ΤΕΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟ
2017/1

ΚΡΙΣΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ

Πώς παράγεται η υπεραξία;
Επιστημονικό αντικείμενο και μέθοδος στο Κεφάλαιο του Καρλ Μαρξ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Για τις κρίσεις και την κρίση της ελληνικής οικονομίας:
Ο νόμος της πτωτικής τάσης του ποσοστού κέρδους

ΕΛΕΝΗ ΒΛΑΧΟΥ

Η Βιομηχανία της Νοητικής Ενδυνάμωσης

REINHARD JUNG

Ταξικοί αγώνες και η πτώση των μυκηναϊκών ανακτόρων

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Φιλοσοφικές και ιστορικές προϋποθέσεις
του καλλιτεχνικού ρεαλισμού

ANWAR SHAIKH

Η πρώτη μεγάλη ύφεση του 21ου αιώνα

ΝΙΚΟΣ ΦΩΛΙΝΑΣ

Εφαρμόζοντας το Ιδεατό
Βιβλιοκρισία στην ελληνική έκδοση της
Διαλεκτικής του Ιδεατού του Έβαλντ Ιλιένκοφ

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Τιμή €9

ΚΡΙΣΗ

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΚΡΙΣΗ
Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

KRISI
Biannual Scientific Review

Συντακτική επιτροπή
Θοδωρής Δημητράκος
Γιάννης Κοζάτσας
Κώστας Πασσάς

Επιστημονικοί συνεργάτες
Άρης Αραγεώργης, Ελένη Βλάχου, Reinhard Jung, Δημήτρης Καλτσώνης, Έλενα Μαμουλάκη, Γιώργος Μανιάτης, Ευγένιος Ματθιόπουλος, Σταύρος Μαυρουδέας, Παντελής Μπάγκος, Αριστείδης Μπαλτάς, Ευγενία Μυλωνάκη, Θανάσης Πάνος, Νίκος Παπαδάτος, Σπύρος Σακελλαρόπουλος, Σταύρος Σταυρίδης, Κώστας Στεργιόπουλος, Γιώργος Φαράκλας, Μαρία Χολέβα, Αλέξανδρος Χρύσης, Στάθης Ψύλλος.

Επικοινωνία
www.e-krisi.gr

Υπεύθυνος επικοινωνίας
Γερασιμος Χολεβας

Σχεδίαση-στοιχειοθέτηση τεύχους
Βασίλης Παπαγεωργίου

Σχεδίαση ιστοσελίδας
Γιάννης Σακελλαρίου

Τιμή τεύχους: 9 ευρώ
Ετήσια συνδρομή (ιδιώτες): 15 ευρώ
Ετήσια συνδρομή (ιδρύματα): 20 ευρώ

Κεντρική διάθεση
Εκδόσεις Τόπος
Πλαπούτα 2 & Καλλιδρομίου, 114 73 Αθήνα, Τηλ. 2108222835, info@motibo.com

Τεύχος 1 – 2017/1

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, καθώς και η αναπαραγωγή ή μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

ISSN 2585-2124

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Της σύνταξης 5

Άρθρα

Πώς παράγεται η υπεραξία;
Επιστημονικό αντικείμενο και μέθοδος στο *Κεφάλαιο*
του Καρλ Μαρξ 9
Κώστας Στεργιόπουλος

Για τις κρίσεις και την κρίση της ελληνικής οικονομίας:
Ο νόμος της πτωτικής τάσης του ποσοστού κέρδους 39
Θανάσης Μανιάτης

Η Βιομηχανία της Νοητικής Ενδυνάμωσης 66
Ελένη Βλάχου

Ταξικοί αγώνες και η πτώση των μυκηναϊκών ανακτόρων 78
Reinhard Jung

Φιλοσοφικές και ιστορικές προϋποθέσεις του καλλιτεχνικού
ρεαλισμού 127
Γιώργος Μανιάτης

Μετάφραση άρθρου

Η πρώτη μεγάλη ύφεση του 21ου αιώνα 156
Anwar Shaikh

Βιβλιοκρισία

Εφαρμόζοντας το Ιδεατό
Βιβλιοκρισία στην ελληνική έκδοση της *Διαλεκτικής του Ιδεατού* του
Έβαλντ Ιλιένκοφ 178
Νίκος Φωλίνας

Φιλοσοφικές και ιστορικές προϋποθέσεις του καλλιτεχνικού ρεαλισμού

Γιώργος Μανιάτης*

Περίληψη
Το άρθρο εξετάζει τις φιλοσοφικές-οντολογικές και γνωσιολογικές-προϋποθέσεις του ρεαλισμού στην τέχνη. Όχι, κυρίως, ως συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος, που συνοψίζει τα ιδιαίτερα αισθητικά χαρακτηριστικά του, αλλά ως μεθόδου καλλιτεχνικής δημιουργίας. Συγχρόνως, εξετάζει τους συγκεκριμένους ιστορικοκοινωνικούς όρους που συγκροτούν το πλαίσιο ανάδυσής του, ιδιαίτερα τον 19ο αιώνα, με κυριότερη αναφορά το έργο του Κουρμπέ.
Τα κυριότερα ζητήματα που θίγονται στο άρθρο είναι τα εξής:
– Η αντιμετώπιση της αντίληψης του N. Goodman για τον ρεαλισμό σε σχέση με τον ριζοσπαστικό σχετικισμό και αγνωστικισμό του. Η κριτική εντοπίζεται, κυρίως, στη θέση του για τη μη δυνατότητα αντικειμενικού ορισμού της πραγματικότητας και την προβολή των υποκειμενικών κατασκευών του πραγματικού ως μόνων αυθεντικών.
– Ο εντοπισμός ανάλογων απόψεων στη μεταμοντέρνα οπτική και η σημασία τους για τη θεωρία της τέχνης αλλά και την καλλιτεχνική πρακτική, όπου, τελικά αμφισβητείται η όποια αντικειμενική προϋπόθεση της ρεαλιστικής καλλιτεχνικής μεθόδου.
– Η ανάδειξη της διαλεκτικοϋλιστικής οντολογικής και γνωσιολογικής θεώρησης ως κατεξοχήν προϋπόθεσης για την ουσιαστική και πέραν των μηχανιστικών σχηματοποιήσεων κατανόηση του καλλιτεχνικού ρεαλισμού. Η σχετική επιχειρηματολογία βασίζεται, μεταξύ άλλων, σε αντίστοιχες οπτικές των Μαρξ, Ένγκελς, Λένιν, Λούκατς, Μπρεχτ κ.α.

1.

> «Στο μέτρο που οι θεωρητικοί και οι ιστορικοί της τέχνης (και κυρίως της λογοτεχνίας) δεν διακρίνουν τις διάφορες έννοιες οι οποίες υποκρύπτονται στον όρο 'ρεαλισμός', τον χρησιμοποιούν σαν μια λέξη αντικλείδι, χωρίς κανέναν φραγμό: μπορεί κανείς να τη χρησιμοποιεί οπουδήποτε.» (Γιάκομπσον 1995: 122)

Η εύστοχη αυτή παρατήρηση του Ρόμαν Γιάκομπσον (Roman Jakobson) είναι ενδεικτική της ασάφειας αλλά και των δυσκολιών που εμπεριέχουν τόσο η χρήση του όρου όσο και το περιεχόμενο του ρεαλισμού. Για τον θεωρητικό της τέχνης, συνεχίζει ο Γιάκομπσον, ο ρεαλισμός είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, το οποίο έθεσε ως σκοπό του να αναπαραγάγει την πραγματικότητα με τον πιστότερο δυνατό τρόπο, επιζητώντας τη μεγαλύτερη δυνατή αληθοφάνεια. Έτσι, είναι εμφανής ο διφορούμενος χαρακτήρας του: Καλείται ρεαλιστικό το έργο το οποίο προτείνεται από τον δημιουργό του ως αληθοφανές. Καλείται ρεαλιστικό το έργο το οποίο προ-

* Ο Γιώργος Μανιάτης είναι ομότιμος καθηγητής πολιτικής και ηθικής φιλοσοφίας στο ΕΚΠΑ.

σλαμβάνεται από εκείνον ο οποίος το κρίνει ως αληθοφανές (Γιάκομπσον 1995: 113). Με μια σειρά συλλογισμών ο Γιάκομπσον αναλύει το ζήτημα της καλλιτεχνικής αληθοφάνειας εντοπίζοντας τις διάφορες χρήσεις του όρου «ρεαλισμός» αφού επισημαίνει το γεγονός της μορφοποίησης ορισμένων χαρακτηριστικών του, ως καλλιτεχνικού ρεύματος του 19ου αιώνα, τα οποία λειτούργησαν, και λειτουργούν, ως πρότυπο και μέτρο σύγκρισης της «ρεαλιστικότητας» ενός καλλιτεχνικού έργου.

Κάθε προσέγγιση στο θεωρητικό πρόβλημα του ρεαλισμού, πέραν των συγκεκριμένων υφολογικών χαρακτηριστικών του ως ρεύματος του 19ου αιώνα, προϋποθέτει τη διερεύνηση των πιο κρίσιμων ερωτημάτων στην περιοχή της Αισθητικής και, γενικότερα, της φιλοσοφίας. Τι σημαίνει πιστότητα αναπαράστασης; Ερώτημα που παραπέμπει στο σημαντικότερο αισθητικό πρόβλημα, από την κλασική αρχαιότητα έως τον 19ο αιώνα, αυτό της *μίμησης*.[1] Πρόβλημα που ενυπάρχει ακόμη και στις απόπειρες αναίρεσής του. Όταν, για παράδειγμα, κατά τον 18ο αιώνα εμφανίστηκαν, κυρίως στη μουσική αισθητική, οι διάφορες θεωρίες της έκφρασης των συγκινήσεων ως αφετηριακής αισθητική σχέσης, ο βασικός τους χαρακτηρισμός ήταν «μίμηση παθών». Αλλά και στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής του 20ου αιώνα η μίμηση αναδεικνύεται ως κεντρική αισθητική κατηγορία. Έτσι, στο τελευταίο μεγάλο έργο του για την Αισθητική, *Die Eigenart des Aesthetischen* (*Η ιδιοσυστασία του αισθητικού*),[2] ο Γκέοργκ Λούκατς (György Lukács) αναστοχάζεται πάνω στην αριστοτελική θεωρία της μίμησης. Για τον Ούγγρο στοχαστή η μίμηση αποτελεί την πιο αποφασιστική πηγή της τέχνης, το βασικό αισθητικό φαινόμενο. Δεν πρόκειται για μηχανική, φωτογραφική αναπαραγωγή της πραγματικότητας αλλά για δυναμική σχέση που στοχεύει στον ιδεατό μετασχηματισμό του φαινομενικού κόσμου, στην ανάδειξη της ολότητας των ουσιωδών συναφειών και καθορισμών του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μάλιστα, παρουσιάζει η εισαγωγή της λειτουργίας της μίμησης στη μουσική εμπειρία, όπου η «διπλή μίμηση» αφορά στη δυνατότητα της μουσικής να λειτουργεί μιμητικά, σε επίπεδο αφαίρεσης, ώστε να εκφράζει συναισθήματα που απορρέουν από μιμητικές διαδικασίες στο πεδίο της φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Σε κάθε περίπτωση, το κεντρικό στοιχείο της λουκατσιανής προσέγγισης είναι ο πάντοτε ανθρωπομορφικός χαρακτήρας που μεσολαβεί μεταξύ της σχέσης πραγματικότητας και καλλιτεχνικής μιμητικής της απόδοσης. Ο Γκόμπριτς (E. H. Gombrich 1995), στο θεμελιώδες έργο του *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, θα αναφερθεί στο ζήτημα της καλλιτεχνικής αληθοφάνειας εξετάζοντας την καταλυτική επίδραση των συμβάσεων, όπως π.χ. η προοπτική, στην τέχνη. Σχολιάζει την άποψη του Ράσκιν (John Ruskin) ότι «η τεχνική δύναμη της ζωγραφικής εξαρτάται από τη δυνατότητά μας να ανακτήσουμε αυτό που θα ονόμαζα *αθωότητα του ματιού*· μια παιδική, δηλαδή, κατά κάποιον τρόπο αντίληψη, που θα βλέπει τις δισδιάστατες χρωματικές κηλίδες σαν απλές χρωματικές επιφάνειες, χωρίς να έχει συνείδηση του τι σημαίνουν —όπως ακριβώς θα τις έβλεπε ένας τυ-

1 Βλ. Halliwell 2002. Πρόκειται για ιδιαιτέρως συστηματική μελέτη που επικαιροποιεί θεωρητικά το μεγάλο πρόβλημα της *μίμησης*.

2 Lukács 1963. Δυστυχώς το θεμελιώδες αυτό έργο είναι ακόμη, καθόσον γνωρίζω, αμετάφραστο σε όποια άλλη ευρωπαϊκή γλώσσα. Βλ. επίσης, Morawski 1968 όπου επιχειρείται μια ενδιαφέρουσα κριτική έκθεση των απόψεων του Λούκατς καθώς και Horn 1974: 26-40.

φλός που θα αποκτούσε ξαφνικά το φώς του» (Gombrich 1995: 339). Ο Γκόμπριτς θα σημειώσει ότι το αθώο μάτι είναι μύθος. «Αν 'βλέπω' σημαίνει ' ερμηνεύω', όλοι οι τρόποι ερμηνείας θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι εξίσου έγκυροι» (Gombrich 1995: 341). Είναι προφανές ότι τέτοιες προσεγγίσεις προϋποθέτουν τη συστηματική ανίχνευση των πιο κρίσιμων φιλοσοφικών ερωτημάτων που εστιάζονται στη δυνατότητα ή μη συγκρότησης ασφαλών κριτηρίων γνώσης και που τελικά, αφορούν το κεντρικό ζήτημα της σχέσης του είναι και της συνείδησης.

Γιατί είναι επίκαιρη σήμερα η συζήτηση για τον ρεαλισμό στην τέχνη; Οι λόγοι είναι πολλοί. Ο εγκλωβισμός του καλλιτεχνικού αβαντγκαρντισμού στις ίδιες τις αισθητικές του αναιρέσεις και η αυτοαναφορικότητα διαφόρων ρευμάτων του ύστερου μοντερνισμού οδήγησε σ' ένα πρωτοφανές χάσμα μεταξύ της τέχνης και της δυνατότητας πρόσληψης και, κατ' επέκταση, της ουσιαστικής αξιολόγησής της. Δεν πρόκειται για το αρκετά ασαφές και, συχνά, επικίνδυνο ζήτημα της κατανοησιμότητας του καλλιτεχνικού έργου από το κοινό αλλά για μια συστηματική αγνόηση της αναγκαίας απήχησης που ιστορικά είχε η τέχνη στο κάθε φορά ορισμένο κοινό της. Αυτός ο εγκλωβισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας σ' έναν περίκλειστο χώρο αυτοαξιολογήσεων, χώρος που ταυτόχρονα διέπεται και καθορίζεται από τη λειτουργία της σύγχρονης καπιταλιστικής αγοράς της τέχνης, διαμόρφωσε συνθήκες αδιεξόδου τέτοιες ώστε να αναζητείται μια «επιστροφή του πραγματικού»[3] ως αισθητικός καταλύτης. Η ενσωμάτωση της σύγχρονης τέχνης ως ριζοσπαστικού αισθητικού επιχειρήματος στις διαδικασίες εμπορευματοποίησης που καθορίζουν την ζωή της τέχνης στη σύγχρονη παγκοσμοιοποιημένη καπιταλιστική πραγματικότητα[4] καθιστά αναγκαία τη μελέτη του πως εκδηλώνεται και λειτουργεί σήμερα ο ιστορικά προσδιορισμένος συσχετισμός της ρεαλιστικής τέχνης, στις διάφορες εκδοχές της, με τον κοινωνικό και πολιτικό ριζοσπαστισμό.

Τρία βασικά ζητήματα οδηγούν στην αναγκαιότητα και επικαιρότητα της επαναξιολόγησης του καλλιτεχνικού ρεαλισμού: Η αμφισβήτηση των οντολογικών και γνωσιολογικών προϋποθέσεων της ρεαλιστικής καλλιτεχνικής μεθόδου από τις εκδοχές του σύγχρονου φιλοσοφικού σχετικισμού. Η συνεχιζόμενη ταύτιση του ρεαλισμού με ορισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά που λειτουργούν ως διαχρονικό αισθητικό πρότυπο. Η συχνά ασαφής και χαλαρή χρήση του όρου ως προσδιορισμού καλλιτεχνικών ρευμάτων και έργων. Σε κάθε περίπτωση είναι αναγκαία η επαναδιερεύνηση της σχέσης τέχνης-πραγματικότητας.

3 Βλ. και τον τίτλο της μελέτης του Hal Foster 1996, διαπρεπούς τεχνοκριτικού και ιστορικού του σύγχρονου εικαστικού αβαντγκαρντισμού: *The Return of the Real*.

4 Βλ. Μανιάτης 2016: 452-471.

2.

Στις *Γλώσσες της Τέχνης*[5] —από τα σημαντικότερα έργα της αναλυτικής φιλοσοφίας για την Αισθητική— ο Νέλσον Γκούντμαν υποστηρίζει ότι αυτό που συνιστά ρεαλισμό της αναπαράστασης δεν είναι οποιουδήποτε είδους ομοιότητα με την πραγματικότητα. Κριτήριο είναι η εξαπάτηση. Μια εικόνα είναι ρεαλιστική στον βαθμό που αποτελεί μια τόσο επιτυχημένη ψευδαίσθηση ώστε να κάνει τον θεατή να πιστέψει ότι είναι αυτό που αναπαριστά ή ότι έχει τα χαρακτηριστικά του. Μ' άλλα λόγια, το προτεινόμενο ως μέτρο ρεαλισμού είναι η πιθανότητα σύγχυσης της αναπαράστασης με το αναπαριστώμενο (Γκούντμαν 2005: 62). Για τον Γκούντμαν (2005: 65), ο ρεαλισμός είναι σχετικός. Καθορίζεται από το σύστημα ενός πολιτισμού ή ενός ατόμου που λειτουργεί σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ως πρότυπο. Όπως γράφει:

> «Ο ρεαλισμός δεν είναι ζήτημα σταθερής ή απόλυτης σχέσης μεταξύ μιας εικόνας και του αντικειμένου της, αλλά της σχέσης μεταξύ του χρησιμοποιούμενου συστήματος αναπαράστασης και του συστήματος που λειτουργεί ως πρότυπο. Ως επί το πλείστον, βέβαια, πρότυπο είναι το παραδοσιακό σύστημα και, πολύ απλά, κυριολεκτικό, ρεαλιστικό ή νατουραλιστικό είναι το παραδοσιακό σύστημα αναπαράστασης. Με δυο λόγια, η ρεαλιστική αναπαράσταση δεν εξαρτάται από τη μίμηση, την ψευδαίσθηση ή την πληροφόρηση, αλλά από την ενστάλαξη... Ο βαθμός ορθότητας της εικόνας στο πλαίσιο του συστήματος εξαρτάται από την ακρίβεια της πληροφορίας που παρέχει η ανάγνωση της εικόνας σύμφωνα με το συγκεκριμένο σύστημα. Όμως ο βαθμός κυριολεξίας και ρεαλισμού της εικόνας εξαρτάται από το κατά πόσον το σύστημα λειτουργεί ως πρότυπο ή όχι. Εάν η αναπαράσταση είναι ζήτημα επιλογής και η ορθότητα ζήτημα πληροφόρησης, ο ρεαλισμός είναι ζήτημα συνήθειας» (Γκούντμαν 2005: 67-68).

Η συγκεκριμένη αντιμετώπιση του ρεαλισμού είναι αποτέλεσμα μιας ορισμένης φιλοσοφικής στάσης, της οποίας ο Γκούντμαν αποτελεί επιφανή εκπρόσωπο. Πρόκειται για την άρνηση της ύπαρξης αντικειμενικής πραγματικότητας πέραν και έξω από τη δυνατότητα γνώσης της. Ο κόσμος υπάρχει με τόσους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατόν να περιγραφεί αληθώς, να ιδωθεί, να απεικονισθεί κλπ, και δεν υπάρχει *ο τρόπος* με τον οποίο είναι ο κόσμος (Γκούντμαν 2005: 23). Είναι προφανής η αναβίωση του επιχειρήματος του Επισκόπου Μπέρκλεϋ: η μόνη βεβαίωση για την ύπαρξη της πραγματικότητας είναι η αισθητηριακή της σύλληψη από την ανθρώπινη συνείδηση. Ο Γκούντμαν (Goodman 1978) στο έργο *Τρόποι κατασκευής του κόσμου* θα υιοθετήσει τη στάση ενός «ριζοσπαστικού σχετικισμού», όπως ο ίδιος τη χαρακτηρίζει, σύμφωνα με τον οποίο δεν υπάρχει ένας ανεξάρτητος από τις περιγραφές και τις παρατηρήσεις μας κόσμος που είναι προσβάσιμος. Όταν επιχειρούμε να συγκρίνουμε την περιγραφή του κόσμου με τον ίδιο τον κόσμο δεν κάνουμε τίποτε άλλο από το να συγκρίνουμε την περιγραφή μας με έναν κόσμο που δεν υφίσταται ανεξάρτητα από την περιγραφή του από εμάς. Εγκαθι-

5 Nelson Goodman, *Languages of Art.* Ελληνική μετάφραση: Γκούντμαν 2005.

στούμε, δηλαδή, μια σχέση μεταξύ δύο περιγραφών και όχι μια σχέση μεταξύ μιας περιγραφής και ενός αυθύπαρκτου κόσμου.

Αυτό που ορίζουμε σαν «κόσμο» δεν είναι τίποτε άλλο από τις διάφορες εκδοχές που έχουν οι άνθρωποι γι' αυτόν. Υπάρχουν τόσοι κόσμοι όσες και οι εκδοχές τους. Η εκδοχή που εμφανίζεται να αναπαριστά την πραγματικότητα εξαρτάται από τις προθέσεις και τις συνήθειές μας. Αυτή η απόλυτη σχετικότητα της πραγματικότητας συνεπάγεται και την απόλυτη σχετικότητα της αλήθειας. Υπάρχουν τόσες αλήθειες όσες και οι εκδοχές της πραγματικότητας. Κατ' αυτή την έννοια τα γεγονότα και η ίδια η πραγματικότητα είναι προϊόν *κατασκευής*. Συγκροτούνται από εμάς και δεν είναι αυθύπαρκτα. Μέτρο σύγκρισης των «κατασκευών» μας, των διαφόρων εκδοχών μας δεν είναι η έξω από εμάς πραγματικότητα αλλά άλλες «κατασκευές» που λαμβάνουν χώρα σε ορισμένες συνθήκες πολιτισμικών συνηθειών.

Εντός αυτού του φιλοσοφικού πλαισίου κινούνται και οι σχετικές διατυπώσεις του Γκούντμαν στις *Γλώσσες της Τέχνης*:

> «Ακριβώς όπως τα αντικείμενα ταξινομούνται με βάση διάφορες γλωσσικές ετικέτες, έτσι ταξινομούνται και με βάση εικονιστικές ετικέτες. […] Ακόμη περισσότερο, το ίδιο το αντικείμενο δεν είναι κάτι το προκατασκευασμένο, αλλά προκύπτει μέσα από έναν συγκεκριμένο τρόπο θεώρησης του κόσμου. Συνήθως η κατασκευή μιας εικόνας συμμετέχει στην κατασκευή αυτού το οποίο απεικονίζεται. Το αντικείμενο και οι όψεις του συνδέονται με την οργάνωση· οι παντός είδους ετικέτες είναι εργαλεία οργάνωσης» (Γκούντμαν 2005: 57-59).

Μπορεί κάποιος να βρει κάποιες αναλογίες μεταξύ του *κονστρουκτιβισμού* του Γκούντμαν και της *τεκτολογίας* του Μπογκντάνοφ (σε διαφορετικό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και με διαφορετικές προθέσεις ασφαλώς), όπου η κοινωνική πραγματικότητα εμφανίζεται ως προϊόν οργανωσιακών διαδικασιών της συνείδησης.[6] Όλα τα είδη ανθρώπινης δραστηριότητας, σύμφωνα μ' αυτό το επιχείρημα, οφείλουν να υποτάσσονται στον θεμελιώδη στόχο της οργάνωσης. Ένας συνεπής οπαδός του Μπογκνάνοφ, ο Τρετιακόφ (Sergei Tretiakov), θα αναρωτηθεί: «Οι σκοποί της επανάστασης, στη σφαίρα της τέχνης λύθηκαν από την *αναπαράσταση* και την *αντανάκλαση*, ή η τέχνη αντιμετωπίζει *οργανωτικούς* και *κατασκευαστικούς* σκοπούς που δεν έχουν εκπληρωθεί από τις ήδη υπάρχουσες μέχρι την εποχή μας μορφές;» (Tretiakov 2006: 14). Δεν είναι, ασφαλώς, δυνατόν, στο πλαίσιο αυτού του άρθρου, να γίνει ο συστηματικός συσχετισμός των διαφόρων εκδοχών του κονστρουκτιβισμού. Δεν είναι λάθος, βέβαια, ο ισχυρισμός ότι το βασικό φιλοσοφικό περιβάλλον αυτών των εκδοχών είναι οι διάφορες παραλλαγές του θετικισμού. Ορισμένες επισημάνσεις είναι απαραίτητες.

Η οντολογική βεβαίωση της πραγματικότητας αποκλειστικά μέσω της αισθητηριακής διαδικασίας της συνείδησης οδήγησε στην φιλοσοφική αδυναμία απο-

6 Βλ. την ανθολογία κειμένων του A. Bogdanov (1977). Είναι γνωστό ότι οι θεωρητικές απόψεις του Μπογκντάνοφ καθόρισαν το κίνημα της *Πρόλετκουλτ,* την περίοδο της Οχτωβριανής επανάστασης. Γνωστή, επίσης, η επιφυλακτική έως και πολεμική στάση του Λένιν (Χ.Χ.Ε.β) απέναντι στο κίνημα καθώς και η φιλοσοφική αναίρεση του θετικισμού του Μπογκντάνοφ στο έργο του *Υλισμός και Εμπειριοκριτικισμός*.

δοχής της πραγματικότητας όταν αυτή η διαδικασία δεν είναι παρούσα. Ποιος με βεβαιώνει για την ύπαρξη του τραπεζιού που τώρα βλέπω και αγγίζω, όταν παύω να είμαι παρών; Από τις διάφορες λύσεις που προτάθηκαν σ' αυτό το πρόβλημα (όπως αυτή του Καντ π.χ.) η πιο πειστική και συνεπής με την εξέλιξη της επιστήμης είναι η υλιστική. Όχι η μονοδιάστατη και μηχανιστική όψη ενός παθητικού υλισμού αλλά η ενεργητική, διαλεκτική μορφή του υλισμού που αποδίδει καθοριστικό ρόλο και στο υποκείμενο. Εξάλλου οι μεγάλες στιγμές της φιλοσοφίας αναγνωρίζουν αυτή τη διαλεκτική ενεργητικού και παθητικού, ποιούντος και πάσχοντος, κατασκευαστικού και δεκτικού. Ο Αριστοτέλης (Χ.Χ.Ε.α) στο Βιβλίο Γ του *Περί Ψυχής* έργου του και ιδιαίτερα στο πυκνό 5ο κεφάλαιο (430_{α} 10-25) θα δείξει την άρρηκτη σχέση παθητικού και ποιητικού νου («Ἀεὶ γὰρ τιμιώτερον τὸ ποιοῦν τοῦ πάσχοντος καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ὕλης»), συγκρίνοντας τη δραστηριότητα του ποιητικού (κατασκευαστικού) νου προς τον τρόπο με τον οποίο σχετίζεται η τέχνη με το υλικό της. Και ο Μαρξ θα τονίσει στις *Θέσεις για τον Φόυερμπαχ* (Ένγκελς 2003) την διαλεκτική αντικειμένου-υποκειμένου στην γόνιμη προσπάθειά του να ορίσει τα όρια τόσο του ιδεαλισμού όσο και του μηχανιστικού υλισμού. Το ότι μόνο εμείς ως ανθρώπινα όντα έχουμε συνείδηση της πραγματικότητας δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η πραγματικότητα δεν υπάρχει πέραν της συνείδησής μας. Αυτή την αυτονόητη για την επιστήμη και την ιστορική σχέση ανθρώπου-φύσης-κοινωνίας παραδοχή επιχειρεί να αναιρέσει ο «ριζοσπαστικός σχετικισμός» του Γκούντμαν. Τα κρίσιμα φιλοσοφικά ερωτήματα ποτέ δεν λύθηκαν στο πλαίσιο μιας εσωφιλοσοφικής συζήτησης (εξάλλου στόχος της τελευταίας είναι η διαιώνιση της φιλοσοφικής επικαιρότητας του ερωτήματος), αλλά στη σύγκριση του φιλοσοφικού επιχειρήματος με την πραγματικότητα, της θεωρίας με την ιστορικά προσδιορισμένη ανθρώπινη πράξη.[7]

Η άποψη του Γκούντμαν για τον ρεαλισμό θα βρει πολλούς υποστηρικτές αλλά και σοβαρούς επικριτές. Έτσι ο Χάιμαν (John Hyman 2006: 181-210), μέσα από μια σειρά επιχειρημάτων από την ιστορία της τέχνης, θα απαντήσει πειστικά στην άποψη του Γκούντμαν για τον ρεαλισμό. Θα υποστηρίξει ότι ο ρεαλισμός δεν είναι αποτέλεσμα σύμβασης ή συνήθειας. Έχει την ιστορική του ανάπτυξη και εκδίπλωση στην τέχνη με ορισμένα διακριτικά χαρακτηριστικά: την ακρίβεια, την εμψύχωση και πάνω απ' όλα την επέκταση της τροπικότητας της τέχνης, την τεχνική επέκταση της εκφραστικότητάς της.

7 Το κριτήριο της πράξης, στην ιστορικοκοινωνική του διάσταση, που εισηγείται ο μαρξισμός, αποτελεί τη λύση ενός φιλοσοφικού «γόρδιου δεσμού». Βγάζει την φιλοσοφία από την αυτοαναφορικότητά της και την «συγκρίνει» με την δυναμική της πραγματικότητας. Η φιλοσοφία στην κοινωνική της διάσταση γίνεται υλική δύναμη που μπορεί όχι μόνο να ερμηνεύσει την πραγματικότητα αλλά, κυρίως, να τη μετασχηματίσει. Αυτό είναι το ιστορικό κληροδότημα της *11ης θέσης για τον Φόυερμπαχ* του Μαρξ και αυτή η θέση, με τους διάφορους μετασχηματισμούς της στα διαφορετικά επίπεδα αφαίρεσης της πραγματικότητας, θα ανελιχθεί σ' όλο του το έργο. Ο Ενγκελς (2003) θα συμπυκνώσει, με τρόπο αξιοθαύμαστα εκλαϊκευτικό, την καταλυτική σημασία του κριτηρίου της πράξης στο έργο του *Ο Λουδοβίκος Φόυερμπαχ και το τέλος της Κλασικής Γερμανικής Φιλοσοφίας*.

3.

Όπως ορθά αναφέρει η Νόκλιν (Linda Nochlin 1971: 13), ενώ όροι όπως Μανιερισμός, Μπαρόκ, Νεοκλασικισμός, παρόλες τις δυσκολίες τους, αφορούν γενικές υφολογικές κατηγορίες «η λέξη Ρεαλισμός είναι στενά συνδεδεμένη με κεντρικά φιλοσοφικά ζητήματα». Προϋπόθεση για την κατανόηση του ρεαλισμού είναι η φιλοσοφικά προβληματική έννοια της πραγματικότητας. Η στάση απέναντι στο θεμελιώδες ζήτημα της σχέσης του νοείν με το είναι, της συνείδησης με την πραγματικότητα, καθορίζει και το βαθμό κατανόησης και αποδοχής του καλλιτεχνικού ρεαλισμού στην ουσιαστική του διάσταση. Η Νόκλιν θα τονίσει ότι βασικό εμπόδιο στην κατανόησή του είναι η κοινή αντίληψη ότι ο Ρεαλισμός είναι ένα διαφανές στυλ, ένα απλό ομοίωμα ή καθρέφτης της εικονικής πραγματικότητας. Έτσι αγνοείται ο ιστορικά συγκεκριμένος χαρακτήρας του ως καλλιτεχνικού ρεύματος, οι κοινωνικοπολιτικοί του προσδιορισμοί: «Γιατί ο Ρεαλισμός δεν είναι περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο στυλ απλός καθρέφτης της πραγματικότητας και η σχέση του ως *ύφους* με τα φαινόμενα είναι το ίδιο περίπλοκη και δύσκολη όπως του Ρομαντισμού, του Μπαρόκ ή του Μανιερισμού» (Nochlin 1971: 14).

Στον πυρήνα της προβληματικής του ρεαλισμού βρίσκεται το οντολογικό και γνωσιολογικό πρόβλημα της ίδιας της πραγματικότητας. Πρόκειται κατ' ουσία για τη δυνατότητα αναγνώρισης ενός κόσμου έξω από την ανθρώπινη συνείδηση ή ακόμη και την αμφισβήτηση της ύπαρξής του, για τη δυνατότητα γνώσης αυτού του κόσμου καθώς και για τη διακρίβωση των ποικίλων σχέσεων μεταξύ του ανθρώπινου υποκειμένου και της πραγματικότητας. Από αυτή την άποψη ο ρεαλισμός συμπυκνώνει και αναπαράγει, στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας το θεμελιωδέστερο πρόβλημα της φιλοσοφίας. Με την αναγκαστική σχηματοποίηση, που επιτάσσει η οικονομία του κειμένου, καταγράφονται τρεις βασικές φιλοσοφικές στάσεις. Η πρώτη, που κινείται από την περιοχή του πλήρους αγνωστικισμού έως εκείνην ενός δυναμικού κριτικού ιδεαλισμού, ή αρνείται την εξωτερική πραγματικότητα, θεωρώντας την δημιούργημα της συνείδησης συχνά ψευδαισθητικό, ή την δέχεται, θέτοντας όρους και όρια στην γνωσιμότητά της. Η γκάμα είναι ασφαλώς μεγάλη και προσδιορίζει τις διάφορες παραλλαγές του ιδεαλισμού. Η δεύτερη ταυτίζει την πραγματικότητα με την εμπειρική της προφάνεια ή την εμφανή υλικότητά της – ας επιτραπεί η έκφραση – με την απτότητά της. Η πλούσια παράδοση του εμπειρισμού, ο θετικισμός αλλά και διάφορες πλευρές του παραδοσιακού υλισμού μπορούν να ενταχθούν σ' αυτήν τη στάση ως οι κυριότεροι εκφραστές της. Η τρίτη, στην οποία κεντρική θέση κατέχει η μαρξιστική προβληματική, αποτελεί την κύρια έκφραση ενός κριτικού υλισμού, όπου η σχέση πραγματικότητας και υποκειμένου, το οποίο είναι μέρος της, έχει τη δυναμική της διαλεκτικής αλληλεπίδρασης. Θα μπορούσαμε να αντιστοιχήσουμε σ' αυτές τις φιλοσοφικές στάσεις τις μεγάλες αισθητικές και καλλιτεχνικές συγκροτήσεις της νεωτερικότητας: τον κλασικισμό και τον πρώιμο ρομαντισμό στην πρώτη, το νατουραλισμό, στις διάφορες παραλλαγές του, στη δεύτερη και τον ρεαλισμό στην τρίτη.

Είναι αναγκαίο, βεβαίως, να σημειωθεί ότι οι παραπάνω φιλοσοφικές στάσεις και οι αισθητικοκαλλιτεχνικές τους αντιστοιχίες δεν αποτελούν ούτε αυστηρές χρονικές οριοθετήσεις, ούτε στεγανοποιημένες δέσμες κριτηρίων. Στην ζωντανή

πραγματικότητα οι στάσεις, τα ρεύματα ιδεών, τα καλλιτεχνικά είδη και οι τεχνοτροπίες αναμιγνύονται. Δεν υπάρχουν σε απολύτως καθαρή μορφή παρά μόνον όταν έχουν εκφυλιστεί σε μανιέρα, η οποία υποδηλώνει τη μηχανιστική επανάληψη μιας ήδη ολοκληρωμένης ιστορικοκοινωνικά πολιτικής ή καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Γι' αυτό και ό,τι ορίζεται ως ρεαλισμός στο πλαίσιο αυτού του κειμένου αφορά κυρίως στον προσδιορισμό μιας οπτικής, μιας μεθόδου, μιας καλλιτεχνικής ανασυγκρότησης του πραγματικού και όχι αποκλειστικά στην περιγραφή των μορφικών χαρακτηριστικών εκείνης της περιόδου που στην ιστορία της τέχνης ονομάστηκε έτσι. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο ρεαλισμός διευρύνεται τόσο, ώστε να χάνει την ιδιοσυστασία του ως καλλιτεχνικό ρεύμα του 19ου αιώνα.

Τον 19ο αιώνα πολλαπλασιάζονται οι δυνατότητες της εκ νέου ανακάλυψης της πραγματικότητας ή, ακριβέστερα, έρχονται στην επιφάνεια πλευρές της και διεργασίες που διαμορφώνουν τα ποιοτικά καινούρια χαρακτηριστικά της. Η ανάπτυξη του καπιταλισμού με τις τεράστιες κοινωνικές αντιθέσεις του, η εκτίναξη της επιστήμης —κυρίως των επιστημών της φύσης και της ζωής— και η διάχυσή της στο πεδίο της καθημερινής εμπειρίας, οι τεχνολογικές επινοήσεις και εφαρμογές, που αλλάζουν βασικά στοιχεία του βίου, συγκροτούν ένα νέο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο. Σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, αποτελεί τομή η δυναμική εμφάνιση του εργατικού κινήματος ως νέου υποκειμένου της ιστορίας. Η κοινωνικοοικονομική και πολιτισμική συγκρότηση της εργατικής τάξης και η συστηματική πολιτική της έκφραση διαμορφώνουν ένα νέο πεδίο κοινωνικών, πολιτισμικών και καλλιτεχνικών εμπειριών που αντικατοπτρίζεται στη θεματική της καλλιτεχνικής μυθοπλασίας.

Σε κάθε περίπτωση, η ιστορική εξέλιξη του ρεαλισμού ως θετικής συμπύκνωσης της σχέσης καλλιτεχνικής δημιουργίας και αντικειμενικής πραγματικότητας, ακολουθεί την κοινωνική εξέλιξη, την εξέλιξη στη φιλοσοφική σκέψη και στις επιστήμες, ιδίως στην πολιτική οικονομία και στην κοινωνιολογία του 19ου αιώνα, και αντιστοιχεί στις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες που χαρακτηρίζουν τις εποχές ιστορικής μετάβασης. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η ρεαλιστική οπτική εμφανίζεται με συστηματική μορφή σε περιόδους όπου επικρατεί η ανάγκη έρευνας και ανάλυσης της πραγματικότητας, της φύσης και της κοινωνίας. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η ανατομία της αστικής κοινωνίας που επιχειρήθηκε από τον Μαρξ στο *Κεφάλαιο.* Πυρήνας αυτής της οπτικής και ειδικά της ρεαλιστικής μεθόδου, είναι η κατανόηση και απόδοση του ουσιαστικού σε αντιπαράθεση με το φαινομενικό. Του δυναμικού σε αντίθεση με το στατικό. Ο ρεαλισμός, όπως θα δηλώσουν οι σημαντικότεροι εκφραστές του, στοχεύει στην αντικειμενική αλήθεια, στην αλήθεια που προκύπτει από την ανάλυση της πραγματικότητας όπως αυτή είναι. Μ' αυτή την έννοια, εντάσσεται ως βασικό συστατικό στοιχείο των προοδευτικών ιδεολογικών και κοινωνικοπολιτικών διεργασιών.

Η εμφάνιση του ρεαλισμού και η συγκρότησή του τόσο ως ρεύματος όσο και ως ορισμένου τρόπου προσέγγισης και καλλιτεχνικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας είναι κορυφαία στιγμή στη σχέση τέχνης και πολιτικής του 19ου αιώνα. Είναι κορυφαία στιγμή γιατί για πρώτη φορά η αισθητική αναζήτηση συνδέεται άμεσα με κοινωνικοπολιτικές διεργασίες που αφορούν ένα νέο κοινωνικό υποκείμενο —την εργατική τάξη— που συγκροτείται με όλο και σαφέστερα κοινωνικά

και πολιτικά χαρακτηριστικά. Επί πλέον, ο καλλιτεχνικός ρεαλισμός του 19ου αιώνα αναπτύσσεται στο πλαίσιο κρίσιμων ιστορικοπολιτικών γεγονότων, την επανάσταση του 1848 και, κυρίως, τη Γαλλική Κομμούνα του 1871, που καθόρισαν με τρόπο αποφασιστικό την κοινωνική εμπειρία της Ευρώπης. Συγχρόνως, ο ρεαλισμός διαμόρφωσε τους όρους της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας που, μέσω ενός συχνά αντιφατικού διαλόγου για τα θεμελιώδη ζητήματα της καλλιτεχνικής πράξης, θα οδηγήσει στις αισθητικές αναζητήσεις και αναιρέσεις των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα.[8] Αυτή η σταδιακά διαμορφωνόμενη καλλιτεχνική πρωτοπορία, που αποδεσμεύεται από καθιερωμένες αντιλήψεις και πρακτικές, συναντάται με τρόπο άμεσο ή έμμεσο με αντίστοιχες πολιτικές πρωτοπορίες. Δεν είναι καθόλου τυχαία η αιφνίδια αποδοχή και η προπαγάνδιση του ρεαλισμού από τον μαρξισμό. Η πιο σημαντική συμβολή, όμως, του ρεαλισμού στις κοινωνικοπολιτικές αναζητήσεις αλλά και στην συγκρότηση της ριζοσπαστικής ανατομίας της αστικής κοινωνίας, ήταν ο πλούτος των εμπειριών, η αίσθηση του κοινωνικού παρόντος, η αποφασιστική αλλαγή της καλλιτεχνικής θεματικής, η δημιουργική απεικόνιση του κοινωνικού τοπίου, η παρουσίαση ζωντανών και ως εκ τούτου πλούσια αντιφατικών χαρακτήρων. Ο ρεαλισμός γίνεται η τέχνη της καθημερινότητας, η καλλιτεχνική συμπύκνωση της συγχρονικότητας.

Όπως έχει επισημανθεί, «μια νέα, διευρυμένη έννοια της ιστορίας, συνοδευόμενη από ριζική αλλαγή στην αίσθηση του χρόνου, βρίσκεται στο κέντρο της ρεαλιστικής οπτικής. Επιπλέον, οι νέες δημοκρατικές ιδέες προξένησαν μια ευρύτερη ιστορική προσέγγιση» (Nochlin 1971: 23). Άνθρωποι της καθημερινότητας –έμποροι, εργάτες, αγρότες, βιοτέχνες, δημόσιοι υπάλληλοι– στις καθημερινές τους δραστηριότητες, αρχίζουν να καταλαμβάνουν την καλλιτεχνική σκηνή. Η ζωή και οι συνήθειές τους, οι στάσεις τους, οι ανάγκες και τα συμφέροντά τους, η νοοτροπία τους αποτελούν πια τα βασικά θέματα της καλλιτεχνικής παραγωγής και συγκροτούν τις μεγάλες αφηγήσεις της ρεαλιστικής πεζογραφίας –κυρίως του μυθιστορήματος– του είδους που μαζί με την όπερα άνθισε τον 19ο αιώνα. Έτσι, η καλλιτεχνική θεματογραφία μετατοπίζεται από την εξιδανικευτική απεικόνιση βασιλέων, ευγενών, διπλωματών, προς την απόδοση των καθημερινών εμπειριών των καθημερινών ανθρώπων. Όπως θα δηλώσει ο Φλωμπέρ (Gustave Flaubert), το 1854: «Το κύριο χαρακτηριστικό του αιώνα μας είναι η ιστορική αίσθηση. Γι' αυτό πρέπει να σχετιζόμαστε με τα γεγονότα» (Nochlin 1971: 23). Η θεματογραφία της καθημερινότητας θα αναδείξει ως καλλιτεχνικούς ήρωες πρόσωπα που υφίστανται διάφορες μορφές κοινωνικού αποκλεισμού. Η ηρωίδα στην όπερα *La Traviata* του Βέρντι (Giuseppe Verdi,) δεν γίνεται αποδεκτή ούτε από την αριστοκρατία ούτε από τον αστικό καθωσπρεπισμό της εποχής.

Ο περίφημος πίνακας *Οι Λιθοθραύστες* [εικ. 1] του Κουρμπέ (Gustave Courbet) φέρνει στο προσκήνιο την εργατική τάξη σε μια ρωμαλέων διαστάσεων ζωγραφική δημιουργία, όπου τόσο η διάταξη των προσώπων όσο και η γήινη χρωματική γκάμα προσδίδουν στο έργο μια απέριττη απεικόνιση του πραγματικού, καθιστώντας το, συγχρόνως, μνημειώδες. Το ίδιο μπορεί να ισχυριστεί κάποιος και για την εμβληματική *Ταφή στην Ornans* [εικ. 2], όπου ο Κουρμπέ, παραλλάσσοντας

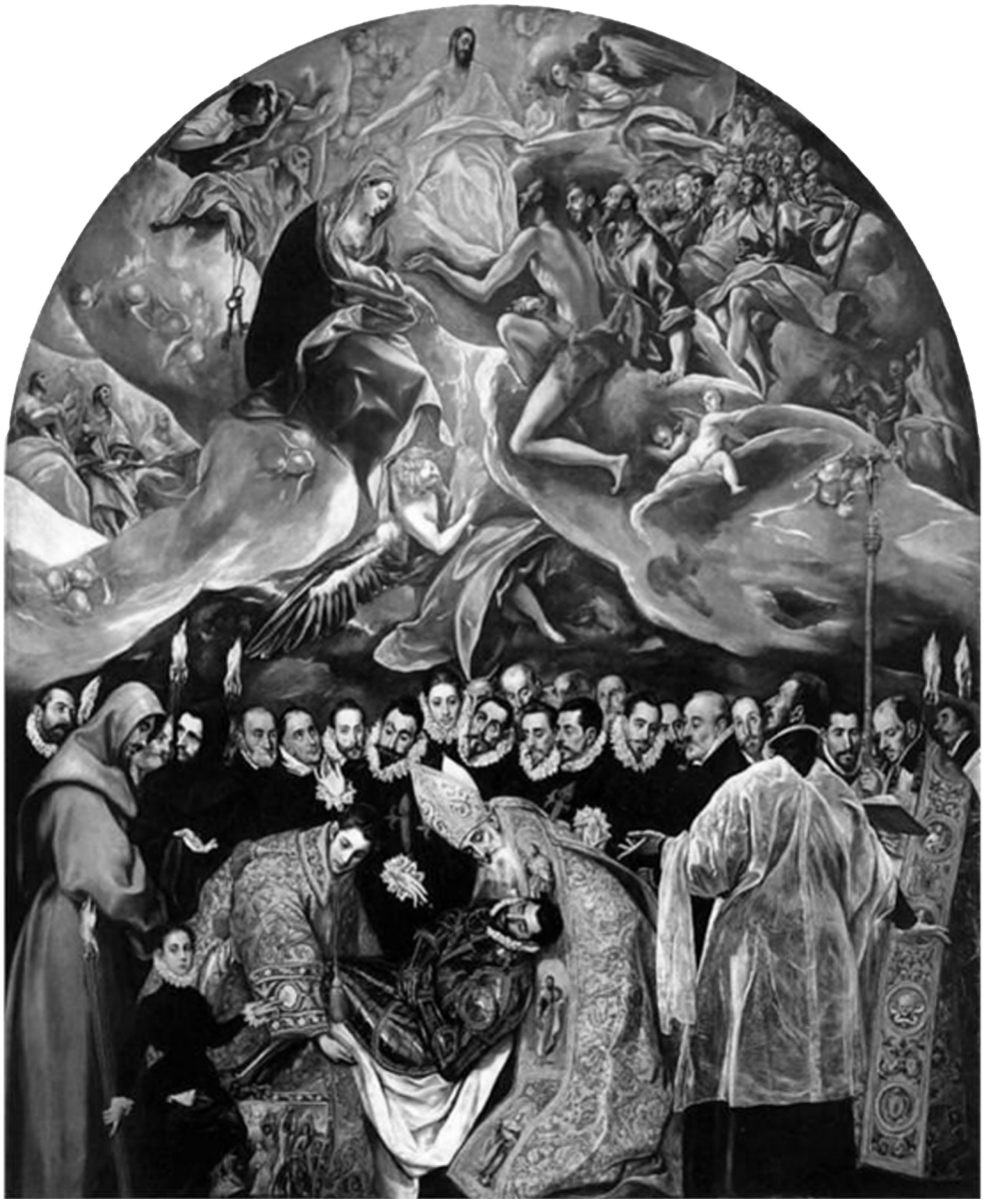
8 Οι Charles Rosen @ Henri Zerner 1984: 133-179 ανιχνεύουν την σχέση του ρεαλισμού με την avant-garde.

την *Ταφή του Κόμητα Οργκάθ* [εικ. 3] του Γκρέκο (El Greco), εισάγει την καθημερινότητα της Γαλλικής επαρχίας σε μια απαράμιλλη τελετουργία. Δεν υπάρχει πια η διάκριση επίγειου και ουράνιου κόσμου, ούτε η περίτεχνη διαφάνεια του ράσου, ούτε το εξπρεσιονιστικό στυλιζάρισμα των μορφών του πίνακα του Γκρέκο. Εδώ η οριζόντια διάταξη των μορφών δεν τέμνει τον κόσμο. Αντιθέτως, η πραγματικότητα είναι μία, η γήινη, και οι χρωματικές διαβαθμίσεις του γήινου καθορίζουν την ατμόσφαιρα του πίνακα. Η τεράστια μυθιστορηματική τοιχογραφία του Μπαλζάκ (Honoré de Balzac), η *Ανθρώπινη Κωμωδία*, θα αποδώσει με ιδιαίτερη διεισδυτικότητα τις αντιθέσεις της Γαλλικής κοινωνίας του 19ου αιώνα: την παγιωνόμενη δηλαδή αστική κυριαρχία του πλούτου, τη μικροαστική αντιφατικότητα, την κοινωνική υποχώρηση της αριστοκρατίας, τα ασφυκτικά όρια της αγροτικής ζωής, το εφήμερο της καλλιτεχνικής και δημοσιογραφικής δημοσιότητας, την αναδυόμενη εργατική τάξη. Αυτές τις κοινωνικές και πολιτικές διεργασίες των μέσων του αιώνα αλλά και τις κοινωνικές αντιθέσεις της εποχής θα εσωτερικεύσει ο Φλωμπέρ στις κινήσεις των ηρώων του στην αρχετυπική *Αισθηματική Αγωγή* ή στην *Κυρία Μποβαρύ*.

εικ. 1: **Gustave Courbet**, *Οι λιθοθραύστες*, π. 1849-1850, λάδι σε καμβά, 165 x 257 εκ.

εικ. 2: **Gustave Courbet**, *Ταφή στην Ornans*, π. 1849-1850, λάδι σε καμβά, 315 x 660 εκ., Musée d' Orsay, Παρίσι.

Τα παραδείγματα είναι ενδεικτικά και στοχεύουν στο να ενισχύσουν το επιχείρημα ότι ο Ρεαλισμός του 19ου αιώνα είναι, είτε συνειδητά —στην χαρακτηριστική περίπτωση του Βέρντι και του Κουρμπέ— είτε όχι —στις περιπτώσεις του φιλομοναρχικών πεποιθήσεων Μπαλζάκ και του «αδιάφορου» για την πολιτική Φλωμπέρ— άμεσα συνυφασμένος με τις κοινωνικές ανακατατάξεις και τις πολιτικές διεργασίες της εποχής, κυρίως αυτές της επανάστασης του 1848 και της Γαλλικής Κομμούνας, αλλά και των ποικίλων διεκδικήσεων εθνικής ανεξαρτησίας και νέων κρατικών συγκροτήσεων. Αυτή η ρεαλιστική στάση θα ενδυναμωθεί στον ύστερο 19ο αιώνα αλλά και στις αρχές του 20ου, θα συνδεθεί με τις γόνιμες αισθητικοκαλλιτεχνικές αναζητήσεις και θα καταστεί κυρίαρχη σε δημιουργούς και ρεύματα όπως στη σχέση γλώσσα και μουσικής στις όπερες του Γιάνατσεκ (Leoš Janáček), στη Μεξικανική ζωγραφική της μνημειώδους τοιχογραφίας, στην αμερικάνικη πεζογραφική παράδοση, ως απολύτως ενδεικτικές περιπτώσεις.



εικ. 3: **Ελ Γκρέκο**, *Η ταφή του κόμη Οργκάθ, 1586-1588,* λάδι σε καμβά, 460x360 εκ., Ναός του Αγίου Θωμά, Τολέδο.

4.

Ο πρωτεργάτης του ζωγραφικού ρεαλισμού Κουρμπέ θα διακηρύξει το 1861: «Η ζωγραφική είναι κατ' ουσία *συγκεκριμένη* τέχνη και μπορεί μόνο να συνίσταται από την παρουσίαση *πραγματικών και υπαρχόντων πραγμάτων.* Είναι μια καθ' ολοκληρία φυσική γλώσσα της οποίας οι λέξεις συγκροτούνται απ' όλα τα ορατά αντικείμενα· ένα αντικείμενο που είναι *αφηρημένο*, μη ορατό, μη υπάρχον, δεν εντάσσεται στην περιοχή της ζωγραφικής» (Nochlin 1971: 23). Αυτή η αποδοχή του συγκεκριμένου ως αισθητικού κριτηρίου θα οδηγήσει στην πρόταξη της παρατήρησης έναντι της σύμβασης. Η ζωγραφική απεικονίζει ό,τι ο ζωγράφος παρατηρεί στη φύση και, κυρίως, στην κοινωνική πραγματικότητα και όχι ό,τι είναι αποτέλεσμα συμβάσεων, προκαθορισμένης γνώσης ή καθιερωμένων κανόνων. Απ' αυτή την άποψη ο ρεαλισμός μπορεί να θεωρηθεί προπομπός μιας καλλιτεχνικής τάσης που κορυφώνεται στον ιμπρεσιονισμό και λειτουργεί ως πρελούδιο των διαφόρων εκδοχών της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας των αρχών του 20ου αιώνα.

Το βασικό αίτημα του ρεαλισμού συνοψίζεται στην φράση: «Il faut être de son temps». Το αίτημα της συγχρονικότητας. Όπως γράφει ο Ζολά (Émile Zola) ως τεχνοκριτικός: «Τώρα πια, μετά τα αξιόλογα έργα του Μανέ (Édouard Manet) και του Κουρμπέ, κανείς δεν θα τολμούσε να ισχυριστεί ότι τα θέματα της σύγχρονης ζωής είναι ακατάλληλα, για ζωγραφική […]. Τώρα ατενίζουμε τη δική μας πραγματικότητα, θέλουμε δε θέλουμε, ενθαρρύνουμε τους ζωγράφους να μας απεικονίσουν όπως είμαστε, με τη σημερινή μας εμφάνιση και τα σημερινά ήθη […]» (Zola 2003: 148). Και συνεχίζει: «Οι ζωγράφοι που αγαπούν την εποχή τους από τα βάθη της ψυχής τους και με όλη τους την καρδιά σαν καλλιτέχνες βλέπουν αλλιώς την πραγματικότητα. Αναζητούν πρωτίστως την βαθύτερη ουσία των πραγμάτων. Δεν τους αρκούν οι γελοίες οφθαλμαπάτες, ερμηνεύουν την εποχή τους σαν άνθρωποι που τη βιώνουν, που νιώθουν ότι της ανήκουν, και χαίρονται επειδή της ανήκουν […]. Τα έργα τους είναι ζωντανά, γιατί τα παίρνουν μέσα από τη ζωή και τα ζωγραφίζουν με όλη την αγάπη που αισθάνονται για τη σύγχρονη καθημερινότητα» (Zola 2003: 149-150). Σ' αυτή την οπτική εντάσσεται η επίμονη άρνηση του Κουρμπέ για την ιστορική ζωγραφική ως αναπαραγωγή του παρελθόντος: «Η ιστορική ζωγραφική οφείλει, στην ουσία της, να είναι σύγχρονη. Κάθε ιδιαίτερη εποχή πρέπει να έχει τους καλλιτέχνες της που την εκφράζουν και την αναπαράγουν για τις μελλοντικές εποχές. Μια εποχή που δεν απεικονίζεται μέσω των καλλιτεχνών της δεν έχει το δικαίωμα να απεικονισθεί από μελλοντικές γενιές, γιατί αυτό θα ήταν πλαστογράφηση της ιστορίας».[9] Η στενή σχέση του Κουρμπέ με τον Προυντόν και τις ιδέες του και η ενεργή συμμετοχή του στον κοινωνικό ριζοσπαστισμό της εποχής –με αποκορύφωμα την θεσμική ανάμειξή του στην Κομμού-

9 Στο Harrison, Wood & Geiger 1998: 403-404. Σύγκρινε την βαθυστόχαστη παρατήρηση του Μαρξ στην *18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη:* «Η παράδοση όλων των νεκρών γενεών βαραίνει σα βραχνάς στο μυαλό των ζωντανών. Και όταν ακόμα οι ζωντανοί φαίνονται σαν ν' ασχολούνται ν' ανατρέψουν τους εαυτούς τους και τα πράγματα και να δημιουργήσουν κάτι που δεν έχει προϋπάρξει, σ' αυτές ακριβώς τις εποχές της επαναστατικής κρίσης επικαλούνται φοβισμένοι τα πνεύματα του παρελθόντος στην υπηρεσία τους, δανείζονται τα ονόματά τους, τα μαχητικά συνθήματά τους, τις στολές τους για να παραστήσουν με την αρχαιοπρεπή αυτή σεβάσμια μεταμφίεση και μ' αυτή τη δανεισμένη γλώσσα τη νέα σκηνή της παγκόσμιας ιστορίας». Στο Μαρξ- Ένγκελς Χ.Χ.Ε: 282.

να του 1871– θα καθορίσουν την κοινωνικοπολιτική αλλά και την αισθητική του οπτική. Για τον Προυντόν, «οι πίνακες του Κουρμπέ είναι καθρέφτες αλήθειας».[10] Ο Jules-Antoine Castagnary, ο σημαντικός τεχνοκριτικός της εποχής, θα υποστηρίξει ότι: «Σκοπός της ζωγραφικής είναι να εκφράσει, με τα μέσα που έχει στην διάθεσή της, την κοινωνία που την παράγει […]. Επομένως, η ζωγραφική δεν είναι μια αφηρημένη έννοια, πάνω από την ιστορία […] είναι μέρος της κοινωνικής συνείδησης, ένα κομμάτι στον καθρέφτη στον οποίο κάθε γενιά με τη σειρά της ατενίζει τον εαυτό της και έτσι πρέπει να ακολουθεί την κοινωνία βήμα βήμα και να περιγράφει τους αδιάκοπους μετασχηματισμούς της […]» (Harrison, Wood & Geiger 1998: 411). Αυτή η προγραμματική σύνδεση του ρεαλισμού[11] με την εποχή του είναι εμφανής και στον τρόπο που επιλέγει τη θεματική του. Το φαινομενικά ευτελές, ή ό,τι βρίσκεται στο περιθώριο της τρέχουσας εικαστικής εμπειρίας, αποκτά κεντρική θέση. Όπως παρατηρεί η Nochlin (1971: 114-115), τον 19ο αιώνα το καλλιτεχνικό status των εργαζόμενων τάξεων στη Γαλλία αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1830 από την εμβληματική Γεωργία Σάνδη (George Sand) και τη δεκαετία του 1840 από δημοφιλείς τραγουδοποιούς, όπως ο Pierre Dupont, που αφιέρωνε τραγούδια στον οδηγό τρένου, στον υφαντή, στους αγρότες και στο προλεταριάτο στο *Le Chant des Ouvriers.* Από την επανάσταση του 1848, όπου η αξιοπρέπεια της εργασίας και το μεγαλείο του λαού ανυψώθηκαν σε βασικό συστατικό της κοινωνικής νοοτροπίας, η καλλιτεχνική μυθοπλασία ασχολήθηκε συστηματικά με τη ζωή

10 Ο Προυντόν (Pierre-Joseph Proudhon), σχολιάζοντας τις βασικές σχολές τέχνης της εποχής, θα επισημάνει: «Το ζήτημα της ανεξαρτησίας της τέχνης οδηγεί σ' ένα άλλο: αυτό του σκοπού και του προορισμού της […]. Σύμφωνα με τους κλασικούς και τους ρομαντικούς […] η ίδια η τέχνη είναι αυτοσκοπός. Είναι εκδήλωση της ομορφιάς και του ιδανικού». Θα τονίσει, μάλιστα, ότι: «Έναντι αυτής της υποβαθμιστικής θεωρίας της τέχνης για την τέχνη, με θέρμη και ενεργητικότητα αντιτάχθηκε ο Κουρμπέ και η σχολή που πρόσφατα ονομάστηκε ρεαλιστική». (Harrison, Wood & Geiger 1998: 406-407). Ο Προυντόν ήταν η κεντρική φιγούρα του κοινωνικού και πολιτικού ριζοσπαστισμού της εποχής και η επίδραση των ιδεών του, με τον αντιφατικό και θεωρητικά ανεπαρκή τους χαρακτήρα όπως κατέδειξε ο Μαρξ, στην καλλιτεχνική και πολιτική πρωτοπορία υπήρξε καταλυτική. Για την στενή σχέση του Κουρμπέ με τον Προυντόν είναι σημαντική η μελέτη του Rubin (1980). Ο Προυντόν θα σημειώσει ότι σε αντίθεση με την ανούσια και χωρίς βάθος ζωγραφική των Ολλανδών και των Φλαμανδών «οι πίνακες του Κουρμπέ είναι καθρέφτες αλήθειας» (Harrison, Wood & Geiger 1998: 408). Ανεξάρτητα από την επιπόλαιη κρίση για τους Ολλανδούς και Φλαμανδούς ζωγράφους, η επισήμανση της σχέσης του ρεαλισμού με την αλήθεια αποτελεί έναν ευσύνοπτο χαρακτηρισμό του αισθητικού του προτάγματος.

11 Ο Κουρμπέ θα δηλώσει για τον Ρεαλισμό: «Ο τίτλος 'ρεαλιστής' μου έχει αποδοθεί με τον ίδιο τρόπο που αποδόθηκε ο τίτλος 'ρομαντικός' στους ανθρώπους του 1830. Οι τίτλοι ποτέ δεν έδωσαν την πραγματική διάσταση των πραγμάτων. Αν το έκαναν, τα έργα δεν θα χρειάζονταν. Χωρίς να υπεισέλθω στο ζήτημα της ορθότητας ή μη μιας ταμπέλας, την οποία, ας ελπίσουμε, κανείς δεν αναμένεται να κατανοήσει πλήρως, θα δώσω μερικές εξηγήσεις οι οποίες μπορεί να αποσοβήσουν τις παρεξηγήσεις. Μελέτησα την τέχνη των αρχαίων και των μοντέρνων δίχως δογματισμούς και προκαταλήψεις. Δεν προσπάθησα να μιμηθώ τους πρώτους ή να αντιγράψω τους δεύτερους, ούτε στόχευσα στην άνευ νοήματος αντίληψη της 'τέχνης χάριν της τέχνης'. Όχι! Ό,τι προσπάθησα να κάνω ήταν να παραγάγω, από την πλήρη γνώση της παράδοσης, μια λελογισμένη αίσθηση της δικής μου ανεξαρτησίας και ατομικότητας. Να επιτύχω τη μαστοριά μέσω της γνώσης. Αυτός ήταν ο σκοπός μου: Να καταγράψω τους τρόπους, τις ιδέες και την όψη της εποχής όπως ο ίδιος είδα. Να είμαι άνθρωπος αλλά και ζωγράφος ώστε να δημιουργώ ζωντανή τέχνη. Αυτός είναι ο στόχος μου» (Harrison, Wood & Geiger 1998: 372). Αντίθετα, ένας τόσο σημαντικός ζωγράφος, όπως ο Ευγένιος Ντελακρουά υπήρξε εχθρικός προς τον Ρεαλισμό: «Ο Ρεαλισμός θα έπρεπε να οριστεί σαν αντίποδας της τέχνης. Ίσως, μάλιστα, να είναι περισσότερο ανυπόφορος στην ζωγραφική και στην γλυπτική, απ' ό,τι στην ιστορία και στο μυθιστόρημα. Δεν ισχύει αυτό για την ποίηση, από το γεγονός και μόνο ότι το όργανο του ποιητή είναι μη καθαρή σύμβαση, μια γλώσσα ρυθμική, η οποία με δυο λόγια τοποθετεί από την αρχή τον αναγνώστη πάνω από τη γήινη υπόσταση της καθημερινής ζωής…» (Ντελακρουά 1981: 157). Η εξιδανικευτική ρομαντική ορμή δεν δέχεται την απεικόνιση του καθημερινού και του φαινομενικά εντελούς. Βέβαια η καλλιτεχνική δημιουργία συχνά ξεπερνάει τα καλλιτεχνικά δόγματα. Έτσι, η *Σφαγή της Χίου* του Ντελακρουά ή η εμβληματική *Σχεδία της Μέδουσας* του Ζερικώ είναι δύσκολο να μη θεωρηθούν βαθύτατα ρεαλιστικά έργα.

των ταπεινών και των καταφρονεμένων και την ανήγαγε σε θέμα τέχνης, συχνά μνημειακών διαστάσεων. Η εργασία γίνεται μέγα θέμα καθώς και το δικαίωμα σ' αυτήν. Οι εργαζόμενοι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στα επαναστατικά φεστιβάλ του νέου καθεστώτος, όπου η δημοφιλής προσφώνηση ήταν «εργάτης» αντί «πολίτης». Έτσι στους Γάλλους ρεαλιστές της δεκαετίας του '50 η καλλιτεχνική εμπλοκή του 1848 συνίστατο όχι στην δημιουργία αλληγοριών, βασισμένων στα ιδανικά της περιόδου, αλλά περισσότερο στη στροφή προς αυθεντικά και λαϊκά θέματα που παρουσιάζουν άνδρες και γυναίκες να δουλεύουν στη φύση. Πίνακες, όπως οι *Λιθοθραύστες*[12] του Κουρμπέ ή οι *Λιχνιστές* του Μιλέ, υλοποιούν αυτά τα ιδεώδη του 1848. Ο Βαν Γκογκ, περίπου 40 χρόνια μετά, θα γράψει στον αδελφό του Θεόδωρο για τον περίφημο πίνακά του *Οι πατατοφάγοι* [εικ. 4]: «Θέλησα να προσπαθήσω ενσυνείδητα ν' αποδώσω και εγώ την εντύπωση πως αυτοί οι άνθρωποι, που κάτω απ' τη λάμπα, τρώνε τις πατάτες με τα χέρια, που τα χώνουν μέσα στο πιάτο, δούλεψαν μ' αυτά και τη γη και πως ο πίνακάς μου εξυμνεί τη χειρωνακτική δουλειά και την τροφή που κέρδισαν οι ίδιοι τόσο τίμια. Θέλησα να κάνω τον θεατή να σκέφτεται έναν τρόπο ζωής ολότελα διαφορετικό απ' αυτόν που ξέρουμε εμείς οι πολιτισμένοι. Γι' αυτό λοιπόν δεν επιθυμώ καθόλου να τον βρει όλος ο κόσμος ωραίο ή καλό» (Βαν Γκογκ: 112).

12 Για το πώς αντιμετώπιζε η κριτική της εποχής τα βασικά ρεαλιστικά έργα του Κουρμπέ, τους *Λιθοθραύστες* και την *Ταφή στην Ornans*, είναι ενδεικτικά τα κείμενα των Max Buchon και Jules Fleury-Husson Champfleury. (Harrison, Wood & Geiger 1998: 364-370). Ο δεύτερος θα σημειώσει ότι στην *Ταφή* ο Κουρμπέ δεν θέλει ν' αποδείξει τίποτε. Πρόκειται για τον θάνατο ενός αστού, ο οποίος οδηγείται στην τελευταία του κατοικία από άλλους αστούς. Δεν πρόκειται για οικογενειακό πορτρέτο –Ποιος θα ήταν τόσο πλούσιος να παραγγείλει έναν τέτοιο πίνακα; Είναι απλά η αναπαράσταση μιας κηδείας στην Ornans. Ο ζωγράφος ήθελε να μας δείξει τη ζωή μιας μικρής πόλης (Harrison, Wood & Geiger 1998: 369). Δύο μελέτες είναι σημαντικές για τη ζωή, την εποχή και το έργο του Κουρμπέ: Η πρώτη της Nochlin (2007) και η δεύτερη του T. J. Clark (1999).

Εικ. 4: **Vincent Van Gogh**, *Οι πατατοφάγοι*, 1885, λάδι σε καμβά, 82 x 114 εκ., Van Gogh Museum, Άμστερνταμ.

Ίσως φαίνεται παράξενη αυτή η εμμονή σε θέματα που συνδέονται με την αγροτική ζωή. Στην πραγματικότητα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη Γαλλία, η κοινωνική πραγματικότητα, τουλάχιστον στα μέσα του 19ου αιώνα, ήταν περισσότερο αγροτική. Τα 2/3 του πληθυσμού ήταν ακόμη αγροτικός το 1871. Η μεγάλη πλειονότητα των φτωχών και της εργατικής δύναμης ήταν περισσότερο αγροτική παρά προλεταριάτο της πόλης. Η αγροτική οικιακή βιοτεχνία —γανωματήδες, παπουτζήδες, σιδηρουργοί, τροχιστές— αποτελούσε τα 3/4 της μη αγροτικής εργατικής δύναμης. Η εργασία στο εργοστάσιο απασχολούσε το 1/4 του εργατικού δυναμικού και πολλοί εργάτες εργοστασίων μερικής απασχόλησης εργάζονταν ως αγρότες για μεγάλο διάστημα. Η εργοστασιακή εργατική τάξη θα εισβάλλει δυναμικά και θα κυριαρχήσει στην καλλιτεχνική μυθοπλασία αργότερα και θα κορυφωθεί στην προεπαναστατική Ρωσία.

Ο Αουερμπαχ (Erich Auerbach 2005), στο μνημειώδες έργο του *Μίμησις,* ανιχνεύει τα ρεαλιστικά στοιχεία στη λογοτεχνία, από τον Όμηρο έως την Βιρτζίνια Γούλφ. Στη θαυμάσια ανάλυσή του, εφάμιλλη αυτής του Λούκατς[13], για τον

13 Η πιο συστηματική αντιμετώπιση του ρεαλισμού από την οπτική της μαρξιστικής θεωρίας ανήκει στον Γκέοργκ Λούκατς. Το βάθος της σκέψης του, η συστηματική φιλοσοφική του παιδεία και η τεράστια καλλιτεχνική και, ιδιαίτερα, λογοτεχνική γνώση του τον κατέστησαν τον κατεξοχήν μαρξιστή θεωρητικό της τέχνης. Ο Λούκατς ανήγαγε το ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου –με κύρια παραδείγματα τον Μπαλζάκ και τον Τολστόι– και του 20ου αιώνα –με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Τόμας Μαν (Thomas Mann)– σε αισθητικό πρότυπο και μέτρο αξιολόγησης της νεότερης και σύγχρονης λογοτεχνίας. Η αυστηρή κριτική του στον εξπρεσιονισμό, στη συζήτησή

ρεαλισμό της γαλλικής πεζογραφίας του 19ου αιώνα θα αναδείξει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν συνολικά τον ρεαλισμό. Αναλύοντας το *Κόκκινο και το μαύρο* του Σταντάλ, επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο οι στάσεις και οι συνθήκες ζωής των προσώπων του μυθιστορήματος συνδέονται πολύ στενά με την ιστορική συγκυρία:

> «Στα ρεαλιστικά του έργα ο Σταντάλ επεξεργάζεται πάντοτε την πραγματικότητα όπως τη συναντά [...]. Η πραγματικότητα που τον περιέβαλλε όμως ήταν τέτοια που δεν μπορούσε κανείς να την περιγράψει χωρίς να την συσχετίζει συνεχώς με τις τεράστιες μεταβολές του άμεσου παρελθόντος και χωρίς να την ψηλαφεί για να προαισθανθεί τις επικείμενες αλλαγές. Όλες οι ανθρώπινες μορφές και όλες οι ανθρώπινες πράξεις εμφανίζονται στο έργο του σε μια πολιτικά και κοινωνικά ταρασσόμενη βάση» (Auerbach 2005: 611).

Το ίδιο διεισδυτική είναι και η ανάλυση του έργου του Μπαλζάκ ή του Φλωμπέρ. Ο πρώτος δεν τοποθετούσε απλώς τους ανθρώπους, όπως ο Σταντάλ (Stendhal), στο επακριβώς καθορισμένο ιστορικό και κοινωνικό τους περιβάλλον, για να αφηγηθεί τη μοίρα τους με σοβαρότητα, αλλά αντιλαμβανόταν αυτή τη σχέση με το περιβάλλον ως αναγκαία. Στον Φλωμπέρ ο ρεαλισμός γίνεται αμερόληπτος, απρόσωπος και αντικειμενικός. Για τον Άουερμπαχ τα κύρια και βασικά χαρακτηριστικά του ρεαλισμού ως συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος περιγράφονται ως εξής:

> «Η σοβαρή εξέταση και απεικόνιση της καθημερινής πραγματικότητας, η ανάδειξη ομάδων ανθρώπων από ευρύτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα σε αντικείμενα υπαρξιακού προβληματισμού αφενός και η ένταξη τυχαίων καθημερινών προσώπων και γεγονότων στη συνολική ροή της σύγχρονης ιστορίας, το ιστορικά ταραγμένο υπόβαθρο, αφετέρου –αυτά είναι κατά τη γνώμη μας τα θεμέλια του σύγχρονου ρεαλισμού, και είναι φυσικό ότι η ευρεία και ευέλικτη μορφή του πεζογραφικού μυθιστορήματος άρχισε να επιβάλλεται όλο και πιο πολύ ως το μέσον αυτής της πολυσυλλεκτικής παρουσίασης της πραγματικότητας» (Auerbach 2005: 650).

Στόχος αυτής της στοιχειώδους σκιαγράφησης, που προηγήθηκε, ήταν η ανάδειξη ορισμένων χαρακτηριστικών στοιχείων που καθόρισαν το περιεχόμενο και την πρόθεση του ρεαλισμού ως κυρίαρχου καλλιτεχνικού ρεύματος του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Η τυποποίηση και η εξωιστορική διαιώνιση αυτών των στοιχείων ως καλλιτεχνικών υποδειγμάτων, που συχνά επιχειρήθηκε στον αισθητικό προβληματισμό, συσκότισε την ουσιαστική δυναμική του ρεαλισμού ως καλλιτεχνικής μεθόδου που δεν ταυτίζεται αποκλειστικά με ορισμένα μορφικά χαρακτηριστικά, χωρίς, όμως, και να τα αρνείται ολοσχερώς.

του με τον Έρνστ Μπλοχ (Ernst Bloch), στις διάφορες τάσεις του μοντερνισμού και η διαμάχη του με τον Μπρεχτ για τα ζητήματα του ρεαλισμού αποτέλεσαν ταυτόχρονα τη δύναμη και την αδυναμία της ματιάς του. Βλ. Adorno et al. 1977 για τη σχετική συζήτηση.

5.

Τελικά, κάθε συγκεκριμένη αισθητική αντίληψη, όπως και κάθε συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα, προϋποθέτει μια συγκεκριμένη κοσμοθεωρητική, φιλοσοφική στάση. Ο ρεαλισμός προϋποθέτει, σαν πρώτη διαπίστωση, την αποδοχή της ύπαρξης μιας πραγματικότητας έξω και ανεξάρτητα από την ανθρώπινη συνείδηση. Ένα αντικείμενο πέρα από το υποκείμενο. Υπάρχει μια πραγματικότητα ανεξάρτητη από τον καλλιτέχνη, που ο τελευταίος καλείται να αποδώσει στο έργο του. Αυτό, καταρχήν υποστηρίζει ο ρεαλισμός κι αυτό έχει σαν πρωταρχική βάση της πρακτικής του.

Μπορεί, όμως, η γενική αποδοχή μιας πραγματικότητας ανεξάρτητης από το υποκείμενο ν' αποτελέσει τη φιλοσοφική θεμελίωση του ρεαλισμού; Αναμφίβολα όχι, όταν παραμείνει στο πλαίσιο της γενικότητάς της. Γιατί ο ρεαλισμός στη φιλοσοφία και χρονικά πρότερος και σημασιολογικά γενικότερος είναι από το ρεαλισμό στην τέχνη. Και μπορεί να περιλαμβάνει, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, τόσο τον αντικειμενικό ιδεαλισμό όσο και τον υλισμό. Μ' αυτή την έννοια ρεαλιστής είναι και ο Πλάτων, αφού δέχεται την ανεξάρτητη από τη συνείδηση ύπαρξη μιας «γνήσιας» πραγματικότητας –εκείνης των ιδεών– και ο Αριστοτέλης, που αναγνωρίζει την υλικότητα της αντικειμενικής πραγματικότητας. Ρεαλιστές είναι και όλοι οι υλιστές και οι εκπρόσωποι των διαφόρων εκφράσεων του υλισμού.

Θα ήταν, λοιπόν, επόμενο να θεωρηθεί ως ρεαλισμός τόσο η πλατωνική ή η αριστοτελική μίμηση, ή ο αστικός αισθητικός ορθολογισμός του 17ου ή 18ου αιώνα όσο και οι σχετικές αισθητικές αντιλήψεις του υλισμού. Και πράγματι, τέτοιες συγχύσεις έχουν γίνει και εξακολουθούν να γίνονται. Και εκείνοι οι πολέμιοι του ρεαλισμού, που τον ταυτίζουν με μια παθητική απεικόνιση της πραγματικότητας και μάλιστα εξιδανικευμένη, έχουν περισσότερο στο μυαλό τους τις ανάλογες αντιλήψεις του Πλάτωνα και όχι το πραγματικό περιεχόμενο του ρεαλισμού. Όταν εδώ αναφερόμαστε στον ρεαλισμό, εννοούμε εκείνη την καλλιτεχνική μέθοδο που στοχεύει και πραγματώνει στο έργο τέχνης την απόδοση του ουσιαστικού, της ουσίας της πραγματικότητας, και όχι του φαινομενικού. Και η πραγματικότητα για αυτήν την υλιστική οπτική, που εισάγει ο μαρξισμός, δεν είναι κάτι στατικό και μονοδιάστατο, όπως είναι για τον μηχανιστικό υλισμό ή τον αντικειμενικό ιδεαλισμό. Η πραγματικότητα είναι πολυδιάστατη, πολυεπίπεδη και αντιφατική, όπου η ενότητά της βρίσκεται στην υλικότητά της. Η πραγματικότητα, η φύση και η κοινωνία, κινείται και εξελίσσεται διαλεκτικά, διέπεται από νόμους και νομοτέλειες, κλείνει μέσα της την προοπτική της, τη δυνατότητα μετεξέλιξής της.

Η δυναμική απόδοση αυτής της πραγματικότητας είναι κριτήριο του ρεαλισμού και όχι η απεικόνιση κάτινος στατικού, δήθεν «αιώνιου» ή υπερβατικού του υπάρχοντος. Και μ' αυτήν την έννοια, με την έννοια της απόδοσης της ζωντανής, αντιφατικής και δυναμικής πραγματικότητας αναφέρεται ο Ένγκελς στον Λασσάλ (Ferdinand Lassalle) γράφοντάς του ότι η άποψή του για το δράμα «συνίσταται στο να μη ξεχνάει κανείς το ρεαλιστικό για το ιδεαλιστικό, τον Σαίξπηρ για τον Σίλερ» (Marx, Engels 1976: 105). Τον Σαίξπηρ (William Shakespeare) που στα έργα του απέδωσε με ζωντάνια τις αντιφάσεις της κοινωνίας του, τις κοινωνικές συγκρούσεις με τις δυνατότητες και τις αδυναμίες που του καθόριζε η εποχή του και όχι τον

Σίλερ (Friedrich Schiller) με τους εξιδανικευμένους και σε μεγάλο βαθμό μονοσήμαντους ήρωες του, που τους μετασχημάτιζε, όπως ανέφερε και ο Μαρξ, σε «απλά φερέφωνα του πνεύματος της εποχής» (Marx, Engels 1976: 100).

Ο μαρξισμός υποστηρίζει ότι η αντικειμενική πραγματικότητα αντανακλάται στην ανθρώπινη συνείδηση: «Γνώση είναι η αντανάκλαση της φύσης από τον άνθρωπο. Αυτή όμως δεν είναι απλή, δεν είναι άμεση, ούτε ακέραιη αντανάκλαση, αλλά το προτσές μιας σειράς από αφαιρέσεις, το προτσές διαμόρφωσης, σχηματισμού των εννοιών, των νόμων etc. και αυτές οι έννοιες, νόμοι etc. (νόηση, επιστήμη –«λογική ιδέα») *αγκαλιάζουν* συμβατικά, κατά προσέγγιση την καθολική νομοτέλεια της αιώνιας κινούμενης και εξελισσόμενης φύσης» γράφει ο Λένιν (Χ.Χ.Ε.δ: 163-164) συμπυκνώνοντας και αναπτύσσοντας τη σκέψη των Μαρξ και Ένγκελς.

Η αντανάκλαση[14] δεν είναι μια διαδικασία άμεση, αλλά πολύπλοκη, με πολλά επίπεδα αφαίρεσης. Πάνω απ' όλα είναι μια ενεργητική κι όχι μια παθητική διαδικασία: «Την *αντανάκλαση* της φύσης στη σκέψη του ανθρώπου πρέπει να την εννοούμε όχι 'νεκρά', όχι 'αφηρημένα', *όχι χωρίς κίνηση, όχι χωρίς αντιφάσεις,* αλλά μέσα στο αιώνιο *προτσές* της κίνησης, της εμφάνισης των αντιφάσεων και της λύσης τους» (Λένιν Χ.Χ.Ε.δ: 177). Ούτε είναι μια μονόδρομη διαδικασία: «Η ζωή γεννάει τον εγκέφαλο. Στον εγκέφαλο του ανθρώπου αντανακλάται η φύση. Ο άνθρωπος, ελέγχοντας και εφαρμόζοντας στην πρακτική του δράση και στην τεχνική την ορθότητα αυτών των αντανακλάσεων, φτάνει στην αντικειμενική αλήθεια» (Λένιν Χ.Χ.Ε.δ: 183). Η τελευταία είναι μια δυναμική διαδικασία: «Από την υποκειμενική ιδέα ο άνθρωπος πάει προς την αντικειμενική αλήθεια *δια μέσου* της 'πρακτικής' (και της τεχνικής)» (Λένιν Χ.Χ.Ε.δ: 183), αφού είναι γνωστό ότι η «[…] διαλεκτική των *πραγμάτων* δημιουργεί την διαλεκτική των *ιδεών*, και όχι το αντίθετο» (Λένιν Χ.Χ.Ε.δ: 178). Μόνο έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε την βαθιά στη συμπύκνωσή της φράση του Λένιν: «Η συνείδηση του ανθρώπου όχι μόνο αντανακλά τον αντικειμενικό κόσμο, αλλά και τον δημιουργεί» (Χ.Χ.Ε.δ: 194).

Η αντανάκλαση είναι, επομένως, μια ενεργητική ζωντανή, πολύμορφη και πολυεπίπεδη διαδικασία. Μια διαδικασία προσέγγισης στην αντικειμενική αλήθεια μέσα από πολλά επίπεδα αφαίρεσης. Ο άνθρωπος, στον οποίο αντανακλάται η αντικειμενική πραγματικότητα, αυτενεργεί πάνω στην τελευταία με την θεωρητική και πρακτική του δραστηριότητα.

Ο άνθρωπος όχι μόνο διαμορφώνεται από την πραγματικότητα, αλλά με την πρακτική του δραστηριότητα επεμβαίνει ενεργητικά πάνω της, πάνω στη φύση και την κοινωνία, την διαμορφώνει και διαμορφώνεται απ' αυτήν κοκ. Οι γενικεύσεις και οι αφαιρέσεις από την αντικειμενική πραγματικότητα είναι αποτέλεσμα της θεωρητικοπρακτικής δραστηριότητας του ανθρώπου. Δεν βρίσκονται, δηλαδή, έτοιμες στην πραγματικότητα, αλλά είναι προϊόν της δημιουργικής σχέσης ανθρώπου-φύσης, ανθρώπου-κοινωνίας. Μιας σχέσης που καθορίζεται ιστορικά, έχει

14 Ο όρος δεν ανταποκρίνεται πλήρως σ' αυτή τη διαλεκτική, δυναμική διαδικασία. Όπως ορθά αναφέρει ο Ευτύχης Μπιτσάκης (Χ.Χ.Ε.: 281) «Θα πρέπει, ωστόσο, να πούμε από την αρχή, ότι ο όρος 'αντανάκλαση' δεν είναι πετυχημένος, καθώς θυμίζει μηχανικά, ή έστω φυσικά φαινόμενα. Αυτή την αδυναμία άλλωστε την εκμεταλλεύτηκαν συστηματικά οι αντίπαλοι του μαρξισμού. Όμως […] το περιεχόμενο αυτής της κατηγορίας δεν είναι καθόλου μηχανιστικό. Το βασικό χαρακτηριστικό της είναι ότι εκφράζει την ύπαρξη μιας πραγματικότητας ανεξάρτητης από το υποκείμενο, άρα την ύπαρξη μιας αντικειμενικής πηγής της γνώσης.»

δηλαδή την εξέλιξή της από το απλό στο σύνθετο, από κατώτερες σε ανώτερες μορφές.

Θα πρέπει, όμως, να γίνουν ορισμένες απαραίτητες διευκρινίσεις αναφορικά με την καλλιτεχνική αντανάκλαση και την κατ' επέκταση καλλιτεχνική δημιουργία. Ενώ στην βασική της λειτουργία η διαδικασία της αντανάκλασης είναι κοινή σ' όλα τα επίπεδα δράσης και εκδήλωσής της, υπάρχουν ορισμένες διαφοροποιήσεις και ιδιαιτερότητες για κάθε επίπεδο που είναι αναγκαίο να ληφθούν υπόψη προκειμένου να κατανοηθεί στην ουσία του ο ρόλος της στην τέχνη.

Ενώ, π.χ. η διαδικασία της αντανάκλασης είναι προϋπόθεση και για την επιστημονική και για την καλλιτεχνική γνώση και πρακτική, υπάρχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στην πρώτη και στην δεύτερη που συνιστούν τον ειδικό χαρακτήρα, την ιδιομορφία της καθεμιάς. Η επιστημονική γνώση στοχεύει στην προσέγγιση, κατανόηση και ερμηνεία της ουσίας των φαινομένων της πραγματικότητας ανεξάρτητα από την υποκειμενική στάση του ανθρώπου απέναντι τους· η καλλιτεχνική γνώση είναι μια διαδικασία ανακάλυψης του νοήματος αυτών των φαινομένων για τον άνθρωπο. Το γνωστικό περιεχόμενο της επιστήμης είναι η αντικειμενική αλήθεια και η μορφή αυτής της γνωστικής διαδικασίας κινείται σε επίπεδο αφαίρεσης, με ακριβή χρήση ειδικών όρων που βοηθούν στην ερμηνεία της πραγματικότητας. Η επιστημονική σκέψη λειτουργεί μέσω λογικών κατηγοριών, μέσω εννοιών, κρίσεων και συμπερασμάτων, ενώ η τέχνη διακρίνεται από τον άμεσο, συγκεκριμένο και εικονιστικό της χαρακτήρα και τη δυνατότητά της να απευθύνεται άμεσα στις ανθρώπινες αισθήσεις.

Στην επιστήμη κυριαρχεί περισσότερο η γνωσιολογική πλευρά της αντανάκλασης και λιγότερο η αξιολογική (κι αυτή κυρίως στις κοινωνικές επιστήμες), ενώ στην τέχνη είναι ο αξιολογικός της χαρακτήρας που της προσδίδει την ιδιαιτερότητά της. Εδώ η αντικειμενική πραγματικότητα που αντανακλάται στην συνείδηση του καλλιτέχνη δίνει το υλικό, αποτελεί την πρωταρχική προϋπόθεση, αλλά η ίδια η καλλιτεχνική δημιουργία απαιτεί το πέρασμα, το πλάσιμο αυτού του υλικού, το φιλτράρισμά του από τον κοσμοθεωρητικό, ιδεολογικό, συγκινησιακό οπλισμό του καλλιτέχνη, από την ευαισθησία και το ταλέντο του, ώστε να αντικειμενοποιηθεί πια ως έργο τέχνης.

Αυτή είναι η βασική φιλοσοφική προϋπόθεση του ρεαλισμού ως καλλιτεχνικής μεθόδου. Πυρήνας του είναι η προσέγγιση και η απόδοση της αντικειμενικής πραγματικότητας με καλλιτεχνικά μέσα, με διαφορετικό για κάθε τέχνη τρόπο, που καθορίζεται από το ξεχωριστό της υλικό, την ξεχωριστή εξέλιξή της, τις δικές της τεχνικές κατακτήσεις· από το σε τι επίπεδο αφαίρεσης, σε σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα, αυτή κινείται. Αν αυτό δε ληφθεί υπόψη, τότε υπάρχει ο κίνδυνος —κάτι που συνέβη άλλωστε— να ταυτιστεί ο ρεαλισμός μ' ένα είδος τέχνης μόνο —με το μυθιστόρημα ή τη ζωγραφική π.χ.— και συνήθως μ' εκείνο που είναι σε αμεσότερη, από άποψη αντιστοιχίας, σχέση με την πραγματικότητα.

Η μαρξιστική θεωρία της αντανάκλασης ως ενεργητικής διαδικασίας προσδιορίζει τα κριτήρια του ρεαλισμού και καθορίζει τα όριά του. Γιατί αν δεχτούμε έναν «δίχως όρια» ρεαλισμό, θα πρέπει να αγνοήσουμε τον ρόλο του υποκειμένου σ' αυτήν. Θα πρέπει ν' αγνοήσουμε ότι η αντανάκλαση παίρνει ορθή, αλλά και στρεβλή μορφή. Η ανθρώπινη συνείδηση δεν αντανακλά μόνο ορθά και ολοκλη-

ρωμένα την πραγματικότητα, αλλά και αποσπασματικά και στρεβλά. Διαφορετικά θα έπρεπε να δεχτούμε ότι και κάθε ιδεολογία είναι εξ ορισμού αληθινή ή ψευδής, επομένως η αστική και η προλεταριακή ιδεολογία θα έχουν την ίδια εξ ορισμού επιστημονική ακρίβεια ή ανακρίβεια, κάτι που, όπως έχει δείξει ο μαρξισμός είναι αναληθές (Παπαγεωργίου 1982: 39-48).

Το ότι κάθε έργο τέχνης αντανακλά γενικά την πραγματικότητα δεν οδηγεί στο λογικό συμπέρασμα ότι είναι και ρεαλιστικό έργο τέχνης. Μπορεί να την αντανακλά στρεβλά, μονοδιάστατα, αποσπασματικά. Είναι ρεαλιστικό από τη στιγμή που προσεγγίζει την ουσία της, την πολυμορφία της, τις αντιφάσεις και τις συγκρούσεις της.

6.

Τι σημαίνει όμως η αντίληψη του ρεαλισμού ως συγκροτημένης οπτικής, ως καλλιτεχνικής μεθόδου; Μήπως δεν υπήρξε συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα, συγκεκριμένη σχολή στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, όπως ήδη αναφέρθηκε, με τα αντίστοιχα θεωρητικά κείμενα και μανιφέστα; Ασφαλώς και ναι. Δεν παγιώθηκε, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ένα ορισμένο ύφος, μια τεχνοτροπία; Φυσικά κάτι τέτοιο ήταν αναπόφευκτο. Ο ρεαλισμός ως μέθοδος, όμως, είναι κάτι γενικότερο από την συστηματική διαμόρφωσή του σε σχολή σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Εξάλλου οι αιτίες που οδήγησαν σε μια τέτοια διαμόρφωση ήταν περισσότερο κοινωνικοπολιτικές παρά αισθητικές, αν σκεφτεί κανείς τη ζωγραφική λ.χ. που συνδέθηκε με τους ταξικούς αγώνες και ιδίως με τους αγώνες της εργατικής τάξης την περίοδο της Κομμούνας. Μια καλλιτεχνική μέθοδος δεν είναι μια εκ των προτέρων κατασκευή, μια αφηρημένη σύλληψη στο μυαλό ορισμένων θεωρητικών ή καλλιτεχνών. Ακόμη και όταν εμφανίζεται ως τέτοια —λ.χ. στην περίπτωση των αισθητικών θεωριών του κλασικού αστικού ορθολογισμού και του αντίστοιχού τους κλασικισμού— στην πραγματικότητα είναι διαφορετική.

Κάθε καλλιτεχνική μέθοδος έχει τα στάδια της ιστορικής της εξέλιξης, ανάπτυξης και ωρίμανσης. Π.χ. έντονα στοιχεία ρεαλισμού υπάρχουν και στον Όμηρο και στο αρχαίο δράμα. Με περισσότερο συστηματικό τρόπο εμφανίζονται ρεαλιστικά στοιχεία την περίοδο της Αναγέννησης, όταν το συνολικό επίπεδο της κοινωνίας, η επιστήμη και η γνώση, η τεχνολογία και, φυσικά, οι οικονομικές συνθήκες επιτρέπουν μια βαθύτερη αναλυτική προσέγγιση της κοινωνικής πραγματικότητας και της φύσης. Μπορούμε μάλιστα, ως γενική διαπίστωση, να σημειώσουμε ότι η ανάπτυξη του ρεαλισμού συνδέεται με τις προϋποθέσεις εκείνες που έδωσαν τη δυνατότητα μιας πιο συστηματικής και οργανωμένης ανάλυσης της αντικειμενικής πραγματικότητας. Αυτή η εξελικτική πορεία οδήγησε, από το έργο του Θερβάντες (Miguel de Cervantes), του Ραμπελαί (François Rabelais), του Σαίξπηρ, του Ντα Βίντσι (Leonardo DaVinci), του Μιχαήλ Αγγέλου (Michelangelo) στο μυθιστόρημα του Σουίφτ (Jonathan Swift), του Ντηφόου (Daniel Defoe), του Φίλντινγκ (Henry Fielding), στα διηγήματα και γενικά τα πεζογραφήματα του γαλλικού διαφωτισμού για να ωριμάσει τον 19ο αιώνα με το έργο του Σταντάλ, του Μπαλζάκ, του Φλωμπέρ, του Ντίκενς (Charles Dickens), του Κουρμπέ, του Ντωμιέ (Honoré Daumier),

του Μπερλιόζ (Hector Berlioz), για να μείνουμε σε τελείως χαρακτηριστικές και ενδεικτικές περιπτώσεις.

Παρατηρείται, δηλαδή, μια εξελικτική πορεία των ρεαλιστικών στοιχείων μέχρι να αποτελέσουν τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική μέθοδο, η οποία, όπως και κάθε καλλιτεχνική μέθοδος, είναι το σύνολο των δημιουργικών αρχών, όπως αυτές έχουν ιστορικά εξελιχτεί και διαμορφωθεί, από τις οποίες ξεκινάει ο καλλιτέχνης την διαδικασία επιλογής, γενίκευσης και απόδοσης φαινομένων και γεγονότων της πραγματικότητας με καλλιτεχνικά μέσα. Η καλλιτεχνική μέθοδος είναι μια διαδικασία, συχνά αντιφατική, με ειδική σε κάθε τέχνη πρακτική εφαρμογή. Έχει την ιστορική της συνέχεια, την δική της πορεία διαμόρφωσης, τα δικά της χαρακτηριστικά συστατικά στοιχεία. Παράλληλα, αντιπαρατίθεται, αρνείται άλλες σύγχρονες ή προηγούμενές της καλλιτεχνικές μεθόδους, δεχόμενη επιδράσεις, προσπαθώντας να διαφορισθεί απ' αυτές χωρίς πάντοτε να το καταφέρνει —άλλωστε στην τέχνη δεν υπάρχουν σινικά τείχη. Για να μπορέσει λοιπόν κάποιος να μελετήσει τον ρεαλισμό είναι απαραίτητο να δει τα κύρια, τα βασικά χαρακτηριστικά καθώς επίσης και σε τι διαφέρει και πού σχετικά συγγενεύει με άλλες καλλιτεχνικές μεθόδους που ανήκουν στο γενικότερο πλαίσιο διαμόρφωσής του. Είναι αναγκαίο να εξετάσει τις ιστορικοκοινωνικές συνιστώσες του. Γιατί αναπτύχθηκε τη συγκεκριμένη εποχή, τις συνθήκες εξέλιξής της, τα ενδεχόμενα ποιοτικά άλματα στην διαδικασία της ωρίμανσής της.

Έχει ήδη αναφερθεί ο θαυμασμός των Μαρξ και Ένγκελς για τον Σαίξπηρ. Αιτία του ήταν η ικανότητα του τελευταίου να αποδίδει στο έργο του την κοινωνική πραγματικότητα με ζωντάνια και καλλιτεχνική αρτιότητα. Αναφορές στο μεγάλο Άγγλο δραματουργό και ποιητή υπάρχουν αρκετές στα έργα των κλασικών. Το κοινό τους στοιχείο είναι η επισήμανση της σημασίας του Σαίξπηρ, όχι μόνο της καθαρά αισθητικής —αν μπορεί να υπάρξει τέτοια—, για την γνώση της εποχής. Ανάλογες αναφορές υπάρχουν και για τον Μπαλζάκ. Να θυμηθούμε πως ο Μαρξ αναγνωρίζει το γεγονός ότι ο Γάλλος μυθιστοριογράφος έδινε στο έργο του την εικόνα της γαλλικής κοινωνίας πολύ αμεσότερα, σαφέστερα και ζωντανότερα από οποιονδήποτε ιστορικό ή κοινωνιολόγο (Μαρξ 1978: 58).

Και φυσικά οι κλασικοί του μαρξισμού —την ίδια διάσταση έδινε και ο Λένιν στον Τολστόι—[15] δεν εννοούσαν διάφορες πληροφορίες ιστορικού ή ηθογραφικού χαρακτήρα, που μπορεί κανείς να βρει και σε μη ρεαλιστικά έργα. Η σημασία που απέδιναν σε καλλιτέχνες όπως οι ανωτέρω έγκειται στο ότι το έργο τους αντανακλά την ουσία της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής τους, όχι το στατικό, αλλά το δυναμικό, την σχέση πραγματικού και δυνατού. Ο Σαίξπηρ, ζώντας την περίοδο μετάβασης από την φεουδαρχία στον καπιταλισμό, πρόβαλε στο έργο του τα βασικά της χαρακτηριστικά, τις αντιφάσεις της, την πάλη του παλιού με το καινούργιο. Ο Μπαλζάκ έδωσε ανάγλυφα την εικόνα της γαλλικής κοινωνίας του 19ου αιώνα, τις ταξικές συγκρούσεις και τις συνθήκες ζωής των διαφόρων τάξεων. Είναι χαρακτηριστικό αυτό που τόνιζε ο ίδιος, ότι, δηλαδή, η γαλλική κοινωνία είναι ο ιστορικός

15 Τα άρθρα του Λένιν για τον Τολστόι Λένιν (Χ.Χ.Ε.α: 210-217 και Χ.Χ.Ε.γ: 19-24, 39-42, 73-74, 93-98, 103-107) αποτελούν υπόδειγμα μαρξιστικής λογοτεχνικής κριτικής. Ένας σημαντικός θεωρητικός της λογοτεχνίας, ο Μασερέ (Macherey 2006: 117-151), θα αναγνωρίσει τη μεγάλη συμβολή του Λένιν ως λογοτεχνικού κριτικού.

και ο ίδιος ο χρονικογράφος της. Ο φιλομοναρχικός Μπαλζάκ έγραφε ότι «οι επαναστάσεις συμβαίνουν πρώτα-πρώτα στα υλικά πράγματα και συμφέροντα, μετά επεκτείνονται σε ιδέες και τελικά μεταμορφώνονται σε αρχές».[16] Και είναι πολύ εύστοχη η κρίση του Άρνολντ Χάουζερ (Arnold Hauser), όταν γράφει: «Γι' αυτόν, σε αντιδιαστολή με τον Σταντάλ, τον Ντοστογιέφσκι ή τον Προυστ, υπάρχει κάτι που δεν επιδέχεται αναγωγή σε άλλον παράγοντα. Γι' αυτόν ένας χαρακτήρας είναι ασήμαντος καθαυτός –ενδιαφέρων και σημαντικός γίνεται μονάχα σαν εκφραστής μιας κοινωνικής ομάδας, σαν φορέας μιας σύγκρουσης ανάμεσα σε αντιθετικά, ταξικά καθορισμένα συμφέροντα […]» (Χάουζερ 1970: 70).

Η απεικόνιση της πραγματικότητας από τον ρεαλισμό δεν έχει καμιά σχέση με αφηρημένες κατασκευές καταστάσεων και προσώπων, που καταλήγουν να δίνουν μια ψεύτική και προκατασκευασμένη εικόνα της.

Ο Ενγκελς επεσήμαινε στη Μ. Κάουτσκι (M. Kautsky) ότι «[…] ο συγγραφέας δεν πρέπει να σερβίρει στο πιάτο τη μελλοντική ιστορική λύση των κοινωνικών συγκρούσεων, τις οποίες περιγράφει […]» (Marx, Engels 1976: 91). Εξάλλου η «πιστή» απεικόνιση (με την έννοια της παθητικής φαινομενικής απεικόνισης) των πραγματικών συνθηκών αναπαράγει και τις ψευδαισθήσεις, τις προκαταλήψεις, τις συμβατικότητες που συνδέονται μ' αυτές, την στιγμή που δεν υπεισέρχεται στο βάθος των πραγμάτων και μένει στην φωτογραφική τους επιφάνεια.

Την ίδια επιφανειακή, πλασματική εικόνα του πραγματικού δίνει και ο καλλιτέχνης, που, στο όνομα της προπαγάνδισης των σωστών οπωσδήποτε ιδεών του, θυσιάζει το μέσον ή αδιαφορεί γι' αυτό. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, «[…] όσο περισσότερο μένουν κρυμμένες οι γνώμες του συγγραφέα, τόσο το καλύτερο για το έργο τέχνης» (Marx, Engels 1976: 91). Εξάλλου, η ρεαλιστική απόδοση της αντικειμενικής πραγματικότητας στην τέχνη μπορεί να επιτευχθεί ακόμη και σε διάσταση, ή αντιπαράθεση με τις θεωρητικές απόψεις, τις γνώμες ή την κοσμοθεωρητική στάση του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Ως προς αυτό, χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Μπαλζάκ, που προαναφέρθηκε, όσον αφορά στις πολιτικές του πεποιθήσεις.

Το βάθος της κοινωνικής αιτιότητας, όπως θα 'λεγε ο Μπρεχτ (Berthold Brecht),[17] είναι ο κύριος στόχος του ρεαλισμού. Αυτό το βάθος επιχειρεί ν' αποδώσει —και το πετυχαίνει στις μεγάλες στιγμές του— με καλλιτεχνικά μέσα. Οι περισσότεροι από τους συνειδητούς —με την έννοια ότι είχαν επίγνωση της μεθόδου που ακολουθούσαν και, κυρίως, των στόχων και των αποτελεσμάτων της— ρεαλιστές είχαν προοδευτικές ή και επαναστατικές ιδέες. Είναι χαρακτηριστική η δήλωση του Κουρμπέ: «Όχι μονάχα είμαι σοσιαλιστής, αλλά είμαι λαοκράτης και

16 Αναφέρεται στο Χάουζερ 1970: 70.

17 Για τις γόνιμες απόψεις του Μπρεχτ για τον ρεαλισμό βλ. Μπρεχτ 1974· 1990. Ο Μπρεχτ θα υποστηρίξει ότι ο ρεαλισμός δεν είναι υπόθεση μορφής και θα επικρίνει τον Λούκατς για τον φορμαλιστικό χαρακτήρα της θεωρίας του: «Ο φορμαλιστικός χαρακτήρας της *θεωρίας του ρεαλισμού* φαίνεται στο ότι η θεωρία αυτή δεν στηρίζεται μόνο στη μορφή λίγων αστικών μυθιστορημάτων του περασμένου αιώνα (τα πιο καινούρια μυθιστορήματα παίρνονται υπόψη μόνο εφόσον παρουσιάζουν αυτή τη μορφή) αλλά και σε μια συγκεκριμένη μόνο μορφή του *μυθιστορήματος*. Τι συμβαίνει με το ρεαλισμό στη λυρική ποίηση και στο δράμα;» (Μπρεχτ 1990: 90). Για τον Μπρεχτ (1990: 98): «Ο ρεαλισμός δεν είναι μόνο υπόθεση της λογοτεχνίας, είναι μια μεγάλη πολιτική, φιλοσοφική, πρακτική υπόθεση και θα πρέπει ν' αντιμετωπιστεί και να διευκρινιστεί σαν μια τέτοια μεγάλη, γενικά ανθρώπινη υπόθεση».

δημοκράτης επίσης, κοντολογής υπέρμαχος της επανάστασης και προπαντός ρεαλιστής, δηλαδή είμαι ειλικρινής φίλος της πραγματικής αλήθειας».[18]

Στον ρεαλισμό εξυπακούεται η τυποποίηση (όχι με την τρέχουσα αρνητική σημασία του όρου, αλλά ως φιλοσοφική κατηγορία που αναφέρεται σ' αυτήν τη δημιουργική διαδικασία αναγωγής του επιμέρους και του αποσπασματικού στο γενικό και το καθολικό) των κοινωνικών διαδικασιών και του ουσιαστικού στη ζωή, γιατί έτσι δείχνεται συμπυκνωμένα το γενικό μέσω του ειδικού, το καθολικό μέσω του επιμέρους και του ατομικού («[...]διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ᾽ ἱστορία τὰ καθ᾽ ἕκαστον λέγει.» αναφέρει ο Αριστοτέλης (ΧΧ.Ε.β: 1451a-1451b). Το καθολικό μέσω του τυπικού σύμφωνα με τη ρεαλιστική μέθοδο).

Είναι γνωστή, εν προκειμένω, η φράση του Ένγκελς στο γράμμα του προς τη Μάργκαρετ Χάρκνες (Margaret Harkness), «...ο ρεαλισμός, κατά την άποψή μου, εμπεριέχει, εκτός από την αλήθεια στις λεπτομέρειες, την αληθινή αναπαραγωγή τυπικών χαρακτήρων κάτω από τυπικές συνθήκες» (Marx, Engels 1976: 90). Η δημιουργία χαρακτήρων στην τέχνη αποτελεί έκφραση σε επίπεδο καλλιτεχνικής αφαίρεσης, των πραγματικών ανθρώπων στη ζωή. Εν τούτοις ο ανθρώπινος χαρακτήρας στην πραγματική ζωή, που χρησιμεύει ως βάση για τον «τυπικό» χαρακτήρα στην τέχνη, δεν είναι ταυτόσημος με τον τελευταίο. Διαφορετικά, η τέχνη θα ήταν μια απλή, παθητική μίμηση της πραγματικότητας χάνοντας την δυναμική της. Στην ζωή, καθένας χαρακτήρας υπάρχει ως ξεχωριστή οντότητα. Στην τέχνη, ο ατομικός χαρακτήρας είναι πάντοτε δημιούργημα του καλλιτέχνη, αποτέλεσμα των αφαιρέσεων, των επιλογών και των γενικεύσεών του σε ισόρροπη και αρμονική σύνδεση με την καλλιτεχνική φαντασία του και τη μυθοπλαστική του ικανότητα. Δεν είναι δηλαδή, απλό αποτέλεσμα αθροίσματος επιμέρους ιδιοτήτων, ούτε προϊόν στατιστικής, αλλά μια δημιουργία που ξεκινάει από το συγκεκριμένο υλοποιώντας το καλλιτεχνικά σε μια ιδεατή χαρακτηριστική μορφή.

Να σημειωθεί ότι οι τυπικοί χαρακτήρες στη ρεαλιστική τέχνη είναι πάντοτε συγκεκριμένοι, σε συγκεκριμένες συνθήκες και κάθε απόπειρα αναγωγής τους σε κάποια «αιώνια» ανθρώπινη φύση ή σε αναλλοίωτα βιολογικά χαρακτηριστικά οδηγεί αναπόφευκτα στον ιδεαλισμό. Ο τυπικός χαρακτήρας στην τέχνη είναι μια συγκεκριμένη και ατομική ενσωμάτωση ενός κοινωνικού, ηθικού και ψυχολογικού τύπου. Η αλήθεια ενός ατομικού χαρακτήρα προέρχεται από το γεγονός ότι ενσωματώνει έναν καθολικό ανθρώπινο τύπο καθώς και έναν καθολικό κοινωνικό τύπο.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί η ουσιώδης διαφορά του ρεαλισμού από τον κλασικισμό. Ο τελευταίος διαμορφώθηκε την περίοδο της δημιουργίας των εθνικών κρατών στην Ευρώπη και αναπτύχθηκε την περίοδο της ανόδου της αστικής τάξης. Έχοντας ως φιλοσοφική προϋπόθεση τον κλασικό αστικό ορθολογισμό έμεινε —στην ακραία του μορφή— στην προβολή «αιώνιων» ιδανικών, όπως το δημόσιο καθήκον που υπερβαίνει με τρόπο αφηρημένο τα ατομικά συμφέροντα, και αυστηρών κανόνων δημιουργίας. Έτσι, οι χαρακτήρες του κλασικισμού έχουν μια ακαμψία, είναι απομονωμένοι από την κοινωνική πραγματικότητα, στατικοί και όχι δυναμικοί (π.χ στον Ρακίνα, ακόμη και στο Μολιέρο που υπερτονίζει ορισμένα

18 Αναφέρεται στο Grant 1972: 92.

χαρακτηριστικά των ηρώων του καθιστώντας του μονοδιάστατους). Είναι χαρακτηριστικός ο «αχρονικός» χαρακτήρας του κλασικισμού, η προβολή του εκ των προτέρων αρμονικού σαν αφετηρία του ωραίου και η απολυτοποίηση του «ορθού λόγου», ο οποίος καταλήγει να κατασκευάσει το αισθητικό και καλλιτεχνικό πρότυπο.

Βέβαια, αυτά ισχύουν για τις ακραίες και «καθαρές» μορφές κλασικισμού. Δεν θα πρέπει να παραγνωρισθεί και το γεγονός ότι έργα —τα πιο σπουδαία— που ανήκουν στον κλασικισμό έχουν και έντονα ρεαλιστικά στοιχεία (όπως αυτά του Ντιντερό (Denis Diderot) π.χ.). Εξάλλου αυτό συμβαίνει πάντοτε στην τέχνη. Σ' ένα έργο θα βρει κανείς στοιχεία από πολλές μεθόδους, στοιχεία ρεαλιστικά, συμβολικά και φανταστικά στοιχεία που προέρχονται από τον κλασικισμό ή τον ρομαντισμό. Πάντα όμως υπάρχουν εκείνα που κυριαρχούν και που καθορίζουν τον χαρακτήρα του έργου. Η διάκριση των διαφόρων καλλιτεχνικών μεθόδων γίνεται αναγκαστικά και για λόγους μεθοδολογικούς σε τέτοιο επίπεδο αφαίρεσης, που να μην είναι δυνατόν να δίνονται κάθε φορά οι αλληλοσχέσεις και συμφύσεις τους.

Είναι, εξάλλου, γεγονός ότι ο κλασικισμός ήταν και η επίσημη καλλιτεχνική έκφραση των γιακωβίνων, όπου οι ιδέες της γαλλικής επανάστασης εκφράστηκαν με αυστηρό, δωρικό θα λέγαμε, και συχνά άκαμπτο τρόπο, πράγμα που εξηγείται από το ότι η επαναστατική αστική τάξη θεωρούσε τις αξίες και τα ιδανικά της «αιώνια», και «καθολικά». Η περίπτωση της ζωγραφικής του Νταβίντ (Jacques-Louis David) είναι χαρακτηριστική.[19] Ήταν λοιπόν επόμενο να τα εκφράσει —όταν πήρε την εξουσία— με εκείνον τον απόλυτο τρόπο που χαρακτηρίζει τον κλασσικισμό.

Σε αρκετές περιπτώσεις, οι αρνητές του ρεαλισμού τον επικρίνουν όχι με βάση τα δικά του χαρακτηριστικά, τις δικές του μεθοδολογικές αρχές. Η συνηθέστερη σύγχυση αφορά την ταύτιση του ρεαλισμού με τον νατουραλισμό. Η φιλοσοφική βάση του ρεαλισμού, τόσο στην τέχνη όσο και στην πολιτική, είναι διαφορετική από εκείνην του νατουραλισμού. Ακόμη και στις περιπτώσεις που, στο επίπεδο της τέχνης, οι αποχρώσεις, οι διαφορές είναι λεπτές, ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός δεν ταυτίζονται. Σ' ένα επίπεδο μάλιστα, αφαίρεσης, που για λόγους μεθοδολογικούς δεν υπολογίζει κατ' ανάγκην κάθε τι το λεπτομερειακό ή ιδιόμορφο, οι διαφορές ρεαλισμού-νατουραλισμού είναι ιδιαίτερα εμφανείς. Εξάλλου αυτές τις διαφορές εντόπισαν και καλλιτέχνες που κινούνται στο πλαίσιο του δεύτερου με τα θεωρητικά τους κείμενα ή μανιφέστα (ο Ζολά π.χ. με το *Πειραματικό μυθιστόρημά*).

Θεωρητική, φιλοσοφική βάση του νατουραλισμού ήταν ο θετικισμός του 19ου αιώνα, ο θετικισμός του Κοντ (August Comte), όπου στο όνομα μιας «καθολικής αλήθειας» καλλιεργούσε μια, φαινομενική έστω, απολιτικότητα. Ο Ι. Ταιν (Hippolyte Tain), ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της θετικιστικής αισθητικής, ανήγαγε την καλλιτεχνική δημιουργία στην καταγραφή υποκειμενικών εμπειρικιστικών παρατηρήσεων και θεωρούσε την τέχνη με όρους των προτύπων της επιστημονικής δραστηριότητας. Σύμφωνα με τον θετικισμό, δεν είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε και να γνωρίσουμε την ουσία των φαινομένων. Τα τελευταία απο-

19 Για το έργο του Νταβίντ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κείμενο του μεγάλου μαρξιστή ιστορικού της τέχνης και φίλου του Λούκατς, Φρέντερικ Άνταλ (1999: 155-222). Βλ. επίσης, Χατζηνικολάου 1994: 285-306. Η δυσεύρετη, δυστυχώς, μελέτη του Χατζηνικολάου (1973) αναφέρεται διεξοδικά στον Γάλλο ζωγράφο. Παραπέμπω στην αγγλική συμπληρωμένη εκδοση (Hadjinicolaou 1978: κυρίως 103-177).

τελούν το κατεξοχήν πεδίο της θεωρητικής, φιλοσοφικής και επιστημονικής μας δραστηριότητας. Μοναδικό κριτήριο της ύπαρξης και της γνώσης του πραγματικού είναι τα άμεσα αισθητηριακά δεδομένα. Επομένως, για τον θετικισμό η φιλοσοφία έχει μια ψευδοεπιστημονική «ουδετερότητα» και εξαιρεί από την περιοχή της τα βασικά κοσμοθεωρητικά προβλήματα.

Ο νατουραλισμός ξεκινώντας απ' αυτές τις φιλοσοφικές προϋποθέσεις και κάνοντας μια λαθεμένη και μεταφυσική χρήση των μεθόδων και πορισμάτων των συγχρόνων του φυσικών επιστημών, αρκέστηκε στη φωτογραφική, στ' όνομα της «πιστότητας» και της «ακρίβειας», απεικόνιση της αντικειμενικής πραγματικότητας. Έδωσε καλλιτεχνικές εικόνες που διατηρούν την ατομικότητά τους αδυνατώντας να γενικευθούν, ν' αποτελέσουν τύπους όπως στον ρεαλισμό. Είναι χαρακτηριστική η άποψη του Ζολά για τις τρεις οθόνες στην τέχνη: την κλασική, που είναι μεγεθυντική, τη ρομαντική, που λειτουργεί σαν πρίσμα και τη ρεαλιστική που είναι ανεμπόδιστη. Όπως αναφέρει: «η ρεαλιστική οθόνη είναι ένα απλό τζάμι, πολύ καθάριο, φιλοδοξεί να είναι τόσο διάφανο, που να το διαπερνούν οι εικόνες και να ξαναδημιουργούνται σ' όλη τους την πραγματικότητα».[20]

Είναι προφανές, ότι αυτή η άποψη απέχει από τον ρεαλισμό. Στον τελευταίο, δεν πρόκειται για κάποιο «καθαρό τζάμι», από το οποίο περνάει η πραγματικότητα όπως φαινομενικά είναι, αλλά για μια δημιουργική ενεργητική διαδικασία αφαίρεσης, γενίκευσης, αξιολόγησης και προβολής του ουσιώδους. Το «καθαρό τζάμι» του Ζολά είναι ο πυρήνας του νατουραλισμού.

Από την άποψη αυτή είναι ιδιαιτέρως σημαντική η θεμελιώδης διάκριση που επιχειρεί ο Λούκατς μεταξύ *περιγραφής* όπου ο συγγραφέας έχει τον ρόλο του παρατηρητή και *αφήγησης* όπου ο συγγραφέας συμμετέχει στην διαδικασία που αφηγείται. Η πρώτη περίπτωση έχει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Ζολά, η δεύτερη τον Τολστόι. Πρόκειται για την πιο ουσιαστική και γόνιμη διάκριση μεταξύ νατουραλισμού και ρεαλισμού (Lukács 1978: 110-148).

Μια άλλη συγγενική πηγή ιδεών για το νατουραλισμό ήταν ο κοινωνικός δαρβινισμός, που χρησιμοποιώντας μ' έναν εκχυδαϊσμένο τρόπο τα πορίσματα των ερευνών του Δαρβίνου, ανήγαγε τα κοινωνικά ζητήματα στο επίπεδο της βιολογίας και τις κοινωνικές συγκρούσεις σε βιολογικούς παράγοντες. Σύμφωνα με τον Χέρμπερτ Σπένσερ (Herbert Spencer), τον γνωστότερο εκπρόσωπο αυτού του ρεύματος, η βιολογία είναι η κυριότερη επιστήμη. Η ζωή σ' όλα τα επίπεδα και τις εκδηλώσεις της καθορίζεται από βιολογικούς νόμους. Η κοινωνία δεν είναι τίποτα άλλο από ζωντανός οργανισμός που γεννιέται κι αναπτύσσεται με φυσικό τρόπο με αποτέλεσμα όλα τα κοινωνικά φαινόμενα ν' ανάγονται στα βιολογικά. Αυτές οι ψευδοεπιστημονικές απόψεις είχαν σημαντικό αντίκτυπο στην καλλιτεχνική πρακτική, στο θέατρο και τη λογοτεχνία ειδικότερα. Για να επανέλθουμε στον Ζολά, τον σημαντικότερο νατουραλιστή που έφτασε σ' ορισμένα έργα του τα όρια του ρεαλισμού, είναι γνωστή η εμμονή του στον βιολογικό παράγοντα που τον θεωρούσε ως βάση της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Με βάση μάλιστα τον τελευταίο, καθόριζε και τις διαφορές του με τον Μπαλζάκ. Στόχος του Ζολά δεν ήταν να απεικονίσει την σύγχρονη κοινωνία, αλλά να αναγάγει την ανθρώπινη συμπεριφο-

20 Αναφέρεται στο Grant 1972: 46.

ρά στα έσχατα συστατικά της στοιχεία —τα βιοψυχολογικά— και με βάση αυτά ν' ανιχνεύσει τις αντιδράσεις της (π.χ. στο *Ανθρώπινο Κτήνος*).

Είναι προφανές ότι η θετικιστική φιλοσοφική αφετηρία κι αυτού του είδους ο αναγωγισμός οδηγούν στην άρνηση της αντικειμενικής αλήθειας, κηρύσσουν έναν άκρατο υποκειμενισμό και εντάσσονται στη λογική του πραγματισμού όπου «αλήθεια είναι ό,τι κάθε φορά με βολεύει». Έτσι, διαβάζουμε δηλώσεις καλλιτεχνών που βρίσκονται σ' αντιπαράθεση, σ' ένα βαθμό, με το έργο τους και κινούνται σ' αυτό το πλαίσιο. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα λέει ο Γκυ ντε Μωπασάν (Guy de Maupassant): «Πόσο παιδιάστικο είναι να πιστεύουμε στην πραγματικότητα, αφού ο καθένας μας έχει τη δική του πραγματικότητα, στη σκέψη του και στο σώμα του. Τα μάτια μας, τ' αυτιά μας, η όσφρησή μας, η γεύση μας —διαφορετικά στον καθένα— δημιουργούν τόσες αλήθειες όσοι είναι κι οι άνθρωποι που ζουν στον πλανήτη μας […]. Ο καθένας μας, λοιπόν, έχει μια δική του ψευδαίσθηση του κόσμου […]. Κι ο συγγραφέας δεν έχει άλλη αποστολή παρά να αναπαραστήσει πιστά την ψευδαίσθηση αυτή, μ' όλη την τέχνη που είναι ικανός να διαθέσει […]. Μεγάλοι καλλιτέχνες είναι εκείνοι που επιβάλλουν στην ανθρωπότητα τη δική τους ψευδαίσθηση».[21]

Είναι, επομένως, λάθος να ταυτίζεται ο ρεαλισμός που αποσκοπεί στο ουσιώδες με το νατουραλισμό που στοχεύει στο φωτογραφικά ανούσιο και φαινομενικά «ουδέτερο» κοινωνικοπολιτικά.

Βιβλιογραφία

Άνταλ Φ. 1999. «Σκέψεις για τον κλασικισμό και τον Ρομαντισμό», στο: Φ. Άνταλ, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Α. Παππάς, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης: 155-222.

Αριστοτέλης Χ.Χ.Ε.α. *Περί Ψυχής*, στερεότυπη έκδοση.

Αριστοτέλης Χ.Χ.Ε. *Ποιητική*, στερεότυπη έκδοση.

Auerbach E. 2005. *Μίμησις*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Βαν Γκογκ, Β. 1952. *Γράμματα στον αδελφό του Θεόδωρο*, μτφρ. Σ. Σκιαδαρέσης, Αθήνα: Γκοβόστης.

Adorno T. Benjamin, W., Bloch, E., Brecht, B. και Lukács, G. 1977. *Aesthetics and Politics*, London-New York: Verso.

Bogdanov, A. 1977. *La Science, L' Art et la Classe Ouvrière*, Paris: Maspero.

Γιάκομπσον Ρ. 1995. «Για τον ρεαλισμό στην Τέχνη», στο: Τ. Τοντόροφ (επιμ.), *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, Αθήνα: Οδυσσέας.

21 Αναφέρεται στο Grant 1972: 75.

Clark T. J. 1999. *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London: Thames and Hudson.

Ένγκελς Φ. 2003. *Ο Λουδοβίκος Φόυερμπαχ και το Τέλος της Κλασικής Γερμανικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Foster H. 1996. *The Return of the Real*: *The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Mas: MIT Press.

Gombrich E. H. 1995. *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη.

Goodman N. 1978. *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett

Goodman N. 1976. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis: Hackett και η ελληνική μετάφραση: Γκούντμαν Ν. 2005. *Γλώσσες της Τέχνης*, μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος, Αθήνα: Εκκρεμές.

Grant D. 1972. *Ρεαλισμός*, μτφρ. Ι. Ράλλη-Κ. Χατζηδήμου, Αθήνα: Ερμής.

Hadjinicolaou N. 1973. *Histoire de l' Art et Lutte des Classes*, Paris: Francois Maspero.

Hadjinicolaou N. 1978. *Art History and Class Struggle*, μτφρ. L. Asmal, London: Pluto Press.

Halliwell S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton: Princeton University Press.

Harrison C., Wood P. & Geiger J. (επιμ.) 1998. *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell.

Horn A. 1974. "The Concept of 'Mimesis' in Georg Lukacs", *British Journal of Aesthetics* 14: 26-40.

Hyman J. 2006. *The Objective Eye: color, form and reality in the theory of art*, Chicago-London: The University of Chicago Press.

Λένιν Β.Ι. Χ.Χ.Ε.α. Άπαντα, τόμ. 17, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Λένιν, Β.Ι. Χ.Χ.Εβ. *Υλισμός και Εμπειριοκριτικισμός*. Απαντα, τομ. 18, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Λένιν Β.Ι. Χ.Χ.Ε.γ. Άπαντα, τόμος 20, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Λένιν Β.Ι. Χ.Χ.Εδ. *Φιλοσοφικά Τετράδια*, 'Απαντα, τομ. 29, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή,

Lukacs G. 1963. Die Eigenart des Aesthetischen. Vols. I και II, Neuwied: Luchterhand.

Lukacs G. 1978. "Narrate or Describe?", στο: A. Kahn (επιμ.), *Writer and Critic*, London: Merlin Press: 110-148.

Macherey P. 2006. *A Theory of Literary Production*, μτφρ. G. Wall, E. Terry, London: Routledge.

Μανιάτης Γ. 2016. «Σύγχρονη Τέχνη και Πολιτική την Εποχή της Παγκοσμιοποίησης», *Μαρξιστική Σκέψη* 20: 452-471.

Μαρξ Κ. 1978. *Το Κεφάλαιο*, τόμος 3ος, μτφρ. Π. Μαυρομάτη, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Marx K. & Engels, F. 1976. *On Literature and Art*, Moscow: Progress Publishers.

Μαρξ Κ. και Ένγκελς Φ. Χ.Χ.Ε., *Διαλεχτά Έργα*, τομ. Α, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώσεις.

Morawski, S. 1968. "Mimesis-Lukacs Universal Principle", *Science and Society* 32: 26-38.

Μπιτσάκης Ε. Χ.Χ.Ε. *Διαλεκτική και Νεώτερη Φυσική*, τρίτη έκδοση, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

Μπρεχτ Μ. 1990. *Για τον Ρεαλισμό*, μτφρ. Λ. Κόντη, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Μπρεχτ Μ. 1974. *Για το Ρεαλισμό. Για το αστυνομικό μυθιστόρημα*, Αθήνα: Πλανήτης.

Nochlin L. 1971. *Realism*, London: Penguin Books.

Nochlin L. 2007. *Courbet*, London: Thames and Hudson.

Ντελακρουά Ε. 1981. *Σελίδες Ημερολογίου*, Αθήνα: Νεφέλη.

Παπαγεωργίου Ν. 1982. «Ορισμένες Εννοιολογικές Διευκρινίσεις για τον Όρο του Ιστορικού Υλισμού Ιδεολογία», *Επιστημονική Σκέψη* 10: 39-48.

Rosen C., Zerner. H. 1984. *Romanticism and Realism: the mythology of nineteenth century art*, New York: Norton.

Rubin J. H. 1980. *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton: Princeton University Press.

Tretiakov S. M. 2006. "Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)", *October* 118:14, σελ. 11-18.

Χάουζερ Α. 1970. *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τομ. 4ος, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Αθήνα: Κάλβος.

Zola E. 2003. *Κείμενα για την Τέχνη*, μτφρ. Μ. Χριστοφόγλου, Αθήνα: Printa.