

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Κ. ΛΑΛΟ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΚΟΒΟΣΤΗ

ΗΚΗ
ΕΙΟΥ
ΤΟΣ
Π.Θ.
ΛΙΓΑ

ΤΟΣ

34
202
1216
19002
c1

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14108



Κ. ΛΑΛΟ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Β.

13
5

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΚΟΒΟΣΤΗ

καθεμιάς νὰ καταλάβει τὶς ἄλλες καὶ ἴσως καὶ τὸν ἑαυτὸ της τὸν ἴδιο.

Θὰ ἰδοῦμε, πὼς αὐτὴ ἡ σύνθεση γίνεται μόνη της στὶς διαδοχικὲς στιγμὲς τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξέλιξης : π. χ. ἡ ἀντίθεση τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τοῦ ἰδεαλισμοῦ εἶναι ἡ συνέχεια ἢ ἡ ἐναλλαγὴ δυὸ φάσεων κανονικῶν τῆς ἴδιας τέχνης.

Αἰσθητικὴ ὑποκειμενικὴ καὶ ἀντικειμενικὴ. — Ἀκόμα συζητοῦνε, ἂν ἡ αἰσθητικὴ πρέπει νὰ εἶναι ἀντικειμενικὴ ἢ ὑποκειμενικὴ ἐπιστήμη.

Σύμφωνα μὲ τὴν πρώτη ὑπόθεση ἡ ὁμορφιὰ ἐνὸς καλλιτεχνήματος ἀπορρέει ἀπὸ τὶς ιδιότητες τοῦ πράγματος ἢ τοῦ ἔργου. Αὐτὲς οἱ ιδιότητες ἐπιβάλλονται στὸ πνεῦμα τοῦ θεατῆ ἀπὸ τὰ ἔξω, ὅπως πάνω-κάτω μὴ φωτεινὴ ἐντύπωση ἀποτυπώνεται στὸν ἀμφιβληστροειδῆ τοῦ ματιοῦ του. Δὲν τὶς δημιουργεῖ ὁ ἴδιος κι ὅταν ἐπιχειρεῖ νὰ τὶς τροποποιήσῃ, τότες τὶς χαλαί.

Τέτιο εἶναι τὸ ἀπόλυτο Ὡραῖο κατὰ τὸν Πλάτωνα. Ὅπως τὸ Ἀγαθὸ καὶ τὸ Τέλειο, πού τὰ ἀντικαθρεφτίζει, ἔτσι κι αὐτὸ ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ μᾶς, ἔξω ἀπὸ μᾶς καὶ χωρὶς ἐμᾶς στὸν ὑπεραισθητὸ κόσμον τῶν Ἰδεῶν. Καὶ γιὰ νὰ μιλήσουμε πὶὸ καθαρά, ἡ αἰσθητικὴ ἀξία ἐνὸς ζώου ἐξαρτιέται ἀπὸ τὴν ἀνώτερη ἢ κατώτερη θέση, πού κατέχει στὴν κλίμακα τῶν ὄντων, ὅπως οἱ φυσικοὶ τὴν καταρτίζουνε. Κ' ἐνῷ ὅλα τὰ πράγματα εἶναι ἰσοτίμα, ὥστόσο ἡ ἀνθρώπινη ὁμορφιὰ θεωρεῖται ἀνώτερη ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τῶν ζώων καὶ τούτῃ ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τῶν φυτῶν ἢ τῶν ὀρυχτῶν.

Ἀντίθετα ἡ ὑποκειμενικὴ αἰσθητικὴ ἀμφιοβητεῖ, πολὺ λογικά, τὴν ὑπαρξὴ τέτιας ἐξωτερικῆς ὁμορφιάς, πού θὰ εἴτανε ὁλότελα ἀνεξάρτητὴ ἀπ' τὴ δική μας τὴν ὀργανικὴ καὶ πνευματικὴ φύση. Ἡ μοναδικὴ ὁμορφιά, πού μπορούμε νὰ μιλοῦμε γι' αὐτήν, ὑπάρχει μονάχα «μέσα μας, δικό μας δημιουργήμα καὶ γιὰ μᾶς». Τὰ πράγματα ὑπάρχουν ἔξω ἀπὸ μᾶς κατὰ κάποιον τρόπο. Ὅμως ἡ ὁμορφιά τους δὲν ἐξαρτιέται ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς ὑπαρξῆς τους. Ὁ δικός μας τρόπος νὰ τὰ νοοῦμε δημιουργεῖ τὴν ὁμορ-

φιά τῶν πραγμάτων καὶ τῶν προσώπων, καθὼς καὶ τὴν ἀσκήμια τους. Γιατὶ καθ' ἑαυτὰ δὲν εἶναι οὔτε ὥραϊα οὔτε ἄσκημα' εἶναι ὅ,τι εἶναι. Κάθε χαρακτηρισμὸς τοὺς εἶναι ἐξωτερικὸς καὶ τοὺς τὸν δίνουμε ἑμεῖς.

Ἔτσι ἓνα ἡλιοβασίλεμα προκαλεῖ στὸν ἀγροῖκο τὴν καθόλου αἰσθητικὴ σκέψη ἐνὸς καλοῦ δείπνου, στὸν φυσικὸ τὴ σκέψη τῆς φασματικῆς ἀνάλυσης τοῦ ἡλιακοῦ φωτός, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε ὥραϊο οὔτε ἄσκημη, μὰ μονάχα σωστὴ ἢ ὄχι· εἶναι ὥραϊο μοναχὰ γιὰ κεῖνον ποὺ τὸ κυττάει μὲ μάτια καλλιτέχνη καὶ μὲ ψυχὴ, ποὺ παίρνει στάση καλλιτεχνικῆς ἐνατένισης μπροστὰ στὸ φαινόμενο. Ἔτσι ἡ αἰσθητικὴ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ ἓνα κεφάλαιο τῆς ψυχολογίας.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀποψη πολλῶν ἀπὸ τοὺς νεώτερους μάλιστα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς «κριτικῆς» τοῦ Κάντ, ποὺ γι' αὐτὸν ἡ ὁμορφιὰ ἐνὸς πράγματος δὲν ἐξαρτιέται ἀπὸ τὴ φύση του τὴν ἴδια παρὰ ἀπὸ τὸ λεύτερο παιχνίδι τῆς φαντασίας καὶ τῆς νόησης, ποὺ γεννιέται μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ ἐξ ἀφορμῆς αὐτοῦ τοῦ πράγματος, ὅποια κι' ἂν εἶναι ἡ φύση αὐτοῦ τοῦ πράγματος ἔξω ἀπὸ αὐτόν.

Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο, ποὺ νοεῖ, καὶ στὸ ἀντικείμενο, ποὺ νοεῖται, εἶναι ἐπίσης ἓνα ψευτοπρόβλημα. Τὸ ἀληθινὸ ζήτημα εἶναι ὅχι ὁ χωρισμὸς, μὰ ἡ συνεργασία τῶν δυὸ αὐτῶν ὄρων (ὑποκειμένου καὶ ἀντικειμένου). Δὲν ὑπάρχει ὁπτικὴ αἴσθησις χωρὶς ἀμφιβληστροειδῆ, μὰ δὲν ὑπάρχει καὶ χωρὶς φωτεινὴ ἀχτὶνα ἐξὸν στίς παραισθήσεις καὶ σὲ περιπτώσεις πλάνης. Ὅμοια κι' ὁ καλλιτέχνης θαυμάζει ὑποκειμενικὰ ὅ,τι ἔχει κάποιες ἁρμονικὲς ἀναλογίες ἀντικειμενικά. Ἡ ὁμορφιὰ μιᾶς συμφωνίας κ' ἡ ἀσκήμια μιᾶς παραφωνίας ἐξαρτιῶνται πολὺ ἀπὸ μένα τὸν ἴδιο, ἀπ' τὴν προσωπικὴ μου δόνηση. Μὰ κ' ἐγὼ ἐξαρτιέμαι ἀπ' αὐτές, ἀφοῦ αὐτὲς μὲ κάνουν νὰ δονοῦμαι ψυχικὰ καὶ φυσικά. Ὁ ἄνθρωπος, ποὺ ὁ προσωπικὸς του θαυμασμὸς δὲ θὰ λογάριζε καθόλου τὴ φύση τῶν ἔργων, ποὺ θαυμάζει, θὰ εἵτανε τρελλός.

Ἔτσι ἡ αἰσθητικὴ εἶναι μαζί καὶ ἀξεχώριστα ἀντικειμενικὴ καὶ ὑποκειμενικὴ· δηλαδή οἱ νόμοι τοῦ ὥραϊοῦ δὲ βασίζονται οὔτε στὰ νοούμενα ἀντικείμενα οὔτε στὸ ὑποκείμενο, ποὺ τὰ νοεῖ, μὰ σὲ κάποιον συσχετισμὸ καὶ τῶν δυονῶν. Αὐτοὶ οἱ νόμοι ἀποτελοῦν μιὰν ἀπὸ τὶς μορφὰς τῶν πολλαπλῶν καὶ ἀμοιβαίων ἀντιδράσεων ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο καὶ στὸ ἀντικείμενο.

2) Τὸ σωστὸ πρόβλημα: ὥραϊο φυσικὸ καὶ ὥραϊο καλλιτεχνικόν. Τὸ οὔσιωδέστερο ζήτημα εἶναι νὰ μάθουμε, ἂν ἡ αἰσθητικὴ ἔχει γιὰ ἄμεσο καὶ θεμελιακὸ ἀντικείμενό της τὸ ὥραϊο τῆς τέχνης ἢ τὸ ὥραϊο τῆς φύσης.

Ἡ σύγχυση αὐτῶν τῶν δυὸ ὥραϊων εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ συνειθισμένες καὶ βλαβερὰς πλάνες. Κρίνουνε τὴν ἀξία ἑνὸς ζωγραφικοῦ πίνακα ἀπὸ τὸν πλοῦτο τῶν χρωμάτων ἢ τὴν ἰσορροπία τῶν ὄγκων καὶ σύγκαιρα ἀπὸ τὰ νιάτα καὶ τὴν εὐχάριστη ὄψη τῶν μοντέλων, ποὺ ποζάρανε στὸ ἀτελιέ. Στὸ μυθιστόρημα πάλι βάζουνε στὴν ἴδια σειρὰ τὸ ὕφος ἢ τὴ σύνθεση μὲ τὴν ἀπουσία ἢ τὴν παρουσία ἡρώων συμπαθητικῶν ἢ εὐγενῶν. Καὶ γενικὰ τὸ μεγάλο κοινὸ ζητάει νὰ βρεῖ μέσα στὰ ἔργα τὰ ἴδια πρόσωπα καὶ τὰ ἴδια πράγματα, ποὺ ὅμοια τὰ θαυμάζει ἢ τ' ἀγαπᾷ μέσα στὴ φύση, ὅταν συναντᾷ αὐτοῦ τὰ ἀντίστοιχά του. Δὲν μπορεῖ ἢ δὲ θέλει νὰ ἔχει δυὸ λογῆς θαυμασμοὺς γιὰ δυὸ κατηγορίες ἀξιῶν χωρὶς νὰ μεταχειρίζεται τὸ ἴδιο κοινὸ μέτρο καὶ γιὰ τὶς δυό.

Αὐτὴ τὴ λαϊκὴ γνώμη τὴν ἔχουνε καὶ πολλοὶ θεωρητικοὶ καὶ καλλιτέχνες. «Ἀκολουθατε τὴ φύση» εἶναι ἡ συμβουλὴ, ποὺ δίνουνε πολλοὶ μαῖτρ καὶ ἡ «ἐπιστροφὴ στὴ φύση» εἶναι τὸ παντοτεινὸ καταφύγιο ὅλων τῶν μεταρρυθμιστῶν καὶ ἡ ἀπαίτηση πολλῶν ἀπὸ τοὺς «νεώτερους». Καὶ παραξενεύεται κανεὶς, ὅταν βρῖσκει τὸ ἴδιο παράγγελμα καὶ στὶς ἀντίθετες σχολές: στὸν Μπουαλώ, στὸν Οὐγκὼ ἢ στὸ Ζολᾶ, ποὺ ὥστόσο οἱ περιγραφές τους τῆς ἀνθρώπινης φύσης, εἶναι τόσο διαφορετικές. Ὑπάρχουνε λοιπὸν πολλῶν εἰδῶν φύσεις; Πραγματικὰ ὑπάρχουνε στὴν ἱστορία τόσες «φύσεις» διαφορετικὲς ὅσες καὶ σχολὲς τέχνης.

Εἶναι ἀλήθεια, πὼς ἡ φύση δὲν ἔχει αἰσθητικὴν ἀξία παρὰ μονάχα μέσα στὰ ἔργα τῆς τέχνης, ὅταν αὐτὰ τῇ με-
ταφράζουνε στὴ γλῶσσα, ποὺ τὴν καταλαβαίνουν ὅσα
πνεύματα ἔχουνε τὴ μόρφωση μιᾶς τεχνικῆς. «Ἡ ὁ-
ραία φύση ὑπάρχει μπροστά μας σὰν ἔργο τέχνης» λέ-
ει ὁ Ἑρρῖκος Ντελακρουά. Τὰ βουνὰ γενήκανε ὠραῖα
ἀπὸ τότες, ποὺ γενήκαμε ρομαντικοί. Γιὰ τοὺς κλασσικοὺς
Ἕλληνες, Λατίνους καὶ Γάλλους τὰ βουνὰ εἶτανε ἡ ἀδιά-
φορα ἢ ἄσκημα. Τουναντίον ἡ ὠραιοποιημένη φύση τῶν
γαλλικῶν πίκρων θεωριότανε ἄσκημη ἀπὸ τοὺς ρομαν-
τικοὺς καὶ τοὺς ρεαλιστές. Ἀληθινά, ὑπάρχει ἓνα ὠραῖο
«ἀναισθητικὸ» ¹⁾ τῆς ἄμορφης φύσης, ἓνα ὠραῖο «ψευ-
τοαισθητικὸ» τῆς τυπικῆς φύσης ²⁾, ποὺ εἶναι διακοσμη-
μένη ἢ διαλεγμένη ἀπὸ μᾶς· καὶ τέλος τὸ μόνο ἀληθινὰ
«αἰσθητικὸ» καὶ καθ' ἑαυτὸ, ὠραῖο τῆς τέχνης. Μποροῦμε
νὰ ποῦμε, πὼς τὸ πάρα πολὺ συγχυσμένο σύστημα τῆς
μ ῑ μ η σ η ς ἀνάγεται στὸ πρῶτο εἶδος τοῦ ὠραίου, ὅταν
εἶναι ρεαλιστικὸ κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Ζολᾶ, στὸ δεῦτερο,
ὅταν εἶναι ἰδεαλιστικὸ κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Ἀριστοτέλη
καὶ τοῦ Μπουαλώ. Ἡ σχολὴ τῆς «τέχνης γιὰ τὴν τέχνη»
τῶν Λεκόντ ντὲ Λίλ, τῶν Φλωμπέρ, τῶν Γκογκύ, πρώτη
πῆρε καθαρὴ συνείδηση τῆς καθαυτοῦ αἰσθητικῆς ὁμορφίᾳς,
ποὺ τὴν ὑποψιάστηκε ὁ Κάντ καὶ ποὺ τὴ βεβαίωσε ὁ
Ἑγελος καὶ πολλοὶ ἄλλοι θεωρητικοί.

¹⁾ Σ. τ. Σ. Πρέπει νὰ ξεχωρίζουμε τοὺς ὅρους αἰ σ θ η τ ι κ ὸ (esthétique) ἢ ὠραῖο, ἀ ν τ ι αἰ σ θ η τ ι κ ὸ (ines-
thétique) ἢ ἄσκημο καὶ τὸ ἀ ν αἰ σ θ η τ ι κ ὸ (anesthetique)
ἢ οὐδέτερο, ποὺ δὲ δέχεται κανένα αἰσθητικὸ χαρακτηρισμό.
Ὅμοια ξεχωρίζουμε τοὺς ὅρους ἠθικὸ (moral) ἢ ἀγαθό, ἀ ν-
τ ι η θ ι κ ὸ (immoral) ἢ κακὸ καὶ ἀ ν ἠ θ ι κ ὸ (amoral) ἢ
ἄσχετο μὲ τις ἠθικὰς ἀξίες.

²⁾ Σ. τ. Μ. Κατὰ τὸν Λαλὸ καὶ ἄλλους αἰσθητικούς
(Κάντ) τὸ φυσικὸ ὠραῖο εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ τέλειου τύπου
κάθε εἶδους.

Ἡ γερμανικὴ σχολὴ τῆς «γενικῆς ἐπιστήμης τῆς τέχνης», καὶ συγκεκριμένα ὁ Ντεσσούρ καὶ ὁ Οὔιτς, ὑποστηρίζουνε σήμερα μιὰ θέση πολὺ διαφορετικὴ. Γι' αὐτοὺς ἡ τέχνη ἔχει πολλοὺς σκοποὺς στὸν πολιτισμένο κόσμον: θρησκευτικούς, ἐθνικούς, ὠφελιμιστικούς, συναισθηματικούς. Τὸ ὥραϊο εἶναι μονάχα μὲς οὗ γιὰ τὴν ἐκπλήρωση ὅλων αὐτῶν τῶν ἀναισθητικῶν λειτουργιῶν. Γίνεται αὐτὸ σκοπὸς μονάχα μὲ τοὺς δεξιότέχνες—καὶ ἡ δεξιότης εἶναι ὁ θάνατος τῆς τέχνης.

Τέχνη καὶ αἰσθητικὴ ταυτίζονται μονάχα στὶς κλασσικὲς ἐποχάς. Ἡ γοτθικὴ τέχνη π. χ. ζήτησε σκοποὺς πολὺ διαφορετικούς ἀπὸ τὸ ὥραϊο. Δὲν εἶναι τέχνη αἰσθητικὴ. Ἡ παλιὰ αἰσθητικὴ εἵτανε ἀπλὴ ψυχολογία τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος, καταδικασμένη νὰ παραγνωρίζει ὅλες τὶς ἄλλες τέχνες. Ὅσο γιὰ τὴ φύση δὲ διαφέρει ἀπὸ τὴν τέχνη παρὰ μονάχα γιὰτὶ ἀποχωρίζει πολὺ ἀργότερα τὶς αἰσθητικὰς ἀξίας, ποὺ κρύβει μέσα της μαζὶ μὲ πολλὰς ἄλλες, ἐνῶ οἱ λογικὲς τεχνικὲς τῆς τέχνης εἶναι ὁργανωμένες, γιὰ νὰ μᾶς ἀποκαλύπτουνε πολὺ πιὸ ἄμεσα αὐτὰς τὶς ἀξίας.

Ἡ «γενικὴ ἐπιστήμη τῆς τέχνης» εἶναι μιὰ γενικὴ ἐπιστήμη τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ δὲ αἰσθητικὴ εἶναι μονάχα ἓνα μέρος δευτερώτερον, ἂν ὅχι τυχαῖο, αὐτῆς τῆς ἀνθρωπότητος. Ὁ σύγχρονος «ἐξπρεσσιονισμὸς» ἔχει δίκιο νὰ ὑποστηρίξει, πὼς ἓνα ἔργον τέχνης ἔχει ἀξία μονάχα εἰάν, εἴτε ὥραϊο εἴτε ἄσχημο, «ἐκφράζει» ἔντονα μιὰ προσωπικότητα ἢ ἓνα πολιτισμὸν καὶ ὅχι γιὰ τὴ μορφικὴ του ὡραιότητα.

Αὕτῃ ἡ ἀντίληψις μὲ τὴν ἀξιόλογον αἰσθησιν, ποὺ ἔχει γιὰ τὸ πολὺπλοκὸν τῶν φαινομένων τῆς ζωῆς, συγγενεὺς μὲ τὸν νατουραλισμὸν τοῦ Ταϊν καὶ τοῦ Γκυγιὼ (καὶ θὰ μιλήσουμε γι' αὐτοὺς παρακάτω), ποὺ τὸ ἀντικείμενό του εἶναι τὸ ἴδιον: νὰ ἐξηγεῖ καὶ νὰ κρίνει τὰ ἔργα τῆς τέχνης μὲ βάσιν τοὺς ἀναισθητικούς ὅρους των. Ἡ κυριώτερη πρωτοτυπία αὐτῆς τῆς ἀντίληψις εἶναι, ποὺ ξαναβυθίζει θεληματικὰ στὴ σύγχυσιν ὅ,τι ἄλλοι προσπαθίσανε νὰ ξεχω-

ρίσουν: δηλ. τὰ ἀναισθητικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ αἰσθητικὰ στοιχεῖα τοῦ καλοῦ. "Ολος ὁ κόσμος ξαίρει, ὅτι ἓνα μέγαρο ἔχει κι ἄλλους προορισμούς ἐξὸν ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ὠραῖο: πρέπει π.χ. νὰ ἔχει καὶ θέρμανση καὶ νὰ μπορεῖ νὰ κατοικηθεῖ. "Ολο τὸ ζήτημα εἶναι: νὰ ξαίρουμε τι κερδίζει κανεὶς καὶ τι χάνει, ὅταν συγχίζει ἀπὸ προκατάληψη αὐτοὺς τοὺς διαφόρους προορισμούς ἢ τοὺς ξεχωρίζει. Ἐμεῖς παραδεχόμεσθε τὸ ξεχώρισμα τῶν προορισμῶν. "Ωστε ἡ σωστή διάκριση, ποὺ ἐπιβάλλεται, δὲν εἶναι ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴν αἰσθητικὴ παρὰ ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴ φύση.

Ἡ π ρ ό λ η ψ η τ ῆ ς μ ί μ η σ η ς σ τ ῆ ν τέχνην.—Αὐτὴ ἡ διαφορὰ, ποὺ πάρα πολλοὶ τὴν παραγνωρίζουν, βεβαιώνεται ἀπὸ τρία κύρια γεγονότα.

Πρῶτα πρῶτα ὁλόκερα εἶδη τέχνης εἶναι σχεδὸν δημιουργίες ὁλότελα τεχνητές, ποὺ ἡ φύση παρέχει σ' αὐτὲς μονάχα τὰ στοιχεῖα κι ὄχι τοὺς συνδυασμούς. Τέτιες τέχνες εἶναι ἡ μουσικὴ, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ κι αὐτὴ ἡ ποίηση.

"Επειτα καὶ σ' αὐτὲς τὶς παραστατικὲς ἢ ἀπὸ σκοποῦ νατουραλιστικὲς τέχνες ὑπάρχουνε εἶδη, ποὺ προσπαθοῦνε ν' ἀπομακρύνονται, ὅσο μποροῦνε, ἀπὸ τὸ φυσικὸ ὠραῖο. Τέτιες εἶναι ἡ στυλιζαρισμένη διακοσμητικὴ τέχνη, τὸ ἀραβούργημα καὶ πρὸ παντὸς τὸ πορτραῖτο. Ἡ φυσικὴ ὁμορφιὰ τοῦ μοντέλου δὲν παίζει κανένα ρόλο στὴν καλλιτεχνικὴ του ὁμορφιά. Τὸ ὁμοίωμα μιᾶς ὁμορφῆς γυναίκας δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ κι ὁμορφο ὁμοίωμα. Καὶ τὸ πορτραῖτο μιᾶς γυναίκας φυσικὰ ἀσκημῆς ἢ ἀσήμαντης μπορεῖ ἐξαίρετα νὰ εἶναι ἓνα ἀριστούργημα τέχνης. Ἰδέτε τὸ Βελάσκεθ, τὸ Ρέμπραντ καὶ τόσους ἄλλους! Τὸ κριτήριον τοῦ «ὠραίου» ἀλόγου γιὰ κοῦρσες ἢ γιὰ ξέψιμο ἢ τοῦ «ὠραίου» ἀποστήματος ἀνήκει στὴν ἐπιστήμη τοῦ φυσιοδίφου, τοῦ χτηνοτρόφου ἢ τοῦ γιατροῦ. Στὰ ἴδια ἀντικείμενα τὸ γοῦστο τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ ἐρασιτέχνη κρίνει ἄλλο πρᾶμα καὶ μ' ἄλλον τρόπο.

Τέλος, κι ὅταν ἀκόμα τὰ δυὸ ὠραῖα τῆς φύσης καὶ τῆς τέχνης συμπίπτουνε, αὐτὴ ἡ σύμπτωση εἶναι μιὰ τυχαία συνάντηση ἢ καλύτερα ἓνα γεγονὸς ἱστορικὸ καὶ πα-

ροδικό, καθόλου σύμφυτο μὲ τὸ βαθύτερο εἶναι τῆς τέχνης καὶ τοῦ ὥραίου. Ἀπὸ τῆ μιᾷ μεριᾷ τίποτα δὲν ἐμποδίζει ἓνα ρεαλιστὴ ἢ «χυδαιολόγο» σὰν τὸ Ζολᾶ νὰ περιγράψει ἓνα πρόσωπο, ἓνα τοπίο ἢ μιᾷ ἡθικῇ κατάστασι, πού θὰ τὰ θαυμάζουμε καὶ στὴν πραγματικῇ ζωῇ. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριᾷ μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε, πὼς εἶναι γενικὸς κανόνας, οἱ κλασσικὲς σχολὲς ὅλων τῶν τεχνῶν καὶ ὅλων τῶν ἐποχῶν νὰ ζητοῦνε τὴ σύμπτωση τῶν δυὸ αὐτῶν ὥραιων (φύσης καὶ τέχνης) ἐνῶ οἱ προκλασσικὲς σχολὲς καὶ οἱ μετακλασσικὲς τὴν ἀποφεύγουνε. Ἔτσι ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Βιργίλιος, ὁ Κορνήλιος, ὁ Ρακίνας, ὁ Φειδίας, ὁ Ντὰ Βίντσι, ὁ Ραφαῆλος διαλέγουνε κατὰ προτίμησιν γιὰ ἡρώες τοὺς ἀνθρώπους, πού θὰ τοὺς θαύμαζε κανεὶς καὶ στὴν πραγματικῇ ζωῇ, ἂν συνέβαινε νὰ τοὺς συναντήσῃ σ' αὐτὴν ¹⁾. Τοῦναντίον οἱ προκάτοχοί τους καὶ οἱ διάδοχοί τους, καθὼς καὶ οἱ πρόδρομοί τους τῆς Πλειάδος ἢ οἱ ρομαντικοὶ καὶ οἱ ρεαλιστὲς καὶ στὴ ζωγραφικῇ οἱ «προδρομικοὶ» (primitifs) καὶ οἱ ἐμπρεσσιονιστὲς ἀποφεύγουνε αὐτοὺς τοὺς ὥραιοποιημένους τύπους, πού τοὺς βρίσκουνε ἀνούσιους. Ἡ φυσικὴ τελειότητα, πού εἶναι ὑπόθεσις τῆς ἐπιστήμης, καὶ ἡ αἰσθητικὴ τελειότητα, πού εἶναι ὑπόθεσις τῆς τεχνικῆς, μπορούνε νὰ συμπίπτουνε, ὅχι ὅμως καὶ νὰ ταυτίζονται.

«Μιὰ φυσικὴ ὥραιότητα, λέει ὁ Κάντ, εἶναι ἓνα ὥραϊο πρᾶγμα· μὰ ἡ καλλιτεχνικὴ ὥραιότητα εἶναι μιὰ ὥραϊα ἀναπαράστασι ἐνὸς ὅποιου πράγματος»—ἐνὸς πράγματος, πού δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ πρὶν ὥραϊο μέσα στὴ φύσιν ἔστω καὶ μ' ἀλλιώτικον τρόπο.

Ὁ Χάμλετ λέγει, πὼς ἡ τέχνη εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς φύσης. Μὰ τὸ λέγει, παρατηρεῖ ὁ χιουμοριστὴς Οὐάιλντ, γιὰ νὰ κάνει νὰ τὸν πιστέψουνε γιὰ τρελλό. «Ἡ φύσις

¹⁾ Σ.τ.Μ. Στὰ «Αἰσθητικὰ μαθήματα» τοῦ ὁ Ἑγελος λέει πὼς ἓνας βασιλεὺς, ἓνας πρίγκιπας, ἓνας κοινωνικὸς νομοθέτης ἔχει περισσότερο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον ἀπὸ ἓναν κοινὸ θνητό.

εἶναι ἓνα λεξικό, δὲν εἶναι βιβλίον» βεβαιώνει ὁ Εὐγένιος Ντελακρουά, «εἶναι ὕλικόν κι ὄχι οἰκοδομή». «Ἡ φωτογραφία δείχνει πόσο ἡ τέχνη διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀλήθεια», λέγει κάποιον πρόσωπο τῶν ἀδελφῶν Γκογκουρ, ποὺ ἐκφράζει τὴ γνώμη τῶν συγγραφέων. Τὰ πανοράματα ποὺ στηρίζονται στὴν ὀφθαλμαπάτη (trompe-l'oeil), ποὺ συνειθίζονται στὰ πανηγύρια (foires), τὸ ἀποδείξανε δῶ καὶ πολλὸν καιρὸ, καὶ στίς μέρες μας ὁ ὑπερρεαλισμὸς τοῦ κινηματογράφου τὸ βεβαιώνει : πὼς ἡ τέχνη εἶναι στυλιζάρισμα καὶ ἡ φύση, ποὺ δὲν τὸ ἔχει αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, εἶναι ἀναισθητική.

Εἶναι λοιπὸν δυνατό, καὶ σὲ μερικὲς καλλιτεχνικὲς σχολὰς εἶναι καὶ θ ἡ κ ο ν, νὰ δημιουργεῖται τὸ καλλιτεχνικὸ ὥραϊο μὲ τὸ φυσικὸ ἄσκημο. Ὁ ἐγγελανὸς Ρόζενκραντς μπόρεσε νὰ γράψει μιὰ «Αἰσθητικὴ τοῦ ἄσκημου». Καὶ τὸ ξαναλέμε ἄλλη μιὰ φορὰ, πὼς τίποτα δὲν ἐμποδίζει νὰ ζητᾶ κανεὶς νὰ συμπίπτουνε τὰ δυὸ εἶδη τοῦ ὥραιου, ὅπως τὸ κάνουνε οἱ κλασσικοὶ καὶ οἱ ἀκαδημαϊκοί. «Χωρὶς ἀμφιβολία τὸ ἄσκημο εἶναι ὥραϊον» λέει πάνω-κάτω ὁ Ταίν. «Μὰ τὸ ὥραϊον εἶναι ἀκόμα ὥραιότερον!» Μονάχα νὰ μὴν τὴν παίρνουμε ὑπερβολικὰ καὶ χωρὶς καμιά ἐξαίρεση αὐτὴ τὴ συμφωνία τῶν δυὸ ὥραιων, γιατί τότες θὰ εἴμαστε καταδικασμένοι ν' ἀρνηθοῦμε ἀναμφισβήτητα ἀριστουργήματα καὶ μάλιστα ὀλάκερες καλλιτεχνικὲς σχολές.

Λένε : «Ὁραῖον εἶναι ὅ,τι ἀρέσει». Προσθέστε : «σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ συνείδηση». Λένε ἀκόμα : «Δὲν ὑπάρχει τίποτα στὴν τέχνη, ποὺ νὰ μὴν προϋπάρχει στὴ φύση». Προσθέστε, κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Λαϊμπνίτς : «ἐὰν δὲν εἶναι κι αὐτὸ τέχνη».

Ἡ αἰσθητικὴ εἶναι φιλοσοφία τῆς τέχνης ἢ τῆς κριτικῆς καὶ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης—Ἡ αἰσθητικὴ δὲν ἔχει γιὰ ἀντικείμενό της τὴ φυσικὴ ὁμορφιὰ παρὰ μονάχα ὅσο αὐτὴ ἡ ὁμορφιὰ κρίνεται μέσον μιᾶς τέχνης καὶ μὲ τὰ δικά της κριτήρια, δηλ. σὰ μιὰ τεχνικὴ ἔμφυτη στὰ πράγματα. Τὸ ἀληθινὸ κι ἄμεσο ἀντικείμενό της εἶ-

ναι οἱ καλλιτεχνικὲς ἀξίες, θετικὲς ἢ ἀρνητικὲς, δηλ. τὰ τεχνικὰ ὥραϊα καὶ ἄσκημα.

Ἡ τέχνη μὲ τὴν πλατεῖα σημασίᾳ τῆς λέξης εἶναι ἡ μεταμόρφωσις τῶν φυσικῶν ὑλικῶν ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο. «Ὁ ἄνθρωπος προσθέτεται στὴ φύση» ἔλεγε ὁ Βάκων. Μ' αὐτὸν τὸν ὁρισμὸ ἐννοοῦσε τὶς μηχανικὲς, βιομηχανικὲς ἢ ἐφαρμοσμένους τέχνες, ὅπως τὴν τέχνη τοῦ μηχανικοῦ ἢ τοῦ γιατροῦ· καὶ αὐτὲς οἱ τέχνες μὲ τὴν ἀνάπτυξιν τῶν καλλιτεχνικῶν ἐπαγγελμάτων συναντοῦν χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουνε τὶς καθ'αυτὸ λεγόμενες καλὲς τέχνες : τὴ λογοτεχνία, τὴν πλαστικὴν, τὴ μουσικὴν καὶ τοὺς συνδυασμούς των.

Τὸ κοινὸ χαρακτηρστικὸ ὅλων τῶν εἰδῶν τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἰδέα τῆς κατασκευῆς ἢ τῆς παραγωγῆς. Αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ νόημα τῶν λέξεων ποιήσῃ καὶ τεχνικῇ στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας; Αὐτὴ ἡ ἐνέργεια γίνεται τόσο πιὸ λεύτερη, ὅσο πιὸ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ μηχανικὴ μορφὴ γιὰ νὰ πλησιάζει τὶς καλὲς τέχνες, ποὺ εἶναι τὸ ἀντικείμενον τῆς αἰσθητικῆς. Εἶναι τότες φανταστικὴ δημιουργία, πολυτέλεια, παιχνίδι, θεληματικὴ καὶ «ἀνιδιοτελὴς» ψευδαίσθησις καὶ ὅταν ἀκόμα προκαλεῖ τὴν ἡδονιστικὴν ἀπόλαυσιν εἶναι συμβολισμὸς περισσότερο ἢ λιγώτερο στοχαστικὸς («ἐσκεμμένος») ἢ ἀσύνειδος καὶ ἰδανικὸ δαισθητικὸ, ποὺ ξυπνάει μέσα μας τὶς ὁρμὲς τῆς αἰσθησιακῆς, συγκινητικῆς ἢ παθητικῆς μας ζωῆς.

Αὐτὸ εἶναι τὸ θεμελιακὸ ἀντικείμενον τῆς αἰσθητικῆς, ποὺ λίγο λίγο θὰ τὸ προσδιορίσουμε καλύτερα. Τῇ θετικῇ μελέτῃ αὐτῆς τῆς δημιουργίας τὴν ἐπιχειρήσανε ἀπὸ πολὺν καιρὸ ἡ λογοτεχνικὴ κριτικὴ, ἡ τεχνοκριτικὴ καὶ ἡ ἱστορία τῆς τέχνης. Ὅπως ἡ λογικὴ εἶναι ἡ φιλοσοφικὴ ἐξήγησις τῶν νόμων κάθε ἀλήθειας καὶ μάλιστα τῶν ἐπιστημῶν, ποὺ βρίσκουνε αὐτοὺς τοὺς νόμους· καὶ ὅπως ἡ ἠθικὴ εἶναι ἡ φιλοσοφικὴ ἐξήγησις τῆς ψυχολογίας τῆς πράξεως, ἀτομικῆς ἢ κοινωνικῆς, καθὼς καὶ τῆς ἐπιστήμης τῶν ἡθῶν, ὅμοια ἡ αἰσθητικὴ, σωστὰ παρμένη, δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ φιλοσοφία τῆς τέχνης τῆς κριτικῆς καὶ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ποὺ αὐτὲς τῆς ἐτοιμάσανε τὸ δρόμον της.

II

ΟΙ ΜΕΘΟΔΕΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

1) **Προκαταρχικά ζητήματα.** — Ἡ μεθοδικὴ ἀπουσία τῆς μεθόδου. — Ἡ αἰσθητικὴ μπορεῖ νὰ ἔχει μέθοδο; Ἡ καλύτερα ὀφείλει νὰ ἔχει μέθοδο;

Ὁ αἰσθητικὸς μυστικισμός. — Τὴν ἀρνητικὴν στάση προτιμοῦνε ὅλοι οἱ μυστικιστές. Ἐχουν τὴ γνώμη, πὼς γιὰ νὰ καταλάβουμε ἀληθινὰ τὸ ὥραϊο, δὲ φτάνει μονάχα ἡ νόηση· πρέπει νὰ βγοῦμε ἔξω ἀπ' αὐτὴν (λένε: πάνω ἀπ' αὐτὴν) στὴν ἔκσταση, δηλ. σ' αὐτὴν τὴν ἄλογον ἀποκάλυψιν τῶν ὑπεραισθητῶν πραγμάτων καὶ σ' αὐτὴν ἔχουν εἴσοδον, κατὰ τὸν Πλωτῖνον, μονάχα «ὁ μουσικὸς, ὁ ἐρωτευμένος καὶ ὁ φιλόσοφος». «Ἡ τέχνη εἶναι λατρεία» λέγει ὁ Ράσκιν.

Οἱ συγκαιρινοὶ μας μπερξονιστὲς ἀντικαθιστοῦνε τὴν ἔκστασιν μὲ τὴν διαίσησιν καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τὸ ἴδιον. Ἐξηγῶ τὴν τέχνην θὰ πεῖ τὴ ζῶν, νιώθω τὴ συγκίνησίν της σὰ συγκίνησιν. Ἀμα τὴν ἀναλύω, τότες τὴ διαλύω καὶ τὴ σκοτόνω.

Ἡ διαίσησις, ὅπως καὶ ἡ ἔκστασις, εἶναι καὶ θέλουνε νὰ εἶναι «πέρα ἀπὸ τὴν ἀλήθειαν καὶ τὸ ψέμα, πέρα ἀπὸ τὸ ἀγαθὸ καὶ τὸ κακόν, πέρα ἀπὸ τὸ ὥραϊο καὶ τὸ ἄσκημο» ὅπως τὰ ἐννοοῦνε οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι καὶ οἱ σοφοί. Δὲν ὑπάρχει μέθοδος γιὰ νὰ ξεπεράσουμε τὴ νόησιν καὶ καλύτερα ποὺ δὲν ὑπάρχει. Ἡ αἰσθητικὴ πρέπει νὰ πηγάζει ἀπὸ τὴν καρδιάν, ὅχι ἀπὸ τὸ λογικόν. Εἶναι ἓνα εἶδος ἐμπνευσις, ὅχι στοχασμός.

Ὁ ἐμπρεσσιονισμός. «Στὴν αἰσθητικὴν, δηλ. στὰ σύννεφα, λέγει ὁ Ἀνατὸλ Φράνς, μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεραματολογεῖ περισσότερο καὶ εὐκολώτερα παρὰ σὲ κάθε ἄλλο θέμα. Σ' αὐτὸ ἴσα ἴσα τὸ ἔδαφος πρέπει νὰ εἴμαστε δυσκολόπιστοι». Αὐτὸ εἶναι ἓνα εἶδος μισοσκεπτικισμοῦ αἰσθητικοῦ. «Πρέπει λοιπὸν νὰ μὴν κάνουμε οὔτε κριτικὴν οὔτε αἰσθητικὴν; Δὲ λέω αὐτό. Μὰ

πρέπει νὰ ξαίρουμε, πὼς αὐτὰ τὰ δυὸ εἶναι τέχνη, ποὺ χρειάζονται πάθος καὶ κέφι, γιατί χωρὶς αὐτὰ δὲν ὑπάρχει τέχνη. Οὔτε τὰ θέλγητρα τῆς Κλεοπάτρας οὔτε ἡ πραότητα τοῦ ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσίζης οὔτε ἡ ποίηση τοῦ Ρακίνα μποροῦνε νὰ περιληφθοῦνε σὲ φόρμουλες. Κι ἂν αὐτὰ τὰ πράγματα ἀπαιτοῦν ἐπιστήμη, ἡ ἐπιστήμη αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι ἀνάμιχτη μὲ τέχνη, διαισθητικὴ, ἀνήσυχη καὶ πάντα ἀτέλειωτη».

Ἡ αἰσθητικὴ λοιπὸν εἶναι ἔργο τέχνης κι ὄχι ἔργο ἐπιστήμης. Ὁ Φράνς κι ὁ Λεμαίτρ δώσανε πολὺ ὥραϊα ὑποδείγματα τέτιας τέχνης. Μὰ οἱ θεωροῦνε τοὺς εἶναι καθαρὰ ἀρνητικέες. Ἡ ζωὴ δὲν εἶναι λιγώτερο μυστηριώδικη ἀπὸ τὴν τέχνη, μᾶς βεβαιώνει ὁ Μπέρξον. Λοιπὸν γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴ λειτουργίαν τῆς χώνεψης εἶναι προτιμότερο νὰ σκίσουμε τὰ στομάχια ἢ νὰ ἀρκεστοῦμε στὸ νὰ χωνέψουμε ; Ἄς χαιρόμαστε τὶς προσωπικέες μας χαρές : πολὺ καλὰ· μὰ ἂς προσπαθοῦμε νὰ τὶς ξεπερνοῦμε γιὰ νὰ τὶς καταλαβαίνουμε : αὐτὸ εἶναι τὸ καλύτερο.

Ἐξ ἄλλου, ὅπως ἀποδείχνει κανεὶς τὴν κίνηση περπατώντας καὶ τὴν ἐπιστήμη μαθαίνοντας, ὅμοια ἀποδείχνει καὶ τὴν ἐπιστημονικὴν αἰσθητικὴν οἰκοδομώντας τὴν λίγο λίγο καὶ μεθοδικά.

2) **Ἡ πειραματικὴ αἰσθητικὴ.** Κακὰ θὰ βάζαμε τὸ πρόβλημα τοῦ ποῖα εἶναι ἡ μέθοδος τῆς αἰσθητικῆς, ἀνρωτᾶμε : ἡ μελέτη τοῦ ὥραιου πρέπει νὰ εἶναι παραγωγικὴ (dedutive) ἢ ἐπαγωγικὴ (inductive) ; Σήμερα ἡ ἐπιστήμη δὲ χωρίζει αὐτὲς τὶς δυὸ μέθοδες, ὅπως τὸ ἔκανε ἄλλοτε ὁ σχολαστικισμός. Τὶς κάνει νὰ συνεργάζονται μὲ τὸν «πειραματικὸν συλλογισμόν». Μὰ πρέπει νὰ ἐξετάσουμε τὸ ρόλο τοῦ πειράματος στὴν αἰσθητικὴν.

Ὁ φυσικὸς Φέχνερ εἶχε προτείνει τὶς διχέες τοῦ μέθοδες πειραματισμοῦ καὶ στατιστικῆς, τὶς λεγόμενες «ψυχο-φυσικέες» μέθοδες, γιὰ νὰ μετρήσουμε τὴν ἔνταση τὴν ὁλότελα ὑποκειμενικὴ καὶ ποιοτικὴ τῶν αἰσθημάτων μας μέσον τῶν ἐρεθισμῶν, ποὺ τὰ προκαλοῦν καὶ ποὺ αὐτοὶ

οἱ ἔρεθισμοὶ εἶναι ἀντικειμενικοὶ καὶ ποσοτικοί, ἄρα μποροῦνε νὰ μετρηθοῦν.

Ζήτησε ἀκόμα νὰ μετρήσει τὴν ἔνταση τῆς αἰσθητικῆς ἡδονῆς, ποὺ εἶναι φαινόμενο ἐσωτερικὸ καὶ ὑποκειμενικόν, μὲ πειράματα μεθοδικὰ ὀργανωμένα ἐπάνω στὰ ἀντικείμενα, ποὺ μᾶς δίνουνε αὐτὴ τὴν ἡδονὴ καὶ ποὺ οἱ αἰσθητικὲς τοὺς ἰδιότητες μποροῦνε νὰ ὑπαχθοῦνε ὕλικά στὴ μέτρηση. Ὀνομάζει αὐτὴ τοῦ τῆς μεθόδου «αἰσθητικὴ ἐκ τῶν κάτω» ἢ «αἰσθητικὴ πειραματικὴ» ἀπὸ ἀντίδραση στὴν παλιὰ «αἰσθητικὴ ἐκ τῶν ἄνω», ποὺ εἵτανε μεταφυσικὴ ἢ παραγωγικὴ ἀπὸ τὰ πρὶν (a priori): ἓνα εἶδος «μεταισθητικῆς».

Γιὰ νὰ βγάλουμε νόμους γενικοὺς, πρέπει πρῶτα ν' ἀπλοποιήσουμε τὰ πειράματα, ποὺ τὸ πολὺπλοκο τῶν ἔργων τῆς τέχνης θὰ τὰ δυσκόλευε. Πρέπει κατόπι νὰ πειραματιστοῦμε σὲ πολλὰ μέσα ἄτομα γιὰ ν' ἀπομακρύνουμε τίς μερικότητες τῶν προσωπικῶν καὶ τῶν ἐξαιρετικῶν γούστων ἢ τῶν ἀνωμάλων γούστων ποὺ θὰ μᾶς ἐμποδίζανε νὰ βγάλουμε τίς «ἀναγκαῖες σχέσεις, ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴ φύση τῶν πραγμάτων». Τοῦναντιο μιὰ στατιστικὴ τῶν ὁμαδικῶν ἀποτελεσμάτων μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὀρίσουμε τὸ μέσο τύπο ἢ τὸν κανονικὸ τύπο τῆς καλαισθησίας καὶ τίς καμπύλες τῶν ποικιλιῶν του.

Γιατί, π.χ. οἱ διαστάσεις ἐνὸς ὀρθογώνιου παραθύρου μᾶς ἀρέσουν περισσότερο ἀπὸ ἐνὸς ἄλλου; Ἄς ἀπλοποιήσουμε πρῶτα τὸ πείραμα. Ἐπειδὴ κρίνουμε αὐτὸ τὸ παράθυρο σχετικὰ μὲ τὰ ἄλλα παράθυρα καὶ σχετικὰ μὲ τὴν πρόσοψη καὶ τὰ χωρίσματα τῶν τζαμιῶν. Λοιπὸν αὐτὸ τὸ σύνολο, τὸ τόσο ἀπλὸ φαινόμενικόν, εἶναι πάρα πολὺ περὶπλοκο. Ἐμεῖς θὰ παρατηρήσουμε μονάχα τὰ ἀπομονωμένα ὀρθογώνια, μεθοδικὰ διαλεγμένα γιὰ «δοκίμια πειραματισμοῦ (test) ζητώντας ἀπὸ κάθε ἄτομο, ποὺ ἐξετάζουμε, νὰ μὴ σκέφτεται τίποτε ἄλλο παρὰ μονάχα τίς σχέσεις τῶν διαστάσεών τους καὶ ὅχι τίς διαφορὲς δυνατὲς ἐφαρμογὰς τοὺς (ὅπως π.χ. σὲ ἐπισκεπτήρια, σὲ κάδρα ζωγραφικῶν πινάκων), ποὺ ἀποτελοῦν συνειρημοὺς ἀναι-

σθητικῶν ἰδεῶν καὶ θὰ μπερδεύανε ἀκόμα πάρα πολὺ τὶς ἀξιολογικὰς κρίσεις, ποὺ ὑποβάλλουμε σὲ πειραματισμό.

Ὅταν πρωταντικρῶς κανεῖς αὐτὸ τὸ ζήτημα, μπορεῖ νὰ νομίσει πὼς οἱ σχέσεις τῶν διαστάσεων σ' αὐτὰ τὰ ὀρθογώνια εἶναι ὁλότελα ἀδιάφορες. Κι ὅμως δὲ συμβαίνει αὐτό. Γιατὶ συχνὰ γινωμένες στατιστικὰς ἀποδείχνουν πὼς τὸ τετράγωνο ἀρέσει πολὺ λίγο, τὸ κάπως μακρύτερο τετράγωνο γεννᾷ τὴν ἀποστροφὴν, τὸ πολὺ μακρὸν ὀρθογώνιο προκαλεῖ τὴν περιφρόνηση καὶ ἡ πλειοψηφία προτιμᾷ τὴν σχέσιν τῆς «χρυσῆς τομῆς», δηλ. τὴν κατ' ἐξοχὴν ὠραία ἀναλογία ¹).

Αὕτῃ ἡ ἀποφασιστικὴ προτίμηση μένει πάρα πολὺ μυστηριώδικη. Ἐνας πρόδρομος τοῦ Φέχνερ εἶχε πιστέψει, πὼς τὴ δικαιολογοῦσε à priori μὲ συλλογισμοὺς μεταφυσικοὺς καὶ μαθηματικούς. Στὸ ὀρθογώνιο, ποὺ πραγματώνει «τὴ χρυσὴν τομὴν», ἡ μικρότερη πλευρὰ ἔχει τέτια σχέσιν μὲ τὴ μεγαλύτερη, ὅποια ἔχει αὕτῃ ἡ μεγαλύτερη μὲ τὸ ἄθροισμα τῶν δυονῶν. Μὲ ἄλλα λόγια σ' αὐτὸ τὸ ἀπλοποιημένο σχῆμα ὑπάρχει ὁ μέγιστος βαθ -

¹) Σ.τ. Σ.Εἶναι τὸ ἀνεξάρτητο ἀπὸ κάθε λογικὴ αἰτιολογία κλάσμα $\frac{1}{1,618...}$, ἂν τὸ 1 παριστάνει τὴ μικρότερη πλευρὰ καὶ τὸ 1,618... τὴ μεγαλύτερη· τὰ κλάσματα $\frac{5}{8}$ καὶ $\frac{13}{21}$ εἶναι ἄλλες ἱκανοποιητικὰς προσεγγίσεις τῆς «χρυσῆς τομῆς». Συγκρίνατε τὶς ἀπλὰς σχέσεις τῶν μουσικῶν ἁρμονιῶν, ποὺ εἶναι ἁλλιώτικες : $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ κλπ. Ὁ Φέχνερ ἐφάρμοξε τριῶν εἰδῶν πειραματικὰς μεθόδους : τὴν παρατήρησιν τῶν συνειθισμένων πρᾶγματων, ποὺ τὸ κοινὸν τὰ προτιμᾷ· τὴν κατασκευὴν τῶν μορφῶν μὲ ὅλην τοὺς τὴν ποικιλίαν κατὰ τὴ θέλησιν τοῦ κάθε ἀτόμου, ποὺ ἐξετάζεται· καὶ πρὸ πάντων τὴν ἐκλογὴν ἀνάμεσα σὲ ἀπλὰς μορφὰς ἢ «δοκίμια» (teste) ποὺ τὰ ἐτοίμασε ἀπὸ πρὶν ὁ ἴδιος ὁ Φέχνερ.

μὲν τῆς ἐνότητος ταιριασμένος μὲν τὸ μέγιστο βαθμὸς τῆς ποικιλίας. Ἡ ἴδια σχέση βρίσκεται καὶ στὶς τρεῖς διαφοροετικὲς ποσότητες, πὺν εἶναι τὰ μόνα «δεδομένα» τῆς ἀξιολογικῆς μας κρίσης. Τουναντίον ἀνάμεσα στὰ πύθ περιφρονημένα σχήματα, τὸ τετράγωνο ἔχει πολλὴ ἐνότητα, μὰ καμμιὰ ποικιλία καὶ γι' αὐτὸ εἶναι μονότονο καὶ βαρὺ· τὸ παραμορφωμένο τετράγωνο (τὸ κάπως μακρύτερο) ἢ τὰ πολὺ μακριὰ ὀρθογώνια παρουσιάζουνε μεγάλη ποικιλία, μὰ καμμιὰ ἐνότητα ἀνάμεσα στὶς σχέσεις τῶν δύο πλευρῶν καὶ γι' αὐτὸ τοὺς λείπει ἡ ἀρμονία.

Ἔτσι ἡ κάπως σκοτεινὴ ἀρχὴ τῆς ἐνότητος στήν ποικιλία εἶναι ὁ ἀπόκρυφος λόγος τῶν προτιμήσεών μας, πὺν φαίνονται ἀνεξάρτητοι ἀπὸ τὴ λογικὴ μας. Κ' ἡ πειραματικὴ αἰσθητικὴ προσπαθεῖ νὰ ἀποδείξει ἀτράνταχτα μὲ τὴ βοήθεια τῶν πραγμάτων ὅτι ἡ μεταφυσικὴ αἰσθητικὴ εἶχε προαιστανθεῖ κατὰ τυχερὴ σύμπτωση, μὰ καὶ μὲ πολλοὺς κινδύνους πλάνης καὶ ἀνάμεσα σὲ λογῇ: ὑποθέσεις αὐθαίρετες ἢ λανθασμένες, πὺν μ' αὐτὲς εἶναι γεμάτη ἡ δεισιδαιμονία τῶν ἀριθμῶν. Θὰ βροῦμε παρακάτω καὶ ἄλλες ἐφαρμογές, πύθ συγκεκριμένες, αὐτῆς τῆς γόνιμης φόρμουλας τῆς ἀρμονίας.

Ἀξία τοῦ πειράματος στήν αἰσθητική. Μιὰ ἐπιστήμη, πὺν τώρα γίνεται, ὅπως ἡ αἰσθητικὴ, ὀφείλει νὰ χρησιμοποιεῖ ὅλες τὶς θετικὲς μέθοδες τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη. Μὰ πρέπει νὰ δίνει στὴν καθὲ μιὰ τὰ σωστά της ὅρια. Ἡ μέθοδος τοῦ πειραματισμοῦ ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος ἀφηρημένου «αἰσθητικοῦ ἀτομισμού». Θὰ εἶτανε τὸ ἴδιο, ἂν ἡ βιολογία θέλοντας νὰ μελετήσῃ τὸ φαινόμενο τῆς χώνεψης, ἀρχίζε ν' ἀναλύει καθὲ ἄτομο τοῦ ὀξυγόνου ἢ τοῦ ἀζώτου τῶν ὀργάνων μας· μὰ μὲ τὴ σημερινὴ πρόοδο τῶν ἐπιστημῶν θὰ δυσκολευότανε πολὺ νὰ φτάσῃ ἔτσι στὴ συγκεκριμένη λειτουργία τοῦ στομαχιοῦ, πὺν ὑπάρχει μονάχα στὴν ὁλότητα τοῦ ὀργάνου. Κι ὅμως αὐτὴ ἡ προκαταρχτικὴ χημεία ἔχει κάποια χρησιμότητα καὶ ἀσφαλῶς πλούσιο μέλ-

λον. Ὁ Φέχνερ κ' οἱ διάδοχοί του δὲν κατορθώσανε πραγματικά ἴσαμε σήμερα νὰ πάρουνε γιὰ «δοκίμια» ἄλλα τίποτα ἀπὸ ἀπλᾶ σχήματα, ὅπως ὀρθογώνια, ἐλλείψεις, τρίγωνα, σταυροὺς καὶ ἴσες γραμμὲς κομμένες ἢ μὲ μιὰ τελεία ἀπάνου σὰ γῶτες (i), ἐπίσης σύνολα πιὸ σύνθετα ἢ μὲ περισσότερες τελείες, ἐπιφάνειες μεγάλες ἢ μικρὲς ἢ χρώματα περισσότερο ἢ λιγώτερο ζωηρά· ὅλ' αὐτὰ ἰσοροποῦνται καὶ γεννοῦν ἢ συγχύζουν τὸ συναίσθημα τῆς συμμετρίας ὑποβάλλοντας μέσα μας σχέσεις ποσοτικὲς ἢ ἀντίστοιχες σχέσεις ποιοτικὲς.

Ὁ ζωγράφος Χόγκαρτ νόμισε πὼς μπόρεσε νὰ ὀρίσει, χωρὶς πολλὴ μέθοδο, τὴν κυματοειδῆ γραμμὴ γιὰ «γραμμὴ τῆς ὁμορφιάς» καὶ τὴν ὀφιοειδῆ γιὰ «γραμμὴ τῆς χάρης». Μὲ ἀνάλογο πειραματισμὸ οἱ μουσικοὶ προσδιόρισαν ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἀκόμη ἐποχὴ τίς σχέσεις, ἀπλὲς ἢ σύνθετες, τῶν συμφωνικῶν, παραφωνικῶν ἢ λανθασμένων διαστημάτων. Μὰ τούτη ἡ μέθοδος εἶναι ἀνίκανη νὰ ἐξηγήσει τίς πιὸ συγκεκριμένες μορφές τῶν ἔργων τῆς τέχνης, γιατί ἀνάμεσα σ' αὐτὲς δὲν ὑπάρχει οὔτε μιὰ, ποὺ νὰ εἶναι τόσο ἀπλὴ ἢ ποὺ νὰ μπορεῖ, ἅμα τὴν ἀποσπάσουμε, νὰ διατηρήσει τὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ἀξία. Αὐτὰ τὰ ἀξιολογικὰ «ἄτομα» δὲ μποροῦνε ν' ἀνεβοῦνε τὸ «κατώφλι τῆς αἰσθητικῆς συνείδησης».

Ἄν τὰ ἀπλοποιημένα «δοκίμια» εἶχαν κάποια ἀξία πραγματικὰ αἰσθητικὴ, τὰ ἀποτελέσματά τους θὰ εἶτανε πολὺ διαφορετικὰ ἀνάλογα μὲ τοὺς τόπους καὶ τίς ἐποχές, ἀφοῦ στοὺς Ἑλλήνες, στοὺς αἰῶνες τοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ ἢ στοὺς Γιαπωνέζους ἡ συμμετρία, ἡ ἀρμονία τῶν ἡχῶν, οἱ ἴσες γραμμὲς καὶ οἱ καμπύλες εἶχαν ἐμπνεύσει τεχνικὰ αἰσθήματα καὶ καλλιτεχνικὲς ἐφαρμογὲς πολὺ διαφορετικὲς. Ἐνῶ ἡ «χρυσὴ τομὴ» φαίνεται πὼς διατηρεῖ τὴν ἀφηρημένη τῆς ἀξία σ' ὅλες τίς ἱστορικὲς καὶ γεωγραφικὲς ποικιλίες τῆς τέχνης. Μήπως εἶναι μᾶλλον ἀξία «φυσικὴ» καὶ «ἀναισθητικὴ» κι ὄχι ἀξία «αἰσθητικὴ»; Μιὰ κοινωνιολογικὴ ἐξέταση τοῦ ζητήματος θὰ ἔπρεπε νὰ συμπληρώσει αὐτὰ τὰ ψυχολογικὰ πειράματα, ποὺ εἶναι ἀπὸ μοναχά

τους παρὰ πολὺ ἀφηρημένα καὶ γὰρ νὰ μιλήσουμε ἔτσι, «ὑποκειμενικά».

Ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἀποψη αὕτῃ ἡ ἀντικειμενικὴ αἰσθητικὴ εἶναι κυρίως «αἰσθητικὴ τῆς διάθεσης». Ὅμως πρέπει νὰ ζητοῦμε τὴν ἀληθινὴν σημασίαν κάθε μαρτυρίας ἀναλύοντας ψυχολογικὰ καὶ κοινωνιολογικὰ τὸ συνειδητὸ καὶ ἀσύνειδο περιεχόμενό της, πού μονάχα ἀπὸ ἐξωτερικὰ σημάδια τὸ μαντεύουμε.

Αὐτὲς οἱ δειλὲς ἀναζητήσεις τῆς πειραματικῆς μεθόδου εἶναι καὶ πρὸ πάντων θὰ εἶναι στὸ μέλλον γόνιμες. Μὰ πρέπει νὰ συμπληρωθοῦνε μὲ τίς λιγώτερο συγκεκριμένες, μὰ πιότερο ζωντανὲς μέθοδοι τῆς ψυχολογικῆς καὶ τῆς ιστορικῆς παρατήρησης. Γιὰ νὰ μελετήσουμε ἕνα ζωγραφικὸ πίνακα, τὸ μικροσκοπίο θὰ εἶναι πάντα χρήσιμο ὄχι ὅμως καὶ ἀρκετό. Τὰ καλύτερα «ἐργαστήρια τῆς πειραματικῆς μεθόδου» εἶναι πάλι τὰ ἀτελιὰ καὶ οἱ σάλλες, πού δουλεύουν οἱ καλλιτέχνες, καθὼς καὶ οἱ βιβλιοθῆκες, τὰ θέατρα καὶ τὰ μουσεῖα.

3. Τὰ πράγματα καὶ τὸ ἰδανικό.—Ἡ περιγραφικὴ μέθοδος.—Μετὰ τὸν Ντυμπὸς καὶ τὸν Μαρμοντέλ, ὁ Σαίντ-Μπέβ παρουσίασε τὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ τοῦ σὰ μιὰ «φυσικὴ ἱστορία τῶν πνευμάτων». Ὅμως ἡ φυσικὴ ἱστορία δὲν κρίνει «ἄξιες». Περιγράφει γεγονότα καὶ ὄντα, τὰ ταξινομεῖ καὶ τὰ ἐξηγεῖ, ἂν μπορεῖ, μὰ δὲν τὰ κρίνει ἀξιολογικῶς· εἶναι ἐπιστήμη περιγραφικὴ, θεωρητικὴ ἢ στοχαστικὴ τοῦ ὅ, τι εἶναι καὶ ὄχι ὑπόδειξις «κανονικῆς» (normative) γιὰ τὸ ὅτι πρέπει νὰ εἶναι.

Ὁ Ταῖν ὑπόθεσε καὶ αὐτός, πὼς ἡ μελλούμενη αἰσθητικὴ θὰ γίνῃ ἐπιστήμη μονάχα, ὅταν πάψει νὰ κρίνει ἄξιες. «Ἡ δική μας αἰσθητικὴ εἶναι καινούργια καὶ διαφέρει ἀπ' τὴν παλιά, γιὰτὶ εἶναι ἱστορικὴ καὶ ὄχι δογματικὴ δηλ. γιὰτὶ δὲν ἐπιβάλλει παραγγέλματα παρὰ διαπιστώνει νόμους. Ἀμα τὴν ἐννοήσουμε ἔτσι, ἡ ἐπιστήμη οὔτε καταδικάζει οὔτε συγχωρεῖ· παρατηρεῖ καὶ ἐξηγεῖ... Κάνει, ὅπως ἡ βοτανικὴ, πού μελετᾷ μὲ τὸ ἴδιο ἐνδια-

φέρων ἄλλοτε τὴν πορτοκαλιὰ καὶ τὴ δάφνη, ἄλλοτε τὸ ἔλατο καὶ τὴ σημύδα· ἔτσι εἶναι καὶ ἡ αἰσθητικὴ ἓνα εἶδος βοτανικῆς, πὺν ἀσχολεῖται ὅχι μὲ τὰ φυτὰ παρὰ μὲ τὰ ἀνθρώπινα δημιουργήματα.

Οἱ χαρακτῆρες τῶν καλλιτεχνῶν καθορίζονται ἀπὸ τὴ «φυλὴ, τὸ περιβάλλον καὶ τὴ στιγμή». Οἱ ἀξιολογικὲς διαφορές, πὺν ξεχωρίζουν ἓνα ἀρ' στουρηγηματικὸ ἔργο ἀπὸ ἓνα ἀσῆμαντο, εἶναι ἀνάλογες μὲ τοὺς «πρωτεύοντες» καὶ «δευτερεύοντες» χαρακτῆρες τῶν σπονδυλωτῶν ἢ τῶν μαλακίων, ὅπως τοὺς κατατάσσουνε ἱεραρχικὰ οἱ φυσιολόγοι παίρνοντας γιὰ βάση «τὴ σπουδαιότητα καὶ τὴν ὠφελιμότητα τῶν χαρακτήρων καθὼς καὶ τὴ σύγκλιση (convergence) τῶν ἀποτελεσμάτων». Ὅπως ἡ κακία καὶ ἡ ἀρετὴ, ἔτσι καὶ τὸ ὠραῖο καὶ τὸ ἄσχημο «εἶναι προϊόντα σὰν τὸ βιτριόλι καὶ σὰν τὴ ζάχαρη». Αὐτὰ ὅλα μπορούμε νὰ τὰ περιγράψουμε, νὰ τὰ ἐξηγοῦμε, νὰ τὰ φτειάνουμε ἢ νὰ τὰ καταστρέψουμε· μὰ νὰ τὰ κρίνουμε εἶναι ἀδιαιολόγητο».

Ὡστόσο αὐτὴ ἡ ἀποχὴ ἀπὸ κάθε ἀξιολόγηση δὲν εἶναι ὁριστικὴ. «Στὸν κόσμον τῆς φαντασίας, ὅπως στὸν κόσμον τὸν πραγματικόν, ὑπάρχουνε διαφοροὶ βαθμοί, γιὰτὶ ὑπάρχουνε καὶ διαφορὲς ἀξίες»· μονάχα, πὺν αὐτὲς οἱ ἀξίες τῆς τέχνης εἶναι οἱ ἴδιες μὲ τὶς ἀξίες τῆς φύσης: «Στὴν κλίμακα τῶν φυσικῶν ἀξιῶν ἀντιστοιχεῖ σκαλὶ μὲ σκαλὶ μιὰ κλίμακα πλαστικῶν ἀξιῶν». «Ἡ συμφωνία ἀνάμεσά τους εἶναι τέλεια καὶ οἱ χαρακτῆρες τῶν καλλιτεχνῶν βάζουνε μέσα στὰ ἔργα τῆς τέχνης τὴν ἀξία, πὺν τὴν ἔχουνε παρμένη προτύτερα ἀπὸ τὴ φύση». Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τὰ προηγούμενα κριτήρια, ἡ Ἀθῆνα ξεπερνᾷ τὴ Φλωρεντία στὴν πλαστικὴ, ἡ Φλωρεντία τὴ Βενετία καὶ ἡ Βενετία τὸ σημερινὸ Παρίσι¹⁾.

Ἡ δογματικὴ καὶ κριτικὴ μέθοδος.— Ἀφοῦ ὁ νατουραλισμὸς τῶν ἄκρων δὲ μπορεῖ νὰ μὴν

¹⁾ Βλέπε Καρόλου Λαλὸ «Taine et Zola» «Revue Bleue» 12 καὶ 19 Αὐγούστου 1911.

κρίνει αξίες, γιατί τότε να μη θέσουμε καθαρά και ξάστερα ένα ιδανικό και μ' αυτό να κρίνουμε τις αξίες με το δογματικό τρόπο ;

Ο Πλάτωνας είχε τη γνώμη πως η έμπειρία δέ μπορεί να μάς επιβάλλει ιδανικά : μονάχα διαπιστώνει τις πραγματικότητες. Ένα ιδανικό δέ μπορεί να δικιολογήσει άλλιώς τα προστάγματα του παρά από το ύψος ενός ανώτερου κόσμου και με μέτρο αυτή την ανωτερότητα, που την παραδεχόμαστε à priori. Έτσι ο Πλάτωνας φανταζότανε μέσα στον κόσμο των υπεραισθητών Ίδεων μια απόλυτη Όμορφιά, που δέν είναι ούτε όρατή ούτε άκουστή, παρά μόλις νοητή, όστόσο με μέτρο αυτή την όμορφιά κρίνουμε τις άτελείς όμορφιές έδω κάτω, γιατί έχουμε μέσα μας τη σκοτεινή «θύμηση» αυτής της ιδέας, που την κληρονομήσαμε από μια προηγούμενη ζωή, που την περάσαμε παρέα με τους θεούς.

Κι ο Κάντ το ίδιο πιστεύει : πως δέ μπορούμε να θέσουμε άλλιώς ένα ιδανικό, είτε ήθικό είτε αισθητικό, παρά à priori : γιατί το ιδανικό επιβάλλεται στα πράγματα, δέ βγαίνει άπ' αυτά. Έτσι ώριζε το «κατηγορικό πρόσταγμα» του καθήκοντος σά μιάν επιταγή όλότελα à priori και τα παραγγέλματα του ώραιου σά σύμβολα αυτής της ήθικότητας, άπ' όπου παίρνουνε και την άληθινή τους δύναμη, όπως κι ο ήθικός νόμος είναι το σύμβολο ενός άγνώριστου κόσμου. Η αισθητική του είναι μια Κριτική της Νόησης, δηλ. μια δικαιολογία των à priori αξιωμάτων της καλαισθησίας. «Δέν υπάρχει έπιστήμη του ώραιου παρά μονάχα κριτική του ώραιου· ούτε ώραία έπιστήμη παρά μονάχα ώριτες τέχνες».

Ο παλιότερος δογματισμός πίστευε σ' ένα ιδανικό σταθερό και όλοκληρωτικά τελειωμένο. Οι μαθητές του Μπέρξον παραδέχονται ένα ιδανικό περισσότερο έλαστικό και περισσότερο ζωντανό, που όλο «γίνεται», που είναι αυθόρμητο, φυσικό και με όλη τη σημασία της λέξης καινούργιο σέ κάθε στιγμή της ζωής μας : κ' έκφράζει μάλιστα το «γίγνεσθαι» αυτής της ζωής και τη λεύτερη δη-

μιουργία της. Αὐτὸς ὁ καινούργιος ἐμπρεσσιονισμὸς διαλύει τὸ παλιὸ δογματικὸ ἰδανικὸ σὲ μιὰ σκόνῃ ἀπὸ ἀμέτρητα ἀπόλυτα. Μὰ κάθε δημιουργικὴ «ζωτικὴ δομὴ» (élan vital) εἶναι ὄχι λιγώτερο ἀπόλυτη μὲ τὸ δικό της τρόπο.

Ξαίρουμε ὥστόσο σὲ πόσες ὑπερβολές καὶ σὲ πόση ἀκατανόησι ἀκατλήγει στὴν πράξιν κάθε δογματισμὸς τόσο τοῦ Ἀριστοτέλη ὅσο καὶ τοῦ Μπουαλω, τοῦ Μπρυντιέρ ἢ τῆς τελευταίας μόδας. Ὁ παλιὸς δογματισμὸς εἶναι μιὰ ἀπολογία τῆς νεκρῆς παραδόσης καὶ ὁ καινούργιος μιὰ ἀποθέωση τῆς ιδιοτροπίας, ποὺ ζεῖ τὴ μιὰ μέρα καὶ πεθαίνει τὴν ἄλλῃ. Κ' οἱ δύο τους συμφωνοῦνε στὸ ὅτι ἀφορίζουν καὶ δὲν ἐννοοῦν ὅ,τι εἶναι ἔξω ἀπ' αὐτούς. «Ἐξω ἀπὸ τὸ ἰδανικὸ μου δὲν ὑπάρχει σωτηρία». Ὅμως στὰ ζητήματα τῆς τέχνης ἢ ζωῆς εἶναι ἀκατάπαυτη «αἵρεση» ἀφοῦ εἶναι ἐξέλιξις καὶ τὸ δόγμα εἶναι ὁ θάνατος ἢ τουλάχιστο ὁ ὕπνος.

4. *Ἡ κανονικὴ μέθοδος.*¹⁾ Ἀπὸ τὴν περιγραφικὴ καὶ τὴν ἐξελιχτικὴ μέθοδο πρέπει νὰ κρατήσουμε τὸ μεθοδικὸ καὶ ὀργανωμένον σχετικισμό τῆς (relativisme) καὶ ν' ἀποκρούσουμε τὴν ἄρνηση τῶν ἀξιών. Ἀπὸ τὸ δογματισμὸ πρέπει νὰ κρατήσουμε τὴν ἰδέαν τῶν ἀξιών καὶ νὰ πετάξουμε τὴν ψευδαίσθησιν ἢ τὴ δεισιδαιμονίαν τοῦ ἀπόλυτου, γιατί κάθε ἀξία, σύμφωνα μὲ τὴ σημασίαν τοῦ ὅρου, ὑπάρχει μονάχα συγκριτικὰ μὲ μιὰ ἄλλῃ.

Ἀμα συνθέσουμε μ' ἐπιτυχίαν τὰ θετικὰ μέρη τῶν δύο αὐτῶν μεθόδων, θ' ἀποτελέσουμε τὴ λεγόμενη κανονικὴ μέθοδο.

Ὁ Βούντ ἔδωκε αὐτὸ τὸ ὄνομα στὴ μελέτη τῶν ἀξιών ἢ τοῦ «δένοντος» γιὰ νὰ κάνει τὴν ἀντίθεσιν μὲ τὴν περιγραφικὴ μέθοδο, τὴ θεωρητικὴ ἢ στοχαστικὴ, τοῦ «ὄντος» ἢ τῶν πραγμάτων. Στὶς τρεῖς κύριες ἀνθρώπινες ἀξίες: τὴν ἀλήθειαν, τὸ ἀγαθὸ

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλό: «Introduction à l'Esthétique» σ. 159—198· καὶ «L'art et la morale» σελ. 105—179.

καὶ τὸ ὥραϊο, ἀνταποκρίνονται οἱ τρεῖς κύριες κανονικὲς ἐπιστῆμες : ἡ λογικὴ, ἡ ἠθικὴ καὶ ἡ αἰσθητικὴ. Οἱ ἄλλες ἐπιστῆμες καταλήγουν σὲ νόμους ἢ κρίσεις πραγματικῆς ἐνῶ ἐτοῦτες διατυπώνουνε παραγγέλματα ἢ κανόνες ἢ κρίσεις ἀξιολογικῆς. Ἡ αἰσθητικὴ δὲν πρέπει νὰ περιορίζεται μονάχα στὸ νὰ διαπιστώνει ποῖο εἶναι τὸ γούστο ἐνὸς ἀνθρώπου ἢ μιᾶς ἐποχῆς : αὐτὸ εἶναι δουλειὰ τῆς ἰστορίας τῆς τέχνης. Προσθέτει τὴν ὑπόδειξη : ποιά εἶναι ἡ συγκριτικὴ ἀξία τῆς τάδε ἀξίας ἢ τοῦ τάδε γούστου ἀνάμεσα σὲ τόσες ἄλλες ἀξίες καὶ γούστα.

Ἡ θεμελιακὴ ἔννοια κάθε κανονικῆς ἐπιστήμης εἶναι φυσικὰ ἡ ἔννοια τοῦ κανονικοῦ τύπου. Ἀπὸ τῆ στιγμῇ, πού θὰ θελήσει κανεὶς ἀπὸ σεβασμὸ στὴ θετικὴ ἐπιστήμη νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν αὐθαιρεσίαν τοῦ ὀρθολογιστικοῦ *a priori* ἢ ἀπὸ τὴ συναισθηματικὴ ἢ τὴ μυστικόπαθη διαίσθηση, θὰ πρέπει νὰ προσδιορίσει ἕναν κανονικὸ τύπο. Αὐτὸ τὸ ὑποστήριξε ὁ Ντυρκέμ γιὰ τὴν κοινωνιολογίαν καὶ φαίνεται, πὼς εἶναι νόμος γιὰ κάθε ἐπιστήμην τοῦ ἠθικοῦ καὶ ἀκόμα καὶ τοῦ ζωικοῦ κόσμου.

Ὁ κανόνας προσδιορίζεται μὲ δυὸ τρόπους : οὐσιαστικὰ ἀπὸ μιὰ λειτουργίαν καὶ πραχτικὰ ἀπὸ ἕνα μέσον ὄρο.

Ἡ κανονικὴ ἀξία. Κατ' ἀρχὴν ἕνα πρᾶγμα εἶναι κανονικὸ ἢ ἀνώμαλο σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργίαν, πού ἐχτελεῖ ἢ φανερώνει σ' ἕνα σύνολο ὀργανικό. Ἐνὶ στομάχῳ ἢ ἕνα πλεμόνι εἶναι κανονικὰ ἢ ἀνώμαλα ἀνάλογα μὲ τὸ ἄν χωνεύουν ἢ ἀναπνέουν σύμφωνα μὲ τὰς ἀνάγκας τοῦ ὀργανισμοῦ ἢ ὁλότελα ἀντίθετα, λειψὰ ἢ διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι ἀπαιτεῖ ἡ υἱεία· καὶ τότες ἔχουμε τὰς διαταραχὰς μὲ τὰ ὑπέρ—, τὰ ὑπὸ—καὶ τὰ παρὰ—, ὅπως τὶς λένε οἱ γιατροί.

Ὅμοια θὰ ποῦμε, πὼς ἕνα ἔργο τέχνης ἔχει κανονικὴ ἀξία ἢ πὼς εἶναι ὥραϊο, ὅταν ἀνταποκρίνεται σὲ τὰς ψυχικὰς καὶ κοινωνικὰς τοῦ λειτουργοῦ νὰ πραγματώνει, νὰ ἀναζητᾷ ἢ νὰ χάνει τὴν ἁρμονίαν (νὰ διπλασιάζει, νὰ καθαίρει νὰ ἐξιδανικεύει τὴν ἀτομικὴν ἢ τὴν ὁμαδικὴν ζωὴν),

τέλος νὰ συνεχίσει μιὰ φάση τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης ἐνόσω αὐτὴ ζεῖ ἀκόμα ἢ νὰ ἀντιδρᾷ ἐνάντιά της, ὅταν αὐτὴ ἐπιμένει νὰ ἐπιζεῖ.

Ἀντίθετα, τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἔχει ἀξία ἀρνητικὴ ἢ ἀντικανονικὴ καὶ εἶναι ἄσχημο, ὅταν δὲν τὰ καταφέρει νὰ ἐκπληρῶνει κάποια ἀπὸ τὶς λειτουργίαις τοῦ ἢ ὅταν προσπαθεῖ νὰ παίξει ἕναν ἀπὸ τοὺς παραπάνω ρόλους ἀντίστροφα.

Ἔτσι ἔχουμε δίκιο νὰ κρίνουμε, πὼς μιὰ ἐποποιΐα εἶναι κανονικὴ στὶς πρωτόγονες ἐποχὰς τῆς «Ἰλιάδας» ἢ τοῦ «Τραγουδιοῦ τοῦ Ρολάνδου»· πὼς ἡ ἀξία της εἶναι ἀμφίβολη σιτὴν ὥριμη μιὰ ἐποχὴ τῆς «Αἰνειάδας»· πὼς εἶναι ἀντικανονικὴ ἢ ἄσχημη, τερατωδία ἢ ἀρρώστεια αἰσθητικὴ ἢ τὸ λιγώτερο μιὰ ἐπιβίωση στὴ φιλολογικὴ ἐποχὴ τῆς «Παρθένου» τοῦ Σαπελαῖν ἢ τῆς «Ἑρρικιάδας» τοῦ Βολταίρου.

Μὰ δὲν εἶναι πάντα εὐκόλῃ ἡ ἐπιστήμονικὴ ἀναζήτησις μιᾶς ὀργανικῆς λειτουργίας. Γι' αὐτὸ τὴν ἀντικαθιστοῦνε συνήθως μὲ τὸν προσδιορισμὸ ἐνὸς μέσου τύπου, ποὺ φανερῶνει προσωρινὰ καὶ «κατὰ προσέγγισιν» τὴν κανονικὴν ὑγείαν. Αὐτὸ ἐφάρμοξε ὁ Φέχνερ γιὰ τὴ «χρυσὴν τομή».

Ἡ ἰδανικὴ ἀξία.— Ὡστόσο ὁ μέσος τύπος κινδυνεύει νὰ εἶναι μιὰ μετριότητα. Στὰ ζητήματα τοῦ γούστου, περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλου, οἱ διαλεχτοὶ καταπιέζουν τὸ πλῆθος. Ἔτσι πάντῃ ἀπὸ τὶς κανονικὰς ἀξίας ὑπάρχουν οἱ ἰδανικές.

Τὸ αἰσθητικὸ ἰδανικόν, ὅπως καὶ ὅλα τ' ἄλλα ἰδανικά, συχνὰ τὸ ὀρίσανε *a priori* καὶ τὸ ἐπιβάλλανε στὰ πράγματα «ἀπὸ τὰ ἔξω». Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν μᾶλλον τὸ κανονικὸ ἐννοεῖται ἐξαρτημένον ἀπὸ ἕνα ἰδανικὸ σχηματισμένον ἀπὸ τὰ πρὶν καὶ αὐθαίρετον. Κ' ἕνας τρόπος ὑπάρχει νὰ ξεπεράσουμε αὐτὴ τὴν αὐθαίρεσιν ἢ αὐτὸ τὸ καπρίτσιο : νὰ νοήσουμε ἀντίστροφα τὸ ἰδανικὸ ἐξαρτημένον ἀπὸ τὸ κανονικόν, ποὺ μονάχα αὐτὸ μπορεῖ νὰ δεχτεῖ ἐπιστημονι-

κὸ ὄρισμὸ ἢ τοῦλάχιστο μεθοδικὸ ὄρισμὸ μὲ βάσιν τὰ ἴδια τὰ πράγματα.

Τὸ ἰδανικὸ εἶναι ὁ μελλόντικὸς κανονικὸς τύπος ἢ τοῦλάχιστον ὁ τύπος, ποὺ μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ σὲ μιὰ ἀνώτερη στιγμή τῆς ἐξέλιξης, ποὺ ἔχοιμε ὑπ' ὄψιν μας. Αὐτὴ ἡ πραγματοποίηση, ποὺ τὴ φανταζόμαστε πρὶν γίνεи, εἶναι μιὰ ὑπόθεση, ποὺ κά-
νουμε κατὰ τὴν κατεύθυνση ποὺ τραβάει ἡ πρόοδος. Ἔχει ὅλα τὰ πλεονεκτήματα καὶ ὅλα τὰ μειονεκτήματα κάθε ὑπόθεσης. Ὁ κριτικὸς καὶ ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης, ὁ αἰσθη-
τικὸς καθὼς καὶ ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης, ποὺ αὐτοκριτικά-
ρεται, τὴν προβάλλει μὲ πολὺ κίνδυνον στὸν ἑαυτό του. Περιμενεῖ τὴν ἀναγνώριση στὸ κοντινὸ ἢ στὸ μακρινὸ μέλ-
λον ἢ ἀπὸ κοινὸ πρὸ ἐνήμερο, πρὸ μορφωμένο. Εἶναι ὁ ἔλεγχος τῶν μεταγενέστερων, ποὺ πάντα τὸν ἐπικαλοῦνται, εἶναι ἡ καταφυγὴ ὅλων τῶν καταδικασμένων
στὸ ἔφετεῖο τῆς κοινῆς γνώμης.

Ἔτσι τὸ ἔργο τοῦ Μλωντελαῖρ ἢ τοῦ Νίτσε, τοῦ Μπαχ ἢ τοῦ Βάγνερ πολὺν καιρὸ εἵτανε παραγνωρισμένο. Ὅταν ζούσανε, τὸ ἔργο τους εἵτανε κανονικὸ γιὰ ἓνα πολὺν περιορισμένο κύκλο φιλοτέχνων. Κρίνουμε, πὼς εἶχε γιὰ τὸ κοινὸ τοῦ καιροῦ τους ἓνα τεράστιο μέλλον, δηλ. εἶχε τὴν ἀξία ἐνὸς ἰδανικοῦ. Ἰδανικὸ ἔργο εἶναι κεῖνο, ποὺ ξεπερνάει τὸ κοινὸ του ἢ ποὺ μέσα του ὁ δημιουργὸς του προσδεύοντας ἀκατάπανστα νιώθει πὼς ξε-
περνάει καὶ ὁ ἴδιος τὸν ἑαυτό του καὶ πὼς δημιουργεῖ γιὰ τοὺς μελλομένους ἀντὶς νὰ αὐτοεπαναλαβαίνεται. Κλασ-
σικὸ ἔργο εἶναι ἐκεῖνο, ποὺ προσαρμόζεται κανονικὰ μὲ ὅλα τὰ κοινὰ ἢ τοῦλάχιστο μὲ τὰ περισσότερα, ἐνῶ τὰ μὴ κλασσικὰ ἔργα δοκιμάζουνε τὶς μεγαλύτερες διακυμάν-
σεις ἀνάλογα μὲ τὶς μόδες. Οἱ ἀκαδημαϊκὲς ἢ ψευτο-
κλασσικὲς μιμήσεις νομίζουνε, πὼς εἶναι αἰώνιες, γιὰτὶ ἀπὸ γεννησιμιό τους εἶναι περασμένης μόδας. Θα εἵτανε κανονικὲς λίγες γενιὲς προτύτερα.

Θὰ νομίζει κανεὶς ἴσως, πὼς τὸ νὰ δώσουμε στὸ ἰδα-
νικὸ τὸ ρόλο, ποὺ ἔχει ἡ ὑπόθεση στὶς ἐπιστῆμες, τὸ τα-

πεινώνουμε ἀνάξια. Αὐτὸς ὁμῶς εἶναι, ὁ μόνος τρόπος νὰ τὸ ἀπαλλάξουμε ἀπὸ τὸ καπρίτσιο καὶ τὴ μόδα, ποὺ εἶναι πράγματα ἀταίριαστα μὲ τὴν ἀξιοπρέπεια τῆς μεγάλης τέχνης. Ἄς θυμηθοῦμε ἀκόμα, πὼς ἡ ὑπόθεση ἀποτελεῖ τὸ καλὺτερον μέρος τῆς προσωπικότητος τοῦ σοφοῦ ἐπιστήμονα. Στὴν τέχνη, ὅπως καὶ στὴν ἐπιστήμη, εἶναι ἀπαραίτητη. Καὶ θὰ τὴ βροῦμε ἱκανοποιητικὴ, ἂν ἀρνηθοῦμε τὴ ρομαντικὴ πρόληψη γιὰ τὴν προσωπικότητα, πὼς τάχα αὕτὴ εἶναι δῶρο τ' οὐρανοῦ, ποὺ δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴν ἄλλη ἀνθρωπότητα, καὶ ὅταν θυμηθοῦμε ποιὲς ἱκανότητες ὁ Κλώντ Μπερνάρ θεωροῦσε, πὼς διευθύνουμε τὴ σκέψη καὶ τοῦ μεγαλύτερου σοφοῦ : αὐτὲς εἶναι ἡ φαντασία, ἡ μεγαλοφυΐα, τὸ συναίσθημα, ἡ διαίσθησις.

Τὰ διάφορα ἐπίπεδα μιᾶς ὁλοκληρωτικῆς αἰσθητικῆς.—Γιὰ νὰ προσδιορίσει αὐτὲς τὲς κανονικὰς ἀξίες, ἡ αἰσθητικὴ δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνα ἀπλὸ κεφάλαιο τῆς ψυχολογίας. Οἱ κανονικὲς συνθηκὲς, τωρινὲς ἢ μελλούμενες, ἐνὸς ἔργου τέχνης ἐξαρτῶνται «κατ' ἀρχὴν» ἀπ' ὅλες τὲς ἐπιστῆμες, ποὺ μποροῦνε νὰ βοηθήσουνε ἐπὶ συγκρότησίν τούς.

Ἄς ὑποθέσουμε, πὼς πρόκειται νὰ κρίνουμε τὴν αἰσθητικὴ ἀξία μιᾶς πολυφωνικῆς μελωδίας τοῦ Παλεστρίνα. Τὰ συμφωνικὰ διαστήματά της ἀμέσως μποροῦν νὰ μελετηθοῦν μὲ τὰ ἀφηρημένα μαθηματικὰ κατὰ τὸν τρόπο τῶν Πυθαγορείων. Αὐτὰ τὰ μαθηματικὰ θὰ συμπληρωθοῦνε μὲ φυσικὰ ἢ φυσιολογικὰ πειράματα κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Χέλμχολτς. Μ' αὐτὲς τὲς ἔρευνες θὰ συνεταιρισθοῦν οἱ ψυχολογικὲς ἐξηγήσεις τῶν τόνων καὶ τῶν τρόπων, ὅπως τὲς ἐφαρμόζει ὁ Ρήμαν, ὁ Ντ' Ἐντὺ ἢ ὁ Μπουργκὲς καὶ ὁ Ντενεράζ. Τέλος δὲ θὰ καταλάβουμε σίγουρα ὅλο τὸ ἔργο, ἂν δὲν τὸ τοποθετήσουμε ἐπὶ στιγμὴ τῆς ὁμαδικῆς ἐξέλιξης, θρησκευτικῆς καὶ πρὸ πάντων αἰσθητικῆς, ποὺ γέννησε «κανονικὰ» τὴν παλεστρινιανὴ σχολή· καὶ αὕτῃ ἡ ἐξέλιξις ἔκανε νὰ ξεχαστεῖ γιὰ πολὺν καιρὸ τὸ ἔργο καὶ ἡ ἴδια πάλι τοῦ ξανάδωσε στίς μέρες μας γιὰ κάποιον

ώρισμένο κοινὸ μιὰ ἀξία ἰδανική. Αὐτὴ ἡ ὁμαδικὴ ἐξέλιξις εἶναι ἀντικείμενο τῆς κοινωνιολογίας καὶ οἱ νεώτεροι ἱστορικοὶ συχνὰ τήνε σκισάρανε, ἀλλὰ πάντα κομματιαστά ¹⁾.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο θὰ ἐξηγήσουμε ὁλοκληρωτικὰ ἓνα ρυθμό, μιὰν πλαστικὴ μορφή, μιὰ λογοτεχνικὴ σύνθεση.

Ἡ ὁλοκληρωτικὴ λοιπὸν αἰσθητικὴ θὰ εἶναι κατὰ σειρὰ μαθηματικά, μηχανικὴ, φυσιολογία, ψυχολογία, κοινωνιολογία.

Θὰ εἶναι πρὸ πάντων σχετικιστικὴ (*relativiste*), ἀφοῦ θὰ ἐξαρτᾷ τὴν ἀξία ἑνὸς ἔργου ἀπὸ τὶς πολλαπλὲς σχέσεις, ποὺ ἔχει μὲ ὅλες τὶς ἄλλες πραγματικότητες καὶ σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς πραγματικότητος. Ὁ σχετικισμὸς εἶναι ἐπιστημονικὴ σύνθεση ἑνὸς πάρα πολὺ ἀπόλυτου δογματισμοῦ καὶ ἑνὸς πάρα πολὺ σκεπτικιστικοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ.

Δυστυχῶς, μὲ τὴν τωρινὴ κατάστασιν τῶν ἐπιστημῶν μας, μερικὲς περιοχὲς αὐτῆς τῆς ὁλοκληρωτικῆς αἰσθητικῆς τοῦ μέλλοντος μόλις ἔχουν ἐρευνηθεῖ. Π.χ. ἡ φυσιολογία τοῦ ρυθμοῦ ἢ τῶν σχέσεων τῆς γλώσσας καὶ τῆς σκέψης βρίσκεται στὴ βρεφικὴ τῆς ἡλικίας. Γι' αὐτὸ θὰ περιοριστοῦμε ἐδῶ νὰ ἐξετάσουμε τὰ ἀνώτερα μέρη αὐτῆς τῆς ἱεραρχίας, γιὰ αὐτὰ προϋποθέτουν ὅλα τ' ἄλλα καὶ τὰ περιέχουν αὐτονόητα, ὅπως τὸ ἀνώτερο περιέχει τὸ κατώτερο καὶ τὸ σύνθετο περιέχει τὸ ἀπλό. Κι αὐτὰ τὰ ἀνώτερα μέρη εἶναι ἡ ψυχολογικὴ αἰσθητικὴ καὶ κοινωνιολογικὴ αἰσθητικὴ.

Ἀμα τὴν πάροουμε ἔτσι τὴ σχετικιστικὴ αἰσθητικὴ, τότε θὰ καταλάβουμε γιὰτὶ δὲν ἔχει τὴν ἀξίωσιν νὰ ἐπιβάλλει ἀπευθείας κανόνες στὴ μεγαλοφυΐα οὔτε νὰ τῆς δίνει ρετσέτες τῆς ἔμπνευσης. Ὅμως καὶ δὲ νομίζει, πὼς χρωσταίει ν' ἀπέχει ἀπὸ κάθε ἐνέργεια πάνω στὴν καλαισθησία καὶ σ' αὐτὴν ἀκόμη τὴ δημιουργία. Ἡ ἐπίδρασίς της

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλὸ «*Esthétique musicale scientifique*»

πρέπει νὰ εἶναι μονάχα ἕμμεση σὰν ἓνα εἶδος ὑπόδειξη, ὅμως εἶναι πραγματική.

Εἶπανε, πὼς «κάθε ἰδέα εἶναι μιὰ δύναμη». Ἡ αἰσθητικὴ πρέπει νὰ σπέρνει ιδέες, ποὺ θὰ γίνουν δυνάμεις. Θὰ προβάλλει ἐξηγήσεις καὶ θὰ κάνει κρίσεις δικαιολογημένες. Ἄν μπορεῖ νὰ τὶς ζωντανεύει, κάθε φορὰ ποὺ θὰ τὶς ἀποδέχεται ἓνα πνεῦμα προικισμένο ἀπὸ τὴ φύση, θὰ καρποφοροῦνε καὶ ἀπὸ τὸν ἓνα στὸν ἄλλον θὰ ἐπιδροῦνε στὰ γούστα, τὰ πιὸ αὐθόρμητα φαινομενικά, θὰ ἐντυπώνουν τὶς ἀποχωρώσεις των στὸν ἐνθουσιασμό καὶ θὰ κινοῦν ἀσυνείδητα τὴν πράξη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

I

Η ΤΕΧΝΗ Κ' Η ΖΩΗ

Ἀντικείμενα τῆς ψυχολογικῆς αἰσθητικῆς: ὁ καλλιτέχνης κι ὁ φιλότεχνος.—Τὸ πρῶτο ἐρώτημα ποὺ γεννιέται εἶναι: ἡ αἰσθητικὴ ἀσχολεῖται κυρίως μὲ τὴν ψυχολογία τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ εἶναι ἐνεργητικὴ στὴν ὥρα τῆς δημιουργίας, ἢ μὲ τὴν ψυχολογία τοῦ φιλοτέχνου, ποὺ εἶναι παθητικὴ στὴν ὥρα τῆς θεώρησης (contemplation); Μ' ἄλλα λόγια ἡ ψυχολογικὴ αἰσθητικὴ εἶναι πρὸ πάντων ψυχολογία τῆς μεγαλοφυΐας καὶ τῆς ἔμπνευσης ἢ πρὸ πάντων ψυχολογία τοῦ γούστου καὶ τῆς κρίσης;

Ἄλλοι τὴν πῆρανε ἔτσι καὶ ἄλλοι ἄλλιῶς. Κι ὅμως πρέπει νὰ τὴν πάρουμε καὶ ἔτσι καὶ ἄλλιῶς. Χωρὶς νὰ παραγνωρίζουμε τὶς ἀναμφισβήτητες διαφορὰς ἀπὸ καλλιτέχνη σὲ καλλιτέχνη, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε, πῶς ὁ δημιουργὸς καλλιτέχνης εἶνε μαζὶ καὶ κριτὴς τοῦ ἑαυτοῦ του: ὅπως εἶναι ὁ συγγραφεὺς, ὅταν ξαναδιαβάξει τὰ χειρόγραφέα του γιὰ νὰ τὰ διορθώσει, ὁ ζωγράφος ὅταν τραβιέται πίσω γιὰ νὰ δεῖ καλύτερα τὸν πίνακά του καὶ νὰ τὸν ρετουσάρει, ὁ μουσικός, ὅταν παίζει τὴ συμφωνία του στὸ πιάνο ἢ παρακολουθεῖ τὴν ἐχτέλεσή της ἀπὸ τὴν ὀρχήστρ. Κι ὁ κριτικὸς ἢ ὁ φιλότεχνος ἐνεργοῦν μὲ τὸ δικό τους τρόπο, ὅταν ξαναστοχάζονται τὸ

ἔργο καὶ τὸ θεωροῦνε σὰ δικό τους, γὰρ νὰ τὸ νιώσουνε, προσπαθώντας νὰ συλλάβουνε τὴν τεχνική του. Ἡ νωότερη αἰσθητικὴ ἀσχολεῖται πότε μὲ τὴ μιὰ καὶ πότε μὲ τὴν ἄλλη μορφή τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς, πὺν εἶναι ἀδιάλυτα ἐνωμένες.

1) Προσωπικότητα, εἰλικρίνεια, ἐπινόηση.—

Ἐπαναλαμβάνουνε συχνά, πὺς τὸ ἔργο τέχνης πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνη καὶ πὺς, ὅσο εἶναι πὺς προσωπικό, τόσο εἶναι πὺς ὡραῖο. Ἡ ἀπουσία τῆς προσωπικότητος καὶ τῆς εἰλικρίνειας θεωρεῖται σημάδι ἀπὸ τὰ πὺς αὐθεντικά τῆς ἀσκήμιας. Αὐτὴ εἶναι π.χ. ἡ πεποίθηση τοῦ Κρότσε μὲ τὴ θεωρία του τῆς διαίσθησης—ἐκφρασης, πὺς σύμφωνα μ' αὐτὴν τὸ καλλιτέχνημα ἔχει σκοπὸ νὰ ἐκφράσει ὅχι ἓνα γένος ἢ μιὰν τεχνικὴ οὔτε καν ἓνα αἰσθημα ἢ μιὰ συγκίνηση μερικὴ, μὰ τὴν ἀδιαίρετη διαίσθηση μιᾶς προσωπικότητος ὁλάκερης.

Τίποτα δὲ θὰ ὑπῆρχε πὺς ἀληθινὸ ἀπ' αὐτὴ τὴ γνώμη, ἂν περιοριζότανε νὰ βεβαιώσει, πὺς κάθε καλλιτέχνημα εἶναι μοναδικό, δὲν ταυτίζεται μὲ κανένα ἄλλο, γιατί εἶναι μιὰ νέα στιγμή τῆς ἐξέλιξης καὶ πὺς ἓνα ἀντίγραφο ἢ μιὰ μίμηση δουλική, μὴ ὄντας δημιουργίε, εἶναι ἐπάγγελμα καὶ ὄχι τέχνη.

Μὰ συχνὰ θέλουνε νὰ ποῦνε μ' αὐτό, πὺς τὸ ἔργο ἢ ἡ ὁμορφιὰ πὺς θαυμάζουμε, ἐκφράζουν ἀκριβῶς τὴν προσωπικὴ φύση ἢ τὸ χαρακτήρα ἢ τὰ ἥθη τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ φιλότεχνου καὶ τόσο πὺς πολύ, ὅσο τὸ ἔργο εἶναι πὺς ὡραῖο. Ἡ ὁμορφιὰ εἶναι ἡ προσωπικότητα, πὺς κοντὰ σι' ἄλλα τὴν ταυτίζουνε πάρα πολὺ αὐθαίρετα μὲ τὴν αἰσθητικότητα. Ὅμως αὐτὴ ἡ καθιερωμένη γνώμη δὲν εἶναι ἴσως τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ πρόληψη, πὺς τὴ διατηροῦν ἀπὸ ματαιότητα πολλοὶ καλλιτέχνες θέλοντας νὰ ὑπερβάλλουνε σὲ ὄφελός τους τὴ δόση τῆς θεληματικῆς ψευδαίσθησης, πὺς ὑπάρχει μέσα σὲ κάθε καλαισθητικὸ θαυμασμό.

Ἀλήθεια, τὶ νόημα μπορεῖ νὰ ἔχει ἡ λέξη εἰλικρί-

νεια ἐφαρμοσμένη χωρὶς μεταφορικὴ σημασία σὲ μιὰ συμφωνία ἢ ἀκόμα καὶ σ' ἓνα δράμα ἢ ρομάντσο μὲ πολλὰ πρόσωπα ; «Εἶσται εἰλικρινής ; » ρώτηε ἓνα νεαρὸ συγγραφέα ὁ μυθιστοριογράφος καὶ ποιητὴς Ντυαμέλ. «Πολὺ καλὰ ! Μάθετε νὰ λέτε ψέματα».

Ὁ ρόλος τοῦ ἔργου τῆς τέχνης εἶναι νὰ πλάθῃ πάντα ἓνα φανταστικὸ κόσμον, πὺν πρῶτον τοῦ χρόου εἶναι νὰ διαφέρει κατὰ ἓναν τρόπο ἀπὸ τὸν ἄλλον, τὸν πραγματικόν, κόσμον. Κι ὅταν ἀκόμα τὸ ἔργο εἶναι ὅσο μπορεῖ ρεαλιστικόν, ὁ κόσμος ὅπου μᾶς μεταφέρει, δὲν εἶναι λιγώτερον φανταστικὸ πλάσμα τῆς πέννας ἢ τοῦ πινέλου. «Τὸ ὥραϊο εἶναι ἢ λάμψη τοῦ ἀληθινοῦ» εἶπε ἓνας νεοπλατωνικός. Στὴν τέχνη ὅμως εἶνε πάντα ἢ λάμψη τοῦ ψεύτικου καὶ τοῦ μὴ πραγματικοῦ. Συμπέρασμα : οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ στὸν ἄνθρωπον δὲν εἶναι τόσο ἀπλές, ὅσο πιστεύουνε οἱ πολλοί.

2. Οἱ πέντε πρωτεύουσες σχέσεις ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ στὴ ζωὴ τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ φιλότεχνου.¹⁾
Τὰ περισσότερα αἰσθητικὰ συστήματα θεωροῦνε γιὰ σπουδαιότερον λόγον τῆς ὑπαρξέως τοὺς τὸ νὰ ἐξαίρουν κατὰ προτίμησιν μιὰ μονάχα ἀπ' ὅλες τὶς λειτουργίες, πὺν ἢ τέχνη ἐτελεῖ μέσα στὴ ζωὴ. Μὰ τὸ λάθος τοῦ καθενὸς συστήματος εἶναι τὸ ὅτι ἀνυψώνει σὲ ἀπόλυτη τὴ λειτουργία, πὺν νομίζει κυριώτερη, παραγνωρίζοντας ὅλους τοὺς ἄλλους ψυχολογικοὺς τύπους τῆς δημιουργίας καὶ τῆς θεώρησης. Ἡ λεγόμενη γενικότητα, πὺν διαφέρει ἀπὸ τὴ μιὰ θεωρία στὴν ἄλλη, διαλύεται σὲ ξεχωριστοὺς ψυχολογικοὺς καὶ κοινωνιολογικοὺς τύπους.

Ἡ λειτουργία τῆς διασκέδασης.—
Ἡ πρώτη λειτουργία πὺν ἐκτελεῖ ἢ τέχνη μέσα στὴ ζωὴ, εἶναι νὰ μᾶς κάνῃ νὰ ξεχνοῦμε αὐτὴ τὴ ζωὴ μὲ τὸ παιχνίδι. Ἡ θεώρηση τότε τοῦ ὥραϊου εἶναι διασκέδασις

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Γαλό : «L'Art et la Vie» στὸ Journal de Psychologie 1921. Ἐπίσης τὸ «L'Art exprime-t-il la Vie?», πὺν πρόκειται νὰ ἐκδοθῇ σὲ λίγο.

ἢ φυγὴ ἀπὸ τῆ ζωῆ ἢ πολλαπλασιασμός τῆς ζωῆς ἢ πολυτέλεια.

Ὁ Κάντ ἐπέμεινε σ' αὐτὸν τὸ χαρακτήρα τῆς ἀνιδιοτέλειας καὶ ὁ Σπένσερ θέλησε νὰ ἀναγάγει ὁλόκληρην τὴν τέχνην σὲ μιὰ μορφὴ παιχιδιοῦ.

Μὰ μέσα στὶς πολύπλοκες λειτουργίαι τῶν παιχιδιῶν μπαίνουν πολλὰ διαφορετικὰ στοιχεῖα: καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὁ κανόνος, ποὺ τὸν παραδέχονται ὅλοι οἱ παῖχτες, καὶ ἡ διασκέδαση. Ἡ τέχνη ὑπῆρξε παιχιδί πειθαρχημένο γιὰ τὸ φιλότιμο στυλίστα Φλωμπέρ. Αὐτὸ τὸ παιχιδί πῆρε τὴ μορφὴ τῆς διασκέδασης τοῦ Λαμαρτῖνο, ποὺ πάντα ὑποστήριξε, πὼς μὲ τὴν ποιήσῃ του περνοῦσε τίς ὥρες τῆς «σχολῆς», ποὺ τοῦ ἀφήνανε τὰ καθήκοντά του τὰ ρητορικὰ καὶ τὰ πολιτικά, ποὺ μάλιστα τὰ κατὰφερνε καὶ τὰ δυὸ μὲ πολλὴ ἐπιτυχία. Ἡ αἰσθητικὴ σκέψις, εἶπε ὁ Γκρόος, «εἶναι μιὰ γιορτάσιμη κατάσταση τοῦ πνεύματος». Τὰ ἔργα, ποὺ ἀνήκουνε στὸν τύπο Φλωμπέρ ἢ στὸν τύπο Λαμαρτῖνος, ἐκφράζουνε μᾶλλον ὅ,τι λέει ἀπὸ μιὰ προσωπικότητα σὴν πραγματικὴ ζωὴ παρὰ τὸ ὅ,τι εἶναι αὐτὴ ἡ προσωπικότητα.

Ἡ κἀθάρσις τῶν παθῶν. — Στὴ δευτέρῃ λειτουργίᾳ τῆ τέχνης ὁ Ἀριστοτέλης ἔδωσε τὸ γραφικὸ ὄνομα τῆς «κάθαρσης τῶν παθημάτων». Ἡ τραγωδία, ἔλεγε, ἐξαντλεῖ σὲ ἄβλαβες εἰκόνες τὴν ἀνάγκη, ποὺ ἔχουμε νὰ δοκιμάζουμε βίαιες συγκινήσεις, ποὺ γι' αὐτὸ τὸ πράγμα ἡ κοινωνικὴ ζωὴ δὲ μᾶς δίνει κανονικὰ ἀρκετὲς εὐκαιρίες: τὸ φόβο καὶ τὸν ἔλεο· θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προσθέσει καὶ πολλὰ ἄλλα τέτια καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα τὸν ἔρωτα.

Τὰ ἔργα τῆς τέχνης αὐτοῦ τοῦ τύπου κάνουνε μιὰ λειτουργίαν θετικὴν: τὴν ἀπολύτρωση, τὴν ἠθικὴν ἀνοσοποιΐαν, ὅπως τὴ δίνει στὸ σῶμα μιὰ ἔννεση ἀπὸ ἐξασθενημένο ὁρμό.

Ὁ Γκαίτε βεβαιώνει, πὼς ἔγραψε τὸ «Βέρθερο» γιὰ νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὸ ἔμμοно πάθος του καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τῆς αὐτοκτονίας. Τὸ ἴδιο λέει καὶ ὁ Μυσσέ σὲ μιὰ

ἀπὸ τὶς τρεῖς «Νύχτες» του. Ἡ ψυχανάλυση τοῦ Φρόυντ ἀνυψώνει τὸν ψυχολογικὸ τύπο τοῦ Γκαῖτε σὲ καθολικὸ ἀξίωμα γιὰ κάθε ἔργο τέχνης: αὐτὸ εἶναι ὑπερβολὴ μιᾶς κάποιας ἀλήθειας.

Ἡ τεχνικὴ ἑνέργεια.—Ἡ τρίτη λειτουργία τῆς τέχνης κ' ἡ πρὸ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ λειτουργία ἡ τεχνικὴ, ὅπως εἶναι γιὰ τὸ μουσικὸ ἡ ἐκτέλεση μιᾶς «μουσικῆς σκέψης», πού μοναχὴ τῆς γλῶσσα εἶναι οἱ ἦχοι, γιὰ τὸν ποιητὴ ἡ ἴδια ζωὴ τῶν ρυθμῶν, γιὰ τὸ ζωγράφου ὁ πλαστικὸς κόσμος, ὅπου ὅλες οἱ πραγματικότητες εἶναι μονάχα φόρμες καὶ χρώματα. Οἱ καλλιτέχνες, πού ἔχουνε τάλαντο, ἐκτελοῦνε αὐτὲς τὶς λειτουργίες, γιατί κατέχουνε τὰ κατάλληλα ὄργανα καὶ χωρὶς κανέναν ἄλλο ἄμεσο σκοπὸ παρὰ μονάχα γιὰ νὰ βάλουν σ' ἐνέργεια αὐτὰ τὰ φυσικὰ καὶ τὰ πνευματικὰ τους ὄργανα. Αὕτῃ ἡ ἐνέργεια εἶναι σχετικὰ αὐτόνομη ἀνάμεσα στὶς ἄλλες ἐνέργειες τῆς πραγματικῆς ζωῆς καὶ δὲ μπερδεύεται μὲ καμμιά ἀπ' αὐτές.

Ἔτσι οἱ ἀδελφοὶ Γκογκουὸρ εἶναι καθάριοι ἀριστες, πού φροντίζουνε μονάχα γιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ ἔργου τους. Τὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶνε ἄφθονα στὴν ἱστορίᾳ τῆς «ἀπόλυτης μουσικῆς», πού δὲν ἔχει οὔτε λόγια οὔτε δράση.

Στὸ ΙΘ' αἰῶνα ἡ σχολὴ τῆς «τέχνης γιὰ τὴν τέχνη» νόμισε πὼς θὰ μπορούσε νὰ ἀνυψώσει αὐτὸ τὸν ἀριστοκρατικὸ κανόνα σὲ μοναδικὸ κανόνα γιὰ ὅλο τὸν κόσμον.

Ἡ λειτουργία τῆς τελειοποίησης.—Ἡ τέταρτη σχέση, πού ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ ἔχει μὲ τὴν πραγματικὴ ζωὴ, εἶναι ἡ τελειοποίησις ἢ ὁ ἐξιδανισμὸς τῆς ζωῆς. Ὁ Ρουσσώ περιγράφει τὴ ζωὴ του, ὅπως εἶναι, μὰ τέτια, πού εἶναι, τὴ θεωρεῖ ἰδεώδη καὶ συγχρᾶ ἐπαναλαβίνει, πὼς ποτὲ ἀνθρώπος δὲν ὑπῆρξε ἀνώτερος τοῦ ἀκόμα καὶ μὲ τὶς χειρότερες ἀδυναμίες του. Τὰ μυθιστορήματα τῆς Γεωργίας Σάνδη εἶναι ἕνας ἀδιάκοπος ἐξιδανισμὸς τῆς πραγματικότητος.

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Πλάτωνα καὶ μολονότι ὑπάρχουνε τὰ ρεαλιστικὰ εἶδη τῆς τέχνης, πλῆθος ἰδεαλιστικῆς θεωρίας ἔχουνε κηρύξει πὺς αὐτὴ ἡ λειτουργία μονάχα εἶναι ἄξια γιὰ τὴν τέχνη.

Ἡ λειτουργία τοῦ δυναμώματος (redoublement).— Τέλος ἀποστολὴ τοῦ ἔργου τῆς τέχνης μπορεῖ ἀκόμα νὰ εἶναι τὸ νὰ πολλαπλασιάζει, νὰ δυναμώνει τὴν πραγματικὴ ζωὴ, ὅπως εἶναι, μονάχα ἀπὸ τὴν ἀπλὴ εὐχαρίστηση νὰ διατηρῇ τὴν εἰκόνα τῆς ἡ τὸ πολὺ νὰ τὴν ἐντείνει χωρὶς νὰ τὴν ἀλλοιώνει παρὰ ὅσο τὸ δυνατό λιγώτερο. Ἐνῶ ἀντίθετα ἡ καθάρση τῶν παθῶν εἶχε σκοπὸ τῆς νὰ μᾶς λυτρῶσει ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ζωὴ· μὰ συχνὰ καὶ τούτῃ ἡ καθάρση ξεπέφτει στὸ δυνάμωμα τῆς ζωῆς καὶ τότες τὸ ἔργο χειροτερεύει τὸ κακό, ποὺ ἤθελε νὰ γιαιτρεύει. Αὐτὴ ἡ σύγχυση τῶν δυὸ διαφορετικῶν λειτουργιῶν εἶναι τὸ κύριο ἐπιχείρημα τῶν ἐχθρῶν τοῦ θεάτρου ἀπὸ τοὺς πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ἴσαμε τὸ Βοσσουνέτο καὶ τὸν Τολστόη. «Τὸ θεάτρο», ἔλεγε ὁ Ρουσσώ, «μᾶς καθαίρει ἀπὸ τὰ πάθη ποὺ δὲν ἔχουμε, καὶ μᾶς καλλιεργεῖ ἐκεῖνα ποὺ ἔχουμε».

Γιὰ νὰ πολλαπλασιάσει τὴν «ὑπόσχεση τῆς εὐτυχίας» (ἔτσι ἀποκαλεῖ τὸ Ὡραῖο ὁ Σταντάλ) ἔβαλε πάντα τὸν ἑαυτὸ του μέσα στὰ ἔργα του, χωρὶς νὰ τὸν ἐξωραΐσει, κι ὁ Μωπασάν θέλησε γὰ ζωγραφίσει τὴν πραγματικότητα ἀντικειμενικὰ κι ἀμερόληπτα.

Ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Ταίν, ὁ βιταλισμὸς τοῦ Γκυγιώ, ὁ ρεαλισμὸς τοῦ Ζολᾶ δέχονται πὺς κάθε τέχνη ἔχει σκοπὸ ν' ἀναπαράγει καὶ νὰ ἐντείνει τὶς πραγματικότητες χωρὶς καθόλου νὰ τὶς τροποποιεῖ στὸ βάθος τους.

Εἶναι αὐτονόητο πὺς οἱ πέντε αὐτοὶ ψυχολογικοὶ τύποι εἶναι σπάνια καθάριοι· εἶναι τουναντίο σχεδὸν πάντα ἀνακατεμένοι. Ἡ τάδε ἀπὸ τὶς «Νύχτες» τοῦ Μυσσέ, εἵτανε γι' αὐτὸν ἡ καθάρση ἀπὸ κάποιον πάθος, τὸ τάδε ποίημά του εἵτανε τὸ δυνάμωμα ἡ ὁ ἐξιδανισμός. Ἐξ ἄλλου τὸ ἔργο, ποὺ ἔχει ἐκπληρώσει ἕναν ὠρτισμένο σκοπὸ στὴ ζωὴ τοῦ δημιουργοῦ του, θὰ ἐκτελέσει ἴσως ἕναν ἄλλο στὸ κοινό. Ὁ «Βέρθερος» μπόρεσε νὰ σώσει τὸν

Γκαίτε, ἀπὸ τὴν ἔμμογη ἰδέα τῆς αὐτοκτονίας· ὁμως ἔσπρωξε ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες του στὴν αὐτοκτονία.

Βλέπει κανεὶς πόσο εἶναι ἀκρότατα περίπλοκες καὶ διαφορούμενες οἱ ἠθικὲς καὶ οἱ κοινωνικὲς συνέπειες τῆς τέχνης, πού τούτῃ ἡ ψυχολογικὴ ἀνάλυση μᾶς κάνει ἀπλῶς νὰ τὶς μαντεύουμε.

Ἄν ἡ τέχνη ἐκφράζει πάντα τὴν προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ ἢ τοῦ φιλότεχνου, ἔχει τὸ λιγώτερο πέντε πολὺ διαφορετικοὺς τρόπους· οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς προσπαθοῦν ν' ἀπομακρύνονται πάντα ἀπὸ τὴν προσωπικότητα αὐτῇ. Τὸ ὥραϊο ἔργο δὲν προϋποθέτει ὥραϊα ψυχὴ. Ἡ βιογραφία τῶν μεγάλων ἀνδρῶν τοὺς ἀποδείχνει συχνὰ πὼς εἶναι μικροὶ χαρακτῆρες ἔξω ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματά τους, πὺν αὐτὰ μονάχα εἶναι μεγάλα. Συχνὰ πάλι ἔνα ἀνώτερο πνεῦμα ἐκφράζεται μὲ κοινοτοπίες. Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση, ἡ πολὺ συχνή, ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴ ζωὴ σκανδαλίζει ἢ ταράζει τοὺς πολὺ ἀπλοϊκοὺς κριτικούς, γιατί δὲν ξαίρουνε νὰ δοῦνε τίποτες ἄλλο μέσα σ' αὐτὴ παρὰ ὑποκρισία ἀνυπόφορη καὶ ἀστοχασία κακοηθέστατη.

Λίγες αἰσθητικὲς προλήψεις εἶναι τόσο πλανεμένες ὅσο τῆς «βιογραφικῆς κριτικῆς» μὲ τὸ ἀξίωμά της: «ὅ,τι τὸ ἔργο κι ὁ ἄνθρωπος» ἢ «ὅ,τι ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ ἔργο του». Πολὺ συχνὰ ἀντὶ νὰ βάζει κανεὶς στὸ ἔργο του ὅ,τι αὐτὸς εἶναι, βάζει ὅ,τι νομίζει πὼς εἶναι, ἢ θέλει νὰ εἶναι, ἢ ὅ,τι φοβάται μὴν τὸ πάθει. Σ' ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις θὰ ἔπρεπε νὰ λέμε: «τέτιος ὁ ἄνθρωπος, ἀλλιώτικο τὸ ἔργο του».

II

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΣΗ (contemplation).

ΟΙ ΘΕΩΡΙΕΣ

1. *‘Ο καυγᾶς γιὰ τὶς ἱκανότητες.*—«Αἰσθητικὴ θεωρία, σημαίνει θεωρία τῆς αἰσθαντικότητος».¹⁾ Αὐτὸς ὁ ὁρισμὸς ἐπιτρέπει τὴν ἀκόλουθον ἑκάθασον καὶ βολικὴν κατάταξιν τῶν τριῶν βασικῶν ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος: ἡ λογικὴ εἶναι ἡ φιλοσοφία τῆς διάνοιας, ἡ ἠθικὴ εἶναι ἡ φιλοσοφία τῆς ἐνέργειας καὶ ἡ αἰσθητικὴ ἡ φιλοσοφία τῆς αἰσθαντικότητος. Ἡ ἀλήθεια, τὸ ἀγαθὸ καὶ τὸ ὡραῖο ἀντιστοιχοῦνε στίς τρεῖς αὐτὲς θεμελιακὰς ἱκανότητες τοῦ πνεύματος.

Αὐτὴ ἡ ἄποψη, ποὺ φαίνεται τόσο γοητευτικὴ, εἶναι δυστυχῶς πάρα πολὺ ἀπλὴ καὶ δὲν ἐκφράζει ὅλα τὰ πράγματα. Θὰ δοῦμε, πὼς τὴν ὥρα τῆς θεώρησης ἢ τῆς δημιουργίας τοῦ ὡραίου ὅλες οἱ λειτουργίαι τῆς προσωπικότητάς μας ἐνεργοῦνε λίγο-πολύ.

Τὸ νὰ ὀρίζουμε μονάχα τὸ συναισθημα γιὰ «ὄργανο τοῦ ὡραίου» εἶναι πρόληψις στενόθωρη. Γιατὶ ὑπάρχουνε καὶ συναισθήματα «ἀναισθητικά», ἀπλῶς συμπτωματικά, παράσιτα ἢ «ὀμότροφα» τῶν κυρίως «τεχνικῶν» συναισθημάτων, ποὺ μονάχα αὐτὰ εἶναι ἀπενυθείας καὶ καθαυτὰ αἰσθητικά. Ὁ θανμασμὸς γιὰ τοὺς ὡραίους στίχους,

¹⁾ Σ. τ. Σ. Ὁ Μπαουγκάρτεν μεταχειρίστηκε πρῶτος τὴ λέξιν Αἰσθητικὴ στὰ 1753 μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ὀρίσει ἓνα νέο καὶ σχετικὰ αὐτόνομο κύκλον ἐρευνῶν. Ἀνῆκε στὴ νοσησαρχικὴ σχολὴ τοῦ Λάϊμπνιτς, ποὺ παραδεχότανε πὼς ἡ συναισθηματικὴ ζωὴ εἶναι τὸ κατώτερο μέρος τῆς διάνοιας: δηλ. τὸ ἔδαφος τῆς «συγκεχυμένης» σκέψεως κατὰ τὴν καρτεσιανὴ ἀντίληψιν. Θεωροῦσε λοιπὸν τὴν Αἰσθητικὴν ὡς ἓνα εἶδος κατώτερης λογικῆς, ὅπου οἱ ιδέαι εἶναι σκοτεινές, παράλληλη μὲ τὴν καθαυτὴν λογικὴν, ποὺ εἶναι ἡ ἐπιστήμη τῶν καθαρῶν καὶ ξεχωρισμένων ιδεῶν.

πὺν λείει ὁ Ἑρνάνης, κ' ἡ συμπάθεια ἢ ἡ ἔχθρα γιὰ τὸ συνωμοτικὸ τοῦ ρόλου, ἀποτελοῦνε δυὸ κατηγορίες συναισθημάτων, πὺν διαφέρουνε ὅχι μόνο κατὰ τὸ βαθμὸ μὰ καὶ κατὰ τὴν ποιότητα. ¹⁾

2. Ἡ τέχνη καὶ τὸ ὥραϊο σὰν ἀποκάλυψη μιᾶς ἀνώτερης πραγματικότητος καὶ μιᾶς βαθύτερης ζωῆς.—Ὁ αἰσθητικὸς βιταλισμός.— Πλῆθος θεωρητικοὶ ὑποθέσανε πὺς τὰ κοινὰ μας συναισθήματα γίνονται αἰσθητικά, ὅταν μᾶς ἀποκαλύπτουνε τὴ βαθύτερη οὐσία τῶν πραγμάτων καλύτερα ἀπὸ τὴ φύση, πὺν μᾶς παρέχει μονοχα ἐπιπόλαιες φαινομενικότητες, καὶ καλύτερα ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, πὺν βγάζει ἀπ' αὐτὰ μονάχα τεχνητὲς ἀφαιρέσεις.

Ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ἴσαμε τὸν Ἑγέλο, εἶναι ἡ Ἰδέα δηλ. ἡ μεταφυσικὴ οὐσία τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων, πὺν μᾶς ἀποκαλύπτεται μὲ τὴν τέχνη καὶ ποὺ ἡ ἐξέλιξη τῆς ζωῆς της ἀποτελεῖ τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης. Τὸ ὥραϊο εἶναι ἡ Ἰδέα, πὺν διαφαίνεται πίσω ἀπὸ τὴν ὕλη, δηλ. ἡ ἰδέα μεταμορφωμένη σὲ συναίσθημα καὶ πὺν παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν παύει νὰ εἶναι ὑπερφυσικὴ ἀποκάλυψη.

Περισσότερο θετικὸς, μὰ ὅχι καὶ λιγώτερο νοησιαρχικὸς ὁ Ταιν ζητάει ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς τέχνης μονάχα νὰ «φανερώουν κάποιον οὐσιαστικὸ ἢ ξεχωριστὸ χαρακτῆρα πληρέστερα καὶ καθαρώτερα, ἀπ' ὅσο μᾶς τὸν δείχνουνε τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα».

Ἄλλ' ἄς μὴ βοοῦμε πολὺ ἔξω ἀπὸ τὸ ψυχολογικὸ ἔδαφος. Αὐτὸ τὸ συναίσθημα τῆς πιδ οὐσιαστικῆς πραγματικότητος, εἶναι ἡ ἔνταση ὁλόκληρης τῆς ζωῆς μας, πὺν λείει ὁ Γκνγιώ. «Τὸ βασικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης βρίσκεται μέσα στὴν ἴδιαν τὴ ζωὴ». «Τὸ ὥραϊο δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ ὁλοκληρωμένη συνείδηση τῆς ζωῆς». «Τὸ νὰ ζεῖ κανεὶς μιὰ δυνατὴ καὶ ἔντονη ζωὴ εἶναι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ αἰσθητικόν». «Τέχνη εἶναι ἡ συγκεντρωμένη

¹⁾ Σ.τ.Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλό: «Les sentiments esthétiques» σ. 146—238.

ζωή». Ὁ Γκυγιώ, δὲ διστάζει νὰ διατυπώσει τὸ ἀκόλουθο παράδοξο συμπέρασμα : «Ἡ ἐπινόηση (fiction) ἀντὶς ν' ἀποτελεῖ ἕναν ἀπαραίτητον ὄρο τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὥραίου, εἶναι τουναντίο περιορισμός του. Ἡ ζωή, ἡ πραγματικότητα, αὐτὰ εἶναι ὁ ἀληθινὸς σκοπὸς τῆς τέχνης· εἶναι σὰ νὰ παθαίνει ἔκτρωση, ἡ τέχνη ἅμα δὲν τὸ κατορθώνει αὐτό.» Ὅπου ὑπάρχει τὸ συναίσθημα μιᾶς πιὸ ἔντονης καὶ πιὸ εὐκόλης ζωῆς, ἐκεῖ ὑπάρχει ὥραϊο».

Μὲ τὴν ἄποψη αὕτῃ μοιάζει πολὺ ἡ ἀριστοκρατικὴ ἀναρχία τοῦ Νίτσε. «Διονυσιακὸ» μὲ τὴ βιαιότητα τῶν ἐνστικτωματικῶν ὁρμῶν καὶ «ἀπολλώνιο» μὲ τὴν ἁρμονία τοῦ ὑπέρτατου λόγου, τὸ συναίσθημα τοῦ ὥραίου ἀποτελεῖ τὴν ἀδιάκοπη ἑξαρση ἢ καλύτερα ἐνέργεια τοῦ «ὑπερανθρώπου». Γιατὶ αὐτὸ τὸ συναίσθημα ταυτίζεται μὲ τὴν «ἠθικὴ τῶν κυρίων», μὲ «τὴ θέληση τῆς δυνάμεως».

Τέλος μερικοὶ μαθητὲς τοῦ Μπέρξον δὲν προδίδουने ἴσως τὴ σκέψη τοῦ δασκάλου, ὅταν παραδέχονται πὼς ἡ θεώρηση τοῦ ὥραίου ἢ ἡ δημιουργία του ἀποτελοῦν ἕνα ἄνθισμα τῆς ἐσωτερικῆς μας ζωῆς, τῶν ἁμεσων «δεδομένων» μας καὶ τῆς ἐξωλογικῆς μας ἐλευθερίας, πού αὐτοδημιουργεῖται μέσα στὴν καθολικὴ μηχανικότητα, πού κυβεῖν τὸν κόσμον τῆς πραχτικῆς ἐνέργειας καὶ τῆς ὀφελιμιστικῆς σκέψης.

Οἱ ἐμπνευσμένους αὐτὲς θεωρίες εἶναι περισσότερο λυρικὲς παρὰ ἐπιστημονικὲς. Τὰ παιχνίδια τοῦ φωτός, πού γιὰ τὸ ζωγράφο ἔχουνε βάθος, θεωροῦνται ἐπιπόλαια ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς ἢ τοὺς μεταφυσικοὺς. Δένε συχνά, πὼς ἕνα ἔργο εἶναι ὥραϊο γιατί εἶναι ζωντανὸ κι ὅταν ἀκόμα παρασταίνει συνθέματα ἀπὸ ἄψυχες μορφές ἢ ἀκόμα τὴ χλωμὴ ἀδράνεια ἐνὸς πτώματος. Ὅμως ἡ τεχνικὴ του μονάχα εἶναι ζωντανή ἢ βαθιά. Δὲν πρέπει νὰ παίρνουμε γιὰ πραγματικότητες καὶ τίς πιὸ ὁμορφες μεταφυσικὲς ἐκφράσεις κι ἀκόμα λιγώτερο νὰ τίς παίρνουμε γιὰ ἐξηγήσεις τοῦ ὥραίου οὔτε νὰ νομίζουμε πὼς ἡ ἐπιστήμη τοῦ ὥραίου εἶναι «ὕμνος τοῦ ὥραίου». Ἡ «θρησκεία τοῦ ὥραίου» δὲν πρέπει νὰ καταντᾷ δεισιδαιμονία.

3. Ἡ αἰσθητικὴ συμπάθεια ἢ «Einfühlung»¹⁾—

Ἄλλοτε ἔκρηγνεν, πῶς ὁ ποιητὴς εἶναι ἄλλοτε Ἀβ-
γουστός ἢ Κίννας, ἄλλοτε ὁ λύκος καὶ τ' ἄρνη κι ἄλλοτε
τὸ δρὺν καὶ τὸ καλάμι. Ὁ Μποῦρκε αὐτὸ τὸ πρᾶμα τὸ
ἔλεγε «ἓνα εἶδος ὑποκατάστασης». Ὁ Ἄμιελ εἶπε: «Κάθε
τοπίον εἶναι μιὰ ψυχικὴ κατάστασις». Ὁ Ζουφρουὰ θεω-
ροῦσε κάθε συναίσθημα τοῦ ὁραίου σὰ μιὰ ἐσωτερικὴ δύ-
ναμις, μιὰ ψυχὴ πού τὴ συμβολίζουσι οἱ φαινόμε-
νικότητες ὁποίου πράγματος, ἀκόμα καὶ ἐνὸς χαλικοῦ,
πού μ' αὐτὸ βρισκόμαστε σὲ σχέσιν συμπάθειας. Τὸ ὁραῖο
λοιπὸν εἶναι ἡ συμπάθεια γὰρ κάποια ἀόρατη δύναμις·
τὸ ἄσκημο εἶναι ἡ ἀντιπάθεια· τὸ ὑψηλὸ εἶναι
μεῖγμα καὶ τῶν δυονῶν· τὸ κομψὸ εἶναι συμπάθεια ἀνακα-
τεμένη μὲ ἀγάπην.

Ὁ Σουλλὺ-Προυντὸμ ἔδωσε πρὸ συγκεκριμένα σ' αὐ-
τὴ τὴ διαισθητικὴ «μετάδοσις» (contagion) τὸ ὄνομα
τοῦ ἀνθρώπου μορφισμοῦ: δανείζουμε τὴ δική
μας ἀνθρώπινη φύσιν καὶ μάλιστα τὴν προσωπικὴν μας
ιδιοσυγκρασίαν στὰ πράγματα, γὰρ νὰ τὰ κάνουμε ἐκφρα-
στικὰ.

Ὁ Παῦλος Σουριὸ μιλάει γὰρ ὑποβολή, γὰρ ἀληθινὴ
ὑπνωσις γὰρ «μεταφορὰ τοῦ ἐγώ», γὰρ «ἠθικὸ μμητισμὸ»
πού τὰ προκαλεῖ ὅλ' αὐτὰ ἡ τέχνη.

Μιὰ νεώτερον γερμανικὴ Σχολὴ συστηματοποίησε αὐ-
τὲς τίς ἀντιλήψεις καὶ ἔδωσε σ' αὐτὲς τὸ ἀμετάφραστο
ὄνομα τῆς Einfühlung¹⁾ Ὁ Λίπς, ὁ Φόλκετ ἐννοοῦν μ'
αὐτὸν τὸν ὅρον μιὰ μετάδοσις, μιὰ ἐπικοινωνία τῆς αἰ-
σθηματικῆς ζωῆς δυὸ ὄντων, μιὰ ἀμοιβαία ἀνταλλαγὴ

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλό: «Les sentiments esthé-
tiques» σ. 54—101.

²⁾ Σ. τ. Σ. Ὁρος δημιουργημένος ἀπὸ τὸν Ρόμπερτ Φί-
σερ. Οἱ Ἄγγλοι καὶ οἱ Ἴταλοι προτείναντε ἰσοδύναμους ὅρους
κατὰ λέξιν ὅχι ὅμως λιγώτερο σκοτεινοὺς: Empathie, Intro-
pathie (ἐμπάθεια, ἐνδοπάθεια). Ὁ Μπὰς προτιμᾷ τὸν ὅρον:
συμβολικὴ συμπάθεια.

τῆς προσωπικότητάς τους μὲ τὸ αὐτάκι τῆς αἰσθαντικότη-
τας. Ἡ αἰσθητικὴ ζωὴ εἶναι μιὰ καθολικὴ μετεμψύχωση:
ἄμεση, ὅταν πρόκειται γιὰ ἥρωες ἐνὸς δράματος ἢ γιὰ τὶς
κινήσεις ἐνὸς ἀκροβάτη καὶ πρὸ συμβολικῆς, ὅταν πρόκει-
ται γιὰ ζῶα ἢ πράγματα.

Ἔτσι, ὅταν κρίνουμε μιὰ κολόννα γιὰ «ψηλόλιγνη»
ἢ «κοντόχοντρη», ψηλαίνουμε καὶ ἑμεῖς μαζί της ἢ κον-
ταίνουμε σὰν κι αὐτὴ· πολλές φορὲς μάλιστα πραγματώ-
νουμε αὐτὸ τὸν ἀνθρωπομορφισμό μὲ κινήσεις μυϊκές, μὲ
τὶς στάσεις τοῦ στήθους ἢ τῶν μελῶν, μὲ ὁλόκληρη «ἔσω-
τερικὴ μίμηση», ὅπως λέει ὁ Γκρόος. Γιὰ νὰ νιώσουμε αἰ-
σθητικὰ τὴν κολόννα, ὑποκατασταίνουμε σ' αὐτὴν τὸν
ἑαυτό μας κι ἐκείνηνε μέσα μας: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τῆς
δίνουμε τὶς δικές μας ψυχικὲς καταστάσεις κι ἀπὸ τὴν
ἄλλη τῆς δανειζόμαστε τὰ συναισθήματα, ποὺ οἱ ἴδιοι τῆς
δώσαμε, μονάχα ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση νὰ τὰ δοκιμάσουμε
μὲ ἄλλον τρόπο¹⁾.

Μὰ τοῦτος ὁ πολὺ γενικὸς μιμητισμὸς δὲν εἶναι τὸ

¹⁾ Σ. τ. Σ. Σύμφωνα μὲ αὐτὸν τὸ μισο-μυστικισμὸ τὸν πολὺ
ἐξυπνο τίποτα δὲ μένει ἀκίνητο ἢ ἀπρόσωπο μέσα στὸν κόσμο
τοῦ ὡραίου. Ἡ γεωμετρία τῶν μορφῶν γίνεται ἔτσι μιὰ «αἰ-
σθητικὴ μηχανικὴ» καὶ τούτη ψυχολογία. Ὁ Λίπς ἀναλύει με-
θοδικὰ τὴν ἰδιαίτερη *Einführung* ὅλων τῶν δυνατῶν ἀπλῶν μορ-
φῶν, ποὺ τοῦ παρέχουν 1650 συνδυασμοὺς γεαμῶν καὶ ἐπιφα-
νσιῶν. Κ' ἐρμηνεύει ἀκόμα μ' αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ τὴ «χρυσή
τομὴ» τὴν τόσο ἀγαπητὴ στὸ Φέχνερ. Κατὰ τὴν γνώμη του οἱ
μαθηματικὲς ἀναλογίαι δὲν ἐπηρεάζουν οὔτε κὰν ἀσύνειδα τὴν
ἀξία της. Ὅμως «ἡ χρυσὴ τομὴ» πραγματοποιεῖ καλύτερα ἀπὸ
κάθε ἄλλο πρᾶμα τὴν ἐντύπωση τῆς στερεότητος καὶ τῆς κομφό-
τητας μαζί, ποὺ τὰ ζοῦμε συμπαθητικὰ στὸ ὀρθογώνιο, στὴν ἔλ-
λειψη καὶ στὸ σταυρό. Σ' αὐτὴν (τὴ χρυσὴ τομὴ) νιώθουμε κα-
λύτερα πὼς «γινόμαστε ὀρθογώνια». Στὰ καλλιτεχνικὰ ἀντικεί-
μενα τὸ αἰσθητὸ εἶναι πάντα τὸ σύμβολο ἐνὸς πνευματικοῦ πε-
ριεχόμενου· τὸ ἀντικείμενο παρουσιάζεται ἐμψυχωμένο ἢ πνευ-
ματοποιημένο. Ἔτσι μοναχὰ ἀποχτᾷ αἰσθητικὴν ἀξία».

χααρακτηριστικό τῆς αἰσθητικῆς σκέψης. Δίνουμε πολὺ εὐκόλα καὶ ἴσως ἀναγκαστικά ζωὴ καὶ μάλιστα ψυχὴ σ' ἓνα ἀντικείμενο γιὰ νὰ τὸ νιώσουμε τουλάχιστο «συγκεχυμένα» ἂν ὄχι ἐπιστημονικά· μὰ καθόλου γιὰ νὰ τὸ βροῦμε εἰδικὰ ὥραϊο ἢ ἄσκημο. Δὲ μποροῦ νὰ παρὰ στήσω μέσα μου τὴν ἐλαστικότητα τοῦ χαρτιοῦ ποὺ γράφω παρὰ σὰ μὰ δύναμη ἀνάλογη μὲ τὴ δική μου. Αὐτὴ ἡ ἐπικοινωνία εἶναι ἀπαραίτητος ὅρος γιὰ καθεστὴ ἀντίληψη, ὅρος ἀπαραίτητος ἀκόμα γιὰ κάθε ἀξιολογικὴ ἐχτίμηση· δὲν εἶναι ὅμως αἰσθητικὴ ἐχτίμηση. Συχνὰ μάλιστα εἶναι πολὺ λιγώτερο ἔντονη στοὺς ἀληθινούς φιλότεχνους ἀπ' ὅσο εἶνε στοὺς ἀμύητους, ποὺ δὲν ἔχουνε γούστο καὶ ἐπιζητοῦνε πολὺ περισσότερο τίς ἀναισθητικὰς συγκινήσεις, τίς συνδυασμένες μὲ τὴν τεχνικὴ, παρὰ αὐτὲς τίς ἴδιες τίς τεχνικὰς συγκινήσεις.

4. Ἡ τέχνη καὶ τὸ παιχνίδι.— Ἡ θεωρία τοῦ παιχνιδιοῦ φαίνεται πιὸ γόνιμη. Ὁ Κάντ πρῶτος ἀπόδειξε, πὼς τὸ ὥραϊο εἶναι «ἀνιδιοτελὲς» ἱκανοποίηση, παιχνίδι ἢ καλύτερα συγχορδία τῶν ἱκανοτήτων μας : ἁρμογία τῆς αἰσθαντικῆς μας φαντασίας καὶ τῆς νόησης. Ὁ μαθητὴς τοῦ ὁ Σίλλερ θεώρησε αὐτὴ τὴν ἀνιδιοτέλεια ὅμοια μὲ τὴν ἀνιδιοτέλεια τοῦ παιχνιδιοῦ.

Ὁ Σπένσερ ἀνάπτυξε αὐτὴ τὴν ἀποψη ἀποδείχνοντας πὼς ἡ τέχνη εἶναι ἓνα εἶδος πολυτέλεια τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἐξέλιξης, ἓνα εἶδος βαλβίδα γιὰ τὸ πλεόνασμα τῶν ἀχρησιμοποίητων δυνάμεων, ποὺ ἓνα πλάσμα προικισμένο μὲ πλοῦσια ζωτικότητα ἔχει ἀνάγκη νὰ τίς ξοδέψει. Ἔτσι τὰ ἀπαραίτητα ὄργανα ἐνὸς ζώου εἶναι ὠφέλιμα ὄχι ὅμως καὶ ὥραϊα· ἐνῶ ἡ λάμψη τοῦ τριχώματος, τῶν φτερῶν, τῶν δορυράων γίνεται ὥραϊα μὲ τὸ νὰ εἶναι ἀνώφελη. Οἱ πύργοι καὶ οἱ τουφεκῆθρες τῶν κάστρων εἴτανε ἀδιάφορα πράγματα ἢ ἄσκημα γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ Μεσαίωνα, ποὺ ξαίρανε καλὰ τὴν ὀρισμένην τους χρησιμότητα. Γίνανε ὅμως γιὰ μᾶς στολίδια, ἀφοῦ χάσανε τὴν χρησιμότητά τους. Ἡ ποίηση τῶν ἐρειπίων ἐξηγιέται κάπως μ' αὐτὸ τὸ πλάνο παιχνιδι τῆς λυτρωμένης φαντασίας μας.

Τέλος ὁ Γκρόος ἀπόδειξε, πὼς τὸ παιχνίδι δὲν εἶναι πάντα ἀνώφελο : ἀποτελεῖ μιὰ ἐξάσκηση, μιὰ προκαταρχτική πρόβα, πολὺ ἀποτελεσματική, γιὰ τοὺς νέους, ποὺ δὲν ἔχουνε ἀκόμα τὴ δύναμη νὰ χρησιμοποιοῦσινε σοβαρὰ τὰ ἐνστιχτά τους. Νὰ γιατί τὸ γατάκι κυνηγᾷ τὰ ξερὰ φύλλα παίζοντας, ὅπως θὰ κάνει ἀργότερα μὲ τὰ ποντίκια. Τὸ μικρὸ ἀγοράκι παίζει ἐνστιγματικά τὸ στρατιώτη, τὸν καβαλλάρη, τὸ χωροφύλακα, τὸν κλέφτη· τὸ κοριτσάκι παίζει τὶς κοῦκλες καὶ τὶς «κουμπάρες». Αὐτὰ ὅλα εἶναι ἀληθινὰ δράματα μὲ μίμηση καὶ μὲ διάλογο. Τὰ πολεμικά, τὰ κυνηγετικά, τὰ θρησκευτικά καὶ τὰ καλλιτεχνικά παιχνίδια τῶν πρωτόγονων λαῶν παρουσιάζουν ἀνάλογες λειτουργίες καὶ μεταβάσεις ἀπὸ τὴ μιὰ μορφή στὴν ἄλλη. Μὲ τὶς διαφορετικὰς αὐτὰς ἐννοίες, ποὺ ἀντιπλάσκουνε πολὺ περισσότερο ἀναμεταξύ τους παρ' ὅσο συμπληρώνονται, τὰ αἰσθητικὰ συναισθήματα εἶναι στὴν οὐσία τους μιὰ πικιλία τοῦ παιχνιδιοῦ : δηλ. ἡ αἰσθητικὴ ἡδονὴ εἶναι ἓνα παιχνίδι ἀνώτερο καὶ θεωρητικὸ (*contemplatif*), ποτισμένο μὲ πνευματικότητα, ὅπως τὰ καθαρὰ λεγόμενα παιχνίδια εἶναι τέχνες κατώτερες περιορισμένες στὴν ἀπλὴν ἄσκηση τῆς δραστηριότητός μας.

Ἀπ' ὅλες αὐτὰς τὶς θεωρίες, ποὺ ἐκθέσαμε ἴσαμε τώρα, ἡ θεωρία τοῦ παιχνιδιοῦ εἶναι ἡ πρὸ ἱκανοποιητικῆς. Κάνει μιὰ ἀξιόλογη προσπάθεια νὰ ξεχωρίσει ὅ,τι ὑπάρχει τὸ ἰδιαίτερό στὴν αἰσθητικὴ ζωή. Ἔτσι ὁ ἱστορικός τῆς ρόλος στὴ νεώτερη φιλοσοφία εἶναι σπουδαιότατος, ὅπως εἵτανε τῆς σχολῆς τοῦ «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» στὴν καλλιτεχνικὴ ἱστορία τοῦ ΙΘ' αἰῶνα. Εἵτανε πρᾶγμα θεμελιακὸ ν' ἀναγνωρισεῖ, πὼς πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἡ τέχνη εἶναι κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὴ σοβαρὴ ζωή.

Μὰ τοῦτο τὸ ἀπόχτημα εἶναι μᾶλλον ἀρνητικόν. Στὶς θετικὰς γνῶμες αὐτῶν τῶν θεωρητικῶν ἀντιτείνουν, ὅχι ἀδικαιολόγητα, πὼς στὰ περισσότερα παιχνίδια ὑπάρχει ἀνταγωνισμὸς καὶ προσπάθεια καὶ πὼς αὐτὰ τὰ παιχνίδια δὲν εἶναι καθόλου ἀνιδιότελα, τὸ ἐναντίο μάλιστα· πὼς τὸ μέρος τοῦ παιχνιδιοῦ, ποὺ χρησιμεύει γιὰ τὴν ἄσκηση

τῶν ἐνστίχτων, δὲ συμπίπτει μὲ τὸ μέρος τὸ καθ'αυτὸ αἰσθητικό· καὶ γενικά, πὼς οἱ εἰδικοί χαρακτῆρες τῆς τέχνης πρέπει νὰ προστεθοῦνε στὸ παιχνίδι, μὰ δὲ μποροῦν νὰ ἐξαχθοῦν ἀπ' αὐτὸ οὔτε μὲ τὴν ἀφηρημένη λογικὴ οὔτε μὲ τὴ συγκεκριμένη ἐξέλιξη. Τὸ παιχνίδι εἶναι μιὰ κατώτερη μορφή τῆς τέχνης, ἔστω· μὰ ὅ,τι χαρακτηρίζει καλύτερα τὴν τέχνη χρωσιέται πρὸ παντὸς στὰ στοιχεῖα, ποὺ τὴν κάνουν ἀνώτερη ἀπὸ τὸ παιχνίδι. Τέλος εἶδαμε, πὼς τὸ παιχνίδι καὶ ἡ πολυτέλεια εἶναι μονάχα ἓνας ἀπὸ τοὺς δυνατοὺς ψυχολογικοὺς τύπους τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ φιλότεχνου καὶ ὅχι ἐξήγηση γενικὴ κάθε ὥραιου, κάθε τέχνης καὶ γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Θὰ προσπαθήσουμε μὲ τὴ δική μας ἀνάλυση νὰ προσδιορίσουμε τί λογῆς ψυχολογικὲς ἢ κοινωνιολογικὲς πειθαρχίες δίνουνε στίς ἐπινοητικὲς μας ἱκανότητες αἰσθητικὴν ἀξία.

III

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΣΗ

ΟΙ ΑΛΟΓΙΣΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1) Ἡ γένεση καὶ ἡ ἀτομικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης.—

Ἡ ἐπιστημονικὴ ἐξέταση τῶν πρώτων φανερωμάτων τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἢ τοῦ αἰσθητικοῦ θαυμασμοῦ στὸ παιδί εἶναι ἀκόμα καινούργιο. Ἀποτελεῖται πρὸ πάντων ἀπὸ μονογραφικὰς μελέτες πάνω σ' ἓνα μοναχὰ παιδί καὶ ἀπὸ ἐρευνες μὲ ἐρωτήματα καὶ ἀπὸ στατιστικὰς ἐπάνω σὲ μεγάλο πλῆθος παιδιῶν καὶ σὲ διάφορες χώρες. Οἱ μέθοδοι αὐτὲς ἐφαρμοστήκανε σὲ σχεδιάσματα, γιὰ τὴ παρατήρηση, ἢ διατήρηση καὶ ἢ ἐρμηνεία αὐτῶν τῶν ντοκουμέντων εἶναι πρὸ εὐκόλης καὶ πρὸ ἀντικειμενικῆς ἀπ' ὅσο εἶναι τῶν δημιουργημάτων τῆς παιδικῆς λογοτεχνίας, τῆς μουσικῆς ἢ τοῦ χοροῦ, ποὺ ἐξ ἄλλου ἔχουνε καὶ αὐτὰ μεγάλο αἰσθητικὸ καὶ παιδαγωγικὸ ἐνδιαφέρον.

Μεθοδικὰς ἐρευνες ἀποδείξανε, πὼς οἱ χαρακτῆρες τοῦ παιδικοῦ σχεδίου εἶναι οἱ ἴδιες σ' ὅλες τὶς χώρες, τὶς φυλὰς

καὶ τίς κοινωνικὲς τάξεις. «Παρ' ὅλη τὴν κληρονομικότητα, παρ' ὅλο τὸ παράδειγμα τῶν ὄρμιων ἀνθρώπων, παρ' ὅλες ἀκόμα τις σαφέστατες ὑποδείξεις τῶν τελειῶν, καθέννας ἀπὸ τοῦ συγκαιρινοῦς πολιτισμένους μικροῦς ξαναρχίζει ὁ ἴδιος τὴν ἐφεύρεση τοῦ σχεδίου», λέει Λυκέ.

Φυσικὰ αὐτὴ ἡ ἐφεύρεση ἀναφέρεται πρῶτα-πρῶτα στὰ ἀναισθητικὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ παιδιοῦ, πὺν εἶναι πὺν ζωτικὰ καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο πὺν πρῶϊμα. Τὸ παιδὶ ἀναζητᾷ πρὸ παντὸς τὴν εὐχαρίστηση τῶν ζωηρῶν ἐντυπώσεων τῆς ζωῆς του, ὅποιες καὶ νὰ εἶναι : ἤχους δυνατοῦς, χρώματα ἐντονα, κινήσεις γρήγορες. Ὅταν σχεδιάζει, ἐνδιαφέρεται πρῶτα-πρῶτα γιὰ τὰ «ἀνθρωπάκια» καὶ πολὺ ἀργότερα γιὰ τὰ ζῶα, τὰ σπῖτια, τὰ γνωστά του ἀντικείμενα, τὰ φυτά. Ὁ συνδυασμὸς τῶν περιπλόκων συνόλων εἶναι σχετικὰ πολὺ πὺν ὑστερόχρονος.

Αὐτὰ τὰ πρῶτα σχεδιάσματα σὴν ἡλικίᾳ τῶν τριῶν-μισυ χρονῶν δὲν τὰ κάνουν τὰ παιδιὰ μὲ τὴν ἴδια πρόθεση, πὺν τὰ κάνουν οἱ ὄρμιοι, παρὰ μονάχα ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση νὰ χαράζουν γραμμές : τίς ὁμοιότητες τῶν ἀνακαλύπτουν μετὰ τὸ σχεδιάσμα καὶ πολὺ ἀργότερα καταλαβαίνουν, πὺς εἶναι δυνατό ν' ἀναπαράγονται γενικὰ ὅλα τὰ πράγματα.

Τὰ σχέδια τῆς πρώτης ἡλικίας γίνονται μὲ τὴ μνήμη καὶ τὴ φαντασία, χωρὶς ν' ἀντιγράφεται κανένα πρότυπο, σύμφωνα μὲ μιὰ διανοητικὴ καὶ ὠφελιμιστικὴ σχηματοποίηση. Τὸ παιδὶ παίρνει καὶ σχεδιάζει ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα ὅ,τι ξαίρει καὶ ὅ,τι χερησιμοποιεῖ καὶ ὅχι ὅ,τι βλέπει. Μετὰ τὰ πρῶτα ἄμορφα «μουνζουρώματα» ἀρχίζει νὰ κάνει «ἀνθρωπάκια», πὺν ἔχουνε μονάχα ἓνα μεγάλο κεφάλι καὶ γάμπες : καὶ ὅταν τοὺς βάζει καὶ χέρια, τὰ κολλάει στὸ κεφάλι ἢ στὶς γάμπες : ποτὲς δὲν κάνει σῶμα, γιὰτὶ χωρὶς ἀμφιβολία τὸ σῶμα δὲν παρουσιάζει ἐνέργεια φανερὴ καὶ γι' αὐτὸ δὲν τὸ ἐνδιαφέρει τὸ παιδί, παρ' ὅλο τὸν ὄγκο του, πὺν χτυπᾷ ἀμέσως στὰ μάτια. Ἀργότερα θὰ βάλει στὶς

μορφές προφίλ δυὸ μάτια, ἂν καὶ δὲν τὰ βλέπει καὶ τὰ δυό, μὰ γιατί ξίρει πὼς ὑπάρχουν ὅμοια πάνω στὴ φάτσα τῶν σπιτιῶν. θὰ σχεδιάσει ἐπιπλα καὶ ἀνθρώπους, σὰ νὰ τὰ ἔβλεπε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς τοίχους. Μερικὲς λεπτομέρειες τίς προσθέτει κατόπι ἔξω ἀπὸ τὴ θέση τους, ὅπου ἔχει βάλει ἄλλα πράματα : ὁ σκοπὸς εἶναι νὰ φιγουράρουνε κάπου, ἀφοῦ τίς ξαίρουμε. Ἀλλὰ τὸ μέγαλωμα τῶν ἄκρων, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ ζωγραφιστοῦν πρέπει νὰ τὸ ἀποδώσουμε στὴν ἀδεξιότητα τῆς ἡλικίας : χέρια σὰ δίκρανα, αὐτιά σὰ φτερά, μαλλιά σηκωμένα σὰ βοῦρτσες.

Αὐτὰ τὰ πρώτα σχεδιάσματα δείχνουνε μᾶλλον τὴν πνευματικότητα τοῦ παιδιοῦ παρὰ ἀναπαράγουν ἢ διακοσμοῦν τὰ αἰσθητὰ ἀντικείμενα. Κι ὅταν ἀργότερα παρουσιάζεται ἡ ἐπιθυμία τῆς διακόσμησης, αὐτὴ περιορίζεται σ' ἓνα στυλιζάρισμα πολὺ ὀλίγο ρεαλιστικό : τεχνητὲς συμμετρίες ἢ παραγεμίσματα τῶν κενῶν μὲ τὸ μάκρμα ἢ τὴν ἐπανάληψη τῶν λεπτομερειῶν ἐνάντια σὲ κάθε ἀλήθεια. Ἡ ἀναπαράσταση τῶν πραγμάτων, ὅπως τὰ βλέπουμε σὲ μιὰ ὥρισμένη στιγμή ἢ ἀπὸ ἓνα ὥρισμένο σημεῖο, π. χ. μὲ τὴν προοπτικὴ τους ἢ μὲ τοὺς ἴσκιους των, δηλ ὁ αἰ. σ θ η τ ὁ ς ρ ε α λ ι σ μ ὂ ς ἀποτελεῖ κανονικὰ μιὰ μορφὴ σχεδιάσματος πολὺ ὑστερόχρονη.

Ἀπὸ κάποιο πνευματικὸ πίσωδρόμημα ξανακάνουνε πολλοὶ αὐτὰ τὰ παιδικὰ σχεδιάσματα καὶ στὴν ἐφηβικὴ ἢ τὴν ὥριμη ἡλικία : τέτια εἶναι τὰ ἄσεμνα ἢ σατυρικά σχέδια ποὺ τὰ ζωγραφίζουνε μὲ τὴν κιμωλία ἢ τὰ χαράζουνε μὲ τὸ στυγμὴ ἢ μὲ τὸ καρφὶ στοὺς τοίχους τὰ χαμίνια καὶ ὅσα κάνουνε μερικοὶ ἄλλοι, ποὺ πάσχουν ἀπὸ ὥρισμένες διανοητικὲς ἀρρώστειες, γιατί αὐτὲς τοὺς ξανααρκίζουνε πίσω στὴν παιδικὴ διανοητικότητα.

Ἡ πρωϊμότητα ἀπαιτεῖ τὴ συνδρομὴ πολλῶν συνθηκῶν ψυχολογικῶν καὶ φυσιολογικῶν, ποὺ εἶναι περίπλοκες καὶ γεμάτες μυστήριο. Αὐτὴ ἡ πρωϊμότητα εἶναι πολὺ ἄνιση ἀνάλογα μὲ τὰ ἄτομα, τίς ράτσες καὶ τίς τέχνες. Ὁ Μότσαρτ εἶτανε βιρτουόζος στὰ ὄχτω του χρόνια. Σχεδὸν ὅλοι οἱ μουσικοὶ εἶναι πολὺ πρώιμοι, λιγώτερο κά-

πως οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ ποιητές· ἡ πρόζα ἀπαιτεῖ περισσό-
τερη πνευματικὴ ὀριμότητα. Τὰ «παιδιὰ τοῦ θαύματος»
συχνὰ παθαίνουν ἓνα σταμάτημα στὴν ἐξέλιξή τους καὶ
διαψεύδουνε τὶς ὑποσχέσεις πού μᾶς δίνουν.

Ἡ ἐξέλιξη τῶν πρωτόγονων λαῶν παρουσιάζει ὅμοιες
φάσεις, ἂν καὶ πρόκειται γιὰ ἡλικιωμένους ἀνθρώπους.
Ὑπάρχουνε πισωδρομήματα στὶς ἐποχὲς τῆς παρακμῆς καὶ
μεσαιῶνες σ' ὅλες τὶς χώρες. Ὅταν λοιπὸν μιλοῦμε γιὰ
«παιδικὴ ἡλικία τῆς τέχνης» δὲν κάνουμε ἀπλὴ μεταφορά.

**2. Ἐπιβίωση τῆς παιδικῆς καὶ τῆς πρωτόγονης
τέχνης.**—Οἱ ἀρχαῖοι λέγανε, πὼς ὁ ἐμπνευσμένος καλλι-
τέχνης εἶναι ἓνας ὁραματιστὴς τοῦ ὑπερπέραν, ἓνας λειτουρ-
γὸς ἢ προφήτης. Δεχόμαστε χωρὶς δυσκολία, πὼς μὲ
τὶς λέξεις δαιμόνιο, μοῦσα, θεὸς φανερώνει ἢ δεισι-
δαιμονία τὸ ἀσύνειδο τῆς ψυχῆς. Κάθε ἔντονη αἰσθητικὴ
ἐνέργεια ἔχει τὴ ρίζα της κάτω ἀπὸ τὸ κατῶφλι τῆς συνεί-
δησης: τέτοιοι εἶναι ὁ ἄλογος ἐνθουσιασμός ἢ ἡ ἔκσταση
τοῦ θεατῆ, ἡ ἐμπνευση ἢ ἐνορμητικὴ, ἡ ιδιότροπη καὶ ἀνε-
ξήγητη τοῦ δημιουργοῦ.

Μὰ τὸ ἀσυνείδητο εἶναι μονάχα ἓνα ὥραϊο ὄνομα,
πού δίνουμε στὰ χάσματα τῆς ψυχολογίας μας, ἐξὸν ἂν ἡ
σκέψη μας προσπαθεῖ νὰ εἰσδύσει στὸ σκοτάδι τους μὲ
«παραστατικὲς ὑποθέσεις» ἢ «συμβολικὲς», πού ἡ πιὸ νέα
τους μορφὴ εἶναι ἡ ψυχανάλυση.

Νομίσανε μερικοί, πὼς τὸ αἰσθητικὸ ἀσυνείδητο εἶ-
ναι ἡ ἐπιβίωση αὐτῆς τῆς «παιδικῆς διανοητικότητας», πού
πολλοὶ παιδαγωγοί, ἀπὸ τὸ Ρουσσοῦ ἴσαμε τὸν Πιαζέ, ὑπο-
στηρίζουνε, πὼς διαφέρει ἀπὸ τὴ διανοητικότητα τῶν ἡλι-
κιωμένων. Ὁ καλλιτέχνης γι' αὐτοὺς εἶναι ὁ ἀνθρώπος,
πού σ' ὅλη του τὴ ζωὴ διατηρεῖ τὴ φρεσκάδα καὶ τὸν αὐ-
θορμητισμὸ τῶν παιδικῶν ἐντυπώσεων καὶ πού χωρὶς νὰ
γίνεται ποτές του μπλαζέ, χωρὶς νὰ προσαρμόζεται ποτές του
τελειωτικὰ μὲ τὸ περιβάλλον, περιφέρει ἀκούραστα ἀπάνου
σ' αὐτὸν τὸν κόσμον τὰ ἄθῳα του μάτια, τὴν ἀπλοϊκὴ του
περιέργεια, τὸ θαυμασμό του καὶ τὸ ξάφνισμα, τὸ πνεῦμα

του τὸ ἐξωλογικὸ καὶ ἐξωθητικὸ, μὰ πάντα ὑπερευαίσθητο καὶ μυθομανικὸ σὰν ἓνα πλάσμα πάντα νέο !

Τώρα τελευταῖα μερικοὶ κοινωνιολόγοι ἐπιχειρήσανε νὰ βροῦνε σ' ὅλ' αὐτὰ μιὰν ἐξαιρετικὴ ἐπιβίωση τῆς «πρωτόγονης νοοτροπίας» τῶν λαῶν, ποὺ βρίσκονται ἀκόμα στὴν παιδικὴ τους ἡλικία : ἓναν τρόπο ὄρασης καὶ σκέψης, ποὺ ὁ Λεβὺ Μπρὺλ ¹⁾ τὸν ὀνομάζει «μυστικιστικὸ» ἢ «προλογικὸ», γιὰ νὰ δείξει, πὼς αὐτὸς ὁ τρόπος ἀγαπᾷ τὶς μεταμορφώσεις, πὼς κάμνει τὸν πρωτόγονο νὰ μετέχει σὲ πολ- λές φύσεις μαζί καὶ πὼς αὐτὸς ὁ προλογικὸς τρόπος ἀγαπᾷ τὰ μυστήρια κάθε εἶδους καὶ κοντολογίης τὶς λογικὲς ἀντιφάσεις, ποὺ δὲν τὶς ὑποφέρει ἡ σκέψη τοῦ ὄριμου πολιτισμένου ἀνθρώπου. Αὐτὸν τὸ χαρακτῆρα παρουσιάζουνε πραγματικὰ οἱ θρησκευτικοὶ μῦθοι, οἱ μαγεῖες, οἱ μυθολογικὲς παραδόσεις, ποὺ κατέχουνε τόσο μεγάλη θέση στὶς τέχνες τῶν πρωτόγονων φυλῶν τῆς παλιᾶς καὶ τῆς νέας ἐποχῆς.

Ἄπ' ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε μονάχα πὼς ἡ αἰσθητικὴ σκέψη πολὺ λιγώτερο μπορεῖ νὰ περιληφθεῖ στὴν ἀφηρημένη λογικὴ ἀπ' ὅσο πίστευε ἡ παλαιότερη νοησιαρχικὴ ψυχολογία. Μὰ τοῦτο δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ μάθουμε θετικὰ ποιά εἶναι ἡ φύση τῆς. Ἡ δὴθεν αἰσθητικὴ σκέψη τῶν παιδιῶν καὶ τῶν πρωτόγονων εἶναι ἀνακατεμένη μὲ ἀναισθητικὲς λειτουργίες πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσο εἶναι τοῦ ὄριμου καὶ τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου. Θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε «προαισθητικὴ» καὶ μονάχα ἀπὸ τέτιαν ἄποψη ἡ μελέτη αὐτῆς τῆς «αἰσθητικῆς σκέψης» ἔχει ἐνδιαφέρον· κ' ἡ σημασία τῆς εἶναι θεμελιακὴ.

3. *Ὁ ρόλος τοῦ ἔρωτα στὴν τέχνη* ²⁾. Ὁ «ποιητὴς τοῦ ἔρωτα», ὁ Μυσσέ, εἶπε :

¹⁾ Σημ. μ. Ὁ Λεβὺ Μπρὺλ ἔγραψε δυὸ σπουδαῖα βιβλία γιὰ τὴ νοοτροπία τῶν πρωτόγονων καὶ τὶς πνευματικὲς τους λειτουργίες.

²⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλό: «La Beauté et l'instinct sexuel» καὶ «La faillite de la beauté».

“Ο,τι ὁ ἄνθρωπος ἐδῶ κάτω ὀνομάζει μεγαλοφυΐα αὐτό εἶναι ἡ ἀνάγκη τοῦ ἔρωτα. “Ἐξω ἀπ’ αὐτό ὅλα εἶναι μάταια.

... Ἀνάμεσα στὴν καρδιά σου καὶ στὸ πνεῦμα σου, ποῖός εἶναι ὁ ποιητής;

Εἶναι ἡ καρδιά σου...

“Ο Σταντὰλ ἀρχίζει ἔτσι τὸ βιβλίο του «Φυσιολογία τοῦ Ἐρωτα»: «Ζητῶ νὰ ἐξηγήσω αὐτὸ τὸ πάθος, ποὺ ὅλα του τὰ εἰλικρινῆ φανερώματα ἔχουνε τὸ χαρακτηριστὶκα τοῦ ὀραίου».

Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη δὲν εἶναι μονάχα ρομαντικὴ ἢ ρεαλιστικὴ. Ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ἴσαμε τὸ Μπουαλὼ καὶ πέρα ὅλοι οἱ ἰδεοκράτες καὶ οἱ κλασσικοὶ τὴν ἐπαναλάβανε χίλιες φορές. «Ρωτῆστε ἓναν βάτραχο τί εἶνε τὸ ὀραῖο, τὸ μεγάλο ὀραῖο, τὸ ΚΑΛΟΝ· θὰ σᾶς ἀπαντήσῃ πὺς εἶναι ἡ βατραχίνα του» μᾶς βεβαιώνει ὁ Βολταῖρος. «Ὅλη ἡ ὑψηλὴ λογοτεχνία τῆς κλασσικῆς Γαλλίας εἶναι θεμελιωμένη πάνω στὸ σεξουαλικὸ ἐνδιαφέρον» λέει ὁ Νίτσε. «Ἄμα ζητήσῃ κανεὶς σ’ ὀλάκερο τὸ πλάτος τῆς τὴν ἐρωτοτροπία τὸν αἰσθησιασμό, τὸ γενετήσιον ἀγῶνα, τὴ «γυναῖκα», δὲ θὰ χάσῃ τὸν κόπο του».

«Ἄμα βγάλῃς τὸν ἔρωτα, δὲν ὑπάρχει πιά τέχνη» γράφει ὁ Ρεμὺ ντὲ Γκουρμόν (ἐξὸν ἀπὸ τὰ «κρύα κοάσματα» τῶν βιριτούζων, προσθέτει ὁ Νίτσε)· καὶ ὅταν βγάλῃς τὴν τέχνη, ὁ ἔρωτας δὲν εἶναι πιά τίποτ’ ἄλλο ἀπὸ μιὰ φυσιολογικὴ ἀνάγκη».

Κοντολογίς, ἡ ὁμορφιὰ εἶναι θεμελιωμένη πάνω στὸν ἔρωτα καὶ ὁ ἔρωτας θεμελιωμένος ἐπάνω στὴν ὁμορφιά. Καὶ αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια καὶ γιὰ τὴν τέχνη, ὅπως καὶ γιὰ τὴ φύση, καὶ γιὰ τὸ φυσιολογικὸ ἐνστιχτο τῆς ἀναπαραγωγῆς, ὅπως καὶ γιὰ τὸν ἔρωτα τὸν ἐξιδανικευμένο, τὸν ἱποτικὸ ἢ τὸν πλατωνικὸ. Αὐτὲς οἱ ἀπόψεις, ἂν μπορούμε νὰ τίς ποῦμε λαϊκές, πήρανε ἐπιστημονικὴ μορφή στὸ Ντάρβιν καὶ στὸ Φρόυντ.

Ἡ γενετήσια ἐπιλογὴ.—Ἀνάμεσα στὶς διάφορες μορφὲς τῆς φυσικῆς ἐπιλογῆς ὁ Ντάρβιν ξεχώρισε

τῇ «γενετήσια ἐπιλογίᾳ», δηλ. τοὺς ὅρους τῆς προτίμησης, πὺν ἐξασφαλίζουν τὴν ἀναπαραγωγὴ τῶν εὐνοημένων ἀπὸ τῇ φύσῃ ὄντων καὶ τὴν ἐμποδίζουνε στὰ λιγώτερο προικισμένα. Λοιπὸν ἡ ὁμορφιά ἢ καὶ αὐτὸ τὸ τάλαντο τὸ καλλιτεχνικὸ εἶναι συχνὰ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ὅρους. Μὲ τὴν κληρονομικότητα καὶ μὲ τὴν ἐξέλιξιν αὐτὸς ὁ νόμος ἐξασφαλίζει τὴν πρόοδο ἐνὸς εἶδους πρὸς ἓναν τύπο πάντα καὶ ὠραιότερο.

Σὲ μερικὰ φυτὰ ἡ ζωηρότητα τῶν χρωμάτων, πὺν ἔχουνε τὰ λουλούδια τοὺς, τραβάει τὰ ἔντομα καὶ ἔτσι εὐκολύνεται ἡ μεταφορὰ τῆς γύρης καὶ ἡ καλὴ διασταύρωσή τους. Ἀνάμεσα στὰ πουλιά ἡ ὁμορφιά τῶν φτερῶν, ὅπως στὸ παγώνι, τὸ τάλαντο τοῦ τραγουδιοῦ, ὅπως στὸ ἀηδόνι, ἀκόμα καὶ τὸ οἰκοδομικὸ τάλαντο (φωλιές) ἢ τὸ χορευτικὸ τάλαντο, ὅπως στὸν τσαλαπετεινὸ, εἶναι, καθὼς φαίνεται, μέσα ἐρωτικῆς γοητείας. Ἐτσι βλέπει κανεὶς, πὺς ἡ φύσις γενικὰ στόλισε τὰ ἀρσενικὰ περισσότερο ἀπὸ τὰ θηλυκὰ· συγκρίνετε τὸν πετεινὸ μὲ τὴν κόττα, τὸ λιοντάρι μὲ τὴν λιονταρίνα. Στὸ ἀνθρώπινον γένος τουναντίον τὸ «ὠραῖο φῦλον» ἀντιβαίνει σ' αὐτὸν τὸ φυσικὸ κανόνα γιὰ λόγους κοινωνικoὺς καὶ μάλιστα στοὺς σχετικὰ νεώτερους πολιτισμοὺς. Μὰ τούτῃ ἡ φαινομενικὴ ἐξαίρεσις βεβαιώνει τὸν κανόνα, γιὰτὶ αὐτὴ ἡ ἀντιστροφὴ τῶν φυσικῶν ὁλῶν εἶναι ἓνας διαφορετικὸς τρόπος, ὅχι λιγώτερο προσαρμοσμένος, γιὰ νὰ πραγματοποιεῖται ἡ ἐπιλογὴ μὲ τὴν ὁμορφιά.

Στὰ φυτὰ τὸ ἀνθισμα τῶν λουλουδιῶν, στὰ ζῶα ἡ φροντίδα τοῦ στολισμοῦ, στὰ πουλιά τὸ τραγοῦδι ἢ ἡ κατασκευὴ τῶν φωλεῶν ἀρχίζουν καὶ τελειώνουνε μὲ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀναπαραγωγῆς. Στοὺς ἀνθρώπους πάλι τὸ ξύπνημα τῆς γενετήσιας ἱκανότητος κάνει ποιητὲς σχεδὸν ὅλους τοὺς νέους καὶ τοῦτο τὸ ξέσπασμα σβήνει εὐθὺς ἀμέσως μέσα τους, ἐξὸν στοὺς καλλιτέχνες, πὺν ἀποτελοῦνε ἐξαίρεσις.

Ὁμορφιά, τέχνη καὶ γενετήσια ὁρμὴ εἶναι οἱ τρεῖς φάσεις τοῦ ἴδιου φαινομένου, πὺν εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς ζωῆς.

Ὁ πανσεξουαλισμὸς τῆς ψυχανάλυσης. — Μὲ τὴν μέθοδο τῆς ψυχολογικῆς παρατήρησης, ποὺ ὀνομάζεται «ψυχανάλυση», ὁ Βιεννέζος γιατρὸς Φρόϋντ ξεχώρισε τελευταῖα πολὺ ἀναγλυφικὰ τὸ σημαντικὸ μηχανισμό τῆς ἀπόθησης μέσα στὸ ἀσυνείδητο μερικῶν ὁρμῶν ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ καὶ ἠθικὴ «λογοκρισία». Κατὰ τὴ γνώμη του πρῶτ' ἀπ' ὅλα καὶ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τὸ γενετήσιο ἔνστιχτο, ἡ θεμελιακὴ *libido* (φιλότης) ἀπωθεῖται ἔτσι στὸ ἀσυνείδητο ἀπὸ τὴν πιὸ νεαρῇ ἡλικίᾳ. Τὰ σύνολα τῶν συνειρμῶν ἢ τὰ «συμπλέγματα» (*complexes*), ποὺ σχηματίζονται μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, προσπαθοῦνε νὰ πεταχθοῦν πάνω ἀπὸ τὸ κατώφλι τῆς συνείδησης μὲ τέσσερις κυριώτερους μηχανισμούς: εἶναι οἱ πράξεις, ποὺ δὲ φτάνουνε σ' ἀποτέλεσμα, ἢ τὰ σφάλματα τῆς ἀφηρημάδας, τὰ ὄνειρα τῶν κοιμισμένων, τὰ παραληρήματα τῶν νευροπαθῶν καὶ τέλος τὰ ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν ἢ τὰ ὀνειροπολήματα τῶν φιλότεχνων καὶ μ' αὐτοὺς τοὺς μηχανισμοὺς συγγενεῖ καὶ ἡ μυθολογία τῶν θρησκειῶν.

Ἡ τέχνη λοιπὸν εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μέσα, ποὺ ἔχουμε γιὰ νὰ διοχετεύουμε σὲ σύμβολα, ποὺ γίνονται ἀκίνδυνα μὲ τὸ ἰδεαλιστικὸ στυλιζάρισμα ἢ μὲ τὴν «ἀνύψωση» (*sublimation*) τὰ γενετήσια ἐνοχλήματα, ποὺ μᾶς ἔρχονται ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο, καὶ εἰδικὰ τὶς παιδικές μας ἀναμνήσεις ποὺ τὶς ξεχάσαμε συστηματικά. Τέτιο εἶναι τὸ «οἰδιπόδειο σύμπλεγμα», ὁ αἰμομιχτικὸς ἔρωτας τοῦ παιδιοῦ γιὰ κάποια συγγενίσσά του, ὑπόθεση (λιγώτερο ἢ περισσότερο σκεπασμένη) πολλῶν δραμάτων, ποιημάτων, διηγημάτων καὶ λαϊκῶν παραδόσεων ὅπως τοῦ *Peau d'Ane*.

«Ὁ νευροπαθὴς θέλει πάνω-κάτω νὰ χωνέψει τὸν πόνο του», λέγει ὁ Ράνκ· «ὁ ὀνειροπόλος τὸν ἀποβάλλει σὰν ἰδρώτα κι' ὁ καλλιτέχνης τὸν ξερνᾷ». «Κάθαρη τῶν παθῶν» εἶπε ὁ Ἀριστοτέλης. Κθε ἔργο εἶναι καὶ μιὰ ἑξομολόγηση. Ὁ Βάγνερ π. χ. ἔβαλε ὅλες τὶς ἡρωίδες τῶν μελοδραμάτων του ἀνάμεσα στὸν ἔρωτα δυὸ ἀνδρῶν. Εἶναι μιὰ ἀσυνείδητο ὑποβολὴ τῆς ἴδιας του νεότητος, γιὰτὶ

ἀνατράφηκε ἀπὸ τὸ δεύτερο ἄντρα τῆς μητέρας του.

Ἀξία τῆς αἰσθητικῆς τῆς θεμελιωμένης πάνω στὸν ἔρωτα.—Τὰ περισσότερα γεγονότα, πὺ ἐπικαλοῦνται οἱ δαρβινιστὲς εἶναι σωστά. Μὰ μερικοὶ φυσιοδίφες ἀρνοῦνται ἀπ' αὐτὰ κάθε χαρακτῆρα αἰσθητικό· ὅπου ἑμεῖς βρίσκουμε ὁμορφιά, ἐκεῖ τὰ ζῶα αἰσθάνονται μονάχα μὴ ἀνάπτυξη τῆς φυσικῆς δύναμης. Κ' οἱ κοινωνιολόγοι ἀντιλέγουν, πὺς ἂν ἡ δαρβινικὴ ἐξήγηση ἴσχυε καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, τότε θὰ ἔπρεπε οἱ πρωτόγονες τέχνες, πὺ βρίσκονται πὺ κοντὰ στὴ ζωικὴ φύση, νὰ εἶναι καὶ οἱ πὺ ἐρωτικές.

Ὅμως συμβαίνει τὸ ἀντίθετο: τὰ προϊστορικὰ σχεδιάσματα, οἱ χοροὶ καὶ τὰ στολίσματα τῶν σημερινῶν ἀγρίων, οἱ Ἰνδικές, ἑλληνικές, γερμανικές ἢ γαλλικές ἐποποιεῖς ἔχουνε θρησκευτικὸ ἢ πολεμικὸ χαρακτῆρα, μὰ ὁ ἔρωτας πολὺ λίγη θέση κατέχει σ' αὐτές, ἐνῶ τουναντίο κυριαρχεῖ σ' ὅλες τὶς τέχνες τῆς παρακμῆς. Αὐτὸ εἶναι ἱστορικὸ γεγονός, πὺ ἡ ἐννοιά του εἶναι ἄλλη. Ὅσο γιὰ τοὺς νέους, αὐτοὶ χαίρουνται τὸ γενικὸ ξεχείλισμα ὅλων τῶν ἱκανοτήτων τους καὶ ὄχι μοναχὰ ἢ κυρίως τῶν αἰσθητικῶν τους ἱκανοτήτων. Γι' αὐτοὺς οἱ μηχανικὲς ἐφευρέσεις, τὰ σπόρ, ἡ θρησκεία, ὅλα εἶναι ἐξ ἴσου ἀπόλαυση.

Πρέπει νὰ κρατήσουμε ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση μονάχα τὸ μηχανισμό τῆς «ἀπόθησης» μέσα στὸ ἀσυνείδητο. Ὅμως αὐτὴ ἡ «ἀπόθηση» δὲν ἔχει πάντα αἰτία ἡθικὴ ἢ κοινωνικὴ καὶ οἱ ἀποδιωγμένες ὁρμὲς δὲν εἶναι πάντα γενετήσιες. Ὁ γενναῖος στρατιώτης ἀποθεῖ τὸ ἐνστικτό του τῆς αὐτοσυντηρησίας, ὁ ματαιόδοξος ἄνθρωπος τοῦ κόσμου τὴ φιλαργυρία του καὶ σχεδὸν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι «τὴ θέληση γιὰ δύναμη»¹⁾ ἢ τὸν «ἱμπεριαλισμό» τους. Κι ὁ ἴδιος

¹⁾ Σ. τ. Μ. Ὁ φιλοσοφικὸς ὅρος «θέληση τῆς δύναμης» εἶναι τοῦ Νίτσε καὶ ὁ ὅρος «ἱμπεριαλισμός» τοῦ Σεγιέρ. Ὁ «ὑπεράνθρωπος» τοῦ Νίτσε καὶ ὁ ἄνθρωπος πὺ θέλει πάντα νὰ προοδεύει τοῦ Σεγιέρ («δὲ μπορούμε νὰ διατηρήσουμε ὅτι κατέχουμε παρὰ μονάχα αὐξάνοντάς το») ἔχουνε γιὰ ἀρχὴ τὴ «θέ-

ὁ Φρόνιμος ἀναγνωρίζει, πὼς οἱ μηχανισμοὶ αὐτοὶ ἐξηγοῦν τὰ ἐλ α τ ή ρ ι α ὅχι ὅμως καὶ τὶς κ α τ ε υ θ ύ ν σ ε ι ς τῆς αἰσθητικῆς σκέψεως : οἱ ἀναισθητικὲς τάσεις δὲ μποροῦνε νὰ γεννήσουν τὰ δῶρα τῆς τεχνικῆς· μονάχα τὰ διεγείρουν, ὅταν ἔχουν ἤδη σχηματισθεῖ ἢ διαμορφωθεῖ. « Ἡ ἔρωτικὴ αἰσθητικὴ » μερικῶν θεωρητικῶν εἶναι ὅμοια ὑπερβολικὴ, ὅπως καὶ ἡ « χωρὶς ἔρωτα αἰσθητικὴ » μερικῶν ἀσκητῶν.

5. Ψυχολογία τῆς ἔμπνευσης.—Μεγαλοφυΐα καὶ τρελλία.—Ὁ Ἀριστοτέλης εἶπε : «οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς μεγάλους ἄνδρες εἶναι μελαγχολικοί». Ὁ Μορὼντ Τούρ βεβαίωσε πὼς ἡ μεγαλοφυΐα εἶναι νεύρωση, ὁ Λομπρόζο πὼς εἶναι ἓνα εἶδος ἐλαφρῆς ἐπιληψίας μὲ τὶς ἄξαιες καὶ βίαιες κρίσεις τῆς πού τὶς ἀκολουθοῦν βαθύτατες καταπτώσεις. Ἄλλοι μιλήσανε γιὰ «ἀνώτερους ἔκφυλους» ἢ γιὰ «ψυχικὴ ἐπιδειξομανία». Τέλος ἀρκετοὶ καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦσαν ἐρεθιστικὰ τοῦ νευρικοῦ τῶν συστήματος : τὸν καφέ ὁ Βολταῖρος καὶ ὁ Μπαλζάκ, τὸ ἄλκοολ ὁ Πόε, ὁ Χόφμαν, ὁ Κωσσέ κι ὁ Βερλαίν, τὸν αἰθέρα καὶ τὴν κοκαΐνη ὁ Μωπασάν.

Μὰ ὅλ' αὐτὰ τὰ φυσικὰ ἢ τεχνητὰ διεγερτικὰ κινοῦν (ὅσο νὰ τὸν ξεαθρόωσουν) ἓνα μηχανισμό, πὺν ὑπῆρχε ἔτοιμος ἀπὸ τὰ πρὶν καὶ χωρὶς αὐτὰ : τὴν αἰσθητικὴ σκέψη. Ἄν π.χ. τὰ «Παραμύθια» τοῦ Χόφμαν μοιάζουνε μὲ παρακρούσεις, ὅμως ὁ «Πέτρος κι ὁ Γιάννης» τοῦ Μωπασάν εἶναι ὑπερβολικὰ νηφάλιο καὶ λογικὰ συνθεμένο ἔργο. Ὅστος ὁ Μωπασάν βεβαιώνει, πὼς ἔγραφε ὅλες αὐτὲς τὶς σελίδες ρουφώντας αἰθέρα.

Τὸ ὅτι πολλὰς φορὰς οἱ ἄνθρωποι ἐνορμήσεις ἔχουνε τὴν ἱκανότητα νὰ κινήσουνε μιὰ τεχνικὴ κἀνονικὴ αὐτὸ δὲ φαίνεται ἀδύνατο· μὰ εἶναι θαῦμα στὴν αἰσθητικὴ ζωὴ ἢ ἐξαίρεση (πὺν βεβαιώνει τὸν κανόνα).

ληση τῆς δυνάμεως» (ἀντίθετα μὲ τὸν Σοπενχάουερ, πὺν κήρυττε τὴ «δύναμη τῆς θέλησης» καὶ τὸν ἠθικὸ ἢ πνευματικὸ «ἱμπεριαλισμό».

Κανονικὰ ἡ μεγαλοφυΐα εἶναι μιὰ ἐξαιρετικὴ ἡ κατάστασις ὅχι ὅμως καὶ νοσηρὴ. Οἱ περισσότεροι μεγαλοφυεῖς ἄρρωστοι εἴτανε μεγαλοφυεῖς ὅχι ἐξαιτίας τῆς ἀρρώστειας τους μὰ παρὰ τὴν ἀρρώστειαν τους, εἴτε νευρική εἴτανε εἴτε ἄλλου εἶδους. Ὁ αὐτοματισμὸς μπορεῖ νὰ μαῖμουδίζει καὶ συχνὰ νὰ πετυχαίνει τὴν ἁρμονίαν, ὅχι ὅμως καὶ νὰ τὴν παρῶγει κανονικά. Ἡ παθολογικὴ ψυχολογία εἶναι πολὺ χρήσιμη στὸ νὰ μᾶς δίνει διδαχτικὰς συγκρίσεις, μὰ δὲν πρέπει νὰ τῆς ζητᾶμε τὴν ἄμεση ἐξήγησιν τῶν μορφῶν, ποὺ τὶς ἀναγνωρίζουμε γιὰ ὕψεις. ¹⁾

Ὁ μνηχανισμὸς τῆς ἔμπνευσης.—Ὁ μνηχανισμὸς τῆς ἐπινόησης καὶ τῆς μεγαλοφυΐας εἶναι ὅμοια μυστηριώδης στὶς τέχνες ὥπως καὶ στὶς ἐπιστῆμες. Ὁ Μπέρξον τὸν συνοψίζει σὰ μιὰ «μετάβασις ἀπὸ τὸ δυναμικὸ σχῆμα στὴν εἰκόνα»· ὁ ἐφευρέτης ἔχει στὴν ἀρχὴ μέσα στὸ μυαλό του λιγώτερο τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὰ μέσα τῆς κατασκευῆς της κι ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀπλοποιημένο κι ἀφηρημένο σχῆμα περνᾷ σιγά-σιγά στὴ συγκεκριμένη εἰκόνα.

¹⁾ Σ. τ. Σ. "Ἐτσι μονάχα, μὰ χωρὶς καμιὰ ἐλπίδα πὼς θὰ βροῦμε τὰ ἔχνη τῆς μεγαλοφυΐας, πρέπει νὰ μελετοῦμε τὴν παθολογίαν τῶν διαφορῶν τεχνῶν: διαταραχὲς λειτουργικῆς ὑπερβολῆς (ἢ ὥπως λένε οἱ γιατροί: διαταραχὲς στὸ ὑπερ): τὴ γραφομανία, λεξομανία, λογόρροια, μελομανία (μποροῦμε νὰ προσθέσουμε καὶ μορφομανία γιὰ τὶς πλαστικὰς τέχνες)· τὶς διαταραχὲς στὸ ὑπό τοῦ ἐλαττώματος τῶν λειτουργιῶν: τὴ μουσικὴ κουφάμαρα ἢ ἄμουσία (προσθέστε: ἀναισθησία στοὺς ρυθμοὺς καὶ στὶς ἁρμονίας τῶν μορφῶν, δηλ. τὴν ἀρρυθμίαν καὶ τὴν ἀμορφίαν)· τέλος διαταραχὲς στὸ παρὰ τὴν λειτουργικὴν ἐκτεροπῶν: τέτιες εἶναι πολλὰ νοσηρὰς ἀνωμαλίαις, ποὺ θεωροῦνται γιὰ μεγαλοφυῆ τολμήματα· ὁ 20ὸς αἰὼνας μᾶς ἔχει δώσει μονάχα αὐτὸς ὅσες μᾶς δώσανε οἱ τρεῖς τελευταῖοι αἰῶνες ὅλοι μαζί: σημάδι μᾶς πολὺ γόνιμης παρακμῆς, ποὺ ἐγκυμονεῖ τὴν ἀναγέννησιν.

Ὁ Ἑρρῖκος Πουανκαρὲ μιλώντας γιὰ τὶς δικές του ἀνακαλύψεις μᾶς λέγει, πὼς ἡ συνειδητὴ ἐργασία θέτει ἢ ἐπαληθεύει τὰ προβλήματα, ἀνάμεσα ὅμως σ' αὐτὲς τὶς δύο «ἐσκεμμένες» ἐνέργειες τὸ ἀσυνείδητο συνδυάζει μὲ χίλιους τρόπους μὲ μεγάλη γοηγοράδα μὰ καὶ μὲ μεγάλη ἀσυναρτησία τὰ ὕλικά, ποὺ τοῦ παρέχει ἡ πρώτη συνειδητὴ ἐργασία, δηλ. τὸ σχῆμα. Στὰ ἄτομα, τὰ πολὺ προικισμένα ἀπὸ τὴ φύση, τὰ ὕλικά αὐτὰ παθαίνουν μιὰ ἀληθινὴ ἔλξη πρὸς τὴν ἁρμονία, μ' ἄλλα λόγια μέσα σ' αὐτὴ τὴ στεῖρα ἔξαψη, ποὺ δὲν ἔχει καμμιά τάξη, μονάχα οἱ συνδυασμοί, ποὺ μποροῦνε νὰ ταιριάξουν ἀναμεταξύ τους μὲ κάποια «κομπότητα», ποὺ τὴν αἰσθάνεται πολὺ ὁ γεωμέτρης, ἀνεβαίνουνε στὸ φῶς τῆς συνείδησης.

Ὁ μηχανισμὸς τῆς εὗρεσης ἢ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας φαίνεται νὰ εἶναι τῆς ἴδιας κατηγορίας, ἀν καὶ ἐφαρμόζεται σὲ πολὺ διαφορετικὰ ὕλικά. Τὸ νοητικὸ σχῆμα μεταφράζεται στὸ πρῶτο μουντζούρωμα, στὸ σκίτσο, στὸ αὐτοσχεδίασμα, ποὺ ἀποτελοῦνε τὸ μαγνήτη τὸν προορισμένο νὰ ξεχωρίσει τὰ ρινίσματα τοῦ σιδήρου μέσα ἀπὸ τὴ σκόνη μαζεύοντας ἐκεῖνα καὶ ἀφήνοντας αὐτὴν. Ὁ νόμος τῆς νοητικῆς αὐτῆς «κεντρομόλου δυνάμεως», ποὺ βγάζει ἀπὸ τὴ σκιά τὰ μπερδεμένα γεννήματα τῆς ἀσυνείδητης δουλειᾶς, εἶναι ἡ γενικὴ τάση τῆς σκέψης γιὰ νὰ πραγματώνει τὴν πιὸ μεγάλῃ ἐνότητα ἀνάμεσα στὴν πιὸ μεγάλῃ ποικιλία, δηλ. τὸ μᾶξιμουμ τῶν ἀποτελεσμάτων μὲ τὸ μίνιμουμ τῆς δαπάνης : αὐτὸ λέγεται ἁρμονία. ¹⁾

1) Σ. τ. Σ. "Ενας ποιητὴς συνθέτει κάποιο ποίημα. Μιὰ ἀόριστη ψυχικὴ κατάσταση, ποὺ τὴν προκαλέσει κάποιο γεγονός, κρυσταλλοποιεῖται μὲ δυὸ ἢ τρεῖς στίχους, δηλ. τραβάει ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο τῆς ψυχῆς τὶς πιὸ ἁρμόδιες λέξεις, ὅπως ἓνα κρύσταλλο διαλέγει τὰ ὁμοειδῆ μόρια, ποὺ μεταωρίζονται μέσα σὲ μιὰ κορεσμένη διάλυση καὶ τοῦτα ἔρχονται νὰ τοποθετηθοῦνε τὸ καθένα στὴν ἀκριβῆ θέση τους γιὰ νὰ συμπληρώσουν τὴν ἐπιφάνεια μιᾶς ἑδρας τὴν προσδιορισμένη ἀπὸ τὰ πρῶτα μό-

Ἡ ἐνότητα στήν πολλαπλότητα—τὴν ξαναβρήκαμε αὐτὴν τὴν ἔκφραση, τὴν πολὺ γόνιμη ἐκεῖ ποὺ ἐξετάζαμε τὸ ζήτημα τῆς πειραματικῆς αἰσθητικῆς καὶ θὰ τὴν ξαναβροῦμε.

IV

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΣΗ

ΟΙ ΕΞΩΛΟΓΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Ἡ συνειδητὴ τεχνικὴ ἐνέργεια.—Ὁ σπουδαιότερος ρόλος, ποὺ παίζει τὸ ἀσυνείδητο σὲ κάθε αἰσθητικὴ σκέψη, εἶναι ἀναμφισβήτητος. Μὰ συχνὰ τὸν ὑπερβάλλανε μέχρι δεισιδαιμονίας.

ρια. Αὐτὸ τὸ πρῶτο ποιητικὸ σκίτσο διαγράφει τὸ σχῆμα τῶν γειτονικῶν στίχων, δηλαδὴ ἐπιβάλλει στὸν ποιητὴ τὴν ὀρισμένη, μὰ ἀκόμα ἀόριστη, εἰκόνα τῶν ὁμοιοκαταληξιῶν ἢ τὸ λιγώτερο τῶν συνηχίσεων (assonances), τοῦ ρυθμοῦ ἢ τὸ λιγώτερο τοῦ μέτρου, τῶν λογικῶν εἰρημῶν ἢ τοῦ συναισθηματικοῦ τόνου, ποὺμποροῦνε νὰ σχηματίσουν ἓνα σύνολο μὲ συνοχή. Τὸ σχῆμα εἶναι ἡ εἰκόνα, ὅχι ἀφηρημένη παρὰ ἀόριστη, ποὺ ἔχει μέσα της καὶ πάρα πολλὰ καὶ πολὺ λίγα πράγματα μαζί. Οἱ διαφορὲς δυνατὲς ὁμοιοκαταληξίαι συγκροτοῦνται καὶ ἔτσι δοκιμάζεται μὲ τὴ σύγκριση ἡ ἀξία τους στὰ δοκίμια, ποὺ εἶναι συνειδητὰ στὸ δουλευτὴ στιχοπλόκο, ἀσυνείδητα στὸν ποιητὴ, ποὺ λέγεται ἐμπνευσμένος. Ἡ «κεντρομόλος» αὐτὴ κίνηση τῶν ὁμοιοκαταληξιῶν ἀπὸ τοὺς δρόμους τῆς μεγαλύτερης ἁρμονίας καὶ τῆς μικρότερης ἀσυναρτησίας τραβάει μοναχὰ αὐτές, ποὺ γερμίζουν καλύτερα τὰ κενὰ ἢ σβήνουνε πρὸ σίγουρα τὰ παραγεμίσματα τοῦ συνειδητοῦ σχήματος. (Βλέπε τὴν ἀνάλυση τοῦ "Ενγκαρ Πόε γιὰ τὸ πῶς γεννήθηκε τὸ ποίημά του τὸ Κορὰ κ.ι.) Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ μουσικὸς συνθέτωντας μιὰ συμφωνία κάνει τὴν ἐπιλογὴ τῶν τόνων καὶ τῶν συγχορδιῶν, ποὺμποροῦνε νὰ ταιριάζουν κι ὁ ζωγράφος στυλιζάροντας ἓνα πορτραῖτο «ἐκφραστικὸ» κάνει τὴν ἐπιλογὴ τῶν γραμμῶν καὶ τῶν χρωμάτων, ποὺ «συγχορδίζονται».

Δίπλα στη μεγαλοφυΐα, όπου κυριαρχεί τὸ ἀνεξήγητο ἀσυνείδητο, τὸ τάλαντο ἔχει κι αὐτὸ τὸ δικαίωμα του· προϋποθέτει μόρφωση καὶ συλλογή, μεταχείρισμα μιᾶς τεχνικῆς ὁλότελα ἀφομοιωμένης καὶ μιᾶς ἐπαγγελματικῆς δεξιότητος (métier) καλὰ μαθημένης.¹⁾ Εἶπανε γιὰ πολλοὺς ἀνίσους δημιουργοὺς, ὅπως ὁ Μπερλιόζ: «αὐτὴ ἡ μεγαλοφυΐα δὲν ἔχει τάλαντο». Οἱ περισσότεροι καλλιτέχνες ρετουσάρουνε πολὺ τὰ σχεδιάσματά τους. Κι' ὅταν φαίνονται πὼς δὲν τὸ κάνουν, τὰ ἔχουν ἀπὸ πρὶν ἀναθεωρήσει μὲ τὴν ἡσυχία τους μέσα στὴ μνήμη τους.

1. Οἱ δύο αἰσθητικὲς αἰσθήσεις.²⁾ — Ἡ ὄραση κ' ἡ ἀκοή εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία οἱ δύο ἀνώτερες αἰσθήσεις πνευματικὲς καὶ αἰσθητικὲς. Σ' αὐτὲς μονάχα ὀφείλονται κάθε γλῶσσα προφορικὴ ἢ γραφτὴ κι ὅλες οἱ καλὲς τέχνες· γιατί δὲ μπορούμε νὰ μιλήσουμε παρὰ μονάχα μεταφορικὰ καὶ «κατ' εὐφημισμὸν» γιὰ τέχνη μαγειρικὴ, γιὰ τέχνη μυρεψικὴ ἢ γιὰ συμφωνίες τῶν λικέο, ποὺ παίζονται κατὰ τὸν Οὐύσμὰν ἀπὸ τὸν παρὰδοξο ἥρωα τοῦ «Ἀπὸ τὴν ἀνάποδη» μὲ «τὸ ὄργανο τοῦ στόματός του» ἢ γιὰ τὸν «τακτισμὸ» (γιὰ τὴν ἀπτική τέχνη), ποὺ τὴν ὑποστηρίζουνε μερικοὶ «φουτουρίστες»³⁾.

Κι ὅμως αὐτὸ τὸ καθολικὸ γεγονὸς δὲ συμβιβάζεται μὲ τὶς θεωρίες, ποὺ λίγο σέβονται τοὺς εἰδικοὺς χαραχτήρες τοῦ ὁραίου. Ἔτσι ὁ Γκυγιὼ ὑποστήριξε, πὼς ἡ εὐχαρίστηση, ποὺ δίνει ὁ πάγος στὸ μέτωπο ἑνὸς πυρετικοῦ, εἶναι ὠραία καὶ πὼς μὲ τὴ δροσιὰ τοῦ γαλάτου, ποὺ προσ-

¹⁾ Σ. τ. Μ. Ὁ Λαλὸ κάνει τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴν technique καὶ στὸ métier· τὸ πρῶτο εἶναι κάτι ζωντανὸ καὶ προσωπικὸ, τὸ δεύτερο κάτι τὸ ἀκίνητο καὶ τὸ ἀπρόσωπο.

²⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλὸ: «Les sens esthétiques» «Revue philosophique». Μάιος—Ἰούνιος 1908.

³⁾ Σ. τ. Μ. Ὁ Μαρινέτι τὸ ὑποστηρίζει αὐτὸ στὸ «μανιφέστο τοῦ φουτουρισμοῦ».

φέρει ἓνας τσοπάνος στὸν κουρασμένο ἀλπινιστή, αὐτὸς ὁ τελευταῖος πίνει μιὰ δάκρυ «ποιμενικὴ συμφωνία»! Κι ὅμως ὁ τουρίστας ὁ πρὸ καταπονημένου ξεχωρίζει πολὺ καλὰ τὴν εὐχαρίστηση τοῦ γαλάτου ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τῆς θάλας.

Πραγματικὰ οἱ δυὸ αἰσθητικὲς αἰσθήσεις ἔχουνε τρία μεγάλα πλεονεκτήματα σχετικὰ μὲ τις ἄλλες. Πρῶτα εἶναι πρὸ ἀνιδιοτελεῖς: δέχονται τὶς ἐντυπώσεις τοὺς ἀπὸ ἀπόστασι καὶ περιέχουν ἓνα πλῆθος αἰσθήματα οὐδέτερα ἢ πολὺ λίγο συναισθηματικά. Ὑστερα οἱ συνειρμοὶ τοὺς εἶναι πολὺ ἀφθονώτεροι καὶ ἀκριβέστεροι. Κι αὐτὴ τοὺς ἢ ἀκρίβεια ἐξαιρετικὰ ὀξύνεται μὲ τὴν ἐνεργητικὴ συνεργασία τῆς μυϊκῆς αἰσθήσεως. Ἀκοῦμε παθητικὰ τοὺς ἤχους κ' ὕστερα τοὺς ἐπαναλαβαίνομε ἐνεργητικὰ τὸ λιγώτερο κατὰ διαλείμματα ὀχτάβας μὲ ἓνα «τραγούδισμα ἐσωτερικόν» μὲ κλειστὸ στόμα (*bouche fermé*). Ἐχομε τὴ συνήθεια νὰ ἀκολουθοῦμε τὶς γραμμὲς μὲ κινήματα τῶν ματιῶν καὶ τῶν μελῶν μας. Αὐτὴ ἡ ἐνεργητικὴ ἀναπαραγωγή τῶν ἀνωτέρων αἰσθημάτων ἐπιτρέπει πρῶτα πρῶτα μιὰ ἀκριβέστερη μέτρησι, μιὰ σύγκρισι πάντα ἐπαληθεύσιμη. Ὑστερα τοὺς δίνει ἓνα χαρακτῆρα ζωντανόν, προσωπικόν, ἐνδόμυχο: κατὰ λέξιν βάζομε «κάτι ἀπὸ τὸν ἑαυτό μας» σὲ μιὰ στάσι ἀνάπαυσις ἢ σ' ἓνα μουσικὸ διάστημα, ποὺ ἐκφράζει μυϊκὰ μιὰ κραυγὴ πόνου. Δὲ μπορούμε νὰ ποῦμε τὸ ἴδιον καὶ γιὰ ἓνα γευστικὸ αἰσθημα ἢ γιὰ τὸ αἰσθημα τῆς θερμοκρασίας γιατί αὐτὰ εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ τὰ δεχόμαστε παθητικὰ καὶ γιατί οἱ ἁρμονίαι τοὺς δὲν ἐκφράζουνε τίποτε περισσότερον ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό τοὺς κι ἔτσι εἶναι πολὺ φτωχὲς.

2. Ἐνότητα ἢ πολλαπλότητα τῶν νόμων τῆς αἰσθητικῆς σκέψεως.—Ὁ πλοῦτος τῶν αἰσθητικῶν αἰσθήσεων εἶναι ὥστος οὐ καὶ αὐτὸς στοιχειακός. Στὶς πρὸ πολὺπλοκες μορφάς τοὺς ἡ αἰσθητικὴ σκέψις προβαίνει οὐ ἀναλύσεις καὶ σὲ συνθέσεις συνόλων σύμφωνα μὲ τοὺς γενικοὺς νόμους τοῦ πνεύματος.

Ἡ «Κριτικὴ τῆς καλαισθητικῆς κρίσεως» κατὰ τὸν Κάντ. — Ἡ περιφημοτέρα ἀπαρίθμηση αὐτῶν τῶν θεμελιακῶν νόμων εἶναι τοῦ Κάντ. Ἡ «κριτικὴ φιλοσοφία» του βρῖσκει συστηματικὰ στὴν καλαισθητικὴ κρίση τὶς τέσσερις κατηγορίες ἢ μορφὰς ἀπὸ τὰ πρῖν, πού τις πῆρε ἀπὸ τὸν παλαιότερο πίνακα τῶν λογικῶν κρίσεων τῆς σχολαστικῆς παράδοσης. ¹⁾

1) Σ. τ. Σ. Νά μερικὰ σημεῖα ἀπὸ τὴν περίφημη Κριτικὴ. Γιὰ νὰ ζητήσουμε νὰ βροῦμε τι λογιῆς εἶναι ἡ αἰσθητικὴ ἡδονή, μπορούμε νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψει πρῶτα τὴ «στιγμὴ» ἢ τὴν ποιότητα. «Ἡ ἱκανοποίηση πού καθορίζει τὴν αἰσθητικὴ κρίση, δὲν ἔχει μέσα της κανένα συμφέρον». Μ' ἄλλα λόγια, ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν πραγματικότητά τῶν ἀντικειμένων, πού τὴν προκαλοῦν, ἀντίθετα μὲ τὴν αἰσθητηριακὴ καὶ τὴν ἠθικὴ ἀπόλαυση, πού ἀπαιτοῦνε τὴν ἀντίστοιχη κατοχὴ καὶ πραγματοποίηση. Ὁ ζωγράφος θαυμάζει ἓνα φρούτο ἢ τὴν εἰκόνα του· σὰν καλλιτέχνης δὲν ἐπιθυμεῖ οὔτε νὰ τὸ φάγει οὔτε νὰ τὸ λουλήσει. Ἄν πάλι κρίνουμε τὴν ἔχταση τῶν αἰσθητικῶν ἀξιῶν ἀπὸ τὴ δευτέρῃ ἀποψη τῆς ποσότητος, τότες «ώρατο εἶναι ὅ,τι ἀρέσει καθολικὰ καὶ χωρὶς ἔννοια». Δὲν ξαίρουμε τίποτα τὸ καθολικὸ ἄλλιῶς παρὰ μὲ τὶς ἰδέες τὶς ἀφηρημένες καὶ γενικές. Μονάχα τὸ ὥρατο εἶναι συγκεκριμένο, δηλ. αἰσθητό, ἐνῶ παραμένει κοινὸ γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, δηλ. καθολικὸ ἢ τ' ὀλιγώτερο φρονούμε πῶς ἀξίζει νὰ ἀναγνωρίζεται ἀπ' ὅλους καὶ οἱ de facto ἐξαιρέσεις δὲν ἐμποδίζουν αὐτὴν τὴν de jure ἀπαίτηση τόσο γιὰ τὴν αἰσθητικὴ κρίση ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἠθικὴ. Ἡ γεύση ἐνός φρούτου εἶναι μιὰ ἡδονὴ ὁλότελα ὑποκειμενικὴ καὶ δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντικείμενο γιὰ συζήτηση. Μπορεῖ ὅμως νὰ συζητηθεῖ τὸ ἂν γιὰ τὴν ἀξία μιᾶς νεκρῆς φύσης (nature morte) ὀφείλουνε νὰ συμφωνοῦνε ὅλοι οἱ ἀνθρώποι, πού ἔχουνε γούστο. Ἀναφορικὰ μὲ τὴν τρίτῃ ἀποψη τῆς ἀναφοράς ὁ Κάντ ἐξετάζει τὴ σχέση τοῦ μέσου μὲ τὸ σκοπὸ καὶ αὐτὴν τὴ θεωρεῖ σὰν τὸ κυριώτερο ἀντικείμενο τῆς κριτικῆς ἱκανότητος

Ὁ συνηθισμένος θρίαμβος τῶν πολὺ συστηματοποιημένων θεωριῶν εἶναι ποὺ ἐκφράζουν τὶς φευγαλέες καὶ διάχυτες (floues) ἀποχρώσεις μὲ τὸ ζευγάριωμα ὄρων, ποὺ εἶναι ἀλύγιστοι, μὰ ἀντιφατικοί: μέσα στὶς αὐθαίρετες δόσεις αὐτῆς τῆς ἀντίφασης ἢ αὐτοῦ τοῦ δυναδισμού μπορεῖ κανεὶς νὰ περιλάβει ὅλες τὶς λεπτότητες, ποὺ ἡ ἀλυγισιὰ αὐτοῦ τοῦ ἀπὸ τὰ πρὶν καὶ ἔξω ἀπ' αὐτὲς σχηματισμένου πλαισίου τὶς κάνει ἀκόμα περισσότερο ἐντυπωσιακές.

σύμφωνα μὲ τὴ φιλοσοφία του. «Ἡ αἰσθητικὴ κρίση βασίζεται μονάχα στὴ μορφὴ τῆς σκοπιμότητος ἐνὸς ἀντικείμενου (ἢ τῆς παράστασός του)». Τὸ ὥραϊο εἶναι ἡ μορφὴ τῆς σκοπιμότητος ἐνὸς ἀντικείμενου, ἐνόσω τὴν ἀντιλαμβανόμαστε χωρὶς τὴν παράσταση τοῦ σκοποῦ». Μ' ἄλλα λόγια ὀφείλουμε νὰ ὑποφιαζόμαστε ἓνα σκοπό, μὰ χωρὶς νὰ μπορούμε νὰ τὸν ὀρίσουμε· πιστεύουμε, πὼς ὑπάρχει κάποιος σκοπός, μὰ δὲν πρέπει νὰ ξαίρουμε ποιός. Π. χ. τὴ στιγμή, ποὺ ἓνας φυσιολόγος ἢ ἓνας περιβολάρχης παρασταίνουν μέσα τους τὴν ἀκριβῆ λειτουργία ἐνὸς καρποῦ γιὰ τὴν ἀναπαραγωγὴ τοῦ εἶδους ἢ τὴν ἐμπορικὴ του ἀξία, δὲ σκέφτονται καθόλου τὴν αἰσθητικὴ του ἀξία. Μὰ ὁ καλλιτέχνης γιὰ νὰ θαυμάσει αἰσθητικὰ αὐτὸ τὸ φρούτο, πρέπει νὰ ἀγνοήσει ὅλους αὐτοὺς τοὺς σκοποὺς καὶ νὰ μὴ διατηρήσει μέσα του ἄλλο τίποτα ἀπὸ τὸ συναίσθημα τὸ ἀκαθόριστο μιᾶς φυσικῆς σκοπιμότητος, δηλ. τὴν καθάρια μορφὴ τῆς σκοπιμότητος χωρὶς κανένα αἰσθητὸ περιεχόμενο. Τέλος κάθε αἰσθητικὴ κρίση πρέπει νὰ ἔχει τριῶν εἰδῶν τ ρ ό π ο υ ς: ἡ διαπιστώνει καθαρὰ καὶ ἀπλᾶ ἓνα γεγονός τῆς πείρας ἢ ἀποδείχνει μιὰ ἀναγκαιότητα ἐπιστημονικὴ ἢ τέλος ὑποθέτει μιὰ δυνατότητα λογικὴ. Ὅ,τι ἔχει ἰδιαίτερο ἢ αἰσθητικὴ κρίση εἶναι νὰ προσδιορίζει «μιὰ ἀναγκαιότητα ὑποκειμενικὴ, ποὺ παρασταίνεται ἀντικειμενικὰ γιατί περιέχει μέσα της τὸν κοινὸ νοῦ». «Ὁραῖο εἶναι, ὅ,τι ἀναγνωρίζεται χωρὶς ἔννοια γιὰ ἀντικείμενο μιᾶς ἀναγκαίας ἱκανοποίησης». Μ' ἄλλα λόγια ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ τ ρ ό π ο υ τὸ ὥραϊο καταντᾷ ἓνα εἶδος «αἰσθητικοῦ προστάγματος», ποὺ ἔχει πολλὴ ἀνα-

Ξεκινώντας από τους λογικούς νόμους της άφηρημένης νόησης κι αποφασισμένος να τους βρείσει παντού ο Κάντ αντιλήφθηκε, πώς ή αισθητική κρίση δεν είναι ούτε όλοτελα σύμφωνη με αυτούς ούτε κι όλοτελα άδιανόγη. Η συνείδηση αυτού του έπαμφοτερισμού είχε μεγάλη υπόληψη τόν καιρό, πού κυριαρχούσε ή νοησιαρχία του Λάϊμπνιτς, ή σκαωτσέζικη αισθησιαρχία κι ό ψευτοκλασσικός δογματισμός του Βίγκελμαν. Η άδυναμία αὐτῶν τῶν ἀντιλήψεων ἔγκειται στό ὅτι μᾶς δίνουνε τέσσερις «ἀντινομίες» γιά λύσεις τοῦ προβλήματος, ἐνῶ εἶναι μονάχα τέσσερις «μεγάλες ὑπεκφυγές» τῆς λύσης· κι ὁ ἀληθινός τους ρόλος εἶναι, πού σημειώνουν με πολλή ὀξυδέρκεια, γιὰ τέσσερα θεμελιακά προβλήματα τῆς αισθητικῆς μένουν ἅλута μέσα στό σύστημα. Αὐτοῦ χρωσιέται ἡ τετραπλῇ ἀντίφαση, ἡ πάρα πολὺ βολική, ἂν καί (ἢ μᾶλλον διότι) εἶναι πάρα πολὺ ἀκατανόητη: τὸ ὠραῖο εἶναι «ἐκανοποίηση χωρὶς συμφέρο—καθολικότητα χωρὶς ἔννοια,—σκοπιμότητα χωρὶς σκοπὸ—ἀναγκαιότητα ὑποκειμενική».

3. Ὁ θεμελιακὸς νόμος καὶ οἱ ἐννέα αισθητικές κατηγορίες.—Παρατώντας τὸν «πληθυντισμὸ» (pla-

λογία μετὰ τὸ «ἠθικὸ πρόσταγμα» κ' εἶναι ὅμοια à priori, ὅπως καὶ τοῦτο (ὄχι ὅμως καὶ τόσο «κατηγορικὰ» ἔυποχρεωτικὸ ἢ ἀπόλυτο). Ἡ κρίση γιά τὴν ὠραιότητα τοῦ φρούτου δὲν εἶναι λογικὰ ἢ ἐμπειρικὰ ἀναγκαῖα, ὅπως εἶναι ἀναγκαῖα γιά ἓνα μαθηματικὸ ἢ φυσικὸ θεώρημα. Εἶναι ὅμως προσωπικὰ ἀναγκαῖα προσταγὴ τῆς αισθητικῆς μας συνείδησης, καὶ θὰ πεῖ πὼς μᾶς λείπει, ἂν κρίνουμε ἄλλιῶς.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ τέσσερις «μορφικοὶ» ὅροι, πού κάθε ἄνθρωπος ὀφείλει νὰ ἔχει à priori σὲ κάθε λεύτερο παιχνίδι, ὅπου ἡ συναισθηματικότητά του συμφωνεῖ μετὰ τὴ νόησή του γιά τὸ σχηματισμὸ τῆς αισθητικῆς κρίσης, ὅποιο καὶ νὰ εἶναι τὸ «περιεχόμενον» ἢ ἡ αισθητικὴ ὕλη, πού ἡ πείρα τοῦ παρέχει, εἴτε πρόκειται γιά ἀντικείμενα τῆς φύσης, εἴτε πρόκειται γιά ἔργα τέχνης.

ralisme) τὸν πάρα πολὺ ἀνθαίρετο τῶν «κατηγοριῶν» τοῦ Ἀριστοτέλη ἢ τοῦ Κάντ πολλοὶ φιλόσοφοι ὀρθολογιστὲς φρονοῦν, πὼς ὅλες οἱ μορφές τῆς σκέψης εἶναι ποικίλες ἐφαρμογές μιᾶς θεμελιακῆς τάσης, πὺν ἔχουμε νὰ ἀνάγουμε τὴ διαφορότητα στὴν ἐνότητα.

Αὐτὸ; ὁ νόμος τῆς ἐνοποίησης, πὺν εἶναι ὁ ὑψηλότερος πόθος τῆς σκέψης στὸ ἐπιστημονικὸ πεδίο τῶν φαινομένων καὶ στὸ ἠθικὸ πεδίο τῆς πράξης, εἶναι ἐπίσης ὁ θεμελιακὸς νόμος τοῦ παιχνιδιοῦ τῆς φαντασίας, πὺν ἀποτελεῖ τὴν αἰσθητικὴν ζωή.

Μποροῦμε νὰ ἐφαρμόζουμε αὐτὸν τὸ νόμο κατὰ τρεῖς διαφορετικοὺς βαθμοὺς· στὶς τρεῖς θεμελιακές μας ἱκανότητες: ἡ πραγματοποιημένη ἁρμονία, ἡ ζητούμενη ἁρμονία καὶ ἡ χαμένη ἁρμονία, στὴ νόηση, στὴν ἐνέργεια καὶ στὴν αἰσθητικότητά μας· αὐτὸ τὸ γεγονὸς προσδιορίζει ἐννέα αἰσθητικὲς κατηγορίες ἢ ἐννέα ἐφαρμογές τοῦ θεμελιακοῦ αὐτοῦ νόμου.

Στὴν αἰσθητικὴ τῆς λειτουργία ἡ νόηση εἶναι πρὸ πάντων ἀντίληψη αἰσθητῶν σχέσεων· ἡ πράξη εἶναι ὑποβολή τῆς ἐλεύθερης θέλησης ἢ τοῦ μοιραίου· ἡ αἰσθητικὴ εἶναι τὸ εὐάρεστο συναῖσθημα τῆς αὐξησης τῆς ζωτικότητάς μας, ἀτομικῆς ἢ ὁμαδικῆς. Εἶναι αὐτό· νόητο, πὼς ὁ φυσικὸς μας ἀνθρωπομορφισμὸς ἀποδίδει συμβολικὰ τὶς ἱκανότητές μας στὰ κατώτερα ὄντα καὶ στὰ ἄψυχα ἀντικείμενα.

Ἡ πραγματοποιημένη ἁρμονία: ὦ ρα ἰο, μεγαλεῖο, χάρις.—Ὁ ἐλληνικὸς ναὸς εἶναι ὦρατος. Τὸ αἰγυπτιακὸ ἀνάκτορο ἔχει μεγαλεῖο. Μιὰ ἐξοχικὴ βίλλα εἶναι χαριτωμένη. Αὐτὲς οἱ τρεῖς αἰσθητικὲς κατηγορίες προϋποθέτουν ὅλες τὴν πραγμάτωση τῆς ἁρμονίας, τὴν ἀκριβολογημένη ἀναλογία τῶν μερῶν τοῦ συνόλου, τὸ καλοζυγισμένον μέτρο.

Ὅτι λέμε ὦ ρα ἰο εἶναι ἡ ἁρμονία ἀνάμεσα στὴν αἴσθηση καὶ στὴ νόηση, πὺν κρίνεται μὲ τὴν καλαισθησία καὶ πὺν πετυχαίνει τὸ μέγιστο (maximum) τῆς ἀπόδοσης μὲ τὸ ἐλάχιστο (minimum) τῶν μέσων. Αὐτὸ τὸ

πετυχημένο κατόρθωμα ἀποτελεῖ κυρίως ἱκανοποίηση νοητικῆς κατηγορίας· καὶ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀντικείμενο θεώρησης γιὰ τὴ σκέψη παρὰ συγκίνησης γιὰ τὴ συναισθηματικὴ μας ζωὴ καὶ ἐνέργειας γιὰ τὴ θέληση. Ὁ Βίγκελμαν τὴν παραβάλλει μὲ τὸ ἄγνόν νερό, ποὺ εἶναι τόσο πιὸ ὑγιεινόν, ὅσο ἔχει λιγώτερη γεύση.

Τὸ μεγαλεῖο προϋποθέτει μέσα σ' αὐτὴν τὴν πραγματοποιημένη ἁρμονία μιὰ εὐκόλῃ νίκη ἐπάνω σὲ μιὰν ἴλη, ποὺ παρουσιάζει ἀντίσταση: ἓνα εἶδος κυρίαρχης θέλησης, ποὺ ἐξουσιάζει καὶ τὸν ἑαυτὸ της καὶ τὰ πράγματα· ὑποβολὴ ἐνέργειας, ποὺ συνοδεύει τὴν κρίση τῆς νόησης. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἡ ἁρμονία του εἶναι μεγαλόπρεπη, ἐπιβλητικὴ, ἐπίσημη ἢ κολοσσιαία.

Ἡ χάρις, δηλ. τὸ κομψόν, τὸ ἐράσμιον, τὸ μικροκαμωμένο, τὸ κοκέτικο ἐμπνέουνε συμπάθεια προστατευτικὴ γιὰ πράγματα ἢ ὄντα μικρὰ καὶ ἀδύνατα· ἓνα εἶδος κοινωνικῆς ἢ κοσμικῆς ἀλληλεγγύης, ποὺ βασιίζεται γιὰ δικό μας ὄφελος πάνω σὲ μιὰ ἱεραρχία, ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς ἐπιβάλλεται αὐθόρμητα κολακεύοντας τὴ συναισθηματικότητά μας. Ἔτσι μᾶς παρέχει μιὰ εὐχάριστη αὐξηση τοῦ συναισθηματοῦς μας τοῦ ἐγώ: τὴ γοητεία.

Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη αἰσθητικὴ μορφή, ἡ πιὸ ἄμεση καὶ ἡ πιὸ πλέρια, τοῦ νόμου τῆς καθολικῆς ἁρμονίας.¹⁾

¹⁾ Σ. τ. Σ. Ὡ ρ α ῖ ο, στὴν πλατύτερη ἔννοια τῆς λέξης, σημαίνει κάθε αἰσθητικὴ ἀξία· στὴ στενὴ ἔννοια τῆς λέξης, ὅπως τὴ μεταχειριζόμαστε ἐδῶ, μιὰ εἰδικὴν ἀξία ἀνάμεσα σὲς ἄλλες.

Αὐτὴ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ μέγιστον τῆς ἐνότητας συνδυασμένης μὲ τὸ μέγιστον τῆς πολλαπλότητας τὴν προαιστανθῆκανε οἱ ἀρχαῖοι: Ὁ Πλάτωνας, ὁ Ἀριστοτέλης, ὁ Πλωτῖνος, τὴν ἐπιβεβαίωσε ὁ ἅγιος Αὐγουστῖνος, τὴν ἐπαναλάβανε οἱ καρτεσιανοί, ὅπως ὁ Λάϊμπνιτς καὶ ὁ Πατὴρ Ἀνδρέας καὶ κατάντησε κοινὸς τύπος στὰ νεώτερα χρόνια. Ἀπαιτεῖ γενικὰ νὰ ἐξηγήσει ἀπὸ μιὰ μοναχὰ ἄποψη καὶ χωρὶς καμμιά ἀπόχρωση ὅλες τὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες, ποὺ ἐδῶ προσπαθοῦμε νὰ τίς

Ἡ ζήτητοῦ μεν νη ἀρμονία: ὑψηλό, τραγικό, δραματικό.—Ὁ ἄνθρωπος ἔρμαιο τοῦ ἱλίου του τῶν δυὸ ἀπείρων κατὰ τὸν Πασκάλ, ἰδὼν τὸ ὄραμα τοῦ ὑψηλοῦ. Ὁ Οἰδίποδας παλεύοντας ἐνάντια στὸ ἐξωτερικὸ πεπρωμένο τῆς μοίρας καὶ ὑπομένοντας τὴν ἀδικία ἢ ὁ Προμηθεὺς ἐπιμένοντας πεισματικὰ μὲ ἀνελέητη γαλήνη στὴν αἰώνια ἐπανάστασή του, αὐτὴ εἶναι ἡ τραγικὴ πράξις. Ὁ θάνατος ὁ ὁλότελα συμπτωματικὸς τῆς Ἰουλίας τοῦ Ρουσσὸ ἢ τῆς Βιργινίας τοῦ Μπερνάρντὲν ντὲ Σαὶν Πιέρ: ἰδοὺ ἡ δραματικὴ ἐντύπωση.)

Ἐξωορίσουμε. Νά γιατί μπορούμε νὰ ψέξουμε αὐτὲς τὶς «φόρμουλες» πῶς μένουνε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὰ πράγματὰ καὶ παραδέχονται ἐφαρμογὲς πολὺ αὐθαίρετες. Τέτιος εἶναι ὁ ὀρισμὸς τοῦ Ντιντερό στὴν «Ἐγκυκλοπαίδειά» του: «Ὁ ραῖο. Ὅρος σχετικὸς» εἶναι ἡ δύναμη, ποὺ ξυπνᾷ μέσα μας εὐάρεστες σχέσεις. Λέω εὐάρεστες γιὰ νὰ συμμορφωθῶ μὲ τὴ γενικὴ καὶ κοινὴ ἀντίληψη τοῦ ὄρου, μὰ νομίζω, πῶς, μιλώντας φιλοσοφικά, ὡραῖο εἶναι ὅ,τι μπορεί νὰ διεγείρει μέσα μας τὴν ἀντίληψη σχέσεων.

Ὁ Σύλλερ, ὁ Φόλκελτ βλέπουνε στὴ χάρη «τὴν ἐκφραση μιᾶς ὡραίας ψυχῆς». Ὁ Σπένσερ, ὁ Βερὸν κ. ἄ. τὴ θεωροῦνε «οἰκονομία δυνάμεων» μιὰ εὐκολία χωρὶς προσπάθεια, συγγενικὴ μὲ τὴν ἐλευθερία (Μπέρξον) καὶ ὑποβλητικὴ τῆς συνέχειας τῆς κίνησης, ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προβλέψουμε εὐκόλα τὴν ἀκόλουθη φάσις τῆς μετὰ τὴν προηγούμενῃ τέτια εἶναι ὁ ρυθμὸς ἢ ἡ καμπύλη γραμμῆ. Μὰ ἡ πρώτη ἀντίληψη εἶναι πολὺ πλατειά, ἡ ἄλλη πολὺ στενὴ· κ' οἱ δυὸ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ ἀνομολόγητες μορφές τῆς ἐνότητας στήν πολιτικὴ, ποὺ παραγνωρίζουν τὶς δεσπόζουσες μορφές τῆς συναισθητικότητος καὶ τῆς ἀδυναμίας, ποὺ δίνουνε ἕνα χαραχτῆρα γυναικεῖο σὲ κάθε χάρη ἀκόμα καὶ σὲ τὶς ἄψυχες.

1) Σ. τ. Σ. Σύμφωνα μὲ τὴν κοινὴ συνήθεια οἱ ιδιότητες τοῦ δραματικοῦ, τοῦ τραγικοῦ καὶ τοῦ κωμικοῦ δὲν περιορίζονται ἐδῶ μονάχα στὴ θεατρικὴ τέχνη.

Στὴν ἀρχιτεχτονικὴ μιὰ γοτθικὴ μητρόπολη τείνει στὸ ὑψηλό· ἓνα ἀρχαῖο ἐρεῖπιο, ποὺ ἀντιστέκεται στοὺς αἰῶνες, ἔχει κάτι τὸ τραγικό· ἡ ἀπότομη κατάρρευση ἑνὸς σπιτιοῦ, ποὺ καίγεται, εἶναι δραματικὴ.

Αὐτὲς οἱ τρεῖς καινούργιες κατηγορίες ὁρίζονται ἐπίσης ὡς ἁρμονία. Μὰ πρόκειται γιὰ μιὰ ἁρμονία, ποὺ ζητιέται, ποὺ ἐλπίζεται νὰ κατακτηθεῖ κι ὄχι πραγματοποιημένη κι ὀλοκληρωμένη, ἔτοιμη. Αὐτὴ δὲ «γίνεται» ποτέ· δὲν πραγματοποιεῖται καθόλου σ' αὐτὸν τὸν κόσμο μὰ τὴ μαντευόμε δυνατὴ καὶ πιθανή σ' ἓναν κόσμο ἀνώτερο χωρὶς ὥστόσο νὰ τὴν καταλαβαίνουμε ὀλοκληρωτικά.

Τὸ ὑ ψ η λ ὸ λοιπὸν εἶναι γιὰ τὴ νόηση μιὰ σύγκρουση ἰδεῶν, ποὺ πρέπει νὰ ξεπεραστεῖ, ἓνα αἰνίγμα, ποὺ ζητάει τὴ λύση του «ἐκ τῶν ἄνω» καὶ ποὺ αὐτὴ ἡ λύση πρέπει νὰ εἶναι ἔξω ἀπὸ μᾶς καὶ τίς παραστάσεις, ποὺ ἔχουμε, τῶν ὄντων, μάλιστα ἔξω κι ἀπὸ τὴ φύση τὴν ἴδια. Μ' αὐτὴ τὴ συχνὴ παρουσία τοῦ ὑπερπέραν καὶ τοῦ ἀπείρου παίρνει πάντα ἓνα χαραχτῆρα θρησκευτικὸ καὶ μεταφυσικό.

Τὸ τ ρ α γ ι κ ὸ μᾶς ὑποβάλλει ἓναν ἀγῶνα ἐνάντια στὸ μοιραῖο. Εἶναι ἡ πάλη ἐνὸς ὄντος, ποὺ πιστεύει πὼς εἶναι λεύτερο, ἐνάντια σὲ μιὰ ἀναγκαιότητα ἐξωτερικὴ καὶ ἀκατάβλητη· καὶ πάνω ἀπ' αὐτὴ τὴν πάλη ὥστόσο φτερουγίζει ἡ πίστη σὲ κάποια ἀγνώριστη ἁρμονία τοῦ κόσμου. Τὸ ἔπος εἶναι ἄλλο γένος τῆς ἴδιας κατηγορίας.

Τὸ δ ρ α μ α τ ι κ ὸ ζητάει μονάχα νὰ μᾶς συγκινήσει, θέλει πάντα νὰ εἶναι παθητικό. Οἱ ἀπρόβλεπτες ἀντιθέσεις καὶ τὰ βίαια γεγονότα εἶναι οἱ πηγὲς τῶν πιὸ ἔντιωνων συγκινήσεών μας, ὅπως τὸ ἀποδείξανε πολὺ σωστὰ οἱ πεσσιμιστές. Τὸ δρᾶμα λοιπὸν διεγείρει μέσα μας τὸ συναίσθημα τῆς προσωπικῆς μας ζωτικότητος μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς ἀγωνίας ἢ μιᾶς ἀνίσχυρης συμπάθειας, καθὼς καὶ τὴν κοινωνικὴ μας ἀλληλεγγύη μὲ τὴ θέα ἀτόμων, ποὺ εἶναι κακὰ προσαρμοσμένα καὶ ὑποφέρουν μέ-

σα σ' ἓνα περιβάλλον, πού δὲν εἶναι καμωμένο γι' αὐτὰ καὶ πού κανεῖς δὲ μπορεῖ νὰ τὸ ἀλλάξει.

Τὸ τραγικὸ εἶναι τὸ ὑψηλὸ τῆς πράξης, ὅπως τὸ δραματικὸ εἶναι τὸ ὑψηλὸ τῆς συναισθηματικότητας καὶ τὸ ὑψηλὸ εἶναι τὸ τραγικὸ τῆς νόησης: εἶναι οἱ τρεῖς μορφές τῆς δοσμένης δυσαρμονίας καὶ τῆς προεξωφλημένης ἁρμονίας, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐπικράτηση τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης ἀπὸ τῆς τρεῖς μας θεμελιακῆς ἱκανότητες.¹⁾

Ἡ χαμένη ἁρμονία: τὸ Ἑξυπνο, τὸ

¹⁾ Σ. τ. Σ. Ὁ Ἀριστοτέλης φαίνεται πὼς ἀποδίδει στὸ τραγικὸ καὶ σὲ μερικὰ μουσικὰ εἶδη «τὴν κάθαρση τῶν παθημάτων δι' ἐλέου καὶ φόβου». Ἡ θεωρία του, πού ἀποβλέπει μᾶλλον στὴ συγκινητικὴ συναισθηματικὴ παρά στὴ λεύτερη ἐνέργεια, ἐφαρμόζεται καλύτερα στὸ δράμα παρά στὴ μεγάλη τραγωδία. Ὁ Κάντ φαντάζεται τὸ ὑψηλὸ σὰ μιὰ ἐκδίκηση (revanche) τῆς ἐλευθερίας μας ἐνάντια σ' ἓνα ἄπειρο μέγεθος ἢ ἄπειρη δύναμη, πού θὰ μᾶς συνέτριβε, ἂν αὐτὴ μας ἢ ἐλευθερία δὲν εἶτα νε, ὅμοια ἄπειρη κατὰ τὸ δικό της τρόπο. Βλέπει κανεῖς, πὼς μ' αὐτὴ τὴν ἐπέμβαση τῆς ἠθικῆς μας αὐτονομίας ὁ Κάντ κατάρθωσε νὰ συνδυάσει πραγματικὰ τὸ τραγικὸ μὲ τὸ ὑψηλόν. Σπρώχνοντας παραπέρα αὐτὴ τὴν ἀνάλυση μερικοὶ ἀπὸ τοὺς συγκαιρινούς μας ἄρνούνται ἀπὸ τὸ ὑψηλὸ κάθε αἰσθητικὴ ἀξία. Ὁ Ἑγελος ἐξηγεῖ τὸ τραγικὸ σὰ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ δυὸ δυνάμεις, πού καθεμιὰ τους ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ πραγματώσει τὴν οὐσία της, μὰ δὲν τὸ κατορθώνει ἀλλιῶς παρά καταπατώντας τὰ ἐπίσης σεβαστὰ δίκαια τῆς ἄλλης. Ὁ τραγικὸς ἥρωας εἶναι λοιπὸν «ἀναγκασμένος παρὰ τὴν ἠθικότητά του ἢ μᾶλλον ἐξ αἰτίας τῆς ἠθικότητάς του νὰ διαπράξει σφάλματα». Αὐτὸ δικαιώνει τὰ βάσανά του, πού ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος ἐξιλέωσης. Μὰ τοῦτο τὸ «τραγικὸ σφάλμα» δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπαραίτητο· παράδειγμα ἡ ἄψογη θέληση τοῦ καθήκοντος, πού ἔχουν οἱ ἥρωες τοῦ Κορνηλίου, μερικὰ προβλήματα συνείδησης (cas de conscience) τῶν ἡρώων τοῦ Ἰψεν καὶ ἡ ἀθωότητα τοῦ «καθημερινοῦ τραγικοῦ» κατὰ τὸν Μαίτερλιχ.

Κωμικό, τὸ Γελόιο.—Μία τελευταία ομάδα τριῶν ὀξίων παρουσιάζεται ἀκόμα σχετικὰ μὲ τὴν ἁρμονία· μὰ πρόκειται ἔδῳ γιὰ μιὰ ἁρμονία, ποὺ χάθηκε· εἶναι μιὰ ἀπατηλὴ φαινομενικὴ ἐνότητα, ποὺ πίσω της ἀνακαλύπτουμε κρυμμένη μιὰ ἔλλειψη συνοχῆς, ποὺ εἶναι ὁμως πραγματικὴ· ἓνα αἶνιγμα, ποὺ τὸ λύνουμε «ἐκ τῶν κάτω» καὶ μὲ τὰ δικά μας μέσα.

Αὐτὸς ὁ μηχανισμός, ὅταν τὸν αἰσθάνεται κυρίως ἡ νόησή μας, ἀποτελεῖ τὸ χι ο υ μ ο ρ ι σ τ ι κ ὸ π ν ε ũ μ α. Ὁ κατώτερος βαθμὸς τοῦ εἶναι τὸ καλαμπούρι ποὺ παίζει μὲ τὶς λέξεις παρουσιάζοντας ἀπότομα δυὸ νοήματα κρυμμένα κάτω ἀπὸ τὸν ἴδιο ὄρο. Εἶναι «ἡ κουτσουλιά τοῦ πνεύματος, ποὺ πετᾷ» ἔλεγε ὁ Βίκτωρ Οὐγκώ. Ὁ Ὅμηρος στὴν Ὀδυσσεΐα ἀποδίδει ἓνα τέτιο καλαμπούρι στὸν Ὀδυσσεά μὲ τὴ λέξη Ο ὕ τ ι ς κ ι ὁ Ἅγιος Ματθαῖος στὸ Ε ὕ α γ γ ε λ ι ὸ του ἓνα ἄλλο στὸν Ἰησοῦ μὲ τὴ λέξη Πέ τ ρ ο ς.

Τὸ πραγματικὸ πνεῦμα παίζει λιγώτερο μὲ τὶς λέξεις ἢ τὶς μορφές καὶ περισσότερο μὲ τὶς ιδέες, ποὺ υποβάλλει· εἶναι τὸ ἔδαφος τοῦ «πνεύματος τῆς λεπτότητος» («esprit de finesse») μὲ τὴν αἰσθητικὴ σημασία, ποὺ μπορούμε νὰ δώσουμε σ' αὐτὸν τὸν ὄρο τοῦ Πασκάλ. Ἔτσι τὸ ὑπονοούμενο ἔχει μέσα του «πνεῦμα», ἐνῶ ἡ ἄμεση ἔκφραση θὰ ἔφερνε ἓνα ὁλότελα διαφορετικὸ ἀποτέλεσμα. «Βλέπει κανεῖς, πῶς δὲν ἔχετε συνειθίσει νὰ μιλάτε σὲ μπροστινὰ μοῦτρα» λέει κάποιος ἥρωας τοῦ Μολιέρου σ' ἓνα φαρμακοτρίφη, ποὺ βαστάει κλύσμα. Ὁ Ραμπელαι θὰ προτιμοῦσε τὴ χοντροκομμένη λέξη, δηλαδὴ τὴ φάρσα παρὰ τὸ χιοῦμορ.¹⁾

¹⁾ Σ. τ. Σ. Ἐννοεῖται ἔτσι εὐκόλα γιατί τὸ «γαλλικὸ πνεῦμα» ἢ τὸ «παριζιάνικο πνεῦμα» κατορθώνει νὰ κινεῖ τὴ βαθιὰ σκέψη μὲ εἰκόνες φαινομενικὰ ἐπιπόλαιες. «Στὴ Γαλλία», ἔλεγε ὁ Σαμφὸρ στὶς ἀρχές τῆς Ἐπανάστασης «ἀφήνουν ἥσυχους κείνους, ποὺ βάζουνε φωτιὰ καὶ κυνηγοῦνε κείνους, ποὺ χτυπᾶνε τὸν κώδωνά τοῦ κινδύνου». Ὁλάκερο κεφάλαιο Κοι-

Τὸ κωμικὸ εἶναι τὸ χιοῦμορ τῆς πράξης, ὅπως τὸ πνεῦμα εἶναι τὸ κωμικὸ τῆς νόησης. Προϋποθέτει κυρίως μέσα στὴν ἀξιογέλαστη πράξη τὴν ἐπίφαση μιᾶς καπριτσιόζας καὶ ὑπέρλογης ἐλευθερίας, ποὺ τὴν τιμωροῦμε μὲ τὴν ποινὴ τοῦ γέλιου, γιατί ἀνακαλύπτουμε μέσα της ἓναν κρυμμένο αὐτοματισμό, ποὺ ἀντικαθιστᾷ τὴν ἀπαιτούμενη ἐλευθερία ἐνῶ ἡμεῖς ὑποθέτουμε πάντα, πὼς αὐτός, ποὺ κοροϊδεύουμε, μπορεῖ νὰ τὸν τροποποιεῖ κατὰ θέληση.¹⁾ Τέτια εἶναι ἡ κωμικὴ ἀπόκρωση τῆς διάλυσης τῆς ἁρμονίας.

Ἔτσι γελοῦμε μὲ ἓνα φιλάργυρο ἢ μὲ ἓνα μισάνθρωπο, γιατί τοὺς νομίζουμε λεύτερους νὰ μὴν εἶναι. Μὰ ὅταν μερικὰ χαρακτηριστικὰ μᾶς κάνουν νὰ ὑποψιαστοῦμε κάτι τὸ μοιραῖο στὸ βαθὺ πάθος, τοῦ ἐνστίχτου ἢ τῆς διανοητικῆς ἀρρώστειας, τότε ἡ ἁρμονία δὲ διαταράσσεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ ἡ κωμωδία ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς τραγικῆς σύγκρουσης. Ὁ Μολιέρους τὸ κατάλαβε αὐτὸ πολὺ καλά, ὅταν ἔβαλε καὶ ὕστερα ἔσβησε τὸν ἀκατάλληλο γιὰ κωμωδία ὑπότιτλο: «Ὁ Μισάνθρωπος ἢ ὁ ὑποχονδριακὸς ἐρωτευμένος».

Τέλος ἡ νοσταλγία μας γιὰ τὴ χαμένη ἁρμονία καὶ ἡ ἀποστροφή μας γιὰ κεῖνον, ποὺ τὴ χαλάει, μπορούνε νὰ ἐνδιαφέρουν τὴ συναισθηματικὴ μας ζωὴ: εἶναι τὸ συν-

νωνιολογίας καὶ Νεώτερης Ἱστορίας κλείνεται μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἔξυπνη μεταφορά. Εἶναι τὸ θαῦμα τοῦ πολλαπλασιασμοῦ τῶν ἰδεῶν. Μποροῦμε νὰ σημειώσουμε, πὼς ἡ γαλλικὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς σπάνιες γλωσσες, ὅπου μὲ τίς δυὸ σημασίες τῆς λέξης πνεῦμα (esprit) φαίνεται πὼς θέλει νὰ συγχωνέψει τὴ σκέψη μὲ τὸ ἀστεῖο εἶναι ἓνα σημάδι τοῦ ἐθνικοῦ χαραχτήρα καὶ μιὰ ἀλήθεια γενικώτερη: τὸ χιοῦμορ εἶναι ὑπόθεση μᾶλλον τῆς νόησης παρὰ τῆς συναισθηματικότητας ἢ τῆς ἐνέργειας (J. P. Richter).

¹⁾ Σ. τ. Μ. Εἶναι ἡ ἐξήγηση τοῦ κωμικοῦ, ποὺ κάνει ὁ Μπέρξον στὸ βιβλίο του «Le rire».

αίσθημα τοῦ γελοίου¹⁾ μὲ τὶς πολυάριθμες ἀποχρώσεις τοῦ ἀπὸ τὴν κοροϊδευτικὴ εἰρωνεία ἴσαμε τὴν ἔλευθεροστομία τοῦ Ραμπλαί καὶ μέσα ἐδῶ περιλαμβάνονται ὁ ἀστεϊσμός, τὸ ξυλοκόπημα, ἡ καρικατούρα, ἡ παρωδία, ἡ γελωτοποιία, ἡ φάρσα, τὸ καραγκιοζιλίκι, τὸ γκροτέσκο.

Τὸ γελοῖο εἶναι μιὰ βεβαίωση τοῦ συναισθήματος τῆς προσωπικῆς μας ὑπεροχῆς, ὅταν βοισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ ἀντιπαθητικὴ δυσαρμονία. Προϋποθέτει νεκροφάνεια κ' ἐχθρικὴ καταφρόνια, ἐκδίκηση τῆς προσωπικῆς μας ἀξίας, πὺν παραγνώριζεται. Ἔτσι γελοῦμε μὲ ἓναν ἀνάπηρο κι ὅταν ἀκόμα ὑποφέρει, ἅμα ζητάει νὰ κρύψει τὸ κουσούρι του, σὰ νὰ μὴ θέλει νὰ ὁμολογήσει, πὺς εἶναι κατώτερός μας. Καὶ δὲ γελοῦμε καθόλου μὲ κεῖνον, πὺν ὑποφέρει φανερά, πὺν ὁμολογεῖ καὶ δὲν ἀφήνει στὴν κακεντρέχειά μας νὰ ἀνακαλύψει τίποτα.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν κοινωνικῶν μας συναισθημάτων τὸ γελοῖο εἶναι ποινὴ πὺν ἐπιβάλλει σ' ἓνα ἄτομο ἢ σὲ ὀλάκερο περιβάλλον, πὺν τὰ θεωρεῖ κατώτερά της, μιὰ κοινωνικὴ τάξη, πὺν προσβάλλεται ἀπὸ τὶς ὑπερβασίες τους. Ὁ τύπος τοῦ ὁμαδικοῦ γελοίου εἶναι τὸ «ἀπαρχαιωμένο» (*de modé*). Αὕτῃ ἡ ποινὴ δὲ στέκεται λογικά, γιατί τὰ ρούχα τῆς περασμένης μόδας τὰ φοροῦσαμε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι σὰ μιὰ ἀπόδειξη τῆς καλαισθησίας μας λίγα χρόνια ἢ λίγους μῆνες προτύτερα. Μὰ ἐξηγιέται πολὺ καλά, ὅταν τὴν ἐπιβάλλουμε γιὰ ν' ἀντιδράσουμε μὲ περισσότερη συγκίνηση καὶ πάθος παρὰ μὲ σκέψη ἢ ἐλευθερία ἐνάντια στὸν ἀνυπόταχτο, πὺν μᾶς ἀρνιέται αὕτῃ τῇ μικρῇ ἀπόδειξη τῆς κοινωνικῆς ἀλληλεγγύης, πὺν εἶναι ἡ μόδα.

¹⁾ Σ. τ. Σ. Γελοῖο λέμε καμμιὰ φορὰ μὲ σκοπὸ νὰ ψέξουμε ἓνα ἔργο ἢ μιὰ σκέψη ἄσκημη ἢ ἀποτυχημένη (*ratée*). Καὶ ἐπαινοῦμε τουναντίον μιὰ σάτυρα ἢ καμμιὰ καρικατούρα γιατί ἀνεβάζουνε στὶς ψηλότερες κορυφές τοῦ γελοίου ἓνα πρόσωπο, μιὰ κατάσταση ἢ μιὰ ἰδέα. Ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὴ δευτέρη αὕτῃ ἐκδοχή.

Τὸ γελοῖο εἶναι τὸ κωμικὸ τῆς συναισθηματικότητος, ὅπως τὸ κωμικὸ εἶναι τὸ χιοῦμορ τῆς πράξης : τρεῖς τρόποι νὰ διαλύσουμε εὐχάριστα μιὰ ἰδέα τονίζοντας ἄλλοτε τὴν δυσάρεστη ἀπώλεια τῆς ἐνότητος, ἄλλοτε τὴν πετυχημένη αὐξηση τῆς πολλαπλότητος τῶν νέων ἰδεῶν, ποὺ τὶς διαβλέπουμε. Τὸ χιοῦμορ μᾶς ἱκανοποιεῖ κυρίως μὲ τὸν ἐσωτερικὸν μας πλουτισμόν· τὸ κωμικὸ μὲ τὴν ποιὴν ποὺ ἐπιβάλλουμε στὸ φτωχόν, ποὺ νομίζει, πῶς εἶναι πλούσιος.¹⁾

¹⁾ Σ. τ. Σ. Οἱ περισσότερες θεωρίαι τοῦ γέλιου δὲν ξεχωρίζουν αὐτὲς τὶς τρεῖς ἀποχρώσεις κι ὅλες βρίσκουνε στὴ βάση αὐτῶν τῶν ἀποχρώσεων πάντα ἓνα κοντράστο. Ἐμεῖς ὀρίσαμε ἀκριβέστερα τὸ πρᾶγμα : «χαμένη ἁρμονία». Πρέπει νὰ μὴ λάβουμε ὑπ' ὄψει τὶς ἐκλεχτικὰς θεωρίαις, ποὺ προσπαθοῦνε νὰ ἐξηγήσουνε ὅλες τὶς περιπτώσεις τοῦ γέλιου ἀκόμα καὶ τὰ σκαστά γέλια τῆς χωρὶς αἰτία χαρᾶς τῶν παιδιῶν ἢ τοῦ γαργαλισματος, ποὺ εἶναι ἀναισθητικά. Τέτιος εἶναι ὁ ἐκλεχτισμὸς τοῦ Ντυγκὰ καὶ τοῦ Συλλύ, ποὺ θεωροῦνε τὸ ἴδιο πρᾶγμα τὸ γέλιο τοῦ παιχνιδιοῦ καὶ τῆς «χαλάρωσης μετὰ τὴν προσπάθειαν». Μὰ τὸ γέλιο ἢ τὸ χαμόγελο δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο καθ' ἑαυτὰ παρὰ κοινὰς ἀνακλαστικὰς κινήσεις, ποὺ σὲ λίγες περιστάσεις εἶναι αἰσθητικὰς, Ὅμοια κάθε παιχνίδι δὲν εἶναι πάντα οὔτε γιὰ γέλια οὔτε ὥραϊο. Ὁ Σοπερχάουερ περιορίζεται στὶς αἰσθητικὰς ἐφαρμογὰς τοῦ γέλιου καὶ βρίσκει σ' αὐτὰς μιὰ συμφωνία ἀνάμεσα στὴν ἰδέαν καὶ στὸ ἀντικείμενό της. Μὰ μένει νὰ ἐξακριβώσουμε ποιὰς λογικὰς ἀσυμφωνίας εἶναι ἀξιογέλαστες. Σχεδὸν ὅλοι οἱ θεωρητικοὶ συμφωνοῦνε στὸ νὰ βρίσκουν κάτω ἀπὸ διάφορες μορφὰς μιὰ «κατιοῦσα ἀντίθεση» (*contraste descendant*) ὅπως τὴ λέει ὁ Σπένσερ. Ὁ Χόμπς ἔβλεπε στὸ γέλιο ἓνα «ξαφνικὸ συναίσθημα θριάμβου», ποὺ μᾶς γεννιέται μὲ τὴ σύγκριση τῆς τωρινῆς μας ὑπεροχῆς ἐπάνω σ' ἓναν ἄλλο ἢ ἐπάνω στὴ δική μας προηγούμενη κατάσταση. Γιὰ τὸν Κάντ τὸ γέλιο εἶναι «ἡ ξαφνικὴ ἀναγωγή στὸ μηδὲν μιᾶς ἔντονης προσδοκίας». Ὁ Λίπς βρίσκει στὸ χιοῦμορ «μιὰ μικρὴ παράσταση» ἢ μιὰ «παράσταση ποὺ μι-

Μερικὲς ἐφαρμογὲς δείξανε λίγο-πολύ τι μπορεῖ νὰ παραγάγει ἡ ἀνάλυση καὶ ἡ σύγκριση αὐτῶν τῶν ἐννέα αἰσθητικῶν κατηγοριῶν. Παρ' ὅλη τους τὴν ὀλότελα σχηματικὴ ἀφαίρεση, ποὺ ἀποκλείει ἐδῶ πλῆθος ἀπαραίτητες ἀποχρώσεις, αὐτὲς οἱ φόρμουλες μᾶς κάνουνε νὰ καταλάβουμε κυρίως πὼς ἡ ἀπλὴ ἀλλαγὴ τοῦ ἄξονα ἐνὸς καὶ τοῦ ἴδιου μηχανισμοῦ φτάνει νὰ «μεταξιώσει» (transvaluer, δηλ. νὰ ἀλλάξει τὸ ποῖον τῆς ἀξίας) ριζικὰ μερικὲς αἰσθητικὲς ἀξίες ὑπερβολικὰ ἀσταθεῖς. Τὸ ἴδιο αἶνιγμα, ποὺ εἶναι ὕψηλό, ὅταν λύνεται «ἐκ τῶν ἄνω», δραματικὸ, ὅταν λύνεται μὲ τὴν αἰσθητικότητα, καταντάει ἀστεῖο, ὅταν λύνεται «ἐκ τῶν κάτω» καὶ κωμικὸ ὅταν ἡ λύση του

κρταίνει». Ὁ Φρόυντ σύμφωνα μὲ τὴν ψυχανάλυσή του θεωρεῖ πὼς εἶναι ἡ ἐκδίκηση τοῦ γενετήσιου ἀσυνείδητου, ποὺ ἔχει καταπιεσθεῖ καὶ ξαναφαίνεται ἀπότομα στὴ συνείδηση. Τέλος αὐτὴ ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἀνώτερο στὸ κατώτερο παίρνει φυσικὰ στὸ σύστημα τοῦ Μπέρξον τὴ μορφή τῆς ἀντίθεσης, ποὺ θεωρεῖται σήμερα κλασικὴ, ἀνάμεσα στὴ βαθιὰ ζωὴ τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς διαίσθησης ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τοῦ αὐτοματισμοῦ τῆς ἀτομικῆς συνήθειας καὶ τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν ἀπὸ τὴν ἄλλη. Αὐτὴ ἡ βαθιὰ ἀνάλυση καταλήγει σὲ δυὸ μεγαλοφυεῖς ὁρισμοὺς τοῦ γέλιου: «εἶναι τὸ μηχανικὸ, ποὺ κολιέται ἐπάνω στὰ ζωντανὰ πράγματα» καὶ εἶναι «μιὰ κοινωνικὴ ποινή».

Αὐτὲς οἱ θεωρίες εἶναι συχνὰ πολὺ πετυχημένες, ὅμως ἡ ἐξηγοῦν πάρα πολλὰς ἢ ἐξηγοῦν πάρα πολὺ λίγες περιπτώσεις. Οἱ ἀντιθέσεις εἶναι «κατιοῦσες», γιὰ τὴ γελοῦμε μ' αὐτὰς ἢ γελοῦμε πάντα γιὰ τὴ εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα μιὰ ἐκπτώση βαθμοῦ; Μήπως καὶ ἡ ἐπικόλληση τοῦ ζευγικοῦ πάνω στὸ μηχανικὸ δὲ μᾶς κάνει κάποτε νὰ γελοῦμε ὅπως καὶ ἡ ἀντίστροφη σχέση; Ἡ κοινωνία ζητάει ἀραγε ἀπὸ μᾶς τὴ ζωὴ, δηλ. τὸν αὐθορμητισμό, τὴν ἀπρόοπτη κινητικότητα ἢ τὸ ἐνάντιο τὴν προσαρμογὴ μᾶς στὸ περιβάλλον, τὴ μέση πειθαρχία, τὴ σύμφωνη μὲ τὴν παράδοση ὡς τὴ μισομηχανικὴ, τῆς συμπεριφορᾶς καὶ τῶν ἡθῶν;

γίνεται μὲ τὴ συναισθηματικότητά μας. Ὅλες οἱ παρωδίες τῶν μεγάλων ἔργων στηρίζονται πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀστάθεια τῶν ἀξιῶν.¹⁾

5. Τὸ ἄσκημο.—Ἡ ἀσκήμια δὲν εἶναι μονάχα ἀπουσία ἁρμονίας, μὰ στάση ἀρνητικὴ κ' ἐχθρική μπροστὰ στὴν ἁρμονία: δυσἁρμονία ποὺ παρουσιάζεται ἐκεῖ ὅπου περιμέναμε τὴν ἁρμονία ἢ ὅπου ὥφειλε αὐτὴ νὰ ὑπάρχει. Ἀσκημο εἶναι ὅχι ὅ,τι ἀπλῶς δὲν ἔχει τεχνικὴ, μὰ ὅ,τι ἔχει τεχνικὴ «ἀποτυχημένη» (ratée). Ὑπάρχει μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μιὰ γραμμὴ πεζοῦ λόγου καὶ σ' ἓνα στίχο πεζολογικό, ἀνάμεσα σ' ἓνα ἐπιπλο μὲ καλὸ γοῦστο, μὲ χωρὶς μεγάλη ἀγοραστικὴ ἀξία, καὶ σ' ἓνα πλούσιο ἐπιπλο, μὰ χωρὶς γοῦστο, ἀνάμεσα σὲ μιὰ φωτογραφία, ποὺ δὲ μοιάζει πολὺ καὶ σὲ μιὰ ξυλο-

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπει κανεῖς, πὼς μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τίς ἐννιὰ κατηγορίες περιέχουνε δυσάρεστα δεδομένα, μὰ ὁ συνδυασμὸς τοὺς καταλήγει σὲ μιὰ δεσπόζουσα εὐαρέσκεια π. χ. ἓνα θλιβερὸ δρᾶμα, ποὺ τελειώνει καλὰ. Ἡ αἰσθησιακὴ λοιπὸν αἰσθητικὴ, ποὺ θεωρεῖ κάθε ἡδονὴ ὡραία καὶ κάθε λύπη ἄσκημη (Pilo) εἶναι πολὺ ἀπλοϊκὴ. Ὁ Φέχνερ ἔδινε καλύτερη ἀπόχρωση στὴ γενικὴ ἀρχὴ τῆς εὐδαιμονίας («ἀρχὴ εὐδαιμονιστικὴ»). Ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος σύμφωνα μὲ τίς ἀρχές τοῦ κατ'ὼφλοι οὗ τῆς συνείδησης, τῆς πρὸς θήνης, τῆς ἀντίθεσης, τῆς σαφήνειας, τοῦ συνειρμοῦ κ.λ.π. ἢ ὁλοκληρωσῆς ἑνὸς πλήθους ἀπὸ ἡδονές, ἅπειρα μικρές, ποὺ καθεμιὰ χωριστὰ δὲν εἶναι αἰσθητὴ, ἐπιτρέπεται στὸ σύνολό τους νὰ διαβεῖ τὸ κατώφλι τῆς αἰσθητικῆς συνείδησης: ὁ ρυθμὸς ἑνὸς ποιήματος σὲ ἄγνωστη γλῶσσα εἶναι ἐλάχιστα αἰσθητός· μὰ ἐνωμένος μὲ τὴν ἔννοια τῶν λέξεων γίνεται πολὺ εὐάρεστος. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος «ἡδονές δευτερεύουσες» μποροῦνε νὰ συνοδεύουν μερικὲς λύπες: κάθε δυνατὴ διέγερση, ἀκόμα καὶ ὀδυνηρὴ, προξενεῖ μιὰ εὐχάριστη ἔξαψη καὶ ἡ ὑπέρτερη σαφήνεια μᾶς παρὰστάσης πόνου μπορεῖ νὰ εἶναι ἡδονή. (Βλ. Καρόλου Δαλό: «Esthétique expérimentale» σ. 17-31.

γραφία κακοφτιαγμένη, ανάμεσα σ' ένα φόρεμα παλιᾶς μόδας, ἐδῶ καὶ δυὸ αἰῶνες, καὶ σ' ένα φόρεμα *demodé*, ποὺ ράφτηκε ἐδῶ καὶ δυὸ μῆνες.

Ὅμοια γιὰ νὰ εἶναι ἡ φύση ἄσκημη, πρέπει νὰ μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση, πὼς ἀπότυχε σὲ κάποιο σκοπὸ καὶ νὰ φανταζόμαστε πολὺ ἢ λίγο συνειδητά, πὼς δὲν τὰ κατάρφερε νὰ ἐφαρμόσει μιὰ τεχνικὴ σύμφητη μὲ αὐτὰ τὰ πράγματα. Τὸ ἄσκημο στὴ φύση εἶναι κατ' ἄρχὴν τὸ τερατώδικο. Καὶ δὲν ὑπάρχουν «ὠραῖα τέρατα» ἔξω ἀπὸ τὴν τέχνη παρὰ γιὰ κείνους ποὺ φαντάζονται ἔτσι ἀπὸ παραδοξομανία μιὰ τεχνικὴ τῆς τερατωδίας, γιὰ νὰ εὐχαριστιοῦνται κρίνοντάς τιν πετυχημένη ἢ ἀποτυχημένη.

Τὸ ἄσκημο εἶναι ἡ ἀποφυγὴ τοῦ νὰ θέτει κανεὶς τὰ ἄλυστα προβλήματα τῆς ἁρμονίας ἢ τοῦ νὰ λύει τὰ ἄλλα ἢ τοῦ νὰ τῇ ζεῖ αὐτὴ τὴν ἁρμονία, ἀφοῦ ἀρθεῖ κάθε σύγκρουση. Γιατὶ ὑπάρχει ἀσκήμια τῆς κατοχῆς, ἀσκήμια τῆς ζήτησης καὶ ἀσκήμια τοῦ χαμοῦ τῆς ἁρμονίας : ἡ ἀνάποδη τοῦ ὠραίου, ἡ ἀνάποδη τοῦ ὑψηλοῦ, ἡ ἀνάποδη τοῦ ἔξυπνου. Ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι μονάχα ἀναισθητικὰ εἶναι ἀντιαισθητικὰ κι' αὐτὸ πολὺ δίκαια ἀποτελεῖ θανάσιμο ἀμάρτημα στὴ θρησκεία τοῦ ὠραίου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Α') Η ΑΤΟΜΙΣΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ

1) *Ὁ ἀτομικισμὸς στὴν τέχνη.*—Ἡ πολὺ νέα ιδέα τῆς κοινωνιολογικῆς αἰσθητικῆς φαίνεται, πὼς καταπατεῖ ἐπικίνδυνα τὰ ἀπαράγραπτα δίκαια ποὺ ἔχει κάθε ἔργο, κάθε δημιουργὸς καὶ κάθε φιλότεχνος πάνω στὴν προσωπικότητά καὶ τὴν ἐλευθερία.

Ὁ ρομαντικὸς ἀτομικισμὸς.—Πολλοὶ ρομαντικοὶ καὶ ὁπαδοὶ τῆς ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» πιστεύουνε πὼς ὁ καλλιτέχνης ὀφείλει νὰ φεύγει ἀπὸ τὴν κοινωνία καὶ ν' ἀπομονώνεται σ' ἓνα «φιλντισένιο πύργο». Ἄλλωστε τὸ πλῆθος εἶναι πάντα ἐχθρικό γιὰ τὶς ἐξαιρετικὲς μεγαλοφυΐες, ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ τὶς νιώσει.

Στὸ Στελλὸ τοῦ Βινὺ ἡ συνταγὴ τοῦ γιαιτροῦ Νουὰρ σημειώνει: «Μόνος καὶ λεύτερος νὰ ἐκπληρώνεις τὴν ἀποστολή σου. Ν' ἀκολουθεῖς τὶς συνθῆκες τοῦ δικοῦ σου Εἶναι, ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὶς ἐπιδράσεις τῶν ἑνώσεων ἀκόμα καὶ τῶν πιδ ὠραίων, γιὰτὶ ἡ Μοναξιά εἶναι ἡ πηγὴ τῶν ἐμπνεύσεων Οἱ ποιητὲς κ' οἱ καλλιτέχνες ἔχουνε μόνον ἀνάμεσα σ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους τὴν εὐτυχία νὰ μποροῦνε νὰ ἐκτελοῦνε τὴν ἀποστολή τους στὴ μοναξιά».

Μὰ ὁ καλλιτέχνης τοῦ Μεσαίωνα δεχότανε μὲ πολλὴ εὐχαρίστηση νὰ συγχωνεύεται μὲ ὅλα τὰ μέλη τοῦ σωματείου του καὶ ὁ καλλιτέχνης τοῦ 13ου αἰῶνα ἐπιθυ-

μοῦσε νὰ τὸν λογαριάζουνε γιὰ «τίμιον ἄνθρωπο» τῆς καλῆς κοινωνίας. Τὸ συναίσθημα τῆς ρομαντικῆς μόνωσης ὑπῆρξε μόδα πολὺ περαστική. Αὐτὸς ὅμως ὁ ἀτομικισμὸς εἶναι κι ὁ ἴδιος ἓνα ὁμαδικὸ φαινόμενο. Θὰ εἶτανε τὸ πολὺ πολὺ ἓνας ἀπὸ τοὺς τρόπους, πὺν ἀντιλαμβανόμεστε τὶς σχέσεις τῆς τέχνης μὲ τὴ ζωή: εἶναι δηλ. ἡ τέχνη ἓνα καταφύγιο γιὰ τοὺς δραπέτες τῆς ζωῆς, μιὰ ἐκδίκηση (revanche) γιὰ τοὺς νικημένους ἀντὶ νὰ εἶναι ἓνα δυνάμωμα τῆς ζωῆς γιὰ τοὺς ἱκανοποιημένους.

Ὡστόσο μὲ μιὰ στροφὴ πολὺ συνειδησμένη οἱ πῶ ἀτομικιστὲς ὁπαδοὶ τῆς ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», ὅπως οἱ ἀδελφοὶ Γκογκούρ, καταγγέλλουν τὶς μορίες καὶ τὶς ἀδικίες τῆς δικῆς τῶν κοινωνίας στὸ καλὸ γοῦστο καὶ στὴν «ἀνώτερη δικαιοσύνη» μιᾶς ἄλλης κοινωνίας. «Τίποτα γιὰ τὸ κοινό, λένε, ὅλα γιὰ τὸ μέλλον». Καὶ τρομάζουνε μὲ τὴ σκέψη, πὼς ἡ ἐπιτυχία τῶν ἔργων τοὺς ἴσως θὰ σταματήσει κάποτε π. χ. γιὰτὶ θὰ παγώσει ἡ... Γῆ! Τί ἄλλο πρᾶμα λοιπὸν εἶναι τὸ «μέλλον» παρὰ ἓνα μελλούμενο κοινό, ἓνα κοινὸ ἰδανικό; οἱ περισσότεροὶ ἀτομικιστὲς φαντάζονται τὴ δόξα «μὲ τὴ μορφὴ τῆς κοινωνικότητας».

Ὁ ὀρθολογιστικὸς ἀτομικισμὸς. Αὕτὴ τὴν ἄποψη ὁ ὀρθολογιστικὸς ἀτομικισμὸς προσπαθεῖ νὰ τὴ νομιμοποιήσει χωρὶς ὅμως κατ' ἀρχὴν νὰ βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὸ ἄτομο. Εἶδαμε π. χ. τὸν Κάντ νὰ θεσπίζει τοὺς καταστατικὸς νόμους κάθε ὥραιου «ἐν ὀνόματι» τοῦ λεύτερου παιγνιδιοῦ τῶν προσωπικῶν ἱκανοτήτων τοῦ καθενός· μονάχα πὺν αὐτοὶ οἱ νόμοι μποροῦνε ὅλοι τοὺς νὰ πάρουν ἓνα καθολικὸ ἄπλωμα σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, πὺν εἶναι προικισμένοι μὲ τὶς ἴδιες ἱκανότητες. Ἔτσι τὸ αἰσθητικὸ θέλημα μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸ «κατηγορικὸ πρόσταγμα» τῆς ἠθικῆς ὑποχρέωσης. Ἡ σωσιότερα: εἶδαμε, πὼς στὴν αἰσθητικὴ κρίση αὕτὴ ἡ ἀναγκαιότητα ὠνομάστηκε ρητὰ ὑποκειμενική, ὅπως καὶ ἡ καθολικότητα δὲν ἔχει μέσα τῆς γενικῆς ἰδέας.

Ἄν καὶ βεβαιώνει καθαρὰ ὁ Κάντ, πὼς χωρὶς τῆ συγκεκριμένη κοινωνικῇ ζωῇ δὲ θὰ ὑπῆρχε τέχνη, αὐτὴ ἡ «δημοκρατία τῶν αἰσθητικῶν σκοπῶν» ὅπου δρᾷ ἡ αὐτονομία τῆς καλαισθησίας μας, ὅπως δρᾷ καὶ τῆς ἠθικότητάς μας, δὲ μοιάζει καθόλου μὲ τὴν κοινωνία τῶν νεώτερων κοινωνιολόγων. Αὐτὴ ἐδῶ εἶναι ἔνωση ἀνθρώπων πολὺ συγκεκριμένη καὶ περιορισμένη, ποὺ παραδέχεται καὶ ἄλλες ἐνώσεις ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἴδια. Ἐνῶ ἐκείνη εἶναι ἡ ὁλότελα ἰδανικὴ καθολικότητα καὶ χωρὶς καμιὰ ἐξαίρεση γιὰ κανένα πλάσμα, ποὺ σκέφτεται, πραγματικὸ ἢ ὑπαρχτό. Ὑπάρχει *de jure* καὶ ὄχι *de facto*. Ἀκόμα πὺ πολὺ: εἶναι ἀντίθετη μὲ τὰ πράγματα. Γιατὶ εἶναι οὐτοπία μοναδικὴ νὰ ἔχουμε τὴν ἀπαίτηση, πὼς ἓνας ἀμόρφωτος χωριάτης θὰ προτιμήσει αὐθόρμητα μιὰ τραγωδία τοῦ Ρακίνα ἀπὸ ἓνα ρομάντσο ἐπιφυλλίδα ἢ ἀπὸ τὴν τελευταία ἀστυνομικὴ ταινία, μιὰ θαμνὴ χαλκογραφία τοῦ Ρέμπραντ ἀπὸ μιὰ γυαλιστερὴ χρωμολιθογραφία ἢ πὼς ἓνας Κινέζος συνειθισμένος στὴν τεχνικὴ τῶν μελωδιῶν χωρὶς ἀκομπανιαμέντο καὶ χωρὶς «μετατροπές» πάνω σὲ γκάμες μὲ πέντε τόνους θὰ νιώσει μὲ τὸ πρῶτο ἄκουσμα τὴν πολυφωνία μιᾶς φούγκας τοῦ Μπάχ ἢ τὸ χρωματισμὸ μιᾶς οὐβεργτούρας τοῦ Βάγκερ!

Ἡ λεγόμενη καθολικότητα τῶν πὺ ἀϋθεντικῶν ἀριστουργημάτων περιορίζεται στὶς κοινωνικὲς ομάδες, ποὺ ζοῦνε μὲ τὴν ἴδια ὁ ρ γ ά ν ω σ η καὶ ἔχουνε τὴν ἴδια ὁμαδικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης—αὐτὰ τὰ δυὸ κυριώτερα ἀντικείμενα τῆς κοινωνιολογικῆς αἰσθητικῆς.

Ἡ ὁλοκληρωμένη καθολικότητα τοῦ ἀπόλυτου ὡραίου, ὅπως τὴν ἐννοοῦσε ὁ παλαῖος δογματισμός, πολλαπλασιάζει τὸν ἀριθμὸ τῶν ἀτόμων, «ἐπ' ἄπειρον» χωρὶς νὰ προσθέτει τίποτα σὲ κανένα ἀπ' αὐτά. Τροποποιεῖ τὴν αἰσθητικὴ τους σκέψη ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ποσότητος ὄχι ὅμως καὶ τῆς ποιότητος. Κατὰ τοὺς κοινωνιολόγους ἡ κοινωνικὴ ἐπίδραση διαμορφώνει κατὰ μέγιστο μέρος τὸ ἄτομο ἀκόμα καὶ τὶς μεγαλοφυΐες, ἐνῶ κατὰ τοὺς ἀτομικιστὲς τὸ παραμορφώνει. Ὁ ἐξαιρετικὸς χαραχτήρας ἐνδὸς

μεγάλου ἀνθρώπου συνίσταται στὸ ὅτι ἐκφράζει μὲ ἐξαιρετική ἔνταση μερικὲς κοινωνικὲς ἀνάγκες. Ἀμα δὲν ἐκφράζει τέτιες ἀνάγκες, ἅμα λείπουν ἡ ἐπιτυχία καὶ τὸ κοινό, δηλ. ἅμα δὲν ἀναγνωρίζεται ἀπὸ καμμιὰ γνωστὴ συνείδηση ἡ ἀξία τοῦ μεγάλου ἀνθρώπου τότε ἀποτελεῖ μιὰ ἐξαίρεση ποὺ δὲ λογαριάζεται, ὅπως δὲ λογαριάζεται καὶ μιὰ ἀτομικὴ τρέλλα.

2. Ἡ φυσιοκρατικὴ κοινωνιολογία τῆς τέχνης. —

Ὁ Πλάτωνας καὶ ὁ Ἀριστοτέλης ἐξετάζανε τὴν τέχνη κυρίως σὰν ἡθικολόγοι καὶ σὰν παιδαγωγοί. Ἔτσι ὁ πρῶτος κατηγοροῦσε γενικὰ ὅλες τὶς τέχνες καὶ τὸν ἴδιο τὸν Ὅμηρο, πὼς καλλιεργοῦνε τὴν ἀποχαυνωτικὴ αἰσθητικότητα καὶ στὶς οὐτοπίες τῆς Πολιτείας του καὶ τῶν Νόμων του ζητοῦσε νὰ ἐλέγχονται οἱ «λῆροι» τῶν ποιητῶν ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ καὶ ἐπικίνδυνη ἐξουσία τῶν νομοθετῶν, ποὺ εἶναι πολὺ ἀναρμόδιοι γι' αὐτὴ τὴ δουλειά. Ὁ δεύτερος ἀντίθετα ζητοῦσε νὰ βγάλει ἀπὸ τὶς τέχνες καὶ εἰδικὰ ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ τὴ μουσικὴ τὴ σωτήρια «κάθαρση» τῶν φυσικῶν παθῶν, ποὺ ἐλάχιστα παρουσιάζονται στὴν κοινωνικὴ ζωὴ.

Οἱ πρῶτοι κοινωνιολόγοι αἰσθητικοὶ τῶν νεώτερων χρόνων ἀντικρύσανε τὸ πρόβλημα περισσότερο σὰ φυσιοκράτες. Λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ Μοντεσκιὲ ἓνας παραγνωρισμένος πρωτοπόρος, ὁ ἀββᾶς Ντυμπός, θέλησε ν' ἀποδείξει τὴν ἐπίδραση, τὴν ἀναγκαστικὰ ὁμαδική, ποὺ τὸ «κλῖμα» ἐξασκεῖ ἐπάνω στὴ μεγαλοφυΐα καὶ συνεπῶς πάνω στὸ συναίσθημα τοῦ ὥραίου, ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ «ἔχτη αἰσθησις», τὴν αἰσθησις τῶν «τεχνητῶν παθῶν» ἢ τοῦ παιχνιδιοῦ. «Ἡ λογοτεχνία εἶναι ἔκφραση μιᾶς κοινωνίας» θὰ ποῦνε λιγάκι ἀργότερα ὁ Ντὲ Μπονάλ, ἡ Μαντὰμ ντὲ Στάελ, ὁ Βιλμαίν.

Ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Ταῖν: ἡ Φυλὴ, τὸ Περιβάλλον, ἡ Στιγμή. — Εἴπαμε παραπάνω, πὼς ὁ Ταῖν θεωρεῖ τὴ Φιλοσοφία τῆς

τέχνης ¹⁾ ἓνα εἶδος «βοτανικὴ ἐφαρμοσμένη σι' ἀνθρώ-
πινα ἔργα». Ὅπως ὁ ὀργανισμὸς ἐνὸς φυτοῦ ἐξαρτεῖται
ἀπὸ τὸ φυσικὸ τοῦ περιβάλλοντος, εἴσι καὶ «τὸ ἔργο τέ-
χνης καθορίζεται ἀπὸ τὴ γενικὴ κατὰστασι τοῦ πνεύμα-
τος καὶ τῶν ἡθῶν τοῦ περιβάλλοντος».

Αὐτὸς ὁ καθορισμὸς συντελεῖται μὲ τρεῖς παριγοντες
ὁμαδικούς. Πρῶτα εἶναι ἡ φυλή, ποὺ ἀποτελεῖ ἓνα
σύνολο ἀπὸ ἔμφυτες καὶ κληρονομικὰς προδιαθέσεις.
Ὑστερα εἶναι τὸ περιβάλλον τὸ φυσικόν, ποὺ δη-
μιουργεῖ τὸ ἴδιον ἓνα ἡθικὸν περιβάλλον, κυρίως μὲ τὸ εἶ-
δος τῆς δουλειᾶς καὶ τῆς πολυτέλειας ἢ τῆς φτώχειας, ποὺ
ἐπιβάλλει. «Τὸ περιβάλλον φέρνει ἢ παίρνει πίσω τοῦ τὴν
τέχνην, ὅπως τὸ περισσότερον ἢ λιγώτερον κρῦν ἀποθέτει ἢ
ἀφαιρεῖ τὴ δροσίαν». Τέλος εἶναι ἡ σιγμή, ὁ καθ'αυτὸ
αἰσθητικὸς παράγοντας, εἶναι ἡ «ἀποχτημένη ταχύτητα»,
ἢ ἐπίδρασις καθ'ε γενεᾶς καλλιτεχνῶν πάνω σιτὴν ἀκόλουθη.

Αὐτοὶ οἱ τρεῖς ὁμαδικοὶ χαρακτῆρες δημιουργοῦν μιὰ
«ἡθικὴ θερμοκρασία», ποὺ προσδιορίζει τὴν ἐπιλογὴ τῶν
ἔργων, ὅπως ἡ φυσικὴ θερμοκρασία προσδιορίζει τὴν ἐπι-
λογὴ τῶν φυτῶν. Ἡ μεγαλοφυΐα εἶναι μιὰ «συνισταμένη
δυνάμεων». «Κ' ἐδῶ, ὅπως παντοῦ, ὑπάρχει μονάχα ἓνα
πρόβλημα μηχανικῆς».

Ἡ ἐπιστημονικὴ κριτικὴ τοῦ Ἐννε-
κὲν ζητεῖ πολὺ σωστὰ νὰ δώσει μεγαλύτερον ρόλον σις ἀτο-
μικὰς πρωτοβουλίας τῶν μεγάλων ἢ ἐξαιρετικῶν ἀνθρώ-
πων καὶ νὰ ξεχωρίσει μέσα σ' ἓνα κοινωνικὸν περιβάλλον
πολλὰ παράλληλα ρεύματα, ποὺ δὲν τρέχουνε πάντα πρὸς
τὴν ἴδια διεύθυνση. Ἡ σύγχρονη σχολὴ τοῦ Ντυρκέμ
ἰσχυρίζεται, ὅχι χωρὶς δίκιο, πὼς ἡ ἀνώτερη πίεσις τῆς κοι-
νωνίας εἶναι «ἄλλης τάξεως» γεγονὸς ἀπὸ τίς βλικὰς ἢ ψυ-
χολογικὰς ἐπιδράσεις, ἐνῶ ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Ταῖν προ-
σπαθεῖ πάντα νὰ τοποθετεῖ ὅλ' αὐτὰ τὰ πράγματα σιτὴν
ἴδια σειρά.

¹⁾ Ταῖν: «Φιλοσοφία τῆς Τέχνης». Ἑλληνικὴ μετάφρασις
Αἰμ. Χουρμούζιου. Ἐκδόσεις Γκοβόστη.

Ὁ βιταλισμὸς τοῦ Γκυγιώ: ἡ ἔνταση τῆς Ζωῆς.—Εἶδαμε πῶς ὁ Γκυγιώ μετρᾷ καθε καλλιτέχνημα ἀπὸ τὴν ἔνταση τῆς ζωῆς, πὺν ἔχει μέσα του ὁ δημιουργός, οἱ θεατές, οἱ ἡρώες του. Ὅσο πὺν μεγαλώνει αὐτὴ ἡ ἀχτινοβολία, τόσο πὺν κατορθώνει νὰ ξεπερνᾷ τὸ ἄτομο, ὅπως γίνεται, σύμφωνα μὲ τοὺς σκοποὺς τῆς φύσης, σὲ κάθε λογῆς ἔρωτα:

Ἡ τέχνη εἶναι στοργή...

Ὅταν βλέπω τὸ ὥραϊο, θὰ ἤθελα νὰ εἴμουν αὐτός.

«Ἡ μεγαλοφυΐα εἶναι δύναμη ἀγάπης, πὺν ὅπως κάθε ἀληθινὴ ἀγάπη, τείνει ἀσυγκράτητα στὴ γονιμοποίηση καὶ στὴ δημιουργία τῆς ζωῆς». «Ἡ ἀλληλεγγύη καὶ ἡ συμπάθεια τῶν διαφορετικῶν μερῶν τοῦ Ἐγὼ μοῦ φαίνεται πῶς ἀποτελοῦν τὸν πρῶτο βαθμὸ τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης· ἡ κοινωνικὴ ἀλληλεγγύη καὶ ἡ παγκόσμια συμπάθεια μᾶς φαίνονται, πῶς εἶναι ἡ πρώτη αἰτία τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης τῆς πὺν σύνθετης καὶ τῆς πὺν ὑψηλῆς».

Παρ' ὅλη του τὴ γοητεία ὁ λυρισμὸς τοῦ Γκυγιώ δὲ μᾶς δίνει μιὰ ἀκριβῆ κατανόηση οὔτε τῆς αἰσθητικῆς οὔτε τῆς κοινωνιολογίας. Αὐτὴ ἡ βιταλιστικὴ κοινωνιολογία εἶναι ἀπλῶς μιὰ ἐπέχταση τῆς ψυχο-φυσιολογίας καὶ στηρίζεται πάνω στὴν ἀρχὴ τῆς ἀτομικῆς ἡδονῆς. «Ἀληθινὴ τέχνη εἶναι κείνη, πὺν μᾶς δίνει τὸ ἄμεσο συναίσθημα τῆς πὺν ἔντατικῆς καὶ τῆς πὺν ἐχτατικῆς ζωῆς, τῆς πὺν ἀτομικῆς καὶ τῆς πὺν κοινωνικῆς». Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ ἐπικαλεῖται σὲ κάθε στιγμή ἀξιολογικὰ κριτήρια ὁλότελα ἀναισθητικά. Ὅπως ὁ μυστικιστὴς Τολστόη, ὁ θετικιστὴς Κόντ καὶ ὁ σοσιαλιστὴς Προυντόν, ἔτσι καὶ ὁ Γκυγιώ φρονεῖ, πῶς ὅ,τι εἰνώνει τοὺς ἀνθρώπους εἶναι ὥραϊο καὶ ὅ,τι ἀδυνατίζει τὸν κοινωνικὸ δεσμὸ εἶναι ἄσκημο· τέτιος εἶναι ὁ «χυδαῖσμὸς» τοῦ Ζολᾶ καὶ ἡ ραφίναρισμένη πεμπτουσία τῶν συμβολιστῶν. «Ἡ λογοτεχνία τῆς παρακμῆς, ὅπως καὶ τῶν ἀνισορρόπων, ἔχει γιὰ χαρακτηριστικὸ της τὴν ἐπικράτηση τῶν ἐνστί-

χτων, πού διαλύουνε αὐτὴ τὴν κοινωνία καὶ μονάχα μὲ τοὺς νόμους τῆς ἀτομικῆς ἢ ὁμαδικῆς ζωῆς ἔχουμε τὸ διακαίωμα νὰ τὴν κρίνουμε»¹⁾. Ἔτσι ὁ Γκυγιὼ συγχύζει ὅλα μαζί: τέχνη, ἠθική, θρησκεία, ἀθρησκεία, κι αὐτὴ τὴν ἐπιστήμη. Ἰδιοτελῇ ἢ ἀντικοινωνικὰ συναισθήματα μποροῦνε νὰ εἶναι πολὺ αἰσθητικὰ τουλάχιστο σὲ ὁρισμένες στιγμὲς τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης καὶ γιὰ λόγους ὁμαδικῆς καταγωγῆς.

Γ. Ἀληθινὴ ἀντίληψη τῆς κοινωνιολογικῆς αἰσθητικῆς.—Ἔως τώρα, κάνοντας ἀφαίρεση, ὑποθέσαμε, πὼς ἡ ἀτομικὴ ψυχολογία μπορεῖ νὰ θεμελιώσῃ τὶς συγκεκριμένες αἰσθητικὰς ἀξίες. Ὅμως κάθε τόσο βρεθήκαμε ἀναγκασμένοι νὰ κάνουμε ὑπαινυγμὸ γιὰ τὴν ἐπίδραση ὁμαδικῶν φαινομένων. Ἡ ἁρμονία καὶ ἡ δυσαρμονία πού δημιουργοῦν τὸ ὥραϊο καὶ τὸ ἀσχημοεῖναι σχέσεις πολὺ πιδὲ περίπλοκες ἀπ' ὅσο φαντάζεται ὁ ἀτομικισμός: ἔχουν τὴν ἱστορία τους, ἐξελίσσονται μὲ τὴν ὁμαδικὴ ζωὴ τῆς ἀνθρωπότητας.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ ὥραϊο δὲν εἶναι καθόλου μιὰ «χρυσή τομὴ», πού θεωρητικὰ ἰσχύει παντοῦ, εἶναι ἄλλοτε τὸ διάζωμα, ἄλλοτε ἡ μισοκυκλικὴ ἀψίδα, ἄλλοτε τὸ σπασμένο τόξο τοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ, οἱ κυματοειδεῖς γραμμὲς τοῦ μοντέρνου ρυθμοῦ, ἡ συμμετρία ἢ ἀκόμα κ' ἡ κάποια ἀσυμμετρία σύμφωνα μὲ τὴν ἐξέλιξη μιᾶς συγκατάθεσης, πού πρέπει νὰ τὴν ὀνομάζουμε ὄχι κατ'ο-

(¹) Σ. τ. Σ. Σύμφωνα μὲ τὸ νόμο του τῶν «τριῶν καταστάσεων» ὁ Κόντ περιφρονοῦσε τὴ «μεταφυσικὴ» τέχνη, δηλ. τὴν τέχνη τὴν κριτικὴν καὶ ἀρνητικὴν τοῦ ΙΗ' αἰῶνα. Ὁ Προυτὸν θαύμαζε τὸν ρεαλιστὴ Κουρμπέ γιὰ τὴν ἠθικὴν ὁτιοῦτα τοῦ πινέλου του χάρις στὸν ἀκόλουθο ὁρισμό: «ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἰδεαλιστικὴ παράσταση τῆς πραγματικότητος πού ἔχει σκοπὸ τὴν τελειοποίησιν τοῦ εἶδους». Ὁ Τολστόι θρησκὸς κομμουνιστής, καταδίκασε σχεδὸν ὁλόκληρην τὴν τέχνην, γιὰτὶ εἶναι λίγον πολὺ ἀριστοκρατικὴν καὶ ἀπὸ τὸ δικό του ἔργο ἐξχώριζε μονάχα ἓνα δυὸ μικρὰ διηγήματα ἀνθρωπιστικά.

λική, γιατί είναι λεύτερη, μά όμα-
δική, γιατί είναι καθιερωμένη.

Όσο για τó ρόλο τής προσωπικότητας δέν πρέπει καθόλου νά τόν ύποτιμάμε. Γιατί στό άτομο άνήκουν άναγκαστικά κάθε πρωτοβουλία και κάθε έχτέλεση μέσα στην οργάνωση και στην εξέλιξη τής ομαδικής ζωής. Όμως δέν πρόκειται για τó άτομο σάν άτομο, δηλ. τó άνεξάρτητο άπό όλα τά άλλα άτομα, μά για τó κοινωνικοποιημένο άτομο, πού είναι έμποτισμένο άπό πριν μέ τó πνεύμα τής ομαδικότητας, πού σ' αϋτήν ή πρωτοβουλία του θ' άποταθει, έκφράζοντας αϋτό τó πνεύμα και ίκανοποιώντας τις άνάγκες αϋτοϋ τοϋ περιβάλλοντος, γιατί τις νιώθει τó ίδιο μέ πολλή ζωηρότητα.

Η κοινωνιολογική σχολή τοϋ Ντυρκέμ και τοϋ Λεβύ-Μπρυλ είχε τή μεγάλη άξιωσύνη νά ύπογραμμίσει μέ δύναμη τόν ειδικό χαρακτήρα τών κοινωνικών πραγματικοτήτων, πού μετωρίζονται πάνω άπό τις άτομικές πραγματικότητες. Μά τήν κατηγορήσανε, πώς ύπερβάλλει κάποτε τήν παθητικότητα τοϋ ατόμου μέσα στην κοινωνία, όπως οί άτομικιστές ύπερβάλλουν αντίστροφα τήν παθητικότητα τής κοινωνίας μπροστά στις άτομικές πρωτοβουλίες τών μεγάλων άντρών. Στην πραγματικότητα όμως ό άνθρωπος και ή ομάδα του ή μέσα σέ κάθε άνθρωπο, οί άτομικές τάσεις και οί κοινωνικές άποτελοϋνε δυό σύνολα δυνάμεων πού συνυπάρχουν ή δυό λογής πραγματικότητες πού αδιάκοπα βρίσκονται σέ άμοιβαία δράση κι αντίδραση άναμεταξύ τους.

Σέ κάθε στροφή τής ιστορίας ένας μεγαλοφυής καλλιτέχνης ξαπολάει μιá ομαδική εξέλιξη πρòς μιá καινούργια κατεύθυνση ή ιδρύει μιá πρωτότυπη σχολή. Μά ό βαθυστόχαστος ιστορικός αντιλαμβάνεται, πώς δέν είναι όλα νέα σ' αϋτή τήν εξέλιξη ή τήν επανάσταση, πού είναι στό βάθος της ή σύνθεση τών μερικών και άπομονωμένων προσπαθειών πολλών προδρόμων και πώς όλα δέν είναι άτομικά, γιατί τó έργο τής μεγαλοφυΐας έρχεται κυρίως στην ώρα του για νά γεμίσει τó κενό, πού τó δημό-

σιο πνεῦμα ἄρχισε νὰ τὸ νιώθει καὶ μὲ κόπο στρέφεται δεξιὰ κι ἀριστερὰ παραχορτασμένο ἀπὸ τὶς τριμμένες πιὰ μορφὲς τῆς τέχνης.

Ὁ μεγάλος ἄντρας, ὅπως ὁ τσοπάνος, κυβερνάει τὸ κοπάδι του, γιατί ξαίρει νὰ τὸ κάνει νὰ τὸν ἀκολουθεῖ μὲ τὸ νὰ γίνεται κι ὁ ἴδιος κοπάδι ἢ τουλάχιστο ζῶο ὀδηγητικό. Κι ἂν δὲν ἤξαιρε νὰ κάνει νὰ τὸν ἀκολουθοῦν, δὲ θὰ εἴτανε μεγάλος ἄντρας. Στὶς τέχνες, ὅπως καὶ κάθε ἄλλου, ἡ κοινὴ προσδοκία δημιουργεῖ τοὺς μεσσίες· δὲν εἶναι ἡ προσωπικὴ ἀξία τῶν μεσσιῶν, ποὺ γεννᾷ τὶς ἀνάγκες, ποὺ οἱ ἴδιοι τὶς ἱκανοποιοῦν, καὶ ποὺ ἀποτελοῦνε ὅλο τὸ λόγο τῆς ὑπαρξῆς τους. Εἶπαν: «Ἡ τέχνη εἶμαι ἐγώ, ἡ ἐπιστήμη εἶναι ἐμεῖς». Μὰ καὶ ἡ τέχνη εἶναι ἐμεῖς! Καὶ μάλιστα ἡ καθολικότητα τῆς ἐπιστήμης ἔχει μεγάλη ὁμοιότητα χάρη στὸν ἀπρόσωπό της χαραχτῆρα μὲ τὴν κενὴ κι ἀφηρημένη μ ο ρ φ ῆ τοῦ Κάντ: μὲ τὴν ἄζωση ἐκείνη νομιμότητα, ποὺ εἶναι κοινὴ σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, ποὺ τίποτ' ἄλλο δὲ βάζουν «ἐν κοινῷ»: ἐνῶ ἡ ὁλότελα σχετικὴ γενικότητα τῆς τέχνης εἶναι ἓνα ἄπλωμα περιορισμένο μὰ συγκεκριμένο μέσα σ' ἓνα ζωντανὸ περιβάλλον: ὄχι ἓνας ἀπεριόριστος πολλαπλασιασμός ἀτομικοτήτων χωρὶς καμμιά ἐπαφὴ ἀνάμεσά τους, ὅπως εἶναι οἱ μ ο ν ἄ δ ε ς τοῦ Λαϊμπνιτς, μὰ ὀργάνωση μιᾶς ὁμαδικῆς προσωπικότητας, ποὺ ἔχει σῶμα καὶ ψυχὴ: ὁ μ ο ψ υ χ ι σ μ ὸ ς (unanimisme) λέει ὁ Ζὺλ Ρομαίν.

Ἀνάλογα μὲ τὴν ὑ π ο σ υ ν ε ῖ δ ῃ σ ῃ τῶν ψυχολόγων μπορούμε νὰ ποῦμε πῶς οἱ καλλιτεχνικὲς ἀξίες ὑπάρχουνε «δυνάμει», ὅμως εἶναι ὑ π ο α ἰ σ θ η τ ι κ ῆ ς ἐνόσω παραμένουν ἀτομικές· ἔτσι τὸ ἀληθινὸ «κατώφλι τῆς αἰσθητικῆς συνείδησης» εἶναι φαινόμενο κοινωνικόν.

Β'. Η ΟΜΑΔΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

1) Οἱ ἀναισθητικοὶ ὄροι τῆς αἰσθητικῆς ζωῆς.—

Ἡ ὁμαδικὴ ζωὴ ἐπιβάλλει στὴν αἰσθητικὴ σκέψη πληθὺς

ἀναισθητικούς ὄρους, πὺν αὐτὴ τοὺς συνθέτει μέσα στὴν τέχνη κατὰ ἓνα ἀνώτερο τρόπο.¹⁾

Πρῶτα πρῶτα εἶναι οἱ ὕλικοι ὄροι. Αὐτοὶ ἐνεργοῦν σὲ ὅλες τὶς τέχνες, μὰ πὺν καταφάνερα στὴν ἀρχιτεκτονική: ταράτσες μεσημβρινές, σκεπὲς γυρτὲς καὶ καμινάδες βορεινές· ξύλα, τοῦβλα, μάρμαρο ἢ γρανίτης ἀνάλογα μὲ τὸ ἔδαφος· σήμερα τὸ βιομηχανοποιημένο σίδερο, τὸ γυάλι καὶ τὸ μπετόν, πὺν ἀρχίσανε νὰ μεταμορφώνουν τὰ παλιά μας στύλ: π. χ. ὁ ἀγαπημένος τύπος ἑνὸς μεταλλικοῦ ὑποστηρίγματος μὲ δυνατὴ ἀντίσταση μὰ καὶ πολλὴ ἐλαστικότητα ἔγινε τὸ ἀδράχτι τῶν δοκαριῶν μὲ τρύπες ἀντὶ τὴν ἐλληνικὴ κολόνα, πὺν προῆλθε ἀπὸ τὸν κορμὸ τοῦ δέντρου ἢ τὸ γοτθικὸ στύλωμα, πὺν εἴτανε κατάλληλο γιὰ νὰ χτίζεται μὲ μικρὲς πέτρες.

Ἡ ὕλη πάντα σχεδὸν τροποποιεῖται ἀπὸ τὸ ἐπάγγελμα: νέοι ἀναισθητικοὶ ὄροι, πὺν δὲν εἶναι πὰ μονάχα ὁμαδικοί, μὰ γενικὰ ὁργανωμένοι. Κατὰ τὸν Κάρολο Μπύχερ ὅλοι οἱ καλλιτεχνικοὶ ρυθμοὶ καὶ πρὸ πάντων τὰ διάφορα μέτρα ὅλων τῶν εἰδῶν τῆς ποίησης γεννηθήκανε ἀπὸ τὴ φυσικὴ πειθαρχία ὁρισμένων ρυθμικῶν ἔργων, πὺν ἐχτελοῦνται συχνὰ ὁμαδικά: Ὑτοι π. χ. γεννηθήκανε τὰ λαϊκὰ τραγούδια καὶ οἱ χοροὶ τῶν θεριστάδων, τῶν τρατάρηδων, τῶν κωπηλατῶν. Οἱ διακοσμητικὲς τέχνες χρωστᾶνε πολλὰ στὸ πλέξιμο, τὸ ἀναγκαστικὰ γεωμετρικὸ, τῆς πρωτόγονης καλαθοπλεκτικῆς.

Κι ἀπὸ κάποια ἀνώτερη ἄποψη ἡ ὁργάνωση τῶν μεσαιωνικῶν σωματείων καὶ ἡ κατάργησή τους ἐξηγοῦνε λίγο πολὺ τὴν ἐξέλιξη τῶν διακοσμητικῶν στύλ καθὼς καὶ τὴν ἐξαφάνισή τους λίγο μετὰ τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση, πὺν κατάργησε μᾶζι μ' αὐτὰ τὰ ἐπαγγελματικὰ σωματεῖα τὶς καλλιτεχνικὲς τοὺς παραδόσεις καὶ τὶς ἀνάγκες τοῦ δημιουργικοῦ τοὺς γούστου.

Ἡ ἐπίδραση τῶν κοινωνικῶν τάξεων καὶ τῆς πολιτικῆς ζωῆς εἶναι γνωστὴ. Μιὰ κοινωνία ἀπαιτεῖ καὶ παρὰ-

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λολό: «L'art et la vie sociale».

γει τέχνη διαφορετική ανάλογα μὲ τὸ ἂν εἶναι δουλοκρατική, μοναρχική, ἀριστοκρατική, ἀστική, δημοκρατική. Ὁ Προυντὸν καὶ οἱ σοσιαλιστὲς προβλέπαν μιὰ μεγάλη ἀνατροπὴ σ' ὅλες τὶς τέχνες, ὅταν θὰ ἔχει τελειώσει «ἡ πᾶλη τῶν τάξεων»: ἐξαφάνιση ἢ μεταμόρφωση πλῆθος θεμάτων παθητικῶν, ποὺ βασίζονται στὶς προβλέψεις τῶν σημαντικῶν τάξεων, ἐξαφάνιση τῆς ιδιωτικῆς ἢ ἐγωϊστικῆς τέχνης, ὁργάνωση μιᾶς ἀπέραντης «δημόσιας πολυτέλειας»: αὕτη θὰ εἶναι ἡ τέχνη ἢ ἀληθινὰ λαϊκὴ, «ἡ τέχνη γιὰ ὅλους», ποὺ θὰ ἐμποτίζει τὴν ἐπαγγελματικὴ ζωὴ, γιὰ νὰ εὐκολύνει τὴ δουλειὰ καὶ γιὰ νὰ κάνει νὰ τὴν ἀγαποῦν οἱ ἐργάτες, ὅπως εὐχότανε ὁ Ράσκιν, καὶ σ' αὕτη τὴν ἀποψη μποροῦμε ν' ἀντιπαραθέσουμε τὸ «σύστημα Ταίϋλορ» τοῦ ἀμερικάνου, ποὺ μηχανοποιεῖ καὶ τὴν ἴδια τὴν τέχνη, «τυποποιεῖ» (*standarise*) καὶ παράγει τὰ πάντα σὲ σειρὴς (*en série*), ποὺ γι' αὐτὲς ὁ κάθε ἐργάτης, στενὰ εἰδικευμένος, δὲ μπορεῖ νὰ ἐνδιαφέρεται.

Οἱ θρησκευτικοὶ θεσμοὶ ἐπιδροῦν ἰσχυρὰ στοὺς καλλιτεχνικοὺς θεσμοὺς: ἄμεσα στοὺς πρωτόγονους πολιτισμοὺς, ὅπου μὲ τὸ νὰ λείπει ὁ καταμερισμὸς τῆς κοινωνικῆς ἐργασίας, ὅ,τι εἶναι κοινωνικὸ εἶναι θρησκευτικόν· ἔμμεσα κατόπι μὲ τὴ διατήρηση εὐλαβικῶν ἐπιβιώσεων, ὅπως εἶτανε τὰ ξόανα τὰ ἀρχαϊκά, ποὺ τὰ φτιάνανε ἴσαμε τὰ χρόνια τῆς ἑλληνικῆς παρακμῆς· ἀνάλογα εἶναι καὶ τὰ νεορωμαϊκὰ καὶ τὰ νεογοτθικὰ στὴν τοῦ ΙΘ'. αἰῶνα. Μιὰ μικρὴ μεταβολὴ τῆς θρησκευτικῆς ζωῆς μπορεῖ ν' ἀναιρέσει ὁλόκερες τέχνες, ὅπως π. χ. ἡ ἀπαγόρευση τῶν εἰκόνων στὴ λατρεία, ποὺ κάνανε οἱ Ἑβραῖοι, οἱ Μουσουλμάνοι, οἱ εἰκονοκλάστες ἀπὸ φόβο τῶν τοτέμ ἢ τῆς εἰδωλολατρείας· ὅμοια ὁ περιορισμὸς τῶν κοσμημάτων, ἀκόμα καὶ ὅταν τὰ θέματα εἶναι θρησκευτικὰ στὴν πλαστικὴ καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ βιβλικοῦ λυρισμοῦ καὶ τοῦ ὁμαδικοῦ χορικοῦ τραγουδιοῦ στοὺς προτεστάντες.

Ἡ ὁργάνωση τῆς οἰκογένειας προσφέρει στὴν τέχνη τὰ πρότυπα τῆς συναισθηματικῆς ζωῆς καθὼς καὶ κοινὸ

καὶ κολλιτέχνες διαφορετικὰ μορφωμένους ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν ἡ οἰκογένεια εἶναι πολυγαμικὴ ἢ μονογαμικὴ, ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν τὰ παιδιὰ μένουν περισσότερο ἢ λιγώτερο καιρὸ κάτω ἀπὸ τὴν κηδεμονίαν καὶ μάλιστα τὴν τυραννικὴ τοῦ πατέρα καὶ ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν οἱ γυναῖκες ἀνακατεύονται μὲ τοὺς ἄνδρες ἢ ζοῦνε κλεισμένες χωριστὰ στὸ γυναικωνίτη ἢ στὸ χαρέμι. Ὁ Ἑλβετὸς Ρὸς παρατήρησε πὺς ἡ συγκαιρινὴ γαλλικὴ λογοτεχνία εἶναι «λογοτεχνία ἐργένηδων» καὶ πὺς τοῦτο τὸ γεγονὸς ἐξηγεῖ μερικὸς χαραχτήρες τῆς, ποὺ ξαφνιάζουσε καὶ κάποτε δυσάρεστοῦνε τοὺς ξένους.

Ἡ οἰκογένεια εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἡ κοινωνικὴ πειθαρχία τοῦ γενετήσιου ἔνστιχτου. Λοιπόν, γιὰ λόγους κοινωνικοὺς καὶ γιὰ λόγους ψυχοφυσιολογικοὺς ἡ πολυτέλεια αὐτῆς τῆς γενετήσιας πειθαρχίας οργανώνεται συνήθως μὲ τὴ φανταστικὴ μορφή τῆς τέχνης, ἐνῶ οἱ ἄλλοι κοινωνικοὶ θεσμοὶ χρησιμοποιοῦν μορφὰς πολυτέλειας ἢ παιχνιδιοῦ πρὸ ὕλικές καὶ πάντα ἀναισθητικές: σπορ καὶ ἀγωνίσματα, πολιτικὰ κόμματα, θρησκευτικὲς αἱρέσεις.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ τέχνη ἐνδιαφέρεται πρὸ πάντων γιὰ τὸν ἐξωοικογενειακὸ ἔρωτα, ὅπως εἶναι οἱ ἀθέμιτες σχέσεις, οἱ γάμοι ποὺ βροῖσκουν ἐμπόδια. Ὁ προορισμὸς τῆς τέχνης εἶναι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη νὰ συμβιβάσει μὲ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ μιὰ πολυτέλεια τῆς παθητικῆς ζωῆς, μορφοποιώντας τὴν σὲ εἰκόνες, γιὰτὶ ἡ οἰκογενειακὴ ὁργάνωση δὲν τὴν ἀνέχεται μὲ ἄλλη μορφή: αὐτὸ τὸ λένε ὁ Ἀριστοτέλης καὶ ὁ Φρόντ «κάθαρση τῶν παθημάτων» ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ λογοκρισίαν «ἀπομάκρυνση τῶν διαστραμμένων ἔνστίχτων».

Τέλος κ' οἱ πνευματικὲς ροπές, ποὺ δίνονται ἀπὸ τὴν δημόσια ἢ τὴν ἰδιωτικὴν ἐκπαίδευση, ἐπιδρῶν στὴν αἰσθητικὴ μόρφωση ἑνὸς ἔθνους. Π. χ. ἡ παιδαγωγικὴ συζήτηση, ἡ πάντα ἐπίκαιρη, τῶν παλιῶν καὶ τῶν μοντέρνων τῶν ὁπαδῶν τῆς λατινικῆς καὶ τῶν ἑλληνικῶν ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ καὶ τῶν ὁπαδῶν τῶν ξένων γλωσσῶν, τῶν ψυ-

χαγωγικῶν τεχνῶν, ¹⁾ καὶ τῶν σπὸρ ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲ μπορεῖ νὰ μὴν ἐπιδράσει ἀργὰ ἢ γρήγορα στὴ λογοτεχνία τῶν ἐρχόμενων γενεῶν.

Σχετικὴ αὐτονομία τῆς τέχνης, κοινωνικὴ πειθαρχία τῆς πολυτέλειας.— Μὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ ἀναισθητικὰ ὕλικά ἡ τέχνη κάνει μιὰ σύνθεση αἰσθητικὴ, δηλ. μιὰ σύνθεση, ποὺ ἔχει εἰδικούς χαραχτῆρες ἢ ἀξίες, ποὺ τὰ ὕλικά ἕνα-ἕνα δὲν τοὺς ἔχουνε. Αὐτὴ ἡ σύνθεση ἔχει κάποια αὐτονομία.

Πρῶτα πρῶτα ἡ αἰσθητικὴ μόρφωση ἔχει κάποια ἐπίδραση στοὺς ἀναισθητικούς θεσμούς: ἐκείνη, ποὺ κάθε πολυτέλεια καὶ κάθε παιχνίδι μπορεῖ νὰ ἐξασκήσει πάνω στὸ σοβαρὸ καὶ ἀναγκαῖο μέρος τῆς ζωῆς· εἶναι μικρότερη ἀπὸ τὴν ἀντίστροφη ἐνέργεια, μὰ εἶναι ὅμοια πραγματικὴ. Ὁ ἀρχαῖος παγανισμός, ποὺ εἵτανε μισοτοτεμικός, μεταμορφώθηκε σημαντικὰ ἀπὸ τοὺς ποιητὲς καὶ τοὺς γλύπτες. Τὸ καλλιτεχνικὸ γόητρο τῆς Ἑλλάδας ὑπαγόρευσε πλῆθος φερσίματα στοὺς καταχτητὲς Ρωμαίους· ἴσαμε τὴν καμποτίνικη χειρονομία τοῦ Νέρωνα, ποὺ κήρυξε τὴν Ἀχαΐα λεύτερη ἐπαρχία τῆς αὐτοκρατορίας. Τὰ ἀριστουργήματα τῆς Ἰταλίας συντελέσανε πολὺ στὴν ἐξευγένιση τῶν ἡθῶν τοῦ ΙΣΤ' γαλλικοῦ αἰῶνα μὲ τὴν ἐπαφὴ τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης τῆς Χερσονήσου. Αὐτὰ τὰ παραδείγματα δείχνουνε, πὼς αὐτὴ ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης δὲν προξενεῖ ἀναγκαστικὰ τὴ χαλάρωση τῶν ἡθῶν ἢ τὸν ἐκφυλισμό, ἂν καὶ συχνὰ τὸ εἶπανε συγχίζοντας τὴν πολυτέλεια καὶ τὸ κομφορ μὲ τὴν τέχνη, γιατί πάει ὁ νοῦς τους στοὺς κατώτερους καταχτητὲς, ποὺ εἶναι ἀνίκανοι νὰ προσαρμοστοῦνε, κάνοντας τοὺς ἀναγκαίους μεταβατικούς σταθμούς, μὲ τὸν πολιτισμὸ τῶν νικημένων, ποὺ βρίσκονται στὴν παρακμὴ: ὅπως οἱ Ρωμαῖοι στὴν Ἀλεξάνδρεια, οἱ Τοῦρκοι στὸ Βυζάντιο.

Ἡ σχετικὴ αὐτονομία τῆς ἐπιτρέπει ἀκόμα στὴν Τέχνη νὰ δίνει λογῆς σχέσεις μὲ τὴν ὁμαδικὴ ζωὴ, ὅπως

1) Σ. τ. Μ. π. χ. ὁ χορὸς, ἡ ἵππασία, μουσικὴ κτλ.

καὶ μὲ τὴν ἰδιωτικὴν ζωή. Γιὰ τὸ πλῆθος καθὼς καὶ γιὰ τὸ ἄτομο ἢ τέχνη μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἀσκήση ἑνὸς μερίσματος χωρὶς κανένα ἄλλον σκοπὸ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του ἢ καλύτερα μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὰ ἥθη τοῦ περιβάλλοντος ἢ ἐξιδανισμὸς ἢ κάθαρση αὐτῶν τῶν ἡθῶν· παρ' ὅλες τίς συνειθισμένους προλήψεις, πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι πάντα τὸ δυνάμωμα αὐτῶν τῶν ἡθῶν.

Ἡ ἰδεαλιστικὴ λογοτεχνία, ἡ ἀνούσια καὶ πεμπτουσιακὴ τῶν «αἰρετικῶν δικαστηρίων» τοῦ Μεσαίωνα, εἶναι λογοτεχνία γενεῶν ἀξέστων καὶ σ' αὐτὲς πραγματικὰ ταιριάζει. Οἱ πολιτικὲς καὶ στρατιωτικὲς κρίσεις τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης ἐξελιχτήκανε ἀνάμεσα σὲ βουκολικὰ εἰδύλλια ποιητικά, μουσικά, πλαστικά· καὶ ἡ μακριὰ ἀστικὴ εἰρήνη τῆς Παλινόρθωσης καὶ τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου ἐξελιχτήκε ἀνάμεσα στὶς καλλιτεχνικὲς κρίσεις ἑνὸς ἑξαλλου ρομαντισμοῦ. Ἡ τρίτη δημοκρατία, πὺν ὑπῆρξε μὲ ὅλους τοὺς θεσμοὺς τῆς τὸ πιὸ λαϊκὸ στὸ βάθος του ἀπὸ ὅλα μας τὰ καθεστῶτα, χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ λογοτεχνία νεοκαθολικὴ πολεμικώτατη, ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα τῶν πρώτων «θηρσκειυτικῶν σαλονιῶν» καὶ τῶν πρώτων «ἀτελιῇ τῆς ἱερῆς τέχνης» καὶ ἀπὸ μιὰ ἀληθινὴ ἐπιδημία «μετανοιῶν» στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους. Δημοκρατικὴ καὶ κάποτε δημαγωγικὴ ἢ τρίτη αὐτὴ δημοκρατία εὐνόησε τὰ ἐρμητικά καὶ ραφινᾶτα ἔργα τῶν συμβολιστῶν, τῶν ντεκαντῶν, τῶν μαθητῶν τοῦ Ντεμπυσσύ, τῶν κυβιστῶν, τῶν φουτουριστῶν, τῶν συρρεαλιστῶν, δηλ. ὅτι εἶναι ἀντίθετο μὲ τὴ λαϊκὴ τέχνη!

Βλέπει κανεὶς σὲ πόσες παρεξηγήσεις κινδυνεύει νὰ πέσει ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης, πὺν θὰ ἤθελε νὰ ἀνασιγκροτήσῃ, μὲ βάση τὰ ἔργα τῆς τέχνης, τὰ ἥθη, ἑνὸς λαοῦ ἀτελῶς γνωστοῦ, ὥσάν νὰ μὴ μπορούσαν νὰ εἶναι συχνὰ αὐτὰ τὰ ἔργα μιὰ ἀντίδραση ἐνάντια στὰ ἥθη αὐτά, ὅσο καὶ μιὰ ἐπιδοκιμασία καὶ πιστὴ ἀπεικόνισή τους.

Ἄν στὴν κοινωνικὴ ζωή, ὅπως καὶ στὴν ἰδιωτικὴ, ἡ τέχνη εἶναι μιὰ πειθαρχία, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε, πὺς εἶναι πειθαρχία τῆς πολυτέλειας ἢ τῆς φανταστικῆς δη-

μουργίας και πώς ο καθ'αυτὸ προσρισμός της εἶναι νὰ παίζει λεύτερα γύρω ἀπὸ τὴ σοβαρὴ ζωὴ καὶ νὰ μᾶς κάνει νὰ χαιρόμαστε αὐτὴ τὴν ἐλευθερίαν. Ἡ στενοκέφαλη ἠθικὴ ἀνησυχεῖ καὶ πειράζεται μ' αὐτὸ τὸ προᾶγμα· ἐνῶ μὲ ἀνώτερη ἠθικὴ παραχωρεῖ στὸ παιχνίδι τὴ δικαιοματικὴ του θέσιν μέσα σὲ μιὰ ζωὴ ἀρμονικὴ, χωρὶς νὰ τοῦ τὴ διαμφισβητεῖ ζηλότυπα.¹⁾

2. Οἱ αἰσθητικοὶ θεσμοὶ στὴν κοινωνικὴ ζωὴ.—

Ὅλες οἱ ἐπιδράσεις τῆς ὁμαδικῆς ζωῆς πάνω στὴν τέχνη δὲν εἶναι ἀναισθητικὲς καὶ δὲν προσέρχονται ἀπὸ τὴν τέχνην· γιατί ὑπάρχουν ἀληθινοὶ αἰσθητικοὶ θεσμοὶ μὲ χαραχτῆρες ὁλότελα εἰδικούς, κοινωνικὰ ὀργανωμένοι, ποὺ δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τέχνην.

Ἡ αἰσθητικὴ συνείδησις καὶ οἱ κυρώσεις της.—Πρῶτα πρῶτα ὑπάρχει μιὰ αἰσθητικὴ συνείδησις ἀνάλογη μὲ τὴν ἠθικὴ συνείδησις. Κ' οἱ δύο τοὺς ἐκδίδουνε διατάγματα «ἐν ὀνόματι» μιᾶς ἀνώτερης ἐξουσίας, ποὺ χωρὶς αὐτὴ δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ ξεπεράσουμε τὸ κατώφλι τῆς ἀτομικῆς εὐαρέσκειας.

Αὐτὴ ἡ ἀνώτερη ἐξουσία συχνὰ παραστάθηκε συμβολικὰ καὶ σχεδὸν θρησκευτικὰ μὲ τὸ μῦθο μιᾶς μούσας, ἐνὸς θεοῦ ἢ ἐνὸς ὑπερφυσικοῦ δαιμόνιου. Ὅπως οἱ καθ'αυτὸ θρησκευτικοὶ μῦθοι καὶ τοῦτος ἐκφράζει ἢ τὴν πίεσις τῆς σύγχρονης κοινωνικῆς συνείδησις, ποὺ ἡ δυνατὴ προσωπικότητα νιώθει, πὼς τὴν ξεινάζει ἀπὸ πάνω της μέσα στὸ ᾠρο καὶ στὸ χρόνον, ἢ μιὰ ὑπόθεσις, ποὺ κάνει τὸ ἄτομο γιὰ ἓνα ἰδανικὸ μελλοντικόν, ποὺ θὰ μπορέσει νὰ πραγματοποιηθεῖ (δηλ. ν' ἀποχτήσει ἀξία) ἀπὸ ἓνα κοινόν, ποὺ ὑπάρχει καὶ δὲ φαίνεται ἀκόμα, ἢ ποὺ πρόκειται νὰ ἔρθῃ.

Ὑπάρχει κάποια «καλλιτεχνικὴ εὐθύτητα» ποὺ τὴ νιώθουνε πολὺ οἱ λεπτεῖς συνειδήσεις· εἶναι ζήτημα τιμῆς καὶ ἀξιοπρέπειας καλλιτεχνικῆς τὸ νὰ τηρεῖ κανεὶς χωρὶς

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Δαλό: «L'Art et la morale» σ. 162-179.

κατεργαριὰ τοὺς κανόνες τοῦ παιχιδιοῦ, δηλ. νὰ ἐφορ-
μῶζει χωρὶς ὀφθαλμαπάτες (*trompe-l'oeil*) ὅλους τοὺς νό-
μους καὶ τοὺς πιὸ ἀπόκρυφους τῆς τεχνικῆς, ἀκόμα κι
ὅταν θὰ μπορούσε εὐκόλῃ νὰ σκεπάσει μὲ τρόπο μιὰ μι-
κρὴ παραβάσή τους· εἶναι ζήτημα συνειδήσεως, ποὺ σ' ἐπο-
χὲς κερδοσκοπικῆς οἱ περισσότεροὶ ἀδιαφοροῦνε γι' αὐτὸ
καὶ οἱ πολὺ λιγώτεροι νὰ τὸ νιάζονται.

Οἱ ὁμαδικῆς αἰσθητικῆς κυρώσεις εἶναι ἡ δόξα, ἡ
φήμη, ἡ ἐπιτυχία· ἀντίθετα ἡ ἀποτυχία, ἡ λήθη, ἡ γελοιο-
ποίησις. Αὐτὲς οἱ κυρώσεις ἐνεργοῦνε συνειδητὰ ἢ ὄχι καὶ
στοὺς πιὸ ἀτομικιστὲς καλλιτέχνες, ποὺ θέλουνε νὰ δου-
λεύουν μονάχα γιὰ τὸν ἑαυτό τους καὶ ποὺ τὸ πιστεύουν
ἀληθινά. Ἡ προληπτικὴ τους ἰδέα, πὼς κάποτε θ' ἀνα-
γνωριστοῦνε (πρᾶγμα πολλὰς φορὲς ἀπατηλό), ἀποτελεῖ τὸ
δυνατότερο κίνητρο ὅλων τῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ ἔχουνε
κάποια ἀξία. Κι ὁ φιλότεχνος πάλι κι ὁ κριτικὸς βασι-
ζοῦνε τὴν κρίσιν τους πάνω στὸ γοῦστο ἐνὸς κοινοῦ, ποὺ
ἂν δὲν ὑπάρχει πραγματικά, ὅμως εἶναι τουλάχιστο δυ-
νατὸ νὰ ὑπάρξει· κι αὐτὸ τὸ κοινὸ εἶναι ἢ παρελθοντικὸ
ἢ μελλούμενο, ξένο ἢ ἐθνικόν. Αὐτὴ ἡ κύρωσις εἶναι διὰ-
χυτὴ μέσα στὴν κοινωνία. Ὅ ρ γ α ν ὴ ν ε τ α ι στοὺς
διάφορους ἀκαδημαϊκοὺς κύκλους μὲ τὴ μορφὴ τῶν βρα-
βείων καὶ τῶν ἐκλογῶν γιὰ τὶς ἀκαδημαϊκῆς ἑδρες. Παρ'
ὅλη τὴν προσκόλλησίν τους στὴν παράδοσιν, ποὺ τὴ
διατηροῦνε σὲ ἀδιάκοπὴ ἐπιβίωσιν (κι ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτὸ
βγαίνει τὸ κακὸ νόημα τῆς λέξεως «ἀκαδημαϊσμός») μερι-
κῆς ἀκαδημίας ἔχουν μεγάλο γόητρο, μισὸ καλλιτεχνικὸ καὶ
μισὸ κοσμικόν. Ὁ Ζολᾶ νόμισε, πὼς εἶχε χρέος καὶ γιὰ
τὸν ἑαυτό του καὶ γιὰ τὴ σχολή του νὰ ὑποβάλλει τὴν
ὑποψηφιότητά του στὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία ἐπὶ ἓνα τέ-
ταρτο αἰῶνος χωρὶς νὰ πετυχαίνει, κι ὁ Ἐδμόνδος ντὲ
Γκογκουρ δὲ βρῆκε ἄλλο τρόπο νὰ τὴν πολεμήσει παρὰ
ιδρύοντας μιὰ ἄλλη.

Τὸ κοινό.—Οἱ αἰσθητικῆς κυρώσεις διευθύνον-
ται ἀπὸ τὶς διάφορες ὁμάδες τοῦ κοινοῦ. Εἶναι πρῶτα μιὰ
ὕλικὴ ὁμάδα πολὺ διὰχυτὴ μέσα στὸ πλῆθος,

πὺν τὰ μέλη της δὲν ἔχουν τὰ ἴδια συναισθήματα καὶ πὺν μονάχα τυχαῖα καὶ διαβατικὰ συναντιοῦνται ἀναμεταξύ τους. Εἶναι ἔπειτα μιὰ ἄλλη ομάδα πὺν ὀργανωμένη μέσα στὸ λεγόμενο κοινό, πὺν βρίσκεται ἡ συναθροισμένο, ὅπως τὸ κοινὸ ἐνὸς θεάτρου, ἡ σκόρπιο ὅπως τὸ κοινὸ μιᾶς ἐφημερίδας ἡ ἐνὸς καλλιτέχνη. Τέτιοι ὑπῆρξαν στοὺς περασμένους καιροὺς οἱ φανατικοὶ θαυμαστὲς τοῦ Βολταίρου, τοῦ Σταντάλ, τοῦ Γκλούκ, τοῦ Βάγνερ, τοῦ Νπεμπυσύ. Μὰ κι ὁ κόσμος τῶν «εἰδημόνων» (compaignisseurs) κάνει ἕνα ἄλλο εἶδος ομάδα, τὴν καλλιτεχνικὴν ομάδα τῶν ἐπιλέκτων, πὺν σπάνια συμπίπτει μὲ τὴν ἀριστοκρατία τῶν εὐγενῶν, τῶν πολιτικῶν, τῶν στρατιωτικῶν καὶ τῶν κληρικῶν χωρὶς νὰ λογοριάζουμε τοὺς νεόπλουτους τῆς ἡμέρας, πὺν μπορεῖ νὰ γίνουν οἱ αὐριανοὶ Μαικήνες.

Κάθε ομάδα ἔχει δική της «ὁμαδικὴ ψυχολογία», πὺν δὲ συγχέεται μὲ τὴν ἀτομικὴ ψυχολογία τῶν χωριστῶν μελῶν πάρα πολὺ λίγο. Ὁ Τάρεντ κι ὁ Λὲ Μπὸν δέξανε, πὺς ἡ ἀλληλεγγύη, πὺν γεννιέται ἀναμεταξύ τους, δυναμώνει τὰ συναισθήματα, πὺν εἶναι κοινὰ σὲ ὅλους καὶ ἐκμηδενίζει τίς ἀντίρροπες τάσεις, πὺν εἶναι προσωπικὲς στὸν καθένα. Ἀπὸ τοῦτο τὸ γεγονὸς προέρχεται ἡ ἀναγκαία μετριότητα τῶν «κοινῶν εἰδῶν» ὅπου τὸ κοινὸ ἐνωμένο ἀσκεῖ καὶ ὑφίσταται τὴν πὺν πιεστικὴ ὑποβολή καὶ αὐτὰ τὰ «εἶδη» εἶναι ἡρητορικὴ καὶ τὸ θέατρο. Εἶναι τὸ συνειθισμένο φαινόμενο τῆς ψυχολογίας τῶν δημιουργῶν καὶ τῶν ὁπαδῶν, τῶν πρωτοστατῶν καὶ τῶν μιμητῶν μέσα στὸ ἀνθρώπινο κοπάδι. Ἀκόμα κι ὅταν τὸ κοινὸ εἶναι σκορπισμένο καὶ τὰ διάφορα ἄτομα δὲ γνωρίζονται ἀναμεταξύ τους, ἡ ἀκαθόριστη σκέψη, πὺν χιλιάδες ὄντα τὴ μοιράζονται μὲ τὰ ἴδια συναισθήματα καὶ τὴν ἴδια στιγμή, τροποποιεῖ, προσαρμόζει καὶ ὑποτάζει τὴν προσωπικὴ μας σκέψη : αὐτὸ εἶναι τὸ κατώτερο κι ὅμως ἀναμφισβήτητο γόητρο τῆς ἐπικαιρότητας καὶ τῆς ρεκλάμας, πὺν τώρα στίς μέρες μας ἔχει καταχτήσει μὲ πολλὴ ὑπουλότητα καὶ καπατσωσύνη καὶ τὴν ἴδια τὴν τέχνη.

Ἡ Τεχνική, οὐσία τῆς τέχνης. — Δὲν πρέπει νὰ συγχίζουμε τὴν τεχνική μὲ τὸ ἐπάγγελμα (métier). Τὸ ἐπάγγελμα εἶναι τὸ ὕλικὸ μέρος τῆς τέχνης, ἡ πρακτικὴ ἡ πατροπαράδοτη καὶ συνειθισμένη, πού τις διδάσκουνε στοὺς ἀρχαρίους καὶ στοὺς χειροτέχνες: μηχανισμὸς ἀπαραίτητος βέβαια ὅχι ὅμως κι ἀρκετός, πού πρέπει πάντα νὰ τὸν ξεπερνᾷ κανεὶς, γιατί εἶναι ἀλύγιστος κι ἀποδείχνεται ἀπροσάρμοστος γιὰ κάθε εἰδικὴ περίπτωσι. Εἶναι ἓνα εἶδος «ὁδηγός», πού ἀνυψώνει τοὺς μέτριους πάνω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδό τους, μὰ κατεβάζει τοὺς ἐξαιρετικοὺς κάτω ἀπὸ τὸ δικό τους ἐπίπεδο.

Ἡ τεχνικὴ εἶναι τὸ ζωντανὸ ἐπάγγελμα, τὸ προσαρμοσμένο, πού βρίσκεται σ' ἀκατάπαντη ἐξέλιξη, εἶναι ἡ ὁλοκληρωτικὴ συνείδησι ὅλων τῶν σχετικῶν τῆς κάθε αἰσθητικῆς ἀξίας ἀκόμα καὶ τῶν πιὸ λεπτῶν ἀξιῶν, πού τὸ ἐπάγγελμα δὲ μπορεῖ νὰ τις διδάξει, γιατί ἀλλάζουν σὲ κάθε νέα περίπτωσι καὶ σὲ κάθε καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα, μὰ πού μιὰ ἔξυπνη αἰσθαντικότητι τις διαισθάνεται καὶ πού μιὰ ἀληθινὴ ἐπιστήμη τις ἐξηγεῖ ἢ θὰ τις ἐξηγήσει. Εἶναι τὸ πνεῦμα πάνω ἀπὸ τὸ γράμμα.

Ὁ θρίαμβος τοῦ ἐπαγγέλματος εἶναι ἡ δεξιότητις, αὐτὴ ἡ ἔξυπνη ἀκροβασία, ἀναίσθητη καὶ μηχανικὴ. Τὸ ἰδανικὸ τῆς τεχνικῆς εἶναι ἡ κυρίαρχη κατανόησι, πού ἔχει γι' ἀποτέλεσμα τὴν ἀγάπην καὶ τὴν ἐλευθερίαν. Ὁ δεξιότης παραμένει σ' ὅλην τὴν ζωὴ ἓνας καλὸς μαθητὴς καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ἄξιός νὰ γίνῃ λαμπρός, μὰ ἐπικίνδυνος καθηγητής. Ὁ καλλιτέχνης, ἀφοῦ περάσει τὰ στοιχειὰ μαθήματα τοῦ ἐπαγγέλματος, εἶναι σ' ὅλην τὴν ζωὴ ὁ μάστορ τοῦ ἑαυτοῦ του. Καὶ γενικὰ διδάσκει πολὺ ἄσκημα. Γιατὶ τὸ ἀσύνειδο εἶναι καλὸς φίλος μὰ κακὸς δάσκαλος. Πρέπει νὰ παίρνουμε τοὺς Δοξασμένους ἀνθρώπους σὰν παραδείγματα γιὰ νὰ τ' ἀκολουθήσουμε κι ὅχι σὰν πρότυπα γιὰ νὰ τ' ἀντιγράψουμε, λέει ὁ Ρωμαῖν Πολλάν: νὰ κάνομε ὅ,τι κ' ἐκεῖνοι, μὰ ὅχι ὅπως κ' ἐκεῖνοι.

Τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ποιητῆ περιορίζεται σχεδὸν στὸ μέτρημα τῶν συλλαβῶν, ποὺ θεωροῦνται ἴσες καὶ στὸ ζύγισμα τοῦ πλούτου τῶν ὁμοκαταληξιῶν. Μὰ ἡ τεχνική του τοῦ ἐμπνέει ὅ,τι τὸ ἐπάγγελμα δὲν τοῦ τὸ λέει: τέτια εἶναι ἡ συμμετρία ἢ ἡ λεπτὴ ἀντίθεση τοῦ μουσικοῦ τόνου τῆς κάθε συλλαβῆς, ἡ προσάρμογὴ τῶν τομῶν καὶ τῆς πλοκῆς τοῦ ρυθμοῦ μὲ τὸ περίγραμμα τῆς λογικῆς σκέψης καὶ μὲ τὰς ἐξάρσεις τοῦ συναισθήματος, ἡ λεπτὴ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὶς δοσμένες ἡχητικότητες καὶ στὶς ὑποβαλλόμενες εἰκόνες: σχεδὸν ὅ,τι ὁ Γκραμμὸν καὶ αὐτοὶ ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴ σύγχρονη «πειραματικὴ φωνητικὴ» προσπαθοῦνε νὰ τὸ συστηματοποιήσουνε σὲ ἐπιστῆμην· κι ὅλ' αὐτὰ προσαρμοσμένα ἀκόμα στὴν ὁμαδικὴ ἐξέλιξη τῆς τωρινῆς προσωδίας.¹⁾

Σ. τ. Σ. Τὸ ἐπάγγελμα. ποὺ μαθαίνουνε στὸ βιολιστῆ, συνίσταται στὸ νὰ παίζει σύμφωνα μὲ τὰ θεωρητικὰ διαστήματα τῶν φυσικῶν ἢ σύμφωνα μὲ τὸ μηχανικὸ ταμπεραμέντο τοῦ πιάνου, ποὺ συνοδεύει τὸ βιολί. Αὐτὸ τὸ πρᾶμα ἓνας ἀκροατῆς μὲ καλὸ γοῦστο θὰ τὸ κρίνει σ ω σ τ ὀ μ ᾱ κ ρ ὕ ο καὶ εἶναι πραγματικὰ ψ ε ὕ τ ι κ ο . Ἡ ἀληθινὴ τεχνικὴ τοῦ βιολιοῦ συνίσταται στὸ νὰ ρυθμίζεται κάθε διάστημα ἀνάλογα μὲ τὶς πραγματικὲς του ἁρμονικὲς ἢ μελωδικὲς λειτουργίες, π.χ. νὰ ἐχτελοῦνται τὰ διαστήματα τῆς ὀγδῆς ἢ τῆς πέμπτης μ ε γ α λ ὕ τ ε ρ α , ὅταν εἶναι μελωδικὰ ἀπὸ ὅσο, ὅταν εἶναι ἁρμονικά, ἢ ἀκόμα νὰ δυναμώνεται ἡ ἔλξη τῶν «αἰσθητῶν» φθόγγων καὶ ἡ ἀπόθνηση τῶν παραφωνιῶν, ὅπου τὸ τωρινό μας τονικὸ σύστημα δέχεται αὐτὸ τὸ πρᾶμα, ἂν κ' ἡ ἀφηρημένη θεωρία τὸ ἀγνοεῖ, κι ἀγνοώντας το τὸ καταδικάζει. Ὅλες αὐτὲς οἱ ἀμέτρητες ἀποχωρήσεις ἀποτελοῦν ἐκεῖνο, ποὺ ὀνομάζουν μὲ πρόθεση συχνὰ πολὺ μυστικοπάθη, «ἐκφραση»· αὐτὰ τὰ ἀσταθμητὰ πρᾶγματα ἀποτελοῦν ἀπλούστατα τὴν ἄ λ η θ ι ν ἢ ἁ κ ρ ί β ε ι α . Ἡ «ὠραιότητα τῆς ἐκφρασης» δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ συγκεκριμένη προσαρμογὴ μ ἐ ὅ λ ε ς τὶς σχετικότητες ἐνωμένες. Οἱ μεγαλοφρεῖς καλλιτέχνες τὰ διαισθάνονται ὅλ' αὐτὰ ἢ τὰ καταλαβαίνουν καὶ τ ο λ μ ο ὦ ν καὶ

Ἡ τεχνικὴ εἶναι τὸ ἐπάγγελμα, πού ἀπὸ μιᾶ ἀποψη γίνεται σοφώτερο κι ἀπὸ ἄλλη βαθύτερα διαισθητικό: ὅταν τὴν ἐννοήσουμε ἔτσι, καὶ μονάχα ἔτσι, μπορούμε νὰ ποῦμε, πὼς ἡ τεχνικὴ εἶναι ἡ οὐσία τῆς τέχνης· δὲν εἶναι ἡ ρουτίνα ἡ καλλιτεχνικὴ, μὰ ἡ σκέψη ἡ αἰσθητικὴ· ὄχι ἡ ἀνταντακλαστικὴ ἐνέργεια, μὰ ἡ ἐλευθερία. Στὸ ὀργανωμένο πλάσμα τοῦ καλλιτεχνήματος τὸ ἐπάγγελμα, πού τὸ διδάχτηκε ὁ δημιουργὸς του, εἶναι τὸ σῶμα, τὸ φανταστικὸ ἰδανικὸ εἶναι ἡ ψυχὴ καὶ ἡ ζωντανὴ τεχνικὴ εἶναι τὸ σῶμα κ' ἡ ψυχὴ μαζί.

Ἡ τεχνικὴ παίρνει εἰδικώτερες μορφές. Πρῶτα πρῶτα τὸ στυλ μὲ τὸ πιὸ πολὺπλοκο νόημά του, ὅταν μιλοῦμε γιὰ ρομαντικὸ ἢ γιὰ γοτθικὸ στυλ, γιὰ ποιητικὸ ἢ πεζογραφικὸ στυλ κι ἀκόμα γιὰ στυλ τοῦ βιολίου ἢ τοῦ πιάνου. Ὑστερα ἀπ' ὅλα αὐτὰ πού εἶπαμε, δὲν πρέπει νὰ ἐπαναλάβουμε τὸν ἀφορισμὸ τοῦ Μπυρφόν, ἔστω καὶ στὴν πιὸ πλατειά του ἔννοια, πὼς: «τὸ στυλ εἶναι ὁ ἄνθρωπος». Γιατὶ παρὰ τὴ γνώμη τοῦ Πασκάλ, ὅταν ζητοῦμε ἓναν ζητοῦμε ἓναν καλλιτέχνη καὶ βρίσκουμε ἓναν ἄνθρωπο, ἢ τέχνη σταματάει, κι ἀρχίζει ἡ παρανόηση. «Αὐτὸ εἶναι ἄλλο πράμα» θὰ ἔλεγεν ἓνας Πασκάλ αἰσθητικός.¹⁾

συχνὰ κατορθώνουν νὰ τὰ ἐπιβάλουν. Τὸ ἐξαιρετικὰ πολὺπλοκο αὐτὸ φαινόμενο τῆς «ἐκφραστικῆς ὠραιότητος» δὲ μπορεῖ νὰ περιληφθεῖ στὴν ἐπιστήμη ὡς π ρ ᾱ γ μ α ὅμως ὑπάρχει κ α τ' ᾱ ρ χ ἢ ν.

¹⁾ Σ. τ. Σ. Στυλιζάρισμα τῆς γλώσσας ἢ ἐνὸς φυσικοῦ πράγματος θὰ πεῖ καθυπόταξή του στὶς ἀπαιτήσεις μιᾶς ἀπὸ προτύτερα νοημένης ἁρμονίας, περισσότερο ἢ λιγώτερο συμβατικῆς, κάνοντας γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ προσθήκες, ἀφαιρέσεις ἢ τροποποιήσεις, πού μπορούνε νὰ κάνουν ἀγνώριστο τὸ πρωτότυπο. Ἔτσι στὴν πλαστικὴ, ὅταν ἡ ἐξέλιξη τὸ ἐπιτρέπει, εἶναι νόμιμο νὰ καταργεῖ κανεῖς, γιὰ νὰ πετύχει ἓνα σύνολο διακοσμητικὸ, τὴν προοπτικὴ καὶ τίς σκιές· οἱ πριμιτίφ τὸ κάνουν αὐτὸ λίγο κι ἀπὸ ἄγνοια, οἱ ἀνατολίτες κι ἀπὸ γοῦστο κι ἀπὸ ἐπιβίωση παλιᾶς τεχνικῆς. Οἱ ἐμπρεσιονιστὲς θέτανε μο-

Ένα μεγάλο στύλ υποδιαίρεται σὲ σχολές. Κάποιος νόμος συγκεντρωτισμοῦ καὶ κρυστάλλωσης συνενώνει ὀρισμένους καλλιτέχνες γύρω ἀπὸ ἓνα μεγάλο μαίτρο ἢ γύρω ἀπὸ μιὰ πόλη ἢ ἐπαρχία : σχολὴ φλαμανδική, σχολὴ ρωμαϊκὴ, σχολὴ τοῦ Ραφαήλ. Μικρότερα εἶδη σχολῆς εἶναι ὁ «ὄμιλος» (le cenacle) τῶν ρομαντικῶν, «ὁ ναὸς» (la chapelle) τῆς σύγχρονης ἐπιθεώρησης ἢ ὁ «οἶκος» καὶ ἡ «πελατεία» τοῦ τάδε ἐκδότη στήν πολὺ ἐμπορικὴ ἐποχὴ μας.

Τὰ λογοτεχνικὰ ἢ καλλιτεχνικὰ γένη¹⁾ εἶναι συνδυασμοὶ διαφορῶν ἀπαιτήσεων λίγο αἰσθητικῶν λίγο ἀναισθητικῶν. Τὰ χυδαῖα ἢ εὐγενικὰ γένη, ὅπως ἡ κωμωδία καὶ ἡ τραγωδία, ξεχωρίζονται μᾶλλον ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ τάξιν τῶν προσώπων τοὺς παρὰ ἀπὸ τὴς καθαρὰ τεχνικῆς διαφορῆς τοὺς. Τὰ ἥθη μας τὰ δημοκρατικὰ μᾶς ἀποξενώνουν κυρίως ἀπὸ τὴς ἡρωϊκῆς ἐποποιΐας καὶ τὴς ἱπποτικῆς τραγωδίας. Τὰ θρησκευτικὰ, τὰ διδαχτικὰ καὶ τὰ ἐπιστολικά γένη ἔχουν πολὺ ἀνακατευτεῖ. Ὁ Μπρυνετιερ ἔδειξε, πὼς ὑπάρχει ἐξέλιξις τῶν γενῶν δηλ. κάθε γένος ἀποτελεῖ μιὰ ὁμαδικὴ πραγματικότητα, ποὺ δὲν εἶναι ἔργο κανενοῦ ἀπομονωμένου ἀτόμου, ὅσο κι' ἂν εἶναι αὐτὸ τὸ ἄτομο μεγαλοφυΐα καὶ πὼς αὐτοὶ οἱ ἀπρόσωποι ὀργανισμοὶ μεταμορφώνονται μὲ τὸ

νάχα τὸ πρόβλημα τοῦ φωτὸς καὶ τῆς ἀτμόσφαιρας καὶ παραμελοῦσαν συστηματικὰ τὴ στερεότητα τῶν μορφῶν καὶ τὴ σύνθεσιν. Ἀπὸ τὸ Σεζάν κ' ἐδῶθε οἱ σύγχρονοι σχολῆς καταργοῦν πολλὰς φορές ἀπὸ προκατάληψιν τὴν αὐστηρότητα τοῦ σχεδίου μὲ τὸ ἴδιο δικαίωμα, ποὺ ἡ νεώτερη γλυπτικὴ καὶ ἡ μονόχρωμη χαρακτικὴ κάνουν ἀφαίρεσιν τοῦ χρώματος. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς τελευταίους «κoloristes» προσπαθῆσαν νὰ καταργήσουν καθε θέμα καὶ καθε ὀρισμένη μορφή, χωρὶς ὅμως νὰ δέχονται νὰ πέσουν στὴν πλέρια διακόσμηση· κάνουν «συγχρωμία εἰς πράσινον», ὅπως ὑπάρχουν «συμφωνίαι εἰς γρῆ».

1) Σ. τ. Μ. Συνήθως στὴ γλῶσσα μας ὁ καλλιτεχνικὸς αὐτὸς ὅρος genre ἀποδίδεται μὲ τὴ λέξιν εἶδος.

πέραςμα τῶν γενεῶν κάνοντας μιὰν ἄλυσσίδα ἀπὸ φάσεις σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ἐπιλογῆς. Π. χ. τὰ κυριώτερα θέματα καὶ οἱ αἰσθητικοὶ σκοποὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ρητορείας στὸ ΙΖ'. αἰῶνα περάσανε στὴ λυρική ποίηση τοῦ ΙΘ'. Ἡ ἐξέλιξη τῶν γενῶν εἶναι γεγονός, μὰ γεγονός ἐν μέρει ἀναισθητικό. Θὰ ἰδοῦμε, πὼς ὑπάρχει μιὰ ἐξέλιξη ἀποκλειστικώτερα αἰσθητική, ἢ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς.

Στὸ κατώτερο σκαλὶ βρίσκεται ἡ μ ὁ δ α : ὁ πιὸ παροδικὸς κι ὁ πιὸ ἀνακατεμένος ἀπὸ ὅλους τοὺς αἰσθητικούς θεσμούς· γιατί εἶναι πρὸ πάντων ἓνα μέσο ὁρατὸ πού μ' αὐτὸ χωρίζονται οἱ κοινωνικὲς τάξεις ὅπως τὸ δείχνουν οἱ παλαιότεροι νόμοι, πού περιορίζανε τὴς δαπάνες τῶν πολιτῶν κι ὁ ταχύτατος ρυθμὸς τῶν ἀλλαγῶν τῆς μόδας, ἐνόσω οἱ κοινωνικὲς τάξεις εἶναι πιὸ ἐξισωμένες καὶ δύσκολα ξεχωρίζονται ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅπως συμβαίνει στὴν ἐποχὴ μας. Μέσα στὴν πλατεῖα «πειθαρχία τῆς πολυτέλειας», πού αὐτὸ εἶναι ἡ τέχνη, ἡ μόδα εἶναι ἡ «ὀργάνωση τῆς σπατάλης»· δὲν εἶναι ἀπειθαρχη ὅσο δείχνουνε τὰ καπρίτσια της· γιατί ὑπάρχουνε καὶ «νόμοι τῆς μόδας». Ἐδῶ θριαμβεύουν οἱ Ν ὁ μ ο ι τ ῆ ς Μ ί μ η σ η ς τοῦ Τάραντ: ἡ μόδα μεταδίδεται μὲ τὴ μίμηση, ἀπὸ τὸ ἀνώτερο στὸ κατώτερο, ἀπὸ τὸ ἐσωτερικώτερο στὸ ἐξωτερικώτερο, ἀπὸ τὸ πιὸ προσωπικὸ στὸ πιὸ κοινό.

Δὲν πρέπει νὰ ὑποτιμοῦμε τὴ μόδα στὴν τέχνη, ἐπειδὴ τάχα δὲ βαστάει πολὺ. Ἐνα διακοσμητικὸ στὺλ γενικὰ δὲ βαστάει περισσότερο ἀπὸ μιὰ γενεά, ὅπως π. χ. τὸ στὺλ τοῦ Λουδοβίκου ΙΕ, καὶ τοῦ Λουδοβίκου ΙΣΤ'. Οἱ ὠραιότερες κλασσικὲς σχολές, ἡ ἐλληνική, ἡ λατινική, ἡ γαλλικὴ δὲ ζοῦνε παρα πάνω ἀπὸ δυὸ γενεές. Ὑστερα ἐ π ι β ι ο ῦ ν μονάχα· κ' ἡ ἐπιβίωση εἶναι πολὺ διαφορετικὸ πρᾶγμα ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἡ ἀληθινὴ κατωτερότητα τῆς μόδας ὀφείλεται στὴς πέραπολλές ἀναισθητικὲς ἐπιδράσεις καὶ μάλιστα οἰκονομικὲς, πού συχνὰ τῆς ὑποβιβάζουνε τὴν ποιότητά της τὴν αἰθητική: ἡ ἀνάγκη ν' ἀλλάξει μὲ

κάθε θυσία μιὰ μόδα, όταν αὐτὴ ἔχει ἀπλωθεῖ καὶ στοὺς εἰδικοὺς πάρα πολλὰς πρωτότυπες ἀσχημίες, πού οἱ κοσμικὲς μας κυρίες τίς υἱοθετοῦνε μὲ χαρὰ, φτάνει νὰ στοιχίζουνε πολὺ καὶ νὰ ἱκανοποιοῦνε τὴ ματαιοδοξία τους.

Γ'. Η ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

1) *Οἱ ἀναισθητικοὶ ὄροι τῆς ἐξέλιξης.*—Ἡ παλαιὰ φιλοσοφία τῆς τέχνης.—Στὸ ΙΗ' αἰῶνα ὁ Βίκο πίστευε, πὼς ἀνακάλυψε στὴν ἱστορία τῆς τέχνης περιοδικοὺς κύκλους, πὺν μοιάζουν ἀναμεταξύ τους καὶ ἐπαναλαμβάνονται. Ὁ Αὐγουστος Κόντ εὗρισκε τὸ νόμο του τῶν «τριῶν καταστάσεων τῆς ἀνθρωπότητας», γιὰ τὸν ὁ θετικισμὸς θεωρεῖ τὴν τέχνη ἓνα εἶδος συναισθηματικῆς ἐκλαϊκεύσης τῶν ἐπιστημονικῶν ἀληθειῶν: «ἡ λαϊκὴ κατανόηση» εἶναι τὸ «ἀληθινὸ κριτήριον τῆς τέχνης». Ὁ Ἑγελος ὥριζε τὴν τέχνη γιὰ «αἰσθητὴ καὶ συγκεκριμένη παράσταση τῆς Ἰδέας»: αὐτὴ ἡ αἰσθητοποίησί της ἦταν συμβολικὴ στὴν Ἀνατολή, κλασσικὴ στὴν Ἑλλάδα, ρομαντικὴ στὴ χριστιανικὴ Δύση. ¹⁾ Ἡ «θέση, ἡ ἀντίθεση, ἡ σύνθεση» ρυθμίζουν σὲ τρεῖς χρόνους τὴν πορεία κάθε Ἰδέας, πὺν κατὰ βάθος δὲν εἶναι ἰδέα κανενὸς πράγματος καὶ κανενὸς προσώπου, μιὰ ἰδέα καθ' ἑαυτήν.

Δὲ θὰ κάνουμε τὴν κριτικὴ αὐτῶν τῶν συστημάτων. Ἡ παλαιὰ «φιλοσοφία τῆς ἱστορίας» εἶναι ἡ μεταφυσικὴ τῆς κοινωνιολογίας. Τὸ συστηματικὸ ἀ priori ἀνακατεύεται μὲ τὰ γεγονότα καὶ τὰ αἰσθητικὰ στοιχεῖα μὲ τὰ ἀναισθητικά καὶ ἀποτελοῦνε μιὰ λαμπερὴ σύγχυση, πὺν κινεῖ τὴ σκέψη, μὰ πολὺ ἐπικίνδυνα. Μιὰ κοινωνιολογία πὺν θετικὴ θὰ μᾶς γεννοῦσε παραπάνω τὸ ἐνδιαφέρον.

¹⁾ Σ. τ. Μ. Κατὰ τὸν Ἑγέλο συμβολικὴ εἶναι ἡ Τέχνη, όταν ἡ ἰδέα εἶναι πλατύτερη ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ παράστασί της (τὴ φόρμα), κλασσικὴ, όταν ἰδέα καὶ μορφή ἰσορροποῦνται καὶ ρομαντικὴ, όταν ἡ μορφή εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ τὴν ἰδέα.

• Ἡ γένεσις τῶν τεχνῶν: οἱ πρωτόγονοι.—Πολλοὶ ἐθνολόγοι, ὅπως ὁ Γκρόσσε, μελετήσανε τίς τέχνες τῶν σημερινῶν πρωτογόνων· ἄλλοι τίς προϊστορικὰς τέχνες πρὸ μερικὰ πλαστικὰ· λείψανά τους σώζονται κοιματιασμένα ἀπὸ τὴν ὀριγνάσιο ἐποχὴ ἴσαμε τ' ἀριστουργήματα τῆς μογδαλναίας.

Πραγματικὰ ἡ ἀξία τῶν τεχνῶν στὶς πρωτόγονες φυλὰς δὲν εἶναι καθόλου ἀνάλογη μὲ τὸν ἐπίλοιπο πολιτισμό τους: γιατί παρουσιάζει πολυτέλεια καὶ αὐτονομία. Πολλὰς πατριὰς κυνηγετικὰς εἶναι πλιότερο ἀναπτυγμένες καλλιτεχνικὰ ἀπ' ὅσο οἱ ποιμενικὰς καὶ οἱ γεωργικὰς, πρὸ ὅσῳ εἶναι πρὸ πολιτισμένους. Καὶ ὅταν οἱ φυλὰς βρῶσκονται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τοῦ πολιτισμοῦ παρουσιάζουν μεγάλας ἀνισότητες ἀναφορικὰ μὲ τὴν ἐπίδοσή τους στὴν πλαστική, στὴ μουσική ἢ στὴν ποίηση.

Αὕτῃ ἡ πρωτόγονη τέχνη ἔχει σχεδὸν πάντα σκοποὺς θρησκευτικοὺς ἢ πολεμικοὺς· κατασκευάζει λατρευτικὰ τοιῆμα (ξόανα)· δημιουργεῖ μαγικὰ ξόρκια. Σπάνια δοσιλεύει γιὰ τὸν ἑαυτὸ της καὶ τὸ στυλίσματός της, ἐπιδέξιο ἢ ἀδέξιο, ἔχει συχνὰ ὀνομασίες, πρὸ δὲν τίς καταλαβαίνουμε καὶ πρὸ μὲ τὴν ἐπιβίωση δὲν τίς καταλαβαίνουν οὔτε καὶ οἱ ἴδιοι οἱ τεχνῖτες. Τέλος ἀγαπᾷ ν' ἀνακατεύει τίς τέχνες καὶ τὰ γένη τους, ὅπως π.χ. γίνεται σιὸς ὀμαδικὸς χορὸς, πρὸ εἶναι δραματικοί, συνοδεύονται ἀπὸ ὀρχήστρα καὶ τραγούδια, ἔχουνε μίμηση, μεταμφίεση καὶ εἶναι ἴσως ἡ πρὸ πρωτόγονη μορφὴ κάθε τέχνης, ἡ μήτρα τῶν μελλοντικῶν διαφοροποιήσεων.

Αὐτὰς οἱ μελέτες, πρὸ σήμερον ἀκμάζουνε πολὺ, ἔχουν ἓνα καταφάνερο ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον. Μὰ δὲ φαίνεται, πὼς μπορούμε νὰ ζητήσουμε ἀπ' αὐτὰς νὰ μᾶς ἀποκαλύψουν τὴν ἀρχή, τὴ φύση ἢ τοὺς σκοποὺς, πρὸ ἰδιάζουνε στὴν τέχνη. Τὰ πρὸ πρωτόγονα ἔργα, πρὸ μπορούμε νὰ γνωρίσουμε, δὲν ἔχουνε καθόλου τὸν αὐθορητισμό, τὴν ἀφέλεια, τὴν παρθενικὴ ἀγνοίητα, πρὸ συχνὰ τοὺς ἀποδίδουμε. Ἐχουνε μιὰ ἱστορίαν, ἔχουν ὑποστῆ ἐπιδράσεις, ἔχουνε κάνει μεταναστεύσεις· καὶ ἀκόμα χει-

ρότερο : εἶναι συχνὰ ἢ παραισιμὴ μιᾶς τέχνης ἄλλοτε πρὸ ἀναπτυγμένης· τέλος αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι κατὰ τὸ μεγαλύτερό τους μέρος ἀναισθητικά.

Ἡ λεγόμενη «γένεση» τῶν πρωτόγονων τεχνῶν δὲν πρέπει νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο γιὰ τὴ νεώτερη αἰσθητικὴ παρὰ ἁπλὴ εἰσαγωγή, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἐξέταση τῶν πρὸ ἀναπτυγμένων μορφῶν τῆς τέχνης καὶ τῶν πρὸ καθαρὰ αἰσθητικῶν.

Ἐπιτρέπει νὰ διαγνώσουμε μέσα στὶς τελευταῖες αὐτὲς μορφὲς τὶς μακρινὰς ἐπιβιώσεις μιᾶς «σκέψης πρωτόγονης, μυστικολογικῆς καὶ παθολογικῆς», ὅπως λέει ὁ Λεβὺ Μπρὺλ—θὰ προσθέταμε ὅμως : «προαισθητικῶς»—μὰ εἴπαμε γιὰ τοιοῦς λόγους δὲ θὰ ζητήσουμε νὰ βροῦμε μέσα σ' αὐτὴ τὴν πρωτόγονη «διανοητικότητα» καὶ σ' αὐτὲς τὶς ἐπιβιώσεις τὴν οὐσίαν τῆς ἴδιας τῆς αἰσθητικῆς σκέψης.

2. Μετεπιπέδωση ¹⁾ τῶν αἰσθητικῶν ἀξιῶν. Ἐδῶ κ' ἔναν αἰῶνα κάποια αἰσθητικὴ δημαγωγία ἰσοπεδωτικὴ, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸ ρομαντισμό, κηρύσσει πὼς ἔχουνε τὴν ἴδια ἀξία ὅλα τὰ γένη τῆς τέχνης ἐκτὸς ἀπὸ τὸ «ἀνιστόν γένος», ὅπως εἶπε ὁ Βολταῖρος πολὺ πρωτύτερα.

Δὲν εἶναι λέξεις γι' ἄρχοντα καὶ λέξεις γιὰ βασιλᾶζον

Στὸ λεξικὸ μας τὸ παλιὸ κόκκινο σκοῦφο βάζω

εἶπε ὁ Οὐγκώ. Ἀληθινὰ ἡ ἱεραρχία τῶν ἀξιῶν ἐξελίσσεται, μὰ πάντα ὑπάρχει ἀνάμεσά τους μιὰ πού ξεχωρίζει περισσότερο. Ὑπάρχει τέχνη μεγάλη καὶ τέχνη κατώτερη, τέχνη σοφὴ (δηλ. τῶν μορφωμένων) καὶ τέχνη λαϊκὴ, ζωντανὲς μορφὲς τέχνης ἢ τοῦ συρμοῦ κι' ἄλλες νεκρὲς ἢ περασμένου συρμοῦ. Αὐτὰ τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα εἶναι κατὰ τὸ ἕνα μέρος αἰσθητικὰ καὶ κατὰ τὸ ἄλλο ἀναισθητικά.

Ἐπίσης ἕνα ἀπὸ τὰ γενικώτερα φαινόμενα τῆς ὁμα-

1) Σ. τ. Μ. Προτίμησα ν' ἀποδώσω ἔτσι στὰ Ἑλληνικά τὸν ὄρο *denivellement* ἀντὶ ἰσοπέδωση, γιὰ τὴν ταιριάζει καλύτερα μὲ τὴν ὅλη σκέψη τοῦ συγγραφέα.

δικῆς ἐξέλιξης εἶναι ἡ μετὰ β α σ η ἀ π ὸ μ ι ᾶ μ ο ρ φ ῆς, π ο ὺ θ ε ω ρ ε ῖ τ α ι γ ι ᾶ κ α τ ὡ τ ε ρ η, σ ἐ ἄ λ λ ο ἐ π ί π ε δ ο, π ο ὺ θ ε ω ρ ε ῖ τ α ι γ ι ᾶ ἄ ν ὡ τ ε ρ ο καὶ ἀντίστροφα. «Ἡ ἐξέλιξη τῶν γενῶν» δὲν εἶναι μοναχὰ ἀπλῇ μεταμόρφωση μὰ καὶ μιὰ «μεταξίωση» τῶν τεχνικῶν: δηλ. πότε πρόοδος καὶ πότεπισωδρόμημα. Ὅταν μιὰ μορφὴ τέχνης φανερῶνεται ἀπότομα στὴν περιοχὴ τῆς μεγάλης τέχνης μιᾶς ἐποχῆς, πρέπει νὰ εἴμαστε σίγουροι πὼς ὑλῆρχε ἤδη μὲ μορφὴ ἀόριστη καὶ προπάντων σ' ἓνα κατ'ὡτερο ἐπίπεδο. Στὴν αἰσθητικῇ ζωῇ οἱ γενέσεις, οἱ πιὸ αὐθόρμητες φαινομενικά, κ' οἱ ἐξαφανίσεις, οἱ πιὸ ὁλοκληρωτικές, δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ μεταναστεύσεις μιᾶς ὥρισμένης μορφῆς τέχνης ἀπὸ ἓνα ἐπίπεδο τῆς ἀξίας σὲ ἄλλο ἐπίπεδο. Κ' ἐδῶ ὅπως καὶ παντοῦ ἄλλοῦ «τίποτα δὲ χάνεται, τίποτα δὲ δημιουργεῖται, ὅλα μεταμορφώνονται» ¹⁾).

Ἔτσι ζητήσανε πολὺ καιρὸ στίς λογοτεχνικὰς μορφὰς τῆς λατινικῆς ποίησης, ποὺ εἶναι μετρικῆς, ποὺ βασίζονται δηλ. σ' ἓνα σταθερὸ ἀριθμὸ ποδῶν ἢ μέτρων ἀνίσων, τὴν ἀρχὴ τῆς φιλολογικῆς γαλλικῆς ποίησης, ποὺ εἶναι συλλαβικῇ, ἥγουν βασίζεται σ' ἓνα σταθερὸ ἀριθμὸ συλλαβῶν, ποὺ τίς παίρνουμε γιὰ ἴσες. Μάταιος κόπος! Γιατὶ ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ εἶναι ἡ ἀνοδος τῆς λαϊκῆς λατινικῆς ποίησης στὴ λογοτεχνικὴ γαλλικὴ ποίηση πιθανώτατα διὰ μέσου τῶν χρονιστικῶν λειτουργικῶν ὕμνων. ²⁾

¹⁾ Σ. τ. Μ. Εἶναι ἡ περίφημη φράση τοῦ Λαβουαζιέ γιὰ τίς χημικῆς μεταμορφώσεις τῆς ὕλης.

²⁾ Σ. τ. Σ. Ἄλλα παραδείγματα: Ὁ Βολταῖρος εὗρεκε στίς λαϊκῆς θεατρικῆς παραστάσεις τοῦ Πόν-Νέφ τίς τραγῳδικὰς καὶ ἀνούσιες φάρσες τῶν «βαρβάρων» Ἀγγλων. Αὐτὲς τίς φάρσες τίς βρὶσκανε ἀκόμα στὰ ἱπποτικὰ μυθιστορήματα ἢ στὰ μυθιστορήματα μὲ τίς συναισθηματικῆς, μυθικῆς, ποιμενικῆς, πολεμικῆς ἢ τάχατες ἱστορικῆς περιπέτειες. Αὐτὰ τὰ μυθιστορήματα δὲν πάσανε νὰ δημοσιεύονται ἀπὸ τὸ ΙΓ' αἰῶνα,

Ἡ μετεπιπέδωση πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση παρουσιάζεται σὲ πολλὰς τέχνες παρακιῆς καὶ σὲ πολλὰς ἐπιβιώσεις. Ἔτσι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς χωριάτικους χορούς καὶ τὶς λαϊκὰς μελωδίας εἶναι παλιὰς μορφῆς τέχνης τῶν σαλονιῶν καὶ τῶν ἡγεμονικῶν αὐλῶν, ποὺ ἀπὸ πολὺν καιρὸ πάφανε νὰ εἶναι τῆς μόδας στοὺς ἀριστοκρατικούς κύκλους ποὺ τὶς εἵχανε λανσάρει μείνανε σὰν ἐπιβιώσεις σὲ κάποια ἀπομακρυσμένη ἐπαρχία. Τέτια εἶναι

ποὺ αὐτὸς τὰ δημιούργησε παίρνοντας τὰ θέματα ἀπὸ τὰ ἡρωϊκὰ μεσαιωνικὰ ποιήματα ἴσαμε τὸ ΙΕ' αἰῶνα, ποὺ τὰ ἐπανάλαβε. Ἡ «κυανὴ βιβλιοθήκη» καὶ τὰ πλανόδια βιβλιοπωλεῖα τῶν ἐπαρχιῶν βασιτήσανε τῇ δημοτικότητά της ἴσαμε τὶς ἀρχές τοῦ ΙΘ' αἰῶνα. Εἴτανε τὰ μυθιστορήματα—ἐπιφυλλίδες τῆς ἐποχῆς. Ἡ Ἀ σ τ ρ έ α κι' ὁ Μ έ γ α ς Κ ũ ρ ο ς εἴτανε οἱ πρὸ νόμιμοι κληρονόμοι τους. Μὰ γενικὰ τὸ ρομάντισο περνοῦσε γιὰ κατώτερο λογοτεχνικὸ εἶδος. Ὅταν ἡ ἐποχὴ τοῦ ψευτοκλασικισμοῦ πέθανε ἀπὸ αἰτία, μερικοὶ νέοι μὲ τάλαντο τολμήσανε νὰ μεταφέρουνε σὲ μιὰ μεγάλη τέχνη, κουρασμένη πιά, μοτίβα, ποὺ ὥς τώρα πολὺ τὰ γουστάρειζε τὸ κοινὸ, μὰ ἀνῆχανε σ' ἕνα χαμηλότερο ἐπίπεδο: νὰ τὸ μισὸ μυστήριον τῆς ἐπιτυχίας τῶν ρομαντικῶν δραμάτων καὶ τοῦ ρομαντικοῦ λυρισμοῦ.

Στὸ Μεσαίωνα ἡ πολυφωνία ἐξελίχτηκε μπάζοντας ἀκόμα καὶ στὴν ἀγνὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ θέματα μέχρι σκανδάλου βέβηλα. Ὅπως ὁ Ἀ ρ μ α τ ω μ έ ν ο ς Ἀ ν θ ρ ω π ο ς. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ φλωρεντινοῦ μελοδράματος, παρ' ὅλη τὴν ἑλληνικὴ φαινομενικότητά της, εἴτανε στὸ βάθος της μιὰ υιοθέτηση τῆς λαϊκῆς μελωδίας μὲ ἀκομπανιαμέντο, ποὺ ἡ πολυφωνικὴ ἐποχὴ τὴν περιφρονοῦσε. Οἱ σ ο υ ῖ τ ε ς, ἀπ' ὅπου προῆλθαν ἡ σονάτα καὶ ἡ συμφωνία ἡ κλασσικὴ, εἶναι κυρίως συλλογές ἐπαρχιακῶν χορικῶν ἀσμάτων, ποὺ τὸ περιφρονοῦσε ἡ προκάτοχη μεγάλῃ τέχνη. Ὅμοια μερικοὶ νέοι συνθέτες συμφωνιῶν προσπαθοῦνε σήμερα νὰ ἐκπολιτίσουνε τὴν τ ζ ά ζ—μ π ά ν τ, ἐγκληματίζοντάς τιν στὴν ἀτμοσφαῖρα τῶν μεγάλων μας κόνσέρτων.

τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ λεγόμενα λαϊκὰ δράματα τῶν Μπρετόνων καὶ τῶν Βάσκων. Τὸ «ὑπὸ τὸ φῶς τῆς σελήνης» εἶναι τοῦ αὐλικοῦ καὶ ραφινάτου Δούλλυ. Τὰ ἀνιαρὰ τραγούδια ποὺ παίζονται στὰ μούζικ-χῶλ τῆς Μονμάρτρης τὰ ξανακούει κανεὶς ὕστερα ἀπὸ λίγα χρόνια λαϊκοποιημένα ἀπὸ τοὺς Γάλλους κυνηγοὺς τοῦ Καναδά. Ἀπὸ φοιτητὴ παρανόηση οἱ σημερινοὶ ἀπολογητὲς τῆς «λαϊκῆς τέχνης» βλέπουνε σ' αὐτὲς τὶς ἐπιβιώσεις, ποὺ γεμίζουν ὅλες τὶς Λ α ο γ ρ α φ ί ε ς τὰ ἀφελῆ δημιουργήματα, τὰ αὐθόρμητα, τὰ ἐνστιγματικά, ποὺ αὐτῶν ἡ δραστικὴ τους ἐπαφὴ θὰ μπορούσε μονάχα νὰ μᾶς ξαναφέρει στὴ φύση καὶ νὰ ξανανοιώσει τὴν ὑπερβολικὴ σοφὴ τέχνη μας!

3) Ὁ νόμος τῶν τριῶν αἰσθητικῶν καταστάσεων.¹⁾ Ὁ μέγας νόμος τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς εἶναι

¹⁾ Σ. τ. Σ. Βλέπε Καρόλου Λαλό : *Esthétique musicale scientifique* σ. 262—320. Ὁ νόμος, ποὺ προτείνουμε ἔδῳ, διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὸ νόμο τῶν «τριῶν καταστάσεων» τοῦ Αὐγούστου Κόντε, ποὺ ἔχει τὴν ἀξίωση νὰ τὸν ἐφαρμόσει σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπινους θεσμοὺς, κατὰ μιὰ σειρὰ μονογραμμικὴ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ, ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε ὁ ἄνθρωπος. Τουναντίον ὁ δικός μας ὁ νόμος προβλέπει ἐπαναλήψεις καὶ πολλὰς ἐτερογενεῖς σειρές, παράλληλες ἢ ἀλληλοπαθεῖς καὶ καθόλου συγχρονικὲς στὶς διάφορες χῶρες, στὶς διάφορες τέχνες καὶ στὶς πολυάριθμες λειτουργίες τὶς σχετικὰ αὐτόνομες τῆς ἀνθρωπότητος. Π. χ. οἱ ἐποχὲς οἱ λεγόμενες π ρ ω τ ό γ ο ν ε ς ὅπως τὶς θεωροῦν οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης (ἐποποιεῖς Ἰνδικές, ἑλληνικές, γαλλικές, ζωγραφικὴ πριμιτιβιστικὴ τῶν Ἰταλῶν καὶ τῶν Φλαμανδῶν κτλ.) δὲ συμπίπτουν καθόλου μὲ τοὺς κοινωνικοὺς τύπους, ποὺ τοὺς ὀνομάζουν πρωτόγονους (primitifs) οἱ ἐθνολόγοι (κυνηγετικὲς φυλὲς τῆς Αὐστραλίας, τῶν Ἰνδιῶν τῶν Βουομάνων κτλ.). Μιὰ κοινωνιολογία κάπως εἰδικὴ πρέπει νὰ ξεχωρίζει σχετικὰ μὲ τὶς ἀτομικὲς λειτουργίες, τὶς διάφορες κοινωνικὲς λειτουργίες, ποὺ τῆς καθεμιᾶς οἱ σκοποὶ εἶναι ἰδιαίτεροι, δηλ. ποὺ οὔτε οἱ θεσμοὶ τοὺς οὔτε ἡ ἐξέλιξις τοὺς συμπίπτουν ἀναγκαστικά.

ἡ ἀνάγκη νὰ μὴν ἀντιγράφει ὁ τεχνίτης γιὰ νὰ ξεπερνάει τὴ δουλικότητα τοῦ ἐπαγγέλματος δημιουργώντας καινούργιες μορφές. Κάθε νέα γενεὰ ἱκανὴ νὰ ζήσει αἰσθητικὰ ἔχει φυσικὰ ἄλλες προτιμήσεις ἀπὸ ὅ,τι εἶχε ἡ προηγουμένη. Μὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ὁ νόμος θὰ εἴταγε πολὺ συγκεκριμένος καὶ ἀρνητικός, γιατί οἱ γενεές διαπερνᾶνε ἢ μιὰ τὴν ἄλλη ἀμοιβαῖα μὲ ἀνεπαίσθητες μεταβάσεις καὶ ἡ κατεύθυνση αὐτῆς τῆς λυρωτικῆς καὶ ἀναγκαίας ἐξέλιξης θὰ εἴτανε πολὺ ἀκαθόριστη καὶ αὐτὸ μόλις ταιριάζει στὴ μόδα, πού εἶναι ὅλη καπρίτσιο, καὶ καθόλου στὴν ἀληθινὴ τέχνη. Ἡ ἱστορία τῶν τεχνικῶν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸ καθορίσουμε καλύτερα.

Οἱ περισσότεροι ἱστορικοὶ τῶν διαφορῶν τεχνῶν ἔχουνε διαπιστώσει πὼς ὑπάρχουνε διαδοχικὲς περίοδες περισσότερο ἢ λιγώτερο κανονικὲς : τοῦ σχηματισμοῦ, τῆς ὀριμότητος καὶ τῆς παρακμῆς.

Αὐτὸ τὸ πολὺ γενικὸ φαινόμενο ὀνομάζουμε «νόμο τῶν τριῶν αἰσθητικῶν καταστάσεων». Κάθε τέχνη, πού ἀκολουθεῖ μιὰ ἐξέλιξη σχετικὰ αὐτόνομη καὶ πού δὲν ἀνατελλέται ἢ δὲν παρεκτρέπεται ἀπὸ κανένα ἀναισθητικὸ γεγονός, περνᾶει κανονικὰ τρεῖς περιόδους, πού ἡ κ λ α σ σ ι κ ῇ ἐποχῇ ἀποτελεῖ τὸ κέντρον καὶ ἡ π ρ ο - κ λ α σ σ ι κ ῇ καὶ ἡ μ ε τ α κ λ α σ σ ι κ ῇ τὰ δυὸ ἄκρα. Τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικὰ αὐτῶν τῶν τριῶν φάσεων εἶναι : α) ἡ καθαρότητα τοῦ γούστου, ἡ εὐθύνη τῆς τεχνικῆς, ἡ διάκριση τῶν γειῶν καὶ ἡ σαφήνεια καὶ ἡ λογικότητα τῆς σύνθεσης στὶς κλασσικὲς ἐποχές· β) ἡ κατάχρηση τῶν ἀναμίξεων, τῶν νοθειῶν ἢ τῶν περίπλοκων ἀποτελεσμάτων (effets) ἐνὸς ἀμφίβολου γούστου στὶς δυὸ ἄλλες ἐποχές τὴν προκλασσικὴ καὶ τὴ μετακλασσικὴ.

Ἔτσι ἡ ζωγραφικὴ σχολὴ τῆς Βενετίας εἴτανε ἐπὶ τρεῖς αἰῶνες πρimitivistikῇ μὲ τοὺς ἀδελφούς Βιβαρίνι, κλασσικῇ μὲ τὸν Τισιανὸ καὶ τὸ Βερνέζε, ρομαντικῇ μὲ τὸν Τιέπολο. Ὑστερα ἦρθε ἡ παρακμὴ καὶ ὁ θάνατος. Εἶναι αὐτόνοητο, πὼς αὐτὸς ὁ σχεδὸν κλεισμένος κύκλος, ἂν καὶ σχετικὰ αὐτόνομος, δέχεται πλῆθος ἐκδηλώσεων ἀπὸ

τις παράλληλες εξέλιξεις τῶν ἄλλων σχολῶν τῆς Ἰταλίας, τῆς Φλάνδρας καὶ τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἀπὸ τῆς οἰκονομικῆς, πολιτικῆς κτλ. μεταβολῆς.

Ἡ ἱστορία τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας εἶναι τέλειο παράδειγμα τῆς αἰσθητικῆς ἐξέλιξης, ποὺ ἡ ἀνάλυσή του εἶναι ἀπὸ τῆς πρὸ τυπικῆς. Τὴν προκλαστικὴ ἐποχὴ τὴν παρουσιάζει ἡ *πριμιτιβιστικὴ* ἐποχὴ τῶν ἡρωϊκῶν ἐπικῶν τραγουδιῶν καὶ μετὰ τὰ παράξενα ἀνακατέματα τῶν «μεγάλων ρητορικῶν» ¹⁾ μιὰ ἀντίδραση πρὸς τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν καθαρότητα : εἶναι οἱ *πρόδρομοι* τῆς Ἀναγέννησης, ὅπως ἡ Πλειάδα ²⁾ ποὺ εἶναι ἀκόμα φορτωμένη μὲ σωρὸ τεχνάσματα, ξένα στὸ πνεῦμα τῆς γαλλικῆς γλώσσας.

Αὐτὲς οἱ ἀναζητήσεις καταλήξανε στὴν *κλασσικὴ* ἐποχὴ τὸν ἐπόμενον αἰῶνα. Τὸ γόητρο τῶν μεγάλων κλασσικῶν συγγραφέων προκάλεσε, ὅπως γίνεται πάντα, μιὰ περίοδο ἀκαδημαϊκῆς ἀντιγραφῆς, ὅπου ἡ τέχνη αὐτὴ ἐπιζεῖ χωρὶς ἀληθινὴ ζωὴ : εἶναι ὁ δέκατος ὄγδοος *ψευτοκλασσικὸς* αἰῶνας.

Ἡ ρομαντικὴ ἀντίδραση ξαναδίνει καὶ σ' αὐτὸν τὴν ἐξαντλημένην τεχνικὴν, πρὸ πάντων ἀνυψώνοντας στὸ ἐπίπεδο τῆς μεγάλης τέχνης τὰ γένη ποὺ νομιζόντανε κατώτερα στίς προηγούμενες γενεές. Ἡ ὑπέρομη ἀφθονία τῆς διαλύεται σὲ παρακμὴ στὴν ἀκόλουθη περίοδο : κράμα μὲ πολὺ λίγη συνοχὴ ρεαλισμοῦ καὶ συμβολισμοῦ, αὐτῶν τῶν δυὸ ἀδερφικῶν ἐχθρῶν ποὺ δὲν ἐπιτρέπουν νὰ διαμορφωθοῦν ἀδιάλυτες ἐνώσεις.

Μετὰ τῆς ἔξης αὐτὲς φάσεις τῶν τριῶν καταστάσεων, ἀφοῦ πιά ἐκλείσει ὁ κύκλος καὶ εἶχανε ἐξαντληθεῖ ὅλες οἱ δυνατότητες τῆς παλαιᾶς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνην, δὲ μένει

¹⁾ Σ. τ. Μ. «Ρητορικούς» ὀνομάζανε τὸν ἑαυτὸ τους οἱ συγγραφεῖς τῆς αὐτῆς τῆς Βουργουνδίας τὸν ΙΕ' αἰῶνα.

²⁾ Σ. τ. Μ. «Πλειάδα» ἐννοεῖ ἐδῶ τὸν ὅμιλο ἐπὶ ποιητῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἑρρίκου Γ' καὶ ποὺ κορυφαίους τοὺς εἶτανε ὁ Ρονσάρ.

τίποτε άλλο από τὸ νὰ ξαναξεκινήσουμε γιὰ μιὰ καινούργια ἐξέλιξη ἀνανεώνοντας ὅσο τὸ δυνατό τὴν καλλιτεχνικὴ χρῆση τῆς γλώσσας καὶ τὰ γένη καὶ τὰ στυλ, ποὺ ἔχουνε ἐκτίμηση. Οἱ χαωτικὲς προσπάθειες πολλῶν σημερινῶν «νέων» προαισθάνονται ἀπὸ ἔνστιχτο ἓνα σημεῖο γιὰ ξεκίνημα ἀληθινὰ καινούργιο: στυλ νέγρικο ἢ τηλεγραφικὸ χωρὶς σύνταξη, προσποίηση λαϊκῆς παιδικότητος ἢ ἀιλοϊκότητος, μπερδεμένοι τυπογραφικοὶ συνδυασμοί, ἀνακατέματα «βάρβαρα» ὄχι μονάχα τῶν γενῶν μὰ καὶ τῶν τεχνῶν, στίχοι ἐλεύθεροι καὶ νέα συστήματα προσωδίας, ἀναρχία «ντανταϊστικὴ» ¹⁾ καὶ ἀξιώσεις «φουτουριστικῆς». Ἀπὸ τὴν «παρακμὴ», ποὺ τὴ διακήρυξε καθαρά καὶ ξάστερα ἡ σχολὴ τοῦ Μαλλαρμέ, φαίνεται, πὼς βγήκανε ὅλα αὐτὰ τὰ ἄχαρα ψελίσματα, μιᾶς πριμιτιβιστικῆς περιόδου, ἀπ' ὅπου θὰ μπορούσε ν' ἀρχίσει αὐριο μεθαύριο ἓνας νέος κύκλος τοῦ ἴδιου τριαδικοῦ ρυθμοῦ, βασισμένος σὲ μιὰ νέα ἀντίληψη τῆς πρόζας καὶ τῆς ποίησης ποὺ πολὺ δύσκολα μπορούμε νὰ συμπεράνουμε τὴν ὀριστικὴ τους μορφή.

Αὐτὸς ὁ τριχρονος ρυθμὸς δὲν εἶναι καθόλου ἀλύγιστος οὔτε πάντοτε ὁ ἴδιος. Ἡ ὁλοκληρωμένη διαδοχὴ αὐτῶν τῶν ἔξη φάσεων σπάνια παρατηρεῖται στὴν ἱστορία. Ὑπάρχουνε σταματήματα τῆς ἐξέλιξης καθὼς καὶ ἐπιβιώσεις καὶ πισωδρομήματα. Ἀπόδειξη οἱ ἐξελίξεις οἱ στενὰ δεμένες μεταξὺ τους τοῦ Γρηγοριανοῦ ἄσματος, τῆς σύγχρονης πολυφωνίας καὶ ἀρμονίας ¹⁾. Τὴν παρακμὴ τῆς

¹⁾ Σ. τ. Μ. «Ντανταϊσμός» ὠνομάστηκε ἓνα ποιητικὸ κίνημα τῶν πρώτων μεταπολεμικῶν χρόνων, ποὺ ἀποτελοῦσε συστηματικὴ ἀρνήση κάθε αἰσθητικῆς καὶ ἐπιστροφὴ στὸν παιδικὸ τρόπο τῆς σκέψης καὶ τῆς ἐκφράσεως.

¹⁾ Σ. τ. Σ. Φωνητικὴ πολυφωνία: Γάλλοι πριμιτίφ, Φλαμανδοὶ πρόδρομοι, κλασσικισμὸς τοῦ Παλεστρίνι, ἐποχὴ ψευδοκλασσικῆ τῶν μαδριγαλίων, πολυφωνικὸς ρομαντισμὸς τοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Χαίντελ. Ἡ παρακμὴ ἀποφυσήθηκε τότε μετὰ τὴν ἀνοδο τῆς παλιᾶς μελωδίας (τῆς λαϊκῆς, ποὺ συνεχιζότανε

τελευταίας τῇ διαδέχονται ἀπὸ σήμερα τὰ ἀσυνάρτητα ψηλαφήματα: δανεισμός ἀπὸ λαϊκῆς μουσικῆς τῶν Ἀμερικανῶν, τῶν Ἀνατολίτηδων, τῶν Νέγρων, εἰσαγωγή νέων ἡχητικῶν χρωματισμῶν (timbres) καὶ κρότων, ἀπόπειρες γὰρ σύνθεσις ἀτονικὴ ἢ πολυτονικὴ: πιθανὴ αὐγὴ μιᾶς νέας πριμιτιβιστικῆς ἐποχῆς μὲ καινούργια ἀντίληψή τῶν γενῶν καὶ αὐτῶν τῶν ἀρχῶν τῆς τέχνης.

Αὐτὲς οἱ εὐρύτατες ἐξελίξεις δὲν εἶναι ἀτομικές, μὰ κοινωνικές. Καμμιά προσωπικότητα, ὅσο μεγαλοφυὴς καὶ νᾶναι, δὲ μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ κίνησις οὐσιαστικὰ ὁμαδική καὶ μάλιστα διεθνική, ὅπως εἶταν ὁ κλασικισμός, ὁ γοτθικὸς ρυθμός, τῆς ἀναγέννησης καὶ ὁ μοντέρνος. Μπορεῖ μονάχα νὰ προσθέσῃ τὴν ἀτομικὴ τῆς σφραγίδα σ' ἓνα φαινόμενο κοινωνικῆς προέλευσης.

Αὐτὴ ἡ ἐξέλιξις ἰδιάζει στὴν αἰσθητικὴ ζωὴ, παρ' ὅλες τὶς πολυάριθμες ἀλληλοεπιδράσεις της, μὲ τὶς ἐξελίξεις τῶν οἰκονομικῶν, τῶν πολιτικῶν καὶ τῶν θρησκευτικῶν φαινομένων. Γιατὶ οἱ φάσεις αὐτῶν τῶν διαφορετικῶν ρυθμῶν συμπίπτουνε πολὺ σπάνια καὶ κατὰ τύχη. Τὸ καλλιτεχνικὸ «ἀπόγειον» τῆς Βενετίας σημεῖώνει τὴν ἐμπορικὴ καὶ τὴν πολιτικὴ παρακμὴ της. Ἡ ρομαντικὴ μας ἐξέλιξις καθυστέρησε κατὰ μισὸν αἰῶνα ἀπὸ τὴν πολιτικὴ μας ἐξέλιξις. Ἡ μεγάλη σύγχρονή μας μουσικὴ μεταρρύθμιση τῆς μελωδίας μὲ ἀκουμπανισμέντο ἔγινε κατὰ τὸ 1600, ἓνα σχεδὸν αἰῶνα μετὰ τὴν Προτεστάντικη Μεταρρύθμιση, ποὺ

ἀδιάκοπη καὶ τῆς Γρηγοριανῆς ποὺ ἐπιβοῦσε) στὸ ἐπίπεδο τῆς μεγάλης τέχνης μὲ τὸ νεώτερο μελόδραμα, τὸ Lied, τὴ σονάτα καὶ τὴ συμφωνία: στὸ ὁρμονικὸ σύστημα ὁ Μοντεβέρντε εἶναι πριμιτίφ, ὁ Γκλουκ πρόδρομος, ὁ Μότσαρτ καὶ ὁ Μπετόβεν κλασσικοί, ὁ Μέντελσον ψευτοκλασσικός, ὁ Μπερλιόζ καὶ ὁ Βάγνερ ρομαντικοί, ὁ Ντεμπυσὶ τῆς παρακμῆς. Καὶ βλέπουμε νὰ παρουνιάζονται ξανά οἱ πριμιτίφ ἐνὸς μελλοντικοῦ κύκλου, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία θ' ἀρνηθεῖ τὴν παλιὰ ὁρμονικὴ τριάδα (τονική, δεσπόζουσα, ὑποδεσπόζουσα) καὶ ποὺ ζητάει ἤδη νὰ τὴν ἀντικαταστήσει.

δὲν εἶχε ἐπιφέρει στὸ τότε ζωντανὸ πολυφωνικὸ σύστημα τὸ διεθνικὸ καὶ «διαθρησκευτικόν», ἄλλο ἀπὸ ἐλάχιστες μεταβολές, καὶ δυὸ αἰῶνες μετὰ τὴν Ἱταλικὴ Ἀναγέννηση τῆς πλαστικῆς καὶ τῆς λογοτεχνίας ¹⁾.

Μ' αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη σχετίζεται κάθε ἔργο τέχνης σὲ τελευταία ἀνάλυση. Βρίσκεται σὲ πτωδρόμημα, σὲ ἐπιβίωση ἢ στὴν κανονικὴ του θέση σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς φάσεις τοῦ τριαδικοῦ ρυθμοῦ; Αὐτὸ εἶναι τὸ τελικὸ ζήτημα, ποὺ πρέπει νὰ θέτει κανεὶς γιὰ νὰ προσδιορίσει μεθοδικὰ μιὰ ἀξία. Μετὰ τὴν ψυχολογικὴ ἐξέταση, ἡ κοινωνιολογικὴ ἄποψη εἶναι τὸ τέρμα τὸ πιὸ ὑψηλὸ τῆς ἱεραρχίας τῶν σχέσεων, ποὺ ὑπακούουνε σὲ νόμους: αὐτὴ ἡ ἱεραρχία καθορίζει κάθε ἀξία τέχνης καὶ ὁμορφιάς σὲ μιὰ σχετιστικὴ αἰσθητικὴ.

¹⁾ Σ. τ. Σ. Οἱ ἐξελίξεις τῶν διαφορῶν τεχνῶν δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ συγχρονικές. Ὁ ΙΖ' αἰῶνας εἵτανε ὁ αἰῶνας τῆς κλασσικῆς τραγωδίας καὶ ρητορείας: ὁ ΙΗ' τῆς ὀπερας καὶ τῆς συμφωνίας. Ἡ φάση τῆς παρακμῆς τῆς σύγχρονης λογοτεχνίας καὶ μουσικῆς διαρκεῖ ἀκόμα, ἐνῶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μας καὶ οἱ διακοσμητικὲς μας τέχνες, ποὺ εἵχανε ταφεῖ ἀπὸ τὴν ἀντιγραφὴ καὶ τὸν ἀκαδημαϊσμὸ κοντὰ ἔναν αἰῶνα, βρίσκονται σήμερα ἐδῶ καὶ μιὰ γενεὰ σὲ πλήρη ἀναγέννηση.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Οἱ αἰσθητικοὶ θέσανε μὲ πολλή λογικοφάνεια τὰ προβλήματά τους ἄλλοτε σὲ μαθηματικὴ ἢ μηχανικὴ βάση, ἄλλοτε σὲ ψυχολογικὴ ἢ φυσιολογικὴ καὶ τέλος σὲ βάση κοινωνιολογικὴ. Οἱ ἐπιπόλαιοι σκεπτικιστὲς βλέπουνε σ' αὐτὴ τὴ διαφορὰ τῶν ἀντιλήψεων ἀπουσία συνοχῆς καὶ ἀδυναμία, ἐνῶ ἐκφράζει τὸν πληθωρισμὸ καὶ τὸν πλοῦτο μιᾶς ἐπιστήμης, πὺν τῶρα ἀρχίζει καὶ ζητεῖ νὰ οργανωθεῖ. Αὐτὴ ἡ ἐπιστήμη εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἡ πὺν πλούσια καὶ ἡ πὺν δύσκολη ἀπ' ὅλες, πὺν ἀσχολοῦνται μὲ τὶς ἡθικὰς πειθαρχίαις τῆς ἀνθρωπότητος.

Αὐτὴ ἡ ἐξαιρετικὴ πολυπλοκότης τῶν φαινομένων ἐξηγεῖ γιατί ἡ θετικὴ ἡ ἐπιστημονικὴ μορφή τῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἀκόμα πολὺν νέα καὶ γιατί ἡ προσωπικότητα τοῦ κάθε συγγραφέα κινεῖται ἀνάμεσα σὲ λεπτότατες ἀποχρώσεις καὶ φροντίζει περισσότερον νὰ δεῖξει τὸν ἑαυτὸ τῆς γράφοντος ἔργον τέχνης γιὰ τὴν τέχνη παρὰ νὰ τὴν ἐξαφανίσει γράφοντας ἔργον ἐπιστήμης γιὰ τὴν τέχνη.

Πάνω ἀπὸ τοὺς ἀτομικοὺς χαρακτηῖρες βρίσκονται ἀκόμα οἱ ἐθνικοὶ χαρακτηῖρες: εἶναι φυσικὸ ἡ αἰσθητικὴ κάθε τόπου νὰ ἐρμηνεύει μὲ τὸ δικό της τρόπο τὴν ἰδιοσυγκρασίαν αὐτοῦ τοῦ τόπου, ὅπως καὶ οἱ τοπικὰς τέχνες τὴν ἐρμηνεύουνε μὲ ἄλλον τρόπο. Ἡ ἐγγλέζικη καὶ ἡ ἀμερικάνικη αἰσθητικὴ ἐπιδείχνει ἕναν ἐμπειρισμὸ καὶ ἕναν πραγματισμὸ, πὺν ὁ μυστικιστικὸς καὶ συναισθηματικὸς ἰδεαλισμὸς ἀποτελεῖ τὸ παράδοξον ἀντίρροπὸν του, μὰ πὺν δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζει. Προτιμᾷ τὰ συγκεκριμένα γεγονότα ἀπὸ τὶς γενικὰς θεωρίαις.

Τουναντίον, ἡ γερμανικὴ αἰσθητικὴ εὐχαριστεῖται μὲ τις κοπιαστικὰς ἀφαιρέσεις καὶ μὲ τις θεωρητικὰς ἐπαγωγὰς (deductions). Ζητάει πάντα νὰ ὁλοκληρῶνεται σὲ εὐρύτατες κοσμοθεωρίες, σὲ «ἰλιγγιώδη» συστήματα μεταφυσικὰ ἢ καθολικῆς ἐπιστήμης.

Ἡ αἰσθητικὴ τῶν λατινικῶν χωρῶν, ἡ γαλλικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ π. χ., κρατεῖ τὴ σωστὴ μέση, ποὺ ἐχθρεύεται τις ἀκρότητες καὶ ἀγαπᾷ τις καθαρὰς ἰδέες καὶ τὴν προφανῆ καλαισθησίαν, αὐτὴ τὴν εὐθυκροισίαν (bon sens) τῆς μεσαιᾶς αἰσθαντικότητος. Περισσότερο λογικὴ παρὰ συλλογιστικὴ, πιστεύει τὸν ἑαυτὸ της φρόνιμο, ὅταν εἶναι λιγώτερο φιλόδοξο καὶ σέβεται τὴ γαλήνεια στάσης της.

Τέλος, πολὺ πρὸ πάντων ἀπὸ τις ἐθνικὰς ἰδιοσυγκρασίας ὑψώνεται τὸ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα, ποὺ εἶναι ἱκανὸ νὰ συνενώνει ὅλες τις ἀτομικὰς προσωπικότητες σ' ἓνα κοινὸ ἰδανικὸ μεθόδου καὶ ἀλήθειας. Ἔτσι γεννιέται κάθε ἐπιστήμη. Ἡ ἐπιστημονικὴ αἰσθητικὴ δὲν εἶναι ἀκόμα πραγματικότητα, γίνεται σιγὰ σιγὰ, θὰ γίνει.

Εἶπαν πολὺ δικαιολογημένα, πὼς ἡ ἀφηρημένη θεωρία τῆς τέχνης ταιριάζει πρὸ πάντων σὲς λιγώτερο καλλιτεχνικὰς φυλὰς, ποὺ ἔχουνε ἀνάγκη νὰ καταλαβαίνουνε πρῶτα γιὰ νὰ μποροῦνε νὰ αἰσθάνονται, ὅπως εἶναι οἱ Γερμανοὶ καὶ οἱ Ἀμερικάνοι. Τουναντίον, δὲν εἶναι τόσο ἀπαραίτητη ἡ ἀνάγκη της σὲ λαοὺς, ποὺ ἔχουνε αὐθόρμητη καλαισθησίαν, ὅπως οἱ σημερινοὶ Γάλλοι. Θὰ τοὺς εἶτανε μᾶλλον ἐμπόδιο γιὰ τὴ δημιουργίαν τους, γιατί ἡ ὑπερβολικὴ σκέψη βλάπτει γενικὰ τὴν αὐθόρμητη ἐμπνευση, ποὺ εἶναι ἡ προτιμώμενη φίλη ἢ συγγένισσα ἀπὸ καταγωγή τοῦ ἀλόγιστου ἔνστικτου καὶ τῶν ἀσύνειδων ὀρμεμφύτων.

Μὰ εἶδαμε, πὼς αὐτὴ ἡ ψυχολογικὴ θέσις εἶναι πολὺ ἐξεζητημένη καὶ πολὺ ὑπερβολικὴ ὅμοια, ἡ κοινωνιολογικὴ της ἐφαρμογὴ δὲν εἶναι σωστὴ. Πραγματικὰ στὴν ἱστορίαν εἶδαμε τοὺς Ἕλληνας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ὥριμότητός τους, καὶ τοὺς Ἰταλοὺς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀνα-

γέννησής τους νὰ ἐνώνουνε ἄνετα τὶς δημιουργικὰς τοὺς
 ἱκανότητες μὲ τὶς κριτικὰς.

Σὲ μερικὰς ἰδιοσυγκρασίας ἢ σὲ μερικὰς στιγμὰς τῆς
 ἐξέλιξης, οἱ κριτικὰς ἱκανότητες φωτίζουνε τὶς δημιουργι-
 κὰς καὶ τὶς δυναμώνουνε· οἱ καινούργιες καλλιτεχνικὰς σχο-
 λὰς σήμερα φροντίζουνε νὰ ὀχιρῶνται πίσω ἀπὸ προ-
 κηρύξεις καὶ προγράμματα, ποὺ οἱ προθέσεις τοὺς τοὺς
 εἶναι ὅλο καὶ πιὸ μεθοδικὰς. Ἡ σύγχρονη αὔξησις τῆς
 αἰσθητικῆς δημιουργίας εἶναι φαινόμενο παγκόσμιον. Γιατὶ
 δὲ θὰ εἵτανε πιά καιρὸς γιὰ τὴ Γαλλίαν νὰ παίξει μετὰ
 τὸ μεγάλο πόλεμον τὸν ὀδηγητικὸ ρόλον ποὺ ἔπαιξε εἰρη-
 νικὰ ἢ Ἑλλάδα μετὰ τοὺς Μηδικοὺς πολέμους στὸν ἀρ-
 χαῖο κόσμον;

Τ Ε Λ Ο Σ



ΤΑΙΝ:

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΔΡΧ.

ΤΕΛ

BIBΛ
ΤΕΛΛ
ΙΔΡΥ
ΤΕΧΝ
ΔΩΡΕ