



Περί της «ιδιαιτερότητας» της τέχνης



γράφει ο ΕΒΑΛΝΤ ΒΑΣΙΛΙΕΒΙΤΣ ΙΛΙΕΝΚΟΦ



μετάφραση: ΜΑΡΙΟΣ ΔΑΡΒΙΡΑΣ

Το παρόν κείμενο με τίτλο *Περί της «ιδιαιτερότητας» της τέχνης* (ρωσικά: *Ο «СПЕЦИФИКЕ» ИСКУССТВА*) στην πραγματικότητα αποτελεί την πρώτη γραπτή συμμετοχή του γνωστού σημαντικού Σοβιετικού φιλοσόφου Ε. Β. Ιλιένκοφ στη συζήτηση με αναφορά στα βασικά προβλήματα της αισθητικής. Η πραγμάτευση από μέρους του ζητήματος της παραγωγικής παραμένει αξιοσημείωτη και κατά τη γνώμη μας πολύ επίκαιρη. Δημοσιεύθηκε στη συλλογή *Вопросы эстетики [Ζητήματα αισθητικής]* 1960, Νο 4).

Τα τελευταία χρόνια, αυτό το ζήτημα εγείρεται σε μας αρκετά συχνά. Το ερώτημα δεν είναι αβάσιμο. Πρόκειται για αυτή την ειδική λειτουργία της τέχνης την οποία καμία άλλη μορφή κοινωνικής συνείδησης δεν μπορεί ν' αντικαταστήσει. Ωστόσο, κατά την επίλυσή του, αρκετά συχνά, χρησιμοποιούνται πολύ ατελείς λογικές οι οποίες προσπαθούν να βρουν τη σωστή λύση στην οδό της εξωτερικής σύγκρισης της τέχνης με την επιστήμη, με την ηθική, με την πολιτική κ.λπ. αναζητώντας, εν πρώτοις, το «κοινό στοιχείο» ανάμεσα στην τέχνη και τις άλλες μορφές γνώσης και δραστηριότητας, και στη συνέχεια τις «διαφορές» μεταξύ τους. Αυτή η επίσημη λογική μέθοδος συλλογισμού

είναι κακή από μόνη της, αφού έχει ως αποτέλεσμα, το «γενικό» να εντάσσεται σε μία κατηγορία και οι «διαφορές» σε μια άλλη. Και είναι πραγματικά κακή, όταν σε αυτό το είδος «διαφορών» θέλουν επίσης να δουν την έκφραση της «ειδικής ουσίας» της τέχνης. Όπως παρατήρησε ο Χέγκελ, η «διαφορετικότητα» είναι μάλλον το όριο της ουσίας του πράγματος και γι' αυτό υπάρχει εκεί, όπου, κυριολεκτικά, η ουσία του πράγματος τελειώνει, και «είναι αυτό που η ουσία του πράγματος δεν είναι».¹

1. Βλ. «Παρόμοια η διαφορετικότητα είναι μάλλον το όριο του Πράγματος· υπάρχει εκεί όπου το Πράγμα σταματά, ή είναι αυτό που το Πράγμα δεν είναι». Γκέ-

Εκτός απ' όλα τα παραπάνω, οι με αυτόν τον τρόπο δημιουργημένες «διαφορές» αποδεικνύονται στην πραγματικότητα φανταστικές. Θα ήταν δυνατό να αναφερθεί μια στοιβία παραδειγμάτων, που δείχνουν με ποιο τρόπο σε αυτή την περίπτωση, θεωρούνται ως «ειδικά χαρακτηριστικά» ορισμένα στοιχεία, που στην πραγματικότητα είναι εντελώς προσίδια της επιστήμης και της σκέψης με έννοιες. Η αληθινή έννοια (σε αντιδιαστολή με τις τυπικολογικές αυταπάτες για τη φύση της «έννοιας») αντανακλά, όχι μόνο και όχι τόσο το «αφηρημένο-γενικό» αλλά, τη συγκεκριμένη-γενική φύση του ατομικού. Η έννοια δεν συνδέεται λιγότερο στενά, με την καλλιτεχνική εικόνα, με την εργασία και με τη μορφοποίηση του αντικειμενικού κόσμου, ούτε η έννοια του «συναισθηματικού νοήματος» της είναι ξένη. Αρκεί να υπενθυμίσουμε τέτοιες εικόνες (της «σκέψης σε έννοιες») στο *Κεφάλαιο* ή στη *18η Μπρυμαίρ*, ούτως ώστε να καταστεί εντελώς προφανής η καλλιτεχνικότητα πολλών επιχειρημάτων αναφορικά με την «ιδιαιτερότητα της τέχνης». Κατά κανόνα, στη μορφή που φέρει την ονομασία «ειδικά χαρακτηριστικά της τέχνης», λογίζονται όλα εκείνα τα γνωρίσματα που διακρίνουν τη διαλεκτική σκέψη από τις τυπικολογικές πράξεις, δηλαδή εκείνα τα χαρακτηριστικά στα οποία η αληθινή επιστήμη συμπίπτει πλήρως με την τέχνη. Ενδεικτικό από αυτή την άποψη είναι το άρθρο του Β. Τασάλοβ στη συλλογή «Ζητήματα αισθητικής».² Μπορείτε παντού σε αυτό το άρθρο να αντικαταστήσετε τη λέξη «αισθητική» με τη λέξη «επιστημονικο-

θεωρητική» και όλα τα συμπεράσματα του παραμένου αλάνθαστα και σωστά. Αυτό δεν είναι συμπτωματικό. Το ζήτημα είναι πως εάν η φύση της καλλιτεχνικής ιστορίας εξηγηθεί με τις ίδιες κατηγορίες με τη φύση της «έννοιας» (αλλιώς είναι αδύνατο να τις συγκρίνουμε, διότι θα ήταν σαν να συγκρίναμε λίρες με αρσίνια³), τότε «καμιά διαφορά» δεν μπορεί να εντοπιστεί. Στην αντίθετη περίπτωση θα ήμασταν αναγκασμένοι να παραδεχτούμε πως υπάρχει κάτι στη σύνθεση της καλλιτεχνικής εικόνας, το οποίο δεν είναι δυνατό να εκφραστεί με έννοιες, κάτι που είναι εντελώς παράλογο.

Στην περιγραφείσα προσέγγιση του ζητήματος της «ιδιαιτερότητας» της τέχνης, σιωπηρά προϋποτίθεται μια παλιά προκατάληψη, αναφορικά με την εν λόγω «ιδιαιτερότητα», σαν δηλαδή αυτή να ενσαρκωνόταν σε κάτι που είναι χαρακτηριστικό μόνο της «τέχνης», ως τέτοιες, και πέρα από τα δικά της όρια χάνει κάθε νόημα. Οι ρίζες αυτής της προκατάληψης είναι τόσο παλιές όσο και σάπιες. Το έδαφος στο οποίο βρίσκουν θρεπτικούς χυμούς είναι η θεωρία της «τέχνης για την τέχνη».

Η πραγματική ιδιαιτερότητα της τέχνης συνίσταται ακριβώς στο αντίθετο –στο γεγονός δηλαδή ότι ξετυλίγει και αναπτύσσει όχι μια «ειδική», αλλά μια γενική, καθολική ανθρώπινη ικανότητα, δηλαδή μια ικανότητα που πραγματώνεται σε οποιαδήποτε σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας και της γνώσης– στην επιστήμη, στην πολιτική, στην καθημερινή ζωή και στην άμεση εργασία. Εν παρόδω υπενθυμίζουμε τη σημαντική αλήθεια του μαρξισμού: η ίδια η απομόνωση της αισθητικής ανάπτυξης της ανθρωπότητας με τη μορφή της «τέχνης», δηλαδή ως ένα επαγγελματικό, ξεχωριστό πεδίο δραστηριότητας, αποτελεί μόνο μια ιστορικά παροδική μορφή αυτής της εξέλιξης, στις πιο ακραίες της εκφράσεις, χαρακτηριστική μόνο ενός αναπτυγμένου καπιταλιστικού τρόπου καταμερισμού της εργασίας.

οργκ Χέγκελ, *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, μτφ.: Δημήτρης Τζωρτζόπουλος, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1993, σελ.124. (Σ.τ.Μ)

2. Τασάλοβ Β. О б эстетическом освоении действительности (Περί της αισθητικής αφομοίωσης της πραγματικότητας). Περιλαμβάνεται στο *Вопросы эстетики (Ζητήματα αισθητικής)*. Вып. 1. М., 1958. Ο Βλαντίμιρ Ιλίτς Τασάλοφ (Владимир Ильич Тасалов, 1929 – 2012) ήταν σημαντικός θεωρητικός της τέχνης και της ιστορίας της ο οποίος εργάστηκε στον τομέα της αισθητικής του Ινστιτούτου Ιστορίας της Τέχνης της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ από το 1956 μέχρι το θάνατό του (Σ.τ.Μ).

3. Παλιά ρωσική μονάδα μήκους, περίπου = 0,7112 m. (Σ.τ.Μ)

Η «ιδιαιτερότητα» της τέχνης έγκειται στο ότι αυτή διαμορφώνει και οργανώνει τη σφαίρα της αισθητηριακής (δηλαδή «αισθητικής») σύλληψης από τον άνθρωπο του περιβάλλοντα κόσμου. Ο τεράστιος ρόλος της τέχνης στη συνολική ανάπτυξη του ανθρώπινου πολιτισμού συνδέεται ακριβώς με το γεγονός ότι η ιδιάζουσα ανθρώπινη «αισθητηριακότητα» (υπό την ευρεία έννοια της λέξης στην οποία εμφανίζεται στη φιλοσοφία) αποτελεί ένα πολιτιστικό-ιστορικό προϊόν και καθόλου ένα απλό δώρο της Μητέρας-Φύσης.

Η ικανότητα να αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω μας αισθητηριακά, καθώς και η ικανότητα λογικής σκέψης, να αποφαινόμαστε γι' αυτόν, διαμορφώνεται ήδη από τις ίδιες τις συνθήκες της ανθρώπινης δραστηριότητας, στο σύστημα της οποίας κάθε άτομο συμπεριλαμβάνεται από τη στιγμή της γέννησής του. Γι' αυτό οι στοιχειώδεις, καθολικές μορφές αυτών των ικανοτήτων είναι απολύτως αυθόρμητες και χωρίς να την αφομοιώσή τους, το άτομο δεν μπορεί να κάνει ούτε βήμα μέσα στον ανθρώπινα οργανωμένο κόσμο. Ωστόσο, η κατάσταση είναι διαφορετική όσον αφορά στις υψηλότερες, ανεπτυγμένες μορφές και των δύο προαναφερόμενων ικανοτήτων. Για την ανάπτυξη της ικανότητας να σκέφτεται διαλεκτικά, «δεν υπάρχουν ακόμα άλλα μέσα εκτός από τη μελέτη της ιστορίας της φιλοσοφίας» (Φ. Ένγκελς). Σε σχέση με την ικανότητα να αντιλαμβάνεται κανείς τον κόσμο στις μορφές του ανεπτυγμένου ανθρώπινου αισθήματος, τον ίδιο ρόλο παίζει εδώ ο χυμός της παγκόσμιας τέχνης.

Το ότι η τέχνη επιτελεί «καλλιέργεια των αισθήσεων» έχει καταστεί κοινός τόπος πολύ καιρό πριν. Αλλά αυτή η φόρμουλα συχνά ερμηνεύεται με κάπως περιορισμένο τρόπο, υπονοώντας κυρίως ένα πνευματικό, ηθικό σχέδιο. Αλλά τότε, σε αυτή την περίπτωση, η τέχνη αρχίζει να εμφανίζεται μόνο ως ένα είδος βοηθητικού μέσου της ηθικής αγωγής, ενώ αυτό αποτελεί μόνο μία από τις πιθανές εκδηλώσεις της «ιδιαιτερότητας» της, και όχι την «ιδιαιτερότητα» της

ως τέτοια. Το γεγονός είναι ότι η τέχνη αναπτύσσει καθολική αισθητηριακότητα μέσω της οποίας ένα άτομο έρχεται σε αποτελεσματική επαφή όχι μόνο με ένα άλλο άτομο, αλλά και με τη φύση. Εξάλλου, τα ανθρώπινα αισθητήρια όργανα παραμένουν τα ίδια ανεξάρτητα από το αντικείμενο στο οποίο απευθύνονται και η αντίληψη οποιουδήποτε αντικειμένου εξασφαλίζεται από τους ίδιους ψυχικούς και νοητικούς μηχανισμούς.

Η γερμανική κλασική φιλοσοφία, η οποία ενδιαφερόταν κυρίως για το πρόβλημα της επιστημονικής και θεωρητικής γνώσης, δεν απέδιδε τυχαία μια τόσο ισχυρή και κάπως μονόπλευρη έμφαση στον ρόλο της τέχνης στην ανάπτυξη της αισθητικότητας ως απαραίτητη συνιστώσα της θεωρητικής γνώσης της φύσης και ιστορίας. Ήταν ακριβώς σε σχέση με αυτό, που ο Σέλλινγκ ειδε στην αισθητική ενατένιση της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας, και όχι στη λογική σκέψη σύμφωνα με τους κανόνες της τυπικής λογικής, μια ανώτερη μορφή κατανόησης των μυστικών της φύσης. Ήταν ακριβώς στην τέχνη ο τόπος στον οποίο διερευνούσε την ικανότητα της ζωής, της άμεσης σκέψης, εκεί όπου διέκρινε το αντίδοτο στο ξύλινο φαρμακείο του λόγου. Ο Χέγκελ, ο οποίος αναμόρφωσε την ίδια τη λογική, δεν χρειάστηκε πλέον μια τέτοια στροφή της σκέψης – η διαλεκτική λογική με τις ευέλικτες κατηγορίες της, είναι ικανή, στην πεποίθησή του, να εκφράσει με μεγαλύτερη ακρίβεια το βαθύτερο μυστήριο της φύσης και του πνεύματος, από ό,τι οι εικόνες που γεννήθηκαν από την καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα. Ωστόσο, και αυτός χαρακτήρισε την τέχνη ως εκείνη τη μορφή γνώσης της απόλυτης αλήθειας, η οποία προηγείται άμεσα της λογικής και της θεωρητικής κατανόησης, όντας η πρώτη φάση του «Απόλυτου Πνεύματος» (η φιλοσοφία έγινε η τρίτη και τελευταία φάση). Αυτό, ειδικότερα, σήμαινε ότι μόνο εκείνο το άτομο, του οποίου η ικανότητα να σκέπτεται αναπτύσσεται από την παγκόσμια τέχνη, μπορεί να ανέλθει στο τελευταίο, ανώτατο στάδιο της πνευματικής ανάπτυξης, στο στάδιο της

διαλεκτικής σκέψης. Η τέχνη καθώς και η ικανότητα της αναπαράστασης που αναπτύσσεται από αυτήν, στο σύστημά του, παίζει επομένως το ρόλο ενός σταδίου του αυτοπροσδιορισμού του απόλυτου πνεύματος, δηλαδή των λογικών («απόλυτων») νόμων και κατηγοριών του ανθρώπινου πνεύματος και της φύσης...

Με όλη τη γενική ψευδοϊδεαλιστική κατανόηση και με όλες τις μουσικιστικές στιγμές που συνδέονται με αυτές, η γερμανική κλασική φιλοσοφία και αισθητική καθιέρωσαν, σταθερά, μερικές από τις φαιναντικότερες αλήθειες που σχετίζονται με το ρόλο της αισθητικής ανάπτυξης της ανθρωπότητας κατά τη διαδικασία της θεωρητικής γνώσης. Συγκεκριμένα, όσον αφορά το θέμα μας, τα ακόλουθα είναι σημαντικά. Ο Χέγκελ, συγκεφαλαιώνοντας την έρευνα των Καντ, Φίχτε, Σέλλινγκ, έδωσε μια πολύ οξυδερκή και λεπτή ανάλυση των ενεργειών που ένας άνθρωπος εκτελεί κατά το ενέργημα της ζωντανής ενατένισης των φαινομένων. Ο ίδιος ελάμβανε πλήρως υπόψη του τη σημασία του γεγονότος ότι η λογική και με νόημα («διανοητική») ενατένιση των φαινομένων, σε αντίθεση με την απλή εξέτασή τους, εξασφαλίζεται πάντα από τη δράση της λεγόμενης «δύναμης της φαντασίας» και έδειξε ότι οι ανώτερες μορφές αυτής της ικανότητας και, πρώτα απ' όλα, η «παραγωγική φαντασία», ή, όπως επίσης αποκαλείται, «δημιουργική φαντασία», συνιστούν το ιδιαίτερο και κυρίαρχο χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής δημιουργίας – αυτό το ιδιάζον στοιχείο της, το οποίο υπερσχύει έναντι των άλλων και δημιουργεί τον άνθρωπο καλλιτέχνη, το υποκείμενο της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας.

Η ανάπτυξη της ικανότητας να σκεφτόμαστε τον περιβάλλοντα κόσμο γύρω μας με τα ανθρωπίνα ανεπτυγμένα μάτια, αποτελεί, σύμφωνα με τον Χέγκελ, την ιδιαίτερη αποστολή του καλλιτέχνη (στη συνολική διαδικασία ανάπτυξης της πνευματικής κουλτούρας της ανθρωπότητας). Όμως, στο μέτρο που για τον Χέγκελ, ως ιδεαλιστής που ήταν, ο απώτερος στόχος της ανάπτυξης ολόκληρου

του πνευματικού πολιτισμού είναι η λογική, δηλαδή η καθαρά θεωρητική γνώση των καθολικών νόμων που διέπουν την εξέλιξη ολόκληρης της πνευματικής κουλτούρας της ανθρωπότητας, τόσο η τέχνη αποτελεί για αυτόν, σε τελική ανάλυση, μόνο μέσο της λογικής, υπηρετή της λογικής, το ατελές «αισθητηριακό πρωτότυπο» της, το οποίο πρέπει να αρθεί ώστε η ατομική διάνοια να σκέφτεται σε απόλυτη συμφωνία με το «απόλυτο λόγο», να συγχωνευτεί με αυτόν.

Συνεπώς, ο Χέγκελ πίστευε ότι η χρυσή εποχή της τέχνης παρήλθε μαζί με την αρχαία μορφή του πολιτισμού του πνεύματος και θεωρούσε ότι με το πέρας του χρόνου η αμιγώς θεωρητική στάση απέναντι στον κόσμο μετατοπίζει την καλλιτεχνική και αισθητική αντίληψη στη σφαίρα του ελεύθερου χρόνου και της αποστερεί τη σοβαρή σημασία που της είχε αποδώσει ο αρχαίος κόσμος. Αυτή ακριβώς είναι η συνέπεια του «ιδεαλισμού της σκέψης» που είναι το χαρακτηριστικό του συνόλου του συστήματος του Χέγκελ. Εάν η σκέψη για τη σκέψη (δηλαδή, η λογική ως επιστήμη) είναι ο υψηλότερος στόχος, τότε όλα τα άλλα – και όχι μόνο η «τέχνη», αλλά και η πραγματική υλική παραγωγή και η πολιτική ιστορία της ανθρωπότητας, και ο πόλεμος και η επανάσταση – όλα αυτά είναι μόνο μέσα, μόνο «κόστος παραγωγής», το προϊόν και η κατακλείδα των οποίων είναι η καθαρή λογική.

Ο Μαρξ συνέτριψε αυτή την πανλογική ψευδαίσθηση του Χέγκελ, βασιζόμενος στο γεγονός ότι όχι η λογική σκέψη και η λογική, αλλά η πραγματική, αισθητή-εμπράγματα διαμόρφωση της φύσης και η ανάπτυξη της ανθρώπινης παραγωγικής δύναμης, αποτελεί τον αυτοσκοπό στην ανθρώπινη ιστορία, σε σχέση με τον οποίο, όλα τα άλλα, η λογική σκέψη και η τέχνη, αποτελούν μέσα χωρίς σκοπούς που βρίσκονται μόνο εντός τους (ο Χέγκελ πίστευε ότι η σκέψη και μόνον η σκέψη είναι αυτοσκοπός). Η ικανότητα να σκεφτόμαστε λογικά και η ικανότητα να ατενίζουμε τον κόσμο γύρω μας με τα ανεπτυγμένα ανθρωπίνα μάτια, εδώ δεν βρίσκονται πλέον σε σχέ-

ση υποταγής το ένα στο άλλο, σε σχέση σκοπού και μέσου, σε σχέση ανώτερου και κατώτερου βαθμού αντανάκλασης της πραγματικότητας. Εδώ, όλα αυτά είναι εξίσου σημαντικά και ισάξια «μέσα» που υπηρετούν, σε τελική ανάλυση, τον κοινό «σκοπό» – την ανάπτυξη της ανθρώπινης παραγωγικής δύναμης (με την ευρύτερη σημασία αυτού του όρου – με τη σημασία της ικανότητας δημιουργικού μετασχηματισμού της φύσης)

Κατά τη διαδικασία της διαμόρφωσης του δημιουργικού δυναμικού του ανθρώπου, η τέχνη συμμετέχει ως ίσος συνεργάτης της φιλοσοφίας. Εάν η φιλοσοφία αναπτύσσει στον άνθρωπο την ικανότητα να σκέφτεται θεωρητικά, τότε η τέχνη βελτιώνει την ικανότητα του βλέπειν, την ικανότητα να σκεφτόμαστε αισθητά τον κόσμο γύρω μας – αυτές είναι δύο αμοιβαία συμπληρωματικές ικανότητες, η μία χωρίς την άλλη καθίσταται άκαρπη.

Ένα αισθητικά μη ανεπτυγμένο άτομο υστερεί έντονα ως δημιουργική δύναμη: χαρακτηρίζεται από έναν τυπικά δογματικό τύπο διάνοιας που καταδεικνύει την έλλειψη ανάπτυξης της παραγωγικής δύναμης της φαντασίας, ακριβώς επειδή η δεύτερη αναπτύσσεται και βελτιώνεται ειδικά από την τέχνη.

Ο ειδικός ρόλος της δύναμης της φαντασίας στο ενέργημα της γνώσης έγκειται στο ότι επιτρέπει τη συσχέτιση των τυπικά αποκτηθέντων γνώσεων, με απλά, όχι ακόμα «τυποποιημένα» (που δεν έχουν ακόμη εκφραστεί σε γενικούς τύπους, σε κατηγορίες) δεδομένα, που δίδονται στη ζωντανή ενστέφανση. Χωρίς αυτή τη δύναμη, η συσχέτιση του ενός με το άλλο καθίσταται αδύνατη. Αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό να τονιστεί επειδή συχνά ο όρος «δύναμη της φαντασίας» φέρεται να εννοεί την ικανότητα εκείνη του να εφευρίσκει κανείς κάτι που δεν υπάρχει πραγματικά. Εντούτοις, η δράση της δύναμης της φαντασίας παρέχει, πάνω απ' όλα, την επιδεξιότητα να βλέπει κανείς σωστά αυτό που υπάρχει, αλλά δεν έχει ακόμη εκφραστεί με τη μορφή έννοιας.

Θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε, χωρίς να χρησιμοποιήσουμε συντεχνι-

ακή ορολογία, τι είναι αυτό που ονομάζουμε «παραγωγική φαντασία». Ιδού είναι ένα καλό παράδειγμα.

Στην ταινία *Ζουκόβσκι*⁴ (μέτρια ταινία, όχι καλλιτεχνικής αξίας πρέπει να το θυμάστε αυτό εδώ) υπάρχει μια καλή σκηνή. Ο ήρωας της ταινίας βρίσκεται στο δρόμο. Βρέχει, οι περαστικοί είναι βιαστικοί, αλλά ο Ζουκόφσκι δεν παρατηρεί τίποτα γύρω του – είναι τόσο πολύ βυθισμένος στις θεωρητικές του σκέψεις που όλα γύρω του φαντάζουν πως είναι ένα είδος πολύχρωμης ομίχλης, μέσα από το οποίο προσαθεί να σκεφτεί μια τελείως διαφορετική πραγματικότητα. Μπροστά από το πνευματικό του βλέμμα – μόνο τύποι, υπολογισμοί, λογαριασμοί... Έτσι κινούμενος, κάποια στιγμή σταματά μπροστά από ένα ρυάκι νερού, αναζητώντας προς τα πού να βαδίσει χωρίς να βρέξει τα πόδια του. Και ξαφνικά τα μάτια του πέφτουν πάνω σε ένα τούβλο που κινείται στη μέση του ρεύματος του ρέοντος νερού. Στο! Ο Ζουκόφσκι κοιτάζει επιμελώς, σταματά. Τι συμβαίνει; Ο άνθρωπος δεν είδε τίποτα, αλλά το τούβλο τράβηξε την προσοχή του. Με τη συρροή (το επεισόδιο, που επιτρέπει να καταδειχθεί το γεγονός μέσα από τα μάτια του δρώντος), η μορφή του τούβλου άλλαξε κάπως· αναλόγως έχει μεταβληθεί και η φύση του ρεύματος νερού που τρέχει ολόγυρά του... Στο πρόσωπο του ήρωα ζωγραφίζεται η χαρά της ανακάλυψης: ιδού η επιθυμητή λύση του πρόβλημα, ιδού η γενική ιδέα των λογαριασμών, υπολογισμών, η αρχή της λύσης!

4. Η αναφορά είναι στη βιογραφική ταινία «Жуковский» από το έτος 1950 των Βσεβόλντ Πουντόβκιν και του Ντιμίτρι Βασίλιεφ, που ως θέμα τη ζωή και το έργο του εξαιρετικού Ρώσου επιστήμονα Νικολάι Γιέγκοβιτς Ζουκόφσκι (ρωσικά: Николaй Егорoвич Жуковсккий). Ο Ν.Γ. Ζουκόβσκι ήταν ο άνθρωπος που έβαλε τα θεμέλια της αεροδυναμικής και της αερομηχανικής στην χώρα του, και αργότερα έλαβε τον τίτλο του «πατέρα της ρωσικής αεροπορίας». Η ταινία καλύπτει μια ευρεία χρονική περίοδο, αρχίζοντας από το έτος 1886. Τότε έλαβε χώρα η μοιραία συνάντηση του Νικολάι Ζουκόφσκι με τον άλλο επιφανή επιστήμονα, τον χημικό Ντιμίτρι Μεντελέγιεφ. Η σκηνή με το τούβλο λαμβάνει χώρα στο πρώτο τρίτο της ταινίας. (Σ.τ.Μ)

Αυτή είναι η στιγμή που η δύναμη της παραγωγικής φαντασίας εισέρχεται στο παιχνίδι. Ήταν αυτή που κατέστησε δυνατή την απόσπαση, από τον σωρό των ποικίλων δεδομένων που ελκύουν την προσοχή, ενός μοναδικού δεδομένου. Αυτή επέτρεψε να τονιστεί σε αυτό, όχι η «κακή ιδιαιτερότητά» του, όχι ένα τούβλο μέσα σε ένα ρεύμα, αλλά η καθολικότητά του, ένα γεωμετρικά καθορισμένο σώμα σε ένα περιβάλλον ελαστικού πίδακα. Ήταν εκείνη που επέτρεψε στο γεγονός να μετατραπεί στο πεδίο της φαντασίας σε μια προοπτική στην οποία αυτή η καθολικότητα «άστραφτε». Αυτή είναι η στιγμή που «όψη και νόημα η ζωή παίρνει άλλο/ και ανάμεσα από μια ασυναρτησία/ καταλαβαίνεις το μεγάλο» (Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι).⁵

Η τυπική λογική ερμηνεύει συχνά παρόμοιου είδους γεγονότα ως πράξεις που λαμβάνουν χώρα σύμφωνα με την αρχή της λεγόμενης «αναλογίας». Δεν υπάρχει τίποτα λανθασμένο εδώ. Η αναλογία αποτελεί απλώς μια νοπτική μεταφορά ενός παλαιότερου, ήδη γνωστού και «κοινού χαρακτηριστικού» από το ένα αντικείμενο στο άλλο, και επιπλέον, μια μεταφορά «στην τύχη». Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα εντελώς διαφορετικό πράγμα – ένα τέτοιο «κοινό χαρακτηριστικό» εμφανίζεται για πρώτη φορά, ένα τέτοιο «κοινό» που κανείς δεν έχει «δει» μέχρι έως τώρα, αν και το έχει εξετάσει χιλιάδες φορές.

Εδώ επήλθε ένα είδος βραχυκυκλώματος μεταξύ της έντονης αναζήτησης ενός θεωρητικού σχήματος αφενός και ενός συγκεκριμένου γεγονότος αφετέρου, του «καθολικού» με το «επιμέρους» – βραχυκύκλωμα, το οποίο καταρχήν είναι ανέφικτο με τη χρήση καθαρών τυπικών νοπτικών πράξεων επί της «κοινής», ήδη γνωστής γνώσης. Και το αποτέλεσμα – η επίλυση ενός προβλήματος που δεν μπορεί να επιλυθεί με καθαρά τυπικά μέσα, με τη χρήση τυπικών συλλογισμών.

5. Απόσπασμα από το ποίημα του ποιητή Β. Μαγιακόφσκι «Ιωβηλαίο». Περιλαμβάνεται στο Μαγιακόφσκι, *Ποιήματα*, Κέδρος, έτος 2003, πρόλογος και απόδοση Γιάννη Ρίτσου, σελ. 88. (Σ.τ.Μ)

Και εδώ είναι ένα άλλο, αντίθετο παράδειγμα, ένα παράδειγμα της έλλειψης της δύναμης φαντασίας, το οποίο αφηγείται ο συγγραφέας Λεβ Κασσίλ⁶. Ο διευθυντής ενός σχολείου είχε λάβει από τον τομέα δημόσιας εκπαίδευσης την εντολή να αποτρέψει το φαινόμενο να προσκολλάται η προσοχή των μαθητών των τελευταίων τάξεων σε ένα τόσο λεπτό ζήτημα όπως είναι ο έρωτας. Πόσο έξυπνη ήταν η ίδια η ντιρεκτίβα είναι ένα άλλο ερώτημα. Το πιο ενδιαφέρον και περίεργο είναι αυτό που έκανε ο διευθυντής. Πρώτα απ' όλα, μεταβίβασε μηχανικά την εντολή εις γνώσιν και προσοχή όλων των καθηγητών. Στη συνέχεια αποφάσισε να πάρει μια προσωπική πρωτοβουλία: έδωσε εντολή στην καθηγήτρια που ονομαζόταν *Λιουμπόβ Ιβάνοβνα* ⁷... να αλλάξει το όνομα. Η περίπτωση βέβαια είναι ακραία, σχεδόν γελοιογραφική, αλλά, όπως κάθε ακραία περίπτωση, πολύ διδακτική. Εδώ δεν υπάρχει καμία δύναμη φαντασίας. Το αποτέλεσμα είναι μια αμιγώς τυπική συσχέτιση μιας γενικής διάταξης με ένα μοναδικό δεδομένο, δηλαδή μια ενέργεια που γίνεται αποκλειστικά σύμφωνα με ένα έτοιμο γενικό σχήμα, μόνο σύμφωνα με ένα έτοιμο όνομα, και στο ίδιο το γεγονός δεν συλλαμβάνει απολύτως τίποτα, παρεκτός το όνομα.

Νομίζω πως κανείς δεν αμφιβάλλει ότι αν αυτός ο διευθυντής βρεθεί στις αίθουσες της γκαλερί Τρετιακόφ ⁸, θα

6. Ο Λεβ Αμπράμοβιτς Κασσίλ (Лев Абрамович Кассиль, 27 Ιουνίου 1905 - 21 Ιουνίου 1970) ήταν Σοβιετικός συγγραφέας νεανικής λογοτεχνίας, που απεικόνιζε τη σοβιετική ζωή, τους εφήβους και τον κόσμο τους, το σχολείο, τον αθλητισμό, την πολιτιστική ζωή και τον πόλεμο. Το 1923 εισήλθε στο Κρατικό Πανεπιστήμιο της Μόσχας, όπου σπούδασε αεροδυναμικά. Τα βιβλία του ήταν συχνά «αναπτυξιακά μυθιστορήματα» που περιγράφουν πώς οι νέοι άνθρωποι μπορούσαν, παρά τα λάθη τους, να φτάσουν σε μια ώριμη άποψη της ζωής. Η μετριοφροσύνη, η ανιδιοτέλεια, η αντοχή και το θάρρος ήταν αρετές που έκαναν τον Κασσίλ πολύ αγαπητό.

7. Любoвь Ивановна (Λιουμπόβ Ιβάνοβνα). Στα ρωσικά το Любoвь σημαίνει αγάπη, στοργή/ έρωτα. (Σ.τ.Μ)

8. Η Κρατική Πινακοθήκη Τρετιακόφ (Государственная Третьяковская галерея) είναι μια σημαντική πινακοθήκη της Ρωσίας που βρίσκεται στη

δει σε αυτήν μόνο μια έκθεση δαπανηρών οπτικών βοηθημάτων για τη γενική σχολική ηθική ή για τα μαθήματα ιστορίας. Την πιο σημαντική ποιότητα της τέχνης – την δύναμη της ομορφιάς – ένα τέτοιο άτομο δεν θα τη παρατηρήσει. Αυτό μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά εκ των προτέρων. Και γιατί θα συμβεί αυτό; Επειδή η αισθητική υπο-ανάπτυξη είναι οργανικά συνδεδεμένη με την απουσία της ίδιας της δύναμης της φαντασίας, η οποία επιτρέπει σε κάποιον να δει την ατομικότητα ενός γεγονότος υπό το πρίσμα του καθολικού, να εξυψώσει το μοναδικό σε γενικό και οικουμενικό και, αντίστροφα, να εξατομικεύσει τη γενική γνώση (εντολή, επιστημονική φόρμουλα κ.λπ.) με το νου, όχι με σφραγίδα, όχι με ετικέτα, όχι με το όνομα, δηλαδή όχι τυπικά, αλλά δημιουργικά.

Αυτό δεν είναι καθόλου μια τυχαία σύνδεση. Το γεγονός είναι ότι η τέχνη της κατανόησης της ομορφιάς (είτε ενός καλλιτεχνικού έργου είτε ενός πραγματικού γεγονότος), από την ίδια τη φύση της αισθητικής αντίληψης είναι συνδεδεμένο με την ικανότητα να βλέπεις ακριβώς την ατομικότητα, αλλά όχι την «κακή», –αλλά την έτσι επονομαζόμενη καθολική ατομικότητα του πράγματος, του γεγονότος, του ανθρώπου– με την ικανότητα στην ίδια την πράξη της ενατένισης, να συλλαμβάνεις άμεσα το γεγονός στην γενική του σημασία, «στην ολότητα του», χωρίς ακόμη να έχει παραχθεί

μια λεπτομερής ανάλυση, δηλαδή με την ικανότητα «να βλέπεις το όλο πριν από τα μέρη του». Σε αυτή την ιδιόμορφη ικανότητα είδε ο Γκαίτε όλο το μυστικό της δικής του καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και της καλλιτεχνικής αξίας των δημιουργιών του, το μυστικό της ομορφιάς τους – αν και, όπως είναι σαφές, αυτή η ικανότητα είναι αναγκαία όχι μόνο στην τέχνη, όχι μόνο στους καλλιτέχνες.

Αντιδιαστέλλοντας τη δική του μέθοδο επιστημονικής σκέψης με αυτήν του Χέγκελ ο Μαρξ τόνιζε ότι το υπό μελέτη αντικείμενο ως «ένα ζωντανό συγκεκριμένο όλο» πρέπει «συνεχώς να βρίσκεται στην παράσταση ως προϋπόθεση» όλων των θεωρητικών πράξεων. Στην έννοια, δηλαδή στο σύστημα αυστηρά προσδιορισμένων αφαιρέσεων, το αντικείμενο δεν έχει ακόμη εκφραστεί – αυτό ακριβώς πρέπει να γίνει. Περιττό να πούμε, ότι το να διατηρήσουμε στην παράσταση ένα τόσο μεγάλο και σύνθετο «όλο» όπως αυτό είναι ο εμπορευματο-καπιταλιστικός σχηματισμός, δεν είναι τόσο εύκολο και τόσο απλό (αυτό ακριβώς συζητείται στην αναφερόμενη παραπομπή) όπως ένα τραπέζι ή μια καρέκλα. Χωρίς την εξαιρετικά ανεπτυγμένη δύναμη της φαντασίας, αυτό, φυσικά, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί. Στον ιδιοφυή συγγραφέα του *Κεφαλαίου* αυτή η δύναμη ήταν ανεπτυγμένη στον ύψιστο βαθμό. Και είναι άραγε δυνατόν να θεωρηθεί, σε αυτό το πλαίσιο, τυχαίο, μια απλή σύμπτωση, το γεγονός ότι ο Μαρξ σε όλη του τη ζωή, και ειδικά στη νεότητά του, όταν η προσωπικότητα διαμορφώνεται ιδιαίτερα εντατικά, πέρασε τόσο πολύ χρόνο σε πνευματική κοινωνία με τον Αισχύλο, τον Σαίξπηρ, τον Μίλτον, τον Δάντη, τον Γκαίτε και τον Θερβάντες; Οι αισθητικές του προτιμήσεις και συμπάθειες βρίσκονταν σίγουρα σ' αυτόν τον κύκλο των δημιουργών, η προσωπικότητά του σχηματίστηκε κάτω από την ισχυρότερη επιρροή αυτών των μεγαλοφυϊών και όχι μόνο του Χέγκελ και του Ρικάρντο, του Φουριέ και του Σαιν Σιμόν... Το γεγονός αυτό μπορεί να θεωρηθεί συμπτωματικό μόνο αν αντιλαμβανόμαστε τον άνθρωπο ως ένα απλό συνονθύλευμα «διαφο-

Μόσχα και θεωρείται σπουδαιότερη του είδους της σε όλη τη χώρα. Ιδρύθηκε από τον Πάβελ Μιχάιλοβιτς Τρετιακόφ το 1856 όταν ξεκίνησε τη συλλογή του αρχικά με σπουδαίους πίνακες ζωγραφικής καθώς και ρωσικά γλυπτά του 19ου αιώνα να οποία όμως είχε συγκεντρώσει ο αδελφός του Σεργκίι Τρετιακόφ. Όλη η συλλογή αυτή δωρίστηκε στην πόλη της Μόσχας το 1892. Το κτίριο όπου στεγάσθηκε η υπέροχη αυτή συλλογή ολοκληρώθηκε το 1904, δίπλα από το Κρεμλίνο, όπου και εθνικοποιήθηκε το 1918. Η Πινακοθήκη Τρετιακόφ που περιλαμβάνει περισσότερα από 130.000 εκθέματα, προσφέρει στον επισκέπτη της την ιστορία της ρωσικής τέχνης από τον 11ο αιώνα μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Αργότερα το 1985 η συλλογή των γλυπτών μεταφέρθηκε σε θυγατρικό μοντέρνο κτίριο - μουσείο δίπλα από την ονομαζόμενη «γέφυρα της Κριμαίας», που βρίσκεται επίσης στη Μόσχα. (Σ.τ.Μ)

ρετικών» ικανοτήτων», και όχι ως οργανικό σύνολο, όχι ως ατομικότητα.

Είναι δυνατόν να κατανοήσουμε πλήρως την προσωπικότητα του Λένιν, ξεχνώντας τον ρόλο που έπαιξε η τέχνη στη ζωή του; Πάνω στο γραφείο εργασίας του, ο *Φάουστ* του Γκαίτε δίπλα στην *Επιστήμη της λογικής* του Χέγκελ. Ο Λένιν δεν είχε δει ποτέ στην τέχνη ένα απλό μέσο αναψυχής ή ψυχαγωγίας. Η στάση του απέναντι στην τέχνη ήταν πάντα πολύ σοβαρή – η στάση του επαναστάτη κομμουνιστή. Στην αντίληψή του για τη ρωσική πραγματικότητα, υπήρχαν πολλά στοιχεία από τη θυμωμένη σάτιρα του Σεντρίν⁹, και ο Τολστόι τον βοήθησε να δει την πραγματικότητα μέσα από τα μάτια του χωρικού, κάτι που ήταν πολύ σημαντικό για τον Λένιν τον πολιτικό. Και η ταχύτητα και η ακρίβεια των άμεσων αντιδράσεών του στα γεγονότα, στις λέξεις και τις πράξεις των ανθρώπων, την εκπληκτική του ικανότητα να συλλάβει άμεσα τη γενική έννοια ενός επικείμενου γεγονότος – αυτή τη «διαίσθηση» που εξέπληξε πολλούς – εκτός αν όλες αυτές τις πολύτιμες ιδιότητες, οι οποίες συμπλήρωναν οργανικά τη δύναμη της θεωρητικής του ιδιοφυΐας του, μπορούμε άραγε να τις καταλάβουμε, λησμονώντας τη σχέση του Λένιν με την τέχνη;

Ποτέ δεν ξεχνάμε τη μεγάλη σημασία που πρέπει να έχει η θεωρητική μας, μαρξιστική-λενινιστική κοσμοθεωρία, για την ανάπτυξη της τέχνης. Όμως, δεν θυμόμαστε πάντα την άλλη πλευρά της αμοιβαία γόνιμης σχέσης τους – ότι τόσο η γέννηση όσο και η ανάπτυξη της θεωρητικής μας κατανόησης της πραγματικότητας, της θεωρίας, της φιλοσοφίας και της πολιτικής οικονομίας οφείλονται

σε μεγάλο βαθμό στην τέχνη, ότι ο Σαίξπηρ και ο Γκαίτε, ο Σεντρίν και ο Τολστόι ήταν οι φυσικοί σύμμαχοι του Μαρξ, του Ένγκελς και του Λένιν στον επαναστατικό αγώνα τους και ισχυροί σύμμαχοι.

Αυτή η πτυχή του θέματος έχει συγκριτικά ελάχιστα αναλυθεί και αξιολογηθεί από τη φιλοσοφία και την αισθητική μας, – μεταξύ των θεμάτων που απαιτούν εις βάθος ανάλυση, σε αυτό το πλαίσιο, είναι γνωστό πως βρίσκονται πάρα πολλά. Είναι μήπως τυχαίο το γεγονός ότι μια σειρά μεγάλων μαθηματικών θεωρούν την «ομορφιά» και την ανεπτυγμένη αίσθηση ομορφιάς ως την ευρετική αρχή της επιστήμης τους, την κύρια αρχή της μαθηματικής διαίσθησης; Πολλοί μαθηματικοί (θεωρητικοί, και όχι υπολογιστικές μηχανές που δρουν με τη στάμπα τυπικών λύσεων) έχουν επανειλημμένα δηλώσει ότι η μουσική και η οργανική μουσική συμβάλλουν στην ανάπτυξη συγκεκριμένης μαθηματικής διαίσθησης, στην ικανότητα να βλέπεις και να μεταμορφώνεις τον κόσμο από την άποψη του «καθαρού χρονοχρονικού συνεχούς». Είναι γνωστό ότι ο Αλβέρτος Αϊνστάιν είχε σχεδόν επαγγελματική στάση απέναντι στο βιολί και ο Πολ Ντιράκ κατηγορηματικά υποστήριξε ότι στην υπόθεση της ύπαρξης ενός πρωτονίου¹⁰, η οποία στη συνέχεια

10. Το 1928, σε ηλικία 25 ετών, ο διάσημος θεωρητικός φυσικός Πολ Άντριεν Μορίς Ντιράκ (αγγλ. Paul A.M. Dirac, 1902 - 1984) Ο Ντιράκ δημοσίευσε μία εξίσωση που θεωρητικά εξηγούσε τη συμπεριφορά του ηλεκτρονίου, του μικρότερου και ελαφρύτερου στοιχειώδους σωματίδιου που ήταν γνωστό εκείνη την εποχή. Ο Ντιράκ είχε καταλήξει στην εξίσωσή του «*παίζοντας*» και αναζητώντας «*όμορφα μαθηματικά*», αλλά και συνδυάζοντας με επιτυχία τη θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν με την κβαντομηχανική, τους θεμελιώδεις κανόνες που ισχύουν σε πολύ μικρές κλίμακες και αποτελούν ακρογωνιαίους λίθους της Φυσικής. Η εξίσωση είχε δύο λύσεις: η μία αντιπροσώπευε το ηλεκτρόνιο και η άλλη το αντίθετό του, ένα σωματίο με αρνητική ενέργεια και θετικό φορτίο, που ούτε είχε παρατηρηθεί ούτε είχε ποτέ προβλεφθεί από τη θεωρία. Τελικά, ο Ντιράκ κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το ηλεκτρόνιο (και όπως αποδείχθηκε αργότερα, κάθε άλλο στοιχειώδες σωματίο) έχει ένα δίδυμο αδερφάκι, ένα «αντι-σωματίδιο». Από τον ίδιο τον Ντιράκ η δεύτερη αυτή λύση αρχικά *λανθασμένα αποδόθηκε*

9. Μιχαήλ Γιεβγράφοφ Σαλτυκόφ-Σεντρίν (ρωσικά: Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, 1826 - 1889) ήταν ένας σημαντικός Ρώσος σατυρικός του 19ου. Είχε περάσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του ως δημόσιος υπάλληλος σε διάφορες θέσεις. Μετά το θάνατο του ποιητή Νικολάι Νεκράσοφ ενεργούσε ως συντάκτης του γνωστού ρωσικού περιοδικού, *Οτσεχественные записки*, έως ότου η κυβέρνηση το απαγόρευσε το 1884. Το πιο γνωστό του έργο, το μυθιστόρημα *Господа Головлёвы* (Η οικογένεια Γκολοβιόβ), εμφανίστηκε το 1876. (Σ.τ.Μ).

επιβεβαιώθηκε λαμπρά από αυστηρούς υπολογισμούς και πειράματα, ωθήθηκε από «καθαρά αισθητικές» εκτιμήσεις. Ο Τσιολκόβσκι¹¹, περισσότερες από μία φορές, είπε, πως οι κύριες ιδέες του σχηματίστηκαν κάτω από την πολύ ισχυρή επιρροή της φανταστικής λογοτεχνίας...

Υπάρχουν πάρα πολλά περιστατικά παρόμοιου τύπου, για να τους γυρίσουμε την πλάτη κάνοντας χρήση της λέξης «περίπτωση» ή «εξωτερική επικοινωνία». Η αισθητική ανάπτυξη του ατόμου δεν αποτελεί αυτοσκοπό και το άτομο μαθαίνει να καταλαβαίνει την ομορφιά των εικόνων όχι για να απολαύσει τις επόμενες, εικονικές εικόνες. Η ικανότητα, που αναπτύσσεται με την κατανάλωση καρπών της τέχνης, φανερώνεται στη συνέχεια, όχι μόνο αναφορικά με τους επόμενους καρπούς της τέχνης αλλά σε σχέση με ολόκληρο τον κόσμο – και αυτό είναι το όλο θέμα, αυτό είναι το πραγματικό νόημα και σημασία της «αισθητικής καλλιέργειας».

Το θέμα είναι πως ένα εξελιγμένο αισθητικό συναίσθημα, σύμφωνα με την αρχή της ομορφιάς, επιτρέπει την ορθή σύλληψη της εικόνας του «όλου» προτού όλα τα επιμέρους στοιχεία και λεπτομέρειες αυτού του «όλου» «πιστοποιηθούν από την άλγεβρα», προτού αναπαραχθεί

στο πρωτόνιο έως ότου συσχετιστεί με το ποζιτρόνιο, το σωματίδιο της αντι-ύλης που αντιστοιχεί στο ηλεκτρόνιο, έχει την ίδια ακριβώς μάζα με αυτό αλλά αντίθετο ηλεκτρικό φορτίο. (Σ.τ.Μ)

11. Κωνσταντίν Εντουάρντοβιτς Τσιολκόβσκι (Ρωσικά: Константин Эдуардович Циолковский 1857-1935) ήταν Ρώσος πυραυλικός επιστήμονας και πρωτοπόρος της αστροναυτικής. Μαζί με τον Γάλλο Robert Esnault-Pelterie, τον Γερμανό Hermann Oberth και τον Αμερικανό Robert H. Goddard, θεωρείται ένας από τους ιδρυτές των δύο παραπάνω κλάδων. Τα έργα του ενέπνευσαν αργότερα τους ηγέτες των σοβιετικών πυραυλικών μηχανικών όπως ο Σεργκέι Κορολέφ και ο Βαλεντίν Γλουσκό και συνέβαλαν στην επιτυχία του σοβιετικού διαστημικού προγράμματος.

Ο Τσιολκόβσκι πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του σε ένα ξύλινο σπίτι στα περίχωρα της Καλούγκα, περίπου 200 χιλιόμετρα νοτιοδυτικά της Μόσχας. Ένας από τη φύση του ερημίτης, που η ασυνήθιστη συμπεριφορά του τον έκαναν να φαντάζει περίεργη προσωπικότητα στους συμπολίτες του. (Σ.τ.Μ)

αυτό το συγκεκριμένο ζωντανό όλο στη σκέψη, με τη μορφή ενός αυστηρά λογικά ανεπτυγμένου συστήματος αφαίρεσης. Το θέμα είναι ότι η κατανάλωση των καρπών της τέχνης αναπτύσσει την ίδια τη δύναμη της δημιουργικής φαντασίας που επιτρέπει σε ένα άτομο, όχι μόνο να κοιτάξει τον κόσμο γύρω του, αλλά να τον δει με πολύ αναπτυγμένα ανθρώπινα μάτια, του επιτρέπει να μεταμορφώσει τον κόσμο σε μια παράσταση, όχι σύμφωνα με την προσωπική του ιδιοτροπία του και όχι με μια έτοιμη σφραγίδα, αλλά ελεύθερα, δηλαδή, σύμφωνα με τους νόμους της ομορφιάς, λαμβάνοντας υπόψη την αληθινή καθολική ατομικότητα ενός πράγματος, η οποία και αποκαλύπτει αυτή την γενική ατομικότητα.

Υποβάλλοντας σε κριτική επεξεργασία τα επιτεύγματα της γερμανικής κλασικής φιλοσοφίας, ο Καρλ Μαρξ ήδη από τα έτη 1844-1845 έδειξε ότι το μυστικό της ομορφιάς βρίσκεται ακριβώς στην ελεύθερη διαμόρφωση του υλικού κόσμου – ανεξάρτητα από το εάν αυτή η δημιουργία λαμβάνει χώρα πραγματικά ή μόνο με όρους φαντασίας, δηλαδή στην καλλιτεχνική δημιουργία, την ποίηση και την τέχνη.

Αλλά η ελευθερία γενικότερα –και η ελευθερία της φαντασίας αποτελεί μια ειδική της περίπτωση– δεν είναι τίποτε άλλο παρά δράση σύμφωνα με την αναγκαιότητα. Αυτό είναι ένα αξίωμα της διαλεκτικής. Με αυτό συνδέεται και το γεγονός ότι ένα ανεπτυγμένο αισθητικό συναίσθημα απωθεί τα προϊόντα μιας αυθαίρετης –δηλαδή μη καλλιεργημένης– φαντασίας, καθώς και τα προϊόντα των δράσεων σύμφωνα με ένα αφηρημένο, γενικό, μηχανικά απομνημονευμένο σχέδιο, σύμφωνα με μια στάμπα, σύμφωνα με μια εξωτερική τυπική αναλογία, επειδή ούτε εκεί ούτε εδώ, δεν υπάρχει πραγματική ελευθερία.

Η ομορφιά του προϊόντος εμφανίζεται μόνο εκεί όπου η δράση πραγματοποιείται σύμφωνα με έναν συγκεκριμένο σκοπό και όχι υπό την πίεση εξωτερικών συνθηκών. Ως εκ τούτου, ένα αναπτυγμένο αίσθημα ομορφιάς εμφανίζεται ως αληθινό κριτήριο για την ελεύθερη υλο-

ποίηση ενός στόχου που εκφράζει μια πραγματική και όχι μια φανταστική αναγκαιότητα και η αισθητική εκπαίδευση ενός ατόμου συμβάλλει στη μετατροπή του από ένα παθητικό αντικείμενο εξωτερικών επιρροών, από μια «βίδα» του μηχανισμού της κοινωνικής ζωής, σε ένα ανεξάρτητο υποκείμενο της ιστορικής πράξης, σε δημιουργική ατομικότητα.

Και αντίστροφα, η «τέχνη» που αποσυνθέτει και διαφθείρει τη δύναμη της ελεύθερης φαντασίας, που ενθαρρύνει την αυθαιρεσία της φαντασίας, είναι εγγενώς εχθρική προς τα καθήκοντα της κομμουνιστικής εκπαίδευσης του ανθρώπου.

Ένα αισθητικά μη ανεπτυγμένο άτομο είναι ανίκανο να κάνει τη μετάβαση από την τυπική αφομοίωση εκ μέρους του της γενικής γνώσης προς τη ζωντανή συγκεκριμενότητα, την ατομικότητα του γεγονότος ή της κατάστασης, ανεξάρτητα. Στην περιβάλλουσα πραγματικότητα, πάντοτε θα βλέπει μόνο αυτό που ήδη γνωρίζει από εγχειρίδια, οδηγίες και εντολές, αυτό που «κωδικοποιείται» στη μνήμη του εκ των προτέρων. Πάντοτε θα εξαπατάται με λόγια και ονόματα: θα βλέπει και θα αναγνωρίζει το νέο στη ζωή και στην τέχνη μόνο όταν η επιγραφή «αυτό είναι καινούργιο» αναρτάται σε αυτό το νέο. Στα μαθηματικά, στην καλύτερη περίπτωση, θα είναι μια καλή αριθμομηχανή, που ενεργεί με βάση έτοιμες σφραγίδες-τύπους λύσεων. Σε δύσκολες καταστάσεις εκεί, που η θεωρία δεν έχει προετοιμάσει γι' αυτόν μια ακριβή συνταγή, θα βρίσκεται πάντοτε σε σύγχυση και από τη δράση με βάση μια συγκεκριμένη στάμπα, περνάει αμέσως σε ενέργειες καθαρής αυθαιρεσίας. Και αυτό όχι τυχαία γιατί ο δρόμος της ελεύθερης φαντασίας, περνά πάντα ανάμεσα στη Σκύλλα της στάμπας και στη Χάρυβδη της αυθαιρεσίας και έχει ανάγκη την υψηλή, πολιτισμική δύναμη της φαντασίας, την ικανότητα να βλέπει τη ζωή και την συγκεκριμενότητα των φαινομένων ανεξάρτητα και όχι με βάση ξένες υποδείξεις. Ένα τέτοιο άτομο θα κρίνει πάντοτε το νέο με βάση τις παλιές, αφομοιωμένες από αυτό, τυπικές στάμπες, και θα θεωρεί όλα όσα δεν

έχουν απεικονιστεί σύμφωνα με αυτές, ως αυθαιρεσία και ιδιοτροπία. Εν τω μεταξύ το παλιό, αναρτημένο στην πρόσοψη της κόκκινης σημαίας με τις λέξεις «νέο», θα το εκλάβει ως το πραγματικά νέο, θα το εγκρίνει και θα το επικυρώσει. Ένα τέτοιο άτομο θα μετονομάσει την Αγάπη σε Χαβρόνια¹² και θα στρώσει το δρόμο για τη διαμόρφωση των ιδεών των μαθητών για την αγάπη. Και τότε θα είναι ο πρώτος αγανακτισμένος όταν αυτές οι ιδέες αποδειχθούν αχρειότητες¹³.

Η ανάπτυξη, η πειθαρχία και η ενδυνάμωση της δύναμης της φαντασίας επιτρέπουν στο άτομο αυτονομία, να βλέπει τα συγκεκριμένα γεγονότα ανεξάρτητα και αυτοτελώς, υπό το πρίσμα μιας γενικής προοπτικής ανάπτυξης, και στην τέχνη (πραγματική, μεγάλη, πραγματικά ρεαλιστική τέχνη) να εκπληρώνει τη σημαντική αποστολή της στον κοινό σκοπό του αγώνα για τον κομμουνισμό και για την ολόπλευρη ανάπτυξη του ατόμου.

Η τέχνη για μας δεν είναι ένας κλαδί πασχαλιάς, που μπορεί να το πάρουμε και μπορεί να μην το πάρουμε μαζί μας στο διάστημα. Χωρίς την τέχνη και το αισθητικό αίσθημα που αναπτύσσεται από αυτήν, που συνδέεται με την κουλτούρα της δύναμης της φαντασίας, δεν θα υπάρχουν ούτε πύραυλοι, ούτε άνθρωποι ικανοί να πετούν σε αυτούς. Μια αναπτυγμένη αίσθηση ομορφιάς είναι η αλάθειτη πιξίδα που δείχνει στους ανθρώπους τη σωστή κατεύθυνση προς τον κομμουνισμό σε κάθε συγκεκριμένο τομέα της ζωής, ένας ισχυρός σύμμαχος του κόμματος και της μαρξιστικής-λενινιστικής θεωρίας. **■**

12. Хавро́нья: Όνομα πολύ γλυκιάς μικρής γουρουνίστας, το οποίο φέρουν πολλές μορφές παιδικών παιχνιδιών ή δώρων. Πολλές φορές συνδέεται, με δεσμό αγάπης ή έρωτα, και με μια αρσενική μορφή, τον Χαρίτωνα (Харитон). (Σ.τ.Μ)

13. Εδώ ο Ιλιένκοφ χρησιμοποιεί το επίθετο «свинский» που στα ρωσικά αποδίδεται ακριβώς ως γουρουνιά, αισχροπία, κακοθία. Εδώ επίσης νομίζουμε ότι είναι χρήσιμη για την κατανόηση της δεκτικότητας του λογοπαίγγιου του συγγραφέα, η αναφορά της έκφρασης жить по свински (ζω σαν γουρούνι). Οι ιδέες επομένως «αποδεικνώνται «γουρουνίστες» είναι η κυριολεκτική απόδοση εδώ. (Σ.τ.Μ)