هنر برای هنر و نوشتار پرولتاریایی

نویسنده: گئورگ لوکاچ/ مترجم: نیما عیسی پور

یادداشت مترجم:

«بدون داشتن نظریّه‌ای جامع و راستین در باب جامعه و نحوه‌ی حرکت آن، از استالینیسم گریزی نخواهد بود. استالین یک کارشناسِ فوق‌العاده‌ی تاکتیک بود...اما او متأسفانه مارکسیست نبود... استالینیسم در ذات خود تاکتیک را مهم‌تر از استراتژی فرض می‌گیرد، یعنی عمل از جایگاه والاتری نسبت به نظریّه برخوردار است...بوروکراسی‌ای که توسط استالینیسم به وجود می‌آید شرّی است مخوف و عظیم که جامعه را به خفقان می‌کشاند. چیزها یکسره غیرواقعی می‌نمایند و تنها نامی از آنان باقی می‌ماند. توده‌ی مردم درمی‌یابند که نه برنامه‌ای وجود دارد و نه از یک هدف استراتژیک نشانی هست، بنابراین حرکت نخواهند کرد...از این‌رو ما باید بیاموزیم تصمیمات مهم سیاسی را به نیازهای شخصی افراد پیوند بزنیم.» (*Marcus & Zoltan 1989: 215-16*)

این جملات برگرفته از آخرین مصاحبه‌ی لوکاچ قبل از مرگش در ۱۹۷۱ است. اگرچه او در این مصاحبه تعابیری تند و گزنده علیه استالینیسم بر زبان جاری می‌سازد، در سال‌های میانی دهه‌ی بیست با تبیین فلسفی آرای لنین خود از مدافعان سرسخت دیکتاتوری پرولتاریا محسوب می‌شد. هرچند پس از انتشار اثر معروفش *تاریخ و آگاهی طبقاتی* مورد بی‌مهری اعضای کمینترن قرار گرفت و

ایده‌آلیست خطابش کردند. لوکاچ نمونه‌ی بارز متفکری است که چراغ نبوغ‌اش به واسطه‌ی تن‌دادن به منطق ایدئولوژیک حزبی و زندگی در فضای *وحشت عظیم* دوره‌ی استالین رو به نقصان گذاشت.

در مقاله‌ی زیر لوکاچ با ارائه‌ی شرحی موجز از جریان ***هنر برای هنر*** و نمایندگان آن، به انتقاد از هنر و هنرمندِ بورژوایی می پردازد. علی‌رغم آن‌که در این نوشتار نوکِ پیکان نقد او جریان ***هنر برای هنر*** را نشانه رفته است، لوکاچ در پی آن است تا کلیتی از وضعیت متناقض هنرمند و کار هنری در اروپای سال‌های آغازین قرن بیست به‌دست دهد. در بخش پایانی مقاله او با ارائه‌ی مثال‌هایی چند از نویسندگان پرولتر انقلابی نسبت به ادبیات حزبی آن سال‌های شوروی و اروپا لب به تحسین می‌گشاید. اگرچه نمونه‌های او از ادبیّات شوروی سال‌های دهه‌ی ۲۰ در نگاه اول کمی تردیدبرانگیز و نسبتاً تبلیغاتی به‌نظر می‌رسند و عمدتاً از فعالیّت‌های حزبی او نشأت می‌گیرند، نقد او از هنرمند و جامعه‌ی بورژوایی همچنان وارد و گیراست. کوشش او گواهی‌ست بر امیدی پررنگ برای تغییر و ساخته‌شدن سوژه‌ی انقلابیِ نوین که جملگی با افروخته‌شدن آتش جنگ دوم و استالینیسم رنگ باختند. حیات پرفراز و نشیبِ سیاسی و فکریِ لوکاچ در طول سال‌های پیش و پس از جنگ، خود زبانی‌ست گویا از این حقیقت. افزون بر این، با توجه به وضعیّت آثار هنری و هنرمند در متن جامعه‌ی امروز ایران و نسبت (یا بهتر است بگویم در اغلب موارد بی‌نسبتی) آن‌ها با امر سیاسی (the politics) ، مقاله‌ی زیر واجد نکات بدیعی است. در ادامه ذکر چند نکته در مورد این مقاله ضروری به‌نظر می‌رسد.

مقاله‌ی «هنر برای هنر و نوشتار پرولتاریایی» در ۱۹۲۶ در مجله‌ای به‌نام Die Tak به‌چاپ رسید. در همان سال لوکاچ در نامه‌ای به دوستِ قدیمی‌اش پل اِرنست نوشت که او نمی‌تواند بدون اجازه‌ی حزب مطلبی در مجلات بورژوایی به‌چاپ رساند مگر آن‌که چاپ آن مقاله در راستای مطالبات عینی و مرام سیاسیِ حزب قرار داشته باشد. مجله‌ی فوق با هدف نقد جامعه‌ی صنعتی مدرن و لیبرالیسم بورژوایی در ۱۸۹۶ در آلمان تأسیس شد و به‌تدریج به ماشین تبلیغاتی بزرگی بدل گشت که از طریق آن مقاله‌های متنوّعی علیه منطق کسالت‌آور مدرنیته‌ی کاپیتالیستی و ایدئولوژی لیبرالیِ مدافعان آن به‌چاپ می‌رسید.

اِرنست خود در دو مقاله‌ی جداگانه به نقد دیدگاه لوکاچ در باب «هنر برای هنر و نوشتار پرولتاریایی» پرداخت. در مقاله‌ی نخست او با ردّ داعیه‌ی لوکاچ در خصوص این که نویسنده واجد گونه‌ای رابطه‌ی مبتنی بر «بی‌واسطه‌گی پاکِ پراحساس» با نظم اجتماعی موجود است، در مقابل بر جدابوده‌گی نویسنده و خصلت ذاتاً ساختگیِ آثارش تأکید ورزید. در دوّمین مقاله اِرنست با وجود پذیرفتن این مدّعا که پرولتاریا **قشری (Stratum)** تعیین‌کننده در جوامع اروپایی محسوب می‌شود، البته باور داشت که پرولتاریا **طبقه‌ای (Class)** تعیین‌کننده به حساب نمی‌آید، چراکه هنوز به آگاهی منسجم و یک‌پارچه‌ای که مختصّ یک طبقه باشد، دست‌نیافته است. به‌زعم او، مناسبات موجود در کاپیتالیسم و جامعه‌ی صنعتی نه تنها آثارِ به شدّت مخرّبی بر آگاهی فردی بر جا گذاشتند، بلکه در شکل‌گیری پرولتاریا نیز نقشی به سزا ایفا کردند. از دیگر سوی، به باور ارنست پرولتاریا برخلاف بورژوازیِ آلمان در دوره‌ی گوته، هرگز یک فرماسیون اجتماعی ارگانیک نبوده و از این‌رو یارای جان‌بخشیدن به یک فرهنگ منسجم را نداشته است.

به هر ترتیب، انتشار مقاله‌ی «هنر برای هنر و نوشتار پرولتاریایی» در مجله‌ی Die Tat به نظر نشانه‌ای است از چرخش لوکاچ از مسیر نقدی رمانتیک علیه کاپیتالیسم به سمت مارکسیسم عقل‌گرا و خشکِ بین‌الملل سوم.

***

هنر برای هنر همواره نشانه‌ای است از *یأس* یک طبقه در خصوص وجود خودش، بدین امید که در چارچوب ساختارِ بنیادین اقتصادی جامعه و درون فرم‌ها و همچنین محتواهای مرتبط با زندگی اجتماعی شکلی معنادار و انسانی از زندگی بیافریند.

همه‌ی کسانی که نمایندگان صادق و بزرگ *هنر برای هنر* را می‌شناسند (در اینجا مایلم تا پیش از همه به گوستاو فلوبر و علی‌الخصوص نامه‌هایش ارجاع دهم) می‌دانند

که این یأس تا چه اندازه در آنان کارگر است، می‌دانند تا چه اندازه نگرشِ «صرفاً هنری»شان تنها به صورتکی می‌مانست که به شکلی غیرقابل اِنکار نفرت و بیزاری غضبناک‌شان را از طبقه‌ی خود یعنی بورژوازی پنهان می‌داشت.

مع‌ذلک، حتی صادق‌ترین و روشن‌اندیش‌ترین نمایندگان این مشرب نیز یارای درک صریح دلایل این یأس را نداشتند، چه‌رسد به این‌که راهی بیابند تا به مدد آن حیات‌شان را به عنوان یک هنرمند رستگار سازند؛ البته نه به این دلیل که آنان به عنوان نمایندگان بورژوازی توانایی درک چیزی جز سایه‌شان را نداشتند یا قادر به فرارَوی از افق طبقه‌ی خود نبودند. چراکه اعضای بسیاری از همین طبقه موفّق شدند، چه به شکل عملی و چه از حیث ذهنی، محدودیّت‌های زندگی بورژوایی را پشت سر گذاشته و چه‌بسا از آن فراتر روند: آن‌ها توانستند راهی به سوی پرولتاریا و نقدی صحیح ـ نقد در تئوری و عمل ـ از جامعه‌ی بورژوایی بگشایند. وانگهی اگرچه اغلب برای بورژوازاده‌ها گسستن از طبقه‌شان دشوار است، آن‌ها مانعی دیگر نیز پیش‌رو داشتند: هنرمندبودن.

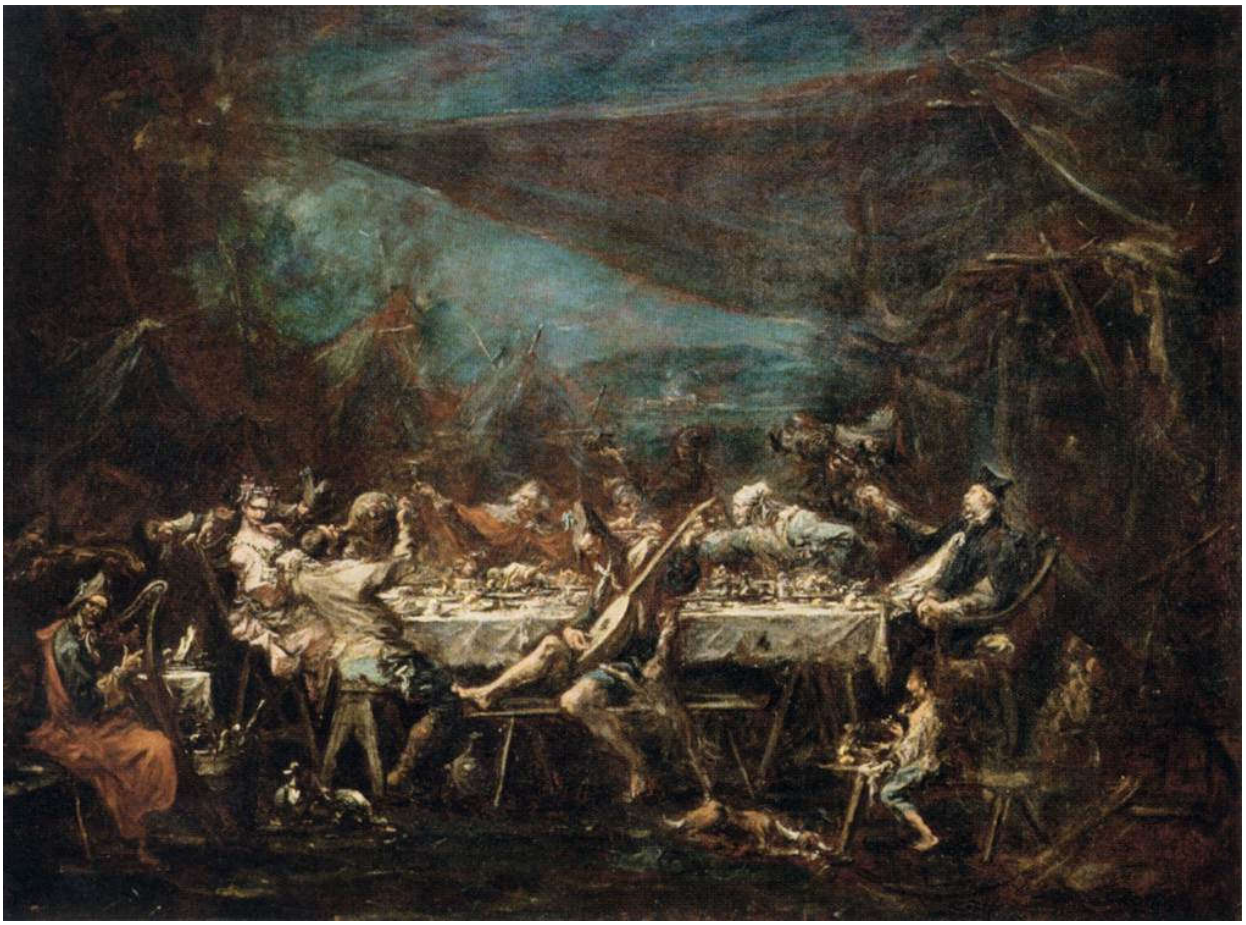
هنرمند همواره زندگی را به گونه‌ای *بی‌واسطه* ادراک می‌کند؛ توگویی هنرمند راستین واجد تجربه‌ای مستقیم و بی‌واسطه از زندگی است. او ممکن است جسورانه به انتقاد از افراد، گروه‌ها، نهادها و غیره بپردازد، بااین‌حال برای هنرمندبودن باید همیشه بتواند میان گونه‌ای بی‌واسطه‌گیِ پاکِ پراحساس و فرم‌های اُبژکتیوِ بنیادینی که در بستر آن‌ها زندگیِ هنرمند خود را بروز می‌دهد، نسبتی برقرار سازد. (در این خصوص، همان‌طور

که سِروانتس و شکسپیر در یک راستا قرار می‌گیرند، می‌توان دانته و هومر را نیز دارای رویکردی مشابه دانست.)

تراژدیِ هنرمند در جامعه‌ی بورژوایی ـ تراژدی‌ای که جنبش *هنر برای هنر* از آن نشأت می‌گیرد ـ برخاسته از این حقیقت است که دقیقاً همین نسبت بی‌واسطه‌گی، یعنی همان بنیان نگرش هنری به واقعیّت، مختل و ناممکن گشته است. در وهله‌ی نخست، تحول و توسعه‌ی جامعه‌ی بورژوایی ـ که به همراه توسعه‌ی کاپیتالیسم به عنوان شیوه‌ی تولید مسلّط بر کلِّ جامعه رقم خورده است ـ باعث شده تا فعالیّت‌های انسانی و روابط بین افراد (به عنوان خمیرمایه‌ی ادبیّات) به شکل جان‌فرسایی انتزاعی و فاقد احساس گردند و بدین‌ترتیب قابلیّت خود را برای تبدیل‌شدن به هنر نیز از کف بدهند. کاپیتالیسم با تقسیم اجتماعی نیروی کار، سلطه‌ی منطق مبادله بر همه‌ی شئون زندگی انسان و در نهایت بت‌وارگیِ همه‌ی اشکال زندگی و غیره، هنرمند را در محیطی به محاصره درمی‌آورد که دیگر نمی‌تواند به شیوه‌ای منزّه و بی‌واسطه با آن رابطه برقرار کند ـ چون او یک هنرمند است و از این‌رو از احساساتی شدید، پیچیده و ظریف برخوردار است ـ ، پس خشنود از جهان خویش با شعف مشغول آفرینش هنری می‌شود. اما اگر او بخواهد هنرمند بماند، درست به‌همان اندازه محال است که بتواند از حد امر بی‌واسطه فراتر برود و با جهان خوبش رابطه‌ای سراپا نقادانه و بدین‌اعتبار روشنفکرانه برقرار کند.

هرچه پیش می‌رویم، این معضلِ لاینحل برای هنرمند مدرن تشدید می‌شود. از آن‌جا که هر هنر حقیقی و ممتاز گونه‌ای زندگی را به همراه والاترین امکان‌هایش فرم‌پردازی می‌کند، همواره از واقعیّتِ سطحی و بدیهی زندگیِ کم‌عمق روزمرّه فراتر می‌رود.

بدین‌ترتیب هنر می‌کوشد تا با بهترین بیان به زندگی جمعی زمانه‌ی خویش شکلی اعطاء کند؛ این هنر به این دلیل از ناتورالیسم دست می‌کشد که بتواند طبیعت زنده را بیابد؛ این هنر از بی‌واسطه‌گی یک‌دست جهان، آن‌گونه که در برابرمان می‌یابیم، صرف‌نظر می‌کند تا به شکلی کامل و پراحساس از زندگی دست یابد، شکلی از زندگی که همه‌ی آنچه را که برای این زندگی ضروری است در بر می‌گیرد. بدین تعبیر، ادبیّات حقیقی، نقد زمانه است. اما آن هنگام که نویسنده‌ی مدرن منتقد زمانه‌ی خویش می‌شود، به‌شکل اجتنان‌ناپذیری دو دستی به نقدی سست، انتزاعی، بی‌احساس و از حیث هنری غیر قابل قبول می‌چسبد. زیرا در آگاهی بورژوایی، جامعه در کل، در بهترین حالت، به‌مثابه مفهومی انتزاعی فهم می‌شود [داده شده است]. به‌علاوه زمانی که هنرمند به خاطر هنر، به این کلّیت انتزاعی پشت می‌کند، هنگامی‌که نگاهش را منحصراً به سوی امرِ انضمامی، یعنی پدیده‌های قابل اِدراکی که به گونه‌ای غیرنقّادانه فهم شده‌اند، می‌چرخاند، آن‌گاه او در یک‌نواختی و اِبتذال بی‌حاصل زندگی روزمرّه‌ی یک بورژوا از حیث هنری احساس خفقان می‌کند. وجدان هنری امر غیرممکن را از او طلب می‌کند: تجمیعِ حالت‌های رفتاری سازش‌ناپذیر. (در این‌جا تنها می‌بایست به هِبِل، ایبسن، تولستوی، هاپتمن و دیگران ارجاع داد.)



آنچه پیش از این رفت، برای توضیح پس‌زمینه‌ی بحران هنر *برای* هنر کفایت می‌کند. امّا دوم این که توسعه‌ی جامعه‌ی بورژوایی آن‌چنان وجود نویسنده را مسأله‌دار ساخته که تا پیش از این هرگز مطرح نبوده است ـ درواقع به همان اندازه که این موضوع درونی‌ست بیرونی هم هست. بیرونی‌ست چراکه تحوّل روزاَفزون و دگرگونی کاپیتالیستیِ جامعه نیازِ حیاتی و حقیقی به ادبیّات و هنر را هر دَم کم‌رنگ‌تر می‌کند و ارتباط میان نویسنده و عموم مردم را بیش از پیش به موضوع یک رابطه‌ی انتزاعی بدل می‌سازد، آن‌هم به بهای تسلط روابط کالایی بر همه چیز. نویسنده نسبت به هر زمان دیگری درباره‌ی آن‌کس که می‌نویسد کم‌تر می‌داند. و اگر اکنون او بی‌ریشه‌گی اجتماعیِ خود

را در قالب نظریه‌ی تکبّرآمیز *هنر برای هنر* بیان می‌کند، در بهترین حالت بدین معناست که او نومیدانه به دنبال مسکّنی برای دردهای خویش می‌گردد. این همان نکته‌ای‌ست که هنرمندان صادق در لحظات درخشان آثارشان به خوبی به آن وقوف داشتند (در این‌جا مجدداً اشاره‌ام به فلوبر است)، با این‌حال هنرمندانِ نه‌چندان شرافت‌مند آن را بدل به گونه‌ای خودفریبی می‌کنند که این اَمر فاسدشدنِ شخصیّتِ آنان به‌عنوان یک هنرمند را موجب می‌شود (شاید به یاد هنرمندانی همچون وایلد، دانونتسیو، هوفمانستل و غیره بیفتید).

ریشه‌کن‌شدن هنرمند از لحاظ اجتماعی با بی‌ریشه‌گیِ درونی هنر رابطه‌ای مستقیم دارد. همان‌طور که گوته و شیلر به روشنی دریافتند، این همان نیاز به آزمودنِ تجربیات خاص است که باعث ظهور فرم‌های مختلف هنری می‌شود؛ به این ترتیب، امکان‌های ویژه‌ای از دل تحقّق این جدّی‌ترین میل [هنرمند] ظاهر می‌شوند که نهایتاً در فرم‌های هنری رسوب می‌کنند (فرم‌های حماسی، درام و غیره). همان‌طور که تا به حال نشان داده‌ایم، توسعه‌ی کاپیتالیستی و تقسیم کارِ مربوط به آن، که به موجب آن روابط بشری (و دیگر چیزها) خصلتی انتزاعی می‌یابند، نه‌تنها مادّه‌ی ادبیات را نابود می‌کنند، بلکه فرم‌های ادبی را نیز در هم می‌کوبند. و این از طریق پدیدآوردن نیازی به شدت آشفته در انسانِ از حیث اجتماعی اَتمیزه‌شده و انتزاعی، برای کسب تجربه‌ای پررنگ از زندگی رخ می‌دهد. این نیاز در هیچ شیوه یا فرم واقعاً هنری‌ای امکان تحقق پیدا نخواهد کرد. این‌گونه است که نویسنده باید فرم‌هایش را صرفاً در درون خود بیابد؛ او باید به یک زیبایی‌شناس (Aesthete)، یک طرفدار *هنر برای هنر* بدل شود. یک هنرِ ممتاز، هنری

که در فرم، کمال را به حدّ اعلاء رسانده باشد، همواره از تحقق نیاز صریح و روشن زمانه‌ی خویش نشأت گرفته است. زیبایی‌شناسان ـ خواه نئورومانتیک خوانده شوند، خواه اِکسپرسیونیست ـ در جستجو برای رسیدن به یک فرم باید، از روی ضرورت، گونه‌ای بی‌شکلیِ درونی را در خود حفظ کنند.

شاید کسی بگوید مسأله‌ی *جهت‌گیری هنری*(Tendenzkunst) *نیز* مهم است. اما *جهت‌گیری هنری* به هیچ وجه راهی برای خروج از لابیرنت *هنر برای هنر* به ما نشان نمی‌دهد، بلکه دقیقاً برعکس ـ اگر هم‌زمان از نقطه‌نظری اجتماعی و هنری به آن نگریسته شود ـ راهی‌ست به درون این لابیرنت. زیرا آن دسته از جهت‌گیری که به دنبال ارائه‌ی تعریفی از جوهر و فرم آثار ادبی هستند و در زندگی بورژوایی از منظری بورژوایی امکان ظهور دارند، یا به‌مثابه اتوپیاهایی انتزاعی ـ رومانتیک در جایی ورای زندگی مادّی عرضه می‌شوند، و هرگز به شکلی اُرگانیک ـ از حیث هنری ـ با زندگی درنمی‌آمیزند (ایبسن متأخر و همچنین گ. کایزر، ارنست تولر و غیره)، و یا از سوی دیگر آن‌چنان درگیر مسائل روزمرّه‌ی مربوط به زندگی مبتذل بورژوایی می‌شوند که هرگز یارای رسیدن به بلندای هنر را نخواهند داشت.

ازقضا این وضعیّت دشوار تصادفی نیست، بلکه انعکاسی‌ست از وجود اجتماعی طبقه‌ی بورژوا، که ـ به دلیل ظهور تاریخی و اهمیّت روزِافزون پرولتاریا ـ دیگر کم‌تر از گذشته می‌تواند بی‌طرفانه به بنیان‌های هستیِ اجتماعی خود اِشاره کند. زیرا به همان اندازه که برای بورژوازی تأیید صادقانه‌ی این هستی غیرممکن است، انتقاد بی‌طرفانه از آن نیز مقدور نیست. آنان یا بایستی نومیدانه به دورویی و تزویر پناه برند (بی‌سوژگیِ *هنر برای*

هنر، حاکمیّت مطلقِ فُرم) یا به آن بی‌مایگی‌ای تن دهند که می‌گوید هر مشکلی توسّط «اصلاحات» سطحی رفع خواهد شد.

بنابراین، از هر منظر که به آن بنگریم ـ مِن‌جمله از منظرِ هنر ـ *هنر برای هنر* بیش از هر چیزی نومیدی هستی بورژوایی را برملا می‌کند. اما به‌راستی انقلاب پرولتری برای تحوّلِ هنر در جایگاهش چه ره‌توشه‌ای به اَرمغان خواهد آورد؟ در ابتدا این ره‌توشه بسیار اندک است. این در شأن یک انقلابی پرولتر و مارکسیست نیست که خود را در یوتوپیاهایی گم کند که در آن‌ها امکان‌های موجود در واقعیّت نادیده انگاشته می‌شوند.

مهم‌تر این‌که، او نباید از یاد ببرد هنر انقلابِ پرولتری از لحاظ اجتماعی در موقعیّتِ غیرمطلوب‌تری نسبت به هنر بورژوازی انقلابیِ قرن ۱۷ و ۱۸ قرار دارد. در آن زمان فرم‌های اجتماعی ـ اقتصادیِ زندگی بورژوایی در *دل جهان فئودالی* به تحوّل خود ادامه می‌دادند. نویسندگان بورژوایی در موقعیّتی قرار داشتند که می‌توانستند شکلی بی‌واسطه و پراحساس به این گونه از هستی ببخشند، آنان هنوز می‌توانستند به رسالت‌شان برای رستگاریِ جهان ایمان داشته باشند (رمان انگلیسی قرن ۱۸، دیدرو، لِسینگ و غیره). در مقابل، با وجود همه‌ی طغیان‌ها و خیزش‌های موجود در جوامع، زندگی پرولترها در جهانی در جریان است که ساختار بنیادینش (حاکمیّت قانون ارزش، قوانین برابر و انتزاعی، تقسیم کار و غیره) همچنان در صدد حفظ فرم‌های ساختاری کاپیتالیسم است ـ و این نه پیش از سرنگونی کاپیتالیسم، بلکه همان‌طور که مارکس به گونه‌ای بی‌بدیل در *نقد برنامه گوتا* نشان داد در مرحله‌ی ماقبل کمونیسم رخ خواهد داد. این تغییرات عظیمی که از سر می‌گذرانیم ـ و انقلابیونِ پرولتر آن‌ها را برای‌مان رقم می‌زنند ـ در

ابتدا در *واقعیّت بی‌واسطه‌ی در معرض حواسّمان* اِختلال ایجاد می‌کنند (مادّه و فرم ادبیّات). این امر «دلسردی» آن دسته از روشنفکرانی را توضیح می‌دهد که انتظارشان از انقلاب روسیّه راه‌حلّی عاجل برای محرومیّت‌های شخصی‌شان بود.

با این وجود، حتی برای نویسندگانِ همچنان کاپیتالیست اروپای غربی نیز چیزهای زیادی رخ‌داده است. برای آن دسته از نویسندگانی که به شکلی درونی خود را با انقلاب پرولتری همسو کرده‌اند، برای آنانی که حقیقتاً تحوّل انقلابی پرولتری را درک می‌کنند، این تجربه‌ای‌ست که راه برون‌رفت از تناقضات *هنر برای هنر* را نشان می‌دهد. رمان یک مرد *طبقه متوسّطی* نوشته‌شده توسّط لئونارد فرانک[1] با وجود همه‌ی نقص‌هایش، یک سروگردن از *آثار داستانی‌ای که با جهت‌گیریِ مشابه*(Tendenzdichtungen) نوشته شده‌اند، بالاتر است،[2] دقیقاً به این خاطر که دایره‌ی *جهت‌گیری* اَثر اجازه می‌دهد هم‌آمیزیِ هنری و پویایی با امر انضمامی شکل گیرد ـ زیرا نفرت آگاهانه و آشکار موجود در این *جهت‌گیری* از جامعه‌ی بورژوایی، اثر فوق را به‌ورای بی‌شکلیِ هنرِ مبتنی بر فرمِ ناب رهنمون می‌سازد. به همین‌ترتیب، آندرسن نِکسو[3] نیز موفق شد بیداری آگاهی طبقاتی را در یک کارگر مزرعه با غنای جزییّات و دیدی فراخ نسبت به جهان به تصویر کشد ـ خصیصه‌ای که شاید تنها می‌توان آن را نزد نویسندگان درخشان‌ترین دوره‌ی بورژوازی سراغ گرفت.

درحالی‌که در دیگر نقاط اروپا رکود در ادبیات و فقدان نویسندگان مستعد بسیار تأسّف‌برانگیز است، در روسیه گروهی از نویسندگان با استعداد و جوان ظهور کرده‌اند. در آثار این نویسندگان ـ با وجود لکنت و کم‌تجربه‌گی‌شان ـ می‌توان آن زمین سفت و

سخت را، که به‌عنوان نویسنده و انسان بر آن ایستاده‌اند، کاملاً حس کرد. تو گویی به‌شکلی بی‌سابقه، گونه‌ای جدید از ادبیّات، کاملاً متمایز از همه‌ی تحولات ادبیِ پیش از خود، به یک‌باره در حال ظهور است. آنانی که خواستار چنین تحولی هستند و دیری‌ست که آن را به انتظار نشسته‌اند ازقضا بورژواهایی هستند که بیش‌ترین تعلق خاطر را به نوشتارِ بدون فرم و بیش از حد فرم‌پردازی شده‌ی مبتنی بر یأس اروپایی دارند (برای آشنایی با این نوع ادبیّات رجوع کنید به کتاب *ادبیّات و انقلاب* رفیق تروتسکی). لیکن اکنون می‌شود این را حس کرد که نویسندگان مجدداً کنکاش خود برای یافتن زمینی، از حیث اجتماعی، سفت و سخت در زیر پاهای‌شان را آغاز کرده‌اند ـ که در نوع خود می‌تواند تأثیری به‌سزا بر مواد و فرم نوشتاری‌شان بگذارد. و به‌زعم من اصلاً تصادفی نیست که قوی‌ترین نوشته‌ی مربوط به این تحول که تاکنون با آن روبه‌رو شده‌ام اثر *هوشیارترین پرولتر و نویسنده‌ی کمونیست* یعنی لیبِدنسکی[4] است. از این‌رو، این فرآیند به روشی پرولتری و کمونیستی‌ست که تحقّق می‌یابد، فرآیندی که از آن انتظار می‌رود بر جامعه‌ی بورژوایی (و مشکلات مربوط به هنرش) فایق آید. بی‌تردید، همان‌طور که، به قول مارکس، قانون هرگز نمی‌تواند [در جایگاهی] برتر از ساختار اقتصادی جامعه عمل کند، ادبیّات نیز از انجام چنین مهمّی ناتوان است! با این وجود، درست همان زمان که انتظار نداریم چیزی شگفت نابه‌هنگام رخ دهد و به یک‌باره راه‌حلّی برای همه‌ی مشکلات پیش پای‌مان نهد، *پیشرفت‌های عظیمی* که توسط انقلاب پرولتری رقم خورده‌اند در برابرمان آشکار می‌شوند، پیشرفت‌هایی که در سایه‌ی این انقلاب ادبیّات نیز از آن بی‌بهره نخواهد بود.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Timothy Bewes & Timothy Hall (2011), Georg Lukacs: the Fundamental Dissonance of Existence, Part 3, chapter 9, Lukacs, G. (1926) *Art For Art's Sake And Proletarian* Continuum International Publishing Group. *Writing,*

پانویس‌ها:

[1]. لئونارد فرانک (Leonhard Frank) ۱۹۶۱-۱۸۸۲ نویسنده و نمایشنامه‌نویس اِکسپرسیونیست آلمانی که متون جنجال‌برانگیزش با نثری ساده و فشرده به درون‌مایه‌ای مشترک می‌پرداختند: نابودی روح فردی توسّط جامعه‌ی بورژوایی.م

[2]. ترجمه‌ی عنوان رمان به انگلیسی تحت عنوان «یک مرد طبقه‌ی متوسّطی» می‌تواند گمراه‌کننده باشد، چرا که Burger در آلمانی به معنای یک بورژوا است و به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند به عضو طبقه‌ی متوسّط سنتی آلمان اشاره کند. مترجم انگلیسی.

[3]. آندرسن نکسو (Andersen Nexo) ۱۸۶۹-۱۹۵۴ نخستین نویسنده‌ی کمونیست دانمارکی که زندگی طبقه‌ی کارگر را در آثارش بازتاب می‌داد.م

[4]. یوری نیکولاویچ لیبدنسکی (Yuri NikolaevichLibedinski) ۱۸۹۸-۱۹۵۹ نویسنده‌ی کمونیست روسی که در رمان «*فرد*» (۱۹۲۳) موضوع خیالی پیروزی انقلاب کمونیستی در آلمان و تأثیر آن بر بلشویک‌ها را دست‌مایه‌ی خود قرار می‌دهد.م