



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΠΕΤΕΡΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

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 ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

ΟΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ

Το πρόβλημα της αισθητικής έρμηνείας είναι από τα δυσκολώτερα. Τις περισσότερες φορές το αντικρύζουμε εμπειρικά και υποκειμενικά. Δεν έλειψε και η αντίληψη που το εκήρυξε ψευδοπρόβλημα. "Αν το χαρακτηριστικό της αισθητικότητας είναι η άμεσότητα, αν η τέχνη είναι πάντοτε φίλη των αισθήσεων, πώς είναι δυνατόν, είπαν, να έχουν θέση οι μεσάζοντες; "Η έρμηνεία που έχει την αξίωση ότι αποκαθιστά την έπαφή με το έργο της τέχνης, παρεντιθέμενη ανάμεσα σ' αυτό και το θεωρητή, δύσκολα ή μπορεί, αν έχουν έτσι τα πράγματα, να δικαιολογήσει την αποστολή της. "Εκτός από τη βασική τούτη άμφιβολία, η διάθεση για να άρνηθούμε τη δυνατότητα κάθε έρμηνείας εύνοήθηκε κατά τους τελευταίους καιρούς από ιδιαίτερες συνθήκες. "Η ειλικρίνεια μας επιβάλλει να όμολογήσωμε ότι στην εποχή μας η καλλιτεχνική ένεργητικότητα δεν κατώρθωσε να παρουσιάσει έργα μεγάλης πνοής και αξίας. Ζούμε μέσα σε έναν αντιποιητικό και αντιπνευματικό αιώνα, ο θόρυβος της μηχανής, η μανία όλα να τα προβλέπουμε και να τα τακτοποιούμε όρθολογιστικά, η βιαιότητα άχαλινώντων σκοτεινών παθών, η άποθέωση του δυναμισμού πνίγει κάθε καλλιτεχνική έκδήλωση στη γένεσή της. Τα έργα που παρουσιάζουν οι τελευταίες γενεές δεν έχουν βάθος, δεν έμφανίζουν διαστάσεις που να έπιτρέπουν έρμηνευτική έμβάθυνση και αντικειμενική διερεύνηση. Τί θα ήταν δυνατόν να συλλάβη οποιαδήποτε έρμηνευτική διερεύνηση μέσα στην υποκειμενική όμίχλη ενός έμπροσθιοπιστικού έργου; Ποιές διαστάσεις έσωτερικότητας θα ήμπορούσε να παρουσιάσει μια τεχνοτροπία που έξαντλείται στην άπλη έντύπωση ή στη φευγαλέα και άκαθόριστη έκφραση;

Κοντά σ' αυτά δεν έπιτρέπεται να λησμονάμε την κυριαρχία των ρεαλιστικών τάσεων. Δεν πρόκειται για ένα έπιστημονικό ρεαλισμό ή φυσιοκρατισμό όπως τον έννοουσαν οι καλλιτέχνες κατά την έξοδο του 19ου αιώνα. Κάτω από την επίδραση των έπιστημονικών ανακαλύψεων είχε τότε και η τέχνη κινηθή για να συλλάβη το πραγματικό που στέκει πίσω από τα φαινόμενα,

έκείνο που είναι τοποθετημένο στο δεύτερο στρώμα αποτελώντας την καθαυτό αντικειμενικότητα. "Έτσι είχε αντίληφθι ο Ζολά το ρόλο της τέχνης και την καλλιτεχνική του δραστηριότητα την είχε πάντοτε προσανατολίσει προς ένα τέτιο ίδεώδες. "Ο σύγχρονος όμως ρεαλισμός έχει όλωσδιόλου διαφορετικό περιεχόμενο. "Έχει κατασκηνώσει στον κόσμο των δεδομένων φαινομένων, ζητεί την αποκατάσταση άμεσου έπαφής. "Όλα είναι, κατά την αντίληψή του, «έδω», τίποτε δεν μένει άποκρυμμένο. "Όλα πρέπει να δοθούν σε άμεση παρουσία. Και ή ίδια ή ανθρώπινη ύπόσταση θα έννοηθι ως κάτι που είναι άπόλυτα παρόν, δεδομένη άμεσα μέσα στα βιώματα. "Η παλαιότερη μεταφυσική έκδοχή μιλούσε για έναν έσωτερικό κόσμο που ύπάρχει άπέραντος και άνεξερεύνητος μέσα στον άνθρωπο. "Η ψυχολογία του βάθους ίσχυρίζεται σήμερα ότι είναι σε θέση να μας οδηγήσει σε μια περιήγηση μέσα στο σκοτεινό βάθος της ψυχής που το έθεωρούσαμε άπροσπέλαστο και άδιερεύνητο. "Η ύπαρξιακή όντολογία διατείνεται ότι ή είσοδος στο νόημα του όντος δεν άπαιτεί καμιά μυστικιστική ένόραση, αλλά είναι κατορθωτή σύμφωνα με τη μέθοδο της έρεύνης που θέτει στη διάθεσή μας ή ύπαρξιακή αναλυτική. "Ο Sartre έχει δοκιμάσει στο βασικό βιβλίο του «L' être et le neant» συνδυάζοντας την ψυχανάλυση και τον ύπαρξισμό να δημιουργήσει την ύπαρξιακή ψυχανάλυση. Αυτή θα είναι μια μάθηση που ξεκινώντας από τα άπλα και προεγνωσιολογικά δεδομένα της έμπειρικής ζωής θα κάνει διαφανές κάθε ψυχικό περιεχόμενο. "Έπειτα από τις διαβεβαιώσεις του είδους τούτου άποκαθίσταται ή άμεση έπαφή με τα πράγματα και ή κατανόηση του νοήματος κηρύσσεται κατορθωτή μέσα στην άμεση διαδικασία της ζωής, χωρίς να άπαιτείται ή δεξιολογία ειδικευμένων έρμηνευτών. "Ο ύπαρξισμός είναι υπερέφανος γιατί μας βάνει να αντιμετωπίσωμε το γυμνό γεγονός, το «factum», όπως ακριβώς είναι, χωρίς καμιά προσθήκη. "Η έμφάνιση και άποκάλυψη της ώμης πραγματικότητας κάνει περιττή κάθε έρμηνεία. "Αφού όλα τα νοήματα γίνονται προσιτά,

ἂν ἀκολουθήσωμε τὶς ὁδηγίες ὁσες παρέχει ἡ ὑπαρξιακὴ σοφία, γιατί νὰ μὴ ἰσχύη τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ περιοχὴ;

Ἄν ξαναγυρίσωμε ἔπειτα ἀπὸ τὶς τελευταῖες σκέψεις στὴ διαπίστωση ποὺ ἐκάμαμε σχετικὰ μὲ τὴν ἀξία τῆς σύγχρονης καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς, ἴσως ἠμποροῦμε νὰ ἰδοῦμε ἀλλοιώτικα τὰ πράγματα. Ἡ ἔλλειψη ἐσωτερικοῦ βάθους, ἡ ἀπουσία διαστάσεων καὶ στρωμάτων ἀπὸ τὴ φυσιογνομία τῶν ἔργων τῶν τελευταίων γενεῶν εἶναι κάτι ποὺ ἀπορρεῖ ἀπὸ τὴ νοοτροπία τῆς ἐποχῆς. Ἡ σύγχρονη γενεὰ εἶναι ρεαλιστικὴ στὴ σημασία ὅτι περιορίζεται στὶς ἄμεσες ἀντιμετωπίσεις. Ἡ κυριώτερη ὄντολογικὴ — θὰ ἐλέγαμε μεταφυσικὴ, ἂν ὁ ὁρος δὲν ἐσκανδαλίζε τὸν ἀναγνώστη — κατηγορία εἶναι σήμερὰ ἡ παρουσία. Ἄγαπᾶμε νὰ εἶμαστε ἀντιμέτωποι κάτινος, δὲν θέλομε νὰ πέσωμε σὲ κατάσταση ἀπεκδοχῆς καὶ ἐλπίδας, δὲν ἔχομε τὴ διάθεση νὰ στρεφώμαστε πρὸς ἕνα μέλλον ποὺ αἰωρεῖται στὴν ἀβεβαιότητα τῶν πιθανοτήτων. Οἱ σοφοὶ τοῦ φυσικοχημικοῦ ἐργαστηρίου μᾶς ἐσυντριψαν τὴν πίστη μας πρὸς τὴν ἀναπόδραστα καθωρισμένη νομοτέλεια. Μᾶς εἶπαν ὅτι τὰ πάντα εἶναι πιθανότητες καὶ στατιστικὴ. Ἡ σύγχρονη γενεὰ εἶναι παραδομένη στὶς πραγματικὲς καταστάσεις χωρὶς νὰ τρέφῃ καμιά ἐλπίδα. Προτιμᾷ ἀδίστακτα τὴν ἄμεση ἀντιμετώπιση χωρὶς νὰ τῆς ἀρέσῃ ἡ ἀοριστία τῆς ἀναμονῆς. Ὅ,τι εἶναι καὶ ὅ,τι ὑπάρχει πρέπει νὰ ἠμπορῇ νὰ εἶναι ἄμεσα ἐμπρὸς μας. Ἡ τεχνικὴ μας εἶναι πάντοτε ἐδῶ ἱκανὴ νὰ πραγματοποιήσῃ τὴ μανία μας γιὰ μιὰ ἄμεση ἀντιμετώπιση. Μὲ τὴν αὔξηση τῶν ἀεροπορικῶν ταχυτήτων, μὲ τὸ τηλέφωνο καὶ τὴν τηλεόραση ἐρχόμαστε ἀντιμέτωποι σὲ κάτι, ὅσο κι' ἂν εἶναι τοῦτο μακρυνὰ τοποθετημένο. Ἐτσι κατορθώνομε νὰ φέρνωμε ὄλα τὰ ὄντα σὲ ἄμεση παρουσία. Ὁ εὐσεβὴς χριστιανὸς ζῆ μὲ τὴν ἐλπίδα τῆς Δευτέρας Παρουσίας ποὺ θὰ ἐπισυμβῇ στὸ μέλλον. Τότε θὰ ἔχη τὴν εὐκαιρία ὁ ἄνθρωπος νὰ ἀντιμετώπισῃ τὸ Χριστὸ ποὺ εἶναι ἡ πηγὴ τῆς γνήσιας ὑπαρκτικῆς ἀλήθειας. Ὁ ἄνθρωπος τῆς σύγχρονης γενεᾶς δὲν ἔχει τὴν ὑπομονὴ γιὰ μιὰ μελλοντικὴ ἐνατένιση. Τὴν παρουσία τῆς θέλει ἄμεσα, ἐπειδὴ κατέχεται ἀπὸ ὄντολογικὸ παροξυσμὸ. Θέλει νὰ ὑπάρχη μέσα σὲ ἄμεση ἀντιμετώπιση τῆς οὐσίας, «διψᾷ γιὰ οὐσία», ὅπως ἔγραψε ἕνας ἀπὸ τοὺς δικούς μας ἀντιπροσώπους τῆς σύγχρονης γενεᾶς. Ὅσο λοιπὸν κι' ἂν ἠμποροῦμε νὰ χαρακτηρίσωμε τὴν τάση γιὰ ἄμεση ὄντολογικὴ ἀντιμετώπιση ὡς ἐξανθρωπισμὸ καὶ κοσμικοποίηση (saecularismus) τοῦ μεγάλου χριστιανικοῦ ἰδανικοῦ, ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι οἱ ἄνθρωποι ποὺ συναπαρτίζουν τὴ στρατευομένη γενεὰ ζοῦν μέσα στὴν ἐκζήτηση τῆς ἄμεσης παρουσίας ποὺ ἐπιζητεῖ τὸ χωρὶς κανένα διάμεσο ἀντίκρουσμα.

Αὐτονόητο εἶναι ὅτι μέσα σὲ τέτια δρῶν

ὄντολογικῶν προδιαθέσεων ἡ αἰσθητικὴ ἐρμηνεία δύσκολο θὰ ἦταν νὰ διατηρήσῃ τὴ θέση τῆς. Τὸ μόνον ὀρθὸ αἰσθητικὸ ἀντίκρουσμα θὰ ἦταν ἡ ἄμεση παρουσίαση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ἡ ἀπλὴ praesentatio. Πραγματικὰ, ἂν ρίξωμε σήμερὰ μιὰ γρήγορη ματιὰ στὶς δημοσιευόμενες κριτικὲς, δὲν ἀποκαλύπτομε μέσα τους κανένα ἐρμηνευτικὸ βάθος. Τόσο οἱ κρινόμενοι καλλιτέχνες ὅσο καὶ οἱ κριτικοὶ τρέμουν νὰ ἐκφωνήσουν τὴ λέξη «ἀνάλυση». Κριτικοὶ καὶ καλλιτέχνες παριστάνουν τοὺς «θεοφοβούμενους», τοὺς «Βάκχους» καὶ ἐκείνους ποὺ ἀσκοῦν τὸ ἀναλυτικὸ ἔργο τοὺς περιφρονοῦν θεωρώντας τοὺς ἀπλοὺς καὶ νηφάλιους «ναρθηκοφόρους». Πίσω ὅμως ἀπὸ τὴν περιφρόνηση δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διακρίνωμε καὶ μερικὰ ἄλλα κίνητρα. Δὲν εἶναι ὑπαγορευμένη ἡ ἐχθρικὴ στάση τους ἀπέναντι στὴν ἐρμηνευτικὴ κριτικὴ ἀνάλυση μόνον ἀπὸ τὴ γενικὴ προδιάθεση μὲ τὴν ὁποία τοὺς ἔχει ἐμποτίσει ἡ γενεὰ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν προαίσθηση ἑνὸς ἄμεσου κινδύνου. Ἀφοῦ τὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζουν οἱ συγκαίρινοι καλλιτέχνες δὲν ἠμποροῦν νὰ ἔχουν ἐσωτερικὲς διαστάσεις καὶ βάθος ποὺ θὰ δίνῃ τὸ χωρὶ γιὰ νὰ ἐπιτελεσθῇ ἀναλυτικὴ διείδυση, κάθε ἀνάλυση ὅσο καλοπροαίρετα καὶ ἂν γίνῃ, δὲν θὰ κατορθώσῃ νὰ εὔρη κάτι ἐκεῖ ὅπου δὲν ὑπάρχει τίποτε. Ἐνα τέτιο ἀποτέλεσμα προαισθανόμενοι οἱ κρινόμενοι καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦν ὡς ἀμυντήριον μέσο τὸν ἐκ τῶν προτέρων κατεξυτελισμὸ κάθε ἀναλυτικῆς ἐρμηνευτικῆς ἐργασίας. Ὁ συνηθισμένος μειωτικὸς χαρακτηρισμὸς εἶναι νὰ στιγματίσωμε κάθε ἀνάλυση ὡς λογοκρατικὴ διανοησιαρχικὴ φλυαρία, ἢ γιὰ νὰ χρησιμοποιήσωμε τὸν τρέχοντα ὄρο ὡς ἰντελλεκτουαλιστικὸ στενόκαρδο σύμπτωμα. Εἶναι μιὰ ἀντιφατικὴ τάση τῆς ἐποχῆς μας, ἐνῶ θέλει νὰ ἐπιβάλλῃ παντοῦ τὸ σχεδιακὸ ὀρθολογισμὸ (Rationalisation) σύγχρονα νὰ στέκεται ἀπέναντι στὸ Λόγο μὲ ὑπεροπτικὴ ἀλαζονεία. Ἄφηκαμε κατὰ πολὺ πίσω μας τὸ Spinoza ποὺ αἰσθάνονταν βαθύτατη ἐμπρὸς στὸ Λόγο εὐλάβεια. «Quam agam parabit sibi qui majestatem Rationis laedit?» ἐρωτοῦσε ὁ Spinoza: Σὲ ποῖο βωμὸ θὰ προσευχηθῇ ἐκεῖνος ποὺ ἐξευτελίζει τὴ μεγαλειότητα τοῦ Λόγου; Ἄψηφώντας τὸ σεβασμὸ ποὺ εἶχαν οἱ παλαιότεροι ἐμπρὸς στὸ Λόγο, ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος θεωρεῖ μαζί μὲ τὸν Bergson τὴ λογικὴ ἐνεργητικότητα ἂν ὄχι ὡς κατώτερη λειτουργία, ἀναμφισβήτητα ὅμως ὡς ὀλοκληρωτικὰ κοινὴ καὶ πεζολογικὴ. Γι' αὐτὸ ἡ στρατευομένη γενεὰ προσπάθησε στὴν καλλιτεχνικὴ τῆς παραγωγὴ ὅσο τῆς ἦταν δυνατό νὰ ἐξουδετερώσῃ τὴν παρουσία τοῦ Λόγου.

Ἡ ἐχθρικὴ στάση τῶν καλλιτεχνικῶν κύκλων ἀπέναντι σὲ κάθε εἶδους ἀναλυτικὴ ἐργασία ἦταν καὶ ἀπὸ κάποιαν ἄλλη ἀποψη ἀσφαλιστικὴ δικλείδα στὴ διάθεση κάθε καλλιτεχνικῆς ἀναξιότητος γιὰ νὰ συγκα-

λύση τῆ μηδαμινότητά της. Κάθε φορά πού κάποιος θά ἔδειχνε μὲ ἀντικειμενικά κριτήρια ὅτι τὸ κρινόμενο ἔργο ἦταν μηδαμινό, ὁ κρινόμενος θά ἤμποροῦσε νὰ ἰσχυρισθῆ ὅτι ὁ θεωρητὴς τοῦ ἔργου του δὲν εἶχε ἀκόμη ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὴν ἐμπλοκὴ τοῦ στῆ λογοκρατικῆ - διανοησιοκρατικῆ προκατάληψη. Εὐκόλο ἦταν νὰ τὸν χαρακτηρίσωμε ὡς ἀνίκανο νὰ πάρῃ τὴ συναισθηματικὴ τοποθέτηση μιᾶς ἀμεσης ἐποπτείας. Ὁ καλοπροαίρετος θεωρητὴς, φοβισμένος μήπως θεωρηθῆ ἀνίκανος γιὰ νὰ ὑψωθῆ στὸ ὕψος τῆς ἀνωτερότητας, τὸ ἀπαιτούμενο γιὰ τὴν «κατανόηση» τοῦ αισθητικοῦ φαινομένου, τίς περισσότερες φορές δὲν ἐτολμοῦσε νὰ ἀντιτάξῃ τίποτε. Σὲ κάθε ὅμως τέτια περίπτωση ἔχανε κάθε ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἀπόλαυση ἔργων τέχνης. Πραγματικὰ στὰ τελευταῖα χρόνια διαπιστώνομε ὅτι οἱ καλλιτέχνες ἔπεσαν σὲ τρομακτικὴ ἀπομόνωση. Τὸ πολὺ κοινὸ ἀπελπισμένο γιὰ τὴ δυνατότητα νὰ ἀπολαύσῃ κάτι ἀπὸ τὰ παρουσιαζόμενα ἔργα, ἔπαυσε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ κίνηση καὶ παραγωγῆ. Οἱ καλλιτέχνες ἀποτραβήχτηκαν καὶ ἀπετέλεσαν κλειστοὺς κύκλους ἀτόμων πού ἔχουν τὴν ἴδια πίστη. Ἡ ἀπομόνωση τοὺς ἔκαμε φανατικούς καὶ μισαλλόδοξους, ἱκανοὺς νὰ κινούνται μόνο μέσα σὲ ομάδες ὁμοφρόνων τους. Σὲ ὅλες τίς χώρες τῆς Εὐρώπης παρατηρεῖται ἓνα εἶδος συνωμοτικῆς ὀργανώσεως τῶν καλλιτεχνῶν σὲ μικρὲς ομάδες κυβερνώμενες δικτατορικὰ, ἀλληλοδιαμαχόμενες καὶ ἀλληλομισούμενες. Καθεμιὰ ἀπὸ τίς ομάδες διοικεῖται ἀπολυταρχικὰ ἀπὸ ἓνα δικτάτορα, ὡσάν π. χ. τὸν Ἄντρέ Μπρετόν. Ὁ λόγος τοῦ Ἄντρέ Μπρετόν, τὸ «Ἄντρέ Μπρετόν dixit» εἶναι ἰσοδύναμο γιὰ τοὺς ὁπαδοὺς του μὲ τὸ «αὐτὸς ἔφα» τοῦ Πυθαγόρα. Κάθε καλλιτεχνικὴ ομάδα προωθεῖ στὸ προσκήνιο ἓνα ἀντιπροσωπευτικὸ τύπο καὶ συγκεντρώνεται γύρω ἀπ' αὐτόν. Δὲν ἀποκλείονται ἀποσκιρτήσεις καὶ προσχωρήσεις, διαγραφές καὶ ἀφορισμοί, ὅπως συμβαίνει στὰ πολιτικὰ κόμματα καὶ στὰ θρησκευτικὰ δόγματα. Ἐπειδὴ πάλι ὁ θόρυβος πού ἀναπέμπεται ἀπὸ τὴ διαμάχη τῶν ομάδων δὲν φτάνει νὰ προσελκύσῃ τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ καὶ νὰ δημιουργῆ ἐνδιαφέρον, εἶναι πολὺ συνηθισμένη ἡ προσφυγὴ σὲ ἓνα ἄλλο ἀποτελεσματικώτερο μέσο. Ἡ ομάδα γίνεται παράρτημα ἑνὸς πολιτικοῦ κόμματος καὶ ἐπιδιώκει, ἐξυπηρετώντας τοὺς σκοποὺς του, νὰ γίνῃ ἀξιοπρόσεχτη. Κατὰ ἓνα τέτιο τρόπο δημιουργεῖται ἡ στρατευόμενη τέχνη. Δὲν εἶναι βέβαια ὀρθὸ νὰ εἰποῦμε ὅτι ἡ Τέχνη ἐμφανίζει ἀπόλυτη οὐδετερότητα, ὅτι δὲν ἀνανεώνει τὴν ἐμπνευσή της ἀπὸ τίς δραματικὲς συγκρούσεις πού παρουσιάζει ἡ ζωὴ. Ἀντίθετα διαπιστώνει ἡ πνευματικὴ ἱστορία ὅτι τὰ ποιητικὰ θέματα εἶναι τὰ δραματικὰ θέματα τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς. Δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μᾶς διαφεύγει τὸ ὅτι μέσα στὴν Νεοελληνικὴ φιλολογία ἐνεφάνισαν αισθητικὴ

ἀξία τὰ δημιουργήματα τῶν ποιητῶν ὅσους ἐνέπνευσε ἡ ἔθνικὴ παράδοση. Τὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ καὶ τοῦ Κάλβου ἀποτελοῦν τὴν ἀναμφισβήτητὴ ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς διαπιστώσεως. Ἡ συμμετοχὴ ὅμως στὴ δραματικὴ πλευρὰ τῆς ζωῆς συντελεῖται ἀπὸ μέρους τοῦ καλλιτέχνη ἔπειτα ἀπὸ ἀκατανίκητὴ αὐθόρμητὴ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη, καὶ ἔχει τίς ρίζες της σὲ μιὰ καθαρὰ καλλιτεχνικὴ καὶ ὄχι χρησιμοθηρικὴ προαίρεση.

Ἡ συγκεκριμένη μορφή πού θά ἔκαιρνε ἡ ἐρμηνευτικὴ ἐργασία, δὲν ἤμποροῦσε παρά νὰ εἶναι ἀνάλογη μὲ τίς συνθήκες πού εἶχαν κυριαρχήσει στὴν περιοχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ὅχι μόνο ἡ ἀναλυτικὴ ἐργασία, ἀλλὰ γενικώτερα καὶ ἡ ἐρμηνευτικὴ, κατάντησε ἐξαιρετικὰ δύσκολη ἀν ὄχι ἀδύνατη. Ἡ κρίση γιὰ ἓνα ἐπαινούμενο καλλιτέχνημα δὲν εἶναι σήμερα σὲ θέση νὰ προχωρήσῃ σὲ κατάδειξη τῶν ἀξιολογικῶν στοιχείων τοῦ ἐγκωμιαζομένου ἔργου. Γι' αὐτὸ ἐπιστρατεύει μόνο ἐρεθίσματα τὰ ὅποια θεωρεῖ ἱκανὰ νὰ δημιουργήσουν ὀρίζοντα προβολῆς καὶ παρουσιάσεως. Ὅπως εἶχαμε τὴν εὐκαιρία καὶ στὰ προηγούμενα νὰ διαπιστώσομε, ἓνας τέτιος χειρισμὸς ἦταν ἐπιβεβλημένος ἀπὸ τὴ γενικὴ τάση τῆς ἐποχῆς κι' ἀπὸ τὴν ἔλλειψη βαθύτερου περιεχομένου μέσα στὰ ἐγκωμιαζόμενα ἔργα. Ὑπάρχουν καὶ τολμηροὶ ἄνθρωποι πού πιστεύουν, ὅτι εἶναι πραγματοποιήσιμη ἡ μετατροπὴ τοῦ μηδενὸς σὲ κάτι τὸ πραγματικὰ ὑπαρκτό, τοῦ κοινοῦ μετάλλου σὲ χρυσό. Μιὰ τέτια ὅμως ἀλχημεία, παρ' ὅλες τίς ἐντυπώσεις πού πρόσκαιρα δημιουργεῖ, ξεθωριάζει, ὅταν ἡ κριτικὴ σκέψη τὴν ἀντικρύσῃ. Ἡ ἐντύπωση πού ἀποκομίζει κανεὶς ἀπὸ τὰ κριτικὰ δοκίμια τὰ ἀναφερόμενα στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῶν ἡμερῶν μας, εἶναι κάποια πρόσκαιρη λάμψη πού διαλύεται πολὺ γρήγορα, ἀφίνοντας ἓνα κενὸ ὡσάν ἐκεῖνο πού δημιουργεῖται μέσα στὴν ψυχὴ μας ἔπειτα ἀπὸ τὴν παρακολούθηση ἑνὸς πολύχρωμου κινηματογραφικοῦ φιλμ. Οἱ σύγχρονοι κριτικοί, μὴ θέλοντας ἢ μὴ ἔχοντας ἀντικείμενο γιὰ νὰ κάμουν ἀναλυτικὴ διεΐσδυση, διακηρύττουν ὅτι κάνουν σύνθεση. Λησμονοῦν ὅμως ὅτι κάθε σύνθεση προϋποθέτει μιὰ ἀνάλυση πού προπορεύεται ἀπαραίτητα πρὶν ἀπ' αὐτή. Δὲν ἦταν κάποιος τυχαῖος ἀλλὰ ἓνας Kant ἐκεῖνος πού εἶπε, ὅτι ὁ νοῦς δὲν ἔχει τίποτε νὰ συνθέσῃ ἐκεῖ ὅπου δὲν ἔχει ἐνεργήσει ἀναλυτικὰ. Ἄν θά ἔπρεπε νὰ χαρακτηρίσωμε τὴν τάση τῶν συγχρόνων κριτικῶν δοκιμίων θά τὴν ἐβλέπαμε μόνο ὡς προσπάθεια γιὰ ἀναπαραγωγὴ τοῦ κρινόμενου ἔργου μὲ ἀλλοιώτικα μέσα, δηλαδὴ μὲ τὰ μέσα τῆς κριτικῆς περιγραφῆς. Γι' αὐτὸ δὲν ἤμποροῦν οἱ ἐργασίες τῆς σύγχρονης κριτικῆς νὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπ' τὴν κατηγορίαν ὅτι παρακάθηνται ὡσάν παράσιτα στὸ τραπέζι τῶν δημιουργῶν. Προσπαθοῦν νὰ συντηρήσουν τὴν ὑπόστασή τους μὲ ψιχία πού πέ-

φτουν ἀπὸ τὸ συμποσιακὸ τραπέζι τῆς ἐνεργητικῆς τέχνης. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἄλλειψη εὐρωστίας, τὸ ὅτι ἐμφανίζονται ὡς ἀν νοθογενῆ πλάσματα ποὺ αἰωροῦνται ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴν ἔρμηνεία, χωρὶς νὰ εἶναι οὔτε τὸ ἓνα οὔτε τὸ ἄλλο.

Τὰ ὅσα ἀνεπτύχθηκαν στὰ προηγούμενα δείχνουν ὅτι μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἀντιλήψεων ποὺ ἐπικρατοῦν σήμερὰ φαίνεται ὅτι πρόβλημα ἔρμηνείας δὲν ἔχει νὰ τεθῆ. Ἐκεῖνο γιὰ τὸ ὁποῖο ἐπιτρέπεται νὰ γίνεταὶ συζήτηση εἶναι ἡ παρουσίαση τοῦ ἔργου. Ἡ παρουσίαση καὶ ἡ ἔρμηνεία συγκλίνουν νὰ ταυτισθοῦν ὡς ἀν νὰ εἶναι ἔννοιες ταυτάσμενες. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτί οἱ συγχρονισμένοι τεχνοκριτικοὶ συνιστοῦν νὰ ἀρκεσθοῦμε σὲ μιὰ ἀπαγγελία τοῦ ποιήματος, σὲ μιὰ ἀπλή μουσικὴ ἀκρόαση τοῦ μουσικοῦ συνθέματος, χωρὶς νὰ προχωροῦμε σὲ τίποτε ἄλλο. Ἄν προχωρήσωμε σὲ ἀνάλυση μᾶς λέγε, θὰ διαλυθῆ ἡ μαγεία ποὺ ἐμψυχώνει τὴν καλλιτεχνικὴ σύνθεση. Εἶναι βέβαια ἀλήθεια ὅτι τὸ καλλιτέχνημα ἐμφανίζει εὐπάθεια καὶ δὲν ἀντέχει σὲ βάνουση χειροκρατικὴ ψηλάφηση. Καὶ ὁμοίως ὁ Πίνδαρος, ὁ ἀντιπροσωπευτικώτερος τύπος τοῦ λυρισμοῦ, ὅχι μόνον δὲν εἶχε φοβηθῆ τὴν ἀνάλυση ἀλλὰ ἀντίθετα εἶχε εἰπῆ ὅτι ἡ ποίησός του «ἐρμηνεύεται χατίζουσι». ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἔρμηνευτῆς. Ὁ τελευταῖος μεγάλος Αὐστριακὸς λυρικός, ὁ Rilke, ἔδειχνε μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ἔρμηνευτικὲς ἐργασίες ποὺ εἶχαν γίνεῖ γύρω ἀπὸ τὶς περίφημες ἐλεγείες τοῦ καὶ ὁ ἴδιος ἦταν πάντα πρόθυμος νὰ παρέχῃ στοὺς ἔρμηνευτῆς τοῦ κάθε συμβολῆ. Ὁ Romano Guardini σὲ ἓνα μικρὸ κριτικὸ τοῦ δοκίμιου, ἀναφερόμενο σὲ τὶς ἐλεγείες τοῦ Rilke, εἶδει πόσο εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ ἀναλυτικὴ ἐργασία γιὰ νὰ προχωρήσωμε σὲ τὴν συνθετικὴ κατανόηση τῆς ποιητικῆς οὐσίας. Καὶ μόνον τὰ δύο παραδείγματα ποὺ ἀναφέραμε ἀρκοῦν γιὰ νὰ μᾶς γεννήσουν ἀμφιβολίες σχετικά μὲ τὴν ὀρθότητα τῶν ἀπόψεων ποὺ ἀρνοῦνται τὴν δυνατότητα καὶ τὴν χρησιμότητα τῆς ἔρμηνείας.

Γιὰ νὰ ἐμβαθύνωμε σὲ τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον τῆς ἀμφιβολίας ποὺ ἐθέσαμε, πρέπει τὸ ὅλο ζήτημα νὰ τὸ ἴδοῦμε πάλι ἐξ ἀρχῆς ἀπὸ τὴ βᾶση του, νὰ κάμωμε ἐκεῖνο ποὺ λέει ὁ Πλάτων «ἐξ ἀρχῆς ἀναλαμβάνειν». Ἄν ξαναγυρίσωμε στὰ ὅσα ἀνεπτύχθηκαν, θὰ εἴμαστε δικαιολογημένοι νὰ διατυπώσωμε τὴν ὑπόψια μήπως ἡ τοποθέτηση τοῦ προβλήματος, ὅπως τὴ θέλει ἡ σύγχρονη γενεὰ, δὲν εἶναι ὀρθή. Δὲν ἐπιτρέπεται βέβαια νὰ ἀγνοήσωμε ὅτι τὸν πρῶτον λόγο τὸν ἔχει κάθε φορὰ ἐκεῖνος ποὺ αἰσθάνεται τὸν ἑαυτὸν τοῦ ἐξουσιοδοτημένο νὰ μιλήῃ ἐν ὀνόματι τῆς γενεᾶς του «ὡς ἐξουσίαν ἔχων». Εἶναι ὁμοίως ἐξ ἴσου ἐπιτετραμμένο νὰ ἐρωτήσωμε μήπως ἡ γενεὰ ἔχοντας ἐμπρὸς τῆς ἑναυτοῦ ὀπτικὸν ὀρίζοντα δὲν ἔχει νὰ ἴδῃ τὰ πράγματα ὅπως εἶναι. Καὶ ἴσως

νὰ εἶναι δικαιολογημένη μιὰ ἐπιθυμία ποὺ θὰ ἤθελε νὰ ἐξακριβώσῃ ἀν οἱ ἀντιλήψεις τῆς γενεᾶς, ποὺ κάθε φορὰ εἶναι στὴν ὥρα τῆς, ἔμπορουν νὰ ἀποτελέσουν ὀψίστη καὶ ἀναμφισβήτητη ἀύθεντία. Καὶ τί εἶναι ἐπὶ τέλους αὐτὴ ἡ γενεὰ; Πρόκειται γιὰ μιὰ πραγματικότητα ἢ γιὰ μιὰ σχηματικὴ κατασκευὴ; Τέτιες καὶ ἄλλες παρόμοιες ἀπορίες μᾶς ἀναγκάζουν νὰ σταθοῦμε ἐμπρὸς τὸ πρόβλημα τῆς γενεᾶς καὶ ἐκινώντας ἀπὸ τὴ λύση του νὰ ἀποσαφηνίσωμε τὶς ἀντιλήψεις μᾶς σχετικά καὶ μὲ τὸ πρόβλημα ποὺ εἰδικὰ μᾶς ἀπασχολεῖ θέλοντας νὰ ἐξακριβώσῃ κατὰ πόσον πρέπει νὰ κλειστοῦμε μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἀντιλήψεων τῆς. Δὲν ὑπάρχει τάχα κανένας τρόπος διαφυγῆς; Γιὰ ὅλους τοὺς λόγους ποὺ προαναφέραμε θὰ προχωρήσωμε σὲ μιὰ ἀκριβολογικὴ διασαφήνιση τοῦ ἐννοιολογικοῦ περιεχομένου ποὺ ἔχομε ὀπ' ὄψει μᾶς ὅταν μιλοῦμε γιὰ γενεὰ. Γιὰ νὰ ἀποφύγωμε κάθε ἐνδεχόμενη παρεξήγηση, δηλώνωμε ὅτι λέγοντας γενεὰ, δὲν ἐννοοῦμε τὴ σύγχρονη νεοελληνικὴ ἢ εὐρωπαϊκὴ γενεὰ. Μᾶς ἀπασχολεῖ σὲ γενικώτατη θεώρηση τὸ τί εἶναι γενεὰ σὲ κάθε ἐποχὴ καὶ σὲ κάθε τόπο.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΓΕΝΕΑΣ

Κάθε γενεὰ ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο ἰδιαίτερη πνευματικὴ κοινότητα. Γιὰ τὰ ἄτομα ποὺ συναπαρτίζουν τὴ γενεὰ ὑπάρχουν κοινὲς τάσεις ζωῆς, κοινὲς χαρακτηριστικὲς ἰδιότητες. Πολλὰ πράγματα γίνονται παραδεκτὰ χωρὶς συζήτηση ὡς αὐτονόητα. Ὁ ἄνθρωπος π. χ. τῶν προγενεστέρων γενεῶν δὲν εἶχε κατανόηση γιὰ τὸν ὄρο «κοινωνικὴ δικαιοσύνη» ποὺ εἶναι γιὰ τὸν ἄνθρωπον τῆς νέας γενεᾶς αὐτονόητος. Κυριαρχοῦν μέσα στὴν περιοχὴ κάθε γενεᾶς ὀρισμένες παρορμήσεις ζωῆς χωρὶς νὰ εἶναι συνειδητῆς. Γενικὰ κάθε γενεὰ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ἰδιαίτερον τρόπο σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο κατανοεῖ τὰ ὄντα καὶ τὴ ζωὴ. Ἡ ἐνότητα τῆς γενεᾶς στηρίζεται σὲ τὸν κοινὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιλαμβάνεται τὰ ὄντα, τὸν ἑαυτὸν τῆς καὶ τὶς ἄλλες γενεές. Κάθε γενεὰ ζῆ μέσα σὲ μιὰ κοινότητα ἰδεῶν. Λέγοντας ἰδέες δὲν ἐννοοῦμε ὀντολογικὲς ὑποστάσεις ἀλλὰ τὸν κοινὸν τρόπο τῆς προσαγορεύσεως τῶν πραγμάτων, τὸ ὅτι σὲ τὸ ἀντικείμενον ἀποδίδουν ὅλα τὰ ἄτομα τῆς γενεᾶς τὴν ἴδια προσαγορεύση, τὸ ἴδιο νοηματικὸ περιεχόμενον. Δυνάμει τῶν κοινῶν ἀπόψεων τῆς θεωρήσεως τῶν ὄντων ἀνοίγεται ἐμπρὸς σὲ κάθε γενεὰ ἓνας ἰδιαίτερος κόσμος, κάθε γενεὰ ἀνακαλύπτει τὸ δικὸν τῆς τὸν κόσμον. Ἀντικρῶζει βέβαια ἡ γενεὰ μιὰ ἐκ τῶν προτέρων δεδομένη κατάσταση. Τὸ πρόβλημά τῆς ὁμοίως εἶναι νὰ οἰκειοποιηθῆ τὴ δεδομένη κατάσταση μὲ ὅλες τὶς δυνατότητες ποὺ παρέχει καὶ τὶς εὐθύνες ποὺ συνεπάγεται. Ἀποστολὴ τῆς εἶναι νὰ οἰκειοποιηθῆ μιὰ κατάσταση θεω-

ρώντας τὴν δική της, τὴν κατάστασιν τῆς ἐλευθερίας ἢ τῆς δουλείας, τῆς ἐκζητήσεως πνευματικῶν ἀντικειμένων ἢ ὕλικῶν ἀπολαύσεων. Μέσα στὸν ὀρίζοντα τοῦ κόσμου ποὺ ἀποκαλύπτει ἀνάλογα μὲ τὴν ἀποφασιστικότητά της ἡ γενεὰ καὶ ἀνάλογα πρὸς αὐτὸν καθορίζεται καὶ ἡ μοῖρα της.

Πρέπει νὰ ἐξαρθῆ ὅτι ἡ οἰκαιοποίηση μιᾶς καταστάσεως ἢ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀληθινή, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ εἶναι καὶ ἀνειλικρινής. Εἶναι δυνατόν μιὰ γενεὰ νὰ μὴ ἀνταποκριθῆ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ζωῆς καὶ φοβισμένη ἐμπρὸς στὴν εὐθύνη νὰ παραποιήσῃ τὴν κατάστασιν καλυπτόμενη πίσω ἀπὸ προφάσεις. Τὸ χρέος της ὅμως εἶναι νὰ ἀπαντήσῃ μὲ εἰλικρίνεια στὰ ὅσα ἐμπρὸς της ὀρθώνονται προβλήματα.

Ἡ συνηθισμένη ἀντίληψη εἶναι ὅτι ἡ γενεὰ ποὺ ἔρχεται προχωρεῖ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀμέσως προηγούμενη, ὅτι ἐπιτελεῖ εἰλικρινέστερη οἰκαιοποίηση τῶν καταστάσεων καὶ τῶν δυνατοτήτων. Ἡ γενεὰ ποὺ προηγείται ἔχοντας κουρασθῆ δὲν εἶναι σὲ θέσιν νὰ αἰσθανθῆ τίς ὑπαρκτικές δυνατότητες, ἐνῶ ἡ γενεὰ ποὺ ἔρχεται ὄντας ἀκμαιοτέρα, οἰκαιοποιεῖται τὴν κατάστασιν καὶ ἀντιδρᾶ ἐντονώτερα καὶ εἰλικρινέστερα. Ἡ συνηθισμένη προοδευτικὴ ἐκδοχὴ μᾶς ὠθεῖ νὰ ἰδοῦμε στὴν κίνησιν τῶν γενεῶν εὐθύγραμμη πορεία, κατὰ τὴν ὁποία ἡ γενεὰ ποὺ ἐπακολουθεῖ ξεπερνᾷ τὴ γενεὰ ποὺ ἐπέρασε. Σ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψιν εὐρίσκει τὸ στήριγμά της ἡ ἀλαζονικὴ ὑπερφροσύνῃ κάθε νέας γενεᾶς.

Σήμερα ἀνήκει στὴ νοοτροπία τῆς σύγχρονης γενεᾶς ὡς αὐτονόητη δογματικὴ καὶ ἀδιάψευστη ἀλήθεια ἡ διαπίστωση ποὺ βεβαιώνει τὸ ξεπέραςμα τῶν περασμένων γενεῶν ἀπὸ τίς ἐπιγιγνώμενες. Θὰ ἦταν ὅμως ἀδικαιολόγητη προσκόλλησιν σὲ ἓνα δόγμα, ἀπονάρκωση μέσα σὲ βαθύτατον δογματικὸ ὕπνο, τὸ νὰ μὴ θελήσωμε νὰ θέσωμε ἓνα ἐρωτηματικόν, τὸ νὰ μὴ τολμήσωμε νὰ προχωρήσωμε στὴν ἐξέτασιν τοῦ βαθμοῦ τῆς ἀλήθειας ποὺ ἐμπεριέχεται σὲ ὁποιαδήποτε δογματικὴ πίστιν.

Μπαίνοντας στὴν ἀνάπτυξιν τῆς σχετικῆς ἀπορίας παρατηροῦμε ὅτι κατὰ τὴ διαδοχὴ τῶν γενεῶν διαπιστώνεται ὅτι ἐπιτελεῖται κάποια παράδοσιν ἀγαθῶν καὶ ἰκανοτήτων ποὺ στὰ χέρια τῆς μεταγενέστερης γενεᾶς ἐπαυξάνονται καὶ προσχωροῦν σὲ μεγαλύτερη τελειοποίησιν. Τοῦτο συμβαίνει σχετικὰ μὲ τὴν τεχνική. Κάθε γενεὰ ὄχι μόνον διατηρεῖ τὸν κληρονομημένο τεχνικὸ ἐξοπλισμὸν ἀλλὰ καὶ τὸν ἀναπτύσσει ἀκόμη περισσότερο. Ἡμπορεῖ ὅμως νὰ θεωρηθῆ ὀρθὴ ἢ γενίκευσιν τοῦ φαινομένου τούτου σὲ ὅλες τίς περιοχὰς τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς; Εἶναι δυνατὴ μιὰ τέτοια μεταβίβασιν ὅλων τῶν ἀποκτημάτων στὶς γενεὰς ποὺ ἔρχονται; Μήπως ὑπάρχουν στοιχεῖα ποὺ ἢ μηχανικὴ μεταβίβασί τους εἶναι ἀδύνατον;

Στὸ τιθέμενον ἐρώτημα ἔχει ἀπαντήσῃ ὁ Kierkegaard μὲ τὸν ἐπίλογον τοῦ συγγράμ-

ματός του ποὺ φέρει τὸν τίτλον «Φόβος καὶ τρόμος». Μιὰ γενεὰ, παρατηρεῖ ὁ Δανὸς φιλόσοφος καὶ θεολόγος, «ἢμπορεῖ νὰ μάθῃ ἀπὸ μιὰν ἄλλη πολλὰ πράγματα, ἀλλὰ ἐκεῖνο ποὺ εἶναι πραγματικὰ ἀνθρώπινο κανεὶς δὲν τὸν μαθαίνει ἀπὸ τὸν προγενέστερό του. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ κάθε γενεὰ ξαναρχίζει ὡσάν νὰ ἦταν ἡ πρώτη, καμιά γενεὰ δὲν ἔχει τάσεις καινούριες πέραν ἀπὸ ἐκείνες τίς ὁποῖες εἶχε ἢ προηγούμενη καὶ δὲν φθάνει μακρότερα ἀπὸ τὴν προγενέστερη, ἐκτός ἐάν αὐτὴ ἔχη προδώσῃ τίς προθέσεις της, ἐκτός ἐάν ἔχη ἐξαπατήσῃ τὸν ἑαυτὸ της. Ἐκεῖνο ποὺ ἀποκαλῶ ἀνθρώπινο εἶναι τὸ πάθος μέσα στὸ ὁποῖο κάθε γενεὰ κατανοεῖ ὀλοκληρωτικὰ τὴν ἄλλη γενεὰ καὶ τὸν ἑαυτὸ της. Ἔτσι ἀναφορικὰ μὲ τὸν ἔρωτα, καμιά γενεὰ δὲν ἔμαθε νὰ κἀνῃ ἔρωτα ἀπὸ τὴν ἄλλη, καμμιὰ γενεὰ δὲν ἀρχίζει ἀπὸ ἓνα ἄλλο σημεῖον ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἴδιαν ἀρχή, καμιά γενεὰ δὲν ἔχει μιὰ τάσιν περισσότερο συντομευμένη ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Καὶ στὴν περίπτωσιν ποὺ δὲν θέλουν νὰ ἐξακολουθοῦν νὰ ἀγαποῦν, ὅπως ἢ προηγούμενη γενεὰ, ἀλλὰ νὰ προχωρήσωμε περισσότερο, αὐτὰ εἶναι μάταια καὶ ἀσχημα λόγια». Σύμφωνα μὲ ὅσα μᾶς λέγει ὁ Kierkegaard σχετικὰ μὲ τίς καθ'αὐτὸ ἀνθρώπινες ἐνεργητικότητες, ὅπως εἶναι ὁ ἔρωτας, ἢ θρησκευτικὴ πίστιν, ἢ καλλιτεχνία, δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ μεταβίβαστικὴ παράδοσιν, καὶ δύσκολον εἶναι νὰ δεχτοῦμε χωρὶς συζήτησιν τὴ γραμμικὴ εὐθύγραμμη πρόδοσιν. Κάθε γενεὰ ἀνανεώνει ὅλες αὐτὰς τίς ἀνθρώπινες ἐνεργητικότητες. Ἡ ἀντικειμενικὴ διαμόρφωσιν τῆς ζωῆς παρουσιάζει, ὅπως εἶπαμε, ὀρισμένες ὑπαρκτικές δυνατότητες. Ἡ γενεὰ ποὺ ἔρχεται πρέπει νὰ τίς κατανοήσῃ καὶ νὰ δώσῃ τὴ δική της ἀπάντησιν. Ἡ κατανοήσιν τῶν δυνατοτήτων πρέπει νὰ εἶναι ὀλοκληρωτικὴ καὶ ἢ ἀπάντησιν ἀποφασιστικὴ. Ὡστε δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ μηχανικὴ μεταβίβαστικὴ παράδοσιν ἀλλὰ γιὰ μιὰ ἐπαναληψιν. Εἶναι ἀκόμη δυνατόν ἢ νεώτερη γενεὰ νὰ μὴ κατανοήσῃ καὶ νὰ μὴ ἀντιδράσῃ ἀποφασιστικὰ στὶς τιθέμενες δυνατότητες. Ἐνα τέτοιο πρᾶγμα παρατηρεῖται ὅταν μπαίνομε στὶς ἐποχὰς τῆς παρακμῆς. Ποιὰ θὰ εἶναι ἢ ἀντίδρασιν τῆς νεώτερης γενεᾶς, ἀν θὰ εἶναι γνήσια ἢ ἀνεπαρκής, κανεὶς δὲν ἔχει τὴ δύναμιν νὰ τὸ προμαντεύσῃ. Τοῦτο συμβαίνει, ἐπειδὴ ὁ ἀνθρώπος στὴ συμπεριφορὰ του ἐμφανίζει μιὰν ὑπαρκτικὴ ἀβεβαιότητα. Δὲν ἀντιδρᾶ κατὰ ὀρισμένο τρόπο στὶς καταστάσεις ποὺ τοῦ ἐμφανίζει ἢ ἀντικειμενικότητα. Συγκριτικὰ μὲ τὸ ζῶον ὁ ἀνθρώπος ἐμφανίζει ὡς πρὸς τὴν βεβαιότητα τῶν ἀντιδράσεων του κάποια κατωτερότητα. Ξαίρομε κατὰ ποιὸν τρόπο θὰ ἀντιδράσῃ τὸ ζῶον, ὄχι ὅμως καὶ ὁ ἀνθρώπος. Ἡμπορεῖ νὰ ἔχη δίκαιον ὁ Rilke ὅταν ἔλεγε ὅτι τὰ ἄλλα πλάσματα ἐκτός ἀπὸ τὸν ἀνθρώπον βλέπουν «μὲ ὅλα τους τὰ μάτια» τὸ «ἀνοικτό», τὸ ἀποκεκαλυμμένο. Τὰ μάτια τοῦ ἀνθρώπου

εἶναι στραμμένα πρὸς τὴν ἀντίστροφη κατεύθυνση καὶ ἀντὶ νὰ εἶναι οἱ θύρες μέσα ἀπὸ τις ὁποῖες τὸ ἀνθρώπινο πλάσμα θὰ ἔπαιρνε τὸ δρόμο του πρὸς τὸ ἀποκεκαλυμμένο καὶ τὸ ἀπέραντο, γίνονται παγίδες γιὰ νὰ ἀντικόψουν τὴν πρὸς τὰ ἔξω πορεία του. Τὸ ζῶο μὴ ἔχοντας ἐμπρὸς στὴν ὄψη του τὴ δυνατότητα τοῦ θανάτου ζῆ μέσα στὴν ὑπαρκτικὴ βεβαιότητα, ἐμπρὸς ὅμως στὸν ἀνθρώπο ἐκτείνεται ὁ κόσμος, διαγράφεται ἡ ἀπειλή τοῦ θανάτου πρὸς τὸν κάνει νὰ στρέφῃ πρὸς τὰ ὀπίσω χάνοντας τὴν ὑπαρκτικὴ του βεβαιότητα (ὄγδοη ἐλεγεία, προοίμιο). Εἶναι λοιπὸν ἐνδεχόμενο νὰ μὴ ἔχῃ ὁ ἀνθρώπος τὴν εὐψυχία καὶ τὴν ἀποφασιστικὴτητα νὰ ἀναλάβῃ τὸ βᾶρος τῆς εὐθύνης. Δὲν ἀποκλείεται κατὰ κανένα τρόπο νὰ μὴ κατανοήσῃ ἢ ἐπερχόμενη γενεὰ τις δυνατότητες ὅσες τὴν ἀφοροῦν καὶ νὰ μὴ ἀνταποκριθῇ στὴν ἀποστολὴ τῆς.

Ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ ἐξαρθῇ εἶναι ὅτι ἡ ὑπερφροσύνῃ τῆς γενεᾶς πολλὰς φορές δὲν εἶναι, παρὰ αὐτάρεσκη καὶ ἀστήρικτη ματαιοφροσύνῃ πού γίνεται αἰτία νὰ πέσῃ ἡ γενεὰ σὲ ἀκαρπῆ ὀμφαλοσκοπία. Ὅταν μιὰ γενεὰ καυχᾶται ὅτι ἐξεπέρασε τὴν προγενέστερή της δὲν εἶναι καθόλου ἀπίθανο νὰ μὴ ἔχῃ κατανοήσῃ οὔτε τὸν ἑαυτὸ της οὔτε τοὺς προγενεστέρους της. Ἐὰς πάρωμε, γράφει στὸ ἴδιο του βιβλίου ὁ Kierkegaard, ἕνα ὄμιλο παιδιῶν καὶ ἄς τὸν παρακολουθήσωμε κατὰ τὸ παιχνίδι τους. Τὰ παιδιά ἐξαντλοῦν ὅλα τὰ παιχνίδια καὶ γι' αὐτὸ σταματοῦν νὰ παίζουν, φωνάζοντας «δὲν ὑπάρχει κανένας νὰ μᾶς διδάξῃ ἕνα καινούργιο παιχνίδι»; Σημαίνει αὐτό, ἔρωτᾷ ὁ Kierkegaard, ὅτι τὰ παιδιά πού δείχνουν μιὰ τέτοια συμπεριφορὰ εἶναι περισσότερο προωδευμένα ἀπὸ τὰ παιδιά τῆς ἴδιας γενεᾶς ἢ μιᾶς ἄλλης προηγούμενης γιὰ τὰ ὁποῖα ἦταν ἀρκετὰ τὰ γνωστὰ παιχνίδια γιὰ νὰ γεμίσουν τὴν ἡμέρα τους; Αὐτὸ δὲν δείχνει μᾶλλον ὅτι ἐκεῖνα τὰ καινόσπουδα παιδιά δὲν ἔχουν μέσα τους τὸ ἐσωτερικὸ κίνητρο πού ὠθεῖ κάθε ὕγιες παιδί πρὸς τὸ παιχνίδι; Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅταν κάποια γενεὰ ἰσχυρίζεται ὅτι ἔχει περιπέσει σὲ ἀνία, ἐπειδὴ δὲν τῆς ἀρκοῦν οἱ ξεπερασμένες ἐνεργητικότητες τῶν προγενεστέρων της, εἶναι ἐνδεχόμενο ὅτι φιλοξενεῖ μέσα της μαζί με τὴν ὑπερφροσύνῃ σύμφυτη ζωτικὴ ἀδυναμία καὶ ἀσθένεια.

Θὰ ἦταν παράλειψη ἐὰν δὲν ἐσημειώναμε ὅτι ἡ ἔννοια τῆς γενεᾶς παρ' ὅλον ὅτι εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τοὺς παναρχαίους χρόνους ἐπῆρε σπουδαιότητα γιὰ τὴν ἐποχὴ μας κατὰ τοὺς τελευταίους χρόνους. Ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς τέτοιου προβλήματος εἶχε ἀρχίσει νὰ γίνεται αἰσθητὴ στοὺς κύκλους τῶν Ρωμαντικῶν. Ἀποτελοῦσαν οἱ Ρωμαντικοὶ κλειστοὺς ὀμίλους ὁμοφρόνων καὶ ἦταν στὴ συνείδησή τους ἔντονη ἡ ἐπίγνωσις ὅτι οἱ ὀμάδες τους ἀπαρτίζονταν ἀπὸ ἄτομα πού ἀνήκαν στὴν ἴδια γενεὰ. Κατὰ τὰ τελευ-

ταῖα χρόνια ὅσο ἐντονώτερη ἐγίνονταν ἡ συναίσθησις ὅτι σημειώνονται ἔντονες μεταβολές μετὰ τὸ πέρασμα τῶν καιρῶν, ὅσο αἰσθητότερο ἐγίνονταν τὸ συναίσθημα τῆς ἀλλαγῆς, τόσο περισσότερο προχωροῦσε ἡ διαστρωμάτωση τῶν ἀτόμων σὲ γενεές. Ὁρισμένης ἡλικίας ἀνθρώποι αἰσθάνονταν πὼς εἶχαν μεταξύ τους ἰδιαίτερο σύνδεσμο καὶ πὼς εὐρίσκονταν σὲ ἀντίθεση πρὸς τοὺς συνανθρώπους των τῶν ἄλλων ἡλικιῶν. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ ἐξπρεσσιονιστικὸ καὶ τὸ σουρρεαλιστικὸ κίνημα ἦταν κίνησις διαδομένη μεταξύ τῆς νέας γενεᾶς καὶ τὸ ἴδιο παρατηρήθηκε σχετικὰ μετὰ τοὺς φορεῖς καὶ τῶν ἄλλων ἰδεολογιῶν. Ὅσο ὅμως σοβαρὰ καὶ ἀναμφισβήτητες καὶ ἀν φαίνονται οἱ προαναφερόμενες διαπιστώσεις, κανεὶς δὲν μᾶς ἐγγυᾶται ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα φαινόμενο πού ἔχει πραγματικὸ περιεχόμενο καὶ πού θὰ ἔμπορευσε νὰ παρουσιάσῃ ἀντοχὴ σὲ ἐμπεριστατωμένη ἀνάλυση. Ὑπάρχουν στοχαστὲς πού βλέπουν στὴν ἔννοια τῆς γενεᾶς μιὰ σχηματικὴ κατασκευὴ πού δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα. Ἡ ζωὴ μᾶς παρουσιάζει σύγχρονη συμβίωσις, ἀτόμων διαφόρων ἡλικιῶν, ἕνα συνεχές, μέσα στὸ ὁποῖο ζοῦν τουλάχιστο δύο γενεές καθὼς καὶ ὑπολείμματα καὶ ἀπαρχές μιᾶς τρίτης. Ὁ Ὅμηρος μιλῶντας γιὰ τὸ γηραιό βασιλεῖα τῆς Πύλου Νέστορα μᾶς λέει ὅτι εἶχε ἰδῆ νὰ χάνωνται δύο γενεές ἀνθρώπων πού εἶχαν μαζί του ἀνατραφῆ καὶ γεννηθῆ καὶ αὐτὸς ἐβασίλευε μέσα στὴν τρίτη γενεὰ «μετὰ δὲ τριτάτοιον ἀνασσειν». Ἄνευγε σήμερα ἔντονα αἰσθητὴ ἢ κατὰ γενεές διαστρωμάτωση, αὐτὸ ἔμπορεῖ νὰ εἶναι γεγονός πού ὀφείλεται σὲ εἰδικούς παροδικούς λόγους, κατὰ τρόπον ὥστε νὰ μὴ εἶναι ὑποχρεωτικὴς γενικὰ οἱ ἀντιλήψεις μιᾶς ὀρισμένης γενεᾶς.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι στὰ χρόνια πού ἀκολούθησαν ἔπειτα ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον, ἡ φιλολογία ἀρχίσει νὰ ἐκμεταλλεῖται ὡς θέμα τῆς τὸ πρόβλημα τῆς γενεᾶς. Πολλὰ μυθιστορήματα ἐχρησιμοποίησαν ὡς τυπικὴ ὑπόθεσις τις συγκρούσεις τις σημειωόμενες μεταξύ τῆς γενεᾶς τῶν παιδιῶν πού εἶχαν ἀνατραφῆ κατὰ τὰ πολεμικὰ χρόνια χωρὶς πατρικὴ καὶ σχολικὴ ἐπίβλεψη, καὶ τῆς γενεᾶς τῶν πατέρων πού εἶχαν συνηθίσει νὰ ρυθμίζουν τὴ ζωὴ τους σύμφωνα με ὀρισμένους κανόνες. Στὴν ἀρχὴ ἡ ἐπαναστατικὴ κριτικὴ εὐνόησε ἔργα τέχνης μετὰ παρόμοιες ὑποθέσεις. Ὑστερότερα ὅμως οἱ θεωρητικοὶ τοῦ διαλεκτικοῦ ὀλισμοῦ ἀπεφάνθησαν, ὅτι παρόμοιες συγκρούσεις θὰ ἦταν δυνατό νὰ μᾶς προωθήσουν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ πάλῃ τῶν τάξεων δὲν ὀφείλεται σὲ αἰτία ὀικονομικὰ ἀλλὰ ψυχολογικὰ. Ἐτσι ἀνεκόπηκε ἡ τάση γιὰ συγγραφὴ ἔργων καλλιτεχνικῶν μετὰ θέμα τις συγκρούσεις πού ἐπισυμβαίνουν μεταξύ τῶν ἀλλεπαλλήλων γενεῶν.

Γενικώτερα θὰ εἶχε κανεὶς νὰ παρατη-

ρήση ὅτι ἡ πεποίθηση τῶν ἀνθρώπων τῆς γενεᾶς ὅτι ἐξεπέρασαν τοὺς προγενεστέρους τους, στηρίζεται σὲ τελευταία ἀνάλυση ἐπάνω στὴν πεποίθηση ὅτι ἡ πορεία τοῦ κοσμικοῦ γεγονότος εἶναι εὐθύγραμμη καὶ ἐξελικτική, στὴ βεβαιότητα ὅτι ὅλα βαδίζουν μέσα στὸ σύμπαν πρὸς τὰ ἔμπροσθεν πορευόμενα πρὸς κάποιο αἰσιό τέλος. Στὸ βάθος μιᾶς τέτοιας νοσητρίας κρύβεται ἔντεχνα ἕνας ἀνομολόγητος ἀνθρωπολογικὸς τελεολογισμὸς ὡχυρωμένος πίσω ἀπὸ τεχνητὰ ἐπινοημένους μηχανικὲς κατασκευές. Τίποτε ὅμως δὲν ἀποκλείει τὴν πιθανότητα νὰ μὴ κινῆται τὸ κοσμικὸ φαινόμενο εὐθύγραμμα, ἀλλὰ περιοδικά. Ἡ κοινὴ παρατήρηση διαπιστώνει τὴν περιοδικότητα τῶν ἐποχῶν τοῦ ἔτους, ἡ Ἀστρονομία στηρίζει ἐπάνω στὴν ἐπαναλαμβανόμενη περιοδικὴ κίνηση ὅλες τῆς τῆς προβλέψεις, οἱ γεωμέτρεις δὲν εὐρίσκουν πουθενά μιὰ ἀπόλυτη, χωρὶς τὴν παραμικρὰ ἀκτίνα καμπυλότητας, εὐθεία, καὶ γιὰ τοὺς μηχανικοὺς ἡ ἀπόλυτα εὐθύγραμμη κίνηση εἶναι οὐτοπιστικὴ κατασκευὴ. Δὲν θὰ εἶχαμε καμιὰ διάθεση νὰ ὑποστηρίξουμε τὴ γνωστὴ ἀντίληψη τῶν παλαιῶν Ἑλλήνων, τὴν ἀναφερόμενη στὸν αἰώνιο γυρισμὸ, ποὺ τὴν ὕψωσε ὁ Nietzsche σὲ μεταφυσικὸ δόγμα. Ζητοῦμε μόνο ἀπὸ ὅλες τῆς προαναφερθεῖσες διαπιστώσεις νὰ ἀντλήσουμε τὸ δικαίωμα νὰ μὴ θεωρηθοῦν ὀριστικὲς οἱ ἀντιλήψεις τῆς γενεᾶς. Ζητοῦμε νὰ μᾶς ἐπιτραπῇ ἡ θεώρηση τοῦ προβλήματος τῆς ἑρμηνείας χωρὶς τὴν ἐπιβάρυνση τῶν προκαταλήψεων μὲ τῆς ὁποῖες θὰ ἐπιβάρυνε τὴ διερεύνησή του ἡ γενεὰ ποὺ προβάλλει τὴν ἀξίωση ὅτι ἔχει στὴ διάθεσή της τὸν τελευταῖο λόγο.

Ἡ ΠΑΝΑΡΧΑΙΑ ΥΛΟΜΟΡΦΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΚΑΤΑΛΗΨΗ

Τὸ ἀρχικὸ μᾶς πρόβλημα εἶναι ὁ καθορισμὸς τοῦ τρόπου κατὰ τὸν ὁποῖο εἶναι δυνατὸ νὰ ἐπιτελεσθῇ ἡ ἑρμηνεία. Ἐπειδὴ λέγοντας ἑρμηνεία ἐννοοῦμε μιὰ ὑποκειμενικὴ ἐνεργητικότητα ποὺ ἐπιτελεῖται ἀπὸ τὸν ἑρμηνευτὴ καὶ σύγχρονα ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἑρμηνευτέα ἀντικειμενικότητα, γίνεται ὀλοφάνερο ὅτι ἂν θέλῃ νὰ μὴ μείνῃ στὴ σφαῖρα τῆς ὑποκειμενικότητας, πρέπει νὰ ρυθμίσῃ τὴν πορεία της σύμφωνα μὲ τὴν ὕψη ποὺ ἐμφανίζει τὸ ἑρμηνευόμενον καλλιτεχνικὸ ἀντικείμενο. Ἀπαραίτητη λοιπὸν προϋπόθεση γιὰ τὴ μελέτη τοῦ προβλήματος ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, εἶναι ἡ ἀνάλυση τῆς ὕψης τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἀντικειμένου. Πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν τὰ συστατικὰ του στρώματα καὶ νὰ καθοριστοῦν οἱ ἑρμηνευτικοὶ χειρισμοὶ ποὺ εἶναι ἐπιβεβλημένοι ἀπὸ τὴν ἰδιωτυπία ἐνὸς ἐκάστου ἀπὸ τὰ συστατικὰ του στοιχεῖα.

Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ τίθεται τὸ πρόβλημα τοῦτο. Ὑπάρχει ἕνας πασίγνω-

στος κοινὸς τόπος ποὺ καθορίζει τὴ σύσταση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἀντικειμένου. Ὁλος ὁ κόσμος ξαίρει ὅτι τὰ δύο ἀπαραίτητα συστατικὰ ποὺ δὲν ἔμπορουν νὰ ἀπουσιάζουν ἀπὸ ὁποιοδήποτε καλλιτέχνημα, εἶναι ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος ἡ ὕψη καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο ἡ μορφή. Ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὴν ὕψη καὶ τὴ μορφή ἀποτελεῖ παμπάλαιο εὐρημα κληροδοτημένο σὲ μᾶς ἀπὸ τὴν ἀριστοτελικὴ φιλοσοφία. Μὲ τὴν ἀλληλοδιάδοχη παράδοση ἐσυνειθίσαμε νὰ ἐξετάζουμε κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα τοῦ πανάρχαιου ὕλομορφισμοῦ κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο, διαστρωματώνοντας τὴν ἐργασία μας σὲ ἑρμηνεία ἀναφερόμενη στὸ εἶδος ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος καὶ στὴν ὕψη ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἡ τεχνοκριτικὴ, ἀνάλογα μὲ τῆς κοσμοθεωρητικὲς τῆς προτιμήσεις καὶ προδιαθέσεις, συγκεντρώνει τὴν προσοχὴ τῆς περισσότερο ἄλλοτε στὴν ὕψη καὶ ἄλλοτε στὴ μορφή. Ἀνάλογα μὲ τὴ βαρύτητα ποὺ ἀποδίδεται σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο τοῦτα χαρακτηριστικὰ προκύπτουν τὰ δύο μεγάλα ἀντιμαχόμενα συστήματα, τὸ τυποκρατικὸ, ὁ φορμαλισμὸς ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ καὶ τὸ ὕλοκρατικὸ, ὁ ρεαλισμὸς ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οἱ ὅροι εἶναι παρμένοι ἀπὸ τῆς δυὸ ἐνδείξεις, ὕψη καὶ μορφή. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ λέξη ὕψη παρουσιάζει ἀκαμψία ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ προσαρμοσθῇ μὲ τὴν στὸ καλλιτεχνικὸ περιεχόμενο προσιδιάζουσα ἐλαστικότητα, ἐπεκράτησε ὁ ὅρος ρεαλισμὸς ὡς ἰσοδύναμος μὲ τὸν ὕλισμὸ καὶ χρησιμοποιεῖται ὡς ἀντίθεση πρὸς τὸ φορμαλισμὸ ποὺ ἐξισώνεται τῆς περισσότερες φορές μὲ τὸν ἰδεαλισμὸ. Γιὰ νὰ εἶμαστε ἀκριβολογικοὶ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ αἰσθητικὸς φορμαλισμὸς δὲν συμπίπτει πάντοτε μὲ τὸν αἰσθητικὸ ἰδεαλισμὸ. Ὁ αἰσθητικὸς φορμαλισμὸς τοῦ Kant παρουσιάζει σημαντικὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸν αἰσθητικὸ ἰδεαλισμὸ τοῦ Hegel. Ἐπειδὴ ὅμως ἔχει ἐπικρατήσει νὰ θεωροῦνται οἱ ὅροι μορφή καὶ ἰδέα ταυτόσημοι, φτάνουμε σὲ ἐξίσωση τῶν ὄρων φορμαλισμὸς καὶ ἰδεαλισμὸς. Εἶναι ἀπὸ μόνο του φανερό ὅτι ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ αἰσθητικοῦ φορμαλισμοῦ καὶ ρεαλισμοῦ εὐρίσκεται σὲ ἄμεση συνεπαφὴ μὲ τὸν ἀγῶνα ποὺ διεξάγουν οἱ δυὸ ἀντιτιθέμενες κοσμοθεωρητικὲς ἀπόψεις, ὁ ἰδεαλισμὸς καὶ ὁ ὕλισμὸς. Ἀρκεῖ καὶ μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τῶν συγχρόνων καλλιτεχνικῶν καὶ αἰσθητικῶν ρευμάτων γιὰ νὰ ἐπιβεβαιωθῇ ἡ διατυπωμένη διαπίστωση.

ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΙΔΕΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ

Ξεκινώντας ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ εὐκολο εἶναι νὰ δείξωμε τὴν ἄμεση σύνδεσή του μὲ τὸν ὕλισμὸ. Στὴ Σοβιετικὴ Ρωσία ἡ ἀπὸ τὸ Κράτος ἐπίσημα ἀνεγνωρισμένη καλλιτεχνικὴ νοσητρία εἶναι ὁ ρεαλισμὸς ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζεται ὡς σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς, σύμφωνα μὲ τὸν ὅρο ποὺ καθώρισε κατὰ τὴν τρίτη δεκαετηρίδα τοῦ αἰῶνα μᾶς

ὁ ἴδιος ὁ Στάλιν. Μὲ τὸν ὄρο σοσιαλιστικὸς ἐπιζητεῖται νὰ διακριθῇ ἀπὸ τὸν παλαιότερο ἀστικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ ρεαλισμὸ τοῦ Balzac καὶ τοῦ Zola. Ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος ποῦ ἐκπροσωπεῖ μὲ πληρότητα τὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ ἔχει ἀνακηρυχθῆ ὁ Maxim Gorki. Ὡς ἀντίστοιχη αισθητικὴ θεωρία ἔχει ἐπιβληθῆ ὁ αισθητικὸς ρεαλισμὸς μὲ ἀπώτερους προγόνους τοῦ τοῦ δύο Ρώσους αισθητικῶν καὶ φιλοσόφων τοῦ 19ου αἰῶνα, τὸν Bielinsky καὶ τὸν Tschernischewsky. Κατὰ περίεργη σύμπτωση καὶ οἱ δύο αὐτοὶ αισθητικοὶ εἶχαν ἀνατραφῆ μὲ τὰ δόγματα τῆς Γερμανικῆς φιλοσοφίας. Ὁ πρῶτος ἐξεκίνησε ἀπὸ τὰ διδάγματα τοῦ Hegel καὶ ὁ δευτέρος ἀπὸ τὴν ὕλιστικὴ φιλοσοφία τοῦ Feuerbach. Στὴν ἀπρητισμένη σύγχρονη μορφή του ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς στηρίζεται στὴν ἀντίληψη ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νὰ καταταχθῆ μέσα στὰ φαινόμενα ποῦ συναπαρτίζουν τὸ «ἰδεολογικὸ ἐποικοδόμημα» τῆς κοινωνίας. Ἡ βασικὴ θεωρία τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμοῦ ἀπαιτεῖ νὰ θεωρηθῆ ἡ τέχνη δημιουργημὰ τῆς ἀνθρωπίνης κοινωνίας μέσα στὸ ὁποῖο ἀντικατοπτρίζεται ἡ κοινωνικὴ κατάσταση σὲ μιὰ ὀρισμένη ἐξελικτικὴ στιγμή. Σύμφωνα μὲ τὶς γνωστολογικὰς ἀρχὰς τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμοῦ, ἡ τέχνη δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος καὶ τῆς ζωῆς, ὄχι βέβαια στὰ τυχαῖα τῆς χαρακτηριστικὰ ἀλλὰ στὰ γενικὰ καὶ τυπικὰ γνωρίσματά της. Παρ' ὅλον ὅτι ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς δέχεται ὅτι ἡ σχέση μορφῆς καὶ ὕλης μέσα στὸ ἔργο τῆς τέχνης ἀποτελεῖ διαλεκτικὴ ἐνότητα, δὲν διατάζει νὰ χαρακτηρίσῃ ὡς τὸ σπουδαιότερο στοιχεῖο μέσα στὸ καλλιτεχνικὸ δημιούργημα τὸ περιεχόμενον. Ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψή του αὐτὴ εἶναι σύμφωνα ὁ σύγχρονος ρεαλιστὴς μὲ τὴν ἐγελιανὴν αισθητικὴ ἀφοῦ καὶ αὐτὴ ἔβλεπε ὡς τὸν πρωτεύοντα παράγοντα μέσα στὸ καλλιτεχνικὸν τὸ περιεχόμενον. Ἀπέναντι τοῦ νατουραλισμοῦ ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς κρατεῖ ἀρνητικὴν στάση, ἐπειδὴ ὁ νατουραλιστὴς καλλιτέχνης ἀρκεῖται στὴν ἀναπαράσταση τῆς φυσιοκρατικῆς πραγματικότητος χωρὶς νὰ ἀποδίδῃ καμιά βαρύτητα στὸ περιεχόμενον. Τὸ πᾶν εἶναι γιὰ τὸν νατουραλιστὴ ἡ ἀναπαράσταση ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ποῦ ἀποτελεῖ τὸ θέμα. Ἀλλὰ τὴν πολεμικὴν του ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς δὲν τὴν συγκεντρώνει τόσο ἐναντίον τοῦ ἐγελιανικοῦ ἰδεαλισμοῦ ἢ τοῦ νατουραλισμοῦ ὅσο ἐναντίον τοῦ καθαροῦ φορμαλισμοῦ. Ἀρχηγὴ τῆς καθαρὰ φορμαλιστικῆς αισθητικῆς θεωρεῖ τὸν Kant ἐξ αἰτίας τῆς διδασχῆς του τῆς ἀναφερόμενης στὴν ἀνιδιοτελεῖ ὠραιότητα. Κατὰ τὸν Kant ὠραῖο εἶναι ἐκεῖνο ποῦ μᾶς ἀρέσει ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν συσχέτισή του μὲ ὁποιαδήποτε χρησιμότητα ἢ σκοπιμότητα. Κατὰ τὴν φορμαλιστικὴν ἀντίληψιν τὸ περιεχόμενον δὲν ἀποτελεῖ πρωτεύ-

οντα παράγοντα ἀλλὰ χρησιμεύει μόνον γιὰ νὰ ἐπενδυθῆ μέσα σ' αὐτὸ ἡ καλλιτεχνικὴ μορφή. Ἡ τέχνη λοιπὸν δὲν εἶναι ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος, ἀλλὰ παράσταση τῆς καθαρῆς μορφῆς κατὰ τοὺς φορμαλιστὰς, τῆς ἰδέας κατὰ τοὺς ἰδεαλιστὰς, μέσα σὲ ἓνα αισθησιακὸ ὕλικόν. Ἐπειδὴ ἐκεῖνο ποῦ παρέχει τὴν αισθητικὴν ἀξίαν εἶναι ἡ παριστανόμενη μέσα στὸ ὕλικόν μορφή ἢ ἰδέα, τὸ ὕλικόν περιεχόμενον παύει νὰ ἔχῃ πρωτεύουσα αισθητικὴν σημασίαν. Τὸ πᾶν λοιπὸν εἶναι ἡ μορφή, ἡ ὠραιότητα, ἡ φαντασία, ἡ χάρις, τὸ ὕψος. Μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνεργητικότηταν, λένε οἱ φορμαλιστὰς, τίθενται σὲ δράση οἱ ἐσωτερικὲς δημιουργικὲς δυνάμεις, ἡ αισθητικὴ ἐνόραση, ἐξυπνᾷ καὶ ζωοποιεῖται τὸ καλλιτεχνικὸν δαιμόνιον. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχει χρέος νὰ ἀναπαραστήσῃ τὴν ρεαλιστικὴν πραγματικότητα στὴν στατικὴν ἢ τὴν δυναμικὴν τῆς ἀποψη, ἀλλὰ δημιουργεῖ κάτι ποῦ στέκεται πρὸ ἐπάνω ἀπ' αὐτὴν, δείχνοντας μιὰ σφαῖραν τοῦ δντος περισσότερον ἀληθινῆν.

Ἐνας ὡσάν τὸν προηγούμενον χαρακτηριζόμενος τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργητικότητος δὲν ἠμπορεῖ νὰ συμβιβασθῆ μὲ τὴν διαλεκτικὴν ὕλιστικὴν ἀντίληψιν, ἀφοῦ αὐτὴ βλέπει στὴν τέχνην ἀπλὸν ἐπιφαινόμενον. Ὁ σύγχρονος σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς δὲν θέλει βέβαια τὴν τέχνην ἀπλὴ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος. Δέχεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης συντελεῖ κι' αὐτὸς στὴν ἀλλαγὴ τῶν συνθηκῶν τῆς κοινωνικῆς ζωῆς μὲ τὸ νὰ περιγράψῃ μὲ τὴν φαντασίαν του τὴν μέλλουσαν νὰ ἐγκαθιδρυθῆ κοινωνικὴ τάξις, μὲ τὸ νὰ προκαλῆ τὴν συναισθηματικὴν ἀπέχθειαν ἀπέναντι τῆς καθιερωμένης κοινωνικῆς τάξις. Δὲν ταυτίζεται ἡ διαλεκτικὴ ὕλιστικὴ ἀποψη μὲ τὴν μηχανιστικὴν καὶ ἀναγνωρίζει ὅτι τὸ ἰδεολογικὸ ἐποικοδόμημα, μέσα στὸ ὁποῖο κατατάσσεται καὶ ἡ τέχνη, ἠμπορεῖ νὰ ἐπιταχύνῃ τὴν προοδευτικὴν ἐξέλιξιν. Κατὰ βάθος ὁμως πιστεύει ὅτι ἡ πρώτη ἀλήθεια, ὁ πρῶτος καὶ γνησιώτατος δυναμισμὸς εὐρίσκειται τοποθετημένον μέσα στὶς οἰκονομικὰς δυνάμεις. Ἡ ἀξία λοιπὸν τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν συμβολὴν ποῦ προσφέρει καθοδηγώντας τὸν δυναμισμὸν ποῦ προκύπτει ἀπὸ τὴν συναισθηματικὴν ζωὴν πρὸς τὴν κοινωνικὴν πρόοδον. Ἡ ἀξία τοῦ καλλιτεχνήματος δὲν ἐνυπάρχει μέσα στὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸν τοῦ ἀλλὰ στὴν ἀποτελεσματικότητά του γιὰ νὰ βοηθήσῃ γιὰ τὴν πραγμάτωσιν τῶν κοινωνικῶν σκοπῶν. Χρέος τῆς ἔρμηνείας θὰ εἶναι νὰ καταδείξῃ καὶ νὰ κάμῃ συνειδητὴν αὐτὴν τὴν ἀποτελεσματικότητα. Καταλήγομε ἔτσι στὴν κατάλυσιν τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτονομίας καὶ στὴν ἀναγνώρισιν ἑτερονομίας.

Ἡ ἔντονη ἀντίθεση ποῦ ἐκδηλώνεται ἀνάμεσα στὴν διαλεκτικὴν ὕλιστικὴν κοσμοθεωρίαν καὶ στὶς ἀντίθετάς της, ἀντανაკλᾶται καὶ στὸ πεδίου τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς καὶ τῶν αισθητικῶν θεωριῶν ὡς πάλιν τοῦ ρεα-

λισμοῦ πρὸς τὸ φορμαλισμό. Κάθε κίνημα ποῦ θεωρεῖται ὡς φορμαλιστικὸ δὲν ἔχει θέση στὶς χῶρες ὅσες ἀνήκουν στὴ σοσιαλιστικὴ περιοχὴ. Ἡ συνειδητοποίηση τοῦ ρεαλισμοῦ σὲ αὐτοτελῆ καὶ ἀπρητισμένη αἰσθητικὴ θεωρία ποῦ ἐπραγματώθηκε κατὰ τὴν τρίτη δεκαετηρίδα τοῦ αἰῶνα μας, προεκάλεσε μιὰ περίεργη ἀναταραχὴ στὴν ἀξιολόγηση καὶ στὴν τοποθέτηση τῶν καλλιτεχνῶν ὅσοι ἤθελαν νὰ μείνουν πιστοὶ στὴν σοσιαλιστικὴ ἐπαναστατικὴ κίνηση. Μιὰ ἀπὸ τίς πλέον ἀξιοπρόσεχτες μεταλλαγές τῶν ἀξιολογήσεων ἐσημειώθηκε σχετικὰ μὲ τὰ κινήματα τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ καὶ τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Παλαιότερα εἶχαν θεωρηθῆ τὰ δύο τοῦτα κινήματα ἀξία νὰ καταταχθοῦν στὴν ἐπαναστατικὴ σοσιαλιστικὴ κίνηση. Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς ἐνεφανίστηκε ὡς ἀνὰ ἐπανάσταση ποῦ ἐπέδωκε τὴν κατάλυση τῆς κυριαρχίας τῶν παλαιῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν, ἀσκώντας συνάμα κοινωνικὴ κριτικὴ καὶ ἀποκαλύπτοντας δέξυτατες ἀντινομίες καὶ βαθύτατη διαφθορὰ μέσα στοὺς κύκλους τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Οἱ αἰσθητικοὶ τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμοῦ εἶχαν εὐνοήσει ἐξαιρετικὰ τὸ ἐξπρεσσιονιστικὸ καὶ τὸ ὑπερρεαλιστικὸ κίνημα, ἐπειδὴ ἔβλεπαν σ' αὐτὸ μέσο πρόσφορο γιὰ τὴν ἀποσάθρωση τῆς παλαιᾶς κοινωνίας. Ἐπειδὴ ὅμως μὲ τὴν πάροδο τοῦ καιροῦ τὰ καλλιτεχνικὰ αὐτὰ ρεύματα περιωρίστηκαν στὴν ἀπλὴ μόνον κοινωνικὴ κριτικὴ καὶ ὅλη τους τὴ δραστηριότητα τὴν ἐξάντλησαν γιὰ τὴν ἀνακάλυψη καὶ καθιέρωση νέων ἐκφραστικῶν μέσων καὶ μορφῶν, ἢ σοσιαλιστικὴ ρεαλιστικὴ αἰσθητικὴ τὰ ἐχαρακτήρισε ὡς μικροαστικὰ ἀναρχιστικὰ κινήματα κλεισμένα μέσα στὴν ὑποκειμενικὴ περιοχὴ. Ἡ φορμαλιστικὴ ἀναρχία τῶν δύο τούτων κινήματων ἐρμηνεύθηκε ὡς παράδοση στὸν ἀπόλυτο ὑποκειμενισμό, ὡς ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ὡς ἐπίδιωξη ὀργιαστικῶν ἐκστατικῶν ἀπολαύσεων. Ἐκίνησε μάλιστα καὶ τὴν ὑπόψιν ὅτι δὲν θὰ ἀργοῦσε νὰ στραφῆ καὶ ἐναντίον τῆς συγκεντρωτικῆς μονολιθικῆς κρατικῆς πειθαρχίας, ὅπως τὴν καθορίζει τὸ δόγμα τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμοῦ. Ἀναπόφευκτο λοιπὸν ἦταν νὰ θεωρηθοῦν ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς καὶ ὁ ὑπερρεαλισμὸς τεχνοτροπίες ἀπόλυτα φορμαλιστικὲς καὶ ἀσυμβίβαστες πρὸς τίς ἀρχές τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Ἐπειτα ἀπὸ τὴν ἀποκήρυξη ποῦ ἐπηκολούθησε παρετηρήθηκε ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ὁπαδοὺς ἔσπευσαν νὰ τὴν ἀπαρνηθοῦν. Τυπικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ὁ Γάλλος Aragorn καὶ ἡ ομάδα του ποῦ ἐπέρασε στὴ θεωρία τοῦ ρεαλισμοῦ. Στὰ 1940 ὅμως, δηλαδὴ τὴν ἐπ' αὐρίο ἀπὸ τίς καταστροφικὴ ἤττα τῆς πατρίδας του, ἔγραφε ὁ Aragorn σὲ ἕνα του δοκίμιο μὲ τὴν ἐπιγραφή «Ἡ ρίμα στὰ 1940» ὅτι δταν ὑπάρχει ἕνας καινούριος κόσμος εἶναι ψέμα ὅτι δὲν ὑπάρχουν καινούριες ρίμες. Πῶς μέσα στὸ ζοφερὸ 1940 ἔβλεπε τὴν παρουσία καινούριου κόσμου ὁ Aragorn εἶναι

δύσκολο σὲ κάθε ἀμύητο νὰ τὸ κατανοήση. Ὅσοι ἀπὸ τοὺς σουρρεαλιστὲς καὶ τοὺς ἐξπρεσσιονιστὲς ἔμειναν στὸ παλαιὸ τους στρατόπεδο ἐχαρακτήριστῆκαν ὀπισθοδρομικοὶ φορμαλιστὲς ἀνίκανοι νὰ κατανοήσουν καὶ νὰ αἰσθανθοῦν τὸν παλμὸ τῆς πραγματικῆς ζωῆς.

Ἡ ὑπερνηκίση τοῦ ὑλομορφιστικοῦ δυϊσμοῦ

Ἐλπίζομε νὰ εἶνε φανερὸ ἀπὸ τὰ ὅσα ἀνεπτύξαμε ὅτι δταν προχωρήσωμε στὴ θεώρηση τῶν ἔργων τέχνης ὠδηγημένοι ἀπὸ τίς δυὸ ἀντιθετικὲς ἀπόψεις ὕλη-μορφῆ, ρεαλισμὸς-φορμαλισμὸς, θὰ ἐμπλακοῦμε στὴ γνωστὴ κοσμοθεωρητικὴ ἀντιμετώπιση. Θὰ εἶχε ἀκόμη τὸ ἐλάττωμα ἢ κατὰ τὸν τρόπο τοῦτο θεώρηση ὅτι δουλεύει στὸ παμπάλαιο ὕλομορφιστικὸ σχῆμα τὸ ὁποῖο ἐξ αἰτίας τῆς γενικότητάς του δείχνει προφανῆ ἀνεπάρκεια. Στους τελευταίους χρόνους ἀρχισε πιά νὰ γίνεται συνειδητὸ ὅτι ἡ διαστρωμάτωση σὲ ὕλη καὶ μορφῆ δὲν ἠμποροῦσε νὰ ἀνταποκριθῆ στὶς ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ θεώρηση προβαλλόμενες ἀπαιτήσεις. Ὁ Γκαίτε εἶχε κατορθώσει νὰ ξεπεράσῃ τὸ δυϊστικὸ σχῆμα μὲ τὸ νὰ διακρίνῃ τρία συστατικὰ μέσα σὲ κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο, δηλαδὴ τὴν ὕλη, τὸ περιεχόμενον καὶ τὴ μορφῆ. «Τὴν ὕλη τὴ βλέπομε ὁ καθένας» λέει ὁ Γκαίτε. «ἔμπρὸς μας, τὸ περιεχόμενον τὸ ἀνακαλύπτομε, ἀλλὰ ἡ μορφῆ μένει μυστήριον γιὰ τοὺς περισσότερους». Τὸ ἀξιοπρόσεκτο μέσα στὴν τριμερῆ ἀπαρίθμηση εἶναι ὅτι ἡ παλαιὰ ἔννοια τῆς ὕλης διασπᾶται σὲ καθ'αυτὸ ὕλη καὶ σὲ περιεχόμενον. Ἐπειτα ἀπὸ τὸν Γκαίτε τὴν τριαδικὴν του διάκριση τὴν παραδέχτηκαν οἱ περισσότεροι αἰσθητικοὶ καὶ τὴν ἐχρησιμοποίησαν γιὰ καθοδηγητικὴ ἀποψη στὴν ἀναλυτικὴ καὶ ἐρμηνευτικὴ ἐργασία. Ὑλὴ εἶναι τὸ θέμα ὅπως ἠμπορεῖ νὰ τὸ συλλάβῃ ὁποιοσδήποτε, τὸ ὕλικὸ ποῦ θὰ ἀποτελέσῃ τὸ ὑπόβαθρον γιὰ τὰ ἐργασθῆ ὁ τεχνίτης. Ἡ μυθολογικὴ παράδοση λέει ὅτι ὁ Οἰδίποδας ἀνεκάλυψε ὅτι εἶχε παντρευθῆ τὴ μητέρα του καὶ εἶχε σκοτώσει τὸν πατέρα του καὶ γι' αὐτὸ ἐτύφλωσε τὸν ἑαυτό του. Αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν ὕλη ποῦ στὰ χέρια του παίρνει ὁ Σοφοκλῆς. Περιεχόμενον εἶναι ἡ διαμόρφωση καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ γεγονότος σὲ καλλιτεχνικὸ δημιούργημα, ἢ ἀνέλιξη ὅλων τῶν δυνατοτήτων ποῦ παρέχει τὸ θέμα, ἢ τοποθέτηση μέσα σ' αὐτὲς ὅλων τῶν κοσμοθεωρητικῶν ἀπόψεων τοῦ Ἀθηναίου δραματουργοῦ καὶ ἡ παροχὴ ἐρεθισμάτων γιὰ τὴ δημιουργία τραγικῆς αἰσθήσεως, ἐλέου καὶ φόβου. Μὲ ὅλα αὐτὰ δίδεται στὸ ἔργο ζωῆ, περιεχόμενον καὶ πνεῦμα. Πρέπει ὁ καλλιτέχνης νὰ ἀντιληφθῆ ποιά ἐνδιαφέροντα γιὰ τὴ ζωὴ προβλήματα ἐνυπάρχουν δυναμικὰ μέσα στὸ θέμα καὶ νὰ τὰ ἀναπτύξῃ δίνοντάς τους τὴν ἀνάλογη διατύπωση. Μέσα στὸν ὄρον περιεχόμενον ἐννοοῦνται

ὄλες οἱ προσθήκες ποὺ γίνονται στὸ θέμα γιὰ νὰ δευχθῆ ἡ κοσμοθεωρητικὴ τοποθέτηση καὶ ἡ συναισθηματικὴ διάθεση τοῦ καλλιτέχνη. Λέγοντας μορφή ὁ Γκαίττε ἐνοούσε τὴ δεξιότεχνία ποὺ μεταμορφώνει ὁποιοδήποτε ὕλικό ἢ περιεχόμενο σὲ καλλιτεχνικό ἔργο, ἐκεῖνο ποὺ δίνει τὸν εἰδικὸ καλλιτεχνικὸ χρωματισμό.

Ὁ σύγχρονος σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς δὲν ἀρνεῖται νὰ δευχθῆ τὴν τριμερῆ διαστρωμάτωση σὲ ὕλη, περιεχόμενο καὶ μορφή. Δὲν ἀρνεῖται τὴν παρουσία τῆς μορφῆς καὶ προσπαθεῖ νὰ τὴν καθορίσῃ ἀντικειμενικά. Ὡς μορφή βλέπει τὸ γλωσσικὸ ὕφος, τὴ στιχουργικὴ διάταξη, τὴν ἐναλλαγὴ τῶν χρωμάτων, τὸ φωτισμό, τὴ διάταξη τοῦ σχεδίου, τὴν ἐνότητα ποὺ ἐμφανίζει ὡς σύνθεση τὸ καλλιτέχνημα. Ἰσχυρίζεται ὅμως, ὅτι ἡ μορφή ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο, ὅτι εἶναι δευτερεύον στοιχεῖο ποὺ δὲν ἔμπορεῖ νὰ ἀποτελέσῃ ποτὲ αὐτοσκοπὸ, ὅπως θέλει ὁ φορμαλισμὸς.

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ τριμερῆς διαστρωμάτωση σὲ ὕλη, περιεχόμενο καὶ μορφή εἶναι σχηματικὴ καὶ ἐμπειρικὴ. Τὸ κυριώτερό της ἐλάττωμα, ὅπως θὰ δευχθῆ ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις ποὺ θὰ ἐπακολουθήσουν, τὸ ἀποτελεῖ ἡ ἀνικανότητά της νὰ διακρίνῃ τὸ πρῶτο καὶ καθαρὰ ἀντικειμενικὸ καὶ ὕλικό στρώμα ποὺ ἀποτελεῖ ἀπαραίτητο στοιχεῖο κάθε καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Διαφεύγει ἀπὸ τὴν ἀπαρίθμηση αὐτῆ τὸ καθαρὰ αἰσθησιακὸ στοιχεῖο, τὸ πρῶτο δεδομένο ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη ἀφετηρία κάθε αἰσθητικῆς ἐπικουδομησῆς.

Ἡ τριμερῆς ἐρμηνευτικὴ διαστρωμάτωση

* Ἄν ἠθέλαμε τώρα σύμφωνα μὲ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε νὰ προσδιορίσωμε τὴν ἀποστολὴ τῆς ἐρμηνευτικῆς ἐργασίας θὰ εἶχαμε σύμφωνα μὲ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ νὰ διαστείλωμε τρία στάδια.

1ον. Σπουδὴ ἀναφερόμενη στὴν ὕλη, δηλαδή στὸ θέμα. Ἡ ἀπασχόληση αὐτῆ θὰ ἦταν ἐξωαισθητικὴ στὶς περιπτώσεις ποὺ δὲν ἀποδίδομε στὸ ὕλικό, θεωρημένο μόνο ὡς ὕλικό, αἰσθητικὴ ἀξία. Ἐδῶ θὰ ἔπρεπε νὰ τοποθετηθοῦν οἱ ἱστορικὲς καὶ βιβλιογραφικὲς πληροφορίες, εἰδήσεις σχετικὲς μὲ τὴ γένεση, παράδοση καὶ ὕλικὴ σύσταση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ἡ ἱστορία τοῦ θέματος ποὺ δίνει τὴ βάση γιὰ νὰ συγκροτηθῆ τὸ περιεχόμενο.

2ον. Σπουδὴ ἀναφερόμενη στὸ περιεχόμενο. Κυρία ἀποστολὴ τῆς ἐρμηνείας θὰ ἦταν ὁ καθορισμὸς τοῦ κοσμοθεωρητικοῦ πυρήνος τοῦ ἔργου καὶ τῆς κοινωνικῆς του ἀποτελεσματικότητος. Θὰ πρέπη νὰ καθορισθῆ ὁ βαθμὸς τοῦ συναισθηματικοῦ του τόνου καὶ τῆς κοσμοθεωρητικῆς του εἰλικρίνειας. Ἡ ἐρευνα θὰ πρέπη νὰ εἶναι

ἀντικειμενικὴ, νὰ ἐξετάζῃ τί εἶδους κοσμοθεωρία ἔχει δώσει ὁ καλλιτέχνης στὸ ἔργο του καὶ ὄχι ποιῆς ἦταν οἱ κοσμοθεωρητικὲς του προθέσεις. Τὸ ἔργο θὰ ἀξιολογηθῆ ἀπὸ τὰ ἀντικειμενικοποιημένα κοσμοθεωρητικὰ του στοιχεῖα καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν πρόθεση τοῦ δημιουργοῦ του. Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμου ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Marx καὶ τοῦ Engels δὲν ἔπαυσε νὰ θαυμάζῃ τὸ ἔργο τοῦ Balzac ἀδιαφορώντας ἂν αὐτὸς ἦταν συντηρητικὸς καὶ ὀπισθοδρομικὸς. Τὴν ἴδια στάση κρατεῖ καὶ κατὰ τὴν ἀξιολόγηση τῶν ἔργων τοῦ Wagner.

3ον. Σπουδὴ τῆς μορφῆς, δηλαδή τὴ μελέτη τὴν ἀναφερόμενη στὰ τεχνικὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Κυρία ὀδηγητικὴ ἀποψη θὰ εἶναι ἡ ἰσοσταθμία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων μὲ τὸ περιεχόμενο. Ἡ φορμαλιστικὴ ἀξία τοῦ ἔργου θὰ κριθῆ ἀπὸ τὴν ἱκανότητα ποὺ ἔδειξε ὁ καλλιτέχνης νὰ χειρισθῆ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ ἔχει θέσει στὴ διάθεσή του ἡ ἐποχὴ. Ἡ ἀνάλυση τῆς μορφῆς θεωρεῖται ὡς ἰσοδύναμη μὲ τὴ διερεύνηση τῆς ἐπικαιρότητας τοῦ ὕφους καὶ τῆς γνώσεως τῶν προόδων ποὺ ἔχουν σημειωθῆ στὴν περιοχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς τεχνικῆς.

Γενικά ἡ ἐρμηνεία θὰ καθοδηγεῖται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ καὶ ἱστορικὴ διερεύνηση καὶ θὰ θεωρῆ ὡς ἀξιολογικὴ βάση τὴν ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀναπαραστήσῃ τὴν πραγματικότητα στὴ γενικὴ καὶ τυπικὴ της φυσιογνωμία ἐξαιρώντας ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι ἐνδεικτικὰ γιὰ τὴν ἐπιτελουμένη κοινωνικὴ ἐξέλιξη.

Ἡ ἀποστολὴ τῆς ἐρμηνείας μέσα στὰ πλαίσια τοῦ καλλιτεχνικοῦ φορμαλισμοῦ θὰ ἦταν ἡ διερεύνηση τῆς καθαρῆς μορφῆς. Κατὰ τοὺς φορμαλιστὲς ἡ μορφή εἶναι ἡ γλώσσα μὲ τὴν ὁποία ἐκφράζεται ὁ καλλιτέχνης, ἡ τάξη ποὺ συνταξιοθετεῖ σὲ ἐνότητα τὴν ὕλη. Τὸ αἰσθητικὸ ἀντίκρουσμα ἔχει ὡς θέμα του ὄχι τὸ «τί» ἀλλὰ τὸ «πῶς». Τὰ μορφικὰ μέσα θὰ κριθοῦν ἀνάλογα μὲ τὴν ἱκανότητα ποὺ θὰ εἶχαν νὰ ἀντικειμενικοποιήσουν τὸ ἐσωτερικὸ καλλιτεχνικὸ βίωμα, τὰ δημιουργικὰ κινήματα τῆς ζωῆς. Γι' αὐτὸ ἡ αἰσθητικὴ εἶναι ἐπιστήμη τῶν μορφῶν χωρὶς νὰ ἔχη σχέση μὲ τὰ ἀντικείμενα.

Ὁ φορμαλισμὸς φτάνει στὴν ἀποκορύφωσή του μὲ τὸ ρητὸ τοῦ Schiller «μέσα σὲ ἓνα ὠραῖο ἔργο τέχνης ἀπὸ τὸ περιεχόμενο δὲν ἀπορρέει τίποτε· ὅλα τὰ κάνει ἡ μορφή». Ἡ μορφή κατὰ τοὺς φορμαλιστὲς ἐπιδρᾷ ἐπάνω σὲ ὅλα τὰ στρώματα τοῦ ἔργου. Ἡ ἐπίδρασή της θὰ ἀναζητηθῆ πρῶτα πρῶτα στὰ ὕλικὰ παραστατικὰ μέσα. Ἡ ἐρμηνεία θὰ ἐξετάσῃ κατὰ πόσον τὸ ἠχολογικὸ περιεχόμενο τῶν λέξεων, οἱ τόνοι, τὰ χρώματα, οἱ φωτισμοὶ ἔχουν ταξιοθετηθῆ σὲ μιὰ διάταξη ποὺ ἐμφανίζει ἀρμονικὴ ἀναλογία μὲ τὴ συνολικὴ μορφολογία τοῦ συνολικοῦ ἔργου. Προχωρώντας πέρα ἀπὸ τὰ ὕλικὰ στοιχεῖα ἐξετάζει τὴ μορφικὴ διάταξη τῶν πνευμα-

τικῶν συναισθηματικῶν περιεχομένων τοῦ ἔργου, τῆ νομοτέλεια τῶν συντακτικῶν ἐκφράσεων, τῆ διάρθρωση τοῦ θέματος, τῆ νομοτέλεια τοῦ πλασματικοῦ κόσμου ποὺ ἐμφανίζεται μέσα στοῦ καλλιτεχνικοῦ δημιουργήματος. Στὴν ἐξπρεσιονιστικὴ τεχνολογία ἐμφανίζεται ἐξαρση τῶν χρωματικῶν παραστάσεων, ποὺ φθάνει σὲ μιὰ χωρίς κανένα νόημα διακοσμητικῆ. Οἱ μεταφαινομενικὲς σχέσεις προωθοῦνται ὥστε νὰ πάρουν ἀπόλυτὴ τιμὴ καὶ νὰ μηδενίσουν κάθε καθωρισμένο ἀντικειμενικὸ περιεχόμενο. Τὸ σχετικὸ μετατοπίζεται στὴν περιοχὴ τοῦ ἀπολύτου καὶ ἡ ἐρμηνευτικὴ θεώρηση δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά σύλληψη τῶν δυσδιαγνώστων, σχημάτων, ἀναλογιῶν, ἀρμονιῶν καὶ δυσἀρμονιῶν. Ἄν ἀναζητήσουμε ἕνα ἔσχατο πέρασ στὴ φορμαλιστικὴ διερεύνηση, θὰ καταλήξουμε στὴ διαπίστωση ὅτι τὸ πᾶν εἶναι ἡ ἀνακάλυψη συσχετίσεων ἀρμονικῶν καὶ διατονικῶν παραλλαγῶν. Γι' αὐτὸ πολλοὶ τεχνοκριτικοὶ ἐπιμένουν νὰ ἰσχυρίζονται ὅτι κάθε φορμαλιστικὴ θεώρηση εἶναι μιὰ ἔντεχνα κρυμμένη λογοκρατικὴ διερεύνηση.

Εἶναι φανερό ὅτι τόσο ἡ ρεαλιστικὴ ὅσο καὶ ἡ φορμαλιστικὴ θεώρηση ἐμφανίζουν ἐκδηλῆ μονομέρεια. Τὸ κύριό τους ἐλάττωμα ἔγκειται στὸ ὅτι εἶναι μερικὲς περιπτώσεις ὑπαγόμενες στὴν παλαιὰ ὕλομορφιστικὴ προκατάληψη. Γιὰ νὰ προχωρήσουμε λοιπὸν σὲ πληρέστερη μελέτη τοῦ προβλήματός μας πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε νέα θεώρηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἀντικειμένου ἀπὸ ἀπὸ τὴν παλαιὰ σχηματικὴ κατασκευή.

ΤΟ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΡΑΝΟΦΣΚΙ

Περισσότερο σύμφωνη μὲ τὴν ὕψη τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου εἶναι ἡ διαστρωμάτωση ποὺ διακρίνει μέσα σ' αὐτὸ ὁ Γερμανὸς τεχνοκριτικὸς Ρανοφσκι. Ἡ βάση ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκινᾷ εἶναι ἡ φαινομενολογικὴ διάκριση ποὺ ξεχωρίζει τὴ νόηση ἀπὸ τὸ νόημα. Νόηση, κατὰ τὸν Ἰδρυτὴ τῆς φαινομενολογικῆς φιλοσοφίας Husserl, εἶναι τὸ σύνολο τῶν ὑποκειμενικῶν ἐνεργημάτων ποὺ ἐμψυχώνοντας μιὰ ὕλη τῆς παρέχουν σημασία, δίνοντάς μας τὴ δυνατότητα νὰ τὴ χαρακτηρίσουμε ὡς κάτι. Τὸ σημασιολογικὸ τοῦτο ἀντίστοιχο, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ στόχο πρὸς τὸν ὁποῖο κατευθύνεται ἡ νοητικὴ ἐνέργεια, ὀνομάζεται νόημα. Ὅταν βλέπω ἕνα πίνακα ζωγραφικῆς, ἐκεῖνο ποὺ κατὰ πρῶτο λόγο αὐτὸς μου παρέχει εἶναι τὰ αἰσθησιακὰ ἐποπτικά δεδομένα. Ἐπάνω σ' αὐτὰ τὰ αἰσθησιακὰ ἐρεθίσματα οἰκοδομεῖται ἡ ἀντίληψη τοῦ εἰκονιζομένου θέματος ὡς ἀντικειμενικὸ νόημα ποὺ ἀνταποκρίνεται στὴν αἰσθησιακὴ-αἰσθητικὴ λειτουργία. Γιὰ νὰ ὀλοκληρωθῆ ἡ καλλιτεχνικὴ αἴσθηση χρειάζεται, μᾶς λέει ὁ Ρανοφσκι, νὰ περάσῃ ἀπὸ τρεῖς νοηματικὲς βαθμίδες. Κατὰ τὴν πρώτη θὰ φθάσῃ ἡ

αἴσθηση στὴ σύλληψη τοῦ φαινομενικοῦ νοήματος. Κοιτάζοντας π. χ. μιὰ εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ, βλέπομε ἕνα ἀνθρώπινο σῶμα νὰ αἰωρῆται ἐπάνω ἀπὸ τὸ μνήμα χωρίς νὰ στηρίζεται πουθενά. Μέσα στὸ πρῶτο τοῦτο νοηματικὸ στρώμα διακρίνομε εἰδικώτερα τὸ πραγματικὸ νόημα, τὸ τί παριστάνεται, σύγχρονα ὅμως καὶ τὴν ἐκφραστικὴ του ἀξία, δηλ. ποιὰ ἐντύπωση μᾶς προκαλεῖ. Πέρα ἀπὸ τὴν πρώτη αὐτὴ βαθμίδα τοῦ φαινομενικοῦ νοήματος ἐπικοινωνεῖται μιὰ δευτέρη. Δὲν περιοριζόμεστε νὰ διαπιστώσωμε τί εἰκονίζεται ἀλλὰ προσδιορίζομε καὶ τί σημαίνει. Στὴν προκειμένη περίπτωσιν λέμε ὅτι στὴν εἰκόνα ποὺ ἀντικρύζομε παριστάνεται ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ.

Ἡ δευτέρη διαπίστωση μᾶς ἀποκαλύπτει τὸ σημασιολογικὸ νόημα ποὺ συμπληρώνει τὸ φαινομενικὸ προσδιορίζοντας τὴ σημασία τῆς εἰκονιζομένης μορφῆς. Γιὰ νὰ φτάσωμε στὴν διαπίστωση ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν ἀνιστάμενο Χριστὸ πρέπει νὰ εἶμαστε κάτοχοι θρησκευτικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν γνώσεων. Χωρὶς αὐτὴ θὰ ἐμέναμε μόνο στὸ φαινομενικὸ νόημα. Σὲ μιὰ τρίτη βαθμίδα φθάνομε ὅταν κατορθώσωμε νὰ ὑψωθοῦμε σὲ ἐκεῖνο ποὺ ὁ Ρανοφσκι τὸ ὀνομάζει οὐσιαστικὸ νόημα. Ἡ εἰκόνα ποὺ θεωροῦμε μᾶς ἀποκαλύπτει τὸν τρόπο κατὰ τὸν ὁποῖο αἰσθάνεται τὸ θρησκευτικὸ βίωμα ὁ καλλιτέχνης. Μὲ τὴν ἀνύψωσή μας στὸ τρίτο στρώμα εἰσδύομε στὴν κοσμοθεωρητικὴ πίστη τοῦ καλλιτέχνη. Ἐμφανίζεται ἔτσι μιὰ ποσότητα κοσμοθεωρητικῆς ἐνέργειας μέσα στὴν καλλιτεχνικὰ διαμορφωμένη ὕλη, καὶ ἡ ἐνέργεια αὐτὴ εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἔσχατη πίστη ὅχι μόνο τοῦ τεχνίτη ἀλλὰ καὶ τῆς συμβιωτικῆς κοινότητος μέσα στὴν ὁποία ζῆ. Στὸ τελευταῖο τοῦτο στρώμα ἀποκαλύπτεται ὡς τρίτο στοιχεῖο τὸ οὐσιαστικὸ νόημα.

Ἐχοντας ὑπ' ὄψιν τὴν τριπλῆ νοηματικὴ διαστρωμάτωση ἡ ἔρμηνεία, καθῆκον τῆς ἔχει νὰ περιγράψῃ τί εἰκονίζεται μέσα στὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ πραγματικοῦ καὶ ἐκφραστικοῦ περιεχομένου, νὰ προσδιορίσῃ ἔπειτα ποῖα εἶναι ἡ σημασία τῆς περιγραφομένης καλλιτεχνικῆς μορφῆς καὶ τελευταῖα νὰ καταστήσῃ κατάδηλη τὴν κοσμοθεωρητικὴν βάση καὶ ἐπενέργεια τοῦ καλλιτεχνήματος. Πηγὲς ποὺ θὰ δώσουν τὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἐπιτελεσθοῦν οἱ καθορισμοὶ ποὺ περιγράψαμε εἶναι γιὰ τὸ φαινομενικὸ νόημα κατὰ πρῶτο λόγο ἡ βιοτικὴ ἐμπειρία τοῦ παρατηρητῆ συμπληρωνόμενῃ ἀπὸ μιὰ μάθηση ποὺ θὰ μᾶς ἐνημερώσῃ γιὰ τὰ θέματα ποὺ ἡμποροῦν νὰ ἀποτελέσουν τὴν ὑπόθεση ἑνὸς καλλιτεχνήματος καὶ γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ ἀξία τους. Γιὰ νὰ φθάσωμε στὸ δευτέρου στρώμα χρησιμοποιοῦμε τὶς φιλολογικὲς μᾶς γνώσεις καὶ τὶς συμπληρώνομε ἀντλώνοντας πληροφορίες ἀπὸ μιὰ μάθηση ποὺ μᾶς παρέχει τοὺς γενικοὺς

καλλιτεχνικούς τύπους ὅσοι παρέχουν καλλιτεχνικό νόημα. Γιὰ τὴν ἀνίχνευση τοῦ οὐσιαστικοῦ κοσμοθεωρητικοῦ περιεχομένου ἡ πρώτη πηγὴ δὲν ἔμπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλη παρὰ ἡ κοσμοθεωρητικὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἑρμηνευτῆ ποὺ θὰ συμπληρώνεται ἀπὸ τὴν πνευματικὴ ἱστορία ποὺ περιγράφει τὶς διαφορὲς ποικιλίες τῶν κοσμοθεωριῶν ἀκολουθώντας τὶς σχετικὲς ὑποδείξεις τοῦ Dilthey.

Γιὰ τὴν ἐποπτικὴ παράσταση τῆς διαστρωματώσεως ποὺ προτείνει καὶ τῶν ἀντιστοιχῶν ἑρμηνευτικῶν σταδίων καὶ πηγῶν ἔχει δώσει ὁ Panofski στὸ περιοδικὸ «Λόγος» τοῦ 1932 τὸ ἀκόλουθο διάγραμμα εἰδικὰ γιὰ τὶς τέχνες τοῦ χώρου, ποὺ εἶναι ὅμως δυνατό νὰ ἐφαρμοσθῆ καὶ γιὰ τὶς ὑπόλοιπες.

Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ δημιουργὸς ὁποιοῦδήποτε καλλιτεχνικοῦ γένους εἶναι κατὰ κανόνα πάντοτε «εἰδωλοποιός». Τὸ εἶδωλο ὅμως πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὄχι ὡς ἀναπαραστατικὸ ἀπείκασμα μιᾶς στατικῆς πραγματικότητος. Ἡ τέχνη δὲν ἔμπορεῖ κατὰ κανένα τρόπο νὰ θεωρηθῆ ἀναπαραστάσι τῶν πραγματικῶν δεδομένων, γιὰτὶ σὲ μιὰ τέτλια περίπτωση θὰ ἦταν ἀνάμνησι καὶ γνώσι. Ὁ Πλάτων εἶχε παρατηρήσει ὅτι ἡ τέχνη δὲν ἔμπορεῖ νὰ εἶναι ἀνάμνησι καὶ γι' αὐτὸ τῆς ἀρνήθηκε κάθε ἀξία. Κάθε ἀναμνηστικὸ ψυχικὸ γεγονός συνοδεύεται ἀπὸ τὸ γνῶρισμα τῆς ἀναφορᾶς τοῦ σὲ ἓνα πραγματικὸ δεδομένο. Δὲν ἀποκλείεται βέβαια ἡ καλλιτεχνικὴ παράστασι νὰ ἀναφέρεται σὲ ἓνα πραγματικὸ γεγονός, ἢ ἀναφορὰ ὅμως αὐτὴ οὔτε ἀπαραίτητη εἶναι οὔτε

*Ἀντικείμενο τῆς ἔρμηνείας	*Υποκειμενικὴ πηγὴ τῆς ἔρμηνείας	*Ἀντικειμενικὰ διορθωτικὰ μέσα τῆς ἔρμηνείας
1) Φαινομενικὸ νόημα Αὐτὸ πραγματικὸ νόημα Βῶν ἐκφραστικὸ νόημα	Βιοτικὴ ὑπαρκτικὴ ἐμπειρία	Μορφολογικὴ ἱστορία (σύνολο τῶν θεμάτων ποὺ εἶναι δυνατό νὰ παρασταθοῦν)
2) Σημασιολογικὸ νόημα	Φιλολογικὴ γνώσι	Τυπολογικὴ ἱστορία (πῶς συνδέεται τὸ πραγματικὸ καὶ ἐκφραστικὸ νόημα μὲ τὸ σημασιολογικὸ)
3) Οὐσιαστικὸ νόημα	Κοσμοθεωρητικὴ συμπεριφορὰ	Γενικὴ πνευματικὴ ἱστορία (σύνολο τῶν κοσμοθεωρητικῶν δυνατοτήτων).

Ο ΠΥΡΗΝΑΣ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ

Παίρνοντας θέση ἀπέναντι στὶς ἀντιλήψεις τοῦ Panofski σημειώνομε ὅτι γενικὰ τὸ σχῆμα μὲ τὸ ὁποῖο ἀντικρύζει τὸ καλλιτεχνικὸ φαινόμενο, παρ' ὅλον ὅτι εἶναι καλὰ θεμελιωμένο, δὲν ἀνταποκρίνεται στὶς εἰδικὲς ἀπαιτήσεις ποὺ θέτει ἡ ἰδιοτυπία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἡ ἀντιστοιχία νόησι καὶ νόημα κατατάσσεται στὰ γεγονότα ποὺ τὰ ἀπαντοῦμε σὲ ὅλες τὶς περιοχὰς τῆς πραγματικότητος. Μᾶς χρειάζεται μιὰ εἰδικὴ προοπτικὴ, ἱκανὴ νὰ ἐπαρκέσι στὴν ἰδιομορφία τῶν φαινομένων ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν. Ποιὰ λοιπὸν εἶναι ἡ βασικὴ ἀποψη γιὰ μιὰ ἐπαρκῆ θεώρησι τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου; Ποιὸ εἶναι τὸ κυριώτερο χαρακτηριστικὸ ποὺ χαρακτηρίζει ὀριστικὰ τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο;

Ἀπαντώντας στὸ τεθειμένον ἐρώτημα, λέμε ὅτι ὡς κύριον χαρακτηριστικὸ θεωροῦμε τὴν ἐνέργεια ποὺ οἱ παλαιοὶ Ἕλληνες ὠνόμαζαν εἰδωλοποιητικὴ. Γιὰ τέχνη πρόκειται ἐκεῖ ὅπου ἔμπορεῖ νὰ διαπιστωθῆ ὅτι ἡ συνείδησι θέτει ἐμπρὸς τῆς ἓνα ἀπείκασμα.

ἀποτελεῖ τὸ κύριον συστατικὸ τῆς τέχνης. Στὸ καλλιτεχνικὸ φαινόμενο ἔχομε μιὰ ἀμεση παρουσία, χωρὶς καμιά ἀντιπροσώπευσι. Ἡ μουσικὴ σύνθεσι εἶναι αὐτὴ ποὺ ὄντοποιεῖται μὲ τοὺς μουσικοὺς τόνους καὶ δὲν παραπέμπει σὲ τίποτε ἄλλο. Ἐνα ζωγραφικὸ ἔργο εἶναι ἐκεῖνο τὸ εἰκονιστικὸ περιεχόμενον ποὺ δίνει ὁ πίνακας. Κατὰ τὴν ἀπαγγελία ἐνὸς ποιήματος ἔρχεται σὲ πληρὴ ἐνέργεια ἡ ποιητικὴ οὐσία χωρὶς καμιά παραπομπή. Αὐτὸ ποὺ δίδεται αὐτοπρόσωπα στὴν καλλιτεχνικὴ ἐνόρασι τὸ ὀνομάζομε εἶδωλο. Σ' αὐτὸ στρέφεται ἡ προσοχή μας κατὰ τὴν αἰσθητικὴ θεώρησι, καὶ ἀξίζει νὰ τὸ χαρακτηρίσωμε ὡς πλασματικὴ πραγματικότητα. Εἶναι μιὰ πραγματικότητα εἰκονικὴ, τὸ περιεχόμενον ποὺ ἐμφανίζεται μέσα ἀπὸ τὰ χρώματα τῆς ζωγραφικῆς, τὰ μάρμαρα τῆς πλαστικῆς, τὶς ρυθμικὰς λεκτικὰς ἐνότητες τοῦ ποιήματος, τὰ μελίσματα τῆς μελωδίας. Γύρω ἀπὸ τὸ εἰδωλικὸ τοῦτο ἀντικείμενον ὄντοποιεῖται ἡ καλλιτεχνικὴ αἴσθησι.

Ἀποτελεῖ ζήτημα πολὺ δύσκολον ὁ προσδιορισμὸς τοῦ ὑπαρκτικοῦ τρόπου ποὺ ἐμφανίζει τὸ εἰδωλικὸ ἀντικείμενον. Γιὰ νὰ φέ-

ρωμε ἓνα ἀπὸ παράδειγμα, ἄς ὑποθέσωμε ὅτι ἀντικρύζομε τὴν κοιμωμένη τοῦ Χαλεπᾶ. Ἐμπρὸς μας εἶναι ἓνα μαρμάρينو ἀντικείμενο ποῦ ἔχει τὴ μορφή ἑνὸς νεαροῦ γυναικείου ὄντος. Ἐνας καλλιτεχνικὰ ἀναίσθητος ἤμπορεῖ νὰ σκύψη μὲ περιέργεια γιὰ νὰ διαπιστώσῃ ὁμοιότητες μὲ τὸ ζωντανὸ γυναικεῖο σῶμα καὶ συμμετρικὰ ἀναλογίες. Καὶ ὅμως μὲ ὅλα αὐτὰ δὲν ἔχει φθάσει στὴν αἰσθητικὴ ἐνατένιση. Μόνο ὅταν ἐπακολουθήσῃ ἡ αἰσθητικὴ ἐμφύχωση καὶ προβάλῃ μέσα ἀπὸ τὸ ἄγαλμα σὲ ἀμεση παρουσία ἡ θέα ἑνὸς ζωντανοῦ γυναικείου ὄντος ποῦ κοιμᾶται, τότε εἴμαστε φθασμένοι σὲ πραγματικὴ αἰσθητικὴ ἐνατένιση. Τότε πᾶ ἐμφανίζεται ἐμπρὸς στὰ μάτια μας ἓνα ἀπείκασμα ζωῆς, πέρα ἀπὸ τὴ ρεαλιστικὴ ὑπόστασις τοῦ μαρμάρινου ἐπεξεργασμένου ὄγκου. Ὁ ἀμύητος στὴν καλλιτεχνικὴ αἴσθηση ἰδιώτης δὲν ἤμπορεῖ νὰ ὑψωθῇ στὴν ἐπόπτευσις τοῦ αἰσθητικοῦ νοήματος, διαφεύγει τὴν αἰσθητικὴ του ὄρασις τὸ εἶδωλο.

Ἦμπορεῖ τώρα νὰ τεθῇ τὸ πρόβλημα: ποιὸς εἶναι ὁ ὑπαρκτικὸς τόπος καὶ τρόπος τοῦ εἶδωλου; Μέσα σὲ ποιὸν κοσμολογικὸ χῶρο ὑπάρχει; Ἄραγε ὑπάρχει κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο ὅπως καὶ μιὰ αἰσθητὴ πραγματικότητα; Παλαιὰ ὁ Πλάτων εἶχε προσπαθήσει στὸ «Σοφιστὴ του» (140, β κέ) νὰ μᾶς δώσῃ ἓνα καθορισμὸ τοῦ ὑπαρκτικοῦ τρόπου τῶν εἰδώλων γενικὰ καὶ ἴσως ἔχομε τὸ δικαίωμα νὰ εἰποῦμε ὅτι πέρα ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ του δὲν ἐσημειώθηκε καμιὰ πρόοδος. Τὸ εἶδωλο εἶναι «οὐκ ὄν οὐκ ὄντως ὄντως ὄν». Μὲ τὴν περίεργη συμπλοκὴ ὑπάρξεως καὶ ἀνυπαρξίας ὁ Πλάτων καθορίζει ὅτι τὸ εἶδωλο εἶναι σύγχρονα ὄν καὶ οὐκ ὄν, τὸ προσὸν του εἶναι ὅτι δὲν εἶναι πραγματικὰ ὑπαρκτὸ καὶ παρ' ὅλο τοῦτο ὅμως ἐμφανίζει μιὰ ὑπόστασις. Μὲ ἄλλα λόγια εἶναι κάτι ὡς ἀν πραγματικότητα «quasi realitas». Ἀπὸ τοὺς νεώτερους φιλοσόφους ὁ Husserl ἐπρόσεξε στὸ ἴδιο πρόβλημα καὶ ἐπέστησε τὴν προσοχὴ τῶν ἐρευνητῶν σὲ μιὰ ἰδιαίτερη τροποποίησι τῶν συνειδησιακῶν φαινομένων ποῦ τὴν ὀνομάζει «τροποποίησι τῆς ἐξουδετερώσεως». Ἐννοεῖ μὲ τὸν ὄρο τοῦτο ὅτι κάθε νόημα ἤμπορεῖ νὰ θεωρηθῇ μέσα στὴ συνείδησι ὡς ἐξουδετερωμένο ὡς πρὸς τὴν ὑπαρκτικὴν του ἀξία. Ἦμποροῦμε νὰ συλλάβωμε μέσα στὴ συνειδησιακὴ μας περιοχὴ ἓνα ἀντικείμενο χωρὶς νὰ τὸ θεωροῦμε ὑπαρκτὸ ἢ ἀνύπαρκτο. Αὐτὸ ἀκριβῶς συμβαίνει, ὅταν μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἐμφύχωση ἐμφανίζεται μέσα στὴ συνείδησίν μας τὸ ἀντικείμενο ποῦ θέλει νὰ μᾶς δείξῃ ἡ τέχνη. Τὰ νὰ τοποθετήσωμε τὸ εἶδωλο τοῦτο κάπου στὸ χῶρο ἢ τὸ χρόνον εἶναι καθαρὸς παραλογισμὸς. Δὲν ἔχει κανένα νόημα νὰ εἰποῦμε, ὅταν ἀκοῦμε μιὰ μουσικὴ συμφωνία, ὅτι ὁ χῶρος τῆς εἶναι μέσα στὴν περιοχὴ τῆς αἰθούσης τῶν συναυλιῶν. Ἀντίθετα, ὅταν ὑψωθοῦμε στὴν ἐναίσθησι τοῦ μουσικοῦ

συνθέματος, δοκιμάζομε τὸ συναίσθημα ὅτι εἴμαστε μετατοπισμένοι σὲ ἓνα ἐξωκοσμικὸ χῶρον καὶ χρόνον, ὅτι ἐμπρὸς μας εἶναι ἀνοιγμένος ἓνας ἄλλος ὀρίζοντας. Τὸ εἶδωλο ἔχει μιὰ τοπολογικὴ καὶ χρονολογικὴ ἀοριστία, αἰωρεῖται μέσα σὲ ἐξουδετερωμένη ὑπαρκτικὴ σφαῖρα, ὄντας μιὰ πλασματικὴ πραγματικότητα ποῦ παρεντίθεται ἀνάμεσα στὸν παρατηρητὴ καὶ τὴν πραγματικὴν χωρὶς νὰ τὴν ἐπικαλύπτῃ καὶ νὰ τὴν ἐπισκοπήσῃ. Τὸ ἐμφανιζόμενο εἶδωλο εἶναι προικισμένο μὲ ἐκπληκτικὴ διαφάνεια. Μὲ αὐτὸ εἶναι ὡς ἀν νὰ ἀνοίγεται ἓνας ὀλοφώτεινος ὀρίζοντας ποῦ κάνει προσιτὸ στὴν ὄρασις τὸ θέαμα τῆς πραγματικότητος.

Ἡ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΕΣ ΑΠΟΣΤΟΛΕΣ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Παίρνοντας τώρα ὡς πυρήνα τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου τὸ εἶδωλιακὸ ἀντικείμενο θὰ προσπαθήσωμε νὰ διακρίνωμε μέσα στὴν ὕψῃ τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων τὰ ἐπάλληλα στρώματα ποῦ τὴν συγκροτοῦν. Ἐπειδὴ καὶ ἄλλοτε ἔχομε παρουσιάσει ἀναλυτικὰ τὴν ἴδια διαστρωμάτωσι (βλ. περιοδικὸ «Γράμματα» τεύχ. 8 τοῦ 1945) θὰ ἀρκεσθοῦμε σὲ μιὰ ἔρευνα ποῦ ὁ κύριός της σκοπὸς θὰ εἶναι νὰ καθορίσῃ τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἐρμηνευτῆ ἀπέναντι στὸ καθένα ἀπὸ τὰ στρώματα.

Ὡς πρῶτο καὶ κατώτατο στῶμα μέσα σὲ κάθε καλλιτέχνημα θεωροῦμε τὸ εἰκονιστικὸ ὕλικὸ ἐπάνω στὸ ὁποῖο θὰ ἐργασθῇ ὁ τεχνίτης. Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ εἶναι τὰ χρώματα, γιὰ τὴν πλαστικὴ οἱ πλαστικὲς ὕλες, γιὰ τὴν ποίησι τὸ δεδομένο ἀπὸ τὴ γλωσσικὴ χρῆσι ἡχητικὸ καὶ σημασιολογικὸ περιεχόμενο τῶν λεκτικῶν στοιχείων, γιὰ τὴ μουσικὴ ὁ κόσμος τῶν ἡχῶν. Ἡ ἀσχολία μὲ τὰ δεδομένα τοῦ στρώματος αὐτοῦ δὲν ἀποτελεῖ μέρος τῆς αἰσθητικῆς ἐρμηνείας. Ἀνήκει στὸ στάδιο τῆς προαισθητικῆς προπαρασκευῆς. Ἐδῶ ἀνήκει ἡ πραγματεία ποῦ ἐξετάζει καὶ μᾶς ἐνημερώνει γιὰ τὸ καλλιτέχνημα ὡς ὕλικὸ ἀντικείμενο, ἢ βιβλιογραφία, ἢ ἱστορία τῶν περιπετειῶν τῶν καλλιτεχνημάτων, τῶν χειρογράφων κ.τ.λ.

Τὸ δεύτερο στῶμα τὸ ἀπαρτίζει ἡ διάταξι μέσα στὴν ὁποία ταξιθετεῖται τὸ ὕλικὸ κατὰ τρόπον ὥστε νὰ πάρῃ καθωρισμένη μορφή προικισμένη μὲ ἐκφραστικὴ ἀξία. Ἐτσι φθάνομε στὴν εἰκονιστικὴ μορφή ποῦ ὄχι μόνο παριστάνει ἀλλὰ σύγχρονα καὶ ἐκφράζει κάτι. Διαβάζοντας ἓνα περιστατικὸ περιεχόμενο μέσα σὲ ἓνα μυθιστόρημα ἔχομε ἐμπρὸς μας τὴν ἐκθεσι ἑνὸς γεγονότος. Ἡ ἐκθεσι ποῦ μᾶς παρουσιάζει ὁ μυθιστοριογράφος ἔχει, συγκρινόμενη μὲ τὴν περιγραφή ποῦ μᾶς παρέχει ὁ ἱστορικὸς, τὸ ἐπιπρόσθετο χαρακτηριστικὸ ὅτι εἶναι περισσότερα ἐκφραστικὴ. Λέγοντας ἐκφραστικὴ ἐννοοῦμε

ὅτι προκαλεῖ μέσα μας μιὰ ἐπίδραση, προκαλεῖ, ὅπως λέμε, ἐντύπωση. Εἶναι προφανές ὅτι στὰ ἔργα τέχνης ἢ εἰκονιστικὴ μορφή διακρίνεται ἐξ αἰτίας τοῦ ὅτι ἔχει σχεδιασθῆ σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες ποὺ ὑπαγορεύει ἕνα ὁποιοδήποτε καλλιτεχνικὸ ὕφος. Κάθε ἐποχή, κάθε συμβιωτικὴ κοινότητα, κάθε ἐπὶ μέρους ἄτομο ἔχει δικό του καλλιτεχνικὸ ὕφος. Ὡστε τὸ τιθέμενο γιὰ τὸν ἑρμηνευτὴ πρόβλημα εἶναι διπλό. Θὰ ἐξετασθῆ α') τί παριστάνει ἢ εἰκονιζομένη μορφή β') τί ἐκφράζει. Πολλές φορές μένει ὁ παρατηρητὴς μόνο στὸ πρῶτο στάδιο. Ἐνας ἀρχαιολόγος, ἀναλύοντας μιὰ ἀνάγλυφη καλλιτεχνικὴ παράσταση, περιορίζεται νὰ προσδιορίσῃ τί παριστάνει. Ἀποφαίνεται π. χ. ὅτι ἔχομε ἔμπρός μας τὴν ἀπεικόνιση τῆς θυσίας τῆς Ἰφιγενείας. Εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ μὴ ἔχη τὴν αἰσθητικὴν ἱκανότητα νὰ ὠψωθῆ στὴ διάγνωση τῆς αἰσθητικῆς ἀξίας. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸν κλασσικὸ φιλόλογο δταν ἐκθέτῃ τὴν ὑπόθεση καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ δράματος ἢ τοῦ ἔπους. Ἡ αἰσθητικὴ διερεύνηση διαφέρει ἀπὸ τὴν πραγματολογικὴ εἰκονογραφικὴ καὶ γραμματολογικὴ θεώρηση κατὰ τὸ ὅτι προχωρεῖ στὴν κατανόηση τῆς ἐκφραστικῆς ἀξίας. Ἀπαραίτητο βοήθημά της θὰ εἶναι γιὰ τὸ σκοπὸ τοῦτο ἡ πραγματεία ἢ ἀναφερομένη στὸ ὕφος. Σχετικὰ μὲ τὴ λογοτεχνία εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ παλαιοὶ διέκριναν διάφορα εἶδη ἀρμονίας καὶ χαρακτηρισμοὺς τοῦ λόγου. Στὶς τέχνες τοῦ χώρου γίνεται λόγος γιὰ κλασσικὸ ὕφος, γιὰ μπαρόκ, κ.τ.λ. Τὶς ἴδιες διακρίσεις ἀπαντοῦμε καὶ στὴ μουσικὴ. Ὡστε οἱ βοηθητικὲς μαθήσεις ποὺ εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ τὴν εἰσδυση στὸ στρώμα τοῦτο εἶναι α') μιὰ γενικὴ πραγματεία γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ θέματα, ἢ καλλιτεχνικὴ θεματολογία, β') μιὰ γενικὴ θεωρία γιὰ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ἢ καλλιτεχνικὴ ὀφολογία.

Τὸ τρίτο καὶ κεντρικὸ στοιχεῖο τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου τὸ ἀπαρτίζει, ὅπως ἀνεπτύξαμε στὰ προηγούμενα, τὸ εἰκονιζόμενο εἰδωλιακὸ ὄν στὴν αἰσθητικὴ του ἐντελέχεια, ἐνότητα καὶ ὀλοκλήρωση. Γιὰ νὰ ἀποφύγωμε τὶς δυσκολίες καὶ τὶς παρανοήσεις ποὺ ἐνδεχόμενο εἶναι νὰ ἀπορρέουν ἀπὸ τὸν ὄρο εἰδωλιακὸ ὄν ἢ ἀπείκασμα, θὰ χρησιμοποιοῦμε ἀντὶς γι' αὐτοὺς τὴν ἔνδειξη: πλαστικὴ αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα. Αὐτὴ ἀποτελεῖ τὸ ἀντίστοιχο τῆς αἰσθητικῆς ἐνεργείας, γιὰ νὰ ἐμφανισθῆ πρέπει νὰ ἐνεργήσῃ αἰσθητικὰ ὁ παρατηρητὴς μέσα στὶς κατευθυντήριες γραμμὲς ποὺ ἔχει προδιαγράψῃ ὁ καλλιτέχνης ἐπάνω στὸ ὕλικό μὲ τὴν εἰκονιστικὴ μορφή. Στὴ ζωγραφικὴ καὶ πλαστικὴ εἶναι εὐκολο νὰ κατανηθῆ τί ἐννοοῦμε λέγοντας αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα. Στὶς τέχνες ὁμοίως ποὺ ἐξελίσσονται μέσα στὴ χρονικὴ διάρκειά τους δυσκολώτερο εἶναι νὰ ἀποσαφηνίσωμε τὰ πράγματα. Ποιὰ αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα, θὰ μᾶς ἐρωτήσουν, ἐμφανίζεται, δταν ἀπαγγέλλεται ἕνα ποίημα ἢ ἐκτελεῖται

μιὰ μουσικὴ συμφωνία; Ὅσο κι' ἂν φαίνεται παράδοξο, ὁμοίως ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν παρατήρηση, ὅτι εὐθὺς καθὼς θὰ ἀρχίσῃ ἢ ἀπαγγελία ἢ ἢ μουσικὴ ἐκτέλεση, ἔχομε ἔμπρός μας κάτι τὸ συνολικόν. Δὲν λέμε ὅτι ἀντικρύζομε μόνο αὐτὴ τὴν ὀρισμένη φάση τῆς παροχής, ἀλλὰ ὅτι ἔχομε ἔμπρός μας τὴ συμφωνία. Ὁ χρόνος δὲν ρεεῖ πιά εὐθύγραμμα διεσπασμένος σὲ ἀπειρες καὶ ἀσύνδετες χρονικὲς στιγμὲς. Τὸ παρελθόν — οἱ τόνοι ποὺ ἔχομε ἔως τὴ στιγμὴ ἐκείνη ἀκούσει — εἶναι παρὸν καὶ προλαμβάνει κατὰ κάποιον τρόπο καὶ τὸ μέλλον. Ὅλοι οἱ τόνοι καὶ οἱ ἀρμονίες ποὺ ἀκούσαμε εἶναι παρόντες καὶ προλαμβάνοντας τὴν αἴσθηση τοῦ τμήματος ποὺ θὰ ἀκολουθήσῃ συνυφαίνονται σὲ ἐνότητα. Μέσα ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν τόνων ἀκούμε τὴ μουσικὴ ἐνότητα μιᾶς συνολικῆς ἀκουστικῆς ἐποικοδομῆς, ἀπὸ τὴν ὁποία παίρνει τὸ νόημά της κάθε ἐπὶ μέρους τμήμα τῆς συμφωνίας, κάθε ἐπὶ μέρους φράση της. Ἡ ἀκρόαση ὁποιοδήποτε μουσικοῦ ἔργου ἀποτελεῖ συνθετικὸ ἀκουσμα πέραν ἀπὸ τὰ αἰσθητὰ ἀκουστικὰ δεδομένα. Εἶναι μιὰ «μεταφαινομενικὴ» ἐνότητα ποὺ ξεπερνᾷ τὰ ὅσα ἔχομε πραγματικὰ ἀκούσει. Αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴ συνολικὴ ἀκρόαση στὴν ὀλοκληρωμένη σύνοψή της ὀνομάζομε αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὴν ποιητικὴ περιοχὴ μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἡμποροῦμε ἐκεῖ νὰ καθορίσωμε τὴν αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα περισσότερο ἐποπτικά. Μέσα στὸ ποιητικὸ ἔργο ἐμφανίζεται ἕνας ὀλοκληρὸς κόσμος σὲ ἐποπτικὲς καὶ ἐκφραστικὲς διηγήσεις. Ἀνθρώπινες περιπέτειες, πάθη καὶ πόθοι, πραγματικὲς καὶ ἐξωτερικὲς χώρες. Ὅλα τοῦτα τὰ στοιχεῖα συμπλέκονται σὲ ἐνότητα καὶ συναπαρτίζουν ἕνα ξεχωριστὸ ἐνιαῖο κόσμον σὰν αὐτὸν ποὺ ὁ Σολωμὸς ἐχαρακτήριζε «ἀγγελικὰ πλασμένον». Ὁ Δημόκριτος ἔχει εἰπῆ ὅτι καὶ ὁ Ὀμηρὸς εἶχε τεχνουργήσει ἕνα δικό του κόσμον «Ὀμηρὸς φύσεως λαχῶν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων». Μέσα στὴν ἐνότητα αὐτὴ ἡμποροῦμε νὰ ζήσωμε λίγο καὶ νὰ ἡρεμήσωμε. Ὅποσοδήποτε ὁμοίως ὁ κόσμος αὐτὸς στέκεται ἔξω ἀπὸ τὶς πραγματικὰ δεδομένους βιοτικὲς μας συνθήκες. Κατὰ τὴ βίωσή του ὁμοίως φθάνει τὸ αἰσθητικὸ βίωμα στὴν ἀπόλυτὴ του παρουσία καὶ δημιουργεῖται τὸ δυναμικὸ αἰσθητικὸ πεδίο ποὺ μᾶς παρέχει τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση. Χρέος τῆς ἔρμηνείας εἶναι νὰ δώσῃ τὴν κατάλληλη χειραγώγηση, γιὰ νὰ ἐμπραγματωθῇ τὸ βίωμα. Δὲν ἡμποροῦμε νὰ ἰσχυρισθῶμε ὅτι εἶναι δυνατό μὲ τὰ μέσα ποὺ διαθέτει ἢ ἔρμηνεία νὰ ἀναπαραγάγῃ τὸ βίωμα ποὺ γεννιέται μὲ τὴν ἀμεση ἀντιμετώπιση τοῦ καλλιτεχνήματος. Μόνο μερικοὶ ἀπὸ τοὺς σύγχρονους μας αἰσθητικοὺς ἔχουν τὴν κουφότητα νὰ νομίζουν ὅτι εἶναι ἱκανοὶ γιὰ μιὰ τέτλια ἀναπαραγωγή τοῦ ἔργου. Ἡ ἐπίγνωση τοῦ δυνατοῦ ἐπιβάλλει

στὸν ἐρμηνευτὴ νὰ ἀναγνωρίσῃ ὡς ἀρμοδιότητά του τὴν παροχὴ βοήθειας γιὰ τὴν κατανόηση τῶν θεματικῶν ἐνοτήτων ποὺ κάθε φορὰ ἐπεξεργάζεται ἡ τέχνη. Ἔργο του εἶναι νὰ μᾶς δείχνῃ κάθε φορὰ τὸ καλλιτεχνικὸ νόημα τὸ ἀποδιδόμενο στὰ θέματα καὶ στὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Νὰ προσδιορίσῃ κατὰ πόσον μέσα σὲ μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ ἓνα θέμα ἢ μιὰ παραλλαγὴ ὕφους ἔχει καλλιτεχνικὴ ἀποδοτικότητα καὶ ἀξία. Γιὰ νὰ μιλήσωμε ἀκριβολογικὰ, λέμε ὅτι ἀποστολὴ τῆς ἐρμηνείας εἶναι νὰ παρουσιάσῃ μιὰ ἀπαρτισμένη αἰσθητικὴ τυπολογία.

Πέραν ἀπὸ τὸ τρίτο στῆμα διακρίνομε ἓνα τέταρτο. Εἶχαμε φθάσῃ στὴν πλασματικὴ αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα, στὸ εἶδωλο ὅπως τὸ εἶχαμε ἀρχικὰ χαρακτηρίσει. Κάθε εἶδωλο ὅμως παραπέμπει σὲ ἓνα πρότυπο. Γιὰ νὰ ὀντοποιήσῃ ὡς πλάσμα ἓνας καλλιτέχνης ὁποιοδήποτε εἶδωλο πρέπει νὰ αἰωρεῖται μέσα στὴ συνείδησή του κάτι ὡς ἀν πρότυπο. Κατὰ τὴν κατασκευαστικὴ διαδικασίαν τῆς ὀντοποίησεως τοῦ εἰδώλου (τῆς πλασματικῆς αἰσθητικῆς ἀντικειμενικότητος) αἰωρεῖται καὶ προβάλλεται ἓνα ἰδεώδες τέρμα ποὺ φαίνεται νὰ ὑπάρχῃ μέσα σὲ μιὰ ἄλλη μακρυνότερη σφαῖρα. Ὁ χώρος τῆς περιοχῆς τοῦ προτύπου δὲν εἶναι κανένας ἄλλος παρὰ ὁ κόσμος τῶν ποιητικῶν ἰδεῶν ποὺ ἐμψυχώνει τὴν ἐμπνευση τοῦ δημιουργοῦ, ἡ ἀπόκρυφὴ πηγὴ ἀπὸ τὴν ὁποίαν

ἀναβλύζει ἡ τέχνη. Ἐπειδὴ τὸ εἶδωλο ἀντλεῖ τὴν πλασματικὴν του ὑπόστασιν ἀπὸ τῆς σφαῖρας ἐκείνης, ἡ ἐρμηνεία πρέπει, ἀν θέλῃ νὰ νὰ μᾶς εὐκολύνῃ στὴν κατανόησιν τοῦ αἰσθητικοῦ νοήματος, νὰ μᾶς τὴν κάμῃ γνώριμην. Εἶναι λοιπὸν χρέος τοῦ ἐρμηνευτῆ νὰ παρουσιάσῃ μιὰ προοπτικὴ ἀποψὴ τοῦ κόσμου ἐκείνου, νὰ προχωρήσῃ, μὲ ἄλλα λόγια, στὴν ἀνάλυσιν τῆς κοσμοθεωρίας τοῦ δημιουργοῦ. Ὁ ὅρος ὅμως κοσμοθεωρία ἔχει χάσει τὴν σημασιολογικὴν του διαφάνειαν καὶ δύσκολα προσαρμόζεται σ' αὐτὸ ποὺ θέλομε νὰ ἐκφράσωμε στὴν προκειμένη περίπτωσιν. Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι νὰ ἐκτεθῇ σὲ δογματικὰς ἀποφάνσεις τὸ τί ἐπίστευε γιὰ τὸ σύμπαν καὶ γιὰ τὴ ζωὴ ὁ καλλιτέχνης. Ὁ σκοπὸς εἶναι νὰ γίνῃ κατανοητὸς καὶ αἰσθητὸς ὁ γενικὸς ὑποκειμενικὸς τόνος ποὺ ἀναδίνεται ἀπὸ τὴν αἴσθησιν τῆς ζωῆς, ὅπως εἶχε ἐμπραγματωθῆ μέσα στὴ συνείδησιν τοῦ τεχνίτη. Ἀφετηρία γιὰ μιὰ τέτλια κατανόησιν εἶναι ἡ ἰκανότης τοῦ ἐρμηνευτῆ νὰ μεταθέσῃ τὸν ἑαυτὸν του μέσα στὴν αἴσθησιν τοῦ καλλιτέχνη, καὶ βοηθήματά του οἱ ἐκμυστηρεύσεις τοῦ ἴδιου τοῦ τεχνίτη, τὰ ἐκφραστικὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς του καὶ ἡ πνευματικὴ καὶ αἰσθητικὴ κοσμοθεωρία τῆς ἐποχῆς. Ἐχοντας ὑπ' ὄψιν τὰ ὅσα εἶπαμε καὶ ἀνατρέχοντας καὶ στὸ διάγραμμα τοῦ Panofski εἶναι δυνατόν νὰ κατατάξωμε τὰ πορίσματά μας στὴν ἀκόλουθον συνοπτικὴν διάταξιν:

Συστατικὰ στοιχεῖα τοῦ καλλιτεχνήματος	Μορφές ἐρμηνευτικῆς ἐργασίας	Βοηθητικὴς μαθήσεις
1) Εἰκονιστικὸ ὕλικό	Ἐξωαισθητικὴ θεώρησιν, ἱστορικὰς τεχνολογικὰς, βιβλιογραφικὰς πληροφορίας γιὰ τὴ σύστασιν καὶ παράδοσιν τοῦ ἔργου	Ἱστορία τῶν καλλιτεχνημάτων, βιβλιογραφία, ἱστορία τῶν κειμένων, τεχνολογία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὕλικου
2) Εἰκονιστικὴ μορφή	α) ἐνημέρωσιν σχετικὰ μὲ τὸ παραστατικὸ περιεχόμενον β) ἐνημέρωσιν σχετικὰ μὲ τὴν ἐκφραστικὴν ἀξίαν τοῦ παραστατικοῦ περιεχομένου	καλλιτεχνικὴ θεματολογία καλλιτεχνικὴ ὀφολογία
3) Πλασματικὴ αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα (εἶδωλο)	Κατάδειξιν τοῦ αἰσθητικοῦ νοήματος τοῦ παραστατικοῦ καὶ ἐκφραστικοῦ περιεχομένου	αἰσθητικὴ τυπολογία
4) Πρότυπο	Κατανόησιν τῆς κοσμοθεωρητικῆς τοποθετήσεως τοῦ καλλιτέχνη	Γενικὴ πνευματικὴ ἱστορία καὶ αἰσθητικὴ κοσμοθεωρία.

Κ. Δ. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ