

Κομμουνισμός και τέχνη

Α. Στη *Γερμανική Ιδεολογία* συναντούμε την κριτική που ασκείται στον Μαξ Στίρνερ, που στο έργο εμφανίζεται περιπαικτικά ως Σάντσο –κατά τη μυθοπλασία του *Δον Κιχώτη*–, σε σχέση με την άποψή του για την ιδιαιτερότητα και τη μοναδικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας:

«Ο Σάντσο φαντάζεται ότι ο Ραφαήλος έφτιαξε τους πίνακές του ανεξάρτητα από τον καταμερισμό της εργασίας που υπήρχε στη Ρώμη της εποχής του. Αν συγκρίνει τον Ραφαήλο με το Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Τιτσιάνο, θα μπορέσει να δει πόσο πολύ τα καλλιτεχνήματα του πρώτου καθορίστηκαν από την τοτινή άνθηση της Ρώμης, άνθηση που οφειλόταν στη φλωρεντινή επίδραση, του δεύτερου από την κατάσταση πραγμάτων στη Φλωρεντία, και του τρίτου –σε μια κατοπινή περίοδο– από την τελείως διαφορετική εξέλιξη της Βενετίας. Όπως και κάθε άλλος καλλιτέχνης, ο Ραφαήλος εξαρτιόταν από τις τεχνικές προόδους που είχε πραγματοποιήσει η τέχνη πριν από αυτόν, χάρη στην οργάνωση της κοινωνίας και τον καταμερισμό της εργασίας στον τόπο του, και τελικά χάρη στον καταμερισμό της εργασίας σε όλες τις χώρες που με αυτές βρισκόταν σε επικοινωνία ο τόπος του. Αν ένα άτομο σαν τον Ραφαήλο αναπτύσσει το ταλέντο του, αυτό εξαρτιέται ολοκληρωτικά από τη ζήτηση, που με τη σειρά της εξαρτιέται από τον καταμερισμό της εργασίας και από τις μορφωτικές συνθήκες των ανθρώπων που προκύπτουν από αυτόν... Η αποκλειστική συγκέντρωση του καλλιτεχνικού ταλέντου σε ορισμένα άτομα, και η συνδεόμενη με αυτήν κατάπνιξή του στις πλατιές μάζες, είναι μια συνέπεια του καταμερισμού της εργασίας. Κι αν ακόμα, σε ορισμένες κοινωνικές συνθήκες, θα ήταν ο καθένας ένας έξοχος ζωγράφος, αυτό δεν θα απέκλειε καθόλου το να είναι ο καθένας κι ένας πρωτότυπος ζωγράφος... Σε μια κομμουνιστική οργάνωση της κοινωνίας παύει πάντως να υπάρχει η υποταγή του καλλιτέχνη στην τοπική και εθνική στενότητα, που προκύπτει αποκλειστικά από τον καταμερισμό της εργασίας, καθώς και η υποταγή του ατόμου σε μαν ορισμένη τέχνη, που τον κάνει να είναι αποκλει-

* Ο Γιώργος Μανιάτης είναι Καθηγητής Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και μέλος του Ομίλου Μαρξιστικών Ερευνών.

στικά ζωγράφος, γλύπτης κ.λπ., οπότε το ίδιο το όνομα εκφράζει αρκετά τη στενότητα της επαγγελματικής του εξέλιξης και την εξάρτησή του από τον καταμερισμό της εργασίας. Σε μια κομμουνιστική κοινωνία δεν υπάρχουν ζωγράφοι αλλά το πολύ πολύ άνθρωποι που ανάμεσα στα άλλα ζωγραφίζουν».¹

Όπως συνάγεται από το παραπάνω παράθεμα, η μαρξική προσέγγιση αντιπαρατίθεται στον πυρήνα του συστήματος της αστικής αισθητικής θεωρίας. Η βασική αρχή της τελευταίας είναι η αποσύνδεση της καλλιτεχνικής εμπειρίας από τους υλικούς όρους συγκρότησής της και η αναγωγή της σε μια σφαίρα αυτοτελή και αυτοαναφορική. Η θεωρία αυτή διαμορφώνεται ιστορικά με άξονα την έννοια της αυτονομίας, η οποία συστοιχεί σε κοινωνικές διεργασίες που αντιπαρατίθενται στη φεουδαρχική κοινωνικοπολιτική οργάνωση και αποτελούν τις ιστορικές προϋποθέσεις γέννησης και ανάπτυξης του καπιταλισμού. Όπως emphatically υποστηρίζει ο Peter Bürger, η «αυτονομία» είναι κατηγορία της αστικής κοινωνίας. Η τέχνη, στο πλαίσιο αυτό, θεωρείται εξ ορισμού αυτόνομη, με αποκλειστικά δικούς της νόμους, πέραν της κοινωνικής πραγματικότητας και των αναγκών του βίου. «Στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας, ο θεσμός της τέχνης δεν μπορεί να προσδιοριστεί παρά σε αντιδιαστολή με τη βιοτική πρακτική».² Δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί εδώ ο διπλός χαρακτήρας αυτής της διαδικασίας: Η αντίφαση ανάμεσα στην αυτονομία ως απελευθέρωση της τέχνης από τους όρους της φεουδαρχικής πατρωνίας και στην υποδούλωση του «αυτόνομου» καλλιτέχνη στους αδυσώπητους νόμους της καπιταλιστικής αγοράς.³ Αρκεί να σημειωθεί ότι αυτή η αντίληψη περί αυτονομίας της τέχνης θα έχει ιστορικά ως κατάληξη τον αισθητισμό και τον φορμαλισμό.

Το πιο σημαντικό σημείο, όμως, του παραθέματος αυτού είναι η κατάληξηή του: η εμπειρία της τέχνης σε μια κομμουνιστική κοινωνία.

Σύμφωνα με τη μαρξική προσέγγιση, με τον κομμουνισμό αρχίζει η πραγματική ιστορία της ανθρωπότητας και –όπως μπορεί να συναχθεί– η πραγματική ιστορία της τέχνης. Η εικόνα της τέχνης στον κομμουνισμό, όπως τόσο ευσύνοπτα διατυπώνεται στη *Γερμανική Ιδεολογία*, αποτελεί την πιο αυθεντική αντιπαραθέση προς τη σύνολη καλλιτεχνική πραγματικότητα της ανθρώπινης «προϊστορίας». Δεν αντιπαραθέτει ένα είδος καλλιτεχνικής έκφρασης σε άλλα, που έχουν προηγηθεί. Δεν ακολουθεί, δηλαδή, την πορεία ανάπτυξης της τέχνης, η οποία μέσω υπερβάσεων, συνεχειών και ρηγμάτων προχωρεί τον δικό της ιστορικό δρόμο. Δεν πρόκειται για εσωκαλλιτεχνική αντιπαραθέση που ιστορικά διαμόρφωσε την εικόνα και τη λειτουργία της τέχνης σε όλες τις ταξικές κοινωνίες. Πρόκειται, αντίθετα, για την αντιπαραθέση της τέχνης, ως αυθεντικής ανθρώπινης έκφρασης και όχι ως συγκεκριμένης δραστηριότητας που προκύπτει και καθορίζεται από τον καταμερισμό της εργασίας, προς την ως τότε εικόνα

του συνόλου των αποξενωμένων ανθρωπίνων σχέσεων. Η τέχνη στον κομμουνισμό, στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, αποτελεί κατεξοχήν κατάφαση της ανθρώπινης ελευθερίας, της πλήρους ανάπτυξης του ανεξάντλητου δυναμικού της προσωπικότητας του ανθρώπου. Δεν αποτελεί ένα ζήτημα που αφορά τους καλλιτέχνες ή τους ειδικούς της τέχνης, αλλά την αυθεντική πρωτογενή σχέση του ανθρώπου είδους με τη δυνατότητά του να εκφράζεται καλλιτεχνικά.

Από αυτή την άποψη, δεν θα ήταν υπερβολικός ο ισχυρισμός ότι η κομμουνιστική οπτική της απελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης συνιστά την προϋπόθεση για τη συγκρότηση μιας αυθεντικά ριζοσπαστικής θεωρίας για την καλλιτεχνική πρωτοπορία. Μια αλλαγή της τέχνης, όχι εντός των παραδοσιακών προσδιορισμών της (σε αυτούς εντάσσεται και ο καλλιτεχνικός μοντερνισμός), αλλά ως μετάβαση από την τέχνη του καλλιτέχνη στην καλλιτεχνική έκφραση κάθε ανθρώπου. Φυσικά, πάντοτε υπάρχει ο κίνδυνος της μηχανιστικής αντιμετώπισης του ζητήματος, όπως π.χ. το επιχείρημα ότι οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί δεν έχουν ουσιαστικό νόημα, αφού αρκεί να παλέψει κάποιος για τον κομμουνισμό, και τα άλλα θα έρθουν μόνα τους. Αντίθετα, η εικόνα της τέχνης στον κομμουνισμό –ως ελεύθερης ανθρώπινης έκφρασης– δεν αποτελεί μια σύλληψη στον χώρο της ουτοπίας αλλά στρατηγικό στόχο που καθορίζει την απελευθερωτική δράση του παρόντος.

Ο Μαρξ αναλύει, κυρίως στο έργο της ωριμότητάς του, τις ριζικές αλλαγές που επιφέρει η ανάπτυξη του καπιταλισμού με την επιστημοτεχνική εξέλιξη των μέσω παραγωγής. Οι αλλαγές αυτές διανοίγουν αντικειμενικά μεγάλες δυνατότητες και στην περιοχή της σύνολης καλλιτεχνικής εμπειρίας. Πρόκειται, όμως, για κατεξοχήν αντιφατική διαδικασία. Οι συνεχώς αναπτυσσόμενες συνθήκες αποξένωσης, όχι μόνο του καλλιτέχνη από το έργο και την καλλιτεχνική δραστηριότητά του, αλλά και του ανθρώπου της εργασίας από την εμπειρία της παραγόμενης τέχνης, καταδειχνουν με προφανή τρόπο αυτή την αντιφατικότητα. Σύμφωνα με τον μαρξισμό, η άρση αυτής της κατάστασης αναζητείται όχι στην αλλαγή των όρων της καλλιτεχνικής πρακτικής –κάτι που θα επιχειρήσουν τα κινήματα του μοντερνισμού του 20ού αιώνα, ιδίως ο ντανταϊσμός– αλλά στην υπέρβαση της κοινωνικής πραγματικότητας συνολικά, που παράγει και αναπαράγει αυτούς του όρους.

Όπως εύστοχα σημειώνει ο Mikhail Lifshitz:

«Η αντίθεση μεταξύ της θέσης της τέχνης στον καπιταλισμό και των τεράστιων δυνατοτήτων που ανοίγονται γι' αυτήν από την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων της κοινωνίας είναι απλά μια στιγμή των γενικών κοινωνικών αντιθέσεων της “αστικής περιόδου της ιστορίας”. Το μέλλον της τέχνης και της λογοτεχνίας συνδέεται άμεσα με τη λύση αυτών των αντιθέσεων – λύση που δεν θα έρθει από τον ουρανό. Οι ίδιοι οι άνθρωποι μπορούν να λύσουν αυτές τις “μοιραίες

αντιθέσεις” με την επαναστατική και κριτική συγκρότηση του κόσμου... Μόνον ο αγώνας μπορεί να δείξει αν η ανθρωπότητα θα υπερβεί την αντίθεση μεταξύ της καλλιτεχνικής και της οικονομικής της ανάπτυξης... Το πρόβλημα της μελλοντικής ιστορίας της τέχνης δεν είναι ένα αφηρημένο ζήτημα – είναι ένα πρόβλημα που καθορίζεται από τη σοσιαλιστική κοσμοθεώρηση του προλεταριάτου». ⁴

Επομένως, η μαρξική θεώρηση της τέχνης στις ταξικές κοινωνίες –κυρίως στον καπιταλισμό– και η αναγκαιότητα υπέρβασης του αποξενωμένου χαρακτήρα της συνδέεται άμεσα με τη μαρξική θεωρία της κοινωνικής επανάστασης, η οποία θα διαμορφώσει τους όρους μετάβασης στην κομμουνιστική κοινωνία. Για τον μαρξισμό η σχέση τέχνης-πολιτικής δεν είναι σχέση εξωτερική. Και οι δύο συνδέονται εσωτερικά ως προϋποθέσεις της ανθρώπινης χειραφέτησης.

Η εικόνα της τέχνης στην κομμουνιστική κοινωνία δεν είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχούς ιστορικής πορείας, αλλά η ιστορικά αναγκαία αφετηρία μιας τελείως διαφορετικής αντίληψης για την καλλιτεχνική έκφραση, η οποία μπορεί να αξιολογηθεί ως ιστορική δυνατότητα και όχι ως πραγματική καλλιτεχνική εμπειρία. Αυτή η δυνατότητα εμπεριέχεται στην αντιμετώπιση κάθε συγκεκριμένης καλλιτεχνικής έκφρασης, ως κριτήριο και σκοπός. Έτσι ο μαρξισμός θεωρεί αναγκαία την προοπτική διαμόρφωσης μιας αισθητικής της στράτευσης σε αντιπαράθεση με την αστική αισθητική της αυτονομίας. Αισθητική της στράτευσης, η οποία δυστυχώς καθορίστηκε από τη γραφειοκρατική παραμόρφωσή της και φαινομενικά ταυτίστηκε με αυτήν. Για τον μαρξισμό η συστηματική διαλεκτική επεξεργασία των όρων της αισθητικής της στράτευσης εξακολουθεί να αποτελεί ένα ζητούμενο γενικότερης πολιτισμικής σημασίας. Φυσικά, η συνειδητή σχέση της τέχνης με σκοπούς κοινωνικοπολιτικούς –αυτό που αποτελεί τη γενική προϋπόθεση της «στρατευμένης τέχνης»– δεν εμφανίζεται με τον μαρξισμό. Χαρακτηρίζει την ιστορία της τέχνης μέχρι την εποχή της αναπτυγμένης αστικής κοινωνίας. Η αισθητική σκέψη, ήδη από την εποχή του Πλάτωνα, αναζητούσε και όριζε κριτήρια και σκοπούς «εξωκαλλιτεχνικούς» για να αξιολογήσει την κοινωνικοπολιτική λειτουργία της τέχνης.

Ο Sartre διέκρινε την *εμπλοκή* στην τέχνη: ότι ο καλλιτέχνης και το έργο του συμμετέχουν αναγκαστικά στις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες της εποχής από τη *στράτευση* – τη συνειδητή ταύτιση του καλλιτέχνη και του έργου του με έναν ορισμένο κοινωνικοπολιτικό σκοπό. ⁵ Με αυτή την τελευταία έννοια, η στράτευση δεν είναι προφανώς φαινόμενο του 19ου αιώνα και μετά. Υπάρχει από την εποχή του Τυρταίου, του Πίνδαρου και του Φειδία. Η διαφορά της *στράτευσης* με τη μαρξιστική έννοια έγκειται στο ότι αυτή είναι ριζικά διαφορετική, αφού εδώ έχει ως σκοπό όχι την καταξίωσή της ως τέτοιας (όπως π.χ συνέβη με την καλλιτεχνική έκφραση της Γαλλικής Επανάστασης) αλλά την υπέρβαση και την αυτοκατάργησή της. Η τέχνη παύει να υπάρχει ως θεσμός στην κομμουνιστική κοινωνία.

Υπό αυτό το πρίσμα είναι αναγκαία και δυνατή, σήμερα, η μελέτη και η αξιολόγηση της σοβιετικής εμπειρίας, ως ιστορικά πρώτη απόπειρα κομμουνιστικής προοπτικής –αν εξαιρέσουμε τη βραχύβια Γαλλική Κομμούνα–, αναφορικά με τα ζητήματα της λογοτεχνίας και της τέχνης. Οι συζητήσεις, οι διαμάχες αλλά και οι «λύσεις» γύρω από κομβικά ζητήματα της αισθητικής: το πρόβλημα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, η στάση έναντι της τέχνης του παρελθόντος, η κομματικότητα στην τέχνη, το ζήτημα του ρεαλισμού και του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, η πολιτική του κόμματος για τη λογοτεχνία και την τέχνη διαμόρφωσαν τις κυρίαρχες τάσεις και αντιθέσεις, και ανέδειξαν έναν πλούτο, συχνά άνιστο, καλλιτεχνικών εμπειριών, καθοριστικών για την πορεία της τέχνης του 20ού αιώνα. Στη βάση αυτής της πραγματικότητας, ρητά ή υπόρρητα, βρίσκονταν οι αντιλήψεις για τον σοσιαλισμό και την κομμουνιστική προοπτική. Επίσης, η θεώρησή του από τη γραφειοκρατική εξουσία ως παγωμένου καθεστώτος με ισχυρά εθνοκρατικά χαρακτηριστικά και όχι ως ιστορικής διαδικασίας μετάβασης στην κομμουνιστική κοινωνία. Είναι προφανές, όπως συνέβη σε όλες τις κρίσιμες στιγμές της κοινωνικής ιστορίας των ανθρώπων, ότι στην περίπτωση της Οκτωβριανής Επανάστασης και των όσων ακολούθησαν, η σχέση τέχνης και πολιτικής ήταν απολύτως καθοριστική. Αυτή η σχέση έχει, εν προκειμένω, ως πεδίο αναφοράς αλλά και κριτήριό της την αντίληψη για τον ρόλο του κομμουνιστικού κόμματος, της αιχμής δηλαδή της πολιτικής πρωτοπορίας. Κυρίως, όμως, χαρακτηρίζεται από μια ορισμένη λειτουργία του την πρώτη μετεπαναστατική περίοδο. Λειτουργία που με τη διόγκωση της γραφειοκρατίας και του κρατισμού, κατά τη σταλινική περίοδο, οδηγήθηκε σε παραμορφώσεις και στρεβλώσεις, με τραγικές επιπτώσεις όχι μόνο για τη σοβιετική κοινωνία αλλά και για το παγκόσμιο κομμουνιστικό και εργατικό κίνημα.

Β. Η Οκτωβριανή Επανάσταση αφετηριακά σηματοδοτεί μια διαφορετική πραγματικότητα. Δεν ολοκληρώνει θεσμικά, αλλά εισάγει μια εποχή της οποίας τα ψήγματα μπορούν να αναζητηθούν στο 1848 και στην περίοδο της Παρισινής Κομμούνας. Αποτελεί στην ουσία την πολιτική ιδρυτική πράξη, ιστορικά ανοιχτή, μιας μεταβατικής περιόδου. Επομένως, η σχέση της με την καλλιτεχνική δημιουργία –τόσο του παρελθόντος όσο και του δικού της παρόντος– καθορίζεται από αυτή την ανοιχτή οπτική της μετάβασης, τον κομμουνισμό ως δυνατότητα και κρίσιμο ιστορικό στοίχημα. Στον βαθμό που αυτή η μεταβατική διαδικασία αρχίζει και αποκτά και, τελικά, σταθεροποιεί τα χαρακτηριστικά ενός κλειστού συστήματος, τότε είναι αντίστοιχες και οι επιπτώσεις του, όχι μόνο στην καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και στη γενικότερη καλλιτεχνική ατμόσφαιρα, στο γενικότερο πολιτισμικό κλίμα της εποχής. Φυσικά, καθόλου δεν μπορεί να παραγνωριστεί, αντιθέτως παίζει σημαντικότερο ρόλο, η ιδιαιτερότητα του «σοσι-

αλισμού σε μία μόνο χώρα», καθώς και οι κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές ιδιομορφίες αυτής της χώρας, ο έντονα πολυεθνικός και πολυπολιτισμικός χαρακτήρας του Σοβιετικού κράτους, για παράδειγμα.

Ο Τρότσκι ορθά σημείωνε ότι:

«Η τέχνη της επανάστασης, που καθρεφτίζει ανοιχτά όλες τις αντιφάσεις μας μεταβατικής περιόδου, δεν πρέπει να συγχέεται με τη σοσιαλιστική τέχνη, που λείπει ακόμη η βάση της. Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε ότι η σοσιαλιστική τέχνη θα βγει από αυτό που γίνεται στη διάρκεια αυτής της μεταβατικής περιόδου».⁶

Ο Ρώσος επαναστάτης στην πραγματικότητα συμπύκνωνε την εικόνα της τέχνης τα πρώτα χρόνια του σοβιετικού καθεστώτος. Οι αντιφάσεις της εποχής καθρεφτίζονται στο διανοητικό κλίμα και ιδιαίτερα στην καλλιτεχνική ζωή. Οι μπολσεβίκοι είχαν να αντιμετωπίσουν σημαντικότερα προβλήματα και στην πολιτιστική τους πολιτική, εκτός των άλλων, και λόγω της ιδιομορφίας της τελευταίας. Η ουσιαστική και σε βάθος μαρξιστική παιδεία και η πολιτική οξυδερκεία του Λένιν τον έκαναν να είναι ιδιαίτερος προσεκτικός στα ζητήματα της κουλτούρας, ειδικότερα της τέχνης, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα ότι η στάση του κάθε άλλο παρά στάση ειδικού ήταν στα ζητήματα αυτά. Σημείωνε χαρακτηριστικά:

«Ένα πολιτιστικό καθήκον δεν μπορεί να εκπληρωθεί τόσο γρήγορα όσο τα πολιτικά και στρατιωτικά καθήκοντα. Πρέπει να το καταλάβουμε, ότι οι συνθήκες κίνησης προς τα μπρος είναι τώρα διαφορετικές. Πολιτικά μπορείς να νικήσεις, σε εποχή όξυνσης της κρίσης, μέσα σε μερικές εβδομάδες. Στον πόλεμο μπορείς να νικήσεις μέσα σε μερικούς μήνες. Πολιτιστικά όμως δεν μπορεί να νικήσεις σε ένα τέτοιο χρονικό διάστημα. Από την ίδια τη φύση του πράγματος εδώ χρειάζεται μεγαλύτερο χρονικό διάστημα και πρέπει να προσαρμοστείς σε αυτό το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, υπολογίζοντας τη δουλειά σου, δείχνοντας τη μεγαλύτερη δυνατή επιμονή, επιμονή και μεθοδικότητα».⁷

Η «ίδια η φύση του πράγματος» υποδηλώνει ακριβώς τη μαρξική θεώρηση, η οποία επιμένει στη διαλεκτική σχέση των διαφόρων σφαιρών της κοινωνικής πραγματικότητας και της ανθρώπινης δραστηριότητας, και αρνείται κάθε μηχανιστική αναγωγιστική αντίληψη για τα πολιτικά φαινόμενα. Η τέχνη δεν «ανάγεται» ευθέως στη συγκεκριμένη υλική της βάση. Έχει τη δική της αυτοτέλεια αλλά και τη δική της δύναμη να επιδρά επί των συνθηκών της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Σε πολλές, μάλιστα, περιπτώσεις, σε ειδικές ιστορικές στιγμές, μπορεί ο ρόλος της να εμφανίζεται καθοριστικός.

Η στάση του Λένιν απέναντι στα ζητήματα της τέχνης μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, την περίοδο οικοδόμησης του σοσιαλισμού, έχει μια διπλή αφετηρία: φιλοσοφική και πολιτική. Ως βαθύς μελετητής της διαλεκτικής σκέψης γνω-

ρίζει ότι οι απόψεις καλλιτεχνικών κινήσεων που τάχθηκαν υπέρ των σκοπών της επανάστασης (όπως η *Προλέτκουλτ* ή το *ΛΕΦ*), που υπερτονίζουν την άμεση αναγκαιότητα αλλά και τη δυνατότητα ύπαρξης νέας προλεταριακής τέχνης, αρνούνται στην ουσία τη διαλεκτική σχέση υλικών συνθηκών και κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας με την καλλιτεχνική αποτύπωση και έκφρασή τους. Στη θέση του Μπογκντάνοφ, του φιλοσοφικού εκφραστή αυτής της στάσης, ότι:

«το προλεταριάτο, για την οργάνωση των δυνάμεών του στην κοινωνική εργασία, πάλι και οικοδόμηση, χρειάζεται μια καινούρια ταξική τέχνη. Το πνεύμα αυτής της τέχνης είναι ο εργατικός κολλεκτιβισμός, που αντιμετωπίζει και αντανακλά τον κόσμο από τη σκοπιά της εργατικής ομάδας, και εκφράζει τη σύνδεση των αισθημάτων της, της αγωνιστικής δημιουργικής θέλησής της»,⁸

θα αντιταχθεί απαντώντας:

«όχι επινόηση μιας νέας προλεταριακής κουλτούρας, αλλά *ανάπτυξη* των καλύτερων υποδειγμάτων, παραδόσεων, αποτελεσμάτων της *υπάρχουσας* κουλτούρας από τη σκοπιά της κοσμοθεωρίας του μαρξισμού και των συνθηκών ζωής και πάλης του προλεταριάτου στην εποχή της δικτατορίας του».⁹

Από φιλοσοφική άποψη, λοιπόν, δεν θα μπορούσε ο Λένιν να αποδεχτεί τη μηχανιστική θέση ότι όταν αλλάζουν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες αυτομάτως μπορούν και πρέπει να αλλάξουν οι όροι του πολιτισμού και της τέχνης. Η συζήτηση που, την εποχή εκείνη, διεξάγεται για το μείζον αυτό ζήτημα – συζήτηση καθ' όλα δημοκρατική και δημιουργική, δίχως τις απαγορεύσεις και τους αποκλεισμούς που ακολούθησαν με την ισχυροποίηση της κομματικής γραφειοκρατίας – αναδεικνυει ένα κεντρικό πρόβλημα: τη σχέση της εργατικής τάξης, η οποία έχει πια κατακτήσει την πολιτική εξουσία, με τον πολιτισμό και την τέχνη του παρελθόντος, με ό,τι ορίστηκε ως «πολιτισμική κληρονομιά». Η θέση του Λένιν και της ηγεσίας των μπολσεβίκων στηριζόταν φιλοσοφικά στην εγελιανή κατηγορία της *διαλεκτικής άρσης* του παρελθόντος από το παρόν. Το προλεταριάτο ιστορικά αρνείται τον προηγούμενο πολιτισμό, αντιπαράκειται στον πολιτισμό της αστικής τάξης. Ταυτόχρονα, όμως, διατηρεί και αφομοιώνει, χάριν της δικής του ιστορικής αποστολής, οτιδήποτε χρήσιμο και αξιόλογο μπορεί να αποτελέσει – σε μια νέα ταξική οπτική – συγκροτησιακό στοιχείο του δικού του πολιτισμού. Στην ιστορία δεν υπάρχουν κενοί χώροι ούτε δημιουργίες εκ του μηδενός. Στην άποψη του Β. Πλετνιόφ – στο άρθρο του «Στο Ιδεολογικό μέτωπο», *Πράβντα* 27/9/1922 – ότι: «Το καθήκον της οικοδόμησης προλεταριακής κουλτούρας μπορεί να εκπληρωθεί *μόνο* από τις δυνάμεις του ίδιου του προλεταριάτου, από τους επιστήμονες, καλλιτέχνες, μηχανικούς κ.λπ. που θα έχουν βγει μέσα από αυτό», ο Λένιν θα σημειώσει στο περιθώριο: «Αρλούμπα».¹⁰

Δεν ήταν, βέβαια, τόσο απλό το ζήτημα και από αισθητική, κυρίως όμως από πολιτική άποψη. Οι μπολσεβίκοι είχαν να αντιμετωπίσουν κρίσιμα προβλήματα

τα και στον χώρο της πολιτισμικής πολιτικής. Το πρώτο και κύριο ήταν ο αναλφαβητισμός και η μορφωτική καθυστέρηση των αγροτικών και εργατικών μαζών, στη λύση του οποίου ο Λένιν έδινε προτεραιότητα. Η τέχνη στον σοσιαλισμό οφείλει να είναι κτήμα του λαού και όχι δραστηριότητα που απευθύνεται σε κάποιες ελίτ. Στο πλαίσιο αυτό προέκυψαν δύο βασικοί άξονες. Αφενός η αξιοποίηση της καλλιτεχνικής κληρονομιάς, μέσω της προβολής των δημοκρατικών και επαναστατικών παραδόσεων στη λογοτεχνία και την τέχνη του παρελθόντος, και αφετέρου το ζήτημα της κατανοητότητας, του κατά πόσο, δηλαδή, η τέχνη προσεγγίζει τις δυνατότητες κατανόησής της από τις εργαζόμενες μάζες του πληθυσμού. Το θέμα αυτό, τόσο στη θετική όσο και στην αρνητική του όψη, θα κυριαρχήσει στην επίσημη πολιτιστική πολιτική του Σοβιετικού κράτους. Η θετική όψη αφορά στη δημιουργική προσπάθεια, δίχως καλλιτεχνικές και αισθητικές εκπώσεις, να έρθει ο λαός πιο κοντά στα μεγάλα καλλιτεχνικά δημιουργήματα του παρελθόντος, έτσι ώστε να ανεβάσει όχι μόνο το μορφωτικό του επίπεδο αλλά και το επίπεδο της κοινωνικοπολιτικής του συνείδησης. Ο Α. Λουννατσάρσκι, ο πρώτος κομισάριος της κουλτούρας και με ισχυρές, αρχικά, συμπάθειες προς την Προλετκούλτ, θα σημειώσει σχετικά:

«Πρέπει να αντιμετωπίζουμε με πολλή περίσκεψη το κριτήριο του κατανοητού σε όλους. Όπως τα δημοσιεύματά μας και τα προπαγανδιστικά μας έντυπα εκτείνονται από πολύ περίπλοκα βιβλία, περιοδικά και εφημερίδες, που όλα έχουν υψηλές απαιτήσεις από τον αναγνώστη, ως τη στοιχειώδη εκλαίκευση, έτσι ακριβώς δεν πρέπει να προσαρμόζουμε τη λογοτεχνία μας στο επίπεδο των πλατιών μαζών των χωρικών ή ακόμη και των εργατών, που πολιτισμικά δεν βρίσκονται ακόμη πολύ ψηλά. Αυτό θα ήταν τεράστιο λάθος... Ο καλλιτέχνης είναι πολύτιμος ακριβώς γιατί ξεχερσώνει νέες γαίες, γιατί με την εναισθησή του διεισδύει σε μια περιοχή όπου συνήθως δυσκολεύεται να εισχωρήσει η στατιστική και η λογική. Δεν είναι καθόλου εύκολο να κρίνει κανείς αν ένας καλλιτέχνης μένει πιστός στην αλήθεια, να κρίνει αν συνενώνει ορθά την αλήθεια με τις βασικές επιδιώξεις του κομμουνισμού, και ίσως και στο ζήτημα τούτο η έγκυρη κρίση να βγαίνει μόνο με τη σύγκρουση των γνώμών διαφόρων κριτικών και αναγνωστών».¹¹

Η αρνητική όψη προκύπτει όταν στο όνομα του «κατανοητού σε όλους» ασκείται γραφειοκρατικός έλεγχος στο παραγόμενο καλλιτεχνικό έργο και εξοβελίζονται από το καλλιτεχνικό, και όχι μόνο, προσκήνιο δημιουργοί, οι οποίοι προσεγγίζουν τα καινούρια έστω και με έντονα αντιφατικό τρόπο. Στη σταλινική περίοδο, δυστυχώς, αυτή η όψη του «κατανοητού» δέσποσε στην ασκούμενη πολιτική για την τέχνη.

Σημαντικό πρόβλημα επίσης ήταν οι σχέσεις της πολιτικής εξουσίας με τη διανόηση και, ιδιαίτερα, την καλλιτεχνική. Οι μπολσεβίκοι καλούνταν να αντι-

μετωπίσουν μιαν αντιφατική κατάσταση. Από τη μια ήταν αναγκαία, για τη διατήρηση και την ανάπτυξη της νέας εξουσίας, η συμμαχία με παραδοσιακούς εκπροσώπους της λογοτεχνίας και της τέχνης, οι οποίοι ήταν επιφυλακτικοί και, οπωσδήποτε, διστακτικοί για ό,τι συνέβαινε στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα. Απέναντι σε αυτούς τους φορείς των παραδοσιακών αισθητικών αντιλήψεων, που ήταν ισχυρά πρόσωπα της καλλιτεχνικής ζωής, οι μπολσεβίκοι έπρεπε να αντιτάξουν μια συστηματική πολιτική συμμαχιών. Σε ένα βαθμό η κυρίαρχη στάση της δημιουργικής αντιμετώπισης του πολιτισμικού παρελθόντος εξηγείται και από μια πολιτική ρεαλισμού.

Από την άλλη, υπήρχε η ανάδυση του ρωσικού μοντερνισμού, ενός κλίματος καλλιτεχνικού αβανγκαρντισμού, ο οποίος, στις περισσότερες εκδοχές του, ταυτιζόταν με την υπόθεση του κομμουνισμού. Η αμηχανία της νέας εξουσίας απέναντι σε αυτό το φαινόμενο «ταύτισης» κοινωνικοπολιτικής και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας ήταν έκδηλη και οδήγησε σε επιφυλακτική και υπόρρητα αρνητική διάθεση έναντι των εκπροσώπων της νέας τέχνης. Αυτό οφειλόταν κατά βάση σε δύο λόγους. Ο πρώτος ήταν ότι οι εκπρόσωποι του μοντερνισμού –όπως συνάγεται από τις σχετικές διακηρύξεις τους–¹² ήταν εχθρικοί σε ό,τι αντιπροσώπευε το πολιτισμικό παρελθόν και, επομένως, δεν δέχονταν επ' ουδενί οι σύγχρονοι φορείς του να υπάρχουν στο καλλιτεχνικό προσκήνιο. Η παλιά τέχνη –σε αυτήν συγκατέλεγαν και τη ρεαλιστική παράδοση, η οποία αποτελούσε τον κύριο άξονα της μαρξιστικής αισθητικής– έπρεπε να εξοβελιστεί, και η νέα επαναστατική τέχνη να θέσει εξαρχής τους όρους της κομμουνιστικής καλλιτεχνικής πολιτικής. Είναι προφανές ότι μια τέτοια στάση ήταν αντίθετη προς την επίσημη πολιτική του κόμματος. Ο δεύτερος λόγος είναι ίσως πιο σημαντικός. Η τέχνη του μοντερνισμού, παρόλο που θεωρητικά στηριζόταν στη διάθεση των εκπροσώπων της να είναι πρακτικά χρήσιμη στις ευρύτερες μάζες, ήταν ακατάληπτη από αυτές. Στη νεοσύστατη σοβιετική πραγματικότητα οι εργαζόμενες μάζες είχαν πολιτισμικές ανάγκες τέτοιες και τόσες, που η στάση του μοντερνισμού δεν μπορούσε να καλύψει. Έτσι παρατηρείται, από πρώτη άποψη, το εξής αντιφατικό φαινόμενο: ενώ στο επίπεδο της πολιτικής φαίνεται να ταυτίζονται οι τελικοί στόχοι τόσο της πολιτικής όσο και της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας –αφού και οι δύο επιζητούσαν την κοινωνικοπολιτική αναδόμηση και τη δημιουργία των προϋποθέσεων του κομμουνισμού–, στο επίπεδο της ίδιας της καλλιτεχνικής εμπειρίας οι απόψεις διέφεραν. Στην πραγματικότητα, όμως, επρόκειτο για ουσιαστικές διαφορές φιλοσοφικού χαρακτήρα με αντίστοιχες επιπτώσεις στον χώρο της τακτικής και της στρατηγικής, και στη θεωρία του κόμματος. Σε ένα πρωτογενές επίπεδο, η βάση των διαφορών ανάγεται στη σύγκρουση αυθόρμητου-συνειδητού και στην εκατέρωθεν αδυναμία διαλεκτικής αντιμετώπισής της.

Οι εκπρόσωποι της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τους κονστρουκτιβιστές, υποστήριζαν ότι μόνον αυτοί θα μπορούσαν να φέρουν σε πέρας την αισθητικοπολιτική ανασυγκρότηση της χώρας, αφού ήταν διανοητικά ανώτεροι, όπως πίστευαν, από τον μέσο όρο της πολιτικής πρωτοπορίας. Θεωρούσαν ότι οι μπολσεβίκοι ήταν μια αναγκαία μεταβατική φάση, η δύναμη εκείνη που θα κατέστρεφε τον παλιό κόσμο και θα προετοιμάζε τον καινούριο. Η διαδικασία αυτή δεν ήταν, φυσικά, προδιαγεγραμμένη, αφού κάτι τέτοιο δεν υπήρχε, τουλάχιστον σαφώς, στην κλασική μαρξιστική θεωρία.¹³ Η αμηχανία της οικοδόμησης και οι λεπτές ισορροπίες της μεταβατικής περιόδου οδηγούσαν την ηγεσία των μπολσεβίκων στα προσεκτικά βήματα ενός ιδιότυπου πολιτισμικού πλουραλισμού, φαινομενικά μη συμβατού με την κομμουνιστική προοπτική. Η αναγκαία και ρεαλιστική αυτή στάση εθεωρείτο από την πρωτοποριακή αυθορμησία συμβιβασμός. Αναπαράγοντας σε ένα διαφορετικό, κοινωνικοπολιτικά πιο κρίσιμο επίπεδο τη σκέψη του Saint-Simon και τη σαινσιμονική παράδοση, θεωρούσε ότι τελικά η διανόηση –εν προκειμένω η καλλιτεχνική– είναι η πιο καθαρή έκφραση της πρωτοπορίας, με την κυριολεκτική σημασία της εμπροσθοφυλακής (avant-garde) του καινούριου.¹⁴ Η υλική βάση αυτής της στάσης μπορεί να αναζητηθεί στην αντικειμενικά μη δυνατή ύπαρξη αυθεντικής καλλιτεχνικής έκφρασης από την εργατική τάξη και στη μικροαστική, κατά βάση, κοινωνική προέλευση των εκπροσώπων του μοντερνισμού. Η θεωρητικά χαλαρή και οπωσδήποτε καλοπροαίρετη επαναστατική ανυπομονησία του ρωσικού μοντερνισμού, αλλά και κινημάτων όπως το *Προλετκούλτ*, αντιμετώπιζε τη θεωρητικά επεξεργασμένη από τον Λένιν σχέση επαναστατικής τακτικής και στρατηγικής, στο πλαίσιο της οποίας η πολιτιστική πολιτική έπρεπε να ενταχθεί στο γενικό κοινωνικοπολιτικό σχέδιο της οικοδόμησης και της μεταβατικής περιόδου της εργατικής ταξικής δικτατορίας.

Οι απόψεις του Λένιν για την κομματικότητα στην τέχνη έχουν ως αφετηρία τους το κείμενό του, του 1905, με τίτλο «Κομματική Οργάνωση και Κομματική Φιλολογία». Το πρώτο ζήτημα που τονίζει ο Λένιν αφορά στην κομματική φιλολογία και τον κομματικό έλεγχο – και όχι στη λογοτεχνία γενικά:

«Ο καθένας είναι ελεύθερος να γράφει και να λέει ό,τι του αρέσει, χωρίς τον παραμικρό περιορισμό. Αλλά και κάθε ελεύθερη ένωση (μαζί και το κόμμα) έχει επίσης την ελευθερία να διώξει τα μέλη που χρησιμοποιούν τη φίρμα του κόμματος για να κηρύττουν αντικομματικές απόψεις. Η ελευθερία του λόγου και του Τύπου πρέπει να είναι πλήρης... Το κόμμα είναι μια προαιρετική ένωση, που αναπόφευκτα θα διαλυόταν, στην αρχή ιδεολογικά και έπειτα και υλικά, αν δεν ξεκαθάριζε τις γραμμές του από τα μέλη που κηρύττουν αντικομματικές απόψεις... Η ελευθερία της σκέψης και η ελευθερία της κριτικής μέσα στο κόμμα ποτέ δεν θα μας αναγκάσουν να ξεχάσουμε την ελευθερία της συνένωσης των ανθρώπων σε ελεύθερες ενώσεις που ονομάζονται κόμματα».¹⁵

Το δεύτερο ζήτημα που τίθεται από τον Λένιν έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Αντιπαράθετε την «πλάσματική» ελευθερία στον καπιταλισμό με τη δυνατότητα της ουσιαστικής ελευθερίας έκφρασης στην αταξική κοινωνία:

«...Σε μια κοινωνία που στηρίζεται στην εξουσία του χρήματος, σε μια κοινωνία που οι μάζες των εργαζομένων δυστυχούν, ενώ μια χούφτα ζαπλουτών ζουν σαν κηφήνες, δεν μπορεί να υπάρχει πραγματική και αληθινή “ελευθερία”. ... Να ζεις μέσα στην κοινωνία και να είσαι ελεύθερος απέναντι στην κοινωνία δεν γίνεται. Η ελευθερία του αστού συγγραφέα, του καλλιτέχνη, του ηθοποιού είναι εξάρτηση από τον μπεζαχτά, από την εξαγορά, από τη συντήρηση, μόνο που η εξάρτηση αυτή είναι συγκαλυμμένη (είτε σκεπάζεται υποκριτικά).

»Και εμείς οι σοσιαλιστές ξεσκεπάζουμε αυτή την υποκρισία, αποσπούμε τις ψεύτικες αυτές ταμπέλες, όχι για να αποκτήσουμε αταξική φιλολογία και τέχνη (αυτό θα ήταν δυνατόν μόνο στη σοσιαλιστική αταξική κοινωνία), αλλά για να αντιπαράθεσουμε στην υποκριτικά ελεύθερη, μα στην πραγματικότητα συνδεδεμένη με την αστική τάξη, φιλολογία την πραγματικά ελεύθερη και ανοιχτά συνδεδεμένη με το προλεταριάτο φιλολογία». ¹⁶

Ο Mikhail Lifshitz θα συγκρίνει το άρθρο αυτό του Λένιν με εκείνο του Μαρξ «Διαμάχες για την ελευθερία του Τύπου», του 1842. Ο Ρώσος θεωρητικός θα υποστηρίξει ότι ο Μαρξ απευθύνει την κριτική του όχι μόνο κατά της αστυνομικής λογοκρισίας, αλλά και κατά της ελευθερίας του Τύπου με την αστική έννοια. Και έτσι, ακόμη και σε αυτή την πρώιμη περίοδο, έδειξε σημάδια της θεωρίας για την κομματική λογοτεχνία. Από τη σκοπιά των πολιτικών πιστεύω του Μαρξ, εκείνη την περίοδο, ο αγώνας για κομματική λογοτεχνία συνάδει με την κριτική της φεουδαρχικής γραφειοκρατικής λογοκρισίας. Στο σημείο αυτό ο Lifshitz εντοπίζει τη βασική διαφορά μεταξύ της αντίληψης του Λένιν και αυτής του νεαρού Μαρξ. Για τον Λένιν η κατάργηση της φεουδαρχικής λογοτεχνίας ήταν ένα πρόβλημα της αστικοδημοκρατικής επανάστασης, ενώ η κομματική λογοτεχνία, στη δική του οπτική, είναι όπλο του προλεταριάτου στην πάλη του εναντίον των αναρχικών αστικών λογοτεχνικών σχέσεων. Όπως σημειώνει: «Αναμφίβολα, τα δύο προβλήματα δεν χωρίζονται από Σινικό Τείχος. Το ένα αναπτύσσεται μέσα από το άλλο. Παρ’ όλα αυτά είναι διαφορετικά και σε ένα βαθμό ακόμη και αντιτιθέμενα». ¹⁷

Το ιδανικό του Λένιν είναι η ελεύθερη λογοτεχνία, και η στρατολόγηση στις γραμμές της θα γίνεται βάσει των σοσιαλιστικών ιδεών και της συμπάθειας στους εργαζομένους και όχι με ιδιοτέλεια ή καριερισμό.

«Αυτή θα είναι η ελεύθερη φιλολογία, που θα γονιμοποιεί την τελευταία λέξη της επαναστατικής σκέψης της ανθρωπότητας με την πείρα και τη ζωντανή δουλειά του σοσιαλιστικού προλεταριάτου, που θα δημιουργεί μόνιμη αλληλεπίδραση ανάμεσα στην πείρα του παρελθόντος (τον επιστημονικό σοσιαλισμό που

ολοκλήρωσε την ανάπτυξη του σοσιαλισμού από τις πρωτόγονες, ουτοπιστικές μορφές του) και στην πείρα του παρόντος (τη σημερινή πάλη των συντρόφων εργατών)».¹⁸

Η στάση του Λένιν στα ζητήματα της κουλτούρας –ο οποίος ποτέ δεν ανήγαγε το προσωπικό του γούστο σε κομματική εντολή– καθόρισε το πνεύμα των συζητήσεων και των αντιπαραθέσεων της εποχής. Η παρέμβαση του κόμματος γίνεται στο επίπεδο της θεωρίας και όχι με τρόπο κατασταλτικό. Αντιθέτως, διαφυλάσσεται και διευκολύνεται ο δημοκρατικός χαρακτήρας του διαλόγου και ο ουσιαστικός πλουραλισμός των απόψεων. Η κομματικότητα του μπολσεβίκου ηγέτη προϋπέθετε τη βαθύτατη πίστη του στις αρχές της προλεταριακής δημοκρατικότητας. Η κριτική ήταν αυστηρή χωρίς, όμως, να καταλήγει σε γραφειοκρατικά μέτρα.¹⁹

Όλες οι κομματικές αποφάσεις για τη λογοτεχνία και τις τέχνες μέχρι το 1932, σε γενικές γραμμές, αντανakλούν αυτό το λενινιστικό πνεύμα. Οι βασικοί άξονες αυτών των αποφάσεων μπορούν να συνοψιστούν:

Δημιουργική, κριτική στάση έναντι του πολιτισμικού παρελθόντος. Συγκρότηση καθαρά προλεταριακών καλλιτεχνικών μορφών και οργανισμών. Ενθάρρυνση νέων αναζητήσεων και τάσεων στην τέχνη δίχως προνομακή κρατική σχέση. Προλεταριοποίηση καλλιτεχνικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Συστηματική δουλειά του κόμματος σε συγγραφείς που προέρχονται από την εργατική τάξη και την αγροτιά. Καταδίκη του πνεύματος παρέας και μποεμισμού. Καμιά τάση δεν μιλάει εξ ονόματος του κόμματος. Υποστήριξη των πιο ταλαντούχων από τους συνοδοιπόρους καλλιτέχνες και διαπαιδαγώγησή τους στους σκοπούς της επανάστασης. Χαρακτηριστική είναι η απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του ΠΚΚ (μπολ.), της 18ης Ιουνίου 1925, για την πολιτική του κόμματος στον τομέα της λογοτεχνίας: Η ανάπτυξη της νέας λογοτεχνίας αποτελεί μέρος της διαδικασίας εισόδου στη φάση της πολιτισμικής επανάστασης, η οποία είναι προϋπόθεση για την παραπέρα πορεία προς την κομμουνιστική κοινωνία. Δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός της ύπαρξης προλεταριακής δικτατορίας και της συνέχισης της ταξικής πάλης, με άλλη μορφή. Το προλεταριάτο πρέπει να κατακτά την ηγεμονία στο ιδεολογικό μέτωπο και, προφανώς, και στον τομέα της λογοτεχνίας.

«Πρέπει να μην ξεχνάμε, ωστόσο, ότι το πρόβλημα αυτό είναι ασύγκριτα πιο περίπλοκο από τα άλλα προβλήματα που λύνει το προλεταριάτο, γιατί μέσα στο πλαίσιο της καπιταλιστικής κοινωνίας το προλεταριάτο μπόρεσε ήδη να προετοιμάσει τον εαυτό του για τη νικηφόρα επανάσταση, να διαμορφώσει στελέχη μαχητών και ηγετών και να πλάσει ένα θαυμάσιο ιδεολογικό όπλο πολιτικού αγώνα. Δεν μπόρεσε όμως να επεξεργαστεί ούτε τα ζητήματα των φυσικών επισημών ούτε των τεχνικών, και άλλο τόσο, ως τάξη καταπιεζόμενη πολιτιστικά,

δεν μπόρεσε να διαμορφώσει τη δική του λογοτεχνία, την ιδιαίτερη λογοτεχνική του μορφή, το δικό του στυλ. Αν το προλεταριάτο έχει τώρα πια στα χέρια του αλάθευτα κριτήρια για το κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο οποιουδήποτε λογοτεχνικού έργου, δεν έχει ωστόσο ακόμα το ίδιο συγκεκριμένες απαντήσεις για όλα τα ζητήματα που αφορούν την καλλιτεχνική του μορφή».²⁰

Ο ρόλος του κόμματος είναι εδώ καθοριστικός. Σύμφωνα με την απόφαση, πρέπει να αντιμετωπίζονται με τακτ, με σύνεση και ανοχή οι «ενδιάμεσες ιδεολογικές μορφές» ώστε αυτές οι «αναπόφευκτα πολυάριθμες μορφές να ξεπερνιούνται μέσα στη ζωή, στην πορεία μας όλο και πιο στενής συντροφικής συνεργασίας με τις πολιτιστικές δυνάμεις του κομμουνισμού». Απέναντι στους προλετάριους συγγραφείς το κόμμα οφείλει να είναι αυστηρό: «...να αποτρέπει με όλα τα μέσα την εμφάνιση ανάμεσά τους μιας κομμουνιστικής ξιπασιάς, θεωρώντας την ως το πιο ολέθριο φαινόμενο... να καταπολεμά με κάθε τρόπο την επιπόλαιη και περιφρονητική στάση απέναντι στην πολιτική κληρονομιά, καθώς και απέναντι στους ειδικούς του έντεχνου λόγου».²¹ Πρέπει επίσης να είναι απόλυτο απέναντι στην υποτίμηση της σπουδαιότητας του αγώνα για την ιδεολογική ηγεμονία των προλεταριακών συγγραφέων.

«Το κόμμα πρέπει επίσης να καταπολεμά τις απόπειρες για μια “προλεταριακή” λογοτεχνία καθαρά θερμοκηπίου. Πλατιά κάλυψη των φαινομένων με όλο τον πολυσύνθετο χαρακτήρα τους. Να μην κλεινόμαστε στο πλαίσιο ενός εργοστασίου. Να μην είμαστε λογοτεχνία της συντεχνίας, αλλά της μεγάλης αγωνιζόμενης τάξης που την ακολουθούν εκατομμύρια αγροτών. Να ποιο πρέπει να είναι το πλαίσιο του περιεχομένου της προλεταριακής λογοτεχνίας».²² Το κόμμα πρέπει να πάρει θέση υπέρ της ελεύθερης άμιλλας των διαφόρων ρευμάτων και ομάδων σε αυτό τον τομέα. «Κάθε άλλη λύση του προβλήματος θα ήταν μια τυπική-γραφειοκρατική ψευτολύση».²³ Κάθε απόπειρα ερασιτεχνικής και αναρμόδιας διοικητικής επέμβασης στις λογοτεχνικές υποθέσεις πρέπει να εξοβελίζεται. Το ίδιο πνεύμα διαπερνά και τις σχετικές αποφάσεις για τις άλλες τέχνες. Η διαφορά αυτού του πολιτικού κλίματος –το οποίο ενισχύει τη δημιουργική συζήτηση, τον διάλογο μεταξύ ρευμάτων και τάσεων, τη γόνιμη αντιπαράθεσή τους, ενώ συγχρόνως ευνοεί τη συγκρότηση των αρχών για μια τέχνη από και για το προλεταριάτο– με ό,τι ακολούθησε την περίοδο της προσωπολατρίας είναι καταφανής.

Στις 23 Απριλίου του 1932 δημοσιοποιείται η απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του ΠΚΚ (μπολ.) σχετικά με την αναδιοργάνωση των λογοτεχνικών και των καλλιτεχνικών οργανώσεων.²⁴ Η απόφαση αυτή διαλύει τις επιμέρους λογοτεχνικές οργανώσεις και τις συνενώνει σε μια ενιαία πανίσχυρη ένωση Σοβιετικών συγγραφέων με μια κομμουνιστική ομάδα εντός της. Κάτι ανάλογο συμβαίνει σταδιακά και με τις άλλες τέχνες. Στο πλαίσιο αυτό, όλες οι εκφρά-

σεις των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων απαγορεύονται και οι εκπρόσωποί τους είτε συμβιβάζονται με τη νέα πολιτική πραγματικότητα (οι περισσότεροι) είτε σιωπούν.

Γ. Σε κάθε περίπτωση η σημασία των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων στη Σοβιετική Ένωση για τη σχέση πολιτικής και τέχνης είναι μεγάλη και για το σήμερα. Η αναγκαιότητα της κομμουνιστικής προοπτικής –η απελευθέρωση του ανθρώπου απ' όλες τις αποξενωτικές διαδικασίες του βίου και η δημιουργική, ολόπλευρη ανάπτυξη όλων, δίχως εξαίρεση, των δυνατοτήτων του– επιβάλλει τη μη θεώρηση αυτής της περιόδου ως ενός επεισοδίου μόνο στο πλαίσιο του «υπαρκτού σοσιαλισμού». Πρόκειται, αντιθέτως, για ένα κρίσιμο πεδίο δοκιμασίας των ορίων τόσο της επαναστατικής πολιτικής όσο και της επαναστατικής καλλιτεχνικής δημιουργίας – όχι της «πρωτοπορίας» με τη φορμαλιστική της διάσταση, άλλα της ουσιαστικής πολιτικής και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Αποτελεί περιοριστικό λάθος η μελέτη αυτής της σχέσης τη συγκεκριμένη περίοδο με σχηματικές αντιπαραθέσεις του τύπου: σοβιετική εξουσία-μοντέρνα τέχνη που, συχνά, στην αστική ιστοριογραφία της τέχνης παίρνουν τη μορφή καταπίεση-ελευθερία. Θα ήταν ιδιαιτέρως απλουστευτικό ένα συμπέρασμα που θα οριζόταν μόνο από αυτές τις δύο παραμέτρους. Ασφαλώς και η γραφειοκρατική καταστολή τη σταλινική περίοδο είχε τα χαρακτηριστικά της άμεσης, μέσω διωγμών, και της έμμεσης, μέσω περιορισμού της δημοσιότητας των σχετικών καλλιτεχνικών έργων, καταπίεσης. Και οπωσδήποτε οι καλλιτεχνικές εκφράσεις του ρωσικού μοντερνισμού στοιχειοθετούν, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις φαινομενικά, την αίσθηση της καλλιτεχνικής ελευθερίας. Η λογική, όμως, του «μαύρου-άσπρου» στην καλύτερη περίπτωση έχει μικρή ευρετική σημασία και κινείται στα όρια της ηθικολογίας. Στην πραγματικότητα, πρέπει να αναζητηθούν, σήμερα που ξανατίθεται αντικειμενικά η ανάγκη συγκρότησης ενός νέου κομμουνιστικού πολιτικού υποκειμένου, οι ρίζες του καταπιεστικού φαινομένου (όχι απλά να αποδοθούν στον «κακό» Στάλιν, αφού μάλλον αυτός ήταν γέννημα του «σταλινισμού» και όχι ακριβώς το αντίθετο) στη γραφειοκρατική λειτουργία του κομμουνιστικού κόμματος, όπου ο λενινιστικός δημοκρατικός συγκεντρωτισμός υποκαταστάθηκε από τη γραφειοκρατική εκδοχή του.

Στην ιστορία, πολλές φορές σημαντικό ρόλο παίζει η ατμόσφαιρα, το κλίμα στον κοινωνικό και πολιτικό βίο. Στην προκείμενη περίπτωση η κοινωνικοπολιτική ατμόσφαιρα διαμορφώνεται από τους όρους της εσωκομματικής ζωής. Εδώ κυριαρχούν η αυτοαναφορικότητα και η κλειστή λογοδοσία. Όσο ο κομματικός μηχανισμός αποσπάται από την κοινωνία τόσο γίνεται αυτοαναφορικός. Οι γενικότερες κοινωνικές εμπειρίες, μαζί και η καλλιτεχνική πραγματικότητα, ανάγονται και περιορίζονται στους τοίχους των κομματικών γραφείων,

όπου εκτυλίσσεται και το βασικό παιχνίδι εξουσίας. Οι αξιολογήσεις και οι ερμηνείες έχουν ως κριτήριό τους όχι τη δημιουργική σύγκρισή τους με αυτό που υπάρχει εκτός αλλά την αρέσκεια ή απαρέσκεια του εντός. Και πολλές φορές το υποκειμενικό γούστο καταλήγει να θεσμοθετείται σε διάταγμα που ορίζει το περιεχόμενο και τη μορφή του καλλιτεχνικού έργου. Η περίπτωση της αντίδρασης του οπερόφιλου Στάλιν στην όπερα του Σοστακόβιτς *Η Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενκ*, επειδή αυτή ήταν αντίθετη στις μουσικές του προτιμήσεις, είναι χαρακτηριστική, όχι όμως και μοναδική. Έτσι, μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα διάχυτης καχυποψίας, διαλύονται και οι όποιες ουσιαστικές και εποικοδομητικές κομματικές παρεμβάσεις στα ζητήματα της τέχνης, που κάθε άλλο παρά κατασταλτικό χαρακτήρα είχαν. Καλλιτεχνική δημιουργία δίχως την όποια παρέμβαση: θρησκευτική, πολιτική, οικονομική, που είναι και η κυριότερη, αποτελεί ψευδαισθητική κατασκευή στις ταξικές κοινωνίες. Σε αυτό το πλαίσιο, η λογοδοσία του κόμματος, από πραγματικά δημοκρατική, δημόσια ελεγχόμενη διαδικασία, καθίσταται υποχρεωτική κλειστή δραστηριότητα εντός της ιεραρχίας του κομματικού μηχανισμού. Επομένως, το περιεχόμενό της ταυτίζεται με τις εκάστοτε επίσημες κομματικές αποφάσεις –το κατά πόσον η κομματική συμπεριφορά συμφωνεί με αυτές– και όχι με το αν οι ίδιες οι αποφάσεις είναι ορθές σε σχέση με την πραγματική ζωή. Δυστυχώς, αυτή η κομματική ατμόσφαιρα δέσποσε (και ακόμη δεσπάζει) στα μέχρι σήμερα υπαρκτά κομμουνιστικά κόμματα διεθνώς.

Κάθε ουσιαστική συζήτηση για την εικόνα της τέχνης στην κομμουνιστική κοινωνία προϋποθέτει ως αφετηρία της μια ορισμένη στάση για την αναγκαιότητα και τη δυνατότητα του κομμουνισμού. Η αρνητική θέση αυτομάτως ανάγει το ζήτημα, στην καλύτερη περίπτωση, σε διανοητικό παίγνιο στην περιοχή της ουτοπίας ή, στηριζόμενη μονοδιάστατα στη σοβιετική εμπειρία, θεωρεί ότι η κομμουνιστική προοπτική όχι μόνο δεν είναι αναγκαία, αντιθέτως είναι επικίνδυνη και, επομένως, αίρεται η οποιαδήποτε προϋπόθεση για τη δυνατότητά της. Η θετική στάση απαιτεί εκείνες τις θεωρητικοπολιτικές επεξεργασίες που θα συγκροτούν ένα πλαίσιο γόνιμης αναζήτησης του περιεχομένου και των όρων του εγχειρήματος τη σημερινή εποχή της πιο κραυγαλέας –μετά τον ναζισμό και τον φασισμό– εκδοχής της καπιταλιστικής βαρβαρότητας.

Η μαρξιστική προβληματική για τα ζητήματα της αισθητικής και της τέχνης αντιμετωπίζει σήμερα τη συνολική υποβάθμιση των πολιτισμικών αναγκών των εργαζομένων. Βρίσκεται ενώπιον της συνεχώς αυξανόμενης αντίθεσης μεταξύ της μεγάλης ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων, η οποία πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες για πολιτισμικές και καλλιτεχνικές εμπειρίες –η διαδικτυακή προσβασιμότητα είναι μέρος αυτών των δυνατοτήτων–, και της πραγματικής καταστροφής του πυρήνα τους –της εργατικής δύναμης– μέσω των εξαθλιωμένων συνθηκών κοινωνικής και ψυχικής ζωής. Σε αυτή την εποχή των συστημα-

τικών ματαιώσεων των προσωπικών προσδοκιών, από τη βάνανυση κυριαρχία του κεφαλαίου, η καλλιτεχνική έκφραση είτε εκφυλίζεται σε αναπαραγωγή της καπιταλιστικής μιζέριας είτε επιζητεί εναγωνίως διεξόδους κριτικής και άρνησης της μέσω εξεζητημένων, πολλές φορές, και συχνά ερμητικών καλλιτεχνικών πειραματισμών. Ασφαλώς, η σχηματική περιγραφή της αντίθεσης δεν καλύπτει την ποικιλία των διαβαθμίσεων και των αποχρώσεων. Ο αγώνας για την κομμουνιστική προοπτική οφείλει να τις λαμβάνει υπόψη και να τις αξιοποιεί. Σε τελευταία ανάλυση, ο αγώνας για τον κομμουνισμό είναι η περιπέτεια της ανθρωπίνης απελευθέρωσης, και σε αυτή την περιπέτεια θεμελιώδης είναι η διάνοιξη των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων, η χειραφέτηση της αισθητικής και της τέχνης από το ταξικό τους παρόν.

Σημειώσεις

1. Κ. Μαξ - Φρ. Ένγκελς, *Η Γερμανική Ιδεολογία*, Τόμος Β', μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Κώστας Φιλίνης, επιμ. Γιάννης Κρητικός. Gutenberg, Αθήνα 1979, σ. 132-134.

2. Peter Bürger, *Η Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, Νεφέλη 2010, σ. 40.

3. «Η βαθιά ριζωμένη αντίληψη του ελεφάντινου πύργου έχει βαθιές κοινωνικές ρίζες. Είναι μια διαμαρτυρία ενάντια στη βασική αντικαλλιτεχνική τάση της καπιταλιστικής κοινωνίας, που εκδηλώνεται σε όλες τις φάσεις της ζωής, κάθε φορά και με άλλο τρόπο και με άλλη ένταση βέβαια. Η διαμαρτυρία της “καθαρής” τέχνης ενάντια στην πεζότητα και το αποτρόπαιο του καπιταλιστικού κόσμου μπορεί να είναι προοδευτική ή αντιδραστική – ανάλογα με το πότε, εναντίον ποιου και με ποιον τόνο εκφράζεται». Γκέοργκ Λούκατς, *Μαρξισμός και Σταλινισμός*, Γράμματα, Αθήνα 1978, σ. 64.

4. Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, μτφρ. Ralph B. Winn, Pluto Press, 1973 σ. 102-103.

5. Οι απόψεις του J. P. Sartre για τη στρατευμένη λογοτεχνία (και γενικότερα τέχνη) –τις οποίες διατύπωσε στο έργο του *Τι είναι η Λογοτεχνία*;– βρέθηκαν στο επίκεντρο, την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, της διαμάχης μεταξύ της «καθαρολογίας» του μουσικού μοντερνισμού και των οπαδών του κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου του μουσικού έργου (βλ. σχετικά, Marc Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge University Press, 2003). Δεν μπορεί να συγκροτηθεί μια αισθητική θεωρία της στρατεύσης χωρίς τις πολύτιμες παρατηρήσεις του Α. Γκράμσι (βλ. ενδεικτικά το *Λογοτεχνία και Εθνική Ζωή*, Στοχαστής, 1981). Το ίδιο αναγκαία είναι η προσέγγιση του Μπρεχτ (βλ. *Για τον Ρεαλισμό και το Αστυνομικό Μυθιστόρημα*, Εκδόσεις 70, Αθήνα, 1975) αλλά και του Λούκατς, ό.π. Η υποδειγματική ανάλυση του Μπένγιαμιν στο κείμενό του «Ο συγγραφέας σαν παραγωγός» (βλ. *Δοκίμια για τον Μπρεχτ*, Πύλη, Αθήνα 1972, σ. 113-133) είναι οπωσδήποτε καθοριστική για το ζήτημα.

6. Α. Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, Νέοι Στόχοι, 1971, σ. 183.

7. «Λόγοι στο 2ο Πανρωσικό Συνέδριο των Επιτρόπων Πολιτικής Διαφώτισης», 17 Οκτωβρίου 1921. Στο Αντώνης Βογιάζος (εισαγωγή, επιλογή κειμένων, μετάφραση), *Σοσιαλισμός και Κουλτούρα 1917-1932*, Θεμέλιο, 1979 Τόμος Α', σ. 155. Πβ. και Α. Λουνατσάρσκι: «Το πολιτιστικό μέτωπο λέγεται τρίτο όχι μόνο γιατί είναι τρίτο με την έννοια της φροντίδας μας, αλλά και γιατί είναι τρίτο ως προς τον αργό χαρακτήρα των διαδικασιών που συντελούνται σε αυτό και, τέλος, τρίτο ως προς το ύψος και τον οριστικό χαρακτήρα των στόχων του», ό.π. σ. 42.

8. Α. Βογιάζος, ό.π., τόμος Β', σ. 20.

9. ό.π., τόμος Α', σ. 147.

10. ό.π., τόμος Β', σ. 42.

11. Α. Λουννατσάρσκι, *Die Revolution und die Kunst*, Fundus-Bücher, Dresden, 1962, σ. 10-11. Αναφέρεται από τον Ερνστ Φίσερ, *Τέχνη και Ανθρωπισμός - Σπουδές στην Αισθητική*, Ηριδανός, σ. 253.

12. Ο δεύτερος τόμος της πολυτιμής ανθολογίας του Α. Βογιάζου, ό.π., είναι αφιερωμένος σε αυτές.

13. Για την πολιτική διάσταση των σχέσεων ρωσικού μοντερνισμού και πολιτικής των μπολσεβίκων, βλ. το ιδιαίτερος ενδιαφέρον βιβλίο του Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, μτφρ. Charles Rougle, Verso, 2011. Για παράδειγμα των κονστρουκτιβιστών, βλ. χαρακτηριστικά σ. 22-23.

14. Η προέλευση του όρου “avant-garde” αποδίδεται σε έναν λίγο γνωστό οπαδό του Φουριέ, τον Gabriel-Désiré Laverdant, και στο κείμενό του (Παρίσι, 1845) *De la mission de l'art et du rôle des artistes*. Γράφει εκεί: «Η Τέχνη, η έκφραση της κοινωνίας, διακηρύχνει, στην υψηλότερη έκφανσή της, τις πιο προηγμένες κοινωνικές τάσεις: είναι ο προπομπός και η αποκάλυψη. Επομένως, για να γνωρίσει κάποιος αν η τέχνη επάξια εκπληρώνει αυτή την κύρια αποστολή της, αν ο καλλιτέχνης αποτελεί πρωτοπορία (avant-garde), πρέπει να γνωρίζει πού πηγαίνει η ανθρωπότητα, ποια είναι η μοίρα του ανθρώπινου είδους...». Αναφέρεται στο Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic, Karl Marx and the visual arts*, Cambridge University Press, 1984, σ. 124. Στο ενδιαφέρον βιβλίο της η Rose διερευνά τη δυνατότητα συγκρότησης μιας μαρξιστικής αισθητικής των εικαστικών τεχνών. Αναζητεί τη σχέση της μαρξικής οπτικής αλλά και των διακηρύξεων της ρωσικής avant-garde με την αντίληψη του Saint-Simon για τον ρόλο των καλλιτεχνών στη δική του ουτοπική κοινωνική οργάνωση. Ανιχνεύει τόσο τη στάση του Μαρξ στις αισθητικές αντιπαραθέσεις της εποχής του –όπως η διαμάχη «Ελλήνων» και «Ναζαρηνών» στη ζωγραφική του 19ου αιώνα– όσο και τη δυνατότητα μέσω αυτής να κατανοηθεί η σύγκρουση μοντερνισμού-σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη σοβιετική πραγματικότητα.

15. Λένιν, «Κομματική Οργάνωση και Κομματική φιλολογία», *Απαντα*, τ. 12, Σύγχρονη Εποχή, σ. 102-103.

16. ό.π., σ. 103-104.

17. Mikhail Lifshitz, ό.π., σ. 55-56.

18. Λένιν, ό.π., σ. 104.

19. Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη και η ακόλουθη τοποθέτηση του Τρότσκι: «Ο μαρξισμός προσφέρει ποικίλες δυνατότητες: να αξιολογούμε την ανάπτυξη της καινούριας τέχνης, να παρακολουθούμε όλες τις παραλλαγές της, να ενθαρρύνουμε τα προοδευτικά ρεύματα διαμέσου της κριτικής. Δεν μπορούμε να του ζητήσουμε περισσότερα. Η τέχνη πρέπει να ανοίξει τον δικό της δρόμο από μόνη της. Οι μέθοδές της δεν είναι οι μέθοδες του μαρξισμού. Αν το Κόμμα διευθύνει το προλεταριάτο, δεν διευθύνει το ιστορικό προτσές. Ναι υπάρχουν τομείς όπου διευθύνει άμεσα, επιταχτικά. Υπάρχουν άλλοι όπου ελέγχει και ενθαρρύνει, ορισμένοι πάλι όπου δεν κάνει άλλο παρά να προσανατολίζει. Η τέχνη δεν είναι τομέας όπου το κόμμα καλείται να διατάξει. Προστατεύει, παροτρύνει, δεν διευθύνει παρά έμμεσα. Δίνει την εμπιστοσύνη του στις ομάδες που επιδιώκουν ειλικρινά να πλησιάσουν την Επανάσταση και ενθαρρύνει έτσι την καλλιτεχνική τους παραγωγή. Δεν μπορεί να μπει στη θέση ενός λογοτεχνικού κύκλου. Δεν το μπορεί αυτό κι ούτε πρέπει να το κάνει». Α. Τρότσκι, ό.π., σ. 175.

20. Α. Βογιάζος, ό.π., τ. Α', σ. 86.

21. ό.π., σ. 87.

22. ό.π., σ. 88.

23. ό.π., σ. 89.

24. ό.π., σ. 112.



Μαλέβιτς, Κεφάλι χωρικού, 1930