

ΣΧΕΔΙΟ ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ *

1. «Ἡ ἔννοια τῆς φιλοσοφικῆς αἰσθητικῆς ἀναδίνει, ὅπως καὶ ἡ ἔννοια τοῦ συστήματος ἢ τῆς ἠθικῆς, τὴν ἰδέα τῆς παρακμῆς»¹.

Ἡ διαπίστωση τοῦ Adorno γιὰ τὸ ἀδιέξοδο τῆς Αἰσθητικῆς μὲ τὴν παραδοσιακὴ τῆς ἔννοια, ὡς ἐνιαίου, δηλαδή, καὶ ὀλοκληρωμένου συστήματος ποὺ ἐρμηνεύει τὸ φαινόμενο τῆς τέχνης, ἐπιβεβαιώνεται πρακτικὰ ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα. Μάταια θὰ ἀναζητήσῃ κανεὶς στὸν αἰώνα μας μιὰ συστηματοποιημένη αἰσθητικὴ θεωρία μὲ αὐτοτελεῖα χαρακτήρα (ὅπως ἦταν ἡ Αἰσθητικὴ τοῦ Kant ἢ τοῦ Hegel), ἐνῶ οἱ περισσότερες μελέτες (μὲ ἐξαιρέση ἴσως τὰ ἔργα τοῦ Croce, τοῦ Santayana καὶ ἐλάχιστων ἄλλων ἐρευνητῶν) παίρνουν ὡς ἀφετηρία τους τὰ ἐπιστημονικὰ δεδομένα ἄλλων κλάδων καί, κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος, — κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀγγλοσαξωνικὸ χῶρο — συνοψίζονται οὐσιαστικὰ σὲ σύντομα ἄρθρα. Ἡ Αἰσθητικὴ καταργεῖ προοδευτικὰ τὰ σύνορά της, ἐπεκτείνεται καὶ συχνὰ συγχέεται μὲ ἄλλες περιοχές, ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ ἠθικὴ, τὴν πολιτικὴ καὶ τὴν ψυχολογία ὡς τὴ σημειολογία. Ἐξαιτίας ὅμως αὐτοῦ τοῦ ἀνοίγματος, τὸ ἀντικείμενό της παύει νὰ θεωρεῖται αὐτονόητο· καὶ τοῦτο διαφαίνεται καθαρὰ, τόσο στὴ ριζικὴ ἀναθεώρηση καὶ ἀνάλυση τῶν βασικῶν τῆς ἔννοιῶν ποὺ πραγματοποιεῖ, χρησιμοποιώντας δικές της τεχνικές, ἢ σημειολογικὴ θεωρία τῆς Αἰσθητικῆς, ὅσο καὶ στὴν ἀμφισβήτηση τῆς Αἰσθητικῆς στὸ σύνολό της καί, ἀκόμη περισσότερο, τῆς ἴδιας τῆς τέχνης καὶ τοῦ «δικαιώματός της νὰ ὑπάρχει»² ἀπὸ τὴν κοινωνικοκριτικὴ σχολή.

Στὶς ἐπόμενες παραγράφους θὰ γίνῃ, ὅπωςδῆποτε πολὺ ἐλλειπῶς καὶ σχηματικά, μιὰ προσπάθεια χαρτογράφησης τῶν κυριότερων ρευμάτων τῆς αἰσθητικῆς σκέψης τῶν τελευταίων ἑβδομήντα χρόνων. Θὰ περιοριστοῦμε στὴ γενικὴ αἰσθητικὴ καὶ δὲν θὰ προσεγγίσουμε τίς αἰσθητικὲς θεωρίες τῶν ἐπιμέρους τεχνῶν.

2. Ἰδεαλιστικὴ αἰσθητικὴ

A. Ἀπὸ τοὺς τελευταίους φιλοσόφους ποὺ ἀκολουθοῦν ἀκόμη τὰ ἴχνη τῆς «παραδοσιακῆς» αἰσθητικῆς καί, πιὸ συγκεκριμένα, τοῦ ἐγγελιανοῦ ἰδεα-

* Θὰ ἠθελα νὰ εὐχαριστήσω ἰδιαίτερα τὸν κ. Παῦλο Χριστοδουλίδη γιὰ τίς πολύτιμες συμβουλές καὶ ὑποδείξεις του.

λισμοῦ, ὁ Benedetto Croce (1866 - 1952) μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι εἶναι αὐτὸς ποὺ εἰσάγει στὸ σύγχρονο προβληματισμό, ἐπισημαίνοντας τὸ συσχετισμὸ αἰσθητικῆς καὶ γλωσσολογίας. Στὸ βασικὸ του ἔργο *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*³, ὁ Croce δίνει ἕναν ὄρισμὸ τῆς τέχνης ποὺ μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ στὰ ἑξῆς: ἡ τέχνη εἶναι ἐποπτεία, ἔκφραση, δηλαδή, ἐντυπώσεων, ὅπου ἔκφραση σημαίνει τὴν ἀντικειμενοποίηση συναισθημάτων μέσω συμβολικῶν εἰκόνων. Μιὰ αἰσθητηριακὴ ἐντύπωση γίνεται ἔκφραση (ἐποπτεία), ὅταν κατέχεται γνωστικὰ ὡς εἰκόνα, ὅταν δηλαδή διασαφηνιστεῖ νοητικὰ καὶ χάσει τὸ συγκεχυμένο καὶ ἄμορφο χαρακτήρα της. Τὸ καθοριστικὸ στοιχεῖο τῆς ἐποπτείας, ἐκεῖνο ποὺ τῆς δίνει συνοχὴ καὶ ἐνότητα, εἶναι τὸ *συναίσθημα*. Ἡ ἀντικειμενοποίηση τῶν συναισθημάτων καὶ τῶν παθῶν ἐλευθερώνει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴν πρακτικὴ τους ἐπίδραση· γι' αὐτὸ, ἐνῶ ἡ αἴσθησις εἶναι παθητικὴ, ἡ ἐποπτεία, ὡς δημιουργικὴ δραστηριότητα ποὺ μετατρέπει τὶς εἰκόνες σὲ ἔκφραστικὰ σύμβολα, εἶναι ἐνεργητικὴ. Ὁ Croce ἀπορρίπτει τὴν ἄποψη ὅτι ἡ δημιουργικὴ ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη ἐξαντλεῖται στὸ νὰ ἐκφράζει, νὰ ὑλοποιεῖ ἐπομένως ἐκεῖνο τοῦ ὁποῖου ὅλοι ἔχουν ἐποπτεία, ὑποστηρίζοντας ὅτι ὁ καλλιτέχνης βλέπει καθαρὰ ἐκεῖνο ποὺ οἱ ἄλλοι μόνο τὸ νιώθουν χωρὶς νὰ τὸ βλέπουν. Ἡ ἀντίληψη τοῦ Croce γιὰ τὴν ἐποπτεία θεμελιώνεται πάνω σὲ ἕνα γενικότερο σχῆμα, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἡ δραστηριότητα τοῦ πνεύματος διακρίνεται σὲ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ. Μορφὲς τῆς πρώτης εἶναι ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἡ λογικὴ καὶ τῆς δεύτερης ἡ οἰκονομικὴ καὶ ἡ ἠθικὴ. Ἡ ἐποπτικὴ γνώσις, γράφει ὁ Croce, διαφέρει ἀπὸ τὴ διανοητικὴ γιατί δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὴ διάκριση πραγματικοῦ καὶ μὴ-πραγματικοῦ. Οἱ ἐννοιες, ἐξάλλου, εἶναι γενικὲς, ἐνῶ οἱ ἐποπτεῖες ἔχουν ἀτομικὸ χαρακτήρα. Ἡ τέχνη δὲν εἶναι ἕνα φυσικὸ γεγονός, δὲν εἶναι οὔτε ἠθικὸ γεγονός (ἀφοῦ δὲν ἐπιδιώκει τὸ ἀγαθόν), καὶ οὔτε σκοπεύει τὸ ὠφέλιμο⁴. Ἄν ἡ τέχνη εἶναι ἔκφραση, τότε τὸ ὠραῖο εἶναι, κατὰ τὸν Croce, ἡ ἐπιτυχημένη ἔκφραση. Τέλος, ἐφόσον ἡ Αἰσθητικὴ ἔχει ὡς ἀντικείμενό της τὴν ἔκφραση, ταυτίζεται κατανάγκη μὲ τὴν ἐπιστῆμὴ τῆς γενικῆς Γλωσσολογίας καὶ μάλιστα ἀποτελεῖ μεγαλύτερη ἐνότητα ἀπὸ αὐτήν, ἐφόσον ἡ γλώσσα εἶναι μία μόνο μορφή ἔκφρασης. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ τοῦ Croce ἄνοιξε τὸ δρόμο στὴ διερεύνηση τῶν ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴ γλώσσα.

Β. Μεταξὺ τῶν ὁπαδῶν τοῦ Croce, ἔστω καὶ ἂν ἡ θεωρία του ἀποκλίνει τελικὰ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Ἰταλοῦ φιλοσόφου, πρέπει νὰ ἀναφερθεῖ ὁ R. G. Collingwood (1889 - 1943)⁵. Ἦδη στὸν Collingwood ἡ αἰσθητικὴ δὲν καθορίζεται πιά ἀπὸ γενικὲς καὶ αἰώνιες κατηγορίες, ἀλλὰ ἐπιχειρεῖ νὰ δώσει μιὰ λύση στὰ συγκεκριμένα καλλιτεχνικὰ προβλήματα ποὺ ἐμφανίζονται σὲ συγκεκριμένες ἱστορικὲς στιγμές. Πηγὴ τῆς τέχνης εἶναι γιὰ τὸν Collingwood ἡ *φαντασία*: ἡ τέχνη ἀποτελεῖ μιὰ δημιουργικὴ δραστηριότητα τῆς φαντασίας, δὲν εἶναι τεχνικὴ οὔτε ἀναπαράσταση, καὶ δὲν ἐπιδιώκει τὴν ἡδονὴ τῶν αἰσθήσεων. Ἡ ἀλήθεια τῆς τέχνης ἔγκειται στὴν πιστὴ μεταγραφὴ τῶν γεγονότων καὶ τῶν σχέσεων ποὺ περιβάλλουν τὴν αἴσθησις, καὶ στὴν ἐνσω-

μάτωση τῶν πρόσκαιρων αὐτῶν στοιχείων μέσα σὲ ἀτομικὲς καὶ σχετικὰ σταθερὲς εἰκόνες.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Croce, ὁ Collingwood πιστεύει πὼς ὁ καλλιτέχνης δίνει μορφή καὶ ἔκφραση στὰ αἰσθήματα ποὺ οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκφράσουν καὶ γι' αὐτὸ τὸν ὀνομάζει *προφήτη*. Ἡ προφητεία ἐνέχει ὅμως ἄλλη μιὰν ἔννοια: σημαίνει τὴν ἀποκάλυψη ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ἄγνωστων στοιχείων, κρυφῶν ὑπόγειων ρευμάτων, ποὺ μαρτυροῦν τὴν ὑπάρχουσα κοινωνικὴ κατάσταση.

3. Πραγματισμός, Νατουραλισμός, Συμβολικὲς μορφές

A. Μεταφέροντας τὴν πραγματιστικὴ ἀντίληψη στὴν περιοχὴ τῆς αἰσθητικῆς ὁ Ἀμερικανὸς φιλόσοφος John Dewey⁶ (1859 - 1952) ὀρίζει τὴν τέχνη ὡς *ἐμπειρία* ποὺ πραγματοποιεῖται μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία ὀργάνωσης καὶ ἐνοποίησης, στὴν ὁποία μετέχει ὁ καλλιτέχνης. Ὁ θεατῆς, ἀκολουθώντας μιὰν ἀντίστοιχη πορεία, συναντᾷ σὲ κάποιο σημεῖο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ «ἐμπειρία» θεωρεῖται ὡς τέτοια, ὅταν ἱκανοποιεῖ ἀπόλυτα τὸν ὀργανισμό, καὶ κάθε ἐμπειρία ποὺ βιώνεται ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ὀνομάζεται αἰσθητικὴ. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία συνοδεύεται πάντοτε ἀπὸ συγκίνηση. Ἡ τέχνη διαφέρει ἀπὸ τὴ φύση γιατί εἶναι φύση ὀργανωμένη, ἀπλοποιημένη, μετασχηματισμένη ἔτσι ὥστε νὰ μεταφέρει τὸ ἄτομο καὶ τὴν κοινότητα σὲ ἕναν κόσμο ὅπου κυριαρχεῖ μεγαλύτερη τάξη καὶ ἐνότητα. Γιὰ τὸν Dewey, τὸ ἔργο τέχνης ἀντιπροσωπεύει τὴ φύση, ὅπως τὴ βιώνει ὁ καλλιτέχνης. Ὡς μορφή ἐπικοινωνίας, ἡ τέχνη προϋποθέτει μιὰ τριαδικὴ σχέση: καλλιτέχνη, καλλιτεχνικοῦ προϊόντος (art product) καὶ θεατῆ. Τὸ καλλιτεχνικὸ προϊόν — τὸ ἄγαλμα, τὸ τυπωμένο ποίημα, κλπ. — εἶναι ἕνα φυσικὸ ἀντικείμενο, ἐνῶ τὸ ἔργο τέχνης (work of art) εἶναι ἐνεργητικὸ (μετέχει σὲ μιὰ σύνθετη σχέση μὲ τὸ θεατῆ), καὶ βιωμένο (ἔχει γίνῃ ἀντικείμενο ἐμπειρίας). Περιεχόμενο τοῦ ἔργου εἶναι ἡ οὐσία, καὶ μορφή του ἡ ὀργάνωση αὐτῆς τῆς οὐσίας. Ὁ Dewey καὶ οἱ μαθητῆς του (Ir. Edman, L. Buermeier, B. Morris, V. M. Ames, H. Kallen, Th. Munro καὶ D. W. Gotschalk) πιστεύουν ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶναι φτιαγμένη γιὰ τοὺς λίγους ποὺ τὴ γνωρίζουν, ἀλλὰ γιὰ νὰ δίνει νόημα σὲ ὅλες τὶς δραστηριότητες τῆς ζωῆς.

B. Ὑπὲρ τῆς «δημοκρατικοποίησης» τῆς τέχνης τάσσεται καὶ ὁ Herbert Read ποὺ μαζί μὲ τὸν Whitehead ὑποστηρίζει πὼς ἡ τέχνη θὰ πρέπει, γιὰ τὸ καλὸ τῆς ἀνθρωπότητας, νὰ ξαναγίνει ὀργανικὸ τμῆμα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἐξω ἀπὸ τὰ μεγάλα ρεύματα, ὁ Read στρέφεται πρὸς τὴν ἐμπειρικὴ ἔρευνα. Οἱ μελέτες του πάνω στὴ συμπεριφορὰ τῶν παιδιῶν⁷ τὸν ὀδηγοῦν στὴ διάκριση ὀκτώ τύπων καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας. Στὸ ἔργο του *Art now*⁸ ἀκολουθεῖ τὸ διαχωρισμὸ ἐπιστημονικῆς καὶ ἐνορασιακῆς ἀντιμετώπισης τῆς πραγματικότητας τοῦ Bergson, στὸν ὁποῖο βρῆκε, καθὼς

λέει, «σοφία», «άντικειμενικές θεωρίες», και έναν επιτυχημένο όρισμό της τέχνης.

Γ. Ο Charles Lalo, θετικιστής και ρελατιβιστής, θεωρεί ως πηγή της τέχνης την οικονομία, την οικονομία της «δράσης» και την οικονομία των «παθών». Με την καλλιτεχνική δραστηριότητα, ο καλλιτέχνης αναζητάει τη θεραπεία των παθών του που επιτελείται μέσα από τις δύο λειτουργίες της τέχνης: την όμοιοπαθητική, δηλαδή τη βίωση της πραγματικής ζωής (όπως είναι ή άριστοτελική κάθαρση), και την άλλοπαθητική, δηλαδή τη φυγή από την πραγματικότητα.

Δ. Μια νατουραλιστική τάση στο χώρο της αισθητικής και μια πρώτη σύνδεση με την ψυχολογική έρευνα εισάγει η θεωρία του Αμερικανού φιλοσόφου G. Santayana (1863 - 1952). Πράγματι, η αισθητική του Santayana θεμελιώνεται πάνω στην *ψυχολογία της αντίληψης*: το *ώραίο*, γι' αυτόν, αποτελεί μιαν αντίληπτική ιδιότητα (perceptual quality). Τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου δεν μπορούν να εξεταστούν ανεξάρτητα από τη συνείδηση του παρατηρητή, αφού οι αξίες καθορίζονται από αυτή τη συνείδηση: οι αισθητικές αξίες παράγονται μέσα από τη διεργασία της αντίληψης (perception). Οι προτιμήσεις μας για τα πράγματα έχουν καθαρά ανθρωπολογικό χαρακτήρα. Το *ώραίο* είναι θετική, εσωτερική, αντικειμενοποιημένη ήδονη ή ήδονη που αντιλαμβανόμαστε ως ιδιότητα ενός πράγματος. Η σύγκριση όμως φυσικής και καλλιτεχνικής όμορφιας οδηγεί τον Santayana στην υποτίμηση της δεύτερης. Αποδίδοντας στο *ώραίο* μια *φυσική βάση*, πιστεύει πως τα «ευχάριστα» φυσικά συμβάντα μπορούν να αποτελέσουν την αφετηρία μιας τέχνης και προτείνει να έρευνηθεί η φυσική προέλευση διαφόρων τύπων του *ωραίου*. Η *μορφή* συνιστά το κύριο στοιχείο του *ωραίου*: αντιπροσωπεύει την αντίληψη της ενότητας μέσα στην ποικιλία, και ο ρόλος της είναι να *ένοποιεί*, να *ρυθμίζει* και να *όργανώνει*. Η *έκφραση* είναι αποτέλεσμα των συγκινησιακών συνειρμών που προκαλούνται από τη θεώρηση των αισθητικών αντικειμένων.

Το ενδιαφέρον του Santayana για τη σχέση της τέχνης με τη θρησκεία και, ειδικότερα, η αντίληψή του για το Χριστιανισμό ως ποιητικό σύμβολο της ανθρώπινης μοίρας (*The Poetry of the Christian Dogma*) τον φέρνει κοντά στους αισθητικούς που, γύρω στα 1925, διερευνούν το ρόλο των συμβόλων.

Ε. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν μπορεί να παραληφθεί η συμβολή του νεοκαντιανού E. Cassirer (1874 - 1945), με την αξιολογική μελέτη του *Philosophie der symbolischen Formen*⁹. Ο Cassirer αντιλαμβάνεται τη γλώσσα, το μύθο και την επιστήμη ως μορφές έκφρασης που δεν αποτελούν απλώς στάδια της διαδικασίας της γνώσης, αλλά ανεξάρτητους — αν και συμπληρωματικούς — παράγοντες της εξέλικτικής πορείας του ανθρώπινου πνεύματος. Το *σύμβολο*, που γεννιέται στο πρώτο στάδιο της εξέλιξης της γνώσης, χρησιμοποιείται για τη σταθεροποίηση της εμπειρίας και, αρχικά, λειτουργεί ως συναίσθημα. Τα *σύμβολα*, γράφει ο Cassirer, — και σε αυτά

συγκαταλέγει τις φυσικές έννοιες, τὰ μαθηματικά σύμβολα, κλπ. — ἀποτελοῦν ἐργαλεῖα τῆς νόησης γιὰ τὴ σύνδεση καὶ ταξινόμηση τῶν ἐμπειρικῶν μορφῶν. Ἡ κατανόηση τῶν συμβολικῶν μορφῶν εἶναι ἀναγκαία προϋπόθεση γιὰ τὴν κατανόηση τῆς γλώσσας καὶ τῆς ἐπιστήμης. Χάρη στὰ σύμβολα, ἡ συνείδηση ὑπερβαίνει τὴν ἀμεσότητα καί, σ' ἓνα δεύτερο στάδιο, ξεχωρίζει τὸ ὑποκείμενο ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἀρχίζει νὰ βάζει μιὰ τάξη στὴ ροὴ τῶν αἰσθημάτων καὶ νὰ δίνει ὀνομασίες στὰ πράγματα. Ἡ διάκριση πραγματικοῦ καὶ φανταστικοῦ δὲν ἐπιτυγχάνεται παρὰ στὸ τρίτο στάδιο, ὅταν καταργεῖται ἡ μαγικὴ σύνδεση πραγμάτων καὶ ὀνομάτων, καὶ ὁ ἄνθρωπος στρέφεται πρὸς τὸν ὀργανικὸ χαρακτήρα τῆς γλώσσας. Γιὰ τὸν Cassirer, τὰ σύμβολα δὲν εἶναι λοιπὸν νοητικὲς κατασκευές, ἀλλὰ ἀνήκουν στὴ «διαρκῆ, συνεχῶς διευρυνόμενη καὶ λεπτὴ τέχνη τῆς λοξοδρόμησης (detour)», μὲ τὴν ὁποία ὁ ἄνθρωπος ἀποθηκεύει καὶ σταθεροποιεῖ τὴν ἐμπειρία του. Ἡ τέχνη εἶναι *συμβολοποίηση* στὴν ὑπέρτατη μορφή της. Τὸ σύμβολο δὲν εἶναι μόνο ἓνα ἰδεῶδες ἀντικείμενο, διάμεσο μεταξὺ ἀνθρώπου καὶ κόσμου, ἀλλὰ καὶ συμφιλιωτὴς τους. Χάρη στὸ σύμβολο ὁ ἄνθρωπος ξεφεύγει ἀπὸ τὴ φύση καὶ μπαίνει στὸν κόσμο τῶν νοητικῶν μορφῶν καὶ λειτουργιῶν. Τὸ *ὄραϊο* εἶναι σύμβολο ἐπειδὴ εἶναι διασπασμένο ἐσωτερικά: συνδεόμενο καί, ταυτόχρονα, ὑπερβαίνοντας τὸν κόσμο τῶν αἰσθήσεων, ἐκφράζει τὴ θεμελιώδη διττότητα τοῦ ἴδιου τοῦ εἶναι.

ΣΤ. Τὴν ἐρευνα πάνω στὰ σύμβολα συνεχίζει τὸ λεγόμενο Ἰνστιτοῦτο τοῦ Warburg. Κατὰ τὸν E. Panofsky ἡ καλλιτεχνικὴ αἴσθηση περνάει ἀπὸ τρία νοητικὰ ἐπίπεδα. Στὸ πρῶτο συλλαμβάνει τὸ *φαινομενικὸ* νόημα τῆς εἰκόνας (παράσταση γεγονότων καὶ ἀντικειμένων), ἐνῶ στὸ δεύτερο ἀνακαλύπτει τὸ *σημασιολογικὸ* νόημα, τὴ σημασία τῆς εἰκονιζόμενης μορφῆς. Τέλος, στὴν τρίτη βαθμίδα, φανερώνεται τὸ *οὐσιαστικὸ* νόημα, δηλαδή ἡ κοσμοθεωρητικὴ πίστη τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἐκφράζεται ἀπὸ τὴ μορφή τῆς εἰκόνας καί, πέρα ἀπ' αὐτήν, οἱ φιλοσοφικὲς δοξασίες καὶ τὸ πνεῦμα ὀλόκληρης τῆς ἐποχῆς του¹⁰.

Ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα διαφορετικὸ προβληματισμό, ὁ νεοθωμιστὴς J. Margitain¹¹, στὸ πρῶτο ἄρθρο ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ τοῦ Ἰνστιτούτου μὲ τὸν τίτλο «Σῆμα καὶ σύμβολο», διακρίνει τὰ καλλιτεχνικὰ σύμβολα σὲ θεωρητικά, πρακτικά, μαγικά καὶ ἀντιστραμμένα.

Ζ. Ἡ θεωρία τῆς Suzanne Langer — ποὺ ἀκολουθεῖ τὸν Whitehead — καθορίζεται μεθοδολογικὰ ἀπὸ τὴ μαθηματικὴ λογική. Ἐξετάζοντας τὴ μουσική, ἡ Langer τὴν τοποθετεῖ, μαζὶ μὲ τὸ μῦθο, στὸν ἐνδιάμεσο χῶρο μεταξὺ ἄμεσης βιολογικῆς ἐμπειρίας καὶ λόγου. Ἡ μουσικὴ ὡς «ἀνολοκλήρωτο σύμβολο» εἶναι ὁ μῦθος τῆς ἐσωτερικῆς μας ζωῆς. Τὰ ἔργα τέχνης εἶναι σύμβολα ἢ εἰκονικὰ σήματα συγκινήσεων — σύμβολα μὲ τὴν ἔννοια ὅτι δὲν συμβολίζουν τίποτα ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους, ἀναπαράγουν ὅμως τὴ δομὴ τοῦ συναισθήματος ἢ τῆς συγκίνησης.

4. Σημειολογική ανάλυση

Οί παραπάνω έρευνες συστηματοποιούνται σέ μιὰ παράλληλη μὲ τὴ γλώσσα μελέτη τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη εἶναι γλώσσα αἰσθημάτων καὶ συγκινήσεων ἰδιαίτερου τύπου. Σὲ αὐτὸν τὸν τομέα θεωρεῖται θεμελιώδες τὸ ἔργο τῶν Ch. Ogden καὶ I. A. Richards *The Meaning of Meaning*¹², στὸ ὁποῖο ἀναλύουν τὸ νόημα στοὺς παράγοντες του (ὑποκείμενο - ἀντικείμενο - σῆμα) καὶ ἐπισημαίνουν τὶς βασικὲς λειτουργίες ποὺ εἶναι: α) περιγραφή τοῦ ἀντικειμένου, β) ἔκφραση ἑνὸς συναισθήματος σχετικὰ μὲ τὸ ἀντικείμενο, γ) ἔκφραση τῆς στάσης πρὸς τὸν ἀκροατὴ, δ) ἔκφραση τοῦ πρακτικοῦ σκοποῦ ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὰ λεγόμενα. Ἡ «γλώσσα» τῆς τέχνης συνδέεται μὲ τὴ δεύτερη κατηγορία: ἐκφράζει ἓνα συναισθηματικὸν σχετικὰ μὲ τὸ ἀντικείμενο.

Στὸ ἔργο του *Practical Criticism*¹³, ὁ I. A. Richards ἀναλύει τὴ μεταφορὰ, τὴν ὁποία θεωρεῖ μία ἀπὸ τὶς βασικὲς μορφές ποὺ ἔχουν ἐπινοηθεῖ γιὰ νὰ ἐκφράζουν τὴν ἐπίκληση.

Σημαντικὰ γιὰ τὴ συμβολὴ τους στὴν περιοχὴ τῆς σημειολογικῆς ἀνάλυσης εἶναι ἀκόμη τὰ ἀκόλουθα ἔργα:

1) *The Foundations of Aesthetics*¹⁴ τῶν Ch. Ogden, I. A. Richards καὶ J. Wood, ὅπου δίνονται 16 ὀρισμοὶ τοῦ ὄραϊου.

2) *Aesthetic Judgement*¹⁵ καὶ *Aesthetic Analysis*¹⁶ τοῦ D. W. Prall. Στὸ δεύτερο ἔργο ἐξετάζονται οἱ βασικὲς τάξεις πραγμάτων (orders) στὴ φύση, ποὺ διαμορφώνουν τὶς ιδιότητες τοῦ χρώματος καὶ τοῦ ἤχου.

3) *Philosophy of Art*¹⁷ τοῦ C. J. Ducasse, ὁ ὁποῖος ὀρίζει τὴν αἰσθητικὴ ὡς ἐπιστῆμη τοῦ ὀρισμοῦ τῶν ὄρων τῆς κριτικῆς (critical terms).

4) *An Essay in Critical Appreciation*¹⁸ τοῦ R. W. Church, ὅπου διερευνᾶται τὸ νόημα τοῦ ὄρου «ὄραϊο».

5) Σὲ συνάρτηση μὲ τὴ μαθηματικὴ ἐπιστῆμη πρέπει νὰ ἀναφερθεῖ τὸ ἔργο *Aesthetic Measure*¹⁹ τοῦ G. Birkhoff, στὸ ὁποῖο ὁ συγγραφέας ἐπιχειρεῖ νὰ βρεῖ ἓναν τρόπο μέτρησης τῆς ἀξίας τῶν ἔργων τέχνης καὶ καταλήγει στὸν τύπο $M = O/C$ ὅπου τὸ M δηλώνει τὴν αἰσθητικὴ ἀξία, τὸ O τὴν τάξη, καὶ τὸ C τὴ συνθετότητα.

Τέλος, σὲ σχέση μὲ τὶς μαθηματικὲς μελέτες πρέπει νὰ προστεθοῦν τὰ ἀκόλουθα ἔργα: *Dynamic Symmetry*²⁰ τοῦ J. Hambidge καὶ *The Geometry of Art and Life*²¹ τῆς M. Ghyka.

5. Θεωρία τῆς πληροφορίας

Μὲ βάση τὶς σημειολογικὲς ἔρευνες, τὴ στατιστικὴ ἀνάλυση καὶ τὴν κυβερνητικὴ, οἱ ἐκπρόσωποι αὐτῆς τῆς σχολῆς ἐπιδιώκουν νὰ μετατρέψουν τὴν αἰσθητικὴ σὲ θετικὴ ἐπιστῆμη (ἐπιστημονοποίηση τῆς αἰσθητικῆς). Θεωρώντας τὴν τέχνη ὡς σύστημα ὀργανωμένων ἀντιλήψεων, τὸ ἔργο τέχνης ὡς μήνυμα καὶ τὰ στοιχεῖα του ὡς σήματα, ἐπιχειροῦν, μὲ μιὰ διαφορο-

ποίηση τοῦ μαθηματικοῦ τύπου τοῦ Birkhoff ($M = O/C$), νὰ ὑπολογίσουν τὸ βαθμὸ πρωτοτυπίας καὶ κοινοτυπίας μιᾶς καλλιτεχνικῆς μορφῆς. Ἔτσι, C ὀνομάζουν τὸ συνολικὸ περιεχόμενον σὲ πληροφορίες μιᾶς μορφῆς καὶ O τὸ ποσὸ τοῦ ὑποκειμενικοῦ πλεονασμοῦ (redundancy). Μιὰ τέτοια ἔρευνα, ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὴν τέχνη ὡς μορφὴ ἐπικοινωνίας, συντελεῖ οὐσιαστικὰ στὴ μεταποίηση τοῦ ἐνδιαφέροντος τῆς Αἰσθητικῆς ἀπὸ τὴν ἐνατένιση τοῦ ὠραίου καὶ τοῦ καλλιτεχνήματος γενικὰ στὴ σχέση τῆς τέχνης μὲ τὸ κοινωνικὸ σύνολο. Ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄποψη εἶναι θεμελιῶδες τὸ ἔργο τοῦ A.A. Moles: *Théorie de l'information et perception esthétique*²² καὶ τοῦ Max Bense, *Aesthetica, Einführung in die neue Aesthetik*²³.

6. Ψυχολογικὴ ἢ πειραματικὴ αἰσθητικὴ

A. Ψυχολογικὴ ἀνάλυση

Ἡ τάση αὐτὴ στὴν αἰσθητικὴ ἀναπτύχθηκε μέσα στὰ πλαίσια τῶν ψυχολογικῶν ἐρευνῶν καὶ δίνει ἔμφαση στὶς ψυχολογικὲς ιδιότητες τόσο τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ κοινοῦ (μελέτη συμπεριφορᾶς) ὅσο καὶ τοῦ ἔργου τέχνης.

Στὸ ἔργο τοῦ *Psychologie der Kunst*²⁴ ὁ Rich. Müller-Freienfels ὑποστηρίζει πὼς ἡ δημιουργικὴ δύναμη τοῦ καλλιτέχνη, δηλαδὴ ἡ φαντασία, εἶναι ἔμφυτη. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἀποτελεῖ ὅμως ἕναν ἰδιαίτερον τύπον ἀνθρώπου, ἀλλὰ ἀπλῶς διαθέτει μεγαλύτερον βαθμὸν εὐαισθησίας καὶ περισσότερη ἱκανότητα νὰ μορφοποιεῖ τὶς ἐμπειρίες του.

Τὴ θεωρίαν τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργικότητος προώθησε ὁ Sam. Alexander²⁵. Γι' αὐτὸν βιολογικὴ πηγὴ τῆς τέχνης εἶναι ἡ δημιουργικὴ ὄρμη (constructive impulse)· τὸ ἐνστικτὸ αὐτό, σ' ἕνα δεύτερον στάδιον, μετατρέπεται σὲ δεξιολογία καὶ, σ' ἕνα τρίτον, ἀποκλειστικὸς σκοπὸς τῆς δημιουργίας γίνεται τὸ ἴδιον τὸ ὠραῖον. Ἀντίθετα ἡ H. Lundholm²⁶ ἀποδίδει τὴν δημιουργικότητα τοῦ καλλιτέχνη στὸ ἐνστικτὸ τῆς περιέργειας.

Μεγάλον ἐνδιαφέρον σχετικὰ μὲ τὴν ἐξέλιξιν τῆς πειραματικῆς αἰσθητικῆς (νευροφυσιολογία, διερεύνησις τῆς συμπεριφορᾶς, κλπ.) παρουσιάζουν τὰ ἔργα τοῦ D. E. Berlyne, *Conflict, Arousal and Curiosity*²⁷ καὶ *Aesthetics and Psychobiology*²⁸.

B. Ψυχανάλυση

Οἱ ἔρευνες ποὺ κατατάσσονται σὲ αὐτὴν τὴν κατηγορίαν παίρνουν ὡς ἀφετηρία τους τὴν ὁμοιότητα ποὺ παρουσιάζει τὸ ἔργο τέχνης μὲ τὰ ὄνειρα, τὶς φαντασιώσεις, τὰ συμπτώματα τῶν νευρώσεων, κλπ., καὶ διερευνοῦν τὴν λειτουργίαν τοῦ ἀσυνείδητου στὴ διαδικασία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἡ τέχνη, σ' ἕνα δεύτερον, λανθάνον ἐπίπεδον, ἀποτελεῖ μιὰ μορφὴ ἐξιδανίκευ-

σης (Sublimierung) τῶν ἀπωθημένων στὸ ἀσυνείδητο συμπλεγμάτων καὶ ἐπιθυμιῶν ποὺ ἐκφράζονται μέσα ἀπὸ συμβολικὲς εἰκόνες. Ἡ λύτρωση τοῦ καλλιτέχνη, χάρις στὴν ἐξωτερικέωση τῶν ἀσυνείδητων τάσεων του ποὺ σημαδεύει τὴν ἐπιστροφή του στὴν πραγματικότητα, συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ θεατῆ ποῦ, μὲ τὴ σειρά του, προβάλλει στὸ καλλιτέχνημα τὰ δικά του συμπλέγματα.

Ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ψυχαναλυτικῆς ἐρμηνείας τῶν ἔργων τέχνης ἀπὸ τὸν Freud στὶς μονογραφίες ποὺ ἀφιέρωσε στὸ διήγημα «Gradiva» τοῦ W. Jensen, στὶς παιδικὲς ἀναμνήσεις τοῦ Leonardo da Vinci καὶ τοῦ Goethe καὶ στὸν Μωϋσῆ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἀποτέλεσε τὸ ἔναυσμα γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ψυχαναλυτικῆς φιλολογίας ποὺ ἐξετάζει τὸ ρόλο τῶν συμπλεγμάτων (Οἰδιπόδειο, σύμπλεγμα τοῦ Ναρκίσσου, κλπ.) στὰ ἐπιμέρους ἔργα τέχνης.

Ὁ Young μὲ τὴ θεωρία τοῦ «συλλογικοῦ ἀσυνείδητου» δημιουργεῖ μιὰ δευτέρη σχολὴ ψυχαναλυτικῆς αἰσθητικῆς. Χαρακτηριστικὸ ἔργο σ' αὐτὴ τὴν τάση εἶναι τὸ βιβλίο τοῦ Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*²⁹, στὸ ὁποῖο ἀναλύεται ὁ ρόλος καὶ ἡ σημασία τῶν ἀρχετύπων, τῶν συμβόλων, κλπ. Ἐπίσης, θὰ πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν μεταξὺ ἄλλων οἱ μελέτες τῶν Milton Nahm, E. Kris, S. Kofman καὶ A. Ehrenzweig.

Γ. Θεωρία τῆς Gestalt

Μὲ τὴ μορφή τῶν ἔργων τέχνης ἀσχολοῦνται οἱ λεγόμενοι ψυχολόγοι τῆς Gestalt (Wertheimer, Köhler, Koffka, Arnheim, κλπ.). Αὐτοὶ ὑποστηρίζουν πὼς ἡ «οἰκονομία» τῆς μορφῆς παρέχει μεγαλύτερη εὐχαρίστηση στὸν ἄνθρωπο. Ὁραῖο, σύμφωνα μὲ αὐτὴ τὴ θεωρία, εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἀποδίδει τὴν αἴσθηση τοῦ «ὅλου». Ἡ φαντασία εἶναι ἀντίληψη περισσότερο ἐνσυνείδητη καὶ ἔντονη ἀπὸ τὴ συνήθη. Τρεῖς τύποι καλλιτεχνῶν μποροῦν νὰ διακριθοῦν: 1) ὁ συμπαθητικὸς ἢ καλὰ προσαρμοσμένος (well-adjusted), 2) ὁ δαιμονιακὸς - ἰσορροπημένος καὶ 3) ὁ δαιμονιακὸς - ἀναρχικὸς τύπος. Στὴν ἐξέλιξη τῆς θεωρίας τῆς Gestalt συνέβαλαν ἰδιαίτερα τὰ ἔργα τοῦ R. Arnheim³⁰.

Στὴν ἀνάλυση τῶν ψυχολογικῶν τύπων ὅσον ἀφορᾷ τὴν τέχνη ἀναφέρονται ἀκόμη τὰ ἔργα τῶν W. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*³¹ καὶ J. Evans, *Taste and Temperament*³².

7. Φαινομενολογικὴ καὶ ὑπαρξιστικὴ αἰσθητικὴ

Ἡ φαινομενολογικὴ σχολή, σὲ ἀντίθεση μὲ τίς προηγούμενες, δίνει ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ ρόλο τοῦ θεατῆ - ἀκροατῆ, τὸν ὁποῖο θεωρεῖ συνδημιουργό. Τὸ καλλιτέχνημα ἀποκτᾷ νόημα καὶ ἀξία, ὀλοκληρῶνεται καὶ συγ-

κεκριμενοποιεῖται ἀπὸ τὸ «αἰσθητικὸ» βλέμμα τοῦ παρατηρητῆ. Ἡ συγγένεια φαινομενολογίας καὶ ὑπαρξισμοῦ εἶναι φανερή: τὸ κέντρο βάρους ἀποτελεῖ ἡ γνωστικὴ πλευρὰ τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Τῆ φαινομενολογικῆ θεωρία ἐπεξεργάστηκε καὶ προώθησε σημαντικὰ ἡ Πολωνικὴ Σχολὴ τοῦ R. Ingarden³³ καὶ τῶν μαθητῶν του (M. Golaszewska, J. Galecki, M. Rzepinska, J. Makóta). Ὁ Ingarden παρακολουθεῖ τὴ δημιουργικὴ δραστηριότητα τοῦ καλλιτέχνη πὺ μεταμορφώνει τὸ φυσικὸ ἀντικείμενο σὲ ἔργο τέχνης. Τὸ ἔργο τέχνης, ὅμως, καθ'αυτὸ παραμένει μία σχηματικὴ δημιουργία. Ὁ Ingarden ὑποστηρίζει πὺς ὑπάρχει μία βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἔργο τέχνης καὶ στὸ αἰσθητικὸ ἀντικείμενο. Τὸ ἔργο τέχνης γίνεται *συγκεκριμένο* καὶ ἀποκτᾷ ἐνεργὰ χαρακτηριστικὰ μόνο μετὰ τὴν ἐπέμβαση τοῦ παρατηρητῆ, τοῦ ὁποῖου ἡ αἰσθητικὴ στάση τὸ μετατρέπει σὲ αἰσθητικὸ ἀντικείμενο· σὲ κάθε ἔργο τέχνης ἀντιστοιχεῖ ἐπομένως ἓνας — περιορισμένος— ἀριθμὸς δυνατῶν αἰσθητικῶν ἀντικειμένων. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ τοῦ Ingarden δὲν συνεπάγεται ἓνα ὑποκειμενικὸ κριτήριον τῆς τέχνης: ἡ ἔννοια τοῦ «ὑποκειμενικοῦ», ὅταν συνδέεται μετὰ τὸν ἡδονισμό, εἶναι λαθεμένη. Ἐτσι, ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία δὲν ἀνάγεται στὴν κατηγορία τῆς ἡδονῆς ἀλλὰ ἀποτελεῖ ἓνα ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου· ὑπάρχει ἐφόσον οἱ ὅροι ὑπαρξῆς τῆς ἱκανοποιῶνται ἀπὸ τὶς ιδιότητές του. Ἡ διαφορὰ καλλιτεχνικῆς καὶ αἰσθητικῆς ἀξίας ἔγκειται στὸ ὅτι ἡ πρώτη ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης ἐνῶ ἡ παρουσία τῆς δευτέρας ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖο καθορίζει ὡς εἰδικὴ του στιγμὴ.

Κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι τῆς φαινομενολογικῆς αἰσθητικῆς στὴ Γαλλία εἶναι οἱ M. Dufrenne καὶ M. Merleau-Ponty. Σὲ ἓνα ἄρθρο του³⁴, πὺ τυπώθηκε ἀργότερα σὲ βιβλίον, ὁ Merleau-Ponty γράφει πὺς ὁ κόσμος μετατρέπεται σὲ ζωγραφικὸ πίνακα, ὅταν ὁ καλλιτέχνης προσφέρει τὸ σῶμα του στὸν κόσμο. Τὰ πράγματα εἶναι προέκταση τοῦ ἑαυτοῦ μου γιατί μέσα μου ὑπάρχει ἓνα ἰσοδύναμο (equivalent) τῶν πραγμάτων. Τὸ φανταστικὸ, ἐπομένως, εἶναι πολὺ κοντὰ καὶ συνάμα πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ πραγματικὸ· πολὺ κοντὰ του γιατί ὑπάρχει μέσα μου, καὶ πολὺ μακριὰ γιατί εἶναι μόνο ἓνα ἀνάλογο (analogon) τοῦ σώματός μου. Τὰ στοιχεῖα ἐνὸς πίνακα δὲν εἶναι πραγματικὰ ἀντικείμενα παρὰ ἔχουν μόνο ὀπτικὴ ὑπαρξὴ. Ὁ ζωγράφος εἶναι ἐκεῖνος πὺ τοὺς δίνει νόημα. Μετὰ αὐτὴ τὴν ἔννοια, λέει ὁ Merleau-Ponty, ἡ θέαση (vision) τοῦ ζωγράφου εἶναι μία συνεχῆς γέννα. Ὁ J. P. Sartre, στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἔργου του *L'imaginaire*³⁵, προσπαθεῖ νὰ ἀποδείξει τὴ θέση ὅτι τὸ ἔργο τέχνης εἶναι κάτι τὸ μὴ-πραγματικὸ. Ὑποστηρίζει πὺς ὑπάρχουν δύο εἰδῶν συνειδήσεις ἢ στάσεις πρὸς τὰ πράγματα: ἐκείνη πὺ πραγματοποιεῖ (*conscience réalisante*) καὶ ἐκείνη πὺ ἐξεικονίζει (*conscience imageante*). Τὸ αἰσθητικὸ ἀντικείμενο ὑπάρχει μόνο γιὰ τὴ δευτέρη καὶ τότε ἀποκτᾷ τὴν ιδιότητα τοῦ μὴ-πραγματικοῦ. Γιὰ τὸν Sartre δὲν ὑπάρχει πέρασμα ἀπὸ τὸ φανταστικὸ στὸ πραγματικὸ, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὸ ἀντίστροφο· ὁ καλλιτέχνης δὲν ἀποδίδει ποτὲ στὸ δημιούργημά του τὴ νοητικὴ του εἰκόνα (*image mentale*), ἀλλὰ μόνο ἓνα ὑλικὸ τῆς ἀνάλογο (analogon).

Τὸ πραγματικὸ δὲν εἶναι ποτὲ ὠραῖο: πραγματικότητα σὲ ἕναν πίνακα εἶναι, λ.χ., ἡ μπογιά του. Ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἕναν τρόπο σύλληψης τοῦ μὴ-πραγματικοῦ ἀντικειμένου, στὸ ὁποῖο οἱ συνδυασμοὶ τῶν χρωμάτων καὶ τῶν μορφῶν ἀποκτοῦν τὴν πραγματικὴ τους σημασία.

Στὸ βιβλίο του *Qu'est-ce-que la littérature*³⁶ ὁ Sartre, ἐξετάζοντας τὴ λογοτεχνία χωριστὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες τέχνες, ἰσχυρίζεται ὅτι τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ὑποκειμενικὸ — ὑπάρχει μόνο γιὰ τὸ δημιουργό του, ὁ ὁποῖος προβάλλει σ' αὐτὸ τὸν ὑποκειμενισμό του. Γιὰ νὰ ἀντικειμενοποιηθεῖ, πρέπει νὰ ὑπάρξει ἡ παράλληλη πράξις τῆς δημιουργίας (=τῆς συγγραφῆς), ἡ ἀνάγνωση. Ἡ ἀνάγνωση εἶναι ἡ σύνθεση ἀντίληψης καὶ δημιουργίας, ἐφόσον ἡ σύστοιχη προσπάθεια τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ ἀναγνώστη δίνει ἀντικειμενικὴ ὑπαρξὴ στὸ «συγκεκριμένο καὶ φανταστικὸ ἀντικείμενο» ποὺ εἶναι τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο.

Δὲν θὰ πρέπει, τέλος, νὰ παραλείψουμε τὴ συμβολὴ τῶν φαινομενολόγων αἰσθητικῶν M. Geiger καὶ Al. Fischer ποὺ μελέτησαν τὰ δεδομένα τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας ἀναζητώντας τὸ πραγματικὸ νόημα.

8. Μαρξιστικὴ καὶ κοινωνικὴ αἰσθητικὴ

Ἡ μαρξιστικὴ αἰσθητικὴ ποὺ, ὅπως κάθε αἰσθητικὴ, θεμελιώνεται πάνω σὲ μιὰν ἀντίστοιχη γνωσιολογικὴ θεωρία, ἔχει ὡς ἀξίωμα τὴ βασικὴ θέση τοῦ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ γιὰ τὴ σχέση βάσης καὶ ἐποικοδομήματος (θεωρία τῆς ἀντανάκλασης), καὶ ἐξετάζει κάθε μορφή ἢ ἔργο τέχνης μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἱστορικῆς καὶ κοινωνικῆς πραγματικότητας, τῆς ὁποίας εἶναι παράγωγο. Ἡ τοποθέτηση τῆς τέχνης στὸ χῶρο τῆς ἰδεολογίας μπορεῖ, ἀν ἀντιμετωπιστεῖ μηχανιστικά, νὰ ὀδηγήσει στὴν κατάργησις τῆς αὐτονομίας τῆς τέχνης, δηλαδὴ στὴ χειραγώγησί της. Τὴ θεωρία τῆς «διαλεκτικῆς ἀντανάκλασης» ὑποστηρίζει ὁ Οὐγγρος φιλόσοφος Georg Lukács³⁷ καὶ τὴν ἐφαρμόζει προκειμένου νὰ ἐρμηνεύσει καί, κυρίως, νὰ ἀξιολογήσει λογοτεχνικὲς τάσεις καὶ ρεύματα τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Κατὰ τὸν Lukács τὸ ἔργο τέχνης ἀντανεκλᾷ τὴ συγκεκριμένη πραγματικότητα, χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ ἀπλὴ ἀπεικόνισις ἢ ἀντιγραφή της, ἀλλὰ ἀποδίδοντας τὴ δυναμικὴ της, τὴ διαλεκτικὴ σχέση οὐσίας καὶ φαινομένων ποὺ τὴν καθορίζει. Ἡ ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ συλλάβει «σωστά», δηλαδὴ σὲ βάθος, τὴν ὁλότητα τῆς ζωῆς, καὶ νὰ μὴν παγιδευτεῖ οὔτε στὴν ἀμεσότητα, ἀλλὰ οὔτε καὶ στὴν ἀφαίρεσις, νὰ ἐξατομικεύσει τὸ γενικὸ καὶ νὰ συγκεκριμενοποιήσῃ τὸ ἀφηρημένο, ἀποκτᾷ ἐδῶ τεράστια σημασία. Ἡ ἐπιτυχημένη ἐκβάσις τῆς δημιουργικῆς διεργασίας συνοψίζεται στὴν κατηγορία τῆς *μερικότητας* ποὺ εἶναι ἀκριβῶς ἡ διαλεκτικὴ μεσότητα ἀνάμεσα στὴν καθολικότητα καὶ τὴν ἀτομικότητα τῶν ὄντων.

Γιὰ τὸν Ernst Bloch³⁸ ἡ τέχνη δὲν εἶναι ἀντανάκλασις, ἀλλὰ «προ-φαινό-

μενο», ἀποκαλύπτει δηλαδή τὸ *πραγματικὰ δυνατό* ποὺ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸν ἐξανθρωπισμὸ καὶ τὴν τελείωση τοῦ κόσμου. Ρόλος λοιπὸν τῆς τέχνης γίνεται τὸ νὰ φανερώσει τὴν ἱστορικὴ διαδικασίαν προσδίδοντάς της μιὰ συγκεκριμένη μορφή, μὲ ἀναφορὰ πάντα σὲ μιὰ μελλοντικὴ λύτρωση στὸν, ὅπως λέει ὁ Bloch, «συγκεκριμένο-οὐτοπικὸ ὄριζοντα».

Στὸ ἔργο τοῦ Th. Adorno³⁹ ποῦ, στὰ πλαίσια τοῦ μαρξισμού, ἐκφράζει τὸν αἰσθητικὸ σκεπτικισμὸ στὴν ἀκραία του μορφή, ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης γίνεται κριτικὴ τῆς κοινωνίας. Ἡ τέχνη, γράφει, «εἶναι συγκεκριμένη ἄρνηση τῆς συγκεκριμένης κοινωνίας». Ὑπογραμμίζοντας τὴ θεμελιώδη σχέση τέχνης καὶ ἐλευθερίας, πιστεύει πὼς ἡ τέχνη εἶναι προϊόν τῆς ἀνθρώπινης χειραφέτησης καὶ ἔχει διττὸ χαρακτήρα: εἶναι *αὐτόνομη* καὶ *ταυτόχρονα κοινωνικὸ γεγονός*. Τὸ ἔργο τέχνης δὲν εἶναι ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας, εἶναι ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα. Ὁ Adorno καταδικάζει τὴν ἐμπορευματοποίησιν τῆς τέχνης στὴ σύγχρονη μετα-βιομηχανικὴ κοινωνία, ὅσο καὶ τὴ μετατροπὴν της σὲ ἰδεολογικὸ μέσο καταπίεσης. Ὁ καλλιτέχνης, ἂν καὶ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἔχει χρέος νὰ κρατᾷ ἀπέναντί της μιὰ κριτικὴ στάση. Ὡστόσο ἡ κοινωνικὴ λειτουργία τῆς τέχνης ἔγκειται ἀκριβῶς στὴν ἀπουσία μιᾶς λειτουργίας της: ἡ ἀναγκαιότητα τῆς τέχνης, λέει ὁ Adorno, εἶναι ἡ μὴ ἀναγκαιότητά της.

Τέλος, ὁ W. Benjamin⁴⁰ ἐξετάζει τὸ ρόλο τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγῆς τῶν ἔργων τέχνης σὲ σχέση μὲ τὴ «δημοκρατικοποίησιν» τῆς τέχνης, τὴν ἔνταξίν της δηλαδή στὴν καθημερινὴ ζωὴ, ἔτσι ὥστε νὰ γίνεται προσιτὴ σὲ ὅλους. Ἡ ἀναπαραγωγή καταργεῖ τὴ μοναδικότητα καὶ τὴν πρωτοτυπία τῆς τέχνης, τὴν ἀπομυθοποιεῖ, ἀλλὰ συνάμα φέρνει τὸ θάνατό της.

Σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο πρέπει ἀκόμα νὰ τοποθετηθοῦν ὀρισμένα ἔργα τοῦ H. Marcuse, τοῦ L. Goldmann, τοῦ L. Löwenthal, τοῦ Macherey, κτλ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους καὶ τὶς σχολὰς ποὺ ἀναφέρθηκαν τόσο σύντομα παραπάνω, δὲν πρέπει νὰ παραμεληθεῖ ἡ συμβολὴ τῶν ποιητῶν καὶ τῶν καλλιτεχνῶν (λ.χ. Valéry, T. S. Eliott, κ.ἄ.) στὴν προσπάθεια ἐξήγησης τῶν αἰσθητικῶν φαινομένων. Ὅπως ἐπίσης καὶ οἱ ἔρευνοι τῶν φιλοσόφων ποὺ ἀκολουθοῦν ἀναλυτικὸ προσανατολισμό· οἱ τελευταῖοι ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ ἀποτίμησιν τῶν βασικῶν ἐννοιῶν τῆς αἰσθητικῆς μὲ τὴ βοήθεια τῆς τεχνικῆς τῆς φιλοσοφίας τῆς γλώσσας. Ἡ ἐννοιολογικὴ τους ἔρευνα περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὶς ἐννοιες τῆς παράστασης, τῆς καλλιτεχνικῆς ψευδαίσθησης, τῆς φύσης τῆς φαντασίας, τῆς πρόθεσης τοῦ καλλιτέχνη, τῆς αἰσθητικῆς ιδιότητος, καὶ τοῦ ἔργου τέχνης. Κυριότερα ἔργα αὐτῆς τῆς τάσης εἶναι τὰ ἔργα τῶν Wollheim, Gombrich, Goodman, Aldrich καὶ ἄλλων.

Ὑποσημειώσεις

1. Adorno, Th. W., 1970, σ. 493.

2. ὁ.π., σ. 9.

3. Croce, B., 1902. Ἀγγλική μετάφραση: *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, London, Macmillan and Co, 1909. Γαλλική μετάφραση: *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, Giard et Brière, 1904.

4. Τὸ νοητικὸ σχῆμα τοῦ Croce γιὰ τὶς δραστηριότητες τοῦ πνεύματος μπορεῖ νὰ παρασταθεῖ ὡς ἑξῆς:

ΓΕΝΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ τοῦ πνεύματος	ΕΙΔΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ τοῦ πνεύματος	ΚΑΘΟΡΙΣΤΙΚΗ ΕΝΝΟΙΑ (Ἀντικείμενο)	ΕΠΙΣΤΗΜΗ
1. Θεωρία (ἀτομική)	Φαντασία	Τὸ ὄραϊο	Αἰσθητική
2. Θεωρία (γενική)	Λογικὸ	Τὸ ἀληθινὸ	Λογική
3. Πρακτική (ἀτομική)	Ἐπιθυμία	Τὸ ὠφέλιμο	Οἰκονομική
4. Πρακτική (γενική)	Βούληση	Τὸ ἀγαθὸ	Ἠθική

5. Collingwood, R.G., 1938.

6. Dewey, J., 1934.

7. Read, H., 1943.

8. Read, H., 1936.

9. Cassirer, E., 1923 - 31.

10. Στὸ περιοδικὸ «Λόγος» τοῦ 1932 ὁ Panofsky ἔχει δώσει τὸ ἑξῆς διάγραμμα τῶν ἐρμηνευτικῶν σταδίων:

<i>Ἀντικείμενο τῆς ἐρμηνείας</i>	<i>Ὑποκειμενικὴ πηγὴ τῆς ἐρμηνείας</i>	<i>Ἀντικειμενικὰ διορθωτικά μέσα τῆς ἐρμηνείας</i>
1) Φαινομενικὸ νόημα Α. πραγματικὸ νόημα Β. ἐκφραστικὸ νόημα	Βιοτικὴ ὑπαρκτικὴ ἐμπειρία	Μορφολογικὴ ἱστορία (σύνολο τῶν θεμάτων ποὺ εἶναι δυνατό νὰ παραστα- θοῦν)
2) Σημασιολογικὸ νόημα	Φιλολογικὴ γνώση	Τυπολογικὴ ἱστορία (πῶς συνδέεται τὸ πραγματικὸ καὶ ἐκφραστικὸ νόημα με τὸ σημασιολογικὸ)
3) Οὐσιαστικὸ νόημα	Κοσμοθεωρητικὴ συμπεριφορὰ	Γενικὴ πνευματικὴ ἱστο- ρία (σύνολο τῶν κοσμο- θεωρητικῶν δυνατοτή- των)

(Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Κ. Δ. Γεωργούλη, 1964, σ. 39).

11. Maritain, J., 1953.
12. Ogden, Ch., και Richards, I. A., 1923.
13. Richards, I. A., 1929.
14. Richards, I. A., Ogden, Ch., και Wood, J., 1925.
15. Prall, D. W., 1929.
16. Prall, D. W., 1936.
17. Ducasse, C. J., 1929.
18. Church, R. W., 1938.
19. Birkhoff, G., 1933.
20. Hambidge, J., 1920.
21. Ghyka, M. C., 1946.
22. Moles, A. A., 1958.
23. Bense, M. 1965.
24. Müller-Freienfels, R., 1923.
25. Alexander, S., 1933.
26. Lundholm, H., 1941.
27. Berlyne, D. E., 1960.
28. Berlyne, D.E., 1971.
29. Bodkin, M., 1934.
30. Arnheim, R., 1957, 1966, 1970.
31. Dilthey, W., 1925.
32. Evans, J., 1939.
33. Ingarden, R., 1931, 1962.
34. Merleau-Ponty, M., 1964.
35. Sartre, J. P., 1940.
36. Sartre, J. P., 1958.
37. Lukács, G., 1963.
38. Bloch, E., 1959.
39. Adorno, Th. W., 1970.
40. Benjamin, W., 1961, 1969.