Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - ΜΙΧΑΗΛ ΛΙΦΣΙΤΣ 1927

1.

Η επιστημονική κοσμοαντίληψη βασίζεται σε δύο αρχές: στην κίνηση και στη διατήρηση. Η κίνηση είναι ο τρόπος ύπαρξης της ύλης. Όμως παρμένη καθεαυτή μετατρέπεται σε καθαρή άρνηση, στο τίποτα. Αυτός που μιλάει για την κίνηση ξεχνώντας ότι στην κίνηση κάτι παραμένει, διατηρείται, δεν μπορεί να λέγεται υλιστής. Ότι υπάρχει αναπόφευκτα εξαφανίζεται, ωστόσο η ιστορία δεν γνωρίζει μόνο την εξαφάνιση, αλλά και την «εξαφάνιση της εξαφάνισης» (Χέγκελ). Η απλή άρνηση είναι μερική. Είναι η μεμονωμένη περίπτωση της άρνησης της άρνησης, η καταστροφή μια ειδική περίπτωση της ισορροπίας, της «κλασσικής κατάστασης». Η πρωταρχική περίπτωση ισορροπίας, η της άρνησης της άρνησης είναι η ίδια η αντικειμενική πραγματικότητα, η ύλη. Δεν είναι τυχαίο πως οι έλληνες συνέδεαν το ωραίο με το σύμπαν (την τάξη του κόσμου).

Προσθήκη. (Μια πληρέστερη εκδοχή της διαλεκτικής)

Όσο βαθύτερη και πλατύτερη είναι μια δοσμένη θεωρητική θέση, τόσο μεγαλύτερη προσοχή απαιτείται κατά την ανάπτυξή της. Αυτός ο κανόνας ισχύει με το παραπάνω σχετικά με τις βασικές αρχές της διαλεκτικής μεθόδου. Τα πάντα προκύπτουν από την κίνηση. Όμως και η κίνηση χρειάζεται ένα αποτέλεσμα. Κάτι κινείται. Αν δεν υπήρχε κάτι, δεν θα υπήρχε τίποτα, άρα ούτε κίνηση. Η απόλυτη κίνηση και η απόλυτη ηρεμία είναι ταυτόσημες. Οι αφορισμοί των ποιητών της ανατολής προσφέρουν μια έξοχη αναπαράσταση για τα παραπάνω. Τέτοια είναι για παράδειγμα η διαλεκτική του βιβλίου του Εκκλησιαστή. Ματαιότης, ματαιοτήτων, τα πάντα ματαιότης, λέει ο «ιεροκήρυκας», κάθε τι το ανθρώπινο είναι ευτελές, τα πάντα εκλείπουν. Κι αυτό το μοτίβο ανεπαίσθητα μετατρέπεται στο ακριβώς αντίθετό του: ότι υπήρχε, υπάρχει, και θα υπάρχει – τα πάντα παραμένουν αμετάβλητα και ουδέν κρυπτόν υπό τον ήλιο.

Όπως υπάρχει παράλογη αντίφαση, υπάρχει και παράλογη ταυτότητα. Σε μια τέτοια «ταυτότητα» βασίζεται η σοφία της Βίβλου η οποία ωστόσο εκφράζει πολύ πετυχημένα τη συνεχή ταραχή της γένεσης και του θανάτου συνάμα όμως και την εκπληκτική σταθερότητα των κοινωνιών της αρχαίας ανατολής. Η ασιατική ταυτότητα παραπέμπει με έναν απόλυτα αρνητικό τρόπο στη διαλεκτική ενότητα του ελληνικού τύπου.

Η κίνηση είναι αδιαχώριστη από τη διατήρηση. Η φυσική το γνωρίζει καλά αυτό. Η κίνηση είναι ο τρόπος ύπαρξης της ύλης, που διατηρείται μέσα απ' όλες τις μεταβολές. Ως η μοναδική αντικειμενική πραγματικότητα, δεν εξαφανίζεται ποτέ, αλλά διατηρείται. Στην ανθρώπινη ιστορία η κίνηση και η διατήρηση αλληλοσυμπληρώνονται αμοιβαία. Στο προτσές της ιστορίας, στο βαθμό που πραγματώνεται μέσα από μια πληθώρα ιδιόμορφων πολιτισμών, μόνο η εξωτερική μορφή χάνεται ανεξίτηλα. Η ιδέα του απλούστερου μοχλού διατηρείται και στην τελειότερη μηχανή. Κάθε κοινωνικός σχηματισμός, κάθε είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας υπόκειται σε άρνηση, εξαφανίζεται. Όμως στο βαθμό που υπάρχει ιστορία, υπάρχει και η εξαφάνιση της εξαφάνισης. (Daw Verschwinden des Verschwindens, όπως λέει ο Χέγκελ). Η κίνηση είναι αντίφαση – άρνηση. Προϋποθέτει κατά συνέπεια κάτι που υπόκειται σε άρνηση. Ο τόνος πέφτει πάντα στην κατάφαση, στο είναι. Η καθαρή κίνηση ως καθαρή άρνηση είναι η απόλυτη ακινησία: στο πληρέστερο ον τίποτα δεν κινείται. Έτσι το να μένουμε στην απλή άρνηση δεν σημαίνει ότι ενεργούμε διαλεκτικά. Σημασία έχει η άρνηση της άρνησης – το θετικό

αποτέλεσμα της αντίφασης και της εσωτερικής διαπάλης. Ζούμε, πράττουμε και πετυχαίνουμε κάτι χάρη στη δεύτερη άρνηση. Αυτή η νίκη πάνω στη συνεχή απειλή του αφανισμού συνιστά το προτσές της ζωής και της δημιουργίας. Κάθε τι είναι άρνηση της άρνησης, τόσο ως απλή σχέση προς τον εαυτό του (η παρουσία μου εδώ είναι η απουσία της απουσίας μου) όσο και ως αποτέλεσμα της προηγούμενης ανάπτυξης.

Ο Τζορντάνο Μπρούνο λέει πως χωρίς κίνηση, χωρίς την άρνηση δεν θα μπορούσαμε να έχουμε καμία αίσθηση. Πράγματι, το ζεστό γίνεται ζεστό μόνο εξαιτίας του κρύου, το φωτεινό μόνο χάρη στο σκότος. Αυτό όμως είναι μόνο η μία πλευρά. Καθαυτή η άρνηση είναι ανεπαρκής. Για τον σχηματισμό της απλούστερης οπτικής εικόνας, το μάτι χρειάζεται μια σχετική ισορροπία πλήθους αντίρροπων κινήσεων. Η άρνηση πρέπει να μετατραπεί στην άρνηση της άρνησης, η αντίφαση στην ενότητα, η διαίρεση αλληλοαποκλειόμενων στοιχείων σε κάτι ενιαίο. Αν για παράδειγμα κοιτάζω ένα αντικείμενο από υπερβολικά κοντινή απόσταση, το σύστημα όρασής μου δεν θα βρει κάποιο σταθερό σημείο και το σύνολο των αλληλοαποκλειόμενων γραμμων, κηλίδων και άλλων λεπτομερειών καταστρέφει την ολότητα της οπτικής εικόνας. Είναι αναγκαία η γνωστή απομάκρυνση στο χώρο και στο χρόνο (για τον σχηματισμό της τελικής, σταθερής εικόνας). Σβιστ (Ο Γκούλλιβερ και η ωραία του γίγαντα). «Στάση», «εικόνα» (α-σχημο = χωρίς εικόνα, bildlos). Το χάος της καθημερινότητας και η ισορροπημένη κίνηση του ωραίου. Η αισθητική σαν κατάσταση. Παραδείγματα: αρχιτεκτονική. Ο Μαρξ για τις πλαστικές θεότητες της ελληνικής τέχνης, ο νόμος των ισοδύναμων του Γιάκομπ Μπουκχάρντ. Συμμετρία και ρυθμός. Μουσική – η παράφραση των λέξεων του Τσαντάεβ (στην ουσία του Σέλλινγκ πάνω στην αρχιτεκτονική ως αποπετρωμένης μουσικής). Γενικά η υπεροχή της ισορροπίας πάνω στο χάος ή αλλιώς η υπεροχή της θετικής αλήθειας και του Καλού. Το ωραίο επίσης θεμελιώνεται πάνω στην άρνηση της άρνησης, αν και δεν είναι αυτός ο ορισμός του.

Η κοσμική σημασία του ωραίου. Πυθαγόρας. Ο Βεϊσε στην αισθητική του πάνω στον «μικρόκοσμο». Γενικά «ο ανθρώπινος εγκέφαλος είναι το όργανο της αυτοσυνείδησης του σύμπαντος» (Χαϊξλει). Η τέχνη κατά τον Χέγκελ «η αισθητή αποκάλυψη του Απόλυτου». Η τέχνη εκφράζει τη χαρά του ανθρώπου με αφορμή τη νίκη της κατάφασης πάνω στην άρνηση, της δημιουργίας πάνω στην καταστροφή, της ενότητας πάνω στο διχασμό, της αρμονίας και της ισορροπίας πάνω στη δυσαρμονία και το χάος, του μέτρου πάνω στο άμετρο. Εξυπακούεται πως υπάρχει και τέχνη που εκφράζει τη λύπη για την απώλεια ή τον πόθο για την μη επιτευχθείσα ακόμα ισορροπία.

2.

Ο ρόλος της άρνησης ως διαμεσολαβητικού κρίκου μεταξύ δύο καταστάσεων. Η μετάβαση από μια κατάσταση αρμονίας και ισομετρίας σε μια άλλη μέσω της δυσαρμονίας και της ανισομετρίας. Μια διαφορετική διατύπωση της ίδιας «τριάδας» στον Χέγκελ. Η εμφάνιση (συμβολική περίοδος), η ισορροπημένη κίνηση (κλασσική περίοδος) και η διάλυση (ρομαντική περίοδος). Η σχετική αξία αυτών των στιγμών. Η εσωτερική δυσαρμονία της εκτίμησης κατά τη μετάβασης. Ο Χέγκελ για τον Μπόεμε «Ο πόνος» (Qual) αναγκαίος για την επίτευξη του στέρεου ποιοτικού είναι (Qualitat).

3.

Οι κλασσικές και μη κλασσικές περίοδοι στην ιστορία της τέχνης. Η αφηρημένη αντιπαράθεσή τους στην αισθητική του διαφωτισμού του 18ου αιώνα. Η ιδέα της «ανοχής» προς την τέχνη της άρνησης (άγγλοι, Σίλλερ, ρομαντική σχολή). Στροφή προς την γοθική τέχνη και την ανατολή. Κριτική του σχετικισμού των ρομαντικών – Γκαίτε, Ρούμορ, Χέγκελ.

Συμπλήρωμα (ταυτότητα αρμονίας και δυσαρμονίας).

Στους γάλλους συγγραφείς του 18ου αιώνα η άρνηση είναι απλά αρνητική. Η γοθική τέχνη γι' αυτούς ισοδυναμεί με βαρβαρότητα. Η αντίθετη κίνηση – η αρχή υπεράσπισης της αρνητικότητας, η ρομαντική σχολή – Το βιβλίο του Βακκενρόντερ – Τίκα. Η ιδέα της ανοχής προς όλες τις εποχές και τις σχολές, εξεταζόμενες αρχικά από τη σκοπιά της αφηρημένης άρνησης. Ο Φρ. Σλέγκελ για τους πρωτόγονους, η «θεωρία της παραφωνίας» του Αυγούστου Βίλχελμ Σέγκελ. Ο Σέλλινγκ για το μπαρόκ, τον Ραφαήλ και τη σύγχρονη τέχνη. Η κατάκτηση του ρομαντισμού – η διαλεκτική άποψη πάνω στο θετικό ρόλο της άρνησης.

Παραδείγματα που φωτίζουν το γενικό κανόνα: παραφωνία – συμφωνία, το ψευδές – ειδική περίπτωση της αλήθειας (Ένγκελς: η απόλυτη αλήθεια κατακτιέται μέσω μιας ατέρμονης σειράς ψευδαισθήσεων, η εμπειρία εμπεριέχει τη δοκιμή και το λάθος. Ακόμα και η μαγεία προέρχεται απλά από την ελλιπή κατανόηση των αιτιατών σχέσεων). Η ομορφιά της ασχήμιας, η ευχάριστη πλευρά του δυσάρεστου. «Το στοιχείο του πικρού» στην τέχνη συναντιέται ακόμα και στους ζωγράφους του κβατροτσέντο, παράδειγμα Μαντέν.

Από τη σκοπιά της κοινωνίας: ο καπιταλισμός διαλύει την ισορροπία και τις αναλογίες της μικρής εμπορευματικής παραγωγής, όμως οι δυσαναλογίες που δημιουργούνται γίνονται πηγή ανάπτυξης. Η εργασία ως ουσία της αξίας – ηθικότητα και ανηθικότητα (ιδιοποίηση της εργατικής δύναμης στην πραγματική της αξία ως πηγή της υπεραξίας). Στην καπιταλιστική κοινωνία η εργασία είναι χωρισμένη από τα μέσα παραγωγής, όμως αυτός ο χωρισμός συνιστά από την άλλη συγκεκριμένη μορφή της ενότητάς τους. Τρίτος Τόμος του Κεφαλαίου και η φαινομενική αναίρεση (διάψευση) της θεωρίας της αξίας του Μαρξ: οι αγοραίες τιμές κυμαίνονται γύρω από τις τιμές παραγωγής και όχι γύρω από την εργασιακή αξία. Στην πραγματικότητα αυτή η παρέκκλιση από το γενικό νόμο είναι ο τρόπος ύπαρξής του. Ο καπιταλισμός γενικά μιλώντας είναι η παρέκκλιση από τους ιερούς κανόνες της απλής εμπορευματικής παραγωγής και ταυτόχρονα η πληρέστερη ανάπτυξη των βάσεων της.

Παράδειγμα από το πεδίο της ιστορίας της τέχνης: ο νόμος του τυχαίου είναι το τυχαίο του νόμου. Στη ζωγραφική του 15ου αιώνα το πλαίσιο είναι ακίνητο, στα έργα του Μονέ οι γραμμές του πλαισίου χαράσσονται μάλλον τυχαία: τα παρισινά μπουλεβάρ απεικονίζονται από πάνω, το μπαλκόνι αριστερά κρέμεται στον αέρα, οι φιγούρες είναι τεμαχισμένες. Όμως ακόμα κι αυτή η περιστασιακότητα της σύνθεσης υπακούει στο δικό του νόμο, στην αναγκαιότητα του τυχαίου. Ο νόμος της ισοδυναμίας, που κατά τον Μπούκχαρτ βρίσκεται στη βάση της κλασικής ζωγραφικής, αντικαθίσταται όλο και περισσότερο από το νόμο της μη ισοδυναμίας, της κατάλυσης του νόμου. Έτσι η δυσαρμονία στην τέχνη συνιστά επίσης αρμονία, ένα ιδιαίτερο

είδος της. Ήδη στο μπαρόκ το σχέδιο και η ζωγραφική χωρίζουν, όμως αυτή η διάσπαση έχει τη γοητεία της.

Κι όμως αυτή η ταυτότητα της κατάφασης και της άρνησης δεν εξαντλεί την ουσία του ζητήματος. Σύμφωνα με τον γενικό κανόνα: αν και η αρμονία και η δυσαρμονία ιδωμένες αφηρημένα ταυτίζονται, στη συγκεκριμένη πραγματικότητα υπάρχει μια σχετική διαφορά μεταξύ τους. Παράδειγμα: ο χωρισμός σώματος και ψυχής γενικά είναι αδύνατος, η αρμονία μεταξύ τους σε τελική ανάλυση είναι πάντα παρούσα. Όμως είναι άλλο πράγμα ένας υγιής νους σε ένα υγιές σώμα, και εντελώς άλλο η αρμονική τους συνύπαρξη σε έναν νευρασθενή που άμεσα εκδηλώνεται ως δυσαρμονία. Κάθε πρόοδος σημαίνει ταυτόχρονα και οπισθοδρόμηση, αν και η ενότητα αυτών των αντιθέτων μπορεί να είναι πολύ διαφορετική.

Ο Πλεχάνοβ γράφει: «Ο χαρακτήρας της άρνησης καθορίζεται από τον χαρακτήρα αυτού που υπόκειται σε άρνηση.» Δεν σημαίνει τούτο πως σε τελευταία ανάλυση κάθε άρνηση είναι θετική; Όχι, υπάρχει διαφορά. Στο άπειρο, εννοείται, δεν υπάρχει πρόβλημα, κάθε άρνηση αντισταθμίζεται, περνάει στην άρνηση της άρνησης. Κοιτώντας τα φτωχά παιδιά που πάσχουν από φυματίωση, λέει ο Μαρξ, μπορούμε φυσικά, ακολουθώντας τον Φοϊερμπαχ, να παρηγορηθούμε βλέποντας την αρμονία του ανθρώπινου είδους. Όμως πρόκειται για μια «μεταφυσική αρμονία».

Η άρνηση εμπεριέχει και την κατάφαση, τόσο περισσότερο, όσο περισσότερο έχει συγκεκριμένο χαρακτήρα, εκφράζει την άρνηση της άρνησης εντός συγκεκριμένων ορίων και όχι στο επ' αόριστον. Η έννοια της συγκεκριμένης και της αόριστης άρνησης. Ο χαρακτήρας της άρνησης καθορίζεται πάντοτε από αυτό που υφίσταται την άρνηση, όμως η άρνηση αυτής της άρνησης πραγματώνεται σε συγκεκριμένες συνθήκες, άμεσα και πραγματώνεται μόνο σε κάτι άλλο, σαν στιγμή μετάβασης προς ένα πληρέστερο όλο.

Κάθε τι το αρνητικό, κάθε άρνηση έχει αξία ακριβώς επειδή μετατρέπεται στην άρνηση της άρνησης και τόσο περισσότερο όσο πληρέστερα συντελείται αυτό. Το ίδιο συμβαίνει στη βιομηχανία και στο πεδίο της τεχνικής με την κατανάλωση ενέργειας και πρώτων υλών, το ίδιο στη γεωργία που απαιτεί σπορά, αν και ο σπόρος θα μπορούσε να φαγωθεί. Το ίδιο και με την πίστη που αντιπροσωπεύει μια καθαρά αρνητική χρήση των χρηματικών πόρων.

Ως συνέπεια γίνεται και η κρίση μας αντιφατική, διχασμένη. Κόβουμε τα δέντρα για να χτίσουμε σπίτια. Ο γλύπτης καταστρέφει το μάρμαρο, ο ζωγράφος τα χρώματα. Κάθε πράξη δημιουργίας ισοδυναμεί με φθορά, κάθε φθορά με δημιουργία. Το τελευταίο ισχύει όμως μόνο υπό προϋποθέσεις, αφού δεν υπάρχουν θυσίες οι οποίες, στο κατάλληλο έδαφος, δεν θα δικαιολογούνταν από μια γενικευμένη, αποστασιοποιημένη, αν θέλετε, υπερβατική προσέγγιση της ιστορίας.

Από τα παραπάνω συνεπάγεται ότι η άρνηση, η θυσία, η φθορά του υλικού – όλα αυτά μπορούν να φέρουν έναν ειδικό, λιγότερο ή περισσότερο δικαιολογημένο στη δοσμένη περίπτωση χαρακτήρα ή αντίθετα να εκφράζουν κάτι το αφηρημένο. Το λιοντάρι που σκίζει σε κομμάτια το κορμί της αντιλόπης, πραγματώνοντας τον ανελέητο νόμο της φυσικής επιλογής (της πάλης για την επιβίωση) επίσης συμβάλλει στην εδραίωση της φύσης μέσα από την ατελείωτη άρνηση της άρνησης, ωστόσο μια τέτοιου είδους έκβαση της πάλης των αντιθέτων

διαφέρει από την οργανική ανάπτυξη αυτού του πράου ζώου, που κατά τα άλλα καταστρέφει τη βλάστηση για να ζήσει.

Έτσι υπάρχει ουσιώδης διαφορά μεταξύ του «τρομακτικού βασιλείου της δύναμης» για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Σίλλερ, της σύγκρουσης των στοιχειωδών δυνάμεων της φύσης και των ανώτερων μορφών ανάπτυξης μέσω της άρνησης (και δεν υπάρχει άλλος τρόπος ανάπτυξης). Προκύπτουν λοιπόν δύο ακραίες περιπτώσεις – η πληρότητα και ο συγκεκριμένος χαρακτήρας της άρνησης της άρνησης από τη μια, και η αφηρημένη εξίσωση όλων των απωλειών μέσω μιας άπειρης εξελικτικής διαδικασίας από την άλλη. Ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους βρίσκεται όλη η ποικιλομορφία της πραγματικής ζωής, όλα τα περάσματα και οι ενδιάμεσες καταστάσεις.

Από τα παραπάνω συνεπάγεται και η κατανόηση του «Κλασικού» ως πραγμάτωση της άρνησης της άρνησης μέσα σε καθορισμένες συνθήκες και όχι σε μια ατέρμονη προοπτική. Τα πάντα μπορούν να ειδωθούν ως κλασικό μέσα στο κλασικό. Η άπειρη κλασικότητα του κόσμου είναι η ίδια η αντικειμενική πραγματικότητά του.

Η μετάβαση στην τέχνη εμπεριέχει αναπόφευκτα την παρουσία του κλασικού ως άρνηση της άρνησης όχι σε έναν μεταφυσικό κόσμο, αλλά στην αμεσότητα της ζωής, στα πλαίσια της ατομικής υπόστασης. Όσο πιο «εξειδικευμένη» είναι η άρνηση, τόσο πιο ψιλά βρίσκεται η τέχνη, τόσο πιο ολοκληρωμένα εκφράζεται σ' αυτήν η αρμονία του περιβάλλοντος κόσμου. Η τελευταία συναντιέται και σε περιόδους της τέχνης που απέχουν πολύ από την κλασική μορφή: στη γοθική τέχνη και στο μπαρόκ, στην υπεροχή της αφηρημένης αναγκαιότητας (Αίγυπτος) ή στην αυθόρμητη, ακανόνιστη συμπτωματικότητα (τον ονομαζόμενο ιμπρεσσιονισμό της ζωγραφικής των κρυπτών). Το γαλλικό πνεύμα στη ζωγραφική των τελευταίων δεκαετιών τονίζει την ακεραιότητα των μορφών της απεικόνισης, ιδιαίτερα στον Σεζάν. Ωστόσο σε πείσμα της αναφερόμενης ακεραιότητας, η ζωγραφική αυτή είναι εσωτερικά διχασμένη. Οι ζωγράφοι αναγκάζονται να αναζητούν τη λύτρωση απ' έξω, πέρα από τα όρια της πραγματικότητάς τους.

Το υψηλότερο επίπεδο της αυτοεπιβεβαίωσης, της συγκεκριμένης άρνησης της άρνησης, που δεν χρειάζεται να υπερβεί τα όρια του αντιληπτού κόσμου, το βρίσκουμε μάλλον στην ιταλική ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα, που εκφράζει τη δυνατότητα της άμεσης ολότητας μέσα στην ολότητα. Ωστόσο, μιλώντας γενικά, η δυνατότητα αυτή ενυπάρχει και στους καλλιτέχνες των εποχών απόλυτης δυσαρμονίας. Οι πρωτόγονοι και το μπαρόκ θα πρέπει να κατανοηθούν στη βάση της κατανόησης του κλασικού στην που εμφανίζεται στην ιδιαιτερότητά τους και μέσα από τη γενική εξέλιξη της τέχνης.

Από εδώ ανοίγονται δύο συντεταγμένες. Κάθε γενικότερη πρόοδος, δηλαδή βαθμιαία κίνηση είναι και η ανάπτυξη της πρωτοτυπίας, της αυτοεπιβεβαίωσης, της ακεραιότητας, της ολοκλήρωσης, της ατομικής ιδιομορφίας. «Το καθετί είναι καλό στο είδος του.» Όμως τα είδη διαφέρουν, προσθέτει ο Τσερνισέφσκι. Η τελειότητα ενός πράγματος συγκρίνεται με το βαθμό τελειότητας ή ατέλειας του είδους του. Έτσι ο Ιαγκό, ένας αδίστακτος κακοποιός, είναι ολοκληρωμένος χαρακτήρας. Εμπνέει αναγνώριση, παρόλα αυτά ο Ιαγκό παραμένει ένας κακοποιός. Ένας πανηλίθιος ενσαρκώνει την τελειότητα στο είδος του, ωστόσο θα προτιμούσαμε κάτι πιο ατελές αντί μιας τέτοιας τελειότητας. Οι δύο συντεταγμένες της κλασικής μορφής ως εμφάνιση του άπειρου σε πεπερασμένα πλαίσια, περνάνε το ένα στο άλλο, σχηματίζοντας ένα σύνθετο σύστημα αλληλεπίδρασης και αμοιβαίου καθορισμού.

Η κατανόηση της ουσίας αυτού του συστήματος (το οποίο εκ πρώτης όψεως μοιάζει με ένα χαώδες σύνολο ξεχωριστών μορφών) είναι εφικτή μόνο θεωρώντας το ως καταστάλαγμα της διαλεκτικής κίνησης. Το γενικό προτσές εξέλιξης είναι πάντοτε συνυφασμένο με απώλειες ακόμα και με προσωρινή οπισθοχώρηση, όμως η λύση αυτής της αντίφασης συνδέεται με το πέρασμα από ένα κλασικό στάδιο σε ένα άλλο μέσω της ανισομετρίας και της δυσαρμονίας των ενδιάμεσων μορφών. Ο σκοπός της διαλεκτικής ανάλυσης είναι η ανάδειξη της σχετικής αξίας όλων αυτών των στιγμών.

4.

Η σύγχρονη θεωρία της τέχνης στις βασικές τις κατευθύνσεις ξαναζωντανεύει τον ιστορικό σχετικισμό της ρομαντικής σχολής. Η κριτική της «παλιάς αισθητικής» και η επιστροφή στις αντινομίες του Σέλλινγκ. Ο σέλλινγκιανισμός του Βόλφλιν (η άποψη του Νεσσουάρ). Υπερβαίνει άραγε η σχολή του Βόλφλιν το «κακό άπειρο» της συνηθισμένης αντίληψης πάνω στην ιστορία της τέχνης; Η αντιφατικότητα του νεορομαντισμού. Η μετάβαση στον νεοχεγκελιανισμό. Η επανάληψη των αντιφάσεων σε νέα μορφή. Η μόνη δυνατή διέξοδος στο πεδίο της θεωρίας ο μαρξισμός.

Προσθήκη (κριτική του σχετικισμού)

α)
Την έννοια της «τέχνης» τη συνδέουν με την έννοια του «ωραίου». Το ίδιο κάνουν κι όσοι πασχίζουν να αποδείξουν ότι η συσχέτιση αυτών των εννοιών είναι αποτέλεσμα προκαταλήψεων.

Υπάρχουν άνθρωποι που ισχυρίζονται πως το ωραίο είναι ένας μύθος, επινόηση της παλιάς αισθητικής, αστική πλάνη. Γι’ αυτούς το ωραίο δεν υπάρχει. Είναι ένα τίποτα. Άλλοι απεναντίας βεβαιώνουν ότι το ωραίο είναι το παν. Οποιοδήποτε πράγμα είναι ωραίο στο είδος του, από τη δοσμένη σκοπιά και στη συγκεκριμένη περίσταση. «Όλες οι γυναίκες είναι ωραίες», είπε κάποτε ο Προυντόν.

Τι είναι το ωραίο; Υπάρχει; Κι αν υπάρχει, πως σχετίζεται με την τέχνη; Στα ερωτήματα αυτά δίνονται οι πιο ετερόκλητες απαντήσεις. Συνήθως αρχίζουν με την απαρίθμησή τους για να δηλώσουν στο τέλος τον ανυπόστατο χαρακτήρα τους και για άλλη μια φορά να βρεθεί ένας νέος ορισμός. Εγώ αντίθετα πιστεύω πως οι παλιοί ορισμοί είναι αληθείς, ακόμα κι αν αυτό ισχύει μόνο υπό όρους. Αντί να δίνονται νέες απαντήσεις στο παλιό πνεύμα, καλύτερα να κατανοούνται οι παλιές απαντήσεις μ’ ένα νέο πνεύμα. Γι’ αυτό αντιμετωπίζω όλη την ιστορία του αισθητικού στοχασμού ως ένα συνεχές προτσές ωρίμανσης της «επιστημονικής αισθητικής», χρησιμοποιώντας την έκφραση του Πλεχάνοβ. Στις φυσικές επιστήμες οι απαρχαιωμένες υποθέσεις δεν πετιούνται, αλλά περιορίζεται το πεδίο εφαρμογής τους. Το ίδιο και στην επιστήμη μας βρίσκουμε πολλούς παλιούς ορισμούς μεταφρασμένους στη γλώσσα του διαλεκτικού υλισμού. Έτσι χρειαζόμαστε όχι μια μηχανική απαρίθμηση των διαφόρων θεωριών του ωραίου, αλλά μια συστηματική ακολουθία θεωρητικών θέσεων, όπου εδώ κι εκεί συναντιόνται αναφορές – η κάθε μια στη θέση της – στην ιστορία της αισθητικής. Ας ακολουθήσουμε αυτή την συνταγή.

Ας πάρουμε την απλούστερη αισθητική κρίση, που βρίσκεται στη βάση όλων των σύνθετων αισθητικών αξιολογήσεων. «Το σπίτι είναι ωραίο». «Το τοπίο είναι ωραίο». «Ο άνθρωπος είναι ωραίος». Σε όλα αυτά τα αντικείμενα προσιδιάζει ένα κοινό γνώρισμα, το οποίο και πρέπει να καθοριστεί. Σε τι γενικά συνίσταται το ωραίο; Στο να είναι σπίτι; Προφανώς όχι. Τοπίο; Και πάλι όχι. Άνθρωπος ή κάποιο άλλο αντικείμενο; (Πλάτωνας) Τότε τι; Απ' ότι φαίνεται δεν υπάρχει τίποτα. Το ωραίο γενικά δεν υφίσταται και επομένως δεν είναι τίποτα. Αν όμως δεν υπάρχει γενικά, δεν μπορούν να υπάρχουν ούτε ειδικές περιπτώσεις του: η ομορφιά του σπιτιού, του τοπίου, του ανθρώπου. Όλα αυτά τα αντικείμενα είναι ωραία μόνο εξαιτίας της πλάνης που διακατέχει τον θεατή, μόνο από την «οπτική του γωνία», αλλά όχι στην πραγματικότητα.

Αυτό το συμπέρασμα βασίζεται σε ένα παλιό σόφισμα. Χρησιμοποιείται και στις μέρες μας για να αποδειχτεί ότι το ωραίο είναι ότι θέλεις να θεωρείς ωραίο. Η γοθική τέχνη, λένε, στον καιρό της ικανοποιούσε τις αισθητικές ανάγκες της κοινωνίας, αλλά τον 17-18^{ο} αιώνα θεωρούνταν πια βάρβαρη. Οι ρομαντικοί εκθειάζουν ξανά το μεσαίωνα εις βάρος του κλασικισμού. Αλλά οποιοσδήποτε σοβιετικός Ιπολίτ Τεν αποδεικνύει με εμμονή πως η γοθική τέχνη δεν ταιριάζει στο κλίμα της εποχής μας. Εν ολίγοις ότι είναι ωραίο για μένα, δεν είναι καθόλου ωραίο για σένα. Τα γούστα διαφέρουν κι είναι αδύνατο να αποφασίσουμε αν τα γοθικά αγάλματα είναι ωραία. Είναι ωραία από κάποια σκοπιά, μόνο υποκειμενικά, για σένα, για μένα, για τον άλλον. Με την ίδια όμως λογική μπορώ να αποδείξω ότι τα πάντα υφίστανται μόνο από ορισμένη σκοπιά. Τι είναι αλήθεια ο καρπός; Ο καρπός γενικά δεν υπάρχει, άρα αν ένα δοσμένο πράγμα είναι καρπός ή όχι, εξαρτάται από τη σκοπιά του ατόμου, του λαού, της εποχής ή της τάξης που το εξετάζει.

Το είναι καθεαυτό δεν είναι ένα συγκεκριμένο είναι: ένα σπίτι, ένα τοπίο ή ένας άνθρωπος. Το είναι καθεαυτό δεν είναι τίποτα, με άλλα λόγια είναι «μη είναι», το «τίποτα». Από αυτή τη θέση, γνωστή στον καθένα που έχει κάποιες ελάχιστες γνώσεις φιλοσοφίας, δεν συνεπάγεται όμως ότι το «είναι» ή το «μη είναι» ενός πράγματος εξαρτάται από τη σκοπιά που εξετάζεται. Παρόμοια και με την περίπτωσή μας. Το αφηρημένο ωραίο δεν υπάρχει. Αν μιλάμε γενικά, το ωραίο και το αισχρό είναι ταυτόσημα. Οι διάφορες περιπτώσεις του ωραίου διαφέρουν τόσο πολύ που το ένα αναιρεί το άλλο. Το ωραίο καθεαυτό είναι ένα άθροισμα όπου τα συν και τα πλην εξισώνονται. Πάρτε οποιοδήποτε βιβλίο πάνω στην ιστορία του πολιτισμού και θα διαβάσετε για τους ιθαγενείς που τεντώνουν τα στήθια τους, για τις πρώτες Αφροδίτες που μοιάζουν ελάχιστα με τις σημερινές καλλονές. Είναι αυτονόητο πως μια γενική ιδιότητα που προσιδιάζει σε τόσο ανόμοια και ετερόκλιτα αντικείμενα και μορφές στην τελική εκμηδενίζεται. Αν όλες οι γυναίκες είναι όμορφες, τότε στην ουσία καμία τους δεν μπορείς να πεις ωραία και η ίδια η έκφραση «ωραία» μετατρέπεται σε μια κενή και χωρίς περιεχόμενο παράσταση.

Από εδώ, όπως σημειώσαμε, συνήθως βγάζουν το συμπέρασμα πως το ωραίο δεν έχει αντικειμενική υπόσταση και εξαρτάται μόνο από τη σκοπιά που το εξετάζει η δοσμένη τάξη, ο λαός ή το άτομο. Αυτήν την άποψη θα την ξανασυναντήσουμε και παρακάτω. Για την ώρα ας επισημάνουμε τα ακόλουθα.

Να ορίσεις ένα φαινόμενο σημαίνει να αναδείξεις τον καθορισμό, τον χαρακτήρα του. Γι' αυτό χρειάζεται να εξετάσουμε το δοσμένο φαινόμενο ως ειδική περίπτωση κάτι γενικότερου. Το τραπέζι για παράδειγμα είναι ένα καθορισμένο αντικείμενο, ειδική περίπτωση του αντικειμένου γενικά. Αλλά το «τραπέζι» είναι κάτι το ακαθόριστο, αν το θεωρώ σαν μια γενική

παράσταση που περικλείει διαφορετικά είδη. (Όχι ξύλινο, όχι μαρμάρινο, όχι στρογγυλό, όχι αυγοειδές, απλά «τραπέζι».) Στην πρώτη περίπτωση προχωράμε από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο. Στη δεύτερη η έννοια «τραπέζι» απογυμνώνεται από κάθε καθορισμό. Η αναζήτηση του καθορισμού μέσω μιας τέτοιας αφαίρεσης από κάθε καθορισμό είναι φυσικά παράλογη. Κάθε φαινόμενο υπάρχει και δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει ως αφαίρεση, αλλά συγκεκριμένα. Σ' αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο πρέπει να αναζητήσουμε τον καθορισμό του. Το γενικό είναι γενικό μόνο ως ειδικό, το ειδικό ειδικό μόνο ως γενικό. Και το ωραίο είναι ένα γενικό γνώρισμα μόνο ως ειδική περίπτωση κάτι πιο γενικού, εμφανίζεται ως στιγμή της γενικής ανάπτυξης αυτού και έτσι ως το γενικό των στιγμών της δικής του ανάπτυξης.

β)

Ο σχετικισμός που κυριαρχεί στις σύγχρονες αντιλήψεις, ειδικότερα στην τέχνη. Η σχετικότητα των πάντων. Η αλήθεια σ' αυτό – η ταυτότητα των αντιθέτων. Όποιος θέλει να πει πολλές αλήθειες, βρίσκεται σε κάλπικη θέση. Όποιος υποκρίνεται ανοιχτά, δεν είναι χειρότερος από αυτόν που ανοίγει υποκριτικά την καρδιά του. Είναι αλήθεια πως οι καλλιτέχνες στο παρελθόν δεν ήθελαν όσα δεν τα κατείχαν.

Όμως ξέρουμε πως η αφηρημένη ταύτιση των αντιθέτων δεν αρκεί. Καθεαυτή μετατρέπεται στον σχετικισμό αδιάφορων προς την αλήθεια και την κριτική αξιολόγηση πεπερασμένων μορφών, όμως όταν η διαλεκτική περνάει στον σχετικισμό, φτάνουμε σ' αυτό που ο Χέγκελ ονόμαζε «κακό άπειρο». Οι τάξεις, οι ομάδες, οι πολιτισμοί, τα διάφορα στυλ είναι μια ατελείωτη σειρά πεπερασμένων πραγμάτων. Όμως το πεπερασμένο καθεαυτό είναι απλή άρνηση, τίποτα. «Αυτό που υπάρχει, λέει ο Χέγκελ, είναι μόνο το άπειρο».

Ο παραλογισμός της σχετικιστικής αντίληψης της ιστορίας. Δεν βρίσκουμε σ' αυτήν σκοπούς, δεν αμφισβητούμε όμως την ύπαρξη κάποιου νοήματος. Αυτό περικλείεται ήδη στην ίδια την εξέλιξη που διατηρεί την θετική αρχή σε όλες τις μεταμορφώσεις του. Η σχετικότητα είναι επίσης σχετική, λέει ο Λένιν. Στην ουσία ακριβώς η σχετικότητα των πολιτισμών και των τεχνοτροπιών κάνει εφικτό το αφηρημένο μέτρο του ωραίου. Πως ξέρετε ότι όλοι αυτοί οι πολιτισμοί και τεχνοτροπίες υπόκεινται στην εξέταση της ιστορίας της τέχνης και δεν βρίσκονται πέρα από τα όρια της; Σ' αυτό δεν μπορεί να απαντήσει ούτε η δυτική φορμαλιστική θεωρία της τέχνης, που απορρίπτει την παλιά αισθητική με την έννοια για το ωραίο, ούτε η δική μας χυδαία κοινωνιολογική μαρξιστική σχολή με επικεφαλής τον Β. Φρίτσε.

Το πρώτο της διακριτικό γνώρισμα (της χυδαίας μαρξιστικής σχολής ΣΜ) είναι ακριβώς ο σχετικισμός: η απόλυτη σχετικότητα των πάντων, η απουσία οποιονδήποτε γενικών αντικειμενικών κριτηρίων. Όμως αυτές τις προϋποθέσεις η ίδια η επιστήμη γίνεται αδύνατη. Αφού δεν γνωρίζουμε αν το δοσμένο γεγονός σχετίζεται με την τέχνη ή όχι. Στο βαθμό που η τέχνη δεν έχει τα δικά της κριτήρια, τις δικές της αξίες, παύει να είναι τέχνη. Ο ιστορικός καλείται να θεμελιώσει την κρίση του στην μαρτυρία τρίτων - κάτι θεωρούνταν μεγάλο στην εποχή του. Αλλά στην πραγματικότητα; Μια τέτοια τοποθέτηση του ζητήματος αποκλείεται ή αντικαθίσταται από εξωγενή κριτήρια: την επιτυχία στους συγχρόνους, την παραγωγικότητα από ποσοτική άποψη, την «ομοιότητα με την εποχή μας» κτλ.

Η ελληνική τέχνη συνδέεται με συγκεκριμένους κοινωνικούς όρους. Η παραπέρα εξέλιξη έπρεπε να εξαλείψει αυτούς τους όρους και μαζί και την ελληνική μυθολογία, την ποίηση, την

αρχιτεκτονική, την πλαστική. Γεννήθηκαν νέες κοινωνικές συνθήκες και αντίστοιχα μια νέα τέχνη. Έπειτα ακολούθησαν κι άλλα με την ίδια αναγκαιότητα. Στα πλαίσια μιας τέτοιας προσέγγισης, εννοείται, δεν έχει κανένα νόημα αυτό που ο Μαρξ αποκαλεί σε σχέση με τον ελληνικό κόσμο ως «κανονικό». Η ουσία του σχετικισμού συνίσταται στην ανάδειξη της αντιστοιχίας ενός πράγματος προς τον εαυτό του, τελεία και παύλα. Από αυτήν την σκοπιά όλα είναι κανονικά. Τα εξάνθημα του δέρματος, λέει ο Μαρξ, «είναι το ίδιο κανονικό όπως και το δέρμα». Στην πραγματικότητα έτσι είναι αφού και το εξάνθημα έχει την αιτία του. Στην ουσία δεν υπάρχει θετικό και αρνητικό. Η «κοινωνιολογική σχολή» θέλει να μελετήσει την τέχνη από τη σκοπιά της ιστορικής αναγκαιότητας, όμως τη μελετά ως κάτι το συμπτωματικό, σαν απλό γεγονός, που ανήκει στις συνθήκες του τόπου και της εποχής. Έτσι όμως γίνεται απολογητής όσων έγιναν αντικείμενο μελέτης γι' αυτήν (παρόμοια με τους «αντικειμενικούς ιστορικούς» που αναφέρει ο Μαρξ στην 18η Μπρυμέρ). Αυτή η κοινωνιολογική σχολή της τέχνης έχει πολλά κοινά με τις νεότερες θεωρίες της τέχνης στη Δύση (Σχολή της Βιέννης, Βόρρινγκερ, η Σχολή του Βόλφλιν), που επίσης ξεκινούν από την αρχή της σχετικότητας των πολιτισμών και των τεχνοτροπιών. Το ότι στην κοινωνιολογική σχολή μια καθορισμένη τεχνοτροπία ερμηνεύεται ως υποκειμενική έκφραση του δοσμένου κοινωνικού περιβάλλοντος, δεν αλλάζει τίποτα στην ουσία της μεθόδου. Στη βάση βρίσκεται η ίδια αντίληψη της ιστορίας ως μιας άλογης (παράλογης) κίνησης αλλότριων μεταξύ τους, πεπερασμένων σχημάτων.

Η μοναδική γενική αρχή που συνδέει τα πάντα γίνεται η μόνιμη επανάληψη του ίδιου τυπολογικού σχήματος θέσης και την αντίθεσης, παλιού και νέου. Στον Φρίτσε αυτό εκφράζεται ως η αντίθεση μνημειώδους – ιεραρχικής και ρεαλιστικής τέχνης, της ζωγραφικής των σκηνών του καθημερινού βίου. Η πρώτη ανήκει στην πειθαρχημένη κοινότητα κοινωνικών σχηματισμών όπως ήταν ο δεσποτισμός της Αιγύπτου, η δεύτερη βρήκε κλασσική έκφραση στην Ελλάδα του 4ου και 3ου αιώνα πριν την χρονολογία μας και στη νεότερη αστική εποχή. Σύμφωνα μ' αυτό το σχήμα ο πολιτισμός της σοσιαλιστικής κοινωνίας ανήκει στο μνημειώδη-ιεαρχικό τύπο, που επαναλαμβάνεται ήδη στην εποχή του ιμπεριαλισμού. Έτσι όμως φαντάζονταν ο Μαρξ κι ο Λένιν το σοσιαλισμό;

Αυτό το σχήμα είναι δανεισμένο από τη νεότερη δυτική αστική αισθητική και φιλοσοφία του πολιτισμού που μεταξύ άλλων ορίζουν δύο διαμετρικά αντίθετους ιστορικούς τύπους. Από την άποψη της μεθόδου έχουμε επιστροφή στη διαλεκτική όπως ήταν πριν τον Χέγκελ.

Οι τυπολογικές αντιθέσεις εκφράζονται με διαφορετικούς όρους: αφελές – αισθηματικό (παραβολικό), κλασικό – ρομαντικό, απολλώνιο - φαουστιανό, κλασικισμός – μπαρόκ. Το δεύτερο σχήμα είναι: αφαίρεση – ενσυναίσθηση, στιλιζαρισμός – αντιγραφή, κονστρουκτιβισμός – αποδόμηση, δόμηση – σύνθεση, μνημειώδες – ρεαλιστικό. Το δεύτερο σχήμα αντιστοιχεί στους κοινωνικούς τύπους: κοινότητα – κοινωνία (Τέννιες), κουλτούρα – πολιτισμός (Σπένγκλερ) κτλ. Αυτή η νέα «θεωρία της παραφωνίας» βασίζεται στην αντίθεση της αδρανούς υλικής μάζας και της ψυχής αλλά κάπως μεταλλαγμένη. Πότε η ύστερη τέχνη (μπαρόκ) αντιπροσωπεύει την πνευματική αρχή, πότε η αρχαϊκή (Αίγυπτος, Γοθική τέχνη). Πότε εξυμνείται η μεσαιωνική κοινότητα, πότε προβάλλεται σε πρώτο πλάνο ότι έχει κορεστεί και σαπίζει. Όμως γενικά υπερισχύουν οι δύο εκείνες βαθμίδες που στη βαθύτερη διαλεκτική του Χέγκελ προηγούνται της κλασικής άνθησης και την ακολουθούν, οι βαθμίδες της ανώριμης ακόμα ή παρακμάζουσας πια κλασικής αρμονίας. Η τελευταία είναι κοινός εχθρός όλης αυτής της τυπολογίας σε αμφότερες τις αλληλοκαλυπτόμενες μορφές της.

Αυτή η σχηματοποίηση από ιστορική άποψη αντιφάσκει με τα γεγονότα. Έτσι ο Φρίτσε, αποδεχόμενος γενικά το σχήμα του Φερβόρνα (ιδεαλιστικό – φυσιοκρατικό) και του Βόρρινγκερ (αφαίρεση – ενσυναίσθηση) δεν βλέπουν πως η μνημειώδης – ιερατική κοινωνία τους στην πραγματικότητα βασίζεται στην απόλυτη εσωτερική αποσύνδεση της χώρας, στην καλυμμένη εσωτερική αναρχία. Στον κολεκτιβισμό των ιεραρχικών κοινωνιών αντιπαρατίθεται σ' αυτόν ο αστικός ατομικισμός που διαλύει την αρχαϊκή ολότητα της ζωής. Όμως αυτό είναι μόνο η μια πλευρά, αφού ακριβώς η ανάπτυξη της ανταλλαγής συσπειρώνει την κοινωνία δημιουργώντας τους όρους για την πολιτισμική ανύψωσή της. Τα σχήματα της δυτικής φιλοσοφίας της τέχνης και της δικής μας «κοινωνιολογικής σχολής» δεν είναι μόνο μονόπλευρα και μπορούν οποιαδήποτε στιγμή να διαψευσθούν αντιπαραβαλλόμενα με συγκεκριμένα γεγονότα. Όταν τα αντιπαραθέσεις σε άλλα εξίσου μονόπλευρα σχήματα, αποδεικνύουν τα ίδια τον ανυπόστατο χαρακτήρα τους. Το σημαντικότερο όμως είναι πως η συνεχής επανάληψη των συγκεκριμένων ζευγών κατηγοριών δεν μπορεί να συναχθεί από την αυτοτελή ανάπτυξη της ανθρώπινης ιστορίας, αλλά απαιτεί έναν εξωιστορικό, μεταφυσικό νόμο (όπως φαίνεται καθαρά στον Βόφλφλινγ) αρκετά παράλογο κατά τα άλλα.

Η βασική ανεπάρκεια ενός τέτοιου συστήματος ιδεών είναι ο ενδογενής σχετικισμός του, η άρνηση της αντικειμενικής αλήθειας στην τέχνη, που μετατρέπεται στον υποκειμενισμό πολλών αληθειών, «απόψεων», στυλ έκφρασης της «καλλιτεχνικής βούλησης» κτλ. Από εδώ συνεπάγεται η μοιραία διάσπαση της ιστορίας και των αξιών. Σύμφωνα με την «κοινωνιολογική σχολή μας» κάθε κοινωνικό περιβάλλον έχει τη νομοτελειακή έκφρασή του στην τέχνη. Είναι όμως σε θέση η ίδια η πραγματικότητα στις δοσμένες συνθήκες να βρει την αισθητική της έκφραση – ιδού το ερώτημα. Υπάρχει άραγε η άνθηση και η παρακμή της τέχνης, όχι από τη σκοπιά εκείνων που στις δοσμένες συνθήκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας ικανοποιούν τις αισθητικές ανάγκες τους, αλλά ανεξάρτητα από την υποκειμενική αντίληψη, από την σκοπιά της αντικειμενικής εξέλιξης της τέχνης. Η κατανάλωση καθορίζεται από την παραγωγή, η αισθητική αντίληψη από τη δημιουργία. Η λύση της αντίφασης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου βρίσκεται στην κοινωνικό – ιστορική παραγωγική δραστηριότητα των ανθρώπων και η κατανάλωση αποτελεί στιγμή αυτής της δραστηριότητας.

Σε πείσμα των ηχηρών φράσεων του αιώνα μας το απόλυτα ωραίο υπάρχει, όπως και η απόλυτη αλήθεια. Γεννιέται από τη διαδοχή των ξεχωριστών, μη απόλυτων, περιπτώσεων του ωραίου, όπως και η απόλυτη αλήθεια προκύπτει από τη διαδοχή των σχετικών αληθειών. Εξυπακούεται πως η τέχνη ποτέ δεν θα φτάσει στην απόλυτη πληρότητα, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι μεταξύ του ωραίου και του αισχρού δεν υπάρχει διαφορά σε οποιεσδήποτε ιστορικές συνθήκες και να αναφερόμαστε με την αντικειμενική έννοια του όρου. Η πρόοδος της επιστήμης πραγματώνεται πιο ομαλά απ' ότι η εξέλιξη της τέχνης προς την ουσία της – το καλλιτεχνικό ωραίο. Αυτό όμως είναι πια ένα άλλο ζήτημα, η λύση του οποίου καθορίζεται από τη διαφορά μεταξύ τέχνης και θεωρητικής γνώσης – των δύο υψηλότερων μορφών πνευματικής δραστηριότητας.

Η ιστορική ανάλυση δεν αποκλείει την ύπαρξη μιας αντικειμενικά υπάρχουσας ιεράρχησης των αξιών. Μας λένε ότι δεν επιτρέπεται να συγκρίνουμε μεταξύ τους διαφορετικούς πολιτισμούς, διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κόσμους. Δεν είναι ανώτεροι ή κατώτεροι, απλά διαφορετικοί. Είναι άραγε αλήθεια πως δεν επιτρέπεται να συγκρίνουμε διαφορετικά πράγματα; Όσο υπάρχει το κοινό θεμέλιο, δηλαδή η τέχνη, αυτό δεν είναι αλήθεια. Αντίθετα η σύγκριση

προϋποθέτει τη διαφορετικότητα των πραγμάτων. Δοκιμάστε να συγκρίνετε πράγματα χωρίς διαφορές.

Η συγκρισιμότητα διαφορετικών βαθμίδων της ιστορίας της τέχνης συνιστά αναγκαία έκφραση της ουσίας της. Η τελευταία διατηρείται μέσα από όλες τις αντιφάσεις της ιστορίας και διατηρείται τόσο περισσότερο όσο πιο συγκεκριμένο γίνεται το προτσές ανάπτυξης, δηλαδή όσο περισσότερο αντισταθμίζονται οι απώλειές της στα πλαίσια του δοσμένου είδους, όσο περισσότερο οι αντιφάσεις της ιστορίας λύνονται άμεσα, στη δοσμένη συγκεκριμένη ολότητα. Κριτική της παλιάς φόρμουλας «ο σκοπός δεν είναι τίποτα, το παν είναι το κίνημα». Κι όμως οι εφικτοί στόχοι συνιστούν το θετικό περιεχόμενο της ιστορίας. «Το γίγνεσθαι – λέει ο Χέγκελ – είναι η ασυγκράτητη ανησυχία, που διαλύεται σε ένα ήρεμο αποτέλεσμα».

Η διαλεκτική στην αυθεντική έκφρασή της δεν ανάγεται στο σχετικισμό, αλλά είναι η συγκεκριμένη αλήθεια. Όχι στο ότι όταν βρέχει, αυτό είναι καλό από τη σκοπιά του αγρότη, αλλά από τη σκοπιά της δεσποινίδας ντυμένης στα λευκά, είναι κακό. Η ουσία του συγκεκριμένου είναι το ναι και το όχι στο ίδιο κι αυτό πράγμα, η περιπλοκή, η σύμπτωση των διαφορετικών, η διαίρεση της ίδιας της αλήθειας και της κρίσης μας. Ο Μαρξ λέει: στα πλαίσια της παλιάς ταξικής κοινωνίας η πρόοδος είναι σαν το άρμα του Τζαγκερναούτα. Εν τέλει, όχι η εξωτερική, αμοιβαία άρνηση του «άλλου», του «διαφορετικού», αλλά η αντίφαση, ο διχασμός που αποκρυσταλλώνεται σε κάτι θετική.

Η διττότητα της άρνησης και η αντανάκλασή της στη συνείδηση. Είναι αναγκαίο να συναχθούν οι δύο αντίθετες θέσεις – η απολογητική της προόδου και η ρομαντική κριτική της από την ουσία του πράγματος. Η προκαταρκτική τους μορφή είναι η λογομαχία πάνω στη συγκριτική αξία του αρχαίου και του σύγχρονου κόσμου.

Γενικά ο σχετικισμός είναι η διαλεκτική των ηλίθιων. Η αφελής μορφή της διαλεκτικής περιορίζεται στη γενική παράσταση της συνεχούς ρευστότητας και απορρέουσας από αυτήν αφαίρεσης του «νέου» και του «παλιού». Σε κάθε βήμα εμπρός, σε κάθε προοδευτικό φαινόμενο προσάπτεται κάποιο υπόλειμμα παλαιού και έτσι όλα τα αρνητικά φαινόμενα χρεώνονται στην παράδοση. Εντούτοις το «αρνητικό» συνιστά στοιχείο της κίνησης, ενώ το «θετικό» αναπαράγει την παράδοση, το σημείο εκκίνησης σε ανώτερη βαθμίδα. Και οι άνθρωποι μιλάνε απ’ το πρωί ως το βράδυ για τη διαλεκτική χωρίς να υπολογίζουν θεμελιώδεις της μορφές όπως η σφαιρικότητα, η περιοδική ρυθμική κίνηση, ακριβώς η βαθμιαία κίνηση.

Τα πάντα ρέουν, τα πάντα αλλάζουν… Κατά συνέπεια και στην τέχνη τα πάντα υπάρχουν μόνο από τη σκοπιά της δοσμένης κοινωνίας ή τάξης. Αν δεν συμφωνείτε μ’ αυτό, αρνείστε την ταξική ανάλυση.

Κωμική κατάσταση! Αν το γούστο σας δεν ακολουθεί τις αλλαγμένες ιστορικές συνθήκες, ακριβέστερα, αν δεν αναγνωρίζετε το ωραίο στο «νέο», προκαλείτε την αγανάκτηση των διαλεκτικών μας. Πως; Δεν συμμορφώνεστε με το νόμο της καθολικής κίνησης, του περάσματος από το «παλιό» στο «νέο»! Εξεγείρεστε εναντίον των νομοτελειών της ιστορίας! Πρέπει να ανακαλύπτετε το ωραίο σε κάτι που δεν σας προσφέρει καμία απόλαυση. Αλλιώς είστε εχθρός της διαλεκτικής.

Είναι εντελώς άχρηστη αυτή η θεωρία. Δεν δίνει κανέναν κανόνα συμπεριφοράς εκτός από την απαίτηση να υποτάσσεσαι σε ότι συμβαίνει αυτόματα. Αλλά το καθήκον της μαρξιστικής επιστήμης δεν είναι μόνο να εξηγήσει τον κόσμο ερευνώντας τις «κοινωνικές βάσεις» του είναι.

Η επιστημονική γνώση του παρόντος, της εποχής που ζούμε είναι εφικτή! Ωστόσο μια τέτοια γνώση του παρόντος ως βάση για την πρόβλεψη ενός δυνητικού μέλλοντος δεν πρέπει να μετατραπεί σε έναν αφηρημένο αναλογισμό. Μπορώ να μελετήσω τον εαυτό μου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πρέπει να απαρνηθώ τον εαυτό μου και να ακολουθώ κανόνες που τους καθόρισα στην προσπάθειά μου να βρω κάτι που να ανταποκρίνεται σε μένα στα πλαίσια των ιστορικών συνθηκών της ζωής μου. Αυτό είναι καθαρή αφαίρεση, όχι στοχασμός.

Βέβαια, η «κοινωνιολογική σχολή» προσθέτει στις κοινωνικές αναλύσεις ένα είδος αξιολόγησης στο πνεύμα του «τι είναι ωφέλιμο από τη δική μας σκοπιά». Όμως πως ξέρετε τι είναι ωφέλιμο από τη δική μας σκοπιά; Ο Μαρξ λέει για την ωφελιμότητα του Μπέναμ πως για να ξέρεις τι είναι ωφέλιμο στο σκύλο πρέπει να μελετήσεις τη φύση του σκύλου και όχι να κατασκευάσεις τη φύση του στη βάση της αρχής της ωφελιμότητας. Δεν υπάρχει τίποτα πιο ωφέλιμο από την αλήθεια.

5.

Η λεγόμενη κοινωνιολογική σχολή (στη σύγχρονη μαρξιστική βιβλιογραφία)Αντιγραφή της δυτικής θεωρίας της τέχνης. Η θεωρία του Φρίτσε και του ρομαντισμού. Άνταμ Μιούλλερ. Απόρριψη της αντικειμενικής αξιολόγησης των καλλιτεχνικών έργων. Η αδιάφορη απαρίθμηση των εποχών και των σχολών, των συστημάτων και των τεχνών. Το αδιέξοδο, ο παραλογισμός όλης αυτής της ενασχόλησης. Μη κατανόηση της αντίφασης μεταξύ τέχνης και κοινωνίας σε ένα δοσμένο επίπεδο ανάπτυξης. Μετατροπή του Μαρξ σε απολογητή της καπιταλιστικής βιομηχανίας. Το κύριο κενό – η μη κατανόηση της διαλεκτικής (στην θετική της εκδοχή)

Προσθήκη

Υπάρχει μια ευρέως διαδεδομένη άποψη, σύμφωνα με την οποία κάθε οπαδός του Μαρξ πρέπει να απορρίπτει τη δυνατότητα αντίφασης μεταξύ τέχνης και κοινωνίας αν δεν θέλει να παραβιάσει τις νομοτέλειες του ιστορικού υλισμού. Παρά την απήχηση που συναντάει αυτή η άποψη, είναι λαθεμένη. Ο ανταγωνισμός μεταξύ των κοινωνικών συνθηκών και του πεδίου του ωραίου σε ένα δοσμένο στάδιο ανάπτυξης είναι γεγονός, αλλιώς δεν θα είχε νόημα να μιλάμε για άνθηση και παρακμή της τέχνης στις οποίες αναφέρονται ωστόσο και οι αντίπαλοι του απόλυτου ωραίου, που αποδέχονται μόνο μη συγκρίσιμες μεταξύ τους, ειδικές περιπτώσεις του ωραίου.

Η αντίφαση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας πέρασε από την πραγματική ζωή στα κεφάλια των ιδεολόγων (που αποδοκίμαζαν την ασχήμια και την πεζότητα της ζωής) και όχι αντίστροφα. Το λάθος των συγγραφέων αυτού του ρεύματος, που για αιώνες ασκούσαν κριτική στην κοινωνία τους από τη σκοπιά της αισθητικής, ήταν ότι σ’ αυτόν τον ανταγωνισμό έβλεπαν μια αιώνια τραγική νομοτέλεια. Είναι εύκολο να διαψεύσει κανείς κι ακόμα ευκολότερο να επικρίνει αυτό

το λάθος, η δυσκολία συνίσταται στο να κατανοηθούν οι συνθήκες που ξανά και ξανά οδηγούν στην επανάληψή του.

Η αντίφαση μεταξύ τέχνης και κοινωνικής προόδου υπάρχει, όμως δεν είναι αιώνια, αλλά ιστορικά καθορισμένη. Πρόκειται για μια ειδική περίπτωση της ενότητάς τους, στιγμή στη γενική εξέλιξη της κοινωνίας.

Έτσι στο παράδειγμα του Ένγκελς «ο ορνιθόρρυγχος» είναι η ενσάρκωση της αντίφασης, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι το ον αυτό διασπάται σε αντίθετα στοιχεία – σε θηλαστικό και πτηνό. Η δυσαρμονία του συνιστά ειδική μορφή της ενότητάς τους.

Έτσι, η σύγχρονη τέχνη αντιστοιχεί στη σύγχρονη κοινωνία, όμως αυτή η μορφή της ενότητας καθόλου δεν μοιάζει με την αντιστοιχία της ελληνικής τέχνης στην αρχαία πόλη ή της ιταλικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα στην πόλη του ύστερου μεσαίωνα. Εδώ η κατάσταση ήταν τελείως διαφορετική. Και ο καθένας που έχει ακόμα κάποια συναίσθηση του σεβασμού που οφείλουμε στην αισθητική θα συμφωνήσει με τον Μαρξ ότι η τέχνη των τελευταίων αιώνων (για τις τελευταίες δεκαετίες ούτε λόγος) οδεύει βαθμιαία προς την παρακμή. Η παρακμή αυτή του καλλιτεχνικού σθένους είναι αποτέλεσμα της διαμόρφωσης συγκεκριμένων κοινωνικών συνθηκών. Κι εδώ υπάρχει πλήρης αντιστοιχία της τέχνης προς την κοινωνία σε συμφωνία με τον γενικό νόμο του ιστορικού υλισμού. Ωστόσο η σύγχρονη τέχνη δικαιολογημένα μπορεί να χαρακτηριστεί ως παρακμιακή, επειδή δεν είναι σε θέση να εκφράσει αισθητικά την αντίστοιχη σ' αυτήν πραγματικότητα, με άλλα λόγια – αισθητικά δεν της αντιστοιχεί. Η δυνατότητα για μια ταυτόχρονη ύπαρξη μιας παρόμοιας αντιστοιχίας και αναντιστοιχίας, αρμονίας και δυσαρμονίας φωτίστηκε με το παράδειγμα του ψυχασθενούς, ο οποίος παρά την όποια αντιστοιχία ψυχής και σώματος δεν μπορεί να θεωρηθεί υπόδειγμα αρμονίας της σωματικής και ψυχικής ανάπτυξης. Η στιγμή της γένεσης, της διάσπασης και της μετάβασης σε κάτι άλλο, δηλαδή όλες οι «μη κλασικές» περίοδοι, πάντα εκφράζουν την ενότητα αντιτιθέμενων αρχών στη μορφή ενός οξύτατου εσωτερικού ανταγωνισμού.

Έτσι η αντίφαση μεταξύ της ανάπτυξης της τέχνης και της κοινωνίας μπορεί να ερμηνευθεί ως η γνώριμη μορφή της ενότητάς τους. Μ' αυτόν τον τρόπο αντιμετωπίζει το ζήτημα ο Καρλ Μαρξ στη γνωστή «Εισαγωγή». Μιλάει για την ανισομετρία της ιστορικής εξέλιξης. Σ' αυτό βρίσκεται το πραγματικό νόημα εννοιών όπως «άνθηση» και «παρακμή» της τέχνης. Ωστόσο το πρόβλημα της ανισομετρίας δεν αφορά μόνο την τέχνη. Οι δυσαναλογίες σε όλα τα πεδία της κοινωνικής ζωής υποδεικνύουν την πεμπτουσία του καπιταλισμού, τη θέση του στην ιστορία. Λόγος γίνεται για τη διαλεκτική ερμηνεία της προόδου. Η ανισομετρία είναι απλά ειδική μορφή έφκρασης ενός γενικού νόμου κίνησης από μια μορφή ισομετρίας σε μια άλλη μέσα από τη δυσαρμονία και την ανισομετρία της πραγματικότητας. Οι τρεις αυτές βαθμίδες σημειώνονται ξεκάθαρα από τον Μαρξ. Ο Χέγκελ, όπως λέει ο Μαρξ, βρήκε την αφηρημένη, λογική, θεωρησιακή έκφραση για την κίνηση της ιστορίας, η οποία ακόμα δεν είναι η πραγματική ιστορία του ανθρώπου, αλλά η πράξη γέννησής, η ιστορία της εμφάνισής του. Το πρόβλημα για τον Μαρξ ήταν να αποσαφηνίσει την «κριτική μορφή» της άκριτα ακόμα ερμηνευθείσας κίνησης στον Χέγκελ, δηλαδή να πετάξει από τη μορφή αυτή τον απόλυτο και καθολικό χαρακτήρα θέτοντάς την στα πραγματικά πλαίσια. Δες «Οικονομικά-φιλοσοφικά χειρόγραφα του 1844».

Το πρόβλημα σχετικά με τον ειδικό ρόλο του καπιταλισμού ως στρεβλά αναπτυσσόμενης κοινωνίας και η γενική θεωρία της δυσαρμονίας των «μη κλασικών περιόδων». Φυσικά η δυσαρμονία προκύπτει πάντα ως αναγκαίος κρίκος κάθε εξελικτικής διαδικασίας – ως στιγμή της άρνησης. Το ζήτημα όμως είναι (όπως αναφέρθηκε νωρίτερα) πως υπάρχουν διάφορα επίπεδα του συγκεκριμένου χαρακτήρα της άρνησης, Σ' αυτό εδράζεται και η βάση του Λόγου, η δυνατότητα να προβλέπει ο άνθρωπος. Σε ότι αφορά την εμπορευματική παραγωγή, της προσιδιάζει όχι η συγκεκριμένη (ειδική), αλλά η αυθόρμητη, αδιαφοροποίητη άρνηση. Φυσικά στο είδος της είναι κι αυτή μια συγκεκριμένη μορφή άρνησης, δηλαδή περνάει στην άρνηση της άρνησης, αν εξετάζουμε αρκετά μεγάλα χρονικά διαστήματα ή η προσέγγισή μας είναι αρκετά γενικευμένη για το δοσμένο προτσές. Με το γνωστό νόημα μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο καπιταλισμός είναι ωφέλιμος ακριβώς επειδή είναι επιζήμιος, δηλαδή ωφέλιμος όχι μόνο σε πείσμα των αντιφάσεων, της σήψης, των δυσαναλογιών του (βλέπε την πολεμική του Λένιν εναντίον των ναρόντνικων ουτοπιών, που υποστήριζαν τις «καλές» πλευρές της αστικής κοινωνίας απορρίπτοντας τις νοσηρές, όπως ο Προυντόν). Γι' αυτό και τα δεινά που συνοδεύουν αυτές τις μεταβατικές περιόδους είναι ασύμμετρα (άμετρα), από την χεγκελιανή, εννοείται, σκοπιά και όχι από μια καθαρά ηθική άποψη. Από αυτόν τον ασύμμετρο χαρακτήρα της άρνησης προκύπτει και ο ιδιάζον για τον καπιταλισμό «ιδεαλισμός των πραγμάτων». Η ιστορία είναι η εξέλιξη της ελευθερίας όπως λέει ο Χέγκελ, όμως αυτό το προτσές δεν είναι ευθύγραμμο, αλλά περνάει μέσα από ζιγκ-ζαγκ. Μαζί με τη διεύρυνση της ελευθερίας γιγαντώνεται και η κυριαρχία των πραγμάτων πάνω στου ανθρώπους – τέτοια είναι η εσωτερική αντίφαση της ελευθερίας στην καπιταλιστική κοινωνία.

Μ΄ όλα αυτά συνδέεται στενά η μοίρα της τέχνης. Η καλλιτεχνική αξία και η υλική αξία του εμπορεύματος είναι ασύμβατες, μη συγκρίσιμες. Όταν λέμε «καλύτερο» ή «χειρότερο», όταν αξιολογούμε κάτι, εκφέρουμε μια κρίση, σ' αυτήν εμπεριέχονται αμφότερες πλευρές – η ποσοτική και ποιοτική. Γ' αυτό εξυπακούεται πως η κρίση μας θα είναι τόσο πιο αληθής, θα βρίσκεται τόσο περισσότερο σε συμφωνία με τον εαυτό της, όσο και στην πραγματικότητα η ποιότητα και η ποσότητα θα βρίσκονται σε ισορροπία. Αυτό δεν ισχύει για τον σύγχρονο κόσμο όπου υπερισχύει η ποσότητα, χωρίς να εκτοπίζει εντελώς, εννοείται, την ποιότητα, κόβοντας όμως τον ουσιαστικό δεσμό μαζί της και κυριαρχώντας πάνω της. (Αυτό θα πρέπει να αναπτυχθεί λεπτομερώς, να φωτιστεί με παραδείγματα ο αδιάφορος, εξισωτικός ρόλος της αξίας.) Γ' αυτό ο σύγχρονος κόσμος δεν είναι ο κλασικός κόσμος της αξίας και του μέτρου, αλλά ο κόσμος της αξίας στη διεστραμμένη μορφή της ανταλλακτικής αξίας. Στο βαθμό που η ποιότητα και η ποσότητα είναι χωρισμένες η μία από την άλλη ως οι δύο πόλοι του κόσμου των εμπορευμάτων, δημιουργούνται οι όροι για την ανάπτυξη όχι της τέχνης αλλά της επιστήμης. Και πράγματι, μόνο έτσι ξεπερνιέται η ανάμειξη της ποσοτικής και της ποιοτικής πλευράς του εμπορεύματος (της ανταλλακτικής αξίας και της αξίας χρήσης) και αποκαλύπτεται το μυστικό της διπλής φύσης της ανθρώπινης εργασίας. Αυτές τις κατακτήσεις η επιστήμη τις χρωστάει στο μονόπλευρο χαρακτήρα της εξέλιξης της κοινωνίας στην εποχή του καπιταλισμού, αν και γενικά δεν υπάρχει κάποια νομοτέλεια σύμφωνα με την οποία η επιστήμη μπορεί να αναπτύσσεται μόνο εις βάρος άλλων πεδίων του πνεύματος.

Τα ευρέως διαδεδομένα στη λεγόμενη κοινωνιολογική σχολή της τέχνης χυδαία σχόλια πάνω στο ανολοκλήρωτο κεφάλαιο της «Εισαγωγής» του Μαρξ (εννοεί την Εισαγωγή στην κριτική της πολιτικής οικονομίας ΣΜ), που παρουσιάζουν τον Μαρξ ως απολογητή της καπιταλιστικής βιομηχανίας είναι εντελώς ανυπόστατα. Παρουσιάζουν με στόμφο το έργο του με αφορμή τη

μηχανοποίηση των μέσων παραγωγής και επικοινωνίας, τη νίκη του τυπογραφείου πάνω στις μούσες, του ηλεκτρικού τηλέγραφου και του αλεξικέραυνου πάνω στους θεούς της αρχαιότητας. Η σύγχρονη τέχνη, μας λένε στο όνομα του Μαρξ, οφείλει να είναι σύγχρονη. Δε διανοείται να είναι άλλη από την βιομηχανική τέχνη, που θεμελιώνεται πάνω στην οικονομική αποδοτικότητα και την σκοπιμότητα και όχι στο ωραίο και παρόμοιες αυταπάτες. Δεν υπάρχει τίποτα το λυπηρό που η παλιά τέχνη πέθανε. Το κάθε τι έχει αξία μόνο για την εποχή του, κατά συνέπεια για μας αξία έχουν αυτά που δημιουργούνται από τους σύγχρονους καλλιτέχνες. Η νομοτέλειες της ιστορίας δρουν όπως και ο ποινικός κώδικας – οφείλουμε να υπαχθούμε σ' αυτές χωρίς αντίρρηση. Μια τέτοια ερμηνεία της διαλεκτικής θυμίζει πολύ το σόφισμα ενός παλιού πολεμικού τραγουδιού – «εν δυό, βάστα τη θλήψη, κανένα κακό» ("ать-два, горе не беда").

Μ' αυτό σχετίζεται και το ζήτημα της «τραγικής» εξέλιξης της τέχνης στα πλαίσια της ιστορίας. Η πρόοδος δεν είναι πάντα εχθρική προς την τέχνη, για το αντίστροφο υπάρχουν πολλά παραδείγματα. Από την άλλη κι αυτοί που ισχυρίζονται πως η πρόοδος πάντα κι από όλες τις απόψεις είναι καλή πέφτουν σε λάθη ή καταλήγουν σε σοφιστείες. Είμαι μαγεμένος όπως ο Δον Κιχώτης, με σέρνουν τα βόδια, άρα το χαλινάρι στο βόδι είναι ένα μαγικό άρμα. Πλήρης αρμονία!

Η σύγχρονη βαρβαρότητα, η παρακμή της τέχνη είναι φυσικό επακόλουθο της γενικευμένης πνευματικής αφύπνισης, μιας πιο ορθολογικής ζωής. Αν ωστόσο η παρακμή της τέχνης είναι κάτι το φυσιολογικό, μόνο από τη σκοπιά του καπιταλισμού (που σύμφωνα με τον Μαρξ πρέπει να εξετάζεται sub suo propria specie – στο είδος του ΣΜ), όπως φαίνεται φυσιολογικό στον καπιταλισμό να μην θεωρείται παραγωγική η εργασία του πνεύματος, «της ελεύθερης πνευματικής δραστηριότητας». Ο νόμος του Φουριέ – η επάνοδος της βαρβαρότητας στις παρυφές του πολιτισμού. Το νήμα της σκέψης του Μαρξ είναι ολοφάνερο. Ο ενήλικας που ξαναπέφτει στην παιδικότητα είναι γελοίος. Δεν οφείλει όμως σε ένα ανώτερο επίπεδο να «αναπαράγει την αληθινή του φύση» στο παιδί; Η νέα παιδικότητα δεν είναι απλή επιστροφή στο σημείο εκκίνησης, αλλά αναγέννηση, άρνηση της άρνησης (η χεγκελιανή Verjungung).

Από την άλλη, , **"lebt in der Kindesnatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf"?** (δεν αναβιώνει στη φύση του παιδιού σε κάθε εποχή ο χαρακτήρας αυτής στην αυθεντικότητά της; ΣΜ) –Μήπως ο καπιταλισμός δεν ξεπήδησε από τις αδιαφοροποίητες εκείνες σχέσεις που συνιστούσαν τη βάση των κλασικών καλλιτεχνικών μορφών του παρελθόντος; Κάθε τι που ακολουθεί, χρησιμοποιώντας την έκφραση του Μπελίνσκι, είναι αποτέλεσμα αυτού που προηγείται: η ορθή σκέψη συχνά είναι μόνο η συνειδητοποίηση ενός σκοτεινού παρελθόντος, η γνώση η αποκρυστάλλωση μιας προαίσθησης και η χώρα των παραμυθιών και των μυστηριωδών προγνώσεων ένα γοητευτικό τοπίο γεμάτο από θαύματα.

Στον Μαρξ αναμφισβήτητα έχουμε ένα τριπλό σχήμα. Ανάμεσα σε δύο περιόδους σχετικής ισορροπίας, των κλασικών περιόδων, βρίσκεται η εποχή της άρνησης (καπιταλισμός), περίοδος ρήξης, συνεχούς ζύμωσης, η καταστροφή της παλιάς ισορροπίας και το πέρασμα σε μια νέα. Θα ήταν παράξενο αν αυτό το κεντρικό νήμα που καθοδηγεί τη σκέψη του Μαρξ πάνω στην ιστορία και την πολιτική πρακτική, δεν επαναλαμβάνονταν και στις αισθητικές αντιλήψεις του.

Στη φιλοσοφία της ιστορίας του Μαρξ η κομμουνιστική κοινωνία εμφανίζεται ως αναγέννηση των κλασικών μορφών του παρελθόντος σε νέο, ανώτερο επίπεδο. Στον καπιταλισμό ο εκφυλισμός της τέχνης είναι αδιαχώριστος από τη γενική κοινωνική πρόοδο. Ως γνωστό, αυτό το φαινόμενο είναι γνώρισμα κάθε πολιτισμού που βασίζεται στην ατομική ιδιοκτησία, την εμπορευματική παραγωγή και τις ταξικές αντιθέσεις. Αν ψάχνουμε κάποια αναλογία στην ιστορία, ο σοσιαλιστικός πολιτισμός δεν αντιστοιχεί στη φαινομενική συλλογικότητα των ασιατικών και των ιεραρχικών κοινωνιών, αλλά αντίθετος σ' αυτήν. Οι τελευταίες βρίσκουν στον Μαρξ κάποια ομοιότητα ακριβώς στην πλήρη ανάπτυξη της ιδιωτικής εκείνης σφαίρας που κατά τον Φρίτσε και άλλους «κοινωνιολόγους» συνιστούν αντίθεση στους μνημειώδεις-αρχαϊκούς πολιτισμούς. Στα έργα του Μαρξ συναντά κανείς την τυπική αλλά όχι τυχαία αναλογία μεταξύ των πρώτων ταξικών κοινωνιών της Ασίας και του σύγχρονου καπιταλισμού. Είναι η ομοιότητα που έχει η αρχή με το τέλος. Βλέπουμε την ακράτητη δίψα για πλούτο, της μονόπλευρης αίσθησης της κατοχής, του ομού εμπειρισμού και της ταυτόχρονης αποξένωσης, τη μεταφυσική κυριαρχία των πραγμάτων, τη δυσαρμονία με τη φύση και τον φετιχισμό, τη λατρεία της υλικότητας των πραγμάτων, τον δεσποτισμό από τα πάνω και την παθητικότητα του ατόμου, τον χωρισμό των αντιθέτων, ποσότητας και ποιότητας, κίνησης και ισορροπίας, μορφής και περιεχομένου, την άλογη και ανιαρή τυποποίηση της ζωής, την αυξανόμενη αδιαφορία των μαζών προς την πολιτική, ένα νέο βασίλειο της κτηνωδίας του πνεύματος.

Όλα αυτά για τον Μαρξ είναι έκφραση μιας ασθενικής-δυσαρμονικής μεταβατικής περιόδου που οδηγεί στην σοσιαλιστική επανάσταση. Αυτή θα επανορθώσει τις απώλειες που υπέστη η ανθρωπότητα σ' αυτό το προτσές και θα ανοίξει το δρόμο προς μια νέα κλασική περίοδο. «Η τέχνη πέθανε. Ζήτω η τέχνη! Αυτή είναι η βασική σκέψη του Μαρξ.

6.

Η διαφορά της διαλεκτικής από το σχετικισμό. Το θετικό και το «κακό» (αρνητικό) άπειρο. Ο Κ. Μαρξ και ο Πλεχάνοβ για την κλασική τέχνη. Η κριτική του συνήθους διαχωρισμού του Πλεχάνοβ της «αισθητικής» (δηλαδή που εκφέρει συγκεκριμένες αισθητικές αξιολογήσεις) από τον Πλεχάνοβ της «γνωσιολογίας» (που εξετάζει την ιστορία της τέχνης από τη σκοπιά του αντικειμενικού κοινωνιολόγου). Η νέα θεωρία των «δύο αληθειών». Σχετικά με τις λεγόμενες αιώνιες αξίες της τέχνης – αυτές υπάρχουν. Η πραγμάτωσή τους στην ιστορία της τέχνης: οι ιστορικές και αισθητικές βαθμίδες συμπίπτουν μέσα στη γενική εξέλιξη, όμως αυτή η κίνηση δεν είναι ομαλή. Η αναντιστοιχία μεταξύ τέχνης και κοινωνικής εξέλιξης («παρακμή της τέχνης») είναι ειδική περίπτωση της αντιστοιχίας τους. Το τριπλό σχήμα του Μαρξ: γέννηση, κλασική περίοδος (απλή εμπορευματική παραγωγή) και η διάλυση της κοινωνίας που βασίζεται στην ανταλλαγή (κατά την εξέλιξη του καπιταλιστικού συστήματος). Οι ανταγωνισμοί της σύγχρονης εποχής. Μετάβαση σε μια ενότητα σε ανώτερο επίπεδο. Η παιδική ηλικία της ανθρώπινης κοινωνίας και η ενηλικίωσή της. Η σκέψη του Χέγκελ για την «επιστροφή της νεότητας» στην Φιλοσοφία της ιστορίας του και η διόρθωση του Φρίντριχ Τεοντόρ Βίσερ. Η σχέση του αισθητικού ιδεώδους με την κομμουνιστική κοινωνία στον Κ. Μαρξ!

1927