

νά φτιάξουν «ώραιού όφος» μέ τήν παλιά ἔνωια τοῦ ὕρου καί ἐπομένως εἶναι εύχινητα ἡ καί ἐναλλάξιμα μεταξύ τους. Μόνον ἡ γλώσσα ὡς ὅλο δέν μπορεῖ νά ἀντικατασταθεῖ μέ κάτι ἄλλο. "Οταν ἡ (ἀστυκή) ἔνωια τῆς πραγματικότητας ἔχλείπει καί ἥδη γι' αὐτὸν τόν λόγο ἡ τέχνη τοῦ μυθιστορήματος δέν μπορεῖ νά 'ναι μίμηση τῆς πραγματικότητας, τότε ὡς μόνο ἀπτό σύμπαν τῆς λογοτεχνίας ἀπομένει ἡ γλώσσα, τά ὅρια τῆς γλώσσας καί τά ὅρια τοῦ κόσμου συμπίπτουν καί ἐδῶ. 'Η μυθιστοριογραφία δέν ἀπεικονίζει τόν κόσμο, χτίζει τόν δικό της κόσμο, γίνεται συνειδητά τεχνούργημα, πίσω ἀπό τό διποῖο διαγράφεται ἡ μορφή τοῦ συγγραφέα-κοσμοπλάστη.

"Ισως δικόμη σημαντικότερη νά εἶναι ἡ διαδικασία, μέσω τῆς ὅποιας τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ μεγέθους «χρόνος» στό ἀστικό μυθιστόρημα τήν ἀντικατέστησε ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ μεγέθους «χώρος» στό μοντέρνο. Αύτό φαίνεται παράδοξο ἀπό πρώτη ὄψη, ἀφοῦ ἡ πρωταρχική θεματοποίηση τῆς ροῆς τῆς συνείδησης πολύ συχνά πραγματοποιήθηκε ὀκριβῶς ὡς ὀνάλυση τῆς συνείδησης τοῦ χρόνου, λ.χ. μέ τή μορφή τῆς ἀνάμνησης. 'Αλλά τό ἀποφασιστικό ζήτημα δέν εἶναι τό διαν γίνεται λόγος γιά τόν χρόνο, ἀλλά διαν ὁ χρόνος νοεῖται μέ βάση χωρικά πρότυπα σκέψης ἡ διαν ἐντάσσεται σέ τέτοια. 'Η ἀντικατάσταση τῆς περιγραφῆς μιᾶς πράξης μέ τήν περιγραφή μιᾶς συνειδησιακῆς ροῆς σήμαινε καθ' αὐτή μιά μετατόπιση τῆς προβληματικῆς τοῦ χρόνου ἀπό τό ἐπίπεδο τοῦ ἔξωτερου χρόνου σέ ἐκεῖνο τοῦ ἔσωτερου. 'Ο ἔξωτερικός χρόνος, μέσα στόν ὅποιο διαδραματιζόταν ἡ πράξη, ἦταν ἔνοιας γραμμικός συμβαντικός χρόνος, μέσα σ' αὐτόν δηλαδή τά διάφορα συμβάντα ἐμφανίζονταν σέ ὀναντίστρεπτη διαδοχή, ἔτσι ὡστε ὁ παράγοντας τοῦ χρόνου, διαν δεσμευτικός γιά τή διάταξη τῶν ἐπί μέρους συμβάντων, φαινόνταν καί γενικά καθοριστικός. Γιατί ἀποτελοῦσε μέγεθος πού ὑπῆρχε πρίν ἀπό τά γεγονότα καί βαθμιαῖα γέμιζε μ' αὐτά, ἀλλά κατά τρόπο ὡστε κανένα μεταγενέστερο γεγονός δέν μποροῦσε νά πάρει τή θέση ἐνός προγενέστερου ἡ ἀντίστροφα δέν προσδιόριζαν τά συμβάντα τή δομή τοῦ χρόνου, παρά ὁ χρόνος παρεῖχε τό πλαίσιο δόμησης τῶν συμβάντων. 'Εντελῶς διαφορετικά εἶναι τά πράγματα στόν βιωματικό χρόνο, ἦτοι στόν χρόνο, μέσα στόν ὅποιο ρέει ἡ συνειδησιακή ροή ἡ μᾶλλον μέ τόν ὅποιο αὐτή ταυτίζεται. Στόν βαθμό πού ἡ διάλυση τοῦ προσώπου ἔκαμε περιττή τήν πλοκή μέ τήν ἔνωια τοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος, ἀναγκαστικά ἔδωσε καί στόν βιωματικό χρόνο τό προβάδισμα ἀπέναντι στόν χρόνο

τῶν συμβάντων, δηλαδή ἐπέφερε ἀναγκαστικά τὴν ἔξυποκειμενίκευση ἡ ρευστοποίηση τοῦ ἔως τότε σταθεροῦ παράγοντα τοῦ χρόνου. Ἀλλά ὀκριβῶς ἡ ἔξυποκειμενίκευση τοῦ χρόνου ἐπέτρεπε τὴν χωροποίηση τοῦ χρόνου, δηλαδή τὴν σύλληψή του σύμφωνα μὲν χωρικά πρότυπα. Μονάχα ὡς ὑποκειμενικός χρόνος μποροῦσε ὁ χρόνος —ἢ ἡ σειρά τῶν συμβάντων πού εἶχε ἥδη διαδραματισθεῖ μέσα στὸν χρόνο— νά καταχερματισθεῖ σὲ μεμονωμένες ἀναμνήσεις, οἱ ὅποιες ὀκολούθως μποροῦσαν νά ἀπλωθοῦν ἢ νά διαταχθοῦν πάνω σὲ μιά καί μόνον ἐπιφάνεια κατά τὴν ἔκάστοτε ἐπιθυμία τῆς συνείδησης, ἢτοι ἀνεξάρτητα ἀπό τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ἔξωτερικοῦ γραμμικοῦ χρόνου τῆς πλοκῆς. Μέσα στὴν ἀνάμνηση εἶναι παρών ὀλόκληρος ὁ χρόνος ταυτόχρονα, μπορεῖ νά ἀναλυθεῖ κατ' ἀρέσκεια σὲ συστατικά μέρη ἡ συμβάντα καί ὀκολούθως νά ἀνασυγχροτηθεῖ πάλι κατ' ἀρέσκεια, ἔτσι ὥστε τὰ συστατικά του μέρη νά καταλαμβάνουν διαφορετική θέση σὲ κάθε ἀνασυγχρότηση. "Ομως προϋπόθεση γιά τὴν ἐλεύθερη ἀνασυγχρότηση τοῦ χρόνου ἀπό τὴν ἀνάμνηση εἶναι νά μή νοεῖται ὁ χρόνος ὡς γραμμή, ἡ ὅποια προσδιορίζει μιά γιά πάντα τὴν διαδοχή τῶν συμβάντων, παρά ὡς ἐπιφάνεια, πάνω στὴν ὅποια τὰ συμβάντα μποροῦν νά συμπαραταχθοῦν καί νά συνδυασθοῦν κατά βούληση. Ἡ ἀδιάλειπτη ροή τῆς ἀφήγησης δέν προκύπτει ἀπό τὴν λογική συνοχή τοῦ περιεχομένου, παρότι ἡ λογική ἀσυνέχεια τοῦ περιεχομένου κάνει ἀναγκαῖα καινούργια μέσα (εἰκόνες, κεντρικά μοτίβα, ἀναλογίες καί ἀντιδιαστολές) γιά νά συνδεθοῦν τὰ συστατικά μέρη τῆς ἀφήγησης σὲ μιά συνεχή ροή — ἐφ' ὅσον μάλιστα ἡ ἐγκατάλειψη τῆς γραμμικῆς χρονικῆς ὀκολουθίας εἶχε ἔξαλείψει τὶς αἰτιώδεις σχέσεις ὀνάμεσα στὰ ἐπί μέρους συμβάντα καί πράγματα (σχέσεις συνεπαγόμενες τὴν χρονική προτεραιότητα τῆς αἰτίας ἀπέναντι στό ἀποτέλεσμα), καταστρέφοντας ἔτσι τό θεμελιώδες πλαίσιο προσανατολισμοῦ τῆς ἀφήγησης. Θά μπορούσαμε νά συγχρίνουμε τὴν ψυχή, μέσα στὴν ὅποια ἡ ροή τῆς συνείδησης χωροποιεῖ τὸν χρόνο, μέ μιά μεγαλούπολη, στὴν ἐπιφάνεια τῆς ὅποιας διαδραματίζονται ταυτόχρονα ἀναρίθμητα συμβάντα ἀνεξάρτητα μεταξύ τους. "Αλλωστε ἡ ψυχή τούτη δχι μόνο μοιάζει μέ μεγαλούπολη, ἀλλά καί κινεῖται μέσα σέ μιά τέτοια. "Οχι τυχαῖα ἡ μεγαλούπολη στάθηκε τό λίκνο τοῦ λογοτεχνικοῦ-καλλιτεχνικοῦ μοντερνισμοῦ.

Μιά σύγκριση τῆς ἔξέλιξης στὸν χῶρο τῆς λογοτεχνίας μέ τὴ σχεδόν ταυτόχρονη ἔξέλιξη στό πεδίο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν προκαλεῖ πρῶτα-πρῶτα ἔκπληξη ἐξ αἰτίας τῶν πολλῶν ὄμοιοτήτων, οἱ ὅποιες

άφοροῦν κεντρικές ἐπόψεις καὶ φτάνουν ἵσαμε τίς λεπτομέρειες· ἀρκεῖ νά ἀναλογισθοῦμε τήν κοινή διάλυση τῶν ἔδραιών συστημάτων ἀναφορᾶς καὶ στούς δύο τομεῖς, τήν παραλληλότητα ἀνάμεσα στήν ἀπομόνωση τοῦ ἀντικειμένου καὶ στήν αὐτονόμηση τῆς μεμονωμένης λέξης, τήν ἀναλογία ἀνάμεσα σέ χρῶμα ξένο πρός τό πράγμα καὶ σέ ἐπίθετο ἐπίσης ξένο πρός τό πράγμα, τή συνάφεια μεταξύ ἀβαθοῦς εἰκόνας καὶ χωροποίησης τοῦ χρόνου κτλ. 'Εκπληκτικότερη καὶ συνάμα διδοκτικότερη ἀπό κάθε τι ἄλλο εἶναι ώστόσο ἡ ἐσωτερική ἀναγκαιότητα, μὲ τήν ὅποια ἡ ριζική ἀλλαγή τῶν εὑκαστικῶν τεχνῶν ἀπό τίς τελευταῖς δεκαετίες τοῦ 19ου αἰ. κατέληξε στή διαμόρφωση τῆς χαρακτηριστικῆς γι' αὐτές ἐκδοχῆς τοῦ ἀναλυτικοῦ-συνδυαστικοῦ σχήματος σκέψης. 'Η ποικιλία τῶν σχολῶν καὶ τῶν τεχνοτροπιῶν καθώς καὶ ἡ σχεδόν ἥλιγγιώδης διαδοχή τους φαίνεται λιγότερο μπερδεμένη ἡ καὶ δίνει τήν ἐντύπωση ἐνοηματωμένης συνάρτησης, ὃν λάβουμε ὑπ' ὅψιν μας ὅτι κάθε μιά ἀπό τοῦτες τίς ὑφολογικές κατεύθυνσεις ἐπαίνει τήν προεργασία τῆς ὀκριβῶς προηγούμενης μέ τή στερεότυπη καὶ συνάμα βασική ἐπιφύλαξη πώς δέν τόλμησε νά προχωρήσει ἀρκετά στόν δρόμο τῆς εὔρεσης τῶν πρώτων στοιχείων καὶ τοῦ ἐλεύθερου συνδυασμοῦ τους χωρίς νά τήν ἐνδιαφέρει ἡ ἐξωτερική φύση. 'Η μοιμή αὐτή μᾶς δείχνει πρός ποιά κατεύθυνση πρέπει νά στρέψουμε τήν ἔρευνά μας. "Ομως πρίν ὀκόμη ἀπό τή διαμόρφωση τοῦ ἀναλυτικοῦ-συνδυαστικοῦ σχήματος σκέψης στόν χῶρο τῶν εὑκαστικῶν τεχνῶν ἡ ἀντιαστική κατεύθυνση καὶ αἰχμή τῆς ἐξέλιξης φάνηκε σέ νεωτερισμούς ώς πρός τό περιεχόμενο, στούς ὅποιους βέβαια ἀργά ἡ γρήγορα προστέθηκαν νεωτερισμοί ὑφολογικοί-μορφολογικοί. "Ενας ἀπό τούς σημαντικότερους νεωτερισμούς ἀφοροῦσε ἕνα νευραλγικό σημεῖο τῆς ἀστικῆς τέχνης, δηλαδή τήν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου. 'Η πλήρης διάλυση καὶ ἡ τελική του ἐξάλειψη ἦταν τό φυσικό τέρμα μιᾶς διαδικασίας, ἡ ὅποια στό σύνολό της στρεφόταν ἐναντίον τῆς ἀστικῆς κασμοθεωρίας καὶ σύνθεσης. 'Αρχικά ὅμως ὁ ἀστικός ἀνθρωπος μέσα στήν τέχνη, ὁ ὅποιος μέ τήν ἐξιδανικευμένη του ἀπεικόνιση ἐνσάρκωνε τήν ἐπιδιωκόμενη ἐναρμόνιση φύσης καὶ πολιτισμοῦ ἡ κανονιστικῆς ἀρχῆς, παραγκωνίσθηκε ἀπό ἔναν ἄλλο, πού ἡ εἰκόνα του πρόδιδε μά προτίμηση γιάς ἄλλες ἀξίες. 'Ο νατουραλισμός στή ζωγραφική είχε ἥδη ἀνασκαλύψει τούς τύπους ἀπό τά κατώτερα στρώματα — τόν βασανισμένο, ὅχι πιά ἀπλῶς γραφικό ξωμάχο, κι ἐπί πλέον τόν ζητιάνο ἡ τόν ἀλήτη πρό παντός ἡ βιομηχανική ζωή ἀπό τή σκοπιά τῶν

ἀπόκληρων προσελκύει ὅλο καί περισσότερο τό ἐνδιαφέρον νατουραλιστῶν καλλιτεχνῶν πού ζωγραφίζουν σκηνές ἔργασίας μέσα στό ἔργοστάσιο ή βιομηχανικά τοπία. Οἱ προσφιλεῖς τύποι τῶν ἴμπρεσσιονιστῶν προέρχονται ἐπίσης ἀπό τά κατώτερα στρώματα τῶν πόλεων ἢ ἀπό τὸν ἡμίκοσμο τῶν καφενείων, τῆς μποεμίας καί τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργαστηρίων, δηλαδὴ εἶναι πρόσωπα πού ζοῦν στό περιθώριο τοῦ σύμπαντος τῶν ἀστικῶν κανόνων. "Ἐνας ὀκόμα ἀνθρώπινος τύπος εἰσέρχεται τήν ἵδιη ἔκεινη ἐποχή στή ζωγραφική πού ἐξ ἵσου βρίσκεται στούς ἀντίποδες τοῦ ἀστικοῦ τρόπου ζωῆς: ὁ εὐγενής ἄγριος, ὁ σοφός πρωτόγονος, ὁ ὄποιος στή φιλολογία τοῦ 18ου αἰ., μαζί μέ ἄλλες ἔξωτικές μορφές, χρησίμευε ως μέτρο κρίσης τῶν τοτινῶν εὐρωπαϊκῶν κοινωνιῶν, τώρα ὅμως μέ τή φυσικότητα, τήν ἀφέλεια καί τή φαιδρότητά του θέλει νά ντροπιάσει ὅχι πιά τήν παλιά ἀριστοκρατία, παρά τὸν ἀστό. Καλλιτέχνης καί πρωτόγονος συμμαχοῦν ἐνάντια στὸν ἀστό, καί μάλιστα ὁ πρῶτος ἀναζητᾶ μέσα στά καλλιτεχνήματα τοῦ δευτέρου ὑφολογικά μέσα γιά νά ξεπεράσει διά παντός τούς ὀκαδημαϊκούς κανόνες τῆς ἀστικῆς τέχνης τούτη ἡ ἐπόκληση τοῦ νέγρου ὥκριβῶς σέ μιάν ἐποχή, ὅπου ἡ ἴμπεριαλιστική ἰδεολογία τῆς ἐκπολιτιστικῆς ἀποστολῆς τοῦ λευκοῦ ἀνθρώπου εἶχε φτάσει στό ἀποκορύφωμά της, ἀποτελοῦσε πράγματι πρόκληση ἀπέναντι στὸν τρόπο, μέ τὸν ὄποιο ὁ ἀστός κατανοοῦσε τὸν πολιτισμό καί τήν ιστορία. 'Ἐπι πλέον ὅλοι αύτοί οἱ μή ἀστικοί ἡ ἀντιαστικοί ἀνθρώπινοι τύποι ἐξεικονίζονται μέ τρόπο ἐντελῶς ἀντίθετο πρός τήν ἀστική ἀντίληψη γιά τή δημόσια ἐμφάνιση τοῦ προσώπου καί γιά τήν ἀναγκαιότητα ἀξιοπρεπούς καί εύγενοῦς τυποποίησης τῆς συμπεριφορᾶς του. Οἱ ἀνθρώποι δείχνονται σέ τυχαῖες καί αὐθόρμητες στάσεις, καί μάλιστα σέ ὥκρως προσωπικές τους στιγμές, χωρίς νά λαμβάνονται ὑπ' ὅψιν οἱ καλοί τρόποι καί οἱ ἡθικές συμβάσεις. Αύτό παραβίαζε τὸν ἀστικό χωρισμό δημοσίου καί ἴδιωτικοῦ, καί συνάμα πρόδιδε ἀδιαφορία ἀπέναντι στό πρόσωπο ως ἐδραιωμένη ταυτότητα, ἡ ὄποια ἔχει πίσω της ὄρισμένη παιδεία καί ἐμφανίζεται κατά τρόπο ὥστε νά γίνεται πρόδηλος ὁ ἐσώτερος κόσμος κι ἡ ἐσώτερη καλλιέργειά της. Τό προβάδισμα τοῦ στιγμαίου καί τῆς στιγμαίας ἐντύπωσης κάνει ἀδιάφορη τήν ιστορία τῆς προσωπικότητας μέ τήν ἔννοια τῆς διαμόρφωσής της. 'Ἡ εἰσβολή τοῦ στιγμαίου καθώς καί ἡ ἐπιθυμία νά διαιωνισθεῖ ἡ στιγμή ἀντί νά παγιωθεῖ τό αἰώνιο σέ μιάν ἴδεωδη στιγμή του κατάφεραν σκληρό πλῆγμα στήν ἀστική ἱεραρχία τῶν ἀξιῶν, στήν ὄποια

συνδέονταν όργανικά ή σταθερότητα, ή διάρκεια και ή σταθμισμότητα. "Όχι τυχαῖα ἀναπτύχθηκε ή τέχνη τῆς φωτογραφίας παράλληλα μέ τήν ἄνοδο τοῦ ἴμπρεσσιονισμοῦ: χάρη στή φωτογραφική μηχανή ἀνακαλύφθηκε τό θέλγητρο τῆς φευγαλέας ματιᾶς και τῆς ἀπροσδόκητης ὀπτικῆς γωνίας. Καί ὁ ἴμπρεσσιονιστικός πίνακας ἦταν ως πρός τήν πρόθεσή του προϊόν τῆς στιγμῆς: ἥθελε νά συγχρατήσει μιά στιγμή, γι' αὐτό και στήν ἰδεώδη περίπτωση ὅφειλε νά ὀλοκληρωθεῖ σέ μιά και μόνη στιγμή — πάντως ἐπιδιωκόταν νά τελειώσει ἐπί τόπου.

Μποροῦμε τώρα νά κάνουμε δρατή και κατανοητή τήν ἐσώτερη σχέση ἀνάμεσα στούς νεωτερισμούς ως πρός τό περιεχόμενο και στούς ὑφολογικούς νεωτερισμούς πού είστηγαγε ὁ ἴμπρεσσιονισμός. 'Η διάλυση τῆς ὀντικειμενικῆς συνάρτησης τοῦ κόσμου, ὅπως αὐτή γινόταν ἀντιληπτή μέσα στήν ἀστική σύνθεση, συντελεῖται μέσω τῆς ἀναγωγῆς τοῦ πραγματικοῦ σέ μιά σειρά στιγμῶν ή ἐντυπώσεων ως τῶν πραγματικῶν συστατικῶν του μερῶν. 'Αντίστοιχα, στό γνωστικό ἐπίπεδο ὑποχωρεῖ η συνθετική γνώση, ὅπου Λόγος ή νόηση και ἐμπειρία συνεργοῦσαν ἀρμονικά γιά τή συγκρότηση τῆς ἀντικειμενικῆς συνάρτησης τοῦ κόσμου, μπροστά στήν ἀμεσότητα τῆς αἰσθητήριας ἐντύπωσης, ή ὅποια ἐσωτερικεύει ἔξωτερικούς ἐρεθισμούς, ὅχι ὅμως γιά νά τους ἐντάξει σ' ἓνα εύρυτερο πλαίσιο και ἔτσι νά τους σχετικοποιήσει, ἀλλά γιά νά τους διατηρήσει στήν πρώτη τους φρεσκάδα. Τούτη η αὐτονόμηση τοῦ φευγαλέου ή στιγμιαίου και τῆς αἰσθητήριας ἐντύπωσης ἀναγκαστικά συνεπαγόταν τήν προτεραιότητα τοῦ χρώματος ἀπέναντι στή μορφή ή στό ὀντικείμενο. Στήν ἀστική ζωγραφική ἐπιδιωκόταν βέβαια τό αἰσθητικό ἵσοζύγιο χρώματος και μορφῆς, ὅμως η μορφή κρατοῦσε σιωπηρά τό προβάδισμα και η ἐδραιότητά της ὑποδήλωνε τήν ἐδραιότητα τῆς ὀντικειμενικῆς συνάρτησης τοῦ κόσμου. Τό τεκτονικό στοιχεῖο παρέμενε καθοριστικό, και ὑπῆρχαν συγγενεῖς τέχνες, ὅπως η γλυπτική ή η ἀρχιτεκτονική, στίς ὅποιες η ἔξ ορισμοῦ πρωτοκαθεδρία τοῦ τεκτονικοῦ στοιχείου καθιστοῦσε δυνατή τήν παραίτηση ἀπό τό χρώμα, και μάλιστα τήν ἔκανε νά φαίνεται εὔλογη ὀκριβῶς γιά νά ὑπογραμμισθεῖ τό τεκτονικό στοιχεῖο. 'Από τήν ἀποψη αὐτήν, η ρευστοποίηση τῆς μορφῆς συμπαρομαρτοῦσε ἀναγκαῖα μέ τήν ὄντολογική προτεραιότητα τοῦ στιγμιαίου και μέ τή γνωστική προτεραιότητα τῆς αἰσθητήριας ἐντύπωσης, ὅμως η ρευστοποίηση τούτη μποροῦσε νά ἐπιτευχθεῖ μονάχα μέ τήν ἐλεύθερη χρήση τοῦ χρώματος. Γιατί τό χρώμα, πού στήν ἰδεώδη περίπτωση ἀποδίδει

μιάν αἰσθητήρια ἐντύπωση μέ μιά πινελιά à la prima, ἔχει τή δυνατότητα νά ρίχνει γέφυρες σύναψεσα σέ διαφορετικές μορφές και σέ διαφορετικά ἀντικείμενα· μονάχα τό χρῶμα μπορεῖ ἄλλωστε νά ἀπλωθεῖ — ἡ μορφή ἀπεναντίας προσδιορίζεται μιά γιά πάντα ἀπό τά δριάτης. 'Η ύλική ἐτερογένεια τῶν πραγμάτων σβήνει μέσα στήν ὁμοιόγένεια τοῦ χρώματος, κι ἔτσι τά πράγματα μποροῦν νά ταξινομηθοῦν σέ νέες τάξεις και ὅμαδες μέ βάση χρωματικά κριτήρια. Οι μορφές ζητοῦνται μέσα στά χρώματα, ὅχι τά χρώματα στίς μορφές. Μονάχα μέ τόν πλοῦτο τοῦ χρώματος ἀποκτᾶ ἡ μορφή τή μέγιστη πληρότητά της, μόνον ἔτσι γίνεται τό ἀπλό σχέδιο γνήσιο ζωγράφημα. Καθώς τό χρῶμα ἀπελευθερώνεται ἀπό τή μορφή ἡ ἀπό τό ἀντικείμενο, ἀπαλλάσσεται και ἀπό τό καθῆκον νά ἀποδώσει τό παιγνίδι τῆς φωτοσκίασης, τό δποϊο ἔδραζόταν στήν ἀποδοχή τοῦ σταθεροῦ διαγράμματος τοῦ ἀντικείμενου και δέν ὄφηνε νά προβληθεῖ ἡ καθαρότητα τοῦ χρώματος· τώρα δέν ὑπάρχει πιά φῶς και σκιά, παρά μόνο χρώματα συνδυαζόμενα μεταξύ τους μέ τόν ἕνα ἡ τόν ἄλλο τρόπο.

'Η ύπεροχή τοῦ χρώματος ἀπέναντι στή μορφή πῆρε τέτοιες διαστάσεις, ὥστε δημιουργήθηκε ἡ ἐντύπωση ὅτι τά ἀντικείμενα μέσα στήν εἰκόνα γενιοῦνται ἀπό ρευστές μάζες χρώματος και δέν ὄνται πάραγον πιά τή φύση. Πράγματι, οι ὄμεσοι διάδοχοι τῶν ἴμπρεσσιονιστῶν, μαζί τους και οἱ φωβιστές, εἶχαν ἔντονη τήν αἰσθηση ὅτι μέ τήν προτεραιότητα τοῦ χρώματος θά ξεπερνοῦσαν τήν ἀντίληψη πού θεωροῦσε τή ζωγραφική ώς μίμηση τῆς φύσης· στά μάτια τους δέν ταυτίζονταν πιά ἡ ὄμορφιά και ἡ φύση, ἡ ὄκριβεια και ἡ ἀλήθεια. "Άλλοι δύνως πίστευαν εἴτε ὅτι ἡ ἀπλή προτεραιότητα τοῦ χρώματος δέν ἀρκεῖ γιά νά ξεπερασθεῖ ἡ ὄκαδημαϊκή διδασκαλία ἐφ' ὅσον διατηρεῖται ἡ μορφή εἴτε ὅτι ἡ καθ' αὐτήν ὄρθή τούτη τοποθέτηση δέν ἐφαρμόζεται μέ συνέπεια ἀπό τούς ἴμπρεσσιονιστές και τούς ὄμεσους διαδόχους τους. Καί στ' ἀλήθεια: ὅσο κι ὃν οἱ τελευταῖοι εἶχαν κλονίσει τό ἵδεωδες τῆς μίμησης, ώστόσο μέ τήν εύρυτατη ἔννοια παρέμειναν προσανατολισμένοι στή φύση, τῆς ὄποίας τήν παρθενικότητα και καθαρότητα ἤθελαν ν' ἀντιτάξουν στόν ἀστικό πνευματικό και τεχνικό πολιτισμό. Τόνιζαν λοιπόν τόν παράγοντα «φύση» γιά νά ἀποδιαρθρώσουν τό ἀστικό ἰσοζύγιο φύσης και πολιτισμοῦ, ἔχοντας τήν αἰσθηση ὅτι ἡ καταστροφή αύτοῦ τοῦ ἰσοζυγίου συνιστᾶ τόσο δική τους ἀπελευθέρωση ἀπό τήν πολιτισμική ἐπιταγή τῆς καλλιτεχνικῆς μίμησης τῆς φύσης ὅσο και ἔξουσιοδότηση νά ἀσχοληθοῦν μέ τή φύση κατά

τρόπο ούσιαστικά διαφορετικό ἀπό τό ἀστικό paysage portrait ή paysage historique. Τοῦτος ὁ ἡμιπρεσσιονιστικός νατουραλισμός, ἃν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση, παραμερίσθηκε σέ δύο ἐπίπεδα καί σέ δύο φάσεις, οἱ ὅποιες ἀποτέλεσαν συνάμα καί τά δύο ἀποφασιστικά βήματα στὸν δρόμο πρός τή διαμόρφωση τοῦ ἀναλυτικοῦ-συνδυαστικοῦ σχήματος σκέψης σ' αὐτόν τὸν τομέα.<sup>1</sup> Από τή μιά μεριά ἀναλύθηκε ἡ ἐπί μέρους μορφή ἡ τό ἐπί μέρους ἀντικείμενο σέ ἔσχατα συστατικά στοιχεῖα, προκειμένου ἀκολούθως νά ἀνασυγχροτηθεῖ καί νά ἐπανερμηνευθεῖ πάνω στή βάση τούτης τῆς ἀνάλυσης ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀνάλυση τῆς ἐπί μέρους μορφῆς ἡ τοῦ ἐπί μέρους ἀντικειμένου ἀπέληξε σέ μιάν ἀνάλυση τῆς ἴδιας τούτης ἀνάλυσης, δηλαδή σέ μιάν ἀναζήτηση τῶν πρωτογενῶν στοιχείων πού πρέπει νά συναντήσει τελικά κάθε ἀνάλυση, σέ μιάν ἀναζήτηση τῆς καθαρῆς μορφῆς καί τοῦ καθαροῦ χρώματος, ὅπότε τό ἀντικείμενο δέν ἐπανερμηνεύοταν πιά, παρά μᾶλλον ἔξανεμιζόταν μέσω τῆς ἐρμηνείας του, ἐνῶ ἡ ζωγραφική ἐν γένει ὁρίσθηκε καί ἀσκήθηκε ως θεματοποίηση τῆς ἐσώτερης ὑφῆς τῆς ἴδιας τῆς ζωγραφικῆς ως τέχνης.

Τό ἀπλωμα τοῦ χρώματος πέρα ἀπό τά ὅρια τοῦ ἀντικειμένου ἀναγκαστικά ἔκαμε ρευστή, ὅπως εἴπαμε, τή μορφή τοῦ ἀντικειμένου, ἥτοι ἔκαμε τή μορφή καί τό ἀντικείμενο νά ἐμφανισθοῦν ως μεγέθη ἀσταθῆ καί προβληματικά. Τό γεγονός, ὅτι τό ἀντικείμενο γίνεται πρόβλημα, προκύπτει λοιπόν ως ἀναγκαία συνέπεια τῆς διαμφισβήτησης τῶν φυσικῶν μορφῶν, ὅπως αὐτές βλέπονταν μέ βάση τόν ἀστικό αἰσθητικό κανόνα. Εδῶ βέβαια τοῦτες οἱ μορφές ἐκλεπτύνονταν ἡ ἔξιδανικεύονταν, προκειμένου νά ἀνταποκρίνονται στήν «ἀληθινή», δηλαδή κανονιστικά νοούμενη φύση, γι' αὐτό καί ἡ τεχνοτροπία ἐκείνη, ἡ ὅποία ὀνομάσθηκε «νατουραλισμός», στράφηκε τουλάχιστον ἐν μέρει ἐναντίον τοῦ ἀστικοῦ αἰσθητικοῦ κανόνα ὀφειβώς ἐπειδή κατανοοῦσε διαφορετικά τή φύση. Καθώς τό χρῶμα ἀπλώνεται πέρα ἀπό τά ὅρια τοῦ ἀντικειμένου, τοῦτο ἐδῶ ἀπομακρύνεται ἀπό τή φυσική του μορφή, ὅχι ὅμως γιά νά ἔξιδανικευθεῖ, παρά γιά νά παραμορφωθεῖ· ὅτι προηγουμένως φαίνοταν ἀπλή γελοιογραφία, γίνεται τώρα καλλιτεχνικά θεμιτή ἀπόδοση ἐνός ἀντικειμένου. Ομως μετά τήν ἀποκοπή ἀπό τό ἀστικό ἰδεῶδες τῆς ὄμορφιᾶς, ἡ παραμόρφωση δέν θεωρεῖται πιά παραμόρφωση, ἀφοῦ ἔξέλειψαν τά προγενέστερα κριτήρια· μᾶλλον χρησιμεύει —ἀπό τούς τελευταίους ἡμιπρεσσιονιστές καί τούς ἄμεσους διαδόχους τους ἴσαμε τίς παραφυάδες τοῦ ἔξπρεσσιονιστικοῦ κινήμα-

τος— γιά νά̄ ἔξευκονίσει εἴ̄τε τή̄ν ἔσώ̄τερη δυναμική̄ ἐνό̄ προσώπου ἢ̄ πράγματος εἴ̄τε τή̄ν δυναμική̄ μιᾶ̄ς διαδικασίας, στή̄ν ὅποίᾱ τό πρόσωπο ἢ̄ τό πράγμα συμμετέχει ἄμεσα. 'Ἐφ' ὅσον τώ̄ρα τό ἀντικείμενο γίνεται φορέας μιᾶ̄ς δικῆ̄ς του δυναμικῆς, αὐτονομεῖται κῑ ἔτσι μπορεῖ ν̄ ἀποσπασθεῖ ἀπό τό συνηθισμένο του πλαίσιο καὶ̄ εἴ̄τε νά̄ μεταβληθεῖ σέ̄ καθαρή̄ δραστηριότητα καὶ̄ καθαρό̄ γίγνεσθαι εἴ̄τε νά̄ προικισθεῖ μέ̄ συμβολικές καὶ̄ οίονει μαγικές ἴδιότητες, πού̄ του δίνουν τή̄ν δυνατότητα νά̄ ρέει διαρκῶς πέρᾱ ἀπό τά̄ ἴδια του τά̄ ὅρια καὶ̄ νά̄ συνδέεται κατά̄ τρόπο̄ ἀπροσδόκητο μέ̄ ὅλᾱ ἀντικείμενα. Αύτές τί̄ς δύο συνέπειες εἶχε̄ ἢ̄ δυναμοποίηση του μεμονωμένου ἀντικειμένου στή̄ φουτουριστική̄ καὶ̄ στή̄ σουρρεαλιστική̄ πρωτοπορία. 'Αλλά̄ ἢ̄ ἀπομόνωση του ἀντικειμένου ἀποτελοῦσε̄ ἔξ̄ ἴσου τή̄ν προϋπόθεση γιά̄ τό ἐγχειρήμα τοῡ (ἀναλυτικοῦ) κυβισμοῦ, γιατί̄ μονάχᾱ ἀπομονωμένο μποροῦσε̄ τό̄ ἀντικείμενο νά̄ θεωρηθεῖ ὡ̄ς αὐτοτελής δομή̄, ἢ̄ ἀνάλυση τῆς ὅποιας ἥταν δυνατόν νά̄ καταστεῖ̄ ξεχωριστό καὶ̄ ἐπιλύσιμο πρόβλημα. Στό πλαίσιο τῆς μετεξέλιξης τοῡ ἵμπρεσσιονισμοῦ ἢ̄ ξεχωριστή̄ διαπραγμάτευση τῶν διαφόρων ἐπόψεων τοῡ ἀντικειμένου, ἢ̄ ὅποίᾱ προδιαγραφόταν ἥδη μέ̄ τή̄ν ἔξάλειψη κάθε πάγιας σχέσης ἀνάμεσα στό χρῶμα καὶ̄ στή̄ μορφή̄, εἶχε̄ κιόλας̄ ἀρχίσει νά̄ συμβαδίζει μέ̄ τή̄ν προσπάθειᾱ ἀνάλυσης τῶν ὅλοτε ὀκέραιων μορφῶν στά̄ συστατικά τους μέρη, τά̄ ὅποιᾱ ὀκολούθως ἐναρμονίζονταν ὑποτασσόμενα σ' ἔναν κοινό̄ ρυθμό̄ ἢ̄ σέ̄ μιά̄ (χαλαρή̄) γενική̄ γραμμή̄. 'Η̄ ἴδια τούτη̄ ἀνάλυση στόν κυβισμό̄ συντελεῖται μέ̄ ἔναν ἐκγεωμετρισμό, ὃ̄ ὅποιος σκοπεύει νά̄ ἀποκαλύψει τή̄ μορφολογίᾱ τοῡ ἀντικειμένου. Τό̄ ἀποφασιστικό̄ ἔδω̄ ὅμως εἶναι ὅχι τό̄ γεωμετρικό̄ στοιχεῖο, παρά̄ ἢ̄ ἀναλυτική̄ πρόθεση καὶ̄ μεθόδευση̄ ὃ̄ ἐκγεωμετρισμός φαίνεται ὡ̄ς ὃ̄ προσφυέστερος τρόπος γιά̄ νά̄ γίνει ἢ̄ ἀνάλυση καὶ̄ νά̄ παρουσιασθοῦν μέ̄ ἐνάργεια τά̄ ἀποτελέσματά της, συνάμᾱ ὅμως θέλει νά̄ ὑποδηλώσει καὶ̄ κάτῑ ὅλο: ὅτῑ ἢ̄ ἔσώ̄τερη ὑφή̄ τῶν ἀντικειμένων δέν ἀνακαλύπτεται μέ̄ τά̄ αἰσθητή̄ριᾱ ὅργανα, παρά̄ μόνον ὅταν τά̄ ἀντικείμενᾱ ἀποσπασθοῦν ἀπό τί̄ς καθημερινές πρωκτικές τους συνάφειες καὶ̄ ἀναλυθοῦν μέ̄ τή̄ νόηση̄ ἢ̄ μέ̄ βάση τί̄ς καθαρές μορφές της νόησης. 'Η̄ νόηση̄ ξαναβρίσκει μέσα στό̄ ἐμπειρικό̄ ἀντικείμενο, καθώς τό̄ ἀνάλυει, τή̄ δική̄ της τή̄ δομή̄ καὶ̄ ἢ̄ κυβιστική̄ ἀνασυγχρότηση τοῡ ἀντικειμένου, ἢ̄ ὅποίᾱ γίνεται μέ̄ τή̄ν ἀπαρίθμηση καὶ̄ τή̄ συμπαράθεση τῶν ἐπί μέρους ἐπόψεων του, συνδυάζεῑ ἀπλῶς μεταξύ τους ὅσα στοιχεῖα βρῆκε̄ ἢ̄ νόηση στά̄ βάθη τῆς ἐμπειρίας, δηλαδή̄ σύμβολα πού̄ ἀντιπροσωπεύουν τή̄ν ἐμπειρία.

Έκλείπει έτσι ή συνεργία νόησης, αἰσθήσεων καὶ αἰσθήματος, ὅπως τή δεχόταν ἀξιωματικά ή ἀστική σύνθεση. "Ομως κατά τήν ἀνασυγκρότηση τοῦ ἀντικειμένου συντελεῖται ὅχι μόνο μιὰ ἀναλυτική ἀναγνώριση σέ γεωμετρικά στοιχεῖα, ἀλλά καὶ μιὰ παραμόρφωση. Οἱ ἀπαριθμημένες ή συμπαρατεθειμένες ἐπόψεις τοῦ ἀντικειμένου δέν ἔμφανίζονται πιά στίς ἀρχικές, δηλαδὴ ἐμπειρικά δεδομένες ἀναλογίες μεταξύ τους, παρά μερινθύνονται, συμικρύνονται η ἀπλῶς ἀλλάζουν μορφή, ἀνάλογα μέ τή σημασία η τή λειτουργία πού τούς δίνει μέσα στήν εἰκόνα η ὄπτικη τῆς ἀναλυτικῆς νόησης: μάλιστα μερικές ἔξαρσεις ζονται καὶ ἐντελῶς, έτσι ώστε οἱ ὑπόλοιπες μποροῦν νά τονισθοῦν καλύτερα, ἐνῶ η ἀπλούστευση τῆς συνολικῆς δομῆς ἐπιτείνει τήν αἰσθητική ἐντύπωση.

Τό αἰσθητικό μήνυμα τοῦ κυβισμοῦ ήταν ὅτι μορφή καὶ ἀντικείμενο δέν συρπίπτουν, ἀφοῦ η ἀληθινή μορφή τοῦ ἀντικειμένου κρύβεται πίσω ἀπό τήν ἐμπειρική του ὄψη. Ἡ ἀρχική ἐνότητα χρώματος, μορφῆς καὶ ἀντικειμένου διασπάσθηκε πρῶτα-πρῶτα ὅταν οἱ ἴμπρεσσιονιστές χώρισαν τό χρῶμα ἀπό τό ἀντικείμενο· τοῦτος ὁ χωρισμός συνεπαγόταν καὶ τόν χωρισμό μορφῆς καὶ ἀντικειμένου, ἐφ' ὅσον τό χρῶμα μποροῦσε ν' ἀπλωθεῖ πέρα ἀπό τά ὅρια τοῦ ἐμπειρικοῦ ἀντικειμένου κι έτσι νά δημιουργήσει μιὰ μορφή διαφορετική ἀπό τοῦτο. Ὁστόσο ἐδῶ η διαφορά μορφῆς καὶ ἀντικειμένου δέν εἶχε ὀκόμα θεματοποιηθεῖ μέ συνέπεια, γιατί τό ἐμπειρικό ἀντικείμενο κατά κάποιον τρόπο τό ἀπορροφοῦσε η μορφή, τήν ὅποια δημιουργοῦσε τό χρῶμα μέσα στήν αὐτοτελή δυναμική του. Χαρακτηριστικό ἀπό τήν ἀποψη αὐτήν εἶναι ὅτι οἱ συνειδητές ἀναλυτικές προσπάθειες ὄρισμένων (νεο)ἴμπρεσσιονιστῶν στρέφονται πρός τήν κατεύθυνση τῆς ἀνάλυσης τοῦ χρώματος κι ὅχι τῆς ἀνάλυσης τοῦ ἀντικειμένου· τό ἀντικείμενο ἀναλύθηκε μονάχα στόν βαθμό πού μποροῦσε νά κατατυθεῖ στίς ἐλάχιστες χρωματικές μονάδες. Ἀντίθετα, ὁ κυβισμός ἐπιχείρησε τήν ἀνάλυση τοῦ ἀντικειμένου ξεκινώντας ἀπό τή μορφή, δηλαδὴ ἐξάρτησε τό ἀναλυτικό ἐγχείρημα ἀπό μορφολογικά κριτήρια, καὶ ἀπό τή σκοπιά τούτη ὁ ἴμπρεσσιονισμός φαίνοταν ἀναγκαστικά ως ὄψιμη παραλλαγή τοῦ παλαιοῦ ἰδεώδους τῆς μίμησης τῆς φύσης. Ἀλλά μέ βάση τήν ἴδια συλλογιστική ήταν δυνατόν νά διατυπωθεῖ καὶ ἐναντίον τοῦ κυβισμοῦ η μομφή ὅτι η μίμηση τῆς φύσης δέν ὑπερβαίνεται ἐν ὅσῳ γίνεται λόγος γιά ἀντικείμενο καὶ ἐν ὅσῳ χρειάζεται η ἀνάλυση κάποιου ἀντικειμένου γιά νά βρεθοῦν καθαρές μορφές. Μετά τόν προη-

γούμενο διπλό χωρισμό τοῦ χρώματος ἀπό τό ὄντικείμενο καὶ τῆς μορφῆς ἀπό τό ὄντικείμενο, ἡ μομφή αὐτή ἦταν λογική καὶ εὔλογη. Καί τά τρία συστατικά στοιχεῖα τῆς παλαιᾶς τριάδας ἥσαν τώρα ἀπομονωμένα, καὶ ἐφ' ὅσον ἡ ἴδεα καθαρῶν (φυσικῶν) ὄντικειμένων δέν ἔχει νόημα, γι' αὐτό καὶ ἡ ὀναζήτηση τοῦ καθαροῦ ὄντικειμένου σήμανε ὀναζήτηση τοῦ καθαροῦ χρώματος καὶ τῆς καθαρῆς μορφῆς, δηλαδὴ ὀναζήτηση τῶν πρωτογενῶν στοιχείων τῆς ζωγραφικῆς — ἐνῶ ζωγραφική στό ἔξτης σήμανε θεματοποίηση τῶν πρωτογενῶν τῆς στοιχείων ἡ θεματοποίηση τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἐδῶ προφανῶς πρόκειται γιά κάτι θεμελιωδέστερο ἀπό τό παιγνίδι μερικῶν ἐκπροσώπων τοῦ Jugendstil μέ καθαρά χρώματα καὶ καθαρές μορφές ἔξω ἀπό κάθε προοπτική, παιγνίδι καθαρά διακοσμητικό. Τήν καθαρότητα τῆς μορφῆς μποροῦσε κανείς νά τήν πορισθεῖ ὃν θεωροῦσε ως αὐτοτελεῖς τίς γεωμετρικές μορφές, τίς ὁποῖες ὁ κυβισμός ἔβγαζε ἀφαιρετικά ἀπό τό ὄντικείμενο προκειμένου νά τό παρουσιάσει ὀντιλυτικά, ὃν δηλαδὴ ἀδιαφοροῦσε γιά τόν ὅγκο τοῦ ὄντικειμένου καὶ ἀσχολοῦνταν ἀποκλειστικά μέ τήν κατασκευή γραμμῶν πάνω σέ μιά γυμνή ἐπιφάνεια: ὅ,τι ἀρχισε ως ὀναγωγή μιᾶς φυσικῆς μορφῆς σέ μιά γεωμετρική ὄλοκληρώνεται τώρα μέ τήν ὀναγωγή τοῦ προϊόντος τῆς πρώτης τούτης ὀναγωγῆς στά σταθερά στοιχεῖα τῆς μορφῆς ἐν γένει. Ἀλλά καὶ ως πρός τό χρῶμα ἦταν ἀπαραίτητη μιά διπλή ὀναγωγή γιά νά προκύψει τό καθαρό ἡ στοιχειωκό χρῶμα. Ἡ πρώτη ὀναγωγή ἐπιχειρήθηκε ἥδη ὅταν οἱ ἀμεσοὶ διάδοχοι τῶν ἵμπρεσσιονιστῶν καί οἱ φωβιστές διέκριναν τό φυσικό ἀπό τό καθαρό χρῶμα, ἀπαίτησαν τήν καθαρότητα τῶν μέσων τῆς τέχνης τους καὶ ἀμφισβήτησαν τήν ἵμπρεσσιονιστική πρόσδεση τοῦ χρώματος στήν αἰσθητήρια ἐντύπωση. Καί σ' αὐτούς ὅμως τό καθαρό χρῶμα παρέμεινε τελικά χρῶμα ἐνός (παραμορφωμένου) φυσικοῦ ὄντικειμένου, δηλαδὴ τό χρῶμα ἔξωκολουθοῦσε νά συνδέεται μέ τό φῶς ἡ μέ τό ὄντικείμενο ως φωτοφαίνομενο. Ἡ ἀποσύνδεση τοῦ φωτός ἀπό τό ὄντικείμενο καὶ ἡ αὐτοτελής του ἔξεικόνιση, ὅπως τήν ἐπιδίωκαν οἱ λεγόμενοι rayonnistes, ἦταν ἕνας παράδοξος, ἀλλά ὀναγκαῖος ἐνδιάμεσος σταθμός μεταξύ τῶν ἵμπρεσσιονιστῶν ἡ τῶν διαδόχων τους καὶ τῶν ἀφηρημένων ζωγράφων. Πέρα ἀπό ὅποιαδήποτε ὀναφορά σέ ὄντικείμενα, τό καθαρό φῶς καὶ τό καθαρό χρῶμα ταυτίζονταν, καὶ τό πρόβλημα τώρα ἦταν νά βρεθεῖ ὁ ἔκαστοτε ταιριαστός συνδυασμός καθαρῶν χρωμάτων — ἡ, ὀκόμα περισσότερο, νά διατυπωθοῦν οἱ νόμοι, σύμφωνα μέ τούς ὅποιους τά καθαρά χρώματα

μποροῦν νά̄ ἔκφραζουν διηγειῶς κάτι καὶ μέ βάση αὐτήν τους τὴν ἴδιότητα νά̄ χρησιμοποιηθοῦν χωριστά ἢ συνταιριασμένα. Στὸν βαθμό πού ἐδῶ συνεχίζει νά̄ γίνεται κάποια διάκριση μορφῆς καὶ χρώματος, ἢ μορφή ἀποτελεῖ τὸν χῶρο ἐκδίπλωσης τοῦ χρώματος καὶ δέν τῆς ἐπιτρέπεται νά̄ παραβλάπτει μέ κανέναν τρόπο τὴν ἐπήρεια τοῦ τελευταίου. 'Ακόμη καὶ σέ ἀφηρημένους ζωγράφους, οἱ ὅποιοι χρησιμοποιοῦσσαν αὐστηρά γεωμετρικές μορφές, τοῦτες ἐδῶ ἡσαν πρῶτα-πρῶτα φορεῖς χρώματος, δηλαδή ἢ μορφή ὅφειλε νά̄ προκύψει ἀπό τό ψυχικό ἢ μουσικό περιεχόμενο τοῦ χρώματος.' Ετσι φάνηκε νά̄ πραγματώνεται τὸ πρόγραμμα τῆς φουτουριστικῆς ζωγραφικῆς, τό ὅποιο πρόβλεπε δχι μόνο χρώματα καὶ μορφές δίχως ἀντικειμενική παράσταση, ἀλλά ἐπί πλέον χρώματα δίχως μορφές ὡς ἔκφραση ἔσχατων θυμικῶν καταστάσεων.

'Η ἀναζήτηση τοῦ καθαροῦ, στοιχειωκοῦ ἢ ἀφηρημένου γινόταν βέβαια αἰσθητή ὡς ἀπελευθέρωση ἀπό τὸν ἀστικό συναισθηματισμό καὶ ὡς συμπόρευση μέ τίς νέες, ξένες πρός τὸν συναισθηματισμό δυνάμεις, ὅπως π.χ. τή μηχανή. 'Αλλά πέρα ἀπ' αὐτό ὁ ἀστικός αἰσθητικός κανόνας χτυπήθηκε καίρια, γιατί ὁ παραμερισμός τοῦ ἀντικειμένου συνιστοῦσε συνάμα ἀπάρνηση τοῦ νοήματος ἐκείνου, μέ τό ὅποιο συνδεόταν τὸ ἀντικείμενο μέσα στὴν ἀστική τέχνη. Τούτη ἐδῶ δέν ἐνδιαφερόταν γιά ὅποιαδήποτε ἀντικείμενα, παρά μόνο γιά ὅσα ἐνσάρκωνταν τὴν κανονιστική ἔννοια τῆς φύσης ἢ ἔξειδίκευαν τὴν ἀτομικιστική-ἀνθρωποκεντρική θεώρηση, καὶ μάλιστα ὑπό τή μορφή ἀνθρώπων ἔξεικονιζομένων εἴτε ὡς φορέων μιᾶς οὐσιώδους ταυτότητας εἴτε ὡς προϊόντων μιᾶς παιδείας. Τό νόημα ἐνός ἀντικειμένου γεφύρωντε τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στή φυσική καὶ στὴν ἀξιολογική του διάσταση, ἥταν τό προπύργιο τῶν κανονιστικῶν ἀρχῶν καὶ τῆς βαθύτερης ἀξίας τῶν πραγμάτων, τά ὅποια ὠστόσο ὀναγνωρίζονταν ταυτόχρονα καὶ ὡς πράγματα ἀπτά. 'Ἐφ' ὅσον αὐτό τό νόημα ἥταν δεμένο μέ ὄρισμένα ἀντικείμενα καὶ μέ μιάν ὄρισμένη ὀντίληψη γιά τό ἀντικείμενο ἐν γένει, ὀναγκαστικά κατέρρευσε ὅταν ἔξαφανίσθηκε τό ἀντικείμενο. 'Ἐνάντια στὴν ἀστική σύζευξη ἀντικειμένου καὶ νοήματος ἢ φύσης (ἀνθρώπου) καὶ κανονιστικῆς ἀρχῆς, οἱ ἀφηρημένοι ζωγράφοι ισχυρίζονται τώρα ἐμφατικά καὶ σέ ὅλους τούς τόνους ὅτι φύση καὶ τέχνη δέν ἔχουν τὴν παραμικρή σχέση μεταξύ τους, ὅτι ἢ τέχνη δέν ἀποτελεῖ μίμηση τῆς φύσης, καὶ μάλιστα εἶναι ὑπέρτερη ἀπό τή φύση, γιατί γενιέται ἀπό τὴν αὐτόνομη δραστηριότητα τοῦ καθαροῦ πνεύ-

ματος, δηλαδή δημιουργεῖ τίς εύκόνες της μέ βάση πρωτογενῆ στοιχεῖα, τά όποια δέν βρίσκονται στή φύση, παρά μόνο στό πνεῦμα εἶναι προσιτά. Στήν προοπτική αὐτήν ή ἐμπειρική φύση καί τά φυσικά ἀντικείμενα δέν ἔχουν κάποια βαθύτερη διάσταση πού φανερώνεται στό νόημά τους, παρά εἶναι ἀπλή ἐπίφαση, τήν όποια πρέπει νά διατρήσει ὁ καλλιτέχνης γιά νά μπορέσει νά ἀτονίσει πίσω της τήν ἐσώτερη κατασκευή τοῦ κόσμου, ήτοι τά πρωτογενῆ στοιχεῖα καί τίς πρωτογενεῖς συμμετρίες πού τόν ὑποβαστάζουν. Οἱ διαυγρύζεις ἐναντίον τῆς αἰσθησιοχρατίας καί τοῦ ὑλισμοῦ συνοδεύονται στούς ἀφηρημένους ζωγράφους ἀπό μυστικιστικές-παθητικές μεταφυσικές ἀποφάνσεις γιά τήν ἔξαίσια ἐκείνη ἐπικράτεια τῶν καθαρῶν χρωμάτων καί μορφῶν, ή ὅποια, ὅπως λέγεται, ἀποτελεῖ τήν ἀληθινή πραγματικότητα καί τήν ἀληθινή ούσια τῶν πραγμάτων. Δέν εἶναι δύσκολο νά μαντέψουμε γιατί ἐδῶ χρειάσθηκε νά ἐπιστρατευθεῖ ὀλόκληρη μεταφυσική: μονάχα ἐν ὄνόματι μᾶς ὑψιστης ἀρχῆς μπορεῖ κανείς ν' ἀποτολμήσει τήν ἀνοιχτή διαμφισθήτηση τῶν βεβαιοτήτων τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας — καί μονάχα παραπέμποντας στή μεταφυσική αἰγλη τοῦ καθαροῦ μπορεῖ νά παράσχει κανείς παρηγοριά ὡς ἀντιστάθμισμα γιά τή μονοτονία πού ταλανίζει μέσα στήν ἐπικράτεια τῆς ἀφαιρεσης τά μάτια, καθώς αὐτά εἶναι συνηθισμένα στήν ποικιλομορφία τῆς ἐμπειρίας. "Ομως καί ή μεταφυσική εἶναι δεμένη μέ δρισμένο χρόνο, γι' αὐτό καί ἀπό ἔρμηνευτική ἀποψη εἶναι πιό ἐνδιαφέρον νά ἐντοπίσουμε τό συγκεκριμένο περιεχόμενο τῆς ἔκάστοτε μεταφυσικῆς, παρά νά ρίξουμε ἀπλῶς μιά περιφρονητική ματιά στήν ἀοριστία καί στήν αύθαιρεσία της. Γιατί τό συγκεκριμένο περιεχόμενο δείχνει σέ πιο σημεῖο ή ἐμπρωκτη στάση τοῦ μεταφυσικοῦ διαψεύδει τόν τρόπο, μέ τόν ὅποιο ὁ ἴδιος κατανοεῖ τόν ἑαυτό του, δηλαδή σέ πιο σημεῖο γίνεται ἐμφανής ή χρονική ἔξαρτηση καί ή ἀντικειμενική ἱστορική λειτουργία τῶν μεταφυσικῶν ὀντιλήψεων. 'Από τήν ἀποψη αὐτήν ήταν ἐνδεικτικό λ.χ. ὅτι ή ἐπικράτεια τοῦ καθαροῦ πολύ συχνά παρουσίαζε ὅμοιότητες μέ τό κάπως πεζό, ἀλλά ἔξ ἴσου γεωμετρικά δομημένο πεδίο τῆς τεχνικῆς κατασκευῆς.

Εἶναι προφανές ὅτι ή μετατόπιση τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας στήν ἐπικράτεια τοῦ καθαροῦ ή ἀφηρημένου διευκόλυνε σημαντικά τή συνδυαστική ἐργασία. Μεγέθη η ἀντικείμενα δεδομένα ἐμπειρικά δέν μποροῦν νά συνδυασθοῦν αύθαιρετα μεταξύ τους, ἔκτος ὃν τούς ἀφαιρεθεῖ τό νόημα πού κατέχουν μέσα στίς ἐμπειρικές τους συνά-

φειες. "Ετσι, οἱ σουρρεαλιστές συνέδεσαν μέσα σέ ὄνειρικές εἰκόνες ἀντικείμενα ἀπό τὸν κόσμο τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας, ὅμως μπόρεσαν νά τό κάμουν μόνο καὶ μόνον ἐπειδή ἀπέσπασαν τά ἀντικείμενα αὐτά ἀπό τίς συνάφειές τους, δηλαδή τούς ἀφαίρεσαν τό συνηθισμένο τους νόημα καὶ τούς ἔδωσαν ἐνοὶ ἄλλο πού προέκυπτε ἀπό τὴν καινούργια, μή ἐμπειρική συνάφεια. 'Αλλά τό παιγνίδι τῶν συνδυασμῶν παίρνει ὅλη μορφή ἀπό τὴν στιγμή πού παραμερίζονται ταυτόχρονα τό ἀντικείμενο καὶ τό νόημα. Τώρα συνδυάζονται μεταξύ τους ἴδεατά μεγέθη, τῶν ὁποίων τό μοναδικό νόημα ἔγκειται στήν ἱκανότητά τους νά συνδυάζονται ἡ στή συμμετοχή τους στό συνδυαστικό παιγνίδι πού, δπως λέγεται, μπορεῖ πιά νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό κάθε τυχαιότητα καὶ νά λάβει τήν περιωπή ἐπιστημονικοῦ λογισμοῦ. 'Ιδεῶδες εἶναι ἡ παραγγή ἀπειρων συνδυασμῶν μέ βάση περιορισμένο ἀριθμό ἔσχατων στοιχείων καὶ κανόνων κατασκευῆς. Τό κέντρο βάρους τῆς θεωρητικῆς προσοχῆς βρίσκεται ὅχι τόσο στό παράγωγο ἐπίπεδο τῶν ἐπί μέρους συνδυασμῶν, δσο στό πεδίο τῶν ἔσχατων πρωτογενῶν στοιχείων καὶ τῶν θεμελιωδῶν ἀξιωμάτων κατασκευῆς. Τοῦτο τό πεδίο ὅμως δέν εἶναι ὅλο ἀπό τό πεδίο τῶν στοιχειωδῶν μέσων ἔκφρασης τῆς ζωγραφικῆς, τά ὁποῖα τώρα πρέπει νά θεματοποιηθοῦν μέσα στήν ἵδια τή ζωγραφική ώς διαδικασία. Στήν ἀστική ζωγραφική τά μέσα θεωροῦνται ώς ἀντικείμενων δεδομένα ὄρια, σέ σχέση μέ τά ὁποῖα βέβαια ὁ καλλιτέχνης δέν ἐπιτρεπτόταν νά ύστερει, ἀλλά τήν ὑπαρξη τῶν δποίων ὄφειλε νά προϋποθέτει σιωπηρά· μονάχα ἡ ἔξεικόνιση τοῦ ἀντικειμένου ἔδειχνε ἔμμεσα τί γνώριζε γι' αὐτά τά ὄρια (κι ἐπομένως γιά τήν ούσια τῆς τέχνης του) καὶ κατά πόσο κατεῖχε τή δουλειά του. Τώρα ὅμως ἀντικείμενο τῆς ζωγραφικῆς γίνεται ἡ ζωγραφική ἡ ἵδια. Τό ἐλεύθερο παιγνίδι τῶν συνδυασμῶν δέν ἀρκοῦσε ἀπό μόνο του ἐπρεπε νά ὄρισθοῦν ἐπί πλέον οἱ κανόνες καὶ ἡ ἀφετηρία του. Τοῦτο βέβαια ἥταν ὁ συνδυασμός ὅλων τῶν συνδυασμῶν. "Εξω ἀπ' αὐτόν καὶ δίπλα σ' αὐτόν ὑπῆρχαν πολυάριθμες μορφές τοῦ συνδυαστικοῦ παιγνιδιοῦ, οἱ ὁποῖες στό σύνολό τους ἔκαναν πρόδηλο πόσο κεντρική ἥταν πιά ἡ λειτουργία του μέσα στήν τέχνη. 'Από τήν ἀποψη αὐτήν οἱ ὄνειρικές εἰκόνες τῶν σουρρεαλιστῶν, τά κολλάζ τῶν ντανταίστῶν καὶ οἱ διάφορες μορφές τῆς τεχνικῆς τοῦ μοντάζ συνδέονται στενά μεταξύ τους: ἔδραζονται ἐξ ἵσου στήν πεποίθηση ὅτι τά πάντα μποροῦν νά συνδυασθοῦν μέ τά πάντα.

"Η δυνατότητα συνδυασμοῦ τῶν πάντων μέ τά πάντα δίδεται ὅμως