



ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΌΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1947

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^{ΙΑ} Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,"
38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΑ - 38
ΑΘΗΝΑΙ

Ε.Γ.Δ. της Κ.τ.Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Η “ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ,, ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ἡ θεωρία πού παραβάλλει καί κατά κάποιο τρόπο ἐξομοιώνει τήν Τέχνη πρός τὸ παιχνίδι εἶναι πολὺ παλαιά. Πρῶτος ὁ Πλάτων ὀνόμασε τήν Τέχνη «παιδιάν» καί στήν ἐπιείκειά του παραδέχθηκε ὅτι μπορεῖ νά προσφέρει ἀβλαβή ἡδονή: «Ἀβλαβή λέγεις ἡδονήν μόνον. — Ναι, καί παιδιάν γε εἶναι τήν αὐτήν ταύτην λέγω τότε ὅταν μήτε τι βλάβη, μήτε ὠφελή, σπουδῆς ἢ λόγου ἄξιον». ¹ Ἐπειτα μέ παιχνίδι παρομοίωσε τήν καλλιτεχνική λειτουργία ὁ Kant, παιχνίδι «τῶν γνωστικῶν δυνάμεων τοῦ ὑποκειμένου», τῆς διάνοιας καί τῆς φαντασίας. ² Πατέρας ὁμως αὐτῆς τῆς θεωρίας θεωρεῖται ὁ ποιητής Schiller, γιατί αὐτός πρῶτος ἔδειξε τή βαθύτερη συνάφεια τῆς Τέχνης μέ τὸ παιχνίδι καί ἐξήγησε τήν Τέχνη σάν ἐκδήλωση τῆς πρωταρχικῆς «ὁρμῆς τοῦ παιχνιδιοῦ». ³ Ἀλλά γιά τὸν Schiller ἡ «ὁρμή τοῦ παιχνιδιοῦ» ἔχει βαθύτερο νόημα, δέν εἶναι ἀπλή ψυχολογική ἔννοια. Μέ τήν «ὁρμή τοῦ παιχνιδιοῦ» ὁ ἄνθρωπος ἀρχίζει νά ἐλευθερώνεται ἀπό τήν «ὁρμή τῆς ὕλης», τίς αἰσθησιακές ὀρέξεις, καί προετοιμάζεται νά πειθαρχήσει στήν «ὁρμή τῆς μορφῆς», νά διαμορφώσει δηλ. μέ τήν ἐξουσιαζόμενη ἀπό τὸ Λόγο βούληση τήν ἠθική του ζωῆ. ⁴ Ἐπομένως γιά τήν ἀντίληψη αὐτή ἡ Τέχνη-παιχνίδι ἀποτελεῖ μεταβατικὸ σταθμὸ στήν κίνηση τοῦ ἀνθρώπου πρός τήν ἠθική του τελείωση.

Ἐκεῖνος πού στήν ἐξήγηση τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας περιορίστηκε στήν ἀποκλειστικά βιολογική καί ψυχολογική ἔννοια τοῦ παιχνιδιοῦ, εἶναι ὁ Herbert Spencer. ⁵ Τὸ παιχνίδι στὰ ζῶα καί στὸν ἄνθρωπο ἔχει γιά τὸν Spencer τὸ βιολογικὸ προορισμὸ ν' ἀνοίγει διέξοδο στὸ πλεόνασμα τῶν σωματικῶν καί ψυχικῶν δυνάμεων, πού δέν τὸ χρειάζεται γιά τὴ συντήρηση καί τὴν ἀμυνά τῆς ἡ ζωῆ. Ἡ περίσσεια τῶν δυνάμεων θὰ δημιουργοῦσε μιάν ἀνωμαλία στήν οἰκονομία τῆς ζωῆς. Ἐνας σκόπιμος τρόπος νά δα-

πανᾶται τὸ περίσσειμα τοῦτο εἶναι γιά τίς σωματικὰς δυνάμεις τοῦ ἀνθρώπου οἱ ἀθλοπαιδιές, γιά τίς ψυχικὰς καί πνευματικὰς δυνάμεις του οἱ διάφορες μορφές τῆς Τέχνης. Μέ αὐτὴ τὴν ἀνάλωση τοῦ περισσεύματος ἐπέρχεται τὸ ἰσοζύγιο, ἡ ἀποκατάσταση τῆς ἰσορροπίας τοῦ ψυχοφυσιολογικοῦ ὄργανισμοῦ.

Μιάν παραλλαγή τῆς θεωρίας τοῦ Spencer μᾶς παρουσίασε σὲ μιὰ σύντομη μελέτη του («Αἰσθητικὰ προβλήματα» Ἀθῆναι 1939) ὁ λαμπρὸς ἱστορικὸς τῆς Αἰσθητικῆς Θ. Μουστοξύδης. Ὁ Μουστοξύδης πού θέλει τὴν Αἰσθητικὴ «θετική» Ἐπιστήμη θεμελιωμένη ἀπάνω στήν Ψυχολογία καί στήν Κοινωνιολογία, βάζει τὴν Τέχνη ὡς λειτουργία τοῦ ψυχοφυσιολογικοῦ ὄργανισμοῦ στήν ἴδια μοῖρα μέ τὸ παιχνίδι. Ἐπηρασμένος ὁμως ἀπὸ τίς ἰδέες δύο Γάλλων σοφῶν, τοῦ ψυχολόγου Pierre Janet καί τοῦ αἰσθητικοῦ Charles Lalo, προσπαθεῖ νά ἐξηγήσει μέ ἄλλο τρόπο τὸν ἐσωτερικὸ μηχανισμὸ αὐτῶν τῶν ὁμολογῶν φαινομένων. «Στὴν παλιά ψυχολογία», γράφει, «μελετοῦσαν ἀπ' εὐθείας τὰ αἰσθήματα ἢ τίς ἰδέες ἐκ τῶν ἔσω... Τώρα μελετοῦν τὸ ἄτομο στίς πράξεις του, ἢ μᾶλλον στίς ἐνέργειές του. Παίρνουν γιά βάση τῆς ἀνθρώπινης ἐνέργειας: τὴν τάση» (σελ. 110). «Ἡ τάση εἶναι μιὰ διάθεση τοῦ ζωντανοῦ ἀτόμου νά συμπεριφέρεται μέ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅταν οἱ συνθήκες εἶναι ἴδιες. Ἡ τάση εἶναι μιὰ προδιάθεση πού κληρονομοῦμε ἀπὸ τοὺς προγόνους μας, ν' ἀντιδρούμε μέ ὀρισμένο τρόπο στοὺς ἐρεθισμοὺς πού μᾶς ἔρχονται ἐκ τῶν ἔξω» (σελ. 110-111). «Ἐπάρχουν τάσεις ὁλότελα στοιχειώδεις-ζωώδεις-καί τάσεις ἀνώτερες... Ἐπάρχουν δωδεκάδες ὁλόκληρες ἀπὸ τὴ γλώσσα, τὴν πίστη, τὴν ἀμφιβολία ὡς τίς ὑψηλότερες καί δυσκολώτερες στὴ μελέτη, πού ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουν καί οἱ αἰσθητικὰς τάσεις». «Μιὰ τάση μπορεῖ νά ὑπάρχει λαθρανόντως, δηλαδή νά μὴ λειτουργεῖ κατὰ τὴν παρούσα στιγμή» (σελ. 111): «Ἐπὶ ἄλλο ἔρχεται ἡ κατάσταση τοῦ ἐρεθισμοῦ—εἶναι ἡ κατάσταση τῆς προετοιμασίας τῆς τάσης γιά νά λειτουργήσει... Ἐπὶ ἄλλο ἀπὸ τὴν κατάσταση τοῦ ἐρεθισμοῦ, ἔρχεται, ἀν ἀφήσωμε κατὰ μέρος τὰ διάφορα ἄλλα στάδια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα περνᾷ ἡ τάση, ἡ καθ'αυτὸ ἐνέργεια πού συνεπάγεται τὸ ὕλικὸ ἀποτέλε-

1. Νόμοι II 667b-668a.

2. Kritik der Urteilskraft, ἐκδ. K. Kehrbach (Reclam - Leipzig) σελ. 67.

3. Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Berlin - Stuttgart, ἐκδόση W. Spemann), 15η ἐπιστολή, σελ. 269.

4. Op. cit. 18η ἐπιστ. σελ. 272, 20η ἐπιστ. σελ. 281, 23η ἐπιστ. σελ. 288.

5. Principles of Psychology μέρ. 80, κεφ. IX.

σμα... [Αὐτὴ] προϋποθέτει κινήσεις πραγματικές· δηλ. μιὰ δαπάνη δύναμης» (σελ. 112). «Γιὰ νὰ φτάσῃ στὴν καθαυτὴ ἐνέργεια, ὀφείλομε νὰ κινητοποιήσῃ κάποιον ποσότητα μουσικῆς δύναμης. Ὄταν τελειώσῃ αὐτὴ τὴν ἐνέργεια, ἡ δύναμη αὐτὴ ἐλευθερώνεται. Τότε αἰσθανόμαστε ἀνακούφιση» (σελ. 112 - 113). «Ὄταν τελειώνῃ μιὰν ἐργασία, ἂν μᾶς μένει διαθέσιμη δύναμη (δηλαδή ἂν αὐτὴ ἢ ἐργασία δὲν μᾶς ἐξάντλησε πολὺ) τραγουδάμε, κινούμεστε, χορεύομε, ἐξωτερικεύομε τὴν χαρὰ μᾶς, ἐπειδὴ ἐλευθερώσαμε ἓνα περίσπυμα ζωικῆς δύναμης. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο, ποὺ παρουσιάζεται ἀμετάβλητα, ἀποτελεῖ μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὰς τάσεις τοῦ ἀτόμου: αὐτὸ εἶναι ἡ ἀγωγή¹ τοῦ θριάμβου» (σελ. 113).

Μὲ αὐτὰς τὶς ψυχολογικὰς προϋποθέσεις (ἢ ψυχολογία τοῦ Pierre Janet συγγενεῖ πολὺ μὲ τὸν behaviorism τοῦ Ἀμερικανοῦ John B. Watson καὶ τῆς σχολῆς του) ὁ Μουστοξύδης θὰ ἐξηγήσῃ τὸ παιχνίδι καὶ τὴν Τέχνη, γιὰ νὰ δείξῃ ὅτι στὸ βάθος καὶ τῶν δύο τούτων ἐνεργειῶν λειτουργεῖ ὁ ἴδιος ψυχολογικὸς μηχανισμὸς. «Τὸ παιδί ἀρκεῖται μὲ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς πραγματοποίησης τῆς τάσης, δηλ. μὲ τὸ αἶσθημα τοῦ θριάμβου, καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς πράξης, ποὺ ἔπρεπε νὰ ὀλοκληρώσῃ τὴν τάση. Στὸ παιχνίδι ὑπάρχει συμβατικότητα. Ὅλα τὰ παιχνίδια παρουσιάζουν δύο χαρακτηριστικά, ὀλότελα ἀντιφατικά τὸ ἓνα πρὸς τὸ ἄλλο: 1ο Τὸ παιχνίδι εἶναι μιὰ ἐνέργεια συναρμοσμένη, συστηματοποιημένη, ποὺ ὑπακούει σὲ κάποιον κανόνα... Καὶ 2ο τὸ παιχνίδι δὲν ἔχει πραγματικὴ ἐνέργεια, σοβαρὴ, ποὺ καταλήγει στὴν ὀλοκληρωτικὴ πραγματοποίηση κάποιου τάσης. Τὸ παιχνίδι κινητοποιεῖ διαφορὰς τάσεις καὶ σκοπὸς του εἶναι νὰ τις βάζῃ σὲ ἐρεθισμό χωρὶς νὰ τις πραγματοποιεῖ ἀπόλυτα — χωρὶς νὰ φτάνῃ στὴν πράξη» (σελ. 116-117). Τὸ παιδί ποὺ παίζει «πραγματοποιεῖ αὐτὰς τὶς τάσεις ἀπ' τὴν ἐσωτερικὴν πλευρὰ κι' ὄχι ἀπ' τὴν ἐξωτερικὴν. Αὐτὴ ἡ μισοτελειωμένη πράξη... ἔχει γιὰ ἀποτέλεσμα νὰ βάζῃ σὲ ἐρεθισμό τὴν τάση τοῦ θριάμβου... Τὸ παιχνίδι λοιπὸν εἶναι ἡ μισοτελειωμένη πραγματοποίηση μιᾶς ἢ πολλῶν τάσεων, ποὺ ἡ ὀλοκλήρωσή τους σταματᾷ μπροστὰ στὸ μετασχηματισμὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου... Εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα μιὰ πράξη οἰκονομικὴ καὶ ταυτόχρονα ἐπικερδῆς. Εἶναι οἰκονομικὴ, ἐπειδὴ δὲν ὀλοκληρώνομε ποτὲ τὴν πράξη ποὺ θ' ἀπαιτοῦσε μιὰν ἐπίπονη προσπάθεια. Εἶναι ἐπικερδῆς, ἐπειδὴ μᾶς ἀποφέρει τὸ οὐσιώδες, δηλ. τὸ θρίαμβο. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, γιὰ νὰ ἐπιτύ-

χομε τὸ θρίαμβο, τὸ παιχνίδι ἀποβλέπει μόνον στὴν ἐπιτυχία κι' ἀδιαφορεῖ γιὰ τὰ ἐμπόδια» (σελ. 47). Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει μὲ τὸ ψέμα καὶ τὴν ὄνειροπόληση: «Ὁ ψεύτης διηγεῖται μιὰν ἱστορία ποὺ εἶναι οἰκονομικὴ, ποὺ τοῦ κοστίζει τὸ ἐλάχιστο τῆς μουσικῆς δύναμης, ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία κρατᾷ τὸν ὡραῖο ρόλο, τὸ ρόλο ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψῃ εὐκολώτατα νὰ θριαμβεύσῃ» (σελ. 124). «Ἡ ὄνειροπόληση εἶναι κι' αὐτὴ ψέμα, ἀλλὰ ἓνα ψέμα ποὺ διηγόμαστε στὸν ἑαυτὸ μᾶς» (σελ. 124). «Ἡ ὄνειροπόληση, ποὺ ἐξ ἄλλου ἢ Τέχνη χρησιμοποιοῖ ὑπερβολικά, εἶναι κι' αὐτὴ μιὰ ἐνέργεια οἰκονομικὴ γιὰ νὰ προκαλεῖ τὴν ἀγωγή τοῦ θριάμβου» (σελ. 125).

Καὶ ἡ Τέχνη εἶναι μιὰ σύμβαση «ποὺ ἀποβλέπει στὸ νὰ μᾶς προκαλεῖ ἓνα αἶσθημα θριάμβου» καὶ «βασίζεται στὴν οἰκονομία» (σελ. 121). «Ὄταν καθόμαστε σὲ μιὰ θέση στὸ θέατρο, τὴν ὥρα ποὺ παίζεται ἓνα ἔργο, δταν θαυμάζομε ἓνα πίνακα κρεμασμένο στὸν τοῖχο, δταν εἴμαστε ἀπορροφημένοι ἀκούγοντας ἓνα μουσικὸ κομμάτι, δταν διαβάζομε ἓνα μυθιστόρημα ἢ ἓνα ποίημα — δηλαδή δταν βάζομε σὲ κραδασμὸ τὴν αἰσθητικὴν τάση, τί ἀκριβῶς κάνομε;» (σελ. 118 - 119). «Πρῶτα - πρῶτα... ὑπάρχει κάτι ὀλοφάνερο σ' αὐτὸν ποὺ θαυμάζει, δηλ. τὸ ὅτι δὲν κάνει τίποτα ἢ σχεδὸν τίποτα. Αὐτὸς ποὺ θαυμάζει μένει ἀκίνητος καὶ δέχεται ἐντυπώσεις ἢ ἐρεθισμοὺς ἐκ τῶν ἐξῶ, αὐτὸ εἶναι περίπου ὅλο. Ὄστε ἡ θέση του εἶναι παθητικὴ; Ἀσφαλῶς ὄχι. Οἱ ἐρεθισμοὶ ποὺ ἔρχονται ἐκ τῶν ἐξῶ ἀφυπνίζουν μιὰ πληθώρα τάσεων, ὅπως καὶ στὴν κανονικὴ ζωὴ, ἀλλὰ δταν ὁ συμβατισμὸς τῆς τέχνης ἐπεμβαίνει, ἡ ἀλληλοδιαδοχὴ τῆς κανονικῆς ζωῆς ἀλλάζει ὀλότελα» (σελ. 119). «Ὁ συμβατισμὸς τῆς τέχνης ἐπεμβαίνει ἐγκαιρῶς, στὸν κανονικὸ ἄνθρωπο, γιὰ νὰ τοῦ ἀπαγορεύσῃ νὰ ξεπεράσῃ τὴν κατάστασιν τοῦ ἐρεθισμοῦ τῆς τάσης καὶ νὰ φτάσῃ σὲ ὀλοκλήρωση πράξεων. Ἡ ψυχικὴ τάση, ποὺ ὑπάρχει φυσικὰ μέσα του καὶ ποὺ εἶχε κινητοποιηθεῖ ἐξ ἀφορμῆς τοῦ καλλιτεχνικοῦ θεάματος, ἐπιφέροντας τὸν ἐρεθισμό σὲ διαφορὰς διαθέσεις ποὺ βρίσκονται σὲ ὕφεση, αὐτὴ ἡ τάση, λέγω, ξαναβρίσκει ἐλευθερίαν. Ἐπειδὴ δὲν χρησιμοποιοῦντο καθόλου, μετατρέπεται ἀμέσως σὲ ἀγωγή θριάμβου. Ὅλες οἱ τάσεις μᾶς ποὺ μπαίνουν σ' ἐρεθισμό καὶ ποὺ μένουν σ' αὐτὴ τὴν κατάστασιν τοῦ ἐρεθισμοῦ, χωρὶς νὰ προχωροῦν στὴν πραγματοποίηση, φτάνουν στὸ θρίαμβο χωρὶς καμιά πραγματικὴ δαπάνη ψυχικῆς ἢ μουσικῆς ἐντασης. Ἔτσι, ἓνας θρίαμβος ποὺ δὲν ἐκόστισε σχεδὸν καμιά προσπάθεια, μᾶς εἶναι πολὺ πιὸ εὐχάριστος ἀπὸ τὸν πραγματικὸ θρίαμβο ποὺ ἀκολουθεῖ μιὰν ἐνέργεια λίγο ὡς πολὺ ἐπίπονη» (σελ. 120 - 121). «Ὁ Νέρων ποὺ ἔκαψε τὴν Ρώμην γιὰ ν' ἀπολαύσῃ τὸ θέαμα, δὲν ἦταν ἀληθινὸς καλλιτέχνης. Τὴν καλλιτεχνικὴν τὴν τάση τὴν εἶχε ἀπό-

1. Μὲ τὸν ὄρο «ἀγωγή» ὁ Μουστοξύδης μεταφράζει τὸ γαλλικὸ «conduite». Ἀναλυτικὰ ἐξηγεῖ ὁ ἴδιος τὴν ψυχολογικὴν ἔννοια τῆς ἀγωγῆς (καὶ τῆς ἀγωγῆς τοῦ θριάμβου) στὰ ἄρθρα του «Ψυχολογία καὶ Αἰσθητικὴ» μέσα στὴ «Νέα Ἑστία» 1945 (βλ. κυρίως τεύχ. 15 Ὀκτ. 1945 καὶ 15 Νοεμβρ. 1945).

λута μεταμορφώσει σὲ πράξεις. Ἡ Τέχνη εἶναι ἀκριβῶς μιὰ ἐνέργεια πού ἐξοικονομεῖ τὴν ἔνταση τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ μὲ *οικονομικά μέσα*, μὲ μιὰ *συμβατικότητα*. Μᾶς παρουσιάζουν τὶς δυστυχίες τῆς γενιᾶς τῶν Ἀτρεΐδων, ἀλλὰ δὲν σκοτώνουν τοὺς ἠθοποιούς. Ὁ Λαοκόων πνίγεται, ἀλλὰ εἶναι ἀπὸ μάρμαρο. Ὁ Οὐγολίνος τρώει τὰ παιδιὰ του, ἀλλὰ εἶναι ἓνα ἀγαλμα. Ὁ Βέρθερος σκοτώνεται, ἀλλὰ μόνο στὸ μυθιστόρημα. Ὁ Ἀμλετ πεθαίνει, ἀλλὰ σηκώνεται ἀμέσως γιὰ νὰ χαιρετήσῃ τὸν κόσμον πού χειροκροτεῖ. Μιὰ διπλὴ οἰκονομία, νὰ τί εἶναι ἡ Τέχνη. Οἰκονομία τῆς ψυχικῆς μας ἔντασης γιὰ νὰ προκαλέσωμε τὸ θρίαμβο. Οἰκονομία στὴν καλλιτεχνικὴ συμβατικότητα γιὰ νὰ μᾶς προσεγγίσει αὐτὴ τὴν ἔνταση» (σελ. 123).

Μέσα στὴν ἐξήγηση αὐτὴ πού μπορεῖ νὰ ὀνομαστῆ «οικονομική» θεωρία τῆς Τέχνης, ἔχουν συνδυαστῆ στοιχεῖα στοχασμῶν πού εὐκολὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχωρίσει, καθὼς καὶ νὰ προσδιορίσει τὴν προέλευσή τους. Πρῶτα γίνεται μ' αὐτὴν προσπάθεια ν' ἀνανεωθεῖ ἡ παλαιὰ ἐξήγηση, πού ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἀριστοτελικὴ «κάθαρση» ἔδωσαν ὁ abbé Dubos στὴν εὐχάριστη ἐντύπωση τῶν θεατῶν ἀπὸ τὶς τραγικὲς σκηνὲς τοῦ θεάτρου. Ἡ τραγωδία, ἔλεγεν ὁ Dubos, ξυπνᾷ μέσα στὴν ψυχὴ μας συναισθήματα πού ἐπειδὴ ἀφήνονται νὰ κυριαρχοῦν ἐλεύθερα χωρὶς ἐπικίνδυνες γιὰ τὴ ζωὴ μας συνέπειες, μᾶς τέρπουν, γιὰ τὴν ἀνεμπόδιστη λειτουργία τῶν συναισθηματικῶν δυνάμεων τῆς ψυχῆς, ὅπως καὶ τὴν ἐλεύθερη λειτουργία τῶν ὀργάνων τοῦ σώματος, συνοδεύει πάντα ἡ ἠδονὴ¹. Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ συνδυάζεται μὲ τὰ πορίσματα τοῦ Pierre Janet ἀπὸ τὴν ἔρευνα τῶν ψυχοπαθολογικῶν φαινομένων καὶ τὴν ἀνάλυση τῶν στοιχείων τῆς ψυχικῆς ζωῆς, τῶν *τάσεων* (tendances). Ὁ P. Janet διδάσκει ὅτι τὰ περίεργα φαινόμενα πού παρουσιάζει ἡ ζωὴ τῶν ψυχοπαθῶν, μποροῦν νὰ ἐξηγηθοῦν μὲ τὸν ἴδιον ψυχολογικὸ μηχανισμό ὅπως καὶ τὰ φαινόμενα τῆς κανονικῆς ψυχικῆς ζωῆς — ὁ ψυχοπαθὴς εἶναι μιὰ γελοιογραφία τοῦ ὁμαλοῦ ἀνθρώπου, γελοιογραφία πού παρουσιάζει τὰ χαρακτηριστικὰ τόσον ὑπερβολικά, ὥστε εὐκολὰ δὲν ἀναγνωρίζονται. Στὸ «θρίαμβο θέλει νὰ φτάσει καὶ ὁ ψυχοπαθὴς, ὅπως καὶ ὁ ψυχικὰ ὑγιὴς ἀνθρώπος, ἀλλὰ ἐπειδὴ ὅ,τι ἐπιδιώκει εἶναι ἀκατόρθωτο ἢ ἀνώτερο ἀπὸ τὶς δυνάμεις του, ἢ ἐπειδὴ δειλιάζει, φοβάται τοὺς κινδύνους πού ἐνέχει κατ' ἀνάγκην ἡ γενναία ἀντιμετώπιση καὶ ὑπερνίκηση τῶν δυσκολιῶν, προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχει μὲ «οικονομικότερα» μέσα τὸ δυσανάλογό κέρδος, κ' ἔτσι στὸ τέλος ἀντὶ νὰ φτάσει στὸ πραγματικόν, φτάνει σ' ἓνα εἰκονικὸ ἀποτέλεσμα πού τὸν ἱκανοποιεῖ, ἀλλὰ τὸν ἀποξενώνει ἀπὸ τὴ ζωὴ, ὅ-

που ἡ ἐπιτυχία εἶναι συνήθως ἀνάλογη μὲ τὶς εὐθύνες καὶ τὸ μόχθο. Παράδειγμα: ὁ ἓνας ψυχοπαθὴς σκύβει κάθε εἴκοσι μέτρα στὸ δρόμο καὶ κάνει ὅτι μαζεύει κάτι πού πιστεύει πὼς εἶναι ἓνα εἰκοσόφραγκο· θέλει μὲ τὸν πιὸ οἰκονομικὸ τρόπο νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτὸ του τὴν ἱκανοποίηση τοῦ θριάμβου — μὲ μιὰ μηδαμινὴ σπατάλη ἐνέργειας κερδίζει ἓνα νόμισμα, ἀλλὰ φανταστικόν!

Τέλος μέσα στὴ θεωρία τοῦ Μουστοξύδη ἔχουν συγχωνευθεῖ οἱ ἀντιλήψεις πού ὑποστήριξε σὲ μιὰ σειρὰ μελετῶν τοῦ ὁ Charles Lalo.² Ὁ Lalo στίς ἔρευνές του φτάνει στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ ἐλατήριο πού ὠθεῖ τὸν καλλιτέχνη πρὸς τὴ δημιουργία καὶ τὸν φιλότεχνο πρὸς τὴν ἀπόλαυση τῶν ἔργων τῆς Τέχνης, εἶναι ἡ *οἰκονομία* — ἡ «οἰκονομία τῆς δράσης» καὶ ἡ «οἰκονομία τῶν παθῶν». Καὶ τὰ δύο αὐτὰ «συνπλέγματα» (καθὼς τὰ ὀνομάζει ὁ ἴδιος) ἔχουν τοῦτο τὸ κοινόν: ὅτι προϋποθέτουν ψυχικὲς ἐνέργειες στὴν κατάσταση «χαμηλῆς τάσης». Ὅταν οἱ ψυχικὲς ἐνέργειες ἔχουν «ὑψηλὴ τάση», ἐκδηλώνονται μὲ πράξεις στὴ σοβαρὴ ζωὴ καὶ δὲν ἱκανοποιοῦνται μὲ τὴν ἐκφραση στὸ χῶρον τῆς φαντασίας — τὸ ἔγωλυτρώνεται μὲ τὴ δράση, ὄχι μὲ τοὺς ὀραματισμούς. Ἀντίθετα, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ ἱκανοποιήσῃ στὸ «οἰκονομικόν» ἐπίπεδο τῆς φαντασίας ἐνέργειες καὶ πάθη «χαμηλῆς τάσης», ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ ἢ δὲν θέλει νὰ ἐκτελέσει αὐτὲς τὶς ἐνέργειες καὶ νὰ ζήσει αὐτὰ τὰ πάθη στὴν πραγματικὴ ζωὴ. Μὲ τὸν ἴδιον «οἰκονομικόν» τρόπο λυτρώνεται καὶ ὁ ἀνθρώπος πού καταφεύγει στὰ φανταστικὰ πλάσματα τῆς Τέχνης. Οἱ συγγένειες αὐτῶν τῶν ἀντιλήψεων πρὸς τὴ θεωρία πού ὑποστηρίζει ὁ Μουστοξύδης, εἶναι φανερές. Ἡ Τέχνη κατὰ τὴ θεωρία του εἶν' ἓνας τρόπος νὰ θριαμβεύει κανεὶς οἰκονομικά.

Μὲ μιὰ τέτοια προοπτικὴ ἡ θεωρία τοῦ Spencer, ὅτι ἡ Τέχνη τέρπει ὅπως καὶ τὸ παιχνίδι, ἐξακολουθεῖ νὰ θεωρεῖται στὸ βάθος ὀρθή, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀντίστροφη ὀψη της: μὲ τὴν Τέχνη (καὶ μὲ τὸ παιχνίδι) ἐπιδιώκεται ὄχι ἡ ἀνάλωση τῆς περισσεύσεως τῶν ψυχοσωματικῶν δυνάμεων, ἀλλὰ ἡ ἐξοικονόμηση δυνάμεων γιὰ τὴν ἐξασφάλιση μεγαλύτερου πλεονάσματος, καὶ προπάντων ἡ ἐπίτευξη ἑνὸς θριαμβευτικοῦ ἀποτελέσματος χωρὶς τὴν ἀνάλωση τῶν ἀντίστοιχων δυνάμεων. Ὁ

1. Ἡ συγγένεια αὐτῆς τῆς θεωρίας μὲ τὸ Φροΐδισμό (ψυχαναλυτικὴ ἐξήγηση τῆς ὀστερίας) καὶ ἰδίως μὲ τὴν «Ἀτομικὴ Ψυχολογία» τοῦ Alfred Adler εἶναι φανερή.

2. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Μουστοξύδη, *op. cit.* σελ. 115.

3. *L'expression de la vie dans l'art* Paris 1935, *L'art et l'action* (Revue des Cours et Conférences, Paris 1935, Nos 9, 10, 12, 15, 16), *L'art et la vie* (Revue des Cours et Conférences, Paris 1937, Nos 5, 6, 8, 10, 12).

4. Ἐννοιες καὶ ὅροι τοῦ Pierre Janet: *Les obsessions et la psychasthénie*, Paris 1909, βλ. ἰδίως σελ. 474-502.

1. *Réflexions sur la poésie, la peinture et la musique* (Paris, α' ἔκδ. 1719). Βλ. τόμ. I, σελ. 25 καὶ 28 (τῆς ἔκδ. τοῦ 1733).

Spencer βλέπει τὴ σημασία τοῦ παιχνιδιοῦ καὶ τῆς Τέχνης στὴ βιολογικὴν ἀνάγκη μιᾶς ἀπαραίτητης σπατάλης, ὁ Μουστοξύδης στὴν πανουργία μιᾶς διπλῆς οἰκονομίας (βλ. σελ. 118).

Χωρὶς ἀμφιβολία ἡ ἐξήγηση αὐτὴ στηρίζεται σὲ κάποιες ὀρθές παρατηρήσεις. Ὅταν καθόμαστε ἀναπαυτικά καὶ παρακολουθοῦμε στὸ θέατρο μιὰ δραματικὴ παράσταση, μιὰ μουσικὴ συναυλία, τὴν ἐκτέλεση χορευτικῶν συνθέσεων ἢ διαβάζομε ἕνα ποίημα, ἕνα γεμάτο περιπέτειες μυθιστόρημα, ἕνα θεατρικὸ ἔργο ἢ προσηλώνομε τὸ βλέμμα ἀπ' αὐτὸ ἕνα καλλιτέχνημα ζωγραφικόν, γλυπτό, διακοσμητικόν· ἀκόμη καὶ ὅταν περιφερόμαστε μέσα στὸ χῶρο ἐνὸς ἔργου μνημειακῆς ἀρχιτεκτονικῆς — τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι σὲ μέγιστο βαθμὸ δυσανάλογο πρὸς τὴν προσπάθεια, τὴ νευρικὴ καὶ μυϊκὴ, ποὺ καταβάλλομε. Τὸ θέαμα, τὸ ἀκρόαμα καὶ τὸ ἀνάγνωσμα ἐρεθίζουν τὴ φαντασία μας καὶ γεννοῦν μέσα στὴν ψυχὴ μας πλῆθος ἀπὸ συναίσθημα ὄλων τῶν ἀποχρώσεων ποὺ ἡ πραγματικὴ ζωὴ πολὺ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ μᾶς προσφέρει σ' ἕνα τόσο περιορισμένο χῶρο καὶ χρόνον. Ζοῦμε πυκνὰ καὶ ἔντονα, χωρὶς νὰ δαπανοῦμε τὸ ἀνάλογο ποσὸ ἐνέργειας ποὺ θ' ἀπαιτοῦσε ἡ βίωση τῶν ἀντίστοιχων ψυχικῶν καταστάσεων μέσα στὰ πλαίσια τῆς πραγματικότητας. Ἐχομε τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ κύκλος τῆς ἐμπειρίας μας ἀπλώνεται ἐπ' ἀπειρον μὲ μιὰν εὐκολία ποὺ μᾶς δίνει τὴν εὐχάριστη ἐκπληξὴ τοῦ θαύματος. Χῶρος καὶ χρόνος δὲν ἔχουν πιά τὰ περιορισμένα, τὰ στενόχωρα ὅρια, ποὺ μιὰ πολὺ θλιβερὴ πείρα μᾶς ἔμαθε νὰ ἀναγνωρίζομε μὲ ἐγκαρτέρηση. Ὅλα εἶναι δυνατὰ μέσα στὸ μαγικὸ κόσμον, ὅπου μᾶς μεταφέρει ἡ Τέχνη. Ταξιδεύομε εὐτυχισμένοι σὲ χῶρες ἐξωτικές, βλέπομε εἰδυλλιακά τοπία, ἐξαισία πλάσματα μὲ αἰθέρια τελειότητα μᾶς τριγυρίζουν· ἀναπνέομε μιὰν ἀτμόσφαιρα γεμάτη ἥρωισμούς, ἔρωτα, ἡδονές καὶ ὀδύνας· γνωρίζομε ἀρετές, κακίες, μεγαλεῖο καὶ μικρότητες· αἰσθανόμαστε κινδύνους, ἀπογοητεύσεις, ταπεινώσεις καὶ θριάμβους. Μετὰ τὸ θέαμα, τὸ ἀκρόαμα ἢ τὸ ἀνάγνωσμα ἔχομε τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐξήσαμε πάρα·πολύ, ὅτι ἕνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα ἢ ὑπαρξὴ μας εἶχε τὸν ἀπίστευτα γοργὸ ρυθμὸ, τὸ ἀπίθανον πυκνὸ περιεχόμενο τοῦ ὄνειρου. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπο μπορούμε νὰ φαντασθοῦμε ὅτι ζεῖ καὶ ὄνειρεύεται καὶ ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης τὶς εὐλογημένες ὥρες ποὺ γράφει, συνθέτει, καταστρώνει, ἐκτελεῖ τὸ ἔργο του. Παραδίδεται στὴ γοητεία τῶν ὁραμάτων ποὺ ἀνασταίνει μὲ τὴ φαντασία του, πλημμυρίζει τὴν ψυχὴ του ἀπὸ συναίσθημα, ποὺ γιὰ νὰ τοῦ προσφέρει ἡ ἀληθινὴ ζωὴ θὰ ἔπρεπε νὰ ξεπεράσει ὄλους τοὺς περιορισμούς ἢ ὑπαρξὴ του, προεκτείνεται σὲ πρόσωπα πιθανὰ καὶ ἀπίθανον καὶ συμμετέχει σὲ πράξεις ἐκπληκτικῆς, γεμάτες κινδύ-

νους, ἥρωισμό, ἀφτασθὲν εὐτυχία καὶ ἀβάσταχτη δυστυχία. Ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴν ἀμοιβὴ ὁ μόχθος τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας (ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ὁ θεατῆς, ὁ ἀκροατῆς ἢ ὁ ἀναγνώστης τοῦ ἔργου εἶναι σὲ ἀσύγκριτα εὐνοϊκότερη θέση) εἶναι πάντα πολὺ μικρὸς, σχεδὸν ἀσήμαντος.

Ἡ διαπίστωση λοιπὸν αὐτὴ εἶναι ἀναμφισβήτητη ὀρθή. Ὅπως ὀρθὴ εἶναι καὶ μιὰ ἄλλη διαπίστωση, ὅτι στὰ «πλάσματα» τῆς Τέχνης καταφεύγουν περισσότερο οἱ λεπτοὶ καὶ οἱ εὐαίσθητοι ἄνθρωποι ποὺ εὐκολὰ πληγώνονται καὶ δύσκολα ἱκανοποιοῦνται, ποὺ δὲνμποροῦν ἢ δὲν θέλουν νὰ ζήσουν πέρα ὡς πέρα τὶς λαχτάρεις, τὶς φιλοδοξίες, τὰ δνειρά τους, καὶ βασανίζονται ἀπὸ μιὰν ἀσβεστη δίψα ζωῆς.

Γιὰ τοῦτο ὁ κοινὸς ἄνθρωπος, ὁ νοικοκυρεμένα συνेतὸς, ὁ στεγνὸς ρεαλιστῆς παραβάλλει τοὺς τύπους τούτους, εἴτε καλλιτέχνες εἶναι εἴτε ἀπλοὶ φιλότεχνοι, μὲ τὰ παιδιά καὶ τοὺς ψυχοπαθεῖς. Τὸ παιδί ζητεῖ μὲ τὰ παιχνίδια νὰ σβῆσει τὴ δίψα τῆς ζωῆς ποὺ ἀρχίζει ν' ἀνησυχεῖ τὸν τρυφερὸ καὶ ἀδύνατον ἀκόμα ψυχοφυσιολογικὸ του ὄργανισμό· ἔτσι ἱκανοποιεῖ, εἰκονικὰ ἔστω, τὶς ἐπιθυμίες καὶ τὰ δνειρά ποὺ δὲν μπορεῖ ἀκόμα νὰ πραγματοποιήσει (Carr) καὶ ταυτόχρονα προασκεῖται, προετοιμάζεται γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει ἀργότερα τὶς ἀνάγκες τῆς ζωῆς του (Groos). Ὁ ψυχοπαθὴς εἶναι πάλι ὁ νικημένος ἀπὸ τὴ μοιραία δίψα τῆς ζωῆς· ἀδύνατος γιὰ νὰ παλέψει, ἐγκαταλείπει τὸν ἄνισον ἀγῶνα, ξεγελᾷ τὸν ταπεινωμένο ἐαυτὸ του μὲ μιὰ θλιβερὰ ψεύτικη νίκη καὶ γελοιοποιεῖται. Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ θὰ βάλομε στὴν ἴδια μοίρα τὴν Τέχνην, τὸ παιχνίδι καὶ τὴν ψυχοπάθεια; Θὰ ἐπιχειρήσομε νὰ δώσομε καὶ στὰ τρία αὐτὰ φαινόμενα τὴν ἴδια ἐξήγηση; Ὁ «θετικὸς» ψυχολόγος ποὺ ἀποστρέφεται τὶς διαλεκτικῆς λεπτότητες τῶν φιλοσόφων καὶ ἐννοεῖ νὰ περιορίσει τὴν ἔρευνά του στὰ «δεδομένα», δὲν διστάζει, ὅπως εἶδαμε, νὰ θεωρεῖ ὅμοια τὰ φαινόμενα ποὺ παρουσιάζουν τὸν ἴδιον ψυχολογικὸ μηχανισμό ἀδιαφορώντας ἂν οἱ αἰσθητικοὶ καὶ τεχνοκρίτες αἰσθάνονται ὡς ἀσέβεια τὸν παραλληλισμὸ μιᾶς ὑψηλῆς λειτουργίας, ὅπως εἶναι ἡ Τέχνη, μὲ τὰ παιχνίδια τῶν μικρῶν παιδιῶν ἢ—ἀκόμα χειρότερο—μὲ τὶς ἀνωμαλίες τῶν ψυχασθενῶν. Τέτοιες διακρίσεις «γούστου» εἶναι ἀπαράδεκτες γιὰ τὸν ἐπιστήμονα ποὺ γιὰ ἕνα μόνο πρᾶγμα φροντίζει: γιὰ τὴν ἀντικειμενικότητα τῶν λύσεων του (Μουστοξύδης).

Καὶ ὅμως μιὰ ἐξήγηση γιὰ νὰ ἔχει κύρος ἐπιστημονικὸ, πρέπει νὰ «ἐξηγεῖ» πραγματικά καὶ πρὸ πάντων νὰ συμφωνεῖ ἀβίαστα μὲ τὰ γεγονότα ποὺ ἀποτελοῦν τὴ βάση τῆς. Γιὰ νὰ βεβαιωθοῦμε ὅτι τὰ φαινόμενα ποὺ παραλληλίζομε, ἔχουν ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ψυχολογικοῦ μηχανισμοῦ ποὺ λειτουργεῖ στὸ βάθος τους, οὐσιαστικὴν ὁμοιότητα, εἶναι ἀνάγκη ν' ἀποδείξωμε ὅτι ἡ ὁμοιότη-

τητά τους ὑπάρχει στὰ οὐσιαστικά τοῦ καθενὸς γνώρισμα ἢ — πρᾶγμα ποῦ εἶναι τὸ ἴδιο — ὅτι τὸ κοινὸ γνώρισμα ποῦ ἀνακαλύψαμε, ἀρκεῖ νὰ χαρακτηρίσει τὴ βαθύτερη οὐσία τους. Τότε καὶ μόνο μπορούμε νὰ τὰ ὑπαγάγωμε στὴν ἴδια ἔννοια γένους σὰν τρεῖς παραλλαγές τοῦ ἴδιου φαινομένου, ποῦ ξεχωρίζουν ἀναμεταξύ τους μὲ δευτερεύοντα γνώρισμα. Στὴν ἀντίθετη περίπτωση, πρέπει νὰ προχωρήσωμε βαθύτερα στὴν ἀνάλυση καὶ νὰ ταύισομε περισσότερο τὶς διαφορές ποῦ παρουσιάζουν, ἀφοῦ ἡ πραγματικὴ τοῦ καθενὸς φυσιογνωμία βρίσκεται ὄχι στὸ κοινὸ ἢ στὰ κοινὰ γνώρισμα ποῦ τὸ συνδέουν μὲ τὰ ἄλλα, ἀλλὰ στὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά ποῦ τὸ ξεχωρίζουν ἀπ' αὐτὰ. Ἡ Ἐπιστήμη προχωρεῖ στὸ ἔργο της, ὅταν δείχνει ὄχι μόνο τὴν οὐσιαστικὴν ὁμοιότητα τῶν φαινομενικῶν ἀνομοίων, ἀλλὰ καὶ τὴν οὐσιαστικὴν ἀνομοιότητα τῶν φαινομενικῶν ὁμοίων.

Διαπιστώνομε μὲ τὴν παρατήρηση, ὅτι σὲ πολλές ψυχοπαθολογικὲς περιπτώσεις, στὸ παιχνίδι καὶ στὴν Τέχνη ἢ ψυχικὴ ἱκανοποίηση, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ τὴν ἐνέργεια ποῦ καταβάλλομε γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχωμε, ἀλλὰ ὅτι τὸ κέρδος ποῦ ἀποκομίζομε τόσο εὐκολα, εἶναι εἰκονικό, ὄχι πραγματικό. Ἄς ὀνομάσωμε τὸ κοινὸ τοῦτο γνώρισμα γιὰ συντομία: ἡδονὴ τῆς *illusion* (εἶναι κάποτε πολὺ αἰσθητὴ ἢ ἔλλειψη τοῦ ἀντίστοιχου ἑλληνικοῦ ὄρου). Ὁ ψυχοπαθὴς, τὸ παιδί καὶ ὁ δημιουργὸς ἢ ὁ θεατὴς ἐνός καλλιτεχνικοῦ ἔργου παραδίδονται στὴν ἡδονὴ μιᾶς *illusion*, κ' ἔτσι «θρίαμβεύουν μὲ πολὺ οἰκονομικὰ μέσα». Εἶναι ὅμως αὐτὴ ἡ ἡδονὴ τῆς *illusion*, σὰν ἔννοια γενικὴ, χωρὶς ἄλλον πρόσθετο περιοριστικὸ διορισμὸ, καὶ γνώρισμα οὐσιαστικὸ γιὰ κάθε μιὰν ἀπὸ τὶς τρεῖς αὐτὲς περιπτώσεις :

Μιὰ ἀνάλυση καθαρὰ φαινομενολογικὴ αὐτῶν τῶν ψυχικῶν ἐνεργειῶν καὶ καταστάσεων ἂν μπορεῖ εὐκολὰ νὰ δείξει, ὅτι ἄλλην ὕφῃ ἔχει ἡ *illusion* τοῦ ψυχοπαθῆ, ἄλλην ἡ *illusion* τοῦ παιδιοῦ, καὶ ἄλλην ἡ *illusion* τοῦ ἀνθρώπου ποῦ συνθέτει ἢ θεᾶται ἓνα καλλιτέχνημα καὶ τὸ χαίρεται αἰσθητικά. Οἱ διαφορές εἶναι πολλές καὶ ποικίλες — ἐδῶ θὰ σημειώσωμε τὴ σπουδαιότερη. Ὁ «θρίαμβος» τοῦ ψυχοπαθῆ εἶναι ἐντελῶς ἄσχετος πρὸς τὴν εἰδολογικὴ ποιότητα τῆς *illusion* ποῦ κρατεῖ δέσμια τὴν ψυχὴ του. Τὸ «δνειρὸ» του εἶναι κακὴ ἀντιγραφή, ἐλεεινὴ παραποίηση τῆς πραγματικότητας· γιὰ τοῦτο, ὅταν δὲν μᾶς ἐμποδίζει ὁ οἶκτος, μᾶς προκαλεῖ τὰ γέλια. Ζητεῖ νὰ φτάσει ὅπωςδήποτε στὸ ἀποτέλεσμα καὶ ἀδιαφορεῖ ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἀποτελεσματικότητά, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀξία ποῦ θεωρούμενα καθαυτὰ ἔχουν τὰ μέσα του. Ἡ ποιότητα (ὑλῆς καὶ μορφῆς) τῶν μέσων, δὲν τὸν ἐνδιαφέρει: Μπορεῖ ἀντὶ πετράδια, νὰ σηκώνει ἀπὸ τὸ δρόμο ἀχρηστὰ σιδερικά

καὶ πάλι νὰ πιστεύει ὅτι μαζεύει εἰκοσόφραγκα καὶ νὰ εἶναι εὐτυχῆς. Οἱ μεγαλομανεῖς στολίζουν τὸ στήθος τους μὲ κάθε λογῆς πράγματα· ὅλα μποροῦν νὰ εἶναι καὶ εἶναι γι' αὐτοὺς παράσημα. Τὰ ἀντικείμενα, ἀκόμη καὶ τὰ πιὸ ἀπίθανα, παίρνουν χωρὶς δυσκολία μέσα στὶς φαντασίες τους τὴ σημασία, ἀκόμη καὶ τὴν πιὸ ἀπίθανη, ποῦ ἐκείνος τοὺς δίνει. Ἡ ἔννοια τῆς μορφῆς δὲν τοὺς ἀπασχολεῖ· φτάνουν στὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα μ' ἓναν ὁποιοδήποτε συμβολισμό. Αὐτὴ τὴν ἀδιαφορία πρὸς τὰ μέσα (ἔως ἓνα σημεῖο βέβαια, ὄχι ἐντελῶς) τὴ συναντοῦμε καὶ στὸ παιχνίδι. Ἄλογο μπορεῖ νὰ γίνῃ ὄχι μόνο τὸ ραβδί, ἀλλὰ κ' ἓνα κάθισμα, ἓνα κομμάτι σκοινὶ ἢ τὸ κάγκελο τῆς σκάλας κ. ο. κ. Ἡ ἐνέργεια καὶ τὸ θέμα τοῦ παιχνιδιοῦ μεταμορφώνουν τὰ πράγματα καὶ τὰ προσαρμόζουν εὐκολὰ στοὺς σκοπούς του. Ἐγὼ ἀπὸ τὴν καλοστολισμένη, μὲ ὄλη τὴν ἀκρίβεια ντυμένη κούκλα οἱ ἐπισκέπτες παρασταίνονται μὲ κουτιά, μὲ βάζα ἢ καὶ μὲ μόνο τὰ καθίσματα, ὅπου πρόκειται ν' ἀναπαυθοῦν. Ἐν τούτοις, ὅπως πολὺ ὀρθᾶ παρατηρεῖ ὁ K. Bühler, στὸ παιχνίδι ἀρχίζει κ' ὅλας νὰ ξυπνᾷ ἡ «βούληση τῆς μορφῆς». Τὸ παιχνίδι στὴ γενικότερη ἔννοιά του δὲν μπορεῖ ψυχολογικὰ νὰ ἐξηγηθεῖ μόνο μὲ τὴν ἡδονὴ τῆς λειτουργίας, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ θέληση τῆς μορφῆς, ποῦ εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν πνευματικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ἐνεργείας. «Καθὼς δένεται μὲ τὴ μορφή καὶ διέπεται ἀπὸ τὴν εἰδολογικὴν ἀρχὴν (*Gestaltprinzip*), ἡ ἡδονὴ τῆς λειτουργίας γίνεται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν *de facto* παρουσία καὶ ἐκκένωση μιᾶς ὀργανικῆς πληθώρας δυνάμεων ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ἔως τὸ τέλος τῆς ἐνεργείας. Τὸ παιδί παίζει ἀπὸ τὸ πρωτὶ ἔως τὸ βράδυ ἔως ὅτου κατακουραστεῖ... Ὁ πρωτόγονος ἀνθρώπος χορεύει αἰχμάλωτος τῆς ρυθμικῆς καὶ μεθυσμένος ἀπ' αὐτὴν ἔως ὅτου ἐξαντληθεῖ σωματικὰ ἐντελῶς». Ἡ φροντίδα τῆς μορφῆς, ἡ ἀνάγκη νὰ δώσει μιὰ κάποια μορφή στὸν πλασματικὸ κόσμον ποῦ συνθέτει τὸ παιδί μὲ τὴ δράση καὶ μὲ τὴ φαντασία του, καθὼς καὶ ἡ βαθύτερη χαρὰ ποῦ δοκιμάζει ἀπὸ τὴν εἰδολογικὴ ποιότητα τῆς *illusion* του, εἶναι ἔκδηλη σὲ πάρα - πολλὰ παιχνίδια του.

Ἀκόμη περισσότερο στὰ παιχνίδια καὶ στὰ ὀνειροπολήματα τοῦ ἐφήβου. Χάρη σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ θέληση τῆς μορφῆς κατορθώνει τὸ παιδί νὰ φτάνει παίζοντας σὲ πνευματικὰ κατορθώματα, ὅπως εἶναι τὸ σχέδιο καὶ ἡ γλώσσα.¹

Ἡ θέληση τῆς μορφῆς ἔχει ἀνοιχτόν, ἐλεύθερον ὀρίζοντα γιὰ νὰ ζητήσῃ καὶ νὰ βρεῖ τὴν ὑψίστη ἱκανοποίησίν της, τὴν περιοχὴ τῆς Τέχνης. Ὁ «θρίαμβος» τοῦ καλ-

1. H. Delacroix *Psychologie de l'art* (Paris 1927), σελ. 44.

2. K. Bühler *Die Krisis der Psychologie* 2η ἐκδ. (Jena 1929), σελ. 194.

3. K. Bühler, *op. cit.* σελ. 210.

λιτέχνη πού συνθέτει ἢ τοῦ φιλότεχνου πού θεᾶται ἓνα καλλιτεχνικό ἔργο, ἔχει στενότερη σχέση μέ τήν εἰδολογική ποιότητα, μέ τήν «τελειότητα μορφῆς» τῆς illusion πού προσφέρει τό ἔργο. Ἐδῶ πιά ἡ θέληση τῆς μορφῆς ἐπιβάλλει κυριαρχικά τά δικαιώματά της. Καί ἡ Τέχνη γιά νά ὑποβάλλει τήν illusion μεταχειρίζεται τά πράγματα σά σύμβολα, ὅμως ὄχι μόνο δέν ἀδιαφορεῖ γιά τή μορφή τῶν συμβολικῶν αντικειμένων της, ἀλλά σ' αὐτήν κυρίως προσηλώνει ὀλόκληρη τήν προσοχή της καί συγκεντρώνει τίς φροντίδες της. Ὁ πλασματικός κόσμος, ἡ κίνηση τῆς ζωῆς πού βλέπομε νά ξετυλίγεται φαντασμαγορικά ἐπάνω στή σκηνή τοῦ θεάτρου ἢ πού τό ἀνάγνωσμα συνθέτει μέσα στό χώρο τῆς φαντασίας μας καί τό μουσικό ἀκρόαμα ὑφαίνει ἀπό τά ἴδια τά συναίσθηματά μας, γιά νά μᾶς δώσει τήν «ὑπόχρηση τῆς εὐτυχίας» (ἔτσι ὀνομάζει ὁ Stendhal τό ὄραϊο), τήν ἡδονή τῆς καλλιτεχνικῆς illusion, πρέπει νά μὴν εἶναι μιᾶ ὁποιαδήποτε σειρά ἀπό ὁποιοδήποτε καταστάσεις (ἀρκεῖ τάχα μόνο νά θέτει σ' ἐρεθισμό τίς τάσεις μας καί νά μᾶς προσφέρει τήν ἱκανοποίηση χωρὶς νά τίς ἀφήνει νά ὀλοκληρωθοῦν) — ἀλλά πρέπει νά ἔχει ἐσωτερική διάρθρωση, ν' ἀποτελεῖ ἓνα συνταγμένο σύνολο μέ ὄρια καί τάξη, ὅπου τά διάφορα στοιχεῖα νά εἶναι ἑναρμονισμένα καί μεταξύ τους καί μέ τήν ὄλη σύνθεση, μέ μιᾶ λέξη: νά ἔχει μορφή.¹ Γιατί τότε μόνο θά μπορέσει ἡ ἐντύπωση νά κινήσει ἔντονα καί συνάμα ἀρμονικά τίς δυνάμεις τῆς ψυχῆς μας καί νά συνθέσει μέσα μας ἐκείνη τήν ἰδιότυπη, τήν αἰσθητική συγκίνηση — τήν ἡδονή πού μόνο ἡ illusion τῆς Τέχνης ὑπόσχεται καί μπορεῖ νά προσφέρει. Μέ τή μορφή κατορθώνει ἡ καλλιτεχνική illusion νά διεγείρει τίς αἰσθητικές τάσεις μας καί νά τίς ἱκανοποιεῖ. Ὅταν τῆς λείπει ἡ μορφή ἢ — ἐπειδὴ τοῦτο εἶναι ἀδύνατο — ὅταν ἡ μορφή εἶναι τόσο χαλαρή, ὥστε τό περιεχόμενο νά δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι δέν πειθαρχεῖ σέ μιᾶ διαμορφωτική νοηματική ἀρχή, ἡ illusion πού μᾶς προσφέρεται, μπορεῖ νά ἐρεθίζει ὁποιοδήποτε ἄλλες τάσεις μας ἐκτός ἀπό τίς αἰσθητικές, καί τότε οἱ συγκινήσεις πού θά ἔχομε ἀπ' αὐτήν, μποροῦν νά εἶναι ὁποιοδήποτε ἐκτός ἀπό μιᾶ — τήν αἰσθητική.

Ἡ μορφή εἶναι πού δίνει ἀντικειμενικότητα στήν καλλιτεχνικήν ἔκφραση — διὰ μέσου αὐτῆς μποροῦμε καί ἐπικοινωνοῦμε (ὄχι μόνο ἐμεῖς, ἀλλά ἓνας ἀπεριόριστος ἀριθμός ἀνθρώπων) μέ τόν πλασματικό κόσμο πού συνθέτει ἡ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη. Ἀντίθετα ἡ illusion τοῦ ψυχοπαθῆ εἶναι ἐρμητικά ὑποκειμενική — ὁ ψυχασθενῆς ζεῖ ἀπελπιστικά κατάμονος μέ τά ἄνειρά του, κανεῖς ἄλλος δέν μπορεῖ νά τόν «ἐννοήσει». Αὐτή τήν ὑποκειμενικότητα ἔχει ἔως ἓνα βαθ-

μό καί τό παιχνίδι· καί ὅταν παίζει μέ ἄλλα μαζί, τό παιδί παίζει μέ τόν ἑαυτό του καί γιά τόν ἑαυτό του. Ὅταν παίζουν πολλά παιδιά μαζί, καθὼς παρατηρεῖ ὁ Jean Piaget, δέν συζητοῦν ἀπάνω στό παιχνίδι, ἀλλά «μονολογοῦν ὁμαδικά», τό καθένα κλεισμένο μέσα στό δικό του κόσμο. Στή μορφή ὀφείλει ἐπίσης ἡ καλλιτεχνική illusion ἐκτός ἀπό τήν ἀντικειμενικότητα καί τή μονιμότητά της. Προσπάθεια καί λαχτάρα τοῦ καλλιτέχνη εἶναι νά κλείσει σέ μιᾶ μορφή ἓνα δράμα, ἓνα παλμό ζωῆς, μιᾶ ψυχική θύελλα — γιά νά τά περισώσει ἀπό τή ροή τοῦ χρόνου, νά τά διαγωνίσει μ' ἓνα μόνιμο ἔργο πού νά μπορεῖ νά προσφέρει καί στοὺς ἄλλους τήν «ὑπόχρηση τῆς εὐτυχίας», πού ἐχάρισε καί σ' αὐτόν. Γιά τή σύλληψη καί τήν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου τούτου καταβάλλει καί ἐντείνει ὁ καλλιτέχνης ὅλες του τίς δυνάμεις καί πρὸ πάντων τίς ἀνώτερες δυνάμεις πού ἀποτελοῦν καί συνθέτουν τήν πνευματική του ὑπαρξη. Τότε πραγματικά «θριαμβεύει», ὅταν ἐπὶ τέλους ἀντικρίσει ἄρτιο, ὀλοκληρωμένο τό ἔργο, τόν καρπὸ τοῦ μόχθου του. Ὅχι ἀπὸ τήν ἐνέργεια καθ' ἑαυτήν, ἀλλ' ἀπὸ τό τέρμα του, δηλ. ἀπὸ τό τελειωμένο ἔργο, παίρνει τό νόημά της ὄλη ἡ προσπάθειά του, ἡ ἀγωνία καί ὁ μόχθος του. Ἀντίθετα στό παιχνίδι σκοπὸς δέν φαίνεται νά εἶναι πάντα τό ἔργο, ἀλλά ἡ ἐνέργεια πού φέρεται πρὸς αὐτό, ἡ ἴδια ἡ κίνηση, ὄχι τό ἀντικειμενικὸ τῆς ἀποτελέσμα. Τά παιδιά πού πλάθουν μέ ἄμμο ἢ χιόνι τὰ εἰδωλά τους καί εἶναι γεμάτα φροντίδα ἀποροφημένα στήν ἐργασία τους, στενοχωροῦνται, ὅταν τὰ ἐνοχλοῦν ἢ τὰ ἀναγκάζουν νά διακόψουν τήν ἀγαπημένη τους ἀσχολία, καί πληγώνονται, ὅταν κανεῖς τοὺς χαλάσει τό φρούριο ἢ τό χιονάνθρωπο πού κατασκευάζουν. Ἀφοῦ ὅμως τελειώσουν, ἡ καταστροφή δέν τοὺς κάνει τήν ἴδια ὀδυνηρὴ ἐντύπωση — λησμονοῦν γρήγορα ἢ δέν ἐνδιαφέρονται πιά γιά τό ἔργο πού τοὺς ἐστοίχισε τόσους κόπους. Ὅταν ἀφαιρέσουμε ἀπὸ τόν ψυχοπαθῆ τὰ ψεύτικα εἰκοσόφραγκα ἢ τὰ εἰκονικά παράσημά του, θά τόν κάνομε δυστυχῆ. Ἀλλά δέν θ' ἀργήσει νά παρηγορηθεῖ μόλις βρεῖ τήν εὐκαιρία νά μαζέψει περισσότερα πετράδια ἢ νά κρεμάσει στό στήθος του ἄλλα, πιὸ φανταχτερά σιδηρικά.

Ἡ φροντίδα τῆς μορφῆς εἶναι τὸ κατ' ἐξοχήν πνευματικὸ στοιχεῖο μέσα στήν καλλιτεχνικήν ἐνέργεια. Ἡ χαρὰ τῆς μορφῆς ξεχωρίζει τόν αἰσθητικὸ «θρίαμβο» ἀπὸ ὁποιοσδήποτε ἄλλους, πού μποροῦμε γιά τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο νά παραλληλίσουμε μαζί του. Μέ τίς illusions τῆς Τέχνης προσδοκοῦμε καί κατορθώνομε νά σβήσωμε κατὰ ἓναν τρόπο τὴ δίψα τῆς ζωῆς. Ὅ,τι ὅμως ζητοῦμε καί ἀπολαβαίνομε ἀπὸ τὰ πλάσματα τῆς Τέχνης, δέν εἶναι μιᾶ ἀπλή ψευδαίσθηση ζωῆς, μιᾶ εἰκονικὴ πραγματικότητα πού νά ἐρεθίζει ὁποιοσδήποτε τάσεις

1. H. Delacroix, op. cit. σελ. 44, 45.

μας καὶ νὰ τις ἱκανοποιεῖ φανταστικά, ἀλλὰ μιά *πεῖρα τοῦ κόσμου καὶ τῆς ζωῆς* ποὺ τὴν ἔχει κατακτήσει μιά ἀνθρώπινη εὐαισθησία κινήμενη ἀπὸ κάποιες ἀνώτερες, πνευματικές ἀξιώσεις. Μέσα στῆς Τέχνης τὰ δράματα ἀναζητοῦμε καὶ βρίσκομε ἕνα κόσμο *ἔμμορφο*, πνευματικά κατακτημένο· οἱ *illusions* τῆς Τέχνης μᾶς προσφέρουν μιά ζωὴ *ἔμμορφη*, μὲ βαθύτερη ἀλληλουχία νοήματος. Ἡ αἰσθητικὴ σκέψη, καθὼς πολὺ ὠραία εἶπεν ὁ Κ. Γροσ, εἶναι «μιά ἑορταστικὴ κατάσταση τοῦ πνεύματος». Ἄν κάποια θεάματα, ἀκροάματα ἢ ἀναγνώσματα δὲν μᾶς δίνουν ἐντύπωση αἰσθητικὴ, μ' ὅλο ποὺ ἐρεθίζουν διάφορες τάσεις μας καὶ τις ἱκανοποιοῦν μὲ οἰκονομικά μέσα, εἶναι ὄχι γιατί δὲν μᾶς δίνουν ἀρκετὰ τὴν ψευδαίσθηση ποὺ μπόρει νὰ σβῆσει τὴ δίψα τῆς ζωῆς, ἀλλὰ γιατί παρουσιάζουν στὶς αἰσθήσεις μᾶς, ἀνασταίνουν μέσα στὸ χῶρο τῆς φαντασίας μας ἢ ὑφαίνουν ἀπὸ τὰ συναισθηματά μας ἕνα κόσμο καὶ μιά ζωὴ ποὺ δὲν καταξιώνονται ἀπὸ καμιά βαθύτερη δικαίωση, γιατί μᾶς προσφέρουν ἰνδάλματα ποὺ παρασταίνουν ἢ προεκτείνουν τὴ γνώριμὴ μας πραγματικότητα, ἀλλὰ δὲν τὴ σχηματίζουν, δὲν τὴ διαμορφώνουν, ὅπως σχηματίζεται καὶ διαμορφώνεται ἡ πνευματικὰ κατακτημένη πραγματικότητα μέσα στὴν εὐαισθησία καὶ στὴ φαντασία τοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου.

Οἱ αἰσθητικοὶ ποὺ ὅπως ὁ Μουστοξύδης θέλουν τὴν ἐπιστῆμη τους «θετικὴ» σὰν τὴ φυσιολογία ἢ τὴν ψυχολογία, ὅταν τοὺς στενοχωρεῖ κανεὶς μὲ διακρίσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους, λέγουν συνήθως ὅτι αὐτὲς δὲν ἀναφέρονται στὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο καθ' αὐτό, ἀλλὰ στὸ *αἰσθητικὸ κριτήριον*, σ' ἕνα μέτρο δηλ. μὲ τὸ ὁποῖο διαβαθμίζεται ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ ἔργου τῆς Τέχνης. Ὁ αἰσθητικὸς, λέγουν, στὴν ἔρευνά του βάζει στὴν ἴδια μοίρα τὴν περίπτωση τοῦ πνευματικὰ καλλιεργημένου ἀνθρώπου ποὺ συγκινεῖται ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση τῆς «Λίμνης» τοῦ Lamartine καὶ τὴν περίπτωση τῆς μικρῆς ἐργάτριας ποὺ μέσα στὸ τράμ διαβάζει καταγοητευμένη τὸ «Ροκαμβόλ», τὶς «Δύο Ὀρφανές» ἢ τὰ «Μυστήρια τῶν Παρισίων»¹. «Γιὰ μᾶς», γράφει ὁ Μουστοξύδης, «ὑπάρχουν αἰσθητικὰ φαινόμενα. Τὰ φαινόμενα αὐτὰ περιέχουν συχνὰ μίαν ἀξία αἰσθητικὴ. Ἡ αἰσθητικὴ ἀξία εἶναι τὸ ἐσκεμμένο, τὸ προφορικὸ ἢ τὸ γραπτὸ μέρος τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου καὶ πρέπει νὰ τὴν ἀντιμετωπίζει ὁ αἰσθητικὸς μὲ ἀπόλυτην ἀντικειμενικότητα. Πρέπει νὰ τὴ μελετᾷ, καθὼς μελετᾶται τὸ σάκχαρον ἢ τὸ βιτριόλι, ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ τὴν κρίνει. Αὐτὸ δὲν τὸν ἐνδιαφέρει· εἶναι ἔργο τῶν καλλιτεχνικῶν δογματῶν καὶ τῆς τεχνοκριτικῆς νὰ διατυπώνωσι κρίσεις καὶ νὰ προσδιορίζωσι ἀξίες. Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ αἰσθητικὸς θὰ ἐγκαταλείψει τὴν ἰδέα

τοῦ αἰσθητικοῦ κριτηρίου, θὰ γίνῃ ἀνθρώπος τῆς ἐπιστῆμης. Ἐνῶσω θὰ ἐπιμένει νὰ περπατεῖ μὲ τὴ βοήθεια αὐτοῦ τοῦ δεκανικιοῦ, θὰ εἶναι ἕνας ἀποτυχημένος καλλιτέχνης, ἕνας εὐκόλος φιλόσοφος καὶ προπάντων ἕνας ἀδιόρθωτος φλύαρος» (σελ. 85). Καὶ ὅμως ἡ παρουσία τῆς μορφῆς, δηλ. τῆς σφραγίδας τοῦ πνεύματος, εἶναι ἕνα στοιχεῖο ποὺ διαπιστώνει ἡ φαινομενολογικὴ ἀνάλυση μέσα στὸ αἰσθητικὸ γεγονός καθαυτὸ. Δὲν εἶναι ἀξιολογικὸ αἴτημα ποὺ θέτομε γιὰ νὰ διακρίνομε τὴν ὑψηλὴ ἀπὸ τὴν κατώτερη Τέχνη, τὴν εὐγενέστερη ἀπὸ τὴν εὐτελέστερη καλλιτεχνικὴ παραγωγή· ἀλλὰ οὐσιαστικὸ γνῶρισμα ποὺ χαρακτηρίζει κάθε καλλιτεχνικὴν *illusion* καὶ τὴν ξεχωρίζει ριζικὰ ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη μὴ καλλιτεχνικὴ. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆς Τέχνης εἶναι καὶ ἡ «Λίμνη» τοῦ Lamartine καὶ οἱ «Δύο Ὀρφανές» καὶ τὰ «Μυστήρια τῶν Παρισίων» (τὸ ἀστυνομικὸ μυθιστόρημα, ἀκόμη καὶ αὐτὸ; ὁ μεγαλοφυῆς «Scherlok Holmes» τοῦ Conan Doyle, εἶναι ἕνα νόθο εἶδος καὶ σὰν τέτοιο πρέπει ν' ἀποτελέσει ἰδιαίτερη κατηγορία), ἐνῶσω σὰν ἀνασύνθεση καὶ διαμόρφωση τοῦ πραγματικοῦ μᾶς προσφέρουν μίαν *illusion* μὲ βαθύτερη νοηματικὴν ἀλληλουχία καὶ διεγείρουν τὶς αἰσθητικὲς μας τάσεις. Ὁ ἴδιος ὁ Μουστοξύδης γράφει: «Ἡ Τέχνη ὀφείλει πρωτίστως καὶ ἀποκλειστικῶς νὰ βάζει σὲ κραδασμὸ τὶς αἰσθητικὲς τάσεις μας. Ἡ Τέχνη ποὺ κραδαίνει τὰ σεξουαλικά μας ἔνστικτα εἶναι πορνογραφία. Ἐκεῖνη ποὺ ὑπηρετεῖ ἄλλους σκοπούς: ἠθικούς, κοινωνικούς, θρησκευτικούς, ἀκόμη καὶ γαστρονομικούς, δὲν εἶναι καθαρὴ Τέχνη» (σελ. 107). «Ἡ Τέχνη ἔχει ἕνα σκοπὸ δικὸ τῆς, πραγματικὸ· κι ὁ σκοπὸς αὐτὸς εἶναι νὰ βάζει σὲ κραδασμὸ τὶς αἰσθητικὲς τάσεις μας¹ χάρις σὲ μιά σύμβαση. Μόλις παραμεληθῇ αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ σύμβαση, ἡ Τέχνη παύει νὰ ἐκπληρώνει τὸ σκοπὸ τῆς, ἢ τὸν ἐκπληρώνει πολὺ ἐλαττωματικά» (σελ. 108—109).

Πῶς ὅμως ἡ Τέχνη κατορθώνει νὰ θέτει σὲ κραδασμὸ τὶς αἰσθητικὲς τάσεις μας; Ὁλόκληρο τὸ αἰσθητικὸ πρόβλημα μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ μέσα στὸ ἐρώτημα τοῦτο. Ὁ «θετικὸς» ψυχολόγος νομίζει, ὅτι ἡ ἀπάντηση βρίσκεται στὴ λειτουργία ἐνὸς πολὺ ἀπλοῦ ψυχολογικοῦ μηχανισμοῦ: ἡ Τέχνη, λέγει, φτάνει στὸ σκοπὸ τῆς μὲ τὴ σύμβαση, δηλ. μὲ μίαν *illusion* ποὺ ἐρεθίζει τὶς διά-

1. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ δὲν συμφωνεῖ μὲ τὴ θεωρία ποὺ ὀποστηρίζει ὁ συγγρ. στὸ β' μέρος τοῦ βιβλίου του. Ἐδῶ λέγεται ὅτι ἀποκλειστικὸς σκοπὸς τῆς Τέχνης εἶναι νὰ θέτει σὲ κραδασμὸ τὶς αἰσθητικὲς τάσεις, ἐνῶ προηγουμένως τὸν ἀκούσαμε νὰ ἐξηγεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ λειτουργία μὲ τὴν ὑπόθεση, ὅτι ἐρεθίζει τὶς διαφόρες τάσεις χωρὶς νὰ τις ἀφήνει νὰ ὀλοκληρωθοῦν σὲ πράξεις. Μέσα στὶς διαφορὰς τάσεις δὲν εἶναι δυνατό βέβαια νὰ ἐννοοῦνται οἱ αἰσθητικὲς, ἀφοῦ αὐτὲς ἱκανοποιοῦνται ὄχι μὲ πράξεις, ἀλλὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ θέρμα, καὶ ἐπομένως μὲ τὴν Τέχνη δὲν διεγείρονται ἀπλῶς, ἀλλὰ ὀλοκληρώνονται ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ φύση τους.

1. Βλ. Θ. Μουστοξύδης, *op. cit.* σελ. 52 - 53.

φορες λανθάνουσες τάσεις μας καὶ δὲν τις ἀφήνει νὰ ὀλοκληρωθοῦν σὲ πράξεις (πολυδάπανος τρόπος), ἀλλὰ δίνει σ' αὐτὲς μιὰν εἰκονικὴν ἱκανοποίηση (οἰκονομικὸς τρόπος). Ὅτι ἡ σύμβαση εἶναι προϋπόθεση γιὰ τὴν αἰσθητικὴν μᾶς λειτουργία, εἶναι ἀναμφισβήτητο· ἀκόμη καὶ τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα (ἕνα τοπίο, ἕνας καρπός, ἕνα σῶμα γυμνὸ κτλ.) δὲν μποροῦν νὰ μᾶς δώσουν αἰσθητικὴν ἐντύπωση, ἐὰν δὲν κατορθώσουμε νὰ τὰ κυτάξουμε, γιὰ μιὰ στιγμή τουλάχιστον, σὰν «ψεύτικα», σὰν ἄνηκουν σ' ἕνα κόσμον πλασματικόν, μὲ τὸν ὁποῖο καμιά ἄλλη αἴσθησις δὲν μᾶς συνδέει ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὄραση. Ἀλλὰ ἡ σύμβαση εἶναι ἕνας ὁρος μόνον ποῦ μᾶς διαθέτει νὰ λειτουργήσουμε αἰσθητικὰ, ποῦ προωθεί στὸ προσκήνιο τῆς συνειδησιακῆς μᾶς ζωῆς τὶς αἰσθητικὲς τάσεις. Ὅτι πραγματικὰ θέτει σὲ κραδασμὸ αὐτὲς τὶς τάσεις καὶ τὶς ἱκανοποιεῖ, εἶναι ἡ μορφή τοῦ δράματος. Ἐκείνη θὰ μᾶς δώσει τὴν αἰσθητικὴν ἐντύπωση, τὴν χαρὰ τοῦ ὠραίου. Ἀθελα κάποτε γινόμαστε μάρτυρες σὲ κάποιες σκηνές (εἰδυλλιακές, τραγικές, κωμικές) ποῦ διαδραματίζονται καταμεσίς στὸ δρόμο. Ἡ ἐντύπωση γεννᾷ μέσα μας συναίσθηματά τρυφερότητας, τρόμου, ἰλαρότητας, συμπάθειας, ποτὲ ὅμως τὴν αἰσθητικὴν συγκίνηση τῆς δραματικῆς ὁμορφιάς, ὄχι γιατί παραστεκόμαστε σὲ ἀληθινὰ γεγονότα τῆς πραγματικῆς ζωῆς, ἐπειδὴ λείπει λοιπὸν ἡ σύμβαση (καὶ αὐτὸ βέβαια εἶναι ἕνα ἐμπόδιο ποῦ δὲν μᾶς ἀφήνει νὰ κρατήσουμε ἀπέναντι στὰ πραττόμενα τὴν ἀπόσταση ποῦ μᾶς χρειάζεται γιὰ νὰ λειτουργήσουμε αἰσθητικὰ), ἀλλὰ κυρίως γιατί λείπει ἀπὸ τὸ θέαμα τὸ πνευματικὸ στοιχεῖο, ἡ μορφή. Ἡ σκηνὴ παραμένει κάτι ἐπεισοδιακόν, ξεκομμένον καὶ πραξικοπηματικόν, χωρὶς συνοχὴ καὶ δεσμούς μὲ ἄλλα ἡγούμενα καὶ ἐπόμενα μέσα σ' ἕνα σύνολον ἀπὸ γεγονότα ποῦ πειθαρχοῦν σὲ μιὰ βαθύτερη ἀλληλουχία νοήματος· εἶναι μιὰ πράξις ποῦ δὲν καταξιώνεται ἀπὸ καμιά δικαίωση, καὶ γιὰ τοῦτο δὲ μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει τὴν ἰδιαίτερη αἴσθησις τῆς δραματικῆς ὁμορφιάς. Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς ταυρομαχίας. «Στὴν ἀρένα εἴμαστε θεαταὶ καὶ βάζουμε σ' ἐρεθισμὸ τάσεις ... ποῦ δὲν πραγματοποιοῦμε ἀληθινὰ. Ἕνας ἄλλος μάχεται γιὰ μᾶς. Ἐμεῖς, οἱ θεαταὶ, μοιραζόμαστε μὲ τὸν ταυρομάχον τὴν ἀγωγή τοῦ θριαμβοῦ, ὄχι ὅμως καὶ τὸν κίνδυνον» (Μουστοξύδης, σελ. 122—123). Καὶ ὅμως, μῦθον ποῦ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἱκανοποιεῖ διάφορα ἔνστικτα καὶ τάσεις τοῦ μὲ πολὺ οἰκονομικόν τρόπο, ὁ ἀπλοϊκὸς θεατὴς ποῦ ἀγωνιᾷ στὴν ἀρχὴ καὶ ἔπειτα θριαμβεύει ἕξαλλος, δὲν ἔχει ἐντύπωση αἰσθητικὴν, ὄχι γιατί (ὅπως πιστεύει ὁ Μουστοξύδης) ἐδῶ δὲν ὑπάρχει σύμβαση, «ὑπάρχει ἕνας ἀληθινὸς νεκρὸς, ἕνα θῦμα» (σελ. 123), ἀλλὰ ἐπειδὴ αἰσθάνεται ὀργανικὰ τὸ θέαμα, μὲ τὰ νεῦρα καὶ τοὺς μυῶνες του,

σὰ μιὰ σωματικὴ περιπέτεια ποῦ ἐπὶ ἕνα χρονικὸ διάστημα κάνει τὰ μέλη του σχεδὸν νὰ πονοῦν καὶ στὸ τέλος τοῦ χαρίζει ἀκίνδυνα μιὰν ἡδονικὴ ὀργανικὴν ἀνακούφιση—ἐπειδὴ λοιπὸν δὲν κατορθώνει νὰ συλλάβει καμιά μορφή, τὴν παρουσία καμιάς ἀλληλουχίας βαθύτερου νοήματος μέσα στὸ θέαμα. Ἀντίθετα, ἕνας καλλιεργημένος ἄνθρωπος μπορεῖ καὶ ἀπὸ μιὰ ταυρομαχίαν νὰ συγκινηθεῖ αἰσθητικὰ, ὅταν ζήσει τὸ θέαμα σὰ μορφή (ὅπως οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι τῆς μινωικῆς ἐποχῆς) δηλαδὴ σὰν ἕνα σύνολον ἀπὸ πλαστικὲς μορφές καὶ γραφικὲς κινήσεις, ὅπου ἀποθεώνεται ὁ θρίαμβος τῆς πνευματικῆς πειθαρχημένης ρώμης τοῦ ἀνθρώπου κατὰ τῆς τρομερῆς ἀλλὰ τυφλῆς δύναμης τοῦ θηρίου¹.

Ἀπ' αὐτὴ τὴ σύντομη φαινομενολογικὴ σύγκριση Τέχνης καὶ παιχνιδιοῦ βγαίνει, νομίζω, τὸ συμπέρασμα ὅτι οὐσιαστικότερα γιὰ τὶς λειτουργίες αὐτὲς εἶναι, περισσότερα ἀπὸ τὰ κοινὰ, τὰ μὴ κοινὰ τους γνώρισματά. Βαθύτερα λοιπὸν θὰ εἰσδύσει ὁ ἐρευνητὴς στὴν ἔννοια τῆς κάθε μιᾶς καὶ ὀρθότερα θὰ ἐκτιμήσει τὴ σημασίαν καὶ τὴ θέση τῆς μέσα στὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, ὅταν σημειώσει καὶ τονήσει τὶς διαφορὰς ποῦ ξεχωρίζουν χαρακτηριστικὰ αὐτὲς τὶς λειτουργίες, περισσότερο ἀπὸ τὶς ὁμοιότητες ποῦ τις συνδέουν. Ὑπάρχει ἕνα αἴτημα τῆς Ψυχολογίας, σὰν ἐπιστήμης «θετικῆς», ποῦ ἔγινε πηγὴ πολλῶν παρανοήσεων: ἡ ἀντίληψις ὅτι τὰ σύνθετα ψυχολογικὰ φαινόμενα μποροῦν μὲ τὴν ἀνάλυσιν νὰ ἀναχθοῦν σὲ ἀπλούστερες καὶ στοιχειωδέστερες μορφές τῆς ψυχικῆς ζωῆς, καὶ ὅτι αὐτὴ ἡ ἀναγωγή ὄχι μόνον δὲν ἀλλοιώνει τὴν ἰδιαίτερη φυσιογνωμίαν τους, ἀλλ' ἴσα-ἴσα ἀποτελεῖ τὴ μόνον ἐπιστημονικὴν ἐξήγησίν τους. Μὲ αὐτὴ τὴν προοπτικὴν τὰ ἀπλούστερα φαινόμενα θεωροῦνται πρωταρχικότερα, πῶς πηγαῖα, καὶ ἐπειδὴ ὑπάρχει ἡ γνώμη, ὅτι καὶ εὐκολώτερα μποροῦν νὰ ἐρευνηθοῦν, σ' αὐτὰ κατὰ προτίμησιν συγκεντρώνεται ἡ προσοχὴ καὶ ἡ φροντίδα τῶν ἐρευνητῶν. Κάποτε μάλιστα αὐτὴ ἡ λογικὴ προτεραιότητα τοῦ ἀπλοῦστερου στὴ σύγκρισίν του μὲ τὸ συνθετώτερον μετατρέπεται σὲ «φυσικὴ» (τὸ συνθετώτερον «προέρχεται» ἀπὸ τὰ ἀπλούστερα) καὶ σὲ «ιστορικὴ» προτεραιότητα (μὲ τὴν ἱστορικὴν ἐξέλιξιν διαμορφώνονται τὰ συνθετώτερα ἀπὸ τὰ ἀπλούστερα σὰ μιὰ πῶς προχωρημένη φάσιν τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι). Κ' ἔτσι μὲ τὴν ἀναγωγή τοῦ μεταγενέστερου στὰ φυσικὰ ἢ ἱστορικὰ προηγούμενά του, ποῦ καὶ αὐτὰ νομίζουμε ὅτι μποροῦν νὰ μελετηθοῦν πολὺ εὐκολώτερα, πιστεύουμε ὅτι δὲν διευκρινίζουμε μόνον τὴν ἔννοιάν του, ἀλλὰ φτάνουμε καὶ στὴ «γενετικὴ» του ἐξήγησιν, «Ὁ αἰσθητικὸς» γράφει ὁ Θ. Μουστοξύδης «δὲν πρέ-

1. Εἶναι τὸ θέμα τοῦ γλύπτη ποῦ ἔχει συνθέσει στὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας τὴν πάλιν τῶν λαπιθῶν καὶ τῶν κενταύρων.

πει νὰ περιφρονεῖ τις κατώτερες ἐκδηλώσεις. Ἄν θέλετε μάλιστα, ἔχει χρέος νὰ τις μελετᾷ μὲ μεγαλύτερη προσοχὴ καὶ μὲ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον, γιατί εἶναι καθολικότερες καὶ πῶς πηγαῖες καὶ ἀνήκουν σ' ἕνα χαμηλότερο ἐπίπεδο τῆς ἐξέλιξης. Ἀναγνωρίζεται γενικά, πῶς τὰ λιγότερο ἐξελιγμένα φαινόμενα ἀναλύονται καὶ μελετῶνται εὐκολώτερα ἀπὸ τὰ ἐξελιγμένα, σὲ ὅποια ἐπιπροστίθενται ἐπιφαινόμενα ἐξαιρετικά περίπλοκα» (σελ. 84). Ὑστερα ἀπ' αὐτὲς τις προϋποθέσεις τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πῶς πολὺ συχνὰ συναντοῦμε ὄχι μόνον τὴν ἀντίληψη ὅτι ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ψυχολογικοῦ μηχανισμοῦ, ποῦ λειτουργεῖ στὸ βάθος τους, Τέχνη καὶ παιχνίδι ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία φαινομένων, ἀλλὰ καὶ τὴ γνώμη ὅτι ἡ Τέχνη «προήλθε» φυσικά ἢ ἱστορικά ἀπὸ τὴ στοιχειώδη, τὴν πρωταρχικότερη καὶ πῶς πηγαία ψυχοφυσιολογικὴν ἐνέργεια τοῦ παιχνιδιοῦ.¹

Ἀπὸ τις παρανοήσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους θὰ μᾶς προφυλάξει μόνον ἡ συγκριτικὴ φαινομενολογικὴ ἀνάλυση τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας καὶ τοῦ παιχνιδιοῦ. Ἡ ἀνάλυση αὐτὴ (ποῦ προσπαθήσαμε νὰ σημειώσουμε παραπάνω τις μεγάλες γραμμὲς της) μᾶς δείχνει ὅτι σύνθετες μορφές τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς, ὅπως ἡ Τέχνη, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἀναχθοῦν σὲ ἀπλούστερα ψυχολογικά φαινόμενα, π. χ. στὸν «οἰκονομικὸ θρίαμβο» τοῦ παιχνιδιοῦ ἢ ὀρισμένων ψυχοπαθολογικῶν περιπτώσεων, καὶ αὐτὰ πάλι σ' ἕνα ἀκόμη πῶς ἀπλό: στὸ στοιχειώδη μηχανισμό τῆς εἰκονικῆς ἱκανοποίησης τῶν τάσεων—χωρὶς μὲ τοῦτο νὰ χάσουν ἐκεῖνα τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα ποῦ ἀποτελοῦν τὴν ἐντελῶς ἰδιαίτερη φυσιογνωμία τους. Μὲ τὴν ἀναγωγὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους φτάνομε ὄχι στὴν ἐξήγηση, ἀλλὰ στὴν παρεξήγησή τους. Γιὰ νὰ ἔχει ἀξία καὶ κύρος αὐτὴ ἡ ἀναγωγὴ σὰν ἐπιστημονικὴ ἐξήγηση, πρέπει νὰ μποροῦμε, ὅπως ἀνακαλύψαμε μὲς' ἀπὸ τὸ σύνθετο τὸ ἀπλό, ἔτσι

νὰ σχηματίσουμε καὶ ἀπὸ τὸ ἀπλό τὸ σύνθετο χωρὶς στὸ μεταξύ νὰ παρεμβάλουμε στὴ σύνθεση ὅσα στοιχεῖα ἔχομε συστηματικὰ παραλείψει κατὰ τὴν ἀνάλυση, σὰν ἀσημαντὰ τάχα ἢ δευτερεύοντα. Εἶδαμε ὁμῶς ὅτι γιὰ νὰ σχηματίσουμε τὴν ἔννοια τοῦ παιχνιδιοῦ, πρέπει νὰ προστέσουμε στὸν «οἰκονομικὸ θρίαμβο» τοῦ ψυχοπαθῆ τὸ πρῶτο ξόπνημα τῆς θέλησης τῆς μορφῆς καὶ τῆ βιολογικῆ καὶ κοινωνικῆ σκοπιμότητά ποῦ ἔχει τὸ παιχνίδι σὰν προάσκησις γιὰ τὴ σοβαρὴ ζωὴ. Καὶ ὅτι γιὰ νὰ πλησιάσουμε τὴν καλλιτεχνικὴ λειτουργία, πρέπει νὰ ζητήσουμε τὴ βοήθεια ἐνὸς γνωρίσματος ποῦ κατὰ τὴν ψυχολογικὴν ἀνάλυση δὲν τοῦ ἐδώσαμε πρωτεύουσα σημασία—αὐτὸ εἶναι ἡ εἰδολογικὴ ποιότητα, δηλ. ἡ μορφή τῆς καλλιτεχνικῆς illusion, τὸ κατ' ἐξοχὴν πνευματικὸ στοιχεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας. Ὁ Μουστοξύδης παραδέχεται ὅτι ἡ Τέχνη δὲν εἶναι τόσο ἀπλή σὰν τὸ παιχνίδι, ἀλλὰ περίπλοκη, συνθετώτερη ἐνέργεια· ἀκόμη καὶ ὅτι σ' αὐτὴν ἐμφανίζονται καὶ κάποια νέα, πρόσθετα στοιχεῖα. Ἄλλ' αὐτὰ τὰ ὀνομάζει «ἐπιφαινόμενα», καὶ γιὰ νὰ μὴ ζητήσῃ ἀπάνω τους δικαιώματα ἡ Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ, λέγει ὅτι ἡ προέλευσή τους εἶναι κοινωνικὴ καὶ ἐπομένως ἡ ἔρευνά τους ἀνήκει στὴν Κοινωνιολογία, δηλ. σὲ μιὰ «θετικὴ» πάλι ἐπιστήμη (σελ. 126). Μὲ ἀνάλογο τρόπο προσπαθοῦν νὰ σώσουν τὴν ὑπόθεσίν τους καὶ ὅσοι παραδέχονται τὴ «φυσικὴ» ἢ τὴν «ἱστορικὴ» γένεσις τῆς Τέχνης ἀπὸ τὸ παιχνίδι ἢ ἀπὸ ἄλλες στοιχειώδη ἐκδηλώσεις τῆς ἀτομικῆς καὶ κοινωνικῆς ζωῆς. Ἄλλὰ, καθὼς πολὺ ὀρθὰ παρατηρεῖ ἕνας ψυχολόγος καὶ αἰσθητικὸς τῆς περιωπῆς τοῦ H. Delacroix: «οἱ ἀνώτερες μορφές τῆς πνευματικῆς ζωῆς προσθέτονται καὶ ὑποκαταστάινονται στὶς κατώτερες μορφές ξεπερνώντας τες, καὶ δὲν μποροῦμε νὰ εἰποῦμε ὅτι ἀπ' αὐτὲς προέρχονται μὲ ἱστορικὴν ἐξέλιξη ἢ προκύπτουν μὲ ἀναγκαιότητα λογικῆ»¹.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

1. «Μητέρα τῆς Τέχνης εἶναι τὸ παιχνίδι»: W. Wundt.

1. Psychologie de l'art, σελ. 46.

