



Ο Μαρξ και οι εικαστικές τέχνες



γράφει ο ΝΙΚΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ*

Ο Μαρξ δεν δημοσίευσε συστηματικά θέσεις για την τέχνη. Ωστόσο, το ενδιαφέρον του εκδηλώθηκε ήδη κατά τη νεότητά του υπό την επίδραση των εγγελιανών ιδεών. Εδώ υποστηρίζεται πως παρ' ότι στα ώριμα γραπτά του ο Μαρξ αντιμετωπίζει την τέχνη κυρίως ως μια μορφή ιδεολογίας (και γι' αυτό έχει για τον ίδιο ήσσονα σημασία ως επαναστατικό όπλο), η αντιμετώπιση αυτή παρακάμφθηκε στην ΕΣΣΔ από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 –την ίδια δηλαδή στιγμή κατά την οποία τα «αισθητικά» κείμενα του Μαρξ γίνονται αντικείμενο μελέτης– για λόγους που συνδέονται με τον τρόπο άσκησης της σοβιετικής εξουσίας. Υποστηρίζεται επίσης ότι, αν και την προσοχή του Μαρξ είλκυσε η λογοτεχνία, από τα πρώιμα γραπτά του δεν απουσιάζει και ένα ειδικότερο ενδιαφέρον για τη λειτουργία των ανθρώπινων αισθήσεων, άρα, δυνητικά, και για τις εικαστικές τέχνες.

Παρ' ότι τόσο κατά το δεύτερο μισό του 19ο αιώνα όσο και κατά την περίοδο γύρω από την Οκτωβριανή Επανάσταση διαμορφώθηκαν στο πεδίο της καλλιτεχνικής πρακτικής πειραματικές εκδοχές που επεχείρησαν να αναθθούν στη σκέψη του Μαρξ¹, το θεωρητικό ενδια-

φέρον για τις περί τέχνης απόψεις του είναι πιο όψιμο. Πράγματι, οι «αισθητικές» του θέσεις δεν είχαν αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης πριν από τη δεκαετία του 1930². Κι εδώ τί-

1. As πούμε, από τον William Morris (1834-1896) έως τη Ρωσική Πρωτοπορία.

2. Ένα σύνολο σχετικών κειμένων ανθολογήθηκε για πρώτη φορά το 1933 (επαυξημένη έκδοση: 1938) σε ρωσική μετάφραση (επιμέλεια: Ανατόλι Λουνατσάρσκι, Μιχαήλ Λίφσιτς, Franz P. Schiller). Μια αντίστοιχη συλλογή κυκλοφόρησε πρώτα στα γαλλικά, K. Marx – F. Engels, *Sur la Littérature et l'Art*, choisis, traduits, présentés par Jean Fréville, Παρίσι, Editions Sociales Internationales, 1936 και στα γερ-

θεται ένα πρώτο ερώτημα: σε τι άραγε οφείλεται αυτή η «καθυστέρηση»;

Η συνήθης απάντηση σε αυτό το ερώτημα συνδέεται με τον ίδιο τον ιστορικό ρόλο της φιλοσοφίας του Μαρξ. Η σκέψη του Μαρξ χρησίμευσε κυρίως ως όχημα πολιτικής και κοινωνικής απελευθέρωσης. Με αυτή την έννοια, όσοι μελέτησαν το έργο του παρέκαμψαν άλλες όψεις του δίνοντας προτεραιότητα στην

μανικά το 1948 (επιμέλεια: Μιχαήλ Λίφσιτς), ενώ μια δίτομη έκδοση το 1958 στη Μόσχα (επιμέλεια: Μιχαήλ Λίφσιτς) και το Βερολίνο (1967-1968, επιμέλεια: M. Klieem). Η πιο διαδεδομένη αγγλόγλωσση έκδοση είναι: *Marx, Karl, and Friedrich Engels. On Literature and Art*, Μόσχα, Progress, 1976 με εισαγωγή του Μπ. Κρίλοφ, Ηλεκτρονική έκδοση: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/subject/art/index.htm>. Για αυτές αλλά και για νεότερες εκδόσεις, έως το 1970, βλ. Stefan Morawski, "The Aesthetic Views of Marx and Engels", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, (3), άνοιξη 1970, σσ. 301-314, ειδικότερα, σ. 301-302. Βλ. επίσης, Stanley Mitchell, "Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative" στο Andrew Hemingway (επιμ.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Λονδίνο, Pluto Press, 2006, σσ. 28-43, 230-231. Χρήσιμες είναι οι ιστοσελίδες *Marxism and Art* του Oxford Bibliographies με σχολιασμένη βιβλιογραφία από τον Andrew Hemingway <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0023.xml#obo-9780199920105-0023-bibitem-0003> και *Marxist Aesthetics* του Monoskop https://monoskop.org/Marxist_aesthetics. Στα ελληνικά βλ. Μαρξ – Φ. Ένγκελς. *Κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα, Εξάντας, 1975, μτφρ. Στάθης Χρυσικόπουλος, επιμ. Τζένη Μαστοράκη από την ιταλ. έκδ. Carlo Salinari (επιμ.), *K. Marx – F. Engels. Scritti sull' arte*, Μπάρι, Laterza, 1974. Για τα πρώιμα κείμενα μαρξιστών που θίγουν ζητήματα τέχνης βλ. Boris Röhrl, *Philosophie marxiste et histoire de l'art*, Παρίσι, éditions du Croquant, 2016, σσ. 12-13. Ειδική μνεία θα πρέπει να γίνει εδώ στο δοκίμιο του Max Raphael, "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" στο *Philosophische Hefte*, III:3/4, 1932, σσ. 125-152 όπου εντοπίζονται και αναλύονται πριν από την κυκλοφορία των ανθολογιών του Λίφσιτς ορισμένα από τα σημαντικά γραπτά του Μαρξ για την τέχνη. Το κείμενο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά σε βιβλίο στη γαλ. έκδ. Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso: Trois études sur la sociologie de l'art*, Παρίσι, Éditions Excelsior 1933, αγγλ. έκδ. John Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso. Three Studies in the Sociology of Art*, μτφρ. Inge Marcuse, εισ. John Tagg, Λονδίνο, Lawrence & Wishart, 1980, σσ. 75-112.

κατανόηση των όρων ανάλυσης –και αλλαγής– της πραγματικότητας. Σύμφωνα με το ίδιο επιχείρημα, το γεγονός ότι και στα γραπτά του Μαρξ τα περί τέχνης σχόλια είναι μάλλον σποραδικά και αποσπασματικά κάνει φανερό ότι τα επείγοντα καθήκοντα του επαναστάτη δεν άφηναν –δυστυχώς– στον φιλόσοφο τον χρόνο να ασχοληθεί με ζητήματα «αισθητικής» τάξης. «Κατά μια έννοια», γράφει, για παράδειγμα, ο Λίφσιτς ήδη το 1933, «είναι λυπηρό που ο Μαρξ και ο Ένγκελς δεν μας κληροδότησαν μια συστηματική ερμηνεία της κουλτούρας και της τέχνης. Από την άλλη, αυτό αποδεικνύει πως οι ιδρυτές της διεθνούς αλληλεγγύης των εργατών ανταποκρίθηκαν στο ιστορικό καθήκον τους και αφοσιώθηκαν ψυχική τε και σώματι στο θεμελιώδες πρόβλημα της ανθρωπότητας που υποφέρει και παλεύει»³. Η άποψη αυτή επαναλαμβάνεται, με παραλλαγές, συχνά έως τις μέρες μας στην τρέχουσα σχετική βιβλιογραφία. «Ο Μαρξ είπε πολύ λίγα για τα ζητήματα της αισθητικής, καθώς πίστευε πράγματι ότι η κριτική της οικονομικής σκέψης και πρακτικής αποτελεί το πρώτο έργο της επαναστατικής θεωρίας»⁴. Ο Μαρξ, λοιπόν, δεν ασχολήθηκε περισσότερο συστηματικά με την τέχνη, αν και θα το ήθελε, επειδή τον αποσπούσαν άλλα, περισσότερο επείγοντα καθήκοντα. Αυτή ωστόσο είναι μια θέση την οποία οφείλουμε να εξετάσουμε.

Ποιες όμως ήταν οι, έστω σποραδικές διατυπωμένες, περί τέχνης απόψεις του

3. Ο Λίφσιτς υπήρξε πρωτεργάτης της απόπειρας ανασυγκρότησης των «αισθητικών» απόψεων του Μαρξ. Βλ. το πάντοτε πολύτιμο βιβλίο του που εκδόθηκε για πρώτη φορά στα ρωσικά το 1933 και κυκλοφορεί πλέον και σε ελληνική μετάφραση (από την αγγλ. έκδ. του 1976), Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης του Καρλ Μαρξ*, μτφρ. Μαντώ Γιαννίκου, επίμετρο-επιμ. Γιάννης Ιόλαος Μανιάτης, Αθήνα, εκδόσεις Τόπος (Ars Cogitans), 2018, το παράθεμα σ. 15. Για τον Λίφσιτς και το έργο του βλ. Stanley Mitchell, "Mikhail Lifshits..."

4. William Adams, "Aesthetics: Liberating the senses" στο Terrell Carver (επιμ.), *The Cambridge Companion to Marx*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1991, σσ. 246-274, το παράθεμα σ. 247.

Μαρξ και από ποια κείμενά του προκύπτουν; Ας προσπαθήσουμε να τις συνοψίσουμε, πράγμα, ας το πούμε από την αρχή, όχι ιδιαίτερα εύκολο. Παρ' ότι γνωρίζουμε ότι στις προθέσεις του Μαρξ ήταν να συντάξει μια μονογραφία για την *Comedie Humaine* του Μπαλζάκ⁵, πως στη νεότητά του θέλησε να καταπιαστεί με μια κριτική θεώρηση των ιδεών του Χέγκελ για την τέχνη και, τέλος, ότι, αν και πιθανώς το επιθυμούσε, δεν ανταποκρίθηκε στο αίτημα να γράψει το λήμμα περί «Αισθητικής» στη *New American Cyclopaedia*⁶, κανένα συνεκτικό και εκτενές κείμενο δεν υπάρχει που να καταγρά-

φει εντέλει τις περί τέχνης απόψεις του. Επιπλέον, οι απόψεις του Μαρξ, αλλά και του Ένγκελς⁷, που προκύπτουν συχνά εντελώς έμμεσα από άλλα τα γραπτά του, αφορούν κατά κύριο λόγο τη λογοτεχνία – τον Μπαλζάκ, τον Σαίξπηρ, τον Δάντη, τον Θερβάντες. Το γεγονός ότι οι απόψεις του Μαρξ για τις εικαστικές τέχνες είναι ακόμη πιο σπάνιες χρήζει επίσης ερμηνείας και μας οδηγεί αναπόδραστα στην εξέταση ενός ζητήματος που αφορά την ίδια τη συγκρότηση του νεότερου δυτικού πολιτισμού: το ζήτημα της σχέσης λόγου και εικόνας. Οι θέσεις του Μαρξ για την τέχνη δεν μπορούν ούτως ή άλλως να γίνουν κατανοητές παρά μόνο εντός της ιστορικής συγκυρίας εντός της οποίας και ο ίδιος διαμορφώθηκε.

Τα περισσότερα ανθολόγια των κειμένων του Μαρξ που αναφέρονται στην τέχνη ακολουθούν θεματική κατάταξη⁸. Η σπανιότητα ωστόσο των απόψεων του Μαρξ για τις εικαστικές τέχνες καθιστά μια τέτοια προσέγγιση μη λειτουργική. Ίσως μάλιστα έχει περισσότερο ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τη σταδιακή διαμόρφωση των κεντρικών έστω περί τέχνης θέσεών του όχι θεματικά, αλλά χρονολογικά, δηλαδή κατά την πορεία τα πνευματικής και πολιτικής του ωρίμανσης.

Η σχέση του Μαρξ με τις εικαστικές τέχνες ξεκινά από την περίοδο των σπουδών του στο Πανεπιστήμιο της Βόννης. Κατά το ακαδημαϊκό έτος 1835-1836 ο μόλις δεκαοχτάχρονος Μαρξ παρακολούθησε, μεταξύ άλλων, τα μαθήματα ιστορίας της νεότερης τέχνης του Έντουαρντ ντ' Άλτον (1772-1840)⁹, πριν

5. Βλ. για παράδειγμα, την εισαγωγή του βρετανού μεταφραστή της βιογραφίας του Μαρξ από τον Franz Mehring, (πρώτη γερμ. έκδ. 1918, δεύτερη γερμ. έκδ. 1933), Franz Mehring, *Karl Marx. The Story of His Life*, μτφρ. Edward Fitzgerald, νέα εισ. Max Shachtman, Avn Άρμπορ (MI), Ann Arbor Paperbacks For the Study of Communism and Marxism. The University of Michigan Press, 1962, σ. xiii (πρώτη έκδ. αγγλ. μτφρ. 1935).

6. Stefan Morawski, "The Aesthetic Views of Marx...", σ. 302. Ο Μαρξ, αντιθέτως συνέγραψε, μεταξύ άλλων, το (κάτι παραπάνω από κριτικό) λήμμα για τον Simon Bolivar στον τρίτο τόμο της ίδιας εγκυκλοπαίδειας το 1857, βλ. "Bolivar y Ponte", *The New American Cyclopaedia*, τ. III, 1858, σσ. 440-446, λήμμα ηλεκτρονικά μεταγραμμένο στη διεύθυνση <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1858/01/bolivar.htm> και σαρωμένο στη διεύθυνση <https://archive.org/stream/newamericancycl21danagoog#page/n448/mode/2up> (πρόσβαση: 27/6/2018). Βεβαίως ο Μαρξ σε επιστολή του προς τον Ένγκελς αιτιολογεί την άρνησή του με βάση το γεγονός ότι ο εκδότης της *Νέας Εγκυκλοπαίδειας* Charles Anderson Dana παραχωρούσε για το λήμμα «Αισθητική» μία μόνο σελίδα, βλ. Mark Lindley, "Marx and Engels on Music", 18/8/2010, *MRzine*, δικτυακός τόπος του αμερικανικού περιοδικού *Monthly Review*, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://monthlyreview.org/2010/08/18/marx-and-engels-on-music/#lightbox/3/> (πρόσβαση: 27/6/2018). Για μια αγγλ. μτφρ. της σχετικής επιστολής του Μαρξ και της απάντησης του Ένγκελς (23 και 28 Μαΐου 1857 αντίστοιχα) βλ. *Marx & Engels Collected Works*, τ. 40, Letters 1856-59, μτφρ. Peter και Betty Ross, Λονδίνο, Lawrence & Wishart, 2010, σσ. 134-137. Πράγματι, το περί «Αισθητικής» λήμμα καταλαμβάνει ελάχιστο χώρο στον πρώτο τόμο της *Νέας Εγκυκλοπαίδειας* (σσ. 158-159, βλ. <https://archive.org/stream/newamericancycl23danagoog#page/n172/mode/2up> (πρόσβαση: 27/6/2018).

7. Εδώ θα αναφερθούμε στα κείμενα του ίδιου του Μαρξ (με εξαίρεση τη *Γερμανική ιδεολογία* που την υπογράφει μαζί με τον Ένγκελς). Για μια πολύ σύντομη αναφορά στις πιθανώς διαφορετικές περί τέχνης απόψεις μεταξύ των δύο στοχαστών βλ. Stefan Morawski, "The Aesthetic Views of Marx...", σ. 302.

8. Βλ. για παράδειγμα, *Marx, Karl, and Friedrich Engels... Μαρξ – Φ. Ένγκελς. Κείμενα και Marx & Engels. On Literature & Art. A selection of writings*, επιμέλεια: Lee Baxandall & Stefan Morawski, εισαγωγή: Stefan Morawski, Σαιντ Λούις (MI), Telos Press, 1973.

9. Joseph Eduard d' Alton, χαρακίτης που δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Βόννης σε μια περίοδο κατά την

εγκαταλείπει τη Βόννη και τις σπουδές νομικής χάριν των σπουδών φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Γνωρίζουμε επίσης ότι ο Μαρξ τον χειμώνα του 1841-1842, περατώνοντας τις σπουδές του στο Βερολίνο, διάβασε τις περίφημες *Έρευνες πάνω στην ιταλική τέχνη* του Καρλ-Φρίντριχ φον Ρούμορ (1785-1843)¹⁰, ενός από τους πρώτους ιστορικούς τέχνης οι οποίοι ασχολήθηκαν με την κριτική μελέτη των πηγών, κυρίως των αρχείων, για την εξαγωγή εμπειριστατωμένων συμπερασμάτων. Η ανάγνωση του φον Ρούμορ πιθανώς καθορίστηκε από το γεγονός ότι το έργο του αποτελεί σημαντική βιβλιογραφική πηγή για τον ίδιο τον Χέγκελ. Είναι η περίοδος ακριβώς που ο εικοσιτριάχρονος πλέον Μαρξ, υπό την προτροπή του Μπρούνο Μπάουερ, σχεδιάζει τη συγγραφή ενός δοκιμίου για τη θεωρία της τέχνης του Χέγκελ, ένα σχέδιο που τελικώς εγκαταλείφθηκε¹¹.

Για τον Λίφσιτς, η ανασυγκρότηση των απόψεων του Μαρξ για την τέχνη είναι εφικτή μέσω της ανάγνωσης ανώνυμων φυλλαδίων των κύκλων των αριστερών εγγελιανών όπου ο ίδιος σύχναζε και, κυρίως, από τα σχόλια επί των βιβλίων τα οποία διάβαζε αυτή την περίοδο και από τα σημειωματάρια ανάγνωσης που τηρούσε.

Το ενδιαφέρον για μας εδώ είναι ότι οι σημειώσεις αυτές αφορούν και τις εικαστικές τέχνες, κυρίως τη γλυπτική, όπου αντιδιαστέλλεται το κάλλος της αρχαιο-

ελληνικής φυσιοκρατίας με την τρομερή όψη των χριστιανικών μορφών που ως «μέσο χειραγώγησης του όχλου» εμπνέουν το φόβο. Βεβαίως, στη σκέψη του Μαρξ η προτίμηση αυτή δεν ήταν άσχετη με την αποκατάσταση των ιδεωδών της Γαλλικής Επανάστασης και με την εκδήλωση μιας σαφούς αντίθεσης προς τον ζοφερό κόσμο της Παλαιάς Διαθήκης¹².

Όπως σημειώνει ο Λίφσιτς¹³, σε αυτά τα σχόλια εμφανίζεται επίσης μια ιδέα πολύ σημαντική: η αντίθεση μεταξύ της δημιουργικής καλλιτεχνικής πράξης, η οποία μορφοποιεί τη φύση και της τέχνης του θρησκευτικού φετιχισμού που «πραγματοποιεί» (*Verdinglichung*) τη λατρεία. Η ιδέα του φετιχισμού θα παίξει πράγματι, το γνωρίζουμε, καίριο ρόλο στη διαμόρφωση της μαρξικής θεωρίας του εμπορεύματος. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Λίφσιτς, «δεν βρίσκουμε στα αποσπάσματα του 1842 τίποτα που να μοιάζει έστω και ελάχιστα με τις τελευταίες απόψεις του Μαρξ για την ιστορική δυσαναλογία ανάμεσα στην ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων της κοινωνίας και την καλλιτεχνική ανάπτυξη»¹⁴. Άρα, θα μπορούσε να συνοψίσει κανείς, έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1840 ο Μαρξ δείχνει ένα μάλλον έντονο ενδιαφέρον για την τέχνη κυρίως διαμέσου της ανάγνωσης του Χέγκελ – ενώ γράφει και ο ίδιος (ρομαντικού τύπου) ποίηση¹⁵. Στα πρώιμα αυτά θραύσματα διαφαίνονται ορισμένες ιδέες που ο Μαρξ θα επεξεργαστεί αργότερα εκτός του χώρου της τέχνης – κυρίως το ζήτημα του φετιχισμού και

οποία η ιστορία της τέχνης ως επιστήμη, βρισκόταν σε μια διαδικασία αρχικής συγκρότησης. Ο Joseph Eduard d' Alton δεν έπαιξε εδώ κανένα ρόλο. Για μια σύντομη βιογραφία του Joseph Eduard d' Alton βλ. το σχετικό λήμμα, *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://www.deutsche-biographie.de/sfz743.html?language=de> (πρόσβαση: 26/6/2018).

10. Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Βερολίνο, Nicolai'sche Buchhandlung, 1827-1831, τ. 1-3. Για μια παρουσίαση των αναγνωσμάτων του Μαρξ αυτή την περίοδο βλ. Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic. Karl Marx and the Visual Arts*. Κέιμπριτζ (ΜΑ), Cambridge University Press, 1984, σ. 62.

11. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σσ. 46-47 και σ. 51, σμ. 35.

12. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σσ. 49-57.

13. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σ. 55.

14. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σ. 57.

15. Για μια ελλ. έκδ. ποιημάτων του Μαρξ βλ. Καρλ Μαρξ, *Ερωτικά ποιήματα*, μτφρ.-εισαγωγή: Ευγένιος Αρανίτσος, Αθήνα, Ερατώ, 1982. Σώζεται επίσης μια ημιτελής τραγωδία (*Oulanom*) και μια σατιρική νουβέλα (*Scorpion und Felix*) του Μαρξ, βλ. Marx & Engels *Collected Works*, τ. 1, Karl Marx 1835-43, μτφρ. Jack Lindsay – Alick West, Λονδίνο, Lawrence & Wishart, 2010, σσ. 588-607, 616-632.

η διαμόρφωση αντιθέσεων που προκύπτουν από τη διαδοχή διαφορετικών τρόπων υλικής παραγωγής. Όμως, ενώ ο Μαρξ θα προχωρήσει σε πιο σύνθετες θέσεις ως προς τη σχέση υλικής βάσης και καλλιτεχνικού εποικοδομήματος, ουδέποτε θα επανέλθει με συστηματικό τρόπο στα πρώιμα αυτά περί τέχνης ενδιαφέροντά του.

Το παραπάνω σχόλιο του Λίφσιτς που αφορά τις «τελευταίες απόψεις του Μαρξ για την ιστορική δυσαναλογία» μας οδηγεί κατευθείαν στην πιο μνημονευμένη –και ίσως την πιο δυσερμηνευτη– περί τέχνης θέση του την οποία συναντάμε σε ένα ώριμο γραπτό του. Πρόκειται για το σχόλιο του Μαρξ για την αρχαία ελληνική τέχνη που προλαμβάνεται στις περιήψεις *Grundrisse*¹⁶. Όμως, πριν εξετάσουμε λεπτομερέστερα αυτές τις νύξεις θα πρέπει να αναφερθούμε –τηρώντας τη χρονολογική παράμετρο– στα περί τέχνης σχόλια που περιλαμβάνονται σε ένα άλλο σημαντικό κείμενο, του οποίου η συγγραφή ορίζει, κατά τον Αλτουσέρ, την έναρξη της επιστημονικής περιόδου του έργου του Μαρξ. Πρόκειται για τη *Γερμανική ιδεολογία*¹⁷. Το κείμενο, που έμεινε ημιτελές, γράφτηκε από κοινού με τον Ένγκελς στις Βρυξέλλες το 1845-1846, αλλά δημοσιεύθηκε σε πλήρη μορφή στη Μόσχα έναν σχεδόν αιώνα αργότερα, το 1932.

Με αφορμή την κριτική του έργου του Φόιερπαχ και άλλων Γερμανών στοχαστών, μεταξύ των οποίων και ο Μαξ Στίρνερ, οι Μαρξ και Ένγκελς διατυπώνουν

τώρα μια συνεκτική θεωρία για την ιστορία προχωρώντας την ίδια στιγμή, «με μια μόνο κίνηση», όπως γράφει ο Αλτουσέρ¹⁸, στη θεμελίωση μιας καινούργιας φιλοσοφίας. Τα σχόλια περί τέχνης που διατυπώνονται εδώ έχουν σημασία γιατί βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με αυτή την «καινούρια φιλοσοφία». Αναφερόμενοι στις απόψεις του Στίρνερ, οι Μαρξ και Ένγκελς γράφουν:

«[...] φαντάζεται ότι ο Ραφαήλος έφτιαξε τους πίνακές του ανεξάρτητα από τον καταμερισμό της εργασίας που υπήρχε στη Ρώμη της εποχής του. Αν συγκρίνει τον Ραφαήλο με τον Λεονάρντο ντα Βίντσι και τον Τισιανό, θα μπορέσει να δει πόσο πολύ τα καλλιτεχνήματα του πρώτου καθορίστηκαν από την τοτινή άνθηση της Ρώμης, άνθηση που χρωστίοταν στην φλωρεντινή επίδραση, του δεύτερου από την κατάσταση πραγμάτων στη Φλωρεντία και του τρίτου –σε μια κατοπινή περίοδο– από την τελείως διαφορετική εξέλιξη της Βενετίας. Όπως και κάθε άλλος καλλιτέχνης, ο Ραφαήλος εξαρτιόταν από τις τεχνικές προόδους που είχε πραγματοποιήσει η τέχνη πριν από αυτόν χάρη στην οργάνωση της κοινωνίας και τον καταμερισμό της εργασίας στον τόπο του, και, τελικά, χάρη στον καταμερισμό της εργασίας σε όλες τις χώρες που μ' αυτές βρισκόταν σε επικοινωνία ο τόπος του. Αν ένα άτομο σαν τον Ραφαήλο αναπτύσσει το ταλέντο του, αυτό εξαρτιέται ολοκληρωτικά από τη ζήτηση, που με τη σειρά της εξαρτιέται από τον καταμερισμό της εργασίας και από τις μορφωτικές διαδικασίες και από τις μορφωτικές συνθήκες των ανθρώπων που προκύπτουν από αυτόν. [...] Ο Οράτιος Βερνέ¹⁹ δεν θα είχε χρόνο να ζωγραφίσει ούτε το ένα δέκατο των πινάκων του αν τους θεωρούσε σαν έργα που «μονάχα αυτό το Μοναδικό πρόσωπο μπορούσε να εκτελέσει». [...] Η αποκλειστική συγκέντρωση του καλλιτεχνικού ταλέντου, σε ορισμένα άτομα και η συνδεδεμένη

16. Ελλ. έκδ. Καρλ Μαρξ, *Βασικές γραμμές της κριτικής της πολιτικής οικονομίας*, πρόλ.-μτφρ.-σημ. Διονύσιος Διβάρης, Αθήνα, Στοχαστής, 1989-1992, τ. 1-3.

17. Για την υποστήριξη της ύπαρξης μιας «επιστημολογικής τομής» στο έργο του Μαρξ που τοποθετείται στην περίοδο της συγγραφής της *Γερμανικής ιδεολογίας* (1845-1846) βλ. τον Πρόλογο (1965) της συλλογής δημοσιευμένων κειμένων (1960-1964) του Λουί Αλτουσέρ, *Για τον Μαρξ*, μτφρ. Τάκης Καφετζής, Αθήνα, εκδόσεις γράμματα, 1978, σσ. 17-35 (πρώτη γαλλική έκδοση: Louis Althusser, *Pour Marx*, 1965). Για την υποστήριξη μιας διαφορετικής άποψης βλ. Stefan Morawski, "The Aesthetic Views of Marx...", σ. 302.

18. Λουί Αλτουσέρ, *Για τον Μαρξ*, σ. 29.

19. Horace Vernet, ζωγράφος, Παρίσι, 1789 - 1863.

μ' αυτήν κατάπιξή του στις πλατειές μάζες, είναι μια συνέπεια του καταμερισμού της εργασίας. Κι αν ακόμα, σε ορισμένες κοινωνικές συνθήκες, θα ήταν ο καθένας ένας έξοχος ζωγράφος, αυτό δεν θα απέκλειε το να είναι ο καθένας κι ένας πρωτότυπος ζωγράφος. [...] Σε μια κομμουνιστική οργάνωση της κοινωνίας παύει πάντως να υπάρχει υποταγή του καλλιτέχνη στην τοπική και εθνική στενότητα, που προκύπτει αποκλειστικά από τον καταμερισμό της εργασίας, καθώς και η υποταγή του ατόμου σε μια ορισμένη Τέχνη, που τον κάνει να είναι αποκλειστικά ζωγράφος, γλύπτης κ.λπ., οπότε το ίδιο το όνομα εκφράζει αρκετά τη στενότητα της επαγγελματικής του εξέλιξης και την εξάρτησή του από τον καταμερισμό της εργασίας. Σε μια κομμουνιστική κοινωνία δεν υπάρχουν ζωγράφοι, αλλά το πολύ-πολύ άνθρωποι που ανάμεσα στ' άλλα ζωγραφίζουν»²⁰.

Το εκτενές παράθεμα είναι χαρακτηριστικό ενός άμεσου συσχετισμού «της πρώτης συνολικής έκθεσης των αρχών του ιστορικού υλισμού»²¹ με τα καλλιτεχνικά φαινόμενα: το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα εξαρτάται από την «κατάσταση πραγμάτων» του τόπου που δρα ο καλλιτέχνης, τις «τεχνικές προόδους» του επαγγέλματος και, κυρίως, τον καταμερισμό της εργασίας, απ' όπου προκύπτει και το καλλιτεχνικό ταλέντο. Είναι ίσως η πρώτη φορά που με τέτοια καθαρότητα το ταλέντο, σύμφυτο με την έννοια της μοναδικής ιδιοφυίας, ερμηνεύεται με ιστορικούς και κοινωνικούς όρους²².

20. Ελλ. έκδ. Καρλ Μαρξ – Φρ. Ένγκελς, *Η γερμανική ιδεολογία*, μτφρ. Κ. Φιλίνος – Γ. Κρητικός, Αθήνα, Gutenberg, τ. 1, 1997, τ.2, 1979, το παράθεμα στον τ. 2, σσ. 132-134.

21. Καρλ Μαρξ – Φρ. Ένγκελς, *Η γερμανική ιδεολογία*, παράθεμα της ελλ. μτφρ. του Προλόγου της γαλλ. έκδ. (1968), που έγραψε ο Gilbert Badia, σ. 8.

22. Το ταλέντο ετυμολογείται από την ευαγγελική παραβολή του ταλάντου (Τὸ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιον, Κεφ. 25, 14, κ. ε.) δηλαδή από την ορθολογική δυνατότητα πολλαπλασιασμού μιας (οικονομικής) αξίας (σε αντίθεση με τη στατική αποταμίευση – ένας από τους πιο παλαιούς ορισμούς της έννοιας «κεφάλαιο») και εξελίσσεται στην αρχαιότητα (ως ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχῆ τε καὶ μανία), Πλάτων, *Φαί-*

Το παράθεμα συνδέεται σαφώς με ένα άλλο απόσπασμα του ίδιου έργου όπου περιγράφεται η καθημερινότητα των ανθρώπων στην κομμουνιστική κοινωνία σε αντίθεση με τον καταναγκασμό που προκύπτει και πάλι από τον καταμερισμό της εργασίας:

«Από τη στιγμή, δηλαδή, που η εργασία αρχίζει να καταμερίζεται, έχει καθένας έναν συγκεκριμένο, αποκλειστικό κύκλο δραστηριότητας που του επιβάλλεται, και από τον οποίο δεν μπορεί να βγει· είναι κυνηγός, ψαράς ή βοσκός ή κριτικός *κριτικός (kritischer Kritiker)* και πρέπει να παραμείνει τέτοιος εάν δεν θέλει να απολέσει τα μέσα προς το ζην – ενώ στην κομμουνιστική κοινωνία, όπου καθένας δεν έχει έναν αποκλειστικό κύκλο δραστηριότητας, αλλά μπορεί να μορφωθεί σε κάθε προτιμώμενο κλάδο, η κοινωνία ρυθμίζει τη γενική παραγωγή και ακριβώς έτσι καθιστά δυνατό για εμένα, σήμερα να κάνω αυτό και αύριο εκείνο, το πρωί να κυνηγώ, το μεσημέρι να ψαρεύω, το απόγευμα να επιδιόμαι σε κτηνοτροφία, μετά το φαγητό να ασκώ κριτική, όπως ακριβώς μου αρέσει, χωρίς ποτέ να γίνω κυνηγός, ψαράς, βοσκός ή κριτικός»²³.

δρος), στην Αναγέννηση (ως μεγαλοφυΐα και θείο χάρισμα) για να συνδεθεί τον 18ο αιώνα με την ανθρώπινη φυσιολογία και με μετατροπή εκ νέου από τον ρομαντισμό σε μυστηριώδη (και συχνά αυτοκαταστροφική) ανθρώπινη ιδιότητα. Εντελώς ενδεικτικά βλ. Giorgio Tonelli, "Genius. From Renaissance to 1770" στο Philip P. Wiener (επιμ.), *Dictionary of the History of Ideas*, 1973-1974, ηλεκτρ. έκδ., 2003, <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/evaGenText/tei/DicHist2.xml;chunk.id=dv2-35;toc.depth=1;toc.id=dv2-35;brand=default> και Rudolf Wittkower "Genius: individualism in art and artists" στο Philip P. Wiener (επιμ.), *Dictionary of the History of Ideas*, 1973-1974, ηλεκτρ. έκδ., 2003, <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/evaGenText/tei/DicHist2.xml;chunk.id=dv2-36;toc.depth=1;toc.id=dv2-36;brand=default> (πρόσβαση: 16/6/2018).

23. Το απόσπασμα αυτό απουσιάζει από την ελλ. έκδ. Καρλ Μαρξ – Φρ. Ένγκελς, *Η γερμανική ιδεολογία*, όπου έχουμε παραπέμψει (κανονικά θα έπρεπε να βρίσκεται στον τ. 1, σ. 78, πριν την τελευταία παράγραφο). Εδώ παραπέμψουμε σε μια μετάφραση αποσπασμάτων της *Γερμανικής ιδεολογίας* από τον Θανάση Γκιούρα, σ. 123, διαθέσιμη

Ἡ καλλιτέχνης, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς.

Δύο σημεία εδώ θα πρέπει να προσέξουμε. Ἡ τέχνη, σε μια κοινωνία που κυριαρχείται από τον καταμερισμό της εργασίας, είναι μια διαδικασία αλλοτριωτική καθώς το άτομο υποτάσσεται στο καλλιτεχνικό επάγγελμα²⁴. Ἀλλά και στην κομμουνιστική κοινωνία η τέχνη χάνει το «φωτοστέφανό» της: αποτελεί μια απλή δραστηριότητα, μεταξύ πολλών άλλων, που θα ασκείται από οποιονδήποτε. Ἐτσι, τούτες οι περί τέχνης απόψεις συνάδουν απολύτως με την ευρύτερη θεωρία του Μαρξ και του Ἐνγκελς όπως αναπτύσσεται στη *Γερμανική ιδεολογία* ως την πρώτη συνεκτική υλιστική σύλληψη της ιστορίας.

Μια δεκαετία περίπου αργότερα, τα πράγματα εμφανίζονται πιο περίπλοκα. Σε ένα (άτιτλο) χειρόγραφο –θεμελιώδους όμως σημασίας καθώς σκιαγραφεί τις βασικές αρχές, αλλά θέτει και τα δυσεπίλυτα προβλήματα μιας κριτικής του αστικού οικονομικού συστήματος στο σύνολό του– παρατίθεται με αφορμή την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, ό,τι ο Λίφσιτς αποκαλεί «τελευταίες απόψεις του Μαρξ για την ιστορική δυσαναλογία». Το κείμενο, γρήγορες σημειώσεις που ο Μαρξ κατέγραψε σε πυρετώδεις ρυθμούς (στο Λονδίνο) τις νυχτερινές ώρες του Αυγούστου και του Σεπτεμβρίου του 1857 (γεγονός που τον οδήγησε στην υπερκόπωση)²⁵, δεν δημοσιεύτηκε ολόκληρο παρά το 1939, οπότε απέ-

κτησε και τον τίτλο *Βασικές γραμμές (Grundrisse) της κριτικής της πολιτικής οικονομίας*. Το παράθεμα είναι υψίστης σημασίας γιατί τούτες οι λίγες γραμμές, ανάμεσα σε χιλιάδες σελίδες, αποτελούν το κεντρικό σημείο αναφοράς κυρίως για όσους υποστηρίζουν την ύπαρξη μιας «ασυμφωνίας» μεταξύ υλικής βάσης και εποικοδομήματος που καθιστά την τέχνη, στο πλαίσιο της θεωρίας του Μαρξ, ένα μοναδικό και εντελώς ιδιαίτερο φαινόμενο.

Ας δούμε, λοιπόν, αναλυτικότερα πώς περιγράφει ο Μαρξ την ύπαρξη αυτής της «ιστορικής δυσαναλογίας» και ποια είναι η ερμηνευτική του πρόταση. Γράφει λοιπόν ο Μαρξ:

«1) Στην τέχνη, είναι γνωστό πως ορισμένες εποχές καλλιτεχνικής άνθησης δεν αντιστοιχούν καθόλου στη γενική εξέλιξη της κοινωνίας, άρα και της υλικής βάσης, του σκελετού –για να μιλήσουμε έτσι– της κοινωνικής οργάνωσης. Παράδειγμα οι Έλληνες σε σύγκριση με τους σύγχρονους (*Modernen*) [...].

Είναι γνωστό πως η ελληνική μυθολογία δεν είναι μόνο το οπλοστάσιο της ελληνικής τέχνης αλλά και το έδαφός της.

Είναι δυνατή η αντίληψη της φύσης και των κοινωνικών σχέσεων που βρίσκεται στη βάση της ελληνικής φαντασίας και άρα της ελληνικής [μυθολογίας] όταν υπάρχουν αυτόματες κλωστικές μηχανές, ατμομηχανές και σιδηρόδρομοι και ηλεκτρικοί τηλεγράφοι; Τι είναι ο Ήφαιστος μπροστά στη Ρόμπερτς και Σία, ο Δίας μπροστά στο αλεξικέραυνο και ο Ερμής μπροστά στην Κρεντί Μομπιλί; [...].

Από μian άλλη πλευρά: μπορεί να συνυπάρχει ο Αχιλλέας με την πυρίτιδα και το μολύβι; Ἡ γενικά η Ιλιάδα με το πιεστήριο, και μάλιστα το μηχανικό; Δεν σωμαίνει αναγκαστικά το τραγούδι και η απαγγελία και η Μούσα με τον μοχλό του πιεστηρίου, δεν εξαφανίζονται λοιπόν απαραίτητοι όροι της επικής ποίησης;

Ἡ δυσκολία όμως δεν είναι να καταλάβουμε ότι η ελληνική τέχνη και το έπος συνδέονται με ορισμένες μορφές εξέλιξης της κοινωνίας. Ἡ δυσκολία είναι ότι μας προσφέρουν ακόμα καλ-

στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://openeclass.panteion.gr/modules/document/file.php/TMB224/KARL%20MARX%20%Ε2%80%93%20FRIEDRICH%20ENGLS%2C%20%CE%97%20%CE%93%CE%95%CE%A1%CE%9C%CE%91%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%20%CE%99%CE%94%CE%95%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%93%CE%99%CE%91%20%281845-1846%29.pdf> (πρόσβαση: 5/7/2018).

24. Οι Μαρξ και Ἐνγκελς αναλύουν πράγματι στις αμέσως επόμενες σελίδες ζητήματα που αφορούν την αλλοτρίωση, βλ. Καρλ Μαρξ – Φρ. Ἐνγκελς, *Ἡ γερμανική ιδεολογία*, τ. 1, σσ. 78-81.

25. Βλ. την Εισαγωγή των επιμελητών της πρώτης έκδοσης, Καρλ Μαρξ, *Βασικές γραμμές...*, σσ. 36, 38.

λιτεχνική απόλαυση (*Kunstgenuß*) και από μίαν ορισμένη άποψη ισχύουν σαν κανόνας (*Norm*) και άφθαστο πρότυπο (*Muster*)»²⁶.

Αυτή είναι η περιγραφή της δυσαναλογίας που εντοπίζεται γενικώς («είναι γνωστό») μεταξύ υλικής και καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο Μαρξ εξειδικεύει το ζήτημα με μια παραδειγματική αναφορά στην αρχαία ελληνική τέχνη. Όπως θα δούμε, αυτή η εξειδίκευση έχει για τον ίδιο τον Μαρξ σημασία για την ερμηνεία του προβλήματος.

Η «γενική εξέλιξη της κοινωνίας» της αρχαίας Ελλάδας, άρα και η υλική βάση «της κοινωνικής οργάνωσης», βρίσκεται σε χαμηλή βαθμίδα ενώ υπάρχει «καλλιτεχνική άνθηση» που, συγκριτικά, θα αντιστοιχούσε στην υψηλή βαθμίδα της υλικής βάσης των νεότερων χρόνων. Αυτό είναι το πρώτο πρόβλημα, όπως ο Μαρξ το εντοπίζει, αυτός είναι ο χαρακτήρας της εμφανιζόμενης δυσαναλογίας.

Το δεύτερο πρόβλημα θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως πρόβλημα συνύπαρξης. Το «έδαφος» της αρχαίας τέχνης είναι η μυθολογία. Η μυθολογία, που καλλιεργεί την καλλιτεχνική φαντασία, εδράζεται σε μια ορισμένη βάση, δηλαδή σε μια ορισμένη αντίληψη για τον φυσικό κόσμο και τις κοινωνικές σχέσεις. Η βάση αυτή στους νεότερους χρόνους είναι ριζικά διαφορετική, καθώς συγκροτείται από αυτόματες κλωστικές μηχανές, ατμομηχανές, σιδηροδρόμους, τηλεγράφους, πιστωτικά ιδρύματα. Μπορεί άραγε να συνυπάρχουν οι αρχαίοι θεοί, ο Ήφαιστος, ο Δίας, ο Ερμής, με αυτό το πλαίσιο υλικής παραγωγής; Οι ομηρικοί πολεμιστές με τα τόξα και τα δόρατα, ο Αχιλλέας ως πούμε, με τα κανόνια και τις μολυβένιες σφαίρες; Το προφορικό έπος με την τυπογραφία; Ο θόρυβος της μηχανής δεν καλύπτει την απαγγελία του αοιδού; Αυτό είναι το δεύτερο πρόβλημα που θέτει ο Μαρξ. Πώς είναι δυνατόν στο πλαίσιο μιας ορισμένης υλικής παραγωγής να συνυπάρχουν πολιτιστικές μορφές που συγκρο-

τήθηκαν σε ένα εντελώς διαφορετικό υλικό περιβάλλον;

Ταυτοχρόνως, στη σκέψη του Μαρξ έχει ήδη αναδυθεί και ένα τρίτο, πιο σημαντικό, πρόβλημα: το πρόβλημα του κανόνα. Το ότι είναι απαραίτητο να υπάρχει κάποια σύνδεση μεταξύ μιας μορφής τέχνης και μιας μορφής κοινωνικής οργάνωσης, γράφει ο Μαρξ, εύκολα το καταλαβαίνουμε. Αυτή εξάλλου είναι μία από τις κεντρικές παραδοχές της ίδιας της θεωρίας του για τη γενική σχέση βάσης και εποικοδομήματος. Πώς μπορεί όμως να ερμηνευθεί το γεγονός ότι τούτη η συγκεκριμένη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, η αρχαία ελληνική τέχνη, που δημιουργήθηκε υπό συνθήκες εντελώς διαφορετικές από εκείνες που επικρατούν στους νεότερους χρόνους, όχι απλώς συνυπάρχει με αυτό το περιβάλλον, αλλά μάλιστα συνεχίζει να προφέρει «καλλιτεχνική απόλαυση» και να ισχύει «σαν κανόνας και άφθαστο πρότυπο»; Δυσαναλογία, συνύπαρξη, κανόνας: αυτά είναι τα τρία προβλήματα που θέτει ο Μαρξ στο απόσπασμα που παρατέθηκε. Ο Μαρξ, στις τελευταίες δέκα γραμμές της «Εισαγωγής» των *Grundrisse*, θα επιχειρήσει να τα λύσει συλλήβδην και διαμιάς. Ιδού λοιπόν η ερμηνευτική του θέση:

«Ένας άντρας δεν μπορεί να ξαναγίνει παιδί χωρίς να παιδίαρσει. Δεν χαιρέται όμως την αφέλεια του παιδιού, και δεν πρέπει κι ο ίδιος σ' ένα ανώτερο επίπεδο να πασχίζει να αναπλάσει την αλήθεια του; Δεν αναβιώνει σε κάθε εποχή μέσα στην παιδική φύση ο χαρακτήρας της στη φυσική του αλήθεια; Γιατί τότε να μην ασκεί αιώνια γοητεία η ιστορική παιδική ηλικία της ανθρωπότητας, εκεί που γνώρισε την ωραιότερή της ανάπτυξη, σαν στάδιο που δεν ξαναγυρίζει ποτέ; Υπάρχουν παιδιά κακομαθημένα και παιδιά μικρομέγαλα. Πολλοί από τους αρχαίους λαούς ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία. Κανονικά παιδιά ήταν οι Έλληνες. Η γοητεία της τέχνης τους για μας δεν βρίσκεται σε αντίφαση με την ανεξέλικτη κοινωνική βαθμίδα όπου βλάστησε. Είναι, αντίθετα, αποτέλεσμα της· και είναι αναπόσπαστα δεμένη με

26. Καρλ Μαρξ, *Βασικές γραμμές...* σσ. 73, 74.

το ότι οι ανώριμες κοινωνικές συνθήκες που κάτω απ' αυτές γεννήθηκε, και που μόνο κάτω απ' αυτές μπορούσε να γεννηθεί, δεν μπορούν να ξαναγυρίσουν ποτέ»²⁷.

Ο Μαρξ –με μια φράση που θα έλεγε κανείς ότι θα ταίριαζε περισσότερο στον Φρόιντ– προσεγγίζει με αντίστροφη φορά τα τρία προβλήματα που ο ίδιος έθεσε. Ερμηνεύει πρώτα το πρόβλημα του κανόνα, κατόπιν το πρόβλημα της συνύπαρξης και τέλος το πρόβλημα της δυσαναλογίας.

Τι λέει, λοιπόν, για το πρόβλημα του κανόνα; Εδώ ο Μαρξ χρησιμοποιεί μια οργανικού τύπου μεταφορά. Οι κοινωνίες των νεότερων χρόνων που βρίσκονται «σε ένα ανώτερο επίπεδο» υλικής παραγωγής μοιάζουν με τον ώριμο άνδρα. Οι αρχαίες κοινωνίες που βρίσκονται σε ένα κατώτερο στάδιο υλικής παραγωγής μοιάζουν με παιδιά. Ο ώριμος άνδρας γοητεύεται, νοσταλγεί και αναπολεί την –ανεπιστρεπτή παρελθούσα– φυσική αλήθεια των παιδικών του χρόνων, όταν ζούσε την ωραιότερή του ανάπτυξη. Εάν τώρα στη θέση του άνδρα και του παιδιού τοποθετήσουμε την ίδια την ανθρωπότητα και στη θέση της ανδρικής και της παιδικής ηλικίας τις φάσεις της ιστορικής της εξέλιξης, τότε ερμηνεύουμε την αιώνια γοητεία που ασκεί η αρχαία ελληνική τέχνη. Η αρχαία τέχνη αντιστοιχεί σε ένα ανώριμο –μα ωραίο, φυσικό και αληθινό– στάδιο υλικής παραγωγής. Γοητεύει ωστόσο τη μεταγενέστερη ανθρωπότητα που βρίσκεται μεν σε ένα πιο ώριμο στάδιο υλικής ανάπτυξης –και προφανώς διαθέτει μian εντελώς διαφορετική τέχνη– αναπολεί ωστόσο αυτή τη χαμένη για πάντα φυσική και αληθινή ωραιότητα την οποία όχι όλοι οι αρχαίοι λαοί αλλά μόνο οι Έλληνες, ως «κανονικά παιδιά» (*Normale Kinder*), κατόρθωσαν να επιτύχουν. Μια κανονική εποχή (η αρχαία Ελλάδα) διαμορφώνει, λοιπόν, ένα αιώνιο κανόνα (η αρχαία τέχνη) στον οποίο η ανθρωπότητα μέσα από ένα μίγμα ιστορικής

περιέργειας και νοσταλγίας επιστρέφει μονίμως για να αντλήσει πρότυπα.

Αυτή η θέση μοιάζει να λύνει και το δεύτερο πρόβλημα, αυτό της συνύπαρξης: η αρχαία ελληνική τέχνη μπορεί να συνυπάρχει με οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική έκφραση (η οποία παράγεται εντός ενός πολύ διαφορετικού εξελικτικού κοινωνικού σταδίου), χάρη ακριβώς στην κανονικότητά της η ανθρωπότητα πάντοτε θα την αναζητεί ως πρότυπο και ως κανόνα.

Όμως, τι γίνεται με το πρόβλημα της δυσαναλογίας; «1) Στην τέχνη, είναι γνωστό πως ορισμένες εποχές καλλιτεχνικής άνθησης δεν αντιστοιχούν καθόλου στη γενική εξέλιξη της κοινωνίας, άρα και της υλικής βάσης, του σκελετού –για να μιλήσουμε έτσι– της κοινωνικής οργάνωσης», είδαμε πως έχει επισημάνει ο Μαρξ. Αλλά στο καταληκτικό του απόσπασμα, είδαμε επίσης ότι γράφει για την τέχνη των αρχαίων Ελλήνων: «Η γοητεία της τέχνης τους για μας δεν βρίσκεται σε αντίφαση με την ανεξέλικτη κοινωνική βαθμίδα όπου βλάστησε. Είναι, αντίθετα, αποτέλεσμά της». Η τέχνη, λοιπόν, είναι το αντιφατικό παράγωγο μιας αναντιστοιχίας με τη γενική εξέλιξη της κοινωνίας ή η τέχνη είναι αποτέλεσμα, χωρίς καμιά αντίφαση, της κοινωνικής βαθμίδας όπου βλάστησε; Αντίφαση, λοιπόν, ή μη αντίφαση; Τούτος ο μετεωρισμός του Μαρξ μοιάζει εδώ με την κορυφαία αντίφαση. Για να την άρουν, οι μελετητές του Μαρξ κινήθηκαν συνήθως είτε προς το ένα είτε προς το έτερο σκέλος της.

Για τους μεν, ο Μαρξ, μέσω του παραδείγματος της ελληνικής αρχαιότητας, εξαιρεί πανηγυρικά την καλλιτεχνική δημιουργία από τον «νόμο» της αντιστοιχίας μεταξύ βάσης και εποικοδομήματος και ανοίγει το δρόμο για τη συγκρότηση μιας θεωρίας περί αυτονομίας της τέχνης. Για τους δε, στην έτερη άκρη του ερμηνευτικού φάσματος, ο Μαρξ ακριβώς επειδή κάθε άλλο παρά αρνείται τον «νόμο» της αντιστοιχίας, φέρεται να εκλαμβάνει την αρχαιοελληνική κοινωνία ως πρότυπο πολιτικής ανάπτυξης στο οποίο δεν μπορεί παρά να αντι-

στοιχεί και μία τέχνη-πρότυπο²⁸. Όμως, η κορυφαία αντίφαση παραμένει. Γιατί στην πρώτη περίπτωση δεν ερμηνεύεται η θέση περί αντιστοιχίας, που διατυπώνει ο Μαρξ, στη δεύτερη, η θέση περί αναντιστοιχίας, την οποία ομοίως υποστηρίζει. Μια τρίτη άποψη, που επιχειρεί να συμφιλιώσει και τις δύο θέσεις με την αποδοχή της αντίφασης έχει επίσης προταθεί: η αντίφαση αποτελεί ζωτικό στοιχείο του διαλεκτικού υλισμού, άρα είναι εντελώς φυσικό να ενυπάρχει στη σκέψη του Μαρξ. «Η υλιστική διαλεκτική», γράφει ο Λίφσιτς, «αν και με διαφορετική αφορμή, [...] βασίζεται στην ιστορική πραγματικότητα με όλες τις αντιφάσεις και τις αντιθέσεις της»²⁹ ενώ, συμπληρώνει με αφορμή το παραπάνω χωρίο, «η άποψη για την ιστορικά καθορισμένη αντίφαση ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία είναι τόσο απαραίτητο στοιχείο της μαρξιστικής ερμηνείας για την ιστορία της τέχνης όσο και η άποψη για την ενόπτη τους»³⁰. Με αυτό τον τρόπο, είναι αλήθεια, δεν μένει κανείς δυσαρεστημένος³¹.

Μήπως όμως εντέλει η περί δυσαναλογίας αντίφαση είναι μόνο φαινομενική; Μήπως ο Μαρξ επί της ουσίας δεν βλέπει καμιά δυσαναλογία μεταξύ υλικής και καλλιτεχνικής παραγωγής; Γιατί ο Μαρξ αναγνωρίζει βεβαίως ότι η κοινωνία που παρήγαγε την αρχαία ελληνική τέχνη βρίσκεται σε μια ανεξέλικτη και ανώριμη βαθμίδα, πουθενά

όμως δεν λέει ότι η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας είναι η ίδια «εξελιγμένη» και ώριμη. Ο όρος «καλλιτεχνική άνθηση» (*Blütezeiten*) που χρησιμοποιεί είναι μάλλον γενικός και ίσως δεν πρέπει να ταυτίζεται με την ίδια την καλλιτεχνική εξέλιξη ή με την υιοθέτηση μιας εντελώς συγκεκριμένης θέσης (στην ίδια γενικότητα παραπέμπει ενδεχομένως και η φράση: «είναι γνωστό»). Εξάλλου, λίγο πιο κάτω, στο ίδιο απόσπασμα, ο Μαρξ ασκεί κριτική σε αυτού του τύπου τις γενικές διατυπώσεις:

«Η δυσκολία βρίσκεται μόνο στη γενική σύλληψη αυτών των αντιφάσεων. Μόλις εξειδικευτούν, έχουν κιάλας εξηγηθεί»³².

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι σε αυτή την εξειδίκευση της συζήτησης προχωρεί ο Μαρξ. Η αρχαία τέχνη είναι ωραία, απλώς, μέσα στη φυσικότητα της, μόνο «από μια ορισμένη άποψη», δηλαδή από την άποψη του ενδιαφέροντος που τρέφουμε για εκείνη. Και το ενδιαφέρον αυτό αφορά εμάς, όχι την ίδια την αρχαία τέχνη. Δεν είναι η αρχαία τέχνη αναντίστοιχη με την εποχή της. Είναι η δική μας εποχή που παράγει μια συγκεκριμένη οπτική για την τέχνη της αρχαιότητας, μια οπτική η οποία της επιτρέπει να συνυπάρχει με εμάς.

Ενώ, λοιπόν, ο Μαρξ παραδέχεται ότι η αναλογία μεταξύ υλικής βάσης και καλλιτεχνικής παραγωγής αποτελεί ένα γενικό φαινόμενο πολύ πιο σύνθετο από μια απλή αντιστοιχία, ταυτοχρόνως δεν εγκαταλείπει (ούτε θα ήταν δυνατόν να εγκαταλείψει) τις θεμελιώδεις θέσεις της θεωρίας του: η τέχνη, ως μέρος του εποικοδομήματος, συνδέεται άμεσα με τον καταμερισμό της εργασίας της κάθε εποχής, όπως ξεκαθαρίζει στη *Γερμανική ιδεολογία*, παραμένοντας στην ουσία αναπόσπαστα δεμένη με τις κοινωνικές συνθήκες που τη γέννησαν, χωρίς να βρίσκεται σε αντίφαση με την κοινωνική βαθμίδα όπου βλάστησε, όπως δηλώνει σαφώς στις *Grundrisse*. Εξάλλου, λίγα χρόνια αργότερα, γύρω στο 1861, σε

28. Για κάποιες βιβλιογραφικές αναφορές βλ. Ο. K. Werckmeister, "Marx on Ideology and Art", *New Literary History*, 4, (3), άνοιξη 1973, σσ. 501-519, ειδικότερα σ. 504, 512. Σε σχέση με αυτή την τελευταία άποψη ο Werckmeister επισημαίνει πολύ σωστά (σ. 504) ότι για τον Μαρξ η υλική βάση συνδέεται με την οικονομική παραγωγή (δουλεία) όχι με την πολιτική οργάνωση (δημοκρατία).

29. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σ. 114.

30. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σ. 134.

31. Για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα υποστήριξης σχεδόν όλων των παραπάνω θέσεων ταυτοχρόνως προκειμένου να «διασωθούν» τα περί τέχνης παραθέματα του Μαρξ, βλ. Henri Lefèbvre, *Contribution à l'esthétique*, πρόλ. Remi Hess, Παρίσι, Anthopros, 2001 (πρώτη έκδ. 1953), σσ. 38-51.

32. Καρλ Μαρξ, *Βασικές γραμμές...*, σ. 73.

άλλες του σημειώσεις καθοριστικής επίσης σημασίας μια και συνδέονται με το ίδιο το *Κεφάλαιο*, ο Μαρξ ξεκαθαρίζει διά παντός το ζήτημα. Ασκώντας κριτική στην –γραμμένη στα γαλλικά– *Πολιτική οικονομία* (1823) του Ανρί Στορχ³³ ο Μαρξ επισημαίνει:

«Για να εξετάσει κανείς τη σχέση ανάμεσα στην πνευματική [...] παραγωγή και την υλική παραγωγή, είναι πριν απ' όλα απαραίτητο αυτή την ίδια την τελευταία να την αντιληφθεί όχι σαν γενική κατηγορία [όπως το κάνει ο Storch], αλλά σε μια *καθορισμένη ιστορική μορφή*. Έτσι, λ.χ. στον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παραγωγής αντιστοιχεί ένα άλλο είδος της πνευματικής παραγωγής από εκείνο που αντιστοιχεί στο μεσαιωνικό τρόπο παραγωγής. Αν την ίδια την υλική παραγωγή δεν την δούμε στην *ειδική ιστορική* της μορφή, είναι αδύνατο να κατανοήσουμε το καθορισμένο εκείνο που υπάρχει στην αντίστοιχη μ' αυτήν πνευματική παραγωγή και την αλληλεπίδραση και των δύο»³⁴.

Άρα, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι το μεγαλύτερο ζήτημα ως προς τις απόψεις του Μαρξ που παρατέθηκαν δεν αφορά την περίφημη δυσαναλογία μεταξύ υλικής βάσης και καλλιτεχνικής παραγωγής – δυσαναλογία η οποία ερ-

μνεύεται εύκολα μόλις εξειδικευτεί. Η αναγωγή σε παλαιότερες καλλιτεχνικές μορφές δεν είναι ένα γενικό φαινόμενο που οφείλεται σε μια εγγενή ιδιότητα της τέχνης να διαπερνά τον ιστορικό χρόνο. Η κάθε μορφή τέχνης είναι βλάστημα της εποχής της και μόνο. Μπορεί ωστόσο μια συγκεκριμένη μεταγενέστερη εποχή να «παράξει» μια συγκεκριμένη «έλξη» για έναν συγκεκριμένο τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης. Η δική μας εποχή (δηλαδή η εποχή του Μαρξ), για παράδειγμα, ενδιαφέρεται για συγκεκριμένους λόγους ειδικά για την τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας, όχι γενικώς για οποιαδήποτε καλλιτεχνική μορφή του παρελθόντος. Και αυτό το ειδικό ενδιαφέρον είναι που καθιστά δυνατή τη συνύπαρξη μιας μορφής τέχνης με μια εποχή διαφορετική, δηλαδή την τέχνη της δουλοκτητικής και τεχνολογικά ανεξέλικτης αρχαιότητας με το καπιταλιστικό «σήμερα» του τηλεγράφου και της ατμομηχανής. Ο αοιδός έχει φυσικά σιωπήσει. Εμείς νομίζουμε ότι τον ακούμε. Το μεγάλο πρόβλημα είναι: *γιατί*;

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι η ερμηνεία του Μαρξ περί της γοητείας που ασκεί στους νεότερους η «ιστορική παιδική ηλικία της ανθρωπότητας» είναι και ανεπαρκής και λανθασμένη. Ανεπαρκής γιατί συνδέεται με ένα βιολογικό εξελικτικό πρότυπο του οποίου η εφαρμογή στον χώρο της ιστορίας, φανερώσει, όπως δείχνει ο Παναγιώτης Κονδύλης, μιαν όψιμη επίδραση της *Φιλοσοφίας της ιστορίας* του Χέγκελ που οφείλει πολλά στον *Υπερίωνα* του Χέλντερλιν³⁵. Λανθασμένη γιατί η έννοια της ανθρωπότητας εδώ, πέραν του ότι είναι εντελώς αφηρημένη, δεν ανταποκρίνεται σε πραγματικά ιστορικά περιστατικά: είναι βέβαιο ότι πολύ μεγάλες ομάδες της ανθρωπότητας δεν θα θεωρούσαν την αρχαιοελληνική τέχνη απaráμιλλο πρότυπο (έστω κι εάν την

33. Heinrich Friedrich von Storch (1766-1835). Οικονομολόγος γεννημένος στη Ρήγα, μέντορας του νεαρού Νικολάου (μετέπειτα τσάρου της Ρωσίας), οπαδός του Adam Smith. Για την επίδραση της δυτικής οικονομικής σκέψης στην Ρωσία, όπου ο Στορχ διέπρεψε ως οικονομολόγος, βλ. Esther Kingston-Mann, "In the Light and Shadow of the West: The Impact of Western Economics in Pre-Emancipation Russia", *Comparative Studies in Society and History*, 33, (1), Ιαν. 1991, σσ. 86-105.

34. Βλ. το πρώτο μέρος του οικονομικού χειρογράφου του 1861-1863 που εκδόθηκε μετά το θάνατο του Μαρξ (όπως και οι τόμοι 2 και 3 του *Κεφαλαίου*) με τίτλο *Θεωρίες για την υπεραξία*, από τον Καρλ Κόουτσκο (1905-1910) με μάλλον προβληματικό τρόπο. Η αποκατάσταση του κειμένου πραγματοποιήθηκε, σύμφωνα με τους επιμελητές της τρίτομης ρωσικής έκδοσης, στη Μόσχα μεταξύ των ετών 1954-1961. Βλ. την ελλ. έκδ. Καρλ Μαρξ, *Θεωρίες για την υπεραξία*, μτφρ. Παναγιώτης Μαυρομάτης, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, τ. 1, 1984, τ.2, 1982, τ. 3, 2008, το παράθεμα στον τ. 1, σσ. 305-306.

35. Παναγιώτης Κονδύλης, *Ο Μαρξ και η αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή, 1984, σσ. 62-63. Όλες οι παρατηρήσεις του Κονδύλη (σσ. 50-65) σε σχέση με αυτό το απόσπασμα του Μαρξ είναι πολύ ενδιαφέρουσες.

γνώριζαν), ενώ ακόμη και εντός της δυτικής παράδοσης, ακόμη και την εποχή του Μαρξ, η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας –παρά το αναμφισβήτητο κύρος της– κάθε άλλο παρά θεωρήθηκε από όλους απόλυτος καλλιτεχνικός κανόνας. Αυτό είναι τόσο προφανές που δεν χρειάζεται καν περαιτέρω τεκμηρίωση³⁶. Πώς, λοιπόν, ο Μαρξ καταλήγει σε αυτή την παράδοση, ιδίως για τα δικά του μέτρα, αναγωγή;

Πέραν των φιλοσοφικών επιδράσεων, η απάντηση σε αυτό το ερώτημα μπορεί να συνδεθεί και με ό,τι η Eliza Marian Butler, με μάλλον απλοϊκό τρόπο, αποκάλεσε το 1935, «τυραννία της Ελλάδας επί της Γερμανίας»³⁷. Παρά την υπερβολή της, αυτή η φράση απηχεί μια πραγματική κατάσταση. Μια μακρά παράδοση Γερμανών στοχαστών, από τον Βίνκελμαν και μετά, ταυτίζει την αρχαία Ελλάδα με ένα «αισθητικό», αλλά και πολιτικό ιδεώδες που εναρμονίζεται με τα προτάγματα μιας καλλιφερμένης και προοδευτικής μεσαιας αστικής τάξης, η οποία αντιπαρτίθεται στους φεουδαρ-

χικών καταβολών ηγεμονικούς κύκλους της Γερμανίας και ειδικότερα της Πρωσίας. Στο χώρο της τέχνης η αντιπαράθεση αυτή παίρνει ήδη στα τέλη του 18ου αιώνα τον χαρακτήρα μιας διαμάχης μεταξύ νεοκλασικισμού και ρομαντισμού που σε πολιτικό επίπεδο συνδέεται με μια αναγωγή στην αρχαιοελληνική δημοκρατία, στην πρώτη περίπτωση, και στον μεσαιωνικό δεσποτισμό, στη δεύτερη. Ο Μαρξ λοιπόν μοιάζει να υιοθετεί, όπως και η εποχή του, ένα ιδεολογικού τύπου ενδιαφέρον για την τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας. Με τους όρους του ίδιου του Μαρξ αυτό δεν είναι καθόλου παράξενο εφόσον η τέχνη, αλλά και οι προσεγγίσεις που την αφορούν, εμπλέκονται στους δαιδάλους της ιδεολογίας. Το παράξενο είναι ότι ο Μαρξ μοιάζει να μην το συνειδητοποιεί³⁸.

Ωστόσο, τούτο δεν σημαίνει καθόλου ότι ο Μαρξ θα ήταν υπέρμαχος της τέχνης του Κανόβα, του Θόρβαλτσεν ή των επιγόνων τους, δηλαδή, ας πούμε, λάτρης της νεοκλασικής γλυπτικής του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Ούτε, από την άλλη, ο σχολιασμός του έργου του Ραφαήλ, με όρους καταμερισμού της εργασίας, συνεπάγεται και την απαξίωση της ζωγραφικής του. Ο θαυμασμός του Μαρξ για την αρχαία ελληνική τέχνη καθόλου δεν υπονοεί μια συνολική απόρριψη της τέχνης που έπεται –ή που προηγείται– χρονολογικά της αρχαιότητας ούτε, επίσης, θα πρέπει να συνδεθεί με μια γενική προτίμηση κάποιας τεχντροπίας, ή, έστω, κάποιας μεθόδου απεικόνισης της πραγματικότητας. Η θέση του Ο. Κ. Werckmeister ότι, κατά τον Μαρξ, «το ύψιστο επίπε-

36. Βλ. σε αυτό το σημείο τη «δυνπτική ορθή» ερμηνεία την οποία θα δίνε σε αυτό το πρόβλημα η μαρξιστική κοινωνιολογία της γνώσης όπως τη διατυπώνει υποθετικά ο Παναγιώτης Κονδύλης. *Ο Μαρξ ...*, σσ. 58-59.

37. Eliza Marian Butler, *The Tyranny of Greece Over Germany: A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry Over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Κέιμπριτζ, The University Press, 1935. Η Butler βεβαίως εξετάζει κυρίως τις ιδιαιτερότητες της σκέψης συγκεκριμένων στοχαστών, εν είδει εκτενών εργοβιογραφικών λημμάτων, χωρίς να ερμηνεύει επαρκώς το φαινόμενο με ιστορικούς όρους. Για νεότερες αγγλόγλωσσες μελέτες για τη φιλελληνική παράδοση στη Γερμανία βλ. Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton, Princeton University Press, 1996 και Damian Valdez, *German Philhellenism: The Pathos of the Historical Imagination from Winckelmann to Goethe*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2014. Γενικότερα για τον «φανατικό» ευρωπαϊκό φιλελληνισμό του 19^{ου} αιώνα βλ. Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Déculot (επιμ.), *Græcomania. Der europäische Philhellenismus*, Βερολίνο / Νέα Υόρκη, Walter de Gruyter (Klassizistisch-romantische Kunst[t]räume 1).

38. Η μαρξιστική ιστορία της τέχνης ωστόσο, ακριβώς επειδή χρησιμοποίησε την ιδεολογία ως ερμηνευτικό κλειδί για την κατανόηση παρόμοιων αναγωγών στο παρελθόν, οδηγήθηκε συχνότατα σε πολύ γόνιμα αποτελέσματα. Βλ. για παράδειγμα, Frederick Antal, «Σκέψεις για τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό» (1935) στο Φρέντερικ Άνταλ., *Μελέτες ιστορίας της τέχνης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, πρόλ. Νίκος Χατζηνικολάου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σσ. 155-222 (πρωτότυπος τίτλος *Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History*, 1966).

δο της τέχνης (*art*) κατακτήθηκε νωρίς [στην κλασική Ελλάδα] και ουδέποτε θα κατακτηθεί ξανά, [ά]ρα, υπάρχει πλέον μόνο «καλλιτεχνική παραγωγή» (*art production*), δηλαδή τέχνη παραγόμενη υπό τους όρους μιας συνθήκης ζωής οργανωμένης πειστικά από τη φεουδαρχία ή αλλοτριωμένης από τον καπιταλισμό», θα πρέπει να αντιμετωπισθεί κριτικά³⁹. Ο Μαρξ δεν εκφράζεται ως τεχνοκρίτης ούτε κάνει γενικές καλλιτεχνικές υποδείξεις.

Είναι αλήθεια βεβαίως ότι δεν γνωρίζουμε ποια είναι η άποψη του Μαρξ για τις εικαστικές τέχνες της εποχής του. Κατά την Margaret A. Rose, «η ομάδα των ζωγράφων που ασκούσε τη μεγαλύτερη επίδραση» στη Γερμανία των μέσων του 19ου αιώνα ήταν η καλλιτεχνική αδελφότητα των Ναζαρηνών⁴⁰. Οι Ναζαρηνοί (*Die Nazarener*), οπαδοί του καθολικισμού οι περισσότεροι, αντλούσαν έμπνευση από τη θρησκευτικότητα της πρόιμης Αναγέννησης. Εάν αληθεύει η υπόθεση της Rose ότι ο Μαρξ απέρριπτε την τέχνη και τα μεσαιωνικά και ρομαντικά τους ιδεώδη, τότε η αναφορά στον Ραφαήλ στη *Γερμανική ιδεολογία* με όρους που κλονίζουν την πίστη στη μοναδική του ιδιοφυΐα, είναι πιθανόν να στρέφεται όχι μόνο εναντίον του Μαξ Στίρνερ, αλλά και κατά των Ναζαρηνών, καθώς ο Ιταλός ζωγράφος υπήρξε ο ήρωάς τους. Ο Μαρξ, και ανατράφηκε σε διαφορετικό περιβάλλον⁴¹ – η *Ιστορία της αρχαίας τέχνης* του Βίνκελμαν και ο *Λαοκόων* του Λέσινγκ ήταν ορισμένα από τα νεανικά του αναγνώσματα⁴² αλλά και έβλεπε, τουλάχιστον κατά τη δεκαετία του 1840, στους δύσπιστους

απέναντι στον μεσαιωνισμό του ρομαντισμού αρχαιολάτρες προοδευτικούς αστούς, τους φυσικούς πολιτικούς του συμμαχούς στον αγώνα για την απελευθέρωση της εργατικής τάξης⁴³.

Με τον ίδιο τρόπο θα πρέπει να αντιμετωπισθούν και οι ερμηνείες που καθιστούν τον Μαρξ ακραιφνή υπέρμαχο του «ρεαλισμού». Ο Μαρξ γοητεύεται, όπως πολλοί συγkαιρινοί του, από την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας και μάλιστα, όπως το υπογραμμίζει σαφώς, την θεωρεί αξεπέραστο πρότυπο αλλά «από μια ορισμένη άποψη» (*in gewisser Beziehung*). Ότι συνοψίζει αυτή την άποψη, είναι πιθανότατα το, κατά τον Βίνκελμαν, «γενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των ελληνικών αριστουργημάτων», δηλαδή η «ευγενική απλότητα» και το «κήρεμο μεγαλείο»⁴⁴ (*Die edle Einfalt und stille Größe*) της αρχαίας γλυπτικής και όχι ο «ρεαλισμός» της. Ο Μαρξ κρίνει με τα κριτήρια της εποχής του ένα εντελώς συγκεκριμένο καλλιτεχνικό φαινόμενο του παρελθόντος. Στα καλλιτεχνικά πράγματα ούτε απορρίπτει ούτε εγκρίνει ούτε προτείνει οτιδήποτε. Ακόμη και όταν γράφει στις αρχές της δεκαετίας του 1860 ότι «η κεφαλαιοκρατική παραγωγή είναι εχθρική προς ορισμένους πνευματικούς κλάδους παραγωγής, λ. χ. προς τις καλές τέχνες και την ποίηση»⁴⁵, ο Μαρξ αναφέρεται σε συγκεκριμένα καλλιτεχνικά είδη, όχι γενικώς στην τέχνη. Έτσι, στις άμεσως επόμενες σειρές, παραπέμπει στο αρχαίο έπος –που στη νεότερη εποχή είναι αδύνατον να παραχθεί στην υψηλή μορφή στην οποία το γνώρισε η αρχαιότητα⁴⁶– και όχι γενικώς σε κάθε λογοτε-

39. O. K. Werckmeister, "Marx on Ideology...", σ. 504. Ωστόσο, παρά τη διαφωνία σε αρκετά σημεία με τον Werckmeister, ιδίως σε ό,τι αφορά το κείμενο των Μαρξ και Εγγκλς για τον Ραφαήλ, ως σημειωθεί ότι το άρθρο του αποτέλεσε μια σημαντική αφετηρία για τη συγγραφή του παρόντος κειμένου.

40. Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic...*, σ. 6.

41. Η πρώτη βιογραφία του Μαρξ (1918) από τον Franz Mehring παραμένει ακόμη χρήσιμη, βλ. Franz Mehring, *Karl Marx...*

42. Βλ. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σ. 17.

43. Βλ. Μιχαήλ Λίφσιτς, *Η φιλοσοφία της τέχνης...*, σ. 59 κ. ε.

44. Βλ. Ι.Ι. Βίνκελμαν, *Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις Ίνδικτος, 1996, σ. 32 (Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755)

45. Καρλ Μαρξ, *Θεωρίες για την υπεραξία*, σ. 306.

46. Το σκωπτικό παράδειγμα του Μαρξ εδώ είναι η *Ανριάδα* (La Henriade:1723, επικό ποίημα του

χνικό είδος. Ο Μπαλζάκ, τον οποίο εκτιμούσε ο Μαρξ, είναι επίσης προϊόν των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής.

Η εκτίμηση του Μαρξ προς τον Μπαλζάκ – και ο θαυμασμός του για την αρχαία ελληνική τέχνη – δείχνουν πως και στο πλαίσιο διαφορετικών τρόπων παραγωγής, στο δουλοκτητικό σύστημα, ας πούμε, ή στον καπιταλισμό, μπορεί να δημιουργηθεί τέχνη υψηλής ποιότητας.

Σε αυτό το σημείο συμφωνούν βεβαίως όσοι βλέπουν στον Μαρξ έναν υποστηρικτή του ρεαλισμού. Συμφωνούν όμως υπό δύο προϋποθέσεις: κατά πρώτο, η τέχνη αυτή θα πρέπει να εμπεριέχει απαραίτητα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Κατά δεύτερο, τούτα τα χαρακτηριστικά θα πρέπει να εναρμονίζονται με ό,τι γίνεται αντιληπτό ως ρεαλισμός όχι από τον ίδιο τον Μαρξ – ο όρος, στην ουσία, απουσιάζει από τα κείμενα του⁴⁷ – αλλά από τους μαρξιστές ερμηνευτές του. Οι όροι *φορμαλισμός* (για ό,τι δεν είναι ρεαλιστικό αλλά απλώς «απατηλός υποκειμενισμός»⁴⁸), *νατουραλισμός* (για ό,τι είναι μεν ρεαλιστικό αλλά ανάξιο λόγου καθώς το χαρακτηρίζει ο «ψευδοαντικειμενισμός»⁴⁹ και *σοσιαλιστικός ρεαλισμός* (για ό,τι είναι πραγματικά επαναστατικό⁵⁰), θα καθο-

ρίσουν στον χώρο της τέχνης τη συζήτηση τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την επίσημη γραμμή του καθεστώτος της ΕΣΣΔ – παρά τις επιμέρους διαφωνίες – έως τα τέλη της δεκαετίας του 1980, δηλαδή έως την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού.

«Οι αρχαίοι Έλληνες, [...] ο Μπαλζάκ, [...], δίνουν όλοι επαρκείς πίνακες των μεγάλων περιόδων της ανθρώπινης ανάπτυξης. [...] Αν μεταφράσουμε στη γλώσσα της καθαρής αισθητικής τη σύγκρουση (όπως νοείται στη φιλοσοφία της ιστορίας) ανάμεσα στο Μπαλζάκ και το κατοπινό γαλλικό μυθιστόρημα, φτάνουμε στη σύγκρουση ανάμεσα στο ρεαλισμό και το νατουραλισμό» γράφει ο Λούκατς⁵¹ το 1948.

Είναι κάθε άλλο παρά βέβαιο ότι ο Μαρξ θα προσυπέγραφε τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις. Σε μια σύντομη επιστολή (της 25ης Φεβρουαρίου 1867), ο Μαρξ γράφει στον Ένγκελς:

[...] *Apropos Balzac*, σε συμβουλευώ να διαβάσεις τα *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* και *Melmoth réconcilié*. Είναι δυο μικρά *chefs d'oeuvres*, γεμάτα από γοητευτικότητα ειρωνεία.

Salut

Δικός σου,

K. M.⁵²

Για τον Λούκατς το *Άγνωστο αριστούργημα*⁵³ καταδικάζει ήδη «προφητικά»

Βολταίρου εμπνευσμένο από τα κατορθώματα του Ερρίκου Δ΄, 1553-1610) που φυσικά δεν μπορεί να υποκαταστήσει την *Ιλιάδα*, βλ. Καρλ Μαρξ, *Θεωρίες για την υπεραξία*, σ. 306.

47. Βλ. Georges Labica – Gérard Bensussan (επιμ.), *Dictionnaire critique du marxisme*, Παρίσι, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1999 (πρώτη έκδοση: 1982), λήμμα *Esthétique*, σ. 389. Σε ό,τι αφορά τον Ένγκελς, οι επιστολές του προς τη Minna Kautsky (1885) και τη Margaret Harkness (1888) χρησιμοποιούνται συνήθως για να τεκμηριώσουν την υποστήριξή του προς τον ρεαλισμό. Βλ. Μαρξ – Φ. Ένγκελς, *Κείμενα...*, σσ. 128-131 και 132-135.

48. Βλ. Γκεόργκ Λούκατς, *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, μτφρ. (από τα αγγλ.), Τίτος Πατριόκης, Αθήνα, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1957, σ. 19 (Georg Lukács, *Essays über Realismus*, 1948).

49. Γκεόργκ Λούκατς, *Μελέτες...*, σ. 19.

50. Σε ό,τι αφορά τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, το κείμενο του Αντρέι Ζντάνοφ (1896-1948) που

εκφωνήθηκε κατά την έναρξη των εργασιών του πρώτου Συνεδρίου των Σοβιετικών Συγγραφέων (1934) στη Μόσχα, αποτελεί τη βάση επί της οποίας συγκροτήθηκε τούτη η «αισθητική» μέθοδος, βλ. «Α. Α. Ζντάνοφ. Η Σοβιετική Λογοτεχνία είναι η πιο ιδεολογική, η πιο προοδευτική λογοτεχνία στον κόσμο. Λόγος εκφωνηθείς στο πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων, 17 Αυγούστου 1934», μτφρ. από τα ρωσικά: Άντα Διάλλα, *Ιστορία της τέχνης*, 7, καλοκαίρι 2018, σσ. 167-177.

51. Γκεόργκ Λούκατς, *Μελέτες...*, σ. 19.

52. Βλ. την επιστολή του Μαρξ προς τον Ένγκελς, 25 Φεβ. 1867, *Marx & Engels Collected Works*, τ. 42, Letters 1864-68, μτφρ. Christopher Upward και John Peet, Λονδίνο, Lawrence & Wishart, 2010, σσ. 347-348.

53. Βλ. την ελλ. έκδ. Honoré de Balzac, *Το άγνωστο αριστούργημα. Με δώδεκα σχέδια του Pablo Picasso*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα, Άγρα, 1983.

(το 1831), μέσω της αναγωγής σε έναν ανεικονικό πίνακα του ήρωα του μυθιστορήματος Maître Frenhofer, «το πνεύμα τού νεότερου εμπρεσιονισμού, [που] οδηγεί στο ολοκληρωτικό χάος»⁵⁴. Δεν θα μπορούσε άραγε κανείς να υποθέσει, αντιθέτως, πως ό,τι ενδιέφερε τον Μαρξ στο Άγνωστο αριστούργημα, ως σαρκαστική αυτοβιογραφική μεταφορά του Μπαλζάκ, είναι η ανάδειξη των περιορισμένων ορίων της ίδιας της ρεαλιστικής αναπαράστασης;

Ωστόσο, με όποιον τρόπο κι εάν ερμηνευτεί η αναφορά του Μαρξ στην τέχνη, το μείζον ερώτημα παραμένει: αρκούν άραγε αυτές οι σύντομες τοποθετήσεις για να αναλυθεί «ένα εξαιρετο μέσο για γνώση και μετάπλαση του κόσμου από τον άνθρωπο», όπως περιγράφει την τέχνη ένα εγχειρίδιο αισθητικής που εξέδωσε η Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ στις αρχές της δεκαετίας του 1960⁵⁵; Είναι άραγε αλήθεια ότι «ο Μαρξ και ο Ένγκελς ασταμάτητα τονίζανε το θετικό ρόλο της τέχνης στο ιστορικό προτσές»⁵⁶; Με δυο λόγια: ποια είναι εντέλει η θέση και ποιος ο ρόλος της τέχνης στο έργο του Μαρξ; Σε ποιο βαθμό η τέχνη αποτελεί για τον Μαρξ εργαλείο γνώσης και κυρίως μετάπλασης του κόσμου;

Από όσα παρατέθηκαν προκύπτουν ως προς αυτά τα ερωτήματα ορισμένα συμπεράσματα. Η τέχνη είναι βέβαιο ότι δεν καταλαμβάνει κεντρική θέση στα γραπτά του Μαρξ, ιδίως μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1840, δηλαδή στα ώριμα γραπτά του, όταν ο φιλόσοφος απελευθερώνεται –αν και όχι πλήρως– από τις εγγελιανές, και εν μέρει ρομαντικές, επιδράσεις της νεότητάς του. Στον Μαρξ η τέχνη δεν διαχωρίζεται επί της ουσίας από τις άλλες μορφές ιδεολογίας και σε κανένα γραπτό του δεν μοιάζει

να την εκλαμβάνει ως μέσο μετάπλασης του κόσμου.

Στην Εισαγωγή της *Συμβολής στη κριτική της πολιτικής οικονομίας*, (1859), στην οποία ο Λένιν έδινε εξαιρετική σημασία, ο Μαρξ τονίζει ξανά με καθαρότητα:

«Στην κοινωνική παραγωγή της ύπαρξής τους οι άνθρωποι έρχονται αναπόφευκτα σε καθορισμένες σχέσεις, οι οποίες είναι ανεξάρτητες από τη θέλησή τους, δηλαδή σε σχέσεις παραγωγής, που αντιστοιχούν σε μια ορισμένη βαθμίδα στην ανάπτυξη των υλικών δυνάμεων της παραγωγής. Το σύνολο αυτών των παραγωγικών σχέσεων αποτελεί την οικονομική δομή της κοινωνίας, την υλική βάση, πάνω στην οποία υψώνεται ένα νομικό και πολιτικό εποικοδόμημα και στην οποία αντιστοιχούν καθορισμένες μορφές κοινωνικής συνείδησης. Ο τρόπος παραγωγής των συνθηκών της υλικής ζωής καθορίζει τη γενική διαδικασία της κοινωνικής, πολιτικής και διανοητικής ζωής. [...] Οι αλλαγές στην οικονομική βάση οδηγούν συντομότερα ή αργότερα στο μετασχηματισμό όλου του τεράστιου εποικοδομήματος⁵⁷. Όταν μελετάμε τέτοιους μετασχηματισμούς, πρέπει πάντα να διακρίνουμε ανάμεσα στον υλικό μετασχηματισμό των οικονομικών όρων της παραγωγής, που μπορεί να καθοριστεί με την ακρίβεια της φυσικής επιστήμης, και τις νομικές, πολιτικές, θρησκευτικές, καλλιτεχνικές ή φιλοσοφικές μορφές, κοντολογίς, τις ιδεολογικές μορφές, με τις οποίες οι άνθρωποι συνειδητοποιούν αυτή τη σύγκρουση και τη διεξάγουν»⁵⁸.

57. Για τον πολύπλοκο χαρακτήρα αυτού του μετασχηματισμού που αφίσταται από κάθε μηχανιστική σχέση βάσης και εποικοδομήματος βλ. τη γνωστή επιστολή του Ένγκελς προς τον Μπλοχ της 21-22ης Σεπτεμβρίου 1890, Μαρξ – Ένγκελς, *Διαλεκτά έργα*, χ.ο.μ., Αθήνα, εκδοτικό της ΚΕ του ΚΚΕ, χ.χ., τ. 2, σσ. 572-575.

58. Βλ. *Μαρξιστική σκέψη*, τ. 13, ηλεκτρονικό διαθέσιμο στο Διαδικτυακό Αρχείο Μαρξιστών (ελληνικό τμήμα του Marxists Internet Archive) https://www.marxists.org/ellinika/archive/marx/works/1859/01/kritiki_politiki_oikonomia_karl_marx.html (πρόσβαση: 5/8/2018). Για το σύνολο

54. Γκεόργκ Λούκατς, *Μελέτες...*, σ. 20. Η πρώτη μπρεσιονιστική έκθεση πραγματοποιήθηκε το 1874.

55. Ελλ. έκδ. *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, μτφρ. Ε. Μουρούζη, Θεώρηση: Μ. Αυγέρης, Αθήνα, εκδόσεις Φιλοσοφική Σκέψη, 1962, σ. 250.

56. *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, σ. 180.



Είναι σαφές ότι για τον Μαρξ η τέχνη, έστω κι εάν, ως φαινόμενο, δεν μπορεί να καθοριστεί «με την ακρίβεια της φυσικής επιστήμης», αποτελεί μια ιδεολογική μορφή, μεταξύ άλλων, και ως τέτοια θα πρέπει να αντιμετωπισθεί.

Ωστόσο, αυτή ακριβώς η διάσταση της τέχνης ως μορφή ιδεολογίας «συνάντησε», όπως επισημαίνει ο Werckmeister, «μια ομόθυμη αντίσταση» από την πλευρά των μαρξιστών τόσο εντός όσο και εκτός ΕΣΣΔ⁵⁹. Ποιοι είναι άραγε οι λόγοι αυτής της αντίστασης;

Στο μέτρο που το «δόγμα» του «σοσιαλισμού σε μια μόνο χώρα» παγιωνόταν ως συνθήκη ύπαρξης της ΕΣΣΔ, η παράκαμψη της σχέσης μεταξύ τέχνης και ιδεολογίας απηχούσε τόσο την ανάγκη προσεταιρισμού της «στρατιάς των επαναστατών συγγραφέων» των καπιταλιστικών χωρών όσο και την «αναβάθμιση» του προλεταριάτου σε «μοναδικό κληρονόμο των έως τώρα επιτευγμάτων που φυλάσσονται στο θησαυροφυλάκιο της παγκόσμιας λογοτεχνίας»⁶⁰. Το ζήτημα συνδέεται επίσης με το τρόπο με τον οποίο η σοβιετική εξουσία θέλησε

να αντιμετωπίσει ό,τι εκλάμβανε, με τους όρους των αρχών της δεκαετίας του 1930, ως εσωτερικό και εξωτερικό μέτωπο αποσταθεροποίησης. Από τη μια, οι νύξεις του Μαρξ για τη δυσαναλογία μεταξύ βάσης και εποικοδομήματος σε ό,τι αφορά τα καλλιτεχνικά φαινόμενα, αλλά και ο δηλωμένος θαυμασμός του για την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, επέτρεπαν μια ερμηνεία που θα ευνοούσε την επιλεκτική αποδοχή μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης οι οποίες είχαν δημιουργηθεί εντός τρόπων παραγωγής διαφορετικών από τον σοσιαλιστικό. Από την άλλη, αυτή η δυνατότητα έπρεπε να περιοριστεί με βάση κάποιο κριτήριο ώστε να αποκλειστούν οι καλλιτεχνικές διατυπώσεις οι οποίες θα θεωρούνταν επινοήσεις που απηχούν ένα καθεστώς παρακμής. Τέλος –και χωρίς να υπάρξει παρέκκλιση από τις δυο παραπάνω προϋποθέσεις– έπρεπε να δημιουργηθεί μια μορφή τέχνης που να λειτουργεί με πλήρη σαφήνεια ως φορέας διακήρυξης των αρχών του νέου σοσιαλιστικού καθεστώτος. Η έννοια του ρεαλισμού στην τέχνη έμοιαζε να λύνει διαμιάς και τα τρία παραπάνω ζητήματα.

Από τις μορφές τέχνης του παρελθόντος, αλλά και από την καλλιτεχνική παραγωγή των καπιταλιστικών χωρών, μπορούσαν να επιλεγούν τα ρεαλιστικά υποδείγματα που θα κρινόταν ότι συμβάλλουν θετικά στο «ιστορικό πρότεξ». Ο Μαρξ θα μπορούσε κάλλιστα

του έργου βλ. Καρλ Μαρξ, *Κριτικής της Πολιτικής Οικονομίας*, μτφρ. Χρήστος Μπαλωμένος, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2010 (το ίδιο παράθεμα στις σσ. 19-20).

59. Ο. Κ. Werckmeister, "Marx on Ideology...", σ. 510.

60. «Α. Α. Ζντάνοφ. Η Σοβιετική Λογοτεχνία...», σ. 175, 174.

να θεωρηθεί ότι έδειχνε αυτό τον «ρεαλιστικό» δρόμο θαυμάζοντας την αρχαία ελληνική τέχνη. Από τούτη την κλίμακα των επιλογών αποκλείονταν αυτομάτως όσοι τύποι καλλιτεχνικής έκφρασης δεν ήταν ρεαλιστικοί. Στο στόχαστρο έτσι έμπαιναν όλες οι πειραματικές καλλιτεχνικές εκδοχές της ιστορικής πρωτοπορίας όχι μόνο εκτός –ως εκδοχές χαρακτηριστικές της παρακμής του καπιταλιστικού κόσμου– αλλά και εντός της ίδιας της ΕΣΣΔ. Εδώ, κεντρικός στόχος ήταν η διάλυση όλων των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών ομάδων⁶¹ και των υπολειμμάτων της «προλét-κουλτ»⁶². Καίριος σε αυτό το σημείο υπήρξε ο ρόλος πλέον όχι μόνο του Μαρξ αλλά και του Λένιν.

Ήδη ο Λένιν –όπως και ο Τρότσκι⁶³– είχε αντιταχθεί στην αυτονόμηση μιας «προλεταριακής δημόσιας σφαίρας» που θα απέρριπτε όλες τις καλλιτεχνικές μορφές τέχνης του παρελθόντος μόνο και μόνο επειδή είχαν παραχθεί από συνθήκες αδικίας και κοινωνικής ανισότητας. Για τον Λένιν, έναν άνθρωπο με μάλλον συμβατικές καλλιτεχνικές προτιμήσεις, ο σοσιαλισμός είχε πολλά να διδαχθεί από τις παραδόσεις του παρελθόντος⁶⁴. Οι απόψεις αυτές του Λέ-

νιν, που ανθολογούνται και προβάλλονται πλέον συστηματικά⁶⁵, φέρονται να «συμπληρώνουν» τις θέσεις του Μαρξ, ή, τουλάχιστον, μια ερμηνεία τους. Οι αφηρημένες μορφές τέχνης θεωρήθηκαν απαράδεκτες καθώς, εκτός των άλλων, ήταν ακατανόητες από τις μάζες. Η σύζευξη μεταξύ της νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας και του ρεαλισμού συγκρότησε την καλλιτεχνική «μέθοδο» του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Έτσι, παραδόξως, από τα θραύσματα της σκέψης του Μαρξ δημιουργήθηκε μια συνεκτική «αισθητική» θεωρία –πλέον «μαρξιστική-λενινιστική»– που μπορούσε να ερμηνεύει κατά το δοκούν την έννοια της «αντιστοιχίας» ή της «αναντιστοιχίας» μεταξύ υλικής βάσης και καλλιτεχνικού εποικοδομήματος, μετατρέποντας την τέχνη, τη ρεαλιστική τέχνη αποκλειστικά και μόνο, από μια μορφή ιδεολογίας σε εξαιρετικό εργαλείο διαπαιδαγώγησης και όπλο ιδιαίτερα χρήσιμο για τον επαναστατικό κοινωνικό μετασχηματισμό⁶⁶.

Με δυο λόγια, η «ανακάλυψη» της φιλοσοφίας της τέχνης του Μαρξ στη δεκαετία του 1930 δεν οφείλεται μόνο σε μια αναγκαστική ιεράρχηση της σημασίας των κειμένων του εκ μέρους των μελετητών του η οποία φέρεται να απχέι τους αντίστοιχους περιορισμούς που η πραγματικότητα έθετε και στον ίδιο τον Μαρξ. Μια τέτοια «ανακάλυψη»

61. Η βιβλιογραφία για τη λεγόμενη «Ρωσική Πρωτοπορία» είναι πλέον τεράστια. Εδώ θα παραπέμψουμε μόνο στο βιβλίο που πρώτο επεχείρησε να περιγράψει το φαινόμενο, βλ. Καμίλα Γκρέι, *Η Ρωσική Πρωτοπορία: Προεπαναστατική και επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863–1922*, μτφρ., Πέπνη Ρηγοπούλου, Αθήνα, Υποδομή, 1987 (Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, 1962)

62. Η «προλét-κουλτ», ως οργανωτικό σχήμα, έπαψε να υφίσταται το 1932, βλ. Lynn Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1990, σ. 250.

63. Βλ. το κείμενο «Προλεταριακή κουλτούρα και προλεταριακή τέχνη» (1923) στο Λέων Τρότσκι, *Λογοτεχνία και επανάσταση*, πρόλ. Μανόλη Λαμπρίδη, επιμ.-μτφρ. Λ. Μιχαήλ – Κώστας Δελάρος, Αθήνα, εκδόσεις Θεωρία (Ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής), 1982 (1963).

64. Βλ. εντελώς ενδεικτικά τη συζήτηση του Λένιν με τον Λουνασάρσκι στο «Ο Λένιν και η τέχνη», *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, 1/2004, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη διεύθυνση <https://www.komep.gr/2004-teyhos-1/o-lenin-kai-h-texnh> (πρόσβαση: 24/6/2018) (πρόκειται για αναδημοσίευση από το

βιβλίο, *Αναμνήσεις για τον Β. Ι. Λένιν*, Αθήνα, Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις, 1958 – ως σημειωθεί ότι το κείμενο περιλαμβάνει πραγματολογικά λάθη). Για τον Λουνασάρσκι που τηρούσε, υπό μία έννοια, ενδιάμεση στάση βλ. Σπύρος Ποταμιάς και Ηρώ Μανδηλαρά, «Ο Ανατόλι Λουνασάρσκι ως θεωρητικός της πολιτιστικής επανάστασης και της προλεταριακής κουλτούρας», *Τετράδια Μαρξισμού* 4, καλοκαίρι 2017, σσ. 85–98.

65. Για μια ανθολόγηση αυτών των απόψεων βλ. την ελλ. έκδ. Β. Ι. Λένιν, *Για την πολιτιστική επανάσταση*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή (Μικρή Μαρξιστική Βιβλιοθήκη), 1985.

66. Οι διαδικασίες αυτές είναι φυσικά πιο περίπλοκες από όσο εδώ περιγράφονται και περιλαμβάνουν σταδιακές θεωρητικές μεταποσώσεις που συνδέονται με εσωτερικές αλλαγές στο σύστημα της άσκησης της σοβιετικής εξουσίας. Η λεπτομερέστερη παρακολούθηση αυτών των αλλαγών ξεπερνά τα όρια αυτού του κειμένου.

αποσιωπά εντελώς τον αντιφατικό της χαρακτήρα. Εάν οι θέσεις του Μαρξ για την τέχνη είχαν τη σημασία, που εκ των υστέρων τους αποδόθηκε, δεν θα είχαν άραγε γίνει νωρίτερα αντικείμενο συστηματικής μελέτης; Και το πιο σημαντικό: είναι άραγε απλώς «λυπηρό», κατά τη διατύπωση του Λίφσιτς, το ότι ο Μαρξ δεν μας κληροδότησε μίαν ολοκληρωμένη περί τέχνης θεωρία; Ή μήπως μια τέτοια απουσία είναι ενδεικτική μιας συγκεκριμένης στάσης εκ μέρους του Μαρξ ως προς τον ρόλο της τέχνης στη διαδικασία της επαναστατικής αλλαγής; Γιατί είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι εάν ο Μαρξ είχε κρίνει πως η τέχνη έχει καίρια σημασία για τη συγκρότηση της επαναστατικής του θεωρίας θα είχε βρει τον χρόνο να ασχοληθεί μαζί της πιο συστηματικά.

Η ανάδειξη της τέχνης ως φαινομένου, με ιδιαίτερη βαρύτητα τόσο για την επαναστατική διαπαιδαγώγηση των μαζών όσο και για την περιγραφή των αντιφάσεων της καπιταλιστικής κοινωνίας, προϋπέθετε μια ειδική ερμηνεία που εδραζόταν στην παράκαμψη της αντίληψης του Μαρξ για την τέχνη ως χαρακτηριστική μορφή ιδεολογίας. Κι αυτό φυσικά δεν είναι τυχαίο. Γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η ανάδυση του Μαρξ ως «θεμελιωτή» μιας φιλοσοφίας της τέχνης υπήρξε παράλληλη με την παγίωση ενός μονολιθικού προτύπου εξουσίας στην ΕΣΣΔ. Εδώ, με αιχμή του δόρατος τον ρεαλισμό, συγκροτήθηκε στο όνομα του Μαρξ μια εξίσου μονολιθική περί τέχνης θεωρία. Ο Λίφσιτς υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες της.

Σύμφωνα με τον Stanley Mitchell, ο Λίφσιτς –ο οποίος συνεργάστηκε στενά με τον Λούκατς κατά τη διάρκεια της παραμονής του δεύτερου στη Μόσχα στις αρχές της δεκαετίας 1930 και εξέδωσε από κοινού τα πρώιμα φιλοσοφικά χειρόγραφα του Μαρξ, αλλά και το περιοδικό *Λογοτεχνική Κριτική* που είχε την έγκριση του ίδιου του Στάλιν– θεωρούσε ότι ο ρεαλισμός όχι μόνο αποτελεί τη μόνη αποδεκτή μορφή τέχνης, αλλά και ότι είναι μια σχεδόν μια δι-ιστορική κατηγορία, καθώς συνδέεται με ένα

(φερόμενο ως εγγενές στον ρεαλισμό) στοιχείο διείσδυσης στον ίδιο τον πυρήνα της κοινωνικής πραγματικότητας. Έτσι, ο ρεαλισμός φέρεται να μπορεί δυναμικά να υπερβεί το πρόσκαιρο ιστορικό περιβάλλον εντός του οποίου αποκτά μια συγκεκριμένη μορφή όντας σε θέση να αναδείξει την υπόρρητη και διαρκή ταξική σύγκρουση που διεξάγεται κάτω από τον φλοιό της ταξικής κυριαρχίας⁶⁷. Όμως, μια τέτοια αντίληψη που εκλαμβάνει γενικώς την τέχνη, και δη τη ρεαλιστική, ως επαναστατικό εργαλείο είναι και ιστορικά πρόσφατη, όχι παλαιότερη της περιόδου γύρω από τη Γαλλική Επανάσταση (είναι βέβαιο ότι θα ήταν εντελώς ακατανόητη στον Φειδία, τον Ραφαήλ ή τον Πουσέν) αλλά και δεν ανιχνεύεται στα κείμενα του Μαρξ. Για αυτό ακριβώς ο Μαρξ επέμενε τόσο στη συγκεκριμενοποίηση των παραδειγμάτων του, ώστε να παρακαμφθούν οι γενικές κατηγορίες και να αναδυθεί η ειδική ιστορική μορφή των φαινομένων. Στην εκδοχή τουλάχιστον του Ζντάνοφ για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τα αρνητικά χαρακτηριστικά της τέχνης ως ιδεολογίας εγκαταλείφθηκαν γρήγορα ενώ μια μετατόπιση του λεξιλογίου επέτρεψε την επανάχρηση όρων που ο Μαρξ απέρριπτε ευθέως⁶⁸. Έτσι, ο Ζντάνοφ καλούσε τους συμμετέχοντες στις εργασίες του πρώτου Συνεδρίου των Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα, το 1934, να δημιουργήσουν «έργα υψηλής τεχνικής και υψηλού ιδεολογικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου» ώστε να αναδείξουν τον «επαναστατικό ρομαντισμό»⁶⁹.

Ένα τελευταίο ζήτημα μένει να θίξουμε: προσπαθήσαμε εδώ να επικεντρωθούμε κυρίως στα κείμενα του Μαρξ που συνδέονται με τις εικαστικές τέχνες. Είναι όμως αλήθεια ότι τα περιο-

67. Βλ. Stanley Mitchell, "Mikhail Lifshits: A Marxist...", σσ. 31-34.

68. Βλ. την επιστολή του Μαρξ προς τον Ένγκελς της 20ής Οκτωβρίου 1854 σχετικά με τον ρομαντισμό του Σατωβριάνδου στο *Μαρξ – Φ. Ένγκελς. Κείμενα*, σσ. 117-122.

69. «Α. Α. Ζντάνοφ. Η Σοβιετική Λογοτεχνία...», σ. 177, 174.

σότερα περί τέχνης γραπτά τόσο του Μαρξ όσο και του Ένγκελς αλλά και των μαρξιστών που τα σχολίασαν –το είδαμε– έχουν γραφτεί μέσα από τη μελέτη λογοτεχνικών κυρίως έργων. Τι μπορεί να σημαίνει αυτό;

Ο Λούκατς δίνει μια πρώτη απάντηση: «[...] το μυθιστόρημα είναι η επικρατούσα καλλιτεχνική μορφή του νεότερου αστικού πολιτισμού [...]» γράφει το 1948⁷⁰. Ο Λούκατς εδώ μοιάζει βαθιά βυθισμένος στην κραταιά λογοτεχνική παράδοση της Ευρώπης της οποία υπήρξε και απαράμιλλος γνώστης και ακραιφνής θιασώτης. Ωστόσο, ορθά έχει καταλογιστεί στον Λούκατς άγνοια σε ό,τι αφορά τις εικαστικές τέχνες⁷¹. Γιατί πλάι στη λογοτεχνία, πλάι στο μυθιστόρημα, αναδύεται στον νεότερο κόσμο πολύ πιο συστηματικά απ' ό,τι στο παρελθόν και μια διαφορετική «καλλιτεχνική μορφή»: οι εικαστικές τέχνες. Δεν είναι εδώ η κατάλληλη περίπτωση να συζητήσουμε εκτενέστερα αυτό το ζήτημα. Ας ειπωθεί απλώς ότι δεν είναι βεβαίως τυχαίο το ότι από την Αναγέννηση και μετά η οπτική αίσθηση, ο ίδιος ο άνθρωπος οφθαλμός, αρχίζει να αποτελεί αντικείμενο εγκωμίων –από τον Αλμπέρτι έως τον Ντα Βίντσι και τον Βάρκι– ενώ οι εικαστικές τέχνες, ο κατεξοχήν φορέας του οπτικού νοήματος, εντάσσονται πλέον τόσο στις θεωρητικές συζητήσεις της γαλλικής Ακαδημίας του 17ου αιώνα όσο και στις μεγάλες «αφηγήσεις» της *Αισθητικής*, που συγκροτείται ως αυτόνομος κλάδος της φιλοσοφίας, από τον Καντ έως τον Χέγκελ.

Ο Μαρξ είδαμε ότι δεν ασχολήθηκε με αυτά τα ζητήματα. Όταν χρειάστηκε να παραπέμψει στην καλλιτεχνική έκφραση αντίληψε κι εκείνος παραδείγματα κυρίως από τη λογοτεχνία που του ήταν σαφώς πιο οικεία. Την παράδοση αυτή ακολούθησαν και οι περισσότεροι μελετητές του. Όμως, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ο Μαρξ δεν θα μπορούσε να εντοπίσει αυτή τη μετατόπιση προς την

αίσθηση της όρασης που εδώ περιγράψαμε εντελώς αδρά. Γιατί έστω κι εάν ο Μαρξ αντιλαμβανόταν τον άνθρωπο ως «ολικό άνθρωπο», η λειτουργία των επιμέρους αισθήσεων δεν τον άφηνε αδιάφορο. Την περίοδο που διάβαζε τις περί τέχνης απόψεις του Χέγκελ (και που, όπως είδαμε, μελετούσε και την ιστορία των εικαστικών τεχνών), έγραφε στα *Παρισινά χειρόγραφα* (1844)⁷²:

«Κάθε ανθρώπινη σχέση [...] με τον κόσμο, η όραση, η ακοή, η όσφρηση, η γεύση, η αφή, η νόση, η εποπτεία, η βούληση, η αίσθηση, η ενέργεια, η αγάπη [...] συνιστούν [...] την ιδιοποίηση της ανθρώπινης πραγματικότητας. [...] Είναι αυτόνομο ότι το ανθρώπινο μάτι απολαμβάνει με διαφορετικό τρόπο από το άξεστο, ανθρώπινο μάτι, το ανθρώπινο *αυτί*, διαφορετικά από το άξεστο αυτί κ.λπ. [...] Ο τρόπος [στον άνθρωπο] με τον οποίο [τα αντικείμενα] γίνονται δικά του εξαρτάται από τη φύση του αντικειμένου [...]. Για το *μάτι* γίνεται ένα άλλο αντικείμενο απ' ό,τι για το *αυτί* και το αντικείμενο του ματιού *είναι* διαφορετικό από εκείνο του αυτιού. [...] Όχι μόνο με τη νόση [...] αλλά με όλες τις αισθήσεις επικροτείται ο άνθρωπος στον αντικειμενικό κόσμο. [...] Μόνο μέσα από τον αντικειμενικό εκδιπλωμένο πλούτο της ανθρώπινης ουσίας [...] για πρώτη φορά γεννιέται ο πλούτος της υποκειμενικής ανθρώπινης αισθητηριακότητας, το μουσικό αυτί, το μάτι για την ομορφιά της μορφής, [...] αισθήσεις ικανές για ανθρώπινη απόλαυση [...]»⁷³.

Έχοντας διαβάσει αυτό το απόσπασμα, νομίζω ότι μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως εάν ο Μαρξ είχε γράψει ό,τι η Margaret A. Rose αποκαλεί «τη χαμένη *Αισθητική* του»⁷⁴, ένα μεγάλο κεφάλαιο θα αναλογούσε χωρίς άλλο στις εικαστικές τέχνες. **T**

70. Γκεόργκ Λούκατς, *Μελέτες...*, σ. 15.

71. *Aesthetics and Politics*, μτφρ. Rodney Livingstone et al., επίμητρο: Frederic Jameson, Λονδίνο, Verso, 1995 (1977), σ. 13.

72. Κυκλοφόρησαν στο σύνολό τους το 1932.
73. *Karl Marx: Κείμενα από τη δεκαετία του 1840. Μια ανθολογία*, επιλογή – μτφρ.: Θανάσης Γκιούρας / επιστημονική επιμέλεια: Θανάσης Γκιούρας – Θωμάς Νουτσόπουλος, Αθήνα, εκδόσεις ΚΨΜ, 2014, σσ. 275-277.

74. Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic...*