

Ο συγγραφέας ως παραγωγός

[Ανακοίνωση στο Ινστιτούτο Μελέτης
του Φασισμού, Παρίσι, 27 Απριλίου 1934]

«Το ζήτημα είναι η εργατική τάξη να πάρει με το μέρος της τους διανοούμενους κάνοντάς τους να συνειδητοποιήσουν την ταυτότητα των πνευματικών τους διαβημάτων και των συνθηκών τους ως παραγωγών».

Ramon Fernandez

Θυμάστε πώς, στο σχεδίασμα του κράτους του, ο Πλάτωνας αντιμετωπίζει τους ποιητές. Τους στερεί, προς το συμφέρον της κοινότητας, το δικαίωμα της παραμονής στους κόλπους της. Εκτιμούσε πολύ τη δύναμη της ποίησης, όμως πίστευε πως ήταν επιβλαβής, περιττή –τούτο, φυσικά, σε μια *τέλεια* [vollendeten] κοινότητα. Το ζήτημα του δικαιώματος ύπαρξης του ποιητή δεν τέθηκε συχνά έκτοτε με την ίδια έμφαση· όμως σήμερα τίθεται από μόνο του. Πιθανώς, σπάνια τίθεται σ' αυτή τη *μορφή*. Εντούτοις, αυτό σας είναι λίγο-πολύ οικείο ως το ζήτημα της αυτονομίας του ποιητή: εκείνο της ελευθερίας του να συνθέτει αυτό που όντως θέλει. Δεν είστε διατεθειμένοι να του παραχωρείτε την αυτονομία αυτή. Πιστεύετε πως η παρούσα κοινωνική κατάσταση τον πιέζει να αποφασίσει σε ποιου την υπηρεσία θα πρέπει να θέσει τη δραστηριότητά του. Ο αστός συγγραφέας της λογοτεχνίας της αναψυχής

δεν αναγνωρίζει αυτή την εναλλακτική. Του αποδεικνύετε πως, δίκως να το παραδέχεται, βρίσκεται στην υπηρεσία συγκεκριμένων ταξικών συμφερόντων. Ένας πιο προηγμένος τύπος συγγραφέα αναγνωρίζει τούτη την εναλλακτική. Η απόφασή του λαμβάνεται στη βάση της ταξικής πάλης, παίρνοντας το μέρος του προλεταριάτου. Να τώρα που η αυτονομία του παίρνει τέλος. Καθοδηγεί τη δραστηριότητά του, πλέον, σύμφωνα με αυτό που είναι χρήσιμο για το προλεταριάτο στον ταξικό αγώνα. Θα μπορούσε κανείς να πει τότε ότι ακολουθεί μια *τάση* [Tendenz].

Εδώ έχετε τη λέξη κλειδί γύρω από την οποία περιστράφηκε από καιρό μια διαμάχη που σας είναι οικεία. Σας είναι οικεία, γι' αυτόν τον λόγο ξέρετε επίσης πόσο άγονη υπήρξε, καθώς δεν προχώρησε πέρα από τη μονότονη επανάληψη επιχειρημάτων από τη μια και από την άλλη πλευρά: αφενός καλείται κάποιος να απαιτήσει από την επίδοση του ποιητή την ορθή πολιτική τάση· αφετέρου κάποιος έχει δικιο να αναμένει από την επίδοση αυτή κάποια ποιότητα. Ένας τέτοιος συγκεκριμένος τρόπος διατύπωσης παραμένει φυσικά ελάχιστα ικανοποιητικός, όσο κανένας δεν *διαβλέπει* τη σύνδεση μεταξύ των δύο παραγόντων, της τάσης και της ποιότητας. Σαφώς μπορεί κάποιος να διακηρύξει τη σύνδεση αυτή δογματικά. Μπορεί κάποιος άλλος να δηλώσει: ένα έργο που δείχνει την ορθή πολιτική τάση δεν χρειάζεται να επιδείξει κάποιου άλλου είδους ποιότητα. Μπορεί επίσης να διακηρύξει: ένα έργο που επιδεικνύει την ορθή τάση πρέπει αναγκαστικά να έχει και όλες τις υπόλοιπες ποιοτικές αξίες.

Αυτή η δεύτερη διατύπωση δεν στερείται ενδιαφέρον-

τος και, επιπλέον, είναι ορθή. Την υιοθετώ. Όμως κάνοντάς το αυτό απέχω από το να την εκφράζω δογματικά. Αυτός ο ισχυρισμός πρέπει να *αποδειχθεί*. Και ακριβώς για να προσπαθήσω να τον αποδείξω θα ζητήσω τώρα την προσοχή σας. Αυτό, θα μου αντιπείτε ίσως, είναι ένα πολύ εξειδικευμένο θέμα, πολύ έξω από την πεπατημένη. Και (θα με ρωτήσετε) στοχεύετε μήπως να προωθήσετε τη μελέτη του φασισμού με την απόδειξη αυτή; Πράγματι, αυτή είναι η πρόθεσή μου. Διότι ελπίζω πως θα μπορέσω να σας δείξω ότι η έννοια της τάσης, στη συνοπτική μορφή στην οποία συνήθως εμφανίζεται στη διαμάχη που μόλις ανέφερα, είναι ένα εντελώς άχρηστο εργαλείο της πολιτικής κριτικής της λογοτεχνίας. Θα ήθελα να σας δείξω ότι η τάση ενός λογοτεχνικού έργου μπορεί να είναι πολιτικά ορθή μόνον εάν είναι επίσης λογοτεχνικά ορθή. Δηλαδή, η πολιτικά ορθή τάση περιέχει μια λογοτεχνική τάση. Και θα πρόσθετα αμέσως: τούτη η λογοτεχνική τάση, που περιέχεται άρρητα ή ρητά σε κάθε *ορθή* πολιτική τάση ενός έργου, αυτή και μόνο συνιστά την ποιότητα αυτού του έργου. Έτσι η ορθή πολιτική τάση ενός έργου περιλαμβάνει την λογοτεχνική ποιότητά του, *διότι* περιλαμβάνει τη λογοτεχνική του *τάση*.

Ευελπιστώ, και οφείλω να σας υποσχεθώ, ότι αυτός ο ισχυρισμός θα γίνει σύντομα εναργέστερος. Προς στιγμήν, θα ήθελα να παρεμβάλω την επιλογή ενός διαφορετικού αφετηριακού σημείου για τους στοχασμούς μου. Ξεκίνησα από την άγονη διαμάχη πάνω στη σχέση μεταξύ τάσης και ποιότητας στην ποίηση. Θα μπορούσα ωστόσο να είχα ξεκινήσει από μίαν ακόμη παλαιότερη, άλλη επίσης άγονη συ-

ζήτησης: Ποια είναι η σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, ιδίως στην πολιτική ποίηση; Αυτή η ερωτηματοθεσία έχει κακή φήμη¹ και δικαίως. Είναι κλασικό παράδειγμα της απόπειρας να προσεγγισθούν οι φιλολογικοί συσχετισμοί μη διαλεκτικά, με στερεότυπα. Πολύ καλά. Όμως, ποιος θα ήταν, τώρα, ο διαλεκτικός χειρισμός του ίδιου ερωτήματος;

Ο διαλεκτικός χειρισμός του ερωτήματος αυτού —και εισέρχομαι εδώ στον πυρήνα του ζητήματος— δεν μπορεί να ξεκινήσει τίποτε απολύτως με τέτοια άκαμπτα, μεμονωμένα πράγματα: έργο, νουβέλα, βιβλίο. Πρέπει να τα ενσωματώσει στις ζωντανές κοινωνικές σχέσεις. Δικαίως εξηγείτε ότι αυτό γίνεται ξανά και ξανά μεταξύ των φίλων μας. Σαφώς. Μόνο που συχνά καταλήγει κάποιος σε γενικά, και έτσι αναγκαστικά ασαφή, ερωτήματα. Οι κοινωνικές συνθήκες, όπως γνωρίζουμε, καθορίζονται από τις παραγωγικές. Και όταν ένα έργο υποβάλλεται σε μια υλιστική κριτική, συνηθισμένο είναι να ρωτάμε πώς το έργο αυτό τοποθετείται απέναντι στις κοινωνικές σχέσεις παραγωγής της εποχής του. Αυτό είναι ένα σημαντικό ερώτημα, αλλά επίσης και πολύ δύσκολο. Η απάντησή του ενέχει συχνά τον κίνδυνο παρανοήσεων. Και θα ήθελα τώρα να σας προτείνω μια παραπλήσια ερώτηση. Μια ερώτηση που είναι κάπως πιο σεμνή, πιο άμεση, που όμως έχει, μου φαίνεται, περισσότερες ελπίδες να απαντηθεί. Αντί να ρωτάμε: «Ποια είναι η στάση ενός έργου προς τις σχέσεις παραγωγής της εποχής του; Τις αποδέχεται, είναι αντιδραστική; Ή προσπαθεί να τις ανατρέψει, είναι επαναστατική;», αντί γι' αυτή την ερώτηση, ή σε κάθε περίπτωση προτού να τεθεί αυ-

τή, θα ήθελα να σας προτείνω μιαν άλλη. Αντί να ρωτάμε «Ποια είναι η στάση μιας ποίησης προς τις σχέσεις παραγωγής της εποχής της;» θα ήθελα να ρωτήσω «Ποια είναι η στάση της μέσα σ' αυτές;» Αυτή η ερώτηση στοχεύει άμεσα στη λειτουργία που έχει το έργο εντός των συγγραφικών σχέσεων παραγωγής του καιρού του. Στοχεύει, με άλλα λόγια, άμεσα στη συγγραφική τεχνική των έργων.

Με τον όρο «τεχνική» ονομάζω την έννοια που καθιστά τα λογοτεχνικά προϊόντα προσβάσιμα σε μια άμεσα κοινωνική, και άρα υλιστική, ανάλυση. Ταυτόχρονα, η έννοια της τεχνικής παρέχει το διαλεκτικό σημείο έναρξης από το οποίο μπορεί να ξεπεραστεί η άγνοια αντίθεση μορφής και περιεχομένου. Και, περαιτέρω, αυτή η έννοια της τεχνικής περιέχει μια ένδειξη του ορθού καθορισμού της σχέσης μεταξύ τάσης και ποιότητας, το ζήτημα που εγείραμε εξ αρχής. Αν, λοιπόν, νωρίτερα δηλώσαμε πως η ορθή πολιτική τάση ενός έργου περιέχει τη λογοτεχνική του ποιότητα, διότι περιέχει τη λογοτεχνική του τάση, τώρα μπορούμε αυτό να το διατυπώσουμε ακριβέστερα λέγοντας πως αυτή η λογοτεχνική τάση μπορεί να συνίσταται είτε στην πρόοδο είτε στην οπισθοχώρηση της λογοτεχνικής τεχνικής.

Θα συμφωνήσετε σίγουρα αν τώρα περάσω, μόνο φαινομενικά ασύνδετα, σε πολύ συγκεκριμένες λογοτεχνικές συνθήκες. Στις ρωσικές συνθήκες. Θα ήθελα να επιστήσω την προσοχή σας στον Σεργκέι Τρετιάκοφ,¹ και στον τύπο

1. Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Τρετιάκοφ (1892-1937). Ρώσος συγγραφέας και θεωρητικός, μέλος των κινημάτων του ρωσικού φουτουρισμού και της Προλέτκουλτ (προλεταριακής κουλτούρας). Μέλος των Μπολσεβίκων από το 1920, διατέλεσε Υπουργός Παιδείας της βραχύβιας Δημοκρατίας

του «επεμβατικού» [operierenden] συγγραφέα (που αυτός ορίζει και ενσαρκώνει). Αυτός ο επεμβατικός συγγραφέας παρέχει το πιο απτό παράδειγμα της λειτουργικής [funktionaler] αλληλεπίδρασης που πάντα, και υπό όλες τις συνθήκες, υφίσταται μεταξύ της ορθής πολιτικής τάσης και της προοδευτικής λογοτεχνικής τεχνικής. Ασφαλώς, τούτος αποτελεί μόνον ένα παράδειγμα: έχω όμως και άλλα ως εφεδρεία. Ο Τρετιάκοφ διακρίνει τον επεμβατικό συγγραφέα από τον πληροφοριακό [informierenden] συγγραφέα. Η αποστολή του δεν είναι να αφηγείται, αλλά να μάχεται· όχι να παίζει τον θεατή, αλλά να παρεμβαίνει ενεργά. Προσδιορίζει την αποστολή του στην περιγραφή που δίνει για τη δραστηριότητά του. Όταν, το 1928, στον καιρό της ολικής κολεκτιβοποίησης της γεωργίας, προτάχθηκε το σύνθημα «Συγγραφείς στα κολχόζ!», ο Τρετιάκοφ πήγε στην κοινότητα «Κομμουνιστικός Φάρος» και εκεί, επί δύο μακρές διαμονές, επιτέλεσε τα παρακάτω έργα: οργάνωσε μαζικές συνελεύσεις· συνέλεξε πόρους για την αγορά τρακτέρ· έπεισε ανεξάρτητους χωρικούς να προσέλθουν στο κολχόζ· επέβλεπε τα αναγνώστηριά· δημιούργησε εφημερίδες τοίχου και διηύθυνε την εφημερίδα του κολ-

της Άπω Ανατολής (1921-22), μέλος του Αριστερού Μετώπου της Τέχνης μαζί με τον Μαγιακόφσκι και καθηγητής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Πεκίνου (1924-25). Επιτέλεσε διάφορες πολιτιστικές αποστολές, εκθέσεις όπου συνδυάζονταν λογοτεχνία, φιλμ, φωτογραφία κ.ά., ενώ διαμόρφωσε την έννοια μιας «Λογοτεχνίας των δεδομένων». Το 1932 επισκέφθηκε τη Γερμανία, όπου ήρθε σε επαφή με αριστερούς συγγραφείς, όπως ο Brecht και ο Eisler. Εκτελέστηκε το 1937, κατά τις σταλινικές εκκαθαρίσεις. (Σημείωση του μεταφραστή, όπως και οι επόμενες υποσημειώσεις).

χόζ· έκανε τον ανταποκριτή για τις εφημερίδες της Μόσχας· εισήγαγε ραδιόφωνα και κινητές κινηματογραφικές αιθουσες και ούτω καθεξής. Δεν εκπλήσσει που το βιβλίο *Διοικητές του πεδίου* [FeldHerrn], το οποίο συνέγραψε ο Τρετιάκοφ μετά από αυτές τις διαμονές, λέγεται πως είχε σημαντική επίδραση στην περαιτέρω ανάπτυξη της κολεκτιβιστικής οικονομίας.

Μπορεί να έχετε τον Τρετιάκοφ σε μεγάλη εκτίμηση, κι όμως να έχετε την άποψη πως το παράδειγμά του δεν αποδεικνύει πολλά πράγματα στο πλαίσιο αυτό. Το έργο που επιτέλεσε, θα μου αντίτειντε ίσως, είναι εκείνο ενός δημοσιογράφου ή ενός προπαγανδιστή· δεν έχει μεγάλη σχέση με την ποίηση. Ωστόσο, ανέφερα το παράδειγμα του Τρετιάκοφ σκόπιμα, με στόχο να σας δείξω πόσο περιεκτικός είναι ο ορίζοντας εντός του οποίου οφείλουμε να ξανασκεφτούμε τις αντιλήψεις μας για τα ποιητικά είδη ή γένη, λαμβάνοντας υπόψη τα τεχνικά δεδομένα που επηρεάζουν την παρούσα μας κατάσταση, αν πρόκειται να εντοπίσουμε τις εκφραστικές μορφές που διέπουν τις παρούσες λογοτεχνικές ενέργειες. Δεν υπήρχαν πάντοτε μυθιστορήματα στο παρελθόν, και ούτε χρειάζεται να υπάρχουν για πάντα· δεν υπήρχαν πάντοτε τραγωδίες ή μεγάλα έπη. Δεν υπήρχαν πάντα οι μορφές του σχολιασμού, της μετάφρασης, όντως ούτε ακόμη και οι αποκαλούμενες παιγνιώδεις απομιμήσεις [Fälschung Spielformen] στα όρια της λογοτεχνίας, αλλά οι τελευταίες είχαν μια θέση όχι μόνο στα φιλοσοφικά, αλλά και στα ποιητικά γραπτά στην Αραβία ή στην Κίνα. Η ρητορική δεν υπήρξε πάντα μια ήσσων μορφή λόγου, αλλά στην αρχαιότητα βάζει τη σφραγίδα της σε

πλατειές επικράτειες της λογοτεχνίας. Όλα τούτα έχουν στόχο να σας εξοικειώσουν με τη σκέψη πως είμαστε στο μέσο μιας ισχυρής διαδικασίας ανάτηξης [Umschmelzungsprozess]² των λογοτεχνικών μορφών, μια διαδικασία ανάτηξης στην οποία πολλές από τις αντιθέσεις με τις οποίες είμαστε συνηθισμένοι να σκεφτόμαστε θα μπορούσαν να χάσουν την ισχύ τους. Επιτρέψτε μου να σας δώσω ένα παράδειγμα της στειρότητας τέτοιων αντιθέσεων, και της διαδικασίας της διαλεκτικής τους υπέρβασης. Και θα παραμείνουμε στον Τρετιάκοφ. Το παράδειγμα αυτό είναι η εφημερίδα.

«Στα γραπτά μας», δηλώνει ένας αριστερός συγγραφέας,³ «τα αντίθετα που, σε ευτυχέστερους καιρούς γονιμοποιούσαν το ένα το άλλο, έχουν καταστεί ανεπίλυτες αντινομίες. Έτσι, οι επιστήμες και η λογοτεχνία [Belletristik], η κριτική και η παραγωγή, η παιδεία και η πολιτική καταρρέουν άτακτα χάνοντας κάθε σύνδεση ή μία με την άλλη. Η σκηνή αυτής της φιλολογικής σύγχυσης είναι η εφημερίδα: το περιεχόμενό της, μια «ύλη» που αρνείται στον εαυτό της κάθε άλλη μορφή οργάνωσης εκτός από εκείνη που της επιβάλλεται από την ανυπομονησία των αναγνωστών. Και η ανυπομονησία τούτη δεν είναι απλώς εκείνη του πολιτικού που αναμένει την πληροφόρηση, ή του κερδοσκόπου που αναζητεί μια υπόδειξη, αλλά πίσω της υποβόσκει η ανυπο-

2. Ο Benjamin δανείζεται τον όρο «ανάτηξη» από τη γεωλογία, όρος ο οποίος περιγράφει το φαινόμενο ρευστοποίησης ενός πετρώματος και της κρυστάλλωσής του σε ένα νέο πέτρωμα, για να αναδείξει βαθιές δομικές διεργασίες στο πολιτισμικό—εδώ—επίπεδο.

3. Πρόκειται για τον ίδιο τον Benjamin.

μονησία του αποκλεισμένου που πιστεύει πως έχει το δικαίωμα να πάρει τον λόγο υποστηρίζοντας τα συμφέροντά του. Το γεγονός πως τίποτα δεν δεσμεύει τον αναγνώστη περισσότερο στην εφημερίδα του από τούτη την καθημερινή ανυπομονησία αναζήτησης νέας τροφής έχει εδώ και καιρό χρησιμοποιηθεί από τους εκδότες, που συνεχώς εγκαινιάζουν νέες στήλες για να ανταποκριθούν στα ερωτήματα, τις γνώμες και τις διαμαρτυρίες των αναγνωστών. Χέρι με χέρι, λοιπόν, με την άκριτη αφομοίωση των γεγονότων προχωρά η εξίσου άκριτη αφομοίωση των αναγνωστών, που αναγορεύονται αυτοστιγμεί σε συνεργάτες. Εδώ, όμως, κρύβεται μια διαλεκτική στιγμή: η κατάπτωση της γραφής στον αστικό Τύπο αποδεικνύεται ως η φόρμουλα της αναβίωσής της στον Τύπο της Σοβιετικής Ρωσίας. Στο μέτρο, δηλαδή, που το γράψιμο κερδίζει σε εύρος όσα χάνει σε βάθος, η διάκριση μεταξύ συγγραφέα και κοινού, που διατηρείται συμβατικά στον αστικό Τύπο, ξεκινά να χάνεται στον σοβιετικό Τύπο. Ο αναγνώστης είναι εκεί ανά πάσα στιγμή έτοιμος να γίνει συγγραφέας, δηλαδή κάποιος που περιγράφει, ή ακόμη κάποιος που προδιαγράφει. Ως εμπειρογνώμονας—όχι ίσως σε έναν κλάδο αλλά ίσως εξαιτίας μιας θέσης που κατέχει—αποκτά πρόσβαση στη συγγραφική ιδιότητα. Η ίδια η εργασία παίρνει τον λόγο. Και η παρουσίασή της σε λέξεις καθίσταται ένα μέρος της ικανότητας που χρειάζεται για την άσκησή της. Η λογοτεχνική εξουσιοδότηση δεν θεμελιώνεται πλέον σε μια ειδικευμένη εκπαίδευση, αλλά βασίζεται στην πολυτεχνική εκπαίδευση, καθιστάμενη έτσι κοινό αγαθό. Με μια λέξη, είναι η λογοτεχνιοποίηση των βιοτικών συνθηκών που διέπει τις,

κατά τα άλλα, ανεπίλυτες αντινομίες. Και είναι στη σκηνή της απεριόριστης υποτίμησης της λέξης –επομένως, της εφημερίδας– που προετοιμάζει τη σωτηρία της».

Ελπίζω πως έδειξα, μέσω αυτού του παραθέματος, ότι η παρουσίαση του συγγραφέα ως παραγωγού πρέπει να εκτείνεται έως και τον Τύπο. Διότι μέσω του Τύπου, τουλάχιστον μέσω του ρωσικού σοβιετικού Τύπου, κάποιος συνειδητοποιεί πως η ισχυρή διαδικασία ανάτηξης, για την οποία μίλησα πριν, όχι μόνο επιδρά στη συμβατική διάκριση μεταξύ των ειδών, μεταξύ του συγγραφέα και του ποιητή, του μελετητή και του εκλαϊκευτή, αλλά επίσης τροποποιεί ακόμη και τη διάκριση μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη. Ο Τύπος είναι το καίριο παράδειγμα της διαδικασίας αυτής, και άρα οποιοσδήποτε στοχασμός του συγγραφέα ως παραγωγού πρέπει να τον περιλαμβάνει.

Δεν μπορεί, όμως, να παραμείνει σ' αυτό το σημείο. Διότι στη Δυτική Ευρώπη η εφημερίδα δεν αποτελεί μόνο ένα κατάλληλο όργανο παραγωγής στα χέρια του συγγραφέα. Ανήκει επίσης στο Κεφάλαιο. Επειδή όμως, αφενός, μιλώντας τεχνικά, η εφημερίδα εκπροσωπεί την πιο σημαντική συγγραφική θέση, αφετέρου, όμως, τούτη η θέση βρίσκεται στα χέρια του αντιπάλου, δεν είναι ν' απορεί κανείς πως η επίγνωση που έχει ο συγγραφέας για τον καθορισμένο χαρακτήρα της κοινωνικής του θέσης [gesellschaftliche Bedingtheit], για τα τεχνικά του μέσα και για το πολιτικό του έργο πρέπει να αντιμετωπίσει τις σοβαρότερες δυσχέρειες. Μία από τις πλέον αποφασιστικές εξελίξεις των τελευταίων δέκα ετών στη Γερμανία υπήρξε το ότι ένα σημαντικό ποσοστό των παραγωγικών μυαλών της, υπό

την πίεση των οικονομικών συνθηκών, πέρασε από μια επαναστατική εξέλιξη των πολιτικών του φρονημάτων, δίχως να είναι σε θέση ταυτόχρονα να ξανασκεφτεί τη δουλειά του, τη σχέση της με τα μέσα παραγωγής ή την τεχνική με πραγματικά επαναστατικό τρόπο. Μιλώ, όπως βλέπετε, για την αποκαλούμενη αριστερή διανόηση, και θα περιοριστώ στην αστική αριστερά. Στη Γερμανία, τα καθοριστικά πολιτικολογοτεχνικά κινήματα της τελευταίας δεκαετίας απέρρεαν από αυτή την αριστερή διανόηση. Θα επιλέξω δύο απ' αυτά, τον Ακτιβισμό⁴ [Aktivismus] και τη Νέα Αντικειμενικότητα⁵ [neue Sachlichkeit], για να δείξω, χρησιμοποιώντας τα παραδείγματά τους, ότι μια πολιτική τάση, όσο επαναστατική κι αν φαίνεται, δρα αντεπαναστατικά στο μέτρο που ο συγγραφέας αισθάνεται την αλληλεγγύη του με το προλεταριάτο μόνο ως πολιτικό φρόνημα, όχι όμως ως παραγωγός.

4. Το κίνημα του Ακτιβισμού υπήρξε ένα ειρηνιστικό κίνημα σοσιαλιστικών τάσεων στη Γερμανία των ετών 1914-24. Θεωρείται ως η λογοτεχνική προέκταση του Εξπρεσιονισμού. Ο Benjamin είχε αναμειχθεί προσωπικά στο κίνημα αυτό.

5. Η Νέα Αντικειμενικότητα αναπτύχθηκε στη Γερμανία ως αντίδραση στον Εξπρεσιονισμό. Έχοντας ως σημείο έναρξης μια έκθεση με τον ομώνυμο τίτλο που έγινε στο Mannheim το 1925, το κίνημα επεκτάθηκε από τη λογοτεχνία στον χώρο του κινηματογράφου, του θεάτρου και της φωτογραφίας, και επικεντρωνόταν σε μια ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Χαρακτηριστικό διήγημα της Νέας Αντικειμενικότητας είναι το *Ουδέν νεώτερον από το δυτικό μέτωπο* (1929) του Erich Maria Remarque. Σημαντικότεροι εκπρόσωποί του, πέρα από αυτούς που αναφέρονται στο κείμενο, είναι οι Joseph Roth και Otto Dix. Ο Bertold Brecht ξεκίνησε να εργάζεται στους κόλπους του κινήματος αυτού, που παρήκμασε μετά το 1929 και απαγορεύτηκε με την άνοδο του Hitler στην εξουσία.

Το σύνθημα στο οποίο συνοψίζονται οι επιταγές του Ακτιβισμού είναι η «λογοκρατία» [Logokratie], με απλά λόγια «κυριαρχία του Πνεύματος». Τούτο μεταφράζεται εύκολα σε «κυριαρχία των πνευματικών ανθρώπων». Πράγματι, η έννοια του πνευματικού ανθρώπου έχει εδραιωθεί στο στρατόπεδο της αριστερής διανόησης, και κυριαρχεί στα πολιτικά της maniφέστα από τον Heinrich Mann⁶ στον Döblin.⁷ Μπορεί να φανεί άμεσα ότι αυτή η έννοια πλάστηκε δίχως να λαμβάνει διόλου υπόψη τη θέση των πνευματικών ανθρώπων στη διαδικασία της παραγωγής. Ο ίδιος ο Hiller,⁸ ο θεωρητικός του Ακτιβισμού, θέλει τους πνευματικούς ανθρώπους να κατανοούνται όχι ως «μέλη συγκεκριμένων επαγγελματίων», αλλά ως «εκπρόσωποι κάποιου χαρακτηριστικού τύπου». Αυτός ο χαρακτηριστικός τύπος φυσικά ίσεται ως τέτοιος μεταξύ των τάξεων. Περιλαμβάνει οποιονδήποτε αριθμό ιδιωτικών υπάρξεων, δίχως

6. Χάινριχ Μαν (1871-1950). Γερμανός συγγραφέας. Διακρίθηκε κυρίως με νουβέλες που σατίριζαν τη γερμανική κοινωνία της εποχής του, μία από τις οποίες αποτέλεσε τη βάση για την περίφημη ταινία *Ο γαλάζιος άγγελος* (1930). Πήρε ενεργά αντιναζιστική θέση και με την άνοδο των ναζί διέφυγε από τη Γερμανία, όπου τα έργα του παραδόθηκαν στην πυρά.

7. Άλφρεντ Ντέμπλιν (1878-1957). Γερμανός γιατρός, λογοτέχνης και δοκιμιογράφος, ένας από τους σημαντικότερους εκπρόσωπους του λογοτεχνικού μοντερνισμού στη Γερμανία του 20ού αιώνα. Μέλος της καλλιτεχνικής σκηνής του Βερολίνου του μεσοπολέμου, φίλος των εξπρεσιονιστών και του Brecht, το 1929 συνέγραψε το εμβληματικό μυθιστόρημα *Βερολίνο Αλεξάντερπλάτς*. Με την άνοδο των ναζί αυτοεξορίστηκε στη Γαλλία και κατόπιν στις Η.Π.Α.

8. Κουρτ Χίλλερ (1885-1972). Δοκιμιογράφος και δημοσιογράφος, σοσιαλιστικών τάσεων, υπήρξε και ένας από τους πρώτους πρόμαχους των δικαιωμάτων των ομοφυλόφιλων στη Γερμανία στη δεκαετία του 1920.

να προσφέρει ούτε το παραμικρό έρεισμα για την οργάνωσή τους. Όταν ο Hiller διατυπώνει την αποστροφή του προς τους κομματικούς ηγέτες, τους παραχωρεί, ωστόσο, πολλά. Αυτοί μπορούν να είναι «καλύτερα πληροφορημένοι σε σημαντικά ζητήματα [...] να έχουν λαϊκό έρεισμα [...] να μάχονται πιο θαρραλέα» από εκείνον, αλλά είναι βέβαιος για ένα πράγμα: αυτοί «σκέφτονται πιο ελαττωματικά». Πιθανώς, όμως, πώς τούτο μπορεί να βοηθήσει, εφόσον πολιτικά το αποφασιστικό δεν είναι η ιδιωτική σκέψη, αλλά, όπως κάποτε το εξέφρασε ο Brecht, η τέχνη του να σκέφτεσαι στο κεφάλι των άλλων ανθρώπων. Ο Ακτιβισμός προσπάθησε να αντικαταστήσει την υλιστική διαλεκτική με την έννοια του υγιούς κοινού νου – μια έννοια μη ποσοτικοποιήσιμη σε ταξικούς όρους. Οι πνευματικοί άνθρωποι του εκπροσωπούν, στην καλύτερη περίπτωση, μια κοινωνική ομάδα. Με άλλα λόγια, η ίδια η αρχή πάνω στην οποία είναι διαμορφωμένη αυτή η συλλογικότητα είναι καθεαυτήν αναδραστική. Δεν εκπλήσσει το ότι η επίδρασή της δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι επαναστατική.

Κι όμως, η επιβλαβής αρχή μιας τέτοιας συλλογικοποίησης συνεχίζει να λειτουργεί. Μπορέσαμε να το διαπιστώσουμε αυτό πριν από τρία χρόνια, όταν εκδόθηκε το *Γνώση και αλλαγή!* [*Wissen und Verändern!*] του Döblin. Όπως είναι γνωστό, αυτό το φυλλάδιο γράφτηκε ως απάντηση σε έναν νέο άντρα – ο Döblin τον αποκαλεί «κύριο Χόκε» [*Herr Hocke*] –, ο οποίος είχε θέσει στον συγγραφέα το ερώτημα, «Τι να κάνουμε;» Ο Döblin τον καλεί να ενταχθεί στην υπόθεση του σοσιαλισμού, όμως κάτω από ύποπτες συνθήκες.

Ο σοσιαλισμός, σύμφωνα με τον Döblin, είναι «ελευθερία, μια αυθόρμητη ένωση των ανθρώπων, η άρνηση κάθε καταναγκασμού, μια αγανάκτηση απέναντι στην αδικία και την καταπίεση, ανθρωπιά, ανοχή, μια ειρηνική διάθεση». Όπως και να έχει: καθιστά αυτόν τον σοσιαλισμό ένα μέτωπο ενάντια στη θεωρία και την πρακτική του ριζοσπαστικού εργατικού κινήματος. «Τίποτα», αποφαίνεται ο Döblin, «δεν μπορεί να προέλθει από κάτι που δεν ήταν ήδη μέσα σ' αυτό –και από έναν θανάσιμα οξυμένο ταξικό πόλεμο μπορεί να προέλθει δικαιοσύνη, αλλά όχι σοσιαλισμός». «Εσείς, αγαπητέ κύριέ μου», διατυπώνει τις συστάσεις που ο Döblin, γι' αυτόν και για άλλους λόγους, δίνει στον Herr Hocke, «δεν μπορείτε να εκτελέσετε την αρχική σας συμφωνία με την πάλη [του προλεταριάτου], συντασσόμενος με το προλεταριακό μέτωπο. Πρέπει να αρκεστείτε σε μια ανήσυχη και πικρή επιδοκιμασία της πάλης αυτής. Αλλά επίσης γνωρίζετε ότι, αν κάνετε περισσότερα, μια τρομακτικά σημαντική θέση θα μείνει κενή [...]: η πρωταρχική κομμουνιστική θέση της ανθρώπινης ατομικής ελευθερίας, της αυθόρμητης αλληλεγγύης και της συνένωσης των ανθρώπων [...]. Αυτή η θέση, αγαπητέ μου κύριε, είναι η μόνη για την οποία έχετε επιλεγεί». Εδώ γίνεται εντελώς χειροπιαστό το πού μας οδηγεί η αντίληψη του «πνευματικού ανθρώπου», ως ενός τύπου προσώπου που ορίζεται από τις δικές του γνώμες, τα πολιτικά φρονήματα ή τις διαθέσεις, αλλά όχι από τη θέση του στη διαδικασία της παραγωγής. Πρέπει, όπως το θέτει ο Döblin, να βρει τη θέση του *πλάι* στο προλεταριάτο. Όμως, τι λογής θέση είναι αυτή; Ενός ευεργέτη, ενός ιδεολογικού μέντορα. Μια θέση

αδύνατη. Και έτσι επιστρέφουμε στη θέση που εκφράσαμε από την αρχή: ο τόπος του διανοούμενου στην ταξική πάλη μπορεί να εντοπιστεί, ή καλύτερα να επιλεγεί, μόνο στη βάση της θέσης του στην παραγωγική διαδικασία.

Για να επισημάνει την αλλαγή των μορφών και των εργαλείων την παραγωγής με την έννοια μιας προοδευτικής διάνοησης –δηλαδή εκείνης που ενδιαφέρεται να ελευθερώσει τα μέσα παραγωγής και να υπηρετήσει την ταξική πάλη– ο Brecht έπλασε τον όρο «αναπροσαρμογή της λειτουργίας» [Umfunktionierung]. Ήταν ο πρώτος που έθεσε στους διανοούμενους το μακρόπνοο αίτημα: να μην εφοδιάζουν τον μηχανισμό παραγωγής δίκως ταυτόχρονα, στο μέτρο του δυνατού, να το μετατρέπουν σύμφωνα με τον σοσιαλισμό. «Η δημοσίευση των *Δοκιμών* [Versuche]», έτσι εισάγει ο συγγραφέας την ομώνυμη σειρά, «συνέβη σε μια χρονική στιγμή όπου κάποια έργα δεν οφείλουν πλέον να είναι ατομικές εμπειρίες (να έχουν τον χαρακτήρα έργου), αλλά πρέπει μάλλον να αφορούν τη χρήση (μεταμόρφωση) κάποιων θεσμών και ιδρυμάτων». Δεν είναι η πνευματική ανανέωση, όπως ισχυρίζονται οι φασίστες, που είναι επιθυμητή, αλλά προτείνονται τεχνικές καινοτομίες. Θα επανέλθω αργότερα σ' αυτές τις καινοτομίες. Εδώ θα ήθελα να αρκεστώ σε μια αναφορά στην αποφασιστική διαφορά μεταξύ του απλού εφοδιασμού του παραγωγικού μηχανισμού και της μεταμόρφωσής του. Και θα ήθελα να τοποθετήσω στην απαρχή των αναπτύξεών μου πάνω στην «Νέα Αντικειμενικότητα» την πρόταση ότι το να εφοδιάζουμε έναν παραγωγικό μηχανισμό, δίκως –στο μέτρο του δυνατού– να τον αλλάζουμε, είναι μια άκρως αμφίβολη δια-

δικασία, ακόμη κι αν το υλικό με το οποίο εφοδιάζεται φαίνεται να έχει επαναστατική φύση. Διότι βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το γεγονός—του οποίου η περασμένη δεκαετία στη Γερμανία μας έδωσε άφθονα παραδείγματα—ότι ο αστικός μηχανισμός παραγωγής και δημοσίευσης μπορεί να αφομοιώσει εκπληκτικές ποσότητες επαναστατικών θεματικών, και μάλιστα μπορεί να τις διαδώσει, δίχως να αμφισβητήσει σοβαρά τη δική του ύπαρξη, καθώς και την ύπαρξη της τάξης που τον κατέχει. Τούτο παραμένει αληθές, τουλάχιστον για όσο αυτός εφοδιάζεται με συγγραφείς-καλαμαράδες [Routiniers], ακόμη κι αν είναι επαναστάτες καλαμαράδες. Ορίζω όμως ως καλαμαρά τον συγγραφέα που θεμελιωδώς εγκαταλείπεται στην αλλοτρίωση του παραγωγικού μηχανισμού από τον σοσιαλισμό της άρχουσας τάξης, μέσω βελτιώσεων. Και ισχυρίζομαι περαιτέρω πως ένα σημαντικό μέρος της αποκαλούμενης αριστερής λογοτεχνίας δεν κατείχε καμία άλλη κοινωνική λειτουργία από το να αποσπά διαρκώς από την κοινωνική κατάσταση νέες εντυπώσεις για την τέρψη του κοινού. Έρχομαι έτσι στη Νέα Αντικειμενικότητα. Αυτή λάνσαρε το ρεπορτάζ. Ας αναρωτηθούμε, ποιον ωφελούσε αυτή η τεχνική;

Για να γίνω πιο σαφής, θα θέσω στο προσκήνιο τη φωτογραφική της μορφή. Ό,τι ισχύει γι' αυτήν μπορεί επίσης να μεταφερθεί και στη λογοτεχνική της μορφή. Και οι δύο οφείλουν την εξαιρετική αύξηση της δημοτικότητάς τους στην τεχνολογία της δημοσίευσης: στο ραδιόφωνο και τον εικονογραφημένο Τύπο. Ας αναλογιστούμε τον ντανταϊσμό. Η επαναστατική ισχύς του ντανταϊσμού οφειλόταν

στο ότι υπέβαλε την τέχνη στη βάση της αυθεντικότητάς της. Μια νεκρή φύση μπορούσε να συναρμολογηθεί από εισπήρια, μπαμπάκι σε μασούρια και αποτσίγαρα, όλα τους συνδυασμένα με ζωγραφικά στοιχεία. Το σύνολο τοποθετούνταν σε ένα πλαίσιο. Και έτσι έδειχναν στο κοινό: Δείτε, το πλαίσιο της εικόνας ανατινάσσει τον χρόνο· το μικρότερο αυθεντικό θραύσμα της καθημερινής ζωής λέει περισσότερο από τη ζωγραφική. Ακριβώς όπως το ματωμένο δακτυλικό αποτύπωμα ενός δολοφόνου στη σελίδα ενός βιβλίου λέει περισσότερο από το κείμενο. Πολλά από τα επαναστατικά αυτά περιεχόμενα διασώθηκαν στο φωτομοντάζ. Αρκεί να σκεφτείτε το έργο του John Hartfield,⁹ η τεχνική του οποίου μεταμόρφωσε το εξώφυλλο του βιβλίου σε πολιτικό εργαλείο. Ας ακολουθήσουμε, όμως, παρπάρα το μονοπάτι της φωτογραφίας. Τι βλέπετε; Γίνεται ακόμη πιο πλούσιο σε αποχρώσεις, ακόμη πιο μοντέρνο, και το αποτέλεσμα είναι πως δεν μπορεί πλέον να καταγράψει ένα διαμέρισμα εργατικής πολυκατοικίας ή έναν σωρό από σκουπίδια, δίχως να τα ωραιοποιήσει. Πόσο μάλλον το ότι η φωτογραφία είναι ικανή να μεταφέρει κάτι περισσότερο γύρω από έναν σταθμό παραγωγής ενέργειας ή ένα εργοστάσιο καλωδίων, εκτός από το: «Ο κόσμος είναι τόσο όμορφος!» *Ο κόσμος είναι όμορφος*—τούτος είναι ο τίτλος της πασίγνωστης ανθολογίας φωτογραφιών του Renger-Patzsch,¹⁰ στην οποία βλέπουμε τη φωτογραφική

9. Τζων Χάρτφελντ (1891-1968). Πρωτοπόρος του φωτομοντάζ, κομμουνιστής φωτογράφος και σκηνογράφος, ιδρυτικό μέλος του κινήματος Νταντά. Συνεργάστηκε με τον Bertold Brecht.

10. Άλμπερτ Ρένγκερ-Πατς (1897-1966). Φωτογράφος, που ξεκίνησε

τέχνη της Νέας Αντικειμενικότητας στο αποκορύφωμά της. Διότι κατάφερε να μεταμορφώσει ακόμη και τη φρικτή φτώχεια –προσλαμβάνοντάς την με έναν τέλειο, σύμφωνα με τη μόδα, τρόπο– σε ένα αντικείμενο απόλαυσης. Διότι, αν μία από τις οικονομικές λειτουργίες της φωτογραφίας είναι να αποδώσει στη μαζική κατανάλωση, μέσω μιας επίκαιρης προσαρμογής, θέματα που είχαν προηγουμένως αποσυρθεί από αυτήν (η άνοιξη, διάσημα πρόσωπα, ξένες χώρες), μία από τις πολιτικές της λειτουργίες είναι να αναενώνει εκ των έσω –δηλαδή σύμφωνα με τις επιταγές του συρμού– τον κόσμο όπως είναι.

Εδώ έχουμε ένα χτυπητό παράδειγμα του τι σημαίνει να εφοδιάζουμε έναν παραγωγικό μηχανισμό δίχως να τον αλλάζουμε. Το να τον αλλάξουμε θα σήμαινε να καταρρίψουμε έναν ακόμη από τους φραγμούς του, να υπερβούμε μία ακόμη από τις αντιθέσεις του, που φυλακίζουν την παραγωγή των διανοουμένων. Στην περίπτωση αυτή, το φράγμα μεταξύ γραφής και εικόνας. Αυτό που απαιτούμε από τον φωτογράφο είναι η ικανότητα να δίνει στην εικόνα του μια επιγραφή που να την αποσπά από τη φθορά της μόδας και να της προσδίδει μια επαναστατική αξία χρήσης. Θα διατυπώσουμε όμως το αίτημα αυτό πιο έντονα, όταν εμείς –οι συγγραφείς– αναλάβουμε τη φωτογραφία. Εδώ, επίσης, η τεχνική πρόοδος αποτελεί για τον συγγραφέα ως παραγωγό τη βάση της πολιτικής του προόδου. Με άλλα λόγια:

από το φωτογραφικό ρεπορτάζ και κατέληξε στην εμπορική φωτογραφία μόδας, ο Renger-Patzsch πίστευε πως η φωτογραφία μπορεί να αποκαλύψει την ουσία της πραγματικότητας. Η αναφερόμενη συλλογή δημοσιεύθηκε το 1928.

μόνο με την υπέρβαση αυτών των αρμοδιοτήτων στη διαδικασία της παραγωγής της διανόησης, που σύμφωνα με την αστική άποψη σχηματίζουν το σύστημά της, μπορεί κάποιος να καταστήσει την παραγωγή αυτή πολιτικά χρήσιμη· και μάλιστα τα όρια των αρμοδιοτήτων πρέπει να διαρραγούν από κοινού με τις παραγωγικές δυνάμεις που είχαν σκοπό να διαχωρίσουν. Ο συγγραφέας ως παραγωγός βιώνει –καθώς μάλιστα βιώνει και την αλληλεγγύη του με το προλεταριάτο– την αλληλεγγύη του με κάποιους άλλους παραγωγούς που προηγουμένως δεν είχαν πολλά να του πουν. Μίλησα για τον φωτογράφο· εδώ θα εισαγάγω πολύ σύντομα μια πρόταση για τον μουσικό που έχουμε από τον Eisler:¹¹ «Στην ανάπτυξη της μουσικής, επίσης, τόσο στην παραγωγή όσο και στην αναπαραγωγή της, πρέπει να μάθουμε να αναγνωρίζουμε μια ολοένα αυξανόμενη διαδικασία εξορθολογισμού. [...] Ο δίσκος του φωνόγραφου, οι ομιλούσες ταινίες, τα τζουκ-μποξ μπορούν να προσφέρουν μουσική κορυφαίας ποιότητας [...] εγκιβωτισμένη ως εμπόρευμα. Αυτή η διαδικασία του εξορθολογισμού έχει ως συνέπεια τον περιορισμό της μουσικής αναπαραγωγής σε όλο και μικρότερες, αλλά επίσης και σε ολοένα και πιο υψη-

11. Χανς Άισλερ (1898-1962). Αυστριακός μουσικοσυνθέτης, μαθητής του Schönberg. Υποστηρικτής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γερμανίας, συνδέθηκε με τον Brecht, γράφοντας μουσική για αρκετά από τα έργα του. Με την άνοδο του Hitler εγκατέλειψε τη Γερμανία και περιηγήθηκε δουλεύοντας σε αρκετές χώρες, προτού εγκατασταθεί στις Η.Π.Α., το 1938. Θύμα του μακαρθισμού, παρά την υποστήριξη διάσημων προσωπικοτήτων, όπως του Charlie Chaplin, του Ιγκόρ Στραβίνσκι και του Leonard Bernstein, απελαύνεται το 1948 και εγκαθίσταται στην Α-νατολική Γερμανία.

λά εξειδικευμένες, ομάδες ειδικών. Η κρίση της συναυλιακής επιχειρηματικής δραστηριότητας είναι η κρίση μιας απαρχαιωμένης μορφής παραγωγής, που κατέστη παρωχημένη από τις νέες τεχνολογικές εφευρέσεις».

Το έργο, λοιπόν, συνίσταται σε μια αναπροσαρμογή της λειτουργίας της συναυλιακής μορφής που έπρεπε να πληροί δύο συνθήκες: να εξαλείψει, πρώτον, την αντίθεση μεταξύ εκτελεστών και ακροατών και, δεύτερον, εκείνη μεταξύ τεχνικής και περιεχομένου. Πάνω σ' αυτό, ο Eisler κάνει την ακόλουθη διαφωτιστική παρατήρηση: «Κάποιος πρέπει να προσέχει μήπως υπερεκτιμήσει την ορχηστρική μουσική, θεωρώντας την ως τη μοναδική υψηλή τέχνη. Η μουσική δίκως λόγια απέκτησε τη μεγάλη της σημασία και το πλήρες εύρος της μόνο στον καπιταλισμό». Τούτο σημαίνει: το έργο της αλλαγής του θεσμού της συναυλίας είναι αδύνατο, δίκως τη συνεργασία της λέξης. Μόνο με αυτή μπορεί να επιτελεστεί η αλλαγή, όπως το διατυπώνει ο Eisler, της συναυλίας σε πολιτική συγκέντρωση. Όμως το ότι μια τέτοια μεταμόρφωση όντως εκπροσωπεί μια κορύφωση της μουσικής και λογοτεχνικής τεχνικής το έδειξαν οι Brecht και Eisler με το διδακτικό τους έργο *Η μετροληψία* [*Die Maßnahme*].

Αν ανατρέξετε από εδώ στη διαδικασία ανάπτυξης των λογοτεχνικών μορφών που ανέφερα νωρίτερα, μπορείτε να δείτε πώς η φωτογραφία και η μουσική, και ό,τι άλλο μπορούσατε να σκεφτείτε, εισέρχονται στην διάπυρη λιωμένη μάζα από την οποία παράγονται οι νέες μορφές. Θα βρείτε να επιβεβαιώνεται το ότι μόνο η απόδοση σε λογοτεχνική μορφή όλων των βιοτικών συνθηκών επιτρέπει μια

ακριβή σύλληψη του εύρους αυτής της διαδικασίας της τήξης, ακριβώς όπως η κατάσταση της ταξικής πάλης καθορίζει τη θερμοκρασία στην οποία –λιγότερο ή περισσότερο τέλεια– αυτή ολοκληρώνεται.

Μίλησα για τη διαδικασία μιας κάποιας φωτογραφίας του συρμού, όπου η ένδεια καθίσταται αντικείμενο κατανάλωσης. Στο μέτρο που στρέφομαι στη Νέα Αντικειμενικότητα ως φιλολογικό κίνημα, πρέπει να κάνω ένα παραπέρα βήμα και να πω ότι αυτή κατέστησε την *πάλη ενάντια στην ένδεια* ένα αντικείμενο κατανάλωσης. Στην πραγματικότητα, η πολιτική σημασία του κινήματος εξαντλήθηκε σε πολλές περιπτώσεις από τη μετατροπή των επαναστατικών αντανakλαστικών, στο μέτρο που συνέβησαν εντός της αστικής τάξης, σε αντικείμενα περισπασμού, διασκέδασης, που βρήκαν αβίαστα τον δρόμο τους στις επιχειρήσεις των καμπαρέ των μεγάλων πόλεων. Η μεταμόρφωση της πολιτικής πάλης από μια ανάγκη για αποφάσεις σε ένα αντικείμενο ενατενιστικής απόλαυσης, από ένα μέσο παραγωγής σε ένα είδος κατανάλωσης, είναι το καθοριστικό χαρακτηριστικό αυτής της λογοτεχνίας. Ένας διεισδυτικός κριτικός το εξήγησε, χρησιμοποιώντας την περίπτωση του Erich Kästner,¹² ως εξής:

«Τούτη η αριστερή ριζοσπαστική διανόηση δεν έχει τίποτα κοινό με το εργατικό κίνημα. Είναι, μάλλον, ένα φαι-

12. Έρικ Κέσνερ (1899-1974). Γερμανός συγγραφέας, ποιητής, δημοσιογράφος και σεναριογράφος. Ειρηνιστής και ιδεαλιστής, γνωστός από τη σειρά πρωτότυπων παιδικών μυθιστορημάτων (με πρώτο το *Ο Έμιλ και οι ντετέκτιβ*, 1928). Διώχθηκε από τους ναζί και τα βιβλία του παραδόθηκαν στην πυρά, όμως δεν εγκατέλειψε τη Γερμανία κατά τον πόλεμο.

νόμενο της αστικής αποσύνθεσης, το αντίστοιχο της φεουδαλικής απομίμησης που το Δεύτερο Ράιχ θαύμαζε στον έφεδρο αξιωματικό. Οι ριζοσπάστες αριστεροί δημοσιογράφοι του επιπέδου του Kästner, του Mehring¹³ ή του Tucholsky¹⁴ είναι οι προλεταριακές απομιμήσεις των παρηκμασμένων αστικών στρωμάτων. Η λειτουργία τους είναι να παράγουν, από μια πολιτική οπτική γωνία, όχι κόμματα, αλλά κλίκες· από μια λογοτεχνική οπτική γωνία, όχι σχολές, αλλά μόδες· από μια οικονομική οπτική γωνία, όχι παραγωγούς, αλλά μεσάζοντες. Μεσάζοντες ή καλαμαράδες που επιδεικνύουν ηχηρά την ένδειά τους, καθιστώντας την αβυσσά-λεα κενότητά τους ένα πανηγύρι. Κάποιοι δεν θα μπορούσε να βολευτεί πιο άνετα σε μια άβολη κατάσταση».

Τούτη η σχολή, όπως ανέφερα, επιδεικνύει ηχηρά την ένδειά της. Έτσι, αποστερείται το πιο επείγον έργο του σημερινού συγγραφέα: να αναγνωρίσει πόσο φτωχός είναι και

13. Βάλτερ Μέρικ (1896-1981). Γερμανός ποιητής και συγγραφέας, από τους κύριους σατιρικούς συγγραφείς της περιόδου της Βαϊμάρης. Αναρχικών τάσεων, εναντιώθηκε στον милитарισμό και τον αντισημιτισμό της εποχής του, ενώ σύνθεσε τραγούδια για τα καμπαρέ του Βερολίνου. Με την άνοδο του Χίτλερ τα έργα του παραδόθηκαν στην πυρά, ενώ ο ίδιος διέφυγε αρχικά στη Βιέννη και κατόπιν στις Η.Π.Α., όπου εργάστηκε στον κινηματογράφο. Μετά τον πόλεμο επέστρεψε στην Ευρώπη.

14. Κουρτ Τουχόλσκι (1890-1935). Γερμανός συγγραφέας, δημοσιογράφος, ποιητής και σατιρικός συγγραφέας. Σοσιαλιστής και ειρηνιστής, συνεργάστηκε με διάφορα περιοδικά, όπως το *Ullk* και, κυρίως, το *Die Weltbühne* [Η παγκόσμια σκηνή], που φιλοξένησε τα κύρια ονόματα της αριστερής αστικής διάνοησης στη δημοκρατία της Βαϊμάρης. Με την άνοδο του Εθνικοσοσιαλισμού, κατά τη διάρκεια του οποίου το έργο του απαγορεύτηκε και τα βιβλία του καταδικάστηκαν στην πυρά, κατέφυγε στη Σουηδία, όπου και αυτοκτόνησε.

πόσο φτωχός πρέπει να είναι, έτσι ώστε να μπορέσει να ξεκινήσει πάλι απ' την αρχή. Γιατί περί αυτού πρόκειται. Το σοβιετικό κράτος δεν θα εξορίσει, στ' αλήθεια, τον ποιητή, όπως το έκανε ο Πλάτωνας, όμως θα του αναθέσει—και γι' αυτόν τον λόγο ανέφερα στην αρχή την *Πολιτεία* του Πλάτωνα—έργα που δεν του επιτρέπουν να επιδεικνύει σε νέα αριστουργήματα τον, εδώ και καιρό, κίβδηλο πλούτο της δημιουργικής προσωπικότητας. Το να αναμένουμε μια ανανέωση με τους όρους τέτοιων προσωπικοτήτων και τέτοιων έργων είναι ένα προνόμιο του φασισμού, που εγείρει τέτοιες βλακώδεις διατυπώσεις όπως αυτές με τις οποίες ο Günther Gründel,¹⁵ στο *Η αποστολή της νέας γενιάς* [*Sendung der Jungen Generation*], ολοκληρώνει το μέρος για τη λογοτεχνία: «Δεν μπορούμε να ολοκληρώσουμε καλύτερα αυτήν την... επισκόπηση και πρόγνωση παρά με την παρατήρηση ότι τα *Βίλχελμ Μάιστερ* [*Wilhelm Meister*] και *Πράσινο Χάινριχ* [*Grüne Heinrich*] της γενιάς μας δεν έχουν γραφτεί ως σήμερα».¹⁶ Τίποτα δεν μπορεί να είναι πιο απόμακρο για τον συγγραφέα που έχει στοχαστεί βαθιά πάνω στις συνθήκες της σύγχρονης παραγωγής από το να αναμένει ή να επιθυμεί τέτοια έργα. Το έργο του δεν θα είναι ποτέ απλά ένα έργο πάνω σε προϊόντα, αλλά πάντα, ταυτόχρονα, ένα έργο πάνω στα μέσα της παραγωγής. Με άλ-

15. Έρνστ Γκύντερ-Γκρουντλ (1903-1946). Γερμανός ιστορικός και φιλόσοφος της τέχνης. Το αναφερόμενο έργο θεωρείται ως το σημαντικότερό του πόνημα.

16. Τα δύο αυτά έργα, το πρώτο του Goethe και το δεύτερο του Gottfried Keller (1819-1890), θεωρούνται, μαζί με το *Μετά το καλοκαίρι* του Adalbert Stifter (1805-1868), τα τρία σημαντικότερα μυθιστορήματα διάπλασης ή μαθητείας [*Bildungsromane*] του γερμανικού 19ου αιώνα.

λα λόγια: τα προϊόντα του πρέπει να έχουν, πριν και πέρα από τον χαρακτήρα τους ως έργα, μια οργανωτική λειτουργία. Και δεν πρέπει κατά κανένα τρόπο η οργανωτική τους χρησιμότητα να περιορίζεται στην αξία τους ως προπαγάνδα. Η τάση και μόνο δεν αρκεί. Ο εξαιρετος Lichtenberg¹⁷ είπε: «Αυτό που έχει σημασία δεν είναι οι απόψεις που έχει κάποιος, αλλά τι είδος ανθρώπου φτιάχνουν αυτές οι απόψεις». Τώρα, είναι αλήθεια πως οι απόψεις έχουν μεγάλη σημασία, αλλά ακόμη και οι καλύτερες δεν έχουν καμία χρησιμότητα, αν δεν κάνουν κάτι χρήσιμο με εκείνους που τις υποστηρίζουν. Η καλύτερη πολιτική τάση είναι εσφαλμένη, αν δεν καταδεικνύει τη στάση που πρέπει να ακολουθηθεί. Και τη στάση τούτη μπορεί ο συγγραφέας να την επιδειξει μόνο εκεί που πράγματι κάνει κάτι: δηλαδή στη συγγραφή. Η τάση είναι η αναγκαία, αλλά ποτέ η επαρκής, συνθήκη της οργανωτικής λειτουργίας ενός έργου. Αυτή απαιτεί περαιτέρω μια καθοδηγητική, διδακτική συμπεριφορά εκ μέρους του γράφοντα. Και σήμερα τούτο πρέπει να απαιτείται περισσότερο από ποτέ πριν. Ένας συγγραφέας που δεν διδάσκει τίποτα στους συγγραφείς δεν διδάσκει κανέναν. Αυτό που έχει σημασία, λοιπόν, είναι ο υποδειγματικός χαρακτήρας της παραγωγής, που είναι ικανός, πρώτον, να προκαλέσει άλλους συγγραφείς να παράγουν και, δεύτερον, να θέσει στη διάθεσή τους έναν βελτιωμένο μηχανισμό. Και ο μηχανισμός αυτός είναι τόσο κα-

17. Γκέοργκ Κρίστοφ Λιχτενμπεργκ (1742-1799). Γερμανός διαφωτιστής μαθηματικός. Καθηγητής φυσικής, μαθηματικών και χημείας στο Πανεπιστήμιο του Γκέτινγκεν, ο Lichtenberg έγινε γνωστός και για τους αφορισμούς του.

λύτερος, όσους περισσότερους καταναλωτές είναι ικανός να μετατρέψει σε παραγωγούς, δηλαδή από αναγνώστες και θεατές σε συμμετόχους. Ήδη διαθέτουμε ένα τέτοιο υπόδειγμα, το οποίο όμως μόνο επιγραμματικά μπορώ να αναφέρω εδώ. Είναι το επικό θέατρο του Brecht.

Συνεχώς γράφονται τραγωδίες και όπερες που φαινομενικά διαθέτουν έναν καλά δοκιμασμένο μηχανισμό, ενώ στην πραγματικότητα δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να τροφοδοτούν έναν παρωχημένο μηχανισμό. «Η ασάφεια μεταξύ μουσικών, συγγραφέων και κριτικών ως προς την κατάστασή τους», λέει ο Brecht, «έχει τεράστιες συνέπειες που ως τώρα έχουν εξεταστεί ελάχιστα. Διότι, νομίζοντας πως έχουν στην κατοχή τους έναν μηχανισμό, ο οποίος στην πραγματικότητα τους κατέχει, εκείνοι υπερασπίζονται έναν μηχανισμό επί του οποίου δεν έχουν πια κανένα έλεγχο και δεν είναι πλέον, όπως αυτοί πιστεύουν, ένα μέσο για τους παραγωγούς, αλλά έχει γίνει ένα μέσο ενάντια στους παραγωγούς». Αυτό το θέατρο, με τα περίπλοκα μηχανικά μέσα του, το γιγάντιο προσωπικό του με κομπάρσους, τα εξεζητημένα του εφέ, έχει καταστεί ένα «μέσο ενάντια στους παραγωγούς» επιδιώκοντας όχι λιγότερο να τους στρατολογήσει στην ανέλπιδη πάλη στην οποία εμπλέκονται ο κινηματογράφος και το ραδιόφωνο. Σ' αυτό το θέατρο —το οποίο μπορεί να στοχαστεί κανείς είτε στον ρόλο του παιδαγωγού είτε σ' αυτόν του διασκεδαστή· οι δύο τους είναι συμπληρωματικοί— είναι εκείνο ενός κορεσμένου κοινωνικού στρώματος που οτιδήποτε αγγίξει με τα χέρια του το διεγείρει. Η θέση του είναι χαμένη. Όχι τόσο εκείνη ενός θεάτρου που, αντί να ανταγωνίζεται τα νε-

ότερα εργαλεία δημοσιοποίησης, επιδιώκει να τα χρησιμοποιήσει και να μάθει απ' αυτά, εν συντομία να αντιπαράτεθεί σ' αυτά. Αυτή την αντιπαράθεση την έχει οικειοποιηθεί το επικό θέατρο. Προσμετρώντας το σύμφωνα με το μέτρο ανάπτυξης της ταινίας και του ραδιοφώνου, αποτελεί την πλέον σύγχρονη μορφή.

Χάριν της αντιπαράθεσης αυτής, ο Brecht περιορίστηκε στα πιο πρωταρχικά στοιχεία του θεάτρου. Αρκέστηκε, ως επί το πλείστον, σε ένα πάλκο. Απαλλάχτηκε από τις σύνθετες πλοκές. Πέτυχε έτσι να αλλάξει τη λειτουργική σύνδεση μεταξύ σκηνής και κοινού, κειμένου και εκτέλεσης, σκηνοθέτη και ηθοποιού. Το επικό θέατρο, εξήγησε, έπρεπε να απεικονίζει καταστάσεις, παρά να αναπτύσσει πλοκές. Πετυχαίνει τέτοιες καταστάσεις, όπως θα δούμε αμέσως, διακόπτοντας την πλοκή. Σας θυμίζω εδώ τα τραγούδια, που έχουν ως κύρια λειτουργία τη διακοπή της δράσης. Εδώ—δηλαδή σύμφωνα με την αρχή της διακοπής—το επικό θέατρο, όπως βλέπετε, δανείζεται μια διαδικασία που σας έχει γίνει οικεία τα πρόσφατα χρόνια από τις ταινίες και το ραδιόφωνο, τη λογοτεχνία και τη φωτογραφία. Μιλώ για τη διαδικασία του μοντάζ: το στοιχείο που παρεμβάλλεται διαρρηγνύει την ενότητα του συνόλου στην οποία μοντάρεται. Εδώ, όμως, η διαδικασία αυτή έχει ένα ειδικό δικαίωμα, ίσως ακόμη και ένα τέλει δικαίωμα, όπως θα σας δείξω σύντομα.

Η διακοπή της δράσης, μια περιγραφή βάσει της οποίας ο Brecht περιέγραψε το θεάτρό του ως *επικό*, συνεχώς αντιπαλεύει τη διατήρηση της ψευδαίσθησης στο κοινό. Διότι μια τέτοια ψευδαίσθηση είναι άχρηστη σε ένα θέα-

τρο που προτίθεται να χειριστεί τα στοιχεία της πραγματικότητας σε μια πειραματική διάταξη. Όμως είναι στο τέλος, και όχι στην αρχή, του πειράματος που εμφανίζονται οι καταστάσεις. Καταστάσεις που, στη μία ή στην άλλη μορφή, είναι πάντα δικές μας. Αυτές δεν προσεγγίζουν τον θεατή, αλλά αποστασιοποιούνται απ' αυτόν. Εκείνος τις αναγνωρίζει ως την πραγματική κατάσταση, όχι με αυταρέσκεια, όπως στο θέατρο του νατουραλισμού, αλλά με έκπληξη. Άρα το επικό θέατρο δεν αναπαράγει καταστάσεις, αλλά μάλλον τις ανακαλύπτει. Η ανακάλυψη των καταστάσεων επιτυγχάνεται μέσω της διακοπής των ροών. Μόνο που εδώ η διακοπή δεν έχει τον χαρακτήρα ενός διεγερτικού, αλλά μια λειτουργία οργανωτική. Σταματά την πορεία της δράσης, και έτσι αναγκάζει τον ακροατή να πάρει μια θέση έναντι της διαδικασίας, τον ηθοποιό να πάρει μια θέση έναντι του ρόλου του. Θέλω να σας δείξω, με ένα παράδειγμα, πώς η ανακάλυψη και χρήση της χειρονομίας [Gestische] από τον Brecht δεν είναι τίποτε άλλο από την αντιμεταβολή [Zurückverwandlung] της μεθόδου του μοντάζ, η οποία είναι καθοριστική για το ραδιόφωνο και τις ταινίες, από μια διαδικασία συχνά της μόδας σε ένα ανθρώπινο γίγνεσθαι. Σκεφτείτε μια οικογενειακή σκηνή: η γυναίκα ετοιμάζεται να αρπάξει ένα μπρούτζινο αντικείμενο για να το πετάξει στην κόρη της· ο πατέρας ετοιμάζεται να ανοίξει το παράθυρο για να φωνάξει βοήθεια. Τη στιγμή εκείνη μπαίνει ένας ξένος. Η διαδικασία διακόπτεται· αντί αυτής, στο προσκήνιο περνά η κατάσταση στην οποία πέφτει τώρα η ματιά του ξένου: ανήσυχα πρόσωπα, ανοικτό παράθυρο, κατεστραμμένα έπιπλα. Αποδίδει, όμως, μια ματιά,

μπροστά στην οποία οι πιο συνηθισμένες σκηνές της καθημερινής ύπαρξης δεν φαίνονται και πολύ διαφορετικές. Είναι η ματιά του επικού δραματουργού.

Αυτός αντιπαραβάλλει στο καθολικό δραματικό έργο τέχνης το δραματικό εργαστήριο. Ανατρέχει με έναν νέο τρόπο στη μεγάλη, αρχαία δυνατότητα του θεάτρου: την έκθεση του παρόντος. Στο κέντρο του πειράματός του βρίσκεται ο άνθρωπος. Ο σημερινός άνθρωπος· ένας συρρικνωμένος, λοιπόν, άνθρωπος, παγωμένος σ' ένα παγερό περιβάλλον. Αφού, όμως, είναι ο μόνος που έχουμε, είναι προς το συμφέρον μας να τον γνωρίσουμε. Υπόκειται έτσι σε εξετάσεις, αξιολογήσεις. Αυτό που αναδύεται είναι το εξής: τα συμβάντα είναι ευμετάβλητα όχι στο αποκορύφωμά τους, όχι βάσει αρετής και αποφασιστικότητας, αλλά μόνο στην αυστηρά συνηθισμένη τους πορεία, με Λόγο και άσκηση. Το να κατασκευάσουμε από τα μικρότερα στοιχεία της συμπεριφοράς αυτό που στην αριστοτελική δραματουργία αποκαλείται «πράττειν» είναι το νόημα του επικού θεάτρου.

Τα μέσα του είναι, λοιπόν, πιο λιτά από εκείνα του παραδοσιακού θεάτρου· το ίδιο και οι στόχοι του. Αποβλέπει λιγότερο στο να γεμίσει το κοινό με αισθήματα, ακόμη και στασιαστικά, και περισσότερο στο να το αλλοτριώσει κατά ένα διαρκή τρόπο, μέσω του σκέπτεσθαι, από τις συνθήκες εντός των οποίων ζει. Μπορεί να σημειωθεί, παρεμπιπτόντως, πως δεν υπάρχει καλύτερη αφετηρία για τη σκέψη από το γέλιο. Η σύσπαση του διαφράγματος, ιδίως, παρέχει συνήθως καλύτερες ευκαιρίες για σκέψη από τις συ-

σπάσεις της ψυχής. Το επικό θέατρο είναι απλόχερο μόνο σε ευκαιρίες για γέλιο.

Ίσως σας εξέπληξε το ότι στην ακολουθία της σκέψης που θα ολοκληρωθεί σε λίγο παρουσιάζεται στον συγγραφέα μία και μόνο επιταγή: η επιταγή του *αναλογίζεσθαι* [*nachzudenken*], του αναστοχασμού της θέσης του στην παραγωγική διαδικασία. Οφείλουμε να εξαρτηθούμε από αυτό: ο στοχασμός αυτός οδηγεί, αργά ή γρήγορα, στους συγγραφείς που έχουν *σημασία*, δηλαδή στους καλύτερους τεχνικούς στο πεδίο τους, σε διαπιστώσεις που θεμελιώνουν με τον πιο νηφάλιο τρόπο την αλληλεγγύη τους με το προλεταριάτο. Έτσι, θα ήθελα να ολοκληρώσω προσθέτοντας μια τοπική εικονογράφηση υπό τη μορφή ενός μικρού αποσπάσματος από μια εφημερίδα που δημοσιεύεται εδώ, την *Κομμούνα*. Η *Κομμούνα* οργάνωσε μια έρευνα: «Για ποιον γράφετε;» Παραθέτω μιαν απάντηση του René Maublanc¹⁸ και ένα σχόλιο που πρόσθεσε ο Aragon.¹⁹ «Αναμφίβολα», λέει ο Maublanc, «γράφω σχεδόν αποκλειστικά για ένα αστικό κοινό. Πρώτον, γιατί είμαι υποχρεωμένος» —εδώ ο Maublanc αναφέρεται στα επαγγελματικά του καθήκοντα ως σχολικός δάσκαλος γυμνασίου— «δεύτερον, διότι έχω αστικές καταβολές και αστική παιδεία και προέρχομαι από

18. Ρενέ Μωμπλάν (1891-1960). Γάλλος μαρξιστής ιστορικός. Γνωστότερα έργα του τα *Φουριέ* (1937) και *Μαρξισμός και ελευθερία* (1937).

19. Λουί Αραγκόν (1897-1982). Γάλλος ποιητής, ιδρυτικό μέλος του κινήματος του σουρρεαλισμού. Μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Γαλλίας από το 1927. Συνεργάστηκε με την εφημερίδα του ΚΚΓ *Humanité*, και διεύθυνε την εφημερίδα *Ce soir* και το φιλολογικό ένθετο της *Humanité* *Les lettres françaises*, όπου και πήρε θέση ενάντια στον σταλινισμό, υπερασπιζόμενος την Ουγγρική Εξέγερση του 1956.

ένα αστικό περιβάλλον και από μια φυσική τάση απευθύνομαι στην τάξη στην οποία ανήκω, την οποία γνωρίζω και κατανοώ καλύτερα. Τούτο δεν σημαίνει, όμως, πως γράφω για να την ικανοποιήσω ή να την υποστηρίξω. Είμαι πεπεισμένος, αφενός, πως η προλεταριακή επανάσταση είναι αναπόφευκτη και ευκαία, και, αφετέρου, πως θα είναι τόσο πιο γρήγορη, εύκολη και επιτυχής, αλλά και λιγότερο αιματηρή, όσο ασθενέστερη θα είναι η αντίδραση της μπουρζουαζίας. [...] Σήμερα το προλεταριάτο χρειάζεται συμμάχους από το στρατόπεδο της μπουρζουαζίας, ακριβώς όπως στον 18ο αιώνα η μπουρζουαζία χρειαζόταν συμμάχους από το φεουδαλικό στρατόπεδο. Επιθυμώ να είμαι ανάμεσα σ' αυτούς τους συμμάχους».

Πάνω σ' αυτό ο Aragon σχολιάζει: «Εδώ ο σύντροφός μας αγγίζει μια κατάσταση πραγμάτων που επηρεάζει έναν μεγάλο αριθμό σημερινών συγγραφέων. Δεν έχουν όλοι το κουράγιο να την αντικρύσουν καταπρόσωπο [...]. Αυτοί που αντιμετωπίζουν την κατάστασή τους με τέτοια διαύγεια, όπως ο René Maublanc, είναι λίγοι. Όμως ακριβώς από αυτούς πρέπει να απαιτούμε περισσότερα [...]. Δεν είναι αρκετό να εξασθενήσουμε την μπουρζουαζία εκ των έσω· είναι αναγκαίο να την πολεμήσουμε *μαζί* με το προλεταριάτο [...]. Ενώπιον του René Maublanc, και πολλών από τους φίλους μας μεταξύ των συγγραφέων, που ακόμη διστάζουν, στέκεται το παράδειγμα των σοβιετικών ρώσων συγγραφέων που προήλθαν από τη ρώσικη μπουρζουαζία και παρ' όλα αυτά έγιναν πρωτοπόροι στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού».

Αυτά ο Aragon. Πώς όμως έγιναν πρωτοπόροι; Σαφώς

όχι δίχως πολύ πικρούς αγώνες, και εξαιρετικά δύσκολες διαμάχες. Οι στοχασμοί που εξέθεσα ενώπιόν σας είναι μια απόπειρα να αντλήσουμε κάποια συμπεράσματα από αυτούς τους αγώνες. Βασίζονται στην έννοια στην οποία η διαμάχη πάνω στη στάση των ρώσων διανοούμενων οφείλει την πιο αποφασιστική διασάφησή της: την έννοια του ειδικού. Η αλληλεγγύη του ειδικού με το προλεταριάτο —εδώ έγκειται η απαρχή αυτής της διασάφησης— μπορεί να είναι μόνο διαμεσολαβημένη. Οι πρόμαχοι του Ακτιβισμού και της Νέας Αντικειμενικότητας μπορούν να χειρονομήσουν όπως τους αρέσει: δεν μπορούν όμως να εξαλείψουν από τον κόσμο το γεγονός πως ακόμη και η προλεταριοποίηση ενός διανοούμενου σχεδόν ποτέ δεν τον καθιστά έναν προλετάριο. Γιατί; Διότι η αστική τάξη τού έδωσε, με τη μορφή της παιδείας του, ένα παραγωγικό μέσο που, χάρη στο μορφωτικό του προνόμιο, τον κάνει να αισθάνεται αλληλέγγυος με αυτήν και εκείνη ακόμη περισσότερο με αυτόν. Ο Aragon ήταν, λοιπόν, απόλυτα ορθός όταν, σε σχέση με ένα άλλο ζήτημα, δήλωσε: «Ο επαναστάτης διανοούμενος φαίνεται πρώτα και κύρια σαν ο προδότης της τάξης της καταβολής του». Η προδοσία αυτή συνίσταται, στην περίπτωση του συγγραφέα, σε μια συμπεριφορά που τον μεταμορφώνει από έναν προμηθευτή του παραγωγικού μηχανισμού σε έναν μηχανικό που θεωρεί πως έργο του είναι να προσαρμόσει αυτόν τον μηχανισμό στους στόχους της προλεταριακής επανάστασης. Αυτή είναι μια δραστηριότητα διαμεσολάβησης, κι όμως ελευθερώνει τον διανοούμενο από το καθαρά καταστροφικό έργο, στο οποίο ο Maublanc και πολλοί από τους συντρόφους του πιστεύουν πως

είναι αναγκαίο να τον περιορίσουν. Πετυχαίνει στην προώθηση της κοινωνικοποίησης των πνευματικών μέσων παραγωγής; Βλέπει πώς ο ίδιος μπορεί να οργανώσει τους πνευματικούς εργάτες στην παραγωγική διαδικασία; Έχει προτάσεις για την αναπροσαρμογή της λειτουργίας της νουβέλας, του δράματος, του ποιήματος; Όσο πιο τέλεια μπορεί να προσανατολίσει τη δραστηριότητά του προς αυτό το έργο, τόσο ορθότερη θα είναι η θέση του έργου του, και, αναγκαστικά, επίσης, ψηλότερη η τεχνική του ποιότητα. Και αντιστρόφως: όσο ακριβέστερα είναι έτσι ενήμερος για τη θέση του στην παραγωγική διαδικασία, τόσο λιγότερο θα σκεφτεί να διεκδικήσει τον τίτλο του «πνευματικού». Το πνεύμα που γίνεται αντιληπτό στο όνομα του φασισμού *πρέπει* να εξαφανιστεί. Το πνεύμα που ενστερνίζεται την πίστη στις θαυματουργές του δυνάμεις *θα* εξαφανιστεί. Διότι ο επαναστατικός αγώνας δεν διαδραματίζεται μεταξύ του καπιταλισμού και του Πνεύματος· διαδραματίζεται μεταξύ του καπιταλισμού και του προλεταριάτου.