η ευρεία σάρωσή του και ο άνετος ρυθμός του είναι αξιοθαύμαστα. Είναι ένα τραγούδι που φαίνεται να ξεχύνεται από μόνο του.

Βασιζόμενος στο έργο του σε τραγούδια και σε διάφορες διαλέκτους, και με ιδιαίτερη προσοχή στη γλώσσα, στα χαρακτηριστικά του ήχου και της αίσθησης, ο Σελβίνσκι έχει δημιουργήσει αξιοσημείωτα πράγματα στην «Ουλαλιεβτσίνα» και στον «Διοικητή του Στρατού», τα οποία θα περάσουν στην ιστορία της ποίησής μας ως μερικά από τα

μεγαλύτερα επιτεύγματά της. Αλλά τώρα, όταν το «προπαγανδιστικό κομμάτι» στο στιλ του Μαγιακόφσκι έχει ήδη ξεπεραστεί, μας φαίνεται ότι ο ποιητής τονίζει αδικαιολόγητα αυτή τη νότα στο έργο του. Εμφανώς περιορίζει το στιλ του. Όταν γράφει ως εξής στην «Εφημερίδα του Σταθμού Ηλεκτροπαραγωγής»:

Σκεφτείτε πάνω απ' όλα, εσείς γυναίκες εργάτριες,
Χίλιες πεντακόσιες γυναίκες,
Βροντερές σαν δυνατή καμπάνα
Και όπως ο ευγενής Κένσι περήφανες...

αυτό ακούγεται ασυνεπές, μη πειστικό και ακόμη –αν ο συγγραφέας μας το επιτρέπει– λίγο γελοίο, γιατί χτυπιέται κανείς αμέσως από όλη την τεχνητότητα αυτής της προσπάθειας να συμπιέσει τις ευρύτερες συσχετίσεις, υπαινιγμούς και εικόνες με γυμνή δύναμη στην προκρούστεια κλίνη της εργοστασιακής εφημερίδας, η οποία αναπόφευκτα πρέπει να έχει τον δικό της συγκεκριμένο χαρακτήρα. Ο Σελβίνσκι, ωστόσο, είναι ένας πολύ μεγάλος και γνήσιος δάσκαλος του στίχου, αναμφισβήτητα επαναστατικός και επιπλέον διαθέτει μια μεγάλη κυριάρχηση του πολιτισμού.

Ο Νικολάι Τίχονοφ είναι ενδιαφέρων από μια σειρά διαφορετικών απόψεων. Διευρύνει συνεχώς το πεδίο του αντικειμένου μας διεισδύοντας στα πιο απομακρυσμένα μέρη της Σοβιετικής Ένωσης και εισάγοντας στα ποιήματά μας τα εθνικά μοτίβα του Καυκάσου, της Κεντρικής Ασίας και άλλων μερών. Εργάζεται αδιάκοπα για προβλήματα ποιητικής μορφής και οι υπέροχες μελωδικές μπαλάντες του θα παραμείνουν στη μνήμη για πάντα. Σκέφτεται βαθιά, συλλογίζεται τη φιλοσοφία του στα ίδια τα θεμέλια, συνδυάζοντας αδιαχώριστα τη διάνοια και το συναίσθημα σε μια ποιητική ενότητα. Είναι ένας «ποιητής της κατανόησης» πρώτα και κύρια.

Οι «Δώδεκα Μπαλάντες» του Τίχονοφ περιέχουν μέσα τους ένα τεράστιο, συγκρατημένο και βλοσυρό πάθος. Είναι ρομαντισμός μετριασμένος με ανδρική δύναμη και αυτοπεποίθηση. Ο ποιητής πιάνει σαν από το χαλινάρι τις τραγικές και σοβαρές χορδές που απειλούν να κομματιαστούν σε όλες τις πλευρές, τις υποτάσσει σε μια κυρίαρχη σκέψη, η οποία ακούγεται σαν ένα λαϊτμοτίφ στη μουσική.

Ο ηρωισμός του στρατιωτικού καθήκοντος εκφράζεται στην «Μπαλάντα του Μπλε Δέματος», που έφερε στον προορισμό του ένα αεροπλάνο που συντρίβεται:

... Η Γη όρμησε σαν μια συντριπτική βολή.
Τρεκλίζοντας και σκοντάφτοντας, έτρεξαν στο σημείο.
Ένα σπασμένο στόμα μίλησε από τα καπνιστά συντρίμμια:
«Το πόδι μου μπορεί να περιμένει, το πρώτο πράγμα – το δέμα».

Ένα πολύ ισχυρό κομμάτι γραφής είναι η «Μπαλάντα του Αδειούχου Στρατιώτη», η οποία περιέχει μια αξιοσημείωτη εικόνα της μάχης:

Το πολυβόλο αναπήδησε, βρυχήθηκε, ξέρασε φωτιά,
Από τα πλευρά βρόντηξαν τα κουδούνια των μπαταριών.
Έντεκα φορές προχώρησαν σε επίθεση –
Εκείνο το απελπισμένο τάγμα...
Έξι εικοσάδες νεκροί κείτονταν αράδα
Κάτω από τις φιλύρες το καταμεσήμερο,
Και ο καπνός κολλημένος στα λερωμένα χέρια
Των στρατιωτών, έτοιμων να λιποθυμήσουν.

Το «Ο θάνατος του μαχητή» και η «Μπαλάντα των καρφιών» είναι από τα καλύτερα παραδείγματα της δουλειάς του Τίχονοφ, και οι τελικές γραμμές της τελευταίας μπαλάντας –

Αν καρφιά θα μπορούσαν να γίνουν από αυτούς τους ανθρώπους σε ελευθερία,
Τα ισχυρότερα καρφιά στον κόσμο θα ήταν–

κυκλοφορούν ήδη ως ιστορικός αφορισμός.

Στο στίχο του Τίχονοφ μπορούμε να βρούμε τολμηρές και πρωτότυπες συγκρίσεις, κατάλληλες συνενώσεις λέξεων, ήχων και νοημάτων:

Πίνοντας τσάι και χουζουρεύοντας διακριτικά
Ώστε το Μάουζερ να μη μπορεί να σας πειράξει.

Ή:

Περιτριγυρισμένα από διαβόλου νύχτα
Ξεχασμένων στοιχειών και μαγικού μαύρου,
Άρρωστα μάτια και κατάρες από ενέδρα που παραμονεύει...

Το «τοπικό χρώμα» μεταφέρεται σε απροσδόκητη μορφή:

Και το ατσάλινο στόμα του το τρακτέρ πλευρίζει
Σαν ένα μαμούθ σε μποστάνια πεπονιών.

Ή η περιγραφή του για την Τιφλίδα:

Εδώ, τα ακριβά υφάσματα επιδεικνύουν
Ή σιγοπαίζουν το λαούτο,
Εκεί σε μαρμαρένιο λουτρό θείου
Θεραπευτικό νερό που αναβλύζει –
Από το κεφάλι χύνει,

Χαλαρώνοντας τα νεύρα,
Στα γυαλισμένα δάπεδα
Πέτρινες στήλες, σαν ποτάμι.

Τα ποιήματα του Τίχονοφ είναι πάντα βαθιά, αλλά στην περίπτωσή του, επίσης, η προσπάθεια να αποκαλυφθεί το πιο εσωτερικό περιεχόμενο, να φέρει την ποιητική στάμνα στις κρυφές πηγές της ζωής, μερικές φορές οδηγεί στο να συμπλεχτούν οι λέξεις και οι εικόνες σε ένα πολύ υποκειμενικό σύστημα συντεταγμένων. Φοβούμενος προφανώς μήπως είναι υπερβολικά επιφανειακός ή πέσει στην κοινοτοπία, ο ποιητής μερικές φορές ξεπερνά τα όρια της γενικής κατανόησης, και έτσι, επίσης, παραβιάζει τους νόμους της «περίπλοκης απλότητας».

Ο Ν. Α. Άσεεφ είναι ο πιο ορθόδοξος «Μαγιακοφσκικός», που ασχολείται με προβλήματα μορφής των στίχων, ένας ακούραστος ποιητής-προπαγανδιστής, που ασχολείται πολύ με τις τρέχουσες υποθέσεις, γεμάτος «πραγματικότητα». Επιπλέον, παρά τις θεωρητικές του παρεκκλίσεις, κατέχει μεγάλη ποιητική κουλτούρα. Οι απαιτήσεις του δεν είναι κοινές:

Όχι
στίχοι για εσάς
δεν θα γίνουν
σώστε αυτούς που κόβουν
σαν ξυράφι·
γιατί δεν θα προφέρετε
κανέναν άλλο στίχο –
αυτό ας τραγουδηθεί
και ας αντηχεί στα αυτιά σας.

Ωστόσο, το αναμφισβήτητο ταλέντο αυτού του ποιητή περιορίζεται από τη θεωρητική του προοπτική. Δεν βλέπει ότι το «προπαγανδιστικό κομμάτι» του Μαγιακόφσκι δεν μπορεί πλέον να ικανοποιεί, ότι έχει γίνει πολύ στοιχειώδες, ότι αυτό που απαιτείται τώρα είναι περισσότερη ποικιλομορφία, περισσότερη γενίκευση, ότι εμφανίζεται η ανάγκη για μνημειακή ποιητική ζωγραφική, ότι όλες οι πηγές του λυρικού στίχου έχουν ανοίξει και ότι η ίδια η έννοια της «πραγματικότητας» γίνεται διαφορετική. Έτσι, όταν διαβάζει κανείς, για παράδειγμα, στο ποίημά του «Σε αυτούς» (δηλαδή, τους εχθρούς της επανάστασης)

Τα όπλα σας –
πικράδα,
πανικός
και πρόκληση
Τα δικά μας

βεβαιότητα,
Λενινισμός,
αλφαβητισμός,
εξηλεκτρισμός–

αυτό φαίνεται στεγνό, υλικό εφημερίδας, ποιητικά μη πειστικό.

Μπορούμε να αναφέρουμε επίσης τους ταλαντούχους ποιητές, τον Λουγκόβσκι και τον Προκόφιεφ, και τον εξαιρετικά πολύχρωμο, «αυτόχθονα» Πάβελ Βασίλιεφ, ο οποίος δίνει εξαιρετικές υποσχέσεις ως ποιητής και θα καταλάβει μια θέση τιμής στην ποίησή μας, αν είναι ικανός να λειάνει «τα τραχιά άκρα της βαρβαρότητας που αγαπά την ιδιοκτησία» στον εαυτό του, και να ριζώσει για πάντα σε σοσιαλιστικό έδαφος*.

Θέλω να κάνω μια ακόμη παρέκκλιση από την έντυπη αναφορά μου. Έχω παραλείψει να αναφέρω έναν τόσο εξαιρετικό ποιητή –αυτή είναι η προσωπική μου γνώμη, αλλά αισθάνομαι υποχρεωμένος να το εκφράσω– όπως ο Βασίλι Καμένσκι**, ο οποίος αντιπροσωπεύει ένα πολύ μεγάλο ποιητικό μέγεθος.

Η σοβιετική ποίηση δεν τελειώνει με την ποίηση στη ρωσική γλώσσα. Ίσως το πιο αξιοσημείωτο επίτευγμα της επανάστασης στον τομέα των καλών τεχνών είναι η ακμάζουσα κατάσταση της λογοτεχνίας μεταξύ των εθνικών μειονοτήτων της Σοβιετικής Ένωσης, η εμφάνιση πολλών ταλαντούχων συγγραφέων μεταξύ αυτών των λαών. Το μήκος και το πλάτος της πανίσχυρης χώρας μας ανθίζει με ένα πλήθος ποιητικών λουλουδιών. Τέτοιοι ποιητές όπως ο Τίχινα και ο Σοσιούρα στην Ουκρανία, ο Γιάνκα Κούπαλα στη Λευκορωσία, ο Ακόπ Ακοπιάν στην Αρμενία, οι εξαιρετικοί ποιητές της Γεωργίας, του Αζερμπαϊτζάν, του Ουζμπεκιστάν και άλλων χωρών, το εξαιρετικό δημιουργικό έργο του Πέρση μετανάστη ποιητή Λαχουτί – όλα αυτά αντιπροσωπεύουν φαινόμενα τεράστιας πολιτιστικής σημασίας, των οποίων η σπουδαιότητα δεν μπορεί ακόμη να μετρηθεί οριστικά***. Η ποίηση σε μη ρωσικές γλώσσες δεν είναι πλέον απλό προσάρτημα στη ρωσική σοβιετική ποίηση. Είναι μια πολύ ισχυρή ανεξάρτητη δύναμη,

---

* Λουγκόβσκι Βλαντιμίρ (1901-1957): Ρώσος ποιητής, αρχικά κονστρουκτιβιστής, αργότερα λυρικός· Προκόφιεφ Αλεξάντερ (1900-1971): Ρώσος φολκλόρ ποιητής και πολεμικός ανταποκριτής· Βασίλιεφ Πάβελ (1910-1937): διακεκριμένος Ρώσος αγροτικός-λαϊκός ποιητής, γνώρισε συνεχείς διώξεις και χάθηκε στις σταλινικές εκκαθαρίσεις.

** Καμένσκι Βασίλι (1884-1961): Ρώσος φουτουριστής ποιητής, θεατρικός συγγραφέας και καλλιτέχνης.

*** Τίχινα Πάβλο (1891-1967): Ουκρανός ποιητής, δημοσιολόγος και ακτιβιστής, επηρεασμένος από το συμβολισμό, το έργο του περιείχε αμφιλεγόμενα στοιχεία συμμόρφωσης και κρυφής κριτικής στο σταλινικό καθεστώς· Σοσιούρα Βολοντίμιρ (1898-1965): Ουκρανός ποιητής, κατηγορήθηκε συχνά από τις σταλινικές αρχές για «εθνικισμό»· Κούπαλα Γιάνκα (1882-1942): σημαντικός Λευκορώσος ποιητής και συγγραφέας, κατηγορήθηκε συχνά από τις σταλινικές αρχές για «εθνικισμό»· Ακοπιάν Ακόπ (1866-1937): Αρμένιος λαϊκός ποιητής, θεμελιωτής της προλεταριακής λογοτεχνίας της Αρμενίας· Λαχουτί Αμπολκασέμ (1887-1957): Ιρανο-Κούρδος ποιητής, πήρε μέρος στο δημοκρατικό κίνημα στο Ιράν και κατέφυγε το 1925 στην ΕΣΣΔ όπου είχε σημαντικό ρόλο στην ποίηση στο Τατζικιστάν.

ένα αξιοσημείωτο μέρος της ποίησης της Ένωσής μας, συγκολλημένο από τη μοναδικότητα του σοσιαλιστικού σκοπού σε περιεχόμενο, εθνικό σε μορφή. Θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ξεχωριστά από συντρόφους που γνωρίζουν τις αντίστοιχες γλώσσες. Αυτό είναι ένα σημαντικό καθήκον, και αυτό είναι απολύτως απαραίτητο, γιατί αν δεν γίνει αυτό, δεν μπορούμε να φανταστούμε τη σοβιετική ποίησή μας ως όλο.

Αυτά, λοιπόν, για τα επιτεύγματά μας. Αλλά σημαίνει αυτό ότι η ποίηση συμβαδίζει με την εποχή μας; Καθόλου. Από αυτήν την άποψη, πρέπει να δηλώσουμε ξεκάθαρα ότι είμαστε «καθυστερημένοι», όπως επαναλαμβάνεται τόσο συχνά και επίμονα αυτή τη στιγμή.

5. Το επίπεδο της ποιητικής δουλειάς στην ΕΣΣΔ και τα καθήκοντα της ποίησης

Εγείροντας το ζήτημα των καθηκόντων που αντιμετωπίζει η ποίησή μας, πρέπει να ξεκινήσουμε με το πρόβλημα της εποχής μας. Ζούμε τώρα σε μια εντελώς εξαιρετική εποχή. Εμείς, η ΕΣΣΔ, είμαστε το προπύργιο ολόκληρου του κόσμου, ο «υπό διαμόρφωση στρατός» της μελλοντικής ανθρωπότητας. Αυτό το γεγονός πρέπει να κατανοηθεί, να μελετηθεί, να γίνει αισθητό. Το όραμά μας εκτείνεται για χιλιάδες χρόνια. Η μεγάλη ιδέα την οποία υποστηρίζουμε διεισδύει σε όλα τα άκρα του πλανήτη. Δεν ζούμε μια ύπαρξη στο χαρτί, σε ένα μανιφέστο, ούτε στη θεωρησιακή ονειρική χώρα με τα μεγάλα μυαλά και τις καρδιές. Ζούμε ως πραγματική δύναμη – αν υπήρχε ποτέ μια. Δυνητικά, είμαστε τα πάντα. Είμαστε οι κληρονόμοι χιλιάδων ετών, όλης της κουλτούρας που παραδίδεται από ηλικία σε ηλικία. Συνεχίζουμε τον αγώνα εκατοντάδων και εκατοντάδων γενεών μαχητών – εκείνων που έχουν προσπαθήσει να αποτινάξουν το ζυγό της εκμετάλλευσης μια για πάντα. Είμαστε η ένδοξη πρωτοπορία των εργατών που αλλάζουν τον κόσμο, ένας επίφοβος στρατός που ετοιμάζεται για νέες μάχες. Είμαστε η ψυχή του ιστορικού λόγου, η κύρια θριαμβευτική κινητήρια δύναμη της παγκόσμιας ιστορίας. Στις κορυφαίες σειρές της ανθρώπινης θέλησης και δράσης, χτίζουμε και αγωνιζόμαστε, υποφέρουμε και θριαμβεύουμε. Τα καθήκοντά μας είναι κολοσσιαίου μεγέθους. Η ευθύνη μας απέναντι στην ιστορία είναι απίστευτα τεράστια.

Από αυτήν την άποψη, πάνω απ' όλα πρέπει να θεωρούμε το επίπεδο που έχει επιτύχει η ποίησή μας. Και όταν το θεωρούμε από αυτήν την οπτική γωνία, βλέπουμε ότι είμαστε πάρα πολύ καθυστερημένοι, ότι κάνουμε μόνο τα πρώτα μας βήματα προς τη δημιουργία μιας νέας ποιητικής κουλτούρας στην παγκόσμια ιστορία. Το ποιητικό υλικό που συλλέγεται τώρα στο θησαυροφυλάκιο της ποίησής μας – δεν είναι πενιχρό, δεν είναι άθλιο σε σύγκριση με το κολοσσιαίο περιεχόμενο της ζωής μας; Επιτυγχάνουμε, ακόμη και στον παραμικρό βαθμό, να απεικονίσουμε την καταστροφική κατάρρευση της παλιάς κουλτούρας σε Ανατολή και Δύση; Δεν είναι το θαυμάσιο βιβλίο της ιστορίας εφτασφράγιστο στους ποιητές μας; Έχει η δική μας ιστορία, η ιστορία των τελευταίων χρόνων, κατανοηθεί σε όλη της την ποικιλομορφία με τις ηρωικές εργάσιμες μέρες και τον καθημερινό ηρωισμό της, στη ζωντανή διαλεκτική των χιλιάδων και χιλιάδων από τα πιο ποικίλα προβλήματα, τις βασανιστικές εμπειρίες, τις χαρές της δημιουργίας, τις

συγκρούσεις και λύσεις; Έχουν αφομοιώσει επαρκώς οι ποιητές μας την υπέροχη κληρονομιά που μας κληροδότησαν οι παλιοί δάσκαλοι όλων των εποχών και των λαών, το δικαίωμα παράληψης της οποίας τους έχει δοθεί από το θριαμβευτικό προλεταριάτο, των οποίων οι γιοι είναι τώρα; Όχι, και πάλι όχι! Ο ακατέργαστος, μη καλλιεργημένος επαρχιωτισμός εξακολουθεί να κυριαρχεί ανάμεσά μας. Η ποίησή μας δεν έχει φτάσει ακόμη στην κατανόηση της πλήρους σημασίας της εποχής μας. Δεν καταλαβαίνει ακόμη πού βρίσκεται. Δεν βλέπει ακόμη αυτή τη «Σκεπή του Κόσμου», εκείνα τα όρη Παμίρ για τα οποία έγραψε ο Μπριούσοφ και που έχουν ήδη «ανακαλυφθεί».

Η δουλειά του ποιητή δεν είναι να παραφράζει ένα άρθρο εφημερίδας ή να δείχνει μια τυπική γνώση της πολιτικής επιστήμης, στην οποία το γενικό επίπεδο στη χώρα μας έχει πλέον γίνει πολύ υψηλό. Αυτό που χρειάζεται είναι το εύρος και το βάθος της γνώσης. Πρέπει να μπορεί κανείς να αισθανθεί ένα πράγμα πλήρως, να το φέρει στο φως της ημέρας, να του δώσει μορφή. Αλλά γι' αυτό υπάρχει έλλειψη εικόνων και μέσων έκφρασης γενικά. Λείπουν, επειδή ολόκληρο το επίπεδο της ποιητικής μας κουλτούρας, σε σύγκριση με τα προβλήματα που αντιμετωπίζει, είναι εξαιρετικά χαμηλό, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στα «μορφικά» χαρακτηριστικά του. Ποιος από τους ποιητές μας έχει ένα τέτοιο συναίσθημα για την εποχή που ζούμε στην οποία ανοίγει ένας μεγάλος παγκόσμιος καμβάς μπροστά από τα μάτια του νου του; Ποιος από τους ποιητές μας αισθάνεται πλήρως την ιστορική θέση που έχουμε στο ζωντανό ρεύμα της σύγχρονης ιστορίας; Δεν υπάρχουν ακόμη τέτοιοι ποιητές. Δεν έχουμε φτάσει ακόμη σε αυτό το στάδιο. Αρπάζουμε διάσπαρτα θραύσματα, στα οποία το σύνολο συνυπάρχει μόνο με τη μορφή διακήρυξης. Σχεδόν κανένας από εμάς δεν αντιμετωπίζει καν το πρόβλημα στην πλήρη έκτασή του. Φυσικά, θα ήταν παράλογο να ζητηθεί οι απαιτήσεις αυτές να ικανοποιηθούν αμέσως και πλήρως. Αλλά αυτό δεν είναι το θέμα. Το θέμα είναι ότι πρέπει να αυξήσουμε συστηματικά το επίπεδο της ποιητικής αυτογνωσίας. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής πρέπει να μελετήσει όχι μόνο τα γεγονότα του παρελθόντος και του παρόντος αλλά και το πρόβλημα της έκφρασής τους στην ποίηση.

Υπάρχει επίσης ένα άλλο ζήτημα, που συνδέεται στενά με τα παραπάνω – δηλαδή, το ζήτημα της συνθετικής ποίησης, των μνημειακών ποιητικών έργων. Η εποχή μας απαιτεί τώρα αυτό, πάνω απ' όλα. Αν εντοπίσουμε την εξέλιξη της ποίησής μας, παίρνοντας το είδος της ποιητικής παραγωγής ως κριτήριό μας, δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε τρεις περιόδους σε αυτή τη διαδικασία εξέλιξης.

Η πρώτη περίοδος ήταν μια εποχή νέων συνθημάτων, η πρώτη έξαρση του αγώνα, η διάδοση νέων αρχών ζωής στους εργάτες του κόσμου, η αρχή μιας νέας εποχής. Η ποίηση αυτής της περιόδου ήταν διακηρυκτική, ευρύχωρη στις ιδέες της, κοσμικών διαστάσεων. Όλα αυτά, ωστόσο, χωρίς σάρκα και αίμα, μοιάζοντας μάλλον με ένα ποιητικό σχέδιο. Η ποίηση απηχούσε σε μεγάλο βαθμό έναν αφηρημένο ηρωισμό – στο βαθμό που η λέξη «αφηρημένο» μπορεί να εφαρμοστεί στην ποίηση.

Η δεύτερη περίοδος. Πυρετώδης δραστηριότητα. Οικοδόμηση. Ο καιρός απαιτεί συγκεκριμένες γνώσεις και δεξιότητες, την υψηλότερη πρακτική ικανότητα, προσοχή στη λεπτομέρεια, την κουλτούρα του μικρού που συνεισφέρει στο μεγάλο, εξειδίκευση.

Η ποίηση στρέφεται αυτή την περίοδο στην απεικόνιση των λεπτομερειών της ζωής.

«Να ανακαλύψεις την παγκόσμια επανάσταση με κάθε λεπτομέρεια» – έτσι το έθεσε ο Μπεζιμένσκι. Ο «κοσμισμός», τα «Παγκόσμια Σοβναρκόμ»* κ.λπ., έδωσαν τη θέση τους στα λεπτομερή στοιχεία της εμπειρικής περιγραφής. Η ποίηση μπήκε στη φάση της διαλεκτικής άρνησης της προηγούμενης περιόδου. Ο οικουμενισμός πέρασε στο αντίθετό του. Το απειροστά συγκεκριμένο, το μέρος του όλου, η ανάλυση – ήταν τώρα οι κυρίαρχες ιδέες.

Η τρίτη περίοδος είναι εκείνη στην οποία μπαίνουμε τώρα. Η ζωή μας έχει αναπτυχθεί τρομερά, έχει γίνει απείρως πιο περίπλοκη. Τα προβλήματα της κυριάρχησης της τεχνικής πλευράς της δουλειάς μας δεν έχουν ακόμη λυθεί, αλλά έχουν ήδη γίνει πολλά. Οι πολιτιστικές απαιτήσεις έχουν αυξηθεί σε εξαιρετικό βαθμό, τα ενδιαφέροντα έχουν γίνει πολύ πιο διαφοροποιημένα. Υπάρχει μια τεράστια δίψα για να μάθουμε τα πάντα, μια τεράστια επιθυμία να γενικεύσουμε, να ανέβουμε σε μια νέα βάση στην κατανόηση της διαδικασίας στο σύνολό της. Εξ ου και η ανάγκη για συνθετική ποίηση και συνθετική λογοτεχνία γενικά. Αυτή η περίοδος είναι το προοίμιο μιας φάσης στην οποία η ποίηση θα συνοψίσει τη ζωή, στην οποία η εποχή μας δεν θα παρουσιάζεται σε θραύσματα του όλου, αλλά, στο μέτρο του δυνατού, σε όλες τις συνδέσεις και τις διευθετήσεις της. Αυτό δεν είναι μια απλή επιστροφή στην αφετηρία, όχι μια αντιστροφή στη διακηρυκτική σχηματική ποίηση, αλλά μια σύνθεση που μπορεί να προκύψει μόνο στη βάση της προηγούμενης αναλυτικής εργασίας.

Περιττό να πούμε ότι αυτός ο διαχωρισμός σε περιόδους δεν πρέπει να ληφθεί πολύ κυριολεκτικά. Τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται παραπάνω δεν καλύπτουν με κανένα τρόπο ολόκληρο το περιεχόμενο της κάθε περιόδου – να το υποστηρίξουμε αυτό θα ήταν καθαρό παράλογο, ή θα υποδήλωνε μια στοιχειώδη άγνοια των γεγονότων. Συγκεκριμένα, δεν έχουμε εξαντλήσει όλα τα προβλήματα συγκεκριμένου τύπου. Όμως όσο διαφορετικοί και αν είναι οι τύποι του ποιητικού έργου, ορισμένες κυρίαρχες τάσεις ξεχωρίζουν πάνω από τις υπόλοιπες. Και αυτές τις τάσεις έχουμε στο μυαλό μας. Συνεπώς, πρέπει να βγάλουμε ένα δεύτερο συμπέρασμα (το πρώτο ήταν η αναγκαιότητα της ανύψωσης της ποιητικής συνείδησης στο επίπεδο της εποχής μας και της κατάργησης του επαρχιωτισμού). Και το δεύτερο συμπέρασμά μας θα είναι ότι, ενώ συνεχίζουμε να χρησιμοποιούμε το συγκεκριμένο και το ατομικό ως αντικείμενό μας, πρέπει να προχωρήσουμε στο καθήκον να συνοψίσουμε τη ζωή στην ποίηση· με βάση το συγκεκριμένο και το ατομικό, πρέπει να προχωρήσουμε στην απεικόνιση του καθολικού, πλούσια διαφοροποιημένου και ερευνημένου συνόλου.

Εδώ συναντάμε ένα ακόμη πρόβλημα, δηλαδή το πρόβλημα της ποικιλομορφίας και της ενότητας του ποιητικού υλικού.

Ο Καρλ Μαρξ έγραψε κάποτε γελοιοποιώντας δεικτικά την αστική πολιτική οικονομία ότι είναι η πιο ηθική των επιστημών, ότι το ιδανικό της είναι «ένας ασκητικός αλλά τοκογλυφικός τσιγκούνης, και ένας ασκητικός αλλά παραγωγικός σκλάβος». «Το

---

* Σοβναρκόμ: αρχικά του Συμβουλίου των Επιτρόπων του Λαού, της σοβιετικής κυβέρνησης.

κύριο δόγμα της», έγραφε, «είναι η αυτοάρνηση, η παραίτηση από τη ζωή και όλες τις ανθρώπινες επιθυμίες. Όσο λιγότερο τρώτε, πίνετε, αγοράζετε βιβλία, όσο πιο σπάνια παρακολουθείτε το θέατρο, χορούς, καφέ· όσο λιγότερο σκέφτεστε, αγαπάτε, θεωρητικοποιείτε, τραγουδάτε, ζωγραφίζετε, ψαρεύετε, κ.λπ., όσο περισσότερο εξοικονομείτε, τόσο περισσότερο αυξάνει ο πλούτος σας που ούτε ο σκώρος ούτε η σκουριά μπορεί να καταστρέψει – το κεφάλαιό σας».

Αυτός ο κατάλληλος χαρακτηρισμός ρίχνει φως στις θετικές απόψεις του Μαρξ. Ο μαρξικός κομμουνισμός στοχεύει σε μια απεριόριστα διαφοροποιημένη ανάπτυξη των ανθρώπινων αναγκών. Στόχος του είναι ένα γεμάτο αίμα ανθρώπινο ον με ολόπλευρη ανάπτυξη, όχι ένα άθλιο μονόπλευρο πλάσμα, αποδυναμωμένο από αυτή ή εκείνη την άποψη. Αγάπη, θεωρία, ζωγραφική, σκέψη, ψάρεμα – ήταν αναμφίβολα με πρόθεση που ο Μαρξ τοποθέτησε τόσο ασύγκριτα μεγέθη το ένα δίπλα στο άλλο, όχι από λάθος. Είναι όλα ένδοξες λειτουργίες του ζωτικά ενεργού ανθρώπου, στον οποίο η ίδια η εργασία γίνεται «πρωταρχική ανάγκη ζωής». Αυτός είναι ο στόχος στον οποίο προχωράμε – ξεπερνώντας τις τεράστιες δυσκολίες στο δρόμο, πολεμώντας στο κάθε βήμα, αλλά προχωράμε ωστόσο. Από αυτό έπεται το σαφές συμπέρασμα: Όλη η ποικιλία της ζωής μπορεί και πρέπει να χρησιμεύσει ως υλικό για την ποιητική δημιουργία. Η ενότητα δεν σημαίνει ότι πρέπει όλοι να τραγουδάμε το ίδιο τραγούδι την ίδια ώρα – τώρα για τα ζαχαρότευτλα, τώρα για τον «ζωντανό άνθρωπο», τώρα για την ταξική πάλη στην ύπαιθρο, τώρα για μια κομματική ταυτότητα. Η ενότητα δεν σημαίνει την παρουσίαση των ίδιων ιδανικών τύπων και των ίδιων «κακών», ούτε την κατάργηση –στο χαρτί– όλων των αντιφάσεων και των δεινών. Η ενότητα συνίσταται σε μια μόνο πτυχή – αυτή της οικοδόμησης του σοσιαλισμού. Όλος ο πλούτος της ζωής, όλες οι τραγωδίες και οι συγκρούσεις, οι ταλαντεύσεις, οι ήττες, ο αγώνας των συγκρουόμενων τάσεων – όλα αυτά πρέπει να γίνουν το υλικό για την ποιητική δημιουργία.

Όσο καλύτερα είμαστε σε θέση να δείξουμε την ποικιλομορφία αυτής της ζωής, τόσο πιο προσεκτικά κατανοούμε αυτές τις θεμελιώδεις ιστορικές αρτηρίες –και αυτό θα επιτευχθεί από την άποψη, όχι με την υπονόμευση του περιεχομένου– τόσο καλύτερο και υψηλότερο θα είναι το επίπεδο της λογοτεχνίας μας και της ποίησής μας.

Μου φαίνεται ότι ακριβώς αυτή τη στιγμή, όταν είμαστε αντιμέτωποι, ας πούμε, με το πρόβλημα της απεικόνισης τύπων, θα είναι δυνατό να ληφθούν και να απεικονιστούν απομονωμένοι τύποι όπως, ας πούμε, ο απομονωμένος εργαζόμενος ενός Πολιτικού Τμήματος, ο απομονωμένος πιλότος του Ερυθρού Στόλου κοκ. Αυτή η τάση κερδίζει πολύ γρήγορα έδαφος μεταξύ μας. Πιστεύω όμως ότι ο πιλότος πρέπει να παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί μια μονάδα αυτής της ζωής. Ο εργαζόμενος του Πολιτικού Τμήματος πρέπει να εμφανίζεται ως η εστία αυτής της ζωής – με τρόπο ώστε όλες οι ακτίνες να ακτινοβολούν από αυτήν την εστία και, τέμνοντας η μια την άλλη, να δείχνουν ολόκληρη την πολυμορφία της ζωής μας. Τότε θα αποκτήσουμε μια πολύμορφη τέχνη.

Αν δεν το κάνουμε αυτό, θα απειληθούμε με τον κίνδυνο να απομακρυνθεί η ποιητική δουλειά από τη ζωή και να γραφειοκρατικοποιηθεί, με εντολές να εκδίδονται από το

Λαϊκό Επιτροπάτο της Εκπαίδευσης, από το Λαϊκό Επιτροπάτο Τρόπων Επικοινωνίας, από το Συνδικάτο των Εργαζομένων στις Μεταφορές, από το Συνδικάτο των Εργαζομένων στις Βιομηχανίες Ξυλείας κοκ.

Αυτό, φυσικά, δεν είναι καθόλου τέχνη. Σε κάθε περίπτωση υπάρχει ένας πολύ σοβαρός κίνδυνος αυτού του είδους η τέχνη να παύσει να είναι τέχνη. Ο δρόμος εμπρός δεν βρίσκεται σε αυτή την κατεύθυνση.

Επαναλαμβάνω για άλλη μια φορά: Δεν αρνούμαι ότι ακόμη και αυτό το είδος απεικόνισης μπορεί να είναι δυνατό, αλλά αυτό είναι μόνο ένα σημείο εκκίνησης. Από εδώ πρέπει να προχωρήσουμε παραπέρα. Μέσα από αυτές τις φιγούρες πρέπει να δείξουμε όλη την ισχυρή άνθηση της προς τα εμπρός κινούμενης σοσιαλιστικής ζωής μας. Πρέπει να δείξουμε όλο το ζωτικό πλούτο, όλες τις συγκρούσεις, τις ταλαντεύσεις, τις ήττες, τον αγώνα των τάσεων, όχι απλά να παρουσιάσουμε μια στοιχειώδη απεικόνιση, που μοιάζει με μια ακτίνα στην οποία καρφώθηκε μια κόκκινη σημαία. Όχι ακτίνες στον τομέα της ποίησης! Πρέπει να δείξουμε όλη την πάλη των τάσεων, όλη την πολυμορφία της ζωής.

Αλλά κανείς άνθρωπος δεν μπορεί να «αγκαλιάσει το παν». Οι άνθρωποι προσεγγίζουν ένα πρόβλημα από διαφορετικές οπτικές γωνίες ωσότου βρεθούν αρκετά ευρείες γενικεύσεις. Επομένως, τα «απαγορευτικά» μέτρα είναι παράλογα. Αν, για παράδειγμα, η ιδέα της «απεικόνισης του ζωντανού ανθρώπου» ήταν μονόπλευρη, δεν προκύπτει από αυτό ότι, με την αλλαγή της ηγεσίας στο «κρίσιμο μέτωπο», αυτό το είδος απεικόνισης πρέπει να υποβιβάζεται στο άχρηστο και πρακτικά να απαγορεύεται.

Και έτσι φτάνουμε στο τρίτο μας συμπέρασμα: Όλη η ποικιλομορφία της αξιοσημείωτης εποχής μας, με όλες τις αντιφάσεις της, πρέπει να χρησιμεύσει ως υλικό για την ποιητική δημιουργία. Η ενότητα πρέπει να επιτυγχάνεται μέσω της οπτικής από την οποία χειρίζεται αυτό το υλικό ο ποιητής, όχι με το φτώχεμα του ίδιου του υλικού. Αυτή η άποψη είναι αυτή του θριαμβευτικού αγώνα του προλεταριάτου.

Και αν είναι έτσι –όπως ασφαλώς είναι– τότε η λύση του παραπέρα προβλήματος είναι επίσης σαφής, του προβλήματος της ενότητας και της ποικιλομορφίας της μορφής. Το γενικό πρόβλημα της μορφής και του περιεχομένου το έχουμε ήδη λύσει στο πρώτο μέρος της έκθεσής μας, δείχνοντας το συσχετισμό της μορφής και του περιεχομένου, τη διαλεκτική ενότητά τους από τη μία και τη διαλεκτική τους αντίθεση από την άλλη. Τώρα ασχολούμαστε με την ενότητα και την ποικιλομορφία της μορφής. Δεν είναι δύσκολο να δούμε ότι, αν μια ποικιλία ποιητικού υλικού είναι απαραίτητη για εμάς, τότε –λόγω της διασύνδεσης μεταξύ μορφής και περιεχομένου– πρέπει επίσης να έχουμε ποικιλία ποιητικής μορφής. Οι ρυθμοί μιας ελεγείας και ενός πολεμικού τραγουδιού δεν μπορούν να είναι ίδιοι, επειδή η ηχητική όψη της εικόνας είναι ταυτόχρονα η όψη του συναισθηματικού περιεχομένου της. Αλλά αν αναγνωρίζουμε και θεωρούμε επιθυμητή τη μεγαλύτερη ποικιλία ποιητικού υλικού, και συνεπώς και τη μεγαλύτερη ποικιλία ποιητικής μορφής, ποιος είναι τότε ο ενοποιητικός, «μορφολογικός» παράγοντας; Πράγματι, αν υπάρχει ενότητα μορφής και περιεχομένου, τότε η ενότητα του υλικού (ποικίλη ενότητα) πρέπει να έχει το αντίστοιχό της στην ενότητα της μορφής (ποικίλη ενότητα). Η

απάντηση σε αυτό είναι ότι η ενότητα αυτής της ποικιλομορφίας επιτυγχάνεται με την ενότητα του στιλ ή ενότητα της μεθόδου.

Φτάνουμε έτσι στο τέταρτο συμπέρασμά μας: Οι μορφές της ποιητικής δημιουργίας θα πρέπει να είναι οι πιο διαφορετικές, ενοποιούμενες με το ένα μεγάλο στιλ ή μέθοδο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Αλλά εδώ ερχόμαστε στο ίδιο το πρόβλημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού – ένα πρόβλημα που πρέπει να αναλυθεί ξεχωριστά και με κάπως μεγαλύτερη λεπτομέρεια.

Πρώτα απ' όλα, θα εξετάσουμε, στο πλαίσιο αυτό, το ζήτημα της ποιητικής μεθόδου και του στιλ. Μας φαίνεται ότι σε αυτό το πεδίο, σε κάθε περίπτωση, τα δύο συμπίπτουν. Ας πάρουμε μερικές περιπτώσεις. Στο πεδίο της λογικής σκέψης έχουμε, για παράδειγμα, το θετικισμό του Αυγούστου Κοντ· και αυτός είχε το αντίστοιχό του στην τέχνη στο νατουραλισμό του Εμίλ Ζολά*. Ο θετικισμός του Κοντ είναι μια μέθοδος και, αν θέλετε, ένα επιστημονικό-φιλοσοφικό σύστημα ταυτόχρονα. Ο νατουραλισμός του Ζολά ήταν μια αισθητική ερμηνεία, μια μετάφραση στη γλώσσα της τέχνης, των επιστημονικών-φιλοσοφικών μεθόδων του θετικισμού. Για την τέχνη, αυτή ήταν τόσο μια μέθοδος (γιατί στην ίδια τη διαδικασία δημιουργικής εργασίας παρείχε καθοδηγητικές και ρυθμιστικές ιδέες) όσο και ένα στιλ, γιατί τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή, αλλά και στο όλο, δηλαδή στην ενότητά τους, αυτή η μέθοδος, υλοποιούμενη και παίρνοντας λογοτεχνικό σχήμα στο ολοκληρωμένο έργο, έγινε μια «μορφολογική» εποικοδομητική αρχή, διαμορφώνοντας τη μορφή και το περιεχόμενο. Στο ολοκληρωμένο έργο (ή έργα) η ενότητα της μεθόδου γίνεται ενότητα στιλ. Στο βαθμό που ο ποιητής καθοδηγείται από μια συγκεκριμένη μέθοδο στο έργο του, επιλέγει το υλικό του ανάλογα (επειδή δεν μπορεί ποτέ να αγκαλιάσει το όλο με την ακριβή έννοια της λέξης, πάντα «διαλέγει και επιλέγει»)· επιλέγει εικόνες, λέξεις, ήχους, ρυθμό, που συνδυάζονται σε ένα μόνο ποιητικό σύνολο – με το ένα πράγμα να περιλαμβάνει το άλλο, σε συμμόρφωση με πολύ περίπλοκους νόμους. Αλλά όταν ολοκληρωθεί το έργο, οι δομικές αρχές του γίνονται μια «πηγμένη» μέθοδος, ή, για να το εκφράσω διαφορετικά, η μέθοδος έχει βρει την άλλη μορφή ύπαρξής της στη δομή αυτού του έργου. Αν, λοιπόν, έχουμε μια σειρά έργων, που συνδυάζονται με κοινές δομικές αρχές, δηλαδή, μια συγκεκριμένη τάση στην τέχνη –στην περίπτωση αυτή, στην ποίηση– οι πιο συνήθεις (υπογραμμίζουμε: πιο συνήθεις, δηλαδή, οπωσδήποτε όχι όλες) από αυτές τις δομικές αρχές είναι τυπικές για ολόκληρη την τάση. Και αυτό είναι το στιλ με τη σωστή έννοια της λέξης.

Έχουμε παραθέσει τον Ζολά ως παράδειγμα. Μια άλλη περίπτωση είναι ο δικός μας ρωσικός συμβολισμός. Η φιλοσοφική του βάση, δηλαδή η γενική τάση της σκέψης, ήταν ένας ιδιότυπος μυστικιστικός ιδεαλισμός, μια διασταύρωση μεταξύ του Καντ και του Βλαντιμίρ Σολόβιεφ**. Ο συμβολισμός ήταν το αντίστοιχο αυτού στην ποίηση. Ο

---

* Κοντ Αύγουστος (1798-1857): Γάλλος φιλόσοφος, από τους εισηγητές του θετικισμού· Ζολά Εμίλ (1840-1902): Γάλλος λογοτέχνης, νατουραλιστής, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αθώωση του Ντρέιφους.

** Σολόβιεφ Βλαντιμίρ (1853-1900): Ρώσος φιλόσοφος, θεολόγος, ποιητής και λογοτεχνικός κριτι-

μυστικιστικός ιδεαλισμός αναζητούσε μια μυστική αλλόκοσμη ουσία πέρα από τον κόσμο των φαινομένων και πέρα από τον κόσμο της πραγματικότητας γενικά. Ο συμβολισμός, ως μέθοδος, ήταν η μετάφραση αυτής της ρυθμιστικής ιδέας σε ποιητικούς όρους. Αυτό σήμαινε ότι η πραγματικότητα έπρεπε να μετατραπεί σε σύμβολα ενός επέκεινα· αυτό, με τη σειρά του, περιελάμβανε μια επιλογή εικόνων, οπτικών ή μουσικών, μια επιλογή συστατικών, λογικών και συναισθηματικών, που θα ανταποκρίνονταν σε αυτή τη μεθοδολογική απαίτηση. Αλλά μόλις αυτό το έργο είχε εκπληρωθεί, μόλις είχε δημιουργηθεί μια ποιητική τάση σε αυτή τη βάση, τότε η μέθοδος πήρε μια μορφή, έγινε στιλ. Ο συμβολισμός προέκυψε ως λογοτεχνικό φαινόμενο: η ποίηση του συμβολισμού έγινε γεγονός.

Ας επιστρέψουμε τώρα στο ζήτημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η φιλοσοφική του βάση είναι ο διαλεκτικός υλισμός. Από αυτήν την άποψη, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι μια ξεχωριστή μέθοδος στην τέχνη, το αντίστοιχο του διαλεκτικού υλισμού, η μετάφραση του τελευταίου σε τέχνη. (Παρενθετικά, ας σημειώσουμε ότι κατά κανένα τρόπο δεν προκύπτει από αυτό ότι κάθε καλός ποιητής πρέπει πρώτα να γίνει καλός φιλόσοφος· η σύνδεση είναι πιο περίπλοκη, αλλά αυτό είναι ένα ξεχωριστό ζήτημα). Τι σημαίνει αυτό; Τι είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του; Σε ποιες απόψεις διαφέρει από το ρεαλισμό γενικά;

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν μπορεί να αποσκοπεί να επιλύσει τα ίδια προβλήματα με το διαλεκτικό υλισμό στην επιστήμη – ένα γεγονός που προκύπτει από την ίδια την ουσία της διαφοράς μεταξύ επιστήμης και τέχνης. Από την ανάλυση που δόθηκε στο αρχικό μέρος αυτής της έκθεσης, είναι σαφές ότι στην περιγραφή της φύσης, για παράδειγμα, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν επιδίδεται στη σκέψη μόνο με όρους ηλεκτρονίων, κυμάτων φωτός και θερμότητας, ακτίνων κ.λπ., αντί με ήχους, χρώματα και άλλα άμεσα αισθητά στοιχεία. Στην απεικόνιση της κοινωνίας, δεν μπορεί να χρησιμοποιεί κατηγορίες αξίας, βάσης και υπερδομής, κοκ. Χρησιμοποιεί αισθητηριακές εικόνες πρώτα απ' όλα, και ακόμη και τα διανοητικά στοιχεία λαμβάνουν μια συγκεκριμένη συναισθηματική απόχρωση. Χωρίς αυτό, δεν υπάρχει τέχνη γενικά ή ποίηση ειδικότερα. Αλλά ο ρεαλισμός γενικά και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ειδικότερα, ως μέθοδος, εχθρεύεται κάθε τι το υπερφυσικό, μυστικιστικό, κάθε αλλόκοσμο ιδεαλισμό. Αυτό είναι το κύριο και καθορισμένο χαρακτηριστικό του.

«Κάθε ορισμός είναι άρνηση», έλεγε ο γερο-Σπινόζα. Ο αρνητικός ορισμός του ρεαλισμού είναι ότι δεν είναι ιδεαλισμός, ούτε μυστικισμός. Αλλά αυτός ο αρνητικός ορισμός είναι ταυτόχρονα ο θετικός ορισμός του. Αυτό σημαίνει ότι η αισθητηριακή πραγματικότητα και η κίνησή της, και όχι οι φανταστικές της εξυψώσεις, ότι τα αληθινά συναισθήματα και τα πάθη, η πραγματική ιστορία και όχι οι διάφορες εκδοχές του «παγκόσμιου πνεύματος» παρέχουν το υλικό που απεικονίζει. Σε συμφωνία με αυτό, τα στοιχεία της μορφής θα είναι διαφορετικά από ό,τι συμβαίνει, ας πούμε, στο συμβολισμό. Ο συνδυασμός των εικόνων, η λεκτική επίδοση, δεν θα χρησιμεύσει για να

κός.

δημιουργήσει το υπερφυσικό αλλά για να αναπαράγει την πραγματικότητα και τις πραγματικές κινήσεις των συναισθημάτων με τη μεγαλύτερη δυνατή ζωντάνια. Ωστόσο, δεν έπεται από αυτό ότι ο ρεαλισμός, από την άποψη της μορφής, αποκλείει τη χρήση μεταφορών, συμπεριλαμβανομένης της προσωποποίησης. Ό,τι ενισχύει το αισθητηριακό αποτέλεσμα μπορεί και βρίσκει θέση στο ποιητικό λεξικό, επειδή γίνεται αντιληπτό ως μεταφορά. Ο στίχος «Το ρεύμα του Τέρεκ σαν μια λέαινα που πηδάει» δεν έρχεται σε αντίθεση με τον ρεαλισμό, όπως ακριβώς και η αντίστροφη μεταφορά: «Στεκόταν σαν βράχος», με τη μεταφορά της μιας νεκρής εικόνας στους ζώντες, δεν έρχεται σε αντίθεση με το ρεαλισμό.

Τι διακρίνει το σοσιαλιστικό ρεαλισμό από το ρεαλισμό γενικά; Διακρίνεται, καταρχάς, από το καλλιτεχνικό υλικό που χρησιμοποιεί. Έχουμε επισημάνει επανειλημμένα ότι η ενότητα της μορφής και του περιεχομένου δεν αποκλείει την αντίθεσή τους. Όπως έγραφε ο γέρο Τρεντιακόβσκι*: «Στην ποίηση γενικά, μας επιβάλλεται να σημειώσουμε δύο πράγματα. Πρώτο: το θέμα ή το αντικείμενο, το οποίο ο ποιητής αναλαμβάνει να γράψει. Δεύτερον: η στιχοποίηση, δηλαδή, η μέθοδος σύνθεσης των στίχων». Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός διακρίνεται από τον άλλο ρεαλισμό από το γεγονός ότι εστιάζει αναπόφευκτα στην απεικόνιση της οικοδόμησης του σοσιαλισμού, στον αγώνα του προλεταριάτου, του νέου ανθρώπου, και σε όλες τις πολλαπλές πολυπλοκότητες των «συνδέσεων και διευθετήσεων» της μεγάλης ιστορικής διαδικασίας των ημερών μας. Πρέπει πάντα να έχουμε κατά νου ότι μέσα στην ποιητική ενότητα συνυπάρχουν διανοητικά, συναισθηματικά και βουλησιακά στοιχεία, σχηματίζοντας ένα ενιαίο αδιαίρετο όλο. Ορισμένοι καθοδηγητικοί και αξιολογητικοί παράγοντες –το ταξικό τεκμήριο, ο στόχος– αποτελούν ένα στοιχείο που υπάρχει σε κάθε έργο, έστω και σε πολύ λεπτή και εξευγενισμένη μορφή. Η άποψη της νίκης του προλεταριάτου είναι, φυσικά, συστατικό γνώρισμα όλων των έργων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού· τους δίνει το «κοινωνικό νόημά» τους.

Αυτή η διάκριση, ωστόσο, είναι η μόνη; Ή υπάρχουν μεθοδολογικές και, κατά συνέπεια, στιλιστικές ιδιαιτερότητες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που τον διακρίνουν από τον αστικό ρεαλισμό;

Φυσικά υπάρχουν τέτοια χαρακτηριστικά.

Αυτά τα χαρακτηριστικά συνδέονται στενότερα με το περιεχόμενο του υλικού και με τη σκοπιμότητα μιας βουλησιακής τάξης, που υπαγορεύονται από την ταξική θέση του προλεταριάτου. Στη σοσιαλιστική κοινωνία που δημιουργείται, η διαφορά μεταξύ σωματικής εργασίας και εγκεφαλικής εργασίας εξαλείφεται σταδιακά. Ένας νέος τύπος ανθρώπου αναδύεται στον οποίο η διάνοια και η θέληση δεν είναι σχισμένες στα δύο: γνωρίζει πραγματικά τον κόσμο για να τον αλλάξει. Ο απλός στοχασμός, η απλή απεικόνιση του στόχου, χωρίς διευκρίνιση των υποκινητικών τάσεων, χωρίς αναφορά στην πρακτική μεταβολή του αντικειμενικού κόσμου, υποχωρούν εδώ στο παρελθόν. Συνεπώς, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν μπορεί να βασίσει τις απόψεις του στο νατουραλισμό του Ζολά, ο οποίος πρότεινε να περιγράφεται η πραγματικότητα «telle, qu'elle est»

---

* Τρεντιακόβσκι Βασίλι (1703-1769): Ρώσος ποιητής, δοκιμιογράφος και θεατρικός συγγραφέας.

(«όπως είναι») και τίποτα περισσότερο. Ούτε μπορεί να δεχτεί το άλλο σύνθημά του: «L' imagination n'a plus d'emploi» («η φαντασία δεν χρειάζεται πλέον»). Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός τολμά να «ονειρεύεται» και πρέπει να το κάνει, βασισμένος σε πραγματικές τάσεις της ανάπτυξης.

Σε σχέση με αυτό, πρέπει επίσης να εξετάσουμε το ζήτημα του επαναστατικού ρομαντισμού. Αν ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός διακρίνεται από τον ενεργό, λειτουργικό του χαρακτήρα· αν δεν δίνει μόνο μια στεγνή φωτογραφία μιας διαδικασίας· αν προβάλλει ολόκληρο τον κόσμο του πάθους και του αγώνα στο μέλλον· αν ανυψώνει την ηρωική αρχή στο θρόνο της ιστορίας – τότε ο επαναστατικός ρομαντισμός είναι συστατικό του μέρος. Ο ρομαντισμός ήταν συνήθως αντίθετος με το ρεαλισμό. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο ρομαντισμός στην πλειονότητα των περιπτώσεων έχει συνδεθεί με ιδεαλιστικές εκτοξεύσεις σε μεταφυσικές διαστάσεις και «άλλους κόσμους», και το εξυψωτικό συναίσθημα του «υψηλού και όμορφου» οδηγούσε πέρα από τα όρια του αντικειμενικού κόσμου. Αυτό οφείλεται επίσης στο γεγονός ότι ο ρεαλισμός εξέφρασε ένα στενό και στοχαστικό «αντικειμενισμό». Στενό, γιατί δεν συνήγαγε τις τάσεις που οδηγούν στο μέλλον. Στοχαστικό, γιατί περιοριζόταν να καταγράφει αυτό που υπάρχει, αν και όχι φυσικά, «στην καθαρή του μορφή». Στις περιστάσεις μας, ο ρομαντισμός συνδέεται κυρίως με ηρωικά θέματα· τα μάτια του στρέφονται, όχι στον ουρανό της μεταφυσικής, αλλά στη γη, με όλες τις αισθήσεις της – στο θρίαμβο πάνω στον εχθρό και στο θρίαμβο πάνω στη φύση. Από την άλλη πλευρά, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν καταγράφει απλά ό,τι υπάρχει, αλλά, πιάνοντας το νήμα της ανάπτυξης στο παρόν, το οδηγεί στο μέλλον και το οδηγεί ενεργά. Συνεπώς, μια αντίθεση μεταξύ ρομαντισμού και σοσιαλιστικού ρεαλισμού στερείται κάθε σημασίας.

Ο παλιός ρεαλισμός ήταν σε κάποιο βαθμό αντι-λυρικός, ενώ ο παλιός λυρισμός ήταν –επίσης σε κάποιο βαθμό– αντι-ρεαλιστικός. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι υποχρεωμένος να έχει τα μάτια του κολλημένα στον άνθρωπο. Σε τελική ανάλυση, ο σοσιαλισμός σημαίνει τη γένεση των νέων ανθρώπινων ιδιοτήτων, τον εμπλουτισμό του πνευματικού περιεχομένου, την πολύπλευρη ανάπτυξη, το τέλος της άθλιας δυστυχίας μεταξύ των ανθρώπων που χωρίζονται σε τάξεις, στενά επαγγέλματα, κατοίκους πόλεων και χωριών.

Εδώ πρέπει να κάνω μια παρατήρηση για ένα σημείο που ίσως να έχει ξεφύγει της προσοχής των άλλων συντρόφων εδώ. Αφορά την επιστολή του Αντρέ Ζιντ* που διαβάστηκε σε αυτό το συνέδριο. Κατά τη γνώμη μου, η διατύπωση που χρησιμοποιεί ο Αντρέ Ζιντ είναι λανθασμένη. Μιλά για κομμουνιστικό ατομικισμό. Κατά την άποψή μου, ο κομμουνιστικός ατομικισμός είναι μια αντίφαση στους όρους, ένα «οξύμωρο», ένας λογικός σολικισμός. Αλλά η ιδέα του Ζιντ για την απεικόνιση της προσωπικότητας είναι σωστή. Μπερδεύει δύο έννοιες – την ανάπτυξη της προσωπικότητας με την ανάπτυξη του ατομικισμού, την ανάπτυξη του ατόμου με την ανάπτυξη του ατομικισμού,

---

* Αντρέ Ζιντ (1869-1951): Γάλλος μυθιστοριογράφος, δοκιμιογράφος και θεατρικός συγγραφέας, αρχικά συμπαθών του σταλινισμού και αργότερα αστός κριτικός της ΕΣΣΔ.

τον εμπλουτισμό του περιεχομένου της προσωπικότητας με την ανάπτυξη αυτού που χωρίζει τον έναν άνθρωπο από τον άλλο. Ο ατομικισμός στην ανάπτυξή του έχει την τάση να διαιρεί τους ανθρώπους. Όταν, ας πούμε, ένας παρακμιακός ποιητής συνομιλεί με έναν τσαγκάρη, ο τσαγκάρης δεν καταλαβαίνει τον ποιητή και ο ποιητής δεν καταλαβαίνει τον τσαγκάρη. Αυτό είναι μια έκφραση του βαθύτερου καταμερισμού της εργασίας, του ατομικισμού της καπιταλιστικής κοινωνίας. Εμείς, από την άλλη μεριά, θέλουμε να κατανοούμε ο ένας τον άλλον χωρίς καμία δυσκολία· ταυτόχρονα θέλουμε ο καθένας μας να είναι, όχι χοντροκέφαλος ή ευνούχος, αλλά πραγματικά καλός τύπος που μπορεί να κάνει οτιδήποτε, που καταλαβαίνει τα πάντα και που μπορεί να αναπτυχθεί ακόμη περισσότερο, ξεδιπλώνοντας την εσωτερική του συνείδηση στο άπειρο. Εδώ δεν υπάρχουν όρια, ούτε εμπόδια μεταξύ του πλούτου των αυξανόμενων προσωπικοτήτων και της θαυμάσιας θριαμβευτικής προόδου του κοινού συλλογικού πλούτου της κομμουνιστικής κοινωνίας – οικονομικού, τεχνικού και πολιτιστικού πλούτου.

Ο νέος άνθρωπος που γεννιέται και ολόκληρος ο κόσμος των συναισθημάτων του, συμπεριλαμβανομένων ακόμη και των «νέων ερωτικών», αν κάποιος μπορεί να το εκφράσει έτσι, είναι επομένως το βασίλειο της σοσιαλιστικής τέχνης. Ο λυρικός στίχος δεν έρχεται σε σύγκρουση με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, γιατί δεν μιλάμε εδώ για μια αντι-ρεαλιστική μορφή λυρισμού, την αναζήτηση ενός «επέκεινα κόσμου», αλλά για ένα λυρισμό που δίνει ποιητική μορφή στις πνευματικές εμπειρίες του σοσιαλιστή ανθρώπου που τώρα δημιουργείται. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν είναι αντι-λυρικός.

Εδώ μπορούμε να θίξουμε ένα ακόμη ζήτημα, που συνδέεται στενά με αυτό. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν είναι αντι-λυρικός, αλλά είναι αντι-ατομικιστικός. Αυτό δεν σημαίνει ότι αποτυχαίνει να αποτυπώσει την ανθρώπινη προσωπικότητα και ότι δεν την αναπτύσσει. Ο σοσιαλισμός, όπως είναι γνωστό, σημαίνει την άνθηση της προσωπικότητας, τον εμπλουτισμό του περιεχομένου της, την ανάπτυξη της αυτογνωσίας της ως προσωπικότητας. Όμως, η ανάπτυξη της ατομικότητας δεν είναι καθόλου ισοδύναμη με την ανάπτυξη του ατομικισμού, δηλαδή εκείνου που αποσυνδέει τους ανθρώπους. Αντιθέτως, το συναίσθημα ενός συλλογικού δεσμού μεταξύ των ανθρώπων είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του σοσιαλισμού και η ποιητική μορφή αυτού του συναισθήματος πρέπει αναπόφευκτα να αντικατοπτρίζεται στα διακριτικά στιλιστικά χαρακτηριστικά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Έτσι, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι αντι-ατομικιστικός.

Ο τύπος του ποιητικού έργου που παρουσιάζει μια περίοδο στις γενικότερες και καθολικές ιδιότητές της, ενσαρκώνοντάς τις σε ιδιαίτερες, συγκεκριμένα αφηρημένες εικόνες –εικόνες ακραίας γενικότητας και ταυτόχρονα κολοσσιαίου εσωτερικού πλούτου– έρχεται σε αντίθεση με την παλιά αντίληψη του ρεαλισμού. Πάρτε, για παράδειγμα, τον *Φάουστ* του Γκαίτε. Αυτός, με τη μορφή του, δεν είναι μια απεικόνιση μιας συγκεκριμένης ιστορικής διαδικασίας, αλλά του αγώνα του ανθρώπινου πνεύματος. Ταυτόχρονα, ο Φάουστ είναι μια φιλοσοφική-ποιητική σύλληψη της αστικής εποχής που εδραιώνεται. Ένας ανάλογος τύπος ποίησης, άλλου διαμετρήματος, μπορεί να ειδωθεί, για παράδειγμα, στην *Αυγή* του Βεραρέν, όπου περιγράφει τη «συμβολική» πόλη της «Οπιντομάν»,

όπου λαμβάνει χώρα η σοσιαλιστική επανάσταση. Μας φαίνεται ότι η ποίηση του τύπου του *Φάουστ*, με διαφορετικό περιεχόμενο και κατά συνέπεια διαφορετικής μορφής, αλλά διατηρώντας ακόμη την ακραία γενικότητα του *Φάουστ*, πρέπει αναμφίβολα να βρει μια θέση ως συστατικό μέρος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και ότι θα δημιουργήσει την πιο μνημειακή μορφή της ποίησης του σοσιαλισμού.

Αυτά είναι τα βασικά και διακριτικά χαρακτηριστικά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Και έτσι φτάνουμε στο πέμπτο συμπέρασμά μας, δηλαδή: Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι μια μέθοδος ποιητικής δημιουργίας και ένα στιλ σοσιαλιστικής ποίησης που απεικονίζει τον πραγματικό κόσμο και τον κόσμο των ανθρώπινων συναισθημάτων, ένα στιλ που διαφέρει από τον αστικό ρεαλισμό τόσο στο περιεχόμενο των αντικειμένων που απεικονίζει η ποίηση όσο και στα διακριτικά στιλιστικά του χαρακτηριστικά.

Πρέπει τώρα να ξαναβρούμε λίγο τα βήματά μας. Έχουμε δει παραπάνω ότι όλη η πολλαπλή ποικιλομορφία της εποχής μας πρέπει να χρησιμεύσει ως υλικό για την ποιητική δημιουργία, ενώ η ενότητα παρέχεται από τη σοσιαλιστική άποψη. Έχουμε δει ότι οι μορφές των ποιητικών έργων μπορεί να είναι οι πιο ποικίλες, ενώ η ενότητα επιτυγχάνεται με τη μοναδικότητα του στιλ. Συνεπώς, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αυτό το στιλ σχηματίζει ένα ενιαίο αδιαχώριστο όλο με το υλικό. Τέτοια είναι η γένεση της ποίησης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Έχουμε δει ότι η ανάπτυξη της ποίησής μας προϋποθέτει ένα πολύ υψηλότερο επίπεδο ποιητικής κουλτούρας γενικά. Πρέπει να πούμε ξεκάθαρα: Η ποίησή μας είναι μερικές φορές στοιχειώδης και αυτό συμβαίνει πολύ συχνά στην περίπτωση ανθρώπων των οποίων οι ιδέες είναι πιο κοντά στις δικές μας. Παρεμπιπτόντως, ένα από τα διακριτικά σημάδια μιας σημαντικής δουλειάς είναι ο πλούτος των συσχετίσεων και των συναισθημάτων, των σκέψεων και των υπαινιγμών που προκαλεί. Αν συγκρίνετε ορισμένα από τα έργα των ποιητών μας με εκείνα του Βεραρέν, για παράδειγμα, θα δείτε πόσες σκέψεις, συχνά ακόμη και φιλοσοφικές, πόσα προβλήματα, συγκρίσεις, εικόνες, πόση κουλτούρα περιέχει το έργο του. Ενώ εμείς δεχόμαστε συχνά ένα σύνθημα με ομοιοκαταληξία ως ποίηση. Μπορεί να αναφέρετε τον Μαγιακόφσκι. Όμως ο χρόνος έχει θέσει τη σφραγίδα του σε αυτόν επίσης: επειδή η ζωή έχει γίνει απίστευτα πιο περίπλοκη και πρέπει να συνεχίσουμε να προχωράμε μπροστά. Πολιτισμός, πολιτισμός και πάλι πολιτισμός. Είναι ώρα να σταματήσουμε μια για πάντα την μποέμ νοοτροπία και τις φιλονικίες των λογοτεχνικών κλικών. Πάρτε τους πραγματικά μεγάλους δασκάλους, ακόμα και εκείνους που «το κάνουν με ευκολία», όπως η μεγάλη μας ιδιοφυΐα, ο Πούσκιν, που, «απρόσεκτος» και «ελαφρύς», όπως φημιζόταν να είναι, ήταν ωστόσο ένας πολυμαθής λόγιος και σκληρός εργάτης, κατέχοντας μια επιβλητική θέση στον πολιτισμό της εποχής του. Είναι παράλογο να απαιτείται από όλους τους ποιητές να είναι πρώτης γραμμής φιλόσοφοι και κριτικοί. Δεν είναι τυχαίο ότι μερικοί άνθρωποι γίνονται φιλόσοφοι και άλλοι ποιητές. Τα τελευταία έργα του ακαδημαϊκού Παβλόφ εξηγούν τη φυσιολογική πλευρά αυτού του φαινομένου. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε το αίτημά μας για μια σημαντική άνοδο στη γενική κουλτούρα των ποιητών και στον ποιητικό πολιτισμό σε όλο το μέτωπο. Είναι αδύνατο να σταματήσουμε στο παρόν

επίπεδο. Και εκείνοι που πραγματικά θέλουν να δημιουργήσουν «Μαγκνιτοστρόι της λογοτεχνίας», αφού έχουν ξεκαθαρίσει τις ιδέες τους σχετικά με την τέχνη, πρέπει να κάνουν το καλύτερο δυνατό για να γίνουν κύριοι όλων των θησαυρών του παγκόσμιου πολιτισμού.

Θα ήθελα να κάνω μια ακόμη παρατήρηση. Συχνά έπρεπε να ακούσω παράπονα, από ποιητές, και από λογοτέχνες γενικά, ότι ο τάδε ή ο δείνα δεν τους αφήνει να «επεκταθούν» κοκ. Νομίζω ότι αυτό είναι αρκετά παράλογο, γιατί κανείς ανά πάσα στιγμή ή υπό οποιεσδήποτε συνθήκες δεν αποτρέπει κανέναν, ας πούμε, να μαθαίνει γλώσσες, με τις οποίες οι ποιητές μας είναι σχεδόν εντελώς ανοίκειοι· ή από τη μελέτη της ξένης λογοτεχνίας ή της λογοτεχνίας των εθνικών μειονοτήτων που κατοικούν στη χώρα μας, με την οποία οι ποιητές μας πάλι είναι σχεδόν εντελώς ανοίκειοι· ή από το να γνωρίσουν τη ζωή μας, και όχι μόνο τη δική μας, αλλά και της Δυτικής Ευρώπης, όπως θα έπρεπε να είναι γνωστή. Και αν πάρουμε ως παράδειγμα έναν άνδρα όπως ο Αλεξάντερ Σεργκέγιεβιτς Πούσκιν, ο καθένας μας ξέρει ότι ακόμη και στην ηλικία των δεκατεσσάρων επιδείκνυε εξαιρετική γνώση, γνώση της σύγχρονης ζωής τόσο στη Ρωσία όσο και στο εξωτερικό. Ενώ οι σύντροφοί μας, θα μπορούσαν να τεθούν στο μίνιμουμ! Πρέπει να το σταματήσουμε αυτό! Θα σας ζητήσω, λοιπόν, σύντροφοι, να μην προσβληθείτε με οποιαδήποτε σκληρά λόγια που σας λέω εδώ. Μαζί ας γεμίσουμε όχι μόνο με την αίσθηση του μεγαλείου αυτής της ισχυρότερης εποχής στην ιστορία της ανθρωπότητας, αλλά ας βγάλουμε επίσης το συμπέρασμα για τον εαυτό μας: πρέπει να προχωρήσουμε προς μια μεγάλη λογοτεχνία, προς μια τεράστια λογοτεχνία, προς μια λογοτεχνία ισχυρή στο περιεχόμενό της, προς μια λογοτεχνία δράσης, προς μια λογοτεχνία της οποίας η δεξιοτεχνία, επίσης, θα την τοποθετήσει στις βουνοκορφές του μεγαλείου στην ιστορία της ανθρωπότητας και στην ιστορία της τέχνης!

Τελειώνω την έκθεσή μου με το σύνθημα: Πρέπει να τολμάμε, σύντροφοι!

* Ομιλία του Μπουχάριν στο 1ο Πανενωσιακό Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων, Μόσχα, Αύγουστος 1934. Μετάφραση: Άννα Ιακωβίδου, Χρήστος Κεφαλής.

Κρίστοφερ Κόντγουελ

Βιογραφικά στοιχεία
Πραγματικό όνομα: Κρίστοφερ Τζον Σαιντ Σπριγκ
Γεννήθηκε: 20 Οκτώβρη 1907, Λονδίνο
Πέθανε: 12 Φλεβάρη 1937, Γιαράμα Ισπανία, σκοτώθηκε πολεμώντας ως μέλος των Διεθνών Ταξιαρχιών τους Ισπανούς φρανκιστές
Ιδιότητες: δημοσιογράφος, εκδότης, μαρξιστής συγγραφέας, φιλόσοφος, λογοτέχνης, ποιητής και λογοτεχνικός κριτικός

Βιβλιογραφία
Αγγλικά
This My Hand [μυθιστόρημα], Hamish Hamilton, Λονδίνο 1936
Studies in a Dying Culture, 1938 & *Further Studies in a Dying Culture*, 1949, επανέκδοση Monthly Review Press, 1971
The Crisis in Physics, John Lane, Λονδίνο 1939, επανέκδοση Verso Books, 2018
Illusion and Reality; a Study of the Sources of Poetry, International Publishers, Νέα Υόρκη 1967
Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature, Princeton University Press, Πρίνστον 1970
The Concept of Freedom, Lawrence and Wishart, Λονδίνο 1977
Scenes and Actions: Unpublished Manuscripts, Routledge & Kegan Paul, Νέα Υόρκη 1986
Culture as Politics: Selected Writings, Pluto Press, 2017

Ελληνικά
«Κρίστοφερ Κώντγουελ: Άγγλοι ποιητές: η παρακμή του καπιταλισμού», στη συλλογή *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα. Ανθολογία Κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013
«Ελευθερία. Μια μελέτη στην αστική ψευδαίσθηση», *Μαρξιστική Σκέψη*, τόμ. 13, σελ. 276-293
«Η Βασιλεία των Ουρανών», ποίημα, 1936, www.state2parastatescam.blogspot.com

Κρίστοφερ Κόντγουελ: η ζωή και το έργο του

της Σοφίας Χατζοπούλου*

Ο Κρίστοφερ Κόντγουελ (Christopher Caudwell, πραγματικό όνομα Christopher St John Sprigg) γεννήθηκε στο Πάτνεϊ της Μεγάλης Βρετανίας το 1907. Γιος δημοσιογράφου, εργάστηκε κι αυτός ως ρεπόρτερ για τον *Yorkshire Observer*, αφού άφησε το σχολείο σε ηλικία 15 χρονών. Στη συνέχεια ξεκίνησε το δικό του περιοδικό, το *Aircraft Engineering* μέσα στα πλαίσια της εκδοτικής εταιρείας αεροναυπηγικής που διατηρούσε μαζί με τον αδελφό του.

Το 1934 σε ηλικία 27 ετών ο Κόντγουελ ανέπτυξε ενδιαφέρον στον μαρξισμό και ξεκίνησε να μελετά μαρξιστικά κείμενα με μεγάλη ένταση και προσήλωση, ανακαλύπτοντας ότι η μαρξιστική θεωρία θα μπορούσε να είναι η απάντηση στα ερωτήματά του και το κλειδί στην αναζήτησή του για μια νέα κοινωνική σύνθεση. Το καλοκαίρι του 1935 έγραψε το πρώτο του μαρξιστικό βιβλίο, που αρχικά θα ονομαζόταν *Verse and Mathematics: A Study of the Foundations of Poetry.* Τελικά το βιβλίο αυτό αποτέλεσε ένα από τα μεγάλα του έργα με τον τίτλο *Illusion and Reality* (*Ψευδαίσθηση και Πραγματικότητα*).

Παρά την καθολική του ανατροφή –η αδελφή του έγινε μοναχή– ο Κόντγουελ μπήκε στο Κομμουνιστικό Κόμμα της Μεγάλης Βρετανίας το 1934, μετά τη πρώτη του επαφή με το έργο των Μαρξ και Ένγκελς. Η ημερομηνία δεν είναι τυχαία, αφού στην Ευρώπη αρχίζει να γίνεται επικίνδυνα αισθητή η επιρροή του ναζισμού. Όπως ο ίδιος ο Κόντγουελ γράφει: «Ο ναζισμός πλημμυρίζει τον κόσμο με βαρβαρότητα και φρίκη. Και τι μας περιμένει για μετά; Οι εξοπλισμοί συγκεντρώνονται σε μια συσσωρευμένη καταστροφή, μαζική νεύρωση, έθνη σαν λυσσασμένα σκυλιά. Όλα αυτά φαίνονται ανώφελα, τραγικά, κοσμικά σε κάποιους ανθρώπους που δεν γνωρίζουν τις αιτίες. Πώς μπορεί η αστική τάξη ακόμα να υποκρίνεται ότι είναι ελεύθερη, ότι μπορεί να βρει τη σωτηρία ατομικά; Μόνο με το να βυθίζεται σε όλο και πιο άξεστες ψευδαισθήσεις, να αρνείται την τέχνη, την επιστήμη, το συναίσθημα, ακόμα και την ίδια τη ζωή. Ο ουμανισμός, το δημιούργημα της αστικής κουλτούρας, τελικά αποχωρίζεται από αυτή. Στον ορίζοντα στέκεται ο καπιταλισμός χωρίς κανένα πρόσχημα, καμία κάλυψη, γυμνός στην τρομακτική του παρουσία. Και ο ουμανισμός αφήνοντάς τον, ή μάλλον, παραμερίζοντας βιαίως, πρέπει είτε να περάσει στα χέρια του προλεταριάτου ή, αποχωρώντας στη γωνία να κόψει τον λαιμό του» (Caudwell, *Studies in a Dying Culture*, 1938).

Παρά το γεγονός ότι δεν είχε τυπική ανώτερη εκπαίδευση, ο Κόντγουελ διάβαζε με

μεγάλο ενδιαφέρον βιβλία σχετικά με κοινωνιολογία, φιλοσοφία, ανθρωπολογία, γλωσσολογία και λογοτεχνία, φυσική, βιολογία, νευρολογία και ψυχολογία, οικονομία και πολιτική.

Με όποιο θέμα κι αν καταπιανόταν, φιλοσοφία, ποίηση, φυσική, είχε έναν μοναδικό τρόπο να διεισδύει μέχρι τον πυρήνα του και να διακρίνει νέες συνδέσεις και σχέσεις νοημάτων. Είχε αποκτήσει μια φρέσκια ματιά στα πράγματα, πιο καθαρή, πλατιά και ενθουσιώδη. Είχε γίνει κομμουνιστής με όλο του το είναι και ήταν αποφασισμένος να συνδέσει τον καλλιτέχνη και τον επιστήμονα μέσα του με το μαρξισμό.

Για τον Κόντγουελ η αναζήτηση για την αλήθεια είναι μια ιστορική, κοινωνική, βιωματική διαδικασία, η οποία προκύπτει μέσα από ένα συνεχή διάλογο και διαπραγμάτευση μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος. Γι' αυτό και προσπαθούσε όσο τίποτα άλλο να διαμορφώσει μια τέτοια θεωρία που να βασίζεται στην γνώση του παρελθόντος και του παρόντος και να αγωνιστεί για τη θεωρητική και πρακτική εφαρμογή της. Υποστηρίζοντας μια ολιστική θέαση του κοινωνικού συνέθετε πάντα τη λογική με το συναίσθημα, χρησιμοποιώντας και τα δύο συμπληρωματικά στην επιχειρηματολογία του. Ο ίδιος χρησιμοποίησε μια ρήση του Λένιν, η οποία εκφράζει ακριβώς αυτό που ήθελε να πετύχει με τα έργα του εκείνη την εποχή:

«Ο Κομμουνισμός γίνεται κενό γράμμα, μια απλή πρόσοψη, και ο κομμουνιστής απλά μπλοφάρει, εάν δεν έχει επεξεργαστεί στη συνείδησή του ολόκληρη την κληρονομιά της ανθρώπινης γνώσης».

Μέσα σε αυτή την ισοβαρή αντιμετώπιση του μαρξιστή ο Κόντγουελ εξέφρασε τα πιστεύω του εκτός από τη λογοτεχνική πένα και μέσω της κοινωνικής και πολιτικής δράσης, όπως φαίνεται κι από την εμπλοκή του στον Ισπανικό Εμφύλιο, καθώς πήγε εθελοντής στην Ισπανία για να πολεμήσει στο πλευρό των Διεθνών Ταξιαρχιών. Εκεί στις 12 Φεβρουαρίου 1937 θα βρει τραγικό θάνατο πολεμώντας κατά των φασιστών του Φράνκο, υπερασπιζόμενος μέχρι τέλους το πόστο του. Όπως περιγράφει ο φίλος του George Sinfield: «Ο Κρις και ο Κλεμ είχαν τοποθετηθεί σε ένα σημείο ζωτικής σημασίας. Ήρθαν αντιμέτωποι με αμέτρητα δεινά: πυροβολικό, αεροπλάνα, μαινόμενους Μαυριτανούς –από τον Στρατό της Αφρικής– να ρίχνουν χειροβομβίδες. Ο τομέας τους διατάχτηκε να αποσυρθεί. Ο Κλεμ και ο Κρις συνέχισαν να πυροβολούν προς τη μεριά των προελαυνόντων φασιστών, ως κάλυψη της οπισθοχώρησης. Η προέλαση εμποδίστηκε αλλά ο Κλεμ και ο Κρις... έχασαν τη ζωή τους».

Είναι σαφής από πολύ νωρίς η κριτική του Κόντγουελ όχι μόνο στον ναζισμό αλλά και στην αστική κουλτούρα και τον καπιταλισμό που τον έθρεψαν, και αυτή η κριτική θα αποτελέσει ένα σταθερό θέμα στα γραπτά του για όλη τη σύντομη ζωή του. Μια κριτική του ιδεολογικού ρόλου της αστικής κουλτούρας στην καταπίεση του ανθρώπου συναντούμε και στο έργο του *Pacifism and Violence* του 1938:

«Δεν έχουν απομείνει πολλά από τη σπουδαιότητα της αστικής ηθικής. Η αγνότητα, η νηφαλιότητα, η σωτηρία και η καθαριότητα έχουν σταματήσει να είναι ζητήματα σημαντικά για την αστική τάξη. Στην πραγματικότητα υπάρχει μόνο ένα ζήτημα για το οποίο η αστική συνείδηση ενεργοποιείται σήμερα. Ο πασιφισμός που βρισκόταν πάντα

σε λανθάνουσα κατάσταση στις αστικές πεποιθήσεις, έχει τώρα αποκρυσταλλωθεί ως το μόνο φορτισμένο συναισθηματικά πιστεύω που έχει απομείνει στον προτεσταντικό χριστιανισμό ή στο ανάλογό του, τον αστικό "ιδεαλισμό".

Τον θεωρώ ένα απόλυτα αστικό δόγμα, επειδή με τον όρο πασιφισμό εννοώ όχι την αγάπη για την ειρήνη ως ένα αγαθό που πρέπει να διαφυλαχτεί μέσα από μια συγκεκριμένη μορφή δράσης, αλλά την πεποίθηση ότι κάθε μορφή κοινωνικής συγκράτησης των άλλων ή κάθε βίαιη πράξη είναι εξ ορισμού λάθος, και ότι στη βία, όπως και στον πόλεμο, πρέπει να αντιστεκόμαστε παθητικά, επειδή το να χρησιμοποιούμε τη βία για να σταματήσουμε τη βία θα ήταν λογικά αυτοαναιρούμενο. Είμαι αντίθετος σε αυτόν τον πασιφισμό στη βάση της κομμουνιστικής πεποίθησης ότι ο μοναδικός τρόπος για να διασφαλίσουμε την ειρήνη είναι μέσω της επαναστατικής αλλαγής στο κοινωνικό σύστημα, και αφού οι κυρίαρχες τάξεις αντιστέκονται στην επανάσταση με βίαιο τρόπο, έτσι θα πρέπει να ανατραπούν κι αυτές, με τη βία».

Το έργο του Κόντγουελ παρά το γεγονός ότι ο θάνατος τον βρήκε στα 29 του χρόνια, είναι σημαντικό και πολύπλευρο. Με το πραγματικό του όνομα Christopher St. John Sprigg, έγραψε επτά αστυνομικές ιστορίες, πέντε βιβλία πάνω στην πτητική, και πολλά ποιήματα και σύντομες ιστορίες. Για το έργο που θεωρούσε όμως πραγματικά σημαντικό διατήρησε το ψευδώνυμο Κόντγουελ, το οποίο ήταν το όνομα της μητέρας του. Με αυτό έγραψε ένα μυθιστόρημα με τον τίτλο *This My Hand* και τρία μεγάλα έργα, συγκεκριμένα τα *Illusion and Reality*, *The Crisis in Physics* (*Η Κρίση στη Φυσική*) και *Studies in a Dying Culture* (*Μελέτες σε μια Θνήσκουσα Κουλτούρα, 1938)* και τη συνέχειά του *Further Studies in a Dying Culture* (*Παραπέρα Μελέτες σε μια Θνήσκουσα Κουλτούρα*) το οποίο εκδόθηκε το 1949, 12 χρόνια μετά το θάνατό του. Το βιβλίο *Studies in a dying Culture* έχει τη μορφή δοκιμίων πάνω σε σύγχρονες μορφές του πολιτισμού όπως ο Shaw, ο T.E. Lawrence, ο D.H. Lawrence, ο Wells και ο Freud, και συναντούμε μελέτες πάνω σε διάφορα ζητήματα όπως ο πασιφισμός, η αγάπη, η ελευθερία, πάντα μέσα από μια κριτική ματιά στην κουλτούρα που πεθαίνει, στην αστική κουλτούρα. Η συνέχεια του βιβλίου αυτού, το *Further Studies in a Dying Culture* αποτελείται από πέντε εκτεταμένα κείμενα πάνω σε συγκεκριμένες πτυχές της αστικής κουλτούρας και ιδεολογίας, συγκεκριμένα της θρησκείας, ιστορίας, ψυχολογίας, φιλοσοφίας και αισθητικής.

Αυτό το τελευταίο κείμενο για την αισθητική αποτελεί μέρος της ύλης του τεύχους αυτού, με στόχο να καταλάβουμε μέσα από την κριτική του Κόντγουελ τις επιπτώσεις που έχει πάνω στην τέχνη και στην επιστήμη καθώς και στη κοινωνική οργάνωση γενικότερα η κυρίαρχη αισθητική της αστικής τάξης, μια αισθητική της διχοτόμησης, του ανταγωνισμού, της αφαίρεσης και της απομόνωσης.

Μέσα από τη μελέτη πάνω στην Ομορφιά, ο Κόντγουελ δείχνει ακριβώς το πώς ορίζεται αυτή κοινωνικά, μέσα από τις κοινωνικές ανάγκες, τη σχέση και τη συλλογική εργασία και δράση, όχι μέσα σε δοκιμαστικούς σωλήνες εργαστηρίων, όχι μέσα από την απλή περιγραφή ατόμων και μορίων, όχι μέσα από το ανταγωνιστικά δίπολα συναίσθημα-νόηση, ούτε μέσα από ιδεατές απολυτότητες.

«Πρέπει να υπάρχει μια κοινότητα ενστίκτου καθώς και μια κοινότητα γνώσης. Η

καρδιά, όπως και η λογική, πρέπει να είναι κοινωνικά. Η κοινότητα πρέπει να μοιράζεται ένα κοινό σώμα όπως και ένα κοινό περιβάλλον. Οι ελπίδες της, όπως και τα πιστεύω της, πρέπει να είναι ένα. Αυτή την ελπίδα, η οποία είναι το αντίθετο της επιστήμης, μπορούμε να την ονομάσουμε τέχνη. Ακριβώς όπως η Αλήθεια είναι ο σκοπός της επιστήμης, έτσι η Ομορφιά είναι ο στόχος της τέχνης.

Αλλά και τα δύο χάνονται στην αθλιότητα αν προσπαθήσουμε να τα απομονώσουμε. Αν προσπαθήσουμε να τα αποκτήσουμε στην "καθαρή" τους μορφή, δεν παίρνουμε τίποτα. Και τα δύο είναι προϊόντα του ζώντος οργανισμού στον πραγματικό κόσμο, και αυτό σημαίνει ότι κάθε στοιχείο καθορίζεται και από τον οργανισμό και το περιβάλλον».

Σε όλες τις εργασίες του ο Κόντγουελ χρησιμοποιεί το όρο "αστικό" και με την έννοια της συγκεκριμένης τάξης που κατέχει τα μέσα παραγωγής, αλλά και ως φορέα και εκφραστή ολόκληρης της καπιταλιστικής κοινωνίας και ιδεολογίας. Εκφράζοντας τις αποστειρωμένες, μηχανιστικές απόψεις της για την τέχνη και την επιστήμη, η αστική τάξη εκφράζει και διαμορφώνει τις κοινωνικές σχέσεις του καπιταλισμού, οι οποίες βασίζονται στον ατομικισμό, στην ύπαρξη ελεύθερα κινούμενων ατόμων σε μια αυτο-ρυθμιζόμενη αγορά. Κάθε άλλη κοινωνική διαδικασία αποτελεί απειλή για το σύστημα του αστού.

«Αναγνωρίζει [ο αστός] μόνο μία κοινωνική διαδικασία – εμπόρευμα-παραγωγή, και έναν μόνο κοινωνικό δεσμό – την αγορά. Ο αστός παράγει και αγοράζει από την αγορά, καθοδηγείται ως άτομο από κοινωνικές σχέσεις μεταμφιεσμένες στους νόμους της προσφοράς και ζήτησης. Γι' αυτό κάθε προσπάθεια για κοινωνική συνείδηση, η οποία απαραίτητα προϋποθέτει τη χειραγώγηση των επιθυμιών, με άλλα λόγια "των νόμων" της προσφοράς και ζήτησης, του φαίνεται εξοργιστική».

Μέσα σε αυτή την αγορά η ομορφιά με τη μορφή ενός έργου τέχνης ή ενός τεχνολογικού επιτεύγματος χάνει κάθε κοινωνική της αξία, αποκόβεται από τη χρησιμότητά της και την κοινωνική της αναγκαιότητα, παύει να αποτελεί κοινωνικό προϊόν και μετατρέπεται σε ανταλλακτική ποιότητα και αξία μεταφραζόμενη σε χρήμα και κοινωνικό γόητρο. Και αυτό οδηγεί σε αποσύνθεση ολόκληρη την κοινωνία συμπεριλαμβανομένου και του καταστροφέα της.

«Το έργο τέχνης ως εμπόρευμα καταλήγει να γίνει φετίχ. Και τα δύο αποτελούν εξίσου σημάδια παρακμής του αστικού πολιτισμού εξαιτίας των αντιφάσεων που βρίσκονται στα θεμέλιά τους. Η φθορά του αστικού ασυνειδήτου καταστρέφει όχι μόνο το κοινωνικό προϊόν αλλά και τον παραγωγό. Η εργασία δεν έχει πια ως στόχο την επίτευξη ενός σκοπού και το κατόρθωμα του επιθυμητού, αλλά την αγορά και το χρήμα. Η εργασία γίνεται τυφλή και ασυνείδητη. Δεν γίνεται κατανοητό τι παράγεται και γιατί, αφού η εργασία προσανατολίζεται απλά στο χρήμα, το οποίο βρίσκεται στο επίκεντρο της ζωής. Έτσι κάθε συναισθηματικό στοιχείο εξαφανίζεται από την εργασία και γι' αυτό πρέπει να επανεμφανιστεί αλλού. Τώρα επανεμφανίζεται προσκολλημένο πάνω στο μυθικό αγαθό, το οποίο αναπαριστά τον ασυνείδητο δεσμό αγορά-χρήμα. Το χρήμα είναι η μουσική της εργασίας στην αστική κοινωνία. Το χρήμα επιτυγχάνει την αντικειμενική ομορφιά. Η ίδια η εργασία γίνεται όλο και πιο κακόγουστη και ενοχλητική, ενώ το χρήμα γίνεται όλο και πιο όμορφο και επιθυμητό. Γίνεται ο θεός της κοινωνίας».

Ο Κόντγουελ χτίζοντας τα επιχειρήματά του αντλώντας στοιχεία από τη φυσιολογία και την ψυχολογία, τη φιλοσοφία και τις φυσικές επιστήμες, δείχνει ακριβώς το πώς όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης ύπαρξης και της κοινωνικής οργάνωσης είναι αλληλένδετα και αλληλοεξαρτώμενα, πώς η σχέση και η συνεργασία ανταποκρίνονται στις κοινωνικές ανάγκες, και πώς τελικά ο ανταγωνισμός, ο ατομισμός και η απομόνωση/αλλοτρίωση του καπιταλισμού είναι καταδικασμένες να συνθλίψουν την κοινωνία και ό,τι αυτή περιέχει, οικονομία, κουλτούρα, τέχνη, ομορφιά, γνώση. Ο Κόντγουελ βρίσκει το προλεταριάτο ως τη μόνη δύναμη που μπορεί να ξαναφέρει «την ομορφιά στην εργασία και στα προϊόντα της... σε κάθε μέρος της κοινωνικής διαδικασίας», όταν η κοινωνία δεν θα ορίζεται πια από άτομα ελεύθερα κινούμενα στο χώρο, αλλά από «την ελευθερία που εμφανίζεται, κοινωνικά, όταν οι άνθρωποι δεν παρακάμπτουν την κοινωνία με βάση τη δική τους "θέληση" αλλά μαθαίνουν τις ανάγκες της δικής τους φύσης και της εξωτερικής πραγματικότητας και έτσι μοιράζονται έναν σκοπό από κοινού».

ΠΗΓΕΣ

1. «Christopher Caudwell», https://spartacus-educational.com/SPcaudwell.htm.
2. «Introduction by John Strachey», https://www.marxists.org/archive/caudwell/1938/studies/introduction.htm.
3. «Christopher Caudwell», http://helenasheehan.ie/christopher-caudwell/.
4. *Further Studies in a Dying Culture*, https://www.marxists.org/archive/caudwell/1949/further-studies/index.htm.

Ομορφιά: Μια μελέτη στην αστική αισθητική

του Κρίστοφερ Κόντγουελ*

Τι είναι η ομορφιά; Θα μπορούσε να αποτελεί θέμα συζήτησης; Μπορεί να οριστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελέσει μια βάση για την αισθητική; Είναι προϊόν της τέχνης; Ή μήπως της φύσης;

Αν μέσω του ορισμού θέτουμε ουσιαστικά όρια για να περιγράψουμε το προσδιοριζόμενο αντικείμενο, τότε η ομορφιά ορίζεται από όλα αυτά τα οποία αυτή δεν είναι. Αυτή η μη-ομορφιά περιγράφει, περιορίζει και ορίζει την ομορφιά. Η ομορφιά όμως δεν έχει ως αντίθετο τη μη-ομορφιά. Το αντίθετό της είναι η ασχήμια. Ωστόσο, η αναγνώριση αυτής καθαυτής της ασχήμιας προϋποθέτει μια αισθητική ικανότητα και ευαισθησία σχετικά και με την ομορφιά και με την ασχήμια· και είναι αδύνατο να πει κανείς με σιγουριά πού ξεκινά το ένα και πού τελειώνει το άλλο. Η ίδια η έννοια της ασχήμιας αποτελεί μια αισθητική αξία: ο κακός, το τέρας, το αποκρουστικό, ο Κάλιμπαν, οι ερπετόμορφες Ερινύες, ο θρίαμβος της αναπότρεπτης φθοράς του Χρόνου, όλες αυτές οι ποιότητες αλληλεπιδρούν με την ομορφιά, τη δημιουργούν και την τρέφουν. Όλες ζουν στον ίδιο κόσμο. Πουθενά δε μπορούμε να τραβήξουμε μια γραμμή και να πούμε ότι εδώ κατοικεί η ομορφιά κι εδώ η ασχήμια. Όλη η ανθρώπινη εμπειρία, όλη η πλούσια πολυπλοκότητα των έργων του ανθρώπου, γλυπτά, πίνακες ζωγραφικής, λογοτεχνικά έργα, όλα τα περίτεχνα, πολύμορφα είδη ζώων και φυτών, όλα τα ποικίλα φυσικά τοπία, όλα αυτά αρνούνται μια τέτοια απλή διχοτόμηση. Όλα αυτά σχηματίζουν ένα μοναδικό κόσμο, ακόμα κι αν αυτός εμπεριέχει αντίθετα, και γι' αυτό οι γενεσιουργές δυνάμεις πρέπει να βρίσκονται σε ένα κατώτερο επίπεδο. Η ομορφιά και η ασχήμια, το ευγενές και το ταπεινό, το εξαίσιο και το γελοίο, όλοι αυτοί οι αντίθετοι χαρακτηρισμοί, όταν χρησιμοποιηθούν με έναν αισθητικό τρόπο, εμπεριέχουν ο ένας τον άλλον, και πρέπει να καθορίζονται από άλλες διαφορετικές ποιότητες από τις οποίες προκύπτουν.

Δεν ανταποκρινόμαστε σε όλα τα όμορφα πράγματα με τον ίδιο τρόπο. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε πράγματος προσδίδουν στο συναίσθημα που νιώθουμε μια ατομική, μοναδική χροιά. Αν αυτό δεν ίσχυε, μόνο το ένα όμορφο πράγμα θα αρκούσε· αυτό το ένα βάζο, ο πίνακας, το βουνό θα ήταν πάντα αρκετό για να διεγείρει το συναίσθημά μας. Κάτι τέτοιο όμως δε συμβαίνει. Παρόλα αυτά βέβαια πρέπει να υπάρχει μια ομοιότητα στις αντιδράσεις μας για να τις κατατάξουμε σε μια ενιαία ομάδα ως αισθητική.

Ακόμα πιο εντυπωσιακή είναι η αλλαγή των αντιδράσεών μας απέναντι στο όμορφο σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Καμιά γενιά δε φαίνεται απόλυτα ικανοποιημένη με

τα όμορφα πράγματα των προγόνων της, αλλά αντίθετα παράγει άλλα πράγματα, ανάλογα με τις επιθυμίες της, φανερά διαφορετικά από τις όμορφες παραδόσεις που κληρονομεί. Αυτή η νέα οπτική για τα πράγματα ωστόσο δεν εξαιρεί, δεν αποκλείει το παλιό, το οποίο συνεχίζει να φαίνεται όμορφο, αλλά τώρα γίνεται αντιληπτό μέσα από την αχλή του διαμεσολαβούντος χρόνου που αλλάζει και τονίζει διαφορετικά τις αποχρώσεις του. Η παλιά ομορφιά έχει συγκεντρωθεί πια στο καινούργιο. Και η εποχή εκείνη που αποδεικνύεται λιγότερο ικανή να αναπαυτεί με ικανοποίηση στα όμορφα πράγματα του παρελθόντος αλλά δημιουργεί πράγματα όμορφα στο μάτι με διαφορετικό, επαναστατικό και ανατρεπτικό τρόπο, αυτή ακριβώς η εποχή είναι που μας φαίνεται ότι κατέχει την ομορφιά. Θαυμάζουμε τα επαναστατικά, ανικανοποίητα έργα τέχνης της Αναγέννησης, και δε βλέπουμε τίποτα σε εκείνα των ελληνιστικών κλασικιστών ή των κουρασμένων φορμαλιστών, οι οποίοι μηχανικά αναπαράγουν τα όμορφα πράγματα περασμένων εποχών.

Ο άνθρωπος παραμένει ουσιαστικά ίδιος όλη αυτή την περίοδο, αλλά η μεταβαλλόμενη επίδειξη της τέχνης του, της ποίησής του και των κτιρίων του δηλώνει ότι, σε καμία περίπτωση δεν παραμένει σταθερή η ιδέα του για την ομορφιά, αλλά απαιτεί συνεχώς επέκταση και απόρριψη. Ό,τι υπάρχει πάνω στον κατοικημένο κόσμο, ακόμα και στο γνωστό σύμπαν, συμμετέχει σε αυτή την παράξενη ακτινοβολία. Η πλούσια Αμερική, τα κρυστάλλινα βάθη της σκοτεινής αβύσσου, τα ελικοειδή νεφελώματα, τα νέα πουλιά και έντομα, οι ζούγκλες και τα έλη, η ησυχία των πόλων και η άπνοια του ισημερινού, αποκτούν στα μάτια του ανθρώπου κάθε γενιάς μια καινούργια αισθητική διάσταση και γίνονται πράγματα μιας φύσης που κανείς δε θα μπορούσε να είχε φανταστεί παλιότερα.

Έχοντας όλα τα παραπάνω υπόψη μας, θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε την ομορφιά. Ο άνθρωπος κοιτάζει ένα αντικείμενο και το ονομάζει όμορφο. Αυτή η σχέση μεταξύ ανθρώπου και πραγμάτων επαναλαμβάνεται ίσως με χιλιάδες αντικείμενα. Τι προϋποθέτει – τι είναι σε αυτή τη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου η ομορφιά;

Όχι μόνο σε μια σχέση, αλλά σε κάθε σχέση ανθρώπου - αντικειμένου πρέπει ο άνθρωπος να λέει: "Αυτό είναι Όμορφο". Πρέπει να υπάρχει λοιπόν κάτι κοινό σε όλα τα όμορφα αντικείμενα και σε όλους τους ανθρώπους που βρίσκουν ένα αντικείμενο όμορφο.

Η πιο απλή απάντηση είναι να πούμε ότι ο άνθρωπος είναι κοινός ως προς όλα τα αντικείμενα και γι' αυτό η ομορφιά βρίσκεται "μέσα" στον άνθρωπο. Η ομορφιά είναι μια κατάσταση του ανθρώπου. Για τον αστό εστέτ αυτή η πολύ απλή απάντηση στο ερώτημα είναι τόσο προφανής που φαίνεται να μην ανέχεται όποιον μπορεί να έχει διαφορετική άποψη. Αυτή η απάντηση προωθήθηκε από τους L.A. Richards και C.K. Ogden:

"Η Ομορφιά αποδίδεται σε αντικείμενα που δημιουργούν συναισθησία (coenaesthesia)".

Έτσι, ο κοινός όρος που συνδέει αυτές τις σχέσεις, στις οποίες ο άνθρωπος αποφαίνεται πως "αυτό είναι όμορφο" είναι η "συναισθησία". Πρόκειται για έναν κοινό όρο σαν κι αυτόν που αναζητούσαμε όταν ψάχναμε για κάτι παρόμοιο σε όλες τις σχέσεις των ανθρώπων που έβρισκαν αντικείμενα όμορφα. Εδώ λοιπόν έχουμε έναν ορισμό για την ομορφιά. Η ομορφιά είναι συναισθησία. Η συναισθησία είναι ένας ευρύς όρος και στην

πραγματικότητα περιλαμβάνει την ολότητα των ιδιοδεκτικών εντυπώσεων με την προϋπόθεση ότι δημιουργούν συναισθήματα. Οι περισσότεροι νευρολόγοι παρουσιάζουν τη συναισθησία ως μια διαδικασία όπου ενδοδεκτικά ερεθίσματα –κυρίως σπλαχνικά ερεθίσματα– προκαλούν, μέσω της δραστηριότητας του υποθαλάμου, χρωματισμούς στο συνειδητό πεδίο γνωστούς ως συναισθήματα. Υπό αυτή την έννοια, αν και τα αισθητικά συναισθήματα αποτελούν συναισθησία απλά αφού αυτά παράγουν συναισθήματα, είναι σαφές ότι δεν αποτελούν όλες οι αισθήσεις συναισθησίας οπωσδήποτε αισθήσεις του όμορφου. Αυτό θα ήταν σα να υποστηρίζαμε ότι όλα τα συναισθήματα ευχαρίστησης ή δυσαρέσκειας είναι συναισθήματα του όμορφου. Κατά συνέπεια, ο ορισμός των L.A. Richards και C.K. Ogden είναι ανεπαρκής. Ένα κομμάτι χοιρινό κρέας, καλά ψημένο, μπορεί να προκαλέσει δυνατά συναισθήματα συναισθησίας, αλλά δεν είναι όμορφο – ούτε κατ' ανάγκη αποκρουστικό. Ως αισθητικό αντικείμενο είναι ουδέτερο.

Γιατί τότε οι συγγραφείς καταλήγουν σε αυτό τον ορισμό; Είναι στην πραγματικότητα ένας τυπικός αστικός ορισμός· η ομορφιά είναι μία κατάσταση του αστού. Αυτό δε διαφέρει και πολύ από πολλές άλλες υποθέσεις της αστικής τάξης που αναδύθηκαν με την παρακμή της αστικής φιλοσοφίας μετά τον Χέγκελ, όπως φαίνεται από την άνοδο του θετικισμού. Με τον ίδιο τρόπο η Αλήθεια γίνεται μια οικονομική μέθοδος για τον αστό για να περιγράφει τα φαινόμενα. Η αιτιότητα γίνεται ο πιο κατάλληλος τρόπος για τον αστό για την εξήγηση των φαινομένων. Και ούτω καθεξής. Πρόκειται για το προϊόν μιας "κουρασμένης" φιλοσοφίας.

Ο ορισμός της ομορφιάς ως συναισθησία είναι το τελικό προϊόν ενός μηχανικού ματεριαλισμού, μιας φιλοσοφίας που ορίζει το περιβάλλον ως "ό,τι δεν είναι ο αστός", ενώ αυτός στέκεται έξω από αυτό ελεύθερος και ξεχωριστός. Με αυτό τον τρόπο ο κόσμος απεκδύεται όλες τις αξίες που προκύπτουν μέσα από τη σχέση του αστού με το περιβάλλον, δεδομένου ότι όλες αυτές οι αξίες εμπεριέχουν τον αστό, άρα πρέπει να αφαιρεθούν από το περιβάλλον, αλλιώς θα τον προσέδεναν σε αυτό. Ένα τέτοιο περιβάλλον χωρίς αξιακό πλαίσιο γίνεται τελικά κενό γνώσης και νοήματος, αλλά μέχρι τη στιγμή που αυτό γίνεται αντιληπτό, η αστική κουλτούρα βρίσκεται σε τέτοια προχωρημένη φάση αποσάθρωσης που φαίνεται αδιάφορο εάν ο κόσμος είναι ένας πραγματικός, πολύχρωμος, κατάλληλος κόσμος ή ένας χορός φαντασμάτων με τη μορφή εξισώσεων.

(Ι) Αν από τη μία μεριά αποσπαστούν από το περιβάλλον όλες ο αξίες στις οποίες αυτό μετέχει, ο αστός παρουσιάζεται με όλες αυτές τις αξίες. Του ανήκουν. Η ομορφιά είναι μέσα του. Αλλά γίνεται σύντομα αντιληπτό ότι αυτό με κανένα τρόπο δε μεγεθύνει τέτοιες αξίες.

Γιατί τι είναι ο αστός, με βάση τον μηχανικό ματεριαλιστή; Ένα σώμα, μια ομάδα ηλεκτρονίων, μια συλλογή αίματος, οστών, και νευρώνων που υπόκεινται στους νόμους της φυσιολογίας, σε προκαθορισμένα αντανακλαστικά και "ένστικτα". Η ομορφιά και όλες οι άλλες παρόμοιες αξίες γίνονται έτσι δραστηριότητες φυσιολογίας. Έχοντας διασπάσει το περιβάλλον σε κινούμενα μόρια, άτομα και τελικά σε πολυδιάστατες διατάξεις αριθμητικών τιμών, έχοντας μετακινήσει όλες τις αξίες στην αστική τάξη, αυτός ο τύπος αστού φιλοσόφου αρχίζει να επεμβαίνει πάνω στον αστό. Αποτελεί περιβάλλον

για άλλους αστούς. Είναι επίσης ύλη. Γι' αυτό όλη η συσσώρευση των αξιών που αποσπάστηκαν από το περιβάλλον και συγκεντρώθηκαν σε αυτόν, γρήγορα φαίνεται πως δεν είναι τίποτα άλλο παρά λειτουργίες φυσιολογίας, βιοχημικά και ηλεκτρικά φαινόμενα – απλά διανύσματα.

Αυτός είναι ο εφιάλτης για τον αστό, ένα προκαθορισμένο Σύμπαν που περιλαμβάνει τον ίδιο, από το οποίο απομακρύνεται τρομαγμένος προς τον απόλυτο ιδεαλισμό.

ΙΙ) Αν ξεκινήσουμε από το άλλο άκρο, τοποθετώντας τον νου στην πρωταρχική θέση, όλες οι ποιότητες που συμμετέχουν στο περιβάλλον έχουν απογυμνωθεί από το νοητικό. Εφαρμόζοντας αυτό στις σχέσεις του όμορφου, σημαίνει ότι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των όμορφων αντικειμένων, εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο διαφέρουν μεταξύ τους, πρέπει να αφαιρεθούν από αυτές τις σχέσεις, για να ανακαλύψουμε το ουσιαστικά όμορφο. Τα υγρά μάτια του ελαφιού, η ογκώδης στερεότητα του βουνού, η πλαδαρότητα του Φάλσταφ, η ψυχρότητα ενός παγόβουνου είναι ποιότητες που δεν είναι κοινές στον νου, αλλά χαρακτηριστικές των αντικειμένων τα οποία επεξεργάζεται ο νους. Όλα αυτά πρέπει να αφαιρεθούν, και τελικά εξαλείφοντας όλες τις περιβαλλοντικές ιδιαιτερότητες από την ομορφιά, όπως αυτή ενυπάρχει στις όμορφες σχέσεις, αυτό που μας απομένει είναι η απόλυτη Ομορφιά, η Ιδέα ή η νοητική σύλληψη της Ομορφιάς, η οποία είναι ομογενοποιημένη και χωρίς καμία ιδιαιτερότητα, και γι' αυτό υφίσταται εντελώς σε νοητικό επίπεδο.

Αλλά τα αντικείμενα της ομορφιάς ποικίλουν από γενιά σε γενιά, και φαίνεται ότι υπήρχαν ακόμη και πριν την εμφάνιση του ανθρώπου. Γι' αυτό υπάρχει μία Ομορφιά ανεξάρτητη από τις διεργασίες του εγκεφάλου. Έτσι, έχουμε την απόλυτη Ιδέα της Ομορφιάς, η οποία υπάρχει ξεχωριστά από τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Αυτή είναι εκείνη η "Ομορφιά" για την οποία μιλούν οι φιλόσοφοι της αισθητικής, εννοώντας τίποτα άλλο από μια Ιδέα, κάτι άχρωμο, ένα είδος αόριστης, λευκοντυμένης, ξυπόλητης ενσάρκωσης που τριγυρνά στον κόσμο. Μια τέτοια ιδέα είναι παρασιτική, δεδομένου ότι ρουφά οποιοδήποτε χρωματισμό συγκίνησης από όλα τα όμορφα αντικείμενα, και έχει απογυμνώσει τα αντικείμενα ακριβώς από αυτό που θα ήταν η πηγή της ευχαρίστησής μας – την ατομικότητα και μοναδικότητά τους. Πρόκειται για το θάνατο της Τέχνης, γιατί η ικανότητα του καλλιτέχνη για διαφοροποίηση, για καινοτομία, για την εγγενή και απαράμιλλη μοναδικότητα του όμορφου αντικειμένου είναι ακριβώς αυτό που του δίνει τη δύναμη να δημιουργεί νέα ομορφιά. Είναι το ίδιο θανατηφόρο και για τον λάτρη της ομορφιάς, γιατί αγαπά όμορφα αντικείμενα –τον κρίνο, τον Σεζάν– για αυτά τα ίδια, όχι γιατί μέσα τους ενσαρκώνεται μια Ιδέα του Όμορφου. Έτσι, όταν φτάνουμε στα άκρα του αστικού ιδεαλισμού και του αστικού μηχανικού ματεριαλισμού στον τομέα της Αξίας, δεν υπάρχει τελικά τόσο μεγάλη διαφορά – η Ομορφιά διαλύεται και ταυτόχρονα γίνεται κάτι ομοιογενές, άδειο, νεκρό – συναισθησία ή η Απόλυτη Ιδέα.

***

Αληθεύει φυσικά ότι η συναισθησία εισέρχεται στην όμορφη σχέση, ακριβώς όπως ένα νευρωνικό κύμα διαφοράς δυναμικού εισέρχεται σε αυτή τη σχέση αντίληψης. Τι μας αποκαλύπτει αυτή η πλευρά της ιστορίας;

Ας πάρουμε τυχαία κάποιες γενικές ιδιότητες και αξίες:

Θερμότητα – Κρύο – Δόξα – Ευτυχία

Ευχαρίστηση – Ομορφιά – Φόβος – Πόνος

Όλα τα παραπάνω μπορούν να θεωρηθούν ότι παράγουν συναίσθημα: Κάποιος αισθάνεται ευτυχισμένος, ικανοποιημένος, φοβισμένος, αισθάνεται πόνο, φόβο, τη θερμότητα ενός αντικειμένου, την ομορφιά ενός πράγματος. Φυσικά όμως, με τον τρόπο που προκύπτουν αυτά τα συναισθήματα, καθένα εκφράζει μια σχέση του ατόμου προς το περιβάλλον. *Κάτι* κάνει το άτομο ευτυχισμένο, το άτομο βρίσκει *κάτι* ευχάριστο. Παρόλα αυτά υπάρχει ξεκάθαρα μια διαφορά στο πώς χρησιμοποιεί κάποιος τις έννοιες αυτές. Η ευτυχία, ο φόβος, ο πόνος και η θερμότητα αποτελούν όλα αποτελέσματα νευρικής διέγερσης, όλα κατέχουν έναν κοινό όρο στη φυσιολογία. Τοποθετούμε την ευτυχία *μέσα σε εμάς τους ίδιους*, και το ίδιο κάνουμε ως προς το φόβο και τον πόνο, αλλά αντιθέτως τοποθετούμε τη θερμότητα και την ομορφιά *εκεί έξω*, στο αντικείμενο.

Η τοποθέτηση αυτή παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της εμπειρίας μας. Ας πάρουμε την έννοια της ευτυχίας. Η εμπειρία μάς δείχνει ότι συγκεκριμένα αντικείμενα σε συγκεκριμένες περιπτώσεις συνδέονται με την ευτυχία, ενώ σε άλλες περιπτώσεις με τη μη-ευτυχία. Βλέπουμε ότι η κίνηση μακριά από εκείνα τα αντικείμενα, προς άλλα διαφορετικά δε σημαίνει απαραίτητα την εξαφάνιση της λύπης. Καταλαβαίνουμε ότι η ευτυχία έχει μια επίμονη ποιότητα μέσα από έναν μεγάλο αριθμό περιβαλλοντικών καταστάσεων του "εγώ". Η ευτυχία είναι κοινή σε αυτές τις καταστάσεις. Το ίδιο είναι και το "εγώ". Το περιβάλλον δεν είναι κοινό, αλλά αλλάζει σε αυτές τις καταστάσεις· έτσι τοποθετούμε την ευτυχία στο "εγώ". Ένα χαρούμενο άτομο, λοιπόν, είναι για εμάς ένα άτομο που έχει τη χαρά *μέσα του*.

Ο φόβος ή η χαρά όμως, αν και επιδεικνύουν μια συγκεκριμένη συμφωνία ως προς τις μεταβαλλόμενες περιβαλλοντικές καταστάσεις, χαρακτηρίζονται επίσης και από μια αντίστοιχη ασυμφωνία. Μπορεί όντως ο φόβος και η χαρά να επιμένουν σε συγκεκριμένες αλλαγές, αλλά μπορεί να δούμε σε μια δεδομένη κατάσταση, ιδιαιτέρως όσον αφορά το φόβο, να μετατοπίζεται βίαια και απότομα η σταθερότητα του εγώ, από τη χαρά ή τη βαρεμάρα στο φόβο. Γι' αυτό αντιλαμβανόμαστε το φόβο και τη χαρά ως ένα φόβο και μία χαρά, ξεχωριστά και απρόσωπα, τα οποία δε βρίσκονται ούτε στο περιβάλλον ούτε μέσα μας, αλλά εισβάλλουν απότομα και στα δύο πεδία.

Εντοπίζουμε έναν πόνο μέσα μας, αλλά ωστόσο ως κάτι ξένο προς εμάς, κάτι το οποίο εγκαταστάθηκε μέσα μας. Η έννοια αυτή μας επιβάλλεται από την εμπειρία με βάση την οποία α) δρούμε αμέσως με την απομάκρυνση του σώματός μας από το περιβάλλον (γι' αυτό ο πόνος θεωρείται ξένος, κάτι που μας υποβάλλεται από αυτό), και β) συχνά ο πόνος δε μπορεί να εξαλειφθεί αμέσως αλλά, ακόμα και μετά την απομάκρυνση, παραμένει μέσα στο σώμα μας, όπως για παράδειγμα ένας πονόδοντος ή ο πόνος της πληγής μετά από το χτύπημα. (Συνεπώς ο πόνος βρίσκεται μέσα μας).

Τη θερμότητα και το κρύο τα τοποθετούμε πλήρως στα αντικείμενα, αφού η εμπειρία μάς έχει δείξει ότι η απομάκρυνση του σώματός μας πάντα μας απαλλάσσει από την αίσθηση του ζεστού ή κρύου. Γι' αυτόν το λόγο αυτές οι δύο ιδιότητες δε βρίσκονται

μέσα μας αλλά στο περιβάλλον. Στο σύνολο των σχέσεων μεταξύ του εγώ και του περιβάλλοντος, η ευτυχία χάθηκε ενώ το περιβάλλον παρέμεινε, αλλά η θερμότητα εξαφανίστηκε όταν το περιβάλλον άλλαξε. Έτσι, ακριβώς όπως η ευτυχία τοποθετείται στο εγώ, η θερμότητα τοποθετείται στο περιβάλλον.

Τελικά η ομορφιά, όπως η θερμότητα και αντίθετα προς τον πόνο, το φόβο, την ευτυχία, τη χαρά και την ευχαρίστηση, τοποθετείται εντελώς στο περιβάλλον. Το αντικείμενο είναι όμορφο· εμείς οι ίδιοι δεν αισθανόμαστε όμορφοι, όταν βλέπουμε ένα όμορφο αντικείμενο.

Με άλλα λόγια, αποτελεί εμπειρία του ανθρώπου ότι η ομορφιά είναι μία αντικειμενική ιδιότητα –όχι πλήρως αντικειμενική αφού προκύπτει μέσα από τη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου– αλλά αντικειμενική με τον ίδιο τρόπο που η θερμότητα είναι αντικειμενική. Όπως η θερμότητα, έτσι και η ομορφιά εμφανίζεται ή εξαφανίζεται από το συνειδητό πεδίο του ατόμου ανάλογα με την κίνησή του προς ή μακριά από το όμορφο αντικείμενο στο περιβάλλον του, ενώ το αντικείμενο παραμένει αναλλοίωτο καθ' όλη αυτή τη διαδικασία. Αυτό αισθάνθηκαν οι άνθρωποι όταν αποκάλεσαν την Ομορφιά άχρονη, αιώνια, Θεϊκή. Όμως όπως έχουμε ήδη δει, το να δεχτούμε κάτι τέτοιο, το να διαχωρίσουμε τον εραστή της ομορφιάς από τα όμορφα αντικείμενα, είναι σα να εξισώνουμε την ομορφιά με μια άχρωμη Ιδέα ή μια σωματική διέγερση.

Απ' ότι φαίνεται οι άνθρωποι συμφωνούν ως προς το τι είναι ζεστό και τι κρύο ανά τους αιώνες. Επιπλέον μπορούμε να συσχετίσουμε τις διαφορές στη θερμότητα με διαφορές στη μοριακή κίνηση και με τη θερμοκρασία του αίματος του ανθρώπου, πάνω από τις οποίες θερμοκρασίες όλα φαίνονται ως "ζεστά" και κάτω από τις οποίες όλα φαίνονται "κρύα". Συνεπώς, θεωρούμε ότι αυτές οι μοριακές κινήσεις με τις οποίες ταυτίζεται η θερμότητα ήταν ίδιες σε χαρακτήρα πολύ πριν την εμφάνιση του ανθρώπου. Αυτό δίνει στη θερμότητα, ως προς όλους τους βαθμούς της, έναν αντικειμενικό χαρακτήρα ανεξάρτητο από τον άνθρωπο. Τώρα περιγράφεται ή συγκρίνεται με άλλες ιδιότητες (κίνηση), λίγο ή πολύ ανεξάρτητα από τα αισθητηριακά νεύρα.

Αντίθετα όμως δε βρίσκουμε τους ανθρώπους να συμφωνούν ως προς το τι είναι όμορφο σε κάθε εποχή. Αντιθέτως βλέπουμε ότι σε κάθε εποχή:

α) Οι άνθρωποι επιλέγουν διαφορετικά αντικείμενα ως όμορφα, ή επιλέγουν να θαυμάζουν διαφορετικά στοιχεία ή λεπτομέρειες των αντικειμένων που ήδη έχουν χαρακτηριστεί ως όμορφα.

β) Οι άνθρωποι όχι μόνο επιλέγουν διαφορετικά αντικείμενα ως όμορφα (ομορφιά στη φύση) αλλά δημιουργούν διαφορετικά όμορφα αντικείμενα (ομορφιά στην τέχνη) από εποχή σε εποχή.

γ) Συνήθως, παρόλα αυτά, τα αντικείμενα που οι προηγούμενες γενιές θεωρούσαν ή δημιουργούσαν ως όμορφα, γίνονται αποδεκτά από τις επόμενες γενιές ως τέτοια, και ο ρόλος της επόμενης γενιάς συνίσταται είτε στην εξέλιξή τους μέσα από τον εμπλουτισμό της αντίληψης γι' αυτά, ή στη διακριτική μετατροπή της εκτίμησής τους ως προς τις ποιότητές τους.

Δε μπορούμε να βρούμε μη-αισθητικές ποιότητες με βάση τις οποίες η ομορφιά να

μπορεί να περιγραφεί με ακρίβεια ανεξάρτητα από τον άνθρωπο. Αντιθέτως μπορούμε να βρούμε μη-θερμικές ιδιότητες με βάση τις οποίες η θερμότητα να μπορεί επακριβώς να περιγραφεί. Συνεπώς δε μπορούμε να ανατρέξουμε πίσω στο χρόνο πριν την εμφάνιση του ανθρώπου για να περιγράψουμε την ομορφιά του κόσμου. Μπορούμε απλά να υποθέσουμε ότι «αν ο άνθρωπος μπορούσε να δει έναν τέτοιον κόσμο, θα τον έβρισκε όμορφο». Αλλά για να το κάνουμε αυτό, πρέπει να φανταστούμε ότι ο παρατηρητής βρίσκεται ήδη εκεί· δε μπορούμε να φανταστούμε τον κόσμο σαν ένα μπαλέτο απρόσωπων ισοδυναμιών, οι οποίες εκφράζουν την ομορφιά με τον τρόπο που εκφράζουν τη θερμότητα των μοριακών κινήσεων.

Πώς μπορούμε να δικαιολογήσουμε το γεγονός ότι θεωρούμε την ομορφιά, σε αντίθεση με την ευτυχία, ως ποιότητα του περιβάλλοντος, όταν αποτυγχάνουμε να παράγουμε συγκρίσιμες περιβαλλοντικές ποιότητες, όπως μπορούμε στην περίπτωση της θερμότητας, οι οποίες θα επαρκούσαν ώστε να την καθορίσουμε ως μια κατάσταση ανεξάρτητη από τον άνθρωπο; Μια τέτοια δικαιολόγηση θα ήταν εφικτή μόνο αν υπήρχε μία τριαδικότητα στη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου, του ανθρώπου προς το όμορφο αντικείμενο· αν εκτός από ένα γυμνό υποκείμενο και ένα γυμνό περιβάλλον είχαμε κι έναν τρίτο διαμεσολαβητικό όρο· κάτι που θα παρέμενε αναλλοίωτο, ενώ το υποκείμενο θα άλλαζε και έτσι θα μπορούσε να σταθεί προς αυτό ως περιβάλλον, και να αιτιολογήσει την προβολή της Ομορφιάς έξω από τον εαυτό μας, ενώ ταυτόχρονα θα μπορούσε να αλλάζει, με το περιβάλλον σταθερό, πράγμα που θα αιτιολογούσε την ιστορική αλλαγή ως προς το ποια αντικείμενα θεωρούντο ωραία ή κατασκευάζονταν με βάση την ομορφιά.

Στην πραγματικότητα υπάρχει ένας τέτοιος τρίτος όρος· έχουμε ήδη αναφερθεί σε αυτόν· είναι το σύνολο των ανθρώπων σε αντίθεση με τον άνθρωπο – η κοινωνία. Ο *άνθρωπος* στη φυσική του κατάσταση, απαίδευτος και "άγριος", αλλάζει πολύ λίγα στην πορεία της ιστορίας, αλλά βεβαίως δεν εκτείνεται σε όλη την ανθρώπινη ιστορία· μόνο οι *άνθρωποι* σε κοινωνία το κάνουν αυτό. Έτσι σχολιάζοντας την αλλαγή στην εκτίμηση της ομορφιάς από τον άνθρωπο από εποχή σε εποχή, έχουμε ήδη στην πραγματικότητα αποδεχτεί την κοινωνία ως την αιτία της αλλαγής της ομορφιάς, της δημιουργίας μιας νέας ομορφιάς. Σχολιάζοντας τη σταθερότητα του περιβάλλοντος απ' άκρη σ' άκρη, έχουμε στην πραγματικότητα αποδεχτεί ότι το αντικειμενικό περιβάλλον μέσα στο οποίο βρίσκεται η ομορφιά είναι μάλλον κοινωνικό παρά φυσικό. Αν ήταν το αναλλοίωτο περιβάλλον μέσα στο οποίο βρισκόταν η ομορφιά, πώς θα μπορούσε αυτή να αλλάξει; Αν ο άνθρωπος, ουσιαστικά αναλλοίωτος στην έμφυτη κατασκευή του, αντιμετώπιζε την αμετάβλητη γη και τα αστέρια χωρίς υλική διαμεσολάβηση, πώς θα μπορούσε να υπάρξει μια διαρκώς μεταβαλλόμενη ομορφιά; Αλλά ο άνθρωπος βλέπει τη φύση μέσα από τα γυαλιά της κοινωνίας. Η αναλογία αυτή των γυαλιών είναι μερικώς ανακριβής, δεδομένου ότι ο άνθρωπος είναι μέρος της κοινωνίας και η φύση είναι μέρος της κοινωνίας. Η κοινωνία είναι ουσιαστικά ένας κοινός διαμεσολαβητικός όρος. Ως προς το μεμονωμένο άτομο η κοινωνία υπάρχει ως περιβάλλον και περιλαμβάνεται με τον ήλιο, τη γη και τον αέρα. Ως προς τη φύση, από την άλλη πλευρά, η κοινωνία λει-

τουργεί ως μια ενεργή ανθρώπινη δύναμη. Γι' αυτό οι αντινομίες της ομορφιάς ως αξία μπορούν μόνον έτσι να επιλυθούν, αν θεωρηθούν ως κοινωνικό προϊόν, κάτι που απορρέει από κοινωνικές διαδικασίες. Στη κοινωνική διαδικασία υπεισέρχεται όλη η φύση. Ο άνθρωπος αναμετριέται με το άπειρο διάστημα και παίρνει το χρόνο του από τον ήλιο. Αισθάνεται την καυτή ανάσα της ερήμου στις πόλεις του, και βγαίνει έξω μόνος του ή σε ομάδες για να κυριαρχήσει στις ζούγκλες. Κινείται στην επιφάνεια της μοναχικής θάλασσας σε καράβια κατασκευασμένα από τον άνθρωπο. Τα νήματα της κοινωνικής διαδικασίας διεισδύουν με επικεφαλής τον Αϊνστάιν και τον Αμούδσεν, τον Φρόυντ και τον Ράδερφορντ, τον Κέπλερ και τον Μαγγελάνο, σε όλο και πιο απομακρυσμένα ρήγματα της πραγματικότητας. Οι μάζες των εργατών της κοινωνίας ριζώνουν όλο και πιο βαθιά στην επιφάνεια της γης. Ο αγρότης που σπέρνει γόνιμα λιβάδια, ο μοναχικός κυνηγός σε ανήμερα δάση και ο ναυτικός στην αφρισμένη σκούρα θάλασσα (κατά το ομηρικό "οίνοψ πόντος"), όλοι είναι μέρη αυτής της κοινωνικής διαδικασίας. Ως τέτοια η κοινωνική διαδικασία παράγει παντού ομορφιά, όχι ως ένα παγκόσμιο αλλά ως ένα ιδιαίτερο, συγκεκριμένο προϊόν, ακριβώς όπως παράγει επιστήμη, πολιτική και θρησκεία.

Αναφερθήκαμε στη δυνατότητα να εκφράσουμε τη θερμότητα με βάση άλλες, μη-αισθητηριακές ιδιότητες, έτσι ώστε η θερμότητα να έχει μία αντικειμενική μετρική κλίμακα, σε συσχέτιση με, αλλά και ανεξάρτητα από την εμπειρία του ανθρώπου. Αν ήταν δυνατόν να περιγράψουμε ολοκληρωμένα με αυτό τον τρόπο τη θερμότητα, θα ανακαλύπταμε έναν αυτόνομο, αυτό-προσδιορισμένο κόσμο. Ο στόχος της ολοκλήρωσης είναι αδύνατος. Ο ολοκληρωτικά μη-ανθρώπινος, αυτοπροσδιοριζόμενος κόσμος της φυσικής δεν υπάρχει. Υπάρχει κάτι στη θερμότητα ως αίσθηση που μπορεί μόνο να εκφραστεί με βάση τον παρατηρητή. Αλλά παρόλα αυτά, ένα τέτοιο συναίσθημα, στο βαθμό και την εμφάνισή του μπορεί να προσδιορίζεται ολοκληρωτικά από άλλες ποιότητες. Η αστική φιλοσοφία επιχειρεί να απομονώσει τον έναν κόσμο από τον άλλο για να προσδώσει στη θερμότητα μια αντικειμενική ή νοητική ποιότητα. Ο διαλεκτικός υλισμός αρνείται να το κάνει αυτό. Η θερμότητα καθορίζεται από αντικειμενικές ποιότητες, αλλά η εμφάνισή της εμπεριέχει κάτι το καινούργιο, κάτι το ιδιαίτερο ως γεγονός.

Αυτό ισχύει αντίστοιχα στην ομορφιά. Η ομορφιά καθορίζεται από άλλες μη-αισθητηριακές ποιότητες, οι οποίες αιτιολογούν την εμφάνισή της και την εξαφάνισή της, την αλλαγή της και την εξέλιξή της. Οι ποιότητες αυτές δεν είναι, όπως στην περίπτωση της θερμότητας, κινητικές αλλά κοινωνιολογικές, προκύπτουν από την αλληλεπίδραση των συστημάτων του ανθρώπου με το περιβάλλον στην πορεία των διαδικασιών της εργασίας. Τέτοιες κοινωνιολογικές ποιότητες δεν είναι αισθητικές: υπάρχει ένας διακριτός τομέας της αισθητικής. Μπορούμε να γνωρίσουμε, να αισθανθούμε ή να περιγράψουμε την ομορφιά μόνο μέσα από την εμπειρία και η εμπειρία είναι πραγματική, δεν είναι ένας τυχαίος ιριδισμός στην επιφάνεια ατομικών σύννεφων, αλλά μια πραγματική έντονη ιδιότητα του Σύμπαντος. Ένας άνθρωπος που δεν έχει αισθανθεί ποτέ θερμότητα, δε θα μπορούσε ποτέ να τη φανταστεί μέσα από τη μελέτη της κινητικής θεωρίας της θερμότητας, όσο εξοικειωμένος κι αν ήταν με την κίνηση. Ένας άνθρωπος που δεν έχει δει ποτέ όμορφα πράγματα δε θα γνώριζε ποτέ την ομορφιά, όσο

ολοκληρωμένα κι αν ήταν τα κοινωνιολογικά του δεδομένα. Η ομορφιά είναι κοινωνική. Είναι αντικειμενική γιατί βρίσκεται πέρα από εμένα, στην κοινωνία. Το χαμόγελο του Ερμή του Πολύκλειτου έχει ποιότητες, όχι μόνο μέσα μου, αλλά στην Ελλάδα που τον παρήγαγε, και όλο αυτό συμβαίνει από τότε που υπάρχει ο άνθρωπος. Αυτό όμως δεν ισχύει μόνο για την κοινωνία ως σύνολο ανθρώπων. Εκτείνεται σε όλα τα μέρη του Σύμπαντος γιατί η κοινωνία, ως ενεργό υποκείμενο, σχετίζεται με όλη την υπόλοιπη πραγματικότητα ως αντικείμενο.

Η ευτυχία δεν είναι κοινωνικό προϊόν, περισσότερο από όσο ο άνθρωπος είναι κοινωνικό προϊόν. Είναι αλήθεια ότι η ευτυχία προκύπτει μέσα από τη σχέση μου με το περιβάλλον μου· η εμπειρία μου τη δημιουργεί. Αλλά είναι σαν τη σάρκα μου, ενστικτώδης και ανεπιτήδευτη. Είναι σαν τη θλίψη, το θυμό και την αγάπη, μια ποιότητα που δεν έχει ακόμα μετασχηματιστεί από την κοινωνία και είναι ίδια σε κάθε άνθρωπο από τη γέννησή του. Είναι γονότυπος. Εγώ, ως μεμονωμένο υποκείμενο, τη δημιουργώ σε σχέση με το περιβάλλον, ως αντικείμενο. Δεν είναι ανεξάρτητη από το περιβάλλον, όπως και το σώμα δεν είναι ανεξάρτητο από την υγεία του. Αλλά η ευτυχία δεν είναι κοινωνικό προϊόν όπως και η ασθένεια, η οποία παράγεται από το περιβάλλον, δεν είναι κοινωνικό προϊόν. Δεν χρειάζεται να υποθέσουμε ότι θα είναι πάντα έτσι. Μια μέρα μπορεί να έρθει που ο άνθρωπος, έχοντας αποκτήσει μεγαλύτερη συνειδητοποίηση του εαυτού του, θα μπορεί να φτιάξει χαρούμενα πράγματα, ένα χαρούμενο περιβάλλον όπως δημιουργεί ένα όμορφο πράγμα. Η ευτυχία θα του φαίνεται τότε όπως η ομορφιά, όχι στον εαυτό του αλλά στο περιβάλλον του. Θα είναι ο δημιουργός, όχι ο δούλος, της χαράς και της θλίψης, όπως τώρα είναι ο δημιουργός της ομορφιάς και της ασχήμιας. Τότε ίσως η ευτυχία να θεωρείται ανώτερη από την ομορφιά, ή ίσως να εκλαμβάνεται σαν η ομορφιά, μέσα από μια απλή επέκταση, να έχει απορροφήσει τη χαρά μέσα της, και να παραμένει ακόμα ομορφιά, αλλά μια μεγαλύτερη, πιο καθολική ομορφιά από αυτή που υπηρετούμε, μια ευτυχία την οποία τότε θα δημιουργούμε συνειδητά και θα βλέπουμε πραγματικά.

Η ομορφιά δεν είναι η μόνη που παίζει ένα διπλό ρόλο ως αντικείμενο προς το άτομο και υποκείμενο προς το περιβάλλον. Το ίδιο συμβαίνει με την ηθική και την καλοσύνη· γίνονται αντιληπτές ως κάτι μεγαλύτερο από τον άνθρωπο, έξω από αυτόν, και παρόλα αυτά αλλάζουν με την κοινωνία και δεν μπορούν να περιγραφούν παρά μόνο με κοινωνιολογικούς όρους. Ο Θεός όπως εμφανίζεται σε όλους τους μύθους, τις θρησκείες και τη μεταφυσική είναι μια τέτοια αξία. Ακριβώς όπως η Ομορφιά με την κυρίαρχη απεικόνιση μιας πραγματικής θεάς σταμάτησε να υπάρχει σε μια συγκεκριμένη φάση στην κοινωνική εξέλιξη, και παρόλα αυτά η ομορφιά ως αντικειμενική αξία παρέμεινε, έτσι κι ο Θεός, με την αντίληψη του ανθρώπου, σήμερα παύει να υφίσταται αλλά παρόλα αυτά η ηθική και η καλοσύνη ως αντικειμενικές αξίες έξω από το άτομο επιμένουν. Και τα δύο είναι κοινωνικά προϊόντα. Η αλήθεια είναι άλλη μία τέτοια αξία. Δε μπορούμε να συλλάβουμε την αλήθεια πέρα από μία αληθινή πρόταση – κάτι ανθρώπινο, και παρόλα αυτά γνωρίζουμε ότι η αλήθεια δεν είναι μόνο αυτό που εγώ, ως άτομο, θεωρώ αληθινό. Η αλήθεια είναι κοινωνικό προϊόν· είναι μία ιδιαίτερη σχέση του ατόμου, μέσω της κοινωνίας, με το υπόλοιπο του Σύμπαντος.

Αλλά η αλήθεια, η καλοσύνη και η ομορφιά δεν είναι "μόνο" κοινωνικά προϊόντα. Οι συγκεκριμένοι τους κοινωνικοί ρόλοι, στους οποίους ο άνθρωπος ως μονάδα, οι άνθρωποι ως κοινωνία, η φύση ως περιβάλλον και η πραγματικότητα που περιλαμβάνει άτομο, κοινωνία και περιβάλλον, όλα φαντάζουν να διαφέρουν μεταξύ τους και παράγουν την ιδιαίτερή τους ποιότητα. Ποια είναι αυτή η ιδιαίτερη ποιότητα στην περίπτωση της ομορφιάς; Η ομορφιά μας λέει κάτι, όχι όμως όπως μια πρόταση μας λέει κάτι, αλλά όπως μια ματιά μας λέει κάτι. Είναι η κατανόηση μιας γνήσιας ποιότητας. Ένα όμορφο πράγμα έχει ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο, ακριβώς όπως έχει και μία αληθινή πρόταση. Αλλά δεν έχουν την ίδια σημασία. Ποια είναι λοιπόν αυτή η διαφορά μεταξύ αληθινών προτάσεων και όμορφων πραγμάτων;

Κατά την επαφή του με την πραγματικότητα, το άτομο βιώνει διάφορα συναισθήματα. Αυτά τα συναισθήματα, ή αισθήματα, αποτελούν νέες ποιότητες. Το ένστικτο είναι αυτό που αποκαλούμε μια απλή επανάληψη κληρονομικών συνηθειών, η μηχανική επανεμφάνιση του παλιού. Τέτοιες απλές αντιδράσεις σε εξωτερικά ή εσωτερικά ερεθίσματα αλλάζουν από περίοδο σε περίοδο, αλλά σε σχέση με τον γρήγορο ρυθμό της κοινωνικής ζωής επιδεικνύουν μια συνέπεια που μας οδηγεί να τις διαχωρίσουμε ως υποθετικές οντότητες, τα ένστικτα. Οι καταστάσεις οι οποίες, ενώ προκαλούν ενστικτώδεις αντιδράσεις, δεν επιτρέπουν την εμφάνισή τους χωρίς αλλαγή, αλλά προκαλούν την ανάκληση ή τη διακοπή του σχήματος, παράγουν συναισθήματα ή διαθέσεις. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας κατάστασης είναι ο μετασχηματισμός, η προσαρμογή (Παβλόφ), η καταπίεση ή η μετουσίωση (Φρόυντ) της αντίδρασης. Έτσι οι θυμικές αντιδράσεις ή τα συναισθήματα αποτελούν ένα σημάδι άμεσης ενστικτώδους ανταπόκρισης και της αλλαγής της σε μια συγκεκριμένη *κατάσταση* ή μοτίβο υποκειμένου - αντικειμένου.

Τα ένστικτα ως αυτόματες αντιδράσεις είναι ασυνείδητα. Είναι η ίδια η συνείδηση –μια συγκεκριμένη ομάδα από νευρικές αντιδράσεις και τη σχέση τους με την πραγματικότητα– που αποκαλεί αυτές τις αντιδράσεις "ασυνείδητες". Αυτό που εννοείται ουσιαστικά με αυτό τον όρο είναι ότι "δε συμπεριλαμβάνονται σε εμάς". Αλλά όλες οι αντιδράσεις, όντας συζεύξεις ενός νευρικού συστήματος, σχετίζονται μεταξύ τους. Έτσι ακόμα και η ασυνείδητη αυτή ομάδα, αυτές οι συζεύξεις που "δε συμπεριλαμβάνονται σε εμάς", βρίσκονται σε έμμεση σύνδεση με τη συνειδητή ομάδα. Όσο αυτές αφήνουν μνημονικά αποτυπώματα, οι ασυνείδητες αντιδράσεις μπορούν να θεωρηθούν ως συνείδηση. Η φύση αυτής της "ασυνείδητης" αποκλεισμένης ομάδας είναι τέτοια που αφήνει αδρά, ακατέργαστα μνημονικά αποτυπώματα τα οποία με το που θα δημιουργηθούν παραμένουν επίμονα. Οι ασυνείδητες "αναμνήσεις" είναι φτωχές αλλά μόνιμες· οι συνειδητές αναμνήσεις είναι λεπτομερείς, πλούσιες και ευαίσθητες.

Οι θυμικές διαθέσεις είναι συνειδητές. Ένα συναίσθημα γίνεται αισθητό. Αλλά οι θυμικές διαθέσεις, τα συναισθήματα αναδύονται ως μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ μιας κατάστασης και μιας εγγενούς αντίδρασης. Η σχέση μεταξύ κατάστασης και αντίδρασης δημιουργεί αυτά τα συναισθήματα. Το συνειδητό είναι η σχέση δύο ασυνείδητων όρων, του σώματος και του περιβάλλοντος.

Ο οργανισμός αντιμετωπίζει καταστάσεις μέσω των αντιληπτικών νευρώνων του,

μέσω της όρασης, της ακοής, της αφής και της όσφρησης, από τα οποία η όραση και η ακοή είναι κυρίαρχα στον άνθρωπο. Ο οργανισμός έχει αντιδράσεις εξαιτίας των έμφυτων δυνατοτήτων που είναι κρυμμένες μέσα του, στα χρωμοσώματά του, στο συμπαθητικό και παρασυμπαθητικό σύστημα, στις μετωπιαίες νευρικές συζεύξεις του. Φυσικά δεν υπάρχει χάσμα μεταξύ των δεκτών μιας κατάστασης και των παραγωγών αντιδράσεων. Το ίδιο το μάτι έχει έμφυτες αντιδράσεις· και τα ερεθίσματα δημιουργούνται μέσα στον ίδιο τον οργανισμό. Ένας πόνος στο στομάχι είναι μία κατάσταση. Αλλά η *κατάσταση* είναι αισθητηριακή, είναι *εξωτερική*· η *αντίδραση* είναι σωματική, είναι *εσωτερική*.

Έτσι ένα συναίσθημα, το οποίο εκφράζει μια συγκεκριμένη νέα σχέση μεταξύ κατάστασης και αντίδρασης έχει δύο συστατικά, ένα αισθητηριακό και ένα σωματικό. Δεν πρόκειται για μείγμα, αλλά για μία ιδιότητα – μια σχέση δύο όρων. Η κατάσταση εμφανίζεται ως μορφή: η παρούσα κατάσταση ως μια αντίληψη, ήχος που ακούγεται, οσμή που οσφραίνεται ή μια απτή αίσθηση· η παρελθοντική κατάσταση εμφανίζεται ως ανάμνηση. Η αντίδραση εμφανίζεται με το περιεχόμενο του συναισθήματος, ως ο φόβος, η επιθυμία ή η βαρεμάρα που σχετίζονται με αυτή την εμφάνιση. Και τα δύο [παρόν και παρελθόν] είναι αμοιβαία συνδεδεμένα. Στο νου η κατάσταση εμφανίζεται ως εικόνα-ανάμνηση, σκέψη, όνειρο και ούτω καθεξής, και η αντίδραση ως ο τόνος του συναισθήματος ή η θυμική απόχρωση της σκέψης. Κατ' επέκταση υπάρχει στενή αλληλοσύνδεση μεταξύ του θυμικού τόνου και της αντίληψης, καθώς ενώ ο οργανισμός είναι ο ίδιος, δεν υπάρχει πραγματική κατάσταση "έξω από – τώρα". Το θυμικό έχει σχεδόν απορροφήσει μέσα του την αισθητηριακή παρουσίαση· γι' αυτό υπάρχει και η δυνατότητα σκέψης χωρίς εικόνα.

Έτσι όλο το συνειδητό μπορεί να θεωρηθεί ως μια ομάδα οντοτήτων που μπορούν να διαχωριστούν σε συναισθήματα, το *περιεχόμενο*· και καταστάσεις που απαντώνται στην πραγματικότητα ή στη μνήμη, τη *μορφή*. Τα συναισθήματα είναι κοινά σε όλα τα περιεχόμενα, αλλά η μορφή είναι διαφορετική για τις καταστάσεις του παρόντος και του παρελθόντος. Η μορφή του παρόντος βρίσκεται στην αντίληψη· του παρελθόντος, είναι μια ανάμνηση ή σκέψη. Αλλά το συναίσθημα διαφέρει ελαφρώς με βάση το αν η μορφή είναι μια ανάμνηση ή μία αντίληψη.

Ένα πράγμα μπορεί να γίνει αντιληπτό ασυνείδητα, αν δεν εγείρει καμία νέα αντίδραση. Αποτελεί μέρος της συνήθειας, είναι πάντα εκεί· δεν το προσέχουμε.

Ο τομέας λοιπόν, του συνειδητού αναπαριστά τη διείσδυση του νέου μέσα στη σχέση οργανισμού - κατάστασης. Η θυμική βάση είναι η οργανική βάση και η σκέψη ή η αντιληπτική μορφή είναι η μορφή της κατάστασης. Αλλά αυτά διαπερνούν το ένα το άλλο. Δεν διαχωρίζονται. Αλληλοκαθορίζονται. Κάθε αλλαγή στο συνειδητό έχει να κάνει με μια αλλαγή στο περιβάλλον. Φυσικά για κάθε συστατικό του συνειδητού η αλλαγή μπορεί να είναι πρωτίστως οργανική ή πρωτίστως περιβαλλοντική. Η διαφορά στον βαθμό, η οποία ποτέ δεν προχωρά τόσο ώστε να μας δίνει την δυνατότητα να θεωρήσουμε κάθε συστατικό *απόλυτα* το ένα ή το άλλο, είναι σημαντική. Μία υπερβολικά "καθαρή" αντίληψη, ή ένα υπερβολικά "βαθύ" συναίσθημα είναι σε κάθε περίπτωση ασυνείδητο. Το συνειδητό δεν εκφράζει την καθαρότητα ή τη ζωντάνια του καθενός από

τα δύο, αλλά μια αλλαγή στη σχέση τους, ένα αντίκτυπο και των δύο. Γι' αυτό, το συνειδητό είναι η αλλαγή, η διείσδυση του νέου. Είναι η έδρα ή η συγκέντρωση των νέων στοιχείων μέσα στη σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα. Τέτοιες νέες ποιότητες συγκεντρώνονται για να δημιουργήσουν ένα συνειδητό πεδίο, όπως τα βακτήρια συγκεντρώνονται στον ορό. Το πεδίο δεν είναι στατικό· αναπτύσσεται, αλλάζει και επεκτείνεται. Δεν είναι αυτο-προσδιοριζόμενο· αντίθετα το πεδίο αυτό είναι η έκφραση των καθοριστικών σχέσεων μεταξύ του οργανισμού και της υπόλοιπης πραγματικότητας.

Εξετάζοντας αυτά τα περιεχόμενα μπορούμε να τα κατατάξουμε έτσι ώστε να δώσουμε ιδιαίτερη προσοχή στις *μορφές,* στις αντιλήψεις και στις αναμνήσεις καταστάσεων που συναντήσαμε στην πραγματικότητα, στα κομμάτια της πραγματικότητας που προφανώς είναι εντυπωμένα στη συνείδηση.

Η μελέτη της συνείδησης μετατρέπεται τότε σε μελέτη των κομματιών πραγματικότητας εντυπωμένων στη συνείδηση, ή των μερών της εξωτερικής πραγματικότητας στο συνειδητό πεδίο. Υπάρχει η τάση να αποκαλούμε την εξωτερική πραγματικότητα απλά "Πραγματικότητα", οπότε με αυτό τον τρόπο κατάταξης προκύπτει η ίδια η μελέτη της πραγματικότητας.

Ο στόχος αυτής της μελέτης είναι η αλήθεια. Αυτή είναι ο σκοπός της επιστήμης. Στο βαθμό που τα μέρη των "καταστάσεων" στο συνειδητό πεδίο γίνονται διακριτά, όλο και ένα μεγαλύτερο μέρος της πραγματικότητας θεωρείται ότι κατακτιέται. Φυσικά, ένα τέτοιο πρόγραμμα είναι κατεξοχήν το πρόγραμμα της "φυσικής επιστήμης".

Ωστόσο, μόνο και μόνο επειδή όλα τα περιεχόμενα του συνειδητού πεδίου, στο βαθμό που αυτά αναπαριστούν τη διείσδυση του καινούργιου μέσα στη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου, περιέχουν και συναίσθημα και αντίληψη, και αίσθημα και ανάμνηση, στην πραγματικότητα δεν είναι ποτέ δυνατό να βρούμε μία συνειδητή ποιότητα που να εμπεριέχει μόνο κατάσταση χωρίς καθόλου συναίσθημα. Το πρόγραμμα της φυσικής επιστήμης, γι' αυτό το λόγο, έχει ως συνέπεια τη σταδιακή απογύμνωση του κόσμου της πραγματικότητας από όλες τις ποιότητες στη συνείδηση, οι οποίες ενέχουν στοιχεία συναισθήματος ή κάποιου "υποκειμενικού παράγοντα". Αυτό ουσιαστικά σημαίνει ότι ο πραγματικός κόσμος, ως αντικείμενο της επιστήμης, χάνει όλη του την πραγματικότητα. Γίνεται απλά μια ομάδα εξισώσεων.

Αλλά οι εξισώσεις είναι νοητικές. Αναπαριστούν τους νόμους της σύγκρισης των ποιοτήτων μεταξύ τους. Έτσι ο πραγματικός κόσμος μετατρέπεται στο τίποτα – άγευστος, χωρίς κανένα ενδιαφέρον. Τελικά χάνει κάθε νόημά του. Με αυτό τον τρόπο, παρά το γεγονός ότι από μόνη της η επιστήμη έχει ως σκοπό την αντικειμενική αλήθεια και την εξαγωγή από τη συνείδηση των "καθαρών" στοιχείων των καταστάσεων, αυτό θα οδηγήσει –αν ακολουθηθεί στον έπακρο βαθμό– στην απόσπαση της αλήθειας από την αλήθεια. Γιατί η αλήθεια υπονοεί κάποια θυμική στάση, κάποια σχέση του οργανισμού με το περιβάλλον, από την οποία αυτή δημιουργείται. Η αλήθεια δε μπορεί ποτέ να είναι κριτήριο ενός ολοκληρωμένου συστήματος μετρήσεων, θεωρούμενου ως αυτάρκους από μόνο του, δεδομένου ότι ο κύκλος μέτρησης είναι κλειστός. Οι μετρήσεις αποτελούν έναν κόσμο από μόνες του. Το μόνο κριτήριο εδώ είναι η συνέπεια. Το ερώτημα

που τίθεται στις μετρήσεις είναι το εξής: "Είναι ο κόσμος ένα πλήρως κλειστό σύστημα; Φτάνουμε τελικά πίσω στα αρχικά μας αξιώματα;" Αυτή η συνέπεια είναι αρκετά διαφορετική από αυτό που εννοούμε με τον όρο αλήθεια, τον σκοπό του επιστήμονα, ο οποίος τον ωθεί στην επίπονη εργασία του.

Τότε ποια είναι αυτή η Αλήθεια; Τι ακριβώς ψάχνουμε, στην πραγματικότητα, στο όνομά της μέσα στο πεδίο της συνείδησης; Το πεδίο της συνείδησης δεν είναι στατικό· δημιουργείται από την αλλαγή. Η συνείδηση είναι το προϊόν, η θυμική πύρωση της σύγκρουσης μεταξύ της αντίδρασης του οργανισμού και μιας κατάστασης, στην οποία δεν προσανατολίζεται ακριβώς η αντίδραση. Το αποτέλεσμα, αλλάζοντας και τα δύο, διατηρείται στη συμπεριφορά του οργανισμού ως μια τροποποίηση και στη συνείδηση ως ένα συναίσθημα και μία σκέψη. Αυτό το συνειδητό πεδίο αλλάζει· έχει τους δικούς του νόμους ροής και επανασυσχετισμού. Ο άνθρωπος σκέφτεται, σχεδιάζει, επιθυμεί, ενδοσκοπεί. Η συνείδηση είναι η συνεχής διείσδυση του νέου. Η συνείδηση είναι ένα σημάδι τροποποίησης της συμπεριφοράς. Ο άνθρωπος "μαθαίνει" από την εμπειρία, από τη διείσδυση του καινούργιου μέσα στον οργανισμό του. Η συνείδηση είναι το αποτέλεσμα της διάδρασης, και είναι ένας οδηγός για δράση.

Αλλά η δράση προϋποθέτει τον οργανισμό. Ο οργανισμός δρα. Αν η συνείδηση είναι απλά το σύνολο των τροποποιήσεων της συμπεριφοράς του ατόμου που λειτουργεί ως οδηγός για καινούργιες καταστάσεις, αν κάθε αποτέλεσμα αλλάζει τον οργανισμό και το περιβάλλον, η αλήθεια είναι το κριτήριο της δράσης. Ένα συστατικό της συνείδησης παράγεται μόνο μέσα από μια ένταση μεταξύ κατάστασης και αντίδρασης, που δεν ταιριάζουν απόλυτα σαν "το χέρι μες στο γάντι", και επειδή υπάρχει μια ασυμφωνία μεταξύ τους, δημιουργείται ενέργεια, θερμότητα, αντίληψη, συναίσθημα, καθώς το χέρι μπαίνει βιαίως μέσα στο γάντι, με αποτέλεσμα και το χέρι και το γάντι να αλλάζουν σχήμα. Η αλήθεια τότε παρουσιάζεται στον άνθρωπο μέσα από την προσπάθειά του να αλλάξει τον κόσμο. Αλλάζοντάς τον, φυσικά, αλλάζει τον εαυτό του.

Γι' αυτό το λόγο, η επιστήμη δεν αποτελεί μόνο μια υπόθεση. Είναι πάντα μια υπόθεση συν ένα πείραμα. Στο πείραμα υπάρχει μία ένταση ή μια αντίφαση μεταξύ των πεποιθήσεων –το σύνολο των αντιδράσεών του ως αποτέλεσμα της προηγούμενης εμπειρίας– και μιας δεδομένης κατάστασης – το κρίσιμο πείραμα ή η ανακάλυψη ενός κομματιού της πραγματικότητας που δεν ταιριάζει στην αντίδραση. Ως προς το αποτέλεσμα η υπόθεση αλλάζει. Η συνείδηση του ανθρώπου αλλάζει.

Γι' αυτό η ιστορία της επιστήμης είναι η συνεχής τροποποίηση της υπόθεσης μέσω του πειράματος. Με κάθε τροποποίηση η σχέση του ανθρώπου με την αντικειμενική πραγματικότητα αλλάζει – μετατρέπεται από ένα ον στο κέντρο του Σύμπαντος σε ένα ον στα όρια αυτού, και στη συνέχεια σε έναν άνθρωπο χωρίς κανέναν απόλυτο τόπο. Η αλήθεια πάντα εμφανίζεται ως το αποτέλεσμα της πετυχημένης αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Η αλήθεια μπορεί πάντα να βρεθεί μόνο μέσα από τις αλλαγές και την πραγματικότητα. Μέσω της ανάλυσης, μέσα από το στήσιμο ενός ψεύτικου κόσμου στο εργαστήριο, μέσω της μετακίνησής της θέσης του έτσι ώστε να δει μία έκλειψη, μέσα από πειράματα με τεχνητό φωτισμό –με όλους αυτούς τους τρόπους

ο άνθρωπος αλλάζει την πραγματικότητα, και όλα αυτά είναι προάγγελοι ακόμη μεγαλύτερων αλλαγών– γέφυρες, καράβια, δρόμοι, καλλιεργημένη γη. Κάθε φορά με το να αλλάζει την πραγματικότητα, δημιουργεί μια νέα αλήθεια, την οποία βρίσκει μόνο μέσα από αυτό τον τρόπο.

Γι' αυτό η αλήθεια δεν έχει κανένα νόημα χωρίς τη δράση. Με το να επιχειρεί κανείς να τη βρει μέσα από την απλή εξονυχιστική εξέταση στο συνειδητό πεδίο, μέσα από την "καθαρή" σκέψη, δε θα καταλήξει στην αλήθεια αλλά μόνο στην απλή σταθερότητα. Τα περιεχόμενα του νου αναμετρούνται με τον εαυτό τους χωρίς την παρέμβαση μιας εξωτερικής διαταραχής, οι οποίες όμως διαταραχές στην προηγούμενη ιστορία του πεδίου, είναι ακριβώς αυτές που το δημιούργησαν. Καθώς αμέτρητοι συνεκτικοί κόσμοι είναι δυνατοί, θα μπορούσαν να υπάρχουν αντίστοιχα τόσα κριτήρια για την πραγματικότητα, όσοι και άνθρωποι με διαφορετικές συνειδητές εμπειρίες.

Αλλά η δράση πάνω στη φύση απαιτεί συνεργασία για να μπορέσει να είναι πλήρως αποτελεσματική. Ο οργανισμός ο οποίος θα μπορέσει να κατέχει την περισσότερη αλήθεια, ο οποίος θα μπορέσει να διεισδύσει και αλλάξει ευρέως το περιβάλλον, θα είναι ένας οργανισμός ικανός να συνεργαστεί με άλλους οργανισμούς προς αυτήν την αλλαγή. Και μόνο ο συνδυασμός μέσω της διαδικασίας της εργασίας, παράγει μια ποιοτική αλλαγή. Αυτό που εκατομμύρια οργανισμοί κάνουν χωριστά, δε συγκρίνεται με αυτό που μπορούν να κάνουν σε συνεργασία για έναν κοινό σκοπό. Η αλήθεια εμφανίζεται ως το αποτέλεσμα της διαδικασίας της εργασίας, γιατί αυτή ακριβώς η διαδικασία είναι που απαιτεί και την ίδια στιγμή επιτάσσει τη συνεργασία των οργανισμών.

Με αυτό τον τρόπο εμφανίζεται τώρα ένας διαμεσολαβητικός όρος στην αλήθεια, τον οποίο αρχικά αναλύσαμε ως το αποτέλεσμα του απλού οργανισμού, όταν έρχεται αντιμέτωπος με το απλό περιβάλλον. Όμως τώρα ο απλός οργανισμός αντιμετωπίζει την κοινωνία και την κουλτούρα της, και το απλό περιβάλλον αντιμετωπίζει όχι τον οργανισμό από μόνο του, αλλά ένα τεράστιο μηχανισμό συνεργαζόμενων ανθρώπων.

Στην πραγματικότητα αυτό συμβαίνει εξαρχής. Η ίδια η διαδικασία της εργασίας δημιουργεί τη συνεργασία η οποία αλλάζει και επεκτείνει τις αντιδράσεις του οργανισμού, δημιουργεί αρκετές νέες καταστάσεις που καθιστούν δυνατή τη συζήτηση για την "αλήθεια". Από τις απαρχές της η διαδικασία της εργασίας, μέσω της κοινωνίας που παράγει, λειτουργεί ως διαμεσολαβητικός όρος στην παραγωγή της αλήθειας.

Από την αρχή η διαδικασία της εργασίας δημιουργεί το υλικό κεφάλαιο. Αρκετά απλό στην αρχή παίρνοντας τη μορφή απλών εργαλείων, εθίμων, μαγικο-επιστημονικών αντικειμένων, καρπών, καλυβών, αλλά ωστόσο πολύ σημαντικό ως απαρχή του πολιτισμού. Αυτά αποκτούν μια σημαντική σχέση ως προς το επιχείρημά μας, ότι όλα αυτά τα τόσο ανθεκτικά προϊόντα αναπαριστούν κοινωνικές αλήθειες. Το υνί αποτελεί μια δήλωση σχετικά με τη φύση της πραγματικότητας όσο και οι οδηγίες για το πώς να το χρησιμοποιούμε. Κάθε μια πλευρά είναι άχρηστη χωρίς την άλλη. Κάθε μία καθιστά δυνατή την ανάπτυξη της άλλης. Όλα αυτά τα κοινωνικά προϊόντα δημιουργούνται από τη φύση της πραγματικότητας, αλλά η μορφή τους αποδίδεται από τον οργανισμό μέσα στα πλαίσια της αλληλεπίδρασής του με την πραγματικότητα. Η φύση των

χωραφιών και των φυτών επιβάλλει πάνω στους οργανισμούς συγκεκριμένους τύπους συνεργασίας στη σπορά και τη συγκομιδή, και καθορίζει τη μορφή του υνίου. Επιβάλλει πάνω τους τη γλώσσα, με βάση την οποία αυτοί σηματοδοτούν τα καθήκοντα μεταξύ τους και παρακινούν ο ένας τον άλλο στην εκπλήρωσή τους. Μόλις εγκατασταθεί η διαδικασία της εργασίας, επεκτείνεται τόσο μακριά όσο η παρατήρηση των άστρων, τόσο πλατιά όσο η οργάνωση όλων των ανθρώπινων σχέσεων και τόσο αόριστα όσο η εφεύρεση των αριθμών, συγκεντρώνει και συσσωρεύει αλήθεια. Όλο και πιο γρήγορα αυτή πολλαπλασιάζεται και κινείται. Ο απλός οργανισμός έρχεται αντιμέτωπος από τη γέννησή του μέχρι σήμερα με μια πελώρια συσσώρευση κοινωνικής αλήθειας με τη μορφή κτιρίων, νόμων, βιβλίων, μηχανών, πολιτικών μορφών, εργαλείων, μηχανικών έργων, ολοκληρωμένων επιστημών. Όλα αυτά προκύπτουν από τη συνεργασία· όλα είναι κοινωνικά και κοινά. Παραγόμενη από αυτό το κεφάλαιο, η αλήθεια βρίσκεται στην προηγούμενη σχέση της κοινωνίας με το περιβάλλον, όπως αυτή συμπυκνώνεται μέσα σε αιώνες εμπειρίας. Στην πραγματικότητα δημιουργείται από τη σύγκρουση των κοινωνικών οργανισμών με τις νέες καταστάσεις κατά την πορεία της διαδικασίας της εργασίας.

Αλλά αυτή ακριβώς η πυκνότητα και η πολυπλοκότητα της "παγωμένης" αλήθειας, αυτή η ίδια η περιπλοκότητα μιας εξελιγμένης κουλτούρας και μιας λειτουργικής κοινωνίας, επιβεβαιώνει ότι ο απλός οργανισμός θα έρθει αντιμέτωπος με τη μεγαλύτερη δυνατή ποικιλία "καταστάσεων". Επιβεβαιώνει τη μεγαλύτερη δυνατή δραστηριότητα της συνείδησης του ανθρώπου, και το μέγιστο του αμοιβαίου μετασχηματισμού των αντιδράσεών του, των ενστίκτων του και του υλικού περιβάλλοντος. Θα υπάρξει μια ταχεία διείσδυση καινοτομίας. Αυτό από μόνο του θα παράξει μια νέα αλήθεια. Ο άνθρωπος ως βιωματικό άτομο, θα βρίσκεται συνεχώς στη θέση να αρνείται τις αλήθειες που του δίνονται από το κοινωνικό του περιβάλλον.

Έτσι βλέπουμε την αιτία των προφανών αντινομιών στην αλήθεια. Η αλήθεια εμφανίζεται να βρίσκεται στο περιβάλλον, να είναι αντικειμενική και ανεξάρτητη από εμένα. Παρόλα αυτά η προσπάθεια να εξάγω μια πλήρη μη-υποκειμενική αλήθεια από την εμπειρία παράγει μόνο μετρήσεις. Επιπλέον το περιβάλλον αλλάζει μόνο αργά, αλλά η αλήθεια της επιστήμης ή της πραγματικότητας όπως είναι γνωστή στον άνθρωπο έχει αλλάξει με ταχείς ρυθμούς.

Η αλήθεια τότε βρίσκεται στο δικό μου περιβάλλον, με άλλα λόγια, στη δική μου κουλτούρα, στα ανθεκτικά προϊόντα της διαδικασίας της εργασίας. Οι αλήθειες, αν και παρόμοιες με την έλλειψη καινοτομίας και στην προσκόλληση σε παλιές κληρονομημένες αντιδράσεις, είναι ωστόσο διαφορετικές από εκείνη την αντίδραση που αναδύεται από το ασυνείδητο, *μέσα* μου, ενώ τα κληροδοτήματα της κουλτούρας προβάλλονται σε μένα ως "καταστάσεις", ως πράγματα που έχουν διδαχθεί, μαθευτεί, ειπωθεί σε μένα, ως εμπειρία, ως *περιβάλλον*. Αλλά δε θεωρώ τον εαυτό μου δέσμιο των κοινωνικών κριτηρίων της αλήθειας· αντιθέτως είναι δουλειά μου να αλλάξω τις διατυπώσεις τους, όπου η εμπειρία μου αντιτίθεται σε αυτά.

***

Όμως, θα αναρωτιέται κανείς, ξεκινήσαμε να συζητήσουμε για την ομορφιά, και τώρα έχουμε πραγματευτεί μόνο την αλήθεια. Γράφοντας στο απόγειο της αγγλικής αστικής ποίησης, ενώ ταυτόχρονα η γερμανική αστική φιλοσοφία έφτανε στο ανώτερο σημείο της, ο Κιτς δήλωνε:

"Η ομορφιά είναι αλήθεια, η αλήθεια είναι ομορφιά – αυτό είναι ό,τι γνωρίζουμε στον κόσμο, και ό,τι χρειάζεται να γνωρίζουμε."

Ένας μοντέρνος αστός ποιητής, ο Τ.Σ. Έλιοτ, δήλωσε ανίκανος να καταλάβει τα λόγια αυτά του Κιτς, ακριβώς όπως οι μοντέρνοι αστοί φιλόσοφοι παρουσιάζουν τους εαυτούς τους ανίκανους να καταλάβουν τη διαλεκτική του Χέγκελ. Όμως, όπως είδαμε, η αναζήτηση της αλήθειας ήταν η μελέτη των αντικειμενικών στοιχείων του συνειδητού πεδίου. Είδαμε περαιτέρω ότι δεν θα μπορούσαν ποτέ να υπάρξουν εντελώς αντικειμενικά στοιχεία. Σε έναν κόσμο δομημένο με τέτοιο τρόπο, κατατετμημένο σε απλές μετρήσεις, τελικά η αλήθεια θα γινόταν μια απλή συνέπεια. Σε κάθε αντίληψη και σκέψη βρίσκουμε ένα θυμικό ή υποκειμενικό στοιχείο προσκολλημένο πάνω της. Δεν έχουμε ποτέ μία απλή κατάσταση αλλά πάντα μια αντίδραση σε μια κατάσταση.

Έτσι η αλήθεια δε στέκεται ποτέ από μόνη της ως "καθαρή". Προκύπτει πάντα μέσα από τη δράση, στην ενστικτώδη αντίδραση του οργανισμού όπως αυτή κατευθύνεται προς μια κατάσταση, τροποποιώντας και την ίδια και την κατάσταση, λαμβάνοντας ως αποτέλεσμα το συναίσθημα. Επομένως η απόλυτη, στατική, αιώνια αλήθεια είναι αδύνατη.

Όμως κάθε τέτοια δράση ενέχει μία επιθυμία, μία βούληση, έναν στόχο, φόβο, αποστροφή ή ελπίδα. Έτσι η αλήθεια εμφορείται πάντα από το υποκείμενο και το συναίσθημα. Αυτό δεν αποτελεί αποχρωματισμό. Όπως είδαμε ήδη, οποιαδήποτε ενδελεχής προσπάθεια να απαλλάξουμε την αλήθεια από κάθε θυμική απόχρωση απλά απαλείφει τον κόσμο, αφού γίνεται απλή γεωμετρία. Δεν αισθανόμαστε ότι απλά ανταποκρινόμαστε παθητικά σε μια κατάσταση, αλλά αισθανόμαστε ενεργά υποκείμενα και πηγές καινοτομίας. Κι αυτό είναι απαραίτητο, αφού κάθε συνδιαλλαγή με μια κατάσταση αλλάζει εμάς και έτσι μας μεταμορφώνει σε ένα νέο κέντρο δύναμης.

Αν ξεχωρίσουμε από τη συνείδηση όλα τα υποκειμενικά στοιχεία προσανατολιζόμαστε τότε στο ίδιο πεδίο *με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο*. Η σύνδεση μεταξύ υποκειμενικών συγκειμένων δεν αποτελεί πια εξωτερική πραγματικότητα, αλλά αντιδράσεις. Τώρα ταξινομούμε όλα τα συνειδητά συγκείμενα σε παρόμοιες αντιδράσεις (αγάπη, φόβο, αυτοσυντήρηση). Οι νόμοι της λογικής σκέψης γίνονται τώρα νόμοι της θυμικής συσχέτισης. Η θυμική συσχέτιση των ιδεών όπως ανακαλύφθηκε από τον Φρόυντ, η οποία έριξε άπλετο φως στον χώρο των ονείρων, δεν αποτελεί τόσο την ανακάλυψη μιας μυστικής σύνδεσης/σχέσης, όσο ένα νόμο που προκύπτει από τον τρόπο ανάλυσης των συνειδητών περιεχομένων. Αν τις ταξινομήσουμε με βάση τις αντιδράσεις ή τα σωματικά συστατικά, ανακαλύπτουμε ότι οι ιδέες συσχετίζονται μεταξύ τους θυμικά/συναισθηματικά. Αν τις ταξινομήσουμε με βάση τις καταστάσεις ή τα περιβαλλοντικά συστατικά ανακαλύπτουμε ότι σχετίζονται μέσω της συνάφειας και άλλων νόμων σχετικών με το περιβάλλον. Και οι δύο μέθοδοι είναι ισάξια σωστές. Και το συναίσθημα

και η σκέψη, και η αντίδραση και η κατάσταση φωτίζονται στα πλαίσια της μίας συνείδησης.

Όταν ασχολούμαστε με το όνειρο και την ονειροπόληση, η προσοχή εσωτερικεύεται· το σώμα παύει να ασχολείται στενά με την κατάσταση. Η αντίδραση ή το ενστικτώδες στοιχείο στη συνείδηση γίνεται τότε κυρίαρχο. Σ' αυτό οφείλεται και η αξία της φροϋδικής ή θυμικής ανάλυσης της συνείδησης σε τέτοιες περιπτώσεις. Όσο πιο βαθιά και σωματική η εννεύρωση, τόσο πιο κυρίαρχη γίνεται η αντίδραση. Όσο πιο εξωτερική και αισθητηριακή, τόσο πιο κυρίαρχη η κατάσταση. Το περιβάλλον παρά το ένστικτο είναι αυτό που δίνει τη βασική πληροφορία στη δομή του πεδίου της αντίληψης· η αντίδραση αποκαλύπτει τη μυστική δομή του πεδίου του φανταστικού.

Είναι πιθανό μια εξέλιξη να λάβει χώρα. Το σώμα μπορεί να βρίσκεται σε μια κατάσταση εσωστρέφειας, αδιάφορο για το άμεσο περιβάλλον του, και παρόλα αυτά να μην ονειρεύεται, αλλά να σκέφτεται. Να αγωνίζεται να διαμορφώσει το όνειρό του με βάση τη φύση όλων των περασμένων καταστάσεων, με βάση την εμπειρία του από την εξωτερική πραγματικότητα. Να προσπαθεί να συνειδητοποιήσει τους νόμους της εξωτερικής πραγματικότητας και να διεισδύσει στη φύση της. Αυτό είναι επιστήμη. Είναι επιστημονική σκέψη, όσο χοντρικά κι αν την προσεγγίζουμε, αφού έχει υπάρξει γνήσια σύνθεση μεταξύ του σχεδόν ασυνείδητου ονείρου γεμάτου από σωματικές παρορμήσεις και της συνειδητής αντίληψης με περιβαλλοντική μορφή. Αυτά συνενώνονται μέσα στη σκέψη. Το όνειρο προσελκύει ζωντάνια αλλά και περιορισμό από την αντίληψη· η αντίληψη με τη σειρά της αποκτά από το όνειρο την ευελιξία του ανασυνδυασμού, μια κινητήρια ώθηση προς έναν στόχο. Το αποτέλεσμα είναι η σκέψη, ως λογική επιστημονική σκέψη.

Αλλά το ίδιο οδηγεί επίσης σε μία άλλη εξέλιξη. Η συμπεριφορά δεν είναι μόνο εσω-σωματική και συνειδητή· γίνεται επίσης φανερή και ορατή στη δράση. Ο οργανισμός είναι συνειδητός και επηρεάζεται από το περιβάλλον, αλλά επίσης συμπεριφέρεται και δρα πάνω στο περιβάλλον. Στη συμπεριφορά του καθοδηγείται από την αντίληψη, αλλά η αντίληψη δε μπορεί να του παρέχει κάποιον στόχο. Η αντίληψη τον καθοδηγεί αλλά υποβάλλεται από το "ένστικτο". Το σωματικό στοιχείο στη συνείδηση παρουσιάζεται τώρα ως ένα πρόγραμμα για την αλλαγή – αυτό που "θέλουμε να κάνουμε". Προσπαθώντας να πραγματοποιήσουμε τις επιθυμίες μας μετασχηματίζονται και αυτές.

Αλλά η αντίληψη δεν είναι μια "καθαρή" αντίληψη – μια αντίληψη μόνο της παρούσας κατάστασης. Μέσω της εσωστρέφειας, μέσα από τη σκλήρυνση του ονείρου με αναμνήσεις παλαιοτέρων αντιλήψεων, η αντίληψη έχει γίνει "ορθολογική" σκέψη. Η αντίληψη διαστέλλεται σε ένα γενικότερο σχέδιο πραγματικότητας, όπως αυτό βιώνεται μέσα στο χρόνο. Ο λόγος ή η στέρεη γνώση τώρα καθοδηγεί το ένστικτο. Βοηθώντας στην αλλαγή του περιβάλλοντος, η ίδια η γνώση μετασχηματίζεται και γίνεται πιο αληθινή και ακριβής.

Αλλά πώς μπορώ εγώ, από μόνος μου, να επιφέρω έστω και μια μικρή αλλαγή στο περιβάλλον μου; Χρειάζομαι τη συνεργασία των άλλων ανθρώπων. Όμως κάτι τέτοιο προϋποθέτει αντιλήψεις που έχουμε από κοινού: πρέπει όλοι να έχουμε παρόμοιες απόψεις για την πραγματικότητα. Ο λόγος και η αντίληψη έτσι αποκτούν κοινωνικό πρόση-

μο, αποκρυσταλλώνονται σε γλώσσες, εργαλεία, τεχνικές. Αυτό έχει το πλεονέκτημα ότι μπορώ τώρα να απευθύνομαι όχι μόνο στη σύντομη εμπειρία προσωπικών αντιλήψεων, αλλά στο συνδυασμό λεπτομερειακά τεκμηριωμένων εμπειριών χιλιάδων γενεών, όπως αυτές έχουν διατηρηθεί στη γλώσσα, στο εργαλείο ή στην τεχνική. Αυτή είναι πια η κυρίαρχη πρακτική. Τα πράγματα ήταν έτσι όμως από την αρχή· ο άνθρωπος ανακάλυψε τον εαυτό του, μέσα από τις ανάγκες της διαδικασίας της εργασίας, έχοντας μία κοινή άποψη για την πραγματικότητα και κληρονομώντας τους σπόρους, την εμπειρία και τις συμβουλές της προηγούμενης γενιάς. Ακόμα και πριν από τη γλώσσα, η διαδικασία της εργασίας, ακόμα κι αν προϋπόθετε όχι κληρονομημένες αλλά διδαγμένες κυνηγετικές τακτικές, περιείχε μια κοινή αντίληψη περί του κόσμου, όσο ακατέργαστη κι αν ήταν αυτή, και δημιουργούσε μια Αλήθεια με έδρα όχι ολοκληρωτικά αυτόν τον ίδιο τον άνθρωπο αλλά το περιβάλλον του. Έτσι πολύ πριν η επιστήμη αποκτήσει ένα όνομα ή μια διακριτή οντότητα, δημιουργήθηκε ως ένα κοινωνικό προϊόν. Έτσι δημιουργήθηκε και επεκτάθηκε προτού καν υπάρξει η έννοια, ως μέρος της διαδικασίας της εργασίας.

Αλλά η διαδικασία της εργασίας, προϋποθέτοντας μια κοινωνική αντίληψη για τις ανάγκες του περιβάλλοντος, μια γενική συνείδηση στον άνθρωπο σχετικά με τους νόμους που υπάρχουν έξω από αυτόν στην πραγματικότητα, προϋποθέτει επίσης μία κοινωνική ενότητα της αντίδρασης σε αυτές τις ανάγκες και αυτό το περιβάλλον. Η αλληλεπίδραση παράγει την αλλαγή, και όσο η αλλαγή αυτή γίνεται πιο σκόπιμη, τόσο δημιουργεί αυξανόμενη συνείδηση όχι μόνο για τη δομή της πραγματικότητας αλλά και για τις προσωπικές ανάγκες. Ο στόχος είναι ένα μείγμα του τι είναι δυνατό και τι επιθυμητό, ακριβώς όπως η συνείδηση είναι ένα μείγμα του τι αποτελεί αντίδραση και τι κατάσταση. Ή, για να είμαι πιο ακριβής, ακριβώς όπως η συνείδηση είναι το προϊόν της έντασης μεταξύ μιας αντίδρασης και μιας κατάστασης που δεν ταιριάζουν απολύτως μεταξύ τους, έτσι κι ο στόχος είναι προϊόν της έντασης μεταξύ του δυνατού και του επιθυμητού. Αναγκάζονται να συναντηθούν και να συντεθούν με αποτέλεσμα να αλλάξουν, να συνενωθούν σε έναν εφικτό στόχο. Από όλα τα δυνατά και επιθυμητά, οι νόμοι της πραγματικότητας επιβάλλουν μόνο έναν γάμο, και το τέκνο δεν είναι άλλο από την επόμενη γενιά.

Όμως αν το επιθυμητό παραμείνει καθαρό και σαφές στο μυαλό μας, αν όλη η δράση κινητοποιείται σωματικά ή είναι αποτέλεσμα θέλησης και γι' αυτό έχει ένα θυμικό όπως και ένα αντιληπτικό στοιχείο – τότε πρέπει να υπάρχει μια κοινότητα επιθυμίας, όπως και μια κοινότητα αντίληψης. Πρέπει να υπάρχει μια κοινότητα ενστίκτου καθώς και μια κοινότητα γνώσης. Η καρδιά, όπως και η λογική, πρέπει να είναι κοινωνικά. Η κοινότητα πρέπει να μοιράζεται ένα κοινό σώμα όπως και ένα κοινό περιβάλλον. Οι ελπίδες της, όπως και τα πιστεύω της, πρέπει να είναι ένα. Αυτή την ελπίδα, η οποία είναι το αντίθετο της επιστήμης, μπορούμε να την ονομάσουμε τέχνη. Ακριβώς όπως η Αλήθεια είναι ο σκοπός της επιστήμης, έτσι η Ομορφιά είναι ο στόχος της τέχνης.

Αλλά και τα δύο χάνονται στην αθλιότητα αν προσπαθήσουμε να τα απομονώσουμε. Αν προσπαθήσουμε να τα αποκτήσουμε στην "καθαρή" τους μορφή, δεν παίρνουμε τίποτα. Και τα δύο είναι προϊόντα του ζώντος οργανισμού στον πραγματικό κόσμο, και

αυτό σημαίνει ότι κάθε στοιχείο καθορίζεται και από τον οργανισμό και από το περιβάλλον.

Είδαμε ότι η αναζήτηση της Αλήθειας και ο διαχωρισμός από όλα τα περιβαλλοντικά στοιχεία στο συνειδητό πεδίο, παρήγαγε όχι Αλήθεια αλλά σταθερότητα. Παρήγαγε έναν μη πραγματικό, μη υλικό κόσμο, χωρίς καμία ιδιότητα· τίποτα άλλο από μια απλή σειρά εξισώσεων. Η αναζήτηση της Ομορφιάς και ο διαχωρισμός από όλα τα θυμικά στοιχεία στο συνειδητό πεδίο, δεν παρήγαγε Ομορφιά αλλά φυσιολογία. Αυτό που παίρνουμε τελικά είναι το σώμα με τις αντιδράσεις του.

Όμως στην πραγματικότητα, η Αλήθεια και η Ομορφιά έχουν ήδη αναμειχθεί στη δράση, στην κοινωνική διαδικασία της εργασίας, έτσι όπως έχει οπτικοποιηθεί μέσα στην ανθρώπινη ιστορία. Από αυτή την άποψη είναι αδιαχώριστες. Η μια οδηγεί ακατάπαυστα στην άλλη. Η επιστήμη εμπλουτίζει συνεχώς τις αντιλήψεις, τις δυνατότητες, τον κόσμο με τον οποίο ασχολείται η επιθυμία του σώματος. Η τέχνη κάνει τις επιδρομές του σώματος μες στην πραγματικότητα πάντα πιο τολμηρές, ακούραστες, γεμάτες περιέργεια.

Για τον αστό φυσικά με τα ιδανικά κλειστά συστήματα, η Αλήθεια και η Ομορφιά, η τέχνη και η επιστήμη δεν εμφανίζονται ως δημιουργικές αντιθέσεις αλλά ως αιώνιοι ανταγωνιστές. Ακόμα και ο Κιτς που μπορούσε να αντιληφθεί τη συγγένειά τους, παραπονιόταν ότι η επιστήμη αφαίρεσε την ομορφιά από το ουράνιο τόξο. Κι αυτό γιατί όσο η επιστήμη και η τέχνη παρουσιάζονται ως διακριτές οντότητες –η μία με αποκλειστική έδρα το περιβάλλον (επιστήμη) και η άλλη την καρδιά (τέχνη)– πρέπει να φαίνονται ξεχωριστές και εχθρικές. Φαίνεται να δομούν δύο διαφορετικούς κόσμους από τους οποίους να μπορούμε να διαλέξουμε μόνο έναν. Ο ένας να είναι χωρίς ποιότητα, ο άλλος χωρίς πραγματικότητα, έτσι ώστε το δίλημμα να γίνεται ανυπόφορο. Μόνο όταν καταλάβουμε ότι ο διαχωρισμός είναι τεχνητός και ότι η αντίδραση και η κατάσταση εμπλέκονται σε όλη τη συνείδηση και είναι μέρος της κοινωνικής διαδικασίας η οποία γεννά και την Αλήθεια και την Ομορφιά – μόνο τότε μπορούμε να καταλάβουμε ότι δεν υπάρχει ο θανάσιμος ανταγωνισμός που υποθέταμε, αλλά ότι αντιθέτως, είναι αυτά τα αντίθετα που το καθένα δημιουργεί το άλλο. Η "κρυφή" σύνδεση μεταξύ των δύο είναι ο κόσμος της πραγματικής, χειροπιαστής κοινωνίας.

Σε όλα τα κοινωνικά προϊόντα, επομένως, συναίσθημα και αντίληψη, αντίδραση και κατάσταση αναπόφευκτα σμίγουν. Όχι απλά συναντιούνται αλλά ενεργοποιούν το ένα το άλλο. Στη γλώσσα κάθε λέξη έχει μια θυμική καθώς και μια γνωστική αξία. Το βάρος κάθε αξίας ποικίλει σε κάθε περίπτωση. Κάποιες λέξεις όπως τα επιφωνήματα, είναι σχεδόν απόλυτα θυμικά. Άλλες, όπως τα επιστημονικά ονόματα είναι σχεδόν πλήρως γνωστικά. Αλλά μια εντελώς θυμική γλώσσα –δηλαδή ήχοι που έχουν μόνο θυμικούς συσχετισμούς– παύει να είναι γλώσσα. Έχει γίνει μουσική. Μια εντελώς γνωστική γλώσσα –δηλαδή ήχοι που έχουν μόνο γνωστικούς συσχετισμούς– επίσης παύει να είναι γλώσσα· γίνεται μαθηματικά. Με αυτό τον τρόπο και οι δύο φαίνονται ότι ανταλλάσουν ρόλους. Η μουσική δεν αναφέρεται πια στην εξωτερική πραγματικότητα· αλλά δεν εξαφανίζεται μέσα στο σώμα· γίνεται εξωτερική πραγματικότητα για το σώμα. Για το σώμα, με το

άκουσμα της μουσικής οι ήχοι γίνονται περιβάλλον· τίποτα δεν αναφέρεται. Τα μαθηματικά, αν και δεν έχουν θυμική αναφορά, δεν εξαφανίζονται μέσα στο περιβάλλον. Αντιθέτως γίνονται καθαρή σκέψη· γίνονται το σώμα που λειτουργεί πάνω στο περιβάλλον. Το γνωστικό και το θυμικό δε μπορούν ποτέ να διαχωριστούν. Κάθε προσπάθεια για έναν τέτοιο διαχωρισμό απλά γεννά κάτι καινούργιο στο οποίο αυτά ενώνονται ξανά.

Όχι μόνο η γλώσσα αλλά όλα τα κοινωνικά προϊόντα έχουν ένα θυμικό ρόλο. Κάθε κοινωνία εξελίσσει τις δικές της χειρονομίες, στάσεις και συμπεριφορές. Σε αυτά περιλαμβάνονται αναφορές στην πραγματικότητα, το να δείχνεις σε κάτι, το απαραίτητο άνοιγμα της πόρτας για να περάσεις από αυτήν, ή το να σηκώσεις το φαγητό σου έτσι ώστε να τραφείς, ή το να κουνήσεις τα πόδια σου για να πας από το ένα μέρος στο άλλο. Σε αυτά όμως περιλαμβάνεται επίσης ένα θυμικό στοιχείο: όλα αυτά μπορούν να γίνουν "όμορφα" ή καλλιτεχνικά. Κάποιος μπορεί να δείξει με έναν συγκεκριμένο τρόπο, να ανοίξει την πόρτα ευγενικά, να φάει με ησυχία και ευγένεια, να περπατήσει αργά και με αξιοπρέπεια. Όλα αυτά είναι ομορφιά· όλα είναι επιθυμητά· όλα αυτά είναι ένα κοινωνικό προϊόν. Διαφορετικές κοινωνίες έχουν αρκετά διαφορετικές ιδέες για το τι είναι επιθυμητό σε αυτά τα πράγματα.

Όλα τα αντικείμενα, από ένα σπίτι ως ένα καπέλο, μοιράζονται αυτά τα γνωστικά και θυμικά στοιχεία. Ένα καπέλο έχει μια πραγματική γνωστική περιβαλλοντική λειτουργία, όπως έχει κι ένα σπίτι. Το καπέλο πρέπει να κρατήσει τη βροχή και τον ήλιο μακριά από το κεφάλι μας· το σπίτι πρέπει να κρατήσει έξω τον άνεμο και τον κακό καιρό, να αντισταθεί ίσως στον ληστή και στον άρπαγα. Αλλά και τα δύο τροποποιούνται μέσα από το θυμικό στοιχείο. Το καπέλο πρέπει να προσθέσει τιμή, αξιοπρέπεια και χάρη στο κεφάλι. Το σπίτι πρέπει να εκφράζει σεβασμιότητα ή δύναμη· και πρέπει να περιλαμβάνει δωμάτια ενός συγκεκριμένου σχήματος και μεγέθους, βάσει των συμπεριφορών και των κοινωνικών εθίμων της εποχής.

Η δράση που σχεδιάζεται μόνο για να εκφράσει έναν θυμικό σκοπό γίνεται, όπως και η μουσική, ένα περιβάλλον· ο χορός είναι ένα θέαμα. Η δράση που σχεδιάζεται μόνο για να εκφράσει έναν γνωστικό σκοπό και για να πετύχει ένα στόχο που δεν είναι ο ίδιος επιθυμητός, γίνεται η ίδια από μόνη της επιθυμητή, όπως στις προσομοιώσεις πτήσεων και στα ασήμαντα γκολ των αθλημάτων, όπου όλες οι ενέργειες κατευθύνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να εξασφαλίσουν κάτι που δεν είναι πραγματικά επιθυμητό. Μεταξύ του αθλήματος και του χορού απλώνονται όλες οι μορφές δράσεων σχεδιασμένων για να εξασφαλίσουν έναν θυμικό αλλά και πραγματικό σκοπό, δηλαδή, όλες οι μορφές εργασίας, από τη σπορά και τη συγκομιδή μέχρι τη βιομηχανική παραγωγή.

Όλες οι μορφές αναπαράστασης χαρακτηρίζονται από τον ίδιο δυισμό. Η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας απογυμνωμένη από θυμικά στοιχεία, δεν είναι ουσιαστικά μια αναπαράσταση αλλά ένα σύμβολο – το διάγραμμα. Η προσπάθεια να κάνουμε την αναπαράσταση καθαρά θυμική, χωρίς αναφορά στο περιβάλλον, παράγει αυτό που αποτελεί από μόνο του ένα περιβάλλον – την πόλη και το κτίριο. Ανάμεσά τους βρίσκεται ο πλούτος της εικονικής αναπαράστασης, η αρμολόγηση, το γλυπτό, το κινηματογραφικό και το θεατρικό έργο.

Σε πρωτόγονους πολιτισμούς αυτή η στενή δημιουργία Αλήθειας και Ομορφιάς μέσα από τη διαδικασία της εργασίας και η αμοιβαία σχέση τους είναι τόσο ξεκάθαρη που δε χρειάζεται επεξήγηση. Ο θερισμός είναι δουλειά, αλλά είναι επίσης χορός· έχει να κάνει με την πραγματικότητα, αλλά είναι επίσης ευχαρίστηση. Όλες οι κοινωνικές μορφές, χειρονομίες και συμπεριφορές έχουν έναν σκοπό για τους πρωτόγονους, και αυτός είναι γνωστικός και θυμικός. Ο νόμος δεν είναι μόνο η αποσαφήνιση μιας αλήθειας υπό αμφισβήτηση, αλλά και η ικανοποίηση των θεών, της έμφυτης αίσθησης δικαίου στις επιθυμίες του ανθρώπου. Οι μύθοι εκφράζουν τα πρωτόγονα ένστικτα του ανθρώπου και την αντίληψη της πραγματικότητας από αυτόν. Το πιο απλό ύφασμα ή οικιακό σκεύος έχει μια εσωτερική, εγγενή ομορφιά. Η δουλειά πραγματοποιείται ταυτόχρονα με το τραγούδι, και έχει το δικό της δεδομένο τελετουργικό. Όλες οι εργασίες έχουν τις δικές τους τυχερές ημέρες. Η Αλήθεια και η Ομορφιά, η επιστήμη και η τέχνη είναι πρωτόγονες, αλλά τουλάχιστον είναι ζωτικά αλληλένδετες, η κάθε μία δίνει ζωή στην άλλη.

Αποτελεί ειδικό επίτευγμα του μετέπειτα αστικού πολιτισμού η απογύμνωση της επιστήμης από την επιθυμία και της τέχνης από την πραγματικότητα. Το αληθινό δεν είναι πλέον όμορφο, γιατί το να είναι κάτι αληθινό στον αστικό πολιτισμό σημαίνει να είναι μη-ανθρώπινο. Το όμορφο δεν είναι πια πραγματικό, γιατί το να είναι κάτι όμορφο στον αστικό πολιτισμό σημαίνει να είναι φανταστικό.

Αυτή η κατάσταση είναι απλά ένα προϊόν της βασικής αστικής τοποθέτησης. Η δική μας πρόταση για την ομορφιά είναι αυτή: όποτε τα θυμικά στοιχεία σε κοινωνικά γνώριμα πράγματα δείχνουν κοινωνική οργάνωση, εκεί έχουμε ομορφιά, μόνο εκεί έχουμε ομορφιά. Η ενασχόληση αυτής της οργάνωσης είναι η τέχνη, και αυτό ισχύει σε όλα τα κοινωνικά γνωστά πράγματα, στα σπίτια, στις χειρονομίες, στις διηγήσεις, στις περιγραφές, στα μαθήματα, στα τραγούδια και στην εργασία.

Αλλά για τον αστό αυτή η πρόταση φαντάζει τερατώδης, γιατί αυτός έχει ανατραφεί πάνω στην αναρχία της κοινωνικής διαδικασίας. Αρνείται να την αναγνωρίσει. Αναγνωρίζει μόνο μία κοινωνική διαδικασία – εμπόρευμα-παραγωγή, και έναν μόνο κοινωνικό δεσμό – την αγορά. Ο αστός παράγει και αγοράζει από την αγορά, καθοδηγείται ως άτομο από κοινωνικές σχέσεις μεταμφιεσμένες στους νόμους της προσφοράς και ζήτησης.

Γι' αυτό κάθε προσπάθεια για κοινωνική συνείδηση, η οποία απαραίτητα προϋποθέτει τη χειραγώγηση των επιθυμιών, με άλλα λόγια "των νόμων" της προσφοράς και ζήτησης, του φαίνεται εξοργιστική. Αλλά αυτό ακριβώς είναι η τέχνη – η χειραγώγηση ή κοινωνική οργάνωση των επιθυμιών και με αυτό τον τρόπο των νόμων της προσφοράς και της ζήτησης. Η τέχνη προσφέρει αξίες που δεν είναι αυτές της αγοράς αλλά είναι αξίες-χρήσης. Η τέχνη μετατρέπει το "φθηνό" σε πολύτιμο και λίγες πινελιές χρώματος σε κοινωνικό θησαυρό. Γι' αυτό η αγορά είναι ο αμείλικτος εχθρός του καλλιτέχνη. Η τυφλή διαδικασία της αγοράς δολοφονεί την ομορφιά. Όλα τα κοινωνικά προϊόντα, καπέλα, αυτοκίνητα, σπίτια, οικιακά σκεύη και ρούχα, γίνονται κυρίως μη-όμορφα και εμπορευματοποιούνται, ακριβώς γιατί ο κατασκευαστής κατά την παραγωγή τους δε σκέφτεται την κοινωνική διαδικασία, δεν σχεδιάζει πώς θα ταξινομήσει κοινωνικά τις θυμικές τους αξίες σύμφωνα με τη χρήση τους, αλλά απλά πώς θα ικανοποιήσει τη ζήτη-

ση γι' αυτά με στόχο το υπέρτατο κέρδος για τον ίδιο. Αυτό τελικά επεκτείνεται σε εκείνα τα προϊόντα που δεν έχουν κανέναν άλλο σκοπό παρά τη θυμική κατάταξη – πίνακες, κινηματογραφικά έργα, μυθιστορήματα, ποίηση, μουσική. Επειδή κι εδώ επίσης η θυμική τους κατάταξη είναι κοινωνικά ασυνείδητη, επειδή δεν υπάρχει η συνειδητοποίηση ότι η ομορφιά είναι κοινωνικό προϊόν, παρατηρείται μια υποτίμηση ακόμα και αυτών των "καθαρότερων" μορφών καλλιτεχνικών προϊόντων. Έχουμε εμπορευματοποιήσει την τέχνη, πράγμα το οποίο παρέχει απλά ένα χάδι στις αισθήσεις. Ξυπνά και ικανοποιεί τα ένστικτα χωρίς να εκφράζει και να συνθέτει την ένταση μεταξύ του ενστίκτου και του περιβάλλοντος. Γι' αυτό υπάρχουν και τα μυθιστορήματα και τα έργα που ικανοποιούν κάθε επιθυμία μας· γι' αυτό και η τζαζ. Από κει και πέρα ο αστός πλημμυρίζει τον κόσμο με προϊόντα τέχνης ασύλληπτης αθλιότητας. Τότε, σε μια αντίδραση απέναντι στην προφανή υποτίμηση του έργου του καλλιτέχνη, η τέχνη αποσύρεται από την αγορά και γίνεται μη-κοινωνική, με άλλα λόγια προσωπική. Γίνεται "υπεροπτική" τέχνη που κλιμακώνεται σε προσωπική φαντασία. Το έργο τέχνης ως εμπόρευμα καταλήγει να γίνει φετίχ. Και τα δύο αποτελούν εξίσου σημάδια παρακμής του αστικού πολιτισμού εξαιτίας των αντιφάσεων που βρίσκονται στα θεμέλιά του.

Η φθορά του αστικού ασυνειδήτου καταστρέφει όχι μόνο το κοινωνικό προϊόν αλλά και τον παραγωγό. Η εργασία δεν έχει πια ως στόχο την επίτευξη ενός σκοπού και το κατόρθωμα του επιθυμητού, αλλά την αγορά και το χρήμα. Η εργασία γίνεται τυφλή και ασυνείδητη. Δεν γίνεται κατανοητό τι παράγεται και γιατί, αφού η εργασία προσανατολίζεται απλά στο χρήμα, το οποίο βρίσκεται στο επίκεντρο της ζωής. Έτσι κάθε συναισθηματικό στοιχείο εξαφανίζεται από την εργασία και γι' αυτό πρέπει να επανεμφανιστεί αλλού. Τώρα επανεμφανίζεται προσκολλημένο πάνω στο μυθικό αγαθό, το οποίο αναπαριστά τον ασυνείδητο δεσμό αγορά-χρήμα. Το χρήμα είναι η μουσική της εργασίας στην αστική κοινωνία. Το χρήμα επιτυγχάνει την αντικειμενική ομορφιά. Η ίδια η εργασία γίνεται όλο και πιο κακόγουστη και ενοχλητική, ενώ το χρήμα γίνεται όλο και πιο όμορφο και επιθυμητό. Γίνεται ο θεός της κοινωνίας. Έτσι επιτυγχάνεται η απόλυτη αποσύνθεση μιας κουλτούρας από θυμική άποψη, και η οποία έχει προκληθεί από τις ίδιες αιτίες που έχουν οδηγήσει στην αποσύνθεσή της από γνωστική άποψη.

Η ομορφιά, λοιπόν, εμφανίζεται από την κοινωνική οργάνωση των θυμικών στοιχείων σε κοινωνικά γνώριμα πράγματα. Εμφανίζεται από τη διαδικασία της εργασίας, επειδή δεν πρέπει απλά να υπάρχει συμφωνία σχετικά με τη φύση της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά επίσης συμφωνία σχετικά με τη φύση της επιθυμίας. Αυτή η συμφωνία δεν είναι στατική. Στην κοινωνική διαδικασία η εξωτερική πραγματικότητα γίνεται όλο και περισσότερο αντικείμενο εξερεύνησης, και αυτό αυξάνει το εύρος και το βάθος της σχέσης της με το περιβάλλον, ενώ καθεμία εκ νέου επάνοδος στην πραγματικότητα αλλάζει τη φύση της επιθυμίας, έτσι ώστε κι εδώ, να είναι απαραίτητες εκ νέου ενσωματώσεις. Αυτή η πίεση, τόσο στην επιστήμη όσο και στην τέχνη, εμφανίζεται σαν μια ατομική εμπειρία. Ο επιστήμονας κληρονομεί τις υποθέσεις, και ο καλλιτέχνης κληρονομεί τις παραδόσεις του παρελθόντος. Στην περίπτωση του επιστήμονα, είναι το πείραμα, ενώ στην περίπτωση του καλλιτέχνη μια εμπειρία ζωτικής σημασίας, η οποία

υποδηλώνει μια ασυμφωνία, μια ένταση, της οποίας η σύνθεση καταλήγει σε μια νέα υπόθεση ή σε ένα νέο έργο τέχνης. Φυσικά ο επιστήμονας καταλαβαίνει αυτή την ασυμφωνία ως λάθος, ως κάτι στο περιβάλλον, ενώ ο καλλιτέχνης ως μια παρόρμηση, ως κάτι στην καρδιά του.

***

Η επιστήμη και η τέχνη, όπως χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη γλώσσα, είναι πιο μερικές και περιορισμένες απ' ό,τι τις χρησιμοποιώ εγώ. Η επιστήμη, όπως χρησιμοποιείται γενικά, δεν περιλαμβάνει όλα τα γνωστικά στοιχεία της διαδικασίας της εργασίας, αλλά μόνο τα καινούργια στοιχεία. Ο επιστήμονας βρίσκεται στο μεταίχμιο, όπου νέες υποθέσεις γεννιούνται για να μετατρέψουν την τεχνική. Στο εργοστάσιο, στην οικοδομή, στις δουλειές του σπιτιού και σε όλες τις καθημερινές ασχολίες, τα γνωστικά στοιχεία είναι οικεία και παραδοσιακά. Πρόκειται για τεχνικές παρά για επιστήμη. Η κοσμοαντίληψη δεν διευρύνεται εδώ· η πραγματικότητα παραμένει όπως τη γνώριζαν οι πρόγονοί μας· αλλά ο επιστήμονας βρίσκεται ακριβώς στην άκρη διεύρυνσης αυτής της κοσμοαντίληψης. Εδώ εμφανίζονται συνεχώς νέες περιοχές· ασυμφωνίες στην εμπειρία προκύπτουν συνεχώς που τον αναγκάζουν να τροποποιήσει τις διατυπώσεις τού χθες. Το ίδιο ισχύει και για τον καλλιτέχνη. Στην καθημερινή ζωή, στις συμπεριφορές, επιθυμίες, ήθη, ελπίδες και πατριωτισμούς ακολουθούμε μια συγκεκριμένη ρουτίνα· αισθανόμαστε όπως οι πρόγονοί μας· αλλά ο καλλιτέχνης πολιορκείται συνεχώς από καινούργια συναισθήματα ακόμη ακαθόριστα, και συνεχώς προσπαθεί να συλλάβει ομορφιές και συναισθήματα ακόμη άγνωστα· μια ένταση μεταξύ παράδοσης και εμπειρίας συνεχώς ταλανίζει την καρδιά του. Ακριβώς όπως ο επιστήμονας είναι ο εξερευνητής καινούργιων περιοχών της εξωτερικής πραγματικότητας, έτσι και ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει συνεχώς νέες πτυχές της καρδιάς.

Και οι δύο λοιπόν είναι εξερευνητές, και αναγκαία γι' αυτό μοιράζονται μια αίσθηση μοναξιάς. Αλλά το ότι είναι μοναχικοί δεν σημαίνει ότι είναι μη-κοινωνικοί, ακριβώς γιατί πραγματοποιούν ένα κοινωνικό έργο. Δεν είναι μη-κοινωνικοί υπό την έννοια ότι ασχολούνται με το να τραβήξουν μέσα στον κοινωνικό κόσμο περιοχές προς το παρόν μη κοινωνικές, και γι' αυτό πρέπει να έχουν ένα πόδι και στους δύο κόσμους. Έχουν ένα πραγματικά συναρπαστικό έργο, το οποίο όμως αντίστοιχα με τα πλεονεκτήματά του έχει και μειονεκτήματα. Το κόστος για τον επιστήμονα είναι ότι ταξιδεύει χωρίς συναισθηματική συντροφιά, με μια ερημιά και ησυχία στην καρδιά. Ο καλλιτέχνης εξερευνά καινούργιες θάλασσες συναισθημάτων· δεν υπάρχει στέρεο έδαφος γνωστικής πραγματικότητας κάτω από τα πόδια του· ζαλίζεται και τυραννιέται. Εκείνοι που δε βρίσκονται στα όρια της κοινωνικής διαδικασίας μπορεί να νιώθουν ότι η ζωή τους ανανεώνεται λιγότερο αλλά αυτή είναι πιο στέρεη, μπορεί να νιώθουν ότι η ζωή τους έχει λιγότερη ποικιλία αλλά έχει μεγαλύτερη σταθερότητα. Οι αξίες τους είναι πιο γήινες, πιο αισθητικές, πιο ώριμες. Είναι ριζωμένοι, σίγουροι και γεμάτοι. Έχει έρθει η ώρα ο ανταγωνισμός μεταξύ επιστήμονα και καλλιτέχνη να σταματήσει· και οι δύο πρέπει να αναγνωρίσουν μια συγγένεια μεταξύ τους, όπως μεταξύ εξερευνητών της Αρκτικής και των τροπικών, ή μεταξύ των βεδουίνων των μοναχικών ερήμων και των ναυτικών στην απέραντη θάλασσα.

Όμως δεν πρέπει να υποθέσουν ότι μπορεί ποτέ να διαχωριστεί πλήρως η επιστήμη και η κοινωνική γνώση από την τέχνη και το κοινωνικό συναίσθημα. Η κοινωνική διαδικασία είναι πολύ σφιχτά πλεγμένη για κάτι τέτοιο. Η εισροή νέων αξιών λαμβάνει χώρα σε όλα τα μέρη· ο μόνος λόγος που αποκαλούμε ορισμένες λειτουργίες επιστημονικές ή καλλιτεχνικές είναι επειδή εκεί βλέπουμε την εισροή πιο καθαρά. Στην εκπαίδευση η γνωστική και η συναισθηματική παράδοση κυριαρχούν, αλλά από τη μία μεριά ακόμα και εδώ υπάρχει μια εισροή του καινούργιου και από την άλλη μεριά ο καλλιτέχνης και ο επιστήμονας εκπαιδεύονται και μαθαίνουν νέα πράγματα σε όλη τους τη ζωή.

Αν αυτό το θυμούνται, δεν θα κάνουν το λάθος να θεωρούν τους εαυτούς τους σε αντίθετους πόλους, μεταξύ των οποίων δημιουργείται ολόκληρη η κοινωνική διαδικασία. Αυτό είναι σα να υποθέτουμε ότι το κέρδος παράγει το κεφάλαιο. Στην πραγματικότητα το κέρδος παράγεται από το κεφάλαιο και μάλιστα συνεχώς το μεγεθύνει. Η επιστήμη και η τέχνη εκπροσωπούν το κέρδος πάνω στο κοινωνικό κεφάλαιο. Ωθούνται μέσα στις ερήμους του αγνώστου από τις ίδιες τις λειτουργίες της κοινωνίας. Ηγούνται αλλά έχουν κι οι ίδιες καθοδηγηθεί· βρίσκουν καινούργιους κόσμους ζωής, αλλά έχουν υποστηριχτεί από τους παλιούς. Πάντα βρίσκουμε ότι μόνο όροι από τη διαδικασία της εργασίας είναι ικανοί να περιγράψουν τη λειτουργία τους, και μόνο αυτό μπορεί να εξηγήσει τη φύση της Ομορφιάς και της Αλήθειας, το πώς κανείς δεν πρέπει να εφησυχάζει στην αλήθεια που του λένε τα μάτια του ή στην ομορφιά που δηλώνει η καρδιά του, αλλά πρέπει να προσπαθεί να βρει καινούργια αλήθεια, να μη μπορεί να βρει ησυχία αν δεν έχει δημιουργήσει μια νέα ομορφιά με τα ίδια του τα χέρια.

Ο καλλιτέχνης παίρνει κομμάτια της πραγματικότητας, κοινωνικά γνωστά, στα οποία ταιριάζουν θυμικοί συσχετισμοί και δημιουργεί έναν ψεύτικο κόσμο που κατασκευάζει μία νέα θυμική στάση, μία νέα συναισθηματική εμπειρία. Με αυτό τον τρόπο μια νέα ομορφιά γεννιέται ως αποτέλεσμα της κοινωνικής εργασίας.

Ωστόσο, αν τα έργα τέχνης είναι τεχνητά και η ομορφιά είναι ένα κοινωνικό προϊόν με ποιο τρόπο βρίσκουμε την ομορφιά στη φύση, στις θάλασσες, στα βουνά, στα λουλούδια;

Το να διαχωρίσουμε με αυτό τον τρόπο το φυσικό από το τεχνητό θέτει κινδύνους σαν κι αυτούς που θέτει η διάκριση μεταξύ περιβαλλοντικών και θυμικών στοιχείων στο πεδίο του συνειδητού, ή μεταξύ διανοητικών και υλικών ποιοτήτων. Η ίδια η κοινωνία είναι μέρος της φύσης, και γι' αυτό όλα τα τεχνητά προϊόντα είναι φυσικά. Αλλά και η ίδια η φύση όπως φαίνεται είναι προϊόν της κοινωνίας. Ο πρωτόγονος άνθρωπος δε βλέπει θάλασσες, αλλά το ποτάμι Ωκεανό· δε βλέπει θηλαστικά, αλλά ζώα προς βρώση. Δε βλέπει στον νυχτερινό ουρανό εκτυφλωτικούς κόσμους στο άπειρο κενό, αλλά μία οροφή διακοσμημένη με χρυσό. Γι' αυτό και όλα τα φυσικά πράγματα είναι τεχνητά. Μήπως αυτό σημαίνει ότι δε μπορούμε να κάνουμε καμία διάκριση μεταξύ φύσης και τέχνης; Αντιθέτως, μπορούμε σαφώς να διακρίνουμε δύο αντίθετα, αν και οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την αλληλοδιείσδυσή τους. Σε όλα τα φαινόμενα, από τα καπέλα ως τα αστέρια, από τις εποχές ως τις οικονομικές κρίσεις, από τις παλίρροιες ως τις κοινωνικές επαναστάσεις, μπορούμε να διακρίνουμε ποικίλους βαθμούς αλλαγής, ποικίλους βαθ-

μούς διείσδυσης του διαφορετικού. Η πιο γρήγορη εξέλιξη είναι αυτή της ανθρώπινης κοινωνίας, των εθίμων της, των πόλεών της, των χειροποίητων προϊόντων της. Η επόμενη σε ταχύτητα είναι αυτή των ζώων και φυτών. Η επόμενη αυτή του ηλιακού μας συστήματος. Και η επόμενη αυτή του γαλαξία. Στην πραγματικότητα ολόκληρο το σύμπαν αλλάζει αλλά αλλάζει με διαφορετικούς ρυθμούς. Ο χώρος των μεγαλύτερων αλλαγών, η ανθρώπινη κοινωνία, διαχωρίζει τον εαυτό της πέρα από το περιβάλλον των λιγότερων αλλαγών, αυτό που αποκαλούμε "φύση" – άστρα, βουνά, και λουλούδια. Πουθενά δε μπορούμε να τραβήξουμε μια ακριβή γραμμή· και σε όλες τις περιπτώσεις είναι ο άνθρωπος, ένα κοινωνικό προϊόν, που έρχεται αντιμέτωπος με τη φύση και βρίσκει ομορφιά σε αυτήν. Η φύση δε βρίσκει ομορφιά στη φύση· τα ζώα δεν κοιτούν τα λουλούδια ή τα αστέρια. Ο άνθρωπος πεθαίνει, και γι' αυτό είναι η κοινωνική διαδικασία η οποία έχει δημιουργήσει μέσα του την ικανότητα να βλέπει την ομορφιά στα λουλούδια και τα αστέρια. Αυτή η ικανότητα αλλάζει σε χαρακτήρα. Η θάλασσα είναι όμορφη για έναν Ευρωπαίο, για έναν αρχαίο Αθηναίο, για έναν νησιώτη της Πολυνησίας, αλλά δεν πρόκειται για την ίδια ομορφιά· πρόκειται πάντα για μια ομορφιά ριζωμένη στις κουλτούρες τους. Η παγωμένη θάλασσα προσφέρει στον ιθαγενή του Αρκτικού κύκλου μια διαφορετική ομορφιά από τη ζεστή θάλασσα του Κόλπου· και ο εκτυφλωτικός ήλιος του ισημερινού μία διαφορετική ομορφιά από τον αμυδρό ήλιο του μεσονυκτίου στην Αρκτική.

Εκείνα τα στοιχεία στη φύση που είναι τα πιο οικουμενικά και έχουν αλλάξει το λιγότερο στην ιστορία του ανθρώπου, αναμένεται να παράγουν, σε αλληλεπίδραση με αυτόν, μια πιο σταθερή ποιότητα. Γι' αυτό νιώθουμε εύλογα ότι υπάρχει κάτι απλό, πρωτόγονο και ενστικτώδες στην ομορφιά που βλέπουμε σε συγκεκριμένα πρωτόγονα, απλά πράγματα. Δεν πρέπει όμως να υπερβάλλουμε σε αυτό. Η πιο πλούσια και πιο σύνθετη εκτίμηση της φυσικής ομορφιάς ανήκει στον πολιτισμένο άνθρωπο, όχι στον πρωτόγονο. Μπορεί να είμαστε αντίθετοι στο έργο τέχνης που απεικονίζει το ανθεκτικό, αιώνιο βουνό, ως μια τεχνητή απεικόνιση προς μια φυσική ομορφιά, αλλά η διαφορά αυτή είναι ενός βαθμού. Και στις δύο περιπτώσεις η ομορφιά αναδύεται ως ποιότητα λόγω του ανθρώπου, κατά τη διάρκεια της κοινωνικής διαδικασίας, ατενίζοντας ένα κομμάτι του περιβάλλοντός του. Η αρχαία πόλη με τους φθαρμένους τοίχους, γεμάτη ιστορία και χαρακτήρα είναι μέρος της φύσης, και παρόλα αυτά είναι ένα εντελώς τεχνητό προϊόν· ο ήλιος το φωτίζει και ο άνεμος το διαβρώνει. Δεν υπάρχει διχοτόμηση μεταξύ φύσης και τέχνης, υπάρχει μόνο η διαφορά μεταξύ πρωτοπόρων και εγκατεστημένων κατοίκων.

Η τέχνη, λοιπόν, προσαρμόζει τα ένστικτα στο περιβάλλον και μέσα από αυτό τα αλλάζει. Η ομορφιά αποτελεί τη γνώση του εαυτού ως μέρος των άλλων εαυτών στον πραγματικό κόσμο, και αντικατοπτρίζει την ανάπτυξη, από άποψη πλούτου και περιπλοκότητας, των σχέσεών τους. Η επιστήμη προσαρμόζει το περιβάλλον στα ένστικτα και κάνοντας αυτό αλλάζει το περιβάλλον. Η αλήθεια είναι η γνώση του περιβάλλοντος ως δοχείο για τον εαυτό και τους άλλους εαυτούς που το γνωρίζουν και εν μέρει το αποτελούν.

Και τα δύο είναι προϊόντα της κοινωνικής διαδικασίας – δηλαδή και τα δύο πραγματώνονται στην πράξη. Η Αλήθεια και η Ομορφιά δεν αποτελούν στόχους της κοινω-

νίας, γιατί αμέσως μόλις γίνουν αυτοσκοποί παύουν να υπάρχουν. Δημιουργούνται ως στοιχεία της πλούσιας και σύνθετης ροής της πραγματικότητας. Ο επιστήμονας ή ο καλλιτέχνης αποτελούν απλά ένα ιδιαίτερο είδος ανθρώπου της πράξης· παράγει αλήθεια ή ομορφιά, όχι ως αυτοσκοπό αλλά ως το χρώμα μιας πράξης. Η συνείδηση, η κοινωνία, ολόκληρος ο κόσμος της κοινωνικής εμπειρίας, το σύμπαν της πραγματικότητας παράγονται από τη δράση, και μέσω της δράσης εννοούμε την ένταση μεταξύ οργανισμού και περιβάλλοντος που οδηγεί στην αλλαγή και των δύο και στην αφετηρία μιας νέας κίνησης. Αυτή η δυναμική σχέση υποκειμένου - αντικειμένου δημιουργεί όλα τα κοινωνικά προϊόντα – πόλεις, πλοία, έθνη, θρησκείες, τον κόσμο, τις ανθρώπινες αξίες.

Η αστική κουλτούρα είναι αδύνατο να παράξει πάνω στην αισθητική για τον ίδιο λόγο που τα περισσότερα από τα κοινωνικά προϊόντα της είναι μη-όμορφα. Αποσυντίθεται επειδή αρνείται να αναγνωρίσει την κοινωνική διαδικασία που είναι η δημιουργός κάθε συνείδησης, συναισθήματος, σκέψης και όλων των προϊόντων, στα οποία υπεισέρχονται το συναίσθημα και η σκέψη. Αφού η ιδεολογία είναι ριζωμένη στην κοινωνική διαδικασία, η παρακμή μιας οικονομίας πρέπει να επανεμφανιστεί ως μια παρόμοια αποσύνθεση στην τέχνη της επιστήμης που έχει τις ρίζες της εκεί. Οι αστικές οικονομικές αντιφάσεις είναι αστικές ιδεολογικές αντιφάσεις. Ο επιστήμονας και ο καλλιτέχνης ωθούνται από την ένταση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, παράδοσης και εμπειρίας. Αλλά η παράδοση είναι το συσσωρευμένο προϊόν της διαδικασίας της εργασίας του παρελθόντος, όπως αυτό διατηρείται, και η εμπειρία είναι μια εμπειρία της σύγχρονης κοινωνίας.

Μια τέτοια αποσύνθεση μπορεί μόνο να αποφευχθεί μέσω του μετασχηματισμού των σχέσεων, οι οποίες στις ίδιες τις ρίζες τους καταστρέφουν τις δημιουργικές δυνάμεις της κοινωνίας. Η αλλαγή είναι διαλεκτική· η μία ποιότητα γεννά την άλλη μέσα από την αποκάλυψη των αντιφάσεων που περιέχει, η ένταση των οποίων γεννά τη σύνθεση. Η αντίφαση στην καρδιά της αστικής κουλτούρας απογυμνώνεται, και αποκαλύπτεται όλο και πιο καθαρά ο ασίγαστος ανταγωνισμός μεταξύ των δύο τάξεων της αστικής οικονομίας, της αστικής και του προλεταριάτου. Η κυρίαρχη τάξη, η αστική, καθώς εκμεταλλεύεται την εργατική δύναμη του προλεταριάτου για το κέρδος, δημιουργεί μια ψευδαίσθηση, η οποία θέτει τις βάσεις για όλη τη δομή και ιδεολογία του αστικού πολιτισμού. Ο άνθρωπος θεωρείται ελεύθερος ανάλογα με το πόσο αγνοεί την κοινωνική διαδικασία, στα πλαίσια της οποίας αυτός λειτουργεί. Η αστική δραστηριότητα αντί να διέπεται από τη γνώση της κοινωνικής διαδικασίας, κυβερνάται από την αγορά, από τους νόμους της "προσφοράς και ζήτησης", από την ελεύθερη κυκλοφορία του χρήματος, με άλλα λόγια, από την απλή τυχαιότητα, αφού το τυχαίο είναι ο όρος του ανθρώπου για την άγνοια του ντετερμινισμού. Ο άνθρωπος θεωρείται ελεύθερος με βάση τα απεριόριστα δικαιώματα πάνω στην ιδιοκτησία: αλλά αυτό μόνο συγκαλύπτει την κυριαρχία των ολίγων, οι οποίοι κατέχουν τα μέσα παραγωγής και μπορούν να εμπορεύονται την εργατική δύναμη, πάνω στους πολλούς που δεν έχουν τίποτα άλλο να πουλήσουν από την εργατική τους δύναμη. Οι ολίγοι πιστεύουν ότι αυτή η κυρίαρχη δύναμη που εξασκούν τους καθιστά ελεύθερους, ότι οι πράξεις τους δεν καθορίζονται στην πράξη της κυριαρχίας· αλλά η

παρακμή –η εσωτερική κατάρρευση της οικονομίας στον πόλεμο και στην κρίση και της ιδεολογίας τους στην αναρχία– αποκαλύπτει ότι ούτε ακόμα κι αυτοί οι αφέντες δεν είναι ελεύθεροι, αλλά οι επιθυμίες τους έχουν διαλύσει την κουλτούρα τους.

Και ποιος μπορεί να το αλλάξει αυτό; Μόνο εκείνοι που έχουν συνείδηση των αιτιών της κατάρρευσης αυτής, εκείνοι που συνειδητοποιούν ότι δεν μπορεί κανείς να είναι ελεύθερος χωρίς συνειδητή κοινωνική οργάνωση, και ότι η εξουσία ανθρώπου πάνω σε άνθρωπο ακόμη κι αν αυτή συγκαλύπτεται, δεν είναι ελευθερία, αλλά ακόμα χειρότερα αν συγκαλύπτεται, τότε είναι απλή άγνοια των αναγκών της κοινωνίας. Οι προλετάριοι είναι ακριβώς εκείνοι που γνωρίζουν όλα αυτά μέσα από την πίεση της οικονομίας, το βάρος της οποίας κουβαλούν στις πλάτες τους.. Στους αγώνες τους κατά της εκμετάλλευσης μαθαίνουν ότι μόνο η συνειδητοποιημένη οργάνωση, τα συνδικάτα και οι εργοστασιακές πράξεις, μπορούν να τους απελευθερώσουν από την καταπίεση. Όταν βλέπει τα αφεντικά του, τους αστούς, ανίσχυρους να αποτρέψουν τον πόλεμο, την ανεργία και την παρακμή της οικονομίας που έχουν οικοδομήσει, το προλεταριάτο μαθαίνει ότι αυτή η εξουσία του ανθρώπου πάνω στον άνθρωπο, όπως εξασκείται με μια απλή νομοθετική πράξη και παγιώνεται σε ένα ιδιοκτησιακό δικαίωμα, δεν είναι ελευθερία για καμία από τις δύο τάξεις. Είναι απλά μια απατηλή παράκαμψη στην οποία η ανθρωπότητα ήταν για καιρό χαμένη. Η ελευθερία εμφανίζεται, κοινωνικά, όταν οι άνθρωποι δεν παρακάμπτουν την κοινωνία με βάση τη δική τους "θέληση" αλλά μαθαίνουν τις ανάγκες της δικής τους φύσης και της εξωτερικής πραγματικότητας και έτσι μοιράζονται έναν σκοπό από κοινού. Τότε ο κοινός στόχος και η φύση της πραγματικότητας αποκλειστικά καθορίζουν τη μοναδική δυνατή δράση χωρίς καταναγκασμό, όπως όταν δύο άνθρωποι συνενώνονται, χωρίς "διαταγές", για να σηκώσουν μία πέτρα που βρίσκεται στο μονοπάτι τους. Μέσα από μία τέτοια αντίληψη, μία νέα επιστήμη, μία νέα τέχνη και μία νέα κοινωνία είναι ήδη φανερή και για να την οικοδομήσουμε χρειάζεται ένα προλεταριάτο το οποίο έχει ήδη ανατρέψει την αστική τάξη και με την επανάσταση και την ανοικοδόμηση έχει μετασχηματίσει τον πολιτισμό. Σε μία κοινωνία η οποία βασίζεται στη συνεργασία, και όχι στον καταναγκασμό, και η οποία έχει συνείδηση και όχι άγνοια της αναγκαιότητας, οι επιθυμίες όπως και οι γνώσεις μπορούν να αξιοποιηθούν κοινωνικά ως μέρος της κοινωνικής διαδικασίας. Η ομορφιά τότε θα επιστρέψει ξανά, για να εισέλθει σε κάθε μέρος της κοινωνικής διαδικασίας. Δεν αποτελεί όνειρο ότι η εργασία δε θα είναι πια άσχημη, και τα προϊόντα της εργασίας θα είναι για άλλη μια φορά όμορφα.

* Το παρόν είναι ένα κεφάλαιο του *Further Studies in a Dying Culture*. Μετάφραση: Σοφία Χατζοπούλου.

Χ. Τζ. Γουέλς. Μια Μελέτη στον Ουτοπισμό

του Κρίστοφερ Κόντγουελ*

«Ο τρόπος σκέψης των Ουτοπικών, επικράτησε για πολύ καιρό στις σοσιαλιστικές ιδέες του 19ου αιώνα και εξακολουθεί ακόμη και σήμερα να κυριαρχεί σε μερικές από αυτές. Μέχρι πολύ πρόσφατα οι Γάλλοι και οι Άγγλοι Σοσιαλιστές, όφειλαν να αποτείουν φόρο τιμής σε αυτόν... Για όλους αυτούς, ο σοσιαλισμός είναι η έκφραση της απόλυτης αλήθειας, του λόγου και της δικαιοσύνης, και χρειάζεται μονάχα να τον ανακαλύψουμε για να κατακτήσει τον κόσμο χάρη στην δύναμή του. Και σαν απόλυτη αλήθεια που είναι, είναι ανεξάρτητος από το χρόνο, το χώρο και την ιστορική εξέλιξη του ανθρώπου, και είναι μονάχα θέμα τύχης το πού και το πότε θα ανακαλυφθεί. Όλα αυτά, η απόλυτη αλήθεια, ο λόγος και η δικαιοσύνη είναι διαφορετικά πράγματα για τον ιδρυτή της κάθε διαφορετικής σχολής. Και καθώς κάθε μια από αυτές τις εκδοχές της απόλυτης αλήθειας, του λόγου και της δικαιοσύνης καθορίζεται από την υποκειμενική αντίληψη του καθένα, τις συνθήκες της ύπαρξής του, το εύρος της γνώσης του και της πνευματικής κατάρτισής του, δεν θα μπορούσε να υπάρξει διαφορετική κατάληξη σε αυτή την αντιπαράθεση των απόλυτων αληθειών, από ένα αμοιβαίο αλληλοαποκλεισμό τους. Ως εκ τούτου, από αυτή την κατάσταση δεν θα μπορούσε να προκύψει τίποτα, παρεκτός ενός είδους εκλεκτικού σοσιαλισμού του μέσου όρου, ο οποίος μάλιστα, κυριαρχεί ως σήμερα στο μυαλό των περισσότερων σοσιαλιστών εργατών στην Γαλλία και στην Αγγλία. Πρόκειται δηλαδή για ένα συνονθύλευμα από διάφορες εκδοχές διαφόρων απόψεων· ένα συνονθύλευμα από κριτικές διατυπώσεις, οικονομικές θεωρίες και εικόνες μιας μελλοντικής κοινωνίας από τους θεμελιωτές των διαφόρων αιρέσεων. Και μάλιστα, ένα συνονθύλευμα που παράγεται τόσο ευκολότερα, όσο περισσότερο οι διατυπώσεις αμβλύνονται μέσα στην αντιπαράθεση, όπως ακριβώς ένα βότσαλο λειαίνεται μέσα σε ένα ρυάκι».

Φ. Ένγκελς, *Ουτοπικός και Επιστημονικός Σοσιαλισμός.*

Είναι προφανές ότι καιρό πριν ο H. G.Wells γίνει διάσημος σαν συγγραφέας, ο συνεργάτης του Μαρξ, στην ανάλυση που παρατέθηκε παραπάνω, είχε χαρακτηρίσει με ακρίβεια τον ουτοπισμό του Wells. Ο Ένγκελς δεν ενδιαφερόταν μόνο για το φαινόμενο που συνιστά κάθε ουτοπικός σοσιαλιστής, ο οποίος νιώθει ότι γνωρίζει μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια το τι ο κόσμος θα όφειλε να είναι, αλλά και για το πώς, όταν αυτοί οι ου-

τοπικοί σοσιαλιστές που ο καθένας έχει τη δική του ιδιαίτερη και εντελώς διαφορετική από όλους τους άλλους αντίληψη, προσπαθούν να συνεργαστούν με οποιοδήποτε τρόπο, τίποτα δεν μπορεί να προκύψει παρά από μια γενική θολή και ασαφής αναστολή της δράσης. Αυτό το μείγμα, όπως έλεγε ο Ένγκελς, είναι ένα συνονθύλευμα.

Η ιδιαιτερότητα του H.G. Wells, ωστόσο, και το σημείο στο οποίο ο ίδιος, σαν μεταγενέστερη εξέλιξη της σχολής, διαφέρει από τους προηγούμενους ουτοπικούς σοσιαλιστές στους οποίους έχει αναφερθεί ο Ένγκελς, είναι ότι αυτός δεν είναι ένας ακόμη που συνέβαλε στο συνονθύλευμα, αλλά το συνονθύλευμα το ίδιο. Αυτό ήταν αναπόφευκτο. Η μπερδεμένη σκέψη του Wells, δεν οφείλεται, όπως υποδεικνύει αφελώς ο ίδιος στο έργο του *Πείραμα στην Αυτοβιογραφία,* σε κάποια ιδιαιτερότητα του αίματος στον εγκέφαλό του, αλλά στην αναρχία που χαρακτήριζε τον κόσμο στον οποίο γεννήθηκε. Για τους πρώτους ουτοπικούς σοσιαλιστές, ο κόσμος ήταν κάτι συγκεκριμένο, γιατί οι αστικές αξίες ήταν ακόμα συγκεκριμένες. Η ισότητα, η ελευθερία και η δημοκρατία ήταν έννοιες που έμοιαζε να έχουν νόημα. Πώς γίνεται να έχουν τώρα, όταν η ισότητα με κάποιο παράξενο τρόπο έχει μετατραπεί σε κυριαρχία, η ελευθερία σε μισθωτή σκλαβιά και η δημοκρατία σε φασιστικό ιμπεριαλισμό;

Η απόλυτη ελευθερία των ουτοπικών σοσιαλιστών ήταν οι αστικές αξίες της εποχής τους, οι οποίες είχαν υποστασιοποιηθεί ως αιώνιες. Έτσι είναι και του Wells. Αλλά στην εποχή του Ένγκελς αυτές οι αξίες δεν μετασχηματίζονταν τόσο γρήγορα, ούτως ώστε να μετατρέπονται στο αντίθετό τους σχεδόν εν μια νυκτί. Στην εποχή του Wells αυτό είναι που συνέβη ακριβώς. Και έτσι, κάθε χρόνο βλέπουμε τον Wells και τους ομοίους του με μια διαφορετική ουτοπία και μια νέα κοσμοεικόνα. Ο Wells βρίσκεται στη δυσάρεστη θέση ενός ράφτη του οποίου ο χάρακας αλλάζει ιδιότροπα μήκος κάθε νύχτα. Κάθε πρωί μετράει υπομονετικά πόσες γιάρδες είναι το ύφασμα, και το αποτέλεσμα είναι μια μακρά διαδοχή από ένα μη συνεκτικό υλικό. Με κάθε νέο του βιβλίο ο Wells βρίσκει Ουτοπίες που βασίζονται σε νέες αρχές· νέες μορφές σωτηρίας για τον άνθρωπο· καινούριες απόκρυφες ασθένειες, που προκαλούν την τρέχουσα δυσφορία· καινούριοι Θεοί και αόρατοι βασιλιάδες.

Είναι το παράλογο όλων αυτών που αρρωσταίνει τον Wells. Αν ήταν μόνο ο άνθρωπος λογικός. Ωστόσο σίγουρα, ο άνθρωπος δύσκολα μπορεί να κατηγορηθεί για τη μη εμπιστοσύνη στο λόγο εφόσον αυτός, στα χέρια του Wells, παράγει τέτοια μεγάλη ποικιλία λύσεων, από μια παγκόσμια δημοκρατική ομοσπονδία ως ένα κόσμο που κυριαρχείται από αφεντικά Σαμουράι, από το φιλελεύθερο φασισμό μέχρι την περίπτωση του Τραστ Εγκεφάλων του Ρούσβελτ, και από μια ανοιχτή συνωμοσία ως έναν άθλιο και καταστροφικό πόλεμο για να σωθεί ο πολιτισμός. Σίγουρα, αντί να εμπιστεύεται κανείς το μέτρο της ιδεολογίας του Wells, θα ήταν καλύτερα να μετρήσει το υλικό του με τον παλιό βικτωριανό αστικό τρόπο. Άλλοι άνθρωποι έχουν τα δικά τους διαφορετικά πρότυπα για την απόλυτη αλήθεια, το λόγο και τη δικαιοσύνη, βάσει της θέσης τους στο αστικό σύστημα, και οι εντελώς δικαιολογημένες και εύλογες ουτοπίες του Wells δεν έχουν απήχηση σε όλους τους. Για τον θεοφοβούμενο λαό τα ήθη μερικών εκ των ουτοπιών του κυρίου Wells φαίνονται εντελώς άδικα. Για το εμπόριο ρούχων η γύμνια

του *Άνθρωποι Όπως οι Θεοί* φαίνεται να απέχει πολύ από το θεϊκό. Οι άνθρωποι των επιχειρήσεων θεωρούν πως οι επιστήμονες είναι αδικαιολόγητα σημαντικοί σε αυτά τα κράτη του αύριο. Ακόμα και εκείνοι που οι αντιλήψεις τους περί του απολύτου είναι παρόμοια απλοϊκές και μικροαστικές όπως του Wells, δεν μπορούν να καταπολεμήσουν ένα δυσάρεστο συναίσθημα ότι αυτό το τέλειο, δίκαιο, ευτυχισμένο και όμορφο κράτος που σκιαγραφεί, θα είναι απερίγραπτα βαρετό.

Γιατί ο Wells είναι μικροαστός, και από όλα τα παράγωγα της κεφαλαιοκρατίας, τίποτα δεν είναι πιο αντιπαθητικό από αυτή την τάξη. Όποιος δεν αποδεσμευτεί από αυτήν, είναι σίγουρα καταδικασμένος. Αποτελεί μια τάξη της οποίας ολόκληρη η ύπαρξη βασίζεται κατ' ανάγκη σε ένα ψέμα. Λειτουργικά υφίσταται εκμετάλλευση, αλλά επειδή μπορεί να μοιράζεται ορισμένα από τα ψίχουλα της εκμετάλλευσης που πέφτουν από το πλούσιο αστικό τραπέζι, ταυτίζεται με το αστικό σύστημα από το οποίο, είτε ως διευθυντής τράπεζας, είτε ως μικροϊδιοκτήτης καταστήματος, είτε ως ανώτερος οικιακός υπηρέτης, φαίνεται να εξαρτάται. Η τάξη αυτή έχει μόνο μια αξία στη ζωή της, η οποία δεν είναι άλλη από τη βελτίωση της θέσης της, το να πλησιάσει πιο κοντά στα καλά αστικά αγαθά που βρίσκονται από πάνω της. Ταυτόχρονα, έχει μόνο ένα φόβο, αυτόν της πτώσης από τη σεβασμιότητα στην προλεταριακή άβυσσο η οποία, καθώς βρίσκεται πολύ κοντά, φαίνεται ιδιαίτερα επικίνδυνη. Είναι μια τάξη χωρίς ρίζες, η οποία χαρακτηρίζεται από ατομικισμό και μοναξιά, ενώ μόνιμα αντιμετωπίζει έναν ανταγωνιστικό κόσμο. Δεν θα γνωρίσει ποτέ την ασφάλεια της πλούσιας αστικής τάξης, ούτε και τη συντροφικότητα της εργατικής τάξης. Δεν μπορεί με τίποτα να ικανοποιηθεί, καθώς αγωνίζεται μόνιμα για τη βελτίωση της θέσης της. Είναι η πλέον παραπλανημένη τάξη, καθώς δεν έχει την κυνικότητα του εργάτη με τις πρακτικές αποδείξεις για τις φαντασιώσεις της αστικής τάξης ή τον κυνισμό των αστών διανοουμένων, που αν και τις διατηρούν για τους δικούς τους σκοπούς, διακρίνουν τις αυταπάτες της θρησκείας, των δικαιωμάτων, του πατριωτισμού και της κεφαλαιοκρατικής «φιλοπονίας» και «προβλεπτικότητας». Δεν διαθέτει δικές της παραδόσεις και δεν υιοθετεί εκείνες των εργατών, τις οποίες απεχθάνεται, αλλά εκείνες των αστών, οι οποίες είναι στείρες γι' αυτή, καθώς δεν συμβάλλει στη δημιουργία τους. Αυτός ο κόσμος, που περιγράφεται πολύ καλά στο *Πείραμα στην Αυτοβιογραφία*, είναι σαν ένας απαίσιος βάλτος γεμάτος λάσπη και πικρία και χωρίς καν την προοπτική της λύτρωσης της τραγωδίας.

Όλοι προσπαθούν να ξεφύγουν από αυτό το βάλτο. Πρόκειται για έναν κόσμο του οποίου κινητήρια δύναμη είναι απλά αυτή, να δραπετεύσεις από αυτό που γεννήθηκες, να ανέλθεις, να γίνεις πλούσιος, ασφαλής, αφεντικό. Και η κεφαλαιοκρατική ανάπτυξη μεγεθύνει το βάθος αυτού του κόσμου, καθιστά τον πλούτο, την ασφάλεια και την ελευθερία όλο και περισσότερο ανέφικτους στόχους και συνεπώς ενισχύει τον τρόμο του. Όλο και περισσότερο η έκφραση ενός μικροαστού είναι αυτή ενός προσώπου γεμάτου μικροπρέπεια, ματαιότητα και δυσφορία. Η ζωή με τα προβλήματα και τα αδιέξοδά της μοιάζει να τους προδίδει σε κάθε στροφή. Νιώθουν απογοητευμένοι και πληγωμένοι. Τα πράγματα είναι πολύ μεγάλα για τα δικά τους μέτρα. Σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες του Wells από τον Kipps ως τον Clissold ψυχολογικά έχουν ακριβώς αυτό το τυπικό

μικροαστικό προφίλ. Δεν μπορούν διόλου να κατανοήσουν το λόγο που όλα είναι τόσο περίπλοκα, γιατί ο άνθρωπος φέρεται άλογα, γιατί η ζωή είναι τόσο δύσκολη, ακριβώς επειδή οι ίδιοι είναι τόσο παράλογοι. Αποτελούν γέννημα της ανευθυνότητας και του αναχρονισμού του κεφαλαίου όπως αυτά εκφράζονται στην πιο οξυμένη τους μορφή. Και αυτό δεν το κατανοούν.

Οι τρόποι για να ξεφύγει κάποιος από τον κόσμο των μικροαστών είναι πολλοί. Ένας εξ αυτών είναι να εκπέσουν οι ψευδείς αστικές αυταπάτες και να πέσει κανείς στην κόλαση του προλεταριάτου, γεγονός πάντα επίφοβο. Τότε ανακαλύπτει κανείς έναν κόσμο σκληρό και επίπονο, αλλά με σαφείς αξίες, οι οποίες προέρχονται από τη θέση και το ρόλο που διαδραματίζει μέσα στην κοινωνία. Η ιδιότυπα φοβερή γεύση της μικροαστικής πικρίας τότε εξαφανίζεται, γιατί τώρα οι κοινωνικές δυνάμεις που παράγουν δυστυχία –ανεργία, φτώχεια και στερήσεις– προέρχονται ξεκάθαρα από τα πάνω, από τα έξω, από ένα ξένο κόσμο. Τους συναντά κανείς ως μέλη μια τάξης, σαν συντρόφους στην ατυχία, και αυτό γεννά τόσο τη συμπάθεια όσο και την οργάνωση που τους επιτρέπει ευκολότερα να σταθούν όρθιοι. «Είναι ο φτωχός αυτός που βοηθά τον φτωχό». Οι προλετάριοι οφείλουν να μισούν, όχι ο ένας τον άλλο, αλλά απρόσωπα πράγματα, όπως ο πόλεμος, η οικονομική ύφεση και η άνθιση ή κοινωνικές τάξεις έξω από την δική τους τάξη – τα αφεντικά, τους πλούσιους.

Η ιδιότυπη συμφορά των μικροαστών είναι πως κατ' ανάγκη οφείλουν να μισούν ο ένας τον άλλον. Δεν είναι απρόσωπα πράγματα ή κοινωνικές τάξεις έξωθεν αυτών που τους βλάπτουν και τους σέρνουν στην καταστροφή και στη φτώχεια, αλλά φαίνεται να είναι άλλα μέλη της δικής τους τάξης. Είναι ο καταστηματάρχης στην απέναντι πλευρά του δρόμου, ο αντίπαλος μικρέμπορος, η οικογένεια της διπλανής πόρτας με τους οποίους ενεργά ανταγωνίζονται. Κάθε επιτυχία ενός μικροαστού είναι και μια μαχαιριά στην καρδιά ενός άλλου. Κάθε αποτυχία του ενός είναι αποτέλεσμα της δραστηριότητας ενός άλλου. Καμία συντροφικότητα και καμιά αλληλεγγύη δεν είναι δυνατή. Το μίσος ενός μικροαστού εκτείνεται από τους εργάτες και την άβυσσο που εκτείνεται κάτω του και πάντα τον περιμένει, ως τους επιτυχημένους μικροαστούς που βρίσκονται από πάνω, τους οποίους ζηλεύει και μισεί.

Η ανάπτυξη της κεφαλαιοκρατίας ενισχύει και τις δύο αυτές τάσεις, την αλληλεγγύη μεταξύ των εργατών και την διχόνοια και την πικρία των μικροαστών.

Είναι επίσης πιθανό να καταφέρει κανείς να ανέλθει κοινωνικά. Πολλοί καλούνται σε αυτό. Όλοι όσοι δεν βουλιάζουν μέσα στο προλεταριάτο προσπαθούν να ανέβουν. Μόνο λίγοι επιλέγονται. Μόνο λίγοι κατορθώνουν να περάσουν στις τάξεις των πλουσίων αστών. Ο Wells είναι ένας από αυτούς τους λίγους. Η ιστορία αυτής της απότομης, άγριας πάλης και της τελικής της επιτυχίας, με όρους του βιβλιαρίου τραπέζης του Wells, έχει καταγραφεί στην *Αυτοβιογραφία* του.

Κάποιοι προσπαθούν να διαφύγουν στον κόσμο της τέχνης και της καθαρής σκέψης. Αλλά αυτή η έξοδος διαφυγής γίνεται όλο και πιο δύσκολη. Ας πάρουμε για παράδειγμα την περίπτωση του καλλιτέχνη στη θέση του νεαρού Wells. Ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τέχνη θα εμφανιστεί σε αυτόν ίσως σαν ένα ενδιαφέρον για την ποίηση, το διήγημα

και τη νέα τεχνική μυθιστοριογράφου. Επίπονη και αντιπαραγωγική στην αρχή, η μελέτη για το έργο του θα είναι επίσης και μη οικονομική. Δεν θα πληρώνεται. Αλλά πώς θα ζήσει; Θα προλεταριοποιηθεί; Θα αντέξει να πεινάσει μέσα σε μια σοφίτα για μια φτωχή αμοιβή; Αλλά η πείνα σε μια σοφίτα σαν απόβλητος και περιφρονημένος από την κοινότητα θα καθορίσει κατ' ανάγκη ολόκληρη την προοπτική του ως καλλιτέχνη. Θα γράφει αντιδρώντας εκ μέρους ή ενάντια στην προλεταριοποίηση, ή σαν ένας αποτυχημένος μικροαστός, ή σαν ένας άνθρωπος που εξέπεσε στο λούμπεν προλεταριάτο και όλη η κοινωνία θα προβάλλει σε αυτόν καταπιεστική, σάπια και εχθρική. Επιπλέον, η τέχνη η ίδια σε εκείνη την εποχή, όντας το άθροισμα της τέχνης που παράχθηκε από τα παραπάνω, και από παρόμοιες συνθήκες που υπήρξαν στο παρελθόν, θα είναι όλο και περισσότερο περιθωριακή, όντας στραμμένη στον εαυτό της, μη λειτουργική, και υποκειμενική, θα είναι η ειλικρινής, αναρχική και παρακμιακή τέχνη ενός Picasso ή ενός Joyce.

Ήταν αδύνατο για τον Wells, όντας διαποτισμένος από αυτή την φλογερή επιθυμία, να ξεφύγει από την κόλαση του μικροαστισμού, να αποδεχτεί την τέχνη σαν χόμπι, σαν έναν κοινωνικό ρόλο, και να ωθηθεί στον εαυτό του σαν ένας παρίας από τις αστικές αξίες. Μπορούσε μονάχα να την αποδεχτεί ως μέσο για την επιτυχία και τον καλύτερο δρόμο προς το χρήμα. Η αυτοβιογραφία του φανερώνει τα πρώτα στάδια της πάλης του στη λογοτεχνική αγορά προκειμένου να πετύχει πενταψήφιο αριθμό πωλήσεων και πενταψήφιο εισόδημα.

Είναι πιθανό πως ο Wells, είχε κατά κύριο λόγο εκ φύσεως, μια καλλιτεχνική κλίση. Το ταλέντο του για ζωντανές μεταφορές και ευχάριστη χρήση των λέξεων μέσα στα γραπτά του, εμφανίζεται σε ευπρόσδεκτες λάμψεις ανάμεσα σε ωκεανούς από στομφώδεις και πρόχειρες σκέψεις. Αλλά καθώς είχε αρνηθεί την τέχνη σαν χόμπι που νομιμοποιείται από την κοινωνική του χρησιμότητα, για χάρη της τέχνης ως μέσου παραγωγής χρήματος που νομιμοποιείται από τις πωλήσεις, η ανάπτυξη του συγγραφικού του ταλέντου καταπνίχθηκε. Κανένας χαρακτήρας δεν ζει στις νουβέλες του πέρα από τις πρόσκαιρες πτυχές του εαυτού του. Οι συγκρούσεις των χαρακτήρων του είναι αναληθείς, οι σχέσεις τους δεν είναι πειστικές και προοδευτικές, το όλο υπόβαθρο και η δράση χαρακτηρίζονται από επιφανειακότητα και χαμηλό επίπεδο το οποίο σωστά ανέλυσε ο Henry James. Ο Wells δεν δημιούργησε καμιά τέχνη ιδιαίτερης σημασίας, και η ζωή του αναλώθηκε σε έναν μικροαστικό αγώνα κοινωνικής ανέλιξης, γεγονός που τον εμπόδισε να έρθει σε επαφή με την πραγματικότητα. Ποτέ κανένα σύγχρονό του πρόβλημα δεν αποτέλεσε θέμα των έργων του. Αναμφίβολα αυτό εξηγεί την απήχηση στο μυαλό του της επιστημονικής φαντασίας, με την οποία μόνο –και πάλι μόνο στα χρόνια της νιότης του– κατορθώνει οποιοδήποτε μέτρο καλλιτεχνικής επιτυχίας.

Υπήρχε επίσης η απόδραση στον κόσμο της καθαρής σκέψης. Αλλά και ο επιστήμονας αντιμετωπίζει το ίδιο πρόβλημα με τον καλλιτέχνη, ωστόσο μόνο τώρα αυτό έχει γίνει τόσο οξύ. Κάποιος μπορεί να δέσει τον εαυτό του με τη σκέψη, αλλά τότε πως, αναρωτιέται, μπορεί να ζήσει σκεπτόμενος; Το πρόβλημα θα επηρεάσει την σκέψη του, με την απομόνωση και την αδυναμία απόκτησης των απαραίτητων συσκευών και βοήθειας για πειράματα.

Εναλλακτικά μπορεί κανείς να βρει δουλειά σαν διανοούμενος και να φέρει τις επιστημονικές του ικανότητες στην αγορά χρήματος. Εδώ η αστική τάξη είναι φιλικότερη προς την επιστήμη από ό,τι προς την τέχνη, καθώς η επιστήμη είναι συχνά κερδοφόρα. Υπάρχουν θέσεις στις οποίες ο στοχαστής πληρώνεται μόνο για να σκέφτεται. Αλλά αυτές είναι λίγες και ήδη μειώνονται. Οι περισσότεροι επιστήμονες είναι αναγκασμένοι να ζουν με πατέντες, με έρευνες εξοπλισμών και με διδασκαλία. Η αστική τάξη τους προειδοποιεί πολύ σοβαρά, πως η ανάπτυξη της επιστήμης γίνεται ενοχλητική, τρέφει το πρόβλημα της υπερπαραγωγής, «πρέπει να υπάρχει μια στενή περίοδος για εφευρέσεις».

Όπως συνέβη, ο Wells δοκίμασε και αυτό το δρόμο για να ξεφύγει. Μαθήτευσε κοντά στον Huxley. Καλώς ή κακώς πίστευε πως θα μπορούσε να γίνει ένας καλός επιστήμονας. Αλλά για μια ακόμη φορά, η αναγκαιότητα της απόδρασης από τη φτώχεια της μικροαστικής τάξης εμφανίστηκε ξανά. Έγινε ένας διαφημιστής, προκειμένου να μπορέσει να αντέξει το οικονομικό κόστος του γάμου, και στη συνέχεια έγραφε άρθρα σε δημοφιλείς εφημερίδες. Η πιθανή επιστημονική του σταδιοδρομία, ανακόπηκε από την ανάγκη να διατηρεί ένα σπίτι και μια γυναίκα.

Αλλά αυτές οι εμπειρίες του και η πορεία του προς τα πλούτη, κατ' ανάγκη του δίδαξαν όλες τις δυσκολίες και τις απογοητεύσεις της τάξης του με τον πιο ωμό τρόπο. Τα βιβλία του είναι γεμάτα από οίκτο για τον τυπικό μικροαστό, το «φτωχό, αγαπητό και μπερδεμένο» τάδε ή δείνα, μοναχικό, δυσαρεστημένο, φιλόδοξο και υποκείμενο σε τυφλές δυνάμεις. Είναι ανίκανος να υπερβεί το σεβασμό του για τους μεγαλοαστούς – ο Roosevelt, αυτός ο μάντης του καπιταλισμού, απεικονίστηκε ως Σαμουράι. Και είναι ανίκανος ακόμη και να φανταστεί πώς μοιάζουν οι εργάτες. Όπως άλλωστε παραδέχεται και ο ίδιος, δεν τους γνωρίζει, δεν έχει μιλήσει μαζί τους και δεν τους καταλαβαίνει. Το μόνο που έχει είναι κάποιες παιδικές αναμνήσεις από την άβυσσο του προλεταριάτου, που είναι κάτω από την τάξη των μικροαστών, τους τρομερούς Morlock*, τους οποίους πρέπει να σκοτώνει κανείς όταν εξεγείρονται και εμφανίζονται στο φως της ημέρας.

Αυτό σημαίνει πως ο κόσμος του Wells είναι εξωπραγματικός. Ολόκληρη η σύγχρονη κοινωνία αντλεί την ενέργειά της από την αλληλεπίδραση μεταξύ των αστών και των εργατών. Η τάξη των μικροαστών, η μόνη τάξη που ο Wells μπορεί να κατανοήσει, είναι απλώς η σκόνη που πετιέται από την αλληλεπίδραση των δυο αυτών δυνάμεων. Ως εκ τούτου είναι αδύνατο για εκείνον να καταλάβει τι συμβαίνει στον κόσμο σήμερα. Τα πάντα φαίνονται μυστηριώδη, αυθαίρετα και απογοητευτικά. Αλλά επειδή κατόρθωσε να κατακτήσει την ασφάλεια του αστού, πρέπει πάντα χωρίς να καταλαβαίνει τι κάνει, να ταυτίζεται με τα αστικά συμφέροντα. Πρέπει να προπαγανδίζει για τον ιμπεριαλισμό στον πόλεμο, για το φιλελεύθερο φασισμό και για ένα New Deal κατά τη διάρκεια της ειρήνης. Πρέπει πάντα να απεχθάνεται όλα τα σημάδια που προέρχονται από τους Morlock, και να εκστρατεύει ανηλεώς εναντίον του Μαρξ και οποιουδήποτε σοσιαλισμού παραδέχεται την ύπαρξη των τάξεων, πράγμα το όποιο είναι «δυσάρεστο» ή και

---

* Υποθετικό είδος που δημιούργησε ο Wells στο μυθιστόρημά του *Η Μηχανή του Χρόνου*, συνώνυμο των βάρβαρων και των πρωτόγονων.

«πικρό». Οι τάξεις είναι αποτέλεσμα μυθοπλασίας, μας λέει, αποτέλεσμα της αυτό-εξαπάτησής μας με μύθους. Συνεπώς, ο Wells κατανοεί τον κόσμο λιγότερο και από τον πιο πρωτόγονο σκληροτράχηλο κεφαλαιοκράτη, ο οποίος γνωρίζει με σαφήνεια τι υποστηρίζει και με ποιον μάχεται.

Από τη στιγμή που οι τρέχουσες συνθήκες δεν έβλαπταν και απογοήτευαν μονάχα τον Wells στον αγώνα του για κοινωνική ανέλιξη, αλλά τον ώθησαν κιόλας στο να καταπνίξει τις επιθυμίες που μπορεί να είχε για την τέχνη ή την επιστήμη, ο Wells αναγκαία πήρε και μια συγκεκριμένη στάση απέναντι σε αυτές τις συνθήκες, και εξίσου αναγκαία, επειδή δεν τις κατανοούσε, μπορούσε μονάχα να τους ασκεί κριτική με ανευθυνότητα και με συχνά εναλλασσόμενες απόψεις. Πήρε το ρόλο του δημοφιλούς «διανοουμένου», συγγραφέα του μυθιστορήματος «των ιδεών» και του «περιγράμματος» της επιστήμης και της ιστορίας, διότι δεν ήταν σε θέση ούτε αληθινή τέχνη να κάνει, ενώ την αληθινή επιστήμη την είχε εγκαταλείψει. Δεν θα μπορούσε να είναι δημιουργικός, διότι η δημιουργικότητα είναι το προνόμιο του ανθρώπου που είναι πραγματικός επιστήμονας ή πραγματικός καλλιτέχνης. Συνεπώς, κατ' ανάγκη, ο Wells έγινε ο επιχειρηματίας των σύγχρονων και όχι τόσο σύγχρονων θεωριών. Ωστόσο και παρά το γεγονός πως η επιστήμη και η ιστορία τον έχουν αφήσει πίσω τους, ο ίδιος ήταν σε θέση να χρησιμοποιή-σει όλες τις ανακαλύψεις της περιόδου ας πούμε 1890-1910 – ψυχανάλυση, πρώιμη ανθρωπολογία και συγκριτική θρησκειολογία, αρχαιολογία, φυσική και βιολογία. Αλλά επειδή στερούνταν οποιασδήποτε κοσμοθεωρίας και δεν είχε αποβάλει την έμφυτη αμηχανία του μικροαστού, δεν μπορούσε να κάνει τίποτα περισσότερο από το να ανακατέψει όλες αυτές τις ιδέες σε ένα εκλεκτικιστικό συνονθύλευμα. Οι πιο ευφυείς και εμβριθείς υποθέσεις στα χέρια του με κάποιο τρόπο γίνονταν χονδροκομμένες και ρηχές. Οι πλέον ζωτικής σημασίας επιστημονικές ανακαλύψεις περιγράφονται από αυτόν με αναντίστοιχο τρόπο και με γκρίζα χρώματα. Θα μπορούσε ποτέ να είναι ένας άνθρωπος που να λογίζεται σοβαρά σαν στοχαστής, όταν έχει δείξει τόσο λίγες ικανότητες όχι μόνο ως προς την πρωτότυπη αλλά και ως προς τη σαφή και λογική σκέψη; Ο Wells ίσως θα μπορούσε να έχει μια θέση ανάλογη με αυτή τον Εγκυκλοπαιδιστών. Αλλά οι Εγκυκλοπαιδιστές ήταν αστοί σε μια εποχή αστικής επανάστασης. Ανήκαν στις δυναμικές δυνάμεις της κοινωνίας. Ήταν τμήμα της δομής της, ένας εκ των ζωτικής σημασίας μοχλών του μηχανήματος, όχι όπως ο Wells ο οποίος αποτελεί τμήμα ενός πράγματος που δεν είναι ούτε μια κοινωνική τάξη που βαδίζει προς το θάνατο, αλλά είναι η σκόνη η οποία εμποδίζει μια κοινωνική τάξη στην κίνησή της. Επομένως εκείνοι οι Εγκυκλοπαιδιστές είχαν μια άρτια, σαφή και συγκεκριμένη κοσμοαντίληψη. Επρόκειτο για έναν πραγματικό κόσμο εντός του οποίου ζούσαν, και τη δομή του οποίου γνώριζαν εκ των έσω. Όλες οι τρέχουσες ανακαλύψεις που διέδωσαν βρίσκονταν εντός ενός συνεκτικού και αληθινού πλαισίου. Ο Wells δεν είχε τίποτα από αυτά, εξ ου και η σύγχυση που τον χαρακτηρίζει.

Είναι παράξενη και τρόπον τινά και αξιολύπητη αυτή η ψευδαίσθηση του Wells, ότι εγκαταλείποντας την τέχνη και την επιστήμη για την προπαγάνδα θα μπορούσε να αλλάξει τον κόσμο. Μπορούμε να δούμε τη γένεσή της, και το πώς προέκυψε αναγκα-

στικά μέσα από τις καταστάσεις της ανόδου του από την μικροαστική κόλαση και την εγκατάλειψη από μέρους του της επιστήμης και της τέχνης. Διαλαμβάνει σχήμα μέσα στο τυπικό αστικό λάθος, το λάθος που θεωρεί πως η σκέψη είναι πρωταρχική και κινεί τον κόσμο και ότι αν μονάχα αν οι άνθρωποι μπορούσαν να δουν λογικά (ενώ η κεφαλαιοκρατική μηχανή περιορίζει αδυσώπητα την κάθε τους κίνηση) θα μπορούσαν να δράσουν σωστά.

Ο Wells έβλεπε –όπως άλλωστε όφειλε κάθε άνθρωπος στοιχειώδους ευφυΐας, και ο Wells ήταν κάτι παραπάνω από αυτό– από τη μια πλευρά την απελπιστική σύγχυση των αστικών κοινωνικών σχέσεων και από την άλλη το γεγονός πως οι παραγωγικές δυνάμεις της κοινωνίας, με την μορφή της φυσικής (επιστήμη) και των μηχανών (τεχνική πόροι), διαθέτουν μεγάλες δυνατότητες, οι οποίες όμως μπορούν να εκπληρωθούν μόνο μέσα σε διαφορετικές κοινωνικές σχέσεις.

Αλλά το προλεταριάτο δεν υφίσταται για τον Wells. Η αλλαγή λοιπόν, μπορεί να προκύψει μονάχα μέσα από το εσωτερικό της αστικής τάξης. Η αποστολή της διόρθωσης του κόσμου, μετατρέπεται σε μέσο κατάδειξης στους αστούς των σφαλμάτων τους. Ο κόσμος πρόκειται να ρυθμιστεί μέσω του επιχειρήματος. Αλλά το ιδιαίτερο γεγονός πως σκέφτεται κάτι τέτοιο καταδεικνύει πως ο ίδιος δεν διαθέτει καμία λογική βάση επί της οποίας να επιχειρηματολογήσει, πως και εκείνος διανοητικά αποτελεί ένα με εκείνους που επιθυμεί να μεταστρέψει. Δεν αντιλαμβάνεται πως η αρχή της αιτιότητας οδηγεί στο γεγονός πως οι αστικές κοινωνικές σχέσεις δεν γέννησαν μόνο τεράστιες δυνάμεις και τη δυνατότητα της αυτοκαταστροφής τους, αλλά επίσης και όλους τους παραλογισμούς της ιδεολογίας η οποία αντανακλά το ίδιο μπέρδεμα. Υποθέτει αντιθέτως, πως οι έννοιες βρίσκονται εκ φύσεως στο μυαλό του, πως δεν διαμορφώθηκαν από την εκπαίδευσή του και το περιβάλλον, αλλά πως οι έννοιες της απόλυτης δικαιοσύνης και της αλήθειας του δόθηκαν από τον Θεό και αποτελούν σπίθα μιας άσβεστης φωτιάς. Αντ' αυτού υπέθετε πως η σύγχυση στο μυαλό των ανθρώπων, η άγνοια, η τυφλότητα, η κακία, η σπατάλη, και η μαχητικότητα εκείνων που έβλεπε γύρω του παρήγαγαν τον ασαφή κόσμο της οικονομίας, της πολιτικής, και των κοινωνικών σχέσεων, ως εάν οι άνθρωποι να μην είχαν γεννηθεί με κενό μυαλό και να εκπαιδεύτηκαν σε αυτόν τον κόσμο, αλλά σαν να εμφανίστηκαν ξαφνικά στη Γη και από διαταγή των βουλήσεών τους να έφτιαξαν αυτή τη λυπηρή εικόνα. Πρόκειται για το παλαιό αστικό λάθος περί της γνώσης που δημιουργεί το υπάρχον, της ελευθερίας και της πρωταρχικότητας της σκέψης. Ως συνήθως, η βούληση του ανθρώπου θεωρείται ελεύθερη και αυτόνομη, και όχι μόνο στο βαθμό που η ίδια δημιουργεί συνθήκες για την πραγματοποίηση της ελευθερίας της. Το ιστορικό περίγραμμα που έκανε τον Wells διάσημο δεν ήταν ελαττωματικό, όπως ισχυρίζονται αστοί ιστορικοί, εξαιτίας της παραμέλησης του ενός ή του άλλου γεγονότος, εξαιτίας ήσσονος σημασίας ανακριβειών, της αλαζονικής πραγμάτευσης «μεγάλων ανδρών» και των «νέων» ερμηνειών περί πολιτικής. Αντιθέτως ποτέ δεν υπήρξε καλύτερη σύνοψη της αστικής ιστορίας από αυτό το *Περίγραμμα*. Δεν υπάρχουν τάξεις. Οι πόλεμοι διεξήχθησαν εξαιτίας της ταύτισης των ανθρώπων με φυλετικούς θεούς όπως η

Britannia και η Kathleen* στη Houlihan. Το *Περίγραμμα,* είναι αξιομνημόνευτο για την πλήρη έλλειψη αναφοράς οποιασδήποτε αιτίας ως προς την ιστορική εξέλιξη, έτσι ώστε η τόσο συναρπαστική και ευγενής ανθρώπινη ιστορία, η τόσο πλούσια σε περιεχόμενο, η τόσο γεμάτη με τεταμένες προσπάθειες, η αέναα καινοτόμα σε ποιότητες και δρόμους, δεν μοιάζει παρά με έναν εφιάλτη ιδεολογικής ματαιότητας, στα πλαίσια του οποίου άλογοι βασιλιάδες και κρατικοί υπάλληλοι χωρίς επιστημονική κατάρτιση και καλοπροαίρετοι θρησκευτικοί ηγέτες οδηγούν τους άτυχους ακολούθους τους σε έναν «χορό του Ζαλόγγου», μια ζοφερή σκηνή, ανακουφισμένη μονάχα από την διαπεραστική φωνή του θυμωμένου κήρυκα Wells.

Ο Wells κάνει την παλιά αστική υπόθεση, ότι δηλαδή οι άνθρωποι γεννιούνται, ο καθένας τελείως ελεύθερος, και πως οι επιθυμίες και τα όνειρά τους διαπλάθουν τον κόσμο των κοινωνικών σχέσεων, και όχι το αντίστροφο, ότι δηλαδή ο κόσμος των κοινωνικών σχέσεων διαπλάθει τις επιθυμίες και τα όνειρα, τα οποία με την σειρά τους αντεπιδρούν επί των κοινωνικών σχέσεων και παράγουν μια συνεχή διαδικασία ιστορικής εξέλιξης. Λόγω αυτού, ο Wells κατέληξε φυσικά στο «λογικό» συμπέρασμα πως για να αλλάξει το μυαλό και τη βούληση του ανθρώπου είναι απαραίτητο να απευθυνθεί σε αυτόν πειστικά και με ενδιαφέροντα τρόπο και τότε όλα θα επιτευχθούν όπως επιθυμεί κάποιος. Επιπλέον, άπαξ και προχώρησε στην υπόθεση πως η σχέση μεταξύ νόησης και περιβάλλοντος είναι απολύτως ρευστή, κατά τρόπο τέτοιο ώστε η νόηση να δύναται να επιδρά στο περιβάλλον κατά βούληση και όπως επιθυμεί, ο ίδιος θεωρεί πως είναι λογικό το βασικό του έργο να είναι ο σχεδιασμός μιας απόλυτα σχεδιασμένης Ουτοπίας, συμπεριλαμβανομένων λεπτομερειών περί του συστήματος αποχέτευσης και της ηθικής μέχρι για τις μεθόδους των εκλογών, ούτως ώστε η εν λόγω σχεδιασμένη και προγραμματισμένη Ουτοπία να δύναται να καταστεί ενεργός πραγματικότητα από τους προσηλυτισμένους αναγνώστες του. Και επειδή αυτή η Ουτοπία είναι σχεδιασμένη μέχρι και την τελευταία της λεπτομέρεια, σύμφωνα με τα καλύτερα ιδεώδη της αστικής τάξης της εποχής στην οποία γράφει, έχει τη γελοία ψευδαίσθηση πως αυτά αποτελούν τον επιστημονικό σοσιαλισμό και πως (στην πραγματικότητα) ο μαρξισμός είναι αντιεπιστημονικός.

Η «επιστήμη» του Wells απαιτεί σαν πρώτο της βήμα, την αντικατάσταση του συνόλου των νόμων της αιτιότητας από τις ελεύθερες λειτουργίες της νόησης, και είναι χαρακτηριστικό του απόλυτα αστικού πνεύματός του ότι δεν αντιλαμβάνεται και ούτε κατανοεί τις αρχές επί των οποίων βασίζονται οι θεωρίες του. Είναι αμφίβολο αν ο Wells κατάλαβε ποτέ, παρά την επιστημονική του εκπαίδευση, ότι ο σκοπός του Μαρξ ήταν να γράψει μια αιτιώδη ιστορία. Η κοινωνική ανάπτυξη, όπως συμβαίνει άλλωστε και στην περίπτωση της αστικής κοινωνίας, μπορεί να διέπεται από τις τυφλές δυνάμεις της φύσης οι οποίες παράγουν υφέσεις και πολέμους ή στην περίπτωση του κομμουνισμού η κοινωνική ανάπτυξη να κατευθύνεται από τις συνειδητές και συνεπώς σχεδιασμένες

---

* Μπριτάνια και Καθλίν: μυθικές ηρωίδες που προσωποποιούν αντίστοιχα τη Βρετανία και την Ιρλανδία.

κοινωνικές δυνάμεις· αλλά σε κάθε περίπτωση, υφίσταται μια αιτιώδης σχέση πίσω από τα φαινόμενα. Είναι επειδή ο αστισμός αρνείται την αιτιοκρατία όπως κάνει και ο Wells στο *Περίγραμμά* του, και επειδή ο κομμουνισμός αντίθετα ισχυρίζεται το αντίθετο, και ανακαλύπτει το νόμο της, που ο άνθρωπος στον κομμουνισμό θα μπορεί να γίνει ελεύθερος. Το να αρνείται κανείς την ύπαρξη νόμων, όπως οι πρωτόγονοι αρνούνται την ύπαρξη φυσικών νόμων αντικαθιστώντας τους με την μυθολογία, σημαίνει να είναι κανείς υπόδουλος σε αυτούς τους νόμους. Το να ισχυρίζεσαι την ύπαρξή τους ή/και να τους ανακαλύπτεις, όπως κάνει η επιστήμη, σημαίνει να γίνεσαι κύριος αυτών.

Στις τελευταίες αυτές μέρες ο Wells δύναται να δει μια μικρή ελπίδα να υπάρχει για τον ταραγμένο κόσμο μας. Τι ελπίδα μπορεί να υπάρχει μέσα στις ιδέες που διαπνέουν το νου του – από την στιγμή κιόλας που πρόκειται για αστικές ιδέες; Μόνο δύο εναλλακτικές μπορεί να υπάρχουν τη σήμερον ημέρα μέσα στην αστική τάξη, η κατάρρευση ή ο φασισμός, και τα δύο είναι τελικά ένα και το αυτό. Όλα τα ουτοπικά όνειρα του Wells για το μέλλον μετασχηματίζονται όλο και περισσότερο σε εκδοχές αυτών των δύο εναλλακτικών – από την μια πλευρά ένα New Deal, ένα κράτος που κυβερνάται από έναν Σαμουράι, ένα γιγάντιο υπερ-ιμπεριαλιστικό δημοκρατικό κράτος, το οποίο προέκυψε ως αποτέλεσμα μιας ανοιχτής συνωμοσίας – και από την άλλη πλευρά, όπως συμβαίνει στο έργο του *Η Μορφή των Πραγμάτων που θα Έρθουν*,* η απόλυτη κατάρρευση σε συνδυασμό με μια αόριστη πίστη, πως με κάποιο αδιευκρίνιστο τρόπο, σε κάποια απομακρυσμένη γωνιά, όλα τα προβλήματα ως εκ θαύματος θα λυθούν και ο Λυτρωτής θα καταφθάσει από την Ουτοπία με ένα αστραφτερό αεροπλάνο να βάλει τάξη στα πράγματα από τα πάνω, σαν ένας θεϊκός γραφειοκράτης.

Σε όλες αυτές τις Ουτοπίες η σκέψη φανερώνει τη μοναχική της φτώχεια. Η σκέψη που απεικονίζει το μέλλον και διαχωρίζεται από την πράξη, δεν μπορεί να κάνει τίποτα περισσότερο από το να προβάλλει την απογοητευτική φτώχεια του παρόντος πάνω στον πλούτο του μέλλοντος. Αυτά τα ουτοπικά αστικά όνειρα, με τον τυποποιημένο χαρακτήρα τους, με την εξάλειψη των εθνικών διαφορών, που είναι τόσο αγαπητές στις καρδιές των ανθρώπων, με την έλλειψη χαρακτήρα, την εμπορευματοποίηση, την υγιεινή, την ευγονική και την Άρια-φασιστική ομοιομορφία, όχι μόνο δεν μας γοητεύουν – αλλά κάνουν το μυαλό μας να εξεγείρεται. Αν το μέλλον δεν είναι τίποτα περισσότερο από αυτό, σκεφτόμαστε, καλύτερα να αφήσουμε τον πολιτισμό να πεθάνει. Μας κρατάει πίσω και μας αποθαρρύνει αντί να μας υποκινεί. Αλλά το μάθημα της ιστορίας μας λέει πως δεν είναι έτσι. Τη σκέψη δεν μπορεί να την εμπιστευθούμε εδώ. Η σκέψη καθίσταται στατική όσο πραγματεύεται κυκλικές σκέψεις και, σαν έναν μεταφυσικό ασχολούμενο με τον λογική, δεν μπορεί να γεννήσει καινούριες ή ανώτερες συνθέσεις, αλλά καταπιάνεται μόνο με μια ανακατανομή των ήδη υπαρχόντων στοιχείων που της έχουν δοθεί κάποια άλλη στιγμή από την πράξη στην εμπειρία. Είναι η πράξη που είναι πλούσια και δημι-

---

* Μελλοντολογικό έργο του Γουέλς, δημοσιευμένο το 1933. Οραματίζεται αποτυχημένα τα μελλοντικά γεγονότα ως το 2106, προβλέποντας την επιβολή μιας μεγαλόψυχης δικτατορίας που θα οδηγήσει στην παγκόσμια ειρήνη.

ουργική· το Είναι εφευρίσκει μονίμως νέα μοτίβα και υψηλότερες μορφές περίπλοκων συνθέσεων. Η πράξη είναι περισσότερο μυστηριώδης από αυτή την καθόλου μυστήρια λέξη του μυστηρίου, παρουσιάζει πολύ περισσότερη ποικιλία και γοητεία από αυτή την Ουτοπία, η οποία, σαν τον χριστιανικό Παράδεισο, είτε επαναλαμβάνει τις αισθητικές απολαύσεις του παρόντος ή καταφεύγει σε αρνητικά νοήματα – «Η γλώσσα δεν μπορεί να πει ούτε ή η καρδιά να συλλάβει».

Η πράξη είναι η διαδικασία της εξέλιξης καθεαυτή και γεννά ότι η περιορισμένη μας σκέψη δεν μπορεί σήμερα να συλλάβει, και κάνοντας αυτό, καθιστά δυνατές εκείνες τις πλούσιες σκέψεις που θα κάναμε πολύ καιρό να σκεφτούμε, εκείνα τα όνειρα τα οποία απλώς θα ονειρευόμασταν να έχουμε. Είναι λοιπόν η σκέψη απολύτως μάταιη, ένας ευκαιριακός ιριδισμός στην ταραγμένη θάλασσα της ύπαρξης; Όχι, διότι η σκέψης είναι ύπαρξη, είναι ένα μέρος της ύπαρξης, το οποίο αναπτύχθηκε ιστορικά σαν τμήμα της πράξης ακριβώς για να βοηθήσει αυτή την πράξη, την οποία θεωρούμε ως πρωταρχική, η οποία πράξη ρίχνει νέο φως στην ύπαρξη. Σε κάθε επίπεδο, η σκέψη πρέπει να αντλεί τα θέματά της από την πράξη, και στη βάση των όσων έμαθε από αυτήν, επιστρέφει με φρέσκες ιδέες, οι οποίες εκ νέου επιστρέφουν σε νέα πράξη. Κατ' αυτό τρόπο τα όρια του γνωστού και κατακτημένου κόσμου διαρκώς θα διευρύνονται, καθώς επίσης και η εικόνα αυτού στη συνείδηση διαρκώς βαθαίνει και αναπτύσσεται σε περιπλοκότητα. Αυτός είναι ο νόμος της εξέλιξης, όχι μόνο της επιστήμης αλλά οποιασδήποτε σκέψης. Η λειτουργία της σκέψης δεν είναι να ανακατεύει παρωχημένες έννοιες με έναν πιθανά νέο κόσμο και να αναμένει τη δράση να ακολουθήσει, αλλά να εξετάζει εις βάθος τον κόσμο της ύπαρξης, να αποκαλύπτει την αιτιώδη δομή και να συνάγει από αυτή την δομή τις δυνατότητες του μέλλοντος. Ο άνθρωπος το έχει ήδη κάνει αυτό με την επιστήμη της φυσικής, όπου γνωρίζοντας τις αναγκαιότητες της νεκρής ύλης, είμαστε ελεύθεροι από αυτές και μπορούμε να τις υποτάξουμε εντός των ορίων των νόμων αυτών, στη βούλησή μας. Η ίδια αποκάλυψη της αιτιώδους δομής πραγματοποιήθηκε από τον Μαρξ στην σφαίρα της κοινωνίας, όπου εκθέτοντας τους βασικούς νόμους της κίνησης των αστικών κοινωνικών σχέσεων, απέδειξε πως η σκέψη μπορεί να ακολουθήσει τον κόκκο που αποκαλύφθηκε έτσι. Η σκέψη που ακολουθεί των κόκκο των κοινωνικών σχέσεων, μέσω της πράξης και μέσω της κοινωνικής επανάστασης, κάνει τον άνθρωπο να έχει αυτοσυνείδηση σαν άνθρωπος και να σχεδιάσει την κοινωνία για να κατακτήσει την ελευθερία του. Έτσι ενώ οι Ουτοπικοί προβάλλουν τις ανικανοποίητες φιλοδοξίες τους στο μέλλον και αναμένουν να συμμορφωθεί η πραγματικότητα με αυτές, χωρίς να ξέρουν πως, ο επιστημονικός σοσιαλισμός ασχολείται με το να ανακαλύψει ποια προβλήματα στις τρέχουσες κοινωνικές σχέσεις γέννησαν τις φιλοδοξίες τους, και σε ποιο νέο σύστημα κοινωνικών σχέσεων, που εξελίσσεται βήμα - βήμα έξω από το υπάρχον, δείχνουν αυτά τα συμπτώματα. Αλλά σχετικά με το τι θα είναι αυτός ο κόσμος όταν οι κοινωνικές σχέσεις δεν θα καταπιέζουν τον άνθρωπο τυφλά, αλλά θα είναι πραγματικά ελεύθερες – πώς μπορούμε εμείς, παιδιά ενός καταρρέοντος κόσμου, μέσα σε όλες τις καταστροφές που προκλήθηκαν από τις ξεπερασμένες μας κοινωνικές σχέσεις, να το προβλέψουμε οι ίδιοι με ακρίβεια;

Έτσι η σκέψη ενθυμούμενη την ενότητά της με την ύπαρξη, στα πλαίσια της οποίας η σκέψη αποκτά μια ιστορία και μια μεταλλαγή και επιστρέφει στο υπόλοιπο της πράξης για την εμπλουτίσει και να την καθοδηγήσει, κερδίζει τη δύναμη που διαθέτει μόνο στην αστική θεωρία, ενώ στην αστική χρήση της μοιάζει να μην την έχει. Στην αστική θεωρία, η σκέψη είναι ελεύθερη από αναγκαιότητα και στην αστική πρακτική συνεπώς είναι αβοήθητη όταν έρχεται αντιμέτωπη με την αναγκαιότητα. Στα πλαίσια της μαρξιστικής θεωρίας η σκέψη συνιστά τη συνείδηση της αναγκαιότητας και ως εκ τούτου είναι ελεύθερη. Ο Wells θεωρεί, πως η σκέψη και η συνείδηση είναι οι πρωταρχικές κινητήριες δυνάμεις, και πέρασε όλη του τη ζωή, προσπαθώντας να εκλαϊκεύσει αυτή την απόλυτη αλήθεια και δικαιοσύνη του, και να τις κάνει φωτεινές, ελκυστικές, ζωηρές και εύπεπτες. Έχει διαβαστεί από «εκατομμύρια» μεν, αλλά εξαιτίας αυτού του γεγονότος, το έργο του έχει καταστεί μάταιο ανεμοσκόρπισμα, γιατί η ιδιαίτερη έλξη που άσκησε σε χιλιάδες, προέκυπτε από το γεγονός πως οι αναγνώστες του, όπως άλλωστε και ο ίδιος, ήταν εγκλωβισμένοι μέσα στο ίδιο αστικό μεταφυσικό κύκλο μιας σκέψης αιώνια επιστρέφουσας στον εαυτό της που δεν βρίσκει καμιά διέξοδο στην πράξη ή οποιαδήποτε σύνδεση με την πραγματικότητα. Ωστόσο, ο Μαρξ, ο οποίος δεν έκανε εκπτώσεις χάριν της λαϊκής απήχησης και δεν προσπάθησε ποτέ να κάνει την θεωρία του ελκυστική, διακήρυξε την υποταγή της σκέψης στην κοινωνική αναγκαιότητα και δεν σπατάλησε χρόνο σχεδιάζοντας όμορφες Ουτοπίες – είναι αυτός ο Μαρξ που κλόνισε τον αστικό κόσμο. Είναι τα γραπτά του Μαρξ τα οποία εμφανίζονται να έχουν ανατρέψει την κυβέρνηση στο ένα έκτο του κόσμου και να εγκαθιδρύουν ένα νέο καθεστώς. Είναι οι ιδέες του Μαρξ που στα εναπομείναντα πέντε έκτα είναι πάντα η αιχμή του δόρατος της κοινωνικής δράσης και αποτελούν το έδαφος για τη συσπείρωση των ενεργών δυνάμεων της επανάστασης σε όλες τις χώρες. Κανείς δεν έχει αναλάβει δράση κάτω από τα λάβαρα του Wells. Αν όντως στην πραγματικότητα μόνο η σκέψη κινείται αυτόνομα, ανεξάρτητα από τη σύνδεσή της με την πραγματικότητα, πώς γίνεται οι ιδέες του Μαρξ που έχουν εξηγηθεί με τόσο λίγη προπαγάνδα και με έλλειψη συναισθηματικής γοητείας, ομορφιάς και φαντασίας, με τέτοια έλλειψη ποιητικότητας και sex-appeal, να μοιάζει να έχουν κατακτήσει τον κόσμο;

Εντελώς ασυνείδητα, ένας αστός κριτικός του Μαρξ συνέλαβε την αλήθεια. Ο Μαρξ, λέει, δεν δημιούργησε πουθενά επαναστατική δράση. Πρόκειται για την αναζωπύρωση της επαναστατική πράξης η οποία «αναζωογόνησε και διόγκωσε» τον Μαρξ. Και αυτό είναι αλήθεια. Η φοβερή ισχύς της ιδεολογίας του Μαρξ δεν προήλθε από την ίδια την ιδεολογία καθαυτή, αλλά από το περιεχόμενο των σύγχρονων κοινωνικών σχέσεων. Ο Μαρξ, αντί να ταξιδέψει στο μέλλον με μια χρονομηχανή, προκειμένου να ανακαλύψει τις δικές του μικροαστικές ιδέες να συμβολίζονται στους Morlocks και τους Eloi, διείσδυσε στην καρδιά της σύγχρονης κεφαλαιοκρατική ύπαρξης και δραπέτευσε από την αστική ιδεολογία στη δομή της αστικής κοινωνίας. Εκθέτοντας στο γραπτά του τους αιτιώδεις νόμους έκανε δυνατή την ανακάλυψη της μηχανής της επανάστασης η οποία θα άλλαζε τις κοινωνικές σχέσεις μέσω της πράξης, όπως ακριβώς η ανακάλυψη από έναν επιστήμονα ενός φυσικού νόμου, επιτρέπει την κατασκευή μιας μηχανής

για την παραγωγή κατά βούληση των φαινομένων που έχουν γενικευθεί με την μορφή των νόμων. Η ιδεολογία του Μαρξ έχει από πίσω της όλη την πίεση των κοινωνικών δυνάμεων της εποχής μας. Κάθε ύφεση, κάθε πόλεμος, κάθε νέα επιχειρηματική συναλλαγή, κάθε κλιμάκωση των διαδικασιών συγκέντρωσης και συγκεντροποίησης του κεφαλαίου, κάθε νέα εκμετάλλευση, κάθε δευτερόλεπτο της ανάπτυξης των αστικών κοινωνικών σχέσεων, προσθέτει νέα δύναμη στην ιδεολογία του Μαρξ, και μόλις ο πάγος σπάσει, προετοιμάζει το μυαλό μας το οποίο είχε για καιρό μείνει υπνωτισμένο μέσα στην ξηρασία της αστικής σκέψης, για το ξημέρωμα της συνείδησης του αύριο.

Είναι η τραγωδία του Wells ότι από όλους τους συγχρόνους του που ασχολήθηκαν με την κοινωνική αλλαγή και είδαν την αναρχία των σύγχρονων κοινωνικών σχέσεων, είναι ο λιγότερο σοσιαλιστής και ο πιο μακριά ευρισκόμενος από το έδαφος του μαρξισμού. Και αυτό με τη σειρά του οφείλεται στο μικροαστικό μυαλό του.

Ο αστός, μόλις αηδιάζει βλέποντας την σύγχυση και την παρακμή της δικής του τάξης στρέφεται προς το προλεταριάτο, και καθώς είναι έτσι διαπαιδαγωγημένος ώστε να βλέπει στους εργάτες μόνο άξεστα θηρία, στρέφεται σε αυτούς με οίκτο, σαν να ασχολείται με ζώα. Μπορεί να τους αντιμετωπίζει σαν την τάξη που υποφέρει περισσότερο και αυτό το αίσθημα οίκτου για το προλεταριάτο αποτελεί μια λαμπερή φλόγα που χαρακτηρίζει τα γραπτά των Wassermann, Toller, Tolstoy και Barbusse, ζεσταίνει ακόμα ελαφρά και τα έργα του Shaw και του Galsworthy. Αντίθετα στην περίπτωση του Wells δεν υπάρχει ίχνος αυτού, διότι ο Wells προέρχεται από μια τάξη που αντιμετωπίζει το προλεταριάτο όχι σαν παθητικά και κατώτερης τάξεως θηρία αλλά σαν κάτι βρώμικο, διαβολικό, επικίνδυνο και ευρισκόμενο τρομερά κοντά. Καθώς ήταν ιδιαίτερα απασχολημένος με την υπόθεση της κοινωνικής του ανέλιξης από την κόλαση της μικροαστικής τάξης, ο Wells δεν είχε ποτέ αρκετό χρόνο για να αποκτήσει συνείδηση αυτού του περιορισμού ή να μάθει την αλήθεια.

Η αντίληψη του προλεταριάτου ως της τάξης που υποφέρει περισσότερο γεμίζει τους αηδιασμένους αστούς με αγανάκτηση και πάθος. Μετατρέπεται σε μια πηγή που αναβλύζει συναίσθημα και ανθρωπιά, όπως φαίνεται καθαρά στο έργο του Wassermann *Christian Wahnschaffe*,* η οποία αποτρέπει έναν άνθρωπο από το να είναι τα γραπτά του εξωπραγματικά ή τόσο στεγνά συναισθήματος όπως του Wells. Μπορεί να ξεσπούν σε λευκές φλόγες οργής μπροστά στον πόνο του προλεταριάτου, όπως γίνεται με την κραυγή του Christian Wahnschaffe στον πατέρα του:

« Η ενοχή που απορρέει από ό,τι ο άνθρωπος κάνει είναι μικρή και σπάνια συγκρίσιμη με αυτή που απορρέει από εκείνα στα οποία ο άνθρωπος αποτυγχάνει. Γιατί τι είδους άνθρωποι είναι αυτοί, οι οποίοι τελικά γίνονται ένοχοι από τις πράξεις τους; Φτωχοί, καταρρακωμένοι, απελπισμένοι και μισότρελοι, οι οποίοι σηκώθηκαν και δάγκωσαν το πόδι που τους πατούσε κάτω. Ωστόσο θεωρούνται υπεύθυνοι και κρίνονται ένοχοι και τιμωρούνται με ατέλειωτες ποινές. Αλλά αυτοί που είναι ένοχοι μέσω της αποτυχίας στην

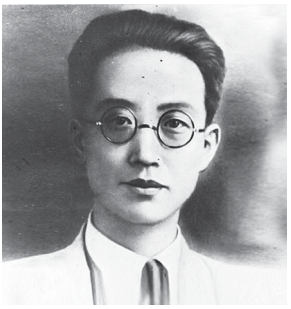
* Γιάκομπ Βάσερμαν (1873-1934): Γερμανός μυθιστοριογράφος, το συγκεκριμένο του έργο δημοσιεύθηκε το 1919.

πράξη γλυτώνουν και είναι πάντα ασφαλείς, και έχουν έτοιμες και λογικές δικαιολογίες, ενώ στην πραγματικότητα, από όσο μπορώ να καταλάβω, είναι οι πραγματικοί εγκληματίες. Όλο το κακό προέρχεται από αυτούς».

Ο Wells δεν θα μπορούσε ποτέ να δει τους Morlock του, όπως τους βλέπει ο Wassermann, σαν «*φτωχούς, καταρρακωμένους, απελπισμένους, μισότρελους».* Δεν θα μπορούσε ποτέ να φλέγεται από αγανάκτηση και να επαναστατεί στην σκέψη του προλεταριάτου που «πυροβολείται», που είναι υπό εκμετάλλευση, που μεταφέρεται στη Σιβηρία, που είναι παντού και πάντα η τάξη με τα μεγαλύτερα δεινά.

Και όμως πόσο δρόμο έχει να διανύσει ακόμη ο αστός, ακόμη και όταν έχει φθάσει στην αντίληψη της πραγματικότητας του προλεταριάτου ως της τάξης που υφίσταται τα μεγαλύτερα δεινά, ώσπου να έχει συνειδητοποιήσει την πραγματικότητα της κοινωνίας στην οποία ο ίδιος βρίσκεται! Γιατί θα πρέπει να καταλάβει πως αυτή η τάξη που υποφέρει περισσότερο από όλες και υφίσταται την εκμετάλλευση περισσότερο από όλες, αυτή η αγέλη από κακομεταχειριζόμενα ζώα είναι κάτι πολύ διαφορετικό, η μόνη δημιουργική δύναμη της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτή η κοινωνική τάξη που ο ίδιος θέλει να ανακουφίσει και να ελευθερώσει, έχει απεναντίας το καθήκον να ανακουφίσει και να αναζωογονήσει αυτόν. Αυτοί οι υποφέροντες, που έχουν πληγεί από τον πόλεμο, από την κεφαλαιοκρατική αναρχία και από την ύφεση πρόκειται να πολεμήσουν για να καταστρέψουν αυτό το φοβερό κακό. Ο κόσμος της νιότης του, τα ερείπια του οποίου βλέπει να πέφτουν πάνω τους, πρόκειται να ξαναχτιστεί και σε ευρεία κλίμακα να σχεδιαστεί από αυτούς. Αυτή η ταπεινωτική γνώση, η οποία μπορεί να κατακτηθεί μόνο ενάντια στα ένστικτά του, μέσω μιας εικόνας της δομής των κοινωνικών σχέσεων εντός των οποίων ζει, είναι η πιο δύσκολη από όλες τις αλήθειες που είναι προς κατάκτηση για τον αστό. Ο Wells βρίσκεται εκατοντάδες μίλια μακριά από αυτό. Μια μεγάλη σειρά από λερωμένους αναχωρητές βαδίζει κατά μήκος του δρόμου που οδηγεί στην επανάσταση της σκέψης και της ύπαρξης. Μονάχα λίγοι αστοί κατάφεραν να φθάσουν εκεί.

* Το παρόν είναι ένα κεφάλαιο του Κ. Κόντγουελ, *Studies in a Dying Culture*, 1938 (μεταθανάτια έκδοση). Μετάφραση: Γιάννης Νίνος και Δημήτρης Κούλος.



Κινέζοι μαρξιστές κριτικοί

Λου Σουν (1881-1936, πραγματικό όνομα Τζόου Σούρεν) ηγετικός σύγχρονος Κινέζος δοκιμιογράφος, ποιητής και κριτικός. Γεννημένος από οικογένεια γαιοκτημόνων αρχικά σπούδασε γιατρός στην Ιαπωνία, όπου και ριζοσπαστικοποίηθηκε. Το 1919 εντάχθηκε στο επαναστατικό κίνημα της 4ης Μάη και άρχισε να ασκεί αυξανόμενη επιρροή στα κινεζικά γράμματα. Στη δεκαετία του 1930 έγινε επικεφαλής της Ένωσης Αριστερών Συγγραφέων στη Σαγκάη, ασκώντας οξεία κριτική στην εθνικιστική κυβέρνηση. Έμεινε κυρίως διάσημος για τα μικρά δοκίμιά του όπως «Το ημερολόγιο ενός τρελού» (1918) και «Η αληθινή ιστορία του Α Κιου» (1925). Πέθανε πρόωρα από φυματίωση.

Τσου Τσιόουμπάι (1899-1935): Κινέζος κομμουνιστής διανοούμενος, ποιητής, εκ των ηγετών του ΚΚ Κίνας στα 1920-30. Γεννημένος σε πλούσια οικογένεια, ο Τσου στράφηκε στην πολιτική το 1917, ενώ σπούδαζε στο Πεκίνο. Κατά τη ρωσική επανάσταση ταξίδεψε στη Ρωσία, όπου παρακολούθησε μια ομιλία του Λένιν. Πίσω στην Κίνα εντάχθηκε στην ηγεσία του ΚΚ Κίνας, ως υπεύθυνος προπαγάνδας, ενώ μετά το 1927 προήδρευε του Πολιτικού του Γραφείου. Στη Ρωσία το 1928-30 εκπροσώπησε το κόμμα στην Κομιντέρν, ενώ αργότερα στην Κίνα πήρε ενεργό μέρος στις λογοτεχνικές διαμάχες. Ανέπτυξε την πρώτη εκρομανισμένη γραφή της κινεζικής. Εκτελέστηκε το 1936 από το καθεστώς του Κουομιντάνγκ.

Μάο Ντουν (1896-1981, πραγματικό όνομα Σεν Γιανμπίνγκ): ηγετικός Κινέζος λογοτέχνης, υπουργός κουλτούρας της Κίνας στα 1949-65. Γεννημένος στο Τονγκσιάνγκ, ο Μάο Ντουν έδειξε από μικρός το τάλαντό του. Σπούδασε λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Πεκίνου και αργότερα δούλεψε σαν δημοσιογράφος, ενώ μετέφρασε πολλούς δυτικούς συγγραφείς στα κινεζικά. Συμμετείχε στο κίνημα της 4ης Μάη και εντάχθηκε στο ΚΚ της Κίνας. Το 1928 έφυγε στην Ιαπωνία για να αποφύγει τις διώξεις ενώ από το 1930 πάλι στην Κίνα συμμετείχε στην Ένωση Αριστερών Συγγραφέων. Κύρια έργα: *Μεσάνυχτα* (1933) και *Μεταξοσκώληκες της Άνοιξης* (1932). Υπουργός κουλτούρας από το 1949, παραμερίστηκε κατά την πολιτιστική επανάσταση.

Οι ρίζες της κινεζικής επαναστατικής λογοτεχνίας

της Ηλέκτρας Καλτσώνη*

Ελάχιστα έχουν γραφτεί στην ελληνική γλώσσα για την κινεζική λογοτεχνία, πόσο μάλλον για την επαναστατική, επηρεασμένη από την κινεζική επανάσταση και την άνοδο των κομμουνιστικών, μαρξιστικών ιδεών, κινεζική λογοτεχνία. Στις ακόλουθες σελίδες γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση της κινεζικής επαναστατικής λογοτεχνίας πριν την εγκαθίδρυση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας, των βασικών χαρακτηριστικών της και των συνθηκών εντός των οποίων δημιουργήθηκε. Συγχρόνως παρουσιάζονται κάποιοι από τους σημαντικότερους συγγραφείς που ενέπνευσαν την κινεζική επανάσταση και συνέβαλαν στην επίτευξή της. Είναι αδύνατο να καταφέρει κανείς να εμβαθύνει σε λίγες σελίδες στη λογοτεχνία μιας τεράστιας χώρας όπως η Κίνα και μιας εποχής γεμάτη συγκρούσεις και αλλαγές. Το παρόν κείμενο αποτελεί μια απόπειρα.

Η επαναστατική λογοτεχνία ως διακριτό μέρος της κινεζικής λογοτεχνίας

Η κινεζική γραφή έχει τις ρίζες τις κοντά στα 2000 π.Χ. Μπορεί κανείς να αντιληφθεί πως, κατά συνέπεια, η κινεζική λογοτεχνία αποτελεί ένα γνωστικό αντικείμενο με έκταση πολλές εκατοντάδες χρόνια. Με βάση την επικρατέστερη προσέγγιση, η σύγχρονη κινεζική λογοτεχνία περιοδολογείται σε τρία μεγάλα χρονικά διαστήματα: α. Νεότερη Λογοτεχνία (Jindai, 1842-1910), β. Σύγχρονη λογοτεχνία (Xiandai, 1911-1948) και γ. Μοντέρνα Λογοτεχνία (Dangdai, 1949-σήμερα)*. Η συγκεκριμένη χρονολόγηση δεν αντικατοπτρίζει επαρκώς τη λογική συνέχεια μεταξύ των καλλιτεχνικών ρευμάτων και θεματικών και κατατέμνει την λογοτεχνία με κριτήρια περισσότερο ιστορικά παρά βασισμένη στα κοινά χαρακτηριστικά των έργων. Έτσι λοιπόν η μελέτη της επαναστατικής λογοτεχνίας διεξάγεται συνήθως μονομερώς, με σχεδόν αποκλειστική μελέτη των έργων που παρήχθησαν μετά τη δημιουργία της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας. Μία τέτοια, τετμημένη αντιμετώπιση της επαναστατικής λογοτεχνίας, όποτε υιοθετείται, εφορμάται από δύο, φαινομενικά μόνο, εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις: είτε βασίζεται σε μια υπερεπαναστατική λογική, σύμφωνα με την οποία τα πραγματικά, ουσιαστικά επαναστα-

* Η ακριβής μετάφραση των όρων που χρησιμοποιούνται για την περιοδολόγηση θα δημιουργούσε πιθανόν παρερμηνεύσεις καθώς στα ελληνικά και οι τρεις αποδίδονται είτε ως "σύγχρονη", είτε ως "μοντέρνα λογοτεχνία". Η δε τρίτη περίοδος διαχωρίζεται σε υποπεριόδους, οι οποίες δεν αναφέρονται καθώς δεν απασχολούν το παρόν κείμενο.

τικά έργα συνεγράφησαν μόνο μετά την ανάληψη της εξουσίας από το ΚΚ Κίνας, είτε αποτελεί προσπάθεια "αποπολιτικοποίησης" ή ακόμα και "αποκομμουνιστικοποίησης" των έργων που παρήχθησαν τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στην Κίνα. Τέτοιες προσεγγίσεις, ακριβώς επειδή βασίζονται εκ των προτέρων σε υποκειμενικές, προκατειλημμένες απόψεις οδηγούν με σιγουριά σε λάθος συμπεράσματα.

Ένας απλός, πολύ γενικός ορισμός της επαναστατικής λογοτεχνίας θα μπορούσε να είναι ο εξής: Επαναστατική ονομάζεται η λογοτεχνία η οποία καλεί, άμεσα ή έμμεσα, σε ριζική μεταβολή στη ζωή της κοινωνίας – ασκώντας κριτική στο παλαιό κοινωνικό σύστημα, οραματιζόμενη ένα νέο, προοδευτικό. Ως όρος χρησιμοποιείται συχνά για να χαρακτηρίσει τις λογοτεχνίες που παρήχθησαν σε τόπους όπου έλαβαν χώρα σοσιαλιστικές επαναστάσεις, επιτυχείς ή μη. Θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί πως στην επαναστατική λογοτεχνία της Κίνας συγκαταλέγονται έργα επηρεασμένα από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως αυτά του ρεαλισμού, του ρομαντισμού και του σουρεαλισμού, σε αντίθεση με εκείνα της ΕΣΣΔ της ίδιας χρονικής περιόδου στα οποία επικρατούσε, από τη δεκαετία του 1930, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*. Πρέπει να επισημανθεί πως η συγκεκριμένη κατηγορία λογοτεχνικών έργων, με τα στοιχεία και τα χαρακτηριστικά που παρουσιάζονται παρακάτω δεν είναι ευρέως αποδεκτή. Θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει πως στα έργα της επαναστατικής λογοτεχνίας της ρεπουμπλικανικής περιόδου (1911-1949)**, εντάσσονται λογοτεχνήματα τα οποία η μεγάλη πλειοψηφία των αναλυτών διακρίνει σε διαφορετικές κατηγορίες (λ.χ. πατριωτικά, αριστερά, φεμινιστικά). Η θεώρησή τους ως ένα μη ομοιογενές αλλά ενιαίο είδος, βασίζεται στο γεγονός πως το σύνολο αυτών προωθούσαν επαναστατικές ιδέες, τονίζοντας εμφατικά την ανάγκη για αλλαγή της καθεστηκυίας τάξης, και οι συγγραφείς τους υπήρξαν θερμοί υποστηρικτές της κομμουνιστικής ιδεολογίας.

Τι ήταν αυτό όμως που οδήγησε την πλειοψηφία των συγγραφέων της υπό μελέτης εποχής να συγγράψουν έργα επαναστατικά και να αμφισβητήσουν το υπάρχον καθεστώς;

Οι πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα: ο αντιμπεριαλισμός και η σταδιακή εμφάνιση επαναστατικών έργων

Σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, η Κίνα του πρώιμου 20ού αιώνα είχε υποστεί ραγδαίες αλλαγές. Έπειτα από αρκετές δεκαετίες αναταραχών και μετά από έναν αιώνα ταπείνωσης, εκμετάλλευσης και καταλήστευσής της από τις βιομηχανικές χώρες της Δύσης, η αυτοκρατορία ανατράπηκε και ακολούθησαν απόπειρες κοινοβουλευτισμού και επιβολή τοπικών δικτατοριών. Στα πλαίσια των εσωτερικών συγκρούσεων ιδρύθηκε το Εθνικό Λαϊκό Κόμμα (Guomindang, γνωστό και ως Kuomintang). Το συγκεκριμένο κόμμα απο-

---

* Για περισσότερα για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό βλ. Γκόρκυ, Μ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, εκδ. Σύγχρονη Πεζογραφία, Αθήνα 1979.

** Έργα επαναστατικής λογοτεχνίας συναντώνται από τα μέσα του 1910 κι έπειτα, η πλειονότητα αυτών όμως γράφτηκε μετά τη δεκαετία του 1920.

τελώντας ένα είδος συνασπισμού διαφόρων ετερόκλητων δυνάμεων, μεταξύ άλλων και του νεοϊδρυθέντος τότε ΚΚ, κατάφερε να αναλάβει την εξουσία στην Κίνα στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Από το 1927 κι έπειτα όμως, η νέα ακροδεξιά ηγεσία του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος, στράφηκε εναντίον του εργατικού και αγροτικού κινήματος και κατά συνέπεια και των κομμουνιστών*. Κατεδίωξε και δολοφόνησε τους αντιρρησίες, επέβαλε έναν πολύ αυστηρό τρόπο ζωής στους Κινέζους πολίτες με το πρόσχημα της επιστροφής στις κομφουκιανικές ρίζες και συναίνεσε στα εγκλήματα της ιαπωνικής κυβέρνησης**, η οποία τη δεκαετία του 1930 κατέλαβε περιοχές της Κίνας και δολοφόνησε εκατοντάδες χιλιάδες αγωνιστές της αντίστασης και αθώους Κινέζους. Την ίδια στιγμή η οικονομική εξαθλίωση συνεχιζόταν. Η κατάσταση αυτή, προφανώς γέννησε την αντίδραση των διανοουμένων και του λαού και τους οδήγησε σταδιακά στην υποστήριξη του ΚΚ Κίνας, το οποίο αντιστεκόταν στις ιαπωνικές ιμπεριαλιστικές δυνάμεις και αμφισβητούσε τη δικτατορία του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος. Η γεωγραφική εγγύτητα με την ΕΣΣΔ διευκόλυνε τη γνωριμία με τις σοσιαλιστικές ιδέες και το πείραμα που πραγματοποιούνταν στη γείτονα χώρα έδινε ένα επιπλέον κίνητρο για τον ενστερνισμό του κομμουνισμού. Οι καίριες κινήσεις του ΚΚ Κίνας, όπως ήταν η έμφαση στον αντιιμπεριαλιστικό αγώνα και η στροφή της προσοχής στα προβλήματα της αγροτιάς, που αποτελούσε το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, εξασφάλισαν και την καθολική του υποστήριξη και νίκη στο τέλος***. Στα πλαίσια αυτά υπήρξε μια μαζική παραγωγή λογοτεχνικών έργων τα οποία σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό καλούσαν για ριζικές αλλαγές στο πολιτικό και κοινωνικό τοπίο της Κίνας.

Οι λογοτεχνικοί κύκλοι αποτελούσαν χώρους συζήτησης και αμφισβήτησης της καθεστηκυίας τάξης ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Πριν την έκρηξη του εμφυλίου πολέμου το 1927, είχε ανοίξει έντονος διάλογος σχετικά με την υιοθέτηση της δημοτικής γλώσσας και εκδίδονταν αναλύσεις για τη σχέση της λογοτεχνίας με την πολιτική****. Έγινε πολύ σύντομα κατανοητό πως η λογοτεχνία είχε εξαιρετική δύναμη να επηρεάσει τους ανθρώπους. Η εμφάνιση των εφημερίδων και των περιοδικών δημιούργησε ένα πεδίο εργασίας και συζήτησης για τους διανοούμενους. Οι λογοτέχνες αυτοί, προέρχονταν συνήθως από μορφωμένες οικογένειες και οι περισσότεροι είχαν την ευκαιρία να σπουδάσουν σε πανεπιστήμια του εξωτερικού (ιδιαίτερα της Ιαπωνίας) και να έρθουν σ'

---

* Ενδιαφέρον για τη διαμόρφωση των χώρων εργασίας και τον έλεγχο των συντεχνιών από το Εθνικό Λαϊκό Κόμμα παρουσιάζει το 4ο κεφάλαιο του Frazier, Mark, *The Making of the Chinese Industrial Workplace,* εκδ. Cambridge, Cambridge 2020.

** Για τα εγκλήματα και την ιδεολογία της ακροδεξιάς ηγεσίας του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος ενδεικτικά βλ. Dirlik, Arif, "The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution", *Journal of Asian Studies*, 34:4, Αύγουστος 1975, σελ. 945-980 και Tsui, Brian, *China's Conservative Revolution: The Quest for a New Order, 1927-1949* , εκδ. Cambridge, Cambridge 2018.

*** Για μια αναλυτική ιστορία της επανάστασης βλ. Pischel-Collotti, Enrica, *Ιστορία της Κινεζικής Επανάστασης*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1975. Για την πολιτική του ΚΚ απ' το 1949 κι έπειτα βλ. Καλτσώνης, Δημήτρης, *Το Κράτος στην Κίνα 1949-2019*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2019.

**** Βλ. Liang, Qichao, *On the relationship between fiction and the government of people*, 1902.

επαφή με νέες ιδέες. Οι περισσότεροι από αυτούς εμφανίστηκαν με αφορμή το κίνημα της 4ης Μαΐου του 1919, ενός κύματος αντιδράσεων στη Συνθήκη των Βερσαλλιών, σύμφωνα με την οποία θα παραχωρούνταν εδάφη της Κίνας στην Ιαπωνία. Με αφορμή τις τότε κινητοποιήσεις φοιτητών και διανοουμένων δημιουργήθηκε το αποκαλούμενο Κίνημα του Νέου Πολιτισμού, όλα τα έργα του οποίου χαρακτηρίζονται έντονα από το πατριωτικό, αντι-ιμπεριαλιστικό στοιχείο.

Ήταν λογικό οι μορφωμένοι καλλιτέχνες της εποχής να εμπλακούν στην συζήτηση περί σοσιαλισμού και, δεδομένων των προαναφερθέντων, να καταλήξουν πως η λύση για τα προβλήματα της Κίνας είναι η σοσιαλιστική επανάσταση. Οι ευαισθησίες τους αυτές τους οδήγησαν στη συγγραφή έργων επαναστατικών, τα οποία τις τελευταίες δεκαετίες έχουν καταφέρει να αποκτήσουν την εκτίμηση που τους αρμόζει.

Η επαναστατική λογοτεχνία της εποχής πήγαζε από το κοινό άγχος των συγγραφέων για το μέλλον της πατρίδας τους. Η λογοτεχνία αυτή παρουσίασε αρκετές διαφορές από τη λογοτεχνία του σοβιετικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Τα δεκάδες χρόνια εξαθλίωσης της κινεζικής κοινωνίας άφησαν έντονο στίγμα στους συγγραφείς της. Παρότι υπάρχουν έργα ελπιδοφόρα και αισιόδοξα, η μεγάλη πλειοψηφία αυτών χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα από μηδενισμό και έφεση στο παράλογο – γι' αυτό το λόγο η παραγωγή λογοτεχνημάτων σουρεαλιστικών ή επιστημονικής φαντασίας ήταν αρκετά συνήθης. Οι πιο ρεαλιστές συγγραφείς τείνουν να περιγράφουν την ζωή των αγροτών και των εργατών, την ανέχεια, τη δυσωδία και την απελπισία τους. Συχνό μοτίβο επίσης είναι ιστορίες Κινέζων φοιτητών στο εξωτερικό, αυτοβιογραφικού συνήθως περιεχομένου, οι οποίες συνοδεύονται από θεματικές όπως τα ψυχικά νοσήματα και η αλλοτρίωση του ανθρώπου. Διηγήματα τα οποία φαίνεται να συντάχθηκαν απλώς για να προωθήσουν την κομμουνιστική ιδεολογία, περιγράφοντας καταστάσεις σχεδόν ειδυλλιακές, δεν βρήκαν απήχηση. Ελάχιστοι συγγραφείς δεν ακολούθησαν την παραπάνω λογική, όπως ο σατυρικός Λάο Σε (Lao She). Ο συγκεκριμένος συγγραφέας, παρά το ριζοσπαστικό περιεχόμενο των λογοτεχνημάτων του, διαφωνούσε ριζικά με την επαναστατική λογοτεχνία της εποχής καθώς τη χαρακτήριζε "άχρωμη" εξαιτίας των καταθλιπτικών της χαρακτήρων και της έλλειψης σαφών πολιτικών συνθημάτων.

Το διήγημα αποτέλεσε το κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος εκείνη την εποχή. Η επιλογή αυτή δεν έγινε τυχαία. Πρωτίστως σχετιζόταν με την προώθηση της δημοτικής γλώσσας και της λαϊκής κουλτούρας εν γένει. Το διήγημα υπήρξε πολύ υποτιμημένο είδος από την αυτοκρατορική αυλή μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα και η υιοθέτησή του σήμαινε την αμφισβήτηση της άρχουσας τάξης και τη στροφή του ενδιαφέροντος των συγγραφέων προς τον λαό. Δευτερευόντως, ήταν πιο εύκολη η δημοσίευσή μικρών ιστοριών στον Τύπο κι έτσι οι επίδοξοι συγγραφείς εξασφάλιζαν εύκολα κάποιο στοιχειώδες εισόδημα.

Η δημιουργία της Ένωσης Κινέζων Αριστερών Συγγραφέων

Εντός του υπάρχοντος αναβρασμού και της προσπάθειας για κοινή δράση, ιδρύεται στη Σαγκάη, στις 2 Μαρτίου του 1930, η Ένωση Κινέζων Αριστερών Συγγραφέων (Zhongguo Zuoyi Zuojia Lianmeng). Η Ένωση είχε ως στόχο να συσπειρώσει όλους τους συγ-

γραφείς που εναντιώνονταν στο δικτατορικό καθεστώς του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος. Ιδρυτικό στέλεχος της Ένωσης υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους συγγραφείς της Κίνας, ο Λου Σουν (Lu Xun). Στην Ένωση συμμετείχαν πάμπολλοι επιφανείς συγγραφείς όπως οι Ντινγκ Λινγκ (Ding Ling)*, Μάο Ντουν (Mao Dun), Χου Φενγκ (Hu Feng) και Μέι Τζι (Mei Zhi). Μια αντίστοιχη απόπειρα έγινε και στον κινηματογράφο το 1931, με την ίδρυση της Ένωσης Κινέζων Αριστερών Δραματουργών (Zhongguo Zuoyi Xijujia Lianmeng)**. Εξαιτίας των ιδεών τους και της δράσης τους, η Ένωση Συγγραφέων απαγορεύθηκε σύντομα από την κυβέρνηση του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος. Τον Φεβρουάριο του 1931 εκτελέστηκαν για παραδειγματισμό πέντε μέλη της Ένωσης***, οι οποίοι έμειναν γνωστοί στην κινεζική ιστορία ως "οι Πέντε Μάρτυρες της Ένωσης Αριστερών Συγγραφέων". Η Ένωση διαλύθηκε οριστικά το 1936, πολλά μέλη της όμως συνέχισαν να δραστηριοποιούνται πολιτικά και καλλιτεχνικά, να εμπνέουν τον κινεζικό λαό και να εμπνέονται από τους αγώνες του για αρκετές δεκαετίες.

Δεν μπορεί να αποτυπωθεί μέσα σε ένα σύντομο άρθρο το μεγαλείο της κινεζικής επαναστατικής λογοτεχνίας. Η πληθώρα των έργων και των συγγραφέων είναι άλλωστε τέτοια, που απαιτεί ακόμα και για έναν ερευνητή της κινεζικής λογοτεχνίας, πολύχρονη μελέτη. Άλλωστε, ο ασφαλέστερος τρόπος για να γνωρίσει κάποιος τη λογοτεχνία, καθώς και οποιοδήποτε είδος τέχνης, είναι να το βιώσει, να εκτεθεί σε αυτό – στην προκειμένη περίπτωση να διαβάσει. Δυστυχώς στη γλώσσα μας δεν κυκλοφορούν πολλά (ίσως και καθόλου) έργα εκείνης της περιόδου. Μέχρι και τη δεκαετία του 1960, οι δυτικοί αναλυτές τα αντιμετώπιζαν υποτιμητικά και οριενταλιστικά, θεωρώντας τα "χοντροκομμένα" και "προπαγανδιστικά". Πράγματι τα διηγήματα αυτά απηχούσαν με σαφήνεια την πολιτική τοποθέτηση του εμπνευστή τους (όπως και όλα τα διηγήματα). Συγχρόνως, και αυτό κανείς δεν μπορεί πλέον να το αρνηθεί, οι ιστορίες αυτές, με την κομφουκιανική τους λακωνικότητα και με τη συναισθηματική τους τραχύτητα, συγκλονίζουν. Αρκεί κάποιος να διαβάσει την "Ιστορία ενός Τρελού" του Λου Σουν, το εμβληματικότερο έργο της λογοτεχνίας της ρεπουμπλικανικής εποχής, για να στοχαστεί και να αναμετρηθεί με τη φρικαλεότητα της ζοφερής πραγματικότητας της Κίνας τότε και του σύγχρονου κόσμου γενικότερα.

Η ξεχωριστή προσωπικότητα του Λου Σουν

Ο Λου Σουν υπήρξε συγγραφέας, ποιητής, μεταφραστής, συγγραφικός επιμελητής, επαναστάτης και σημαντική φιγούρα της διανόησης της Κίνας των αρχών του 20ού αιώνα.

---

* Η Ντινγκ Λινγκ θεωρείται πρωτεργάτρια της "λογοτεχνίας των γυναικών". Ασχολήθηκε με ακανθώδη θέματα όπως η γυναικεία σεξουαλικότητα και οι ομοφυλοφιλικές σχέσεις. Το 1951, βραβεύτηκε με το β΄ λογοτεχνικό βραβείο Στάλιν στην ΕΣΣΔ. Σχετικά με το αντικείμενο, βασική πηγή για περαιτέρω πληροφορίες είναι Larson, Wendy, *Women and Writing in Modern China,* εκδ. Stanford University, Stanford 1998.

** Για περισσότερα βλ. Pang, Lakwan, *Building a new China in cinema: The chinese left-wing cinema movement, 1932-1937*, εκδ. Rowman and Littlefield, Oxford 2002.

*** Οι Λι Γουεϊσέν, Χου Γεπίν, Ρόου Σι, Γιν Φου και Φενγκ Κενγκ.

Θεωρείται από πολλούς ο θεμελιωτής της σύγχρονης κινεζικής λογοτεχνίας. Εάν λοιπόν κάποιος χρειάζεται να γνωρίζει τουλάχιστον έναν Κινέζο συγγραφέα, αυτός είναι ο Λου Σουν. Το όνομά του χαίρει μέχρι και σήμερα τέτοιου σεβασμού που ο πολυβραβευμένος σύγχρονος συγγραφέας Γιου Χουά (Yu Hua) τον αναφέρει στο βιβλίο του ως μία από τις δέκα λέξεις που περιγράφουν την Κίνα*. Πέραν των 30 διηγημάτων, η συμβολή του στην κινεζική λογοτεχνία υπήρξε και σε επιστημονικό-θεωρητικό επίπεδο. Το έργο "Συνοπτική ιστορία του κινεζικού διηγήματος" (Zhongguo xiaoshuo shilue, 1930) θεωρείται μέχρι και σήμερα μία από τις μεγαλύτερες αναλύσεις επί του είδους. Συγχρόνως μετέφρασε Ρώσους και Ευρωπαίους κλασικούς της εποχής του καθώς και έργα του Μαρξ.

Το πραγματικό του όνομα ήταν Τζόου Σούρεν (Zhou Shuren). Γεννήθηκε το 1881. Γόνος μιας οικογένειας λογίων και γραφειοκρατών, έλαβε την απαραίτητη εκπαίδευση από την ηλικία των 12 με σκοπό να συμμετάσχει κάποτε στις κρατικές εξετάσεις. Το 1902, σε ηλικία 21 ετών άφησε πίσω τη γενέτειρά του, Zhejiang, για να σπουδάσει στην Ιαπωνία με υποτροφία. Η αποστολή νεαρών Κινέζων στη γείτονα χώρα για σπουδές ήταν αρκετά συνήθης και υποστηριζόταν οικονομικά από την κυβέρνηση της αυτοκρατορίας των Τσινγκ. Μετά από δύο χρόνια εντατικής εκμάθησης ιαπωνικών, ο νεαρός Λου Σουν ξεκίνησε να φοιτά στο τμήμα ιατρικής στο πανεπιστήμιο του Sendai. Θεωρούσε πως η πατρίδα του χρειαζόταν επιτακτικά επιστήμονες που θα μπορούσαν να προσφέρουν υγεία στον πολύπαθο λαό της. Η παραμονή του σ' αυτή τη χώρα, τη δεδομένη χρονική στιγμή συνέβαλε καθοριστικά στη μετέπειτα καλλιτεχνική πορεία του.

Η απόφασή του να στραφεί στα γράμματα και τη συγγραφή ελήφθη αρκετά απότομα. Όντας φοιτητής, βρέθηκε στην προβολή ενός ντοκιμαντέρ για τον Ρωσο-ιαπωνικό Πόλεμο, που είχε λάβει χώρα το 1905 στις βορειοανατολικές περιοχές της Κίνας. Στο ντοκιμαντέρ απεικονιζόταν ο δημόσιος αποκεφαλισμός κάποιων Κινέζων, συνεργατών των Ρώσων, από τις ιαπωνικές δυνάμεις. Ο Λου Σουν σοκαρίστηκε από την αδιαφορία του πλήθους που παρακολουθούσε τον αποκεφαλισμό και από την απάθεια των συμφοιτητών και συμπατριωτών του που βρισκόντουσαν εκείνη τη στιγμή στην προβολή**. Αποφάσισε πως η ιατρική δεν μπορούσε να συνεισφέρει στην πατρίδα του έτσι όπως αυτός ονειρευόταν. Όπως αργότερα έγραψε κι ο ίδιος: "Η ιατρική δεν είναι τόσο σημαντική. Γιατί οι πολίτες ενός αδύναμου έθνους, ακόμα κι αν αυτοί είναι δυνατοί και υγιείς, θα είναι άχρηστο υλικό για διαπόμπευση ή θέαμα."***. Παράτησε τις ιατρικές σπουδές θεωρώντας πως μεγαλύτερη προτεραιότητα από τη σωματική υγεία του έθνους, είχε η πολιτική του συνειδητοποίηση. Από εκείνη την ημέρα κι έπειτα αφιερώθηκε στον σκοπό του, υπηρετώντας τον πιστά μέχρι το τέλος της ζωής του.

Επέστρεψε στην Κίνα το 1909 και, απογοητευμένος από την παρακμή της κυβέρνη-

---

* Yu Hua, *La Chine en dix mots*, Actes Sud, Paris 2010.

** Βλ. Hsia, T.C., *A History of Modern Chinese Fiction,* εκδ. Yale, London 1971 (β΄ έκδοση), σελ. 607-609.

*** Gu Dong, Ming (επιμ.), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, εκδ. Routledge, New York 2019, σελ. 23.

σης και την εξαθλίωση της χώρας, στράφηκε με τρομερό ζήλο σε πληθώρα φιλολογικών δραστηριοτήτων. Έχοντας έρθει σ' επαφή με το περιοδικό *Νέα Νεολαία* (γνωστό και ως *La Jeunesse*, *Xin qingnian*)* αποφασίζει να δημοσιεύσει τα πρώτα του διηγήματα. Το όνομα του έγινε γνωστό με τη δημοσίευση του δεύτερου διηγήματός του, με τίτλο "Το ημερολόγιο ενός τρελού" (Kuangren riji), το 1918. Το διήγημα αυτό χαιρετίστηκε ως το πρώτο μοντέρνο κινεζικό λογοτέχνημα. Θεωρείται επίσης ένα από τα πρώτα γραμμένα στη δημοτική γλώσσα. Όπως προαναφέρθηκε, η επιρροή του στην κινεζική λογοτεχνία φτάνει έως και τις μέρες μας.

Ο Λου Σουν πιθανότατα υπήρξε ο πιο δημιουργικός Κινέζος συγγραφέας της εποχής του. Τα έργα του μοιάζουν περισσότερο σε δοκίμια παρά σε διηγήματα. Δεν έγραψε ποτέ ολόκληρο μυθιστόρημα, κάτι για το οποίο πολλοί μελετητές και θαυμαστές του εκφράζουν θλίψη. Το ύφος του είναι αρκετά αινιγματικό και χαρακτηρίζεται από μια κυνική απαισιοδοξία. Στα έργα του είναι διάχυτη η κοινωνική κριτική και ο σχολιασμός καθώς και η προσπάθεια ανάδειξης της υποκρισίας όσων εγκληματούσαν στο όνομα των κομφουκιανικών παραδόσεων. Παρότι τα λογοτεχνικά του έργα υποτίθεται αποτελούν ρεαλιστικές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, η χρήση αλληγοριών και σουρεαλιστικών στοιχείων είναι πολύ συχνή. Ο ίδιος φαίνεται πως δεν φοβήθηκε να εμπνευστεί από διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο συμβολισμός, ο κοινωνικός ρεαλισμός, ο σουρεαλισμός και ο μαγικός ρεαλισμός. Στις στιλιστικές επιλογές του, διαφωνούσε με την υπάρχουσα αντίληψη η οποία επέβαλε σε έναν συγγραφέα να ακολουθεί ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα ανάλογα με την ιστορία που ήθελε να διηγηθεί. Η πεποίθησή του αυτή διαφαίνεται και στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε τον ορισμό της επαναστατικής λογοτεχνίας.

Ο επαναστάτης Λου Σουν και η συζήτηση με τον Qu Qiubai

Όπως πολλάκις προαναφέρθηκε, ο Λου Σουν ήταν βαθιά πολιτικοποιημένος. Με τη βοήθεια μελών του ΚΚ Κίνας και άλλων ομοϊδεατών συγγραφέων, ίδρυσε το 1930 την Ένωση Κινέζων Αριστερών Συγγραφέων. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, η κυβέρνηση του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος, είχε απαγορεύσει την κυκλοφορία των έργων του, οπότε αυτός συνέχισε να συγγράφει και να δημοσιεύει τα έργα του χρησιμοποιώντας ψευδώνυμα. Παράλληλα άρχισε να ταξιδεύει σε διάφορα μέρη της χώρας, συναντώντας άλλους λογίους και εκφωνώντας λόγους με σκοπό την προώθηση της κομμουνιστικής ιδεολογίας. Παρότι κομμουνιστής έως το τέλος της ζωής του, αρνήθηκε να γίνει μέλος του ΚΚ και αρκέστηκε στη διάδοση των ιδεών του κομμουνισμού.

Μία από τις σημαντικότερες ομιλίες του δόθηκε τον Απρίλιο του 1927 στη Στρατιωτική Ακαδημία του Huangpu και έγινε γνωστή με τον τίτλο "Λογοτεχνία της Επαναστατικής Περιόδου". Ο Λου Σουν, στη συγκεκριμένη ομιλία, εξήγησε πώς αντιλαμβά-

* Νεανικό περιοδικό ευρείας θεματολογίας εξαιρετικά δημοφιλές στην εποχή του. Ιδρύθηκε το 1915 από τον Πρόεδρο του τμήματος Κινεζικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου του Πεκίνου και μετέπειτα πρώτο Γενικό Γραμματέα του ΚΚ Κίνας, Τσεν Ντουσιόου (Chen Duxiu).

νεται την επαναστατική λογοτεχνία. Οι ρηξικέλευθες απόψεις του προκάλεσαν έντονη συζήτηση στους λογοτεχνικούς κύκλους και έδωσαν αργότερα έναυσμα για μια εσωτερική διαμάχη στην Ένωση Κινέζων Αριστερών Συγγραφέων.

Ο Λου Σουν πίστευε πως η επαναστατική λογοτεχνία δεν οφείλει να ακολουθεί κανόνες και να αποβλέπει σε ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα και αυτό σήμαινε κατ' επέκταση πως ένα πραγματικά επαναστατικό έργο δεν μπορούσε να δημιουργηθεί απλά και μόνο ως προϊόν προπαγάνδισης ιδεών. Η αντίληψη αυτή ερχόταν σε άμεση αντίθεση με τη μαζική παραγωγή λογοτεχνημάτων που επιχειρούσαν να έχουν κάποιοι λογοτεχνικοί κύκλοι προσκείμενοι στην ηγεσία του ΚΚ Κίνας. Ο Λου Σουν πίστευε πως οποιαδήποτε προσπάθεια "επιβολής" συγκεκριμένου ύφους δεν ταίριαζε με τα ιδανικά του κομμουνισμού και η αντιπαράθεση που δημιουργήθηκε τον απομάκρυνε από αυτούς.

Βασικός "αντίπαλος" του Λου Σουν σε αυτή τη θεωρητική συζήτηση υπήρξε ο Τσου Τσιόουμπάι (Qu Qiubai), ένα από τα πρώτα και βασικότερα στελέχη του ΚΚ Κίνας. Ο Τσου υπήρξε αντίστοιχα μια φυσιογνωμία βαρύνουσας σημασίας για την Κίνα, όχι μόνο ως πολιτικό πρόσωπο αλλά και ως καλλιτέχνης. Ήταν ποιητής, κριτικός λογοτεχνίας και πολυγραφότατος μεταφραστής. Μετέφρασε έργα των Λένιν, Γκόρκυ, Τολστόι, Μαρξ, Ένγκελς και πολλών άλλων. Ήταν ο πρώτος που μετέφρασε τον ύμνο της Διεθνούς στην κινεζική γλώσσα. Θεωρείται ως ένας από τους πρώτους κινέζους κομμουνιστές που κατάφεραν να προσαρμόσουν τη μαρξιστική θεωρία στα κινεζικά πλαίσια και υπήρξε ιδεολογικός καθοδηγητής του Μάο Τσετούνγκ.

Ο Τσου υποστήριζε σθεναρά την ανάγκη οργανωμένης και μαζικής παραγωγής έργων τέχνης (στη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο) τα οποία θα έχουν σκοπό την ιδεολογική διαπαιδαγώγηση του κινεζικού λαού*. Κομβική ιδέα στις αναλύσεις του αποτέλεσε ο όρος "πολιτιστική ηγεσία", η οποία σύγκλινε αρκετά με την θεώρηση του Γκράμσι περί "πολιτιστικής ηγεμονίας"**. Πίστευε πως εάν η προοδευτική διανόηση κατάφερνε να απευθυνθεί στις λαϊκές μάζες μέσω της τέχνης και μονοπωλούσε το πεδίο του πολιτισμού, θα επιτυγχανόταν η διάδοση της ιδεολογίας στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και άρα θα επιταχυνόταν η προετοιμασία για επανάσταση απέναντι στο καθεστώς των Εθνικού Λαϊκού Κόμματος***.

Παρά την έντονη αντιπαράθεση που υπήρχε με τον Τσου Τσιόουμπάι ως προς το

---

* Περισσότερα για την προσέγγιση του Τσου Τσιόουμπάι βλ. Pickowicz, Paul G., *Marxist Literary Thought in Cina: The Influence of Ch'ü Ch'iu-pai* , εκδ. University of California, Berkeley-London 1984.

** Kang, Liu, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and their Western Contemporaries*, εκδ. Duke University, Durham 2000, σελ. 60-71.

*** Ο Τσου Τσιόουμπάι έγραψε το πρώτο του έργο με θέμα την επαναστατική προλεταριακή λογοτεχνία αμέσως μετά την εκτέλεση των Πέντε Μαρτύρων το 1932. Μετά τη σύλληψη και φυλάκισή του το 1935 επανεξέτασε τις θέσεις που είχε εκφράσει γράφοντας στη φυλακή το τελευταίο του έργο *Περιττές Λέξεις*. Βασανίστηκε άγρια από την κυβέρνηση του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος κι εκτελέστηκε σε ηλικία μόλις 36 ετών. Στο δρόμο προς την εκτέλεσή του τραγουδούσε τη Διεθνή και όταν έφτασαν σε έναν λόφο, σταμάτησε και είπε ο ίδιος στον εκτελεστή του, «Εδώ είναι ένα καλό μέρος».

ζήτημα της προπαγάνδας, το ΚΚ στήριξε την εκλογή του Λου Σουν ως Προέδρου της Ένωσης. Η ηγεσία του Κόμματος αντιλαμβανόταν την αναγκαιότητα της ενότητας των προοδευτικών κύκλων. Παρόλα αυτά η στάση του Λου Σουν συνέχισε να δέχεται την κριτική των λογοτεχνικών κύκλων της Σαγκάης για πολύ καιρό. Ο ίδιος, παρότι χαρακτηρίστηκε από αρκετούς ως "αστός" και συντηρητικός, έμεινε πιστός στη διατήρηση της αντικειμενικής, κάπως αποστασιοποιημένης από το Κόμμα, "οριζόντιας στάσης" (zhengzhan), όπως την αποκαλούσε. Η στάση του αυτή, αποτελεί βασική σκέψη που διαπερνά τα έργα του.

Ο Λου Σουν πέθανε το 1936, 13 χρόνια πριν την εγκαθίδρυση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας, από φυματίωση. Η αλήθεια είναι πως τα έργα του Λου Σουν, σε αντίθεση με έργα αρκετών άλλων, γλίτωσαν τη λογοκρισία που επιβλήθηκε την περίοδο της Πολιτιστικής Επανάστασης. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον Μάο Τσετούνγκ. Ο Μάο υπήρξε ποιητής και λάτρης της τέχνης και ο μεγάλος θαυμασμός του για τον Λου Σουν είναι αυτός που εξασφάλισε την αναγνώρισή του έως σήμερα. Ο Μάο Τσετούνγκ δεν είχε διστάσει να αποκαλέσει το 1937 τον Λου Σουν τον σύγχρονο Κομφούκιο* και τον χαρακτήρισε ως "έναν πραγματικό μπολσεβίκο εκτός ΚΚ". Παρότι όμως μεγάλος υμνητής του σημαντικού αυτού συγγραφέα, δεν δίστασε να παραδεχτεί είκοσι χρόνια αργότερα, το 1957, σε μια συνάντηση μιας καμπάνιας του ΚΚ πως ο Λου Σουν αν ζούσε "θα έγραφε πίσω από τα κάγκελα της φυλακής ή θα είχε παραμείνει τελείως σιωπηλός".

Πράγματι, η απορία για το πώς θα είχε αντιμετωπίσει ο αιχμηρός και σαρκαστικός τρόπος γραφής του όσα ακολούθησαν τη νίκη του ΚΚ θα μείνει αναπάντητη. Το μόνο σίγουρο άλλωστε είναι πως το ταλέντο του κατάφερε να εμπνεύσει πολλούς με τρόπο και αντίκτυπο τέτοιο, που ενδεχομένως επηρέασαν την πορεία του ΚΚ και της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας.

Η πρωτοτυπία του "Ημερολογίου ενός τρελού"

Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου διηγήματος του Λου Σουν, το οποίο όπως προαναφέρθηκε δημοσιεύτηκε το 1918 στο περιοδικό *Νέα Νεολαία*, δεν περιορίζεται μόνο στο γεγονός πως γράφτηκε στη δημοτική γλώσσα αλλά και στο ηθικό του δίδαγμα. Ο τίτλος του δε, παραπέμπει άμεσα στο ομώνυμο έργο του Νικολάι Γκόγκολ.

Η ιστορία αποτελείται από δύο βασικά μέρη – ένα εισαγωγικό σημείωμα, γραμμένο στην κλασική κινεζική και τις σελίδες του ημερολογίου, γραμμένες στη δημοτική κινεζική γλώσσα. Στο εισαγωγικό σημείωμα, ο βασικός αφηγητής μάς διηγείται τις συνθήκες υπό τις οποίες το ημερολόγιο κατέληξε στα χέρια του. Η χρήση τέτοιων εισαγωγών ήταν αρκετά συχνή στα έργα της εποχής και είχαν στόχο να θέσουν το πλαίσιο στο οποίο εξελίσσεται η ιστορία.

Στο ημερολόγιο, ένας νεαρός ασθενής αρχίζει σταδιακά να πιστεύει πως ο αδερφός του έχει συνωμοτήσει με τον γιατρό με σκοπό να τον φάνε. Παρατηρώντας τις κινήσεις

* Mao, Zedong, *On Lu Hsun*, 1937, marxists.org.

των ανθρώπων πείθεται πως η συνήθεια του κανιβαλισμού δεν αφορά μόνο την οικογένειά του αλλά είναι ευρέως κοινωνικά αποδεκτή. Αναρρώνει όμως και φεύγει από την πόλη, αναλαμβάνοντας δουλειά σε άλλη περιοχή.

Η ιστορία διακατέχεται από μια έντονη αμφισημία η οποία για την εποχή της ήταν αρκετά επιτηδευμένη. Μέσα από τα λόγια του τρελού ασθενούς η ιστορία μεταφράζεται σε μια προφανή αλληγορία η οποία θίγει ένα βασικό ζήτημα της κινεζικής κοινωνίας εκείνης της περιόδου. Για τον Λου Σουν, κάτω από τον μανδύα της κομφουκιανικών αξιών ηθικής που επιδείκνυε η κυβέρνηση, κρυβόταν κι ενισχυόταν ο κοινωνικός κανιβαλισμός.

Καθ' όλη τη διάρκεια της διήγησης ο αναγνώστης καλείται να αποφασίσει αν ο αφηγητής του ημερολογίου είναι αξιόπιστος και καταλήγει να φλερτάρει με την πιθανότητα να πιστέψει πως όντως υπάρχει μια συνωμοσία. Η υποτιθέμενη ανάρρωση του ασθενούς και ο διορισμός του σε άλλη πόλη γεννά αναπόφευκτα το ερώτημα: συνήλθε πράγματι ή προσπάθησε να ξεφύγει; Η ανάρρωση της ψυχικής υγείας πώς νοείται στην κοινωνία, αν αυτή είναι όντως κοινωνία κανίβαλων; Θα μπορούσε άραγε να σημαίνει πως ο "υγιής" πλέον ήρωας αποφάσισε να ενστερνιστεί τις πεποιθήσεις και τις πρακτικές των υπολοίπων;

Ενδιαφέρον προκαλεί από φιλολογική σκοπιά η χρήση της φράσης "τρώω άνθρωπο" (chi ren, 吃人) η οποία στην κινεζική γλώσσα είναι ομόηχη με την φράση "ηλίθιος άνθρωπος" (chi ren, 痴人). Το λογοπαίγνιο αυτό εντείνει εμφατικά την αλληγορία της ιστορίας αυτής.

Εάν κάποιος γνωρίζει το αντίστοιχο διήγημα του Γκόγκολ μπορεί να εντοπίσει αρκετές ομοιότητες. Ο ήρωας του Γκόγκολ βέβαια τρελαίνεται υπό τελείως διαφορετικές συνθήκες και η ιστορία του αφορά περισσότερο το ατομικό του δράμα. Η πιο ουσιαστική διαφορά όμως έγκειται στην κατάληξη που επέλεξε να δώσει ο Λου Σουν στο διήγημά του. Αντί να καταλήξει να παρακαλά κάποιον να τον σώσει από την παράνοια στην οποία βρίσκεται, ο ήρωας καλεί τον κόσμο να σώσει τα παιδιά. Παρά τον αιώνιο και ισχυρό πεσιμισμό του, ο Λου Σουν κατάφερε να ενσταλάξει πολύ προσεκτικά και συνειδητά την ελπίδα πως τα πράγματα μπορούν να αλλάξουν, αρκεί η νέα γενιά να έχει τη δυνατότητα να ξεφύγει από τα λάθη και τις προκαταλήψεις των παλαιότερων. Ο ίδιος πίστευε πως ήταν χρέος του ως συγγραφέα να ανακαλύψει και να περιγράψει την ουσία της ανθρώπινης ψυχής καθώς και να δώσει έναυσμα για αναστοχασμό και αλλαγή. Το διήγημα αυτό θεωρείται αριστουργηματικό, όχι μόνο εξαιτίας της συγγραφικής δεινότητας του Λου Σουν σε επίπεδο ύφους και γλώσσας, αλλά εξαιτίας της διαχρονικής του αξίας.

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και η συμβολή του Μάο Ντουν

Μεταξύ των κύκλων της Ένωσης Αριστερών Συγγραφέων, υπήρξαν και αρκετοί συγγραφείς οι οποίοι υιοθέτησαν πιο δυτικά χαρακτηριστικά γραφής. Ο πιο γνωστός εξ αυτών ήταν ο Μάο Ντουν ο οποίος θεωρείται και ο μεγαλύτερος ρεαλιστής συγγραφέας της Κίνας*.

* Βλ. *Mao Dun*, Encyclopaedia Britannica, 2020.

Ο αργότερα γνωστός με το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο Μάο Ντουν (στα κινεζικά: αντίφαση), γεννήθηκε ως Σεν Ντεχόνγκ (Shen Dehong) το 1896 στην επαρχία του Zhejiang ενώ το μικρό όνομα του στην πορεία άλλαξε σε Γιανμπίνγκ (Shen Yanbing). Μέλος μιας ξεπεσμένης οικογένειας διανοουμένων κατάφερε να παρακολουθήσει μαθήματα προετοιμασίας για το Πανεπιστήμιο του Πεκίνου. Εξαιτίας όμως των οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε αναγκάστηκε να παρατήσει τις σπουδές του το 1916 και να αναζητήσει εργασία. Κατάφερε να προσληφθεί στον μεγαλύτερο εκδοτικό οίκο της Κίνας εκείνης της εποχής στη Σαγκάη, σε ηλικία μόλις 20 ετών*. Η εξέλιξη αυτή επηρέασε το ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία καθώς ο ίδιος στη συνέχεια εργάστηκε ως μεταφραστής και συγγραφικός επιμελητής. Λίγα χρόνια μετά, ανήλθε στην ιεραρχία και ανέλαβε την έκδοση του μηνιαίου περιοδικού *Μηνιαίο Διήγημα* (*Xiaoshuo Yuebao*), μία από τις δημοφιλέστερες περιοδικές εκδόσεις του συγκεκριμένου εκδοτικού. Μέσω της ενασχόλησής του αυτής γνωρίστηκε με εξέχουσες προσωπικότητες του προοδευτικού λογοτεχνικού χώρου κι έτσι σύναψε φιλία με τον Λου Σουν και τον αδερφό του.

Εξαιρετικά πολιτικοποιημένος, υπήρξε ένα από τα πρώτα μέλη του ΚΚ Κίνας και από τους υποστηρικτές της συσπείρωσης όλων των αντιιμπεριαλιστικών, πατριωτικών δυνάμεων της Κίνας σε ένα μέτωπο – αυτό του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος. Το 1926 ανέλαβε τη Γραμματεία του Γενικού Τμήματος Προπαγάνδας του ΕΛΚ και συνεργάστηκε με τον Μάο Τσετούνγκ. Το 1927 του ανατέθηκε η επιμέλεια της εφημερίδας της κυβέρνησης *Ρεπουμπλικανική Ημερησία* (Guomin Ribao) αλλά πολύ σύντομα, εξαιτίας της έναρξης των διώξεων των κομμουνιστών από τη νέα ηγεσία του ΕΛΚ αναγκάστηκε να παραιτηθεί και να αναζητήσει καταφύγιο στη Σαγκάη.

Τα ταραχώδη εκείνα χρόνια κινητοποίησαν τον Μάο Ντουν να περάσει από το στάδιο της θεωρητικής ενασχόλησης με τη λογοτεχνία στη συγγραφή, οπότε και υιοθέτησε το ψευδώνυμό του με το οποίο κατόπιν έγινε γνωστός. Τα πρώτα του έργα, τα οποία εξεδόθησαν και κυκλοφόρησαν σε μορφή τριλογίας με τον τίτλο *Έκλειψη* (Shi), δημοσιεύτηκαν πριν σε συνέχειες στο *Μηνιαίο Διήγημα***. Έζησε εξόριστος για δύο χρόνια στην Ιαπωνία κι επιστρέφοντας δέχτηκε να συμμετάσχει στη δημιουργία της Ένωσης Αριστερών Συγγραφέων μαζί με τον Λου Σουν.

Το μεγαλύτερο και δημοφιλέστερό του μυθιστόρημα με τίτλο *Μεσάνυχτα* (Ziye) (1932) θεωρείται το αντιπροσωπευτικότερο του ύφους του. Ο Μάο Ντουν ακολούθησε με θρησκευτική, θα μπορούσε κανείς να πει, ευλάβεια το ρεύμα του ρεαλισμού. Ήταν υπέρμαχος της "αντικειμενικής παρατήρησης" που χαρακτήριζε το συγκεκριμένο στιλ γραφής καθώς και της ικανότητας των ρεαλιστών συγγραφέων να περιγράφουν όλες τις πτυχές της κοινωνίας και της ανθρώπινης δραστηριότητας, είτε ήταν όμορφες κι ευχάριστες είτε όχι***. Η θεματολογία του αφορούσε πάντοτε κοινωνικά ζητήματα: γυναι-

---

* Gu Dong, Ming (επιμ.), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, εκδ. Routledge, New York 2019, σελ. 36.

** Gu Dong, Ming, *ό.π.*, σελ. 37.

*** Anderson, Marston, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period,* εκδ. Univer-

κείο ζήτημα, οικονομική ύφεση, ηθικός ευτελισμός και εγκληματικότητα, κοινωνική και πολιτική συνείδηση. Πίστευε ακράδαντα πως περιγράφοντας την πραγματικότητα έτσι όπως ήταν, παρουσιάζοντας τη σύγκρουση των συμφερόντων μεταξύ των φτωχών και των πλουσίων, την αντιπαράθεση και τις διαφορές του ΚΚ με το Εθνικό Λαϊκό Κόμμα, θα συνέβαλλε στην κατανόηση της έννοιας της ταξικής πάλης από τον απλό λαό.

Το διήγημά του *Ανοιξιάτικοι Μεταξοσκώληκες* (Chun can) θεωρείται το πιο σημαντικό του διήγημα, υφολογικά και ιστορικά, καθώς θίγει ζητήματα όπως τα προβλήματα των αγροτών, ο αντιιμπεριαλιστικός αγώνας, η βιομηχανοποίηση και ο ξεπεσμός της κυβέρνησης του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος. Θεωρήθηκε ως προάγγελος του ρεύματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού το οποίο από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα θα γινόταν εξαιρετικά δημοφιλές στην Κίνα*.

Ο Μάο Ντουν έζησε έως το 1981 και η δημοτικότητά του είχε καταφέρει να ξεπεράσει τα σύνορα της χώρας του σε τέτοιο βαθμό, που οι *New York Times* του αφιέρωσαν μία ολόκληρη στήλη**. Ήταν ο πρώτος υπουργός Πολιτισμού της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας, κατά τη διάρκεια όμως της Πολιτιστικής Επανάστασης διώχθηκε από την κυβέρνηση και εξαφανίστηκε από τη δημόσια σφαίρα μέχρι και το 1978 οπότε και εκλέχθηκε πρόεδρος της Ένωσης Κινέζων Συγγραφέων.

Επίλογος

Τα έργα που συζητήσαμε και άλλα αυτού του είδους αντανακλούν σε μεγάλο βαθμό τις ιδεολογικές διεργασίες και τις ανησυχίες μιας μερίδας της κινεζικής κοινωνίας και η αξία τους είναι συγχρόνως καλλιτεχνική και ιστορική. Η κινεζική επαναστατική λογοτεχνία, με την ποικιλομορφία και τις ιδιαιτερότητές της, ενέπνευσε εκατομμύρια νέων για να οικοδομήσουν έναν κόσμο διαφορετικό. Ακόμη και αν η επιρροή της δεν ήταν τόσο καταλυτική ώστε να συνεισφέρει καθοριστικά στην επίτευξη αυτού του κόσμου, σημάδευσε τις επαναστατικές αναζητήσεις μιας ολόκληρης ιστορικής εποχής.

* Η Ηλέκτρα Καλτσώνη είναι μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο τμήμα Κινεζικών Σπουδών στο SOAS University of London.

sity of California, Berkeley 1990, σελ. 33-34.

* Βλ. *Mao Dun*, Encyclopaedia Britannica, 2020.

** Βλ. αρχείο των *New York Times*: "Mao Dun, 85, a Writer Who Was a Minister Of Culture in China", *New York Times*, 28 Μαρτίου 1981, σελ. 15.

Η λογοτεχνία μιας επαναστατικής περιόδου

του Λου Σουν*

Το θέμα της σύντομης ομιλίας μου σήμερα είναι «Η λογοτεχνία μιας επαναστατικής περιόδου». Αυτό το κολέγιο με κάλεσε πολλές φορές εδώ, αλλά συνέχισα να αναβάλλω τον ερχομό μου. Γιατί; Επειδή πίστευα ότι με προσκαλούσατε ως συγγραφέα μερικών μικρών ιστοριών και θέλατε να ακούσετε από μένα για τη λογοτεχνία. Στην πραγματικότητα δεν είμαι συγγραφέας και δεν έχω ειδικές γνώσεις. Το πρώτο θέμα που μελέτησα σοβαρά ήταν η εξόρυξη, και μάλλον θα μπορούσα να σας δώσω μια καλύτερη ομιλία για την εξόρυξη άνθρακα από τη λογοτεχνία. Φυσικά, η δική μου κλίση για τη λογοτεχνία με κάνει να διαβάζω πολλά γι' αυτή, αλλά δεν έχω μάθει τίποτα από τα διαβάσματά μου που θα ήταν χρήσιμο για εσάς. Και η εμπειρία μου στο Πεκίνο τα τελευταία χρόνια υπονόμευσε σταδιακά την πίστη μου στις παλιές λογοτεχνικές θεωρίες με τις οποίες ανατράφηκα. Αυτή ήταν η στιγμή που οι φοιτητές εκτελούνταν και υπήρχε μια αυστηρή λογοκρισία, όταν κατά την κρίση μου μόνο οι πιο αδύναμοι, οι πιο άχρηστοι άνθρωποι μιλούσαν για τη λογοτεχνία. Όσοι είναι δυνατοί δεν μιλούν, σκοτώνουν. Οι καταπιεσμένοι πρέπει να πουν ή να γράψουν μόνο λίγα λόγια για να σκοτωθούν. Ή, αν είναι αρκετά τυχεροί για να ξεφύγουν, το μόνο που μπορούν να κάνουν είναι να φωνάξουν, να παραπονεθούν ή να διαμαρτυρηθούν, ενώ όσοι είναι δυνατοί συνεχίζουν να τους καταπιέζουν, να τους κακομεταχειρίζονται και να τους σκοτώνουν, και είναι ανίσχυροι να αντισταθούν. Ποια είναι η χρησιμότητα της λογοτεχνίας για τους ανθρώπους λοιπόν;

Το ίδιο ισχύει στο βασίλειο των ζώων. Όταν ένα γεράκι πιάνει ένα σπουργίτι, το γεράκι είναι σιωπηλό, το σπουργίτι είναι αυτό που φωνάζει. Όταν μια γάτα πιάνει ένα ποντίκι, η γάτα είναι σιωπηλή, το ποντίκι είναι αυτό που φωνάζει. Και αυτός που μπορεί μόνο να φωνάζει καταλήγει να τρώγεται από αυτόν που είναι σιωπηλός. Ένας συγγραφέας αν είναι τυχερός μπορεί να γράψει μερικά πράγματα που του κερδίζουν ένα όνομα κατά τη διάρκεια της ζωής του ή μια κενή φήμη για μερικά χρόνια –όπως και μετά τον επικήδειο για κάποιον που πέθανε για την επανάσταση, δεν γίνεται καμία αναφορά στις ενέργειες του επαναστάτη αλλά όλοι μπορούν να συζητήσουν τα προτερήματα των δίστιχων για τις κηδείες– αυτή είναι μια πολύ ασφαλής επιχείρηση.

Ωστόσο, υποθέτω ότι οι συγγραφείς σε αυτό το επαναστατικό μέρος αρέσκονται να ισχυρίζονται ότι η λογοτεχνία παίζει μεγάλο ρόλο στην επανάσταση και μπορεί να χρησιμοποιηθεί, για παράδειγμα, για προπαγάνδα, ενθάρρυνση, ώθηση, επιτάχυνση και επί-

τευξη της επανάστασης. Αλλά κατά τη γνώμη μου, η γραφή αυτού του είδους στερείται σθένους, γιατί λίγα καλά λογοτεχνικά έργα έχουν γραφτεί κατά παραγγελία· αντ' αυτού, ρέουν φυσικά από την καρδιά χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι πιθανές συνέπειες. Το να γράφεις σε κάποιο συγκεκριμένο θέμα είναι σαν να γράφεις ένα δοκίμιο πακού[1], που δεν έχει αξία ως λογοτεχνία και είναι τελείως ανίκανο να συγκινήσει τον αναγνώστη.

Για την επανάσταση χρειαζόμαστε επαναστάτες, αλλά η επαναστατική λογοτεχνία μπορεί να περιμένει, γιατί μόνο όταν οι επαναστάτες αρχίσουν να γράφουν μπορεί να υπάρχει επαναστατική λογοτεχνία. Κατά τη γνώμη μου, λοιπόν, είναι η επανάσταση που παίζει μεγάλο ρόλο στη λογοτεχνία. Η λογοτεχνία μιας επαναστατικής περιόδου είναι διαφορετική από εκείνη των συνηθισμένων εποχών, καθώς, σε μια επανάσταση, η λογοτεχνία αλλάζει επίσης. Αλλά μόνο οι μεγάλες επαναστάσεις μπορούν να επηρεάσουν αυτή την αλλαγή, όχι μικρές που δεν μετρούν ως επαναστάσεις.

Όλοι εδώ είναι συνηθισμένοι να ακούν για την «επανάσταση», αλλά αν χρησιμοποιήσετε αυτήν τη λέξη στο Κιανγκσού ή στο Τσεκιάνγκ, θα τρομάξετε τους ανθρώπους και θα θέσετε σε κίνδυνο τον εαυτό σας. Στην πραγματικότητα η επανάσταση δεν είναι κάτι παράξενο, και οφείλουμε όλες τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις σε αυτήν. Η ανθρωπότητα μπορούσε μόνο να προχωρήσει, να εξελιχθεί από τα πρωτόζωα στους ανθρώπους, από τη βαρβαρότητα στον πολιτισμό, μέσω αδιάκοπων επαναστάσεων. Οι βιολόγοι μάς λένε: «Οι άνθρωποι δεν διαφέρουν πολύ από τους πιθήκους. Οι πίθηκοι και οι άνθρωποι είναι ξαδέλφια». Πώς συνέβη λοιπόν οι άνθρωποι να γίνουν άνθρωποι ενώ οι πίθηκοι παραμένουν πίθηκοι; Είναι επειδή οι πίθηκοι δεν θα αλλάξουν τους τρόπους τους – τους αρέσει να περπατούν στα τέσσερα. Πιθανότατα κάποιος πίθηκος κάποτε σηκώθηκε και προσπάθησε να περπατήσει με δύο πόδια, αλλά πολλοί άλλοι διαμαρτυρήθηκαν, «Οι πρόγονοί μας πάντα σέρνονταν. Δεν πρέπει να σηκωθείς!» Τότε τον δάγκωσαν μέχρι θανάτου. Αρνήθηκαν όχι μόνο να σταθούν αλλά και να μιλήσουν, όντας συντηρητικοί. Οι άνθρωποι, ωστόσο, είναι διαφορετικοί. Τελικά σηκώθηκαν και μίλησαν, και έτσι κέρδισαν. Αλλά η διαδικασία συνεχίζεται. Επομένως, η επανάσταση δεν είναι τίποτα παράξενο, και όλες οι φυλές που δεν είναι ακόμη ετοιμοθάνατες προσπαθούν να εξεγερθούν κάθε μέρα, αν και οι περισσότερες από τις επαναστάσεις τους είναι απλώς μικρές.

Τι επιρροή έχουν οι μεγάλες επαναστάσεις στη λογοτεχνία; Μπορούμε να το χωρίσουμε αυτό σε τρεις διαφορετικές περιόδους:

(1) Πριν από μια μεγάλη επανάσταση, σχεδόν όλη η λογοτεχνία εκφράζει δυσαρέσκεια και αγωνία για τις κοινωνικές συνθήκες, εκφράζοντας πόνο και αγανάκτηση. Υπάρχουν πολλά έργα αυτού του είδους στον κόσμο. Αλλά αυτές οι εκφράσεις του πόνου και της αγανάκτησης δεν έχουν καμία επίδραση στην επανάσταση, γιατί τα σκέτα παράπονα είναι ανίσχυρα. Όσοι σας καταπιέζουν θα τα αγνοήσουν. Το ποντίκι μπορεί να τσιρίξει και ακόμη και να παράγει εκλεκτή λογοτεχνία, ωστόσο η γάτα θα το καταβροχθίσει χωρίς ενδοιασμό. Έτσι, ένα έθνος με μόνο μια λογοτεχνία παραπόνων είναι χωρίς ελπίδα, γιατί βαλτώνει σύντομα. Ακριβώς όπως σε μια νομική αγωγή, όταν ο ηττημένος διάδικος αρχίζει να κοινοποιεί τα παράπονά του, ο αντίπαλός του ξέρει ότι δεν έχει τα

μέσα να συνεχίσει και η υπόθεση έχει τελειώσει, έτσι η λογοτεχνία των παραπόνων, όπως και η διακήρυξη των παραπόνων, δίνει στους καταπιεστές μια αίσθηση ασφάλειας. Μερικά έθνη σταματούν να διαμαρτύρονται όταν αποδεικνύεται άχρηστο και γίνονται σιωπηλά έθνη, παρακμάζοντας αυξανόμενα. Δείτε την Αίγυπτο, την Αραβία, την Περσία και την Ινδία που δεν έχουν καμία φωνή. Αλλά έθνη με εσωτερική δύναμη που τολμούν να επαναστατούν όταν τα παράπονα αποδειχθούν άχρηστα αφυπνίζονται στα γεγονότα και οι θρήνοι τους μετατρέπονται σε βρυχηθμούς θυμού. Όταν εμφανίζεται μια τέτοια λογοτεχνία, αναγγέλλει την εξέγερση, και επειδή οι άνθρωποι είναι οργισμένοι τα έργα που γράφονται λίγο πριν από το ξέσπασμα της επανάστασης συχνά εκφράζουν την οργή τους, την αποφασιστικότητά τους να αντισταθούν, να εκδικηθούν. Η λογοτεχνία αυτού του είδους προήγαγε την Οκτωβριανή Επανάσταση. Υπάρχουν όμως και εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση της Πολωνίας, όπου παρόλο που υπήρχε εδώ και καιρό η λογοτεχνία της εκδίκησης[2], η χώρα οφείλει την ανάκαμψή της στον Μεγάλο Πόλεμο στην Ευρώπη.

(2) Κατά τη διάρκεια μιας μεγάλης επανάστασης, η λογοτεχνία εξαφανίζεται και υπάρχει σιωπή γιατί, παρασυρμένοι στην παλίρροια της επανάστασης, όλοι περνούν από τις φωνές στη δράση και είναι τόσο απασχολημένοι με την επανάσταση που δεν υπάρχει χρόνος να μιλήσουν για τη λογοτεχνία. Και πάλι, αυτή είναι μια περίοδος φτώχειας όταν οι άνθρωποι δοκιμάζονται τόσο σκληρά για να βρουν ψωμί που δεν έχουν διάθεση να μιλήσουν για λογοτεχνία. Και οι συντηρητικοί, συγκλονισμένοι από την υψηλή παλίρροια της επανάστασης, είναι πολύ εξοργισμένοι και έκπληκτοι για να τραγουδήσουν ό,τι περνούν για «λογοτεχνία». Μερικοί λένε, «Η λογοτεχνία γεννιέται από τη φτώχεια και τον πόνο», αλλά αυτό είναι μια πλάνη. Οι φτωχοί άνθρωποι δεν γράφουν. Κάθε φορά που μου έλειπαν τα χρήματα στο Πεκίνο, έκανα γύρους για να δανειστώ και δεν έγραφα ούτε μια λέξη. Μόνο όταν πληρωνόταν ο μισθός μου, καθόμουν να γράψω. Σε πολυάσχολους καιρούς επίσης δεν υπάρχει λογοτεχνία. Ο άνθρωπος που κουβαλά ένα βαρύ φορτίο και ο άνθρωπος που κουβαλά μια γκαρνταρόμπα πρέπει και οι δύο να τα αποθέσουν για να μπορέσουν να γράψουν. Οι μεγάλες επαναστάσεις είναι πολύ πολυάσχολες και οι καιροί τους πολύ φτωχοί, όταν μια ομάδα ανταγωνίζεται με μια άλλη, και το πρώτο βασικό είναι να αλλάξει το υπάρχον κοινωνικό σύστημα. Κανείς δεν έχει το χρόνο ή την τάση να γράψει. Έτσι, κατά τη διάρκεια μιας μεγάλης επανάστασης, ο κόσμος των γραμμάτων αναγκάζεται να περιπέσει σε μια προσωρινή σιωπή.

3) Όταν η επανάσταση έχει θριαμβεύσει, υπάρχει λιγότερη κοινωνική ένταση και οι άνθρωποι ζουν καλύτερα, τότε γράφεται ξανά λογοτεχνία. Υπάρχουν δύο τύποι λογοτεχνίας σε αυτή την περίοδο. Κάποιος χαιρετίζει την επανάσταση και τραγουδά τον έπαινό της, γιατί οι προοδευτικοί συγγραφείς εντυπωσιάζονται από τις αλλαγές και τις εξελίξεις στην κοινωνία, την καταστροφή του παλιού και την οικοδόμηση του νέου. Χαρούμενοι για την πτώση των παλαιών θεσμών, τραγουδούν τους επαίνους της νέας οικοδόμησης. Ο δεύτερος τύπος γραφής που εμφανίζεται μετά από μια επανάσταση –η ελεγεία– θρηνεί την καταστροφή του παλιού. Μερικοί το θεωρούν αυτό «αντεπαναστατική λογοτεχνία», αλλά δεν βλέπω να χρειάζεται να εκδώσω μια τόσο σκληρή καταδίκη.

Αν και έχει γίνει μια επανάσταση, υπάρχουν πολλοί άνθρωποι παλιάς σχολής στην κοινωνία που δεν μπορούν να αλλάξουν από τη μια μέρα στην άλλη σε νέους ανθρώπους. Δεδομένου ότι το μυαλό τους είναι γεμάτο από παλιές ιδέες, όταν το περιβάλλον τους αλλάζει σταδιακά, επηρεάζοντας ολόκληρο τον τρόπο ζωής τους, σκέφτονται τις παλιές καλές μέρες και αναπολούν την παλιά κοινωνία. Επειδή συνεχίζουν να νοσταλγούν το παρελθόν, εκφράζουν τα πιο ντεμοντέ, ξεπερασμένα συναισθήματα και δημιουργούν αυτή τη λογοτεχνία. Όλα αυτά τα έργα είναι θρηνητικά, εκφράζοντας την ενόχληση των συγγραφέων. Η προφανής επιτυχία της νέας οικοδόμησης και η καταστροφή των παλαιών θεσμών τους ωθούν στα μοιρολόγια. Αλλά αυτή η λαχτάρα για το παρελθόν και αυτή η ψαλμωδία ελεγειών σημαίνει ότι η επανάσταση έχει πραγματοποιηθεί. Χωρίς επανάσταση, οι παλιοί άνθρωποι θα εξακολουθούσαν να είναι στην εξουσία και δεν θα μοιρολογούσαν.

Μόνο η Κίνα σήμερα δεν έχει κανένα είδος λογοτεχνίας – ούτε ελεγείες για το παλιό ούτε έπαινο για το νέο· γιατί η κινεζική επανάσταση δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί. Αυτή είναι ακόμα η μεταβατική περίοδος, ένας πολυάσχολος καιρός για τους επαναστάτες. Ακόμα υπάρχει αρκετή από την παλαιά λογοτεχνία, ωστόσο, και σχεδόν όλες οι εφημερίδες γράφονται στο παλιό στιλ. Νομίζω ότι αυτό σημαίνει ότι η κινεζική επανάσταση έχει επιφέρει πολύ λίγες αλλαγές στην κοινωνία μας, που δεν επηρεάζουν καθόλου τους συντηρητικούς, και συνεπώς η παλιά σχολή μπορεί ακόμα να επιβιώνει. Το γεγονός ότι όλα –ή σχεδόν όλα– τα γραφόμενα των εφημερίδων της Καντόνας είναι παλιά αποδεικνύει ότι η κοινωνία εδώ είναι εξίσου ανέγγιχτη από την επανάσταση. Συνεπώς, δεν υπάρχουν παιάνες για το νέο, δεν υπάρχουν ελεγείες για το παλιό, και η επαρχία του Κουανγκτούνγκ παραμένει όπως ήταν πριν δέκα χρόνια. Όχι μόνο αυτό, δεν υπάρχουν ούτε καταγγελίες ή διαμαρτυρίες. Βλέπουμε τα συνδικάτα να συμμετέχουν σε διαδηλώσεις, αλλά με κυβερνητική επικύρωση να μην επαναστατούν κατά της καταπίεσης. Αυτό είναι απλώς επανάσταση με κυβερνητική εντολή. Επειδή η Κίνα δεν έχει αλλάξει, δεν έχουμε τραγούδια θλιβερής λαχτάρας για το παρελθόν ούτε νέα παρακινητικά τραγούδια. Στη Σοβιετική Ρωσία, ωστόσο, έχουν και τους δύο τύπους. Οι παλιοί συγγραφείς τους που έχουν φύγει στο εξωτερικό γράφουν ως επί το πλείστο ελεγείες για τους νεκρούς, ενώ η νέα τους λογοτεχνία προσπαθεί να προχωρήσει. Αν και δεν έχουν εμφανιστεί ακόμη μεγάλα έργα, υπάρχουν ήδη πολλά νέα γραπτά και έχουν περάσει από την περίοδο της οργής σε εκείνη των παιάνων. Ο έπαινος της οικοδόμησης ακολουθεί την ολοκλήρωση της επανάστασης, αλλά δεν μπορούμε ακόμη να προβλέψουμε τι θα έρθει αργότερα. Υποθέτω ότι θα είναι μια λαϊκή λογοτεχνία, γιατί ως αποτέλεσμα της επανάστασης ο κόσμος ανήκει στο λαό.

Στην Κίνα, φυσικά, δεν έχουμε λαϊκή λογοτεχνία, ούτε υπάρχει ακόμη οπουδήποτε στον κόσμο. Σχεδόν όλη η λογοτεχνία, τραγούδια και ποιήματα, είναι για την ανώτερη τάξη, που τα διαβάζουν με γεμάτο στομάχι, ξαπλωμένοι στους καναπέδες τους. Ένας ταλαντούχος λόγιος φεύγει από το σπίτι και συναντά ένα όμορφο κορίτσι και οι δύο ερωτεύονται· κάποιος ατάλαντος τύπος δημιουργεί προβλήματα και περνούν από διάφορες δοκιμασίες, αλλά τελικά όλα τελειώνουν καλά. Τα αναγνώσματα αυτού του

είδους είναι πολύ ευχάριστα. Ή τα βιβλία μπορεί να ασχολούνται με ενδιαφέροντα, χαρούμενα άτομα της ανώτερης τάξης ή γελοία άτομα των κατώτερων τάξεων. Πριν από μερικά χρόνια, η *Νέα Νεολαία* δημοσίευσε μερικές ιστορίες για τη ζωή των καταδίκων σε μια ψυχρή γη και δεν άρεσαν στους καθηγητές· δεν τους αρέσει να διαβάζουν για τόσο ταπεινούς χαρακτήρες. Ένα ποίημα για τα ρακένδυτα αγόρια είναι ποίηση χαμηλού επιπέδου, ένα θεατρικό έργο για τους παραβάτες του νόμου είναι ένα έργο χαμηλής τάξης. Στις όπερές τους βρίσκεις μόνο χαρακτήρες όπως ταλαντούχοι λόγιοι και καλλονές. Ένας ταλαντούχος λόγιος κερδίζει την πρώτη θέση στην εξέταση του δικαστηρίου και μια όμορφη κοπέλα γίνεται κυρία πρώτης τάξης· έτσι ο λόγιος και η κυρία είναι ευτυχισμένοι, οι καθηγητές που το διαβάζουν είναι επίσης χαρούμενοι, και οι άνθρωποι της κατώτερης τάξης, υποθέτω, πρέπει να είναι ευχαριστημένοι μαζί τους.

Μερικοί συγγραφείς σήμερα χρησιμοποιούν τους απλούς ανθρώπους –εργάτες και αγρότες– ως υλικό για τα μυθιστορήματά τους και τα ποιήματά τους, και αυτό έχει επίσης ονομαστεί λαϊκή λογοτεχνία, όταν στην πραγματικότητα δεν είναι κάτι τέτοιο, γιατί ο λαός δεν έχει ανοίξει ακόμη το στόμα του. Αυτά τα έργα εκφράζουν τα συναισθήματα των θεατών, που βάζουν λόγια στο στόμα των ανθρώπων. Αν και ορισμένοι από τους τωρινούς άντρες μας των γραμμάτων είναι φτωχοί, όλοι είναι καλύτερα από τους εργάτες και τους αγρότες, αλλιώς δεν θα είχαν τα χρήματα για να σπουδάσουν και δεν θα μπορούσαν να γράψουν. Τα έργα τους φαίνεται να προέρχονται από το λαό, αλλά στην πραγματικότητα αυτό δεν αληθεύει: δεν είναι πραγματικές ιστορίες του λαού. Τώρα μερικοί συγγραφείς άρχισαν να καταγράφουν λαϊκά τραγούδια με την πεποίθηση ότι εδώ έχουμε την αυθεντική φωνή του λαού, γιατί αυτά τραγουδιούνται από τον κοινό λαό. Ωστόσο, τα παλιά βιβλία είχαν μια πολύ μεγάλη έμμεση επιρροή στον κοινό λαό μας, ο οποίος αισθάνεται απεριόριστο θαυμασμό για εκείνους τους ευγενείς με τρεις χιλιάδες μίλια γης, και συχνά υιοθετεί τις απόψεις αυτών των κυρίων ως δικές του. Οι κύριοι τραγουδούν συχνά ποιήματα με πέντε ή επτά χαρακτήρες σε μια γραμμή, οπότε αυτό είναι το σύνηθες μέτρο και για τα λαϊκά τραγούδια. Αυτό ισχύει όσον αφορά τη μορφή τους, και καθώς το περιεχόμενό τους είναι επίσης πολύ παρακμιακό, δεν μπορούν να χαρακτηριστούν αληθινά λαϊκή λογοτεχνία. Η σημερινή κινεζική ποίηση και ο πεζός λόγος δεν ανταποκρίνεται πραγματικά στα πρότυπα άλλων χωρών. Υποθέτω ότι πρέπει να τα ονομάσουμε λογοτεχνία, αλλά δεν μπορούμε να μιλάμε για λογοτεχνία μιας επαναστατικής περιόδου, ακόμα λιγότερο για λαϊκή λογοτεχνία. Όλοι οι συγγραφείς μας σήμερα είναι λόγιοι, και οι εργάτες και οι αγρότες μας συνεχίζουν να σκέφτονται με τον ίδιο τρόπο με τους λόγιους ωσότου απελευθερωθούν Μόνο όταν επιτύχουν την πραγματική απελευθέρωση θα υπάρξει αληθινή λαϊκή λογοτεχνία. Γι' αυτό είναι λάθος να πούμε, «Έχουμε ήδη λαϊκή λογοτεχνία».

Κύριοι, εσείς είστε πραγματικοί μαχητές, μαχητές της επανάστασης, νομίζω ότι είναι καλύτερα να μη θαυμάζετε ακόμα τη λογοτεχνία. Η μελέτη της λογοτεχνίας δεν θα βοηθήσει στον πόλεμο – το πολύ μπορείτε να γράψετε ένα τραγούδι μάχης το οποίο, αν είναι καλά γραμμένο, μπορεί να διαβάζεται ευχάριστα όταν ξεκουράζεστε μετά τη μάχη. Για να το πούμε πιο ποιητικά, είναι σαν να φυτεύεις μια ιτιά: όταν η ιτιά μεγαλώ-

νει και δίνει σκιά, οι αγρότες που παρατούν τη δουλειά το μεσημέρι μπορούν να φάνε και να ξεκουραστούν κάτω από αυτή. Η παρούσα κατάσταση στην Κίνα είναι τέτοια που μετρά μόνο ο πραγματικός επαναστατικός πόλεμος. Ένα ποίημα δεν θα μπορούσε να τρομάξει τον Σαν Τσουάν-φανγκ[3], αλλά μια βολίδα από κανόνι τον φοβίζει. Γνωρίζω ότι ορισμένοι πιστεύουν ότι η λογοτεχνία έχει μεγάλη επιρροή στην επανάσταση, αλλά προσωπικά αμφιβάλλω, η λογοτεχνία είναι τελικά ένα προϊόν αναψυχής που, πράγματι, αντικατοπτρίζει τον πολιτισμό ενός έθνους.

Οι άνθρωποι ικανοποιούνται σπάνια με τη δουλειά τους. Ποτέ δεν μπόρεσα να κάνω τίποτα παρά να γράφω μερικά δοκίμια, και έχω κουραστεί από αυτό· όμως εσείς που κουβαλάτε όπλα θέλετε να ακούτε για τη λογοτεχνία. Εγώ ο ίδιος μάλλον θα άκουγα το βρυχηθμό των όπλων, γιατί μου φαίνεται ότι ο βρυχηθμός των όπλων είναι πολύ πιο γλυκός να τον ακούς από ό,τι η λογοτεχνία. Αυτά είναι όλα όσα έχω να πω. Σας ευχαριστώ που με ακούσατε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μία μορφή δοκιμίου στις αυτοκρατορικές εξετάσεις των δυναστειών των Μινγκ (1368-1644) και Τσινγκ (1644-1911). Αυτά τα δοκίμια, χωρισμένα σε οκτώ ενότητες, ήταν στερεότυπα και στερημένα πραγματικού περιεχομένου.
2. Αναφορά στα έργα πολωνών ποιητών στις αρχές του 19ου αιώνα, όπως ο Μικίεβιτς και ο Σλοβάσκι.
3. Σαν Τσουάν-φανγκ (1884-1935): αντιδραστικός πολέμαρχος που δραστηριοποιούνταν στο Κιανγκτσού, ηττήθηκε το 1926 από τον Βόρειο Εκστρατευτικό Στρατό στο Κιανγκτσί.

* Η ομιλία δόθηκε από τον Λου Σουν στη Στρατιωτική Ακαδημία του Χουανγκπού στις 8 Απρίλη του 1927. Η ακαδημία ελεγχόταν από το Κουομιντάνγκ με συμμετοχή των κομμουνιστών, λίγες μέρες μετά όμως έλαβε χώρα το πραξικόπημα του Τσιανγκ Κάι-σεκ και οι κομμουνιστές αποβλήθηκαν.

Το ημερολόγιο ενός τρελού

του Λου Σουν*

Δύο αδέλφια, των οποίων τα ονόματα δεν χρειάζεται να αναφέρω εδώ, ήταν και τα δύο καλοί φίλοι μου στο λύκειο· αλλά μετά από ένα χωρισμό πολλών ετών χάσαμε σταδιακά την επαφή. Πριν από λίγο καιρό έμαθα ότι ο ένας από αυτούς ήταν σοβαρά άρρωστος και δεδομένου ότι επέστρεφα στο παλιό μου σπίτι διέκοψα το ταξίδι μου για να τους επισκεφτώ. Είδα μόνο τον ένα, ωστόσο, που μου είπε ότι ο άρρωστος ήταν ο νεότερός του αδελφός.

«Εκτιμώ ότι ήρθες από τόσο μακριά για να μας δεις», είπε, «αλλά ο αδερφός μου ανάρρωσε πριν από λίγο καιρό και πήγε κάπου αλλού για να αναλάβει μια επίσημη θέση». Στη συνέχεια, γελώντας, έφερε δύο τόμους του ημερολογίου του αδελφού του, λέγοντας ότι από αυτούς μπορούσε να φανεί η φύση της προηγούμενης ασθένειάς του και ότι δεν ήταν κακό να τα δείξει σε ένα παλιό φίλο. Πήρα το ημερολόγιο, το διάβασα και διαπίστωσα ότι είχε καταληφθεί από μια μορφή μανίας καταδίωξης. Η γραφή ήταν εξαιρετικά συγχυσμένη και ασυνεπής, και έκανε πολλές παλαβές δηλώσεις. Επιπλέον, είχε παραλείψει να δώσει οποιεσδήποτε ημερομηνίες, έτσι ώστε μόνο από το χρώμα του μελανιού και τις διαφορές στη γραφή μπορούσε κανείς να πει ότι δεν γράφτηκε ταυτόχρονα. Ορισμένες ενότητες, ωστόσο, δεν ήταν εντελώς αποσυνδεμένες, και έχω αντιγράψει ένα μέρος για να χρησιμεύσει ως αντικείμενο ιατρικής έρευνας. Δεν έχω αλλάξει ούτε ένα παραλογισμό στο ημερολόγιο και έχω αλλάξει μόνο τα ονόματα, παρόλο που οι άνθρωποι που αναφέρονται είναι όλοι χωριάτες, άγνωστοι στον κόσμο και χωρίς επιρροή. Όσον αφορά τον τίτλο, επιλέχθηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα του ημερολογίου μετά την ανάρρωσή του και δεν τον άλλαξα.

I

Απόψε το φεγγάρι είναι πολύ φωτεινό.

Δεν το έχω δει για πάνω από τριάντα χρόνια, οπότε σήμερα όταν το είδα ένιωσα ασυνήθιστη έξαψη. Αρχίζω να συνειδητοποιώ ότι τα τελευταία τριάντα χρόνια ήμουν στο σκοτάδι· αλλά τώρα πρέπει να είμαι εξαιρετικά προσεκτικός. Διαφορετικά, γιατί αυτός ο σκύλος στο σπίτι του Τσάο με κοίταξε δύο φορές;

Έχω λόγο να φοβάμαι.

II

Απόψε δεν έχει καθόλου φεγγάρι, ξέρω ότι αυτό προοιωνίζει συμφορές. Σήμερα το πρωί, όταν βγήκα με προσοχή, ο κ. Τσάο είχε ένα παράξενο βλέμμα στα μάτια του,

σαν να με φοβόταν, σαν να ήθελε να με δολοφονήσει. Υπήρχαν επτά ή οκτώ άλλοι, που με συζητούσαν ψιθυριστά. Και φοβόντουσαν να τους βλέπω. Όλοι οι άνθρωποι που προσπέρασα ήταν έτσι. Οι πιο άγριοι ανάμεσά τους μου έκαναν γκριμάτσες· οπότε ανατρίχιασα από το κεφάλι ως το πόδι, γνωρίζοντας ότι οι προετοιμασίες τους ήταν πλήρεις.

Δεν φοβόμουν, ωστόσο, αλλά συνέχισα. Μία ομάδα παιδιών μπροστά μου με συζητούσαν, και το βλέμμα στα μάτια τους ήταν ακριβώς όπως του κ. Τσάο, ενώ τα πρόσωπά τους ήταν επίσης φρικτά χλωμά. Αναρωτήθηκα τι απωθημένα θα μπορούσαν να έχουν αυτά τα παιδιά εναντίον μου για να τα κάνουν να συμπεριφέρονται έτσι. Δεν βάσταξα να μη φωνάξω: «Πείτε μου!» Αλλά τότε έφυγαν.

Αναρωτιέμαι τι απωθημένα μπορεί να έχει ο κ. Τσάο εναντίον μου, τι απωθημένα μπορεί να έχουν οι άνθρωποι στο δρόμο εναντίον μου. Δεν μπορώ να σκεφτώ τίποτα, εκτός από το ότι πριν είκοσι χρόνια είχα αρπάξει τα κατάστιχα των λογαριασμών του κ. Κου Τσιου, και ο κ. Κου ήταν πολύ δυσαρεστημένος. Αν και ο κ. Τσάο δεν τον γνωρίζει, πρέπει να τον άκουσε να μιλάει γι' αυτό και αποφάσισε να εκδικηθεί γι' αυτόν, οπότε συνωμοτεί εναντίον μου με τους ανθρώπους του δρόμου. Αλλά τι τρέχει με τα παιδιά; Εκείνη την εποχή δεν είχαν γεννηθεί ακόμα, γιατί να με κοιτάζουν παράξενα σήμερα, σαν να με φοβόντουσαν, σαν να ήθελαν να με σκοτώσουν; Αυτό με τρομάζει πραγματικά, είναι τόσο περίεργο και ενοχλητικό.

Ξέρω. Πρέπει να το έμαθαν από τους γονείς τους!

III

Δεν μπορώ να κοιμηθώ τη νύχτα. Όλα απαιτούν προσεκτική εξέταση για να τα καταλάβουμε.

Αυτοί οι άνθρωποι, μερικοί από τους οποίους έχουν συλληφθεί από τον δικαστή, χαστουκιστεί από τους τοπικούς ευγενείς, στερηθεί τις γυναίκες τους από δικαστικούς επιμελητές, ή τους γονείς τους που οδηγήθηκαν σε αυτοκτονία από πιστωτές, ποτέ δεν φαίνονταν τόσο φοβισμένοι και τόσο άγριοι όσο εχθές.

Το πιο ασυνήθιστο πράγμα ήταν εκείνη η γυναίκα στο δρόμο χθες που χτύπησε τον γιο της και είπε, «Μικρέ διάβολε! Θα ήθελα να δαγκώσω πολλά κομμάτια σου για να ξεπεράσω την οργή μου!» Όμως όλη την ώρα κοίταζε εμένα. Ξαφνιάστηκα, ανίκανος να ελέγξω τον εαυτό μου· τότε όλοι αυτοί οι πρασινομούρηδες μακρυδόντηδες άρχισαν να γελούν χλευαστικά. Ο γέρο Τσεν έσπευσε και με έσυρε σπίτι.

Με έσυρε σπίτι. Όλοι στο σπίτι προσποιήθηκαν ότι δεν με γνώριζαν· είχαν την ίδια όψη στα μάτια τους με όλους τους άλλους. Όταν μπήκα στο γραφείο, κλείδωσαν την πόρτα έξω σαν να φυλάκιζαν ένα κοτόπουλο ή μια πάπια. Αυτό το περιστατικό με άφησε ακόμη περισσότερο μπερδεμένο.

Πριν από λίγες μέρες ένας ενοικιαστής μας από το Λυκοχώρι ήρθε να αναφέρει την αποτυχία των καλλιεργειών και είπε στον μεγαλύτερο αδερφό μου ότι ένας διαβόητος χαρακτήρας στο χωριό τους είχε ξυλοκοπηθεί μέχρι θανάτου· τότε μερικοί άνθρωποι είχαν βγάλει την καρδιά και το συκώτι του, τα τηγάνισαν σε λάδι και τα έφαγαν, ως

μέσο αύξησης του κουράγιου τους. Όταν τον διέκοψα, ο μισθωτής και ο αδερφός μου με κοίταξαν. Μόνο σήμερα συνειδητοποίησα ότι είχαν ακριβώς την ίδια εμφάνιση στα μάτια τους με εκείνους τους ανθρώπους έξω.

Και μόνο που το σκέφτομαι, με κάνει να τρέμω από την κορυφή του κεφαλιού μου ως τα πέλματα των ποδιών μου.

Τρώνε ανθρώπους, έτσι μπορεί να φάνε κι εμένα.

Φαίνεται εκείνη η γυναίκα που θα «δάγκωνε πολλά κομμάτια από σένα», το γέλιο αυτών των πρασινομούρηδων μακρυδόντηδων και η ιστορία του ενοικιαστή τις προάλλες είναι προφανώς μυστικά σημάδια. Συνειδητοποιώ όλο το δηλητήριο στην ομιλία τους, όλα τα μαχαίρια στο γέλιο τους. Τα δόντια τους είναι λευκά και αστραφτερά: είναι όλοι ανθρωποφάγοι.

Μου φαίνεται, αν και δεν είμαι κακός άνθρωπος, από τότε που μπλέχτηκα με τους λογαριασμούς του κ. Κου την έχω πατήσει άσχημα. Φαίνονται να έχουν μυστικά τα οποία δεν μπορώ να μαντέψω, και όταν είναι θυμωμένοι, αποκαλούν τον καθένα παλιοχαρακτήρα. Θυμάμαι όταν ο μεγαλύτερος αδερφός μου με έμαθε να γράφω συνθέσεις, ανεξάρτητα από το πόσο καλός άνθρωπος ήταν, αν έφερνα επιχειρήματα για το αντίθετο, θα σημείωνε εκείνο το χωρίο για να δείξει την αποδοχή του· ενώ αν συγχωρούσα τους κακούς, θα έλεγε: «Καλό για σένα, δείχνει πρωτοτυπία». Πώς μπορώ να μαντέψω τις μυστικές τους σκέψεις – ειδικά όταν είναι έτοιμοι να φάνε ανθρώπους;

Όλα απαιτούν προσεκτική εξέταση για να τα καταλάβουμε. Στην αρχαιότητα, όπως θυμάμαι, οι άνθρωποι συχνά έτρωγαν ανθρώπινα όντα, αλλά είμαι μάλλον αβέβαιος γι' αυτό. Προσπάθησα να το εξακριβώσω, αλλά η ιστορία μου δεν έχει χρονολογία, και σε κάθε σελίδα αναγράφονται οι λέξεις: «Αρετή και ηθική». Δεδομένου ότι δεν μπορούσα να κοιμηθώ ούτως ή άλλως, διάβασα προσεκτικά τη μισή νύχτα, μέχρι που άρχισα να βλέπω λέξεις ανάμεσα στις γραμμές, ολόκληρο το βιβλίο να γεμίζει με τις δύο λέξεις – «Φάτε ανθρώπους».

Όλες αυτές οι λέξεις γραμμένες στο βιβλίο, όλες οι λέξεις που εξέφερε ο ενοικιαστής μας, με κοιτάζουν παράξενα με ένα αινιγματικό χαμόγελο.

Είμαι και εγώ ένας άνθρωπος, και θέλουν να με φάνε!

IV

Το πρωί κάθισα ήσυχα για λίγο. Ο γέρο Τσεν έφερε το μεσημεριανό: ένα μπολ με λαχανικά, ένα μπολ με ψάρι στον ατμό. Τα μάτια του ψαριού ήταν λευκά και σκληρά και το στόμα του ήταν ανοιχτό ακριβώς όπως εκείνων των ανθρώπων που θέλουν να φάνε ανθρώπινα όντα. Μετά από μερικές μπουκιές δεν μπορούσα να καταλάβω αν τα τρυφερά κομματάκια ήταν ψάρια ή ανθρώπινη σάρκα, γι' αυτό τα ανέφερα όλα.

Είπα, «Γέρο Τσεν, πες στον αδερφό μου ότι νιώθω ασφυξία και θέλω να κάνω μια βόλτα στον κήπο». Ο γέρο Τσεν δεν είπε τίποτα παρά βγήκε έξω, και αργότερα επέστρεψε και άνοιξε την πύλη.

Δεν κινήθηκα, αλλά παρακολούθησα να δω πώς θα μου φέρονταν, νιώθοντας σίγουρος ότι δεν θα με άφηναν να φύγω. Αρκετά σίγουρος! Ο μεγαλύτερος αδερφός μου

βγήκε αργά, οδηγώντας έναν γέρο. Υπήρχε μια δολοφονική λάμψη στα μάτια του, και φοβούμενος ότι θα την έβλεπα, κατέβασε το κεφάλι του, ρίχνοντας κλεφτές ματιές σε μένα από την πλευρά των γυαλιών του.

«Φαίνεσαι πολύ καλά σήμερα», είπε ο αδερφός μου.

«Ναι», είπα εγώ.

«Έχω προσκαλέσει τον κ. Χο εδώ σήμερα», είπε ο αδερφός μου, «για να σε εξετάσει».

«Εντάξει», είπα. Στην πραγματικότητα, ήξερα πολύ καλά ότι αυτός ο γέρος ήταν ο εκτελεστής μεταμφιεσμένος! Απλώς χρησιμοποίησε το πρόσχημα της αίσθησης του παλμού μου για να δει πόσο παχύς ήμουν· γιατί με αυτό τον τρόπο θα λάμβανε ένα μερίδιο από τη σάρκα μου. Αλλά δεν φοβόμουν. Αν και δεν τρώω ανθρώπους, το θάρρος μου είναι μεγαλύτερο από το δικό τους. Έσφιξα τις γροθιές μου, για να δω τι θα έκανε. Ο γέρος κάθισε, έκλεισε τα μάτια του, ψηλάφησε για λίγο και παρέμεινε ακίνητος για λίγο· μετά άνοιξε τα άσχημα μάτια του και είπε, «Μην αφήσετε τη φαντασία σας να ξεφύγει μαζί σας. Ξεκουραστείτε ήσυχα για λίγες μέρες, και θα είστε εντάξει».

Μην αφήσετε τη φαντασία σας να ξεφύγει μαζί σας! Ξεκουραστείτε ήσυχα για λίγες μέρες! Όταν παχύνω, φυσικά θα έχουν περισσότερο φαγητό· αλλά τι καλό θα μου κάνει αυτό, ή πώς μπορεί να είμαι «εντάξει»; Όλοι αυτοί οι άνθρωποι που ήθελαν να φάνε ανθρώπινη σάρκα και ταυτόχρονα προσπαθούσαν λαθραία να διατηρούν την πρόσοψή τους, χωρίς να τολμούν να ενεργήσουν άμεσα, με έκαναν πραγματικά να πεθάνω από τα γέλια. Δεν μπορούσα να μη σκάσω στα γέλια, το διασκέδαζα τόσο. Ήξερα ότι σε αυτό το γέλιο υπήρχαν θάρρος και ακεραιότητα. Τόσο ο γέρος όσο και ο αδερφός μου χλόμιασαν, έκπληκτοι από το θάρρος και την ακεραιότητά μου.

Αλλά επειδή είμαι γενναίος, είναι πιο πρόθυμοι να με φάνε, για να αποκτήσουν λίγο από το θάρρος μου. Ο γέρος βγήκε από την πύλη, αλλά πριν φύγει, είπε στον αδερφό μου χαμηλόφωνα, «Να φάει αμέσως!» Και ο αδερφός μου κούνησε το κεφάλι. Έτσι λοιπόν είσαι και συ μέσα σε αυτό! Αυτή η καταπληκτική ανακάλυψη, παρόλο που ήρθε σαν σοκ, δεν ήταν τίποτα περισσότερο από ό,τι περίμενα: ο συνεργός στο να με φάνε είναι ο μεγαλύτερος αδερφός μου!

Ο ανθρωποφάγος είναι ο μεγαλύτερος αδερφός μου!

Είμαι ο μικρότερος αδερφός ενός ανθρωποφάγου!

Εγώ ο ίδιος θα φαγωθώ από άλλους, αλλά παρ' όλα αυτά είμαι ο μικρότερος αδερφός ενός ανθρωποφάγου!

V

Αυτές τις λίγες μέρες σκέφτομαι ξανά: ας υποθέσουμε ότι ο γέρος δεν ήταν ένας εκτελεστής μεταμφιεσμένος, αλλά πραγματικός γιατρός· θα ήταν, ωστόσο, ένας ανθρωποφάγος. Σε εκείνο το βιβλίο για τα βότανα, γραμμένο από τον προκάτοχό του Λι Σιτσεν, αναφέρεται σαφώς ότι η σάρκα των ανθρώπων μπορεί να βραστεί και να φαγωθεί· οπότε μπορεί ακόμα να πει ότι δεν τρώει ανθρώπους;

Όσο για τον μεγαλύτερο αδερφό μου, έχω επίσης καλό λόγο να τον υποψιάζομαι.

Όταν με δίδασκε, είπε με τα ίδια τα χείλη του, «Οι άνθρωποι ανταλλάσσουν τους γιους τους για φαγητό». Και κάποτε, όταν συζητούσε για έναν κακό άνθρωπο, είπε ότι όχι μόνο άξιζε να σκοτωθεί, θα έπρεπε «να φάνε τη σάρκα του και να γλείφουν τα κόκαλά του…» Ήμουν ακόμα νέος τότε και η καρδιά μου χτύπησε πιο γρήγορα για μια στιγμή, ενώ δεν εξεπλάγη καθόλου από την ιστορία που μας είπε τις προάλλες ο ενοικιαστής μας από το Λυκοχώρι για το φάγωμα της καρδιάς και του συκωτιού ενός άνδρα, αλλά συνέχισε να κουνά το κεφάλι του. Είναι προφανώς εξίσου σκληρός όπως και πριν. Αν είναι δυνατόν να «ανταλλάξουμε γιους για φαγητό», τότε οτιδήποτε μπορεί να ανταλλαχθεί, οποιοσδήποτε μπορεί να φαγωθεί. Στο παρελθόν απλώς άκουγα τις εξηγήσεις του, και έμενα σε αυτό. Τώρα ξέρω ότι όταν μου το εξηγούσε, όχι μόνο υπήρχε ανθρώπινο λίπος στη γωνία των χειλιών του, αλλά ολόκληρη η καρδιά του λαχταρούσε να φάει ανθρώπους.

VI

Θεοσκόταδο. Δεν ξέρω αν είναι μέρα ή νύχτα. Το σκυλί της οικογένειας Τσάο άρχισε να γαβγίζει ξανά.

Η αγριότητα ενός λιονταριού, η ηπιότητα ενός κουνελιού, η πονηριά μιας αλεπούς…

VII

Ξέρω τον τρόπο τους· δεν είναι πρόθυμοι να σκοτώσουν φανερά κανέναν, ούτε τολμούν, επειδή φοβούνται τις συνέπειες. Αντ' αυτού ενώθηκαν και έβαλαν παγίδες παντού, για να με αναγκάσουν να αυτοκτονήσω. Η συμπεριφορά των ανδρών και γυναικών στο δρόμο πριν από λίγες μέρες, και η στάση του μεγαλύτερου αδερφού μου τις τελευταίες μέρες, το καθιστούν προφανές. Αυτό που τους αρέσει περισσότερο είναι ένας άνθρωπος να βγάλει τη ζώνη του και να κρεμαστεί από ένα δοκάρι· γιατί τότε μπορούν να απολαύσουν την επιθυμία της καρδιάς τους χωρίς να κατηγορηθούν για φόνο. Φυσικά αυτό τους κάνει να βρυχώνται με χαρούμενο γέλιο. Από την άλλη, αν ένας άνθρωπος φοβάται ή ανησυχεί μέχρι θανάτου, αν και αυτό τον καθιστά μάλλον ισχνό, εξακολουθούν να γνέφουν με έγκριση.

Τρώνε μόνο νεκρή σάρκα! Θυμάμαι να διάβασα κάπου για ένα φρικτό θηρίο, με άσχημο βλέμμα στο μάτι του, που ονομάζεται «ύαινα» και τρώει συχνά νεκρή σάρκα. Ακόμα και τα μεγαλύτερα οστά τα αλέθει σε θραύσματα και τα καταπίνει: η απλή σκέψη αυτού είναι αρκετή για να σε τρομάξει. Οι ύαινες σχετίζονται με τους λύκους και οι λύκοι ανήκουν στο είδος του σκύλου. Τις προάλλες ο σκύλος στο σπίτι των Τσάο με κοίταξε αρκετές φορές· προφανώς είναι επίσης στο κόλπο και έχει γίνει συνεργός τους. Τα μάτια του γέρου έπεσαν κάτω, αλλά αυτό δεν με εξαπάτησε!

Το πιο θλιβερό είναι ο μεγαλύτερος αδερφός μου. Είναι επίσης άνθρωπος, οπότε γιατί δεν φοβάται, γιατί συνωμοτεί με άλλους να με φάει; Είναι που όταν το συνηθίζεις δεν το θεωρείς πλέον έγκλημα; Ή μήπως έχει σκληρύνει την καρδιά του για να κάνει κάτι που ξέρει ότι είναι λάθος;

Στην κατάρα των ανθρωποφάγων, θα ξεκινήσω με τον αδερφό μου, και στην αποτροπή των ανθρωποφάγων, θα ξεκινήσω επίσης με αυτόν.

VIII

Στην πραγματικότητα, τέτοια επιχειρήματα θα έπρεπε να τους είχαν πείσει από καιρό…

Ξαφνικά κάποιος μπήκε. Ήταν μόλις είκοσι ετών και δεν είδα τα χαρακτηριστικά του πολύ καθαρά. Το πρόσωπό του σκορπούσε χαμόγελα, αλλά όταν με χαιρέτισε, το χαμόγελό του δεν φαινόταν γνήσιο. Τον ρώτησα, «Είναι σωστό να τρως ανθρώπους;»

Ακόμα χαμογελαστός, απάντησε, «Όταν δεν υπάρχει πείνα πώς μπορεί κανείς να φάει ανθρώπους;»

Συνειδητοποίησα αμέσως, ήταν ένας από αυτούς· αλλά ακόμα μάζεψα το θάρρος μου για να επαναλάβω την ερώτησή μου:

«Είναι σωστό;»

«Τι σε κάνει να ρωτάς κάτι τέτοιο; Αληθινά... σου αρέσουν τα αστεία... είναι ωραία σήμερα».

«Είναι ωραία και το φεγγάρι φέγγει ζωηρά. Αλλά θέλω να σας ρωτήσω: Είναι σωστό;»

Φαινόταν δυσαρεστημένος και μουρμούρισε: «Όχι...»

«Όχι; Τότε γιατί το κάνουν ακόμα;»

«Για τι μιλάς;»

«Για τι μιλάω; Τρώνε τώρα άντρες στο Λυκοχώρι και μπορείτε να το δείτε γραμμένο σε όλα τα βιβλία, με φρέσκο κόκκινο μελάνι».

Η έκφρασή του άλλαξε και έγινε χλωμή. «Μπορεί να είναι έτσι», είπε, κοιτάζοντας με. «Πάντα ήταν έτσι...»

«Είναι σωστό επειδή ήταν πάντα έτσι;»

«Αρνούμαι να συζητήσω αυτά τα πράγματα μαζί σου. Τέλος πάντων, δεν πρέπει να μιλάμε γι' αυτό. Όποιος μιλά γι' αυτό κάνει λάθος!»

Σηκώθηκα και άνοιξα τα μάτια μου πλατιά, αλλά ο άλλος είχε εξαφανιστεί. Ήμουν καταϊδρωμένος. Ήταν πολύ νεότερος από τον μεγαλύτερο αδερφό μου, αλλά παρόλα αυτά ήταν στο κόλπο. Πρέπει να είχε δασκαλευτεί από τους γονείς του. Και φοβάμαι ότι έχει ήδη διδάξει τον γιο του: γι' αυτό ακόμη και τα παιδιά με κοιτάζουν τόσο έντονα.

IX

Θέλοντας να τρώνε ανθρώπους, ταυτόχρονα φοβούμενοι μήπως φαγωθούν οι ίδιοι, όλοι κοιτάζουν ο ένας τον άλλον με τη βαθύτερη υποψία…

Πόσο άνετη θα ήταν γι' αυτούς η ζωή αν μπορούσαν να απαλλαγούν από τέτοιες εμμονές και να πάνε στη δουλειά, στον περίπατο, να φάνε και να κοιμηθούν άνετα. Έχουν μόνο αυτό το ένα βήμα να κάνουν. Όμως πατέρες και γιοι, σύζυγοι, αδελφοί, φίλοι, δάσκαλοι και μαθητές, ορκισμένοι εχθροί και ακόμη και οι ξένοι, έχουν όλοι ενταχθεί σε αυτή τη συνωμοσία, αποθαρρύνοντας και εμποδίζοντας ο ένας τον άλλο να κάνει αυτό το βήμα.

X

Νωρίς το πρωί αναζήτησα τον μεγαλύτερο αδερφό μου. Στεκόταν έξω από την πόρτα του χολ κοιτάζοντας τον ουρανό, όταν περπάτησα πίσω του, στάθηκα ανάμεσα σε αυτόν και την πόρτα, και με εξαιρετική ηρεμία και ευγένεια του είπα:

«Αδερφέ, έχω κάτι να σου πω».

«Λοιπόν, τι είναι;» ρώτησε, γυρνώντας γρήγορα προς εμένα και κουνώντας το κεφάλι.

«Είναι πολύ μικρό, αλλά δυσκολεύομαι να το πω. Αδελφέ, πιθανώς όλοι οι πρωτόγονοι άνθρωποι έτρωγαν λίγη ανθρώπινη σάρκα. Αργότερα, επειδή η οπτική τους άλλαξε, μερικοί από αυτούς σταμάτησαν, και επειδή προσπαθούσαν να είναι καλοί, άλλαξαν σε ανθρώπους, άλλαξαν σε πραγματικούς ανθρώπους. Αλλά μερικοί εξακολουθούν να τρώνε – όπως τα ερπετά. Κάποιοι έγιναν ψάρια, πουλιά, πίθηκοι και τελικά άνθρωποι, αλλά μερικοί δεν προσπαθούν να είναι καλοί και παραμένουν ακόμη τα ερπετά. Όταν αυτοί που τρώνε ανθρώπους συγκρίνουν τους εαυτούς τους με εκείνους που δεν το κάνουν, πόση ντροπή πρέπει να αισθάνονται. Πιθανώς πολύ περισσότερη από ό,τι ερπετά μπροστά στους πιθήκους.

«Στους παλιούς καιρούς ο Γι Για έβρασε το γιο του για να φάνε ο Τσι και ο Τσου· αυτή είναι η παλιά ιστορία. Αλλά στην πραγματικότητα από τη δημιουργία του ουρανού και της γης από τον Παν Κου, οι άνθρωποι τρώνε ο ένας τον άλλον, από την εποχή του γιου του Γι Γιαν ως την εποχή του Σου Σι-λιν, και από την εποχή του Σου Σι-λιν ως τον άντρα που πιάστηκε στο Λυκοχώρι. Πέρυσι εκτέλεσαν έναν εγκληματία στην πόλη, και ένας τύπος μούσκεψε ένα κομμάτι ψωμί στο αίμα του και το κατάπιε.

Θέλουν να με φάνε, και φυσικά δεν μπορείς να κάνεις τίποτα γι' αυτό μονάχος σου· αλλά γιατί πρέπει πας μαζί τους; Ως ανθρωποφάγοι είναι ικανοί για οτιδήποτε. Αν με φάνε, μπορούν να φάνε κι εσένα· μέλη της ίδιας ομάδας μπορούν ακόμα να φαγωθούν μεταξύ τους. Αλλά αν μόνο αλλάξετε τους τρόπους σας αμέσως, τότε όλοι θα έχουν ειρήνη. Αν και αυτό συνέβαινε από αμνημονεύτων χρόνων, σήμερα θα μπορούσαμε να κάνουμε μια ειδική προσπάθεια να είμαστε καλοί, και να πούμε: αυτό δεν πρέπει να γίνει! Είμαι βέβαιος ότι μπορείς να το πεις, αδερφέ. Τις προάλλες όταν ο ενοικιαστής ήθελε να μειωθεί το νοίκι, είπες ότι δεν μπορούσε να γίνει».

Στην αρχή χαμογέλασε μόνο κυνικά, μετά μια δολοφονική λάμψη ήρθε στα μάτια του, και όταν μίλησα για το μυστικό τους, το πρόσωπό του χλώμιασε. Έξω από την πύλη βρισκόταν μια ομάδα ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένου του κ. Τσάο και του σκύλου του, όλοι τεντώνοντας το λαιμό τους για να δουν μέσα. Δεν μπορούσα να δω όλα τα πρόσωπά τους, γιατί φαινόταν να ήταν καλυμμένα με ρούχα· μερικοί από αυτούς έδειχναν χλωμοί και νεκρικά ήρεμοι, κρύβοντας το γέλιο τους. Ήξερα ότι ήταν συμμορία, όλοι ανθρωποφάγοι. Αλλά ήξερα επίσης ότι δεν σκέφτονταν όλοι ολόιδια. Μερικοί πίστευαν ότι, αφού έτσι ήταν πάντα, οι άνθρωποι πρέπει να τρώγονται. Μερικοί ήξεραν ότι δεν έπρεπε να τρώνε ανθρώπους, αλλά ήθελαν ακόμη να το κάνουν· και φοβούνταν ότι ο κόσμος θα ανακαλύψει το μυστικό τους. Έτσι, όταν με άκουσαν, θύμωσαν, αλλά συνέχισαν να χαμογελούν, με κυνικό, σφιγμένο χαμόγελο.

Ξαφνικά ο αδερφός μου φάνηκε οργισμένος και φώναξε με δυνατή φωνή:

«Φύγετε από εδώ, όλοι! Τι νόημα έχει να κοιτάτε έναν τρελό;»

Τότε συνειδητοποίησα μέρος της πονηριάς τους. Δεν θα ήταν ποτέ πρόθυμοι να αλλάξουν τη στάση τους, και όλα τα σχέδιά τους αποκαλύφθηκαν· με στιγμάτιζαν σαν τρελό. Στο μέλλον, όταν με τρώγανε, όχι μόνο δεν θα υπήρχε πρόβλημα, αλλά ο κόσμος θα ήταν πιθανώς ευγνώμων σε αυτούς. Όταν ο ενοικιαστής μας μίλησε για τους χωρικούς που τρώνε έναν κακό χαρακτήρα, ήταν ακριβώς η ίδια πλεκτάνη. Αυτό είναι το παλιό τους κόλπο.

Ο γέρο Τσεν μπήκε με πολύ αέρα, αλλά δεν μπόρεσαν να σταματήσουν το στόμα μου, έπρεπε να μιλήσω σε αυτούς τους ανθρώπους:

«Πρέπει να αλλάξετε, να αλλάξετε από το βάθος της καρδιάς σας!» είπα. «Οι περισσότεροι γνωρίζετε ότι στο μέλλον δεν θα υπάρχει θέση για ανθρωποφάγους στον κόσμο.

Αν δεν αλλάξετε, μπορεί ακόμη να φαγωθείτε μεταξύ σας. Αν και γεννιούνται τόσοι πολλοί, θα εξαφανιστούν από τους πραγματικούς ανθρώπους, όπως οι λύκοι που σκοτώνονται από κυνηγούς, όπως τα ερπετά!»

Ο γέρο Τσεν τους έδιωξε όλους. Ο αδερφός μου είχε εξαφανιστεί. Ο γέρο Τσεν με συμβούλεψε να επιστρέψω στο δωμάτιό μου. Το δωμάτιο ήταν θεοσκότεινο. Οι δοκοί και οι αρμοί κουνιόνταν πάνω από το κεφάλι μου. Αφού κουνήθηκαν για λίγο καιρό μεγάλωσαν. Σωριάστηκαν πάνω μου.

Το βάρος ήταν τόσο μεγάλο, δεν μπορούσα να κινηθώ. Εννοούσαν ότι πρέπει να πεθάνω. Ήξερα ότι το βάρος ήταν ψεύτικο, έτσι ξεγλίστρησα, καλυμμένος με ιδρώτα. Αλλά ένιωσα υποχρεωμένος να πω:

«Πρέπει να αλλάξετε αμέσως, να αλλάξετε από το βάθος της καρδιάς σας! Πρέπει να ξέρετε ότι στο μέλλον δεν θα υπάρχει θέση για ανθρωποφάγους στον κόσμο...»

XI

Ο ήλιος δεν λάμπει, η πόρτα δεν ανοίγει, κάθε μέρα δύο γεύματα.

Πήρα τα ξυλάκια μου και μετά σκέφτηκα τον μεγαλύτερο αδερφό μου. Τώρα ξέρω πώς πέθανε η μικρή αδερφή μου: ήταν δικό του φταίξιμο. Η αδερφή μου ήταν μόνο πέντε χρονών τότε. Θυμάμαι ακόμα πόσο αξιαγάπητη και παθητική έμοιαζε. Η μητέρα έκλαιγε και έκλαιγε, αλλά την παρακάλεσε να μην κλαίει, πιθανώς επειδή την είχε φάει ο ίδιος, και έτσι το κλάμα της τον έκανε να ντρέπεται. Αν είχε μια αίσθηση ντροπής…

Η αδερφή μου φαγώθηκε από τον αδερφό μου, αλλά δεν ξέρω αν η μητέρα το κατάλαβε ή όχι.

Νομίζω ότι η μητέρα πρέπει να το γνώριζε, αλλά όταν έκλαιγε δεν το είπε τόσο ανοικτά, πιθανώς επειδή δεν το θεώρησε πρέπον. Θυμάμαι όταν ήμουν τεσσάρων ή πέντε ετών, καθισμένος στη δροσιά του χολ, ο αδερφός μου μου είπε ότι αν οι γονείς ενός ανθρώπου αρρώσταιναν, θα έπρεπε να κόψει ένα κομμάτι της σάρκας του και να το βράσει γι' αυτούς αν ήθελε να θεωρείται καλός γιος· και η μητέρα δεν τον αντέκρουσε. Αν ένα κομμάτι μπορούσε να φαγωθεί, προφανώς θα μπορούσε και το σύνολο. Και όμως

μόνο να σκέφτομαι το θρήνο κάνει ακόμα την καρδιά μου να αιμορραγεί· αυτό είναι το σπουδαίο της υπόθεσης!

XII

Δεν αντέχω να το σκέφτομαι.

Μόλις συνειδητοποίησα ότι έχω ζήσει όλα αυτά τα χρόνια σε ένα μέρος όπου εδώ και τέσσερις χιλιάδες χρόνια τρώνε ανθρώπινη σάρκα. Ο αδερφός μου είχε μόλις αναλάβει την ευθύνη του σπιτιού όταν πέθανε η αδερφή μας, και ίσως είχε χρησιμοποιήσει τη σάρκα της στο ρύζι και τα πιάτα μας, κάνοντάς μας να το φάμε χωρίς να το ξέρουμε.

Είναι πιθανό να έφαγα κάμποσα κομμάτια της σάρκας της αδερφής μου ακούσια, και τώρα είναι η σειρά μου…

Πώς μπορεί ένας άνθρωπος όπως εγώ, μετά από τέσσερις χιλιάδες χρόνια ιστορικής φροντίδας του ανθρώπου –παρόλο που δεν ήξερα τίποτα γι' αυτό στην αρχή– να ελπίζω ποτέ να αντικρίσω πραγματικούς ανθρώπους;

XIII

Ίσως υπάρχουν ακόμα παιδιά που δεν έχουν φάει ανθρώπους; Σώστε τα παιδιά. . . .

* Το διήγημα αυτό του Λου Σουν δημοσιεύθηκε το 1918.

Νέες πραγματικότητες και νέα καθήκοντα

του Μάο Ντουν*

Σύντροφοι αντιπρόσωποι,

Στα τέσσερα χρόνια που έχουν παρέλθει από την ίδρυση της Ένωσης Λογοτεχνικών Εργατών της Κίνας στο τελευταίο μας συνέδριο, η χώρα μας έχει σημειώσει τεράστια πρόοδο στους τομείς της πολιτικής, της οικονομίας, του πολιτισμού και της εκπαίδευσης. Ο θαρραλέος και δύσκολος αγώνας που διεξάχθηκε επί τρία χρόνια για να αντισταθούμε στην αμερικανική επιθετικότητα και να βοηθήσουμε την Κορέα, προκειμένου να διατηρήσει την ειρήνη, κατέστρεψε τα άγρια, βάναυσα σχέδια εισβολής του αμερικανικού ιμπεριαλισμού και δημιούργησε τις βασικές προϋποθέσεις για την ειρηνική επίλυση του κορεατικού ζητήματος και άλλων συναφών προβλημάτων. Έχοντας διεξάγει νικηφόρα τέτοια γιγαντιαία κινήματα όπως η μεταρρύθμιση της γης, η καταστολή των αντεπαναστατών, του σαν φαν και του γου φαν*, η κοινωνία μας, σε όλες τις πτυχές της, έχει υποστεί εκτεταμένες και θεμελιώδεις αλλαγές.

Μια νέα ατμόσφαιρα πλούσιας ζωτικότητας έχει εξαπλωθεί σε κάθε γωνιά της νέας Κίνας· μια ανθηρή, αναπτυσσόμενη πλημμυρίδα οικοδόμησης σαρώνει τη χώρα.

Η νίκη στον πόλεμο ενάντια στην επιθετικότητα. τα πολιτικά, οικονομικά, πολιτιστικά και εκπαιδευτικά μας επιτεύγματα και εξελίξεις, τα τεράστια επιτεύγματά μας στη δημοκρατική κοινωνική μεταρρύθμιση· η αύξηση του υλικού και πολιτιστικού επιπέδου των ανθρώπων – όλα αυτά επέτρεψαν στη λογοτεχνία της χώρας μας να αναπτυχθεί και να σημειώσει νέες επιτυχίες σε μια νέα κοινωνική βάση. Αυτό δείχνει την ανωτερότητα του κρατικού συστήματος της χώρας μας.

Η νέα μας κοινωνία έχει δώσει στη λογοτεχνία νέα μορφή και περιεχόμενο. Έχει αλλάξει τη σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και μαζών. Έφερε νέους λογίους, γεμάτους ζωτικότητα. Στη λογοτεχνία μας, όπως και στους άλλους τομείς της χώρας μας, σημειώθηκαν αξιοσημείωτες αλλαγές.

Αυτές οι αλλαγές και οι εξελίξεις είναι αδιαχώριστες από την ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος και το ενδιαφέρον που έχει για τη λογοτεχνία. Είναι αδιαχώριστες από τις έξοχες αρχές της λογοτεχνίας και της τέχνης του προέδρου Μάο. Είναι αχώριστες από τις προσπάθειες όλων των συντρόφων στο λογοτεχνικό μέτωπο σε όλο το έθνος.

* Καταστολές κατά των ακατάλληλων και παράνομων πρακτικών σε δημόσιες και ιδιωτικές επιχειρήσεις.

Αυτές οι αλλαγές και εξελίξεις είναι εμφανείς, πρώτα απ' όλα, στο περιεχόμενο των λογοτεχνικών μας έργων, στο υλικό και τα θέματά τους, στους νέους χαρακτήρες που έχουν δημιουργηθεί. Έχουμε βασικά εξαλείψει τις διάφορες αντιδραστικές και διεφθαρμένες λογοτεχνικές ιδέες που διαπερνούσαν τη λογοτεχνία της χώρας μας για μεγάλο χρονικό διάστημα, συμπεριλαμβανομένης της φεουδαρχικής και αποικιακής λογοτεχνικής ιδεολογίας. Ο αστικός ατομικισμός και ο φιλελευθερισμός και η έννοια της τέχνης για την τέχνη έχουν ήδη χάσει τη θέση τους στις λογοτεχνικές μας δημιουργίες. Φωτισμένη από την κομμουνιστική σκέψη, η λογοτεχνία της νέας Κίνας είναι γεμάτη ζωή, γεμάτη απεριόριστη πίστη και αισιοδοξία για την εθνική οικοδόμηση και την απελευθέρωση της ανθρωπότητας. Η προοπτική της λογοτεχνίας μας, συνεπώς, και το εύρος της ζωής που αντανακλά είναι πολύ ευρύτερα από πριν. Σύμφωνα με προκαταρκτική έρευνα, των περισσότερων από δύο χιλιάδες ιστορίες, άρθρα, αναφορές και δράματα που δημοσιεύθηκαν στις κορυφαίες εφημερίδες και τα περιοδικά μας τα τελευταία τέσσερα χρόνια, καθώς και των κινηματογραφικών ταινιών που κυκλοφόρησαν εκείνη την εποχή, περίπου τετρακόσιες ασχολούνται με τη βιομηχανική παραγωγή και τη ζωή των εργατών, πάνω από τετρακόσιες αφορούν τον αγώνα στην ύπαιθρο και τη ζωή των αγροτών, πάνω από τριακόσιες καταπιάνονται με τον πόλεμο της Αντίστασης εναντίον της Ιαπωνίας, ή τον Πόλεμο της Απελευθέρωσης, ή τον Πόλεμο για την Αντίσταση στην Αμερικανική Επιθετικότητα και τη Βοήθεια της Κορέας ως θέμα τους, περισσότερες από τριακόσιες περιγράφουν τη ζωή στις ένοπλες δυνάμεις ή τη σχέση μεταξύ του στρατιωτικού μας προσωπικού και του λαού, περίπου εβδομήντα ασχολούνται με τη ζωή και τους αγώνες των εθνικών μειονοτικών λαών μας, και περίπου διακόσιες περιγράφουν διάφορες άλλες πτυχές του κοινωνικού αγώνα και της κοινωνικής δημοκρατικής μεταρρύθμισης.

Αν και εξακολουθούν να είναι ελλιπή, αυτά τα στοιχεία καθιστούν προφανές πόσο πολύ διαφορετική είναι η νέα λογοτεχνία της Κίνας από την παλιά. Από την πλούσια και ταραχώδη ζωή και τους αγώνες του λαού μας, εμείς οι συγγραφείς έχουμε χρησιμοποιήσει μια μεγάλη ποικιλία νέων υλικών και θεμάτων για να δημιουργήσουμε μια σημαντική ποικιλία νέων προσωπικοτήτων, αντανακλώντας μέσω αυτών όλες τις νέες πτυχές και προοπτικές της χώρας μας. Αυτά τα υλικά και θέματα θα μπορούσαν σπάνια να βρεθούν στην κινεζική λογοτεχνία του παρελθόντος.

Τα τελευταία λίγα χρόνια έχουν γραφτεί αρκετά επιτυχημένα και μάλλον καλά έργα. Το μυθιστόρημα *Μπρούτζινος Τοίχος*, για παράδειγμα, περιγράφει πώς οι αγρότες στήριξαν το μέτωπο κατά τη διάρκεια του Πολέμου της Απελευθέρωσης, συνεργαζόμενοι στενά με τον Λαϊκό Απελευθερωτικό Στρατό και κατανικώντας τις δυσκολίες μαζί του. Ζωγραφίζει μια λαμπερή εικόνα των εργατικών, ειλικρινών αγροτικών στελεχών που θέτουν το κοινό συμφέρον πάνω από κάθε προσωπική επιδίωξη. Η ταινία *Ο Ατσαλωμένος Μαχητής* και το έργο *Ωρίμανση στη Μάχη* δείχνουν το σταθερό ηρωισμό των μαχητών του Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού κατά τη διάρκεια του Πολέμου της Απελευθέρωσης, την αντοχή τους, την πλήρη πίστη τους στο σκοπό της επανάστασης. Οι ανταποκρίσεις του Πα Τσιν από την Κορέα, το άρθρο του Γουέι Γουέι *Εκείνοι που*

Αγαπιούνται Περισσότερο, και πολλά άλλα εξαιρετικά σκίτσα, αναφορές και μικρά διηγήματα του πολέμου στην Κορέα, από πολλές διαφορετικές οπτικές, αντικατοπτρίζουν το υψηλό επίπεδο διεθνισμού, πατριωτισμού και εντυπωσιακού ηρωισμού που έχουν επιδείξει οι εθελοντές μαχητές μας. Τα μυθιστορήματα *Ο Ήλιος Λάμπει πάνω από τον Ποταμό Σανγκάν* και *Ο Τυφώνας*, η όπερα *Το Κορίτσι με τα Λευκά Μαλλιά*, που όλα κέρδισαν το Βραβείο Στάλιν, απεικονίζουν ζωντανά και ζωηρά τη θαυμάσια μεταρρύθμιση της γης και τις αλλαγές στις αγροτικές ταξικές σχέσεις· αποκαλύπτουν τις υπέροχες ιδιότητες των νέων αγροτών. Το *Πρόσωπο με Πρόσωπο με τη Νέα Πραγματικότητα*, ένα θεατρικό έργο, ασχολείται με τον αγώνα μεταξύ των δυνάμεων της προόδου και του συντηρητισμού στην πορεία του αγώνα για την αποτελεσματικότητα της βιομηχανίας. Όλα αυτά τα έργα έχουν μια καθορισμένη καλλιτεχνική αξία. Έχουν ευρεία εκπαιδευτική αξία μεταξύ των μαζών.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι για πρώτη φορά στην ιστορία της χώρας μας δημιουργήσαμε λογοτεχνία για τους εθνικούς μειονοτικούς λαούς στους οποίους τα προωθημένα πρόσωπα ανάμεσά τους εμφανίζονται ως πρωταγωνιστές. Η αλληλεγγύη και η αρμονία μεταξύ των εθνικών μας μειονοτήτων, η ευτυχισμένη νέα ζωή τους, απεικονίζονται όλο και περισσότερο στη λογοτεχνία μας. Έχουν βγει αρκετά ωραία έργα αυτού του είδους. Κορυφαίοι νέοι συγγραφείς των εθνικών μειονοτήτων εμφανίζονται ήδη στη σκηνή.

Τα έργα μας περιέχουν πάρα πολλούς νέους χαρακτήρες: ήρωες του Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού και των Εθελοντών, πρότυπα εργασίας στα εργοστάσια και στην ύπαιθρο, κομμουνιστές, μέλη της Ένωσης Νέων, νέες γυναίκες και παιδιά. Δεν είναι όπως οι άνθρωποι που περιέγραφαν προηγούμενα βιβλία – εκμεταλλευόμενοι και καταπιεσμένοι. Τώρα στέκουν ως κύριοι της δικής τους ζωής, ως δημιουργοί της νέας Κίνας. Αν και αυτοί οι χαρακτήρες όπως απεικονίζονται δεν είναι αρκετά τυπικοί, ωστόσο, σε ποικίλο βαθμό δείχνουν την εγγενή δύναμη της νέας κοινωνίας. Μέσα από αυτούς μπορούμε να δούμε τον εξαιρετικό επαναστατικό χαρακτήρα του κινεζικού λαού και τις υψηλές ηθικές του απόψεις. Αντικατοπτρίζουν την τεράστια επιρροή που έχουν επιφέρει οι κοινωνικές αλλαγές στην πνευματική ζωή των ανθρώπων.

Το αποτέλεσμα ήταν μια προφανής μεταμόρφωση στη σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και μαζών. Η λογοτεχνία μας κερδίζει το ενδιαφέρον και την υποστήριξη ενός καθημερινά αυξανόμενου αριθμού εργατών, αγροτών και στρατιωτών. Το πεδίο διάδοσης της λογοτεχνίας έχει διευρυνθεί σημαντικά. Η τέχνη και η λογοτεχνία έχουν γίνει σημαντικά ιδεολογικά όπλα στη ζωή των μαζών. Η κυκλοφορία λογοτεχνικών βιβλίων είναι δέκα ως είκοσι φορές μεγαλύτερη της πριν από την απελευθέρωση. Το 1952, οι θεατές κινηματογραφικών ταινιών ξεπέρασαν τα εξακόσια εκατομμύρια. Λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες έχουν ξεκινήσει παντού σε εργοστάσια, χωριά και στις ένοπλες δυνάμεις, πολλά έργα έχουν προσαρμοστεί από τις μάζες σε λαϊκές όπερες και θεατρικά έργα. Οι ίδιες οι μάζες έχουν γράψει πολλές δημοφιλείς απαγγελίες και τραγούδια. Στο παρελθόν, οι εργαζόμενοι είχαν μικρή ή καθόλου επαφή με έργα λογοτεχνίας και τέχνης. Σήμερα, έχουν γίνει το βασικό κοινό και ακροατήριο της λογοτεχνίας και τέχνης.

Η στάση και το ενδιαφέρον που δείχνει το μεγάλο πλήθος των αναγνωστών μας είναι εντελώς διαφορετικό από πριν. Όχι μόνο ενδιαφέρονται βαθιά και υποστηρίζουν πλήρως τις δημιουργικές προσπάθειες των συγγραφέων μας, αλλά παρακολουθούν προσεκτικά όλες τις λογοτεχνικές μας δραστηριότητες. Η αντίδραση των αναγνωστών, εκτός από το ότι είναι πολύ γρήγορη, είναι ιδιαίτερα ενθουσιώδης και διεισδύει στους συγγραφείς μας και οι συντάκτες των διαφόρων λογοτεχνικών περιοδικών μας λαμβάνουν συνεχώς πολλές επιστολές που κάνουν πολύτιμες προτάσεις για τα έργα μας. Οι αναγνώστες στα εργοστάσια, στις ένοπλες δυνάμεις, στις κυβερνητικές οργανώσεις, στα σχολεία, χρησιμοποιούν όλο και περισσότερο τη μέθοδο του φόρουμ για να συζητήσουν συγκεκριμένα έργα λογοτεχνίας. Οι μάζες παρέχουν τη θερμότερη υποστήριξή τους σε όλα τα έργα εκπαιδευτικής σημασίας που αντικατοπτρίζουν την ουσία της κοινωνικής ανάπτυξης και αυτό απεικονίζει τις νέες προσωπικότητες διαποτισμένες με τον ανυψωμένο χαρακτήρα των εργαζομένων. Αντιτίθενται σε εκείνα τα στεγνά και άγευστα γραπτά, που βασίζονται σε απλές υποκειμενικές αντιλήψεις, που στρεβλώνουν ή αποχωρίζονται την πραγματικότητα. Οι μάζες εκφράζουν πάντα τις απόψεις τους, μας λένε τι είδους έργα θέλουν.

Πρέπει επίσης να ρίξουμε μια ματιά στις σημαντικές αλλαγές που έχουν πραγματοποιηθεί στις δικές μας τάξεις.

Πριν από τέσσερα χρόνια υπήρχε σημαντική απόκλιση μεταξύ μας σχετικά με τη λογοτεχνία και την καλλιτεχνική πολιτική που «υπηρετεί τους εργάτες, αγρότες και στρατιώτες». Ορισμένοι συγγραφείς είχαν ακόμη λανθασμένη άποψη, και ως αποτέλεσμα προέκυψε μια διαμάχη για το κατά πόσον ήταν απαραίτητο να παρουσιάζονται οι εργάτες, οι αγρότες και οι στρατιώτες ως ηγέτες και θετικοί χαρακτήρες στις δημιουργίες μας. Πολλοί συγγραφείς ήταν συγχυσμένοι ιδεολογικά και η άποψή τους ήταν ασταθής. Το 1951, σε συνδυασμό με την κριτική που επικεντρώθηκε στην αντιδραστική κινηματογραφική ταινία *Η Ζωή του Γου Σουν**, ένα κύμα κριτικής και αυτοκριτικής σχετικά με τις αρχές της δημιουργικής εργασίας αυξήθηκε και ανέβηκε σε όλη τη χώρα. Με αυτό ως βάση, το πανεθνικό κίνημα διόρθωσης στη λογοτεχνία και την τέχνη, το οποίο ξεκίνησε το 1952, προχώρησε ένα βήμα παραπέρα για να ασκήσει κριτική στις αστικές και μικροαστικές ιδέες στη λογοτεχνία. Ταυτόχρονα, οι συγγραφείς ενθαρρύνθηκαν να βυθιστούν βαθιά στη ζωή και να διορθώσουν την ιδεολογία τους. Πρόσφατα ξεκινήσαμε μια μελέτη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και έχουμε θετικά αποτελέσματα.

Αυτή η σειρά μελέτης, κριτικής και αυτοκριτικής έφερε μεγαλύτερη ενότητα στις τάξεις μας σε ζητήματα ιδεολογίας, στόχων και ρυθμού, και ενίσχυσε την αλληλεγγύη μας. Νέοι συγγραφείς, με την έντονη νεανικότητά τους, ωθούν τους παλιούς συγγραφείς προς τα εμπρός. Οι παλιοί συγγραφείς, με τη δημιουργική τους εμπειρία, βοηθούν τους νέους συγγραφείς. Όλοι οι παλιοί συγγραφείς τώρα αναγνωρίζουν τη σημασία της

---

* Ταινία του 1951, αφηγούνταν τη ζωή του Γου Σουν, ενός άπορου νεαρού που είχε μαζέψει λεφτά με ελεημοσύνες και είχε ιδρύσει ένα σχολείο με δωρεάν φοίτηση στην προεπαναστατική Κίνα. Η ταινία καταγγέλθηκε από τον Μάο σαν «αντεπαναστατική» επειδή περνούσε το μήνυμα ότι τα κοινωνικά δεινά μπορεί να διορθωθούν και χωρίς επανάσταση. Οι κατηγορίες ενάντια στην ταινία αποσύρθηκαν το 1986.

απόκτησης προλεταριακής θέσης, της βαθιάς ζωής στη μάζα, της διόρθωσης των δικών τους ιδεολογιών, της σκληρής προσπάθειας να υπηρετούν το λαό. Συνειδητοποιούν ότι τα συμφέροντα του προλεταριάτου και τα εθνικά συμφέροντα είναι αδιαχώριστα. Είτε κομμουνιστές είτε μη κομματικά μέλη, είτε εργαζόμενοι, αγρότες είτε μικροαστοί στην καταγωγή, είτε νέοι είτε μεγάλοι –έχοντας περάσει από το κίνημα της διόρθωσης στη λογοτεχνία και την τέχνη και την ιδεολογική μεταρρύθμιση– εμείς οι συγγραφείς έχουμε τώρα ακόμη περισσότερο τους ίδιους στόχους και η αλληλεγγύη μας, συνεπώς, είναι πιο σταθερή.

Τα τελευταία τέσσερα χρόνια οι νέοι συγγραφείς μας αυξήθηκαν σταδιακά σε αριθμό. Σήμερα αποτελούν ήδη το στήριγμα της λαμπρής ανάπτυξης της εθνικής μας λογοτεχνίας.

Σύμφωνα με ελλιπή στοιχεία, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου δημοσιεύθηκαν 256 μυθιστορήματα σε μορφή βιβλίου· υπήρχαν επίσης 159 βιβλία ποίησης, 265 βιβλία δραμάτων, και 896 βιβλία με δοκίμια και άλλα γραπτά. Αν προσθέταμε σε αυτά τα έργα που έχουν εμφανιστεί σε διάφορα περιοδικά αλλά δεν έχουν ακόμη δημοσιευθεί σε μορφή βιβλίου, το σύνολο θα ήταν ακόμη υψηλότερο. Η πλειοψηφία των συγγραφέων αυτού του μεγάλου σώματος λογοτεχνίας είναι νέοι συγγραφείς. Αξιοσημείωτοι ανάμεσά τους είναι εργάτες και αγρότες συγγραφείς των οποίων τα έργα καλωσόρισαν οι μάζες. Αυτός ο σχηματισμός και η ανάπτυξη νέων γραμμών στο λογοτεχνικό μας μέτωπο μαρτυρά την τεράστια λανθάνουσα δύναμη της λογοτεχνίας της χώρας μας. Οι περισσότεροι από τους νέους συγγραφείς μας είναι νέοι. Αν και τα έργα τους δεν είναι ακόμη πολύ ώριμα, αυτοί οι συγγραφείς προέρχονται από εργατικές και αγροτικές μάζες και έχουν ατσαλωθεί στον αγώνα. Είναι εξοικειωμένοι με και αγαπούν τους εργαζόμενους. Οι αντιλήψεις τους για τα νέα πράγματα και τους νέους ανθρώπους προσαρμόζονται έντονα. Έχουν πλήρη πίστη στην αναπόφευκτη νίκη της εθνικής μας οικοδόμησης και στη μετάβασή μας στο σοσιαλισμό. Εκπαιδευμένοι από το Κομμουνιστικό Κόμμα και από το λαό, το μέλλον τους είναι λαμπρό. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη λογοτεχνία της χώρας μας θα εξαρτηθεί κυρίως από αυτές τις νέες τάξεις για την ανάπτυξή του. Το να εκπαιδεύσουμε και να βοηθήσουμε τους νέους συγγραφείς μας, επομένως, γίνεται μία από τις πρωταρχικές μας ευθύνες.

Αυτά τα επιτεύγματα, αυτές οι βαθιές αλλαγές στη λογοτεχνία μας τα τελευταία τέσσερα χρόνια αποδεικνύουν, πρωτίστως, ότι η προηγμένη ιδεολογία της εργατικής τάξης έχει αποκτήσει ακλόνητη λογοτεχνική ηγεσία. Το ενδιαφέρον του Κομμουνιστικού Κόμματος και του προέδρου Μάο για το λογοτεχνικό κίνημα και οι διδασκαλίες τους σχετικά με αυτό, ιδίως η οδηγία της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος το 1951 σχετικά με την ταινία *Η ζωή του Γου Σουν*, έχουν μεγάλη σημασία για την πρόσφατη ανάπτυξη της κινεζικής λογοτεχνίας. Μόνο υπό την ηγεσία της ταξικής ιδεολογίας, μόνο με την καθοδήγηση της πολιτικής του Κομμουνιστικού Κόμματος, το λογοτεχνικό μας κίνημα μπόρεσε να αναπτυχθεί σωστά.

Ωστόσο, αυτές οι μεγάλες αλλαγές και αυτή η νέα ατμόσφαιρα στη λογοτεχνία μας τα τελευταία τέσσερα χρόνια είναι μόνο μια αρχή. Σε σύγκριση με την ταχύτητα της

πολιτικής και οικονομικής μας οικοδόμησης, σε σύγκριση με την καθημερινή νέα και καλύτερη ζωή του λαού, σε σύγκριση με τις απαιτήσεις των μαζών στη λογοτεχνία και την τέχνη, το λογοτεχνικό μας έργο έχει μείνει πολύ πίσω από την πραγματικότητα. Το περισσότερο που μπορούμε να πούμε είναι ότι έχουμε δημιουργήσει το πρώτο μέρος ενός θεμελίου για την καλύτερη εκπλήρωση των νέων καθηκόντων μας.

Φυσικά υπάρχουν αντικειμενικοί λόγοι για τους οποίους το λογοτεχνικό έργο μένει πίσω από την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, την περίοδο αμέσως μετά την απελευθέρωση λόγω εθνικής αναγκαιότητας πολλοί λογοτεχνικοί εργάτες ανέλαβαν διοικητικά καθήκοντα σε κυβερνητικές και άλλες οργανώσεις, αποδυναμώνοντας έτσι το λογοτεχνικό μέτωπο. Όμως, πρέπει να πούμε, ο κύριος λόγος είναι ότι πολλές υποκειμενικές αποτυχίες εξακολουθούν να υφίστανται στο έργο μας. Αυτό αποδεικνύεται πρώτα από το γεγονός ότι το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό επίπεδο των έργων μας γενικά δεν είναι αρκετά υψηλό. Μερικά από τα γραπτά μας περιγράφουν νέες προσωπικότητες, αλλά αυτές οι προσωπικότητες συχνά δεν έχουν ισχυρή, καλλιτεχνικά πειστική δύναμη. Σε σύγκριση με τους ήρωες που εμφανίζονται καθημερινά στην πραγματική μας ζωή, οι ήρωες της λογοτεχνίας μας είναι ανιαροί, άχρωμοι. Σε ορισμένα από τα έργα μας, τα πρόσωπα που περιγράφονται μπορούν να θεωρηθούν μόνο ενσαρκώσεις των υποκειμενικών αντιλήψεων του συγγραφέα και όχι ανθρώπων που προέρχονται από την ίδια τη ζωή. Είναι πολύ δύσκολο, επομένως, γι' αυτά τα έργα να μεταδώσουν τότε πολιτική και ιδεολογική δύναμη μέσω των πλασματικών προσωπικοτήτων ή να εκπληρώσουν αποτελεσματικά τη λειτουργία της εκπαίδευσης και της βελτίωσης των εργαζομένων σε σοσιαλιστικό πνεύμα. Πολλά από τα γραπτά μας, παρόλο που περιγράφουν τη νέα ζωή, συχνά παραθέτουν μόνο τα φαινόμενα αντί να αντιμετωπίζουν αυτά τα φαινόμενα σύμφωνα με τη διδασκαλία του προέδρου Μάο «να τα συνθέτεις, να χαρακτηρίζεις τις αντιφάσεις και τους αγώνες μεταξύ τους». Πολλοί από τους συγγραφείς μας δεν μπορούν ακόμη να απεικονίσουν με θάρρος τις διάφορες αντιφάσεις στην κοινωνική μας ζωή, να διεισδύσουν στην καρδιά των αντιφάσεων, να περιγράψουν τον περίπλοκο ταξικό αγώνα κάτω από νέες συνθήκες· τα «επιλύουν» με υποκειμενικές μεθόδους. Ως αποτέλεσμα, τα περίπλοκα και απεριόριστα κοινωνικά φαινόμενα μετατρέπονται από την πένα του συγγραφέα σε απλές, μονόπλευρες υποθέσεις· διαμορφώνονται σε στεγνή φόρμουλα. Αυτή, λοιπόν, είναι η τάση που καταδικάζεται παντού, να γράφεις από απλή φαντασία ή σύμφωνα με φόρμουλες.

Οι αποτυχίες στο λογοτεχνικό μας έργο εκδηλώνονται επίσης στη μονοτονία και τη χοντράδα των λογοτεχνικών μας μορφών, στην απουσία μέριμνας για τη γλώσσα και τη δομή. Πολλοί από τους συγγραφείς και τους κριτικούς μας δεν είναι ακόμα έμπειροι στη χρήση των λογοτεχνικών μας όπλων επιδέξια και με προσοχή.

Η κύρια ευθύνη της Ένωσης Λογοτεχνικών Εργατών της Κίνας σε σχέση με τις παραπάνω αδυναμίες έγκειται στο γεγονός ότι απέτυχε να δώσει επαρκή ηγεσία στον τομέα της λογοτεχνικής ιδεολογίας. Επομένως, αυτά τα σφάλματα δεν ξεπεράστηκαν άμεσα και κατάλληλα...

Αυτές οι ελλείψεις εμπόδισαν το έργο μας να συμβαδίσει με τις ευθύνες μας και

τώρα, καθώς εξελίσσεται η επανάσταση, νέα ιστορικά καθήκοντα τίθενται μπροστά μας, καθήκοντα ακόμα πιο δύσκολα και περίπλοκα. Αν δεν προσπαθήσουμε όλοι με αποφασιστικότητα να ξεπεράσουμε αυτά τα σφάλματα και να αλλάξουμε την κατάσταση, όχι μόνο το λογοτεχνικό έργο θα συνεχίσει να υστερεί από την πραγματικότητα, αλλά η απόσταση μεταξύ τους θα αυξηθεί. Το καθήκον της παρούσας διάσκεψης είναι η συζήτηση και επίλυση προβλημάτων αυτού του είδους. Σύντροφοι, πιστεύουμε ότι αυτές οι αδυναμίες και δυσκολίες μπορούν να ξεπεραστούν. Πρέπει να εκτιμήσουμε ρεαλιστικά τα κέρδη μας μέχρι σήμερα, να απορροφήσουμε την εμπειρία του παρελθόντος, ενώ την ίδια στιγμή ξεπερνούμε αμετάκλητα και σταθερά τις αποτυχίες μας, βελτιώνουμε τη δουλειά μας και καλωσορίζουμε, με πλήρη εμπιστοσύνη, τα νέα καθήκοντα της νέας ιστορικής περιόδου του έθνους μας.

Ποια είναι τα νέα μας καθήκοντα; Η χώρα μας βρίσκεται τώρα στη διαδικασία της σοσιαλιστικής εκβιομηχάνισης και μετάβασης στο σοσιαλισμό. Ανεξάρτητα από το σε ποιο τομέα της προσπάθειας, ανεξάρτητα από το σε ποιο μέρος της πρώτης γραμμής, ο καθένας πρέπει να αγωνιστεί για να εκπληρώσει το γενικό πολιτικό καθήκον της υλοποίησης αυτών των στόχων σε ολόκληρη τη χώρα.

Ο αγώνας είναι σκληρός και περίπλοκος, αλλά είναι βέβαιο ότι θα πετύχει. Σε αυτό το μεταβατικό στάδιο, πρέπει να συνεχίσουμε τον αγώνα μας ενάντια στον ξένο ιμπεριαλισμό και ενάντια στα κρυμμένα αντεπαναστατικά υπολείμματα. Πρέπει να πραγματοποιήσουμε μια σταδιακή μεταρρύθμιση των ιδιωτικών καπιταλιστικών επιχειρήσεων· δηλαδή, να παλέψουμε ενάντια στην αστική τάξη ενώ ενωνόμαστε με αυτή. Επιπλέον, πρέπει να μεταρρυθμίσουμε και να εκπαιδεύσουμε εκατοντάδες εκατομμύρια αγρότες και χειρωνακτικούς εργάτες. Στη διαδικασία μετάβασης στο σοσιαλισμό, ακόμη πιο εκτεταμένες αλλαγές από πριν θα πραγματοποιηθούν στις ταξικές σχέσεις στην κοινωνία μας, και αυτές οι εξαιρετικά περίπλοκες αλλαγές θα αντικατοπτρίζονται στην πνευματική μας ζωή.

Η λογοτεχνία όχι μόνο πρέπει να αντικατοπτρίζει αυτές τις αλλαγές με πιστότητα αλλά, αυτό όντας ιδιαίτερα σημαντικό, πρέπει να χρησιμοποιεί τη δύναμη της τέχνης για να προωθήσει τη μετάβασή μας στο σοσιαλισμό. Με άλλα λόγια, πρέπει να χρησιμοποιήσει τη σοσιαλιστική ιδεολογία για να εκπαιδεύσει και να μεταρρυθμίσει εκατομμύρια. Πρέπει να χρησιμοποιήσει την ευγένεια και τον ηρωισμό των εργαζομένων για να τονώσει το θάρρος και την εμπιστοσύνη των εκατομμυρίων να προχωρήσουν προς τα εμπρός. Ταυτόχρονα, η λογοτεχνία πρέπει να διεξάγει έναν αδιάκοπο αγώνα ενάντια στα κατάλοιπα των φεουδαρχικών και ιμπεριαλιστικών ιδεολογικών επιρροών, να πολεμήσει την καπιταλιστική ιδεολογία και κάθε είδους σκέψη που αντιστέκεται στο σοσιαλιστικό μετασχηματισμό και να επιτεθεί σε αυτά τα οπισθοδρομικά χαρακτηριστικά μεταξύ των ανθρώπων όπως ο φόβος των δυσκολιών, ο συντηρητισμός και ο εγωισμός. Αυτά είναι τα σημαντικά προβλήματα που αντιμετωπίζουμε. Η δουλειά μας είναι να διδάξουμε τις μεγάλες μάζες του λαού, μέσω της αληθινής λογοτεχνικής περιγραφής, να κατανοούν σωστά όχι μόνο τις πραγματικότητες του σήμερα, αλλά και του αύριο. Πρέπει να τους διδάξουμε να μεταρρυθμιστούν και να ξεπεράσουν τα εμπόδια σε αυτό τον περίπλοκο

ταξικό αγώνα, να αναλάβουν το μεγάλο ιστορικό καθήκον της οικοδόμησης της χώρας μας και σταδιακά να προχωρήσουμε στο σοσιαλισμό.

Για την εκτέλεση αυτών των καθηκόντων, η λογοτεχνία μας, πρώτα απ' όλα, δεν μπορεί να έχει τίποτα άλλο από τη σοσιαλιστική ιδεολογία για περιεχόμενό της. Οι συγγραφείς μας δεν μπορούν να είναι τίποτε άλλο από σοσιαλιστές ή άτομα που προσπαθούν επιμελώς να μεταμορφωθούν σε σοσιαλιστές. Αν θέλουμε να διδάξουμε στους ανθρώπους να κατανοούν με ακρίβεια την πραγματικότητα, να βλέπουν προς τα εμπρός και όχι προς τα πίσω, τότε πρέπει να απαιτήσουμε από τα έργα μας μια ικανότητα να αντανακλούν αληθινά και συγκεκριμένα την πραγματικότητα. Τα γραπτά μας όχι μόνο πρέπει να απεικονίζουν το παρόν, πρέπει επίσης να επεκτείνουν τη θεώρησή τους στο μέλλον, πρέπει επίσης να φωτίζουν για το λαό το δρόμο μπροστά. Με λίγα λόγια, τα έργα της λογοτεχνίας θα είναι ένα μέσο για να φέρουμε στους ανθρώπους την ιδεολογική εκπαίδευση στο σοσιαλισμό.

* Απόσπασμα από έκθεση του Μάο Ντουν στη 2η Συνδιάσκεψη Κινέζων Συγγραφέων (μέσα δεκαετίας του 1950).

Πέντε ποιήματα

του Τσου Τσιόουμπάι*

Προφητεία - Μοναχικός αυτός ο κόσμος

Μοναχικός αυτός ο κόσμος
και από χαρά άδειος.
Όταν η ματιά μου προσπερνάει τη συννεφιά,
αμέσως αισθάνομαι ελεύθερος.
Όταν πέφτουν τα άνθη ξέρω πως η άνοιξη δεν τέλειωσε ακόμα
αφήνοντας πίσω της τον αέρα και τη βροχή.
Το μήνυμα θα έρθει πάλι την επόμενη άνοιξη,
όσο γλυκό ήταν και πριν.

Το πρώτο χελιδόνι του Τζιανγκνάν

Χιλιάδες προάστια πέρασα,
νευριασμένο με το πράσινο,
παλεύοντας την παγωνιά.
Είμαι το πρώτο χελιδόνι του Τζιανγκνάν,
με τη χαραυγή της άνοιξης,
πετώ ψηλά στα σύννεφα.

Το περίπτερο του Κόκκινου Αβανταβάτ

Έξω από την Ανατολική Πύλη,
ετοιμάζεται να επισκεφθεί τα Κόκκινα Αβανταβάτ.
Με τον ερχομό της άνοιξης θορυβούνται οι άκρες των κλαδιών,
στα δέντρα ανοίγουν τ'άνθη σαν χιονονιφάδες.
Οι άνθρωποι στο δρόμο ταξιδεύουν στους αρχαίους χρόνους,
λικνίζονται στον χορό Γιανσί πηγαίνοντας πάνω κάτω.
Σ'αυτό το θέαμα ξεπερνά κανείς τα όριά του,
κι ένας ένας ξεκινούν να πίνουν.

Όσο κι αν σταθείς εκεί ποτέ δεν είναι αργά,
αδύναμοι γερανοί βαδίζουν δίπλα στα μπαμπού.

Το ποίημα της κλαίουσας μάνας

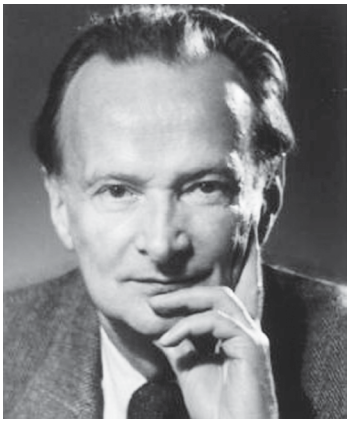
Όταν η σχέση σου με κάποιον δεν μπόρεσε να φτάσει μέχρι το τέλος,
δεν αξίζει ούτε δεκάρα -
Το θαλασσί πουκάμισο γεμάτο απ' τα ασταμάτητά μου δάκρυα.
Πεινώ και κρυώνω τόσο σήμερα, κανείς άνθρωπος να νοιαστεί.
Ρίχνομαι πάνω στον τάφο του μονάκριβού μου γιου.

Αιώνιο χρυσάνθεμο

Φέτος είναι η καλύτερη ηλικία να μεγαλώσουν τα λουλούδια,
η καλύτερη περίοδος να φυτέψω το μπονζάι του Μπάι Γιου.
Όταν φθινοπωριάζει μόνο κιτρινίζουν και πέφτουν τα φύλλα του,
δεν μένει τίποτα για να συναντήσεις έστω λίγη πάχνη.

* Ο Τσου Τσιόουμπάι ήταν ηγετικό στέλεχος του ΚΚ της Κίνας. Μετάφραση από τα κινεζικά: Ηλέκτρα Καλτσώνη.

Ερνστ Φίσερ



Βιογραφικά στοιχεία
Γεννήθηκε: 3 Ιούλη 1899, Κομοτάου, Βοημία
Πέθανε: 31 Ιούλη 1972, Ντόιτσφαϊτριτς, Αυστρία
Ιδιότητες: πολιτικός, δημοσιογράφος, λογοτέχνης, θεατρικός συγγραφέας και μαρξιστής λογοτεχνικός κριτικός, στέλεχος του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος της Αυστρίας στα 1920-1934 και του ΚΚ της Αυστρίας στα 1934-1968, υπουργός παιδείας και ενημέρωσης στην πρώτη αυστριακή μεταπολεμική κυβέρνηση του 1945.

Βιβλιογραφία

Ελληνικά

Ο Λένιν με τα Δικά του Λόγια (από κοινού με τον Φραντς Μάρεκ), εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 1973
Η Επανάσταση Είναι Αλλιώς, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 1975
Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1977
Τέχνη και Ανθρωπισμός, Συμβολή σε μια Πρωτοποριακή Αισθητική, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα χ.χ.
Το Σοσιαλιστικό Όνειρο. Αναμνήσεις και Στοχασμοί, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα χ.χ.
Τι Είπε Πραγματικά ο Μαρξ. Απλή, σύντομη και ολοκληρωμένη εισαγωγή στη μαρξιστική κοσμοθεωρία, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 1993
«Κομμουνισμός σημαίνει δημοκρατία», στη συλλογή Χ. Μαρκούζε, Κ. Πόπερ, Ε. Φίσερ, Γκ. Λούκατς, *Επανάσταση ή Μεταρρύθμιση*, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 1984, σελ. 67-79

Γερμανικά

Die faschistische Rassentheorie. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941
Dichtung und Deutung. Beiträge zur Literaturbetrachtung, Globus-Verlag, Wien 1953
Probleme der jungen Generation. Ohnmacht oder Verantwortung, Europa Verlag, Wien 1963
Zeitgeist und Literatur. Gebundenheit und Freiheit der Kunst, Europa Verlag, Wien 1964
Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik. Rowohlt, Reinbek 1966
Das Ende einer Illusion. Erinnerungen 1945-1955, Molden, Wien 1973
Ursprung und Wesen der Romantik, Sendler, Frankfurt/M. 1986
Von Grillparzer zu Kafka. Von Canetti zu Fried, Vervuert, Frankfurt/M. 1991

Ερνστ Φίσερ. Λίγα λόγια για τη ζωή και το έργο του

του Οδυσσέα Διαμάντη*

Ο Ερνστ Φίσερ γεννήθηκε στις 3 Ιουλίου 1899 στο Komotau, της Βοημίας και απεβίωσε στις 31 Ιουλίου 1972 στο Deutschfeistritz, της Στυρίας. Ήταν Αυστριακός συγγραφέας και πολιτικός, στέλεχος αρχικά της αυστριακής σοσιαλδημοκρατίας και αργότερα, στα 1934-68 του ΚΚ της Αυστρίας. Διετέλεσε υφυπουργός ενημέρωσης στην προσωρινή κυβέρνηση Ρένερ το 1945.

Ο Φίσερ ήταν γιος του Αυστροούγγρου συνταγματάρχη και καθηγητή μαθηματικών και περιγραφικής γεωμετρίας σε στρατιωτικές σχολές Josef Fischer και της Agnes Planner von Wildinghof. Μεγάλωσε στο Γκρατς, όπου απελάθηκε από το Γυμνάσιο το 1914 για «πορνογραφικά» ποιήματα και ολοκλήρωσε την εκπαίδευσή του ως εξωτερικός μαθητής το 1917 με τις «Προαγωγικές Πολεμικές Εξετάσεις». Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Φίσερ ενεπλάκη στο ιταλικό μέτωπο. Η πολιτική του σταδιοδρομία ξεκίνησε όταν εξελέγη στο σοβιέτ των στρατιωτών το 1918.

Μετά το τέλος του πολέμου, ο Φίσερ άρχισε να μελετά φιλοσοφία, γερμανικά και ιστορία στο Πανεπιστήμιο του Γκρατς και επίσης δούλεψε ως εργάτης. Ο Φίσερ γνώρισε τον Rudolf Weys και δημοσίευσε τον πρώτο του ποιητικό τόμο «Vogel Sehnsucht» το 1920. Την ίδια χρονιά δημοσίευσε επίσης ένα άρθρο σχετικά με την ένωση καλλιτεχνών του Γκρατς «Freiland», στο οποίο επαίνεσε έντονα το νέο καλλιτεχνικό κίνημα του εξπρεσιονισμού. Στη συνέχεια έγραψε διηγήματα και έργα, τα οποία χαρακτηρίζονται από μια ισχυρή φιλοσοφική τάση. Αργότερα ήρθε σε επαφή με τον Ερνστ Τόλερ και είχε μια φιλία με τον Στέφαν Τσβάιχ, ο οποίος δούλεψε επίσης στο Burgtheater το 1923, όπου και παρουσίασε το έργο του *Das Schwert des Attila*. Η φιλία με τον Τσβάιχ έληξε το 1927, λόγω της αυξανόμενης πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης του Φίσερ.

Ο Φίσερ ήταν μέλος του Αυστριακού Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος από το 1920 και εργάστηκε αρχικά στο Γκρατς για τη σοσιαλδημοκρατική εφημερίδα *Arbeiterwille*, και αργότερα, από το 1925, διετέλεσε και καλλιτεχνικός διευθυντής του συλλόγου Arbeiterbühne στο Γκρατς. όπου ερμήνευσε το έργο του *Ο Αιώνιος Επαναστάτης*.

Από το 1927 έζησε στη Βιέννη, όπου εργάστηκε ως συντάκτης της εφημερίδας του κόμματος *Arbeiter-Zeitung* μέχρι το 1934, όντας υπεύθυνος για τη στήλη «Αριστερή Παρέμβαση», στην οποία οι Jura Soyfer και Fritz Brainin δημοσίευσαν άρθρα. Το 1933 ο Ερνστ Φίσερ έγινε μέλος της Ένωσης Σοσιαλιστών Συγγραφέων. Κατά την περίοδο από το 1931 έως το 1934, αναδείχθηκε σε ηγέτη της αριστερής αντιπολίτευσης στο

κόμμα με μεγάλη επιρροή στη νεολαία του, που απέρριπτε τη συνεχή υποχώρηση του Αυστριακού Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος προς την πολιτική Δεξιά.

Μετά την ήττα των Σοσιαλδημοκρατών στην εξέγερση του Φεβρουαρίου το 1934, στους αγώνες του οποίου συμμετείχε προσωπικά, ο Φίσερ διέφυγε από τη σύλληψη περνώντας στην παρανομία. Κρύφτηκε από φίλους μεταξύ των οποίων και ο Ελίας Κανέτι. Με την έναρξη της αυστροφασιστικής κυριαρχίας στην Αυστρία, διέφυγε με τη σύζυγό του Ρουθ, η οποία συμμετείχε στις μάχες του Σούτσμπουντ, και έφτιαξε πλαστά διαβατήρια στην Πράγα, όπου έγινε μέλος του ΚΚ της Αυστρίας (ΚΚΑ) τον Απρίλιο.

Τον Ιούλιο του 1934 ταξίδεψε στη Μόσχα, όπου έζησε με άλλους εξέχοντες εξόριστους στο ξενοδοχείο Λουξ και εκείνα τα χρόνια ταυτίστηκε με το πολιτικό πρόγραμμα του σταλινισμού. Σε μπροσούρες του της περιόδου ο Φίσερ δικαιολόγησε τις εκκαθαρίσεις ως απαραίτητη συμβολή στη διατήρηση της εσωτερικής ενότητας της Σοβιετικής Ένωσης. Έγινε δεκτός στην Κεντρική Επιτροπή του ΚΚΑ, ήταν από το φθινόπωρο του 1935 εκπρόσωπός του στην Κομιντέρν και από το 1938 έως το 1943 συντάκτης του γερμανόφωνου οργάνου της Κομιτέρν *Η Κομμουνιστική Διεθνής*. Ωστόσο, στις εσωκομματικές διαδικασίες του ΚΚΑ και της Κομιντέρν τα επόμενα χρόνια ήρθε σε σύγκρουση με τους σεκταριστές ηγέτες του ΚΚ της Γερμανίας, που αντιτάσσονταν στον αντιφασισμό, ερμηνεύοντας το σύμφωνο της ΕΣΣΔ με τη ναζιστική Γερμανία ως βάση για μια διαρκή φιλία και συμμαχία με το ναζιστικό καθεστώς.

Εργάστηκε επίσης για μια περίοδο στην Κοινοβουλευτική Επιτροπή Εξωτερικών Υποθέσεων της ΕΣΣΔ ως επικεφαλής του τμήματος προπαγάνδας για την Αυστρία και ως σχολιαστής ραδιοφώνου για γερμανικές εκπομπές και ανέπτυξε από το 1943 έως το 1945 προγράμματα πολιτικής εκπαίδευσης σε αυστριακούς αιχμαλώτους πολέμου.

Όταν το τέλος του πολέμου ήταν ήδη ορατό, η Σοβιετική Ένωση υποστήριζε τις λεγόμενες κυβερνήσεις του Εθνικού Μετώπου ως οικουμενικές κυβερνήσεις, λαμβάνοντας υπόψη τους Δυτικούς Συμμάχους στις απελευθερωμένες χώρες. Αυτό ίσχυσε και στην Αυστρία, και έτσι ο Έρνστ Φίσερ δήλωσε στη Μόσχα το 1944 ότι «οι Αυστριακοί κομμουνιστές ήταν έτοιμοι να συνεργαστούν με καθολικούς και δημοκρατικές αστικές-καπιταλιστικές δυνάμεις για να δημιουργήσουν ένα δημοκρατικό-πατριωτικό μέτωπο».

Ο Φίσερ επέστρεψε στην Αυστρία τον Απρίλιο του 1945 και ήταν μέλος της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΑ μέχρι το 1968. Το 1945, το ΚΚΑ υποστήριξε την προσωρινή κυβέρνηση Ρένερ, στην οποία ο Ερνστ Φίσερ ήταν επικεφαλής του κρατικού γραφείου για το δημόσιο διαφωτισμό, τη διδασκαλία, την ανατροφή και τις πολιτιστικές υποθέσεις (συγκρίσιμο με το μεταγενέστερο Υπουργείο Παιδείας). Ήταν επίσης αρχισυντάκτης της πρώτης μεταπολεμικής εφημερίδας *Νέα Αυστρία*, ένα φύλλο που δημοσιεύθηκε από κοινού από τα τρία κόμματα, το Αυστριακό Λαϊκό Κόμμα, το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα Αυστρίας και το Κομμουνιστικό Κόμμα Αυστρίας. Ένα χιουμοριστικό σχόλιο γι' αυτήν την εφημερίδα, πολύ επιτυχημένη εκείνη την εποχή, ήταν ότι «μια εφημερίδα στην οποία και τα τρία μέρη ψεύδονται, σχεδόν λέει την αλήθεια».

Μετά τις πρώτες εκλογές του Εθνικού Συμβουλίου στην Αυστρία το 1945, στις οποίες το ΚΚΑ εμφανίστηκε μόνο ως περιθωριακή πολιτική δύναμη, ο Φίσερ απομα-

κρύνθηκε από την κυβέρνηση. Παρέμεινε όμως ένας από τους σημαντικότερους κομμουνιστές διανοούμενους στη χώρα. Μετά τη ρήξη του Στάλιν με τον Τίτο (σύγκρουση της Κομινφόρμ), έγραψε ένα συνεπές στην επίσημη γραμμή έργο εναντίον του τιτοϊσμού (*Η Μεγάλη Προδοσία*), το οποίο παίχτηκε το 1950 στο Θέατρο Σκάλα στη Βιέννη. Από το 1948, ο Φίσερ εξέδιδε με τον Βίκτορ Ματέζκα και τον Μπρούνο Φράι δωρεάν το *Αυστριακό Ημερολόγιο*, μια εβδομαδιαία επιθεώρηση για τον πολιτισμό, την πολιτική, την οικονομία (αργότερα απλώς *Ημερολόγιο*).

Μετά το 20ό Συνέδριο του ΚΚΣΕ ο Φίσερ αποστασιοποιήθηκε από το σταλινικό παρελθόν, υποβάλλοντας σε κριτική τις παλιές θέσεις του. Το 1963 ήταν ένας σημαντικός αδογμάτιστος συμμετέχων στο συνέδριο για τα 80α γενέθλια του Φραντς Κάφκα που διοργάνωσε ο Eduard Goldstücker. Το 1968, μετά την Άνοιξη της Πράγας, ο Φίσερ εγκατέλειψε δημόσια τον ολοκληρωτισμό και εκδιώχθηκε από το ΚΚΑ. Με τον Φραντς Μάρεκ, συνέχισε να δημοσιεύει το μηνιαίο περιοδικό *Wiener Tagebuch* και απέκτησε επιρροή στο αυστριακό και ευρωπαϊκό κοινό ως αδογμάτιστος μαρξιστής θεωρητικός.

Η περίοδος μετά το 1956 ήταν και η πιο δημιουργική στη φιλολογική δραστηριότητα του Φίσερ. Ο Φίσερ έγινε ιδιαίτερα διάσημος στη Δύση για το βιβλίο του *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης* (1959). Σε αυτό επεξεργάστηκε δημιουργικά και ανανέωσε πολλές έννοιες της μαρξιστικής καλλιτεχνικής θεωρίας, προβαίνοντας σε μια ευρεία έκθεση για την ιστορία της τέχνης από τη μαγεία και τη θρησκεία έως τους ρομαντικούς, τον κριτικό ρεαλισμό και την τέχνη στην υπηρεσία της οικοδόμησης του σοσιαλισμού. Το βιβλίο έχει επηρεάσει πολλούς συγγραφείς από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, ιδίως τον Kenneth Tynan και τον John Berger. Ο John Berger έγραψε μια νέα εισαγωγή στην πρόσφατη έκδοση των Verso Books. Αξιόλογη επίσης είναι και η συλλογή δοκιμίων του *Τέχνη και Συνύπαρξη* (ελληνικός τίτλος, *Τέχνη και Ανθρωπισμός*), όπου καταπιάνεται κυρίως με προβλήματα της μαρξιστικής αισθητικής.

Ιδιαίτερα σημαντικές ήταν οι μπροσούρες του, γραμμένες; από κοινού με τον Φραντς Μάρεκ, *Τι Είπε Πραγματικά ο Μαρξ* (1968) και *Ο Λένιν με τα Δικά του Λόγια* (1969), όπου ο Φίσερ εξηγεί με τρόπο απλό και κατανοητό, μακριά από την ξύλινη γλώσσα της εποχής, έστω και χωρίς να αποφεύγει κάποια λάθη, τις ιδέες του Μαρξ και του Λένιν.

Η γοητευτική αυτοβιογραφία του Φίσερ *Αναμνήσεις και Στοχασμοί* επισκοπεί με αυτοκριτικό πνεύμα την πορεία του στο κομμουνιστικό κίνημα. Η εξιστόρηση του Φίσερ μεταδίδει με γλαφυρό τρόπο το πνεύμα του Μεσοπολέμου και της πολεμικής περιόδου στο κομμουνιστικό κίνημα, φωτίζοντας τις αντιθέσεις στο εσωτερικό του και τις λογικές και τις στάσεις που οδήγησαν για μια περίοδο πολλούς αγωνιστές, μεταξύ άλλων και τον ίδιο, στην άκριτη προσαρμογή στο σταλινισμό.

Ο Ερνστ Φίσερ παντρεύτηκε τη Ruth von Mayenburg από το 1932 και από το 1955 τη Louise Eisler, πρώην σύζυγο του Hans Eisler. Η Marina Fischer-Kowalski (γεννήθηκε το 1946) είναι κόρη του. Πέθανε στις 31 Ιουλίου του 1972.

* Ο Οδυσσέας Διαμάντης είναι τελειόφοιτος του Τμήματος Ψυχολογίας της Παντείου.

Η τέχνη και ο καπιταλισμός

του Ερνστ Φίσερ*

Ο καλλιτέχνης στην καπιταλιστική εποχή βρέθηκε σε μια υψηλά ιδιόμορφη κατάσταση. Ο βασιλιάς Μίδας μετέτρεπε κάθε τι που άγγιζε σε χρυσάφι· ο καπιταλισμός μετέτρεπε το κάθε τι σε εμπόρευμα. Με μια ως τότε πρωτοφανή αύξηση της παραγωγής και της παραγωγικότητας, επεκτείνοντας τη νέα τάξη δυναμικά σε όλα τα μέρη της υδρογείου και σε όλες τις περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας, ο καπιταλισμός διέλυε τον παλιό κόσμο σε ένα σύννεφο στροβιλιζόμενων μορίων, κατέστρεφε κάθε άμεση σχέση ανάμεσα στον παραγωγό και τον καταναλωτή, και έριχνε όλα τα εμπορεύματα σε μια ανώνυμη αγορά, για αγορά ή πώληση. Παλιότερα ο τεχνίτης εργαζόταν κατά παραγγελία για ένα συγκεκριμένο πελάτη. Ο παραγωγός εμπορευμάτων στον καπιταλιστικό κόσμο εργαζόταν τώρα για έναν άγνωστο αγοραστή. Τα προϊόντα του καταπίνονταν από την πλημμύρα του ανταγωνισμού και παρασύρονταν μακριά στην αβεβαιότητα. Η εμπορευματική παραγωγή που επεκτεινόταν παντού, ο αυξανόμενος καταμερισμός της εργασίας, ο κατατεμαχισμός της ίδιας της δουλειάς, η ανωνυμία των οικονομικών δυνάμεων – όλα αυτά κατέστρεφαν την αμεσότητα των ανθρώπινων σχέσεων και οδηγούσαν στην αυξανόμενη αποξένωση του ανθρώπου από την κοινωνική πραγματικότητα και από τον εαυτό του. Σε ένα τέτοιο κόσμο η τέχνη επίσης έγινε ένα εμπόρευμα και ο καλλιτέχνης ένας παραγωγός εμπορεύματος. Οι προσωπικοί πατρόνες ξεπεράστηκαν από μια ελεύθερη αγορά της οποίας οι λειτουργίες ήταν δύσκολο ή αδύνατο να κατανοηθούν, ένα αμάλγαμα ανώνυμων καταναλωτών, το λεγόμενο «κοινό». Το έργο τέχνης υποτάχτηκε αυξανόμενα στους νόμους του ανταγωνισμού.

Για πρώτη φορά στην ιστορία της ανθρωπότητας ο καλλιτέχνης έγινε ένας «ελεύθερος» καλλιτέχνης, μια «ελεύθερη» προσωπικότητα, ελεύθερη ως το σημείο της αυθαιρεσίας, της παγερής μοναξιάς. Η τέχνη έγινε μια απασχόληση που ήταν μισο-ρομαντική, μισο-εμπορική.

Για πολύ καιρό ο καπιταλισμός θεωρούσε την τέχνη σαν κάτι ύποπτο, ελαφρό και νεφελώδες. Η τέχνη «δεν πλήρωνε». Η προκαπιταλιστική κοινωνία έτεινε προς την υπερβολή, την ανέμελη σπατάλη σε τεράστια κλίμακα, τις άσωτες διασκεδάσεις και την προαγωγή των τεχνών. Ο καπιταλισμός σήμαινε νηφάλιο υπολογισμό και πουριτανική απλότητα. Ο πλούτος στην προ-καπιταλιστική του μορφή ήταν φευγαλέος και επεκτατικός· ο καπιταλιστικός πλούτος απαιτούσε διαρκή συσσώρευση και συγκέντρωση, διαρκή αυτο-αύξηση. Ο Καρλ Μαρξ δίνει την ακόλουθη περιγραφή του καπιταλιστή:

«Φανατικά αφοσιωμένος στην επέκταση της αξίας, ωθεί αδυσώπητα τα ανθρώπινα όντα στην παραγωγή για χάρη της παραγωγής, επιφέροντας έτσι μια ανάπτυξη της κοι-

νωνικής παραγωγικότητας και τη δημιουργία εκείνων των υλικών όρων της παραγωγής που μπορούν μόνο να αποτελέσουν την αληθινή βάση για έναν ανώτερο τύπο κοινωνίας, του οποίου η θεμελιώδης αρχή είναι η πλήρης και ελεύθερη ανάπτυξη του κάθε ατόμου. Μόνο ως η προσωποποίηση του κεφαλαίου είναι ο καπιταλιστής αξιοσέβαστος. Ως τέτοιος μοιράζεται με τον φιλάργυρο το πάθος για τον πλούτο ως πλούτο. Αλλά αυτό που στον φιλάργυρο λαμβάνει την όψη της μανίας, είναι στον καπιταλιστή το αποτέλεσμα του κοινωνικού μηχανισμού του οποίου είναι μόνο ένας οδηγητικός τροχός. Επιπλέον, η ανάπτυξη της καπιταλιστικής παραγωγής απαιτεί μια διαρκή αύξηση του κεφαλαίου που επενδύεται σε ένα βιομηχανικό εγχείρημα· και ο καπιταλισμός υποτάσσει κάθε ατομικό καπιταλιστή στους σύμφυτους νόμους της καπιταλιστικής παραγωγής ως εξωτερικούς καταναγκαστικούς νόμους. Ο ανταγωνισμός τον εξαναγκάζει να επεκτείνει διαρκώς το κεφάλαιό του για χάρη της διατήρησής του και μπορεί να το επεκτείνει μόνο μέσω της προοδευτικής συσσώρευσης».

Και παραπέρα:

«Συσσώρευε! Συσσώρευε! Αυτός είναι ο Μωυσής και όλοι οι προφήτες. "Η βιομηχανία προμηθεύει το υλικό που συσσωρεύει η αποταμίευση" (Άνταμ Σμιθ, *Ο Πλούτος των Εθνών*). Συνεπώς πρέπει να αποταμιεύεις, πρέπει να αποταμιεύεις, πρέπει να μετατρέπεις εκ νέου τη μέγιστη δυνατή αναλογία υπεραξίας ή υπερπροϊόντος σε κεφάλαιο. Η συσσώρευση για χάρη της συσσώρευσης, η παραγωγή για χάρη της παραγωγής, αυτή ήταν η φόρμουλα με την οποία οι κλασικοί πολιτικοί οικονομολόγοι έδωσαν έκφραση στην ιστορική αποστολή της αστικής περιόδου».

Φυσικά ο αυξανόμενος πλούτος του καπιταλισμού έφερε επίσης νέες πολυτέλειες μαζί του, αλλά όπως υπέδειξε ο Μαρξ, «η σπατάλη του καπιταλιστή ποτέ δεν έχει τον αυθεντικό χαρακτήρα της αχαλίνωτης ασωτίας η οποία ήταν τυπική για μερικούς φεουδαρχικούς μεγιστάνες… πίσω της παραμονεύουν η χυδαία φιλαργυρία και ο αγχωμένος υπολογισμός». Για τον καπιταλιστή η πολυτέλεια μπορεί να σημαίνει την καθαρά ιδιωτική ικανοποίηση των επιθυμιών του, αλλά επίσης σημαίνει τη δυνατότητα να επιδείξει τον πλούτο του για λόγους γοήτρου. Ο καπιταλισμός βασικά δεν είναι μια κοινωνική δύναμη που διάκειται ευμενώς προς την τέχνη ή που προάγει την τέχνη· στο βαθμό που ο μέσος καπιταλιστής χρειάζεται καθόλου την τέχνη, τη χρειάζεται ως μια διακόσμηση της ιδιωτικής ζωής του ή αλλιώς σαν μια καλή επένδυση. Από την άλλη, είναι αλήθεια ότι ο καπιταλισμός απελευθέρωσε τεράστιες δυνάμεις καλλιτεχνικής καθώς και οικονομικής παραγωγής. Έφερε σε ύπαρξη νέα αισθήματα και ιδέες και έδωσε στον καλλιτέχνη νέα μέσα για να εκφραστεί. Δεν ήταν πλέον δυνατό να προσκολληθεί άκαμπτα σε οποιοδήποτε παγιωμένο, αργά εξελισσόμενο στιλ· οι τοπικοί περιορισμοί εντός των οποίων διαμορφώνονται τέτοια στιλ είχαν ξεπεραστεί και η τέχνη αναπτυσσόταν σε διευρυμένο χώρο και επιταχυνόμενο χρόνο. Και έτσι, ενώ ο καπιταλισμός ήταν βασικά ξένος προς τις τέχνες, παρ' όλα αυτά ευνόησε την αύξησή τους και την παραγωγή ενός τεράστιου εύρους πολύπλευρων, εκφραστικών και πρωτότυπων έργων.

Επιπλέον, η έντονα προβληματική κατάσταση των τεχνών στον καπιταλιστικό κόσμο δεν εκδηλώθηκε πλήρως για όσο η αστική τάξη ήταν μια ανερχόμενη τάξη και ο

καλλιτέχνης που επιβεβαίωνε τις αστικές ιδέες ήταν ακόμη μέρος μιας ενεργού προοδευτικής δύναμης.

Κατά την Αναγέννηση, στο πρώτο κύμα της αστικής προώθησης, οι κοινωνικές σχέσεις ήταν ακόμη σχετικά διαυγείς, ο καταμερισμός της εργασίας δεν είχε ακόμη προσλάβει τις άκαμπτες και στενές μορφές που θα αναλάμβανε αργότερα και ο πλούτος των νέων παραγωγικών δυνάμεων αποθησαυριζόταν ακόμη ως ένα δυναμικό εντός της αστικής προσωπικότητας. Ο πρόσφατα καταξιωμένος αστός και οι πρίγκιπες που συνεργάζονταν μαζί του ήταν γενναιόδωροι πατρόνες. Ολόκληροι νέοι κόσμοι άνοιγαν τότε στα δημιουργικά χαρίσματα του ανθρώπου. Φυσιοδίφης, εφευρέτης, μηχανικός, αρχιτέκτονας, γλύπτης, ζωγράφος και συγγραφέας συνδυάζονταν συχνά σε ένα πρόσωπο, το οποίο κατέφασκε με πάθος την εποχή στην οποία ζούσε και της οποίας η θεμελιώδης στάση συνοψιζόταν στο: «Τι χαρά να είσαι ζωντανός!» Το δεύτερο κύμα ήρθε με την αστική-δημοκρατική επανάσταση η οποία έφτασε το αποκορύφωμά της στη Γαλλική Επανάσταση. Εδώ επίσης ο καλλιτέχνης στην περήφανη υποκειμενικότητά του εξέφραζε τις ιδέες της εποχής, γιατί ήταν ακριβώς αυτή η υποκειμενικότητα του ελεύθερου ανθρώπου που προασπίζει το σκοπό της ανθρωπότητας και της συνένωσης της δικής του χώρας και της ανθρωπότητας ως ένα όλο σε ένα πνεύμα ελευθερίας, ισότητας και αδελφότητας που αποτελούσε τη σημαία της εποχής, το ιδεολογικό πρόγραμμα της ανερχόμενης αστικής τάξης.

Ασφαλώς, οι εσωτερικές αντιφάσεις του καπιταλισμού ήταν ήδη ενεργές. Διακήρυσσε την ελευθερία ενώ ασκούσε τη δική του ιδιάζουσα ιδέα της ελευθερίας με τη μορφή της μισθωτής δουλείας. Υπέτασσε την ελεύθερη εκδήλωση όλων των ανθρώπινων ικανοτήτων που υποσχόταν στο νόμο της ζούγκλας του καπιταλιστικού ανταγωνισμού. Εξανάγκαζε την πολύπλευρη ανθρώπινη προσωπικότητα στη στενή εξειδίκευση. Όλες αυτές οι αντιφάσεις ακόμη και τότε άρχιζαν να θέτουν προβλήματα. Ο ειλικρινής ανθρωπιστής καλλιτέχνης ήταν μοιραίο να αισθάνεται βαθιά απογοήτευση όταν αντιμετώπιζε τα εντελώς πεζά, εντελώς καταθλιπτικά αλλά ανησυχητικά αποτελέσματα της αστικής επανάστασης. Και μετά το 1848, τη χρονιά της κατάρρευσης της επανάστασης στην Ευρώπη, μπορούμε να μιλάμε για κάτι σαν απομάγευση των τεχνών. Η λαμπρή καλλιτεχνική περίοδος της αστικής τάξης είχε φτάσει σε ένα πέρας. Ο καλλιτέχνης και οι τέχνες εντάχθηκαν στον πλήρως ανεπτυγμένο κόσμο της καπιταλιστικής εμπορευματικής παραγωγής με την ολοκληρωτική του αποξένωση της ανθρώπινης ύπαρξης, την εξωτερίκευση και υλικοποίηση όλων των ανθρώπινων σχέσεων, τον καταμερισμό της εργασίας, τον κατακερματισμό, την άκαμπτη εξειδίκευση, τη συσκότιση των κοινωνικών συνδέσεων, την αυξανόμενη απομόνωση και άρνηση του ατόμου.

Ο ειλικρινής ανθρωπιστής καλλιτέχνης δεν μπορούσε πλέον να επιβεβαιώσει ένα τέτοιο κόσμο. Δεν μπορούσε πλέον να πιστεύει με καθαρή συνείδηση ότι η νίκη της αστικής τάξης σήμαινε το θρίαμβο της ανθρωπότητας.

Ρομαντισμός

Ο ρομαντισμός ήταν ένα κίνημα διαμαρτυρίας – παθιασμένης και αντιφατικής διαμαρτυρίας ενάντια στον αστικό καπιταλιστικό κόσμο, τον κόσμο των «χαμένων ψευδαι-

σθήσεων», ενάντια στη σκληρή πρόζα των επιχειρήσεων και του κέρδους. Η σκληρή κριτική του Νοβάλις, του Γερμανού ρομαντικού, ενάντια στον *Βίλχελμ Μάιστερ* του Γκαίτε ήταν χαρακτηριστική αυτής της στάσης (αν και ο Φρίντριχ Σλέγκελ, ένας άλλος ρομαντικός, ήταν όλο επαίνους για το μεγάλο μυθιστόρημα). Στον *Βίλχελμ Μάιστερ* ο Γκαίτε παρουσιάζει τις αστικές αξίες με ένα θετικό τρόπο και ανιχνεύει το δρόμο από τον αισθητισμό προς μια ενεργή ζωή μέσα στον πεζό αστικό κόσμο. Ο Νοβάλις δεν θα δεχόταν τίποτε από αυτό:

«Τυχοδιώκτες, θεατρίνοι, πόρνες, μαγαζάτορες και φιλισταίοι είναι τα συστατικά αυτού του μυθιστορήματος. Όποιος το ενστερνιστεί δεν θα διαβάσει ποτέ κανένα άλλο».

Από τους «Λόγους» του Ρουσώ μέχρι το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* των Μαρξ και Ένγκελς ο ρομαντισμός ήταν η κυρίαρχη στάση της ευρωπαϊκής τέχνης και λογοτεχνίας. Ο ρομαντισμός, με όρους της μικροαστικής συνείδησης, ήταν η πιο πλήρης αντανάκλαση στη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και την τέχνη, των αντιφάσεων της αναπτυσσόμενης καπιταλιστικής κοινωνίας. Μόνο με τους Μαρξ και Ένγκελς έγινε δυνατό να αναγνωριστεί η φύση και η προέλευση αυτών των αντιφάσεων, να κατανοηθεί η διαλεκτική της κοινωνικής ανάπτυξης και να συνειδητοποιηθεί ότι η εργατική τάξη ήταν η μόνη δύναμη που μπορούσε να τις ξεπεράσει. Η ρομαντική στάση δεν μπορούσε παρά να είναι συγχυσμένη, γιατί η μικροαστική τάξη ήταν η ίδια η ενσάρκωση της κοινωνικής αντίφασης, με τις βλέψεις της να συμμετάσχει στο γενικό πλουτισμό αλλά και τους φόβους να συντριβεί θανάσιμα στην πορεία, ονειρευόμενη νέες δυνατότητες αλλά προσκολλημένη στην παλιά ασφάλεια της κοινωνικής σειράς και της τάξης, με τα μάτια της στραμμένα προς τη νέα εποχή αλλά συχνά επίσης προς τους «παλιούς καλούς» καιρούς.

Κατ' αρχήν, ο ρομαντισμός ήταν η μικροαστική ανταρσία ενάντια στον κλασικισμό των ευγενών, ενάντια σε κανόνες και πρότυπα, ενάντια στην αριστοκρατική μορφή και ενάντια σε ένα περιεχόμενο από το οποίο αποκλείονταν όλα τα «κοινά» ζητήματα. Γι' αυτούς τους ρομαντικούς αντάρτες δεν υπήρχαν προνομιούχα θέματα: το κάθε τι ήταν ένα κατάλληλο θέμα για την τέχνη:

«Τα άκρα και οι υπερβολές [έλεγε στα γεράματά του στις 13 Μάρτη 1830 ο Γκαίτε, ο θαυμαστής του Σταντάλ και του Μεριμέ] θα εξαφανιστούν βαθμιαία· αλλά επιτέλους θα παραμείνει αυτό το μεγάλο πλεονέκτημα – πλάι σε μια πιο ελεύθερη μορφή, πλουσιότερα και πιο διαφοροποιημένα θέματα θα έχουν επιτευχθεί, και κανένα αντικείμενο του ευρύτερου κόσμου και της πιο πολύπλευρης ζωής δεν θα αποκλείεται πλέον ως μη ποιητικό».

Αν και εναντιωνόταν σε όλα όσα υποστήριζε ο Γκαίτε, ο Νοβάλις επίσης διέκρινε ότι ο ρομαντισμός ενθάρρυνε την ποιητική πραγμάτευση ως τότε απαγορευμένων θεμάτων. «Η ρομαντική διάθεση», έγραφε, «σημαίνει να δίνεται μια ευγενής σημασία σε εκείνο που είναι κοινό, μια μυστηριώδης εμφάνιση στο συνηθισμένο και η αξιοπρέπεια του αγνώστου στο οικείο». Ο Σέλεϊ έγραφε στο *Σε Υπεράσπιση της Ποίησης*: «Η ποίηση… κάνει τα οικεία αντικείμενα να φαίνονται σαν να μην ήταν οικεία». Ο ρομαντισμός οδηγούσε έξω από το περιποιημένο πάρκο του κλασικισμού στην αγριάδα του ευρύτερου κόσμου.

Όμως ο ρομαντισμός εναντιωνόταν όχι μόνο στον κλασικισμό αλλά και στο Διαφωτισμό. Σε πολλές περιπτώσεις δεν επρόκειτο για μια πλήρη εναντίωση, αλλά για μια που κατευθυνόταν μόνο ενάντια στις μηχανιστικές ιδέες και τις οπτιμιστικές απλουστεύσεις. Είναι αλήθεια ότι ο Σατομπριάν, ο Μπερκ, ο Κόλεριτζ, ο Σλέγκελ και πολλοί άλλοι –ιδιαίτερα στη γερμανική ρομαντική σχολή– απέρριπταν πανηγυρικά το Διαφωτισμό, αλλά ο Σέλεϊ, ο Βύρων, ο Σταντάλ και ο Χάινε, των οποίων η ενόραση στις αντιφάσεις της κοινωνικής ανάπτυξης ήταν πιο βαθιά, συνέχισαν το έργο του Διαφωτισμού.

Μια από τις πιο βασικές εμπειρίες του ρομαντισμού ήταν εκείνη του ατόμου που αναδυόταν μοναχικό και ανολοκλήρωτο από τον διαρκώς αυξανόμενο καταμερισμό της εργασίας και την εξειδίκευση και τον επακόλουθο κατακερματισμό της ζωής. Κάτω από την παλιά τάξη, το αξίωμα ενός ανθρώπου ήταν ένα είδος ενδιάμεσου στη σχέση του με τους άλλους ανθρώπους και εν πολλοίς με την κοινωνία. Στον καπιταλιστικό κόσμο το άτομο αντιμετώπιζε την κοινωνία μόνο, χωρίς ένα ενδιάμεσο, ως ξένος ανάμεσα σε ξένους, ως ένα μοναδικό «εγώ» αντιτιθέμενο στο τεράστιο «μη-εγώ». Αυτή η κατάσταση υποκίνησε μια ισχυρή αυτεπίγνωση και έναν περήφανο υποκειμενισμό, αλλά επίσης μια αίσθηση σύγχυσης και εγκατάλειψης. Ενθάρρυνε το ναπολεόντειο «εγώ» και ταυτόχρονα ένα εγώ που κλαψούριζε στα πόδια άγιων εικόνων, ένα «εγώ» έτοιμο να κατακτήσει τον κόσμο και παρ' όλα αυτά κατανικημένο από τον τρόμο της μοναξιάς. Το «εγώ» του συγγραφέα και του καλλιτέχνη, απομονωμένο και ριγμένο πίσω στον εαυτό του, αγωνιζόμενο για την ύπαρξη πουλώντας τον εαυτό του στην αγορά, αλλά και αμφισβητώντας τον αστικό κόσμο ως μια «ιδιοφυία», ονειρευόταν μια χαμένη ενότητα και λαχταρούσε μια κολεκτίβα προβαλλόμενη φαντασιακά είτε στο παρελθόν είτε στο μέλλον. Η διαλεκτική τριάδα –θέση (ενότητα προέλευσης), αντίθεση (αλλοτρίωση, απομόνωση, κατακερματισμός), σύνθεση (απομάκρυνση της αντίφασης, συμφιλίωση με την πραγματικότητα, ταυτότητα του υποκειμένου και του αντικειμένου, ανάκτηση του παραδείσου)– βρισκόταν στον πυρήνα του ρομαντισμού.

Όλες οι αντιφάσεις που ήταν σύμφυτες στο ρομαντισμό οδηγήθηκαν στο άκρο τους από την επαναστατική αναταραχή της οποίας ο αμερικάνικος πόλεμος της ανεξαρτησίας ήταν ο πρόλογος και το Βατερλό η τελική πράξη. Η επανάσταση και οι στάσεις που υιοθετήθηκαν απέναντι σε αυτή ως όλο και προς τις διακριτές φάσεις της είναι ένα ζήτημα κλειδί του ρομαντικού κινήματος. Ξανά και ξανά, σε κάθε σημείο καμπής των γεγονότων, το κίνημα χωριζόταν σε προοδευτικά και αντιδραστικά ρεύματα. Κάθε φορά η μικροαστική τάξη αποδείκνυε τον εαυτό της να είναι, όπως έγραψε ο Μαρξ στον Σβάιτσερ, «η ενσαρκωμένη αντίφαση».

Εκείνο που συμμερίζονταν όλοι οι ρομαντικοί ήταν μια αντιπάθεια για τον καπιταλισμό (μερικοί θεωρώντας τον από μια αριστοκρατική σκοπιά, άλλοι από μια πληβειακή), μια φαουστική ή βυρωνική πίστη στο ακόρεστο του ατόμου και η αποδοχή του «πάθους ως αυτοσκοπό» (Σταντάλ). Στο βαθμό που η υλική παραγωγή θεωρούνταν αυξανόμενα επίσημα ως η πεμπτουσία όλων όσων ήταν αξιέπαινα, και καθώς μια κρούστα από σέβας σχηματιζόταν γύρω από το βρώμικο πυρήνα των επιχειρήσεων, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν όλο και πιο έντονα να αποκαλύψουν την

καρδιά του ανθρώπου και να εξακοντίσουν το δυναμίτη του πάθους στο πρόσωπο του φαινομενικά καλοτακτοποιημένου αστικού κόσμου. Και καθώς η σχετικότητα όλων των αξιών γινόταν αυξανόμενα σαφής από τις μεθόδους της καπιταλιστικής παραγωγής, έτσι το πάθος –η ένταση της εμπειρίας– έγινε αυξανόμενα μια απόλυτη αξία. Ο Κιτς είπε ότι δεν πίστευε σε τίποτα τόσο πολύ όσο στην αφοσίωση της καρδιάς. Στον πρόλογο στους *Τσένσι* ο Σίλερ έγραψε: «Η φαντασία είναι όπως ο αθάνατος Θεός που γίνεται σάρκα για τον εξιλασμό του θνητού πάθους». Ο Ζερικό, «ακραίος σε όλα τα πράγματα», όπως είπε γι' αυτόν ο Ντελακρουά, έγραψε σε ένα δοκίμιο για τον «πυρετό της αγαλλίασης που ανατρέπει και ξεπερνά τα πάντα» και για τη «φωτιά ενός ηφαιστείου που πρέπει ακατανίκητα να ξεσπάσει στο φως της ημέρας».

Ο ρομαντισμός ήταν πραγματικά μια γιγαντιαία εξόρμηση. Οδήγησε στο παράδοξο και το εξωτικό, σε απεριόριστους ορίζοντες: αλλά οδήγησε επίσης πίσω στο λαό κάποιου, στο παρελθόν του, στην ειδική φύση του. Οι μεγαλύτεροι από τους ρομαντικούς θαύμαζαν όλοι τον Ναπολέοντα, το «κοσμικό εγώ», την απεριόριστη προσωπικότητα· αλλά ταυτόχρονα η ρομαντική ανταρσία συγχωνεύτηκε με τους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες. Ο Φόσκολο χαιρέτισε τον Ναπολέοντα με μια ωδή τιτλοφορούμενη *Βοναπάρτης Απελευθερωτής*. Το 1802 εκλιπάρησε τον Ναπολέοντα να ανακηρύξει την ανεξαρτησία της Εντεύθεν των Άλπεων Δημοκρατίας, δηλαδή της Ιταλίας. Στο τέλος στράφηκε, γεμάτος περιφρόνηση, ενάντια στον Ναπολέοντα τον κατακτητή. Ο Λεοπάρντι, παρόμοια πικραμένος και απογοητευμένος από την αποτυχία του Γάλλου απελευθερωτή να απελευθερώσει τη χώρα του, αναφώνησε στα *Τραγούδια* του:

Όπλα, φέρτε όπλα!
Μόνος μου θα πολεμήσω, μόνος μου θα πέσω
Ουρανέ, μερίμνησε το αίμα μου
Να γίνει έμπνευση για τις ιταλικές καρδιές.

Και στην Ανατολική Ευρώπη, όπου ο καπιταλισμός δεν είχε ακόμη θριαμβεύσει και όπου οι άνθρωποι μοχθούσαν ακόμη κάτω από το ζυγό ενός αποσυντιθέμενου μεσαιωνισμού, ο ρομαντισμός σήμαινε καθαρή ανταρσία, ένα σάλπισμα στους ανθρώπους να εγερθούν ενάντια στους ξένους και τους ντόπιους καταπιεστές, μια έκκληση στην εθνική συνείδηση, έναν αγώνα ενάντια στη φεουδαρχία, την απολυταρχία και την ξενική κυριαρχία. Ο Βύρων οδήγησε αυτές τις χώρες στη θύελλα. Η ρομαντική εξιδανίκευση του φολκλόρ και της λαϊκής τέχνης έγινε ένα όπλο για να παρακινηθεί ο λαός ενάντια στις αποσυντιθέμενες συνθήκες, ο ρομαντικός ατομικισμός ένα μέσο για την απελευθέρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας από τα μεσαιωνικά δεσμά. Η αστική δημοκρατική επανάσταση, ακόμη ανεκπλήρωτη στην Ανατολή, άστραψε σαν μια μακρινή αστραπή μέσα από τα έργα των ρομαντικών καλλιτεχνών της Ρωσίας, της Ουγγαρίας και της Πολωνίας.

Αλλά παρ' όλες αυτές τις διαφορές της εκδήλωσής του σε διάφορες χώρες, ο ρομαντισμός είχε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: μια αίσθηση πνευματικής δυσφορίας

σε ένα κόσμο με τον οποίο ο καλλιτέχνης δεν μπορούσε να συνταυτιστεί, μια αίσθηση αστάθειας και απομόνωσης από την οποία απέρρεε η λαχτάρα για μια νέα κοινωνική ενότητα, μια εμμονή με το λαό και τα τραγούδια και τους μύθους του («ο λαός» όντας προικισμένος με μια σχεδόν μυστική ενότητα στα μυαλά των καλλιτεχνών) και το γιορτασμό της απόλυτης μοναδικότητας του ατόμου, του απεριόριστου βυρωνικού υποκειμενισμού. Ο ελεύθερος καλλιτέχνης που απορρίπτει όλα τα δεσμά, θέτοντας τον εαυτό του ως αντίπαλο στον αστικό κόσμο, και ταυτόχρονα, αν και χωρίς να έχει ο ίδιος επίγνωση αυτού, αναγνωρίζοντας την αστική αρχή της παραγωγής για την αγορά, έκανε την πρώτη του εμφάνιση στην εποχή του ρομαντισμού. Στη ρομαντική διαμαρτυρία τους ενάντια στις αστικές αξίες και στην απόσπασή τους η οποία τελικά τους εξανάγκασε στο ρόλο των μποέμ, αυτοί οι συγγραφείς έκαναν τα έργα τους αυτό ακριβώς που ήθελαν να αποκηρύξουν: ένα εμπόρευμα. Παρά την επίκλησή του του Μεσαίωνα, ο ρομαντισμός ήταν ένα εμφανώς αστικό κίνημα, και όλα τα προβλήματα που θεωρούνται σήμερα σύγχρονα, υπονοούνταν ήδη σε αυτόν.

Εξαιτίας της κεντρικής θέσης της Γερμανίας ανάμεσα στον καπιταλιστικό κόσμο της Δύσης και το φεουδαρχικό κόσμο της Ανατολής, και εξαιτίας της «γερμανικής αθλιότητας», της *deutsche Misere*, η οποία ήταν το αποτέλεσμα καταστροφικών ιστορικών αναπτύξεων, ο γερμανικός ρομαντισμός ήταν το πιο αντιφατικό από όλα τα ρομαντικά κινήματα. Η καπιταλιστική «απομάγευση στις τέχνες» είχε εγκαινιαστεί προτού η αστική-δημοκρατική επανάσταση εξαπλωθεί στη Γερμανία· οι ψευδαισθήσεις είχαν χαθεί προτού γίνουν κατάλληλα αποδεκτές· και έτσι, στην αηδία του για την καπιταλιστική επαύριο των επαναστατικών αναταραχών, ο γερμανικός ρομαντισμός στράφηκε ενάντια στις ίδιες αυτές τις αναταραχές και τα αξιώματα και τις ιδέες τους. Ο Χάινε αναγνώρισε εδώ το στοιχείο της αντικαπιταλιστικής διαμαρτυρίας:

«Ίσως ήταν η δυσαρέσκεια με τη λατρεία του χρήματος σήμερα [έγραφε] και η δυσαρέσκεια με το άσχημο πρόσωπο του εγωισμού που έβλεπαν να παραμονεύει παντού, αυτή που οδήγησε πρώτα μερικούς ποιητές της ρομαντικής σχολής στη Γερμανία, των οποίων οι προθέσεις ήταν έντιμες, να αναζητήσουν ένα καταφύγιο στο παρελθόν και να καλέσουν σε μια επιστροφή στο Μεσαίωνα».

Οι Γερμανοί ρομαντικοί έλεγαν «όχι» στην αναπτυσσόμενη κοινωνική πραγματικότητα των ημερών τους. Η γυμνή άρνηση δεν μπορεί ποτέ να είναι μια διαρκής καλλιτεχνική στάση· για να είναι παραγωγική, μια τέτοια στάση πρέπει να υποδεικνύει ένα «ναι» όπως μια σκιά δείχνει το αντικείμενο το οποίο αναπαράγει. Αλλά αυτό το «ναι» δεν μπορούσε, σε τελική ανάλυση, να είναι κάτι άλλο παρά η επιβεβαίωση μιας κοινωνικής τάξης στην οποία ενσαρκώνεται το μέλλον. Στις δυτικές χώρες, η εργατική τάξη άρχιζε να υψώνεται πίσω από την αστική τάξη. Στην Ανατολή όλος ο λαός –αγρότες, εργάτες, αστοί και διανοούμενοι– εναντιώνονταν στο κυρίαρχο σύστημα. Αλλά οι Γερμανοί ρομαντικοί, αντικρίζοντας ήδη τον αστό επιχειρηματία σαν μια απωθητική φιγούρα, δεν μπορούσαν ακόμη να ανιχνεύσουν στην άθλια γερμανική εργατική τάξη οποιαδήποτε δύναμη ικανή να οικοδομήσει ένα μέλλον, και έτσι προσπαθούσαν να δραπετεύσουν σε ένα εξιδανικευμένο φεουδαρχικό παρελθόν. Κάνο-

ντάς το αυτό ήταν ικανοί να αντιπαραθέτουν ορισμένα θετικά γνωρίσματα εκείνου του παρελθόντος στα αντίστοιχα αρνητικά γνωρίσματα του καπιταλισμού, δηλαδή το στενό δεσμό του παραγωγού, του τεχνίτη ή του καλλιτέχνη με τον καταναλωτή, τη μεγαλύτερη αμεσότητα των κοινωνικών σχέσεων, την ισχυρότερη συλλογική αίσθηση, τη μεγαλύτερη ενότητα της ανθρώπινης προσωπικότητας χάρη σε ένα πιο στέρεο και λιγότερο στενό καταμερισμό της εργασίας. Αλλά αυτά τα στοιχεία παίρνονταν έξω από το πλαίσιό τους, εξιδανικεύονταν και μετατρέπονταν σε ένα φετίχ, προτού αντιπαρατεθούν στους δίκαια κριτικαριζόμενους τρόμους του καπιταλισμού. Οι ρομαντικοί, λαχταρώντας μια «ολότητα» της ζωής, δεν ήταν ικανοί να διακρίνουν την αληθινή ολότητα της κοινωνικής διαδικασίας. Από αυτή την άποψη ήταν αληθινά παιδιά του καπιταλιστικού αστικού κόσμου. Δεν καταλάβαιναν ότι ακριβώς εξαλείφοντας κάθε κοινωνική σταθερότητα, καταστρέφοντας όλες τις θεμελιώδεις ανθρώπινες σχέσεις και εξατομικεύοντας την κοινωνία, ο καπιταλισμός στην πραγματικότητα προετοίμαζε το δρόμο για τη δυνατότητα μιας νέας ενότητας – ενώ ο ίδιος ήταν εντελώς ανίκανος να διαμορφώσει ένα νέο όλο από τα θραύσματα.

Ο Νοβάλις, ο πιο πρωτότυπος από τους Γερμανούς ρομαντικούς και ένας άνθρωπος που συνδύαζε μεγάλο ταλέντο με μια ξεχωριστή διάνοια, είχε επίγνωση των θετικών στοιχείων του καπιταλισμού και έγραφε τις εξής εκπληκτικές προτάσεις:

«Το πνεύμα του εμπορίου είναι το πνεύμα του κόσμου. Είναι το υπέροχο πνεύμα, απλό και καθαρό. Θέτει όλα τα πράγματα σε κίνηση και τα συνδέει. Δημιουργεί χώρες και πόλεις, έθνη και έργα τέχνης. Είναι το πνεύμα της κουλτούρας, της τελειοποίησης της ανθρωπότητας».

Αλλά η λαμπρότητα σκέψεων όπως αυτές επισκιαζόταν συχνά από το φόβο της μηχανοποίησης της ζωής, της μηχανής σε όλες τις μορφές της. Ο Νοβάλις είχε επιτεθεί στο νέο, εμπορικό αστικό κράτος που αναδυόταν στη Γερμανία: «Η μετριοπαθής μορφή της κυβέρνησης είναι ένα μισό κράτος, μισή φύση· είναι μια τεχνητή, πολύ εύθραυστη μηχανή –και συνεπώς υψηλά απωθητική σε όλα τα μεγάλα μυαλά– αλλά είναι η λόξα της εποχής μας. Αν αυτή η μηχανή μπορούσε να μετασχηματιστεί σε μια ζωντανή, αυτόνομη ύπαρξη, τα μεγάλα προβλήματα θα επιλύονταν». Αυτή είναι η έννοια του «οργανικού», την οποία όλοι οι ρομαντικοί αντιπαρέθεταν στο «μηχανικό»: «Η αρχή όλης της ζωής πρέπει να είναι αντι-μηχανική, μια βίαιη εξόρμηση – η αντίθεση στο μηχανικισμό». Στα έργα του Ε. Τ. Α. Χόφμαν αυτή η αντίθεση ενισχύθηκε ώσπου έγινε μια φαντασματική διαμάχη ανάμεσα στον άνθρωπο και το αυτόματο, και όλη η παραγωγή του Χόφμαν ήταν, όπως είπε ο Χάινε, «τίποτε άλλο από μια κραυγή φόβου σε είκοσι τόμους». Η ρομαντική εξιδανίκευση κάθε τι του «οργανικού», κάθε πράγματος που είχε αυξηθεί ή μορφοποιηθεί «φυσικά», έγινε μια αντιδραστική διαμαρτυρία ενάντια στο αποτέλεσμα της επανάστασης: οι παλιές κοινωνικές τάξεις και σχέσεις θεωρούνταν ως «οργανικές», τα κινήματα και οι συνθήκες που δημιουργούσαν οι νέες τάξεις ως άθλια «μηχανικά». Ο ύπνος του κόσμου δεν πρέπει να διαταραχτεί. Η αρχαία νύχτα δεν πρέπει να αντικατασταθεί από τη νέα μέρα. Στους *Ύμνους στη Νύχτα* ο Νοβάλις ρωτούσε:

Πρέπει πάντα η αυγή να επιστρέφει;
Η δύναμη των γήινων πραγμάτων δεν τελειώνει ποτέ;
Η βλάσφημη βιομηχανία καταναλώνει
Το ουράνιο πέπλο της νύχτας.

Ο Φρίντριχ Σλέγκελ επιχειρηματολόγησε ενάντια στη φράση «Οι Σκοτεινοί Αιώνες», λέγοντας ότι «εκείνη η αξιοσημείωτη περίοδος της ανθρωπότητας» θα μπορούσε πράγματι να συγκριθεί με τη νύχτα, «αλλά τι έναστρη νύχτα ήταν! Σήμερα, φαίνεται ζούμε σε μια συγχυσμένη, νεφελώδη ενδιάμεση κατάσταση ημίφωτος. Τα άστρα που φώτιζαν εκείνη τη νύχτα έχουν ξεθωριάσει και κατά το μεγαλύτερο μέρος εξαφανιστεί, αλλά δεν έχει ακόμη χαράξει η μέρα. Περισσότερο από μια φορά, η επικείμενη εμφάνιση ενός νέου ήλιου της καθολικής κατανόησης και της ευλογίας έχει ανακοινωθεί σε μας. Αλλά η πραγματικότητα δεν έχει διόλου επιβεβαιώσει την τολμηρή υπόσχεση, και αν υπάρχει αιτία να ελπίζουμε ότι σύντομα θα εκπληρωθεί, αυτή η αιτία είναι μόνο το διαπεραστικό κρύο το οποίο, στον πρωινό αέρα, συνήθως προηγείται της ανατολής του ήλιου».

Πλάι-πλάι στο μοτίβο των «χαμένων ψευδαισθήσεων» βρίσκουμε εκείνο του «κρύου», της αίσθησης ενός μοναχικού και αφιλόξενου κόσμου – και αυτή η νότα, για πρώτη φορά αρθρωμένη από το ρομαντισμό, δεν έχει σιγήσει έκτοτε· απεναντίας, έχει γίνει αυξανόμενα πιο περίοπτη σε όλη τη διάρκεια της ανάπτυξης του καπιταλιστικού κόσμου, στην αυξανόμενη αποξένωση της ζωής. Χέρι-χέρι με αυτό το αίσθημα πηγαίνει η λαχτάρα για μια επιστροφή στη θαλπωρή και την ασφάλεια, σε μια κατάσταση η οποία, στη φαντασία, μοιάζει με την κοιλιά της μητέρας· και επίσης για τη νοσταλγία του θανάτου, εκείνη τη λαχτάρα του θανάτου που διακρίνει το γερμανικό ρομαντισμό. Η ενότητα, μια καθολική ολότητα, ταυτίζεται με το θάνατο:

Μια μέρα όλα θα είναι σώμα
Ένα σώμα
Σε ουράνιο αίμα
Το ευτυχές ζευγάρι κολυμπά
Ω, ο ωκεανός κοκκίνισε κιόλας
Και ο γκρεμός ξεχείλισε
Σε εύοσμη σάρκα.

Η καθολική σεξουαλικότητα και η επιθυμία του θανάτου του ρομαντισμού προκαταλαμβάνουν ορισμένες ιδέες του Ζίγκμουντ Φρόιντ, ακριβώς όπως ο Φρίντριχ Σλέγκελ, με την έννοιά του του «Διονυσιακού» και του «Απολλώνιου» προκατέλαβε τον Φρειδερίκο Νίτσε. «Τα όργανα της σκέψης», έγραφε ο Νοβάλις, «είναι τα σεξουαλικά όργανα της φύσης, τα γεννητικά όργανα της φύσης». Ή πάλι: «Είναι παράξενο ότι η συσχέτιση της σεξουαλικής ευχαρίστησης, η θρησκεία και η βαρβαρότητα δεν έχουν από καιρό επισύρει την προσοχή στη στενή σχέση τους και την κοινή τάση τους».

Για το ρομαντικό νου, η κοινωνική πραγματικότητα, αν δεν «καταργούνταν», τότε τουλάχιστον παραμορφωνόταν ακραία και διαλυόταν στην ειρωνεία. Ο Φρίντριχ Σλέγκελ έγραφε:

«Η γερμανική ποίηση βυθίζεται όλο και βαθύτερα στο παρελθόν· οι ρίζες της είναι στους μύθους, όπου το ρεύμα της φαντασίας ακόμη κυλά φρέσκο από την πηγή· μπορεί να συλλάβει το παρόν του πραγματικού κόσμου μέσα από το χιούμορ, αν μπορεί να το συλλάβει».

Και ο Νοβάλις έγραφε:

«Ο κόσμος πρέπει να εκρομαντιστεί. Έτσι η πρωταρχική σημασία ανακαλύπτεται εκ νέου… δίνοντας μια ευγενή σημασία στο κοινότοπο, μια μυστηριώδη εμφάνιση στο συνηθισμένο, την αξιοπρέπεια του αγνώστου σε αυτό που είναι γνωστό, το ομοίωμα του απείρου στο πεπερασμένο… Το γεγονός ότι δεν μπορούμε να δούμε τους εαυτούς μας σε ένα μαγικό κόσμο οφείλεται μόνο στην αδυναμία των φυσικών οργάνων και των αντιλήψεών μας».

Αυτός ο «μαγικός κόσμος» πίσω από τον πραγματικό κόσμο δεν μπορεί να προσεγγιστεί με ρεαλιστικά μέσα αλλά μόνο όταν το συνειδητό αναστέλλεται και τα όνειρα αναλαμβάνουν τα ηνία. Και έτσι ο Νοβάλις υποδεικνύει μια νέα θεωρία της τέχνης:

«Ιστορίες χωρίς σύνδεση αλλά με συσχετίσεις όπως τα όνειρα· ποιήματα απλά μελωδικά και γεμάτα εύηχες λέξεις, αλλά επίσης εντελώς χωρίς νόημα και σύνδεση, μόνο λίγοι στίχοι το πολύ κατανοητοί· όλα αυτά πρέπει να είναι θραύσματα απολύτως διαφορετικών πραγμάτων».

Αυτό το αίσθημα του να ζεις σε ένα διαρρηγμένο κόσμο, ένα κόσμο θραυσμάτων, αυτή η πτήση από την πραγματικότητα σε συσχετίσεις χωρίς νόημα ή σύνδεση, ως μέσο κατανόησης μιας μυστικής πραγματικότητας, όλες αυτές οι ιδέες, διακηρυγμένες για πρώτη φορά από τους πρώιμους ρομαντικούς, επρόκειτο αργότερα να γίνουν αποδεκτές καλλιτεχνικές αρχές στον αστικό κόσμο.

Η ρομαντική διαμαρτυρία ενάντια στην αστική-καπιταλιστική κοινωνία, η δραπέτευση στο παρελθόν, είχε ωστόσο και μια θετική πλευρά. Υπήρχε μια «μέρα» όπως και μια «νύχτα». Αυτό εκφραζόταν σε μια βαθιά λαχτάρα για ενότητα και μια ευγενή πίστη στην δυνητική ικανότητα του ανθρώπου να γίνει αφέντης της μοίρας του.

«Η κοινότητα», έγραφε ο Νοβάλις, «ο πλουραλισμός, είναι η ίδια η ουσία μας. Η τυραννία που μας καταπιέζει είναι η πνευματική μας νωθρότητα. Ευρύνοντας και καλλιεργώντας τις δραστηριότητές μας θα γίνουμε η δική μας μοίρα… Αν εγκαθιδρύσουμε την αρμονία ανάμεσα στη διάνοιά μας και τον κόσμο μας, είμαστε ίσοι με τον Θεό».

Και ένα όραμα αντικρίζεται: «Η μέρα της κρίσης – η αρχή μιας νέας, καλλιεργημένης, ποιητικής εποχής».

Τελικά, οι αρνητικές, οπισθοδρομικές όψεις του γερμανικού ρομαντισμού μετέτρεψαν πολλούς ρομαντικούς συγγραφείς σε φανατικούς καθολικούς και αντιδραστικούς. Ο Φρίντριχ Σλέγκελ κήρυξε μια τέχνη μιας «καθαρά χριστιανικής ομορφιάς του αισθήματος» και καταδίκασε την «ψεύτικη λάμψη του δαιμονικού ενθουσιασμού, μια άβυσσο προς την οποία η μούσα του Λόρδου Βύρωνα κλίνει αυξανόμενα». Και έτσι συνέβηκε

ότι ενώ ο Βύρων πέθανε από ελονοσία μαχόμενος για την ελευθερία στην Ελλάδα, ενώ ο Σταντάλ υποστήριζε το απελευθερωτικό κίνημα στην Ιταλία, ενώ ο Πούσκιν συμπαθούσε τους Δεκεμβριστές, πολλοί Γερμανοί ρομαντικοί έγιναν τσιράκια του Μέτερνιχ και άξιζαν πλήρως την περιφρονητική ετυμηγορία του Χάινε: «Το κόμμα τους είναι το κόμμα των ψεμάτων και είναι οι υπηρέτες της Ιεράς Συμμαχίας, των παλινορθωτών όλης της αθλιότητας, των τρόμων και των αισχών του παρελθόντος».

Όταν εξετάζουμε το γερμανικό ρομαντισμό και όλα τα μεταγενέστερα, παρόμοια κινήματα, πρέπει να αναλύουμε τις εσωτερικές αντιφάσεις τους και να αναγνωρίζουμε τόσο τον αρνητικό όσο και το θετικό ρόλο τους. Υπάρχει πάντα η ίδια σύγκρουση: από τη μια μεριά, μια βαθιά αισθητή διαμαρτυρία ενάντια στις αστικές αξίες και τη μηχανή του καπιταλισμού· από την άλλη, φόβος για τις συνέπειες της επανάστασης και δραπέτευση στη μυστικοποίηση, η οποία αναπόφευκτα οδηγεί στην αντίδραση. Ο γερμανικός ρομαντισμός ήταν το πρωτότυπο όλων των διαιρεμένων κινημάτων τα οποία άνθισαν αργότερα στη διανόηση του καπιταλιστικού κόσμου, περιλαμβανόμενων, στην εποχή μας, του εξπρεσιονισμού, φουτουρισμού και σουρεαλισμού. Η σύγκρουση σε τέτοια κινήματα αντανακλάται επίσης στο γεγονός ότι κατά κανένα τρόπο όλοι οι εν λόγω καλλιτέχνες δεν γίνονται αντιδραστικοί. Από τους Γερμανούς ρομαντικούς, ο Ερρίκος Χάινε και ο Νίκολας Λενάου έγιναν επαναστάτες, και άλλοι όπως ο Ούλαντ και ο Άιχενντορφ, ποτέ δεν σύνδεσαν τον εαυτό τους με το «κόμμα των ψεμάτων».

Πρέπει επίσης να θυμόμαστε ότι ένα μέρος του ρομαντισμού αναπτύχθηκε σε μια ρεαλιστική κριτική της κοινωνίας. Ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός διαπλέκονταν στενά στα έργα πολλών μεγάλων συγγραφέων –ο Βύρων και ο Σκοτ, ο Χόφμαν και ο Χάινε, ο Σταντάλ και ο Μπαλζάκ, ο Πούσκιν και ο Γκόγκολ– με μερικές φορές κυρίαρχο το ρομαντικό στοιχείο και μερικές φορές το ρεαλιστικό. Ο Τόμας Μαν, ο μεγάλος ρεαλιστής συγγραφέας του ύστερου αστικού κόσμου, ήταν βαθιά ριζωμένος στις παραδόσεις του γερμανικού ρομαντισμού, και ιδιαίτερα στη λαμπερή ποικιλία του νοήματος που περιέχεται στην ειρωνεία – ειρωνεία την οποία ο ίδιος ο Μαν περιέγραφε ως «διάθλαση των θεμελιωδών ενστίκτων».

Λαϊκή τέχνη

Η έννοια του «φολκλόρ» και της «λαϊκής τέχνης» αναπτύχθηκε από το ρομαντισμό –όχι μόνο το γερμανικό ρομαντισμό αλλά το ρομαντισμό γενικά– και συνιστά ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία του. Στην αναζήτησή του για μια χαμένη ενότητα, για μια σύνθεση της προσωπικότητας και της κολεκτίβας, στη διαμαρτυρία του ενάντια στην καπιταλιστική αλλοτρίωση, ο ρομαντισμός ανακάλυψε τα λαϊκά τραγούδια, τη λαϊκή τέχνη και το φολκλόρ, και αμέσως διακήρυξε το ευαγγέλιο του «λαού» ως μιας οργανικά αναπτυγμένης, ομοιογενούς οντότητας. Αυτή η ρομαντική έννοια του λαού θεωρημένου ως ένα είδος ουσίας έξω και πέρα από τις ταξικές διαιρέσεις και η οποία διαθέτει μια συλλογικά δημιουργική «λαϊκή ψυχή» έχει συνεχίσει να προκαλεί σύγχυση ως τις μέρες μας, και πολλοί από εμάς χρησιμοποιούμε συχνά τη λέξη «ο λαός» χωρίς μια σαφή ιδέα τού τι εννοούμε. Η λαϊκή τέχνη αντιπαρατίθετο σε όλα τα άλλα είδη τέχνης ως ένα «φυσικό»

φαινόμενο, σε αντιπαράθεση με τα «τεχνητά», και η ανωνυμία της εκλαμβανόταν ως μια απόδειξη της αυθόρμητης δημιουργίας της από μια μυστηριώδη «κοινότητα» χωρίς ατομικότητα ή συνείδηση. Οι ρομαντικοί παραπλανήθηκαν από στίχους όπως οι ακόλουθοι:

Ποιος έφτιαξε το ωραίο τραγούδι;
Τρεις χήνες το έφεραν απ' τα νερά
Δυο γκρίζες και μια λευκή.

Αυτό μπορεί να είναι ποιητικό, αλλά δεν είναι αποδεκτό ούτε ως αλήθεια, ούτε ως σύμβολο. Αναμφίβολα η λαϊκή τέχνη εκφράζει κάτι κοινό σε πολλούς και έτσι αντανακλά τις ιδέες μιας κοινότητας· αλλά αυτό είναι αληθινό όχι μόνο για τη λαϊκή τέχνη αλλά για όλη την τέχνη. Η τέχνη προέρχεται από μια συλλογική ανάγκη. Αλλά ακόμη και στη Λίθινη Εποχή, ήταν το άτομο –ο εξορκιστής ή ο μάγος– που μετασχημάτιζε αυτό που είχε ανάγκη η κοινότητα σε λέξεις ή σχήματα. Όχι μόνο οι ζωγραφιές των σπηλαίων και τα έπη του μακρινού παρελθόντος, αλλά και τα λαϊκά τραγούδια επίσης, είναι τα προϊόντα ατομικών δημιουργών, βοηθημένων ασφαλώς από μια πληθώρα παραδοσιακών προτύπων. Η ρομαντική στάση απέναντι στα λαϊκά τραγούδια ήταν υπερβολικά άκριτη. *Το Μαγικό Κέρατο του Αγοριού*, η συλλογή που εξέδωσαν οι Μπρετάνο και Άρνιμ, είναι ένα τσουβάλιασμα ωραίων, πρωτότυπων ποιημάτων πλάι σε άλλα ασήμαντα, μικρής αξίας.

Πολλά από αυτά τα ποιήματα θα μπορούσαν να παρατεθούν σε υποστήριξη της αντι-ρομαντικής θεωρίας ότι η λαϊκή τέχνη είναι μόνο ένα παράγωγο ή παραπροϊόν της «υψηλής» τέχνης (ακριβώς όπως πολλοί επιστήμονες δεν θεωρούν τον ιό ως μεταβατικό από την αδρανή στη ζωντανή ύλη αλλά ως το αποτέλεσμα μιας οπισθοδρομικής ανάπτυξης). Θεωρώ αυτή τη θεωρία ως εξίσου μονόπλευρη με τη ρομαντική. Τα λαϊκά τραγούδια μπορεί να ήταν σε πολλές περιπτώσεις το αποτέλεσμα μιας οπισθοδρομικής κίνησης –θραύσματα ηρωικών επών, θρησκευτικών ποιημάτων ή λυρικών στίχων τροβαδούρων μετασχηματισμένων σε λαϊκή μορφή– αλλά δεν αρκεί να το λέμε αυτό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ίδιο το ηρωικό έπος είχε την προέλευσή του στους αρχαίους μύθους και θρύλους, καταγόμενο από κοινωνικές συνθήκες στις οποίες δεν υπήρχε ακόμη μια κυρίαρχη τάξη και συνεπώς κανένας «λαός» ως η αντίθεσή της. Η τέχνη εξέφραζε τότε μια σχετικά ομοιογενή συλλογικότητα. Τα λαϊκά τραγούδια και η λαϊκή τέχνη πρέπει, σε πολλές περιπτώσεις, να έχουν το ίδιο είδος προέλευσης, χωρίς να έχουν περάσει από το ενδιάμεσο στάδιο της «υψηλής» τέχνης, εκφράζοντας τις ανάγκες μιας κυρίαρχης τάξης. Τα λαϊκά τραγούδια και η λαϊκή τέχνη παράγονται εν μέρει (περισσότερο σε ορισμένες χώρες, λιγότερο σε άλλες) από την αγροτιά, στην οποία οι αρχαίες παραδόσεις τείνουν να διατηρούνται για πολύ καιρό· σε μεγάλο βαθμό, ωστόσο, είναι ένα προϊόν του δρόμου, με τους κάθε λογής φυγάδες κληρικούς, περιπλανώμενους σπουδαστές, μαθητευόμενους, γυρολόγους και μάγους.

Ούτε τα λαϊκά τραγούδια, ούτε τα λαϊκά έργα βρίσκονται ποτέ σε μια οριστική, «αυθεντική» μορφή. Έχουν πάντα τροποποιηθεί πολλές φορές στη διαδικασία της με-

τάδοσης, μερικές φορές εμπλουτιστεί από αυτές τις αλλαγές αλλά άλλες φτωχύνει, τραχύνει και γλυκανθεί ανυπόφορα από αυτές. Ο Μπέλα Μπάρτοκ έκανε την προσπάθεια να αποκαθάρει την ουγγρική λαϊκή μουσική, απαλλάσσοντάς την από προσθήκες και παραμορφώσεις, αποκαθιστώντας τη φρεσκάδα και τη δύναμη των πρωτότυπων. Κάτι του ίδιου είδους θα μπορούσε άνετα να επιχειρηθεί για τη λαϊκή τέχνη ως όλο, έχοντας κατά νου, ωστόσο, ότι πολύ σπάνια μπορεί να δηλωθεί με βεβαιότητα ότι αυτή ή εκείνη η μορφή είναι η «αυθεντική», αφού ανήκει στην ίδια τη φύση της λαϊκής τέχνης να εμφανίζεται σε διαφορετικές εκδοχές. Αυτό που είναι δυνατό –και αυτό ήταν το κύριο επίτευγμα του Μπάρτοκ– είναι να απομακρυνθούν τα υπερτεθειμένα στοιχεία του κιτς, της βαναυσότητας και της συναισθηματικότητας, αν και αυτά τα στοιχεία, πρέπει να προσθέσει κανείς, μπορεί επίσης να είναι «λαϊκά».

Στα λαϊκά τραγούδια, η παράδοση μια απόμακρης συλλογικότητας αναμειγνύεται συχνά με στοιχεία που προέρχονται από τη σύγκρουση ανάμεσα στο «λαό» και την κυρίαρχη τάξη, Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ανάμειξης του παραδοσιακού (σε αυτή την περίπτωση, ιχνών της μαγείας και της θυσίας του αίματος) και του ταξικού αγώνα των αγροτών ενάντια στους γαιοκτήμονες παρατίθεται στο *Χρυσό Κλαδί* του Φρέιζερ:

«Σε μερικά μέρη της Πομερανίας (στον καιρό της σοδειάς) σταματούν κάθε περαστικό, φράζοντας το δρόμο του με ένα σχοινί από σιτηρά. Οι θεριστές σχηματίζουν ένα κύκλο γύρω του και ακονίζουν τα δρεπάνια τους, ενώ ο αρχηγός τους λέει:

Οι άνδρες είναι έτοιμοι
Τα δρεπάνια ακονισμένα
Το καλαμπόκι είναι μεγάλο και μικρό
Ο κύρης πρέπει να θεριστεί.

Μετά το ακόνισμα των δρεπανιών επαναλαμβάνεται. Στο Ραμίν, στην περιφέρεια του Στετίνου, απευθύνονται στον ξένο, που στέκει περικυκλωμένος από τους θεριστές, με τον ακόλουθο τρόπο:

Θα κτυπήσουμε τον κύρη
Με το γυμνό σπαθί μας
Με το οποίο θερίζουμε λιβάδια και χωράφια
Θερίζουμε πρίγκιπες και αφέντες
Οι δουλευτές συχνά διψούν
Αν ο κύρης κεράσει μπύρα και ρακί
Το αστείο θα τελειώσει γρήγορα
Μα αν στην παράκλησή μας δυσανασχετήσει
Το σπαθί μας μπορεί να τον τρυπήσει».

Τρία στοιχεία είναι ευδιάκριτα εδώ: η προϊστορική μαγεία που επιβιώνει ακόμη σε μια πρωτόγονη αγροτιά, ανέγγιχτη ως τώρα από τον καπιταλισμό· ο θυμός της αγροτιάς με τους πρίγκιπες και τους αφέντες που πρόκειται να θεριστούν· και μια αποθάρρυνση του πνεύματος μετά από την αποτυχία αρκετών αγροτικών εξεγέρσεων, μια προθυμία να εξαγοραστούν με μπύρα και ρακί, μια τραχιά, σκυθρωπά απειλητική επιθυμία για υλικά

οφέλη. Σε πολλά λαϊκά τραγούδια ένας προϊστορικός πυρήνας έχει επικαλυφθεί με έναν αριθμό από μεταγενέστερα μοτίβα που ανακύπτουν εν μέρει από την ταξική πάλη και τις εξεγέρσεις και εν μέρει από τις καταπτώσεις και τη διαφθορά που είναι σύμφυτες στην ταξική κοινωνία. Πόση απτόητη ανταρσία βρίσκουμε, για παράδειγμα, στις μπαλάντες του Ρομπέν των Δασών, πόση πρόκληση σε πολλά γερμανικά λαϊκά τραγούδια όπως το τραγούδι του φτωχού Σβάρτενχαλς:

Πήρα το ξίφος μου στο χέρι
Και το 'δεσα στα πλευρά μου
Αλίμονο, ο κακομοίρης έπρεπε να περπατήσω
Γιατί άλογο δεν είχα
Σεργιάνισα τριγύρω
Πήρα την πλατιά τη δημοσιά
Ο γιος του πλούσιου πέρασε τότε από κει
Το πορτοφόλι του αναγκάστηκε να μου αφήσει.

Ή το τραγούδι της πεισματάρας νύφης:

Δεν μου αρέσει να τρώω κριθάρι
Δεν μου αρέσει να σηκώνομαι νωρίς
Καλογριά θα γίνω
Κι ας μη θέλω
Όποιος θέλει το κακόμοιρο κορίτσι εγώ
Σε μοναστήρι να κλειστώ
Του εύχομαι άλλη τόση δυστυχία
Ξανά και ξανά.

Άλλα τραγούδια όμως, που περιλαμβάνονται πλάι σε αυτά στην ίδια συλλογή είναι γεμάτα από πράα δουλικότητα, κενό μυστικισμό, ψίχουλα από το τραπέζι του αφέντη. Τι να πεις, για παράδειγμα, για την ανούσια κακοτεχνία της «Μυστικής Ρίζας»:

Ω θαύμα! Στον αληθινό γιο του Θεού
Δυο φύσεις ενωμένες στο ίδιο πρόσωπο.

Ή στο «Τραγούδι της αιωνιότητας»:

Άκουσέ με, ω άνθρωπε: όσο υπάρχει Θεός
Τόσο θα κρατά η τιμωρία της κόλασης
Τόσο θα κρατά η χαρά του ουρανού
Ω μόνιμε πόνε, ω μόνιμη χαρά!

Ή το επιτηδευμένο τραγούδι για τη «Γλυκιά ζωή του βοσκού», τόσο φανερά καταγόμενο από αριστοκρατικά ποιμενικά θέματα:

Τίποτα στη γη
Δεν μπορεί να συγκριθεί
Με τη χαρά του βοσκού.
Σε πράσινα λιβάδια
Και λουλουδιασμένα βοσκοτόπια
Υπάρχουν αληθινές χαρές:
Το ξέρω καλά.

Αυτές οι βαθιές διαφορές στη θεμελιώδη στάση και την ποιότητα των λαϊκών τραγουδιών ανασκευάζουν τη ρομαντική θεωρία μιας μοναδικής, ενιαίας «λαϊκής ψυχής» και αποδεικνύουν ότι αυτά τα τραγούδια δεν είναι μόνο έκφραση διαφορετικών τάξεων και κοινωνικών συνθηκών αλλά επίσης το έργο ατόμων με διαφορετικούς βαθμούς ταλέντου και ακεραιότητας. Ο λαός έχει απορροφήσει και αναπαράγει κάθε λογής πράγματα ανά τους αιώνες. Κάθε λογής πράγματα –καλά και άσχημα, πρωτότυπα και κατώτερα– έχουν γίνει «λαϊκά». Δεν μπορούμε να συμμεριστούμε το ρομαντικό, μη κριτικό θαυμασμό για όλη τη λαϊκή τέχνη. Μπορούμε μόνο να την κρίνουμε με τα ίδια μέτρα με οποιαδήποτε μορφή τέχνης: από το κοινωνικό της περιεχόμενο και την ποιότητά της.

Επιπρόσθετα, πρέπει να αντιληφθούμε ότι η αυξανόμενη εκβιομηχάνιση καταστρέφει αμετάκλητα τη λαϊκή τέχνη. Η δυνατότητα να ανανεώσει τώρα η λαϊκή τέχνη τον εαυτό της αντλώντας από το περιεχόμενο και τα μέσα έκφρασης της αγροτιάς και των περιπλανώμενων τεχνητών έχει γίνει πολύ απόμακρη. Η εργατική τάξη αντιπροσωπεύει ένα νέο περιεχόμενο και απαιτεί νέα μέσα έκφρασης. Νέα «λαϊκά τραγούδια» –η Μασσαλιώτιδα», η «Διεθνής», τραγούδια των συμμέτοχων στον αγώνα για την ελευθερία– έχουν αναδυθεί από τα επαναστατικά κινήματα. Τραγούδια που έχουν συνθεθεί με ένα πολύ υψηλό βαθμό συνειδητής δεξιότητας, όπως εκείνα από τον Μπέρτολτ Μπρεχτ και τον Χανς Άισλερ, έχουν γίνει τα νέα «λαϊκά τραγούδια» της επαναστατικής εργατικής τάξης. Ένας ομοιογενής «λαός» που να διαθέτει μια μυστηριωδώς δημιουργική «λαϊκή ψυχή» είναι μια ρομαντική έννοια στον καπιταλιστικό κόσμο, γιατί είναι ένας κόσμος αντιτιθέμενων τάξεων, και μόνο στον ταξικό αγώνα ενάντια στην κυρίαρχη τάξη θα αναδυθεί βαθμιαία και πάλι ένας «λαός» από την κόλαση της κατακερματισμένης κοινωνίας μας. Η γερμανική ρομαντική εξιδανίκευση του «λαού» δεν ήταν απλά μια ψευδαίσθηση: ήταν αντιδραστική στις συνέπειές της. Όχι μόνο επιτίθονταν στην αστική τάξη αλλά και σε όλες τις εκδηλώσεις του ταξικού αγώνα, και τελικά κατέληξε σε φλυαρίες «κοινωνικού συνεταιρισμού» και στο κήρυγμα μιας ψευδούς και υποκριτικής «αδελφοσύνης».

Η ρομαντική διαμαρτυρία ενάντια στον αστικό-καπιταλιστικό κόσμο επανεμφανίζονταν, όπως έχουμε ήδη πει, διαρκώς. Αλλά είναι μόνο μια από τις δυνατές αντιδράσεις του καλλιτέχνη σε μια πραγματικότητα την οποία δεν μπορεί πλέον να επιβεβαιώσει. Με εκπληκτική δύναμη και επιμονή, οι αστοί συγγραφείς και καλλιτέχνες έχουν ανα-

πτύξει τη μέθοδο του ρεαλισμού, μια μέθοδο με την οποία μια κοινωνία της οποίας οι αντιφάσεις έχουν αναγνωριστεί ως τέτοιες αναπαρίσταται κριτικά. Η Αγγλία, η Γαλλία, η Ρωσία και η Αμερική είναι οι χώρες όπου η προσπάθεια να αναπαρασταθεί η κοινωνική πραγματικότητα διαλεκτικά και χωρίς μυστικοποίηση υπήρξε πιο χτυπητά επιτυχής. Ακριβώς όπως ο ρομαντισμός της Γερμανίας και της Αυστρίας διέφερε σε χαρακτήρα από εκείνο των άλλων χωρών, έτσι επίσης η ανάπτυξη του ρεαλισμού παρεμποδίστηκε περισσότερο και τα έργα του ήταν λιγότερο πλούσια σε περιεχόμενο από ό,τι σε χώρες όπου η εξόρμηση του καπιταλισμού είχε έρθει νωρίτερα και είχε πάρει επαναστατικές μορφές, ή όπου η ακραία οικονομική και κοινωνική καθυστέρηση είχε ενώσει όλες τις τάξεις και ανθρώπους σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα ενάντια στο κυρίαρχο σύστημα, έτσι ώστε δημιουργήθηκαν εκρηκτικές εντάσεις κάτω από ανυπόφορη πίεση και οικοδομήθηκαν ακατάβλητα οι επαναστατικές ενέργειες.

Η τέχνη για την τέχνη

Η τέχνη για την τέχνη ήταν ένα κίνημα συγγενές προς το ρομαντισμό. Γεννήθηκε στον μετα-επαναστατικό αστικό κόσμο, πλάι στο ρεαλισμό, του οποίου ο σκοπός ήταν να εξερευνήσει και να κριτικάρει την κοινωνία. *Η τέχνη για την τέχνη* –η στάση που υιοθετήθηκε από εκείνον τον μεγάλο και θεμελιωδώς ρεαλιστικό ποιητή, τον Μποντλέρ– είναι επίσης μια διαμαρτυρία ενάντια στο χυδαίο ωφελιμισμό, τις στυγνές επιχειρηματικές μέριμνες της αστικής τάξης. Ανέκυψε από την αποφασιστικότητα του καλλιτέχνη να μην παράγει εμπορεύματα σε ένα κόσμο όπου τα πάντα γίνονται εμπορεύματα προς πώληση. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο επιφανής Γερμανός δοκιμιογράφος ο οποίος αυτοκτόνησε το 1940 ως πρόσφυγας από τον Χίτλερ και του οποίου τα έργα ακόμη αναμένουν να μεταφραστούν, προσπάθησε να αποδείξει το αντίθετο σε μια πρωτότυπη ερμηνεία του Μποντλέρ. Έγραφε:

«Η συμπεριφορά του Μποντλέρ στη λογοτεχνική αγορά: η βαθιά κατανόηση της φύσης των εμπορευμάτων εκ μέρους του Μποντλέρ τον έκανε ικανό ή τον υποχρέωσε να αναγνωρίσει την αγορά ως μια αντικειμενική δοκιμασία… Ο Μποντλέρ ήθελε να βρει ένα μέρος για τα έργα του και έτσι έπρεπε να παραγκωνίσει τους άλλους… Τα ποιήματά του ήταν γεμάτα από ειδικά τεχνάσματα προορισμένα να επισκιάσουν όλους τους άλλους ποιητές».

Ενάντια σε αυτή τη γνώμη θα ήθελα να επιβεβαιώσω εκ νέου κάτι που ο ίδιος έγραψα χρόνια πριν:

«Ο Μποντλέρ έστησε το ιερό είδωλο της ομορφιάς σε αντίθεση προς τον αυτάρεσκο κόσμο της αστικής τάξης. Για τον χυδαίο υποκριτή και τον αναιμικό εστέτ, η ομορφιά είναι μια φυγή από την πραγματικότητα, μια τροφαντή ιερή εικόνα, ένα φτηνό καταπραϋντικό: αλλά η ομορφιά που αναδύεται από την ποίηση του Μποντλέρ είναι ένας πέτρινος κολοσσός, μια επίμονη και αναπόδραστη θεά του πεπρωμένου. Είναι όπως ο άγγελος της οργής που κρατά το διάπυρο ξίφος. Το μάτι της γδύνει και καταδικάζει έναν κόσμο στον οποίο το άσχημο, το κοινότοπο και το απάνθρωπο θριαμβεύουν. Η φτιασιδωμένη αθλιότητα, η κρυμμένη αρρώστια και η μυστική ακολασία αποκαλύπτονται

μπροστά στην ακτινοβόλα γύμνια της. Είναι σαν ο καπιταλιστικός πολιτισμός να έχει τεθεί ενώπιον κάποιου είδους επαναστατικού δικαστηρίου: η ομορφιά εξάγει την κρίση και ανακοινώνει την ετυμηγορία της σε στίχους από ατσάλι».

Ο Μπένγιαμιν, ωστόσο, αναπτύσσει την εντυπωσιακή ανάλυσή του ως εξής: το αποφασιστικό στοιχείο στην εικόνα μας του Μποντλέρ είναι ότι «ήταν ο πρώτος που συνειδητοποίησε –και αυτή η συνειδητοποίηση είχε τεράστιες συνέπειες– ότι η αστική τάξη ήταν στη διαδικασία να αποσύρει την παραγγελία της από τον καλλιτέχνη. Ποια σταθερή κοινωνική παραγγελία μπορούσε να πάρει τη θέση της; Καμιά τάξη δεν ήταν πιθανό να την προμηθεύσει· το πιο πιθανό μέρος από το οποίο μπορούσαν να κερδηθούν τα προς το ζην ήταν η αγορά επενδύσεων. Δεν ήταν η προφανής, βραχυχρόνια ζήτηση που απασχολούσε τον Μποντλέρ αλλά η λανθάνουσα και μακροχρόνια… Αλλά η φύση της αγοράς, όπου αυτή η ζήτηση επρόκειτο να ανακαλυφθεί, ήταν τέτοια που επέβαλλε ένα τρόπο παραγωγής, καθώς και ένα τρόπο ζωής, πολύ διαφορετικό από εκείνο των προγενέστερων ποιητών. Ο Μποντλέρ υποχρεώθηκε να αξιώσει την αξιοπρέπεια ενός ποιητή σε μια κοινωνία η οποία δεν είχε πλέον να προσφέρει καμιά αξιοπρέπεια οποιουδήποτε είδους».

Το ουσιαστικό σημείο εδώ είναι ότι ο αστικός κόσμος ήταν ανίκανος να «παραγγείλει» το έργο του Μποντλέρ ακόμη και με μια έμμεση έννοια, και ότι παρήγαγε για μια μη υφιστάμενη, ανώνυμη αγορά –εξ ου και «η τέχνη για την τέχνη»– αλλά ότι το έκανε αυτό με την προσδοκία κάποιου επικείμενου, άγνωστου κοινού ή καταναλωτή. Πολλές παρατηρήσεις του Μποντλέρ μαρτυρούν τη διφορούμενη στάση του και έτσι υποστηρίζουν τόσο την ερμηνεία του Μπένγιαμιν όσο και τη δική μου. Η τέχνη του δεν θα είχε τίποτα κοινό με τον αστικό κόσμο, απέρριπτε αυθάδικα και απωθούσε τον αστό αναγνώστη· αλλά παρ' όλα αυτά επιχειρούσε να τον συναρπάσει με εντυπωσιακά χτυπητά εφέ. Ο Μποντλέρ μιλούσε για την αηδία του με την πραγματικότητα και, ταυτόχρονα, για την «αριστοκρατική ευχαρίστηση να δυσαρεστείς». Η αηδία του με την πραγματικότητα σήμαινε μια απόσυρση στην *τέχνη για την τέχνη*, η αριστοκρατική ευχαρίστησή του σήμαινε μια επιθυμία να τρομοκρατήσει τον απεχθή αστικό νου με μια επίφοβη ομορφιά, με λαμπερά εργαλεία μαρτυρίου. Αρνούνταν να παράγει για τον αστό αγοραστή και παρ' όλα αυτά πίστευε και παρήγαγε για μια λογοτεχνική αγορά ως την τελική «δοκιμασία». Μπορούμε να υπενθυμίσουμε ότι ο Μαρξ παρέθεσε την αρχή που είχαν εγκαθιδρύσει οι καπιταλιστές οικονομολόγοι –παραγωγή για χάρη της παραγωγής– το ισοδύναμο της οποίας είναι «επιστήμη για χάρη της επιστήμης» ή «τέχνη για χάρη της τέχνης». Σε κάθε περίπτωση η αγορά παραμονεύει στο φόντο. Και έτσι αναγνωρίζουμε στην *τέχνη για την τέχνη* την ψευδαισθησιακή προσπάθεια να ξεφύγει κανείς από τον καπιταλιστικό αστικό κόσμο και ταυτόχρονα μια επιβεβαίωση της αρχής της «παραγωγής για χάρη της παραγωγής».

Το στοιχείο της ρομαντικής διαμαρτυρίας, η οξεία αιχμή της κατηγορίας, είναι αλάθητα παρόν στο έργο του Μποντλέρ και οι ιδέες τις οποίες πρωτοδιατύπωσε ο Νοβάλις επανεμφανίζονται ξανά και ξανά στις θεωρίες του της τέχνης. Ο Μαλαρμέ, ο πιο συνεπής ομιλητής της *τέχνης για την τέχνη*, έθεσε στην πράξη στα ποιήματά του αυτό που

ο Νοβάλις είχε σκιαγραφήσει ως μια αρχή του ρομαντισμού: «… μόνο μελωδικό και γεμάτο από ωραίες λέξεις… λίγοι κατανοητοί στίχοι, όχι περισσότερα…». Ο Χούγκο Φρίντριχ στο *Η Δομή της Σύγχρονης Λυρικής Ποίησης*, το οποίο περιέχει μια λεπτή ανάλυση της ποίησης του Μαλαρμέ, συνοψίζει ως εξής:

«Η λυρική ποίηση του Μαλαρμέ είναι η ενσάρκωση της ολοκληρωτικής μοναξιάς. Δεν θέλει τίποτα από τη χριστιανική, την ανθρωπιστική ή τη λογοτεχνική παράδοση. Αρνείται στον εαυτό της οποιαδήποτε παρέμβαση στο παρόν. Κρατά τον αναγνώστη σε απόσταση και δεν θα επιτρέψει στον εαυτό της να είναι ανθρώπινη».

Ο Μαλαρμέ προσπάθησε, όπως λέει ο Χούγκο Φρίντριχ, να δραπετεύσει από την πλημμύρα της κοινοτοπίας:

«Στα μάτια άλλων το έργο μου είναι ό,τι είναι τα σύννεφα στο σούρουπο, και τα αστέρια: άχρηστο… Διαγράψτε την πραγματικότητα από το τραγούδι σας γιατί είναι πεζή… Το μόνο πράγμα που έχει να κάνει ο ποιητής είναι να εργάζεται μυστηριωδώς με το μάτι του στραμμένο στο Ποτέ».

Στην *καθαρή ποίηση*, αυτή την ποίηση που είχε απεκδυθεί από κάθε απτή πραγματικότητα, δεν έχει απομείνει τίποτα από την ανταρσία του Μποντλέρ· η διαμαρτυρία έχει μετατραπεί σε σιωπηλή υποχώρηση· και εκεί όπου στον Μποντλέρ η έκκληση στο θάνατο, τον «παλιό καπετάνιο», και το άλμα στο άγνωστο μετέφερε ακόμη μια έννοια εμβύθισης στο νέο και το άγνωστο, στο έργο του Μαλαρμέ αναπνέουμε το καθαρό τίποτα μεταμφιεσμένο αραιά σε φαντασματικά πέπλα και μαγικά αραβουργήματα, ούτε καν πλέον το «μαγικό κόσμο» στον οποίο ο Νοβάλις πίστευε ότι μπορούσε να διακρίνει τον εαυτό του, αλλά ένα κόσμο τόσο θανάσιμα ψυχρό πού ακόμη και τα μαγικά πλάσματα δεν θα μπορούσαν να υπάρχουν σε αυτόν. Η ίδια διαδικασία ενεργεί όπως και με το γερμανικό ρομαντισμό. Το αρνητικό στοιχείο κυριαρχεί με το πέρασμα του χρόνου. Η *τέχνη για την τέχνη* καταλήγει στις ξεφτισμένες μελωδίες του Μαλαρμέ, στον αναιμικό λυρισμό του Ερέδια και τελικά στην αριστοκρατική περιφρόνηση του Στέφαν Γκεόργκε, που αποσύρθηκε σε ένα στενό κύκλο οπαδών και δόξασε την εκλεκτή προσωπικότητα ενάντια στην κοινή μάζα.

Ιμπρεσιονισμός

Ο ιμπρεσιονισμός επίσης ήταν μια ανταρσία, μια επίθεση μεγαλοφυών ανθρώπων ενάντια στον ξεχειλωμένο κομπασμό της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης. Υπό τον τίτλο *Είκοσι Χρόνια Μεγάλης Τέχνης, ή τα Μαθήματα της Ανοησίας*, ο Φρανσί Ζουρντέν έχει δημοσιεύσει μια συλλογή των πινάκων που κέρδισαν επίσημα βραβεία στη Γαλλία στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Στο βιβλίο περιλαμβάνει ως παράρτημα μια λίστα των Γάλλων καλλιτεχνών της ίδιας περιόδου που δεν κέρδισαν βραβεία και δεν έτυχαν επίσημης αναγνώρισης. Η λίστα περιλαμβάνει τα ονόματα των Ντεγκά, Σίσλεϊ, Πισάρο, Σεζάν, Μονέ, Ρενουάρ, Ρουσώ, Γκογκέν, Τουλούζ Λοτρέκ, Μπονάρ, Ματίς, Ρουό και Ντιφί. Η τέχνη τους έχει επιζήσει της εποχής τους. Η συλλογή των έργων των ακαδημαϊκών, από την άλλη μεριά –έργων από τους αποδεκτούς και αναγνωρισμένους– είναι μια ευχάριστη κόλαση από καλλωπισμένη προσποίηση, πομπώδη ασημαντότητα και

καλοθρεμμένη υποκρισία. Υπάρχουν πνιγηροί ιστορικοί καμβάδες πλάι-πλάι με φαιδρές σκηνές της καθημερινής ζωής, στρατιώτες που χαιρετούν ιπποτικά και γυμνές γυναίκες των οποίων η σάρκα είναι τόσο λεία και κολλώδης όσο η ζελατίνα, ευγενικά πορτρέτα κρατικών παραγόντων που αποπνέουν την αξιοπρέπεια του αξιώματός τους από κάθε τους πόρο, γενειοφόρες εξοχότητες που φλερτάρονται από μούσες κουβαλημένες στον Παρνασσό από το Μουλέν Ρουζ, σεμνές νύμφες και εσταυρωμένοι άγιοι περιποιημένοι για το μαρτύριο σε ένα σαλόνι ομορφιάς.

Αυτό το είδος της ακαδημαϊκής τέχνης με τον άδειο κλασικισμό της, τη λεηλασία της παλιών μορφών των οποίων το περιεχόμενο είχε χαθεί από καιρό, τον κατά παραγγελία ιδεαλισμό της και τη συναισθηματικότητά της που υγραίνει το μάτι με ψευδή συγκίνηση ενώ αποκαλύπτει έντεχνα ένα στήθος και ένα πόδι, ήταν ένα από τα πιο απωθητικά προϊόντα του αστικού κόσμου στη διαδικασία της αποσύνθεσης. Ήταν φτιαγμένο από ψέματα, κενές φράσεις και υποκριτικές επικλήσεις των παραδόσεων της κλασικής εποχής και της Αναγέννησης σε μια εποχή όπου η τροφαντή σεβασμιότητα εκπορνευόταν με το γυμνό εμπόριο. Μπορούσε να βρεθεί όχι μόνο στην τέχνη αλλά παντού: ο αντιδραστικός πολιτικός που προέτεινε την «ελευθερία, ισότητα και αδελφότητα» ενός κυριακάτικου απογεύματος, με την τρικολόρ της επανάστασης τυλιγμένη σαν πετσέτα γύρω από το στομάχι του, διαφέρει μόνο στο βαθμό της χυδαιότητας από τον ζωγράφο που δανείζεται τις μορφές και τις αποχρώσεις του κλασικισμού για να εξαπατήσει το κοινό γύρω από τη φύση του κόσμου στον οποίο ζει. Εκείνοι οι ακαδημαϊκοί ήρωες που ευτέλιζαν τον Τιτσιάνο και τον Ρακίνα στο επίπεδο των κατασκευαστών κλισέ, οι οποίοι είχαν το «ωραίο και το υπέροχο» διαρκώς στα χείλη τους και στους καμβάδες τους, οι οποίοι εκρήγνυνταν διαρκώς από αγανάκτηση για την «παρακμή» των άλλων, ήταν οι ίδιοι η ενσάρκωση της χειρότερης και πιο επονείδιστης μορφής παρακμής. Γιατί είναι εντελώς παρακμιακό, σε ένα κόσμο που έχει αποδιαρθρωθεί, να συμπεριφέρεσαι σαν τα πάντα να βρίσκονται σε τέλεια τάξη, σαν το μόνο που ενδιαφέρει να είναι να επαναληφθεί, με κάθε λογής ευγενή ποικίλματα, εκείνο που είχαν εκφράσει κάποτε οι κλασικοί με την πλήρη δύναμη της πρωτοτυπίας τους ως την πραγματική εμπειρία της εποχής τους.

Ήταν ενάντια σε αυτή την καλλιτεχνική πλαστογραφία, η οποία ήταν φορτωμένη με μετάλλια και μεταμφίεζε τα απόκρυφά της με φύλλα δάφνης, που εξεγέρθηκε ο ιμπρεσιονισμός. Όταν ο Κουρμπέ, ο οποίος επρόκειτο να συμμετάσχει αργότερα στην Παρισινή Κομμούνα, έγραψε το περήφανο γράμμα του στον υπουργό καλών τεχνών, απορρίπτοντας το Σταυρό της Λεγεώνας της Τιμής που του προσέφεραν, ήταν ένα προανάκρουσμα νέων τόνων.

«Σε κανένα καιρό, σε καμιά περίπτωση δεν θα έπρεπε να τον αποδεχτώ. Ακόμη λιγότερο θα έπρεπε να τον αποδεχτώ σήμερα, όταν η προδοσία πολλαπλασιάζεται σε όλες τις μεριές και η ανθρώπινη συνείδηση δεν μπορεί παρά να ενοχλείται από την υπέρμετρη φιλαυτία και απιστία… Η συνείδησή μου ως καλλιτέχνη δεν απωθείται λιγότερο από την αποδοχή μιας ανταμοιβής την οποία προσπαθεί να μου επιβάλει το χέρι της κυβέρνησης. Το κράτος δεν είναι επαρκές στα καλλιτεχνικά ζητήματα».

Παρακάτω στο γράμμα ο Κουρμπέ λέει ότι είναι μοιραίο για την τέχνη αν «εξαναγκαστεί στην επίσημη σεβασμιότητα και καταδικαστεί στη στείρα μετριότητα». Αυτή ήταν μια κήρυξη πολέμου στην επίσημη, ακαδημαϊκή τέχνη. Ο Κουρμπέ, ο οποίος ήρθε σε ρήξη με την «επίσημη σεβασμιότητα», ο οποίος ζωγράφιζε αγρότες και εργαζόμενους, τοπία, φρούτα και λουλούδια, με ένα ζωηρό νατουραλισμό, χειριζόμενος το πινέλο του σαν μυστρί δεν ήταν ιμπρεσιονιστής, αλλά το άλμα του πάνω από τον τοίχο του μουσείου στη φύση, στο μέσο του λαού, στη φρεσκάδα του φωτός και του χρώματος, έδωσε ένα παράδειγμα στους ιμπρεσιονιστές. Ο Σεζάν είπε γι' αυτόν:

«Ένας οικοδόμος. Τραχύς σουβατζής. Αλεστής των χρωμάτων… Δεν υπάρχει κανείς άλλος που θα μπορούσε να τον ξεπεράσει σε αυτό τον αιώνα. Μπορεί να αναση-κώσει τα μανίκια του, να κατεβάσει το καπέλο στο ένα του αυτί, να γκρεμίσει τη στήλη του Βεντόμ, η πινελιά του είναι αυτή ενός κλασικού… Είναι βαθύς, σαγηνευτικός, ευγενικός. Υπάρχουν γυμνά του, χρυσά όπως το μεστό καλαμπόκι: με ξετρελαίνουν αυτά τα γυμνά. Τα χρώματά του έχουν την ευωδιά του καλαμποκιού. Αυτά τα κορίτσια! Μια αυτοπεποίθηση, ένα πλάτος, μια ευτυχής ατονία, μια ανάπαυση που ο Μανέ ποτέ δεν μας έδωσε στο *Πρόγευμά* του.

Ο Κουρμπέ ήταν ένας ζωγράφος της φύσης και των ανθρώπων. Οι ιμπρεσιονιστές που τον ακολούθησαν ανακάλυψαν επίσης μια νέα πραγματικότητα και τους διακατείχε η επιθυμία να ζωγραφίσουν τους ανθρώπους και τα αντικείμενα της εποχής τους. Ο κομψός Μανέ, φίλος του Μποντλέρ και αργότερα του Ζολά, υπέδειξε στον Δήμαρχο του Παρισιού ότι οι τοίχοι στο Οτέλ ντε Βιλ δεν θα έπρεπε να είναι καλυμμένοι με ακαδημαϊκές ιστορικές ζωγραφιές αλλά με φιγούρες και μοτίβα της νέας εποχής, με αγορές, σιδηροδρομικούς σταθμούς, γέφυρες του Σάινε και δημόσια πάρκα πλημμυρισμένα από κόσμο. Όπως ο νατουραλισμός στη λογοτεχνία, ο ακριβής σύγχρονός του, ο ιμπρεσιονισμός, έστρεψε τα μάτια του στην τωρινή μέρα, στοχαζόμενος συνηθισμένα πράγματα χωρίς αποσιώπηση, ακόμη και αν ήταν άσχημα. Ο Μανέ διατύπωσε αυτή τη στάση:

«Ο ζωγράφος σήμερα δεν λέει "κοιτάξτε σε αψεγάδιαστα έργα". Λέει, "κοιτάξτε σε ειλικρινή έργα". Είναι η ειλικρίνεια που προσδίδει στους πίνακες το χαρακτήρα μιας διαμαρτυρίας, αν και ο ζωγράφος μπορεί να ενδιαφερόταν μόνο να καταγράψει την εντύπωσή του».

Ο Μανέ πρόσθετε ότι δεν είχε ξεκινήσει με την πρόθεση να διαμαρτυρηθεί, αλλά η βίαιη αντίδραση των ακαδημαϊκών, και του κοινού που είχε διαφθαρεί από αυτούς, τον είχε αναγκάσει να διαμαρτυρηθεί ενάντια σε μια τέτοια έλλειψη ανεκτικότητας. Το 1874 ο Κλοντ Μονέ εξέθεσε έναν πίνακα στο Salon des Refusés, τον οποίο τιτλοφόρησε *Ανατέλλων Ήλιος*. Το όνομα «ιμπρεσιονισμός» πηγάζει από αυτή την εικόνα, η οποία προκάλεσε κραυγές ανόητης οργής. Ο εξεγερσιακός χαρακτήρας του νέου κινήματος ήταν προφανής.

Ωστόσο, ο ιμπρεσιονισμός επίσης ήταν ένα διττό φαινόμενο, και ο Σεζάν, του οποίου η οξύνοια συναγωνιζόταν την ιδιοφυία του και ο οποίος οδήγησε το νέο κίνημα στο αποκορύφωμά του και, ταυτόχρονα, στο τέλος του, είχε επίγνωση αυτής της εσωτερικής αντίφασης. Έλεγε για τους παλιούς μετρ:

«Είναι ικανοί να στοχαστούν τη λεπτομέρεια. Όλο το υπόλοιπο της εικόνας θα σε ακολουθεί για πάντα, θα είναι πάντα παρούσα. Είναι σαν να μπορούσες να ακούσεις ολόκληρη τη μελωδία της στο κεφάλι σου, οποιαδήποτε λεπτομέρεια και να συνέβαινε να μελετάς. Δεν μπορείς να αποσπάσεις τίποτα από το όλο… Δεν ζωγράφιζαν μπαλώματα όπως εμείς…»

Και, αντικρίζοντας τις *Γυναίκες του Αλγεριού* του Ντελακρουά, αναφώνησε: «Όλοι μας είμαστε εκεί σε αυτό τον άνδρα, τον Ντελακρουά!... Τα πάντα συνδέονται, επεξεργάζονται *από το όλο*». Μόνο μπαλώματα, όχι πια ένα ακέραιο κομμάτι: ο Σεζάν αναγνώρισε ότι η μεγάλη ενότητα είχε χαθεί, όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στην κοινωνική πραγματικότητα. Ο Ντελακρουά, στον οποίο η φλόγα της επανάστασης δεν είχε ακόμη σβήσει, του οποίου το ρομαντικό πάθος εξέφραζε ένα τρομερό αίσθημα για την αγωνιζόμενη ανθρωπότητα, ήταν ο τελευταίος ζωγράφος στον οποίο η αντίληψη του ανθρώπου ως μιας ολότητας, η τόσο τυπική για την αναγέννηση, εκδηλώθηκε σε πρωτότυπη μορφή και με τη σφοδρότητα του πυρετού. Ο Μποντλέρ είπε γι' αυτόν:

«Το επίτευγμα του Ντελακρουά μερικές φορές μου φαίνεται σαν ένα είδος *τέχνης αναστοχασμού* του μεγαλείου και του φυσικού πάθους του ανθρώπου… Μια καλή εικόνα, ειλικρινής στο όραμα που την έχει γεννήσει, θα πρέπει να έρχεται στην ύπαρξη όπως ένας κόσμος… Το κύριο χαρακτηριστικό της ιδιοφυίας του Ντελακρουά είναι ακριβώς το γεγονός ότι δεν γνωρίζει την παρακμή· δείχνει μόνο την πρόοδο… Ο Ευγένιος Ντελακρουά ποτέ δεν έχασε τα ίχνη της επαναστατικής καταγωγής του».

Ο Μποντλέρ συνεχίζει συγκρίνοντας τον Ντελακρουά με τον Σταντάλ, στον οποίο συνυφαίνονταν στενά ο Διαφωτισμός, η επανάσταση και ο ρομαντισμός, και το πάθος και ο λόγος, η ατομική αλαζονεία και η κοινωνική συνείδηση, η θέρμη του αισθήματος και η αυστηρότητα της μορφής συνδυάζονταν σε μια ενότητα η οποία ήταν γεμάτη ένταση. Αυτή η ενότητα είχε χαθεί μαζί με τον Ντελακρουά, και η τέχνη του «μπαλώματος» για την οποία μιλά ο Σεζάν αποκαλύπτει έναν κατακερματισμένο κόσμο. Ο Σεζάν διατύπωσε τη νέα ιμπρεσιονιστική αρχή πολλές φορές:

«Ο καλλιτέχνης είναι απλά ένας μηχανισμός καταγραφής για τις αισθητηριακές αντιλήψεις… Όχι θεωρίες! Έργα… Οι θεωρίες διαφθείρουν τους ανθρώπους… Είμαστε ένα απαστράπτον χάος. Έρχομαι μπροστά στο θέμα μου, χάνω τον εαυτό μου σε αυτό… Η φύση μιλά στον καθένα. Αλίμονο! Το τοπίο δεν έχει ποτέ ζωγραφιστεί. Ο άνθρωπος δεν θα έπρεπε να είναι παρών, αλλά εντελώς απορροφημένος στο τοπίο. Η μεγάλη βουδιστική επινόηση, η Νιρβάνα, παρηγοριά χωρίς πάθος, χωρίς ανέκδοτα, χρώματα!... Ιμπρεσιονισμός – τι σημαίνει; Είναι η οπτική ανάμειξη των χρωμάτων, καταλαβαίνετε; Η αποσύνθεση των χρωμάτων στον καμβά και η επανένωσή τους στο μάτι… Τίποτα δεν είναι πιο επικίνδυνο για ένα ζωγράφο, ξέρετε, από το να αναμειχθεί με τη φιλολογία. [Όμως ο Ντελακρουά ήταν ο ίδιος αναμειγμένος με πάθος με τη φιλολογία!] Ένας πίνακας δεν αναπαριστά τίποτα, δεν θα έπρεπε, αρχικά, να αναπαριστά τίποτα εκτός από χρώματα» [πβλε τον Μαλαρμέ: «Ένα ποίημα συνίσταται όχι από σκέψεις αλλά από λέξεις»].

Ο ιμπρεσιονισμός, διαλύοντας τον κόσμο σε φως, διασπώντας τον σε χρώματα,

καταγράφοντάς τον ως μια διαδοχή αισθητηριακών αντιλήψεων, έγινε αυξανόμενα η έκφραση μιας πολύ περίπλοκης, πολύ βραχυχρόνιας σχέσης υποκειμένου-αντικειμένου. Το άτομο, οδηγημένο στη μοναξιά, εστιάζοντας στον εαυτό του, αισθάνεται τον κόσμο ως ένα σύνολο ερεθισμάτων των νεύρων, εντυπώσεων και διαθέσεων, και ως ένα «απαστράπτον χάος», ως την εμπειρία «μου», το αίσθημά «μου». Ο ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική αντιστοιχεί στο θετικισμό στη φιλοσοφία. Αυτός επίσης επιτρέπει στον κόσμο να μην είναι κάτι παραπάνω από την εμπειρία «μου», το αίσθημά «μου», όχι μια αντικειμενική πραγματικότητα που υπάρχει ανεξάρτητα από τις αισθήσεις του ατόμου. Το στοιχείο της εξέγερσης στον ιμπρεσιονισμό αντισταθμίζεται από ένα άλλο στοιχείο, εκείνο του σκεπτικού, φευγαλέου, αστράτευτου ατομικισμού, τη στάση ενός παρατηρητή που ενδιαφέρεται μόνο για τις εντυπώσεις του, που δεν έχει την πρόθεση να αλλάξει τον κόσμο και για τον οποίο μια κηλίδα αίματος δεν σημαίνει κάτι παραπάνω από μια πιτσιλιά χρώματος και μια κόκκινη σημαία τίποτα παραπάνω από μια παπαρούνα στον αγρό.

Και έτσι ο ιμπρεσιονισμός ήταν με μια έννοια ένα σύμπτωμα παρακμής, του κατακερματισμού και της απανθρωποποίησης του κόσμου. Αλλά ταυτόχρονα ήταν στο μακρύ «Τέλος του αιώνα» του αστικού καπιταλισμού μεταξύ 1871 και 1914, μια ένδοξη κλιμάκωση της αστικής τέχνης, ένα χρυσό φθινόπωρο, μια όψιμη σοδειά, ένας τρομερός εμπλουτισμός των μέσων έκφρασης διαθέσιμων στον καλλιτέχνη. Και πρέπει να δούμε και τις δυο πλευρές της σύγκρουσης, της εσωτερικής αντίφασης. Για να αποδώσουμε δικαιοσύνη στον ιμπρεσιονισμό, πρέπει να αναγνωρίζουμε τον κοινωνικά προσδιορισμένο χαρακτήρα του και να τιμάμε το ανεξίτηλο επίτευγμά του.

Νατουραλισμός

Ο λογοτεχνικός νατουραλισμός ήταν πιο αποφασιστικά ένα κίνημα διαμαρτυρίας και ανταρσίας από τον ιμπρεσιονισμό, αλλά σημαδευόταν από παρόμοιες εσωτερικές αντιφάσεις. Ο Ζολά επινόησε τον όρο «νατουραλισμός» για να περιγράψει μια ειδική και ριζοσπαστική μορφή ρεαλισμού, για να οριοθετήσει το νέο κίνημα από όλα τα είδη των καλοπροαίρετων ανόητων που προσπαθούσαν να λανσάρουν τα λογοτεχνικά προϊόντα τους ως «ρεαλιστικά». Όμως ο πραγματικός εμπνευστής του νατουραλισμού ήταν ο Φλομπέρ, του οποίου η *Μαντάμ Μποβαρί* σάλπισε το εγερτήριο για το νέο κίνημα. Ο Ζολά έγραφε:

«Ο Φλομπέρ έχει βοηθήσει την αληθινή, τη σωστή λέξη στη λογοτεχνία, τη λέξη που περίμενε ο καθένας, να εμφανιστεί. Η *Μαντάμ Μποβαρί* έχει τέτοια σαφήνεια και τελειότητα που αυτό το μυθιστόρημα αντιπροσωπεύει ένα τύπο, ένα θεμελιώδες μοντέλο γι' αυτή τη μορφή τέχνης».

Θα μπορούσε εκ πρώτης όψης να φανεί παράξενο ότι ο Φλομπέρ, ο οποίος αγαπούσε την ομορφιά το ίδιο όπως ο Μποντλέρ και για τον οποίο το θέμα του μυθιστορήματός του ήταν ένα είδος βασανιστηρίου, θα έπρεπε να παρουσιάσει την πεζή, ναρκωμένη πραγματικότητα της επαρχιώτικης μικροαστικής ζωής με τέτοια ακρίβεια και καλλιτεχνική αφοσίωση. Αλλά η απάθειά του ήταν μια έκφραση της ίδιας περιφρόνησης της κοι-

νοτοπίας, της ηλιθιότητας και της ποταπότητας του αστικού κόσμου που παρακινούσαν τον Μποντλέρ να εκφέρει την κρίση του γι' αυτές σε ποιήματα υπέρτατης ομορφιάς. Ο Φλομπέρ έγραψε στη Γεωργία Σάνδη ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει δικαίωμα «να εκφράζει τη γνώμη του για οτιδήποτε, ό,τι και αν είναι. Έχει ο Θεός ποτέ εκφράσει μια γνώμη;... Πιστεύω ότι η μεγάλη τέχνη είναι επιστημονική και απρόσωπη… Δεν θέλω ούτε αγάπη ούτε μίσος ούτε οίκτο ούτε θυμό… Δεν είναι καιρός να εισάγουμε τη δικαιοσύνη στην τέχνη; Η αμεροληψία της περιγραφής θα γινόταν τότε ίση με την κυριαρχία του νόμου».

Στην πραγματικότητα, ωστόσο, αυτή η φαινομενική αμεροληψία ισοδυναμούσε με ένα κολοσσιαίο μίσος για την αστική κοινωνία ως όλο, για τη δεξιά και την αριστερά, για τους μαγαζάτορες και τους εργαζόμενους. Το αποτέλεσμα ήταν η καθολική απογοήτευση με τα ανθρώπινα όντα, με την ανθρωπότητα.

«Η αμετάλλακτη βαρβαρότητα της ανθρωπότητας με γεμίζει με μαύρη θλίψη… Η απέραντη αηδία που αισθάνομαι για τους συγχρόνους μου με ωθεί πίσω στο παρελθόν…»

Αυτό που απομένει είναι το εξής:

«Για ένα καλλιτέχνη υπάρχει μόνο ένα πράγμα: να θυσιάσει τα πάντα στην τέχνη. Πρέπει να θεωρεί τη ζωή ως ένα μέσο, τίποτε άλλο, και το πρώτο πρόσωπο που απορρίπτει είναι ο εαυτός του… Η γη έχει όρια, αλλά η ανοησία των ανθρώπων είναι απεριόριστη».

Το αποτέλεσμα αυτής της στάσης είναι η απώλεια, η πλήρης απελπισία της Μαντάμ Μποβαρί: προσπαθεί να δραπετεύσει σε ένα ονειρικό κόσμο ρομαντικής υστερίας, αλλά το περιβάλλον της αρνείται να την απελευθερώσει και τη στραγγαλίζει με βάρβαρη πληρότητα. Αυτό το λαμπρό, ανεξίτηλο μυθιστόρημα είναι το πρωτότυπο του νατουραλισμού.

Ο Ζολά, επίσης, συμμεριζόταν το δόγμα του «επιστημονικού μυθιστορήματος», αν και πρόσθετε ότι «ο αμερόληπτος στοχασμός του κόσμου δεν είναι επιθυμητός, πράγματι είναι αδύνατος». «Ο αιώνας μας», έλεγε, «είναι ο αιώνας της επιστήμης». Ο συγγραφέας πρέπει να εφαρμόζει «τις ανακαλύψεις του Δαρβίνου και του Κλοντ Μπερνάρ»: «η διδασκαλία της καταγωγής των ειδών, ο νόμος της καθοριστικής επίδρασης του περιβάλλοντος, οι νόμοι της κληρονομικότητας…» Δεν γνώριζε τους Μαρξ και Ένγκελς: και έτσι δεν αναγνώριζε την ταξική πάλη ή τις τάσεις της κοινωνικής ανάπτυξης, αλλά μόνο το ανθρώπινο πρόσωπο, ως ένα παθητικό, ζωικό πλάσμα της κληρονομικότητας και του περιβάλλοντος, ανίκανο να δραπετεύσει από μια προκαθορισμένη μοίρα· ο άνθρωπος ήταν γι' αυτόν όχι τόσο υποκείμενο όσο αντικείμενο των ήδη υφιστάμενων περιστάσεων. Είναι ένα ενδιαφέρον σημείο ότι ο Μαλαρμέ, ο εκπρόσωπος της «καθαρής ποίησης», θαύμαζε το μυθιστόρημα *Ο Δολοφόνος* και την «απροσωποποίηση» του συγγραφέα του, ολοκληρώνοντας τα σχόλιά του με τα λόγια: «Ζούμε σε μια εποχή όπου η αλήθεια γίνεται η λαϊκή έκφραση της ομορφιάς». Παρά την ακραία αντιπαράθεση ανάμεσα στο νατουραλισμό και την *τέχνη για την τέχνη*, μια μυστική σχέση μπορεί να ανιχνευτεί μεταξύ τους.

Ο Ζολά, ο οποίος αποκάλυψε την κοινωνική αθλιότητα με τον πιο αδυσώπητο τρόπο και απογύμνωσε τη Δεύτερη Αυτοκρατορία ως τα μύχια της, αρνούνταν για πολλά χρόνια να αντλήσει πολιτικά συμπεράσματα.

«Έχουμε προχωρήσει μόνο ως την ανάλυση, απέχουμε πολύ ακόμη από μια σύνθεση… Είναι δουλειά του νομοθέτη να παρέμβει· ας αφήσουμε αυτόν να τα σκεφτεί και να βάλει τα πράγματα στη θέση τους. Αυτό δεν έχει να κάνει διόλου με μένα».

Μόνο πολύ αργότερα, μετά την υπόθεση Ντρέιφους και το εξαίσιο *Κατηγορώ* του, άλλαξε η στάση του Ζολά, τόσο που ήταν ικανός να πει, προκαταλαμβάνοντας μια θεμελιώδη διδασκαλία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: «Η λεπτομερής έρευνα της πραγματικότητας του σήμερα πρέπει να ακολουθηθεί από μια ματιά στην ανάπτυξη του αύριο». Μόνο τώρα, αναγνωρίζοντας επιτέλους την ανάγκη για το σοσιαλισμό, έγραψε στο σημειωματάριό του:

«Η αστική τάξη προδίδει το επαναστατικό της παρελθόν για να προστατεύσει τα καπιταλιστικά προνόμιά της και να διατηρηθεί ως κυρίαρχη τάξη. Έχοντας καταλάβει την εξουσία είναι απρόθυμη να την παραδώσει στο λαό. Και έτσι η αστική τάξη πρέπει βαθμιαία να αποστεωθεί. Γίνεται ο σύμμαχος της αντίδρασης, του κληρικαλισμού και του μιλιταρισμού. Πρέπει να υπογραμμίσω ξανά και ξανά ότι η αστική τάξη εξαντλήθηκε· έχει περάσει στην αντίδραση για να διατηρήσει την εξουσία της και τον πλούτο της. Όλη η ελπίδα βρίσκεται στις δυνάμεις του αύριο, οι οποίες είναι με το λαό».

Όλα αυτά τα πράγματα –την αποσύνθεση της αστικής τάξης, την αθλιότητα του κοινού λαού, την αντίσταση της εργατικής τάξης– ο Ζολά τα απεικόνισε στα μυθιστορήματά του, αλλά χωρίς την ελπίδα μιας επίλυσης, ως έναν εφιάλτη που δεν θα απομακρυνθεί ποτέ. Σε αυτή την «αντικειμενική» απεικόνιση των αποτρόπαιων κοινωνικών συνθηκών και σε αυτή την άρνηση να περιγραφούν ως κάτι που μπορεί να αλλάξει βρίσκονται τόσο η δύναμη όσο και η αδυναμία του νατουραλισμού. Εδώ θα βρεθεί η διττότητά του. Έρχεται μια στιγμή απόφασης όταν ο νατουραλισμός πρέπει είτε να περάσει στο σοσιαλισμό είτε να βυθιστεί στο φαταλισμό, το συμβολισμό, το μυστικισμό, τη θρησκευτικότητα και την αντίδραση. Ο Ζολά διάλεξε τον πρώτο δρόμο, πολλοί από τους συντρόφους του πήραν το δεύτερο. Ο Ταιν, τρομοκρατημένος ως το μεδούλι του από την Κομμούνα, έγινε ένας υποστηρικτής της αξιοσέβαστης θρησκευτικής τέχνης. Ο Ισμάν αναζήτησε μια διαφυγή, πρώτα στο βασίλειο του παθολογικού και αργότερα στο βασίλειο της καθολικής εκκλησίας. Ο Πολ Μπουρζέ υποχώρησε στο λυκόφως ενός συναισθηματικού χριστιανισμού. Αν λάβουμε επίσης υπόψη ότι ο Ίψεν και ο Γκέρχαρτ Χάουπτμαν επίσης αγκάλιασαν το συμβολισμό και το μυστικισμό, και ότι ο Στρίντμπεργκ βυθίστηκε σε ένα νεορομαντισμό και στην άγρια πρόληψη, φτάνουμε να αναγνωρίσουμε την προβληματική φύση του νατουραλισμού και την υψηλά διφορούμενη θέση του. Από αυτή τη θέση είναι εξίσου δυνατό να ακολουθήσεις αυτόν ή εκείνο το δρόμο, μπροστά ή πίσω.

Συμβολισμός και μυστικισμός

Όταν ο νατουραλισμός αναπτύχθηκε σε συμβολισμό και μυστικισμό, αυτό είχε κοινωνικές αιτίες, αλλά καθορίστηκε επίσης από την ιδιαίτερη μέθοδό του. Σε όλες τις διανοητικές και καλλιτεχνικές ανταρσίες εντός του αστικού κόσμου έρχεται πάντα η στιγμή μιας απόφασης όταν ένα επαναστατικό κίνημα –όχι απλά ένα κίνημα διαμαρτυρίας– υποκι-

νεί τις μάζες, δηλαδή όταν οι τάξεις αναλαμβάνουν δράση. Η Γαλλική Επανάσταση, η επανάσταση του 1848 και η Παρισινή Κομμούνα ήταν σημεία καμπής στη λογοτεχνία και την τέχνη όπως και στην πολιτική. Κάθε φορά οι καλλιτέχνες εξαναγκάζονταν να πάρουν θέση, να συνταχθούν με τις προοδευτικές ή της αντιδραστικές τάσεις. Η πρώτη προλεταριακή επανάσταση, η πρώτη παροδική κατάληψη της εξουσίας από την εργατική τάξη κατά την Παρισινή Κομμούνα, είχε ένα διαρκή αντίκτυπο. Ο πανικός που κατέλαβε την αστική τάξη επηρέασε τον Ιπόλυτο Ταιν, ένα γερασμένο άνθρωπο, στη μια άκρη της κλίμακας, και τον νεαρό Φρειδερίκο Νίτσε, στον οποίο η Κομμούνα ήρθε ως ένα αλησμόνητο σοκ, στην άλλη. Όσο πιο αποφασιστικά ερχόταν η εργατική τάξη στο προσκήνιο, τόσο πιο δύσκολο γινόταν να παραμείνει κανείς ικανοποιημένος με ανταρσίες στο *εσωτερικό* της αστικής τάξης –πάντα κατατρωγόμενης από αντιφάσεις– και τόσο πιο οξυμένα ανάγκαζε ο ταξικός αγώνας τους διανοητικούς αντάρτες να προβούν σε μια επιλογή. Είτε έπρεπε να συμμαχήσουν με την εργατική τάξη, είτε αλλιώς να συνταχθούν με την αντίδραση· η τρίτη επιλογή ήταν ψευδαισθησιακή – προσανατολιζόμενοι στη φαινομενική ανεξαρτησία του κοινωνικού μηδενισμού στην πραγματικότητα υποστήριζαν το στάτους κβο ενάντια στις δυνάμεις του μέλλοντος.

Ο νατουραλισμός πίστευε ότι απεικόνιζε τις κοινωνικές συνθήκες με «επιστημονική αντικειμενικότητα». Αλλά αυτή η «αντικειμενικότητα» ήταν απατηλή. Όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο νατουραλισμός απέτυχε να δει αυτές τις συνθήκες ως ένα αγώνα ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον αλλά τις είδε ως ένα αμετάβλητο παρόν, όχι στο διαλεκτικό τους πλαίσιο αλλά ως μια παγιωμένη στιγμή στο χρόνο. Όταν ο Ταιν ήταν ακόμη προοδευτικός, έγραφε στον νεαρό Ζολά:

«Αν κλείσεις τον εαυτό σου σε ένα κενό και απεικονίσεις για τον αναγνώστη την ανέλπιδη ιστορία ενός τέρατος, ενός τρελού ή ενός αρρωστημένου κατακαθιού, θα επιτύχεις μόνο να τον απωθήσεις. Ο αληθινός καλλιτέχνης πρέπει να διαθέτει ευρεία γνώση και μια ανώτερη στάση, που θα τον βοηθήσει να δει το συνολικό πρότυπο. Οι σημερινοί συγγραφείς εξειδικεύονται υπερβολικά, αποκλείουν τον εαυτό τους από τον κόσμο και ασχολούνται με μικροσκοπικές εξετάσεις των ατομικών μερών αντί να προσηλώσουν το βλέμμα τους στο όλο».

Ο καλλιτέχνης είχε χάσει το «όλο», όπως είχε υποδείξει επίσης ο Σεζάν. Για το νατουραλισμό δεν υπήρχε μια σειρά προτεραιοτήτων στην πραγματικότητα· το συμπτωματικό και η χαρακτηριστική λεπτομέρεια αξίωναν το ίδιο ποσό προσοχής. Μια αποφασιστική συζήτηση ή ένα γεγονός και ο βόμβος μιας μέλισσας ή η είσοδος μιας γυναίκας που πουλούσε αυγά και η οποία τύχαινε να το διακόψει, θεωρούνταν εξίσου «πραγματικά» και συνεπώς εξίσου σημαντικά. Αυτή η φωτογραφική καταγραφή των συνθηκών, νοημένη στατικά μάλλον παρά διαλεκτικά, δημιουργούσε ένα αίσθημα έλλειψης νοήματος, μια καταπιεστική, αποθαρρυντική ατμόσφαιρα παθητικότητας. Με μια ορισμένη έννοια ο νατουραλισμός προκατέλαβε την απανθρωποποίηση, τη μουντή και ανέλπιδη παράδοση σε *πράγματα* που γίνονταν παντοδύναμα από τους απάνθρωπους νόμους της καπιταλιστικής παραγωγής, η οποία επρόκειτο αργότερα να βρει ακόμη πιο ωμή έκφραση στις τέχνες. Ο νατουραλισμός αποκάλυψε τον κατακερματισμό, την ασχήμια, την

επιφανειακή βρωμιά του καπιταλιστικού κόσμου, αλλά δεν μπορούσε να προχωρήσει παραπέρα και βαθύτερα ως την αναγνώριση εκείνων των δυνάμεων που προετοιμάζονταν να καταστρέψουν αυτό τον κόσμο και να εγκαθιδρύσουν το σοσιαλισμό.

Αυτός είναι ο λόγος που ο νατουραλιστής συγγραφέας, ανίκανος να δει παραπέρα από τα ξεφτισμένα μπαλώματα του αστικού κόσμου, ήταν μοιραίο –παρεκτός και αν μετακινούνταν προς το σοσιαλισμό– να αγκαλιάσει το συμβολισμό και το μυστικισμό, να πέσει θύμα στην επιθυμία του να ανακαλύψει το μυστηριώδες όλο, το νόημα της ζωής, πίσω και πέρα από τις κοινωνικές πραγματικότητες.

Αλλοτρίωση

Ο Ζαν-Ζακ Ρουσώ ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε την έννοια της αλλοτρίωσης. Οι εμπειρίες του στην καλβινιστική-ρεπουμπλικανική Γενεύη τον οδήγησαν να αναγνωρίσει ότι όταν ένας λαός «αντιπροσωπεύεται» από εκπροσώπους αλλοτριώνεται από τη δική του κολεκτίβα και έτσι παύει να είναι ένας λαός. Η κοινότητα, ανακάλυψε, μπορούσε να είναι το εργαλείο της διακυβέρνησης αλλά ποτέ της κοινής θέλησης, γιατί τότε ήταν μοιραίο να αλλοτριωθεί από τον εαυτό της μέσα στο κράτος.

«Ο λαός δεν αντιπροσωπεύεται και δεν μπορεί να αντιπροσωπευτεί από εκπροσώπους. Η κυριαρχία… δεν μπορεί να αντιπροσωπευτεί· βρίσκεται ουσιαστικά στη γενική θέληση και δεν επιδέχεται αντιπροσώπευση· είναι είτε η ίδια, είτε άλλη· δεν υπάρχει ενδιάμεση δυνατότητα» [*Κοινωνικό Συμβόλαιο*].

Οι συνθήκες, ωστόσο, είχαν γίνει πολύ περίπλοκες και τα κράτη πολύ μεγάλα· η διαίρεση της κρατικής εξουσίας και το επινόημα της «λαϊκής αντιπροσώπευσης» δεν μπορούσε συνεπώς να εγκαταλειφθούν, αλλά από αυτό επόταν η αλλοτρίωση, η συγκέντρωση της εξουσίας και η απώλεια της ελευθερίας και της δημοκρατίας.

Ο Χέγκελ και ο νεαρός Μαρξ ανέπτυξαν την έννοια της αλλοτρίωσης φιλοσοφικά. Η αλλοτρίωση του ανθρώπου ξεκινά όταν αποχωρίζεται τη φύση μέσω της εργασίας και της παραγωγής. Με την εργασία του, «ο άνθρωπος κάνει τον εαυτό του διττό, όχι μόνο διανοητικά, όπως στη συνείδηση, αλλά και στην πραγματικότητα, μέσω της εργασίας, και συνεπώς στοχάζεται τον εαυτό του μέσα σε ένα κόσμο που έχει ο ίδιος δημιουργήσει» (Καρλ Μαρξ). Καθώς ο άνθρωπος γίνεται αυξανόμενα ικανός να κυριαρχήσει και να μετασχηματίσει τη φύση και όλο τον κόσμο γύρω του, τόσο αντιμετωπίζει τον εαυτό του αυξανόμενα σαν ένα ξένο στη δική του εργασία, και βρίσκει τον εαυτό του περιβλημένο από αντικείμενα που είναι το προϊόν της δικής του δραστηριότητας αλλά έχουν μια τάση να ξεφύγουν από τον έλεγχό του και να γίνουν αυξανόμενα ισχυρά από μόνα τους.

Αυτή η αλλοτρίωση, αναγκαία για την ανάπτυξη του ανθρώπου, χρειάζεται να ξεπερνιέται διαρκώς, ώστε οι άνθρωποι να μπορούν να γίνουν συνειδητοί του εαυτού τους στη διαδικασία της εργασίας, να ξαναβρούν τον εαυτό τους στο προϊόν της εργασίας τους, και να δημιουργήσουν νέες κοινωνικές συνθήκες ώστε να μην είναι οι δούλοι της δικής τους παραγωγής αλλά οι κύριοί της. Ο τεχνίτης, που είναι δημιουργικός, μπορεί να νιώθει στο σπίτι του στην εργασία του και μπορεί να έχει ένα προσωπικό αίσθημα για το προϊόν του. Αλλά με τον καταμερισμό της εργασίας στη βιομηχανική παραγωγή

αυτό γίνεται αδύνατο. Ο μισθωτός εργάτης δεν μπορεί να έχει καμιά αίσθηση ενότητας με την εργασία του ή με τον εαυτό του για να αντιπαραθέσει στην «αποξένωσή» του. Η στάση του προς το προϊόν της εργασίας του είναι εκείνη «προς ένα ξένο αντικείμενο που ασκεί εξουσία πάνω του». Αποξενώνεται από το πράγμα που δημιουργεί και από το δικό του εαυτό, χαμένο στην πράξη της παραγωγής. Τότε, όπως το θέτει ο Μαρξ, «η δραστηριότητα εμφανίζεται σαν μαρτύριο, η δύναμη σαν ανημποριά, η παραγωγή σαν ευνουχισμός, και η φυσική και πνευματική ενέργεια *του ίδιου* του εργάτη, η προσωπική ζωή του –γιατί τι άλλο είναι η ζωή παρά δραστηριότητα;– ως μια δραστηριότητα που στρέφεται εναντίον του, ανεξάρτητη από αυτόν και η οποία δεν του ανήκει».

Στις πρωτόγονες κοινωνικές συνθήκες, δηλαδή στη φυσική οικονομία του πρώιμου Μεσαίωνα, οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων (γαιοκτήμονας και αγρότης, πελάτης και τεχνίτης) εμφανίζονται ως οι δικές τους *προσωπικές* σχέσεις. Σε μια ανεπτυγμένη κοινωνία που παράγει εμπορεύματα μεταμφιέζονται σε *κοινωνικές σχέσεις μεταξύ αντικειμένων*, δηλαδή μεταξύ των προϊόντων της εργασίας. Ένας τεχνίτης παράγει ένα συγκεκριμένο αντικείμενο για ένα συγκεκριμένο πελάτη. Αλλά για το βιομήχανο είναι αδιάφορο τι παράγει το εργοστάσιό του και για ποιον· το κάθε προϊόν είναι γι' αυτόν απλά ένα μέσο κέρδους. Εκείνοι που επιδίδονται στην εμπορική ανταλλαγή αλλοτριώνονται πλήρως μεταξύ τους, και το προϊόν αλλοτριώνεται παρόμοια πλήρως από τον άνθρωπο που το φέρνει στην αγορά. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ διατυπώνει αυτό το σημείο πολύ κτυπητά στο «Τραγούδι του έμπορα» από *Το Μέτρο*:

Πώς να ξέρω τι είναι το ρύζι;
Πώς να ξέρω ποιος ξέρει τι είναι;
Δεν έχω ιδέα τι είναι το ρύζι
Ξέρω μόνο την τιμή του.

Μιλάμε για τάσεις των τιμών, τιμές των μετοχών, και κάνοντάς το αυτό αναγνωρίζουμε την απάνθρωπη, αυτόνομη κίνηση των αντικειμένων, μια κίνηση που τραβά μαζί της τις ανθρώπινες υπάρξεις όπως ένα ρεύμα μεταφέρει κλαριά από ξύλα. Σε έναν κόσμο που κυβερνάται από την εμπορευματική παραγωγή, το προϊόν ελέγχει τον παραγωγό και τα αντικείμενα είναι πιο ισχυρά από τους ανθρώπους. Τα αντικείμενα γίνονται το παράξενο πράγμα που ρίχνει μακριές σκιές, γίνονται πεπρωμένο και *από μηχανής θεός*.

Η βιομηχανική κοινωνία διακρίνεται όχι μόνο από την *αντικειμενοποίησή* της των κοινωνικών σχέσεων, αλλά επίσης από έναν αυξανόμενο καταμερισμό της εργασίας και εξειδίκευση. Ο άνθρωπος κατακερματίζεται καθώς εργάζεται. Η σύνδεσή του με το όλο χάνεται· γίνεται ένα εργαλείο, ένα μικρό προσάρτημα σε ένα πελώριο μηχανισμό. Και καθώς ο καταμερισμός της εργασίας καθιστά το ρόλο ενός ανθρώπου πιο μερικό, έτσι και το οπτικό του πεδίο γίνεται πιο περιορισμένο· όσο πιο ευφυής η εργασιακή διαδικασία, τόσο λιγότερο ευφυής γίνεται η απαιτούμενη εργασία και τόσο πιο οξεία η αλλοτρίωση του ατόμου από το όλο. Το ρητό του Τερέντιου *–τίποτα ανθρώπινο δεν μου*

είναι ξένο– αντιστρέφεται και η τεράστια επέκταση της παραγωγής συνοδεύεται από μια σμίκρυνση της προσωπικότητας.

Ο Φραντς Κάφκα, ο οποίος αισθάνθηκε την αλλοτρίωση των ανθρώπινων όντων πιο έντονα από ό,τι κάθε άλλος καλλιτέχνης πριν από αυτόν, είπε σε μια συζήτηση με τον Γιάνουχ για τον «τεϊλορισμό» (ένα σύστημα που οραματιζόταν τον πλήρη μετασχηματισμό του εργάτη σε ένα μηχανικό μέρος μέσω του μεταφορικού ιμάντα της μαζικής παραγωγής): «Δεν μολύνει και υποβαθμίζει μόνο την εργασία αλλά πάνω απ' όλα το ανθρώπινο ον που είναι ένα συστατικό της. Αυτό το είδος της τεϊλορικής ζωής είναι μια απαίσια κατάρα από την οποία μπορεί να προκύψουν μόνο πείνα και αθλιότητα, αντί για τον επιθυμούμενο πλούτο και το κέρδος. Ιδού η πρόοδος για σας…» «Η πρόοδος προς το τέλος του κόσμου», υπέδειξε ο Γιάνουχ. «Ο Κάφκα κούνησε το κεφάλι του: "Αν τουλάχιστον αυτό ήταν βέβαιο! Δεν είναι… Ο ιμάντας μεταφοράς της ζωής σε ωθεί μπροστά, κανείς δεν ξέρει πού. Είναι κανείς περισσότερο ένα αντικείμενο, ένα πράγμα, παρά ένα ζωντανό πλάσμα"».

Όχι μόνο η ανθρώπινη ύπαρξη εξαλείφεται αυξανόμενα από τη δική της ειδική γνώση και εκπαίδευση –από την ύπαρξή της ως *λεπτομέρειας*– αλλά επίσης οι κοινωνικές σχέσεις και συνθήκες γύρω της γίνεται αυξανόμενα δυσχερές να κατανοηθούν.

«Η συμβίωση των ανθρώπων έχει γίνει τόσο ευρεία και πυκνή [έγραψε ο Ρόμπερτ Μιούζιλ στο *Ο Άνθρωπος Χωρίς Ποιότητες*] και οι σχέσεις τους είναι τόσο απεριόριστα διαπλεκόμενες, που κανένα μάτι και καμιά θέληση δεν μπορεί πλέον να εισδύσει σε μια περιοχή οποιουδήποτε μεγέθους, και κάθε άνθρωπος έξω από τον πιο στενό κύκλο των δραστηριοτήτων του πρέπει να παραμένει εξαρτώμενος από τους άλλους όπως ένα παιδί· ποτέ πριν δεν ήταν η κατανόηση του νου τόσο περιορισμένη όσο σήμερα, όταν τα διευθύνει όλα».

Σε μια σημείωση για τον Ρουσώ ο Μιούζιλ έγραφε:

«Η μεγάλη αδιαίρετη δύναμη της ζωής πρέπει να διατηρηθεί… Η κουλτούρα του κοινωνικού και ψυχολογικού καταμερισμού της εργασίας που συντρίβει αυτή την ενότητα σε αναρίθμητα θραύσματα είναι το μεγαλύτερο δεινό για την ψυχή».

Ο Ούλριχ, ο «άνθρωπος χωρίς ποιότητες», παρατηρεί ότι «στο παρελθόν είχε κανείς μια πιο ήσυχη συνείδηση γύρω από το να είναι ένα πρόσωπο, από ό,τι έχει κανείς σήμερα». Η υπευθυνότητα σήμερα, ανακαλύπτει, «έχει το κέντρο βαρύτητάς της όχι στο ανθρώπινο ον αλλά σε σχέσεις μεταξύ αντικειμένων». Και αλλού λέει: «Η εσωτερική ξηρασία, το άχαρο μείγμα οξύνοιας γύρω από τις λεπτομέρειες και αδιαφορίας προς το όλο, η ολοσχερής εγκατάλειψη της ανθρώπινης ύπαρξης σε μια έρημο λεπτομέρειας…»

Η φαντασματική ανωνυμία καταπίνει τα πάντα. Τα συντομευμένα ονόματα των μεγάλων εταιρειών και οργανώσεων έχουν το αποτέλεσμα ιερογλυφικών που χρησιμοποιούνται από κάποια μυστηριώδη δύναμη. Το άτομο τίθεται αντιμέτωπο με τεράστιες, ακατανόητες, απρόσωπες μηχανές, των οποίων η δύναμη και το μέγεθος το γεμίζουν με μια αίσθηση της δικής του αδυναμίας. Ποιος αποφασίζει; Ποιος είναι υπεύθυνος; Σε ποιον μπορεί να στραφεί κανείς σε αναζήτηση δικαιοσύνης και βοήθειας; Αυτά είναι τα ερωτήματα που επανεμφανίζονται διαρκώς στα μεγάλα έργα του Κάφκα *Η Δίκη*

και *Ο Πύργος*. Αινιγματικοί, χωρίς ταυτότητα κάτοχοι της εξουσίας καλούν τον Γιόζεφ Κ., τον δικάζουν, τον καταδικάζουν και τον εκτελούν. Η γραφειοκρατία του Κόμητα Γουέστ-Γουέστ, του ιδιοκτήτη του απρόσβατου κάστρου το οποίο ο Κ. προσπαθεί μάταια να προσεγγίσει, ξεφεύγει από κάθε κατανόηση. Η γραφειοκρατία είναι ένα ουσιαστικό στοιχείο της αλλοτρίωσης του ανθρώπου από την κοινωνία. Δεν υπάρχουν διόλου ανθρώπινες σχέσεις για το γραφειοκράτη, μόνο φάκελοι, δηλαδή αντικείμενα. Ο ίδιος ο άνθρωπος μετατρέπεται σε ένα φάκελο. Ένας νεκρός άνθρωπος ταυτοποιείται με έναν αριθμό μητρώου. Ακόμη και όταν ένας άνθρωπος καλείται προσωπικά δεν είναι ένα πρόσωπο αλλά μια «υπόθεση».

Στη *Δίκη* ο συνήγορος εξηγεί στον Κ. ότι η πρώτη ένσταση δεν διαβάζεται στο δικαστήριο αλλά απλά αρχειοθετείται. Υποτίθεται πως θα εξεταστεί αργότερα, «αλλά δυστυχώς ακόμη και αυτό δεν ήταν αληθινό στις περισσότερες περιπτώσεις, η πρώτη ένσταση συχνά παρέπεφτε ή χανόταν εντελώς και, ακόμη και αν διατηρούνταν ανέπαφη ως το τέλος, σχεδόν ποτέ δεν διαβαζόταν· αυτό ήταν, παραδέχτηκε ο συνήγορος, απλά μια φήμη. Οι διαδικασίες όχι μόνο κρατούνταν μυστικές από το κοινό, αλλά και από τον κατηγορούμενο επίσης…» Κρατούνταν επίσης μυστικές από τους κατώτερους αξιωματούχους, ώστε αυτοί σπάνια μπορούσαν να παρακολουθήσουν τις υποθέσεις που τους είχαν ανατεθεί ως το τέλος. «Το πιο σημαντικό πράγμα ήταν οι προσωπικές συνδέσεις του συνηγόρου· σε αυτές βρισκόταν η κύρια αξία της υπεράσπισης».

Ένας άνθρωπος που έχει γίνει μια «υπόθεση» έρχεται μόνο σε επαφή με ελάσσονες εκπροσώπους του συστήματος· οι ανώτεροι εκπρόσωποι είναι απόμακροι και τυλιγμένοι με μυστήριο. Ένας ανώτερος αξιωματούχος όπως ο Κλαμ στον Πύργο είναι πρακτικά αόρατος. Ο Βαρνάβας, που υπηρετεί τον Κλαμ, δεν τολμά να ρωτήσει «από φόβο μήπως προσβάλλει από άγνοια κάποιους άγνωστους κανόνες και χάσει τη δουλειά του». Οι κατώτεροι γραφειοκράτες, όπως οι δυο «βοηθοί» που στέλνει ο Πύργος να παρακολουθούν τον ξένο, είναι παρόντες μόνο μέσα στα όρια της λειτουργίας τους· κατά τα άλλα είναι χωρίς προσωπικότητα, δηλαδή χωρίς παρουσία. Ο Κ. συγκρίνει τα πρόσωπά τους:

«"Πώς μπορεί να διακρίνω τον ένα σας από τον άλλο; Η μόνη διαφορά ανάμεσά σας είναι τα ονόματά σας, κατά τα άλλα είστε ολόιδιοι όπως…" Σταμάτησε και μετά συνέχισε απρόθυμα, "Είστε ολόιδιοι όπως δυο φίδια"».

Είναι καθαρή λειτουργία, σκιές ενός καθήκοντος, υπηρέτες μιας μυστικής δύναμης που παραμονεύει στο παρασκήνιο. Η «υπόθεση» αποφασίζεται μέσα σε αδιαπέραστο σκοτάδι.

Η αίσθηση του ανίσχυρου του ατόμου, καθώς αντιμετωπίζει το μηχανισμό της εξουσίας, είναι εξαρχής ο κατηγορούμενος, ο ένοχος, μη γνωρίζοντας ποια είναι η εναντίον του κατηγορία ούτε ποια είναι η φύση της ενοχής του – αυτό το αίσθημα, τόσο χαρακτηριστικό για τους ανθρώπους στη μοναρχία των Αψβούργων, έχει έκτοτε διαδοθεί σε όλες τις ηπείρους. Οι μεγάλες αποφάσεις έχουν απομακρυνθεί από τους εκλεγμένους αντιπροσώπους του λαού και εναποτεθεί στα χέρια μιας μικρής ομάδας κυριάρχων. Το κράτος αλλοτριώνεται από το μέσο πολίτη, ο οποίος γενικά το θεωρεί ως «τις ελέω θεού εξουσίες» ή «αυτούς εκεί πάνω» και ποτέ ως «εμείς». Η αλλοτρίωσή του αντανακλάται

στην άθλια γνώμη για την πολιτική και τους πολιτικούς. Είναι πεπεισμένος ότι η όλη επιχείρηση είναι εντελώς βρώμικη, αλλά αισθάνεται ότι δεν μπορεί να γίνει τίποτε γι' αυτό – ότι πρέπει, στην πραγματικότητα, να το αποδεχτεί όπως είναι. Το «Γονάτισε και μείνε ήσυχος» γίνεται γοργά ένα καθολικό κοινωνικό ρητό. Ο *citoyen*, ο ενεργός πολίτης, εξαφανίζεται γρήγορα. Η υποχώρηση στην ιδιωτική ζωή είναι η ημερήσια διάταξη.

Η αντίφαση ανάμεσα στα ευρήματα της σύγχρονης επιστήμης και την καθυστέρηση της κοινωνικής κατανόησης ενθαρρύνει επίσης μια αίσθηση αλλοτρίωσης. Η σύγχρονη γνώση γύρω από τη δομή του ατόμου, οι θεωρίες της σχετικότητας και της κβαντομηχανικής, η νέα επιστήμη της κυβερνητικής, έχουν καταστήσει τον κόσμο ένα άβολο μέρος για τον άνθρωπο του δρόμου – πολύ πιο άβολο από ό,τι οι ανακαλύψεις του Γαλιλαίου, του Κοπέρνικου και του Κέπλερ έκαναν τον κόσμο για το μεσαιωνικό άνθρωπο. Το απτό γίνεται ανέγγιχτο, το ορατό γίνεται αόρατο, πίσω από την πραγματικότητα που αντιλαμβάνονται οι αισθήσεις υπάρχει μια τεράστια πραγματικότητα που διαφεύγει της φαντασίας και μπορεί μόνο να εκφραστεί με μαθηματικές φόρμουλες. Η ζωντανή, επιβλητική πραγματικότητα με όλα τα σχήματα και τα χρώματά της –η φύση την οποία ο Γκαίτε αντίκριζε εξίσου ως επιστήμονας και ως ποιητής– έχει γίνει μια τεράστια αφαίρεση. Οι συνηθισμένοι άνθρωποι δεν αισθάνονται πλέον στο σπίτι τους σε ένα τέτοιο κόσμο. Η παγωμένη ανάσα του ακατανόητου τους παγώνει. Ένας κόσμος που μπορεί να κατανοηθεί μόνο από τους επιστήμονες είναι ένας κόσμος από τον οποίο έχουν αλλοτριωθεί.

Υπάρχουν στιγμές όπου τα τεχνικά επιτεύγματα –η πτήση στο διάστημα που είναι η εκπλήρωση ενός αρχαίου, μαγικού ονείρου– μπορεί να γοητεύσουν τους ανθρώπους. Αλλά είναι ακριβώς αυτή η ίδια δύναμη πάνω στις δυνάμεις της φύσης που εντείνει επίσης μια αίσθηση αδυναμίας και εγείρει αποκαλυπτικούς φόβους. Και πραγματικά, η απόκλιση ανάμεσα στην κοινωνική συνείδηση και την τεχνική επίτευξη είναι ανησυχητική. Μια απλή λαθεμένη ανάγνωση της εικόνας ενός ραντάρ, ένα λάθος από έναν τεχνικό μπορεί να σημάνει την παγκόσμια καταστροφή. Η ανθρωπότητα μπορεί να καταστραφεί και κανείς να μην το έχει θελήσει να συμβεί.

Η αλλοτρίωση έχει ασκήσει μια αποφασιστική επιρροή στις τέχνες και τη λογοτεχνία του 20ού αιώνα. Έχει επηρεάσει τα μεγάλα γραπτά του Κάφκα, τη μουσική του Σένμπεργκ, τους σουρεαλιστές, πολλούς αφηρημένους καλλιτέχνες, τους «αντι-μυθιστοριογράφους» και «αντί-δραματουργούς», τις μοχθηρές φάρσες του Σάμουελ Μπέκετ και επίσης την ποίηση των Αμερικανών μπίτνικ, που ένα ποίημά τους λέει:

Λοιπόν άκουσε αυτό
Ένα «κάντο μόνος σου» σετ λαπαρεκτομής
Η στρόφιγγα υδρογόνου
Η καλύτερη ατομική βροχή που γίνεται
Σκέψου τις αστείες εμβρυονικές μεταλλάξεις
Γενναιόδωρες, γενετικές, γενοκτονικές
Είναι δημοκρατικό επίσης
Θα πάρω τον κατακερματισμένο άνθρωπο

Ο καθένας θα κινηθεί ανοδικά
Στον ελεύθερο κόσμο
Ισότιμα
Στην ύστατη διαφώτιση.
(Καρλ Φόρσμπεργκ: *Γραμμές για Κάποιον Τιχουάνα Τζον*)

Μηδενισμός

Ο Νίτσε, ο οποίος καταλάβαινε την παρακμή αν το έκανε κάποιος, αναγνώριζε το μηδενισμό ως ένα από τα ουσιώδη γνωρίσματά της. Ανήγγειλε την «άνοδο του μηδενισμού»: «Ολόκληρη η ευρωπαϊκή κουλτούρα μας έχει κινηθεί, ήδη για πολύ καιρό, με μια βασανιστική ένταση που αυξάνεται από δεκαετία σε δεκαετία, προς κάτι σαν μια καταστροφή: αεικίνητα, βίαια, ορμητικά». Και να πώς περιέγραψε τους καιρούς στους οποίους έχουμε «πεταχτεί» (αυτή η ιδέα τού να έχεις «πεταχτεί» στην εποχή σου επρόκειτο να γίνει ένα από τα θέματα του υπαρξισμού):

«Μια εποχή μεγάλης εσωτερικής σήψης και αποσύνθεσης… Ο ριζικός μηδενισμός [διακήρυσσε] σημαίνει να είσαι πεπεισμένος ότι η ύπαρξη είναι απολύτως ανυπόφορη… Ο μηδενισμός είναι μια ενδιάμεση παθολογική κατάσταση (η κολοσσιαία γενίκευση, το συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει κανένα απολύτως νόημα είναι καθαρά παθολογικό): είτε οι παραγωγικές δυνάμεις δεν είναι ακόμη αρκετά ισχυρές – είτε η παρακμή ακόμη διστάζει και δεν έχει βρει ακόμη τα βοηθητικά μέσα της… Ο μηδενισμός δεν είναι μια αιτία αλλά μόνο η λογική της παρακμής».

Εδώ ο μηδενισμός διαγιγνώσκεται σαφώς ως ένα αποτέλεσμα, μια έκφραση της παρακμής. Αλλά τυφλός στην κοινωνική διαλεκτική, ο Νίτσε απέτυχε να αναγνωρίσει τη σύνδεση με το φθαρμένο καπιταλισμό. Ο μηδενισμός, ήδη προδιαγεγραμμένος από τον Φλομπέρ, είναι μια αυθεντική στάση για πολλούς καλλιτέχνες και συγγραφείς στον ύστερο αστικό κόσμο. Αλλά δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι βοηθά πολλούς δύσθυμους διανοούμενους να συμφιλιωθούν με τις άδικες συνθήκες – ότι η ριζοσπαστική φύση του είναι συχνά μόνο μια μορφή δραματοποιημένου οπορτουνισμού. Ο μηδενιστής συγγραφέας μάς λέει: «Ο καπιταλιστικός αστικός κόσμος είναι άθλιος. Το λέω αυτό ανελέητα και οδηγώ τη γνώμη μου στις πιο ακραίες συνέπειές της. Δεν υπάρχει όριο σε αυτή τη βαρβαρότητα. Και όποιος πιστεύει ότι υπάρχει κάτι μέσα σε αυτό τον κόσμο για το οποίο αξίζει να ζούμε ή άξιο της ανθρωπότητας είναι ανόητος ή απατεώνας. Όλα τα ανθρώπινα όντα είναι ηλίθια και αχρεία, οι καταπιεσμένοι εξίσου όπως οι καταπιεστές, εκείνοι που αγωνίζονται για την ελευθερία εξίσου όπως οι τύραννοι. Για να το πεις αυτό χρειάζεται θάρρος». Ας συνεχίσω τώρα με λόγια που γράφτηκαν πραγματικά από τον Γκότφριντ Μπεν:

«Μου έρχεται η σκέψη ότι είναι ίσως πολύ πιο ριζοσπαστικό, πολύ πιο επαναστατικό, πολύ περισσότερο μια πρόκληση για έναν άνθρωπο που είναι δυνατός, σκληρός και ικανός να πει στην ανθρωπότητα: Είσαι έτσι και ποτέ δεν θα είσαι αλλιώς· έτσι ζεις, έχεις ζήσει και θα ζεις για πάντα. Αν έχεις χρήματα διατηρείς την υγεία σου· αν έχεις εξουσία, δεν χρειάζεται να ψευδορκείς· αν είσαι δυνατός ενεργείς σωστά. Αυτή

είναι η ιστορία! *Ecce historia*!... Όποιος δεν μπορεί να αντέξει αυτή τη σκέψη βρίσκεται ανάμεσα στα σκουλήκια που φωλιάζουν στην άμμο και την υγρασία που αποθέτει πάνω τους η φύση. Όποιος κοκορεύεται, καθώς κοιτάζει στα παιδικά μάτια του, ότι έχει ακόμη μια ελπίδα, σκεπάζει την αστραπή με το χέρι του, αλλά δεν μπορεί να σώσει τον εαυτό του από τη νύχτα που αρπάζει τα έθνη μακριά από τις πόλεις τους… Όλες αυτές οι καταστροφές που γεννιούνται από το πεπρωμένο και την ελευθερία: άχρηστα άνθη, ανίσχυρες φλόγες και πίσω τους το αδιαπέραστο με ένα απεριόριστο Όχι».

Όλα αυτά ηχούν πολύ πιο ριζοσπαστικά από οποιοδήποτε *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* – και όμως η κυρίαρχη τάξη μόνο περιστασιακά έχει οποιαδήποτε αντίρρηση σε ένα τέτοιο ριζοσπαστισμό. Ακόμη περισσότερο: σε καιρούς επαναστατικής αναταραχής, ένας μηδενισμός όπως αυτός γίνεται πρακτικά αναντικατάστατος για την κυρίαρχη τάξη, πιο χρήσιμος, πράγματι, από τις άμεσες ευλογίες του αστικού κόσμου. Οι άμεσες ευλογίες προκαλούν υποψίες. Αλλά ο ριζοσπαστικός τόνος της κατηγορίας του μηδενιστή ηχεί «επαναστατικά» και έτσι μπορεί να διοχετεύσει την ανταρσία στην έλλειψη σκοπού και να δημιουργήσει μια παθητική απελπισία. Μόνο όταν η κυρίαρχη τάξη αισθάνεται τον εαυτό της ασυνήθιστα ασφαλή, και ιδιαίτερα όταν προετοιμάζει ένα πόλεμο, εξατμίζεται η ικανοποίησή της με τον αντι-καπιταλιστικό μηδενισμό: σε τέτοιους καιρούς χρειάζεται την άμεση απολογητική και αναφορές σε «αιώνιες αξίες». Ο μηδενιστικός ριζοσπαστισμός τότε διατρέχει τον κίνδυνο να στιγματιστεί ως «εκφυλισμένη τέχνη».

Ο μηδενιστής καλλιτέχνης γενικά δεν έχει επίγνωση ότι, στην πράξη, παραδίδεται στα χέρια του καπιταλιστικού αστικού κόσμου, ότι καταδικάζοντας και αρνούμενος *τα πάντα*, δίνει άφεση σε αυτό τον κόσμο ως μια κατάλληλη διευθέτηση για την καθολική αθλιότητα. Για πολλούς από αυτούς τους καλλιτέχνες, οι οποίοι είναι υποκειμενικά ειλικρινείς, δεν είναι καθόλου εύκολο να συλλάβουν πράγματα που δεν έχουν ακόμη έλθει πλήρως στην ύπαρξη και να μεταφράσουν αυτά τα πράγματα σε τέχνη. Υπάρχουν δυο καλοί λόγοι για τους οποίους αυτό δεν είναι εύκολο: πρώτο, η ίδια η εργατική τάξη δεν έχει μείνει εντελώς αδιάφθορη από τις ιμπεριαλιστικές επιρροές στον καπιταλιστικό κόσμο· δεύτερο, το ξεπέρασμα του καπιταλισμού, όχι μόνο ως ένα οικονομικό και κοινωνικό σύστημα αλλά και ως μια πνευματική στάση, είναι μια μακρά και επώδυνη διαδικασία, και ο νέος κόσμος δεν έρχεται ένδοξα τέλειος αλλά γδαρμένος και παραμορφωμένος από το παρελθόν. Ένας υψηλός βαθμός κοινωνικής συνείδησης απαιτείται για να διακρίνει κανείς ανάμεσα στους επιθανάτιους ρόγχους του παλιού κόσμου και τους πόνους της γέννας του νέου, ανάμεσα στα ερείπια και το ακόμη ατελείωτο οικοδόμημα. Ένας εξίσου υψηλός βαθμός κοινωνικής συνείδησης απαιτείται για να απεικονιστεί το νέο στην ολότητά του, χωρίς να αγνοούνται, ή ακόμη χειρότερα να εξιδανικεύονται, τα άσχημα χαρακτηριστικά του. Είναι πολύ ευκολότερο να παρατηρήσει κανείς μόνο το τρομερό και το απάνθρωπο, μόνο το έρημο προσκήνιο της εποχής και να το καταδικάσει, παρά να εισδύσει στην ίδια την ουσία αυτού που επίκειται να υπάρξει – πολύ περισσότερο επειδή η αποσύνθεση είναι πιο ζωηρόχρωμη, πιο χτυπητή, πιο άμεσα συναρπαστική από την επίπονη οικοδόμηση ενός νέου κόσμου. Και μια τελευταία λέξη: ο μηδενισμός δεν συνεπάγεται καμιά υποχρέωση.

Απανθρωποποίηση

Η απανθρωποποίηση σε όλες της τις μορφές είναι ένα άλλο στοιχείο της αστικής τέχνης. Το να περιγράφεται μια τέτοια τέχνη ως αντι-ανθρωπιστική δεν είναι κατά κανένα τρόπο μια μαρξιστική προκατάληψη· θεωρητικοί της τέχνης που είναι το ακριβές αντίθετο του μαρξιστή υποδεικνύουν το ίδιο πράγμα, συχνά χειροκροτώντας την απανθρωποποίηση ως μια ποιότητα και ένα δείγμα προόδου. Ο Αντρέ Μαλρό γράφει:

«Η τέχνη δεν πρέπει, αν θέλει να έρθει εκ νέου στη ζωή, να επιβάλλει σε μας οποιαδήποτε πολιτιστική ιδέα, επειδή κάθε τι το ανθρωπιστικό πρέπει να αποκλείεται εξαρχής. Η ανθρωπιστική τέχνη ήταν μια διακόσμηση για την κουλτούρα που την υποστήριζε· με την έλευση μιας μη-ανθρωπιστικής τέχνης… οι καλλιτέχνες έκλεισαν τις γραμμές τους ολοένα και πιο σφικτά καθώς ο διαχωρισμός τους από την κουλτούρα και την κοινωνία του καιρού τους έγινε αυξανόμενα εντονότερος».

Μια τέτοια δήλωση υπονοεί την αναγνώριση τόσο της αλλοτρίωσης του καλλιτέχνη όσο και της απομάκρυνσής του από την κοινωνία και τον ανθρωπισμό, όχι, ωστόσο, με συναγερμό, αλλά σχεδόν με ικανοποίηση. Οι ιδέες της Αναγέννησης και της αστικής-δημοκρατικής επανάστασης –ο λόγος και ο ουμανισμός, ο άνθρωπος ως το «μέτρο όλων των πραγμάτων», ως ο δημιουργός του εαυτού του και μιας αναπτυσσόμενης κοινωνικής πραγματικότητας– απορρίπτονται με αποστροφή. Ο Μαλρό μιλά για μια επιστροφή των «δαιμόνων», προσθέτοντας:

«Το δαιμονικό βασίλειο: αυτό είναι το παν μέσα στον άνθρωπο που λαχταρά την εκμηδένιση του ανθρώπου. Οι δαίμονες της Εκκλησίας, του Φρόιντ και των νήσων Μπικίνι όλοι έχουν τα ίδια γνωρίσματα. Όσο περισσότεροι νέοι δαίμονες εμφανίζονται στην Ευρώπη, τόσο περισσότερο η ευρωπαϊκή τέχνη πρέπει να αναγνωρίζει τους προδρόμους της σε εκείνες τις κουλτούρες που γνώριζαν για τους αρχαίους δαίμονες… Τα προφητικά φετίχ κάθονται σταυροπόδι όπως οι Μοίρες στα μουσεία τους καθώς αυτές καταρρέουν στις φλόγες, κοιτάζοντας σε μια Δύση που βρίσκεται τόσο κοντά τους όπως ένας αδελφός».

Σε έναν αλλοτριωμένο κόσμο στον οποίο μόνο τα *πράγματα* έχουν αξία, ο άνθρωπος έχει γίνει ένα αντικείμενο μεταξύ αντικειμένων: είναι πράγματι, φαινομενικά, το πιο αδύναμο, το πιο περιφρονητέο μεταξύ όλων των αντικειμένων. Ήδη με τον ιμπρεσιονισμό η ανθρώπινη ύπαρξη διαλύεται σε φως και χρώμα και μεταχειρίζεται σαν ένα ακόμη φυσικό φαινόμενο, κατά κανένα τρόπο διαφορετικό από οποιοδήποτε άλλο. «Ο άνθρωπος δεν θα έπρεπε να είναι παρών», έλεγε ο Σεζάν. Αυξανόμενα ο άνθρωπος σμικραίνει, γίνεται μια πιτσιλιά χρώματος ανάμεσα σε άλλες πιτσιλιές ή δεν είναι πλέον καθόλου παρών στα μοναχικά τοπία και στους έρημους δρόμους της πόλης. Ή αλλιώς παραμορφώνεται, όχι εκστατικά, όπως στη γοτθική τέχνη (από την οποία εν μέρει προέρχεται ο ιμπρεσιονισμός), αλλά ως ένας μηχανισμός που μπορεί να αποσυναρμολογηθεί, μια μαριονέτα συγγενής στις τεχνικές κατασκευές, ένα αυθαίρετο και δαιμονικό *πράγμα*. Ο άνθρωπος, έχοντας αλλοτριωθεί από τον εαυτό του, αποκτά συνείδηση του εαυτού του ως ένα φετίχ, μια μάσκα, ένα σκιάχτρο. Ο «φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος» για τον οποίο μίλησε ο Μαρξ έχει μεταφέρει τον εαυτό του στον άνθρωπο και τον έχει διαφεντεύσει ολοκληρωτικά.

Η απανθρωποποίηση είναι επίσης αναγνωρίσιμη στην αποπροσωποποίηση την οποία πολλοί λογοτεχνικοί κριτικοί διακρίνουν ως ένα ουσιώδες γνώρισμα της σύγχρονης λυρικής ποίησης. Το υποκείμενο –η προσωπικότητα του ποιητή– αποσύρεται από τη σκηνή (αυτή η αναχώρηση, ας θυμηθούμε, ανυψώθηκε σε μια αρχή από τον Φλομπέρ) και το ποίημα λαμβάνει έναν απρόσωπο, φαινομενικά «αντικειμενικό» χαρακτήρα. Αυτή η αντικειμενικότητα, ωστόσο, δεν είναι αυτή της συγγραφής στην οποία μια κοινωνική κολεκτίβα, μια ομάδα ή μια τάξη βρίσκει έκφραση, ούτε ο ποιητής αισθάνεται τον εαυτό του να είναι το όργανο μιας ζωντανής κοινότητας· απεναντίας, επινοεί ένα «εγώ» απομακρυσμένο από την πρόσβαση της συνείδησης, ένα «id» όπως το αποκαλούσε ο Φρόιντ, και αυτό το «id», ριζωμένο σε ένα αρχαϊκό ή μυθικό παρελθόν, γίνεται ο φορέας αυτού που αποκαλύπτει το ποίημα. Ο Ρεμπό αναφέρεται να είχε πει: «Η ανωτερότητά μου είναι ότι δεν έχω καρδιά». Και ο Ρεμπό, επίσης, έλεγε για το αντικείμενο της ποίησης:

«Το "εγώ" είναι ένας άλλος. Αν ο λευκοσίδηρος ξυπνήσει σαν τρομπέτα, αυτό δεν είναι δικό του κατόρθωμα. Είμαι παρών στην άνθιση της δικής μου σκέψης, την παρακολουθώ, την ακούω. Κτυπώ μια χορδή και ήδη η συμφωνία αντηχεί στα βάθη. Είναι λάθος να ειπωθεί ότι *σκέπτομαι*. Θα έπρεπε να πει κανείς ότι *υφίσταμαι σκέψη*».

Η απροσωποποίηση οικοδομεί πάνω στην ψευδαίσθηση ότι, εμπιστευόμενος το «id», μπορεί να κάνει κανείς ακόμη και τα χωρίς ομιλία αντικείμενα να μιλούν – όπως, για παράδειγμα, προσπάθησε να κάνει ο Τζόις στο δυσνόητο *Φίνεγκανς Γουέικ*, όπου οικοδόμησε μια γλώσσα που θεωρούνταν να είναι εκείνη του ανέμου και του νερού. Δεν είναι τα αντικείμενα που μιλούν, ωστόσο, είναι ο άνθρωπος που μεταχειρίζεται τον εαυτό του ως ένα αντικείμενο, μη εμπιστευόμενος πλέον τη συνείδησή του, αλλά μόνο τις συσχετίσεις του ασυνείδητου. Ο Γκόντφριντ Μπεν αναφέρεται στη θεωρία του Λεβί-Μπριλ ότι η λογική σκέψη είναι πολύ κατώτερη του προ-λογικού νου επειδή ο τελευταίος είναι «βαθύτερος και έρχεται από πιο μακριά». Συνεχίζει μιλώντας για ένα «αρχαϊκά εκτεινόμενο υπεραναιμικά αποφορτιζόμενο εγώ» ως το όργανο της ποίησης: «Κατέβα κάτω, ως εγώ, να ζευγαρωθείς με το Σύμπαν». Στη θέση της κοινωνικής κολεκτίβας, στην οποία δεν πιστεύει πλέον, ο παρακμιακός ποιητής επινοεί μια μυθική, αρχαϊκή, κοσμική κολεκτίβα, υποτιθέμενα την αληθινή πηγή όλης της ποίησης.

Η απανθρωποποίηση της τέχνης και της λογοτεχνίας μπορεί να εκδηλωθεί όχι μόνο στην εξαφάνιση ή παραμόρφωση του ανθρώπου, όχι μόνο στον εξευτελισμό του «εγώ», αλλά επίσης σε μια αντι-ανθρωπιστική στάση η οποία μερικές φορές λαμβάνει το χαρακτήρα της κτηνωδώς σκληρής κοινωνικής κριτικής. Ας μου επιτραπεί να παραθέσω ένα κτυπητό παράδειγμα, δηλαδή τον αμερικάνικο τύπο του θρίλερ. Δεν είναι εδώ το μέρος να συζητηθεί η λειτουργία του θρίλερ, το οποίο είναι σε μεγάλο βαθμό ένα υποκατάστατο για το ηρωικό έπος που δεν έχουμε πλέον, με τον επιτυχημένο «θετικό» του ήρωα να θριαμβεύει μέσα από κάθε λογής συναρπαστικές δοκιμασίες, με την υπερβολή της δράσης του και τη συνολική του απουσία ψυχολογικής ανάλυσης ενός οποιουδήποτε είδους. Το αναφέρω μόνο ως μια τυπική περίπτωση απανθρωποποίησης στη λογοτεχνία. Αφήνοντας κατά μέρος τον απωθητικό Σπιλέιν, θα αναφέρω τον πρωτότυπο Ντάσιελ Χάμετ, ο οποίος επινόησε ένα νέο τύπο θρίλερ. Στο τέλος του έργου του *Μαλτέζε Φάλ-*

κον, ένας κατά κανένα τρόπο εξιδανικευμένος ιδιωτικός ντετέκτιβ παραδίδει την ερωμένη του στη δικαιοσύνη και την ηλεκτρική καρέκλα. Της εξηγεί, με παγερή λογική, γιατί το κάνει αυτό: επειδή τα χρήματα, η επιτυχία και η δική του ζωή είναι πιο σημαντικά από οποιοδήποτε αίσθημα. Όταν εκείνη τον ρωτά: «Δεν με αγαπάς πια;», της απαντά: «Δεν ξέρω σε τι συνίσταται αυτό. Και το ξέρει άραγε κανείς; Αλλά και να σ' αγαπώ; Τι μ' αυτό; Ίσως τον επόμενο μήνα δεν θα το κάνω… Και τότε τι; Τότε θα πιστεύω ότι πιάστηκα κορόιδο. Και αν το έκανα και καθόμουν να με ξεπαστρέψουν, τότε θα ήμουν σίγουρος ότι πιάστηκα κορόιδο. Λοιπόν, αν σε παραδώσω θα λυπηθώ κατάκαρδα –θα έχω μερικές άθλιες νύχτες– αλλά αυτό θα περάσει».

Σε αυτό και άλλα μυθιστορήματα, ο Ντάσιελ Χάμετ απεικονίζει τον αμερικάνικο καπιταλισμό με ανελέητη πιστότητα, πραγματικά με περιφρόνηση και αηδία. Αλλά η στάση του –«έτσι είναι τα πράγματα»– παραδέχεται τον αντι-ουμανισμό ως ένα σημείο εκκίνησης και παρουσιάζει τη διαδικασία της απανθρωποποίησης γυμνά, χωρίς οποιαδήποτε φιλοσοφικά περιτυλίγματα. Υπάρχουν πολλά άλλα παραδείγματα, όχι μόνο ανάμεσα στα θρίλερ αλλά και σε άλλα είδη της ύστερης αστικής λογοτεχνίας. Ο άνθρωπος δεν είναι τίποτα. Η επιτυχία είναι το παν.

Κατακερματισμός

Ο κατακερματισμός του ανθρώπου και του κόσμου του έχει βρει έκφραση ξανά και ξανά σε έργα της περιόδου μας. Δεν απομένει καμιά ενότητα, καμιά ολότητα. Συζητώντας το αμερικάνικο δράμα των ημερών μας, ο Άρθουρ Μίλερ αναφέρεται να είχε έχει πει κάτι σαν το εξής: «Πιστεύω ότι εμείς στην Αμερική έχουμε φτάσει στο τέλος μιας ανάπτυξης επειδή επαναλαμβάνουμε τους εαυτούς μας χρόνο μετά το χρόνο και κανείς δεν φαίνεται να το παρατηρεί». Μίλησε για ένα «πεδίο οράματος που στενεύει», «ένα χαλαρωνόμενο κράτημα», «μια ανικανότητα να θέσουμε όλο τον κόσμο στη σκηνή και να τον κλονίσουμε ως τα θεμέλιά του, που ήταν πάντα ο σκοπός του μεγάλου δράματος». «Αν και είμαστε τώρα ανίκανοι να διακρίνουμε ανάμεσα σε ένα μεγάλο θέμα και ένα μικρό, μια ευρεία και μια στενή άποψη, παραμένουμε εντελώς στο έλεος των εμπλεκόμενων συγκινήσεων». Είναι μια ανικανότητα «να δούμε τα πράγματα στο κατάλληλο μέγεθός τους». Αυτό είναι ένα σημαντικό σύμπτωμα παρακμής. Είναι το αποτέλεσμα μιας στάσης η οποία δεν τολμά να αναγνωρίσει, στον αγώνα ανάμεσα σε ένα παλιό κόσμο και ένα νέο, στην αύξηση του σοσιαλισμού παρ' όλα τα πισωγυρίσματά του, το ένα σημαντικό πράγμα, το πράγμα που θα «κλονίσει τον κόσμο ως τα θεμέλιά του».

Αλλά το πρόβλημα του κατακερματισμού είναι μεγαλύτερο από αυτό. Συνδέεται στενά με την τρομερή μηχανοποίηση και εξειδίκευση του σύγχρονου κόσμου, με τη συντριπτική δύναμη των ανώνυμων μηχανών και με το γεγονός ότι οι περισσότεροι από μας απασχολούμαστε σε εργασίες που είναι μόνο ένα μικροσκοπικό μέρος μιας μεγαλύτερης διαδικασίας της οποίας το νόημα και τη λειτουργία δεν είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε. Ήδη οι ρομαντικοί είχαν αποκτήσει επίγνωση του κατακερματισμού της ζωής στον αστικό κόσμο· ο Χάινε είχε γράψει, «πολύ κατακερματισμένα είναι ο κόσμος και η ζωή». Αυτή η επίγνωση αυξήθηκε καθώς ο καπιταλισμός και τα προβλήματά του

μεγεθύνονταν, ώσπου όλος ο κόσμος φαινόταν να είναι ένα χάος θραυσμάτων, ανθρώπινων και υλικών, μοχλών και χεριών, τροχών και νεύρων, η ηλίθια καθημερινή ρουτίνα και η φευγαλέα αίσθηση. Η φαντασία, βομβαρδιζόμενη από μια μάζα ετερογενών λεπτομερειών, δεν ήταν πλέον ικανή να τις απορροφά ως οποιοδήποτε είδος όλου. Οι πρώτοι ποιητές της σύγχρονης μητρόπολης, ο Ένγκαρ Άλαν Πόε και ο Μποντλέρ, προσάρμοσαν τη φαντασία τους στην κατακερματισμένη πραγματικότητα που τους περιέβαλλε, συντρίβοντας τον κόσμο σε κομμάτια στα μυαλά τους για να τον συγκολλήσουν ξανά με αυθαίρετο πείσμα. Ο Μποντλέρ έγραφε: «Η φαντασία διαχωρίζει το όλο της δημιουργίας· σύμφωνα με νόμους που ξεπηδούν από τα ίδια τα βάθη της ψυχής, συλλέγει και συναρμολογεί τα μέρη και φτιάχνει ένα νέο κόσμο από αυτά». Παρά αυτή τη συνθετική μέθοδο, η ποίηση του Μποντλέρ παρέμενε ακόμη ένας φαινομενικός κλασικισμός. Η δομή της ήταν σταθερή, η φόρμα της ομοιογενής. Ο Ρεμπό ήταν ο πρώτος που κλόνισε την παραδοσιακή μορφή της ποίησης. «Μια θύελλα», έγραφε, «ανοίγει ρωγμές στους τοίχους, συντρίβει τα όρια των καταλυμάτων» Αποχωριζόμενη τη συνηθισμένη πραγματικότητα, η ποίηση οικοδόμησε ένα νέο κόσμο για τον εαυτό της. Στο «Μεθυσμένο καράβι» καταρράκτες εικόνων ακολουθούν η μια την άλλη, ένα ρεύμα χωρίς αρχή ή τέλος μεταφέρει τα πάντα στο διάβα του, όλες τις αποχρώσεις μιας κατεστραμμένης πραγματικότητας, εκτός οπτικού πεδίου, έξω από το νου.

Πού έτρεχες λεκιασμένη με ηλεκτρικά φεγγαράκια
Τρελή σανίδα συνοδευόμενη από μαύρους ιππόκαμπους
Όταν οι Ιούληδες έκαναν να γκρεμίζονται
Οι φλεγόμενοι κυανοί ουρανοί
Εγώ που έτρεμα νιώθοντας να γογγύζουν πενήντα λεύγες μακριά
Στον οργασμό τους οι ιπποπόταμοι και οι πυκνοί στρόβιλοι των ρευμάτων
Αιώνιος κλώστης γαλάζιων ακινησιών
Νοσταλγώ την Ευρώπη με τ' αρχαία της προχώματα
Είδα έναστρα αρχιπελάγη και νησιά,
Που οι παραληρηματικοί ουρανοί τους είναι ανοικτοί στον ταξιδευτή:
Είναι τούτες τις νύχτες τις απύθμενες που κοιμάσαι και εξορίζεσαι
Εκατομμύρια χρυσά πουλιά, ω μελλοντική δύναμη;

Τέτοια ποίηση δεν είχε ποτέ γραφεί πριν. Ακόμη και το φοβερό *Ταξίδι* του Μποντλέρ, όταν συγκρίνεται με ένα τέτοιο εξτρεμισμό, φαίνεται ορθόδοξο σαν ένα παραδοσιακό ποίημα στην παράδοση του Ρονσάρ ή του Ρακίνα. Η μέθοδος που επινοήθηκε από τον Ρεμπό, με την οποία τα μέρη ενός διαμελισμένου κόσμου, όμορφα και άσχημα, λαμπρά και χυδαία, μυθικά και πραγματικά, συμπιέζονται μαζί, σε ονειρικές ακολουθίες και με την τόλμη ενός επιστήμονα, για να δομήσουν μια νέα «ουσία», επαναστατικοποίησε αυτό που εννοούνταν πριν με την ποίηση. Η σύγχρονη ποίηση, με το μοντάζ της ετερογενών ξεφτιδιών, με το διανοητικό της ιρασιοναλισμό, ο οποίος επανεμφανίζεται διαρκώς, είτε στον ύστερο Ρίλκε ή τον Γκόντφριντ Μπεν, στον Έζρα Πάουντ,

τον Έλιοτ, τον Ελιάρ, τον Όντεν ή τον Αλμπέρτι, πηγάζει πλήρως από τον Ρεμπό. Θα ήταν ακαδημαϊκός σχολαστικισμός να συνεχίσουμε να θρηνούμε αυτό τον κλονισμό του παραδοσιακού ποιήματος, αυτή την εγκατάλειψη της μορφής, αυτή την εξαπόλυση της συσχετιστικής φαντασίας. Η ανάπτυξη ήταν αναμφισβήτητα το προϊόν της παρακμής, αλλά είναι εξίσου αληθινό να πούμε ότι έχει οδηγήσει σε ένα μεγάλο πλούτο νέων δυνατοτήτων και μέσων έκφρασης. Ο Μαγιακόφσκι, επίσης, ήταν ένας καταστροφέας των παλιών μορφών – και η ποιητική του μέθοδος αποδείχτηκε έξοχα κατάλληλη για να εκφράσει την πραγματικότητα της επανάστασης. Και ο Μπρεχτ επίσης, αν και με μεγαλύτερη μορφική μετριοπάθεια, εφάρμοσε τη μέθοδο της εποικοδομητικής φαντασίας – με τη διαφορά ότι η ποιητική διάνοια υπηρετούσε το λογικό, όχι το ανορθόλογο. Αυτό, ωστόσο, είναι ένα ζήτημα διανοητικής στάσης, όχι μορφής. Ο Μαγιακόφσκι και ο Μπρεχτ συνέδεσαν τα νέα μέσα έκφρασης με το θέμα της επανάστασης και του ταξικού αγώνα, και κάνοντάς το αυτό πήγαν πέρα από την έλλειψη νοήματος του κατακερματισμού.

Μυστικοποίηση

Η λογοτεχνία και οι τέχνες του ύστερου αστικού κόσμου τείνουν προς τη μυστικοποίηση. Η μυστικοποίηση σημαίνει να τυλίγεται η πραγματικότητα με μυστήριο.

Αυτή η τάση είναι πάνω απ' όλα το αποτέλεσμα της αλλοτρίωσης. Ο βιομηχανοποιημένος, *αντικειμενοποιημένος* ύστερος αστικός κόσμος έχει γίνει τόσο ξένος στους κατοίκους του, η κοινωνική πραγματικότητα φαίνεται τόσο προβληματική, η κοινοτοπία της έχει λάβει τέτοιες γιγαντιαίες αναλογίες, που οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες εξαναγκάζονται να πιαστούν από κάθε προφανές μέσο για να διαπεράσουν την άκαμπτη εξωτερική κρούστα των πραγμάτων. Τόσο η επιθυμία να απλοποιηθεί αυτή η ανυπόφορα περίπλοκη πραγματικότητα, να αναχθεί στα ουσιώδη της, όσο και η επιθυμία να παρουσιαστούν τα ανθρώπινα όντα ως συνδεόμενα με στοιχειώδεις ανθρώπινες σχέσεις μάλλον παρά με υλικές, οδηγούν *στο μύθο στην τέχνη*. Η χρήση των αρχαίων μύθων από τον κλασικισμό ήταν καθαρά τυπική. Ο ρομαντισμός, στην ανταρσία του ενάντια στην «πεζή» αστική κοινωνία, προσέφυγε στους μύθους ως ένα μέσο για να αναπαρασταθεί το «καθαρό πάθος» και κάθε τι που ήταν πληθωρικό, πρωτότυπο και εξωτικό. Ο κίνδυνος της μεθόδου –νόμιμης ως τέτοιας– ήταν ότι εξαρχής αντιπαρέθεσε έναν μη ιστορικό «ουσιώδη άνθρωπο» στον άνθρωπο όπως αναπτύσσεται μέσα στην κοινωνία· αντιπαρέθεσε το «αιώνιο» στο χρονικά προσδιορισμένο.

Η μυστικοποίηση και η κατασκευή μύθων στον ύστερο αστικό κόσμο προσφέρουν ένα δρόμο υπεκφυγής των κοινωνικών αντιφάσεων με μια εύλογα καθαρή συνείδηση. Οι κοινωνικές συνθήκες και τα πραγματικά φαινόμενα και οι συγκρούσεις μετατίθενται σε μια άχρονη μη πραγματικότητα, σε μια αιώνια, μυθική, αμετάλλακτη «πρωταρχική κατάσταση του είναι». Η ειδική φύση μιας ιστορικής στιγμής πλαστογραφείται σε μια γενική ιδέα του «είναι». Ο κοινωνικά καθορισμένος κόσμος παρουσιάζεται ως ένας κοσμικά ακαθόριστος κόσμος. Κατ' αυτό τον τρόπο ο «παρίας» όχι μόνο απεκδύεται το καθήκον να συμμετάσχει στις κοινωνικές διαδικασίες, αλλά επίσης υψώνεται πάνω από

τον κόσμο των «κοινών ανθρώπων» σε εκείνο των «ομοτίμων» του, από όπου μπορεί να κοιτά κάτω με σαρκαστική ανωτερότητα τις αδέξιες προσπάθειες των «δεσμευμένων» αδελφών του.

Στο αυθαίρετα στομφώδες βιβλίο του *Ο Παρίας*, ο Κόλιν Γουίλσον καλεί τον συνάδελφό του καλλιτέχνη να αρνηθεί να δεσμευθεί σε οτιδήποτε, να απελευθερωθεί από την «κατάρα» κάθε κοινωνικής υποχρέωσης και να αφιερώσει τον εαυτό του αποκλειστικά στη σωτηρία του δικού του υπαρξιακού «εγώ». Μια νέα «αντι-ουμανιστική εποχή» πρέπει να επέλθει, γιατί ο πολιτισμός μας έχει ήδη εναγκαλιστεί υπερβολικά τη μαρξιστική στάση. Το βιβλίο τελειώνει με ένα είδος προφητείας: «Το άτομο ξεκινά αυτή τη μακριά προσπάθεια ως ένας Παρίας, μπορεί να την τελειώσει ως ένας άγιος». Ο Γκίντερ Μπλέκερ, ένας πιο ευφυής συγγραφέας από τον Γουίλσον, θα επικροτούσε αναμφίβολα ένα τέτοιο συμπέρασμα ότι ανήκει στην «αληθινή μυθολογική συνείδηση». Στο βιβλίο του *Οι Νέες Πραγματικότητες* ο Μπλέκερ αποτιμά τους «ανώριμους», «δεσμευμένους» καλλιτέχνες που θέλουν να αλλάξουν τις κοινωνικές συνθήκες:

«Όσο ο άνθρωπος υποθέτει ότι τα κακά αυτής της γης έχουν τις αιτίες του στις ιδιαίτερες αποτυχίες ατομικών προσώπων και ατομικών θεσμών, παραμένει ακόμη στο διανοητικό στάδιο του παιδιού. Η στιγμή της ωριμότητας έρχεται όταν συνειδητοποιεί τη σύμφυτη ελαττωματικότητα του κόσμου, μια ελαττωματικότητα που μπορεί να μετριαστεί αλλά ποτέ να μετακινηθεί».

Ο Χέρμαν Μπροχ έχει πει ότι όλη η λογοτεχνία τείνει προς το μύθο. Αλλά τι είναι ο μύθος; Ο Μπροχ ποτέ δεν προσπαθεί να τον ορίσει.

«Ο μύθος είναι η αφέλεια της αρχής, είναι η γλώσσα των πρώτων λέξεων, των αρχικών συμβόλων, τα οποία κάθε εποχή πρέπει να ανακαλύψει εκ νέου για τον εαυτό της, είναι το ανορθόλογο, η άμεση κοσμοθεώρηση, το πρώτο αντίκρισμα του "για πρώτη φορά στους αιώνες", είναι το να γίνεται όλος ο κόσμος μια αδιαίρετη εικόνα».

Σήμερα έχει γίνει διεθνώς της μόδας να γράφουν μακροσκελή άρθρα στις εφημερίδες για τη «γλώσσα των πρώτων λέξεων» και να προσποιούνται ότι μια γρήγορη ματιά στον Χάιντεγκερ χρησιμεύει ως «το πρώτο αντίκρισμα του για πρώτη φορά στους αιώνες». Αυτές οι λεπτεπίλεπτα συγχυσμένες ανακοινώσεις έχουν μια διαρκώς επαναλαμβανόμενη επωδό: δηλαδή, ότι είναι το «είναι», όχι το «πράττειν», που έχει σημασία. «Τα γεγονότα έχουν χάσει το ενδιαφέρον τους για τον κόσμο», διακήρυξε η Γκέρτρουντ Στάιν σε μια διάλεξη. Το πράττειν είναι δυναμικό, το είναι είναι στατικό. Εκείνοι που προτιμούν το είναι αντί του πράττειν, το μύθο αντί της ευμετάβλητης κοινωνικής πραγματικότητας, το κάνουν –συχνά ασυνείδητα– από φόβο για την κοινωνική αναταραχή. «Επειδή τα πράγματα είναι όπως είναι, δεν θα μείνουν όπως είναι», έλεγε ο Μπρεχτ. Το «μυθικό είναι» το επικαλούνται ακριβώς για να αρνηθούν αυτή την αλήθεια.

Ο ρομαντισμός δημιούργησε μια λατρεία του «καθαρού πάθους». Οι κατασκευαστές μύθων νεορομαντικοί παραδέχονται μόνο το εντελώς ανορθόλογο ως το είναι του ανθρώπου – και κάνοντάς το αυτό δικαιολογούν, χωρίς πάντα να έχουν επίγνωση του σκοπού τους, την κυριαρχία του κοινωνικού ανορθόλογου. Το «είναι» του ανθρώπου, λέει ο Μπλέκερ, είναι σαν «μια τεράστια δόνηση, μια αρχαία οιμωγή, ένα στοιχειώδες

τραύλισμα στο οποίο η ανθρώπινη ουσία, κυριολεκτικά, κάνει τον εαυτό της να ακουστεί προτού λάβει σχήμα». Αυτό το τραύλισμα και η οιμωγή του σύγχρονου μυστικιστή – δεν έχει ειπωθεί και πριν, με αξιοθαύμαστη απλότητα;

«Ένας καιρός να γεννηθείς και ένας καιρός να πεθάνεις· ένας καιρός να φυτεύεις… να σκοτώνεις και να θεραπεύεις… να αποσυνθέτεις και να οικοδομείς… να κλαις και να γελάς… να θρηνείς και να χορεύεις… να διασκορπίζεις και να μαζεύεις λίθους… να αγκαλιάζεις και να αποφεύγεις να αγκαλιάσεις… να παίρνεις και να χάνεις… να κρατάς και να απορρίπτεις… να σκίζεις και να ράβεις… να σιωπάς και να μιλάς… να αγαπάς και να μισείς… πόλεμος και ειρήνη… για κάθε τι υπάρχει μια εποχή, και ένας καιρός για κάθε τι κάτω από τον ουρανό» (*Παλαιά Διαθήκη, Εκκλησιαστής*).

Ή στο βιβλίο του Ιώβ:

«Ο άνθρωπος που γεννιέται από γυναίκα έχει λίγες μέρες και γεμάτες ανησυχίες. Έρχεται όπως ένα λουλούδι και κόβεται: αναχωρεί επίσης σαν μια σκιά και δεν συνεχίζει… Γιατί υπάρχει ελπίδα για ένα δέντρο, αν κοπεί, ότι θα βλαστήσει ξανά, και ότι το τρυφερό κλαδί δεν θα εκλείψει. Και αν η ρίζα του παλιώσει μες τη γη και ο κορμός πεθάνει μες το χώμα, όμως με την οσμή του ύδατος θα βλαστήσει και θα πετάξει κλαδιά σαν νέο φυτό. Αλλά ο άνθρωπος πεθαίνει και ανεμοσκορπίζεται: ναι, ο άνθρωπος εκπνέει, και πού είναι;»

Αυτή είναι σαφής γλώσσα, είναι το σοβαρό τραγούδι της γέννησης και του θανάτου, του φόνου και της θεραπείας, της εύρεσης και της απώλειας: αυτό που μπορεί να ειπωθεί για το «είναι» του ανθρώπου λέγεται εδώ χωρίς προσποίηση.

Αλλά υπάρχει περισσότερο να ειπωθεί από αυτό για την πληρότητα της διαρκώς μεταβαλλόμενης πραγματικότητας. Ο άνθρωπος είναι περισσότερο από τον αιώνιο κύκλο της γέννησης και του θανάτου, της αναπαραγωγικής ανάγκης και της φθαρμένης γεροντικής ηλικίας: ο άνθρωπος είναι ένα ον που πλάθεται και ακόμη πλάθει τον εαυτό του, ατελές και ανολοκλήρωτο, που ποτέ δεν πρόκειται να ολοκληρωθεί, αλλά συνεχώς διαμορφώνει τον εαυτό του με το να διαμορφώνει τον κόσμο γύρω του. Υπάρχουν άφθονα μυθιστορήματα, θεατρικά έργα και φιλμ στα οποία η κοινωνική δραστηριότητα του ανθρώπου υπεραπλουστεύεται ώστε οι χαρακτήρες να είναι απλές μαριονέτες των κοινωνικών δυνάμεων, χωρίς εσωτερικές αντιφάσεις, άδειες από προσωπικά όνειρα και προσωπικές θλίψεις. Κάθε αντίρρηση σε αυτό τον τρόπο παρουσίασης των ανθρώπινων όντων σαν να ήταν *μόνο* κοινωνικά όντα είναι εντελώς δικαιολογημένη. Αλλά οι περισσότεροι από εκείνους που κηρύσσουν μια «επιστροφή στο μύθο» δεν ενδιαφέρονται για την πληρότητα της πραγματικότητας: απεναντίας, θα τους άρεσε να αδειάσουν την πραγματικότητα με έναν άλλο τρόπο. Θέλουν να διαχωρίσουν τον άνθρωπο από την κοινωνία και να τον ανάγουν σε ένα μοναχικό, απομονωμένο πλάσμα, ανίσχυρο απέναντι στη δύναμη του πεπρωμένου, ένα ον τέτοιο που δεν έχει υπάρξει ποτέ.

Η κατάδυση στον «ύπνο του κόσμου», στο αρχαϊκό, το αρχέγονο και το ανείπωτο, είναι κατά κανόνα μια φυγή στην ανευθυνότητα. Ταυτόχρονα, ωστόσο, η αντίδραση ενάντια στο νατουραλισμό και η έρευνα για νέες μορφές έκφρασης έδωσε γένεση στη μέθοδο του Κάφκα του *φαινομενικού* μετασχηματισμού της κοινωνικής πραγματικότη-

τας σε μύθο. Ο κόσμος οφείλει ένα τεράστιο χρέος ευγνωμοσύνης στον Μαξ Μπροντ γιατί έσωσε τα χειρόγραφα του Κάφκα· αλλά είναι επίσης γεγονός ότι πολλοί έχουν παραπλανηθεί από την παρερμηνεία των έργων του Κάφκα από τον Μπροντ. Ο Κάφκα δεν έγραψε για την αγωνία του ανθρώπου στον «κόσμο» ή στην «αρχή των πραγμάτων», αλλά σε μια συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση. Επινόησε μια εξαίσια μορφή φανταστικής σάτιρας –το όνειρο αναμειγμένο με την πραγματικότητα– για να παρουσιάσει την ανταρσία του μοναχικού ατόμου που αγωνίζεται ανέλπιδα ενάντια σε σκοτεινές δυνάμεις σε ένα ξένο κόσμο και λαχταρά κάποια μορφή κοινότητας, ακόμη και τη διφορούμενη κοινότητα του Πύργου. Ο Μπροντ ερμήνευσε αυτές τις εικόνες των κοινωνικών συνθηκών ως σύμβολα υποτιθέμενα «αιώνιων» καταστάσεων. Οικοδόμησε ένα μυστικιστικό όλο από μια διασκορπισμένη χούφτα μυστικών στοιχείων στο έργο του Κάφκα, και παρουσίασε τα νέα μέσα που χρησιμοποίησε ο Κάφκα για να περιγράψει τη ζωή στη μοναρχία των Αψβούργων –μια ζωή εξίσου πραγματική και φαντασματική– ως ένα είδος Καμπάλα, ένα μυστηριώδες κωδικοποιημένο χρονικό θρησκευτικής εμπειρίας και φώτισης. Ο έτσι παρερμηνευμένος Κάφκα έχει κάνει αρκετό κακό και έχει ενθαρρύνει πολλούς μυστικιστές.

Η μέθοδος του Μπρεχτ να παρουσιάζει τις κοινωνικές συγκρούσεις έχει πολλά κοινά με του Κάφκα. Αλλά αυτοί οι δυο μεγάλοι συγγραφείς είχαν πολύ διαφορετικές στάσεις. Η στάση του Κάφκα ήταν μια στάση αναποφασιστικότητας. Ήταν στο πλευρό των προσβλημένων και των τραυματισμένων και ενάντια στους κατόχους της εξουσίας. Αλλά δεν πίστευε στην ικανότητα του λαού τον οποίο υποστήριζε να αλλάξει τον κόσμο. Στη ράχη κάθε νέας ελπίδας στο μυαλό του υπήρχε ένας νέος φόβος, στη ράχη κάθε απάντησης ένα νέο ερώτημα. Ο Μπρεχτ είχε το θάρρος να απαντά. Οι μύθοι του ήταν διδακτικά κομμάτια. Η πεποίθησή του ότι ο κόσμος μπορεί να αλλάξει, ότι μπορεί να γίνει καλύτερος και πιο λογικός, ήταν ακλόνητη. Ασφαλώς και αυτός επίσης γνώριζε ότι κάθε απάντηση οδηγεί σε ένα νέο ερώτημα και ότι τίποτα στη γη δεν είναι οριστικό. Αλλά σε αντίθεση με τον Κάφκα δεν καταπιεζόταν αλλά ενθαρρυνόταν από αυτή τη γνώση. Ο Κάφκα, απελπισμένα μοναχικός, δεν πίστευε θεμελιωδώς στην πρόοδο, αλλά μόνο στη διαρκή επανεμφάνιση των ίδιων πραγμάτων. Ο Μπρεχτ πίστευε ότι νέα πράγματα πρέπει να προκύψουν ενάντια σε όλες τις δυσκολίες.

Τόσο ο Κάφκα όσο και ο Μπρεχτ απεικόνισαν την κοινωνική πραγματικότητα στις παραβολές τους. «Αλλοτρίωσαν» αυτή την πραγματικότητα και, ακριβώς όπως οι αρχαίοι μύθοι αναπαριστούσαν την ουσία του ιστορικού παρελθόντος, έτσι και τα έργα τους ήταν προσπάθειες να αποσταχθεί η ουσία του ιστορικού παρόντος. Αλλά αυτή δεν είναι η περίπτωση με τα έργα συγγραφέων στο φάσμα από τον Καμί ως τον Μπέκετ, που εξόρμησαν για να διαχωρίσουν τον άνθρωπο από την κοινωνία, να διαλύσουν την ταυτότητά του και να τον τυλίξουν με μυστήριο ως το φορέα του «αιώνιου είναι» και «άμορφων πρωταρχικών δυνάμεων». Κάθε άνθρωπος είναι περισσότερο από μια απλή μάσκα του κοινωνικού χαρακτήρα. Αλλά η τάση να μετατραπεί σε ένα ιερογλυφικό μέσα σε ένα παιγνίδι κοσμικών μυστηρίων, να εξαλειφθεί το κοινωνικό καθώς και το ατομικό πρόσωπό του σε μια μυστικιστική αρχαϊκή ομίχλη, οδηγεί στο τίποτα. Ένας άνθρω-

πος που δεν ανήκει σε οποιαδήποτε κοινωνία χάνει κάθε ταυτότητα, γίνεται ένα ερπετό που σέρνεται ανάμεσα στο τίποτα και το τίποτα. Έτσι η πραγματικότητα καθίσταται μη πραγματική και ο άνθρωπος απάνθρωπος.

Η φυγή από την κοινωνία

Η από-κοινωνικοποίηση της τέχνης και της λογοτεχνίας παράγει το διαρκώς επανεμφανιζόμενο μοτίβο της φυγής: το μοτίβο της εγκατάλειψης της κοινωνίας η οποία γίνεται αισθητή ως καταστροφική για να επιτευχθεί μια υποτιθέμενη κατάσταση «καθαρού» ή «γυμνού» είναι. Όταν η Γκέρτρουντ Στάιν επαναλαμβάνει «ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο» σαν ένα μονότονο μαγικό άσμα, η πρόθεση είναι ακριβώς αυτή: να μας πείσει να σταθούμε παράμερα από οποιαδήποτε μορφή κοινωνικής πραγματικότητας, να διαλύσουμε όλες τις συνδέσεις, να επικεντρώσουμε σε ένα μόνο αντικείμενο μαγικά μετασχηματισμένο σε ένα «πράγμα καθεαυτό». Ο Ερνστ Χέμινγουεϊ, ο επιτυχημένος οπαδός της Γκέρτρουντ Στάιν, αποκαλύπτει την τεχνική αυτής της φυγής από την πραγματικότητα ιδιαίτερα ξεκάθαρα στις 15 πρώιμες ιστορίες του με τίτλο *Στην Εποχή μας*. Σε μικρές παραγράφους μεταξύ των ιστοριών υποδεικνύονται τα καταστροφικά γεγονότα της εποχής μας – πόλεμος, φόνος, βασανιστήριο, αίμα, φόβος, βαρβαρότητα, όλα τα πράγματα που οι σύγχρονοι σκοταδιστές προσπαθούν να παραμερίσουν κάτω από την επικεφαλίδα της «έλλειψης νοήματος της ιστορίας»· οι ίδιες οι ιστορίες αποτελούνται από φαινομενικά ασήμαντα περιστατικά, κενά περιεχομένου, που λαμβάνουν χώρα πάνω και πέρα από ό,τι κινεί τον κόσμο· – και αυτό το «πάνω» και το «πέρα» θεωρείται ως η *αληθινή* ύπαρξη. Μια από τις ιστορίες, ποιητικά αξιομνημόνευτη, περιγράφει τον Νικ να στήνει την τέντα του μόνος τη νύχτα:

«Είχε φτιάξει το κατάλυμά του. Είχε τακτοποιηθεί. Τίποτα δεν μπορούσε να τον αγγίξει. Ήταν ένα πολύ καλό μέρος να καταλύσει κανείς. Ήταν εκεί, στο καλό μέρος. Ήταν στο σπίτι του εκεί όπου το είχε στήσει… Ήταν πολύ σκοτεινά έξω. Ήταν φωτεινότερα στη σκηνή».

Με μια έννοια αυτό είναι μια διαφορετική μορφή του «ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο». Αντανακλά επίσης τη φιλοσοφία του ανθρώπου που δραπετεύει από την κοινωνία. Κανένας άλλος δρόμος δεν αξίζει. Ο κόσμος είναι σκοτεινός. Σύρσου στην τέντα σου. Είναι φωτεινότερα εντός της.

Η στάση του Χέμινγουεϊ είναι τυπική μιας ευρέως διαδεδομένης λαχτάρας στον ύστερο αστικό κόσμο. Εκατομμύρια ανθρώπων, ιδιαίτερα νέων ανθρώπων, επιδιώκουν να δραπετεύσουν από μη ικανοποιητικές δουλειές, από καθημερινές ζωές τις οποίες αισθάνονται κενές, από μια ανία την οποία ανέλυσε προφητικά ο Μποντλέρ, από όλες τις κοινωνικές υποχρεώσεις και ιδεολογίες, μακριά, μακριά σε βρυχώμενες μοτοσικλέτες, μεθυσμένοι από μια ταχύτητα που καταναλώνει κάθε ιδέα και σκέψη, μακριά από τους ίδιους τους εαυτούς τους, σε μια Κυριακή ή γιορτή στην οποία συγκεντρώνεται κάπως όλο το νόημα της ζωής. Σαν να ωθούνται από μια επερχόμενη καταστροφή, σαν να αισθάνονται μια επικείμενη καταιγίδα, ολόκληρες γενιές στον καπιταλιστικό κόσμο

δραπετεύουν από τους εαυτούς τους, για να στήσουν, κάπου στη μέση του άγνωστου, ένα χαλαρό αντίσκηνο, όπου θα είναι λαμπρότερα μέσα παρά στο εξωτερικό σκοτάδι.

Αυτό που καθιστά τα προβλήματα της απο-κοινωνικοποίησης και απανθρωποποίησης των τεχνών ακόμη πιο οξυμένα είναι το γεγονός ότι οι βελτιούμενες τεχνικές της μηχανικής παραγωγής, οι οποίες ξεκίνησαν με τις φωτογραφίες και τους δίσκους, έχουν δημιουργήσει μια τεράστια βιομηχανία διασκέδασης που υπηρετεί τεράστιες μάζες καταναλωτών της τέχνης. Ο βαρβαρικός χαρακτήρας, το αντι-ουμανιστικό περιεχόμενο και ο κτηνώδης αισθησιασμός πολλών καλλιτεχνικών αντικειμένων που προορίζονται για μαζική κατανάλωση υπό τον καπιταλισμό είναι καλά γνωστός· το να αναλυθούν τέτοια προϊόντα και τα αποτελέσματά τους θα χρειαζόταν από μόνο του ένα βιβλίο. Θα ήθελα να διατυπώσω μόνο δυο σημεία. Πρώτο, συγγραφείς και καλλιτέχνες κάποιου κύρους συχνά προμηθεύουν τα μοντέλα τα οποία αργότερα απομιμούνται, σε πιο πρωτόγονη μορφή και φτηνότερη εκτέλεση, οι βιομηχανίες που παράγουν τέχνη – έτσι ώστε, σαν να λέμε, η υψηλή ραπτική του αντι-ουμανισμού επηρεάζει την παραγωγή μαζικής κλίμακας. Δεύτερο, μια τέχνη που αγνοεί αλαζονικά τις μάζες και δοξάζει το ότι είναι κατανοητή μόνο από λίγους εκλεκτούς ανοίγει τις πύλες για τα σκουπίδια που παράγει η βιομηχανία διασκέδασης. Σε αναλογία με την αυξανόμενη απομάκρυνση των καλλιτεχνών και των συγγραφέων από την κοινωνία, αυξάνονται και τα βαρβαρικά σκουπίδια που εκτοξεύονται πάνω στο κοινό. Η «νέα κτηνωδία» που υμνείται ως μια αξιοθαύμαστη ποιότητα της σύγχρονης τέχνης από ορισμένους εστέτ έχει στην πραγματικότητα μια ελεύθερη εμπορική οδό στον ύστερο αστικό κόσμο.

Ρεαλισμός

Το γνώρισμα που είναι κοινό σε όλους τους σημαντικούς καλλιτέχνες και συγγραφείς στον καπιταλιστικό κόσμο είναι η ανικανότητά τους να συμφιλιωθούν με την κοινωνική πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Όλα τα κοινωνικά συστήματα είχαν τους μεγάλους απολογητές τους στην τέχνη (πλάι-πλάι με τους αντάρτες και τους κατηγόρους): μόνο υπό τον καπιταλισμό *όλη* η τέχνη πάνω από ένα ορισμένο επίπεδο μετριότητας έχει σταθεί μια τέχνη διαμαρτυρίας, κριτικής, ανταρσίας. Η αλλοτρίωση του ανθρώπου από το περιβάλλον του και από τον εαυτό του έχει γίνει τόσο καταθλιπτική υπό τον καπιταλισμό, η ανθρώπινη προσωπικότητα που απελευθερώθηκε από τα δεσμά του μεσαιωνικού συστήματος των συντεχνιών και των καστών έχει τόσο βίαιη επίγνωση ότι εξαπατήθηκε και στερήθηκε την ελευθερία και την πληρότητα της ζωής που θα μπορούσε να είχε απολαύσει, ο μετασχηματισμός όλων των γήινων αγαθών σε εμπορεύματα της αγοράς, ο καθολικός ωφελιμισμός, η συνολική εμπορευματοποίηση του κόσμου, έχουν προκαλέσει μια τέτοια έντονη απέχθεια στον καθένα που διαθέτει μια φαντασία, ώστε οι ονειροπόλοι έχουν βρει τους εαυτούς τους να απορρίπτουν εμφατικά το νικηφόρο καπιταλιστικό σύστημα.

Η διαδικασία ξεκίνησε με τη ρομαντική ανταρσία και την επίθεση του Ζαν-Ζακ Ρουσώ στον αστικό πολιτισμό. Ο Χέγκελ μιλούσε για την «αυξανόμενη δύναμη της αλλοτρίωσης» και πρόσθετε: «Όταν η ενοποιητική δύναμη εξαφανίζεται από τις ζωές των ανθρώπων και όταν οι αντιφάσεις χάνουν το πλαίσιό τους και αποκτούν ανεξαρτη-

σία, τότε γεννιέται η ανάγκη για τη φιλοσοφία». Ο Σέλεϊ, στο *Η Υπεράσπιση της Ποίησης*, επιχειρηματολόγησε για την αναγκαιότητα της ποίησης από τις ίδιες προϋποθέσεις: «Η καλλιέργεια της ποίησης δεν είναι ποτέ περισσότερο επιθυμητή παρά σε περιόδους όταν, από μια υπερβολή της εγωιστικής και υπολογιστικής αρχής, η συσσώρευση των υλικών της εξωτερικής ζωής ξεπερνά την ποσότητα της ισχύος αφομοίωσής τους στους εσωτερικούς νόμους της ανθρώπινης φύσης». Το μοναχικό «εγώ» αντιτιθέμενο στην κοινοτοπία της αστικής ζωής έγινε ένα κεντρικό θέμα. Έτσι ο *Μάνφρεντ* του Βύρωνα:

Είπα με τους ανθρώπους, και με τις σκέψεις των ανθρώπων,
Δεν είχα παρά μικρή επαφή· αλλά αντίθετα
Η χαρά μου ήταν στην ερημιά – να ανασαίνω
Το δύσκολο αέρα των παγωμένων βουνοκορφών
Αυτό ήταν το παρελθόν μου, και να είμαι μόνος…
Απεχθανόμουν να αναμειγνύομαι
Με μια αγέλη, κι ας ήμουν αρχηγός – των λύκων
Το λιοντάρι είναι μόνο, και το ίδιο και εγώ…

Ή η *Λιμπούσα* του Φραντς Γκριλπάρτσερ:

Το εγωιστικό συμφέρον γίνεται ο βωμός σου
Η αγάπη του εαυτού έκφραση της φύσης σου…
Σε άγνωστες θάλασσες θα αρμενίσεις
Εξερευνώντας κάθε τι το χρήσιμο
Που έχει να προσφέρει ο κόσμος
Και θα καταβροχθίσεις και θα καταβροχθιστείς από το παν.

Ή ο Σταντάλ:

«Ο καθένας για τον εαυτό του σε αυτή την έρημο της φιλαυτίας που αποκαλείται ζωή. Οι άνθρωποι υψηλής κοινωνικής θέσης και χυδαίων ηδονών που κερδίζουν εκατό χιλιάδες φράγκα το χρόνο πριν από το άνοιγμά τους αυτού του βιβλίου [*Για την Αγάπη*] θα έπρεπε να το κλείσουν πάλι στα γρήγορα, ιδιαίτερα αν είναι τραπεζίτες, κατασκευαστές ή αξιοσέβαστοι βιομήχανοι, δηλαδή άνθρωποι με πρόδηλα θετικές ιδέες…»

Ή ο Χάινε:

Ω, ας δούμε πράξεις επιτέλους
Εγκλήματα αιματηρά και κολοσσιαία
Όχι πια αυτή την πλαδαρή αρετή
Και τη φερέγγυα ηθική.

Από αυτή τη ρομαντική ανταρσία του μοναχικού «εγώ», από ένα περίεργο μείγμα της αριστοκρατικής και της πληβειακής άρνησης των αστικών αξιών προέκυψε ο *κριτι-*

κός ρεαλισμός. Η ρομαντική διαμαρτυρία ενάντια στην αστική κοινωνία μετατράπηκε αυξανόμενα σε κριτική αυτής της κοινωνίας – χωρίς, ωστόσο, να χαθεί η φύση του διαμαρτυρόμενου «εγώ». Ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός δεν είναι κατά κανένα τρόπο αμοιβαία αποκλειόμενα αντίθετα· ο ρομαντισμός είναι μάλλον μια πρώιμη φάση του κριτικού ρεαλισμού. Η στάση δεν έχει αλλάξει θεμελιωδώς, μόνο η μέθοδος έχει γίνει διαφορετική, ψυχρότερη, πιο «αντικειμενική», πιο αποστασιοποιημένη.

Το πιο σημαντικό έργο του Βύρωνα, ο ημιτελής *Δον Ζουάν*, συνδυάζει μια ρομαντική διαμαρτυρία με ρεαλιστική κοινωνική κριτική. Δεν είναι πια το έργο ενός ποιητή που μιλά στον εαυτό του: ο πρωταγωνιστής έχει προμηθευτεί με έναν ανταγωνιστή, και παρουσιάζεται σε σύγκρουση με την κοινωνική πραγματικότητα. Το «εγώ» δεν είναι πλέον απεριόριστο. Ο κυνισμός μεγάλου στιλ κρατά τη ρομαντική υπερβολή υπό έλεγχο. Ο Δον Ζουάν είναι ακόμη ο παλιός ρομαντικός ήρωας στην τόλμη του, τη δίψα του για ζωή και την αντι-ηθική του· αλλά δεν πολεμά πλέον τον Θεό και τον Σατανά. Είναι, σε όλες τις περιπέτειές του, μια ζωντανή κριτική του κόσμου της προσποίησης, της υποκρισίας και της ποταπότητας γύρω του, μια ενσάρκωση της λαχτάρας για ειλικρινές, αμόλυντο πάθος.

Ο Μπαλζάκ και ο Σταντάλ ήταν ακόμη λιγότερο έτοιμοι από τον Βύρωνα για οποιαδήποτε μορφή συμφιλίωσης, είτε με το μετεπαναστατικό αστικό κόσμο είτε με το κράτος που ελεγχόταν από τους αριστοκράτες και τον κλήρο. Στα τελευταία μυθιστορήματά του, ο Μπαλζάκ έφτασε να αποδεχτεί τη νίκη της αστικής καπιταλιστικής κοινωνίας, αν και η απέχθειά του για τους τυπικούς εκπροσώπους της παρέμεινε αμείωτη. Ξανά και ξανά, άνθρωποι που αποσύρονται μέσα σε εγκατάλειψη από το «μεγάλο» κόσμο των εμμονικών με το έργο τους καλλιτεχνών –όπως ο Βενκεσλάους στην *Εξαδέλφη Μπέτι*, η οποία, στα οράματά της, «διάγει, σαν να λέμε, τη ζωή μιας πόρνης η οποία εγκαταλείπει τον εαυτό της στην υπερτροφική φαντασία»– δείχνονται ως ανταγωνιστές της αστικής τάξης. Ξανά και ξανά, η ρομαντική κριτική οδηγεί σε ρομαντική διαμαρτυρία, στη ρομαντική αντίθεση της ευγενούς εγκατάλειψης και της διεφθαρμένης επιτυχίας, της μεγαλοφυΐας και του αστού.

Το πιο τολμηρό και πιο συνεπές από τα μυθιστορήματα που διέρρηξαν τα όρια του ρομαντισμού ήταν ο *Λισιέν Λεβέν* του Σταντάλ. Στην κοινωνική του ενόραση και την αδυσώπητη κριτική του, αυτό το ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα ξεπερνά όλα τα έργα του Μπαλζάκ. Η αστική επανάσταση έχει εκπληρωθεί. Δεν υπάρχει επιστροφή στους Γιακωβίνους ή τον νεαρό Ναπολέοντα. Και εμπρός; Ο Λισιέν συμπαθεί τους ρεπουμπλικάνους και τους σαιν-σιμονιστές αλλά ο σκοπός τους του φαίνεται ανέλπιδος· και η αστική δημοκρατία ως το εποικοδόμημα του καπιταλισμού τον απωθεί περίπου με τον ίδιο τρόπο όπως έκανε με τον πνευματώδη συντηρητικό, τον Αλέξις ντε Τοκβίλ. «Στη Νέα Υόρκη το κάρο του κράτους έχει απλά πέσει στο ρείθρο στην αντίθετη μεριά του δρόμου, όχι στη δική μας. Η καθολική ψηφοφορία κυβερνά σαν ένας τύραννος, και ένας τύραννος μάλιστα με βρώμικα χέρια». Στον *Λισιέν Λεβέν* βρίσκει κανείς μια ανελέητη ωριμότητα στερημένη από ψευδαισθήσεις, μια αντιφατική κριτική που δεν είναι μόνο ηθική αλλά και αισθητική. Το μυθιστόρημα διακόπτεται με τη φυγή του Λισιέν από την «ψυχρότητα

της καρδιάς» του Παρισιού, πρώτα στη λίμνη της Γενεύης, όπου επισκέπτεται «τα μέρη που έκανε διάσημα η *Νέα Ελοΐζα*», μετά στην Ιταλία, όπου μια «ευγενής μελαγχολία» ανοίγει την ψυχή του στην τέχνη. Οι τελικές φράσεις είναι πολύ παράξενες:

«Η Μπολόνια και η Φλωρεντία τον είχαν ρίξει σε μια κατάσταση τρυφερότητας και ευαισθησίας για την παραμικρή λεπτομέρεια που θα του είχε προκαλέσει την πιο οξεία τύψη συνείδησης τρία χρόνια πριν. Στην πραγματικότητα, φτάνοντας το πόστο του στο Καπέλ, έπρεπε να νουθετεί τον εαυτό του για να υιοθετήσει, απέναντι στους ανθρώπους που επρόκειτο να δει, τον ενδεδειγμένο βαθμό ψυχρότητας».

Ένα αντι-ρομαντικό μυθιστόρημα και μια τέτοια αναστροφή στη ρομαντική ευαισθησία; Δεν γνωρίζουμε πού σκόπευε τελικά να οδηγήσει ο Σταντάλ τον Λισιέν του. Αλλά το απόσπασμα υποδηλώνει (για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Μαρξ) ότι η ρομαντική άποψη θα υπήρχε πάντα πλάι στην αστική άποψη ως μια «δικαιολογημένη αντίθεση».

Η έννοια του ρεαλισμού στην τέχνη είναι, δυστυχώς, ελαστική και αόριστη. Μερικές φορές ο ρεαλισμός ορίζεται ως μια στάση, ως η αναγνώριση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, μερικές ως ένα στιλ ή μια μέθοδος. Συχνά η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα δύο συγχέεται. Μερικές φορές ο όρος «ρεαλιστής» εφαρμόζεται στον Όμηρο, τον Φειδία, τον Σοφοκλή, τον Πολύκλειτο, τον Σαίξπηρ, τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Μίλτον και τον Ελ Γκρέκο· μετά πάλι διαφυλάσσεται για τη μέθοδο που εφαρμόζεται από ένα συγκεκριμένο είδος συγγραφέα ή ζωγράφου, από τον Φίλντινγκ και τον Σμόλετ ως τον Τολστόι και τον Γκόρκι και από τον Ζερικό και τον Κουρμπέ ως τον Μανέ και τον Σεζάν. Αν θεωρήσουμε την αναγνώριση μιας αντικειμενικά δοσμένης πραγματικότητας ως τη φύση του ρεαλισμού στην τέχνη, δεν πρέπει να ανάγουμε αυτή την πραγματικότητα σε έναν καθαρά εξωτερικό κόσμο που υπάρχει ανεξάρτητα από τη συνείδησή μας. Αυτό που υπάρχει ανεξάρτητα από τη συνείδησή μας είναι η *ύλη*. Αλλά η πραγματικότητα περιλαμβάνει όλη την τεράστια ποικιλία των αλληλεπιδράσεων στις οποίες ο άνθρωπος, με την ικανότητά του για εμπειρία και κατανόηση, μπορεί να εμπλακεί.. Ένας καλλιτέχνης που ζωγραφίζει ένα τοπίο υπακούει στους νόμους της φύσης που ανακαλύπτουν οι φυσικοί, οι χημικοί και οι βιολόγοι. Αλλά αυτό που απεικονίζει στην τέχνη δεν είναι η φύση ανεξάρτητα από τον εαυτό του. Δεν είναι απλά το βοηθητικό εργαλείο ενός αισθητηριακού οργάνου που αντιλαμβάνεται τον εξωτερικό κόσμο, είναι επίσης ένας άνθρωπος που ανήκει σε μια συγκεκριμένη εποχή, τάξη και έθνος, διαθέτει ένα ιδιαίτερο ταμπεραμέντο και χαρακτήρα, και όλα τα πράγματα παίζουν ένα ρόλο στο να καθοριστεί ο τρόπος με τον οποίο βλέπει, αισθάνεται και απεικονίζει το τοπίο. Όλα συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια πραγματικότητα πολύ ευρύτερη από τη δεδομένη συνάθροιση δέντρων, βράχων και σύννεφων, των πραγμάτων που μπορεί κανείς να δει και να ζυγίσει. Αυτή η πραγματικότητα καθορίζεται εν μέρει από την ατομική και κοινωνική άποψη του καλλιτέχνη. Το όλο της πραγματικότητας είναι το σύνολο όλων των σχέσεων ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, όχι μόνο περασμένων αλλά και μελλοντικών, όχι μόνο γεγονότων αλλά επίσης υποκειμενικών εμπειριών, ονείρων, προαισθημάτων, συγκινήσεων, φαντασιών. Ένα έργο τέχνης ενώνει την πραγματικότη-

τα με τη φαντασία. Οι μάγισσες στον Σαίξπηρ και τον Γκόγια είναι πιο πραγματικές από εξιδανικευμένους αγρότες και τεχνίτες σε πολλούς φωτογραφικούς πίνακες. Η μονότονη ρουτίνα της καθημερινής ζωής που ανυψώνεται σε μια φανταστική κορυφή από τον Γκόγκολ ή τον Κάφκα αποκαλύπτει πολλή περισσότερη πραγματικότητα από πολλές νατουραλιστικές περιγραφές. Ο Δον Κιχώτης και ο Σάντσο Πάντσα είναι πιο πραγματικοί, ως σήμερα, από δεκάδες τακτικούς, πεζούς χαρακτήρες σε μυθιστορήματα «αντλημένα από τη ζωή». Αν επιλέξουμε να ορίσουμε το ρεαλισμό όχι ως μια μέθοδο αλλά ως μια στάση –ως την αναπαράσταση της πραγματικότητας στην τέχνη– θα βρούμε ότι σχεδόν όλη η τέχνη (με την εξαίρεση της αφηρημένης τέχνης, του ταχισμού) είναι ρεαλιστική τέχνη.

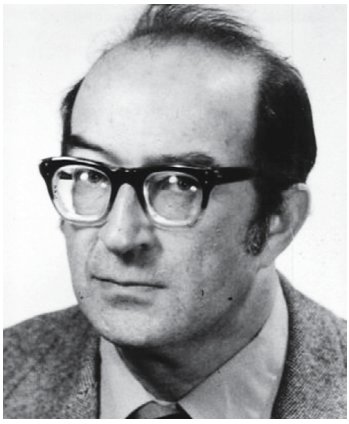
Φαίνεται πιο πρακτικά χρήσιμο, συνεπώς, να περιορίσουμε την έννοια του ρεαλισμού στην τέχνη σε μια ιδιαίτερη μέθοδο, φροντίζοντας –και θα πρέπει πάντα να το θυμόμαστε αυτό– να μη μετατρέψουμε τον ορισμό σε μια ποιοτική κρίση. Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα και το ρεαλιστικό θεατρικό έργο αντιστοιχούν σε μια συγκεκριμένη κοινωνική ανάπτυξη – σε μια όχι πλέον «κλειστή», ιεραρχικά διατεταγμένη κοινωνία, αλλά σε μια «ανοικτή», αστική κοινωνία. Καθώς αναπτύσσεται η επιστήμη, αποκτά ένα διαρκώς αυξανόμενο βαθμό τελειότητας. Αυτό δεν ισχύει με τις τέχνες. Τα περιεχόμενα πολλαπλασιάζονται και οι ορίζοντες ευρύνονται, αλλά ο Σταντάλ και ο Τολστόι δεν είναι πιο τέλειοι από τον Όμηρο, ο Ζερικό και ο Κονστάμπλ όχι πιο τέλειοι από τον Τζιότο και τον Ελ Γκρέκο. Ακόμη και μέσα στο έργο ενός μοναδικού καλλιτέχνη –όπως ο Ίψεν– το συνεπές ρεαλιστικό *Κουκλόσπιτο* δεν είναι πιο τέλειο από τον φαντασιώδη *Πέερ Γκιντ*. Παρόμοια, μέσα σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, τα αυστηρά ρεαλιστικά θεατρικά έργα της εποχής μας δεν είναι κατά κανένα τρόπο τελειότερα από τις δραματικές παραβολές του Μπρεχτ. Ο ρεαλισμός (με τη στενότερη έννοια) είναι απλά μια δυνατή μορφή έκφρασης, όχι η μια και μοναδική.

Υπάρχουν πολλές δυνατές απόψεις μέσα στο πλαίσιο του ίδιου του κριτικού ρεαλισμού («κριτικού» ως στάση, «ρεαλισμού» ως μέθοδο): από την αριστοκρατική περιφρόνηση με την οποία αντίκριζε την ανερχόμενη αστική τάξη ο Φίλντινγκ (ένα στοιχείο που δεν λείπει επίσης στον Βύρωνα, τον Σταντάλ ή τον Μπαλζάκ) ως μια καθολική καταδίκη της μετεπαναστατικής κοινωνίας (Σταντάλ, Φλομπέρ) και τις ρεφορμιστικές ελπίδες και τα σχήματα των Ντίκενς, Ίψεν και Τολστόι. Σε όλα αυτά υπάρχει μια κριτική στάση προς την κοινωνία όπως είναι, αλλά η προσέγγιση μπορεί να είναι περιφρονητική, σατιρική, ρεφορμιστική ή μηδενιστική. Ούτε κάθε προσωπική προσέγγιση δεσμεύεται υποχρεωτικά σε μια ιδιαίτερη μορφή έκφρασης. Για παράδειγμα, τα πρώιμα μυθιστορήματα του Τόμας Μαν (ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν ένας αρχι-συντηρητικός), ιδιαίτερα οι *Μπούντεμπρουκς*, είχαν γραφτεί σε ένα ρεαλιστικό στιλ πάνω στο πρότυπο του Τολστόι και του Μοντάνε, ενώ τα ύστερα μυθιστορήματα, γραμμένα όταν ο Μαν άρχισε να ενδιαφέρεται για νέες κοινωνικές ιδέες και για να ξεπεράσει την κληρονομιά του Σοπενχάουερ και του Νίτσε (ο υπέροχος *Δόκτωρ Φάουστ* και *Ο Άγιος Αμαρτωλός*) πάνε πολύ πέρα από τα όρια που συνήθως αποδίδονται στο ρεαλισμό. Ο ίδιος ο Τόμας Μαν, στον απολογισμό του του πώς γράφτηκε ο *Δόκτωρ Φάουστ*, υποδεικνύει τη συγγένειά

του με τα μυθιστορήματα του Τζέιμς Τζόις. Η χαρακτηριστική στάση των περισσότερων κριτικών ρεαλιστών είναι εκείνη μιας ατομικής, ρομαντικής διαμαρτυρίας ενάντια στην αστική κοινωνία, και αυτό το στοιχείο του ρομαντισμού ανιχνεύεται αλάθητα όχι μόνο στον Μπαλζάκ και τον Σταντάλ, αλλά επίσης στους Ντίκενς, Φλομπέρ, Τολστόι, Ντοστογιέφσκι, Ίψεν, Στρίντμπεργκ και Γκέρχαρτ Χάουπτμαν.

* Το παρόν είναι μέρος του Ε. Φίσερ, *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης*.

Στέφαν Μοράβσκι



Βιογραφικά στοιχεία
Γεννήθηκε: 20 Οκτώβρη 1921
Πέθανε: 2 Δεκέμβρη 2004
Ιδιότητες: μαρξιστής φιλόσοφος, λογοτεχνικός κριτικός και ιστορικός της αισθητικής, εκδότης, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Βαρσοβίας και στο Πανεπιστήμιο του Λοτζ, επισκέπτης καθηγητής σε διάφορα πανεπιστήμια στις ΗΠΑ και τη Δυτική Γερμανία, μέλος του Πολωνικού Ενωμένου Εργατικού Κόμματος στα 1948-68.

Αγγλική βιβλιογραφία

Βιβλία

Inquiries Into the Fundamentals of Aesthetics, MIT Press, 1974.
The Troubles with Postmodernism, Routledge, 1996
Karl Marx and Frederick Engels on Literature and Art (από κοινού με Macdonald Daly και Lee Baxandall), Critical, Cultural and Communications Press, Νότιχγαμ 2006 (1η έκδοση 1974)

Άρθρα

«Lenin as a Literary Theorist», *Science & Society*, τόμ. 29, No 1, 1965
«Art and Obscenity», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 26, No 2, 1967
«Mimesis – Lukacs' Universal Principle», Science & Society, τόμ. 32, No 1, 1968
«The Aesthetic Views of Marx and Engels», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 28, No 3, 1970
«Artistic Value», Journal of Aesthetic Education, τόμ. 5, No 1, 1971
«Three Functions of Art», στη συλλογή *Arts in Society: Search for Identity and Purpose*, ed. Edward Kamarck, 1971, σελ. 290-305
«Art, Censorship and Socialism», *Praxis*, τόμ. 1, No. 1, 1975
«Is the Modernist Worldview Alive Today?», *Canadian-American Slavic Studies*, τόμ. 1-2, No 1-2, 1987
«On the Avant-garde, Neo-avant-garde and the Case of Postmodernism», *Literary Studies in Poland*, 21, 1989
«On the Subject of and in Post-Modernism», *The British Journal of Aesthetics*, τόμ. 32, No 1, 1992
«On Various Faces of Postmodernist Philosophical Thinking», *Dialogue and Humanism*, τόμ. 3, No 4, 1993

Στέφαν Μοράβσκι

του Χρήστου Κεφαλή*

Ο Στέφαν Μοράβσκι, διακεκριμένος Πολωνός μαρξιστής φιλόσοφος και ιστορικός της αισθητικής, γεννήθηκε στην Κρακοβία το 1921. Σπούδασε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Βαρσοβίας, όπου πήρε το διδακτορικό του 1948, αγγλική λογοτεχνία και κουλτούρα στο Πανεπιστήμιο του Σέφιλντ (BA, 1947) και αγγλική φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Κρακοβίας.

Ο Μοράβσκι ήταν μέλος του Πολωνικού Σοσιαλιστικού Κόμματος στα 1944-48 και μέλος του Πολωνικού Εργατικού Κόμματος στα 1949-68. Εντάχθηκε στην αντίσταση ενάντια στους ναζί, παίρνοντας μέρος στην εξέγερση της Βαρσοβίας το 1944.

Ο Μοράβσκι άρχισε να διδάσκει σε λύκεια στην Κρακοβία στα 1947-52 και αργότερα διορίστηκε βοηθός καθηγητή στο Κρατικό Ινστιτούτο Τέχνης της Βαρσοβίας (1953-58). Στα 1954-68 εργαζόταν στο Πανεπιστήμιο της Βαρσοβίας ως βοηθός καθηγητής, αργότερα ως καθηγητής αισθητικής (1964-68), αντιπρύτανης (1960-62) και πρύτανης (1965-67) της έδρας της φιλοσοφίας και επικεφαλής της έδρας της αισθητικής (1962-68). Στη συνέχεια έδινε διαλέξεις ως επισκέπτης καθηγητής στο εξωτερικό στις ΗΠΑ και στη Δυτική Γερμανία. Από το 1971 επέστρεψε στην Πολωνία και εργαζόταν ως ερευνητής καθηγητής στο Ινστιτούτο Τεχνών της Πολωνικής Ακαδημίας Επιστημών στη Βαρσοβία, όπου από το 1979 εξέδιδε το ετήσιο περιοδικό *Πολωνικές Καλλιτεχνικές Σπουδές* στα αγγλικά και τα γαλλικά. Στη δεκαετία του 1980 ο Μοράβσκι έκανε παραδόσεις στο Πανεπιστήμιο του Λοτζ και στο τέλος της επέστρεψε στο Πανεπιστήμιο της Βαρσοβίας, όπου ήταν επικεφαλής του τμήματος φιλοσοφίας και κουλτούρας.

Στα 1960-64 ο Μοράβσκι είχε ιδρύσει και διεύθυνε το περιοδικό *Εστέτικα*, που μετονομάστηκε αργότερα σε *Στούντια Εστέτικα*. Ήταν ακόμη μέλος σε συντακτικές επιτροπές περιοδικών στην Πολωνία και τη Γιουγκοσλαβία. Το 1992 η Διεθνής Επιτροπή Αισθητικής τον εξέλεξε επίτιμο πρόεδρό της στο συνέδριό της στη Μαδρίτη.

Ο Μοράβσκι σε όλη τη σταδιοδρομία του ήταν ενεργός συμμέτοχος στην πολωνική και διεθνή επιστημονική και πολιτιστική ζωή. Δημοσίευσε πλήθος βιβλία και άρθρα σε λογοτεχνικά περιοδικά, τα οποία προέβαιναν σε ένα κριτικό σχολιασμό των πολιτιστικών και ευρύτερων γεγονότων της εποχής, ασκώντας επιρροή στις διανοητικές εξελίξεις.

Στα 1949-52 ήταν παντρεμένος με την Άννα Μοράβσκα, με την οποία απέκτησε μια κόρη, και αργότερα με την Ελένα Οποτσίνσκα. Ήταν μέλος της Πολωνικής και της Διεθνούς Ένωσης Σημειωτικής, της Πολωνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας και της Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας. Πέθανε το 2004.

Μεταξύ των πιο σημαντικών βιβλίων του περιλαμβάνονται τα: *Πώς να βλέπεις μια*

κινηματογραφική ταινία, 1955 (στα πολωνικά)· *Για την Ιστορία των Γερμανικών Θεωριών της Τέχνης από τον Χέρντερ ως τον Χάινε*, Επιστημονικοί Εκδότες, 1957 (στα πολωνικά)· *Μελέτες στην Ιστορία της Αισθητικής στο 18ο και 19ο Αιώνα*, Επιστημονικοί Εκδότες, 1957 (στα πολωνικά)· *Απόλυτο και Μορφή: μια Μελέτη για την Υπαρξιστική Αισθητική του Αντρέ Μαλρό*, Λογοτεχνικές Εκδόσεις, 1965 (στα πολωνικά)· *Για το Θέμα και τη Μέθοδο της Αισθητικής*, Εκδοτικό Βιβλίων και Γνώσης, 1973 (στα πολωνικά)· *Στην Καμπή. Από την Τέχνη στη Μετα-Τέχνη*, Λογοτεχνικές Εκδόσεις, 1985 (στα πολωνικά)· *Κύρια Ρεύματα στην Αισθητική του 20ού Αιώνα*, Πολιτιστικές Σπουδές, 1992, *Τα Προβλήματα με το Μεταμοντερνισμό*, Routledge, Λονδίνο 1996.

Στις εργασίες του αυτές και στα πολυάριθμα άρθρα του ο Μοράβσκι φώτισε από τη σκοπιά μιας ανοικτής, κριτικής μαρξιστικής προσέγγισης, ένα πλήθος ζητήματα της θεωρίας της λογοτεχνίας και της αισθητικής. Συζήτησε τις απόψεις κορυφαίων μαρξιστών για την τέχνη, μεταξύ άλλων των Μαρξ, Ένγκελς, Λένιν και Λούκατς, ανασκόπησε την εξέλιξη της τέχνης και των αντιλήψεων για την τέχνη σε προηγούμενα ιστορικά στάδια και συζήτησε σύγχρονες εξελίξεις και ρεύματα, όπως ο μεταμοντερνισμός στην τέχνη. Οι πολύτιμες και γεμάτες γνώσεις αναλύσεις φανερώνουν ενίοτε μια υποτίμηση των διαφορών ανάμεσα στα ρεαλιστικά-προοδευτικά και τα ποικίλα παρακμιακά, μεταμοντέρνα κ.ά. ρεύματα, παρά την κριτική αντιμετώπισή τους.

Ο ίδιος αναφέρθηκε αυτοβιογραφικά στην θεωρητική του στάση με τα εξής λόγια:

«Η φιλοσοφία της τέχνης, παραμένει το κύριο θέμα μου. Από το 1970, έχω μετακινηθεί σε αυτό που αποκαλώ αντι-αισθητική, που αντιστοιχεί στο αντι-καλλιτεχνικό κίνημα της εποχής μας. Το δεύτερο θέμα μου είναι η ιστορία των αισθητικών ιδεών από το 18ο αιώνα μέχρι τώρα. […] Είναι πάντα δύσκολο να απαντήσω πώς ξεκίνησα τη συγγραφική καριέρα μου. Ήταν σίγουρα μια τάση που υποστηρίχθηκε από κάποιες ικανότητες και από τις περιστάσεις. Προσπάθησα να γράψω ποίηση και μικρά διηγήματα. Ζωγράφισα λίγο, αλλά βρήκα τη σωστή έκφραση των δημιουργικών μου δυνάμεων σε φιλοσοφικούς προβληματισμούς πάνω στην τέχνη. Χωρίς αμφιβολία είμαι αγκυροβολημένος στον πολωνικό πολιτισμό… Επέστρεψα τον πλούτο της πολωνικής λογοτεχνίας, θέατρο, καλές τέχνες και μουσική. Γνωρίζω αρκετές ξένες γλώσσες και είμαι αρκετά καλά εξοικειωμένος με τα διεθνή επιτεύγματα στη φιλοσοφία και τις τέχνες, αλλά αφομοιώθηκαν από εμένα με αναφορά στο εθνικό μου υπόβαθρο. Σίγουρα σε αυτό δεν αποτελών εξαίρεση – συνήθως συμβαίνει ότι οι ξένες επιρροές διαμορφώνονται σε ένα εθνικό απόθεμα. Δεν θα μπορούσα να πω ότι κάποιος συγκεκριμένος συγγραφέας ήταν μοντέλο για μένα. [...] Ο προσανατολισμός μου είναι μαρξιστικός-κριτικός και προς τη μαρξιστική παράδοση. Από τότε που αποπέμφθηκα από το Πολωνικό Εργατικό Κόμμα… έχω γίνει εντελώς ανεξάρτητος λόγιος. Το κριτικό και διερευνητικό μου πνεύμα και η ανοιχτή σκέψη δεν μπορούσαν να συμβιβαστούν με κανένα από τα δόγματα που το κόμμα ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1950».

* Ο Χρήστος Κεφαλής είναι μέλος της ΣΕ της *Μαρξιστικής Σκέψης*.

Οι αισθητικές απόψεις των Μαρξ και Ένγκελς

του Στέφαν Μοράβσκι*

1. Μια αξιόλογη φιλολογία έχει περιστραφεί γύρω από την αισθητική σκέψη του Καρλ Μαρξ (1818-1883)· εκείνη του Φρίντριχ Ένγκελς (1820-1895) έχει λάβει λιγότερη προσοχή. Κάθε αξιολόγηση αρχίζει κατάλληλα με τα πραγματικά δοκίμια, τις επισημάνσεις και τις παρατηρήσεις τους σχετικά με τη λογοτεχνία και την τέχνη. Η αρχική συλλογή αυτού του υλικού δημοσιεύτηκε το 1933, στα ρωσικά *(Ob iskusstvje,* επιμ. A. Lunacharsky, M. Lifshitz, και F. P. Schiller [Μόσχα]). Μια επαυξημένη ρωσική έκδοση εμφανίστηκε το 1938· μια διευρυμένη παραπέρα συλλογή εκδόθηκε στα γερμανικά το 1948 (*Über Kunst und Literatur,* ed. M. Lifshitz [Βερολίνο]), και μια ακόμη μεγαλύτερη δίτομη συλλογή, επιμελημένη από τον Lifshitz, στη Μόσχα το 1957. Μια άλλη δίτομη έκδοση, που δημοσιεύθηκε στο Βερολίνο το 1967-68 επιμελημένη από τον M. Kliem, προσφέρει ορισμένα νέα υλικά χωρίς να αντικαθιστά την έκδοση του Lifshitz του 1948. Τα νεανικά ποιήματα, τα αφηγήματα και οι αισθητικές απόψεις του Μαρξ και του Ένγκελς στα τέλη της δεκαετίας του 1830 και στις αρχές της δεκαετίας του 1840 βρίσκονται στα *MEGA (Historischkritische Gesamtausgabe,* Φρανκφούρτη στο Μάιν, 1927-, I Abt., Bd. I). Τα υλικά από αυτή την περίοδο ερμηνεύονται πληρέστερα από τον A. Cornu (*Karl Marx et Friedrich Engels, la vie et leur oeuvres,* Παρίσι, 1954-62)· ο Cornu βασίζει το έργο του στη βιογραφία του Μαρξ από τον Φ. Μέρινγκ και του Ένγκελς από τον G. Mayer. Οι αναγνώσεις του Μαρξ στην αισθητική πριν από το 1840 είναι γνωστές μόνο από γράμματα. Τα πρότερα ερευνητικά σημειωματάριά του έχουν χαθεί, αλλά τα μεταγενέστερα υπάρχουν και ερευνήθηκαν ως το 1856 από τον M. Rubel («Les cahiers de lecture de Karl Marx», *International Review of Social History,* II, iii [1957], 392-418 and V, i [I960], 39-76).

Οι εκδόσεις του Lifshitz παρέχουν τη βασική πηγή για άλλες μεγάλες συλλογές, π.χ. από τον Jean Freville (Παρίσι 1937, αναθ. εκδ.. 1954), V. Gerratana (Μιλάνο, 1954), και ανώνυμα εκδομένους τόμους στα αγγλικά (Νέα Υόρκη, 1947) και ισπανικά (Αβάνα, 1965). Επιπλέον προς τα εισαγωγικά δοκίμια σε συλλογές, οι κύριες ερμηνείες των αισθητικών απόψεων των Μαρξ και Ένγκελς είναι: Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Σικάγο, 1967· Ger. ed., Στουτγάρδη, 1959). Για μια κριτική, βλέπε L. Baxandall, *Partisan Review,* Χειμώνας 1968, σελ. 152-56)· Georgij M. Fridlender, *K. Marx i F. Engels i woprosi litjeraturi* (Μόσχα, 1962)· Andrei N. Jezuitow, *Woprosi rjealizma w estjetike Marxa i Engelsa* (Μόσχα, 1963)· Georg Lukacs, *K. Marx und F. Engels als*

Literaturhistoriker (Βερολίνο, 1948) και *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Βερολίνο, 1954), σελ. 191-285· Pavel S. Trofimov, *Otsherki istorii marksistskoj estetiki* (Μόσχα, 1963), σελ. 5-108· Hans Koch, *Marxismus und Ästhetik* (Βερολίνο, 1962)· Henri Lefebvre, *Contribution à l'esthétique* (Παρίσι, 1953)· Adolfo Sanchez Vazquez, *Las ideas estéticas de Marx* (Πόλη του Μεξικό, 1965)· Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Νέα Υόρκη, 1938: ρωσική έκδοση, Μόσχα, 1933)· Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso* (Paris, 1933), σελ. 123-85· W. C. Hoffenschefer, *Iz istorii marksistskoj kritiki* (Μόσχα, 1967), κεφ. V και VI· Vera Machackova. *Der junge Engels und die Literatur* (Βερολίνο, 1961)· Franz P. Schiller, *Engels kak literaturnij kritik* (Μόσχα, 1933).

2. Ο Demetz με πολλούς άλλους Δυτικούς μελετητές έχει οριοθετήσει έντονα την αισθητική σκέψη του Ένγκελς από εκείνη του Μαρξ. Στον Μαρξ αποδίδεται ευρωπαϊκό γούστο – στον Ένγκελς, γερμανικό και επαρχιακό γούστο. Ο Μαρξ λέγεται ότι απείχε από την έννοια του ρεαλισμού, ενώ ο Ένγκελς την υποστήριζε. Στην πραγματικότητα, ακριβώς όπως τα οικογενειακά υπόβαθρά τους ήταν διαφορετικά, έτσι ήταν και οι ενθουσιασμοί της νιότης τους. Ο Ένγκελς, που προσελκύστηκε από τις ιδέες του κινήματος της Νέας Γερμανίας, επιδιδόταν στη λογοτεχνική κριτική. Ο Μαρξ, ο οποίος γνωρίστηκε νωρίς στην κλασική λογοτεχνική κληρονομιά, την απορρόφησε με ανυπομονησία, και ασχολήθηκε με τη φιλοσοφία και την αισθητική (στο Πανεπιστήμιο της Βόννης ήταν φοιτητής του A. W. Schlegel). Ωστόσο, τα πρώτα τους κείμενα δείχνουν συγκλίνουσες τάσεις πνευματικής ανάπτυξης· και με την έναρξη της δια βίου στενής συνεργασίας τους (Σεπτέμβρης 1844), οι αισθητικές τους απόψεις αλληλοδιείσδυσαν. Μπορεί κανείς να μιλήσει με πεποίθηση για τη σύγκλιση των μεγάλων αισθητικών ιδεών τους, μια ενότητα προσέγγισης, σημειώνοντας ότι οι ιδιοσυγκρασίες τους δεν ήταν πανομοιότυπες και ότι ο καθένας είχε ειδικά ενδιαφέροντα. Έτσι εξηγείται η ατομική τους έμφαση σε ορισμένα θέματα και προβλήματα. Ο Μαρξ ήταν πιο ενθουσιώδης για την αφηρημένη σκέψη και ο πιο συστηματικός. Ο Ένγκελς ήταν ο πιο ευαίσθητος και αυθόρμητος. Ο Μαρξ είχε πανεπιστημιακή εκπαίδευση. Ο λαμπρός Ένγκελς ήταν σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος. Το ιδανικό του Μαρξ, όπως το χαρακτηρίζει ο Cornu, ήταν ο Προμηθέας, και του Ένγκελς, ο Ζίγκφριντ του *Τραγουδιού των Νιμπελούνγκεν*. Αλλά η σύγκλιση των προσεγγίσεων τους είναι εμφανής, ειδικά στις δύο σημαντικές κριτικές –E. Sue *Τα μυστήρια του Παρισιού* (στην *Αγία Οικογένεια*, 1845) και το δράμα του Φ. Λασάλ *Φραντς φον Σίκινγκεν* (δείτε την αλληλογραφία του 1859 με τον συγγραφέα)– όπου οι απόψεις τους συμπίπτουν αν και δεν έγραφαν τις αναλύσεις τους σε άμεση διαβούλευση. Δυο φορές ο Μαρξ σχεδίαζε να γράψει συστηματικά για την αισθητική. Κατά το χειμώνα του 1841-42 συνεργάστηκε με τον Μπρούνο Μπάουερ σε μια κριτική της άποψης του Χέγκελ για την τέχνη και τη θρησκεία. Και η μαρτυρία δείχνει ότι προσπάθησε το 1857 να συμμορφωθεί με ένα αίτημα από τη *Νέα Αμερικανική Εγκυκλοπαίδεια* για ένα άρθρο σχετικά με την «Αισθητική» (για το σκοπό αυτό, φαίνεται, ανέτρεξε ξανά στα γραπτά του F.T. Vischer, την ιστορία της αρχαίας ελληνικής αισθητικής του E. Müller και άλλα

έργα). Κανένα εγχείρημα δεν ολοκληρώθηκε. Το ζήτημα του πώς πρέπει να οργανωθούν τα πολλά κείμενά τους για αισθητικά θέματα παραμένει ανοικτό. Μια απλά χρονολογική σειρά δεν θα ήταν από μόνη της ιδιαίτερα διαφωτιστική. Θα συζητήσω πρώτα αυτά τα προβλήματα: (α) κατά πόσον υπάρχουν δύο φάσεις, προ-μαρξική και μαρξική, στα γραπτά τους για την τέχνη και τη λογοτεχνία· και (β) τα πρότυπα της δομικής θεματικής συνοχής που βρίσκονται μεταξύ των διάσπαρτων ιδεών και σχολίων τους.

Το πρώτο από αυτά τα προβλήματα δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί, ασφαλώς, χωρίς να εμπλακεί το ζήτημα της μαρξικής φιλοσοφίας και της κοσμοθεωρίας στη γενική της ανάπτυξη. Στο *Pour Marx* (Παρίσι, 1966· αγγλική έκδοση 1969), ο Λουί Αλτουσέρ άνοιξε ξανά αυτή τη διαμάχη. Θεωρεί τη *Γερμανική Ιδεολογία* ως μια επιστημολογική τομή (ο όρος είναι του Bachelard)· σε αυτό το έργο του 1845 ο Αλτουσέρ εντοπίζει την εγκατάλειψη της διφορούμενης ιδέας του ανθρωπισμού υπέρ μιας επιστημονικής, δηλαδή μαρξιστικής προσέγγισης. Η έννοια ενός τέτοιου «σημείου τομής» φαίνεται, ωστόσο, αδύνατο να υποστηριχθεί. Η επάρκεια της μαρξικής κοσμοθεώρησης δεν έγκειται στο να είναι καθαρά επιστημονική – γιατί είναι κοινωνική επιστήμη και πραγματεύεται ένα διαφορετικό είδος γνώσης, και ως κοινωνική επιστήμη ορισμένα από τα προφανή στοιχεία της εμφανίζονται ήδη στα *Χειρόγραφα του 1844*. Έτσι, η επιβολή αυτής της οριοθέτησης στην αναπτυσσόμενη αισθητική σκέψη των Μαρξ και Ένγκελς θα αποδεικνυόταν εξίσου τεχνητή: μια σειρά από ανησυχίες που εκθέτουν σε πρώιμα γραπτά, όπως η καλλιτεχνική ελευθερία έναντι της αποξένωσης (το σχόλιο του Μαρξ στα 1842 για τη λογοκρισία), η γένεση της τέχνης στην εργασιακή διαδικασία (*Χειρόγραφα του 1844*), η τάση (ο Ένγκελς στο *Junges Deutschland*), επανεμφανίζονται στην πιο ώριμη φάση τους. Θα εξετάσουμε εδώ ολόκληρη την αισθητική σκέψη τους, ξεκινώντας από το 1842, όταν παρά τα συνεχιζόμενα ίχνη της σκέψης του Χέγκελ και του Φόιερμπαχ, οι δύο κλασικοί στοχαστές του μαρξισμού αναλαμβάνουν τη διαμόρφωση της διακριτικής τους κοσμοθεωρίας.

Αυτό μας φέρνει στο δεύτερο πρόβλημα: πώς να συστηματοποιήσουμε τα πολυάριθμα διάσπαρτα κείμενα για την τέχνη και τη λογοτεχνία. Πρέπει αρχικά να διακρίνουμε τα κείμενα που επεξεργάζονται ένα θέμα ρητά και συνεκτικά από τα αποσπάσματα που έχουν μια θέση αλλά μερικά αναπτυγμένη και συνεπώς κάπως ασαφή, και πρέπει να διακρίνουμε τα κείμενα από τα βιαστικά ή λιτά σχόλια που από μόνα τους δεν παρέχουν εύλογο θεμέλιο για μια θέση. Θα ονομάσω την πρώτη κατηγορία κυρίαρχα θέματα, τη δεύτερη παρατηρήσεις και την τρίτη επισημάνσεις. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι συζητήσεις για τη γένεση της αισθητικής αίσθησης, την αποξένωση του καλλιτέχνη, το ρεαλισμό, την τάση και τα ταξικά ισοδύναμα της τέχνης. Μεταξύ των θεμάτων που περιλαμβάνονται στη δεύτερη κατηγορία είναι η φύση των αισθητικών ιδιοτήτων και της αισθητικής εμπειρίας, τα καθολικά ανθρώπινα ισοδύναμα στα έργα τέχνης και οι διαρκείς αξίες της τέχνης, το κωμικό και το τραγικό, η μορφή και το στιλ. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν περιστασιακοί στοχασμοί για θέματα όπως η διάκριση μεταξύ επιστήμης και τέχνης, η σχέση της φιλοσοφίας με την καλλιτεχνική δημιουργία, η ιεραρχία των καλλιτεχνικών αξιών. Οι συζητήσεις για τον *Σίκινγκεν* και το μυθιστόρημα του Sue, τα πιο

τεκμηριωμένα κείμενα των Μαρξ και Ένγκελς για αισθητικά θέματα, αποτελούν πρωταρχική πηγή για τα κυρίαρχα θέματα, γύρω από τα οποία προσανατολίζονται οι γενικές μεθοδολογικές παραδοχές και διατυπώσεις και των δύο ανδρών. Το να αποκλείσουμε, από την άλλη, τις παρατηρήσεις και τις επισημάνσεις –που προέρχονται κυρίως από τον Μαρξ– από τον απολογισμό, θα οδηγούσε σε αδικαιολόγητο φτώχεμα του πεδίου και της πολυπλοκότητας του μαρξικού αισθητικού λόγου.

3. Η αντιλογία εξακολουθεί να περιβάλλει πολλά θέματα της μαρξικής αισθητικής σκέψης. Όμως, όσον αφορά τη φύση ορισμένων διατυπώσεων, όλα τα μέρη συμφωνούν περίπου, και πάνω απ' όλα στη θεμελιώδη μεθοδολογική διατύπωση ότι τα αισθητικά φαινόμενα πρέπει να θεωρηθούν ως πολιτιστική δραστηριότητα του ανθρώπου στην αργή του πορεία προς την αυτοπραγμάτωση στο πλαίσιο των κοινωνικο-ιστορικών διαδικασιών. Τα μη απομονωμένα φαινόμενα των τεχνών, τα οποία εξαρτώνται ποικιλότροπα από άλλες εκδηλώσεις του πολιτισμού, κοινωνικές, πολιτικές, ηθικές, θρησκευτικές και επιστημονικές, επηρεάζουν με τη σειρά τους αυτούς τους άλλους τομείς δραστηριότητας. Επιπλέον, το σύστημα των αμοιβαίων εξαρτήσεων και των πολύπλοκων συσχετισμών είναι σε κάθε περίπτωση διττό. Είναι συγχρονικό, συμβαίνει σε όλη τη δομή της κοινωνίας σε μια δεδομένη στιγμή, και διαχρονικό, εμφανίζεται ως μια πτυχή της ιστορικής διαδικασίας που επηρεάζεται από το παρελθόν και ασκεί πιθανή επιρροή στη μελλοντική φύση του πολιτισμού. Η συνεχής δυναμική ροή και αλλαγή στην αισθητική και τις τέχνες προέρχεται κυρίως από την άνοδο και την παρακμή των πάντα περίπλοκων ιδεολογικών θεωρήσεων που, σε τελική ανάλυση, εξαρτώνται από τις γενικές αντιφάσεις και την εξέλιξη της ταξικής κοινωνίας. Αλλά ο δυναμισμός προκύπτει επίσης από την αντίφαση μεταξύ των κρυσταλλωμένων ιδεολογικών θεωρήσεων και των αναδυόμενων στάσεων, που διαθέτουν μια αυστηρά συναισθηματική και βουλησιακή ενέργεια της στιγμής, την οποία μπορούμε να ονομάσουμε «ψυχο-κοινωνικού» και «μυθολογικού» χαρακτήρα. Θα πρέπει να τονιστεί παραπέρα ότι τα αισθητικά φαινόμενα διασχίζουν δύο ξεχωριστά πολιτιστικά πεδία ανάπτυξης τα οποία, αν και αλληλοδιεισδύουν, σε κάποιο βαθμό μεταδίδουν κανονικά την ασυμφωνία τους στα αισθητικά φαινόμενα επίσης. Αυτά τα συναφή αλλά συχνά ασυμβίβαστα πεδία ανάπτυξης είναι τα ιδιογενετικά (περιλαμβάνουν το ερέθισμα της παρελθούσας αισθητικής επίτευξης στο παρόν αισθητικό έργο) και τα αλλογενετικά (περιλαμβάνουν το ερέθισμα που δίδεται στο αισθητικό πεδίο από αυτό που είναι από άλλες απόψεις εξωτερικό του). Τα παραπάνω στοιχεία της μαρξικής θεώρησης, που παρουσιάζονται εδώ με μεγάλη συντομία, μπορούν να περιληφθούν στον όρο *ιστορικισμός*.

Οι Μαρξ και Ένγκελς διατύπωσαν τα ερωτήματα σχετικά με τη γένεση και τη λειτουργία της τέχνης (ή, γενικότερα, σχετικά με την αισθητική συνείδηση) στο πλαίσιο της ιστορίας. Η ανάπτυξη της τέχνης απέδωσε το κρυφό νόημά της αλληλένδετα με την εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού, τη μακρινή συνέπεια των ταξικών ανταγωνισμών, την ακατάπαυστη επιθυμία των ανθρώπων για χειραφέτηση από την τυραννία, την αδικία και την πείνα. Η ιστορική προσέγγιση τους οδήγησε να δώσουν έμφαση στην αποξέ-

νωση και τη χειραφέτηση, και έτσι να κάνουν μια ανάλυση του ανθρώπου-κατασκευαστή, του homo faber, ο οποίος σε ένα όχι μακρινό μέλλον μπορεί να αποκτήσει την ικανότητα να ανταλλάσσει συλλογικά τον εξαντλητικό του μόχθο και την καταπιεστική άγνοιά του για έναν τρόπο κοινωνικού είναι που θα μοιάζει περισσότερο με το παιχνίδι: δηλαδή όταν, ως homo aestheticus, θα μπορούσε ελεύθερα και δημιουργικά να επιτύχει το σύνολο των δυνάμει ικανοτήτων του. Ότι οι αισθητικές ιδέες και η καλλιτεχνική έκφραση αναπτύσσονται με σχετική αυτονομία μέσα στις λειτουργικές τους παραδόσεις αναγνωρίζεται από αυτό τον ιστορικισμό. Ταυτόχρονα, είναι μια μεθοδολογία που δεν μπορεί παρά να τονίσει τη σημασία ως στοιχεία της τέχνης εκείνου του ρεαλισμού και εκείνης της τάσης που ζευγαρώνουν και συσχετίζουν το έργο τέχνης με την ιστορική διαδικασία και τα ιδεολογικά κυρίαρχα χαρακτηριστικά της. Επιπλέον, αυτή η μεθοδολογία περιλαμβάνει τρεις σημαντικές ιστορικές έννοιες χωρίς τις οποίες η μαρξική προσέγγιση στην αισθητική θα ήταν ελλιπής και ακατανόητη. Αυτές είναι η έμφαση στην ανθρώπινη εργασία, που χαρακτηρίζει τα θεμέλια όλου του πολιτισμού· η επιμονή στις εποχές της κοινωνικής επανάστασης ως ουσιώδεις για την πρόοδο του είδους· τέλος, η άποψη ότι ο κομμουνισμός είναι, για τον άνθρωπο, ταυτόχρονα ιδεώδες που θέτει στον εαυτό του και το πραγματικό, ιστορικό κίνημα της προόδου του. Υπό το φως αυτών των απόψεων, οι εργασιακές διαδικασίες θεωρούνται ταυτόχρονα ως ο αρχικός τόπος της αισθητικής δραστηριότητας και ως μια δοσμένη μορφή από την οποία η αισθητική κουλτούρα δεν μπορεί ποτέ να αποσπαστεί πλήρως, οι δε τέχνες θεωρούνται αγωγός στάσεων προς τη ριζική κοινωνική αλλαγή, και, τέλος, η αμετακίνητη ιδέα της τέχνης ως νομοθέτη και απελευθερωτή της ανθρωπότητας θεωρείται τώρα ως άμεσα συνδεδεμένη με το κομμουνιστικό ιδεώδες και κίνημα.

Ας ενώσουμε αυτά τα λίγα επεξηγηματικά σχόλια στη βασική μεθοδολογική προοπτική των Μαρξ και Ένγκελς. Θεωρώντας την τέχνη μια συγκεκριμένη μορφή κοινωνικής συνείδησης, μπορεί κανείς να εννοεί σε αυτό τον τομέα μόνο ότι: (α) οι επιθυμίες, μερικές φορές αντιφατικές πεποιθήσεις, αντί για την πλήρως εξορθολογισμένη άποψη, πρέπει να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο· (β) η ατομικότητα του οράματος του καλλιτέχνη έχει ύψιστη σημασία, ωστόσο μπορεί να έχει αναπτυχθεί και να προσδιοριστεί από ένα κοινωνικό περιβάλλον· (γ) η συναλλαγή του καλλιτέχνη με την πραγματικότητα της φύσης –αν και διαμεσολαβείται, όπως πρέπει, μέσω του πολιτισμού– φέρει ένα ισχυρό αποτύπωμα αφέλειας και μια μοναδική φρεσκάδα: ο καλλιτέχνης επιδιώκει να πολιτιστικοποιήσει εκ νέου τη φύση και το πράττει στην επίτευξη της συναλλαγής του με την πραγματικότητα στο σύνολό της.

Περνώντας τώρα σε μια πιο προσεκτική ματιά στα κύρια αισθητικά ζητήματα που έθεσαν οι Μαρξ και Ένγκελς, δεν μπορούμε να αποτύχουμε να τονίσουμε ότι η παρουσίασή μας είναι μια προσπάθεια ανασυγκρότησης του αισθητικού σώματος των disjecta membra*. Θα επικεντρωθούμε στα κείμενά τους τα οποία, γενικά, είναι τα πιο αναφορικά για βασικά ερωτήματα και λύσεις στην ευρωπαϊκή αισθητική σκέψη ως σήμερα.

* Σκόρπιων αποσπασμάτων (φράση του Οράτιου).

Έχουμε συμπεράνει ότι γενικά η αισθητική σκέψη των Μαρξ και Ένγκελς είναι αναπόσπαστο μέρος της ευρύτερης κοσμοθεωρίας τους. Από αυτό το συμπέρασμα, ωστόσο, έχουν συναχθεί μερικές φορές δύο διαφορετικά και αμοιβαία ασύμβατα εξαγόμενα, που και τα δύο πρέπει να απορριφθούν. Το πρώτο –και είναι πολύ σύνηθες– λέει ότι η μαρξική προσέγγιση είναι εξωγενής σε κάθε ζήτημα της τέχνης, δηλαδή είναι μόνο γενική-φιλοσοφική ή κοινωνικοπολιτική. Το δεύτερο εξαγόμενο –βλ. Robert C. Tucker, *Philosophy and Myth in Karl Marx* (Λονδίνο, 1961)– αποκαλεί ολόκληρη την κομμουνιστική θεωρία «θεμελιωδώς αισθητική στο χαρακτήρα»: με άλλα λόγια, κάτι από μια σχεδόν-Σιλεριανή ανθρωπολογία με το ιδανικό της του *spielenden Menschen**.

4. Οι σκέψεις του Μαρξ για τη γένεση της αισθητικής αίσθησης δεν μπορούσαν, στην εποχή του, να βασίζονται σε εμπειρικά δεδομένα. Όπως και άλλοι, επινόησε έτσι ένα αυστηρά φιλοσοφικό επιχείρημα, κατευθύνοντάς το ενάντια στις θεϊστικές και νατουραλιστικές λύσεις σε αυτό το πρόβλημα. Χωρίς προσφυγή στο *je ne sais quoi*** του 17ου αιώνα, ή σε ένα φυσικά προικισμένο ένστικτο, ή σε μια θεϊκά προικισμένη ώθηση, ο Μαρξ εξήγησε την αισθητική αίσθηση ως αναδυόμενη κατά την ιστορική διαδικασία της ανθρώπινης εργασίας. Είναι έτσι για τον Μαρξ μια ειδικά ανθρώπινη ικανότητα που διακρίνεται από τις ορμές του ζωικού κόσμου. Ο *Homo faber* αναπτύσσει και εκλεπτύνει την αισθητική του αίσθηση ενώ διαμορφώνει τις εργασιακές δεξιότητες, κυριαρχώντας τον υλικό κόσμο στην πράξη και την ιδέα. Μια ενεργή καλλιτεχνική ικανότητα επιτυγχάνεται επομένως αρχικά: ο φυσικός κόσμος μεταβιβάζεται στην αρμονική χρήση του μέτρου (*Mass*) του ανθρώπου, ενώ ταυτόχρονα βρίσκεται μια διέξοδος για την ανθρώπινη ικανότητα παιχνιδιού. Ο *homo faber* βρίσκεται σε διαδικασία να γίνει *homo ludens****. Η αισθητική αίσθηση στη στοχαστική όψη είναι ένα παράγωγο της μεταγενέστερης ανάπτυξης, που αποκαλείται από τον Μαρξ «ορυκτολογική αίσθηση», εξαρτάται από τη σχετικά μη πρακτική απόσπαση. Έτσι, ο απολογισμός του Μαρξ για την αντικειμενική και υποκειμενική ιδιοποίηση (*Aneignung*) από τον πρωτόγονο άνθρωπο της πραγματικότητας στις ανάγκες του μπορεί να αναδιατυπωθεί, καθώς, μέσω μιας κοινωνικής πράξης που ξεδιπλώνει την αισθητική του (πιο συγκεκριμένα, καλλιτεχνική) αίσθηση, αυτός ο άνθρωπος επιβεβαιώνει τον εαυτό του (την «ανθρώπινη ουσία» του). Ορισμένα κείμενα που σχετίζονται με αυτό το κυρίαρχο θέμα παρουσιάζουν προβλήματα. Συζητώντας τα πολύτιμα μέταλλα στο *Μια Συμβολή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*, ο Μαρξ δηλώνει ότι τα χρώματά τους αποτελούν «αισθητικές ιδιότητες» που διεγείρουν την «πιο δημοφιλή μορφή αισθητικής αίσθησης». Είναι αλήθεια ότι ο Μαρξ το αποκαλεί αυτό ένα διαδεδομένο παρά ιστορικά στοιχειώδες φαινόμενο. Παρ' όλα αυτά, έχοντας δηλώσει κάποιες πρωταρχικές, αισθητηριακές φυσικές ιδιότητες, φαίνεται τουλάχιστον να χαρακτηρίζει την έννοια των δομικών καλλιτεχνικών ιδιοτήτων (*Mass*) που εξελί-

* Ανθρώπου που παίζει (γερμανικά στο κείμενο).

** Δεν ξέρω τι (γαλλικά στο κείμενο).

*** Άνθρωπος που παίζει (λατινικά στο κείμενο).

χθηκε ιστορικά από τον άνθρωπο στην εργασιακή του διαδικασία, ως το θεμέλιο της αισθητικής αίσθησης. Θα μπορούσε κάποιος να ερμηνεύσει εδώ δύο τύπους αισθητικών ιδιοτήτων, μη αποκλειόμενων μεταξύ τους, με την ευαισθησία του χρώματος να είναι μια έμφυτα δοσμένη και φυσική ικανότητα, ασκούμενη ωστόσο από μια εργασιακά συνιστάμενη ανθρωπότητα στον ελεύθερο χρόνο της; Αυτή η συμβιβαστική υπόθεση αποκλείεται από τα *Χειρόγραφα του 1844* και το *Κεφάλαιο*.

Μια γνώση αυτών των έργων δεν αφήνει καμία άλλη δυνατότητα από το να προσπαθήσουμε να ανακατασκευάσουμε την έννοια του Μαρξ για τα αναπτυξιακά στάδια της αισθητικής αίσθησης. Τα ακόλουθα φαίνεται να είναι μια ορθή αναπαράσταση της άποψης του Μαρξ: (α) αρχικά ο άνθρωπος διαμορφώνει καλλιτεχνικά την κατασκευή των αντικειμένων του, εκφράζοντας τη δύναμή του να κυριαρχήσει ανθρώπινα στον υλικό κόσμο, (β) αργότερα η δομή του αντικειμένου του (εγγενές μέτρο, αναλογία) μπορεί να γίνει ο βασικός σκοπός της καλλιτεχνικής διαδικασίας· σε αυτό το στάδιο, από το οποίο εκκινεί ένας κυρίαρχος λειτουργισμός, συνδέεται η εμφάνιση της μη πρακτικής αισθητικής σκέψης, και σχετικά αυτόνομης, (γ) η ανταπόκριση σε ορισμένες ιδιότητες –όπως το χρώμα, ο ήχος και το σχήμα– εμφανίζεται όταν η αισθητική αίσθηση έχει γίνει πολύ συνειδητή, καθορισμένη και σχετικά αυτόνομη. Είναι το τελικό βήμα της στοιχειώδους διαδικασίας στην οποία η τέχνη και τα υποκειμενικά της συστατικά ξεχωρίζουν από την εργασία της ανθρωπότητας. Στην κοσμοθεώρηση του Μαρξ, αυτή η διαδικασία συμβαίνει σε εκατομμύρια χρόνια, από τους πρώτους παλαιολιθικούς χρόνους έως τα τέλη της νεολιθικής εποχής. Δεν προσφέραμε παρά ένα σχήμα για τον καθορισμό των σχέσεων όπου οι αισθητικές ιδιότητες απέκτησαν διάφορα είδη σημασίας για τον άνθρωπο. Η ανακατασκευή μας αυτής της μαρξικής ιστορικής έννοιας υποστηρίζεται και διευκρινίζεται από τις παρατηρήσεις του Μαρξ για τη φύση της τέχνης και την αισθητική εμπειρία γενικότερα.

Στα *Χειρόγραφα του 1844* το μέτρο θεωρείται ότι είναι το αντικειμενικό θεμέλιο της ομορφιάς· τα *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* τονίζουν τη συμπαγή δομή της αρχαίας ελληνικής τέχνης (*geschlossene Gestalt, Form und gegebene Begrenzung*) στην περιγραφή του επιτεύγματός της. Η έννοια του μέτρου μέσα στη συνολική κοσμοθεωρία του Μαρξ έχει ερμηνευθεί ποικιλότροπα. Στο παρόν πλαίσιο, φαίνεται να δείχνει τόσο την αναπαραγωγή των δομών της φυσικής πραγματικότητας όσο και εκείνων των συγκεκριμένων ιδιοτήτων συμμετρίας, κανονικότητας, αναλογίας και αρμονίας που αποτελούν ένα συνεκτικό σύνολο που ανταγωνίζεται την πραγματικότητα. Το μέτρο υποδηλώνει σε κάθε περίπτωση την εσωτερική συμπαγή δομή του έργου τέχνης – ακόμα και όταν τονίζεται η αναπαραγωγή της δομής των πραγματικών αντικειμένων. Μια τέτοια έμφαση, ζωτικής σημασίας για τη φύση των αισθητικών ιδιοτήτων της πρωτόγονης τέχνης, βρίσκεται να επανεμφανίζεται, ειδικά στον τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών, σε ολόκληρη την ιστορία του πολιτισμού. Ωστόσο, ο Λούκατς, του οποίου η αντιμετώπιση της μίμησης στο *Η Ιδιοτυπία του Αισθητικού* (1964) παραμένει η καλύτερη και πιο εμπεριστατωμένη σε αυτό το μαρξικό θέμα, συζητώντας την αντίληψη του Μαρξ για το μέτρο υπερτονίζει τη μιμητική του πλευρά. Ο Λούκατς επιδιώκει και αποτυγχάνει να

δείξει ότι στη μαρξική έννοια όλη η τέχνη είναι μιμητική. Ομοίως, οι παρατηρήσεις του Μαρξ σχετικά με την ιδιαιτερότητα της αισθητικής εμπειρίας φαίνεται να έρχονται σε αντίθεση με την άποψη που παρουσίασε εν μέρει ο Λούκατς. Στα *Χειρόγραφα του 1844* ο Μαρξ σημειώνει ότι ένας έμπορος ως έμπορος δεν βλέπει καμία ομορφιά στα ορυκτά και, στη *Συμβολή*, σχολιάζει ότι ένα διαμάντι προσφέρει αισθητική ευχαρίστηση στο στήθος ενός κοριτσιού αλλά όχι στην ιδιότητα ενός εμπορεύματος. Στο τελευταίο απόσπασμα, αντιμετωπίζει το αισθητικά ευχάριστο αντικείμενο ως χρήσιμο (αξία χρήσης) σε αντίθεση με την ανταλλακτική αξία τέτοιων αντικειμένων που αντιμετωπίζονται ως εμπορεύματα. Είναι προφανές ότι για τον Μαρξ η αξία χρήσης του αισθητικού αντικειμένου, ωστόσο, δεν συμπίπτει με μια πρακτική ή εφαρμοσμένη λειτουργία (η χρήση ενός διαμαντιού από τον τροχιστή). Αυτός ο μη πρακτικός χαρακτήρας της αισθητικής εμπειρίας υπογραμμίζεται στις διάφορες περιγραφές του Μαρξ για την εργασία κάτω από μη καπιταλιστικές συνθήκες στο *Κεφάλαιο*, ή στα *Grundrisse* όπου λέει για τη μεσαιωνική χειροτεχνία: «Αυτό το έργο είναι ακόμη μισό καλλιτεχνικό, περιέχει ακόμα το σκοπό στον εαυτό του (Selbstzweck)».

Από αυτή την άποψη είναι σημαντικό ότι ο Μαρξ θεωρεί ότι η αισθητική εμπειρία διαθέτει συνθετικό χαρακτήρα: ως ανάμιξη πνευματικών, συναισθηματικών και αισθητηριακών στοιχείων, είναι μη-θεωρητική. Έτσι, στην «Εισαγωγή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας» του Μαρξ, οι διανοητικές και θρησκευτικές ιδιοποιήσεις της πραγματικότητας διακρίνονται ρητά από την καλλιτεχνική. Και σε μια επιστολή που αναφέρεται στις κριτικές του Ά. Ρούγκε για τον Σαίξπηρ, ο Μαρξ περιγέλασε την πρόταση ότι η εκτίμηση του τελευταίου πρέπει να βασίζεται στο αν είχε ή όχι ένα «φιλοσοφικό σύστημα». Μια καλλιτεχνική κοσμοθεωρία σαφώς δεν πρέπει να συγχέεται με άλλους τρόπους γνώσης. Οι Μαρξ και Ένγκελς δεν αντιμετώπισαν ποτέ ρητά τη σχέση των ηθικών και αισθητικών αξιών, εκτός από την επίθεση εναντίον της ρηχής πιετιστικής ηθικής του μυθιστορήματος του E. Sue. Από την άλλη πλευρά, το ανθρωπολογικό ιδανικό του Μαρξ –η πλούσια αρμονική ατομικότητα που ενσωματώνει το σύνολο των ανθρώπινων δυνάμεων– επιτυγχάνεται με μια οργανική ενοποίηση αισθητικών και ηθικών αρχών. Το ότι αυτό συμβαίνει, ωστόσο, σε καμία περίπτωση δεν υπονομεύει το συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαστε καθώς εξετάζουμε τις παρατηρήσεις του Μαρξ για τη φύση της τέχνης και την αισθητική εμπειρία – δηλαδή, ότι θεωρούσε τόσο το υποκείμενο όσο και το αντικείμενο να αποτελούν ένα αισθητικό πεδίο ως κατά κάποιο τρόπο ολοκληρωμένες και αρμονικές δομές· τη στιγμή της εμπειρίας των καλλιτεχνικών αξιών, η κάθε μια επιδεικνύει μια σχετική αυτονομία σε σχέση με άλλες ανθρώπινες λειτουργίες και με το ευρύτερο σκηνικό· έτσι ώστε το υποκείμενο και το αντικείμενο μαζί να συνθέτουν στιγμιαία έναν «ανταγωνιστικό κόσμο» προς αυτόν στον οποίο ζούμε. Αυτή η αυτοτέλεια εντούτοις ενσωματώνει τις γνωστικές και ιδεολογικές λειτουργίες –η συγκεκριμένη ολοκλήρωση της τέχνης και η εμπειρία της τέχνης που εμπλουτίζει την ανθρώπινη ψυχή– επιδεικνύουν δεσμούς με τον κόσμο που δεν αποκόβονται ποτέ.

Οι παρατηρήσεις των Μαρξ και Ένγκελς σχετικά με τη μορφή υποστηρίζουν την ερμηνεία μας. Γι' αυτούς, η μορφή είναι το σύνολο των καλλιτεχνικών μέσων, ή η απαι-

τούμενη αρμονική οργάνωση των στοιχείων μέσα σε μια συνολική αισθητική δομή. Το ότι έγραψαν λίγα για τα προβλήματα της μορφής εξηγείται εν μέρει μόνο με την επιστολή του Ένγκελς προς τον Μέρινγκ (1893), στην οποία δήλωνε ότι είχαν «υποχρεωθεί» πρώτα να δώσουν την κύρια έμφαση στο περιεχόμενο. Η συζήτηση των Μαρξ και Ένγκελς για τον *Σίκινγκεν*, στην πραγματικότητα, δείχνει ότι έχουν δεσμευτεί για τις προτεραιότητες μιας περιεχομενικής αισθητικής – κάτι που, μπορούμε να τονίσουμε και πάλι, δεν έρχεται διόλου σε αντίθεση με την άποψή τους ότι το εκπληρωμένο έργο τέχνης είναι μια αυτοτελής δομή. Και για τους δύο άνδρες, το στιλ αποτελούνταν από την ατομική ποιότητα ενός έργου τέχνης. Αυτή την παρατήρηση δεν την ανέπτυξαν σχετικά με τη γενική συζήτηση για τη φύση της τέχνης. Δεν θα προσπαθήσουμε να κάνουμε αυτό το σύνδεσμο, η μαρτυρία όντας χρήσιμη μόνο για εικασίες.

Η εξέταση των θεμάτων που παρουσιάζονται παραπάνω οδηγεί στο ζήτημα της αποξένωσης του καλλιτέχνη και της τέχνης ως κυρίαρχο θέμα. Ο Μαρξ επικέντρωσε τις έρευνές του στην καπιταλιστική εποχή. Μερικά από τα σχόλιά του σχετικά με την κατάσταση του καλλιτέχνη στην προ-καπιταλιστική κοινωνία προσφέρουν, ωστόσο, λόγους να πιστεύουμε ότι σε αυτό τον τομέα όπως σε όλους τους άλλους, θεωρούσε την αποξένωση ως συστατική της ανθρώπινης δραστηριότητας καθ' όλη τη σύντομη ιστορία του πολιτισμού. Κατά την ανάβαση του είδους από την καθαρά ζωική ύπαρξη –αυτή τη διαδικασία μιας προοδευτικά κοινωνικοποιημένης ανθρωπότητας, η οποία ταυτόχρονα συνέβη μόνο μέσω της πιο καταστροφικής κοινωνικής καταπίεσης, εκμετάλλευσης και αγώνα– η καλλιτεχνική αποξένωση αποδείχθηκε ταυτόχρονα συνεισφέρουσα αιτία και σημαντική συνέπεια της θρησκευτικής ιδεολογίας, της εκκλησίας ως θεσμού, των διαφόρων πολιτικών σχηματισμών εξουσίας κ.λπ. Ωστόσο, η ένταση της αποξένωσης αυξάνεται ποιοτικά με την εμφάνιση της καπιταλιστικής αγοράς. Όταν η τέχνη γίνεται ένα εμπόρευμα που προορίζεται για έναν άγνωστο αγοραστή, η τιμολόγηση γίνεται μια ανταγωνιστική επιταγή που συχνά υποβαθμίζει το επίπεδο και την προσπάθεια δεξιοτεχνίας. Επιπλέον, η κοινότητα αξιών, ενδιαφερόντων και γούστου και γνώσης, η οποία κάποτε δέσμευε τον καλλιτέχνη και το κοινό καταρρέει στην κοινωνία της αυξανόμενης εξειδίκευσης και του αποπροσωποποιημένου υπολογισμού. Οι άνθρωποι που αποκλείονται περισσότερο από τις αξίες της τέχνης είναι η νέα εργατική τάξη των πόλεων, που δεν έχει ούτε τους μισθούς ούτε τον ελεύθερο χρόνο να αποκτήσει πρόσβαση. Ταυτόχρονα, η ατομικότητα εδώ κι εκεί κερδίζει νέες δυνατότητες και «ελευθερία», καθώς όλοι οι κοινοτικοί δεσμοί εκτός από τη χρηματική σύνδεση διαλύονται· παράγεται κάποια ανώτερη τέχνη, αλλά φέρει τα ίχνη της εποχής της και, επιπλέον, είναι το προνόμιο μιας ελίτ, ενώ για τους άλλους υπάρχουν μόνο φθηνά και ανόητα σκουπίδια και θέαμα.

Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι Μαρξ και Ένγκελς θα έπρεπε να ατενίζουν ευάρεσκα την ελληνική αρχαιότητα ως μια εποχή απαράμιλλης αισθητικής έκφρασης. Γι' αυτούς, όσον αφορά την αισθητική επίτευξη, η Αναγέννηση και ο Μεσαίωνας κόντυναν το παρόν. Η επόμενη περίοδος είχε δει το σταδιακό θρίαμβο της καπιταλιστικής οργάνωσης της παραγωγής, η οποία επηρέασε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας και, επομένως, και όλους τους τρόπους συνείδησης. Όχι μόνο οι εκμε-

ταλλευόμενοι αλλά και εκείνοι που επωφελούνται από την εκμετάλλευση στερούνται αισθητικής εκπλήρωσης από μια αποξένωση τριπλού χαρακτήρα: (α) Ο εργαζόμενος άνθρωπος, *homo faber*, χωρίζεται από το προϊόν του· η ιδιοκτησία του κεφαλαίου καθορίζει τη χρήση ή την ανταλλαγή του, (β) Ο ανταγωνισμός των ιδιοκτητών για κέρδος καθορίζει την ίδια τη διαδικασία παραγωγής: θέτοντας γι' αυτή μια ομοιομορφία, επανάληψη, ρυθμό κ.λπ., που καθιστά την εργασία μια ρουτίνα στην οποία τόσο ο ιδιοκτήτης όσο και ο εργάτης υποδουλώνονται· γι' αυτό το σύστημα απαιτείται το ανθρώπινο αυτόματο, ενώ η δημιουργική δραστηριότητα γίνεται δυσλειτουργική και ξένη, (γ) Η διοχέτευση του ανθρώπινου δυναμικού στην εξυπηρέτηση της ανάγκης του καπιταλιστικού κέρδους σε κάθε τομέα εμπειρίας προκαλεί την αποξένωση του ανθρώπου από την «ανθρώπινη φύση» του.

Με δεδομένο αυτό το κοινωνικό σύστημα, ο καλλιτέχνης, όπως και κάθε εργοστασιακό χέρι, έγινε «ελεύθερος» να προσφέρει ή να παρακρατά τις υπηρεσίες του που αποφέρουν εισόδημα όπως και όπου επέλεγε. Αλλά δεν μπορούσε να αποφύγει τις ευρύτερες ανάγκες που επιβάλλονται στην επιβίωση και την επίτευξη από το σύστημα. Η ικανότητά του θα μπορούσε να υποστεί εκμετάλλευση ελεύθερα, γιατί η τέχνη του έπρεπε με κάποιο τρόπο να πάει σε αυτή την αγορά που την ιδιοποιείται για να εξυπηρετήσει διάφορες ανάγκες, όλες τελικά διαμορφωμένες ή προκλημένες από την καπιταλιστική ανάπτυξη. Αν ο καλλιτέχνης σχεδίαζε να αγνοήσει τα προς το ζην και να ανατρέψει διαφορετικά τα οργανικά σχέδια του συστήματος πάνω στην τέχνη του, θα μπορούσε να επιβιώσει, αλλά όχι χωρίς η παραγωγή του να υποφέρει αποξένωση για άλλους, λιγότερο κοσμικούς, λόγους. Είχε εξαφανιστεί η εποχή που ο Μίλτον μπορούσε να ξεδιπλώσει την ποίησή του όπως μια αράχνη τον ιστό της. Πράγματι, πολλές μορφές τέχνης και ποίησης μαράζωσαν ή εξαφανίστηκαν καθώς οι προϋποθέσεις τους ανατράπηκαν. Ούτε η αστική τάξη ούτε το προλεταριάτο αποτελούσαν πλέον ένα κατάλληλο κοινό για την αναγνώριση και την υποδοχή του καλύτερου στη σύγχρονη τέχνη, ή ακόμη για την ανταπόκριση στην κλασική κληρονομιά. Πέρα από τις αποξενώσεις του ανθρώπινου δυναμικού σε αυτή την έρημη εποχή, ωστόσο, ο Μαρξ αναμένει μια εποχή χειραφέτησης, κομμουνισμού.

Σε ένα επίπεδο απαράμιλλης κυριαρχίας του κόσμου και της κοινωνίας, με την οικονομία της σπάνης (ακόμη και στην υψηλότερη μορφή) να έχει ξεπεραστεί, η ζωή θα αποκτήσει και πάλι μια αισθητική ουσία που μοιάζει με εκείνη των πρωτόγονων εποχών. Υψηλά παραγωγικός και πεπειραμένος, ο άνθρωπος θα έρθει στον εαυτό του ως *homo ludens*. Αν ο Μαρξ δεν ανέλαβε να προσφέρει μια λεπτομερή αντίληψη για το μέλλον, έθιξε ωστόσο τρία από τα στοιχεία του. Οι μεμονωμένες δημιουργικές ικανότητες θα αναπτυχθούν πλήρως: ο καθένας που είναι δυνητικά ένας Ραφαήλ θα γίνει τέτοιος. Η δουλειά θα αναλάμβανε έναν αισθητικό χαρακτήρα, εξελισσόμενη ως μια Selbstbetätigung*, ή ελεύθερο παιχνίδι, φυσικών και ψυχικών ικανοτήτων. Και οι δυνατότητες ή η προσαρμοστικότητα του ανθρώπου θα γίνονταν καθολικές: δεν θα υπήρχαν

* Αυτο-δραστηριότητα (γερμανικά στο κείμενο).

επαγγελματίες ζωγράφοι αλλά μόνο η ίδια η ζωγραφική μεταξύ των απεριόριστων δυνατών δραστηριοτήτων του καθενός. Το να διαχωριστεί οποιοδήποτε από τα τρία στοιχεία πρέπει να οδηγήσει σε σύγχυση. Ο Κώστας Αξελός στο *Marx, penseur de la technique* (Παρίσι, 1961) υιοθετεί μια μονόπλευρη έννοια του *Arbeit als freies Spiel*,* και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Μαρξ πίστευε ότι η τέχνη με την παραδοσιακή έννοια θα εξαφανιζόταν. Μπορεί κανείς να προτείνει ότι ο Μαρξ όντως ανέμενε και τα τρία μεγάλα αποτελέσματα που θα προέκυπταν από την οριστική χειραφέτηση του ανθρώπου και από τη συνοδευτική επαναξιολόγηση όλων των αξιών. Σε ποιο βαθμό ήταν η προσδοκία του ουτοπική; Μια ικανοποιητική απάντηση θα δοθεί μόνο από τη μελλοντική ιστορική εξέλιξη. Από την πλευρά τους, οι Μαρξ και Ένγκελς, από το 1844 έως το τέλος της ζωής τους, εστίαζαν συνεχώς την προσοχή τους στη φύση του καπιταλισμού. Υποστήριζαν ότι η απελευθέρωση της ανθρωπότητας βασιζόταν στο τέλος της ιστορικά αταβιστικής και καταπιεστικής διαίρεσης μεταξύ «ηλίθιων, ανίδεων μαζών» και «μοναχικών ιδιοφυιών». Η προλεταριακή επανάσταση θα εξασφάλιζε αυτή την πρόοδο. Και ο χειραφετημένος άνθρωπος θα εμφανιζόταν ως homo aestheticus.

Τα υπόλοιπα κυρίαρχα θέματα των Μαρξ και Ένγκελς έχουν σχέση με το πρόβλημα της αποξένωσης στο βαθμό που τα έργα τέχνης επιδεικνύουν μια ιδεολογική άποψη. Η εμπλοκή ενός καλλιτέχνη στην ταξική διαμάχη –είτε το γνωρίζει είτε δεν το γνωρίζει, είτε απεικονίζει κοινωνικούς ανταγωνισμούς είτε παρουσιάζει την άποψή του με τη μορφή τάσης– έχει μια διαφορετική σημασία: από τη μία πλευρά, αντιτίθεται στην αποξένωση· από την άλλη, αυτή εντυπώνεται πάνω του. Πουθενά οι Μαρξ και Ένγκελς δεν σκέφτονται για συγκεκριμένα έργα τέχνης για να εντοπίσουν την παρουσία της καλλιτεχνικής αποξένωσης που ορίζεται ως τέτοια (αν και η αποξένωση των καλλιτεχνών συζητείται με όρους εμπειριών που έχουν παρόμοια επίδραση, ας πούμε, σε λογίους ή δημοσιογράφους). Αν, παρενθετικά, μπορούμε να προεκτείνουμε, οι παρατηρήσεις τους για την επαναστατική τέχνη υποδηλώνουν ότι όπου η ιδεολογική εμπλοκή τονίζεται σε ένα έργο τέχνης, η δομική του αυτοτέλεια θα έχει σε κάποιο βαθμό παραμεληθεί. Αναμφισβήτητα, από την άλλη πλευρά, θεωρούν την ιδεολογική εμπλοκή ενός καλλιτέχνη ως κατάφωρη αποξένωση όταν υπηρετεί αντιδραστικές ταξικές δυνάμεις, αλλά το αντίθετο της αποξένωσης όταν υπερασπίζει την άποψη της προοδευτικής τάξης. Δεν χρησιμοποίησαν τον όρο ταξικό ισοδύναμο (εισήχθη από τον Πλεχάνοφ), αλλά πολλές νύξεις στα γραπτά τους σε καλλιτέχνες του παρελθόντος και του παρόντος δείχνουν ότι αξιολογούσαν όντως την άποψη ενός καλλιτέχνη με αναφορά σε αποδείξιμες ιδεολογικές αξίες της τάξης. Βρήκαν τέτοιες αξίες (ας τονίσουμε) όχι στην τάξη προέλευσης ενός καλλιτέχνη αλλά μάλλον στα προφανή δεδομένα των έργων του. Όσον αφορά τα ιδεολογικά ισοδύναμα που όρισαν: αυτά ήταν συνήθως κοινωνικά ευρείας σημασίας και συσχέτιζαν τον καλλιτέχνη (Δάντη, Σατομπριάν) με τη συνειδητή κοσμοθεώρηση μιας ολόκληρης ιστορικής τάξης. Μερικές φορές το ισοδύναμο οριζόταν πιο στενά σε συνδυασμό με μια συγκεκριμένη πολιτική προοπτική (Σέλεϊ, Χάινε, *Νέα Γερμανία*).

---

* Εργασία σαν ελεύθερο παιχνίδι (γερμανικά στο κείμενο).

Ο Μαρξ και ο Ένγκελς πήραν συχνά αυτή την πορεία όταν έγραφαν για τους συγχρόνους τους. Ήταν φυσικό ότι το έκαναν και ότι έπρεπε να κάνουν πολλή χρήση της διχοτομίας αστικής τάξης/προλεταριάτου για να αναπαραστήσουν τις κύριες ανταγωνιστικές θέσεις. Αλλά επειδή άλλες, μη κύριες τάξεις μπορεί ταυτόχρονα να επιτύχουν καλλιτεχνική αναπαράσταση, δεν περιορίστηκαν σε αυτή τη διατύπωση: έτσι αναφέρονται οι λογοτεχνικοί εκπρόσωποι των καταστηματαρχών που περιγράφονται στη *18η Μπριμέρ* του Μαρξ, ή οι ιδεολογικές εμπλοκές του Γκαίτε που ο Ένγκελς ανατέμνει με προσοχή. Η χρήση τους της ταξικής ανάλυσης είναι σαφώς ευαίσθητη, ευέλικτη και βασίζεται στο έργο τέχνης. Και δεν είναι πάντοτε το πρωταρχικό ζήτημα, ούτε πρέπει να εγείρεται με μονοσήμαντο τρόπο. Έτσι, το τραγικό είναι η κύρια κατηγορία τους όταν συζητούν τις αναπαραστάσεις τόσο μιας πρόωρης επανάστασης (η αλληλογραφία για τον *Σίκινγκεν*) όσο και ένα *αρχαίο καθεστώς* στο μυωπικό αγώνα του να επιβιώσει (στο «Προς την Κριτική της Χεγκελιανής Φιλοσοφίας του Δικαίου» του Μαρξ). Παρεμπιπτόντως, οι παρατηρήσεις τους για το τραγικό δεν ισχυρίζονται ότι παρέχουν την επάρκεια μιας θεωρίας. Η ανάλυση των ταξικών ισοδύναμων έχει τόσο τα θεμέλιά της όσο και τη δοκιμή της στην έννοιά τους του ρεαλισμού. Ο όρος δεν εμφανίζεται στον Μαρξ, του οποίου τα σχόλια για το μυθιστόρημα του Sue, το θεατρικό έργο του Λασάλ και τους μεγάλους μυθιστοριογράφους της Αγγλίας του 19ου αιώνα, ωστόσο, αποδεικνύουν ότι η ιδέα του συνέπιπτε με αυτό που ο Ένγκελς ανέπτυξε σε επιστολές προς τη Μίνα Κάουτσκι και τη Μάργκαρετ Χάρκνες. Ο ρεαλισμός είναι η καλλιτεχνική-γνωστική αξία ενός έργου τέχνης. Τα σχόλιά τους για τον Μπαλζάκ καταδεικνύουν ότι ο ορισμός του γνωστικού ισοδύναμου είναι ευρύτερος από αυτόν του ιδεολογικού (τον οποίο έχουμε δει να εντοπίζεται στην τάξη). Έτσι, ενώ η ρεαλιστική τάση ενός καλλιτέχνη θα εκδηλώσει τη στάση του απέναντι στη σύγχρονη ταξική διαμάχη, δεν αποκτάται απαραίτητα μια άμεση συσχέτιση των καλλιτεχνικών-γνωστικών αξιών και των κοινωνικοπολιτικών ή φιλοσοφικών απόψεων του καλλιτέχνη. Ο Μπαλζάκ ήταν ένας ανοικτός και αρκετά ειλικρινής βασιλόφρων. Παρ' όλα αυτά, ο κύκλος των μυθιστορημάτων του αποτελεί κατηγορητήριο κατά του δόγματος της βασιλείας.

Οι Μαρξ και Ένγκελς εξέταζαν το γνωστικό ισοδύναμο ενός έργου τέχνης για το εύρος και την έκταση της ιστορικής προοπτικής του. Από αυτή την άποψη, διερεύνησαν, όχι την έκφραση μιας αυστηρά δεδομένης ταξικής προοπτικής, αλλά μάλλον την ικανότητα έκφρασης των κυρίαρχων και τυπικών χαρακτηριστικών της κοινωνικά συγκρουόμενης πραγματικότητας σε μια δεδομένη περίοδο. Καθώς η ιστορική τυπικότητα συνεπάγεται φρεσκάδα χαρακτήρα και γεγονότος, η έννοια του ρεαλισμού απαιτεί ατομικότητα και συγκεκριμένο (βλ. τις παρατηρήσεις τους για τον Σαίξπηρ). Η έμφαση του Ένγκελς στην πιστότητα στη λεπτομέρεια δεν πρέπει, ωστόσο, να θεωρηθεί ως η ουσία της θέσης του. Εδώ είναι αναφορικό το σχετικό σχόλιο του Μαρξ (*Κεφάλαιο*, τόμ. III) για «πολλές παραλλαγές και διαβαθμίσεις» μέσω των οποίων μπορεί να ενσαρκωθεί η τυπικότητα. Ο ρεαλισμός ήταν ένα κυρίαρχο θέμα που αναπτύχθηκε ρητά ως τέτοιο. Αλλά ενώ συχνά και πολύ ατυχώς θεωρείται ως η θεμελιώδης και ουσιαστικά μοναδική αρχή της μαρξιστικής αισθητικής, τα κενά είναι εμφανή. Για παράδειγμα, οι Μαρξ

και Ένγκελς δεν δήλωσαν αν κατά την άποψή τους, βέλτιστα, οι τυπικοί χαρακτήρες πρέπει πάντα να τίθενται σε τυπικές συνθήκες και αν τέτοιες συνθήκες πρέπει πάντα να περιλαμβάνουν τυπικούς χαρακτήρες. Ούτε οι Μαρξ και Ένγκελς επιβεβαίωσαν αν σε κάθε περίπτωση η απεικόνιση των τυπικών μοτίβων της πραγματικότητας στον κοινωνικό δυναμισμό της θα έπρεπε να περιλαμβάνει τα κοινωνικά αναδυόμενα στοιχεία ή αν η απεικόνιση εκείνων των στοιχείων σε παρακμή μπορεί να είναι επαρκής. Αυτή η αμφισημία σχετικά με μια θετική απόδοση του κοινωνικού δυναμισμού είναι ένα ζήτημα του ρεαλισμού. Συνεπώς, διαφέρει από ένα άλλο κυρίαρχο θέμα, αυτό της τάσης, πάνω στο οποίο οι Μαρξ και Ένγκελς είναι ξεκάθαροι. Ο ρεαλισμός, όπως δήλωσε ο Ένγκελς στην επιστολή του προς τη Μίνα Κάουτσκι, σημαίνει μια απόδοση της υπονοούμενης διαλεκτικής της κοινωνικής πραγματικότητας, του ρεύματος ή της τάσης που είναι αυθόρμητη στην ιστορία. Με συνέπεια, οι Μαρξ και Ένγκελς διαφοροποίησαν αυτό που μπορεί να ονομαστεί λανθάνουσα, εγγενής γνώση της τάσης από τη ρητή και διδακτική τάση που διακρίνει τη *l'art engagée**. Στην πολεμική του με τον Γερμανό ποιητή Φράιλιγκραθ, όπου ο Μαρξ εξήγησε ότι το να είσαι ένας καλλιτέχνης υπεύθυνος για το επαναστατικό κόμμα δεν σημαίνει τίποτα άλλο από το να εκφράζεις την ιστορική παλίρροια, την αναδυόμενη σημασία του καταπιεσμένου προλεταριάτου, ο Μαρξ τόνισε την έμφυτη *Τάση* κάθε γνήσιας, αληθινής δημιουργίας. Ωστόσο, στο δοκίμιο του για την ποίηση του Γκεόργκ Βερτ, ο Ένγκελς προσφέρει επαίνους για μια έκδηλη τάση όπου ο καλλιτέχνης ως ιεραπόστολος αρπάζει το μέλλον από τη μήτρα του παρόντος και το κρατά μπροστά στο βλέμμα των αναγνωστών. Η πρώτη λειτουργία της *Τάσης*, μπορούμε να δούμε, συσχετίζεται με καλλιτεχνικές-γνωστικές αξίες και η δεύτερη με την ιδεολογική δέσμευση.

Οι παρατηρήσεις και των δύο ανδρών σχετικά με μια ιεραρχία καλλιτεχνικών αξιών, μαζί με την παρατήρηση του Μαρξ για τις διαρκείς αξίες της τέχνης, σχετίζονται στενά με ένα άλλο κυρίαρχο θέμα, το οποίο θα ονομαζόταν καταλληλότερα το παγκόσμιο ανθρώπινο ισοδύναμο της τέχνης. Ο Μαρξ έθιξε άμεσα αυτό το ζήτημα μόνο στην ανάλυση της ηρωίδας Fleur de Marie, στο μυθιστόρημα του Sue. Εκδηλώνει μια ζωτικότητα που ξεπερνά το αστικό της περιβάλλον· και ακόμη και ο συγγραφέας, στην κατά τα άλλα αδέξια, ηθικολογική καρικατούρα του των ανθρώπινων αξιών, αναγκάστηκε να αναγνωρίσει τη joie de vivre** της. Τα καθολικά ανθρώπινα ισοδύναμα είναι υπόρρητα σε όλη τη μαρξική σκέψη, ωστόσο: στην προοπτική της χειραφέτησης, και στην αξία που αποδίδεται στην πλούσια ατομικότητα, τη νικηφόρα θέληση, τον αυθορμητισμό του ενθουσιασμού και το πνευματικό πάθος, όπως αυτές οι ιδιότητες υποκινούνται και εκφράζονται, για παράδειγμα, από τον Αισχύλο και τον Σαίξπηρ. Το σημαντικό, κάπως ασαφές απόσπασμα του Μαρξ σχετικά με τη δόξα της ελληνικής τέχνης έχει σημασία εδώ. Μπορεί κυρίως να θεωρηθεί ως (α) μια υποδήλωση για τις τυπικές, αρμονικές ιδιότητες που έχουν επιτευχθεί στην τέχνη της αρχαιότητας (πβλε Max Raphael, παραπά-

* Δεσμευμένη τέχνη (γαλλικά στο κείμενο).

** Όρεξη για ζωή (γαλλικά στο κείμενο).

νω). Αυτή η ερμηνεία δεν πρέπει να εκτρέψει την προσοχή μας, ωστόσο, από δύο άλλα κρίσιμα κριτήρια για την αντοχή της τέχνης που βρίσκονται στο χωρίο. Αυτά είναι (β) η ικανότητά της να εκφράζει καλλιτεχνικά το όλο μιας κοινωνίας (εδώ διαμεσολαβημένα από μια μυθολογία, η οποία με τη σειρά της βασίζεται σε ένα συγκεκριμένο επίπεδο και είδος οικονομικής ωριμότητας), και (γ) η έκφρασή της των υψηλότερων ανθρώπινων αξιών, της συνολικής αυτοεπιβεβαίωσης του ανθρώπου (εδώ από έναν αφελή και νέο λαό, για τον οποίο η τέχνη παρέχει το πληρέστερο μέσο μιας τέτοιας έκφρασης). Το κριτήριο (β) αναφέρεται στο γνωστικό ισοδύναμο της τέχνης ενώ το (γ) αναφέρεται στο καθολικά ανθρώπινο ισοδύναμό της. Οι γνωστικές και οι καθολικές ανθρώπινες αξίες συνδυάζονται και αμφότερες ορίζουν το κριτήριο της (α) επάρκειας της μορφής στις αξίες που ενσαρκώνονται. Τέλος, υπάρχει το κριτήριο του (δ) προοδευτικού προσανατολισμού (με μια αυστηρή έννοια το ιδεολογικό ισοδύναμο). Αυτή η αξία δεν μπορεί να εμφανιστεί μόνη της, σύμφωνα με τους Μαρξ και Ένγκελς· ως καλλιτεχνική αξία πρέπει να έχει επαρκή μορφική έκφραση και είναι, επιπλέον, η (μεταμφιεσμένη) έκφραση των καθολικά ανθρώπινων αξιών.

Μια ιεραρχία ή προτεραιότητα των αξιών που περιγράφονται εδώ δεν διατυπώθηκε ποτέ ρητά από κανέναν από τους δυο. Έχουμε ήδη βρει, ωστόσο, στις αισθητικές ιδέες τους μια περιεχομενική αισθητική· και από τις περιεχομενικές αξίες –αν λάβουμε υπόψη τη μεγάλη δέσμευση του Μαρξ στο ελληνικό μοντέλο και το ιδανικό μιας μη αλλοτριωμένης ανθρωπότητας, τόσο στις πρωτόγονες κοινότητες όσο και στο κομμουνιστικό μέλλον μιας χειραφετημένης ανθρωπότητας– η προτεραιότητα ίσως πρέπει να αποδοθεί στις καθολικά ανθρώπινες αξίες της τέχνης. Δεν μπορούμε να διακινδυνεύσουμε περισσότερο από αυτή την πρόταση. Αλλά ας θυμηθούμε ότι μαζί με τα τέσσερα είδη αξίας που συζητήθηκαν παραπάνω και τα κυρίαρχα θέματα στα οποία αντιστοιχούν, η πρωτοτυπία του καλλιτεχνικού στιλ εκτιμούνταν ιδιαίτερα από τους δύο άνδρες. Πώς σχετίζεται αυτή η αξία με τις άλλες, πώς καταγράφεται η επίδρασή της στο σύνολο του αισθητικού πίνακα, δεν μπορούμε να το πούμε ξανά χωρίς να καταφύγουμε σε παρεμβολή. Η προσπάθειά μας για την ανακατασκευή των αισθητικών απόψεων των Μαρξ και Ένγκελς μπορεί να υποδείξει μόνο αυτό το κενό.

5. Η μελέτη των πηγών ή των κινήτρων για την αισθητική σκέψη των Μαρξ και Ένγκελς δεν ήταν μέχρι σήμερα διεξοδική. Η εξάρτηση των μελετητών από προκατειλημμένες ιδέες έχει οδηγήσει σε παρερμηνείες τριών ειδών. Μία προσέγγιση (π.χ. Lifshitz) παραμελεί σχεδόν πλήρως τις ιδιογενετικές, δηλαδή τις ενδο-αισθητικές, επιρροές. Μια δεύτερη (π.χ. Jezuitow) βλέπει στις αναπτυσσόμενες απόψεις για την τέχνη και των δύο ανδρών μια «οντογενετική» ανακεφαλαίωση της «φυλογενετικής» προόδου, στη γερμανική και ευρωπαϊκή αισθητική, μεταξύ του ύστερου Διαφωτισμού και του Χέγκελ. Μια άλλη ακόμη προσέγγιση (π.χ., Fridlender) παραλαμβάνει μηχανικά στην αισθητική το ρητό του Λένιν ότι η γερμανική κλασική φιλοσοφία, η αγγλική πολιτική οικονομία και ο γαλλικός ουτοπικός σοσιαλισμός ήταν οι κύριες πηγές του μαρξισμού. Καμία από αυτές τις διαδικασίες δεν ικανοποιεί. Δεν μπορούμε πλέον να αμφισβητήσουμε την κεντρι-

κότητα και την υψηλή σημασία των ιδιογενετικών ερεθισμάτων· αυτό επιβεβαιώθηκε εμπειρικά μετά από εμπεριστατωμένη έρευνα για την περίοδο από το Διαφωτισμό στον Σίλερ από τον φοιτητή μου Stanislav Pasura στη διδακτορική του διατριβή, «Marks a klasyczna estetyka niemiecka»* (Βαρσοβία, 1967). Οι παραλληλισμοί μεταξύ των αντιλήψεων του Μαρξ και εκείνων της γερμανικής αισθητικής από αυτήν την εποχή είναι εντυπωσιακοί. Στις επιστολές του Μαρξ του 1837 προς τον πατέρα του και τα αποσπάσματα ανάγνωσής του ως το 1842 (*MEGA*, σελ. 115-18) υπάρχουν ενδείξεις μιας ένθερμης μελέτης της φιλολογίας της αισθητικής και μιας γνώσης της που ξεπερνά κατά πολύ το αναμενόμενο από ένα σπουδαστή φιλοσοφίας της εποχής. Τα πρώτα γραπτά του Ένγκελς δεν μας αφήνουν αμφιβολία ότι καταβρόχθισε την αισθητική του κινήματος της Νέας Γερμανίας και, μέσω αυτού, των Λέσινγκ, Γκαίτε και Σίλερ. Υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν ότι ο Μαρξ επέστρεψε το 1851-52, το 1857 και το 1874 σε μια μελέτη της αισθητικής κληρονομιάς· και πρέπει να υπήρξαν άλλες εποχές.

Δεν θα παραθέσουμε τα μεμονωμένα έργα που είναι σίγουρα γνωστό ότι έχουν διαβάσει οι Μαρξ και Ένγκελς· μάλλον θέλουμε να εξετάσουμε την (προφανώς ζωτικής σημασίας) υποκίνηση που ασκήθηκε γενικότερα πάνω τους από την κυρίαρχη αισθητική σκέψη της εποχής τους. Αυτό συνεπάγεται, καταρχάς, τη γερμανική κλασική αισθητική – όχι μόνο ο Χέγκελ ως «αποκορύφωμά» της, όπως είπαν ορισμένοι, αλλά και υποκίνηση πολλών προκατόχων και με πολλούς τρόπους. Η γοητεία του ελληνικού πολιτισμού για τους Μαρξ και Ένγκελς προέρχεται από τον Winckelmann, και μια ολόκληρη παράδοση της γερμανικής φιλοσοφίας οδηγεί στην εμφάνιση του προβλήματος της αποξένωσης. Οι Winckelmann, Καντ, Σίλερ, και ελάσσονες συγγραφείς επίσης (π.χ., K. Heydenreich, M. Herz) αντιπαρέθεσαν το ιδανικό της πλούσιας, αρμονικής προσωπικότητας στην εξατομίκευση της σύγχρονης ζωής. Ότι η τέχνη πρέπει να διαδραματίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην επίτευξη της εσωτερικής ολοκλήρωσης του ανθρώπου και την πλήρη προσαρμογή στον κοινωνικό κόσμο ήταν μια ευρέως διαδεδομένη άποψη. Έχοντας μια συγκεκριμένη εσχατολογική σφραγίδα, αυτή η αισθητική ανθρωπολογία βρίσκεται ακόμη και στα πιο γενικά θεωρητικά κείμενα της εποχής: τα Γράμματα του Φίχτε στα 1794 («Über Geist und Buchstab in der Philosophie») ή το ανώνυμο δοκίμιο «Das älteste System-program des deutschen Idealismus» (1796, αποδιδόμενο από τον Cassirer στον Hölderlin, από τον Walzel στο F. Schlegel, από τους Allwohn και Zeltner στον Σέλινγκ και ακόμη και στον Χέγκελ – βλέπε A. Nivelle, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant,* 1955). Υπήρχαν επίσης αναρίθμητοι σχολιασμοί για την πρόοδο της καλλιτεχνικής αλλοτρίωσης παρατηρημένοι από τον G. Forster στο «Die Kunst und das Zeitalter» *(Thalia,* no. 9, 1789), από τον Φίχτε στο προαναφερθέν έργο, από τον A. W. Schlegel στα «Briefe Über Poesie, Silbenmass und Sprache» *(Hören,* 1795), τελικά από τον Χέγκελ (η έννοιά του της «*Zerfallen der Kunst***»). Αυτό το ρεύμα σκέψης –που θα μπορούσε να αποκληθεί ρουσωικό– βρίσκει τον σύγχρονο

* Ο Μαρξ και η γερμανική κλασική αισθητική (πολωνικά στο κείμενο).

** Παρακμής της τέχνης (γερμανικά στο κείμενο).

του Μαρξ, τον F. T. Vischer, να μιλά για το στείρο, αυταρχικό και γραφειοκρατικό μηχανισμό της καπιταλιστικής κοινωνίας, που καταστρέφει την ομορφιά και ιδιαίτερα υποβαθμίζει τις αυθεντικές απαιτήσεις των εργαζόμενων μαζών *(Ästhetik,* 1846-57, t. II, I, § 364, 375-76).

Ο συσχετισμός της γένεσης της αισθητικής αίσθησης και της τέχνης με την εργασιακή διαδικασία εμφανίζεται στο A. W. Schlegel (op. cit.)· αυτός υπέδειξε ένα πρωταρχικό και αρχέγονο ρόλο για το ρυθμό και τον εντόπισε στις φυσικές και κοινωνικές σχέσεις του ανθρώπου με τον κόσμο. Πρότεινε επίσης ότι ο καλλιτέχνης-ειδικός ήταν άγνωστος στην πρωτόγονη κοινωνία και η αυτονομία της τέχνης συνέβη αργότερα. Ο Μαρξ μάλλον επωφελήθηκε από τη σκέψη του Σίλερ και σε αυτό το θέμα. Ο Σίλερ είχε διαφοροποιήσει τις αισθήσεις των ζώων από εκείνες που ήταν αυστηρά ανθρώπινες· οι τελευταίες, όντας πιο αποσπασμένες από την πραγματικότητα, κατέστησαν δυνατή μια *freie Ideenfolge** και την εμφάνιση ενός *Spieltrieb*** που μεταδίδει στις πράξεις του ανθρώπου και στα προϊόντα του μια ιδιαιτερότητα της μορφής και του αποτελέσματος στο *ästhetischer Schein****. Όσον αφορά τη φύση της αισθητικής, η σκέψη του Μαρξ επιστρέφει στο freies *Spiel der Seelenkräfte***** του Καντ. Αλλά τη λύση σε αυτό το πρόβλημα στην υποκειμενική/αντικειμενική του πτυχή –δηλαδή, η θέση σχετικά με την αρμονία του αισθητικού αντικειμένου σε συσχέτιση με τον αυτοτελή και ακέραιο χαρακτήρα της αισθητικής εμπειρίας– ο Μαρξ την είχε έτοιμη στους Heydenreich, Herz και Σίλερ. Το ότι αυτή η σκέψη ήταν τότε διαδεδομένη είναι αρκετά προφανές – βλ. το *Abriss der Ästhetik* του K. Chr. F. Krause (1837). Και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα *Χειρόγραφα του 1844* χρησιμοποιούν έννοιες και ακόμη και φράσεις πανομοιότυπες με αυτές του Φόιερμπαχ στο *Η Ουσία του Χριστιανισμού* (1841). Η έμφαση των Μαρξ και Ένγκελς στην καλλιτεχνική αξία του «περιεχομένου» δείχνει την παράδοση της περιεχομενικής αισθητικής από τον Σίλερ μέσω του Χέγκελ στον νεαρό Vischer. και τη *Νέα Γερμανία* επίσης. Όπως οι εκπρόσωποι της τελευταίας ομάδας, απέρριπταν την πεποίθηση του Χέγκελ ότι η τέχνη ήταν σε μόνιμη παρακμή· και από αυτήν την ομάδα έμαθαν να σέβονται την τάση σε ένα έργο τέχνης. Συμφωνούσαν επίσης με την άποψη του Vischer (*Ästhetik*, τόμ. II, 2, § 484) ότι η ομορφιά κατέχει τη δική της τάση, που περιέχεται στο ίδιο το έργο τέχνης.

Το ερέθισμα της χεγκελιανής αισθητικής είναι ιδιαίτερα εμφανές στις αναφορές του Μαρξ στο κωμικό και το τραγικό, τους στοχασμούς για τη διαρκή δόξα της ελληνικής τέχνης και φυσικά στην έννοια του τυπικού, που είναι κεντρική στη θέση και των δύο ανδρών για το ρεαλισμό. Επομένως, η γερμανική κλασική αισθητική πρέπει να θεωρείται η κύρια επιρροή. Αλλά ας θυμηθούμε ότι τα ζητήματα της αλλοτρίωσης και της χειραφέτησης θα μπορούσαν επίσης να έχουν ανακαλυφθεί από τα γραπτά του Ρουσσώ

---

* Ελεύθερη ακολουθία ιδεών (γερμανικά στο κείμενο).

** Ενστίκτου παιχνιδιού (γερμανικά στο κείμενο).

***Αισθητική εμφάνιση (γερμανικά στο κείμενο).

****Ελεύθερο παιχνίδι των δυνάμεων της ψυχής (γερμανικά στο κείμενο).

και των ουτοπικών σοσιαλιστών. Ο Ντιντερό είχε επίσης δει τη γένεση της τέχνης στη διαδικασία της εργασίας· και η διαμάχη γύρω από το ρεαλισμό (που τροποποίησε βαθιά τη γερμανική έννοια του «*das Besondere im Allgemeinen*»*) προήλθε από τις ιδέες του Λέσινγκ και του Ντιντερό σχετικά με τους ήρωες που χαρακτηρίζουν μια κοινωνική κατάσταση, τους προλόγους των μυθιστορημάτων του Μπαλζάκ, τον αντίκτυπο του λογοτεχνικού και ζωγραφικού κινήματος των δεκαετιών του 1840 και του 1850 (G. Sand, Courbet, Champfleury, Άγγλοι μυθιστοριογράφοι του διαμετρήματος του Ντίκενς και του Θάκερι). Η επακόλουθη μάχη για τον Ζολά και το νατουραλιστικό μυθιστόρημα δίνει ένα υπόβαθρο στις επιστολές του Ένγκελς σχετικά με το ρεαλισμό – και η αναγνώρισή του για μια ρεαλιστική «αλήθεια της λεπτομέρειας» δεν μπορεί να αποσπαστεί από την εμφατική του ανησυχία για την τυπικότητα του χαρακτήρα και της κατάστασης, η οποία κατευθύνεται ενάντια στο νατουραλιστικό ρεύμα. Έτσι, η επιστολή του της 13ης Δεκέμβρη 1883, προς τη Λόρα Λαφάργκ, δηλώνει ότι η «επαναστατική διαλεκτική» του Μπαλζάκ του δίδαξε περισσότερα για την ιστορία της Γαλλίας στα 1815-48 από ό,τι είχαν κάνει οι επαγγελματίες ιστορικοί. Η υψηλού επιπέδου ερμηνεία της τέχνης, όσο πειραματική και ανεπαρκής και αν είναι, εμφανίζεται με τη Μαντάμ De Staël και τους Γάλλους *δογματικούς* (Guizot, Ballanche, de Barante). Σε αυτό τον απολογισμό των πηγών πρέπει τέλος να προσθέσουμε ότι ο Μαρξ, ένας απίστευτα πολυμαθής μελετητής, σίγουρα πήγε πίσω από τις ιστορικά άμεσες αισθητικές αρχές, όσα και αν έμαθε πράγματι από αυτούς τους συγγραφείς και στοχαστές. Οι αντιλήψεις του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Ντίρερ ήταν συστατικά της πνευματικής του κληρονομιάς.

Αυτό είναι το ιδιογενετικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη της μαρξικής αισθητικής. Έχουμε ήδη δείξει, ωστόσο, ότι η αισθητική σκέψη των Μαρξ και Ένγκελς δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από τη γενική κοσμοθεώρηση. Το μη αισθητικό πλαίσιο είναι πρωταρχικής σημασίας. Αν η χεγκελιανή αισθητική δεν άσκησε τη μοναδική ή την κύρια επιρροή στη μαρξική σκέψη σε αυτό τον τομέα (παρά τη βασική σημασία τέτοιων ιδεών όπως *versinnlichter Geist, Weltzustand, das Typische***), η χεγκελιανή φιλοσοφία διαμόρφωσε όντως έμμεσα το σώμα των κυρίαρχων θεμάτων, των παρατηρήσεων και των επισημάνσεων που συζητήσαμε. Όχι λιγότερο μπορούμε να παραμελήσουμε τη βαθιά επιρροή στην αισθητική τους ολόκληρου του μεγάλου φιλοσοφικού κινήματος που ωθεί στο προσκήνιο την ιστορική προοπτική, το οποίο εμφανίζεται στις αρχές του 18ου αιώνα και αναπτύσσεται μέσω των Μοντεσκιέ και Ρουσώ, των Winckelmann και Herder, των Γάλλων *δογματικών* και της ιστοριοσοφίας του Χέγκελ, στους Άγγλους οικονομολόγους και τους Γάλλους ιστορικούς. Η σύγχρονη ιδέα της προόδου, που περνά στον ουτοπισμό, είναι μια αναφορική και σημαντική μη αισθητική επίδραση. Έχοντας έρθει στο προσκήνιο στην ευρωπαϊκή σκέψη κατά τη διάρκεια της επαναστατικής δεκαετίας του 1770, αυτή η τάση της κοινωνικής και πολιτικής ιδεολογίας παρενέβαλε την επιθυμία της για δικαιοσύνη και σοφία της συλλογικής ζωής είτε πίσω σε ένα μακρινό παρελθόν είτε προς ένα

---

* Το ειδικό μέσα στο γενικό (γερμανικά στο κείμενο).

** Αισθητικός νους, παγκόσμια κατάσταση, τυπικό (γερμανικά στο κείμενο).

μακρινό μέλλον – και όσο περισσότερο το έκανε, τόσο πιο αφόρητο γινόταν το καπιταλιστικό σύστημα στους εκπροσώπους της. Τα *Χειρόγραφα του 1844* επαναλαμβάνουν αυτό τον αναστεναγμό για τους «ευγενείς άγριους» στην περιγραφή του αρχέγονου, μη αλλοτριωμένου ανθρώπου. Το όραμα της αρμονίας μεταξύ του ανθρώπου και της κοινωνίας στην αρχαία Ελλάδα –εδώ ο Μαρξ ακολούθησε τους Winckelmann, Hölderlin, Χέγκελ και άλλους– συμμερίζεται επίσης αυτή την τάση. Για τον Μαρξ, ωστόσο, η έννοια της καλύτερης ανθρώπινης κατάστασης ήταν προσανατολισμένη κυρίως προς το μέλλον, και εδώ αυτός και ο Ένγκελς ενώθηκαν με άλλους που διέκριναν μια αναμφισβήτητη ανθρώπινη πρόοδο: ο Κοντορσέ και ο Φίχτε· οι ουτοπικοί του 18ου αιώνα, όπως ο Morelly ή ο Don Deschamp· οι «βιομηχανικοί ουτοπικοί» Σεν Σιμόν και Όουεν.

Και τέλος, ο ρομαντισμός. Αν και δεν μπορεί κανείς να παραλείψει να παρατηρήσει τον αδιάκοπο φιλοσοφικό, ιδεολογικό και αισθητικό αγώνα τους ενάντια στη Ρομαντική Σχολή, εναντίον του Σέλινγκ και του Solger, αν και στο πλαίσιο της εποχής τους, ο Μαρξ και ο Ένγκελς ήταν αντι-ρομαντικοί· ωστόσο, ο επικρατών πίνακας αισθητικών αντιπαραθέσεων, τρόπων διαμόρφωσης των αντινομιών, δεν θα μπορούσε παρά να γίνει το λίκνο των προβληματισμών τους σε αυτόν τον τομέα. Η επιρροή εμφανίζεται με τον τρόπο που δομούν ερωτήματα σχετικά με (α) την ελευθερία του καλλιτέχνη έναντι της ευθύνης του προς το έθνος, την κοινωνία και την ανθρωπότητα· (β) τον καλλιτέχνη ως μοναχικό βιρτουόζο της ομορφιάς ή ιερέα της αιώνιας αλήθειας έναντι της επαναστατικής του δέσμευσης· (γ) μια ιδιότυπα αισθητική λειτουργία της τέχνης έναντι των γνωστικών και ηθικών λειτουργιών· (δ) την ανεξέλεγκτη ατομικιστική φαντασία έναντι της καλλιτεχνικής υπακοής σε ορισμένους νόμους του πνεύματος ή της φύσης· (ε) το *aut delectare aut prodesse**. Το ότι οι Μαρξ και Ένγκελς δεν μπορούσαν να παραβλέψουν τέτοιες αντινομίες είναι προφανές – αλλά το να απομακρύνουμε εντελώς τη διεισδυτική επιρροή τους στην περίοδο ήταν ένα άλλο θέμα.

Έχουμε έτσι δει μέχρι στιγμής αυτό που οι Μαρξ και Ένγκελς δέχτηκαν και αφομοίωσαν κριτικά στη δομή των διανοητικών τους υποθέσεων· μένει να σκεφτούμε τι απέρριψαν, γιατί ένα σκιαγράφημα των αρνητικών επιλογών τους είναι επίσης διδακτικό και συμπτωματικό. Επιτέθηκαν άμεσα ή έμμεσα στον αντικειμενικό ιδεαλισμό του Krause, του Weisse και του Χέγκελ, και στον υποκειμενικό ιδεαλισμό των Καντ, Φίχτε, τη Ρομαντική Σχολή. Απορρίπτοντας το δόγμα της τέχνης για την τέχνη, αντιτάχθηκαν σε ένα τετριμμένο διδακτισμό με σχεδόν την ίδια αποφασιστικότητα. Σέβονταν την αξία της μορφής, αλλά αντιτάχθηκαν στο φορμαλισμό. Αν και δεν αποκήρυξαν ποτέ την παρουσία μιας φυσικής ώθησης που διέπει την αισθητική εμπειρία, δεν μπορούσαν να αποδεχτούν τη νατουραλιστική έννοια ενός συγκεκριμένου αισθητικού ενστίκτου κάπως κοινού για τον άνθρωπο και άλλα ζώα.

6. Λαμβάνοντας υπόψη το τεράστιο πανόραμα των λανθανουσών ή έκδηλων πηγών τους, ίσως θεωρηθεί ότι οι Μαρξ και Ένγκελς δεν συνεισέφεραν σχεδόν τίποτα στην

* Είτε το κέρδος είτε η ευχαρίστηση (λατινικά στο κείμενο).

ιστορία της αισθητικής σκέψης. Πράγματι, η προσπάθεια έγινε από αρκετούς Δυτικούς μελετητές στο θέμα, να θολώσουν λίγο ή πολύ το μεγαλύτερο μέρος της αντίληψής τους με αυτή του Χέγκελ και του γαλλικού ρεαλιστικού δόγματος στη δεκαετία του 1850. Η αντίστοιχη πρακτική ορισμένων Σοβιετικών μελετητών ήταν να ταυτιστεί η μαρξική σκέψη με τις απόψεις του Μπελίνσκι ή του Τσερνισέφσκι. Σε κάθε περίπτωση, οι προσπάθειες βασίζονται σε μια απαράδεκτα επιλεκτική χρήση δεδομένων. Έχοντας προσπαθήσει εδώ να ανακατασκευάσουμε τη μαρξική αισθητική χωρίς καμία παρέκταση, αναπόφευκτα σε μορφή περιγράμματος, δεν θεωρούμε ότι το σύνολο των χαρακτηριστικών της μπορεί να αναχθεί στο άθροισμα των υπαρχουσών πηγών· ούτε τα μέρη της είναι πανομοιότυπα με άλλες, σύγχρονες προτάσεις.

Ο Μαρξ προσέγγιζε τα προβλήματα της αποξένωσης και της χειραφέτησης με έναν εντελώς νέο τρόπο λόγω της καινοτόμου ιστοριοσοφίας του. Αναδιατύπωσε τους όρους του παλιού διλήμματος που έβλεπε την τέχνη τόσο εξασθενημένη όσο και εξαντλημένη, και ως την ελπίδα και παρηγοριά ενός ανθρώπου που υποφέρει. Ο *homo aestheticus* –κατέληξε ο Μαρξ– θα μπορούσε να προγνωστεί, αλλά η έλευσή του απαιτούσε το ριζοσπαστικό κοινωνικοπολιτικό μετασχηματισμό όλης της ανθρωπότητας. Και ο ίδιος ο καλλιτέχνης έπρεπε να κάνει μια επιλογή: θα εξαπατούσε τον εαυτό του σε ένα γυάλινο πύργο ή θα συμμετείχε στην επαναστατική πρόοδο αγκαλιάζοντας τις αντιξοότητές της ως το τέλος; Η Τάση έχει ένα νέο νόημα για τους Μαρξ και Ένγκελς, που δεν βρίσκεται στα γραπτά των προκατόχων τους. Η Τάση γίνεται αντιληπτή υπό το φως της μαρξικής κοσμοθεωρίας και η ιστορική πραγματικότητα περιγράφεται ως «κατατείνουσα». Το ζήτημα του ρεαλισμού τροποποιείται εδώ. Σύμφωνα με την έννοια του χεγκελιανού τύπου (der Dieser) που απεικονίζεται σε συγκεκριμένες περιστάσεις, η ιδέα του ρεαλισμού εισάγει μια συνείδηση των ιστορικά δυναμικών στοιχείων. Η ιδεολογία εδώ θεωρείται συστατικό της καλλιτεχνικής επιλογής και της διάκρισης, η φύση μιας βαθιάς και αληθινής τάσης όντας τέτοια ώστε να είναι ικανή να προάγει τις καλλιτεχνικές-γνωστικές αξίες που είναι ενοποιημένες μέσα στην αισθητική οντότητα. Και πάλι, η γένεση της αισθητικής συνείδησης ερμηνεύεται καινοτόμα με την προοπτική του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού. Η χρήση νέων θεωρητικών διαβητών και χημικών στη μεταμόρφωση του *homo faber* σε *homo ludens* υποδηλώνει έντονα ότι η τέχνη είναι ένα ολοκληρωμένο κοινωνικό φαινόμενο, και ακόμη και η διαδικασία αυτονόμησής της πρέπει να θεωρείται και να κατανοείται ιστορικά. Τέλος, η ταξική ισοδυναμία της τέχνης ήταν το μαρξικό θέμα που έγινε αποδεκτό από όλους τους σπουδαστές του θέματος. Ενώ η ταξική ισοδυναμία είχε εξαχθεί προηγουμένως, οι Μαρξ και Ένγκελς τη διατύπωσαν ως θέση και ερεύνησαν τις πολυπλοκότητές της. Μπορούμε να συμπεράνουμε σωστά ότι τουλάχιστον τα κυρίαρχα θέματα των Μαρξ και Ένγκελς έθεσαν νέα ζητήματα στην αισθητική του 19ου αιώνα.

Το να υποδείξουμε ότι οι αισθητικές ιδέες τους περιλαμβάνουν μια πλήρη θεωρία θα ήταν μια υπερεκτίμηση. Αλλά το να απορρίψουμε αυτές τις ιδέες ως τυχαίες και συμπτωματικές εικασίες, ή ως εκφορές καθαρού γούστου και προτίμησης, δεν θα ήταν λιγότερο ανεύθυνο. Γιατί πιστεύουμε ότι η ανακατασκευή μας δείχνει ότι αυτές οι

αισθητικές ιδέες έχουν εσωτερική συνοχή χωρίς να διαταράσσονται από οποιαδήποτε σοβαρή ασυνέπεια· οργανωμένες και υποστηριζόμενες από μια καλά ανεπτυγμένη φιλοσοφία σχετικά με πολλά κυρίαρχα θέματα, αυτές οι ιδέες απευθύνονται σε προβλήματα που θεωρούνται σε όλες τις παραδοσιακές αισθητικές πραγματείες και μέχρι σήμερα είναι από τα πιο σημαντικά και θεμελιώδη. Σχετικά με αυτό πρέπει κανείς να είναι εμφατικός. Είναι φυσικά αλήθεια ότι οι Μαρξ και Ένγκελς δεν έγραψαν καθόλου για ορισμένα προβλήματα. Το σώμα της αισθητικής σκέψης τους δεν αγκαλιάζει τα πάντα· δεν προσφέρουν ένα τελικό σύστημα. Η συμβολή που προσφέρει μια αισθητική προσέγγιση, ωστόσο, διαφεύγει τον ορισμό από μια τέτοια δοκιμασία. Ένα σωστό μέτρο θα ήταν η πρωτοτυπία της συνεισφοράς στο δικό της χρόνο, και η επιρροή της στη θεωρία, την κριτική, ακόμη και την καλλιτεχνική δημιουργικότητα στο μέλλον. Με αυτή τη δοκιμασία οι αισθητικές ιδέες των Μαρξ και Ένγκελς έχουν ιστορική και θεωρητική σημασία.

* Δημοσιεύθηκε στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 28, No 3, Άνοιξη 1970

Οι τρεις λειτουργίες της τέχνης

του Στέφαν Μοράβσκι*

Εισαγωγή

Μια πραγματεία μεγέθους βιβλίου θα μπορούσε εύκολα να αφιερωθεί στη λειτουργική πτυχή της τέχνης. Ας υποθέσουμε ότι θεωρούσαμε την τελική αξία της τέχνης, και το θεμελιώδες αισθητικό πρόβλημα, να είναι αυτό της λειτουργίας. Προφανώς τότε θα έπρεπε να θεωρήσουμε ότι όλες οι άλλες πτυχές είναι παράγωγες από αυτή. Αν, ωστόσο, η σχέση μέσου-σκοπών οδηγεί τελικά σε μια άλλη αξία, η λειτουργία της τέχνης πρέπει να είναι μεταξύ των σημαντικότερων ανησυχιών. Γιατί ούτε η καλλιτεχνική δομή ούτε η γένεση της τέχνης μπορούν να συζητηθούν επαρκώς χωρίς διεξοδική επεξεργασία του ζητήματος της λειτουργίας. Παρ' όλα αυτά, επειδή κάθε λεπτομερής συζήτηση για τις χρήσεις της τέχνης πρέπει να οδηγήσει έναν ευσυνείδητο μελετητή στην ύπουλη κινούμενη άμμο και την απέραντη σφαίρα της ανθρωπολογίας, πρέπει κανείς να λάβει αποφάσεις. Μια επιλογή πρέπει να γίνει ως προς την προκαταρκτική και κυρίαρχη προσέγγιση κάποιου. Μια τέτοια επιλογή θεωρείται όλο και περισσότερο απαραίτητη, όσο περισσότερο συναισθανόμαστε την απεριόριστη ολοκλήρωση της τέχνης και της ζωής. Ούτε μπορούμε να ελπίζουμε να επιβάλουμε τάξη σε αυτή την κατάσταση, με σαφή απομόνωση των καλλιτεχνικών από τις μη καλλιτεχνικές λειτουργίες. Γιατί, όπως θα δούμε, μόνο ο ατρόμητος αισθητισμός θα μπορούσε να σκληρύνει τον εαυτό του στο να απορρίψει αυθαίρετα κάθε μη αισθητική χρήση της τέχνης. Ένα ακόμη εμπόδιο για την κατάλληλη εστίαση του θέματος της έκθεσής μας είναι οι πολλές ανταγωνιστικές απόψεις για την αποτύπωση της λειτουργίας της τέχνης. Και κάθε θεώρηση προβάλει σημαντικούς ισχυρισμούς. Ο κοινωνικός ισχυρισμός υπόσχεται όχι λιγότερα από τον ψυχολογικό. Ο εκπαιδευτικός έχει μια υπόθεση εξίσου νόμιμη με το φιλόσοφο, κ.λπ.

Πρέπει να διαβεβαιώσω τους αναγνώστες μου ότι γνωρίζω την αντίληψη του Ντιούι, και επιπλέον την έχω σε υψηλή εκτίμηση. Οι χρήσεις της τέχνης πρέπει αναμφίβολα να εξεταστούν υπό το φως της αισθητικής εμπειρίας τόσο του δημιουργού όσο και του κοινού. Ομοίως, το βασικό στοιχείο στην αξιολόγηση της τέχνης πρέπει να είναι η διαδικασία εντατικοποίησης και αποσαφήνισης της καθημερινής μας εμπειρίας. Παρ' όλα αυτά, το να στηριχθεί η προσέγγιση κάποιου απευθείας σε αυτή την υπόθεση φαίνεται να τονίζει την ψυχολογία με το αμφιλεγόμενο κόστος της παράκαμψης της καλλιτεχνικής δομής. Ωστόσο, δεν είμαι καθόλου εχθρικός για την άποψη του Ντιούι, και, μάλιστα, όταν αναφερθώ στο ζήτημα του τέλους της αποξένωσης (δηλ. τη χειραφέτηση) θα καταλήξω σε ένα παρόμοιο συμπέρασμα. Αλλά οι τοπογραφικοί μου χάρτες με οδηγούν από έναν άλλο δρόμο.

Η φιλοσοφία μου για την τέχνη αποσκοπεί εξαρχής στον καθορισμό των τριών λειτουργιών της τέχνης με τις οποίες θα ασχοληθώ στο δοκίμιο. Μπορεί κανείς να πιστεύει ότι είναι η απλούστερη πορεία να υποθέσουμε ότι μια λειτουργία αγκαλιάζει όλη την τέχνη· η επικοινωνητική. Ασφαλώς καμία τέχνη δεν μπορεί να δράσει στους εκτιμητές της χωρίς να τους κοινοποιήσει, τουλάχιστον, ότι η διάταξη των λέξεων, των ήχων, των χρωμάτων κ.λπ. είναι έτσι και έτσι. Όλες οι τέχνες, οι εφαρμοσμένες και οι καλές τέχνες, οι αναπαραστατικές και οι μη αντικειμενικές, οι εσωτερικές και οι εκτρεπτικές, καθώς και άλλες καλλιτεχνικές κατηγορίες που έχω παραλείψει, πρέπει όλες αρχικά, ως προϋπόθεση της λειτουργίας, να είναι επικοινωνιακές. Υπό αυτήν την έννοια, η θεμελιώδης καλλιτεχνική λειτουργία είναι σημειολογική. Τα έργα τέχνης είναι σημεία και οι διακρίσεις που πρέπει να γίνουν μεταξύ των σημείων καθορίζουν τις λειτουργικές παραλλαγές τους. Δεν γνωρίζω κανένα επιχείρημα που να είναι αρκετά πειστικό για να εκτοπίσει τη σημειολογική προσέγγιση. Αλλά το καθολικό πεδίο εφαρμογής της δεν διασφαλίζει, κατά τη γνώμη μου, μια περαιτέρω καρποφορία. Αμφισβητώ ιδιαίτερα το πόσο καλά φωτίζει το πρόβλημα της καλλιτεχνικής υποδήλωσης. Σε αυτό το θέμα της μεταφοράς μηνυμάτων η σημειολογία είναι πολύ χρήσιμη για την εξήγηση του τι η τέχνη έχει κοινό με άλλες σφαίρες του πολιτισμού· αλλά αντιμετωπίζει προβλήματα στα κεντρικά θέματα της αισθητικής ανησυχίας. Πριν από λίγο, δήλωσα τη μη αποδοχή μου του αισθητισμού. Πρέπει τώρα να προσθέσω τη διαφωνία μου με οποιοδήποτε δόγμα επιδιώκει να διαγράψει εντελώς τις οριοθετήσεις μεταξύ τέχνης και μη τέχνης.

Η αισθητική εμπειρία –και εδώ θα αναφέρω για άλλη μια φορά τον Ντιούι, επεκτείνοντας ορισμένα από τα συμπεράσματά του και τροποποιώντας ελαφρώς άλλα– διατηρεί την εξοικείωσή μας με τον κόσμο, αλλά ταυτόχρονα εμφορείται από ξενικότητα. Παρόλο που δεν εξαλείφει τις ψυχικές μας συνήθειες, λειτουργεί ενάντια στον εμποτισμό τους· είναι στοχαστική και όμως αντιτίθεται στην αδράνεια, σε εκείνο τον τρόπο της χωρίς κατανόηση απόκρισης, που μας νεκρώνει απέναντι στο ρυθμό της ζωής, στα πρόσωπα και τα πράγματα όπως αυθεντικά είναι. Η αισθητική απόκριση θα ήταν αδύνατη αν δεν συνδέονταν με το εδραιωμένο σχήμα των γνωστών αντιλήψεων. Ωστόσο, η επίδρασή της είναι να φρεσκάρει, να ζωντανεύει τις συναντήσεις μας με τον κόσμο. Κοντολογίς, η αισθητική εμπειρία είναι μια ένταση, είναι συμφωνία/διαφωνία. Γιατί; Επειδή η τέχνη δημιουργεί παραβάσεις ενάντια στις στάσεις ζωής μας· γιατί τα μέσα της μας κάνουν να αντιδρούμε με ένα συγκεκριμένο τρόπο σε αυτό που η επιστήμη και η φιλοσοφία, η πράξη και η μηχανική, υποστηρίζουν ή καθιστούν πρόδηλο με τα δικά τους συγκεκριμένα μέσα.

Κατά συνέπεια, θα διακρίνω τρεις κύριες λειτουργίες της τέχνης. Η μία είναι θεμελιωδώς αισθητική, και οι υπόλοιπες δύο ίσως σωστά μπορεί να ονομαστούν παρα-αισθητικές. Αυτή η κατάταξη οφείλεται στο γεγονός ότι το ιδιόμορφο ιδίωμα της τέχνης είναι το μόνο που προκαλεί την ένταση και έκταση της ανταπόκρισης του κοινού. Δύο περαιτέρω λειτουργίες που δεν περιλαμβάνονται στην ακόλουθη έκθεση, δεν μπορούν να αγνοηθούν. Μπορούμε να τα τις περιγράψουμε ως λειτουργίες πλαισίου. Κατευθύνονται στα σύνορα της τέχνης και της μη τέχνης όπου παρουσιάζουν δύο μακρινές

επεκτάσεις. Η μια σχετίζεται με κάθε τέχνη που συνορεύει με την επιστήμη ή τη φιλοσοφία. Η θέση του σουρεαλισμού είναι εδώ, δηλαδή η περίφημη παρατήρηση του Μπρετόν ότι η τέχνη παρέχει το παράθυρο στον κόσμο. Η άλλη λειτουργία πλαισίωσης αφορά τέχνες που οργανώνουν το συνηθισμένο, πρακτικό χώρο και χρόνο μας, με το παράδειγμα εδώ να είναι η αρχιτεκτονική ή ο βιομηχανικός σχεδιασμός. Οι λειτουργίες πλαισίωσης, αναμφισβήτητα, είναι πολύ στο προσκήνιο των πρόσφατων καλλιτεχνικών τάσεων. Χτυπητά παραδείγματα είναι εμφανή στην op και pop art, καθώς και στις στρατηγικές για την εγκατάλειψη της σταθερής καλλιτεχνικής δομής υπέρ του παιγνιώδους χαρακτήρα των δημιουργικών ή αποκριτικών διαδικασιών. Ούτε είμαι προκατειλημμένος έναντι του χάπενινγκ και των απογόνων τους. Αυτή η τάση πρέπει να διερευνηθεί, όχι μόνο επειδή ευδοκιμεί τώρα, αλλά επειδή αντιπροσωπεύει μια σημαντική τάση στη σύγχρονη τέχνη και τον πολιτισμό που χρονολογείται τουλάχιστον από την εποχή του ντανταϊσμού. Παρ' όλα αυτά, η κυρίαρχη δραστηριότητα της τέχνης παρέμεινε μεταξύ των λειτουργιών πλαισίωσης. Θεωρώ σημαντικό ότι αυτή η διανομή παρέμεινε περίπου η ίδια μέχρι σήμερα· αν και είναι επίσης σαφές ότι με την πάροδο του χρόνου, τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης και οι αποκρίσεις που προκάλεσαν έχουν αλλάξει και το πλαίσιό τους έχει μετατοπιστεί.

Χωρίς αμφιβολία, άλλοι θα θέλουν να προτείνουν κάποια άλλη επιλογή θεμελιωδών λειτουργιών. Θέλω να δηλώσω εκ των προτέρων την πρόθυμη ανοχή μου. Θέλω μόνο να τονίσω την προηγούμενη επιφύλαξή μου: ότι καμία συζήτηση γι' αυτό το ζήτημα δεν έχει νόημα αν δεν αντλεί από τους συνολικούς πόρους για την αισθητική σκέψη, δηλαδή αν δεν σχετίζεται με τις φιλοσοφικές βάσεις της κριτικής της τέχνης.

Τρεις λειτουργίες της τέχνης

Για μένα, οι τρεις κύριες λειτουργίες της τέχνης έχουν τα αντίστοιχα ή απεικονίσεις τους σε τρεις από τους μύθους της ανθρωπότητας – στο μύθο, δηλαδή, με επίκεντρο τον Ορφέα, τον Προμηθέα και τον Φιλοκτήτη.

Ο πρώτος, σε μια αισθητική ενσάρκωση, εκφράζει την αποκαταστατική, την οργανικά ζωντανή δύναμη της μουσικής και της ποίησης. Ο Ορφέας πλάθει το αίσθημα ολόκληρου του ανθρώπου, διαποτίζοντάς τον με μια εσωτερική ισορροπία και επίσης μια αρμονία με τον περιβάλλοντα κόσμο.

Ο δεύτερος μύθος μας θέτει αντιμέτωπους με την αγχώδη, αλλά και παρακινητική διέγερση μιας αδρανούς συνείδησης. Ο Προμηθέας αναλαμβάνει και τυποποιεί τον αγώνα για το πεπρωμένο της ανθρωπότητας, και παρόλο που το εγχείρημα καταλήγει τραγικά, ο Προμηθέας επιμένει να αγωνίζεται ενάντια στον κόσμο και ενάντια στον εαυτό του – κομμένος στα δύο, αλλά επιδιώκοντας πάντα να βελτιώσει τη μοίρα του στον κόσμο.

Και, τέλος, ο τρίτος μύθος καθιστά αρκετά απτή την αναγνώριση ότι η ζωή υποστηρίζεται μόνο με την παρουσία της τέχνης και, επιπλέον, ότι η τέχνη μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό κοινωνικό ρόλο. Στην απουσία της τέχνης ο άνθρωπος στερείται εκπλήρωσης και απογυμνώνεται από δεξιότητες και επινοήσεις αναγκαίες για τις νίκες του.

Αυτό μπορούμε το να διακρίνουμε ως την αλήθεια της ιστορίας ενός Έλληνα ήρωα, του Φιλοκτήτη, που έχει λάβει από τον Ηρακλή ένα τόξο που βρίσκει αλάθητα το στόχο του, ένα τόξο που θα εγγυηθεί τη νίκη των Ελλήνων στην Τροία. Ωστόσο, στο ταξίδι προς την Τροία, ο Φιλοκτήτης δαγκώνεται από ένα φίδι. Καθώς η μυρωδιά της πληγής του αποδεικνύεται αφόρητη στους συντρόφους του, τον αφήνουν στη νήσο Λήμνο. Δέκα χρόνια ο Φιλοκτήτης ζει στο νησί σε πλήρη απομόνωση. Η μάχη για την Τροία διαρκεί το ίδιο, χωρίς σαφές αποτέλεσμα. Επιτέλους οι Έλληνες λαμβάνουν υπόψη το αήττητο τόξο. Αφού ο Οδυσσέας, που εκπροσωπεί τον πρακτικό λόγο (εδώ, το χονδροειδή πολιτικό υπολογισμό), δίνει τη συγκατάθεσή του στο ταξίδι, αποφασίζουν να σπεύσουν στη Λήμνο. Ο Οδυσσέας ορίζει να φέρουν μόνο το τόξο. δεν υπάρχει ανάγκη για τον Φιλοκτήτη. Ο Νεοπτόλεμος, ο μικρός γιος του Αχιλλέα, ωστόσο, πείθει τους συναδέλφους του ναυτικούς ότι ο Φιλοκτήτης πρέπει να ανακτηθεί και να μεταφερθεί στο πλοίο. Στη συνέχεια, η πληγή επουλώνεται, ο Φιλοκτήτης σκοτώνει τον Πάρη, και χάρη στο τόξο του οι Έλληνες κερδίζουν τη μάχη.

Ορφέας, Προμηθέας και Φιλοκτήτης. Όχι μόνο μπορούν τα τρία θέματα να σταθούν ως εμβληματικές λειτουργίες της τέχνης. Καθένα από τα τρία μας θυμίζει εποικοδομητικές επιδράσεις της τέχνης. Αν όμως, από την άλλη, γυρίσουμε τα εμβλήματα πάνω-κάτω ή μέσα-έξω, θα θυμηθούμε τα αρνητικά αποτελέσματα που μπορούν να προκύψουν στον τομέα της τέχνης.

Έτσι, το να αντιστρέψουμε το θέμα του Ορφέα σημαίνει να εφησυχάσουμε με το αισθητικά ψευδές. Σημαίνει να επιβεβαιωνόμαστε με ένα υποβαθμισμένο ή υπανάπτυκτο αισθητικό γούστο. Όλα τα κακότεχνα πράγματα που προβάλλονται ως γνήσια τέχνη, αν γίνονται αποδεκτά ως τέτοια, πρέπει να αποδειχθούν επιζήμια. Η άγνοια του τι είναι καλλιτεχνικά καλό και άθλιο έχει συμβάλει στον αισθητικό αναλφαβητισμό μέχρι σήμερα. Αρκεί να αναφέρουμε μόνο την ιστορία της υποδοχής της λεγόμενης σύγχρονης τέχνης. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης δεν είναι κατανοητός από πολλούς, επειδή οι τρόποι έκφρασής του είναι πολύ απλά πολύ δύσκολοι – το κοινό έχει εξοικειωθεί με μερικά στερεότυπα, τα οποία, όταν προεκτείνονται από την τέχνη, τίθενται επαναληπτικά ως τα καθολικά έγκυρα μοντέλα προς τα οποία όλα τα έργα τέχνης πρέπει να αποβλέπουν. Τα σκουπίδια ανήκουν σε αυτή την κατηγορία. Το ίδιο ισχύει και για τη δουλικά ακαδημαϊκή τέχνη που επηρεάζει την υποδοχή που αποδίδεται στην πρωτοποριακή τέχνη. Ο ιμπρεσιονισμός, επαναπροσδιορίζοντας το γούστο της εποχής του, αντιμετώπισε για λίγο την πραγματική απειλή ενός αποκλεισμού. Ο κυβισμός, ο φωβισμός και ο σουρεαλισμός καταπολεμήθηκαν από τους αιώνια επάγρυπνους «ακαδημαϊκούς», καθώς επίσης και από τους νεότευκτους δουλικούς επίγονους του ιμπρεσιονισμού. Συνακόλουθα, οι υποστηρικτές των υποσκελισμένων καλλιτεχνικών τρόπων έχουν δύο μέσα για να συγχέουν το θέμα του Ορφέα. Παράγουν σε αφθονία επιγονικά έργα που έχουν διακηρυχθεί ευρέως ως πολύ υψηλού επιπέδου· και αρνούνται επίσης πεισματικά, γενικά με κάθε είδους χλευασμό, την αναγνώριση σε έργα που ενσωματώνουν τις νέες αξίες. Ωστόσο, η περιγραφή αυτής της αρνητικής επιρροής δεν σημαίνει ότι οι παλαιότερες καλλιτεχνικές τάσεις δεν ασκούν καμία άλλη επιρροή. Τα καλύτερα έργα τους θα

παραμείνουν υγιή με την καλύτερη έννοια της λέξης. Παντού και πάντα, το επίπλαστο υπονομεύει την ποιότητα ζωής.

Η αντιστροφή του θέματος του Προμηθέα, αρκετά λογικά, οδηγεί στην εξασθένιση της συνείδησης. Αυτό μπορεί να συμβεί όταν η πραγματικότητα θεωρείται ως υποτιθέμενα απαλλαγμένη από συγκρούσεις και αντιφάσεις. Η ακραία περίπτωση είναι το ειδύλλιο. Τέτοιες αντιστροφές εμφανίζονται όχι μόνο στις καπιταλιστικές συνθήκες, όπου σε ορισμένα λογοτεχνικά έργα η ψευδαίσθηση τρεφόταν και υποτίθεται ότι τρέφεται ότι αυτή η κοινωνική τάξη λειτουργεί υπέροχα και ενσαρκώνει τις ανθρωπιστικές αξίες. Και στις σοσιαλιστικές περιστάσεις το ιδεώδες μιας κοινωνίας χωρίς σύγκρουση, σε συνδυασμό με την πρόταση ότι αυτό που δεν πρέπει να είναι δεν μπορεί και να είναι, οδήγησε σε μια λαθεμένη πρόσληψη αυτής της λειτουργίας της τέχνης.

Ακόμα μια άλλη πιθανότητα για την κατάχρηση αυτού του θέματος είναι αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε το φάσμα του αμοραλισμού. Με άλλα λόγια, έργα που ενθαρρύνουν μια βαρβαρότητα που ωθείται να επιτύχει το στόχο της με οποιοδήποτε τίμημα. Παραδείγματα: τα μυθιστορήματα εγκλημάτων και τα κόμικς των καπιταλιστικών χωρών και ιδιαίτερα των ΗΠΑ.

Μια διαφορετική εναλλακτική: το θέμα του ανεστραμμένου Προμηθέα μπορεί να διογκωθεί, δηλαδή να βρει τις ενέργειές του να μετατοπίζονται, στο θέμα του Ορφέα. Αυτό δείχνει ότι οι κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες είναι τόσο εχθρικές για τη συνήθη λειτουργία των τεχνών που οι καλλιτέχνες επιλύουν τα προβλήματά τους μόνο καταφεύγοντας σε ακατάλληλες αισθητικές αξίες. Στην εποχή του Γκοτιέ και του Μποντλέρ, η υπεράσπιση της Ομορφιάς στην αγνότητά της ήταν ακόμη εφικτή ως τρόπος έκφρασης διαμαρτυρίας ενάντια στην καπιταλιστική κοινωνική τάξη. Ήταν κάπως συμπληρωματική του τρόπου με τον οποίο ο Μπαλζάκ και ο Φλομπέρ, από άλλη πλευρά, ξεσκέπαζαν τη ρητορική για την ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητας. Εκείνη την εποχή υπήρχαν λίγοι προικισμένοι στοχαστές που είχαν διακρίνει, όπως οι Μαρξ και Ένγκελς, τους λειτουργικούς νόμους του νέου κοινωνικού συστήματος και είχαν εντοπίσει προοπτικές (συμπεριλαμβανομένων π.χ. εκείνων για τους καλλιτέχνες) οι οποίες στην ουσία απαιτούνταν από τις κοινωνικές σχέσεις. Αλλά η Κομμούνα του Παρισιού κατέστησε σαφές ότι η θρησκεία της «ομορφιάς καθεαυτής» είχε χρεοκοπήσει με την αφοσίωσή της σε αιώνιες αξίες εκτός της κοινωνίας. Η νέα κοινωνική αντιπαράθεση σήμαινε ότι μια τέτοια στάση έπρεπε να συνεπάγεται τη φυγή από την καλλιτεχνική ευθύνη.

Μπορεί άνετα να συμβεί ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι σε θέση να διακρίνει τις κύριες ιστορικές αντιφάσεις της εποχής του – αλλά δεν επιτρέπεται να αγνοήσει εκείνες για τις οποίες μπορεί να έχει συνείδηση, αν πρόκειται να σχεδιάσει όσο το δυνατό πληρέστερα τις λειτουργίες της τέχνης του. Από αυτή την οπτική γωνία, ο Πλεχάνοφ μπόρεσε να δικαιολογήσει τον Πούσκιν αλλά όχι τον Μερεσκόφσκι· προσπάθησε να εξηγήσει την περίπλοκη θέση του εστέτ της δεκαετίας του 1850, αλλά δεν δικαίωσε τους παρνασσιστές.

Οι Ρεμπό, Μαλαρμέ, Γουάιλντ και οι οπαδοί τους, ενδίδοντας αποκλειστικά στο ορφικό θέμα, ήταν αντίθετοι με τη συνείδηση της εποχής τους. Στο μέτρο που ακόμη και οι καλύτεροι καλλιτέχνες σε αυτή τη συγκυρία (π.χ. Ντεμπισί, Λεονίντ Αντρέγιεφ,

Γκόρντον Κρεγκ) προτίμησαν τις στοιχειώδεις αισθητικές αξίες –μεταφέροντας, βεβαίως, μια συμβολική ετυμηγορία– έναντι των ηθικών-κοινωνικών αξιών, ως τρόπο τους να εξεγερθούν ενάντια στην καπιταλιστική πραγματικότητα, θα πρέπει να συνοψίσουμε την αντίφαση των ορφικών και προμηθεϊκών θεμάτων σε τέτοιες περιπτώσεις ως εξής. Η αντιστροφή οδηγεί σε μετατόπιση του προμηθεϊκού θέματος στο ορφικό, και επακόλουθα ο ρόλος του προηγούμενου μειώνεται σε ένα σημείο εξαφάνισης.

Αυτή η δυσκολία πρέπει να προσελκύσει τη στοχαστική μας ανησυχία· ίσως, τώρα περισσότερο από ποτέ. Η απειλή του ολικού πολέμου, η ανατροπή των θεών, οι επιθέσεις στο όνομα των απόλυτων –με μια λέξη, όλα τα φαινόμενα που μπερδεύουν την καλλιτεχνική κοινότητα– ενθαρρύνουν μια περαιτέρω πτήση προς απόμακρους πύργους. Αλλά είναι αλήθεια ότι μπορούμε επίσης να δούμε, ιδιαίτερα στις σοσιαλιστικές χώρες, μια σταθερά μεγαλύτερη συμμετοχή στη ζωή της κοινωνίας και μια αυξημένη ανταπόκριση των καλλιτεχνών σε αυτά τα προβλήματα του παρόντος. Στα καπιταλιστικά εδάφη και ειδικά στις ΗΠΑ, οι καλλιτέχνες αισθάνονται την απομόνωσή τους όλο και πιο έντονα.

Ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα μιας προσφυγής στην ορφική στάση είναι η θεωρία και η πρακτική του λεγόμενου *νέου μυθιστορήματος*. Χωρίς να απεικονίζει διόλου πώς μπορεί να συνεχίσει η ζωή αν ο άνθρωπος επρόκειτο να αντιληφθεί τις πραγματικές του τύχες, παρέχει μάλλον μια καταχώρηση τυχαίων δομών που αθροίζονται σε ένα χωρίς νόημα σύνολο. Η τυχαία κίνηση στη μουσική είναι ανάλογη· στις πλαστικές τέχνες, η ζωγραφική δράσης. Αν και εδώ, επίσης, εμπλέκεται μια διαμαρτυρία της τέχνης ενάντια στο σύγχρονο φαινόμενο της πραγμοποίησης, ωστόσο, η προμηθεϊκή διάσταση έχει σχεδόν μηδενιστεί. Αυτό που προβάλλεται είναι η τραγική συνείδηση μιας απαξιωμένης ύπαρξης.

Η αντιστροφή του προμηθεϊκού θέματος μπορεί να συνδυαστεί με πραγματική αισθητική παραμόρφωση. Με τον ίδιο τρόπο, το θέμα του Ορφέα μπορεί να υποφέρει από φτώχεμα των ιδιοτήτων που κάνουν την τέχνη καλλιτεχνική, όπου μετατρέπεται σε αυτο-επαιρόμενο αισθητισμό. Μία περίπτωση παραμόρφωσης του προμηθεϊκού θέματος είναι ο ηθικισμός – η πλήρης υποταγή της τέχνης σε κριτήρια προσφοράς στους νέους των σωστών εμπειριών. Ο Τολστόι ήταν υποστηρικτής αυτής της τάσης στο «Τι είναι η τέχνη;» (1898), στο οποίο αμφισβήτησε την αξία των έργων του Σαίξπηρ και του Μπετόβεν, καθώς και τα δικά του προηγούμενα γραπτά, στο όνομα ενός αληθινού χριστιανισμού. Ο ηθικισμός παραβλέπει το γεγονός ότι η τέχνη υποστηρίζεται από τις δικές της ιδιότυπες αξίες – κατά πολύ όπως ο αισθητισμός προσπαθεί να ξεφύγει από το γεγονός ότι η τέχνη περιλαμβάνει πολλές κατηγορίες αξίας. Εξ ου και η γνωστή διαμάχη του 1878 μεταξύ του ηθικολόγου Ράσκιν και του αισθητιστή Ουίστλερ ήταν εντελώς ανούσια, καθώς ο καθένας ήταν μονόπλευρος στην άποψή του.

Μια άλλη υποτάξη της παραμόρφωσης του προμηθεϊκού θέματος είναι ο διδακτισμός. Η τέχνη ζωογονεί τη συνείδηση με την αλήθεια· αλλά δεν μεταδίδει αυτή την αλήθεια με τη μορφή πραγματείας ή διάλεξης. Όταν συναντάμε τέτοιες παρεμβολές στη λογοτεχνία, όπως στο *Οι Απελευθερωμένοι* του Μπόλεσλαβ Πρους ή στο *Πόλεμος και Ειρήνη* του Τολστόι, τους προσδίδουμε μια εξαιρετική αισθητική λειτουργία,

θεωρώντας τις προσαρτήματα της γνήσιας ύφανσης του μυθιστορήματος. Αντιδρούμε παρόμοια προς τις αλληγορικές επιγραφές στους πίνακες του Μεσαίωνα ή της Εποχής του Μπαρόκ. Ο διδακτισμός εδώ εμφανίζεται με τη μορφή σχολιασμού για το περιεχόμενο της εικόνας· μπορεί επίσης να συμβεί ο καλλιτέχνης να προβάλλει μια διδακτική άποψη μέσα στο έργο τέχνης – όπως, για παράδειγμα, όταν κρίνει μια κατάσταση θετικά ή αρνητικά, ή χλευάζει ή επιχειρηματολογεί για λογαριασμό ενός χαρακτήρα. Στα παιδικά παραμύθια η κύρια φιγούρα συχνά κοσμείται με ευγενή χαρακτηριστικά, ώστε να ενισχυθούν ορισμένες ηθικές αρχές. Σε μια επιστολή του 1885 προς τη Μίνα Κάουτσκι, ο Ένγκελς επιχειρηματολόγησε ενάντια στο να χειριζόμαστε την τέχνη με αυτό τον τρόπο. Αλλά θα μπορούσε να βρει κανείς πολλές περιπτώσεις αυτού. Απλά για να επιστρέψουμε στη λογοτεχνική ιστορία – ανάμεσα στα γραπτά της Γεωργίας Σάνδη καθώς προσπαθούσε να διανύσει την επιρροή του Φουριέ. Ή οι Πολωνοί συγγραφείς που επηρεάστηκαν από τον Σβιετότσοβσκι, τον σημαντικό ιδεολογικό εκπρόσωπο της πρώιμης φάσης του θετικισμού.

Όσο για το θέμα του Φιλοκτήτη: η αντιστροφή του μπορεί να μας παρουσιάσει τη ναρκισσιστική στάση· η οποία γνωρίζουμε ότι αντιπροσωπεύεται ξεχωριστά στην ελληνική μυθολογία.

Τώρα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο Φρόιντ και η σχολή του επιβεβαίωσαν την αναγκαία ύπαρξη του καλλιτεχνικού ναρκισσισμού. Ωστόσο, δεν επέμειναν ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να καταδικασθεί σε μια φυγή από την πραγματικότητα. Δεν δηλώνουν κάτι περισσότερο από αυτό: Ο καλλιτέχνης απορροφάται στο εσωτερικό του. Η κάθεξη (ή συγκέντρωση συναισθηματικής ενέργειας) είναι μετασχηματιστική. Όλη η ψυχική του δομή έχει γίνει το αντικείμενο της λίμπιντό του, μπορεί να συμβεί σε αυτό το πλαίσιο μια μετατόπιση της προσοχής από το Άλλο στο Εγώ, από την αρχική έμπνευση του έργου σε μια εστίαση στη φόρμα, η οποία είναι αντικειμενοποιημένη έκφραση που κοινωνεί καθορισμένα σύμβολα σε ένα κοινό.

Η αντιστροφή του θέματος των Φιλοκτήτη μπορεί επίσης να οδηγήσει στο μηδενισμό, την αντίληψη ότι ο κόσμος βρίσκεται στο δρόμο για την καταστροφή και δεν υπάρχει καμιά πράξη άξια να αναληφθεί από τον άνθρωπο. Αυτή η άποψη ήταν ευρέως διαδεδομένη κατά τη στροφή στον 20ό αιώνα. Συνεπώς, μπορεί εύκολα να φανεί ότι υπό ορισμένες ιστορικές συνθήκες, η αντιστροφή του θέματος του Φιλοκτήτη συνεπάγεται τη μετατόπισή του σε ένα ορφικό θέμα. Από την άλλη πλευρά, η αντιστροφή του προμηθεϊκού θέματος μπορεί να αναλάβει μια φιλοκτήτεια άποψη.

Βεβαίως, ορισμένα πρόσωπα δεσμευμένα στον αγώνα για μια νέα κοινωνία, στην προλεταριακή επανάσταση, δεν θα ικανοποιηθούν με την απλή κριτική του παλαιού συστήματος, ανεξάρτητα από το πόσο αποφασιστική είναι. Καλούν σε μια πλήρως ακτιβιστική καλλιτεχνική στάση και βλέπουν τα έργα των Κάφκα, Καμί, Φόκνερ ή Τ. Σ. Έλιοτ ως ουσιαστικά μια θέση φυγής. Ένα πολύπλοκο πρόβλημα. Οι προαναφερθέντες συγγραφείς, και πολλοί άλλοι (π.χ. ο Ιονέσκο), επιτελούν μία από τις βασικές λειτουργίες της τέχνης. Μεταφέρουν στον ευαίσθητο και προσεκτικό αναγνώστη ότι ο παλιός κόσμος είναι αντι-ανθρωπιστικός. Το να ζητάς περισσότερα από αυτό θα σήμαινε να

τους επιβάλλεις μια άποψη της πραγματικότητας που δεν είναι δική τους. Ας υποθέσουμε όμως ότι κάποιος θα παρουσίαζε επιχειρήματα βασισμένα σε ιστορικά γεγονότα τόσο αυτονόητα στις συνέπειές τους, ώστε σε καμία περίπτωση να μη διαφύγουν από ανθρώπους τόσο ευφυείς και λεπτούς όσο οι καλλιτέχνες. Αυτό επίσης θα ήταν σε μεγάλο βαθμό άσκοπο. Γιατί η πραγματικότητα είναι πολύπλευρη, οι αντιφάσεις της επηρεάζονται στενά μεταξύ τους και, επιπλέον, ο καλλιτέχνης δεν είναι πάντα άριστα προσανατολισμένος. Τέτοιες μέριμνες θα τον επηρεάσουν όπως η προέλευση και η εκπαίδευσή του, οι προτιμήσεις του, οι τρέχουσες ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, ο τύπος του κομμουνιστή που συναντά και οι συνθήκες των συναντήσεων κ.λπ. Τέλος, το έργο τέτοιων καλλιτεχνών συνιστά όντως ένα κάλεσμα σε μάχη. Οι τρόποι με τους οποίους το κάνουν είναι πολλοί, κυμαίνονται από τον Κάφκα και τον Καμί, ως το *Για ποιον Κτυπά η Καμπάνα* του Χέμινγουεϊ και το ακραίο μέτρο δέσμευσης που επιτεύχθηκε πρόσφατα από τον Σαρτρ. Συνεπώς η αντιστροφή του θέματος των Φιλοκτήτη θα έχει ως αποτέλεσμα, κυρίως, την αποχώρηση κάποιου από οποιαδήποτε κριτική της πραγματικότητας. Στο μεταξύ, η αποφυγή της ακτιβιστικής στάσης από ένα καλλιτέχνη θα πρέπει να θεωρείται ως φυγή μόνο σε μια εποχή δραματικά αυξημένου αγώνα. Ακριβώς τέτοιες καταστάσεις έχουν συμβεί συχνά στην πολωνική λογοτεχνία λόγω της ιστορίας του έθνους. Για εκείνους που γνωρίζουν την ποίησή μας τη δεκαετία του 1840, οι πολεμικές μεταξύ του Γκ. Έρενμπεργκ και του Ε. Βασιλέβσκι διερευνούν βαθιά αυτό το ζήτημα της φυγής. Η γαλλική λογοτεχνία είδε συγκρίσιμες στιγμές μεταξύ των επαναστάσεων του 1830 και του 1848, κατά την οποία περίοδο σχεδόν όλοι οι ποιητές και οι συγγραφείς ήταν κοινωνικά και πολιτικά δεσμευμένοι – ακόμη και εκείνοι όπως ο Μποντλέρ που θα περνούσαν αργότερα στο *η τέχνη για την τέχνη*. Εκείνοι που αγνόησαν τη ζωή της εποχής τους και μια ιστοριοσοφική προοπτική έτυχαν αποδοκιμασίας.

Όμως, όπως και τα άλλα θέματα, το θέμα του Φιλοκτήτη υπόκειται όχι μόνο σε αντιστροφή αλλά και σε παραμόρφωση που παραποιεί κατάφωρα τη σημασία του. Μια παραμόρφωση είναι η ιδέα της «αγκιτπρόπ» –ζύμωση και προπαγάνδα– λειτουργίας της τέχνης. Αντιμετωπίζει την τέχνη όχι ως μια ειδικά διαμορφωμένη σφαίρα ψυχικών αξιών, αλλά ως ένα μέσο (που παρέχει μια αισθητική-συγκεκριμένη μορφή) σε ένα σκοπό. Ένας ιδεολογικός προπαγανδιστής. Ίσως ο αναγνώστης να είναι εξοικειωμένος με τις πολεμικές παρατηρήσεις του Χάινε –ήταν εκείνη την εποχή υπέρμαχος του σοσιαλισμού– εναντίον των προλεταριακών ποιητών, ιδιαίτερα του Βερτ. Πρέπει κανείς να παραδεχτεί ότι δεν ήταν άδικος όταν τους κορόιδευε αν κοιτάξουμε προσεκτικά τον πολιτικοποιημένο στίχο εκείνης της εποχής. που ήταν γεμάτος με μια προπαγάνδα που μπορεί να οδηγήσει την τέχνη στο θάνατο. Επανειλημμένα από τον Φράιλιγκραθ ως τις μέρες μας η ποίηση που συντάσσεται με το σκοπό του προλεταριάτου έχει πέσει σε αυτή την παραμόρφωση. Όχι πολλά χρόνια πριν η λειτουργία «αγκιτπρόπ» της τέχνης κυρώθηκε επίσημα ως ισοδύναμη με τη μεγάλη πολιτιστική λειτουργία της τέχνης – με προβλέψιμα καταστροφικά αποτελέσματα. Γιατί η τέχνη δεν ταιριάζει απόλυτα με τις άμεσες προτεραιότητες, οι οποίες μπορούν να αλλάξουν από το ένα έτος στο άλλο, από μήνα σε μήνα, ακόμη και από βδομάδα σε βδομάδα. Η τέχνη πάντα προσπαθούσε να αποφύγει

αυτού του είδους την επιτακτικότητα. Όταν έχει συναινέσει στην πίεση, τα αποτελέσματά της είναι μηδενικά ή θνησιγενή. Ο μεγάλος μπαρόκ καλλιτέχνης, ο Μπερνίνι, δημιούργησε μνημειώδη γλυπτά που ανατίθενταν στο εργαστήριό του από την Εκκλησία. Αλλά ενστάλαξε αυτά τα έργα με διαρκείς αξίες, ακριβώς επειδή ξεπέρασε την επίσημη ιησουϊτική ιδεολογία και θεωρία της τέχνης. Όταν ο Ζακ Λουί Νταβίντ ανταποκρίθηκε στις ανάγκες της Γαλλικής Επανάστασης, και όταν ο Ντίκενς ικανοποίησε αργότερα τις πιεστικές απαιτήσεις της φιλελεύθερης αστικής δημοσιογραφίας, και αυτοί δεν μείωσαν τα ενδιαφέροντά τους και δεν κατέβασαν το αισθητικό τους γούστο σε εκείνο του θεσμικού εργοδότη. Μπορεί κανείς να ακούσει να λέγεται ότι ο Μαγιακόφσκι και ο Μπρεχτ αποδεικνύουν ότι μια καλλιτεχνικά εξαιρετική τέχνη προπαγάνδας είναι δυνατή. Ωστόσο, κανείς δεν παρήγαγε καθαρή προπαγάνδα. Χρησιμοποιώντας προσωπικά και μη επιδεκτικά μίμησης ιδιώματα, ο καθένας παρήγαγε εικόνες ατομικά βιωμένων προβλημάτων ενός σύγχρονου ανθρώπου – ενός ανθρώπου για τον οποίο η προλεταριακή επανάσταση και ο σοσιαλισμός παρέχουν το κέντρο της ζωής, την αλφαβήτα με την οποία σχετίζονται όλα τα άλλα. Έγραψαν μια ποίηση ταυτόχρονα καταφατική και δύσκολη. Καλεί στη μάχη, στον αγώνα του σήμερα· και παρ' όλα αυτά το προμηθεϊκό στοιχείο είναι παρόν.

Οι σχέσεις των διαφορετικών πτυχών της τέχνης έχουν αναλυθεί στη μαρξιστική φιλολογία με πολλούς τρόπους και από πολύ διαφορετικές απόψεις. Περιττό να πούμε ότι τα μεγάλα προβλήματα της τέχνης είναι άλυτα χωρίς αναφορά στο ζήτημα της καλλιτεχνικής αποξένωσης, το οποίο έθεσε ο ίδιος ο Μαρξ.

Στην περιγραφή του σχετικά με την αποξένωση, ο Μαρξ ήταν υπόχρεος στον Χέγκελ και τον Φόιερμπαχ, αλλά διέγνωσε το φαινόμενο διαφορετικά. Στα *Χειρόγραφα του 1844* έδειξε ότι η οικονομική βάση της καπιταλιστικής κοινωνικής τάξης είναι η κύρια αιτία της αποξένωσης. Η αποξένωση για τον Μαρξ είχε τρεις πτυχές: την αποξένωση του προϊόντος, την αποξένωση της παραγωγικής διαδικασίας και την αποξένωση της ανθρώπινης ειδολογικής ουσίας. Τα αποτελέσματά της εντυπώνονται όχι μόνο στην ανθρώπινη κατάσταση των καταπιεσμένων, αλλά και του καταπιεστή. Τα αποτελέσματα επιφέρονται σε πολλούς τομείς αποξένωσης, π.χ. ιδεολογικό και πολιτικό (από ποιον και πώς ασκείται η εξουσία;). Ο καλλιτέχνης επηρεάζεται επίσης βαθιά στον τομέα του. Ο Μαρξ επεσήμανε πώς το χρήμα –ο κύριος άξονας της αποξένωσης– στην καπιταλιστική εποχή γίνεται το μέτρο της αξίας στην καλλιτεχνική παραγωγή, το έργο αποκόβεται από τον καλλιτέχνη για να γίνει εμπόρευμα. Επιπλέον, η καλλιτεχνική δραστηριότητα υποβάλλεται σε εξέταση, αν όχι σε τελικό έλεγχο. Αυτός που μπορεί να πληρώσει το τίμημα της τέχνης θα ασκήσει οικονομική, πολιτική και ιδεολογική δύναμη για να αποσπάσει και να ενθαρρύνει ορισμένα θέματα και προσεγγίσεις.

Δεδομένων των γεγονότων της αποξένωσης, πολλοί καλλιτέχνες θα εκτελέσουν μια αρνητική λειτουργία. Παραχωρούμε ότι τα καλύτερα έργα σε κάθε εποχή έχουν καταπολεμήσει τον κομφορμισμό κάθε είδους. Έτσι, καταπολεμούν επίσης την αποξένωση. Αλλά αυτό δεν σημαίνει –κατά την άποψη του Μαρξ– ότι ο καλλιτέχνης μπορεί πραγματικά να καταφέρει να εκφράσει την πλήρη ανθρώπινη ατομικότητα.

Παρά τον ενθουσιασμό του για το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα για τον Μπαλζάκ, ο Μαρξ επέστρεψε ξανά και ξανά στον Σαίξπηρ και τα αρχαία παραδείγματα. Όπως και ο Χέγκελ, ο Μαρξ είδε στην τέχνη της αρχαιότητας μια ανθρωπότητα που εξακολουθεί να είναι αρμονικά συνδεδεμένη με τη φύση, που δεν έχει ακόμη αποξενωθεί τόσο ώστε οι κοινωνικοί δεσμοί να διαλύονται. Στα σχόλιά του σχετικά με την εμφάνιση (γένεση) της αισθητικής αίσθησης ο Μαρξ έγραψε ειδικά για τη συμφιλίωση της ιστορίας και του πολιτισμού με τη φύση – με άλλα λόγια, τη χρησιμοποίηση της φύσης για να εκπληρωθεί ένα κοινό κοινωνικό προϊόν με τέτοιο τρόπο ώστε να εκπληρωθούν επίσης οι φυσικές κλίσεις της ανθρωπότητας. Ένας τέτοιος άνθρωπος, ξεπερνώντας και εκπληρώνοντας τον εαυτό του στην εργασία του είναι *homo aestheticus*. Η τέχνη κινητοποιεί όλες τις ψυχικές του δυνάμεις, απελευθερώνει τις αχαρτογράφητες δυνατότητές του και τον προσαρμόζει στο περιβάλλον στη δυναμική διαδικασία που οργανώνεται για τη δημιουργία αντικειμένων.

Όλη η πρόσφατη ιστορία του πολιτισμού συνεπάγεται την απομάκρυνση της τέχνης από τη ζωή, την κρυστάλλωση ενός τύπου καλλιτεχνικής δημιουργικότητας που έχει απομακρυνθεί από την παραγωγή με την αυστηρή έννοια, την επανένωση της λεγόμενης αισθητικής στάσης (η οποία λέγεται ότι είναι ασύμβατη με όλες τις άλλες συμπεριφορές, ιδιαίτερα την ωφελιμιστική). Η τέχνη μειώνεται στη θέση ενός τμήματος του ανθρώπινου ενδιαφέροντος. Ο τρόπος που συμβαίνει είναι συγκυριακός: Οικονομικά, τα έργα τέχνης παίρνουν χαρακτηριστικά εμπορευμάτων· πολιτικά, υπάρχει λογοκρισία· και ιδεολογικά, η τέχνη γίνεται πιο υποκειμενική και μυστικοποιημένη. Το άθροισμα αυτού είναι η αποξένωση, η απώλεια κάθε πιθανότητας για την τέχνη να επιτύχει ένα γενικό και εναρμονιστικό αποτέλεσμα. Αποτελεί λοιπόν μια δεσμευμένη με τη γλώσσα μαρτυρία της κοινωνίας. Η καλύτερη από αυτή την τέχνη πιθανά θα ανυψώσει μόνο μία λειτουργία, μια έμφαση και θα την κάνει κάτι απόλυτο. Εξ ου και το ιδανικό του ωραίου ή της επίγνωσης του καλλιτέχνη για την ευθύνη του.

Ο Μαρξ υποδεικνύει ότι η απελευθέρωση από αυτή τη δυσλειτουργικότητα πρέπει να γίνει μόνο μέσω της σοσιαλιστικής επανάστασης. Ο Φρίντριχ Σίλερ είχε ονειρευτεί, στα «Γράμματα για την Αισθητική Εκπαίδευση του Ανθρώπου», ότι ο κόσμος θα διασωζόταν από την ανάγκη και τα βάσανα από τον αισθητικό άνθρωπο. Ο Χέγκελ επέλεξε να εγκατασταθεί στον αποξενωμένο κόσμο, γιατί η ετερότητα αυτού του κόσμου είναι ξεχωριστή από τον κόσμο του πνεύματος. Ο Χέλντερλιν και ο Κιτς ήθελαν να ξεφύγουν από τον από καιρό παρελθόντα κόσμο της Ελλάδας, καθώς το μέλλον επιφύλασσε μια σκληρή και αναπόφευκτη μοίρα στην τέχνη. Ο Μαρξ, λοιπόν, με τη διερεύνηση της σύγχρονης κοινωνίας, επρόκειτο να γυρίσει τη σύλληψη του Σίλερ μέσα-έξω. Ακριβώς ήταν ο πολιτικός άνθρωπος που απαιτούνταν για τη διάσωση και την πραγματοποίηση της αισθητικής ανθρωπότητας.

Στο μεταξύ, μπορεί κανείς να δει ότι οι διαδικασίες αποξένωσης, αν και επιβλαβείς για την καλλιτεχνική δημιουργία, έχουν εξασφαλίσει για την τέχνη τη σχετική αυτονομία της. Δεν θα μπορούσαν να είχαν αποφευχθεί· και, αν και κάποιος μπορεί να τις υπερνικήσει, όπως έκανε πάντα η τέχνη, μέσω της αλληλεπίδρασης η τέχνη έχει προε-

τοιμαστεί για την υπέρβαση της αποξένωσης. Πράγματι, ο καλλιτέχνης ήταν πάντα προσαρμοσμένος στη φύση. Έχει συνεχώς αντλήσει νέα τροφή από αυτή, στον αγώνα του ενάντια στην παρακμή του πολιτισμού και της κουλτούρας, κάτι που είναι ταυτόχρονα ο αγώνας του για μια αυθεντική ανθρωπότητα. Η σαφής εξάρτηση ενός καλλιτέχνη από μία μόνο τάξη ήταν σπάνια. Το προϊόν του έχει μια γενική κοινωνική σημασία (αυτό το διαβάζουμε και στον Μαρξ) και στο σύνολό του πολεμά ενάντια σε μια στενή προοπτική που περιορίζεται από την επίσημη ιδεολογία. Μια ανταρσία ξεκινά τόσο στο ορφικό όσο και στο φιλοκτητικό φαινόμενο. Βεβαίως, η μάχη που έγινε ενάντια στην αποξένωση από τα δύο δεν είναι εξίσου μοιρασμένη. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο εμφανίζεται η προμηθεϊκή εξέγερση, παρέχοντας, γενικά, το υψηλό σημείο της αντίστασης της τέχνης στην αποξένωση.

Ωστόσο, η αποξένωση δεν μπορεί να ξεπεραστεί εντελώς παρεκτός από τον κομμουνισμό, κατά τη μαρξική άποψη.

Ασκώντας πολεμική στον Στίρνερ στη *Γερμανική Ιδεολογία* τους, οι Μαρξ και Ένγκελς ανέμεναν μια εποχή όπου δεν θα υπήρχαν ιδιοφυΐες ούτε φιλισταίοι. Όλοι οι άνθρωποι θα ήταν καλλιτέχνες σε κάποιο βαθμό. Μη περιοριζόμενος πλέον σε ένα μόνο πεδίο, τονίζουν, ο καλλιτέχνης του μέλλοντος θα είναι ταυτόχρονα ζωγράφος, ποιητής, τραγουδιστής κ.λπ. Και διαβάζουμε (στο *Κεφάλαιο*) ότι η εργασία όταν δεν είναι καταναγκαστική μετατρέπεται σε ελεύθερο παιχνίδι των ψυχικών ικανοτήτων και ότι η ανάπτυξη κάθε ταλέντου θα αποτελέσει βασικό στοιχείο του κομμουνιστικού συστήματος. Με αυτό τον τρόπο ο αισθητικός άνθρωπος είναι ο άνθρωπος του μέλλοντος, σύμφωνα με την πρόβλεψη του Μαρξ. Όλη η παραγωγή γίνεται τέχνη· και κάθε τέχνη γίνεται οικεία με την παραγωγικότητα. Ο χειραφετημένος άνθρωπος θα έχει την ικανότητα να δίνει καλλιτεχνική έκφραση σε όλα τα φαινόμενα και σε όλες τις ανάγκες του. Με αυτό τον τρόπο –και ενώ αυξάνει το απόθεμα υλικών και ψυχικών πόρων– όχι μόνο θα επιτύχει έναν ηθικό στόχο της ατομικής ανάπτυξης. Θα εκπληρώσει επίσης –ένα στάδιο για το οποίο η μετάβασή του από το φυσικό κόσμο στον πολιτισμό και την κουλτούρα τον έχει προετοιμάσει δυνητικά– το ειδολογικό είναι του, τη φύση του. Η διαρκής φύση του, λοιπόν, είναι αισθητική.

Η πρόβλεψη του Μαρξ για το μέλλον έχει αναμφισβήτητα ουτοπικές υποδηλώσεις. Η έννοια των φυσικών επακόλουθων έχει μια βάση στον Ρουσώ. Δεν ήταν, ωστόσο, ο απολίτιστος άνθρωπος ή ο άγριος που του έδωσε το πιο σημαντικό μοντέλο. Ήταν μάλλον ο ελληνικός άνθρωπος. Σε αυτό μια άμεση γραμμή που ξεκινά από τον Βίνκελμαν οδηγεί μέσω του Χέγκελ στον Μαρξ.

Ποια είναι η έννοια μιας κοινωνίας χωρίς ιδιοφυΐα όταν όλοι οι άνθρωποι θα έχουν γίνει καλλιτέχνες; Αυτό δεν είναι απλώς μια υπερβολή στη σκέψη μιας ιδιοφυΐας· περισσότερο, στην ουσία, εκφράζει μια εμπειρικά θεμελιωμένη, οξεία αντίληψη για την απαράδεκτη αντινομία μεταξύ τέχνης και κοινωνίας – μαζί με μια θερμή διαίσθηση ως προς την αναίρεση της αντινομίας.

Μπορούμε λοιπόν να καταλάβουμε γιατί η μαρξιστική αισθητική αποδίδει ένα σημαντικό ρόλο ακριβώς στην τέχνη στους μετασχηματισμούς της κοινωνίας· και γιατί η

έννοια, που υποστηρίχθηκε από τον Χέγκελ, ότι η τέχνη είναι άχρηστη και μαραίνεται, είναι απαράδεκτη για τους μαρξιστές.

Οι διεργασίες τόσο της αποξένωσης όσο και της χειραφέτησης ενσωματώνουν και τα τρία θέματα.

Η σύγχρονη τέχνη και η θεωρία της τέχνης παρέχουν πειστική μαρτυρία ως προς την αισθητική άποψη του Μαρξ ως μια βασική στάση για το σύνολο της σύγχρονης αισθητικής. Η αποξένωση έχει γίνει όντως ένας όρος της μόδας σήμερα. Λόγω της επιρροής των ψυχαναλυτών και των ψυχο-κοινωνιολόγων, η ιδέα εφαρμόζεται σε κάθε είδος απογοήτευσης. Φαίνεται χρήσιμο τότε να ορίσουμε την αντίληψη με μεγαλύτερη ακρίβεια. Επιπλέον, όταν μιλάμε για αποξένωση σήμερα αναφερόμαστε σε φαινόμενα που δεν υπήρχαν ακόμη στην εποχή του Μαρξ. Κατανοούμε, με την αποξένωση, ορισμένες διαδικασίες και τα αποτελέσματά τους που συμβαίνουν σε μια συγκεκριμένη ιστορική κατάσταση μέσω του συνδυασμού οικονομικών, κοινωνικοπολιτικών και ιδεολογικών παραγόντων, και τα οποία οι άνθρωποι αισθάνονται ότι είναι ανεξάρτητες δυνάμεις στις οποίες μπορούν να υποταχτούν, ή αλλιώς να αντιταχθούν, αλλά τις οποίες δεν διαθέτουν τους αντικειμενικούς και υποκειμενικούς πόρους για να ελέγξουν. Οι διαδικασίες της αποξένωσης και τα αποτελέσματα περιορίζουν ανάλογα την ελευθερία του ανθρώπου· περιορίζουν την ικανοποίηση των βασικών του αναγκών τόσο υλικών όσο και πνευματικών. Η καλλιτεχνική αισθητική αποξένωση, η οποία είναι ένας θύλακας μιας συνολικής αποξένωσης, πραγματοποιείται είτε η τέχνη έχει υποκύψει σε μύθους και μυστικοποιήσεις όχι της δικής της εκλογής, είτε τους καταπολεμά, ή τελικά οι αισθητικές αξίες του κοινωνικού μοντέλου είναι τόσο αμελητέες ώστε να αξιολογηθούν με αποκλειστικό τρόπο – με αποτέλεσμα το μύθο του καλλιτέχνη κλεισμένου μέσα στον γυάλινο πύργο του και ανώτερου από τα γεγονότα, ο μύθος του αιώνιου «παρία».

Η αποξένωση που κατανοείται έτσι δεν αποκλίνει από τις μεθοδολογικές κατευθύνσεις του Μαρξ. Ισχύει επίσης για τις κοινωνικο-ιστορικές μας συνθήκες.

Ο Ανρί Λεφέβρ στο *Εισαγωγή στη Νεωτερικότητα* (Παρίσι, 1962) εφιστά την προσοχή μας στους νέους τρόπους της αποξένωσης που επηρεάζουν την τέχνη και τους οποίους ο Μαρξ δεν είχε λόγους να συζητήσει. Αυτοί είναι: επιστημονική και τεχνική αποξένωση, π.χ. οι ανακαλύψεις της πυρηνικής φυσικής και οι κίνδυνοι που προκαλούνται από αυτό. Και η πολιτική και ιδεολογική αποξένωση που έχει διαταράξει ευρέως τα πρώτα στάδια της σοσιαλιστικής εξουσίας. Η λογοτεχνική αντανάκλαση του πρώτου τρόπου αποξένωσης παρουσιάζεται στη μοίρα του Μέμπιους, ενός κύριου χαρακτήρα στο *Οι Φυσικοί* του Ντίρενματ. Ο τελευταίος τρόπος αντιπροσωπεύεται, ας πούμε, στο *Η Μητέρα των Βασιλιάδων* του Κάζιμιρ Μπράντι (1956). Αυτά τα πρόσφατα φαινόμενα μπορούν να προκύψουν, προφανώς, μόνο λόγω μιας συνεχιζόμενης άλυτης αντινομίας μεταξύ του καλλιτέχνη και της κοινωνίας. Και όσο για τη συμπτωματική όψη της σύγχρονης δημιουργικής παραγωγής, ο Λεφέβρ τη συνδέει με αυτές τις διαπεραστικές χασμωδίες της εποχής μας. Για την επόμενη περίοδο δεν αποκλείει τη σύνθεση μιας κοινωνικοπολιτικής και φιλοσοφικής επίλυσης. Δεν χρειάζεται να συναινέσουμε σε όλες τις αποφάνσεις του Λεφέβρ, οι οποίες τείνουν να είναι μάλλον βιαστικές, για να συμφωνή-

σουμε μαζί του σχετικά με τη ματαιότητα της ανάλυσης της λειτουργίας της σημερινής τέχνης, αν κάποιος δεν έχει διακρίνει τους σύγχρονους τρόπους αποξένωσής της.

Πρέπει επίσης να συμφωνήσουμε όταν ο Λεφέβρ σημειώνει ότι ο διονυσιακός τόνος επικρατεί στο πολιτιστικό μοντέλο του 20ού αιώνα. Το απολλώνιο όραμα ενός Μαρξ είναι ένα πολύ πιο επίπονο επίτευγμα· οι καλλιτέχνες μπορεί πράγματι να το βρουν ανέφικτο. Πρέπει να προσθέσουμε ότι ο Λεφέβρ υποκινείται όχι από την οραματική αλλά μάλλον από τη ρεαλιστική δύναμη σκέψης στον Μαρξ. Είναι ακριβώς ο Μαρξ που δείχνει τους συγκεκριμένους ανταγωνισμούς της τέχνης και της κοινωνίας. Ένας από αυτούς είναι η άνευ προηγουμένου δυσκολία που αντιμετωπίζει ο καλλιτέχνης (είτε δεσμευμένος είτε αδέσμευτος) στην προσπάθειά του να επιλύσει αντικρουόμενες αισθητικές και κοινωνικοπολιτικές αξιώσεις, με άλλα λόγια, η φαινομενική διάκριση μεταξύ του λεγόμενου καθολικά ανθρώπινου περιεχομένου της τέχνης και μιας ιδεολογικής προοπτικής ενσωματωμένης εκεί. Ο Μαρξ εντοπίζει σε τέτοια φαινόμενα μια διαλεκτική ενότητα.

Ακόμα και όπου η έννοια της αποξένωσης και της χειραφέτησης δεν εμφανίζεται ως τέτοια στα έργα τους, οι αναλύσεις των Αμερικανών μελετητών (μεταξύ των αισθητικών, ιδίως των Τ. Μάνρο και Μ. Ρέιντερ) οδηγούν επιτέλους σε αυτό το πρόβλημα. Ο Χέρμπερτ Ριντ απευθύνεται απευθείας σε αυτό, όπως στο *Η Τρίτη Σφαίρα της Εκπαίδευσης* (Cambridge, Mass., 1960), όπου επαναλαμβάνει την προηγούμενη άποψή του ότι μια αληθινή εκπαίδευση είναι αδύνατο να αποκοπεί από την τέχνη· δηλαδή, η εκπαίδευση δεν πρέπει να είναι απλώς διακοινοτική, όπως είναι εκεί όπου συμβαίνει μόνο μια απόσταξη γεγονότων και ηθικών αξιωμάτων. Ο Ριντ βλέπει μια ελπίδα για να ξεπεραστεί η αντινομία μεταξύ ευχαρίστησης και εργασίας μόνο στη μαρξιστική θεωρία της αποξένωσης. Ωστόσο, δεν μπορεί να πιστέψει ότι μια κοινωνία μπορεί να οργανωθεί σήμερα με τέτοιο τρόπο ώστε η εργασία να θεωρείται ευχάριστη. Ο Ριντ υποστηρίζει ότι η εξειδίκευση καθώς ο αντίκτυπός της αυξάνεται με το χρόνο οδηγεί ακαταμάχητα σε ακόμη μεγαλύτερη αποξένωση, την οποία αποκαλεί τεχνολογική αποξένωση. Είδε από πρώτο χέρι και ήταν συμπαθητικός στα πειράματα στην αισθητική εκπαίδευση μέσω της εργασίας στην Κινεζική Λαϊκή Δημοκρατία – αλλά παρ' όλα αυτά ο Ριντ έφτασε να δεχτεί τη θέση του Σίλερ, ότι η αυτο-ολοκλήρωση πρέπει να επιτευχθεί μόνο εκτός της εργασίας, στο «χρόνο παιχνιδιού και αναψυχής» του ανθρώπου. Δεν μπορώ να συμφωνήσω πλήρως. Πρώτον – επειδή η αυτοματοποίηση καθώς προχωρά ασταμάτητα ανοίγει ολοένα και νέες δυνατότητες και μπορεί να προκαλέσει μια θετική στάση απέναντι στην εργασία, δηλαδή προς μια εργασία σε υψηλό βαθμό δημιουργική. Δεύτερο – ο Μαρξ δεν ισχυρίστηκε ποτέ ότι η ανθρωπότητα του μέλλοντος θα ήταν μια αισθητική ανθρωπότητα λόγω αποκλειστικά του χαρακτήρα της εργασιακής διαδικασίας. Τρίτο – κατά κάποιο τρόπο το όραμα του Ριντ, παρόλο που δηλώθηκε χθες είναι περισσότερο μια εικασία της φαντασίας από εκείνο του Μαρξ πριν από έναν αιώνα· γιατί βασίζεται στην καντιανή και σιλεριανή ιδέα για τρεις χωριστές πτυχές του κόσμου. Εντούτοις, δεν ενδιαφερόμαστε εδώ τόσο για τις διαφορές όσο για να σημειώσουμε ότι στη συζήτηση των διαφόρων καλλιτεχνικών συναρτήσεων, ο Ριντ, επίσης, αποδίδει ένα πιο εξέχοντα ρόλο στην έννοια της αποξένωσης.

Αυτό το ζήτημα συνδέθηκε με το πρόβλημα του χρόνου από έναν άλλο συγγραφέα, τον Χ. Μέγιερχοφ. Ο άνθρωπος έχει ευαισθητοποιηθεί έντονα στο χρόνο: η συνεχής ανάγκη να κατακερματιστεί η ημέρα κάποιου, η υπερβολή υποχρεώσεων που έχει κάποιος, οδηγεί σε απώλεια της αίσθησης του εγώ.

Το πρόβλημα της «αποξένωσης μέσω του χρόνου» επαναλαμβάνεται στη λογοτεχνία του 20ού αιώνα από τους Προυστ και Βιρτζίνια Γουλφ ως το λεγόμενο αντι-μυθιστόρημα των Ρομπ-Γκριγιέ και Μπουτόρ. Η λογοτεχνία και η τέχνη αποδεικνύουν πράγματι το γεγονός ότι η έννοια της αποξένωσης αποτελεί το κλειδί για την τρέχουσα πραγματικότητα. Το έργο ζωής του Μπέρτολτ Μπρεχτ είναι ένα συνεχές ξεσκέπασμα των καπιταλιστικών τρόπων αποξένωσης. Ο Ντίρενματ ακολούθησε το παράδειγμά του. Διαφορετικές πτυχές του ίδιου φαινομένου φωτίζονται από τους Κάφκα και Μούζιλ – η αποξένωση του αμύητου και αβοήθητου ατόμου στην εξουσία του κράτους· τον Τόμας Μαν στον *Δόκτωρ Φάουστ* – η αποξένωση της σύγχρονης τέχνης· τον Μαξ Φρις στο *Homo Faber* – η τεχνική-ορθολογική αποξένωση που πηγάζει από την εξαιρετικά οργανωμένη φύση της ζωής. Οι διαδικασίες αποξένωσης στο σοσιαλισμό δεν έχουν ακόμη λάβει μια εικόνα τόσο αποτελεσματική όσο σε αυτά τα έργα. Τα ντοκουμέντα που εμπνέονται από μια αντι-σοβιετική στάση δεν μπορούν να πληρούν τα λογοτεχνικά πρότυπα μιας αυθεντικής ματιάς στην πραγματικότητα. Το σύνολο της αλήθειας θα αποκαλυφθεί και θα ανασυσταθεί μόνο σε ένα λογοτεχνικό έργο από σοβιετικούς συγγραφείς που έχουν ζήσει διεξοδικά τους τρόπους αυτής της αποξένωσης.

Δεν μπορεί να είναι ο στόχος μου εδώ να συζητήσω πλήρως το πρόβλημα της αποξένωσης, γιατί δεν έχω το χώρο. Από την άλλη πλευρά, το πρόβλημα δεν μπορεί να αγνοηθεί. Η λειτουργία τόσο της σύγχρονης όσο και της παλαιότερης εστιάζεται από την έννοια όπως από έναν οπτικό φακό. Η μαρξιστική μας ερμηνεία έχει διακρίνει μια τριπλή καλλιτεχνική λειτουργία. Μπορούμε επίσης να καθορίσουμε τις διασυνδέσεις και την ιεραρχία των συγκεκριμένων θεμάτων –ή νημάτων– υπό τις συνθήκες της αποξένωσης.

Μπορούμε να βεβαιώσουμε ότι σε σύγκριση με τα άλλα θέματα, το ορφικό σκέλος παίζει αρχικά μικρότερο ρόλο. Το θέμα των Φιλοκτήτη καθορίζει την προτεραιότητα, όπου οι ιστορικές διαδικασίες της αποξένωσης βρίσκονται σε σύγκρουση με εκείνες της χειραφέτησης. Από την άλλη πλευρά, οι διαδικασίες χειραφέτησης αποκαθιστούν το ορφικό σκέλος στην κατάλληλη λειτουργία του. Και είναι την επαύριο της σοσιαλιστικής επανάστασης, και της διασφάλισης του σοσιαλιστικού κράτους, που μια αισθητική εκπαίδευση με την αυστηρή έννοια θα αποκτήσει αυξανόμενη σημασία, βοηθώντας στην προετοιμασία της αισθητικής ανθρωπότητας του μέλλοντος.

Είμαστε μάρτυρες καλλιτεχνικών διαδικασιών που σε κάποιο βαθμό φαίνεται να επιβεβαιώνουν τις μαρξικές υποθέσεις σχετικά με το μέλλον της τέχνης και την ολοκλήρωσή της με τη ζωή. Η εφαρμοσμένη τέχνη έχει καταλάβει μια κεντρική θέση στις τέχνες του 20ού αιώνα. Μάλιστα φαίνεται τώρα να έχει διαμορφώσει το στιλ της εποχής. Οργανώνοντας το χώρο των τοπικών περιοχών στις οποίες ζούμε, εργαζόμαστε, ψωνίζουμε και περπατάμε, η τέχνη μπαίνει άμεσα στη ζωή. Μια ομάδα ανθρώπων που ασχολούνται ειδικά με την l'art implique –για να δανειστώ έναν όρο από τον Ε. Σο-

ριό– απασχολούνται σήμερα στη μηχανική βιομηχανία, φέρνοντάς την πιο κοντά στη χειροτεχνία του παρελθόντος. Δίνουν την προσωπική πινελιά σε αντικείμενα που πάντα αντιμετωπίζονταν ως τεχνικά, απρόσωπα προϊόντα. Μπορούμε να διακρίνουμε σε αυτό μια χειραφετική εξέλιξη. Είναι, ωστόσο, περιορισμένο και μόνο αποσπασματικό. Γιατί παρόλο που έχει επιτευχθεί μια διεύρυνση του πεδίου για την αισθητική αντίληψη, το (μαρξικό) ζήτημα του *homo faber* ως *homo ludens* παρασιωπείται πλήρως – χωρίς πιθανότητα να αντιμετωπιστεί με αυτό τον τρόπο. Δεύτερο, η τάση «κάντο-μόνος-σου» (στα γαλλικά, bricolage) δεν σημαίνει απαραίτητα ότι μια επάρκεια στην τεχνολογία της εργασίας μπορεί να μετατραπεί σε καλλιτεχνική δραστηριότητα. Τρίτον, η αυθεντική απελευθέρωση ενός ανθρώπου μπορεί να θεωρηθεί ότι επιτυγχάνεται μόνο, όπου ολόκληρη η ψυχική του ενέργεια ενεργοποιείται ως έκφραση της απόλυτα ανθρώπινης αίσθησης της ύπαρξής του – και έτσι οι κύριες βλέψεις του (το προμηθεϊκό θέμα) ενσαρκώνονται πλήρως. Όλα αυτά τα προσόντα, ωστόσο, δεν μειώνουν τη σημασία της «αισθητικοποίησης της καθημερινής ζωής».

Κάπως παρόμοια, μπορεί κανείς να δει μια περιορισμένη χειραφέτηση στα συνεχή θεάματα ζωής που οργανώνονται από την τηλεόραση – δηλαδή, μια μείωση των οριοθετήσεων μεταξύ του μοντέλου ζωής και του καλλιτεχνικού μοντέλου. Ή, ας πούμε, στην αυτοσχεδιαστική τζαζ. Ο τρόπος εμπειρίας που έχει ένας ακροατής σε μια συναυλία τζαζ είναι τέτοιος ώστε να ωθεί κάποιον να επανεξετάσει το αποτέλεσμα της τέχνης. Υπάρχει η ιστορία του Βασιλιά Σαούλ που έστειλε τη συνοδεία του στη Ναγιόθ για να χειροκροτήσει τον Δαβίδ. Όμως, οι προφήτες στη Ναγιόθ (οι Ναμπί) αρνήθηκαν τα δώρα αυτών των απεσταλμένων, παραπλανώντας τους τρεις φορές: με τραγούδι, χορό και παντομίμα. Παρακολούθησα μια παράσταση του συγκροτήματος του Ντίζι Γκιλέσπι στο Σαν Φρανσίσκο· και καθώς καθόμουν ανάμεσα στα ρυθμικά ταλαντευόμενα, συναρπασμένα πλήθη ακροατών σε μια σχεδόν σκοτεινή αίθουσα φωτισμένη από μερικά θαμπά-κόκκινα ηλεκτρικά κεριά στις γωνίες, μου φάνηκε ότι συμμετείχα σε μια σύγχρονη τελετή. Ο ρυθμός και η ανεπανάληπτη έκφραση του συνόλου τζαζ προκαλούν μια κατάσταση στον ακροατή, τέτοια που να γκρεμίζει τα όρια που χωρίζουν το εγώ από το περιβάλλον του, αν αποδίδεται πλήρης προσοχή στο σώμα κάποιου. Αυτό το αποτέλεσμα θυμίζει μια αναδρομή στη συγκρητική γέννηση της ποίησης, του τραγουδιού και του χορού στη συνεργατική εργασία – που περιγράφεται από τον Καρλ Μπίχερ στο 8ο κεφάλαιο του βιβλίου του *Arbeit und Rhythmus* (1896). Με δύο τρόπους η συναυλία με επηρέασε: ως δομή ήχων (η ορφική διάσταση) και ως αισθητήριο-ρυθμικό κλίμα η διαπεραστικότητα του οποίου ενισχυόταν από το περιβάλλον. Πολύ νωρίς παραδόθηκα στην παράσταση και βίωσα ένα ευχάριστο αισθητικό συναίσθημα, όπως δεν είχα γνωρίσει προηγουμένως με αυτό τον τρόπο. Το θέμα των Φιλοκτήτη απεικονίστηκε εδώ με έναν ειδικό τρόπο: εγώ, και τα άλλα μέλη του κοινού, παραδοθήκαμε στην ίδια αισθητική γοητεία. Αυτή η ξεχωριστή, μοναδική εμπειρία συγχωνεύτηκε με την εμπειρία της ζωής και ήμουν έτοιμος με μια λέξη από τον Ντίζι Γκιλέσπι και την ομάδα του να απαντήσω με πρακτικές πράξεις. Ήμουν ουσιαστικά ένας συμμετέχων σε μια μαζική συνεδρία, προετοιμασμένος να αναλάβω πρωτοβουλία ή να ακολουθήσω.

Χωρίς αμφιβολία, παρατηρούμε επίσης μια συγχώνευση των ορφικών και φιλοκτητικών νημάτων σε κοινοτικούς εορτασμούς και σε διαδηλώσεις. Μπορεί να περιλαμβάνονται ορφικές παρουσιάσεις (μουσική, χορός, πλαστικές τέχνες), αλλά απλώς αφήστε τον συμμετέχοντα ή τον θεατή να παρασυρθεί, και θα αναπτύξει μια πρακτική-τελετουργική στάση. Αν η κατάσταση ή οι χρόνοι μετακινηθούν σε μια δραματική ακολουθία, εμφανίζεται επίσης το προμηθεϊκό νήμα. Και πάλι, πρέπει να τονίσουμε ότι αυτός ο τρόπος χειραφέτησης –όπως η εφαρμοσμένη τέχνη ή, πιο συγκεκριμένα, η βιομηχανική τέχνη– παρέχει κάπως αυξημένη ελευθερία στην αισθητική έννοια, επεκτείνοντας πράγματι την κυριαρχία της στον τεχνικό κόσμο. Όμως, εξίσου σίγουρα, δεν επιλύει από μόνος του τα μεγάλα ανθρώπινα προβλήματα. Επιπλέον, υπάρχει ο κίνδυνος αυτή η ελευθερία να αποδειχθεί απατηλή και φευγαλέα αν τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η προμηθεϊκή προοπτική στην τέχνη παραμένουν ουσιαστικά αμετάβλητα.

Πόσο πρακτικό είναι λοιπόν το μαρξικό όραμα μιας αισθητικής ανθρωπότητας; Φυσικά, τελικά μόνο η ιστορία θα εκδώσει την ετυμηγορία της. Η πρόβλεψη βασίζεται στην ιδέα μιας ανθρωπότητας που απελευθερώνεται από τη δυστυχία και την αναγκαιότητα. Ο μαρξισμός, και οι θεωρίες που είναι πιο κοντά σε αυτόν, αναφέρονται επαναλαμβανόμενα σε αυτό το όραμα. Έτσι ο Κρίστοφερ Κόντγουελ έγραψε, στο *Ψευδαίσθηση και Πραγματικότητα* (1938): «Η τέχνη είναι ένας τρόπος ελευθερίας… Η κομμουνιστική ποίηση θα είναι πλήρης, γιατί θα είναι ο άνθρωπος με επίγνωση για τη δική του ανάγκη καθώς και για την εξωτερική πραγματικότητα… Η τέχνη είναι μια από τις συνθήκες εκπλήρωσης του ανθρώπου, και με τη σειρά της είναι μία από τις πραγματικότητες του ανθρώπου». *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης* του Ερνστ Φίσερ (1959) υποστηρίζει ότι στο μέλλον η τέχνη θα διευρύνει τη λειτουργία της ανάπτυξης της προσωπικότητας, συμβάλλοντας στη διαδικασία με την οποία το άτομο αναπτύσσει την ταυτότητα με τη φύση και με τον συνάνθρωπό του. Η τέχνη, λέει ο Ερνστ Φίσερ, πρόκειται να γίνει μια κοινοτική ικανότητα της κοινωνίας ως όλο.

Τα αποσπάσματα που μόλις παρατέθηκαν έχουν όντως μια νότα του προφητικού σε αυτά, όπως σίγουρα γνώριζαν οι συγγραφείς τους. Αν υιοθετήσει κανείς μια επιστημονική άποψη για την κοινωνική ανάπτυξη, είναι εφικτό, σύμφωνα με τον κανόνα του Κοντ –γνώριζε και πρόβλεπε– να διατυπώσει μερικές προβλέψεις. Ωστόσο, καμία ιδιοφυΐα δεν έχει προβλέψει ποτέ τις συγκεκριμένες διαδικασίες της ιστορικής εξέλιξης. Από ορισμένες ενδείξεις φαίνεται –όπως είπαμε– ότι στοιχεία του μαρξικού οράματος αρχίζουν να πραγματοποιούνται. Σε χώρες με πολύ διαφορετική ιδεολογική σφραγίδα, μπορούν να παρατηρηθούν παρόμοιες τάσεις – είτε μπορεί να είναι ο συνειδητός στόχος των πολιτικών, είτε αν όχι, τότε παρούσες, παρ' όλα αυτά. Στην τέχνη και τις θεωρίες της τέχνης.

Όχι όμως χωρίς να εγείρουν πολλούς λόγους σκεπτικισμού. Όπως είπαμε κατά τη συζήτηση του Χέρμπερτ Ριντ, το ερώτημα φαίνεται να είναι κατά πόσο το σύνολο των ψυχικών δυνατοτήτων του ατόμου μπορεί να συγκεντρωθεί όλο στην εκπλήρωση. Η εποχή μιας συνεχώς αυξανόμενης εξειδίκευσης φαίνεται να μην ευνοεί την πραγματοποίηση του ιδανικού του αισθητικού ανθρώπου από αυτή την άποψη. Εκείνοι που υπο-

στηρίζουν την ιδέα (ο Χ. Ριντ είναι ανάμεσά τους) θα απαντήσουν ότι ακόμα και αν η διαδικασία παραγωγής δεν οδηγεί σε αυτό το στόχο, η επέκταση του ελεύθερου χρόνου επιτρέπει ωστόσο, ολοένα και περισσότερο, την εμφάνιση αισθητικής ευαισθησίας και μια συναισθηματική ζωή. Η επιστροφή στον Χέγκελ –στη θέση του για τον τέλος της τέχνης και την αντικατάστασή της με τη φιλοσοφία– πραγματοποιείται σήμερα από μερικούς στοχαστές. Αυτοί οι θεωρητικοί αντλούν ένα αποδεικτικό στοιχείο από τις τάσεις διανοητικοποίησης των τεχνών, για παράδειγμα το αντι-μυθιστόρημα, το αντι-σινεμά, η αντι-ζωγραφική. Όμως, παράλληλα με το εξαιρετικά διανοητικοποιημένο έργο, που σχετίζεται στενά με το δοκίμιο και το μανιφέστο, ο 20ός αιώνας μπορεί να διεκδικήσει άμεσες και αυθόρμητες δημιουργίες, τις οποίες οι θεωρητικοί που θέλουν να προβλέψουν το τέλος της τέχνης έχουν παραβλέψει.

Παραμένει η πιθανότητα ότι αντί να ταυτιστεί με τη ζωή, η τέχνη (αναπόφευκτα) θα διατηρήσει την ανεξαρτησία της σε έναν αιώνα αυξανόμενης εξειδίκευσης. Ή πάλι –ακόμη και αν η χειραφέτηση αποδειχθεί όντως εφαρμόσιμη, με άλλα λόγια, οι αισθητικές αξίες μπορούν να πραγματοποιηθούν σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό μοντέλο και η παραγωγή φτάσει να γίνει ταυτόσημη με την καλλιτεχνική δημιουργικότητα– ακόμη και έτσι δεν μπορεί κάθε καλλιτεχνική δημιουργία να έχει παραγωγικό χαρακτήρα. Και ακριβώς πέρα από αυτό το σημείο όπου η τέχνη και η παραγωγή δεν συμπίπτουν, η κατάσταση θα γίνει εξαιρετική, εν συντομία, μια κατάσταση αποξένωσης· γιατί η εξέλιξη της τέχνης δεν οδηγεί στην υπέρβαση όλων των εσωτερικών και εξωτερικών αντινομιών. Αυτά δεν μπορούν παρά να παραμείνουν· αν και θα παρουσιαστούν σε ένα αλλαγμένο πλαίσιο, άγνωστο σε εμάς.

Κατά συνέπεια, καθώς αντιμετωπίζει κανείς τέτοια ερωτήματα, καταλήγει σε συμπεράσματα σχετικά με το ρόλο των διαφορετικών θεμάτων. Αν η τέχνη πρόκειται να απομακρυνθεί, τότε το θέμα του Ορφέα είναι αναχρονιστικό και απαιτούνται σημαντικές αλλαγές στα άλλα σκέλη. Αλλά αν η τέχνη πρόκειται να συγχωνευθεί με την καθημερινή ζωή, τότε το σκέλος του Ορφέα τελικά θα απορροφήσει και θα αντικαταστήσει τα άλλα δύο θέματα. Αν η τέχνη διατηρήσει την ανεξαρτησία της, τότε όλα τα θέματα θα παραμείνουν. Ωστόσο, αντικαθιστώντας τις εντάσεις του σήμερα μεταξύ αυτών των θεμάτων, θα προκύψουν νεότερες εντάσεις και συγκρούσεις.

Υποθέτοντας ότι απορρίπτουμε την ενημερωμένη χεγκελιανή θεωρία για το τέλος της τέχνης, τότε πρέπει να επιλέξουμε την πιο εύλογη από τις δύο εναπομένουσες δυνατότητες. Δεν είναι δουλειά ενός μελετητή, του οποίου έργο είναι να αναλύει τα διαθέσιμα στοιχεία και να γενικεύει προσεκτικά από αυτά, να κάνει προβλέψεις για το μακρινό μέλλον. Μπορεί να θέσει μόνο τα ερωτήματα, τις απαντήσεις δεν τις παρέχει αυτός.

* Δημοσιεύθηκε στο *Arts in Society: Search for Identity and Purpose*, ed. Edward Kamarck, 1971.

ΚΕΙΜΕΝΑ

Βορόνσκι Α., Διαμάντης Ο., Καλτσώνη Η., Κεφαλής Χ.
Κόντγουελ Κ., Λου Σουν, Λουνατσάρσκι Α., Μανδηλαρά Η.
Μάο Ντουν, Μέρινγκ Φ., Μοράβσκι Στ., Μπάουντς Φ.
Μπουχάριν Ν., Ποταμιάς Στ., Σερζ Β., Σικιτάνο Μ.
Τσου Τσιόουμπάι, Φίσερ Ε., Χατζοπούλου Σ.