

ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ¹

ΚΩΣΤΗ Μ. ΚΩΒΑΙΟΥ

I

Το κατά πόσον η Τέχνη γενικά —ή κάποια τέχνη ειδικότερα— πέθανε ή εξακολουθεί να ζει είναι συχνό θέμα συζήτησης ανάμεσα σε καλλιτέχνες και θεωρητικούς της τέχνης. Και είναι σύνηθες να χωρίζονται οι συζητητές σε δύο αντίθετες παρατάξεις όσον αφορά το αληθές του θανάτου της. Υπάρχουν εκείνοι που διαπιστώνουν ένα είδος «βιολογικής φθοράς» του οργανισμού «τέχνη» και εκείνοι που αντί για βιολογική φθορά βλέπουν μια «μεταβολή» ή «μετάλλαξη» του ίδιου ζωντανού οργανισμού.

Η συζήτηση γύρω απ' το αν η τέχνη πέθανε ή όχι δεν είναι κατά βάσιν άσκοπη, όπως ίσως θα φαινόταν σε πολλούς εραστές του «συγκεκριμένου», που ανιούν αφάνταστα με φιλοσοφικές συζητήσεις γύρω από πράγματα «χειροπιαστά». Και δεν είναι άσκοπη, γιατί μας βοηθάει (ισχυρίζομαι) στην ορθή αποτίμηση του πολιτισμικού μας status, μας ευαισθητοποιεί ως προς λεπτές αποχρώσεις και ιδιαιτερότητες της εποχής μας που συνήθως τείνουμε να παραβλέπουμε εξ αιτίας των γενικευτικών μας τάσεων.

Τις περισσότερες φορές, είναι αλήθεια, συζητήσεις αυτού του είδους καταντούν πραγματικά άσκοπες, όχι όμως λόγω του αντικειμένου τους, αλλά λόγω κακής διαπραγμάτευσης του αντικειμένου τους. Αν, για παράδειγμα, οι διαφωνίες γύρω απ' το αν η τέχνη πέθανε ή όχι ήταν διαφωνίες γύρω από τα κριτήρια του θανάτου της, η συζήτηση δε θάταν διόλου άσκοπη, διότι θα είχε νόημα να αναζητήσει κανείς, απ' ενός ποιά απ' τα προσφερόμενα κριτήρια ισχύουν, απ' ετέρου κατά πόσον μπορούν να θεωρηθούν ως γνήσια κριτήρια. Αν όμως (και αυτό συμβαίνει συνήθως) τα κριτήρια ζωής ή θανάτου δεν αναφέρονται στο ίδιο αντικείμενο, αλλά σε διάφορα αντικείμενα καλυπτόμενα υπό το ίδιο όνομα, τότε η συζήτηση μάς οδηγεί στο σκοτάδι, διότι εκείνο που για τον ένα πεθαίνει ή έχει πεθάνει δεν είναι το ίδιο με εκείνο που για τον άλλο ζει. Οι συζητητές *μοιάζουν* να συζητούν για το ίδιο πράγμα, ενώ στην πραγματικότητα συζητούν για κάτι εντελώς διαφορετικό. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η άρνηση του θανάτου της τέχνης δεν είναι άρνηση ενός γεγονότος, επί τη βάσει ισχυροτέρων μαρτυριών, αλλά η άρνηση της έννοιας του θανάτου της τέχνης ή μιας τέχνης. Μ' άλλα λόγια συμβαίνει συχνά, εκείνος που αρνείται πως λ.χ. η μουσική πέθανε, να αρνείται πως έχει νόημα να μιλάμε για θάνατο της μουσικής. Και στηρίζει την άποψή του στο ότι όπως όλοι βλέπουμε, η μουσική δεν έπαψε να υφίσταται από την εποχή που γεννήθηκε, και εξακολουθεί πάντοτε να υφίσταται. Υπάρχουν πάντοτε συνθέτες, υπάρχουν πάντοτε συνθέσεις, υπάρχει κοινό που ψυχαγωγείται με τη μουσική κλπ. κλπ. Και τείνει μάλιστα να διακινδυνεύσει την προφητεία ότι η μουσική δεν πρόκειται να πεθάνει ποτέ, διότι πάντοτε ο άνθρωπος θα «παράγει ήχους» κλπ. κλπ.

II

Αλλά ας αφήσουμε κατά μέρος την προφητεία κι ας δούμε το περιεχόμενο του ισχυρισμού ότι η μουσική δεν έχει πεθάνει. Στη βάση του βρίσκεται η διαπίστωση ότι μέσα στους αιώνες μιλούσαμε πάντοτε για «μουσική», και, παρ' όλο το ότι οι μουσικές φόρμες άλλαζαν, η μουσική παρέμενε. Μ' άλλα λόγια σ' όλη τη μακραιώνη ιστορία του ανθρώπινου γένους υπήρχε πάντοτε κάτι που ονομαζόταν μουσική, μόνο που αυτό το κάτι άλλαζε όψεις. Έτσι λοιπόν και σήμερα όσοι μιλούν για θάνατο της μουσικής, στην πραγματικότητα περνούν τη μετάλλαξη της για φθορά².

Για να ισχυριστείς ωστόσο πως κάτι άλλαξε μορφή, πρέπει πρώτα να διασφαλίσεις πως διατήρησε την ουσία του, μ' άλλα λόγια πως διατήρησε την ταυτότητά του. Και στη συγκεκριμένη περίπτωση για να υποστηρίξεις πως η μουσική δεν πέθανε, αλλά άλλαξε μορφή, θα πρέπει να βρεις έναν τρόπο να μας πείσεις πως εκείνο που τώρα έχει τη μορφή Β είναι κατά κάποιαν έννοια το ίδιο με εκείνο που πριν είχε τη μορφή Α. Θα πρέπει μ' άλλα λόγια να προσδιορίσεις ορισμένα ουσιώδη γνωρίσματα αυτού του φαινομένου που ονομάζεις μουσική, που παραμένουν αμετάβλητα και που σου δίνουν το δικαίωμα να εξακολουθείς να του αποδίδεις το ίδιο όνομα, παρ' όλο το ότι ορισμένα άλλα «επιφανειακά γνωρίσματα» μεταβάλλονται. Και σίγουρα κάτι τέτοιο είναι εφικτό σε μεγάλο βαθμό. Μπορώ ασφαλώς να μιλήσω για μεταβολή της φόρμας της συνάτας ή της συμφωνίας, αν δώσω σ' αυτά τα μουσικά είδη έναν τέτοιο ορισμό που να μην επηρεάζεται από εκείνα που ονομάζω «μεταβολή της φόρμας». Αν λ.χ. το πλήθος των μερών μιας συμφωνίας δεν αποτελεί στοιχείο του ορισμού μου, τότε μπορώ κάλλιστα να πω ότι οι συμφωνίες του Mahler δε συνιστούν μετάβαση σε άλλο είδος, αλλά μεταβολή στους κόλπους του ίδιου είδους. Παραδέχομαι δηλαδή ότι το *καθοριστικό κριτήριο* μιας συμφωνίας δεν είναι το πλήθος των μερών της. Κι αυτό φυσικά είναι μια σύμβαση που εξυπηρετεί ορισμένες πρακτικές (ταξινομικές λ.χ.) ανάγκες που δεν είναι απαραίτητο να συζητήσουμε σ' αυτό το σημείο.

Αυτή η στάση όμως δε μπορεί να διατηρηθεί σ' ολόκληρη την επικράτεια των καλλιτεχνικών μορφών. Μ' άλλα λόγια δε μπορούμε πάντοτε να μιλάμε για διατήρηση της ταυτότητας ενός είδους, όχι επειδή υπάρχει κάποιο πρόβλημα με τη σύμβαση, αλλά επειδή *εμείς οι ίδιοι* απορρίπτουμε αυτή τη σύμβαση μέσω άλλων πραγμάτων που αποδεχόμαστε.

Ας αναλύσουμε αυτόν τον ισχυρισμό: Δεν υπάρχει εκ πρώτης όψεως κανένα πρόβλημα στο να ισχυριστούμε ότι ο κυβισμός αποτελεί μια ακόμη μετάλλαξη της ζωγραφικής όπως ο ρομαντισμός, ο ιμπρεσιονισμός, ο εξπρεσιονισμός κλπ. Αρκεί να ορίσουμε κατά τέτοιο τρόπο τη ζωγραφική, ούτως ώστε τα «ουσιώδη γνωρίσματα» της να παραμένουν και στην περίπτωση του κυβισμού. Τίθεται όμως αμέσως το ερώτημα: Αν εκείνο που διαφοροποιεί τον κυβισμό από την υπόλοιπη ζωγραφική δεν περιλαμβάνεται στα ουσιώδη γνωρίσματα της ζωγραφικής, δε φτάνουμε στο παράδοχο συμπέρασμα ότι εκείνο ακριβώς που κάνει τον κυβισμό σημαντικό —το ότι διαφοροποιείται έντονα από τα προγενέστερα ρεύματα— είναι κάτι επουσιώδες; Και κατά συνέπεια η έννοια της επανάστασης στην τέχνη εκμηδενίζεται μια και η ουσία της τέχνης παραμένει η ίδια; Αυτά που ονομάζαμε επαναστάσεις δεν ήταν λοιπόν τίποτε περισσότερο από μεταμφιέσεις του ίδιου πράγματος. Αλλά

όσο σημαντική και νάναι μια μεταμπίηση, ποτέ δε μπορεί να συγκριθεί με την ουσία. Το σημαντικό είναι η ουσία της τέχνης, κι αυτό σύμφωνα με τις σκέψεις που προηγήθηκαν δεν άλλαξε από την εποχή των σπηλαιογραφιών της Altamira και του Lascaux (που είναι αδιαμφισβήτητα δείγματα έξοχης ζωγραφικής δουλειάς). Επομένως όλοι οι αιώνες που ακολούθησαν δεν ασχολήθηκαν παρά με την επουσία, και εν τοιαύτη περιπτώσει ποιός «ουσιαστικός λόγος» υπάρχει να διαβάζουμε Eluard και Aragón, αφού η ουσία της ποίησης μάς είναι γνωστή από τον Όμηρο; Ή αλλιώς: Διάβασε ό,τι νάναι, το ίδιο κάνει. Διότι και στον Εμπειρικό και στη Σαπφώ και στον Εγγονόπουλο και στον Ανακρέοντα η ουσία της ποίησης θα είναι η ίδια.

Αν πάλι κανείς (πιεζόμενος από τον παραλογισμό του ισχυρισμού αυτού) μας παραωρήσει ότι πράγματι τα σημαντικά στοιχεία της ποίησης του Eluard είναι εκείνα που τον διαφοροποιούν από τους άλλους, αλλά ότι παρ' όλα αυτά εξακολουθεί να υπάρχει κάτι κοινό που συνδέει την ποίηση του Eluard με εκείνη του Ομήρου, τότε αυτό το «κοινό» κατ' ανάγκη δε θα είναι εκείνο που θεωρούμε σημαντικό στον Eluard. Επομένως εκείνο που του απόμεινε σαν «ουσία» της τέχνης είναι κάτι τόσο φτηνό και περιφερειακό, που χάνει το δικαίωμα να λέγεται ουσία.

Όλ' αυτά συντείνουν στο εξής: Αν είμαστε πρόθυμοι να αποδώσουμε κάποια ουσιαστική αξία στις επαναστατικές καινοτομίες ενός καλλιτέχνη, τότε δε μπορούμε αυτές τις καινοτομίες να τις θεωρούμε περιφερειακά και επουσιώδη γνωρίσματα του έργου του. Διότι η ίδια η έννοια που έχουμε για την αξία αυτού του καλλιτέχνη περιλαμβάνει τις καινοτομίες σαν πυρηνικό της στοιχείο. Εν τοιαύτη όμως περίπτωση δε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ουσία της τέχνης του βρίσκεται κάπου αλλού, σε κάτι άλλο που δεν περιλαμβάνει αυτές τις καινοτομίες. Διότι θα είναι σα να λέμε πως η ουσία της τέχνης του είναι άσχετη με τα στοιχεία που συνθέτουν την αξία του. Είμαστε επομένως υποχρεωμένοι να καταλήξουμε στο ότι η ουσία της τέχνης του, ή εν πάση περιπτώσει ένα κομμάτι της ουσίας της τέχνης του, βρίσκεται σ' αυτές τις καινοτομίες, και κατά συνέπειαν η ουσία της τέχνης του είναι κατ' ανάγκη διαφορετική απ' την ουσία της τέχνης των άλλων.

Αυτές οι σκέψεις μάς απομακρύνουν από το μοντέλο της τέχνης ως ενός ενιαίου οργανισμού που μεταβάλλει την εξωτερική του εμφάνιση, ενώ κατά βάθος παραμένει ο ίδιος. Ο βασικός λόγος της υιοθέτησης ενός τέτοιου μοντέλου είναι η παροχή δυνατότητας σύγκρισης ανάμεσα σε χρονικά και μορφικά αφιστάμενα είδη. Εκείνος που θέλει να βλέπει την ποίηση σαν ένα ενιαίο σώμα είναι εκείνος που θέλει να υποστηρίξει ότι ανάμεσα, λ.χ., στον Όμηρο και στον Eliot υπάρχει ένα ενιαίο νήμα που δεν είναι άλλο από την ουσία της ποίησης. Και ο λόγος που φτάνει να υποστηρίξει κάτι τέτοιο είναι ότι διαπίστωσε ορισμένες «κρίσιμες ομοιότητες» ανάμεσα στα δύο είδη ποίησης. Ο εστιασμός στις ομοιότητες είναι συχνά μια διαφωτιστικότητα μέθοδος για την κατανόηση των συγκρινόμενων. Αλλά, εστιάζοντας την προσοχή μου σ' εκείνο που τα συγκρινόμενα είδη έχουν κοινό, αδιαφορώ για την ιδιαιτερότητά τους. Το φως της σύγκρισης φέρνει στην επιφάνεια τους κοινούς χαρακτήρες και ρίχνει στην αφάνεια τις διαφορές.

Ωστόσο, από τη διαπίστωση ομοιοτήτων μέχρι την κατασκευή της θεωρίας ότι οι ομοιότητες αυτές συνιστούν τη σπονδυλική στήλη ενός και του αυτού οργανισμού, ο δρόμος είναι μακρύς και αμφίβολος. Κατ' αρχάς βέβαια υπάρχει η δυσκολία που

προαναφέραμε, ότι δηλαδή μια τέτοια θεωρία εξοβελίζει τη σημασία των διαφοροποιήσεων, και κανείς μας δε θα είχε την πρόθεση να μειώσει την αξία τους, αφού απώτερος σκοπός μας είναι η *κατανόηση* του έργου των καλλιτεχνών, που είναι αδύνατον να επιτευχθεί δίχως την κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων τους. Από την άλλη, η θεωρία περί ενιαίας ουσίας της τέχνης δεν είναι προϊόν εμπειρικής έρευνας, ούτως ώστε να έχει δυνατότητα διάψευσης. Η πεποίθηση περί υπάρξεως μιας τέτοιας ουσίας δεν προήλθε από ενδελεχή έρευνα σε όλα τα είδη λ.χ. ποίησης, όπου κάθε φορά διαπιστωνόταν η ύπαρξη του ίδιου κοινού στοιχείου. Μια τέτοια έρευνα θα προϋπέθετε τη *δυνατότητα απομόνωσης* αυτού του κοινού στοιχείου, θα προϋπέθετε την αυθυπαρξία του. Αλλά όσο απομονώσιμη είναι η ομορφιά των όμορφων πραγμάτων, άλλο τόσο και η ουσία της ποίησης από τα διάφορα ποιήματα³.

Ας αναλύσουμε αυτό το σημείο: Αν ισχυρίζομαι ότι ο λόγος που διάφορα πράγματα λέγονται ποιήματα είναι ότι διαθέτουν ένα κοινό στοιχείο που ονομάζω φερ' ειπείν «ουσία της ποίησης», τότε το κατά πόσον ένα πράγμα θα πρέπει να ονομαστεί ποίημα ανάγεται στο πρόβλημα του κατά πόσον διαθέτει αυτόν τον κοινό χαρακτήρα. Θα πρέπει μ' άλλα λόγια να *ερευνήσω* κατά πόσον το συγκεκριμένο ποίημα διαθέτει αυτόν τον χαρακτήρα, για να ξέρω αν θάχω το δικαίωμα να το ονομάζω ποίημα. Κατά την έρευνά μου όμως, τι ακριβώς θα πρέπει να κάνω; Θα πρέπει μήπως να μελετήσω *το ίδιο το ποίημα*, τη μορφή του, τη δομή του κλπ., ή μήπως θα πρέπει ν' αναζητήσω εκείνο το *κοινό στοιχείο, σύμπτωμα* του οποίου αποτελεί η «ποιητικότητα» του ποιήματος; Φυσικά το δεύτερο, μια και εκ προοιμίου καθόρισα ότι για να διαπιστώσω αν κάτι είναι ποίημα, πρέπει πρώτα να διαπιστώσω την ύπαρξη της «ουσίας της ποίησης». Εν τοιαύτη περιπτώσει τα μορφικά και δομικά στοιχεία του ποιήματος είναι *συμπτώματα* της ενυπάρχουσας «ουσίας». Μ' άλλα λόγια το γεγονός ότι το ποίημα διαθέτει τα συγκεκριμένα δομικά και μορφικά στοιχεία συνιστά εκδήλωση της ύπαρξης της «ουσίας της ποίησης». Αλλά αν τα στοιχεία του ποιήματος είναι συμπτώματα ενός άλλου πράγματος, τότε η ύπαρξη αυτού του άλλου πράγματος θα πρέπει να είναι επαληθεύσιμη με κάποιον άλλον ανεξάρτητο τρόπο, αλλιώς η λέξη «σύμπτωμα» χάνει το νόημά της⁴.

Αλλά πώς γίνεται να ξέρω ένα ποίημα σ' όλες του τις λεπτομέρειες, και παρ' όλ' αυτά να μην ξέρω κατά πόσον διαθέτει αυτό που ονομάζω «ουσία της ποίησης», να μην ξέρω δηλαδή κατά πόσον είναι ποίημα; Δεν είναι σα να λέω πως εκείνο που κάνει ένα ποίημα ποίημα είναι *έξω* από το ίδιο το ποίημα; Πράγμα βέβαια ολότελα παράλογο. Αν όμως εκείνο που κάνει ένα ποίημα ποίημα δεν είναι κάτι που βρίσκεται έξω από το ποίημα, τότε η ιδέα μου πως τάχα το ποίημα είναι σύμπτωμα κάποιου άλλου πράγματος (της ουσίας της ποίησης) είναι πλανημένη, και είμαι αναγκασμένος να παραδεχτώ πως η «ποιητικότητα» του ποιήματος βρίσκεται σ' αυτό το ίδιο και όχι σε κάτι ανεξάρτητο απ' αυτό. Πράγμα που σημαίνει πως το μοντέλο της παραδοχής ενός κοινού στοιχείου, χάρη στο οποίο τα διάφορα ποιήματα είναι ποιήματα, δε λειτουργεί στην πραγματικότητα.

Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν μπορούμε να πούμε πως το ουσιοκρατικό μοντέλο, βάσει του οποίου η τέχνη είναι ένας ενιαίος οργανισμός, που οι επιμέρους εκφάνσεις του δεν αποτελούν αλλοίωση της ουσίας, αλλά επιφανειακές μεταλλάξεις, δεν ευσταθεί για δύο λόγους:

α) Έρχεται σε αντίφαση με την αντίληψη που έχουμε για την αξία των επαναστα-

τικών καλλιτεχνικών επιτευγμάτων, μια και ρίχνει στην αφάνεια εκείνα ακριβώς τα στοιχεία που συνιστούν την προσφορά ενός επαναστάτη καλλιτέχνη.

β) Φτάνει στον παραλογισμό ότι η ουσία της τέχνης βρίσκεται έξω από τις συγκεκριμένες της εκδηλώσεις, ή μ' άλλα λόγια ότι εκείνο που κάνει ένα έργο τέχνης έργο τέχνης δε βρίσκεται σ' αυτό το ίδιο, αλλά κάπου αλλού.

Φυσικά ο παραλογισμός αυτός προέρχεται, όπως και σε τόσες άλλες περιπτώσεις, από τη βαθιά ριζωμένη μας πεποίθηση ότι ο μοναδικός λόγος για τον οποίο διάφορα πράγματα ονομάζονται με το ίδιο όνομα είναι ότι όλα διαθέτουν από κοινού ένα στοιχείο ή μια πλειάδα στοιχείων. Μολονότι έχουν περάσει τόσα χρόνια από τότε που ο Wittgenstein κατέδειξε την ουσιολογική πλάνη⁵, και ο ουσιολογισμός σαν θεωρία, τουλάχιστον σ' εκείνη την πρώιμη μορφή του, μοιάζει να μη συζητιέται πια σοβαρά από τους φιλοσόφους⁶, ωστόσο η παγίδα του δεν πρόκειται ποτέ να εκλείψει, γιατί είναι άμεσα συνυφασμένη με τον τρόπο σκέψης και ομιλίας μας, και οδηγούμαστε ξανά σ' αυτήν μέσα από άλλα μονοπάτια που δεν είχαμε ως τώρα διαβεί.

Όσα έλεγε ο Wittgenstein για την έννοια «παιχνίδι» ισχύουν και στην περίπτωση της έννοιας «τέχνη». Και ο δρόμος που θα πάρει η μύγα για να βγει απ' τη μυγοπαγίδα είναι και πάλι ο ίδιος⁷. Αλλά κάθε μύγα πρέπει να τον πάρει *μόνη της* για να γλυτώσει. Έτσι κι εκείνος που είναι μπλεγμένος στα δίχτυα του καλλιτεχνικού ουσιολογισμού δεν πρόκειται να ωφεληθεί και πολύ απ' το γεγονός ότι ίσως στο παρελθόν είχε απαλλαγεί από κάποιον άλλη ουσιολογική παγίδα που είχε στηθεί σε κάποιον άλλη περιοχή της γλωσσικής επικράτειας. Πρέπει ξανά να κάνει τις ίδιες κινήσεις στο νέον αυτό χώρο, γιατί το μεταφυσικό του μοντέλο κατασκευάζει σε κάθε χώρο και άλλα φαντάσματα. Αυτό το ίδιο βρίσκεται πίσω από όλες ετούτες τις διαφορετικές κατασκευές, μόνο που εκείνος δε βλέπει το μοντέλο. Βλέπει τα όσα επί χρόνια κατασκεύασε μέσα του υπό μορφήν πεποιθήσεων και νοητικών έξεων. Ακόμη κι αν έχει κατανοήσει πλήρως την πλάνη του ουσιολογισμού, τα «στερεοποιημένα προϊόντα» του, που δεν είναι *άλλα απ' τις γενικές αντιλήψεις που έχει γύρω από κάποιο θέμα* (στη συγκεκριμένη περίπτωση γύρω απ' την τέχνη), πρέπει να «ξηλωθούν» ένα προς ένα.

Πρέπει λοιπόν ν' αρχίσει ξανά να στοχάζεται γύρω από το θέμα των οικογενειακών ομοιοτήτων, πρέπει να ξαναδεί όλα εκείνα που ονόμαζε «τέχνη», όχι πια σαν μεταμφιέσεις του ίδιου οργανισμού, αλλά σαν ένα σύνολο αυτονόμων οντοτήτων που συνδέονται μεταξύ τους όπως οι κρίκοι σε μίαν αλυσίδα. Πρέπει ν' αρχίσει να αναμοχλεύει τις αποτιμήσεις και τις ταξινομήσεις του, σκεπτόμενος πια πως δεν υπάρχει κανένας λόγος να προσπογράφει κάποιο ουσιολογικό μοντέλο για να στηρίξει την ανακάλυψή του ότι ο Όμηρος και ο Eliot παρουσιάζουν ομοιότητες. Πρέπει ακόμη ν' αρχίσει να κάνει κάτι που όλον αυτό τον καιρό δεν είχε διανοηθεί: Να βλέπει πόσο *διαφορετικός* είναι ο Όμηρος από τον Eliot και ακόμη πόσο διαφορετικός ο Εμπειρικός από τον Εγγονόπουλο. Πρέπει κοντολογής ν' αρχίσει να βλέπει διαφορές εκεί που πριν έβλεπε ομοιότητες. Κι αυτό δε θα σημαίνει πως πριν το μάτι του έβλεπε *ανύπαρκτα πράγματα* (και πως στην πραγματικότητα οι ποιητές που μελετούσε δεν έμοιαζαν διόλου μεταξύ τους όπως νόμιζε), αλλά ότι τώρα προσέχει περισσότερο τις διαφορές από τις ομοιότητες. Δε θα πρέπει ούτε στιγμή να ξεχνάει πως το να προσέχεις τις διαφορές δεν είναι *καλύτερος τρόπος* για να βλέπεις τον κό-

σμο από το να προσέχεις τις ομοιότητες. Πρόκειται απλώς για δύο τρόπους που εξυπηρετούν διαφορετικές ανάγκες. Ο τονισμός των διαφορών έχει σαν αποτέλεσμα τον τονισμό της ιδιαιτερότητας του καλλιτέχνη ή του καλλιτεχνήματος. Είναι ο *τρόπος* για να φέρνεις στην επιφάνεια έναν αυτοπεριεχόμενο κόσμο, τον κόσμο του καλλιτέχνη ή τον κόσμο του καλλιτεχνήματος. Τονίζοντας τις διαφορές γεμίζεις τον κόσμο με μια τεράστια ποικιλία πλασμάτων που το καθένα τους σε καλεί να το μελετήσεις *σαν κάτι το μοναδικό*. Σε μια πινακοθήκη βλέπεις πίνακες τον ένα δίπλα στον άλλο. Και υπάρχουν διάφοροι τρόποι για να δεις αυτούς τους πίνακες: Μπορείς να τους δεις σαν πίνακες μιας ιστορικής περιόδου, σα δείγματα μιας τεχνοτροπίας, σαν έργα ενός καλλιτέχνη. Μπορείς όμως να τους δεις σαν αυτόνομα πλάσματα που ζουν μια ζωή δική τους. Μπορείς να βυθιστείς μέσα σ' έναν τέτοιο κόσμο και η σκέψη σου να μην καταγίνεται πια με ταξινομήσεις και ιστορικές συσχετίσεις. Να μη σε απασχολεί το πόσα προσχέδια έκανε ο καλλιτέχνης ή το ποιός παράγγειλε τον πίνακα ή το ποιοί λόγοι οδήγησαν στη σύνθεσή του κλπ. Μπορείς να *βυθιστείς* μέσα στον κόσμο του *Κήπου των ηδονών* του Bosch, και να απολαύσεις ή να κρίνεις τα στοιχεία που απαρτίζουν αυτό τον κόσμο. Μια τέτοια βίωση ενός έργου τέχνης δεν είναι κατ' ανάγκην ο «σωστός τρόπος» αντιμετώπισης της τέχνης, είναι όμως ο μοναδικός ίσως τρόπος για να συλλάβεις το *συγκεκριμένο*. Και σίγουρα η σύλληψη του συγκεκριμένου είναι μια από τις διαστάσεις του καλλιτεχνικού βιώματος.

Τα έργα τέχνης είναι σαν τους ανθρώπους που άλλοτε τους αντιμετωπίζουμε σα μια απρόσωπη μάζα, κι άλλοτε σαν άτομα με τα οποία συνάπτουμε ιδιαίτερες σχέσεις, μια απ' τις οποίες είναι μάλιστα και η ερωτική⁸. Το να μελετάς τις κινήσεις τής ανθρώπινης μάζας και να συνάγεις γενικούς νόμους για τη συμπεριφορά της σε συγκεκριμένες περιστάσεις είναι μια μορφή γνώσης του ανθρώπου, εξ ίσου γνήσιας με εκείνη που αντλείς όταν τον μελετάς σαν άτομο εισχωρώντας στις λεπτομέρειες των ψυχικών του ιστών. Η μακροσκοπική και η μικροσκοπική θεώρηση της ζωής είναι κι οι δυό τους απαραίτητες όψεις μιας ολοκληρωμένης αντίληψης. Αρκεί η κάθε θεώρηση να εφαρμόζεται στην κατάλληλη περίπτωση. Και για να ολοκληρώσουμε τον κύκλο επιστρέφοντας στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε η συζήτησή μας, το να μιλάς για θάνατο της Τέχνης είναι ένας τρόπος θεώρησης, που φέρνει στην επιφάνεια ορισμένα πράγματα που άλλοι τρόποι θεώρησης αποκρύπτουν. Και βέβαια το να μη *θέλουμε* να δούμε τα πράγματα κατά έναν ορισμένο τρόπο είναι κάτι απολύτως θεμιτό. Το να ισχυριζόμαστε όμως ότι ένας τρόπος θεώρησης είναι *λανθασμένος* είναι σκέτη ανοησία, και θα πρέπει να την αποφεύγουμε.

III

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση της εικόνας που το μοντέλο που εισηγούμαστε προσφέρει, ας εξετάσουμε μια σοβαρή αντίρρηση που μπορεί να προβληθεί ως προς τη *δυνατότητα* κατανόησης ενός έργου τέχνης ως ανεξαρτήτου όντος.

Το πού ακριβώς θα βάλεις το όριο σου προσδιορίζει τι πράγμα είναι εκείνο στο οποίο θέλεις να δώσεις αυτονομία και ανθρώπινη φυσιογνωμία. Αν, λ.χ., ισχυρίζεσαι ότι μια ορισμένη τεχνοτροπία έχει πεθάνει, τότε εκείνο που σ' ενδιαφέρει να δει-

ξεις είναι ότι η *τεχνοτροπία* αυτή είχε τη μοίρα ενός βιολογικού οργανισμού που κάποτε γεννήθηκε, άνθησε, φθάρηκε και κάποια στιγμή πέθανε. Και η εστίαση στην τεχνοτροπία προδίδει την επιθυμία σου να τη δεις σαν ένα ξεχωριστό γεγονός όχι σαν ένα τυχαίο κομμάτι ή μια τυχαία διάσταση του καλλιτεχνικού γίνεσθαι.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τη χρήση των καστράτων στα δυτικά εκκλησιαστικά μέλη και στην όπερα του 17ου και του 18ου αιώνα ή τη χρήση του στυλ «cologatura» από τους συνθέτες του ιταλικού belcanto. Τα φαινόμενα αυτά μπορεί κανείς να τα δει κάλλιστα σα φυσικές απόρροιες ιστορικών εξελίξεων, σαν ομαλές ή ανώμαλες μεταβάσεις από μια προγενέστερη σε μια μεταγενέστερη φάση μέσα στα πλαίσια του συνεχούς της μουσικής ή και της τέχνης γενικότερα. Και τοποθετώντας τα σ' ένα ευρύτερο ιστορικό ή μουσικό πλαίσιο αποκτά μια εναργή εικόνα της *εξελικτικής διαδικασίας* του μουσικού ύφους, διότι τονίζει τις διασυνδέσεις με άλλα γειτονικά φαινόμενα της εποχής. Μ' αυτόν τον τρόπο όμως τους αφαιρεί την ιδιαιτερότητα. Τα τρέπει σε απλές φάσεις μιας ευρύτερης διαδικασίας. Εκείνο που προβάλλεται είναι η διαδικασία στο σύνολό της, και όχι τα κομμάτια που την απαρτίζουν.

Αντίθετα μιλώντας για το θάνατο της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας, μεγεθύνεις και τονίζεις μια τυχαία φάση και από *τυχαία* την κάνεις *σημαντική*. Βάζεις ένα σημείο στίξης, εκεί όπου πριν το κείμενο της ιστορίας έτρεχε αδιάφορο, και καλείς τον αναγνώστη του κειμένου να σταθεί σ' αυτό το σημείο και να συλλογιστεί. Και αυτό που ανατέλλει εντός του μέσα απ' την επίσκεψη του συγκεκριμένου είναι το *νόημα* της τεχνοτροπίας αυτής.

Είναι σα να κυττάς τα βιβλία στα ράφια της βιβλιοθήκης σου και να έχεις μια εναργή εικόνα της θέσης του καθενός και της σχέσης του με τα άλλα. Και ύστερα αποφασίζεις να ανοίξεις κάποιο απ' αυτά τα βιβλία και αρχίζεις να το διαβάζεις. Μόνο τότε το βιβλίο αρχίζει να ζωντανεύει για σένα και να σου ξεδιπλώνει το δικό του κόσμο. Κι απ' τη στιγμή που το βιβλίο θα ζωντανέψει, η βιβλιοθήκη θα χαθεί απ' το προσκήνιο, μόλο που εσύ θα ξέρεις πολύ καλά πως το βιβλίο ανήκει εκεί. Και στις δύο περιπτώσεις το βιβλίο ήταν το αντικείμενο του ενδιαφέροντός σου, αλλά υπό διαφορετικές έννοιες. Και απομένει να αποφασίσουμε ποιά από τις δύο έννοιες «ενασχόλησης με το βιβλίο» είναι εκείνη που αφορά τη συζήτησή μας. Για τι πράγμα μας ενδιαφέρει να συζητήσουμε; Για το βιβλίο ως αντικείμενο της βιβλιοθήκης μας ή για το βιβλίο ως φορέα ενός νοηματικού περιεχομένου; Γιατί βέβαια για το αντικείμενο «βιβλίο» αρμοδιότεροι είναι μάλλον οι βιβλιοθηκάριοι και οι βιβλιοπώλες, ενώ για το περιεχόμενό του οι συγγραφείς και οι αναγνώστες. Ανάλογα με το *ποιοί κάνουν τη συζήτηση* μεταβάλλεται και η έννοια «μιλώ για το βιβλίο». Και είναι αναμφισβήτητη πλέον η να νομίζει κανείς πως τα όσα θα ειπωθούν μεταξύ βιβλιοπωλών μπορούν να έχουν την παραμικρότερη ουσιαστική σχέση με τα όσα θα ειπωθούν μεταξύ συγγραφέων⁹.

Υπ' αυτήν την έννοια μπορεί κανείς να πει πως η κατ' εξοχήν αισθητική συζήτηση είναι εκείνη που έχει να κάνει με το *νόημα* του έργου τέχνης και τον αυτοπεριχόμενο κόσμο του¹⁰. Όλες οι άλλες συζητήσεις γύρω από την ιστορική τοποθέτησή του ή την ψυχολογική του επίδραση πάνω στους αποτιμητές του κλπ. μοιάζουν υπ' αυτήν την έννοια περιφερειακές. Είναι σίγουρα λάθος το να υποστηρίζει κανείς πως οι συζητήσεις αυτές δε μπορούν να συνεισφέρουν στην *κατανόηση* του νοήματος

ενός έργου τέχνης, όπως θα ήταν λάθος το να υποστηρίζει πως η πληροφορία ότι το *De profundis* γράφτηκε από έναν ομοφυλόφιλο δεν προσφέρει τίποτε στην κατανόηση του βιβλίου. Ποιός όμως ακριβώς είναι ο ρόλος που η πληροφορία αυτή παίζει στην κατανόησή μας; Είναι τάχα ένα στοιχείο που προστίθεται στα όσα μέχρι εκείνη τη στιγμή γνωρίζαμε, και επομένως η κατανόηση του νοήματος ολοκληρώνεται με τούτη την προσθήκη, ή μήπως είναι ένα νέο πρίσμα μέσα απ' το οποίο τώρα βλέπουμε το έργο, και που του προσδίδει μια νέα ποιότητα; Είναι πλάνη να νομίζουμε πως τέτοιου είδους πληροφορίες συμπληρώνουν την κατανόησή μας ενός έργου τέχνης. Διότι αυτό σημαίνει πως ποτέ δε μπορώ να έχω κατανόηση ενός έργου τέχνης. Πάντοτε θα είναι δυνατόν να προστίθενται στοιχεία που θα διευρύνουν κατ' αυτή την έννοια την κατανόησή μου, και αν δεχτώ πως μ' αυτό τον τρόπο προσεγγίζω συνεχώς μια ολοκληρωμένη θεώρηση, θα είναι σα να παραδέχομαι πως η θεώρησή μου είναι συνεχώς ατελής, πως αυτό που θεωρώ δεν έχω ακόμα καταφέρει να το δω σαν ένα ολοκληρωμένο όλον. Αλλά η θεώρηση του έργου τέχνης ως ολοκληρωμένου όλου είναι αναγκαία προϋπόθεση για τον χαρακτηρισμό του ως έργου τέχνης. Θα είναι λοιπόν σα να υποστηρίζω πως ποτέ δεν είμαι σε θέση να βλέπω κάτι σαν έργο τέχνης, αφού ποτέ δε θα είμαι σε θέση να δω τον οργανισμό στο σύνολό του και να συλλάβω το ρόλο που κάθε κομμάτι παίζει στο όλο. Ποτέ δε θα είμαι σε θέση να δω το έργο τέχνης σαν ένα ζωντανό οργανισμό με μια συγκεκριμένη φυσιογνωμία. Θα έχω πάντοτε μπρος μου συνταιριασμένα μερικά κομμάτια ενός jigsaw puzzle, το ολικό πλήθος των οποίων αγνώω, και η εικόνα που θα σχηματίζεται μπρος μου θα είναι πάντοτε κομμάτι ενός ευρύτερου οργανικού όλου. Κι αν η εικόνα αυτή έχει κάποιο νόημα για μένα, θα ξέρω πως αυτό το νόημα μπορεί να αλλάξει άρδην από την άγνωστη συνέχεια του puzzle. Αν, συγκεκριμένα, έχω μέχρι στιγμής ταιριάξει την εικόνα ενός ποτηριού (μιά εικόνα που καταλαβαίνα), δεν ξέρω ακόμη ποιός είναι ο ρόλος αυτής της εικόνας στην υποτιθέμενη συνολική σύνθεση. Άραγε μπορώ να πω από τώρα πως πρόκειται για την εικόνα ενός ποτηριού; Ασφαλώς όχι. Διότι το ποτήρι αυτό μπορεί να το κρατάει ένα χέρι, και το χέρι να ανήκει σε ένα χωρικό, ο οποίος χωρικός μαζί με άλλους χωρικούς να βρίσκεται μέσα σ' ένα καπηλειό, όπου γίνεται ένα είδος γιορτής κλπ. κλπ. Αλλά κι αν ακόμη τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης δε μετέτρεπαν το ποτήρι σε δευτερεύον στοιχείο, παρά ήταν μονάχα ως πούμε στοιχεία φόντου, πάλι το ποτήρι της τελικής εικόνας δε θάχε το νόημα του ποτηριού του στερημένου απ' το φόντο του.

Έτσι λοιπόν, μ' αυτόν τον τρόπο, φτάνουμε στο παράδοξο συμπέρασμα πως ποτέ μας δεν αντιμετωπίζουμε τα έργα τέχνης σαν έργα τέχνης, (μ' άλλα λόγια σαν κόσμους ολοκληρωμένους), αλλά σαν κόσμους υπό εξερεύνηση. Και ο δικός μας ρόλος γίνεται ανάλογος με οποιοδήποτε εξερευνητή που προσπαθεί να ανακαλύψει πράγματα κρυμμένα ή πράγματα που μέχρις στιγμής δε γνωρίζει. Ενός ανθρώπου που είναι πεπεισμένος πως ο πραγματικός κόσμος δεν είναι αυτός που μέχρις στιγμής συλλαμβάνει, παρά ένα κομμάτι του, που μάλιστα δεν είναι σε θέση να γνωρίζει κατά πόσον είναι το σημαντικότερο. Μπορεί η ουσία του κόσμου που ερευνά να είναι ακόμα κρυμμένη, και ο κόσμος που θα παρουσιαστεί μπροστά του, όταν θα την ανακαλύψει, να είναι αφάνταστα διαφορετικός.

Αλλά αυτός ο ρόλος δεν είναι ο ρόλος του τεχνόφιλου. Το παιχνίδι που παίζουμε με τα έργα τέχνης έχει σαν απαραίτητη κίνησή του τη θεώρησή τους ως ολοκληρω-

μένων όλων, το νόημα των οποίων καλούμαστε να κατανοήσουμε. Και οι πληροφορίες που ποριζόμαστε από τις παντοειδείς πηγές μας δεν *ολοκληρώνουν* το νόημα που μέχρις στιγμής συλλαμβάναμε, αλλά το διαφοροποιούν όπως περίπου η χρήση ενός έγχρωμου φίλτρου ή η χρήση ενός ιδιότυπου φωτισμού διαφοροποιεί την εικόνα που παρουσιάζεται μέσα απ' τον αντικειμενικό φακό της φωτογραφικής μας μηχανής. Έχουμε πάντοτε έναν *ολοκληρωμένο κόσμο μπρος μας*, διαφορετικό κάθε φορά, ανάλογα με τα πρίσματα και τα φίλτρα που χρησιμοποιούμε για να τον δούμε. Αλλά πάντοτε *ολοκληρωμένο*, γιατί έτσι *ορίζεται* το έργο τέχνης¹¹.

Μέχρις εδώ προσπάθησα να κάνω σαφές το νόημα της κατανόησης του νοήματος ενός έργου τέχνης, και να τονίσω το γεγονός ότι στην τέχνη δεν υπάρχει *πιο* ολοκληρωμένη κατανόηση του νοήματος. Οποιοσδήποτε πληροφορίες γύρω από το έργο δεν συντείνουν σε μια *καλύτερη* κατανόηση, αλλά σε μια *διαφορετική* κατανόηση. Και συνεπώς οι θεωρίες, στα πλαίσια των οποίων εντάσσουμε τα έργα τέχνης, δεν είναι δρόμοι προς την κατανόηση ενός πράγματος —του νοήματος— που γνωρίζουμε ατελώς, και που μέσα απ' αυτές θα γνωρίσουμε ολοκληρωμένα, αλλά διαφορετικοί τρόποι θεώρησης ενός *ήδη* ολοκληρωμένου πράγματος. Το γεγονός ότι το νόημα βρίσκεται πάντοτε ολοκληρωμένο, οποιαδήποτε κι αν είναι η κατανόησή μας γι' αυτό, είναι γνώρισμα της γραμματικής του όρου «έργο τέχνης». Συνεπώς ο σκοπός της ένταξης ενός έργου τέχνης στα πλαίσια μιας «εξηγητικής» θεωρίας δεν είναι η *συνεισφορά* στην κατανόηση του νοήματός του, αλλά η *προσφορά* ενός *τρόπου κατανόησης*.

Οι σκέψεις αυτές οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το έργο τέχνης δε ζωντανεύει με το που το βάζουμε να αναπνεύσει την ατμόσφαιρα μιας εξηγητικής θεωρίας περί τέχνης, αλλά ότι απλώς εκεί μέσα αρχίζει να ζει μια διαφορετική ζωή από εκείνη που μέχρι τώρα ζούσε. Και το γεγονός ότι ζει δεν το οφείλει στο ότι αναπνέει κάποια ατμόσφαιρα, αλλά στο ότι είναι *έργο τέχνης*.

Η διασάφηση του ρόλου μιάς θεωρίας περί τέχνης στην κατανόηση του νοήματος ενός έργου τέχνης μας *απαλλάσσει* απ' την αντίληψη πως τάχα ανάμεσα σ' αυτήν και στο νόημα του έργου τέχνης υπάρχει ένας δεσμός ισχυρός. Ένας δεσμός που κατά κάποιο τρόπο *επιβάλλει* τη θεώρηση του έργου τέχνης στα πλαίσια ενός ευρύτερου εξηγητικού συστήματος. Το μόνο που μπορεί να προσφέρει μια τέτοια θεωρία στην κατανόηση του νοήματος είναι ένας ιδιαίτερος χρωματισμός αυτής της κατανόησης, πράγμα όμως που *δεν αίρει* την αυτοδυναμία του έργου τέχνης, και επομένως δεν αντιβαίνει προς την προσπάθεια θεώρησής του ως ανεξαρτήτου όντος. Γιατί αυτό που η θεωρία προσέφερε (το χρωματισμό της κατανόησης) δεν είναι ένας λώρος που συνδέει το νόημα με τη θεωρία, αλλά μια ιδιότητα ή ποιότητα που φέρει αυτό το ίδιο σαν ανεξάρτητος κόσμος. Μ' άλλα λόγια το έργο τέχνης οικειοποιείται αυτόν τον χρωματισμό κάνοντάς τον οργανικό στοιχείο του. Η πληροφορία ότι ο Wilde ήταν ομοφυλόφιλος δίνει στην κατανόησή μας για το *De profundis* μιαν ιδιαίτερη *ποιότητα*. Ο κόσμος του αφηγητή γίνεται ο κόσμος ενός ομοφυλόφιλου, και τα λεγόμενά του αποχτούν ένα ιδιαίτερο νόημα. Αλλά, αν τυχόν ο νέος χρωματισμός μάς συναρπάξει, και αν τυχόν τα όσα λέγονται εκεί μέσα απηχούν τώρα περισσότερο στη σκέψη μας, δε σημαίνει πως τώρα το έργο απόχτησε *νόημα* ή πως τώρα απόχτησε το *σωστό* του νόημα, αλλά εντελώς απλά πως η θεώρηση αυτή απηχεί περισσότερο σε μας. Αν πριν δούμε το έργο απ' αυτή τη σκοπιά το θεωρού-

σαμε ένα έργο τέχνης, τότε όφειλε να έχει κάποιο ολοκληρωμένο νόημα (εκτός κι αν το ονομάζαμε έτσι επειδή έτσι το ονόμαζαν οι άλλοι). Προϋπόθεση για να μιλήσω για έργο τέχνης είναι η ύπαρξη ενός κόσμου που να σφύζει από ζωή. Τώρα, αν αυτή τη ζωή την πήρε για μας μέσα στα πλαίσια κάποιας θεωρίας ή μέσα από μια παρατήρηση ή πληροφορία που ακούσαμε γι' αυτό, εκείνο που έχει σημασία είναι πως τώρα ζει ανεξάρτητα από εκείνο που του την έδωσε, αλλά ταυτόχρονα με το ζωοποιό στοιχείο ενσωματωμένο στους ιστούς του.

Το φως που ήταν απαραίτητο για την κατασκευή της φωτογραφίας μας ήταν το φως του ήλιου, αλλά εκείνο που στα πλαίσια της φωτογραφικής τέχνης ονομάζουμε «φωτισμό» είναι κάτι ολότελα διαφορετικό από το ηλιακό φως. Και το γεγονός ότι ήταν ο ήλιος που φώτισε τη φωτογραφία δεν παραισφρέει στην κατανόησή μας του νοήματος της φωτογραφίας. Ο φωτισμός είναι ένα δομικό στοιχείο της φωτογραφίας και οι εξηγήσεις που δίνουμε ως προς το νόημα ορισμένων φωτιστικών εφέ δεν είναι εξηγήσεις του τύπου «ήταν απόγευμα και ο ήλιος ήταν από τούτη τη μεριά», παρ' όλο που ήταν πράγματι αυτό το γεγονός που μας έδωσε το φωτισμό που θέλαμε. Όταν ρωτάμε «τι θες να πεις μ' αυτό το φωτισμό;» ή «γιατί φώτισες έτσι το μοντέλο σου;» δε μας απαντούν «ο ήλιος ήταν από κείνη τη μεριά» κλπ. Ο «απογευματινός ήλιος» στη φωτογραφία είναι ένα σημείο και όχι ένα φυσικό φαινόμενο. Κατά τον ίδιο τρόπο η ομοφυλοφιλία του Wilde είναι ένα ψυχολογικό φαινόμενο που δεν έχει καμία σχέση με τον «ομοφυλοφιλικό χαρακτήρα» της τέχνης του.

Όπως το έργο τέχνης, έτσι και μια τεχνοτροπία ή μια περίοδος στην τέχνη (και σε πολλούς άλλους χώρους), μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα αυτοδύναμο όλο που ζει μια ζωή δική του, δωρισμένη ίσως, αλλά ανεξάρτητη από οποιοσδήποτε εξηγητικές θεωρίες. Και αν η αυτοδυναμία του έργου τέχνης είναι κάτι που προκύπτει από τον τρόπο που παίζεται το παιχνίδι της αισθητικής συζήτησης, η αυτοδυναμία μιας τεχνοτροπίας ή χρονικής περιόδου είναι κάτι που συνιστάται ως εναλλακτικός τρόπος θεώρησης του φαινομένου τέχνη. Αντί για ένα συνεχές —την Τέχνη— που μεταβάλλει την εξωτερική του μορφή, έχουμε ένα πλήθος από ανεξάρτητες τέχνες που γεννιούνται, αναπτύσσονται και σβήνουν σαν έμβια όντα. Αυτή η προσέγγιση ισχυρίζομαι πως φωτίζει κρίσιμες πλευρές του φαινομένου τέχνη και δίνει μια εικόνα του παρόντος και του μέλλοντός της πολύ διαφορετική από αυτή που συνήθως κυκλοφορεί στους καλλιτεχνικούς και φιλοσοφικούς κύκλους. Αλλά είναι καιρός να δούμε τις λεπτομέρειες αυτής της εικόνας.

IV

Πηγαίνουμε σε εκθέσεις ζωγραφικής, φωτογραφίας και γλυπτικής, σε ρεσιτάλ και συναυλίες, σε θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις, σε κινηματογραφικές προβολές, και σ' ένα σωρό άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, με την αίσθηση ανθρώπων που επισκέπτονται τα διάφορα διαμερίσματα ενός ενιαίου χώρου: του χώρου της τέχνης. Μερικοί από μας μπορεί νάχουν τις προτιμήσεις τους ως προς ορισμένα καλλιτεχνικά είδη, ωστόσο οι πιο «φιλοσοφημένοι» αντιλαμβανόμαστε πως αυτά τα είδη δεν είναι συγκρίσιμα μεταξύ τους. Δεν υπάρχει μια ενιαία αξιολογική κλίμακα στην οποία να μπορούμε να τα τοποθετήσουμε και να τα ιεραρχήσουμε. Και είμαστε πολύ προσεκτικοί στο να τονίζουμε τις ειδολογικές διαφορές ανάμεσα στα διά-

φορα διαμερίσματα της τέχνης, γιατί έχουμε συνείδηση του γεγονότος ότι η συγκάλυψη των διαφορών αυτού του τύπου διαστρεβλώνει την ορθή αντίληψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μια και μπορεί να μας επιτρέψει να βάζουμε δίπλα-δίπλα ζωγραφική και φωτογραφία θεωρώντας τα πράγματα *διαφορετικά μεν*, αλλά του ίδιου είδους.

Διαφεύγει ωστόσο της προσοχής μας ότι δύο ή περισσότερα πράγματα δεν είναι διαφορετικού είδους *μόνο κατά μίαν έννοια*. Μ' άλλα λόγια με το να υπογραμμίσουμε ότι η διαφορά ανάμεσα σε πράγματα του αυτού είδους δεν είναι ίδια με τη διαφορά ανάμεσα σε δυο διαφορετικά είδη, δεν εξαντλήσαμε τα είδη των διαφορών. Υπάρχουν πολλών λογίων διαφορές ανάμεσα σε διαφορετικά είδη. Ή αλλιώς, υπάρχουν διάφοροι λόγοι για τους οποίους δύο ή περισσότερα πράγματα κρίνονται ως ανήκοντα σε διαφορετικά είδη. Έτσι, λ.χ., το γεγονός ότι ένα τραίνο και ένα φυτό ανήκουν σε διαφορετικά είδη μπορεί να στηρίζεται σε πολλών ειδών λόγους:

1. Το τραίνο είναι φτιαγμένο από ανόργανη ύλη, το φυτό από οργανική.
2. Το τραίνο είναι μεταφορικό μέσον, το φυτό διακοσμητικό μέσον (ή μέσον διατροφής κλπ. κλπ.).
3. Το τραίνο είναι κινητό, το φυτό ακίνητο.
4. Το τραίνο είναι ανθρώπινο δημιούργημα, το φυτό όχι.
5. Το τραίνο μπορεί να σε πατήσει, το φυτό όχι. Κλπ. κλπ.

Και όταν δύο άνθρωποι συμφωνούν ότι το τραίνο και το φυτό συνιστούν δύο διαφορετικά είδη, δεν εξυπακούεται ότι αυτοί οι άνθρωποι έχουν την ίδια αντίληψη της ειδολογικής διαφοράς τραίνου και φυτού. Διότι μπορεί η *έννοια* που ο καθένας τους έχει γι' αυτή την ειδολογική διαφορά να έχει διαφορετικό περιεχόμενο.

Και θα μπορούσε ακόμη κανείς να υποστηρίξει την άποψη ότι για να έχουμε πλήρη συνείδηση της ειδολογικής διαφοράς ανάμεσα σε δύο πράγματα, οφείλουμε να έχουμε συνείδηση *όλων* των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους αυτά τα πράγματα είναι διαφορετικού είδους.

Μεταφερόμενοι στο χώρο της τέχνης και στο αντικείμενο της συζήτησής μας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε κι εμείς, ότι τόσο βαθύτερη συνείδηση αποκτάς της διαφοράς ανάμεσα σε δύο καλλιτεχνικά είδη, όσο περισσότερους λόγους προσκομίζεις για το ότι συνιστούν διαφορετικά είδη. Αν, μ' άλλα λόγια, θέλεις νάχεις μια πλήρη εικόνα του είδους της διαφοράς που υφίσταται ανάμεσα σε θέατρο και μουσική, πρέπει νάχεις μια πλήρη εικόνα των *λόγων*, για τους οποίους αυτά τα δύο αποτελούν διαφορετικά είδη.

Και αν μέχρι τώρα οι λόγοι που προσεκόμιζες αφορούσαν τη *μορφολογία* των έργων ή τις *προθέσεις* των δημιουργών ή τη *λειτουργία* αυτών των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων στα πλαίσια της κοινωνίας, καλά θα κάνεις στον κατάλογο των λόγων σου να προσθέσεις και το κατά πόσον τα καλλιτεχνικά αυτά είδη είναι *ζωντανά* ή *πεθαμένα*¹².

Έτσι λοιπόν, πηγαίνοντας στο θέατρο να δεις την καινούργια παράσταση του Κουν του καινούργιου έργου του Τακόπουλου, μπορεί να έχεις βαθιά συνείδηση του ότι το πράγμα του οποίου γίνεσαι μέτοχος είναι διαφορετικού είδους από εκείνο στο οποίο μετέχεις, όταν πας να δεις το καινούργιο κινηματογραφικό έργο του Kurosawa. Και αυτή σου η συνείδηση να σε προφυλάσσει από άτοπους παραλληλισμούς ανάμεσα στα δύο αυτά είδη που μοιάζουν νάχουν τόσο πολλές μορφικές και

περιεχομενολογικές αναλογίες. Όταν όμως διαπιστώνεις ότι υπάρχει κάποια «γευστική», θάλεγε κανείς, διαφορά ανάμεσα στην *καινότητα* του έργου του Τακόπουλου και σ' εκείνη του έργου του Kugosawa, ίσως ο καλύτερος τρόπος για να προσδιορίσεις αυτή τη διαφορά γεύσης, είναι το να πεις ότι το πρώτο είναι αποκύημα μιας γερασμένης καλλιτεχνικής μήτρας, ενώ το δεύτερο μιας μήτρας που σφύζει από ζωή. Η σύγκριση που προσπαθώ να κάνω δεν αναφέρεται στην *αξία* του Τακόπουλου ή του Kugosawa. Ούτε καν στην *αξία* του θεάτρου ή του κινηματογράφου. Αναφέρεται απλά και μόνο σε ένα *χαρακτηριστικό* του κινηματογράφου, που το θέατρο δε φαίνεται να διαθέτει *πια*. Και αυτό το χαρακτηριστικό δεν έχει καμμία σχέση με εκείνα στα οποία συνήθως αναφερόμαστε, όταν προσπαθούμε να αποδείξουμε στους εαυτούς μας και στους άλλους, ότι θέατρο και κινηματογράφος δεν είναι συγκρίσιμα είδη.

Εκείνο που το θέατρο δε διαθέτει *πια*, ενώ ο κινηματογράφος εξακολουθεί, τουλάχιστον μέχρις στιγμής, να διαθέτει, είναι η κοινωνική *ζωτικότητα*. Μια καλλιτεχνική δραστηριότητα μπορεί να χαρακτηριστεί ως κοινωνικά ζωτική για πολλούς και διάφορους λόγους. Ένας από αυτούς είναι το πόσοι άνθρωποι ασχολούνται με αυτήν. Και λέγοντας ανθρώπους που ασχολούνται με αυτήν, εννοώ φυσικά όχι μόνο τους δημιουργούς, αλλά και τους παρατηρητές της. Το θέατρο μοιάζει σήμερα με μια διαλυμένη κυνέλη, της οποίας οι λιγοστές ταλαίπωρες μέλισσες πασχίζουν να βγάλουν μέλι από έναν κατάξερο περίγυρο. Λιγοστοί οι δημιουργοί, λιγοστό και το κοινό. Αναμασήματα οι συγγραφείς, χασμουρητά οι θεατές. Έσχατη λύση συγκράτησης του κοινού, το κλασσικό ρεπερτόριο. Αλλά κλασσικό ρεπερτόριο (κατά μία πολύ ουσιαστική έννοια) = μουσειακή παρακαταθήκη. Και τα μουσεία δεν αποτελούν κομμάτι της σύγχρονης καλλιτεχνικής ζωής υπό την έννοια που τα αρχαία θέατρα και οι παραστάσεις τους αποτελούσαν κάποια πολύ παλιάν εποχή. Συγκεκριμένα, στα μουσεία δεν πας κατά κανόνα για να *διασκεδάσεις*, αλλά για να *διδάχθεις*. Η επίσκεψη στο μουσείο δεν αποτελεί καθημερινού τύπου ενασχόληση. Τα μουσεία δεν τα επισκέπτεται η πλειονότητα των πολιτών μιας ανθρώπινης κοινότητας, ή εν πάση περιπτώσει τα επισκέπτεται ένα τραγικά ισχνό ποσοστό, απ' το οποίο πάλι μόνο ένα μικρό ποσοστό πηγαίνει επειδή *αρέσκεται* να πηγαίνει. Το μουσείο είναι αντικείμενο του ενδιαφέροντος των ειδικών και της ιντελιγκέντσας. Αλλά πάνω απ' όλα, εκείνο που διαφοροποιεί το μουσειακό είδος από το ζωντανό είδος, είναι το τι λογής *συναναστροφή* μπορείς να έχεις με το καθένα τους. Το μουσειακό είδος σε κυττάζει απ' την προθήκη του, ανίκανο να μετάσχει στο είδος ζωής που εσύ εκών άκων ζεις. Είναι αλήθεια πως σε διδάσκει, είναι αλήθεια πως σε γοητεύει, μπορεί μάλιστα να έχεις αποφασίσει πως το μόνο πράγμα που κάνει τη ζωή σου αξία να τη ζεις είναι το ότι ευτυχώς υπάρχουν τα μεγάλα αριστουργήματα του παρελθόντος. Μπορεί να έχεις βαρεθεί τις ανούσιες προσπάθειες των συγχρόνων μυθιστοριογράφων που δεν είναι σε θέση να δώσουν ένα μυθιστόρημα του ύψους των *Αδελφών Καραμαζώφ*, ή τις εξωφρενικές ηχητικές αναζητήσεις των ηλεκτρονικών μουσικών που είναι ανίκανοι να γεννήσουν έστω μια γραμμή μουσικής του εμπνευσιακού ύψους μιας μοτσάρτιας σύνθεσης κλπ. κλπ. Αλλά απ' αυτές σου τις αρέσκεις και απαρέσκεις θα πρέπει να αντλεις τα σωστά συμπεράσματα: Μ' άλλα λόγια, μην έχεις την εντύπωση πως εκείνο που *αρέσκεται* κανείς να κάνει σχετίζεται κατ' ανάγκην με τη ζωή. Ιδιαίτερα θάλεγα πως όσοι ασχολούνται με την Τέχνη,

ασχολούνται με κάτι πεθαμένο, αφού οι περισσότερες τέχνες είναι πεθαμένες. Αλλά η νεκροφιλία αυτού του είδους δε θεωρείται από τον πολιτισμό μας ως διαστροφή. Ή εν πάση περιπτώσει θεωρείται διαστροφή των εκλεκτών, πράγμα που ισοδυναμεί με υψηλή αποτίμηση. Θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε πως πολλά πράγματα απ' αυτά που μας αρέσει να κάνουμε δεν ανήκουν στη μορφή της εποχής μας. Αυτό δεν μας κάνει λιγότερο χρήσιμα μέλη στον οργανισμό που λέγεται σύγχρονος πολιτισμός, στο μέτρο που η μνήμη δεν είναι λιγότερο σοβαρή λειτουργία του νου επειδή ασχολείται με πράγματα παρωχημένα. Αντίθετα, η παρουσία ανθρώπων που στρέφονται με νοσταλγία προς τα πίσω, ανθρώπων που βρίσκουν αξιολογότερο το παρελθόν, που δεν ανέχονται τον πολιτισμό του παρόντος, ίσως είναι απαραίτητη γι' αυτόν τον ίδιο τον πολιτισμό. Ωστόσο δε χρειάζεται να φτάσουμε τόσο μακριά, ώστε να κατασκευάσουμε μια θεωρία περί του απαραίτητου της ύπαρξης νοσταλγών και εραστών του παρελθόντος¹³. Αρκεί να δούμε απλά πως σα νοσταλγοί δεν αποκοβόμαστε μεν από το πλέγμα λειτουργιών αυτού του πολιτισμού, αλλά η λειτουργία που επιτελούμε είναι ειδολογικά διαφορετική από εκείνη ορισμένων άλλων λειτουργιών του που μοιάζουν να συμπλέουν μ' αυτόν, να αποδέχονται τις αξίες του και να προσυπογράφουν τους σκοπούς του. Και αυτή η ειδολογική διαφορά συνίσταται κοντολογής στο ότι εκείνοι καταγίνονται με πράγματα που φέρουν τα γνωρίσματα της εποχής τους, ενώ εμείς όχι. Το να ασχολείσαι με τα μηχανάκια και τα αυτοκίνητα, με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, το να πηγαίνεις σε ντισκοτέκ και να χορεύεις disco, το να κάνεις body-building και windsurfing, το να ντύνεσαι punk και να είσαι εν γένει «easy», το να έχεις video και να βλέπεις Rocky και Rambo είναι μερικά από τα μορφολογικά γνωρίσματα του πολιτισμού αυτού εδώ του αιώνα, ή για νάμαστε πιο ακριβολόγοι, αυτής εδώ της δεκαετίας. Οι άνθρωποι που συμμετέχουν σε τέτοιου είδους δραστηριότητες βιώνουν και (γιατί όχι;) απολαμβάνουν αυτόν τον πολιτισμό, διότι χαίρονται αυτά που έχει να τους προσφέρει. Η εποχή μας παράγει Mercedes και Porsche και Texas Instruments, δεν παράγει quintetti και divertimentoi. Αυτά έχει να μας δώσει, και αν αυτά τα πράγματα μας ευχαριστούν, τότε πάει καλά, είμαστε οι ευχαριστημένοι αυτής της εποχής. Αν όχι, ανήκουμε στους δυσαρεστημένους. Παίρνουμε τη θέση του θεατή σε όλ' αυτά που επιτελούνται στον αιώνα μας, κάνουμε σαφή την αντίθεσή μας, και εισηγούμαστε αλλαγή παιχνιδιού, γιατί αυτό που παίζεται δε μας αρέσει καθόλου. Ο δυσαρεστημένος θεατής, μ' όλο που έχει πολλούς γύρω του να συμφωνούν για το απαρράδεκτο θέαμα που η εποχή μας μας προσφέρει, έχει κρυφό καημό να μπει κι αυτός στο παιχνίδι. Να κάνει επιτέλους κάτι, αντί να κάθεται μια ζωή να κλαίει πάνω απ' τα ερείπια της Ιερουσαλήμ. Κι αν η συζήτησή μας γύρω από το θάνατο των τεχνών έχει καμιά αξία, αυτή βρίσκεται στο ότι έχει μεγάλη σημασία για τη ζωή μας το να μπορούμε να λαμβάνουμε μέρος στις δραστηριότητες που η εποχή μας προσφέρει. Αν μας αρκούσε η νεκρόφιλη σχέση μας με τις πεθαμένες τέχνες, δε θα αγανακτούσαμε που δε βρίσκεται κανείς να τις ζωντανέψει. Θα συνεχίζαμε να απολαμβάνουμε την αλλοκαιρινή τους ατμόσφαιρα και θα είμασταν μάλιστα ευχαριστημένοι που οι άλλοι δεν ασχολούνται μ' αυτά τα πράγματα, γιατί έτσι μας αφήνουν στην ησυχία μας. Αλλά θέλουμε τη σχέση με τη ζωή. Θέλουμε να νοιώσουμε την έκρηξη δυναμισμού που πάει μαζί με κάθε τι που σφύζει και εξελίσσεται. Κι αυτός είναι ο καημός μας με τις πεθαμένες τέχνες. Οι τέχνες εκείνες μας άρεσαν. Αν ζούσανε ακόμα, θα

ανήκαμε κι εμείς στους ευχαριστημένους. Τίποτε όμως απ' όσα ζουν δε μας συγκινεί. Κι έτσι ο δυναμικός μας και ο πόθος μας για δημιουργία πνίγεται. Το να πιστεύεις πως η τέχνη εξακολουθεί να ζει εκφράζει εν πολλοίς τη *θετική* σου στάση απέναντι στις νέες μορφές της. Το να πιστεύεις πως πέθανε είναι εκδήλωση της *αρνητικής* σου στάσης απέναντι σ' αυτές τις νέες μορφές. Αλλά πέρα από την εκδήλωση της ψυχικής σου διάθεσης, υπάρχουν ορισμένοι λόγοι που κάνουν τον ένα να βλέπει θάνατο εκεί που ο άλλος βλέπει ζωή. Και η επίγνωση αυτών των λόγων βοηθάει και τους ευχαριστημένους και τους δυσαρεστημένους αυτού του πολιτισμού να καταλάβουν τι τέλος πάντων είναι εκείνο γύρω απ' το οποίο διαφωνούν.

Αλλά πώς να συμμεριστείς την άποψη ότι η τέχνη ζει, αν δεν έχεις έστω και μια περίπτωση τέχνης που κι εσύ να συμφωνείς πως ζει; Διότι μόνο μέσα από μια τέτοια περίπτωση θα μπορούσες να διαπιστώσεις για λογαριασμό σου τα στοιχεία εκείνα που ο άλλος βρίσκει σε όσα εσύ θεωρείς πεθαμένα.

Αυτή η περίπτωση είναι, όπως παραπάνω υπαινίχθηκα, ο κινηματογράφος. Μόνο σ' αυτόν βρίσκει κανείς ακόμη τα στοιχεία μιας ζωντανής τέχνης. Αν θες να καταλάβεις τη διαφορά ανάμεσα σε μουσικακό είδος και ζωντανή καλλιτεχνική δημιουργία, σύγκρινε την κοινωνική μορφολογία αυτής της τέχνης μ' όλων των άλλων.

Το καινούργιο έργο του Rohmer, του Kurosawa, του Tarkowski, των Taviani, του Αγγελόπουλου, δεν είναι απλά ένα καλλιτεχνικό γεγονός το οποίο πληροφορείται και για το οποίο ενδιαφέρεται μονάχα μια ισχυρή ιντελιγκέντσια. Είναι προσιτό και εν πολλοίς αναγνώσιμο από μια μεγάλη γκάμα ανθρώπων. Θα μπορούσε ίσως κανείς να παραλληλίσει την κοινωνική θέση του κινηματογράφου με εκείνη της ιταλικής όπερας του 19ου αιώνα. Η ιταλική όπερα ήταν κτήμα του λαού. Η νέα όπερα του Rossini ή του Verdi είχε πολλές αναλογίες με το νέο έργο του Spielberg ή του Coppola. Ήταν το αντικείμενο ζωνρών συζητήσεων για μέρες και μήνες. Ο κόσμος συνέρρεε στις λυρικές σκηνές, όπως περίπου σήμερα συρρέει για να δει το *Ρόδο του Καϊρου* ή το *Ran* στις κινηματογραφικές αίθουσες. Υπήρχε μια ατμόσφαιρα ευωχίας και ενθουσιώδους αναμονής πριν το σήκωμα της αυλαίας. Υπήρχαν οι φανατικοί και τα αυτόγραφα και οι ανθοδέσμες και το ξέφρενο ξέσπασμα του κοινού σε στιγμές που ένοιωθε να του λένε πολλά (Πρβλ. το «*va pensiero*»). Ανάλογα πράγματα βρίσκει κανείς σήμερα μονάχα στις κινηματογραφικές αίθουσες, ανεξάρτητα απ' το αν οι επευφημίες δεν αφορούν συνήθως αριστουργήματα, αλλά το Rocky, το Rambo, τον Conan το βάρβαρο ή τις Delta Forces. (Με το να εστιάζουμε την προσοχή μας στις κοινωνικές διαστάσεις μιας τέχνης δεν κάνουμε κανένα υπαινιγμό ως προς την καλλιτεχνική αξία των έργων που εμφανίζονται στους κόλπους της).

Και η ζωγραφική; Πού μπορεί κανείς να βρει το ανάλογο της ατμόσφαιρας της Μονμάρτρης; Πού είναι τα καφενεία των καλλιτεχνών, όπου ένοιωθες γύρω σου τη ζύμωση των καινούργιων ιδεών; Πού είναι η ειδική εκείνη φτώχεια των ζωγράφων που ήταν απαραίτητη θάλεγε κανείς προϋπόθεση της έμπνευσης; Πού είναι η αλλοτινή ζωή του Παρισιού με τα ελεύθερα ήθη του, με την αέναη ροή των πάντων, με την πολύχρωμη κοσμική ατμόσφαιρα, με το πυροτέχνημα της ανθρώπινης ύπαρξης, όλα εκείνα μ' άλλα λόγια που μπορούσαν να στηρίξουν μian *μπρεσσιονιστική αντίληψη* του κόσμου; Πού είναι η εκρηκτική ατμόσφαιρα της Αναγέννησης, με τη δροσιά εκείνη της πρώτης δοκιμής των απέραντων δυνατοτήτων του ανθρώπου, η

έκσταση μπρος στο θαύμα του ανθρωπίνου σώματος, η εγκόσμια συμφιλίωση του θείου με το θνητό, ή πάλι η ύβρις του Ρομαντισμού, η αυθάδικη πρόκληση των φυσικών δυνάμεων, η κατάκτηση του μεγάλου και του αζεπέραστου;

Τίποτε απ' όλ' αυτά δεν αποτελεί χαρακτηριστικό του 20ού αιώνα. Η προσοχή πέρασε απ' το άτομο στη μάζα. Η κατανάλωση και η συλλογική εργασία εκμηδένισε το ατομικό προϊόν, και επομένως το δημιουργό του. Ο ζωγράφος δεν είναι πια σε θέση να παραγάγει κάτι *μνημειώδες*. Διότι δεν υπάρχει τίποτε που να πρέπει ν' αποθανατισθεί. Τα πάντα είναι αναλώσιμα. Κι έτσι το έργο του πρέπει να πάρει το χαρακτήρα ενός προϊόντος, ανάλογου με το μίξερ ή το βίντεο. Να κατασκευάζεται και να αναπαράγεται γρήγορα, να πουλιέται γρήγορα, να μπορεί να μπαίνει σε όλα τα σπίτια, να μπορεί να κοστολογείται ακριβά, επομένως να είναι όσο μεγαλύτερο γίνεται, αλλά να έχει όσο το δυνατό λιγότερη δουλειά: μεγάλες χρωματικές επιφάνειες (τώρα μάλιστα που βγήκε και ο αερογράφος, η ζωή του σύγχρονου ζωγράφου έγινε κατά πολύ απλούστερη), όχι μεγάλη παλέττα, όχι δύσκολα υλικά (αυγοτέμπερες και λάδια): ακρυλικά, ας είν' καλά η βιομηχανία των χρωστικών ουσιών. Όχι πολλά μπλα-μπλά. Η εποχή δε σηκώνει δύσκολες συνθέσεις (τι καθόταν κι έφτιαχνε εκείνος ο Dali). Η εποχή μας ζητάει απλότητα, αυτό είναι που την εκφράζει! Δε νομίζω πως χωρεί αμφιβολία γι' αυτό. Αλλά πόσο συχνά, αλήθεια, η απλότητα συγκαλύπτει την απλοϊκότητα, πόσο συχνά η λιτότητα γίνεται το ψευδώνυμο της φτώχειας.

Αλλά κι έτσι ακόμη ο ζωγραφικός πίνακας δε μπορεί να συναγωνισθεί τα *γνήσια* καταναλωτικά προϊόντα. Ποιός θα δώσει λεφτά να πάρει ένα Σόρογκα ή ένα Καραβούζη, τη στιγμή που τον καλούν λαχταριστά απ' τις βιτρίνες τους τα παντοειδή video, οι computers, τα turbo αμάξια με τις άψογες αισθητικές φόρμες των γιαπωνέζων και των ιταλών, τα eduro, τα scrabblers, τα signé παπουτσάκια στυλ Sebago ή Timberlands, τα united coloured Benetton, τα compact disks και τα χριτς-χράτς-κλικ αξιολάτρευτα μπιχλιμπίδια κλπ. κλπ.;

Αρκεί να κάνει κανείς μια βόλτα στις αίθουσες τέχνης, για να γελάσει πικρά για την επιθανάτια παντομίμα που λέγεται «επίσκεψη σε γκαλλερί». Τι *είδους* άνθρωποι μπαίνουν εκεί μέσα, και τι *είδους* σχέση έχουν με την τέχνη και τη ζωγραφική ειδικότερα! Και το πιο σπουδαίο απ' όλα: τι χρήση κάνουν αυτής της όποιας γνώσης ή αίσθησης ή εμπειρίας ή ότινος άλλου, πήραν (αν πήραν) απ' αυτή τους την επίσκεψη; Πόσο «αντουφέκιστες» περνούν αυτές οι εμπειρίες! Την άλλη μέρα τις έχεις κιόλας ξεχάσει. Κι όχι κατ' ανάγκη επειδή εσύ προσωπικά είσαι ακαλλιέργητος ή υποκριτής, αλλά επειδή το όλο φαινόμενο συνιστά μιιά *συλλογική υποκρισία*. Τίποτε απ' όλ' αυτά τα λεπταίσθητα και τα πνευματώδη και τα συμβολικά κλπ. δεν ταιριάζουν στο καλούπι ετούτης εδώ της εποχής. Αν ασχολείσαι με bytes και ολοκληρωμένα κυκλώματα, έχεις την πιθανότητα να κάνεις κάτι *αισθητικότερο* από το να προσποιείσαι τον πολίτη ενός κόσμου που έχει πεθάνει και μέσα σου και έξω σου. Γιατί αναμφίβολα ένας από τους παράγοντες της αισθητικότητας ενός προϊόντος είναι η εναρμόνισή του με το περιβάλλον που το γέννησε.

Και ας έρθουμε στη σύγχρονη μουσική, και ειδικά στη λεγόμενη σοβαρή σύγχρονη μουσική. Τα συμπτώματα του θανάτου της παραδοσιακής μουσικής ήταν ήδη πρόδηλα από τις αρχές του αιώνα, όταν ξεκίνησε όλο εκείνο το ρεύμα του μοντερνισμού με την ιδιαίτερη έμφαση στο ηχόχρωμα. Δεν έχει νόημα να υποστηρί-

ξουμε με βεβαιότητα τη θέση στην οποία θα πρέπει να τοποθετηθεί το όριο της επανάστασης. Δεν έχει σημασία το να αποφανθούμε αν ήταν ο Debussy ή ο Schönberg ή ο Cage εκείνοι που έβαλαν τελεία και παύλα στην παραδοσιακή μουσική γραφή. Θαυμάσια θα μπορούσε ν' αντιτείνει κανείς ότι αν ψάχνουμε για όριο, ίσως πρέπει ν' αναχθούμε πίσω στην εποχή του Monteverdi. Είναι γεγονός ότι αν αναζητάς ένα ακριβές σημείο για να τοποθετήσεις το θάνατο της μουσικής, δεν πρόκειται να το βρεις ποτέ. Γιατί παρατηρώντας το συνεχές φάσμα της εξέλιξης της βλέπεις πως κάθε νεωτερισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σα θάνατος του προηγούμενου status της. Το να μην είσαι όμως σε θέση να πεις πότε ακριβώς κάτι πεθαίνει, δε σου αφαιρεί τη δυνατότητα να διαπιστώσεις, και το δικαίωμα να ισχυρισθείς, πως δεν υπάρχει πια. Το πού θα μπει το χρονικό σημείο του θανάτου μιας τέχνης μάς είναι εντελώς αδιάφορο για το είδος της συζήτησής μας. Εκείνο που μας απασχολεί είναι το κατά πόσον μπορούμε να υποστηρίξουμε τη συνέχεια μιας τέχνης, όταν τα κριτήρια που υπεισέρχονται στις συζητήσεις μας μαρτυρούν το αντίθετο.

Είναι τουλάχιστον παράδοξο το να υποστηρίζεις ότι βλέπεις σημαντικές σχέσεις ανάμεσα σε μια serenata του Mozart και σ' ένα έργο όπως το «φανταστικό τοπίο» για 24 ραδιόφωνα του John Cage. Οι ομοιότητες που θα βρεις —αν βρεις— θα είναι πολύ ισχνές μπροστά στις κολοσσιαίες διαφορές που κάνουν εμένα τουλάχιστον να μιλάω για δύο διαφορετικές τέχνες. Αλλά δεν αρκεί να διαπιστώσεις τις μορφικές διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα. Για να συνειδητοποιήσεις καλύτερα την απόσταση που τα χωρίζει, πρέπει να δεις και τον κοινωνικό τους περίγυρο, να δεις τον κοινωνικό ρόλο που τα δύο αυτά έργα είχαν το καθένα στην εποχή του. Αντιπαράβαλε το περιβάλλον των ανακτορικών αιθουσών της Βιέννης, με το πνευματικό κλίμα της εποχής, τον ταξικό διαχωρισμό, την παιδεία των μουσικών και των ακροατών τους, το μέγεθος του ακροατηρίου στο οποίο ο Mozart είχε απήχηση, τα διατιθέμενα όργανα της εποχής, την παρελθοντική μουσική εμπειρία κλπ. με όλα τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά μιας εποχής σαν του Cage, που είναι τώρα πια μια περιορισμένη élite ειδικών και μαθητών ωδείων, στο τι κάνει αυτό το ακροατήριο την ώρα που ακούει το «φανταστικό τοπίο»: γέρνει μήπως πίσω και κλείνει τα μάτια μ' ένα χαμόγελο ευτυχίας, αφήνοντας τις μελωδίες να του χαϊδέψουν τ' αυτιά; Τι περιγραφές δίνει αυτό το κοινό για τη μουσική του εμπειρία: Λένε μήπως «ήταν υπέροχο», ή μήπως «ήταν ενδιαφέρον»; Ποιά λέξη τους έρχεται πιο βολική για να περιγράψουν εκείνο του οποίου υπήρξαν μάρτυρες: «δημιουργία» ή «πειραματισμός»; Τι θέση δίνουν μέσ' στη ζωή τους σ' αυτό το έργο τέχνης: Μπορεί κανείς τους να σιγοτραγουδάει κάποιο μοτίβο του κάνοντας περίπατο στην όχθη της λίμνης, ή να βάλει παρόμοια 24 ραδιόφωνα να παίζουν σε διαφορετικούς σταθμούς για να εξομολογηθεί τον έρωτά του στην καλή του; Χίλιες δύο λειτουργίες που μιά serenata είχε στη δική της εποχή δε μπορεί να έχει ένα έργο αλεατορικής μουσικής. Και το πιο σημαντικό: Το έργο της αλεατορικής μουσικής δε φαίνεται να μπορεί να επιτελέσει καμμία άλλη κοινωνική λειτουργία έξω απ' την ικανοποίηση του ευαίσθητου ουρανίσκου ορισμένων ειδημόνων. Η νέα αυτή τέχνη μοιάζει κοινωνικά ανενεργή.

Την ίδια μεθοδολογία αναζήτησης των διαφορών εκείνων που θα κάνουν ανάγλυφη την εικόνα των τεχνών ως αυτονόμων οντοτήτων που γεννιούνται, ακμάζουν, και κάποια στιγμή πεθαίνουν, μπορεί κανείς ν' ακολουθήσει και για όλες τις υπόλοιπες τέχνες. Μπορεί να συγκεντρώσει την προσοχή του στη μορφή ζωής που

είναι δεμένη μ' ένα λογοτεχνικό είδος όπως το μυθιστόρημα. Μπορεί να εντοπίσει κάποια σχέση ανάμεσα στις αναπεπταμένες περιγραφές ενός Balzac ή ενός Hugo και στο *ρυθμό* της ζωής τους. Και να καταλάβει πάνω σε μιαν άλλη βάση γιατί η συγγραφή μυθιστορημάτων είναι εκτός τόπου σήμερα, πράγμα που εκδηλώνεται άλλωστε στην απελπιστική πενία ιδεών των συγχρόνων μυθιστοριογράφων. Γιατί το καλλίτερο έργο ενός Milan Kundera μοιάζει με ψέλλισμα μπροστά στα έργα ενός Tolstói ή ενός Dostoevsky; Γιατί η αθρόα προσφορά μυθιστορημάτων (και δε μιλάω φυσικά ούτε για Robert Ludlum ούτε για Louis Lamour) μοιάζει να μην προσφέρει τίποτε, μήτε στη μορφή μήτε στο περιεχόμενο αυτού του είδους, έτσι όπως το γνωρίζαμε μέχρι την εποχή των πειραματισμών του Joyce; Γιατί από την άλλη η ποίηση μοιάζει να ζει ακόμη; Γιατί η ποίηση μοιάζει ακόμη να μας λέει πράγματα; Μήπως έχει αυτό κάποια σχέση πάλι με το *ρυθμό* της σύγχρονης ζωής, την υπερπληροφοριοδότηση και την έντασή της από τη μία, και τη νοηματική πυκνότητα, τη λακωνικότητα και τη συμβολικότητα του στίχου από την άλλη;

Η πλήρης περιγραφή της εικόνας που προσπάθησα να δώσω είναι έργο που μπορεί να πάρει τις διαστάσεις ενός μεγάλου βιβλίου. Στο δημοσίευμα αυτό αρκεστήκα να κάνω δύο πράγματα. Αφ' ενός να θεμελιώσω φιλοσοφικά τη *δυνατότητα* και τη *χρησιμότητα* μιας τέτοιας εικόνας, αφ' ετέρου να κάνω ένα σύντομο σκαρίφημά της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους φίλους μου Δρα Στέλιο Βιρβιδάκη και Κώστα Καταβάτη, για τις θαυμάσιες συζητήσεις γύρω από τη λογοτεχνία που είχα μαζί τους και που απετέλεσαν το ερέθισμα για τη συγγραφή αυτού του δοκιμίου.

1. Θεωρώ σκόπιμο να κάνω σαφές απ' την αρχή το ότι η μέθοδος και οι προοπτικές της συζήτησης που ακολουθεί δεν έχουν καμία απολύτως σχέση με εκείνες που διέπουν τις συζητήσεις περί του θανάτου της τέχνης από φιλοσόφους του τύπου του Hegel. Η μέθοδος που ακολουθείται είναι η γλωσσολογική, και σύμφωνα με το πνεύμα αυτής της μεθόδου τα αντλούμενα συμπεράσματα δεν επιτρέπεται να προέρχονται από a priori μεταφυσικές κατασκευές. Μια περιληπτική παρουσίαση της μεθόδου αυτής απετέλεσε η ανακοίνωσή μου στο Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Φιλοσοφίας, με τίτλο «Η γλωσσολογική μέθοδος του L. Wittgenstein», που περιλαμβάνεται στα Πρακτικά του Συνεδρίου *Η φιλοσοφία σήμερα*, Ελληνική Φιλοσοφική Εταιρεία, Αθήνα 1985, 145-154.
2. Θα πρέπει κανείς να σημειώσει ότι υπάρχει κι ένας επιτιμητικός τόνος από μέρος των «αισιοδόξων» κατά των «κινδυνολόγων του πολιτισμού μας», οι οποίοι τείνουν να βλέπουν την πορεία του γένους σαν ένα συνεχή αξιακό εκπεσμό. Η απάντηση των αισιοδόξων είναι πως «όχι, οι αξίες δεν πέθαναν, απλώς άλλαξαν μορφή».
3. Σχετικά μ' αυτό το θέμαδες τη διδακτορική μου διατριβή *Η γραμματική του αισθητικού λόγου*, Αθήνα 1984, (κεφάλαιο ΣΤ, ενότητα 15: «Η ομορφιά ενός πράγματος είναι σύμπτωμα κάποιας ενδιάθετης ουσίας;»), σελ. 678-680.
4. Η γραμματική της λέξης «σύμπτωμα» απαιτεί την ύπαρξη ενός στοιχείου που είναι προσδιορισίμο ανεξάρτητα απ' το σύμπτωμα: Αν ο ερεθισμένος λαϊμός είναι σύμπτωμα της ύπαρξης κάποιου στρεπτόκοκκου, τότε ο στρεπτόκοκκος θα πρέπει να είναι εντοπίσιμος με μια μέθοδο ανεξάρτητη απ' την παρατήρηση του ερεθισμένου λαϊμού. Διότι, αν ο μοναδικός τρόπος διαπίστωσης της ύπαρξης του στρεπτόκοκκου, ήταν η παρατήρηση του ερεθισμένου λαϊμού, τότε ο ερεθισμένος λαϊμός δε θα ήταν σύμπτωμα, αλλά καθοριστικό κριτήριο της αμυγδαλιτίδας. Μ' άλλα λόγια «αμυγδαλιτίδα» και «ερεθισμένος λαϊμός» θα ήταν ομοεκτατές έννοιες.
5. Δες σχετικά το άρθρο μου *Το πρόβλημα των καθόλου και η θέση του στην ύστερη φιλοσοφία του L. Wittgenstein*, ΕΦΕ 1 (1984), 172-185, καθώς και το κεφάλαιο Γ' της διατριβής μου (ως αν.) «Ο ορισμός της τέχνης», 373-392.
6. Δε θέλω να παρασιωπήσω το (άλλωστε πασιγνώστο) γεγονός ότι ο ουσιολογισμός με ένα σύγχρονο ένδυμα συζητείται εκ νέου έντονα, ούτε να υποτιμήσω την πειστικότητα των επιχειρημάτων ενός Kipke ή ενός Putnam (αν καιμένα τουλάχιστον—στο μέτρο που τα γνωρίζω—δε συμβαίνει να με πείθουν). Δε νομίζω ωστόσο ότι

- θα προσέφερε τίποτε στην επιχειρηματολογία του προκειμένου άρθρου η οποιαδήποτε σχετική συζήτηση. Μια κριτική των θέσεων του νεοουσιολογισμού από τη βιτγκενσταϊνική σκοπιά θα πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερου δημοσιεύματος με διαφορετικούς στόχους από αυτούς εδώ.
7. Πρβλ. *Φιλοσοφικές έρευνες*, μετάφραση Παύλου Χριστοδουλίδη, εκδόσεις Παπαζήση, 1977, § 309.
 8. Την έννοια της αγάπης ως απαραίτητης προϋπόθεσης του αισθητικού βιώματος αναπτύσσει διά μακρών ο γάλλος φαινομενολόγος Mikel Dufrenne στο περιπούδαστο έργο του *The Phenomenology of the Aesthetic Experience* (La phenomenologie de l'expérience esthétique), και ειδικότερα στο κεφάλαιο 15: «Our Attitudes before the Lovable and the Beautiful», translated by Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo & Leon Jacobson, Northwestern University Press, Evanston, 1973, 431-441.
 9. Δεν αναφέρομαι προφανώς στην περίπτωση όπου τα ενδιαφέροντα των δύο κλάδων μπορεί προς στιγμήν να συμπέσουν.
 10. Δες σχετικά στη διατριβή μου (ως α.) το κεφάλαιο ΣΤ2 «Το πρόβλημα του νοήματος ενός έργου τέχνης», 576-620.
 11. Ο ορισμός αυτός είναι κάτι που προκύπτει απ' τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τα έργα τέχνης. Είναι μ' άλλα λόγια η περιληπτική διατύπωση ενός τμήματος της αισθητικής μας συμπεριφοράς. Της συμπεριφοράς εκείνης, συγκεκριμένα, που απαγορεύει την αλληλλοϋποκατάσταση δύο έργων τέχνης που είτε «μιλούν για το ίδιο πράγμα» είτε «επιδρούν πάνω μας κατά τον ίδιο τρόπο». Απ' αυτή την απαγόρευση προκύπτει η έννοια της αυτονομίας του έργου τέχνης. Αν αναγνωρίζουμε σε κάτι αυτό που ονομάζουμε «φυσιογνωμία», σημαίνει πως το βλέπουμε σαν ένα οργανικό όλο. Κι αυτό με τη σειρά του σημαίνει πως δε μπορούμε (λογική και όχι εμπειρική απαγόρευση) να προσθέσουμε ή να αφαιρέσουμε έστω και ένα από τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν αυτό το οργανικό όλο, χωρίς να διαταράξουμε τη «φυσιογνωμία» του. Αν πάλι οι προσθαφαιρέσεις μας δεν αφορούν τα θεμελιακά του στοιχεία, τότε η φυσιογνωμία του παραμένει η ίδια. Οπότε είναι αδύνατο να ισχυριστούμε είτε α: ότι με την προσθήκη ουσιωδών στοιχείων το έργο διατηρεί την ταυτότητά του, είτε β: ότι με την προσθήκη επουσιωδών στοιχείων τη μεταβάλλει.
 12. Προλαμβάνω την αντίρρηση ότι η ζωή ή ο θάνατος μιας τέχνης αφορά το θέμα της λειτουργίας της μέσα στην κοινωνία, λέγοντας πως το να προσκομίζεις λειτουργικές διαφορές είναι άλλης τάξης ενέργεια από το να υποστηρίξεις ότι ορισμένα πράγματα *λειτουργούν*, ενώ ορισμένα *άλλα έχουν πάψει να λειτουργούν*.
 13. Καταλαβαίνω πως χρειάζεται ισχυρότερη επιχειρηματολογία για να υποστηρίξει κανείς το απαραίτητο της ύπαρξης τέτοιου είδους ανθρώπων, αλλά δε θ' ασχοληθώ μ' αυτό το πράγμα εδώ.

ΔΡ ΚΩΣΤΗΣ Μ. ΚΩΒΑΙΟΣ
ΑΘΗΝΑ