Πρόλογος

Αυτή είναι, καθ' όσον γνωρίζω, η πρώτη μελέτη της μαρξιστικής μουσικο-αισθητικής παράδοσης που δημοσιεύεται στην Ελλάδα. Ξεκίνησε το φθινόπωρο του 2015 στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ολοκληρώνεται πλέον οριστικά σήμερα, επτά χρόνια μετά, με τη δημοσίευσή της σε διαφορετική εκδοχή, συντετμημένη και πιο προσιτή στον αναγνώστη. Η μελέτη αυτή έρχεται να προστεθεί κατά κάποιον τρόπο πλάι στην έκδοση του μουσικο-αισθητικού δοκιμίου του Georg Lukács (*Αισθητική της μουσικής*, Τόπος, 2018), ως μια ευρύτερη και πληρέστερη πηγή πληροφόρησης για τη μαρξιστική φιλοσοφία της μουσικής γενικά, αλλά και για τον Lukács ειδικότερα, εμπλουτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο με ένα ακόμα βιβλίο την ούτως ή άλλως πενιχρή βιβλιογραφία επί του θέματος.

Για την ολοκλήρωση αυτής της μελέτης με βοήθησαν αρκετοί άνθρωποι με τους πιο ποικίλους τρόπους, έτσι ώστε το να τους απαριθμήσω εδώ είναι αδύνατο. Θα περιοριστώ απλώς να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον Γιώργο Μανιάτη, ο οποίος με τις προτάσεις του συνέβαλε καθοριστικά στην περιεχομενική διεύρυνση της μελέτης και στη διαμόρφωση της οριστικής της εκδοχής. Τις ευχαριστίες μου εκφράζω επίσης στις εκδόσεις Τόπος που, με την έκδοση και αυτού του

έργου, συμβάλλουν στη ενίσχυση της απήχησης του αδίκως παραμελημένου σήμερα μαρξιστικού μουσικο-αισθητικού στοχασμού.

Αθήνα 2022

Εισαγωγή

Η μουσική ως αντικείμενο της φιλοσοφίας

Η Αισθητική είναι κλάδος της φιλοσοφίας, ο οποίος περιστρέφεται γύρω από το θέμα «τέχνη». Απώτατος σκοπός της Αισθητικής είναι να διαλευκάνει φιλοσοφικά την ειδική φύση της τέχνης, να απαντήσει με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο στο ερώτημα «Τι είναι η τέχνη;».

Βέβαια, όσο απλή είναι η διατύπωση αυτού του ερωτήματος, άλλο τόσο δαιδαλώδης είναι ο δρόμος που οδηγεί στην απάντησή του. Για να επιτύχει δηλαδή η Αισθητική να δώσει μια ικανοποιητική απάντηση σε αυτό το «έσχατο» πρόβλημα (το «τι είναι η τέχνη;»), θα πρέπει πρώτα να απαντήσει σε μια σειρά άλλων, ειδικότερων ζητημάτων, που ανακύπτουν σε κάθε συστηματική μελέτη της τέχνης. Τέτοια είναι π.χ. το ζήτημα της ιστορικής γένεσης των διαφόρων τεχνών, καθώς και των νομοτελειών της εσωτερικής τους εξέλιξης, ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο κάθε είδος τέχνης κομίζει περιεχόμενα της ζωής (ζητήματα της καλλιτεχνικής μορφοποίησης), η φύση της καλλιτεχνικής επίδρασης, τα κριτήρια της καλλιτεχνικής αξιολόγησης και πλήθος άλλων. Ακόμα και η εσωτερική ανομοιογένεια της «τέχνης» (η διαφοροποίησή της σε επιμέρους «τέχνες»), η οποία εκ πρώτης όψεως μοιάζει ίσως αυτονόητη

και μη προβληματική, συνιστά ιδιαίτερο φιλοσοφικο-αισθητικό πρόβλημα από αυτή την άποψη. Θα χρειαστεί δε να σταθούμε περαιτέρω στο πρόβλημα αυτό προκειμένου να χαραχτούν ακριβέστερα και τα όρια του πεδίου που θα μας απασχολήσει εδώ, ήτοι του πεδίου της μουσικής.

Καθένας γνωρίζει ότι η σφαίρα της τέχνης δεν είναι ομοιογενής, αλλά διαιρείται σε επιμέρους «τέχνες»· δεν υπάρχει «τέχνη» γενικά, παρά μόνο λογοτεχνία, ζωγραφική, κινηματογράφος, μουσική κ.ο.κ. Καθεμιά από αυτές τις τέχνες μάλιστα διαφέρει ως προς το μέσο που χρησιμοποιεί για την κοινώνηση των περιεχομένων της, ενώ διαφορετικές είναι επίσης και οι πτυχές της πραγματικότητας που μπορεί να απεικονίσει η κάθε τέχνη με το δικό της ιδιαίτερο μέσο. Η λογοτεχνία π.χ. χρησιμοποιεί ως μέσο τη γλώσσα και μπορεί έτσι να διαμορφώσει και να υποβάλει στον αναγνώστη «εικόνες», τόσο του εξωτερικού κόσμου (περιστατικά της ζωής, αντικείμενα, καταστάσεις) όσο και του εσωτερικού κόσμου των ανθρώπων (σκέψεις, συναισθήματα, ψυχικές διαθέσεις). Η ζωγραφική με τη σειρά της χρησιμοποιεί χρώματα προκειμένου να απαθανατίσει μια στιγμιαία υποβλητική εικόνα του ορατού εξωτερικού κόσμου (π.χ. ενός φυσικού τοπίου), με έναν τρόπο που είναι αδύνατος π.χ. για τη ποιητική γλώσσα. Η μουσική, από την άλλη πλευρά, χρησιμοποιεί ήχους, οι οποίοι έχουν οργανωθεί και συστηματοποιηθεί από τον άνθρωπο στο πλαίσιο μιας μακράς ιστορικής διαδικασίας, και μάλιστα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να καθίστανται τα κατάλληλα μέσα για την καλλιτεχνική αποτύπωση και αναπαραγωγή των ανθρώπινων συναισθημάτων σε μια κλίμακα που

περιλαμβάνει όλες τις διαφορετικές τους διαβαθμίσεις και τις επιμέρους τους αποχρώσεις, και η οποία σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να επιτευχθεί στον ίδιο βαθμό από οποιαδήποτε άλλη τέχνη.

Βλέπουμε λοιπόν ότι κάθε τέχνη απεικονίζει διαφορετικές πτυχές της αντικειμενικής πραγματικότητας, και μάλιστα με διαφορετικό τρόπο, ότι ανταποκρίνεται σε διαφορετικές κοινωνικές ανάγκες κ.λπ., ότι εν ολίγοις καθεμιά παρουσιάζει ειδικές ιδιομορφίες, τις οποίες ο εκάστοτε ερευνητής της συγκεκριμένης τέχνης θα πρέπει οπωσδήποτε να λαμβάνει υπόψη, δεδομένου ότι τα συμπεράσματα που έχουν συναχθεί από το πεδίο μίας εξ αυτών των τεχνών ενδέχεται να μην ισχύουν για τα πεδία των υπολοίπων, και άρα να μην μπορούν να γενικευτούν για το πεδίο της τέχνης συνολικά. (Διαφορετικά είναι τα προβλήματα που θέτει η απεικόνιση ενός ορατού αντικειμένου στη ζωγραφική και διαφορετικά είναι εκείνα που ανακύπτουν κατά την εξωτερίκευση του ψυχικού κόσμου του ανθρώπου μέσα από μια μελωδική επεξεργασία.)

Τούτο καθιστά εμφανές το γιατί κάθε επιμέρους τέχνη απαιτεί ξεχωριστή θεωρητική εξέταση. Όταν λοιπόν –για να προσεγγίσουμε πλέον και το κύριο αντικείμενο που θα μας απασχολήσει εδώ– κάνουμε λόγο για αισθητική ή φιλοσοφία της μουσικής, εννοούμε τη φιλοσοφική πραγμάτευση των γενικών αισθητικών προβλημάτων που αναφέραμε παραπάνω (σχέση περιεχομένου-μορφής, αισθητική αξιολόγηση κ.ο.κ.), προσαρμοσμένων ειδικά στην περίπτωση της μουσικής, λαμβανομένης υπόψη δηλαδή της ιδιομορφίας αυτής ειδικά της τέχνης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει επομένως να ρωτήσουμε: Ποια είναι η κύρια ιδιομορφία της μουσικής; Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι εκείνο που διαφοροποιεί τη μουσική (και ειδικότερα: την ενόργανη –δηλαδή τη χωρίς προσθήκη κειμένου ή οιουδήποτε προγράμματος– μουσική) από τις άλλες τέχνες είναι το γεγονός ότι αυτή μοιάζει περισσότερο απομακρυσμένη από την πραγματικότητα όπως τη βιώνουμε καθημερινά, από τον κόσμο της εμπειρίας. Αυτό καταδεικνύεται εύκολα από το ακόλουθο παράδειγμα: Ένα διήγημα ή μια κινηματογραφική ταινία μάς μεταφέρει περιστατικά της ίδιας της ζωής (μαθαίνουμε για τις πράξεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματα ανθρώπων), ένας ζωγραφικός πίνακας απαθανατίζει ένα φυσικό ή αστικό τοπίο, ένα γλυπτό εκθέτει μια ανθρώπινη μορφή· τι «εκθέτει» όμως η ενόργανη (δίχως κείμενο) μουσική; Σε αντίθεση με τις προαναφερθείσες τέχνες, αυτή δεν χρησιμοποιεί ούτε έννοιες ούτε εικόνες για τη μετάδοση των περιεχομένων της. Χρησιμοποιεί μόνον ηχητικές διατάξεις, μουσικούς φθόγγους, οι οποίοι οργανώνονται μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά προκειμένου να σχηματίσουν μεγαλύτερες ηχητικές δομές και τελικά ολόκληρα μουσικά έργα. Τούτες οι ηχητικές διατάξεις και μορφοποιήσεις δεν είναι βέβαια τυχαίες και ένας μουσικός μπορεί πράγματι να «κατανοεί» τη μουσική και να την ερμηνεύει με καλλιτεχνικά άρτιο τρόπο χωρίς να διαθέτει ιδιαίτερες φιλοσοφικές γνώσεις επί του αντικειμένου. Αν όμως η γνώση περί μουσικής πρέπει να μεταδοθεί και έξω από το πεδίο του ειδικού, στον μη μουσικό, τότε η φιλοσοφική προσέγγιση είναι απαραίτητη. Το ερώτημα λοιπόν παραμένει: Πώς σχετίζεται τούτο το όλως ιδιόμορφο ηχητικό

σύμπαν της μουσικής (οι μελωδίες, οι μοτιβικές και θεματικές επεξεργασίες, τα διάφορα μορφολογικά σχήματα) με την αντικειμενική πραγματικότητα, με τον αισθητό κόσμο της καθημερινής εμπειρίας; Με ποιον τρόπο υπάγεται τούτη η ιδιάζουσα ηχητική γλώσσα στην υπηρεσία των ανθρώπινων ενδιαφερόντων και αναγκών; Πώς καθίσταται φορέας (ή με μια άλλη, ενδεχομένως σωστότερη διατύπωση: «καθρέφτης») των ανθρώπινων συναισθημάτων;

Τέτοια ερωτήματα υποδηλώνουν, όπως εξηγήσαμε και νωρίτερα, ότι η σχέση της μουσικής με την πραγματικότητα μοιάζει περισσότερο αινιγματική, περισσότερο «προβληματική» (από φιλοσοφική άποψη) από ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση των υπόλοιπων τεχνών. Γι' αυτό και το παραπάνω ερώτημα σχετικά με το αν και κατά πόσο είναι δυνατόν η μουσική, μέσω της όλως ιδιότυπης μορφής της, η οποία συντίθεται από συμπλέγματα μουσικών ήχων στερούμενα εννοιολογικών προσδιορισμών, να καταστεί φορέας και κοινωνός περιεχομένων της ζωής, μέσο έκφρασης, έκθεσης ή απεικόνισης πτυχών της εμπειρικής πραγματικότητας (ψυχικών διαθέσεων, κινησιακών φαινομένων ή ακόμα και υλικών αντικειμένων), είναι κομβικής σημασίας για τον φιλοσοφικο-αισθητικό στοχασμό περί μουσικής. Σε αυτό το ερώτημα συμπυκνώνεται ουσιαστικά ολόκληρος ο προβληματισμός σχετικά με την ειδοποιό διαφορά της μουσικής έναντι των υπόλοιπων τεχνών· αυτό βρίσκεται κατ' ανάγκη στον πυρήνα κάθε σημαντικής φιλοσοφικής πραγμάτευσης της μουσικής. Αποτελεί δε και ένα από τα κύρια ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια αυτής της μελέτης.

Το ερώτημα απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα κυρίως στη νεότερη εποχή, με την αύξηση της σημασίας και του κύρους της αυτόνομης ενόργανης μουσικής, της μουσικής δηλαδή που είναι αποσυνδεδεμένη τόσο από τον λόγο όσο και από τον χορό, και προορίζεται αποκλειστικά για ακρόαση. Έχει δεχτεί δε πληθώρα απαντήσεων από φιλοσόφους διαφορετικών καταβολών, ορισμένες εκ των οποίων έχουν καθιερωθεί πλέον ως «κλασικές» και καθορίζουν το πλαίσιο και την κατεύθυνση της όλης προβληματικής (Kant, Hegel, Hanslick κ.ά.). Δεν είναι βέβαια δυνατόν, στο πλαίσιο αυτής της εισαγωγής, να αναφερθούμε λεπτομερώς στις κυριότερες επιμέρους προσεγγίσεις αυτού του προβλήματος. Αρκεί απλώς να επισημάνουμε επιγραμματικά τα δύο αντίθετα άκρα, μεταξύ των οποίων κυμαίνονται οι απαντήσεις που κατά καιρούς έχουν δοθεί σε αυτό το καίριο ερώτημα της μουσικής Αισθητικής.

Στο ένα άκρο βρίσκεται η άποψη ότι η μουσική, παρ' όλη την ιδιότυπη μορφή της, κοινωνεί –όπως ακριβώς και οι υπόλοιπες τέχνες– περιεχόμενα της ζωής, διαδικασίες της ανθρώπινης εμπειρίας (πρωτίστως συναισθήματα) και το ζητούμενο είναι να καταδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο κομίζονται τέτοια εμπειρικά περιεχόμενα μέσω της ιδιότυπης (ηχητικής) γλώσσας της μουσικής. (Πώς είναι δυνατόν π.χ. να αποτυπωθεί μουσικά το συναίσθημα της θλίψης, του πόνου κ.λπ., απλώς και μόνο με τη χρήση μουσικών ήχων σε ένα πιάνο; Πώς συνδέεται μια «τεχνητή» μελωδία, με τη «φυσική» έκφραση του πόνου στη ζωή;)

Στο άλλο άκρο βρίσκεται η αντίθετη άποψη, σύμφωνα με την οποία η μουσική στερείται παντελώς τη

δυνατότητα να μεταδίδει τέτοιου είδους ψυχικά περιεχόμενα· η ηχητική «γλώσσα» της μουσικής, σύμφωνα με αυτή την επονομαζόμενη «φορμαλιστική» αντίληψη, είναι μια γλώσσα sui generis, η οποία αποτελείται αποκλειστικά και μόνο από συμπλέγματα ηχητικών στοιχείων και δομών, τα οποία δεν έχουν κάποιο «εξωμουσικό» περιεχόμενο, δεν «σημαίνουν» κάτι διαφορετικό από αυτά τα ίδια. (Μια μελωδία π.χ., σύμφωνα με αυτή την άποψη, είναι απλώς ο εαυτός της, απλώς «μια μελωδία», μια καλλιτεχνική διαρρύθμιση μουσικών φθόγγων σύμφωνα με μια καθαρά *μουσική* λογική και δεν είναι έκφραση, αναπαράσταση ή μίμηση ενός ορισμένου ανθρώπινου συναισθήματος.)

Αμφότερες αυτές οι προσεγγίσεις (ας ονομάσουμε την πρώτη «Αισθητική του συναισθήματος» και τη δεύτερη «Αισθητική της μορφής») συναντώνται ήδη από την ελληνική αρχαιότητα. Στους εκπροσώπους της πρώτης θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, για τους οποίους η μουσική συνιστά μίμηση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, ενώ στους εκπροσώπους της δεύτερης ο επικούρειος Φιλόδημος ο Γαδαρηνός και ο Σέξτος ο Εμπειρικός, οι οποίοι αμφισβητούν ριζικά τη μιμητική θεωρία της εποχής τους. Φυσικά αμφότερες αυτές οι κεντρικές συλλήψεις περί μουσικής δεν διατηρούνται έκτοτε αναλλοίωτες, αλλά εξακολουθούν να εξελίσσονται, εμφανιζόμενες σε ποικίλες παραλλαγές μέχρι τις ημέρες μας. (Από τους φορμαλιστικούς υπαινιγμούς του Φιλόδημου μέχρι τη νεότερη φορμαλιστική θεωρία των Herbart, Hanslick, Zimmermann κ.ά. στον 19ο αι., φτάνουμε στη σύγχρονη έννοια ενός «προηγμένου» φορμαλισμού στον Peter Kivy.)

Δεν αρκεί λοιπόν να εκθέσει κανείς αφηρημένα –όπως πράξαμε μόλις– τις δύο αυτές αντιτιθέμενες προσεγγίσεις του προβλήματος της σχέσης μεταξύ μουσικής και πραγματικότητας, αλλά θα πρέπει να συνυπολογίσει και την ιστορική τους διάσταση. Μια τέτοια ιστορικο-φιλοσοφική προσέγγιση του ζητήματος –για τη συνεπή και διεξοδική παρουσίαση της οποίας ασφαλώς δεν υπάρχει χώρος στο πλαίσιο αυτής της εισαγωγής– θα οδηγούσε στις ακόλουθες συμπερασματικές παρατηρήσεις αναφορικά με τις βασικές κατευθύνσεις της Αισθητικής της μουσικής: Πρώτον, από την αρχαιότητα μέχρι τον 18ο αι. κυρίαρχη στον μουσικο-αισθητικό στοχασμό της ανθρωπότητας υπήρξε η αρχαιοελληνικής προέλευσης θεωρία της μίμησης, σύμφωνα με την οποία η μουσική, όπως και όλες οι υπόλοιπες τέχνες, αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή μίμησης της πραγματικότητας και ειδικότερα μια μίμηση της εσωτερικότητας, του κόσμου των ανθρώπινων συναισθημάτων. Τη θεωρία αυτή τη συναντάμε –σε μυστικοποιημένη μορφή– ήδη από τους πυθαγόρειους και από εκεί στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη μέχρι τους μεγάλους Γάλλους Διαφωτιστές, τον Rousseau, τον Diderot και τον D'Alembert. Δεύτερον κατά το β΄ μισό του 18ου αι. η θεωρία της μίμησης υπόκειται σε μια ριζική αμφισβήτηση, παραμερίζεται σταδιακά και εντέλει αντικαθίσταται από άλλες θεωρήσεις, όπως η θεωρία της έκφρασης (Daniel Webb, James Harris, James Beattie κ.ά.) ή ακόμα και από «φορμαλιστικές» προσεγγίσεις (τάσεις προς αυτή την κατεύθυνση είναι αισθητές ήδη στον Kant).

Δεν είναι δυνατόν να επεκταθούμε εδώ στα βαθύτερα κοινωνικά αίτια τούτης της ριζικής αμφισβή-

τησης της θεωρίας της μίμησης κατά το β΄ μισό του 18ου αι. Βέβαιο είναι, ωστόσο, ότι η αμφισβήτηση αυτή ευνοήθηκε σημαντικά και από τις θεωρητικές αδυναμίες των ίδιων των θιασωτών της μουσικής μίμησης. Οι θεωρητικοί του Διαφωτισμού δηλαδή στηρίζονταν σε μια κατ' ουσίαν μηχανιστική έννοια της καλλιτεχνικής μίμησης, η οποία δεν στάθηκε ικανή να δώσει πειστικές απαντήσεις στο πρόβλημα του πώς η μουσική, παρ' όλη την ιδιότυπη «ηχητική» της γλώσσα, συνιστά εντούτοις μια μίμηση του εμπειρικού κόσμου και των ανθρώπινων συναισθημάτων. Είναι αλήθεια ότι η άμεση μορφή εμφάνισης της μουσικής (μελωδίες, ρυθμικά σχήματα κ.λπ.) ουδεμία σχέση έχει με την πραγματική έκφραση των συναισθημάτων στη ζωή. Αυτά εκφράζονται μάλλον μέσω χειρονομιών και σωματικών κινήσεων, μέσω εκφράσεων του προσώπου, επιφωνημάτων, μέσω του τόνου της φωνής κ.ο.κ. Πώς νομιμοποιείται λοιπόν η άποψη ότι η μουσική είναι εντούτοις μια μίμηση αυτών των συναισθημάτων;

Η αμηχανία των διαφωτιστών απέναντι σε αυτό το ερώτημα είναι καταφανής ιδίως στην περίπτωση του γνωστού οικονομολόγου, φιλοσόφου και υποστηρικτή της μιμητικής φύσης της τέχνης Adam Smith, ο οποίος αναγνωρίζει μεν ως μίμηση τη φωνητική μουσική (η οποία άλλωστε, ακριβώς επειδή χρησιμοποιεί την ανθρώπινη φωνή, είναι εγγύτερη στη συναισθηματική έκφραση της καθημερινότητας), δεν κατορθώνει όμως να αποδείξει το ίδιο και για την περίπτωση της ενόργανης μουσικής, την οποία κατατάσσει εντέλει στις «μη μιμητικές» τέχνες. Η περίπτωση του Smith είναι ενδεικτική ακριβώς επειδή συνιστά ένα είδος

υπόρρητης αυτοκριτικής, αν μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε έτσι, πρόκειται δηλαδή για μια μερική αμφισβήτηση της θεωρίας της μίμησης από πλευράς ενός υποστηρικτή της. Αυτό καταδεικνύει ότι οι κριτικές-απορριπτικές τάσεις πολλών θεωρητικών του 18ου αι. απέναντι στη θεωρία της μίμησης δεν ήταν σε καμία περίπτωση αδικαιολόγητες. Το γεγονός δε ότι αυτές οι τάσεις ενισχύθηκαν περαιτέρω κατά τον 19ο αι. με τους ρομαντικούς φιλοσόφους (στους οποίους η μουσική αποσυσχετίζεται ενίοτε ολοσχερώς από τον ενθαδικό κόσμο και αποκτά μια μεταφυσική-μυστικιστική διάσταση) και συνεχίστηκαν με πιο πεζή (ή κατ' άλλους πιο «επιστημονική») πλέον μορφή μέχρι και τον 20ό αι. (L. B. Meyer, N. Goodman κ.ά.) καταδεικνύει ενδεχομένως και την ιστορικο-κοινωνική αναγκαιότητα μιας τέτοιας κριτικής στάσης προς την παραδοσιακή θεωρία της μίμησης.

Με τα παραπάνω φυσικά δεν θα πρέπει να πιστέψουμε ότι η θεωρία της μίμησης αναιρέθηκε οριστικά στον 18ο αι., ότι αποτελεί επομένως απλώς ένα ζήτημα του παρελθόντος, παρά το γεγονός ότι πράγματι η αντίθετη προς αυτή, φορμαλιστική προσέγγιση είναι σήμερα, κατά τη γνώμη μας, η κυρίαρχη. Διότι, παράλληλα με αυτή την εξέλιξη και ιδίως κατά τον 20ό αι., λαμβάνει χώρα μια «αναζωπύρωση» της μιμητικής θεωρίας της μουσικής, η οποία, εμπλουτισμένη πλέον με νέα θεωρητικά και μεθοδολογικά εφόδια, καθίσταται ικανή να απαντήσει με έγκυρο τρόπο στις προκλήσεις που κάποτε είχαν οδηγήσει στον παραγκωνισμό της. Αυτή η ανύψωση της θεωρίας της μίμησης σε νέο, ανώτερο φιλοσοφικό επίπεδο σε σχέση με εκείνο του 18ου αι. είναι άμεσα

συνυφασμένη με την εμφάνιση και εξέλιξη της μαρξιστικής φιλοσοφίας, η οποία διεύρυνε την υλιστική κοσμοθεώρηση υπερβαίνοντας τις μονομέρειες του παλαιότερου, προμαρξιστικού υλισμού. Η κατανόηση της διαχρονικής σημασίας της θεωρίας της μίμησης δεν μπορεί λοιπόν να είναι ολοκληρωμένη, αν παραλειφθεί η σχετική συμβολή της μαρξιστικής φιλοσοφίας, στην οποία θα πρέπει στο εξής να εστιάσουμε την προσοχή μας.

Προμαρξιστικός και μαρξιστικός υλισμός

Ο προμαρξιστικός υλισμός ερμήνευε την καλλιτεχνική μίμηση με τρόπο μηχανιστικό, ως μια *άμεση* απεικόνιση των φαινομένων της πραγματικότητας· υποτιμούσε δηλαδή τη δυνατότητα της τέχνης, ως μορφής απεικόνισης, να εισδύει «πίσω» από τα φαινόμενα και να συλλαμβάνει –όπως ακριβώς και η επιστήμη, μολονότι καθεμιά με τον δικό της ιδιαίτερο τρόπο– τις ουσιώδεις, καθορίζουσες (αν και άμεσα αφανείς) πτυχές της πραγματικότητας. Ακριβώς τούτη τη δυνατότητα των έργων τέχνης να υπερβαίνουν το πεδίο της απλής αισθητηριακής αμεσότητας, να αφήνουν πίσω τους το πεδίο των τυχαίων, πρόσκαιρων προσδιορισμών της καθημερινής εμπειρίας και να αποτυπώνουν με διαύγεια τα αναγκαία, επανερχόμενα και καθοριστικά στοιχεία της κοινωνικής ύπαρξης του ανθρώπου στο εκάστοτε καλλιτεχνικό μέσο – αυτό προσθέτει ο νέος (διαλεκτικός) υλισμός και «διορθώνει» έτσι τους προκατόχους του: την αναγνώριση επομένως της τέχνης ως μιας ιδιάζουσας μορφής μίμησης *της*

αντικειμενικής υπόστασης της πραγματικότητας και όχι απλώς των επιφαινομένων της.

Αυτή η μεθοδολογική «διόρθωση» του παλαιότερου μηχανιστικού υλισμού από τον νέο διαλεκτικό υλισμό φέρει σημαντικές συνέπειες για τη θεωρία της μίμησης στη μουσική, πρωτίστως επειδή καταρρίπτει την εξαιρετικά διαδεδομένη μέχρι σήμερα αντίληψη ότι η «μίμηση» γενικά προϋποθέτει μια απόλυτη ομοιότητα μεταξύ πρωτοτύπου και ομοιώματος, ότι συνιστά επομένως κάτι αντίστοιχο με μια φωτοτυπία, ένα ακριβές αντίγραφο των φαινομένων της πραγματικότητας, όπως αυτά εκδηλώνονται στην καθημερινή μας εμπειρία. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, ενώ ένα ζωγραφικό πορτρέτο μπορεί να θεωρηθεί «ομοίωμα» ενός πραγματικά υπαρκτού προσώπου (δεδομένου ότι εδώ εξ ορισμού η εικόνα ομοιάζει με το πρωτότυπο), μια μελωδία, εφόσον δεν ομοιάζει με τίποτε από τον πραγματικό κόσμο, εφόσον δηλαδή δεν έχει κάποιο εμφανές πρότυπο, το οποίο «μιμείται», δεν μπορεί επ' ουδενί να αποτελεί «μίμηση» της πραγματικότητας.

Χωρίς αμφιβολία η θέση αυτή εμπερικλείει ορισμένα στοιχεία αλήθειας. Είναι αλήθεια ότι με τα μέσα της ζωγραφικής ή της ποίησης μπορεί να αποδώσει κανείς με μεγάλη ακρίβεια και υποβλητικότητα το σύνολο των αντικειμένων και των συμβάντων του ορατού κόσμου, κάτι που μόνο σε εξαιρετικά περιορισμένο βαθμό μπορεί να επιτευχθεί με τη χρήση των μουσικών ήχων. Μολονότι και οι ίδιοι οι μουσικοί ήχοι μπορούν να μιμηθούν φαινόμενα του αντικειμενικού κόσμου ως προς την κινησιακή ή την ακουστική τους διάσταση (όπως π.χ. τα στοιχεία της φύσης στην *Ποιμενική* του

Beethoven), ωστόσο η ιδιότητά τους αυτή, η δυνατότητά τους να αποδίδουν μιμητικά τέτοια φαινόμενα, δεν φαίνεται να είναι η πρωτεύουσα (όπως στην προαναφερθείσα περίπτωση του πορτρέτου, όπου η ομοιότητα είναι επιβεβλημένη εκ των προτέρων). Τούτο έχει αποτυπωθεί και στον καθημερινό μας λόγο περί μουσικής: Συνήθως μιλά κανείς για «έκφραση» και όχι για «μίμηση» ή «απεικόνιση» όταν αναφέρεται στη μουσική (οι τελευταίες χρησιμοποιούνται κυρίως όταν γίνεται λόγος για έργα των εικαστικών τεχνών, σπανιότερα ίσως για έργα της λογοτεχνίας, όπου συνήθως μιλάμε για «περιγραφή» ή «εξιστόρηση»).

Αν όμως η έννοια της καλλιτεχνικής μίμησης εν γένει αναφέρεται όχι σε μια μηχανιστική αντιγραφή των άμεσων δεδομένων της πραγματικότητας, αλλά στην αναπαραγωγή των ουσιωδών πτυχών που υπολανθάνουν «πίσω» από τα φαινόμενα και διαφέρουν από αυτά, τότε η ανομοιότητα του μιμητικού μορφώματος με τούτα τα άμεσα δεδομένα εμφανίζεται όχι μόνο προφανής και εύλογη, αλλά αποκαλύπτεται και ως αναγκαία προϋπόθεση για τη διενέργηση της μίμησης καθεαυτήν. Ένα παράδειγμα από το πεδίο της επιστημονικής αντανάκλασης της πραγματικότητας μπορεί ίσως να διασαφηνίσει καλύτερα το ζήτημα αυτό. Η ηλιοκεντρική θεωρία, την οποία απέδειξε ο Galileo Galilei κατά τον 17ο αι., είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με την εικόνα του κόσμου που έχουμε στην καθημερινότητα, στην οποία φαίνεται ότι ο ήλιος περιστρέφεται γύρω από τη Γη. (Καθημερινές εκφράσεις όπως «πέφτει» ο ήλιος κ.λπ. αντανακλούν ακριβώς αυτή την οπτική.) Η επιστήμη όμως αποδεικνύει ότι αυτό που συμβαίνει πραγματικά

είναι ακριβώς το αντίθετο από αυτό που εμφανίζεται στις αισθήσεις. Και αυτό διότι η επιστήμη συνιστά μια μορφή αντανάκλασης της πραγματικότητας όπως είναι καθεαυτή, ανεξάρτητα δηλαδή από το πώς αυτή εμφανίζεται στην κοινή, καθημερινή εμπειρία. Φυσικά η τέχνη προβαίνει σε αυτή την «υπέρβαση» με πολύ διαφορετικό τρόπο (χωρίς μια τέτοια ριζική ρήξη με τα αισθητηριακά δεδομένα), ωστόσο, από τη σκοπιά που εξετάζουμε το ζήτημα εδώ, το αποτέλεσμα είναι ανάλογο: η υπέρβαση της απλής αμεσότητας της καθημερινής αντίληψης και η διείσδυση στην αντικειμενικότητα (στην περίπτωση της τέχνης: η σύλληψη εκείνων των πτυχών της κοινωνικής ζωής που έχουν μόνιμη, διαχρονική σημασία για την ανθρωπότητα ως όλον και η παρουσίασή τους με τον τρόπο που αυτές βιώνονται από τον ίδιο τον άνθρωπο).

Καθίσταται πλέον σαφές ότι η εμφανής ανομοιότητα της μουσικής με τις άμεσες εκδηλώσεις των φαινομένων του εξωτερικού κόσμου δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να αποτελέσει επιχείρημα εναντίον της θεωρίας της μίμησης, όπως δεν το μπορεί και στην περίπτωση της επιστήμης. Αντιθέτως, όπως είδαμε μόλις, η ανομοιότητα μεταξύ πρωτοτύπου και ομοιώματος αποτελεί βασικό όρο για κάθε μιμητική σχέση, σύμφωνα τουλάχιστον με τη νέα διαλεκτικοϋλιστική εκδοχή αυτής της έννοιας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πανάρχαιη θεωρία της μίμησης, την οποία υποστήριζαν ακλόνητα κολοσσιαίες μορφές της παγκόσμιας φιλοσοφίας μεταξύ των οποίων ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, βρίσκει στον διαλεκτικό υλισμό νέους διαδόχους, οι οποίοι την υπερασπίζονται θεωρητικά και την εξελίσσουν περαιτέρω.

Στα παραπάνω θα μπορούσε κανείς βέβαια να αντιτείνει ότι στη μαρξιστική ορολογία κατά κανόνα δεν χρησιμοποιείται η έννοια «μίμηση», όταν γίνεται λόγος περί τέχνης, αλλά η έννοια «αντανάκλαση» (απεικόνιση). Είναι όμως τούτες οι δύο έννοιες ταυτόσημες ή αντιστοιχούν στην καθεμιά τους διαφορετικές σημασιολογικές αποχρώσεις; Χωρίς να μπορούμε εδώ να απαντήσουμε με ασφάλεια σε ένα τόσο εξειδικευμένο και σύνθετο ζήτημα, θα υποστηρίξουμε ότι ο τονισμός της συγγένειας (αν όχι της ταυτότητας) αυτών των εννοιών στο μαρξιστικό πλαίσιο είναι σίγουρα προτιμότερος από μια άκαμπτη αντίθεση μεταξύ των δύο, η οποία θα απομόνωνε με ανεπίτρεπτο από ιστορικο-φιλοσοφική άποψη τρόπο τη μαρξιστική φιλοσοφία από την αισθητική παράδοση της Ελλάδας και του Διαφωτισμού.

Τη βάση για τη χρήση του όρου «αντανάκλαση» στην τέχνη αποτελεί ασφαλώς το φιλοσοφικό έργο του V. I. Lenin, όπως εκτίθεται ιδίως στα *Φιλοσοφικά τετράδια* και στη μελέτη *Υλισμός και εμπειριοκριτικισμός*. Ο Lenin ορίζει σε μια σημείωση τη γνώση ως «αντανάκλαση της φύσης» (Λένιν χ.χ., 29:163). Η γνώση της φύσης, με άλλα λόγια, αποτελεί μια απεικόνιση, ένα προσεγγιστικό αντίγραφο στο επίπεδο της συνείδησης, των αντικειμενικά υφιστάμενων (υφιστάμενων δηλαδή ανεξάρτητα από τη συνείδηση, ανεξάρτητα από το αν κανείς γνωρίζει την ύπαρξή τους ή όχι) φυσικών νομοτελειών. Τούτη η απεικόνιση δεν είναι απολύτως ακριβής, αλλά μόνο «προσεγγιστική» (δεδομένου ότι η αντικειμενική πραγματικότητα τόσο από εκτατική όσο και από εντατική άποψη συντίθεται από άπειρο αριθμό προσδιορισμών, οι οποίοι είναι

πρακτικά αδύνατο να γνωσθούν ολοκληρωτικά) και ο Lenin εφιστά την προσοχή στον μη μηχανιστικό, μη παθητικό χαρακτήρα αυτής της διαδικασίας της αντανάκλασης και στον ενεργό ρόλο του υποκειμενικού παράγοντα κατά τη διενέργησή της. Η αντανάκλαση, λέει ο Lenin, «δεν είναι απλή, δεν είναι άμεση ούτε ακέραιη αντανάκλαση, αλλά το προτσές μιας σειράς από αφαιρέσεις, το προτσές διαμόρφωσης, σχηματισμού των εννοιών, των νόμων κ.λπ.», το οποίο μόνο κατά προσέγγιση συλλαμβάνει «την καθολική νομοτέλεια της αιώνια κινούμενης και εξελισσόμενης φύσης» (164).

Η «αντανάκλαση» λοιπόν –είτε αφορά την επιστήμη, όπως στο παραπάνω παράδειγμα, είτε την τέχνη– δεν αναφέρεται σε μια παθητική, μηχανιστική αντιγραφή των δεδομένων του εξωτερικού κόσμου στη συνείδηση, αλλά σε μια σύνθετη διαδικασία, κατά την οποία η υποκειμενικότητα του εκάστοτε επιστήμονα ή καλλιτέχνη διαδραματίζει καίριο ρόλο. Με αυτή την έννοια λοιπόν ορισμένοι μαρξιστές μουσικολόγοι (μεταξύ των οποίων οι Γερμανοί Harry Goldschmidt και Eberhard Lippold) διαχωρίζουν σημασιολογικά την έννοια της αντανάκλασης από εκείνη της μίμησης, αναγνωρίζοντας μόνο στην πρώτη αυτόν τον ενεργητικό χαρακτήρα του υποκειμένου και εκλαμβάνοντας τη δεύτερη ως απλή μηχανιστική αντιγραφή των επιφαινομένων της πραγματικότητας. Σχετικά με αυτό το σημασιολογικής υφής ζήτημα συναντά κανείς ποικίλες απόψεις, για τις οποίες θα γίνει λόγος και στη συνέχεια. Εδώ χρειάζεται μόνο να τονιστεί ότι, μολονότι το ζήτημα των διαφορετικών εννοιολογικών σημασιών και αποχρώσεων

στις έννοιες «αντανάκλαση» και «μίμηση» δεν είναι δίχως σημασία για το πρόβλημα που μας απασχολεί και χρήζει σίγουρα περαιτέρω διερεύνησης, δεν επιτρέπεται εντούτοις σε καμία περίπτωση να επισκιάσει τη θεμελιώδη συμβολή του μαρξισμού στο πεδίο της φιλοσοφικής πραγμάτευσης της μουσικής· μια συμβολή, η οποία έγκειται, όπως δείξαμε, στην επανεμφάνιση, σε ανώτερη μορφή, της θεωρίας περί μουσικής μίμησης στη νεωτερικότητα. Διότι είναι απολύτως σαφές ότι αν κανείς διαχωρίσει με απόλυτο και άκαμπτο τρόπο τις δύο αυτές έννοιες, αν θεωρήσει τη φιλοσοφική έννοια της «αντανάκλασης» ως κάτι όλως διαφορετικό από εκείνη της «μίμησης» –μολονότι τέτοιες διαφορές, επαναλαμβάνουμε, δεν είναι χωρίς σημασία από ιστορική σκοπιά– ο δεσμός του μαρξισμού με τα μεγάλα φιλοσοφικά και αισθητικά ρεύματα του παρελθόντος διακόπτεται αυθαίρετα και παραχαράσσεται έτσι η ίδια η κοινωνικο-ιστορικά καθορισμένη λογικότητα της εξέλιξης της ιστορίας της φιλοσοφίας. Το γεγονός άλλωστε ότι ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους της μαρξιστικής αισθητικής παράδοσης, ο Georg Lukács, στον οποίο θα αναφερθούμε λεπτομερώς στη συνέχεια, χρησιμοποιεί τις δύο αυτές έννοιες ως ταυτόσημες και μάλιστα χωρίς καμία περαιτέρω δικαιολόγηση ή επιχειρηματολογία συνηγορεί ενδεχομένως προς μια τέτοια προσέγγιση του ζητήματος, όπως αυτή που προτείνεται εδώ.