

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*

Ἐπιθυμῶ νὰ ὑποστηρίξω πὼς σὲ μερικὰ σημαντικὰ σημεία μιὰ ἐκδοχὴ τῆς Θεωρίας τῆς Ἐκφρασης περιγράφει καλύτερα τὴν ἐμπειρία μας τῆς τέχνης καὶ τῆς φύσης ἑνὸς ἔργου τέχνης, ἀπὸ ὅτι μιὰ αἰσθητικὴ θεωρία ποὺ θὰ συνοψιζόταν στὰ ἐπόμενα πέντε σημεία. (i) Τὸ ἔργο τέχνης, ὡς αἰσθητικὸ ἀντικείμενο κριτικῆς, εἶναι ἓνα σύμπλεγμα ἀπὸ φαινομενικὰ ἀντικειμενικὰ γνωρίσματα, ποὺ συμπεριλαμβάνουν καὶ αἰσθητικὰ γνωρίσματα. (ii) Ἡ αἰσθητικὴ ἀντίληψη ἐρμηνεύεται κυρίως ὡς ἀντίληψη αἰσθητικῶν γνωρισμάτων, ἀλλὰ ἡ λέξη 'ἀντίληψη' χρησιμοποιεῖται ἐδῶ μὲ μιὰν ἔννοια πλατύτερη, ἔτσι ποὺ ἓνα αἰσθητικὸ γνώρισμα μπορεῖ νὰ εἶναι μᾶλλον τὸ περιεχόμενο μιᾶς σκέψης ἢ τῆς φαντασίας παρὰ τὸ περιεχόμενο τῆς ὄρασης ἢ τῆς ἀκοῆς. (iii) Συγκινησιακὰ γνωρίσματα, ὅπως εἶναι ἡ χαρὰ ἢ ἡ λύπη, εἶναι φαινομενικὰ ἀντικειμενικὰ γνωρίσματα τῆς μορφῆς ἢ τοῦ χαρακτήρα *Gestalt* ἑνὸς ἔργου ἢ ἑνὸς μέρους του, καί, ἀφοῦ γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε τὸ ἔργο εἶναι ἀναγκαῖο μονάχα νὰ ἔχουμε αἴσθησι αὐτῶν τῶν γνωρισμάτων ἢ νὰ τὰ ἀναγνωρίσουμε, καὶ ὄχι νὰ τὰ νιώσουμε, ἀπὸ λογικὴ ἄποψη δὲν ἐξετάζονται ξεχωριστὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα γνωρίσματα ποὺ συνήθως ἀποδίνουμε στὰ ἔργα τέχνης. (iv) Ὅμως ἀφοῦ ἓνα ἔργο μπορεῖ νὰ προκαλεῖ διέγερση, ἡρεμία ἢ ἀηδία, πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ πρόκληση συγκίνησης ἔχει κάποια αἰσθητικὴ σημασία. (v) Στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία, ἡ προσοχὴ κατευθύνεται σταθερὰ στὸ αἰσθητικὸ ἀντικείμενο ἢ σὲ κάποιο μέρος του, καὶ εἶναι πάντοτε δυνατό νὰ διαχωρίσει κανεὶς αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο ἀπὸ τὴν ἀνταπόκρισή μας σ' αὐτό¹. Γιὰ τὴ θεωρία τῆς Ἐκφρασης, στὴν κλασικὴ ἢ 'ἐκλεπτυσμένη' τῆς μορφῆς, ἡ πρόκληση συγκίνησης, σὰν ἀπὸ τὴν ἐπενέργεια μιᾶς αἰτίας, ἦταν σημάδι εἴτε κακῆς τέχνης εἴτε ἑλλειψῆς γούστου. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία δὲν ἦταν θέμα τοῦ νὰ ἀναγνωρίσει κανεὶς ὅτι τὸ ἀντικείμενο ἔχει συγκινησιακὰ (καὶ ἄλλα) γνωρίσματα, ἀλλὰ ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη νὰ μεταφερθεῖ στὸ νοῦ τοῦ ποιητῆ, νὰ ἀναπαραστήσει τὴ δημιουργικὴ του ἐκφραση καὶ ἔτσι νὰ ἐπιτρέψει στὴν ξεκαθαρισμένη του συγκίνηση νὰ ἐκδηλωθεῖ μέσα του. Σύμφωνα μὲ τὸν Gentile, στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία ὑπερβαίνεται κάθε δυῖσμός ἀνάμεσα σὲ μᾶς καὶ στὸν ποιητὴ· ὅταν μποῦμε μέσα στὸ συναίσθημα τοῦ ποιητῆ, νιώθουμε πὼς ὁ ἑαυτός μας βλέπει τὸν ἴδιο κόσμο ποὺ εἶδε αὐτός, μὲ τὴν ἴδια καρδιά καὶ μὲ τὰ ἴδια μάτια².

Οἱ ὑπερβολὲς τῆς Θεωρίας τῆς Ἐκφρασης καὶ ἰδιαίτερα ἡ πίστη ὅτι, ὅταν ἔχουμε τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία ἑνὸς ποιήματος, ἀναπαράγουμε μέσα

*Ἀπὸ τὸ Proceedings of the Aristotelian Society, n. s. 48 (1966 - 67), 111 - 26. Copyright © 1967 The Aristotelian Society. Ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση δημοσιεύεται μὲ τὴν ἄδεια τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ ἐκδότη.

μας τή δημιουργική δραστηριότητα τοῦ ποιητῆ, ἴσως νά ἐπισκίασαν τή λιγότερο θεαματική ἀλλά πιό γνήσια ἐπίγνωσή της, δηλαδή ὅτι μερικά ἔργα τέχνης εἶναι δυνατὸ νά τὰ βιώσουμε σάν νά ἦταν ἀνθρώπινη ἔκφραση καὶ ὅτι δὲν βιώνουμε τὴν ἔκφραση ἀκριβῶς ὅπως ἀντιλαμβανόμαστε τὰ ἀντικείμενα ἢ τὰ συνηθισμένα ἀντικειμενικὰ γνωρίσματα. Λέγοντας 'ἔκφραση' ἐννοῶ μονάχα τὴν ἔκφραση ἐκείνη ποὺ γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς γνώρισμα ἢ ἀπόρροια τοῦ προσώπου: ἰδιαίτερα τὴ χειρονομία, τὴν ὁμιλία καὶ ἄλλες ἐσωτερικὲς δραστηριότητες ὅπως εἶναι ἡ σκέψη καὶ ἡ φαντασία. Δὲν ἔχω πρόθεση μὲ τὴν ἔκφραση αὐτὴ νά καλύψω ὁποιοδήποτε ἀντικείμενο ποὺ τὸ ἀντιλαμβανόμαστε ὡς δημιούργημα ἑνὸς ἀτόμου καὶ ποὺ ὑπάρχει ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτό. Οἱ ὁπαδοὶ τῆς θεωρίας τῆς "Ἐκφρασης ἀναγνώρισαν πῶς ἕνα ποίημα μπορεῖ νά γίνει ἀντιληπτὸ ὄχι σάν ἀντικείμενο ποὺ φέρει ἕνα ἀπρόσωπο νόημα ἀλλὰ σάν νά ἦταν ἡ ὁμιλία ἢ ἡ σκέψη ἑνὸς ἄλλου ἀτόμου, καὶ πῶς μᾶς εἶναι δυνατὸ νά κάνουμε αὐτὴ τὴν ἔκφραση δική μας. "Ἐνα ἔργο μπορεῖ νά βιωθεῖ 'ἀπὸ μέσα' ἢ 'ἀπὸ ἔξω'. Δὲν μπορῶ νά ὀρίσω αὐτοὺς τοὺς ὅρους, ἀλλὰ ἐλπίζω τούτη ἢ μελέτη νά ξεκαθαρίσει τὸ νόημά τους. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ποίηση καὶ τὴ ζωγραφικὴ, τὸ νά βιώσει κανεὶς ἕνα ἔργο ἀπὸ μέσα εἶναι, σὲ γενικὲς γραμμές, τὸ νά τὸ βιώσει σάν νά ἦταν ὁ ποιητῆς ἢ ὁ καλλιτέχνης. "Ἄν ἕνα ἔργο βιώνεται ὡς ἔκφραση, τὸ νά τὸ βιώσει κανεὶς ἀπὸ μέσα συνεπάγεται τὴν ἐμπειρία αὐτῆς τῆς ἔκφρασης, κατὰ φανταστικὸ σάν νά λέγαμε τρόπο, σάν ἡ ἔκφραση νά ἦταν δική του. Τὸ νά τὸ βιώσει κανεὶς ἀπὸ ἔξω εἶναι τὸ νά τὸ βιώσει ὡς ἔκφραση, ἀλλὰ χωρὶς νά ἔχει κανεὶς ἐμπειρία αὐτῆς τῆς ἔκφρασης σάν νά ἦταν δική του. "Ὅταν λέω πῶς ἕνα ἔργο 'ἐκφράζει συγκίνηση', ἐννοῶ ὅτι ἂν τὸ ἀντιληφθεῖ κανεὶς ὡς ἔκφραση ἢ σάν νά ἦταν ἔκφραση, μπορεῖ νά τὸ ἀντιληφθεῖ ὡς ἔκφραση ἢ σάν νά ἦταν ἡ ἔκφραση μιᾶς συγκίνησης.

Στὸ βαθμὸ ποὺ ἡ ἐμπειρία ἑνὸς λυρικοῦ ποιήματος διαφέρει ἀπὸ τὸ νά ἀκούσει κανεὶς στὴν πραγματικότητα κάποιον νά τοῦ μιλάει, γενικὰ αὐτὲς οἱ διαφορὲς μᾶλλον μᾶς διευκολύνουν παρά μᾶς δυσκολεύουν στὸ νά βιώσουμε τὸ ποίημα ἀπὸ μέσα. 'Ὁ ποιητῆς δὲν βρίσκεται μπροστά μας ὡς ἄτομο ξεχωριστό· τὸ ἴδιο τὸ ποίημα μπορεῖ γρήγορα καὶ καθαρά νά μᾶς φέρει σὲ ἐπαφὴ μὲ ὅ,τι μᾶς εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νά κατανοήσουμε τὴν κατάστασι ποὺ σ' αὐτὴν ὁ ποιητῆς (ὡς «ὁ ἀπαγγέλλων» τὸ ποίημα) παρουσιάζεται νά βιώνει μιὰ συγκίνηση· καὶ γιὰ νά ἔχουμε τὴν παραμικρὴ ἐμπειρία τοῦ ποιήματος, πρέπει νά τὸ διαβάσουμε κυριολεκτικὰ ἢ νοητικὰ, ἔτσι ποὺ νά ἐνσωματώσουμε τὴν ἔκφραση τοῦ ποιητῆ στὴ δική μας φωνή. 'Επομένως τὸ λυρικὸ 'ἐγὼ' λειτουργεῖ σάν μιὰ πρόσκλησι στὸν ἀναγνώστη νά μπεῖ μὲ τὴ φαντασία του στὴ θέση ἀκριβῶς ἐκείνη ἀπ' ὅπου ὁ ποιητῆς συνδέεται μὲ τὴν κατάστασι ποὺ δίνεται στὸ ποίημα. 'Ὡς πλάστης, ὁ ποιητῆς μπορεῖ νά χρησιμοποιοῦσει τεχνάσματα ποὺ τείνουν νά παρεμποδίσουν αὐτὴν τὴν κοινωνία, ἀλλὰ σὲ πολλὲς περιπτώσεις ὁ ἀναγνώστης εἶναι ἱκανός, ἐνδεχόμενα, ἂν ὄχι ἀμέσως, νά ἐνσωματώσει τὸ λυρικὸ 'ἐγὼ', νά μπεῖ φανταστικὰ στὴ θέση τοῦ ποιητῆ καὶ νά βιώσει τὴν ἔκφρασή του καὶ τὴ συγκίνηση ποὺ

ἐκφράζεται ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου καὶ ὄχι ἀπὸ τὴ θέση κάποιου ποῦ ἀκούει καὶ κατανοεῖ τὴν ἔκφραση ἀπὸ ἔξω.

“Ὅταν βιώνουμε μιὰ συγκίνηση μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, μὲ τὸ νὰ πάρουμε φανταστικὰ τὴν ἔκφραση καὶ τὴν κατάσταση κάποιου ἄλλου προσώπου (πραγματικοῦ ἢ φανταστικοῦ), δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τὴ βιώσουμε — καὶ συνήθως δὲν τὴ βιώνουμε — μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποῦ θὰ τὸ κάναμε ἂν ἡ περίσταση ἦταν μονοσήμαντα δική μας. Στὸν *Λύσι* ὁ Πλάτων διακρίνει ἀνάμεσα στὴν ἄγνοια ποῦ εἶναι «παρούσα σὲ» καὶ συνάμα μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ ὡς κατηγορηματὸν σὲ ἕναν ἄνθρωπο, ἀπὸ τὴν ἄγνοια ποῦ, παρόλο ποῦ εἶναι παρούσα σ’ αὐτόν, δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ ἀποδοθεῖ ὡς κατηγορηματὸν³. Ἡ συγκίνηση μπορεῖ νὰ διακριθεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: ἡ συγκίνηση ποῦ νιώθω βιώνοντας ἕνα ἔργο τέχνης ἀπὸ μέσα (κι ἐκεῖνη ποῦ νιώθω σὰν τὴ συγκίνηση κάποιου ἄλλου στὴν πραγματικὴ ζωὴ) μπορεῖ νὰ εἶναι παρούσα σὲ μένα χωρὶς ὅμως νὰ μπορεῖ νὰ μοῦ ἀποδοθεῖ σὰν κατηγορηματὸν. Εἶναι παρούσα μέσα μου γιατί ὄχι μόνο ἀναγνωρίζω ὅτι ὁ ποιητὴς ἐκφράζει, γιὰ παράδειγμα, λύπη, ἀλλὰ πραγματικὰ νιώθω αὐτὴ τὴ λύπη· ὅμως ἡ συγκίνηση ποῦ νιώθω δὲν μπορεῖ νὰ μοῦ ἀποδοθεῖ ὡς κατηγορηματὸν, δηλαδή θὰ ἦταν λάθος νὰ πῶ ὅτι *εἶμαι* λυπημένος ἢ ἀκόμα, ἀνεπιφύλακτα, πῶς νιώθω λυπημένος. Ἡ Edith Stein περιγράφει τὴ συγκίνηση ποῦ βιώνεται ἔτσι (μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῶν ἄλλων ἀνθρώπων) ὡς «πρωταρχικὴ» γιὰ τὸ ἄλλο ὑποκείμενο, «μὴ πρωταρχικὴ» γιὰ μένα: «Ὑπάρχει γιὰ μένα σὲ ἐκεῖνον»⁴. Ἡ συγκίνηση ποῦ ἐκφράζεται σὲ ἕνα λυρικό ποίημα μπορεῖ νὰ «ὑπάρχει γιὰ μένα σ’ αὐτόν ποῦ ἀπαγγέλλει τὸ ποίημα», ἀκόμη κι ἂν αὐτὸς ποῦ τὸ ἀπαγγέλλει εἶναι πλαστὸ πρόσωπο, κι ἀκόμη ἂν ἡ συγκίνηση δὲν βιώθηκε ποτὲ ἀπὸ τὸν ποιητὴ μὲ τὴν ἱστορικὴ ὑπαρξή.

“Ὅταν βιώνει ἕνα ποίημα ἀπὸ μέσα, ὁ ἀναγνώστης εἶναι σέ, λίγο ἢ πολύ, ρητὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν ποιητὴ. Καμιὰ φορὰ μοιάζει νὰ βρίσκεται ἐκεῖ πλάι στὸν ποιητὴ σὰν νὰ κατοικοῦσαν στὸ ἴδιο σῶμα καὶ σὰν νὰ μιλοῦσε ἢ νὰ σκεφτόταν ὁ ποιητὴς μὲ τὴ φωνὴ τοῦ ἀναγνώστη· ἄλλοτε ὁ ἀναγνώστης μοιάζει νὰ εἶναι ἐκεῖ, στὴ θέση τοῦ ποιητῆ, νὰ ἐκφράζει καὶ νὰ βιώνει τὴ συγκίνηση τοῦ ποιητῆ, σὰν νὰ λέγαμε, γιὰ λογαριασμό τοῦ ποιητῆ· ἄλλοτε ὁ ἀναγνώστης φαίνεται σὰν νὰ ἔχει ὑποκαταστήσει τὸν ποιητὴ, πάλι ὅμως, χωρὶς νὰ βιώνει τὴ συγκίνηση ποῦ ἐκφράζει τὸ ποίημα σὰν προϊόν τῆς ἴδιας του τῆς φαντασίας. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις, ὅπως ἀναγνώρισε ὁ Λογγίνος, ἡ ἐμπειρία εἶναι τόσο ζωντανὴ ποῦ μοιάζει σχεδὸν σὰν νὰ ἦταν ὁ ἀναγνώστης πραγματικὰ στὴν ἴδια τὴν κατάσταση τοῦ ποιητῆ. Πρέπει νὰ ξαναγυρίσει στὸν ἑαυτό του, κάπως σὰν νὰ ξυπνοῦσε ἀπὸ ἕνα ὄνειρο. Συνήθως ὅμως, ὁ ἀναγνώστης ἔχει συνείδηση τῆς ἰκανότητάς του νὰ ἐγκαταλείψει τὴ φανταστικὴν κατάσταση καὶ νὰ διακόψει τὴν κοινωνία του μὲ τὸν ποιητὴ ἄμεσα καὶ χωρὶς προσπάθεια. Σπάνια βιώνουμε ἕνα ποίημα ὀλότελα ἀπὸ μέσα, ἀλλὰ παρασυρόμαστε στὸν κόσμον τοῦ ποιήματος σὲ ὀρισμένα σημεῖα, καὶ ἀργότερα τὸ βιώνουμε πάλι ἀπὸ ἔξω, συνήθως χωρὶς νὰ παρατηρήσουμε αὐτὲς τὶς ἀλλαγὲς στὴν ὀπτικὴ μας γωνία.

Μίλησα για την «έμπειρία» ενός ποιήματος από μέσα ή από έξω, αλλά αυτοί οι τρόποι μοιάζουν πολύ με εναλλακτικούς τρόπους να εκτελεῖ κανείς ένα έργο, όπως και με εναλλακτικούς τρόπους να το βιώνει. Η λέξη «ποίημα» χρησιμοποιείται εξίσου σωστά όχι μόνο για να αναφερθούμε στο κείμενο αλλά και σ' αυτό που μπορεί να κατασκευαστεί και να βιωθεί με βάση το κείμενο, κάπως όπως το μουσικό έργο είναι συγχρόνως ή παρτιτούρα και αυτό που υπάρχει στην αντίληψη όταν το έργο εκτελείται. Ένα ποίημα «πραγματώνεται» μέσα από μια διαδικασία όπου ή κατανόηση και ή φαντασία αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοδιορθώνονται προοδευτικά. Μια αρχική κατανόηση των λέξεων του κειμένου μᾶς επιτρέπει να αρχίσουμε να παριστάνουμε το έργο στη φαντασία μας, και αυτές οι ίδιες οι λέξεις εμφανίζονται και στη φανταστική αναπαράσταση. Μέσα από την αναπαράσταση, που σ' αυτό το στάδιο είναι ή μερική διαισθητική ολοκλήρωση ενός νοήματος που ακόμα το συλλαμβάνουμε μονάχα δοκιμαστικά, συνειδητοποιούμε νέες σημασίες, που με τη σειρά τους οδηγούν στην τροποποίηση της αναπαράστασης. Αυτή ή διαδικασία συνεχίζεται ἐπ' ἀόριστον. Δεν είναι απαραίτητο να παρασταθούν όλα τα ποιητικά έργα σύμφωνα με τον ένα ή τον άλλο από τους τρόπους που περιγράψαμε, αλλά όπου είναι δυνατόν να βιώσουμε ένα έργο σύμφωνα μ' αυτούς τους τρόπους (δηλαδή όταν μπορεί να βιωθεί ως έκφραση) δεν είναι χωρίς σημασία το ποιόν ἀπ' αυτούς θά υιοθετήσουμε, γιατί ή αντίληψη αἰσθητικῶν γνωρισμάτων ἀρχίζει σχεδόν ἀμέσως μόλις ἀρχίσουμε να πραγματώνουμε το ποίημα, κι αυτά τα γνωρίσματα διαφέρουν σύμφωνα με τον τρόπο τῆς ἀναπαράστασης. Δύο κριτικοί ἴσως να χαρακτηρίσουν το ίδιο ποίημα σάν ζωηρό και ἐνοποιημένο ἀλλά για τὸν ἕναν ἔχει τὴ ζωηράδα και τὴν ἐνότητα που ἔχει ἕνα παρατηρημένο συμβάν, ἐνῶ για τὸν ἄλλο ἔχει τὴ ζωηράδα και τὴν ἐνότητα που πλησιάζουν περισσότερο τὰ χαρακτηριστικά μιᾶς ἐμπειρίας ὅπου συμμετέχει ἐνεργά. Ἀκόμα και τὰ αἰσθητικά γνωρίσματα τοῦ ρυθμοῦ και τῆς μουσικότητας τῶν λέξεων θά διαφέρουν ὡς ἕνα βαθμό. Παρόλο που για ἕνα συγκεκριμένο ποίημα, ἕνας τρόπος παράστασης μπορεί να ταιριάζει περισσότερο ἀπὸ τὸν ἄλλον, δὲν μπορούμε βέβαια να ὑποστηρίξουμε ὅτι εἴτε ὁ ἕνας εἴτε ὁ ἄλλος εἶναι γενικά «μὴ αἰσθητικός». Στὸ μέτρο που ή ψυχικὴ ἀπόσταση ὀρίζεται ὡς ἀπουσία προσωπικοῦ μονάχα συναισθήματος και πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος, μπορεί κανείς να τὴ διατηρήσει ἢ να τὴ χάσει, ὅποιον τρόπο και να υιοθετήσει. Ὁ καθένας ἀπ' αυτούς εἶναι ἕνα μέσο για να γίνει τὸ έργο προσιτὸ στην αἰσθητικὴ συνείδηση. Στὴ μιὰ περίπτωση, τὸ ποίημα παρουσιάζεται σάν ἕνα σύνθετο περιεχόμενο που βρίσκεται πέρα για πέρα στὸν ἀντικειμενικὸ πόλο τῆς συνείδησης· στην ἄλλη, πραγματώνεται ὡς ἐμπειρία, που για να τὴν περιγράψουμε χρειάζεται να αναφερθούμε ὄχι μόνο σ' ἕνα ἀντικειμενικὸ περιεχόμενο ἀλλὰ και στὸ ὑποκείμενο. Στὴν πρώτη περίπτωση, ή αἰσθητικὴ αντίληψη εἶναι ἐπίγνωση ὀρισμένων γνωρισμάτων ἐνὸς ἀντικειμενικοῦ περιεχομένου· στὴ δεύτερη, περιλαμβάνει ἀκόμα και μιὰ ἀναστοχαστικὴ συνείδηση ὀρισμένων ἀπόψεων αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ἐμπειρίας.

Είναι δύσκολο να μη βιώσει κανείς το πρώτο *Holy Sonnet* του Donne («Thou hast made me») από μέσα. Αν, αφού είχε βιώσει το ποίημα μ' αυτόν τον τρόπο, ρωτούσαμε τον αναγνώστη σε τί ήταν συγκεντρωμένη ή προσοχή του, το μόνο που θα μπορούσε ν' απαντήσει είναι πώς ήταν στραμμένη στο θάνατο και στην τιμωρία — όχι όμως στο θάνατο και στην τιμωρία γενικά, ούτε στο δικό του θάνατο, ούτε ακόμα και στο θάνατο του ποιητή. Δεν θα μπορούσε να πει ακριβώς σε τί ήταν συγκεντρωμένη ή προσοχή του, παρά μόνον αν μπορούσε να περιγράψει τη δική του κατάσταση σε σχέση με τον ποιητή και τον κόσμο του ποιήματος. Αν είναι άνθρωπος με κριτική διάθεση, το ποίημα ως εμπειρία θα γίνει, με όλο και μεγαλύτερη ευρύτητα, ένα αντικείμενο στοχασμού, έτσι που σε κάποιο στάδιο θα είναι σωστό να πούμε πώς αυτός σχετίζεται με το ποίημα όπως σχετίζεται με ένα αντικειμενικό περιεχόμενο. Αλλά το αντικείμενο που έτσι παρατηρεί είναι ένα αντικείμενο που δεν μπορεί να περιγραφεί χωρίς αναφορά στο υποκείμενο. Όσο ή πλήρης έκταση της αμφισημίας της έκφρασης «έργο τέχνης» και όλων των χαρακτηριστικών της δεν αναγνωρίζεται καθαρά, δηλώσεις όπως «ή αισθητική εμπειρία είναι εμπειρία του έργου» και «ή δουλειά του κριτικού είναι να μιλήσει για το έργο, όχι για τον εαυτό του» έχουν το είδος της αμφισημίας που επιτρέπει να κάνουμε κακή χρήση τους ως όργανα για να πείσουμε. Κάποιος που βιώνει ένα ποίημα από μέσα δεν συγκεντρώνει την προσοχή του σε κανένα αντικειμενικό περιεχόμενο που να μπορεί να ταυτιστεί με το ποίημα ως αισθητικό αντικείμενο, παρά μονάχα στο μέτρο που αναλογίζεται την ίδια του την εμπειρία. Ούτε καν συγκεντρώνει την προσοχή του στις λέξεις του ποιήματος· γιατί όταν μιλάμε ή σκεφτόμαστε έχοντας βαθιά συναισθήματα, αν και έχουμε επίγνωση των λέξεών μας, της επάρκειας ή ανεπάρκειάς τους, κι ακόμα και της ποιότητας του ήχου τους, δεν θα ήταν διόλου σωστό να λέγαμε πώς ή προσοχή μας είναι συγκεντρωμένη σ' αυτές. Όταν βιώνουμε ένα ποίημα από μέσα, δεν συγκεντρώνουμε την προσοχή μας σ' αυτό, αλλά το ζούμε σύμφωνα μ' έναν όρισμένο φανταστικό τρόπο. Αυτό δεν αρκεί από αισθητική άποψη, αλλά δεν είναι με κανένα τρόπο αισθητικά ανάρμοστο.

Η έλεγεία του Hölderlin «*Επιστροφή στην πατρίδα*» δείχνει την εξέλιξη της διάθεσης του ποιητή από την ήρεμη προσδοκία ως τον γεμάτο αγάπη αναλογισμό για την πατρίδα, απ' αυτόν στην άνθιση της χαράς του καθώς τη βλέπει στην πραγματικότητα, ύστερα πάλι στη γαλήνη, σε μια κατάσταση εὐλογίας. Αυτό μπορεί κανείς να τα κατανοήσει, κατά κάποιο τρόπο, βιώνοντας το ποίημα από έξω, αλλά ή συγκίνηση που βιώνεται είναι πολύ δυνατή και αν τη βιώσουμε μονάχα από έξω μπορούμε να την καταλάβουμε μονάχα στην ιδιαιτερότητά της ως συγκίνηση του Hölderlin — σαν την ειδική κατάσταση ενός αναμφίβολα ασυνήθιστου ανθρώπου. Αυτό, καθώς και ή «ιδιοσυγκρασία» που έχουν όρισμένες ιδέες του ποιητή, το γενικευμένο του λεξιλόγιο και ή μαεστρία του στη λεπτομέρεια, κάνουν το ποίημα να μᾶς φαίνεται σαν ένα παράξενο αλλά και εξαιρετικά όμορφο αντικείμενο.

“Όταν όμως μπορέσουμε να το βιώσουμε από μέσα, διατηρεί αυτόν του το χαρακτήρα μονάχα σαν μιὰ ὄχι οὐσιαστική, καὶ παραπειστική πλευρά του. Ἄντι γι’ αὐτό, ἐμφανίζεται σαν μιὰ ὑπέροχη ἔκφραση μιᾶς μεγάλης ἀνθρώπινης συγκίνησης ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴ βιώσουμε κατεξοχὴν ἂν καὶ ὄχι πρωταρχικά. Συνάμα, ξέρουμε πὼς αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴ συγκίνηση τὴν ἔχουμε αἰσθανθεῖ καὶ στὴν πραγματικὴ ζωὴ, μὲ πιὸ κοινὸ τρόπο. Ἡ διαφορὰ στὸ τί σημαίνει γιὰ μᾶς τὸ ποίημα, δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ ἦταν πιὸ μεγάλη, κι ὅμως δὲν θὰ ἦταν λάθος ἂν λέγαμε πὼς καταλάβαμε τὸ νόημά του ὅταν τὸ βιώσαμε μονάχα ἀπὸ ἔξω. Ἡ ἀδυναμία νὰ βιώσουμε ἓνα τέτοιο ποίημα ἀπὸ μέσα εἶναι μιὰ ἀποστέρηση ποὺ δὲν μπορεῖ καμιὰ λεπτότητα γούστου νὰ μᾶς τὴν ἀναπληρώσει. Ὅταν βιώνουμε τὸ ποίημα τοῦ Donne «*The Sunne Rising*» ἀπὸ ἔξω, ἀκοῦμε τὸν ποιητὴ, ποὺ παρουσιάζεται ξαπλωμένος στὸ κρεβάτι μὲ τὴν ἐρωμένη του, νὰ ἀπευθύνεται στὸν ἥλιο μὲ μιὰ περιφρόνηση ποῦ, ἂν καὶ καλοπροαίρετη, δὲν παύει νὰ εἶναι βίαιη. Μᾶς σκανδαλίζει ἢ ἀσέβειά του καὶ μᾶς ἐντυπωσιάζει ἢ λαμπρότητα τοῦ πνεύματός του. Ὅταν βιώνουμε τὸ ποίημα ἀπὸ μέσα, ἡ ἔκφραση τοῦ ποιητῆ ἀναπαράγεται μέσα μας σ’ ἓνα ἐπίπεδο ποὺ εἶναι προγενέστερο ἀπὸ τὴ διάκριση ἀνάμεσα σ’ αὐτὸ ποὺ λέγεται δυνατὰ καὶ σ’ αὐτὸ ποὺ ἀπλῶς τὸ σκεφτόμαστε. Σὰν συνέπεια, ὁ δραματικὸς χαρακτήρας τοῦ ποιήματος μαλακώνει αἰσθητὰ καὶ αὐτὸ ποὺ ἀπ’ ἔξω φαινόταν σαν ἐπιθετικὰ ἐξυπνη ἔπαρση, τώρα μᾶς φαίνεται καὶ πιὸ παιχνιδιάρικο καὶ πιὸ σοβαρό. Ἡ λυρική ἄποψη τοῦ ποιήματος βιώνεται πιὸ πειστικά, καὶ ἔχουμε μιὰν αἴσθηση τῆς δύναμης καὶ τοῦ μεγαλείου τοῦ αἰσθησιακοῦ ἔρωτα — τὴν ἴδια συγκίνηση ποὺ νιώθει κανεὶς μὲ τόση λαμπρότητα στὸ Ἔσμα Ἐσμάτων. Τώρα, μᾶς φαίνεται πὼς ὁ ποιητὴς μείωσε τὸν ἥλιο μονάχα γιὰ νὰ ἐκθειάσει ἓνα μεγαλύτερο θεό, ποὺ τὴ δύναμή του τὴ νιώθουμε κι ἐμεῖς οἱ ἴδιοι βιώνοντας τὸ ποίημα ἀπὸ μέσα. Ἀλλὰ σ’ αὐτὴ τὴν περίπτωση ἢ κατανόηση ποὺ ἀποκτοῦμε, βιώνοντας τὸ ποίημα ἀπὸ μέσα, δὲν ἐπιβάλλεται ἀπόλυτα. Τὸ ποίημα αὐτὸ ἔχει δύο ὄψεις καὶ ὁ κριτικὸς πρέπει νὰ τὸ βιώσει σύμφωνα μὲ τοὺς δυὸ τρόπους, ἂν θέλει νὰ τὸ ἐκτιμήσει σωστά.

Ἐπάρχει μιὰ ἔννοια ποὺ σύμφωνα μ’ αὐτὴ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἓνα ποίημα δίνει ἓνα «ἀντικειμενικὸ σύστοιχο» τῆς συγκίνησης, ἂν τὸ ποίημα βιώνεται ἀπὸ μέσα. Αὐτὸ τὸ κάνει στὸ μέτρο ποὺ ἐκδηλώνει ἢ «μιμεῖται» τὴ συγκίνηση, καὶ στὸ μέτρο ποὺ μᾶς κάνει ἱκανοὺς νὰ τὸ βιώσουμε ὅταν πραγματώνουμε τὸ ποίημα ἀπὸ μέσα. Ἐνα ποίημα ὅπως ἡ ἔλεγεία τοῦ Hölderlin «*Heimkunft*» ἢ τοῦ Donne «*The Sunne Rising*» τὸ πραγματοποιεῖ μὲ τὸ νὰ ξετυλίγει μιὰ κατάσταση γύρω ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη καθὼς πραγματώνει τὸ ποίημα, μὲ τὸ νὰ ἀναπαριστᾶναι τὴ δομὴ μιᾶς διάδοσης καθὼς ἀναπτύσσεται, καὶ μὲ τὸ νὰ τὸν κάνει ἱκανὸ νὰ ἀναπαραστήσει στὴ φαντασία του, ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου ποὺ ζεῖ τὴν ἐμπειρία τούτη, τρόπους τοῦ λόγου, ἀλλαγὰς τῆς κατεύθυνσης, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς πίεσης τῆς σκέψης, κινήσεις τῆς φαντασίας καὶ ἀκόμα τὶς τροποποιήσεις τῆς ἀντίληψης ποὺ μέσα ἀπ’ αὐτὲς ἐκδηλώνεται ἢ συγκίνηση. Ὁ ἀναγνώστης πρέπει ὁ ἴδιος νὰ συμμετέχει μὲ τὰ κατάλληλα συναισθήματα καὶ τὸν συγκινησιακὸ τόνο, ἀλλὰ

τὸ συναίσθημά του θὰ εἶναι κατάλληλο ὄχι μόνο γιὰ τὴν περίσταση ποὺ ἔχει φανταστεῖ ἀλλὰ καὶ στὴν ἔκφραση ποὺ ἰδιοποιήθηκε. Μὲ αὐτὴ τὴν καθοδήγηση γεννιέται μέσα του ἡ συγκίνηση.

Στὸ ἄρθρο του «Ἡ Αἰσθητικὴ Θεωρία τῆς Ἐκφρασης στὴν Τέχνη»⁵, ὁ καθηγητὴς Bouwsma ὑποστηρίζει πὼς μποροῦμε νὰ ἀντιληφθοῦμε ἢ νὰ ἔχουμε αἴσθηση τῆς θλίψης μιᾶς θλιμμένης μουσικῆς χωρὶς νὰ αἰσθανθοῦμε θλιμμένοι οἱ ἴδιοι, καὶ ὅτι τὸ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ξεκαθαρίσουμε τὴν ἐφαρμογὴ τῶν «συγκινησιακῶν» κατηγορημάτων στὴ μουσικὴ μὲ τὴν ἀναφορὰ στὴν ἔκφραση δὲν μπορεῖ παρά νὰ προκαλέσει σύγχυση. Ὅταν λέμε «ἡ μουσικὴ εἶναι θλιμμένη», μπορεῖ νὰ ἐννοοῦμε πὼς μᾶς προκαλεῖ θλίψη, ἀλλὰ τουλάχιστον γιὰ τὸν καλὸ κριτικὸ «ἡ μουσικὴ εἶναι θλιμμένη» σημαίνει ὅτι ἡ μορφή ἢ ὁ χαρακτήρας Gestalt τῆς μουσικῆς ἔχει ἓνα ὀρισμένο ἀκουστικὸ γνῶρισμα ποὺ τὸ ὀνομάζουμε «θλιμμένο», γιὰτὶ ἡ μουσικὴ ἔχει μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν θλιμμένων ἀνθρώπων. «Ἡ θλίψη σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ μοιάζει μᾶλλον μὲ τὴ σχέση τοῦ κόκκινου χρώματος μὲ τὸ μῆλο, παρά μὲ τὴ σχέση τοῦ ρεψίματος μὲ τὸ κρασί ἀπὸ μῆλο». Εἶναι ἀλήθεια ὅτι χρησιμοποιοῦμε συγκινησιακὰ κατηγορήματα γιὰ νὰ χαρακτηρίσουμε τὴ μουσικὴ σύμφωνα μὲ τὰ δύο κριτήρια ποὺ ἀναφέρει ὁ Bouwsma, ἀλλὰ τὰ χρησιμοποιοῦμε ἀκόμα γιὰτὶ ἀντιλαμβανόμαστε τοὺς ἤχους ὡς ἔκφραση συγκίνησης ἢ σὰν νὰ ἐκφράζανε συγκίνηση. Ὁ Bouwsma ὑποστηρίζει ὅτι, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ γεννιέται, ἓνα ποίημα ἔχει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἀκριβῶς ὅπως τὸν ἔχει μιὰ κραυγὴ μέσα στὴ νύχτα, ἀλλὰ ὅμως μιὰ κραυγὴ μέσα στὴ νύχτα, ἐπειδὴ εἶναι τόσο ἀπροσδόκητη, μπορεῖ στὴν ἀρχὴ ν' ἀκουστεῖ ὄχι σὰν ἀνθρώπινη ἔκφραση, ἀλλὰ σὰν καθαρὸς ἤχος. Μπορεῖ αὐτὴ νὰ ἔχει μιὰ συγκινησιακὴ ὑφή: ὄχι πόνος ἢ φόβος ἀλλὰ παραδοξότητα, τὴ δύναμη δηλαδὴ νὰ προξενήσει φόβος μέσα ἀπὸ τὸν παράξενο ἤχο της. Ἐνα στάδιο ἐνδιάμεσο θὰ ἦταν τὸ νὰ ἀκούσουμε πὼς ἡ κραυγὴ ἔχει κάποια συγκινησιακὴ ὑφή, τὸ νὰ τὴν κρίνουμε ὡς θλιμμένο ἤχο χωρὶς ὅμως νὰ τὴν ἀντιληφθοῦμε σὰν ἔκφραση θλίψης. Ὀνομάζουμε ἔτσι ὀρισμένους ἤχους «χαρωποὺς» ἢ «χαρούμενους» γιὰτὶ ἔχουν ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ ποὺ ἔχουν οἱ χαρούμενοι ἄνθρωποι, καὶ ἀντιλαμβανόμαστε αὐτὰ τὰ συγκινησιακὰ γνωρίσματα ὡς χαρακτηῖρες Gestalt χωρὶς ν' ἀκούσουμε τοὺς ἤχους σὰν νὰ ἦταν ἔκφραση. Ὅμως, σὲ τέτοιες περιπτώσεις, πρέπει νὰ κρίνουμε ὅτι εἶναι κατάλληλη ἢ χρησιμοποίησις τοῦ συγκινησιακοῦ κατηγορήματος. Γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴ μουσικὴ ὡς ἔκφραση συγκίνησης, πρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε τοὺς ἤχους σὰν νὰ ἦταν ἔκφραση. Ὅταν κοιτάζω τὸ φύλλωμα ἑνὸς δέντρου καθὼς τὸ φυσάει ἐδῶ κι ἐκεῖ ἓνας δυνατὸς ἄνεμος, στὴν ἀρχὴ δὲν βλέπω παρά μιὰ πολλαπλότητα κινήσεων. Κατόπι, αὐτὴ ἡ πολλαπλότητα γίνεται μιὰ ἐνότητα καὶ βλέπω μιὰ ἀκατάπαυστη καὶ φοβισμένη ἀναστάτωση στὰ ὅρια τῆς παραφροσύνης. Ἀλλὰ τὸ νὰ δῶ τὸ φύλλωμα μ' αὐτὸν τὸν τρόπο εἶναι τὸ νὰ τὸ βλέπω σὰν νὰ ἦταν ἓνας ἄνθρωπος, καὶ τὸ νὰ ἀντιληφθῶ τὴν κίνησή του σὰν νὰ ἦταν ἔκφραση. Ἐὰν πρέπει νὰ συνεχίσω νὰ ἀντιλαμβάνομαι αὐτὸν τὸν ζωηρὰ ἐκδηλοῦν φόβος, πρέπει νὰ ἐξακολουθῶ

σω νὰ εἶμαι μαγεμένος. Μόλις συγκεντρωθῶ στὶς κινήσεις ἀπλὰ καὶ μόνο σὰν κινήσεις, παύω νὰ βλέπω τὸ δέντρο σὰν νὰ ἦταν ἄνθρωπος καὶ ξαναγυρνῶ σ' ἓναν πιὸ συνηθισμένο τρόπο ἀντίληψης. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ θόρυβος τῶν τηλεγραφικῶν συρμάτων μπορεῖ νὰ ἀκουστεῖ σὰν τὸ ἱκανοποιημένο μουρμούρισμα μεγάλου ἀριθμοῦ «φωνῶν», ἀλλὰ ἂν συγκεντρωθοῦμε στὸν ἦχο, οἱ φωνές αὐτές ἐξαφανίζονται καὶ ὁ μὴ-ἄνθρωπινος θόρυβος τῶν συρμάτων ξανάρχεται. Ἄν ἀκούσω ἓνα κομμάτι «θλιμμένης» μουσικῆς, γιὰ νὰ ἀνακαλύψω ἂν ἀντιλαμβάνομαι μιὰ συγκινησιακὴ ὑφή ἢ μιὰ ἔκφραση θλίψης, θ' ἀκούσω ἦχους μὲ συγκινησιακὴ ὑφή. Ὅμως οἱ συνθήκες τοῦ πειράματος ἀποκλείουν τὴ δυνατότητα νὰ ἀκούσω ὅτιδήποτε ἄλλο. Ἡ μουσικὴ εἶναι ὑπέροχα ἔκφραστική, ἀλλὰ οἱ μουσικοὶ ἦχοι εἶναι πολὺ διαφορετικοὶ ἀπὸ τὸν ἦχο τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς. Σὰν συνέπεια, ὅταν ἡ προσοχὴ συγκεντρωθεῖ στοὺς ἦχους, θ' ἀκούσουμε κάτι πολὺ ἀνθρώπινο, ποὺ ἔχει μιὰ ἔντονη συγκινησιακὴ ὑφή. Γιὰ νὰ εἶναι δυνατὸ γιὰ μᾶς τὸ ν' ἀκούσουμε τὴ μουσικὴ σὰν ἔκφραση συγκίνησης, δὲν πρέπει νὰ εἶμαστε πολὺ συγκεντρωμένοι στὴν ὑφή τῶν ἠχῶν αὐτῶν καθεαυτῶν, ἀλλὰ πρέπει νὰ ἀκοῦμε τὴ μουσικὴ μ' ἓναν τρόπο πιὸ χαλαρὸ καὶ «φυσικό». Τότε διαπιστώνουμε πὼς ἀκοῦμε κάποιο κομμάτι σὰν νὰ ἦταν ἡ ἔκφραση τῆς συγκίνησης κάποιου ἀνθρώπου μὲ τοὺς ἦχους καὶ μέσα ἀπὸ αὐτούς, ὅπως τὸ κάνει κανεὶς μὲ τὴ φωνή του καὶ μέσα ἀπ' αὐτήν· ἀλλὰ παρόλο ποὺ ἀκοῦμε τοὺς ἦχους μᾶλλον σὰν νὰ ἦταν φωνή, ὅταν ἀκοῦμε καθαρὴ μουσικὴ, σπανιώτατα τὴν ἀκοῦμε σὰν τὴ συνηθισμένη ἀνθρώπινη φωνή. Ὅμως ὑπάρχει ἓνας διαφορετικὸς τρόπος ν' ἀκούσουμε τὴ μουσικὴ σὰν νὰ ἦταν ἔκφραση συγκίνησης, κι αὐτὸς εἶναι τὸ νὰ τὴν ἀκοῦμε σὰν τὴ δική μας ἔκφραση. Δίνουμε ἀξία σ' αὐτές τὶς ἐμπειρίες γιατί ἡ συγκίνηση ποὺ ἐκφράζει ἡ μουσικὴ πραγματώνεται μὲ πολλὴ σαφήνεια καὶ πολλὴ ζωντάνια μ' αὐτούς τοὺς τρόπους.

Τὸ ν' ἀκούσουμε τὴ μουσικὴ σὰν ἔκφραση συγκίνησης εἴτε ἀπὸ ἔξω εἴτε ἀπὸ μέσα, εἶναι παράδειγμα ἀντίληψης ἐμπλουτισμένης ἀπὸ τὴ φαντασία, ἓνα ἀπὸ τὰ τόσα ποὺ συναντᾶμε στὴν ἐμπειρία τῆς τέχνης.

Τὸ ὅτι ἡ ἔκφραση καὶ ἡ συγκίνηση ποὺ ἐκφράζει δὲν «ἀνήκουν» σὲ κανέναν, δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιο στὸ νὰ κατανοήσουμε τὴν ἔκφραση καὶ νὰ νιώσουμε τὴ συγκίνηση· ἐξίσου ὅπως δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιο καὶ στὴν ποίηση. Καμιά φορὰ ἀποδίνουμε τὴ συγκίνηση ποὺ ἐκφράζεται στὸ συνθέτη, ἀλλὰ πολὺ συχνὰ δὲν τὴν ἀποδίνουμε σὲ κανένα συγκεκριμένο πρόσωπο: εἶναι ἀπλῶς ἡ συγκίνησή «του» ποὺ ἐκφράζεται. Εἶναι φορές, ἴσως, ποὺ ἂν καὶ ἀκοῦμε τὴ μουσικὴ σὰν ἔκφραση, δὲν ἀποδίνουμε τὴν ἔκφραση αὐτὴ σὲ κανέναν, ἀλλὰ ἀντιλαμβανόμαστε τὴν ἔκφραση χωρὶς ἔκφραστή, ὅπως δίχως ἀμφιβολία τὸ κάναμε κάποτε στὰ πρῶτα παιδικὰ μας χρόνια. Ἡ συγκίνηση ποὺ ἐκφράζεται σὲ ἓνα τραγούδι ἢ σὲ μιὰν ἄρια, συνήθως ἀναφέρεται στὸ πρόσωπο ποὺ παριστάνει ὁ τραγουδιστής. Τὸ νὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτιδήποτε σὰν νὰ ἦταν ἔκφραση συγκίνησης, ἐμπεριέχει μιὰν ἀναφορὰ στὸ συναίσθημα, ἀλλὰ μποροῦμε νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴ μουσικὴ σὰν ἔκφραση θλίψης χωρὶς αὐτὸ νὰ μᾶς προκαλεῖ θλίψη. Εἴτε μᾶς προκαλεῖ θλίψη ἢ μουσικὴ

εἴτε ὄχι, τὸ νὰ τὴ νιώσουμε ἀπλὰ σὰν ἔκφραση τῆς θλίψης κάποιου ἄλλου σημαίνει ἐμπειρία τῆς μουσικῆς ἀπὸ ἔξω. Συχνὰ ὅμως, εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ νιώσουμε τὴ μουσικὴ ἀπὸ μέσα, καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὴ νιώθουμε σὰν νὰ ἦταν ἔκφρασή μας, καὶ ἴσως νὰ νιώσουμε τὴ συγκίνηση ποὺ ἐκφράζεται στὴ μουσικὴ μὴ-πρωταρχικά. Ὁ ἀκροατὴς δὲν χρειάζεται νὰ ἐκτελέσει τὴ μουσικὴ ὅπως ὁ ἀναγνώστης τὸ ποίημα, ἀλλὰ μὲ κάποιο τρόπο μπορεῖ νὰ οἰκειοποιηθεῖ τὴ ροὴ τῶν μουσικῶν ἤχων σὰν δική του ἔκφραση. Μιὰ ἀκραία ἐμπειρία «ἀπὸ μέσα» μιᾶς συγκινησιακῆς ἐκφραστικῆς μουσικῆς μοιάζει πολὺ μὲ μιὰν ἐμπειρία τῆς πραγματικῆς ζωῆς, λόγου χάρι τῆς χαρᾶς, ὅταν ἡ συγκίνηση δὲν ἔχει συγκεκριμένο ἀντικείμενο καὶ ὅταν τὴν ἐκφράζουμε μὲ τὴ φωνὴ ἢ μὲ τὴ χειρονομία. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, ἀρχικὰ κατευθύνουμε μιὰ συνηθισμένη προσοχὴ στοὺς μουσικοὺς ἤχους, δεχόμεστε τὴ μουσικὴ μονομιᾶς καί, σὰν νὰ λέγαμε, ξαναβγαίνει ἀπὸ μᾶς σὰν νὰ ἦταν δική μας ἔκφραση, ὄχι ἀκριβῶς σὰν νὰ ἦταν ἡ δική μας φωνή, ἀλλὰ σὰν τρόπος ἔκφρασης *sui generis*. Ἀφοῦ ἡ διάθεση ἢ ἡ συγκίνηση βρίσκεται πιά μέσα μας, ἡ ἐμπειρία εἶναι συνήθως πάρα πολὺ εὐχάριστη, γιατί στὸ μέτρο ποὺ ἡ συγκίνηση δὲν εἶναι δεμένη μὲ μία ἐξωτερικὴ κατάσταση πραγμάτων ἢ δὲν ἐξαρτᾶται μὲ κανέναν ἄλλο τρόπο ἀπὸ ὁποιαδήποτε παράσταση ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει τὸ ὑποκείμενο μὲ ἔννοιες, ἡ μουσικὴ εἶναι ἓνα ἀσύγκριτα διαυγὲς καὶ δυνατὸ μέσο ἔκφρασης⁶. Εἶναι σὰν νὰ εἴχαμε συνείδηση, τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ νιώσαμε τὴ χαρὰ ἢ τὴ θλίψη, μιᾶς ἐκφραστικῆς ἐπάρκειας πέρα ἀπὸ ὅτιδήποτε θὰ μπορούσαμε νὰ εἴχαμε φανταστεῖ.

Τὸ νὰ πετύχουμε τὴν κατανόηση ἑνὸς μουσικοῦ ἔργου δὲν εἶναι μονάχα τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς συχνῆς συγκέντρωσης σὲ ἓνα ἀντικείμενο μὲ σκοπὸ νὰ διακρίνουμε τὰ αἰσθητικὰ του γνωρίσματα. Ὄταν βιώνουμε ἓνα ἔργο γιὰ πρώτη φορά, ἴσως νὰ μᾶς φανεῖ βασικὰ σὰν ἓνα ἠχηρὸ ἀντικείμενο καὶ μόνο σὲ ὀρισμένα σημεῖα ὡς ἔκφραση κάποιου ἄλλου. Καθὼς ὅμως μᾶς γίνεται ὄλο καὶ πιὸ γνώριμο, μερικὲς φράσεις καὶ μελωδίες δὲν μᾶς φαίνονται πιά σὰν νὰ ἀπευθύνονται σὲ μᾶς ἀπὸ μιὰ πηγὴ ἔξω ἀπὸ μᾶς. Ἴσως νὰ μὴν τὶς βιώσουμε σὰν νὰ πῆγαζαν ἀπὸ μέσα μας, σὲ ἀναλογία μὲ τὴ φωνή, ἀλλὰ σὰν νὰ γεννιόνταν μέσα μας, σὲ ἀναλογία μὲ μιὰ διαδικασία τῆς σκέψης. Μποροῦμε νὰ τὸ συνειδητοποιήσουμε αὐτὸ ὅταν, σὲ μιὰ στιγμὴ, νιώσουμε σὰν νὰ ἀρθρώνουμε ἐσωτερικὰ ἢ νὰ «περιέχουμε» ἓνα μουσικὸ κομμάτι ποὺ θυμόμαστε ὅτι πρωτύτερα μᾶς εἶχε φανεῖ σὰν νὰ μᾶς ἐρχόταν ἀπὸ ἔξω. Τὰ ἀργὰ καὶ στοχαστικὰ κομμάτια εὐκόλα προσφέρονται γι' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴν οἰκειοποίησιν· τὰ βίαια κομμάτια μπορεῖ νὰ μοιάζουν σὰν νὰ τὰ «σκεφτόμασταν» ἐμεῖς οἱ ἴδιοι ἢ σὰ νὰ πῆγαζαν ἀπὸ μᾶς ὡς ἐξωτερικὴ ἔκφραση. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλὰ ἐξοικείωση μὲ τὸ ἔργο, γιατί ἀντὶ νὰ προκαλεῖ χαλάρωμα στὸ ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὴ μουσικὴ, μᾶς ἐπιτρέπει μᾶλλον νὰ βιώσουμε τὸ ὕφος ἢ τὸν συγκινησιακὸ τόνο κι ὄχι μονάχα νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴ συγκινησιακὴ τῆς ποιότητα. Δηλαδή, ἀφοῦ κάναμε δική μας τὴν ἔκφραση, συνεισφέρουμε τὸ συναισθηματικὸ στοιχεῖο, ὅπως συμ-

βαίνει όταν βιώνουμε ένα λυρικό ποίημα από μέσα. "Όταν μοιάζει σαν να εκφράζουμε τη μουσική εξωτερικά, φαίνεται σαν να εκρέει από τη διάθεση, αν και συχνά ή διάθεση μοιάζει ανεπαρκής για την έκφραση — μπορεί να μοιάζει πώς ή έκφραση στήριζε τη διάθεση, κι όχι αντίστροφα. "Όταν μοιάζει σαν να «σκεφτόμαστε» τη μουσική, συχνά φαίνεται σαν να τη νιώθουμε την ίδια στιγμή. Σε πολλές περιπτώσεις το να ακούμε τη μουσική από μέσα είναι το να αισθανόμαστε τη συγκίνηση ή το συναίσθημα που εκφράζει. Μερικές φορές συλλαμβάνουμε τον εαυτό μας όχι μόνο να «σκέφτεται» ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο να «εκφράζει» τη μουσική, αλλά να τη σκέφτεται ή να την εκφράζει με δύναμη, σαν να ήταν τα ίδια μας τα μέσα ίσα με τη μουσική. Έγινε σταθερά δική μας και την εκφράζουμε σαν να προερχόταν από την καρδιά. Αυτό σημαίνει το να νιώθουμε την συγκίνηση που εκφράζεται. Σε άλλες περιπτώσεις, το να νιώσουμε τη συγκίνηση συνεπάγεται και κάτι παραπάνω. Για παράδειγμα, υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα στο να αναγνωρίσουμε την έντονη και στενή συγκέντρωση μιας υπερβολικά θλιμμένης μουσικής, και στο να βιώσουμε αυτή τη συγκέντρωση βιώνοντας τη μουσική από μέσα. Μερικές φορές, το να νιώθουμε τη συγκίνηση σημαίνει το να συνοδεύουμε τη μουσική με εσωτερικές χειρονομίες. "Όταν ακούμε την κατάληξη του πρώτου μέρους του έργου «*La Mer*» του Debussy από μέσα, ίσως να νιώσουμε μιαν ευχάριστη και μεγαλειώδη διεύρυνση του πνεύματος, σαν να παίρνουμε με τη φαντασία μας κάτι από το ανάστημα, τη θερμότητα και το μεγαλείο ενός θαλάσσιου θεού. Από έξω, ένα τέτοιο όν μοιάζει σαν να όρθώνεται από πάνω μας, βασιλικό και απειλητικό. Και οι δύο τάσεις μπορεί να εμποδιστούν αν συγκεντρωθούμε στη μουσική σαν καθαρό ήχο. Μπορούμε όμως να νιώσουμε μιαν εκφρασμένη συγκίνηση, δίχως να τη νιώσουμε πρωταρχικά. Η χαρούμενη μουσική τείνει να μας κάνει χαρούμενους όταν τη βιώνουμε από μέσα, αλλά συχνά ξέρουμε ότι ή χαρά που νιώθουμε είναι παρούσα μονάχα μέσα μας και δεν χαρακτηρίζει το εγώ. Το κομμάτι από το «*La Mer*» είναι ευφρόσυνο αλλά δεν προκαλεί την κατάσταση που εκφράζει. Παρόλα αυτά, στο μέτρο που το να ακούσει κανείς μουσική από μέσα συνεπάγεται την οικειοποίηση της μουσικής έκφρασης, το μουσικό έργο είναι μια εμπειρία, και όχι ένα αντικείμενο. Δεν μπορούμε, με το να αναλογιστούμε την εμπειρία μας, να ανακαλύψουμε ένα περιεχόμενο ακριβώς όμοιο με αυτό που θα είχαμε αν είχαμε βιώσει το έργο από έξω. Αντί γι' αυτό, ανακαλύπτουμε «ήχους επικαλυμμένους με συναίσθημα».

Το αν θα βιώσουμε μερικά μέρη από μέσα ή από έξω ή ως καθαρό ήχο μπορεί κάλλιστα να επηρεάσει την αξιολόγηση που θα κάνουμε ενός μουσικού έργου. Μερικές φορές, όταν δεν κατορθώνουμε να το βιώσουμε ως έκφραση, θεωρούμε το άκουσμα ως εξάμβλωμα, και θεωρούμε ότι τα αισθητικά γνωρίσματα δεν βιώθηκαν σωστά. Σε άλλες περιπτώσεις, μπορεί να εκτιμήσουμε ένα έργο χωρίς να έχουμε βιώσει όρισμένα μέρη του από μέσα, και μια μέρα να ξαφνιαστούμε όταν ανακαλύψουμε ότι κάποιος άλλος το

έκτιμᾶ, κατὰ τὴ γνώμη μας, ὑπερβολικά, ἀλλὰ δίνει τοὺς ἴδιους περίπου λόγους γιὰ τὶς ἀρετές του ποὺ δίνουμε κι ἐμεῖς. Σὲ ἀκραῖες περιπτώσεις, ὑπάρχει τέλεια αἰσθητικὴ διαφωνία. Αὐτὸ εἶναι εὐνόητο, ἀφοῦ ἓνα κομμάτι ποὺ φαίνεται κοινότοπο, ἂν αὐτὸ καθὼς κι ἄλλα κομμάτια τὰ βιώσαμε σὰν καθαρὸ ἦχο, μπορεῖ νὰ φανεῖ σχεδὸν ἀνυπόφορα σφοδρὸ, ἂν αὐτὸ καὶ ὀρισμένα προηγούμενα μέρη τὰ βιώσουμε ὡς ἔκφραση. Μιὰ τέτοια περίπτωση εἶναι τὸ κομμάτι τοῦ ὄργανέτου στὸ φινάλε τοῦ πέμπτου Κουαρτέτου γιὰ ἔγχορδα τοῦ Bartok. Μερικοὶ κριτικοὶ τὸ ἐκτιμοῦν γιὰ τὴν ἐκφραστικότητά του, ἐνῶ ἄλλοι τὸ βλέπουν μονάχα σὰν ἓνα φοβερὸ λάθος κρίσης. Μερικὰ κομμάτια σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ποιήματα τοῦ Wordsworth παρουσιάζουν τὸ ἴδιο πρόβλημα στὴν κριτικὴ γιὰτὶ μοιάζουν, σύμφωνα μὲ ἓνα διάβασμα, ὡς ἐντελῶς κοινότοπα, σύμφωνα μὲ ἄλλο, ὡς θεσπέσια. "Ὅπου ἢ συγκινησιακὰ ἐκφραστικὴ μουσικὴ βρίσκεται μέσα σ' ἓνα φιλολογικὸ πλαίσιο ὅπως στὴν ὄπερα, ἢ σημασία τῆς μουσικῆς μπορεῖ νὰ διαφέρει σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ, ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο ἀντίληψης ποὺ υἱοθετοῦμε. Ὑπάρχει ἓνα κομμάτι παρουσιαστικῆς μουσικῆς στὴν ὄπερα τοῦ Bartok «Ὁ Πύργος τοῦ Κυανοπώγωνα» ποὺ παίζεται τὴν ὥρα ποὺ ὁ Κυανοπώγωνας δείχνει στὴν Ἰουδήθ τὴν ἀπέραντη ἰδιοκτησία του, καὶ φυσικὰ βιώνουμε αὐτὴ τὴ μουσικὴ ὡς ἔκφραση τοῦ Κυανοπώγωνα. "Ὅταν τὴ βιώνουμε ἀπὸ ἔξω, δίνει μιὰ ἐντύπωση ματαιοδοξίας, ἀκόμη καὶ σπουδαιοφάνειας, σ' ἓνα χαρακτήρα μεγάλης δύναμης· ὅμως δύσκολα θὰ ἀποφύγουμε νὰ τὴ βιώσουμε καὶ ἀπὸ μέσα, ὅποτε μοιάζει νὰ ἐκφράζει μιὰ κάπως ἀπλοϊκὴ ὑπερηφάνεια καὶ δύναμη, ποὺ εὐκολα μποροῦμε νὰ τὴ συμπαθήσουμε. Αὐτὸς ὁ διαφορούμενος χαρακτήρας συμβαδίζει μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ Κυανοπώγωνα ὅπως τὸν ξέρουμε ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη ὄπερα. Ἡ μουσικὴ εἶναι σύνθετη, καὶ ὑποψιάζομαι ὅτι μερικὰ τῆς γνωρίσματα εἶναι πιὸ ἐμφανῆ ὅταν βιώνεται ἀπὸ ἔξω, ἐνῶ ἄλλα εἶναι πιὸ ἐμφανῆ ὅταν βιώνεται ἀπὸ μέσα, καὶ ὅτι αὐτὸ ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀλλάξει τὴ σημασία τῆς μουσικῆς ὡς περιγραφικῆς τοῦ χαρακτήρα τοῦ Κυανοπώγωνα. Ἀλλά, ὅπως στὸ ποίημα τοῦ Donne, αὐτὸ τὸ κομμάτι πρέπει νὰ βιωθεῖ σύμφωνα μὲ τοὺς δύο τρόπους, ἂν πρόκειται νὰ συλλάβουμε ὅλη του τὴ σημασία.

Ὑπάρχουν πολλὲς εἰκόνες ποὺ μπροστὰ τους ἢ συνηθισμένη αἰσθητικὴ θεώρηση μπορεῖ νὰ μεταστραφεῖ σ' ἓναν τρόπο ἀντίληψης ὅπου ὁ ἀντιλαμβανόμενος μοιάζει νὰ βλέπει τὴν πραγματικότητα αὐτοῦ ποὺ παριστάνεται στὴν εἰκόνα. "Ενας πίνακας σὰν τὴ «Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο» τοῦ Rouault θὰ ἦταν μᾶλλον ἀσήμαντος ἂν δὲν εἶχε τὴ δύναμη νὰ μᾶς κάνει ξαφνικὰ νὰ νιώσουμε πὼς εἴμαστε ἐκεῖ πραγματικά, μέσα σ' ἓνα ἀπέραντο τοπίο, μὲ τὸν οὐρανὸ ν' ἀπλώνεται πάνω ἀπὸ μᾶς σὲ μιὰ παγερὴ αὐγὴ. Τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς μας ἀλλάζει αὐθόρμητα ἀπὸ ἓνα σημεῖο ἔξω ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ ἔργου σὲ ἓνα σημεῖο μέσα σ' αὐτόν. "Ἄν ἐκτιμᾶμε ἓνα ἔργο ἐπειδὴ μᾶς προσφέρει μιὰ τέτοια ἐμπειρία, μπορεῖ νὰ ἔχουμε τὴ διάθεση, ἐπειδὴ λείπει μιὰ καλύτερη ἔκφραση, νὰ τὸ ποῦμε «ζωηρὸ» ἢ «ρεαλιστικὸ», ἀλλὰ ἢ σχετικὴ αἰσθητικὴ ιδιότητα δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ ἱκανοποιητικὰ παρὰ μονάχα σὲ ἀναφορὰ μὲ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ σημείου ἀναφορᾶς τοῦ ὑποκειμένου. Ἡ κί-

νηση από τὸ νὰ βλέπει κανεὶς τὴν εἰκόνα σὰν νὰ παριστάνει μιὰ παγερὴ αὐγὴ στὴ φανταστικὴ ἐμπειρία ἑνὸς τέτοιου χαράματος ὡς πραγματικοῦ, ἔχει τὴν ἴδια φύση μὲ τὴν κίνηση ἀπὸ τὸ βίωμα ἑνὸς λυρικοῦ ποιήματος ἀπὸ ἔξω στὸ βίωμά του ἀπὸ μέσα, γιατί εἶναι οἰκειοποίηση τοῦ σημείου ἀναφορᾶς «τοῦ ζωγράφου» καὶ τῆς σχέσης του μὲ τὸν κόσμο του. Ὁ ζωγράφος ποὺ ἐξιστορεῖ ἴσως νὰ μὴ ζωγράφιζε ἀπὸ φυσικοῦ, ὅπως ὁ ποιητὴς ποὺ ἐξιστορεῖ ἴσως νὰ μὴ βίωσε στὴν πραγματικότητα τὰ γεγονότα ποὺ περιγράφει στὸ ποίημά του, ἀλλὰ ὅπως τὸ ποίημα δίνεται ὡς γλωσσικὴ ἔκφραση, ἔτσι καὶ ἕνας ἀναπαραστατικὸς πίνακας δίνεται ὡς ὀπτικὸ πεδίο — τὸ πεδίο ἑνὸς «παρατηρητῆ» ποὺ εἶναι ἀνάλογος μὲ τὸν ποιητὴ ὡς «ὀμιλητῆ»· καί, ὅπως εἶναι δυνατὸ νὰ κάνει κανεὶς δική του τὴν ἔκφραση τοῦ ποιητῆ, ἔτσι καὶ ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ πάψει νὰ εἶναι ἕνα ἀντικείμενο μέσα στὸ ὀπτικὸ πεδίο ἐκείνου ὁ ὁποῖος ἀντιλαμβάνεται, μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἡ ἴδια τὸ ὀπτικὸ πεδίο καὶ νὰ βιωθεῖ σὰν νὰ ἦταν πραγματικὰ τὰ ἀντικείμενα ποὺ παριστάνει. Συνήθως βλέπουμε τὴν ἀναπαραστώμενη αὐγὴ εἴτε μόνον ὡς μιὰ ἀναπαραστώμενη αὐγὴ εἴτε ὡς μιὰν ἀναπαράσταση τῆς αὐγῆς ὅπως τὴν εἶδε ὁ Rouault. Στὴν ἐμπειρία ποὺ περιγράφω, μεταπηδοῦμε ξαφνικὰ ἀπὸ ἕναν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς πιὸ συνηθισμένους τρόπους ἀντίληψης σ' ἕναν τρόπο ποὺ μοιάζει μὲ τὸ ἀκραῖο εἶδος ποιητικῆς ἐμπειρίας ποὺ γι' αὐτὴν γράφει ὁ Λογγῖνος⁷. Στὴν ἐμπειρία ἑνὸς ποιήματος, καθὼς καὶ ἑνὸς πίνακα ἀπὸ μέσα, πραγματώνεται ἕνα συγκινησιακὸ χαρακτηριστικὸ μέσα ἀπὸ μιὰ φανταστικὴ ἀνταπόκριση στὸ ἔργο, ἀλλὰ στὴν ἐμπειρία τοῦ πίνακα, αὐτὴ ἡ πραγμάτωση ὀλοκληρώνεται μᾶλλον ἀπὸ μιὰ φανταστικὴ ἐπέκταση καὶ τροποποίηση αὐτοῦ ποὺ βλέπουμε στὴν πραγματικότητα, παρὰ μέσα ἀπὸ κάτι ποὺ ἀπλῶς τὸ φανταζόμαστε, ἔτσι ποὺ ἡ ἐμπειρία τοῦ πίνακα ἀπὸ μέσα μοιάζει σὰν ψευδαίσθηση. Παρόλα αὐτά, ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ποιητικὴ καὶ στὴν εἰκονιστικὴ ἐμπειρία εἶναι κυρίως διαφορὰ στὸ ἀντικείμενο ποὺ δραστηριοποιεῖ τὴ φαντασία στὴν κάθε περίπτωση, εἴτε πρόκειται γιὰ λέξεις εἴτε γιὰ πράγματα ποὺ βλέπουμε. Σὲ καμιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις δὲν ὑπερβαίνεται αὐτὸ ποὺ δραστηριοποιεῖ τὴ φαντασία. Οἱ λέξεις δὲν ξεπερνιοῦνται στὴν ποιητικὴ ἐμπειρία, κι οὔτε ἡ ἀντίληψη ὑποκαθίσταται στὴν ἐμπειρία τῆς εἰκόνας. Οἱ λέξεις ἢ τὰ πράγματα ποὺ βλέπουμε περιλαμβάνονται σὲ μιὰ πιὸ περιεκτικὴ ἐμπειρία, ποὺ στὴ δημιουργία τῆς ἢ φαντασία παίζει ἕνα ζωτικὸ ρόλο.

Δὲν ἔχει ἀκόμα ἀποδειχτεῖ μιὰ τέλεια ἀναλογία ἀνάμεσα στὴν ἐμπειρία ἑνὸς πίνακα καὶ στὴν ἐμπειρία ἑνὸς λυρικοῦ ποιήματος ἀπὸ μέσα, γιατί δὲν ἔχει ἀκόμα δειχτεῖ πῶς ἕνας πίνακας, ὅταν βιώνεται ἀπὸ μέσα, μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνα ἱκανοποιητικὸ «ἀντικειμενικὸ σύστοιχο» μιᾶς συγκίνησης. Μπροστὰ στὴ «Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο» τοῦ Rouault βιώνουμε τὸ «συναίσθημα τῆς αὐγῆς», ἀλλὰ ὁ πίνακας βασίζεται στὸ ὅτι θὰ ἀνταποκριθοῦμε μὲ ἀνθρώπινο τρόπο, καὶ δὲν κάνει τίποτα γιὰ νὰ καθορίσει πιὸ πέρα αὐτὴ τὴν ἀνταπόκριση. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος μειονεκτεῖ. Στὴν ἐμπειρία ἑνὸς λυρικοῦ ποιήματος εἶναι, συνήθως, ἀρκετὰ εὐκόλο νὰ ξεχωρίσουμε τὰ ἀντικείμενα τοῦ κόσμου τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴ στάση του ἀπέναντί τους: ἂν μιᾶ γιὰ τὸν

ήλιο σαν για ένα πολύ πρόθυμο αυλικό, δεν χρειάζεται να τον φανταστούμε να φορά μια τραχηλιά ή να έχει την προσήκουσα γκριζα γενειάδα. Άλλα όποιος κι αν είναι ο τρόπος που υιοθετεί ο ζωγράφος για να καθορίσει τη στάση μας, πρέπει να είναι ορατός στην εικόνα. Αν παραμορφώσει την εικόνα του αντικειμένου της συγκίνησης που θέλει να μεταδώσει, είναι αυτή την παραμορφωμένη εικόνα που βιώνουμε σαν πραγματική όταν βιώνουμε το έργο μέσα απ' τον κόσμο του, έτσι που ανταποκρινόμαστε όχι στο συγκινησιακό αντικείμενο αλλά μάλλον στην ίδια τη συγκίνηση όπως αντικειμενοποιείται στην εικόνα. Εάν στη θεώρηση ενός πίνακα του Rouault αισθάνομαι πως είναι πραγματική ή παρουσία ενός από τους τερατώδεις δικαστές του, αυτή ή εμπειρία δεν θα αποδώσει άμεσα ούτε τη συγκίνηση που ήθελε να μεταδώσει ο καλλιτέχνης, ούτε το αντικείμενό της. Άλλα αν ο ζωγράφος δεν παραμορφώσει με εμφανή τρόπο την εικόνα, εκείνος ο οποίος αντιλαμβάνεται είναι ελεύθερος να υιοθετήσει όποια στάση του άρεσει: είναι θέμα ιδιοσυγκρασίας αν αισθάνεται οίκτο ή περιφρόνηση για τα άσχημα ήλικιωμένα μέλη της βασιλικής οικογένειας του Goya. Παρόλα αυτά, σε μερικούς πίνακες, ακόμη κι αυτή η δυσκολία έχει ξεπεραστεί. Οι πρώτες έντυπώσεις που έχει κανείς όταν πρωτοβλέπει το «Γυμνό μπροστά σε καθρέφτη» του Bonnard είναι το φωτεινό του χρώμα και ο διακοσμητικός του χαρακτήρας. Το γυμνό είναι το κέντρο του χώρου του πίνακα και είναι ζωγραφισμένο πιο άδρα και εμφαντικά από οτιδήποτε άλλο στις άκρες του πίνακα ή στο φόντο. Όλα τα υπόλοιπα είναι εξεζητημένο σκηνικό για την κεντρική μορφή. Ο καθρέφτης, που καλύπτει ένα μεγάλο μέρος από το άριστερο περιθώριο της εικόνας, αντανakλά μια κουρτίνα σαν μια μακριά και στενή επιφάνεια με φωτεινά χρωματισμένες κηλίδες και σημεία. Το παράθυρο λαμποκοπά. Η άκρη του καλύμματος του κρεβατιού, στο πρώτο πλάνο δεξιά, είναι πλούσια χρωματισμένη και αισθητικά ευχάριστη. Αναγνωρίζει κανείς σχεδόν άμέσως πως πρόκειται για καλό πίνακα, αλλά η κρίση αυτή γίνεται με επιφυλάξεις. Η κεντρική μορφή μοιάζει λιγάκι αδέξια σε σχέση με το φόντο, που η αισθησιακή του γοητεία είναι ίσως υπερβολική. Άλλα ακόμη κι όταν ατενίζει την εικόνα μ' αυτόν τον τρόπο, ο τρόπος της αντίληψης εκείνου που τη βλέπει μπορεί να μεταμορφωθεί και είναι σαν να ήταν στο ίδιο το δωμάτιο και να κοίταζε μια πραγματική γυναίκα να στέκεται μπροστά σ' έναν καθρέφτη, όχι με την ουδέτερη στάση κάποιου που κοιτάζει κάτι σ' έναν πίνακα αλλά με ένα τρυφερό βλέμμα και μάλιστα γεμάτο αγάπη. Είναι σαν να έχει επωμισθεί όχι μονάχα το όπτικό πεδίο του καλλιτέχνη, αλλά το ίδιο του το βλέμμα, και να κοιτάζει τον ίδιο κόσμο με την ίδια καρδιά και τα ίδια μάτια. Δεν έχει πια συνείδηση του υπερβολικού χρώματος ή της διακοσμητικής άποψης της εικόνας. Είναι σαν να είχαν βοηθήσει αυτά τα γνωρίσματα για να δημιουργηθεί ή κατάλληλη στάση για την αντίληψη της κεντρικής μορφής — μια τεχνική συνηθισμένη στη θρησκευτική ζωγραφική — και, πετυχαίνοντάς το αυτό, να είχαν παραιτηθεί από τη δική τους την προτεραιότητα. Δεν υποστηρίζω ότι είναι ή λειτουργία της ζωγρα-

φικῆς νὰ προκαλεῖ ἐμπειρίες τέτοιου εἴδους, ἀλλὰ εἶναι σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς ἐμπειρίες πὺ τὸ ὄνειρο τῆς Θεωρίας τῆς Ἐκφρασης γιὰ μιὰ κοινωνία πὺ εἶναι μιὰ προσωρινὴ ταύτιση, μοιάζει νὰ προσεγγίζει στὴν πραγματοποίησή του. Δὲν εἶναι σπάνιες οἱ λιγότερο ἔντονες ἢ λιγότερο πλήρεις ἐμπειρίες εἰκόνων ἀπὸ μέσα, πὺ περιλαμβάνουν μονάχα ἓνα μέρος τοῦ πίνακα ἢ μιὰ στιγμιαία αἴσθησις τῆς πραγματικῆς παρουσίας τοῦ ἀντικειμένου πὺ παριστάνεται. Ἡ τέτοιου ἢ ἄλλου εἴδους ἐμπειρία, ἐμπλουτισμένη φανταστικά, δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐπιδεξιότητα ἢ τὸ γούστο, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀποδείξει ὅτι δὲν ἔχει καμιά σημασία ἀπὸ αἰσθητικὴ ἄποψη.

Μποροῦμε τώρα νὰ δώσουμε μιὰ κάπως πιὸ σαφῆ ἔνδειξη τοῦ τί σημαίνει γενικὰ νὰ βιώνει κανεὶς ἓνα ἔργο «ἀπὸ μέσα». Ἡ μουσικὴ γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς ἔκφρασις, ἀλλὰ δὲν γεννάει μιὰ κατάστασις. Ἡ ζωγραφικὴ γεννάει μιὰ κατάστασις, ἀλλὰ δὲν γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς ἔκφρασις. Ἡ ποίησις καὶ γεννάει μιὰ κατάστασις καὶ γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς ἔκφρασις. Σὲ κάθε περίπτωση ὑπάρχει δυνατότητα μιᾶς κίνησης τῆς φαντασίας, πὺ, μέσα ἀπ' αὐτήν, ἐκεῖνος πὺ ἀντιλαμβάνεται μπαίνει σὲ μιὰ πιὸ στενὴ σχέση μὲ τὸ ἔργο, εἴτε μὲ τὴν ἰδιοποίησις τῆς μουσικῆς ἔκφρασης, εἴτε μὲ τὸ νὰ ἐπιτρέψει νὰ γίνει ὁ κόσμος τῆς εἰκόνας — σὰν νὰ λέγαμε — ὁ κόσμος του, ἀντὶ νὰ τὴν ἀτενίζει σὰν ἓνα ἀντικείμενο στὸν κόσμο, εἴτε μὲ τὸ νὰ παίρνει τὴν ποιητικὴ ἔκφρασις καὶ νὰ οἰκοδομεῖ τὸν κόσμο τοῦ ποιήματος σὰν νὰ ἦταν ὁ δικὸς του κόσμος. Ἀλλὰ ἡ ἔκφρασις καὶ ὁ κόσμος εἶναι σχετικὰ μὲ ἓνα ὑποκείμενο, καὶ ἐκεῖνος πὺ ἀντιλαμβάνεται, συχνὰ ἔχει σαφῆ ἐπίγνωσις ὅτι ἡ ἔκφρασις ἢ ὁ κόσμος πὺ ἔφτιαξε ἢ πὺ ἄφησε νὰ γίνουν δικὰ του, δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα δικὰ του. Γι' αὐτὸ εὐκολὰ μπορεῖ νὰ νιώσει ἓνα αἴσθημα ταύτισης ἢ στενῆς ἐπικοινωνίας μὲ κάποιον ἄλλον πὺ εἶναι πιθανὸ νὰ τὸν ταυτίσει μὲ τὸν καλλιτέχνη. Αὐτά, πιστεύω, εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς μας ἐμπειρίας πὺ κάπως αἰτιολογοῦν τὴ Θεωρία τῆς Ἐκφρασης. Τὴν ἴδια στιγμὴ δημιουργοῦν ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἐπάρκεια ὁποιασδήποτε ἀποκλειστικὰ ἀντικειμενιστικῆς αἰσθητικῆς θεωρίας.

Ἡ θεωρία πὺ ἐπέκρινα περιορίζει τὴν ἐφαρμογὴ τῆς λέξης «αἰσθητικὴ» σὲ μιὰν ἄποψη ἢ περιοχὴ τῆς ἐμπειρίας μας τῆς τέχνης, ἴσως μὲ τὴν πεποίθησις ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖο, ἀν πρόκειται νὰ ἔχει ἀντικειμενικὴ ἀξία ἢ αἰσθητικὴ κρίσις. Μ' αὐτὸ τὸ φτώχεμα τῆς ἔννοιας τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας, ἢ Αἰσθητικὴ γίνεται ἢ φιλοσοφία ἓνός μόλις κατορθωτοῦ αἰσθητισμοῦ πὺ τὸν δημιούργησε ἢ ἴδια. Ὅμως ἀκόμα καὶ τὸ πρόβλημα τῆς ἀντικειμενικότητας τῆς αἰσθητικῆς κρίσης θὰ μποροῦσε νὰ ἀποσαφηνισθεῖ μέσα ἀπὸ μιὰ καθολικὴ κατανόησις τῆς πραγματικῆς μας ἐμπειρίας τῆς τέχνης, ἰδιαίτερα τῆς δημιουργικῆς συμβολῆς τοῦ ὑποκειμένου. Ἡ ἐμπειρία μας τῆς τέχνης, ὅπως ἢ θρησκευτικὴ μας ἢ ἡ ἠθικὴ μας ἐμπειρία, ἔχει τὸ δικὸ της χαρακτήρα, ἀλλὰ δὲν μᾶς εἶναι ἀκόμα διαφανῆς. Αὐτὸ, σὲ ὅλη του τὴν ποικιλία καὶ τὴν πολυπλοκότητα καὶ μὲ ὅλα τὰ προβλήματα πὺ παρουσιάζει, πρέπει ἢ Αἰσθητικὴ νὰ τὸ παρουσιάσει καὶ νὰ τὸ ἐξετάσει, ὄχι μόνο γιὰ νὰ μείνει σ' ἐπαφὴ μὲ τοὺς κοινούς φιλόμους, ἀλλὰ γιὰ νὰ μπορέσουμε, μέσα

ἀπὸ τὴν Αἰσθητική, νὰ πετύχουμε μιὰ καλύτερη κατανόηση τοῦ ἑαυτοῦ μας. Καὶ δὲν ἀποτελεῖ ἀποδεκτὸ ὑποκατάστατο γι' αὐτὸ μιὰ παραλλαγή τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας ποὺ προσαρμόζεται μὲ σχετικὰ ἀπλὸ τρόπο στὶς διανοουμένιστικες προτιμήσεις μας.

Μετάφραση: Χ. Ζερμπίνη

Ὑποσημειώσεις

1. Αὐτὴ ἡ μικτὴ 'θεωρία' δὲν ἀντιπροσωπεύει τὶς ἀπόψεις κανενὸς ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους ποὺ πρότειναν τὶς θέσεις ποὺ περιέχονται σ' αὐτήν. Σκοπὸς τῆς εἶναι μόνον νὰ διατυπώσει ἓνα σύνολο γνωμῶν ποὺ τώρα κυκλοφοροῦν ἐκφρασμένες ρητὰ ἢ ὄχι. Τὰ συστατικὰ τῆς θεωρίας τὰ πῆρα ἀπὸ τὸ ἔργο τῶν καθηγητῶν Beardsley, Bouwsma, Dickie καὶ Margolis καὶ ἀπὸ τοῦ καθηγητῆ Herburn.

2. Βλ. Merle E. Brown, *Neo-Idealist Aesthetics: Croce-Gentile-Collingwood*, Detroit (1966), σ. 168 - 9.

3. 217C - 218B.

4. *On the Problem of Empathy*, μετ. W. Stein (The Hague, 1964), σ. 11, 16. Ἡ Edith Stein διακρίνει τρεῖς βαθμοὺς 'ἐμπαθητικῆς' ἐμπειρίας (δηλ. ἐμπειρίας τῆς συνειδητότητας ἑνὸς ἄλλου ἀνθρώπου): (1) ἀναγνώριση ὅτι ὁ ἄλλος εἶναι, λ.χ., χαρούμενος, (2) βίωση τῆς χαρᾶς του, (3) ἀντικειμενοποίηση αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας.

5. Βλ. Elton, W. (ἐκδ.), *Aesthetics and Language*, Oxford (1954), σ. 73 - 99.

6. Βλ. Kierkegaard: *Aut/aut*, μετ. David καὶ Lillian Swenson (Λονδίνο 1946) σ. 35 - 110.

7. Βλ. Ruby Meager, «The Sublime and the Obscene», *The British Journal of Aesthetics*, Ἰούλιος 1964.