

# Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

Ποιός δέν φοβάται τούς άγιατολλάδες;



Φύλο, σύμβολα,  
ένδύματα και σοσιαλισμός

Προϋποθέσεις  
και προοπτικές  
για μία εκπαιδευτική  
μεταρρύθμιση



Λεωνίδας Λουλούδης Λίγα περισσότερα για την «τράπεζα εγκεφάλων». Άσημάκης Ψυχουδάκης Η κατάργηση των κρατικών επιδοτήσεων στην κτηνοτροφία. Ντόρας Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κωσταλέξι: ή κατανάλωση ενός κοινωνικού προβλήματος ● Άγγελος Έλεφάντης, Κάτω τά χέρια απ' τό Βιετνάμ, κάτω τά χέρια απ' την Καμπότζη ● Άγγελος Έλεφάντης, Ποιός δέν φοβάται τούς άγιατολλάδες ● Μιχάλης Παπαγιαννάκης, Άπό την ένταξη στην ΕΟΚ στή μή-ένταξη τής ΕΟΚ στην άριστερή πολιτική ● Νίκος Γιαννόπουλος, Τηλεόραση, εμπόριο και έθνική άνεξαρτησία ● Χρίστος Φράγκος, Προϋποθέσεις και προοπτικές για μία εκπαιδευτική μεταρρύθμιση ● Τάσος Άνθουλιās, Τά μαθηματικά και οί λεγόμενες «θεωρητικές έπιστημες» ● Eric Hobsbawm, Φύλο, σύμβολα, ένδύματα και σοσιαλισμός ● Γιώργος Χατζημιχάλης, Διονύσης Καψάλης, Φώτης Κόντογλου, πρωτεργάτης του Έλληνικού Μοντερνισμού ● Βασίλης Καπετανγιάννης, «Νεοελληνική κοινωνία: όψεις ύπανάπτυξης» του Ν. Μουζέλη ● Πέτρος Πιζάνιας, «Άλή πασάς Τεπελενλής» του Τάσου Βουρνά ● Άντώνης Μανιτάκης, «Ό έλληνικός λαός» του Γκ. Λ. Μάουρερ ● Βιβλία, περιοδικά, ● Άλληλογραφία.

Μηνιαία έπιθεώρηση ● τεϋχ. 24 ● Άν. – Φεβρ. 1979 ● 60 δρχ.

# Φύλο, σύμβολα, ένδύματα καί σοσιαλισμός

του Eric Hobsbawm

μετάφραση: Εύα Καλπουρτζή

Πολλές γυναίκες τό έχουν πει: οί άνδρες ιστορικοί σχεδόν πάντοτε αγνόησαν τό γυναικείο ήμισφύλιο του ανθρώπινου γένους. Ή κατηγορία είναι δίκαιη και ό συγγραφέας του άρθρου αυτού τήν αποδέχεται για τόν έαυτό του. Στο βαθμό όμως που στήν ανθρώπινη κοινωνία τά δυό φύλα παραμένουν συζευγμένα, τό κακό δέν θά μπορούσε νά διορθωθεί αναπτύσσοντας ένα νέο ιστορικό κλάδο, αποκλειστικά αφιερωμένο στις γυναίκες. Ή εκείνο που θά πρέπει αντίθετα νά μελετηθεί, είναι οί διάφορες μορφές που πήραν οί σχέσεις τών φύλων, τόσο στο επίπεδο τής κοινωνικής πραγματικότητας όσο και διαμέσου τής εικόνας που τό κάθε φύλο δημιούργησε για τό άλλο κι αυτό είναι που θά προσπαθή-

Ο Eric J. Hobsbawm είναι σήμερα καθηγητής τής ιστορίας στο Birkbeck College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Ειδικός στην ευρωπαϊκή ιστορία τών δύο περασμένων αιώνων και μελετητής του εργατικού κινήματος, έχει γράψει πολλά βιβλία, άρθρα και διδλοκριτικές. Άνάμεσά τους ξεχωρίζει τό ζευγάρι *The Age of Revolution* - 1962 και *The Age of Capital* - 1975. Άλλα έργα του είναι τά *Labour's Turning Point* - 1948, *Primitive Rebels* - 1959, *Labouring Men: Studies in the History of Labour* - 1964, *Industry and Empire* - 1968, *Captain Swing* (με τόν George Rudé) - 1969.

Στά ελληνικά υπάρχουν δυστυχώς μόνο δύο από τά λιγότερο σημαντικά έργα του: οί *Ληστές* (*Bandits* - 1969), έκδ. Βέργος, Άθήνα 1975, και ή συλλογή *Έπαναστάτες* (*Revolutionaires* - 1973), έκδ. Πολιτεία, Άθήνα 1975 (βλ. διδλοκριτική στον *Πολίτη*, αρ. 14, Νοέμβριος 1977), και μάλιστα σέ εκδόσεις που θά λέγαμε ότι παρερμηνεύουν έμφανώς τίς θέσεις, τήν τοποθέτηση και τήν προβληματική του σπουδαίου αυτού μαρξιστή μελετητή. Έχουν ακόμα μεταφραστεί τά άρθρα του «Έργατικό Κίνημα και Στρατιωτικά Πραξικοπήματα» και «Σαράντα Χρόνια Κυβερνήσεων Λαϊκού Μετώπου», *Κομμουνιστική Θεωρία και Πολιτική*, αρ. 2, Άπρίλιος 1975 και αρ. 13, Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1976.

σομε εδώ για τά έπαναστατικά και σοσιαλιστικά κινήματα του 19ου και 20ου αι., βασιζόμενοι στην ιδεολογία που εκφράζεται στο θεματολόγιο τής εικονογραφίας τους. Τό γεγονός ότι ή εικονογραφία αυτή αποτελεί κατά κύριο λόγο έργο τών άνδρών μας απαγορεύει, φυσικά, νά υποθέσουμε ότι ό τρόπος που αναπαριστά τούς ρόλους τών φύλων αντιστοιχεί στις απόψεις τής πλειοψηφίας τών γυναικών ως προς τό σημείο αυτό. Τό μόνο που μπορούμε νά κάνουμε είναι νά συγκρίνουμε τίς εικόνες τών ρόλων και τών σχέσεων προς τήν κοινωνική πραγματικότητα τής εποχής όπως και προς τίς λιγότερο ή περισσότερο σαφείς ιδεολογίες τών σοσιαλιστικών και έπαναστατικών κινήματων.

Ή υπόθεση - πάνω στην όποία και στηρίζεται τό άρθρο αυτό - ότι μιά τέτοια σύγκριση είναι δυνατή, κατά κανένα τρόπο δέν συνεπάγεται ότι οί εικόνες που αναλύονται εδώ αποτέλεσαν ποτέ τήν άμεση αντανάκλαση τής κοινωνικής πραγματικότητας, με εξαίρεση εκείνες που προορίζονταν ν' αποτελέσουν ντοκουμέντα, όπου και πάλι είναι φανερό ότι δέν ήταν αναγκασμένες ν' ανταναικλούν πιστά τήν πραγματικότητα. Πιστεύουμε άπλως ότι οί εικόνες αυτές, φτιαγμένες για ένα ευρύ κοινό, εργατών παραδείγματος χάρη, και προορισμένες νά έχουν μιάν όρισμένη αποτελεσματικότητα, δέν θά μπορούσαν ν' απομακρυνθούν και πάρα πολύ από τήν έμπειρία τής πραγματικότητας αυτής και τά όρια που επέβαλλε στο κοινό. Έτσι, αν οί σοσιαλιστικές καρικατούρες τής Μπέλ-Έποχ δείχνανε κατά κανόνα τόν καπιταλιστή όχι σαν χοντρό άντρα με ήμίψηλο και με πούρο στο στόμα, αλλά σαν χοντρή γυναίκα, κάτι τέτοιο θά ξεπερνούσε τά επιτρεπόμενα όρια και τό σχέδιο θά έχανε τήν αποτελεσματικότητά του· γιατί, άρσενικοί στην αντίληψη του κοινού, τά αφεντικά ήταν και στην πραγματικότητα τίς περισσότερες φορές άνδρες.

Επίσης, έστω κι αν όλοι οί καπιταλιστές δέν ήταν χοντροί, δέν καπνίζανε πούρο και δέν φορούσαν ήμίψηλο, αυτά ήταν τά χαρακτηριστικά που τούς είχαν αποδοθεί και τά όποια υποτίθεται ότι έδειχναν τόν πλούτο σέ μιάν αστική κοινωνία, δηλαδή μιάν ειδική μορφή πλούτου και προνομίων, διαφορετικά απ' ό,τι τά αντίστοιχα τών εγγενών, τήν ίδια εποχή. Οί καθαρά συμβολικές και άλληγορικές εικόνες ήταν, φυσικά, λιγότερο υποχρεωμένες νά αντιστοιχούν προς τήν πραγματικότητα, μέχρι ενός όρισμένου σημείου όμως: ό καλλιτέχνης που αποφάσιζε νά άπεικονίσει τόν πόλεμο με τά γνωρίσματα μιάς θεάς, τό έκανε με όλοφάνερη τήν πρόθεση νά προκαλέσει. Στίς μέρες μας, είναι αυτονόητο ότι μιά

τέτοια έρμηνεία τής εικονογραφίας κατά κανένα τρόπο δέν αποτελεί σοβαρή ανάλυση τής εικόνας και τού συμβόλου. Θεωρώ περιττό νά διευκρινίσω ότι τό άρθρο αυτό δέν έχει καν μία τέτοια αξίωση.<sup>1</sup>

Θ' αρχίσουμε μέ τόν διασημότερο επαναστατικό πίνακα (έστω και άν ό δημιουργός του ύπηρεζε λιγότερο διάσημος): *Η Έλευθερία πού οδηγεί τό λαό του Delacroix* (1831). Τό θέμα είναι πασίγνωστο: μία νέα κοπέλα, γυμνόστηθη, μ' έναν φρυγικό σκούφο στό κεφάλι τής κι ανεμίζοντας μία σημαία, διασκελίζει τά σωριασμένα πάνω στό δόδοφραγμα πτώματα, ενώ τήν ακολουθούν ένοπλοι άνδρες πού φορούν χαρακτηριστικά κοστούμια τής εποχής. Οί σχετικές μέ τόν πίνακα αυτόν πηγές έχουν μελετηθεί συστηματικά. Άλλά, ανεξάρτητα από τίς πηγές, ό τρόπος που οι άνθρωποι τής εποχής εκείνης έρμήνευσαν τόν πίνακα δέν αφήνει καμιάν αμφιβολία: γι' αυτούς ή Έλευθερία κατά κανένα τρόπο δέν αποτελούσε άλλγορική φιγούρα αλλά μία γυναίκα απόλυτα πραγματική (προφανώς εμπνευσμένη από τήν ήρωίδα Marie Deschamps πού τά κατορθώματά τής υπέβαλαν στόν Ντελακρουά τήν ιδέα του πίνακα). Έπρόκειτο γιά μία γυναίκα του λαού, πού άνήκε στό λαό, και πού ένιωθε άνετα μέσα στό λαό.

*Μία γυναίκα δυνατή, μέ στήθη σφριγηλά  
μέ φωνή τραχιά και θέλητρα σκληρά  
ή όποια*

*εγκίνητη και περπατώντας μέ μεγάλα δήματα  
άπολαμβάνει τίς κραυγές του πλήθους*

Ό Μπαλζάκ τήν ήθελε χωριάτισσα: «μέ σκούρο δέρμα, φλογερή, ίδια ή εικόνα του λαού». Υπερήφανη ή και αυθάδης (κατά τόν Μπαλζάκ πάντοτε) αντιπροσώπευε τό έντελώς αντίθετο τής εικόνας τής γυναίκας στην άστική κοινωνία. Έκτός αυτού, όπως δέν παρέλειψαν νά υπογραμμίσουν οι σύγχρονοι, ήταν μία γυναίκα σεξουαλικά άπελευθερωμένη. Ό Barbier, τό ποίημα του όποιου *La Cuirée* (Τό έλώριο) όπωσδήποτε αποτέλεσε μία από τίς πηγές τής εμπνευσης του Ντελακρουά, φθάνει νά έπινοήσει μιάν δλόκληρη ιστορία γιά τήν σεξουαλική τής άπελευθέρωση. Αυτή

*Πού διάλεγε τούς έραστές τής μέσα στόν όχλο  
και πού δέν μετριότανε  
παρά μέ άνδρες δυνατούς όπως εκείνη.*

Αυτή, «παιδί τής Βασιλίας», άφου άναστάτωση δλόκληρο τόν κόσμο κι άφου βαρέθηκε τούς πρώτους έραστές τής έρχεται ύστερα, ενώ τήν ακολουθούν σημαίες (του Ναπολέοντα) κι ένας λοχαγός εικοσι χρονών,

*Πάντοτε δημοφη και γυμνή  
μέ τήν τρίχρωμη σημαία γύρω τής  
γιά νά οδηγήσει τό λαό τής προς τίς «τρείς ήμέρες τής δόξας».* Ό Heine, στό σχολίο του γιά τόν πίνακα του Ντελακρουά, προχωρεί τήν εικόνα άκόμη μακρύτερα, μέχρι τό

άλλο εκείνο διφορούμενο στερεότυπο τής ανεξάρτητης και σεξουαλικά άπελευθερωμένης γυναίκας, τήν έταίρα - ένα άλλόκοτο άνακάτωμα Φρύνης, γυναίκας τής ψαραγοράς και θεάς τής έλευθερίας. Τό θέμα άναγνωρίζεται εύκολα: ό Φλωμπέρ επανέρχεται σ' αυτό στην *Αίσθηματική άγωγή*, μ' άφορμή τό 1848, όπου ή Έλευθερία του παριστάνεται μέ τά χαρακτηριστικά μιās πόρνης, πού παίρνει μέρος στη λεηλασία του Κεραμεικού. (Άξίζει νά σημειωθεί έδώ τό τυπικά άστικό πέραςμα από τήν έξίσωση: έλευθερία = αγαθό, στην έξίσωση: έλευθεριότητα = κακό) «Στόν προθάλαμο, όρθια πάνω σέ μία στοίβα ρούχα, στεκόταν μία γυναίκα του όρόμου, πού είχε τή στάση του αγάλματος τής Έλευθερίας». Και ό Félicien Rops συνεχίζει στόν ίδιο τόνο όταν δείχνει τήν «Κομμούνα προσωποποιημένη σά μία γυμνή γυναίκα μέ κεπί στό κεφάλι και μέ τό σπαθί στό χέρι», μία εικόνα πού θά πρέπει άλλωστε νά ήταν άρκετά διαδεδομένη κατά τήν εποχή. Ό *Λαός* (ένα άλλο έργο του Φ. Ρόπς όπου ό Eduard Fuchs βλέπει, όχι άδικαιολόγητα, τό «λαό-μέγαιρα» - *Megäre Volk*) είναι μία νέα γυναίκα, γυμνή, μέ ύφος πόρνης, φορώντας όλο κι όλο τίς κάλτσες τής κι ένα μικρό σκουφί (έμμεση άναφορά στόν φρυγικό σκούφο;), μέ τά πόδια άνοιχτά δείχνοντας τό αιδούο τής.

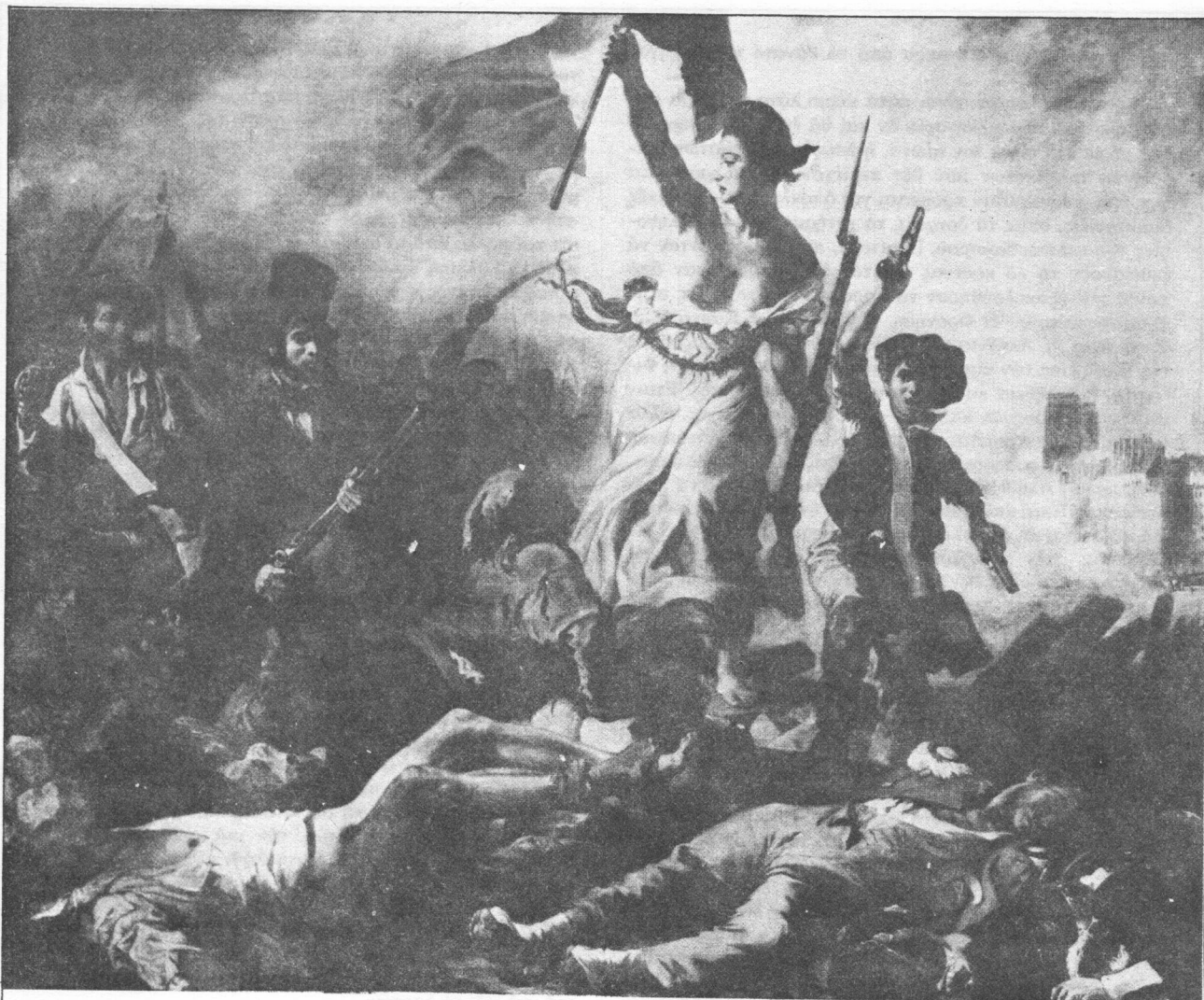
Ό νεωτερισμός τής Έλευθερίας του Ντελακρουά εγκείται λοιπόν σ' αυτή τήν ταύτιση τής εικόνας τής γυμνής γυναίκας μέ μία πραγματική γυναίκα του λαού, χειραφετημένη, πού διαδραματίζει έναν ενεργό ή και καθοδηγητικό ρόλο στό κίνημα των άνδρών. Τό πότε άκριδώς χρονολογείται αυτή ή νέα επαναστατική εικόνα είναι ένα πρόβλημα πού άφορά τούς ιστορικούς τής τέχνης. Από τή δική μας πλευρά θά σημειώσουμε δύο πράγματα: κατά πρώτο, ότι ή συγκεκριμένη φύση τής τή διαχωρίζει από τόν άλλγορικό ρόλο πού συνήθως άποδιδόταν στις γυναικείες φιγούρες, παρά τό γεγονός ότι διατηρεί τή γυμνότητά τής, μία γυμνότητα τήν όποια όμως ό ζωγράφος καθόλου δέν προσπάθησε νά κρύψει, όπως παρατήρησαν και οι σχολιαστές. Η γυναίκα αυτή δέν βρίσκεται εκεί ούτε γιά νά εμπνεύσει ούτε γιά νά άναπαστήσει: όρα. Έκτός αυτού, διακρίνεται σαφώς από τήν γυναίκα πού μάχεται γιά τήν έλευθερία όπως τήν άπεικονίζει ή παραδοσιακή εικονογραφία τής όποίας τό καλύτερο παράδειγμα είναι ή Ίουδήθ, πού, έξίσου συχνά μέ τόν Δαβίδ, χρησιμεύει γιά νά παραστήσει τή νικηφόρα πάλη του αδύνατου προς τόν δυνατό. Αντίθετα μέ τούς δυό αυτούς ήρωες, ή Έλευθερία του Ντελακρουά δέν έχει τίποτα τό αδύνατο. Ίσα-Ίσα, ένσαρκώνει όλη τή συμπτυκνωμένη δύναμη του άήτητου λαού, και μάλιστα ως *δν πού έχει φύλο*, πράγμα πού τή διαφοροποιεί από τήν παρθενική Ζάν ντ' Άρκ, γιά παράδειγμα. Πρόκειται, τελικά, γιά μία νέα γυναίκα πού δέν έχει γίνει άκόμη μητέρα, ούτε σύζυγος - άπ' ότι μπορεί τουλάχιστον νά υποθέσει κανείς. Η αντίθεση άνάμεσα σ' αυτήν τήν επαναστατική εικόνα και τό μη επαναστατικό αντίστοιχό τής συνάγεται συγκρίνοντας τόν πίνακα του Ντελακρουά μ' ένα σχεδόν σύγχρονό του έργο, τήν *Πολιορκία τής Σαραγκόσα* του David Wilkie (1828), όπου παρουσιάζεται μία ήρωίδα πραγματική, έντελώς ντυμένη, αλλά σέ στάση άλλγορική, μ' έναν γυμνόστηθο άντάρτη κοντοκαθισμένο δίπλα τής. Τό θέμα είναι ένα επεισόδιο των ναπολεοντείων πολέμων. Ό Βύρων, πού περιγράφει τό ίδιο επεισόδιο στό *Childe Harold*, παράλληλα μέ τόν θαυμασμό του γιά τούς Ισπανούς αγωνιστές, δέν παραλείπει νά τονίσει τό γεγονός ότι Τό «Κορίτσι τής Σαραγκόσα» έξακολουθεί νά παραμένει μέσα στά όρρα αυτού πού οι άνδρες, από τό ύφος τής άνωτερότητάς τους, θεωρούν ως τήν άριμόζουσα γιά μία γυναίκα συμπεριφορά. «Παρ' όλα αυτά, τά κορίτσια τής Ίσπανίας, δέν είναι άπ' τή φυλή των Άμαζόνων αλλά

1. Τό κείμενο αυτό γεννήθηκε ύστερα από μία συζήτηση πού είχα μέ τόν Peter Hānak του Ίνστιτούτου Ίστορίας τής Ακαδημίας Έπιστημών τής Ογγαρίας, σχετικά μέ ένα δοκίμιο του Efim Etkind (παλιότερα στό Λένινγκραντ και τώρα στην Ναντέρ του Παρισιού) μέ θέμα *Τό 1830 στην Ευρωπαϊκή Ποίηση*. Στη συνέχεια δέχτηκα ούσιαστική βοήθεια από τούς Georg Eisler, Francis και Larissa Haskell και Nick Penny γιά κάθε τι πού συνδέεται μέ τήν ιστορία τής τέχνης. Πρόκειται λοιπόν, κατά κάποιο τρόπο, γιά συλλογική έργασία, εκτός από τίς έρμηνείες και τά σφάλματα που διεκδικώ δλοκληρωτικά.

H. Daumier, *Οι ταραχές*

γυναίκες εμπειρες σ' όλες τις χάρες του έρωτα». Καί δέν του είναι δύσκολο νά βρει μιάν έρμηγεία γιά τήν τόσο λίγο θηλυκή ήρωίδα του: άπλώς παραμένει πιστή σ' έναν πεθαμένο σύζυγο. Οί πράξεις της μαρτυρούν «τή σκληρότητα του περιστεριού». Έχουμε μ' άλλα λόγια απομακρυνθεί από τήν Έλευθερία. Αύτή ή εικόνα τής Έλευθερίας, ως νέας, ενεργητικής και χειραφετημένης γυναίκας, τήν όποία οί άνδρες αποδέχονται ως άρχηγό, έφτασε τό αποκορύφωμά της κατά τήν επανάσταση του 1830, παρά τό γεγονός ότι τό θέμα παραμένει δημοφιλές ως τά 1848, προφανώς έξ αιτίας τής επίδρασης του Ντελακρουά πάνω στους άλλους ζωγράφους. Στόν πίνακα του Millet *Η Έλευθερία πάνω στά όδοφράγματα* ή ήρωίδα παραμένει γυμνή κάτω από τόν φρυγικό της σκούφο, τό περιβάλλον όμως έχει χάσει τή σαφήνεία του. Η άκρίβεια λείπει και στή σπουδή του Daumier *Οι ταραχές*. Από τήν άλλη μεριά, οί σπάνιες αναπαραστάσεις τής Κομμουνάς και τής Έλευθερίας ύστερα από τό 1871 τς δείχνουν γενικά γυμνές (όπως στό σχέδιο του Ρόπς πού αναφέραμε πύ πάνω) ή μέ ξεσκεπάστα στήθη. Στο σημείο αυτό ενδέχεται ό ιδιαίτερα ενεργός ρόλος πού έπαιξαν οί γυναίκες στήν Κομμούνά νά εξηγεί γιατί ή επανάσταση αύτή συμβολίστηκε, τουλάχιστον από έναν ξένο εικονογράφο, μέ τή

μή άλληγορική (δηλαδή ντυμένη) και έκδηλα άγωνιστική μορφή γυναίκας. Μέ λίγα λόγια, ή τάση νά αναπαριστούν τήν επαναστατική έννοια τής έλευθερίας ή τής δημοκρατίας μέσω μιάς γυναίκας γυμνής ή, συχνότερα, μέ τό στήθος ξεσκεπάστο συνέχισε νά υπάρχει. Έτσι, τό περίφημο άγαλμα τής Έλευθερίας του κομμουνάρου Dalou στήν πλατεία Nation στό Παρίσι κρατάει άκόμη τό ένα στήθος γυμνό. Θά χρειαζόταν μιά πύ εμπειριστατωμένη έρευνα γιά νά καθοριστεί άν ή έκθεση των δύο ή του ενός στήθους συνδέεται πάντα μέ τήν εξέγερση, ή όταν εξέγερση δέν υπάρχει συνδέεται μέ τή λογομαχία, όπως ίσως συμβαίνει σ' αυτό τό σχέδιο τής έποχής πού αναφέρεται στήν ύπόθεση Ντρέυφους (Ίανουάριος 1898) κι όπου δλέπει κανείς μιά Μαριάννα, νέα και παρθένα, μέ τό ένα στήθος γυμνό πού τήν προστατεύει από ένα τέρας ή Δικαιοσύνη, ή όποία παρουσιάζεται ως ώριμη γυναίκα πού κρατάει ένα σπαθί, κι από κάτω «Η Δικαιοσύνη: Μή φοβάσαι τό κτήνος - εγώ είμαι εδώ». Άλλά από άλλη μεριά, ή Μαριάννα, ή θεσμοποιημένη Δημοκρατία, παρουσιάζεται ντυμένη έντελώς κανονικά, άν και λίγο έλαφρά, παρά τήν επαναστατική της καταγωγή. Έπιστροφή στήν εύπρέπεια. Καί ίσως και στό ψέμμα στό βαθμό πού ή γυμνότητα χαρακτηρίζει κατά κανόνα τήν άλ-



Ε. Ντελακρουά, *Ἡ ἐλευθερία ὀδηγώντας τὸ λαό*

ληγορική και γυναικεία φιγούρα τῆς Ἀλήθειας – ιδιαίτερα συχνή, κυρίως στὶς καρικατούρες τῆς ὑπόθεσης Ντρέυφους. Γυμνή ἔξακολουθεῖ νὰ παραμένει ἡ Ἀλήθεια ἀκόμη και στὴν εἰκονογραφία τοῦ κατὰ τ' ἄλλα ἀξιοσέβαστου ἐργατικοῦ βρετανικοῦ κινήματος, ὅπως φαίνεται και στὸ ἐμβλημα τῆς Amalgamated Society of Carpenters and Joiners (Ἐνιαία Ἑταιρεία Ξυλουργῶν καὶ Ἐπιπλοποιῶν) στὰ 1860, πρὶν ἢ δικτωριανῆ ἠθικῆ ἐπιβάλλει τὴν κυριαρχία τῆς.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, στὸ σύνολό τῆς ὁ ρόλος τῆς γυναικείας φιγούρας, γυμνῆς ἢ ντυμένης, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις μειώθηκε σημαντικά μὲ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ δημοκρατικῆ-πληθειακῆ ἀντίληψη τῆς δημοκρατίας καὶ τῆς ἐπανάστασης στὸ προλεταριακὸ σοσιαλιστικὸ κίνημα. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι κατὰ μία ἔννοια πού προσπαθοῦμε νὰ ἐξηγήσουμε ἐδῶ, αὐτὴ τὴν «ἀνδροποίηση» τοῦ θεματολογίου τῆς εἰκονογραφίας τοῦ σοσιαλιστικοῦ καὶ ἐργατικοῦ κινήματος. Γιὰ λόγους προφανεῖς ἡ γυναίκα-προλετάριος δέν ἐμφανίζεται καθόλου στὴν τέχνη, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὶς μερικές δραστηριότητες στὴν πλειοψηφία τους γυναικείες. Δέν θὰ πρέπει νὰ δεῖ κανεὶς σ' αὐτὸ καμιά προκατάληψη. Ὁ Constantin Meunier, ὁ Βέλγος αὐτὸς πρωτοπόρος τῆς ἐξιδανίκευσης τοῦ ἀρσενικοῦ προλεταρίου, λάξευε ἀλλὰ κυρίως ζωγράφιζε

ἐργάτριες τὸ ἴδιο συχνά μὲ τοὺς ἐργάτες και κάποτε μάλιστα—ὅπως στὸν πίνακά του *Ἡ ἐπιστροφή τῶν ἀνθρακωρῶν* (1905)—τὶς ἐργάτριες καθὼς δούλευαν στὸ πλάι τῶν ἀνδρῶν, πράγμα πού συνέβαινε ἀκόμη στὰ βελγικά ἀνθρακωρυχεῖα τῆς ἐποχῆς. Τελικά, εἶναι φανερό ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς γυναίκας ὡς μισθωτοῦ πού συμμετέχει ἐνεργά στὴν πολιτικὴ δραστηριότητα ἀνάγεται κατὰ μεγάλο μέρος στὴ σοσιαλιστικὴ ἐπίδραση. Στὴ Μ. Βρετανία, γιὰ παράδειγμα, ἡ γυναίκα δέν ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογραφία τῶν συνδικάτων, παρὰ ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἡ ἐπίδραση αὐτὴ ἀρχίζει νὰ γίνεται αἰσθητῆ. Προηγουμένως, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπέμβαση τῶν διανοουμένων, ἡ ρεαλιστικὴ εἰκόνα τῆς γυναίκας ἀπαντᾶται ἀποκλειστικά σχεδόν στὶς διαφημιστικὲς βινιέτες πού χρησιμοποιοῦσαν τὰ συνδικάτα γιὰ νὰ καταστήσουν γνωστὴ στὰ μέλη τους τὴν ἀδελφικὴ συμπαράσταση πούμποροῦσαν νὰ τοὺς προσφέρουν σὲ δύσκολες στιγμές, σὲ περίπτωσι ἀρρώστιας, ἀτυχήματος ἢ θανάτου. Στὶς βινιέτες αὐτές, ἡ γυναίκα ἀπεικονίζεται ὀρθία στὸ προσκέφαλο τοῦ ἀρρωστοῦ ἀνδρα, τὸν ὁποῖο ἐρχονται νὰ ἐπισκεφθοῦν οἱ σύντροφοί του κρατώντας τὰ διακριτικὰ τοῦ συνδικάτου ἢ, ἄλλοτε πάλι, περιτριγυρισμένη ἀπὸ τὰ παιδιά τῆς, νὰ σφίγγει τὸ χέρι τῶν ἐκπροσώπων τῶν συνδικάτων πού ἦρθαν νὰ τῆς

προσφέρουν χρήματα ύστερα από τό θάνατο του άρχηγού της οικογένειας.

Η γυναίκα, λοιπόν, είναι κατά κύριο λόγο παρούσα στο σύμβολο και στην άλληγορία άν και θά έπρεπε νά σημειωθεί, γύρω στο τέλος του αιώνα, ή ύπαρξη έμβλημάτων θρετανικών συνδικάτων πού δέν περιέχουν καμιά γυναικεία φιγούρα, κυρίως όταν πρόκειται γιά άποκλειστικά άνδρικές διομηχανίες, όπως τά όρυχεία, τά χυτήρια, κτλ. Οί άλληγορίες του φιλευθερισμού, ιδιαίτερα, πού προορίζονταν νά εκθειάσουν τό «ό καθένas γιά τόν έαυτό του» ήταν από πάντα και έξακολούθησαν νά παραμένουν γυναικείες στην πλειοψηφία τους. Η Φρόνηση, ή Φιλεργία, ή Καρτερία, ή Έγκράτεια, ή Άλήθεια και ή Δικαιοσύνη όρίζουν τίς τύχες της Έταιρείας τών οικοδόμων στά 1868, ενώ ή Τέχνη, ή Φιλεργία, ή Άλήθεια και ή Δικαιοσύνη, τίς τύχες της Έταιρείας τών Ξυλουργών και μαραγκών, της ίδιας εποχής. Άλλά ύστερα από τή δεκαετία του '80, έχει κανείς τήν έντύπωση ότι από τίς παραδοσιακές φιγούρες έπιζούν μόνο ή Δικαιοσύνη και ή Άλήθεια στις όποιες κάποτε έρχονται νά προστεθούν ή Πίστη και ή Έλπίδα. Άπό τήν άλλη μεριά, καθώς αναπτύσσεται ό σοσιαλισμός, νέα γυναικεία πρόσωπα εισέρχονται στην άριστερή εικονογραφία, τά όποια όμως κατά κανένα τρόπο δέν θεωρούνται ότι παριστάνουν πραγματικές γυναίκες: πρόκειται γιά τίς θεές και τίς μούσες.

Έτσι μεταξύ 1898 και 1929 σέ μιά από τίς σημαίες της (άριστερης) Workers Union έμφανιζόταν μιά γοητευτική νέα κοπέλα, πού φορούσε έναν άσπρο χιτώνα και σανδάλια, και ή όποία έδειχνε μέ τό δάχτυλό της τόν άνατέλλοντα ήλιο, πάνω από τήν έπιγραφή «Μιά καλύτερη Ζωή», σέ μίαν ομάδα εργατών, ρεαλιστικά ζωγραφισμένων μέ τίς φόρμες της δουλειάς τους. Τό κείμενο πού συνοδεύει τήν εικόνα μαρτυρεί ότι πρόκειται γιά τήν Πίστη. Άλλού, μιά πολεμοχαρές γυναίκα, πού κι αυτή φοράει άσπρο χιτώνα και σανδάλια αλλά κρατάει κι ένα ξίφος και μίαν άσπίδα μέ τήν έπιγραφή «Δικαιοσύνη και Ίσότητα», μέ τά μαλλιά άπολύτως καλοχτενισμένα νά πλαισιώνουν ένα έντελως άριστοκρατικό πρόσωπο, στέκει όρθια μπροστά σ' έναν μυώδη εργάτη, μέ άνοιχτό πουκάμισο, ό όποιος, κατά τά φαινόμενα, μόλις έχει νικήσει ένα χτήνος έπονομαζόμενο «καπιταλισμός», πού κείται άψυχο στά πόδια του. Η σημαία αυτή, μέ τόν τίτλο «Ο θρίαμβος της εργασίας» άνήκε στο παράρτημα του Southend-on-Sea της National Union of General Workers, ένα άλλο σοσιαλιστικό συνδικάτο. Και ή ίδια νέα γυναίκα ξαναβρισκόταν στο παράρτημα του Τότενχαμ του ίδιου συνδικάτου, τή φορά αυτή μέ τά μαλλιά λυτά στον άνεμο και τήν έξηξ έπιγραφή γραμμένη στο φουστάνι της: «Φώς, Παιδεία, Βιομηχανική Όργάνωση, Πολιτική Δράση και Πραγματική Διεθνής» δείχνοντας μέ τό δάχτυλό της στή γνωστή ομάδα εργατών τή γή της επαγγελίας, πού θύμιζε κάτι σαν παιδική χαρά, όπου ήταν γραμμένο: «Έμπρός γιά τήν κατάκτηση της συνεργατικής κοινότητας». Η σημαία χρησίμευε ως εικονογράφηση του συνθήματος «Παραγωγόι του Πλούτου του Έθνους, Ένωθείτε. Πάρτε από τόν κόσμο αυτά πού σάς άνήκουν».

Οί εικόνες αυτές είναι ιδιαίτερα άποκαλυπτικές στο βαθμό πού, από τή μιά μεριά, συνδέονται άμεσα μέ τό νεαρό σοσιαλιστικό κίνημα, τό όποιο κατασκευάζει τή δικιά του εικονογραφία, και από τήν άλλη μεριά, ή εικονογραφία αυτή (άντίθετα από τό παλιό άλληγορικό λεξιλόγιο) έμπνέεται ή ίδια - εν μέρει τουλάχιστον - από τή γαλλική επαναστατική εικονογραφία, από όπου και ή Έλευθερία του Ντελακρουά προέρχεται επίσης. Άπό στυλιστική άποψη, στή Μ. Βρετανία τουλάχιστον, άνάγεται στην προοδευτική|σχολή τών arts-and-crafts (τέχνες κι επαγγέλματα), και τήν παραφυάδα

της τήν art nouveau, πού έμελλε νά προσφέρει στον βρετανικό σοσιαλισμό τούς δύο κυριότερους καλλιτέχνες και εικονογράφους του, τόν William Morris και τόν Walter Crane. Άλλά τό πιό δημοφιλές έργο αυτού του τελευταίου, πού δείχνει τήν ανθρωπότητα νά βαδίζει προς τόν σοσιαλισμό— μιά ανθρωπότητα πού παριστάνεται σαν ένα ζευγάρι ντυμένο μέ ρούχα καλοκαιρινά και όπου ό άνδρας κρατάει στην πλάτη του ένα παιδί - φανερώνει έξίσου, όπως άλλωστε και πολλά από τά σχέδιά του, τήν όφειλή του καλλιτέχνη προς τή Γαλλική Έπανάσταση τήν όποία και μαρτυρεί εδώ ή παρουσία ενός φρυγικού σκούφου. Και ή συγγένεια είναι ακόμη πιό φανερή πάνω στην πρώτη κονκάρδα πού μοίρασαν οι άυστριακοί σοσιαλδημοκράτες γιά τήν πρωτομαγιά, πού δείχνει ένα γυναικείο πρόσωπο πάνω από τό σύνθημα: «Άδελφότητα, Ίσότητα, Έλευθερία και Όκτώωρο». Σ' αυτή τήν καινούρια σοσιαλιστική εικονογραφία, ή γυναίκα παίξει τό ρόλο της έμνεύστριας. Άς δούμε, γιά παράδειγμα, τό έμβλημα του Labour Annual, πού άρχισε νά εκδίδεται στο 1895. Πρόκειται γιά μιά σύνθεση του T.A. West μέ τόν τίτλο Light and Life (Φώς και Ζωή): μιά γυναίκα ντυμένη ένα άέρινο φόρεμα, μισοκρυμμένη πίσω από έναν θυρεό σαλπίζει προς τιμή ενός ωραίου παλικάριου πού μέ τό πουκάμισο άνοιχτό στο λαμό, και τά μάνικια άνασηκωμένα πάνω από τούς άγκώνες, κρατάει ένα πανέρι άπ' όπου σκορπάει τούς σπόρους της σοσιαλιστικής, κατά τά φαινόμενα, προπαγάνδας: άχτίδες, άστέρια και κύματα άποτελούν τό φόντο του σχεδίου. Τελικά, ή πραγματική, ανθρωπινή γυναίκα δέν έμφανίζεται στην εικονογραφία αυτή παρά στο βαθμό πού άποτελεί μέρος ενός έξιδανικευμένου ζευγαριού, μέ ή χωρίς παιδί. Και στην περίπτωση πού τά μέλη του ζευγαριού αυτού έξομοιώνονται συμβολικά μέ κάποια δραστηριότητα, πάντοτε ό άνδρας είναι αυτός πού παριστάνει τήν διομηχανική δουλειά. Έτσι, στον πίνακα του Crane, ό άνδρας έχει δίπλα του μιά σκαπάνη και ένα φτυάρι, ενώ ή γυναίκα, μ' ένα καλάθι μέ καρπούς και μιά τσουγκράνα, συμβολίζει τή φύση, ή, τό πολύ, τή γεωργία. Ο ίδιος καταμερισμός κατά περίεργο τρόπο έμφανίζεται και στο περίφημο γλυπτό του Mukhina πού έκτέθηκε στο σοβιετικό περίπτερο της Διεθνούς Έκθέσεως, στο Παρίσι, στα 1937: εκείνος, ό εργάτης, τήν σκαπάνη· εκείνη, ή γυναίκα του κολχόζ, τό δρεπάνι.

Φυσικά, και στην καινούρια, σοσιαλιστική εικονογραφία άπαντώνται πραγματικές γυναίκες της εργατικής τάξης, οι όποιες ένσαρκώνουν, έστο και έμμεσα, κάποια συμβολική σημασία. Έχουν όμως πολύ διαφοροποιηθεί από τίς αγωνίστριες της Κομμούνas του Παρισιού. Άπό δω και πέρα τίς βλέπουμε νά ύποφέρουν και νά δοκιμάζονται. Στο σημείο αυτό ό Μενιέ, αυτός ό μεγάλος πρωτοπόρος της προλεταριακής τέχνης και του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, - ως ρεαλισμού και συγχρόνως ως έξιδανίκευσης - προηγείται της εποχής του, όπως συνήθως συμβαίνει. Ο πίνακάς του Η γυναίκα του λαού (1893) δείχνει τή γυναίκα γριά, αδύνατη, μέ τά μαλλιά της τόσο τραβηγμένα πίσω πού τό κεφάλι νά θυμίζει κρανίο, και μέ τό γερασμένο στήθος μόλις νά ύποδηλώνεται από τήν εκπλήσσοσα γυμνότητα τών ώμων της. Και στο ακόμη πιό γνωστό έργο του, τή Διαρροή, τό γυναικείο πρόσωπο τυλιγμένο σ' ένα σάλι κλαίει πάνω από έναν πεθαμένο άνθρακωρύχο. Αυτές είναι οι μάνες του προλεταριάτου, πάντοτε βασανισμένες, όπως τόσο καλά τίς έχουμε γνωρίσει μέσα από τά μυθιοτορήματα του Γκόρνι και τά τραγικά σχέδια του Kathe Kollwitz. (Και στην ίδια τή ζωή, αυτή τήν τραγική μητέρα-σύζυγο, μεταμορφωμένη σέ αγωνίστρια, δέν ήταν πού ένσάρκωνε, έκφραστική και μαυροντυμένη, ή Πασιονάρια του Ισπανικού έμφύλιου;) Και

F. Millet, 'Ισότητα



F. Millet, 'Η έλευθερία στά όδοφράγματα



F. Rops, Λαός



H. Daumier, 'Αλληγορία της Δημοκρατίας

όπωςδήποτε δεν είναι τυχαίο ότι τά σώματά τους εξαφανίζονται πίσω από τους μποξάδες και τά μαντήλια. Η εικόνα της γυναίκας—προλετάρου έχει χάσει τό φύλο της· κρύβεται κάτω από τά ρούχα της φτώχειας. Έγινε πνεύμα και δεν έχει πιά σώμα. Ένώ όμως τό γυναικείο σώμα ντύνεται, δηλαδή αποκρύπτεται όλο και περισσότερο, κάτι περιεργό συμβαίνει στο άνδρικό κορμί: δείχνεται όλο και περισσότερο, αλλά ως σύμβολο. Μ' άλλα λόγια, ή εικόνα πού καταλήγει σιγά-σιγά νά συμβολίζει τήν εργατική τάξη αποτελεί τό ακριβώς αντίστροφο της Έλευθερίας του Ντελακρουά: πρόκειται γιά τήν ρωμαλέα φιγούρα του άνδρα-εργάτη πού κραδαίνει τό σφυρί και τή σκαπάνη και ό όποιος είναι γυμνός από τή μέση και πάνω. Η εικόνα αυτή είναι, κατά δύο απόψεις, μή ρεαλιστική: καταρχήν, τίποτα δεν ήταν δυσκολότερο στον 19ον αιώνα στίς χώρες πού είχαν δυνατό εργατικό κίνημα, από τό νά βρει κανείς εργάτες πού νά δουλεύουν γυμνόκορμοι. Αυτό αποτελούσε άλλωστε, όπως παραδέχεται και ό Βάν Γκόγκ, μιά από τίς δυσκολίες του καιρού γιά τόν καλλιτεχνικό ρεαλισμό. Ό ίδιος θά ήθελε πολύ νά ζωγραφίσει τούς χωριάτες μέ τά κορμιά τους γυμνά, μόνο πού στην πραγματικότητα δεν τριγυρνάγαν γυμνοί. Πολλές εικόνες πού έφτασαν ως έμās από τή δουλειά στα εργοστάσια, ακόμη και τίς φορές πού γινόταν σέ συνθήκες όπου τό νά βγάλει κανείς τό πουκάμισό του μάς φαίνεται σήμερα φυσικό — στίς ύψηλές θερμοκρασίες των χυτηρίων ή των εργοστασίων του γκαζιού γιά παράδειγμα — μάς δείχνουν σχεδόν απaráλλακτα τούς εργάτες ντυμένους όλόκληρους, έστω και έλαφρα. Και δεν αναφερόμαστε μόνο σ' όσα θά μπορούσαν νά όνομαστούν τά μεγάλα μνημεία του κόσμου της Δουλειάς — έργα όπως τό *Work* του Madox Ford, ή *Η Έργασία* του Alfred Roll (1881) πού δείχνει ένα γιαπί — αλλά επίσης και στούς ρεαλιστικούς πίνακες και στα δημοσιογραφικά σκίτσα. Όπωςδήποτε, δεν ήταν εντελώς αδύνατο νά δει κανείς πραγματικούς εργάτες γυμνούς από τή μέση και πάνω — όπως μιά μερίδα, αλλά αποκλειστικά μιά μερίδα, των Βρετανών άνθρακωρύχων γιά παράδειγμα — πού στην περίπτωση αυτή ήταν ρεαλιστική ή αναπαράστασή τους μ' αυτή τήν άμφιση (όπως οι *Πατωματζήδες* του G. Caillebotte, ή όπως ό μιναδόρος πού εμφανίζεται στο έμβλημα του 1857 του συνδικάτου των μεταλλουργών). Αλλά αυτές είναι ειδικές περιπτώσεις.

Ό δεύτερος λόγος πού κάνει τήν εικόνα του ήμίγυμνου εργάτη μή ρεαλιστική είναι ότι απέκλειε ipso facto τή μάζα των ειδικευμένων και των εργατών της βιομηχανίας, πού δεν τούς είχε περάσει από τό μυαλό νά δουλέψουν χωρίς τό πουκάμισό τους, και οι όποιοι αποτελούσαν τήν πλειοψηφία του όργανωμένου εργατικού κινήματος. Η ήμερομηνία της καλλιτεχνικής γέννησης του γυμνόκορμου εργάτη παραμένει ακαθόριστη. Αυτό πού είναι σίγουρο, είναι ότι σ' ένα από τά πρώτα γνωστά αγάλματα του προλεταριάτου, στο μνημείο του Penrhyn στο Bangor φτιαγμένο από τόν Westmacott (1821) ό εργάτης λατομείου είναι ντυμένος, ενώ ή νέα αγρότισσα δίπλα του, κατά τρόπο ίσως μισο-άλληγορικό, έχει άνοιχτό τό ντεκολτέ της.

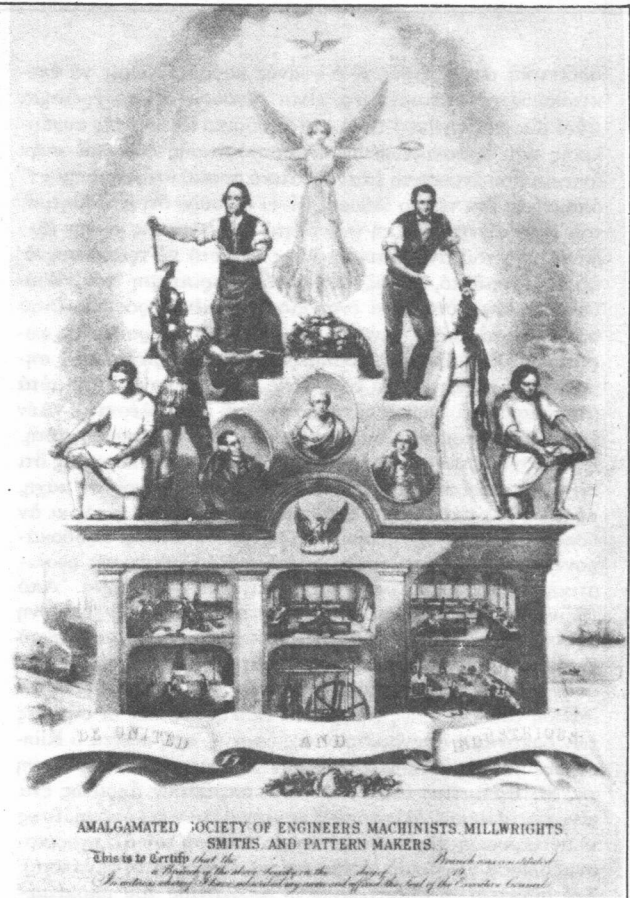
Όπως νά 'χει τό πράγμα, ύστερα από τό 1880 ή εικόνα είναι οικεία στούς γλύπτες. Αποδειξη τό έργο του Βέλγου K. Μενιέ πού είναι άναμφίβολα ό πρώτος καλλιτέχνης πού αφιερώθηκε αποκλειστικά στην αναπαράσταση της χειρωνακτικής εργασίας· κι ακόμη ίσως, ό κομμουνάρος Νταλού του όποιου τό ήμιτελές έργο περιέχει μοτίβα του είδους αυτού. Δεν είναι έκπληκτικό έξάλλου ότι ό γυμνόκορμος εργάτης άπαντάται συχνότερα στη γλυπτική πού κατά παράδοση είχε μεγαλύτερη τάση, σέ σχέση μέ τή ζωγραφική, νά πα-

ρουσιάζει τό ανθρώπινο γυμνό. Πράγματι, τά πρόσωπα των σχεδίων και των πινάκων του Μενιέ πολύ συχνά είναι ντυμένα σύμφωνα μέ τήν πραγματικότητα, ενώ ίσχύει τό αντίστροφο όσον άφορά τήν τρισδιάστατη αναπαράστασή τους, όπως δείχνει και ένα από τά αγαπημένα του θέματα — λιμενεργάτες πού ξεφορτώνουν ένα βαπόρι — τό όποιο διαπραγματεύτηκε και μέ τούς δύο τρόπους. Αυτός είναι άλλωστε κι ένας από τούς λόγους πού εξηγούν τή σχετική σπανιότητα του γυμνού κορμού στην εποχή της Β' Διεθνούς όταν τό σοσιαλιστικό κίνημα δεν ήταν ακόμη σέ θέση νά επιβάλει τίς προτιμήσεις του στα δημόσια μνημεία και όπως, αντίθετα, και τή συχνότητά του ύστερα από τό '17 στη Σοβιετική Ρωσία. Παρ' όλα αυτά, κι όσο παραπλανητική κι αν είναι άναγκαστικά κάθε άμεση σύγκριση μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής, ό γυμνός άνδρικός κορμός στη διδιάστατη αναπαράστασή του άπαντάται όστόσο εδώ κι εκεί, στα έμβληματα, τίς σημαίες και τά άλλα διακριτικά του εργατικού κινήματος του 19ου αί. Έν πάση περιπτώσει είναι σίγουρο ότι ό γυμνόκορμος εργάτης θριάμβευσε στη Σοβιετική Ρωσία ύστερα από τό 1917 σέ έργα όπως *Ό εργάτης*, *τά Όπλα του Προλεταριάτου*, *Μνημείο της Ματωμένης Κυριακής του 1905 κλπ.* Και τό θέμα δεν έχει εξαντληθεί ακόμη, αφού ένα άγαλμα *Η Φιλία των Λαών* φτιαγμένο γύρω στο 1970, έξακολουθεί νά δείχνει τόν γνωστό Έρακλή, μέ τό στήθος στον άνεμο — κραδαίνοντας ένα σφυρί.

Οί γραφικές τέχνες είχαν περισσότερες δυσκολίες νά αποδεσμευθούν από τό ρεαλισμό, σέ μιάν εποχή όπου ό λιγότερο ή περισσότερο γυμνός εργάτης, στη διδιάστατη αναπαράστασή του, ήταν ήδη διαδεδομένος στη Δύση. Ό γυμνόκορμος εργάτης δεν εμφανίζεται καθόλου στην ήρωική εποχή της ρωσικής επαναστατικής άφίσης. Ακόμη και σέ ένα συμβολικό πίνακα όπως τό *Trud* (*Η Έργασία*) ό νέος έξιδανικευμένος άνδρας μάς παρουσιάζεται μέ τά ρούχα της δουλειάς περιτριγυρισμένος μέ εργαλεία πού άνήκουν μάλλον σ' ένα ειδικευμένο τεχνίτη παρά στον γνωστό άνειδίκευτο τιτάνα. Και ενώ ό συμβολικός τιτάνας πού διακοσμεί τό έξώφυλλο της γαλλικής έκδοσης των *Αναλυτικών Πρακτικών του Ε' Συνεδρίου της Κομμουντέρν* (Παρίσι 1924) δεν φοράει πουκάμισο, ό ρωμαλέος σφυροκόπος πού δάλλθηκε νά σπάσει τίς αλυσίδες της ύψηλίου, ό όποιος από τά 1920 και ύστερα συμβολίζει τήν κομμουνιστική Διεθνή στο έξώφυλλο του περιοδικού της, έχει τόν κορμό καλυμμένο μ' ένα πουκάμισο, άχνό αλλά όπωςδήποτε όρατό. Πρίν από αυτό, ή συμβολική διακόσμηση των πρώτων τευχών του περιοδικού δεν περιελάμβανε καμία ανθρώπινη φιγούρα: άστέρια, άχτίδες, σφυριά, δρεπάνια, σπόροι κριθαριού, κувέλες, τό κέρασ της Αμάλλθειας, τριαντάφυλλα, άκανθες, δάδες σταυρωτές, αλυσίδες. Επίσης ύπήρχαν και πιό μοντέρνες εικόνες, όπως καμινάδες πού έβγαζαν καπνό στυλιζαρισμένες κατά τή μανιέρα της art-nouveau ή ιμάντες εργοστασίων, όχι όμως και εργάτες μέ γυμνό τό πάνω μέρος του σώματος. Όσο γιά τίς φωτογραφίες της προπαγάνδας πού άπεικονίζουν τό ίδιο θέμα, δεν καθιερώνονται, αν καθιερώνονται, παρά ύστερα από τό πρώτο πενταετές πρόγραμμα.<sup>2</sup> Βέβαια, τελικά ή εικόνα εισχώρησε σιγά σιγά στη

2. Απ' όσο ξέρω ή πρώτη φωτογραφία αυτού του είδους («Ό σοσιαλιστικός άνθρωπος και ό ένθουσιασμός του είναι οι κινητήρες της οικοδόμησης») δεν εμφανίζεται παρά τό 1932 σέ ένα έργο γιά τά δεκαπεντάχρονα της Όκτωβριανής επανάστασης, *Fünfzehn Schritte, ein Buch der Tatsachen aus der Sowjetunion*, Berlin, 1932.





Σχέδιο για την ύπλοθεση Ντρέφους

σοδιετική τέχνη. Προς τί ό γυμνός κορμός; Χωρίς νά έπεκαθούμε σέ λεπτομέρειες, είναι σίγουρο ότι τό έρώτημα αυτό μάς παραπέμπει τόσο στό γλωσσικό ιδίωμα τής συμβολικής και έξιδανικευμένης άναπαράστασης όσο και στην άνάγκη πού ένιωσε τό έπαναστατικό σοσιαλιστικό κίνημα ν' άποκτήσει ένα τέτοιο ιδίωμα. Είναι σίγουρο ότι ή αίσθητική του 18ου αϊ. συνέδεε τή γυμνότητα του σώματος μέ τήν έξιδανίκευση του άνθρώπινου όντος κι αυτό μέ τρόπο συχνά πολύ συνειδητό, όπως π.χ. στην περίπτωση του Winklmann. Κι αυτό γιατί ένα έξιδανικευμένο πρόσωπο (πού δέν είναι τό ίδιο μ' ένα άλληγορικό) δέν μπορούσε νά φοράει τά πλουμΐδια τής καθημερινής ζωής, πράγμα πού σημαίνει ότι έπρεπε, κατά τό δυνατό, νά απαλλαχθεί άπ' αυτά (παράβαλε τά γυνά άγάλματα του Ναπολέοντα). Δέν έπρόκειτο, έπομένως, γιά ρεαλισμό στην περίπτωση αυτή. Καί όταν ό Σταντάλ κατηγορούσε τόν Νταβίντ λέγοντας ότι ποτέ οί παλιοί πολεμιστές δέν θά πήγαιναν γυμνοί στη μάχη, μέ μόνο μία κάσκα, ένα ξίφος και μιά άσπίδα, εκτός κι άν ήθελαν νά αυτοκτονήσουν, προσπαθούσε άπλώς, προδοκάροντας, νά έπιστήσει τήν προσοχή στό άσύμβατο τής ρεαλιστικής μέ τή συμβολική διαπραγμάτευση στην τέχνη. Άπό τή μεριά του τό σοσιαλιστικό κίνημα παρά τήν έλίμνη προσκόλλησή του στην άρχή του καλλιτεχνικού ρεαλισμού — προσκόλληση πού άνάγεται στους σαινισμονιστές — είχε άνάγκη από ένα συμβολικό ιδίωμα γιά νά εκφράσει τά ιδεώδη του· κι όπως είδαμε, τά έμβλήματα και οί σημαίες των βρετανικών συνδικάτων τής έποχής, πού σωστά ό Klingender τά χαρακτήρησε ως «τήν πραγματικά λαϊκή τέχνη τής Μ. Βρετανίας στόν 19ον αϊ.» άποτελούν άκριβώς ένα μίγμα ρεαλισμού, άλληγορίας και συμβόλων (κι άκόμη, ίσως ν' άντιπροσωπεύουν τήν τελευταία άνθηση του άλληγορικο-συμβολικού γλωσσικού ιδιώματος, μέ έξάιρεση τή γλυπτική). Στη συνέχεια, ή έξιδανικευμένη άπεικόνιση του ύποκειμένου του κινήματος — ή μαχόμενη έργατική τάξη — έπρεπε, άργά ή γρήγορα, νά καταλήξει στη χρησιμοποίηση του γυμνού, όπως μαρτυρεί άπό τά 1890 ή σημαία του Export Branch του συνδικάτου των λιμενεργατών, όπου ένας άθλητής, σχεδόν γυμνός, μέ τά λαγόνια έλαφρά καλυμμένα, γονατιστός πάνω σ' ένα θράχο, παλέδνει μ' ένα μεγάλο πράσινο φίδι και γύρω τό κατάλληλο σύνθημα. Μ' άλλα λόγια, παρά τή διαρκή άντιδικία μεταξύ ρεαλισμού και συμβολισμού, ήταν άπό πάντοτε έξίσου δύσκολο νά συγκροτηθεί ένα πλήρες λεξιλόγιο συμβόλων και ιδανικών αφήνοντας άπέξω τό γυμνό. Άλλά άπό τήν άλλη μεριά, είναι θεμιτό νά σκεφτεί κανείς ότι ή άπόλυτη γυμνότητα δέν ήταν πιά παραδεκτή. Έτσι, δέν θά μπορούσαμε νά μήν παρατηρήσουμε τό παράλογο του συμπλέγματος πού επιγράφεται *Όχτώδρης* (1927) και τό όποιο άποτελείται άπό τρεις γυμνούς, εκτός άπό ένα κασκέτο του κόκκινου στρατού πού φοράει ό ένας, άντρες και πού όμως στό χέρια τους κρατούν σφυριά και άλλα εργαλεία. Θά μπορούσε νά υποθέσει τελικά κανείς ότι ό γυμνός κορμός άντιπροσωπεύει ένα συμβιβασμό μεταξύ συμβολισμού και ρεαλισμού. Στο κάτω-κάτω ύπάρχουν εργάτες μ' αυτή τήν άμφίεση.

Μένει τώρα νά έξετάσουμε ένα πολύ κρίσιμο ζήτημα. Γιατί τήν άγωνιζόμενη έργατική τάξη τή συμβολίζει άποκλειστικά τό γυμνό άνδρικό σώμα; Στο σημείο αυτό είμαστε άναγκασμένοι νά καταφύγουμε σέ ύποθέσεις και συγκεκριμένα σέ δύο ύποθέσεις. Πρώτα άπ' όλα, ό κατά φύλο καταμερισμός τής εργασίας γνώρισε όρισμένους μετασχηματισμούς στην καπιταλιστική περίοδο, τόσο στό πολιτικό όσο και στό έπίπεδο τής παραγωγής. Η εκβιομηχάνιση του 19ου αϊ. καθώς στερούσε τους παραγωγούς άπό κάθε έλεγχο

πάνω στα μέσα παραγωγής, οδηγούσε παράλληλα, κι αυτό είναι τό παράδοξο, και σέ ένα έντονότερο διαχωρισμό μεταξύ τής κατ' όικον (μη άμοιβόμενης) και τής έξωτερικής (άμοιβόμενης) εργασίας. Στα πλαίσια τής προ- ή πρωτοβιομηχανικής οικονομίας (παραδοσιακή γεωργία, βιοτεχνική παραγωγή, μικρές έμπορικές έπιχειρήσεις, άγροτική βιομηχανία, κατ' όικον εργασία κτλ.), σπιτικό και παραγωγή άποτελούσαν κατά γενικό κανόνα μιά μονάδα (άπλή ή σύνθετη), πράγμα πού είχε σαν άποτέλεσμα οί γυναίκες νά έπωμίζονται, βέβαια, επιπλέον δουλειές — άφού άσχολούνταν μέ τό σπίτι ενώ συγχρόνως κάλυπταν και τίς άλλες δραστηριότητες — αλλά όμως δέν ήταν περιορισμένες σέ έναν τύπο άπασχόλησης. Πράγματι κατά τή διάρκεια τής μεγάλης επέκτασης τής άγροτικής «πρωτο-βιομηχανίας» — φαινόμενο πού μόλις άρχισε νά μελετιέται — οί διαδικασίες τής παραγωγής ήταν τέτοιες πού ή διαφορά μεταξύ άνδράν και γυναικών στό έπίπεδο εργασίας μειώθηκε ή και καταργήθηκε, κι αυτό ήταν κάτι πού έπηρέασε βαθύτατα τους ρόλους, καθώς και τίς σεξουαλικές και κοινωνικές συμβάσεις των δύο φύλων. Άντίθετα, όταν καθιερώθηκε νά πηγαινει ό εργάτης γιά δουλειά στό εργαστήρι του εργοδότη του, σπιτικό και δουλειά σιγά-σιγά θρέθηκαν χωρισμένα. Καί, κατά γενικό κανόνα, αυτός πού πήγαινε κάθε μέρα νά κερδίσει τό μισθό του ήταν ό άντρας, ενώ ή γυναίκα έμενε σπίτι. Όταν τής τύχαινε νά πεί νά δουλέψει έξω άπό τό σπίτι, αυτό συνέβαινε είτε γιατί δέν ήταν άκόμη ή πιά παντρεμένη, είτε γιατί ό άνδρας τής δέν ήταν σέ θέση νά άνταπεξέλθει στό έξοδα τής οικογένειας, και σ' αυτή τήν περίπτωση ή γυναίκα σταματούσε νά δουλεύει μόλις ανάλαμβανε ό άνδρας. Έννοείται ότι μιά δουλειά πού δέν επέτρεπε σ' έναν ενήλικο άνδρα νά συντηρεί μιάν οικογένεια θεωρείτο κακοπληρωμένη και έτσι τό έργατικό κίνημα συνήθισε νά ύπολογίζει τίς διεκδικήσεις του πάνω στη βάση ενός μόνο μισθού άνά σπιτικό (τό μισθό του άνδρα, στην πράξη), εκλαμβάνοντας τή δουλειά τής γυναίκας-συζύγου ως σύμπτωμα κακής οικονομικής κατάστασης. Η κατάσταση άλλωστε ήταν πράγματι συχνά κακή και ό αριθμός των παντρεμένων γυναικών πού ήταν άναγκασμένες νά δουλεύουν γιά μισθό ή τό ίσοδύναμό του ήταν πάντοτε άρκετά ύψηλός. Πολλές όμως άπό τίς γυναίκες αυτές δούλευαν σπίτι, δηλαδή έξω άπό τήν άκτίνα δράσης των έργατικών κινήματων<sup>3</sup>. Εκτός αυτού, άκόμη και στις βιομηχανίες όπου ή εργασία των παντρεμένων γυναικών άποτελούσε παράδοση — σέ μιά περιοχή ύφαντουργιών όπως τό Λανγκσάιρ, γιά παράδειγμα — ή συμμετοχή τους παρέμενε περιορισμένη. Έτσι, στό 1901 άν τό ποσοστό ήταν 38% γιά τίς παντρεμένες και τίς χήρες πού άπασχολούνταν έμμισθα στό Μπλάκμπτουν, στό Μπόλτον δέν ξεπερνούσε τά 15%. Έν όλίγοις ή τρέχουσα πρακτική ήθελε τή γυναίκα νά πάψει νά εργάζεται μετά τό γάμο. Η Βρετανία όπου, στό 1911, μόνο τό 11% των εργαζόμενων γυναικών ήταν παντρεμένες και όπου μόνο τό 10% των παντρεμένων γυναικών δούλευαν έμμισθα: άπωσθήποτε άποτελεί έξάιρεση: άκόμη και στη Γερμανία, όμως, όπου στό 1907 τό ποσοστό των

3. Έτσι στη Γαλλία τό 1906, στόν κλάδο έτοιμων ένδυμάτων εργάζονταν τά 56% πού άπασχολούσε συνολικά ή βιομηχανία: στό Βέλγιο τό ποσοστό ήταν 50% (1890), στη Γερμανία 25% (1907) και 36% στη Μεγάλη Βρετανία (1891). Βλ. P.N. Stearns, *Lives of Labour: Work in a Maturing Industrial Society*, London 1975, Παράρτημα III σ. 365.

παντρεμένων γυναικών που δούλευαν έμισθα ήταν 30%, ή διαφορά ανάμεσα στα δύο φύλα παραμένει έκπληκτική: ή αναλογία είναι μία εργαζόμενη γυναίκα ανά τέσσερις άνδρες, για την ομάδα των παντρεμένων μεταξύ είκοσι πέντε και σαράντα χρόνων. Η τάση — που δεν εκδηλώνεται σαφώς παρά ύστερα από τό 1900 — οι παντρεμένες γυναίκες νά μπουν μαζικά στή βιομηχανία και οι νέες κοπέλες νά αποκτήσουν πρόσβαση σέ μεγαλύτερη ποικιλία επαγγελμάτων και διασκέδασων δέν είχε επομένως ακόμη θεμελιωδώς τροποποιήσει την κατάσταση.

«Η πρακτική πολλές παντρεμένες γυναίκες νά έχουν σταθερό επάγγελμα, δέν ήταν έδραιωμένη στήν αρχή του αιώνα».⁴ Αυτό είναι ένα γεγονός που θά πρέπει νά υπογραμμιστεί στο βαθμό που μερικές φεμινίστριες ιστορικοί, για λόγους δύσκολα κατανοητούς, προσπάθησαν νά τό άρνηθούν. Χαρακτηριστικό της εκβιομηχάνισης του 19ου αί. (αντίθετα μέ την εκβιομηχάνιση του 20ού αί.) ήταν ότι άνήγαγε τό γάμο και την οικογένεια στήν κυριότερη καριέρα που προσφερόταν στις γυναίκες της εργατικής τάξης, τίς οποίες ή φτώχεια δέν άνάγκαιζε νά πιάσουν μίαν άλλη δουλειά. Από τή στιγμή που δούλευαν για μισθό πριν από τό γάμο τους, τό θεωρούσαν σαν μία φάση της ύπαρξής τους, επιθυμητή όποιοδήποτε άλλα κατά κύριο λόγο παροδική. Και από τή στιγμή που παντρεύονταν, άνηκαν στο προλεταριάτο, όχι ως εργάτριες άλλα ως σύζυγοι, μητέρες και νοικοκυρές των εργατών.

Στόν τομέα της πολιτικής, πριν την εκβιομηχάνιση, οι γυναίκες είχαν κάθε περιθώριο νά συμμετέχουν στους άγώνες στο πλευρό των άνδρων — οι όποιοι, όπως κι αυτές, έξισου δέν είχαν πολιτικά δικαιώματα, τό δικαίωμα της ψήφου, π.χ. — όπου πολύ συχνά έπαιζαν έναν ιδιαίτερο ή και καθοδηγητικό ρόλο. Ο λόγος είναι ότι, την εποχή εκείνη, ή πιο συνηθισμένη μορφή άγώνα ήταν ή πάλη για την κοινωνική δικαιοσύνη, για την αποκατάσταση, μ' άλλα λόγια, «της ήθικης οικονομίας του πλήθους»,⁵ κατά την έκφραση του E.P. Thompson, μέσω ενεργειών άμεσων που σκοπούσαν στον έλεγχο των τιμών. Στις περιπτώσεις αυτές ήταν όχι μόνο συνηθισμένο άλλα και παραδοσιακά παραδεκτό νά πρωτοστατούν γυναίκες και δέν έχουμε παρά νά θυμηθούμε έδώ την πορεία των γυναικών στις Βερσαλλίες, στα 1789. Όπως πολύ σωστά έξηγει ή Luisa Accati «σε πολλές περιπτώσεις (σε όλες θά έλεγα έγώ — E.H) οι γυναίκες είχαν τόν αποφασιστικό ρόλο, είτε παίρνοντας οι ίδιες την πρωτοβουλία είτε αποτελώντας ένα πολύ σημαντικό μέρος του πλήθους».⁶ Και δέν θά έπεκταθούμε έδώ στο γνωστό στις προβιομηχανικές κοινωνίες φαινόμενο των έξεγερμένων άνδρων που μεταμφιέζονταν σε γυναίκες, όπως συνέβη για παράδειγμα μέ τους Rebecca Riots (1843). Έκτός αυτού, οι επαναστάσεις στα άστικά κέντρα, κατά την προ-βιομηχανική εποχή, δέν ήταν προλεταριακές άλλα πληθειακές. Αυτό σημαίνει ότι οι γυναίκες, από τή στιγμή που είχαν τή δυνατότητα νά βγούν στο δρόμο, μπορούσαν νά διαδραματίσουν έναν ρόλο πολιτικό ανάμεσα στον όγλο, μία συμμαχία κοι-

νωνικά έτερογενή, συνεκτικό στοιχείο της οποίας ήταν ή φτώχεια και μία κοινή «άθλιότητα» παρά κριτήρια ταξικά ή επαγγελματικά. Βοηθούσαν στην κατασκευή όδοφραγμάτων και παραστέκονταν εκείνους που μάχονταν πάνω σ' αυτά: έφταναν μάλιστα νά φέρουν και οι ίδιες όπλα και νά πολεμούν. Ο πολιτικός ρόλος των γυναικών σ' αυτές τίς περιπτώσεις δέν έχει τίποτε νά κάνει μέ την εικόνα της «λαϊκής επανάστασης», όπως παρουσιάζεται σε μία μεγάλη σύγχρονη μή βιομηχανική μητρόπολη της επανάστασης, που δέν τους παραχωρεί καμία θέση, πράγμα που θά μπορούσε νά δεβαιώσει ό όποιοσδήποτε είδε τους δρόμους της Άθάνας μετά τό θρίαμβο του Φιντέλ Κάστρο. Αντίθετα, ή μορφή του άγώνα που προσιδιάζει στο προλεταριάτο, ή συνδικαλιστική πάλη, είχε ως αποτέλεσμα νά αποκλείσει σε μεγάλο βαθμό τίς γυναίκες ή τουλάχιστον νά καταστήσει τή συμμετοχή τους πολύ λιγότερο αίσθητή, μέ εξαίρεση μερικές βιομηχανίες όπου οι γυναίκες πλειοψηφούσαν. Έτσι, στα 1896, ό συνολικός αριθμός των γυναικών στα βρετανικά συνδικάτα, μέ εξαίρεση τους εκπαιδευτικούς, ήταν 142.000, δηλαδή γύρω στα 8%, εκ των όποιων τά 60% στην ύπεροργανωμένη βιομηχανία δάμβακος. Στα 1910 ή αναλογία είχε ξεπεράσει τά 10% άλλα, παρά μίαν όρισμένη αύξηση του συνδικαλισμού στους μη χειρόνακτες και στους άπασχολούμενους μέ τό έμπόριο, ή μεγάλη μάζα των συνδικαλισμένων γυναικών προερχόταν πάντοτε από την ύφαντουργία. Άλλου, ό ρόλος των γυναικών ύπήρξε άναμφισβήτητος καιρός άλλα διάφορος, συμπεριλαμβανομένων και των μικρών έμπορικών κέντρων και των όρυχείων, όπου ό τόπος της εργασίας και ή κατοικία παρέμειναν άδιαχώριστα. Βέβαια, οι γυναίκες συμμετείχαν στις άπεργίες, κατά τρόπο δημόσιο, όρατό και ούσιώδη άλλα δέν ήταν οι ίδιες άπεργοί. Από την άλλη μεριά, εκεί όπου ή δουλειά των άνδρων και ή δουλειά των γυναικών γειτόνευαν αρκετά ώστε ή ανάμιξη νά είναι δυνατή, ή συνηθισμένη άγτιμετώπιση συνδικαλισμένων άνδρων προς τίς γυναίκες που ήθελαν νά μπουν στο επάγγελμα τους ήταν, για νά επαναλάβουμε την έκφραση των S. και B. Webb, «έχθρότητα και απόρριψη».⁷ Ο λόγος είναι απλός: οι μισθοί των γυναικών ήταν τόσο πολύ κατώτεροι που άποτελούσαν κίνδυνο. Οι γυναίκες αντιπροσώπευαν — και έδώ ξαναπαραθέτουμε τους Webb — «ως τάξη τόν πιο επικίνδυνο έχθρό για τό επίπεδο ζωής του ειδικευμένου εργάτη».⁸ Σ' αυτό πρέπει νά προσθέσουμε και ότι σήμερα θά ονομάζαμε «σεξισμό», ή επίδραση του όποιου παρέμενε ιδιαίτερα αίσθητή παρά την αύξανόμενη επίδραση της Άριστερας. «Ο καθώς πρέπει εργάτης νιώθει μίαν ένστικτώδη άπάθηση για κάθε έπιμείζια άνδρών και γυναικών, είτε στο εργαστήριο ή στον τόπο συγκεντρώσεων».⁹ Κατά συνέπεια, τά συνδικάτα έτειναν νά αποκλείουν τίς γυναίκες από τό επάγγελμα τό όποιο εκπροσωπούσαν και όταν αυτό ήταν αδύνατο (όπως στις βαμβακοβιομηχανίες για παράδειγμα) προσπαθούσαν τουλάχιστον νά χωρίζουν τά φύλα, άποφεύγοντας οι γυναίκες και οι κοπέλες νά δουλεύουν «συντροφιά μέ τους άντρες, κυρίως αν είναι ύποχρεωμένες νά μένουν διαρκώς χωρισμένες από τίς άλλες εργάτριες». Μέ τόν τρόπο αυτόν, άπειλή ανταγωνισμού και ύπεράσπιση της «ήθικης» συνδυάστηκαν για νά κρατήσουν τίς γυναίκες

4. P.S. Marsh, *The Changing Social Structure of England and Wales 1871-1961*, νέα έκδοση, Λονδίνο 1965, σελ. 129.

5. E.P. Thompson, «The moral economy of the English crowd in the eighteenth century», *Past and Present*, 50, 1971.

6. L. Levi Accati, *Quaderni Storici*, Σεπτ.-Όκτ. 1972, σελ. 1078.†

7. S και B. Webb, *Industrial Democracy*, Λονδ. 1897, σ. 496.

8. Στο ίδιο σελ. 497.

9. Στο ίδιο σελ. 498.

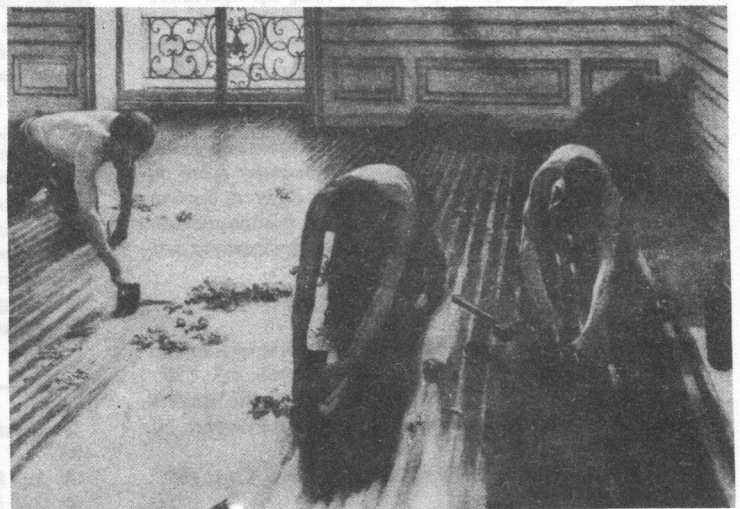
Κ. Μενιέ, 'Η έπιστροφή των άνθρακωρύχων



Ford Madox, 'Εργασία

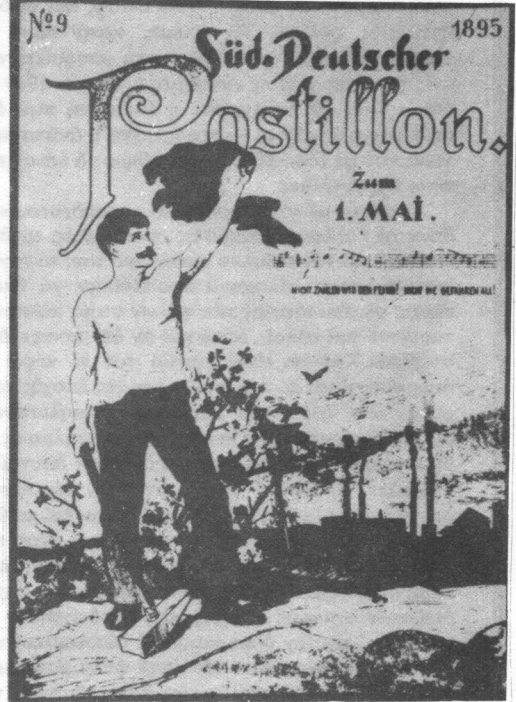


Έξωφυλλο της Κομμουνιστικής Διεθνούς



G. Gaillebot, Οί πατωματζήδες

Κ. Μενιέ, Οί μεταλλουργοί



Κ. Μενιέ, Μεταλλουργός

Σοβιετική Αφίσα (1921)

έκτός η τουλάχιστον στά περιθώρια του εργατικού κινήματος, καθλώνοντάς τες στην παραδοσιακή τους θέση: την οικογένεια.

Τό παράδοξο μέ τό εργατικό κίνημα, επομένως, είναι ότι ενώ υποσχέθηκε μία ιδεολογία ισότητας και σεξουαλικής χειραφέτησης, στην πράξη αντίταχθηκε σε μία πραγματική συνεργασία ανδρών και γυναικών πάνω στη δουλειά. Σίγουρα, τό εργατικό κίνημα είναι εκείνο πού προσέφερε στις χειραφετημένες γυναίκες — μειονότητα πού προήλθε από όλες τίς τάξεις, συμπεριλαμβανομένης και τής εργατικής — τίς καλύτερες ευκαιρίες νά αναπτύξουν τήν προσωπικότητά τους όχι μόνο ως άτομα, αλλά επίσης και σε δημόσιους και ήγητικούς ρόλους. Κι ακόμη, κατά πάσα πιθανότητα, υπήρξε τό μόνο περιβάλλον πού μπορούσε νά προσφέρει στις γυναίκες τέτοιες ευκαιρίες κατά τόν 19ον αί. Έξάλλου δέν πρέπει νά υποτιμηθεί ή επίδραση πού άσκησε πάνω στην κοινή εργασία — παντρεμένη ή άνυπαντη — ένα κίνημα πού μέ τόσο ζήλο προσπάθησε νά επιτύχει τή χειραφέτηση τής γυναίκας.

Αντίθετα μέ τό μικροαστικό «προοδευτικό» κίνημα πού, όπως οί Γάλλοι ριζοσπάστες σοσιαλιστές, σχεδόν υπεργαυνεύονταν για τόν άνδρικό σωβινισμό του, τό εργατικό σοσιαλιστικό κίνημα ειλικρινά προσπάθησε νά υπερικήσει τίς τάσεις τής άνισότητας των φύλων στους κόλπους του προλεταριάτου και άλλου, έστω και άν δέν πέτυχε όλα, άσά προσπάθησε. Και δέν είναι τυχαίο πού τό κύριο έργο — και άναμφισβήτητο τό πιο δημοφιλές τής εποχής του — του χαρισματικού ήγέτη των Γερμανών σοσιαλιστών, του August Bebel, επιγραφόταν *Γυναίκα και σοσιαλισμός*.<sup>10</sup> Αλλά τόν ίδιο καιρό τό εργατικό κίνημα δούλεψε άσυναίσθητα για νά συσφίξει ή τά δεσμά πού κρατούσαν τήν πλειοψηφία των παντρεμένων (και πού δέν εργάζονταν επί μισθώ) γυναικών τής εργατικής τάξης σε μία κοινωνική θέση παραδοσιακά ύποταγμένη. Όταν δέ τό εργατικό κίνημα κέρδισε σε δύναμη κι έγινε μαζικό, τά φρένα, πού τό ίδιο είχε δάλει στους άπελευθερωτικούς στόχους του, άποδείχτηκαν άποτελεσματικά, τουλάχιστον όσον καιρό οί οικονομικοί μετασχηματισμοί δέν καταργούσαν τόν κατά φύλο καταμερισμό τής εργασίας πού χαρακτήριζε τήν εκδιомηχάνιση του 19ου αί. Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι ή εικόνα πού έδωσε τό κίνημα, παρά και αντίθετα μέ τίς ένσυνείδητες προθέσεις του, έξέφραζε στην πράξη τή βασική «αρσενική» φύση του προλεταριακού άγώνα υπό τή βασική πρίν τό 1914 μορφή του, τήν συνδικαλιστική πάλι, κι αυτό είναι ένα στοιχείο πού θα μπορούσε νά μās βοηθήσει νά καταλάβουμε καλύτερα γιατί τό ιστορικό πέρασμα από τά πληθειακά-δημοκρατικά στα προλεταριακά σοσιαλιστικά κινήματα οδήγησε, κατά παράδοξο τρόπο, και στην παρακμή του ρόλου τής γυναίκας στην εικονογραφία. Είναι πιθανό ότι κι ένας ακόμη παράγοντας συνεισέφερε στην «άνδροποίηση» αυτή: ή παρακμή του προδιομηχανικού μεσσανισμού. Αυτό όμως δέν αποτελεί παρά απλή ύπόθεση, ή διαπραγμάτευση τής οποίας απαιτεί πολλή προσοχή και μερικούς δισταγμούς. Όπως είδαμε ή γυναικεία φιγούρα — θεά τής Έλευθερίας, σύμβολο τής νίκης, έξάγγελος τής τέλει μελλοντικής κοινωνίας — χρησιμοποιεσε στην άριστερή εικονογραφία κυρίως ως εικόνα τής

10. Ό φεμινισμός του Μπεμπέλ δέν είναι, ίσως, άσχετος μέ τό θανμασμό του πρós τόν Φουριέ στον οποίο άλλωστε άφιέρωσε ένα του διβλίο. Έπίσης, δέν πρέπει νά ξεχνάμε τήν επίδραση τής *Καταγωγής τής Οικογένειας* του Ένγκελς.

ούτοπίας. Τό θεματολόγιο τώρα τής εικονογραφίας τής σοσιαλιστικής ούτοπίας άποτελείτο κατά κύριο λόγο από τή φύση, τή γονιμότητα, τήν ανάπτυξη, τήν άνθηση, πράγματα για τά όποία ή γυναικεία μεταφορά ερεχεται από μόνη τής.

*Οί νέες γενιές πού εκκολάφτηκαν*

*θά δούν νά άνθίζουν τά μωρά τριαντάφυλλά τους  
όπως οί άγριοτριανταφυλλιές τόν άνθεστηριόνα.*

*Θά είναι ή εποχή των ρόδων...*

*Νά τό μέλλον τής κοινωνίας*

E. Pottier<sup>11</sup>

Ό Εύγένιος Ποτιέ, άπαδός του Φουριέ και ποιητής του ύμνου τής Διεθνούς, είναι γεμάτος εικόνες διαποτισμένες από τή γυναίκα και τή θηλυκότητα, όπου τό μητρικό στήθος παίζει πρωτεύοντα ρόλο:

*Γιά τά παιδιά σου*

*πού πείνασαν πολύ καιρό*

*ξανάγιο στήθος*

«Χρυσός αλώνας»

«Α, νά τή διώξουμε!

Στό χρυσάφι των σταχυών,

μητέρα έλα πάλι

μέ τά φουσκωμένα στήθια

σιμά στις στρατιές μας

«Η κόρη του Θερμιντόρ»

«Απ' τό στήθος τής τροφού

τρέχει αυτή ή όμορφη μέρα,

πλημμύρα ζωής κι έρωτα

όλα είναι γονιμότητα

όλα πληθαίνουν κι άφθονούν

«Αφθονία»

«Εσύ πού τό στήθος σου φουσκώνει

για όλόκληρη τή φαμίλια

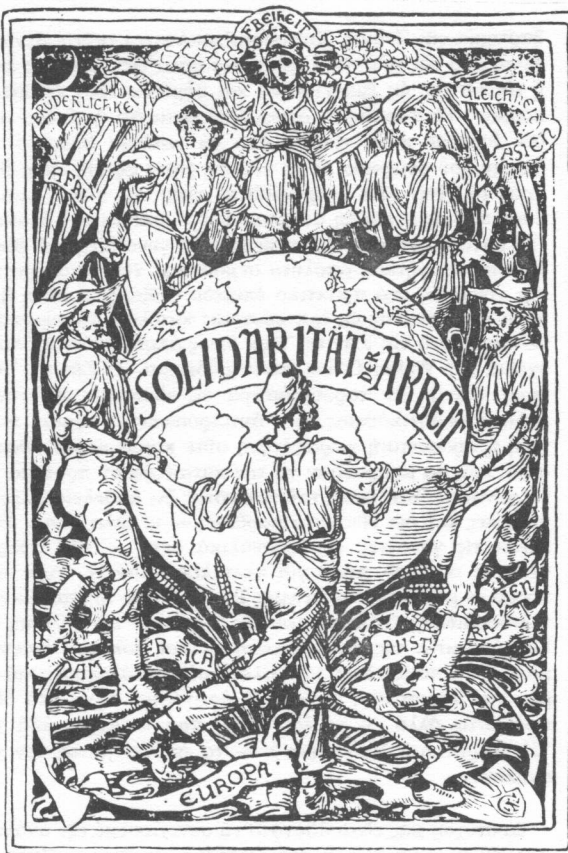
«Έστία»

Τό ίδιο συμβαίνει, μέ τρόπο λιγότερο ίσως φυσιοκρατικό και μέ τόν Walter Crane πού, όπως είπαμε, υπήρξε ένας από τους κύριους εισηγητές θεμάτων για τήν βρετανική σοσιαλιστική εικονογραφία, ύστερα από τό 1880: εικόνες άνοιξης και λουλουδιών, θερισμού (όπως π.χ. στο *Ό θρίαμβος τής Δουλειάς*, συνθεμένο για τόν έορτασμό τής Πρωτομαγιάς του 1891), νέων κοριτσιών μέ άνάλαφρα φουστάνια και φρυγικούς σκούφους. Η Δήμητρα ήταν τήν εποχή εκείνη ή θεά του κομμουνισμού.

Επομένως δέν είναι περίεργο πού ή περίοδος κατά τήν όποία ή σοσιαλιστική ιδεολογία περισσότερο διαποτίστηκε από τό φεμινισμό, πού ήταν περισσότερο πρόθυμη νά άποδώσει στις γυναίκες άποφασιστικό — ή και κυρίαρχο — ρόλο, συμπίπτει μέ τή ρομαντική-ούτοπιστική εποχή, πρίν από τό 1848. Βέβαια, για τήν εποχή εκείνη δέν μπορεί νά γίνει λόγος για σοσιαλιστικό «κίνημα», αλλά απλώς για μικρές άτυπες ομάδες. Κι εκτός αυτού, στις ομάδες αυτές και ό αριθμός των γυναικών ήταν μικρότερος και ή πραγματική σημασία πού τους άποδιδόταν πολύ περιορισμένη σε σύγκριση μέ άργότερα, μέ τή Δεύτερη Διεθνή και τήν άπουσία τής ούτοπίας πού τή χαρακτηρίζει. Άβυσσος χωρίζει τή

11. E. Pottier, *Άπαντα*, επιμέλεια P. Bronchon, Paris 1966.

Σχέδια του Walter Crane

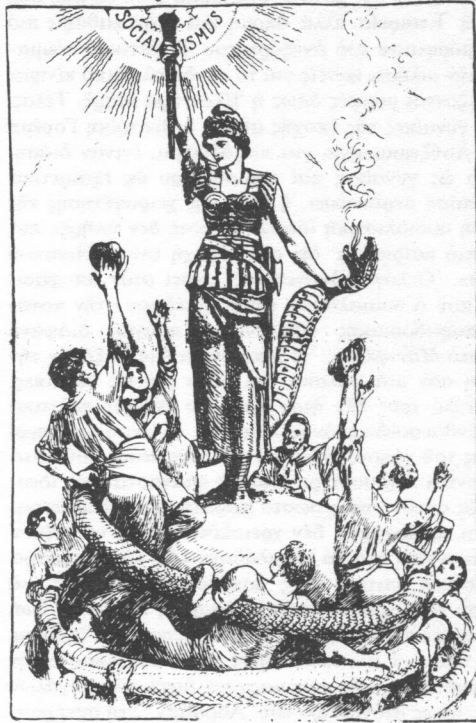


**Dem Arbeiter Volkszeitung.**

Den Interessen des arbeitenden Volkes gewidmet.

Zurück, den 20. April 1899

Zum Maitage.



Den Arbeitern der Welt gewidmet von Walter Crane.



· EN KRANS TIL MAJ-DAGEN · 1899 ·  
· TILEGNET ARBEJDERNE · AF WALTER CRANE ·



A Merry Christmas & a Happy New Year,  
With good luck to Labour, hand, heart, & brain  
Stick fast to your banner, stand solid, nor veer,  
Till the cause of the Workers renews earth  
again.

Μεγάλη Βρετανία του Owen και του χαρτιστικού κινήματος από τη Μεγάλη Βρετανία του 1880 και 1890, όπου οι γυναίκες κατακτούν το ρόλο του συγγραφέα, του ρήτορα και του πολιτικού ηγέτη όχι μόνο σ' ένα κλίμα τόσο άστικό όσο στη Φαβιανή Έταιρεία αλλά ακόμη και στην καθαρά πιο εργατική ατμόσφαιρα του ανεξάρτητου Έργατικού κόμματος, για να μην μιλήσει κανείς για το συνδικαλιστικό κίνημα όπου εμφανίζονται μορφές όπως η Έλεονώρα Μάρξ. Τέλος, οι διάσημες γυναίκες της εποχής αυτής, η Βεατρίκη Γουέλπ και η Ρόζα Λούξμπουργκ, για παράδειγμα, έγιναν διάσημες λιγότερο ως γυναίκες και περισσότερο ως εξαιρετικά άτομα. Έν πάση περιπτώσει, η θέση της χειραφέτησης της γυναίκας στη σοσιαλιστική ιδεολογία ποτέ δεν υπήρξε πιο σαφής και πιο καιρία απ' ότι στην εποχή του «ουτοπικού σοσιαλισμού». Ο λόγος ανάγεται εν μέρει στον άποψιστικό ρόλο που ο σοσιαλισμός αυτός απέδωσε στην κατάλυση της παραδοσιακής οικογένειας, πράγμα διάφανο ακόμη και στο Μανιφέστο. Η οικογένεια εμφανιζόταν την εποχή εκείνη σαν μία φυλακή, όχι μόνο για τις γυναίκες, που στο σύνολό τους δεν ήταν καθόλου ενεργές πολιτικά ούτε πολύ ένθουσιώδεις ανάφορικά με το κεφάλαιο περί καταργήσεως του γάμου, αλλά και για τους νέους που κατά κανόνα έλκονται περισσότερο από τις επαναστατικές ιδεολογίες. Εκτός αυτού, όπως σωστά παρατήρησε ο HARRISSON, οι καινούριοι προλετάριοι δεν χρειαζόταν παρά να ρίξουν μία ματιά γύρω τους για να καταλάβουν «οτι τα στενόχωρα και περιοριστικά σπιτικά τους άσκοψαν πάνω τους μία επίδραση που τους μείωνε, και την όποια η κοινοτική ζωή θα τους επέτρεπε να ξεφύγουν: θα μπορούσαμε να ζήσουμε σε παλάτια όπως οι πλούσιοι αρκεί να αποδεχόμαστε την αρχή της συμβίωσης, την πατριαρχική αρχή των μεγάλων οικογενειών, όπως στον καιρό του Άβραάμ». Στη συνέχεια, η κοινωνία της κατανώσεως πόν παράδοξο συνδυασμό της με την αντικατάσταση της αλληλοδοθήθειας από την κρατική άρρωγη, ήθελε να αποδυναμώσει το έπιχειρημα αυτό κατά της πυρηνικής οικογένειας. Άλλά ο ουτοπικός σοσιαλισμός απέδιδε στις γυναίκες κι έναν άλλο ρόλο, έντελως παρόμοιο με το ρόλο που κατείχαν στα μεσαιωνικά εμπνεύσεως θρησκευτικά κινήματα, με τα όποια ο σοσιαλισμός αυτός είχε άλλωστε πολλά κοινά. Εκεί, η γυναίκα δεν ήταν πια απλώς — η κυρία; — ίση με τον άνδρα, αλλά ανώτερη του: ήταν προφήτισσα, όπως η Joanna Southcott, που ίδρυσε ένα σημαντικό μεσαιωνικό κίνημα στην Άγγλία στις αρχές του 19ου, αί, ή η «γυναίκα-μητέρα-μεσίας» όπως την ήθελε ο Σαίν Σιμόν: Άς σημειωθεί δέ ότι ο ρόλος αυτός προσέφερε σε μερικές γυναίκες την ευκαιρία να κάνουν καριέρα μέσα σ' έναν κόσμο όπου κυριαρχούσαν οι άνδρες. Σκέφτεται κανείς άμέσως τις γυναίκες που ίδρυσαν την Christian Science και τη Θεοσοφία.

Άλλά τα σοσιαλιστικά και εργατικά κινήματα πολύ γρήγορα άρχισαν να άπομακρύνονται από το μεσαιωνικό προκειμένου να υιοθετήσουν πιο όρθολογιστικούς τρόπους όργάνωσης και θεωρίες (μετάβαση προς τον «έπιστημονικό σοσιαλισμό») έξ ου και η αύξουσα περιθωριοποίηση των γυναικών στους κόλπους τους. Έξαιτίας του γεγονότος αυτού, ένας όρισμένος αριθμός γυναικών με ταλέντο, άποκλεισμένες από το κίνημα, στράφηκαν σε περιφερειακές θρησκευτικές που τους προσέφεραν μεγαλύτερο πεδίο δράσης. Έτσι, για παράδειγμα, η Annie Besant, σοσιαλίστρια και χωρίς θρησκευτικές τάσεις στην αρχή, όργηκε την όλοκληρωσή της και το μεγάλο πολιτικό της ρόλο ύστερα από τα 1890, ως μεγάλη ίέρεια της θεοσοφίας, κι ύστερα, διαμέσου αυτής, ως εμπνεύστρια του κινήματος για την έθνική άνε-

ξαρτηρία της Ίνδίας. Στο σοσιαλισμό κατά ταύτα, δεν απέμεινε από τον ουτοπικό μεσαιωνικό ρόλο της γυναίκας παρά η εικόνα της ως εμπνεύστρια και σύμβολο ενός καλύτερου κόσμου. Το παράδοξο, όμως, έδω είναι ότι η εικόνα αυτή δεν διέφερε κατά τίποτα από το «αίώνιο θηλυκό» του Γκαίτε που σύμφωνα με τη γνωστή (του) φράση «μάς έλκει προς τά ύψη» (das ewigweibliche zieht uns hinan), μία εικόνα που στην πράξη θα μπορούσε ν' άποδειχθεί όμοια με την άστική άνδρική έξιδανίκευση της γυναίκας, μία έξιδανίκευση θεωρητική, άπόλυτα συμβατή με την κατωτερότητα της γυναίκας στο πρακτικό έπίπεδο. Έξάλλου, αυτή η εικόνα της γυναίκας ως εμπνεύστριας κατέληξε να συμφορθεί με την εικόνα της Ζάν ντ' Άρκ όπως άποδεικνύεται από τα σχέδια του Walter Crane για παράδειγμα. Η Ζάν ντ' Άρκ όμως, όσο κι αν παρουσιάστηκε ως εικόνα της γυναικείας άγωνιστικότητας, δεν αντιπροσωπεύει καμιά πολιτική ή προσωπική χειραφέτηση ούτε καμιά μορφή άκτιβισμού που θα μπορούσαν να την καταστήσουν πρότυπο για τις γυναίκες. Και εκτός του γεγονότος ότι άποκλείει όλες τις γυναίκες που δεν είναι πια παρθένες — μ' άλλα λόγια, άποκλείει τις γυναίκες ως σεξουαλικά όντα — δεν ύπάρχει θέση, έξ όρισμού, παρά για πολύ λίγες Ζάν ντ' Άρκ στον κόσμο σε μία δεδομένη στιγμή. Τελικά, όπως το άποδεικνύει η ένθουσιώδης ύποδοχή που της έγινε από την γαλλική δεξιά, η εικόνα της είναι ιδεολογικά και πολιτικά άσαφής: μπορεί να παριστάνει την Έλευθερία αλλά μπορεί και να μην την παριστάνει, μπορεί να άπαντάται πάνω στα όδοφράγματα αλλά — κι έδω είναι που διαφέρει από την Έλευθερία του Ντελακρουά — τα όδοφράγματα δεν της άνήκουν.

Δυστυχώς μάς είναι άδύνατο να συνεχίσουμε την άνάλυση της εικονογραφίας του σοσιαλιστικού κινήματος μέχρι μία πιο πρόσφατη περίοδο της ιστορίας. Πράγματι, το παραδοσιακό ιδίωμα του συμβόλου και της άλληγορίας σήμερα ούτε μιλιέται ούτε είναι πια κατανοητό, και η παρακμή αυτή είχε ως άποτέλεσμα η γυναίκα ως μούσα και ως θεά, ως προσωποποίηση της άρετής και του ιδεατού, η άκόμη και ως Ζάν ντ' Άρκ, να χάσει την ιδιαίτερη θέση που κατείχε στο θεματολόγιο της πολιτικής εικονογραφίας. Έτσι το διεθνές σύμβολο της ειρήνης της δεκαετίας του '50 δεν είναι πια γυναίκα, όπως θα ήταν όπωσδήποτε τον περασμένο αιώνα, αλλά το περίφημο περιστέρι του Πικασσό. Και το ίδιο ισχύει και για τις άνδρικές εικόνες, παρά το γεγονός ότι ο άνδρας σε στυλ Προμηθέα με το σφυρί, προσωποποίηση του άγώνα και του κινήματος, επέζησε λίγο περισσότερο. Με λίγα λόγια, μπορεί να πει κανείς ότι ύστερα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η εικονογραφία του σοσιαλιστικού κινήματος δεν είναι πια παραδοσιακή. Δεν έχουμε τη στιγμή αυτή στη διάθεσή μας εργαλεία άνάλυσης που θα μάς επέτρεπαν να έρμηνεύσουμε το φαινόμενο: για παράδειγμα, δεν ξέρουμε να άναγνώσουμε συμβολικά αυτά τα μεγάλα μέσα της σύγχρονης εικονογραφίας, τη φωτογραφία και το φίλμ που έπιμένουν στη νατουραλιστική τους φύση. Η εικονογραφία δεν είναι δηλαδή πια σε θέση να διαφωτίσει κατά τρόπο άποκαλυπτικό την κατάσταση των σχέσεων άνδρών — γυναικών στους κόλπους των σοσιαλιστικών κινήτων στα μέσα του 20ού αιώνα. Μπορούμε παρ' όλα αυτά να διακινδυνεύσουμε μία τελευταία ύπόθεση σχετικά με την άνδρική εικόνα. Το παράδοξο με την εικόνα αυτή είναι ότι — όπως είπαμε — χαρακτηρίζει λιγότερο τον ίδιο τον εργάτη και περισσότερο το γυμνό μούσκολο, λιγότερο την εύφυα, τη δεξιότηχία και την έμπειρία και περισσότερο





Steinlen, 'Η διεθνής'



Steinlen, Σοσιαλιστική παρέλαση

τήν ἀκαλλιέργητη δύναμη. Ὅρισμένες φορές ἡ φυσικὴ προσπάθεια φτάνει νὰ ἐξαντλεῖ καὶ στήν πράξη νὰ ἐκμηδενίσει τὸ πνεῦμα ὅπως π.χ. στὸ περιφημὸ ἔργο τοῦ Μενιέ οἱ *Μεταλλουργοί* (Puddleurs). Τὸ φαινόμενο μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ σέ λόγους καλλιτεχνικούς: ὅπως παρατηρεῖ ὁ Brandt, στὰ ἔργα τοῦ Μενιέ «ὁ προλετάριος μεταμορφώνεται σέ ἀθλητὴ τῆς κλασικῆς ἐποχῆς», μιά ἐξιδανίκευση ἡ ὁποία καταργεῖ ἐντελῶς τὸ πνεῦμα. Μπορεῖ ἐπίσης ν' ἀποδοθεῖ σέ λόγους ἱστορικούς: σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς περιόδου μεταξύ 1870-1914, ἡ βιομηχανία βασιζόταν σέ μιά σειρά δουλειῆς ποὺ ἦταν πάρα πολὺ ἔντονες ἀλλὰ σχετικὰ ἀπλές, καὶ κατὰ συνέπεια βασιζόταν σέ μίαν ἀνειδίκευτη μάζα ἐργατῶν ποὺ διέθεταν ἀπλῶς φυσικὴ ρώμη. Ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ τὸ μισοσκόταδο, οἱ φλόγες καὶ ὁ καπνὸς ἀποτελοῦσαν τὸ φαντασμαγορικὸ περιβάλλον τοῦ ἐργάτη τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀτμοῦ, τὴν ἐπανάσταση τοῦ ὁποίου καὶ συμβόλιζαν. Παρ' ὅλα αὐτὰ, εἶναι γνωστὸ ὅτι τὴν πλειοψηφία τῶν ὀργανωμένων ἐργατῶν, τὴν ἀποτελοῦσαν — μὲ ἐξαιρέση τους πράγματι πολυπληθεῖς ἀνθρακωρύχους — εἰδικευμένοι ἐργάτες. Πῶς γίνεται τώρα μιά εἰκόνα τόσο λίγο χαρακτηριστικὴ νὰ ἐδραιώνεται ὡς ἡ ἀναγνωρισμένη ἐκφραση τῆς ἐργατικῆς τάξης; Τρεῖς εἶναι οἱ πιὸ πιθανές ἐρμηνεῖες ἐδῶ. Ἡ πρώτη καὶ ἡ πιὸ πειστικὴ ἀπὸ ψυχολογικὴ ἀποψη εἶναι ὅτι, γιὰ τοὺς περισσότερους ἐργάτες, ὅποια κι ἂν ἦταν ἡ εἰδίκευσή τους, κριτήριο ὅτι ἀνήκαν στήν τάξη τους ἀποτελοῦσε ἀκριβῶς τὸ γεγονός ὅτι ἡ δουλειά τους ἦταν χειρωνακτικὴ. Τὰ

αὐθεντικὰ ἐργατικὰ κινήματα ὑπῆρξαν ἐνστικτωδῶς ἐργατιστικά: δυσπιστοῦσαν μόνιμα πρὸς αὐτοὺς ποὺ δὲν λέρωναν τὰ χέρια τους· κι αὐτὸ ἡ εἰκόνα ἦταν σέ θέση νὰ τὸ ἀποδώσει. Ἡ δευτέρη ἐρμηνεῖα εἶναι ὅτι τὸ σοσιαλιστικὸ κίνημα ἤθελε νὰ δώσει ἐμφαση στὸ σφαιρικό του χαρακτήρα, στὸ γεγονός ὅτι δεχόταν ὅλους τοὺς προλετάριους καὶ ὄχι μόνον τοὺς τυπογράφους καὶ τοὺς μηχανικούς. Τέλος, κι αὐτὸς ὑπῆρξε κατὰ πάσα πιθανότητα ὁ κυριότερος λόγος, πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι στὸ πλαίσιο τῆς Τρίτης Διεθνούς, κατὰ ὀρισμένες ἀπόψεις, οἱ ἀνειδίκευτοι καὶ ἀποκλειστικὰ χειρῶνακες ἐργάτες, ὅπως οἱ ἀνθρακωρύχοι καὶ οἱ λιμενεργάτες, θεωροῦντο ὡς πιὸ ἐπαναστατικοὶ ἀπὸ τοὺς ἄλλους, γιὰ τὸ βαθμὸ ποὺ δὲν ἀνήκαν στήν ἐργατικὴ ἀριστοκρατία δὲν συμμερίζονταν καὶ τίς ρεφορμιστικὲς καὶ σοσιαλδημοκρατικὲς τάσεις. Μ' ἄλλα λόγια ἀντιπροσώπευαν τίς «μάζες» πρὸς τίς ὁποῖες ἀπευθύνονταν οἱ ἐπαναστάτες ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν σοσιαλδημοκρατῶν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ εἰκόνα ἀντιστοιχοῦσε στήν πραγματικότητα στὸ βαθμὸ ποὺ ἐρμήνευε τὴ βασικὴ διάκριση μεταξύ χειρωνακτικῆς καὶ μὴ χειρωνακτικῆς ἐργασίας καὶ ποὺ συνεπαγόταν ἓνα πρόγραμμα ἢ μιά στρατηγικὴ. Τὸ πόσο ρεαλιστικὴ θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστεῖ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι πρόβλημα ποὺ ξεπερνάει τὰ ὅρια τοῦ ἄρθρου. Θ' ἄξιζε ὡστόσο νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ καθαντὴ παρέλειπε ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ τοῦ κινήματός της.