

# LITERATURA I REVOLUCIÓ

LEV TROTSKI

1924

*Dedique aquest llibre a Cristian Georgievitch Rakovski; al combatent, l'home, l'amic*

---

Versió catalana feta per Alejo Martínez – [alejomp@lycos.es](mailto:alejomp@lycos.es) - des de *Literatura y revolución*, Marxists Internet Archive, 2002; contrastada amb *Literatura y revolución*, Ruedo Ibérico, París, 1969

---

## *Índex*

### **Introducció**

**CAPITOL 4. El futurisme**

**CAPÍTOL 5. L'escola formalista de poesia i el marxisme**

**CAPÍTOL 6. Cultura proletària i art proletari**

**CAPÍTOL 7. La posició del partit davant l'art**

**CAPÍTOL 8. Art revolucionari i art socialista**

---

## **Introducció**

La situació de l'art pot definir-se mitjançant les següents consideracions generals.

Si el proletariat rus no hagués creat el seu propi exèrcit després de fer-se amb el poder, l'estat obrer hauria deixat de viure ja fa temps, i ara no estaríem pensant en els problemes econòmics i, molt menys, en els problemes de la cultura i de l'esperit.

Si en el curs dels pròxims anys la dictadura del proletariat es mostrés incapaç d'organitzar l'economia i d'assegurar a la població almenys un mínim vital de béns materials, el règim proletari estaria llavors realment cridat a desaparèixer. Per això l'economia és en l'hora present el problema dels problemes.

De totes maneres, malgrat que els problemes elementals de l'aliment, vestit, abric i,

també, de l'educació primària estigueren resolts, no significaria de cap manera la victòria total del nou principi històric, és a dir, la victòria del socialisme. Només un progrés del pensament científic a escala nacional i el desenvolupament d'un art nou suposaran que la llavor històrica no sols ha crescut fins a donar una planta, sinó també que ha florit. Des d'aquest punt de vista, el desenvolupament de l'art és la prova més alta de la vitalitat i de la significació de qualsevol època.

La cultura viu de la saba de l'economia, però no és prou amb allò estrictament necessari perquè la cultura pugui nàixer, desenrotllar-se i refinar-se. La nostra burgesia es serví de la literatura ràpidament en el període en què s'enfortí i enriqué. El proletariat aconseguirà preparar la formació d'una cultura i literatura noves, és a dir, socialistes, no per mètodes de laboratori sobre la base de la nostra pobresa, de les nostres necessitats i de la nostra ignorància d'avui, sinó a partir de vastos mitjans socials, econòmics i culturals. L'art necessita benestar, abundància inclús. Els alts forns hauran d'escalfar més, les rodes girar amb major rapidesa, les llançadores córrer més, les escoles treballar millor.

Les nostres velles literatura i cultura russes eren expressió de la noblesa i de la burocràcia i es basaven en el món camperol. El noble pagat de si mateix i el noble "penedit" imprimiren la seua empremta en el període més important de la literatura russa. Després aparegué l'intel·lectual plebeu que, basant-se en el camperol i en el burgès, escrigué també el seu capítol en la història de la literatura russa. Després de passar pel període d'esquematisme extrem dels vells narodniki, aqueix intel·lectual plebeu es modernitzà, es diferencià i s'individualitzà en el sentit burgès del terme. Aqueix fou el paper històric que li tocà fer a l'escola decadent i al simbolisme. Des de principis de segle, i especialment després de 1907-1908, la transformació burgesa de la intel·liguentsia i de la literatura es realitzà amb celeritat. La guerra posà fi, patriòticament, a aquest procés.

La revolució feu malbé la burgesia i aquest fet decisiu va irrompre en la literatura. La literatura centrada sobre un eix burgès ja no existeix. Tot quant ha quedat, més o menys viable, en el domini de la cultura, i especialment en el de la literatura, s'esforçà i s'esforça encara per trobar una nova orientació. Des del moment en què la burgesia no existeix, l'eix no pot ser un altre que el poble sense la burgesia. Però, què és el poble? En primer lloc, els camperols i, en certa mesura, els petitburgesos urbans; després els obrers que no poden ser separats del protoplasma popular dels camperols. Açò és el que expressa la tendència bàsica de tots els "companys de viatge" de la revolució. I el mateix en Pilniak, en els "Germans Sérapión", i en els "imaginistes" que estan encara vius. I el mateix ocorre amb alguns dels futuristes (Klebnikov, Krutxenik i W. Kamenski). La base camperola de la nostra cultura o, millor dit, de la nostra incultura, posa de manifest de mode indirecte tota la seua inèrcia.

La nostra revolució és l'expressió del camperol esdevingut en proletari que, no obstant, es recolza en el camperol i li mostra el camí a seguir. El nostre art és l'expressió de l'intel·lectual que dubta entre el camperol i el proletari. Es troba incapacitat, orgànicament, per a fondre's amb un o amb un altre, però s'inclina més de les vegades vers el camperol. A causa de la seua posició intermèdia i de les seues vinculacions, no pot convertir-se en mugic, però pot canviar el mugic. No obstant, no pot haver-hi revolució sense la direcció del proletariat. Tal contradicció és l'origen de la dificultat fonamental a l'hora d'abordar el tema. Pot afirmar-se que els poetes i

escriptors 'aquests anys extremadament crítics difereixen entre si per la forma en què surten d'aquesta contradicció, i pel mode en què omplim el buit, uns per mitjà del misticisme, altres mitjançant el romanticisme, un tercer per mitjà d'un prudent distanciament, i un quart per un crit ensordidor. Amb independència de la varietat de mètodes emprats per tal de superar la contradicció, aquesta segueix sent una en essència: consisteix en la separació creada per la societat burgesa entre el treball intel·lectual, inclòs l'art, i el treball físic. La revolució és obra d'homes que realitzen un treball físic. Un dels objectius últims de la revolució consisteix en superar totalment la separació entre aqueixes dues classes d'activitat. En aquest sentit, com en tots els altres, la creació d'un art nou és una tasca que es realitza seguint les línies del treball fonamental, el de la construcció d'una cultura socialista.

Seria ridícul, absurd i àdhuc estúpid fins més no poder, pretendre que l'art romandrà indiferent a les convulsions de la nostra època. Són els homes que preparen els esdeveniments, són els homes que els realitzen, i els esdeveniments, al seu torn, són els que actuen sobre els homes i els canvien. L'art reflexa, de forma directa o indirecta, la vida dels homes que realitzen o viuen els esdeveniments. I açò és vàlid per a totes les arts, des de la més monumental a la que es centra en allò més íntim. Si la naturalesa, l'amor o l'amistat no estigueren lligades a l'esperit social d'una època, la poesia lírica hauria deixat d'existir fa molt de temps. Un profund viratge històric, és a dir, un reordenament de les classes en la societat, trenca la individualitat, col·loca la percepció dels temes fonamentals de la poesia sota un nou enfocament i salva, així, l'art d'una repetició eterna.

Però ¿l'“esperit” d'una època no actua de manera invisible i independent de la voluntat subjectiva? Evidentment, en última instància, aquest esperit es reflecteix en tots; ja en els que l'accepten i encarnen com en aquells que lluiten desesperadament contra ell o en els que s'esforcen per alliberar-se d'ell; els que li tornen l'esquena moren a poc a poc; els que es resisteixen a ell poden, com a màxim, reanimar tal o qual flama arcaica: l'art nou, en plantejar nous jalones i eixamplar el camp de la creació artística, només podrà ser creat per aquells que s'identifiquen amb la seua època. Si traçarem una línia que unisca l'art actual i l'art socialista del futur, podríem dir que avui a penes hem superat la fase de preparació d'aqueixa preparació pròpiament dita.

Heus aquí un breu esbós dels grups de la literatura russa actual.

La literatura no revolucionària, des dels fulletonistes del periòdic de Suvorin fins els lírics més sublimes de la Val de les Llàgrimes de l'aristocràcia, agonitza com les classes a què han servit. Pel que fa a la forma, genealògicament, aqueixa literatura representa el perfeccionament de la línia mestra de la nostra vella literatura, que començà com a literatura de la noblesa i que acabà com a literatura simplement burgesa.

La literatura “mugic” soviètica, que canta al camperol, pot trobar les seues arrels, des del punt de vista de la forma, encara que de mode menys clar, en les tendències eslavòfiles i populistes de la vella literatura. Resulta evident que els escriptors que canten el mugic no precedeixen directament dels mugics. No existirien sense la literatura anterior de la noblesa i de la burgesia, de la literatura de la qual són la branca més jove. En l'actualitat tots ells tracten de posar-se d'acord amb l'hora de la nova societat.

Indubtablement, el futurisme també era un brot de la vella literatura. Però el futurisme rus no havia assolit el seu complet desenvolupament en el marc de la vella literatura, ni havia sofert l'adaptació burgesa que l'haguera fet possible ser reconegut oficialment. Quan esclatà la guerra i després la revolució, el futurisme era encara bohemi, com totes les escoles literàries en els països capitalistes. Gràcies a l'impuls dels esdeveniments, el futurisme s'endinsà per les noves direccions de la revolució. Un art revolucionari no podia néixer d'ací per la mateixa naturalesa de les coses. Encara que segueix sent, per moltes raons, un brot revolucionari bohemi de l'art antic, el futurisme contribueix en major mesura, més directament i activa que qualsevol altra tendència, a la formació de l'art nou.

Per significatives que puguen ser en línies generals les obres de determinats poetes proletaris, el seu pretès "art proletari" no fa una altra cosa sinó complir un període d'aprenentatge. Sembla per tot arreu els elements de la cultura artística, ajuda la nova classe a assimilar les obres antigues, tanmateix que de mode superficial. En aquest sentit és uns dels corrents que menen a l'art socialista del futur.

Manca de tot fonament oposar la cultura burgesa i l'art burgès a la cultura proletària i l'art proletari. De fet, aquests darrers no existiran mai, perquè el règim proletari és temporal i transitori. La significació històrica i la grandesa moral de la revolució proletària resideixen precisament en què aquesta basteix les bases d'una cultura que no serà ja una cultura de classe, sinó la primera cultura autènticament humana.

Durant el període de transició, la nostra política artística pot i ha de consistir en ajudar els diferents grups i escoles artístiques sortits de la revolució a copsar correctament el sentit històric de l'època i, una vegada haver-los col·locat davant del següent criteri categòric, "per la revolució o contra la revolució", concedir-los una total llibertat d'autodeterminació en el terreny de l'art.

De moment, la revolució es reflecteix en l'art només que de mode parcial, una vegada que l'artista deixa de mirar-la com una catàstrofe exterior, i en la mesura en què tots els artistes i poetes, ja els vells com els nous, es convertisquen en una part de la trama vivent de la revolució i aprenquen a veure-la no des de fora, sinó des del seu interior.

El remolí social no es calmarà prompte. Davant de nosaltres tenim decennis de lluita a Europa i a Amèrica. No sols els homes i les dones de la nostra generació, sinó també els de la generació venidora, seran partícips, herois i víctimes d'aquesta lluita. L'art de la nostra època serà col·locat enterament sota el signe de la revolució. Aquest art necessita una nova consciència. Per damunt de tot és incompatible amb el misticisme, ja siga aquest sincer o es disfressa de romanticisme: la revolució té per punt de partida la idea central que l'home col·lectiu ha d'esdevenir en l'únic senyor i que els límits del seu poder únicament estan determinats pel seu coneixement de les forces naturals i per la seua capacitat d'utilitzar-les. Aquest nou art és, també, incompatible amb el pessimisme, amb l'escepticisme, amb totes les altres formes d'abatiment espiritual. És realista, actiu, col·lectivista, de forma vital i ple d'una confiança il·limitada en l'esdevenidor.

29 de juliol de 1924.

## CAPITOL 4. El futurisme

El futurisme és un fenomen europeu. El seu interès consisteix, entre d'altres motius, que, contràriament al que afirma l'escola formalista russa, no s'ha tancat en el marc de la forma artística: més bé, des del principi, i sobretot a Itàlia, es vinculà als esdeveniments polítics i socials.

El futurisme ha estat el reflex, en art, del període històric que començà a meitat de la dècada de 1890 i que acabà directament en la guerra mundial. La societat capitalista havia conegut dos decennis d'un esforç econòmic sense precedents, que havien llençat per terra les velles idees que es tenien de la riquesa i del poder, elaboraren noves escales, nous criteris del possible i l'impossible, tragueren a la gent de la seua apatia acomodaticia per a llençar-la cap a noves audàcies.

No obstant, els mitjans oficials continuaven vivint segons l'automatisme d'abans. La pau armada amb els seus emplastres diplomàtics, el sistema parlamentari buit, la política interior i exterior basada en un sistema de vàlvules de seguretat i de frens: tot això pesava molt sobre la poesia en un moment en què l'aire, carregat d'electricitat, oferia signes de grans explosions imminents. El futurisme fou el signe premonitori en art.

Va poder observar-se un fenomen que s'ha repetit més d'una vegada en la història: els països endarrerits, que no destacaven per una cultura particular, reflectien amb major brillantor i força en les seues ideologies les realitzacions dels països avançats. D'aquesta manera, el pensament alemany dels segles XVIII i XIX va reflectir les realitzacions econòmiques d'Anglaterra i les polítiques de França. Pel mateix motiu, el futurisme assolí la seua expressió més brillant no a Amèrica o a Alemanya, sinó a Itàlia i Rússia.

Excepte en arquitectura, l'art només en última instància es basa en la tècnica, és a dir, en la mesura en què la tècnica serveix de base a totes les superestructures. La dependència pràctica de l'art, especialment de l'art de la paraula, respecte al tècnic no compta. Es pot escriure un poema que cante els gratacels, els dirigibles o els submarins en un racó allunyat d'una província russa, en paper groguenc i amb un tros de llapis. Per a inflamar l'ardent imaginació d'aqueixa província, basta amb què els gratacels, els dirigibles i els submarins existisquen a Amèrica. El verb és el més portàtil de tots els materials.

El futurisme nasqué com a meandre de l'art burgès, i no podia nàixer d'una altra forma. El seu caràcter d'oposició violenta no contradiu aquest fet.

Els intel·lectuals són extremadament heterogenis. Tota escola d'art reconeguda és al mateix temps una escola ben remunerada. Està dirigida per mandarins de moltes campanetes. Per regla general aqueixos mandarins de l'art exposen els mètodes de les seues escoles amb la major subtileza, esgotant al mateix temps la seua provisió de pólvora. Si ocorre algun canvi objectiu, una revolta política o una tempestat social, per exemple, aleshores s'exciten la bohèmia literària, la joventut, els genis en edat de fer el

seu servei militar que, maleint la cultura burgesa, enfitada i vulgar, somien secretament amb algunes campanetes per a ells, a ser possible daurades.

Els investigadors que per a definir la naturalesa social del futurisme en els seus inicis concedeixen decisiva importància a les protestes contra la vida i l'art burgès, posseeixen un coneixement insuficient de la història de les tendències literàries. Els romàntics, foren francesos o alemanys, parlaven sempre de forma càustica de la moralitat burgesa i de la rutina. A més, portaven els cabells llargs, gallejaven d'un tint verdós de pell, i Teòfil Gautier, per a acabar de cobrir de vergonya la burgesia, es posava un jupetí roig que causava sensació. La brusa groga dels futuristes és, sens dubte, néta del jupetí romàntic que provocà tant d'horror en papàs i mamàs de l'època. Com sabem, cap cataclisme va seguir a aqueixes protestes, als cabells llargs i al jupetí roig del romanticisme. L'opinió pública burgesa adoptà sense més aquells *gentlemen* i els canonitzà en els seus manuals escolars.

Resulta d'una ingenuïtat extrema oposar la dinàmica del futurisme italià i les seues simpaties vers la revolució al caràcter "decadent" de la burgesia. No s'ha de representar a la burgesia com un vell gat i moribund. No, l'animal imperialista és audaç, flexible, i té unghes. Hem oblidat la lliçó de 1914? Per tal de fer la seua guerra, la burgesia utilitzà en la major mesura els sentiments i els humors que per naturalesa estaven destinats a nodrir la rebel·lió. A França, la guerra fou descrita com el fi de la gran revolució. ¿La burgesia bel·ligerant no organitzà de mode eficaç les revolucions en altres països? A Itàlia eren intervencionistes (és a dir, es mostraven disposats a intervenir en la guerra), els "revolucionaris", és a dir, republicans, francmaçons, socialxovinistes i futuristes. Finalment, ¿el feixisme italià no ha arribat al poder per mètodes "revolucionaris", posant en acció a les masses, a les multituds, a milions de gents, recolzant-se en elles i armant-les? No és un accident, ni un malentès, el fet que el futurisme italià haja desembocat en el torrent del feixisme. Era conseqüència, lògica, dels esdeveniments.

El futurisme rus nasqué en una societat que encara es trobava en el curs de primària que fou per a ella la lluita contra Rasputin i que es preparava per a la revolució democràtica de febrer de 1917. Açò va ser el que donà al nostre futurisme avantatge. Va assimilar els ritmes de moviment, d'acció, d'atac i de destrucció encara vagues. Menà la lluita per tal de fer-se un lloc al sol, amb més vigor i soroll que totes les escoles precedents, cosa que va satisfer els seus humors i punts de vista activistes. Per descomptat, el jove futurista no anava a les fàbriques, però escarotava molt en els cafès, derrocava els faristols de música, lluïa una brusa groga, es pintava les galtes i brandava vagament el puny. La revolució proletària esclatà a Rússia abans que el futurisme haguera tingut temps d'alliberar-se de les seues puerilitats, de les seues bruses grogues, de la seua excitació, i abans que pogués ser oficialment reconegut, és a dir, transformat en escola artística políticament inofensiva i acceptable quant a l'estil. La presa del poder pel proletariat sorprengué el futurisme en un moment en què encara estava perseguit. Aquesta circumstància impulsà el futurisme cap als nous amos de la vida, tant més com que l'acostament i el contacte amb la revolució li van ser facilitats per la seua filosofia, és a dir, per la seua falta de respecte als valors antics, i pel seu dinamisme. Però el futurisme, en la nova etapa de la seua evolució, portava amb si els caràcters del seu origen social, és a dir, la bohèmia burgesa.

Malgrat estar en l'avantguarda de la literatura, el futurisme és un producte del passat poètic, al igual que la resta d'escoles literàries actuals. Dir que el futurisme ha alliberat

l'art dels seus llaços mil·lenaris amb la burgesia, com ha escrit el camarada Txujak, és estimar força poc aquests llaços mil·lenaris. La crida dels futuristes a trencar amb el passat, a alliberar-se de Puskin, liquidar la tradició, etc., té un sentit en la mesura en què està dirigit a la vella casta literària, al cercle tancat de la *intel·liguèntsia*. Amb d'altres paraules, només té sentit en la mesura en què els futuristes estan ocupats a tallar el cordó umbilical que els uneix als pontífexs de la tradició literària burgesa.

Però aquesta crida es converteix en un absurd evident tan prompte com es dirigeix al proletariat. La classe obrera no té necessitat de trencar, ni pot, amb la tradició literària, perquè aqueixa classe no es troba de cap manera tancada en l'abraçada de tal tradició. La classe obrera no coneix la vella literatura, encara li cal familiaritzar-se amb ella, ha de manejar a Puskin, absorbir-lo i, així, superar-lo. La ruptura dels futuristes amb el passat és, després de tot, una tempestat en el món tancat de la *intel·liguèntsia* educada en Puskin, Feth, Tiutxev, Briusov, Balmont i Blok, i que és "pretèrita" no perquè estiga infectada per una veneració supersticiosa de les formes del passat, sinó perquè no té en si res que pugui suposar-se com a formes noves. Simplement, no té res a dir. Expressa els vells sentiments amb paraules a penes noves. Els futuristes han fet bé en separar-se d'ella. Però no cal transformar aquesta ruptura en una llei de desenvolupament universal.

En el rebuig futurista del passat, extremat, no s'amaga un punt de vista revolucionari proletari, sinó el nihilisme de la bohèmia. Nosaltres, marxistes, vam viure amb les tradicions i no per això vam deixar de ser revolucionaris. Hem estudiat i guardat vives les tradicions de la Comuna de París des d'abans de la nostra primera revolució. Després s'han afegit les tradicions de 1905, amb les quals ens hem nodrit per a preparar la segona revolució.

Remuntant-nos més lluny, hem vinculat la Comuna als dies de juny de 1848 i a la gran revolució francesa. En el terreny de la teoria ens hem fundat, a través de Marx, en Hegel i en l'economia clàssica anglesa. Nosaltres, que vam ser educats i vam entrar en el combat en una època de desenvolupament orgànic de la societat, hem viscut en les tradicions revolucionàries. Més d'una tendència literària ha nascut davant dels nostres ulls declarant una guerra sense quarter a l'"esperit burgès", i ens mirà de gaidó. Igual que el vent, que sempre torna als seus propis cercles, aquests revolucionaris literaris, aquests destructors de tradicions, tornaran a trobar els camins acadèmics. La revolució d'Octubre fou per a la *intel·liguèntsia*, incloent-hi la seua ala esquerra literària, com la destrucció total del món que ella coneixia, d'aqueix mateix món amb què de tant en tant ella trencava amb vistes a crear noves escoles i al qual retornava de forma invariable. Per a nosaltres, per contra, la revolució encarnava la tradició familiar, assimilada. Deixant un món que teòricament havíem rebutjat i minàvem en la pràctica, penetrarem en un món que ja ens era familiar per la tradició i per la imaginació. En açò s'oposa el tipus psicològic del comunista, home polític revolucionari, amb el futurista, innovador revolucionari en la forma. És la font dels malentesos que els separen. El mal no resideix en la "negació" per part del futurisme de les santes tradicions de la *intel·liguèntsia*. Al contrari, resideix en el fet que no es senta membre de la tradició revolucionària. Mentre que nosaltres hem entrat en la revolució, el futurisme caigué en ella.

La situació, no obstant això, no és tan desesperada. El futurisme no tornarà a "els seus cercles" perquè aqueixos cercles ja no existeixen. I aquesta circumstància, no

desproveïda de significació, presta al futurisme la possibilitat d'un renaixement, d'una entrada en l'art nou no com el corrent decisiu, però sí que com un dels seus components importants.

El futurisme rus està format per diversos elements força independents entre si i a vegades contradictoris. Hi trobem esquemes i assaigs filològics molt nodrits d'arcaisme (Klebnikov, Krutxenik) o que, en tot cas, no pertanyen a l'esfera de la poesia: una poètica, és a dir, una teoria de procediments i mètodes, una filosofia, i àdhuc dues filosofies de l'art, una formalista (Sklovski) i una altra orientada cap al marxisme (Arvatov, Txujak, etc.), finalment, la poesia mateixa, creació viva. No hem de considerar la insolència literària com un element independent; està combinada, per regla general, amb un dels elements fonamentals. Quan Krutxenik diu que les síl·labes mancades de sentit: "dir", "bul", "txil", contenen més poesia que tot Puskin (o quelcom per l'estil), s'està situant a meitat de camí entre la poesia filològica i, que se'm perdone, una grolleria del pitjor gust. En forma més sobria, la idea de Krutxenik podria voler dir que l'orquestració del vers segons el model "dir", "bul", "txil", convé millor a l'estructura de la llengua russa i a l'esperit dels seus sons que no l'orquestració de Puskin, influïda de mode inconscient per la llengua francesa. Siga just o no, és evident que "dir", "bul", "txil" no és un fragment d'una obra futurista i, per tant, no hi ha res a comparar. Potser algú escriga poemes en aqueixa clau musical i filològica que siguin superiors als de Puskin. Però cal esperar.

Les creacions de paraules de Klebnikov i de Krutxenik existeixen de la mateixa manera fora de l'art poètic. Són una filologia de caràcter dubtós, extreta en part de la fonètica, no de la poesia. Cert que la llengua viu i es desenrotlla, creant per si mateixa nous termes a partir de si mateix i eliminant els arcaïsmes. Però ho fa de forma molt prudent, calculada i segons les seues estrictes necessitats. Tota gran època nova dóna un impuls al llenguatge. Aquest absorbeix precipitadament un gran nombre de neologismes, després procedeix a una espècie de nou registre, rebutjant tot allò que és superflu i estrany. La fabricació per Klebnikov o Krutxenik de deu o cent noves paraules, derivades d'arrels existents, pot tenir cert interès filològic; pot, en una mesura molt modesta, facilitar el desenvolupament de la llengua viva i àdhuc del llenguatge poètic, anunciar un període en què l'evolució del discurs siga dirigida de manera més conscient. Però aquest treball, subsidiari en relació amb l'art, està fora de la poesia.

No hi ha raó alguna per a caure en un estat de piados èxtasi davant dels sons d'aquesta poesia suprarracional que s'assembla a les escales i als exercicis de virtuosisme verbal, útils potser per als quaderns d'alumnes, però, de totes totes, impropis per a l'escenari. En tot cas, està clar que tractar de substituir els exercicis de la "superraó" per la poesia desembocaria en una estrangulació de la poesia. D'altra banda, el futurisme no va per aqueix camí. Maiakovski, que és indiscutiblement un poeta, pren generalment les seues paraules del diccionari clàssic de Dahl, i molt rara vegada del vocabulari de Klebnikov o de Krutxenik. I a mesura que passa el temps, Maiakovski empra cada vegada menys construccions de paraules arbitràries o neologismes.

Els problemes plantejats pels teòrics del grup *Lef* respecte a l'art i la indústria de les màquines, de l'art que no embelleix la vida sinó que la modela, de la influència



conscient en el desenvolupament del llenguatge i la formació sistemàtica de paraules, de la biomecànica, en tant que educadora de les activitats de l'home en l'esperit d'un màxim racionalisme i, per tant, de la màxima bellesa, són tots ells problemes extremadament importants i interessants des de la perspectiva de l'edificació d'una cultura socialista.

Dissortadament, *Lef* colora la discussió d'aquests problemes d'un sectarisme utòpic. Encara que definisquen correctament la tendència general del desenrotllament en el domini de l'art o de la vida, els teòrics de *Lef* s'anticipen a la història, profetitzen i oposen el seu esquema o la seua recepta a allò que és. No disposen, per això, de cap pont vers el futur. Recorden als anarquistes que, anticipant l'absència de govern en el futur, oposen els seus esquemes a la política, als parlaments i a moltes altres realitats que el present estat de coses ha de tirar per la borda, evidentment en la seua imaginació. En la pràctica, fiquen els seus nassos en el fang quan encara no acaben de treure'n el darrere. Maiakovski, amb els seus versos complicats i rimats, testimonia el caràcter superflu del vers i de la rima, i promet escriure fórmules matemàtiques, encara que per a això ja tenim als matemàtics. Quan Meierhold, experimentador apassionat, espècie de Bielinski frenètic del teatre, posa en escena alguns moviments semiritmats que ha ensenyat a actors fluixos en el diàleg, i quan a açò ho anomena biomecànica, el resultat és un avortament. Arrancar al futur el que no pot desenvolupar-se més que com a part integrant d'aquest i materialitzar activament aquesta anticipació parcial en l'estat de penúria en què ens trobem, davant dels apagats focs de les cresoles, fa pensar només en un diletantisme provincià. I no hi ha res més hostil a l'art nou que el provincianisme i el diletantisme.

La nova arquitectura serà formada per dos elements: un objectiu nou i una nova tècnica d'utilització de materials en part nous i en part vells. La nova meta no serà la construcció d'un temple, d'un castell o d'un hotel particular, sinó la construcció d'una casa del poble, d'un hotel per a nombrosos inquilins, d'una casa comunitària, d'una escola de grans dimensions. Els materials i les tècniques per fer-los servir seran determinats per la situació econòmica del país en el moment en què l'arquitectura estiga disposada per a resoldre els seus problemes. Tractar d'arrencar la construcció arquitectònica al futur és només donar mostres d'una arbitrarietat més o menys intel·ligent i individual. I el nou estil estarà totalment oposat a l'arbitrarietat individual.

Els mateixos escriptors de *Lef* subratllen correctament que un estil nou es desenrotlla allí on la indústria mecànica serveix les necessitats del consumidor impersonal. L'aparell telefònic és un exemple d'estil nou. Els wagon-lits, les escales mecàniques i les estacions de metro, els ascensors, tots ells són indiscutiblement els elements d'un estil nou, igual que els ponts metàl·lics, els mercats coberts, els gratacels i les grues. El que equival a dir que, deslligat d'un problema pràctic i d'un treball seriós per a resoldre'l, no es pot crear un nou estil arquitectònic. L'intent de produir semblant estil, deduint-lo de la naturalesa del proletariat, del seu col·lectivisme, del seu activisme, del seu ateisme, etc., és pur idealisme i no expressa sinó l'*ego* del seu autor, un al·legorisme arbitrari i sempre el mateix i vell diletantisme provincià.

L'error de *Lef*, o almenys d'alguns dels seus teòrics, queda manifest en la seua forma

més generalitzada quan exigeixen de manera imperativa que l'art es fonga amb la vida. No cal demostrar que la separació de l'art d'altres aspectes de la vida social resulta de l'estructura de classe de la societat, que l'art bastant-se en si mateix no és més que el revés de l'art com a propietat de les classes privilegiades, i que l'art es fondrà a poc a poc amb la vida, és a dir, amb la producció, els festeigs populars i la vida de grup. Està bé que *Lef* ho comprenga i explique. Però no està tan bé que, en presentar un ultimàtum a partir de l'art actual, diga: abandoneu el vostre "ofici" i foneu-vos amb la vida. Els poetes, pintors, escultors i actors ¿haurien, segons això, de deixar de pensar, de presentar, escriure poemes, pintar quadros, tallar escultures, expressar-se davant de les bateries de llum i portar el seu art a la vida? Com, on i per quines portes? Per descomptat, cal saludar tota temptativa d'aportar el major ritme, so i color possibles a les festes populars, els mítings i les manifestacions. Però és necessari tenir almenys quelcom d'imaginació històrica per a comprendre que entre la nostra pobresa econòmica i cultural d'avui i el moment en què l'art es fonga amb la vida, és a dir, aquell en què la vida abaste proporcions semblants que siga modelada totalment per l'art, arribarà i desapareixerà més d'una generació. Per a bé o per a mal, l'art d'"ofici" subsistirà encara nombrosos anys i serà instrument de l'educació artística i social de les masses, del seu plaer estètic, no sols en allò que fa a la pintura, sinó, també, a la poesia lírica, la novel·la, la comèdia, la tragèdia, l'escultura, la simfonia. Rebutjar l'art com a mitjan de descriure i d'imaginar el coneixement per a oposar-nos a l'art burgès contemplatiu i impressionista dels últims decennis significa arrabassar de les mans de la classe que construeix una nova societat una ferramenta de la major importància. Se'ns diu que l'art no és un espill, sinó un martell, que no reflecteix, sinó que modela. Però també avui s'ensenya el maneig del martell amb l'ajuda d'un espill, d'una pel·lícula sensible que registra tots els elements del moviment. La fotografia i la cinematografia, gràcies a la seua força descriptiva, esdevenen en poderosos instruments d'educació en el terreny del treball. ¿Si hom no pot prescindir d'un espill, inclús per a afaitar-se, com anem a construir o reconstruir la vida sense veure'ns en l'"espill" de la literatura? Clar està que ningú pensa en exigir a la nova literatura que tinga la impassibilitat d'un espill. Com més profunda siga la literatura, més voldrà modelar la vida, més capaç serà de "pintar" la vida de forma significativa i dinàmica.

Què significa "negar l'experiència", és a dir, la psicologia individual, en literatura i en l'escena? Hi ha en aqueixa frase una protesta tardana i fa temps superada de l'ala esquerra de la intel·liguència respecte al realisme passiu de Txèkhov i del simbolisme somiador. Si les experiències de Tio Vania han perdut una mica de la seua frescor (i aqueixa desgràcia ha ocorregut realment), no per això és menys cert que el Tio Vania no és l'únic en tenir vida interior. ¿De quina forma, sobre quines bases i en nom de quin art es pot girar l'esquena a la vida interior de l'home d'avui que construeix un món nou, i, així, es reconstrueix a si mateix? Si l'art no ajudés a aquest home nou a educar-se, a fortificar-se i refinar-se, ¿per a què serviria? ¿I com podria organitzar la vida interior si no la penetrés ni la reproduís? Ací el futurisme repeteix només les seues pròpies lletanies que en aquesta hora estan totalment superades.

El mateix pot dir-se de la vida quotidiana. El futurisme va ser primer una protesta contra l'art de realistes insignificants que es comportaven en la vida quotidiana com a paràsits. La literatura s'ofegava i es feia estúpida en el petit món estancat de l'advocat, de l'estudiant, de la dama enamorada, del funcionari del districte, del senyor Peredonov i dels seus sentiments, de les seues alegries i dels seus dolors. Però ¿s'ha d'estendre la

protesta contra aquests que viuen com a paràsits fins a separar la literatura de les condicions i de les formes de la vida humana? La protesta futurista contra un realisme mesquí tenia la seua justificació històrica en la mesura en què va obrir el camí a una nova reconstrucció artística de la vida, a una destrucció i una reconstrucció sobre eixos nous.

És curiós que *Lef*, en negar que la missió de l'art siga pintar la vida quotidiana, cite *Nepoputxitsa*, de Brik, com un model de prosa. ¿Què hi ha ací sinó un quadre de la vida de tots els dies, encara que siga en forma de crònica local quasi comunista? El mal no resideix en el fet que els comunistes no són pintats tendres com a corders o durs com l'acer, sinó en el fet que entre l'autor i el mitjan vulgar que descriu no es percep un àtom de perspectiva. Perquè l'art siga capaç de transformar al mateix temps que reflexa cal que l'artista prenga distància respecte a la vida quotidiana, d'igual forma que ho fa el revolucionari respecte a la realitat política.

En resposta a les crítiques, cert que de vegades més insultants que convincents, el camarada Txujak assenyala el fet que *Lef* està compromès en un procés de recerca continu. Sens dubte, *Lef* cerca perquè no ha trobat. Però aquest no és un motiu suficient; per a que el Partit faça el que Txukhak li recomana amb insistència: canonitzar *Lef* o un ala determinada del grup com "art comunista". És tan impossible canonitzar les recerques com armar un regiment amb un invent no realitzat.

Suposa açò que *Lef* es troba sobre una via falsa i que no tenim res a fer amb d'ell? No, no es tracta que el Partit tinga opinions definides i fixes sobre les qüestions de l'art del futur, que un determinat grup estaria sabotejant. No es tracta d'això. El Partit no té ni pot tenir idees definitives sobre la versificació, l'evolució del teatre, la renovació del llenguatge literari, l'estil arquitectònic, etcètera, de la mateixa manera que en altres terrenys el Partit no té ni pot tenir idees definitives sobre el millor tipus de fertilitzant, l'organització més correcta de transport o les metralladores més perfectes. Pel que fa a les metralladores, els transports i els fertilitzants, cal prendre decisions pràctiques immediatament. Què fa llavors el Partit? Assigna a alguns dels seus membres la tasca d'estudiar i de resoldre aquests problemes, i controlar a aquests membres pels resultats pràctics de les seues activitats. En el camp de l'art, el problema és a un temps més simple i més complex. Pel que es refereix a l'explotació política de l'art o la prohibició d'aqueixa explotació pels nostres enemics, el Partit té experiència suficient, perspicàcia, decisió i recursos. Però el desenvolupament real de l'art i la lluita per formes noves no formen part de les tasques i preocupacions del Partit. Aquest no encarrega a ningú un treball semblant. No obstant, entre els problemes de l'art, de la política, de la tècnica i de l'economia hi ha certs punts de contacte. Aquests són necessaris per a determinar les relacions recíproques internes entre aqueixos problemes. D'ells, s'ocupa el grup *Lef*. Aquest grup va fent broma, donant tombs, agafa d'ací i d'allà i, siga dit sense ofendre'l, exagera força en el camp teòric. Però no hem exagerat, i ho fem encara, en camps molt més vitals? A més, ¿hem tractat de corregir seriosament errors d'aproximació teòric o d'entusiasme partidari en el treball pràctic? No tenim cap raó per a dubtar que el grup *Lef* s'esforça seriosament per treballar en interès del socialisme, que està profundament interessat en els problemes de l'art i que vol ser guiat per criteris marxistes. ¿Per què hem de començar per trencar amb d'ells en compte de tractar d'influir-los i d'assimilar-los? La qüestió no cal resoldre-la immediatament. El Partit té molt de temps per davant

per a estudiar-lo, influir amb atenció i per a triar allò que siga convenient. ¿Tenim potser tantes forces qualificades com per a permetre'ns ser pròdigs amb tanta lleugeresa? El centre de gravetat es troba, després de tot, no en l'elaboració teòrica del problema de l'art nou, sinó en l'expressió artística. ¿Quina és la situació, pel que fa a l'expressió artística del futurisme, de les seues recerques i de les seues realitzacions? Ací trobem encara menys raons per a la precipitació i la intolerància.

Difícilment podríem negar avui les realitzacions futuristes en art, especialment en poesia. Amb molt poques excepcions, tota la nostra poesia actual està influïda, directament o indirecta, pel futurisme. No es pot rebutjar la influència de Maiakovski sobre tota una sèrie de poetes proletaris. El constructivisme també ha assolit triomfs importants, encara que no en la direcció que s'havia proposat. Es publiquen sense parar articles sobre la futilitat total i el caràcter contrarevolucionari del futurisme amb les portades firmades per la mà dels constructivistes. En la major part de les edicions oficials es publiquen poemes futuristes al costat de les crítiques més dures del futurisme. El "Proletkult" està unit als futuristes per llaços vius. La revista *Horn* [El Clarí] es publica ara sota un esperit futurista prou evident. Per descomptat, no cal exagerar la importància d'aquests fets perquè, com en la majoria de tots els nostres grups artístics, tenen lloc al si d'una capa superior, superficial, que continua estant molt dèbilment vinculada a les masses obreres. Però seria estúpid tancar els ulls sobre aquests fets i tractar el futurisme d'invenció xerraire d'una intel·liguència decadent. Inclús si el dia de demà s'arribés a demostrar-se que el futurisme està en declivi (cosa que no crec que siga impossible), la força del futurisme és avui en qualsevol cas superior a la de totes les altres tendències a expenses de les quals creix.

El primitiu futurisme rus va ser, com ja hem dit, la rebel·lió de la bohèmia, és a dir, l'ala esquerra semidepauperada de la intel·liguència contra l'estètica tancada, de casta, de la intel·liguència burgesa. Dins d'aquesta rebel·lió poètica actuaven forces socials profundes que el futurisme mateix no comprenia. La lluita contra el vell vocabulari i la vella sintaxi poètica, independentment de totes les seues extravagàncies bohèmies, era una rebel·lió benèfica contra un vocabulari enrampat i artificialment fabricat per a que res estrany arribés a pertorbar-lo; era una rebel·lió contra l'impressionisme que aspirava la vida amb una palla, una rebel·lió contra el simbolisme que s'havia tornat fals en el seu buit celeste, contra Zinaida Hippus i la seua banda, contra totes les llimes espremudes i els ossos de pollastre rosegats del món de la intel·liguència místicoliberal.

Si examinem atentament el període transcorregut, no podem deixar d'apreciar com de vital i progressiva fou l'obra dels futuristes en el terreny de la filologia. Sense exagerar les dimensions d'aquesta "revolució" en el llenguatge, hem de reconèixer que el futurisme ha expulsat de la poesia moltes frases i termes usats, ha omplert d'altres de sang nova i, en alguns casos, ha creat amb fortuna frases i termes nous que han entrat o estan a punt d'entrar en el vocabulari i poden enriquir el llenguatge viu. Açò és cert no sols per a algunes paraules, sinó per al seu lloc entre les altres, és a dir, per a la sintaxi. En el terreny de la combinació de paraules, tant com en el de la seua formació, el futurisme ha anat evidentment més enllà dels límits que un llenguatge viu pot admetre. No obstant, això mateix ha ocorregut amb la revolució: ací està el "pecat" de tot moviment viu. És cert que la revolució, i en especial la seua avantguarda conscient, dóna mostres de major autocrítica que els futuristes però, en canvi, ha trobat gran

resistència exterior i és d'esperar que seguisca trobant-la. Les exageracions s'eliminaran, amb tot allò de superflu, i el treball essencialment purificador i autènticament revolucionari que s'ha realitzat en el llenguatge poètic romandrà.

Per això mateix, s'ha de reconèixer i apreciar el treball creador i benèfic del futurisme pel que concerneix al ritme i a la rima. Els indiferents o els que simplement toleren aquestes coses perquè ens han sigut llegats pels nostres avantpassats, poden considerar totes les innovacions futuristes enutjoses i treballoses per a l'atenció. Respecte açò es pot plantejar el problema de saber si el ritme i la rima són, després de tot, necessaris. Resulta curiós que el propi Maiakovski tracte de tant en tant, en versos de rima molt complexos, de demostrar que la rima no és necessària. Una consideració purament lògica suprimiria els problemes que es plantegen a propòsit de la forma artística. Però no s'ha de jutjar només amb la raó, que no va més enllà de la lògica formal, sinó amb l'esperit que inclou l'irracional en la mesura en què aquest està viu i és vital. La poesia és força menys assumpte racional que emocional, i l'ànima que ha absorbit els ritmes biològics, els ritmes i les combinacions rítmiques relacionades amb el treball social, tracta d'expressar-los en una forma idealitzada en sons, en cançons i en paraules artístiques. Durant tot el temps en què tal necessitat estiga viva, les rimes i els ritmes futuristes més flexibles, més audaços i més variats, constitueixen una adquisició certa i vàlida. Adquisició que ja ha exercit la seua influència més enllà dels grups purament futuristes.

En l'orquestració del vers, les conquestes del futurisme són també indiscutibles. No cal oblidar que el so és l'acompanyament acústic del sentit. Si els futuristes han pecat i pequen encara per la seua preferència quasi monstruosa pel so enfront del sentit, es tracta només d'un entusiasme, d'una "malaltia infantil d'esquerranisme" per part d'una nova escola poètica que ha sentit d'una forma nova i amb oïda fresca el so per oposició a la rutina dolçassa de les paraules. Per descomptat, la indiscutible majoria dels homes no està avui interessada en aquestes qüestions. La major part de l'avantguarda de la classe obrera requerida per les tasques més urgents, està també massa ocupada. Però hi haurà un demà. Aqueix demà exigirà una actitud més atenta i més precisa, més sàvia i més artística envers el llenguatge del vers i cap al de la prosa, especialment de la prosa. Una paraula no abraça mai amb precisió una idea en tota la significació concreta que té en cada cas. D'altra banda, una paraula posseeix un so i una forma no sols per a l'oïda i l'ull, sinó també per a la nostra lògica i la nostra imaginació. Únicament és possible fer el pensament més precís per mitjà d'una curosa selecció de les paraules si aquestes són estudiades des de totes les perspectives, és a dir, també des del punt de vista de l'acústica, i són combinades de la forma més profunda. En aquest terreny no es pot procedir a cegues, calen instruments micromètrics. La rutina, la tradició, el costum i la negligència han de deixar lloc a un treball sistemàtic en profunditat. En el seu aspecte millor, el futurisme és una protesta contra una activitat a cegues, aqueixa poderosa escola literària que té representants molt influents en tots els terrenys.

En una obra, inèdita encara, del camarada Gorlov, que, al meu entendre, descriu de forma errònia l'origen internacional del futurisme i, violant la perspectiva històrica, identifica el futurisme amb la poesia proletària, es resumeixen les realitzacions del futurisme de forma meditada i molt seriosa. Gorlov assenyala correctament que la revolució futurista en la forma, que neix d'una rebel·lió contra la vella estètica, reflexa

en el pla teòric la rebel·lió contra la vida estancada i fètida que produí aqueixa estètica i que provocà en Maiakovski, el major poeta de l'escola, i en els seus amics més íntims, una revolta contra l'ordre social que havia produït aquesta vida odiosa, el mateix que la seua estètica. Per això els seus poetes tenen un llaç orgànic amb Octubre. L'esquema de Gorlov és just, però cal precisar-lo i delimitar-lo més encara. Cert que noves paraules i noves combinacions de paraules, de rimes noves, de ritmes nous, s'havien fet necessaris, perquè el futurisme, amb la seua concepció del món, donà nou argument als successos i als fets, establí noves relacions entre ells i els descobrí per si mateix.

El futurisme està contra el misticisme, la deïficació passiva de la naturalesa, la peresa aristocràtica, així com contra tota altra sort de peresa, contra la fantasia i el to llagrimós; està de part de la tècnica, de l'organització científica, la màquina, la planificació, la voluntat, el valor, la rapidesa, la precisió, i està a favor de l'home nou, proveït de totes aqueixes coses. La connexió entre aquesta "revolta" estètica i la revolta social i moral és directa; ambdues s'insereixen completament en l'experiència de la vida de la part activa, nova, jove i no domesticada de la intel·liguència d'esquerra, de la bohèmia creadora. El disgust respecte al caràcter limitat i la vulgaritat de la vella vida han produït un nou estil artístic com a mitjan d'escapar a ell i de liquidar-lo. En les diferents combinacions, i a partir de diferents postulats artístics, hem vist el disgust de la intel·liguència formar més d'un estil nou. Però ací acaba tot. Aquesta vegada, però, la revolució proletària ha agafat al futurisme en un cert estadi del seu creixement i l'ha empenyat cap endavant. Els futuristes s'han tornat comunistes. Amb aquest acte mateix han entrat en un terreny de problemes i relacions més profundes, que transcendeixen amb molt els límits del seu propi món, inclús si la seua ànima no els havia elaborat encara orgànicament. Per això els futuristes, inclús Maiakovski, són més dèbils artísticament en els punts en què més comunistes pretenen ser. El motiu no és tant el seu origen social com el seu passat espiritual. Els poetes futuristes no han dominat prou els elements que tanquen les posicions i la concepció mundial del comunisme com per a trobar la seua expressió orgànica en forma de paraules, no l'han encarnat, per dir-ho d'alguna manera. Per això aquests poetes es veuen abocats freqüentment a derrotes artístiques i psicològiques, a formes estereotipades, a molt de soroll per a res. En les seues obres revolucionàries més extremades, el futurisme esdevé estilització. No obstant això, el jove poeta Bezimenski, que tant deu a Maiakovski, ofereix una expressió realment autèntica de concepcions comunistes; Bezimenski no era un poeta format quan arribà al comunisme; espiritualment ha nascut en el comunisme.

Es pot objectar, com ja s'ha fet en més d'una ocasió, que inclús la doctrina i el programa proletari han estat creats per fills de la intel·liguència democraticoburguesa. Cal establir una diferència important, decisiva en la matèria. La doctrina econòmica i historicofilosòfica del proletariat es basa en un coneixement objectiu. Si la teoria de la plus-vàlua hagués estat creada no per un doctor en filosofia d'una erudició universal, tal com era Marx, sinó per l'ebenista Bebel, home d'economia ascètica tant en la seua vida com en el seu pensament, i la ment del qual era tan aguda com un full d'afaitar, hagués estat formulada en una obra més accessible, més simple i més unilateral. La riquesa i la varietat de pensaments, d'arguments, d'imatges i de citacions de *El Capital* posen de manifest sens dubte el fons "intel·lectual" d'aqueix gran llibre. Però com es tractava de coneixement objectiu, l'essència de *El Capital* es convertí en propietat de Bebel i de milers i milions de proletaris. En el terreny de la poesia, per contra, es tracta d'una concepció del món en el pla de la imatge, no en un coneixement científic del món. La

vida quotidiana, l'ambient personal, el cicle d'experiències personals, exerceixen per tant una influència determinant sobre la creació artística. Refer el món dels sentiments absorbits des de la infància en un pla científic, és el treball interior més difícil que hi ha. No tot el món pot fer-lo. Per això hi ha moltes persones que pensen com a revolucionaris i senten com a filisteus. I per això percebem en la poesia futurista, inclús en aqueixa part que s'ha lliurat totalment a la revolució, un esperit revolucionari que té més de bohemí que de proletariat.

Maiakovski és un gran talent o, com Blok el defineix, un talent enorme. És capaç de presentar coses, que nosaltres hem vist amb freqüència, de tal manera que semblen noves. Maneja les paraules i el diccionari com un mestre audaç que treballa segons lleis pròpies, agrada o disgusta el seu treball d'artesà. Moltes de les seues imatges, girs i expressions, han entrat en la literatura i en ella romandran durant molt de temps si no és per a sempre. Posseeix concepcions pròpies, una representació pròpia, el seu propi ritme i la seua pròpia rima.

El pla artístic de Maiakovski és, gairebé sempre, significatiu i en alguna ocasió grandios. El poeta fa entrar en el seu propi terreny la guerra i la revolució, el cel i l'infern. Maiakovski és hostil al misticisme, a tota mena d'hipocresia, a l'explotació de l'home per l'home; les seues simpaties totes van dirigides cap al proletariat combatent. No pretén ser el sacerdot de l'art o, almenys, no pretén ser un sacerdot per principi; per contra, està disposat a posar el seu art completament al servei de la revolució.

Però en aquest gran talent, o millor dit, en tota la personalitat creadora de Maiakovski, no trobem aqueixa harmonia necessària entre els components, ni l'equilibri, ni tan sols un equilibri dinàmic. Maiakovski manifesta gran debilitat precisament allí on seria necessari posseir sentit de les proporcions i mostrar-se capaç d'autocrítica.

Era més fàcil per a Maiakovski que per a qualsevol altre poeta rus acceptar la revolució, perquè concordava amb tot el seu desenrotllament. Nombrosos camins porten a la intel·liguència a la revolució (no tots arriben al seu fi) i, per tant, resulta interessant definir i apreciar amb la major exactitud l'orientació personal de Maiakovski. Està en primer lloc el camí de la poesia "mugic", seguit per la intel·liguència i pels "companys de viatge" (ja hem parlat d'ells); està el camí dels místics que cerquen una "música" més elevada (A. Blok), està el camí del grup "Canvi de direcció" i el d'aquells que, simplement, s'han limitat a acceptar-nos (Txkapskaïa, Txaguinian); està el camí dels racionalistes i dels eclèctics (Briussov, Gorodetski i àdhuc Txaguinian). Hi ha nombrosos camins més, no podem enumerar-los tots. Maiakovski ha arribat pel camí més curt, pel de la bohèmia rebel perseguida. Per a Maiakovski la revolució ha estat una experiència autèntica, real i profunda atès que s'ha abatut com el tro i el raig sobre aquelles mateixes coses que Maiakovski odiava a la seua manera i amb les que no havia fet encara la pau. En açò precisament resideix la seua força. L'individualisme revolucionari de Maiakovski s'ha bolcat amb entusiasme en la revolució proletària, però no s'ha confós amb d'ella. Els seus sentiments subconscients respecte a la ciutat, la naturalesa, el món sencer, no són els d'un obrer, sinó els d'un bohemí: "El fanal calb del carrer que li lleva les mitges a l'empedrat". Aquesta captivant imatge, que és molt característica de Maiakovski, fa més llum sobre la naturalesa bohèmia i ciutadana del

poeta que no qualsevol altra consideració. El to impúdic i cínic de moltes imatges, sobretot les del seu primer cicle poètic, traïx l'empremta massa evident del cabaret artístic, del cafè i de tot quant a d'ell s'associa.

Maiakovski es troba més prop del caràcter dinàmic de la revolució i del seu rude coratge que del caràcter col·lectiu, del seu heroisme, dels seus fets i de les seues experiències. Igual que l'antiga Grècia era antropomorfa pensant ingènuament que les forces de la naturalesa se li assemblaven, el nostre poeta és maiakomorf, poblant amb la seua personalitat les places, els carrers i els camps de la revolució. Cert que els extrems es toquen. La universalització del seu propi ego esborra en certa mesura els límits de la personalitat i porta l'home més prop de la col·lectivitat, que és el seu extrem oposat. Però només és cert fins a un punt. L'arrogància individualista i bohèmia que s'oposa no a una humilitat que ningú demana, sinó al tacte i al sentit de la mesura indispensables, corre a través de tot el que Maiakovski ha escrit. En les seues obres es troba amb freqüència una tensió extraordinàriament elevada, però no sempre hi ha força darrere d'ella. El poeta es posa massa en evidència. Concedeix poca independència als successos i als fets, de forma que no és la revolució que lluita contra els obstacles, sinó Maiakovski qui opera miracles atlètics en el terreny de les paraules. A vegades realitza autèntics miracles; però moltes altres, després d'esforços de totes totes heroics, alça un pes completament buit.

Maiakovski parla de si mateix a cada pas, tant en primera com en tercera persona, tant com a individu com dissolt en el gènere humà. Quan vol elevar l'home, el converteix en Maiakovski. Es permet amb els majors esdeveniments històrics un to completament familiar: això és el més insuportable i perillós de la seua obra. En el seu cas no es pot parlar de coturns ni de xanques: tractant-se d'ell, aqueixos recolzaments són ridículament petits. Maiakovski té un peu en el Mont Blanc i un altre en l'Elbrus. La seua veu cobreix la del tro. ¿Podem estranyar-nos, doncs, que tracte familiarment la història i tutege la revolució? Ací, no obstant, està el perill; perquè en adoptar patrons tan gegantins per tot arreu i en qualsevol assumpte, en tonitronar (terme favorit del poeta) des de l'alt de l'Elbrus i des del Mont Blanc aniquila les proporcions dels nostres assumptes terrestres, i ja no es pot distingir allò que és petit del que és gran. Per això, quan Maiakovski parla del seu amor, és a dir, dels seus sentiments més íntims, ho fa com si es tractés de l'emigració dels pobles. Per això també quan es tracta de la revolució és incapaç de trobar un altre llenguatge. Dispara sempre amb l'alça al màxim i, com qualsevol artiller sap, un tret així aconsegueix el mínim de blancs i altera greument els canons.

És cert que l'hiperbolisme reflexa en certa mesura el furor del nostre temps. Però això no justifica la seua utilització a la lleugera en l'art. No es pot cridar més fort que la guerra o la revolució. I si algú pretén fer-ho, el més fàcil és que sucumbisca. El sentit de la proporció en art és semblant al del realisme en política. El principal error de la poesia futurista, inclús en les seues millors obres, és mancar de mesura; s'ha perdut la mesura dels salons, i encara no s'ha trobat la de la plaça pública. I cal trobar-la. Si es força la veu al carrer, s'enronqueix, es malmet, s'ofega, i l'eficàcia del discurs és nul·la. Cal parlar amb la veu que s'ha rebut de la naturalesa, no amb una veu més forta. Si hom sap com fer-ho, es pot usar aqueixa veu en tota la seua amplitud. Maiakovski crida amb massa freqüència allí on només hauria de parlar; per això els seus crits semblen



insuficients allí on hauria de cridar. Allò de patètic en la seua paraula queda aniquilat pels clamors i la ronquera.

Encara que freqüentment resulten esplèndides, les poderoses imatges de Maiakovski desintegren la majoria de les vegades el conjunt i paralitzen el moviment. El poeta se n'haurà adonat probablement compte; per això busca l'altre extrem, un llenguatge de "fórmules matemàtiques" estrany a la poesia. Podríem deduir-hi que la imatge per la imatge, fet comú a l'imaginisme i al futurisme (actitud que s'assembla a l'imaginisme camperol!), té les seues arrels en el fons camperol de la nostra cultura. Deriva més de l'Església de Basili el Benaventurat que d'un pont de formigó armat. Qualsevol que siga la seua explicació històrica i cultural, la veritat és que en les obres de Maiakovski el que falta primer que res és el moviment. Cosa que pot semblar paradoxal, perquè el futurisme sembla completament basat en el moviment. Però ací intervé la incorruptible dialèctica: un excés d'imatges impetuoses acaba en una calma monòtona. Per a ser percebut físicament, i a *fortiori* artísticament, el moviment ha de trobar-se en concordança amb el mecanisme de la nostra percepció, amb el ritme dels nostres sentiments. Una obra d'art ha de mostrar el creixement gradual d'una imatge, d'una idea, d'un humor, d'un argument, d'una intriga, fins a la seua culminació, i no llençar el lector d'un horitzó a un altre, inclús encara que ho faça amb l'ajuda de les imatges més hàbilment sorprenents. En Maiakovski cada frase, cada gir, cada imatge s'esforcen per ser un límit, un màxim, una cimera. Per això el conjunt manca de culminació. L'espectador té la impressió que s'ha de trossejar en parts i que tot se li escapa. L'ascensió d'una muntanya podrà ser penosa, però està justificada. Un passeig per un terreny accidentat no és menys fatigant, però no causa igual plaer. Les obres de Maiakovski no tenen culminació, no obeeixen a cap disciplina interior. Les parts es neguen a obeir al tot, ja que cada u s'esforça per ser independent, desenrotllant la seua pròpia dinàmica, sense considerar el conjunt. Per això no hi ha conjunt ni dinamisme de conjunt. El treball dels futuristes sobre el llenguatge i les imatges no ha trobat encara encarnació sintètica.

El poema de la revolució havia de ser *Cent cinquanta milions*. Però no ho és. L'obra, ambiciosa en el seu projecte, està minada per la debilitat i els defectes del futurisme. L'autor volia escriure una epopeia del patiment de les masses, de l'heroisme de les masses, l'epopeia de la revolució impersonal dels cent cinquanta milions d'Ivans. Per això no l'ha signat: "Ningú és, l'autor del meu poema." Però aquest anonimat volgut, convencional, no canvia res; de fet el poema és profundament personal, individualista, i açò essencialment en el mal sentit de semblants termes. Conté molt d'arbitrarietat gratuïta. Imatges com "Wilson nedant en el greix". "En Chicago tots els seus habitants tenen, com a mínim, el títol de general", "Wilson s'atipa, engreixa, el seu budell puja un pis i un altre pis", etcètera, aparentment simples i grosseres, no són en absolut imatges populars, i en qualsevol cas no són les imatges que empren les masses d'avui. L'obrer, almenys aquell que llegisca el poema de Maiakovski, ha vist la fotografia de Wilson. Encara que puguem admetre que Wilson absorbeix quantitat suficient de proteïnes i greixos, sabem que Wilson és prim. L'obrer ha llegit també a Upton Sinclair i sap que en Chicago, a més dels "generals" hi ha també treballadors en els escorxadors. Malgrat el seu hiperbolisme tonitnant, es percep en aquestes imatges gratuïtes i primitives un cert encarcament semblant al que els adults empren amb els xiquets. Allò que oculten no és la simplicitat d'una imaginació popular exuberant, sinó l'estupidesa de la bohèmia. Wilson té una escala. "Si comences a pujar-la de jove, arribaràs a dalt quan

sigues vell”. Ivan ataca Wilson i es produeix “el campionat de la lluita de classes mundial”; Wilson “té pistoles de quatre gallets i un sabre de seixantes dents agusades”, però Ivan “té una mà i una altra mà, i esta afonada en el seu cinturó”. Ivan desarmat, amb la mà en el cinyell, contra l’infidel armat de pistoles, és un antic tema rus!. No ens trobem davant d’Ilia Muromietz? ¿O, potser, davant d’Ivan el Boig que avança amb els peus nus contra l’enginyosa maquinària alemanya? Wilson colpeja a Ivan amb el seu sabre “li obri un tall de quatre dits... Però, de sobte, de la ferida sorgeix un home arrossegant-se”. I igual amb la resta, sempre en la mateixa vena. Què fora de lloc estan, què frívols són aquestes primitives balades i aquests contes de fades transplantats a la Chicago industrial i aplicats a la lluita de classes! Tot voldria ser titànic, però de fet no és més que atlètic, d’un atlètic dubtós, paròdic, que juga amb pesos buits. El campionat mundial de la lluita de classes! Autocrítica, on estàs? Un campionat és un espectacle per a dies d’oci, basat freqüentment en trucs i en maneigs. Ni la imatge ni el terme són apropiats en el nostre cas. En compte d’autèntica lluita titànica de cent cinquanta milions d’homes, tenim la paròdia d’una llegenda i d’una baralla de fira. La paròdia no és intencionada, però això no resol les coses.

Les imatges sense sentit, és a dir, aquelles que no han estat elaborades interiorment, devoren la idea sense deixar tan sols empremtes i la rebaixen en el pla artístic tant com en el polític. ¿Per què, enfront de sabres i pistoles, Ivan conserva una mà en el cinyell? ¿Per què aqueix menyspreu a la tècnica? Ivan està pitjor armat que Wilson, cert. Però precisament per açò ha de servir-se de les seues dues mans. I si no cau derrotat és perquè en Chicago també hi ha obrers i no sols generals, i també perquè una gran part d’aqueixos obrers està contra Wilson i de part d’Ivan. El poema no ho demostra. En pretendre obtenir una imatge aparentment monumental, l’autor destrueix el més essencial.

De pressa i de passada, és a dir, sense motiu una vegada més, l’autor divideix el món sencer en dues classes: a una banda Wilson, nedant en greix amb els erminis, els castors i els grans cossos celestis; a l’altra, Ivan amb les seues bruses i els milions d’estels de la Via Làctia. “Per als castors, les frases dels decadents del món sencer, per a les bruses, la frase d’acer dels futuristes.” Per desgràcia, encara que el poema siga expressiu i posseïska alguns versos forts, apropiats, així com imatges brillants, no posseeix en veritat cap frase d’acer per a les bruses. És per manca de talent? No, sinó per falta d’una imatge de la revolució, forjada pels nervis i el cervell, d’una imatge a què estaria subordinada l’expressió. L’autor juga com els forçuts, agafant i llençant una imatge rere una altra: “Acabarem amb tu, món romàntic!”, amenaça Maiakovski. D’acord. Cal posar terme al romanticisme d’Oblomov i de Karataiev. Però com? “Està vell, mata'l i fes un cendrer amb el seu crani.” No és això romanticisme i del més negatiu? Els cranis que serveixen de cendres no són ni còmodes ni higiènics. I a més, aquest salvatgisme, en última instància, no posseeix major significació. Per a fer tal ús dels ossos del crani és necessari que el poeta estiga tocat pel romanticisme; en qualsevol cas, ni ha elaborat ni ha unificat les seues imatges: “Embutxaqueu-vos la riquesa de tots els móns!” Amb aquest to familiar parla del socialisme Maiakovski. Però embutxacar-se vol dir actuar com a lladre. ¿És apropiada aqueixa paraula quan es tracta de l’expropiació de la terra i de les fàbriques per la societat? Es troba evidentment fora de lloc. L’autor es fa vulgar per a tractar-se amb el socialisme i la revolució. Però quan familiarment propina als cent cinquanta milions un colp “en les costelles” no fa pujar als Ivans a les dimensions titàniques, sinó que els redueix només a l’octava part d’una pàgina. La familiaritat no

expressa intimitat profunda, amb freqüència no testimonia més que falta d'educació política o moral. Llaços seriosos i profunds amb la revolució exclouen el to familiar, donen lloc al que els alemanys anomenen el patetisme de la distància.

El poema conté frases poderoses, imatges audaces i expressions encertades. El "trionfal rèquiem de la pau" que ho conclou és potser la part de major força. Però, en última instància, el conjunt està marcat per una falta de moviment interior. Les contradiccions no estan aclarides per tal de poder resoldre-les després. Un poema sobre la revolució sense moviment! Les imatges, que existeixen per si mateixes, xoquen entre si, titubegen. La seua desharmonia no és conseqüència de l'assumpte històric sinó de la seua falta d'harmonia amb una concepció revolucionària del món. I, no obstant, quan, no sense dificultats, s'arriba a la fi del poema, hom es diu que podria haver escrit una gran obra a poc que el poeta haguera donat mostres de mesura i d'autocrítica. Potser aquests defectes essencials no siguen culpa de Maiakovski, sinó que se'n deriven del fet del seu treball sobre un món tancat. Res és tan fatal a l'autocrítica i a la mesura com la vida del cenacle!

Les peces satíriques de Maiakovski fracassen de la mateixa manera a l'hora de penetrar l'essència de les coses i les seues relacions. La seua sàtira és coenta i superficial. Per tal de dir alguna cosa, un caricaturista ha de posseir una mica més que mestria en el maneig del llapis. Ha de conèixer com la palma de la seua mà el món que desemmascara; Saltikov coneixia bé la burocràcia i la noblesa. Una caricatura aproximada (i, dissortadament, el 99% de les caricatures soviètiques ho són!) és com una bala que no fa en el blanc per un dit de distància, o inclús per un pèl; ha tocat quasi el blanc, però el tret ha errat. La sàtira de Maiakovski és aproximativa. Les seues observacions ingenioses, lateral, fallen el blanc, a vegades per un dit i, d'altres, per un pam. Maiakovski pensa seriosament que es pot abstraure allò que és "còmic" del seu suport i reduir-lo a l'aparença. En el prefaci del seu llibre satíric presenta inclús un "esquema de la rialla". I si alguna cosa pot fer-nos somriure en llegir-lo, és el fet que no té res de divertit. Inclús si algú ens oferís un "esquema" millor compost que el de Maiakovski, no a causa d'això deixaria d'existir una gran diferència entre el somriure provocat per una sàtira encertada i el somriure badoc causat per un pessigolleig verbal.

Maiakovski s'ha alçat des de la bohèmia que l'ha llançat cap endavant a autèntiques realitzacions creadores. Però la branca sobre la qual està pujat no és sinó la seua. Es rebel·la contra la seua condició, contra la dependència material i moral en què es troben la seua vida i sobretot el seu amor; dolorit, indignat contra els que posseeixen el poder de privar-lo de la seua amada, arriba inclús a cridar la revolució, predient que aquesta s'abatrà sobre una societat que priva de llibertat la personalitat de Maiakovski. *¿El núvol en pantalons*, poema d'un amor desgraciat, no és potser la seua obra més significativa en el pla artístic, la més audaç i prometedora en el pla creatiu? Només a males penes pot hom creure's que quelcom de força tan intensa i de forma tan original haja estat escrit per un jove de vint-i-dos o vint-i-tres anys. *Guerra i Univers*, *Misteri buf* i *Cent cinquanta milions* són molt més febles, perquè Maiakovski ha abandonat la seua òrbita individual per a tractar de moure's en l'òrbita de la revolució. Hom pot saludar els seus esforços perquè de fet no hi ha un altre camí per a d'ell. *A propòsit d'açò* torna al tema de l'amor personal, però el poema va per darrere de *El Núvol* en comptes d'anar per davant. Només una ampliació del camp de coneixement i un

aprofundiment del contingut artístic poden permetre mantindre l'equilibri en un pla molt més elevat. Però no pot deixar de veure's que comprometre's conscientment en una via artística i social essencialment nova és quelcom molt difícil. En aquests últims temps, la tècnica de Maiakovski s'ha afinat indiscutiblement, però també s'ha fet més estereotipat. *Misteri buf* i *Cent cinquanta milions* contenen, al costat de frases esplèndides, fatals defalliments, més o menys compensats per la retòrica i alguns passos de dansa en la corda verbal. La qualitat orgànica, la sinceritat, el crit interior que havíem sentit en *El núvol...* no estan ja no hi són. "Maiakovski es repeteix", diuen uns; "Maiakovski està acabat", diuen altres; "Maiakovski s'ha convertit en poeta oficial", s'alegren maliciosament els tercers. És cert tot això? No ens afanyem a fer profecies pessimistes. Maiakovski no és un adolescent, cert, però encara és jove. La qual cosa ens autoritza a no tancar els ulls sobre els obstacles que es troben en el seu camí. Aquella espontaneïtat creadora que brollava de *El núvol* com d'una font viva, no tornarà a trobar-la. Però no hi ha perquè lamentar-ho. L'espontaneïtat juvenil deixa pas, generalment en la maduresa, a una mestria segura de si que no sols consisteix en una sòlida mestria de la llengua, sinó també en una visió àmplia de la vida i de la història, en una penetració profunda del mecanisme de les forces col·lectives i individuals, de les idees, dels temperaments i de les passions. Aquesta mestria és incompatible amb el dilentantisme social, els crits, la capa de respecte de si mateix que acompanyen generalment a la fanfarroneria més importuna; no es manifesta en el fet de jugar al geni, de lliurar-se a la broma o a qualsevol altre tipus de manifestació de recursos pròpia dels cafès de la intel·liguència. Si la crisi per que travessa el poeta (puix hi ha crisi) acaba per resoldre's en una lucidesa que sap distingir el particular del general, l'historiador de la literatura dirà que *Misteri buf* i *Cent cinquanta milions* no han marcat més que una baixada de tensió inevitable i temporal en una corba d'un camí que segueix pujant. Desitgem sincerament que Maiakovski done raó a l'historiador del futur.

Quan hom es trenca un braç o una cama, els ossos, tendons, músculs, artèries, nervis i pell no es trenquen seguint una sola línia, ni es solden ni curen al mateix temps. Quan es produeix una falla revolucionària en la vida de les societats no hi ha tampoc ni simultaneïtat ni simetria dels processos, en l'orde ideològic ni en l'estructura econòmica. Les premisses ideològiques necessàries per a la revolució han vist la llum abans de la revolució però les transformacions ideològiques realment importants, derivades de la revolució, únicament sorgeixen molt més tard. Seria, per tant, molt poc seriós establir, fundant-se en les analogies i comparacions formals, una espècie d'identitat entre futurisme i comunisme, i deduir-hi que el futurisme és l'art del proletariat. Semblants pretensions han de ser rebutjades, la qual cosa no suposa que calga considerar amb menyspreu l'obra dels futuristes. En la nostra opinió constitueixen els punts decisius necessaris per a la formació d'una literatura gran i nova. De cara a aquesta, no obstant, no formen més que un episodi significatiu. Basta, per a convèncer-se'n, d'abordar la qüestió amb major concreció, en el pla històric. Al reprotxe que les seues obres són inaccessibles per a les masses, els futuristes no s'encobreixen de respondre que *El Capital*, de Marx, és igual d'inaccessible a les masses. Resulta evident que les masses manquen encara de cultura i de formació estètica, i que només l'assoliran molt lentament. Però aqueixa no és més que una de les raons perquè el futurisme els resulta inaccessible. Hi ha una altra: en els seus mètodes i en les seues formes, el futurisme porta les empremtes evidents d'aqueix món, o, millor, d'aqueix petit món on ha nascut i del que, per la lògica de les coses (psicològica i no lògicament) no ha sortit encara avui. És tan difícil arrencar el futurisme de la seua hipòstasi intel·lectual com separar la forma del contingut. Si tal cosa ocorregués, el futurisme

sofriria una transformació qualitativa tan profunda que ja no seria futurisme. Ocorrerà, però no demà. Malgrat tot, inclús avui pot assegurar-se que allò que constitueix el futurisme serà en gran part útil i podrà servir a un renaixement de l'art, a condició que el futurisme aprenga a sostindre's sobre les seues cames, sense tractar d'imposar-se mitjançant decret governamental, com va voler fer al començament de la revolució. Les formes noves han de trobar per si mateixes, de forma independent, una via de penetració a la consciència dels elements avançats de la classe obrera, en la mesura en què aquests es desenvolupament culturalment. L'art no pot viure ni desembolicar-se sense estar rodejat d'una atmosfera de simpatia. Per aquest camí, i no per cap altre, es produirà un procés complex de relacions mútues. L'elevació del nivell cultural de la classe obrera ajudarà i influirà els innovadors que realment tinguen quelcom a dir. El manierisme, inevitable quan predomina el món de la camarilla, desapareixerà, i els gèrmens vius donaran naixement a formes noves que permetran resoldre nous problemes artístics. Aquesta evolució suposa primer que res l'acumulació de béns culturals, l'increment del benestar i el desenrotllament de la tècnica. No hi ha un altre camí. És impossible pensar seriosament que la Història posarà en conserva les obres dels futuristes per a servir-les, al cap de nombrosos anys, a les masses arribades a la seua maduresa. Això seria "preterisme" del més pur. Quan arribe l'època, que no és tampoc per a demà, que l'educació cultural i estètica de les masses treballadores òmpliga l'abisme entre la intel·ligència creadora i el poble, l'art presentarà un aspecte completament diferent al d'avui. En aqueix procés, el futurisme apareixerà com una anella indispensable. No és prou?

### *Una carta al camarada Gramsci sobre el futurisme italià*

Heus ací la resposta a les preguntes que vostè em va plantejar sobre el moviment futurista italià:

Després de la guerra, el moviment futurista a Itàlia ha perdut completament els seus traços característics. Marinetti s'ocupa molt poc del moviment. S'ha casat i prefereix consagrar les seues energies a la seua dona. En l'actualitat en el moviment futurista participen monàrquics, comunistes, republicans i feixistes. En Milà, on s'ha fundat recentment un setmanari polític, *Il Principe*, que formula, o tracta de formular, les teories que Maquiavel preconitzà en la Itàlia del segle XV; a saber, que la lluita que divideix els partits locals i porta la nació al caos no pot ser soterrada més que per un monarca absolut, un nou Cèsar Borja que es posaria al capdavant dels partits rivals. L'òrgan està dirigit per dos futuristes, Bruno Córrega i Enrico Settimelli. Encara que Marinetti fou detingut en 1920 a Roma durant una manifestació patriòtica per un vigorós discurs contra el rei, avui col·labora en aqueix setmanari.

Els principals portaveus del futurisme anterior a la guerra han esdevingut feixistes, excepte Giovanni Papini, que s'ha fet catòlic i ha escrit una història de Crist. Durant la guerra, els futuristes van ser els partidaris més tenaços de la "guerra fins a la victòria final" i de l'imperialisme. Només un feixista, Aldo Palazzeschi, es declarà contrari a la guerra. Trencà amb el moviment, i encara que siga un dels escriptors més interessants,

ha acabat per callar-se com a escriptor. Marinetti, que en conjunt no ha cessat d'exaltar la guerra, ha publicat un manifest per a demostrar que la guerra constituïa l'únic remei higiènic per a l'univers. Hi participà com a capità del seu batalló de carros, i el seu últim llibre, *L'alcova d'acer*, és un himne entusiasta a favor dels carros. Marinetti ha escrit un fullet titulat *Fora del comunisme* en què desenrotlla les seues doctrines polítiques (si és que poden qualificar-se de doctrines les fantasies d'aquest home), que estan plenes d'enginy a vegades i que sempre són rares. Abans de la meua partida d'Itàlia, la secció del "Proletkult" de Torí havia demanat a Marinetti explicar als obrers d'aquesta organització, durant una exposició de pintures futuristes, el sentit del moviment. Marinetti acceptà de bon grat la invitació, visità l'exposició amb els obrers i es declarà satisfet perquè tenien molta més sensibilitat que els burgesos pel que fa a l'art futurista. Abans de la guerra el futurisme era molt popular entre els obrers. La revista *L'Acerbo*, la tirada de la qual assolía els 20.000 exemplars, era difosa en les seues quatre quintes parts entre els obrers. Durant les nombroses manifestacions de l'art futurista, en els teatres de les ciutats majors d'Itàlia, els obrers prenen la defensa dels futuristes contra els joves (semiaristòcrates i burgesos) que els atacaven.

El grup futurista de Marinetti, però, ja no existeix. L'antic òrgan de Marinetti, *Poesia*, és dirigit ara per un cert Mario Dessi, un home sense el menor valor, tant des del punt de vista de l'intel·lectual com des del d'organització. En el sud, sobretot a Sicília, apareixen molts fulls futuristes en les que Marinetti escriu articles; però aquests breus fulls són publicats per estudiants que prenen la seua ignorància de la gramàtica italiana per futurisme. El grup més important entre els futuristes és el dels pintors. A Roma hi ha una exposició permanent de pintura futurista, organitzada per un cert Antonio Giulio Bragaglia, fotògraf frustrat, productor de cine i empresari. El més conegut dels pintors futuristes és Giorgio Balla. D'Annunzio mai ha pres posició pública respecte al futurisme. Cal assenyalar que el futurisme, en el seu naixement, sorgí expressament contra D'Annunzio. Un dels primers llibres de Marinetti tenia per títol *Els Deus se'n van, d'Annunzio resta*. Encara que durant la guerra els programes polítics de Marinetti i de D'Annunzio hagen coincidit en tots els punts, els futuristes han romàs anti-D'Annunzio. Pràcticament no han demostrat cap interès pel moviment de Fiume, encara que després hagen participat en les manifestacions.

Pot dir-se que, des del fi de la guerra, el moviment futurista ha perdut completament el seu caràcter i que s'ha dissolt en distints corrents secundaris. Els joves intel·lectuals són quasi tots reaccionaris. Els obrers, que havien vist en el futurisme elements de lluita contra la vella cultura acadèmica italiana, ossificada i estranya al poble, avui han de lluitar amb les armes en la mà per la seua llibertat i estan poc interessats en les velles disputes. En les grans ciutats industrials, el programa del "Proletkult", que apunta a despertar l'esperit creador de l'obrer respecte a la literatura i l'art, absorbeix l'energia dels que encara tenen temps i ganes d'interessar-se per semblants qüestions.

Moscú, 8 de setembre de 1922

## **CAPÍTOL 5. L'escola formalista de poesia i el marxisme**

Deixant a banda els dèbils ecos dels sistemes ideològics anteriors a la revolució, l'única teoria que s'ha oposat al marxisme en la Rússia soviètica durant els últims anys és la teoria formalista de l'art. Allò que és paradoxal és que el formalisme rus estava estretament lligat al futurisme rus i que quan, des del punt de vista polític, aquest capitulà, si fa o no fa, davant del comunisme, el formalisme manifestà amb totes les seues forces la seua oposició teòrica al marxisme.

Viktor Sklovski és a un temps el teòric del futurisme i el cap de l'escola formalista. Segons la seua teoria, l'art ha estat sempre el resultat de formes pures autosuficients, fet que ha estat reconegut per primera vegada pel futurisme. És, per tant, el primer art conscient de la història, i l'escola formalista la primera escola d'art científica. Gràcies als esforços de Sklovski (i no és aquest el seu menor mèrit), la teoria de l'art, i en part l'art mateix, han aconseguit alçar-se per fi de l'estadi de l'alquímia al de la química. L'herald de l'escola formalista, el primer químic de l'art, dona de passada alguns amistosos colpets a l'esquena a aquests futuristes "conciliadors" que busquen un pont cap a la revolució i que tracten de trobar-lo en la concepció materialista de la història. Tal extrem no cal: el futurisme es basta a si mateix.

Hem de detenir-nos un instant en aquesta escola per dues raons. En primer lloc, per ella mateixa: tanmateix tot quant té de superficial i de reaccionari la teoria formalista de l'art, part del treball de recerca dels formalistes és realment útil. La segona raó és el futurisme: per gratuïtes que siguen les pretensions dels futuristes de ser els únics representants de l'art nou, no es pot excloure al futurisme de l'evolució que mena a l'art del demà.

Què és l'escola formalista?

Tal com ara està representada per Sklovski, Jirmunski, Jakobson i alguns altres, és en primer lloc un avortament insolent. Després de proclamar que l'essència de la poesia era la forma, aquesta escola refereix la seua tasca a una anàlisi essencialment descriptiva i semiestadística, de l'etimologia i de la sintaxi de les obres poètiques, a un recompte de les vocals, les consonants, les síl·labes i els epítets que es repeteixen. Aquest treball parcial, que els formalistes no temen a denominar "ciència formal de la poesia" o "poètica", és indiscutiblement necessari i útil, sempre que hom no oblide el seu caràcter parcial, accessori i preparatori. Pot convertir-se en un element essencial de la tècnica poètica i de les regles de l'ofici. Per la mateixa raó que és útil al poeta, a l'escriptor en general, fer llistes de sinònims i augmentar el nombre per a ampliar els seus registres verbals, també és útil per al poeta (és més, indispensable) valorar una paraula no sols segons la seua significació intrínseca, sinó també segons el seu valor acústic, ja que aqueixa paraula es transmet a d'altri degut especialment a l'acústica. Els mètodes formalistes, mantinguts en límits raonables, poden ajudar a aclarir les particularitats artístiques i psicològiques de la forma (la seua economia, el seu moviment, els seus contrastos, el seu hiperbolisme, etc.). Al seu torn, aquests mètodes poden obrir a l'artista una altra via (una via més) vers la comprensió del món, i facilitar el descobriment de les relacions de dependència d'un artista o de tota una escola artística respecte al medi social. En la mesura en què es tracta d'una escola contemporània, viva i que continua desenvolupant-se, és necessari, en l'època transitòria que vivim, provar-

la per mitjà d'anàlisis socials i fer llum sobre les seues arrels de classe. D'aquesta forma no sols el lector, sinó l'escola mateixa podrà orientar-se, és a dir, conèixer-se, aclarir-se i dirigir-se.

Però els formalistes es neguen a admetre que els seus mètodes no tenen més valor que l'accessori, utilitari i tècnic, semblant al de l'estadística per a les ciències biològiques. Van molt més lluny: per a d'ells, les arts de la paraula troben el seu cim en la paraula, com les arts plàstiques, en el color. Un poema és una combinació de sons, un quadro una combinació de taques, i les lleis de l'art són les d'aqueixes combinacions. El punt de vista social i psicològic, que per a nosaltres és l'únic que presta un sentit al treball microscòpic i estadístic sobre la matèria verbal, no és més que alquímia per als formalistes.

“L'art ha estat sempre independent de la vida, i el seu color no ha reflectit mai el color de la bandera que flota sobre la fortalesa de la ciutat” (Sklovski). “L'exactitud en l'expressió, en la massa verbal, és el moment únic, essencial, de la poesia” (R. Jakobson, en *La poesia russa d'avui*). “Des de l'instant en què hi ha una forma nova, hi ha un contingut nou. La forma determina d'aquesta manera el contingut” (Krutxenikh). “La poesia és la formalització de la paraula, que és vàlida en si o, com diu Klebnikov, que és autònoma” (Jakobson), etc.

Els futuristes italians, certament, cercaren en les paraules un instrument d'expressió per al segle de la locomotora, de l'hèlice, de l'electricitat, de la ràdio, etc. En d'altres termes, buscaven una forma nova per al nou contingut de la vida. Però, segons sembla, “era una reforma en els dominis del reportatge i no en els dominis del llenguatge poètic” (Jakobson). Tot el contrari ocorre en el futurisme rus; porta a les seues últimes conclusions “la submissió a la massa verbal”. Per al futurisme rus la forma determina el contingut.

Per descomptat, Jakobson es veu obligat a admetre que “una sèrie de nous mètodes poètics troben la seua aplicació en l'urbanisme [la cultura de la ciutat]”. Però aquesta és la seua conclusió: “*D'ací* els poemes urbanistes de Maiakovski i de Klebnikov.” En d'altres termes, no és la cultura de la ciutat que, després d'haver sorprès la mirada i l'oïda del poeta o després d'haver-lo reeducat, li ha inspirat a una forma nova, imatges noves, epítets nous, un ritme nou, sinó, per contra, és la nova forma que, nascuda espontàniament (de forma “autònoma”), ha obligat el poeta a buscar un material apropiat i, entre altres coses, li ha impulsat en direcció a la ciutat! El desenrotllament de la “massa verbal” ha passat espontàniament de l'*Odissea* al *Núvol en pantalons*: la torxa, la vela, i després la bombeta elèctrica no són res per a ell. N'hi ha prou amb formular clarament aquest punt de vista perquè la seua pueril inconsciència salte a la vista. Però Jakobson tracta d'insistir; per endavant respon que inclús en Maiakovski trobem versos com aquests: “Abandoneu les ciutats, estúpids humans.” I al teòric de l'escola formalista se li ocorre aquest profund raonament: “Davant de què estem? Davant d'una contradicció lògica? Que siguin altres els que atribuïsquen al poeta els pensaments expressats en les seues obres. Incriminar a un poeta per les idees i els sentiments és una actitud tan absurda com la del públic medieval que colpejava l'actor que havia exercit el paper de Judes.” I així la resta.



És evident que tot açò ha estat escrit per un estudiant molt dotat que té la intenció més evident i més “autònoma” de “endegar-li una plomada al nostre professor de literatura, pedant notori”. Però els nostres gosats innovadors, tan hàbils per a clavar la seua ploma, són incapaços de servir-se d’ella per a realitzar un treball teòric correcte. No resulta difícil demostrar-ho.

Evidentment, el futurisme ha sentit els suggeriments de la ciutat, del tramvia, de l’electricitat, del telègraf, de l’automòbil, de l’hèlice, del cabaret (sobretot del cabaret) molt abans d’haver trobat la seua nova forma. L’urbanisme està profundament instal·lat en el subconscient del futurisme, i els epítets, l’etimologia, la sintaxi i el ritme del futurisme no són més que un intent per donar una forma artística al nou esperit de les ciutats que s’ha apoderat de la consciència. I si Maiakovski exclama: “Abandoneu les ciutats, estúpids humans”, ací tenim el crit d’un home de la ciutat, d’un home urbanitzat fins a la medul·la dels ossos; precisament quan “abandona la ciutat” per a anar a sa casa de camp demostra amb tota claredat i visiblement que és un home de la ciutat. Ací no es tracta d’“incriminar” (què poc a pèl ve esta paraula) a un poeta per les idees i sentiments que expressa. Per descomptat, només gràcies a la *manera* en què s’expressa, un poeta es converteix en poeta. Però, al cap i a la fi, el poeta, en la llengua d’escola que haja adoptat o que haja creat per si mateix, compleix les tasques que estan situades fora d’ell. I açò és cert inclús si es limita a l’estret cercle del lirisme: el seu amor personal i la seua pròpia mort. Els matisos individuals de la forma poètica corresponen evidentment als traços de l’esperit individual, però s’acomoden alhora a la imitació i a la rutina, tant en el domini dels sentiments com en la forma d’expressar-los. Una nova forma artística, presa en sentit històric ampli, neix en resposta a necessitats noves. Per a romandre en el cercle de la poesia lírica íntima, pot dir-se que entre la psicologia del sexe i un poema sobre l’amor s’insereix un sistema complex de mecanismes psíquics de transmissió de què formen part els elements individuals, hereditaris i socials. El fonament hereditari, sexual, de l’home canvia lentament. Les formes socials d’amor canvien amb major rapidesa. Afecten la superestructura psíquica de l’amor, produeixen nous matisos i noves entonacions, noves demandes espirituals, la necessitat d’un vocabulari nou, i amb això presenten noves exigències a la poesia. El poeta no pot trobar un material de creació artística més que en el seu medi social i transmet els nous impulsos de la vida a través de la seua pròpia consciència artística. El llenguatge, modificat i complicat per les condicions urbanes, dóna al poeta un nou material verbal, suggereix o facilita noves combinacions de paraules per a la formulació poètica de pensaments nous o un sentiment nou que tracta de perforar la corfa fosca del subconscient. Si no hi haguessen canvis psíquics engendrats pels canvis del medi social, tampoc hi hauria moviment en art: les gents de generació en generació prosseguiran satisfent-se amb la poesia de la Bíblia o dels antics grecs.

Però llavors, exclama el filòsof del formalisme tirant-se sobre nosaltres, es tracta simplement d’una forma nova “en el terreny del reportatge i no en el terreny del llenguatge poètic”? Ai, ens ha fulminat! Si això li causa plaer, perquè sí, la poesia és reportatge, però reportatge d’alt estil.

Les querelles sobre l’“art pur” i sobre l’art de tendència eren pròpies dels liberals i ‘populistes’. No ens van. El materialisme dialèctic està per damunt d’açò; des del punt

de vist d'un procés històric objectiu, l'art és sempre servidor de la societat, quelcom útil a la història. Troba el ritme necessari de les paraules per tal d'expressar sentiments ombrius i vagues, apropa el pensament i el sentiment, o els oposa, enriqueix l'experiència espiritual de l'individu i de la col·lectivitat, afina el sentiment, el fa més flexible, més sensible, li presta major ressonància, amplifica el volum del pensament gràcies a l'acumulació d'una experiència que transcendeix l'escala personal, educa l'individu, el grup social, la classe, la nació. I ho fa sense que l'importe saber si en el seu corrent actual treballa sota la bandera de l'art "pur" o la d'un art obertament tendenciós. En el nostre desenvolupament social rus, l'art de tendència fou la bandera d'una intel·liguència que tractava de vincular-se al poble. Impotent, aixafada pel tsarisme, privada de medi cultural, buscant un suport en les capes inferiors de la societat, la intel·liguència s'esforçava per demostrar al "poble" que ella no pensava sinó en ell, que no vivia més que per a d'ell, i que l'amava "terriblement". Igual que els populistes que "anaven al poble" estaven disposats a prescindir de la roba neta, del pentinador i del raspall de dents, la intel·liguència estava disposada a sacrificar en el seu art les "subtilses" de la forma per a donar l'expressió més directa i immediata dels patiments i de les esperances dels oprimits. Per a la burgesia ascendent, per contra, que no podia presentar-se obertament com a burgesia i que, al mateix temps, s'esforçava per conservar la intel·liguència al seu servei, l'art "pur" fou una bandera completament natural. El punt de vista marxista es troba molt lluny d'aquestes tendències que foren històricament necessàries. Limitant-nos al pla de la investigació científica, el marxisme busca amb tant d'interès les arrels socials de l'art "pur" com les de l'art de tendència. No "recrimina" de cap manera al poeta pels pensaments i sentiments que expressa, sinó que es planteja qüestions d'una significació molt més profunda; a saber: ¿a quin ordre de sentiments una determinada forma d'una obra d'art correspon en totes les seues particularitats? ¿A quines condicions socials es deuen aquests pensaments i aquests sentiments? ¿Quin lloc ocupen en el desenvolupament històric de la societat, de la classe? I, finalment, ¿quins són els elements de l'herència literària que han participat en l'elaboració de la forma nova? ¿Davall la influència de quins impulsos històrics els nous complexos de sentiments i de pensaments han trencat la petxina que els separava de l'esfera de la consciència poètica? La recerca pot fer-se més complexa, més detallada, més individualitzada, però sempre tindrà com a idea essencial el paper subsidiari que l'art exerceix en el procés social.

En art, cada classe té la seua política, variable amb el temps, és a dir, un sistema propi segons el qual presentarà les seues exigències artístiques: mecenatge de les corts i dels grans senyors, joc automàtic de l'oferta i de la demanda completat per procediments complexos d'influència sobre l'individu, etc. La dependència social i, àdhuc, personal de l'art no fou dissimulada, sinó obertament declarada durant tot el temps que l'art conservà el seu caràcter cortesà. El caràcter més ampli, més popular, anònim, de la burgesia en ascens conduí, en conjunt i malgrat nombroses desviacions, a la teoria de l'art "pur". En la voluntat tendenciosa de què hem parlat més amunt, de la intel·liguència populista, hi havia també un egoisme de classe: sense el poble, la intel·liguència era incapaç de prendre arrels, d'afirmar-se i de conquistar el dret a fer un paper en la història. Però en la lluita revolucionària, l'egoisme de classe de la intel·liguència esdevingué en sentit oposat i en la seua ala esquerra adoptà la forma més alta de l'abnegació. Per açò la intel·liguència no sols no ocultà, sinó que proclamà a crits la seua voluntat de tendència, sacrificant més d'una vegada en el seu art l'art mateix, de la mateixa manera que sacrificà moltes altres coses.

La nostra concepció marxista del condicionament social objectiu de l'art i de la seua utilitat social no significa de cap manera, quan es tradueix al llenguatge de la política, que vullguem regentar l'art per mitjà de decrets i prescripcions. És fals dir que per a nosaltres únicament és nou i revolucionari un art que parla a l'obrer; quant a pretendre que nosaltres exigim dels poetes que descriguen exclusivament xemeneies de fàbrica o una insurrecció contra el capital, és absurd. Per descomptat, a causa de la seua mateixa naturalesa, l'art nou no podrà deixar de situar la lluita del proletariat en el centre de la seua atenció. Però l'aladre de l'art nou no es limita a un determinat nombre de solcs numerats; més bé, ha de treballar i rompre tot el terreny, de cap a cap. Per petit que siga, el cercle del lirisme personal té incontestablement dret a existir en l'art nou. És més, l'home nou no podrà ser format sense un nou lirisme. Però, per a crear-lo, el poeta ha de sentir en si mateix el món de forma nova. Sí, a causa de la seua abraça amb el món, ens trobem el poeta inclinant-se davant del Crist o Sabaoth en persona (com en el cas d'Ajmatova, Zvetaeva, Txkapskaïa i d'altres), açò no fa sinó testimoniar la decrepitud del seu lirisme, la seua inadequació social, i per tant estètica, per a l'home nou. Inclús allí on aquesta terminologia no té una supervivència profunda, sinó que és un endarreriment en el vocabulari, testimonia, almenys, un estranyament psíquic que basta per a oposar-la a la consciència de l'home nou. Ningú imposarà ni ningú pretén imposar una temàtica als poetes. Escriure tot quant se vos oórrega! Però permeteu a la nova classe, que es considera, amb alguna raó, cridada a construir un món nou, dir-vos en tal o qual cas: si traduïu les concepcions del "Domostroi" en el llenguatge dels acmeïstes, això no vos farà ser poetes nous. En gran manera, la forma de l'art és independent, però l'artista que crea aquesta forma i l'espectador a qui l'agrada no són màquines buides; una està feta per a crear la forma i l'altra per a apreciar-la. Són sers vius, la psique dels quals està cristal·litzada i presenta certa unitat, tanmateix que no sempre siga harmoniosa. Aquesta psique és el resultat de les condicions socials. La creació i la percepció de les formes artístiques són una de les seues funcions. I qualsevulla que siguen les subtileses a què es lliuren els formalistes, tota la seua concepció simplista està basada en la seua ignorància de la unitat psicològica de l'home social, de l'home que crea i que consumeix allò que s'ha creat.

Allò que el proletariat ha de poder trobar en l'art és l'expressió d'aquest nou estat d'esperit que recentment ha començat a formar-se en ell i que l'art ha d'ajudar a donar forma. No es tracta d'un decret estatal, sinó d'un criteri històric. La seua força resideix en el caràcter objectiu de la seua necessitat històrica. No es pot ni eludir-la ni escapar al seu poder.

L'escola formalista sembla esforçar-se, precisament, per ser objectiva. Està disgustada, i no sense motiu, de l'arbitrarietat literària i crítica que opera només en funció dels gustos i els rumors. Busca criteris precisos per a classificar les apreciacions. Però, a causa de l'estretor del seu punt de vista i del caràcter superficial dels seus mètodes, cau constantment en supersticions com la grafologia i la frenologia. També aquestes dues 'escoles' tenen, com se sap, per meta establir criteris purament objectius per a definir el caràcter humà, com el nombre i la rodonesa de les corbes en l'escriptura, i les particularitats de les protuberàncies en la part craniana. És probable que les corbes i les protuberàncies tinguen, efectivament, una relació amb el caràcter, però aquesta relació no és immediata i està lluny de definir completament el caràcter humà. Aquest il·lusori

objectivisme, que es fonamenta en elements fortuïts, secundaris o senzillament insuficients, mena, inevitablement, al pitjor dels subjectivismes. En el cas de l'escola formalista, mena al fetixisme de la paraula. Després d'haver comptat els adjectius, sospesat les línies i mesurats els ritmes, el formalista o es deté i calla amb el gest d'un home que ja no sap què fer amb si mateix, o emet una generalitat, inesperada, que conté un 5 per 100 de formalisme i un 95 per 100 de la intuïció menys crítica.

En el fons, els formalistes no culminen la seua forma de considerar l'art fins a la seua conclusió lògica. Si es considera el procés de la creació poètica només com una combinació de sons o de paraules i si hom es vol mantenir en aquest camí per a resoldre tots els problemes de la poesia, l'única fórmula perfecta de la "poètica" serà aquesta: arneu-vos d'un diccionari raonat i creeu, per mitjà de combinacions i permutacions algebraiques dels elements del llenguatge, totes les obres poètiques passades i per venir. En raonar "formalment" es pot arribar a *Eugeni Oneguïn* per dos camins: ja subordinant l'elecció dels elements del llenguatge a una idea artística preconcebuda, com feu Pushkin, ja resolent el problema algebraicament. Des del punt de vista "formalista", el segon mètode és més correcte, perquè no depèn de l'estat d'ànim, de la inspiració o d'altres elements precaris d'aqueix gènere, i té, a més a més, l'avantatge, de menar-nos fins a *Eugeni Oneguïn* i, alhora, poder conduir-nos a un nombre incalculable de grans obres. Tot el que es necessita és un temps il·limitat, és a dir, l'eternitat. Però com ni la humanitat, ni, a *fortiori*, el poeta individual tenen l'eternitat a la seua disposició, el ressort fonamental de la composició artística seguirà sent la idea artística preconcebuda, compresa en el sentit més ampli, és a dir, al mateix temps com a pensament precís, sentiment personal o social clarament expressat i vaga disposició de l'estat d'ànim. En els seus esforços cap a la realització artística, aquesta idea subjectiva serà, al seu torn, excitada i estimulada per la forma buscada, i podrà, a vegades, ser impulsada tota ella per un camí que en el punt de partida era totalment imprevisit. És a dir, en poques paraules, que la forma verbal no és el reflex passiu d'una idea artística preconcebuda, sinó un element actiu que influència la idea mateixa. Però aquest tipus de relació mútua activa, que la forma influència el contingut i a vegades el transforma des del fons a la superfície, la coneixem en tots els dominis de la vida social i, àdhuc, en la vida biològica. No és aqueixa una raó suficient per a rebutjar, per això, el darwinisme i el marxisme i crear una escola formalista en biologia i en sociologia.

Víctor Sklovsky, que oscil·la amb la major habilitat entre el formalisme verbal i les valoracions més subjectives, adopta, tanmateix, l'actitud més intransigent cap a la definició i l'estudi de l'art basats en el materialisme històric. En un opuscle que ha publicat a Berlín sota el títol de *La marxa del cavall*, formula en l'espai de tres breus pàgines (la brevetat és el mèrit principal i en qualsevol cas indiscutible de Sklovski) cinc arguments exhaustius (ni quatre ni sis, cinc) contra la concepció materialista de l'art. Passarem revista a aquests arguments, perquè és molt útil veure i mostrar quines antigalles se'ns presenten com l'últim crit del pensament científic (amb la major varietat de referències científiques en aqueixes tres pàgines microscòpiques).

“¿Si el medi i les relacions de producció influeixen l'art [escriu Sklovski], els temes artístics no haurien d'estar vinculats als llocs a què corresponen aqueixes relacions? Però de fet, els temes no tenen ni lloc ni llar”. Bo, i les papallones? Segons Darwin, també elles “corresponen” a relacions determinades i, no obstant, volen d'un lloc a un

altre al igual que qualsevol escriptor lliure de moviments.

Resulta difícil comprendre per què precisament el marxisme ha de condemnar els temes artístics a l'esclavitud. El fet que els pobles més diversos i les diverses classes d'un mateix poble empren els mateixos temes, demostra simplement que la imaginació humana és limitada i que l'home, en totes les seues creacions (incloent-hi la creació artística), tendeix a economitza les seues forces. Cada classe tracta d'utilitzar, en la major mesura possible, l'herència material i espiritual d'una altra classe. L'argument de Sklovski podria transferir-se perfectament al terreny de la tècnica de la producció. Des dels temps antics el vehicle s'ha basat en un sol i mateix tema: els eixos, les rodes i una carrosseria. No obstant, el carro del patrici romà es trobava tan ben adaptat als seus gustos i necessitats com la carrossa del comte Orlov, amb la seua comoditat interior, ho estava al gust del favorit de Caterina. La carreta del camperol rus es troba adaptada a les necessitats de la seua activitat econòmica, a la força del seu petit cavall i a les particularitats de les carreteres rurals. L'automòbil, que és indiscutiblement un producte de la nova tècnica, presenta també idèntic "tema": quatre rodes muntades sobre dos eixos. I, no obstant, cada vegada que, a la nit, en qualsevol carretera de Rússia, el cavall d'un llaurador s'espanta, enlluernat pels fars engegadors d'un automòbil, l'episodi reflexa el conflicte de dues cultures.

"Si el medi s'expressés en la novel·la, la ciència europea no es trencaria el cap per tal de saber quan foren compostos els contes de *Les mil i una nits*, i si ho foren en Egipte, a l'Índia o a Pèrsia". Aqueix és el segon argument de Sklovski. Dir que el medi de l'home, i entre d'altres el de l'artista (és a dir, les condicions de la seua vida i de la seua educació) troben la seua expressió en la seua obra, no vol dir, per a res, que tal expressió tinga un caràcter geogràfic, etnològic i estadístic precís. Que resulte difícil decidir si determinades novel·les foren escrites a Egipte, a l'Índia o a Pèrsia, res té de sorprenent, perquè semblants països posseeixen moltes condicions socials comunes. I el fet que la ciència europea "es trenque el cap" per a resoldre aqueixes qüestions a partir dels textos de les novel·les testimonia precisament que reflecteixen el medi, malgrat que siga de manera molt deformada. Ningú pot sortir de si mateix. Inclús els deliris d'un boig no contenen res que el malalt no haja rebut per endavant del món exterior. Només un psiquiatre experimentat, d'esperit penetrant i informat del passat del malalt sabrà trobar en el contingut del deliri els vestigis deformats i alterats de la realitat. La creació artística no procedeix, evidentment, del deliri. Però també és una alteració, una deformació, una transformació de la realitat segons les particulars lleis de l'art. Per fantàstic que l'art pugua ser, no disposa de cap altre material que el que li proporciona el món de tres dimensions en què vivim i el món més estret de la societat de classes. Encara que l'artista creés el cel o l'infern, les seues fantasmagories transformen simplement l'experiència de la seua pròpia vida, en la que inclús figura la del lloguer no pagat a la seua patrona.

"¿Si les característiques de casta i de classe es reflectiren en l'art [prosegueix Sklovski], com pot ocórrer que els contes clàssics russos sobre la noblesa siguen iguals que els contes sobre els popes?"

En el fons, ací no hi ha més que una paràfrasi del primer argument. ¿Per què no poden

ser idèntiques les històries sobre els nobles i sobre els popes, i per què això ha de contradir al marxisme? Manifestos escrits per marxistes ben coneguts parlen amb freqüència de grans terratinents, de capitalistes, de sacerdots, de generals i d'altres explotadors. El gran terratinent es distingeix, indiscutiblement, del capitalista, però en determinats casos se'ls pot ficar en un mateix sac. ¿Per què, doncs, l'art popular no podria també, en certs casos, ficar el noble i al popa en el mateix sac, com a representants de castes que dominen i desposseeixen els mujiks? En les caricatures de Moor i de Deny, el popa i el terratinent apareixen amb freqüència junts, sense cap perjudici per al marxisme.

“Si les característiques etnogràfiques es reflectiren en l'art [insisteix Sklovski], el folklore de diferents pobles no seria intercanviable, i els contes nascuts al si d'un poble determinat no serien vàlids per al veí”.

Millor m'ho posa! El marxisme de cap manera pretén que els traços etnogràfics tinguem un caràcter independent! Insisteix, per contra, en la importància decisiva de les condicions naturals i econòmiques en la formació del folklore. La semblança de les condicions d'evolució dels pobles nòmades pastors i del que són primordialment agrícoles i la semblança de les influències que exerceixen uns sobre altres no poden deixar de desembocar en un folklore semblant. I des del punt de vista de la qüestió que ens interessa, en aquest cas manca d'importància saber si els temes semblants han nascut de mode independent en els distints pobles, com a reflex, refractat pel mateix prisma de la imaginació camperola, d'una experiència idèntica en els seus trets fonamentals, o si, per contra, les llavors dels contes populars han estat portades per un vent propici de lloc en lloc, arrelant allí on el sòl es mostrava favorable. En la realitat, aquests dos modes probablement s'han combinat.

Finalment “el punt de vista marxista sobre l'art és fals, en quint lloc, perquè...”, Sklovski avança com a argument independent el tema concret del rapte que, des de la comèdia grega, ha arribat fins a Ostrovski. Amb d'altres paraules, el nostre crític repeteix una vegada més, en una forma molt particular, el seu primer argument (com pot veure's, inclús pel que concerneix a la lògica formal, el nostre formalista no millora). Sí, els temes emigren de poble en poble, de classe en classe, i àdhuc d'autor en autor. La qual cosa només vol dir que la imaginació humana economitza. Una nova classe no torna a iniciar la creació de tota la cultura, des del principi, sinó que pren possessió del passat, el classifica, el retoca, el readapta i continua construint a partir d'ací. Sense aquesta utilització del “vestuari” d'ocasió del passat no hi hauria, per regla general, moviment cap a avant en el procés històric. Si el tema del drama d'Ostrovski li ha vingut dels egipcis passant per Grècia, el paper mateix sobre el qual ha desenrotllat aqueix tema el deu al papir egipci i després al pergamí grec. Prenguem una altra analogia més pròxima a nosaltres: el fet que els mètodes crítics dels sofistes grecs, que van ser els formalistes purs de la seua època, haja penetrat profundament en la consciència de Sklovski no canvia el fet que el propi Sklovski siga un producte molt pintoresc d'un medi social i d'una època perfectament determinats.

La destrucció del marxisme en cinc punts per Sklovski ens recorda força aquells articles contra el darwinisme que publicava la *Revista Ortodoxa* en els seus bons temps.

Si la teoria segons la qual l'home descendeix de la mona era certa (escrivia fa trenta o quaranta anys el docte bisbe d'Odessa Nikanor), els nostres avantpassats haurien tingut els signes distintius d'una cua, o tal característica seria recordada pels seus avis i avies. En segon lloc, com tot el món sap, les mones només donen naixement a mones... En quint lloc, el darwinisme és fals perquè contradiu el formalisme..., perdó, vull dir les decisions formals de les assemblees de l'Església universal. El savi eclesiàstic posseïa, no obstant, un avantatge: era francament 'tradicional' i prenia els seus arguments de l'apòstol Pau en comptes de prendre'ls de la física, la química o les matemàtiques, com fa, de passada, el futurista Sklovski.

Resulta indiscutible que la necessitat de l'art no està creada per les necessitats econòmiques. Però tampoc l'economia engendra la necessitat d'alimentar-se. Ben al contrari, és la necessitat d'aliment i calor que crea l'economia. És completament exacte que en cap cas es pot guiar hom pels únics principis del marxisme per a jutjar, rebutjar o acceptar una obra d'art. Una obra d'art ha de ser jutjada, primer que res, segons les seues pròpies lleis, és a dir, segons les lleis de l'art. Però només el marxisme és capaç d'*explicar* per què i com apareix, en tal període històric, tal o qual tendència artística, és a dir, què ha fet necessàries semblants formes artístiques, a exclusió, d'altres i per què.

Seria pueril pensar que cada classe, per si mateixa, pot crear completament i plena el seu propi art i, en particular, que el proletariat és capaç de crear un art nou mitjançant cercles artístics tancats, seminaris, "proletkult" i la resta d'organismes. En general, la creació artística humana és una tasca hereditària. Tota nova classe ascendent s'alça a coll de l'anterior. Però aquesta successió és dialèctica, és a dir, es descobreix per mitjà de repulsions i ruptures internes. L'impuls, sota la forma de noves necessitats artístiques, de la necessitat de noves concepcions artístiques i literàries, està donat per l'economia, per la mediació d'una nova classe, i en menor grau, per la situació nova d'una mateixa classe quan la seua riquesa i el seu poder cultural augmenten. La creació artística és sempre un retorn complex de les antigues formes davall l'influx d'estimulants nous que neixen fora de l'art. En aquest sentit ampli pot parlar-se de funció de l'art, i dir que l'art *serveix*. No és un element eteri que es nodrisca a si mateix, sinó una funció de l'home social, indissolublement lligada al seu medi i al seu mode de vida. Com sempre que es porta un prejudici social fins l'absurd, l'evolució de Sklovski l'ha portat a un lloc extremadament característic: ha acabat en la idea que l'art és absolutament independent del mode de vida social en un període de la nostra història russa que l'art ha revelat, amb més evidència que mai, la seua dependència espiritual i material quotidiana respecte a les classes, subclasses i grups de la societat.

El materialisme no nega la importància de l'element formal, tant en lògica com en jurisprudència o en art. D'igual forma que un sistema jurídic pot i ha de ser jutjat segons la seua lògica i coherència internes, l'art pot i ha de ser jutjat des del punt de vista de les seues realitzacions formals perquè fora d'elles no hi ha art. No obstant, una teoria jurídica que tracte d'establir que el dret és independent de les condicions socials, estarà viciada de base. La força motriu radica en l'economia, en les contradiccions de classe; el dret només dóna una forma i una expressió interiorment coherents a aquests fenòmens no en les seues particularitats individuals, sinó en la seua generalitat, en allò que tenen de reproducible i de durador. Precisament avui podem veure, amb una claredat que poques vegades es dóna en la història, com es forma un dret nou: no per mitjà dels

mètodes d'una deducció lògica autosuficient, sinó mitjançant una estimació empírica de les necessitats econòmiques de la nova classe dominant i un ajust empíric a aqueixes necessitats. Pels seus mètodes i els seus procediments, les arrels dels quals es fan en el passat més llunyà i que representen l'experiència acumulada en l'art de la paraula, la literatura dóna una expressió als pensaments, als sentiments, als estats d'ànim, als punts de vista i esperances de la seua època i de la seua classe. No es pot saltar per damunt d'açò. I, a més a més, no cal saltar-s'ho, almenys per als que no estiguen al servei d'una època superada ni d'una classe supervivent d'aquells temps.

Els mètodes de l'anàlisi formal són necessaris però insuficients. Poden comptar-se les al·literacions dels refranys populars, classificar les metàfores, comptar les vocals i consonants en una cançó de bodes: tot això enriqueix indiscutiblement de totes maneres nostre coneixement del folklore; però si es desconeix el sistema de rotació de cultius emprat pel camperol i el cycle que imposa a la seua vida, si s'ignora el paper de l'aladre romà, si no s'ha captat la significació del calendari eclesiàstic per al camperol, des del moment en què es casa fins aquell en què la camperola dóna a llum, no es coneixerà de l'art popular més que la petxina externa, no s'haurà assolit l'os de la medul·la. Es pot establir el pla arquitectònic de la catedral de Colònia mesurant la base i l'altura dels seus arcs, determinant les tres dimensions dels seus nervis, les dimensions i la disposició de les seues columnes, etc. Però si no es sap el que era una vila medieval, quina cosa era una corporació i què era l'Església catòlica en l'edat mitjana, no es comprendrà mai la catedral de Colònia. Tractar d'alliberar l'art de la vida, de proclamar-lo activitat independent, és privar-lo d'ànima i fer-lo morir. La mateixa necessitat d'una operació semblant és un símptoma incontestable de decadència ideològica.

L'analogia que hem esbossat més amunt amb les objeccions teològiques contra el darwinisme pot semblar-li al lector superficial i anecdòtica. Fins un cert punt això es veritat. Però hi ha una connexió més profunda. Per a un marxista, per poc instruït que estiga, la teoria formalista no pot deixar de recordar-li els tons familiars d'una vellíssima melodia filosòfica. Els juristes i els moralistes (citem a l'atzar l'alemany Stammler i el nostre subjectivista Mikhailovski) tractaven de provar que la moral i el dret no poden ser determinats per l'economia per l'única raó que la mateixa vida econòmica era impensable fora de les normes jurídiques i ètiques. Per descomptat, els formalistes del dret i de la moral no arribaven a afirmar la independència completa del dret i de l'ètica en relació amb l'economia; admetien certa relació mútua i complexa entre "factors" que, influint-se els uns als altres, conservaven les seues qualitats de substàncies independents vingudes de no se sap on. L'afirmació d'una *total* independència del "factor" estètic en relació amb la influència de les condicions socials, a la manera de Sklovski, és un exemple d'extravagància específica, determinada, ella també, per les condicions socials: és la megalomania de l'estètica en què la nostra realitat queda posada al revés. A més d'aquesta particularitat, les construccions dels formalistes tenen la mateixa espècie de metodologia defectuosa que qualsevol altre tipus d'idealisme. Per a un materialista, la religió, el dret, la moral, l'art, representen aspectes distints d'un procés de desenvolupament social únic en el seu fonament. Tanmateix que es diferencien per la seua base de producció, tanmateix que es tornen complexos, que es reforcen i desenrotllen en el detall les seues característiques especials, la política, la religió, el dret, l'ètica i l'estètica segueixen essent les funcions de l'home socialment lligat i que obeeix les lleis de la seua organització social. L'idealista veu no un procés



únic de desenvolupament històric que produeix els òrgans i les funcions que li són necessaris, sinó un creixement, una combinació o una interacció de certs principis independents: les substàncies religiosa, política, jurídica, estètica i ètica, que troben el seu origen i la seua explicació en la seua mateixa denominació. L'idealisme dialèctic de Hegel destrona, a la seua manera, aquestes substàncies (que són, no obstant, categories eternes) reduint-les a una unitat genètica. Encara que en Hegel aquesta unitat és l'esperit absolut que en el curs del procés de les seues manifestacions dialèctiques germina en forma de diversos "factors", el sistema de Hegel (mercès no al seu idealisme, sinó al seu caràcter dialèctic) dóna una idea de la realitat històrica semblant a la que un guant del revés dóna de la mà humana. Respecte els formalistes (el més genial de tots ells és Kant), no s'ocupen de la dinàmica del desenvolupament, sinó d'un tall transversal d'aquest, en el dia i hora de la seua pròpia revelació filosòfica. Descobreixen en ell la complexitat i multiplicitat del seu objecte (i no del procés, perquè no pensen en termes de procés). Analitzen aquesta complexitat i la classifiquen. Donen noms als elements, que immediatament són transformats en essències, en subabsoluts sense pare ni mare: la religió, la política, la moral, el dret, l'art... No es tracta ací del guant de la història tornat del revés, sinó de la pell arrancada dels dits i dessecada fins a l'abstracció completa; la mà de la història esdevé aleshores en el producte de la "interacció" del polze, de l'índex, del medi i d'altres "factors". El "factor" estètic és el menut, el més petit, malgrat que no el menys apreciat dels dits.

En biologia, el vitalisme és una variant d'aquest fetixisme que és la presentació dels diversos aspectes del procés universal sense comprendre el seu condicionament intern.. A la moral i a l'estètica, absolutes i situades per damunt del social, com a la "força vital" absoluta i situada per damunt de la física, no els manca més que una sola cosa, un Creador únic. La multiplicitat de "factors" independents, sense començament ni fi, no és una altra cosa que un politeisme camuflat. I si l'idealisme kantianista representa històricament la traducció del cristianisme en el llenguatge de la filosofia racionalista, totes les varietats del formalisme idealista menen, per contra, obertament o secreta, a Déu com a causa de totes les causes. Per comparació amb l'oligarquia idealista d'una dotzena de subabsoluts, un Creador personal i únic és ja un element d'ordre. Ací radica precisament la connexió més profunda entre les refutacions formalistes del marxisme i les refutacions teològiques del darwinisme.

L'escola formalista és un avortament dissecat de l'idealisme, aplicat als problemes de l'art. Els formalistes mostren una religiositat que madura molt ràpidament. Són els deixebles de sant Joan: per a d'ells "al començament era el Verb". Però per a nosaltres, "al començament era l'Acció". La paraula la seguí com la seua ombra fonètica.

## **CAPÍTOL 6. Cultura proletària i art proletari**

Cada classe dominant crea la seua cultura i, en conseqüència, el seu art. La història ha conegut les cultures esclavistes de l'Antiguitat clàssica i de l'Orient, la cultura feudal de l'Europa medieval i la cultura burgesa que domina avui el món. D'això sembla deduir-se que també el proletariat ha de crear la seua cultura i el seu art.

No obstant, la qüestió està lluny de ser tan simple com ho sembla a primera vista. La societat en què els posseïdors d'esclaus formaven la classe dirigent ha existit durant nombrosos segles. El mateix ocorregué amb el feudalisme. La cultura burgesa, datant-la, inclús, des de la seua primera manifestació oberta i tumultuosa, és a dir, des de l'època del renaixement, existeix des de fa cinc segles, però no ha assolit el seu apogeu ple fins al segle XIX, més precisament, fins a la seua segona meitat. La història mostra que la formació d'una cultura nova entorn d'una classe dominant exigeix un temps considerable i no aconsegueix la seua plena realització més que en el període precedent a la decadència política d'aquesta classe.

Tindrà el proletariat el temps suficient per a crear una cultura "proletària"? Contràriament al règim dels posseïdors d'esclaus, dels senyors feudals i dels burgesos, el proletariat considera la seua dictadura com un *breu període de transició*. Quan desitgem rebatre les concepcions massa optimistes sobre el pas al socialisme, subratllarem que el període de la revolució social, a escala mundial, no durarà mesos, sinó anys i desenes d'anys; desenes d'anys, però no segles ni, molt menys, mil·lennis. ¿Pot el proletariat, en aquest espai de temps, crear una cultura nova? Els dubtes són tant legítims com que els anys de revolució social seran anys d'una cruel lluita de classes, on les destruccions ocuparan més lloc que no una nova activitat constructora. En qualsevol cas, l'energia del proletariat es gastarà principalment en conquistar el poder, en mantindre'l, en fortificar-lo i en utilitzar-lo per a les necessitats més urgents de l'existència i de la lluita ulterior. Ara bé, durant aquest període revolucionari, que tanca en límits tan estrets la possibilitat d'una edificació cultural planificada, el proletariat assolirà la seua tensió més alta i la manifestació més completa del seu caràcter de classe. I al revés, com més segur estiga el nou règim enfront de les pertorbacions militars i polítiques, i com més favorables esdevinguen les condicions de la creació cultural, més es dissoldrà el proletariat en la comunitat socialista, i s'alliberarà de les seues característiques de classe, és a dir, deixarà de ser el proletariat. En d'altres paraules, durant el període de dictadura no pot existir el problema de la creació d'una cultura nova, és a dir, de l'edificació històrica en el sentit més ampli; per contra, l'edificació cultural no tindrà precedent en la història quan el puny de ferro de la dictadura no siga ja necessari, quan no tinga caràcter de classe. D'ací cal concloure, com a regla general, que no sols no hi ha cultura proletària, sinó que no mai n'hi haurà; i, a dir veritat, no hi ha motiu per a lamentar-ho: el proletariat ha pres el poder precisament per a acabar, d'una vegada per sempre, amb la cultura de classe i per a obrir la via a una cultura humana. Sembla que oblidem açò amb massa freqüència.

Les referències confuses sobre la cultura proletària, per analogia i antítesi respecte a la cultura burgesa, es nodreixen d'una assimilació excessivament mancada de crítica entre els destins històrics del proletariat i els de la burgesia. El mètode banal, liberal sense embuts, de les analogies històriques formals, res té en comú amb el marxisme. No hi ha analogia real alguna entre el cicle històric de la burgesia i el de la classe obrera.

El desenvolupament de la cultura burgesa ha començat molts segles abans que la burgesia, per mitjà d'una sèrie de revolucions, es fes amb el poder de l'Estat. Quan la burgesia no era encara més que el Tercer Estat, privat a mitges dels seus drets, jugava ja un gran paper, que sense parar creixia, en tots els dominis del desenvolupament cultural. Hom pot veure-ho, amb particular nitidesa, en l'evolució de l'arquitectura. Les esglésies gòtiques no foren construïdes de sobte, sota l'impuls d'una inspiració religiosa. La construcció de la catedral de Colònia, la seua arquitectura i la seua escultura, resumeix tota l'experiència arquitectònica de la Humanitat des del temps de les caverne, i tots els

elements d'aquesta experiència concorren en un estil nou que expressa la cultura de la seua època, és a dir, en última anàlisi, l'estructura i la tècnica socials d'aqueixa època. L'antiga burgesia de les corporacions i els gremis fou el vertader constructor del gòtic. En desenrotllar-se i en prendre força, és a dir, en enriquir-se, la burgesia sobrepassà conscientment i activa el gòtic i començà a crear el seu propi estil arquitectònic, però ja no per a les esglésies, sinó per als seus palaus. Recolzant-se en les conquestes del gòtic, es tornà vers l'antiguitat, especialment la romana, utilitzà l'arquitectura àrab, sotmeté tot a les condicions i necessitats de la nova vida urbana i creà, així, el Renaixement (a Itàlia, a fins del primer quart del segle XV). Els especialistes poden comptar, i compten en realitat, els elements que el Renaixement deu a l'antiguitat i els que deu al gòtic, per a veure de quina banda s'inclina la balança. En qualsevol cas, el Renaixement no comença abans que la nova classe social, una vegada establerta culturalment, no es sent prou forta per a sortir del jou de l'arc gòtic, per a considerar el gòtic i tot el que l'havia precedit com un material, i per a sotmetre els elements tècnics del passat als seus objectius arquitectònics. Açò és igualment vàlid per a les restants arts, amb la diferència que, en raó de la seua major flexibilitat, és a dir, en raó que depenen menys dels objectius utilitaris i dels materials, les arts "lliures" no revelen la dialèctica del domini i de la successió dels estils amb una força tan convincent.

Entre el Renaixement i la Reforma, d'una banda, que tenien per objecte crear les condicions d'existència intel·lectual i política més favorables per a la burgesia en la societat feudal, i, per una altra, la Revolució que transferirà el poder a la burgesia (en França), han transcorregut de tres a quatre segles de creixement de les forces materials i intel·lectuals de la burgesia. L'època de la gran revolució francesa i de les guerres que feu nàixer rebaixà temporalment el nivell material de la cultura. Però després el règim capitalista s'afirmà com "natural" i "etern".

Així, el procés fonamental d'acumulació dels elements de la cultura burgesa, i de la seua cristallització en un estil específic, ha estat determinat per les característiques socials de la burgesia com a classe *posseïdora, explotadora*: no sols s'ha desenvolupat materialment al si de la societat feudal, vinculant-se a aquesta de mil maneres i atraient cap a si les riqueses, sinó que també ha posat de la seua part a la intel·ligència, creant així punts de suport culturals (escoles, universitats, acadèmies, periòdics, revistes) molt de temps abans de prendre possessió obertament de l'Estat al cap del tercer. N'hi ha prou amb recordar ací que la burgesia alemanya, amb la seua incomparable cultura tècnica, filosòfica, científica i artística, ha deixat el poder en les mans d'una casta feudal i burocràtica fins a 1918, i no va decidir, o millor dit, no es veié obligada a prendre directament el poder fins que l'ossada material de la cultura alemanya començà a caure convertida en pols.

Pot replicar-se a açò que han calgut milers d'anys per a crear l'art de la societat esclavista, i només alguns segles per a l'art burgès. ¿Per què, doncs, no anaven a bastar algunes desenes d'anys per a l'art proletari? Les bases tècniques de la vida no són iguals avui en dia, i per això el ritme és igualment molt distint. Aquesta objecció, que a primera vista sembla molt convincent, passa en realitat de gairó al costat del problema.

Cert que en el desenrotllament de la nova societat arribarà un moment en què

l'economia, l'edifici cultural, l'art, seran dotats de la major llibertat de moviments per a avançar. Quant al ritme d'aquest moviment, únicament podem en l'actualitat somiar-lo. En una societat que haja rebutjat l'aspra i embrutidora preocupació pel pa quotidià, que els restaurants comunitaris prepararan a elecció de cada un una alimentació bona, sana i apetitosa, que les bugaderes comunals rentaran ben bona roba per a tots, que els xiquets, tots els xiquets, estaran ben alimentats, seran forts i alegres, i absorbiran els elements fonamentals de la ciència i de l'art com absorbeixen l'albúmina, l'aire i la calor del sol, que l'electricitat i la ràdio no seran ja els procediments primitius que avui són, sinó fonts inesgotables d'energia concentrada que responguen a la pressió d'un botó, que ja no hi haurà "boques inútils", que l'egoisme alliberat de l'home (força immensa!) serà totalment dirigit vers el coneixement, la transformació i la millora de l'univers, en una societat semblant la dinàmica del desenvolupament cultural no tindrà cap comparació amb el que s'ha conegut en el passat. Però açò no vindrà sinó després d'un llarg i difícil període de transició, que encara està quasi sencer davant de nosaltres. Precisament ací parlem d'aqueix període de transició.

La nostra època, l'època actual, no és dinàmica? Ho és, i en el més alt grau. Però el seu dinamisme es concentra en la política. La guerra i la revolució són dinàmiques, però la major part de les vegades en detriment de la tècnica i de la cultura. Cert que la guerra ha produït una llarga sèrie d'invencions tècniques. Però la pobresa general que ha causat ha diferit per a un llarg període l'aplicació pràctica d'aquestes invencions que podien revolucionar la vida quotidiana. I el mateix ocorre amb la ràdio, l'aviació i nombrosos invents químics. D'altra banda, la revolució crea les premisses d'una nova societat. Però ho fa amb els mètodes de la vella societat, amb la lluita de classes, la violència, la destrucció i l'aniquilació. Sí, la revolució salva la societat i la cultura, però mitjançant la cirurgia més cruel. Totes les forces actives estan concentrades en la política, en la lluita revolucionària. La resta és rebutjat a segon pla, i tot allò que obstaculitza l'avanç és aixafat sense compassió. Aquest procés té evidentment els seus fluxos i refluxos parcials: el comunisme de guerra ha deixat pas a la Nep que, al seu torn, passa per diverses fases. Però, en la seua essència, *la dictadura del proletariat no és l'organització econòmica i cultural d'una nova societat, és un règim militar revolucionari el fi del qual és lluitar per a la instauració d'aqueixa societat*. No cal oblidar-ho. L'historiador del futur col·locarà probablement el punt culminant de la societat antiga en el 2 d'agost de 1914, quan el poder exacerbant de la cultura burgesa va sumir al món en el foc i la sang de la guerra imperialista. El començament de la nova història de la humanitat serà probablement datat el 7 de novembre de 1917. I és probable que les etapes fonamentals del desenvolupament de la humanitat es dividisquen, si fa o no fa, així: la "història" prehistòrica de l'home primitiu; la història de l'Antiguitat, el desenvolupament de la qual es recolzava sobre l'esclavitud; l'Edat Mitjana, fundada sobre la servitud; el capitalisme, amb l'explotació assalariada, i, finalment, la societat socialista amb el pas, que es farà, esperem que sense dolor, a una Comuna on qualsevol forma de poder haurà desaparegut. En qualsevol cas, els vint, trenta o cinquanta anys que es prendrà la revolució proletària mundial entraran en la Història com la transició més penosa d'un sistema a un altre, i en cap cas com una època independent de cultura proletària.

En els anys de treva actuals poden néixer il·lusions sobre aquest punt en la nostra república soviètica. Hem posat els problemes culturals en l'ordre del dia. En projectar les nostres preocupacions d'avui sobre un esdevenidor llunyà, podem arribar a imaginar

una cultura proletària. De fet, per important i vital que puga ser la nostra edificació cultural, es situa enterament sota el signe de la revolució europea i mundial. No som més que soldats en campanya. Tenim per ara una jornada de repòs, i hem d'aprofitar-la per a rentar la nostra camisa, fer-nos tallar el cabell i, primer que res, per a netejar i greixar el fusell. Tota la nostra activitat econòmica i cultural d'avui sols és una reorganització del nostre equip entre dues batalles, entre dues campanyes. Els combats decisius estan encara davant de nosaltres i, sens dubte, n'hi ha també en un horitzó més allunyat. Els dies que vivim no són encara l'època d'una cultura nova, tot el més el llindar d'aqueixa època. Hem de prendre oficialment possessió dels elements més importants de la vella cultura en primer lloc, per a poder almenys obrir la porta a una cultura nova.

Açò resulta especialment clar si es considera, com cal fer, el problema en la seua escala internacional. El proletariat era i segueix sent la classe no posseïdora. Per això mateix, la possibilitat per a d'ell d'iniciar-se en els elements de la cultura burgesa que han entrat per a sempre en el patrimoni de la humanitat és extremadament restringida. En cert sentit, es pot dir, perquè és cert, que el proletariat, almenys el proletariat europeu, ha tingut, també ell, la seua Reforma, sobretot en la segona meitat del segle XIX, quan, sense aconseguir encara directament el poder de l'Estat, aconseguí el seu empenyorament d'assolir les condicions jurídiques més favorables al seu desenvolupament en el règim burgès. Però, en primer lloc, per al seu període de "Reforma" (parlamentarisme i reformes socials), que ha coincidit principalment amb el període de la II Internacional, la Història ha concedit a la classe obrera aproximadament tants decennis com a segles a la burgesia. En segon lloc, durant aquest període preparatori, el proletariat de cap manera s'ha convertit en una classe més rica, no ha reunit entre les seues mans cap poder material; per contra, des del punt de vista social i cultural, s'ha trobat cada vegada més desheretat. La burgesia arribà al poder completament armada de la cultura del seu temps. El proletariat no ve al poder més que armat completament d'una necessitat aguda de conquerir la cultura. Després d'apoderar-se del poder, el proletariat té, per primera tasca, apoderar-se de l'aparell de la cultura que abans servia a altres (indústries, escoles, edicions, premsa, teatres, etc.) i, mercès aquest aparell, obrir-se el camí de la cultura.

A Rússia la nostra tasca és complicada per la pobresa de la nostra tradició cultural i per les destruccions materials degudes als successos dels deu últims anys. Després de la conquesta del poder i de quasi sis anys de lluita per la seua conservació i el seu reforçament, el nostre proletariat està obligat a emprar totes les seues forces en crear les condicions materials d'existència més elementals i en iniciar-se, ell mateix, literalment en el A B C de la cultura. Si ens fixem per tasca liquidar l'analfabetisme d'ací al desè aniversari del poder soviètic, no és perquè falten motius.

Potser algú objecte que done a la noció de cultura proletària un sentit massa ampli. Si no pot haver-hi una cultura proletària total, plenament desenrotllada, la classe obrera podria, no obstant, triomfar en el seu objectiu de posar la seua empremta sobre la cultura abans de dissoldre's en la societat comunista. Una objecció d'aquest gènere ha de ser primer que res observada com una desviació greu respecte a la posició de la cultura proletària. Que el proletariat, durant l'època de la seua dictadura, haja de marcar la cultura amb la seua empremta és indiscutible. No obstant, està molt lluny d'això una

cultura proletària si s'entén per això un sistema desenrotllat i interiorment coherent de coneixement i de tècniques en tots els terrenys de la creació material i espiritual. L'únic fet que, per primera vegada, desenes de milions d'homes sàpien llegir i escriure i coneguen les quatre regles constituirà un esdeveniment cultural, i de la major importància. La nova cultura, per essència, no serà aristocràtica, no serà reservada a una minoria privilegiada, sinó que serà una cultura de masses, universal, popular. La quantitat es transformarà també ací en qualitat: el creixement del caràcter de masses de la cultura elevarà el seu nivell i modificarà tots els seus aspectes. Aquest procés únicament es desenvoluparà a través d'una sèrie d'etapes històriques. Amb cada èxit en aquest camí, els llaços interns que fan del proletariat una classe es relaxaran i, en conseqüència, el terreny per a una cultura proletària desapareixerà.

Però i les capes superiors de la classe obrera? La seua avantguarda ideològica? ¿No pot dir-se que en aquest medi, malgrat que siga restringit, s'està produint ja avui el desenvolupament d'una cultura proletària? No tenim l'acadèmia socialista? Ni professors rojos? Alguns cometen l'error de plantejar la qüestió d'aquesta forma tan abstracta. Es conceben les coses com si fora possible crear una cultura proletària amb mètodes de laboratori. De fet, la trama essencial de la cultura està teixida per les relacions i interaccions que existeixen entre la intel·liguència de la classe i la classe mateixa. La cultura burgesa (tècnica, política, filosòfica i artística) ha estat elaborada en la interacció de la burgesia i dels seus inventors, dirigents, pensadors i poetes. El lector creava a l'escriptor, i l'escriptor al lector. Açò és vàlid en un grau infinitament major per al proletariat perquè la seua economia, la seua política i la seua cultura no es poden construir més que sobre la iniciativa creadora de les masses. Per a l'esdevenidor immediat, no obstant, la tasca principal de la intel·liguència proletària no està en l'abstracció d'una nova cultura (la base de la qual falta inclús ara), sinó en el treball cultural més concret; ajudar de forma sistemàtica, planificada, i per descomptat crítica, a les masses endarrerides a assimilar els elements indispensables de la cultura ja existent. No es pot crear una cultura de classe a esquena de la classe. Ara bé, per tal d'edificar aquesta cultura en cooperació amb la classe, en estreta relació amb la seua trajectòria històrica general, és necessari... construir el socialisme, o almenys les seues grans línies. En aquesta via, les característiques de classe de la societat no aniran accentuant-se, sinó que, per contra, aniran reduint-se a poc a poc fins a zero, en proporció directa amb els èxits de la revolució. La dictadura del proletariat és alliberadora en el sentit que és un mitjà provisional (molt provisional) per a desbrossar la via i establir les bases d'una societat sense classes i d'una cultura basada en la solidaritat.

Per a explicar més concretament la idea de "període d'edificació cultural" en el desenvolupament de la classe obrera, considerem la successió històrica no de les classes sinó de les generacions. Dir que adopten la successió unes d'altres (quan la societat progressa i no quan és decadent) significa que cada una d'elles afegeix la seua aportació al que la cultura ha acumulat fins llavors. Però abans de poder fer-ho, cada generació nova ha de travessar per un període d'aprenentatge. S'apropia de la cultura existent i la transforma a la seua manera, fent-la més o menys diferent de la cultura de la generació precedent. Aquesta apropiació no és encara creadora, és a dir, creació de nous valors culturals, sinó només una premissa per a ella. En certa mesura, el que acabe de dir pot aplicar-se al destí de les masses treballadores que s'elevan al nivell de la creació històrica. Només cal afegir que abans de sortir de l'estadi d'aprenentatge cultural, el proletariat haurà cessat de ser el proletariat. Recordem, una vegada més, que la capa

superior, burgesa, del tercer Estat feu el seu aprenentatge davall el sostre de la societat feudal; que encara al si d'aquesta havia superat, des del punt de vista cultural, a les velles castes dirigents i que s'havia convertit en el motor de la cultura abans d'accedir al poder. Les coses són molt distintes amb el proletariat en general i amb el proletariat rus en particular; ha estat forçat a prendre el poder abans d'haver-se apropiat dels elements fonamentals de la cultura burgesa; ha estat forçat a derrocar la societat burgesa per la violència revolucionària precisament perquè aquesta societat l'impedia l'accés a la cultura.

La classe obrera s'esforça per transformar el seu aparell d'Estat en una potent bomba per a apagar la set cultural de les masses. És una tasca d'un abast històric immens. Però si no es vol emprar les paraules a la lleugera, encara no és aquesta la creació d'una cultura proletària pròpia. "Cultura proletària", "art proletari", etc., en tres de cada deu casos aquests termes són emprats entre nosaltres sense esperit crític per a designar la cultura i l'art de la pròxima societat comunista; en dos de deu casos, per a indicar el fet que grups particulars del proletariat adquireixen certs elements de la cultura proletària; i finalment, en cinc de cada deu casos, és un embolic confús d'idees i de termes sense peus ni cap.

Heus ací un exemple recent, tret d'entre altres cent, d'un ús visiblement descuidat, erroni i perillós de l'expressió "cultura proletària": "La base econòmica i el sistema de superestructures que li correspon, escriu el camarada Sizov, formen la característica cultural d'una època (feudal, burgesa, proletària)". D'aquesta manera l'època cultural proletària es situa ací en el mateix pla que l'època burgesa. Ara bé, allò que ací s'anomena època proletària no és més que el breu pas d'un sistema social i cultural a un altre, del capitalisme al socialisme. La instauració del règim burgès ha estat precedit igualment per una època de transició, però contràriament a la revolució burgesa, que s'ha esforçat, no sense èxit, en perpetuar la dominació de la burgesia, la revolució proletària té per objecte liquidar l'existència del proletariat en tant que classe en un termini el més breu possible. Aquest termini depèn directament dels èxits de la revolució. ¿No és sorprenent que es pugui oblidar i es situe l'època de la cultura proletària en el mateix pla que la de la cultura feudal o burgesa?

Si açò és així, es dedueix que no tenim ciència proletària? ¿No podem dir que la concepció materialista de la història i la crítica marxista de l'economia política constitueixen els elements científics inestimables d'una cultura proletària? No hi ha una contradicció? Per descomptat, la concepció materialista de la història i la teoria del valor tenen una importància immensa, com a arma de classe del proletariat i per a la ciència en general. Hi ha més ciència vertadera només en el *Manifest Comunista* que en biblioteques senceres repletes de compilacions, especulacions i fabricacions professorals sobre la filosofia de la història. ¿Pot dir-se per això que el marxisme constitueix un producte de la cultura proletària? ¿I pot dir-se que ja utilitzem, efectivament, el marxisme no sols en les lluites polítiques, sinó també en els problemes científics generals?

Marx i Engels sortiren de les files de la democràcia petitburgesa i és evidentment la cultura d'aquesta la que els formà, i no una cultura proletària. Si no hagués existit la classe obrera, amb les seues vagues, lluites, patiments i revoltes, no hi hauria hagut comunisme científic, perquè no hi hauria hagut *necessitat* històrica d'ell. La teoria del

comunisme científic ha estat enterament edificada sobre la base de la cultura científica i política burgesa, malgrat que haja declarat a aquesta última una lluita a mort. Sota els colps de les contradiccions capitalistes, el pensament universalitzador de la democràcia burgesa s'ha alçat, en els seus representants més audaçs, més honestos i clarividents, fins una genial negació de si mateixa, armada amb tot l'arsenal crític de la ciència burgesa. Tal és l'origen del marxisme.

El proletariat ha trobat en el marxisme el seu mètode, però no al primer colp, i ni tan sols avui encara completament. Molt lluny d'això. Avui aquest mètode serveix, principalment, quasi en exclusiva, a fins polítics. El desenrotllament metodològic del materialisme dialèctic i la seua llarga aplicació al coneixement són encara enterament del domini de l'esdevenidor. Només en una societat socialista el marxisme deixarà de ser només un instrument de lluita política per a convertir-se en un mètode de creació científica, l'element i l'instrument essencials de la cultura espiritual.

Resulta incontestable que tota ciència reflexa, més o menys, les tendències de la classe dominant. Com més estretament es vincula una ciència a les tasques pràctiques de dominació de la naturalesa (la física, la química, les ciències naturals en general), major és la seua aportació humana, fora de consideracions de classe. Com més profundament es lliga una ciència al mecanisme social de l'explotació (l'economia política) o com més abstractament generalitza l'experiència humana (com la psicologia, no en el seu sentit experimental i fisiològic, sinó en el sentit denominat "filosòfic"), més es subordina a l'egoisme de classe de la burgesia, i menys importa la seua contribució a la suma general del coneixement humà. El terreny de les ciències experimentals coneix, al seu torn, diferents graus d'integritat i d'objectivitat científica, en funció de l'amplitud de les generalitzacions que es fan. Per regla general, les tendències burgeses es desenvolupen més lliurement en les altes esferes de la filosofia metodològica, de la "concepció del món". Per això cal netejar l'edifici de la ciència de baix a dalt o, més exactament, des de dalt fins a baix, perquè cal començar pels pisos superiors. Seria, no obstant, ingenu pensar que el proletariat, abans d'aplicar a l'edificació socialista la ciència heretada de la burgesia, haja de sotmetre-la per complet a una revisió crítica. Seria aproximadament el mateix que dir, amb els moralistes utòpics: abans de construir una societat nova, el proletariat ha d'eleva-se a l'altura de la moral comunista. De fet, el proletariat transformarà radicalment la moral, tant com la ciència, només després que haja construït la societat nova, encara que només estiguen elaborades les seues línies mestres. No caiem ací en un cercle viciós? Com construir una societat nova amb l'ajuda de la vella ciència i de la vella moral? Es necessita un poc de dialèctica, d'aqueixa mateixa dialèctica que escampem profusament en la poesia lírica, en l'administració i en la sopa de verdures i el puré. Per a començar a treballar, l'avantguarda proletària té necessitat absoluta de certs punts de suport, de certs mètodes científics susceptibles d'alliberar la consciència del jou ideològic de la burgesia; en part ja els posseeix, en part encara ha d'adquirir-los. Ha experimentat el seu mètode fonamental en nombroses batalles i en les condicions més diverses. Però això està molt lluny encara d'una ciència proletària. La classe revolucionària no pot interrompre el seu combat perquè el partit no ha decidit encara si ha d'acceptar o no la hipòtesi dels electrons i dels ions, la teoria psicoanalítica de Freud, la genètica, els nous descobriments matemàtics de la relativitat, etc. Evidentment, després d'haver conquistat el poder, el proletariat tindrà possibilitats força majors per a assimilar la ciència i revisar-la. Però també en aquest cas és més fàcil dir les coses que fer-les. No es tracta que el proletariat ajorne l'edificació del socialisme



fins que els seus nous savis, molts dels quals tenen avui els pantalons trencats, hagen verificat i depurat tots els instruments i totes les vies del coneixement. Rebutjant el que és manifestament inútil, fals, reaccionari, el proletariat utilitza en els diversos dominis de la seua obra d'edificació els mètodes i els resultats de la ciència actual, adoptant-los necessàriament amb el percentatge d'elements de classe, reaccionaris, que contenen. El resultat pràctic es justificarà en el conjunt perquè la pràctica, sotmesa al control dels objectius socialistes, operarà gradualment una verificació i una selecció de la teoria, dels seus mètodes i de les seues conclusions. Mentre, hauran crescut els savis educats en condicions noves. De qualsevol mode, el proletariat haurà de portar la seua obra d'edificació socialista fins a un nivell prou elevat, és a dir, fins una satisfacció real de les necessitats materials i culturals de la societat, abans de poder començar la neteja general de la ciència, des de dalt fins a baix. No vull dir res amb açò contra el treball de crítica marxista que nombrosos cercles i seminaris s'esforcen per realitzar en diversos camps. Aquest treball és necessari i fructífer. De totes les maneres, ha de ser estès i aprofundit. Hem de conservar, no obstant, el sentit marxista de la mesura per a apreciar el pes específic que tenen avui aquestes experiències i aquestes temptatives en relació a la dimensió general del nostre treball històric.

¿El que precedeix exclou la possibilitat de veure sorgir de les files del proletariat, mentre que estiga en període de dictadura revolucionària, eminents savis, inventors, dramaturgs i poetes? Per res del món. Però seria actuar molt a la lleugera donar el nom de cultura proletària a les realitzacions, inclús les més valuoses, de representants individuals de la classe obrera. La noció de cultura no ha de ser canviada en menuts d'ús individual, i no es poden definir els progressos de la cultura d'una classe pels passaports proletaris de quals o quals inventors o poetes. La cultura és la suma orgànica de coneixement i de tècniques que caracteritza a tota la societat, o almenys a la seua classe dirigent. Abraça i penetra tots els dominis de la creació humana, i els unifica en un sistema. Les realitzacions individuals es desenrotllen per damunt d'aquest nivell i l'eleva gradualment.

¿Aquesta relació orgànica existeix entre la nostra poesia proletària d'avui i l'activitat cultural de la classe obrera en el seu conjunt? És evident que no. Individualment o per grups, els obrers s'inicien en l'art que ha estat creat per la intel·liguència burgesa i es serveixen de la seua tècnica, de moment d'una forma prou eclèctica. ¿És a fi de donar una expressió al seu món interior, propi, proletari? No, per descomptat, i molt lluny d'això. L'obra dels poetes proletaris manca d'aqueixa qualitat orgànica que únicament pot provenir d'una relació íntima entre l'art i el desenrotllament de la cultura en general. Són obres literàries de proletaris dotats o amb talent, però no la literatura proletària. Serà, no obstant, una de les seues fonts? Naturalment, en el treball de la generació actual es troben nombrosos gèrmens, arrels, fonts on algun erudit futur, aplicat i diligent, es remuntarà a partir dels diversos sectors de la cultura del futur, igual que els actuals historiadors de l'art es remunten del teatre d'Ibsen als misteris religiosos, o de l'impressionisme i del cubisme a les pintures dels monjos. En l'economia de l'art, com en la de la naturalesa, res es perd i tot està lligat. Però de fet, concretament en la vida, la producció actual dels poetes sortits del proletariat està encara lluny de desenrotllar-se en el mateix pla que el procés que prepara les condicions de la futura cultura socialista, és a dir, el procés d'elevació de les masses.

El camarada Dubovskoi ha posat enfront d'ell, i sembla que contra ell, un grup de poetes proletaris amb un article en què, al costat d'idees al meu entendre discutibles, expressa una sèrie de veritats en realitat quelcom amargues, però incontestables en l'essencial (*Pravda*, 10 de febrer de 1923). El camarada Dubovskoi arriba a la conclusió que la poesia proletària no es troba en el grup *Kuznitsa* [La Farga], sinó en els periòdics murals de les fàbriques, amb els seus autors anònims. Hi ha ací una idea justa, encara que estiga expressada de forma paradoxal. Podria dir-se amb igual raó que els Shakespeare i els Goethe proletaris estan en aquest moment a punt de córrer amb els peus nus cap a alguna escola primària. És incontestable que l'art dels poetes de fàbrica està orgànicament molt més lligat amb la vida, amb les preocupacions quotidianes i els interessos de la casa obrera. Però això no és una literatura proletària. És només l'expressió escrita del procés molecular d'elevació cultural del proletariat. Més amunt hem explicat que no és el mateix. Els corresponents obrers dels periòdics, els poetes locals, els crítics compleixen un gran treball cultural que desbrossa el terreny i el prepara per a les futures llavors. Però la collita cultural i artística requerida serà (afortunadament!) socialista, i no "proletària".

El camarada Pletnev, en un interessant article sobre "Les vies de la poesia proletària" (*El Clarí*, vol 8), emet la idea que les obres dels poetes proletaris, independentment del seu valor artístic, són ja importants pel fet del seu vincle directe amb la vida de la classe. A partir d'exemples de poesia proletària, el camarada Pletnev mostra de forma prou convincent els canvis en l'estat d'ànim dels poetes proletaris en relació amb el desenvolupament general de la vida i de les lluites del proletariat. Igualment, el camarada Pletnev demostra que els productes de la poesia proletària (no tots, però sí molts) són importants documents de la història de la cultura. La qual cosa no vol dir que siguin documents artístics. "Que aqueixos poemes siguin fluixos, de forma antiga, plens de faltes, ho admet [escriu Pletnev a propòsit d'un poeta obrer que s'ha alçat des dels sentiments religiosos a un esperit revolucionari militant], però no marquen el camí del progrés per al poeta proletari?". Evidentment: inclús fluixos, inclús incoloros, inclús plens de faltes, els versos poden marcar la via del progrés polític d'un poeta i d'una classe i tenir una significació immensa com a símptoma cultural. No obstant, els poemes fluixos, i més encara els que posen en relleu la ignorància del poeta, no pertanyen a la poesia proletària simplement perquè no són poesia. És molt interessant observar que, en traçar el paral·lel de l'evolució política dels poetes obrers i el progrés revolucionari de la classe obrera, el camarada Pletnev comprova, encertadament, que des de fa alguns anys, i sobretot des dels començaments de la Nep, els escriptors emergeixen de la classe obrera. El camarada Pletnev explica la "crisi de la poesia proletària", que va acompanyada d'una tendència al formalisme i... al filisteïsme, per la insuficient formació política dels poetes i l'escassa atenció que els concedeix el Partit. De tot això resulta, diu Pletnev, que els poetes "no han resistit a la colossal pressió de la ideologia burgesa: han cedit o estan a punt de cedir a ella". Aquesta explicació és, evidentment, insuficient. Què "colossal pressió de la ideologia burgesa" pot haver-hi entre nosaltres? No cal exagerar. No discutirem per a saber si el partit hauria pogut fer més a favor de la poesia proletària, o no. Això no basta per a explicar la manca de força de resistència d'aquesta poesia, de la mateixa manera que aqueixa manca de força no està compensada per una violenta gesticulació "de classe" (en l'estil del manifest de *Kuznitsa*). El fons de la qüestió és que en el període prerrevolucionari, i en el primer període de la revolució, els poetes proletaris consideraven la versificació no com un art que té les seues pròpies lleis, sinó com un dels mitjans de queixar-se de la seua trista sort o d'exposar els seus sentiments revolucionaris. Únicament en aquests darrers anys els poetes proletaris han

abordat la poesia com un art i un ofici, una vegada que es relaxà la tensió de la guerra civil. De sobte, aparegué que en l'esfera de l'art el proletariat no havia creat encara cap medi cultural, mentre que la intel·liguència burgesa té el seu, siga bo o roí. El fet essencial no és ací que el partit o els seus dirigents no hagen "ajudat prou", sinó que les masses no estaven artísticament preparades; i l'art, com la ciència, exigeix una preparació. El nostre proletariat posseeix la seua cultura *política* (en quantitat suficient per a assegurar la seua dictadura), però no té cultura *artística*. Mentre els poetes proletaris caminaven en les files de les formacions de combat comunes, els seus versos, com ja hem dit, conservaven un valor de documents revolucionaris. Quan van haver d'enfrontar-se a problemes d'ofici i d'art començaren, voluntàriament o involuntària, a buscar-se un nou medi. No hi ha, per tant, simplement una manca d'atenció, sinó un condicionament històric profund. Cosa que no significa, de cap manera no obstant, que els poetes obrers que han entrat en aqueix període de crisi estiguen definitivament perduts per al proletariat. Confiam que almenys alguns d'ells sortiran enfortits d'aqueixa crisi. Una vegada més, açò no vol dir tampoc que els grups de poetes obrers d'avui estiguen destinats a bastir les bases indestructibles d'una nova i gran poesia. Res d'això. Versemblantment, serà un privilegi de les generacions futures, que també hauran de travessar els seus períodes de crisi, perquè encara durant molt de temps hi hauran moltes desviacions de grups i de cercles, molts dubtes i errors ideològics i culturals, la causa profunda dels quals resideix en la manca de maduresa cultural de la classe obrera.

L'aprenentatge de la tècnica literària és una etapa indispensable i que exigeix temps. La tècnica es fa notar de forma més acusada en aquells que no la posseeixen. Pot dir-se de molts joves proletaris, amb total exactitud, que no són ells que dominen la tècnica sinó que és la tècnica que els domina a ells. En alguns, en els de més talent, no és més que una crisi de creixement. Respecte a d'aquells que no podran convertir-se en amos de la tècnica, semblaran sempre "artificials", imitadors i àdhuc bufons. Però seria excessiu concloure'n que els obrers no necessiten la tècnica de l'art burgès. No obstant, molts cauen en aquest error: "Doneu-nos [diuen] quelcom que siga nostre, inclús quelcom detestable, però que siga, nostre." Açò és fals i fal·laç. L'art detestable no és art i per tant els treballadors no tenen necessitat d'això. Qui es conforme amb allò que siga "detestable", portarà en ell, en el fons, una bona porció de menyspreu envers les masses, és molt important per a aqueixa espècie particular de polítics que nodreixen una desconfiança orgànica en la força de la classe obrera però que l'afalaguen i glorifiquen quan "tot va bé". Darrere dels demagogs, els innocents sincers repeteixen aquesta fórmula de simplificació pseudoproletària. Això no és marxisme sinó populisme reaccionari, tenyit a penes d'ideologia "proletària". L'art destinat al proletariat no pot ser un art de segona categoria. Cal aprendre, tanmateix que els "estudis" (que es fan obligatòriament sobre l'enemic) impliquen un cert perill. Cal aprendre, i la importància d'organitzacions com el proletkult, per exemple, ha de mesurar-se no per la velocitat amb què creen una nova literatura, sinó per la contribució que aporten a l'elevació del nivell literari de la classe obrera, començant per les seues capes superiors.

Termes com ara "literatura proletària" i "cultura proletària" són perillosos perquè redueixen artificialment l'esdevenidor cultural al marc estret del present, perquè falsegen les perspectives, perquè violen les proporcions, perquè desnaturalitzen els criteris i perquè cultiven de forma molt perillosa l'arrogància dels petits cercles.

Si es rebutja el terme “cultura proletària”, què fer amb... el “proletkult”? Convinguem que proletkult significa “activitat cultural del proletariat”, és a dir, lluita aferrissada per elevar el nivell cultural de la classe obrera. Certament que la importància del proletkult no disminuirà ni un àpex per aquesta interpretació.

En la seua declaració programàtica, que ja hem citat de passada, els escriptors proletaris de *Kuznitsa* proclamen que “l'estil és la classe” i que per tant els escriptors d'un origen social distint no poden crear un estil artístic que corresponga amb la naturalesa del proletariat. D'ací sembla deduir-se que el grup *Kuznitsa*, que és proletari a un temps per la seua composició i per la seua tendència, està a punt de crear precisament l'art proletari.

“L'estil és la classe”. No obstant, l'estil no neix completament al mateix temps que la classe. Una classe troba el seu estil per camins extremadament complexos. Seria molt simple que un escriptor pogués, pel mer fet de ser un proletari fidel a la seua classe, instal·lar-se en la cruïlla i declarar: “Jo sóc l'estil del proletariat.”

“L'estil és la classe”, i no sols en art, sinó primer que res en política. Ara bé, la política és l'únic terreny en què el proletariat ha creat efectivament el seu propi estil. Com? No per mitjà d'aqueix simple sil·logisme: cada classe té el seu estil, el proletariat és una classe, i encarrega a determinat grup proletari formular el seu estil polític. No, el camí va ser més complex. L'elaboració de la política proletària ha passat per les vagues econòmiques, per la lluita, pel dret de coalició, pels utopistes anglesos i francesos, per la participació dels obrers en els combats revolucionaris sota la direcció de la democràcia burgesa, pel *Manifest Comunista*, per la creació de la socialdemocràcia, que, no obstant, en el curs dels esdeveniments es sotmeté a l'“estil” d'altres classes, per l'escissió de la socialdemocràcia i la separació dels comunistes, per la lluita dels comunistes pel front únic, i per una sèrie d'etapes que encara estan per venir. Tota l'energia que li resta al proletariat, després de la que ha fet front a les exigències elementals de la vida, ha estat i està encaminada a l'elaboració d'aqueix “estil” polític. L'ascens històric de la burgesia, per contra, es feu amb una igualtat relativa en tots els dominis de la vida social, la burgesia en enriquir-se, organitzar-se, formar-se filosòficament i estèticament, i acumular hàbits de domini, però per al proletariat, com a classe econòmicament desheretada, tot el procés d'autodeterminació pren un caràcter polític revolucionari intensament unilateral, que troba la seua més alta expressió en el partit comunista.

Si es volgués comparar l'ascens artístic del proletariat al seu ascens polític, caldria dir que en el terreny de l'art ens trobem actualment, si fa o no fa, en el període en què els primers moviments, encara impotents, de les masses coincidien amb els esforços de la intel·liguència i d'alguns obrers per construir sistemes utòpics. Desitgem, de tot cor, als poetes de *Kuznitsa* que aporten la seua part a la creació de l'art de l'esdevenidor, que serà, si no proletari, almenys socialista. Però en l'estat actual, extremadament primitiu, d'aquest procés seria un error imperdonable concedir a *Kuznitsa* el monopoli de l'expressió de l'“estil proletari”. L'activitat de *Kuznitsa* en relació amb el proletariat es situa, en un principi, en el mateix pla que la de *Lef*, que la de *Krug* i que la d'altres grups que s'esforcen per donar una expressió artística a la revolució. Honestament no sabem quina d'aquestes contribucions es revelarà més important.

En nombrosos poetes proletaris la influència del futurisme, per exemple, és indiscutible. El gran talent de Kazin està impregnat d'elements de la tècnica futurista, Bezimenski és una esperança.

La declaració de *Kuznitsa* pinta la situació actual en el terreny de l'art amb traços molt ombrius i acusadors: “La Nep, com a etapa de la revolució, ha aparegut en l'ambient d'un art que s'assembla a les gesticulacions dels goril·les...” “I tot això està pagat amb subvencions. Per damunt del desert de l'art, el crepuscle... Però nosaltres elevem la nostra veu i despleguem la bandera roja...”, etc. De l'art proletari es parla en termes extremadament emfàtics, és a dir, grandiloqüents, en part com a art del futur, i en part com a art del present: “La classe obrera, monolítica, crea un art únicament a imatge i semblança seua. La seua llengua particular, de sonoritats diverses, alta en colors, rica en imatges, afavoreix amb la seua simplicitat, amb la seua claredat, amb la seua precisió, la força d'un gran estil.” Si això és així, ¿d'on el desert de l'art i per què, precisament, per damunt d'ell s'aixeca el crepuscle? Aquesta contradicció evident únicament pot tenir una explicació: a l'art protegit pel govern soviètic, que és un desert envaït pel crepuscle, els autors de la declaració n'oposen un art proletari “de gran envergadura i de gran estil” que, no obstant, no gaudeix de la consideració necessària perquè ja no hi ha “Bielinski” i perquè, en el lloc dels Bielinskis, hi ha alguns “camarades publicistes sortits de les nostres files i habituats a portar les brides de tot”. Amb risc de quedar jo també un xic inclòs en l'Ordre de la Brida, he de dir, no obstant, que la declaració de *Kuznitsa* parla de si com del portador exclusiu de l'art revolucionari, exactament en els mateixos termes que els futuristes, que els imaginistes, que els “germans Serapion” i que els altres. On està, camarades, aquest “art d'envergadura, de gran estil, aqueix art monumental?” On? Penseu en l'obra de tal o qual poeta d'origen proletari (i allò que, evidentment, necessitem ara és un treball de crítica atenta, estrictament individualitzada): no hi ha art proletari. No cal jugar amb les grans paraules. No és cert que existisca un art proletari i, menys, que siga de gran envergadura ni monumental. On estaria? En qui? Els poetes proletaris fan el seu aprenentatge i, àdhuc sense recórrer als mètodes microscòpics de l'escola formalista, es pot definir, com hem dit, la influència exercida en ells per altres escoles, i primer que res pels futuristes. No és açò un reprotxe, perquè en això no hi ha pecat. Però cap declaració arribarà a crear un estil proletari monumental.

“No hi ha Bielinskis”, lamenten els nostres autors. Si haguérem de presentar la prova jurídica que l'activitat de *Kuznitsa* està penetrada de l'estat d'ànim que reina en aqueix petit món tancat, en els restringits cercles, en les petites escoles de la intel·liguència, la trobaríem en aquesta trista fórmula: “No hi ha Bielinskis.” Evidentment, no es refereixen amb això a Bielinski com a persona, sinó com a representant d'aqueixa dinastia de crítics russos inspiradora i guia de la vella literatura. Els nostres amics de *Kuznitsa* no s'han adonat que aqueixa dinastia ha deixat d'existir, precisament després que la massa proletària ha ascendit a l'escena política. Per un dels seus costats, i precisament pel més important, Plekhanov fou el Bielinski marxista, l'últim representant d'aquesta noble dinastia de publicistes. Pel que afecta a la literatura, els Bielinskis obrien respiradors en l'opinió pública de la seua època. Tal fou el seu paper històric. La crítica literària reemplaçava a la política, i la preparava. I el que en Bielinski i en els altres representants de la crítica radical no eren més que al·lusions, ha rebut en la

nostra època la carn i la sang d'Octubre, s'ha convertit en la realitat soviètica. Si Bielinski, Txernitxevski, Dobrolkhubov, Pisarev, Mikhailovski i Plekhanov van ser, cada u a la seua manera, els inspiradors públics de la literatura i, més encara, els inspiradors literaris de l'opinió pública naixent, ¿és que ara tota la nostra opinió pública, amb la seua política, la seua premsa, les seues reunions, les seues institucions no apareix com l'interpret suficient de les seues pròpies vies? Tota la nostra vida social està situada davall un projector: el marxisme il·lumina totes les etapes de la nostra lluita, cada una de les nostres institucions està sotmesa en totes les seues parts al foc granejat de la crítica. En aquestes condicions pensar en Bielinski amb sospirs de pesar és revelar (ai, ai!) un esperit de renúncia propi dels petits cercles intel·lectuals, a l'estil (que res té de monumental) d'algun populista d'esquerres ple de pietat, com Ivanov-Razumnik. "No hi ha Bielinskis". Però, en fi, Bielinski era molt menys un crític literari que un guia de l'opinió en la seua època. I si Vissarion Bielinski pogués viure en els nostres dies, seria probablement (no s'ho ocultarem a *Kuznitsa*) membre... del Politburó. I probablement, furios, hauria agafat les brides i fet un bon ús d'elles. ¿Que no es queixava, en efecte, que ell, la naturalesa del qual era udolar com un xacal, havia de fer sentir notes melodoses?

No és totalment casual que la poesia dels petits cercles, en els seus esforços per vèncer la seua soledat, caiga en el romanticisme insípid del "cosmisme". La idea és, si fa o no fa, així: cal sentir el món com a unitat, i a un mateix com una part activa d'aqueixa unitat, amb la perspectiva de dirigir més tard no sols la terra, sinó tot el cosmos. Tot açò, per descomptat, és realment superbament i terriblement gran. Nosaltres érem simples habitants de Kursk o de Kaluga, acabem de conquerir tota Rússia, i marxem ara vers la revolució mundial. Anem a acostar-nos amb "límits planetaris"? Posem immediatament al cercle proletari sobre el barril de l'univers. Què hi ha més simple? Ens sobre forces i no hi ha qui ho impedisca!

El cosmisme sembla, o pot semblar, extremadament audaç, potent, revolucionari, proletari. De fet, es troben en el cosmisme elements que voregen la deserció: es fuig dels difícils problemes terrestres (que són particularment greus en el terreny de l'art) per a refugiar-se en les esferes interestel·lars. Per això mateix, el cosmisme mostra un parentiu inesperat amb el misticisme. En efecte, voler introduir en la seua concepció artística del món el regne dels estels, i no sols de mode contemplatiu, sinó en certa forma activa, és, independentment inclús dels coneixements que es puguen tenir d'astronomia, una tasca molt àrdua i en qualsevol cas d'una urgència poc visible. Finalment, es deixa traslluir que si els poetes esdevenen en "cosmistes" no és perquè la població de la Via Làctia colpege imperiosament a la seua porta i exigisca d'ells una resposta, sinó perquè els problemes terrestres, en prestar-se amb tanta dificultat a l'expressió artística, els inciten a tractar botar al món del més enllà. No obstant, no basta de titular-se "cosmista" per a agafar els estels del cel. Tant menys quant que en l'univers hi ha molt més buit interestel·lar que no estels. Aquesta tendència dubtosa que tenen per a omplir les llacunes de la seua concepció del món i de la seua obra artística per la matèria subtil dels espais interestel·lars, perilla de portar a alguns cosmistes a la més subtil de les matèries, a l'Esperit Sant, en què ja reposen força difunts poetes.

Els nusos escorredors i els llaços llançats sobre els poetes proletaris són tant més perillosos com que aquests poetes són molt joves i, alguns d'ells, a penes han sortit de

l'adolescència. En la seua majoria és la revolució victoriosa que els ha despertat a la poesia. Han entrat en la edat d'homes sense estar encara formats, portats per les ales de l'espontaneïtat, del remolí i de l'huracà. Al cap i a la fi, aquesta embriaguesa primitiva s'apoderà també d'escriptors completament burgesos, que la pagaren de seguida amb una ressaca reaccionària i mística. Les vertaderes dificultats i les autèntiques proves començaren quan el ritme de la revolució disminuí, quan els objectius es feren més nebulosos, i quan no bastà ja nedar en el corrent, engolir aigua i fer refilets, sinó que calia donar proves de circumspecció, retraure's i fer balanç de la situació. Fou aleshores quan es veieren temptats: endavant, cap al cosmos! I la terra? Com per als místics, també pot ser per a els "cosmistes" un simple trampolí.

Els poetes revolucionaris de la nostra època necessiten trobar-se ben temperats, i ací més que en cap part el tremp moral és inseparable del tremp intel·lectual. Necessiten una concepció del món, i per tant una concepció de l'art ferma, flexible, alimentada pels fets. Per a comprendre el període de temps en què vivim, no sols d'una manera diària sinó real, profundament, cal conèixer el passat de la humanitat, la seua vida, el seu treball, les seues lluites, les seues esperances, les seues derrotes i els seus èxits. L'astronomia i la cosmogonia són coses excel·lents! Però abans que res és la història de la humanitat que cal conèixer, i la vida contemporània en les seues diverses lleis i en la seua realitat original i personal.

És curiós comprovar que els que fabriquen les fórmules abstractes de la poesia proletària passen habitualment de llarg al costat d'un poeta que, més que qualsevol altre, té dret al títol de poeta de la Rússia revolucionària. La definició de les seues tendències i de les seues bases socials no exigeix mètode crític complicat: Demian Biedni està ací tot sencer, d'una sola peça. No és un poeta que s'haja apropiat a la revolució, que haja descendit fins a ella, que l'haja acceptat: és un bolxevic l'arma del qual és la poesia. I en açò precisament resideix la força excepcional de Demian. Per a d'ell, la revolució no és una matèria de creació, és la instància més alta, la que l'ha col·locat en el seu lloc. La seua obra és un servei social no sols "al cap i a la fi", com es diu per a l'art en general, sinó també subjectivament, en la consciència del poeta mateix. I açò des dels primers dies del seu servei històric. S'integrà en el Partit, cresqué amb d'ell, passà per les diferents etapes del seu desenvolupament, aprengué dia a dia a pensar i sentir amb la classe obrera i a reproduir aqueix món de pensaments i de sentiments en forma concentrada en el llenguatge dels versos, unes vegades amb la malícia de les faules, altres amb la melangia de les cançons o l'audàcia de les cobletes satíriques, altres indignant-se, altres llençant vibrants arengues. Cap dilentantisme hi ha en la seua còlera i en odi. Odia amb l'odi ben clar del partit més revolucionari del món. Hi ha en ell coses d'una gran força i d'una mestria acabada, hi ha en ell també un bon nombre de coses que no superen el nivell periodístic, quotidià, de segon ordre. És que Demian no espera per a crear les rares ocasions en què Apol·lo crida el poeta al sacrifici diví, però treballa cada dia, segons les exigències dels esdeveniments i... del Comitè Central. No obstant, considerat en el seu conjunt, la seua obra constitueix un fenomen absolutament nou, únic en el seu gènere. I que els poetetes de les diverses escoles no cessen de burlar-se de Demian i anomenar-lo fulletonista, que miren en la seua memòria per a trobar un altre poeta que, amb els seus versos, tinga una influència tan directa i tan eficaç sobre les masses. I quines són aqueixes masses? Milions d'obrers, camperols, soldats rojos! I en quin moment? En el més gran de totes les èpoques!

Demian no ha cercat formes noves. Empra, inclús de mode ostensible, les velles formes canonitzades. Però en ell aqueixes formes han trobat una autèntica resurrecció; en tant que mecanisme de transmissió incomparable del món d'idees bolxevics. Demian no ha creat ni crearà mai escola: ell mateix ha estat creat per una escola que s'anomena Partit Comunista Rus, per les necessitats d'una època que no tindrà igual. Si hom pogués alliberar-se de la noció metafísica de cultura proletària per a considerar les coses des del punt de vista d'allò que proletariat llegeix, del que necessita, d'allò que l'apassiona i l'impulsa a l'acció, d'allò que eleva el seu nivell cultural i, amb això, prepara el terreny per a un art nou, aleshores veuríem que l'obra de Demian Biedni és realment una literatura proletària i popular, és a dir, una literatura vitalment necessària a un poble que desperta. Potser no siga poesia autèntica, però és quelcom major.

Una gran figura històrica, Ferdinand Lasalle, escrivia un dia en una carta dirigida a Marx i a Engels en Londres: "De bon grat renunciaria voluntàriament a escriure *allò que sé*, per a realitzar, encara que només fora en una part, *allò de què sóc capaç*." En aquest esperit, Demian podria dir també: "Deixe de bona gana als altres la tasca d'escriure en formes noves i més complexes *sobre* la revolució, per tal de poder escriure en les velles formes *per a* la revolució."

## CAPÍTOL 7. La posició del partit davant l'art

Alguns escriptors marxistes s'han posat a repetir els mètodes de pogrom respecte als futuristes, els "germans Serapion", els imaginistes i en general de tots els companys de viatge, conjuntament i individual. Sense que es sàpiga per què, s'ha posat especialment de moda aferrissar-se amb Pilniak, inclús els futuristes ho fan. Resulta incontestable que, per algunes coses, Pilniak és irritant: massa lleugeresa en les grans qüestions, massa afectació, massa lirisme artificial... Però Pilniak ha posat en relleu de manera notable el paper provincià i camperol de la revolució, el "tren dels metxotxniki" i gràcies a Pilniak hem vist tot açò de forma incomparablement més clara i tangible que abans d'ell. I Vsévolov Ivanov? ¿Després d'haver llegit *El Guerriller*, *El tren blindat* i *Les arenas blaves*, malgrat totes les seues faltes de construcció, el seu estil tallat i inclús els seus artificis, és que no hem conegut millor i sentit més Rússia en tota la seua immensitat, en la seua infinita varietat ètnica, en el seu estat endarrerit i la seua força? ¿Aquest coneixement directe, basat en imatges, pot reemplaçar-se vertaderament per les hipèrboles dels futuristes, o el cant monòton de les corretges de transmissió, o per aqueixos articles de periòdic que dia a dia combinen de diverses maneres les mateixes tres-centes paraules. Suprimiu en el pensament a Pilniak i a Vsévolov Ivanov de la nostra vida, i ens trobarem empobrits. Els organitzadors de la croada contra els companys de viatge (croada que demostra manca de preocupació per les perspectives i proporcions) han triat així mateix per víctima el camarada Voronski, redactor de *Krasnaïa Nov* i director de les edicions del Cercle, en qualitat de confident i quasi còmplice. Pensem que el camarada Voronski compleix (per ordre del Partit) un important treball literari i cultural i que, per descomptat, és més fàcil decretar en un article de mala mort (amb refilades d'au) la creació de l'art comunista que no treballar, amb tota l'atenció que açò exigeix, en la seua preparació.



Quant a la “forma”, els nostres crítics s’endinsen pel camí obert antany per la revista *Raspeu* en 1908. No obstant, cal comprendre i apreciar els canvis de les situacions històriques, la nova repartició de forces que s’ha produït des d’aleshores. En aquella època érem un partit vençut i reduït a la clandestinitat. La revolució estava en reflux, la contrarevolució de Stolypin i dels anarcomístics avançava decidida. En el Partit mateix, els intel·lectuals jugaven un paper desproporcionat a la seua importància, i els grups d’intel·lectuals que pertanyien a altres famílies polítiques s’influenciaven entre si. En semblants condicions, i per a protegir les nostres formes de veure i pensar, vam haver de batre'ns contra totes les formes d’expressió literària de la reacció.

Avui en dia tot és distint. La llei d’atracció que juga a favor de la classe dirigent i que en última instància determina el treball creador dels intel·lectuals, opera ara a favor nostre. En funció d’això, cal saber elaborar una política artística.

No és cert que l’art revolucionari pugua ser creat només pels obrers. Precisament perquè la revolució és obrera, allibera (repetim-ho) una dèbil quantitat d’energia de la classe obrera en el terreny de l’art. Les majors obres de la revolució francesa, les que la reflecteixen directament o indirecta, han estat creades pels artistes alemanys, anglesos o altres, però no pels francesos. La burgesia francesa, ocupada a fer la revolució, no tenia forces suficients per a deixar la seua empremta. Més cert és encara per al proletariat: la seua cultura artística és molt més dèbil que la seua cultura política. Els intel·lectuals, a més de tots els avantatges que els procura la seua qualificació, disposen de l’odiós privilegi de romandre en una posició política passiva, més o menys marcada de simpatia respecte a Octubre. No és sorprenent que donen millor imatge de la revolució (encara que estiga més o menys deformada) que el proletariat, ocupat a fer la revolució. No ignorarem els límits, la inestabilitat, les oscil·lacions dels companys de viatge. Si deixem a una banda Pilniak i el seu *Any nu*, els “germans Serapion” amb Vsévolov Ivanov, a Tikhonov i a Polonskaya, si eliminem Maiakovski i Esenin, ¿què ens queda, a banda d’alguns pagarés insegurs sobre una futura literatura proletària? I malgrat que Demian Biedni no pot ser eliminat de la literatura proletària com companys de viatge, podria descriure’s la literatura del proletariat com ho fa el manifest de *Kuznitsa*. Realment, sense ells, ¿què ens queda?

Vol açò dir que el Partit, contràriament als seus principis, adopta una posició eclèctica davant del tema de l’art? L’argument, que voldria ser indiscutible, és simplement pueril. El marxisme ofereix diverses possibilitats: avaluar el desenrotllament de l’art nou, seguir totes les variacions, encoratjar els corrents progressistes per mitjà de la crítica, però hom no pot demanar-li, a penes, més. L’art ha de llaurar-se la seua pròpia ruta per si mateix. Els seus mètodes no són els del marxisme. Si el Partit dirigeix el proletariat, no dirigeix els processos històrics. Sí, hi ha dominis en què dirigeix directament, imperiosament. Hi ha altres en què controla i encoratja, alguns en què es limita a encoratjar, altres inclús en què no fa més que orientar. L’art no és un domini en què el Partit estiga cridat a dirigir. Protegeix, estimula, només indirectament dirigeix. Concedeix la seua confiança als grups que aspiren amb sinceritat a apropar-se a la revolució i encoratja d’aquesta manera la seua producció artística. No pot situar-se en les posicions d’un cercle literari. Ni pot ni deus.

El Partit defèn els interessos històrics de la classe obrera en el seu conjunt. Prepara, pas a pas, el terreny per a una cultura nova, per a un art nou. No veu els companys de viatge en competència amb els escriptors obrers, sinó com a col·laboradors de la classe obrera en un gegantí treball de reconstrucció. Comprèn el caràcter episòdic dels grups literaris en un període de transició. Lluny d'apreciar-los en funció de certificats personals de classe que expedeixen els senyors literats, s'inquieta pel lloc que ocupen, o poden ocupar, aqueixos grups en l'edificació d'una cultura socialista. Si pel que es refereix a tal o qual grup no és possible avui determinar aqueix lloc, el Partit esperarà amb paciència i atenció. Res impedeix, de cap manera, que els crítics, els lectors, concedisquen individualment la seua simpatia a tal o qual grup. El Partit, doncs que defèn en el seu conjunt els interessos històrics de la classe obrera, ha de ser objectiu i prudent. Per doble motiu: no concedeix el seu *imprimatur* a *Kuznitsa* només pel fet que els obrers escriguen en ell; ni rebutja a *priori* cap grup literari, encara que estiga compost únicament per intel·lectuals, a poc que aquest s'esforce per acostar-se a la revolució i reforce algunes de les anelles (una anella és sempre un punt dèbil): amb la ciutat o amb l'aldea, entre els membres del Partit i els sense partit, entre els intel·lectuals i els obrers.

Significa tal política que un dels flancs del Partit, el que s'orienta vers l'art, no serà protegit? Afirmar-ho seria exagerat. El Partit, en prendre per guies els seus criteris polítics, rebutja en art les tendències clarament verinoses o disgregadores. Cert que el front de l'art està menys protegit que el de la política. No ocorre el mateix amb la ciència? Què pensen de la teoria de la relativitat els sostenidors d'una ciència purament proletària? És compatible o no ho és aquesta teoria amb el materialisme? La qüestió ha estat concloua? On? Quan? Per qui? Està clar per a tots, inclús per als profans, que l'obra de Pavlov està en el terreny del materialisme. I què dir de la teoria psicoanalític de Freud? És compatible amb el materialisme, com pensa el camarada Radek, com pense jo mateix, o li és hostil? Es pot plantejar la mateixa qüestió sobre les noves teories de l'estructura atòmica, etc. Seria meravellós que existisca un savi capaç d'abraçar metodològicament totes aquestes noves generalitzacions, d'establir les connexions amb la concepció del món del materialisme dialèctic. Podria aleshores enunciar els criteris recíprocs de les noves teories i aprofundir alhora el mètode dialèctic. Tem que aquest treball (no parle d'un article en un periòdic o en una revista, sinó d'una obra científica o filosòfica d'envergadura, com *L'origen de les espècies* o *El Capital*) no veja la llum ni avui ni demà. O millor, si un llibre d'aquesta mena estigués escrit avui, és probable que les pàgines no serien obertes abans que el proletariat depose les armes.

Però ¿el treball de formació d'una cultura, és a dir, l'adquisició del ABC d'una cultura preproletària, no suposa una elecció, una crítica, un criteri de classe? Per descomptat. Aqueix criteri no és abstractament cultural, sinó polític. Aquests dos coincideixen en sentit ampli allí on la revolució prepara les condicions d'una nova cultura. La qual cosa no significa que el matrimoni es realitze de sobte. Si la revolució es veu obligada a destruir ponts o monuments quan faça falta, no dubtarà a posar la seua mà sobre qualsevol tendència artística que, per grans que siguin les seues realitzacions formals, amenace d'introduir ferments disgregadors en els mitjans revolucionaris, enfrontar entre elles les forces internes de la revolució, proletariat, camperolat, intel·lectuals. El nostre criteri és obertament polític, imperatiu i sense matisos. D'ací la necessitat de definir els

seus límits. Per a ser més precís encara, diria que davall un règim de vigilància revolucionària hem de menar, pel que a l'art es refereix, una política àmplia i flexible, estranya a totes les querelles dels cercles literaris.

Per descomptat, el Partit no pot abandonar-se ni un sol moment al principi liberal del *laissez faire, laissez passer*, ni tan sols en art. La qüestió consisteix a saber en quin moment ha d'intervenir, en quina mesura i en quin cas. No és aquesta una qüestió tan simple com pensen els teòrics de *Lef*, els campions de la literatura proletària. Els objectius, tasques i mètodes de la classe obrera són incomparablement més concrets, estan millor definits i millor elaborats en el pla de la teoria, en el terreny econòmic que no en art. No obstant això, després d'haver intentat construir una economia centralitzada, el Partit s'ha vist obligat a admetre l'existència de tipus econòmics diferents, és a dir, en competència. A la vora de les empreses de l'Estat, organitzades en monopolis, tenim empreses de caràcter local, altres que estan arrendades, concessions, empreses privades, cooperatives, economies camperoles individuals, artesans, empreses col·lectives, etc. La política fonamental de l'Estat es dirigeix vers una economia socialista centralitzada. Aquesta tendència general implica, per a un període determinat, un suport ampli a l'economia camperola i als artesans. Si fora d'una altra manera, la nostra política orientada cap a una indústria socialista en gran escala es convertiria en una abstracció sense vida.

La República soviètica alia obrers, camperols i intel·lectuals d'origen petitburgès sota la direcció del Partit Comunista. D'aquesta combinació social, gràcies als progressos de la tècnica i de la cultura, ha de sortir una societat comunista. A través d'una sèrie d'etapes. Els camperols i els intel·lectuals vindran al comunisme per camins distints als obrers. Les seues vies particulars no poden deixar de reflectir-se en la literatura. Els intel·lectuals que no han lligat la seua sort, sense reserves, a la del proletariat (no comunistes en la seua indiscutible majoria) tracten de recolzar-se en els camperols a causa de l'absència, o de l'extrema debilitat, d'un punt de suport burgès. Aquest procés, de moment, és primer que res simbòlic i consisteix a idealitzar a *posteriori* l'esperit revolucionari del mugic. Caracteritza tots els companys de viatge. Amb l'augment del nombre d'establiments escolars i d'aquells que en el camp sàpien llegir, el llaç que existeix entre l'art i els camperols pot esdevenir orgànic. El camperolat produirà els seus propis intel·lectuals. Si el punt de vista dels camperols en economia, en política o en art és més primitiu, més limitat i més egoista que el del proletariat, això és un fet, una dada. L'artista farà una obra històricament progressista quan, adoptant el punt de vista dels camperols, o millor, casant-lo al seu propi punt de vista, es penetre de la idea que la unió dels obrers i els camperols és una necessitat vital. A través de la seua creació, la cooperació necessària entre la ciutat i l'aldea es veurà reforçada. La marxa dels camperols vers el socialisme donarà a les seues obres un contingut ric i profund, una forma variada en els seus colors, i tenim tots els motius per a pensar que afegirà valuosos capítols a la història de l'art. Per contra, oposar l'aldea, orgànicament i secularment sagrada, a la ciutat, és fer obra reaccionària, hostil al proletariat, incompatible amb el progrés, condemnada a corrompre's. Inclús en el domini de la forma, un art semblant no pot conduir més que a la repetició i a la imitació.

El poeta Kliuiov, els imaginistes, els "germans Serapion", Pilniak i àdhuc futuristes com Klebnikov, Kruttxenij o i Kamenski tenen un fons mugic, orgànic, mentre que altres

tenen més un fons burgès traduït en llengua de mugic. On les relacions amb el proletariat són menys ambigües és en els futuristes. Els “germans Serapion”, els imaginistes, Pilniak, deixen percebre ací i allà la seua oposició al proletariat, almenys fins fa molt poc. Reflecteixen, davall un aspecte molt fragmentari, l'estat d'ànim de l'aldea en l'època de la requisada forçada. Era l'època en què, buscant refugi contra la fam en les aldees, acumularen les seues impressions. El seu balanç és almenys ambigu. No ha de ser considerat fora del període que finí amb la revolta de Kronstadt. Avui s'ha produït un canvi considerable en els camperols. S'ha produït entre els intel·lectuals i hauria de manifestar-se en els companys de viatge que canten al mugic. Ja està demostrat en certa mesura. Sota l'influx de noves sacssades socials, aquests grups no han acabat amb les lluites internes, les escissions, les reunificacions. Cal seguir tot aquest procés amb atenció de forma crítica. El partit, que pretén el paper de la direcció espiritual, no pot (i ho esperem no sense motiu) passar al costat de totes aquestes qüestions i acontentar-se amb xerrameques.

¿Un art proletari de gran envergadura no podria il·lustrar la marxa dels camperols cap al socialisme? Per descomptat que “podria”, com una central elèctrica “podria” distribuir llum i energia a la Isba, a l'estable, al molí. N'hi ha prou amb tenir una central, i cables que vagen a l'aldea. Dit siga de pas, allò de més perillós és que, en un cas semblant, l'agricultura s'alce contra la indústria. Per desgràcia, per ara no tenim aqueixos cables, i la central elèctrica brilla per la seua absència. El mateix ocorre amb l'art proletari: manca. L'art d'inspiració proletària (poetes obrers i futuristes) està encara tan poc preparat per a respondre a les necessitats de la ciutat i de l'aldea com la indústria soviètica per a resoldre els problemes de l'economia mundial.

Suposant que deixàrem a banda els camperols (com podríem fer-lo?), no sembla que per al proletariat, classe fonamental de la societat soviètica, les coses siguin tan simples com es veu en les pàgines de *Lef*. Els futuristes proposen tirar per la borda la vella literatura individualista, envellida en la seua forma, enfrontada a la naturalesa col·lectivista del proletariat (aquest argument va dirigit a nosaltres, pobres). Posen de manifest una comprensió molt insuficient de la dialèctica de les relacions entre l'individu i el col·lectiu. No hi ha veritats abstractes, és a dir, hi ha diferents tipus d'individualisme. Per excessiu individualisme una part dels intel·lectuals es llença al camí del misticisme, una altra adoptà la via caòtica del futurisme i, lliurant-se a la revolució, s'apropà al proletariat. ¿Quan aquests transmeten al proletariat una amargor que prové del seu individualisme, cal absoldre'ls de tant egocentrisme, és a dir, d'una individualitat extremada? El pitjor és que el proletari normal manca d'aquesta qualitat. La seua individualitat no està ni prou formada ni diferenciada de la massa. Aqueixa serà la conquesta més preciosa del progrés cultural que comença avui: elevar la personalitat, en les seues qualitats objectives, en la seua consciència subjectiva. Seria pueril pensar que “belles lletres” burgeses puguen trencar la solidaritat de classe. El que Shakespeare, Goethe, Puskhin i Dostoievski donaran a l'obrer és, primer que res, una imatge més complexa de la personalitat, done les seues passions i sentiments, una consciència més profunda de les seues forces interiors, una percepció més nítida del seu subconscient, etc. En última instància, l'obrer trobarà en ells un enriquiment. Gorki, imbuït de l'individualisme romàntic del vagabund, ha sabut nodrir l'esperit juvenil de la revolució proletària en vespres de 1905 perquè ha ajudat al despertar de la personalitat en una classe en què la personalitat, una vegada desperta, tracta de posar-se en relació amb altres personalitats despertes. El proletariat necessita un aliment i una educació artístics.

No cal prendre'l per un tros d'argila que els artistes, els del passat i els de l'esdevenidor, poden modelar a la seua pròpia semblança.

El proletariat, molt sensible en el pla espiritual i en l'artístic, no ha rebut educació estètica. És poc probable que el seu camí partisca del punt en què s'ha detingut la intel·liguència burgesa abans de la catàstrofe. El mateix que l'individu refà a partir de l'embrió la història de l'espècie i, en certa mesura, de tot el món animal, la nova classe, la immensa majoria de la qual emergeix d'una existència quasi prehistòrica, ha de refer per si mateixa tota la història de la cultura artística. No pot començar a edificar una nova cultura abans d'haver absorbit i assimilat els elements de les antigues cultures. Açò no vol dir que creuarà, pas a pas, sistemàticament, tota la història passada de l'art. A diferència de l'individu biològic, una classe social absorbeix i assimila de forma més lliure i conscient. No pot, no obstant, seguir avant sense considerar els punts de referència més importants del passat.

En l'haver estat destruïda la base social del vell art de forma més decisiva del que ho va ser mai abans, la seua ala esquerra busca, perquè l'art prossegueisca, un suport en el proletariat, almenys en les capes socials que graviten entorn del proletariat. Aquest, al seu torn, traient profit de la seua posició de classe dirigent, aspira a l'art, tracta d'establir els contactes amb ell, prepara així les bases d'un formidable creixement artístic. En aquest sentit és cert que els periòdics murals de fàbrica constitueixen les primícies necessàries, encara que molt llunyanes, de la literatura de demà. Naturalment algú dirà: renunciem a tota la resta a l'espera que el proletariat, a partir d'aqueixos periòdics murals, abaste la mestria artística. El proletariat també té necessitat d'una continuïtat en la tradició artística. Avui la realitza, més indirectament que directa, a través dels artistes burgesos que graviten en el seu entorn o que cerquen refugi sota la seua ala. Tolera una part, recolza a una altra, adopta a aquests i assimila completament a d'aquells. La política del Partit en art depèn, precisament, de la complexitat d'aquest procés, dels seus mil llaços interns. És impossible reduir-la a una fórmula, a quelcom tan breu com el pic d'un teuladí. Tampoc, a més, ens és indispensable fer-ho.

## **CAPÍTOL 8. Art revolucionari i art socialista**

Quan hom parla d'art revolucionari, es pot referir a dos tipus de fenòmens artístics: obres els temes de les quals reflecteixen la revolució i obres que sense estar vinculades a la revolució pel tema, estan profundament imbuïdes, acolorides per la nova consciència que sorgeix de la revolució. Aquests fenòmens neixen o podrien néixer, evidentment, de conceptes completament diferents. Alexis Tolstoi, en la seua novel·la *El Camí del Turment*, descriu el període de guerra i la revolució. Pertany a la vella escola de Iasnaia-Poliana amb menys envergadura i amb un punt de vista més estret. Quan es ceneix als esdeveniments més importants, només serveix per a recordar-nos, cruelment, que Iasnaia-Poliana fou i ja no és. En canvi, quan el jove poeta Tikhonov parla d'una petita botiga d'ultramarins (sembla temorós d'escriure sobre la revolució) percep i descriu la inèrcia, la immobilitat, amb una frescor i una vehemència apassionada com només un poeta de la nova època pot expressar-la.

Si l'art revolucionari i les obres sobre la revolució no són una mateixa cosa, almenys tenen punts de contacte. Els artistes creats per la revolució inevitablement volen escriure sobre la revolució. D'altra banda, l'art que realment té quelcom a dir sobre la revolució haurà de tirar per la borda sense pietat el punt de vista del vell Tolstoi, el seu esperit de gran senyor i la seua inclinació pel mugic.

Encara no hi ha art revolucionari. Hi ha elements d'aqueix art, signes, temptatives. Primer que res, està l'home revolucionari a punt de formar la nova generació a la seua imatge, l'home revolucionari que sent cada vegada més necessitat d'aqueix art. ¿Quant de temps es necessitarà perquè aqueix art es manifeste de forma decisiva? És difícil inclús endevinar-ho; es tracta d'un procés imponderable i ens veiem obligats a limitar les nostres suposicions inclús quan es tracta de determinar els llaços dels processos socials materials.

Però ¿per què no hauria de sorgir aviat la primera gran onada d'aquest art, l'art de la jove generació nascuda en la revolució i a la que la revolució impulsa?

L'art de la revolució, que reflexa obertament totes les contradiccions d'un període de transició, no ha de ser confós amb l'art socialista, manca encara la base. No cal oblidar, no obstant, que l'art socialista sortirà del que es faça durant aquest període de transició.

Insistent sobre aquesta distinció, deixarem establert el nostre menyspreu pels esquemes. Per això Engels caracteritzà la revolució socialista com el salt del regne de la necessitat al regne de la llibertat. La revolució no és encara el "regne de la llibertat". Desenrotlla, per contra, fins al més alt grau els traços de la necessitat. El socialisme abolirà els antagonismes de classe al mateix temps que abolirà les classes, però la revolució porta la lluita de classes al seu àpex. Durant la revolució, la literatura que afirma als obrers en la seua lluita contra els explotadors és necessària i progressista. La literatura revolucionària no pot deixar d'estar imbuïda d'un esperit d'odi social que en l'època de la dictadura del proletariat és un factor creador en mans de la Història. En el socialisme, la solidaritat constituirà la base de la societat. Tota la literatura, tot l'art, s'afinaran sobre tons diferents. Totes les emocions que nosaltres, revolucionaris d'avui, dubtem a cridar pels seus noms (fins a tal punt han estat vulgaritzades i envilides), l'amistat desinteressada, l'amor al proïsme, la simpatia, ressonaran en acords potents en la poesia socialista.

Però ¿no perilla aquest excés d'aqueixos sentiments desinteressats a fer degenerar l'home en un animal sentimental, passiu, gregari, com temen els nietzscheians? De cap manera. La poderosa força de l'emulació, que en la societat burgesa revist els caràcters de la competència de mercat, no desapareixerà en la societat socialista. Per a emprar el llenguatge de la psicoanàlisi, serà sublimada, és a dir, més elevada i més fecunda. Es situarà en el pla de la lluita per les opinions, els projectes i els gustos. En la mesura en què les lluites polítiques siguin eliminades (en una societat on no hi haja classes no podrà haver-hi semblants lluites) les passions alliberades es canalitzaran vers la tècnica i la construcció, i també cap a l'art, que, naturalment, es farà més obert, més madur, més temperat, la forma més elevada de l'edifici de la vida en tots els terrenys, i no sols en el d'allò "bell" com quelcom accessori.

Totes les esferes de la vida, com el cultiu de la terra, la planificació de la vivenda, els mètodes d'educació, la solució dels problemes científics, la creació de nous estils interessaran tots i cada un. Els homes es dividiran en "partits" sobre el problema d'un nou canal gegant, o sobre el repartiment d'oasis al Sàhara (també es plantejaran qüestions d'aquest tipus), sobre la regularització del clima, sobre un nou teatre, sobre una hipòtesi química, sobre escoles diferents en música, sobre el millor sistema esportiu. I semblants agrupaments no seran enverinats per cap egoisme de classe o de casta. Tots estaran igualment interessats en les realitzacions de la col·lectivitat. La lluita tindrà un caràcter purament ideològic. No tindrà res a veure amb la carrera pels beneficis, la vulgaritat, la traïció i la corrupció que, tot plegat, forma el nucli de la "competència" en la societat dividida en classes. La lluita no serà per això menys excitant, menys dramàtica i menys apassionada. I com que en la societat socialista, tots els problemes de la vida quotidiana, antany resolts espontàniament i automàticament, i els problemes artístics, abans confiats a la tutela d'una mena de castes sacerdotals, es convertiran en patrimoni general, de la mateixa manera pot dir-se, amb tota certesa, que les passions i els interessos col·lectius, la competència individual, tindran ampli camp i ocasions il·limitades per a exercitar-se. L'art no sofrirà cap mancança d'aqueixes descàrregues d'energia nerviosa social, d'aqueixos impulsos psíquics col·lectius que provoquen noves tendències artístiques i canvis d'estil. Les escoles estètiques s'agruparan entorn dels seus "partits", és a dir, d'associacions de temperaments, de gustos, d'orientacions espirituals. En una lluita tan desinteressada i tan intensa, que s'eleva per sobre d'una base cultural constantment en elevació, la personalitat es desenrotllarà en tots els sentits i afinarà la seua propietat fonamental inestimable, la de no satisfer-se mai amb el resultat obtingut. En realitat no tenim cap motiu per a témer que en la societat socialista, la personalitat s'adormi o conega la postració.

Podem designar l'art de la revolució amb l'ajuda d'un nom vell? El camarada Ossinski l'ha anomenat, en alguna part, realista. Allò que batega sota aquesta paraula és cert i significatiu però, primer que res, cal posar-se d'acord en una definició d'aqueixa paraula a fi d'evitar un malentès.

El realisme més aconseguit en art coincideix, en la nostra història, amb "l'edat d'or" de la literatura, és a dir, amb la literatura aristocràtica clàssica.

El període de temes de tendència, en l'època en què una obra era jutjada en primer lloc per les intencions socials de l'autor, coincideix amb el període en què la intel·liguència, en el seu despertar, s'obria pas vers l'activitat social i tractava de vincular-se al "poble" en la seua lluita contra l'antic règim.

L'escola decadent i el simbolisme, que nasqueren en oposició al realisme imperant aleshores, corresponen al període en què la intel·liguència, separada del poble, idòlatra de les seues pròpies experiències i sotmesa de fet a la burgesia, es negava a dissoldre's psicològicament i estètica en la burgesia. Per a tal fi, el simbolisme demanà ajuda al cel.

El futurisme d'abans de la guerra fou un intent per alliberar-se en el pla individual de la

postració del simbolisme i per tal de trobar un punt de suport personal en les realitzacions impersonals de la cultura material.

Tal és, *grosso modo*, la lògica de la successió dels grans períodes en la literatura russa. Cada una d'aquestes tendències contenia una concepció del món social o del grup que imprimí el seu segell sobre temes, continguts, selecció d'ambients, caràcters dels personatges, etc. La idea del contingut no es refereix al subjecte, en el sentit formal del terme, sinó a la concepció social. Una època, una classe i els seus sentiments troben la seua expressió tant en el lirisme sense tema com en una novel·la social.

Després es planteja la qüestió de la forma. Fins a cert punt la forma es desenrotlla d'acord a les seues pròpies lleis, com qualsevol altra tècnica. Cada nova escola literària, sempre que siga realment una escola i no un empelt arbitrari, procedeix de tot el desenvolupament anterior, de la tècnica ja existent, de les paraules i dels colors, i s'allunya dels terrenys coneguts per a endinsar-se en nous viatges i noves conquestes.

En aquest cas també l'evolució és dialèctica: la tendència artística nova nega la precedent. Per què? Certs sentiments i certs pensaments es troben, evidentment, oprimits en el marc dels vells mètodes. Al mateix temps, les inspiracions noves troben en l'art antic ja cristal·litzat alguns elements que, mitjançant un desenrotllament ulterior, són susceptibles de donar-les l'expressió necessària; la bandera de la revolta s'alça contra allò "vell" en el seu conjunt, en nom de certs elements susceptibles de ser desenrotllats. Cada escola literària es troba continguda, en potència, en el passat, i cada una es desenvolupa per mitjà d'una ruptura hostil amb el passat. La relació recíproca entre la forma i el contingut (aquest, lluny de ser simplement un tema, apareix com un complex vivent de sentiments i d'idees que cerquen expressió) està determinada per la nova forma, descoberta, proclamada i desenrotllada sota la pressió d'una necessitat interior, d'una exigència psicològica col·lectiva que, com tota la psicologia humana, té arrels socials.

D'ací la qualitat de tota tendència literària; afegeix quelcom a la tècnica artística, fent créixer (o fent decreïxer) el nivell general de l'ofici artístic; d'altra banda, davall la seua forma històrica concreta, expressa exigències definides que en una última anàlisi són exigències de classe. Exigències de classe significa, així mateix, exigències nacionals: l'esperit d'una nació està determinat per la classe que la dirigeix i que subordina la literatura.

Prenguem, per exemple, el simbolisme. Què cal entendre per simbolisme? ¿L'art de transformar, simbòlicament, la realitat en tant que mètode formal de creació artística? ¿O bé una tendència particular, representada per Blok, Sologub i d'altres? El simbolisme rus no ha inventat els símbols. No ha fet més que empeltar-los íntimament en l'organisme de la llengua russa moderna. En aquest sentit, l'art de l'esdevenidor, qualssevulla que siguin les seues vies futures, no voldrà renunciar a l'herència formal del simbolisme. El simbolisme rus real s'ha servit, en determinades dates, del simbolisme per a objectius també determinats. Quins? L'escola decadent que precedí el simbolisme buscava una solució a tots els problemes artístics en el flascó de les experiències de la personalitat: sexe, mort, etc.; o millor: sexe i mort, etc. No li cabia



una altra alternativa que exhaurir-se en poc de temps. D'ací derivà, no sense un impuls social, la necessitat de trobar una sanció més adequada en les pròpies exigències, sentiments i humors, a fi d'enriquir-los i elevar-los a un pla superior. El simbolisme, que feu de la imatge, a més d'un mètode artístic, un símbol de fe, fou per a la intel·liguència el pont artístic que conduïa al misticisme. En aquest sentit (de cap manera formal i abstracta, sinó concretament social), el simbolisme no fou, únicament, un mètode de tècnica artística: expressava la fugida enfront la realitat per mitjà de la construcció d'un més enllà, per mitjà de la complaença en el somni totpoderós, per mitjà de la contemplació i la passivitat. En Blok ens trobem amb un Jukovski modernitzat. Les velles revistes i pamflets marxistes (de 1908 i dates posteriors), per elementals que pogueren ésser en les seues generalitzacions (tendien a posar tot en el mateix sac), donaren sobre el "declivi literari" un diagnòstic i un pronòstic incomparablement més significatiu i més justos que, com és ara, el camarada Txuiak, que es dedicà a l'estudi del problema de la forma abans i amb més atenció que no molts altres marxistes, però que, sota la influència de les escoles artístiques contemporànies, veié en elles les etapes de l'acumulació d'una cultura proletària, no les d'un allunyament cada vegada major de la intel·liguència respecte a les masses.

Què abraça el terme "realisme"? El realisme ha donat, en diferents èpoques, expressió als sentiments i necessitats de distints grups socials amb mitjans totalment diferents. Cada escola realista exigeix una definició literària i social distinta. Què tenen en comú? Un interès concret, gens menyspreable, per tot quant concerneix el món, la vida tal qual és. Lluny de fugir de la realitat, l'accepten en la seua estabilitat concreta o en la seua capacitat de transformació. S'esforcen per tal de pintar la vida tal qual és o per fer-la cim de la creació artística, ja per a justificar-la o condemnar-la, ja per a fotografiar-la, generalitzar-la o simbolitzar-la. Però sempre l'objectiu és la vida en les nostres tres dimensions, com a matèria suficient i de valor inestimable.

En aquest sentit filosòfic ampli, i no en el d'una escola literària qualsevol, podem dir amb certesa que el nou art serà realista. La revolució no pot coexistir amb el misticisme. Si això que Pilniak, els imaginistes i alguns altres dominen el seu romanticisme és, com pot témer-se, un impuls tímid de misticisme davall un nom nou, la revolució no tolerarà per molt de temps aqueix romanticisme. Dir-ho no és mostrar-se doctrinari, sinó jutjar sanament. En els nostres dies no es pot tenir "al costat" un misticisme portàtil, quelcom així com un gosset que es mima. La nostra època talla com un destrat. La vida amarga, tempestuosa, torbada fins en les seues entreteles, diu: "Necessite un artista capaç d'un sol amor. Siga com siga la forma en què t'apoderes de mi, siguen els que siguen els útils i els instruments amb què em treballes, m'abandone a tu, al teu temperament, al teu geni. Però has de comprendre'm com sóc, prendre'm com jo em torne, i no ha d'haver-hi per a tu ningú més que jo."

Hi ha ací un monisme realista, en el sentit d'una concepció del món, no en el de l'arsenal tradicional de les escoles literàries. Per contra, l'artista nou necessitarà tots els mètodes i de tots els procediments posats en pràctica en el passat, i alguns més encara, per tal de captar la nova vida. I açò no constituirà eclecticisme artístic, atès que la unitat de l'art ve donada per una percepció activa del món.

En els anys 1918-1919 no era difícil trobar en el front una divisió militar amb la cavalleria al cap i en la reraguarda carros que transportaven actors, actrius, decorats i altres accessoris. Per regla general, el lloc de l'art està en el tren del desenvolupament històric. A conseqüència dels ràpids canvis dels nostres fronts, els carros amb actors i decorats es trobaren amb freqüència en posicions precàries, sense saber on anar. Sovint caigueren en mans dels blancs. En una situació no menys difícil es troba l'art que, en conjunt, es veu sorprès per un canvi bruscat en el front de la història.

El teatre es troba en una situació particularment difícil, no sap vers on dirigir-se. És de destacar que aquesta forma d'art, potser la més conservadora, posseeix els teòrics més radicals. Tot el món sap que el grup més revolucionari en la Unió de les Repúbliques Soviètiques és el dels crítics teatrals. Al primer indici de revolució en l'Est o en l'Oest, convindria organitzar un batalló militar especial de "Levtretsi", crítics teatrals d'esquerra. Quan els nostres teatres presenten *La filla de Madame Angot*, *La mort de Tatelkin*, *Turandot* o *El Banyut* els nostres venerables "Levtretsis" es mostren tranquils. Quan es tracta de representar el drama de Martinet, es rebel·len abans inclús que Meyerhold haja representat *La Nit*. La peça és patriòtica! Martinet és un pacifista! I un dels crítics arriba a declarar: "Per a nosaltres tot això és passat, i per tant no ens interessa." Darrere d'aqueix esquerranisme s'oculta un filisteïsmat faltat del menor àpex d'esperit revolucionari. Si haguérem d'afrontar les coses des del punt de vista polític, diríem que Martinet era un revolucionari i un internacionalista en una època en què molts dels nostres representants actuals de l'extrema esquerra no sospitaven encara res de la revolució. Que el drama de Martinet pertany al passat? I això què vol dir? Ha esclatat ja la revolució a França? Ha vençut ja? Hem de considerar una revolució a França com un drama històric independent, o només com una repetició enutjosa de la revolució russa? Aquest esquerranisme oculta, més que res, l'estretor nacional més vulgar. No hi ha dubte que la peça de Martinet té els seus paràgrafs pesats i que es tracta més d'un drama llibresc que no d'una obra teatral (l'autor ni tan sols esperava que fóra portada a escena). Semblants defectes hagueren quedat en pla secundari si el teatre hagués considerat aquesta peça en el seu aspecte concret, històric, nacional, és a dir, com el drama del proletariat francès en una etapa determinada de la seua gran marxa, i no el drama d'un món a punt de rebel·lar-se. Traslladar l'acció, que es desenrotlla en un medi històric determinat, a un altre construït de mode abstracte, significa allunyar-se de la revolució, d'aquesta revolució real, vertadera, que es desenrotlla obstinadament i passa d'un país a un altre i que, per això, a alguns pseudorevolucionaris els sembla la repetició enutjosa del que ja s'ha viscut.

No sé si avui l'escena necessita la biomecànica, si aquesta es troba en primera fila de la necessitat històrica. Però no tinc el menor dubte, per a emprar una expressió també subjectiva, sobre la necessitat que el teatre rus té d'un repertori nou que tracte sobre el camí revolucionari sobre la necessitat d'una comèdia soviètica en primer lloc. Hauríem de tenir el nostre propi *El Menor*, la nostra pròpia *Les desgràcies de ser massa llest*, el nostre propi *L'inspector*. No em referisc a una nova versió d'aquestes tres velles comèdies ni a una adaptació a les exigències soviètiques, com si fos una paròdia carnavalesca malgrat que, encara així, tindrien més vida que no el noranta-nou per cent del nostre repertori. No, allò que ens cal és una sàtira de costums soviètics que susciti la rialla i la indignació. Use a posta els termes dels vells manuals literaris i de cap manera tem ser acusat de caminar com el carranc. La nova classe, la nova vida, els nous vicis i la nova estupidesa exigeixen que s'alcen els vels; quan haja ocorregut açò, tindrem un

nou art dramàtic, perquè és impossible mostrar l'estupidesa nova sense nous mètodes. ¿Quants nous 'menors' esperen, tremolant, ser representats en escena? ¿Quantes preocupacions es deriven de tenir massa intel·ligència o de pretendre tindre-la? I com de bo seria que un nou Inspector es passegés pels nostres camps soviètics. No invoqueu a la censura teatral, perquè no seria cert. Per descomptat, si la vostra comèdia tractés de dir: "Ací teniu on hem estat portats; tornem al dolç i vell niu de la noblesa", la censura prohibiria semblant comèdia, i faria bé. Però si la vostra comèdia diu: "Ara estem a punt de construir una vida nova, i vegeu ací la porqueria, la vulgaritat, la servitud antiga i nova que cal esborrar", llavors la censura no intervindrà. Si intervingué, seria una estupidesa contra la qual tots protestaríem.

En les rares ocasions en què davant d'una representació he hagut d'ocultar, cortesament, els meus badalls per a no ofendre ningú, m'he quedat fortament impressionat pel fet que l'auditori captava amb la major vivacitat qualsevol al·lució, inclús la més insignificant, a la vida actual. Pot veure's en les operetes reposades pel Teatre de l'Art, i que estan coquetament sembrades de petites i grans espines (no hi ha roses sense espines!). Se m'ocorre que si no estem encara madurs per a la comèdia, almenys hauríem de muntar una comèdia de revista de tipus social.

Evidentment, i açò no cal repetir-ho, en el futur el teatre sortirà dels seus quatre murs i baixarà a la vida de les masses, les quals es sotmetran enterament al ritme de la biomecànica, etc. Després de tot, açò és "futurisme", és a dir, música d'un futur molt llunyà. Entre el passat que nodreix el teatre i el futur tan llunyà està el present en què vivim. Entre el preterisme i el futurisme, seria bo donar en l'escena una oportunitat al "presentisme". Votem per tal tendència. Amb una bona comèdia soviètica, el teatre es reanimaria durant alguns anys i aleshores potser tinguem tragèdia, que no per res està considerada com l'expressió més elevada de l'art literari.

Pot la nostra època atea crear un art monumental?, es pregunten alguns místics disposats a acceptar a la revolució sempre que ella els garantisca el més enllà. La tragèdia és la forma monumental de l'art literari. L'antiguitat clàssica organitzà la tragèdia a partir de la mitologia. Tota la tragèdia antiga està impregnada d'una fe profunda en el destí, que donava un sentit a la vida. L'art monumental de l'Edat Mitjana, al seu torn, està vinculat a la mitologia cristiana, que no sols dóna sentit a les catedrals i als misteris, sinó a totes les relacions humanes. L'art monumental no ha estat possible en aqueixa època més que per la unitat del sentiment religiós de la vida i una activa participació en ella. Si s'elimina la fe (no parlem del vague brunzit místic que es produeix en l'ànima de la moderna intel·liguència, sinó de la religió real amb Déu, la llei celeste i la jerarquia eclesiàstica), la vida es troba desposseïda i no hi ha lloc per als supremes conflictes de l'heroi i del destí, del pecat i de la redempció. El cèlebre místic Stepun tracta d'abordar l'art des d'aquest punt de vista en el seu article "La tragèdia i l'època actual". En cert sentit, parteix de les necessitats de l'art mateix, promet un nou art monumental, mostra la perspectiva d'un renaixement de la tragèdia i, per a acabar, demana en nom de l'art que ens sotmetem als poders celestials. En el plantejament de Stepun hi ha una lògica insinuant. De fet, l'autor no es preocupa de la tragèdia: què importen les lleis de la tragèdia enfront de la legislació celestial! Vol agafar la nostra època pel dit menut de l'estètica tràgica per a apoderar-se de tota la mà. És un mètode purament jesuític. Des d'un punt de vista dialèctic, el raonament de Stepun és formalista i superficial. Ignora

senzillament els fonaments materials històrics sobre els quals nasqueren el drama antic i l'art gòtic, a partir dels quals sorgirà un art nou.

La fe en el destí inevitable posava en relleu els estrets límits en què l'home antic de pensament lúcid, de tècnica pobra però, es trobava confinat. No podia gosar començar la conquesta de la Naturalesa en l'escala en què avui podem fer-ho nosaltres, i la Naturalesa es trobava suspesa per sobre ell com el fatum. La limitació i rigidesa dels mitjans tècnics, la veu de la sang, la malaltia, la mort, tot quant limita l'home i el reté en els seus límits és el fatum. Allò tràgic expressava una contradicció entre el món o la consciència que despertava i la limitació immobilista dels mitjans. La mitologia no creà la tragèdia, l'expressà únicament en el llenguatge simbòlic propi de la infància de la Humanitat.

En l'Edat Mitjana, la concepció espiritual de la redempció, i en general tot el sistema de comptabilitat per partida doble (una celeste i una altra terrestre) que derivava del dualisme anímic de la religió i, en particular, del cristianisme històric, és a dir, del vertader cristianisme, no crearen les contradiccions de l'existència. Les reflectiren i, aparentment, les van resoldre. La societat medieval superà les seues contradiccions creixents alliberant una lletra de canvi a càrrec del fill de Déu: les classes dirigents la firmaren, la jerarquia eclesiàstica se l'endossà a la burgesia, i les masses oprimides es preparaven per a cobrar-la en el més enllà.

La societat burgesa atomitzà les relacions humanes, conferint-les una flexibilitat i una mobilitat sense precedents. La unitat primitiva de la consciència, que constituïa el fonament d'un art religiós monumental, desaparegué alhora que les relacions econòmiques primitives. Amb la Reforma, la religió adquirí un caràcter individual. Els símbols artístics religiosos, una vegada tallat el cordó umbilical que els unia al cel, s'enfonsà i cercà un punt de suport en el misticisme vague de la consciència, individual.

En les tragèdies de Shakespeare, que serien impensables sense la Reforma, el destí antic i les passions medievals són foragitades per les passions humanes individuals, l'amor, els zels, la set de venjança, l'avidesa i el conflicte de consciència. En cadascun dels drames de Shakespeare, la passió individual és portada a tal grau de tensió que supera l'home, queda suspesa per damunt de la seua persona i esdevé una espècie de destí: els zels d'Otel·lo, l'ambició de Macbeth, l'avarícia de Shylock, l'amor de Romeu i Julieta, l'arrogància de Coriolano, la perplexitat intel·lectual d'Hamlet. La tragèdia de Shakespeare és individualista i, en aquest sentit, manca de la significació general de l'Èdip Rei, on s'expressa la consciència de tot un poble. Comparat amb Èsquil, Shakespeare representa, no obstant, un gegantí pas endavant, i no un pas cap a arrere. L'art de Shakespeare és més humà. En qualsevol cas, ja no podem acceptar una tragèdia en què Déu ordena i l'home obeeix. D'ara en avant, ningú escriurà una tragèdia semblant.

La societat burgesa, una vegada atomitzades les relacions humanes, s'havia fixat durant el seu ascens un gran objectiu: l'alliberament de la personalitat. D'ací nasqueren els drames de Shakespeare i el Faust de Goethe. L'home es considerava el centre de l'univers i, per consegüent, de l'art. Aquest tema va bastar durant segles. Tota la

literatura moderna no ha estat més que una elaboració d'aquest tema, però l'objectiu inicial (l'alliberament i qualificació de la personalitat) es dissolgué en el domini d'una nova mitologia sense ànima quan es posà de manifest la insuficiència de la societat real enfront de les seues insuperables contradiccions.

El conflicte entre el personal i el que està més enllà del personal, però, no únicament pot desenrotllar-se sobre una base religiosa. Pot desenrotllar-se també sobre la base d'una passió humana que supera l'home: el suprapersonal és primer que res l'element social. Durant el temps que l'home no siga amo de la seua organització social, aquesta romandrà suspesa sobre ell com el fatum. Que l'embolcall religiós estiga present o no és secundari, depèn del grau d'abandó de l'home. La lluita de Babeuf pel comunisme en una societat que no estava madura és la lluita d'un heroi antic contra el destí. El destí de Babeuf posseeix totes les característiques d'una verdadera tragèdia, de la mateixa espècie que el dels Gracus, nom que adoptà Babeuf.

La tragèdia basada en passions personals aïllades és massa insípida per a la nostra època. Per què? Perquè vivim en una època de passions socials. La tragèdia de la nostra època es posa de manifest en el conflicte entre l'individu i la col·lectivitat, o en el conflicte entre dues col·lectivitats hostils al si d'una mateixa personalitat. Allò que caracteritza el nostre temps és ser, de nou, el temps dels grans objectius. La grandesa d'aquesta època resideix en l'esforç de l'home per alliberar-se de les nebuloses místiques o ideològiques a fi de construir la societat i a si mateix conforme a un pla elaborat per ell. Evidentment, és una lluita més grandiosa que el joc de xiquets dels antics, que convenia millor a la seua època infantil, o que els deliris dels monjos medievals, o que l'arrogància individualista que separa l'individu de la col·lectivitat, l'esgota ràpidament fins al fons i el precipita a l'abisme del pessimisme, a no ser que no el pose a caminar a quatre potes davant del bou Apis, recentment restaurat.

La tragèdia és una expressió elevada de la literatura perquè implica la tenacitat heroica dels esforços, la determinació dels objectius, conflictes i passions. En aquest sentit, Stepun estava en la veritat quan qualificava d'insignificant el nostre art "dels vespres", és a dir, utilitzant la seua expressió, l'art d'abans de la guerra i la revolució.

La societat burgesa, l'individualisme, la Reforma, el drama shakespearà, la gran revolució, no han deixat cap lloc al sentit tràgic dels d'objectius fixats des de l'exterior; un gran objectiu haurà de respondre a la consciència d'un poble o de la classe dirigent per tal de fer brollar l'heroisme, crear el terreny on nasquen els grans sentiments que animen la tragèdia. La guerra tsarista, els objectius de la qual eren estranys a la nostra consciència, donà, només, lloc a versos de pacotilla, a una poesia individualista decadent, incapaç d'elevat-se fins a l'objectivitat i el gran art.

Les escoles decadent i simbolista, amb totes les seues ramificacions, eren, des del punt de vista de l'ascens històric de l'art com a forma social, simples escarabats, uns exercicis d'assaig, quelcom com afinar els instruments. "Les vespres", errants, era un període sense objectiu. Qui posseïa un objectiu tenia una altra cosa que fer que no ocupar-se de l'art. Avui es poden assolir grans objectius per mitjà de l'art. És difícil de preveure si l'art revolucionari tindrà temps per a produir una "gran" tragèdia

revolucionària. No obstant, l'art socialista renovarà la tragèdia, i per descomptat, ho farà sense Déu.

L'art nou serà un art ateu. Tornarà a donar vida a la comèdia, perquè l'home nou voldrà riure. Insuflarà una vida nova a la novel·la. Concedirà tots els seus drets al lirisme, perquè l'home nou amarà millor i amb més força que els antics, i pensarà sobre el naixement i la mort. L'art nou farà revivre totes les formes que han sorgit en el curs del desenvolupament de l'esperit creador. La desintegració i el declivi d'aquestes formes no posseeix una significació absoluta; no són absolutament incompatibles amb l'esperit dels nous temps. És prou amb què el poeta de la nova època estiga d'acord de forma nova amb els pensaments de la Humanitat, amb els seus sentiments.

Durant aquests últims anys, l'arquitectura ha estat la que més ha patit, i no sols a Rússia; els vells edificis han anat arruïnant-se a poc a poc i no s'ha construït de nou. Existeix en tot el món una crisi de vivendes. Quan després de la guerra els homes han començat a treballar, s'han dedicat, primer que res, a les necessitats quotidianes essencials, després a la reconstrucció dels mitjans de producció i de les vivendes. En última instància, les destruccions de la guerra i de les revolucions serviran a l'arquitectura, d'igual manera que l'incendi de 1812 contribuï a embellir Moscou. Si a Rússia hi havia menys materials culturals a destruir que en d'altres països, les destruccions han estat majors i la reconstrucció progressa amb majors dificultats. No resulta sorprenent que hàgem descuidat l'arquitectura, la més monumental de les arts.

Avui en dia comencem, a poc a poc, a empedrar els carrers, refer les canalitzacions, acabar les cases que quedaren sense acabar, i, no obstant, només estem en el principi. Hem construït en fusta els pavellons de l'Exposició Agrícola de Moscou de 1923. Però encara en cal esperar abans de construir-los en gran escala. Els autors de projectes gegantins, com Tatlin, tindran temps per a reflexionar, per a corregir o revisar radicalment els seus projectes. Per descomptat, no creem que anem a estar durant desenes d'anys encara reparant els vells carrers i cases. Com en la resta, en primer lloc hem d'arreglar, després preparar-nos lentament, acumular forces abans que vingi un període de desenvolupament ràpid. Tan aviat com es cobrisquen les necessitats més urgents de la vida, i tan prompte com es pugui tenir un excedent, l'estat soviètic, situarà en l'ordre del dia el problema de les construccions gegantines en què encarnarà l'esperit de la nostra època. Tatlin té raó en separar del seu projecte els estils nacionals, l'escultura al·legòrica, les peces d'estuc, els adornos i paraments, i tractar d'utilitzar correctament els seus materials. D'aquesta manera s'han construït des de sempre les màquines, els ponts i els mercats coberts. Però encara està per demostrar que Tatlin tinga raó pel que fa a les seues pròpies invencions: el poal giratori, la piràmide i el cilindre, tot això de vidre. Les circumstàncies li donaran temps per a reunir arguments al seu favor.

Maupassant odiava la torre Eiffel, però ningú està obligat a imitar-lo. Cert que la torre Eiffel dona una impressió contradictòria; hom es sent atret per la simplicitat de la seua forma i, al mateix temps, rebutjat per la inutilitat del monument. Quina contradicció! Utilitzar de mode extremadament racional la matèria a fi de fer una torre tan alta; però per a què serveix la torre? Ací no hi ha construcció, sinó un joc de construcció. Avui sabem que la torre Eiffel serveix com a estació de ràdio. Açò li dona un sentit i la fa estèticament més harmoniosa. Si hagués estat construïda des del principi amb aquest

objectiu, hagués tingut probablement formes més racionals encara i, per això, la seua bellesa artística hauria estat major.

Per això mateix no podem aprovar els arguments amb què es justifica l'estètica de Tatlin. Vol construir en vidre les sales de reunions per al Consell Mundial de Comissaris del Poble, per a la Internacional Comunista, etc. Les bigues de suport, els pilars que suporten el cilindre i la piràmide de vidre (únicament serveixen per a això) són i tan recarregats i pesants que semblen un bastida oblidada. No s'entén per què estan aquí. Si se'ns diu que han de sostenir el cilindre giratori on es faran les reunions, es pot respondre que no hi ha necessitat alguna de mantenir les reunions en un cilindre, i que no hi ha tampoc cap necessitat que el cilindre gire. Recorde haver vist en la meua infància una església tancada en una botella de cervesa; la meua imaginació quedà excitada sense que em preguntés per a què servia allò. Tatlin segueix el camí oposat. La botella de vidre per al Consell Mundial dels Comissaris del Poble està en un temple en espiral de formigó armat i vol tancar-lo ací. De moment no puc impedir-me preguntar per què? Estaríem d'acord amb el cilindre i la seua rotació si la construcció fora simple i lleugera, si els mecanismes que serveixen per a produir la rotació no aixafaren tota la construcció.

Per això mateix, no podem aprovar els arguments amb què se'ns explica la importància artística, plàstica i escultural de Jacob Lipschitz. L'escultura ha de perdre la seua independència fictícia, una independència que la fa vegetar en els patis posteriors de la vida o en els cementiris dels museus. Ha de mostrar els seus vincles amb l'arquitectura, exaltar-los al si d'una síntesi més elevada. En aquest sentit ampli, l'escultura ha de buscar una aplicació utilitària. Molt bé. Com aplicar aquestes idees a la plàstica de Lipschitz? La fotografia ens mostra dos plans que es tallen, esquematitzant un home assegut que té un instrument en les mans. Se'ns diu que si açò no és utilitari, és "funcional". En quin sentit? Per a jutjar el funcionalisme cal conèixer la funció. Si es pensés en la no funcionalitat, o en la utilitat eventual d'aquests plans que es tallen, d'aquestes formes anguloses i sortints, l'escultura acabaria per transformar-se en un penjador. Si l'escultor es lliurés a la tasca de fer un penjador, probablement hauria trobat una forma més apropiada. No, no podem recomanar a ningú modelar en algeps semblant perxa.

Queda encara una altra hipòtesi: la plàstica de Lipschitz, com l'art verbal de Krutxenikh, no són més que simples exercicis tècnics, gammes i escales de la música i de l'escultura de l'esdevenidor. Però no per això cal presentar el solfeig com a música. Deixem-los en l'estudi, no mostrem les fotografies.

No hi ha dubte que en el futur, i sobretot en un futur llunyà, tasques monumentals com la planificació nova de les ciutats-jardí, de les cases-model, de les vies fèrries, dels ports, interessaran a més gent que els arquitectes i enginyers, a àmplies masses populars. En lloc de l'apilotament, a la manera dels formiguers, de barris i carrers, pedra a pedra i de generació en generació, l'arquitecte, amb el compàs en la mà, construirà ciutats-aldees inspirant-se només en el mapa. Aquests plans seran sotmesos a discussió, es formaran grups populars a favor i en contra, partits tecnicoarquitectònics amb la seua agitació, les seues passions, els seus mítings i els seus vots. L'arquitectura palpitarà de nou en l'alè dels sentiments i dels humors de les masses, en un pla més elevat, i la humanitat, educada més "plàsticament", s'acostumarà a considerar el món com una argila dúctil, apropiada per a ser modelada en formes cada vegada més belles. El mur

que separa l'art de la indústria serà derruït. En compte de ser ornamental, el gran estil del futur serà plàstic. En aquest punt els futuristes tenen raó. No cal parlar, a causa d'això, de la liquidació de l'art, de la seua eliminació per la tècnica.

Tenim, per exemple, un ganivet. L'art i la tècnica poden combinar-se ací de dues formes: o bé es decora el ganivet, pintant en el seu mànec una bellesa, o la torre Eiffel, o bé l'art ajuda a la tècnica a trobar una forma "ideal" de ganivet, una forma que corresponga millor a la seua matèria, al seu objecte. Seria fals pensar que es puga aconseguir per mitjans simplement tècnics: l'objecte i la matèria són susceptibles d'un nombre incalculable de variacions. Per a fer un ganivet "ideal" és necessari conèixer les propietats de la matèria i els mètodes per a treballar-la, és necessari també imaginació i gust. En la línia d'evolució de la cultura industrial, pensem que la imaginació artística es preocuparà per tal d'elaborar la forma ideal d'un objecte en tant que tal i no per la seua ornamentació com un afegit gratuït. I si açò val per a un ganivet serà més vàlid encara per al vestit, els mobles, el teatre i la ciutat. La qual cosa no vol dir que es puga prescindir de l'obra d'art, ni tan sols en un futur llunyà. Vol dir que l'art ha de cooperar estretament amb totes les branques de la tècnica.

Cal pensar que la indústria absorbirà l'art, o que l'art elevarà la indústria al seu Olimp? La resposta serà distinta, segons s'aborde el problema des del costat de la indústria o des del costat de l'art. Objectivament no hi ha diferència en el resultat. Aquests dos suposen una expansió gegantina de la indústria una gegantina elevació de la seua qualitat artística. Per indústria naturalment entenem ací tota l'activitat productiva de l'home: agricultura mecanitzada i electrificada inclosa.

El mur que separa l'art de la indústria, i també el que separa l'art de la Naturalesa, es derruirà. Però no en el sentit de Jean Jacques Rousseau, segons el qual l'art s'aproparà cada vegada més a la Naturalesa, sinó en el sentit que la Naturalesa serà portada cada vegada més prop de l'art. L'emplaçament actual de les muntanyes, rius, camps i prats, estepes, boscos i vores no pot ser considerat definitiu. L'home ha realitzat ja certs canvis no mancats d'importància sobre el mapa de la Naturalesa; simples exercicis d'estudiant en comparació amb el que ocorrerà. La fe només podia prometre desplaçar muntanyes; la tècnica, que no admet res "per fe", les abatrà i les desplaçarà en la realitat. Fins ara únicament ho fet per objectius comercials o industrials (mines i túnels); en el futur ho farà en una escala incomparablement major, conforme a plans productius i artístics amplis. L'home farà un nou inventari de muntanyes i rius. Esmenarà rigorosament, i en més d'una ocasió, la Naturalesa. Remodelarà en ocasions la terra al seu gust. No tenim cap motiu per a témer que el seu gust siga roí.

El poeta Kliueiv, durant una polèmica amb Maiakovski, declara amb segona intenció que "no convé al poeta preocupar-se de les grues", i que "en el gresol del cor, i no en cap altre lloc, es fon l'or púrpura de la vida". Evanov-Razumnik, un populista que fou socialista revolucionari d'esquerra, la qual cosa ho explica tot, vingué a posar el seu gra de sal en la discussió. La poesia del martell i de la màquina, declara Ivanov-Razumnik referint-se a Maiakovski, serà passatgera. Parleu-nos de "la terra original", de l'"eterna poesia de l'univers". D'una banda, la font eterna de poesia; per una altra, l'efímer. L'idealista semimístic, insípid i prudent Razumnik, prefereix naturalment l'etern a l'efímer. Aquesta oposició de la terra respecte a la màquina manca d'objecte; a un camp endarrerit no se li pot oposar el molí o la plantació o l'empresa socialista. La poesia de la terra no és eterna, sinó canviant; l'home només ha començat a cantar després d'haver posat entre ell i la terra els útils i les ferramentes, aqueixes màquines elementals. Sense



la falç, la dalla o l'aladre no hi hauria hagut poeta camperol. Vol açò dir que la terra amb dalla té el privilegi de l'eternitat sobre la terra amb l'aladre mecànic? L'home nou, que acaba de nàixer, no oposarà com Kliuiev i Razumnik les ferramentes d'os o d'espines de peix a la grua o el martell pilar. L'home socialista dominarà la Naturalesa sencera, inclosos aqueixos faisans i aqueixos esturions, per mitjà de la màquina. Designarà els llocs en què les muntanyes han de ser abatudes, canviarà el curs dels rius i abraçarà els oceans. Els necis idealistes poden dir que tot açò acabarà per no tenir cap gràcia, però precisament per això són necis. Pensen que tot el globus terrestre serà parcel·lat, que els boscos seran transformats en parcs i jardins? Seguirà havent-hi espessors i boscos, faisans i tigres allí on l'home decidisca que els hi haja. I l'home actuarà de tal forma que el tigre no s'adonarà inclús de la presència de la màquina, i continuarà vivint com ha viscut. La màquina no s'oposarà a la terra. És un instrument de l'home modern en tots els dominis de la vida. Si la ciutat és avui "temporal" no es dissoldrà en l'antiga aldea. L'aldea, per contra, s'aixecarà fins el nivell de la ciutat. I aqueixa serà la nostra tasca principal. La ciutat és "temporal", però indica el futur i mostra la ruta. L'aldea actual sorgeix enterament del passat; la seua estètica és arcaica, com si l'hagués tret d'un museu d'art popular.

La Humanitat sortirà del període de guerres civils empobrida a conseqüència de les terribles destruccions, sense parlar dels terratrèmols com el que acaba d'ocórrer al Japó. L'esforç per vèncer la pobresa, la fam, la necessitat en totes les seues formes, és a dir, per domesticar la Naturalesa, serà la nostra preocupació dominant durant desenes i desenes d'anys. En la primera etapa de tota societat socialista jove es tendeix vers les conquestes bones del sistema americà. El gaudi passiu de la Naturalesa desapareixerà en l'art. La tècnica inspirarà amb major poder la creació artística. I més tard, l'oposició entre tècnica i art es resoldrà en una síntesi superior.

Els actuals somnis d'alguns entusiastes que tracten de comunicar una qualitat dramàtica i una harmonia rítmica a l'existència humana, coincideixen de manera coherent amb aquesta perspectiva. Amo de la seua economia, l'home alterarà profundament l'estancada vida quotidiana. La necessitat enutjosa d'alimentar i educar els xiquets serà eliminada per a la família a causa de la iniciativa social. La dona sortirà, per fi, del seu semiesclavatge. Al costat de la tècnica, la pedagogia formarà psicològicament noves generacions i regirà l'opinió pública. En constant emulació de mètodes, les experiències d'educació social es desenrotllaran a un ritme avui en dia inconcebible. El mode de vida comunista no creixerà cegament, com els esculls de coral en el mar. Serà edificat de forma conscient. Serà controlat pel pensament crític. Serà dirigit i corregit. L'home, que sabrà desplaçar els rius i les muntanyes, que aprendrà a construir els palaus del poble sobre les altures del Mont Blanc o en el fons de l'Atlàntic, donarà a la seua existència la riquesa, el color, la tensió dramàtica el dinamisme més alt. A penes comence a formar-se en la superfície de l'existència humana una crosta, esclatarà sota la pressió de nous invents i realitzacions. No, la vida del futur no serà monòtona.

En resum, l'home començarà a harmonitzar amb tot rigor el seu propi ser. Tractarà d'obtenir una precisió, un discerniment, una economia majors, i per tant bellesa en els moviments del seu propi cos, en el treball, en el caminar, en el joc. Voldrà dominar els processos semiinconscients i inconscients del seu propi organisme: la respiració, la circulació de la sang, la digestió, la reproducció. I dins de certs límits insuperables, tractarà de subordinar-los al control de la raó i de la voluntat. L'*homo sapiens*, actualment congelat, es tractarà a si mateix com a objecte dels mètodes més complexos de la selecció artificial i els tractaments psicofísics.

Semblants perspectives es deriven de l'evolució de l'home. Començà, primer que res, expulsant els elements obscurs de la producció i de la ideologia per a trencar, per mitjà de la tecnologia, la rutina bàrbara del seu treball, i per triomfar sobre la religió mitjançant la ciència. Ha expulsat l'inconscient de la política derrocant les monarquies, a les que ha substituït per democràcies i parlamentarismes racionalistes, i després per la dictadura sense ambigüitat dels soviets. Els elements incontrolats tenien el seu màxim arrelament en les relacions econòmiques però l'home els està eliminant també mitjançant l'organització socialista. Cosa que li permet reconstruir des d'altres bases totalment distintes la tradicional vida de família. Finalment, si la naturalesa de l'home es troba oculta en els racons més foscos de l'inconscient, no és lògic que es dirigisquen en aqueixa direcció els majors esforços del pensament que cerca i crea? ¿És que el gènere humà, que ha deixat d'arrossegar-se davant de Déu, el Tsar i el Capital, haurà de capitular davant de les lleis fosques de l'herència i de la cega selecció sexual? L'home lliure tractarà d'assolir un equilibri millor en el funcionament dels seus òrgans, i un desenrotllament més harmoniós dels seus teixits, a fi de reduir la por a la mort dins dels límits d'una reacció racional de l'organisme davant del perill. En efecte, no hi ha dubte que la falta d'harmonia anatòmica i fisiològica, l'extremada desproporció en el desenrotllament dels seus òrgans o l'ocupació dels seus teixits, donen al seu instint vital aquest temor mòrbid, histèric, de la mort, temor que al seu torn alimenta les humiliants i estúpides fantasies sobre el més enllà.

L'home s'esforçarà per dirigir els seus propis sentiments, per elevar els seus instints a l'altura del conscient i de fer-los transparents, per dirigir la seua voluntat en les tenebres de l'inconscient. Per això, s'aixecarà al nivell més alt i crearà un tipus biològic i social superior, un superhome si voleu.

Igual de difícil és predir quins seran els límits del domini de si mateix susceptible de ser aconseguit, com de preveure fins on podrà desenrotllar-se la mestria tècnica de l'home sobre la naturalesa. L'esperit de construcció social i l'autoeducació psicològica es convertiran en aspectes bessons d'un sol procés. Totes les arts (la literatura, el teatre, la pintura, l'escultura, la música i l'arquitectura) donaran a aquest procés una forma sublim. O més exactament, la forma que revestirà el procés d'edificació cultural i d'autoeducació de l'home comunista desenrotllarà fins al grau més alt els elements vius de l'art contemporani. L'home es farà incomparablement més fort, més savi i més subtil. El seu cos serà més harmoniós, els seus moviments més rítmics, la seua veu més melodiosa. Les formes de la seua existència adquiriran una qualitat dinàmicament dramàtica. L'home mitjà aconseguirà la talla d'un Aristòtil, d'un Goethe, d'un Marx. I per damunt d'aquestes altures, nous cims s'elevaran.