

## Η ΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΑΙΓΝΙΔΙΟΥ ΚΑΙ Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Ἐλπίζω πὼς μιὰ μέρα, ἢ ἐπιστημονικὴ κι ἀντικειμενικὴ αἰσθητικὴ θὰ βρεῖ τὸν ἄνθρωπό της, τὴ μεγαλοφυΐα ἐκείνη πού, ὅπως ἔκανε γιὰ τὴν ἰατρικὴ ὁ Claude Bernard, θὰ μπορέσει, μὲ βάση τὸ πλῆθος τῶν μέχρι σήμερα παρατηρήσεων πάνω στὰ αἰσθητικὰ φαινόμενα, νὰ τὴν μεταβάλλει σὲ μιὰ ἐπιστῆμη τελειωτικὴ καὶ συγκεκριμένη.

### 1. ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Ὅσο γιὰ μένα, δὲν εἶμαι παρὰ ἓνας ἀπλὸς συνειδητὸς ἐργάτης, πού, μὲ τίς μικρὲς μου δυνάμεις, προσπάθησα καὶ προσπαθῶ νὰ προετοιμάσω τὸ ἔδαφος πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση.

Οἱ κλασσικοὶ φιλόσοφοι οἰκοδομοῦσαν τὴν αἰσθητικὴ τους μὲ τρόπο πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ μᾶς. Δυὸ προβλήματα τοὺς ἀπασχολοῦσαν πρωταρχικά: τὸ πρόβλημα τοῦ ὠραίου καὶ τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης. Τί εἶναι ὠραῖο; Τί εἶναι τέχνη; ρωτοῦσαν. Οἱ ἀπαντήσεις σ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἐρωτήματα ἦταν φυσικὰ ἀπριοριστικὲς<sup>1</sup> κ' ἔκλειναν μέσα στὴν ἴδια τους τὴν ἀνάπτυξη τὰ συμπεράσματα πάνω σ' ὅλα τ' ἄλλα ἐρωτήματα ποὺ ἐνδιέφεραν ἐκεῖνο τὸν καιρὸ τὴν αἰσθητικὴ. Γιὰ νὰ κάνω πιὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ τὸ ἀδύνατο σημεῖο τῶν αἰσθητικῶν φιλόσοφων, θὰ δώσω, σὰν παράδειγμα, μιὰν ἀπὸ τίς θεωρίες μὲ τίς λιγότερο μεταφυσικὲς τάσεις. Ὁ Diderot ἔριζε τὸ ὠραῖο, λέγοντας, ὅτι εἶναι «κάθε τι ποὺ μπορεῖ νὰ διεγείρει μέσα μας τὴν αἰσθησιὴ τῶν σχέσεων». Μέσα σ' αὐτὸ τὸν ὅρισμό — ποὺ θυμίζει πολὺ

1. Ἀπριοριστικὸ (aprioristique) εἶναι καίνο ποὺ βάζει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν ἐννοια τοῦ τί πρέπει νὰ εἶναι κι ἀπ' αὐτὴ τὴν προεγγνημένη ἐννοια ἀντλεῖ συμπεράσματα.

Ἰππία καὶ Πλάτωνα — ὁ Diderot θέλησε ν' ἀγκαλιάσει πλατιά, δλόκληρο τὸ ὄρατο, τὸ ὄρατο ὄλων τῶν τόπων καὶ τῶν χρόνων. Τ' ὁμολογεῖ, ἄλλωστε, καὶ ὁ ἴδιος καὶ μὲ πολλή μάλιστα ἀγαθοσύνη: « Ἀλλὰ ἡ ἀρχὴ τῆς αἰσθητικῆς τῶν σχέσεων εἶναι τόσο... γενική, ὥστε δύσκολα μπορεῖ νὰ ὑπάρχει κάτι ποὺ νὰ τῆς ξεφεύγει». Δὲ μοιάζει μ' ἕναν ψαρά ἀχόρταγο ποὺ θὰ ἤθελε νὰ κλείσει ὅλη τὴ θάλασσα μέσα στὰ δίχτια του καὶ ποὺ δὲν κατορθώνει στὸ τέλος νὰ πιάσει μήτε λίγες μαρίδες; » Δὲν κριτικάρουμε, βέβαια, μὲ κακὴ διάθεση τὸν Diderot, ἀλλὰ δείχνουμε τὸ ἀντι-ἐπιστημονικὸ τῆς μεθόδου του, σφάλμα ποὺ δὲ συναντοῦμε ἐξάλλου μόνο σ' αὐτόν, ἀλλὰ σ' ὄλους τοὺς αἰσθητικούς, ἀκόμα καὶ τοῦ 19ου αἰώνα.

Ὁ Diderot, ὅπως καὶ ὁ Πλάτων, θέλει νὰ ἔχει τὴν οὐσία τοῦ ὄρατου, αὐτὸ ποὺ τὸ καθιστᾷ τέτοιο παντοῦ καὶ πάντοτε. Γιὰ νὰ μπόρῃ, λοιπόν, νὰ λυθεῖ ἕνα τόσο πλατὺ ζήτημα, ἕνα πρόβλημα βαλμένο μὲ τρόπο τόσο ἀόριστο, πρέπει νὰ καταφύγει κανεὶς, ἀναγκαστικά καὶ σὲ ἀόριστα συμπεράσματα.

Τὸ νὰ λέει κανεὶς, ὅτι αὐτὸ ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ὄρατο εἶναι ἡ αἰσθητικὴ τῶν σχέσεων, εἶναι σὰ νὰ μὴ λέει τίποτα, γιατί καὶ αὐτὸ ποὺ ἀποτελεῖ τὸ καλὸ καὶ τ' ἀληθινὸ, εἶναι ἐπίσης ἡ αἰσθητικὴ τῶν σχέσεων. Καὶ ἀκόμα, τὸ ἴδιο τὸ ὄν, αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ὑπαρξὴ μας, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τῶν σχέσεων· ἂν ξέρουμε ὅτι ὑπάρχουμε, τόσο ἡμεῖς ὅσο καὶ ἕνας δλόκληρος κόσμος ἔξω ἀπὸ μᾶς, τὸ ξέρουμε ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ συνεχῆ αἰσθητικὴ τῶν σχέσεων.

Τὸ νὰ λέει κανεὶς, πῶς τὸ ὄρατο συνίσταται στὴ διέγερση τῆς αἰσθητικῆς τῶν σχέσεων, εἶναι ἕνα πράγμα ἀληθινὸ, τόσο ὅμως ἀπλὰ ἀληθινὸ ποὺ παύει νὰ ἔχει ἐνδιαφέρον. Εἶναι σὰ νὰ ρωτούσαμε ἕνα χημικὸ, τί εἶναι θεϊκὸ ὄξυ καὶ μᾶς ἀπαντοῦσε ὄραιάτατα πῶς πρόκειται γιὰ ἕνα μείγμα ἀτόμων, δίνοντας ἔτσι ἕνα σωστὸ, βέβαια, ἔρισμα, ἀλλὰ πολὺ γενικὸ καὶ ἀφηρημένο καὶ συνεπῶς χωρὶς ἐνδιαφέρον. Ἡ ἐπιστῆμη δὲν ψάχνει, μήτε ζητάει τίς γενικότητες, ἀλλὰ τίς οὐσιαστικὲς διαφορῆς. Οἱ γενικοὶ τύποι, ὅπως καὶ οἱ ἀρχικὲς αἰτίες, θέλοντας νὰ ἐξηγήσουν τὸ πᾶν, δὲν ἐξηγοῦν τίποτα, καὶ γι' αὐτὸ μᾶς εἶναι ἀχρηστες.

Ὅταν ἀντικρίζουμε τὸ ὄρατο δεχόμεστε τίς σχέσεις — ἀλλὰ

τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο δὲν ἐξηγεῖται μὲ τὴν ἀπλὴ ταξινόμηση αὐτῶν τῶν σχέσεων : τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο συνίσταται σ' αὐτὸ πρὸ δημιουργεῖται μέσα μας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ πρὸ δεχτήκαμε ἢ νοιώσαμε ὀρισμένες σχέσεις. Νὰ κάτι πρὸ πρέπει νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐξηγήσουμε.

Ὅταν ὁ Diderot λέει πῶς τὸ ὄρατο πρέπει νὰ γεννάει μέσα μας τὴν ἰδέα τῶν σχέσεων, κάνει μιὰ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἰδιαιτέρο στὸ γενικὸ κι ἀπὸ τὸ ἄγνωστο σ' ἓνα ἄλλο ἄγνωστο, πρὸ βρῆθῃ και πρὸ ἀπέλυτο, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε. Αὐτὴ ἡ κριτικὴ μας γιὰ τὸν ὀρισμὸ τοῦ Diderot ἰσχύει και γιὰ ὄλα τ' ἄλλα συστήματα αἰσθητικῆς.

Μέσα στὴν αἰσθητικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, συναντᾶμε τὴν ἀγωγὴ τοῦ ἀπέναντι στὸ ὄρατο, ἀλλὰ κι ἄλλες πολλὲς ἀγωγές πρὸ δὲν ἀφοροῦν τὸ ὄρατο, ἀλλὰ τὸ ἄσκημο, τὸ γελοῖο, τὸ τραγικὸ κλπ. Ἀκόμα, λοιπὸν, κ' ἓνας ὀρισμὸς τοῦ ὄρατοῦ, σὰν τὸν ὀρισμὸ τῶν κλασσικῶν αἰσθητικῶν, δὲν μπορεῖ νὰ περικλείνει καθολικὰ τὴν αἰσθητικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Ἄν στρέψουμε τώρα πρὸς τὸ ἄλλο πρόβλημα πρὸ ξεσηκῶνουν οἱ κλασσικοὶ αἰσθητικοί, τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης, θὰ διατυπώσουμε ἀνάλογες κρίσεις. Κι ἄς πάρουμε, σὰν παράδειγμα, τὸν ὀρισμὸ πρὸ ἔργου τέχνης τοῦ Taine, πρὸ εἶναι ὁ λιγότερο μεταφυσικὸς ἀπ' ὄλους τοὺς αἰσθητικοὺς φιλόσοφους. Ποιὸς εἶναι ὁ ὀρισμὸς πρὸ δίνει ; Νὰ τον : «Τὸ ἔργο τέχνης ἔχει σὰ σκοπὸ νὰ ἐκδηλώνει, μὲ τρόπο πρὸ ξεκάθαρο και πρὸ πλήρη παρότι τὸ κάνουν τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα, κάθε χαρακτήρα οὐσιώδη ἢ ἔξοχο πρὸ ἔχει μιὰν ἰδέα ἀξιόλογη. Αὐτὸ, τὸ πετυχαίνει χρησιμοποιοῦντας ἓνα σύνολο ἀπὸ ἀλληλένδετα μέρη, πρὸ τοὺς μεταβάλλει συστηματικὰ τίς σχέσεις». Μέσα σ' αὐτὸ τὸν ὀρισμὸ, ὁ Taine δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὸ καθαρὰ αἰσθητικὸ φαινόμενο. Αὐτὸς ὁ χαρακτήρας, ὁ οὐσιώδης ἢ ἔξοχος, μπορεῖ, ὄρατιότατα, νὰ ὑπάρχει ἔξω ἀπὸ τὴν τέχνη κι ἀπὸ κάθε αἰσθητικὸ φαινόμενο. Και σὰν παράδειγμα : μιὰ ἐπιστημονικὴ μελέτη μπορεῖ νὰ ἐκδηλώνει τὸν οὐσιώδη κ' ἔξοχο χαρακτήρα μιᾶς περιοχῆς, ἐξετάζοντάς τὴν ἀντικειμενικὰ, τοῦτο ὁμως δὲ σημαίνει πῶς ἡ μελέτη αὐτὴ εἶναι ἔργο τέχνης. Ἐπειτα, μὲ τὸ νὰ μεταβάλλει κανεῖς συστηματικὰ τὰ διάφορα μέρη και τίς σχέσεις τους, δὲν καταλήγει πάντα στὴ

δημιουργία έργου τέχνης. Κάθε ψέμα βσιίζεται, κατὰ κανόνα, στη μετατροπή τῶν σχέσεων καὶ τῆς πραγματικότητας. Κάθε ἀνθρώπινο ἔργο μπορεί, πολὺ καλά, νὰ ἐκδηλώνει κάποιο χαρακτήρα οὐσιώδη ἢ ἐξοχο, μὲ τρόπο πιδ ξεκάθαρο καὶ πιδ πλήρη ἀπ' ὅτι τὸν κάνουν τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα, χωρὶς, ὡστόσο, νὰ εἶναι ἔργο τέχνης, χωρὶς νὰ προκαλεῖ τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο.

Ὁ Taine κατηγορήθηκε, πρὶν ἀπ' ὅλα, ὅτι ἔκανε ἀφαιρέση προσωπικότητας—τοῦ καλλιτέχνη. Πραγματικά, ἀπὸ τὸν Taine κ' ἔπειτα, ἔγινε προσπάθεια νὰ προσδιοριστεῖ ἡ τέχνη καὶ τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο, μὲ βάση τὸν ξέχωρο τρόπο ὑπαρξῆς τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ Victor Basch, ὁ Max Dessoir, ὁ Henri Bergson, βλέπουν τὴν οὐσία τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου στὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη-δημιουργοῦ. Ἀκριβῶς, γιὰ μᾶς, ἡ πρωταρχικὴ ἀνάγκη γιὰ τὴ θεμελίωση μιᾶς ἐπιστημονικῆς καὶ ἀντικειμενικῆς αἰσθητικῆς, εἶναι ἡ ριζικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸν παρατηρητὴ τοῦ ἔργου τέχνης, ποὺ δὲν παρουσιάζει στὴν πραγματικότητα παρὰ ἓνα αἰσθητικὸ φαινόμενο ἀπὸ τὰ πιδ εὐκολα γιὰ μελέτη, καὶ στὸν καλλιτέχνη-δημιουργό. Ἡ ἀγωγή τοῦ καλλιτέχνη-δημιουργοῦ εἶναι πολὺπλοκη καὶ δύσκολη νὰ μελετηθεῖ. Συχνά, εἶναι φαινόμενο νοσηρό<sup>1</sup>, πολὺ χρήσιμο, γιὰτι πολλές φορές αὐτὸ τὸ νοσηρὸ κλείνει στοιχεῖα κανονικὰ ἐξογκωμένα καὶ σὰ νὰ τὰ βλέπει κανεὶς μὲ τὸ μικροσκόπιο. Ἀλλὰ ἡ μελέτη τῆς ἀγωγῆς τοῦ καλλιτέχνη-δημιουργοῦ, δὲν μπορεί νὰ εἶναι χρήσιμη σὲ μιὰ ἀντικειμενικὴ αἰσθητικὴ, ποὺ βρίσκεται ἀκόμα στὰ σπάργανα, τόσο γιὰτι αὐτὸ τὸ φαινόμενο εἶναι πολὺπλοκο καὶ δύσκολο νὰ μελετηθεῖ, ὅσο καὶ γιὰτι ἡ ταξινομησι καὶ ἡ ἀνάλυση τῶν αἰσθητικῶν γεγονότων βρίσκεται ἀκόμα σ' «ἐμβρυώδη» κατάσταση.

Αὐτό, λοιπόν, ποὺ ἔχουμε νὰ κάνουμε σήμερα, εἶναι νὰ σημειώσουμε τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸ κοινὸ καὶ ὁμαλό, στὸ ὑγιὲς αἰσθητικὸ φαινόμενο ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ καὶ ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν ψυχολογία τοῦ παρατηρητῆ ἢ τοῦ ἀκροατῆ καὶ στὸ φαινόμενο τοῦ

---

1. Ἐννοῶ τὸ ἀντίθετο τοῦ κανονικοῦ, τοῦ ὁμαλοῦ φαινομένου, ἑκαῖνο ποὺ γαλλικὰ τὸ λένε «anormal».



καλλιτέχνη - δημιουργού. Ἐνδεχόμενο μπερδεμα αὐτῶν τῶν δυὸ φαινόμενων, παρ' ὅλο που ἦταν τῆς μόδας στὴν αἰσθητικὴ ἐδῶ καὶ πενήντα χρόνια, εἶναι καταστροφικό. Ἐντελῶς τυχαῖα, ξανάπεσε στὰ χέρια μου, τώρα τελευταῖα, μιὰ μικρὴ μπροσούρα ποὺ μοῦ εἶχε χαρίσει κάποτε ὁ φίλος Παῦλος Νιρβάνας καὶ διάβασα τὴν

## 2. ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

παρακάτω παράγραφο, ποὺ εἶχα τότε ση-  
μαδέψει μὲ κόκκινο μελάνι: «Ἡ γένεσις  
τοῦ αἰσθητικοῦ αἰσθήματος ὑπὸ τὸ κράτος  
ὠρισμένων ἐσωτερικῶν ἢ ἐξωτερικῶν ἐρεθισμῶν καὶ ἢ παραγωγῆ  
τῆς καλλιτεχνικῆς πράξεως, τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου, ἐπι-  
ποσὸν καὶ ποιόν, δὲν ἀποτελοῦσιν βεβαίως καθ' ἑαυτὸ τὸν καλλι-  
τέχνην καὶ τὸ καλλιτέχνημα. Εἶναι καταστάσεις κοιναί, συνή-  
θεις βιολογικαὶ πράξεις, τῶν ὁποίων δὲν εἶναι ξένοι καὶ αὐτοὶ  
οἱ κατώτεροι ὀργανισμοί.» (Τέχνη καὶ φρενοπάθεια, Ἀθήναι,  
1905, σελ. 21).

Αὐτὴ τὴν ὥρα μᾶς ἐνδιαφέρει ἀκριβῶς αὐτὸ ποὺ ὁ Νιρβάνας περιφρονοῦσε τότε. Εἶναι τ' ὁμαλὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο, τέτοιο ὅπως παρουσιάζεται στοὺς κανονικοὺς ἀνθρώπους, μέσα στὴν καθημερινή ζωὴ ποὺ πρέπει νὰ μελετοῦμε, καὶ εἶναι ἀκριβῶς τὸ φαινόμενο τὸ περιφρονημένο, ὄχι μόνο ἀπὸ τὸ Νιρβάνα, ἀλλὰ καὶ ἀπ' ὅλους τοὺς αἰσθητικοὺς μὲ τὶς «ἀριστοκρατικὲς» τάσεις, ποὺ παίρνουν σὰν ὑπόδειγμα, παντοῦ καὶ πάντοτε, καὶ σὰν μέτρο γιὰ ὅλα, τὸ ἐγὼ τους. Δὲν ἀρνοῦμαι τὰ σπάνια αἰσθητικὰ φαινόμενα, τὰ ἐξελιγμένα, τ' ἀριστοκρατικά, ἀλλὰ πρὸς τὸ παρὸν δὲ μ' ἐνδιαφέρουν, γιατί, ὅπως καὶ τὸ φαινόμενο τοῦ δημιουργοῦ, εἶναι πολὺ περίπλοκα στὴν ἀνάλυσή τους καὶ χρειάζεται νὰ γίνουν ἀντικείμενα μελέτης, μιᾶς πιὸ ἀναπτυγμένης καὶ προχωρημένης ἐπιστημονικῆς αἰσθητικῆς.

Ὁ παρατηρητής, ὁ θεατής, ὁ ἀκροατής, ὁ δέκτης τοῦ ἔργου τέχνης, ποὺ ἢ ἀγωγή του μᾶς ἐνδιαφέρει ιδιαίτερα, ξανακάνει κατὰ ἕνα μέρος (πολὺ μικρὸ πολλές φορές), τὴ δουλειὰ τοῦ δημιουργοῦ. Ἀνάμεσα στὰ δυὸ αὐτὰ πρόσωπα πρέπει νὰ ὑπάρχει κάποια ἀναλογία φύσης, κάποια σύμπτωση ἰδιοσυγκρασίας καὶ ἰδεῶν, συχνὰ ὅμως αὐτὴ ἢ ἀναλογία εἶναι ἐλάχιστη, σὲ βαθμὸν ποὺ τὸ ξεχώρισμά της, καὶ ἀκόμα πιὸ πολὺ ἢ καταμέτρησή της, γίνεται πράγμα δύσκολο, ἔτσι, ποὺ εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ πα-

ραμερίσω αυτό το σημείο για την ώρα. "Αλλωστε, όταν λέμε ότι ο παρατηρητής είναι υποχρεωμένος να ξανακάνει τη δουλειά του δημιουργού, θα πρέπει να έχουμε προηγουμένα συμφωνήσει σε αυτό: αν εννοούμε μια κατάσταση ψυχική, απροσδιόριστη, που αντιπροσωπεύει, κατά προσέγγιση, τις ψυχικές καταστάσεις του δημιουργού (έτσι το βλέπει και η *Einfühlung*) τότε το δέχομαι. "Αν όμως εννοούμε το τεχνικό μέρος και τις τεχνικές δυσκολίες που είχε να ξεπεράσει δουλεύοντας ο δημιουργός, τότε είμαι πολύ πιο επιφυλαχτικός. Δεν πιστεύω πως ο αναγνώστης της *Σαλαμπώ*, είναι υποχρεωμένος να ζήσει τις στιγμές της αγωνίας, τις έγνοιες και τις τρομάρες, απ' όπου πέρασε ο *Hilbert*, προσπαθώντας να δώσει ένα τέλει σχήμα στην πρόζα του.

"Έχοντας κάνει λοιπόν, μια για πάντα, το απαραίτητο αυτό διαχωρισμό ανάμεσα στην αισθητική άγωγή αυτού που θεωρεί<sup>1</sup> κι αυτού που δημιουργεί το έργο τέχνης, μπορούμε να χωρήσουμε και να εξετάσουμε τη στάση του παρατηρητή μπροστά σ' αυτό το έργο.

Χρησιμοποίησα τη λέξη παρατηρητής για όλες τις τέχνες. Υπάρχουν όμως διάφορες άγωγές κρυμμένες κάτω απ' αυτή τη λέξη — όπως ακριβώς, στην κλασσική αισθητική, υπάρχουν δεκάδες υποδιαίρεσεις κάτω από το νόημα του ωραίου, του άσκημου, του γελοίου, του τραγικού κλπ. που τις παραλείπανε άδικα, μόνο για λόγους ένοποίησης και συστηματικής απλούστευσης.

Οι τέχνες δεν προκαλούν όλες κατά τον ίδιο τρόπο αυτόν που θεωρεί. Χοντρικά βέβαια, θα μπορούσε κανείς να πιστέψει πως κάθε θεώρηση έργου τέχνης είναι πανομοιότυπη με μιάν άλλη κι ότι δεν υπάρχουν δυο τρόποι θεώρησης της τέχνης. Στην αισθητική θεώρηση μπορούμε να πούμε — *grosso modo* — μιλώντας, όπως θα τό 'κανε ένας κλασσικός ψυχολόγος, ότι όρισμένος αριθμός από ιδέες, έντυπώσεις κ' αισθήματα, συνδυάζονται σε μιάν άρμονική ένεργητικότητα, σε μιάν όνειροπόληση ή σ' ένα δράμα. "Αλλά ή τέτοια θεώρηση, που φαίνεται σωστή για όλες τις τέχνες, βγαίνει λαθεμένη, έξαιτίας ακριβώς της γενικότητάς της.

Και, πρώτα πρώτα, μέσα στην πράξη της θεώρησης, πρέπει

---

1. Παρατηρητή, θεατή, άκροατή, αναγνώστη, μ' ένα λόγο του δέκτη.

νά 'χουμε υπόψη μας τή διαφορά, φαινομενικά ίσως φανταστική, αλλά πού είναι δπωςδήποτε υπαρχτή, ανάμεσα στις διαδοχικές και στις ταυτόχρονες τέχνες. Δέν είναι ίδια ή πράξη τής θεώρησης ενός έργου αρχιτεκτονικής, όπου αυτός πού θεωρεί έχει άμέσως, σε μιὰ ταυτόχρονη προσπάθεια (μονοκοπανιά, θά μπορούσαμε νά πούμε), δλόκληρο τὸ ἔργο μπρός του, μέ τή θεώρηση ενός μουσικοῦ ἔργου πού τὸ παρακολουθεῖ κανεῖς διαδοχικά και είναι υποχρεωμένος νά κάνει μιὰ πολὺ μεγαλύτερη προσπάθεια — μιὰ προσπάθεια διάρκειας — γιὰ νά τὸ ἐνοποιήσει. Ξέρω πὼς δέν μπορεί νά είναι ἀπόλυτο αὐτὸ τὸ ξεχώρισμα, δπως τὸ θέλωνε ἄλλοτε, ἀλλά, παρ' ὅλα αὐτά, ὑπάρχει.

Θά μπορούσε νά υποστηριχθεῖ, ὅτι κάθε θεώρηση είναι διαδοχική κ' ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν ἀπαραίτητη νοητική προσπάθεια πού θά τὴν ἐνοποιήσει. Ἀκόμα θά μπορούσε νά υποστηριχθεῖ, πὼς κ' ἓνα πλαστικό ἔργο δέ δίνεται ποτὲ μονοκοπανιά, ἀλλά λίγο λίγο και μέσα σ' ἓνα σχετικὸ χρονικὸ διάστημα. Αὐτὸ, ὡς ἓνα σημεῖο, είναι σωστό, ἀλλά, δπωςδήποτε, μένει ἀναμφισβήτητο τὸ γεγονός ὅτι ἓνα πλαστικὸ ἢ αρχιτεκτονικὸ ἔργο ἐνεργεῖ πιδ ἄμεσα και πιδ ταυτόχρονα ἀπὸ ἓνα ἔργο κινηματογραφικὸ, πού ἢ διαδοχὴ του μέσα στο χρόνο και στο διάστημα είναι αὐτὴ ἢ ἴδια ἢ ὑπόστασή του. Τὸ νά θελήσει κανεῖς νά μπερδέψει αὐτοὺς τοὺς δυὸ τύπους θεώρησης, είναι σφάλμα ψυχολογικῆς ἀνάλυσης.

Ἐπειτα, οἱ διάφορες τέχνες μᾶς ὑπεβάλλουν μέ διάφορο τρόπο, βάζοντας σ' ἐνέργεια διάφορες αἰσθήσεις. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὑπάρχουν διαστάσεις ἀπόλυτα ριζικές μέσα στήν πράξη τής θεώρησης. Ἡ ἀκοή και ἡ ὄραση, οἱ δυὸ κατεξοχήν αἰσθητικὲς αἰσθήσεις, παίζουν πολὺ σπουδαῖο ρόλο στήν πράξη τής θεώρησης. Και οἱ ἄλλες αἰσθήσεις ὁμως, δέν πρέπει νά παραμεληθοῦν. Στὴ βάση, λοιπόν, κάθε θεώρησης, ὑπάρχουν ἀπόλυτα στοιχειώδεις ἐνέργειες, πολυσύνθετες ἄλλωστε, πού τὴν ξεχωρίζου ἀπὸ ἄλλες, ὄχι παρόμοιες θεωρήσεις.

Στὸ πρωτόγονο μιμόδραμα, θά ἦτανε βέβαια φυσικό, νά μπερδεύου τὰ διάφορα αἰσθητικὰ φαινόμενα και νά τὰ παρουσιάζου σάν ἓνα, ἀλλά σήμερα μέσα στις ξεχωρισμένες και διαφοροποιημένες τέχνες δέν ἐπιτρέπεται πιά νά γίνεται σύγχυση πάνω στις διάφορες πράξεις θεώρησης.

Τελικά, πρέπει ν' αναλύσουμε και την πράξη αυτή της θεωρήσεως με τις δύο της υποδιαίρεσεις: την άγωγή που πραγματοποιούμε όταν κοιτάζουμε και την άγωγή που έχουμε όταν ακούμε. Δεν είναι και τόσο άπλοο όσο φαίνεται. Όταν ακούω τον έργοδότη μου να μου υποδείχνει τη δουλειά που έχω να κάμω, δεν πραγματοποιώ την ίδια άγωγή που έχω όταν ακούω ένα κοντσέρτο ή όταν ακούω μιὰ καλλιτέχνιδα ν' απαγγέλλει στίχους.

Όταν κοιτάζω δεξιά κι άριστερά στο δρόμο, για να προφυλαχτώ από τ' αυτοκίνητα, δεν έχω την ίδια άγωγή που πραγματοποιώ όταν κοιτάζω τον Παρθενώνα ή την Αφροδίτη της Μήλου. Αυτές οι άγωγές, που τις ονομάζουμε με το ίδιο όνομα, είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Για να τις μελετήσουμε και να τις αναλύσουμε, πρέπει προηγουμένα να έχουμε μελετήσει και κατανοήσει την άγωγή του παιγνιδιού.

Ίσως άδικα αναφέρεται ό Σίλλερ σά θεμελιωτής της θεωρίας του παιγνιδιού στην αισθητική. Ό Κάντ δίδαξε πως τó óρατο είναι ή δράση ή ολοκληρωτική και ή άρμονική μέσα στο έλεύθερο

### 3. ΘΕΩΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΑΝ ΠΑΙΓΝΙΑΙ

παιγνίδι της νόησης και της φαντασίας.

Ό Σίλλερ, άκολουθώντας ως ένα σημείο τον Κάντ, έβρισκε στο παιγνίδι δύο

παράγοντες: 1) αυτή τη συμφωνία λειτουργιών που κατάγεται από τον Κάντ, αυτό τó έλεύθερο παιγνίδι της νόησης και της φαντασίας, και 2) μιὰ δαπάνη ύπερβολής ένεργείας, δαπάνη από ένεργητικότητα που περισσεύει: αυτό που λέγεται χρησιμοποίηση «της πολυτέλειας των δυνάμεων»<sup>1</sup>.

Η πρώτη άποψη, που είναι και ή άποψη του Κάντ, αναδείχτηκε — έκανε την τύχη της, όπως θά λέγαμε — με τους γερμανούς ρωμαντικούς. Ό Herbert Spencer υιοθέτησε τη δεύτερη έρμηνεία του παιγνιδιού και προσπάθησε ν' αναπτύξει όλες της τις συνέπειες.

Ό Σπένσερ υποστήριξε την άποψη πως, αν οι δυνάμεις μας παραμένουν σ' ανάπαυση για μεγάλο χρονικό διάστημα, γίνον-

1. Ό όρος «luxu de forces», δηλ. σπατάλη των δυνάμεων που περισσεύουν.



ται «εϋθετες», πρόθυμες για ενέργεια, και συχνά συμβάλει να μπαίνουν σε μια μίμηση δράσης, αντί να προκαλούν μια ενέργεια πραγματική. Από κει πηγάζει και η διάθεση για κάθε είδος παιγνίδι. Κι ακόμα, αναλύοντας το παιγνίδι, έγραφε: «Επίσης, το παιγνίδι είναι ή τεχνητή άσκηση δυνάμεων, που όταν δεν έχουν τη φυσική τους άσκηση, είναι τόσο διατεθειμένες να ξοδευτούν, ώστε δεν ανακουφίζονται παρά μ' ενέργειες ψεύτικες, αντί μ' ενέργειες πραγματικές». Ο Σπένσερ δίνει πολλά παραδείγματα παιγνιδιών παρμένα από τα ζώα και τα παιδιά. Από πειραματική άποψη, αναλύει αυτή τη θεωρία, συνδέοντάς την με βιολογικές συνθήκες.

Ο Κάρλ Γκρός, στο βιβλίο του: *Die Spiele der Thiere* (1896), που είναι μια σπουδαία μονογραφία πάνω σ' αυτό το θέμα, αντικατάστησε τη θεωρία του Σπένσερ, που βλέπει στο παιγνίδι μια πληθώρα ενέργειας, με τη θεωρία του πρωτόγονου ένστιχτου, που έχει το παιγνίδι για έκφρασή του.

Πρέπει να σημειώσω εδώ, για λόγους ιστορικής ακρίβειας, ότι κι ο Σίλλερ είχε επίσης μιλήσει για ένα ένστιχτο παιγνιδιού, αλλά με κάποια απόχρωση περισσότερο μεταφυσική παρά επιστημονική. Όταν ο Γκρός μιλάει για ένστιχτο, υπονοεί μια κινητήρια διάθεση *suí generis*. Σύμφωνα με τη θεωρία του, που την ξαναπαίρνει στις ημέρες μας ο άμερικανός καθηγητής J. M. Baldwin, όλα τα ένστιχτα που υπάρχουν σε κατάσταση υπολανθάνοια στο ζώο, όταν γεννιέται, για ν' αναπτυχθούν, έχουν ανάγκη άσκησης: από κει προέρχεται ή ανκώφευκτη αναγκαιότητα της ενέργειας του παιγνιδιού. Αυτή είναι ή θέση του παιδαγωγικού παιγνιδιού. Αυτή ή θεωρία χτυπήθηκε πολύ και μάλιστα, όπως πιστεύω, αποτελεσματικά, γιατί είναι γεγονός, πως ζώα που έμποδίστηκαν απόλυτα να παίξουν, παρουσίασαν, μολταύτα, ένστιχτα τέλεια αναπτυγμένα, σε μια όρισμένη στιγμή της εξέλιξής τους.

Παρ' όλ' αυτά, δε θέλω ν' άρνηθώ πως υπάρχει και κάποια δόση αλήθειας σ' αυτή τη θεωρία του παιδαγωγικού παιγνιδιού. Όμως είναι άπαραίτητο, κατά τη γνώμη μου, για ν' αποφύγει κανείς μια ψεύτικη ένοποίηση, να σημειωθεί πως κάτω από τη λέξη παιγνίδι κρύβονται ενέργειες πολύ διάφορες, από τις

πιό απλές μέχρι τις πιο αναπτυγμένες που είναι πολύ δύσκολο να ενοποιηθούν.

Και, πρώτα πρώτα, υπάρχει μια ενέργεια σχεδόν ζωώδης, μια δαπάνη φυσικής δύναμης, φαινομενικά άσκοπη, όπως είναι το παιγνίδι του μικρού γατιού ή του μικρού παιδιού των δυο χρονών

4. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΠΑΙ- που τρέχει έδω και κει χωρίς σκοπό, χω-  
ΓΝΙΔΙ; ρίς σύστημα, σχεδόν χωρίς συνείδηση.

Αυτή ή περίπτωση είναι πιο κοντά από κάθε άλλη στη δαπάνη μιας υπερβολής ενέργειας του Σπένσερ. "Ας πάρουμε όμως τώρα αυτή την ίδια σπατάλη μιας υπερβολής ενέργειας, εκδηλωμένη με τον ίδιο τρόπο από έναν έφηβο ή από έναν οποιονδήποτε άνθρωπο ώριμο, στην περίπτωση, λ.χ., του περιπάτου. Έδω τα πράγματα περιπλέκονται υπερβολικά, γιατί υπάρχει βέβαια και δώ μια υπερβολή ενέργειας που σπαταλιέται σε άσκοπο περπάτημα, όπως και στην περίπτωση του παιδιού των δυο χρονών που τρέχει από τη μια κάμαρα στην άλλη, υπάρχουν όμως κι άλλοι παράγοντες που κάνουν την εμφάνισή τους, έντελως αλλοιώτικοι απ' αυτούς που υπάρχουν στο παιδί. Υπάρχει, λ.χ., η όνειροπόληση, αν είναι κανείς μόνος. Ένας περίπατος με πολλά πρόσωπα είναι ακόμα πιο περίπλοκος, γιατί έδω παρεμβάλλουν και κοινωνικοί παράγοντες. Δεν πρόκειται πια μόνο για σπατάλη μιας υπερβολής ενέργειας. Ο περίπατος με πολλά πρόσωπα είναι μια άγωγή παιγνιδιού πολύ περίπλοκη κι οργανωμένη σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες: Είμαστε υποχρεωμένοι να κρατήσουμε αυτή τη θέση δίπλα στις κυρίες· είμαστε υποχρεωμένοι να συμμορφωθούμε με το γρήγορο ή το αργό βάδισμα των συντρόφων μας· είμαστε υποχρεωμένοι να ρωτήσουμε μήπως κουράστηκαν και κάποτε, αν και κατάκοποι έμεϊς, να συνεχίσουμε τον περίπατο, γιατί έτυχε να συνοδεύουμε κάποιον, κοινωνικά ανώτερό μας και, το κυριότερο, πρέπει να περιπλέξουμε αυτό το παιγνίδι μ' ένα άλλο, λ.χ., με μια προφορική όνειροπόληση ή με μια συνομιλία ή ακόμα με μια συλλογική άφωνία που και μονάχη αυτή είναι μια άγωγή πολύ δύσκολη να πραγματοποιηθεί.

Βλέπει, λοιπόν, κανείς, πώς αυτό το τόσο απλό παιγνίδι, να

τρέχεις από τή μιὰ κάμωρη στην ἄλλη ἄσκωπη, πού τὸ πραγμα-  
τοποιεῖ τὸ παιδί τῶν δυὸ χρονῶν, δὲν εἶναι καθόλου τὸ ἴδιο ὅταν  
τὸ κάνει ἓνας μεγάλος, κι ὅτι ὁ ὅρος τῆς δαπάνης μιᾶς ὑπερβο-  
λῆς ἐνέργειας εἶναι κιόλας πολὺ στενὸς γι' αὐτό.

Ἄκόμα καὶ γιὰ τὰ ζῶα, ὁ Γκρός βρέθηκε ἀναγκασμένος νὰ  
διακρίνει διάφορα εἶδη παιγνιδιῶν. Δίπλα στην ἀπλή δαπάνη  
ἐνέργειας ἢ τὰ ψηλαφίσματα τοῦ ἐνστιχτοῦ, ἀναγνώρισε πῶς στὰ  
ζῶα ὑπάρχουν παιγνίδια βασισμένα στην κυριαρχία, κι ἀκόμα  
ἄλλα μὲ βάση κοινωνικὴ κάτω ἀπὸ μορφή ἀμιλλας.

Ἄλλ' ἂν φύγουμε ἀπὸ τὴν περιοχὴ αὐτῶν τῶν πολὺ ἀπλῶν  
παιγνιδιῶν πού εἶναι βασισμένα πάνω σὲ ἀγωγές σχεδὸν ζωώδι-  
κες, καὶ πού γι' αὐτὰ ἡ θεωρία τῆς δαπάνης μιᾶς ὑπερβολῆς  
ἐνέργειας, λίγο πολὺ, ἀληθεύει, θὰ φτάσουμε σὲ περιοχὲς παιγνι-  
διῶν πολὺ πιὸ περίπλοκων, γιὰ τὰ ἑποῖα αὐτὴ ἡ θεωρία εἶναι  
ἀνεπαρκής. Μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ἔχουμε τὸ  
παιγνίδι - διασκέδαση γι' ἀντιστάθμισμα στὴ δουλειά,  
παιγνίδι πού ὁ κύριος χαρακτήρας του εἶναι μιὰ ἀντεκδίκησή  
στὴ σοβαρὴ ζωὴ καὶ ἡ χρησιμοποίησι μιᾶς ἐνεργητικότητος ὄχι  
ὕποχρεωτικῆς. Ὡστε, τὸ παιγνίδι - διασκέδαση τὸ «πραγματο-  
ποιοῦμε» ὄχι ὅταν ἔχουμε περισσεῖες δυνάμεις γιὰ ξόδεμα, ἀλλ'  
ἀκριβῶς, ὅταν εἴμαστε ἐξαντλημένοι ἀπὸ τὴν κουραστικὴν ζωὴ τῆς  
δουλειᾶς, κι αὐτὸ τὸ παιγνίδι - διασκέδαση δὲν ἔχει γιὰ προορισμὸ  
νὰ ἐξαντλήσει ἓνα «ὑπερπλήρες» δύναμης, ἀλλ' ἀντίθετα, νὰ μᾶς  
κάνει νὰ ξαναποχτήσουμε δυνάμεις. Φορτώνει δυναμικὰ τὸ ἀτομό  
μας, ἀκριβῶς ὅπως φορτώνεται ἓνας συσσωρευτής. Παρουσιάζει,  
λοιπόν, τὰ ἐντελῶς ἀντίθετα χαρακτηριστικὰ ἀπ' αὐτὰ πού θέλει  
νὰ βρῖσκει σὲ κάθε παιγνίδι ὁ Σπένσερ ἢ ὁ Γκρόντ Ἄλλαιν. Ἄν  
θέλουμε παράδειγμα, εἶναι εὐκόλο νὰ βροῦμε ὄχι ἓνα ἀλλὰ δε-  
κάδες κάθε μέρα. Ὅταν βγαίνουμε ἐξαντλημένοι σωματικὰ καὶ  
ψυχικὰ ἀπὸ τὸ γραφεῖο μας ὕστερα ἀπὸ 8 ὥρες ἀποκτηνωτικῆς  
δουλειᾶς πίνω σ' ἓνα κατάστιχο, πηγαίνουμε σ' ἓνα καφενεῖο νὰ  
παίξουμε μιὰ παρτίδα χαρτιά, ὄχι βέβαια γιὰ νὰ δαπανήσουμε  
μιὰ ὑπερβολὴ δυνάμεων, πού δὲν ἔχουμε, ἀλλὰ γιὰ νὰ ξαναποχτή-  
σουμε δυνάμεις, τὸ ἴδιο, ὅπως τὸ τραῖνο ξαναποχτᾶει δυνάμεις  
στὸν κατήφορο, ὕστερα ἀπὸ μιὰ μεγάλη ἀνηφοριὰ, βάζοντας σ'  
ἐνέργεια τὰ ντυναμὸ πού θὰ φορτώσουν τοὺς συσσωρευτές. Ἐδῶ



τὸ παιγνίδι, ἀντὶ τῆς ἰσότητος, εἶναι μιὰ δημιουργία ἐνεργητικότητας.

Πάντα, ὅταν στὸ παιγνίδι ἀναζητᾶμε μιὰ διασκέδαση, μιὰ τέρψη, μιὰ ἀναψυχὴ ἢ μιὰ διέγερση, τότε τὸ παιγνίδι γίνεται μέσο ἀνάκτησης ἐνεργητικότητας.

Χώρια ὅμως ἀπ' αὐτὸ, μέσα στὸ παιγνίδι ὑπάρχει ἡ δημιουργία ἑνὸς τεχνητοῦ κόσμου, ἑνὸς κόσμου - ὄνειρου. Κι ἂν μπαίνουν κανόνες στὸ παιγνίδι, καὶ μάλιστα κανόνες αὐστηροί, αὐτὸ γίνεται γιὰ τὴν ἰσότητα πρὸς τὸ δικαίωμα ν' ἀπομακρυνθοῦμε ἀπὸ τὴν τρέχουσα ζωὴ καὶ νὰ ριχτοῦμε μέσα στ' ὄνειρο. Τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ τὸ βρίσκει κανεὶς, τόσο μέσα στὰ πρὸς πνευματικὰ καὶ περίπλοκα παιγνίδια, ὅσο καὶ στὰ τυχερὰ (τῆς χαρτοπαιξίας), τὰ πρὸς χυδαῖα ἢ τὰ πρὸς ἀπλά. Αὐτὴ ἡ τάση γιὰ τ' ὄνειρο καὶ τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, εἶναι ὁ λόγος πού τὸ παιγνίδι χαρακτηρίζεται «ἀφιλοκερδές». Ὑπάρχει, πραγματικά, μιὰ ἀφιλοκέρδεια στὸ παιγνίδι, ἀλλ' αὐτὴ ἡ ἀφιλοκέρδεια εἶναι τέτοια, μόνο σὲ σχέση μὲ τὴν ἀπασχολήσιν καὶ τὴν σοβαρότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ ὄχι σ' ἕτι ἀφορᾷ αὐτὸ καθαυτὸ τὸ παιγνίδι· ἀντίθετα, τὸ παιγνίδι μοναχὸ τοῦ μᾶς προσφέρει ἕνα τεράστιο ἐνδιαφέρον πρὸς ἀντικαθιστᾷ αὐτὴ τὴν ἀφιλοκέρδεια καὶ, ἴσα ἴσα, ἂν τυχόν ἕνα παιγνίδι δὲν παρουσιάζει ἕνα τέτοιο ἐνδιαφέρον, τότε παύει νὰ μᾶς διασκεδάζει — δὲν ἐκπληρώνει πρὸς τὸ ρόλο τοῦ σὰν παιγνίδι. Ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Πλάτωνα καὶ τοῦ Ἀριστοτέλη, προσέξανε καὶ βγάλανε στὴν ἐπιφάνεια αὐτὴ τὴν ἀνιδιοτέλεια τοῦ παιγνιδιοῦ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ὁ ἕνας, ὁ Πλάτων, καταδίκασε τὴν τέχνη, κατηγορώντας τὴν πῶς δὲν ἔχει κανένα σοβαρὸ προσορισμὸ, μιὰ καὶ εἶναι κάτι παραπλήσιο μὲ τὸ παιγνίδι, (τὴν παιδιάν), καὶ ὁ ἄλλος, ὁ Ἀριστοτέλης, πρὸς λεπτὸς ψυχολόγος, πρόβαλλε τοῦτο τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης, ὅτι δὲν παρουσίαζε ἕνα ἀμεσὰ ὠφελιμιστικὸ σκοπὸ.

Πρέπει νὰ σημειώσω πῶς ὁ σεβαστὸς μου δάσκαλος καὶ θεμελιωτὴς τῆς κοινωνιολογίας, ὁ Émile Durkheim, συμφωνοῦσε μὲ τὴν γνώμη τοῦ Πλάτωνα καὶ ἔγραψε σχετικὰ φράσεις πού, δυστυχῶς, δὲν μπορῶ νὰ τὴν παραδεχθῶ, χωρὶς νὰ κάνω σοβαρότατες ἐπικρίσεις. Ὁ Durkheim, ἐξομοιώνοντας, κάπως πολὺ βιαστικά, τὴν τέχνη μὲ τὸ παιγνίδι ἔγραψε: «Ἡ τέχνη ἀνταποκρίνεται



στην ανάγκη πού αισθανόμαστε νά σκορπίσουμε τήν ἐνεργητικό-  
τητά μας ἄσκοπα, γιά μόνη τήν εὐχαρίστηση νά τήν σκορπί-  
σουμε». Δυστυχῶς ὁ Durkheim, πολὺ εὐκολα υἱοθέτησε τή θεω-  
ρία τοῦ Σπένσερ πού ἐνώνει τήν τέχνη μέ τὸ παιγνίδι καί πού  
βλέπει καί στά δυὸ τήν ἴδια δαπάνη ὑπερβολῆς ἐνέργειας, κι'  
ἔσπευσε νά γράψει καί τοῦτο : « Ἡ αισθητικὴ ἐνεργητικότητα . .  
δὲν εἶναι ὑγιής, παρὰ μόνο ἂν εἶναι συγκρατημένη. Ἡ ανάγκη  
νά παίξουμε, νά δράσουμε ἀπὸ μόνη εὐχαρίστηση γιά νά δρά-  
σουμε, δὲν μπορεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ πάνω ἀπὸ ἕνα ὀρισμένο σημεῖο  
χωρὶς νά μᾶς ἀπροσπάσει ἀπὸ τὴ σοβαρὴ ζωὴ ». Κι ἄλλου : « Ἡ  
ἀσυγκράτητη ἀνάπτυξη τῶν αισθητικῶν δυνάμεων εἶναι, ἀπὸ  
ἠθικὴ ἀποψη, ἕνα σύμπτωμα πάρα πολὺ σοβαρό ».

Ὅμως, κι ὁ Σίλλερ εἶχε ὑποστηρίξει κάτι ἀνάλογο. Μήπως  
δὲν ἔγραψε πῶς, ὅταν κανεὶς καλλιεργεῖ πολὺ τήν αισθητικὴ  
ἀγωγή, ἐνδέχεται τελικὰ νά βλάψει τήν ἠθικὴ ; Τὰ ἐνστιχτα τοῦ  
παιγνιδιοῦ, ἔγραφε, καί τὰ ἠθικὰ ἐνστιχτα πρέπει νά βρῖσκονται  
σὲ συμφωνία· αὕτη ὅμως ἢ περίπτωση δὲν εἶναι πραγματοποιή-  
σιμη παρὰ μόνο ἰδεαλιστικά. Ἄν, λοιπόν, καλλιεργῶντας, παρα-  
πάνω ἀπ' ὅτι πρέπει, τὰ ἐνστιχτά μας τοῦ παιγνιδιοῦ (τὰ αισθη-  
τικά μας ἐνστιχτα) βρεθοῦμε μιὰ μέρα μπροστὰ σὲ μιὰ σύγκρουση  
αὐτῶν τῶν ἐνστίχτων μέ τὰ ἠθικὰ ἐνστιχτα, εἶναι δυνατὸ, σὲ  
βλάβη τῆς ἠθικῆς, νά ὑποκύψουμε στά ἐνστιχτά μας τοῦ παι-  
γνιδιοῦ.

Αὕτη, δυστυχῶς, εἶναι ἡ γνώμη τοῦ θεμελιωτῆ τῆς θεωρίας  
τοῦ παιγνιδιοῦ στήν αισθητικὴ, τοῦ Σίλλερ, καί μ' αὕτη συμφω-  
νεῖ κι ὁ σχεδὸν σύγχρονός μας κοινωνιολόγος Durkheim.

Ἄλλά, ἔχει κανεὶς τὸ δικαίωμα νά κρίνει αὐστηρὰ καί μά-  
λιστα νά καταδικάζει τήν αισθητικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου πού τόσο  
μεγάλῃ θέσῃ κατέχει μέσα στή γενικὴ ζωὴ, ἐπειδὴ ἔκανε τὸ λά-  
θος νά ἐξομοιώσει, μέ τόση ἐλαφρότητα καί σπουδῇ, τήν αισθη-  
τικὴ ἀγωγή μέ τὴν ἀπλὴ ἀγωγή τοῦ παιγνιδιοῦ ;

Ἐὰν πάρουμε θέσῃ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἀποψῆς τοῦ καλλι-  
τέχνη-δημιουργοῦ, πού γι' αὐτὸν ἡ τέχνη κάθε ἄλλο εἶναι παρὰ  
παιγνίδι, τότες ἡ ἀπάντησις σὲ τέτοιους συλλογισμοὺς εἶναι πολὺ  
εὐκολή : οἱ συλλογισμοὶ εἶναι ψεύτικοι. Ὅμως, κι ἂν πάρουμε

τὴν ἀποψη τοῦ δέκτη<sup>1</sup>, δηλαδή, τὴν ἀποψη ποὺ εἶναι καὶ ἡ προτίμησή μας, ἡ ἴδια ἀπάντηση ἐπιβάλλεται, ἀλλὰ μὲ τὸν ὄρο νὰ μποροῦμε ν' ἀποδείξουμε τὸ πῶς δὲν μπορεῖ νὰ ἐξομοιωθεῖ ἡ τέχνη μὲ τὸ παιγνίδι.

Ἡ αἰσθητικὴ ἀγωγή παρουσιάζει ὁμοιότητες μὲ τὴν ἀγωγή τοῦ παιγνιδιοῦ, ἀλλὰ χωρὶς νὰ ταυτίζεται μ' αὐτή. Μόνο μιὰ ἀνεπαρκῆς ψυχολογικὴ ἀνάλυση ἐπιτρέπει τὴ σύγχυση αὐτῶν τῶν δυὸ ἀγωγῶν, ποῦ, βέβαια, εἶναι συγγενικὲς, ἀλλὰ καὶ πολὺ διαφορετικὲς ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Ἄς προχωρήσουμε, λοιπόν, ἀκόμα πιὸ πολὺ στὴν ἀνάλυση τῶν ἀγωγῶν τοῦ παιγνιδιοῦ. Ἄς ἐξετάσουμε αὐτὸ τὸν ψεύτικο χαραχτήρα, τὴν πλευρὰ τοῦ τεχνητοῦ ποὺ παρουσιάζει τὸ κάθε παιγνίδι καὶ ποὺ παρουσιάζει καὶ ἡ τέχνη. Ὅπως εἶπαμε, τὸ παιγνίδι μᾶς κάνει νὰ βγαίνουμε ἀπὸ τὴν πραγματικότητα

#### Β. ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

καὶ μᾶς βυθίζει σ' ἓναν κόσμον τεχνητό. Ἀναγκαστικά, ὅλα τὰ παιγνίδια δὲν ἔχουν ἀπάνω μας τὴν ἴδια δύναμη. Ὅταν παίζουμε χαρτιά ἢ ρουλέττα, βυθιζόμαστε εὐκολώτερα σ' ἓναν τεχνητὸ κι ἀνύπαρκτον κόσμον, παρὰ ὅταν κάνουμε περίπατον (ὁ περίπατος εἶναι ἓνα παιγνίδι). Ὑπάρχει μιὰ κλιμάκωση, μιὰ βαθμολογία ποὺ ἐξαρτᾶται κι ἀπὸ τὰ ἄτομα κι ἀπὸ τὰ παιγνίδια. Πιὸ κάτω θὰ δοῦμε ἀπὸ κοντὰ τὸν ψυχολογικὸ μηχανισμό της. Ἀλλὰ καὶ ἡ τέχνη παρουσιάζει ἓνα φαινόμενο ἀνάλογο. Ὁ ἀβὴς Dubos (1719), πρῶτος αὐτὸς στὴ Γαλλία, εἶχε ἀναπτύξει τὴ θεωρία γιὰ τεχνητὰ πάθη· κατὰ τὴ γνώμη του, ἡ τέχνη μᾶς δίνει νὰ δοκιμάζουμε πλαστὰ πάθη, ψεύτικα, γιὰ νὰ μᾶς κάνει ν' ἀποφεύγουμε τοὺς πόνους καὶ τὶς ἔγνοιες τῶν πραγματικῶν παθῶν. Ἀκριβῶς, ἡ θεωρία παιγνιδιοῦ τοῦ Σίλλερ, δηλαδή ἡ μοντέρνα θεωρία γιὰ τὸ φανταστικὸ καὶ τὸ ψεύτικο τῆς τέχνης. Κι ὁ Fr. Paulhan ἔδωσε πολὺ ἀναλυτικὰ καὶ μὲ ἀναγλυφικὸ τρόπο, αὐτὸ τὸ χαραχτήρα τοῦ ψεύτικου τῆς τέχνης. «Ὁ γενικὸς καὶ πιὸ οὐσιώδης χαραχτήρας τῆς τέχνης, ἔγραφε, εἶναι ἡ δημιουργία μιᾶς πραγματικότητος φανταστικῆς κ' ἐπιφανειακῆς, προορισμένης νὰ μεταμ-

1. Τοῦ παρατηρητῆ, θεατῆ, ἀκροατῆ ἢ ἀνχγνώστη.