

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1940

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^{ΙΑ} Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",
46 – ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ – 46
ΑΘΗΝΑΙ

Ε.Υ.Δ. της Κ.ε.Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

είναι ἡ ἴδια τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Ἡ τόλμη τους, ὅμως, ἡ ἔντονη φυσιολατρική τους διάθεση, ὁ λέπτερος ἀγροτικός τους ἀέρας ξαφνίζουν. Τόλμη βλέπεις καὶ στὴ γλῶσσα καὶ στὶς εἰκόνες τους, ἀλλὰ τόλμη ἀλαγάριστη, ἀσυγκράτητη, πού γιὰ τοῦτο καταντᾷ ἐλάττωμα, ὅπως σ' ὄλους τοὺς πληθωρικούς, τοὺς διονυσιακούς, λέει ὁ Σκίπης, ποιητές, ἐλάττωμα αἰσθητὸ καὶ σ' ὅλη τὴν κατοπινὴ ποιητικὴ ἐργασία τοῦ Πασαγιάννη.

Σ' αὐτὴν ξεχωρίζει ὁ Σκίπης ἄλλους δύο κύριους σταθμούς: τὰ ποιήματα πού ἀπὸ τὰ 1900 κ' ἐδῶθε καὶ γιὰ κάμποσα χρόνια ἔγραψε ὁ Πασαγιάννης, δυνατὰ ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ συμβολισμό, κ' ἐκεῖνα πού ἔγραψε δυό-τρία χρόνια πρὶν ἀπ' τὸ θάνατό του. Φανερὸ παραστράτημα τὰ πρῶτα· τὰ δεύτερα, ὅ,τι πῶς προσωπικὸ ἄφησε ὁ Πασαγιάννης. Τὸ ξεκίνημά του εἶναι ἀντρίκιο, σίγουρο· μένει, καὶ στὸ παραστράτημά του, ποιητὴς μὲ πλούσια λυρική φλέβα, μ' ἀληθινὸ ταλέντο, ἀργότερα μελετᾷ τὸν Σολωμό. Καὶ τὸ καταστάλαγμα του εἶναι μερικὲς πρόζες, ὅπως ἡ «Ταῦγέτα», ἰσάξιες μὲ τὸν «Κένταυρο» καὶ τὴ «Βαρχίδα» τοῦ Μωρίς ντε Γκερὲν, καὶ ποιήματα γιὰ τὰ ὅποια ἄφοβα μπορεῖ νὰ τὸν τοποθετήσῃ κανεὶς ἀνάμεσα στοὺς καλλίτερους Ἕλληνας ποιητές.

Μὲ μιὰ μελέτη γιὰ τὴν Ἰαπωνικὴ ποίηση, ὅπου ἔχουμε τὴν εὐκαιρία, νὰ δοῦμε πόσο ἡ βαθύτερη οὐσία πού θρέφει τὸ λυρισμὸ, εἶναι ἡ ἴδια σὲ Δύση κ' Ἀνατολή, καὶ μὲ μιὰ ἄλλη μικρότερη, τιτλοφορημένη «Υλὴ καὶ Πνεῦμα», κλείνουν τὰ «Ποιητικὰ Θέματα» τοῦ Σκίπη. Βιβλίον πεζὸ ἐνὸς ποιητῆ, πού μᾶς μπάζει καὶ μᾶς κρατᾷ στὴν πῶς συμπαθητικὴ ποιητικὴ ἀτμοσφαῖρα, πού κρατᾷ ἀδιάκοπα ξυπνημένο τὸ ἐνδιαφέρον μας καὶ πού μᾶς δίνει μιὰ ζωηρὴ καὶ πραγματικὴ εὐχαρίστηση τὸ διάβασμά του.

ΚΛΕΩΝ ΠΑΡΑΣΧΟΣ

Παναγ. Α. Μιχαηλῆ: «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη».

Ὁ ἀρχιτέκτων κ. Μιχαηλῆς ἀνήκει σὲ μιὰ κατηγορία «εἰδικῶν» πού εἶναι λιγοστοὶ στὸν τόπο μας: δὲν βλέπει τὴν τέχνην του περιορισμένην στὰ εἰδικὰ προβλήματα τῆς τεχνικῆς τῆς καὶ στὴν ἰδιαίτην πρακτικὴν τῆς σκοπιμότητά (σὰν κοινωνικὴ λειτουργία πού εἶναι ἔχει κ' αὐτὴ νὰ ὑπηρετήσῃ μιὰν ὀρισμένην σκοπιμότητα μὲ τὸ δικό της τρόπο) ἀλλὰ τὴ θεωρεῖ πνευματικὴν πρὸ πάντων πειθαρχία πού βρῖσκει τὴν ἐρμηνεία καὶ τὴ βαθύτερη δικαίωσή της μέσα στὸ καθολικώτερον νόημα τῆς Τέχνης γενικά, ἀλληλένδετη λοιπὸν μὲ ὅλες τὶς ἄλλες καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις καὶ ἀδελφωμένη μαζί τους μέσα στὸ ἐνιαῖο σχῆμα τῆς δημιουργίας τοῦ Καλοῦ, πού τὰ προβλήματά της ἀπασχολοῦν τὴ Φιλοσοφία σὰν Αἰσθητική. Ἔως τώρα μᾶς εἶχε δώσει ἕνα αἰσθητικὸ δοκίμιο, τὴν «Αἰσθητικὴν Τριλογία» (1938), καὶ δύο ἀξιόλογες μελέτες δημοσιευμέναι στὰ «Τεχνικὰ Χρονικά»: 1) «Ὁ χώρος καὶ τὰ πολεοδομικὰ συγκροτήματα τῶν ἀρχαίων Ἑλ-

λήνων» (τευχ. 151 καὶ 157) καὶ 2) «Ἡ αἰσθητικὴ τῆς ὀπτικῆς ἀπάτης στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ» (τευχ. 172). Οἱ ἐργασίες του αὐτὲς περιέχουν τὰ σπέρματα, τὶς κεντρικὰς θέσεις, πού τώρα ἀναπτύσσονται συστηματικὰ καὶ πλατύτερα, ἀνετώτερα μέσα στὸ πλούσιον καὶ καλλιτεχνικὸ τυπωμένον βιβλίον του «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ ὡς Τέχνη», ἕναν τόμον ἀπὸ 360 σελίδες καὶ ἀμπολλες εἰκόνες καὶ σχέδια.

Ἡ φιλοσοφικὴ «διάθεση» τοῦ συγγραφέως γίνεται φανερὴ ἀπὸ τὶς πρῶτες κ' ὄλες σελίδες τοῦ βιβλίου. Γράφει στὸν Πρόλογόν του: «Ἡ αἰσθητικὴ ἀνασκόπηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὁλοκληρῶναι τὴ θεωρία τῆς Τέχνης αὐτῆς καὶ τὴν ἐδραιῶναι, βοηθεῖ δὲ ἔτσι τὸν ἀρχιτέκτονα τῆς πράξεως στὸ νὰ συνειδητοποιήσῃ κριτικὰ τὸ βαθύτερον σκοπὸν καὶ τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του, καθὼς καὶ τὸ ὑψηλότερον νόημα τῆς χαρᾶς, πού αἰσθάνεται δημιουργώντας Τέχνη» (σελ. ια'). Γι' αὐτὸ ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα, ἂν θέλῃ νὰ εἶναι ὄχι ἀπλὸς τεχνίτης καὶ ἐπαγγελματίας, ἀλλὰ ἀληθινὸς καλλιτέχνης, νὰ μορφωθῇ πλατῶν καὶ πρὸ πάντων φιλοσοφικὰ: «Ἡ μόρφωσις τοῦ ἀρχιτέκτονος πρέπει νὰ εἶναι εὐρεία καὶ καθολικὴ, κατὰ συνέπειαν δὲ νὰ ἐνοποιῆται στὴν ἐπιστήμην τῶν ἐπιστημῶν: στὴ φιλοσοφίαν. Αὐτὴ, ἄλλωστε, θίγει καὶ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα. Ἀρκεῖ νὰ μὴ τὴν ἐγκλωπώσῃ ὡς θεωρητικὴ σπουδαιοφάνεια ἢ σοφιστικὴ πολιτικότης, ἀλλὰ ὡς θεωρητικὴ βίωσις» (σελ. ιγ'). Πόσο στὸ αἶτημα τοῦτο μένει ὁ ἴδιος πιστός, πεῖθει τὸν ἀναγνώστη ὁ συστηματικὸς τρόπος πού ἐξετάζει τὰ ζητήματα καὶ μάστιχα καὶ ἐπιμονὴν προσπάθειά του ν' ἀποσαφηνίξῃ τὶς βασικὰς ἐννοίας καὶ ὀρχές μὲ πνεῦμα κριτικὸν καὶ νὰ διατυπώσῃ μὲ ἀκρίβεια τὶς λεπτὰς ἀποχρώσεις τῶν νοημάτων. Ἐξ ἄλλου τὰ βοηθήματα, ὅπου παραπέμπει, καὶ ἡ σύνθεσις τῆς βιβλιογραφίας πού ὑπάρχει στὸ τέλος τοῦ βιβλίου, εἶναι μιὰ ἀπόδειξις (βαρύνουσα γιὰ τὸν εἰδικόν), ὅτι ὁ κ. Μιχαηλῆς γνωρίζει καὶ μελετᾷ ὄχι ἀπλῶς φιλοσοφικὰ, ἀλλὰ καὶ δύσκολα αἰσθητικὰ καὶ ψυχολογικὰ βιβλία. Γι' αὐτὸ καὶ σὲ πολλὰ ζητήματα κάνει ἐντύπωση ἢ ἐνημερότητα του, τόσο περισσότερον μάλιστα, ὅσο βλέπουμε ὅτι στὴ χώρα μας, πού εἶναι τῆς φιλοσοφίας ἢ ἱστορικῆς γενέτειρα, καλλιτέχνες καὶ «ἐπιστήμονες» συνήθως ὄχι μόνο ἀγνοοῦν, ἀλλὰ καὶ σαρκάζουν τὶς φιλοσοφικὰς ἐρευνὰς πού ἀναφέρονται στὰ θέματα τῶν ἰδιαίτερων ἀσχολιῶν τους.

Τὸ διάγραμμα τοῦ βιβλίου θὰ δείξῃ τὸ εἶδος καὶ τὴν ἔκτασιν τῶν προβλημάτων πού ἐξετάζει. Διαιρεῖται σὲ τέσσαρα μέρη. Τὰ κεφάλαια τοῦ Α' μέρους (σελ. 3—46) εἶναι: Κοινωνία καὶ Τέχνη, Ὁργάνωσις καὶ Σύνθεσις, Μορφοκρατία καὶ Ἀναμόρφωσις. Τὸ Β' μέρος (σελ. 48—203), τὸ μεγαλύτερον καὶ σπουδαιότερον, μὲ τὸν τίτλον: Οἱ Νόμοι τῆς Τέχνης καὶ ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ, ἐξετάζει τὸ Ρυθμό, τὴν Ἀρμονίαν, τὸ Μέτρο, τὴ Διαλεκτικὴν τῆς Συνθέσεως καὶ τῆς Μορφῆς τὴν ἐννοίαν. Τὸ Γ' μέρος: Τὸ Ὁραῖον καὶ ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ (σελ. 207—296) ἀπλώνεται σὲ γενικὰ αἰσθητικὰ ζητήματα. Σκοπὸς τοῦ συγγραφέως εἶναι νὰ δείξῃ ὅτι τὸ ἀρχιτεκτονικὸν νοεῖται

και ἐρμηνεύεται με τὸ γενικὸ τύπο τοῦ ἔργου κάθε καλῆς Τέχνης, παρὰ τὶς διαφορὰς ποὺ τὸ χωρίζουν ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν ἄλλων καλῶν Τεχνῶν. Ἐδῶ ἐξετάζονται τὰ ζητήματα: Φύσις καὶ Τέχνη, ἡ αἰσθητικὴ κρίσις, τὸ Καλλιτέχνημα, αἱ ὀπτικά ἀπάται καὶ διορθώσεις, τὸ Ὁραῖον καὶ ἡ ἔκφρασις του. Στὸ Δ' καὶ τελευταῖο μέρος (σελ. 299—356) ὁ συγγραφεὺς παίρνει κριτικὴ στάση ἀπέναντι σὲς ἐξελίξεις καὶ σὲς προσπάθειες τῆς σύγχρονης Ἀρχιτεκτονικῆς: ὁ συγχρονισμὸς τῆς διεθνούς Ἀρχιτεκτονικῆς, τὰ νέα ὕλικά καὶ ἡ μορφολογία των, ἡ νεοελληνικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ. Βέβαια σὲ ἄλλα ζητήματα ἡ ἀνάλυση πρόχωρεῖ βαθιὰ ἕως τὶς λεπτομέρειες καὶ σὲ ἄλλα περιορίζεται σὲς μεγάλες μόνον γραμμὲς τοῦ προβλήματος, σὲ γενικότητες. Κάποτε μάλιστα μερικὰ θέματα ἀρκετὰ σημαντικὰ ἐξετάζονται πολὺ σύντομα: ὁ συγγραφεὺς τὰ προσπερνᾷ σχεδὸν με ὑπαινιγμοὺς ἢ με ἀφορισμοὺς, ποὺ ἔχουν βέβαια πυκνότητα νοήματος καὶ ἀκρίβεια στὴ διατύπωση, δίνουν ὅμως τὴν ἐκτύπωση ὅτι μᾶλλον σπαθίζουν παρὰ λύνουν τὸν κόμπο τοῦ προβλήματος. Ἀλλὰ οἱ ἀδυναμίες αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι, μορεῖ νὰ εἰπῆ κανεῖς, «ὀργανικὲς» σὲ μελέτες ποὺ ἔχουν τὴν ἔκταση τῆς συγγραφῆς τοῦ κ. Μιχαλῆ. Ἄν ἤθελε νὰ τὰ ἐξαντλήσει ὅλα (ἀφήνω ποὺ προβλήματα τέτοιας ὕφους δὲν ἐξαντλοῦνται ποτέ) ἔπρεπε νὰ γράψῃ μιὰ συστηματικὴ Αἰσθητικὴ καὶ τότε ὄχι μόνον οἱ 360 σελίδες δὲν θὰ ἔφθαναν, ἀλλὰ οὔτε ὁ ἕνας τόμος.

Τὸ ἐρμηνευτικὸ σχῆμα ποὺ μεταχειρίζεται ὁ συγγραφεὺς γιὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ καλλιτεχνήματος καὶ τὴ συγκίνηση ποὺ χαρίζει στὸ δημιουργὸ καὶ στὸ θεατὴ του, δὲν εἶναι ἀπλό, ἀλλὰ σύνθετο. Καὶ αὐτὸ εἶναι πρὸς τιμὴ του. Κάθε αἰσθητικὴ θεωρία εἶναι σχῆμα ἀπλό, ὄχι γιατί τέτοιο εἶναι καὶ τὸ ἀντικείμενό της, ἀλλὰ γιατί αὐτὴ τὸ σχηματοποιεῖ περισσότερο ἀπ' ὅτι πρέπει καὶ τὸ ἀπλουστεύει. Κατ' ἀνάγκη λοιπὸν ἀφήνει ἔξω ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς ἔρευνας ὅσα στοιχεῖα τοῦ ζητήματος δὲν ἀνέχονται ἀδιαμαρτύρητα τὴν ἐρμηνεία καὶ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ παραγκωνισμοῦ εἶναι ὅτι ἀπάνω σ' αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ παραμερισμένα στοιχεῖα θὰ στηριχθῆ μιὰ ἄλλη θεωρία γιὰ νὰ τὴν ἀνατρέψῃ. Γιὰ ν' ἀποφύγῃ τὶς ταλαντεύσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους ὁ φιλοσοφικὸς στοχασμὸς προσπαθεῖ με τὴν κριτικὴ σύνθεση νὰ ἐγκολπωθῆ τὸ γόνιμα εὐρήματα τῶν ἀντιπάλων θεωριῶν, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀρῇ διαλεκτικὰ τὶς ἀντιθέσεις τῶν δογματικῶν λύσεων. Ὁ κ. Μιχαλῆς εἶναι ὁπαδὸς τῆς θεωρίας τῆς EINFÜHLUNG, τῆς «καλαισθητικῆς συμπάθειας» («ἐνσυναίσθηση» μεταφράζει τὸν ὄρο ὁ Ἄ. Ἐλευθερόπουλος), ποὺ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας ἔχει μεγάλην ἐπίδραση στὴ γερμανικὴν αἰσθητικὴν φιλοσοφίαν με τὶς λυμπρὲς ἐργασίες τοῦ Lipps, τοῦ Groos, τοῦ Volkeet κ. ἄ. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ θεωρία αὐτὴ σὲ καμιὰ καλὴ Τέχνη δὲν ἐπαληθεύεται τόσο πειστικὰ, ὅσο στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ σ' αὐτὴν κατὰ προτίμηση ἀναζητεῖ τὰ παραδείγματά του ὁ κορυφαῖος αἰσθητικὸς τῆς σχολῆς, ὁ Lipps, καὶ οἱ ἐρμηνεῖες του (με τὸ νόημα, ποὺ

οἱ Γερμανοὶ δίνουν στὴ λέξη Deutung) εἶναι συχνὰ ἀριστοτεχνικῆς. Ὁ κ. Μιχαλῆς ἐκθέτει πολὺ εὐστοχα τὶς ἀπόψεις αὐτῆς τῆς θεωρίας σὲ πολλές σελίδες τοῦ βιβλίου του (βλ. π. χ. σελ. 16, 17, 84, 168-169, 183, 194, 220-221). «Δὲν μπορούμε νὰ λυτρωθοῦμε ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴ συγκίνηση με τὰς μορφὰς τοῦ ἔξω κόσμου, ἀκόμη καὶ ὅταν εἶναι γεωμετρικαί. Μπαίνουμε μέσα στὸ «χώρο» τοὺς πρῶτα, σὰν νὰ ἦταν σώματα ὕλικά, κατόπιν ἐντεινόμεθα ἕως τὰς γραμμὰς, ποὺ τὰς περιορίζουν καὶ ὀρίζομε τὸ σχῆμα τοὺς. Ἡ διανοητικὴ ὅμως αὐτὴ περιγραφή δὲν παύει νὰ εἶναι καὶ μιὰ κίνησις συγκριτικὴ διαρκῆς, ἀφοῦ ὁ «χώρος» τῶν σχημάτων εἶναι τόπος ψυχολογικῶν ἐμβιώσεων δικῶν μας. Ἀκόμη λοιπὸν καὶ στὰ ἀφηρημένα γεωμετρικὰ σχήματα «ἐνσυναίσθανόμεθα» τὴ δρᾶσι τῆς ἰσορροπίας τῶν δυνάμεων καὶ τὴν ἐναρμόνισι τῶν ἀντιθέσεων τοὺς μέσα ἀπὸ τὸ ὄλο, ποὺ κυριαρχεῖ» (σελ. 84-85). «Ὁ ἀρχιτέκτων μορφολογεῖ κατὰ πῶς ὁ ἄνθρωπος αἰσθάνεται νὰ δροῦν αἱ δυνάμεις στὸ ἔργο του» τονίζει τὴν ἀνυψωτικὴν τάση τοῦ στόλου με ραβδώσεις, τὴν πίσει με τὸ ξεχείλισμα τῆς βίας κ.ο.κ. Δι' αὐτὸ λέμε ὅτι αἱ μορφαὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κάθονται, πιέζουν, ξεχειλίζουν, ἀδιαφοροῦν εἴτε στηρίζουν, ἐντεινόνται κ.ο.κ. Ἐκφρασι λοιπὸν ἀποκτᾷ κάθε στοιχεῖο ὅταν μᾶς δείξῃ αἰσθητικὰ πῶς «ἐργάζεται!» (σελ. 168). «Τὸ ἀρχιτεκτονικὸν κατορθώνει νὰ μᾶς συγκινήσῃ με τὸ λειτουργικὸ ὄργανο ὅλων τῶν δυνάμεων ποὺ ἀνορθώνουν τὸ ἔργο» (σελ. 183). Ἡ τέχνη τοῦ ἀρχιτέκτονος, ὅπως καὶ τοῦ πολεοδόμου, εἶναι πῶς νὰ προσαρμόσῃ κατάλληλα ἕνα στατικὸ περίβλημα, τὸ κτίσμα, «στὸ δυναμικὸ περιεχόμενό του: τὸν ἄνθρωπο ποὺ ἔχει σῶμα, τὸ πνεῦμα, καὶ τὸ βλέμμα ἀκόμη κινούμενα» (σελ. 15). «Με τὴ συνδρομὴ τοῦ περιεχομένου ἡ αἰσθητικὴ ἐντύπωσις ἀπὸ τὴ μορφή ὀλοκληρώνεται σ' αἰσθητικὴ κρίσι καὶ τότε ὁ θεατὴς δὲν ξανακτίζει ἀπλῶς τὸ ἔργο του, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀναδημιουργεῖ» (σελ. 221).

Ἀλλὰ με μόνη τὴν «ἐνσυναίσθηση» ὄχι μόνον δὲν ἐξαντλεῖται σ' ὅλη τὴν ἔκτασή του τὸ αἰσθητικὸ γεγονός, ἀλλὰ καὶ δὲν δικαιώνεται ἡ βαθύτερη σημασία του γιὰ τὴν πνευματικὴν μας ζωὴ. Οἱ κριτικοὶ τῆς θεωρίας τῆς EINFÜHLUNG: Witassek, Neumann κ. ἄ. εἰδειξαν ὅτι ἡ συμβολικὴ συμπάθεια εἶναι ἕνα καθολικώτερο φαινόμενο τοῦ ψυχικοῦ βίου καὶ γίνεται πηγὴ συγκινήσεων ποὺ οὔτε πάντοτε οὔτε κατ' ἀνάγκην εἶναι αἰσθητικῆς. Ἐξ ἄλλου ἔχουμε καὶ ἐντυπώσεις αἰσθητικῆς, ὅπου ἡ ἐμβίωσις διαθέσεων καὶ τάσεων με τὸ νόημα, ποὺ δίνει σ' αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴν πείρα ἡ θεωρία τῆς EINFÜHLUNG, δὲν παίζει πρῶτο ρόλο. Τέλος — καὶ αὐτὸ κατὰ τὴ γνώμη μας εἶναι τὸ βαρύτερο ἐπιχείρημα ἐναντίον τῆς θεωρίας — ἡ ἐνσυναίσθησις εἶναι μιὰ «πραγματολογικὴ ἀρχὴ» (principe pragmatique) ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ στηρίξῃ τὸ κύρος μιᾶς «ἀξίας» σὰν τὴν ὁμορφιὰ. Τὸ ὄραιο μᾶς ἐμπνέει θαυμασμόν δὲν μᾶς κινεῖ κατὰ ἕναν ὀποιοδήποτε τρόπο, ἀλλὰ μᾶς ὑψώνει τὴν ψυχὴ. Αὐτὴ ἡ ψυχικὴ ἀνάτασι δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῆ

μέ την ένταση τής ψυχικής ζωής. Όταν δεχθούμε την ένσυναίσθηση σάν απόλυτη και μοναδικήν έρμηνευτική άρχή πέφτουμε στον ψυχολογισμό που ίσοπεδώνει τὰ πάντα και δέν μπορεί νά εξηγήσει τή γένεση των αξιών, δηλ. τή θέση μιας Ιεραρχίας στις έκδηλώσεις τής πνευματικής μας ζωής. Ο κ. Μιχαήλ αισθάνεται τον κίνδυνο και γι' αυτό δέν περιορίζει τὸ έρμηνευτικό του σχήμα σ' αὐτή μόνο τήν άρχή. Προσπαθεί νά τή συγκεράσει με δύο άλλες: μιάν ειδολογική (formales prinzip) που με τήν αντικειμενικότητα τής θ' άποτελέσει τὸ αντίρροπο στην υποκειμενικότητα τής καλαισθητικής συμπάθειας και μιάν άλλη (materialas wertprinzip) που θά στηρίξει τή βαθύτερη γιά τὸ πνεῦμα μας σημασία των αισθητικών φαινομένων. Καί οί δύο εἶναι πολύ παλαιές, κλασσικές γιά τή φιλοσοφική θεωρηση και εξήγηση των έργων τής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ άρχή τής ένότητας μέσα στην ποικιλία: τὸ καλλιτέχνημα αντικειμενικά θεωρούμενο παρασταίνει μιάν ένότητα οργανική ποικίλων στοιχείων που δέν εἶναι μέρος μηχανικά συναρμολογημένα, αλλά μέλη ενός συνόλου μ' έσωτερική λειτουργική συνοχή. (Βλ. σελ. 49, 79, 85, 141 κ. κ. 207). Ἡ δεύτερη εἶναι ἡ άρχή τοῦ ιδανικοῦ συμβολισμοῦ: κάθε έργο Τέχνης πραγματοποιεἶ στον κόσμο τής άμεσης έποπτείας με ιδιαίτερα, < συμβολικά > μέσα ένα ιδανικό άρχέτυπο, μιάν ιδέα που άποτελεἶ τή βαθύτερη οὐσία τής έμπειρικής πραγματικότητας και ὑπάρχει πίσω από τις έξωτερικές τής τυχειότητες. Ο καλλιτέχνης τήν ανακαλύπτει με τὰ μάτια τής ψυχῆς και δίνει με τήν τέχνη του σ' αὐτή τή νοητή και άφηρημένη οὐτότητα αισθητή και συγκεκριμένην ὑπόσταση (βλ. σελ. 5, 35, 37, 39, 44, 141, 145, 209, 230).

Με τήν άρχή τής ένότητας μέσα στην ποικιλία ὁ συγγραφεὺς εξηγεί τὸ Ρυθμό, τήν Ἄρμονία και τὸ Μέτρο, τὰ βασικά στοιχεία ἡ τους νόμους τοῦ < μηχανισμοῦ τής Τέχνης >, ὅπως τὰ άποκαλεἶ (σελ. 49). Καί εξετάζει τὸν καθένα ὅπως λειτουργεἶ στις δύο κατ' έξοχὴν άφηρημένες τέχνες, στή Μουσική και στην Ἀρχιτεκτονική. (Ο Goethe δέν ὠνόμασε τήν Ἀρχιτεκτονική < παγωμένη Μουσική >;) Τονίζει μάλιστα στο IV κεφ. τοῦ Β' μέρους (σελ. 140-152) — τὸ πιὸ αξιόλογο και τὸ πιὸ καλογραμμένο κεφάλαιο ὅλου τοῦ βιβλίου — ὅτι με τή βοήθεια τοῦ Ρυθμοῦ, τής Ἄρμονίας και τοῦ Μετροῦ ένότητα μέσα στην ποικιλία πρέπει ν' άποκαθίσταται σὲ κάθε έργο Τέχνης δυναμικά και συνθετικά με μιὰ διαλεκτική πορεία, δηλ. με τή μελωδική σύνθεση που εἶναι διπλῆ νίκη: νίκη άπάνω στο Ρυθμό που διαφοροποιεἶ και άπάνω στην Ἄρμονία που ὀλοκληρώνει. Ἀπ' αὐτή τήν άποψη ἡ Ἀρχιτεκτονική εργάζεται, ὅπως και ἡ Μουσική: < Ο Ρυθμός κατ' άρχήν τυποποιεἶ τὰ στοιχεία τοῦ έργου > τὰ παρατάσσει σὲ σειρά, τὰ επαναλαμβάνει, τὰ ἐναλλάσσει, τὰ συνεχίζει και τέλος διαφοροποιεἶ τή μάζα ὀλόκληρη. Ἡ Ἄρμονία ἀντιδρᾷ: ἐνοποιεἶ τὰ ἴσα και καθιστᾷ ἀνάλογα τὰ ἀντίθετα, ὥστε νά τὰ ὀλοκληρώνη σ' ένότητας > δίδει π. χ. σὲ μιὰ ρυθμική στοά

πλαίσιο ἀνάλογο πρὸς τὸ κύριο σῶμα κ.ο.κ. Ἄλλὰ ἐκεἶ που φαίνεται ὅτι ἡ ἄρμονία τοῦ ὅλου ὀλοκληρώθη έρχεται ὁ ρυθμός και θέλει νά διαφοροποιήση πάλι. Ρυθμίζει τους στύλους τής στοᾶς αὐτῆς π. χ. με ραβδώσεις και τότε πάλι ἡ Ἄρμονία πρέπει νά συντρέξει τὸ έργο του διά νά διατηρήση στο ὅλο τήν ένότητα στην ποικιλία. Δι' αὐτὸ πρέπει νά εὑρεθοῦν κύρια και δευτερεύοντα σημεἶα, ὅπου ὁ Ρυθμός και ἡ Ἄρμονία νά φαίνεται πως συνεργάζονται. Καί τὰ σημεἶα αὐτὰ τονίζει ἡ διαλεκτική τής συνθέσεως μέσα από τὰς διαφωνίας των στοιχείων τοῦ έργου με βάση τήν άρχή που ἀναφέραμε: ὅτι κάθε στοιχείο τοῦ έργου προκειμένου νά κυριαρχήση στον κύκλο του δέν πρέπει νά διαφωνήση πρὸς τὸ ὅλο. Ἐτσι ὁ ἀρχιτέκτων συνεχώντας χωρίζει και χωρίζοντας συνεχεἶ μέσα από κύρια και δευτερεύοντα σημεἶα τὸ ὅλο που εἶναι μιᾶς ιδέας ἡ ένότης στην ποικιλία, πραγματοποιημένη πρωτότυπα > (σελ. 146-147). Κατὰ βάθος λοιπὸν ἡ μελωδική σύνθεση εἶναι ἡ ἀρχιτεκτονική, ὅπως και ἡ μουσική δημιουργία. Ἀνάμεσα στὰ κτίρια, γράφει ὁ P. Valéry, ἄλλα εἶναι βουβά, ἄλλα μιλάνε κι ἄλλα τέλος, τὰ πιὸ σπάνια, τραγουδοῦν > (Εὐπαλίνος). Χωρίς τή μελωδική σύνθεση Ρυθμός, Ἄρμονία και Μέτρο ἀποτελοῦν μιὰ τυπική τάξη, τέλεια έξωτερική, ένα ἄψυχο έπομένως πλαίσιο, ὁ < χῶρος > που περιμένει νά πληρωθῆ από τήν ἔμπνευση — αλλά ἡ ἔμπνευση δέν έρχεται κι ἐκεἶνος παραμένει θλιβερά κενός. Γιά τοῦτο πολὺ συχνά < ὁ σωτήριος αὐτὸς μηχανισμός εἶναι και ὁ μεγάλος ἐχθρὸς τής τέχνης. Ο τεχνίτης κινδυνεύει διαρκῶς νά ξεχασθῆ στὰς έξωτερικάς έκδηλώσεις τοῦ μηχανισμοῦ αὐτοῦ και νά νομίζει ὅτι άρκεἶ ἡ τυπική λειτουργία του διά νά συνθέση έργο τέχνης, ὅτι δηλαδή άρκεἶ νά μεταχειρισθῆ τὸ μέσο διά νά ἐκπληρωθῆ ὁ σκοπός > (σελ. 49).

Τέλος με τὸν ιδανικό συμβολισμό ἀποκορυφώνεται και ὀλοκληρώνεται ἡ ἀρχιτεκτονική σάν καλλιτεχνική δημιουργία. Με αὐτὸν ὄχι μόνο ἀδελφώνεται ὁ υποκειμενισμός των ψυχολογικών ἐμβιώσεων και ὁ αντικειμενισμός τής ειδολογικής ένότητας, αλλά αἴρονται διαλεκτικά και οί δύο μέσα στην ὑπέρτερη < θέση > τής θέας τής Ἰδέας που πραγματοποιεἶ τὸ έργο. Ο ἀρχιτέκτων διαμορφώνοντας τὸ χῶρο με τὸ κτίσμα του, θέλει νά αισθητοποιήση μιάν ιδέα ἔτσι ὥστε κινούμενοι κι ἐμεἶς μέσα στο έργο του νά τή συλλάβωμε ὅσο γίνεται πληρέστερα και έντονότερα μέσα στην αισθητική μας συνείδηση και νά τή ἀφομοιώσουμε, νά ταυτισθοῦμε μαζί τής. Χωρίς αὐτή τή βαθύτερη δικαίωση, ἡ ἀξία τοῦ έργου μένει μετέωρη — γιά νά τραγουδήση πρέπει νά τραγουδήση ἕναν κάποιο < σκοπό > > χωρίς αὐτὸ τὸ < σκοπὸ > τὸ ἄσμα γίνεται μουσική ἀσυναρτησία. Ἡ πρακτική σκοπιμότητα δίνει βέβαια στο έργο κάποιο νόημα, αλλά στην πρακτική σκοπιμότητα θεμελιώνονται μόνον ἐφήμερες ἀξίες > μόνον ἡ ἔκφραση μιᾶς ιδέας ἐξασφαλίζει τήν αἰωνιότητα τοῦ καλλιτεχνήματος. < Ἡ ὀμορφιά δέν ἀποκτάται με τὸ νά σκοτίζονται, διά νά φωτισθοῦν δῆθεν, αἱ ἀπαιτήσεις τής προσκαίρου σκοπιμότητος, διότι τότε

αί μορφαι θά ἦσαν δίχως νόημα και δέν θά ἤξεύραμε διά κάθε ἔργο οὔτε τί παριστάνει! Και τό ἔργο Τέχνης δέν ὀφείλει νά εἶναι ἀκτιτάληπτο. Μὲ τό νά εἶναι πάλι ἀπλῶς ἓνα νόημα καταληπτό, δέν εἶναι και ἔργο Τέχνης. Τό νόημα δέν μπορεῖ νά πάρη χρώμα· εἶναι πάντοτε ἓνας λογικός σχηματισμός. Μόνον ἡ ἰδέα μπορεῖ στήν Τέχνη νά γίνῃ σύμβολο αἰσθητό, διότι ἔχει περιεχόμενο εὐρύ και βάθος μέγα, ὥστε νά ἀναμοχλεύῃ ὅλο τό εἶναι τοῦ ἀνθρώπου, πού θέλει νά τήν συλλάβῃ μέ τή φαντασία και ὅταν τήν συλλάβῃ γίνεται: Ἰδέα αἰσθητική! Μόνον ἡ ἀγωνία τῆς συλλήψεως αὐτῆς γεννᾷ τό ἔργο τῆς Τέχνης, ἀγωνία πού σέ κάθε ἐποχή ἀπαιτεῖ μιάν καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα διά νά πάρη σάρκα και ὀστά» (σελ. 43-44). «Ἡ Μελωδία ξευφώνει ὁ σκοπός» τῆς ἀνακυκλούμενος και ἀνελλισόμενος διαλεκτικά, μέσα ἀπό τās διαφωνίας και τās συμφωνίας τῶν στοιχείων τῆς, ἀφήνει νά κυριαρχήσῃ ἓνα, διότι ἔχει τή διάθεσι νά καταστήσῃ τήν Ἰδέα τῆς πραγματικότητας και τήν πραγματικότητα ἔκφρασι ἰδεατή» (σ. 147).

Αὐτό εἶναι στίς γενικές του γραμμές τό ἐρημνευτικό σχῆμα τοῦ κ. Μιχαήλ, ὄχι ἀπλό, καθὼς εἶπαμε, ἀλλά σύνθετο, ἀφοῦ συντίθεται ὄχι ἀπό μιᾶ, ἀλλά ἀπό τρεῖς ἀρχές πού ἐναρμονίζονται γιά νά δώσουν τήν ἐνιαία ἐξήγηση, πού ἀπαιτεῖ ἡ συστηματική σκέψη. Ἐδῶ δέν πρόκειται οὔτε νά τονίσουμε τὰ σημεῖα, ὅπου προσωπικά συμφωνοῦμε ἢ διαφωνοῦμε μαζί του, γιατί τότε θά ἔπρεπε νά ξαναγράψουμε ἄλλον ἓνα τόμο σάν τό δικό του· οὔτε νά ἐλέγξουμε τήν πρωτοτυπία τῶν λύσεων του — ἡ σκέψη ἔχει και αὐτή τήν ἱστορία τῆς και ὅποιος ἀπό φιλοδοξία ἀκρας πρωτοτυπίας ἀγνοεῖ τίς κατακτήσεις τῶν προγενεστέρων του γιά νά δημιουργήσῃ τάχα ἐκ τοῦ μηδενός, κινδυνεύει νά βρεθῇ στό κενόν και νά συντριβῇ ἀπό τήν ἴδια τή ματαιοδοξία του. Αὐτοῦ τοῦ σημειώματος σκοπός εἶναι νά δείξῃ ὅτι ἡ μελέτη τοῦ κ. Μιχαήλ εἶναι ἓνα ἐξαιρετικά διαφωτιστικό και ζωντανό βιβλίον, γραμμένο ἀπό ἀνθρώπο μέ αἰσθημα καλλιτεχνικό, πού στοχάζεται και πού ξέρει νά διατυπώσῃ τὰ διανοήματά του μέ ἔμορφα και ἀκρίβεια. Γιατί και τοῦτο πρέπει νά σημειωθῇ (ὁ ἀναγνώστης θά τό ἐνοίωσῃ ἀπό τίς περικοπές πού παραθέσαμε) ὅτι τό βιβλίον τοῦ κ. Μιχαήλ ἔχει και λογοτεχνική πνοή. Ὁ ἴδιος χειρίζεται τή γλῶσσα μέ τέχνη (μέ ὅλες τίς ὑποχωρήσεις τῆς στήν καθαρεύουσα, πού θεωρήθηκαν ἴσως ἀπαραίτητες γιά νά μὴ σκανδαλισθοῦν οἱ «εἰδικοί», ἡ γλῶσσα του εἶναι στήν ὑφή τῆς δημοτικῆς και πολὺ ἐκφραστικῆς) και ἔχει ἓνα δικό του ὕφος. Θά περιορισθοῦμε λοιπὸν στό νά σημειώσουμε τίς ἀντιρρήσεις μας γιά μιάν ἀντίληψή του και γιά τή χρήση κάποιων ὄρων, πού κατά τή γνώμη μας ζημιώνουν τή μελέτη του, κρινόμενη βέβαια ἀπό αὐστηρά φιλοσοφικὴν ἀποψη, μέ τήν ἐλπίδα ὅτι ἴσως θά πείσουμε τό συγγραφέα νά τίς τροποποιήσῃ σέ μιᾶ δεύτερη ἐκδοσὴ τοῦ βιβλίου του.

Στό κεφ. II τοῦ Γ' Μέρους (σελ. 218—232) ὁ κ. Μιχαήλ ἐξετάζει τήν «αἰσθητικὴ κρίση» γενικά και ἰδιαίτερα στήν Ἀρχιτεκτονικὴ και

ζητεῖ νά προσδιορίσῃ κατά τί διαφέρει «ἡ αἰσθητικὴ κρίσις ἀπὸ κάθε ἄλλη κρίσι τῶν αἰσθήσεων, τῆς ψυχῆς και τοῦ πνεύματος» (σελ. 221). Διαπιστώνει λοιπὸν ὅτι «ἡ συγκίνησις τῆς αἰσθητικῆς κρίσεως δέν εἶναι ἀπλῶς μιᾶ κρίσις τῶν αἰσθήσεων, ἀλλὰ και μιᾶ κρίσις φυσιολογικὴ ὁλοκλήρου τοῦ ὄργανισμοῦ μας, ἓνας παλμὸς μουσικός πού μᾶς κυριεύει» (σελ. 222). Ὅτι δηλ. «ὅσο και ἂν αἱ αἰσθήσεις διοχετεύουν τās ἐντυπώσεις τῆς αἰσθητικῆς κρίσεως, ἡ κρίσις αὐτὴ ἀρνεῖται κατ' ἀρχὴν κάθε εἰδικὴ αἰσθησι πού θά τήν ἐνετόπιζε σ' αὐτή, και ἀπαιτεῖ νά κυριεύσῃ ὅλο μας τό εἶναι». Και ὅτι «ἀφοῦ αἱ αἰσθήσεις εἶναι ἀπλῶς τό μέσον τῆς αἰσθητικῆς κρίσεως, ἡ πηγὴ τῆς κρίσεως αὐτῆς εἶναι ψυχολογικὴ και πνευματικὴ» (σελ. 222). Ὁ ἴδιος πιστεύει ὅτι «ἡ αἰσθητικὴ κρίσις εἶναι μιᾶ κρίσις ἀντιδιανοητικὴ, μιᾶ κρίσις ἐρωτικὴ» (σελ. 231). Ὅλοφάνερα ἐδῶ ὑπάρχει κάποια σύγχυσις, πού ἡ κατάχρησι τῶν ὄρων τήν ἐπιτείνει. Ἡ κρίσις εἶναι πάντα μιᾶ λειτουργία θεωρητικὴ και μέ τό νόημα τοῦτο ἔχει ἐπικρατήσῃ στή φιλοσοφικὴ φρασεολογία νά χρησιμοποιοῦμε αὐτό τὸν ὄρο. Ὁ ὄρο τῆς θεωρητικῆς λειτουργίας εἶναι ἡ διάνοια, γι' αὐτό και ὁ πρόσθετος διορισμός «διανοητικὴ» στὸν ὄρο κρίσις περιτεύει — εἶναι μιᾶ ταυτολογία. Ἐνῶ ἀντίθετα ἡ φράσις κρίσις ἀντιδιανοητικὴ περιέχει μιάν ἀντίφρασι στούς ὄρους. Πολὺ ὀλιγώτερο μᾶς ἐπιτρέπεται νά ξεχωρίζουμε κρίσεις τῶν αἰσθήσεων, τῆς ψυχῆς και τοῦ πνεύματος ἢ νά μιλοῦμε γιά μιᾶ κρίσις «φυσιολογικὴ ὁλοκλήρου τοῦ ὄργανισμοῦ μας, πού εἶναι παλμὸς μουσικός». Τὸν ὄρο κρίσις (Urteil) στό χαρακτηρισμό τῆς αἰσθητικῆς λειτουργίας μεταχειρίστηκε πρῶτος ὁ Kant. Αὐτὸς τὴν εἶπε «κρίσις αἰσθητικὴ» ἢ «κρίσις τοῦ γούστου» (Geschmacksurteil) πρὸς μεγάλη δυσφορία τοῦ Schopenhauer πού σημειώνει ὅτι ὁ ὄρος αὐτὸς εἶναι ἐντελῶς ἄστοχος. Γιά νά ξεχωρίσῃ μάλιστα αὐτὴ τὴν κρίσις ἀπὸ τὴν θεωρητικὴν και τὴν πρακτικὴν (=ἠθικὴν) ὁ Kant ἐφαντάσθη και ἓνα τρίτο ψυχικὸ ὄργανον παράλληλον πρὸς τὸ Νοῦ (Verstand), πού εἶναι ὄργανον τῆς θεωρητικῆς γνώσεως, και πρὸς τὸ Λόγον (Vernunft), πού εἶναι ὄργανον τῆς ἠθικῆς ἐνέργειας. Αὐτό τὸ τρίτον, πού ἔχει μεσάζουσα θέση και ἐναρμονίζει τὰ ἄλλα δύο, τὸ ὀνομάζει «κριτικὴ δύναμις» (Urteilskraft). Ἀλλὰ ἡ ἀντίληψις αὐτὴ και γενικώτερα τὸ διάγραμμα, πού γιά λόγους συστηματικούς ἐχάραξεν ἔτσι ὁ Kant, δέν στέκεται. Ἡ ἀντίληψις τοῦ Ὁραίου δέν εἶναι ἓνα εἶδος «γνώσεως» (ὅπως πίστευε πρὶν ἀπὸ τὸν Kant ἓνας ὀπαδὸς τοῦ Leibniz, πού τὸν ἐπηρέασε σ' αὐτό τὸ σημεῖον ὁ Baumgarten), ἀλλὰ μιᾶ ἰδιότυπη κίνησις τῆς ψυχῆς, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν θεωρητικὴν και τὴν πρακτικὴν λειτουργία τῆς. Βέβαια, μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψιν ἐνυπάρχει μιᾶ ἐπιδοκιμασία ἢ μιᾶ ἀποδοκιμασία και αὐτὴ ἢ διαστολή εἶναι πού μᾶς παραπλανᾷ και νομίζουμε ὅτι ἔχουμε κι ἐδῶ ἓνα εἶδος κατάφρασις ἢ ἀρνήσεως, ὅπως στήν περίπτωσι τῆς θεωρητικῆς κρίσεως ἢ τῆς ἠθικῆς ἀποτίμησις. Ἀλλὰ τὸ Ὁραῖον και τὸ Ἄσχημον ἀποτελοῦν ἓνα ἰδιαίτερον

γένος ἀξιών και ἡ ἐπιδοκιμαστική ἢ ἀποδοκιμαστική στάση μας ἀπέναντι σ' αὐτές τις ἀξίες τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς ἔχει μιάν ἐσωτερικὴν ἀμεσότητα και μιὰ τέτοια πειθῶ, πού δὲν μπορεῖ νὰ νομισθῆ σὰν κάτι ἀντίστοιχο μὲ τὴ θεωρητικὴ κρίση, τὴν κρίση πού τελεῖται πάντα ἀπὸ τὴ «διάμεση» σκέψη καὶ νὰ υπερνικηθῆ μιὰ φανερὴ ἢ λανθάνουσα ἀμφιβολία. Ἄλλο πάλι εἶναι τὸ «αἰσθάνομαι τὸ Ὁραῖο και τὸ ἀγαπῶ» ἢ τὸ «αἰσθάνομαι τὸ Ἄσχημο και τὸ ἀποκρούω» και ἄλλο ἡ θεωρητικὴ δικαίωση αὐτῆς τῆς ἐπιδοκιμαστικῆς ἢ ἀποδοκιμαστικῆς στάσης μου πού ἐργάζεται ἔπειτα ἀπὸ τὴν πρώτη και ἀμεση ἀντίληψη. Αὐτὴ ἡ δικαίωση εἶναι, βέβαια, κρίση, ἀλλὰ ὅπως ὅλες οἱ ἄλλες κρίσεις, εἶναι και αὐτὴ θεωρητικὴ ἐνέργεια τῆς ψυχῆς, ὄχι αἰσθητικὴ. Αἰσθητικὴ εἶναι ἡ πρώτη, ἡ ἀμεση, ἢ δίχως κριτικὴ σκέψη ἀναγνώριση τῆς ἀξίας τοῦ Ὁραίου. Σ' αὐτὴ τὴν πολὺ λεπτὴ διάκριση μᾶς ἔκανε προσεχτικὸς (ἀνάμεσα σ' ἄλλους) ὁ Emil Lask («Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre» Tübingen 1923, σελ. 105 και 205). Ὁ Kant προσπαθεῖ μὲ κόπο νὰ δείξῃ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τῆς αἰσθητικῆς ἐπιδοκιμασίας. Εἶναι, λέγει, ἀποτέλεσμα «ἀπλῆς ἀποτίμησης» (blosser Beurteilung, ἔχει τὸ κείμενο: Kritik der Urteilskraft, § 45). Ἐπειδὴ ὅμως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μεταχειρίστηκε και στὴν αἰσθητικὴ λειτουργία τὸν ὄρο κρίση, δὲν κατορθώνει νὰ χαρακτηρίσῃ μὲ θετικὰ γνωρίσματα τὴν ἰδιαιότητα της. Καὶ ἔγινε αἰτία νὰ μῆ στῆ φιλοσοφικὴ γλῶσσα αὐτὸς ὁ ἄστοχος ὄρος «αἰσθητικὴ κρίση» ὄχι μὲ τὴ σημασία της ἐκ τῶν ὑστέρων θεωρητικῆς δικαίωσης τῶν αἰσθητικῶν ἀξιολογήσεων μὲ τὴν κριτικὴ (τότε θὰ ἦταν περιφάνεια στὴ θέση του), ἀλλὰ μὲ τὸ νόημα τῆς πρώτης ἐπαφῆς μὲ τὸ Ὁραῖο, πού δὲν ὑποθέτει κριτικὴ σκέψη ἀλλὰ μιάν ἰδιαίτερη, ἀμεση δεκτικότητα τῆς ψυχῆς, τὴν εὐαισθησία ἀπέναντι στις αἰσθητικὰς ἀξίες.

Αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴν ἐπαφὴ μὲ τὴν ἀμεση βεβαιότητά της ὀνομάζουν οἱ γερμανοὶ Αἰσθητικοί: Erleben, ἕναν ὄρο πού ἐπέβαλε στὴ φιλοσοφικὴ φρασεολογία ὁ Dilthey και ἡ σχολὴ του. Μερικοὶ δικοὶ μας τὸν μεταφράζουν «βίωση», ἀλλὰ ἡ λέξη αὐτὴ ἐκτός πού εἶναι ξενότροπη ἔχει ἐνεργητικὴ μεταβατικὴ σημασία. Μποροῦμε δηλ. νὰ εἰποῦμε: ἡ βίωση τοῦ Ὁραίου, ὄχι ὅμως και αἰσθητικὴ βίωση, χωρὶς ἀντικείμενο. Γιὰ τοῦτο προτιμῶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸν ὄρο «αἰσθητικὴ ἐμπειρία» πού θυμίζει τὸ πείρα λαμβάνειν τῶν ἀρχαίων και εἶναι σύμφωνο μὲ τὴ γαλλικὴ και τὴν ἀγγλικὴν ἀπόδοση τοῦ γερμανικοῦ Erleben. Experience τὸ λέγουν ἐκεῖνοι· ἔτσι ὁ W. James π. χ. μιλεῖ γιὰ τις ποικιλίες τῆς «θρησκευτικῆς ἐμπειρίας» (of religious experience) και ὁ H. Delacroix γιὰ τις ποικιλίες τῆς «μουσικῆς ἐμπειρίας» (expérience musicale). Στὴν αἰσθητικὴν ἐμπειρία ταιριάζουν θαυμάσια ὅσα λέγει γιὰ τὴν αἰσθητικὴ κρίση ὁ κ. Μιχαῆλης. Γι' αὐτὴν μποροῦμε ἀριστα νὰ εἰποῦμε ὅτι εἶναι ἕνας παλμὸς μουσικὸς πού δὲν περιορίζεται μόνο στις αἰσθησεις μας, ἀλλὰ ἀπλώνεται σ' ὅλοκληρο τὸν ὄρ-

γανισμό μας και ἀπαιτεῖ νὰ κυριέψῃ ὅλο μας τὸ εἶναι, χωρὶς νὰ ἐντοπίζεται σὲ καμιάν ἐιδικὴν αἰσθησι (σελ. 222). Ὅτι ἀκόμη εἶναι μιὰ ἐμπειρία ἀντιδιανοητικὴ, σὰν τὴν ἐρωτικὴ, «ἀφοῦ ἤδη στὸ ἀντίκρουσμα τοῦ ἐργου Τέχνης ἀπαντοῦμε ἀμεσα, μ' ἕνα ναι ἢ ἕνα ὄχι, ἂν εἶναι ὄραιο, προτοῦ νὰ τὸ περιεργασθοῦμε κριτικά. Καὶ μάλιστα μόνον ὅταν τὸ ἀναγνωρίσωμε ὡς ὄραιο, τὸ περιεργαζόμεθα, ἀφοῦ μόνος ὁ νοῦς δὲν πρόκειται ποτε ν' ἀποφανθῆ θετικὰ ἂν τὸ ἐργο ἀξίζει ἢ ὄχι... Ἡ ἀξία του τίθεται και ἀναγνωρίζεται μὲ τὴ διαίσθησι ἀπὸ τὴν πρώτη ματιά» (σελ. 231). Ὅλα αὐτὰ μόνο μὲ τὴν ἐννοια τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας μποροῦν νὰ ἐναρμονισθοῦν, ὄχι και μὲ τὴν ἐννοια τῆς αἰσθητικῆς «κρίσης».

Ἐπιπλέον ἔχω και γιὰ ἕναν ἄλλο ὄρο πού μεταχειρίζεται ὁ κ. Μιχαῆλης, τὸν ὄρο «ἔλλογα συναισθημάτων» (σελ. 230, 231). Γράφει: «Τὴν αἰσθητικὴ κρίσι παρακολουθοῦν ἔλλογα συναισθημάτων, και τοῦτο ὄχι διότι εἶναι μιὰ καθαρὰ διανοητικὴ κρίσις, ἀλλὰ διότι ἡ ψυχὴ «συμπαθεῖ» μὲ τὰ φαινόμενα και τὰ ζεῖ σὰν ἰδικὰς της συγκινήσεις, ὥστε νὰ γνωρίσῃ ἀμεσα τὸν λόγο τους προτοῦ σκεφθῆ. Χωρὶς δὲ νὰ χρειάζεται νὰ σκεφθῆ, ὅλα ἐξηγοῦνται ἀφοῦ εἶναι ἀρμονισμένα καθ' ἑαυτὰ» (σελ. 231). Ἄλλὰ ἡ διάκριση ἐλλόγων και ἀλόγων, ὅπως και μιὰ ἄλλη πού εἶχε κάποτε προταθῆ (von Hartmann, Kirchmann) μεταξὺ «πραγματικῶν» και «πλασματικῶν» συναισθημάτων (Scheingefühle) εἶναι ψυχολογικὰ ἀστήρικτη. Τὰ συναισθημάτων εἶναι πάντα και μόνο συναισθημάτων. Ἡ Τέχνη, βέβαια, σχηματοποιεῖ τις ψυχικὰς καταστάσεις και σὰν Μουσικὴ π. χ. μᾶς ἀποκαλύπτει τὸν ἐσωτερικὸ δυνάμισμὸ τοῦ συναισθηματος πού αἱρεται στὴν ἰδανικὴ καθολικότητά του. Ἄλλὰ ἔτσι οὔτε πλασματικὸ γίνεται τὸ συναισθημα οὔτε ἔλλογο—ἔτσι καθαίρονται τὰ συναισθημάτων και ἐκεῖνο πού μένει στὸ τέλος ἀπὸ τὸν ψυχικὸ μας ὄργασμὸ εἶναι μιὰ βαθειὰ και ἀγνή ἀγαλλίασι ἐσωτερικὴ, ἢ αἰσθητικὴ συγκίνηση.

Πολὺ φοβοῦμαι ὅτι καθὼς περιορίστηκα στὴ γενικὴν αἰσθητικὴ θεωρία, πού ὑποστηρίζει στὸ βιβλίον του ὁ κ. Μιχαῆλης (τὸ εἰδικὰ τεχνικὸ της μέρος ἄλλοι εἶναι ἀρμόδιοι νὰ τὸ κρίνουν), δὲν ἔδειξα ὅσο ἔπρεπε τὴν περιεκτικότητα και τὴ σημασία τῆς μελέτης του. Γιὰ πραγματικὰ ὁ συγγραφεὺς μᾶς παρουσιάζει μιὰ πλούσια σὲ περιεχόμενον ἐργασία, ὅπου ἀφθονοῦν τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν πράξι και ὅπου ἀναλύονται ἀριστοτεχνικὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ μεγάλα ἱστορικὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα (ὁ Παρθενὼν, ἡ Ἁγία Σοφία, τὸ Palazzo dogale τῆς Βενετίας κ. ἄ.). Ὁ σκοπὸς μου εἶναι νὰ συστήσω στὴν προσοχὴ τῶν διανοουμένων μας, πού ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ ζητήματα τῆς Τέχνης, ἕνα βιβλίον πού ἀληθινὰ προσθέτει κάτι σημαντικὸ στὴ φτωχὴ νεο-ελληνικὴν αἰσθητικὴ βιβλιοθήκη μας.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ