ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΟΜΕΑΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΑΤΑΚΗΣ

Ιδρυτής: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

Διευθυντής: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ – ΙΟΥΝΙΟΣ

1956

ΕΛΛΑΤΤΡΕ Κ.ΕΠΕ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΜΙΑΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Στὰ λίγα ἔργα Αἰσθητικῆς ποὺ ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα, ἡ Αἰσθητικὴ τοῦ Παπανούτσου ἀντιπροσωπεύει τὴν κριτικὴ Αἰσθητική, ὅπως τὴν ἀποκαλεῖ καὶ ὁ ἴδιος, δηλαδὴ μιὰν Αἰσθητικὴ ποὺ φιλοσοφεῖ ἐπὶ τοῦ Ὡραίου καὶ τῆς Τέχνης κριτικὰ καὶ δὲν ἀναπτύσσει δογματικὰ τὶς ἀπόψεις της. Πρὸς τοῦτο, ὁ συγγραφέας ἀφίνει νὰ παρελάσουν στὸ ἔργο του τὶς κυριώτερες θεωρίες Αἰσθητικῆς ποὺ ἔχουν διατυπωθῆ καὶ ἀφοῦ τὶς ἀναλύσει κριτικά, συνάγει τὰ συμπεράσματά του.

Χάρη στὴ μέθοδο αὐτὴ τὸ βιβλίο του γίνεται καὶ μιὰ σύνοψη τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν, ποὺ εἰσάγει τὸν ἀναγνώστη στὴ διαλεκτικὴ τῆς διεθνοῦς σκέψης. Τὴ σύνοψη αὐτὴν ἔχει καὶ συνειδητὰ ἐπεκτείνει κάπως ὁ συγγραφέας, γιατὶ γνωρίζει πόσο φτωχὴ εἶναι ἡ ἑλληνικὴ βιβλιογραφία στὴν περιοχὴ τῆς Αἰσθητικῆς. Εἶναι, μάλιστα, πρὸς τιμήν του ὅτι δὲν παραλείπει νὰ ἀναφέρη κάθε σχετικὴ ἑλληνικὴ ἐργασία καὶ νὰ τῆς δώση θέση στὸ πλαίσιο ποὺ τῆς ἀνήκει. Ἐξ ἄλλου, τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει τὸ πλεονέκτημα ὅτι προσφέρει τὸ ὑλικό του μὲ ὀρθολογικὴ κατάταξη, ἀντικειμενικότητα καὶ σαφήνεια, καὶ ὅτι μὲ ὁδηγὸ τὴν κριτικὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα δίνει χειροπιαστὰ τὰ νήματα ποὺ συνδέουν τὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα. Ἔτσι καταλήγει σὲ μιὰ κριτικὴ Αἰσθητική, ποὺ καὶ πηγὴ γνώσεων ἀποτελεῖ, καὶ φάρο ἀνάμεσα στὰ κύματα τῆς σκέψης μὲ τὸ φῶς τῆς δικῆς της προσφορᾶς.

* * *

Ἡ κριτικὴ Αἰσθητικὴ δὲν στηρίζεται μόνον στὴν ἐσωτερικὴ ἐνατένιση γιὰ νὰ ἐξηγήση τὴν τέχνη, ὅπως τὸ κάνει ἡ δογματικὴ φιλοσοφία. Θεωρεῖ ὅτι πρέπει νὰ λαμβάνη ὑπ' ὄψη της καὶ τὰ ἐπιστημονικὰ πορίσματα τῆς Ἱστορίας, τῆς Κοινωνιολογίας καὶ τῆς Ψυχολογίας τῆς τέχνης, διότι ἡ φιλοσοφία, λέγει ὁ Π., δὲν εἶναι χάρισμα προφητικὸ ἀλλὰ προπάντων μόχθος ποὺ ἔχει ἀνάγκη κάθε βοηθείας (9). [1]. Δὲν μεταπηδᾶ ὅμως καὶ στὸ ἄλλο ἄκρο, στὴν ἄκρατη Ἐπιστήμη τῆς τέχνης. Ἡ ἐπιστήμη αὐτὴ ἀποστρέφεται τὴ φιλοσοφία διότι νομίζει πὼς ἐκτρέπεται σὲ ἄγονη μεταφυσική, κι' ἔτσι καταλήγει νὰ ἀποστρέφεται καὶ τὴν Αἰσθητικὴ τὴν ἴδια, τὴν ὁποία, ἄλλωστε, ἐπιζητεῖ νὰ ὑποκαταστήση. Αὐτὸ ὅμως δὲν τὸ κατορθώνει, διότι οἱ ἱστορικές, κοινωνιολογικὲς καὶ ψυχολογικὲς μελέτες δὲν θίγουν τὴν οὐσία τῆς τέχνης, ποὺ εἶναι ἡ ὀμορφιά. Τὸ Ὡραῖο εἶναι ἀξία ἄλλου γένους, ποὺ μόνη ἡ φιλοσοφία εἶναι ἱκανὴ νὰ τὴ συλλάβη κι' ἔτσι νὰ θέση τὸ ὅλο πρόβλημα τῆς τέχνης ἐξ ὑπαρχῆς, ἐνῶ ἡ ἐπιστήμη τῆς τέχνης προσπαθεῖ ἀπὸ τὰ ἐπὶ μέρους ν' ἀναχθῆ στὸ ὅλο, ἀλλὰ ματαίως. Γι' αὐτὸ ἡ κριτικὴ Αἰσθητικὴ συνδυάζει τὴν ἐσωτερικὴ ἐνατένιση μὲ τὴν Ἐπιστήμη τῆς Τέχνης. Εἶναι, μάλιστα, σὲ θέση νὰ ἐλέγξη καὶ τὶς δύο, ἐπειδὴ ἡ κριτικὴ φιλοσοφία ἔχει συνείδηση τῶν μεθόδων καὶ τῶν ὁρίων τῆς σκέψης· αὐτὸ εἶναι τὸ κατόρθωμά της, λέγει ὁ Π. (97) καὶ πιστεύει ὅτι αὐτὴ μόνη μπορεῖ νὰ φιλοσοφήση θετικά.

Αὐτὸ θὰ ἦταν ἀναμφισβήτητο ἂν θετικὰ συμπεράσματα ἀντλοῦσε ἡ φιλοσοφία ἀπὸ τὴν κριτικὴ σκέψη μόνον καὶ ὄχι καὶ ἀπὸ τὴν ἄμεση ἀντικειμενικὴ παρατήρηση τοῦ ἔξω κόσμου καὶ ἀπὸ τὶς μυστικὲς πηγὲς τοῦ ὑποκειμένου, μὲ τὴ διαίσθηση καὶ τὴν ἐνόραση, ποὺ εἶναι ἐνίοτε ἀποκαλυπτικές. Γι' αὐτό, ἄλλωστε, ἡ διαλεκτικὴ τοῦ πνεύματος κινήθηκε ἱστορικὰ πάντοτε ἀνάμεσα ἀπὸ δύο πόλους, τὴ ρεαλιστικὴ καὶ τὴν ἰδεαλιστικὴ φιλοσοφία. Καὶ ἡ μὲν ρεαλιστικὴ αἰσθητικὴ θεώρησε τὸ Ὡραῖο ὡς ἐξαρτώμενο ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἡ δὲ ἰδεαλιστικὴ ὡς ἀξία πηγάζουσα ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο. Δίχως τὶς ἀντιθέσεις αὐτὲς ἡ κριτικὴ σκέψη δὲν θὰ εἶχε τί νὰ συγκρίνη γιὰ νὰ κρίνη.

Ἐξ ἄλλου, τὸ ξεκίνημα ἀπὸ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλον πόλο προσφέρει κριτήρια καὶ σταθμὰ γιὰ τὴν ἀποτίμηση τῶν προβλημάτων ποὺ ἀντιμετωπίζει ἡ κριτικὴ σκέψη. Ὅπως ἡ ἐπιστήμη ἔχει ἀνάγκη ὑποθέσεων, ἔτσι καὶ ἡ φιλοσοφία ἔχει ἀνάγκη θέσεων. Δίχως αὐτὲς ἡ κριτικὴ φιλοσοφία θὰ κινδύνευε νὰ μείνη χωρὶς κριτήρια καὶ νὰ ἰσοπεδώση τὶς ἀντιθέσεις, ἂν ὡς μόνο κρι-

1. Οἱ ἀριθμοὶ ἀναφέρονται στὶς σελίδες τῆς πρώτης Ἔκδοσης τῆς Αἰσθητικῆς τοῦ Παπανούτσου (Ἴκαρος, Ἀθήνα, 1948).

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

τήριο διέθετε τὴ μέθοδο τῆς κριτικῆς καὶ τὴν ἐπίγνωση τῶν ὁρίων τῆς σκέψης.

Βέβαια, ἡ κριτικὴ φιλοσοφία ρέπει πρὸς τὴ σύνθεση τῶν ἀντιθέσεων ρεαλισμοῦ καὶ ἰδεαλισμοῦ, φιλοδοξώντας νὰ ἐπωφεληθῆ ἀμφοτέρων. Ζητεῖ ν' ἀποκαταστήση τὴ διαλεκτική τους ἀμοιβαιότητα (191) διότι ἐκεῖ βρίσκει τὴ γαλήνη καὶ τὴ δικαίωσή της, στὴ σύνθεση, καὶ ὁμολογῶ ὅτι τὸ ἀντάλλαγμα εἶναι μεγάλο. Ἀλλὰ τὸ ἔργο της θὰ ἦταν ἴσως ἀνέφικτο ἂν δὲν ὑπῆρχαν οἱ ἀντιθέσεις, καὶ θὰ ἔπεφτε σ' ἕνα στεῖρο σκεπτικισμὸ ἂν δὲν ἔριχνε κάθε φορὰ τὸ βάρος της σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο ἀπόψεις, ὅσο κι' ἂν τὶς ξεκαθαρίζη ἀπὸ τὶς ὑπερβολὲς τῆς μονομέρειας.

Ἄλλωστε, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἄκρατος ὑποκειμενισμὸς δὲν ὑπάρχει, οὔτε καὶ ἄκρατη ἀντικειμενικότητα. Ὁ ἰδεαλισμὸς πολλὰ μᾶς διδάσκει γιὰ τὰ πράγματα, ὅπως καὶ ὁ ρεαλισμὸς γιὰ τὶς ἰδέες. Ὁ μέσος δρόμος, ὅπου θὰ συμβαδίζανε καὶ οἱ δύο, εἶναι ὁ «χρυσὸς» δρόμος, ἀλλὰ ἀμφιβάλλω ἂν ὑπῆρξε ποτέ. Ὁ Π. δέχεται ὅτι σὲ κάθε ἐποχὴ ἀνθίσματος τῆς τέχνης, ἡ τέχνη δὲν εἶναι οὔτε ἀπόλυτα ἰδεαλιστικὴ οὔτε ἀπόλυτα ρεαλιστική, ἀλλὰ σύνθεση ἀμφοτέρων (148), διότι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀναπαράσταση τῆς Φύσης ὅσο καὶ τῆς Ζωῆς εἶναι τόσο ἰδανικὴ ὅσο καὶ πραγματική (147). Γι' αὐτό, ἀφοῦ κάμη τὴν κριτικὴ τῆς νέας ζωγραφικῆς καὶ βρῆ ὅτι θυσίασε στὸν ἄκρατον ὑποκειμενισμό της κάθε ἀντικειμενικότητα σχεδόν, φαίνεται νὰ τὴν παροτρύνει στὴ σύνθεση. Φοβοῦμαι ὅμως ὅτι στὴ σύνθεση αὐτὴ ἂν κάθε φορὰ δὲν κυριαρχοῦσε πότε ὁ ἰδεαλισμὸς καὶ πότε ὁ ρεαλισμός, τὸ πάθος γιὰ τὴν καλιτεχνικὴ δημιουργία θὰ ἔσβυνε, καὶ ἡ διαλεκτικὴ πορεία τῶν Ρυθμῶν τῆς τέχνης, ἴσως, θὰ σταματοῦσε.

Μπορεῖ ἡ φιλοσοφία ν' ἀποχωριστῆ ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ αὐτὴ πορεία τοῦ πνεύματος καὶ νὰ σταθῆ ὑπεράνω της ἀλάθευτη, ἔστω καὶ ἂν εἶναι κριτικὴ φιλοσοφία; Νομίζω ὄχι, καὶ περὶ αὐτοῦ μὲ πείθει ὁ ἴδιος ὁ Π. ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ ἀντιπαραβάλει τὶς θεωρίες τοῦ ἰδεαλισμοῦ καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ, «παρὰ τὸν κίνδυνο νὰ μεταπέση ἀπὸ τὸ ἀξιολογικὸ ἐπίπεδο τῆς κριτικῆς ἔρευνας στὸ ὀντολογικὸ τῆς δογματικῆς μεταφυσικῆς», ὁμολογεῖ ὅτι «χωρὶς ἕναν κάποιον ἰδεαλισμὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῆ ἡ τέχνη» (328). Μιλώντας γιὰ τὴ μουσικὴ λέγει ὅτι σχηματίζεται ἀπὸ τὸν ὑμέναιο Φύσης καὶ Πνεύματος (351), καὶ τόσο συχνὰ ἀπαιτεῖ ὡς περιεχόμενο τοῦ ἔργου μιὰν «ἰδέα», ἡ ὁποία μὲ τὴν τέχνη «νὰ παρουσιάζεται κατὰ τρόπο ποὺ νὰ συλλαμβάνεται ἄμεσα ἀπὸ τὸ αἴσθημα» (387), ὥστε θὰ ἔλεγα ὅτι ἀσπάζεται τὸν ὁρισμὸ τοῦ Ἐγέλου γιὰ τὴν τέχνη, ἕναν ὁρισμό, ποὺ πηγάζει ἀπὸ μιὰ κατ' ἐξοχὴν δογματικὴ φιλοσοφία.

Οἱ παραχωρήσεις αὐτὲς πρὸς τὸν ἰδεαλισμὸ δὲν εἶναι ἀδυναμία, ἀλλὰ δεῖγμα δύναμης τοῦ κριτικοῦ φιλοσόφου, ποὺ αἰσθάνεται ὅτι ἡ σύνθεση τῶν ἀντιθέσεων θὰ τερμάτιζε τὸ σκέπτεσθαι ἂν κάθε σύνθεση δὲν εἶχε ἕναν τόνο ἰδεαλισμοῦ ἢ ρεαλισμοῦ, ποὺ νὰ τὴν κινῆ πρὸς μιὰ νέαν ἀντίθεση. Παρόμοιες παραχωρήσεις πρὸς τὸν ἰδεαλισμὸ ἔκαμε καὶ ὁ Κάντ, ὁ πατέρας τῆς Κριτικῆς φιλοσοφίας, γνωρίζοντας καλὰ ὅτι πρὶν νὰ ὑπάρξη μέθοδος ὑπάρχει ἡ σκέψη, καὶ πρὶν νὰ ὑπάρξουν ὅρια ὑπάρχει ἡ διάθεσή της νὰ ξεπεράση κάθε ὅριο, διότι καὶ ἡ φιλοσοφικὴ σκέψη πηγάζει ἀπὸ ποιητικὴ μανία. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ φιλοσοφία πρωταφανερώνεται ὡς ποίηση.

* * *

Ὁ Κάντ θεωροῦσε τὸ Ὡραῖο ὡς μιὰ γέφυρα μεταξὺ τοῦ Ἀγαθοῦ καὶ τοῦ Ἀληθοῦς, τῆς πρακτικῆς καὶ τῆς θεωρητικῆς ἀξίας, ὅπως τὶς ὠνόμαζε (304). Στὴ θέα τοῦ Καλοῦ, ἔλεγε, ἁρμονίζονται οἱ γνωστικὲς δυνάμεις τῆς ψυχῆς, ἡ φαντασία καὶ ἡ διάνοια, καὶ ἡ ἐναρμόνισή τους μέσα σ' ἕνα ἐλεύθερο παιγνίδι γεννάει τὴν αἰσθητικὴ ἡδονὴ (43). Ἐπειδὴ δὲ ἀπέναντι στὸ Ὡραῖο αἰσθανόμαστε ἀρέσκεια καὶ στὸ Ἄσχημο ἀπαρέσκεια, παράγεται μέσα μας μιὰ κρίση (26). Ἡ κριτικὴ αὐτὴ δύναμη—ποὺ θὰ τὴν ὠνόμαζα αἰσθητικὴ κρίση—ἀποτελεῖ γιὰ τὸν Κάντ μεσάζουσα μεταξὺ τοῦ πρακτικοῦ καὶ τοῦ θεωρητικοῦ λόγου, καὶ συμφιλιώνει τὸν ἠθικὸ μὲ τὸν θεωρητικὸ κόσμο,

Ὁ Παπανοῦτσος δέχεται ὅτι τὸ Ὡραῖο εἶναι ἀξία σαφῶς διαχωριζόμενη ἀπὸ τὸ Ἀγαθὸ καὶ τὸ Ἀληθές, καὶ ὅτι ἡ βίωση τοῦ Ὡραίου ἀποτελεῖ ἐμπειρία μιᾶς ἁρμονικῆς κατάστασης τῆς συνειδησιακῆς μας ζωῆς. Ἀλλὰ ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία, φρονεῖ, δὲν ἀποτελεῖ καὶ δύναμη κριτική. Ἡ κρίση, ποὺ ἀποφαίνεται ἂν τὸ ἔργο εἶναι ὡραῖο ἢ ὄχι, εἶναι θεωρητικὴ καὶ ἔρχεται κατόπιν, ἀφοῦ παραχθῆ τὸ αἴσθημα τῆς ἀρέσκειας ἀπὸ τὸ ἀντίκρυσμα τοῦ ἔργου, εἶναι δὲ τὸ αἴσθημα αὐτὸ ἡ μόνη αἰσθητικὴ βίωση ποὺ ἔχουμε. Μὲ τὸ συλλογισμὸ αὐτὸν ἀντέκρουσαν ἄλλοι τὶς ἀπόψεις τοῦ Κάντ (28) καὶ ὁ Π. τὸν ἀποδέχεται.

Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ κρίση, ποὺ ἀποφαίνεται ἂν τὸ ἔργο εἶναι ὡραῖο ἢ ὄχι, δὲν ἕπεται τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας, ἀλλὰ εἶναι ταυτόχρονη, διότι ἂν δὲν ἀναγνωρίζαμε τὸ ἔργο εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ὡς ὡραῖο δὲν θὰ ὑπῆρχε κἂν αἰσθητικὴ ἐμπειρία. Κατ' ἄλλους μάλιστα ἡ κρίση προηγεῖται τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης. Ὅπως ἔλεγε ὁ Ἄγγλος αἰσθητικὸς Clive Bell, περνώντας ἀπὸ ἕνα δωμάτιο ἀναγνωρίζω ἀμέσως ποιὸ ἔργο ζωγραφικῆς εἶναι καλό· διότι «χωρὶς νὰ σταθῶ καὶ νὰ προσέξω, ὥστε νὰ συλλέξω τὴ συγκινησιακὴ σημασία τῶν μορφῶν, ἀντιλαμβάνομαι διανοητικὰ τὴν ὀρθότητα καὶ τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ συν-

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

δυασμοῦ των».[1] Ἡ ὅραση ἔχει τὴ λογική της, γι' αὐτὸ ἡ νεώτερη Ψυχολογία τῆς Μορφῆς φθάνει στὸ σημεῖο νὰ λέγη ὅτι: «Κάθε ἐνέργεια τῆς ὅρασης εἶναι μιὰ ὀπτική κρίση. Οἱ κρίσεις θεωροῦνται κάποτε ὡς μονοπώλιο τῆς διάνοιας. Ἀλλὰ οἱ ὀπτικὲς κρίσεις δεν εἶναι προσφορὲς τῆς διάνοιας ποὺ προστίθενται στὴν ὀπτικὴ ἐνέργεια ἀφοῦ λάβει χώρα. Εἶναι ἄμεσα καὶ ἀπαραίτητα συστατικὰ τῆς ἴδιας τῆς ὀπτικῆς ἐνέργειας. Τὸ νὰ ἰδῆς ὅτι μιὰ κηλίδα μαύρη βρίσκεται ἔξω τοῦ κέντρου ἑνὸς τετραγώνου ἀποτελεῖ μέρος οὐσιαστικὸ τοῦ νὰ τὸ ἰδῆς κάν».[2]

Ἄλλωστε, ἂν ἀποσπάσουμε τὴν κρίση ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία καὶ τὴ χαρακτηρίσουμε ὡς θεωρητικὴ ποὺ ἐπακολουθεῖ, τότε κινδυνεύει νὰ μὴν κρίνη ποτὲ ὀρθὰ τὸ καλλιτέχνημα. Διότι κινδυνεύει νὰ κινηθῆ κατὰ τοὺς αἰτιολογικοὺς νόμους τῆς ἐπιστήμης καὶ νὰ κρίνη τὸ καλλιτέχνημα ὅπως κρίνει ἕνα μαθηματικὸ πρόβλημα, ἐνῶ πρέπει νὰ κινηθῆ κατὰ τοὺς κανόνες τῆς τέχνης, τοὺς δεοντολογικούς, ποὺ «κατανοοῦν» τὸ καλλιτέχνημα, ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ὁ Π. ὑποστηρίζει (280-81). Καὶ τοῦτο θὰ εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ πράξη ἂν συμπάλλεται μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία ὡς μιὰ κρίση αἰσθητικὴ ἰδιότυπη, ποὺ ἀντιλαμβάνεται τὴν ποιητικὴ γλῶσσα, τὸ ρυθμό της, τὸ ὕφος καὶ τὸ συμβολισμό της. Μιὰ τέτοια κρίση αἰσθητικὴ ἀποτελεῖ καὶ παθητικὴ ἐμπειρία, μιὰ «κρίση» ποὺ περνοῦν οἱ αἰσθήσεις καὶ ἡ ψυχή, ἀλλὰ καὶ ἐνεργητικὴ δύναμη, μιὰ κρίση λογικὴ τοῦ πνεύματος, ποὺ ἂν δὲν ἀποφαίνεται γιὰ τὸ ὡραῖο διασκεπτικά, πάντως ἀναγνωρίζει τὸ ὡραῖο αὐθωρεί, καὶ ἀναδημιουργεῖ τὸ ἔργο. Τὴν ἄμεση αὐτὴ ἀναγνώριση ὁ Πλάτων ἀπέδιδε στὴν ἀνάμνηση τῶν ἰδεῶν.

Κάνω τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς διότι καὶ προσωπικὰ μὲ ἀπησχόλησε τὸ θέμα. Στὴν πρώτη ἔκδοση τοῦ βιβλίου μου «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη» τὸ 1940, τὸ κεφάλαιο ποὺ ἐξετάζει τὴν αἰσθητικὴ ἀντίδραση τοῦ ὑποκειμένου τὸ εἶχα ὀνομάσει «Ἡ αἰσθητικὴ κρίση». Μὲ μιὰ κριτική του ποὺ δημοσιεύθηκε στὴ «Νέα Ἑστία» (τεῦχ. 333), ὁ Π. μὲ προέτρεπε νὰ τὸ ὀνομάσω αἰσθητικὴ ἐμπειρία, διότι αὐτὸς ὁ τίτλος θὰ συμφωνοῦσε περισσότερο μὲ τὰ λεγόμενά μου, ὅτι «ἡ αἰσθητικὴ κρίση εἶναι ἀντιδιανοητική, κρίση ἐρωτική, κλπ». Καὶ πραγματικὰ ἀκολούθησα τὴν προτροπή του στὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ ἔργου τὸ 1951, ἂν καὶ ἀμφιταλαντευόμενος ἀκόμη. Σήμερα ὅμως, ὁμολογῶ, ὅτι θὰ ἐπανερχόμουν στὸν πρῶτο τίτλο, «αἰσθητικὴ κρίση», δίνοντας τὶς ἀνωτέρω ἐξηγήσεις. Θὰ ἐπρόσθετα μόνον ὅτι κρίση ἀντιδιανοητικὴ εἶναι ἀκριβῶς ἐκείνη ἡ κρίση ποὺ ἔρχεται ὡς ἄμεση ἀντίδραση φυσιολογική, ψυχολογικὴ καὶ πνευματικὴ τοῦ ἀνθρώπου, καὶ ἀποτελεῖ προϋπόθεση κάθε ἐμπειρίας. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία ἐνέχει λοιπὸν καὶ αὐτὴ μιὰ τέτοια κρίση «Κάθε ἀντίληψη μορφῆς, κάθε συναίσθηση τυπικῶν σχημάτων (patterns) ἐξ ἐμπειρίας, εἶναι λογική» λέγει ἡ φιλόσοφος Langer.[1]

Πάντως, ὁ ἴδιος ὁ Π. ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν θεωριῶν γιὰ τὴν ποίηση, καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ποιητὴς δημιουργεῖ, καὶ ξεχωρίζει τὶς ἑξῆς ἰδιότητες ποὺ καθορίζουν τὸ ποιητικὸ φαινόμενα: ἀδέλφωση τοῦ ἀφηρημένου μὲ τὸ συγκεκριμένο, κοσμογονικὴ δύναμη, ἐξιδανίκευση τῶν συναισθημάτων (115-117). Πῶς ὅμως θὰ λειτουργήση ἡ κοσμογονικὴ δύναμη τοῦ ποιητῆ ὅταν ἡ κριτική του δύναμη ἀποχωρίζεται τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας ὡς θεωρητική; Ἡ ἀδέλφωση τοῦ ἀφηρημένου μὲ τὸ συγκεκριμένο καὶ ἡ ἐξιδανίκευση τῶν συναισθημάτων ζητοῦν μιὰ σύγκλιση ἐγκεφάλου καὶ καρδιᾶς, ποὺ δὲν ξέρω ἂν θὰ τὴν ἀποκαλέσωμε δύναμη κριτική, ὅπως ὁ Κάντ, ἀλλὰ ξέρω ὅτι ἀποτελεῖ δύναμη δημιουργική, ἱκανὴ νὰ δράση μόνον ἐφ' ὅσον ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία διαρκεῖ, καὶ τὴν ἀποκαλῶ αἰσθητικὴ κρίση. Ὁ Croce[2] ὠνόμαζε τὴν δύναμη αὐτὴ ἐνόραση (intuition). Ἀλλ' οἱ νεώτερες ἀντιλήψεις ὤθησαν τὴ Langer νὰ διατυπώση τὴν ἄποψη ὅτι: «ἡ ἐνόραση εἶναι βασικὴ διαδικασία (process) κάθε κατανόησης, ποὺ ἐνεργεῖ ἐξ ἴσου στὴ διασκεπτικὴ κρίση ὅπως καὶ στὴν καθαρὴ αἰσθητηριακὴ ἀντίληψη καὶ τὴν ἄμεση κρίση»[3]. Εἰς ὅ,τι δὲ ἀφορᾶ τὴ διαφορὰ τῆς διασκεπτικῆς καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς κρίσης, λέγει: «Ἡ ἐνόραση εἶναι ἀρχὴ καὶ τέρμα τῆς λογικῆς. Ἡ ἁπλῆ ἀλληλουχία προτάσεων, γνωστὴ ὡς «συλλογισμὸς» εἶναι μόνον ἕνα τέχνασμα γιὰ νὰ ὁδηγήση ἕνα πρόσωπο ἀπὸ τὴν μιὰ ἐνόραση στὴν ἄλλη»... «Στὴν ὁμιλία τὸ νόημα ἑρμηνεύεται συνθετικὰ μὲ μιὰ διαδοχὴ ἐνοράσεων· στὴν τέχνη ὅμως τὸ σύνθετο σύνολο βλέπεται ἢ προδικάζεται ἀπ' ἀρχῆς»[4].

Στὸν παθητικὸ χαρακτῆρα ποὺ ἔδωσε ὁ Π. στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία παρεσύρθη, ἴσως, ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ ἔρευνά του ἔδειξε πὼς ἔχει ὁμοιογένεια καὶ δὲν ὑπάρχει διαφορὰ φύσης μεταξὺ τοῦ αἰσθητικῶς καὶ τοῦ καλλιτεχνικῶς ἀξιόλογου παρὰ μόνο διαφορὰ βαθμοῦ (60). Ἀντὶ λοιπὸν

1. Clive Bell: Kunst (γερμανικὴ μετάφραση, Dresden 1922) σελ. 27.
2. B. Arnheim: Art and Visual Percertion (Univers. of California Press. 1954) σελ. 2.

1. S. Langer: Feeling and Form (New York 1953) σελ. 29.
2. Croce, Breviaire d' Esthéliqne (Paris 1923), βλέπε περὶ τῆς θεωρίας του καὶ στὴν Αἰσθητικὴ τοῦ Παπανούτσου, σελ. 101-102.
3. Langer: ἀναφ. σύγγρ. σελ. 29.
4. Langer: ἀναφ. σύγγρ. σελ. 379.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

νὰ ρίξη τὸν τόνο στὸν ὑψηλὸ βαθμό, ἐκεῖ ποὺ ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία εἶναι ἐνεργητική, δρῶσα δημιουργικὰ μὲ τὸ νὰ παράγη καλλιτέχνημα, τὸν ἔριξε στὸν χαμηλὸ βαθμό, ἐκεῖ ποὺ εἶναι παθητικὴ ἢ ἁπλῶς ἀναδημιουργική. Θὰ ἄξιζε ὅμως νὰ ἐρευνηθῆ ποῦ βρίσκονται τὰ ὅρια, καὶ γιατὶ αὐτὴ ἡ διαφορὰ βαθμοῦ εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε νὰ ἀλλάζη τὴν ἴδια τὴ σύσταση τῆς ψυχῆς καὶ νὰ καθιστᾶ δύο ὄντα τοῦ αὐτοῦ γένους διαφορετικὰ ὡς εἶδος! Ἡ διαφορὰ αὐτὴ θὰ μᾶς διαφώτιζε καὶ γιὰ τὴ σύσταση τῆς καλλιτεχνικῆς ψυχῆς καὶ τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας καλλίτερα. Ἐπ' αὐτοῦ θὰ ἐπανέλθω.

Πάντως, ἡ συγγένεια φύσης τοῦ αἰσθητικῶς καὶ τοῦ καλλιτεχνικῶς ἀξιόλογου πείθει τὸν Π. ὅτι μορφὴ καὶ περιεχόμενο συνδέονται στὰ ἔργα τέχνης ἀδιάσπαστα, καὶ ὅτι ἡ ὕπαρξη μιᾶς Αἰσθητικῆς τοῦ περιεχομένου καὶ μιᾶς Αἰσθητικῆς τῆς μορφῆς δὲν νοεῖται (54). Ἡ αὐθυπαρξία πάλι τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας τοῦ δίνει δικαίως τὸ ἐπιχείρημα νὰ ὑποστηρίξη ὅτι ἡ φιλοσοφικὴ ἔρευνα τοῦ Καλοῦ, ποὺ ἀφορμᾶται «ἐκ τῶν ἄνω», πρέπει νὰ προηγῆται τῆς «ἐκ τῶν κάτω» ἱστορικο-γενετικῆς ἔρευνας (77). Καὶ ὕστερα ἀπὸ μίαν ἐπισταμένη κριτικὴ ἀνάλυση τῶν περὶ ποίησης θεωριῶν, συμπεραίνει ὅτι γνώρισμα τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας εἶναι «ἡ ἐναρμόνιση τῶν ψυχικῶν δυνάμεων ποὺ συνθέτουν τὴν κίνηση τῆς συνειδησιακῆς μας ζωῆς» (41-42). Ἡ ἐναρμόνιση αὐτὴ προκαλεῖ «λύτρωση καὶ ψυχικὸ καθαρμὸ» (119). Ὁ Π. ἀναγνωρίζει, βέβαια, ὅτι ὁ ὁρισμὸς αὐτὸς κινδυνεύει νὰ φανῆ γεμᾶτος ὑποκειμενισμό, ἀλλὰ ἀπαντᾶ ὅτι τὸ Ὡραῖο δὲν εἶναι ὄνομα ποὺ δίνουμε στὸ ἀντικείμενο ἀλλὰ σὲ μιὰν ἀξία.

* * *

Ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία δὲν πηγάζει, κατὰ τὸν Παπανοῦτσο, οὔτε ἀπὸ τὸ παιχνίδι ἀποκλειστικά, οὔτε ἀπὸ τὴ συμπάθεια, οὔτε ἀπὸ τὸ ὄνειρο. Αὐτὸ μαρτυράει ὁ ἔλεγχος τῆς θεωρίας τοῦ παιγνιδιοῦ, τῆς ἐνσυναίσθησης καὶ τῆς φροϋδικῆς ψυχανάλυσης. Προσφορὰ τῆς τέχνης ἀποτελεῖ ὁ κ α θ α ρ μ ό ς, ποὺ σημαίνει «πλουτισμὸ καὶ ἐξαγνισμό, ἐπίταση καὶ ἀνάταση τῆς συγκινησιακῆς μας ζωῆς» (246). Ὁ καθαρμὸς αὐτὸς μάλιστα, λέγει ὁ Π., δὲν ἔχει τὸ πραγματιστικὸ νόημα ποὺ θέλησε νὰ τοῦ δώση ἡ θεωρία τῆς οἰκονομίας τῶν παθῶν τοῦ Lalo. Πηγάζει ἀπὸ τὴν κάθαρση τοῦ Ἀριστοτέλη, ποὺ πρῶτος τὴν ἀναφέρει μιλώντας γιὰ τὴν τραγωδία, καὶ ἔχει τὸ νόημα ποὺ τῆς ἀποκαλύπτει ὁ Π.

Πραγματικά, τὴν ἀνάλυση τῆς Ἀριστοτελικῆς κάθαρσης χειρίζεται ὁ συγγραφέας πρωτότυπα, τῆς ἔχει μάλιστα ἀφιερώσει καὶ ἰδιαίτερες μελέτες[1] ποὺ ἀποτελοῦν συμβολή του στὴν αἰσθητικὴ ἔρευνα. Φρονεῖ δὲ ὅτι ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀνάλυση αὐτὴ τῆς κάθαρσης μπορεῖ νὰ ἐμβαθύνη περισσότερο καὶ καλλίτερα ἀφ' ὅ,τι γίνεται συνήθως στὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες (267), οἱ ὁποῖες ἔρχονται, τρόπον τινά, νὰ ἐπικυρώσουν τὸν ὁρισμό του τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας ὡς καθαρτικῆς. Ὁ Π. ἐξηγεῖ πειστικότατα ὅτι ἡ θεωρία περὶ κάθαρσης στὸν Ἀριστοτέλη δὲν εἶχε νόημα ἁπλῶς πρακτικο-ἰατρικό, εἴτε ἠθικο-παιδαγωγικό, ὅπως νομίζονταν, ἀλλὰ καὶ αἰσθητικὸ (252–53). Καὶ ἡ ἀποκάλυψη αὐτή, ἴσως, τοῦ ἔδωσε τὸ θάρρος νὰ τὴν συμπεριλάβη ὡς γνώρισμα κύριο τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας. Καὶ λέγω νὰ τὴν συμπεριλάβη γιατὶ ὁ ὁρισμὸς αὐτὸς ἔχει τώρα δύο σκέλη: τὸ ἕνα εἶναι ἡ ἐπίταση καὶ ἡ ἀνάταση τῆς συγκινησιακῆς μας ζωῆς, τὸ ἄλλο εἶναι ὁ πλουτισμὸς καὶ ὁ ἐξαγνισμός της, δηλαδὴ ἡ κάθαρσή της. Καὶ φαίνεται νὰ ἐννοῆ ὁ συγγραφέας ὅτι ἡ τέχνη δὲν ἀρκεῖ νὰ διεγείρη τὴ συγκινησιακή μας ζωὴ καὶ νὰ τὴν ἐξάρη, ἀλλὰ ὀφείλει συγχρόνως νὰ τὴν ἐξαγνίση ἂν πρόκειται νὰ τῆς προκαλέση βίωση αἰσθητική. Τότε μόνον φαίνεται ὅτι θὰ πραγματοποιεῖται «ἡ ἐναρμόνιση τῶν ψυχικῶν δυνάμεων ποὺ συνθέτουν τὴν κίνηση τῆς συνειδησιακῆς μας ζωῆς», ὅπως τὴν ἀπαιτεῖ, κατ' αὐτόν, ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία. Τότε δηλαδὴ ἡ ψυχὴ ἀλλάζει ποιότητα καὶ αἰσθάνεται εὐφορία. Ἔτσι ὅμως ἡ ἐναρμόνιση τῶν συναισθημάτων ταυτίζεται μὲ τὴν κάθαρσή τους.

Ἡ ἄποψη αὐτὴ εἰσάγει μιὰ νότα συγκινησιακὴ στὴν Αἰσθητικὴ τοῦ Π. διότι ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὶς συγκινησιακὲς θεωρίες (emotionalist theories) ποὺ φρονοῦν ὅτι ἡ τέχνη ἐκφράζει τὶς συγκινήσεις τοῦ ἀνθρώπου καὶ ζητοῦν ἀπ' αὐτὴ νὰ τὸν λυτρώση ἀπὸ τὴν πίεσή τους. Ἡ τέχνη, λέγει ὁ Φινλανδὸς ψυχολόγος Hirn, τὸ κατορθώνει εἰσάγοντας τὸν ἔλεγχο τῆς διάνοιας στὴν ἔκφραση τῶν συγκινήσεων μαζὶ μὲ τὰ μέτρα καὶ τὶς ἁρμονίες μιᾶς μορφῆς αἰσθητικῆς ὅπου ὑπερχειλίζει φανταστικὰ τὸ περίσσιο πάθος. Ἔτσι, ξεκινῶντας ἀπὸ τὴ σύνθεση Διονυσιακοῦ καὶ Ἀπολλωνίου πνεύματος, δίνει μιὰν εὐρύτατη ἑρμηνεία στὴν Ἀριστοτελικὴ κάθαρση,[1] καὶ χαρακτηρίζει τὸν Διόνυσο ὡς λυτρωτή[2]. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἀρχαῖοι τὸν ἀπο-

1) E. P. Papanoutsos: «La catharsis Aristotélicienne» (περιοδ. Eranos, Τόμ. XLVI, Göteborg 1948) καὶ «La catharsis des passions d'aprés Aristote» (Ἀθῆναι 1953, ἔκδ. Γαλλ. Ἰνστιτούτου).

1. Rader: A modern book, of Aesthetics (New York 1935) σελ. 84.

2. Y. Hirn: Art The Releaver ἀπὸ τὸ The Origins Of Art (1900) ὡς ἀναφ. ὑπὸ Rader, Op. cit σελ. 113.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

καλοῦσαν Λ ύ σ ι ο ν, διότι ἔφερνε «τὴν λύσιν τῶν κακῶν» ὅπως λέγει ὁ Πλάτων στὸ Φαῖδρο, κατὰ μιὰ παρατήρηση τοῦ Κ. Ρωμαίου [1].

Ἡ τέχνη ὅμως δὲν εἶναι ἁπλῶς ἔκφραση τῶν συγκινήσεων καὶ μάλιστα τοῦ πάθους ὅπως στὴν τραγωδία, ἀλλὰ κυρίως ἔκφραση δημιουργική. Ἄλλωστε, καὶ ἡ ζωὴ ἂν ἔχει κάποιο νόημα, δὲν εἶναι ὅτι μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἱκανοποιήσουμε τὰ πάθη μας ἀλλὰ ὅτι μᾶς ἐπιτρέπει ἱκανοποιώντας τα μὲ λόγο νὰ δημιουργήσουμε ἔργα, κοινωνία, ἰδέες. Αὐτὸ εἶναι ποὺ μᾶς προξενεῖ χαρά, ἴσως τὴ μόνη χαρά. Προέρχεται λοιπὸν ἡ τέχνη ἀπὸ ἀνάγκη «ποιητική», ἀνάγκη δημιουργίας κόσμων ποὺ μιμοῦνται τὸν ὑπάρχοντα, τὸν ἑρμηνεύουν, ἢ τὸν φαντάζονται. Καὶ γιὰ νὰ φθάσουν ἐκεῖ χρησιμοποιοῦν ὡς ὑλικὸ τὶς συγκινήσεις, τὶς ἰδέες καὶ τὰ ὁράματα τοῦ ἀνθρώπου. Προσφορὰ λοιπὸν τῆς «κοσμογονικῆς δύναμης» τῆς τέχνης, ὅπως τὴν ἀποκαλεῖ καὶ ὁ Π., δὲν εἶναι κυρίως ἡ κάθαρση τῶν συγκινήσεων, ἀλλὰ ἡ λύτρωση ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργίας, τὴν ἀνάγκη τῆς ποίησης μὲ τὸ ποίημα. Ἔτσι λυτρώνεται καὶ τὸ παιδὶ ὅταν παίζει καὶ γι' αὐτὸ παίζει, φτιάνοντας σπίτια μὲ χαλίκια, ἀνθρώπους μὲ κουρέλια, μύθους μὲ λόγια. Ἄμεσο λοιπὸν ἀποτέλεσμα τῆς τέχνης εἶναι ἡ χαρὰ τῆς δημιουργίας, καὶ αὐτῆς γίνονται ὄργανα τὰ πάθη. Ὑποτασσόμενα σ' ἕνα σκοπὸ ἀνώτερον ἐξιδανικεύονται, χάνουν τὸν αὐτοσκοπό τους, ρυθμίζονται, ἁρμονίζονται στὴ δράση τους καί, τρόπον τινά, καθαίρονται. Εἶναι σ ὰ ν ν ὰ κ α θ α ί ρ ο ν τ α ι, γιατὶ ἡ καθαυτὸ κάθαρση γίνεται μὲ τὴν ἠθικὴ καὶ τὴ θρησκεία. Ἡ τέχνη ὅμως τὰ ξ ε σ κ ε π ά ζ ε ι, τὰ βάζει σὲ ἀ π ό σ τ α σ η, καὶ μέσα ἀπὸ τὸν καθρέφτη της βλέπουμε νὰ μ ι μ ε ῖ τ α ι ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ ἑαυτοῦ μας. Τὴ δράση αὐτὴ τὴ θεωροῦμε ἐ ν ψ υ χ ρ ῷ καὶ γι' αὐτὸ μποροῦμε νὰ τὴ χαροῦμε ὡς ἁρμονικὴ καὶ νὰ τὴν καταστήσουμε ἁρμονική, ἀλλοιῶς θὰ μᾶς συνέθλιβε. Ἀλλ' ἡ ψυχολογικὴ αὐτὴ ἀ π ό σ π α σ η ποὺ μᾶς ὑποβάλλει ἡ τέχνη, μᾶς σώζει ἀπὸ τὴ σύνθλιψη καὶ ἐπιδρᾶ καθαρτικά, ἐφ' ὅσον μάλιστα ἀπώτερος σκοπός της εἶναι ἡ δημιουργία, δηλαδὴ ἡ μεταστοιχείωση τῶν συγκινήσεων καὶ ἡ ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ι κ ο π ο ί η σ ή των.

Ἂν λοιπὸν ὁ Goehte μὲ τὸν «Βέρθερο» καὶ ὁ Baudelaire μὲ τὰ «Ἄνθη τοῦ Κακοῦ» καθάρισαν κάπως τὰ πάθη τους (πρᾶγμα ποὺ ἡ ἐκκλησία τὸ ἀμφισβητεῖ) τοῦτο δὲν ὀφείλεται μόνον στὸ ὅτι τὰ ἐκφράσανε, ἀλλὰ κυρίως στὸ ὅτι ἀποσπάσθηκαν ἀπ' αὐτὰ ψυχικὰ καὶ τὰ θεώρησαν ἀπαθεῖς ὥστε νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ τὰ ἁρμονίσουν καὶ νὰ δημιουργήσουν κόσμους ποιητικούς. Ἡ ἀπόσπαση αὐτὴ ἀπὸ τὶς δικές τους συγκινήσεις καὶ ἡ δημιουργικὴ μεταστοιχείωσή των ἀποτελεῖ ἄθλο, καὶ γι' αὐτὸ ὁ καλλιτέχνης γεννάει τὸ ἔργο του μὲ πόνους ὅπως ἡ γυναίκα τὸ παιδὶ καὶ λυτρώνεται ὅταν τὸ χαρίση στὸν κόσμο. Σ' αὐτὸν λοιπὸν ἀνταποκρίνεται περισσότερο ἡ ἔννοια τῆς κάθαρσης τῶν συγκινήσεων ἐνῶ στὸ θεατὴ ποὺ βρίσκει τὸ ἔργο ἕτοιμο καὶ συντονίζεται ἁπλῶς μ' αὐτό, διαθέτοντας συνήθως μόνον τὴν εὐαισθησία του, ἀνταποκρίνεται περισσότερο ἡ ἔννοια τῆς ἐναρμόνισης, ἐκτὸς ἐὰν ἀντλήση καὶ αὐτὸς ἐκ βαθέων καὶ ἀναδημιουργήση τὸ ἔργο. Ἡ χαρὰ τῆς δημιουργίας εἶναι λοιπὸν ἡ πρωταρχικὴ καὶ ἄμεση τῆς τέχνης προσφορά, ἡ ἐναρμόνιση ἕνα της μέσο καλλιτεχνικὸ καὶ ἡ αἰσθητικὴ κάθαρση τῶν συγκινήσεων προσφορά της ἔμμεση. Ἡ κάθαρση βασίζεται κυρίως στὴν ψυχικὴ ἀπόσπαση ποὺ ὑποβάλλει ἡ τέχνη ἀπὸ τὶς προσωπικὲς βιώσεις, ὥστε νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ τὶς θεωρήση ἐναρμονιζόμενες δημιουργικά. Ἐναρμόνιση καὶ κάθαρση δὲν μποροῦν λοιπὸν νὰ ταυτισθοῦν.

Ὅταν πάλι μεταβοῦμε στὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες, παρατηροῦμε κι' ἐδῶ ὅτι ἀλλοῦ ταιριάζει περισσότερο ἡ ἐναρμόνιση καὶ ἀλλοῦ ἡ κάθαρση. Στὸ ἀντίκρυσμα τοῦ καθ' αὐτὸ ὡραίου ἔργου, ἑνὸς τοπίου, τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου ἢ τοῦ Παρθενῶνα, ἡ ἐναρμόνιση τῶν συναισθημάτων μας ἀποτελεῖ βίωμα ἔκδηλο διότι ἡ αἰσθητικὴ αὐτὴ κατηγορία θέτει μιὰν ἁρμονία ἀντιθέσεων λυμένη μπροστά μας χωρὶς ν' ἀναφέρεται σὲ πάθη. Κατὰ τὴ βίωση τοῦ Ὡραίου εἶναι ἑπομένως δύσκολο νὰ μιλήσουμε γιὰ κάθαρση, οὔτε καὶ τὸ ἐπιχειρεῖ ὁ Π., ἐκτὸς ἐὰν θεωρήσουμε ὅτι τὸ Ὡραῖο ἔρχεται σὰν λυτρωμὸς ἀπὸ τὸ Ἄσχημο, ποὺ εἶναι πάντα κάπου παρὸν στὰ βάθη μας μὲ τὴ διαλυτικὴ καὶ ἀποκρουστική του δύναμη, ὅπως τὸ Κακὸ πρὸς τὸ Καλό. Μιὰ τέτοια μανιχαϊστικὴ ἄποψη ὅμως, ποὺ ἐγὼ δὲν τὴν ἀποκλείω [1], φαίνεται νὰ μὴ τὴν ἀποδέχεται ὁ συγγραφέας. Στὸ ἀντίκρυσμα τώρα τοῦ Ὑψηλοῦ βιοῦμε δυνάμεις ἀλληλοσυγκρουόμενες ἔντονα, προκαλοῦσες δέος καὶ φόβο καὶ ἀπαιτοῦσες νὰ τὶς ξεπεράσουμε γιὰ νὰ ὑψωθοῦμε σ' ἔκσταση καὶ θαυμασμό. Ἡ ἐναρμόνιση τῶν συναισθημάτων μας ἀποτελεῖ τότε κατάκτηση ἀμφισβητούμενη, μέχρις ὅτου περιπέσουμε σὲ ἔκσταση, ἡ ὁποία κατὰ κάποιον τρόπο καθαίρει τὰ

1. Ἰδὲς Κ. Ρωμαίου: Cultes Populaires de la Thrace (Ἀθῆναι 1949) σελ. 80-87 ὅπου μελετᾶ τὸ ζήτημα τῆς καθάρσεως μὲ ἀφορμὴ τὰ Ἀναστενάρια.

1. Π. Α. Μιχελῆ: «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη» (Β' Ἐκδ. Ἀθῆναι 1951) σελ. 296. Βλέπε τοῦ ἰδίου καὶ «Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης» (Ἀθῆναι 1946) σελ. 212.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

βιώματά μας, βιώματα ποὺ προσλαμβάνουν μορφὴ πάθους καὶ ὄχι ἁπλῆς εὐαισθησίας.

Κατὰ τὴ βίωση ὅμως τοῦ Ὑψηλοῦ στὴν τέχνη, ἡ κάθαρση καὶ πάλι παραμένει ἄδηλη ὅταν οἱ ὑψηλὲς δυνάμεις τοῦ ἔργου εἶναι ἀπρόσωπες, ὅπως σὲ μιὰ γοτθικὴ ἐκκλησία ποὺ εἶναι ἔργο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἡ ὁποία προβάλλει ἀπὸ τὴ φύση της ἀπαθής. Γίνεται ὅμως ἔκδηλη ὅταν οἱ δυνάμεις εἶναι προσωποποιημένες, ὅπως στὴν τραγωδία. Τότε τὰ πάθη τοῦ θεατῆ διεγείρονται, ὁ ἠθικός του κόσμος ἀνατα-ράσσεται καὶ ἡ κάθαρση ὑπεισέρχεται. Μπορεῖ δὲ νὰ ὑπεισέλθη διότι στὴν τραγωδία τὰ πάθη εἶναι ἐξιδανικευμένα, τὰ συναισθήματα «σύμμετρα» καὶ «ἔλλογα», ὥστε νὰ περιέρχονται στὴν αἰσθητικὴ σφαῖρα (248 καὶ 252). Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἡ κάθαρση πρέπει νὰ τεθῆ ὡς προσφορὰ πρωταρχικὴ τῆς ὅλης Τέχνης, ὅπως συμπεραίνει ὁ Παπανοῦτσος (248), διότι ἔτσι, ὁ χαρακτήρας τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας τραγικοποιεῖται, ἢ παίρνει νόημα ἠθικό, ἀφοῦ κάποιο νόημα ἠθικὸ παρακολουθεῖ πάντοτε τὴν ἔννοια τῆς κάθαρσης καὶ ὅταν εἶναι αἰσθητική. Μήπως αὐτὸ σημαίνει, κατὰ βάθος, τὸν τρόπο ποὺ ὁ συγγραφέας βρίσκει νὰ συνδέση τὸ Ὡραῖο μὲ τὸ Ἀγαθό, χωρὶς νὰ τὸ λέγη; Ἢ μήπως ἐταύτισε τὴν ἐναρμόνιση μὲ τὴν κάθαρση γιὰ νὰ πλατύνη τόσο ὁ ὁρισμὸς τῆς καλλιτεχνικῆς λειτουργίας ὥστε νὰ συμπεριλάβη κάθε αἰσθητικῆς κατηγορίας τὸ βίωμα;

Καὶ ὅμως, γιὰ τὸ χαριτωμένο ὁ Π. δυσκολεύεται νὰ πείση ὅτι ἐξαγνίζει, διότι τὰ «λεπτὰ καὶ εὐγενικὰ αἰσθήματα», ποὺ λέγει ὅτι προκαλεῖ (277), δὲν ἐπαρκοῦν, νομίζω, γιὰ νὰ μᾶς ὁδηγήσουν σὲ κάθαρση ψυχική. Ἡ σπινθηροβολία τῆς χάρης, ἡ εὐκινησία της, οἱ συγκοπές της φέρνουν κυρίως ἕνα αἴσθημα ξαλαφρώματος ἀπὸ τὸ βάρος τῆς ὕλης καὶ τῆς δυσθυμίας, μιὰ κίνηση στὴν ὁμορφιὰ τὴν ἴδια, μιὰ χαρὰ λυτρωμοῦ ἀπὸ κάθε δυσκολία, καὶ γιαυτὸ ἡ χάρη προϋποθέτει δεξιοτεχνία, καὶ ἡ ἐπιτυχία της κρέμεται ἀπὸ μιὰ κλωστή. Ἡ ἀποτυχία της προκαλεῖ αἴσθημα ἀπογοήτευσης λόγω ἀδεξιότητας (κωμικῆς κάποτε) καὶ ἔλλειψης πνεύματος, ἀλλὰ ὄχι φόβου καὶ βίας ὅπως ἡ ἀποτυχία τῆς τραγικῆς λύσης. Γιαυτὸ ἡ ἐπιτυχία της προκαλεῖ αἴσθημα εὐτυχίας, ἐλευθερίας κυρίως, ἀλλὰ ὄχι κάθαρσης ὅπως ἡ λύση τοῦ τραγικοῦ. Ὅταν πάλι ἀναφέρεται ὁ Π. στὴ χάρη τοῦ Θείου Βρέφους γιὰ νὰ πείση ὅτι ἡ χάρη ἐξαγνίζει, μεταφέρεται ἀπὸ τὴ «φυσικὴ» στὴν «οὐράνια» χάρη, ποὺ συγγενεύει μὲ τὸ Ὑψηλὸ καὶ ἁγγίζει τὸ Ἀγαθό.

Τέλος, στὸ Κωμικὸ ἀρνεῖται ὁ ἴδιος ὁ Π. τὴ δυνατότητα τῆς κάθαρσης, λέγοντας ὅτι βρίσκεται στὰ σύνορα τῆς κυρίως αἰσθητικῆς ζωῆς (298). Δὲν ἀγνοεῖ, βέβαια, ὅτι τὸ γέλιο καθαίρει, ὅτι τὸ «πνεῦμα» καὶ ἡ εἰρωνία συντρίβει ἐγωϊσμούς, ματαιότητες καὶ ἄλλα πάθη, ἀλλὰ φρονεῖ ὅτι τὸ Κωμικὸ καὶ κυρίως ἡ σάτιρα δὲν ἀνατείνει τὴν ψυχή, ἐκτὸς ἐὰν μὲ τὴν τέχνη περάση στὴ σύνθεση ἑνὸς ἔργου θεατρικοῦ, ἔστω καὶ κωμωδίας. Μὲ τὴν ἀντιφατικὴ αὐτὴ διαπίστωση περαίνει τὴν ἀνάλυση τῶν αἰσθητικῶν κατηγοριῶν, μιὰ διαπίστωση ποὺ, κατ' αὐτόν, δείχνει ὅτι ἡ ἐναρμόνιση ἀντιτιθέμενων συναισθημάτων σ' ἕνα ἔργο μπορεῖ νὰ ταυτισθῆ μὲ τὴν κάθαρσή τους. Κατ' ἐμὲ ὅμως ἡ ἀντιφατικὴ αὐτὴ διαπίστωση ἀποκαλύπτει ὅτι ἄλλη εἶναι ἡ πρωταρχικὴ καὶ ἄμεση τῆς τέχνης προσφορά, ποὺ ἀπὸ κάθε αἰσθητικὴ κατηγορία πηγάζει, ἡ χαρὰ τῆς δημιουργίας ἔργου καὶ ὄχι ἡ κάθαρση ποὺ εἶναι ἔμμεση καὶ δευτερογενής.

Ἀναμφιβόλως, κάθε καλλιτεχνικὸ βίωμα, ἀπὸ ὁποιασδήποτε αἰσθητικῆς κατηγορίας ἔργο καὶ ἂν προέρχεται, ὡραῖο, ὑψηλό, χαριτωμένο ἢ κωμικό, φέρνει στὸ τέλος μιὰ χαρὰ αἰσθητικὴ ποὺ εἶναι στὸ βάθος ἴδια, καὶ ἀπ' αὐτὴν πηγάζουν ὅλες οἱ αἰσθητικὲς κατηγορίες. Ἀλλὰ νὰ θεωρήσουμε τὴν αἰσθητικὴ χαρὰ ἀποτέλεσμα τῆς κάθαρσης, νομίζω ὅτι δὲν τὸ δικαιούμεθα. Ἂν ἡ κάθαρση φέρνη μιὰ ἀνακούφιση καὶ χαρὰ ὅταν ἡ συγκινησιακή μας ζωὴ ἀναμοχλευθῆ, ἀνακούφιση καὶ χαρὰ φέρνει καὶ τὸ ὅτι δημιουργοῦμε, ὅτι δηλαδὴ οἱ πνευματικές μας δυνάμεις μπαίνουν σὲ δράση αἰσθητικὴ ποὺ συνθέτει νέους κόσμους. Καὶ τὸ δημιουργικὸ αὐτὸ σκέλος τῆς αἰσθητικῆς χαρᾶς ἀποτελεῖ ἴσως τὸ κύριο γνώρισμά της, διότι μεταβαίνουμε ἀπὸ τὴ φαντασία στὴν πράξη καὶ μιμούμενοι πραγματοποιοῦμε, ἢ τουλάχιστον ἀναδημιουργοῦμε καὶ ἑρμηνεύουμε τὸ πραγματικό. Ἡ δημιουργικὴ αὐτὴ δράση δὲν ἀποτελεῖ ἁπλῶς ἐπίταση καὶ ἀνάταση τῆς συγκινησιακῆς μας ζωῆς, ἀλλὰ καὶ πνευματικὴ μεταστοιχείωσή της ποὺ τὴν ἀλλοιώνει καὶ τὴν καθιστᾶ εὔφορη. Ἔτσι ἐξηγεῖται τὸ ὅτι ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση ἀκολουθεῖται ἀπὸ μίαν ἔμπνευση ποὺ φωτίζει τὸ μάτι τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ ἁπλοῦ θεατῆ ἐκ τῶν ἔσω καὶ τὸ κάνει νὰ «βλέπη». Δὲν νομίζω λοιπὸν ὅτι ἀρκεῖ νὰ λέγη ὁ Παπανοῦτσος ὅτι ἡ ἀλλοίωση τοῦ ὑποκειμένου ποὺ ἐπιφέρει ἡ Τέχνη, ὡς εἶδος «ἐσωτερικὴ μεταμόρφωση, εἶναι ὁ ψυχικὸς καθαρμὸς ποὺ συντελεῖται μὲ τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση» (389). Τὸ βάρος πέφτει ἔτσι στὴν ψυχολογικὴ σφαῖρα μὲ μιὰ χροιὰ ἠθικῆς, ἐνῶ ἡ πνευματικὴ σφαῖρα ἀτονεῖ, καὶ ἡ εὐφορία τῆς ψυχῆς παίρνει χαρακτῆρα παθητικὸν καὶ ὄχι ἐνεργητικόν.

* * *

Τὴν ἐξ ὑποκειμένου ἔρευνα τῆς τέχνης

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

συμπληρώνει ὁ συγγραφέας μὲ τὴν ἐξ ἀντικειμένου ἔρευνα διότι, ὅπως ὑποστηρίζει, ἡ τέχνη ἀλλοιώνει ὄχι μόνον τὸ ὑποκείμενο ἀλλὰ καὶ τὰ πράγματα (82). Ἡ ἀλλοίωση ἐπὶ τῶν πραγμάτων γίνεται μὲ μιὰν ἀφαίρεση καὶ μιὰ σύνθεση, ἔγκειται δέ, λέγει, στὴν πνευματικὴ μεταστοιχείωση τῆς πραγματικότητας. Δεῖγμα ἀγνότερο τῆς μεταστοιχείωσης αὐτῆς θεωρεῖ τὸ ἔργο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἰδιαίτερα τῆς μουσικῆς ποὺ διαθέτει τὸ πιὸ εὔπλαστο ὑλικό. Κάνοντας ὅμως μιὰν ἰδεαλιστικὴ ἀποστροφή, τονίζει ὅτι «καμμιὰ ἀπὸ τὶς καλὲς τέχνες δὲν μᾶς ἀποκαλύπτει τὸ Ὡραῖο στὴν τελειότητά του» (336).

Συνεπὲς εἶναι πλέον νὰ δεχθῆ ὁ συγγραφέας ὅτι ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία μετέχει κατὰ κάποιο βαθμὸ τῆς δημιουργικῆς αὐτῆς δύναμης ποὺ μεταστοιχειώνει τὴν πραγματικότητα καὶ, ἑπομένως, ἡ χαρὰ ποὺ προσφέρει προκύπτει ὄχι μόνον ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ θεατὴς εἶναι δέκτης εὐαίσθητος παθητικός, ἀλλὰ καὶ ἐνεργητικός, κριτὴς καὶ ἑρμηνευτὴς τῆς ὀμορφιᾶς τοῦ ἔργου. Ὁ θεατὴς δηλαδὴ συντονίζεται μὲ τὴν ὀμορφιὰ τοῦ ἔργου, τὸ κρίνει αἰσθητικὰ γιὰ νὰ τὸ νιώση βαθιά, καὶ τὸ ἀναδημιουργεῖ γιὰ νὰ τὸ χαρῆ σὰ δικό του. Τὸ ὅτι ὁ θεατὴς εἶναι καὶ ἑρμηνευτὴς τοῦ ἔργου, δηλαδὴ ἀναδημιουργός, τὸ δέχεται καὶ τὸ ἀποδεικνύει ὁ Π. μὲ τὴ μελέτη τοῦ ἠθοποιοῦ. Περιορίζει ὅμως τὴν κριτικὴ «ἀντίληψη» τοῦ ἔργου στὸν κριτικὸ τῆς τέχνης μόνον, ποὺ ἀποφαίνεται γιὰ τὴν ἀξία του ἀφοῦ τὸ ἀναλύσει. Τὴν ἐξήγηση τοῦ ἔργου σὲ συνάφεια μὲ τὸ ἱστορικὸ γίγνεσθαι, ἐμπιστεύεται στὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης (365-69).

Ἡ Αἰσθητικὴ τοῦ Παπανούτσου λοιπόν, παρ' ὅλο ὅτι πηγάζει ἀπὸ μιὰ κριτικὴ φιλοσοφία, ἀφίνει ἐλάχιστη θέση στὴν κρίση μέσα στὰ πλαίσια τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας καὶ τὴ μεταβιβάζει ἀποκλειστικὰ σχεδὸν στὸν κριτικὸ τῆς τέχνης, τοῦ ὁποίου ὅμως ἡ κρίση εἶναι κυρίως ἀ ν α λ υ τ ι κ ή, καὶ ὄχι σ υ ν θ ε τ ι κ ὴ ὅπως εἶναι κατὰ πρῶτο λόγο ἡ δημιουργικὴ καὶ ἡ ἀναδημιουργικὴ κρίση τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Ἡ ἀναλυτικὴ κρίση ἕπεται, ἡ συνθετικὴ προηγεῖται. Στὶς εἰκαστικὲς τέχνες μάλιστα ἡ συνθετικὴ κρίση γίνεται πολλὲς φορὲς «μὲ τὸ μάτι», χωρὶς νὰ μεταφράζεται σὲ σκέψεις. Τὸ μάτι ζυγίζει τὶς ἀντιθέσεις, ἐλέγχει τὴν κλίμακα, διαβλέπει τὸ ρυθμό, ὁρίζει τὶς ἀναλογίες, ἀναγνωρίζει τὸ ὕφος· ὅλα αὐτὰ εἶναι κρίση αἰσθητικὴ καὶ χωρὶς αὐτὴ δὲν ὑπάρχει δημιουργία, οὔτε ὅμως καὶ κριτικὴ ἀνάλυση ἄξια λόγου. Πάντως, γιὰ νὰ ξεκαθαρίση ὁ Π. τὸ ἔργο τοῦ κριτικοῦ, διαστέλλει τὶς πνευματικὲς ἀπὸ τὶς φυσικὲς ἐπιστῆμες, καὶ ἐξηγώντας ὅτι οἱ πρῶτες ὑπακούουν σὲ νόμους δ ε ο ν τ ο λ ο γ ι κ ο ὺ ς ἐνῶ οἱ δεύτερες σὲ νόμους ὀ ν τ ο λ ο γ ι κ ο ύ ς, ἀποφαίνεται ὀρθῶς ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιὰ συνάφεια μεταξύ τους. Δὲν μποροῦμε λοιπὸν νὰ ἐξηγήσουμε τὰ αἰσθητικὰ φαινόμενα μὲ τὶς μεθόδους τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν, οὔτε καὶ νὰ τὰ κρίνουμε μὲ νόμους θεμελιωμένους στὴν ἀρχὴ τῆς αἰτιότητας (380—81). Ἀλλὰ μὲ ποιοὺς νόμους ἢ κανόνες μποροῦμε νὰ τὰ κρίνουμε; Τοὺς γνωρίζει ἡ Αἰσθητική; Εἶναι μ' ἄλλα λόγια «κανονικὴ ἐπιστήμη, ἢ ἁπλῶς περιγραφική;

Κι' ἐδῶ ὁ Π. διαλέγει τὸ μέσο δρόμο. Ἡ Αἰσθητικὴ λέγει δὲν εἶναι στενὰ «κανονικὴ» ἐπιστήμη, οὔτε ἁπλῶς περιγραφικὴ (379). Μόνο μερικὲς ὑποθῆκες καὶ παραγγέλματα μπορεῖ νὰ δώση (382), ποὺ συνοψίζουν τὰ ὅσα ὡς τώρα ἀναπτύξαμε [1]. Ὁ κριτικὸς ὅπως καὶ ὁ καλλιτέχνης πρέπει, λέγει, νὰ στηριχθοῦν στὶς δικές τους δυνάμεις κυρίως, στὴν πεῖρα, τὴν κρίση καὶ τὴν εὐαισθησία τους (390). Ἀλλὰ μὲ ποιὸν τρόπο θὰ λειτουργήση ὁ λόγος τὴ στιγμὴ ποὺ κρίνει αἰσθητικά, παλλόμενος ἀπὸ συγκίνηση; Ποιοὶ εἶναι οἱ κανόνες τῆς σύνθεσης, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς ἁρμονίας; Ποιὸς ὁ ρόλος τῆς ἔμπνευσης καὶ τῆς φαντασίας σὲ σχέση μὲ τὴ διάνοια; Τὰ προβλήματα αὐτὰ θίγονται, βέβαια, κατὰ τὴν ἀνάλυση διαφόρων θεωριῶν, ἀλλὰ δὲν συστηματοποιεῖται ἡ μελέτη τους. Μιὰ σχετικὴ ἔρευνα ὅμως ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα πολὺ θὰ διαφώτιζε τὴ φράση του ὅτι «ὅπως κάθε καλλιτεχνικὴ ἐργασία, ἔτσι καὶ ἡ σύνθεση ἑνὸς θεατρικοῦ ρόλου ἀπαιτεῖ φαντασία καὶ κρίση, ἔμπνευση καὶ σκέψη, ταλέντο καὶ σπουδὴ» (460), σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὴν κρίση καὶ τὴ σκέψη, τὴ φαντασία καὶ τὴν ἔμπνευση ποὺ ζητάει ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ὅταν συνθέτει. Πάντως, ὀρθῶς ὑποστηρίζει ὅτι ὁ ἠθοποιὸς εἶναι ἑρμηνευτὴς ποὺ συνθέτει καὶ αὐτὸς τὸ ρόλο του (404) ὅπως καὶ ὁ συγγραφέας, καὶ ὅτι ἡ μεταξύ του διαφορὰ εἶναι διαφορὰ βαθμοῦ καὶ ὄχι φύσης (438). Συμπληρώνει μάλιστα τὴ γνώμη του ἔτσι: «τὸ βάθος κάθε ἀναγνώστη, θεατῆ ἢ ἀκροατῆ ἑνὸς ἔργου τέχνης, ὑπάρχει λίγο ὡς πολὺ ἕνας «ἠθοποιὸς» ποὺ «παίζει» (435)».

Αἰσθάνεται ὅμως κανεὶς καὶ ἐδῶ ν' ἀνακύπτη ἡ ἀνάγκη διερεύνησης τῶν ὁρίων. Ἀπὸ ποιὸ βαθμὸ κι' ἐπάνω ἀρχίζει ὁ δέκτης νὰ γίνεται πομπός; Τί διακρίνει τὸν ἑρμηνευτὴ ἀπὸ τὸν συγγραφέα; Ὁ ἑρμη-

---

1.—α. Αὐθυπαρξία τῆς Αἰσθητικῆς ὡς πνευματικῆς ἐκδήλωσης. Γνώρισμα τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας ἡ ἐναρμόνιση τῶν δυνάμεων τῆς συγκινησιακῆς μας ζωῆς. Ἑνότης μορφῆς καὶ περιεχομένου. Παρουσίαση τῆς ἰδέας κατὰ τρόπο ποὺ νὰ συλλαμβάνεται ἄμεσα ἀπὸ τὸ αἴσθημα (386—87).

β. Ἡ Φύση καὶ ἡ Ζωὴ παίρνουν αἰσθητικὴ ἀξία ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ συνείδηση (387).

γ. Ἀποτέλεσμα τῆς τέχνης ὁ ψυχικὸς καθαρμός. Μετάθεση τῶν παθῶν σὲ ἰδανικὴ κλίμακα. Ἡ τέχνη προσφέρει τὴ χαρὰ τῆς πνευματικῆς ἐλευθερίας (388).

δ. Ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία μεταμορφώνει τὸ ὑποκείμενο (καθαρμὸς) καὶ τὸ ἀντικείμενο (μεταστοιχείωση). Ἡ τέχνη διαλύει καὶ ἀνασυνθέτει τὸν κόσμο τῆς Ἀνάγκης (389).

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

νευτὴς ἠθοποιός, ἂν καὶ τοῦ αὐτοῦ γένους, διαφέρει ὡς εἶδος ἀπὸ τὸν συγγραφέα διότι μεταβαίνει ἀπὸ τὴ φαντασία στὴν πράξη. Εἶναι, θὰ ἔλεγα, ὁ «χειρόσοφος», ὅπως ὀνομάζει ὁ Λουκιανὸς τοὺς χορευτές, ποὺ «ἐξορχεῖται» τὰ μυστήρια, ἐνῶ ὁ συγγραφέας τὰ ὑποβάλλει. Γι' αὐτὸ ὁ ἑρμηνευτὴς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ δώση μιὰ ἑρμηνεία κάθε φορά, ἐνῶ τὸ κείμενο ἐγκυμονεῖ μέσα του πολλές. Ὁ συγγραφέας μὲ κάθε νέα ἑρμηνεία ἀνασταίνεται, ἐνῶ ὁ ἑρμηνευτὴς πεθαίνει. Ὁ συνθέτης, λέγει ἡ Langer [1], κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν «ἔσω ἀκοὴ» καὶ σταματᾶ πρὸ τῆς πλήρους «φαντασίας τῶν τόνων» γιατὶ εἶναι συνήθως κακὸς ἐκτελεστής. Ὁ ἐκτελεστὴς ὅμως τῆς μουσικῆς κατέχεται ἀπὸ τὴν τάση νὰ εἶναι ἐγγὺς τῆς ζωῆς (Lebensnähe), φέρεται ἀπὸ τὴν «κινητικὴ ἀκοὴ» καὶ διαθέτει ἀκόμη καὶ «μυϊκὴ φαντασία». Σπανίως οἱ καλοὶ ἐκτελεστὲς εἶναι καὶ συνθέτες, καὶ ὅταν εἶναι, ὅπως ὁ Liszt ἢ ὁ Kreisler, τὰ ἔργα τους χαρίζονται στὴν ἀγωγὴ τῆς δεξιοτεχνίας.

Στὶς ἡμέρες μας ἡ ἑρμηνευτικὴ ἔχει πάρει μεγάλη σημασία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν αἴγλη ποὺ ἔχουν οἱ βιρτουόζοι ἐκτελεστές, οἱ μαέστροι καὶ οἱ σκηνοθέτες. Ἴσως τοῦτο νὰ ὀφείλεται σὲ κάποια ἔλλειψη ἐσωτερικότητας τοῦ καιροῦ μας, ποὺ ἀποθεώνει τὰ μέσα καὶ ὄχι τὸ σκοπὸ καὶ ἀναζητεῖ τὴν «τελειότητα» στὴν ἐκτέλεση καὶ ὄχι στὴ δημιουργία. Γι' αὐτὸ οἱ ἐκτελεστὲς σήμερα δὲν κήδονται πλέον καὶ αὐτῆς τῆς νομοτέλειας τῆς δημιουργίας, πρᾶγμα, ποὺ τὸ κατακρίνει ὁ Strawinsky σ' ἕνα πρόσφατο δοκίμιό του γιὰ τὴν Ποιητικὴ τῆς Μουσικῆς [1].

Παλαιότερα, λέγει, ἡ πέμπτη συμφωνία τοῦ Beethoven ἦταν μιά, σήμερα κάθε μαέστρος ἔχει τὴν δική του πέμπτη, ὥστε νὰ μὴν ξέρουμε ποιὰ εἶναι ἡ πραγματική. Καὶ ὅμως αὐτὴ ἡ μία ὑπάρχει ἀναντίρρητα στὸ κείμενο. «Τὸ μυστικὸ τῆς τελειότητας — λέγει — ἔγκειται πρὶν ἀπ' ὅλα στὴ συνείδηση τοῦ νόμου ποὺ ἐπιβάλλει (στὸν ἐκτελεστὴ) τὸ ἔργο ποὺ ἐκτελεῖ».

Ὁ ἄκρατος ὑποκειμενισμός, θὰ ἔλεγα, καθιστᾶ τὴν «τελειότητα» προσωποπαγῆ. Καιρὸς εἶναι λοιπὸν νὰ ἀναστηλώσουμε τὸν ἀντικειμενικὸ τύπο τοῦ ἑρμηνευτῆ, ποὺ καὶ ὁ Παπανοῦτσος τὸν διακρίνει ἀπὸ τὸν ὑποκειμενικὸ τύπο τοῦ ἑρμηνευτῆ. Ὡς ποῦ ὅμως μπορεῖ νὰ προχωρήση ὁ ὑποκειμενισμὸς τοῦ ἑρμηνευτῆ γιὰ νὰ μὴν εἶναι περιοριστικὰ προσωποπαγής; Νομίζω ὅτι ἡ ἑρμηνεία πρέπει νὰ ἔχη τόση ἀναμορφωτικὴ δύναμη, ὥστε νὰ εἶναι ὑποβλητικὴ καὶ ν' ἀφήνη ἐλεύθερη τὴ φαντασία τοῦ θεατῆ νὰ ἀναδημιουργήση τὸ ἔργο της, ὅπως τὴν ἀφίνει καὶ ὁ συγγραφέας μὲ τὸ δικό του. Τότε συναντῶνται ἑρμηνευτὴς καὶ συγγραφέας, δέκτης καὶ πομπός, ὅταν ὑποτάσσονται στοὺς νόμους τῆς τέχνης καὶ ρυθμίζουν ἔτσι, ὥστε νὰ συνειδητοποιοῦν καὶ νὰ χαίρονται τὴν πνευματική τους ἐλευθερία. Τότε ἰσχύουν καὶ οἱ ἀφορισμοὶ τοῦ Π. ὅτι «ἡ τέχνη διαλύει καὶ ἀνασυνθέτει τὸν κόσμο τῆς Ἀνάγκης» (387) καὶ ὅτι «ἡ τέχνη προσφέρει τὴ χαρὰ τῆς πνευματικῆς ἐλευθερίας» (388).

Τέλος, τὸ σχέδιο κάθε δημιουργίας βρίσκεται, κατὰ τὸν συγγραφέα, σὲ μιὰ φράση τοῦ H. Delacroix: «μιὰ πραγματικότητα ἀπὸ τὴν ὁποία ἀναδύεται ἕνα ἰδανικό, ποὺ ἐργάζεται πάλι γιὰ νὰ γίνη πραγματικότητα». Γι' αὐτό, φρονεῖ ὅτι οὔτε μὲ τὸν ρεαλισμὸ ἀποκλειστικά, οὔτε μὲ τὸν ἰδεαλισμὸ μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῆ σωστὰ ἡ σύνθεση τοῦ ρόλου, ὅπως καὶ γενικὰ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐργασία (407).

* * *

Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τῆς Αἰσθητικῆς τοῦ Παπανούτσου. Ἡ σύνθεση ἰδεαλισμοῦ καὶ ρεαλισμοῦ, μὲ κάποιον τόνο ἰδεαλιστικὸν στὸ βάθος. Ἡ Αἰσθητικὴ αὐτὴ πηγάζει ἀπὸ μιὰ φιλοσοφία ποὺ τῆς ἀρέσει νὰ μὴ φιλοσοφῆ δογματικά, ἀλλὰ κριτικά, ἐλπίζοντας ἔτσι νὰ κατακτήση τὴν ἀντικειμενικότητα. Πρὸς τοῦτο στερεώνεται καὶ στὰ πορίσματα τῆς Ἐπιστήμης τῆς τέχνης, χωρὶς ὅμως νὰ παρασύρεται ἀπὸ τὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα τῆς Ἱστορίας, τῆς Κοινωνιολογίας καὶ τῆς Ψυχολογίας τῆς τέχνης προτοῦ ἀναχθῆ στὸ σύνολο. Ἡ κριτικὴ αὐτὴ Αἰσθητικὴ ἀποφεύγει νὰ δώση κανόνες, δὲν περιορίζεται ὅμως καὶ σὲ ἁπλὴ περιγραφή. Συνάγει μερικοὺς γενικοὺς ὁρισμούς, ποὺ ἂν τοὺς καθιστᾶ ἐνίοτε πλατεῖς, τοῦτο ὀφείλεται στὴν ἐπιθυμία της νὰ εἶναι λίγοι, γιατὶ ἐμπιστεύεται στὴν κριτικὴ δύναμη τοῦ κριτικοῦ, τὴ σπουδὴ καὶ τὴ σκέψη τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ διαλλακτική της στάση, ἴσως, τὴν ἄγει ὅταν προσεγγίζει ἀντιθέσεις νὰ προσπερνᾶ τὰ ὅριά τους, ποὺ μιὰ κριτικὴ Αἰσθητικὴ θὰ μποροῦσε μᾶλλον νὰ τὰ διαστείλη· ἀλλὰ ἔχει τὸ προσὸν ὅτι, προτοῦ κρίνη καὶ γιὰ νὰ κρίνη, διακρίνει σαφῶς τὶς ἀντιτιθέμενες ἀπόψεις κι' ἔτσι παραμένει γόνιμη ἡ συνθετική της διάθεση. Ἡ Αἰσθητικὴ αὐτή, πλαισιωμένη ἀπὸ μίαν εὐρύτατη γνώση καὶ κατευθυνόμενη ἀπὸ ἕνα συγκροτημένο φιλοσοφικὸ στοχασμό, κατατοπίζει, πλουτίζει καὶ διαφωτίζει τὸν ἀναγνώστη. Ἀποτελεῖ ἑπομένως πόνημα βασικὸ καὶ πολύτιμο, σὲ συνάρτηση μάλιστα μὲ τὰ δύο ἄλλα ἔργα, ποὺ συμπληρώνουν τὴν ἔρευνα τοῦ συγγραφέα στὸν κόσμο τοῦ πνεύματος, τὴν «Ἠθικὴ» καὶ τὴ «Γνωσιολογία».

Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ

1. Langer : Op. cit , σελ. 140-146

1. Igor Strawinsky : Poétique Musicale (Paris 1952 σελ. 37.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008