

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ**

Διδακτορική διατριβή
Γεωργίου Κ. Δανιηλίδη

Επιβλέποντες καθηγητές :
α. Κύριος Στάμος Παπαστάμου
β. Κυρία Κλαίρη Συνοδινού
γ. Κύριος Σάββας Κονταράτος

ΑΘΗΝΑΙ 2005

ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ

Μέρος Α΄

Αισθητικός συμβολισμός και ψυχολογία της τέχνης και του
καλλιτέχνη

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ**

ΜΕΡΟΣ Α'

Αισθητικός συμβολισμός
και ψυχολογία της τέχνης και του καλλιτέχνη

Διδακτορική διατριβή
Γεωργίου Κ. Δανιηλίδη

Επιβλέποντες καθηγητές :
α. Κύριος Στάμος Παπαστάμου
β. Κυρία Κλαίρη Συνοδινού
γ. Κύριος Σάββας Κονταράτος

ΑΘΗΝΑΙ 2005

Αφιερώνεται στην ιερή μνήμη του πατέρα μου Κωνσταντίνου.

Βιογραφικό σημείωμα

Ο Γεώργιος Κωνσταντίνου Δανιηλίδης, γεννήθηκε το 1948 στον Πειραιά και είναι πατέρας δύο παιδιών. Σπούδασε ιταλική φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και ειδικεύθηκε -με Master μετάφρασης και μεταφρασεολογίας- στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, καθώς και με Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδικεύσεως στην Συμβουλευτική και τον Προσανατολισμό στην ΑΣΠΑΙΤΕ.

Ακολούθως, ειδικεύθηκε ακόμη- με νέο Master στην ιστορία της φιλοσοφίας – στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Στην Ιταλία, στα χρόνια 1970 – 1976, σπούδασε Οπτική, Βοτανολογία κ.λ. στην Ακαδημία Οπτικής “Leonardo da Vinci” και στο Πανεπιστήμιο της Siena.

Εργάζεται ως δάσκαλος Ιταλικής γλώσσας και Φιλολογίας, μεταφραστής και σύμβουλος φιλοσοφίας.

Στην δεκαετία του '80, ίδρυσε δύο πολύ επιτυχημένες αίθουσες τέχνης στον Πειραιά, όπου επί δωδεκαετίαν πολλοί εικαστικοί καλλιτέχνες εύρισκαν δουλειά, εισόδημα και χώρο φιλικό για τα ενδιαφέροντά τους.

Ευχαριστίες

Στην εκπόνηση αυτής της διατριβής, πολλοί άνθρωποι βοήθησαν με πρακτικό ή άλλο τρόπο. Σ' όλους, αισθάνομαι υποχρεωμένος διά βίου. Οι άριστες συμβουλές και κρίσεις τους, συνέβαλαν σε ό,τι καλό περιέχεται σε τούτο το έργο, ενώ για τα τυχόν λάθη, αβλεψίες, παραλείψεις κ.ά., η ευθύνη είναι μόνο δική μου.

Ιδιαίτερος όμως, οφείλω να ευχαριστήσω για την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθεια κάθε φορά που τους ζητήθηκε, τους καθηγητές: κ^{αυ} Στάμον Παπαστάμου (Πρύτανη) και την κ^{αυ} Κλαίρη Συναδινού από το Πάντειο Πανεπιστήμιο και τον σοφό ομότιμο καθηγητή της Α.Σ.Κ.Τ., κ^{αυ} Σάββα Κονταράτον. Επίσης, τους συνεργάτες μου: Βάσω Νίκα, Καλλιόπη Νικολούδη, την καλλιτέχنيδα κ^{αυ} Ανθήν Μελά, τον καλλιτέχνη κ^{αυ} Χρήστον Αγγελόπουλον, την Άννα Καταντωνάκη και τον Σάββα Μαυρογιάννη, την Μαργαρίτα Ψαλιδάκου, την Ανθή Παππά, την Γαρυφαλίτσα Σπανούδη, την Ρένα Ζώρζου, την Μίτσα Χατζημιχάλη, την Ντέμη Μαρκαντωνάτου, την Κατερίνα Τσελέντη, την Κατερίνα Μαθέ, τον Ιωάννη Φωτόπουλο, τα παιδιά μου Κωστούλα και Βάνα Δανιηλίδη και τους αδελφούς μου Σπύρο και Γιάννη Δανιηλίδη, και την μητέρα μου Σταματίνα.

Τίποτε όμως δεν θα επετυγχάνετο, χωρίς την αφοσίωση και την αγάπη με την οποία με συνέδραμαν –συμμεριζόμενοι τις προσεγγίσεις μου– δύο λαμπροί άνθρωποι: Η καθηγήτρια ρωσικής, γλωσσολόγος κ^α Inga Gunia και ο καλλιτέχνης και στοχαστής κ^α Κωνσταντίνος Γιάκας, προς τους οποίους εκφράζω την παντοτινή μου ευγνωμοσύνη.

Γεώργιος Κωνσταντίνου Δανιηλίδης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μέρος Α' - Αισθητικός συμβολισμός και ψυχολογία της τέχνης και του καλλιτέχνη

	Σελ.
Βιογραφικό σημείωμα	5
Ευχαριστίες	6
Περιεχόμενα	7
Στόχος και μεθοδολογία	11
Τα βασικά στερεότυπα που βαρύνουν την τέχνη και τους καλλιτέχνες και η αντίκρισή τους	14
Τα κύρια ερωτήματα	14

Κεφάλαιο i – Οι πρώτες μας προσεγγίσεις – Επιστημολογικοί προβληματισμοί

Προκαταλήψεις 23 – Θεία μανία και τέχνη 27 - Αντιφάσεις 28 – Ο πρακτικός άνθρωπος 30 - Χαμένος παράδεισος και «φυσικός» πολιτισμός 32 – Animal symbolicum 34 – Συνείδηση και τέχνη 37 - Περί αισθητικής 44 – Η αποτύπωση της πραγματικότητας του ατόμου και της ομάδας 47 - Οι ίδιες αρχές που ισχύουν στην καλλιτεχνική σκέψη ισχύουν για όλες τις πνευματικές δραστηριότητες 55	20
Συμπεράσματα – Σύνοψις	57

Κεφάλαιο ii – Γλώσσα και Τέχνη

Γλώσσα και αφαίρεση 60 – Συμπεράσματα από την μελέτη της γλώσσας 66 - Κύρια αίτια παρερμηνείας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η καλλιτεχνική ενέργεια ως μορφή συνειδητοποίησης 67	60
Συμπεράσματα – Σύνοψις	73

Κεφάλαιο iii - Homo Erectus :

Οι απαρχές του αισθητικού συμβολισμού

Συμβολικό σύστημα σχέσεων του ανθρώπου με το περιβάλλον και με τον άνθρωπο 75 - Η ατομική ιδιοφυΐα άρρηκτα συνδεδεμένη με το κοινωνικό περιβάλλον 81	75
--	----

Κεφάλαιο iv - Homo Sapiens

Η τέχνη των μη εγγραμμάτων λαών. Η λεκτική και η εικαστική αποτύπωση ισορροπούν 84 - Οι σπηλαιογραφίες ως ντοκουμέντα 85 – Η οθόνη της σκέψης 90 – Σαμάνοι 91 - Το εικαστικό σύμβολο και τα παρεπόμενα οφέλη 93 - Ο καλλιτέχνης, αναπόσπαστο μέρος της κοινωνίας του 100	84
--	----

Κεφάλαιο v - Αναχωρητές: Μάγοι – Σαμάνοι, Μάντις, Άγιοι και Καλλιτέχνες **103**

- i. Μύθος, όνειρο και καλλιτεχνική δημιουργία. **103**
Όνειρο, θάνατος, ζωή και οι δομές έκφρασής τους 103 - Το έργο τέχνης καθρέπτης του αφάτου 107 - Οι λειτουργίες του μύθου 109
- ii. Ο ξένος **111**
Η επικοινωνία με μυθικά όντα 111 - Από τον μύθο στον λόγο 114 - Το καλλιτέχνημα και οι παράμετροι δημιουργίας του 116

Μέρος Β' – Οι Εποχές της επωνυμίας του καλλιτέχνη **120**

Κεφάλαιο vi - Αρχαία Ελλάδα **121**

Θεία πνοή και λογική 121 - Ο τεχνίτης μετατρέπεται σε καλλιτέχνη 126

Κεφάλαιο vii – Ψυχανάλυση και καλλιτέχνης **131**

Μία ψυχαναλυτική προσέγγιση του θέματος 131 - Γενικές πεποιθήσεις περί καλλιτεχνικής ψυχοσύνθεσης και ιδιοσυγκρασίας 132 – Προσωπικότητα-χαρακτήρας-έργα. Τα έργα Τέχνης ως όργανο προσπέλασης στον ψυχισμό των δημιουργών 137

Κεφάλαιο viii – Αναγέννηση **141**

Καλλιτέχνες της Ιταλικής Αναγέννησης-πνευματικά απελευθερωμένες προσωπικότητες 141 - Ιστορικό περίγραμμα της Αναγεννήσεως 142 - Υποδιαίρεση και χρονολογικά όρια της Ιταλικής Αναγέννησης 144 - Ιταλία του 15^{ου} αιώνα: κύριες τάσεις της εποχής 146 - Καινούργιες πολιτιστικές αλήθειες 147 - Η Πλατωνική Ακαδημία ξαναγεννιέται 151 - Ο καλλιτέχνης εκπροσωπεί και εκφράζει την εποχή του-Η έξαψη του καρναβαλισμού 153 - Ο καλλιτέχνης της Αναγέννησης, τοποθετεί τον εαυτό του στο κοινωνικό περιβάλλον της διανοήσεως και του κύρους και θεωρεί τον εαυτό του δημιουργό 154 - Ατομικότητα και μεγαλοφυΐα 156 - Ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης: φυγές θεόθεν και αλήτης 156 - Κριτικάροντας τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες 158 - Τα παράξενα χόμπι των αναγεννησιακών καλλιτεχνών 159 - Εγκώμιο στην ασωτία 159 - Το “Πέμπτο στοιχείο” 160 - Οι Φλωρεντινοί καλλιτέχνες του 1500 160 - Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι 163 - Οι πολλές όψεις της μελαγχολίας 171 - Ο Καλλιτέχνης, τέκνο της εποχής του 177 - Η διαφθορά της ειλικρίκειας και ο θάνατος του Θεού 177

Σύνοψις – Συμπέρασμα **181**

Κεφάλαιο ix - Ρομαντισμός και επέκεινα

191

Η οπτική της εποχής του Ρομαντισμού αναφορικά με την τέχνη 191 - Ο Ρομαντισμός στη μουσική 196 - Ο Ρομαντισμός στις εικαστικές τέχνες 196 - Η ουσία του Ρομαντισμού 197 - Ο συμβολισμός-η αλληγορία-το βάθος 198 - Η ρομαντική νοσταλγία – η παράνοια 198 - Η ρομαντική ειρωνεία- η τέχνη για την τέχνη 199 - Η αποσπασματικότητα 200 - Η ρομαντική θεματολογία 200 - Η αξία του ρομαντικού κινήματος 201 - Τα επέκεινα του Ρομαντισμού 202 - «Η τέχνη για την τέχνη» 202 - Η έλλογη δομή και συγκρότηση, μια από τις αναγκαίες συνθήκες παραγωγής έργου 205 - Μικρές βιωματικές εμπειρίες 207 - Η μία και μόνη αληθινή μαγεία: Η ικανότητα προβολής των σκέψεών μας 210

Επίλογος

215

Βιβλιογραφία

218

Εφόσον η τέχνη συνδέεται με τον ανθρώπινο νου, κάθε επιστημονική μελέτη της τέχνης θα είναι αναπόφευκτα ψυχολογία. Μπορεί βέβαια να είναι και άλλα πράγματα, αλλά ψυχολογία θα είναι οπωσδήποτε.

Max J. Friedländer,
Για την τέχνη και την γνώση.
Von Kunst und Kennerschaft
(Οξφόρδη – Ζυρίχη, 1946), σ.128

Ποιος σύγχρονος διανοητής δεν δέχεται, με μια διασταλτική ερμηνεία του ομώνυμου έργου του Σίγκμουντ Φρόυντ, ότι ο πολιτισμός είναι πηγή δυστυχίας; Πρέπει, ως εκ τούτου, να θεωρήσουμε τον άνθρωπο ένα αρρώστο ζώο και τον πολιτισμό του γέννημα της παράξενης διανοητικής του αρρώστιας όπως ισχυρίσθηκε ο Ρουσσώ; -Η παράδοση, συνδέει την καλλιτεχνική δημιουργία με την θεϊκή τρέλα. Η σύγχρονη ψυχανάλυση την συνδέει με την νεύρωση και την μελαγχολία.

Η παρούσα εργασία έχει στόχο να αποενοχοποιήσει το φαινόμενο που ονομάζεται πολιτισμός και να αποχαρακτηρίσει από την κατηγορία της ανισορροπίας, την κοινωνική ομάδα των ενεχομένων στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Στόχος και μεθοδολογία

Στόχος της παρούσης διδακτορικής διατριβής είναι να δείξει πως η κρατούσα άποψη περί ψυχικής ανισορροπίας του καλλιτέχνη, ως προϋπόθεσης για την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου, είναι οιονεί μύθευμα.

Ακολουθώντας και μετά την ανάληψη της υποχρέωσης εκπόνησης της παρούσας διατριβής, προστρέξαμε στις *ad hoc* εργασίες σημαντικών ερευνητών της ψυχής και της καλλιτεχνικής ενασχόλησης (Freud, Jung, Gombrich, Hauser, Cassirer, Layton, Gourhan, Campbell I. Θεοδωρακόπουλο και άλλους πολλούς), προσέχοντας ιδιαιτέρως και την παραμικρή τους λέξη που αφορούσε σε καλλιτέχνημα και σε καλλιτέχνη. Ουδαμού συναντήσαμε βεβαιότητες, συγκλίνουσες προς την άποψη που ο πολύς κόσμος έχει για τον καλλιτέχνη και το έργο του. Παντού βασίλευε η επιφύλαξη, ο σκεπτικισμός και η αβεβαιότητα. Ακόμη και οι απόψεις περί μετουσιώσεως και νευρωσικών πηγών της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που εξέθρεψαν και όπλισαν τον ψυχχαναλύτη και ψυχοθεραπευτή γενικότερα του καλλιτέχνη καθώς και του περίγυρού του, λησμονούσαν τις επιφυλάξεις των πρωτοπόρων ερευνητών της ψυχής, υπεραπλούστευαν και προσπαθούσαν να θεραπεύσουν αναλόγως.

Αφορμώμενοι λοιπόν αφενός μεν από την εμπειρία, αφετέρου δε από την προσεκτική μελέτη των πηγών, βεβαιωθήκαμε ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί παρά να αναβλύζει από πηγές υγείας και ο καλλιτέχνης δεν είναι περισσότερο επιρρεπής στις νευρώσεις από τις άλλες ομάδες πληθυσμού, αφού προσέτι, δια του έργου του, αντιμετωπίζει παραγωγικά (δηλαδή θεραπευτικά) τυχόν τάσεις εσωστρέφειας.

Η ενδεδειγμένη έρευνα των πηγών κατέδειξε, πως το καλλιτεχνικώς δράν είναι σύμφυτο με τον νοήμονα άνθρωπο, του οποίου η εξέλιξη συμβαδίζει με την εξέλιξη του ανθρωπίνου εγκεφάλου και την εξέλιξη των μέσων έκφρασης. Δημιουργεί έτσι, έργα όχι μόνο χρηστικά αλλά και όμορφα-υπερβαίνοντας τη φύση- και τα αρχαιολογικά ευρήματα πείθουν πως η εξέλιξη αυτή της ομορφιάς και της αναζήτησής της, συμπορεύεται με την ανθρώπινη εξέλιξη.

Πώς όμως και γιατί, εάν η καθ' υπόθεσιν θέσις μας είναι ακριβής, δημιουργήθηκε και εμποδίστηκε η προκατάληψη που θέλει τον καλλιτέχνη νοσηρή προσωπικότητα; Είναι δύσκολο να παραβλέψει κανείς, πως γενικότερα η προσωπικότητα του καλλιτέχνη και οι μυστηριώδεις πηγές των δημιουργικών του δυνατοτήτων, υπήρξαν ανέκαθεν στοιχεία προβληματισμού, τόσο των ψυχολόγων όσο και των κοινωνιολόγων, ακόμη δε μέχρις ορίου και των κριτικών τέχνης. Θα πρέπει να τονισθεί, πως κατά κανόνα, όλοι αυτοί συνέκλιναν στο γεγονός, πως ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά διακρίνουν τον καλλιτέχνη, (αλλά όχι σπανίως και τον άνθρωπο του πνεύματος γενικότερα) από τους “φυσιολογικούς” ανθρώπους.

Ισχυρός, όπως θα δούμε διεξοδικά στην εργασία μας, είναι ο αντίλογος. Ειδικά, όταν προέρχεται από χείλη εξεχόντων ειδικών. **Χαρακτηριστική, π.χ., είναι η διαπίστωση του C. Pelman, ψυχολόγου των αρχών του 1900, ο οποίος ήταν πεπεισμένος, πως οι μεγάλες μορφές των γραμμάτων και των τεχνών με διανοητικές παθήσεις, ήσαν πολύ ολιγότερες εκείνων που δεν παρουσίαζαν ίχνος τρέλας. Ισχυριζόταν ακόμη ο Pelman, πως καμιά μεγαλοφυΐα δεν είχε προβλήματα του είδους και, όταν η τρέλα ερχόταν στ' αλήθεια, τότε οι δημιουργικές ικανότητες ελαττώνονταν δραματικά.**

Οι ιστορικοί τέχνης, έχουν κάνει επάνω σ' αυτό το θέμα, μια πολλή μικρή στ' αλήθεια εισφορά. Εκτός από λίγες αξιοσημείωτες εξαιρέσεις, η ψυχανάλυση και η ψυχολογία του βάθους, δεν φαίνεται να τους ωφελούν πολύ στις ιστορικές τους έρευνες. Σ' εκείνον δε, που θα

παρατηρήσει, ότι αυτή η αντιμετώπιση τους στερεί ενός μέσου διείσδυσης πιο εξατομικευμένου (σ' ότι αφορά στη συμπεριφορά και στο έργο των καλλιτεχνών παλιών και νέων), αυτοί αντιτείνουν πως οι μη ιστορικοί, εφαρμόζουν με απλοϊκότητα τα ίδια κριτήρια, σε περιόδους και συνθήκες διαφορετικές.

Πέραν τούτου είναι αμφίβολο αν τα συμπεράσματα, τα βγαλμένα από ανάλυση μεμονωμένων περιπτώσεων, μπορούν να γενικευθούν. Ειδικώς, όταν βασίζονται σε μη επαρκές ιστορικό ντοκουμένταρισμα.

Ευθεία λοιπόν αντιμετώπιση, σε επίπεδο ιστορίας των ιδεών, των ξεχωριστών εκείνων περιόδων που η κοινωνική τους υφή εξέθρεψε αυτές τις πλάνες, ου μην, αλλά και εξέταση των συνειδητών ή ασυνειδήτων υιοθετήσεων της ιδέας αυτής, από και προς όφελος των ενεχομένων στο καλλιτεχνικό προϊόν ως τέτοιο.

Έτσι, αυτή η εργασία, θέτει ως γενικό σκοπό την αντιμετώπιση του προβλήματος της αλλοτρίωσης του καλλιτέχνη, από μια οπτική γωνία παραμελημένη. Αναρωτηθήκαμε δηλαδή, ποιες είναι οι ρίζες της πεποίθησης διανοουμένων και μη, πως ειδικά οι καλλιτέχνες ανάμεσα σ' όλες τις κατηγορίες των επαγγελματιών συνιστούν μια ιδιαίτερη ράτσα από την υπόλοιπη ανθρωπότητα. Ανιχνεύσαμε αιτίες και αποτελέσματα αυτής της αλλοτρίωσης και ακολουθήσαμε τις γνώμες σχετικά με τον χαρακτήρα και τη συμπεριφορά των καλλιτεχνών και του περιγυρού τους της Ιταλικής, κυρίως, Αναγεννησιακής περιόδου, εφόσον η πεποίθηση για την ύπαρξη κάποιας σχέσης μεταξύ καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και εκκεντρικότητας άρχισε να σχηματίζεται στην περίοδο της Αναγέννησης. (Αν και σπέρματά της βρίσκουμε στην άποψη του Πλάτωνα για την “μανία” των ποιητών).

Συνακόλουθα, σε αυτήν εδώ την εργασία, μεταξύ των άλλων, **επιχειρούμε: 1) να ερευνήσουμε πότε, πού και γιατί σχηματίστηκε στην κοινή συνείδηση αυτή η εικόνα του “τυπικού” καλλιτέχνη και ποια υπήρξαν τα διάφορα χαρακτηριστικά και η τύχη τους· και 2) να αναλύσουμε τους τρόπους, με τους οποίους οι τότε κριτικοί και βιογράφοι αντιμετώπισαν αυτούς τους καλλιτέχνες και συσχέτισαν τις ιδιαιτερότητές τους, με την καλλιτεχνική τους ιδιοφυΐα και δράση.**

Στην Αναγέννηση, πράγματι, αποδόθηκε ιδιαίτερη σημασία στην εκκεντρικότητα ή τη διαταραγμένη προσωπικότητα ορισμένων καλλιτεχνών. Η ερμηνεία αυτού του φαινομένου, οφείλει να συσχετιστεί με την γενικότερη ιδεολογία της εποχής και την κοινωνική θέση, που έδωσε στον καλλιτέχνη δημιουργό. Γι' αυτό εξετάζουμε τις κυρίαρχες θρησκευτικές και φιλοσοφικές πεποιθήσεις αυτής της εποχής.

Η προσέγγιση του θέματος, θα μπορούσε να γίνει από δύο σκοπιές: την ιστορικό-κοινωνική και την ψυχολογική-ψυχαναλυτική. Πιστεύουμε, όμως, πως η όποια σχέση καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και ψυχοπαθολογικής ιδιοσυγκρασίας, είναι εξαιρετικά δύσκολο να τεκμηριωθεί τόσο ιστορικά όσο και ψυχολογικά. Ωστόσο, η σχέση αυτή λειτούργησε ιστορικά ως ιδεολογικό κατασκευάσμα, και ότι ίσως η “εκκεντρικότητα” ως χαρακτηριστικό των καλλιτεχνών να μην ήταν τίποτε παραπάνω από φιλολογικό εύρημα της Αναγέννησης.

Εξάλλου:

α. Εάν η θέση μας ότι το έργο τέχνης συγκρατεί όλο το φάσμα των πνευματικών δυνατοτήτων του ατόμου, του καλλιτέχνη εν προκειμένω, τότε είναι εξαιρετικά δύσκολο να πάρουμε απαντήσεις από μόνη την ψυχολογία του βάρους και την ατομική ανάλυση, στα ερωτήματα που αφορούν την τέχνη. Η θέση αυτή συμπίπτει με το συμπέρασμα του Καντ ότι

για να δημιουργηθεί ένα έργο τέχνης πρέπει να εργαστούν αρμονικά όλες οι δυνάμεις της ψυχής και του νου.

Κάθε προσέγγιση και έρευνα του φαινομένου της καλλιτεχνικής δημιουργίας, υποχρεωτικά προσεγγίζει, σχεδόν, κάθε πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας και κάθε πτυχή της ανθρώπινης ψυχολογίας.

Η καλλιτεχνική έκφραση είναι ένας αναντικατάστατος τρόπος έκφρασης. Η γλώσσα της τέχνης, είναι πανίσχυρη για όσους την κατανοούν και αινιγματική έως αδιάφορη και περιττή για όσους δεν την καταλαβαίνουν.

Έτσι, για άλλη μια φορά, οδηγηθήκαμε στην εξέταση του φαινομένου της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο σύνολό του, εκκινώντας από το αξίωμα, ότι το υγιές αντιδιαστέλλεται από το νοσηρό με κριτήριο την ωφελιμότητά του.

β. Καθώς η εργασία αυτή συνεχώς μας ωθούσε σε θέματα που αφορούν τον φιλοσοφικό στοχασμό, θελήσαμε να προδιαθέσει για ένα πεδίο συζήτησης και να συστήσει ένα *livello soglia*, κατώφλι για νέους ερευνητές.

Αυτός είναι και ο λόγος που τολμήσαμε να εκτεθούμε, ενίοτε, συμπεριλαμβάνοντας σκέψεις –ίσως αφελείς- οι οποίες πέρασαν γοργά από το μυαλό μας. Πάσα ομοιότης με την ψυχαναλυτική πρακτική, βεβαίως, είναι τυχαία...

Η μέθοδός μας λοιπόν, είναι ερμηνευτική των πηγών, συνδυαστική των απόψεων εξεχόντων διανοητών, συνθετική δεδομένων τους, αποτυπώνει δε με ενάργεια δεδομένα της εμπειρίας μας. Με μεγάλη μας έκπληξη αρχικώς και με μεγαλύτερη ευχαρίστηση ακολούθως, διαπιστώσαμε, ότι η υπόθεση εργασίας μας δεν εσφάλωσε ούδ' επί στιγμήν στις έως τώρα συμπαγείς και «τεκμηριωμένες» θέσεις που επρέσβευαν το αντίθετο.

Σεμνυνόμεθα λοιπόν να πιστεύουμε, πως η εργασία μας, έως ότου συμπληρωθεί ή ακόμη υπερκερασθεί από νεότερα επιστημονικά δεδομένα, συνιστά ψηφίδα εποικοδομητική για το κρινόμενο θέμα.

Τα βασικά στερεότυπα που βαρύνουν την τέχνη και τους καλλιτέχνες και η αντίκρουσή τους.

Η μακρόχρονη και προσεκτική ενασχόληση κι έλεγχος των στερεοτύπων που συνοδεύουν τέχνη και καλλιτέχνες από αιώνων έως και σήμερα – επομένως η ραχοκοκκαλιά της διατριβής τούτης – συνοψίζεται στη διατύπωση ερωτημάτων και των αντιστοίχων απαντήσεων των οποίων η τεκμηρίωση γίνεται αναλυτικά στο όλο έργο.

Δεν είναι τυχαίο βεβαίως ότι με τις κατωτέρω απαντήσεις συμπίπτουν σχεδόν εν απολύτω όλοι οι μεγάλοι διανοητές που καταπιάστηκαν με το αντικείμενο: I. N. Θεοδωρακόπουλος, E. Παπανούτσος, Freud, Jung, Gombrich, Hauser, Ernst Cassirer, Layton, Gourhan, Campbell, Lotze, Schiller, Schoepenhauer, Nietzsche, Cuyan, David Hume.

Τα κύρια ερωτήματα

- Είναι τελικώς η νεύρωση, και γενικώς η όποια ψυχική διαταραχή απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία έργου τέχνης; Συνδέεται η μεγαλοφυΐα με τη μελαγχολία όπως πίστευαν από τους αρχαίους χρόνους και πολλοί συνεχίζουν να πιστεύουν μέχρι σήμερα;

Απάντηση: όχι

Α) Το γεγονός και μόνον ότι υπάρχουν πολλές περιπτώσεις καλλιτεχνών, που θεραπεύτηκαν από τις νευρώσεις τους αλλά συνέχισαν να δημιουργούν, ή ότι πολλοί άνθρωποι είναι νευρωτικοί, παίρνουν ναρκωτικά, θεωρούν τον εαυτό τους καταραμένο, βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με την πραγματικότητα χωρίς ποτέ να έχουν δημιουργήσει, όπως και το γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες χωρίς παρόμοιες «παρεκτροπές» και με καθ' όλα «φυσιολογική» ζωή, έχουν να επιδείξουν μεγάλο έργο, αναιρούν την αυθαίρετη αυτή γενίκευση για τον χαρακτήρα της τέχνης και τη φύση του δημιουργού.

Σίγουρα, δεν μπορούμε να αγνοούμε πως οι ιδιομορφίες των καλλιτεχνών παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική τους ζωή και ότι σημαδεύουν τελικά το έργο τους. Τους δίνουν την δύναμη να υπερβαίνουν τα καθιερωμένα κοινωνικά όρια, τα ανθρώπινα πρότυπα, την ιστορική συγκυρία της εποχής τους. Έτσι γίνονται πιο αποκαλυπτικοί, πιο γνήσιοι, πλησιάζουν περισσότερο τις σιωπηλές κι ανομολόγητες πτυχές του ανθρώπινου χαρακτήρα και τελικά μέσα από την δική τους προσωπική, αυτόνομη οπτική, συλλαμβάνουν και αναδεικνύουν με την τέχνη τους τις καθολικές και πανανθρώπινες αλήθειες.

Δηλαδή, δεν είναι απαραίτητο να διαθέτεις κάποιο συγκεκριμένο γενετικό υλικό για να γίνεις καλλιτέχνης, αλλά εάν γίνεις, κληρονομείς αυτόματα όλη την παραδοσιακή προκατάληψη.

Β) Διότι, ξεκινώντας με προϋπόθεση την τελική τάξη, ενός έργου που πρέπει να γίνει κατανοητό απ' όλους, ο καλλιτέχνης πρέπει πρώτα να πάρει την αναγκαία απόσταση από τα συναισθήματά του, να στοχασθεί, επιτυγχάνοντας πρώτα απ' όλα ο ίδιος μιαν εσωτερική ευρυθμία. Όσο βαθιά μέσα του λοιπόν και αν πρέπει να κοιτάζει, ακόμη και αν πέφτει σε κάποιο είδος έκστασης, η καλλιτεχνική έμπνευση δεν μπορεί να είναι σκέτο παιχνίδι ή ευχαρίστηση, σκέτη έκσταση, όνειρο, παραισθήση ή μέθη. Εάν ο καλλιτέχνης παρασυρόταν ολότελα από τους συνειρμούς, τα συναισθήματά του και το παιχνίδι με τα χρώματα, τα σχέδια και τους ρυθμούς, θα έχανε από τα μάτια του το έργο τέχνης, ως τέτοιο. Δεν μπορούμε από άμορφα στοιχεία σαν αυτά, να δέσουμε σε αέριια μορφή ένα δομικό όλον. Ενώ οι καταστάσεις αυτές είναι ολότελα διάχυτες, κάθε μεγάλο έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από βαθιά δομική ενότητα και αναγκαία προϋπόθεση για την τελείωσή του, είναι η αισθητική ενατένιση και κρίση και η πιο πλήρης συγκέντρωση.

Ωστόσο, ένα από τα συχνότερα συμπτώματα της κατάθλιψης είναι η αδυναμία ή και η έλλειψη συγκέντρωσης. Ένα συμπέρασμα λοιπόν που βγαίνει αβίαστα, είναι, ότι σε καμιά περίπτωση οι καταθλιπτικοί δεν μπορούν να δημιουργήσουν σε περιόδους έξαρσης της ασθένειάς τους. Πολλώ δε μάλλον, δεν μπορεί η κατάθλιψη να θεωρηθεί αναγκαία συνθήκη για την δημιουργία ενός έργου τέχνης. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε, ότι το έργο τέχνης πρέπει να γίνεται αντιληπτό και από άλλους, πράγμα που απαιτεί την συνειδητή και λογική οργάνωση του «υλικού» του καλλιτέχνη και την απόδοσή του κατά τρόπον προσλήψιμο έζωθεν.

- **Όταν ο καλλιτέχνης δημιουργεί, δημιουργεί αυτόματα; Σβήνει μέσα του εντελώς το φως της συνείδησης – των ανώτερων πνευματικών λειτουργιών – και γίνεται έρμαιο του ενθουσιασμού και γενικώς των συναισθημάτων του;**

«Απαρχή κάθε ποίησης», είπε ο Φρειδερίκος Σλέγκελ, «είναι να καταργεί τον νόμο και την μέθοδο της έλλογης σκέψης και να μας βυθίζει στην γοητευτική σύγχυση της φαντασίας, στο αρχικό χάος της ανθρώπινης φύσης». Αν τον ξυπνούσαμε, θα έχανε την δύναμή του. **Είναι ο καλλιτέχνης, όπως διακήρυξαν οι πρώτοι ρομαντικοί κριτικοί, ένα είδος υπνοβάτη, που πρέπει να ακολουθεί τον δρόμο του δίχως τον έλεγχο ή την ανάμειξη οποιασδήποτε συνειδητής δραστηριότητας;**

Απάντηση:

Όχι, διότι όπου πρόκειται για ενέργεια – και η τέχνη είναι ενέργεια – εκεί δεν είναι δυνατόν να κάνει κανείς τίποτε με διαθέσεις. Και μάλιστα όσο έντονες γίνονται οι διαθέσεις, τόσο παραλύουν την ενεργητική ζωή.

Αυτό που χαρακτηρίζει τον καλλιτέχνη είναι τούτο: ότι δεν παραδίδεται παθητικώς στη φύση και δεν εγκαταλείπει τον εαυτό του στις συναισθηματικές διαθέσεις που του γεννώνται, αλλ’ ότι ζητεί ενεργητικώς να αποκτήσει ό,τι του προσφέρεται στα μάτια του. (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ 613, τόμος Γ’ Εισαγωγής στην Φιλοσοφία).

Ο Rodin στην “Διαθήκη” του γράφει: «Η τέχνη δεν είναι παρά συναίσθημα. Όμως, δίχως τη βαθιά γνώση των όγκων, των αναλογιών, των χρωμάτων, χωρίς τη δεξιοτεχνία του χεριού και το πιο ζωντανό συναίσθημα παραλύει.» Και παρακάτω: «Υπομονή! Μην υπολογίζετε στην έμπνευση. Δεν υπάρχει. Οι μόνες αρετές του καλλιτέχνη είναι η φρόνηση, η προσοχή, η ειλικρίνεια, η θέληση.»

Δεν είναι δυνατόν μέσα σ’ ένα συναισθηματικό παραλήρημα να έχουμε την αισθητική ενατένιση και κρίση και την πλήρη συγκέντρωση, που είναι αναγκαίες προϋποθέσεις για τη δημιουργία της βαθιάς δομικής ενότητας που χαρακτηρίζει κάθε σημαντικό έργο τέχνης.

Έπειτα, η εμπειρία της ομορφιάς δεν έχει τέτοιο υπνωτικό χαρακτήρα. Ούτε η καλλιτεχνική έμπνευση μπορεί να είναι σκέτη έκσταση, όνειρο, παραισθηση ή μέθη. Ενώ οι καταστάσεις αυτές είναι ολότελα διάχυτες, κάθε μεγάλο έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από βαθιά δομική ενότητα. Δεν μπορούμε από άμορφα στοιχεία, να δέσουμε σε αέρεια μορφή ένα δομικό όλον. Από την άλλη, εάν ο καλλιτέχνης που δημιουργεί ανεξάρτητα, με κάποιον τρόπο αποκοιμίζει τις ενεργητικές δυνάμεις της προσωπικότητάς μας, θα παρέλυε την αίσθηση της ομορφιάς που διαθέτουμε, καθώς η ομορφιά εξαρτάται από την λογική επίγνωση του δυναμισμού των μορφών, αλλά και από μία πράξη κρίσης και ενατένισης, όχι μόνο από αισθήματα άρρητα και ιδιόμορφα. Κάθε έργο τέχνης έχει ενορατική δομή, κι αυτό σημαίνει και χαρακτήρα ορθολογικότητας.

- **Γιατί η τέχνη είναι μία απαραίτητη μορφή έκφρασης δίπλα στις άλλες; Μήπως ό,τι εκφράζεται με τις εικαστικές τέχνες εκφράζεται και με άλλους τρόπους;**

Απάντηση:

Όχι, διότι:

α) ό,τι αισθανόμαστε με την όραση δε μπορούμε να το διαπιστώσουμε και με τις άλλες αισθήσεις. Κάθε αίσθηση είναι διαφορετική από τις άλλες διότι προσκομίζει στη συνείδηση ένα ιδιαίτερο είδος πραγματικότητας.

β) η ζωγραφική χρησιμοποιεί την ύλη και τον χώρο, ενώ στη μουσική και την ποίηση ο χώρος εξαφανίζεται και εμφανίζεται ο χρόνος. Η έκταση στο μουσικό ή ποιητικό έργο είναι έκταση χρόνου, μετατρέπεται σε ένταση. Ενώ στις εικαστικές τέχνες η ψυχή απλώνεται με τις αισθήσεις της προς τα έξω, στη μουσική, την ποίηση και τον έντεχνο λόγο συγκεντρώνεται προς τα μέσα. Ο χρόνος είναι το αισθητήριο με το οποίο νιώθουμε τον εσωτερικό μας κόσμο. Η ποίηση και η μουσική στηρίζονται στην ικανότητα αυτή του χρόνου και της χρονικότητας, δηλαδή στην ικανότητα να αυξάνουμε την παράστασή μας προς τα μέσα». Ο χώρος, αντιθέτως, «είναι ακριβώς η ικανότης που έχουμε να τοποθετούμε μέσα στην παράστασή μας εκτατά αντικείμενα». (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ 556, τόμος Γ') «Αν ο άνθρωπος δεν είχε άλλα μέσα εκτός της γλώσσας για να εξουσιάζει πνευματικώς τον κόσμο, το περιεχόμενό του – παρά τη θεωρητική γνώση που θα είχε γι' αυτό ο άνθρωπος – θα έμενε σε κατάσταση άμορφης». (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ 590, τόμος Γ')

γ) από την άλλη, η αντικειμενική πραγματικότητα όπως εκφράζεται και δημιουργείται από τη φυσική επιστήμη είναι ένας κόσμος νοητός, αποτελούμενος από συστήματα κρίσεων, δηλαδή ένας κόσμος, μία πραγματικότητας που χρειάζεται πάντοτε συμπλήρωση από τον κόσμο των αισθήσεων για να είναι πλήρης. Τόσο ο νοητός κόσμος της φυσικής επιστήμης όσο και ο κόσμος των μορφών που πλάθει η τέχνη διαφέρουν από τον κόσμο των αισθήσεων, ώστε και στις δύο περιπτώσεις έχουμε ένα νέο δεύτερο κόσμο, μία πραγματικότητα που δεν υπάρχει απλώς αλλά ισχύει, δηλαδή έχει νόημα σταθερό. Όμως ο κόσμος των μορφών της τέχνης έχει σε σύγκριση με τον κόσμο της φυσικής επιστήμης μια ανώτερη ουσιαστικότητα, διότι εκφράζει και το ανθρώπινο βίωμα και είναι ελευθερωμένος από φραγμούς. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο κόσμος της τέχνης είναι η φύση σε ανώτερο επίπεδο διότι «μόνον με τον κόσμο των μορφών, που δημιουργεί η τέχνη, ολοκληρώνεται στην πληρότητά της η φύσις και η πραγματικότης της γίνεται ένας αποπερατωμένος, αποτελειωμένος κόσμος». (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 474, τόμος Δ') «Ο κόσμος αυτός των μορφών της τέχνης είναι αφ' εαυτού του ένα όλον και ως όλον είναι συνάμα μία πνευματική και μία αισθητή πραγματικότητα». (Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 476, τόμος Δ') Το πνεύμα σφραγίζει με τη μορφή του τα περιεχόμενα της τέχνης άμεσα. Γι' αυτό ακριβώς η συνείδηση με τη μεσολάβηση του έργου της τέχνης συμφιλιώνεται κατά τρόπον ανώτερο παρ' ό,τι με την επιστημονική διάνοια. Η τέχνη αποπερατώνει την άμεση φυσική θέα του ωραίου με το να αποσπά το περιεχόμενό του από τη ροή του βιώματος.

- **Γιατί ο καλλιτέχνης θεωρείται αφηρημένος;**

Απάντηση:

Είναι φυσικό ότι ο άνθρωπος εκάστοτε μπορεί να κάνει μόνον ένα πράγμα δηλαδή να περιορίσει την ικανότητά του σε μια ενέργεια. Όσο περισσότερο μάλιστα υψώνεται προς ορισμένη κατεύθυνση τόσο μειώνονται οι ικανότητές του προς άλλες πλευρές. Όταν λοιπόν ο καλλιτέχνης βυθίζεται στο έργο του, παύει να σκέπτεται και να κάνει ό,τι κάνουν και σκέπτονται

οι άλλοι. Και όσο σημαντικότερο είναι το έργο του τόσο απομακρύνεται από πράγματα, που οι άλλοι θεωρούν αξιόλογα. Τότε ο καλλιτέχνης θεωρείται από τους άλλους ως αφηρημένος, κυριαρχούμενος από δυνάμεις όχι συνειδητές σ' αυτόν τον ίδιο.

Όμως ο καλλιτέχνης έχει απόλυτη συνείδηση για το έργο που εκτελεί, και αν φαίνεται στους άλλους αφηρημένος, ο ίδιος είναι βέβαιος ότι μέσα στην ενέργειά του είναι όλως διόλου άγρυπνος.

Ο βαθμός της συνειδήσεως, όπου φθάνει, όταν συνοδοιπορεί με τους άλλους ανθρώπους, δεν του είναι αρκετός, ούτε πείθεται ότι ο κόσμος είναι έτσι, όπως τον αναπτύσσει η επιστημονική συνείδηση. Σιωπηρώς μέσα του ο ίδιος θεωρεί την επιστήμη ως ένα φτωχικό επίτευγμα, εφ' όσον η ίδια εγείρει την αξίωση ότι κατέχει με τη γνώση της τον κόσμο, διότι αυτό που προσφέρει η γνώση είναι μόνον έννοιες και όχι πράγματα.

- **Είναι το έργο τέχνης κάτι το ασαφές;**

Απάντηση:

Η καλλιτεχνική ενέργεια στηρίζεται σε μια αντικειμενικότητα και σαφήνεια, η οποία είναι τόσο μακριά από το όργιο της συναισθηματικότητας, όσο και από τη στεγνότητα και νηφαλιότητα εκείνων που πλησιάζουν την τέχνη με τα μεθοδικά μέσα της επιστήμης. Οι όποιοι κανόνες διέπουν το έργο τέχνης ή που τίθενται από αυτό, είναι πάντοτε αναγκαία μα όχι ικανή συνθήκη για τη δημιουργία έργου τέχνης. Ο κανόνας χωρισμένος από το καλλιτέχνημα είναι κάτι το άψυχο.

Όπως όλοι οι υπερβατικοί όροι και τα σύμβολα, το έργο τέχνης μοιάζει ασαφές, όταν προσπαθούμε να το προσεγγίσουμε, με λεκτικούς όρους. Ωστόσο ο Καντ, μας επιστρά την προσοχή πάνω σ' αυτό: «Τα καλύτερα πράγματα δεν γίνονται να ειπωθούν. Τα δεύτερα καλύτερα παρεξηγούνται, ως σκέψεις που αναφέρονται στο άφατο. Τα τρίτα καλύτερα, είναι εκείνα για τα οποία μιλούμε».

Με την έννοια ότι το έργο τέχνης δεν μπορούμε, ούτε αυτό, να το προσεγγίσουμε με τον λόγο, είναι πράγματι ασαφές. Συγχρόνως όμως, είναι η ακριβέστερη περιγραφή του αινίγματος της ανθρώπινης ψυχής που μπορούμε να έχουμε. Ο ποιητής, όπως και ο γλύπτης, ο μουσικός ή ο ζωγράφος, δεν επιθυμεί την ασάφεια, επιθυμεί να είναι όσο σαφέστερος γίνεται, στοχεύοντας σε μια καλοζυγισμένη πολυσημία. Με όσο μεγαλύτερη ακρίβεια χειρίζεται τα υλικά του, τόσο η δύναμη του έργου γίνεται μεγαλύτερη.

Οι εικαστικές τέχνες, έρχονται να λειτουργήσουν ως συμπληρωματικές του έναρθρου λόγου, αλλά και γίνονται έναυσμα του· είναι απλά διαφορετικές από τον έναρθρο λόγο. Μπορούμε να μιλήσουμε γύρω από την ζωγραφική, ποτέ όμως γι' αυτήν καθ'αυτήν την ουσία της.

- **Το έργο τέχνης μας προσφέρει μια αλήθεια κατώτερη από αυτήν που έχει ο καλλιτέχνης στο πνεύμα του;**

Απάντηση:

Η αντίληψη αυτή στηρίζεται στην πλάνη ότι μπορούμε να χωρίσουμε αυστηρώς τη σωματική από την πνευματική εργασία, την καλλιτεχνική πράξη από το πνεύμα του δημιουργού. Θεωρεί δηλαδή ότι ο καλλιτέχνης κάνει για τους άλλους ορατό, απτό και σταθερό κάτι που μέσα του έχει ήδη λάβει ολοκληρωμένη μορφή και κατά συνέπεια θεωρεί την εικαστική εικόνα κατώτερη από την αόρατη, τέλεια μορφή του πνεύματός του. Όμως – κι ο καλλιτέχνης το συνειδητοποιεί αυτό περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον – η ενέργεια του σώματός του δεν είναι λιγότερο πνευματική απ' όσα γίνονται μέσα στο νου του. Γνωρίζει ότι ανοίγει το δρόμο απ' το σιωπηρό

στο φως, από την παθητική δέσμευση στις απλές εντυπώσεις στην ενεργητική ελευθερία του, μόνον όταν στην ενέργεια του νου και του ματιού προστεθεί και η κίνηση του χεριού του.

Η συνείδηση του γεγονότος αυτού εκφράζεται με ποικίλους τρόπους από τους καλλιτέχνες: θα πουν για παράδειγμα «ο ζωγράφος σκέπτεται μόνο με το μολύβι στο χέρι».

- **Έχει ο καλλιτέχνης την υποχρέωση να μιμηθεί την πραγματικότητα;**

Απάντηση:

Όπως η γλώσσα δεν μιμείται τίποτε, αλλά θέτει, έτσι και το έργο τέχνης δεν μιμείται κανένα φυσικό έργο, καμιά φυσική πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί πρωτότυπη μορφή και πραγματικότητα. Και όπως η γλώσσα, η οποία είναι δημιούργημα του ανθρώπου, δεν είναι τίποτε άλλο παρά προέκταση, μορφή εξέλιξης της σκέψης του ανθρώπου, έτσι και οι εικαστικές τέχνες δεν είναι παρά μορφή εξέλιξης της οράσεως.

Το δημιούργημα της τέχνης δεν είναι απλώς ένα ορατό αντικείμενο, **έχει πνευματικό βάθος** και έκφραση, και **δεν είναι απλή απομίμηση ενός πράγματος**.

Ήδη τη στιγμή που συντελείται η κίνηση του χεριού η οποία δεν επιζεί περισσότερο από τη στιγμή της γενέσεώς της, ήδη μέσα στις στοιχειώδεις προσπάθειες μιας εικαστικής ενέργειας το χέρι δεν κάνει κάτι που το έκανε ήδη και το μάτι, αλλά προχωρεί πέρα από το έδαφος, όπου απλώς κινείται παθητικώς η όραση.

Η όραση όταν ενεργεί μόνον ως απλό αίσθημα δεν δημιουργεί τίποτε, ενώ το σχέδιασμα είναι έργο, που κείται πέρα από το απλό οράν, αν και προϋποθέτει τη λειτουργία του οράν.

Τόσον η γλώσσα, το σύστημα δηλαδή των λέξεων, των συμβόλων, το οποίο δεν έχει καμιά ομοιότητα με τα πράγματα που εκφράζει, όσον και η πλαστική ικανότης του ανθρώπου θα έπρεπε να απομακρύνουν από το νου του κάθε ιδέα περί μιμήσεως.

Ίσως το έργο τέχνης όταν συγκρίνεται με την άκοπη και θαυμαστή, αυτόματη ενέργεια του ματιού να φαίνεται πολύ επίπονο και κακότεχο, όμως πρέπει να ομολογήσει κανείς, ότι ο άνθρωπος με την προσπάθειά του να παραστήσει πλαστικά μορφές, ανοίγει τον μόνο δρόμο που τον υψώνει πέρα από τα απλά, βουβά αισθήματα της οράσεως.

Και **όπως η γλώσσα υψώνει τον άνθρωπο** από την απλή, αισθησιακή σχέση του με τον κόσμο και του δημιουργεί μια αντικειμενική, εννοιολογική σχέση με τα πράγματα, **έτσι και η πλαστική ενέργεια**, η εικαστική τέχνη του ανθρώπου **τον υψώνει από την κατάσταση της βουβής θέας, σε μια σφαίρα του πνεύματος, όπου οι μορφές ομιλούν μόνες τους**.

- **Γιατί αδυνατούν τόσο συχνά οι άνθρωποι να προσεγγίσουν το έργο τέχνης, με αποτέλεσμα να αμφισβητούν έως και τη ψυχική και πνευματική ισορροπία του δημιουργού του;**

Απάντηση:

Επειδή στην πραγματικότητα δε μπορούμε να μιλήσουμε για κάτι έξω από εμάς εάν το κάτι αυτό δεν το έχουμε ζήσει πρώτα μέσα μας. Γι' αυτό ο μόνος τρόπος να κατανοήσουμε το έργο τέχνης είναι η καλλιτεχνική συμπεριφορά προς αυτό. Η υψηλή συνειδητότης της πραγματικότητας είναι συνδεδεμένη με την ενέργεια όπου μέσα της συντελείται το έργο τέχνης, όχι με το έργο αυτό καθ' εαυτό που είναι νεκρό κτήμα. Τα νεκρά όμως αυτά κτήματα μπορούμε να τα ζωντανέψουμε εάν επιχειρήσουμε να μετατεθούμε και εμείς σε κείνη τη ζωντανή ενέργεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τότε θα δοκιμάσουμε την εμπειρία ότι πρέπει να παραιτηθούμε από κάθε περιληπτική και γενική συνείδηση.

Το μόνο όργανο για την κατανόηση των εικαστικών τεχνών είναι η καθαρή όραση, απαλλαγμένη από κάθε αισθηματολογία και αφού αυτή απελευθερωθεί από το διανοητικό ενδιαφέρον. Για όλους αυτούς τους λόγους, μόνον ο καλλιτέχνης μπορεί να κατανοήσει αληθινά τον καλλιτέχνη. Μόνο αν ζήσει κανείς την ενέργεια εκείνη που ζει ο δημιουργός, μεταπλάθοντας τη φύση σε τέχνη, μπορεί να κατανοήσει το έργο τέχνης και τη γλώσσα του.

- **Είναι ο καλλιτέχνης – έστω ο μεγαλοφυής – ξεκομμένος από την εποχή του;**

Απάντηση:

Όχι, διότι το άτομο σχηματίζεται πρώτα από τον πολιτισμό του περιβάλλοντός του, και έπειτα, εφόσον είναι δημιουργικό, σχηματίζει και το ίδιο κάτι μέσα στη σφαίρα του πολιτισμού. Όμως ποτέ ούτε άτομο ούτε κοινωνικό σύνολο ούτε η ανθρωπότητα είναι δυνατόν να ξεκινήσει από την αρχή. Η αλήθεια είναι ότι το άτομο στο σύντομο χρονικό διάστημα της συνειδητής του ζωής, πολύ λίγα πράγματα μπορεί να κατορθώσει και μπορεί να ολοκληρωθεί ως προσωπικότητας, μόνον εφόσον συμμετέχει στον υπερατομικό, αντικειμενικό κόσμο, που λέγεται πολιτισμός και ιστορία.

- **Τελικά ποιος είναι ο σκοπός της τέχνης;**

Απάντηση:

Ο σκοπός της τέχνης είναι ίδιος με τον σκοπό της ζωής, να άρει την αντινομία των αντιθέσεων, να άρει το διχασμό που υπάρχει μέσα στον άνθρωπο και να δώσει μία σύνθεση των αντιθέσεων. Γιατί μόνο μέσα στη σύνθεση των αντιθέσεων υπάρχει πραγματική ζωή και πραγματική ελευθερία. Την προσπάθεια αυτή από την αντίθεση στη σύνθεση, την τάση να ενωθούν μορφή και περιεχόμενο ο Πλάτων την ονομάζει έρωτα.

Πρώτα η γλώσσα κι έπειτα η τέχνη, μας βγάζουν από την τύρβη και την ακατάπαυστη ροή των αισθήσεων και μας εισάγουν σε έναν κόσμο σταθερότητας κι αντικειμενικότητας όπου μπορούμε να σταθούμε και να ζήσουμε. Πνευματική ελευθερία αποκτά ο άνθρωπος μόνον όταν αποδεσμευτεί από τις απλές εντυπώσεις και τις μεταβάλλει σε αντικείμενα της διανοητικής του επεξεργασίας και ενεργείας. Η τέχνη, είναι δηλαδή, μία βαθύτατη πνευματική ανάγκη του ανθρώπου που ζητεί την ένταση της αυτοσυνειδησίας του, κάτι το οποίο κατορθώνει με τη δημιουργία. Με άλλα λόγια η βαθύτερη αιτία που φέρνει τον άνθρωπο στην τέχνη και στη δημιουργία της, είναι η τάση του προς την ελευθερία.

Όπως ο άνθρωπος με την πολιτεία ελευθερώνεται από την αδικία που τον απειλεί θέτοντας νόμους, όπως με την επιστήμη ελευθερώνεται από την άγνοια και με την τεχνική από τα εμπόδια που του παρεμβάλλει η φύσις, έτσι με την τέχνη ελευθερώνεται από τα άμορφα στοιχεία που τον βασανίζουν, δίνοντάς τους μορφή, κάλλος και μέτρο.

Γι' αυτό η ανάγκη του ανθρώπου να εκφράζεται είναι τόσο δυνατή ώστε καμιά αντίθετη κοσμοθεωρία δεν κατόρθωσε να την καταπνίξει.

Κεφάλαιο i.

Οι πρώτες μας προσεγγίσεις - Επιστημολογικοί προβληματισμοί

Η εμπειρία μας, δωδεκαετούς συνεργασίας με τους καλλιτέχνες, ανέπτυξε μια δυναμική που ήλεγχε τις συμπεριφορές τους πολυεπίπεδα. Πεισθήκαμε, ότι όσο η καλλιτεχνική αξία ενός εικάστου ήταν μεγαλύτερα, τόσο αυτός εμφάνιζε στοιχεία ψυχικής ισορροπίας και όχι μόνον. Όταν διάφορες ψυχικές ταλαιπωρίες τον κατέτρυχαν, η παρεμπόδιση της εργασίας του ήταν σχεδόν ολική.

Όπως ευκόλως θα συναχθεί, μετά τη μελέτη της διατριβής αυτής ως τεκμηριωμένο συμπέρασμα, για τη δημιουργία του έργου τέχνης δεν αρκεί απλώς η συμμετοχή, αλλά απαιτείται η εναρμόνιση όλων των ψυχικών και νοητικών μας δυνάμεων. Τώρα, ποιος δρόμος είναι δυνατόν να δώσει απαντήσεις σε ένα τόσο σύνθετο πρόβλημα, που στην ουσία αφορά σε όλο το φάσμα των πνευματικών λειτουργιών και εκδηλώσεων του ανθρώπου και σχετίζεται άμεσα με το πώς ορίζει τον εαυτό του ο άνθρωπος;

Για πολλούς αιώνες η επιστήμη και η φιλοσοφία προσπαθούν να δώσουν μία γενική έννοια του ανθρώπου. Οι υπαρξιστές φιλόσοφοι από την άλλη, έδωσαν έμφαση στην έννοια του ανθρώπου ως ξεχωριστής προσωπικότητας.

Φαινομενικά υπάρχει εδώ μία αντίθεση, η οποία όμως δεν είναι πραγματική: ερευνώντας την γενική έννοια του ανθρώπου εξετάζουμε τον άνθρωπο ως δυνατότητα, ενδιαφερόμαστε για το έδαφος, την αρχική ύλη, όπου μπορούν να καλλιεργηθούν οι δυνατότητές του. Εξετάζοντας από την άλλη τον άνθρωπο ως προσωπικότητα, εξετάζουμε το άτομο, το οποίο έχει εκπληρώσει, έστω εν μέρει, τις δυνατότητες που ενυπάρχουν στην φύση του, έχει κάνει κάποιες επιλογές.

Το ερώτημα με άλλα λόγια πάντοτε ήταν, όχι μόνο τι είναι ο άνθρωπος αλλά και τι πρέπει να είναι, τι επιθυμεί να γίνει. Πώς είναι λοιπόν δυνατόν μια ειδική κατεύθυνση να συνθέσει την συνολική εικόνα ενός όντος που είναι φορέας του κόσμου; Πρέπει να ενωθούν όλοι οι δρόμοι που εκπορεύονται από τον άνθρωπο και καταλήγουν σε αυτόν: ούτε η γνώση των βιολογικών καταβολών ούτε η απλή περιγραφή των σχέσεων του ανθρώπου με το περιβάλλον είναι ικανές να σχηματίσουν από μόνες τους την εικόνα του ανθρώπου. Γιατί πρέπει συγχρόνως να γνωρίζουν και προς τα πού βαδίζει ο άνθρωπος.

Εντούτοις η σημερινή εξειδίκευση της επιστήμης έχει κατακερματίσει την γνώση, ενώ φιλόσοφοι και στοχαστές, αν και είναι όλοι αποφασισμένοι να κινηθούν στον χώρο των τεκμηρίων και της εμπειρίας, πάντοτε η ερμηνεία τους των εμπειρικών δεδομένων, περιέχει και κάποια αυθαίρετη αποδοχή, η οποία, όσο η θεωρητική τους προσέγγιση προχωρεί, γιγαντώνεται και κυριαρχεί, ώστε για χάρη της θυσιάζονται ή μένουν στην σκιά κάποιες όψεις του συνόλου των ψυχικών και πνευματικών μας αναγκών. Ο Νίτσε, για παράδειγμα, διακηρύσσει την βούληση για δύναμη, ο Φρόυντ τονίζει το σεξουαλικό ένστικτο και ο Μάρξ ενθρονίζει το οικονομικό κίνητρο. Ως αποτέλεσμα, η ταυτότητα του ανθρώπου ποτέ δεν ήταν τόσο ασυνεπής και αδιευκρίνιστη. Έτσι, μένει μέσα μας να αιωρείται άλλοτε σαν συναίσθημα και άλλοτε σαν σκέψη, ότι κάποια ζωτική πλευρά της προσωπικότητάς μας, κάποια ψυχική ή πνευματική μας ανάγκη καταπιέζεται, εξορίζεται ή απαξιώνεται.

Κάθε συγγραφέας φαίνεται να καθοδηγείται από την δική του, προσωπική αντίληψη και αξιολόγηση της ανθρώπινης ζωής. Έτσι όμως οι θεωρίες για τον άνθρωπο έχασαν το πνευματικό τους κέντρο και ο κίνδυνος είναι φανερός: δεν συνιστά απλώς πρόβλημα ταξινόμησης ή συστηματοποίησης, μα απειλή για όλη την έκταση της ηθικής και πολιτισμικής μας ζωής.

«Ο άνθρωπος», γράφει ο Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, «όπως συμπεριφέρεται καλλιτεχνικώς, ηθικώς και λογικώς, έτσι συμπεριφέρεται και θρησκευτικώς. Το είδος της συμπεριφοράς του ανθρώπου προϋποθέτει και ωρισμένη ικανότητα του φέρεσθαι. Βεβαίως δεν πρέπει να νομισθεί, ότι ο άνθρωπος κατά τα είδη αυτά της συμπεριφοράς του χωρίζεται μέσα του. Ο άνθρωπος είναι και παραμένει πάντοτε ένας και αδιαίρετος, όσο πολυδιάστατος και αν είναι»¹.

Από την άλλη, εμπειριστές και θετικιστές πάντοτε υποστήριζαν, ότι το ύψιστο έργο της ανθρώπινης γνώσης είναι να μας δώσει γεγονότα και μόνο γεγονότα. Τα διάφορα όμως ηθικά αιτήματα και χρέη, δεν είναι γεγονότα, ούτε φυσικά φαινόμενα, αλλά ρυθμιστικά νοήματα, ιδεατοί στόχοι, τους οποίους θέτει ο άνθρωπος και τα οποία υπαγορεύουν στην βούληση τι πρέπει να πράξει για να επιτύχει έναν αντικειμενικό σκοπό. Η ανθρώπινη συμπεριφορά δηλαδή υπερβαίνει κατά πολύ τις αυτόματες αντιδράσεις σε άμεσα τρέχοντα ερεθίσματα.

Έπειτα τι είναι «πραγματικό» γεγονός και πώς είναι δυνατόν μια οποιαδήποτε συσσώρευση γεγονότων ή μία τυχαία παρατήρηση να μας δώσει επιστήμη, να συνθέσει το νόημα του επιστημονικού γεγονότος; Εκείνο που ονομάζουμε πραγματικότητα είναι πάντοτε μία σύνθεση – άρα τελική κατασκευή μιας γόνιμης σχέσης πνεύματος και αντικειμένου – περιεχόμενο της πνευματικής ζωής, το κατεξοχήν περιεχόμενο του πνεύματος, με δυο λόγια εκείνο και μόνον εκείνο που χωρά ο νους του ανθρώπου.

«Σύμφωνα με την αρχή της πνευματικής ζωής γόνιμη σχέση έχουμε μόνον όταν το Υποκείμενο - Εγώ και το Αντικείμενο αναπτύσσονται και καλλιεργούνται κατά τρόπο αμοιβαίο και διαλεκτικό»². «Την ένωση αυτή του Εγώ με τα γύρω στην τέχνη την λέμε ομορφιά, στην επιστήμη γνώση»³.

Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι όλες οι μεγάλες επιστημονικές θεωρίες, έμοιαζαν στην αρχή σαν μεγάλα παράδοξα, που χρειαζόταν ασυνήθιστο πνευματικό θάρρος για την διάδοση και υπεράσπισή τους και δεν ήταν απλή καταγραφή δεδομένων.

Αν η ιστορία μας διδάσκει κάτι, αυτό είναι ότι ο άνθρωπος πολύ συχνότερα και πολύ προθυμότερα είναι διατεθειμένος να αγνοήσει και να στρεβλώσει τα φαινόμενα – δηλαδή να αφεθεί να συμφύρεται από παλαιές παραδοχές -, ώστε ο κόσμος να γίνει σύμφωνος με τη θεωρία που έχει κατασκευάσει, παρά το αντίθετο, να εγκαταλείψει δηλαδή τις θεωρίες και τις ιδέες με τις οποίες ερμηνεύει τον κόσμο ώστε να προσαρμοστούν στα φαινόμενα. Τα ανωτέρω δεν ισχύουν βέβαια για τους λίγους ξεχωριστούς φωτισμένους ανθρώπους που έλκονται από την καινοτομία. Ωστόσο το πνευματικό θάρρος σπανίως είναι ευπρόσδεκτο. Η συνείδηση εναντιώνεται από φυσικού της σε ότι είναι ασυνείδητο και άγνωστο. Έχει διαπιστωθεί ότι οι πρωτόγονοι λαοί έχουν ένα βαθύ δεισδαιμονικό φόβο για οτιδήποτε νέο. Το φαινόμενο της απόρριψης κάθε νέας ιδέας από το κοινωνικό σύνολο ο Κάρλ Γιούνγκ το ονόμασε μισονείσμος, μίσος δηλαδή για οτιδήποτε νέο και δεν συναντάται μόνο στους πρωτόγονους λαούς αλλά και

¹ Εισαγωγή στη Φιλοσοφία, σελ. 5, τόμος Δ'

² Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ.227, τόμος Α'

³ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 143, τόμος Α'

στους εξελιγμένους ακολουθώντας κατά τους βιολόγους τη διαδικασία DNA. Ακόμη και ο πολιτισμένος άνθρωπος υψώνει ψυχολογικούς φραγμούς για να προστατευτεί από το σοκ ενός νεωτερισμού. Πολλοί πρωτοπόροι συγκρούστηκαν με αυτή την έμφυτη συντηρητικότητα.

Επιπλέον, ο εμφανής αποφασισμένος εμπειρισμός εγκυμονεί και άλλους κινδύνους: «η προσκόλληση στην εμπειρία δημιουργεί απόψεις χοντροκομμένες, που χαλούν κάθε καλή προαίρεση», γράφει ο Εμμ. Καντ. Οι μεγάλοι μας ηθικοί διδάσκαλοι ήσαν προικισμένοι με βαθιά φαντασία που τους πήγε πέραν των ορίων του πραγματικού κόσμου. Η φαντασιώδης διόρασή τους διαποτίζει και ζωοποιεί όλες τις αποφάνσεις τους.

Γρήγορα αντιληφθήκαμε δηλαδή ότι προκειμένου να συνταχθεί η ιστορική αναδρομή των απόψεων που αφορούν στην υποτιθέμενη ανισορροπία του καλλιτέχνη και της υποτιθέμενης νεύρωσής του ως απαραίτητης προϋπόθεσης για την δημιουργία τέχνης, έπρεπε να βρεθεί κάποια αρχή που να κατευθύνει τις κρίσεις μας. Διαφορετικά, το ιστορικό αυτό «ρεπορτάζ» που καταγράψαμε, αντί ιστορικής έρευνας θα κατέληγε σε μια σειρά ορθών μεν μα αδιάφορων κρίσεων, που δεν θ' αρκούσαν για ν' απαντήσουν στο ερώτημα: **είναι η τέχνη κάτι τυχαίο, ένα παιχνίδι ανεύθυνου της ανθρώπινης φαντασίας, ονειροπόλημα δίχως στόχο που θα μπορούσε και να λείπει από την ζωή του ανθρώπου;** Ή κάτι ωφέλιμο, μία βαθύτατη πνευματική ανάγκη, μια μορφή έκφρασης και συνειδητοποίησης απαραίτητη δίπλα στις άλλες, και, κυρίως, εκείνη της γλώσσας;

Προκειμένου ν' απαντηθεί το ερώτημα αυτό έπρεπε πρώτα ν' απαντηθεί το κρίσιμο άλλο: από πού πηγάζουν οι –εντελώς ιδιαίτερες– **πνευματικές ανάγκες του ανθρώπου;**

Ποια είναι η πηγή, η κινητήρια δύναμη, ο μοχλός, που θέτει σε κίνηση όλον τον πολύπλοκο μηχανισμό της σκέψης και της βούλησής μας; Είναι δε σαφές ότι μιλούμε για ανάγκες πνευματικές – οι αυστηρώς υλικές του ανάγκες συμπίπτουν με εκείνες των υπολοίπων εμβίων όντων –είναι πρόδηλο ότι πηγάζουν από την ιδιαίτερη φύση της νοημοσύνης του. Φθάνουμε έτσι στο κρίσιμωτατο όλων των ερωτημάτων: **ποια η φύση της νοημοσύνης του;** Το πιο προσωπικό ίσως πρόβλημα, που μπορεί να θέσει στον εαυτό του ο άνθρωπος, καθώς η απάντηση είναι αποφασιστικής σημασίας για τον τρόπο με τον οποίον ορίζει τον εαυτό του.

Το ερώτημα αυτό, όπως ίσως έχει γίνει ήδη σαφές, συνδέεται άμεσα με το βασικό μας ερώτημα: **ποια ανάγκη πιέζει τον άνθρωπο να εκφραστεί εικαστικώς;** Ποια η κύρια αιτία της καλλιτεχνικής δημιουργίας;

Θα πρέπει λοιπόν το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας να ερευνηθεί στα πλαίσια της εν γένει εκφραστικότητάς μας. Αναμφίβολα, οι μορφές έκφρασής μας και κυρίως εκείνη της γλώσσας – στην οποία οφείλει την γένεση και εξέλιξή του ο πολιτισμός – είναι μορφές συμβολικές. Γι' αυτό, το φαινόμενο τέχνη, οφείλει να προσεγγισθεί πρωτίστως ως υποσύνολο του περιέχοντος υπερσυνόλου του συμβολισμού. Ακολουθώντας θα ασχοληθούμε με το σύμβολο και την λειτουργία της γλώσσας.

Όπως σε κάθε επιστημονική προσέγγιση καθήκον μιας καλής θεωρίας, είναι τουλάχιστον, πρώτον: να είναι σε θέση να περιγράψει με τη μέγιστη δυνατή πληρότητα τα φαινόμενα, δεύτερον να μην πέφτει σε αντιφάσεις, τρίτον επικυρώνεται από την πρόβλεψη.

Ο λόγος που μας ωθεί να καταπιαστούμε με το σύμβολο είναι ότι καλύπτει τις ανάγκες και την βασική στόχευση της εργασίας μας πληρέστερα και εναργέστερα από οποιανδήποτε άλλη προσέγγιση.

Εξετάζοντας προσεκτικά όλες τις συνιστώσες του θέματός μας των οποίων η συνισταμένη αποτελεί το προϊόν της έρευνάς μας, διακρίνουμε την ανάγκη να διερευνηθούν:

- 1) Εξαντλητικά οι απόψεις που συνοδεύουν τον καλλιτέχνη και τότε αυτές δημιουργήθηκαν. Το θέμα αυτό είναι αρρήκτως συνδεδεμένο με την έννοια της τέχνης και με τους λόγους που οδήγησαν στον διαφορισμό τεχνίτη και καλλιτέχνη
- 2) Το ευρύτατο θέμα της δυσθυμίας για τον τεχνικό πολιτισμό και τη διασταλτική ερμηνεία του
- 3) Η έννοια του συμβόλου και βεβαίως της αισθητικής
- 4) Η αποτύπωση της προσωπικότητας του ατόμου και της ομάδας

Οδηγούμεθα έτσι νομοτελειακά στο πόρισμα ότι ο μηχανισμός γένεσης του έργου τέχνης είναι ο ίδιος που γεννά κάθε τι το πνευματικό. Διότι **αισθητική και συμβολική αντίληψη είναι σύμφυτες του ανθρώπου, συνυφασμένες αζεδιάλυτα με τη φύση της νοημοσύνης του.**

Βεβαίως το ότι κάτι είναι ίδιον της ανθρώπινης φύσης, δεν σημαίνει κατ' ανάγκην ότι είναι και υγιές. Άλλωστε κύριο χαρακτηριστικό του ανθρώπου είναι ότι προσπαθεί πάντοτε να ξεπερνά και να δημιουργεί ο ίδιος τον εαυτό του. Το ερώτημα λοιπόν σε αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής: είναι η τέχνη κάτι που πρέπει να ξεπεραστεί; Γι' αυτό προκειμένου ν' αντιδιαστείλουμε το υγιές από το νοσηρό δεν απομένει παρά να το κρίνουμε από την ωφελιμότητά του. Ως ωφέλιμο⁴ ορίζουμε κάτι όταν αυξάνει την ενέργεια ενός συστήματος – ψυχικού, πνευματικού, κοινωνικού κτλ. Θα πρέπει λοιπόν να ερευνηθεί: αυξάνει η τέχνη την ψυχική μας ενέργεια; Ωθεί στην δράση τις κοινωνικές ομάδες;

Υπό το πρίσμα λοιπόν όλων των ανωτέρω διατυπώσεων, η άποψη περί νοσηρών πηγών προέλευσης του καλλιτεχνικού δημιουργήματος, ακούγεται παράξενη. Ούτως ή άλλως, δεν απηχεί επακριβώς τις γεμάτες σκεπτικισμό γνωστές θέσεις των μεγάλων της ψυχανάλυσης, με προεξάρχοντες τους Φρόυντ και Γιούνγκ, οι οποίοι μας λένε ότι «το έργο τέχνης προέρχεται σε μεγάλο βαθμό, από τις ίδιες ψυχολογικές συνθήκες με την νεύρωση». Όχι δηλαδή από την νεύρωση αυτή καθαυτή.

Για να αντιδιαστείλει μάλιστα τον καλλιτέχνη από τον νευρωτικό, ο Φρόυντ, μέσα από την έρευνα του «Ναρκισσισμού», διατυπώνει την άποψη ότι η τέχνη διαφέρει από την νεύρωση, γιατί αποτελεί όχι απλώς μια «φυγή», αλλά και μια επιστροφή προς την πραγματικότητα. «Υπάρχει ένας δρόμος επιστροφής που οδηγεί από την φαντασία προς την πραγματικότητα και αυτός είναι η τέχνη».

Υποθέτουμε λοιπόν, πως η προσπάθεια αντιμετώπισης του θέματος «Ψυχολογία της Τέχνης» ή με άλλους όρους «Ο καλλιτέχνης και οι πηγές δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου», έτσι όπως αποπειρώμεθα να τις προσεγγίσουμε εμείς, συνιστά τον σωστό τρόπο προσέγγισης, τον στοχεύοντα αλλά και κινούμενο στο πεδίο των αμφιβολιών, των πρώτων ασχοληθέντων με την τέχνη ερευνητών της ψυχής.

Εκκινώντας δηλαδή από το αξίωμα, ότι το υγιές αντιδιαστέλλεται από το νοσηρό με κριτήριο την ωφελιμότητά του και ερευνώντας το φαινόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας διαχρονικά και διαπολιτισμικά, μπορούμε να πάρουμε κάποιες απαντήσεις.

Προκαταλήψεις

Για το πλατύ κοινό, η “ιδιομορφία” των καλλιτεχνών, θεωρείται σχεδόν δεδομένη: “Ο κόσμος, ανέκαθεν συνέδεε την τέχνη με την τρέλα, ή καλύτερα, την τρέλα με την τέχνη. Ίσως γιατί οι καλλιτέχνες, τολμούσαν να κάνουν πράξη, όσα οι άλλοι δεν είχαν το σθένος να πραγματοποιήσουν. Ίσως γι' αυτό, τους έδιναν άφεση για οποιαδήποτε συμπεριφορά, για να

⁴ Χωρίς καμία φυσικά διάθεση να υποβαθμίσουμε την τέχνη - από αυτοσκοπό ή απόλυτη αξία που, καθώς πιστεύουμε, πρέπει να θεωρείται μέσο για την επίτευξη άλλων σκοπών, αλλά επιθυμώντας να υπογραμμίσουμε την αναγκαιότητά της ως αναντικατάστατου μέσου έκφρασης.

εναποθέσουν πάνω τους και τα πλέον ακατονόμαστα όνειρά τους⁵...”. Μολονότι λίγοι σχετικώς –από τους μη ειδικούς–, είναι σε θέση να κρίνουν επί τη βάση γνώσεων ιστορικών ή εμπειριών προσωπικών, ουδείς αντιλέγει, ότι όλοι οι καλλιτέχνες πάνω-κάτω είναι – και ήσαν ανέκαθεν – τύποι εγωκεντρικοί, νευρωτικοί, επαναστατικοί, παράξενοι, αναξιόπιστοι, λοξοί, “άρρωστοι” με τη δουλειά τους, έτσι, που με δυο λόγια το να ζει κανείς μαζί τους, είναι φοβερά δύσκολο.

Σε μια νουβέλα του Σακέτι γραμμένη γύρω στα 1300 μ. Χ. ακούμε τη γυναίκα ενός ζωγράφου, να διαμαρτύρεται έντονα: “Καταραμένος να είναι όποιος την κόρη του παντρεύει με ζωγράφο. Δεν μας γελάτε πια! Είσθε όλοι ονειροπαρμένοι και χαζοχαρούμενοι και πάντοτε μεθάτε χωρίς καμιά ντροπή!”

Η εκκεντρικότητα-ιδιαιτερότητα των καλλιτεχνών θεωρείτο πάντοτε δεδομένη, είτε ο καλλιτέχνης ήταν ο σαμάνος, είτε ο άγιος, είτε ο ποιητής, είτε ο μάντης, είτε ο γλύπτης ή ο ζωγράφος.

Οι ιδέες και η ποίηση, γράφει J. C Cambell, προέρχονται από τις εξαιρετες εμπειρίες ανθρώπων χαρισματικών, που έχουν πάντα ανοιχτές τις αισθήσεις στο τραγούδι του σύμπαντος. Το αντίστοιχο των σημερινών ποιητών στους πρώτους αρχαίους πολιτισμούς ήταν οι σαμάνοι.

Στον μεσαίωνα ήσαν οι άγιοι, στην αρχαία Ελλάδα οι ποιητές. Ήσαν δηλαδή πάντοτε, άνθρωποι ικανοί να φέρουν στον κόσμο των αισθήσεων, τον καρπό της επικοινωνίας τους με το ασυνείδητο (ή με ένα διαφορετικό επίπεδο συνείδησης). Στο βαθμό που αυτό ήταν συλλογικό, κουβάλαγαν το σύμπαν στο σήμερα. Όταν γινόταν ατομικό, έθεταν στο έργο τους, την σφραγίδα της μοναδικότητάς τους.

Η γενικώς παραδεκτή άποψη λοιπόν είναι ότι, για να μπορεί να λέγεται κάποιος αληθινός καλλιτέχνης, πρέπει να διαθέτει κάποιες εξαιρετες ικανότητες. Αυτό βέβαια, φαίνεται να ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις ανθρώπων, που επιτυγχάνουν κάτι σπουδαίο. Στην περίπτωση όμως του καλλιτέχνη και της δύναμης που τον κινεί να δημιουργήσει, όλοι φαίνεται να συμφωνούν, ότι πρέπει να υπάρχει μέσα του κάτι διαφορετικό, κάποιο στοιχείο, κάποιο διανοητικό ή ψυχικό χαρακτηριστικό που δεν διαθέτουν οι υπόλοιποι άνθρωποι, μια δόση τρέλας. Υπάρχει εδώ ένα παράδοξο: αν και έχουμε σταματήσει προ πολλού να κυριολεκτούμε λέγοντας, ότι σε αυτήν ή την άλλη περίπτωση «δεν ήμουν ο εαυτός μου», γνωρίζοντας ότι το σύνολο της προσωπικότητάς μας, αυτού που είμαστε, συντίθεται από το σύνολο των πράξεών μας, – εκδηλώσεων του συνόλου των ψυχικών και νοητικών μας δραστηριοτήτων –, παρ’ όλη λοιπόν την εγκαθιδρυμένη πλέον αυτή φιλοσοφική άποψη, στην περίπτωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κατ’ εξαίρεσιν, φαίνεται να υπάρχει συμφωνία με την μυθική σκέψη επάνω σ’ αυτόν τον διχασμό.

Παράδοση και μυθική σκέψη θέλουν κάποιον Θεό ή υπερφυσική οντότητα, να υπαγορεύουν το έργο στον δημιουργό ή να τον προικίζουν με κάποιο ξεχωριστό χάρισμα.

Η λέξη έμπνευση είναι ίδια στις γλώσσες ανά τον κόσμο, και εμπεριέχει την έννοια της εξωτερικής επέμβασης, της θείας πνοής, που προικίζει τον άνθρωπο με εξαιρετικές ικανότητες ή γνώσεις, απηχώντας την αντίληψη ότι είναι απαραίτητη κάποια επέμβαση θείκη, κάποια δύναμη μυστηριώδης, για την υλοποίηση και αποτύπωση κάθε μεγάλου έργου.

Η ιδέα λοιπόν που θέλει μάντεις, σαμάνους, μεγάλους ηγέτες και δημιουργούς να ωθούνται από πνεύμα θεού, πρέπει να είναι παλαιά όσο και ο ίδιος ο άνθρωπος και παραμένοντας ζωντανή στη γλώσσα, φαίνεται να μένει ζωντανή και στο συλλογικό ασυνείδητο.

Οι αρχαίοι θεωρούσαν την καλλιτεχνική δημιουργικότητα ως ένα είδος αντιορθολογικής έμπνευσης, φώτισης εκ των άνω. «Ενθεον γαρ η ποίησις» - η ποίηση είναι θεόπνευστη –

⁵ Σ. Κρασνάκης, Περιοδικό “Θεατρικά” Νοέμβριος 1992, τεύχος 10

διαβάζουμε στην «Αριστοτέλους Ρητορική». Ο δε Πλάτων στον Ίωνα δεν την θεωρεί αληθινή τέχνη, αφού τα λεγόμενα του ποιητή δεν προέρχονται από τον ίδιο. Οι ρομαντικοί πάλι παρομοίασαν τον καλλιτέχνη με υπνοβάτη, που αν τον ξυπνήσεις θα χάσει την δύναμή του.

Για τους ψυχολόγους του πνευματικού εργαστηρίου, όπως και για όσους αναζητούν σε κάθε ψυχική λειτουργία μια πολύ απλή βιολογική σκοπιμότητα, η αισθητική συγκίνηση είναι ένα μεγάλο αίνιγμα. Δεν χωράει μέσα στα ερμηνευτικά σχήματά τους. Γενικά η χαρά και η λύπη είναι ένα από τα πιο σκοτεινά ζητήματα της Ψυχολογίας και για να δώσει μια κάποια εξήγηση, ο ψυχολόγος αναγκάζεται, να στηριχθεί περισσότερο στην συνείδησή του και να καταφύγει σε εικόνες και μεταφορές, εγκαταλείποντας, προς μεγάλη του στεναχώρια, την αυστηρή επιστημονική γλώσσα. Οι δυσκολίες αυτές γίνονται αξεπέραστες, όταν έχει να εξετάσει και να εξηγήσει την αισθητική συγκίνηση. Υποχρεούται να εγκαταλείψει τις κατηγορικές μορφές και τους κατηγορημένους όρους υιοθετώντας νέα σχήματα και φρασολογία. Πρέπει να αλλάξει θέση στο πρόβλημα, να το δει με μια άλλη προοπτική. Γιατί εδώ δεν μπορεί με τα γνωστά στοιχεία να συμπεράνει το άγνωστο. Έτσι μόνο θα το παραξηγήσει δεν θα το εξηγήσει⁶.

Ο Jung γράφει: «όταν η εστία του ενδιαφέροντός μας περάσει στην ίδια την δημιουργική διαδικασία, ο ποιητής υπεισέρχεται στην εικόνα μόνο σαν υποκείμενο που αντιδρά... «νομίζει ότι κολυμπά στην πραγματικότητα, όμως, τον παρασέρνει ένα αόρατο ρεύμα».

Η σύγχρονη σκέψη δηλαδή από την άλλη, θέλει τον καλλιτέχνη να παρασύρεται ολότελα από κάποιο μυστηριώδες κίνητρο που βρίσκεται μέσα του και ο καλλιτέχνης που δημιουργεί δεν έχει πλέον σχέση με τον καθημερινό εαυτό του.

Οι διατυπώσεις βέβαια αυτές που διατρέχουν τις σελίδες τις αφορώσες στο θέμα, έχουν περισσότερο χαρακτήρα παρομοίωσης ή μεταφοράς, στην προσπάθεια να περιγραφεί το φαινόμενο. Η επαναλαμβανόμενη όμως παρομοίωση και μεταφορά, λίγο θέλει για να εκληφθεί ως κυριολεξία και οι περιγραφές – όχι εξηγήσεις – αυτού του μυστηριώδους κινήτρου, της ξένης βούλησης, εύκολα οδηγούν στον ορισμό της νεύρωσης.

Οι σκέψεις για την καλλιτεχνική δημιουργία, φαίνεται να διατρέχουν τις σελίδες της ψυχανάλυσης περισσότερο σαν ένα μυστήριο. Μπροστά στο μυστήριο, οι ψυχαναλυτές, όχι σπανίως αισθάνονται ακόμη αμήχανοι. Η μυθική σκέψη, ταυτιζόμενη με την θρησκευτική ενορατικότητα, θέλει μια έξωθεν δύναμη να υπαγορεύει ή να επισκέπτεται και να φωτίζει τον δημιουργό. Η σύγχρονη σκέψη, η επιστημονική, θέλει μια δύναμη έσωθεν ανεξήγητη και χωριστή από τις άλλες ψυχικές λειτουργίες, να μετατρέπει τον δημιουργό σε άβουλο ον. Δύναμη αυτοφυή, σε βαθμό που να μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την νεύρωση. Ξένη. Πέρα από το ότι αλλάζει η κατοικία της ξένης αυτής δύναμης, μυθική και επιστημονική σκέψη φαίνεται στο προκείμενο να βαδίζουν παράλληλα. Η αμηχανία των ψυχολόγων να περιέξουν την ψυχική ενέργεια του δημιουργού μέσα σε ορισμένες εκ των προτέρων γλωσσικές διατυπώσεις δεν είναι δυσεξήγητη αφού η ψυχική ζωή γενικότερα είναι ανεξάντλητη και ποτέ δεν μπορούμε να της δώσουμε μια απολύτως στέρεα και αντικειμενική μορφή. Δεν είναι λοιπόν να απορεί κανείς που, ειδικά στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ψυχολογία υποχρεούται να καταφύγει στην μεταφορά και ενίοτε σε εκφράσεις ποιητικές. Τί ειρωνεία όμως που αυτή ταύτη η ψυχολογία καταφεύγει σε μία μορφή έκφρασης – την ποίηση – για την οποία πολλοί θεωρούν ότι αναγκαία συνθήκη για την δημιουργία της είναι η νεύρωση! Στα αφορώντα την αισθητική συγκίνηση όμως, δύσκολα θα μπορούσαν να κάνουν αλλιώς. Η «ηδονή», λέγει ο P. Valery, «όπως και ο πόνος... είναι πάντα πολύ στενόχωρα στοιχεία μέσα σε μια διανοητική οικοδομή». Δε μπορούν να ορισθούν, είναι ασύμμετρα, σύγκριτα εντελώς. Προσφέρουν τον ίδιο τον τύπο αυτής της σύγχυσης ή

⁶ Παπανούτσος Ε. Π., Αισθητική, Εκδ. "Ικαρος", Αθήνα, 1976, σελ. 53

αυτής της αμοιβαίας εξάρτησης του παρατηρητή και του παρατηρούμενου πράγματος, που πάει σήμερα ν' απελπίσει τη θεωρητική Φυσική. Μολαταύτα η ηδονή του κοινού είδους, το καθαρά αισθητηριακό γεγονός έχει εύκολα δεχτεί ένα λειτουργικό ρόλο έντιμο και περιορισμένο: της έχουν ορίσει μια θέση γενικά χρήσιμη μέσα στο μηχανισμό της διατήρησης του ατόμου και πολύ εμπιστευτική μέσα στο μηχανισμό του πολλαπλασιασμού της φυλής και δεν αντιλέγω... Όμως υπάρχουν ηδονές που δεν χρησιμεύουν σε τίποτε μέσα στην οικονομία της ζωής και που εξάλλου δεν μπορούν να θεωρηθούν σαν απλές παρεκτροπές μιας αισθαντικής ικανότητας αναγκαιότητας στο ζωντανό όν. Ούτε η χρησιμότητα τις εξηγεί ούτε η κατάχρηση.

...Αυτό είναι το πρόβλημα. Μια ηδονή που βαθαίνει κάποτε έως το σημείο να μας κάνει να πιστεύουμε ότι νιώθουμε βαθύτερα το αντικείμενο που την προκαλεί, μια ηδονή που ερεθίζει τη διάνοια, δεν την λογαριάζει και την κάνει ν' αγαπά το νικημό της παραπάνω ακόμη, μια ηδονή που μπορεί να ξυπνήσει την αλλόκοτη ανάγκη να παραγάγουμε ή ν' αναπαράγουμε το πράγμα, το γεγονός, το αντικείμενο ή την κατάσταση, που μαζί τους φαίνεται ότι συνδέεται, και έτσι γίνεται πηγή ενέργειας χωρίς ορισμένο σκοπό, ικανή να επιβάλει πειθαρχία, ζήλο, βασανιστικές στενοχώριες σε ολόκληρη ζωή και να τη γεμίσει, αν όχι να την πλημμυρίσει».

«Όχι λοιπόν η «φυσιολογική» Ψυχολογία, αλλά μια Ψυχολογία που θα εισδύσει βαθύτερα στα φαινόμενα του πνευματικού βίου και θα τα εξετάσει μέσα στην οργανική συνάφειά τους με την ψυχική σύσταση του ανθρώπου που τα ζει, μπορεί ν' αναγνωρίσει και να προσδιορίσει τα χαρακτηριστικά της αισθητικής συγκίνησης.

Και τα χαρακτηριστικά αυτά συνοψίζονται στη διατύπωση ότι αισθητικά συγκινούμαστε, όταν με το συντονισμό των ψυχικών μας δυνάμεων ζούμε μιαν έντονη και αρμονική ζωή εσωτερική και αισθανόμαστε αυτή την ψυχική ευφορία ν' ολόκληρο το συνειδησιακό μας χώρο. Μόνο μια τέτοια συγκίνηση μπορεί, καθώς λέγει ο Valery, να γίνει κέντρο μιας δημιουργίας που απαιτεί τη συνδυασμένη ενέργεια όλων των δυνάμεων του ανθρώπου, μιας δημιουργίας καλλιτεχνικής που γεμίζει κάποτε μιαν ολόκληρη ζωή – τη βασανιστική ζωή του καλλιτέχνη. Αυτή τη συγκίνηση αναζητεί και ο πνευματικά καλλιεργημένος άνθρωπος που δεν δημιουργεί, αλλά ξέρει να χαίρεται τις ομορφιές στη Φύση, καθώς και τους θησαυρούς της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Να ζει μιαν έντονη και αρμονική ζωή εσωτερική είναι η βαθύτερη λαχτάρα και η μεγαλύτερη αμοιβή του αισθητικού προσώπου. Αυτή την ιδιότυπη τέρψη χαρίζει στην ψυχή η αισθητική εμπειρία. Και ο ευαίσθητος άνθρωπος τη δέχεται πάντα μ' ευγνωμοσύνη, σαν ευλογία⁷».

Ο άνθρωπος είναι κάτι ολόκληρο, έχει ταυτότητα, που σημαίνει ενότητα, δεν είναι τυχαίο άθροισμα ούτε των ποικίλων μορφών έκφρασής του ούτε βεβαίως συνονθύλευμα επιστημονικών ειδικοτήτων. Όσο και αν χωρίζουμε τις διευθύνσεις που παίρνει η εσωτερική κίνηση του πνεύματός του τόσο ο ίδιος όσο και οι εκδηλώσεις του πνεύματός του παραμένουν οργανική σύνθεση όπου δεν μπορούμε να χωρίσουμε την ψυχή από το σώμα ή τις ανώτερες λεγόμενες πνευματικές ανάγκες από τις κατώτερες διαθέσεις της ψυχής.

Τούτη η αδυναμία ωστόσο της ψυχολογίας να χωρέσει την δημιουργικότητα του ανθρώπου σε ορισμένα λογικά σχήματα δεν συνεπάγεται ούτε ότι η δημιουργία προϋποθέτει διχασμό της προσωπικότητας, ούτε βεβαίως απαξίωση των δεδομένων του πνεύματος και των μορφών έκφρασής τους που παραμένουν ανερμήνευτα τόσο από την ψυχολογία όσο και από την λογική.

⁷ Αισθητική Ε.Π.Παπανούτσου σελ.55

Έπειτα δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την τάση της ψυχολογίας – που και άλλοι πολλοί έχουν διαπιστώσει – να ερμηνεύει το υγιές μέσω του νοσηρού, την αδυναμία της δηλαδή να προσεγγίσει πολλές από τις εκφάνσεις του πολιτισμού ως έκφραση δυνατοτήτων. Πώς όμως είναι δυνατόν να νοηθεί ανθρώπινη ζωή χωρίς έκφραση και με ποιά λογική η αυξημένη ικανότητα έκφρασης – κύριο χαρακτηριστικό των μεγάλων δημιουργών – θεωρείται απόρροια ψυχικών διαταραχών;

Όμως το φαινόμενο του ατέρμονος αυτού διαλόγου, μεταξύ των δημιουργών και των δημιουργημάτων τους, το διαχρονικό και παγκόσμιο και τόσο ζωτικό στην δημιουργία πολιτισμών δεν ερμηνεύεται, ούτε μπορεί να ερμηνεύσει όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς με μόνο είτε το ερωτικό ένστικτο είτε το στοιχείο του φόβου για τον θάνατο.

Θρησκεία και τέχνη είναι δεδομένα του πνεύματος που διαφέρουν από την λογική. Ότι όμως διαφέρει από την λογική δεν σημαίνει ότι είναι και κατ' ανάγκην παράλογο. Κατανόησή τους δεν σημαίνει να τα μεταβάλλει κανείς σε λογικά φαινόμενα, μα να γνωρίσει τη διαφορά τους από τη λογική.

Θεία μανία και τέχνη

Στο θέμα που μας απασχολεί θα πρέπει επίσης να λάβουμε πολύ σοβαρά υπόψιν το γεγονός ότι, το τι συνιστά ψυχική πάθηση ορίζεται εν πολλοίς από τις κατά καιρούς κοινωνικές αντιλήψεις. Οι τελευταίες αυτές είναι συχνά όχι μόνο αυθαίρετες, αλλά όπως θα διαπιστώσουμε και από εποχή σε εποχή αντίθετες μεταξύ τους.

Ας σκεφτούμε για παράδειγμα την τελείως διαφορετική αντιμετώπιση της τρέλας α. από την ιατρική πρακτική και β. από τον λόγο του Ρομαντισμού. Οι εξαιρέσεις, όπως εκείνη της ψυχαναλύτριας Lou Salomé, – εξαιρέσεις εμπνεόμενες από τον προαναφερθέντα λόγο του Ρομαντισμού, – η οποία αρνήθηκε να ψυχαναλύσει – θεραπεύσει τον ποιητή σύντροφο της Rilke προφυλάσσοντας ούτως ειπείν το ταλέντο του, είναι λίγες. Μια μοναδική ανάλογη περίπτωση, αφορά τον πανεπιστημιακό Burton ο οποίος αρνήθηκε να δεχτεί θεραπεία για την μελαγχολία που τον κατέτρυχε, προκειμένου να μελετήσει εξονυχιστικά και σε απόλυτο βάθος την μελαγχολία του. Κατόπιν αυτού, συνέταξε την εκπληκτική πραγματεία περί μελαγχολίας.

Κάθε εμπειρία, κάθε ψηφίδα γνώσης και συναισθήματος νέου – όπως θέλει η Gestalt, προστιθέμενη στο σύνολο της ψυχής μας πολλαπλασιάζεται και το πολλαπλασιάζει. Το ίδιο συμβαίνει και με τις κοινωνικές απόψεις. Δεν λειτουργούν μόνον αθροιστικά. Εάν αθροιζόμενες αυτές οι ψηφίδες χωρούσαν σε ένα δοχείο, όπως το σύνολό τους θα πολλαπλασιαζόταν σε έναν άπειρο κόσμο, την στιγμή που θα βαφτίζαμε αυτό το δοχείο ψυχή, έτσι θα πολλαπλασιάζονταν και θα ενεργούσαν αλληλεπιδραστικά από την στιγμή που θα το βαφτίζαμε κοινωνική άποψη. Κάθε ψηφίδα γνώσης, κάθε άποψη ή στάση ζωής ερχόμενη σε επαφή με εκείνες των άλλων, εξελίσσεται και διαχέεται προς κάθε ευεπίφορο πλάσμα.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να σημειώσουμε, πως ο πυρήνας του θέματος έχει γίνει αντικείμενο μελέτης, από την αρχαιότητα. Στην ιστορία της ιατρικής πρώτοι οι ιπποκρατικοί έκαναν χρήση των όρων “φρενίτις”, “παρὰφροσύνη”, “παράνοια” κλ., τους οποίους και απέδωσαν σε ανάλογες περιπτώσεις, με τον όρο “μανία”.

Κάτι άλλο σημαντικό και πρωτοπόρο για την εποχή του Ιπποκράτους, ήταν η σύλληψη της ιδέας σχετικά με την προδιάθεση του ατόμου και την επιρροειά του σε τέτοιες ασθένειες με βάση τον κληρονομικό παράγοντα, την ηλικία, το φύλο, το επάγγελμα, την σωματική

κατασκευή καθώς και τις φυσικές και ψυχικές πιέσεις, που πιθανόν να ασκεί το εξωτερικό περιβάλλον στο άτομο. Όλα αυτά, σύμφωνα με την σχολή του Ιπποκράτους, παίζουν ζωτικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας.

Επίσης, οι κλινικές περιγραφές του, οι οποίες αναφέρονται στη διαταραγμένη συμπεριφορά ή ακόμη και σε ψυχοπαθολογικές εκδηλώσεις, είναι τα πλήρη αντίστοιχα των σύγχρονων ερευνών.

Η σημερινή ψυχιατρική έχει δύο απόψεις για την παθολογική κατάσταση, η οποία ονομάζεται παραφροσύνη. Έτσι η χρήση του γενικού όρου “τρέλα”, που μέχρι τότε δήλωνε καταστάσεις όπως η ανικανότητα κρίσης από μέρους του ατόμου, η έλλειψη διανοητικής ισορροπίας και οι παράλογες πράξεις, που έφθαναν στο βαθμό της υπερβολής, αντικαταστάθηκε από αυτούς τους όρους:

1. “Ως ψυχιατρική διαταραχή θεωρείται ένα κλινικά σημαντικό σύνδρομο, που αφορά είτε την ψυχολογική κατάσταση, είτε την συμπεριφορά ενός ατόμου και εκδηλώνεται είτε με επώδυνα συμπτώματα, είτε με μείωση της αποδοτικότητάς του σε μια ή περισσότερες από τις φυσιολογικές ή κοινωνικές λειτουργίες του”. **2.** Οι ψυχιατρικές διαταραχές είναι ασυνεχείς, όπως τα χρώματα του φάσματος, αντιπροσωπεύουν ποιοτικά αγεφύρωτες καταστάσεις, που απαιτούν ένα ψυχολογικό άλμα για να μπορέσει να περάσει κανένας από τη μια στην άλλη, από μια νεύρωση, π.χ., σε μια ψύχωση⁸.

Στην βάση τους, βρίσκεται ένα από τα κυριότερα διλήμματα της ψυχιατρικής, δηλαδή αυτό που αφορά την έννοια του ομαλού και του ανώμαλου.

Το αν είναι πραγματικά μια κατάσταση ομαλή ή ανώμαλη, πολλές φορές καθορίζεται από το κοινωνικό περιβάλλον και τις αποκρυσταλλωμένες απόψεις και όρια. Καταστάσεις, οι οποίες αμφισβητούνται από το κοινωνικό σύνολο, θεωρούνται αποκλίνουσες.

Ωστόσο, απόλυτη ιστορική μορφή του ανθρώπου δεν υπάρχει και οι απόψεις του κοινωνικού συνόλου μπορεί να διαφέρουν και μπορεί να αλλάζουν τόσο πολύ από εποχή σε εποχή ώστε ενίοτε να είναι και αντιφατικές. Ένα από τα σημαντικά που θα διαπιστώσουμε είναι και το γεγονός ότι μεγάλες προσωπικότητες, όπως ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι για παράδειγμα, κατηγορήθηκαν για ασυνέπεια, ανισορροπία κτλ. ακριβώς σε θέματα που σήμερα θεωρούνται βασικά στοιχεία λογικής συγκρότησης.

Αντιφάσεις

Γενικώς διαπιστώσαμε ότι το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και των λειτουργιών της βρίθκει αντιφάσεων και προκαταλήψεις.

Η ασάφεια του ίδιου του όρου τέχνη και ταυτοχρόνως η στενότητα του – η συνήθης σύνδεσή του με την έννοια του μη χρηστικού – έρχονται σε αντίφαση με το ίδιο το περιεχόμενο των ιστοριών τέχνης. Ο όρος τέχνη όπως τον εννοούμε σήμερα έχει τις ρίζες του στην Αναγέννηση και παγιώθηκε κατά την εποχή του Ρομαντισμού με το γνωστό δόγμα «η τέχνη για την τέχνη». Οι δημιουργοί όμως των περισσότερων τεχνουργημάτων τα δημιούργησαν ως εξυπηρετικά κάποιου σκοπού, ως τελετουργικά για παράδειγμα αντικείμενα, και θα αισθάνονταν τεράστια έκπληξη εάν γνώριζαν την σημερινή θεώρησή τους.

Οι λαοί σε όλους τους τόπους και σε όλες τις εποχές, αδιαλλείπτως δημιουργούν και πάντοτε δημιουργούσαν, αδιαφορώντας για τους δικούς μας ορισμούς περί τέχνης.

⁸ Χαροκόλλης Π., Εισαγωγή στη ψυχιατρική, Εκδ. “Θεμέλιο”, 1991, σελ.11

Ο Ε. Η. Gombrich ξεκινά την εισαγωγή του γράφοντας: «Στην πραγματικότητα η Τέχνη δεν υπάρχει. Υπάρχουν μόνο οι καλλιτέχνες. Κάποτε ήταν οι άνθρωποι που πήραν χρωματιστό χρώμα στα χέρια τους και σχεδίασαν πρόχειρα στον τοίχο της σπηλιάς τους ένα βουβάλι, σήμερα μερικοί αγοράζουν χρώματα και σχεδιάζουν αφίσες για τους τοίχους. Δεν έκαναν και δεν κάνουν μόνο αυτά αλλά και ένα σωρό άλλα πράγματα. Δεν βλέπτε να ονομάζουμε όλες αυτές τις δραστηριότητες τέχνη, όσο θυμόμαστε πως η λέξη σημαίνει πολύ διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικούς καιρούς και τόπους, και όσο συμφωνούμε πως η Τέχνη – με κεφαλαίο Τ – δεν υπάρχει.» Και παρακάτω : « το χρονικό της τέχνης δεν είναι μια ιστορία τεχνικής προόδου αλλά μια ιστορία αλλαγής ιδεών και απαιτήσεων»... «Αν κάποια έργα (ξένων προς εμάς πολιτισμών) μας φαίνονται αλλόκοτα και αφύσικα ίσως αυτό να οφείλεται στις ιδέες που εκφράζουν».

Η συνειδητοποίηση αυτή είναι πολύ σημαντική και για την δική μας θεώρηση, ωστόσο δεν απαντά στο σημαντικό, για μας, ερώτημα: ποιους ακριβώς δημιουργούς να θεωρήσουμε καλλιτέχνες; Καθώς, εάν δεχθούμε τη θέση, ότι απαραίτητη προϋπόθεση για να ονομαστεί κάποιος καλλιτέχνης είναι η ανισορροπία, δημιουργείται ευλόγως και το ερώτημα ποιοι ακριβώς θεωρούνται καλλιτέχνες ώστε να χρήζουν θεραπείας και, βεβαίως το ερώτημα, εάν θεραπευτεί – από τις όποιες υποτιθέμενες νευρώσεις του – ο δημιουργός θα πάψει να υπάρχει ως τέτοιος; Πιστεύουμε ότι η απάντηση στο δεύτερο ερώτημα έχει ήδη δοθεί καθώς πολλοί καλλιτέχνες που έτυχαν επιτυχώς ψυχικής θεραπείας συνέχισαν να δημιουργούν και από το ότι πολλοί άνθρωποι που είναι νευρωτικοί, παίρνουν ναρκωτικά, θεωρούν τον εαυτό τους καταρραμένο, βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με την πραγματικότητα ή ακόμη και από την υπέρμετρη ευαισθησία τους οδηγούνται στην αυτοκτονία, δεν τόλμησαν ποτέ να ασχοληθούν δημιουργικά με την τέχνη. Επίσης πολλοί καλλιτέχνες χωρίς παρόμοιες «παρεντροπές» και με καθ' όλα «φυσιολογική» ζωή, έχουν να επιδείξουν μεγάλο έργο. Οι διαπιστώσεις αυτές ήδη αναιρούν σε μεγάλο βαθμό τις γενικεύσεις που θέλουν τον δημιουργό να συνδέεται με την μελαγχολία και την τρέλα.

Στο λαβύρινθο όμως που μας εισάγει ο προβληματικός όρος «τέχνη» κρύβονται και άλλες παγίδες. Από την μια εάν διευρύνουμε τον όρο κατά πολύ κινδυνεύουμε να συμπεριλάβουμε σχεδόν οτιδήποτε έχει δημιουργήσει ο άνθρωπος. Ο Marcel Duchamp⁹ κατέδειξε – μεταξύ άλλων – ότι η στοιχειωδέστερη αν και όχι αμελητέα δημιουργική πράξη, είναι η επιλογή και τοποθέτηση ενός αντικειμένου, μέσα σε ένα πλαίσιο που του προσδίδει έναν νέο συμβολισμό και αναδεικνύει την αισθητική του, ξεπερνώντας έτσι την αρχική λειτουργία και φύση του. Άλλωστε, μια από τις συνηθέστερες ανθρώπινες ασχολίες, είναι η επιλογή φυσικών αντικειμένων όπως λίθων, κομματιών ξύλου, κοχυλιών, οστών με μοναδικό σκοπό τον καλλωπισμό ή την διακόσμηση. Να αποδώσουμε τις δραστηριότητες αυτές στην ύπαρξη νευρώσεων, ή αποδίδουμε σε νευρώσεις μόνον ότι απομακρύνεται από τα εκάστοτε πρότυπα ομορφιάς; Είτε καταλήγουμε στην ανάγκη ύπαρξης ενός ορισμού της τέχνης, που εδώ και δυόμισι χιλιάδες χρόνια οι μεγαλύτεροι φιλόσοφοι προβληματίζονται να διατυπώσουν, είτε, σε κάθε περίπτωση, καταλήγουμε σε αντιφάσεις.

Από την άλλη, αν τα κριτήρια μας συμπέσουν με τα κριτήρια του ιστορικού τέχνης πέφτουμε στην παγίδα της αυθαίρετης αξιολόγησης, καθώς εδώ δεν μας ενδιαφέρουν μόνον τα έργα εκείνα τα οποία άφησαν έντονη την σφραγίδα τους στην ιστορία του πολιτισμού αλλά το σύνολο των τεχνουργημάτων τα οποία ανήκουν στο ευρύτερο σύνολο της συμβολικής

⁹ Ντυσάν Μαρσέλ (1887-1968) Ready mades: Ρόδα ποδηλάτου (1913), Μπουκαλοθήκη (1914), Προκαταβολή του σπασμένου βραχίονα (1915), Χτένα (1916), Κρήνη ουροδοχείο (1917) κ.ά

έκφρασης. Προκειμένου δηλαδή να αποφανθούμε ποιος χρήζει θεραπείας και ποιος όχι θα πρέπει πρώτα να αξιολογήσουμε το έργο του. Από την συνολική δε επισκόπηση του ανθρωπίνου πολιτισμού σύντομα συνειδητοποιήσαμε ότι η κρίση μας για το ποια αντικείμενα έπρεπε να εντάξουμε στο σύνολο έργων τέχνης, είχε σε διάφορες περιπτώσεις διαφορετικές αφετηρίες: περιπτώσεις για παράδειγμα όπου η βεβαιότητά μας για την πρόθεση του δημιουργού να δημιουργήσει κάτι που θα αναγνωριζόταν ως έργο τέχνης, οφείλεται στην θέση του έργου μάλλον (π.χ. σε κάποια βιτρίνα) παρά στην αξία του έργου αυτή καθαυτή, το οποίο διαφορετικά θα προσπερνούσαμε αδιάφορα. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις – όπως τεχνουργημάτων του απωτάτου παρελθόντος – η αξιολόγησή μας ξεκινά από την εντελώς αντίθετη αφετηρία: η βεβαιότητα για την αισθητική ή συμβολική του αξία μας κατακλύζει άμεσα και ας μην πρόκειται παρά για κάποιο χρηστικό αντικείμενο. Ακολουθώντας την ιστορική πορεία της τέχνης και των κοινωνικών αναπαραστάσεων που την συνοδεύουν γρήγορα έγινε λοιπόν φανερό πόσο αυθαίρετες είναι οι αξιολογήσεις της κάθε εποχής. Όταν για παράδειγμα πρωτοανακαλύφθηκαν τα κυκλαδικά ειδώλια θεωρήθηκαν έργα ενός βάρβαρου λαού και της παιδικής του αντίληψης. Ανάλογα αντιμετωπιζόταν ως πρόσφατα η αφρικανική τέχνη, ακόμη και η βυζαντινή, προτού επαναξιολογηθούν και εκτιμηθεί η αφαιρετική τους διάσταση.

Καθώς είπαμε, **ο όρος τέχνη** όπως τον εννοούμε σήμερα έχει τις ρίζες του στην **Αναγέννηση** και παγιώθηκε κατά **την εποχή του Ρομαντισμού** με το γνωστό δόγμα «η τέχνη για την τέχνη».

Βεβαίως οι καλλιτέχνες και στοχαστές της εποχής που διετύπωσαν το δόγμα αυτό θέλησαν, μεταξύ άλλων, να τονίσουν την απόλυτη αξία και αυτονομία της τέχνης και ότι δεν ήταν υποχρεωμένη να εξυπηρετεί κανέναν άλλον σκοπό – πολιτικό, θρησκευτικό κ.τ.λ. – εκτός από τον εαυτό της και όχι ότι είναι κάτι το περιττό, η αποτύπωση μιας χειρονομίας χωρίς νόημα και περιεχόμενο πάνω στην ύλη, απλή φαντασιοκοπία και χάσιμο χρόνου. Παρ' όλα αυτά η πλήρης αποσύνδεσή της από παρόμοιους σκοπούς παρεξηγήθηκε ως ακριβώς κάτι τέτοιο.

Ο πρακτικός άνθρωπος

Απόψεις παρόμοιες – ιδιαιτέρως από τον Διαφωτισμό και μετά – ακολουθούν γενικώς όλα εκείνα τα παράγωγα του πολιτισμού τα οποία δεν έχουν κάποια άμεση και φανερή πρακτική χρήση: τέχνη, λογοτεχνία, φιλοσοφία, κ.λ.π. θεωρούνται συχνά ως ακίνδυνες απασχολήσεις με άχρηστα και ασήμαντα πράγματα με τα οποία κάθε ισορροπημένος άνθρωπος δικαιούται να ασχοληθεί μόνον αφού λύσει όλα τα πρακτικά του προβλήματα. Από την άλλη, πολλοί άνθρωποι – συμπεριλαμβανομένου και του εαυτού μου – νιώθουν ότι η ζωή τους θα ήταν ανυπόφορη χωρίς όλα τα αγαθά του πολιτισμού τα οποία υπερβαίνουν την – απλοϊκώς εννοούμενη- ανάγκη για χρηστικότητα. Πώς οφείλουμε λοιπόν να αξιοποιήσουμε την αγάπη για την τέχνη αλλά και για το κάθε τι που υπερβαίνει την σφαίρα των βιολογικών αναγκών; Ως απόκλιση από την νόρμα; Αιθεροβάμονα διάθεση; Αποκοπή από την πραγματικότητα;

Το ερώτημα, παρά την φαινομενική του απλοϊκότητα δεν είναι βερμπαλιστικό, γιατί απαιτεί την αξιολόγηση των καρπών του πολιτισμού γενικότερα και των καλλιτεχνών ειδικότερα, εφόσον η απαξίωση φαίνεται να ακολουθεί μόνον εκείνους, που το έργο τους δεν έχει κάποια φανερή χρηστικότητα – ωφελιμότητα.

Π.χ. μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει την τηλεόραση του ή το κινητό του τηλέφωνο, χωρίς να έχει ιδέα των αρχών λειτουργίας τους, αποδεχόμενος ασυνειδήτως την αφηρημάδα που τυχόν χαρακτηρίζει τους αντίστοιχους εφευρέτες. Δεχόμαστε δηλαδή πολύ ευκολότερα την

αφηρημάδα, την απομόνωση, μιαν αποκλίνουσα γενικώς συμπεριφορά, όταν οι καρποί της μας ωφελούν άμεσα.

Εδώ λοιπόν κρύπτεται ο πυρήνας ο συνεχών όλην την προβληματική, που κάνει άξιον ελέγχου το θέμα «τέχνη και λειτουργός τέχνης».

Στον αντίποδα τι είναι **πρακτικός άνθρωπος**; Νομίζω, πως όλοι θα συμφωνήσουμε το δίχως άλλο, ότι με τον χαρακτηρισμό πρακτικός άνθρωπος εννοούμε εκείνον ο οποίος ασχολείται με τις υλικές του ανάγκες και μόνον και είναι σε θέση να τις ικανοποιεί. Ταυτόχρονα όμως μπορούμε να συμφωνήσουμε ότι, αν και κάθε ζωντανός οργανισμός επιζητεί την ισορροπία, την ευχαρίστηση και την ευεξία του, εξίσου φανερό είναι ότι, όσον αφορά στον άνθρωπο, υποχρεούμεθα να διευρύνουμε κατά πολύ την έννοια της ηδονής και να μην την συνδέουμε μόνο με την ικανοποίηση των ενστίκτων, των υλικών επιθυμιών, ή με την αποφυγή της τιμωρίας και του πόνου. Αντιθέτως, όταν λέμε για έναν άνθρωπο ότι είναι παραδομένος στα ένστικτά του, φανταζόμαστε ένα τέρας, που δεν λογαριάζει ούτε νόμους ούτε ηθική, ούτε πολιτισμό, επιδιώκοντας την ηδονή και την ευεξία του με κάθε τρόπο και μέσον.

Ο άνθρωπος όμως δεν αρκεί να είναι ελεύθερος από κάτι, πρέπει να είναι ελεύθερος και για κάτι. Η έννοια της ελευθερίας είναι διπλή αλλιώς χάνει το νόημά της.

Ο άνθρωπος λοιπόν ονομάζεται άνθρωπος, από την στιγμή που με το πνεύμα του δημιουργεί αγαθά τα οποία δεν υπάρχουν στην φύση. Έτσι το πνεύμα γνωρίζει το Είναι του όχι μόνο εξ υποκειμένου αλλά και εξ αντικειμένου.

Μέσω των δημιουργημάτων του ο άνθρωπος κατανοεί και δημιουργεί τον εαυτό του. Με την γλώσσα, την επιστήμη, τη θρησκεία, την τέχνη, την πολιτεία ο άνθρωπος δημιουργεί ένα ανεξάρτητο σύμπαν διαλόγου, έξω από το οποίο δεν έχει ούτε θα μπορούσε να έχει επίγνωση της ύπαρξής του, συνείδηση του εαυτού του, δεν υπάρχει ως άνθρωπος. Μέσα σ' αυτόν τον διάλογο, μεταξύ ανθρώπου και των δημιουργημένων από τον ίδιο συμβολικών μορφών, βλέπουμε ότι του είναι αδύνατον να φανταστεί έναν κόσμο ανέγγιχτο από την ερμηνεία που αυθόρμητα του δίνει.

Με τα πνευματικά του δημιουργήματα, με την αποκρυστάλλωση του πνεύματός του σε αισθητές, συμβολικές μορφές, ο άνθρωπος υπερβαίνει τις υλικές του ανάγκες και μετουσιώνοντας ακόμη και τον μόχθο της εργασίας του σε πνευματικό γεγονός, μετατρέπεται από δούλο της ανάγκης σε ελεύθερο άνθρωπο.

«Η έκφραση της ζωής είναι στον άνθρωπο απόλυτα συνυφασμένη με την ύπαρξη της και η ύπαρξη με την έκφρασή της».

Ποτέ δεν υπήρξε λαός χωρίς τέχνη, ακόμα και όταν επίστευσε σε κάποιο σύστημα που αρνούμενο την ίδια τη ζωή, αρνείται και την έκφρασή της. Τρανό παράδειγμα ο βουδδισμός, που τελικώς μεταχειρίστηκε την τέχνη –έναν από τους τρόπους πνεύματος που αρνείται - για να παραστήσει το πνεύμα του, το νόημά του.

«Τόσο δυνατή είναι η ανάγκη του ανθρώπου να εκφραστεί, ώστε καμιά αντίθετη κοσμοθεωρία δεν κατόρθωσε να την καταπνίξει¹⁰».

Θα πρέπει λοιπόν να συμπεριλάβουμε στην έννοια της πρακτικότητας και του πρακτικού ανθρώπου και τις πνευματικές μας ανάγκες, ανάγκες αναπόδραστες και τόσο απτές ώστε το πολύ χαμηλό επίπεδο πολιτισμού δύσκολα διαχωρίζεται από την ψυχική ασθένεια.

¹⁰ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, εισαγωγή στην Φιλοσοφία, τόμος Γ', σελ. 538

Χαμένος Παράδεισος και «φυσικός» πολιτισμός

Υπάρχει παρ' όλα αυτά η φιλοσοφική άποψη¹¹ που θεωρεί ολόκληρο τον πολιτισμό – την απομάκρυνση δηλαδή από τις βιολογικές αρχές και ανάγκες – ως παρενέργεια του μεγάλου εγχειφάλου, γέννημα μιας παράξενης διανοητικής αρρώστιας. Η υπέρβαση, λέει, των βιολογικών μας ορίων, της «φύσης» μας μάλλον χειροτερεύει παρά βελτιώνει την ζωή μας, αφού για χάρη των πλασμάτων της φαντασίας μας, δηλαδή χάρη φανταστικών αναγκών, ξεχνούμε τις υπαριτές μας ανάγκες ερχόμενοι σε σύγκρουση με τον εαυτό μας. Ο άνθρωπος είναι φτιαγμένος για να δρα, να εργάζεται και να αναπαράγεται και όχι για να σκέπτεται, αφού ούτως ή άλλως, η αλήθεια που ανακαλύπτει μόνον υποκειμενική μπορεί να είναι. Οραματίστηκαν έτσι έναν «φυσικό» άνθρωπο και έναν «φυσικό» πολιτισμό. Πέρα από την προφανή αντίφαση η οποία υπάρχει στο ότι όσοι έγραψαν και διέδωσαν παρόμοιες απόψεις το έπραξαν και το πράττουν σκεπτόμενοι, τίθεται εδώ και το εύλογο ερώτημα, τι ακριβώς απομένει από τον άνθρωπο εάν του αφαιρέσουμε τον πολιτισμό του; Εάν θεωρούμε τις άλλες μορφές ζωής εντελώς απλά και μόνο επειδή επιβίωσαν, τότε γιατί δεν αποδίδουμε τα ίσα στον άνθρωπο; Από τον οποίο, εάν αφαιρέσουμε την ικανότητα της φαντασίας, του στοχασμού, την ικανότητα να φαντάζεται το πιθανό, πέρα από το ορατό, δημιουργώντας νέους κόσμους με τα χέρια του και τον νου του, τότε δεν τον μετατρέπουμε σε έναν ευτυχέστερο άνθρωπο, μα σ' ένα ον εντελώς διαφορετικό που ποτέ δεν υπήρξε, και μπορεί να υπάρξει στην σφαίρα της φαντασίας και μόνον. Ή πάλι, εάν συμφωνούμε ότι περιπτώσεις απώλειας ή άλλων διαταραχών του λόγου είναι νοσηρές, όπου μαζί με άλλες ικανότητες διαταράσσονται και εκείνες της συμβολικής σκέψης, μαζί και αυτή του απεικονίζουν, τότε γιατί διστάζουμε τόσο να ορίσουμε τις αντίθετες περιπτώσεις ως υγιείς; Πότε θα συμφιλιωθούμε με τον εαυτό μας; Οι μύθοι των χαμένων παραδεισών – τόπων αθωότητας πέρα από την μνήμη, την φθορά και τον χρόνο - απηχούν γενικώς την άποψη ότι υπήρξε κάποια εποχή που ο άνθρωπος ήταν ευτυχέστερος, απαλλαγμένος από την παράξενη αυτή διανοητική ασθένεια -τον πολιτισμό- και την εσωτερική αγωνία και σήμερα δεν είναι παρά ένα άρρωστο ζώο.

Ο Φρόντ, έγραψε κάποτε, πως ο πολιτισμός τρέφει τη δυστυχία. Ας μην ξεχνάμε όμως, ότι ο Φρόντ υπέστη και αυτός στην ερωτική του ζωή, όλες τις καταπιεστικές αντιλήψεις και προκαταλήψεις της εποχής του, που είναι ίσως, η μεγαλύτερη καταπίεση που μπορεί να υποστεί κανείς και που βέβαια επηρέασαν το έργο του, και τις αντιλήψεις του για τον πολιτισμό, σε μεγάλο βαθμό. Τα σχόλιά του δε αφορούν κυρίως αυτή την πλευρά του πολιτισμού και όχι την πνευματική καλλιέργεια και εξύψωση στο σύνολό της.

Είναι αλήθεια ότι κάθε είδος περιορισμού ή δέσμευσης σε κανόνες, στενοχωρεί το κάθε ζώο. Όμως, ούτως ή άλλως, τα πρωτεύοντα όλα, υφίστανται την τυραννία του κυρίαρχου αρσενικού της αγέλης, και τους περιορισμούς της επικίνδυνης διαβίωσης μέσα στην φύση. Η επιστροφή σε έναν τέτοιο τρόπο ζωής, δεν θα μας σώσει, αλλά και είναι αδύνατον πλέον να επιβιώσουμε συλλέγοντας την τροφή μας ή κυνηγώντας, καθώς εδώ και πολλές χιλιετίες το ανθρώπινο είδος, έχει πολλαπλασιαστεί σε αριθμούς που δεν το επιτρέπουν κι ο συνεχής πόλεμος θα ήταν το μικρότερο από τα δεινά μας, ενώ η εξαφάνισή μας ως είδος, πολύ πιθανή. Η ζωή στις πόλεις, με όλα τα περιττά της δημιουργήματα, που είναι ο κατ' εξοχήν ορισμός του πολιτισμού, είναι ο τρόπος ζωής που εδώ και χιλιάδες χρόνια επιλέξαμε. Δεν θα το είχαμε κάνει, εάν δεν προσέφερε κάποια πλεονεκτήματα. Πέρα όμως από τους αρχικούς λόγους που

¹¹ Ρουσώ, Ζαν Ζακ (Rousseau Jean-Jacques 1712-1778). Ο Ρουσώ ισχυρίζεται ότι τα δεινά του ανθρώπου φείλονται στην απομάκρυνσή του από τη φυσική κατάσταση. Το έργο του άσκησε τεράστια επιρροή για πολλά χρόνια. Λεξικό της Φιλοσοφίας, Θ. Πελεgrίνης, Ελληνικά Γράμματα.

έγινε, ευνοεί την ευκολότερη ζύμωση των ιδεών και την εξειδίκευση της γνώσης, που χωρίς αυτήν, χωρίς δηλαδή την σημερινή τεχνογνωσία θα πεινούσε ολόκληρος ο πλανήτης και όχι ένα μέρος του μόνο. Φυσικά, έχουμε το δικαίωμα να ονειρευόμαστε μια ζωή ανέμελη, και είναι λογικό να θέλουμε να αποτινάξουμε τους άδικους ζυγούς, όπως είναι λογικό να ξανασκιεφτόμαστε ήθη και συστήματα αξιών απηρχαιωμένα.

Όμως, «όπως είμαστε αναπόφευκτα δεμένοι με τη φύση που μας περιβάλλει, έτσι είμαστε αναπόφευκτα συνυφασμένοι με το δημιουργήμα που λέγεται πολιτισμός».

Η αντίληψη ότι ο άνθρωπος δεν είναι παρά ένα άρρωστο ζώο βρήκε μετά το 19^ο αιώνα έδαφος να αναπτυχθεί και στις ανθρωπολογικές θεωρίες, οι οποίες προκειμένου να απαντήσουν στα ερωτήματα για την καταγωγή του ανθρώπου κατέφυγαν στη μελέτη της ανάπτυξης και των μεταβολών του ανθρωπίνου σώματος. Το πνεύμα συνήθως το φαντάζονται ως κάτι πρόσθετο, χωριστό, ως ένα θαυμαστό ξένο άνθος το οποίο φύεται σε ένα αρχικώς ζώδες σώμα που καταφέρει κάποια στιγμή να σηκωθεί όρθιο. «Όσοι όμως αντιλαμβάνονται το πνεύμα του ανθρώπου κατ' αυτό τον τρόπο, δηλαδή ως ένα ανθηρό επιφανόμενο του ζωώδους σώματος, παραδέχονται a priori και ολωσδιόλου δογματικώς, ότι το πνεύμα είναι ένα μεταγενέστερο φαινόμενο μέσα στο σώμα του ανθρώπου¹²».

«Μέσα στον άνθρωπο δημιουργός και πλάσμα είναι ενωμένα» γράφει ο Νίτσε. Η σημασία του πολιτισμού εκτείνεται πολύ ευρύτερα και εισχωρεί πολύ βαθύτερα από ότι συνήθως νομίζουμε. Η ζωή του ανθρώπου χαρακτηρίζεται πολύ περισσότερο απ' ότι ονομάζουμε πολιτισμό παρά απ' ότι ονομάζουμε φύση. Ακόμη και ο πιο πρωτόγονος δε θα μπορούσε να ονομασθεί άνθρωπος χωρίς τις ρυθμίσεις των σχέσεών του με το γύρω κόσμο – του τρόπου που τρέφεται και πολλαπλασιάζεται, του τρόπου που ανατρέφει τα παιδιά του, ακόμη και του τρόπου που κατορθώνει την όρθια στάση – που οφείλονται στον πολιτισμό. Η ουσία του ανθρώπου δεν είναι ότι απλώς κατασκευάζει εργαλεία για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του, αλλ' είναι ότι δημιουργώντας επιστήμη, θρησκεία, τέχνη, υψώνεται στο επίπεδο της ηθικής αξιοπρέπειας.

Το αναπάντητο γενικώς των ερωτημάτων, που αφορούν την καταγωγή της γλώσσας, της θρησκείας και της τέχνης, αφήνει ολόκληρο των ανθρώπινο πολιτισμό να αιωρείται σαν ένα φαινόμενο ακατανόητο, ασύνδετο με τις άλλες βιολογικές εκδηλώσεις, και κυρίως με αμφίβολους στόχους και ωφέλεια. Κατά συνέπεια, τον ερμηνεύουμε ως αίτιο των δεινών μας, των απογοητεύσεων, των ανεκπλήρωτων επιθυμιών που μας καταδυναστεύουν και γενικώς του ελλείμματος ευτυχίας που ακολουθεί το ανθρώπινο γένος. Ή αντιστρόφως, με μια ψυχολογική μετάθεση αποδίδουμε εκεί τα δεινά μας, αναπολώντας παλαιότερες, άλλες εποχές, όπου ζούσαμε χωρίς έγνοιες σε έναν ευτυχισμένο παράδεισο. Ακούμε την φωνή του παρελθόντος, ως απόηχο της φωνής του Θεού, που συνεχώς μας θυμίζει την εκδίωξη από τον ευτυχισμένο αυτό τόπο. Η απαγορευμένη γνώση, δεν είναι άλλη από την επίγνωση εαυτού που κατακτήσαμε. εις βάρος της αθωότητάς μας.

Ο άνθρωπος, είναι το μόνο από όλα τα όντα, που έχει προβλήματα συμφιλίωσης με τον εαυτό του. Θα πρέπει να εξετάσουμε σοβαρά, το ενδεχόμενο, μήπως είναι και αυτός ένας λόγος, που αντιμετωπίζει με τρόπο τέτοιο, ένα μέρος της συμπεριφοράς του, που τελικά αποτελεί κομμάτι της φύσης του ομοούσιου.

Ο μύθος του χαμένου παραδείσου, μας κατατρύχει.

Η νοσταλγία όμως, ή επιθυμία για επιστροφή σε έναν «φυσικό» πολιτισμό δεν είναι απλώς μάταιος ρομαντισμός, είναι κάτι παραπάνω: ο όρος «φυσικός» πολιτισμός συνιστά *contradictio*

¹² I. N. Θεοδωρακόπουλος, σελ.141, τόμος Β, ως άνω'

διότι φύσις σημαίνει δέσμευση στους φυσικούς και βιολογικούς νόμους. Το ζώο είναι δεμένο στην τροχιά που του έχει προδιαγράψει η φύση, δεν έχει βούληση και επιλογές. Εκεί όπου υπάρχουν επιλογές κλείνει ο φυσικός κύκλος και επιλογές υπάρχουν όταν εισερχόμαστε στον κόσμο της φαντασίας, της σύλληψης του πιθανού πέρα από το απτό, των νοημάτων, δηλαδή με την εμφάνιση της συνείδησης και της συμβολικής νοημοσύνης.

Αν και κατά τις τελευταίες δεκαετίες η έρευνα πείθει ότι τα ζώα δεν είναι τα άλαλα αυτόματα όπως πιστεύαμε κάποτε, και ανακαλύφθηκαν στο ζωικό κόσμο ίχνη μιας *distinctio rationis*, γεγονός παραμένει ότι το ζώο δεν έχει το είδος και την ποικιλία των επιλογών που έχει ο άνθρωπος: διότι οι ικανότητες του ζώου να φαντάζεται το πιθανό πέρα από το απτό είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Κυριότατα όμως – αν και στο ζωικό βασίλειο υπάρχουν μάλλον περίπλοκα συστήματα σημείων και σημάτων – δεν μπορούν να αναπτυχθούν επειδή δεν κατέχουν την ανεκτίμητη και απαραίτητη στ' αλήθεια κύρωση της ανθρώπινης ομιλίας, δηλαδή ενός συστήματος συμβόλων.

Τα μόνα τεκμήρια επάνω στα οποία όλοι, πρόθυμα και αυθόρμητα συμφωνούν ότι διαχωρίζουν –αν δεν ερμηνεύουν– τα κίνητρα του ανθρώπου και την φύση της νοημοσύνης του σε σχέση με εκείνη των υπολοίπων εμβίων όντων, είναι οι αποτυπώσεις του αισθητικού και θρησκευτικού συναισθήματός του πάνω στην ύλη, όταν δηλαδή αποκαλύπτεται μια νόηση που μπορεί να κατανοήσει και να χειριστεί το σύμβολο. Αυτός ίσως είναι ένας μίτος, που θα μας οδηγήσει σε μιαν ερμηνεία για τα κίνητρα του ανθρώπου και την φύση της νοημοσύνης του, αν και όποιαν αλήθεια ανασύρουμε, δεν μπορεί παρά να είναι εν μέρει υποκειμενική για να είναι πλήρης, αφού μιλώντας για το έργο τέχνης, στην ουσία μιλούμε για την απεικόνιση της ανθρώπινης ψυχής.

Animal symbolism

Οι μεγάλοι στοχαστές, που όρισαν τον άνθρωπο σαν ζώον λογικό, δεν ήταν εμπειριστές, ούτε είχαν σκοπό να δώσουν εμπειρική εξήγηση της ανθρώπινης φύσης. Με τον ορισμό αυτόν, πιο πολύ εξέφρασαν μια θεμελιακή ηθική προστακτική. Ο λόγος είναι πολύ ανεπαρκής για να κατανοήσουμε με αυτόν, τις μορφές της πολιτισμικής ζωής σε όλο τους τον πλούτο και την ποικιλία. Όλες αυτές οι μορφές είναι μορφές συμβολικές. Επομένως, αντί να ορίσουμε τον άνθρωπο σαν *animal rationale*, σωστότερο θα ήταν να τον ορίσουμε σαν *animal symbolicum*. Είναι νομίζουμε αυταπόδεικτο, ότι το έργο τέχνης στην όποια μορφή του, ανήκει στο ευρύτερο σύνολο του συμβολικού σύμπαντος, στο οποίο από εμφάνισής του –και πιθανότατα ακόμη πιο πριν– ζει ο Έμφρων Άνθρωπος. Τα ερωτήματα που αφορούν την τέχνη λοιπόν, συνδέονται άμεσα με αυτά που αφορούν την έννοια, την λειτουργία και την χρησιμότητα του συμβόλου. Ο

Σίγκμουντ Φρόυντ, δια της ψυχανάλυσεως ανανέωσε την μελέτη του συμβόλου, στοχεύοντας στο ασυνείδητο και στους συμβολικούς μηχανισμούς, μέσω των οποίων εκδηλώνεται, στο ανθρώπινο βίωμα. Ρεύματα της ψυχολογίας, που έθεσαν στο κέντρο των θεωρήσεων τους το θέμα του συμβολισμού, είναι κυρίως οι θεωρίες του Γιουνγκ και του Λακάν. Οι έρευνες γύρω από το σύμβολο, από κοινωνιολογική σκοπιά, αρχίζουν με το έργο του Εμίλ Ντουρκαίμ, ο οποίος επικεντρώνεται στην ενωτική δύναμη των συμβόλων και ανοίγει τον δρόμο για την θεώρηση της κοινωνίας ως συμβολικού συστήματος. Ανθρωπολογικά επίσης, το σύμβολο γίνεται αντικείμενο συζητήσεων, ομοίως με την γλωσσολογία, την φιλοσοφία και την ιστορία των θρησκειών.

Η εμφάνιση και εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, συμπίπτει ή ακολουθεί την εμφάνιση της γλώσσας και της συνείδησης και τα ερωτήματα που αφορούν την χρησιμότητα

και την λειτουργία της τέχνης, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, είναι παράλληλα ή και ταυτίζονται με τα ερωτήματα που αφορούν την χρησιμότητα ή και την λειτουργία της συνείδησης και των συμβολικών κατασκευών γενικά.

Η υπέρβαση αυτή, των αναγκών που συνδέονται άμεσα με την επιβίωση, έχει να κάνει με την ανάπτυξη της συνείδησης που μας μεταμόρφωσε σε ένα ζώο το οποίο ορίζει αυθαίρετα πρότυπα συμπεριφοράς, βασισμένο στην αντίληψή του για το σωστό και το λάθος, με την ολοένα αυξανόμενη πολυπλοκότητα των κοινωνικών σχέσεων και ακόμη με την ικανότητα του ανθρώπου να προσαρμόζει το περιβάλλον στις δικές του ανάγκες, αντί να προσαρμόζεται σε αυτό.

Αντίθετα με το σήμα, που είν' αναπόσπαστο μέρος της λειτουργίας του φυσικού κόσμου, το σύμβολο μας εισάγει στον ανθρώπινο κόσμο του νοήματος. Η έννοια του σήματος συνδέεται με την αυτόματη λειτουργία, τη μονόδρομη ανακλαστική αντίδραση σ' ένα ερέθισμα. Αντιθέτως, την λειτουργία του συμβόλου διέπει η έννοια της υποκειμενικότητας, της φαντασίας και της συνθετικής εκείνης ενέργειας η οποία το καθιστά παραγωγικό σημείο ενός πλέγματος νοημάτων και αξιών. Το σήμα είναι μονοσήμαντο και άκαμπτο, το σύμβολο καθολικό και στο έπακρο μεταβλητό.

Η αρχή του συμβολισμού με την καθολικότητα, την εγκυρότητα και την γενική εφαρμοσιμότητά της, **είναι το μαγικό κλειδί που ανοίγει τις πύλες του κατ' εξοχήν ανθρώπινου κόσμου του πολιτισμού**, γι' αυτό κανένα ανθρώπινο ον δεν εξαρτάται από το ποιόν του αισθητηριακού υλικού του, αλλά από την ικανότητά του να συγκροτεί τον συμβολικό του κόσμο με τα φτωχότερα έστω υλικά κι από την γενική λειτουργία της νέας αυτής ανεξάρτητης σύνθεσης, ως αρχιτεκτονικής μορφής.

Μολονότι δεν μπορούμε ακόμη να είμαστε βέβαιοι, για ό,τι αφορά την διαδικασία μέσω της οποίας εξελίχθηκαν οι σύγχρονοι άνθρωποι, οπωσδήποτε γνωρίζουμε ότι περιελάμβανε την ανάδυση του συγκεκριμένου νοητικού κόσμου, που βιώνεται σήμερα από τον καθένα μας. Επιπλέον, η μετάβαση του ατομικού πνεύματος κατά την ψυχοδιανοητική του ανάπτυξη, από μια συμπεριφορά καθαρά πρακτική σε μία τελική συμβολική στάση είναι προφανής, αν και μέχρι το τελευταίο αυτό στάδιο, τα ενδιάμεσα είναι δυσδιάκριτα, τουλάχιστον με τις γνωστές μεθόδους της ψυχολογικής παρατήρησης. Αυτό που όντως γνωρίζουμε, είναι ότι στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί η σύγχρονη ανθρώπινη νόηση, υφάινοντας τον συμβολισμό και την αφαίρεση με έναν τρόπο που είναι εφικτός μόνο για τον Homo Sapiens.

Κατά τον Ε. Η. Gombrich, ο αγαπημένος μαθητής και κατοπινός βιογράφος του Sigmound Freud, Ernest Jones, σε ένα θαυμαστό του κείμενο, μπόρεσε να πει σε λίγους στίχους όσα με δυσκολία έγραφαν σε πολλούς τόμους, οι μεγαλύτεροι ιστορικοί τέχνης του Gombrich περιλαμβανομένου, για την ουσία της τέχνης. Λέει ο Jones: "...Εάν εξετάσουμε την λέξη συμβολισμός με την πιο πλατιά της σημασία, βλέπουμε να αγκαλιάζει σχεδόν ολόκληρη την εξέλιξη του πολιτισμού. Πράγματι, τι είναι η εξέλιξη, άν όχι μία ατέρμονη ακολουθία εξελικτικών αντικαταστάσεων, η αδιάκοπη δηλαδή αντικατάσταση μίας ιδέας, ενός σημαίνοντος, μίας ικανότητας, μίας τάσης με μίαν άλλη ή με κάτι τι το διαφορετικό; Εάν εξετάσουμε από γενετική οπτική γωνία την πρόοδο του ανθρώπινου νου, θα δούμε πως αυτός δεν είναι δομημένος —όπως οι πιο πολύ πιστεύουν— απλώς από μια συσσώρευση εξωτερικών συστρωματώσεων, αλλά από τις ακόλουθες δύο διαδικασίες. Αφ' ενός, έχουμε μίαν επέκταση ή μετάθεση ενδιαφερόντων και αντίληψης από ιδέες πιο παλιές, πιο απλές, πιο στοιχειώδεις κ.λ. σε ιδέες πιο δύσκολες και πιο σύνθετες, που κατά κάποιον τρόπο είναι μία συνέχιση των προηγούμενων ιδεών, των οποίων αποτελούν το σύμβολο' και αφ' ετέρου, έχουμε μία συνεχή

αποκρυπτογράφηση των προηγούμενων συμβολισμών -η αναγνώριση πως αυτοί, που αρχικώς εθεωρούνταν κυριολεκτικά αληθινοί, μετά από μια σωστότερη ματιά, αποδεικνύονται τίποτε παραπάνω από όψεις ή εκφράσεις της πραγματικότητας, αυτές οι μοναδικές όψεις που για λόγους συγκινησιακούς ή διανοητικούς- μπορούν, σε μια δεδομένη περίοδο, να εμφανιστούν στο νου μας. Θα αρκούσε να σκεφτούμε, για παράδειγμα, την εξέλιξη της θρησκείας ή της επιστήμης- καταλήγει ο Jones- για να πειστούμε για το αληθές αυτής της περιγραφής¹³”.

Είναι αναντίρροτο, ότι ολόκληρη η διαδικασία του ανθρώπινου πολιτισμού, βασίζεται στην συμβολική σκέψη και συμπεριφορά και ότι η ανθρώπινη ζωή χαρακτηρίζεται από αυτές.

Μπορούμε να πούμε ότι η διαχωριστική γραμμή, το όριο μεταξύ ζωικής και ανθρώπινης νοημοσύνης εστιάζεται στις εξής λειτουργίες: α) στην ικανότητα του ανθρώπου να φαντάζεται το πιθανό πέρα από το απτό ή, με άλλα λόγια, στην ικανότητα να αναφέρεται στο – χρονικά και τοπικά – απόν και β) στην εντελώς ιδιαίτερη ικανότητα της ανθρώπινης νόησης όχι μόνο να συλλαμβάνει σχέσεις μεταξύ φαινομένων αλλά και να προβάλλει ένα συμβολικό σχήμα προς τα έξω, μέσω της γλώσσας ή πάνω στην ύλη.

Εκείνος που εκδηλώνει καλλιτεχνικές, θρησκευτικές ή μαγικές ανησυχίες, είναι ήδη ένας άνθρωπος¹⁴. Τάφοι, έργα τέχνης και ίχνη μαγικών τελετών, επιβεβαιώνουν την ύπαρξη μιας ήδη ώριμης, ανθρώπινης νοημοσύνης, δηλαδή μιας νοημοσύνης ικανής να φαντάζεται το πιθανό πέρα από το απτό, και ν’ αναδιατάσσει την πραγματικότητα σε κάτι ολότελα νέο. Από τότε ο τρόπος που βιώνουμε τον κόσμο και οι μηχανισμοί επιβίωσης, αλλάζουν διαπαντός. Οι μορφές συμβολοποίησης αποκαλύπτουν, πέρα από κάθε αμφιβολία, μιαν ικανότητα υπέρβασης της βιολογικής σφαίρας,¹⁵ των αναγκών δηλαδή και πρακτικών ενδιαφερόντων που συνδέονται άμεσα με την επιβίωση.

Τώρα τα ερωτήματά μας τίθενται υπό νέα μορφή: είναι αυτή η δημιουργική ικανότης απλώς μια δεξιότητα την οποία ο άνθρωπος μπορεί να επιλέξει να καλλιεργήσει ή όχι; Ή έχουμε εδώ μια βαθύτατη πνευματική ανάγκη που αν παραμεληθεί οι συνέπειες είναι σοβαρές;

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι από τη στιγμή που η ανθρώπινη νοημοσύνη διαφοροποιείται προδήλως από εκείνην του υπολοίπου ζωικού βασιλείου θα είναι συνακόλουθα διαφορετικές οι συνιστώσες που την προάγουν ή μη. Το πέρασμα εν συνεχεία στο ανθρώπινο DNA αυταπόδεικτο.

Ότι διαφορά υπάρχει μεταξύ σήματος και συμβόλου, υπάρχει και μεταξύ ανθρώπινης, συμβολικής μνήμης και με το είδος εκείνο μνήμης το οποίο βρίσκουμε στα ζώα και με μιαν έννοια σε κάθε μορφή οργανικής ύλης και η οποία έχει περισσότερο το χαρακτήρα συνήθειας, έξης.

Μία από τις συμβολές του Μπερζόν στην ψυχολογία έγκειται στις επιθέσεις του εναντίον όλων αυτών των μηχανιστικών θεωριών για τη μνήμη. Κατά την άποψη του Μπερζόν, όπως αναπτύσσεται στο έργο του *Matiere et memoire*, η μνήμη είναι φαινόμενο πολύ βαθύτερο και πολυπλοκότερο. Σημαίνει «εσωτερικευση» και επίταση, σημαίνει την αμοιβαία διείσδυση όλων των στοιχείων της περασμένης μας ζωής. Δεν είναι αρκετό δηλαδή να ξεδιαλέγουμε απλώς κάποια απομονωμένα στοιχεία περασμένων εμπειριών μας, αλλά να κάνουμε κάτι περισσότερο,

¹³ Από το βιβλίο του E.H. Gombrich, “Freud e la psicologia dell’arte” Piccola Biblioteca Einaudi, Μετάφραση δική μας

¹⁴ André Leroi – Gourhan, ο.π. Α’ σελ. 184

¹⁵ Natale Spineto, Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου, Με την συνεργασία των Φιορέντζο Φατσίνι και Τζούλιεν Ρίες, Jaka Book, Εκδόσεις Κυβέλη, σελ. 16.) Αυτό τεκμαίρεται και από την ασύλληπτη φαντασία, των δημιουργών των συμβόλων. Η φυγή από τα γήινα και τα αφορώντα στην επιβίωση και την πεπατημένη, είναι προφανή. (Σ.τ.σ.)

να τα ανα – μνηστούμε, να τα οργανώσουμε και να τα συνθέσουμε σε μια εστία σκέψης. Απαραίτητο στοιχείο της αληθινής ανάμνησης – ανάκλησης είναι η φαντασία.

Η συμβολική μνήμη είναι η διαδικασία εκείνη με την οποία ο άνθρωπος δεν ανακαλεί απλώς μια περασμένη του εμπειρία, αλλά εντοπίζει, ταξινομεί και ανασυγκροτεί προγενέστερες εντυπώσεις, οι οποίες μπορούν να αναφέρονται σε διάφορα χρονικά σημεία. Ο εντοπισμός αυτός είναι δυνατός μόνον με την θεώρηση του χρόνου ως γενικού πλαισίου, ως εξακολουθητικής διάταξης, που περιέχει όλα τα επιμέρους γεγονότα. Η επίγνωση μάλιστα του χρόνου, ως εξακολουθητικής διάταξης, ανταποκρίνεται στο άλλο εκείνο σχήμα, που ονομάζουμε χώρο. Άλλο η απλή παράσταση - δηλαδή η απλή εξοικείωση με τον χώρο - και άλλο η ικανότητα αναπαράστασης, που είναι προϋπόθεση για την γνώση, επειδή η πρακτική εξοικείωση με τον χώρο και ο ανάλογος χειρισμός του αντικειμένου είναι ζήτημα έξης, ενώ για να αναπαραστήσεις κάτι απαιτείται να διαθέτεις γενική σύλληψη του αντικειμένου και των σχέσεών του με τ' άλλα αντικείμενα ώστε να καθορίσεις την θέση του μέσα σε ένα γενικό σύστημα¹⁶.

Αν και οι ανθρωπίδες, που εμφανίστηκαν περισσότερα από πέντε εκατομμύρια χρόνια πριν είχαν ήδη χαρακτηριστικά που θεωρούμε ανθρώπινα – όπως η όρθια στάση, το μέγεθος του εγκεφάλου και άλλες ανατομικές λεπτομέρειες – οι ειδικοί συνδέουν την εμφάνιση του ανθρωπίνου γένους με την εμφάνιση των πρώτων εργαλείων, περίπου δυόμισι εκατομμύρια χρόνια πριν. Η θεώρηση αυτή στηρίζεται στην πολύ παλαιά φιλοσοφική αντίληψη που ζητά να θεμελιώσει την θέση του ανθρώπου στη φύση με βάση τις εκδηλώσεις νόησης. Για πολλά χρόνια η επιστήμη ερευνούσε τις ρίζες μας στηριζόμενη στην πεποίθηση ότι το εργαλείο όπως και η γλώσσα είναι αποκλειστικά γνωρίσματα του ανθρώπου. Τις τελευταίες δεκαετίες όμως με την εις βάθος μελέτη της συμπεριφοράς των ζώων τα όρια μεταξύ ανθρωπίνης και ζωικής νοημοσύνης φάνηκε να ξεθωριάζουν: ανακαλύφθηκε ότι τα πρωτεύοντα θηλαστικά καθώς και άλλα είδη ζώων έχουν την ικανότητα κατασκευής και χρήσης εργαλείων, αν και πολύ απλούστερων ακόμη και σε σχέση με τους πρώιμους ανθρώπους. Επίσης εργαστηριακά πειράματα σε πιθήκους έδειξαν ότι τα ζώα αυτά είναι σε θέση να διδάχονται και να χειριστούν ένα μέρος της γλώσσας των νευμάτων και ότι χρησιμοποιούν στην επικοινωνία τους μάλλον περίπλοκα συστήματα σημείων και σημάτων. Έχουν ακόμη τη δυνατότητα να ανταποκριθούν στο νόημα αρκετών δεκάδων λέξεων. Με άλλα λόγια βρίσκουμε και στη νοημοσύνη των ζώων κάποιο είδος έστω στοιχειώδους συμβολικής επικοινωνίας. Παρόλα αυτά η ομιλία – η εκφορά της λέξης ως μέρος μιας πρότασης με ορισμένη συντακτική και λογική δομή – και η αναφορά στο απόν παραμένει εντελώς έξω και πέρα από τις δυνατότητες των ανθρωποειδών πιθήκων.

Πέραν όμως από τη συζήτηση και τον προβληματισμό για τη σχέση του ανθρώπου με το ζωικό βασίλειο, το ουσιώδες παραμένει πάντοτε τούτο: ότι μόνον ο άνθρωπος είναι δημιουργός του εαυτού του και παρά τις συγκρούσεις και αντιθέσεις των φιλοσοφικών σχολών το «γνώθι σαυτόν» παρέμεινε ο αμετάβλητος κι αντικειμενικός τους σκοπός.

Συνείδηση και Τέχνη

«Παντού στην ζωή, πρόκειται για ένα πράγμα, για το πώς να έρθει ο άνθρωπος σε απόλυτη αυτοσυνειδησία», γράφει ο Γκαίτε.

Συνείδηση, είναι ο όρος τον οποίον εισηγήθηκαν οι στωικοί φιλόσοφοι, προκειμένου να δηλώσουν την άποψη που μπορεί να διαμορφώσει ο άνθρωπος, για τον ηθικό χαρακτήρα των πράξεών του, διακρίνοντας το αγαθό από το κακό. Αργότερα ο Λοκ, διευρύνοντας την έννοια

¹⁶ Cassirer, σελ. 72, ως άνω

όρισε την συνείδηση, ως αντίληψη για το κάθε τι που εκδηλώνεται μέσα στην ψυχή του ανθρώπου.

Την αυτοσυνειδησία ο άνθρωπος την κατακτά με δύο τρόπους:

Πρώτον: με τρόπο θεωρητικό, εφ' όσον φθάνει με τον νου στην γνώση των εσωτερικών του καταστάσεων και δυνάμεων, εφ' όσον συνειδητοποιεί μέσα του τις δυνάμεις αυτές και αρχίζει μέσα σε αυτές να βλέπει τον εαυτό του.

Δεύτερον: κατά τρόπο πρακτικό, εφ' όσον έχει την δύναμη να μεταβάλλει κάτι εσωτερικό σε κάτι εξωτερικό, να δίδει δηλαδή στα πράγματα του εξωτερικού κόσμου την εικόνα του εαυτού του. Τα πρώτα τεχνουργήματα μας βεβαιώνουν ότι ο άνθρωπος έχει ήδη έλθει σε μια δημιουργική σχέση με τον κόσμο, προβάλλοντας το πνεύμα του τόσο στα φυσικά φαινόμενα όσο και στα ίδια του τα έργα. Έχει αρχίσει να πράττει. Αυτό σημαίνει κατά βάθος να πράττεις, να δίνεις στα πράγματα την εικόνα του εαυτού σου, τον χαρακτήρα του εαυτού σου, θετικό ή αρνητικό. Τις πράξεις του δεν κατευθύνουν πλέον οι νόμοι της φύσης.

Τα πρώτα αυτά δημιουργήματα είναι το πρώτο βήμα προς την αυτοσυνειδησία, το πρώτο Εγώ που λέει ο άνθρωπος, θέτοντας απέναντι στα δημιουργήματά του, ως κάτι χωριστό, τον εαυτό του.

Οι δύο αυτοί τρόποι έχουν ένα κοινό και κύριο γνώρισμα, ενέχουν την ανάγκη, την τάση του ανθρώπου να δώσει στο χάος μορφή, γιατί μόνο έτσι μπορεί να κάνει τα πράγματα από ξένα που του είναι, δικά του, βλέποντας δηλαδή τον εαυτό του μέσα σ' αυτά. Η ανάγκη του να ελευθερωθεί από το βάρος και την πίεση του αμόρφου εσωτερικού και εξωτερικού του κόσμου, είναι η αιτία που τον αναγκάζει να δημιουργήσει πνευματική ζωή.

Η ελευθερία είναι η βαθύτερη αιτία και ο ουσιαστικός νόμος της ζωής του πνεύματος.

Είναι αυτή καθαυτή η ελευθερία που μας δίδεται να ορίσουμε τον εαυτό μας, καθώς ο άνθρωπος δεν έρχεται τέλειος όπως τα υπόλοιπα ζώα στον κόσμο, αλλά πρέπει ο ίδιος να διαμορφώσει και να ορίσει τον εαυτό του, την προσωπικότητά του.

Πριν αρχίσει να αναπτύσσει συνείδηση εαυτού ο άνθρωπος, τον εαυτό του τον συνειδητοποιεί μόνον όταν πονά, είτε σωματικά είτε ψυχικά. Η αυτογνωσία του, τα συναισθήματά του, οι σκέψεις, οι αντιδράσεις του εξαρτώνται αιτιοκρατικά από τις τυχαίες νύξεις του περιβάλλοντος. Μόνον με παθητικό και επιθυμητικό τρόπο είναι ικανός να σχετισθεί με τα γύρω του και δεν μπορεί να κινηθεί, παρά ανάμεσα στα στενά όρια της τυχαίας απόλαυσης και δυσαρέσκειας. Ομοίως, ο σύγχρονος άνθρωπος με χαμηλή πνευματικότητα έχει μια φυσική, υλική σχέση με τα γύρω του, όχι αληθινή ισορροπία. Η ευτυχία του διαρκεί λίγο γιατί μοιραίως εξατμίζεται ταυτόχρονα με το αντικείμενο της επιθυμίας του. Η σχέση αυτή με ένα και μόνον τρόπο μπορεί να αλλάξει, εάν αποκτήσει σαφή γνώση για τα πράγματα και τα φαινόμενα του εξωτερικού του κόσμου. Αυτό, φυσικά, προϋποθέτει να αποκτήσει πρώτα γνώση του εαυτού του, γιατί ψυχή και ύλη, αντικειμενικό και υποκειμενικό, αίτιο και αιτιατό, δεν είναι δύο ξεχωριστοί κόσμοι αλλά αμοιβαία μέλη της πνευματικής ζωής. Πριν κατανοήσει τον εαυτό του, πριν συνθέσει την ιστορία των πράξεων και των ψυχικών βιωμάτων του, με δυο λόγια, του Είναι του, σε μιαν ενότητα που να την διέπει ο Λόγος, θα έχει πόθους και όχι λόγους.

Η ανθρώπινη συνείδηση εμφανίστηκε κάποια στιγμή μέσα στα τελευταία δυόμισυ εκατομμύρια χρόνια. Η ζωή αποκτώντας συνείδηση του εαυτού της, άρχισε να διαμορφώνει το φυσικό περιβάλλον, ανάλογα με τις δικές της προθέσεις και επιθυμίες¹⁷.

¹⁷ Ο Dobzhansky παρατηρεί ότι ενώ οι άλλοι οργανισμοί προσαρμόζονται στο περιβάλλον αλλάζοντας τα γονίδια, ο άνθρωπος προσαρμόζεται τροποποιώντας το περιβάλλον. Μέσω της κουλτούρας χαλαρώνει η φυσική επιλογή, μολονότι αυτή εξακολουθεί να λειτουργεί. Πρόκειται για μια ιδιοτυπία του ανθρώπινου είδους. Η κουλτούρα αντιπροσωπεύει το

Μας είναι αδύνατον πλέον να φανταστούμε την ύπαρξή μας εν απουσία της υποκειμενικής συναίσθησης που ονομάζουμε αναστοχαστική συνείδηση. Αλλ' όσο αναντίρρητη κι αν είναι υποκειμενικά, όσο ισχυρό κι αναμφισβήτητο κι αν είναι το φως που ρίχνει σ' οτιδήποτε σκεφτόμαστε ή κάνουμε, άλλο τόσο αντικειμενικά απροσδιόριστη είναι η συναίσθηση της αυτοσυνειδησίας. Είναι αδύνατον ο καθένας από εμάς να γνωρίζει εάν οι άλλοι βιώνουν και συναισθάνονται την ίδια με εμάς πραγματικότητα και το αντίστροφο. Ο τρόπος, που καθένας από εμάς γίνεται κοινωνός της επίγνωσης του εαυτού και της ύπαρξής του, διαφεύγει του λόγου συνεχώς, όσο και αν προσπαθούν να γίνουν αντικειμενικά ακριβείς οι λειτουργικοί ορισμοί, που επικεντρώνονται στην ικανότητα του ατόμου να παρατηρεί τις νοητικές του καταστάσεις.

Το γιατί γεννήθηκε και εξελίχθηκε η συνείδηση, είναι το πιο βαθύ μυστήριο που αντιμετωπίζει η σύγχρονη βιολογία. Ίσως η συνείδηση να μην υπάρχει για κάποιον συγκεκριμένο λόγο και να αποτελεί απλώς παραπροϊόν της λειτουργίας του μεγάλου εγκεφάλου. Πιο πιθανό όμως φαίνεται, ότι ένα τόσο σημαντικό νοητικό φαινόμενο, παρείχε κάποια πλεονεκτήματα επιβίωσης και άρα ήταν προϊόν φυσικής επιλογής. Άλλωστε, η δυσκολία διαχωρισμού της ζωικής από την ανθρώπινη νοημοσύνη και η ανακάλυψη ότι πολλά ζώα διαθέτουν κάποια συνείδηση εαυτού, μας ωθούν να πιστέψουμε ότι η άποψη της εξελικτικής διαδικασίας και όχι της ξαφνικής εμφάνισης είναι και η σωστή.

Ο ζωολόγος του πανεπιστημίου της Οξφόρδης Richard Dawkins, μιλάει για την ανάγκη των οργανισμών να προβλέπουν το μέλλον, παρομοιάζοντας την νοητική αυτή διαδικασία, με την προσομοίωση των υπολογιστών. Αυτή η διαδικασία δεν είναι κατ' ανάγκην συνειδητή. Ωστόσο επισημαίνει ότι «η εξέλιξη της ικανότητας προσομοίωσης, φαίνεται ότι κορυφώνεται με την εμφάνιση την υποκειμενικής συνείδησης» και εύστοχα θέτει το ερώτημα ως εξής: «ίσως η συνείδηση εμφανίζεται όταν η προσομοίωση του κόσμου, την οποία πραγματοποιεί ο εγκέφαλος, γίνεται τόσο πλήρης, ώστε να περιλαμβάνει και ένα μοντέλο του ίδιου του εγκεφάλου».

περιβάλλον του ανθρώπου, το «οικολογικό κέλυφός του», με την έννοια ότι χαρακτηρίζει την λειτουργική σχέση του με το περιβάλλον. Το πέρασμα στην ανθρώπινη μορφή, επισημαίνει και πάλι ο Dobzhansky, υπήρξε μια εξελικτική υπέρβαση, γιατί οι νόμοι των ανθρώπινων κοινωνιών δεν είναι πλέον εκείνοι του βιολογικού κόσμου. Η υπέρβαση αυτή, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, ο οποίος αναπτύσσει μια άποψη του Teilhard de Chardin, ακολουθεί ύστερα από πολύ χρόνο μια άλλη υπέρβαση, εκείνη που έλαβε χώρα με το πέρασμα από την οργανική ύλη στις πρώτες μορφές ζωής. Η κουλτούρα, βαθιά ριζωμένη στην βιολογική εμπειρία του ανθρώπου, αποκαλύπτει όψεις που μορφοποιούνται να θεωρηθούν υπερ-βιολογικές και χαρακτηρίζονται από τη σκοπιμότητα και τη συμβολοποίηση, η οποία διαποτίζει ποικιλοτρόπως τον κόσμο του προϊστορικού ανθρώπου (Dobzhansky Th., *Le demande supreme della biologia*, Μπάρι 1969). Στα μάτια του C. G. Jung, το σύμβολο είναι ένας μηχανισμός για τη μετατροπή της ενέργειας και έχει γι' αυτό έναν κεντρικό ρόλο στη διαδικασία του εκπολιτισμού. Με αυτή την συμβολική ικανότητα είναι που θα πρέπει να συνδεθεί το θρησκευτικό συναίσθημα του προϊστορικού ανθρώπου, οι εκδηλώσεις της οποίας μπορούν να αναγνωριστούν σε πολλά δείγματα της προϊστορικής τέχνης, αλλά και σε άλλες μαρτυρίες, όπως για παράδειγμα στις επικηδείες πρακτικές, πολύ παλαιότερες από τους πρώτους ενταφιασμούς, οι οποίοι πραγματοποιήθηκαν 90.000 χρόνια πριν. Η συμβολική ικανότητα και η αντίληψη ανώτερων δυνάμεων ή πραγματικοτήτων αποτελούν έκφραση της ίδιας αφαιρετικής ευφυΐας, του αναλυστικού ψυχισμού. Ο άνθρωπος είναι Faber καθότι Sapiens, και αποκαλύπτεται Sapiens και όταν είναι Faber, επειδή αποδίδει μια συμβολική σημασία στα δημιουργήματά του. Με αυτή την τάση συνδέεται το θρησκευτικό αίσθημα, στην επιθυμία του να δοθεί απάντηση στα ερωτήματα που πηγάζουν από την ικανότητα αφαιρετικής σκέψης του ανθρώπου. Τα παραπάνω εκφράζονται στην κουλτούρα και από την κουλτούρα, τα χαρακτηριστικά της οποίας μπορούν να αναγνωριστούν στη σχεδίαση και την συμβολοποίηση. Αυτές είναι στενά συνδεδεμένες, όπως οι δύο όψεις ενός νομίσματος. Ο συμβολισμός πηγάνει πέρα από την τεχνολογία, αλλά πηγάνει παραπέρα, μέσω της κοινωνικής επικοινωνίας, ιδιαίτερα της γλώσσας, και μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η κουλτούρα, δυνάμει της σχεδίασης και της συμβολοποίησης, μπορεί να ειπωθεί ως στρατηγική προσαρμογής, με την έννοια ότι αντιπροσωπεύει ένα καθοριστικό στοιχείο των διαδικασιών προσαρμογής, τροποποιώντας το περιβάλλον και εγγιματίζοντας οργανισμό σε αυτό. (Natale Spineto, ο.π., σελ. 24, 27, 28).

Η πρόκληση για τα άτομα μέσα στις κοινωνίες των πρωτευόντων, είναι το να μπορούν να προβλέπουν την συμπεριφορά των άλλων, στην πολύπλοκη και απρόβλεπτη κοινωνική σκακιέρα, όπου οι παίκτες κινούνται ταυτόχρονα και οι σύμμαχοι γίνονται εχθροί εν ριπή οφθαλμού. Η επίγνωση του επικείμενου θανάτου, όπως και η εκδήλωση συμπάθειας για τους πενθούντες, μας διαχωρίζει από τα άλλα πρωτεύοντα. Ακόμη, ένα ζώο για να μπορέσει να εξαπατήσει εκ προθέσεως, πρέπει να έχει κάποια αντίληψη για το πώς φαίνονται οι ενέργειές του στο άλλο. Μια τέτοια ικανότητα απαιτεί αυτοσυνειδησία. Αυτός είναι και ο λόγος που όσα είδη πρωτευόντων ζουν σε μεγάλες ομάδες, έχουν τον πιο εκτεταμένο εγκεφαλικό φλοιό. Η παρατήρηση αυτή, είναι απολύτως συνεπής με την υπόθεση της κοινωνικής νοημοσύνης.

Η συνείδηση λοιπόν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα κοινωνικό εργαλείο, που βοηθάει κάποιον να κατανοεί την συμπεριφορά των άλλων, διαμορφώνοντας το πρότυπό της με βάση τα ίδια του τα συναισθήματα.

Συνείδηση είναι η επίγνωση της ύπαρξής μας, σε σχέση με την απουσία της. Για να συλλάβει κανείς με την συνείδησή του την εκδήλωση των εσωτερικών λειτουργιών του, χρειάζεται να «στραφεί μέσα στον ίδιο τον εαυτό του, να στοχαστεί πάνω στις δικές του λειτουργίες και να τις καταστήσει αντικείμενο της ίδιας της νόησής του. Τα όνειρα εκφράζουν το βαθύτερο εκείνο σκοτεινό πεδίο, που στηρίζει την προσωπική μας ζωή. Μύθος και έργο τέχνης είναι το «όνειρο μιας κοινωνίας».

Για να γίνουν αντικείμενο της νόησής μας οι εκδηλώσεις των εσωτερικών λειτουργιών, πρέπει να παρασταθούν είτε μέσω της ύλης είτε μέσω του λόγου. Οτιδήποτε αποκτά μορφή, παριστάται εντός της εμπειρίας¹⁸. Το έργο τέχνης και ο μύθος φέρνοντας τον εσώτερο εαυτό μας στον κόσμο της κοινής εμπειρίας, τον καθιστούν μέρος της συνείδησης. Το υποκείμενο να στοχεύει αντί του αντικείμενου, το υποκείμενο καθαυτό.

Ο άνθρωπος εξαρτάται από το φυσικό περιβάλλον του, σε όλα του τα πρακτικά ενδιαφέροντα και τις άμεσές του ανάγκες, γι' αυτό και στρέφει φυσικά το βλέμμα του προς τα έξω. Από το πρώτο όμως αντιφάσμα της συνείδησης, ο άνθρωπος στρέφει το βλέμμα του προς τα έσω. Το έργο τέχνης είναι ο οφθαλμός που ορά το βλέμμα αυτό. Οφθαλμός που ορά οφθαλμόν¹⁹.

Η εξέλιξή μας, συμπίπτει με την εξέλιξη των μέσων έκφρασης και της προσπάθειάς μας μεσ' στους ρυθμούς της γλώσσας, της σμίλης ή του χρωστήρα, να πλέξουμε τα ορατά και τα αόρατα όλα, όσα ο νους και οι αισθήσεις μας συναντούν είτε μέσα στον κόσμο, είτε μεσ' στην ψυχή μας, την μυθική έννοια και φύση της ενότητας και της ατομικότητάς μας.

Το έργο τέχνης λοιπόν, είναι όχι μόνο χρήσιμο αλλά απαραίτητο για το κοινωνικό γίνεσθαι, γιατί φέρνει στον κόσμο της αισθητής εμπειρίας τα κοινωνικά συναισθήματα και αξίες, τα οποία διαφορετικά θα είχαν εντελώς αβέβαιη ύπαρξη.

¹⁸ Οτιδήποτε παριστάνεται ή παρίσταται εντός της εμπειρίας. Κάθε τι που αποτελεί περιεχόμενο της εμπειρίας ή της συνείδησης. (Λεξικό της φιλοσοφίας, ο.π.). Χωρίς λοιπόν παραστάσεις η συνείδηση θα ήταν κενή περιεχομένου. (Σ.τ.σ.).

¹⁹ Ο άνθρωπος ως πνεύμα, ως συνειδέναι, δεν είναι δυνατόν να ταυτισθή με τα άλλα είδη του Είναι. Με το πνεύμα του ο άνθρωπος γίνεται δημιουργός, δημιουργεί αγαθά, τα οποία δεν υπάρχουν φύσει. Το πρόβλημα λοιπόν, που θέτει τώρα η φιλοσοφία, είναι τούτο: Τι νόημα έχουν αυτά τα έργα, τα οποία δημιουργεί ο άνθρωπος με το πνεύμα του; Ο σκοπός λοιπόν της φιλοσοφίας είναι τώρα να κατανοήση τα έργα του πνεύματος του ανθρώπου, να κατανοήση όλην την αντικειμενική πνευματική δημιουργία του ανθρώπου. Έτσι το πνεύμα γνωρίζει το Είναι του όχι μόνον εξ υποκειμένου αλλά και εξ αντικείμενου. (Θεοδωρακόπουλος Ν. Ιωάννης, Εισαγωγή στη φιλοσοφία, τόμος Α', Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2006, σελ. 129).

Αναρωτιόμαστε λοιπόν πόσο πλήρης θα ήταν η συνείδησή μας χωρίς το έργο τέχνης²⁰, όποια μορφή και αν έχει αυτό, ζωγραφιάς, γλυπτού, ποιήματος, μύθου ή θρησκευτικής τελετής.

Αν όντως υπάρχουμε, στο μέτρο που έχουμε συνείδηση της ύπαρξής μας, τότε, η καλλιτεχνική έκφραση είναι μια αναγκαιότητα και μόνο ως τέτοια μπορεί να εξηγηθεί. Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι αδιαλείπτως δημιουργούμε²¹, εντελώς ανεξάρτητα από το επίπεδο του τεχνολογικού πολιτισμού και τις εν γένει συνθήκες. Αποδίδοντας λοιπόν, την καθ' όλου λειτουργία της τέχνης σε νεύρωση, είναι μία οιονεί απόδοση χαρακτηρισμού νεύρωσης στην συνείδηση.

Η καλλιτεχνική σύλληψη είναι ένα όργανο ζωής, μια ειλεπτυσμένη προσπάθεια κατανόησης του πού βρισκόμαστε και ποιοι είμαστε. Αυτός είναι και ο λόγος που όλοι οι ψυχοθεραπευτές από τον ψυχίατρο, τον ψυχολόγο, έως τον κλινικό φιλόσοφο και άλλων, προκειμένου να μελετήσουν τον άνθρωπο, μελετούν αναποδράστως και την τέχνη.

Το αντικείμενο της αληθινής φιλοσοφίας, είναι η αυτογνωσία. Ο άνθρωπος που ψάχνει τις ρίζες του, επιθυμεί πρωτίστως, ανακαλύπτοντας αυτές να γνωρίσει τον εαυτό του. Αφού η τέχνη και ό,τι παλαιό οδηγεί με πολύ αγάπη στην διερεύνηση των ριζών, ο δημιουργός τέχνης, προδήλως, είναι πρόσωπο αξιόπιστο. Ανεξαρτήτως λοιπόν των περιστάσεων, που νόθευσαν την εικόνα του καλλιτέχνη με δήθεν αυτόματη ανισορροπία, το λαϊκό αισθητήριο βοά περί του αντιθέτου για τα δημιουργήματα του καλλιτέχνη. Συνείδηση, συμβολική και αισθητική σκέψη, οφείλονται σε μια εγκεφαλική οργάνωση, που οι απαρχές της, τοποθετούνται στη στιγμή της απελευθέρωσης του χεριού. Στο επίπεδο έκφρασης των “τυχαίων” διανοητικών λειτουργιών τα πάντα συμβαίνουν, λες και η αύξουσα ανάπτυξη των μετωπιαίων και προμετωπιαίων περιοχών, συνεπάγεται μια ικανότητα όλο και μεγαλύτερης συμβολοποίησης και αισθητικής αντίληψης. Με τους παλαιανθρωπίδες²² λοιπόν, εμφανίζονται οι πρώτες αρχαιολογικές μαρτυρίες²³ εκδηλώσεων αισθητικού και θρησκευτικού χαρακτήρα²⁴. Το κρανίο του Μόντε Τσιρτσέο, μερικοί ενταφιασμοί, λίγη όχρα, μερικές περίεργες πέτρες, συνιστούν το λεπτό φωτοστέφανο του άυλου κόσμου που περιβάλλει τους νεαντερτάλιους.

Αξιόπιστοι διανοητές προσλαμβάνουν την εν λόγω θέση ως εξής: «ο άνθρωπος πρέπει να χαρακτηρίζεται από έναν ανακλαστικό ψυχισμό, δίχως να περιοριστεί στην πρόσφατη

²⁰ Σύμφωνα με τον Mircea Eliade, ο συμβολισμός είναι ένα στοιχείο άμεσα συνδεδεμένο με την συνειδητότητα του ανθρώπου που ανακαλύπτει τον εαυτό του ως τέτοιο. (Eliade M., ο.π.).

²¹ Για τον Bergson, το στοιχείο αυτό (το σύμβολο) εισβάλλει στην δημιουργική φαντασία και ωθεί στη δράση. Ο κόσμος δεν είναι βουβός, είναι πλήρης νοήματος και σημασιών: Ουράνιος θόλος, ηλιακές κινήσεις, σεληνιακές φάσεις, πανδαιμόνιο άστρων δίνουν στον άνθρωπο μια διαίσθηση του μυστηρίου. Η χρήση της φωτιάς φέρνει μια βαθιά αλλαγή στην συμπεριφορά του ανθρώπου μέσω του ψήσιματος της τροφής, ευνοεί την συγκέντρωση της οικογένειας και της κοινωνικής ομάδας καθώς και τη διεξαγωγή τελετουργιών. (Bergson H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Παρίσι 1948).

²² Τα προ του Homo Sapiens Sapiens είδη ανθρώπου. (Σ.τ.σ.).

²³ οι παλαιανθρωπίδες ενταφίαζαν τους νεκρούς τους. Τέλος, στη διάρκεια της ανάπτυξης των παλαιανθρωπιδών εμφανίζεται μία τρίτη λειτουργία: η γλώσσα ξεπερνά το συγκεκριμένο και την αντανάκλασή του προκειμένου να εκφράσει ακαθόριστα συναισθήματα, για τα οποία γνωρίζουμε σίγουρα ότι εντάσσονται μέχρι ενός ορισμένου σημείου στον τομέα της θρησκευτικότητας. (André Leroi – Gourhan, Α' ο.π., σελ. 193 και 202.). Μια συμβολική σημασία πρέπει, όμως, να αναγνωριστεί και σε άλλες συμπεριφορές του προϊστορικού ανθρώπου, οι οποίες εκφράζουν την εσωτερική ζωή του, τις διαθέσεις του. Κατά την άποψή μας, η ιδέα της συμβολοποίησης είναι συνδεδεμένη με την ταυτότητα του ανθρώπου και μπορούμε να εξετάσουμε τη συμβολική δραστηριότητα από τις αρχαιότερες φάσεις της ανθρωπότητας. Εάν αποκλείαμε τις ιδιότητες αυτές για τις μορφές που προηγήθηκαν του Homo Sapiens, θα σήμαινε ότι δεν αναγνωρίζουμε την ανθρωπινή υπόστασή τους, αντίθετα από ό,τι συμπεραίνεται από άλλες πολιτισμικές εκδηλώσεις τους (κατασκευή εργαλείων, επικηδείες πρακτικές, κ.λ. π.). (Natale Spineto, ο.π. σελ. 15-16).

²⁴ André Leroi – Gourhan, ο.π. Α', σελ. 202

εξελικτική φάση, που εκπροσωπείται από τον Homo Sapiens των τελευταίων εκατό χιλιάδων ετών, όπως θα ήθελαν ορισμένοι μελετητές».

Φαίνεται μάλιστα, ότι σε κάθε περίπτωση κάθε νέα ένδειξη αισθητικής πρόθεσης και συμβολικής σκέψης ακολουθεί ή συνοδεύει κάθε νέα μετάλλαξη στην ανθρώπινη ανατομία και στον ανθρώπινο εγκέφαλο²⁵. Παράλληλα επίσης, αναπτύσσονται τα κέντρα ομιλίας και επισυμβαίνουν επαναστατικές ανακαλύψεις όπως το άναμμα της φωτιάς, ή αλλαγές στην ανθρώπινη συμπεριφορά, όπως το κυνήγι σε ομάδες ή την μετανάστευση. Ό,τι δηλαδή σηματοδοτεί την πορεία μας, προς αυτό που ονομάζουμε συμπεριφορά του συγχρόνου ανθρώπου.

Ωστόσο, έρχονται συνέχεια στο φως νέες ενδείξεις, ότι και τα προγενέστερα από τον Homo Sapiens είδη ανθρώπου, ήταν ικανά για συμβολική σκέψη²⁶ και ότι σε κάποια τεχνουργήματά τους μπορούμε να αποδώσουμε αισθητική πρόθεση. Ίσως η κάθε μια από αυτές τις ενδείξεις, να μην πείθει ότι ήταν ο άνθρωπος ικανός για συμβολική και αισθητική σκέψη, σε εποχές τόσο παλαιές. Το άθροισμά τους όμως και κάθε νέο τεκμήριο που φέρνει στο φως η σκαπάνη, οδηγεί σταθερά προς αυτό το συμπέρασμα.

²⁵ Η ιστορία αρχίζει με την εξέλιξη του γένους Homo, περισσότερο από δύο εκατομμύρια χρόνια πριν, και λήγει με την τελική εμφάνιση του Homo sapiens. Εδώ και πολύ καιρό, υπάρχουν δύο σειρές ενδείξεων: η μια αφορά τις ανατομικές αλλαγές και η άλλη τις αλλαγές στην τεχνολογία και τις άλλες εκδηλώσεις του ανθρώπινου εγκέφαλου και χεριού. Σε αυτές τις παραδοσιακές σειρές ενδείξεων, προστέθηκε πρόσφατα μια τρίτη, που προκύπτει από την μοριακή γενετική. Κατ' αρχήν, οι γενετικές ενδείξεις περιέχουν κρυπτογραφημένη μια ερμηνεία της εξελικτικής μας ιστορίας. Και πάλι, η ιστορία που «αφηγούνται» θα έπρεπε να συμφωνεί με ο, τι διαπιστώνουμε μελετώντας την ανατομία και τα λίθινα εργαλεία. Δυστυχώς, αυτές οι τρεις σειρές ενδείξεων δεν εναρμονίζονται μεταξύ τους. Υπάρχουν σημεία σύνδεσης, αλλά όχι ομοφωνία. (Richard Leakey, ο.π. σελ 136.) Στην δικιά μας εργασία ωστόσο, που οι στόχοι είναι κάπως διαφορετικοί από αυτούς των ανθρωπολόγων, η συνολική εικόνα της εξέλιξης είναι αρκετή για να εδραιώσει τα επιχειρήματά μας. Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι τα έργα στα οποία μπορούμε να αποδώσουμε κάποια πρόθεση πέραν αυτής της άμεσης χρήσης πληθαίνουν και γίνονται όλο και πιο σύνθετα με την πάροδο του χρόνου, μέχρι που καταλήγουμε στην πλήρως ανεπτυγμένη ικανότητα των ανθρώπων των ομοίων με μας. (Σ.τ.σ.). Η σχέση ωστόσο ανάμεσα στο χέρι και τον λόγο δεν είναι μια ιδέα καινούργια. Την είχε ήδη διαπισθανθεί από τον 4^ο αιώνα ο Γρηγόριος Νύσσης, που γράφει: «Με αυτήν την οργανική κατασκευή που υπάρχει μέσα μας, ο νους μελοποιεί τον λόγο. Και είμαστε λογικοί επειδή, καθώς πιστεύω, αν φορτώναμε στα χείλη την βαριά και κοπιαστική εργασία, την σχετική με το φαγητό, για την ικανοποίηση του σώματος, δεν θα είχαμε το χάρισμα του λόγου. Τώρα όμως με το να πάρουν τα ίδια τα χέρια πάνω τους αυτό το έργο, αφήνουν το στόμα ελεύθερο για την υπηρεσία του λόγου.» (Γρηγόριος Νύσσης, Περὶ κατασκευῆς του ανθρώπου, κείμενο, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ἀρχιμ. Παγκρατίου Μπρούσαλη, εκδ. «Γέρτιος», Κατερίνη 1992, σελ. 86 - 87). «αλλά η φύση πρόσθεσε στο σώμα τα χέρια, πέρα από κάθε άλλο σκοπό, κυρίως για χάρη του λόγου. Γιατί, αν ο άνθρωπος δεν διέθετε τα χέρια, οπωσδήποτε τα μέρη του προσώπου θα ήταν κατασκευασμένα και σε αυτόν όμοια με τα των τετραπόδων, κατάλληλα για την χρήση της τροφής. Έτσι θα είχε το πρόσωπο μακρουλό, που θα γινόταν πιο λεπτό κοντά στα ρουθούνια. Τα χείλη θα προεξείχαν μπροστά από το στόμα σκληρά, σαν να είχαν κάλους, σταθερά και χονδρά, για να είναι κατάλληλα για να συλλέγουν την χλόη. Μέσα από τα δόντια θα βρισκόταν η γλώσσα, διαφορετική όμως και αυτή. Πώς ακριβώς θα ήταν; Πολύσαρκη, σκληρή, τραχειά για να κατεργάζεται μαζί με τα δόντια, αυτό που βρίσκεται κάτω από τα δόντια; Ή ακόμη θα ήταν υγρή και απλωμένη προς τα πλάγια, όπως είναι των σκύλων και των άλλων ζώων, που τρώγουν ωμά κρέατα, και του καρχαρία (κάρχαροι οδόντες: κορυφωτά δόντια) που διαρρέει μέσα από τα μεταξύ των δοντιών διαστήματα; Αν λοιπόν δεν υπήρχαν τα χέρια στο σώμα, πώς θα αποτυπωνόταν σε αυτό η έναρξη φωνή, όταν η κατασκευή των γύρω από το στόμα τμημάτων δεν διαμορφώνονταν μαζί με αυτά για την χρήση του λόγου; Τότε ως αναπόφευκτη συνέπεια θα ερχόταν ή το βέλσασμα, ή ο βρυχηθμός, ή το γαύγισμα, ή το να χρεμετίζει ο άνθρωπος, ή να φωνάζει παρόμοια με τα βόδια και τους όνους, ή να μουγκρίζει σαν θηρίο. Τώρα όμως με το να τεθεί στο σώμα το χέρι, μένει απερίσπαστο το στόμα στην υπηρεσία του λόγου.» (Γρηγόριος Νύσσης, ο.π., σ. 80 - 83.). Δεν μπορούμε βέβαια να πάρουμε κατά γράμμα τις ανατομικές εξηγήσεις του Γρηγορίου Νύσσης, αλλά είναι σημαντικό να γνωρίζουμε με πόσο μεγάλη ακρίβεια διαπισθάνθηκε ένας φιλόσοφος, στα τέλη του 4^{ου} αιώνα της χρονολογίας μας, την σχέση που υπάρχει μεταξύ του λόγου και του χεριού. Πρέπει να σημειωθεί ότι η σχέση δεν διαμορφώθηκε σαν μια κοινότοπη συμμετοχή του χεριού στον λόγο (μέσω τις χειρονομίας) αλλά ως σχέση οργανική, καθόσον η τεχνική ικανότητα του χεριού ανταποκρίνεται στην απελευθέρωση των οργάνων του προσώπου, ώστε αυτά να παραμένουν διαθέσιμα για την ομιλία. (André Leroi – Gourhan, ο.π. Α, σελ. 71).

²⁶ Βλέπε επόμενο κεφάλαιο σχετικά με τον Homo Erectus, καθώς και την επόμενη σημείωση

Επομένως, αν δείξουμε ότι οι εκδηλώσεις αυτές είναι αδιαχώριστες από την έννοια του ανθρώπου, τότε θα έχουμε κάνει ένα πρώτο βήμα ορισμού, ότι όσο και αν οι πηγές της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελούν μυστήριο, δεν μπορούμε να τις θεωρούμε συμπτώματα νεύρωσης, καθώς είναι αναφαιρέτο δικαίωμα του κάθε όντος, εκδηλώνοντας την φύση του²⁷, να επιβιώσει.

Η ανάδυση της πλήρως σύγχρονης γλώσσας και η ανάδυση της πλήρως σύγχρονης συνείδησης, ήταν αναμφίβολα συνδεδεμένες και η μία τροφοδοτούσε την άλλη. Οι σύγχρονοι άνθρωποι, έγιναν σύγχρονοι όταν μίλησαν όπως εμείς²⁸ και βίωσαν τον εαυτό τους, όπως τον βιώνουμε σήμερα. Πρέπει να παρατηρήσουμε εδώ την ευκολία με την οποία, σε ζητήματα που αφορούν την γλώσσα, μπορούμε κάθε φορά να προσθέτουμε «και της τέχνης». Ισχυρή ένδειξη αυτή, ότι το κοινώς λεγόμενο «γλώσσα της τέχνης», είναι κάτι παραπάνω από ένα απλό σχήμα λόγου. Η γλώσσα με το αλάθητο ένστικτό της, προκατέλαβε τις θεωρίες που συνδέουν τέχνη και λόγο, με το επίσης κοινώς λεγόμενο «τέχνη του λόγου».

Το πέραςμα στην ανθρώπινη μορφή, υπήρξε μια εξελικτική υπέρβαση και τόσο οι νόμοι των ανθρωπίνων κοινωνιών όσο και του ατόμου, δεν είναι πλέον εκείνοι του βιολογικού κόσμου. Έχουν επισημανθεί γενικά στα πρωτεύοντα, δραστηριότητες που δεν μπορούν να συσχετιστούν με τις ανάγκες της απλής υλικής επιβίωσης. Το είδος όμως της νόησης που μπορεί αναστοχάζομενη όχι μόνο να συλλάβει σχέσεις μεταξύ φαινομένων αλλά και να προβάλλει ένα συμβολικό σχήμα προς τα έξω, μέσω της γλώσσας ή πάνω στην ύλη, συναντάται μόνο στο επίπεδο των ανθρωπιδών²⁹.

Στην πραγματικότητα, ο λόγος, για τον οποίο πολλοί αποκλείουν την ικανότητα για συμβολική αντίληψη, στις αρχαιότερες φάσεις της ανθρωπότητας, είναι ο περιορισμός της έννοιας του συμβόλου³⁰. Η ιδέα του συμβόλου, ωστόσο, είναι ευρύτερη εκείνης που

²⁷ Το νόημα που αποδίδεται εδώ στην λέξη «αισθητική» είναι αρκετά ευρύ...δεν τίθεται ζήτημα η έννοια του ωραίου να περιοριστεί στην κατεξοχήν οπτική και ακουστική ευσηκνησία του Έμφρονος Ανθρώπου αλλά και να ερευνηθεί, σε όλο το βάθος των αντιλήψεων, πώς συγκροτείται, στον χώρο και το χρόνο, ένας κώδικας συγκινήσεων που εξασφαλίζει στο εθνοπολιτισμικό υποκείμενο την πιο εναργή ένταξη του μέσα στην κοινωνία. Αυτός ο κώδικας των αισθητικών συγκινήσεων θεμελιώνεται πάνω σε κοινές, στο σύνολο των έμβιων όντων, βιολογικές ιδιότητες. Πρόκειται για τις αισθήσεις που εξασφαλίζουν μια αντίληψη των αξιών και των ρυθμών, ή ευρύτερα ακόμη, ξεκινώντας από τα πιο απλά ασπόνδυλα, εξασφαλίζουν μια αναγκαστική συμμετοχή στους ρυθμούς και μια αντίδραση τις παραλλαγές των αξιών. Στον άνθρωπο, η προσδετική διανοητικοποίηση των αισθήσεων κατ'αλήθειαν στην αντίληψη και στην αναστοχαστική παραγωγή των ρυθμών και των αξιών, σε κώδικες των οποίων τα σύμβολα έχουν μια εθνοπολιτισμική σημασία, όπως συμβαίνει με τα σύμβολα της μουσικής, της ποίησης ή των κοινωνικών σχέσεων. (André Leroi – Gourhan, B' ο.π., σελ. 96).

²⁸ Ο διακεκριμένος νευροβιολόγος Harry Jerison, του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες, θεωρεί την γλώσσα ως την κινητήρια δύναμη της αύξησης του μεγέθους του ανθρώπινου εγκεφάλου, απορρίπτοντας την αντίληψη ότι οι δεξιότητες χειρισμού παρείχαν την εξελικτική πίεση για μεγαλύτερους εγκεφάλους, όπως αυτή ενσωματώθηκε στην υπόθεση του «ανθρώπου, την κατασκευή εργαλείων». «Νομίζω ότι είναι μια ανεπαρκής εξήγηση, αν μη τι άλλο επειδή η κατασκευή εργαλείων μπορεί να επιτευχθεί με ελάχιστο εγκεφαλικό ιστό», δήλωσε σε μια σημαντική διάλεξη που έδωσε στο Αμερικανικό Μουσείο Φυσικής Ιστορίας το 1991. «Η παραγωγή απλού, χρήσιμου λόγου, από την άλλη πλευρά, απαιτεί σημαντική ποσότητα εγκεφαλικού ιστού». Στην φιλοσοφία και την ψυχολογία έχει γίνει πολύς λόγος σχετικά με το αν η σκέψη εξαρτάται από την γλώσσα ή η γλώσσα από την σκέψη. Αναμφίβολα, πολλές, ίσως οι περισσότερες, γνωστικές διαδικασίες του ανθρώπου συντελούνται απουσία της γλώσσας ή ακόμη και της συνείδησης. Κάθε σωματική δραστηριότητα, λόγου χάρι το να παίζουμε τένις, πραγματοποιείται κατά μεγάλο μέρος αυτόματα –δηλαδή δεν υπάρχει καμιά ακριβής υπόδειξη για το τι πρέπει να κάνουμε ύστερα από κάθε κίνηση. Η λύση σ' ένα πρόβλημα η οποία ξεπηδά στο μυαλό μας ενώ σκεφτόμαστε κάτι άλλο είναι ένα ακόμη σαφές παράδειγμα. Για μερικούς ψυχολόγους, η ομιλούμενη γλώσσα είναι απλά μια ύστερη σκέψη, ούτως ειπείν, κάποιας θεμελιωδέστερης γνωστικής λειτουργίας. (Leakey Richard, ο.π. σελ. 192,212).

²⁹ André Leroi – Gourhan, Το έργο και η ομιλία του ανθρώπου, Α' Τεχνική και γλώσσα, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπεζής, σελ. 186

³⁰ Εκείνο που βρίσκεται στην βάση της συμβολικής επικοινωνίας, είναι η σημασία που το σημείο προσλαμβάνεται στο πλαίσιο της ζωής του ανθρώπου και στον ιδεατό του κόσμο. Έχουμε να κάνουμε με ήχους, με γραφικά σημεία,

αναγνωρίζεται στις εκδηλώσεις της τέχνης και της θρησκευτικότητας, όπου σίγουρα μπορούμε να μιλήσουμε για μια υπέρβαση των αναγκών και ενδιαφερόντων, που συνδέονται άμεσα με τις υλικές ανάγκες και την επιβίωση. Η έννοια όμως του συμβόλου, μπορεί να επεκταθεί όπου εκδηλώνεται μια πρόθεση, μια σημασία ή παραπομπή για χρήση του εργαλείου, πέρα από την άμεση υλική. Όταν όμως η μορφή, περιέχει στοιχεία αποκαλυπτικά μιας αφαιρετικής ευφυΐας καθώς και συλλήψεων που πηγαινούν πέρα από την άμεση χρήση, τότε μπορούμε να μιλήσουμε για συμβολική σκέψη.

Ήδη, η κατασκευή ακόμη και των απλουστάτων εργαλείων που δημιουργήσαν οι πρώτοι άνθρωποι βρίσκονται πέρα από τις δεξιότητες των ανθρωποειδών πιθήκων. Ακόμη και η πρώιμη, ιδιαίτερα απλή λιθοτεχνία του *homo habilis* βρίσκεται πέρα από τις δυνατότητες των σημερινών πιθήκων διότι απαιτεί τον ακριβή υπολογισμό της γωνίας κρούσης, τον συντονισμό των κινήσεων και τον υπολογισμό της δύναμης της κρούσης. Επίσης η πρώτη ύλη των απλών αυτών εργαλείων που μεταφέρει ο *homo habilis* από μακρινές αποστάσεις – μια συμπεριφορά που ποτέ δεν έχει παρατηρηθεί στους πιθήκους – ενέχει στοιχεία μιας αφαιρετικής ικανότητας, που φαίνεται να διαχωρίζει σε κάποιο βαθμό την αντίδραση από το άμεσο ερέθισμα. Από αυτά και άλλα στοιχεία υποδηλώνεται η συγκρότηση ομάδων που στηρίζονται στη συνεργατική συμπεριφορά καθώς και ο ολοένα αυξανόμενος ρόλος της επικοινωνίας. Γενικώς η έρευνα των αρχαιολογικών χώρων φέρνει στο φως στοιχεία που προϋποθέτουν «συντονισμό, μνήμη κι επικοινωνία μεταξύ των μελών της ομάδας. Ακόμη περισσότερο προϋποθέτουν μια έννοια προγραμματισμού και καθυστερημένων (ετεροχρονισμένων) αποτελεσμάτων, στοιχείων που συνδέονται με την αφαίρεση, και θα παίξουν, όπως θα δούμε, κεφαλαιώδη ρόλο στην πορεία του ανθρώπου».

Στον μετέπειτα αμφιπρόσωπο χειροπέλεκυ του *homo erectus* η έρευνα διαπιστώνει ανεπτυγμένες - σε σχέση με τις προηγούμενες - διανοητικές ικανότητες. Στα εργαλεία αυτά αναγνωρίζεται «η αναπαράγωγή ενός σταθερού σχήματος, που προϋποθέτει την εφαρμογή συγκεκριμένου ιδεατού τύπου, την αναγνώριση αφηρημένων γεωμετρικών σχέσεων, όπως η συμμετρία και η ευθεία³¹».

Περί αισθητικής

Στο σημείο αυτό συναντούμε στοιχεία πολύ σημαντικά για την έρευνά μας και εισερχόμαστε στον πυρήνα του προβληματισμού μας, καθώς οι πρώτες αχτίδες της πνευματικής ζωής του ανθρώπου πρέπει ν' αναζητηθούν στη δύναμη της φαντασίας και όχι αντιστρόφως. Η φαντασία εξ άλλου είναι ο πιο αποφασιστικός παράγοντας της λειτουργίας της μνήμης, του κύριου όπως όλα δείχνουν γεννεσιουργού αίτιου της συνείδησης.

Προτού προχωρήσουμε όμως ας αποσαφηνίσουμε 1) ότι ο κύκλος του αισθητικού καθώς επίσης και εκείνος του συμβολικού είναι πολύ ευρύτεροι από τον κύκλο της τέχνης. Ωστόσο μέσα σ' αυτούς τους ευρύτερους κύκλους είμαστε υποχρεωμένοι να κινηθούμε, διότι αυτό που

ζωγραφίες, αλλά και με άλλα προϊόντα της ανθρώπινης δραστηριότητας. «Le symbole donne à penser»(Ricoeur). Σύμφωνα με τον Cassirer, όλη η πραγματικότητα μπορεί να προσλάβει «μια συμβολική σημασία», και το σύμβολο εκπροσωπεί το νόημα που αποκτά στην συνειδητότητα η αντικειμενική πραγματικότητα. (Ricoeur P., *Dell' interpretazione. Saggio su Freud. Μιλάνο 1967.*) Σε κάθε περίπτωση, ο άνθρωπος είναι αυτός που αποδίδει συμβολικές σημασίες στα πράγματα η που αντιλαμβάνεται στα φυσικά φαινόμενα και στα κοσμικά στοιχεία την παραπομπή σε κάτι άλλο. Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνευτική, «το συμβολικό αντικείμενο αποτελείται από το σύνολο των πιθανών χειρονομιών του ανθρώπου και από τις πρωταρχικές και οικουμενικές εικόνες (ουράνιος θόλος, ήλιος , και ούτω καθεξής)» (Ries J., *ο.π.*).

³¹ Ιστορία της Ελληνικής γλώσσας, σελ 89, ως άνω

μας ενδιαφέρει εδώ είναι ότι η δυνατότης εικαστικής αντίληψης ή έκφρασης - και όχι μόνο η υψηλή παράστασή της - υπάρχει μέσα σε κάθε άνθρωπο δυνάμει και 2) ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα το τι ακριβώς γινόταν στη συνείδηση του ανθρώπου ενάμισι εκατομμύριο χρόνια πριν.

Ωστόσο οι δυσκολίες που συνάντησαν οι παλαιοντολόγοι πειραματιζόμενοι με τη λιθοτεχνία του *homo erectus* – χρειάστηκαν μήνες εξάσκησης και προσπαθειών για να φθάσουν σ' ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα³² – μας κάνει ν' αναρωτιόμαστε μήπως βρισκόμαστε μπροστά στις πρώτες ενδείξεις ενδιαφέροντος πέραν του χρηστικού. Οπωσδήποτε όλοι οι ειδικοί ομόφωνα συμφωνούν ότι η αχελαία λιθοτεχνία «απαιτεί συντονισμό σημαντικών κινητικών και γνωστικών δεξιοτήτων³³» και λίγη έως καμιά αμφιβολία υπάρχει πλέον ότι είχαν «ένα νοητικό πρότυπο του αντικειμένου...και έδιναν ένα εκ προθέσεως σχήμα³⁴» στο ακατέργαστο υλικό που χρησιμοποιούσαν.

Οι διατυπώσεις αυτές δεν μπορούν παρά να μας φέρουν στο νου την πεποίθηση των μεγάλων στοχαστών μετά τον Καντ ότι η αισθητική συγκίνηση και η δημιουργία των μορφών που την προκαλεί απαιτεί τη συνδυασμένη ενέργεια όλων των δυνάμεων του ανθρώπου. Ο δε Καντ παρατηρεί ότι **στη θέα του Καλού** δεν κινούνται μόνο ελεύθερα, αλλά και **εναρμονίζονται** οι γνωστικές δυνάμεις της ψυχής: **η φαντασία** που συνθέτει το πλήθος και την ποικιλία των αισθημάτων σε ενιαίες εποπτείες, και **η διάνοια** που συνενώνει τις παραστάσεις μέσα στην υπέρτερη ενότητα της έννοιας. Όταν έχουμε εντύπωση του ωραίου, γράφει, τη συνείδησή μας δεν διευθύνει η πρόθεση να αποκτήσει μια ορισμένη γνώση. Γι' αυτό η φαντασία και η διάνοιά μας **σε αυτήν την περίπτωση δεν δεσμεύονται από τις αυστηρές αρχές του θεωρητικού Λόγου**, αλλά ενεργούν ελεύθερα και συνάμα αρμονικά. **Η συντονισμένη και αδέσμευτη ενέργειά τους είναι ένα παιχνίδι που ζωηρεύει, κάνει εντονότερη την κίνηση της συνειδησιακής ζωής.** Έτσι εξηγείται το πώς απλώνεται μέσα μας εκείνη η ψυχική εφορία που αισθανόμαστε όταν δεχόμαστε την αισθητική εντύπωση.

«Και επειδή η συμφωνία του αντικειμένου», συνεχίζει ο Καντ στο *Kritik der Urteilkraft*, με τις γνωστικές δυνάμεις του υποκειμένου είναι τυχαία, προκαλεί την παράσταση μιας σκοπιμότητας του αντικειμένου ως προς τις γνωστικές δυνάμεις του υποκειμένου. Το ωραίο αντικείμενο το αισθανόμαστε σκόπιμο (όχι καθ' εαυτό, δηλ. αντικειμενικά σκόπιμο, αλλά υποκειμενικά – σκόπιμο ως προς εμάς), γιατί και το ίδιο συμφωνεί με τις γνωστικές μας δυνάμεις και τις δυνάμεις αυτές, αδέσμευτες από την πειθαρχία του θεωρητικού Λόγου, τις αδελφώνει και συντονίζει τη λειτουργία τους. Αυτή είναι η πραγματική σημασία του περιήμφου όρου «σκοπιμότητα χωρίς ορισμένο σκοπό» που συχνά έχει παρερμηνευθεί από τους σχολιαστές και τους κριτικούς του Καντ. Η ομορφιά είναι μια τέτοια σκοπιμότητα, επειδή αποκαθιστά μιαν διπλή αρμονία:

α) ανάμεσα σ' ένα αντικείμενο και στις γνωστικές μας δυνάμεις,

β) ανάμεσα στις δύο γνωστικές μας δυνάμεις, φαντασία και διάνοια.

Αντιπαράβαλλοντας και μόνον τους τρεις λειτουργικούς ορισμούς της συμβολικής λειτουργίας του νου, των λειτουργιών της συνειδήσεως καθώς επίσης και εκείνων που αφορά στις νοητικές λειτουργίες που απαιτούνται *a priori* προς τον σκοπό της κατανόησης κάθε έκφρασης

³² Richard Leakey, *Η απαρχή του ανθρώπινου είδους*, εκδ. Κάτοπτρο 1994, σελ 84

³³ Σελ 83, ως άνω

³⁴ André Leroi Gourhan, *Το έργο και η ομιλία του ανθρώπου Α' Τεχνική και γλώσσα*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2000, σελ. 170

με περιεχόμενο και μορφή, πιστεύουμε ότι είναι φανερός ο παραλληλισμός εικαστικού και ενάρθρου λόγου.

Συνείδηση δεν σημαίνει να έχει απλώς ένα όν την ικανότητα να αισθάνεται και να αντιδρά στους ερεθισμούς. **Συνείδηση σημαίνει** να συνδέει και να συνυφαίνει πολλές παραστάσεις, εντυπώσεις, και να διευθύνει τις κινήσεις του εσωτερικά, έτσι ώστε να ρυθμίζει τα φαινόμενα αυτά μέσα του σύμφωνα με την χρονική ακολουθία, και να τα κατατάσσει με τρόπον ώστε να έχει είδηση για το πριν, για το τώρα και για το έπειτα³⁵. Η συνείδηση δηλαδή είναι μια ενέργεια συνθετική.

Όλοι οι τρόποι έκφρασης του ανθρώπου, όλοι οι τρόποι προσέγγισης και ερμηνείας του εαυτού του και του κόσμου, με πρώτη απ' όλες την ομιλούμενη γλώσσα, είναι συμβολικές.

Είναι δηλαδή κατασκευές – με κυρίαρχη ανάμεσα τους την ομιλούμενη γλώσσα –, για των οποίων την πραγμάτωση δεν αρκεί μια απλή ανακλαστική αντίδραση σε κάποιο ερέθισμα, ούτε καν η εγκαθίδρυση ενός σταθερού συνειρμού ανάμεσα στις λέξεις, τα συμβάντα και τις αισθητηριακές εντυπώσεις.

Ζωοποιός αρχή είναι η γενική συμβολική λειτουργία των υλικών σημείων ως αρχιτεκτονικής μορφής και η καθολική εφαρμογή της ώστε να συμπεριλαμβάνει όλη την έκταση της ανθρώπινης σκέψης. Είναι η ζωοποιός αρχή χωρίς την οποία ο ανθρώπινος κόσμος θα παρέμενε άλαλος και βουβός.

Το κεντρικό και πολύ σημαντικό συμπέρασμα της Gestalt ήταν ότι αν και για αρκετούς αιώνες οι επιστήμονες, ήταν σε θέση να λένε πολύτιμα πράγματα³⁶ αναφορικά με την πραγματικότητα, περιγράφοντας απλώς δίκτυα μηχανικών σχέσεων, όμως σε καμιά εποχή ένα έργο τέχνης δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί ή να γίνει αντιληπτό, από έναν νου ανίκανο να συλλάβει την ενιαία δομή ενός όλου.

Υπάρχουν επίσης «πολλοί ερευνητές που θεωρούν ότι τα εργαλεία, η γλώσσα και η νοημοσύνη βασίζονται σε κοινό γνωσιακό υπόβαθρο. Ο λόγος και οι μη ανακλαστικές κινήσεις του δεξιού χεριού, απαραίτητες για την κατασκευή και τη χρήση των εργαλείων, συνδέονται με το αριστερό ημισφαίριο του εγκεφάλου, ενώ έχει υποστηριχθεί ότι η κατασκευή των εργαλείων παρουσιάζει αναλογίες με τους κανόνες σύνταξης της γλώσσας³⁷».

Αν και η σύγκριση γλώσσας και κατασκευής εργαλείων δεν είναι εύκολο να προχωρήσει πέρα από ένα απλό επίπεδο αναλογίας, η αναλογία δεν παύει να είναι φανερή: **η σύνταξη των μορφών παρουσιάζει αναλογίες με τους κανόνες σύνταξης της γλώσσας.**

Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία αν οι άνθρωποι εκείνοι αναγνώριζαν ή όχι τα τυποποιημένα χαρακτηριστικά των εργαλείων τους με τον τρόπο τουλάχιστον που τα αναγνωρίζουμε εμείς. Σημασία έχει, ότι **1)** τα χαρακτηριστικά αυτά συνοδεύουν την ανθρώπινη αντίληψη αφότου ορίζεται ως τέτοια και, καθώς είδαμε, δεν είναι τυχαίο ότι η νοημοσύνη αυτή ορίζεται ως ανθρώπινη, ασχέτως αν η μακρόχρονη στασιμότητα της αχελαίας τεχνολογίας, υπογραμμίζει παράλληλα και τους περιορισμούς της εν λόγω νοημοσύνης. Διότι, η τυποποίηση παραπέμπει σε ένα υψηλό επίπεδο επικοινωνίας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι απαραίτητη προϋπόθεση για τη συνεργασία μιας ομάδας προς επίτευξη συγκεκριμένου σκοπού απαιτεί και μια συμφωνία, κάποια κοινή αποδοχή για το «νόημα» του εργαλείου.

³⁵ I. N. Θεοδωρακόπουλος σελ.296 τ.μ.Β'

³⁶ Arnheim R.: Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Εκδόσεις. "Θεμέλιο", Αθήνα, 1999

³⁷ Ιστορία της Ελληνικής γλώσσας σελ 88, Falk, D. 1980. Language, handedness and primate brains: Did the Australopithecenes sign? American Anthropologist 82 (1): 72-78

Σημασία έχει **2)** ότι «με προγραμματισμένες κρούσεις» φθάνουμε στην «αναπαραγωγή ενός σταθερού σχήματος», που «προϋποθέτει την εφαρμογή συγκεκριμένου ιδεατού τύπου» και την «αναγνώριση αφηρημένων γεωμετρικών σχέσεων», έχουμε δηλαδή, έστω εν σπέρματι, αφηρημένη σκέψη, φαντασία και σύνθεση.

Σημασία έχει ότι **3)** επτά περίπου εκατομμύρια χρόνια μετά την εμφάνιση του πρώτου διπόδου ανθρωποειδούς πιθήκου, είμαστε πλέον υποχρεωμένοι να προσθέσουμε άλλη μίαν ανάγκη στις προηγούμενες βασικές ανάγκες του ανθρώπου που από ένστικτο προσπαθεί να ικανοποιήσει, την ανάγκη του να δίνει μορφή τόσο στον εσωτερικό, όσο και στον εξωτερικό του κόσμο· την αναπόδραστη ανάγκη και δύναμη του ανθρώπου να μεταβάλλει κάτι εσωτερικό σε κάτι εξωτερικό, δίνοντας στα πράγματα την εικόνα του εαυτού του.

Όλα δείχνουν ότι **οι ρίζες αυτής της ικανότητας προβολής των σκέψεών μας επάνω στην ύλη ή μέσω της γλώσσας, είναι τόσο βαθιές, ώστε αν καταργούσαμε τις εκδηλώσεις τους, θα καταργούσαμε την ανθρωπινή νόηση όπως την καταλαβαίνουμε σήμερα.**

Όσο υπαρκτές είναι λοιπόν οι ανάγκες της αναπαραγωγής και της επιβίωσης, άλλο τόσο υπαρκτή είναι και η ανάγκη της απελευθέρωσης από τα υλικά δεσμά τους. Κάθε συλλογισμός που επιχειρεί να εξηγήσει τον άνθρωπο και τα έργα του, οφείλει να έχει ως αφετηρία αυτήν την αλήθεια.

Σημασία έχει ότι **4)** από τις πρώτες ενδείξεις συμβολικής σκέψης και συμβολικών κατασκευών συναντούμε την έμφυτη τάση του ανθρώπου να δώσει στο χάος μορφή. «Το ασύντακτο πλήθος μας ενοχλεί, κάτι περισσότερο: μας φέρνει ζάλη και δυσφορία. Όταν όμως, μέσα στην ακαταστασία των εντυπώσεων, η συνείδηση επιτύχει να βάλει τάξη (συμμετρία ή ρυθμό), αποχωρίζει από το χαώδες σύνολο τα οργανωμένα σε μορφές μέρη και προσηλώνεται, αναπαύεται σ' αυτά. Τότε και το (οπτικά ή ακουστικά) άμορφο μπορεί επί λίγες στιγμές να γίνει ανεκτό: ως προετοιμασία ή ως προϋπόθεση για να αναδειχτεί η μορφή που ακολουθεί. (Μέθοδος που εφαρμόζεται σε μεγάλη κλίμακα από τις καλές τέχνες). Το συμπέρασμα από αυτά και άλλα παρόμοια φαινόμενα είναι ότι μέσα στη συνείδηση που αντιλαμβάνεται διαμορφώνονται αυθόρμητα τα δεδομένα των αισθήσεων συναρμολογούνται και συσχετίζονται, διαρθρώνονται και συντάσσονται σε όσο γίνεται καλύτερες (απλούστερες και πιο ευσύνοπτες) μορφές³⁸».

Η αποτύπωση της προσωπικότητας του ατόμου και της ομάδας

Τούτος είναι ο κύριος λόγος που η ανάγκη της αισθητικής αναζήτησης του κάθε λαού και του κάθε ατόμου, ακόμη και στα ταπεινότερα χρηστικά αντικείμενα, αλλά και σε όλα τα μεγάλα του έργα, είναι τόσο βαθιά ριζωμένη στην φύση μας, ώστε καμιά κουλτούρα δεν μπορεί να αποδράσει από την ανάγκη να προσδώσει στις κατασκευές της την σφραγίδα, με την οποία ανακαλύπτει και εκφράζει την ιδιαιτερότητα της προσωπικότητάς του. Άλλωστε δεν μπορεί να είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι πρώτες ενδείξεις αισθητικής αντίληψης – σε όλες τις ανθρωπολογικές προσεγγίσεις – δεν συμπίπτουν απλώς με την γέννηση της συμβολικής σκέψης μας, στην ουσία, την σηματοδοτούν.

Όσο μεγάλες και αν είναι οι απαιτήσεις της ομαλής λειτουργίας ενός εργαλείου, πάντοτε αλληλοδιαπλέκονται στην κατασκευή του η λειτουργική και η παραστατική αισθητική³⁹.

³⁸ Παπανούτσος, Ψυχολογία, σελ. 27

³⁹ Αποδεικτικές λεπτομέρειες βλ. André Leroi – Gourhan, Το έργο και η ομιλία του ανθρώπου, «Μορφή και ύλη».

Λαμβανομένου υπόψιν του τεχνικού επιπέδου, όσο στενά και αν είναι τα περιθώρια της ιδεώδους λειτουργίας, σε κάθε εργαλείο ή χρηστικό αντικείμενο παρεισφρύνει η σφραγίδα της ατομικής ή συλλογικής προσωπικότητας.

Κάθε κατασκευή είναι ένας συνεχής διάλογος μεταξύ κατασκευαστή και ύλης, ανοίγοντας ένα ακόμη περιθώριο στην λειτουργική προσέγγιση.

Το τσεκούρι για παράδειγμα, είναι ένα εργαλείο στο οποίο η σχέση βάρους κεφαλής και μήκους στελλεού έχει βρει την ιδεώδη και σχεδόν απaráλλακτη λύση της, ήδη από τα νεολιθικά τσεκούρια. Παρόλ' αυτά, τσεκούρια ιδίου τύπου, αμέσως αναγνωρίσιμα από το στυλ τους, απαντούν στην νεολιθική Ευρώπη, στους Ινδιάνους της Αμερικής, έως και την σημερινή Ωκεανία, πράγμα που αποδεικνύει ότι στην μορφή ενός εργαλείου, διασυνδέονται τρεις αξίες: η ιδανική μηχανική λειτουργία, οι υλικές λύσεις στην λειτουργική προσέγγιση, που απορρέουν απ' το επίπεδο της τεχνολογίας και το στυλ, το ιδιαίτερο ύφος ή ρυθμός, που απορρέει από την εθνοπολιτισμική μορφολογία.

Αν και η ανάλυση πολυλειτουργικών συνόλων όπως οι πόλεις, είναι πολύ πιο δύσκολη, μπορούμε να ξεχωρίσουμε σε μια πόλη των Μάγια, σε μια μεσοποταμιακή, μεσαιωνική ή σύγχρονη, τι ανήκει στην θεωρητική λύση και τι αντιστοιχεί στα δύο περιθώρια της λειτουργικής προσέγγισης και της μορφολογικής συμβολοποίησης.

Το ότι ο αδιάκοπος αυτός διάλογος ανάμεσα σε κατασκευαστή και σε ύλη είναι πάντοτε και παντού παρών, υποδηλώνει πόσο είναι ζωτική και ουσιώδης ανάγκη στην διαμόρφωση του πολιτισμού που ολοκληρώνει το άτομο. Θα πρέπει λοιπόν να δεχθούμε την καλλιτεχνική έκφραση ως εκδήλωση υγείας, εκτός και αν είμαστε έτοιμοι να προτάξουμε τα πιο στέρεα επιχειρήματα για την απόρριψη του πολιτισμού στο σύνολό του.

Ο ατέρμων διάλογος μεταξύ ομιλούντος και γλώσσας, καθώς και εκείνος κατασκευαστού και ύλης, είναι η έκφραση του βαθμού επίγνωσης, που έχει κατακτήσει ο άνθρωπος για τον εαυτό του με τις δυνάμεις του νου, είναι η έκφραση του βαθμού κατανόησης των δυνάμεων αυτών, που μέσα τους βλέπει τον εαυτό του.

Η ιστορία ως ιστορική πορεία αρχίζει με τον άνθρωπο. Το «αρχίζει» όμως εδώ δεν έχει χρονική σημασία, αλλά επισημαίνει τις δυνάμεις εκείνες που μετατρέπουν τον άνθρωπο σε ον ιστορικό: την βούληση δηλαδή, την διάνοια, την δύναμη του αυτοπροσδιορισμού, και την δύναμη – όχι τόσο της προσαρμογής στο περιβάλλον – όσο της αναπροσαρμογής του περιβάλλοντος σύμφωνα με τις δικές του ανάγκες. Ο άνθρωπος με την δυνατότητά του αυτήν εισάγει μια πρόσθετη αιτία μέσα στον κόσμο, την αιτία της ελευθερίας. Η ελευθερία ως αιτία της ιστορίας έγκειται στη δύναμη που έχει ο άνθρωπος να αυτοπροσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό την ζωή του. Στην οικονομία, στην ενδυμασία, την εγκατάσταση ο άνθρωπος δεν σταματά στην απλή φυσική κατάσταση αλλά την μεταβάλλει σε ιστορική καθώς σε κάθε περίπτωση θέτει ένα πρέπει το οποίο όμως είναι σαφές ότι βρίσκεται μέσα στον άνθρωπο και όχι έξω από αυτόν.

Οι πρώτοι κτερισμένοι τάφοι, σηματοδοτούν την εκκίνηση της πορείας προς τον πολιτισμό, καθώς μαρτυρούν, πέρα από κάθε αμφιβολία, την ύπαρξη ενός όντος που έχει πλέον συνείδηση εαυτού και μια νόηση ώριμη, όχι μόνον ικανή να φανταστεί το πιθανό πέρα απ' το υπαρκτό, αλλά και να προβάλλει είτε μέσω της γλώσσας, είτε στην ύλη την σκέψη του, με την μορφή συμβολικού σχήματος. Είναι το τελικό στάδιο μιας διαδικασίας που ξεκίνησε ως ο μηχανισμός επιβίωσης, προσαρμογής του περιβάλλοντος, στις δικές του ανάγκες και επιθυμίες και που σύντομα θα ακολουθηθεί από μια έκρηξη καλλιτεχνικής έκφρασης και θα αρχίσει να μετατρέπει τους αφηρημένους του κόσμους, σε ένα νέο θαυμαστό και παλλόμενο, διαρκώς εξελισσόμενο σύμπαν.

Μαζί με την πρώτη υποψία συνείδησης, θα πρέπει να γεννήθηκε κι ο φόβος θανάτου. **Οι πρώτοι κτερισμένοι⁴⁰ τάφοι μας βεβαιώνουν, ότι τα μεγάλα ερωτήματα που αφορούν την ζωή και τον προσορισμό του ανθρώπου, έχουν ήδη διατυπωθεί.**

Υπάρχουμε, στο μέτρο που έχουμε συνείδηση της ύπαρξής μας. Εφ' όσον το σώμα αλλάζει, ένας τρόπος να βεβαιωθεί κανείς για την ταυτότητα⁴¹ του νεώτερου εαυτού του με τον τωρινό, δηλαδή για την προσωπική του ταυτότητα, είναι η ενότητα της συνείδησης και της μνήμης. Όμοια, απαραίτητες για την βεβαίωση της συλλογικής ταυτότητας, μοιάζουν να είναι οι τελετές που συνοδεύουν τον θάνατο.

Μπορούμε να δούμε την πράξη του ενταφιασμού, ως έκφραση δεισιδαιμονικού φόβου, αλλά και ως υπογράμμιση της αξίας και της συνέχειας της ανθρώπινης ζωής και της συλλογικής μνήμης. Είναι η αναγνώριση της αξίας της ιστορικής συνέχειας, γνώσης των ριζών, προκειμένου να κατανοήσουμε τον εαυτό μας.

Η στιγμή ωρίμασης της νόησής μας, η στιγμή μέσα στον χρόνο που αποκτούμε πλήρη συνείδηση του εαυτού μας, φαίνεται ότι και αυτή συμπίπτει με την αναγνώριση του θείου⁴²

Κάποιες δραστηριότητες, όπως η κατασκευή λίθινων εργαλείων, παραπέμπουν στην ύπαρξη κάποιας, έστω και στοιχειώδους γλώσσας, αλλ' όχι απαραίτητα στην ύπαρξη συνείδησης.

Η καλλιτεχνική έκφραση, αντανακλά τόσο την δυνατότητα της ομιλίας, όσο και την ύπαρξη συνειδητής αυτεπίγνωσης. Ωστόσο, οι τελετουργικές αποθέσεις νεκρών, μαρτυρώντας επίγνωση του θανάτου, σαφώς μαρτυρούν ηυξημένη επίγνωση εαυτού.

Είναι νομίζουμε αυταπόδεικτο, το ότι το έργο τέχνης, στην όποια μορφή του, ζωγραφιάς, γλυπτού, μύθου ή τελετουργίας, ανήκει στο ευρύτερο σύνολο του συμβολικού σύμπαντος, όπου από εμφάνισής του, και πιθανότατα ακόμη πριν, ζει ο Έμφρων Άνθρωπος. Αντιστοίχως, θεωρούμε τους πρώτους τάφους έργα τέχνης, άσχετα με το αν υπήρχε αισθητική πρόθεση. Το αισθητικό αποτέλεσμα έρχεται ως η καθαρή άρθρωση ενός συμβολικού λόγου.⁴³ Πρέπει να

⁴⁰ Υπάρχει πάντα η πιθανότητα, οι επικείμενες τελετές να είχαν ήδη ξεκινήσει σε πολύ παλαιότερους χρόνους, αλλά με τρόπο που να μην είναι αρχαιολογικά διακριτός. (Σ.τ.σ.).

⁴¹ Το σύνολο των στοιχείων που συνιστούν την μοναδικότητα κάθε ατόμου, που επιτρέπουν να το αναγνωρίζουν ως τέτοιο και να μην το συγχέουν με κάποιο άλλο. (Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). Πρόβλημα της προσωπικής ταυτότητας: Πώς μπορώ να είμαι βέβαιος ότι ο «χθεςινός» εαυτός μου και ο «τωρινός» εαυτός μου, όπως επισήμανε ο Γουίλιαμ Τζάιμς, είναι ένα και το αυτό πρόσωπο και όχι δύο διαφορετικές υπάρξεις; Τι μπορεί να πείσει κάποιον ότι το μικρό παιδί το οποίο απεικονίζεται σε μία φωτογραφία, όταν τον φωτογράφησαν σε ηλικία τεσσάρων ετών, είναι το ίδιο πρόσωπο με αυτόν που είναι τώρα ογδόντα χρονών; Ποια κριτήρια θα ήταν δυνατόν να επικαλεσθεί κανείς, για να ισχυριστεί ότι μέσα στην ροή του χρόνου, παρ' όλες τις μεταβολές, τα κενά ή τις διαλείψεις, που σημειώθηκαν στην ζωή του, διατηρεί εν τούτοις, στο βίο του μια συνέχεια –την ταυτότητά του– με τον εαυτό του; Απορίες του τύπου αυτού, οι οποίες συγκροτούν το φιλοσοφικό πρόβλημα, της προσωπικής ταυτότητας, επιχείρησε πρώτος στην νεότερη εποχή να αντιμετωπίσει ο Λοκ. Κατά τον τελευταίο αυτόν, ορισμένως, το κριτήριο, βάσει του οποίου μπορεί να βεβαιωθεί κανείς για την προσωπική ταυτότητά του, δεν μπορεί να είναι το σώμα του, καθόσον το τελευταίο αυτό, μέσα στην πορεία του χρόνου, δεν μένει το ίδιο, αλλά η ενότητα της συνείδησής του και πιο συγκεκριμένα η μνήμη του. Είμαι το ίδιο πρόσωπο σήμερα με το ίδιο πρόσωπο που ήμουν χθες, επειδή –όσες ριζικές μεταβολές και αν έχουν σημειωθεί εν τω μεταξύ στο σώμα μου από χθες ως σήμερα, σε σημείο τέτοιο μάλιστα, ώστε να μην μοιάζει καθόλου το σώμα του σημερινού εαυτού μου με το σώμα του χθεςινού εαυτού μου– θυμάμαι ότι ο χθεςινός εαυτός μου είμαι αυτός που είμαι σήμερα. (Λεξικό της φιλοσοφίας, Θ. Πελεgrίνης, σελ. 489).

⁴² Ο Ernst Cassirer γράφει: « Διαμέσου του συμβόλου ο άνθρωπος αναγνωρίζει και εκφράζει στην κοινωνική ή τελετουργική μορφή τις ισχυρές δυνάμεις που αισθάνεται γύρω του, εξουσιάζοντάς τις και χαλιναγωγώντας τις για την άσκηση κοινωνικού ελέγχου». (Ernst Cassirer, Mytischer, ästhetischer und theoretischer Raum, 1931).

⁴³ Ο Saussure υποστήριξε ότι οι ήχοι συνδέονται με νοήματα κυρίως μέσω της πολιτισμικής σύμβασης. Μια γλώσσα συνίσταται από δύο μείζονα συστατικά: α) Την διαίρεση της εμπειρίας σε ένα διατεταγμένο σύνολο νοητικών κατασκευών, β) την συμβατική σύνδεση κάθε τέτοιας κατασκευής με ένα ειδικό σύνολο λεκτικών ήχων. Με τους όρους

υποθέσουμε, ότι δημιουργία τέχνης υπήρχε ήδη από την εποχή των πρώτων τάφων, αλλά σε φθαρτά υλικά που δεν αφήνουν απολιθώματα.

Είναι το πιο πιθανό πως η αρχιτεκτονική τάφων⁴⁴ προήλθε και αναπτύχθηκε, από όξυνση μιας ιδιότυπης ανθρώπινης ευαισθησίας, που ανήκει στα βαθιά υποστρώματα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ενώ η τελετουργία και ο συμβολισμός ενταφιασμού στόχευε στο υπερφυσικό⁴⁵. Άλλωστε και στις σημερινές κοινωνίες, όταν χάνονται οι θρησκευτικές υπερδομές, οι ταφικές πρακτικές δεν αποβάλλουν τίποτε από την σπουδαιότητά τους.

Οι πρώτες ενδείξεις εσκεμμένης ταφής, προέρχονται από μια ταφή νεαντερτάλιου, περισσότερο από εκατό χιλιάδες χρόνια πριν. Ενενήντα χιλιάδες χρόνια πριν, χρονολογούνται οι πρώτες ταφές⁴⁶ πλουσιότερα κτερισμένες⁴⁷ με όστρακα τρυπημένα, δόντια ζώων, χάντρες,

του Saussure, οι ζωγραφίες και τα ανάγλυφα που εμφανίζονται σε τοτεμικά αντικείμενα, και τα οποία αντιπροσωπεύουν τα τοτεμικά είδη της ομάδας, είναι σημερινά, ενώ η αίσθηση της εσωτερικής ενότητας της κοινωνικής ομάδας μέσα στην ευρύτερη κοινωνία είναι η αληθινή σημασιόνομη ιδέα. Το πραγματικό τοτεμικό ζώο, που είναι, κατά μια έννοια, αυτό το οποίο αναπαριστά το σχέδιο, είναι λιγότερο σημαντικό από την θέση την οποία καταλαμβάνει η έννοια αυτού του είδους ως συστατικό του τοτεμικού συστήματος. Η εγγύτητα των απόψεων του με αυτές του Durkheim είναι εντυπωσιακή. (Saussure, F. de (1959), *Course in General Linguistics*, μτφ. C. Bally και A. Sechehaye. Λονδίνο: Owen (ελλ. μτφ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, Μαθηματικά γενικής γλωσσολογίας, Παπαζήση, 1979))

⁴⁴ Σύμφωνα με τον Mircea Eliade, η συμβολική σκέψη παρουσιάζεται ως έμφυτη δομή στον άνθρωπο, ο οποίος κατευθύνεται από αυτήν προς την ανακάλυψη μιας υπερβατικής διάστασης. Η ανακάλυψη αυτή εκδηλώνεται και εμπλουτίζεται με την εξέλιξη του Ανθρώπου. Και γίνεται εμφανής την στιγμή κατά την οποία ο Homo sapiens σκύβει πάνω από τους νεκρούς του και τους εναποθέτει στους τάφους: πρόκειται για την πράξη ενός Homo religiosus. (Eliade Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, ιταλ. μτφρ. Τορίνο 1986).

⁴⁵ Είναι βέβαιο ότι η ανάπτυξη των τάφων αντιστοιχεί στην ανάπτυξη μιας ιδιότυπης ανθρώπινης ευαισθησίας και ότι από πολύ νωρίς ο συμβολισμός του ενταφιασμού προσανατολίστηκε προς το υπερ- φυσικό. (André Leroi – Gourhan, Α', ο.π., 192). Ένας κατεξοχήν συμβολικός χαρακτήρας θα πρέπει να αναγνωριστεί στις επιμήδεις πρακτικές. Οι πρώτοι ενταφιασμοί, ανακαλυπόμενοι στις περιοχές Καφζέχ και Σικουλ της Παλαιστίνης, ανάγονται στα 90.000 χρόνια π.Χ.. Το ενδιαφέρον και η λατρεία των κρανίων μαρτυρείται σε εποχές ακόμη αρχαιότερες, στην κατώτερη Παλαιολιθική περίοδο, σε διάφορους χώρους απόθεσης νεκρών, μεταξύ των οποίων το Τσου -κου -τιεν, με τον άνθρωπο του Πεκίνου. Η μορφή και το περιεχόμενο μπορούν επομένως να ποικίλουν στον χρόνο, αλλά ο συμβολικός χαρακτήρας αυτών των πολιτισμικών εκφράσεων δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. (Natale Spineto, ο.π. σελ. 22).

⁴⁶ Οι πρώτοι τάφοι συνδέονται με τον μουστέριο πολιτισμό της μέσης Παλαιολιθικής περιόδου, η οποία ξεκινά 250.000 χρόνια πριν κι ολοκληρώνεται 35.000 χρόνια πριν. Οι τάφοι αυτοί σχετίζονται με τον Άνθρωπο του Νεάντερταλ και τον Άνθρωπο του Κρομανιόν. Οι αρχαιότεροι τάφοι ανακαλύφθηκαν στο Ισραήλ και ανάγονται στα 90.000 χρόνια π.Χ. (Facchini F., *Il cammino dell' evoluzione umana. Le scoperte e i dibattiti della Paleoa antropologia*, Μιλάνο 1983), (Broglia A., Kozłowski J., *Il Paleolitico. Uomo, ambiente e culture*, Μιλάνο 1986), (Defleur A., *Les sépultures moustériennes*, Παρίσι 1993), (Chavaillon J., *L' età d' oro dell' umanità: cronache dal paleolitico*, ιταλ. μτφρ., Μιλάνο 1998) Ο τάφος 4 του Σάνινταρ στο Ιράκ είναι ενδεικτικός: ένας σκελετός τοποθετημένος πάνω σε ένα στρώμα από κλαδιά εφέδρας με κίτρινα και μπλε άνθη βρίσκεται στο κέντρο ενός κύκλου από πλάκες. Οι βλαστοί επιτρέπουν τον χρονολογικό προσδιορισμό του ενταφιασμού, ο οποίος ανάγεται στα 50.000 χρόνια πριν. Βρισκόμαστε εδώ μπροστά σε μία συμβολική του μυστηρίου της ζωής πέρα από τον θάνατο. Ο επιμήδεις εξοπλισμός, οι προσφορές και οι τροφές που βρίσκουμε σε κάποιους τάφους νεαντερτάλιων επιβεβαιώνουν αυτή την ερμηνεία και μας επιτρέπουν να μιλάμε για έναν homo symbolicus και ταυτόχρονα religiosus. (Facchini F., Gimbutas M., Kozłowski J., Vandermeersch B., *La religiosità nella preistoria*, Μιλάνο 1991), (Ries J., *Le origini. Le religioni*, Μιλάνο 1993). Μια άλλη καινοτομία συνίσταται στον στολισμό του νεκρού: τρυπημένα όστρακα και δόντια ζώων, σπόνδυλοι ψαριών, χάντρες και σκουλαρίκια από οστά και ελεφαντόδοντο, μικρά βότσαλα από τις ακτές. Η Yvette Taborin επισημαίνει ότι αν ο Λογικός Άνθρωπος της μέσης παλαιολιθικής περιόδου γνώριζε ήδη τα όστρακα, ο Homo Sapiens Sapiens τα έκανε περιδέραια για να τα τοποθετήσει γύρω από τον λαιμό των νεκρών, δημιουργώντας έτσι μια συστηματική συμβολική γλώσσα. Το στοιχείο αυτό συναντάται και στην επιλογή των χαντρών που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή νεκρικών περιδέραιων. Στις χάντρες προστίθενται τα δόντια : κοπήρες βοδιών, αλόγων, αγριοκάτσικων, αντί- σπάν, ελαφιών, αλεπούδων, λύκων, τρυπημένοι και περασμένοι σε νήμα προκειμένου να χρησιμοποιούνται ως στολίδια της κεφαλής του νεκρού, περιβάλλοντας την κορυφή του κεφαλιού, το μέτωπο, τους κροτάφους ή τον λαιμό. Η επιλογή της κεφαλής είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική της συμβολικής σκέψης του Sapiens- Sapiens (Natale Spineto, ο.π. σελ. 29 - 30). Πρέπει επίσης να υπογραμμιστεί η συμβολική σημασία των εργαλείων που τοποθετούνταν στο πλάι του νεκρού: ξύστρες, μαχαίρια με λεπίδες, αιχμές από πυρόλιθο ή οστέινες, κέρατα ελαφιδών τοποθετημένα μέσα στην παλάμη ή στο πλάι του χεριού, της μέσης ή του κεφαλιού. Αναμφισβήτητο πρόκειται για μια αναφορά στην εργασία του νεκρού. Στο Μας ντ' Αζίλ ένα κρανίο του

σκουλαρίκια από ελεφαντόδοντο και οστά, σπονδύλους ψαριών, βότσαλα λεία από τις ακτές. Σε κάποιες ταφές, βρίσκουμε στις κόγχες των οφθαλμών δύο σπονδύλους ελαφίνας που μοιάζουν με μάτια. Ένας άλλος σκελετός, πενήντα χιλιάδες χρόνια παλιός στο Ιράν, αναπαύεται πάνω σε στρώμα από κλαδιά εφέδρας με κίτρινα και μπλε άνθη.

Μερικές φορές αληθινά αποθέματα ερυθράς ώχρας, βρίσκονται δίπλα στο σώμα ή το κεφάλι του νεκρού. Η επεξεργασία της ώχρας με την φωτιά, για την επικήδεια χρησιμοποίηση της, έγινε ένα είδος βιομηχανίας.

Σε κάθε περίπτωση, η ερυθρά ώχρα παραπέμπει στο χρώμα του αίματος και επομένως στην ζωή⁴⁸. Εκφράζει για τους ζωντανούς, την συνειδητοποίηση μιας συνέχισης της ζωής των νεκρών τους.

Η αρχική σημασία της λέξης ψυχή ήταν πνοή⁴⁹ αναπνοή, διάφορον τι του σώματος χωριστόν, που από μέσα του φεύγει ως πνοή και προς πνοή συνταυτίζεται. Με την έννοια της ψυχής ως πνοής, συνδιάσθησαν οι αβέβαιες παραστάσεις των κεκοιμημένων μέσα στα όνειρα, ώστε στην ψυχή αποδόθηκε η μορφή σιακής και ειδώλου. Η ψυχή είναι διαφορετική από την ζωή. Τα αεριώδη είδωλα στον Άδη, δεν έχουν συνείδηση και μόνο για λίγο την αποκτούν, πίνοντας αίμα.⁵⁰

Ο Θεός, είναι η προσωποποίηση της δύναμης απ' όπου εκπορεύεται και όπου, μετά θάνατον, η πνοή αυτή καταλήγει αόρατη, ευεργετική, απειλητική και παντοδύναμη σαν του ανέμου.

Είναι η ίδια πνοή ζωής που φύσηξε ο Θεός μέσ' στον πηλό, δημιουργώντας τον πρώτο άνθρωπο. Η ίδια πνοή, που φέρει τον δημιουργικό λόγο «γεννηθήτω», ως πράξη καθοριστική και ενωτική όλων των όντων. Τα ονόματά τους είναι μέρος της φύσης τους. Γι' αυτό και η επίκληση των φυσικών δυνάμεων με το σωστό τους όνομα, είναι αρκετή για να τις ελέγξεις.

Ο Θεός, είτε είναι η προσωποποίηση φυσικών δυνάμεων, είτε το κρυμμένο μα πάντα οικείο⁵¹ πρόσωπο του πρώτου αρχέγονου ανθρώπου από την πρώτη χρυσή και αμόλυντη απ' το κακό εποχή του, ο ακατάλυτος δεσμός⁵² που ενώνει τους ανθρώπους με τον Θεό τους, είναι σε κάθε περίπτωση και ο δεσμευτικός κρίκος ανθρώπου με άνθρωπο, η ιερή αρχή της ηθικής υποχρέωσης. Ακόμη και στις πιο χοντροκομμένες μορφές της, η θρησκεία ήταν δύναμη ηθική

μαγδαληναίου πολιτισμού, το οποίο ανακαλύφθηκε το 1958, έφερε στις οφθαλμικές κόγχες πλακέτες εξαγμένες από έναν οσφυϊκό σπόνδυλο ελαφίδας, οι οποίες, λειτουργώντας ως τεχνητά μάτια, έδιναν την εντύπωση της ζωής. Μία παρόμοια τελετουργία –χαρακτηριζόμενη από τον συμβολισμό της αιωνιότητας μέσω των ματιών– συναντάται και αλλού (Camps G., *La préhistoire. A la recherche du paradis perdu*, Παρίσι 1982). Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να πούμε ότι ο Homo Sapiens Sapiens πολλαπλασίασε τους τάφους, έκανε πιο εξεζητημένη την διευθέτησή τους, χρησιμοποίησε με μεγάλη συχνότητα την ερυθρή ώχρα, κάλυψε τον νεκρό με στολίδια αναδεικνύοντας τον προνομιακό ρόλο της κεφαλής και έθεσε στην διάθεση του τα απαραίτητα για την καθημερινή εργασία του αντικείμενα και εργαλεία. Μπορεί να γίνει λόγος για μια συμβολική αφθονία επικήδειων τελετών και για την διαφοροποίησή τους από το Καφζέχ και το Σκούλ στο Λασώ και το Ρουφινιάκ, από τον μουστέριο στον μαγδαληναίο πολιτισμό. (Natale Spineto, ο.π. σελ. 28).

⁴⁷ Εξ όσων γνωρίζουμε από τους τάφους που έμειναν ασύλητοι ή από συλημένους αλλά με αποτυπώσεις εκπληκτικού πλούτου. (Σ.τ.σ.).

⁴⁸ Binant P., ο.π.

⁴⁹ Ομηρικών Λεξικόν μετά εικόνων – Γ' Έκδοσις, Παναγή Λορεντζάτου

⁵⁰ «...πολλά δε γουνούμην νεκύν αμεννήν κάρηνα», (στ. 29). «...τους δ' επεί ευχολήσι λιτσί τε, ένθεα νεκρών, ελλισάμην, τα δε μήλα λαβών απεδειροτόμησα ες βάθρον, ρέε δ' αίμα κελαινές· αι δ' αγέροντο ψυχάι υπέξ Ερέβους νεκύν κατατεθνηώτων», (στ. 34-37). «...αυτάς εγών αυτού μένον έμπεδον, οφρ' επί μήτηρ ήλυθε και πίν αίμα κελαινές· αντίκα δ' έγνω», (στ. 153-154). «...και αφού προσέπεσα στα άπνοα κεφάλια των νεκρών», «...αφού στα γόνατα με τάματα και δεήσεις τα έθνη των νεκρών λιτάνευσα, παίρνω και κόβω τους λαιμούς των προβάτων, στον λάκκο μέσα έτρεξε το αίμα τους μελανό και μάζεψε από το μαύρο έρεβος τις ψυχές των νεκρών, των πεθαμένων», «...εγώ εκεί στεκόμουν, ασάλευτος, όταν η μητέρα μου ήλθε να πει από το μαύρο αίμα. Τότε αμέσως με γνώρισε.» (Μ.τ.σ.).

⁵¹ Ιδέ και σελ. 166 της παρούσης εργασίας.

⁵² W. Robertson-Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, Εδιμβούργο (Α.. & C. Black) 1889.

και οι μύθοι μεταφορές των πνευματικών δυνατοτήτων που έχει ο άνθρωπος, αλλά και οι ίδιες οι δυνάμεις που εμπυχώνουν την ζωή μας και την ζωή όλου του κόσμου.

Σύμφωνα με την μυθική και πρωτόγονη σκέψη, ο θάνατος δεν υπήρχε πάντα, μα εμφανίστηκε μετά από κάποιο τραγικό γεγονός όπως η επέμβαση κάποιας κακόβουλης δύναμης, κάποιας αμαρτίας, αποτυχίας ή άστοχης πράξης.

Στους μη εγγράμματους λαούς, η πίστη στην ακατάλυτη ενότητα της ζωής είναι τόσο βαθιά και ακλόνητη, ώστε αρνείται το γεγονός του θανάτου, αρνείται ότι ο θάνατος είναι ένα φαινόμενο που υπακούει σε φυσικούς νόμους και ότι ο άνθρωπος από φύση του είναι θνητός.

Στην μετέπειτα φιλοσοφική σκέψη από την άλλη, οι όροι αντιστρέφονται και αυτό που πρέπει τώρα να αποδειχθεί είναι το έως τότε δεδομένο, η αθανασία δηλαδή της ψυχής.

Η βαθιά τούτη πεποίθηση, εκφράζεται με το φαινόμενο του τοτεμισμού, όπου ο πρωτόγονος άνθρωπος δεν εξυψώνει τον εαυτό του σε κάποια μοναδική θέση στην ιεραρχία της φύσης, τον θεωρεί συγγενή με τις άλλες μορφές ζωής και ενίοτε ταυτίζεται με κάποιο ορισμένο ζωικό είδος.

Η κοινότητα της ζωής, διατηρείται και ενισχύεται μόνο με τις ασταμάτητες προσπάθειες του ανθρώπου, με τις θρησκευτικές τελετές και την αυστηρή τέλεση μαγικών ιεροτελεστιών.

Η επιστήμη προκειμένου να κατανοήσει τον κόσμο ταξινομώντας τον, τον διαιρεί. Ο πρωτόγονος άνθρωπος, μπορεί και αυτός πολύ καλά να συλλάβει τις εμπειρικές διαφορές μεταξύ των πραγμάτων. Μόνο που τις διαφορές αυτές τις κάνει ασήμαντες το βαθύτατο συναίσθημα, η ακλόνητη πεποίθηση στην θεμελιακή και αναπόσβεστη ενότητα της ζωής.

Το ατομικό και κοινωνικό συναίσθημα όλων των πρωτόγονων λαών, ξεχειλίζει από την πίστη, ότι η ζωή του ανθρώπου δεν έχει καθορισμένα όρια μέσα στον χώρο και τον χρόνο.

Γι' αυτό η λατρεία των προγόνων και των νεκρών, πολύ συχνά χαρακτηρίζει και καθορίζει ολόκληρη την θρησκευτική και κοινωνική ζωή. Οι θρησκείες όλες, από την αρχαία αιγυπτιακή μέχρι την κινεζική, την αρχαία ρωμαϊκή ή εκείνες των ινδιάνων της Αμερικής, εμφορούνται από την ακατάβλητη πεποίθηση πως ο νεκρός ζει.

Ωστόσο είναι αδύνατον να κατανοήσουμε αυτό το καθολικό, μη αναγώγιμο και ουσιώδες χαρακτηριστικό της πρωτόγονης θρησκείας, καθώς και την σχέση του με τον τοτεμισμό, ερμηνεύοντάς το με μόνο το στοιχείο του φόβου, που βέβαια πάντοτε υπάρχει σε κάθε λατρεία του θείου, του άγιου ή του ιερού, ταυτόχρονα ως *mysterium fascinosum* και *mysterium tremendum*. Η ερμηνεία μας είναι πολύ πληρέστερη, εάν συνυπολογίσουμε την επιθυμία μα και ανάγκη του ανθρώπου, να αρμονιστεί και να γίνει ένα με το θάυμα του κόσμου και τους άλλους ανθρώπους, αλλά και μέσω των συμβολικών του κατασκευών να αποκαλύπτει τις δυνατότητες που ενυπάρχουν στο νου του αλλά και πέραν αυτού, και να τις υλοποιεί⁵³.

Η έννοια του ρυθμού για παράδειγμα, αποδίδει τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, που δεν βιώνονται παρά μόνο στο μέτρο που αποκρυσταλλώνονται σε ένα ρυθμικό περίβλημα.

⁵³ Φαίνεται ότι ο Έμφρων Άνθρωπος, πολύ γρήγορα επιστρατεύει όλες του τις ψυχικές δυνατότητες προσπαθώντας να εμβαθύνει στον άλλο κόσμο, και δεν του απομένει παρά να αναμένει ότι η πορεία της εξέλιξης θα τον οδηγήσει αργά αργά, σε πιο σαφείς προοπτικές. Αν υπάρχει η διανοητική πρόοδος, από άποψη βιολογική είναι ακόμη ανεπαίσθητη και αφορά περισσότερο την διεύρυνση των μέσων και των πεδίων στοχασμού, παρά τις ψυχοφυσιολογικές δυνατότητες διείσδυσής τους. (André Leroi – Gourhan, Α', ο.π. σελ. 295.) Δεν έχουμε ιδέα προς το παρόν, για το πώς ο σύγχρονος άνθρωπος εγκέφαλος, μετατρέπει μια πλειάδα ηλεκτρικών και χημικών εκφορτίσεων, σε αυτό που εμείς βιώνουμε ως συνείδηση. Όμως, γνωρίζουμε ότι πράγματι με κάποιο τρόπο οι πρόγονοί μας πέρασαν από μια συμβολική πρόδρομη κατάσταση, στην συμβολική σκέψη. Η μόνη αληθοφανής πιθανότητα, είναι ότι, με την άφιξη των ανατομικά σύγχρονων *Homo Sapiens*, οι υπάρχουσες εξαρμογές συνδέθηκαν τυχαία, με μια σχετικά μικρή γενετική καινοτομία, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ανεπανάληπτο δυναμικό. (Περιοδικό Scientific American, Φεβρουάριος 2000 – τόμος β', ο.π.).

Οι ρυθμοί, είναι δημιουργοί του χώρου και του χρόνου⁵⁴, τουλάχιστον ως προς το υποκείμενο. Αν και πολλές από αυτές τις ρυθμικές κινήσεις ανάγονται από τις απλούστερες μορφές ζωής μέχρι το ρυθμικό ράμφισμα των πτηνών, οι ρυθμικές χειρονομίες στα θηλαστικά και στους μεγάλους πιθήκους, είναι σπανιότερες.

Τώρα, οι παλαιότερες γνωστές γραφικές απεικονίσεις, είναι η γυμνή έκφραση ρυθμικών αξιών, καθώς η όραση συνδέεται με την εξέλιξη των εγκεφαλικών περιοχών συντονισμού των χειρονομιών⁵⁵.

Η ράχη του βοδιού του Πεσ ντε λ' Αζέ της εποχής του Ρίσιο και οι ρυθμικές εγκοπές⁵⁶ πάνω στο κνημιαίο οστό ενός ελέφαντα στην Γερμανία, ανάγονται στα τριακόσιες χιλιάδες χρόνια πριν. Την ίδια περίπου εποχή χρονολογούνται και τα πρώτα οστά βαμμένα με ερυθρά χρώμα⁵⁷, η οποία αργότερα θα χρησιμοποιηθεί κατά κόρον στις ταφικές τελετές. Είναι πολύ πιθανό, ότι η ερυθρά χρώμα είχε και άλλες χρήσεις, που δεν έχουν αφήσει αρχαιολογικές μαρτυρίες. Ο αρχαιότερος καμβάς για παράδειγμα, πιθανότατα ήταν το ίδιο μας το σώμα.

Ο κώδικας των αισθητικών συγκινήσεων στο σύνολο των εμβίων όντων, θεμελιώνεται πάνω σε κοινές βιολογικές ιδιότητες. Οι αισθήσεις εξασφαλίζουν μια αντίληψη των ρυθμών και των αξιών, ή ευρύτερα ακόμη ξεκινώντας από τα πιο απλά ασπόνδυλα, εξασφαλίζουν μια ανακλαστική συμμετοχή στους ρυθμούς και μια αντίδραση στις παραλλαγές των αξιών.

Τα ίχνη μάλιστα που αφήνουν πάνω στον λίθο, οι επαναλαμβανόμενες, πολλαπλές, ρυθμικές κρούσεις, γεννώντας τον χειροπέλεκυ από θραύσματα κροιάλας και πολυεδρικές σφαίρες, είναι τα μόνα ίχνη που σηματοδοτούν την είσοδο των αυστραλανθρώπων στην ανθρωπότητα.

Στον άνθρωπο, στο ρυθμικό πλαίσιο της βάδισης, προστίθεται η ρυθμική κίνηση του βραχίονα. Ενώ η πρώτη διέπει την χωροχρονική ενσωμάτωση και βρίσκεται στην πηγή της κίνησης, στον κοινωνικό τομέα η ρυθμική αιώρηση του βραχίονα, ανοίγει μια άλλη διέξοδο: εκείνη της ενσωμάτωσης του ατόμου σε ένα δημιουργικό δυναμικό, δημιουργό όχι πλέον χώρου και χρόνου αλλά μορφών. Η ρυθμικότητα του βήματος κατέληξε τελικά στο χιλιόμετρο

⁵⁴ André Leroi – Gourhan, B' ο.π., σελ. 157-158

⁵⁵ Στους ίδιους πόλους του τελεστικού πεδίου, μέσα από τις ίδιες περιοχές διαμορφώνονται δύο γλώσσες: Αφενός της ακρόασης, που συνδέεται με την εξέλιξη των εγκεφαλικών περιοχών συντονισμού των ήχων και αφετέρου της όρασης, που συνδέεται με την εξέλιξη των εγκεφαλικών περιοχών συντονισμού των χειρονομιών, μεταφρασμένων σε σύμβολα υλοποιημένα με γραφικό τρόπο. Αυτό εξηγεί, ότι οι παλαιότερες γνωστές γραφικές απεικονίσεις είναι η γυμνή έκφραση ρυθμικών αξιών, καθώς η όραση συνδέεται με την εξέλιξη των εγκεφαλικών περιοχών συντονισμού των χειρονομιών. (André Leroi – Gourhan, A', ο.π. σελ. 327).

⁵⁶ Όπως υποστηρίζουν οι πιο γνωστοί ανθρωπολόγοι του εικοστού αιώνα (Σπινέτο, Γιουράν, C. Levi Strauss κ.ά.) (Σ.τ.σ.).

⁵⁷ Από μερικές ανακαλύψεις, συνεπάγεται ότι ορισμένες υποτιθέμενες πτυχές της σύγχρονης συμπεριφοράς, αναδειχτηκαν πριν από τη γένεση του Homo Sapiens (καλοκαίρι του 2004), οι ανασκαφές της McBearty σε μια αρχαιολογική θέση κοντά στη λίμνη Μπαρίνγκο της Κένυας απέφεραν λίθινες λεπίδες - σήμα κατατεθέν των υλικών πολιτισμών της Ανώτερης Παλαιολιθικής Εποχής - ηλικίας μεγαλύτερης των 510.000 ετών. Σε μια γειτονική τοποθεσία, και σε επίπεδα που χρονολογούνται τουλάχιστον 285.000 χρόνια πριν, αποκαλύφθηκαν τεράστιες ποσότητες ερυθράς χρωματικής ουσίας - ενός είδους σιδηρομεταλλεύματος - καθώς και μυλόπετρες για την κατεργασία της, γεγονός που κάνει την McBearty να εικάζει, ότι οι άνθρωποι της Μέσης Λίθινης Εποχής στην Μπαρίνγκο χρησιμοποιούσαν την εν λόγω χρωστική για συμβολικούς σκοπούς - τη διακόσμηση του σώματός τους, για παράδειγμα -, όπως συνεχίζουν να κάνουν και σήμερα πολλοί άνθρωποι. Η λίμνη Μπαρίνγκο δεν αποτελεί τη μόνη αρχαιολογική θέση που απέφερε εκπληκτικές αρχαίες ενδείξεις κατεργασίας χρωματικής ουσίας. Τις ανευρίσκουμε ακόμη στο σπήλαιο Τουίν Ρίβερς στην Ζάμπια και αλλού. Επίσης, στο σπήλαιο Qafzeh στο Ισραήλ, η Erella Hovers του Εβραϊκού Πανεπιστημίου της Ιερουσαλήμ και η ομάδα της, εξήντησαν δεκάδες κομμάτια ερυθράς χρωματικής ουσίας κοντά σε τάφους του Homo Sapiens ηλικίας 92.000 ετών. Οι εν λόγω ερευνητές, πιστεύουν ότι οι σβώλοι της συγκεκριμένης χρωστικής ουσίας, εθερμαίνετο σε εστίες, για να επιτευχθεί η συγκεκριμένη άλιξη απόχρωσή τους και μετά χρησιμοποιήθηκαν σε επικηδείες τελετουργίες. (Περιοδικό Scientific American, Ιούλιος 2005 τόμος 3, ο.π.).

και την ώρα, ενώ η ρυθμικότητα του χεριού οδήγησε προς την αιχμαλωσία και την ακινητοποίηση των όγκων, πηγή επαναδραστηριοποίησης, καθαρά ανθρώπινης.

Ευθύς εξαρχής, οι τεχνικές της κατασκευής τοποθετούνται σε μια ρυθμική ατμόσφαιρα, μυϊκή, ακουστική και οπτική ταυτόχρονα, γεννημένη από τις επαναληπτικές χειρονομίες της επίκρουσης, που μετά μία ατέρμονη αλυσίδα μεταμορφώσεων της ύλης, μας δίνει την μουσική, το χορό, το θέατρο, την γλυπτική, την ζωγραφική και όλες τις μορφές τέχνης, χαράσσοντας τα όρια του φυσικού κόσμου, από τον εξανθρωπισμένο χώρο. Οι δύο αυτοί ρυθμοί, ο τεχνικός και ο καλλιτεχνικός, αν και είναι όχι μόνο αυστηρώς συμπληρωματικοί αλλά και δύσκολο πολλές φορές να διαχωριστούν, δεν είναι ισότιμοι στην κλίμακα των αξιών.

Ο τεχνικός ρυθμός δεν εξανθρωπίζει τις συμπεριφορές, αλλά την ακατέργαστη ύλη. Οι παραστατικοί όμως ρυθμοί που υφαίνουν το ένδυμα των συμπεριφορών και εγγράφονται στους γενικότατους βιολογικούς κανόνες, είναι η μύχια ιδιότητα της γλώσσας στο βαθμό που αντιτίθεται στην τεχνικότητα του χεριού. Η μουσική, ο χορός, το θέατρο, το εικαστικό έργο οι βιωμένες και μιμικά αναπαριστώμενες κοινωνικές καταστάσεις, ανήκουν στην φαντασία, δηλαδή στην προβολή πάνω στην πραγματικότητα ενός φωτισμού που μετουσιώνει σε ανθρώπινη, την κοινότοπη ζωολογική διαδοχή των ανθρώπινων καταστάσεων. Προσωποποιώντας τα ουράνια φαινόμενα, την Σελήνη, την Αφροδίτη, τις κινήσεις των άστρων και τις επιγείες δυνάμεις που κυβερνούν την ζωή του, τις αλλαγές των εποχών, την βροχή και τον άνεμο, ο άνθρωπος, τα εισάγει στον κύκλο του κόσμου που κυβερνά ο ίδιος ως κίνητρα δράσης στην τεράστια σκηνή της παντοδυναμίας του, όπου δημιουργεί και καταστρέφει τους θεούς του.

Οι αναρίθμητες και ποικίλες μορφές, τα έργα της γλώσσας όλα και των χεριών, μέσω των οποίων εκδηλώνεται η ψυχή και η νόησή μας, δεν είναι μόνον τρόποι έκφρασης, μα και όργανα σκέψης που τα διαμορφώνουμε και μας διαμορφώνουν. Και όπως δεν μπορούμε να καταργήσουμε κάποια τμήματα της νόησης ατιμωρητί, έτσι δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως διαταραχές, κάποιους από τους τρόπους μέσω των οποίων η νόηση μας εκφράζεται, προσπαθώντας μάλιστα να τις θεραπεύσουμε εάν θέλουμε να διατηρήσουμε την ζωτικότητά της. Πολλώ δε μάλλον, τις πιο επιτυχημένες μορφές που γεννώνται, αυτές που συλλήβδην ονομάζουμε τέχνη.

Σήμερα, τα άτομα είναι διαποτισμένα και εξαρτημένα από μια ρυθμικότητα που αγνίζει το στάδιο του ολοκληρωτικού εκμηχανισμού, παρά του εξανθρωπισμού. Η κρίση της παραστατικότητας, είναι συνέπεια της κυριαρχίας της εκμηχάνισης. Είναι πολύ εντυπωσιακό να διαπιστώνει κανείς ότι στις κοινωνίες στις οποίες η επιστήμη ή η εργασία αποτελούν αξίες που αποκλείουν την μεταφυσική διάσταση, καταβάλλονται οι μεγαλύτερες προσπάθειες για να διασωθεί η παραστατική τέχνη, μεταθέτοντας τις μυθολογικές αξίες: ιστορική ζωγραφική, ηρωοποίηση του εργάτη, θεοποίηση της μηχανής. Μια τόσο σταθερή ισορροπία όπως αυτή, που από γενέσεως κόσμου συγχρονίζει τον ρόλο της παραστατικότητας με εκείνον της τεχνικής, δεν μπορεί να διαταραχθεί, χωρίς να αμφισβητηθεί το νόημα της ίδιας της ανθρώπινης περιπέτειας.

Το έργο τέχνης, στην όποια μορφή του, ζωγραφιάς, γλυπτού, ποιήματος, μύθου, θρησκευτικής τελετής, φέρνοντας τον εσώτερο εαυτό μας στον κόσμο της κοινής εμπειρίας, τον καθιστά μέρος της συνείδησης. Η κοινωνική ζωή σε όλες τις όψεις της και σε κάθε περίοδο της ιστορίας της, γίνεται δυνατή μόνον μέσω εκτεταμένου συμβολισμού.

Μια κοινωνία που θα έχανε την ικανότητα της να πλάθει σύμβολα και να εκφράζεται μέσω της τέχνης, θα έχανε την συνείδηση της διαφορετικότητάς της, τα κίνητρα και την ταυτότητά της και επομένως την ικανότητά της να δρα. Αυτός είναι ο λόγος που ποτέ δεν υπήρξε

θρησκεία, πολιτικό κόμμα, έθνος ή οποιαδήποτε ομάδα ανθρώπων, χωρίς τα σύμβολα που να την εκφράζουν, καθώς και εποχή χωρίς τέχνη.

Μπορούμε να εικάσουμε λοιπόν, ότι όχι μόνον η καλλιτεχνική δραστηριότητα ανήκει στο υπερσύνολο της φύσης της νοημοσύνης μας, αλλά και ότι οι σημερινές πολυσύνθετες κοινωνικές σχέσεις, συνδέονται με αυτήν.

Δεχόμενοι την πανανθρώπινη αντίδραση υπό την επήρεια του υπερατομικού ασυνειδήτου, δεχόμεθα αυτομάτως ότι αυτή είναι τόσο πιο ευαίσθητη και λειτουργική, όσο πιο ευαίσθητο είναι το άτομο. Επειδή δε εξ ορισμού, ο πνευματικός και καλλιτεχνικός δημιουργός μετέχει ενεργότερα της ευαισθησίας, δεν μπορεί παρά να ψυχανεμίζεται διαρκώς και αναλόγως να πράττει.

Δεν υπάρχει τίποτε που να μπορεί να αντικαταστήσει το έργο τέχνης και την δύναμη της λεκτικής είτε της οπτικής μεταφοράς που περιέχει. Πέρα όμως από όλες τις υπόλοιπες χρήσεις του, η κυριότερη ίσως υπηρεσία που μας προσφέρει είναι ακριβώς άρρητη, άφατη και απροσμέτρητη. Είναι ο λόγος που οδήγησε τον Πλάτωνα να πει ότι «χωρίς τις τέχνες η ζωή μας θα ήταν αφόρητη», και ας τις είχε εξορίσει από την ιδανική του πολιτεία, πολύ σοφά διαχωρίζοντας έτσι την ουτοπία από την πραγματικότητα.

Οι ίδιες αρχές που ισχύουν στην καλλιτεχνική σκέψη ισχύουν για όλες τις πνευματικές δραστηριότητες

Τα θεμέλια της ύπαρξής μας, είναι κοινά. Ακόμη και όταν αγνοούμε την γλώσσα, ακόμη και όταν έχουν λησμονηθεί το περιεχόμενο των μύθων και η θρησκεία, τα ήθη, τα έθιμα, οι δεισιδαιμονίες, τα μεγάλα μα και μικρά που συνθέτουν τον ιδιαίτερο τρόπο του σκέπτεσθαι ενός λαού με τον οποίο προσεγγίζει την ζωή και την τέχνη, πάλι απομένουν στοιχεία αρκετά να μας συγκινήσουν. Τα χρώματα, η δύναμη του σχεδίου, η αρμονική διάταξη των γεωμετρικών σχημάτων, η μυστική πορεία κάποιας γραμμής που διατρέχει όλο το έργο οδηγώντας την όρασή μας, οι οπτικοί ρυθμοί και η πλατιά συνθετική χειρονομία φαίνεται να υφαίνουν με κίνηση μία, σε μία οθόνη⁵⁸ την ίδια την ύπαρξή μας, καθρεπτίζοντας κάτι σε όλους κοινό.

Εάν το έργο τέχνης συνθέταν στοιχεία άλλα από αυτά που διαθέτουν δυνάμει όλοι οι άνθρωποι, ποτέ δεν θα ήταν δυνατή η διαχρονική, και η, συχνά, παγκόσμια και τόσο ευρεία

⁵⁸ Άμεση αναφορά στην «οθόνη σκέψης» (βλέπε Κεφ. 4 – Homo Sapiens): «Ο τοίχος του σπηλαίου λειτουργεί σαν μία οθόνη που χωρίζει τον αληθινό κόσμο από τον υπερβατικό... Οι πρώτες παραστάσεις ήταν παγιωμένες νοητικές εικόνες ενός άλλου κόσμου». Επίσης, άμεση αναφορά στους βασικούς τρόπους σύνθεσης και οργάνωσης της ζωγραφικής επιφάνειας ή του γλυπτού ως ενιαίων δομών, αλλά και στην λεγόμενη «πρώτη ανάγνωση», την πρώτη εντύπωση δηλαδή της σύνολης εικόνας του έργου που έλκει τον θεατή. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε τον διαχωρισμό των τόνων σε μεγάλες ενότητες. Οι τρόποι με τους οποίους συντάσσεται διαχρονικά το έργο τέχνης, δεν είναι στην πραγματικότητα πολλοί. Αυτό όμως δεν σημαίνει και περιορισμό στις δυνατότητες έκφρασης, αφού ο συνδυασμός όλων των παραπάνω στοιχείων προσθέτοντας και το άλλο, την ενορατική, διαισθητική και ανεξμύνηυτη ενέργεια που απαιτείται – την κατ' εξοχήν δημιουργική ενέργεια που μετουσιώνει το έργο, μας δίνει αναρίθμητες μορφές, όπως ακριβώς ο συνδυασμός του περιορισμένου αριθμού γραμμών της αλφαβήτου μπορεί να μας δώσει αναρίθμητους ήχους και λέξεις. Ο Κασσίρερ σε αρκετά σημεία αναφέρει ότι κάποιες φορές, όπως στον στολισμό του σώματος ή την δημιουργία των μύθων, αρκεί το αποτέλεσμα να διέπεται από ένα κοινό συναίσθημα, για να έχει λογική. Εμείς θα προσθέταμε, όχι ένα οποιοδήποτε συναίσθημα, όχι κάποιο έντονο και κινητικό συναίσθημα όπως η οργή ή η έντονη χαρά, για παράδειγμα. Δεν μπορεί ο καλλιτέχνης να είναι έρμαιο ενός τέτοιου συναισθήματος, όταν διαμορφώνει το έργο του. Δεν μπορεί να προσεγγίζει το έργο σαν σάκιο του μποξ. Ακόμη και όταν οι κανόνες δεν εφαρμόζονται συνειδητά, ακόμη και όταν ενυπάρχουν ως κεκτημένη δεύτερη φύση στον καλλιτέχνη –αποτέλεσμα της εκπαίδευσής του-, είναι πάντοτε στοιχεία δημιουργίας του έργου, απαιτώντας ως ένα βαθμό την συμμετοχή της λογικής και των ανώτερων γενικών πνευματικών λειτουργιών. (Σ.τ.σ.).

απήχηση της τέχνης και του καλλιτεχνικού ιδιώματος, ούτε ικανή να διασχίσει ηπείρους και να γεφυρώσει πολιτισμούς.

Κανένα ανθρώπινο όν με την όρασή του δεν καταγράφει απλώς δεδομένα. Κάθε αντίληψη εμπεριέχει και σκέψη, κάθε συλλογισμός εμπεριέχει και διαίσθηση, κάθε παρατήρηση εμπεριέχει και εφεύρεση. Εκούσια ή ακούσια, συλλαμβάνει την πραγματικότητα δημιουργικά. Οι ίδιες εκείνες αρετές που τιμούν τον νου του καλλιτέχνη, χαρακτηρίζουν όλη την ανθρώπινη σκέψη σε μικρό ή μεγάλο βαθμό. Οι ίδιες αρχές που ισχύουν στην καλλιτεχνική σκέψη ισχύουν για όλες τις πνευματικές δραστηριότητες διότι ο νους λειτουργεί πάντοτε ως όλον.

Με τον ίδιο θαυμαστό τρόπο που η ζωή ξεπετά βλαστάρια στα πιο απρόσμενα μέρη, όμοια και η τέχνη, βρίσκει τρόπους να συνεχίσει διαλόγους προ πολλού λησμονημένους, ή να γεφυρώσει τους πιο ανόμοιους μεταξύ τους πολιτισμούς. Ήρκεσε το ταλέντο ενός Πικάσο, για να μεταλαμπαδεύσει την έως τότε θεωρούμενη άσχημη και βάρβαρη αφρικανική τέχνη, στην τέχνη της Δύσης. Στεκόμαστε μπροστά στην Μεγάλη Θεά των Κυκλάδων, ή τις σπηλαιογραφίες τις εποχές των παγετώνων, κατακλιζόμενοι από τα πιο πλούσια συναισθήματα και θέλουμε να γνωρίσουμε τον καλλιτέχνη που ίσως τότε να μην προσεφωνείτο έτσι, ο οποίος μας χάρισε αυτήν την ανάταση και αυτόν τον πλούτο συναισθημάτων.

Αυτό είναι ένα από τα παράδοξα χαρακτηριστικά του Homo sapiens: βιώνουμε την ενότητα και την ποικιλομορφία μιας νόησης, που διαμορφώθηκε μέσα από αιώνες κυνηγετικής και τροφοσυλλεκτικής ζωής. Βιώνουμε την ενότητά της, στην κοινή ιδιότητα αυτοσυνειδησίας και στην αίσθηση δέους μπροστά στο θαύμα της ζωής. Και βιώνουμε μέσα από τους διαφορετικούς πολιτισμούς την ποικιλομορφία της νόησης –που εκφράζεται στην γλώσσα, τα έθιμα, την θρησκεία και την τέχνη– που τους δημιουργούμε και που μας δημιουργούν. Θα έπρεπε να πανηγυρίζουμε γι αυτό το τόσο θαυμαστό προϊόν της εξέλιξης. Παρασυρθήκαμε όμως από προσωπικά συναισθήματα, που δεν θεωρούνται επιστημονικές αποδείξεις. Αλλά είναι στην ίδια τη φύση της τέχνης, να αναιρεί βασικές αρχές της πραγματικότητας. Η γλώσσα της να είναι παντοδύναμη για όσους την κατανοούν, ανούσια έως και περιττή για τους άλλους.

Συμπεράσματα - Σύνοψις

Μέχρι το σημείο αυτό έχουν γίνει, πιστεύουμε, φανερά τα εξής:

Πρώτον ο όρος τέχνη οδηγεί σε παγίδες και αδιέξοδα.

Το φαινόμενο της τέχνης είναι διαπολιτισμικό και διαχρονικό και η ανθρωπότης δημιουργεί εντελώς ανεξάρτητα από τους όρους που χρησιμοποιεί για να περιγράψει, να εκτιμήσει, να αξιολογήσει, να διατιμήσει και να εντάξει στο κοινωνικό γίνεσθαι τα δημιουργήματά της. Ακόμη και η πιο βιαστική ματιά στην σύνολη ιστορία της τέχνης, πείθει, ότι οι όροι που σήμερα χρησιμοποιούμε καθώς και οι αντιλήψεις μας για τον καλλιτέχνη έχουν απώτερη καταγωγή από την αρχαία Ελλάδα, μα αναπτύσσονται και διαμορφώνονται –σχεδόν ακριβώς όπως σήμερα τις αντιλαμβανόμαστε– στις εποχές της Αναγέννησης και του Ρομαντισμού. Τούτο ακριβώς ήταν το πρώτο κίνητρο για μία πιο ενδελεχή εξέταση της εποχής κυρίως της Αναγέννησης, την οποία πραγματευόμαστε αναλυτικώς στο Β' μέρος του έργου.

Δεύτερον η μυθική σκέψη, ταυτιζόμενη με την θρησκευτική ενορατικότητα, θέλει μια έξωθεν δύναμη να υπαγορεύει ή να επισκέπτεται και να φωτίζει τον δημιουργό, έτσι και η σύγχρονη σκέψη, η επιστημονική, θέλει μια δύναμη ανεξήγητη και χωριστή από τις άλλες ψυχικές λειτουργίες να μετατρέπει τον δημιουργό σε άβουλο ον. Δύναμη αυτοφυή, σε βαθμό που να μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την νεύρωση. Ξένη. Πέρα από το ότι αλλάζει η κατοικία της ξένης αυτής δύναμης, μυθική και επιστημονική σκέψη, φαίνεται στο προκείμενο, να βαδίζουν παράλληλα. Η ανάγκη για καλλιτεχνική δημιουργία και κυρίως η καλλιτεχνική πράξη αυτή καθ'αυτή αποδίδεται σε δυνάμεις αυτοφυείς, που δεν είναι δηλαδή σύμφυτες του ανθρώπου.

Με άλλα λόγια πιστεύεται ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί αυτόματα, καθώς γίνεται έρμαιο των συναισθημάτων του, αγνώστων εσωτερικών δυνάμεων ή θεοτήτων, ότι χάνεται στα όνειρά του και φαντασιοκοπεί.

Ότι, ο καλλιτέχνης είναι αφηρημένος, χαμένος στον δικό του κόσμο, εκτός πραγματικότητας.

Ωστόσο ήδη εφάνη ότι **οι ίδιες αρχές που ισχύουν στην καλλιτεχνική σκέψη ισχύουν για όλες τις πνευματικές δραστηριότητες**. Επομένως το αξιοσημείωτο στον καλλιτεχνικώς προικισμένο άνθρωπο έγκειται σε τούτο: μέσα του **μία διαδικασία, που υποτυπωδώς υπάρχει σε κάθε άνθρωπο** προσλαμβάνει μια μονομερή εξέλιξη που ξεπερνά κατά πολύ το κοινό μέτρο, σε βαθμό που οι αυξημένες ικανότητες του εκφράζεσθαι να αντιμετωπίζονται συχνά ως ανεξήγητο θαύμα. Ήδη δηλαδή έως εδώ έχει αρχίσει να φαίνεται καθαρά ότι στην περίπτωση της καλλιτεχνικής έκφρασης έχουμε να κάνουμε με μία αυξημένη ικανότητα, έχουμε δηλαδή διαφορά βαθμού, όχι ποιότητας. Άλλωστε, η ίδια η φύση της νοημοσύνης μας συνίσταται στο ότι, με την βοήθεια της φαντασίας υπερβαίνει την υλική πραγματικότητα εφευρίσκοντας διαρκώς νέους τρόπους να εκφράζει τους αφηρημένους της κόσμους και μέσω της τέχνης να τους φέρνει στον υπαρκτό κόσμο των αισθήσεων πλάθοντας ολοένα την πολιτισμένη του φύση.

Επίσης θα πρέπει να εξετάσουμε ποια ακριβώς διαφορά υπάρχει μεταξύ των αισθήσεων ώστε «στην όραση και την ακοή – αντίθετα με την όσφρηση, την αφή και τη γεύση – να συντελείται συνεχώς μία μετάβαση, που οδηγεί στη γένεση συνθέτων και σημαντικών δημιουργημάτων. Αυτό είναι το καίριο σημείο που πρέπει να ερμηνεύσουμε ώστε να μην θεωρείται η ύπαρξη των ικανοτήτων αυτών ως ένα ανεξήγητο θαύμα⁵⁹».

Υπολείπεται να εξετάσουμε σε ποιο βαθμό σβήνει μέσα του το φως της συνείδησης, της λογικής, των ανωτέρων γενικώς πνευματικών λειτουργιών του και αν θα ήταν δυνατή η

⁵⁹ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ 607, τόμος Γ', ως άνω.

δημιουργία του έργου τέχνης δίχως αυτές. Επίσης ρίχνοντας μία προσεκτικότερη ματιά στην εποχή του και το πνεύμα της, θα διαπιστώσουμε κατά πόσο το ακολουθεί ή αν είναι αποκομμένος από αυτό. Θα διαπιστώσουμε, έτσι, σε ποιο βαθμό η αντίφαση μεταξύ παραδόσεως και μεγαλοφυΐας είναι πραγματική ή φαινομενική. «Τι είναι ο άνθρωπος», γράφει ο Dilthey, «τούτο δεν το μαθαίνει ο ίδιος με βαθιές σκέψεις για τον εαυτό του αλλά μόνον με την ιστορία».

Τρίτον μια από τις κύριες πηγές παρεξήγησης του καλλιτέχνη, προέρχεται από την άποψη ότι ο πολιτισμός γενικότερα και η τέχνη ειδικότερα είναι πράγματα περιττά με τα οποία δικαιούται να ασχοληθεί κανείς μόνο αφού έχουν ικανοποιηθεί οι υλικές του ανάγκες. Πολύ σημαντικές λοιπόν παρεξηγήσεις πηγάζουν: από την αβεβαιότητα για το τι πρέπει να θεωρούμε «φυσικό» για τον άνθρωπο, δηλαδή από μια βαθιά παρεξήγηση για τις ανάγκες και τους σκοπούς της ζωής. Η στρεβλή θεώρηση των όρων «φύση» και «φυσικό» οδηγεί σε πολύ σημαντικές παρεξηγήσεις. Η άποψη ότι ο άνθρωπος είναι ένα άρρωστο «ζώο» και η λύτρωση θα έλθει δια της λήθης (χαμένος παράδεισος) είναι στην ουσία απόρροια του ψυχολογικού φαινομένου που ο Φρόυντ ονόμασε «δυσθυμία για τον πολιτισμό».

Πολλοί λοιπόν είναι εκείνοι που δεν βλέπουν με συμπάθεια την υπέρβαση αυτή των βιολογικών μας ορίων. Θεωρούν ότι χειροτερεύει, παρά βελτιώνει την ζωή μας, αφού βλέπουμε σκιές εκεί που δεν υπάρχουν, ξεχνώντας, χάριν φανταστικών αναγκών, τις υπαρκτές μας ανάγκες, δημιουργώντας συγκρούσεις με τον εαυτό μας. Ο άνθρωπος, λένε, είναι φτιαγμένος για να δρα, να εργάζεται και ν' αναπαράγεται, και όχι για να σκέπτεται, αφού ούτως ή άλλως, η αλήθεια που ανακαλύπτει μόνον υποκειμενική μπορεί να είναι.

Οι μύθοι όλοι των χαμένων παραδείσων, απηχούν την άποψη αυτή. Ότι υπήρχε δηλαδή κάποια εποχή που ο άνθρωπος ήταν ευτυχέστερος, απαλλαγμένος από την παράξενη αυτή διανοητική ασθένεια και σήμερα δεν είναι παρά ένα άρρωστο ζώο.

Καθώς όμως ήδη έχουμε δείξει, σε μεγάλο βαθμό, ο πολιτισμός εισχωρεί πολύ βαθύτερα στην ανθρώπινη φύση και η έννοιά του είναι πολύ ευρύτερη απ' όσο συνήθως πιστεύεται, διαπερνώντας στην ουσία όλο το φάσμα των ενεργειών του ανθρώπου – ακόμη και εκείνων που σχετίζονται με την ικανοποίηση των υλικών αναγκών του.

Ωστόσο παρά την προφανή αντίφαση μεταξύ των όρων φύσις και πολιτισμός, η επιθυμία για απαλλαγή από τα δεινά που συνεπάγεται η επίγνωση της ύπαρξής μας παραμένει ισχυρότερη από κάθε απόπειρα της λογικής και πολλοί συνεχίζουν όχι μόνο να ονειρεύονται αλλά και να κρίνουν με τέτοια αυθαίρετα κριτήρια.

Τίποτε δεν μας δίδεται έτοιμο, ακόμη και η στοιχειωδέστατη γνώση απαιτεί πνευματική ενέργεια, είναι ενέργεια που διαμορφώνει την αντίληψή μας για τον κόσμο που ζούμε και πρακτικώς, μ' αυτήν την έννοια, τον διαμορφώνει. Ακόμη και «λέξεις, παραστάσεις και έννοιες είναι έργα του ανθρώπου και αποτελούν το υλικό της οικοδομής του κόσμου όπως τον αντιλαμβάνεται η γνώση. Τούτο δείχνει ότι η γνώση είναι καθ' εαυτήν μια μεγάλη αφαίρεση από την αισθητή πραγματικότητα. Όμως οι εμπειριστές δεν συνειδητοποιούν ότι πρέπει να ονομάσουμε τα πράγματα για να λάβουν μια θέση στην ακολουθία της σκέψέως μας. Ήδη το γεγονός τούτο θα έπρεπε να μας προφυλάξει από την **πλάνη** να ταυτίσουμε το υλικό της εμπειρίας με τη θεωρητική του επεξεργασία. Ούτε η εμπειρική, θετική λεγόμενη, ούτε η θεωρητική γνώση είναι δυνατόν να αντλήσει το υλικό της από άλλη πηγή, παρά από αυτήν την οποία έχει ήδη χαρακτηρίσει η γλώσσα με τα σύμβολά της, τις λέξεις⁶⁰».

⁶⁰ I. N. Θεοδωρακόπουλος, εισαγωγή στην Φιλοσοφία, τόμος Γ', σελ. 590

Αλλά πάλι, εδώ δεν ερευνούμε την φύση του υλικού κόσμου όσο τις ψυχικές ανάγκες του ανθρώπου που δημιουργούνται από αυτήν την ιδιόρρυθμη προσέγγισή του στα πράγματα.

Όλες, ως τόσο, οι μορφές της πολιτισμικής ζωής του ανθρώπου είναι μορφές συμβολικές. Επομένως, αντί να ορίσουμε τον άνθρωπο ως *animal rationale*, σωστότερο θα ήταν να τον ορίσουμε ως **animal symbolicum**.

Πώς είναι λοιπόν δυνατόν η έκφραση μέσω συμβόλων και η δημιουργία έργων τέχνης να αντιμετωπίζονται ως συμπτώματα νευρώσεως, και τι θα απέμενε από την ανθρώπινη νόηση και τον ανθρώπινο πολιτισμό εάν κατηργούντο; Δεν θα ήταν πιο δίκαιο, να αξιολογήσουμε τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες, από τα ευεργετικά τους αποτελέσματα;

Οι καλλιτέχνες, είναι οι κατεξοχήν εκφραστές της συμπεριφοράς, η οποία φαίνεται να ορίζει την ίδια την ανθρώπινη φύση και να συνεχίζει να παίζει καθοριστικό ρόλο στην επιβίωσή μας, ενισχύοντας τους δεσμούς ανάμεσα στους ανθρώπους, και βοηθώντας τους να γνωρίσουν τον εαυτό τους.

Ακόμη και αν αυτό το οποίο ονομάζουμε συνείδηση ήταν πράγματι μια παρενέργεια, μια αρρώστια του μεγάλου εγκεφάλου, τότε από την αρρώστια αυτή δεν υπάρχει γιατρεία. Είναι πολύ σημαντικό λοιπόν να αντιμετωπίσουμε το ερώτημα μέσα σε όλη αυτή την πορεία στην πάλη του ανθρώπου προς την αυτοσυνειδησία: ποια η θέση και η λειτουργία της τέχνης; Γιατί την θεωρούμε μορφή συνειδητοποίησης και γιατί είναι αναγκαία δίπλα στους άλλους τρόπους με τους οποίους συνειδητοποιούμε τον εαυτό μας;

Τέταρτον ότι η εικαστική δημιουργία- εφόσον μάλιστα θεωρείται και ασαφής- είναι μια χειρονομία που μοιάζει χιμαιρική, απλή φαντασιοκοπία χωρίς καμιά ουσιαστική προσφορά και επομένως οι δημιουργοί της φορείς χιμαιρικών αξιών. Οι εσφαλμένες γενικώς αντιλήψεις για τη σχέση φύσης – τέχνης οδηγούν στην εσφαλμένη αντίληψη ότι η καλλιτεχνική ενέργεια «είναι άσκοπη και περιττή, εφόσον δε μπορεί στην απλή ορατότητα των επιτευγμάτων της να προσθέσει μία αξία, η οποία να είναι προσιτή με το αίσθημα και να έγκειται σε κάποια σημασία⁶¹».

Το εικαστικό δημιούργημα – αφού κυρίως με αυτό θα ασχοληθούμε καθώς, εκτός των άλλων, λόγος και μουσική δεν αφήνουν ίχνη μέχρι πολύ πρόσφατα στην ιστορία της ανθρωπότητας – θα πρέπει να εξεταστεί στο ευρύτερο πλαίσιο της συμβολικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο.

Για άλλη μια φορά οδηγούμαστε στην ανάγκη προκειμένου να κατανοήσουμε το κύριο αίτιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να καθορίσουμε την επίδρασή της, να εξηγήσουμε την σχέση του ανθρώπου με τον έξω κόσμο, την κύρια μορφή με την οποία δημιουργείται αυτή η σχέση, δηλαδή την γλώσσα.

Δεν είναι όμως ορθό να ασχολούμαστε με τα αόρατα –την έρευνα δηλαδή της ανθρώπινης ψυχής, η οποία κατά την γνώμη μας, δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον φιλοσοφικό στοχασμό – δίχως να λαμβάνουμε υπ' όψιν τα ορατά, τα τεκμήρια δηλαδή που διαχωρίζουν την φύση της ανθρώπινης νοημοσύνης από εκείνη των υπολοίπων εμβίων όντων, λαμβάνοντας υπ' όψιν, όσα έχει να μας διδάξει, η ιστορική ανθρωπολογία. Δεν επιτρέπεται να αγνοούμε τα πορίσματα της ανθρωπολογίας και των άλλων επιστημών - αν και όπως τονίσαμε καμιά ειδική επιστήμη από μόνη της δεν εξαρχεί για να απαντήσει εν απολύτω στο αίνιγμα τι είναι άνθρωπος – διαφορετικά δε θα συνθέσουμε κάποια θεωρία μα μύθο.

⁶¹ Ι. Ν. Θεοδωράκοπουλος, Εισαγωγή στην Φιλοσοφία, τόμος Γ', σελ. 626

Κεφάλαιο ii – Γλώσσα και Τέχνη

Γλώσσα και αφαίρεση

Ο άνθρωπος προτού ν' αρχίσει να αμφιβάλλει, θεωρεί ότι από το ένα μέρος υπάρχει το άτομο, που έχει παραστάσεις και γνώσεις και από το άλλο μέρος τα υπόλοιπα όντα, η φύση, που είναι βουβή, και το μόνο που έχει να κάνει είναι να δώσει ονόματα σ' έναν έτοιμο κόσμο. Οι λέξεις για τον φιλοσόφητο άνθρωπο αντιπροσωπεύουν τα έτοιμα αντικείμενα, κάποιες φορές δε ταυτίζονται μαζί τους. Η πίστη, για παράδειγμα, στην μαγική δύναμη του λόγου θεμελιώνεται στην πεποίθηση ότι η λέξη αποτελεί ιδιότητα του πράγματος.

Στην αρχή ο άνθρωπος, δεν μπορεί να εξηγήσει την δύναμη του λόγου, παρά μόνο με τρόπο μαγικό. Με χειρονομίες και λέξεις, ο μάγος κυριαρχεί στην φύση και τους ανθρώπους. Την ίδια μαγική δύναμη και θεϊκή καταγωγή, αποδίδει και στον αριθμό.

Στην μυθική σκέψη, το όνομα ενός Θεού είναι ακέραιο τμήμα της φύσης Του. Εάν ο Θεός δεν επικληθεί με το σωστό του όνομα, τότε η μαγική πράξη ή προσευχή, ανεπαρκούν. Το ίδιο ισχύει και για τις συμβολικές πράξεις. Θυσίες και θρησκευτικές τελετουργίες, πρέπει πάντοτε να επιτελούνται με την ίδια τάξη και με τον ίδιο αμετάβλητο τρόπο, για να φέρουν αποτέλεσμα. Στην πρωτόγονη σκέψη η φύση και το όνομα ενός πράγματος, συμπίπτουν.

Το σύμβολο και η λέξη σ' αυτό το αρχικό στάδιο, ακόμη θεωρούνται ιδιότητες του πράγματος, όπως οι άλλες του φυσικές ιδιότητες.

Στο δεύτερο στάδιο, συνειδητοποιεί ο άνθρωπος την δύναμη του λόγου, ότι δηλαδή ο λόγος είναι φορέας της δικής του ψυχής, του δικού του πνεύματος. Όσο υψηλότερη η σκέψη και όσο πιο πλούσιος ο κόσμος που εκφράζουμε, τόσο η δύναμη του λόγου είναι μεγαλύτερη, υψηλότερη, πλουσιότερη.

Οι αρχαίοι Έλληνες, πρώτοι είδαν τον λόγο ως έκφραση του εσωτερικού τους κόσμου, ως «ίδιον ποιόν» του ανθρώπου. Την φύση του πραγματώνει, είπαν, ο άνθρωπος, στον βαθμό που αφήνει να τον οδηγεί ο λόγος. Ο λόγος κατευθύνει την σκέψη, εκφράζει τον συναισθηματικό κόσμο, εκλογικεύει την πράξη, θέτει την αρμονία στο χάος, οδηγεί την ζωή, φέρνει σε επικοινωνία τους ανθρώπους, δημιουργεί την πειθώ.

Η πρώτη αφύπνιση του κριτικού πνεύματος, οδήγησε τον Παρμενίδη και τον Ηράκλειτο, να ξεχωρίσουν δύο ειδών γνώσεις, «την επιστήμην» - την γνώση που δίνει ο νους και είναι βέβαιη - και «την δόξαν», την γνώση δηλαδή που δίνουν οι αισθήσεις και είναι απλώς πιθανή.

Γρήγορα διεπίστωσαν, ότι την φιλοσοφία, δεν την καλύπτει μόνον το πρόβλημα του να εισδύσει ο νους στον εξωτερικό κόσμο, να τον συλλάβει και να τον εξηγήσει. Έπρεπε να επέλθει και κάποια συμφωνία επάνω σε ορισμένες βασικές αρχές. Έτσι την θέση που είχε η φυσική στην φιλοσοφία των Ιώνων, την πήρε η λογική. Πριν, ετίθετο το ζήτημα πώς συντίθενται τα φυσικά στοιχεία, που αποτελούν τα όντα. Τώρα ανερευνούν πώς μπορούμε να ενώσουμε τις έννοιες, με τι δικαίωμα αποδίδουμε ένα κατηγορούμενο σε ένα υποκείμενο άλλο από τον εαυτό του, ότι ο ίππος, για παράδειγμα, είναι λευκός, πώς δηλαδή είναι δυνατή η κρίση, η βασικότερη λειτουργία της νόησης, πώς είναι δυνατή η βεβαίωση.

Είναι η πρώτη φορά από όσο γνωρίζουμε, που αμφισβητείται ο κόσμος των αισθητηρίων και αρχίζει να σχηματίζεται η πεποίθηση ότι ο πραγματικός κόσμος, μπορεί να γίνει αντιληπτός μόνον μέσω της δύναμης του νου και όχι με την ψευδή μαρτυρία των αισθήσεων.

Ένωσαν όμως ότι δεν μπορούν να αφήσουν ασυμπλήρωτη αυτήν την αλήθεια, ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να ζει μόνο με την λογική, που του υπαγορεύουν οι υλικές του ανάγκες, εκτοπίζοντας την διαίσθηση και τα συναισθήματά του. Νιώσαν ότι, υπάρχει κι ένα μέρος της

νόησης, το πιο δημιουργικό, όσο άπιαστο, άρρητο, άλογο και αν είναι. Ότι με άλλα λόγια σε αυτό το οποίο βιώνουμε ως αλήθεια ή πραγματικότητα δεν φθάνουμε μόνο με τη λογική. Ότι ο άνθρωπος έχει ανάγκη τα στοιχεία εκείνα που διαφεύγουν του λόγου συνεχώς – προκειμένου να εκφράσει τον υποκειμενικό και απροσδιόριστο τρόπο, με τον οποίον ο καθένας από εμάς βιώνει και συναισθάνεται τον εαυτό του και τον κόσμο - ώστε να γίνει κοινωνός της επίγνωσης του εαυτού του. Την πηγή αυτή την νιώσαν θεόπνευστη και την απέδωσαν σε αρχή θείκη, και ταπεινώνοντας εαυτούς, αυτομάτως υψώθηκαν.

Η μεγάλη όμως συνεισφορά της ελληνικής φιλοσοφίας στην ανθρώπινη σκέψη έγκειται στο ότι για πρώτη φορά αμφισβήτησε την κοινή αντίληψη ότι από το ένα μέρος υπάρχει το άτομο, ο άνθρωπος ως αυτοσυνείδητο ον και από την άλλη ένας κόσμος έτοιμος τον οποίο δεν έχει παρά να ονοματίσει. Καθώς η γλώσσα είναι ο κύριος τρόπος με τον οποίο σχετίζεται ο άνθρωπος με τον κόσμο, τη σχέση αυτή πρέπει να εξετάσουμε πρώτα κι εμείς για να προσεγγίσουμε την πρωταρχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το «ταυτόν εστίν νοεόν τε και είναι» που επεσήμανε πρώτος ο Παρμενίδης σημαίνει ότι τίποτε δε μπορεί να εισέλθει στη συνείδησή μας χωρίς την πνευματική μας σφραγίδα. Ή αλλιώς διατυπωμένο δε μπορούμε να κάνουμε λόγο για κάτι χωρίς να το σχετίσουμε με τον εαυτό μας, διότι αυτό με το οποίο έχει τελικώς πάντοτε να κάνει ο άνθρωπος, είναι αισθήματα, παραστάσεις κι έννοιες.

Όσο και αν θέλουμε να πιστεύουμε ότι περιοριζόμαστε σε απλά γεγονότα, η κριτική φιλοσοφία έδειξε ότι αυτό, που ονομάζουμε «γεγονός» είναι ένα σύνθετο λογικό φαινόμενο το οποίο αποτελείται από στοιχεία καθαρώς εμπειρικά (που πηγάζουν από τις αισθήσεις) καθώς και από στοιχεία καθαρώς λογικά, που κατάγονται από την νόηση. Η κριτική μάλιστα της γνώσεως έδειξε ότι τα καθαρώς λογικά στοιχεία είναι *a priori* και συντάσσουν τα εμπειρικά, τα οποία είναι στοιχεία *a posteriori*. Κάθε μας αντίληψη εμπεριέχει και σκέψη, κάθε συλλογισμός εμπεριέχει διαίσθηση και κάθε μας παρατήρηση εμπεριέχει εφεύρεση.

Παλαιότερα η γλωσσική λειτουργία θεωρείτο έκφραση έτοιμων, τελειωμένων μέσα στο πνεύμα μας ιδεών. Θεωρείτο δηλαδή ότι το πνεύμα κατά το τελευταίο στάδιο μιας εσωτερικής διαδικασίας έθετε στην υπηρεσία του το σώμα: οποία πλάνη!

«Το πνεύμα και η ύλη», γράφει ο Μπέρτραντ Ράσελ, «είναι σαν το λιοντάρι και το μονόκερω του αγγλικού θυρεού, που παλεύουν για το στέμμα. Το τέλος της πάλης τους ήταν, όχι η νίκη του ενός ή του άλλου, αλλά η ανακάλυψη πως και τα δύο ήταν ζώα μυθικά⁶²». Εάν θέλουμε να αποφύγουμε τους δογματισμούς τότε πρέπει να δεχτούμε ότι οι έννοιες ύλη και πνεύμα είναι απλώς βολικοί όροι που άλλοτε εξυπηρετούν και άλλοτε όχι τους πρακτικούς μας σκοπούς. Η προσέγγιση του όρου «ψυχοσωματικό» τόσο διαδεδομένη σήμερα αντανάκλα την ώσμωση και συνεχή αλληλεξάρτηση σώματος και ψυχής, μιας ολιστικής δηλαδή πρόσληψης, ενός αδιαίρετου Δυισμού άνευ εξαιρέσεων, όπως αποτυπώνει η εμπειρία στο ακέραιο! Ο λόγος λοιπόν συνιστά το ακροτελεύτιο τμήμα μιας εξ αρχής ψυχοφυσικής διαδικασίας.

Είναι πλέον ευρέως συνειδητοποιημένο και απο' την γλωσσολογία ότι η γλώσσα δε σημαίνει απλώς μια δεδομένη πραγματικότητα, αλλά είναι μια μορφή εκφραστικής κινήσεως, μια φωνητική χειρονομία, ένα φευγαλέο νεύμα με «γενικευτικό και αφαιρετικό χαρακτήρα⁶³».

Πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι «κάτι που χαρακτηρίζουμε ως πραγματικό, το κατέχουμε μόνον ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, της οποίας εμείς ήμαστε το θέατρο ως όντα που αισθάνονται έχουν παραστάσεις και σκέφτονται, τότε θα καταλάβουμε ότι ένα πνευματικό

⁶² Τι πιστεύω Ι, σελ. 207, τόμος Ι

⁶³ Ιστορία της Ελληνικής γλώσσας, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2001, σελ 23

αποτελεσμα και η αισθητή του έκφραση, ένα νόημα και ο αισθητός του συμβολισμός δεν είναι δυο πράγματα, αλλά ότι πνευματικά αποτελέσματα είναι δυνατόν να φανερωθούν μόνον με αισθητά σύμβολα. Τούτο σημαίνει ότι τη γλώσσα πρέπει να την θεωρούμε ως μια μορφή με την οποία κατέχουμε την πραγματικότητα και όχι ως ένα όργανο, με το οποίο χαρακτηρίζουμε μια πραγματικότητα που είναι και υπάρχει ανεξάρτητα από αυτό⁶⁴».

Η συνειδητοποίηση ότι τότε μόνο μπορούμε να μιλήσουμε για μια πραγματικότητα έξω από μας, εφόσον τούτο αναφέρεται σε ένα σημείο αναφοράς, που υπάρχει μέσα μας, διαλύει την απάτη ότι υπάρχει μια έτοιμη και χωριστή από μας πραγματικότητας την οποία αφομοιώνουμε με τα όργανα του σώματος και τις ικανότητες του πνεύματος. Για να καταλάβουμε τον εαυτό μας και τον κόσμο πρέπει να συνειδητοποιήσουμε άπαξ και διαπαντός ότι η κάθε πραγματικότητάς μας γίνεται γνωστή και προσιτή αποκλειστικώς και μόνον ως αποτέλεσμα μιας εσωτερικής ψυχοφυσικής διαδικασίας.

Οι αρχές αυτής της διαδικασίας είναι τα αισθήματα και τα τέρματα είναι ορισμένες σταθερές μορφές που αναπτύσσονται κατ' αυτήν. Είναι πολύ σημαντικό, για να καταλάβουμε τον εαυτό μας και τον κόσμο, πόσο παράλογο είναι να ζητούμε κάτι στον έξω κόσμο, που δεν το έχουμε ζήσει μέσα μας. Τότε, συνειδητοποιώντας ότι το περιεχόμενο της λέξης δεν συνίσταται σε τίποτε άλλο παρά σε αισθήματα, συναισθήματα και παραστάσεις, κατανοούμε ότι, με μία έννοια, διαμορφώνουμε την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζούμε.

«Με την ίδια διαδικασία, με την οποία ο άνθρωπος από την ίδια του την ύπαρξη γνέθει τις συμβολικές του μορφές, τυλίγεται στα νήματά τους.

Από τα πρώτα του βήματα ο Έμφρων Άνθρωπος δεν ζει σε ένα σύμπαν καθαρά φυσικό, παρά σε ένα σύμπαν συμβολικό. Γλώσσα, μύθος, θρησκεία και τέχνη είναι μέρη του σύμπαντος αυτού, τα ποικίλα νήματα που υφαίνουν το συμβολικό δίχτυ, το εμπλεγμένο υφάδι της ανθρώπινης εμπειρίας.

Όλη η ανθρώπινη πρόοδος, η εμπειρία, η σκέψη μας όλη, εκλεπτύνουν και ισχυροποιούν το δίχτυ αυτό και ο άνθρωπος δεν μπορεί πλέον να διαφύγει από το ίδιο του το επίτευγμα.

Έχει τόσο τυλιχτεί σε μυθικά σύμβολα, σε γλωσσικές μορφές, σε καλλιτεχνικές εικόνες ή σε θρησκευτικές τελετουργίες, ώστε μόνον με την παρεμβολή του τεχνητού αυτού μέσου μπορεί να δει ή να μάθει κάτι⁶⁵.

Αντί να έχει να κάνει με τα ίδια τα πράγματα, με μιαν έννοια, συζητεί αδιάκοπα με τον εαυτό του». Το ανθρώπινο πνεύμα με την γλώσσα αυτοδεσμεύεται, θέτει όρια τα οποία ποτέ δε μπορεί να ξεπεράσει.

Είναι πλάνη να πιστεύουμε ότι μπορούμε με τη γλώσσα να βγούμε από τα όρια του ψυχικού μας κύκλου. Η γλώσσα δεν παριστάνει ούτε είναι σε θέση να παραστήσει αυτούσια τα ψυχικά γεγονότα στα οποία στηρίζεται. Το κάθε μας αίσθημα, οι εντυπώσεις μας, δεν έχει στην ουσία καμιά ομοιότητα με την λέξη που το εκφράζει. Η λέξη δένδρο, για παράδειγμα, δεν έχει καμιά ομοιότητα με την εντύπωση μέσα μας.

Όταν ονομάζω ένα αίσθημα, τότε έχω μέσα μου δύο πράγματα: πρώτον το όνομα ως κάτι το σταθερό – και τούτο εντάσσεται μέσα στο υλικό της γνώσεως μου – και δεύτερον το πραγματικό βίωμα που λέγεται αίσθημα – που αυτό καθαυτό δεν θίγεται ούτε παθαίνει τίποτε, παραμένει ως ήταν και προτού το ονομάσω.

Αν στρέψουμε τώρα την προσοχή μας προς τα μέσα, όπου σχηματίζονται τα συστατικά της εικόνας μας για τον κόσμο, ανακαλύπτουμε ένα αέναο γίνεσθαι, το οποίο χαρακτηρίζει

⁶⁴ I. N. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 586, τόμος Γ', ως άνω

⁶⁵ Cassirer, E., <<Δοκίμιο για τον άνθρωπο>>, εκδ. Κάλβος σελ. 44

θέρμη και άπειρος πλούτος. Όμως ο κόσμος αυτός δεν έχει από μόνος του τα μέσα να εκφραστεί, είναι βουβός. Ο πρώτος λυτρωτής από αυτή τη βουβότητα είναι η λέξη, την οποία όταν εκφράζουμε χωρίς αμφιβολία χάνουμε κάτι, παραιτούμεθα από έναν πλούτο διότι η γλώσσα δεν μας επιτρέπει ποτέ να εξουσιάζουμε την ρέουσα ποικιλία, η οποία είναι προσιτή στην συνειδήσή μας προτού ακόμα μιλήσουμε, δημιουργεί μια απόσταση από αυτήν. Αυτό είναι το τίμημα για την γνώση που αποκτούμε. Από την άλλη όμως η απώλεια αυτή εξισορροπείται και με το παραπάνω, γιατί εκεί όπου πριν υπήρχε θέρμη και πλούτος, υπήρχε ταυτόχρονα σκοτάδι και σύγχυση, ενώ τώρα στην τύρβη των εσωτερικών παραστάσεων τοποθετούνται λέξεις και έννοιες δημιουργώντας τάξη, σαφήνεια και συνάφεια. Από τη μια δηλαδή απομακρύνεται από τη ρέουσα ποικιλία της ψυχικής πραγματικότητας, από την άλλη όμως ο άνθρωπος με τη δημιουργία της γλώσσας είναι σα να φθάνει σε ένα έδαφος σταθερό που μπορεί να σταθεί και να ζήσει.

Η ουσία της εκφραστικής χειρονομίας έγκειται στο ότι είναι μία μορφή αισθητή, και επομένως κοινωνίσιμη.

Η αξία της λέξεως δεν στηρίζεται σε αυτό που συνήθως ονομάζουμε περιεχόμενο, σημασία, αλλά στηρίζεται στο γεγονός ότι αποτελεί ένα νέο στοιχείο που προστίθεται στη βιωματική βουβότητα της συνειδήσεως και ότι με το στοιχείο τούτο οικοδομούμε την πραγματικότητα, η οποία δίχως αυτό, διαρρέει συνεχώς.

Την στιγμή που ο άνθρωπος επιχειρεί με την γλώσσα να γίνει κύριος του άπειρου εσωτερικού του πλούτου συμβαίνει μέσα του κάτι παράδοξο: εξαφανίζεται εκείνο που προσπαθεί να συλλάβει και στη θέση του παρουσιάζεται μια πραγματικότητα που έχει νέα μορφή. Με την γλώσσα δηλαδή δεν εκφράζει ο άνθρωπος απλώς μια πραγματικότητα, αλλά αποκτά μια νέα μορφή, μια νέα πραγματικότητα.

Η γλώσσα είναι εκείνη η οποία καθιστά δυνατή τη σκέψη και συνεπώς δίδει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να εξουσιάζει πνευματικώς τον κόσμο. Αν και είμαστε εξοικειωμένοι με τη σιωπηρή σκέψη, είναι πολύ δύσκολο να φανταστούμε την ανάπτυξη μιας άλλης νόησης, μιας νοημοσύνης που δε θα διέθετε τα μέσα να εκφραστεί. Και όμως «αν ο άνθρωπος δεν είχε άλλα μέσα εκτός από τη γλώσσα για να εξουσιάζει πνευματικώς τον κόσμο, το περιεχόμενό του – παρά τη θεωρητική γνώση που θα είχε γι' αυτό ο άνθρωπος – θα έμενε σε κατάσταση άμορφης. Ένα από τα μέσα με τα οποία εξουσιάζει ο άνθρωπος τον κόσμο είναι η τέχνη⁶⁶».

Με τη λέξη η συνείδηση του ανθρώπου δεν αποκτά απλώς καινούργιο περιεχόμενο, αποκτά το περιεχόμενό της, οικοδομεί την πραγματικότητά της και μάλιστα με δικά της υλικά. Διότι για τη δημιουργία της γλώσσας συμμετέχουν όλες οι αισθήσεις και οι ψυχικές δυνάμεις του ανθρώπου, το αίσθημα, το συναίσθημα και η παράσταση. Το γεγονός αυτό μας δείχνει ότι δεν επιτρέπεται να ταυτίζουμε το υλικό της εμπειρίας μας με τη θεωρητική του επεξεργασία και ότι η γνώση είναι μία μεγάλη αφαίρεση από την πραγματικότητα. Όταν ο άνθρωπος συνειδητοποιήσει το γεγονός τούτο, προσπαθεί ν' αντικαταστήσει την αφαίρεση με ό,τι ονομάζει εμπειρία. Ό,τι δεν είναι εμπειρία άμεση το θεωρεί φαντασιοκοπία. Έτσι από το ένα άκρο καταλήγει στο άλλο. Γι' αυτό την γνώση - που μόνο με την διάνοια του μπορεί να αποκτήσει και να ανακοινώσει ο άνθρωπος - άλλοτε την υπερτιμά και άλλοτε την υποτιμά.

Υπερτιμά την γνώση του όσο πιστεύει την πλάνη ότι υπάρχει ένας εξωτερικός αντικειμενικός κόσμος που του δίδεται έτοιμος και ότι με το πνεύμα του φωτίζει και εκφράζει τον κόσμο αυτόν.

⁶⁶ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 590, τόμος Γ', ως άνω.

Υποτιμά την γνώση του όταν συνειδητοποιήσει ότι τα συστατικά της πραγματικότητας πρέπει να τα ζητά μέσα στο συνειδέναι του και βεβαιούται ότι τα πραγματικά στοιχεία είναι τα άμεσα δεδομένα των αισθήσεων, ενώ το σύστημα των εννοιών και των λέξεών του φαίνεται πολύ μακριά από αυτή την αποσπασματική έστω πραγματικότητα. Αναγνωρίζει βεβαίως ότι λέξεις και έννοιες είναι παράγωγο της παραστατικής του δυνάμεως, αλλά διαπιστώνει ότι δεν έχουν καμιά ουσιαστική συγγένεια η ομοιότητα με τα αρχικά βιώματα. Η γνώση του, του φαίνεται αφηρημένη και νοιώθει ότι ένα αγεφύρωτο χάσμα την χωρίζει από τον κόσμο των βιωμάτων, τα οποία είναι η μόνη πραγματική μορφή του Είναι και γίνεσθαι, των εννοιών και των λέξεων.

Όμως έτσι ο ένας δογματισμός έχει αντικαταστήσει τον άλλο, γιατί η αλήθεια είναι ότι ούτε η παράσταση είναι κάτι έτοιμο και δεδομένο, αλλά ότι γίνεται κάθε συγκεκριμένη στιγμή. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο άνθρωπος δεν γνωρίζει μέσα του καμιά συγκλονιστικότερη μεταβολή από την καταστροφή του απλοϊκού αυτού ρεαλισμού. Όταν αποβάλλει αυτόν τον δογματισμό η στάση του προς τον κόσμο από παθητική που ήταν γίνεται ενεργητική.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η γλώσσα και η επιστημονική γνώση προσφέρουν στον άνθρωπο αυτό που ονομάζουμε δύναμη και ελευθερία.

Πνευματική ελευθερία αποκτά ο άνθρωπος εφ' όσον αποδεσμευθεί από τις απλές εντυπώσεις, από τα απλά βιώματα που δοκιμάζει, από την επίδραση του εξωτερικού κόσμου, και τα μεταβάλλει σε αντικείμενα της διανοητικής του ενέργειας και επεξεργασίας.

Αλλά ακόμη και τότε ο αισθητός κόσμος δεν παύει να μας φαίνεται ένα δώρο καθώς την χρήση των αισθήσεων μας την μαθαίνει η ίδια η φύση, ενώ σκέψη επιστήμη φιλοσοφία απαιτούν δική μας έντονη και συνειδητή προσπάθεια. Γι' αυτό δεν είναι να απορεί κανείς, ότι αισθανόμαστε να πατάμε σε στέρεο έδαφος, μόνον εφ' όσον δεν αφήνουμε τη σφαίρα των αισθήσεων.

Ο κόσμος ως δεδομένη εμπειρία των αισθήσεων έχει για τον άνθρωπο ένα αναμφισβήτητο προτέρημα, όταν τον συγκρίνουμε με τον κόσμο των πνευματικών σχηματισμών και των διανοητικών διαστάσεων και μορφών. Και όμως η αξία του αισθητού κόσμου μέσα στο σύνολο του πνευματικού χώρου του ανθρώπου είναι περιορισμένη. Όλη η αξία του αισθητού κόσμου έγκειται στην παρουσία του.

Ωστόσο κάθε τι το αισθητό, το σωματικό υπάρχει για μας μόνον με τις διάφορες μορφές που ονομάζουμε αίσθημα, αντίληψη, παράσταση και σκέψη.

Επίσης κανένα αίσθημα, καμιά αντίληψη, παράσταση και σκέψη, δεν υπάρχει που να μην αναφέρεται σε κάτι «σωματικό», «υλικό». Ένας απόλυτος χωρισμός μεταξύ αισθητού και νοητού δεν υπάρχει.

Αυτή είναι και η έννοια του γνωστού λόγου του Καντ, ότι «εποπτείες δίχως έννοιες είναι τυφλές και έννοιες δίχως εποπτείες είναι κενές». Ακόμη και στην πιο αφηρημένη έννοια πρέπει να αντιστοιχεί κάποια συγκεκριμένη εποπτεία.

Επίσης οποιαδήποτε λέξη και αν φέρουμε, ενώπιον της συνειδήσεως μας, η οποία να σημαίνει έννοια, παράσταση, αίσθημα ή συναίσθημα, δεν μπορεί να σταθεί μέσα στην προσοχή μας χωρίς να αναφέρεται σε κάποια συγκεκριμένη εποπτεία.

Δεν είναι εύκολο να εγκαταλείψει κανείς τις πλάνες ότι η λέξη και η έννοια αντιπροσωπεύουν κάτι χωριστό από αυτά τα ίδια και ότι αυτό που ονομάζουμε αντίληψη και παράσταση μπορούν να παρακαμφθούν ειδοποιώντας μας για κάτι ολωσδιόλου ανεξάρτητο από εμάς. Και ακριβώς επειδή το σύνολο των παραστάσεών μας δεν εισέρχεται έτοιμο μέσα στη συνειδήσή μας παραμένοντας εκεί αναλλοίωτο, αλλά εντός του ψυχικού μας κόσμου είναι

κάτι που γίνεται και ξαναγίνεται, αυτό το οποίο ονομάζουμε πραγματικότητα δεν είναι κάτι σταθερό αλλά κάτι ρευστό. Και μάλιστα δε διαφέρει μόνο από άνθρωπο σε άνθρωπο αλλά αλλάζει και από στιγμή σε στιγμή για κάθε άτομο ξεχωριστά. Η εντύπωση που έχουμε για ένα χρώμα, για παράδειγμα, δεν είναι ποτέ ακριβώς η ίδια μα ο καθένας από μας βλέπει κάτι διαφορετικό σε διαφορετικές στιγμές και όχι ακριβώς το ίδιο με κάποιον άλλον. Η όραση δεν είναι απλώς ένας καθρέπτης, είναι ένας «συνειδητός καθρέπτης» για τούτο και θεωρείται ψυχικό γεγονός. Αν και ο καθρέπτης έγινε όργανο και σύμβολο της μιμητικής λειτουργίας κατά την αναγέννηση⁶⁷, ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, έχοντας πλήρη επίγνωση ότι η ζωγραφική δε μπορεί να είναι μηχανική λειτουργία και μόνο, αλλά δημιουργική, γράφει «ο ζωγράφος που εργάζεται από συνήθεια ή ακολουθώντας τα καθιερωμένα χωρίς να γνωρίζει και να κατανοεί τα πράγματα, είναι σαν τον καθρέπτη που αντανακλά μηχανικά ό,τι βρίσκει μπροστά του, χωρίς συνείδηση⁶⁸». Ήδη όμως από την Ποιητική του Αριστοτέλους⁶⁹ βρίσκουμε διατυπωμένη μια ανάλογη, σαφή διάκριση μεταξύ της «δια τέχνης» μιμήσεως – δηλαδή της μίμησης που θεμελιώνεται σε νόμους και αρχές – και της «δια συνηθείας» μιμήσεως, της εμπειρικής δηλαδή μίμησης. Ανάλογη αντίληψη για την τέχνη αναγνωρίζουμε στον αριστοτελικό ορισμό: η τέχνη είναι «ἐξίς μετά λόγου αληθούς ποιητική». (Η τέχνη είναι δημιουργική πράξη που στηρίζεται στην αυστηρή λογική), Ηθικά Νικομάχεια⁷⁰.

Ο κόσμος λοιπόν που ζει ο καθένας από μας δεν είναι μια σταθερή αλλά μια ρέουσα πραγματικότητα κι ο κάθε άνθρωπος ζει μέσα στο δικό του κόσμο. Αν και αυτό ισχύει μόνο για τον κόσμο των αισθημάτων, όχι για τον κόσμο των κρίσεων. Διότι ο κόσμος των αισθημάτων – άρρηκτα δεμένος με τον κόσμο των επιθυμιών – ποικίλει, ενώ ο νους είναι ένας και μας ενώνει.

Ο κόσμος λοιπόν υπάρχει μόνον εφόσον ενεργούμε με τις αισθήσεις, τις παραστάσεις και τις σκέψεις μας. Πέραν αυτών, εάν παύαμε να αισθανόμαστε να έχουμε παραστάσεις και σκέψεις, θα βρισκόμασταν μπροστά στο μηδέν. Μπορούμε βεβαίως να υποθέσουμε ότι πέραν της αισθητής απέραντης ποικιλίας της πραγματικότητας, όπως εμείς την προσλαμβάνουμε, υπάρχει ένα καθ' εαυτό ομοιόμορφο υλικό της πραγματικότητας. Η λογική μας όμως ανεπαρκεί να αποδείξει κάτι τέτοιο.

Έπειτα απ' όσα είπαμε λοιπόν η πραγματικότητας αναλύεται σ' ένα σύστημα παραστάσεων που μάλιστα δεν είναι σταθερό κτήμα της συνείδησης μα είναι κινητό. **Η πραγματικότητας, δηλαδή, ο εξωτερικός λεγόμενος κόσμος, δεν είναι μόνον ρευστή αλλά και αποσπασματική.**

Αν τώρα θελήσουμε να γνωρίσουμε ή να εστιάσουμε την προσοχή μας στο σύνθετο και ποικίλο σύνολο που προσλαμβάνουν οι αισθήσεις μας, αμέσως ανακαλύπτουμε ότι το σύνολο αφανίζεται ως τέτοιο. Διότι όσο προχωρούμε από το σύνολο στα μέρη τόσο περιορίζεται η έκταση που μπορούμε να παρατηρήσουμε. Από την άλλη, είμαστε υποχρεωμένοι να αναλύσουμε σε επιμέρους στοιχεία μία εντύπωση των αισθήσεων που είναι από φύση της ποιοτικώς μικτή. Το μόνο που κατορθώνουμε δηλαδή τελικώς δεν είναι παρά να συλλάβουμε μεμονωμένες ποιότητες και μόνον εφόσον κρατούμε την προσοχή μας σ' ένα ορισμένο στάδιο έντασης διατηρούμε την ικανότητα σύλληψης μιας σύνθετης εντύπωσης των αισθήσεων ως όλον.

⁶⁷ Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο, σελ 40

⁶⁸ Leonard de Vinci, La peinture, presentation par A. Chastel, Hermann, Paris 1964, σελ. 43 - Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα, σελ 160

⁶⁹ Αριστοτέλη, Ποιητική, 1447α 18-20: «Ωσπερ γαρ και χρώμασι και σχήμασι πολλά μιμούνται τίνες απεικάζοντες (οι μιν δια τέχνης, οι δε δια συνηθείας)».

⁷⁰ 1140 α9

Ανάλογη εμπειρία δοκιμάζουμε όταν με την παραστατική μας δύναμη επιχειρούμε να αναπλάσουμε μια παράσταση. Η πληρότης της εικόνας, την οποίαν ζητούμε με οποιαδήποτε από τις αντιληπτικές δυνάμεις της συνειδήσεως, δεν είναι ποτέ κατορθωτή. **Πάντοτε η συνείδησή μας, αδυνατεί να συλλάβει πλήρη εικόνα του αντικειμένου**⁷¹.

Συμπεράσματα από τη μελέτη της γλώσσας

- Η μεγάλη εκτίμηση που έχουμε στην λέξη οφείλεται στο ότι δεχόμαστε σιωπηλά ότι κλείνει μέσα της και εκφράζει κάτι που έχει ήδη γίνει κτήμα του πνεύματός μας και με την έκφρασή του γίνεται απλώς αντικείμενο ανακοίνωσης. Η ουσία όμως της εκφραστικής χειρονομίας έγκειται στο ότι είναι μία μορφή αισθητή, και επομένως κοινωνίσιμη.
- Κάθε μας αντίληψη εμπεριέχει και σκέψη, κάθε συλλογισμός εμπεριέχει διαίσθηση και κάθε μας παρατήρηση εμπεριέχει εφεύρεση. Αυτό το οποίο ονομάζουμε «γεγονός» είναι ένα σύνθετο λογικό φαινόμενο το οποίο αποτελείται από στοιχεία καθαρώς εμπειρικά (που πηγάζουν από τις αισθήσεις) καθώς και από στοιχεία καθαρώς λογικά, που κατ'άγονται από την νόηση. Η κριτική μάλιστα της γνώσεως έδειξε ότι τα καθαρώς λογικά στοιχεία είναι *a priori* και συντάσσουν τα εμπειρικά, τα οποία είναι στοιχεία *a posteriori*.
- Ο λόγος συνιστά το ακροτελεύτιο τμήμα μιας εξαρχής ψυχοφυσικής διαδικασίας, κάτι το οποίο ισχύει για κάθε μας εκφραστική κίνηση. Ο απόλυτος χωρισμός σώματος και πνεύματος είναι αυθαίρετος, δογματικός.
- Η ανάγκη του ανθρώπου να ελευθερωθεί από τη βουβή κατάσταση που έρχεται και παρέρχεται μέσα του δίνοντάς της μορφή, είναι βαθύτατα πνευματική. Ο πρώτος λυτρωτής από αυτή τη βουβότητα είναι η λέξη. Και όμως **«αν ο άνθρωπος δεν είχε άλλα μέσα εκτός από τη γλώσσα για να εξουσιάζει πνευματικώς τον κόσμο, το περιεχόμενό του – παρά τη θεωρητική γνώση που θα είχε γι' αυτό ο άνθρωπος – θα έμενε σε κατάσταση άμορφης. Ένα από τα μέσα με τα οποία εξουσιάζει ο άνθρωπος τον κόσμο είναι η τέχνη**⁷²».
- Ο άνθρωπος με τη γλώσσα δεν εκφράζει μία έτοιμη χωριστή από τον ίδιο πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί μια νέα μορφή μέσω της οποίας προσλαμβάνει την πραγματικότητα.
- Δε μπορούμε να μιλήσουμε για το οτιδήποτε κάτι έξω από εμάς εάν δεν αναφέρεται σε ένα σημείο αναφοράς που υπάρχει μέσα μας.
- Πνευματική ελευθερία αποκτά ο άνθρωπος εφ' όσον αποδεσμευθεί από τις απλές εντυπώσεις, από τα απλά βιώματα που δοκιμάζει, από την επίδραση του εξωτερικού κόσμου, και τα μεταβάλλει σε αντικείμενα της διανοητικής του ενέργειας και επεξεργασίας.
- Η γνώση είναι μία μεγάλη αφαίρεση από την πραγματικότητα.
- Η τέχνη δεν είναι προϊόν μίμησης. Η άποψη που θεωρεί την τέχνη προϊόν μίμησης είναι εντελώς ανεπαρκής για να ερμηνεύσει το φαινόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.
- Η πραγματικότης, δηλαδή, ο εξωτερικός λεγόμενος κόσμος, δεν είναι μόνον ρευστή αλλά και αποσπασματική.

⁷¹ σελ. 596 – 600

⁷² Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 590, τόμος Γ', ως άνω.

- Η πληρότης της εικόνας, την οποία ζητούμε με οποιαδήποτε από τις αντιληπτικές δυνάμεις της συνειδήσεως, δεν είναι ποτέ κατορθωτή. Πάντοτε η συνείδησή μας, αδυνατεί να συλλάβει πλήρη εικόνα του αντικειμένου.

Κύρια αίτια παρερμηνείας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η καλλιτεχνική ενέργεια ως μορφή συνειδητοποίησης

Είναι πολύ διαδεδομένη η άποψη πως ότι αισθανόμαστε με την όραση μπορούμε να το διαπιστώσουμε και με άλλες αισθήσεις. Αυτό όμως δεν είναι αληθές κι αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε αν αναλογιστούμε πόσες περιπτώσεις υπάρχουν που διαφορετικές αισθήσεις μας δίνουν διαφορετικές πληροφορίες για τη θέση λ.χ. ενός αντικειμένου, όταν τα μάτια μας βλέπουν το αντικείμενο σ' ένα μέρος διαφορετικό από εκείνο που το αισθάνεται, ας πούμε, η αφή. Άλλωστε μέσα στην συνείδησή μας τα αισθητά ποτέ δεν καταλήγουν σε μορφές ορισμένες και ολοκληρωτικές, αλλά παραμένουν πάντοτε ατελή και αποσπασματικά. Γι' αυτό, όταν προσπαθούμε ένα οποιοδήποτε πράγμα, που κατέχουμε το όνομά του, να το "αναπλάσουμε" ως αισθητό αντικείμενο, και στη συγκεκριμένη του αισθητή μορφή, συνειδητοποιούμε την δυσκολία μας ως προς την κατεύθυνση αυτήν. Έτσι γεννιέται μέσα μας η σκέψη μήπως ως προς τις ικανότητες των ανθρώπων υπάρχει η δυνατότης το αισθητό απόκτημα να το αναπτύξουμε από την ελλιπή κατάσταση και μορφή, όπου το αφήνουν οι αισθήσεις.

Στην σφαίρα της αφής δεν υφίσταται καμιά δυνατότης ν' αναπτύξει κανείς το αισθητό υλικό της και να φθάσει σε τελειότερες μορφές, ενώ στη σφαίρα της οράσεως είναι δυνατόν να φθάσουμε σε αισθητές, ένυλες μορφές. Η αίσθηση της αφής μας δίδει μόνον αισθήματα και ποτέ παραστάσεις.

Αν θέλαμε να παραστήσουμε ότι ονομάζουμε παράσταση της αφής του αντικειμένου, το μόνον που θα μπορούσαμε να κάνουμε είναι να επαναλάβουμε το αντικείμενο άλλη μια φορά, δηλαδή να κατασκευάσουμε το αντικείμενο της αφής, για να προκαλέσουμε την ίδια παράσταση με την επανάληψη του αντικειμένου. Έτσι όμως δεν προχωρούμε ούτε ένα βήμα περαιτέρω, γιατί δεν έχουμε κανένα μέσο να εξουσιάσουμε την παράσταση της αφής.

Ό,τι όμως είναι αδύνατο στο πεδίο της αφής, είναι κατορθωτό στην σφαίρα της οράσεως, όπου μπορούμε να χωρίσουμε την ορατότητα του αντικειμένου ως κάτι ανεξάρτητο.

Ευθύς ως χαράζουμε ένα διάγραμμα, ένα απλό σχέδιασμα, κάνουμε κάτι για την όραση, που δεν μπορούμε ποτέ να κάνουμε για την αφή, δημιουργούμε κάτι που παρουσιάζει την ορατότητα του αντικειμένου. Έτσι φέρνουμε κάτι καινούριο στο φως, δημιουργούμε κάτι άλλο απ' εκείνο που ήταν πριν κτήμα της παραστάσεως της οράσεως.

Το απλό αυτό γεγονός πρέπει να μας αναγκάσει να σκεφθούμε, τι σημασία έχει η ικανότητα να παριστάνουμε ορατώς για τη διαδικασία των λειτουργιών, που γίνονται μέσα στο πεδίο της οράσεως.

Η συνειδητή λοιπόν ενέργεια, που σχεδιάζει, ζωγραφίζει, πλάθει δεν πρέπει να αποδίδεται στην έμφυτη τάση του ανθρώπου να μιμείται, εμφανίζεται δε ακόμη πιο πρόχειρη και επιπόλαιη τώρα που τίθεται το ερώτημα: τι γίνεται μέσα στο πεδίο της οράσεως όταν αναπτύσσεται μέσα σ' αυτό μια ενέργεια, η οποία δεν έχει τίποτε το ανάλογο σε ορισμένα άλλα αισθητήρια όργανα;

Αναμφίβολα κάθε αίσθηση είναι διαφορετική από τις άλλες, καθώς προσκομίζει στην συνείδηση ένα διαφορετικό είδος πραγματικότητας.

Όμως ένα χάσμα χωρίζει το ένα πεδίο της αισθήσεως από το άλλο, διότι στη όσφρηση, την γεύση, την αφή δεν υπάρχει μετάβαση από το απλό αισθάνεσθαι σε ενέργεια που να παριστάνει

αισθητά, να μορφώνει αντικειμενικά δημιουργήματα, ενώ στην όραση και την ακοή η μετάβαση αυτή συντελείται συνεχώς και οδηγεί στην γένεση συνθέτων και σημαντικών δημιουργημάτων.

Αυτό είναι το καίριο σημείο που πρέπει να ερμηνεύσουμε, και μάλιστα όχι για να διδαχθούμε προς τι οι παραστατικές ικανότητες, αλλά για να μην θεωρείται η ύπαρξη των ικανοτήτων αυτών ως ένα ανεξήγητο θαύμα.

Όπως η γλώσσα, η οποία είναι δημιούργημα του ανθρώπου, δεν είναι τίποτε άλλο παρά προέκταση, μορφές εξελίξεως της σκέψεως του ανθρώπου, έτσι και οι εικαστικές τέχνες δεν είναι παρά μορφή εξελίξεως της οράσεως. Και όπως η γλώσσα δεν μιμείται τίποτε, αλλά θέτει, έτσι και το έργο τέχνης δεν μιμείται κανένα φυσικό έργο, καμιά φυσική πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί πρωτότυπη μορφή και πραγματικότητα.

Όμως το δημιούργημα της τέχνης δεν είναι απλώς ένα ορατό αντικείμενο, έχει πνευματικό βάθος και έκφραση, και δεν είναι απλή απομίμηση ενός πράγματος.

Ήδη τη στιγμή που συντελείται η κίνηση του χεριού η οποία δεν επιζεί περισσότερο από τη στιγμή της γενέσεώς της, ήδη μέσα στις στοιχειώδεις προσπάθειες μιας εικαστικής ενέργειας το χέρι δεν κάνει κάτι που το έκανε ήδη και το μάτι, αλλά προχωρεί πέρα από το έδαφος, όπου απλώς κινείται παθητικώς η όραση.

Η απλή ενέργεια της όρασης που κείται πέρα από την αυτόματη λειτουργία της όρασης αν και την προϋποθέτει δεν δημιουργεί τίποτε, ενεργεί μόνον ως αίσθημα, ενώ το σχέδιασμα είναι έργο, που κείται πέρα από το απλό οράν, αν και προϋποθέτει τη λειτουργία του οράν.

Τόσον η γλώσσα, το σύστημα δηλαδή των λέξεων, των συμβόλων, το οποίο δεν έχει καμιά ομοιότητα με τα πράγματα που εκφράζει, όσον και η πλαστική ικανότης του ανθρώπου θα έπρεπε να απομακρύνουν από το νου του κάθε ιδέα περί μιμήσεως.

Ίσως το έργο τέχνης όταν συγκρίνεται με την άκοπη και θαυμαστή, αυτόματη ενέργεια του ματιού να φαίνεται πολύ επίπονο και κακότεχνο όμως πρέπει να ομολογήσει κανείς, ότι ο άνθρωπος με την προσπάθειά του να παραστήσει πλαστικά μορφές, ανοίγει τον μόνο δρόμο που τον υψώνει πέρα από τα απλά, βουβά αισθήματα της οράσεως.

Και όπως η γλώσσα υψώνει τον άνθρωπο από την απλή, αισθησιακή σχέση του με τον κόσμο και του δημιουργεί μια αντικειμενική, εννοιολογική σχέση με τα πράγματα, έτσι και η πλαστική ενέργεια, η εικαστική τέχνη του ανθρώπου τον υψώνει από την κατάσταση της βουβής θέας, σε μια σφαίρα του πνεύματος, όπου οι μορφές ομιλούν μόνες τους. Τόσο το φαινόμενο της γλώσσας όσο και το φαινόμενο της πλαστικής και γενικώς της εικαστικής τέχνης δείχνουν, ότι η σωματική και πνευματική κίνηση και εξέλιξη συμβαδίζουν. Έτσι γίνεται συνειδητό ότι η πνευματική ανάπτυξη δεν συνίσταται στη χειραφέτηση της πνευματικής λειτουργίας από τη σωματική, αλλά έγκειται στη σύγχρονη λειτουργία των σωματικών και πνευματικών ενεργειών.

Η πλαστική εικαστική καλλιτεχνική ενέργεια δεν είναι τίποτε άλλο παρά η εξέλιξη της διαδικασίας του οράν. Η ενέργεια αυτή ανοίγει ένα ιδιαίτερο, ξεχωριστό χώρο για τη συνείδηση του ανθρώπου.

Η όραση του καλλιτέχνη είναι εντελώς διαφορετική από την όραση του επιστήμονος διότι η επιστημονική ενέργεια δεν αποβλέπει τόσο σε ορατές μορφές ως αποτέλεσμα όσο στην κατάκτηση της γνώσης.

Το κέρδος λοιπόν που αποκτά η όραση, η εποπτεία από την άσκηση της οράσεως δεν καταλογίζεται στο οράν, αλλά στο γινώσκειν και αυτό που προσφέρει η γνώση είναι μόνον έννοιες και όχι πράγματα. Το βλέμμα του καλλιτέχνη αρχίζει εκεί, οπού παύει το ενδιαφέρον του επιστήμονος.

Όσο λοιπόν και αν οξύνει κανείς την παρατηρητικότητά του και την όρασή του δεν σημαίνει ότι με αυτό ανοίγει κιόλας το δρόμο προς την τέχνη.

Ούτε η δεκτικότητα για ερεθισμούς ούτε η συναισθηματική προσέγγιση οδηγούν πέρα από τη φύση.

Το μυστικό νόημα της τέχνης έγκειται στο ότι η τέχνη μπορεί να δημιουργήσει μορφές και παραστάσεις, που μιλούν αμεσότερα στην ψυχή από τις εντυπώσεις της φύσεως.

Η καλλιτεχνική ενέργεια στηρίζεται σε μια αντικειμενικότητα και σαφήνεια, η οποία είναι τόσο μακριά από το όργιο της συναισθηματικότητός του, όσο και από τη στεγνότητα και νηφαλιότητα εκείνων που πλησιάζουν την τέχνη με τα μεθοδικά μέσα της επιστήμης. **Όπου πρόκειται για ενέργεια – και η τέχνη είναι ενέργεια – εκεί δεν είναι δυνατόν να κάνει κανείς τίποτε με διαθέσεις. Και μάλιστα όσο έντονες γίνονται οι διαθέσεις, τόσο παραλύουν την ενεργητική ζωή.**

Αυτό που χαρακτηρίζει τον καλλιτέχνη είναι τούτο: ότι δεν παραδίδεται παθητικώς στη φύση και δεν εγκαταλείπει τον εαυτό του στις συναισθηματικές διαθέσεις που του γεννώνται, αλλ' ότι ζητεί ενεργητικώς να αποκτήσει ότι του προσφέρει στα μάτια του.

Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, η τέχνη αρχίζει εκεί όπου σταματά η αυτόματη εποπτεία. Ο καλλιτέχνης δεν χαρακτηρίζεται με καμιά ιδιαίτερη εποπτική ικανότητα, δηλαδή με το ότι είναι ικανός να βλέπει καλύτερα ή εντονότερα, με το ότι η όρασή του έχει την ιδιαίτερη ικανότητα να επιλέγει, να συνοψίζει, να μεταμορφώνει, να εξευγενίζει. Τουναντίον χαρακτηρίζεται με το ότι ο φυσικός του προικισμός τον φέρνει άμεσα από την εποπτική αντίληψη στην εποπτική έκφραση.

Η σχέση του καλλιτέχνη με την φύση δεν είναι σχέση θέας και εποπτείας, αλλά σχέση εκφράσεως εδώ ακριβώς έγκειται η διαφορά της παθητικής από την ενεργητική συμπεριφορά στην φύση.

Η απλή θέαση και παράσταση σημαίνει μόνο την αρχή, την αφετηρία ενώ όλοι η εξέλιξη και τελείωση του έργου συνδέεται με την πλαστική ικανότητα του καλλιτέχνη.

Όστε το αξιοσημείωτο στον καλλιτεχνικώς προικισμένο άνθρωπο έγκειται σε τούτο: μέσα του μια διαδικασία, που υποτυπωδώς υπάρχει σε κάθε άνθρωπο προσλαμβάνει μια μονομερή εξέλιξη που ξεπερνά κατά πολύ το κοινό μέτρο.

Ενώ εμείς σταματούμε στις εποπτείες που μας προσφέρει το μάτι και εμποδιζόμαστε να προχωρήσουμε περαιτέρω από ένα αδιόρατο σκότος, ο καλλιτέχνης έχει μέσα του την ικανότητα εκείνες τις γενικές και αόριστες εποπτείες να τις αναπτύσσει σε οριστικά και απτά εκφραστικά μέσα.

Η ζωή του καλλιτέχνη αρχίζει εκεί ακριβώς όπου μεταβάλλει την απραξία της θέας σε ενέργεια πλαστική.

Πολλοί πιστεύουν ότι το έργο τέχνης είναι απλώς ένα εξωτερικό μέσο για να εκφράσει ο καλλιτέχνης μορφές που βρίσκονται ήδη σχηματισμένες στο πνεύμα του καθαρές και τέλειες. Θεωρούν επομένως την πλαστική, εικαστική εικόνα κατώτερη από την μορφή που έχει στο πνεύμα του. Η πλάνη αυτή είναι συναφής με την πλάνη που χωρίζει αυστηρώς την πνευματική από την σωματική εργασία.

Όμως τι είναι η απλή θέαση, εν συγκρίσει με την εξέλιξη την οποίαν η θέαση αυτή θα λάβει κατά την καλλιτεχνική ενέργεια; **Η απλή θέαση είναι, εν συγκρίσει προς την καλλιτεχνική ενέργεια, ότι είναι το τραύλισμα εν συγκρίσει προς την ανεπτυγμένη γλωσσική ικανότητα.**

Ο δε καλλιτέχνης, είναι ακριβώς, εκείνος ο οποίος περισσότερο από κάθε άλλον συνειδητοποιεί, ότι η ανώτερη εξέλιξη της πνευματικής – καλλιτεχνικής ζωής αρχίζει τη στιγμή

που στην ενέργεια του ματιού και του νου προστίθεται και η κίνηση του χεριού του: αυτός είναι ο μόνος δρόμος που οδηγεί από το σκότος στο φως από την παθητική δέσμευση στην ενεργητική ελευθερία του.

Ο καλλιτέχνης είναι υποχρεωμένος εξ αρχής να στρέψει την ενέργειά του προς τα έξω. Η ενέργεια του όμως αυτή δεν είναι ολιγότερο πνευματική απ' εκείνην που γίνεται μέσα στο νου του. Επειδή η καλλιτεχνική ενέργεια θέλει να είναι πνευματική, πρέπει ακριβώς να συνίσταται σε ορισμένα, απλά αισθητως επιτεύγματα. Έτσι η έσω και η έξω όψη γίνονται εδώ, δηλαδή στο έργο της τέχνης, ένα πράγμα, αποτελούν ακριβώς την καλλιτεχνική δημιουργία⁷³.

Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι ένα είδος συνειδητής πνευματικής ζωής, ένα είδος του συνειδέναι.

Συνήθως κάνει κανείς κατάχρηση με τον όρο συνείδηση η συνειδέναι. Προϋποθέτει κανείς πρώτα μια κανονική γενική συνείδηση, ένα κανονικό βαθμό του συνειδέναι και ότι μέσα του αναπτύσσεται η πλευρά που πράττει σύμφωνα με σκοπούς και η θεωρητική γνώση του κόσμου. Η ενέργεια του καλλιτέχνη δεν ανήκει ούτε στην μια ούτε στην άλλη πλευρά. Φαίνεται λοιπόν ότι, όταν η συνείδηση αφοσιώνεται στην καλλιτεχνική ενέργεια είναι σαν να αφήνει το φως της ημέρας του συνειδέναι, για να τεθούν σε κίνηση οι μυστικές δυνάμεις που αποτέλεσμά τους θεωρείται το καλλιτέχνημα.

Όμως η συνείδηση δεν είναι ποτέ μια δεδομένη, μόνιμη, γενική κατάσταση, αλλά πάντοτε υπάρχει ως μια συγκεκριμένη ενέργεια. Χωρίς ορισμένη ενέργεια δεν αναπτύσσεται συνείδηση. Η σχετική σαφήνεια του συνειδέναι είναι μια άλλη έκφραση για την εκάστοτε ζωρότητα της νοητικής ενέργειας, την οποία ο άνθρωπος αναπτύσσει. Έτσι η συνείδηση δεν είναι κάτι που μένει πάντοτε σταθερό, και το οποίο απλώς συνοδεύει ορισμένες ενέργειες του ανθρώπου, αλλά είναι κάτι το οποίο αναπτύσσεται μέσα σ' αυτές τις ορισμένες και διάφορες ενέργειες.

Είναι φυσικό ότι ο άνθρωπος μπορεί να κάνει μόνον ένα πράγμα δηλαδή να περιορίσει την ικανότητά του σε μια ενέργεια. Όσο περισσότερο μάλιστα υψώνεται προς ορισμένη κατεύθυνση τόσο μειώνονται οι ικανότητές του προς άλλες πλευρές. Όταν λοιπόν ο καλλιτέχνης βυθίζεται στο έργο του, παύει να σκέπτεται και να κάνει ότι κάνουν και σκέπτονται οι άλλοι. Και όσο σημαντικότερο είναι το έργο του τόσο απομακρύνεται από πράγματα, που οι άλλοι θεωρούν αξιόλογα. Τότε ο καλλιτέχνης θεωρείται από τους άλλους ως αφηρημένος, κυριαρχούμενος από δυνάμεις όχι συνειδητές σ' αυτόν τον ίδιο.

Όμως ο καλλιτέχνης έχει απόλυτη συνείδηση για το έργο που εκτελεί, και αν φαίνεται στους άλλους αφηρημένος, ο ίδιος είναι βέβαιος ότι μέσα στην ενέργειά του είναι όλως διόλου άγρυπνος.

Ο βαθμός της συνειδήσεως, όπου φθάνει, όταν συνοδοιπορεί με τους άλλους ανθρώπους, δεν του είναι αρκετός, ούτε πείθεται ότι ο κόσμος είναι έτσι όπως τον αναπτύσσει η επιστημονική συνείδηση. Σιωπηρώς μέσα του ο ίδιος θεωρεί την επιστήμη ως ένα φτωχικό επίτευγμα, εφ' όσον η ίδια εγείρει την αξίωση ότι κατέχει με τη γνώση της τον κόσμο, διότι αυτό που προσφέρει η γνώση είναι μόνον έννοιες και όχι πράγματα.

Ο καλλιτέχνης κατά την πρόοδο της εργασίας του βιώνει τη γέννηση και την ανάπτυξη μέσα του μιας συνειδήσεως, την οποία πουθενά αλλού δεν αναπτύσσει.

Είναι πεπεισμένος ότι η συνείδηση του, η συνειδητή του ενέργεια ολοένα και διευρύνεται, ότι επιστρατεύει όλες του τις δυνάμεις και τις υποτάσσει στη υπηρεσία της καλλιτεχνικής του ενέργειας. Και όπου ο καλλιτέχνης συγχωνεύεται πλήρως με ότι κάνει, όπου ο ίδιος λησμονεί όλα τ' άλλα, που απασχολούν τη συνειδησή του εκτός από την καλλιτεχνική του ενέργεια, εκεί

⁷³ Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, εισαγωγή στην Φιλοσοφία, τόμος Γ', σελ. 615 – 616

δοκιμάζει ο καλλιτέχνης τον ύψιστο βαθμό της αυτοσυνειδησίας και μετά απ' αυτήν συλλαμβάνει και συνάμα εκτελεί το όραμά του, το έργο του.

Απ' αυτή τη σκοπιά η θέση της καλλιτεχνικής ενέργειας μέσα στις άλλες ενέργειες της ζωής είναι όλως διόλου διαφορετική απ' ότι τη βλέπει η άλλη ζωή. Έτσι **ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ισότιμος δίπλα στον ερευνητή, γιατί και στους δύο φανερώνεται η ίδια ροπή, η τάση ν' αφομοιώσουν τον κόσμο, όπου μέσα ζουν και οι δύο, με άλλα λόγια να διασπάσουν τα όρια της στενής, φτωχικής και συγκεχυμένης συνειδήσεως και να ανοίξουν διάπλατα τον ορίζοντα του πνεύματος.** Όταν αναγνωρίσουμε ότι το λογικό δεν είναι δυνατόν να λύσει το πρόβλημα του κόσμου σε όλη του την έκταση, δηλαδή να αποκτήσει πλήρη γνώση του κόσμου, τότε γίνεται συνειδητό, ότι ο άνθρωπος έχει και άλλες ικανότητες, με τις οποίες μπορεί να κατακτήσει την πραγματικότητα, δηλαδή ν' ανοίξει κόσμους, οι οποίοι δεν είναι προσιτοί στην επιστήμη. Αρκεί βεβαίως να δούμε με ελεύθερο βλέμμα τι πράγματι κάνει ο καλλιτέχνης σε μια συνείδηση της πραγματικότητας, που καμιά λογική δεν μπορεί να την προσφέρει. Όπως το λογικό δεν ησυχάζει προτού το υλικό της πραγματικότητας το υποτάξει σε ορισμένες λογικές μορφές, έτσι και η καλλιτεχνική ενέργεια δεν φθάνει στο τέλος της, προτού δημιουργήσει αξίες αισθητικές ορισμένης μορφής.

Συνήθως για να κατανοήσουν οι άνθρωποι το έργο της τέχνης καταφεύγουν είτε στην αισθηματολογία είτε στην διανοητική ενέργεια.

Όμως δεν υπάρχει κανείς άλλος τρόπος να κατανοήσουμε το έργο της τέχνης εκτός από την καλλιτεχνική συμπεριφορά προς αυτό. Με άλλα λόγια, η κατανόηση των έργων της τέχνης πρέπει να ακολουθήσει τον δρόμο που ακολούθησε ο δημιουργός τους. Όποιος κατά την συμπεριφορά του προς το έργο της τέχνης δεν κατόρθωνε να ελευθερωθεί είτε από το αισθηματολογικό είτε από το διανοητικό ενδιαφέρον, αυτός δεν έχει ακόμη φθάσει στο σημείο απ' όπου ξεκινάει ο καλλιτέχνης και συνεπώς δεν μπορεί να εισέλθει στον κόσμο, ο οποίος αποτελεί το πλήρωμα της καλλιτεχνικής συνειδήσεως.

Δεν υπάρχει άλλο όργανο για την κατανόηση των εικαστικών τεχνών παρά η καθαρή όραση, το ολοκάθαρο οράν, απαλλαγμένο από κάθε αισθηματολογία, όπως δεν υπάρχει άλλο όργανο για την κατανόηση της μουσικής από την καθαρή, κατακάθαρη ακοή.

Πρέπει να ζήσει κανείς με την ενέργεια εκείνη που ζει ο δημιουργός του έργου, ο οποίος μεταπλάθει τη φύση σε τέχνη, για να μπορέσει να κατανοήσει το έργο της τέχνης και τη γλώσσα του. Τι ωφελεί η απλή όραση, όταν το οράν δεν γίνεται μέσα μας δράση, ενέργεια, η οποία να αφομοιώσει την ορατότητα του έργου της τέχνης εις το ακέραιον;

Βεβαίως πρέπει εδώ να ομολογήσουμε ότι κατά βάθος είναι ο καλλιτέχνης εκείνος, ο οποίος κατανοεί τον καλλιτέχνη.

Όποιος δεν αισθάνεται την ανάγκη να προχωρήσει πέρα από το σημείο, όπου σταματάει η φύση, δηλαδή να προχωρήσει πέρα από το αυτόματο οράν προς τη δράση, για να μπορέσει ν' ακεραιώσει μια μορφή, αυτός δεν είναι δυνατόν να καταλάβει την τέχνη, να εισέλθει στον ναό της. Ο καλλιτέχνης όμως, όπως και κάθε πνευματικός άνθρωπος, προηγείται από όλους όσοι τον κατανοούν, και φθάνουν πάντοτε μόνος εκεί, όπου ευρίσκονται τα έργα της δημιουργίας του. Ποιος καλλιτέχνης και ποιος πνευματικός άνθρωπος – και όταν ευρίσκει απήχηση από ανθρώπους, και όταν τιμάται και θαυμάζεται – θα πιστέψει ότι πράγματι έχει κατανοηθεί από τους άλλους; Το ύψιστο σημείο της δημιουργίας του και τα όρια των ικανοτήτων του είναι μυστικά αποκλειστικά δικά του.

Γι' αυτό ακριβώς ο φιλότεχνος, μόνον τότε ξεπερνά την απλή όραση και προχωρεί στην κατανόηση της ενέργειας που απαιτήθηκε για να γεννηθεί το έργο της τέχνης, όταν

αποτραβιέται από όλα τα λοιπά ενδιαφέροντα και από όλα τα άλλα είδη συμπεριφοράς και υψώνεται στον καθαρό χώρο της τέχνης, όπου τα έργα, τα καλλιτεχνήματα, τον βλέπουν και τα βλέπει χωρίς να ζητεί τίποτε ο ένας τον άλλον. Εδώ αποκαλύπτεται το καθαρό κάλλος στον φιλότεχνο θεατή.

Συμπεράσματα - Σύνοψις

- Όπως η γλώσσα, η οποία είναι δημιούργημα του ανθρώπου, δεν είναι τίποτε άλλο παρά προέκταση, μορφές εξελίξεως της σκέψεως του ανθρώπου, έτσι και οι εικαστικές τέχνες δεν είναι παρά μορφή εξελίξεως της οράσεως. Και όπως η γλώσσα δεν μιμείται τίποτε, αλλά θέτει, έτσι και το έργο τέχνης δεν μιμείται κανένα φυσικό έργο, καμιά φυσική πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί πρωτότυπη μορφή και πραγματικότητα.
- Όμως το δημιούργημα της τέχνης δεν είναι απλώς ένα ορατό αντικείμενο, έχει πνευματικό βάθος και έκφραση, και δεν είναι απλή απομίμηση ενός πράγματος.
- Και όπως η γλώσσα υψώνει τον άνθρωπο από την απλή, αισθησιακή σχέση του με τον κόσμο και του δημιουργεί μια αντικειμενική, εννοιολογική σχέση με τα πράγματα, έτσι και η πλαστική ενέργεια, η εικαστική τέχνη του ανθρώπου τον υψώνει από την κατάσταση της βουβής θέας, σε μια σφαίρα του πνεύματος, όπου οι μορφές ομιλούν μόνες τους. Τόσο το φαινόμενο της γλώσσας όσο και το φαινόμενο της πλαστικής και γενικώς της εικαστικής τέχνης δείχνουν, ότι η σωματική και πνευματική κίνηση και εξέλιξη συμβαδίζουν. Έτσι γίνεται συνειδητό ότι η πνευματική ανάπτυξη δεν συνίσταται στη χειραφέτηση της πνευματικής λειτουργίας από τη σωματική, αλλά έγκειται στη σύγχρονη λειτουργία των σωματικών και πνευματικών ενεργειών.
- Η πλαστική εικαστική καλλιτεχνική ενέργεια δεν είναι τίποτε άλλο παρά η εξέλιξη της διαδικασίας του οράν. Η ενέργεια αυτή ανοίγει ένα ιδιαίτερο, ξεχωριστό χώρο για τη συνείδηση του ανθρώπου.
- Το μυστικό νόημα της τέχνης έγκειται στο ότι η τέχνη μπορεί να δημιουργήσει μορφές και παραστάσεις, που μιλούν αμεσότερα στην ψυχή από τις εντυπώσεις της φύσεως.
- Η καλλιτεχνική ενέργεια στηρίζεται σε μια αντικειμενικότητα και σαφήνεια, η οποία είναι τόσο μακριά από το όργιο της συναισθηματικότητός του, όσο και από τη στεγνότητα και νηφαλιότητα εκείνων που πλησιάζουν την τέχνη με τα μεθοδικά μέσα της επιστήμης. Όπου πρόκειται για ενέργεια – και η τέχνη είναι ενέργεια – εκεί δεν είναι δυνατόν να κάνει κανείς τίποτε με διαθέσεις. Και μάλιστα όσο έντονες γίνονται οι διαθέσεις, τόσο παραλύουν την ενεργητική ζωή.
- Η ζωή του καλλιτέχνη αρχίζει εκεί ακριβώς όπου μεταβάλλει την απραξία της θέας σε ενέργεια πλαστική.
- Αυτό που χαρακτηρίζει τον καλλιτέχνη είναι τούτο: ότι δεν παραδίδεται παθητικώς στη φύση και δεν εγκαταλείπει τον εαυτό του στις συναισθηματικές διαθέσεις, που του γεννώνται, αλλ' ότι ζητεί ενεργητικώς να αποκτήσει ότι του προσφέρεται στα μάτια του.
- Η απλή θέαση είναι εν συγκρίσει προς την καλλιτεχνική ενέργεια ότι είναι το τραύλισμα εν συγκρίσει προς την ανεπτυγμένη γλωσσική ικανότητα.
- Ο καλλιτέχνης έχει απόλυτη συνείδηση για το έργο που εκτελεί, και αν φαίνεται στους άλλους αφηρημένος, ο ίδιος είναι βέβαιος ότι μέσα στην ενεργειά του είναι όλως διόλου άγρυπνος.
- Ο βαθμός της συνειδήσεως, όπου φθάνει, όταν συνοδοιπορεί με τους άλλους ανθρώπους, δεν του είναι αρκετός, ούτε πείθεται ότι ο κόσμος είναι έτσι, όπως τον αναπτύσσει η επιστημονική συνείδηση. Σιωπηρώς μέσα του ο ίδιος θεωρεί την επιστήμη ως ένα φτωχικό επίτευγμα, εφ' όσον η ίδια εγείρει την αξίωση ότι κατέχει με τη γνώση της τον κόσμο, διότι αυτό που προσφέρει η γνώση είναι μόνον έννοιες και όχι πράγματα. Έτσι ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ισότιμος δίπλα στον ερευνητή, γιατί και στους δύο φανερώνεται η ίδια ροπή, η τάση ν' αφομοιώσουν τον κόσμο, όπου μέσα ζουν και οι δύο, με άλλα λόγια να

διασπάζουν τα όρια της στενής, φτωχικής και συγκεχυμένης συνειδήσεως και να ανοίξουν διάπλατα τον ορίζοντα του πνεύματος.

- Δεν υπάρχει κανείς άλλος τρόπος να κατανοήσουμε το έργο της τέχνης εκτός από την καλλιτεχνική συμπεριφορά προς αυτό. Με άλλα λόγια, η κατανόηση των έργων της τέχνης πρέπει να ακολουθήσει τον δρόμο που ακολούθησε ο δημιουργός τους. Όποιος κατά την συμπεριφορά του προς το έργο της τέχνης δεν κατόρθωνε να ελευθερωθεί είτε από το αισθηματολογικό είτε από το διανοητικό ενδιαφέρον, αυτός δεν έχει ακόμη φθάσει στο σημείο απ' όπου ξεκινάει ο καλλιτέχνης και συνεπώς δεν μπορεί να εισέλθει στον κόσμο, ο οποίος αποτελεί το πλήρωμα της καλλιτεχνικής συνειδήσεως.

- Η ενέργεια με την οποία δημιουργείται το έργο τέχνης είναι μία μορφή συνειδητοποίησης. Όμως η υψηλή συνειδητότητα της πραγματικότητας είναι συνδεδεμένη με την ενέργεια όπου μέσα της συντελείται το έργο τέχνης, όχι με το έργο αυτό καθ' αυτό, που είναι νεκρό κτήμα. Τούτο σημαίνει ότι σε κάθε περίπτωση είναι απαραίτητη η δημιουργική συμμετοχή του θεατή για να προσεγγισθεί το έργο.

- Η τέχνη είναι μορφή έκφρασης απαραίτητη δίπλα στις άλλες, διότι

- 1) ότι προσλαμβάνουμε με την όραση δε μπορούμε να το προσλάβουμε με τις άλλες αισθήσεις (ποίηση, χρόνος, εικαστικές τέχνες, χώρος).

- 2) Η επιστήμη μας δίνει νοήματα, όχι πράγματα, που έχουν ανάγκη τον κόσμο των αισθήσεων για να συμπληρωθεί, ενώ το έργο τέχνης είναι αφ' εαυτού του ένα όλον.

- Σκοπός του έργου τέχνης δεν είναι να ανταγωνιστεί την πραγματικότητα.

- Η τέχνη δεν είναι υποχρεωμένη να εξυπηρετεί άλλους σκοπούς έξω από τον εαυτό της.

Κεφάλαιο iii - HOMO ERECTUS: Οι απαρχές του αισθητικού συμβολισμού

Συμβολικό σύστημα σχέσεων του ανθρώπου με το περιβάλλον και με τον άνθρωπο

Ο κόσμος ποτέ δεν ήταν βουβός, πάντοτε ήταν πλήρης νοήματος και σημασιών για τον άνθρωπο και ο θρίαμβός του συνίσταται στο ότι κατόρθωσε να μετατρέψει το χέρι, που αρχικά δεν ήταν παρά μία λαβίδα⁷⁴ για να κρατά τους χάλικες, στον πιο άξιο υπηρέτη του πνεύματός του.

Λίγα κόκκιαλα ρυθμικά χαραγμένα ή βαμμένα με ώχρα, ένα σύνολο από πέτρες, μερικά αξιοπερίεργα αντικείμενα ή λουλούδια, που έφεραν στα σπήλαιά τους οι τρωγλοδύτες, τα καλοδουλεμένα λίθινα μαχαίρια τους, συνθέτουν την μόλις διαφαινόμενη πνευματική άλω που ακολουθεί τα ίχνη του αρχανθρώπου.

Όταν η αύξηση του όγκου του εγκεφάλου κι η αναδόμησή του, έφτασαν σε μια κρίσιμη τιμή, και άρχισαν να εξελίσσονται τα κέντρα λόγου και επομένως η συμβολική αντίληψη, άρχισαν να εξελίσσονται μαζί και τα εργαλεία, και μάλιστα, όχι μόνο προς μια χρησιμοθηρική κατεύθυνση, αλλά προς την ισορροπία των μορφών και την συμμετρία⁷⁵.

Τα πρώτα είδη ανθρώπου, πρέπει να διέθεταν ήδη εν σπέρματι αυτή την ανάγκη, που ακόμη και σήμερα μας συνέχει. Όσο και αν είναι δημοφιλής η εικόνα του πιθήκου, που σε μια στιγμή έκλαμψης χρησιμοποιεί ένα κόκκιο ως εργαλείο, η αλήθεια είναι πως η εξέλιξη των εργαλείων, της φαντασίας και του καλλιτεχνικού ενστίκτου, υπήρξε μια εξέλιξη αργή και οι πρόγονοι αυτοί του σημερινού ανθρώπου, χρησιμοποιούσαν και σκάλιζαν τα εργαλεία τους ως αναπόσπαστο πλέον μέρος της κουλτούρας τους, με τον ίδιο φυσικό τρόπο που χρησιμοποιούσαν τα δόντια ή τα νύχια τους.

Η τεχνική είναι ταυτόχρονα εργαλείο μαζί και χειρονομία, κρίκοι της ίδιας αλυσίδας, οργανωμένα σε μια πραγματική σύνταξη, που δίνει στις τελεστικές σειρές την μονιμότητα και την πλαστικότητά τους. Η τελεστική σύνταξη προτείνεται από την μνήμη και γεννιέται από την αλληλεπίδραση του εγκεφάλου και του υλικού περιβάλλοντος. Εξελισσόμενη παράλληλα με την γλώσσα, η ίδια διαδικασία είναι πάντοτε παρούσα. Μπορούμε επομένως, να διατυπώσουμε την υπόθεση για την ύπαρξη γλώσσας θεμελιωμένης πάνω στην γνώση των τεχνικών, από την

⁷⁴ σε θείο όργανο δημιουργίας, απίστευτης τελειότητας, αποδεκτής μόνο με την μεταφυσική πίστη. (Σ.τ.σ.). Οι άνθρωποι φαίνεται πως είμαστε πλασμένοι να αναζητούμε την σημασία, ενώ είμαστε ριγμένοι σε έναν κόσμο κενό από εγγενές νόημα (κάθε καινοτομία λοιπόν, υπονομεύει και αμφισβητεί τον σκοπό αυτόν). Ένα από τα κύρια έργα της ζωής μας, είναι, να επινοήσουμε έναν σκοπό αρκετά στέρεο για να στηρίξει μια ολόκληρη ζωή. Στη συνέχεια πρέπει να επιτελέσουμε τον δεξιτεχνικό χειρισμό να απαρνηθούμε την πατρότητα αυτού του σκοπού, ώστε να συμπεράνουμε ότι τον «ανακαλύψαμε» - σαν να ήταν «εκεί έξω» και μας περίμενε. (Irvin Yalom, ο.π.). σχολ.: Άλλο ένα από τα κοινά στοιχεία θρησκείας και τέχνης. Ένα είναι η πίστη σε αναπόδεικτες αλήθειες. Ένα άλλο, η θέση που παίρνουν στις ψυχές των ανθρώπων ως ανώτερος σκοπός. Δεν υπάρχει καλλιτέχνης που να σέβεται τον εαυτό του και να μην δηλώνει «ωπηρέτης της τέχνης». (Σ.τ.σ.).

⁷⁵ Στο στάδιο των αυστραλανθρώπων και των αρχανθρώπων δεν μπορούμε να αναμένουμε εκδηλώσεις διαφορετικού επιπέδου από εκείνο των τεχνικών. Η περίοδος που διανύεται, από το πρώτο λάνιστρο μέχρι τον τελευταίο αμπίστομο χειροπέλεον, καλύπτει πολλές εκατοντάδες χιλιάδες χρόνια.....και οι μορφές εξελίχθηκαν προς τη συμμετρία και τη λειτουργική ισορροπία πολύ αργά, προκειμένου να καταλήξουν στα εργαλεία, σε αυτό που, κατά την άποψή μας, μοιάζει να είναι πραγματική αναζήτηση της κανονικότητας των καμπυλών και της τελειοποίησης. (André Leroi – Gourhan, ο.π. Β', σελ. 243).

ολντουβαία κουλτούρα ως την Αχελαιά, με βαθμό συνθετότητας και πλούτο εννοιών, αισθητότατα παρόμοιο με εκείνον των τεχνικών.

Επομένως, ο ζινζάνθρωπος, διαθέτοντας μία μόνο σειρά τεχνικών χειρωνακικών και έναν πολύ περιορισμένο αριθμό τελεστικών αλυσίδων, φανερώνει την ύπαρξη μιας γλώσσας, με περιεχόμενο μόλις πιο υψηλό από τα φωνητικά σημεία που κατέχει ο γορίλας, θα αποτελούνταν όμως από διαθέσιμα σύμβολα μη προσδιορισμένα εντελώς. Οι αρχάνθρωποι, με την διπλή σειρά χειρωνακικών, τις πέντε ή έξι μορφές εργαλείων, διέθεταν σίγουρα τελεστικές σειρές πολύ σύνθετες, και η γλώσσα που θα μπορούσαμε να τους αποδώσουμε είναι αισθητώς πιο πλούσια, αλλά προφανώς περιορισμένη ακόμη στην έκφραση ορισμένων καταστάσεων. Οι πρώτοι παλαιάνθρωποι κληρονόμησαν άμεσα την κατάσταση των προκατόχων τους, αλλά με δυνατότητες αυξανόμενες προοδευτικά⁷⁶. Τέλος, μία τρίτη λειτουργία εμφανίζεται στην διάρκεια της ανάπτυξης των παλαιανθρωπιδών: η γλώσσα ξεπερνά το συγκεκριμένο⁷⁷ και την αντανάκλασή του, προκειμένου να εκφράσει ακαθόριστα συναισθήματα, για τα οποία γνωρίζουμε σίγουρα ότι εντάσσονται μέχρις ενός ορισμένου σημείου στον τομέα της θρησκευτικότητας.

Σε κάθε περίπτωση ο βαθμός κατανόησης της συμβολικής λειτουργίας της γλώσσας, λογικά θα συμπορευόταν με τον βαθμό κατανόησης και χρήσης της συμβολικής λειτουργίας των υλικών.

Ο Homo Habilis, είχε ήδη αρχίσει να λαξεύει τα λίθινα μαχαίρια του συμμετρικά, απομακρυνόμενος δηλαδή όχι χωρίς κόπο, από την αυστηρώς λειτουργική του στόχευση. Η συμμετρία αυτή είναι σαφής ένδειξη, μιας στοιχειώδους προσέγγισης, αυτού που επέπρωτο να εξελιχθεί σε επιστήμη της γεωμετρίας. Από τότε αρχίζει η αναζήτηση της αποτύπωσης καμπυλών και της τελειοποίησης σχημάτων, που θα εύρει την δικαίωσή της στην φιλοσοφική αντιμετώπιση του θέματος από τον Πλάτωνα, με την θεωρία των ιδεών.

Σήμερα δεχόμαστε ότι σε επίπεδο οφθαλμικό και εγκεφαλικό, ευρίσκουμε νευρικά κύτταρα απολύτως εξειδικευμένα για την πρόσληψη των διαφορετικών σχημάτων της πραγματικότητας. Την στιγμή μάλιστα που γύρω μας δεν υπάρχουν στην φύση τέλεια τρίγωνα, τετράγωνα ή αψευδάδιαστοι κύκλοι, οφείλουμε να δεχθούμε ότι η σύγχρονη επιστήμη της νευροφυσιολογίας βρίσκεται πλησιέστερα στις απόψεις του Πλάτωνος. Το τέλει δηλαδή κάθε τι, δεν θα το συναντήσουμε στην δική μας εμπειρική πραγματικότητα αλλά στην αντίστοιχη ιδέα που απαντά έμφυτη, προϋπάρχουσα και ατρεμής είτε στους ουρανούς, είτε μέσα στον νου μας, με άλλα λόγια στα αρχέτυπα, παρά στις θεωρίες που θέλουν τον νου tabula rasa.

Ο Όρθιος Άνθρωπος⁷⁸, που θεωρείται πρόγονος του σημερινού ανθρώπου, πρωτοβάδισε πάνω στη γη ένα εκατομμύριο εξακόσιες χιλιάδες χρόνια πριν και είναι αυτός που μας αφήνει

⁷⁶ André Leroi – Gourhan, ο.π. Α', σελ. 200-201

⁷⁷ André Leroi – Gourhan, ο.π. Α', σελ. 202

⁷⁸ **Homo Habilis:** Επιδέξιος Άνθρωπος.

Homo Ergaster: ο Αφρικανός Homo Erectus, ο Άνθρωπος Εργάτης

Homo Erectus: ο Όρθιος Άνθρωπος,

Homo antecessor: πρωτόγονο είδος του Homo Heidelbergensis.

Homo Heidelbergensis: 600.000 χρόνια πριν στην Αφρική, 500.000- 200.000 χρόνια πριν στην Ευρώπη και Ασία.

Homo Sapiens: Έμφρων ή Λογικός Άνθρωπος. Διαιρείται στα υποείδη: Homo Sapiens Neanderthalensis (Άνθρωπος του Νεάντερταλ), Homo Sapiens Sapiens, (**Ακολουθώντας τους ανθρώπους των σπηλαίων, Ντοκιμαντέρ του B.B.C.).**

Ο Homo Heidelbergensis, θεωρείται προγονική μορφή των sapiens λόγω των ανατομικών γνωρισμάτων του. Η μεγάλη κρανιακή χωρητικότητα (1200-1300 κυβικά εκατοστά), το βαρύ προσωπικό κρανίο και η παρουσία τους στην Ευρώπη μεταξύ των 700 έως 300 χιλιάδων χρόνων πριν, συνδέουν το είδος με τους μεταγενέστερους Homo Sapiens Neanderthalensis που εξελίχθηκαν στην ήπειρο. Η ανάπτυξη ώριμης Αχαιλέας λιθοτεχνίας από αφρικανικούς

τις πρώτες ενδείξεις αισθητικής πρόθεσης και συμβολικής σκέψης. Οι ενδείξεις αυτές συνοδεύονται ή ακολουθούν τεχνολογικές βελτιώσεις, ανακαλύψεις καθοριστικές όπως το άναμμα της φωτιάς, καθώς και μιαν επίγνωση και ερμηνεία του περιβάλλοντος, αληθινά επαναστατική.

Είναι ο πρώτος άνθρωπος τελείως ανεξάρτητος από τα δέντρα⁷⁹, προικισμένος με έναν εγκέφαλο, σχεδόν όμοιο σε δομή και χωρητικότητα, με αυτόν του σημερινού ανθρώπου⁸⁰ και έχει την ψηλή κορμοστασιά και το ελαστικό του βήμα. Ο μεγάλος αυτός εγκέφαλος, είναι πλέον τόσο απαιτητικός, που καταναλώνει το εν έκτον των προσλαμβανομένων δια της τροφής του, θερμίδων κάθε ημέρας. Για να αξίζει να έχει κανείς έναν εγκέφαλο τόσο αδηφάγο, πρέπει να είναι απολύτως απαραίτητος για την επιβίωσή του.

Είναι αυτός που ανακαλύπτει την φωτιά, ίσως και ένα εκατομμύριο χρόνια πριν⁸¹. Η χρήση της φωτιάς, φέρνει μια βαθιά αλλαγή στην συμπεριφορά του ανθρώπου. Το ψήσιμο της τροφής ευνοεί την συγκέντρωση της οικογένειας, καθώς και την διεξαγωγή τελετουργιών της κοινωνικής ομάδας. Είναι τότε που γίνεται το νέο μεγάλο άλμα προς τα εμπρός, αφού η νύχτα δεν φέρνει μόνο κίνδυνο, αλλά και χρόνο για κάτι νέο, την περιπλάνηση του νου και οι ιδέες θα πετάξουν ελεύθερες.

Ο Όρθιος Άνθρωπος αφήνει αναρίθμητα ίχνη⁸² των εγκαταστάσεών του, σε ολόκληρο τον αρχαίο κόσμο. Καταυλισμούς, περιοχές οροθετημένες από κύκλους φτιαγμένους από πέτρες, υπολείμματα κατοικιών με ιδιαίτερη εσωτερική διαρρύθμιση για το μαγείρεμα του θηράματος, καθώς επίσης χώρους για τον ύπνο και για την κατασκευή των εργαλείων. Μας είναι γνωστό ότι κυνηγούσε και σκότωνε ελέφαντες, ρινόκερους, άλογα, βίσονες, νεροβούβαλους, καμήλες, ελάφια και αντιλόπες. Το μέγεθος των ζώων αυτών, συνεπάγεται το κυνήγι σε ομάδες. Αυτό το γεγονός και μόνο, απαιτεί όχι μόνον ένα βαθμό πειθαρχίας, αλλά και την εξέλιξη ενός συστήματος συνεννόησης με νεύματα και κραυγές, για τον συντονισμό των κινήσεων. Σε όλες αυτές τις διάφορες συμπεριφορές και εκδηλώσεις του προϊστορικού ανθρώπου, θα πρέπει να εξεταστεί η ικανότητά του για συμβολική σκέψη. Η συμβολική επικοινωνία μέσω της γλώσσας, πρέπει να ιδωθεί ακριβώς σε σχέση με μιαν ορισμένη πολυπλοκότητα κοινωνικών συσχετισμών⁸³. Γλώσσα, κοινωνική ζωή, τεχνολογία, κυνήγι, απαιτούν επικοινωνία και

πληθυσμούς του είδους, απέτελεσε ίσως το μέσον για τη μετανάστευση τους προς την Ευρώπη, οι ορεινοί όγκοι και το ψυχρό κλίμα της οποίας είχαν σταθεί εμπόδιο για την προγενέστερη κατοίκησή της. Νέα ευρήματα όμως του απολιθωματικού αρχείου υποδεικνύουν ότι ο Homo Heidelbergensis, δεν ήταν το πρώτο είδος ανθρωπιδών που κατοίκησε στην Ευρώπη. Σκελετικά υπολείμματα ηλικίας 800.000 έως ενός εκατομμυρίου ετών από την Ισπανία (Atapuerca) και την Ιταλία (Isernia la Pineta) με χαρακτηριστικά περισσότερο πρωτόγονα του Homo Heidelbergensis, περιγράφουν το είδος Homo antecessor. Απλοί πυρήνες και φολίδες που συνοδεύουν τα απολιθώματα, μαρτυρούν ότι το είδος αγνοούσε την Αχελαιά λιθοτεχνία όταν εγκατέλειπε τους προγονικούς πληθυσμούς (μάλλον Homo Ergaster), για να μεταναστεύσει στην Ευρώπη, πιθανόν μέσω του Γιβραλτάρ. Τα είδη Homo antecessor και Homo Heidelbergensis, θεωρήθηκαν ότι αναπαριστούν τον αρχαϊκό Homo Sapiens. (Περισκόπιο Της επιστήμης, τεύχος 255, Νοέμβριος 2001).

⁷⁹ Ντοκιμαντέρ του B.B.C., ο.π.

⁸⁰ Μολονότι ο εγκέφαλος των πρώτων Homo Erectus ήταν μεγαλύτερος από εκείνον των αυστραλοπιθήκων προγόνων τους, ήταν ακόμη μικρότερος από τον εγκέφαλο των σύγχρονων ανθρώπων – είχε μέγεθος περίπου 900 κυβικά εκατοστά, ενώ το μέσο μέγεθος για τον σύγχρονο Homo είναι περίπου 1.350 κυβικά εκατοστά. Το κρανίο του Homo Erectus είναι επίμηκες και χαμηλό, με μικρό μέτωπο και παχύ κρανιακό θόλο· οι γνάθοι προεξέχουν ελαφρώς, και πάνω από τα μάτια υπάρχουν προτεταμένα οφρυϊκά τόξα. Αυτό το βασικό ανατομικό πρότυπο διατηρήθηκε μέχρι πριν από 500.000 χρόνια περίπου, παρότι κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου το μέγεθος του εγκεφάλου αυξήθηκε πάνω από τα 1.100 κυβικά εκατοστά. Μέχρι εκείνη την στιγμή, οι πληθυσμοί του Homo Erectus, είχαν εξαπλωθεί πέρα από την Αφρική και κατελάμβαναν μεγάλες περιοχές της Ασίας και της Ευρώπης. (Richard Leakey, ο.π., σελ 136-137).

⁸¹ Άλλες χρονολογήσεις τοποθετούν την ανακάλυψη αυτή σε πολύ παλαιότερες εποχές (Σ.τ.σ.).

⁸² Tobias Ph. V., Paleontropologia, Μιλάνο 1992

⁸³ Πράγματι, η γλώσσα και η συμβολοποίηση θα πρέπει να εννοηθούν σε συσχέτιση. Παρά το γεγονός ότι η γλώσσα δεν αφήνει απολιθώματα, δεν λείπουν οι ανατομικές εκείνες αποδείξεις που μαρτυρούν φωνητικές ικανότητες, καθώς και την

μετάδοση γνώσεων και εμπειριών, οι οποίες με τον χρόνο πληθαίνουν και επιτρέπουν μια πρόοδο των πολιτισμικών εκδηλώσεων.

Το χωρίς τρίχωμα δέρμα του Homo Erectus, μειώνει την υπερθέρμανση του σώματός του, επιτρέποντάς του να διανύει μεγάλες αποστάσεις. Αυτοί ήταν οι πρώτοι άνθρωποι που εξαπλώθηκαν εκτός Αφρικής, αφού αποδείχθηκαν ευπροσάρμοστοι στα διάφορα περιβάλλοντα της εποχής τους. Ενάμισι εκατομμύριο χρόνια πριν, σχηματίστηκαν απ' αυτούς τα πρώτα εργαλεία, που συμμορφώνονταν σ' ένα πνευματικό πρότυπο⁸⁴. Τότε γεννιέται η πρώτη λίθινη βιομηχανία, η οποία ονομάζεται χελαιά και γενικεύεται τ' αμυγδαλόσχημο κόψιμο των λίθινων πελέκων. Η οργάνωση της περιοχής, των εστιακών τόπων, το κυνήγι σε ομάδες μαζί και το εργαλείο, προσανατολισμένα στην διατήρηση στην ζωή, συγκροτούν ένα συμβολικό σύστημα σχέσεων⁸⁵ το οποίο αναπτύσσεται κατά την διάρκεια της εξελικτικής ιστορίας. Θα πρέπει λοιπόν να αναγνωριστεί μια συμβολική σημασία και σε εκείνα τα ντοκουμέντα που μαρτυρούν ηθελημένες σχέσεις με την περιοχή και ακόμη μια κοινωνική οργάνωση. Οι μεγάλοι εγκέφαλοι τώρα, τους επιτρέπουν μίαν αληθινή τεχνολογική επανάσταση. Ο βαρύν και ισχυρός λίθινος πέλεκυς που χρησιμοποιούν, είναι ιδανικός για ακριβείς και λεπτές τομές. Υπαινίσσεται σχεδιασμό και ενόραση⁸⁶ και καθώς τον βρίσκουμε παντού στην Αφρική, σημαίνει ότι μαθαίνουν ο ένας από τον άλλον, το μυστικό της κατασκευής του. Οι στρατηγικές για την αναζήτηση της τροφής, απαιτούσαν μια σχέση με το περιβάλλον, για την εκμετάλλευση των πόρων του, καθώς και την γνώση των μετακινήσεων των ζώων, την οργάνωση του κυνηγιού των μεγάλων θηλαστικών και την χρησιμοποίηση πρώτης ύλης, όπως πυρόλιθου και οστών για την κατασκευή εργαλείων. Για πολλές περιοχές του Homo Erectus, υπάρχουν αποδείξεις παρόμοιες εδαφικής και κοινωνικής οργάνωσης.

Η επίγνωση που έχει ο Homo Ergaster για το περιβάλλον του, είναι επαναστατική και η κατανόηση του περιβάλλοντος, είναι ένα σημαντικό βήμα για τον έλεγχο του, ένα θέμα ζωής και θανάτου. Όλα τα ζώα έχουν επίγνωση του περιβάλλοντός τους. Το χελιδόνι μπορεί να κάνει ένα ταξίδι μόνο με το ένστικτό του, από την Αγγλία έως την Αφρική, δέκα χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά. Ο ελέφαντας σε περιόδους ξηρασίας, μπορεί να θυμηθεί που υπάρχει νερό, ακόμη και αν είχε πάει εκεί πριν από μισόν αιώνα.— Μέχρι τώρα όμως, κανένα πλάσμα δεν είχε αποκτήσει γνώση του κόσμου, από ενδείξεις γύρω του φαινομενικά άσχετες μεταξύ τους. Παρατηρώντας ίχνη στη λάσπη για παράδειγμα, και μαθαίνοντας οτιδήποτε για αυτά χωρίς να τα έχει ξαναδεί, ή καταλαβαίνοντας ότι ένα σύννεφο προμηνύει βροχή, ή ότι ο ερχομός των χελιδονιών

ανάπτυξη των σχετικών περιοχών του εγκέφαλου, των ανθρώπων πολύ παλαιότερων εποχών. Η μελέτη της κρανιακής βάσης του Homo Erectus αποκαλύπτει ένα χαμηλότερο του λάρυγγα και μια πλάτυνση της φαρυγγικής περιοχής που απαιτούνταν για τον σχηματισμό ήχων. (Laitman J. T., "Evolution of the Hominid upper respiratory tract: the fossil evidence". Στο Hominid evolution. Past, Present and Future, (Εκδ. του Ph. Tobia), Νέα Υόρκη 1985, σελ. 281-286).

⁸⁴ Τα συμμετρικά εργαλεία που σχηματίστηκαν από μεγάλους λίθινους πυρήνες από τον Homo Ergaster, ενάμισι εκατομμύριο χρόνια περίπου πριν, ήταν τα πρώτα που συμμορφώθηκαν με ένα « πνευματικό πρότυπο». (Περιοδικό Scientific American, άρθρο του Ian Tattersall, κάποτε δεν ήμασταν μόνοι, ελληνική έκδοση Φεβρουάριος 2000 – τόμος β' - τεύχος 13, σελ. 31).

⁸⁵ Η συμβολική ικανότητα του προϊστορικού ανθρώπου θα πρέπει να εξεταστεί στις διάφορες συμπεριφορές και εκδηλώσεις του: από την κατασκευή και φύλαξη των εργαλείων ως τις κατασκευές κατοικιών, την οργάνωση του κυνηγιού, τις μορφές επισιτισμού, την κοινωνική ζωή. Η συμβολική επικοινωνία μέσω της γλώσσας, πρέπει να ιδωθεί ακριβώς σε σχέση με μια ορισμένη πολυπλοκότητα κοινωνικών συσχετισμών... Γλώσσα, κοινωνική ζωή, τεχνολογία, κυνήγι, απαιτούν επικοινωνία και μετάδοση γνώσεων και εμπειριών, οι οποίες με τον χρόνο πληθαίνουν και επιτρέπουν μια πρόοδο των πολιτισμικών εκδηλώσεων. Ο άνθρωπος μπορεί να οριστεί ως «συμβολικό είδος». (Deacon T. W., The symbolic species. The coevolution of language and the human brain, 1997).

⁸⁶ Σχεδιασμό εδρασμένο σε προφανείς ανάγκες συνθεμένες από γνώση και υπόθεση (Σ.τ.σ.).

σημαίνει την άφιξη μιας καινούργιας εποχής και τις ευκαιρίες που φέρνει. Ακόμη και αν δεν έχουν ξαναδεί ένα είδος πουλιών, μπορούν να το ταξινομήσουν στο πάζλ του κόσμου τους. Από όλα τα πλάσματα της γης, μόνον ο άνθρωπος θα μπορούσε να εξηγήσει παρόμοια ίχνη. Από αυτούς κληρονομήσαμε τις ικανότητες τις αφαιρετικής σκέψης και της φαντασίας που είναι το κλειδί, για να ξεκλειδώσουν τα μυστικά της φύσης. Ο νέος τρόπος αντίληψης των Homo Ergaster, είναι ένα ορόσημο στο ταξίδι που θα τους οδηγήσει μέχρι εμάς.

Ένας μεγάλος εγκέφαλος είναι απαραίτητος⁸⁷, όχι τόσο για να καταλαβαίνεις πότε είναι ένα ζώο αρκετά αδύναμο για να του επιτεθείς, ή για την ιχνηλασία ή για να φτιάχνεις εργαλεία, όσο για να καταλαβαίνεις τους άλλους ανθρώπους. Οι κοινωνικές σχέσεις, έχουν γίνει τώρα πολύπλοκες. Ο λόγος που οι άνθρωποι ζουν σε ομάδες, είναι όχι μόνο για να προστατευτούν από τον εχθρό, αλλά από τους δεσμούς της οικογένειας και των φίλων. Ένα καλό κομμάτι κυνήγι, δεν είναι μόνον τροφή, αλλά και δώρο⁸⁸ μνηστήρα πολύφερνου για το παζάρεμα νύφης, ή προσφορά φιλίας που αντικαθιστά την πρακτική της βίας. Έτσι, δώρο πολύτιμο, μπορεί να είναι και κάποιο φανταχτερό αξιοπεριεργό αντικείμενο, όπως το δόντι ενός μεγάλου αρπακτικού, ένα κομμάτι σιδηροπυρίτη ή ο λίθινος χειροπέλεκυς με το όστρακο για στολίδι στο κέντρο⁸⁹, εύρημα και αυτό της Αχελαιάς⁹⁰ περιόδου, μια από τις αρχαιότερες και πειστικότερες αποδείξεις, αισθητικής αντίληψης.

Η δημιουργία μιας κοινωνίας όπου υπάρχουν ισχυροί δεσμοί φιλίας, αγάπης και πίστης ότι μπορείς να στηριχθείς στον συνάνθρωπό σου, τους δίνει την αυτοπεποίθηση και την ευκαιρία να κάνουν κάτι, που ποτέ πριν δεν είχε ξαναγίνει στην ιστορία του ανθρώπου. Να εγκαταλείψουν το προγονικό τους σπίτι στην Αφρική, εποικώντας την Μέση Ανατολή, την Ασία, νότια της Κίνας, την Ευρώπη και τον υπόλοιπο κόσμο συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας. Ταξίδεψαν τόσο μακριά, που όταν τους ξαναβρίσκουμε τους δίνουμε άλλο όνομα : Homo Erectus.

⁸⁷ ... για να μπορέσει να περιέχει εξελικτικά τις όποιες αλλαγές, οι οποίες αθροίζονται σε ότι παλιό περιείχετο ως δυνατότης – χωρητικότης στον προηγούμενο εγκέφαλο (Σ.τ.σ.).

⁸⁸ η αισθητική συνεχίζει να εξελίσσεται ταυτόχρονα και παράλληλα με την επιδεξιότητα. Οι χάντρες, ο χρωματισμός του σώματος, ακόμη και η κατασκευή στυλιζαρισμένων εργαλείων ίσως λειτούργησαν ως ενδείκτες της ιδιότητας του μέλους ομάδας και της ιεραρχικής θέσης μέσα στην φατρία, κάτι που θα έπαιζε ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην διεκδίκηση πόρων εν ανεπαρκεία. Τα συμβολικά αντικείμενα ίσως χρησίμευαν και για να κατευνάζουν τα κοινωνικά πάθη σε καιρούς χαλεπούς..... «οφείλεις να είσαι ανταποδοτικός με τις άλλες ομάδες γύρω σου, διότι εκεί θα βρεις τους συνεταιρούς που χρειάζεσαι... οι καλές σχέσεις μπορούν να διατηρηθούν μέσω ενός συστήματος ανταλλαγής δώρων» πράγματι, η εξήγηση του γιατί μερικά από τα εργαλεία των Blombos είναι τόσο άρτια αισθητικά ίσως κρύβεται στην πρακτική της προσφοράς δώρων. Το αν ένα εργαλείο είναι όμορφο το καθιστά και αποτελεσματικότερο,.....αλλά σκοπό έχει να λειτουργήσει ως συμβολικό τεχνούργημα και να συμβάλλει στη διαφύλαξη της ειρήνης (Περιοδικό Scientific American, Ελληνική έκδοση Ιούλιος 2005 τόμος 3 / τεύχος 7, Kate Wong, Η ανάδυση του σύγχρονου νου).

⁸⁹ Η συμμετρική κατεργασία των πελέκων της κατώτερης παλαιολιθικής περιόδου, δεν έχει μόνο λειτουργικό σκοπό, αλλά αποκαλύπτει συχνά προθέσεις αισθητικής φύσεως.....σε κάποιες περιπτώσεις, η κατεργασία του χειροτεχνήματος έχει διατηρήσει σε κεντρική θέση, ένα απολίθωμα (όστρακο), όπως σε κάποιους πελέκεις χελαιάς βαθμίδας του Νόρφολκ της Αγγλίας, η πρόθεση αυτή γίνεται εμφανέστερη. Το ίδιο ισχύει για ορισμένες εγκοπές που διατηρήθηκαν πάνω σε οστά ζώων, όπως η ράχη του βοδιού του Πεσ ντε λ' Αζέ (χελαιά βαθμίδα) της εποχής του Ρίσιου ή οι τομές που αξιοποιήθηκαν πάνω στο κνημιαίο οστόν ενός ελέφαντα, το οποίο βρέθηκε στο Μπιλτσισγέμπεν της Γερμανίας και ανάγεται σε 300.000 χρόνια πριν. Επιπλέον, η παρουσία ερυθρής ώχρας, σε διάφορα σημεία απόθεσης εξίσου παλιά (Ωάλεν), ή ακόμη και η οικιακή χρήση της φωτιάς, που θα πρέπει να αναχθεί τουλάχιστον σε 500.000 χρόνια πριν, μπορούν να φανερώσει μια συμβολική αντίληψη. (Natale Spineto, ο.π. σελ. 22, 23.).

⁹⁰ ονομάζεται η λιθοτεχνία από 1.000.000 χρόνια έως 150.000 χρόνια πριν. Ενώ Μουστέρια^{19α} ονομάζεται η λιθοτεχνία από 125.000 έως 75.000 χρόνια πριν, και της Λεπίδας^{19β} από 40.000 έως 32.000 χρόνια πριν. Οι χρονολογήσεις είναι προσεγγιστικές και υπόκεινται σε διόρθωση από την πρόοδο της έρευνας. (Σωτήρης Δημητρίου, Η εξέλιξη του ανθρώπου, Τόμος Ι. Ανθρωπογένεση, Εκδόσεις Καστανιώτη, σελ. 455.)

Γλώσσα, κοινωνική ζωή, τεχνολογία, κυνήγι, απαιτούν μετάδοση γνώσεων και εμπειριών, οι οποίες πληθαίνουν με τον χρόνο, επιτρέπουν την πρόοδο των πολιτισμικών εκδηλώσεων. Αυτές οι μορφές συμβολισμού, συνδεδεμένου με τις δομές της ζωής και το κοινωνικό πλαίσιο, πρέπει να γίνονται αντιληπτές σε στενό συσχετισμό με την γλωσσική επικοινωνία και αποτελούν εκφράσεις ενός λειτουργικού και κοινωνικού συμβολισμού⁹¹. Η ικανότητά του να εκφράζεται με σύμβολα, θα πρέπει να εξεταστεί σε σχέση με τις διάφορες συμπεριφορές και εκδηλώσεις του που απαιτούν ακριβώς μια τέτοια ικανότητα, όπως τις μορφές επισιτισμού, την οργάνωση του χώρου κατοικίας, την κατασκευή και φύλαξη των εργαλείων. Η συμβολική επικοινωνία μέσω της γλώσσας, πρέπει να ειπωθεί ακριβώς σε σχέση με μια ορισμένη πολυπλοκότητα κοινωνικών συσχετισμών.

Επτακόσιες χιλιάδες χρόνια πριν, φαίνεται ότι στον νου του Αρχανθρώπου των Πετραλώνων, ήδη χαράζει μια γλώσσα συμβόλων και η ανάγκη για ομορφιά. Φέρνει ένα κρινάκι μες' στην σπηλιά του⁹², τοποθετεί σε μια κόγχη το κρινίο μιας ύαινας, επάνω στην κάτω σιαγόνα της, σταυρωτά. Κάτω από τον βωμό, στην ζεστασιά της φωτιάς, λαξεύει το πέτρινο μαχαίρι του σαν να 'ταν στολίδι, αφού έχει γίνει πια κοφτερό, πολύ πέρα απ' όσο χρειάζεται για να σκοτώσει το θήραμά του.

Το λεγόμενο πρωτόγλυπτο της Μακεδονίας⁹³, ίσως και μισό εκατομμύριο χρόνια παλιό, έρχεται να επιβεβαιώσει το πόσο βαθιά ριζωμένο στην φύση μας, είναι το ένστικτο για καλλιτεχνική δημιουργία.

Η συμμετρική κατεργασία των πελέκεων της κατώτερης παλαιολιθικής περιόδου, δεν μπορεί να έχει μόνο λειτουργικό σκοπό, αλλά αποκαλύπτει προθέσεις αισθητικής φύσεως⁹⁴.

Ακόμη και αν δεν υπήρχε συνειδητή έρευνα⁹⁵ εκ μέρους του εργάτη, ακόμη και αν πρέπει να θεωρήσουμε αυτή την ισορροπία των μορφών ως απλή ζωολογική ιδιότητα, η κατοχή του μέσου πρόβλεψης της μορφής, διαμέσου της ύλης και η δυνατότητα η μορφή να οδηγείται ως τα ακραία όρια της αισθητικής τελειοποίησης, αρκούν για να αποδώσει κανείς, ακόμη και στα είδη πριν από τον άνθρωπο του νεάντερταλ, ένα αντίστοιχο επίπεδο παραστατικών δραστηριοτήτων.

Τίθεται δηλαδή το ερώτημα, γιατί οι τεχνίτες της περιόδου αυτής, κατέβαλαν τόσο κόπο και σκέψη για να εξαγάγουν τις συγκεκριμένες μορφές, αφού είχαν ήδη επιτύχει τον λειτουργικό τους στόχο. Η διαπίστωση της διαφοράς, που γεννά το κύρος, πρέπει να υπήρχε και τότε.

Η λάξευση των λίθινων αυτών εργαλείων, έως την εξαγωγή της μορφής στην οποία σήμερα τα ανακαλύπτουμε, έχει αποδειχθεί πειραματικά ότι ήταν μια ιδιαίτερα δύσκολη υπόθεση και ο κόπος που χρειαζόταν μετά την επίτευξη της καλής λειτουργίας, για να φθάσουν στην εν λόγω συμμετρία, μεγάλος. Πιστεύουμε ότι ο βαθμός αυτός δυσκολίας, από μόνος του θέτει τα όρια

⁹¹ Deacon T. W., ο.π). Κάθε κουλτούρα, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύνολο συμβολικών συστημάτων. Την πρώτη θέση κατέχουν γλώσσα, συζυγικοί κανόνες, οικονομικές σχέσεις, τέχνη, επιστήμη, θρησκεία. (C. Levi - Strauss, "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss", ο.π.

⁹² Άρης Ν. Πουλιανός, Η προέλευση των Ελλήνων, Βιβλιοθήκη της ανθρωπολογικής εταιρείας της Ελλάδος αρ. 9

⁹³ Το αποικληθέν πρωτόγλυπτο της Μακεδονίας, είναι μία πιθανότατα ανθρωπόμορφη αναπαράσταση, την οποία πολλοί ειδικοί, μετά από στρωματογραφικές αναλύσεις, ανάγουν χρονικά σε κάποιες εκατοντάδες χιλιάδες χρόνια πριν. Ως γνωστόν η τυχαία ανακάλυψη του γλυπτού αυτού, αποδίδεται στον τεχνικό της ΔΕΗ Κ. Παπακωνσταντίνου, σε βάθος 10 – 12 περίπου μέτρων από την επιφάνεια του εδάφους, ο οποίος το παρουσίασε το 1993 στην Ανθρωπολογική Εταιρεία Ελλάδος. Αναπαριστά όρθια φαλλοφόρα φιγούρα, χωρισμένη σε τρία ευδιάκριτα τμήματα: κεφάλι, κορμό, πόδια, βάρους 3 κιλών, ύψους 223 χιλιοστών και πλάτους 151 χιλιοστών του μέτρου. Με το πέρασμα του χρόνου, μικρές ασβεστολιθικές πέτρες έχουν εισαχθεί σε κοιλότητες που αναλογούν στις κοιλότητες των ματιών και των ρουθουνιών (Σ.τ.σ.).

⁹⁴ Natale Spineto, ο.π.

⁹⁵ André Leroi – Gourhan, ο.π. Β', σελ. 243

του περιττού και μαζί με την μέθοδο κατασκευής, αποκαλύπτει αισθητική πρόθεση. Η διαπίστωση της διαφοράς, που γεννά το κύρος, πρέπει να υπήρχε και τότε.

Επιπροσθέτως όμως, μας κατακλύζει η βεβαιότητα, αν και αξιωματική, ότι από κάποιο σημείο της λαξευτικής διαδικασίας και μετά, η αισθητική αντίληψη, οδήγησε το χέρι του τεχνίτη σε πιο λειτουργικές λύσεις και στις ανάλογες μορφές, στον ίδιο βαθμό που οι ανάγκες της λειτουργίας καθόρισαν την αισθητική.

Φανταζόμαστε την έκπληξη που θα πρέπει να ένιωσε αυτός ο τεχνίτης, όταν θα διεπίστωσε πως αυτό που θεωρούσε κυνήγι του καλαίσθητου ανεξαρτήτως χρηστικότητας, απέβαινε λειτουργικότερο, άρα αποτελεσματικότερο.

Οι μετέπειτα εξελίξεις, ο ακατάπαυστος διάλογος μεταξύ κατασκευαστού και ύλης, η αποτύπωση της συλλογικής και ατομικής σφραγίδας όσο στενά και αν είναι τα περιθώρια που αφήνει η ιδεώδης λειτουργία, ενισχύουν τα επιχειρήματα και τις απόψεις που εκφράζουμε εδώ.

Η ατομική ιδιοφυΐα άρρηκτα συνδεδεμένη με το κοινωνικό περιβάλλον

Από τις πρώτες ρυθμικές χαράξεις πάνω σε κόκκαλα μέχρι τις ρυθμικές εναλλαγές σχημάτων, χρωμάτων ή τόνων και τις ρυθμικές αποτυπώσεις χειρονομιών στα έργα του Jackson Pollock και κάθε άλλης εποχής, στείκόμαστε πάντα μπροστά στην ίδιαν ανάγκη που πηγάζει από την σύνδεση των κέντρων χειρονομιών, όρασης και γλώσσας στον εγκέφαλο. Η πορεία αυτή προς την κανονικότητα, την συμμετρία και την τελειοποίηση των καμπυλών, έχει ξεκινήσει εδώ και δύο εκατομμύρια χρόνια. Εάν η αισθητική απόλαυση ξεκινά από τα αμιγή σχήματα και χρώματα, όπως πρώτος διετύπωσε ο Πλάτων και αν οι έννοιες αυτές των τελείων γεωμετρικών σχημάτων είναι όντως αποτυπωμένες στον εγκέφαλό μας, όπως έρχεται να επιβεβαιώσει η σύγχρονη επιστήμη, τότε αισθητική και γεωμετρία έχουν ρίζες κοινές και η τελευταία αυτή που έχει χτίσει τον πολιτισμό όπως τον ξέρουμε σήμερα, ποτέ δεν θα είχε γεννηθεί ανεξάρτητα από το κάλλος.

Είναι αυτή μία ελαχίστη μετρήσιμη προσφορά της τέχνης πάρα πολύ δύσκολο να την αντιληφθούμε ως έχουσα κίνητρο κάποιαν ανεκπλήρωτη επιθυμία, ή και αν ακόμη είμαστε πρόθυμοι να μειώσουμε με τον τρόπο αυτό θαυμαστή λειτουργία, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες ως υγιές κίνητρο. Η έκφραση των επιθυμιών μας, οι μορφές επικοινωνίας εν γένει, απαιτούν ευρηματικότητα, φαντασία. Αυτός είναι ένας ελάχιστος κοινός παρονομαστής της καλλιτεχνικής έκφρασης, με όλα τα υπόλοιπα γεννήματα και εφευρέσεις της ανθρώπινης νόησης.

Αν είναι λοιπόν το φαινόμενο της έκφρασης με μέσα διάφορα του έναρθρου λόγου, ένα φαινόμενο φυσικό, θεμελιωμένο πάνω σε κοινές βιολογικές ιδιότητες, κρίκος της αλυσίδας που οργανώνει την τεχνική, το εργαλείο και την χειρονομία σε μια πραγματική σύνταξη, που δίνει στις τελεστικές σειρές την μονιμότητα και την πλαστικότητά τους, τότε πρόκειται για μιαν εξελιγμένη ανακλαστική αντίδραση με την παρεμβολή του νου και εφόσον είναι χρήσιμη και ουσιώδης για την έκφραση κοινωνικών αξιών, τότε δεν εκκινεί από μια νεύρωση, αλλά από την ανάγκη να εκφραστεί αυτή η εναρμόνιση με το περιβάλλον, μια ουσιαστική δηλαδή βιολογική επιταγή. Δεν είναι κάτι αυτοφύες και ανεξήγητο, αλλ' αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης μας. και μιας εξελικτικής διαδικασίας που διήρκεσε εκατομμύρια χρόνια.

Θα είχε ελάχιστη σημασία αν μειωνόταν ο ρόλος του χεριού, αν τα πάντα δεν έδειχναν, ότι η δραστηριότητά του είναι στενά αλληλέγγυα με την ισορροπία των εγκεφαλικών περιοχών, που το αφορούν. Το να μην έχεις να σκεφτείς με τα δάχτυλά σου, ισοδυναμεί με κατάργηση ενός

τμήματος της φυσιολογικής και φυλογενετικής ανθρώπινης σκέψης. Η ανισορροπία του χεριού, έχει ήδη ανακόψει εν μέρει, τον δεσμό που υπήρχε μεταξύ της γλώσσας και της αισθητικής εικόνας της πραγματικότητας.

Όπως δεν θα μπορούσαμε να αποσπάσουμε από την νόηση κάποια στοιχεία χωρίς να την τραυματίσουμε σοβαρά, ομοίως δεν θα μπορούσαμε να καταργήσουμε κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους εκφράζεται, συνομιλώντας αδιάκοπα με τον εαυτό της, χωρίς να ανακόψουμε την πρόοδό της.- Η ατομική και συλλογική σφραγίδα της προσωπικότητας, που επίμονα παρεισφρύνει, σε κάθε εργαλείο, μηχανή ή χρηστικό αντικείμενο, όσο στενά και αν είναι τα περιθώρια που αφήνουν στον σχεδιασμό τους οι απαιτήσεις της σωστής λειτουργίας. - Η αυθόρμητη λοιπόν αυτή ουσιώδης και επιτακτικά επανερχόμενη ανάγκη έκφρασης του κάθε ατόμου και κάθε λαού, όλες τις εποχές, μας δείχνουν ότι η καλλιτεχνική έκφραση λειτουργεί ως δεύτερη φύση για τον άνθρωπο. Ο ουσιώδης δε και αναγκαίος της ρόλος, θέτει τα κίνητρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας οριστικά έξω από τα όρια της διαταραχής.

Βγαλμένες μέσα από το σώμα του ανθρώπου από την εποχή του πρώτου χειροπέλεου, του πρώτου αυστραλανθρώπου, οι τεχνικές, μιμούνται το ζετύλιγμα εκατομμυρίων αιώνων της γεωλογικής εξέλιξης με ιλιγγιώδεις ρυθμούς, μέχρι του σημείου να κατασκευάζουν τεχνητά νευρικά συστήματα και ηλεκτρονική σκέψη.

Η θεμελίωση λοιπόν των πρώτων πολισμάτων και η γένεση του πολιτισμένου κόσμου, σηματοδοτούν με τρόπο επιτακτικό, το σημείο εκκίνησης του διαλόγου μεταξύ του εξαρτώμενου από το ίδιο ρεύμα με κάθε μορφή ζωής, φυσικού ανθρώπου και της τεχνικής, η οποία προέρχεται μεν από τη σκέψη του αλλά είναι απελευθερωμένη από τα γενετικά δεσμά.

Για κάθε εφεύρεση, όπως και για κάθε έργο τέχνης που στέκει ψηλότερα από τα άλλα, θα ήταν πλάνη να πιστεύει κανείς στο μοναδικό γεγονός, το μεγαλοφυές, που κάποιο απομονωμένο τεχνικό σώμα ή μορφή, αντλεί εκ του μηδενός. Μια ορισμένη πυκνότητα είναι αναγκαία, ώστε η ατομική ιδιοφυΐα να δράσει πάνω στην ύλη. Η μεταλλουργία, για παράδειγμα, μπόρεσε να γεννηθεί μόνο μέσα σε ένα σώμα τεχνικών, που αιώνες ολόκληρους κινητοποιούσε αναρίθμητα άτομα. Ο έλεγχος της φωτιάς, ούτε χρονολογικά προσδιορίζεται, ούτε σε ένα άτομο μπορεί να αποδοθεί. Η εξέλιξή μας παρά τα σποραδικά άλματά της υπήρξε μια διαδικασία αργή, και κάθε αλλαγή, όσο επαναστατική και αν ήταν, προήλθε από ένα σύνολο βιολογικών αλλαγών. Όπως το εργαλείο, έτσι και ο αισθητικός συμβολισμός, ποτέ δεν θα μπορούσαν να είναι αποτέλεσμα στιγμών έμπνευσης ενός και μόνον ατόμου, αλλά αργά, με τρόπο φυσικό, κατέληξαν να γίνουν το κύριο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης φύσης. Κάθε μεγαλοφυΐα χρειάζεται, μια τέτοιαν ευρεία κοινωνική και βιολογική βάση. Αν κοιτάξουμε το σύνολο, ένας μεγαλοφυής νους, φαίνεται να ορίζεται περισσότερο από διαφορές ποσοτικές παρά ποιοτικές. Επομένως, είναι παράξενο να θεωρούμε την εκδήλωση της μεγαλοφυΐας, όπως και κάθε εξαιρετικής ικανότητας, ως αποκύημα νύρωσης ή άλλης νοσηρής λειτουργίας. Δεν μπορούμε πλέον να θεωρούμε πως ό,τι κάνει ο καλλιτέχνης, είναι μια μυστηριωδώς αυτοφυόμενη ή έξωθεν εμπνευσμένη δραστηριότητα, ασύνδετη με τις βιολογικές εξελίξεις και τις άλλες δραστηριότητες του ανθρώπου.

Αναζητώντας πηγές για την εργασία μας, πολύ σύντομα ανακαλύψαμε, ότι η συντριπτική πλειοψηφία, αν όχι όλοι οι ιστορικοί τέχνης, ανθρωπολόγοι, μεγάλοι στοχαστές, συμφωνούν με αυτό ακριβώς το συμπέρασμα.

Τέχνη και επιστήμη, συναισθημα και λογική, είναι διακριτά και πρέπει να διακρίνονται προκειμένου να γίνει λόγος γι αυτά. Ποτέ, όμως, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι, στην πράξη, είναι μέρη της σύνολης ανθρώπινης επενέργειας, απολύτως αλληλένδετα. Αδυνατούμε δηλαδή να

συνδέσουμε την επιστήμη με τον αντικειμενικό κόσμο και την τέχνη με τον υποκειμενικό. Ο δυϊσμός υποκειμένου και αντικειμένου, είναι ψευδεπίγραφος τοις πράγμασιν, αφού συνείδηση και πραγματικότητα συμφύρονται αζεδιάλυτα ή μια με την άλλη εντός του τρόπου της ζωντανής μας οργάνωσης. Συνακόλουθα, η διάκριση της φύσης προς το πνεύμα κατά το ανάλογο αντικείμενου προς υποκείμενο, είναι πλαστή, παρότι η κυρίαρχη σκέψη μας, εδράζεται σ' αυτή την διάκριση με τρόπο που για να περιέξουμε την ουσιαστική ενότητα, πρέπει να κηρύξουμε επανάσταση στο χώρο του πνεύματος. Οφείλουν να ξεπεραστούν οι διακριτές κατηγορίες καλλιτεχνών και πραγματικοτήτων. Ο Coleridge⁹⁶ συμφωνώντας, αποκαλούσε «αφηρημένη γνώση», εκείνη κατά την οποία: «σκεφτόμαστε τους εαυτούς μας ως ξεχωριστά όντα και θέτουμε την φύση σε αντίθεση με το πνεύμα, όπως το αντικείμενο στο υποκείμενο, το πράγμα στην σκέψη, τον θάνατο στην ζωή».

Με την εξέλιξη του έναρθρου λόγου, η λεκτική επικοινωνία, θεωρήθηκε ως το μέτρο ακριβείας της έκφρασης και επικοινωνίας, της οποίας όμως τα όρια συνεχώς δοκιμάζονται. Είναι σαν να ξεκινά εκεί που σταματούν οι δυνατότητές της, ένας κόσμος άρρητος, άλλων συμβολικών μορφών έκφρασης, που ενυπήρχαν δυνάμει στον άνθρωπο και όφειλαν να υπερβούν και αυτόν τον καλπάζοντα έναρθρο λόγο, οίος της τέχνης. Του κόσμου αυτού η διαφορετικότητα, ακόμη παρεξηγείται, θεωρουμένη ως ασαφής. Ωστόσο, έτσι συγκρίνουμε δυο πράγματα εντελώς ανόμοια. Μπορεί ο κόσμος του λόγου να γίνει έναυσμα απεικονίσεων στην ύλη, ή οι εικόνες να δώσουν λαβή για λόγο, όμως κανένας από τους δύο αυτούς κόσμους δεν μπορεί να επικαλύψει τον άλλον. Γι' αυτό μπροστά σε έναν Παρθενώνα, μένουμε άφωνοι. Η τέχνη δηλαδή ενίοτε, νικάει την φωνή.

⁹⁶ Samuel Taylor (1772-1834), άγγλος ρομαντικός ποιητής, δοκιμογράφος, κριτικός, της λογοτεχνίας και φιλόσοφος.

Κεφάλαιο iv - Homo Sapiens

Η τέχνη των μη εγγραμμάτων λαών

Η λεκτική και η εικαστική αποτύπωση ισορροπούν

Πενήντα χιλιάδες χρόνια πριν, είτε συνέβη μια τελευταία μετάλλαξη στον εγκέφαλο των Homo Sapiens, που δεν είναι ανιχνεύσιμη στα κρανιακά απολιθώματα, είτε ωρίμασαν οι συνθήκες για να εκδηλωθούν ικανότητες που μέχρι τότε βρίσκονταν εν υπνώσει.

Όταν οι Homo Sapiens εισέβαλλαν στην Ευρώπη έφεραν μαζί τους άφθονες μαρτυρίες, μιας πλήρως σχηματισμένης και ανεπανάληπτης αισθητικότητας⁹⁷.

Βαθιά ριζωμένη στην βιολογική εμπειρία του ανθρώπου, η κουλτούρα αποκαλύπτει όψεις που μπορούν να θεωρηθούν υπερβιολογικές και χαρακτηρίζονται από την σκοπιμότητα και την συμβολοποίηση, που με ποικίλους τρόπους διαποτίζει τον κόσμο του προϊστορικού ανθρώπου. Όχι μόνο τα λίθινα εργαλεία τους ήσαν ανώτερα απ' όλα όσα είχαν προηγηθεί, κατασκευασμένα με μια τεχνική βασισμένη στην επεξεργασία πολλαπλών επιμηκών, λεπτών λεπίδων από κυλινδρικούς πυρήνες, αλλά κατασκεύαζαν επίσης εργαλεία από οστόν και κέρατο, με μια ευαισθησία ανεπανάληπτη στις ιδιότητες των υλικών αυτών. Η καλλιτεχνική και η θρησκευτική τους κλίση είναι πλέον αναμφισβήτητη. Χαράγματα, βραχογραφίες, ζωγραφιές στους τοίχους σπηλαίων, αρχεία σε χαραγμένα οστά και λίθινες πλάκες υπολείμματα πνευστών οργάνων, είναι αποδείξεις αναμφισβήτητες της καλλιτεχνικής τους φύσης. Τα προσωπικά περίτεχνα κοσμήματα και γενικά ο κτερισμός πολλών τάφων, υποδεικνύουν πίστη για την μετά θάνατον ζωή και κοινωνική διαστρωμάτωση και οργάνωση.

Ο Leroi Gourhan στο βιβλίο του *Le geste et la parole*, αναπτύσσει την υπόθεση του ισχυρού δεσμού μεταξύ τεχνικής και γλώσσας. Αυτή η τελευταία, είναι εξαρτημένη από το εργαλείο και τα δύο δε μαζί αποτελούν ενδείξεις συνειδητότητας, ευφυΐας και στοχασμού του ανθρώπου. Η παραστατική συμπεριφορά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την γλώσσα⁹⁸ και απορρέει από την ίδια ικανότητα του ανθρώπου να αναστοχάζεται την πραγματικότητα με λεκτικά και χειροπραξιακά σύμβολα, υλοποιημένα σε μορφές. Στο επίπεδο της ανθρώπινης αντίληψης ως μέρος μιας αναλυτικής διαδικασίας, που γίνεται ολόένα και πιο συγκεκριμένη, η αναστοχάζομενη σκέψη, συνίσταται στο να αποσπά από την πραγματικότητα σύμβολα, που παράλληλα προς τον πραγματικό κόσμο αποτελούν τον κόσμο της γλώσσας, με την οποία εξασφαλίζεται η σύλληψη της πραγματικότητας. Αυτή η αναστοχάζομενη σκέψη, που εκφραζόταν προφανώς ευθύς εξαρχής στη φωνητική και μιμητική γλώσσα των ανθρωπιδών, στην ανώτερη Παλαιολιθική αποκτά τη δυνατότητα να χειρίζεται αναπαραστάσεις, που επιτρέπουν στον άνθρωπο να εκφράζεται πέραν του παρόντος υλικού κόσμου.

Η εξέλιξή μας συμπίπτει με την εξέλιξη των μέσων έκφρασης και η γραφική αναπαράσταση είναι το τελευταίο και πιο εξελιγμένο στάδιό της. Όταν κοιτάζουμε τις σπηλαιογραφίες της ανώτερης παλαιολιθικής περιόδου, γνωρίζουμε με βεβαιότητα, ότι είναι τα έργα ανθρώπων ομοίων με εμάς.

Στους πρωτόγονους ανθρωπίδες, οι λειτουργίες του χεριού και του προσώπου, κατά κάποιον τρόπο διαχωρίζονται, αναζητώντας μια νέα ισορροπία. Το πρόσωπο λειτουργεί με την φώνηση, ενώ το χέρι συμβάλλει με το εργαλείο και την χειροπραξία. Όταν εμφανίζεται η γραφική απεικόνιση, ο παραλληλισμός αποκαθίσταται⁹⁹: ενώ το πρόσωπο, κατέχει την δική του

⁹⁷ Περιοδικό Scientific American, Φεβρουάριος 2000 –τόμος β'- ο.π.

⁹⁸ André Leroi – Gourhan, ο.π. Β', σελ. 237

⁹⁹ André Leroi – Gourhan, Α', ο.π., σελ. 350

γλώσσα που συνδέεται με την ακοή, τώρα το χέρι διαθέτει την δική του αποτυπωμένη γλώσσα, που η έκφρασή της αναφέρεται στην όραση.

Οι σπηλαιογραφίες ως ντοκουμέντα

Με την παλαιολιθική περίοδο ξεκινά η γραφική αναπαράσταση, ένα στάδιο καινούργιο και ουσιώδες για τον άνθρωπο στην εξέλιξη της συμβολικής λειτουργίας, το οποίο εκδηλώνεται με τρόπο ιδιαίτερα έντονο στον κόσμο των σπηλαίων. Οι σπηλαιογραφίες είναι μάλλον μυθογράμματα¹⁰⁰, ζωγραφίες δηλαδή που ζωντανεύουν με την αφήγηση ενός μύθου. Ο λόγος είναι μια μορφή τελετουργίας. Η μη λεκτική τελετουργία, είναι απλώς «ένα σύστημα σημάτων, διαφορετικού, λιγότερο εξειδικευμένου τύπου¹⁰¹». Ένα παράδειγμα, οικείο σε εμάς, είναι οι γνωστές μας αγιογραφίες, όπου ένας ιερέας αφηγείται τα πάθη του Χριστού μπροστά στην παράσταση ενός εσταυρωμένου. Οι περισσότεροι από εμάς, θαυμάζουμε τις αγιογραφίες ως έργα υψηλής αισθητικής, ωστόσο για τον πιστό, όπως και για τον θρησκείοντα αγιογράφο, αποτελούν εικονογράφηση της πίστης του, σύμβολο του δόγματος του και σε άλλες εποχές, όταν το ποσοστό εγγραμμάτων ήταν κατά πολύ μικρότερο, χρησίμευσαν και αυτές ως μυθογράμματα.

Οι απεικονίσεις στις παρειές των σπηλαίων έχουν εντυπωσιακές ομοιότητες στην οργάνωσή τους. Η διάταξη των μορφών κατά ακτινωτό τρόπο¹⁰² από μία κεντρική σύνθεση, προδίδει συμβολική σύλληψη του κόσμου. Ο αριθμός των αναπαριστώμενων ζώων είναι πολύ μικρός και οι σχέσεις τους μέσα στην σύνθεση σταθερές, που σημαίνει ότι δεν παριστάνονταν στην τύχη: Το ζεύγος βίσωνας – άλογο είναι το πιο κοινό θέμα και κατέχει το κέντρο της επιφάνειας. Αίγαγροι και ελάφια τους πλαισιώνουν στα πλάγια, λιοντάρια και ρινόκεροι τοποθετούνται στην περιφέρεια. Οι κανόνες αυτοί δεν ήταν πολύ αυστηροί, καθώς τα ζεύγη βισώνων – αλόγων αντικαθιστούν άλλα ζεύγη όπως το μαμούθ – βόναςος και άλλα. Τα επικίνδυνα ζώα όπως αρκούδες, λιοντάρια, εικονίζονταν συνήθως στην περιφέρεια των συνθέσεων ή στις πτυχώσεις των σπηλαίων. Παρόμοιες συμβολικές σχέσεις των θεμάτων εντοπίζονται και στην δυαδικότητα θηλυκό / αρσενικό, που την ξαναβρίσκουμε και σε παραστάσεις σε μικρά, φορητά αντικείμενα. Το ίδιο θέμα, μπορεί να επαναλαμβάνεται πολλές φορές στο ίδιο σπήλαιο: παραμένει ταυτόσημο, παρά τις παραλλαγές, από το ένα σπήλαιο στο άλλο. Επομένως, πρόκειται για κάτι τελείως διαφορετικό από μία τυχαία αναπαράσταση θηραμάτων, είναι διαφορετικό από την «γραφή», κάτι επίσης διαφορετικό από έναν «πίνακα». Πίσω από την συμβολική διάταξη των παραστατικών μορφών, αναγκαστικά υπήρξαν προφορικά συμφραζόμενα, με τα οποία συμβολιζόταν η συμβολική παράθεση, αναπαράγοντας τις αξίες τους στο χώρο. Το ίδιο φαινόμενο γίνεται αισθητό, όταν οι Αυστραλοί φτιάχνουν πάνω στην άμμο σπειροειδείς φιγούρες, που εκφράζουν συμβολικά το ξετύλιγμα του μύθου της

¹⁰⁰ Το «μυθόγραμμα» είναι πράγματι ένα ιδεόγραμμα και μπορούμε να το αντιληφθούμε, αν λάβουμε υπόψη σε τι χρησιμεύει ακόμη και στη δική μας σύγχρονη σκέψη: Η παράθεση ενός σταυρού, μιας λόγχης και ενός καλαμιού με ένα σφουγγάρι στην άκρη αρκεί για να φέρει στον νου την ιδέα των Παθών του Χριστού. Η εικόνα είναι ξένη προς κάθε εμφανούμενη προφορική σημειογραφία, ενώ αντίθετα είναι εφοδιασμένη με μια εκτακτικότητα που η γραφή την αγνοεί. ...όλη η παλαιολιθική τέχνη είναι ιδεογραφική...η παραστατική τέχνη, αρχικά συνδέεται άμεσα με τη γλώσσα και βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην γραφή, με την ευρεία έννοια, παρά στο έργο τέχνης. Είναι συμβολική μεταφορά και όχι αντίγραφο της πραγματικότητας...οι παλαιότερες γνωστές απεικονίσεις ... είναι κλειδιά μιας γραφικής απεικόνισης χωρίς περιγραφική αναφορά, υπόβαθρο προφορικών συμφραζόμενων χαμένων για πάντα (André Leroi – Gourhan, A', ο.π. σελ. 321, 339).

¹⁰¹ (Leach, E. R. (1964), "Ritualization in man in relation to conceptual and social development". Philosophical Transactions of the Royal Society).

¹⁰² André Leroi – Gourhan, A', ο.π., σελ. 329

σαύρας, ή το τοτέμ του «μυρμηγκιού με μέλι», ή όταν οι Αινοί υλοποιούν σε ένα ξυλόγλυπτο κύπελλο την μυθοποιημένη αφήγηση της θυσίας της αρκούδας. Η ερμηνεία του Λερούα Γιουράν, αντιμετωπίζει αυτήν την δυαδικότητα των φύλων, σύμφωνα με τις αρχές και τα σχήματα της Ψυχανάλυσης.

Οι καλλιτέχνες της εποχής εκείνης, χρησιμοποιούσαν εργαλεία από πυριτόλιθο για τις εγχαράξεις, ενώ για τα χαμηλά ανάγλυφα, τα λεγόμενα επιπεδόγλυφα κατέφευγαν στην λάξευση και την λείανση των επιφανειών. Τα σχέδια γίνονταν με το δάχτυλο, με κάρβουνο ή με ξύλινα εργαλεία με αιχμηρό άκρο. Για την τοποθέτηση των χρωμάτων χρησιμοποιούσαν πινέλα, βούρτσες, μαχαίρι, τα δάχτυλα ή τις παλάμες. Το περίγραμμα και ο όγκος των μορφών, αποδίδονταν με εγχάραξη ή με μαύρες γραμμές. Συχνά χρησιμοποιούνταν οι φυσικές προεξοχές των τοιχωμάτων των σπηλαίων, για να τονισθούν τμήματα των ζωγραφισμένων ζώων, όπως το κεφάλι του αλόγου στο Πεσ Μερλ. Πρόκειται για τις αρχαιότερες γνωστές χειροποίητες εικόνες. Αιώνες αργότερα, πρώτος ο Alberti θα προτείνει την θεωρία, ότι οι χειροποίητες εικόνες συνδέονται με την γέννηση της γλυπτικής. Οι πρώτοι γλύπτες, θέλησαν με μικρές αλλαγές να τελειοποιήσουν την ομοιότητα των τυχαίων φυσικών μορφωμάτων, με εικόνες που ανακάλυψε σε αυτά η φαντασία τους. Η αρχαιολογική έρευνα, τον έχει επαληθεύσει σε ευρήματα της παλαιολιθικής τέχνης, στα σπήλαια της Δορδώνης κοντά στα Πυρηνάια και αλλού. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν τις αποχρώσεις του μαύρου, του καστανού, του κίτρινου και του κόκκινου, ενώ πράσινο και μπλε δεν υπήρχαν. Το μαύρο, το ελάμβαναν από τα οξείδια του μαγγανίου και το κάρβουνο, ενώ από τον αιματίτη και την καμένη ώχρα παρήγαν το κόκκινο. Οι σύγχρονες μέθοδοι, δεν παύουν να αποκαλύπτουν τον πλούτο των γνώσεων των καλλιτεχνών αυτών.

Δεν είναι τυχαίο που ακόμη και σήμερα, ο επισκέπτης στέκει για να θαυμάσει την υψηλή αισθητική τους αξία, όπως άλλωστε έκαναν και οι πρώτοι ανθρωπολόγοι που τις είδαν, κάνοντας το λάθος, να τις ερμηνεύσουν στα πλαίσια του σημερινού δόγματος «η τέχνη για την τέχνη»¹⁰³.

Είναι βέβαιον, ότι ο γραφικός συμβολισμός σε σχέση με την συμβολική γλώσσα, επωφελείται από μίαν ορισμένη ανεξαρτησία¹⁰⁴. Εκφράζει με το περιεχόμενό του στις τρεις διαστάσεις του χώρου, αυτό που η φωνητική γλώσσα εκφράζει στην μία διάσταση του χρόνου. Η κατάκτηση της γραφής με την χρήση του γραμμικού μηχανισμού, είχε την σημασία, ότι εισήγαγε την γραφική έκφραση στην πλήρη υπαγωγή της στην φωνητική έκφραση. Στο επίπεδο στο οποίο τοποθετούμαστε ακόμη, η σύνδεση της γλώσσας με την γραφική έκφραση ανήκει στην τάξη του συντονισμού και όχι της υπαγωγής. Η εικόνα διαθέτει μια διάσταση ελευθερίας, που πάντοτε θα λείπει από την γραφή. Μπορεί να θέσει σε κίνηση την λεκτική διαδικασία, που καταλήγει στην εξιστόρηση ενός μύθου, χωρίς να είναι προσκολλημένη σ' αυτόν, ενώ τα γλωσσικά της συμφραζόμενα εξαφανίζονται μαζί με τον αφηγητή.

Φαίνεται όμως καθαρά, ότι στους ανθρώπους αυτούς δεν αρκούσε ένα κακοφτιαγμένο σύμβολο, ως έναυσμα κάποιας αφήγησης, γιατί τότε δεν θα υπήρχε τόση φροντίδα. Αντίθετα μάλιστα ο πλούτος των γνώσεων και η επιδεξιότητα, μας κάνουν να υποπτευόμαστε την ύπαρξη παραδόσης και εξειδίκευσης.

¹⁰³ Η εκπληκτική αστοχία των προϊστορικών αρχαιολόγων του τέλους του 19ου αιώνα,....συνίστατο στο ότι θέλησαν να ανακαλύψουν μίαν αρχέγονη «τέχνη για την τέχνη», ενώ το σπήλαιο Λασκώ δεν είναι λιγότερο ενταγμένο στην κοινωνικοθηρησκευτική ζωή των συγχρόνων με τους ζωγράφους του, ανθρώπων απ' όσο είναι η Καπέλλα Σιζτίνα στην Ρώμη του 16ου αιώνα. (André Leroi – Gourhan, Β', ο.π., σελ. 239).

¹⁰⁴ André Leroi – Gourhan, Α', ο.π., σελ. 327

Μπορεί να είναι λοιπόν η τέχνη της εποχής, δέσμια των μαγικών τελετών και εξαρτημένη από τον μαγικό λόγο, μα η αισθητική δεν παύει να είναι μέρος αυτής της μαγείας. Όταν αυτά τα δεσμά θα σπάσουν, θα επέλθει και η ρήξη του τεχνίτη με το κοινωνικό σύνολο, αφού έτσι αρχίζει να αμφισβητεί τις πεποιθήσεις που καθησυχάζουν τους ανθρώπους, όταν ατενίζουν το άγνωστο.

Ο μύθος και η θρησκεία είναι από τα πιο συντηρητικά φαινόμενα της ανθρώπινης ζωής. Ο μόνος τρόπος που έχουν να ερμηνεύσουν την παρούσα μορφή της ανθρώπινης ζωής και του κόσμου είναι η αναγωγή τους σε κάποιο μακρινό παρελθόν. Οι ρίζες που βρίσκει ο μυθικός άνθρωπος σ' αυτό το απώτατο παρελθόν δεν μπορεί παρά να είναι αδιαμφισβήτητες. Κάθε αμφισβήτηση θα συντάραζε συθέμελα την ίδια την ύπαρξή του, θα ήταν ιεροσυλία. Γι' αυτό «για τον πρωτόγονο νου δεν υπάρχει ιερότερο πράγμα από την ιερότητα της ηλικίας. Η ηλικία δίνει στα πάντα, και στα φυσικά αντικείμενα και στους ανθρώπινους θεσμούς, την αξία τους, την περιωπή τους, την ηθική και θρησκευτική τους σπουδαιότητα. Για να διατηρηθεί τούτη η περιωπή γίνεται επιτακτική η συνέχιση και η συντήρηση της ανθρώπινης τάξης πραγμάτων με την ίδια αμετάβλητη μορφή. Κάθε ρήξη της συνέχειας θα κατέστρεφε την ίδια την ουσία της μυθικής και θρησκευτικής σκέψης. Από την άποψη της πρωτόγονης σκέψης και η παραμικρότερη αλλαγή στο καθιερωμένο σχήμα πραγμάτων είναι καταστροφή, γι' αυτό η πρωτόγονη θρησκεία δεν μπορεί να αφήσει χώρο σε καμιάν ελευθερία ατομικής σκέψης. Το ψυχολογικό αυτό σχήμα δεν είναι βεβαίως άγνωστο και κατά την ιστορική εποχή γι' αυτό και όταν ο καλλιτέχνης αποκλίνει των παραδοσιακών σχημάτων επέρχεται ρήξη. Τα προβλήματα ξεινούν, ακριβώς όταν τα έργα ενός δημιουργού, ξεφεύγοντας από τα παραδεδομένα πρότυπα ομορφιάς, εικονίζουν ένα νέο τρόπον αντίληψης του κόσμου. Η τέχνη σταματά τότε να εξυπηρετεί την θρησκεία ή την μαγική τελετή. Το μόνο που τώρα επιθυμεί ο καλλιτέχνης, είναι να δει με νέα μάτια τον κόσμο, εμπλουτίζοντας έτσι την γλώσσα των συμβόλων, δημιουργώντας νέα πρότυπα ομορφιάς, προσφέροντας νέους τρόπους κατανόησης του κόσμου και της ψυχής του ανθρώπου.

Ωστόσο ανατρέχοντας την ιστορία της τέχνης, ο κύριος στόχος των δημιουργών μοιάζει να είναι η άρθρωση με την μεγαλύτερη δυνατή σαφήνεια και ζωντάνια ενός συμβολικού λόγου, όπου το αισθητικό αποτέλεσμα είναι αξεδιάλυτα πλεγμένο με τον στόχο αυτό. Κοιτώντας το ζεύγος Βισόνων¹⁰⁵, που πλάστηκαν πριν από δεκατέσσερις χιλιάδες χρόνια από ένα κομμάτι υγρής λάσπης στο σπήλαιο του Τυκ Ντ' Ωντουμπέρ, πώς να φανταστούμε ότι δεν ένωσε ο γλύπτης την αγνή ηδονή που προσφέρει σε όλους μας η ομορφιά, ότι δεν ένωσε την συγκίνηση της δημιουργίας ότι οι καμπύλες του υπέροχου αυτού γλυπτού δεν παγίδευσαν, όμοια με τις δικές μας, τις ψυχές των λατρευτών ενισχύοντας την μαγική του δύναμη; Καθώς οι βίσονες αυτοί βρίσκονται στα έγκατα του σπηλαίου και για να φτάσεις εκεί πρέπει να συρθείς, ή να περπατήσεις σκυφτός για ένα χιλιόμετρο, φαίνεται πολύ πιθανό ότι εξυπηρετούσαν κάποια τελετή μύησης. Η τελετή θα μείνει άγνωστη για πάντα, αλλά η δύναμη της ομορφιάς τους μας μαγεύει ακόμη. Ας μην υποτιμούμε αυτούς τους ανθρώπους, που είναι βέβαιο ότι ταυτόχρονα με τους μαγικούς σκοπούς, υπηρετούσαν και την αισθητική τους, αφ' ης στιγμής είναι εξίσου βέβαιο ότι μπορούσαν να χαρούν την ομορφιά γύρω τους. Όπως όλοι οι άνθρωποι χτένιζαν τα μαλλιά τους, στολίζονταν με κοσμήματα και αφού υπήρχαν τα μέσα, δηλαδή μπογιές, χαρρακτικά εργαλεία και επιδέξια χέρια, είναι πολύ ευκολότερο να πιστέψουμε ότι αυτά χρησιμοποιήθηκαν και με μόνο σκοπό την καθαρή ευχαρίστηση του τεχνίτη, παρά ότι κάτι

¹⁰⁵ Experiment Γαϊόραμα Τεύχος Μάιου-Ιουνίου 1996, Κείμενο: John J. Putman, Φωτογραφίες: Sisse Brimberc, Ira Block, Εικονογράφηση: Jack Unruh by the National Geographic Society, Απόδοση: Μαρία Ευαγγελάτου

τέτοιο ποτέ δε γινόταν. Όταν ο *homo habilis* λάξευε ήδη συμμετρικά δυο εκατομμύρια χρόνια πριν από εμάς και ο Αρχάνθρωπος ήδη πιθανότατα ζούσε σ' έναν κόσμο συμβολικό, νομίζουμε πως πρέπει να δεχθούμε χωρίς άλλες επιφυλάξεις, ότι οι πρωτογέννητοι άνθρωποι ζητούσαν και 'κείνοι την αγνή απόλαυση που μας χαρίζει η ομορφιά και ότι ήδη ποθούσαν να την δημιουργήσουν.

Μια λαχτάρα τόσο παλιά, πρέπει να την θεωρήσουμε μέρος αναπόσπαστο της ανθρώπινης νοημοσύνης, αλλά και ως ορίζουσα την φύση της νοημοσύνης αυτής. Επιπλέον, αν δεχόμαστε την επινόηση της αποθήκευσης πληροφοριών¹⁰⁶ σε έργα τέχνης, ως έναν ακόμη τρόπο επικοινωνίας που μας δίνει κάποιο πλεονέκτημα, τότε δεν μπορούμε πλέον να την θεωρούμε ως παρενέργεια της ανάπτυξης του εγκεφάλου, αλλά ως εκδήλωση υγείας, απ' όπου κι αν πηγάζει. Εάν χαρακτηρίζουμε υγιείς ή νοσηρές τις λειτουργίες του σώματος, ανάλογα με την ωφελιμότητα ή την βλαπτικότητα τους, τότε δεν βλέπουμε τον λόγο γιατί να μην γίνεται το ίδιο και με τις λειτουργίες της ψυχής.

Η λέξη κάλλος είναι ένας άλλος τύπος της λέξης καλός, στις οποίας τα συνοδά χαρακτηριστικά, σίγουρα περιέχεται η ψυχική αρμονία. Το αντίθετό του, δεν είναι απλώς το άσχημο, μα και η διατάραξη, η ανησυχία, η δυσαρέσκεια, η καταπίεση, η αταξία. Η ομορφιά, έννοια που όλοι αντιλαμβάνονται, είναι ακατόρθωτο να ορισθεί ικανοποιητικά, δεδομένου ότι αναφέρεται και συναρτάται πολυεπίπεδα. Γεγονός παραμένει το ότι η περιγραφή της, είναι ιστορία παλιά. Τι αναγνωρίζουμε, σε τι συμφωνούν όλοι πως είναι ωραίο; Το έργο πρώτ' απ' όλα της φύσης, είτε γοητευτικό, είτε τρομακτικό. Οι μυρωδιές, τα έντονα χρώματα και η ευωδία του βρεγμένου χώματος, όταν έρχεται η άνοιξη κι η γη ξαναγεννιέται, αλλά και ένα πάλλευκο τοπίο του χειμώνα. Ένας επιβλητικός βράχος, τα χρώματα της θάλασσας που μοιάζει ζωντανή, αλλά και ένα ηφαίστειο ή η χάρις στο βάδισμα ενός ελαφιού, ή ενός ανθρώπου που ξυπνά τον ερωτισμό μας. Ο έναςτρος ουρανός. Μόνον ο άνθρωπος έλκεται από τα θαύματα αυτά, από ένα ανθισμένο λιβάδι επειδή συγκινείται από την ομορφιά του, ενώ μία αγέλη το μόνο που βλέπει και μυρίζει, είναι ένα νόστιμο γεύμα. Οι πρώτοι φιλόσοφοι συνέδεσαν την ομορφιά με την μίμηση της ζωής. Ο άνθρωπος, παίζοντας θέατρο, αλλάζει τον κόσμο και κυρίως ορίζει τον εαυτό του.

Η πανάρχαια χρήση της κόκκινης ώχρας και η μεταγενέστερη συμβολική της χρήση στις ταφές, αλλά και οι σημερινές συνήθειες μας οδηγούν στην σκέψη ότι ο πρώτος καμβάς του ανθρώπου, ήταν το ίδιο του το σώμα. Ίσως επεδίωκε να εδραιώσει έτσι την καινούργια του προσωπικότητα και ορατά πλέον, να διαφέρει επίσης ορατά από τον ανέγγιχτο ζωικό εαυτό του. Η ίδια η λέξη προσωπικότητα, απορρέει από αυτήν την επίσημη κάλυψη του προσώπου. Ένα πρόσωπο αδόλευτο από τον πολιτισμό είναι ένα πρόσωπο ζώου. Η κοινωνική οργάνωση δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο του ανθρώπου, την βρίσκουμε συχνότατα – και μάλιστα εξαιρετικά περίπλοκη – και στον κόσμο των ζώων. «Όμως στην περίπτωση του ανθρώπου δεν βρίσκουμε μοναχά μια κοινωνία δράσης, όπως στα ζώα, αλλά και μια κοινωνία σκέψης και συναισθήματος. Γλώσσα, μύθος, τέχνη, θρησκεία, επιστήμη δεν είναι απλώς στοιχεία μα συστατικοί όροι τούτης της ανώτερης μορφής κοινωνίας¹⁰⁷».

¹⁰⁶ Πίσω από έναν «ευαγγελισμό» (του υψηλού Μεσαίωνα, στις παρυφές της Αναγέννησης), της ευτυχισμένης στο άγγελμα κατοπινής Παναγίας, βρέθηκε με την μέθοδο των ακτίνων Χ, σε Παλίμφηστο, μια συντετριμμένη υποψήφια μάνα, που ακούει και αποδιώχνει συγχρόνως τον Άγγελο Κυρίου, που δεν ευαγγελίζεται χαρά και ελπίδα αλλά πόνο και θάνατο ατιμωτικό. Και αν ο ζωγράφος δεν κάλυψε την αρχική του ιδέα τυχαίως; ή για οικονομία υλικών; Μήπως φοβήθηκε από την μία τον παραγγέλοντα το έργο, ήλπιζε όμως από την άλλη ότι κάποτε, κάπως, θα ένωθε ο κόσμος την αληθινή του προσέγγιση στο θέμα;

¹⁰⁷ Cassirer, σελ. 332

Η επιστήμη μας δίνει τάξη στην σκέψη, η ηθικότητα μας δίνει τάξη στις πράξεις. Η τέχνη μας δίνει τάξη στην σύλληψη ορατών, απτών και ακουστών φαινομένων.

Σε όλα τα βιβλία ιστορίας της τέχνης, σε όλες τις ανθρωπολογικές και άλλες μελέτες, όταν παρουσιάζονται βέβαιες αποδείξεις αισθητικής αντίληψης και εξελιγμένης ικανότητας για εικαστική έκφραση, τότε χωρίς δεύτερη σκέψη όλοι γνωρίζουν ότι είναι οι δημιουργοί τους, άνθρωποι σαν εμάς. Το ίδιο ισχύει, όποτε βρισκόμαστε μπροστά σε αναντίρρητες εκδηλώσεις θρησκευτικών και μαγικών πεποιθήσεων.

Δικαιούμαστε λοιπόν να πούμε, ότι η αισθητική και συμβολική αντίληψη, συνειδητά ή ασυνειδητά ήδη θεωρείται απ' όλους, ως ορισμός αυτού του ανθρώπου και κομμάτι της φύσης μας αναπόσπαστο.

Εάν ο άνθρωπος δεν είχε άλλα μέσα εκτός της γλώσσας για να ερμηνεύσει τον κόσμο, να τον διαποτίσει με το πνεύμα του, τότε το περιεχόμενο του κόσμου θα έμενε σε κατάσταση άμορφη.

Μια κοινωνία που θα έχανε την ικανότητά της να εκφράζεται με ανάλογους τρόπους, θα έχανε την ικανότητά της να δρα και μαζί την συνείδηση της διαφορετικότητάς της, επομένως τα κίνητρα και την ταυτότητά της. Αυτός είναι ο λόγος που ποτέ δεν υπήρξε θρησκεία, πολιτικό κόμμα, έθνος ή οποιαδήποτε άλλη ομάδα ανθρώπων, χωρίς τα σύμβολα που να την εκφράζουν. Χωρίς τις εικαστικές τέχνες, κοινωνικά συναισθήματα και αξίες, θα είχαν μια εντελώς αβέβαιη ύπαρξη.

Τα σύμβολα μπορεί να έχουν και άλλες μορφές, να είναι για παράδειγμα λέξεις, κινήσεις ή ήχοι. Ο εγκέφαλος αυτός, που είναι ικανός να δημιουργήσει μία σύνθεση εικαστικής ή γλωσσικής αφαίρεσης, να ενώσει το κάθε μέρος ενός έργου με το όλον και να καταλήξει σε ένα σύνολο, μία σύνθεση, θα ήταν ικανός να δημιουργήσει μια μέρα και την γραφή, κυρίως όμως να φιλοσοφήσει, να ερευνήσει δηλαδή το ενδεχόμενο, το σύμπαν να έχει ενότητα. Ενότητα, της οποίας ο ίδιος αποτελεί ψηφίδα. Ο πρωτόγονος άνθρωπος πιστεύει, ότι καρφώνοντας με το δόρυ την ζωγραφιά ενός ζώου και προφέροντας τις κατάλληλες λέξεις, ήδη καταφέρει ένα πλήγμα στο ζώο αυτό. Η πίστη αυτή στην μαγική δύναμη του λόγου και της τέχνης, προϋποθέτει και πίστη πως η ψυχή του ανθρώπου, με κάποιον τρόπο συνδέεται με τις ψυχές των υπολοίπων όντων, εμψύχων ή αφύχων, ότι δηλαδή η φύση όλη, είναι ζωντανή και κομμάτι του ίδιου οργανισμού.

Δεν έχει λοιπόν ιδιαίτερη σημασία το αν έκριναν ποτέ τις σπηλαιογραφίες¹⁰⁸ οι άνθρωποι της εποχής των παγετώνων με σημερινούς αισθητικούς όρους. Σημασία έχει ότι ανθρώπινη πρόθεση υπήρχε, έστω και ως το στοιχείο που ενίσχυε την μαγική δύναμη του έργου. Τις περισσότερες εποχές, η τέχνη εξυπηρετούσε πρακτικές αναγκαιότητες και το σημερινό δόγμα ότι η τέχνη πρέπει να εξυπηρετεί μόνον τον εαυτό της, είναι πολύ πρόσφατο και δεν μπορεί να

¹⁰⁸ Μπορεί να μη μάθουμε ποτέ τι είχαν στο μυαλό τους οι γλύπτες του Τυκ ντ' Ωντυμπέρ, όταν φιλοτέχνησαν τον βίσονα, ούτε οι ζωγράφοι του Λασκώ, όταν σχεδίασαν τον Μονόκερω, ούτε οποιοσδήποτε γενικά καλλιτέχνης της Εποχής των Παγετώνων, όταν δημιούργησε το έργο του. Εντούτοις, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, πως ό,τι δημιουργούσαν ήταν σημαντικό, με μια βαθύτατη έννοια, για τους ίδιους τους καλλιτέχνες αλλά και για τους ανθρώπους των επόμενων γενών που είδαν τις εικόνες. Η γλώσσα της τέχνης είναι πανίσχυρη για όσους την κατανοούν και αινιγματική για όσους δεν την καταλαβαίνουν. Αυτό που όντως γνωρίζουμε, είναι ότι στην προκείμενη περίπτωση λειτουργεί η σύγχρονη ανθρώπινη νόηση, υφαίνοντας τον συμβολισμό και την αφαίρεση, με έναν τρόπο που είναι εφικτός μόνο για τον Homo sapiens. Μολονότι δε, μπορούμε ακόμη να είμαστε βέβαιοι, όσον αφορά την διαδικασία μέσω της οποίας εξελίχθηκαν οι σύγχρονοι άνθρωποι, οπωσδήποτε γνωρίζουμε, ότι περιελάμβανε την ανάδυση του συγκεκριμένου νοητικού κόσμου, που βιώνεται σήμερα από τον καθένα μας. (Richard Leakey, ο.π. σελ. 180).

αποδίδεται σε όλες τις εποχές, γι' αυτό είναι συνήθως αδύνατον όχι μόνο να διαχωριστεί ο τεχνίτης από τον καλλιτέχνη¹⁰⁹, αλλά και ο τελευταίος αυτός από τον μάγο ή τον σαμάνο¹¹⁰.

Στους πρώιμους καιρούς οι σαμάνοι, μπορούν να εξισωθούν με τους σημερινούς καλλιτέχνες. Έπλαθαν τους μύθους, ζωγράφιζαν στους τοίχους των σπηλαίων και πραγμάτων οι ίδιοι τις τελετές. Ήσαν άτομα ιδιαίτερα χαρισματικά, που οι αισθήσεις τους ήταν πάντα ανοικτές στο θάυμα της ζωής και του σύμπαντος. Μιλούσαν στον λαό και έπαιρναν απάντηση από αυτόν που, εκ των υστέρων, εκλαμβάνονταν ως αλληλεπίδραση.

Τα αινιγματικά θηριόμορφα ανθρώπινα όντα¹¹¹, που παρατηρούμε στην τέχνη της ανώτερης παλαιολιθικής εποχής, αποτελούν ισχυρή ένδειξη ότι τουλάχιστον ένα μέρος της τέχνης αυτής, είναι πράγματι σαμανιστικό. Αφού παρόμοια όντα παριστάνονται και στην τέχνη μη εγγράμματων λαών, από σαμάνους που πέφτουν σε έκσταση. Ήταν τόσο αληθινά για τον ζωγράφο των σπηλαίων, όσο τα άλογα και οι βίσονες και έχουν πάψει πλέον να θεωρούνται προϊόντα «μιας πρωτόγονης νοημοσύνης, που αδυνατούσε να διακρίνει συγκεκριμένα όρια ανάμεσα στους ανθρώπους και τα ζώα».

Οι παραστάσεις της εποχής των παγετώνων, απεικονίζουν μεν ζώα της πανίδας της εποχής, αλλά σε αναλογίες εντελώς διαφορετικές από εκείνες του αληθινού κόσμου. Φαίνεται δηλαδή, ότι οι άνθρωποι αυτοί δεν ζωγράφιζαν μιμούμενοι πάντοτε τις ακριβείς διαστάσεις των ζώων που τους χρησίμευαν ως τροφή.

Ο γάλλος ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss, κάποτε επισήμανε ότι στην τέχνη της φυλής San της ερήμου Καλαχάρι και των ιθαγενών της Αυστραλίας, ορισμένα ζώα εικονίζονταν συχνότερα, όχι διότι ήσαν «καλά για φαγητό» αλλά επειδή ήσαν «καλά για σκέψη».

Η οθόνη της σκέψης

Ο Lewis – Williams, του Πανεπιστημίου του Γουίτγουστερσράντ ερευνώντας την βιβλιογραφία της ψυχολογίας, μιλά για τρία στάδια ψευδαισθήσεως, το ένα βαθύτερο και πιο περίπλοκο από το άλλο. Στο πρώτο στάδιο, το υποκείμενο βλέπει γεωμετρικές δομές, όπως πολυτεθλασμένες γραμμές, πλέγματα, κουκίδες, σπείρες και καμπύλες. Αυτές οι εικόνες, συνολικά πέντε, εμφανίζονται με αναλαμπές, είναι φωτεινές, ζωηρές και πανίσχυρες. Ονομάζονται ενδοπτικές εικόνες, διότι παράγονται από την βασική νευρωνική αρχιτεκτονική του εγκεφάλου. «Επειδή προκύπτουν από το ανθρώπινο νευρικό σύστημα, τείνουν να τις αντιληφθούν όλοι οι άνθρωποι που εισέρχονται σε ορισμένες τροποποιημένες καταστάσεις της συνείδησης, ανεξάρτητα από το πολιτισμικό τους υπόβαθρο». Στο δεύτερο στάδιο της έκστασης, οι άνθρωποι αρχίζουν να βλέπουν αυτές τις εικόνες, σαν πραγματικά αντικείμενα. Για παράδειγμα οι καμπύλες μπορεί να εκληφθούν σαν λόφοι τοπίου, τα ψαλιδόμορφα σχήματα σαν όπλα και ούτω καθεξής. Η φύση των αντικειμένων που βλέπει ένα άτομο, εξαρτάται από τις πολιτισμικές εμπειρίες και ανησυχίες του. Οι σαμάνοι των San, συχνά σχεδίαζαν σειρές από

¹⁰⁹ είναι αδύνατον να διαχωριστεί ... η τέχνη για κάποιο πράγμα, από την τέχνη για την τέχνη. (André Leroi – Gourhan, B', ο.π. σελ. 239). Ανάλογο συμπέρασμα εξάγεται και από τα παραδείγματα της τέχνης των μη εγγράμματων λαών, που παραθέτουμε παρακάτω στο κείμενο, όπως εξάλλου και από την προσπάθεια που χρειάστηκε να καταβάλουν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, για να διαχωρίσουν εαυτούς από τον κοινό τεχνίτη. (Σ.τ.σ.).

¹¹⁰ (Campbell J., Η δύναμη του μύθου, Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα 1998). Γιατί επικαλούμενος τα πνεύματα (πρακτικώς, ανάζητώντας την έμπνευση) επιδιώκει συνεργασία με το θείο και λειτουργεί ως διάμεσος μεταξύ αυτού και των ανθρώπων. (Σ.τ.σ.)

¹¹¹ Η υπόθεση του Lewis – Williams έχει προκαλέσει μεγάλο ενδιαφέρον και, αναπόφευκτα, κάποιο σκεπτικισμό. Η αξία της έγκειται στο ότι μας επιτρέπει να δούμε την τέχνη με άλλο μάτι. Η σαμανιστική τέχνη διαφέρει τόσο πολύ από την δυτική ως προς την εκτέλεση και την ερμηνεία της, ώστε χάρη σ' αυτή την υπόθεση μπορούμε να προσεγγίσουμε την τέχνη της Ανώτερης Παλαιολιθικής Εποχής με νέους τρόπους.

καμπύλες σε εικόνες που αναπαριστούσαν κερήθρες, αφού οι μέλισσες ήταν σύμβολο της υπερφυσικής δύναμης, την οποία θα τιθάσευαν πέφτοντας σε έκσταση.

Η μετάβαση από το δεύτερο στο τρίτο στάδιο της ψευδαισθήσης, συχνά συνοδεύεται από την εντύπωση ότι εισέρχεται σε μια δίνη ή σε μια ελικοειδή σήραγγα, οπότε μπορεί να δει πλήρεις εικόνες, κοινές ή ασυνήθιστες. Ένα σημαντικό είδος εικόνας που σχηματίστηκε σε αυτό το στάδιο, είναι η χίμαιρα με χαρακτηριστικά ανθρώπου και ζώου, ή θηριόμορφο ανθρώπινο ον. Τέτοια όντα, εμφανίζονται πολύ συχνά στην σαμανιστική τέχνη. Επίσης, αποτελούν ένα μυστηριώδες συστατικό της τέχνης της Ανώτερης Παλαιολιθικής Εποχής, εκτός των άλλων, ενισχύοντας την άποψη της σαμανιστικής καταγωγής της τέχνης.

Η σαμανιστική τέχνη, δεν είχε την μορφή που έχει η σημερινή ζωγραφική πάνω σε τοίχο ή σε καμβά. Ο τοίχος του σπηλαίου, λειτουργεί σαν μία οθόνη που χωρίζει τον αληθινό από τον υπερβατικό κόσμο όπου πάνω του προβάλλονται, σαν από πνεύματα οι εικόνες, και οι σαμάνοι λένε ότι για να ζωγραφίσουν «απλώς αγγίζουν και σημαδεύουν ό,τι υπάρχει ήδη». «Συνεπώς, οι πρώτες παραστάσεις δεν ήταν αναπαραστατικές απεικονίσεις με την έννοια που θα τις αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα. Ήταν παγιωμένες νοητικές εικόνες, ενός άλλου κόσμου.», εξηγεί ο Lewis – Williams. Αποτελούν ουσιαστικά τμήμα των τελετουργιών που διεξάγονταν στις αίθουσες των σπηλαίων.

Σαμάνοι

Στην θρησκεία των Εσιμιών για παράδειγμα, ο ρόλος του σαμάνου ήταν κεντρικός. Ήταν ο θεραπευτής, που έκανε την διάγνωση της αρρώστιας και συμβούλευε τους αρρώστους τι έπρεπε να κάνουν για να αποκατασταθεί η υγεία τους. Καθήκον του ήταν να ενεργεί ως ενδιάμεσος, στην κοινότητα και τον υπερφυσικό κόσμο που ήλεγχε τις ζωές των ζώων, από τα οποία εξαρτώνταν οι άνθρωποι για τροφές και πρώτες ύλες. Καθήκον του σαμάνου ήταν επίσης, να δημιουργεί εορταστικούς χορούς που χορεύονταν σε θρησκευτικές τελετουργίες και τις μάσκες που φορούσαν οι χορευτές¹¹². Σκοπός αυτών των τελέσεων ήταν να εγκαθιδρύουν την αρμονία ανάμεσα στους ανθρώπους και τον κόσμο των πνευμάτων. Ο σαμάνος κατακτούσε ο ίδιος την θέση του, συχνά αφότου εκδήλωνε συμπτώματα που θα μπορούσαν να διαγνωσθούν ως ενδείξεις ψυχικής διαταραχής¹¹³.

Υπάρχει διαμάχη στην ανθρωπολογία, για το κατά πόσον οι σαμάνοι έχουν στ' αλήθεια υποστεί πνευματική διαταραχή, ή απλώς μαθαίνουν να εκδηλώνουν τα συμπτώματα μιας τέτοιας κατάστασης¹¹⁴, καθώς όπως θα δούμε, στις τελετές υπάρχουν αναντίρρητα στοιχεία μελετημένης σκηνοθεσίας.

Η ιδιαίτερη ικανότητα του σαμάνου, συνίστατο στο να κάνει ταξίδια ανάμεσα στον κοινό και στον υπερφυσικό κόσμο. Εκεί, μπορούσε να δει τα πνεύματα που ενοικούσαν την θρησκεία των Εσιμιών. Το να παράγει μάσκες που εικόνιζαν αυτά τα πνεύματα, ήταν ένας τρόπος να καταστήσει τις εμπειρίες του ορατές όταν επέστρεφε στην γη ο σαμάνος, μεταφράζοντας ένα μοναδικό και ατομικό όραμα, σε κάτι που μπορούσε να μοιραστεί όλη η κοινότητα. Ενώ λοιπόν το όραμα είναι κάτι προσωπικό, κατά την ανάληψή του κοινωνικού του ρόλου, πρέπει να

¹¹² (Levi – Strauss, C. (1963), *Structural Anthropology*, μτφ. C. Jacobson και B. G. Schoepf. Νέα Υόρκη: Basic Books).

¹¹³ (Robert Layton, *Η ανθρωπολογία της τέχνης*, 21^{ος} παράλληλος, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, σελ. 293)... Κάτι που θα μπορούσε να διαγνωστεί ως τρέλα, όχι όμως κοινή αλλά ιερή, άρα ωφέλιμη, σεβαστή και κυριαρχική. (Σ.τ.σ.).

¹¹⁴ (Levi – Strauss, C. (1963), ο.π. και Lewis, I. M. (1975), *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*. Χάρμοντσγουερθ: Penguin).

ειδραματίσει την εμπειρία, με τρόπον ώστε να παίρνει δημόσια έκφραση¹¹⁵. Το όραμα μπορεί να ακολουθεί ένα πρότυπο, εδραιωμένο από τις περιγραφές άλλων σαμάνων, γύρω από τις υπερφυσικές τους συναντήσεις, εν πάση περιπτώσει όμως, ήταν μια εμπειρία ατομική στην δεδομένη πολιτισμική παράδοση. Η κοινότητα πάντως, αναγνώριζε έναν ορισμένο κώδικα για την απεικόνιση πνευμάτων. Ενώ οι μάσκες διασκέδασης που φορούσαν στις γιορτές εικόνιζαν ατομικούς χαρακτήρες, η μάσκα του σαμάνου, αντιπροσώπευε το συλλογικό πνεύμα ενός φυσικού είδους.

Ο υπερφυσικός χαρακτήρας, αναπαρίστατο μέσω των στερεότυπων τρόπων, με τους οποίους οι μάσκες απέκλιναν από το ανθρώπινο μοντέλο¹¹⁶: Η μια πλευρά του προσώπου παραμορφωμένη, είχε επιπλέον μάτια - ή και μόνον ένα, επιπλέον μύτες ή αυτιά. Μερικές φορές οι σαμάνοι λάβευαν τις δικές τους μάσκες, αλλά πιο συχνά πλήρωναν έναν έμπειρο τεχνίτη, να εκτελέσει το έργο για λογαριασμό τους. Ο σαμάνος βάσιζε την μορφή της μάσκας εν μέρει στο προσωπικό του όραμα, εν μέρει όμως στις παραδοσιακές μορφές που χρησιμοποιούνταν για την απεικόνιση συγκεκριμένων πνευμάτων. Άλλες φορές σιάλιζε το πρόσωπο του πνεύματος στην μάσκα και άφηγε το υπόλοιπο έργο σε άλλον καλλιτέχνη, ενώ άλλοτε απλώς υπεδείκνυε την γενική μορφή που έπρεπε να πάρει το ανάγλυφο, χαράζοντας λίγες καθοδηγητικές γραμμές στην επιφάνεια του ξύλου¹¹⁷. Τα αισθητικά κριτήρια είναι εξίσου σημαντικά με εκείνα της εικονογραφίας. Εάν ένας σαμάνος πίστευε ότι ήταν ο ίδιος καλός γλύπτης, τότε οπωσδήποτε θα κατασιεύαζε τις δικές του μάσκες. Ο λόγος που ζητούσε από κάποιον άλλον να κάνει το έργο, ήταν για να εξασφαλίσει την ικανοποιητική εμφάνιση της μάσκας του. Όπως οι Abelan και οι Yolngu, οι Εσκιμώοι συσχετίζουν στενά την αισθητική απόλαυση που αντλούσαν από ένα έργο τέχνης, με τον έλεγχο των πνευματικών δυνάμεων¹¹⁸. Για να επηρεάσουν τα κατάλληλα πνεύματα και να τα κάνουν να συμπεριφέρονται στο μέλλον ευεργετικά, οι μάσκες έπρεπε να είναι «όμορφες και συναρπαστικές» και να φοριούνται από τους καλύτερους χορευτές.

Αισθητική απόλαυση λοιπόν και μαγική δύναμη ταυτίζονται, και αληθινός καλλιτέχνης σε αυτήν την περίπτωση είναι μάλλον ο σαμάνος, που αν και φαίνεται να πέφτει σε έκσταση αναχωρώντας για υπερφυσικούς κόσμους έχει πάντα τον καθαρό νου, την εμπειρία και την γνώση για να σκηνοθετήσει την όλη τελετή στην εντέλειά της, ώστε να γίνει πιστευτή αλλά και να εκφράσει συλλογικές αξίες και συναισθήματα, χωρίς όμως ποτέ να πάψει να κινείται στα όρια του γενικώς αποδεκτού και κατανοητού.

Μπορεί σήμερα να θαυμάζουμε τα έργα της Αιγύπτου, της κλασικής αρχαιότητας, της Αναγέννησης, για την αισθητική τους αξία, ξεχνάμε όμως ότι πρώτα απ' όλα υπήρχε ένας σκοπός να εκπληρωθεί, μια ιστορία να ειπωθεί, κάποιες αξίες και κοινωνικά συναισθήματα να εκφραστούν είτε επρόκειτο για το μεγαλείο του Φαραώ, είτε για την συνέχιση της μετά θάνατον ζωής, είτε για την ζωή και τα πάθη του Χριστού. Μόνο τους τελευταίους αιώνες γνωρίσαμε τέχνη που να μην υπηρετεί απαραίτητα τέτοιους σκοπούς, μέσα στα δεκάδες ή εκατοντάδες χιλιάδες χρόνια ανθρώπινης δημιουργίας. Η ανάγκη όμως ποτέ δεν εξέλιπε και αν σκοποί τέτοιοι συχνά δεν υπάρχουν στην τέχνη της εποχής μας, είμαστε υποχρεωμένοι να της αναγνωρίσουμε τουλάχιστον τούτο: πως εκφράζει το άρρητο εκείνο κομμάτι της ανθρώπινης φύσης που ισχύει για όλους, επιβεβαιώνοντας έτσι την ύπαρξή του, απ' ης στιγμής η σύγχρονη

¹¹⁵ (Ray, D. J. με φωτογραφίες του Blaker, A. A.(1967), Eskimo Masks: Art and Ceremony. Σηάτλ: University of Washington Press).

¹¹⁶ Ray, D. J. ο.π.

¹¹⁷ Ray, D. J. ο.π.

¹¹⁸ Ray, D. J. ο.π.

τέχνη αναγνωρίζεται από πολλούς ως αξία. Η φωνή δηλαδή του καλλιτέχνη, έχει αντικείμενο αναφοράς και γίνεται κατανοητή όσο και αν φαίνεται ότι εκφεύγει από τις συμβάσεις της εποχής. Όπως ο σαμάνος ή ο μάντης ταξιδεύει σε κόσμους πέραν της κοινής εμπειρίας, έτσι και ο σύγχρονος καλλιτέχνης καλείται να αναχωρήσει για ένα εσωτερικό ταξίδι, να διαβλέψει το αύριο της εποχής του και να το προδιαγράψει κινούμενος *pro tempore*. Τυπική απόδειξη του πράγματος, το κίνημα *Avant Garde*. Υποχρεωμένος καθώς είναι να μιλήσει μίαν άγνωστη γλώσσα -που και άλλοι κατανοούν, μα δεν καταφέρνουν να αρθρώσουν- υποχρεούται και να σκέπτεται με ασύμβατους όρους. Προσπαθώντας να μιλήσει για πράγματα σπουδαία που δεν γίνεται να ειπωθούν, παρεξηγείται, αφού τα έργα του αναφέρονται στο άφατο. Η ανάγκη αυτή μοιραία οδηγεί όχι μόνο σε ένα διαφορετικό καθημερινό λεξιλόγιο, αλλά και σε διαφορετικούς τρόπους καθημερινής έκφρασης, εν γένει. Είτε οι τρόποι αυτοί είναι σκηνοθετημένοι είτε όχι, εμποτίζουν εντέλει την προσωπικότητα. Ο Νταλί λέγεται, ότι έκανε καθημερινές ασκήσεις ασύμβατης σκέψης.

Ο καλλιτέχνης μπορεί να σκεφτεί ή να εκφράσει τον εαυτό του, μόνο μέσα σε μια πολιτισμική παράδοση η οποία ταυτόχρονα του παρέχει ένα όχημα για τη δημιουργικότητά του και ορίζει τις μορφές που μπορεί να πάρει αυτή. Πολιτισμική παράδοση και ατομική καινοτομία, δεν μπορούν να διαχωριστούν. Μια διχοτομία τέτοια, θα ήταν πλαστή¹¹⁹. Ανατρέχει τουλάχιστον έως τους «Κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου» του Durkheim το χίλια οκτακόσια ενενήντα πέντε, όπου ο καινοτόμος παρουσιάζεται ως κάποιος παρατάιρος με την εποχή του, ο οποίος απειλεί την εδραιωμένη τάξη¹²⁰. Είναι παρανόηση να θεωρούμε την ατομική δημιουργικότητα, ξένη στην έκφραση των κοινών θεμάτων¹²¹.

Το εικαστικό σύμβολο και τα παρεπόμενα οφέλη

Ο πρωτόγονος άνθρωπος αισθάνεται έναν φόβο βαθύ, σχεδόν δεισιδαιμονικό για κάθε τι νέο¹²². Για τον πρωτόγονο, τα σύμβολα και η τέχνη του, όχι μόνο εκφράζουν όλο το φάσμα των θρησκευτικών και κοινωνικών του πεποιθήσεων, αλλά και έχουν δύναμη μαγική, επηρεάζουν τον κόσμο των πνευμάτων. Οπότε σύμφωνα με τις πεποιθήσεις αυτών των λαών, οι καινοτομίες μπορούν να έχουν σοβαρές επιπτώσεις στην επιβίωσή τους. Ο ανθρωπολόγος J. A. W. Forge, αναφέρει μερικά παραδείγματα καινοτομίας που παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον, επειδή δείχνουν μια τόσο ριζική απομάκρυνση από την σύμβαση, ώστε η κοινότητα δεν μπόρεσε να τα αφομοιώσει¹²³.

Αναφέρουμε εδώ κάποια παραδείγματα από τους Abalam, μία φυλή της Νέας Γουινέας.

Στο ένα παράδειγμα, ένα αγόρι βρήκε ένα παράξενο παρακλάδι ενός δέντρου στο δάσος και το ζωγράφισε έτσι, ώστε να μοιάζει με κεφάλι ανθρώπινο. Αυτό δεν έγινε ευνοϊκά δεκτό από τους ανθρώπους του χωριού του.

Δύο άλλα παραδείγματα, αφορούν παραλλαγές στην τοπική μορφή σύνθεσης, με βάση την οποία διακοσμούσαν τις προσόψεις των τελετουργικών οικημάτων. Όταν γίνονται ανταγωνιστικές επιδείξεις γλυκοπατάτας, σε τελετουργίες που συνδέονται με τα λατρευτικά

¹¹⁹ (Durkheim, E. (1964), *The rules of Sociological Method*, μτφ. S.A. Solovay και J. H. Mueller. Γκλένκο, Ιλλινόις: Free Press [ελλ. μτφ. Α. Μ. Μουσούρου, *Οι κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου*, Gutenberg, 2000]).

¹²⁰ (Durkheim, E. (1964), ο.π. και J. H. Mueller. ο.π.).

¹²¹ Robert Layton, ο.π.

¹²² (Φρόντ, Γιουνγκ - Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του). Γι' αυτό δημιουργεί ένα *status quo ante* δια της μυθολογίας και των μύθων και θεσπίζει η ισχύς τους να τείνει χρονικά προς στο άπειρον (Σ.τ.σ.).

¹²³ Forge, J. A. W. (1967), «The Adelam artists». Στο Freedman, M. (επιμ.), *Social Organization: Essays Presented to Raymond Firth*. Λονδίνο: Gass).

οικήματα, τόσο οι καλλιτέχνες όσο και η κοινότητα των Abalam, επιδιώκουν να εντυπωσιάσουν τους καλεσμένους που έρχονται από άλλα χωριά με τη μεγαλοπρέπεια των διακοσμήσεών τους.

Στην μία περίπτωση, οι καλλιτέχνες ζωγράφισαν άσχημα μία σειρά διακοσμητικών κεφαλιών, που ήταν και η βασιική καινοτομία, αλλάζοντας το παραδοσιακό σχέδιο της κοινότητας. Η αλλαγή δεν είχε επιτυχία και όταν ένας από τους καλλιτέχνες πέθανε, μία εβδομάδα μετά την ολοκλήρωση του σχεδίου, η εξήγηση που δόθηκε, ήταν ότι μέσα του χωρίς αμφιβολία ενεργούσε σκοτεινή μαγεία, η ίδια που εμπόδισε αυτόν και τους συντρόφους του να υλοποιήσουν σωστά, την υπερφυσική ενέργεια που ενυπάρχει στο σχέδιο.

Δύο καλλιτέχνες ζωγράφισαν την πρόσοψη ενός τελετουργικού οικήματος, εισάγοντας μια στενή λωρίδα διακοσμημένη με ένα στιλιζαρισμένο πρότυπο φύλλων, τα οποία αν και αρκετά κοντά στην παραδοσιακή μορφή, είχαν κάποιες εμφανείς διαφορές. Κάποιοι γέροντες εναντιώθηκαν, όμως οι δυο καλλιτέχνες και οι βοηθοί τους, που είχαν μεγάλη φήμη, στάθηκαν ανυποχώρητοι και εκείνες τις μέρες δεν υπήρχαν άλλοι καλλιτέχνες διαθέσιμοι. Στην συνέχεια, τελικά, η καινοτομία τους θαυμάστηκε πολύ στην περιοχή και οι καλλιτέχνες πολιορκήθηκαν από ανθρώπους των γύρω χωριών, για να διακοσμήσουν τα οικήματα που θα έκτιζαν στο μέλλον.

Πολλοί μη εγγράμματοι λαοί διαθέτουν λέξεις, οι οποίες εκφράζουν την αισθητική έλξη¹²⁴ των κομψότερων αναγλύφων, ή συνδέουν την ομορφιά με την τάξη. Υπάρχουν ακόμη πολλές διαφορετικές παραδόσεις, οι οποίες πασχίζουν να δημιουργήσουν ρυθμό, αρμονία και συμμετρία σε κάθε έργο ξεχωριστά¹²⁵.

Ο Raymond Firth ανθρωπολόγος, στα δοκίμιά του για την ανθρωπολογία της τέχνης, γράφει: «υπάρχουν ισχυρές έμμεσες ενδείξεις, ότι οι μη εγγράμματοι λαοί, συμμερίζονται το ίδιο είδος αισθητικών ευαισθησιών και κρίσεων με τους δυτικούς¹²⁶». «Ένα έργο τέχνης επιλέγει στοιχεία από την εμπειρία, την φαντασία και την συγκίνηση» κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η σύνθεσή τους να προκαλεί αντιδράσεις «βασιζόμενες σε αισθαντικές αποχρώσεις, τις οποίες καλούμε αισθητικές». Τα αισθήματα προκαλούνται από την διάταξη των γραμμών, των χρωμάτων και των κινήσεων¹²⁷.

Ο Linton¹²⁸ στο κλασικό του έργο «The study of Man», γράφει: «το κύριο βάρος όλων των πολιτισμών, συνίσταται σε αυτά που αποτελούν, από πρακτική άποψη, κεντήματα στο υφαντό της ύπαρξης». Ο Linton αναγνώριζε την επιθυμία των ανθρώπων, να σηματοδοτούν την προσήλωσή τους σε κοινοτικές αξίες, μέσα από την επιλογή των κοσμημάτων τους.

Οι Raymond Firth και Robert Layton, πιστεύουν στην ύπαρξη μιας οικουμενικής αισθητικής¹²⁹, αν και τα κριτήρια που υπεισέρχονται, μπορεί να είναι εξαιρετικά περίπλοκα. Ο

¹²⁴ Ο Biebuyck αναφέρει, ότι οι Lega διαθέτουν λέξεις, οι οποίες εκφράζουν την αισθητική έλξη των κομψότερων αναγλύφων. Κάποιοι από αυτούς τους όρους, συνδέουν την ομορφιά με την τάξη. (Biebuyck, D. (1973), *The Lega: Art, Initiation and Moral Philosophy*. Μπέρκλεϋ: University of California Press).

¹²⁵ Ο Ottenberg τονίζει: «Υπάρχουν ολοφάνερα αυτόνομες αισθητικές δυνάμεις σε λειτουργία» (Ottenberg, S. (1983), «Igbo and Yoruba art contrasters». *African Arts*, 16:48-55 και 97-98, Σ. 39). Ο Firth έχει αναμφίβολα δίκιο όταν υποδεικνύει πως υπάρχουν πολλές διαφορετικές παραδόσεις οι οποίες πασχίζουν να δημιουργήσουν αρμονία, ρυθμό και συμμετρία σε κάθε μεμονωμένο έργο. (Firth, R. (1951) «The social framework of primitive art». Στο Firth, R. *Elements of Social Organization*. Λονδίνο: Watts, σελ. 155-182).

¹²⁶ Firth, R. (1951) ο.π. σελ. 155-182

¹²⁷ Γι' αυτό η αλλαγή των ανωτέρω, αλλάζει και το συναισθημα (Σ.τ.σ.).

¹²⁸ Η προσφορά της τέχνης, μείζων και καθοριστική. Χωρίς αυτήν, ο πολιτισμός ακόμη και αν υπήρχε, θα ήταν αληθινά άνοστος (Σ.τ.σ.).

¹²⁹ Ο ψυχολόγος McElroy, προσπάθησε να θέσει σε δοκιμασία την υπόθεση του Eysenck ότι υπάρχει ένας «διαφυλετικός» παράγων στην καλαισθησία, δείχνοντας σε μέλη μιας άλλης αυτόχθονης βόρειο - αυστραλιανής κοινότητας, έγχρωμες αναπαραστάσεις πεταλούδων, σκωτσέζικα υφάσματα και φωτογραφίες Αβοριγίνων. Έκανε το ίδιο

Forge ανακάλυψε, ότι ως «καλύτερα» θεωρούνται, τα τελετουργικά αποτελεσματικότερα έργα. Δεν είναι δύσκολο να βρεθούν παραδείγματα αισθητικών προθέσεων, σε μη εγγράμματους λαούς, αν και οι όροι με τους οποίους περιγράφουν την ομορφιά, δεν είναι απαραίτητα όμοιοι με τους δικούς μας. Στα έργα πάντως αυτών των λαών, η αισθητική κρίση αντιστοιχίζεται στενά με την σύλληψη της δύναμης.

Πάντως φαίνεται αρκετά εύκολο να βρει κανείς περιπτώσεις, όπου οι μη εγγράμματοι λαοί εκφράζουν κάποιο είδος αισθητικής εκτίμησης, για αντικείμενα τα οποία παράγει ο πολιτισμός. Για παράδειγμα σε μια κοινωνία της Νέας Γουινέας, οι γυναίκες «συχνά χρησιμοποιούν τα θραύσματα πηλού που απομένουν από την κατασκευή μιας φουρνιάς αγγείων, για να σκαρώσουν μικρά ειδώλια που παριστάνουν άντρες και γυναίκες». Οι ίδιες είπαν ότι τα έκαναν απλώς χάριν αναψυχής¹³⁰ και τα κρατούσαν στα σπίτια τους για να τα βλέπουν.

Μια άλλη φυλή στην Αφρική, οι Yoruba, βασίζονται σε δεκαοχτώ αισθητικά κριτήρια για να κρίνουν τα έργα τέχνης που παράγει ο πολιτισμός τους¹³¹. Ενώ θεωρούν την απόλυτη ομοιότητα με ένα πραγματικό πρόσωπο τρομακτική, «έναν από τους σκοπούς του γλύπτη Yoruba είναι, να διαπεράσει την ατομική προσωπικότητα, προκειμένου να φτάσει σε γενικές ανθρώπινες αρχές». Η διαύγεια της γραμμής και της φόρμας, η λεία και λαμπερή επιφάνεια, η ανατομική ακρίβεια στην τοποθέτηση των μερών του σώματος, η προσεκτική και συμμετρική σύνθεση και η απεικόνιση των ανθρώπων όπως ήταν στις απαρχές τους, προσάγονταν ως κριτήρια, που δικαιολογούσαν την εκτίμηση των γλυπτών.

Οι άνδρες των Tiwi της βορείου Αυστραλίας κατασκευάζουν πασσάλους, τους οποίους υψώνουν δίπλα στα μνήματα. «Χωρίς αμφιβολία» όπως γράφει ο Mountford, ο ανθρωπολόγος που μελέτησε την φυλή αυτή, «Οι καλλιτέχνες αφιερώνουν πολλή σκέψη στην κατασκευή αυτών των αντικειμένων, διαλέγοντας τους σκληρότερους και πιο ανθεκτικούς ευκαλύπτους και υπολογίζοντας προσεκτικά τα σχέδια που θα ζωγραφίσουν επάνω τους». Πριν από την ταφική τελετή στην οποία παρευρέθηκε ο Mountford, του έδειξαν ένα σχέδιο χαραγμένο από έναν καλλιτέχνη, στο πίσω μέρος ενός κουτιού από τσιγάρα, πολλές ημέρες πριν καν αυτός, κόψει το δέντρο που επρόκειτο να διακοσμήσει.

τεστ, σε είκοσι λευκούς σπουδαστές καλών τεχνών από το Πανεπιστήμιο του Σίδνεϊ, και βρήκε ότι οι δύο ομάδες διαβάθμισαν αρκετά διαφορετικά τα στοιχεία της κάθε κατηγορίας. (McElroy, W. A. (1952), «Aesthetic appreciation in Aborigines of Arnhem Land». Oceania). Άλλα πειράματα... δείχνουν επίσης την πολυπλοκότητα των κρίσεων που μπορεί να υπεισέρχονται. Ο Forge εργάστηκε σε μια κοινωνία της νέας Γουινέας, τους Abelam, οι οποίοι κατασκευάζουν μεγάλα τελετουργικά οικήματα για τις τελετές τους, με περίτεχνα χρωματισμένες προσόψεις και στο εσωτερικό τους κρεμούν ζωγραφισμένες επιφάνειες. Ο Forge ζήτησε από μέλη του πολιτισμού αυτού, να διατάξουν κατά σειρά προτιμήσεως τις ζωγραφιές των τελετουργικών οικημάτων. Ως αποτέλεσμα του πειράματός του, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα πως οι καλλιτέχνες Abelam είχαν τις ίδιες αντιλήψεις με τον ίδιο ως προς ποιες ήταν οι καλύτερες ζωγραφιές, ανακάλυψε όμως επίσης, ότι σύμφωνα με την κοινή γνώμη των Abelam «καλύτερες» σήμαινε «τελετουργικά αποτελεσματικότερες»- όπου η αποτελεσματικότητα μετριόταν με βάση την ποιότητα της γλυκοπατάτας που επρόκειτο εν συνεχεία να βλαστήσει στο χωριό. (Forge, J. A. W. (1967), ο.π.) Οι καλλιτέχνες, μολονότι δεν διαθέτουν ειδικούς όρους, όντως συζητούν για ζητήματα όπως η μορφή και η αναλογία. Παρόλο που δεν είναι σε θέση, ή δεν ενδιαφέρονται, να συζητήσουν την τέχνη με τέτοιους όρους, οι περισσότεροι μη καλλιτέχνες από τους οποίους ζητήθηκε να διαβαθμίσουν μια ομάδα από εικόνες ή ζωγραφιές κατά σειρά αποτελεσματικότητας, τόσο σε τελετουργική δύναμη όσο και σε κοσμικό κύρος, τις ιεράρχησαν κατά τον ίδιο τρόπο με τους καλλιτέχνες και τον εθνογράφο. Δεδομένου ότι, όπως και ο Raymond Firth, πιστεύω σε μια οικουμενική ανθρώπινη αισθητική, αυτό δεν με εκπλήσσει. Εκείνο που έχει μεγαλύτερη σημασία, πιστεύω, είναι ότι ο προικισμένος καλλιτέχνης ο οποίος ικανοποιεί την αισθητική του ευαισθησία δεν ανταμείβεται για την ομορφιά αυτήν καθαυτήν, αλλά επειδή η ομορφιά, μολονότι δεν αναγνωρίζεται ως τέτοια, θεωρείται από τους υπολοίπους δύναμη. (Robert Layton, ο.π., σελ. 37)

¹³⁰ Blackwood, B. (1961), «Σχόλιο on Haselberger's method of studying ethnological art». Current Anthropology

¹³¹ Thompson, R. F. (1973), «Yoruba artistic criticism». Στο d' Azevedo, W. L. (επιμ.), The Traditional Artist in African Societies. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, σελ. 19-61

Κρίνονται όμως οι ζωγραφίες και τα ανάγλυφα αυτά με κριτήρια κατ' ανάγκην αισθητικά; Σύμφωνα με τους Goodale και Koss, οι Tiwi κρίνουν τους ταφικούς πασσάλους με βάση τρεις τύπους κριτηρίων: Πρώτα με το αν επιτελούν τον πρακτικό τους σκοπό, αν δηλαδή καταφέρνουν να εξευμενίσουν το φάντασμα του νεκρού. Δεύτερον ιδεολογικά και τρίτον αισθητικά. Εκείνοι που επιφορτίζονται από τους συγγενείς του νεκρού να λαξεύσουν πασσάλους, **πληρώνονται αναλόγως του πόσο ωραίο μοιάζει να είναι το έργο τους**¹³². Καθένας σκαλίζει και ζωγραφίζει τον δικό του πάσσαλο, αλλά στους άπειρους δίνονται οδηγίες. Ένας καλλιτέχνης μπορεί να αρνηθεί την αμοιβή και να αποσύρει τον πάσσαλό του από την τελετή εάν νιώθει ότι δεν γίνεται δεκτός με τον αρμόζοντα θαυμασμό.

Ο Morphy δείχνει ότι οι Yolugu συζητούν γύρω από την αναπαραστατική ποιότητα των ζωγραφιών τους, οι οποίες πιστεύεται ότι αναπαριστούν έναν τοτεμικό πρόγονο. Κάθε ζωγραφιά, συνίσταται από μια σειρά επαναλαμβανομένων ημικυκλίων ή ρόμβων. Κάθε κλαν, έχει ένα ιδιαίτερο σχέδιο που ζωγραφίζεται επίσης πάνω στα σώματα των μελών του, σε εορταστικές περιστάσεις. Ένα τέτοιο σχέδιο περιγράφεται ως *liken*, λέξη η οποία έχει συνδηλώσεις «σύνδεσης», όπως γράφει ο Morphy, αφού περιγράφει επίσης την άρθρωση του βραχίονα, ένα κλαδί δέντρου που συνδέεται με τον κορμό, ή έναν κόλπο ανάμεσα σε δύο ακρωτήρια. Περιγράφει ακόμη τα ειδικά ονόματα για τα ιερά αντικείμενα του κλαν. Με άλλα λόγια, η ζωγραφική, μερικές φορές περιγράφεται ως το πνεύμα ή ο ίσκιος του προγονικού όντος το οποίο απεικονίζει, και επίσης ως κόκκαλα: «Με αυτή την έννοια τα σχέδια είναι τα κόκκαλα του κλαν. Είναι εκφράσεις της συνέχειάς του με την εποχή *wanggar*, δηλαδή της δημιουργίας, όσο και της προέκτασής τους στο μέλλον». Ο υλικός αυτός δεσμός με έννοιες που παρέχουν, είναι που κάνει πολύτιμες τις ζωγραφίες¹³³.

Μια από τις πλέον εκτιμώμενες ποιότητες των ιερών ζωγραφιών στους Yolugu, τους οποίους μελέτησε ο Morphy, είναι η λαμπερή τελική όψη που τους δίνεται, χάρη στην μελετημένη προσθήκη λεπτών, σταυρωτών γραμμοσκιάσεων. Πριν εφαρμοστεί αυτή η σταυρωτή σκίαση, οι συστατικές φιγούρες μοιάζουν θαμπές και δύσκολα διακρίνεται η δομή της ζωγραφιάς. Μετά όμως η ζωγραφιά «αποκτά μια λαμπερή φωτεινότητα».

Όπως ανέφερε ο Forge σχετικά με τους Abelam, υπάρχει μια στενή αντιστοιχία ανάμεσα στην αισθητική κρίση και την σύλληψη της δύναμης σε μια ζωγραφιά. Τα δύο κύρια κριτήρια με τα οποία κρίνεται μια ζωγραφιά, είναι πρώτον η ορθότητα του σχεδίου της και δεύτερον «η φωτεινότητα και σταθερότητα των γραμμών της. Η ικανότητα για σταυρωτή γραμμοσκίαση, χρησιμοποιείται ως το κύριο κριτήριο για την καλλιτεχνική δεξιοτεχνία¹³⁴».

Η εκπληκτική διαύγεια τέτοιων ζωγραφιών, γίνεται αντιληπτή ως έκφραση της δύναμης, την οποία περικλείουν¹³⁵. Ο Morphy υποστηρίζει, ότι αν οι Yolugu αποδίδουν δυνάμεις σε μια ζωγραφιά, δεν είναι επειδή την ταυτίζουν με το πνεύμα το οποίο αναπαριστά, αλλά επειδή και η ζωγραφική από μόνη της κατέχει μια εγγενή εκφραστική δύναμη¹³⁶.

¹³² Goodale, J. C. και Koss, J. D. (1967), «The cultural context of creativity among Tiwi». Στο Helm, J. (επιμ.) *Essay on the Verbal and Visual Arts: Proceeding of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Σηάτλ: University of Washington Press σελ. 175-191

¹³³ (Morphy, H. (1977α), «Too Many Meanings». Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Australian National University). Και δεν μιλούμε μόνο για την «επαινετική τέχνη», αλλά για την τέχνη ως πνευματική έκφραση, που από την φύση της δεν μπορεί να στερείται συμπαράδηλώσεων, αφού το πνεύμα εξ ορισμού κοινωνεί και κοινωνείται, λειτουργώντας οσμωτικά (Σ.τ.σ.).

¹³⁴ Morphy, H. (1977α), ο.π.

¹³⁵ Morphy, H. (1977α), ο.π.

¹³⁶ ...Αυταπόδεικτον για τους επαΐοντες (Σ.τ.σ.).

Η γλυπτική των Καλαμπάρι, η οποία φαινομενικά δεν κατορθώνει να ικανοποιήσει αισθητικά κριτήρια, προσφέρεται περισσότερο για μια θεώρηση ως τέχνη, βάσει της οπτικής της εικονοποιίας. Τα μοτίβα μέσω των οποίων αντιπροσωπεύεται κάθε πνεύμα, είναι συχνά η οπτική έκφραση παρομοιώσεων και μεταφορών της σκέψης των Καλαμπάρι. Για να πάρουμε ένα παράδειγμα, το *Opu Adamu* είναι ένα «πνεύμα του νερού». Στην κοσμολογία των Kalabari, τα πνεύματα του νερού ζουν στα ρυάκια και στους βάλτους γύρω από τους οικισμούς. Συνδέονται με εξωκοινωνικές δυνάμεις τόσο φυσικά συμβάντα, όσο και ανθρώπινες παρεκτροπές: Την επιτυχημένη ή αποτυχημένη καινοτομία. Οι Kalabari εκφράζουν τη θέση των πλασμάτων του νερού, έξω από τον κοινωνικό κόσμο των άλλων πνευμάτων - είτε είναι ήρωες τοπικοί είτε γενεαλογικοί πρόγονοι - στην παρομοίωση: Τα πλάσματα του νερού είναι σαν τους ανθρώπους και σαν τους πύθωνες». Αυτοί οι τελευταίοι, είναι τα πιο σημαντικά ζώα που συνδέεται με τα ρυάκια. Η παρομοίωση αυτή των Kalabari, υλοποιείται μέσα από τον χορό. Οι χορευτές οι οποίοι αντιπροσωπεύουν πνεύματα του νερού, κινούνται με μια «οριζόντια συρτή κίνηση», σε αντίθεση με την «μάλλον αυστηρή κατακόρυφη στάση» που αναπαριστά τους ανθρώπους. Στην γλυπτική τώρα, η ίδια αυτή παρομοίωση εκφράζεται με την απόδοση ανθρώπινου προσώπου, σε μια φιγούρα που έχει όμως σώμα φιδιού, το οποίο σύμφωνα με τη σύμβαση των Kalabari, υποδηλώνεται από τους μαύρους, λευκούς και μπλε ρόμβους, ζωγραφισμένους σε κάθε επιφάνεια και οι οποίοι διακοσμούν τον κορμό του γλυπτού.

Στη σύγχρονη τέχνη της Δύσης, η δραματικότερη ίσως χρήση των οπτικών μεταφορών, συναντάται σε κάποιους σουρεαλιστικούς πίνακες του Max Ernst ή στο έργο του René Magritte, αν και είναι ίσως πιο εμφανής στην δυτική ποίηση, παρά στη ζωγραφική. Στους μη εγγράμματους πολιτισμούς, η οπτική έκφραση της εικονοποιίας του μύθου είναι συνηθέστατη. Ένα εξαιρετικό παράδειγμα μας δίνει η τέχνη των Asmat της νέας Γουινέας: οι Asmat ήταν κατά παράδοση κυνηγοί κεφαλών και ένα μεγάλο μέρος της εικονοποιίας τους αναφέρεται στο κυνήγι κεφαλών. Θεωρούν ότι τον άνθρωπο γέννησε ένας μυθικός ήρωας, λαξεύοντας ένα οίκημα γεμάτο ξύλινες μορφές, τις οποίες έφερε στην ζωή. Γι' αυτούς λοιπόν, ο άνθρωπος και τα δέντρα είναι έννοιες συγγενείς. Το ίδιο είναι και οι έννοιες άνθρωπος και μάντις, το γνωστό σε μας αλογάκι της Παναγίας. Ο σχεδόν ανθρώπινος τρόπος με τον οποίο η μάντις κινεί τα άκρα της, το γεγονός ότι το θηλυκό μετά το ζευγάρισμα καταβροχθίζει το κεφάλι του αρσενικού, ακριβώς όπως οι κυνηγοί κεφαλών, είναι ο λόγος που οι Asmat ταυτίζουν τις έννοιες άνθρωπος και μάντις. Η μάντις όμως μοιάζει και με ένα κομμάτι ξύλο. Όταν κινείται, είναι σαν μια συστάδα κλαδιών που ζωντάνεψαν. Έτσι η μάντις συνοψίζει τον δεσμό ανθρώπου και δέντρου παραδειγματικά, έχοντας χαρακτηριστικά και από τα δύο. Κατά συνέπεια, είναι το κοινότατο θέμα της γλυπτικής των Asmat. Μερικές φορές λαξεύεται με σχετικά νατουραλιστικό τρόπο. Άλλες φορές η εικόνα αποδίδεται εσκεμμένα κατά τρόπον, ώστε να υπονοεί εξίσου άνθρωπο και μάντι. Έτσι εκφράζουν εικαστικά, την συμβολική τους ταυτότητα.

Οι αναφορές δύο εξεχόντων παρατηρητών που εργάζονταν στην κεντρική Αυστραλία, έδωσαν στον Durkheim την πληροφορία, ότι κάθε μια από τις μικρές ομάδες στις οποίες χωρίζονταν οι ιθαγενείς της περιοχής, κατείχε ένα ζώο ή φυτό ως τοτέμ. Υποστήριξε ότι, μολονότι οι ιθαγενείς είχαν επίγνωση της συλλογικής δύναμης της κοινωνικής τους ομάδας, δεν μπορούσαν να εκφράσουν αυτή την επίγνωση παρά μέσω συμβόλων, και αυτά τα σύμβολα τους προσέφεραν τα τοτέμ. Ο Durkheim απέδωσε ιδιαίτερο βάρος, στα υλικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν στην τελετουργία, ως αντιπρόσωποι των τοτέμ: «Από μόνες τους, οι ατομικές συνειδήσεις είναι κλειστές η μια στην άλλη. Μπορούν να επικοινωνήσουν μόνο μέσω σημείων, τα οποία εκφράζουν τις εσωτερικές τους καταστάσεις». Τα ιερά αντικείμενα, κάποια

από τα οποία είναι αυτοδικαίως έργα τέχνης, ήταν η συγκεκριμένη ενσάρκωση του αισθήματος της κοινωνικής ενότητας, που ένιωθαν τα υποκείμενα .

Προκύπτουν λοιπόν από τις έρευνες των ανθρωπολόγων ισχυρές ενδείξεις, ότι οι μη εγγράμματοι λαοί, συμμερίζονται το ίδιο είδος αισθητικών ευαισθησιών και κρίσεων, με τον δυτικό κόσμο.

Οι λαοί αυτοί συνδέουν την ομορφιά με την τάξη, επιθυμούν να δημιουργήσουν ρυθμό, αρμονία, επιλέγουν στοιχεία από την εμπειρία, την φαντασία, την συγκίνηση. Ακόμη η διαύγεια της γραμμής και της φόρμας, η λεία και λαμπερή επιφάνεια, η ανατομική ακρίβεια στην τοποθέτηση των μερών του σώματος, η προσεκτική και συμμετρική σύνθεση και η απεικόνιση των ανθρώπων όπως ήταν στις απαρχές τους, προσάγονταν ως κριτήρια για την εκτίμηση των εικαστικών συνθέσεων ή των γλυπτών, ώστε προκαλούν αντιδράσεις «βασίζόμενες σε αισθαντικές αποχρώσεις τις οποίες καλούμε αισθητικές». Τα αισθήματα προκαλούνται από την διάταξη των γραμμών, των χρωμάτων και των κινήσεων. Σε κάθε περίπτωση, σκοπός του δημιουργού είναι να διαπεράσει την ατομική προσωπικότητα, προκειμένου να φτάσει σε γενικές ανθρώπινες αρχές.

Η αισθητική κρίση ωστόσο, αντιστοιχίζεται στενά με την σύλληψη της δύναμης. Αν και τα κριτήρια για το τι είναι ωραίο είναι περίπλοκα, τα αισθητικά κριτήρια είναι σημαντικά και σχετίζονται άμεσα με την μαγική δύναμη του έργου.

Από μόνες τους οι ατομικές συνειδήσεις, είναι κλειστές η μία στην άλλη και χρειάζονται για να επικοινωνήσουν, σημεία, τα οποία εκφράζουν τις εσωτερικές τους καταστάσεις. Η ατομική και η συλλογική συνείδηση, δεν θα υπήρχαν χωρίς τα ιερά αυτά αντικείμενα, ορισμένα από τα οποία είναι αφ' εαυτών έργα τέχνης, καθώς ενσαρκώνουν τα συναισθήματα, αλλά και εκφράζουν την επίγνωση που έχει η ομάδα, για την συλλογική δύναμή της. Εκφράζουν εικαστικά, την συμβολική ταυτότητα της φυλής. Ο υλικός αυτός δεσμός με έννοιες, που παρέχουν τα έργα αυτά, είναι που τα κάνει πολύτιμα. Η αισθητική τελειότητα γίνεται αντιληπτή, ως έκφραση της δύναμης την οποία περιλαμβάνουν και μάλιστα όχι επειδή απαραίτητα ταυτίζουν την ζωγραφιά με το πνεύμα το οποίο αναπαριστά, αλλά επειδή και η ζωγραφική από μόνη της κατέχει μian εγγενή εκφραστική δύναμη.

Βλέπουμε δηλαδή ότι η αίσθηση της ομορφιάς υπάρχει, ανεξάρτητα από τους αισθητικούς όρους¹³⁷, που μπορεί και να διαφέρουν από τους δικούς μας, όπως άλλωστε δεν είναι ανάγκη να υπάρχει ο όρος καλλιτέχνης, για να διαθέτει ο κάθε πολιτισμός, αυτό που ονομάζουμε καλλιτεχνική παραγωγή και δημιουργία.

¹³⁷ Το εκπληκτικότερο στοιχείο που αποκαλύφθηκε στο Blombos είναι ότι οι ενοικούντες σκέφτονταν συμβολικά. Μέχρι σήμερα, έχουν ανακτηθεί 9 πλακίδια πιθανότατα χαραγμένης ερυθρής ώχρας και δεκάδες άλλες μικροσκοπικές από αποθέσεις ηλικίας 75.000 ετών που απέφεραν και τα εργαλεία. Επιπλέον, τζήματα ηλικίας τουλάχιστον 130.000 ετών περιέχουν τεράστιες ποσότητες κατεργασμένης ώχρας, μέρη της οποίας είναι υπό μορφή κρητίδος (κρηγιονιού). Οι επιστήμονες ενδεχομένως δεν θα μάθουν πότε τι σήμαιναν ακριβώς αυτά τα αινιγματικά χαράγματα για τους δημιουργούς τους. Πάντως είναι σαφές ότι τα θεωρούσαν σημαντικά. Προσεκτικές αναλύσεις δύο εκ των εγχάρακτων πλακιδίων ώχρας, ... αποκάλυψαν ότι τα πετρώματα με χρώμα σκουριάς είχαν λειανθεί με το χέρι από την μια πλευρά για να δημιουργηθεί μία έδρα που στη συνέχεια, χαράχθηκε κατ' επανάληψη με λίθινη αιχμή. Στο μεγαλύτερο κομμάτι ώχρας, παχιές γραμμές πλασιώνουν και χωρίζουν το σταυρωτό σχέδιο. Έρευνες απέδειξαν πόσο δύσκολη και περίπλοκη ήταν η τεχνική που χρησιμοποιούσαν οι πρώιμοι αυτοί κοσμηματοποιοί για να τρυπήσουν με οστέινες αιχμές το χείλος του οστράκου από μέσα προς τα έξω - μια τεχνική που συνήθως κατέληγε στην θραύση τους όταν επεχειρείτο από μέλη της ερευνητικής ομάδας. Μετά την διάτρηση, οι χάντρες φαίνεται ότι αχμαθιάζονταν, όπως υποδηλώνεται από τις φθαρμένες έδρες γύρω από τις διατρήσεις, ενώ τα ίχνη ερυθρής ώχρας πάνω στα όστρακα υποδεικνύουν ότι ίσως εφάπτονταν σε δέρμα βαμμένο με την εν λόγω χρωστική ουσία. (Περιοδικό Scientific American, Ιούλιος 2005 τόμος 3,ο.π.). Η δυσκολία επεξεργασίας των υλικών αποκαλύπτει την αισθητική πρόθεση και την βαρύνουσα σημασία των τεχνουργμάτων αυτών, ενώ τεχνολογική ανάπτυξη και αισθητική αντίληψη για άλλη μια φορά συμβαδίζουν. (Σ.τ.σ.).

Εξετάζοντας την τέχνη τέτοιων λαών, υποθέτουμε ότι τα τεχνουργήματα των πολύ απομακρυσμένων από εμάς εποχών, είτε εξυπηρετούσαν μια μαγική τελετή, είτε ότι σκαλίζονταν για να αποκτήσουν δύναμη μαγική. Πώς όμως να πιστέψουμε ότι ο τεχνίτης που έδωσε μορφή ίβηκα στον κεράτινο δορυβόλο¹³⁸ του, δεν είχε αισθητική πρόθεση; Αισθητική και μαγεία, όπως και η ανεξήγητη έλξη που ασκεί πάνω μας η ομορφιά, είναι αζεδιάλυτα πλεγμένες.

Γνωρίζουμε ότι στην Αίγυπτο, δεν υπήρξε ξεχωριστή λέξη για τις καλές τέχνες¹³⁹. Όμως, πώς να δεχθούμε, ότι ολοκληρώνοντας το έργο τους δεν στάθηκαν να το θαυμάσουν οι τεχνίτες;

Μία από τις συνηθέστερες ανθρώπινες ασχολίες, είναι η επιλογή φυσικών αντικειμένων¹⁴⁰, όπως λίθων, κομματιών ξύλου, οστών, με μοναδικό σκοπό τον καλλωπισμό ή την διακόσμηση.

Ο Marcel Duchamp⁴⁷ μας διδάξε, ότι η στοιχειωδέστερη αν και όχι αμελητέα δημιουργική πράξη, είναι η επιλογή¹⁴¹.

Να αποδώσουμε τις δραστηριότητες αυτές στην ύπαρξη νευρώσεων, ή αποδίδουμε σε νευρώσεις μόνον ότι απομακρύνεται από τα πρότυπα ομορφιάς; Ή μήπως αποδίδουμε σε νευρώσεις ό,τι θεωρούμε σήμερα τέχνη, αφού μόνο αυτή θεωρείται ότι πηγάζει από την νευρώση; Εάν η απάντηση είναι σε όλα, τότε καταλήγουμε να αποδίδουμε σε νευρώσεις κάθε συμβολική έκφραση, στην ουσία δηλαδή το σύνολο της ανθρώπινης σκέψης και έκφρασης. Κάθε τι που υπερβαίνει τις βιολογικές μας ανάγκες, κάθε μορφή δηλαδή συμβολικής έκφρασης, για την οποία είναι ικανός κάθε άνθρωπος. Είτε καταλήγουμε στην ανάγκη ύπαρξης ενός ορισμού της τέχνης, που εδώ και δυόμισι χιλιάδες χρόνια, οι μεγαλύτεροι φιλόσοφοι προβληματίζονται να διατυπώσουν, είτε, σε κάθε περίπτωση, καταλήγουμε σε αντιφάσεις¹⁴². Εάν πάλι, αυθαίρετα, διαχωρίσουμε το τεχνουργήμα από το καλλιτέχνημα, οπότε και τον τεχνίτη από τον καλλιτέχνη, καταλήγουμε να αποδίδουμε σε νευρώση κάθε καρπό μιας αυξημένης ικανότητας έκφρασης. Σε κάθε περίπτωση καταλήγουμε σε αντιφάσεις, εκτός και αν θεωρήσουμε ολόκληρο τον ανθρώπινο πολιτισμό αργρώστια, παρενέργεια της αύξησης του εγκεφάλου. Αλλά ούτε αυτό μπορεί να είναι σωστό, εφόσον σε κάθε περίπτωση, το υγιές από το νοσηρό διακρίνεται από την ωφελιμότητά του.

Εύκολο είναι να συνδυάσουμε τα ανωτέρω με την Φροϋδική έννοια της μετουσίωσης. Ως γνωστόν μια ενόρμηση θεωρείται μετουσιωμένη, όταν παρειακλίνει προς νέους, μη σεξουαλικούς σκοπούς, στοχεύοντας έτσι σε κοινωνικά καταξιωμένα αντικείμενα.

Μπορεί όταν στεκόμαστε μπροστά στο κάθε έργο και τον κάθε δημιουργό ξεχωριστά, να μας μπερδεύουν νευρώσεις, συμπλέγματα ή ψυχικά νοσήματα, αλλά καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι έχουμε έναν τρόπο έκφρασης, τον τρόπο της τέχνης, όχι απλώς χρήσιμο αλλά αναντικατάστατο, αδιαχώριστο από την φύση μας, ο οποίος είναι αναμφίβολα εμποτισμένος από υγεία, καθό ωφέλιμος. Η καλλιτεχνική δημιουργία πρέπει να έχει πηγές υγείας, όποιες και αν είναι αυτές, όσο και αν μένουν κρυμμένες στα βάθη της ανθρώπινης ψυχής.

¹³⁸ (Γαιοραμα, Μάιος-Ιούνιος 1996) Δεν όφειλε δα να ευχαριστήσε συμμαχικές δυνάμεις, για το σωτήριο τούτο όπλο; (Σ.τ.σ.)

¹³⁹ Ένας ακόμη λόγος –ο αξιολογικός– που το κέντρο βάρους της εργασίας μας, ερρίφθη στην Αναγέννηση, αλλά και στην αρχαία Ελλάδα και τον Ρομαντισμό (Σ.τ.σ.).

¹⁴⁰ Είτε αυτά ήσαν άμεσα χρηστικά, είτε όχι. Ο πολιτισμός αναδύεται μέσα από την συλλογή αξιοπερίεργων αντικειμένων (Σ.τ.σ.)

¹⁴¹ σε όλους τους πολιτισμούς, η επιστημονική αυγή χαράζει μέσα από αξιοπερίεργα συνονθυλεύματα. (André Leroi – Gourhan, B', ο.π., σελ. 246.).

¹⁴² Πυρήνας της εργασίας μας, δια του οποίου μορφοποιούμε τις θέσεις μας (Σ.τ.σ.).

Στις σύγχρονες κοινωνίες, που είναι πολύ πιο σύνθετες και περίπλοκες από εκείνες των μη εγγράμματων λαών, η χρησιμότητα και η ωφέλεια του έργου τέχνης, ιδιαίτερα ως μονάδας, είναι συχνά δυσδιάκριτη. Στους μη εγγράμματος όμως λαούς, οι συσχετισμοί αυτοί είναι πολύ ευκολότεροι. Εκεί είναι απτή η ανάγκη έκφρασης με εικαστικά μέσα και τρόπους άλλους από τους συμβατικούς.

Οι κοινότητες πάντως, ακόμη και σε περιπτώσεις σαμάνων που με μάσκες και τελετουργικούς χορούς κοινοποιούν προσωπικές υπερφυσικές εμπειρίες, αναγνωρίζουν και δέχονται, μόνο έναν ορισμένο κώδικα για την απεικόνιση των πνευμάτων που δεν μπορεί να καταπατηθεί. Ακόμη και σε έκσταση δηλαδή ο σαμάνος, πρέπει να λειτουργεί μέσα στα πλαίσια του κώδικα αυτού. Σκοπός των ιερών τελετών που σκηνοθετεί, είναι να εγκαθιδρύσει την αρμονία ανάμεσα στον κόσμο των πνευμάτων και αυτόν των ανθρώπων. Η αισθητική απόλαυση που αντλείται από τις μάσκες και τους χορούς, συσχετίζεται στενά με τον έλεγχο των πνευματικών δυνάμεων. Γι' αυτό, προκειμένου να έχουν την εύνοια των πνευμάτων οι μάσκες, πρέπει να είναι «όμορφες και συναρπαστικές» και να φοριούνται από τους καλύτερους χορευτές. Φαίνεται δηλαδή, ότι ακόμη και σε περιπτώσεις που οι καλλιτέχνες επιδεικνύουν συμπτώματα ψυχικών διαταραχών, πρέπει να έχουν στο νου τους την τελική μορφή του σκηνοθετικού τους έργου. Αυτός είναι και ο λόγος της έντονης διαμάχης μεταξύ των ανθρωπολόγων, για το κατά πόσον οι σαμάνοι, έχουν στ' αλήθεια υποστεί πνευματική διαταραχή, ή απλώς μαθαίνουν να εκδηλώνουν τα συμπτώματα μιας τέτοιας κατάστασης, καθώς στις τελετές υπάρχουν αναντίρρηση στοιχεία μελετημένης σκηνοθεσίας.

Η μεγάλη σημασία που έχουν τα έργα αυτά τέχνης, είναι ο λόγος που οι καινοτομίες δεν γίνονται εύκολα αποδεκτές, ενίοτε όμως το ταλέντο υπερνικά τις προλήψεις.

Ο καλλιτέχνης, αναπόσπαστο μέρος της κοινωνίας του

Ποτέ δεν κατηγορήθηκε για παραλογισμό ο τεχνίτης, παρότι το έργο του δεν είχε σχεδόν ποτέ χρηστική αξία και μόνον. Η τρέλα αποδίδεται στον σαμάνο. Είναι το αποκλειστικό προνόμιο, του αναχωρητή για τον κόσμο των πνευμάτων. Η μαγική λέξη χρηστικότητας, εξηγεί, γιατί δεν αποδόθηκε στον μεγαλοφυή τεχνίτη, ο τίτλος του αυθέντη και ποτέ αυτός δεν θεωρήθηκε αυθεντία. Ο καλλιτέχνης στον σύγχρονο κόσμο, ακόμη παραμένει ένας αναχωρητής και ο ίδιος ελλαμβάνεται ως ενδιάμεσος απορροής άνωθεν πεμφθείσης. Το τελικό όμως αποτέλεσμα του έργου του, στερείται παντελώς εμφανούς χρηστικής αξίας. Όπως ασαφής είναι ο διαχωρισμός μεταξύ καλλιτεχνήματος και τεχνουργήματος, η ίδια ασάφεια χαρακτηρίζει τον διαχωρισμό τεχνίτη και καλλιτέχνη¹⁴³. Ενώ το προϊόν του τεχνίτη είναι λειτουργικό, και δικαιώνεται άμεσα εκ του αποτελέσματος, αμφίβολης αξίας, λειτουργικότητας και χρήσης, είναι το προϊόν του καλλιτέχνη, σύμβολο όντας, το οποίο από την φύση του είναι ανολοκλήρωτο, το υλικό μισό του αοράτου συμπληρώματός του. Απαιτεί δηλαδή την δημιουργική προσέγγιση του κοινού για να ολοκληρώσει την προσφορά του. Εκεί λοιπόν που άλλοι μένουν (να κοιτούν) εκστατικοί, άλλοι δεν βλέπουν τίποτε απολύτως, κι εκεί που οι

¹⁴³ Στην φιλοσοφία, ο Χάιντεγκερ εξεύρισκε το ανάλογο, αναφορικά με την ύπαρξη. Περιέγραφε δε, δύο τέτοιους τρόπους. Πρώτα, για έναν «καθημερινό» τρόπο, με τον οποίο θαυμάζουμε το πως είναι φτιαγμένα τα πράγματα στον κόσμο. Αυτή είναι μια κατάσταση λήθης της ύπαρξης, δραπέτευσης, εφησυχασμού από την πληθωρικότητα των πραγμάτων γύρω μας. Και δεύτερον, για έναν «οντολογικό» τρόπο, μια κατάσταση όπου η συνειδητοποίηση της ύπαρξης βρίσκεται στο προσκήνιο, μια κατάσταση στην οποία ζούμε αυθεντικά και θαυμάζουμε το γεγονός ότι τα πράγματα υπάρχουν, θαυμάζουμε την ίδια την ουσία των πραγμάτων. Σε αυτήν την κατάσταση ο άνθρωπος παρακινείται να αλλάξει τη ζωή του. (Irvin Yalom, ο.π. σελ. 37).

πρώτοι τρέφουν αισθήματα θαυμασμού για το δημιούργημα και τον δημιουργό, οι δεύτεροι βλέπουν χειρονομίες χωρίς νόημα.

Σε όλη την μακρά ιστορία του, ο τεχνίτης αντιπροσωπεύει το χέρι, όχι τον στοχασμό¹⁴⁴. Στη ρίζα της διάκρισης που κάνουμε ακόμη, βρίσκεται η ιεραρχία που καθιερώθηκε επί εποχής των ανθρωπιδών, ανάμεσα στην τεχνική δράση και στην γλώσσα. Είναι απαραίτητο να κατανοήσουμε, την βαθύτατα βιολογική αξία κοινωνικών θεμάτων τόσο κοινότοπων, ώστε η ανοδική μας καμπύλη να μην εκλαμβάνεται σαν ένα απλό, τυχαίο συμβάν, ή σαν παιχνίδι κάποιου μυστηριώδους προκαθορισμού. Το τυχαίο δρα από τις απαρχές, προς την ίδια και μία σταθερή κατεύθυνση και το μυστήριο ενυπάρχει στο εξελισσόμενο όλον και όχι στα τμήματά του. Από την εποχή της ίδρυσης των πρώτων πολιτισμών¹⁴⁵, στην Μεσοποταμία, γίνεται αισθητή η πρόοδος της φιλοσοφικής και της θρησκευτικής σκέψης.

Αν και ο πολιτισμός στηρίζεται στον τεχνίτη, ποτέ δεν τον βρίσκουμε στην κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας. Στην διάρκεια ολόκληρης της ιστορίας και σε όλους τους λαούς, ενώ ο ρόλος του τεχνίτη ενσωματώνεται στο θρησκευτικό σύστημα, ο ίδιος δεν βρίσκεται ποτέ στο προσκήνιο. Σε σχέση με την αγιότητα του ιερέα, το κύρος του ρήτορα και την δόξα του ποιητή, ο τεχνίτης, στην ιεράρχηση των κοινωνικών ομάδων, είναι απλώς ένα επιδέξιο χέρι που υπηρετεί. Όσο λοιπόν ο τεχνίτης, εργάζεται στα πλαίσια μίας κοινώς αποδεκτής συμβολικής γλώσσας, που υπηρετεί είτε την θρησκευτική είτε άλλη εξουσία, όσο δηλαδή τα έργα του δεν φέρουν την προσωπική του σφραγίδα και ο στοχασμός του, ετεροπροσδιορίζεται, τόσο ο ίδιος παραμένει αφανής, ανώνυμος και αξιοσέβαστος. Τρανά παραδείγματα, ολόκληρη η παραγωγή της αιγυπτιακής, της αρχαϊκής ελληνικής και της μεσαιωνικής τέχνης, όπου τεχνίτες ανώνυμοι δημιούργησαν αληθινά μνημεία. Στον αντίποδα, οι εποχές της επωρυμίας στην τέχνη της κλασικής αρχαιότητας και όλοι οι αιώνες από την ιταλική αναγέννηση έως και σήμερα, όπου ως αναγκαία προϋπόθεση για την δημιουργία τέχνης, η κοινή πεποίθηση, απαιτεί την θεϊκή ή άλλη μανία, την νεύρωση και την ψυχική διαταραχή. Μόνον όταν λοιπόν διεκδικεί ο τεχνίτης και προτάσσει την ατομικότητά του, την ελευθερία να ερευνήσει, να στοχαστεί και να εκφράσει προσωπικές ανησυχίες, ιδέες και συναισθήματα, συγκρούεται με την παντού και πάντα υπάρχουσα έμφυτη συντηρητικότητα του κοινωνικού συνόλου. Σε όλους τους πολιτισμούς, εγγράμματος ή μη, οι άνθρωποι υψώνουν ψυχολογικούς φραγμούς για να προστατευτούν από το σοκ ενός νεωτερισμού¹⁴⁶. Ταυτόχρονα όμως τρέφουν θαυμασμό, για τις εξέχουσες ικανότητες των προικισμένων εκείνων ανθρώπων, που φέρνουν τον άορατο μυθικό κόσμο, της σκέψης, των συναισθημάτων, του ονείρου, των ιδεών, στον ορατό κόσμο των αισθήσεων, ενοποιώντας μέσω της εικαστικής έκφρασης τα ορατά με τα άορατα, τα έμφυχα και τα άφυχα όλα.

Έχοντας φτάσει στο υψηλότερο σημείο των ποιητικών εκδηλώσεων, απλώς βρισκόμαστε στην κεφαλή μιας πομπής, που τα τελευταία μέλη της βυθίζονται στο ημίφως των ορμονών¹⁴⁷. Αλλ' ακόμη και στην κορυφή αυτής της πομπής, όπου βρίσκουμε την προσωπική μεγαλοφυΐα ενός δημιουργού, είμαστε ακόμη μπροστά σε ένα ορισμένο άτομο, το οποίο παρά τη φαινομενική μοναξιά του, και το πρωτοποριακό έργο του, παραμένει εκπαιδευμένο μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον της εποχής του και μερικές φορές είναι ο εκπρόσωπος μιας συλλογικής

¹⁴⁴ André Leroi – Gourhan, A', ο.π. σελ. 293-294

¹⁴⁵ εκ του πολίζω: ιδρύω πόλιν.

¹⁴⁶ (Φρόντ, Kerenyi, Campbell, C. L. Strauss). Το παλιό το γνωρίζουν. Ξέρουν να φυλάγονται από τυχόν παγίδες. Με το νέο όμως; Ποιος πρώτος θα πληρώσει το τίμημα της γνώσης; Ας το πληρώσουν πρώτα κάποιοι αφελείς!... (Σ.τ.σ.).

¹⁴⁷ André Leroi – Gourhan, τόμος Β', ο.π., σελ. 109

πραγματικότητας¹⁴⁸. Αυτές όμως ακριβώς είναι και οι περιπτώσεις της ατομικής δηλαδή έρευνας και μεγαλοφυΐας, της φαινομενικής μοναξιάς και απόκλισης από το κοινωνικό σύνολο, που συνδέθηκαν τόσο αυθαίρετα με ψυχικές διαταραχές. Ένας κοινός ορισμός της μεγαλοφυΐας είναι, ότι πρόκειται για μια διάνοια που μπορεί να δει σχέσεις, εκεί που οι άλλοι δεν τις βλέπουν. Από φύση της λοιπόν, μια μεγαλοφυΐα είναι ξεχωριστή, αποκλίνοντας από τις συνηθισμένες απόψεις. Πρέπει όμως να σκεφτούμε για λίγο, ότι ακόμη και αν το κάθε έργο ή άτομο ξεχωριστά, δεν εκπροσωπούν την συλλογική πραγματικότητα, το σύνολο των έργων και των καλλιτεχνών της κάθε εποχής, όχι μόνο χωρίς αμφιβολία την εκφράζουν, αλλά και ποτέ δεν υπήρξε πολιτισμός, λαός ή και κοινωνικό σύνολο χωρίς τα σύμβολα και την τέχνη του.

¹⁴⁸ (A. L. Gourhan, ο.π., Β', σελ. 109)... είναι παρανόηση να θεωρούμε την ατομική δημιουργικότητα ξένη στην έκφραση των κοινών θεμάτων. (Guiart, J. (1969), «The concept of the norm in the art of some Oceanian societies». Στο Biebuyck, D. (επιμ.), Tradition and Creativity in Tribal Art. Mperkle:yQ University of California Press, sel. 84-97). Αυτός ο ίδιος ο τεχνίτης εξεταζόμενος με το συνολικό έργο που παρήγε, δεν είναι απομονωμένος. Περιλαμβάνεται κι αυτός σε κάποιο σύνολο, σύνολο ευρύτερο από τον ίδιο, στην σχολή ή την οικογένεια των συμπατριωτών ή συγκαιρινών του καλλιτεχνών (Ιππ. Ταιν, Φιλοσοφία της τέχνης, Εκδόσεις Γκοβροστή, σελ. 6). Αναφέρουμε τα ανωτέρω ενδεικτικά, όμως οι γνώμες όλων των ασχοληθέντων με το θέμα συμπίπτουν. Το ίδιο συμπέρασμα επίσης εξάγεται από τα παραδείγματα τέχνης των μη εγγράμματων λαών που αναφέρουμε στο τρίτο κεφάλαιο της πρώτης ενότητας (Σ.τ.σ.).

Κεφάλαιο ν - ΑΝΑΧΩΡΗΤΕΣ:

Μάγοι, Σαμάνοι, Μάντεις, Άγιοι και Καλλιτέχνες

ι. Μύθος, όνειρο και καλλιτεχνική δημιουργία

Όνειρο, θάνατος, ζωή και οι δομές έκφρασής τους

Όλοι οι Θεοί, όλοι οι παράδεισοι, κι οι δαίμονες όλοι βρίσκονται μέσα μας. Είναι μεγεθυμένα όνειρα, ψυχικές εκδηλώσεις υπό μορφήν εικόνων, των αλληλοσυγκρουόμενων ενεργειών του σώματος. Όταν ονειρευόμαστε, είναι σαν να ψαρεύουμε σε κάποιον αχανή ωκεανό μυθολογίας, που οδηγεί βαθιά και βαθύτερα. Ενδεχομένως μας προκαλέσει σύγχυση η ύπαρξη συμπλεγμάτων. Νιώθουμε όμως, πως τα θεμέλια της ύπαρξής μας είναι κοινά. Ο μύθος είναι η αρχή της ζωής του πνεύματος.

Ο μύθος ως πνευματική μορφή γεννιέται τη στιγμή ακριβώς που ο μυθικός άνθρωπος μετατρέπει μία κατάσταση του εξωτερικού κόσμου σε παράσταση ή μεταμορφώνει μία κατάσταση του εσωτερικού του κόσμου σε κάτι αντικειμενικό. Οι μυθικές παραστάσεις δεν υπάρχουν ως κάτι ξεχωριστό από τη συνείδηση του μυθικού ανθρώπου, αλλά γεννώνται μαζί της. Άρα μυθική συνείδηση και μυθικό πλάσμα συνυπάρχουν. Οι ίδιοι οι νόμοι που διέπουν το μυθικό κόσμο κυβερνούν και την ψυχή, το πνεύμα του ανθρώπου. Ο μυθικός κόσμος είναι μία συνθετική ενέργεια της ψυχής του ανθρώπου, η οποία διέπει την ψυχή εξ ολοκλήρου και η ψυχή δεν υπάρχει χωριστά από το μυθικό της πλούτο.

Έτσι ο μύθος, που βρίσκεται πάντοτε στην αρχή της πνευματικής ζωής ενός λαού, είναι κατά βάθος η πρώτη αξιολογική κρίση που κάνει ο άνθρωπος για τον εαυτό του και τον εξωτερικό κόσμο. Πολλοί κρίνουν ότι με την ανάπτυξη της λογικής και των επιστημών ο μύθος πρέπει να εκλείψει. Η γνώμη όμως αυτή παραβλέπει ότι ο μυθικός κόσμος και τα όντα που τον κατοικούν δεν είναι απλές επινοήσεις αλλά δημιουργούνται από βαθύτατες πνευματικές και ψυχικές ανάγκες του ανθρώπου και διέπονται από ορισμένους ψυχικούς νόμους. Η γνώμη δηλαδή που δε βλέπει τίποτε ουσιαστικό στη δημιουργία του μύθου δεν είναι αντίθετη μόνο προς την πραγματικότητα, «αλλά και αντίθετη προς τη δημιουργικότητα του ανθρωπίνου πνεύματος. Άτομο ή λαός, ο οποίος κατά την ιστορική του πορεία χάνει τη μυθική του δύναμη, όταν αποκτήσει άλλες δυνάμεις, όπως λ.χ. τη λογική δύναμη, χάνει συγχρόνως και την ικανότητα της πραγματικής πνευματικής δημιουργίας. Ο μύθος συνεπώς παραμένει πάντοτε πηγή της ζωής του πνεύματος και δεν πρέπει να εννοείται ως απλό υποκατάστατο της Λογικής¹⁴⁹».

Σύμφωνα με τον Ησίοδο, «Μητέρα των Θεών» είναι η Νύχτα, που συνήθως απεικονίζεται ως γυναίκα με αστροστόλιστο πέπλο, κρατώντας από ένα παιδί στο κάθε της χέρι. Ένα μαύρο, τον Θάνατο, και ένα λευκό, τον Ύπνο.

Οι μύθοι και τα όνειρα έρχονται από τον ίδιο τόπο. Προέρχονται από κάποια μορφή συνειδητοποίησης, η οποία πρέπει κατόπιν να εκφραστεί με συμβολική μορφή.

«Κάθε κορμί ανθρωπίνου», λέει ο Πίνδαρος, «ακολουθεί το κάλεσμά του παντοδύναμου θανάτου» όμως απομένει ακόμη ζωντανό το ομοίωμα της ζωής (αίωνος είδωλον), γιατί μονάχα αυτό προέρχεται από τους θεούς. Κοιμάται, ενόσω τα μέλη ενεργούν. Όμως στους κοιμισμένους, σε πλήθος όνειρα μέσα, φανερώνει την κρίση των τερπνών και των πικρών που

¹⁴⁹ I. N. Θεοδωρακόπουλος, σελ. 152, τόμος Α'

φτάνει¹⁵⁰». «Μέσα στον ύπνο», λέει ο Ξενοφών, «η ψυχή δείχνει καλύτερα την θείκή της φύση και τότε μπορεί να προβλέπει κάτι από το μέλλον. Διότι τότε, καθώς φαίνεται, είναι εντελώς ελεύθερη». Έτσι επιχειρηματολογεί παρακιάτω πως πρέπει να περιμένουμε ότι θα είναι ακόμη πιο ελεύθερη στον θάνατο η ψυχή, αφού ο ύπνος είναι η πιο κοντινή εμπειρία που έχει ο άνθρωπος για τον θάνατο¹⁵¹. Παρόμοιες ιδέες εμφανίζονται στον Πλάτωνα καθώς και σ' ένα απόσπασμα ενός πρώιμου αριστοτελικού έργου¹⁵².

Το σύστημα που εντάσσονται τα πράγματα μέσα στον κόσμο του μύθου είναι όλως διόλου διαφορετικό από το λογικό σύστημα, δομή όμως και ενότητα υπάρχει και στον μύθο. Ότι ενώνει εδώ τα πράγματα δεν είναι το λογικό, αλλά η φαντασία και η ποιητική δύναμη που τους δίνουν ζωή, δημιουργώντας τις βασικές ιδέες σύμφωνα με τις οποίες μορφώνεται μυθικώς η ζωή ενός λαού. Οι θεοί των αρχαίων ελλήνων, για παράδειγμα, δεν είναι απλές μορφές της μυθικής τους ζωής, αλλά ουσιαστικοί νόμοι του πνεύματός τους γύρω από τους οποίους κινείται όλη η ζωή της εποχής. Ο μύθος και γενικά η μυθική σχέση του ανθρώπου προς τον εαυτό του και τον κόσμο είναι κάτι ουσιαστικώς ενιαίο και αποτελεί μία συστηματική εικόνα για τον κόσμο. Μέσα σ' αυτή τη μυθική σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο ζει την αλήθεια της η κάθε εποχή. Όσο βαθύτερη είναι μάλιστα η μυθική σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, τόσο συνθετότερα είναι και τα άλλα είδη της πνευματικής σχέσεως του ανθρώπου με τον κόσμο.

Το όνειρο είναι μια προσωπική εμπειρία, του βαθύτερου εκείνου σκοτεινού πεδίου που στηρίζει την προσωπική μας ζωή, ενώ μύθος και έργο τέχνης στην όποια μορφή του, είναι το όνειρο μιας κοινωνίας.

Κάθε πολιτισμός μαγεύεται από τα τέρατα των μύθων, που προσωποποιούν τα πιο σκοτεινά συναισθήματα και τους πιο ανομολόγητους φόβους των ανθρώπων. Είναι και αυτός ένας τρόπος μέσω της μυθοπλασίας να κατανοήσουμε και να φέρουμε στο φως τους δαίμονές μας, προκειμένου να τους ξορκίσουμε, αλλά και να ερμηνεύσουμε τον εαυτό μας.

Όπως το σκοτάδι, έτσι και η νύχτα υποδηλώνει το προκοσμικό, προγενέθλιο σκότος. Είναι ο τόπος της μύησης, της φώτισης, της αποκάλυψης. Αλλά είναι και το χάος, ο θάνατος και η τρέλα.

Το ταξίδι μέσα στην νύχτα ή το σκοτάδι, συμβολίζει την εσωτερική αναζήτηση. Και όπως το βύθισμα μέσα στον ύπνο και ο θάνατος, είναι μια εμπειρία μοναχική. Εκεί που κρύβονται τα πιο υπέροχα όνειρα, κρύβονται και οι χειρότεροι φόβοι. Το ταξίδι του καλλιτέχνη, είναι ένα ταξίδι μοναχικό με κέρδη αβέβαια και κινδύνους μεγάλους.

Η καλλιτεχνική δημιουργία, είναι η συνισταμένη των δύο ακραίων πόλων του δημιουργού και πιο συγκεκριμένα, της μεταξύ των έντασης. Η συνισταμένη αυτή, θα μπορούσε να νοηθεί ως ηλεκτρική εκκένωση, ως η ένωση του αρσενικού και του θηλυκού προκειμένου να γεννηθεί νέα ζωή. Η μείξη των δύο αυτών στοιχείων, πρακτικώς συνειδητού και ασυνειδητού, είναι μείξη έμπνευσης και τεχνικής, μέθης και νηφαλιότητας. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί, πραγματώνει, επιτρέπει στο εσωτερικό του όραμα, στην ονειρική του εικόνα, που το δικό του πνεύμα

¹⁵⁰ Πίνδαρος απ. 116B

¹⁵¹ Ξενοφ. Κύρου Παιδεία 8. 7. 21

¹⁵² (Πλατ. Πολιτεία 571D κκ): Όταν κοιμάται το λογιστικόν, είναι αυτό καθ' αυτό μόνον καθαρόν (πράγμα που δεν συμβαίνει πάντοτε έτσι), μπορεί να αντιληφθεί κάτι που δεν ήξερε πριν, είτε μέσα στο παρελθόν, στο παρόν ή στο μέλλον, και της αλήθειας εν τω τοιούτω μάλιστα άπτεται. (Αριστοτ. απ. 10= Σεξτ. Έμπειρ. Προς φυσικούς 1.21): Όταν γαρ εν τω υπνούν καθ' αυτήν γίνεται η ψυχή, τότε την ίδιον απολαβούσα φύσιν προμαντεύεται τε και προαγορεύει τα μέλλοντα, τοιαύτη δε έστι και εν τω κατά τον θάνατον χωρίζεσθαι των σωμάτων. (Προβ. Jaeger, Aristotle, 162κ. Βλ. επίσης Ιπποκρ. Περί διαίτης 4. 86, παραπάνω κεφ. IV, σημ. 104 και Αισχ. Ευμ. 104κ.), όπου ο ποιητής συνδυάζει το παλαιό «αντικειμενικό» όνειρο με την ιδέα ότι η ίδια η ψυχή έχει το χάρισμα της πρότυπο πίστης. Για την σημασία που οι Πυθαγόρειοι απέδιδαν στα όνειρα (προβ. Κικ. div. 1.62 Πλουτ. Δαιμ. Σωκρ. 585Ε Διογ. Λαέρτ. 8.24).

αποκρυστάλλωσε στην τέλεια μορφή της, να διέλθει από τον έσω στον έξω κόσμο και να μεταφερθεί στον κόσμο επαϊόντων και μη, δουλεύοντας το δύσκολο υλικό του, χρώμα, σμίλη και λοιπά. Ξεκινά ονειρευόμενος το όραμά του, μια παράσταση δηλαδή, από την οποία αυτός αγχιστρώνεται αποπειρώμενος να την αποσπάσει από το χώρο του αοράτου και να την μεταφέρει στον δικό μας κόσμο. Αυτό όμως το όνειρο, το εσώτατο, οφείλει να το διαδεχτεί μια αυστηρή εσωτερική επαγρύπνηση, διότι καλή είναι η μέθη, ακόμη καλύτερο όμως το καθαρό μυαλό. Το ένστικτό του, αυτό επιτάσσει. Εξάλλου, το ίδιο δεν έπρατταν και οι Πέρσες πολεμιστές¹⁵³, που πίνοντας και μεθοκοπώντας κατέστρωναν το σχέδιό τους για την μάχη αποβραδīs, αλλά το επανεξέταζαν και το διόρθωναν την επομένη με το μυαλό τους καθαρό;

Όπως την κάθε σκοτεινή σπηλιά ή μακρινή κορυφή τυλίγει αχλύ μυθική και κατοικούν πλάσματα της φαντασίας και φόβος, γέννημα έτσι, ενός κόσμου αόρατου, άαπτου και κρυφού καθώς είναι, η έμπνευση μοιάζει καρπός αλλοτρίωσης, μοναξιάς, ακόμη και εν μέσω πλήθους ανθρώπων.

Ο Πικάσο έλεγε, ότι γύρω του έχει χτίσει μια μοναξιά που κανείς δεν φαντάζεται. Σε μια από τις παραβολές του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, όπως μας παραδίδονται από τον Vasari, ο καλλιτέχνης στέκει μπροστά στο στόμιο ενός σπηλαίου, αναμετρώντας τους κινδύνους και τα κέρδη που τον περιμένουν.

Οι άνθρωποι που διατηρούν τον μύθο ζωντανό, είναι οι καλλιτέχνες. Αποστολή τους είναι, η μυθοποίηση του κόσμου που μας περιβάλλει. Είναι ό,τι ήταν οι μυθοπλάστες αλλοτινών καιρών. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο καλλιτέχνης είναι τέκνο της εποχής του, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι οι ιδέες και η ποίηση προέρχονται από τις παραδόσεις και όλον τον λαό, αν και εξαρτώνται από τον πολιτισμό και την εποχή που τους γεννά.

Οι ιδέες και η ποίηση, προέρχονται από τις εξαιρετικές εμπειρίες ανθρώπων χαρισματικών, που έχουν πάντα ανοιχτές τις αισθήσεις στο τραγούδι του σύμπαντος και την εικόνα της απέριττης μίας, παγκόσμιας ψυχής. Το αντίστοιχο των σημερινών ποιητών, στους πρώτους αρχαίους πολιτισμούς ήταν οι σαμάνοι. Ήταν πρόσωπα που, προς το τέλος των παιδικών τους χρόνων, ή στην αρχή της νιότης, κλονίζονταν συθέμελα από μια ψυχολογική εμπειρία, που τους έστρεφε ολότελα προς το εσώτερο της ψυχής τους. Είναι λες και όλο το ασυνείδητο να ανοίγει και ο δημιουργός πέφτει μέσα, σαν σε ένα είδος σχιζοφρενικής διάσπασης¹⁵⁴. Εμπειρίες τέτοιες

¹⁵³ Stefan Zweig, Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μετφρ. Αλέξανδρος Καρατζάς, εκδόσεις Ροές, Αθήνα 2002

¹⁵⁴ ... Όλο το έργο του Τζόις, έχει το χαρακτήρα ενός σκουληριού κομμένου στα δύο, που μπορεί να βγάλει ένα καινούργιο κεφάλι ή μια καινούργια ουρά, ανάλογα με το τι του χρειάζεται. Το μοναδικό και αλλόκοτο αυτό χαρακτηριστικό, της διάνοιας του Τζόις δείχνει ότι το έργο του σχετίζεται με την τάξη των ψυχρόαιμων ζώων και συγκεκριμένα με την οικογένεια των σκουληριών. Αν τα σκουληρία ήταν προικισμένα με λογοτεχνικές ικανότητες θα έγραφαν με το συμπαθητικό νευρικό τους σύστημα, αφού δεν έχουν εγκέφαλο. Εκεί δηλώνει ότι έχει παρακολουθήσει ο ίδιος την μεταμόρφωση της χήνας των δέντρων). Υποψιάζομαι ότι κάτι τέτοιο έχει συμβεί στον Τζόις, ότι έχουμε εδώ μια περίπτωση σπλάχνικης σκέψης με αυστηρό περιορισμό της εγκεφαλικής δραστηριότητας και εντοπισμό της μόνο στις εγκεφαλικές λειτουργίες. Ο αναγνώστης αναγκάζεται να θαυμάσει ανεπιφύλακτα τα κατορθώματα του συγγραφέα στην σφαίρα των αισθήσεων. Αυτά που βλέπει, ακούει, γεύεται, μυρίζει, αγγίζει εξωτερικά αλλά και εσωτερικά, είναι καταπληκτικά πέρα από κάθε μέτρο. (C. G. Jung, «Το πνεύμα στον άνθρωπο, την τέχνη και την λογοτεχνία», μετφρ. Γιώργος Μπαρούξης, Εκδόσεις Ιαμβλικός, σελ. 84).. Στην ψυχολογία του Ζανέ (Janet) αυτό το φαινόμενο είναι γνωστό σαν «αθίζηση νοητικού επιπέδου». Στους παράφρονες συμβαίνει ακούσια, στον Τζόις όμως είναι αποτέλεσμα σκόπιμης εξάσκησης. Όλος ο πλούτος και η γροτέσκα βαθύτητα της ονειρικής σκέψης, έρχονται στην επιφάνεια όταν σταματά η «λειτουργία του πραγματικού», δηλαδή η προσαρμοσμένη συνειδητότητα. Εκεί οφείλεται η κυριαρχία των ψυχικών και λεκτικών αυτοματισμών και η πλήρης αδιαφορία για την ύπαρξη κάποιου επικοινωνήσιμου νοήματος. Σε κάτι παρόμοιο αναφέρεται και ο Γιουνγκ, σχολιάζοντας το έργο του Στιούαρτ Τζίλμπερτ: «Ο Οδυσσέας» του Τζέιμς Τζόις, 1930, σ. 40. Δικαιώνει δηλαδή τον Τζίλμπερτ (Stuart Gilbert, James Joyce's «Ulysses»), ο οποίος υποστηρίζει ότι κάθε κεφάλαιο κυριαρχείται, ανάμεσα σε άλλους παράγοντες, από κάποιο από τα όργανα των σπλάχνων ή των αισθήσεων. Εκείνα που

σαμάνων, ή άλλων ιερών προσώπων έχουν καταγραφεί πολλές φορές από την Σιβηρία και την Αμερική, έως την Γη του Πυρός. Η έκσταση είναι μέρος της εμπειρίας αυτής.

Ήδη ο Ιπποκράτης και οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι, αναφέρονται στη σχέση μελαγχολίας και ιδιοφυΐας. Ο Ιπποκράτης, στην «θεωρία του περί κράσεων», αναφέρει ότι η ψυχή αποτελείται από τέσσερα υγρά στοιχεία: το αίμα, το φλέγμα, την κίτρινη χολή και την μέλαινα χολή.

Κατά την θεωρία του, η υποτονική διάθεση και η κατάθλιψη, οι ψυχικές διαταραχές γενικώς, έχουν την ρίζα τους στο περίσσειμα της μαύρης χολής. Αυτός χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο «μελαγχολία». Μελαγχολία και ιδιοφυΐα, συνδέονται για πρώτη φορά στο γνωστό «τριακοστό Πρόβλημα¹⁵⁵», που η αρχαία γραμματολογία αποδίδει στον Αριστοτέλη. Το πιο ενδιαφέρον ίσως, είναι η βεβαιότητα του συγγραφέα του τριακοστού Προβλήματος, για την σχέση μελαγχολίας και καλλιτεχνικής ή άλλης ιδιοφυΐας. Σε μια εποχή, κατά την οποία δεν υπήρχαν στατιστικές, ο συγγραφέας του έργου αυτού, είναι πιθανότερο, ότι εκφράζει κοινωνικές αναπαραστάσεις. Οι απόψεις πάντως του έργου αυτού, επηρέασαν για πολλούς αιώνες την δυτική σκέψη. Ο Μαρκίλιο Φιτσίνο στην πραγματεία του «De vita triplici», γράφοντας ότι η μελαγχολία είναι θείο δώρο, στην ουσία παραφράζει τον πλατωνικό όρο «θεία μανία».

Πάντως, ευθύς εξαρχής παρατηρείται, ότι οι ομοιότητες ανάμεσα στην βαθιά συγκέντρωση, την πυρετώδη ενασχόληση με ένα θέμα και την μελαγχολία, μπορεί να είναι φαινομενικές.

Ο Ψευδό- Ιπποκράτης στην επιστολή του προς Φιλοποίμενα, IX L 320, γράφει, ότι όχι μόνον οι μελαγχολικοί μπορούν να είναι αμίλητοι και μοναχικοί, επιζητώντας τις ερημιές, αλλά κάποιες φορές το ίδιο συμβαίνει και στους εχέφρονες. Ο Ρούφος ο Εφέσιος, ένας Έλληνας γιατρός, σύγχρονος του Τραϊανού, παρατηρεί ότι όπως οι μελαγχολικοί, έτσι και οι υγιείς, αποχωρούν σε μέρη ερημικά, όταν θέλουν να μελετήσουν ή να φροντίσουν σημαντικά πράγματα.

Οι πρώτοι ρομαντικοί κριτικοί διακήρυξαν, ανάμεσα στα άλλα, ότι ο καλλιτέχνης είναι ένα είδος υπνοβάτη, που πρέπει να ακολουθεί τον δρόμο του δίχως τον έλεγχο ή την ανάμειξη οποιασδήποτε συνειδητής δραστηριότητας. Αν τον ξυπνούσαμε, θα έχανε την δύναμή του. «Απαρχή κάθε ποίησης», είπε ο Φρειδερίκος Σλέγκελ, «είναι να καταργεί τον νόμο και την μέθοδο της έλλογης σκέψης και να μας βυθίζει στην γοητευτική σύγχυση της φαντασίας, στο αρχικό χάος της ανθρώπινης φύσης». Όμως η εμπειρία της ομορφιάς δεν έχει τέτοιο υπνωτικό χαρακτήρα. Ούτε η καλλιτεχνική έμπνευση μπορεί να είναι σκέτη έκσταση, όνειρο, παραισθήση ή μέθη. Ενώ οι καταστάσεις αυτές είναι ολότελα διάχυτες, κάθε μεγάλο έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από βαθιά δομική ενότητα. Δεν μπορούμε από άμορφα στοιχεία, να δέσουμε σε ατέραια μορφή ένα δομικό όλον. Από την άλλη, εάν ο καλλιτέχνης που δημιουργεί ανεξάρτητα, με κάποιον τρόπο αποκοίμιζε τις ενεργητικές δυνάμεις της προσωπικότητάς μας, θα παρέλυε την αίσθηση της ομορφιάς που διαθέτουμε, καθώς η ομορφιά εξαρτάται από την λογική επίγνωση του δυναμισμού των μορφών, αλλά και από μία πράξη κρίσης και ενατένισης,

αναφέρει ο Τζίλμπερτ είναι τα νεφρά, τα γεννητικά όργανα, η καρδιά, τα πνευμόνια, ο οισοφάγος, ο εγκέφαλος, το αίμα, το αυτί, οι μύες, το μάτι, η μύτη, η μήτρα, τα νεύρα, ο σκελετός, το δέρμα. Τα όργανα αυτά λειτουργούν σαν ένα λάιτ-μοτίβ. Αυτή την παρατήρηση, γύρω από την σπλαχνική σκέψη, ο Γιουνγκ την έγραψε το 1930. Για τον Γιούνγκ, η απόδειξη του Τζίλμπερτ προσφέρει μια πολύτιμη επιβεβαίωση του ψυχολογικού γεγονότος ότι μια καθίζηση του νοητικού επιπέδου «αστερισμοποιεί» αυτό που ο Βέρνικε (Wernicke) ονομάζει «εκπροσώπους των οργάνων», δηλαδή σύμβολα που αντιπροσωπεύουν τα όργανα. (C. G. Jung, ο.π. Σημείωση 8. Σ. 122-123).

¹⁵⁵ Πρβλ. και Γενικές Σημειώσεις του παρόντος έργου.

όχι μόνο από αισθήματα άρρητα και ιδιόμορφα. Κάθε έργο τέχνης έχει ενορατική δομή, κι αυτό σημαίνει και χαρακτηρίζει ορθολογικότητας.

Το έργο τέχνης καθρέπτης του αφάτου

Ό,τι γνωρίζουμε, εντάσσεται στην ορολογία της αντίληψης της ύπαρξης, της ανυπαρξίας, των πολλών και του ενός, της αλήθειας και του ψεύδους. Σκεπτόμαστε με όρους αντιθέτων. Δεν είναι μόνο η φύση της πραγματικότητας της εποχής μας τέτοια, είναι η φύση της εμπειρίας μας για την πραγματικότητα. Υπάρχει όμως ένα επίπεδο συνείδησης, όπου μπορείς να ταυτιστείς με εκείνο που υπερβαίνει τα ζεύγη αντιθέτων. Ακατονόμαστο. Άπειρο όπως το μυστήριο της ζωής, που ξεπερνά κάθε ανθρώπινη αντίληψη. Ο Θεός, ο ύστατος, είναι υπεράνω των ζευγών αντιθέτων, είναι η μυθική ιδέα και το σύμβολο της αρχικής και άφθαρτης ενότητας των όλων.

Η αιωνιότητα είναι η πηγή της χρονικής ζωής, η μυθική ιδέα του Θεού, αυτή καθαυτή η ιδέα της ψυχής μας, που ζει κι αναπνέει μέσα μας, ως αδιάσπαστο ένα έμβιο όν και πολλαπλασιάζεται στα έργα μας, σαν σε μυριάδες καθρέπτες, που τα διάφορα είδωλά τους αναβλύζουν από την ίδια πηγή. Κάθε είδωλο τέτοιο, που έρχεται στον κόσμο των αισθήσεων μέσω της τέχνης, διαχρονικό και παγκόσμιο, μας θυμίζει αυτή την ενότητα. Η ταύτιση με αυτήν την θεϊκή, αθάνατη όψη του εαυτού μας, είτε την τοποθετούμε εντός μας, είτε σε κάποια υπερβατική αρχή έξω από εμάς, η ταύτιση αυτή, σημαίνει λοιπόν ταύτιση με την θεότητα, την ενότητα του σύμπαντος. Το άρρητο. Το άφατο. Η επαφή με ένα έργο τέχνης, ποτέ δεν έπαψε να είναι μια επαφή μυστικιστική.

Κάθε εμπειρία, κάθε ψηφίδα γνώσης και συναισθήματος νέου, προστιθέμενη στο σύνολο της ψυχής μας, δεν λειτουργεί αθροιστικά. Πολλαπλασιάζεται και το πολλαπλασιάζει. Εάν αθροιζόμενες αυτές οι ψηφίδες χωρούσαν σε ένα δοχείο, το σύνολό τους θα πολλαπλασιαζόταν απείρως, την ίδια στιγμή που θα βαφτίζαμε αυτό το δοχείο ψυχή.

Καθώς ένα έργο τέχνης, αν και αυτό συντίθεται με όρους αντιθέτων, ως τελικό αποτέλεσμα ξεπερνά τους όρους αυτούς, κατά πολύ. Είναι κάτι πολύ περισσότερο από το άθροισμα των μερών του, ακριβώς όπως η ψυχή, που προβαλλόμενη πάνω του, αποκαλύπτεται. Εκφράζει λοιπόν το ύστατο μυστήριο της ύπαρξης, που βρίσκεται πέρα από κάθε κατηγορία σκέψης.

Παρά την πρόοδο της ψυχανάλυσης, συχνά ξεχνάμε, ότι ονοματίζοντας κάτι δεν το καταννούμε απαραίτητα σε όλο του το βάθος, δεν το κατέχουμε. Όπως η λέξη Θεός είναι μια διαφορούμενη λέξη, αφού την εκφέρουμε σαν να είναι κάτι γνωστό, ενώ το υπερβατικό είναι από φύση του άγνωστο, ομοίως, το μυστήριο της ζωής και ο πλούτος, το άπειρο βάθος και εύρος των δραστηριοτήτων της ψυχής, παραμένουν άλυτα μυστήρια¹⁵⁶ και η τέχνη, μοναδικός τους καθρέπτης.

¹⁵⁶ Πολλές φορές η γυναίκα μου και εγώ, διασκεδάζουμε σχεδιάζοντας φανταστικά δείπνα, για ομάδες γνωστών μας που τους συνδέουν παρόμοιες τάσεις. Το μόνο τραπέζι που ποτέ δεν καταφέραμε να γεμίσουμε ολόκληρο, ήταν το τραπέζι της χαράς. Κάθε φορά που βρίσκουμε μερικούς χαρούμενους εκ χαρακτήρος ανθρώπους και τους βάζουμε σε λίστα αναμονής... ανακαλύπτουμε ότι κάποια στιγμή ο ένας ή ο άλλος... δέχεται ένα χτύπημα από κάποια μεγάλη αντιξοότητα της ζωής. Αυτή η τραγική αλλά ρεαλιστική άποψη της ζωής, επηρεάζει από παλιά τη σχέση μου, με όσους ζητούν την βοήθειά μου. Στη διάρκεια της εκπαίδευσης μου, άκουγα συχνά να μιλούν για τον «πλήρως αναλυμένο θεραπευτή» - το θυμάστε αυτό το παραμύθι; Προχωρώντας όμως στη ζωή... γνωρίζοντας σιγά σιγά τις αυθεντίες του κλάδου... έφτασα να συνειδητοποιήσω πόσο μυθική είναι αυτή η έννοια. Είμαστε όλοι στην ίδια μοίρα και κανένας θεραπευτής - και κανένας άνθρωπος - δεν είναι άτρωτος στις εγγενείς τραγωδίες της ύπαρξης. Σχολ.: Ο άνθρωπος που γνωρίζει τον εαυτό του είναι λοιπόν μια έννοια μυθική. (Irvin Yalom, ο.π., σελ. 22).

Αν είναι λοιπόν η τέχνη άρρηκτα συνδεδεμένη με την θρησκεία¹⁵⁷, αυτό συμβαίνει επειδή η γραφική έκφραση αποδίδει στον λόγο την διάσταση του άφατου, την δυνατότητα πολλαπλασιασμού των διαστάσεων του γεγονότος, σε οπτικά σύμβολα προσλήψιμα αυτοστιγμεί.

«Να ξέρεις πως την μηχανή της σκέψης σαν υφαντής πρέπει να μαστορέφεις, που μ' ένα πάτημα τόσα νήματα κινεί και οι σαΐτες αδιάκοπα οργώνουν, τα νήματα αόρατα ενώνουν. Με μία κίνηση, χίλιοι συνδυασμοί».

«Δεν αρκεί να έχεις όλο τον κόσμο στην διάθεσή σου -η ίδια η ύπαρξη απείρων δυνατοτήτων ακυρώνει, τρόπον τινά, τις δυνατότητες, έως ότου ανακαλυφθούν όρια¹⁵⁸». Με την συμπλήρωση του έργου, τα όρια έχουν τεθεί. Η ολοκλήρωση λοιπόν του έργου τέχνης, προϋποθέτει την ικανότητα επί-θεσης ορίων. Ανέκαθεν όμως τα όρια θέτει ο λογικός – ο υγιής.

Οι χίλιες και μία συνδέσεις της συμπύκνωσης, εντυπωσιάζουν και τον ίδιο τον Φρόντ, γιατί αναπαριστούν με τον γλαφυρότερο τρόπο, αυτό που λίγα χρόνια αργότερα ο γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure, θα περιγράψει ως συνειρμικές σειρές και ως συνειρμικές σχέσεις της γλώσσας και ο ψυχαναλύτης Jacques Lacan μέσω των παρατηρήσεων του γλωσσολόγου Roman Jakobson, θα συσχετίσει με την διαδικασία της μεταφοράς.

Η συγκρότηση και η μεθόδευση του νου προς το γλωσσικό δημιούργημα, επαναλαμβάνεται κατ' αναλογία για το εικαστικό¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Σχετικά με τις παράξενες όψεις του θρησκευτικού συμβόλου, μπορούμε να αναφέρουμε μια παρατήρηση του Jean-Pierre Vernant. Σε μια πραγματεία, όπου τα θρησκευτικά γεγονότα θεωρούνται ως σημεία που αποκτούν νόημα σε σχέση με το γενικό συμβολικό σύστημα στο οποίο εγγράφονται, ο μελετητής προσδιορίζει: «Ένα από τα ουσιώδη γνωρίσματα του θρησκευτικού σημείου: Το θρησκευτικό σημείο δεν παρουσιάζεται σαν ένα απλό εργαλείο σκέψης, δεν στοχεύει μόνο στο να προκαλέσει στην διάνοια των ανθρώπων την ιερή δύναμη στην οποία παραπέμπει, αλλά επιδιώκει πάντα να εδραιώσει μια αληθινή επικοινωνία μαζί της, να εισαγάγει πραγματικά την παρουσία της στο ανθρώπινο σύμπαν. Προσπαθώντας όμως, να λειτουργήσει ως γέφυρα προς το θείο, οφείλει ταυτοχρόνως να υπογραμμίσει την απόσταση, να καταδείξει την αδυναμία σύγκρισης ανάμεσα στην ιερή δύναμη και σε ό,τι την φανερώνει, με τρόπο αναγκαστικά ανεπαρκή, στα μάτια των ανθρώπων» ...υπάρχει τουλάχιστον ένα ερώτημα το οποίο οι μελέτες του συμβόλου έχουν επανειλημμένα θέσει και πραγματευτεί: Ποια είναι η σχέση ανάμεσα στο σύμβολο και το ιερό, ή την ύπαρξη, ή την αλήθεια των πραγμάτων; Το γεγονός ότι το ερώτημα έχει τεθεί, δηλώνει από μόνο του ότι αναγνωρίζεται στα σύμβολα μια αποκαλυπτική λειτουργία και ότι επομένως, είναι θεμελιώδους σημασίας να αναρωτηθούμε γύρω από αυτό που, μέσω των συμβόλων, θα αποκαλυπτόταν στον άνθρωπο. Τα θέματα τούτα αναπτύχθηκαν επιμελώς από την ρομαντική παράδοση, για την οποία το σύμβολο είναι το αντικείμενο που διευκολύνει την επαφή με μια πραγματικότητα που δεν μπορεί να περιγραφεί ορθολογικά, αλλά στην οποία προσφέρουν πρόσβαση η ποίηση και η τέχνη γενικά. Στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, το ερώτημα προσεγγίστηκε από διάφορες ερμηνευτικές γωνίες. (Natale Spineto, ο.π. Σελ. 10, 11). Ο Ricoeur υπογραμμίζει ότι το σύμβολο έχει γλωσσικές και μη γλωσσικές πλευρές... Και ότι... η μεταφορά δεν μπορεί να περιοριστεί, χωρίς κατάλοιπα μιας σειράς ιδεών, οι οποίες συνιστούν την μετάφραση της: Μπορεί βεβαίως να παραφρασθεί, αλλά με τον όρο ότι η παράφραση θα είναι απεριόριστη. Το σύμβολο, μοιράζεται τα γνωρίσματα αυτά και αποτελεί αντικείμενο μιας εξήγησης δίχως τέλος. « Κάθε σύμβολο είναι τελικά μια ιεροφάνεια, μια εκδήλωση του δεσμού του ανθρώπου με το ιερό.». (P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, ιταλ. μετφρ., Μπλόνια 1970). Σύμφωνα με τον L. Pareyson, το υπερβατικό είναι για τον άνθρωπο αυτό που ξεπερνά τα όρια του και του αντιστέκεται, είναι η διαφορετικότητα από ό,τι τον περιβάλλει, αυτό που δεν μπορεί να αντικειμενοποιηθεί. Πώς μπορεί κανείς λοιπόν να το γνωρίσει εμπειρικά; Το αφηρημένο λεξιλόγιο δεν βοηθά, αφού κάνει αντικειμενικό αυτό για το οποίο γίνεται λόγος. Η συμβολική εικόνα αντιθέτως, προσφέρεται για τον σκοπό αυτό: Ο φυσικός, αισθητός συγκεκριμένος χαρακτήρας της, είναι για τον φιλόσοφο κατάλληλος, για να εκφράσει το θείο, γιατί αναγνωρίζει την ανεπάρκεια του και με τον τρόπο αυτόν, την εξιλεώνει. Το σύμβολο, ασκεί τη λειτουργία του, απαυγάζοντας σημασίες: Υπάρχει για τον Pareyson, μια αντιστοιχία ανάμεσα σε αυτό το απαύγασμα που είναι ατέλειωτο και στον ανεξάντλητο χαρακτήρα του υπερβατικού. (L. Pareyson, ο.π.).

¹⁵⁸ Roger Sessions, («Problems and Issues Facing the Composer Today», στο *Problems of Modern Music*, επιμ. P.H. Lang (Νέα Υόρκη, W.W. Norton & Co., Inc., 1962).

¹⁵⁹ Ιδέ Ενότητα 1, κεφάλαιο 1, «Παράλληλες γλώσσες».

Οι λειτουργίες του μύθου

Οι μύθοι μιλούν για το βαθύ μυστήριο του εαυτού μας και όλων των άλλων. Πρόκειται για ένα μυστήριο φοβερό και τρομακτικό, γιατί συντρίβει όλες τις παγιωμένες ιδέες, αλλά συγχρόνως είναι και συναρπαστικό, επειδή ανήκει στην δική μας φύση και ύπαρξη.

Οι μύθοι πλεγμένοι στον ιστό καθώς είναι μιας λογικής πανανθρώπινης, όπως άλλωστε υφασμένη στον ιστό μιας λογικής πανανθρώπινης, είναι και κάθε σπουδαία εικαστική ή ποιητική σύνθεση, προσφέρουν μιαν ανώτερη μορφή γνώσης, αποβλέποντας στο καθολικό, ξεπερνώντας το άτομο, αφού κάθε χαρισματικός δημιουργός ανακαλύπτει τα κοινά μας θεμέλια. Ίσως οι μύθοι να μην είναι ακριβώς λογικοί, αλλά δεν είναι ούτε παράλογα κατασκευάσματα¹⁶⁰.

Όταν ο ψυχαναλυτής ερμηνεύει τα όνειρα του αναλυμένου, γνωρίζει ότι είναι πλάσματα της φαντασίας, που όμως περιέχουν την ουσία της ίδιας της ψυχής του και ανάμεσα σε πολλές ερμηνείες επιλέγει την πιο ωφέλιμη. Ομοίως, το να απορρίψουμε έναν μύθο ως αναλήθεια, θα ήταν εξίσου άστοχο με το να τον δεχθούμε ως αληθινό γεγονός¹⁶¹. Το σωστότερο θα ήταν να ερμηνεύσουμε τον συμβολισμό του, αφού συνήθως οι δημιουργοί τέτοιων μύθων, φαίνεται να είχαν βαθιά γνώση των λειτουργιών της ψυχής του ανθρώπου.

Θα πρέπει λοιπόν ν' αποδεχθούμε την λογοτεχνία, την ποίηση, την ζωγραφική, την γλυπτική, την αρχιτεκτονική, τις τελετουργίες, το σύνολο δηλαδή της παγκόσμιας μυθολογίας και των συμβολικών κατασκευών, ως υψηλό πνευματικό επίτευγμα.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό σκέψης, οι μύθοι και όλα τους τα ισοδύναμα, εξυπηρετούν και ρυθμίζουν ψυχικές λειτουργίες:

Την μυστικιστική, καθώς συνειδητοποιούμε το θαύμα του σύμπαντος που μέρος του αποτελούμε και εμείς οι ίδιοι, νιώθοντας δέος γι αυτό το μυστήριο. Ο μύθος εισάγει τον κόσμο σ' αυτήν ακριβώς την διάσταση του μυστηρίου και στην συνειδητοποίησή του. Υπολανθάνει σε όλες τις μορφές και εάν χαθεί, παύει να υπάρχει μυθολογία. Εάν το μυστήριο εκδηλώνεται μέσω όλων των πραγμάτων, το σύμπαν καθίσταται, μπορούμε να πούμε, μια αγία εικόνα.

Τα περισσότερα θρησκευτικά δόγματα, προσφέρουν στον πιστό ισχυρή παρηγοριά¹⁶², μέσα από την άρνηση της οριστικότητας του θανάτου, μέσα από το ξανασμίξιμο με τους αγαπημένους και με τον θεό, μέσα από την ένωση με την παγκόσμια δύναμη ζωής. Είναι άλλο ένα κοινό στοιχείο της θρησκείας με την τέχνη.

Η μυθολογία προτείνει ότι πίσω από την δυαδικότητα, υπάρχει μία μοναδικότητα που παίζει σαν σε παιχνίδι σκιών. Η μυθολογία είναι η μελέτη της μεγάλης και μίας ιστορίας της ανθρωπότητας, που είναι η προσπάθεια να είμαστε συγχρονισμένοι με την μεγάλη συμφωνία του κόσμου που ζούμε, να συντονίσουμε την αρμονία των δικών μας σωμάτων με την κοσμική αρμονία¹⁶³.

Ο πρωτόγονος άνθρωπος πιστεύει, ότι καρφώνοντας με το δόρυ την ζωγραφιά ενός ζώου και προφέροντας τις κατάλληλες λέξεις, ήδη καταφέρει ένα πλήγμα στο ζώο αυτό. Η πίστη αυτή στην μαγική δύναμη του λόγου και της τέχνης, προϋποθέτει και πίστη πως η ψυχή του

¹⁶⁰ Αφού η δημιουργός διάνοια αφορμάται πάντοτε από αληθινά ερεθίσματα για να τους κτίσει (Σ.τ.σ.).

¹⁶¹ Η ίδια η μυθολογία δεν είναι απλώς ακατέργαστη μάζα δεισιδαιμονιών ή χοντροκομμένων αυταπατών. Δεν είναι απλώς χαοτική, αφού κατέχει συστηματική ή εννοιολογική μορφή. Από την άλλη μεριά όμως, θα ήταν αδύνατο να χαρακτηρίσουμε την δομή του μύθου έλλογη. (Campbell J., ο.π., σελ. 108).

¹⁶² Irvin Yalom, ο.π., Σ. 40

¹⁶³ (J.C. Campbell, ο.π., σελ. 108). Τα περισσότερα θρησκευτικά δόγματα ...προσφέρουν στον πιστό ισχυρή παρηγοριά μέσα από την άρνηση της οριστικότητας του θανάτου...μέσα από το ξανασμίξιμο με τους αγαπημένους και με τον θεό...μέσα από την ένωση με την παγκόσμια δύναμη ζωής (Irvin Yalom, ο.π., σελ. 40). Είναι ένα ακόμη κοινό στοιχείο της θρησκείας, με την τέχνη (Σ.τ.σ.).

ανθρώπου, με κάποιον τρόπο συνδέεται με τις ψυχές των υπολοίπων όντων, εμφύχων ή αφύχων ότι δηλαδή η φύση όλη είναι ζωντανή και κομμάτι του ίδιου οργανισμού.

Ένας εγκέφαλος, που είναι ικανός να δημιουργήσει μία σύνθεση εικαστικής ή γλωσσικής αφαίρεσης, να ενώσει το κάθε μέρος ενός έργου με το όλον και να καταλήξει σε ένα σύνολο, μία σύνθεση, θα ήταν ικανός μια μέρα να φιλοσοφήσει, να ερευνήσει δηλαδή το ενδεχόμενο, το σύμπαν να έχει νόμους και ενότητα. Ενότητα της οποίας ο ίδιος αποτελεί ψηφίδα.

Η δεύτερη λειτουργία εισάγει σε μία διάσταση κοσμολογική, με την οποία ασχολείται η επιστήμη, δείχνοντας ποιο είναι το σχήμα του σύμπαντος, αλλά γίνεται με τέτοιο τρόπο που πάλι αναδεικνύεται το μυστήριο. Σήμερα τείνουμε να πιστεύουμε, ότι η επιστήμη έχει όλες τις απαντήσεις. Και όμως, όλοι οι μεγάλοι επιστήμονες δηλώνουν, «όχι, δεν έχουμε όλες τις απαντήσεις. Σας λέμε πώς λειτουργεί κάτι, αλλά όχι τι είναι». Για την μυθολογία όμως δεν υπάρχουν αδυναμίες. Για κάθε φαινόμενο, έχει την αιτιολογημένη απάντηση, που όχι μόνο δεν λησμονεί τα δεδομένα της Δημιουργίας, αλλά αντιθέτως τα προβάλλει.

Ο μύθος, η θρησκεία, η τέχνη έχουν, μεταξύ των άλλων, κοινή την λειτουργία εξήγησης του κόσμου και συγχρόνως δημιουργούν εκείνο το πλαίσιο πίστης, που πρέπει να υπάρχει, ως απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε μας ενέργεια.

Η τρίτη είναι η κοινωνιολογική λειτουργία, που υποστηρίζει και ισχυροποιεί μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη. Έτσι εξηγούνται οι μεγάλες διαφορές των μύθων από τόπο σε τόπο, σε αντιδιαστολή βέβαια με την σχεδόν πλήρη τους ομοιότητα, για τα μεγάλα της ζωής. Έχουμε δημιουργήσει για παράδειγμα, ολόκληρη μυθολογία για την πολυγαμία και την μονογαμία. Κάθε μια έχει την σπουδαιότητά της, ανάλογα με το που βρισκόμαστε. Είναι η μυθολογία, που θέτει τους νόμους της ζωής, τους ηθικούς νόμους που πρέπει να ακολουθούνται σε μια καλή κοινωνία.

Η τέταρτη λειτουργία του μύθου είναι η παιδαγωγική λειτουργία.

Η κυριότερη όμως απ' όλες τις λειτουργίες, είναι κατά την άποψή μας, ότι μέσω της τέχνης, ο άνθρωπος ελευθερώνεται από τα δεσμά της ανάγκης¹⁶⁴.

Κοιτώντας τα λεπτοδουλεμένα έργα λαϊκής τέχνης: όπλα, κύπελλα ή πολυκέντητα μαντήλια αναρωτιόμαστε τι ήταν αυτό που οδήγησε τον όποιο τεχνίτη, να μην αρκестεί στον σύντομο δρόμο κάλυψης της άμεσης χρείας, αλλά να ενεργοποιήσει όλες τις μνήμες, όλες τις γνώσεις και όλο τον πλούτο των συναισθημάτων του, ό,τι πιο προσωπικό δηλαδή έχει να προσφέρει στο χειροτέχνημά του. Σε μια πρώτη ματιά, ο κόπος αυτός είναι περιττός, αλλά αν τοποθετήσουμε τα όμορφα κύπελλα και τα πολύχρωμα τραπεζομάντιλα στο κέντρο ενός δείπνου, καταλαβαίνουμε ότι η ατομική ανάγκη της δημιουργίας, μεταποιούμενη μέσω της κοινωνικής εορτής, καθίσταται μεταφυσικό γεγονός. Καταλαβαίνουμε επίσης, πόση σοφία και πόσο ρεαλισμό ζωής ενσαρκώνει αυτή η μαστοριά και αυτή η φροντίδα και σκέψη, που εικονίζει ένα ύψιστο πνευματικό επίτευγμα: μετατρέπει την συμμετοχή σε ένα κοινό τραπέζι, την βρώση και την πόση, από ανάγκη αυτοσυντήρησης, σε ελεύθερη αυτοπροσφορά. Καταλαβαίνουμε ακόμη πόσο ανώτερη είναι αυτή η ελευθερία, από τον δικό μας σύγχρονο ρεαλισμό της άμεσης ικανοποίησης, της ταχύτητας, και της στενά πρακτικής επίλυσης προβλημάτων. Στα όρια του φυσικού κόσμου, ξεκινούν τα όρια του ανθρώπινου νου και της σκέψης και κάθε μελέτη του ανθρώπου και των έργων του, πρέπει να ξεκινά από αυτήν την αλήθεια.

Είναι ο λόγος, που όσο επιτακτική είναι η ανάγκη της αυτοσυντήρησης, το ίδιο επιτακτική είναι και η ανάγκη μέσω των τελετουργιών, των μύθων και της τέχνης, να θεμελιώνει την ζωή,

¹⁶⁴ Ηλίας Παπαγιαννόπουλος, «Εξοδος θεάτρου», Δοκίμιο οντολογίας με πλοηγό τον Μόμπυ Ντικ του Χ. Μέλβιλ, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2000

όχι ως δεδομένη ανάγκη, αλλά ως δυνατότητα ελευθερίας, προσφοράς και αυτοπαράδοσης. Εντάσσει με τον τρόπο αυτό την εργασία του για την αυτοσυντήρηση, υπερβαίνοντάς την, στην διάσταση ενός πνευματικού γεγονότος, που ξεπερνά το άτομο και το μετατρέπει από δούλο της ανάγκης, σε ελεύθερο άνθρωπο.

Ορθώς λοιπόν ο Ντοστογιέφσκι, λέει ότι η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο, εννοώντας προφανώς ένα κυρίως ηθικό κάλλος, που μόνον αυτό μπορεί να ξεπεράσει τον θάνατο, ως υπαρκτική πληρότητα του δημιουργού. Αυτός, στην θέση της απλής ανάγκης, βρίσκει ευκαιρία σχέσης αντί υποταγής, προτείνει το κάλλος της ζωής, ως ελευθερία για κλητική ετερότητα.

Ο καλλιτέχνης λοιπόν, δεν επιδιώκει μόνο το φανταστικό άλλο της ζωής, αλλά την διαστολή και συγκεκριμενοποίηση αυτής με παραμέτρους σχέσης, λειτουργία αυτή, που συναρτά την γνώση με το κάλλος.

Ο καλλιτέχνης είναι αυτός που επιτυγχάνει, εκεί που αποτυγχάνουν όλοι οι υπόλοιποι σε καθημερινή βάση, προσπαθώντας με την γλώσσα, τις χειρονομίες, τις εικόνες, να εκφράσουν τον εσώτερο εαυτό τους, την ταυτότητά τους και δεν μπορούν να ζήσουν υποφερτά, παρά μόνο δανειζόμενοι τα λόγια του ποιητή, τη μουσική του συνθέτη, και τις εικόνες του ζωγράφου. Είναι πιο εύκολο, για τους πολλούς ανθρώπους, να παρομοιάσουν την ζωή με την τέχνη, παρά με δικά τους μέσα να το εκφράσουν. Έτσι φαίνεται τόσο συχνά, η ζωή να μιμείται την τέχνη, όσο συχνά κι η τέχνη μιμείται την ζωή.

Εάν η ψυχανάλυση μας δίδαξε κάτι τι, αυτό είναι η άπειρη πολυπλοκότητα της ανθρώπινης προσωπικότητας και τα πολλαπλά επίπεδα της αυτοπραγμάτωσης, της ευαισθητοποίησης και της συνείδησης που μπορεί να μας παρέξει. Αυτή η διαπίστωση, ενισχύει την πεποίθησή μας αναφορικά με την αυθαιρεσία της παλαιάς τυπολογίας, που είχαν επεξεργαστεί οι ψυχολόγοι και που έτεινε να επιβεβαιώσει την παραδοσιακή εικόνα του «χαμένου» στον κόσμο του, καλλιτέχνη.

Περαιτέρω, δεν είναι όλοι οι νευρωσικοί ικανοί να δημιουργήσουν, ενώ είναι γνωστές πολλές περιπτώσεις δημιουργών που θεραπεύθηκαν από τις νευρώσεις και συνέχισαν να δημιουργούν.

ii. Ο ξένος

Η επικοινωνία με μυθικά όντα

Ο Χέρντερ¹⁶⁵, στοχαστής του δεκάτου ογδόου αιώνα, προσπαθώντας κάποτε να εκθέσει την φύση της γλώσσας, τόνισε εξ ολοκλήρου αυτό που αποκαλεί «στοχασμό» ή «στοχαστική σκέψη». Την όρισε ως την ικανότητα του ανθρώπου να ξεχωρίζει, από την όλη δυσδιάκριτη μάζα των κυμαινόμενων αισθητηριακών φαινομένων ορισμένα σταθερά στοιχεία, για να τα απομονώνει και να συγκεντρώνει σ' αυτά την προσοχή του. Χαρακτηριστικά έγραφε: ο άνθρωπος φανερώνει στοχασμό όταν η δύναμη της ψυχής του ενεργεί τόσο ελεύθερα, ώστε απ' όλο τον ωκεανό των εντυπώσεων που αναπηδάει μέσα απ' όλες του τις αισθήσεις, μπορεί να ξεχωρίσει ένα κύμα και να μπορεί να σταθεί σε αυτό να το προσέξει και να ξέρει ότι το προσέχει. Φανερώνει στοχασμό, όταν από όλο το τρεμουλιαστό όνειρο των εικόνων, που ξεχύνονται μέσ' απ' τις αισθήσεις του, μπορεί να συγκεντρωθεί σε μια στιγμή εγρήγορσης, να εντρυφήσει αυθόρμητα σε μιαν εικόνα, να την παρατηρήσει καθαρότερα και ησυχότερα και να κάμει την αφαίρεση όσων χαρακτηριστικών του δείχνουν ότι το αντικείμενο είναι αυτό και όχι άλλο. Φανερώνει λοιπόν στοχασμό, όταν όχι μόνο μπορεί να αντιληφθεί ζωντανά και καθαρά

¹⁶⁵ Κασίρερ, Δοκίμιο για τον άνθρωπο, σελ. 63

όλες τις ιδιότητες, αλλά και μπορεί ν' αναγνωρίσει μια, ή κάμποσες απ' όλες σαν ιδιότητες διακριτικές...

Όλα αυτά, μπορεί να μοιάζουν περισσότερο με ποιητική απεικόνιση, παρά ανάλυση επιστημονική της ανθρώπινης ομιλίας, μα περιέχουν πολύτιμα, λογικά και ψυχολογικά στοιχεία. Αυτά τα χαρακτηριστικά, από την μια λείπουν εντελώς από την σιέψη των ζώων, όπως περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Από την άλλη, όταν το βλέμμα μας πρωτοέπεσε στο ανωτέρω κείμενο, θεωρήσαμε ότι αναφέρεται στην καλλιτεχνική σύλληψη και στον καλλιτεχνικό στοχασμό και το συνδέσαμε άμεσα με την ανάγκη του καλλιτέχνη να αναδιπλωθεί, προκειμένου να το επιτύχει. Είναι τότε σαν να αντλεί από το ασυνείδητό του, κάτι που ξεπερνά ολότελα τις δυνάμεις του και που αν δεν βιωθεί δίκην καταλύτου, «η χημική αντίδραση» γένεσης έργου, δεν επιτελείται. Αντιστρόφως, με αυτήν γενομένη, το έργο αναδύεται λαμπρό.

Γι' αυτό η εκκεντρικότητα και η ιδιαιτερότητα των καλλιτεχνών, θεωρείτο πάντοτε δεδομένη, είτε ο καλλιτέχνης ήταν ο σαμάνος, είτε ο άγιος, είτε ο ποιητής, είτε ο μάντης, είτε ο γλύπτης ή ο ζωγράφος.

Στον μεσαίωνα ήταν οι άγιοι, στην αρχαία Ελλάδα οι ποιητές. Ήσαν δηλαδή πάντοτε, άνθρωποι ικανοί να φέρουν στον κόσμο των αισθήσεων, τον καρπό της επικοινωνίας τους με ένα διαφορετικό επίπεδο συνείδησης. Στο βαθμό που αυτό ήταν συλλογικό, κουβάλαγαν το σύμπαν στο σήμερα. Όταν γινόταν ατομικό, έθεταν στο έργο τους την σφραγίδα της μοναδικότητάς τους.

Ακολουθώντας την γραμμή που ξεκινά από τους μάντεις, τους μάγους και τους σαμάνους, βρίσκουμε τους ποιητές που εμπνέονται από τις Μούσες, τον τεχνίτη που προσεύχεται στον όποιο θεό του για να οδηγήσει το χέρι του, τον Γουλιέλμο της Μπάσκερβιλ¹⁶⁶ που ερευνά την μυθικών διαστάσεων βιβλιοθήκη, ακούοντας τον ψίθυρό της σαν μιας οντότητας με χιλιάδες στόματα που συνομιλούν μεταξύ τους, φτάνουμε στον σημερινό ερευνητή που βυθίζεται στο διαδίκτυο, το οποίο ήδη τρέφει την παγκόσμια μυθοπλασία.

Η σχολή της ψυχολογίας που ιδρύθηκε από τον Φρόυντ, αναμφίβολα ενθαρρύνει τον ιστορικό της λογοτεχνίας, να συνδέσει ορισμένες ιδιομορφίες του έργου τέχνης, με την ενδόμυχη και προσωπική ζωή του ποιητή. Αλλά και εάν η επιστημονική εξέταση αποκαλύπτει κάποια από τα νήματα με τα οποία, σκόπιμα ή όχι, έχει υφάνει το έργο του ο καλλιτέχνης, η μέθοδος αυτή δεν ερμηνεύει πλήρως το έργο, ούτε την δημιουργική διαδικασία. Συνήθως, απλά φέρνει το έργο τέχνης στην σφαίρα της γενικής ανθρώπινης ψυχολογίας, απ' όπου εκτός από την τέχνη πηγάζουν και άλλα πολλά. Η αναγωγική μέθοδος του Φρόυντ, είναι πολύτιμη ως μέθοδος θεραπευτική και μέσα σ' αυτά τα ιατρικά πλαίσια, η αναγωγή στα κοινά ανθρώπινα θεμέλια, είναι σωστή και σκόπιμη. Όταν ωστόσο εφαρμόζεται στα έργα τέχνης, τα απογυμνώνει απ' όλο τους τον πλούτο και την λαμπρότητα, μέχρι που καταλήγουμε να ακούμε μία μονότονη επανάληψη πραγμάτων που ήδη γνωρίζουμε. Για παράδειγμα, ο Πλάτων, ο Σαίξπηρ, ή ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, και όλοι οι μεγάλοι στοχαστές και δημιουργοί, είχαν και αυτοί πατέρα, μητέρα, καθημερινά προβλήματα, που τους άφησαν τραύματα και φθορές ή νευρώσεις, συνήθειες στους ανθρώπους και τα οποία συνιστούν το άλλοθι κάθε μετριότητας.

Πρέπει αναμφίβολα να συνυπολογίσουμε ότι οι ιδιομορφίες των καλλιτεχνών, που σημαδεύουν την ζωή και το έργο τους, τους δίνουν την δύναμη να υπερβαίνουν τα καθιερωμένα κοινωνικά όρια, τα ανθρώπινα πρότυπα, την ιστορική συγκυρία της εποχής τους. Έτσι γίνονται πιο αποκαλυπτικοί, πιο γνήσιοι, πλησιάζουν περισσότερο τις σκοτεινές κι ανομολόγητες πτυχές του ανθρωπίνου χαρακτήρος και τελικά μέσα από την δική τους προσωπική, αυτόνομη οπτική,

¹⁶⁶ Ο φραγκισκανός μοναχός, στο έργο του Ουμπέρτο Έκο, «Το όνομα του ρόδου» (Σ.τ.σ.).

συλλαμβάνουν κι αναδεικνύουν με την τέχνη τους τις καθολικές και πανανθρώπινες αλήθειες. Με τον τρόπο αυτό, αν και ως καθημερινοί άνθρωποι μοιάζουν απροσάρμοστοι στο κοινωνικό σύνολο, υπό το βλέμμα της ιστορίας, αλλά και της σύνολης διανόησης, επικρίνεται ο κοινωνικός περίγυρος, είτε ότι άργησε να κατανοήσει και να ακολουθήσει τις μεγάλες συλλήψεις τους, είτε ακόμη ότι ανέστειλε την δημιουργικότητά τους. Πάντως ο χρόνος δικαιώνει τους καινοτόμους. Υπάρχει όμως εδώ μια φανερή αντίφαση. Από την μια δηλαδή, ταυτιζόμενοι με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις ή οξύνοντάς τες, η ιστορία και η διανόηση εν γένει θεωρεί απροσάρμοστο, αποξενωμένο, αλλοτριωμένο τον δημιουργό, ενώ δικαιώνει το δημιούργημα. Θεωρεί δεδομένο ότι τα μεγαλειώδη έργα του, είναι γεννήματα του νοσηρού νου του.

Η όλη εργασία μας τεκμηριώνει με ασφαλή επιχειρήματα ότι το υγιές, το μεγαλειώδες, το μεγαλοφυές, εκκινούν από την υγιή και συγκροτημένη πλευρά της προσωπικότητας. Ότι η ικανότητα για πνευματικές συλλήψεις, για υψηλά οράματα ανώτερα αυτών του συνήθους ανθρώπου, πηγάζει από και έχει ανάγκη τις υγιείς ψυχικές δραστηριότητες.

Δείχνουμε λοιπόν σε ολόκληρη την εργασία μας, ότι διαχωρίζουμε την θέση μας από τα μέχρι τούδε εικαζόμενα περί δημιουργίας εκ της ασθενείας, καταλήγοντες στην ομόρροπη κατεύθυνση των δύο οντοτήτων: της ανθρώπινης ψυχής και του παραγομένου έργου.

Προσβλέπουμε σε μια διαφορετική προσέγγιση, στο βλέμμα δηλαδή μιας αληθινής φιλοσοφίας της τέχνης -που μέλλει να γραφεί- και μιας άλλης διανόησης, η οποία οφείλει να κρίνει διαφορετικά τον καλλιτέχνη δημιουργό, τουλάχιστον σε συνάρτηση με το έργο του.

Άλλωστε, η χειμαρρώδης αυτή δημιουργικότητα δείχνει εντελώς δυσανάλογη με τις όποιες νευρώσεις μπορεί να τους ταλανίζουν, αφού πολλοί άνθρωποι που είναι νευρωτικοί, που θεωρούν τον εαυτό τους καταραμένο, που συγκρούονται καθημερινά με την πραγματικότητα, ποτέ δεν δημιουργούν, ενώ πολλοί καλλιτέχνες που βιώνουν την φυσικότητά τους ή που θεραπεύθηκαν από τα ψυχικά τους προβλήματα, μπορούν εκ νέου να δημιουργήσουν.

Δηλαδή, δεν είναι απαραίτητο να διαθέτεις κάποιο συγκεκριμένο γενετικό υλικό για να γίνεις καλλιτέχνης, αλλά εάν γίνεις, κληρονομείς αυτόματα όλη την παραδοσιακή προκατάληψη.

Ο μύθος είναι το συλλογικό όνειρο και το προσωπικό όνειρο, ο προσωπικός μύθος.

Εάν τα δύο αυτά συμπίπτουν, τότε βρίσκεσαι σε αρμονία με την κοινωνική ομάδα. Εάν όχι, τότε μια επικίνδυνη περιπέτεια ξεκινά, μια πορεία στο άγνωστο, απειλητική για όλους. Αυτός είναι ο λόγος που πολλοί οραματιστές, αρχηγοί και ήρωες ή μεγαλοφυΐες, βρίσκονται στα πρόθυρα της νεύρωσης.

Ο καλύτερος τρόπος για να αντιμετωπιστεί η νεύρωση, αλλά και τα γενικότερα υπαρξιακά προβλήματα, είναι η αφοσίωση σε έναν σκοπό μεγαλύτερο από τον εαυτό μας¹⁶⁷. Μπορούμε να πούμε λοιπόν, ότι ερωτήματα του τύπου ποιοι είμαστε και ποιος είναι ο σκοπός της ζωής, εκφράζουν ή γεννούνται από την ανάγκη, να υπηρετούμε σκοπούς που ξεπερνούν τους εαυτούς μας, την ανθρωπότητα γενικά, αντί για το άτομο.

¹⁶⁷ Οι περισσότερες κλινικές και θεωρητικές αναζητήσεις, που προσπαθούν να δώσουν στέρεες και ικανοποιητικές απαντήσεις στο ζήτημα του νοήματος της ζωής, καταλήγουν στον ηδονισμό, τον αλτρουισμό, την αφοσίωση σε κάποιον αγώνα, την παραγωγικότητα, την δημιουργικότητα, την αυτοπραγμάτωση. Για μένα, είναι προφανές ότι βαθύτερη σημασία και μεγαλύτερη βαρύτητα αποκτούν τέτοιες προσπάθειες, αν υπερβαίνουν τον εαυτό μας, αν δηλαδή αφορούν κάποιον ή κάτι έξω από μας - την αγάπη σε έναν αγώνα, την δημιουργική διαδικασία, την αγάπη για τους άλλους, η την λατρεία μιας θεότητας. (Irvin Yalom, ο.π., σελ. 22). Ότα η μεγάλη γενετίστρια Rita - Levi Montalcini, κάτοχος βραβείου Νόμπελ, ερωτήθηκε πώς είναι δυνατόν εγγιζοντας τα 100 της χρόνια να διατηρεί τέτοια εξωτερική και εσωτερική ομορφιά και τόσο διανοητική φρεσκάδα, απήντησε πως δεν το οφείλει στην επιστήμη, αλλά αποκλειστικά και μόνον στην πολλές δυνάμεις που διέθετε ανέκαθεν στην φιλανθρωπία (Σ.τ.σ.)

Μπορεί με μία πρώτη ματιά, η αδιαφορία για την εξοικονόμηση των απαραίτητων πόρων για την επιβίωση, να φαίνεται παράλογη. Ωστόσο, είμαστε πεπεισμένοι ότι η ανθρωπότητα δεν θα είχε γνωρίσει τις λαμπρές της σελίδες δόξας, εάν στο διάβα της δεν υπήρχαν εκείνοι οι άνθρωποι, που ξεπερνώντας εαυτόν, διέθεσαν το είναι τους για μια ιδέα. Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, ότι και εκείνοι άκουσαν παρακλήσεις ή συμβουλές, ή ακόμη δεινούς εκβιασμούς και απειλές, προκειμένου να φανούν «λογικοί» και να συμμορφωθούν προς τις «υποδείξεις». Να εγκαταλείψουν δηλαδή τα μεγάλα τους σχέδια, χάριν του εαυτού τους και της οικογενείας τους.

Ένας καλλιτέχνης ταγμένος στην τέχνη του, ένας φιλόσοφος και ο κάθε στοχαστής φαίνονται το ίδιο ή περισσότερο παράλογοι, αφού δεν είναι ο σκοπός που υπηρετούν, πάντα ξεκάθαρος.

Από τον μύθο στον λόγο

Όπως ο τραγικός ήρωας, έτσι και ο καλλιτέχνης δεν είναι απλά ο φορέας μιας ιδέας, ή ενός ήθους. Είναι ο ίσος με την φύση, ο ίσος με τους Θεούς, ο συντελεστής της ακεραιότητας, της ενότητας και της τάξης, που πρέπει να διέπει την λειτουργία του κόσμου. Ο καλλιτέχνης είναι ο ξένος που φέρνει την αλλαγή, ή ένας ξένος τον οδηγεί στους άγνωστους τόπους της ανθρωπίνης, ή της οικουμενικής ψυχής.

Και όπως ο τραγικός ήρωας ανυψώνεται υπερβολικά, χαρισματικά, μεροληπτικά, σπάζοντας τα προηγούμενα όρια μέχρι την ώρα της Κάθαρσης, που συμπίπτει με την σκληρή τιμωρία του, έτσι και ο στοχαστής, ο ποιητής, ο καλλιτέχνης, ακολουθώντας τον Ξένο στους άγνωστους τόπους, πληρώνει τίμημα βαρύ. Την μοναξιά και την θλίψη.

Η μυθική σκέψη που θέλει θεούς οδηγούς του ανθρώπου, στο ταξίδι αυτό της εσωτερικής αναζήτησης και της δημιουργίας μεγαλόπνοων έργων, είναι μια πράξη ταπείνωσης, παραδοχής των φτωχών δυνατοτήτων του ανθρώπου.

Και όπως μας ανακουφίζει, της τραγωδίας η Κάθαρση, επαναφέροντάς μας στην φυσική ταπεινότητα, την ταιριαστή στους ανθρώπους, ως όντα που πάντα υπόκεινται στους νόμους των πραγμάτων αφού έχει συμβεί η υπέρβαση, αφού έχει τελειώσει η φοβερή σπουδαία πράξη που μας ανύψωσε και μας τρόμαξε, έτσι σαν Κάθαρση έρχεται για τον μάντη, τον σαμάνο, τον μεγάλο δημιουργό, η μοναξιά, η θλίψη και η τρέλα, είτε θεϊκή είτε κοινή, είτε σαν ψίθυρος και φήμη, είτε πανάρχαια μνήμη που κρατούν ζωντανή οι γλώσσες και το συλλογικό ασυνείδητο.

Η μεγάλη αλλαγή στην σύγχρονη εποχή, είναι ότι τοποθέτησε τους Θεούς και τους δαίμονες, μαζί και τις Μούσες, στο εσωτερικό του ανθρώπου. Διατρέχοντας όμως τις σελίδες της σύγχρονης ψυχανάλυσης, όπως αυτή ιδρύθηκε από τον Φρόυντ, μας δημιουργείται πολλές φορές η εντύπωση ότι όσον αφορά την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλάζει μόνο η κατοικία των Θεών και όχι ο μύθος.

Πολλοί καλλιτέχνες, καταφέρνουν να αποδώσουν τον κόσμο των εσωτερικών αλλά και των εξωτερικών μας αισθήσεων, με μια ικανότητα που ξεπερνά κάθε μέτρο.

Ο Γιουνγκ διακρίνει ανάμεσα σε δύο τρόπους καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στον πρώτο, ο δημιουργός έχει τον έλεγχο, στον δεύτερο, το έργο επιβάλλεται στον δημιουργό, έρχεται στον κόσμο «όπως ξεπήδησε ντυμένη και οπλισμένη η Παλλάδα Αθηνά από το κεφάλι του Δία». «Το χέρι του κυριεύεται, αποτυπώνει πράγματα που ο νους του συλλογίζεται με κατάπληξη. Το έργο φέρνει μαζί του, την ίδια του τη μορφή». Είναι σαν να λειτουργεί μία θέληση ξένη προς την θέληση του δημιουργού «Το μόνο που μπορεί να κάνει, είναι να υπακούσει σε αυτή τη φαινομενικά ξένη παρόρμηση και να την ακολουθήσει». «σαν να είναι ξένος, ή λες και κάποιο διαφορετικό πρόσωπο, έχει πέσει μέσα στον μαγικό κύκλο μιας ξένης θέλησης». Στην

πραγματικότητα, απλά παραδέχεται ότι στέκει μπροστά σε ένα μυστήριο και ο ξένος αυτός που συνεπαίρνει τον δημιουργό, θυμίζει σε πολλά τον μυθικό ξένο, ή δαίμονα άλλων εποχών. «Τώρα το πρόσωπο Θεού, το τρομερό μου πρόσωπο, Το έκρυψα, Πέφτει επάνω του η σιαά και είναι σαν του ανθρώπου» Ή το ομηρικό «Μούσα τραγούδησέ μου» Ο μυθικός ξένος ποτέ δεν δείχνει το πρόσωπό του, οι πράξεις του όμως είναι προβλέψιμες και γνωρίζει να μιλά μία γλώσσα σε όλους κατανοητή. Δημιουργεί πρότυπα κάλλους και μαντεύει τις επερχόμενες αλλαγές, στο σκεπτικό των ανθρώπων. Οδηγεί τους αγαπημένους του σε μέρη μοναχικά, όπου συχνά τους περιμένει η θλίψη. Οι ικανότητές του είναι σίγουρα εξαιρετικές και αν τον δεχθούμε ως έξωθεν παρέμβαση, η συζήτηση σταματάει εδώ. Αλλιώς θα πρέπει να δεχθούμε, ότι ο ποιητής είτε αφουγκράζεται καλύτερα τον εαυτό του και τους άλλους, εκφράζοντας το καθολικό, είτε με την μεγαλοφυΐα του παρασέρνει όλους τους άλλους, σε νέες εποχές.

Ο Γιούνγκ δεν κυριολεχτεί βέβαια, μιλά μεταφορικά και έχει πλήρη επίγνωση ότι ακόμη και αν σιάψουμε αρκετά βαθιά και βρούμε στην ψυχή του ποιητή νευρώσεις, συμπλέγματα, ή απωθημένα, κοινά σε όλους τους ανθρώπους, ελάχιστα θα έχουμε καταλάβει για την φύση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παρόμοιες ήταν επί του προκειμένου και οι αβεβαιότητες και ο σκεπτικισμός που εξεδήλωνε πάντοτε ο Φρόυντ, παρόλη την σοβαρή ενασχόλησή του με το θέμα. Πέρα όμως από το ότι, μια μεταφορά επαναλαμβανόμενη κινδυνεύει να αποκτήσει ισχύον κυριολεξίας, παραλείπονται και κάποια σημαντικά, κατά την άποψή μας, στοιχεία και γεννάται το ερώτημα. Μπορούν στ' αλήθεια να διαχωριστούν οι δύο αυτοί τρόποι δημιουργίας, ο ελεγχόμενος και ο εμπνευσμένος; Αν ήταν έτσι, τότε δεν θα χρειαζόταν να διαθέτει ο καλλιτέχνης μακριά θητεία και άσκηση στην όποια του τέχνη, ώστε να είναι ικανός να μετουσιώσει σε έργο αυτήν την εσωτερική φωνή. Κάτι ανάλογο αφηγείται ο Ματίς, σε ένα ντοκιμαντέρ που παρακολούθησαμε πρόσφατα, ότι δεν μπορούσε να αναγνωρίσει το χέρι του, ούτε το έργο, όταν η κάμερα το έδειχνε σε αργή κίνηση και αποσπασματικά, να κινείται. Η στιγμή της έμπνευσης, της φαινομενικής αυτής αλλοτρίωσης, συνιστά ικανή συνθήκη για δημιουργία, μόνο όταν υπάρχει και η ανάλογη άσκηση, γνώση, προϋπηρεσία και πειθαρχία, όχι μόνο σε κανόνες που έχει θέσει ο καλλιτέχνης, αλλά και σε ένα καθημερινό εντατικό ωράριο, παράμετροι όλες αυτές, ενυπάρχουσας ουσιαστικής υγείας.

Από το ίδιο έργο του Γιούνγκ «είναι φανερό ότι αμέσως μόλις μιλήσει κάποιος όχι για τον ποιητή σαν πρόσωπο, αλλά για την δημιουργική διαδικασία που τον κινεί, συμβαίνει μια μετατόπιση της ψυχολογικής άποψης. Όταν η εστία του ενδιαφέροντός μας περάσει στην ίδια την δημιουργική διαδικασία, ο ποιητής υπεισέρχεται στην εικόνα, μόνο σαν υποκείμενο που αντιδρά». «Αυτό γίνεται αμέσως φανερό στην δεύτερη κατηγορία έργων, όπου η συνειδητότητα του ποιητή, δεν ταυτίζεται με την δημιουργική διαδικασία». «Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα ερώτημα στο οποίο δεν μπορούμε να απαντήσουμε, χωρίς την μαρτυρία των ίδιων των ποιητών. Είναι πολύ πιθανό ότι ο ποιητής, ενώ φαινομενικά δημιουργεί κάτι μόνος του και παράγει συνειδητά αυτό που θέλει να παράγει, στην πραγματικότητα έχει παρασυρθεί τόσο πολύ από την δημιουργική παρόρμηση, ώστε δεν έχει πια επίγνωση κάποιας «ξένης» θέλησης. Με τον ίδιο τρόπο ο άλλος τύπος ποιητή, δεν αντιλαμβάνεται πλέον την ίδια του την θέληση να του μιλά, μέσα σε αυτήν την φαινομενικά «ξένη» έμπνευση, μολονότι πρόκειται σαφώς για την φωνή του ίδιου του εαυτού του. Η πεποίθηση του ποιητή, ότι δημιουργεί με απόλυτη ελευθερία, θα ήταν τότε αυταπάτη. Μπορεί να νομίζει ότι κολυμπά στην πραγματικότητα, όμως τον παρασέρνει ένα αόρατο ρεύμα».

Είναι λιγότερο μυστικιστική αυτή η δήλωση, από τον μύθο της έμπνευσης, που θέλει θεούς να κατοικούν ή να υπαγορεύουν στον καλλιτέχνη κάθε μεγαλόπνοο έργο; Η μυθική σκέψη

λοιπόν, δεν παραμένει ζωντανή μονάχα στις γλώσσες και στο συλλογικό ασυνείδητο, αλλά και στα γραπτά κορυφαίων ψυχαναλυτών. Όλο το παραπάνω κείμενο, ακούγεται πιο πολύ ως ο απόηχος ενός μύθου, παρά σαν ένα κείμενο επιστημονικό. Η συχνή χρήση εισαγωγικών, δεν αμβλύνει αυτήν την εντύπωση. Συγγέουμε την μεταφορά με την κυριολεξία. Κομμάτι αυτής της υποτιθέμενης ξένης θέλησης, δεν είναι άλλο από την λειτουργία των αρχετύπων, ή ανακλαστικών και ρυθμών, που συνδέθηκαν με τα κέντρα της όρασης και του λόγου, από τότε που σταθήκαμε όρθιοι και ο εγκέφαλος αναδομήθηκε. Η ρυθμική εναλλαγή χρωμάτων, σχημάτων και τόνων, των εικαστικών έργων μιας οποιασδήποτε εποχής, δεν είναι παρά η εξέλιξη της ίδιας ανάγκης, της ίδιας ρυθμικής χειρονομίας, που χάραξε τις παλαιότερες γνωστές γραφικές απεικονίσεις πάνω σε οστά, τετρακόσιες χιλιάδες χρόνια πριν.

Πράγματα όλα που με τις χειρονομίες, έχτιζαν ελλείψει αρχετύπων, τα υποκατάστατά τους. Ο καλλιτέχνης λοιπόν, είναι αυτός που μπορεί να ανακαλέσει από τον λήθαργο ευκολότερα και φυσικότερα, μνήμες που κοιμούνται μέσα του, ή στους άλλους. Η ανάσυρση, προερχόμενη από το άγνωστο εκείνο κομμάτι του εαυτού μας, είναι λογικό όχι μόνο να ξαφνιάζει, αλλά και να τρομάζει, γιατί ενδόμυχα γνωρίζουμε ίσως, ότι κάποια από αυτά προέρχονται από εποχές τόσο αρχαίες, κατά τις οποίες δεν ήμαστε καν άνθρωποι και ίσως ούτε ακόμη, θηλαστικά. Η υπόθεση αυτή, δεν ανήκει μόνο στον τομέα της ψυχανάλυσης ή της μεταφυσικής, αφού το σώμα μας μετερχόμενο ακόμη της ίδιας αργής εξέλιξης, που ξεκίνησε με την εμφάνιση της ζωής, είναι ένας οργανισμός που φέρει στα όργανά του την σφραγίδα λειτουργιών, εδώ και εκατομμύρια χρόνια καταρρηγμένων. Γι' αυτό, με όρους τετελεσμένου, το σώμα μας πρέπει να θεωρείται ατελές, παρότι για την κάθε ιστορική στιγμή, ο άνθρωπος αλλά και τα υπόλοιπα πλάσματα της δημιουργίας, κέκτηνται σωματικής τελειότητας. Συνακόλουθα, δεν εννοούμε ότι πρέπει να θεωρούμε εκλιπούσες μορφές ζωής ως ατελείς, περασμένα είδη ανθρώπου για παράδειγμα τα πρῶιμα, από την στιγμή που ανταποκρίθηκαν στις ανάγκες της επιβίωσης, επί μακρόν. Εννοούμε απλώς, ότι υπάρχουν ακόμη μέσα μας ανατομικά στοιχεία, καθώς και κάποιες λειτουργίες, υπολείμματα πανάρχαιας φυσιολογίας, που ενώ μοιάζουν να μην έχουν σήμερα κανένα σκοπό, άγνωστο είναι αν και πόσο επηρεάζουν το ψυχικό μας περιεχόμενο, όπως κάνει το υπόλοιπο σώμα μας. Τρομακτική από μόνη της, εξάλλου, είναι η συνειδητοποίηση, ότι μέσα μας υπάρχει θαμμένο βαθιά ένα κομμάτι άγνωστο, όταν το άγνωστο είναι ο μεγάλος μας φόβος. Ο καλλιτέχνης για να δημιουργήσει, οφείλει να αφουγκραστεί το βαθύτερο είναι του. Πρέπει όμως κυρίως, όπως και ο αναλύων την ψυχή, να ερευνά έξω από τα όρια της παραδεδομένης ηθικής, η οποία κατά κανόνα λειτουργεί ως ασφαλιστική δικλείδα, που κρατεί κλειστά κάποια δωμάτια της ψυχής, που θα προτιμούσαμε να μην υπάρχουν. Προκειμένου να ακούσει λοιπόν την εσωτερική αυτή φωνή, πρέπει να αναχωρήσει για ένα ταξίδι, στο εσωτερικό αυτό σκοτάδι της ανθρώπινης φύσης. Μαζί του πάντα, φέρνει ένα κομμάτι από σιιά.

Το καλλιτέχνημα και οι παράμετροι δημιουργίας του

Ένας άνθρωπος, του οποίου η καθημερινότητα ορίζεται από την ανάγκη, χρειάζεται την αδιάκοπη επαφή με το συνειδητό κομμάτι της ψυχής του και δεν έχει τόσες ευκαιρίες επικοινωνίας και διαλόγου με το ασυνείδητο, το πιο σκοτεινό και άγνωστο κομμάτι της ψυχής. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν βρίσκει τις πηγές της στη μελαγχολία, απλά για διάφορους λόγους συναντά την μελαγχολία στο δρόμο της. Καθώς η συνείδηση είναι κυρίως επίγνωση της διαφορετικότητάς μας,

οι καλλιτέχνες, οι στοχαστές γενικά που έχουν αυξημένη αυτοσυνείδηση, έχουν και αυξημένη αίσθηση της μοναξιάς, που φέρνει την θλίψη.

Ξεινώντας ο καλλιτέχνης για το σκοτεινό του ταξίδι, θα βρει μπροστά του την μοναξιά, τον φόβο, την μελαγχολία, αλλά και τα αντιδοτά τους. Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι όσοι ξεκίνησαν μια τέτοια αναζήτηση, διανοητές, ποιητές, καλλιτέχνες συνάντησαν τις ανάλογες ψυχολογικές συνθήκες. Ο καλλιτέχνης, συνομιλεί πιο παραστατικά από ότι ο συνηθισμένος άνθρωπος, με το ασυνείδητό του. Ο λόγος είναι, ότι το συνείδητό διέπεται από την αρχή της πραγματικότητας και της ανάγκης, το ασυνείδητο λειτουργεί με την άνεση της αρχής της ευχαρίστησης. Η έκφρασή του είναι ένας άλλος τρόπος ικανοποίησης ορμεμφύτων.

Εάν ο αυθορμητισμός συνιστά εξ ορισμού πρωτογενή προσαρμογή στο περιβάλλον, η σκοπιμότητα, ως αντιστρατευομένη τον εγγενή αυθορμητισμό, δημιουργεί προσαρμογή σαφώς δευτερογενή αλλά και ενεργητική, ήτοι διαμορφωτική.

Αλλά όσο και αν ο καλλιτέχνης βυθίζεται στο ασυνείδητό του, όσο και αν παρασύρεται από την γοητεία των μέσων του, πρέπει πάντοτε να πατά σαν σε έδαφος σταθερό στους κανόνες τις τέχνης του, και να διατηρεί την επαφή του με την πραγματικότητα, αλλιώς το έργο, ποτέ δεν θα γινόταν κατανοητό, καθώς πρωτίστως πρόκειται να λειτουργήσει, ως κώδικας επικοινωνίας.

Όμως, η δημιουργία ενός έργου τέχνης, δεν μπορεί να είναι σκέτο παιχνίδι ή ευχαρίστηση. Εάν ο καλλιτέχνης παρασυρόταν ολότελα από τους συνειρμούς, τα συναισθήματά του και το παιχνίδι με χρώματα, σχέδια και ρυθμούς, θα έχανε από τα μάτια του το έργο τέχνης σαν τέτοιο. Κάθε σπουδαίο έργο τέχνης, οποιασδήποτε εποχής, χαρακτηρίζεται από βαθιά δομική ενότητα και αναγκασία προϋπόθεση για την τελειώσή του, είναι η αισθητική ενατένιση και κρίση και η πιο πλήρης συγκέντρωση, γι αυτό θα αδικούσαμε όλους τους μεγάλους δημιουργούς, εάν σκεφτόμασταν ότι δημιουργούν χάριν της τέρψης και μόνον. Άλλωστε «το αίτημα της τέρψης», ικανοποιείται με πολύ καλύτερα και πολύ φθηνότερα μέσα. Ο Πραξιτέλης, ο Ρωμανός ο μελωδός ή ο Ντα Βίντσι, θα συμφωνούσαν αβίαστα με την ρήση του Αριστοτέλους, ότι «το να προσπαθείς και να κοπιάζεις χάριν παιδιάς, φαίνεται ηλίθιο και λίαν παιδικό¹⁶⁸».

Η τέχνη είναι απόλαυση των μορφών, όχι των πραγμάτων, εντελώς διαφορετική της ηδονής των αισθήσεων. Γι' αυτό και όλες οι αρχαίες και σύγχρονες θεωρίες του αισθητικού ηδονισμού, έχουν κοινό ελάττωμα ότι μας προσφέρουν μια ψυχολογική θεωρία της αισθητικής ηδονής, που αποτυγχάνει να εξηγήσει το θεμελιακό γεγονός της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας. Το μάτι του καλλιτέχνη δεν αναπαράγει απλώς, ούτε συνδυάζει τις εντυπώσεις αυθαίρετα και το κύριο χαρακτηριστικό του μεγάλου ζωγράφου, δεν είναι μια απλή ευαισθησία στα χρώματα. Τον μεγάλο ζωγράφο χαρακτηρίζει, η δύναμη που έχει μέσα από το στατικό υλικό, να αποσπά μια δυναμική ζωή μορφών. Μόνο λοιπόν με την έννοια της οικοδομικής αυτής διαδικασίας, μπορεί να εξαντικειμενικευτεί η ηδονή που συναντάμε στην τέχνη. Στην αισθητική ζωή, όπου βιώνουμε μια ριζική μεταμόρφωση, η απλή ευαρέσκεια της ηδονής, μεταμορφώνεται σε λειτουργία. Τα όρια του υλικού κόσμου, σταματούν εκεί που ξεκινούν τα όρια της ανθρώπινης σκέψης και από την στιγμή που πρέπει η κάθε μας πράξη να περάσει από το φίλτρο αυτό, ο φυσικός κόσμος των σταθερών πραγμάτων και ιδιοτήτων, παύει να είναι μια απλή δέσμη αισθητηριακών δεδομένων και ο κόσμος της τέχνης δέσμη αισθημάτων και συγκινήσεων. Ο φυσικός κόσμος, εξαρτάται από πράξεις θεωρητικής εξαντικειμενίκευσης, με έννοιες και με επιστημονικές καταστάσεις. Η τέχνη, από διαμορφωτικές πράξεις ενατένισης.

Ούτε είναι, όπως λέγεται, η τέχνη παιχνίδι και ας μοιάζει πολύ με αυτό. Το παιχνίδι μας δίνει ψευδαισθητικές εικόνες, ενώ η τέχνη αποκαλύπτει ένα καινούργιο είδος αλήθειας. Μιας

¹⁶⁸ Αριστοτέλους Ηθικά Νικομάχεια 1176 b 33

αλήθειας, όχι εμπειριών πραγμάτων, αλλά καθαρών μορφών. Ό,τι δεν είναι συμμετρικό, φαίνεται ασταθές και ακόμη και στην πιο περίπλοκη σύνθεση είτε εικαστική, είτε μουσική, είτε ποιητική, είτε άλλη, πρέπει να υπάρχει ένα είδος, αν όχι συμμετρίας, τουλάχιστον ισορροπίας, που από το παιχνίδι μπορεί και να λείπει.

Μπορούμε να διακρίνουμε τρία διαφορετικά είδη φαντασίας: την δύναμη της επινόησης, την δύναμη της προσωποποίησης και την δύναμη παραγωγής καθαρών αισθητικών μορφών. Στο παιχνίδι του παιδιού βρίσκουμε τις δύο πρώτες δυνάμεις, όχι όμως και την τρίτη. Το παιδί παίζει με πράγματα, ο καλλιτέχνης παίζει με μορφές, γραμμές και σχέδια, με ρυθμούς και μελωδίες. Θαυμάζουμε την ευκολία και την ταχύτητα της μεταμόρφωσης των μέσων, κατά την διάρκεια του παιχνιδιού. Για παράδειγμα το πώς ένα ξύλο, μπορεί να γίνει όπλο ή άνθρωπος. Ωστόσο, η θαυμαστή αυτή μεταμόρφωση των πενιχρότερων μέσων, ποτέ δεν φθάνει να γίνει μετάλλαξη σε μορφές. Είναι μια απλή ανταλλαγή πραγμάτων απτών, που βρίσκει γύρω του το παιδί, με άλλα δυνατά, που σβήνουν μόλις τελειώσει το παιχνίδι. Η διασκέδαση που βρίσκουμε σ' αυτό, είναι ακριβώς το αντίθετο της τάσης εκείνης, που αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση της αισθητικής ενατένισης και κρίσης. Η τέχνη απαιτεί την πληρέστερη συγκέντρωση, που αν λείπει, αφήνοντας χώρο για το σκέτο παιχνίδι των ευάρεστων συναισθημάτων και συνειρμών, χάνουμε από τα μάτια μας το έργο τέχνης.

Συνομιλώντας ο καλλιτέχνης με τον εαυτό του, ανακαλύπτει και θεραπεύει την ψυχή του, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα και βάζοντας σε τάξη και την ψυχή του θεατή.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πολλά ψυχικά φαινόμενα, είτε νοσηρά, είτε υγιή πηγάζουν από τους ίδιους τόπους, όπως η πείνα και η βουλιμία για παράδειγμα. Αυτό δεν εξισώνει την υγεία με την νοσηρότητα. Επειδή όμως στην πραγματικότητα ιδέαν δεν έχουμε, για το πώς η πληθώρα ηλεκτρικών και χημικών εκφορτίσεων του εγκεφάλου μας, μετατρέπεται σε αυτό που εμείς βιώνουμε είτε ως συνείδηση είτε ως οτιδήποτε άλλο, ορθότερο και πιο δίκαιο θα ήταν, να κρίνουμε το αν οι πηγές της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι υγιείς, από την αναγκαιότητα ύπαρξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πρέπει επίσης να έχουμε συνεχώς κατά νουν, ότι ικανοί για συμβολική και αισθητική σκέψη είναι όλοι οι άνθρωποι. Ένας αληθινός καλλιτέχνης λοιπόν, ονομάζεται τέτοιος, επειδή διαθέτει αυτό που διαθέτουν όλοι οι άνθρωποι, σε μεγαλύτερο όμως βαθμό. Οπότε, με ποια λογική μια αυξημένη και ωφέλιμη ικανότητα, αντιμετωπίζεται ως νόσημα; Η συνήθης διαφωνία μπροστά σε έναν πίνακα, για το αν είναι τέχνη ή όχι, στην πραγματικότητα είναι μια διαφωνία για την αξία του έργου. Ο Γκόμπριτς στο έργο του «Το χρονικό της Τέχνης», γράφει ότι: «Τέχνη ονομάζουμε κάτι, όταν είναι τόσο όμορφα φτιαγμένο, ώστε ξεχνάμε να ρωτήσουμε τι είναι». Ωστόσο, εάν θέλουμε να συμπεριλάβουμε όλες τις μορφές τέχνης, όλων των εποχών, θα πρέπει να διευρύνουμε αυτόν τον ορισμό, για να συμπεριλάβει κάθε είδους ομορφιά και την συνεχή αλλαγή των αισθητικών προτύπων. Ούτως ή άλλως, η τέχνη είναι διαμορφωτική, πολύ προτού γίνει όμορφη¹⁶⁹ και κύριος σκοπός των δημιουργών, φαίνεται να είναι η καθαρή άρθρωση ενός συμβολικού λόγου, ή συναισθήματος.

Ο τεχνίτης, ποτέ δεν ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, όσο και αν άφησε πίσω του έργα σπουδαία, στην αρχαία Αίγυπτο για παράδειγμα, στην αρχαϊκή Ελλάδα, ή τον μεσαίωνα.

¹⁶⁹ κι 'όμως και τότε είναι τέχνη αληθινή και μεγάλη, συχνότατα αληθινότερη και μεγαλύτερη από την ίδια την όμορφη τέχνη. Γιατί ο άνθρωπος κλείνει μέσα του μια διαμορφωτική φύση που μπαίνει σε δράση μόλις εξασφαλιστεί η ύπαρξή του... Έτσι ο άγριος αναμορφώνει με αλλόκοτα γνωρίσματα με τρομερές όψεις και με τραχιά χρώματα, το κεφάλι, τα φτερά και το σώμα του. Και μολονότι αυτές οι εικόνες αποτελούνται από τις πιο ιδιότροπες μορφές, ωστόσο τα μέρη τους, δίχως να έχουν αναλογίες στο σχήμα, θα συμφωνήσουν, γιατί ένα και μόνο αίσθημα τα δημιουργήσε και τα έκαμε χαρακτηριστικό όλο. (Goethe "Von deutscher Baukunst", Werke, XXXVII, 148 κε. Αγγλ. μτφ. B. Bosanquet στο Three Lectures on Aesthetic, Λονδίνο (Macmillan), 1923, σ. 114 κε.).

Μόνο σε εποχές που κυνηγά ένα όνειρο προσωπικό, κατηγορείται για εικεντρικότητα και για το προνόμιο της θεϊκής τρέλας. Όταν μάλιστα την εποχή του ρομαντισμού, δημιουργείται το δόγμα «η Τέχνη για την Τέχνη», που εκφράζει την υπερευαισθησία του μυστικιστή ρομαντικού καλλιτέχνη, χάνοντας η τέχνη την ορατή χρησιμότητά της, ονομάζεται από τότε περιττή και ο καλλιτέχνης αποξενώνεται από το κοινωνικό σύνολο.

Μέρος Β'

Οι εποχές της επωνυμίας του καλλιτέχνη

Ο τεχνίτης αλλάζει μαζί με την εποχή του: μια ιστορική αναδρομή στις θέσεις και απόψεις, οι οποίες έχουν παγιώσει τις σημερινές κοινωνικές και επιστημονικές αναπαραστάσεις, αναφορικά με τον καλλιτέχνη και το έργο τέχνης.

...Τα έργα των βιογράφων, αρχικώς είχαν την μορφή διασκεδαστικής νουβέλας. Στα έργα αυτά, παρεισφρύουν αναπόφευκτα διογκώσεις και υπερβολές, καθώς το σκανδαλώδες είναι πάντα ελκυστικό. Οι βιογράφοι τελικώς, επηρεασμένοι από τον κοινωνικό τους περίγυρο και επηρεάζοντάς τον, δημιουργούν ή εκτρέφουν ή και μεγεθύνουν κοινωνικές αναπαραστάσεις. Έχουν λοιπόν ευθεία σχέση με την δημιουργία της ιδέας περί ανισόρροπου καλλιτέχνη την οποία μελετούμε. Το φαινόμενο αυτό, βρίσκεται όχι μόνο συνέχεια στα σημερινά Μ.Μ.Ε., αλλά έχει και ανάλογο προηγούμενο στην αρχαιότητα. Ήδη γινόταν πολύ συζήτηση για το αν οι κωμωδίες του Αριστοφάνους για παράδειγμα, έκαναν περισσότερο καλό ή κακό. Παρόλο που ο θεατής πήγαινε στις παραστάσεις αυτές, γνωρίζοντας ότι τα δρώμενα ήταν μια υπερβολική εκδοχή της πραγματικότητας, δεν έπαυε να φεύγει επηρεασμένος. Το αποτέλεσμα ήταν να σπλωθούν ή να γελοιοποιηθούν μεγάλες μορφές, μηδέ του Σωκράτους εξαιρουμένου...

...Κατά την Αναγέννηση, τόσο η βιογραφία όσο και η αυτοβιογραφία, εξελίσσονται σταδιακά σε βάθος και εύρος, περιγράφοντας με συγκινητικό τρόπο και τις προσωπικές περιστάσεις του ατόμου, με το οποίο ασχολούνται, και τον εσωτερικό τους κόσμο...

Κεφάλαιο vi - Αρχαία Ελλάδα

Θεία πνοή και λογική

Την αρχαιότερη αναφορά στην έννοια του Λόγου τη βρίσκουμε στον Ηράκλειτο. Είναι η έννοια η οποία δημιούργησε τη φιλοσοφία και την επιστήμη χωρίζοντάς τες από τον μύθο. Ο Λόγος έγινε η λέξη της καρδιάς των Ελλήνων όπως αργότερα η λέξη *res* έγινε η λέξη της καρδιάς των Ρωμαίων. Αφότου ο αιώνιος αυτός λόγος σχετίστηκε από τον Ηράκλειτο με τους ανθρώπους, η φιλοσοφική πίστη ότι ο νους του ανθρώπου έχει συγγένεια με τον λόγο του κόσμου ρίζωνε όλο και πιο βαθιά στην ελληνική σκέψη. Παράλληλα όμως ο Σωκράτης, λέει στον Φαίδρο: Τα μεγαλύτερα αγαθά μας έρχονται δια της μανίας. «Θεία μέντοι δόσει διδομένης¹⁷⁰». Με την προϋπόθεση δηλαδή, πως η μανία μας δίδεται θεία δωρεά.

Μια τέτοια θέση, μάλλον θα προκαλούσε έκπληξη στον αναγνώστη του τετάρτου αιώνα π. Χ., δεδομένου πως την εποχή του Πλάτωνος η μανία θεωρείτο αισχύνη. Όταν έλεγαν “δεν είμαι ο εαυτός μου”, εννοούσαν ακριβώς αυτό¹⁷¹. Εντούτοις, ο πατέρας του Δυτικού Ορθολογισμού απορρίπτει την άποψη, πως είναι καλύτερα να είναι κάποιος παράφρων παρά συνετός, ασθενής παρά υγιής. Το παράδοξο στη δήλωση του Πλάτωνος μετριάζεται από την σκέψη: ότι η μανία μας δίδεται από θεία δωρεά. Και προχωρεί: “Υπάρχουν δύο είδη μανίας: το πρώτο έχει να κάνει με τις ανθρώπινες ασθένειες, το δεύτερο είναι μία εκ θεού μεταβολή στις τακτικές συνήθειες μας” (265^a). Επομένως, εν Πλάτωνι η θεία μανία δεν συνιστά ψόγον αλλά αρετήν. Βεβαίως ο διαχωρισμός που κάνει ο φιλόσοφος ανάμεσα στη “θεία” μανία και στην απλή μορφή της, την ασθένεια, είναι προγενέστερή του. Ο E.R. Dodds στο βιβλίο του “Οι Έλληνες και το παράλογο¹⁷²” γράφει: “...Ο Ηρόδοτος αναγνωρίζει τουλάχιστον δύο τύπους μανίας: έναν που έχει υπερφυσική καταγωγή (μολονότι όχι αγαθοποιό) και έναν δεύτερο που οφείλεται σε φυσικές αιτίες. Μαθαίνουμε επίσης, πως ο Εμπεδοκλής και η σχολή του είχαν διακρίνει τη μανία που προέρχεται *ex purgamento animae*, από τη μανία που οφείλεται σε σωματικές αρρώστιες.”

Ο δε Αριστοτέλης υποστηρίζει, πως η ποίηση διακρίνεται από τον τρόπο που συγκεντρώνει τις ιδέες και όχι τις μορφές και ότι το σημαντικότερο χάρισμα ενός ποιητή, είναι η κατοχή της τέχνης της μεταφοράς. Η τέχνη αυτή είναι σημάδι της μεγαλοφυΐας και το μόνο πράγμα που δεν διδάσκεται, «αφού κάθε επιτυχής μεταφορά, συνεπάγεται μια διορατική σύλληψη της ομοιότητας ανάμεσα στα ανόμοια». Θεωρεί λοιπόν την αληθινή ποίηση, θεόπνευστη.

Πράγματι, ο φιλόσοφος λαμβάνοντας ως παραδείγματα την πρακτική των Σοφιστών, των επονομαζομένων και ενθουσιαστών ρητόρων, τα απομονώνει και μιλά για τους ακροατές, οι οποίοι ευρισκόμενοι σε κατάσταση έξαρσης αποδέχονται το γλωσσικό ιδίωμα του ρήτορος και τις μεταφερόμενες έννοιες, ταυτιζόμενοι απολύτως με αυτόν. Ομοίως και η τέχνη της ποίησης που μας κατακτά ως θεόπνευστη μας οδηγεί σε άλλες σφαίρες και μας κερδίζει. Ο Αριστοτέλης θεωρεί την ποίηση δώρο Θεού, πιστεύοντας ότι με αυτή την μικρή φράση έχει αποδώσει όλην την έννοια της ποίησης.

¹⁷⁰ Πλάτωνος Φαίδρος 244^A

¹⁷¹ Πλάτωνος, Φαίδρος, 244 B: Των παλαιών οι τα ονόματα τιθέμενοι ουκ ασχρόν ηγούντο ουδέ όνειδος μανίαν

¹⁷² Ινστιτούτο του βιβλίου, Εκδ. Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996, σ. 73

Ο Δημόκριτος και ο Πλάτων επίσης, συνδέουν την ποίηση με θεία πνοή η οποία μπορεί να φτάσει ως τα όρια της τρέλας. Η ποίηση είναι μια εσωτερική θεϊκή δύναμη, που κυριεύει τον ποιητή και τον ωθεί να δημιουργήσει. Αυτή η θεία δύναμη, μπορεί να αντιπροσωπεύεται από διαφορετική πηγή έμπνευσης για τον κάθε ποιητή: την Μούσα, τον Απόλλωνα ή κάποιον λίγο ως πολύ “εκτός εαυτού” παράγοντα. Ποτέ ο αληθινά σοβαρός δημιουργός, ποιητής, καλλιτέχνης, δεν αισθάνεται ολότελα επαρκής και άξιος λειτουργός του αντικειμένου του.

Το ερώτημα που γεννιέται εύλογα είναι: Πού ανάγεται χρονικά η άποψη αυτή και ποια ήταν η αρχική σχέση ανάμεσα στους ποιητές και στις μούσες;

Η επιχειρηματολογία του Dodds με την οποία στηρίζει αυτό το θέμα, θα μας παράσχει έναν τρόπο προσέγγισης του ζητήματος: “Ένας κάποιος συσχετισμός ανάγεται, όπως όλοι ξέρουμε, στην επική παράδοση. Ήταν μια Μούσα που πήρε τη φυσική όραση του Δημόδοκου και του έδωσε κάτι καλύτερο: το χάρισμα του τραγουδιού, επειδή τον αγαπούσε. Ο Ησίοδος λέει, πως μερικοί άνθρωποι είναι ποιητές χάρη στις Μούσες όπως άλλοι είναι βασιλιάδες χάρη στον Δία. Μπορούμε να υποθέσουμε με ασφάλεια, πως εδώ δεν έχουμε να κάνουμε ακόμη με την κενή γλώσσα των τυπικών φιλοφρονήσεων που έμελλε να δημιουργηθεί αργότερα. Η γλώσσα είχε θρησκευτική σημασία. Και μέχρι ενός σημείου, η σημασία της είναι αρκετά καθαρή: όπως όλα τα επιτεύγματα που δεν εξαρτώνται ολοκληρωτικά από την ανθρώπινη θέληση, η ποιητική δημιουργία περιέχει ένα στοιχείο που δεν το έχουμε “εκλέξει”, αλλά μας είναι “δοσμένο”, και για την αρχαία ελληνική ευσέβεια, “δοσμένο” σημαίνει “θεϊκά δοσμένο”.

Αναφερόμενοι στον “φρενιτώδη ποιητή” ο οποίος γράφει σε κατάσταση έκστασης, πρέπει να πούμε, ότι η εμφάνισή του ορίζεται πριν τον 5^ο αιώνα ή και πολύ νωρίτερα. Ο Πλάτων την αποκαλεί παλαιόν μύthon, παλιά ιστορία¹⁷³. Εξετάζουμε ακόμη και το ενδεχόμενο να προέρχεται από την διονυσιακή κίνηση, που προσέδιδε ιδιαίτερη αξία στις αφύσικες ψυχικές καταστάσεις, τις οποίες και θεωρούσε αυτοσκοπό.

Ωστόσο, εκείνος που αναφέρθηκε πρώτη φορά στην ποιητική έκσταση ήταν ο Δημόκριτος. Αυτός υποστήριζε, ότι η ποίηση που δημιουργείτο υπό το κράτος του ενθουσιασμού και του ιερού πνεύματος, ήταν ξεχωριστή και απέρριπτε την ιδέα πως θα μπορούσε ο καθένας να γίνει μεγάλος ποιητής, αν δεν είχε το χάρισμα του ιερού πνεύματος. Σαφώς λοιπόν, η αντίληψη πως ο ποιητής δεν ανήκει στον κόσμο των κοινών θνητών και ότι η ποίηση είναι αποκάλυψη που ξεπερνάει τη λογική, θα πρέπει να αποδοθεί στον Δημόκριτο και όχι στον Πλάτωνα.

Πάντως ήταν ο Πλάτων που πρώτος διέκρινε την κοινή από την θεϊκή μανία και την δεύτερη αυτή κατέταξε σε τέσσερα είδη: Την ποιητική μανία, που την εμπνέουν οι Μούσες. Την προφητική μανία, με τον Απόλλωνα προστάτη Θεό. Την τελεστική ή τελετουργική μανία με προστάτη τον Διόνυσο. Την ερωτική μανία, που εμπνέουν η Αφροδίτη και ο Έρως.

Είναι χαρακτηριστικό, ότι και τα τέσσερα αυτά είδη μανίας αντιστοιχίζονται με τέσσερα είδη τέχνης. Η ποιητική μανία είναι προφανές ότι αντιστοιχεί στις τέχνες του λόγου. Η συγγένεια προφητείας και ποίησης, συζητήθηκε με λεπτομέρεια από τον Πλάτωνα και όχι μόνον.

Η ερωτική μανία μπορεί και αυτή να εκληφθεί ως μία μορφή τέχνης, με την έννοια ότι όταν ερωτευόμαστε, δίνουμε όνομα και μορφή στις επιθυμίες μας.

Ο Πλάτων, στο Συμπόσιο διηγείται έναν μύθο, σύμφωνα με τον οποίο ο Ζευς, για να τιμωρήσει τους ανθρώπους, τους είχε χωρίσει σε δύο μέρη χωρίς να τους ξαναενώσει ποτέ πια. Από τότε, γράφει ο φιλόσοφος, καθένας από εμάς είναι σύμβολον ενός ανθρώπου, το χαμένο μισό μιας ολότητας, την οποία ζητά να ανακτήσει.

¹⁷³ 1 Νόμοι Πλάτωνος 719 C.

Η τελεστική μανία μπορεί να εκληφθεί ως αναπαράσταση των προηγούμενων.

Ο Ηρόδοτος, παλαιότερα, διέκρινε και αυτός δύο τύπους μανίας: Μία με υπερφυσική καταγωγή αν και όχι κατ' ανάγκην αγαθοποιό και μία αναγόμενη σε φυσικά αίτια

Είναι γνωστό επίσης, πως ο Εμπεδοκλής και η σχολή του¹⁷⁴, είχαν διακρίνει την μανία που προέρχεται ex purgamento animae¹⁷⁵, από την μανία που οφείλεται σε σωματικές αρρώστιες.

Δικαιούμαστε να αμφιβάλλουμε αν μια τέτοια διάκριση, είχε γίνει σε παλαιότερους χρόνους. Κοινή δοξασία των πρωτογόνων λαών¹⁷⁶ είναι ότι όλοι οι τύποι των νοητικών διαταραχών οφείλονται σε υπερφυσική επέμβαση. Ένα από τα κοινότερα συμπτώματα της παραληρητικής φρενοπάθειας, είναι η πίστη του ασθενή πως βρίσκεσαι σε επαφή ή ότι ταυτίζεται, με υπερφυσικά όντα ή δυνάμεις.

Αν και κρατούσαν σε απόσταση τους φρενοβλαβείς, τους απέδιδαν επίσης σεβασμό που έφτανε στα όρια του δέους, γιατί βρίσκονταν σ' επαφή με τον υπερφυσικό κόσμο και κάποιες φορές μπορούσαν να επιδείξουν δυνάμεις απαγορευμένες σε κοινούς ανθρώπους. Ο Αίας, μέσα στην τρέλα του, χρησιμοποιεί μια γλώσσα φοβερή που «κάποιος δαίμονας και όχι άνθρωπος του edίδαξε». Σε μιαν άλλη περίπτωση, ο Οιδίπους, σε κατάσταση φρενίτιδας, οδηγείται από κάποιον δαίμονα, στο σώμα της Ιοκάστης. Ο Πλάτων στον Τίμαιο, αναφέρει πως η ασθένεια αυτή, είναι μια κατάσταση που ευνοεί την εμφάνιση υπερφυσικών δυνάμεων. Κοινή φρενοβλάβεια και προφητική μανία, είναι λοιπόν δύσκολο να διαχωρισθούν.

Ο πρώτος που μίλησε για ποιητική έκσταση, καθώς αναφέραμε, είναι ο Δημόκριτος¹⁷⁷. Μάλλον αυτός εισήγαγε την αντίληψη στην φιλολογική θεωρία, ότι ο ποιητής μέσω κάποιας εξαιρετικής εσωτερικής εμπειρίας, διαφέρει από τους κοινούς θνητούς και πως η ποίηση είναι μια αποκάλυψη πέρα και πάνω από τον λόγο.

Ωστόσο οι επικοί ποιητές, καθώς και ο Όμηρος, ποτέ δεν επικαλούνται τις Μούσες για να εκστασιαστούν, μα για να μάθουν κάποιαν ιστορική αλήθεια που είναι απρόσιτη στους κοινούς θνητούς. Σε έκσταση βρίσκονται οι Μούσες, όχι ο ποιητής¹⁷⁸.

Ο ποιητής της Ιλιάδος επικαλείται τις Μούσες¹⁷⁹, πάντοτε για να μάθει τα ακριβή ιστορικά γεγονότα. «Επειδή εσείς είστε θεές, παρατηρείτε τα πάντα, γνωρίζετε τα πάντα, εμείς αυτό που ακούμε είναι μονάχα η φήμη και όχι η γνώση», διαβάζουμε στον Νηών κατάλογο της Ιλιάδος. Μάντευε Μούσα κι εγώ θα «προφατεύσω», θα γίνω δηλαδή η φωνή σου, γράφει ο Πίνδαρος. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί, είναι οι τεχνικοί όροι των Δελφών. Εμφανίζεται και εδώ, η πανάρχαια σχέση ανάμεσα στην ποίηση και στην μαντεία. Σε μια εποχή που δεν υπήρχαν γραπτές μαρτυρίες, την αλήθεια για το παρελθόν όπως και για το μέλλον, την γνώριζαν μονάχα οι θεοί

¹⁷⁴ Dodds σελ 61, ο.π.

¹⁷⁵ «από καθαρό των ψυχών»... Ιδὲ και Dante Alighieri «La divina commedia» (θεία κωμωδία), Il Purgatorio (Το Καθαρτήριο) (Σ.τ.σ.).

¹⁷⁶ ότι οι φρενοβλαβείς..... μπορούν να επιδείξουν δυνάμεις απαγορευμένες σε κοινούς ανθρώπους (Dodds, ο.π. σελ. 62). Σοφ. Αίας 243κ. Υπάρχει η πλατιά διαδεδομένη πίστη στους πρωτόγονους ότι άτομα σε ανώμαλες ψυχικές καταστάσεις χρησιμοποιούν ειδική «θεία» γλώσσα prb. p.x. Oesterreich, o.p., 232, 272 N.K. Chadwick, Prophecy, 18κ., 37κ. Πρβ. επίσης τις ψευδογλώσσες που μιλούν μερικοί αυτοματιστές και θεόληπτοι, που συχνά λέγεται πως τις έχουν μάθει, όπως ο Αϊαντας, από «τα πνεύματα» (E. Lombard, De la glossalatie chez premiers chétiens et les phénomènes similaires, 25κ). 25. Σοφ. Ο.Τ. 1258. 26.Πλάτ. Τίμ. 71Ε Αριστοτ. Περί της καθ' ύπνον μαντικής 464α 24: ενίους των εκστατικών πρόοραν.

¹⁷⁷ (Dodds, ο.π., σελ 75)... Γι' αυτό και θεωρήθηκε απαραίτητο, πριν να του καταλογιστεί οτιδήποτε, να τον δει και ένας γιατρός. Κατά μια εκδοχή το έργο ανέλαβε ο Ιπποκράτης... (Σ.τ.σ.).

¹⁷⁸ (Dodds, σελ 74) ...Αυτός με μάτι άγρυπνο προσπαθεί να συλλάβει τα μηνύματα. Ο τρόμος του εδράζεται στο ενδεχόμενο κάτι να του ξεφύγει ή να μην μπορέσει να ερμηνεύσει σωστά (Σ.τ.σ.).

¹⁷⁹ Ο ποιητής της Ιλιάδας επικαλείται τις Μούσες γι' αυτό που θα πει και ποτέ για το πώς θα το πει. (Dodds, ο.π., σελ. 73).

και οι Μούσες¹⁸⁰. Ιερείς, μάντεις και ποιητές ήταν οι κάτοχοι και υπεύθυνοι φύλακες αυτής της αλήθειας¹⁸¹. Όμως αυτήν καθαυτήν την μορφή του λόγου, δεν τους την υπαγορεύουν οι Μούσες, την έχουν διδαχθεί και την έχουν κατακτήσει με την άσκηση και την πείρα και δεν είναι τέχνη θεϊκή, μα τέχνη ανθρώπινη.

Οι ποιητές λοιπόν και οι μάντεις, μπορεί να είχαν την επαγγελματική τους εξάσκηση, η όραση όμως του παρελθόντος όπως και η ενόραση του μέλλοντος, παρέμενε υπό τον έλεγχο του κτήτορα εξαρτημένη τελεσιδία από την θεία χάρη. Με την χάρη αυτή, ο ποιητής και ο μάντης απολάμβαναν ένα είδος γνώσης που ήταν απρόσιτη στους άλλους. Αν και στον Όμηρο τα δύο επαγγέλματα είναι ήδη εντελώς χωρισμένα, φαίνεται πολύ πιθανό ότι κάποτε ήταν ενωμένα και η ομοιότητά τους ήταν και τότε εμφανής. Άλλωστε σε αρκετές ινδοευρωπαϊκές γλώσσες, ποιητής και μάντης αποδίδονται με την ίδια λέξη.

Προφητικός, μαγικός και ποιητικός λόγος, αποτελούν μιαν ευρεία ενότητα με πολύ ασαφή εσωτερικά όρια. Οι ίδιοι οι αρχαίοι, είχαν επίγνωση αυτής της ενότητας.

Όμως ο ποιητής δεν ζητά να δαιμονισθεί, μα μόνο να γίνει ερμηνευτής της εκστασιασμένης Μούσας¹⁸². Η αρχική σχέση φαίνεται πως είναι αυτή. Η επική παράδοση, παρουσιάζει τον ποιητή να λαμβάνει μια γνώση αφύσικη από τις Μούσες, αλλά όχι να πέφτει σε έκσταση ή να κατέχεται δαιμονικά από αυτές. Ο ποιητής εκστασιασμένος, δεν φαίνεται να παρουσιάζεται νωρίτερα από τον πέμπτον αιώνα. Είναι υποπροϊόν της διονυσιακής λατρείας, όχι ως οδού αλλά ως αυτοσκοπού.

Σε όλες αυτές τις γλωσσικές χρήσεις, δοκιμάζονται τα όρια της γλώσσας. Η δομημένη, αναλυτική, προτατική γλώσσα, μοιάζει να παλινδρομεί προς την αρχέγονη, άγνωστη, συγκινησιακή αφετηρία της. Η “παλινδρόμηση” αυτή, εκφράζεται με την υπονόμηση της οροθετημένης σημασίας. Με την έμφαση στην γλωσσική μορφή και στον ρυθμό. Με την ανάδειξη του βιωματικού, συγκινησιακού ιστού των νοημάτων μέσω της μεταφοράς. Ο παραληρηματικός, ο εκστατικός και ο μαγικός λόγος, αντιπροσωπεύουν την πιο οριακή μορφή της παλινδρόμησης τούτης. Στα μαγικά κείμενα, συνυπάρχει ο δομημένος κατανοητός λόγος, με τον αδόμητο ακατανόητο λόγο¹⁸³, την ασύνετον λαλιά, τες φωνές άσημες, τους αλάλητους στεναγμούς, την παμμιγή βοήν των αρχαίων.

«Ο άναξ ού το μαντεῖον ἐστὶ το ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει». Ο προφητικός λόγος, είναι λοιπόν κατά τον Ηράκλειτο “δεικτικός” και όχι ευθέως δηλωτικός.

Ρυθμικά, υπνωτικά επαναλαμβανόμενες συλλαβές, γλωσσικά μορφώματα χωρίς σαφές περιεχόμενο ή γραμματικοσυντακτική ένταξη. Κυριαρχία της ρυθμικής συλλαβής και της διάχυτης απροσδιόριστης σημασίας, κυριαρχία του ονόματος.

¹⁸⁰ Η αγωνία μπροστά στο άγνωστο, είναι το βασικό κίνητρο της προσπάθειας του ανθρώπου να ερμηνεύσει τα παρελθόντα και κυρίως να γνωρίσει τα μέλλοντα. Πανάρχαια μέθοδος αποκαλυπτικής γνώσης, η μαντεία συναντάται σε όλους τους λαούς και σε όλες τις εποχές. Οι Έλληνες θεωρούσαν παλαιότερη και γι' αυτό πιο σεβαστή, «την τέχνη ένθεη μαντεία. Επειδή δε ο κυριευμένος από θεϊκή μανία δεν διαθέτει λογική κρίση, ορίζουν οι ερμηνευτές των ένθεων μαντείων τους προφήτες, τους οποίους μερικοί ονομάζουν μάντεις» (Τίμαιος 72 Α-Β) Τα μαντικά όνειρα (Πλάτων) προέρχονται από την ενόραση του λογικού μέρους της ψυχής, αλλά συλλαμβάνονται από το άλογο μέρος σαν εικόνες (που ανακλώνται στην επιφάνεια του σικωτιού).

¹⁸¹ «Είναι προφανές πως στις αρχαίες γλώσσες της βόρειας Ευρώπης, οι έννοιες της ποίησης, της ευγλωττίας της πληροφόρησης (ιδιαίτερα της αρχαιογνωσίας) και της προφητείας είναι πάρα πολύ συγγενικές» (H. M. και N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, I. 637).

¹⁸² Dodds σελ 74

¹⁸³ Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες, Άρθρο του Α. Φ. Χριστίδη «Προφητικός λόγος – Ποιητικός λόγος»

Η μαγεία της ποίησης, συνίσταται στο ότι δημιουργεί ανάμεσα στον ρυθμό και τις λέξεις, ένα διφορούμενο που φέρεται από τον ρυθμό¹⁸⁴. Όσο περισσότερο μουσική είναι το τραγούδι, τόσο λιγότερο κατανοητά είναι τα λόγια, ως εάν η φωνητική λειτουργία να κλίνει τότε προς την εξυπηρέτηση μιας έκφρασης διανοητικής, τότε προς κάτι άλλο για το οποίο η νόηση, με την έννοια του κατανοείν, δεν παρεμβαίνει. Μέτρο και κρυπτικότητα είναι όψεις του ιδίου νομίσματος. Ο γλωσσικός ήχος επιχειρεί να ξαναγίνει «δείκτης», ο οποίος σημαίνει άμεσα και βιωματικά. Επιθυμεί να υπερβεί τις οριοθετήσεις των σημασιών, που κάνουν τη γλώσσα συμβατική κυρίως και όχι πια βιωματική σήμανση της εμπειρίας. Εδώ θα πρέπει να ξαναθυμηθούμε, την συγγένεια του προφητικού με τον μαγικό, αλλά και τον ποιητικό λόγο. Η ρυθμικότητα είναι χαρακτηριστικό και του μαγικού λόγου. Και εδώ συνδυάζεται η ρυθμικότητα, με την υπονόμηση της οριοθετημένης σημασίας¹⁸⁵. Η κρυπτικότητα συνεπάγεται και μεγαλύτερη συμμετοχή του θεατή και του ακροατή. Προβάλλοντας αυτός ο τελευταίος, τα δικά του βιώματα, στις σιές που δημιουργούν οι πτυχώσεις του έργου, αισθάνεται ότι το ποίημα του αποκαλύπτει τον εαυτό του. Προφητικός και Ποιητικός λόγος είναι όψεις του ιδίου νομίσματος.

Ο λόγος είναι πεζός, όταν είναι ορατός κάθε κρίκος της συλλογιστικής αλυσίδας. Αλλ' όταν θέλουμε να εκφράσουμε ακαθόριστα συναισθήματα ή το αίνιγμα της ανθρώπινης ψυχής, αποτελεί τροχοπέδη. Οι αρχαίοι Έλληνες κατά τους Ρωμαίους, πίστευαν πως ο άνθρωπος δεν έχει την δυνατότητα, ούτε την δύναμη να δημιουργεί (*creatura non potest creare*). Η ποίηση, είναι το ακριβέστερο όνομα ενός αινίγματος.

Τα ψυχικά ελατήρια που οδηγούν τον ζωγράφο να ζωγραφίσει, ελέγχονται ως πανομοιότυπα, με τα αντίστοιχα δημιουργούντα λογοτεχνία και ποίηση.

Διατρέχοντας το κείμενο του Α. Φ. Χριστίδη, αισθανθήκαμε έντονη την πρόκληση ακολουθώντας τον ειρμό του, να καταπιαστούμε με το ακόλουθο διανοητικό παιχνίδι, να αντικαταστήσουμε δηλαδή με εικαστικούς όρους τους όρους που αφορούν την γλώσσα:

Στις εικαστικές τέχνες συνυπάρχει ο δομημένος, κατανοητός λόγος, με τον αδόμητο, ακατανόητο λόγο, που θυμίζει την ασύνετον λαλιά, τες φωνές άσημες, τους αλάλητους στεναγμούς, την παμμυγή βοήν των αρχαίων:

Ρυθμικά, υπνωτικά επαναλαμβανόμενα σχήματα, συνθέσεις χωρίς σαφείς αναπαραστάσεις ή συμβολισμό. Κυριαρχία του οπτικού ρυθμού και της διάχυτης, απροσδιόριστης σημασίας - κυριαρχία του ύφους.

Αυτή την πρωτογενή, βιωματική, δεικτική σημασία, που ούτε δηλώνει ούτε συγκαλύπτει, αλλά «σημαίνει» - «δείχνει» θολά και διάχυτα, μοιάζει να «νοσταλγεί» ο εικαστικός λόγος, όπως ο μαγικός και ποιητικός λόγος.

Όμοια, αναχωρώντας για το εσωτερικό ταξίδι, ο καλλιτέχνης πέφτει σε ένα είδος έκστασης. Δημιουργώντας, ξεφεύγει από τον εαυτό του. Σαν να βυθίζει έναν κάδο στο ασυνείδητό του, αντλώντας κάτι που κανονικά είναι πέρα από τις δυνάμεις του. «Η δύναμη της ψυχής του ενεργεί τόσο ελεύθερα, ώστε απ' όλο τον ωκεανό των εντυπώσεων που αναπηδά μέσα απ' όλες του τις αισθήσεις, μπορεί να ξεχωρίσει ένα κύμα και να σταθεί σε αυτό. Από όλο το τρεμουλιαστό όνειρο των εικόνων, που ξεχύνονται μέσα από τις αισθήσεις του σε μια στιγμή εγρήγορσης, έχει την δυνατότητα να συγκεντρωθεί και να εντρυφήσει αυθόρμητα σε μίαν εικόνα, να την παρατηρήσει καθαρότερα και να κάνει την αφαίρεση όσων χαρακτηριστικών του

¹⁸⁴ André Leroi – Gourhan, Β', ο.π., σελ. 101

¹⁸⁵ Η Καθημερινή, Άρθρο του Α. Φ. Χριστίδη, ο.π.

δείχνουν ότι ο στόχος του είναι αυτός και όχι άλλος¹⁸⁶». Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο Herder προσπάθησε με αυτόν τον τρόπο να περιγράψει όχι την καλλιτεχνική ενέργεια μα τη στοχαστική σκέψη. Αν και η θεωρία του Herder για την καταγωγή της γλώσσας παρέμεινε ενατενιστική δεν παύει να περιέχει πολυτιμότεα λογικά και ψυχολογικά στοιχεία. Η περιγραφή του αυτή δεν είναι παρὰ μια ποιητική απεικόνιση της διαπίστωσης ότι κάθε συλλογισμός εμπεριέχει και διαίσθηση, ότι η επινόηση είναι απαραίτητο στοιχείο κάθε παρατήρησης και ότι τελικώς «η πράξη δεν πηγάζει από το άθροισμα των γεγονότων, αλλά από μια συνθετική διαίσθηση, που δεν μπορεί λογικώς να διατυπωθεί¹⁸⁷». Με άλλα λόγια αυτό που ονομάζουμε καλλιτεχνική ενέργεια δεν διαφέρει τόσο από τη γενική λειτουργία του ανθρωπίνου νου, που είναι απαραίτητη για την έκφραση έναρθρου λόγου και για την οποία είναι ικανός κάθε κανονικά οργανωμένος άνθρωπος. Ακόμη όμως και όταν φαντασιώνεται, διατηρεί τον αυτοέλεγχό του, γιατί, όταν συνειδητά διαχωρίζει ενόραση και επεξεργασία, σημαίνει ότι δεν χάνει την επαφή του με την πραγματικότητα. Ακόμη, δεν παύει να έχει στο νου του την αντίληψη του όλου, της σύνθεσης.

Ο άναξ ου το μαντείο εστί εν Δελφοίς ούτε λέγει ούτε κρύπτει αλλά σημαίνει. Μασώντας τα φύλλα της δάφνης, η Πυθία σε έκσταση πάνω στον τρίποδα προφέρει τα ασυνάρτητα λόγια. Ιερείς τότε παίρνουν το θεϊκό υλικό, με νου καθαρό και γνώση για να το κάνουν έργο.

Δηλαδή ο καλλιτέχνης δρα ως Πυθία μαινομένη και ιερέας μαζί, που με νου καθαρό και γνώση, παίρνει το θεϊκό υλικό για να το κάμει έργο.

Ο τεχνίτης μετατρέπεται σε καλλιτέχνη

Η αρχαϊκή τέχνη, εξεικονίζει τον κόσμο στην πλήρη και καθολική του ουσία, αδιάσπαστο από τις ελάχιστες συγκυρίες, προσεγγίζοντας έτσι άμεσα την αλήθεια των ιδεών του Πλάτωνος. Γι' αυτό και όταν η ανθρώπινη μορφή παύει να ενσαρκώνει αυτές τις θρησκευτικές αξίες, τότε η εικόνα παίρνει την ψυχολογική σημασία ενός αντιγράφου που μιμείται το μοντέλο. «Δίνοντας έμφαση στην καθαρά ανθρώπινη όψη του σώματος, η γλυπτική εγκαινιάζει την κρίση της θείας εικόνας¹⁸⁸. Έτσι η πρόοδος και η επιβολή της ανδριαντοποιίας, έμελλε να προκαλέσει την αντίδραση.

Γι' αυτό και ο Πλάτων δυσπιστεί απέναντι στα νέα και νοσταλγεί τα παλιά θεϊκά σύμβολα, προσηλωμένος στις παραδοσιακές μορφές της παράστασης του θείου. Το αρχαϊκό άγαλμα ενσαρκώνει αξίες κατεξοχήν θρησκευτικές¹⁸⁹: την νεότητα, την δύναμη, την ευκίνησία την αναλλοίωτη ομορφιά. Ήρωες μόνο, ημίθεοι, μπορούσαν να την έχουν, μετά τους Θεούς. Αυτήν την ελπίδα συμβολίζουν τα αρχαϊκά αγάλματα και η αρχαϊκή ομορφιά. Τις αξίες αυτές αντιπροσωπεύει στην πόλη ο νικηφόρος έφηβος, ο ημίθεος αθλητής. Γι' αυτό και οι αθλητικοί αγώνες συνδέονται με την λατρεία του θείου.

¹⁸⁶ Herder, *über den Ursprung der Sprache* (1772), *Werke*, έκδ. Suphan, V, 34F

¹⁸⁷ I. N. Θεοδωρακόπουλος σελ. 229, τόμος Α' ο.π.

¹⁸⁸ (Jean Pierre Vernant «De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence» *Revue d'Esthétique*, No 7, 1984.) ... Μεγάλο το τόλμημα να αγγίζεις το σώμα, να εξανθρωπίζεις τον όγκο, την ύπαρξη ενός Θεού, (τα πρόσωπα των θεών μέχρι τότε μέσω της γεωμετρικής αφαίρεσης είναι κρυμμένα ή οι ασάλευτοι αυτοί γεωμετρικοί νόμοι είναι το πρόσωπο του θεού, ακριβώς ξεχωριστό από το πρόσωπο του ανθρώπου). Και εμπειρία πρωτόγνωρη. Μετά όμως την κρίση ακολουθεί η αγαλλίαση, προερχόμενη από το ρήμα αγάλλομαι απ' όπου έλκει την ετυμολογία και το άγαλμα... (Σ.τ.σ.)

¹⁸⁹ Jean Pierre Vernant ο.π.

Έτσι, ο Πλάτων εξορίζει μεν τις τέχνες από την ιδανική Πολιτεία, δεν διστάζει όμως στον Πολιτικό να δηλώσει, ότι θεωρεί ως ικανή και αναγκαία συνθήκη για την καλλιτεχνική δημιουργία την ελευθερία της έρευνας, αναβαθμίζοντας τοιουτοτρόπως τέχνες και καλλιτέχνες, αφού χωρίς τις τέχνες «η ζωή μας, που έτσι κι αλλιώς είναι επώδυνη, θα γινόταν αφόρητη».

Ο Αριστοτέλης, αποδεχόμενος επί του προκειμένου τις θέσεις του Πλάτωνος και μιλώντας για την τέχνη, την ορίζει «ως δημιουργική ενέργεια που υπακούει σε αυστηρά λογικούς κανόνες». Ο Πλάτων στους Νόμους του, εξυμνεί την αυστηρή πειθαρχία και τους ασάλευτους νόμους της αιγυπτιακής τέχνης, που μένει अपαραλλάκτη στους αιώνες. Ο Αριστοτέλης συμφωνεί, ότι στα έργα τέχνης χαιρόμαστε να βλέπουμε τις εικόνες ακόμη και ζώων ταπεινών, γιατί με αυτές συνθερούμε τους νόμους της ζωγραφικής ή της πλαστικής, που πρυτάνευσαν στην δημιουργία τους. Ορίζει την τέχνη ως δημιουργική ενέργεια που υπακούει σε αυστηρά λογικούς κανόνες. Μόνον όσοι «μιμούνται απεικάζοντες», «δια τέχνης» δηλαδή με νόμους και αρχές, είναι γνήσιοι δημιουργοί.

Θεϊκή έμπνευση και λογική συμβαδίζουν. Η θεία τρέλα μπορεί να συνεπαίρνει τον ποιητή, ιδιαίτερα σε εποχές ατομικής ελευθερίας, αλλά μόνο μέσω αυστηρών κανόνων, μπορεί να παράξει έργο.

Ήταν τότε, που οι τεχνίτες πέτυχαν το θαύμα να σκαλίσουν στο μάρμαρο και να χυτεύσουν στον χαλκό τα υψηλότερα ιδανικά του ανθρώπου, τον τέλειο έρωτα και την πανάρχαια ελπίδα για έναν τέλειο θάνατο και αιώνια ζωή. Μεταμορφώνοντας την άψυχη ύλη σε πρότυπο της τέλειας ψυχής, κατόρθωσαν ο άνθρωπος να λέγεται τέλειος όταν μοιάζει σε άγαλμα και όχι το άγαλμα όταν μοιάζει στον άνθρωπο.

Κάθε φορά που φέρνει τις ιδέες του στον κόσμο των αισθήσεων, για να γίνουν αντιληπτές, ο άνθρωπος αισθάνεται πως τελεί ένα θαύμα, γι' αυτό ποίηση δεν υπάρχει, αν δεν μιλήσουν οι Μούσες στον ποιητή. Τότε η τέχνη του γίνεται μία μορφή ανώτερης γνώσης¹⁹⁰, καθώς αποβλέπει στο καθολικό, αυτό που ισχύει για όλους τους ανθρώπους όχι για τον καθένα ξεχωριστά.

Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό ότι ακόμη και την εποχή της κλασικής αρχαιότητας, όπου έχουμε επώνυμους ζωγράφους και γλύπτες, δεν υπάρχει προστάτιδα μούσα αυτών των τεχνών. Αυτό βεβαιώνει, ότι κατά τους προηγούμενους αιώνες ζωγράφοι και γλύπτες, ακόμη λογίζονταν ως χειρώνακες.

Έτσι, ενώ ο ποιητής καθ' όλην την διάρκεια της ελληνορωμαϊκής εποχής απολαμβάνει μίαν εντελώς ιδιαίτερη εκτίμηση σαν μάντης, προφήτης, φήμης χορηγός και ερμηνευτής των μύθων, που θεωρείται φιλοξενούμενος του προστάτη του ακόμη και αν εξαρτάται ολότελα από αυτόν, τόσο ο γλύπτης, όσο και ο ζωγράφος, παραμένει βάνυσος τεχνίτης και ως τέτοιος μισθώνεται.

Ο ποιητής έχει ρούχα και χέρια καθαρά, σε μίαν εποχή που αυτό λογαριάζεται πολύ περισσότερο απ' όσο θα σκεφτόμασταν σήμερα, ενώ ο μόχθος του δεν φαίνεται φυσικά με το μάτι.

Η περιφρόνηση τούτη, η χαμηλή εκτίμηση για ανθρώπους που πρέπει να δουλέψουν για να ζήσουν, υπάρχει, γιατί κάθε τέτοια εργασία είναι ανάρμοστη για τους αριστοκρατικούς και τα αρχαία ιδανικά του πολέμου και της διακυβέρνησης. Τέτοια δουλειά ανατίθεται στους δούλους επειδή περιφρονείται, και δεν περιφρονείται επειδή γίνεται από δούλους.

¹⁹⁰ Αριστοτέλους, Μετά τα Φυσικά, 981 a 16-17. Πρβλ. του ιδίου και Ρητορική, 1356 b 34-35: «ουδεμία δε τέχνη σκοπεί το καθ' έκαστον».

Όταν σωμαίνονται τα όπλα, οι μόνες ασχολίες αντάξίες ενός άντρα είναι οι αθλητικοί αγώνες και το κυνήγι, που απαιτούν άσκηση, θάρρος και επιδεξιότητα. Καθετί άλλο, μυρίζει υποταγή και υπηρέτηση. Έτσι, ο αρχαίος κόσμος, ενώ εκτιμά και θαυμάζει την τέχνη ως φορέα θρησκείας και ιδανικών, περιφρονεί τον χειρωνακτα δημιουργό της. Για την ελληνική άρχουσα τάξη και τους φιλοσόφους, προκαταρκτικός όρος όλων των καλών και ωραίων, ανεκτίμητη κτίση που μόνον γι' αυτήν αξίζει να ζεις, είναι η πληρότητα τηςσχόλης, γιατί μόνον έτσι μπορεί το άτομο να κερδίσει την σοφία και την ελευθερία του πνεύματος, να εξουσιάσει την ζωή και να την χαρεί με πληρότητα. Ο Πλάτων στους Νόμους του τονίζει την αντίθεση ανάμεσα σε μια παιδεία που καλλιεργεί το σύνολο της προσωπικότητας και στην απλή εξάσκηση σε κάποιο επάγγελμα, εκφράζοντας έτσι την αγάπη του για την παλιά αριστοκρατική καλοκαγαθία, αλλά και την αντιπάθειά του για την δημοκρατία και την νέα αστική τάξη, που έχει επιφέρει διαφοροποίηση στις απασχολήσεις. Στα μάτια του κάθε μονόπλευρη δεξιότητα, κάθε ειδικευση που περιορίζει την σκέψη εμποδίζοντας την ολοκλήρωση και την ελευθερία του ατόμου, είναι χυδαία και βάνουση, γι' αυτό και βάνουση χαρακτηρίζει την δημοκρατική κοινωνία.

Ο καλλιτέχνης δεν έχει ακόμη μερίδα και κλήρο στην πνευματική αξία της γνώσης ή της παιδείας. Κακοπληρώνεται και ζει πλανόδια ζωή, ξένος ακόμη και για την πόλη που τον μισθώνει. Η πόλη-κράτος είναι ο κύριος παραγγελιοδότης των έργων τέχνης, αφού λόγω του υψηλού τους κόστους, δεν υπάρχει ιδιώτης να την ανταγωνισθεί. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες από την άλλη, υπάρχει σφοδρός ανταγωνισμός που καθόλου δεν αντισταθμίζεται από τον συναγωνισμό ανάμεσα στις διάφορες, αντίζηλες πόλεις. Κάθε παραγωγή για την ελεύθερη αγορά, που θα εξασφάλιζε την θέση του καλλιτέχνη, ήταν ακόμη αδύνατη, είτε μέσα σε μία πόλη, είτε ανάμεσα στις πόλεις, είτε στο σύνολό τους. Γι' αυτό, μόνο με την προσωπολατρεία και ηρωολατρεία, κατά την βασιλεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου, όταν ο πλούτος συσσωρεύεται στα χέρια ιδιωτών, μόνον τότε, αλλάζει δραστηκά και η θέση του καλλιτέχνη.

Τελικά, η φιλοσοφική και λογοτεχνική παιδεία διαπότισε τους κύκλους των μαστόρων-τεχνιτών. Τότε αρχίζουν να εμφανίζονται και οι ιστορίες για εκκεντρικούς ζωγράφους, και οι τελευταίοι αυτοί, να διαχωρίζονται από τους συνηθισμένους τεχνίτες.

Ο Παρράσιος¹⁹¹, υπογράφοντας τις ζωγραφιές του, καυχιέται με έναν τρόπο αυτάρεσιο, αδιανόητο λίγα χρόνια πριν. Ο Ζεύξης¹⁹², έγινε πλουσιότερος από κάθε άλλον ζωγράφο πριν από αυτόν και ο Απελλής¹⁹³, δεν είναι μόνο ο αυλικός ζωγράφος, αλλά και έμπιστος του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Τον τρίτον αιώνα μ.Χ., ο Πλωτίνος βλέπει το ωραίο σαν ένα ουσιώδες κατηγορημα της θείας φύσης. Σύμφωνα με την μεταφυσική του, μόνον ο καλλιτέχνης μπορεί να ξαναδώσει στον αποσπασματικό κόσμο της αίσθησης, την πληρότητα που έχασε όταν χωρίσθηκε από τον Θεό. Είναι πρόδηλο πόσο κερδίζει σε γόητρο ο καλλιτέχνης με την εξάπλωση ενός τέτοιου

¹⁹¹ (άκμ. γύρω στο 400 π. Χ.). Γεννημένος στην Έφεσο έλληνας ζωγράφος. Υπήρξε μαθητής του Ευφράνορα και ανταγωνιστής του Ζεύξη. Ικανότατος στην απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής, αυτοαποκαλείτο «ηγεμόνας των ζωγράφων» και ήταν γνωστός για την ματαιοδοξία και την έπαρσή του. (Χέρμπερτ Ρηντ, κ.ά., Λεξικό Εικαστικών Τεχνών, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1986).

¹⁹² (άκμ. τέλη 5^{ου} αιώνα π.Χ.). Έλληνας ζωγράφος, μαθητής του Απολλόδωρου. Γνωστός για έναν πίνακά του με θέμα Ωραία Ελένη (για την πόλη του Κρότωνα), στον οποίο συνδύασε τα ωραιότερα χαρακτηριστικά πολλών νεαρών κοριτσιών. Λέγεται ότι ζωγράφισε κάποτε ένα τσαμπί σταφύλια τόσο νατουραλιστικά που τα πουλιά προσπαθούσαν να τα τσιμπήσουν. (Χέρμπερτ Ρηντ, κ.ά., Λεξικό, ο.π.).

¹⁹³ (άκμ. στα μέσα του 4^{ου} π.Χ. αιώνα). Αρχαίος Έλληνας ζωγράφος. Σπούδασε κοντά στην Κόρινθο, με δάσκαλο τον Πάμφιλο. Επίσημος ζωγράφος της Αυλής του Φιλίππου της Μακεδονίας και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, τον οποίο μόνο αυτός επιτρεπόταν να ζωγραφίσει. Η φήμη του στηρίζεται σε φιλολογικές αναφορές και μόνο, αφού ούτε η πραγματεία του για την ζωγραφική, ούτε κάποιο έργο του σώζεται. (Χέρμπερτ Ρηντ, κ.ά., Λεξικό, ο.π.).

δόγματος, αλλά και πόσο, ήδη, θα πρέπει να είχε κερδίσει σε γόητρο τους περασμένους αιώνες. Ξαναπαίρνει το φωτοστέφανο του ένθεου μάντη, με την χάρη της γνώσης των κρυφών πραγμάτων και η δημιουργία του γίνεται ένα είδος *unio mystica*, που χωρίζεται όλο και πιο πολύ από τον κόσμο του Λόγου.

Ήδη από τον πρώτο αιώνα ο Δίων Χρυσόστομος συγκρίνει τον καλλιτέχνη με τον Δημιουργό. Ο νεοπλατωνισμός γενικά, εκφράζει παρόμοιες απόψεις εξάιροντας όλο και περισσότερο το ξεχωριστό στοιχείο, τον πυρήνα δηλαδή του καλλιτεχνικού έργου. Η αλλαγή αυτής της προσέγγισης απέναντι στην τέχνη, όπου υμνείται το έργο και περιφρονείται ο δημιουργός, είναι προφανής.

Κατά την ρωμαϊκή δημοκρατία και τους πρώτους χρόνους της αυτοκρατορίας, το επάγγελμα του καλλιτέχνη έχει την ίδια θέση όπως και στην Ελλάδα της ηρωικής, αριστοκρατικής και δημοκρατικής περιόδου. Οι παλαιότερες όμως παραδόσεις του ρωμαϊκού λαού αντανakλούν τις αξίες ενός γεωργικού λαού, που δεν περιφρονεί την χειρωνακτική εργασία.

Ακόμη και οι πλουσιότεροι και πιο διακεκριμένοι Ρωμαίοι, δουλεύουν ή προέρχονται από οικογένειες που δούλευαν κάποτε την γη τους. Όσο φιλοπόλεμος και αν ήταν ο πληθυσμός των χωρικών της Ρώμης, γνώριζε την χειρωνακτική εργασία, αλλά ως γεωργικός λαός δεν είχε μεγάλη κλίση, ούτε εκτιμούσε ιδιαίτερα την τέχνη και τον καλλιτέχνη. Μόνο όταν άλλαξε η οικονομία και το κέντρο της κοινωνικής ζωής μεταφέρθηκε στην πόλη, διαποτιζόμενο από τον ελληνικό πολιτισμό, μόνο τότε έχουμε κάποια άνοδο της θέσης του ποιητή πρώτα και ύστερα βαθμιαία του ζωγράφου και του γλύπτη. Αλλά ακόμη και όταν την εποχή του Αυγούστου η αλλαγή αυτή γίνεται φανερή, και ο ποιητής θεωρείται «*vates*¹⁹⁴» και η αυτοκρατορική αυλή, όπως και ιδιώτες, προσφέρουν την προστασία τους γενναϊόδωρα στις τέχνες, ακόμη και τότε η κοινωνική εκτίμηση για τις πλαστικές και γραφικές τέχνες, σε σύγκριση με την ποίηση, είναι χαμηλή. Η ζωγραφική θεωρείται αξιοσέβαστη μόνον όταν δεν ασκείται για κέρδος, ενώ η γλυπτική, ίσως εξαιτίας του μόχθου που απαιτεί και της ανάγκης για εξειδίκευση, θεωρείται ακόμη απασχόληση ακατάλληλη για έναν καθώς πρέπει άνθρωπο. Οι μεγάλοι ζωγράφοι της εποχής αρνούνται να αμειφθούν για την εργασία τους και ο Πλούταρχος εγκωμιάζει τον Πολύγνωτο, που τοιχογράφησε ένα δημόσιο κτήριο χωρίς αμοιβή. Αυτοκράτορες μάλιστα όπως ο Νέρων, ο Αδριανός, ο Αυρήλιος, ο Αλέξανδρος Σεβήρος και ο Βαλεντινιανός Ι, θεωρούν τώρα ευγενή απασχόληση την ζωγραφική.

Παράλληλα όμως ο Πλούταρχος λέει «*κάνεις γενναϊόφρων νέος, κοιτάζοντας τον Δία της Ολυμπίας ή την Ήρα του Άργους, δεν θα επιθυμήσει να γίνει ένας Φειδίας*¹⁹⁵ ή ένας Πολύκλειτος¹⁹⁶».

Ο Σενέκας διατηρεί ακόμη την παλιά κλασική διάκριση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο έργο του: «*προσφέρουμε προσευχές και θυσίες μπροστά στα αγάλματα θεών, αλλά περιφρονούμε τους γλύπτες που τα έφτιαξαν. Αυτό είναι αριετὰ σαφές σε σχέση με τους*

¹⁹⁴ Προφήτης

¹⁹⁵ (περ. 500-432 π. Χ.). Έλληνας γλύπτης και ζωγράφος. Υπήρξε μαθητής των γλυπτών Αγία και Αγελάδα του Αργείου (ο οποίος και του μετέδωσε την προτίμησή του για τον Δωρικό ρεαλισμό). Η χρυσελεφάντινη Αθηνά του πάνω στον βράχο της Ακρόπολης των Αθηνών, τα γλυπτά του για τον Παρθενώνα και ο επίσης χρυσελεφάντινος Δίας του στην Ολυμπία (ένα από τα Επτά Θαύματα της αρχαιότητας) ήταν τα σημαντικότερα και γνωστότερα έργα του. Μετά από κατηγορίες για κατάχρηση των πολυτίμων μετάλλων που του είχαν δοθεί για τα έργα του, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Αθήνα. (Χέρμπερτ Ρηγτ, κ.ά., Λεξικό, ο.π.).

¹⁹⁶ Ο μεγαλύτερος ίσως, μαζί με τον Φειδία, έλληνας γλύπτης του 5^{ου} αιώνα π. Χ. Κατά τους αρχαίους συγγραφείς, οι μορφές του ακολουθούσαν ένα σχεδόν αμετάβλητο βασικό πρότυπο αναλογιών (λ.χ., Δορυφόρος). Στα λίγα αντίγραφα έργων του που σώζονται είναι φανερή η νέα αισθητική ρυθμού που εισήγαγε στην γλυπτική της κλασικής Ελλάδας.

ζωγράφους και τους γλύπτες, αλλά ο Πλούταρχος προχωράει και λέει ότι ένας τέτοιος νέος δεν θα επιθυμήσει να γίνει ούτε Ανακρέων, ούτε Φιλήμων ούτε Αρχίλοχος· αν και απολαμβάνουμε τα έργα τους, αυτοί οι ίδιοι δεν είναι, λέει, κατ'ανάγκην άξιοι εκτίμησης. Αυτή η τοποθέτηση του ποιητή στο ίδιο κοινωνικό επίπεδο με εκείνο του γλύπτη είναι πέρα για πέρα μη κλασική και δείχνει πόσο ασυνεπής είναι σε τέτοια θέματα, η όψιμη Αυτοκρατορία. Ο ποιητής εδώ εισπράττει την ίδια χαμηλή εκτίμηση με τον γλύπτη, επειδή κι αυτός είναι ένας ειδικός, που εργάζεται με κατεστημένους κανόνες και μεταφέρει μία θεία έμπνευση σε λέξεις δια μέσου μιας ορθολογικοποιημένης τεχνικής. Ο ίδιος διχασμός σκέψης που διατρέχει το γραπτό του Πλουτάρχου, βρίσκεται και στο Ενύπνιο του Λουκιανού, όπου η Γλυπτική αναπαριστάται σαν συνηθισμένη βρωμερή γυναίκα, ενώ η Ρητορική σαν λαμπερό αιθέριο ον. Όμως ο Λουκιανός, σε αντιδιαστολή με τον Πλούταρχο, ισχυρίζεται ότι στα αγάλματα των θεών εμείς σεβόμαστε τον δημιουργό τους. Κάθε αναγνώριση της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, που εμφανίζεται στις αποφάνσεις αυτές, προφανώς οφείλεται στον αισθητικισμό της Αυτοκρατορίας κι έμμεσα ίσως στον νεοπλατωνισμό ή σε παρόμοιες φιλοσοφικές διδασκαλίες.

Η υποτίμηση πάντως του γλύπτη και του ζωγράφου ποτέ δεν εξαφανίζεται εντελώς, δείχνοντας ότι ο αρχαίος κόσμος, και στην στερνή του περίοδο, τους αξιολογούσε ακόμη με τα πρωτόγονα ιδανικά του πολέμου και της «περιβλεπτής σχόλης». Παρά την αισθητική του καλλιέργεια, ποτέ δεν διαμόρφωσε αντιλήψεις ανάλογες με τις σημερινές και τις αναγεννησιακές για την ιδιοφυΐα. Μόνο τότε η μορφή και η τεχνική, μετατρέπονται σε μέσα αυτοέκφρασης για την ιδιοφυή προσωπικότητα.

Κεφάλαιο vii - Ψυχανάλυση και καλλιτέχνης

Μία ψυχαναλυτική προσέγγιση του θέματος

Κατά την εποχή του Ρομαντισμού, οι βιογράφοι δεν είναι οι μόνοι που ασχολούνται με την ζωή και τα έργα των καλλιτεχνών. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, άρχισαν να αναπτύσσονται οι μελέτες σχετικά με τα ψυχικά φαινόμενα και τους νόμους που τα διέπουν, εν ολίγοις, δημιουργήθηκε η επιστήμη της ψυχολογίας. Ένα από τα αντικείμενα μελέτης της, έγινε η έρευνα, πάνω στις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στη μεγαλοφυΐα και την καλλιτεχνική δημιουργία.

Οι ψυχολόγοι του 19^{ου} αιώνα, επικέντρωσαν την προσοχή τους στην ψυχολογία της δημιουργικής διαδικασίας, πράγμα που σήμαινε γι' αυτούς έρευνα πάνω στο ήδη υπάρχον πρόβλημα της ιδιοφυΐας. Ο Αμερικανός Benjamin Ruch, υποστήριξε πως η ενασχόληση με την τέχνη, μουσική, ζωγραφική, ποίηση, γλυπτική κ.λ.π, εξάπτει την φαντασία και τα πάθη και τείνει να οδηγήσει τα άτομα στην παραφροσύνη.

Ο C. Lombroso, ένας από τους σημαντικότερους ψυχολόγους της παλαιάς σχολής, θεωρούσε πως “η ιδιοφυΐα ανήκει στην ποικιλία της τρέλας.” Έπειτα από στατιστικές έρευνες σχετικά με τις αντιδράσεις καλλιτεχνών και διανοητικά ασθενών, σε αιφνίδια ερεθίσματα ή κλιματολογικές συνθήκες, (λαμβάνοντας υπ' όψιν κληρονομικούς, φυλετικούς και γεωγραφικούς παράγοντες), κατέληξε στο συμπέρασμα πως “...ανάμεσα στη φυσιολογία του ιδιοφυούς ατόμου και την παθολογία του αλλοτριωμένου υπάρχουν πολλά σημεία σύμπτωσης¹⁹⁷”.

Ως επιστημονικές αποδείξεις των θεωριών του σχετικά με την παθολογική κατάσταση της υπερέντασης των μεγάλων καλλιτεχνών, ο Lombroso χρησιμοποίησε μια συλλογή ανεικδότην και θρύλων.

Ο Lombroso, σκόπευε σ' έναν ορισμό έξω από χρονικά όρια της καλλιτεχνικής προσωπικότητας και στις εκθέσεις του δεν υπήρχε χώρος ούτε για έργα τέχνης, ούτε για τα προβλήματα μεμονωμένων καλλιτεχνών.

Το παράδειγμα του Lombroso είχε καταστροφικές συνέπειες και αντιδράσεις. Υπήρξαν ψυχολόγοι, ακόμη και στον 20^ο αιώνα, που επιθυμούσαν να τον μιμηθούν, όπως οι αδελφοί Pannenberg, οι οποίοι θεμελίωσαν με την στατιστική μέθοδο μια τυπολογία της καλλιτεχνικής προσωπικότητας, συμπεραίνοντας πως είναι αναξιόπιστα άτομα και, κάνοντας πλήθος γενικεύσεων του είδους, σε μια προσπάθεια καταδικασμένη σε αποτυχία, ανάλογη με εκείνη του Lombroso. Σε παρόμοια συμπεράσματα είχε φτάσει και ο Ιταλός φιλόσοφος, μαθηματικός και γιατρός του 15^{ου} αιώνα Cardano, με μέθοδο μάλλον θεωρητική παρά αναλυτική. (Pannenberg H.J. e W. A., 1917e 1920, Cfr. Anche le obbiezioni Plaut, 1929, σελ.238), (Cardano G., De utilitate ex adversis capienda, libri IV, Basel, 1561, σ.504).

Ακόμη και ο E. Kretschmer, Γερμανός ψυχίατρος και ψυχολόγος του 20^{ου} αιώνα, ακολούθησε τις τάσεις του Lombroso. Επικέντρωσε και αυτός την προσοχή του, στις φυσιολογικές συνθήκες των ψυχολογικών φαινομένων.

Θέλοντας να επιδείξει τους “θεμελιώδεις βιολογικούς νόμους της προσωπικότητας”, χρησιμοποίησε τα μεγάλα έργα τέχνης και την εργασία των επιστημόνων, για να στηρίξει πλατιές τυπολογικές και φυλετικές θεωρίες, καταλήγοντας επίσης σε γενικεύσεις. Παράδειγμα, ο ορισμός του για την τέχνη της Αναγέννησης σε λίγες λέξεις: “...ρεαλιστική και χαρούμενη

¹⁹⁷ C. Lombroso, *Genio e follia*, Pavia 1863, 4a ed. Torino, 1882

διάθεση, ερωτική φύση σχετικά με την επίγεια ζωή, ηδονιστική, καλλιτεχνική και δημιουργική, πιο κυκλοθυμικού χαρακτήρα από το γοτθικό πνεύμα.”

Οι θέσεις αυτές του Kretschmer, επηρέασαν τους W.Pinder, H.Sedlmayer, G. Hartlaub και F. Weissenfeld, οι οποίοι δημιούργησαν μια ψευδοεπιστημονική βάση στην παλιά παράδοση της σχέσης, ανάμεσα στην ιδιοφυΐα και την ανισορροπία, συνιστώντας μιαν ad hoc θεωρία. Η θεωρία αυτή, έδινε ικανοποιητική εξήγηση για την εκκεντρικότητα πολλών ρομαντικών καλλιτεχνών και την αντικοινωνική συμπεριφορά των νέων γενεών.

Παρουσιάζοντας τα πράγματα κατ’ αυτόν τον τρόπο, η ψυχολογία έδινε διαστρεβλωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής προσωπικότητας, εντείνοντας την κοινωνική αποξένωση του καλλιτέχνη.

Υπήρχε όμως και η εντελώς αντίθετη γνώμη. Αναφέρουμε την άποψη του ψυχολόγου C. Pelman, ο οποίος έκανε την εξής σημαντική παρατήρηση: οι ψυχικά ασθενείς ιδιοφυΐες, είναι σαφώς λιγότερες από τις υγιείς.

Επίσης, προσέθεσε πως σε περιπτώσεις πραγματικής τρέλας οι δημιουργικές ικανότητες μειώνονται. Προφανώς πίστευε πως η ψύχωση δεν συνδυάζεται με την δημιουργικότητα.

Ο ψυχαναλυτής D. Schneider, προχώρησε ακόμη περισσότερο, υποστηρίζοντας πως τέτοια φαινόμενα ψυχικών διαταραχών εμφανίζονται και σε άλλα επαγγέλματα, χωρίς επικέντρωση στην τάξη μόνο των καλλιτεχνών, αφού όλοι με τον τρόπο τους, μετουσιώνουν συμβολικά τις ψυχικές τους δυνάμεις.

Γενικές πεποιθήσεις περί καλλιτεχνικής ψυχοσύνθεσης και ιδιοσυγκρασίας

Ωστόσο, ούτε και η ψυχανάλυση, όπως διαμορφώθηκε τον 19^ο αιώνα, έφερε τη ρήξη με την παλιά παράδοση. Η εικόνα του τρελού ή μελαγχολικού καλλιτέχνη έδωσε τη θέση της σ’ αυτήν του νευρωτικού. Το ζήτημα που θέτουν οι ψυχαναλυτές σχετικά με τα έργα τέχνης, αφορά όχι τόσο το χαρακτήρα που αποκαλύπτουν, αλλά μάλλον τα νευρωτικά στοιχεία που σ’ αυτά ενυπάρχουν.

Ο Φρόυντ, εφάρμοσε την ψυχαναλυτική μέθοδο προκειμένου να εξηγήσει τις προσωπικότητες των καλλιτεχνών, καθώς και τα έργα τους. Έτσι, συμπέρανε ότι η πηγή του ονείρου και του καλλιτεχνήματος είναι το ασυνείδητο και ότι τα δημιουργήματα των ονείρων και τα καλλιτεχνήματα, στην πραγματικότητα είναι εκφράσεις των ψυχικών συμπλεγμάτων, τα οποία έχουν απωθηθεί στα βάθη του ασυνείδητου.

Ιδέες του Φρόυντ περί ναρκισσισμού του καλλιτέχνη, δηλαδή επαναστροφής της libido προς τον εαυτό, εφόσον αυτή έχει αποσυρθεί από τις αντικειμενοτρόπους της επενδύσεις και της συνακόλουθης εξιδανίκευσης στο εγώ, καθώς επίσης και ιδέες του μετουσιωτικές, αναγωγής δηλαδή ανεκπλήρωτων σεξουαλικών ενορμήσεων σε υψηλότερες διεξόδους υπό μορφήν πνευματικών και καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, διατρέχουν το έργο του Φρόυντ με εμφανή την διαρκή του επιφύλαξη για το εύστοχο ή μη των πιθανολογήσεών του.

Γράφει επίσης ο Φρόυντ: «Οι ευτυχισμένοι άνθρωποι δεν επιδίδονται σε φαντασίες. Μονάχα οι ανικανοποίητοι επιδίδονται. Γιατί η ανικανοποίητη επιθυμία είναι η οδηγήτρια δύναμη, που βρίσκεται πίσω απ’ τις φαντασιώσεις. Κάθε φαντασία, περιέχει την εκπλήρωση μιας επιθυμίας και βελτιώνει μιαν ανικανοποίητη πραγματικότητα. Η τέχνη, είναι ένα μονοπάτι που οδηγεί από τον κόσμο της φαντασίας, πίσω στον κόσμο της πραγματικότητας».

Σε καμιά περίπτωση όμως δεν πρέπει να συμπεράνουμε, ότι ο καλλιτέχνης που δημιουργεί έχει αυτοσκοπό την απόδραση από την πραγματικότητα. Για τον Φρόυντ “...η τέχνη δεν αποτελεί απλώς μια φυγή, αλλά και μια επιστροφή προς την πραγματικότητα...Ο καλλιτέχνης

είναι ένας εσωστρεφής χαρακτήρας, που αγγίζει την νεύρωση, αλλά είναι συγχρόνως και εξωστρεφής που δια μέσου της τέχνης του αποφεύγει την νεύρωση.” Αναλύοντας τις ιδιαιτερότητες της καλλιτεχνικής ψυχής, γίνεται φανερό, ότι το όποιο καλλιτεχνικό δημιούργημα διαθέτει ιστορία και προϊστορία. Δηλαδή, κτίζεται από μια προσωπικότητα και εμπεριέχει δομή, αρχή, μέση και τέλος, κυρίως δε τελεολογία.

Ένα ζήτημα το οποίο έχει απασχολήσει σοβαρά τους ψυχαναλυτές, είναι η σχέση που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στα βιώματα της παιδικής ηλικίας, ή γενικότερα σε όλη την ζωή του καλλιτέχνη και στο έργο του που θεωρείται απάντηση – αντίδραση στα ερεθίσματα της ζωής.

Κατά τον Φρόυντ, η σχέση που υπάρχει ανάμεσα σ’ αυτά τα στοιχεία, αποτελεί ένα από τα πιο ελκυστικά αντικείμενα της ψυχαναλυτικής έρευνας. Σ’ αυτό το σημείο θα ανατρέξουμε σε ένα παράδειγμα.

Ο Φρόυντ, σε μία από τις γνωστότερες μελέτες του για την τέχνη αναφέρεται στον Λεονάρντο Ντα Βίντσι, στου οποίου τον χαρακτήρα προσπάθησε να ρίξει φως, ασχολούμενος με τις αλλαγές που έλαβαν χώρα κατά την παιδική και εφηβική ηλικία του καλλιτέχνη, δεδομένου ότι αυτός υπήρξε νόθο παιδί, το οποίο διακατεχόταν από ομοφυλοφιλικές τάσεις.

Με το έργο του Λεονάρντο ασχολήθηκαν και άλλοι μελετητές, ωστόσο, δεν είχαν αναφερθεί ιδιαίτερα σ’ αυτά τα σημεία. Ένας λόγος είναι τα ταμπού της εποχής και ένας δεύτερος είναι το γεγονός ότι δεν συσχέτιζαν την προσωπική του ζωή με το έργο του. Σε αντίθεση με αυτούς, ο Φρόυντ, θεωρώντας τα πολύ σημαντικά, τα χρησιμοποίησε προκειμένου να αναλύσει τις αναμνήσεις του καλλιτέχνη που αναφέρονταν στην νηπιακή του ηλικία. Μ’ αυτόν τον τρόπο, συσχέτισε τις ομοφυλοφιλικές τάσεις του καλλιτέχνη με τις αινιγματικές πλευρές κάποιων έργων του, όπως της “Παρθένου με το βρέφος” και της “Αγίας Άννας”.

Αν και ο Φρόυντ θεωρείται ο πατέρας της ψυχανάλυσης, η μελέτη που έκανε για τον Λεονάρντο δεν αντιμετωπίστηκε με θετικό πνεύμα από τους ιστορικούς της τέχνης, παρότι προσπάθησε να αποφύγει τους συμβατικούς ηθικούς φραγμούς. Σαράντα έξι χρόνια αργότερα, ο καθηγητής M. Schapiro σε δύο κριτικά δοκίμια, προσπάθησε να αποδείξει, ότι ο Φρόυντ δεν είχε εκτιμήσει σωστά την προσωπικότητα του Λεονάρντο· ο ίδιος, επέστησε την προσοχή σε άλλες μελέτες που είχε κάνει ο Φρόυντ, οι οποίες παρουσίαζαν ελλείψεις στην ψυχαναλυτική διαδικασία που ακολούθησε ο ψυχαναλυτής. Αυτές οι μελέτες αφορούσαν ιστορικές προσωπικότητες καθώς και έργα τέχνης. (Schapiro M., *Two slips of Leonardo and a slip of Freud*, “Psychoanalysis. Journal of Psychoanalytic Psychology” iv (1955-56), pp. 3-8. *Leonardo and Freud: An Art-Historical study*, “Journal of the History of Ideas,” XVII (1956), pp. 147-78)

Προσφάτως, οι γνώμες για τις θέσεις αυτές του Schapiro διχάστηκαν.

Στην βιογραφία του δασκάλου του, ο E. Jones, επιβεβαιώνει, πως γράφοντας το δοκίμιο για τον Λεονάρντο “...ο Φρόυντ έβγαλε συμπεράσματα κατά πάσα πιθανότητα αντλημένα από την δική του αυτοανάλυση...” και πως “...πολλά στοιχεία, που αποδίδει στον Λεονάρντο –ήταν συγχρόνως και αυτοπεριγραφή–, ταυτιζόταν πολύ με τον Λεονάρντο”. Αυτού του είδους οι παρατηρήσεις, επιβεβαιώνουν την άποψη πως οι ψυχαναλυτικές εξηγήσεις εξαρτώνται κατά πολύ από τις προσωπικές προδιαθέσεις του ερμηνευτή. (Jones E., *Vita e opere di Freud*, 2 voll, Milano, 1962.)

Είναι σημαντικό επίσης, να μην λησμονούμε, ότι το νόθο παιδί το αντιμετώπιζαν διαφορετικά στην εποχή του Λεονάρντο, από αυτήν του Φρόυντ. Καμιά απόδειξη δεν πιστοποιεί, ότι ο Λεονάρντο υπέφερε από το συγκεκριμένο γεγονός, εκτός από τη φροϋδική

ερμηνεία κάποιου παιδικού ονείρου του καλλιτέχνη και τα lapsus calami, που αναφέρουν το θάνατο του πατέρα του. Ο Πήτερ Φούλερ στη μελέτη του “Τέχνη και ψυχανάλυση” (Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1988, σελ.42-43) σημειώνει: “Ο Freud προσπαθεί να φωτίσει το χαρακτήρα του Leonardo, με ανασυγκρότηση της παιδικής του ηλικίας, βασιζόμενος, ατυχέστατα όπως αποδείχθηκε, σε “παιδική ανάμνηση”, όπως κατά τη γνώμη του την κατέγραψε ο Leonardo. Πίστευε πως ο Leonardo είχε γράψει: “Όταν ήμουν ακόμη μωρό στην κούνια, ένας γύπας κατέβηκε από πάνω μου, μου άνοιξε το στόμα με την ουρά του και μου χτύπησε με την ουρά του δυο φορές τα χείλη”. Ο Freud υποστηρίζει πως δεν πρόκειται για ανάμνηση αλλά μάλλον για φαντασίωση που ο Leonardo σχημάτισε αργότερα και μετέθεσε στην παιδική του ηλικία. Ο... Freud συσχέτισε την φαντασίωση για τον γύπα, με σημαντικές λεπτομέρειες της ζωής του Leonardo- ιδιαίτερα με το γεγονός πως ήταν νόθος και με την έλλειψη του πατέρα κατά την παιδική του ηλικία.”)

Ο Φρόυντ βάσιζε αυτά τα συμπεράσματα, σε μια κατ’ αυτόν παγιωμένη αλήθεια. Η άποψή του ήταν, πως τα εξώγαμα παιδιά και ο αποχωρισμός από τη μητέρα σε τρυφερή ηλικία, προκαλούν παντού και πάντοτε τις ίδιες ψυχολογικές αντιδράσεις.

Προφανώς, ο Φρόυντ δεν έλαβε υπ’ όψιν του το γεγονός ότι η αναγεννησιακή κοινωνία, αντιμετώπιζε τα νόθα παιδιά διαφορετικά απ’ ό,τι τα αντιμετώπιζε η Βικτωριανή.

Τα φυσικά παιδιά, απολάμβαναν τα ίδια δικαιώματα με τα νόμιμα, εξ’ άλλου ο Λεονάρντο υιοθετήθηκε αμέσως από τον πατέρα του, γεγονός που δεν αφήνει περιθώρια να σκεφτούμε, ότι θα μπορούσε να επηρεαστεί αρνητικά από το ότι είχε γεννηθεί έξω από νόμιμο γάμο. Ένα επιπλέον στοιχείο σε ό, τι αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα, είναι η διεκδίκηση του μεριδίου από την περιουσία του πατέρα του, αμέσως μετά τον θάνατό του. Η σχέση που είχε με τη μητέρα του ή με τη μητριά του είναι άγνωστη, με δική του επιλογή όμως, έζησε τα παιδικά του χρόνια στο σπίτι του πατέρα του, στο οποίο προφανώς απολάμβανε διάφορες ανέσεις.

Βεβαίως, παρά το γεγονός ότι ο κοινωνικός περίγυρος της Αναγέννησης δεν αντιμετώπιζε τα εξώγαμα παιδιά σαν αποδιοπομπαία, με απτό παράδειγμα τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο και για τον γιο του ζωγράφου Φιλίππο Λίππι, τον Φιλίππινο, επίσης ζωγράφο, μαθητή του Μποτιτσέλι. Ο Φιλίππινο, έως τον θάνατο του, στα 47 του χρόνια, δεν μπόρεσε να ξεπεράσει την τραγική γι’ αυτόν πραγματικότητα, το ότι ήταν δηλαδή ένα παιδί γεννημένο εκτός γάμου. Αυτό του είχε δημιουργήσει ένα βαθύ και αθεράπευτο ψυχικό τραύμα, το “στίγμα της νοθογένειας”.

Έτσι, αποτέλεσμα της μελέτης του Φρόυντ για τον Λεονάρντο, είναι, σύμφωνα με τον Schapiro, “η τιμή που αποδόθηκε σ’ έναν μεγάλο δάσκαλο και παράλληλα μια αξέχαστη απεικόνιση των εσωτερικών συγκρούσεων δύο ιδιοφυών ανθρώπων”. (Schapiro M., Leonardo and Freud: An Art-Historical Study, Journal of the History of Ideas, XVII (1956), pp.147-78).

Πολλοί από τους μαθητές του Φρόυντ, καθώς και άλλοι Φροϋδικοί, επιδόθηκαν με ενθουσιασμό σε παρόμοιες έρευνες. Οι ιδιαιτερότητες των καλλιτεχνών και η μελέτη των έργων τους, κέντρισε το ενδιαφέρον πολλών ψυχαναλυτών και ψυχιάτρων.

Με βάση αυτό το ερέθισμα, δημιουργήθηκε μια ξεχωριστή ψυχαναλυτική φιλολογία, “με θέμα την ανάλυση των έργων Τέχνης.” Τρία χρόνια μετά τη μελέτη του Φρόυντ, ο Ernest Jones δημοσίευσε μια μελέτη για την επιρροή που άσκησε η σύζυγος του Andrea del Sarto, στο έργο του. Ο προικισμένος Andrea, ανήκε στον ταραχώδη κόσμο των Φλωρεντινών. Παντρεύτηκε στα τριαντάένα του χρόνια, μιαν όμορφη χήρα ταπεινής καταγωγής. Ο Βαζάρι την αποκαλεί “γυναίκα χαμηλής ιδιοσυγκρασίας”, αναιρώντας το όμως στην επομένη έκδοση,

άγνωστο γιατί. Ο Jones πίστευε την πρώτη ειδοχή. Υπέθετε, πως επειδή ο Andrea παρ' όλα τα χαρίσματά του δεν έφτασε στην ανώτατη μαεστρία, είχε καταπιέσει την ομοφυλοφιλία του και διέθετε θηλυπρεπή χαρακτήρα, αρνητικά, επηρεασμένο απ' τη σχέση αγάπης- μίσους με την δυναστευτική σύζυγο του. Επιβεβαίωσε την άποψη του, παρατηρώντας πως στο βάθρο της "Παναγίας των Αρπυιών", υπήρχαν αριετές άρπυιες.

Οι σειρήνες και οι σφίγγες ήσαν κοινές στην εικονογραφία της εποχής, όπως για παράδειγμα στα έργα του Filippino Lippi, ή του San Sebastian di Genova. Οι άρπυιες λοιπόν, είναι απλά μέρος του χριστιανικού συμβολισμού, της νίκης του καλού κατά του κακού. Ο Andrea ζωγράφισε το έργο αυτό για το μοναστήρι του San Francesco στην via Pentolini, και ως συνήθως, οι μοναχοί περιέγραψαν στον καλλιτέχνη αυτό που ήθελαν να απεικονιστεί. Ο Jones λησμονεί γενικώς ή παραμελεί τις εθνικές συνήθειες, αποδίδοντας ομοφυλοφιλικά στοιχεία στο γεγονός πως ο Andrea έκανε ο ίδιος τα οικιακά ψώνια, καθήκον παραδοσιακά ανδρικό ως σήμερα σε πολλά ιταλικά σπίτια.

Συμπέρασμα των αναλύσεων τούτων, είναι ότι οι καλλιτέχνες εξωτερικεύουν κατά ένα συμβολικό τρόπο (όπως συμβαίνει και με τα όνειρα) τα διάφορα συμπλέγματα που υπάρχουν στο ασυνείδητο και αποδεικνύονται μια απειλή για την ευστάθεια της καλλιτεχνικής ψυχής. Η διαπίστωση αυτή έθεσε, όπως ήταν φυσικό, στην ψυχανάλυση την σχέση καλλιτέχνη και νεύρωσης. Οι ψυχαναλυτές όμως δεν ήσαν οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν τον όρο "νεύρωση".

Ο σκοτσέζος γιατρός W. Cullen, το 1765 εξέδωσε ένα σύγγραμμα, το οποίο πραγματευόταν ένα σύνολο παθήσεων όπως η παραλυσία, οι σπασμοί, το κώμα, η παραφροσύνη κ. α. Αυτές τις παθήσεις, τις απέδιδε σε κάποια λειτουργική ανισορροπία τμημάτων του εγκεφάλου. Στο συγκεκριμένο σύγγραμμα, έχουμε την πρώτη αναφορά στον όρο "νεύρωση".

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ξεκαθαρίστηκε η διαφορά ανάμεσα στην νεύρωση και στις νόσους του κεντρικού νευρικού συστήματος, καθώς και την ψύχωση. Αυτή η προσπάθεια, ήταν μια επίπονη διαδικασία με πολλές παραμέτρους, η οποία έφερε ως αποτέλεσμα την δημιουργία της κλινικής εικόνας της νεύρωσης.

Οι φροϋδικοί, ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την περιγραφή της αιτιολογίας των νευρικών παθήσεων και επίσης με την κατηγοριοποίηση των νευρώσεων. Σ' αυτό το σημείο, η ψυχαναλυτική μέθοδος καταλαμβάνει την κυρίαρχη θέση στην ψυχιατρική και την ψυχοπαθολογία.

Ωστόσο ο Φρόυντ και εκείνοι που ασπάζθηκαν την θεωρία του, δεν διέκριναν με απόλυτη ακρίβεια τη διαφορά ανάμεσα στη νεύρωση και την ψύχωση, αν και οι ίδιοι ταξινόμησαν τις βασικές διαφορές τους.

Η καταχώρηση της ειχάστοτε περίπτωσης στον τομέα των νευρώσεων ή των ψυχώσεων, σχετίζεται άμεσα με την συμπτωματολογία που παρουσιάζει ο ασθενής, καθώς και από τον βαθμό αποδοχής του ατόμου όσον αφορά την διαταραχή του.

Το νευρωτικό άτομο, αντιλαμβάνεται ότι ο συναισθηματικός του κόσμος και οι αντιδράσεις στις οποίες αυτός τον οδηγεί, δεν είναι φυσιολογικές, δεδομένου, ότι οι νευρώσεις έχουν σαν κύριο χαρακτηριστικό τους μιαν ανεπαίσθητη απώλεια επαφής με την πραγματικότητα, την οποία το άτομο διακρίνει. Βεβαίως, υπάρχουν και οι περιπτώσεις εκείνες, όπου ο ασθενής αρνείται να αναγνωρίσει την αποκλίνουσα από το φυσιολογικό κατάστασή του και να ενεργήσει καταλλήλως.

Για τους περισσότερους ειδικούς που έχουν ασχοληθεί με το θέμα αυτό, η νεύρωση δεν είναι τίποτε άλλο, παρά μια εσωτερική σύγκρουση του ατόμου ανάμεσα στα “θέλω” του και στις επιταγές που του επιβάλλονται.

Σε αντίθεση με την νεύρωση, η ψύχωση είναι μια σοβαρή ψυχική διαταραχή, της οποίας το αντικείμενο είναι σχετικά αόριστο, ενώ η υφή της μεταβάλλεται πολύ εύκολα.

Οι διαταραχές που αφορούν στην ψύχωση, την τοποθετούν ανάμεσα στις πιο σοβαρές ψυχιατρικές κατηγορίες, γι’ αυτό το λόγο και η ψύχωση ταυτίζεται με την παραφροσύνη. Ο όρος “παραφροσύνη” συνήθως υποδηλώνει μία κατάσταση, η οποία μπορεί να κάνει το πάσχον άτομο επικίνδυνο, τόσο για τον εαυτό του, όσο και για το κοινωνικό του περιβάλλον· έτσι οι ασθενείς είναι ανάγκη να βρίσκονται κάτω από έλεγχο και συνεχή επιτήρηση. Ωστόσο τα ψυχωτικά άτομα, σε αντίθεση με τα νευρωτικά, δεν αποδέχονται την διαταραγμένη κατάσταση στην οποία ζουν, αλλά την θεωρούν ως έναν φυσιολογικό τρόπο ζωής. Δεν υποψιάζονται καν, ότι τους συμβαίνει κάτι που διαταράσσει την ψυχική και συνεπώς την πνευματική τους ισορροπία. Τα συμπτώματα που υποδηλώνουν την αποκλίνουσα συμπεριφορά του ψυχωτικού, είναι ο αποχωρισμός του από την καθημερινή ζωή, οι συναισθηματικές μεταβολές και η αταξία, που κυριαρχεί στις απόψεις και στον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα γεγονότα. Παρ’ όλα αυτά όμως ο πάσχων πιστεύει, ότι η συμπεριφορά του είναι καθ’ όλα φυσιολογική.

Σύμφωνα με τους φροϋδικούς, το κάθε άτομο με κλίση στην τέχνη, πάσχει. Οι νευρώσεις που προσβάλουν συνήθως τους καλλιτέχνες, ανήκουν στην κατηγορία των υστεριών.

Η ψυχική ταλαιπωρία του καλλιτέχνη, αφενός μπορεί να σωματοποιείται, ενώ δεν υπάρχουν οργανικές βλάβες που θα το εξηγούσαν, αφετέρου επεκτείνεται στο ψυχικό επίπεδο (με διαφορετικές εκφράσεις άγχους, ασταθής διάθεση ή με αμφισβητήσεις του ατόμου, οι οποίες σχετίζονται με την μνήμη, την συνείδηση και την ταυτότητα). Χαρακτηριστικές αντιδράσεις αυτών των προσωπικοτήτων, είναι οι υπερβολικές εκδηλώσεις στη συμπεριφορά τους, π.χ. ανεξέλεγκτη ευαισθησία, σφοδρές επιθυμίες, καταστάσεις ψυχικής έξαρσης ή ακόμη και παθητικότητας καθώς και εξάρτησης.

Όπως αποφαίνονται οι ειδικοί, οι εκδηλώσεις αυτές είναι ένα είδος εσωτερικής σύγκρουσης, που αφορά στα πρωτόγονα ένστικτα και στις εκάστοτε πολιτισμικές επιταγές. Ωστόσο, η αλλόκοτη και υπερβολική εικόνα που δίνει προς τα έξω ο καλλιτέχνης, οφείλεται ακριβώς στο ότι σκέπτεται και εργάζεται υπεράνω αυτής της τρέχουσας ηθικότητας. Η σύγκρουσή του δηλαδή, δεν είναι εσωτερική αλλά κανονιστική με τον περίγυρό του.

Η σύγκρουση αυτή φτάνει στο απόγειό της, μέσα στην ψυχή των καλλιτεχνών. Αυτό οφείλεται στο ότι, από την μια πλευρά οι έμφυτες παρορμήσεις τους είναι σφοδρές και από την άλλη το ηθικό τους ανάστημα είναι τόσο υψηλό, ώστε τους ευαισθητοποιεί ιδιαίτερα. Ο Ιππόλυτος Ταιν γράφει: “... όταν ένας άνθρωπος γεννιέται με ταλέντο, οι αντιλήψεις του, ή τουλάχιστον οι ορισμένου είδους αντιλήψεις του, είναι λεπτές και άμεσες... Με την ικανότητά του αυτή, εμβαθύνει στα εσώτερα των πραγμάτων και φαίνεται περισσότερο οξυδερκής απ’ τους άλλους ανθρώπους”. (Ταιν Ι. Φιλοσοφία της Τέχνης. Εκδ. Γκοβότση, 1992, σελ.36.)

Η πάλη αυτή, με την ενδεχομένη επιθυμητή λύτρωση, εκφράζεται στο καλλιτεχνικό δημιούρημα.

Επιπροσθέτως, μελετώντας την καλλιτεχνική συνείδηση, καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι για κάθε δημιουργό η καλλιτεχνική του ενασχόληση γίνεται ο δρόμος, που τον οδηγεί στην αυτογνωσία.

Σκεπτόμενοι έτσι, συμπεραίνουμε, πως η διαφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και σε ένα νευρωτικό άτομο εντοπίζεται στην δυνατότητα του πρώτου να εκφράζει τα εσωτερικά του

συμπλέγματα και να τα απελευθερώνει μέσω των έργων του, κάτι το οποίο δεν έχει την δυνατότητα να επιτύχει ο δεύτερος: “Με αυτή την “απελευθέρωση” ο καλλιτέχνης γίνεται ο ίδιος θεραπευτής του εαυτού του, πράγμα που δεν μπορεί να κατορθώσει ο νευρωτικός. Εκεί που ο νευρωτικός, μάταια προσπαθεί να επιτύχει, ο μεγαλοφυής άνθρωπος νικά και θριαμβεύει,” γράφει ο Ε. Π. Παπανούτσος στο βιβλίο του “Αισθητική”. (Παπανούτσος Ε. Π., Αισθητική, Εκδ. “Ικαρος”, Αθήνα, 1976, σελ.240.)

Θα μπορούσαμε να το θέσουμε ως εξής: το κάθε έργο περιέχει ένα κρυφό μήνυμα, που μεταφέρει την προσωπικότητα και το χαρακτήρα του καλλιτέχνη με τις ιδιορρυθμίες του, τις ιδιαιτερότητες του ή ακόμη και τα συμπλέγματα, που ίσως βασάνιζαν τον ψυχικό του κόσμο παιδιόθεν.

Το συμπέρασμα βεβαίως, στο οποίο κατέληξαν οι ψυχαναλυτές, (αν και σημαντικό), δεν αρκεί για να φτάσουμε στην πλήρη κατανόηση του μηχανισμού της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Προσωπικότητα – χαρακτήρας – έργα. Τα έργα Τέχνης ως όργανο προσπέλασης στον ψυχισμό των δημιουργών.

Ο όρος “προσωπικότητα” χρησιμοποιείται για να δηλώσει την ψυχολογική, πνευματική και ηθική οντότητα του ατόμου, εν ολίγοις, όλα τα στοιχεία που αφορούν στην ατομικότητα του ανθρώπου. Στην προσωπικότητα, υπάρχουν οι ιδιαιτερότητες που ορίζουν το πορτραίτο του κάθε ατόμου, όπως π.χ., τις διάφορες συμπεριφορές που εκδηλώνει, την ιδιαίτερη ψυχική και οργανική του σύσταση έως και τις ικανότητες της αντίληψής του.

Η προσωπικότητα οικοδομείται και επηρεάζεται, από δύο βασικούς παράγοντες: πρώτον, από την κληρονομικότητα και δεύτερον, από την επίδραση που ασκεί το εξωτερικό περιβάλλον και δη στα πρώτα χρόνια ζωής του νέου ανθρώπου, του παιδιού.

Κατά τον C. Jung, υπάρχουν δύο σημαντικοί τύποι προσωπικότητας ο εσωστρεφής και ο εξωστρεφής τύπος. Με βάση αυτή την τοποθέτηση, οι άνθρωποι ταξινομούνται εύκολα ως εσωστρεφείς ή εξωστρεφείς. Σε κάποιους άλλους επίσης, βρίσκονται μεμονωμένα στοιχεία του ενός ή του άλλου τύπου. Ωστόσο η πλειονότητα των ανθρώπων, δεν είναι δυνατόν να βρει σαφή θέση στον ένα ή τον άλλο τύπο προσωπικότητας.

Υπάρχει και η μερίδα εκείνη, που εκδηλώνει κάποια αποκλίνουσα συμπεριφορά και τοποθετείται σε τρεις άλλες ομάδες ατόμων. Στα υστερικά, τα ψυχαναγκαστικά και τέλος στα κοινωνιοπαθή ή ψυχοπαθή άτομα:

1. Το υστερικό άτομο, χαρακτηρίζεται από την διαρκή αναζήτηση προσοχής, την απαιτητικότητα, την συγκινησιακή αστάθεια, την υπερβολή στις εκδηλώσεις του και την εμμονή του να χειρίζεται τους πάντες και τα πάντα.

2. Ο ψυχαναγκαστικός διακρίνεται για την ευσυνειδησία του, την σχολαστικότητα και την επίμονη άρνηση απόκλισης από καθιερωμένες συνήθειες.

3. Από την άλλη, το κοινωνιοπαθές άτομο, εκδηλώνει εγωιστικό πνεύμα, ασυνειδησία και παντελή έλλειψη αναγνώρισης για τα δικαιώματα των συνανθρώπων του.

Ωστόσο, για να τοποθετηθούν αυτά τα άτομα στους πάσχοντες, δεν είναι αρκετή η εκδήλωση κάποιων χαρακτηριστικών από αυτά που αναφέραμε, αλλά θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν η συμπεριφορά τους γενικώς. Συνεπώς δεν μπορούν να θεωρηθούν ως ψυχωτικά άτομα, αλλά σύμφωνα με τους ειδικούς, ως έχοντα προ-ψυχωτικές τάσεις.

Η ιδέα της αλληλεπίδρασης μεταξύ του χαρακτήρα του ατόμου και του έργου τέχνης, υπήρχε ήδη από την κλασική αρχαιότητα.

Στις αρχές της χριστιανικής εποχής, ο Φίλων έγραφε πως τα έργα τέχνης βοηθούν να καταλάβει κανείς τον δημιουργό τους, όπως κανείς σχηματίζει μια ιδέα ενός γλύπτη ή ζωγράφου βλέποντας τα έργα του. Η ιδέα αυτή ήταν τόσο γοητευτική, που σχεδόν όλοι την αποδέχθηκαν ως αναμφισβήτητο γεγονός. Έτσι, μεταποιημένη από τον Μαρσίλιο Φιτσίνο, βρήκε μεγάλη απήχηση την εποχή της Αναγέννησης, ασκώντας επιρροή στην διάκριση των επομένων αιώνων. Οι αισθητικές θεωρίες του Μαρσίλιο Φιτσίνο και του Πίκο ντελα-Μιράντολα, υμνούσαν την αξία της ατομικότητας του καλλιτέχνη.

Η καλλιτεχνική δημιουργία, σύμφωνα με τον ιδρυτή της Φλωρεντινής Ακαδημίας, εκφράζει το περιβάλλον και την προσωπικότητα του δημιουργού, όχι κυριολεκτικά όπως ο καθρέφτης, αλλά δια μέσου της νέας αρμονίας, η οποία δημιουργήθηκε από την καλλιτεχνική σοφία. Ο Μαρσίλιο Φιτσίνο έδωσε μεγαλύτερη έκταση στο θέμα αυτό, σε σχέση με τον Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι, ο οποίος ανάγει την απαρχή της ζωγραφικής στον μυθικό νάρκισσο και γράφει «τι άλλο είναι η ζωγραφική από το να κατορθώσεις με καλλιτεχνικά μέσα, αυτό που έκανε η επιφάνεια της λίμνης;» Έτσι ο καθρέφτης έγινε ένα από τα προσφιλή όργανα στην θεωρία και πρακτική της τέχνης της Αναγέννησης.

Κάθε έργο τέχνης, φέρει βεβαίως το σημάδι του δημιουργού του. Μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την τεχνοτροπία ενός καλλιτέχνη, όπως το γραφικό χαρακτήρα ενός ατόμου, κι αυτή του λέει κάτι γι' αυτόν. Ο καλλιτέχνης μέσω των δημιουργιών του, προσπαθεί να βάλει τον θεατή μέσα στο σκεπτικό, μέσα στην ψυχή του αν είναι δυνατόν. Έτσι, εργαζόμενος προς αυτή την κατεύθυνση, καταβάλλει σθεναρή προσπάθεια να χρησιμοποιήσει τα δεδομένα του με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο. Το έργο τέχνης λοιπόν, προδίδει μια συγκεκριμένη προσωπικότητα, αλλά μένει ανοιχτό το ερώτημα αν μπορεί να θεωρηθεί καθρέφτης του δημιουργού.

Υπάρχουν περιπτώσεις στην ιστορία, στις οποίες η φύση ενός καλλιτέχνη και αυτή του έργου του βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία, όπως εκείνες του Ραφαήλ, του Ρούμπενς, του Φρανς Χαλς, του Μπρόουερ, του Καραβάτζο.

Ωστόσο, θα ήταν λάθος να γίνει η άτοπη γενίκευση πως όλοι οι ζωγράφοι βιαίων για παράδειγμα έργων, ζουν άστατο βίο και το αντίστροφο.

Μήπως λοιπόν, η αντίθεση χαρακτήρος καλλιτέχνη και του αντίστοιχου έργου του, προδίδει ενίοτε, εκτός των άλλων σημαντικών και μιαν ασυνείδητη διάθεση τελείωσης και κάλυψης της χαμηλής τους αυτοεκτίμησης; Μιαν άλλη όψη αυτής της εξόφθαλμης αντιφατικότητας, συναντούμε στην έπαρση του καλλιτέχνη. Διότι εάν αισθάνεται ότι επικοινωνεί με τον Θεό, ότι υπηρετεί έναν σκοπό ανώτερο, ότι ζεις καθημερινά σε μιαν ανώτερη σφαίρα ύπαρξης, τότε οι γνώμες και οι ζωές των άλλων ανθρώπων σου φαίνονται ασήμαντες και έχεις κάθε δικαίωμα να τις ποδοπατήσεις.

Ακόμη και ο Γιάκομπ Μπούρκχαρτ (ο σημαντικότερος συγγραφέας την περίοδο της Αναγέννησης), θέλησε να συμπεράνει τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας των καλλιτεχνών απ' τα έργα τους, όπως έπραξε με τον Σινιορέλλι, τον Λεονάρντο και τον Ραφαήλ, προβάλλοντας στην ουσία στα έργα τους αυτά, όσα γνώριζε εκ των προτέρων για τον χαρακτήρα τους.

Είναι αδύνατο να βασιστεί κανείς μόνο στα οπτικά ντοκουμέντα, για να βγάλει συμπεράσματα σχετικά με το χαρακτήρα του καλλιτέχνη. Αλλά εκτός αυτού, οι προσπάθειες αυτές, πιστεύουμε, είναι αποτυχημένες γιατί δεν γίνεται να εκφράσεις με λεκτικούς όρους, έργα που έχουν δημιουργηθεί με εικαστικούς όρους. Εάν ερωτηθεί ένας ζωγράφος, τι θέλει να πει με το έργο του, συνήθως σιωπά ή εξηγεί στοιχεία αναφερόμενα αποκλειστικώς στο έκδηλο

περιεχόμενο του έργου. Λέξη για το άδηλο, το συμβολικό, το ανεξέλεγκτο. Όπως όλοι οι υπερβατικοί όροι και τα σύμβολα, το έργο τέχνης χάνει την δύναμη και το νόημα του όταν προσπαθούμε να αποδώσουμε την σημασία του με λεκτικούς όρους, γι' αυτό και οι ζωγράφοι πάντα μιλούν για το έργο τους με όρους της τέχνης τους, με χρώματα, σχήματα και μορφές, γνωρίζοντας ότι μπορούμε να μιλάμε μόνο γύρω από την ζωγραφική, ποτέ όμως γι' αυτήν καθαυτήν την ουσία της.

Σε πολλές περιπτώσεις (π.χ. Καρράτσι, Μπορρομίνι) τα σημάδια ψυχολογικών διαταραχών σε έργα της τέχνης τους, εντοπίστηκαν *a posteriori*. Διεγνώσθησαν δηλαδή, όχι με μη προκατειλημμένες αναλύσεις, αλλά επειδή ήσαν κατά το μάλλον ή ήττον αναμενόμενες.

Πολλές φορές, χρησιμοποίησαν τα οπτικά στοιχεία ως ακράδαντες αποδείξεις και αγνοήθηκαν αυτά της λογοτεχνικής παράδοσης. Με τον τρόπο αυτό καταδικάστηκαν πολλοί καλλιτέχνες και προκλήθηκαν διχογνωμίες, όπως στην περίπτωση του Περούτζινο. Ορισμένοι θεωρούν αξιόπιστο τον Βαζάρι, που τον αποκαλεί “άνθρωπο με πολύ λίγη πίστη”, και άλλοι κατηγορούν το βιογράφο για δυσφήμιση.

Το να χρησιμοποιεί κανείς για δικούς του σκοπούς, τα έργα τέχνης περασμένων εποχών, αποτελεί προνόμιο των καλλιτεχνών. Οι ιστορικοί θεωρούνται πιο αντικειμενικοί, αλλά ακόμη και αυτοί κοιτούν στο παρελθόν με τα μάτια του καιρού τους.

Όπως στον 19^ο αιώνα, απέδιδαν σε Μεσαιωνικούς και Αναγεννησιακούς καλλιτέχνες τυπικά βικτοριανά γνωρίσματα, έτσι και σήμερα τους αποδίδουν χαρακτηριστικά των καιρών.

Εάν αυτές οι αλλοιώσεις είναι αναπόφευκτες, δεν είναι ωστόσο αποδεκτές και οι παρεξηγήσεις που οφείλονται σε αυθαίρετα συμπεράσματα. Παράδειγμα αυτού – η περίπτωση του Αρτσιμπόλντι, ενός Ιταλού ζωγράφου του 1500, που πρόσφατα κέρδισε με πάταγο, θέση ανάμεσα στους σουρεαλιστές. Αυτοί που τον θεώρησαν πρόδρομο του σουρεαλισμού, παρεξήγησαν τις προθέσεις και την σημασία του έργου του.

Γεννημένος στη Φλωρεντία το 1527, γιος ζωγράφου, ο Αρτσιμπόλντι έμεινε από το 1562 ως το 1587 στην Πράγα, ως ζωγράφος της αυλής. Πέθανε στη Φλωρεντία το 1593. Παρ' όλο που στην εποχή του απολάμβανε διεθνούς φήμης, ξεχάστηκε εντελώς για αιώνες· επανανακαλύφθηκε προσφάτως, χάρη στις πολλαπλές εικόνες (τοπία που απεικονίζουν ταυτόχρονα πρόσωπα και φιγούρες, αποτελούμενα από φρούτα και ζώα). Σύμφωνα με κάποιους ειδικούς, αποτελούν “θρίαμβο της αφηρημένης τέχνης του 16^{ου} αιώνα, αληθινό μοντέλο σουρεαλιστικής τέχνης.”

Μια τέτοια ερμηνεία, αποκαλύπτει μια προσωπικότητα διαμορφωμένη από εμπειρία φροϋδιικών τραυμάτων. Στην πραγματικότητα, δεν γνωρίζουμε απολύτως τίποτε γι' αυτόν, εκτός από έναν απολογισμό της επίδρασης του έργου του στους συγχρόνους του, μια πραγματεία του Gregorio Komnini. Αυτός, μεταξύ άλλων εγκωμιάζει τον “πολυπνευματώδη” Αρτσιμπόλντι, περιγράφοντας την δημιουργία μιας φαιδρής προσωπογραφίας ενός γιατρού που το πρόσωπό του είχε παραμορφωθεί από ασθένεια (*mal francese* – σύφιλη). Τα χαρακτηριστικά του προσώπου παριστάνονταν με ζώα και ψάρια, ωστόσο η ομοιότητα ήταν φανερή, προκαλώντας γενική ευθυμία στην αυλή.

Σε άλλο σημείο, ο Komnini εξηγεί τη σημασία των μερών που αποτελούν ένα πρόσωπο σχηματισμένο όλο από εικόνες ζώων. Το μέτωπο για παράδειγμα σχηματίζεται από μια αλεπού, το πιο πανούργο από όλα τα ζώα· οι παριές από έναν ελέφαντα που όπως γράφει ο Πλίνιος, η ντροπή που αισθάνεται το ζώο αυτό όταν νικηθεί, είναι ανυπέρβλητη. Αυτή η ζωολογική φυσιολογική, ήταν πολύ της μόδας εκείνη την εποχή· την είχε επαναφέρει ο

Giambattista Della Porta, με το έργο του “De humana physiognomia”, ενώ η καταγωγή της ήταν καθαρά Αριστοτελική.

Ο Gregorio Komnini -διανοούμενος της εποχής της Αναγεννήσεως- ήταν τόσο εικασιασμένος από τα αφηρημένα έργα του ζωγράφου, που προσπάθησε να αποδώσει τις εντυπώσεις του από ορισμένα σε στίχους, εκδηλώνοντας έτσι την πίστη του στην ενότητα ζωγραφικής και ποίησης. Σήμερα πιστεύεται πως ο συμβολισμός των έργων του Αρτσιμπόλντι -, προφανώς δεν ήταν απόρροια εικόνων ονειρικών του ασυνειδήτου, αλλά ένα περίεργο μείγμα επιστημονικής παρατήρησης και καλλιτεχνικής ιδιοτροπίας, όπως λειτούργησαν οι σουρεαλιστές.

Αντιμετωπίζοντας βεβαίως το πρόβλημα Αρτσιμπόλντι με τις παραδοχές του 19^{ου} αιώνα, θα λέγαμε πως πρόκειται για “παρανοϊκή ζωγραφική”, σουρεαλιστική, δημιουργήμα ενός καλλιτέχνη με επίγνωση (από διαίσθηση ή ανάγκωση) της δομής της τυπικής φροϋδικής ψυχολογίας με τις παραδοχές του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα. Πρόκειται για χρονολογικό λάθος βεβαίως, αφού ζωγραφίστηκε από άτομο “προψυχολογικό”.

Γενικεύοντας το ζήτημα που θέτουν οι ψυχαναλυτές σχετικά με την ανάδραση της προσωπικότητας των καλλιτεχνών και των έργων τέχνης, μπορούμε να συμπεράνουμε, πως αυτοί θεώρησαν ότι προσφέρουν πολλά, αφού χρησιμοποίησαν τα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών για να ερμηνεύσουν τα έργα τους και επίσης άντλησαν απ’ τα ίδια τους τα έργα συμπεράσματα, για τις λιγότερο προσιτές πλευρές της προσωπικότητάς τους.

Αντιτιθέμενοι στους προφροϋδικούς ψυχολόγους, που πίστευαν πως το έργο είναι καθρέπτης του καλλιτέχνη, οι ψυχαναλυτές θεώρησαν τα προβλήματα της προσωπικότητας ως το κίνητρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και το έργο ως μια νέα διάσταση της ίδιας της προσωπικότητας, που πηγάζει απ’ την υπερνίκηση της νεύρωσής τους.

Κεφάλαιο viii - Αναγέννηση

Καλλιτέχνες της Ιταλικής Αναγέννησης – πνευματικά απελευθερωμένες προσωπικότητες

Ενώ για πολλούς αιώνες, μετά το τέλος της Ελληνικής και Ελληνιστικής άνθισης, έως τον δέκατο τέταρτο αιώνα, ο τεχνίτης δεν ήταν παρὰ ένας χειρωνακτας, με κύριο σκοπό να εικονογραφήσει το χριστιανικό δόγμα, την εποχή εκείνη της Αναγέννησης με την γενικότερη αλλαγή του οικονομικού και κοινωνικού πλαισίου, ο ρόλος του αλλάζει ριζικά. Ενώ μέχρι τότε, περιοριζόταν στην αντιγραφή παραδεδεγμένων προτύπων, την εποχή εκείνη τα πρότυπα αλλάζουν και γίνονται εκείνα της κλασικής αρχαιότητας και της ακμής της Ρώμης, ιδιαίτερα μετά το πέρασμα μεγάλων προσωπικοτήτων της τέχνης και τις πραγματείες των Αλμπέρτι και Λεονάρντο.

Όπως προαναφέραμε, άξιος σεβασμού ήταν πάντοτε ο τεχνίτης που τελείωνε τη δουλειά του με αληθινό μεράκι. Αλλ' όταν κατά την ιταλική Αναγέννηση, ο Αλμπέρτι, ο ντα Βίντσι, και ο Μιχαήλ Άγγελος ενέταξαν την ζωγραφική και την γλυπτική στις επιστήμες και τις ελευθέρια τέχνες, αποσείοντας τον υποτιμητικό τίτλο του χειρωνακτα, τότε φήμες κακές άρχισαν να τους ακολουθούν, ότι είναι ανεύθυνοι, τρελοί, διεφθαρμένοι, και ακόμη, φήμες επικίνδυνες νεκρομαντών ή μάγων.

Ας φανταστούμε τώρα, τον αναγεννησιακό καλλιτέχνη, να κλέβει πτώματα για να τα ανατάμει, πράξη ανίερη, βέβηλη για τα ήθη της εποχής ή να σηκώνεται και να φεύγει ξαφνικά για μια πινελιά σε ένα έργο, μίλια μακριά. Να συζητά ή να μονολογεί για ακατανόητα θέματα, φιλοσοφικά ή επιστημονικά, να λέει πως είναι το έργο του ισάξιο του θεού, φορώντας εξεζητημένα, πανάκριβα ρούχα, που εκτός των άλλων, κέντριζαν και την ζήλια. Κάπως έτσι, μας περιγράφει ο Σακέτι, βιογράφος πολλών καλλιτεχνών της Αναγέννησης, τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, αλλά και άλλους καλλιτέχνες της εποχής.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε, πως για την Αναγέννηση των τεχνών, υπεύθυνες είναι κυρίως μικρές ομάδες πλουσίων εμπόρων και διανοουμένων, με μορφωτικό επίπεδο κατά πολύ ανώτερο από αυτό των μαζών. Και αν ακόμη συνυπολογίσουμε πως κάθε επιστήμη, επάγγελμα ή τέχνη έχει δικό της ιδίωμα και συνήθειες, προσθέτοντας σε αυτά το πόσο πρωτοποριακοί και ριζοσπάστες υπήρξαν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, θα έχουμε τότε μιαν ιδέα, για το πόσο αλλόκοτοι θα πρέπει να φαίνονταν στους ανθρώπους της εποχής.

Σύμφωνα με την διατύπωση της κοινωνιολογίας και της ψυχιατρικής, η ασθένεια λογίζεται ως ασθένεια, μόνον όταν αντιμετωπίζεται με τέτοιο σκεπτικό από την ευρύτερη κοινωνία. Συμπερασματικά λοιπόν, η κοινωνία παίζει σημαντικό ρόλο σε ο, τι αφορά τους κανόνες που καθορίζουν και αποδίδουν στην τρέλα τα όρια της.

Το φαινόμενο του ημιτελούς έργου, που ξεκινάει εκείνη την εποχή, αντιδιαστέλλει τον καλλιτέχνη από τον χειρωνακτα, τον κοινό τεχνίτη. Με αυτόν τον τρόπο διαδηλώνει την ιδιομορφία του και την ανωτερότητά του κατά τρόπον απόλυτο. Ότι του είναι δηλαδή, αρκετή η σύλληψη και η σχεδίαση που έχει μέσα στον νου του, και ορίζει αυτός τι είναι τελειωμένο, και όχι ο εργοδότης. Πουλά δηλαδή τώρα το έργο του, ως καρπό σκέψης και επιφυλάσσει στον εαυτό του, το δικαίωμα το αριστούργημα του να είναι στον νου και την καρδιά του. Μπορούμε φυσικά να σκεφτούμε, ότι πολλά από τα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου και των άλλων, έμειναν ατελείωτα, είτε επειδή δεν είχαν τον χρόνο να τα τελειώσουν, είτε επειδή ο νους τους συνελάμβανε ιδέες που το χέρι αδυνατούσε να εκτελέσει. Αυτό καθαυτό όμως το γεγονός δείχνει, ότι τώρα οι καλλιτέχνες θεωρούν την αυτοέκφραση και την έρευνα, ως αναφαίρετα

δικαιώματά τους. Αλλά και κάτι παραπάνω. Ότι τα έχουν κερδίσει, (εάν σκεφτούμε το τεράστιο κόστος των υλικών), ότι έχουν δηλαδή πλέον την πολυτέλεια της σπατάλης.

Είναι ιδίον του ανθρώπου, να αποδίδει στα πάντα συμβολική αξία. Λόγος, φυσικός κόσμος, κυρίως όμως καλλιτεχνική δημιουργία, εικαμβάνονται ως περιέχοντα συμπαραδηλώσεις, άσχετα με τις προθέσεις του εκφραστού ή του δημιουργού. Οι άνθρωποι γεμίζουν το κενό ή τις σκιές που αφήνουν τα λόγια και τα έργα, με τις δικές τους επιθυμίες, ανακαλύπτοντας έτσι τον εαυτό τους. Έτσι και όταν ο Λεονάρντο ντα Βίντσι δήλωνε, ότι ο ζωγράφος καμιά σχέση δεν πρέπει να έχει με τα αόρατα, δεν μπορούσε παρά ζωγραφίζοντας τα ορατά να δείχνει κάτι από την ψυχή του, γεννώντας νέους κόσμους μέσα στον νου μας. Όταν μας λέει πώς έβρισκε θέματα κοιτώντας τις κηλίδες στους τοίχους, ή τους σχηματισμούς των νεφών, εν αγνοία του, όχι μόνο είχε ξεκινήσει μια μέθοδο που θα χαρακτήριζε το κίνημα των σουρεαλιστών αιώνες αργότερα, μα και έστρεφε το βλέμμα προς τα ενδότερα της ψυχής του, σε μια διαδικασία καθαρά ψυχαναλυτική όσο και θεραπευτική. Η μέθοδος της αχειροποίητου εικόνας που χρησιμοποιούσε, ανακαλύπτοντας θέματα στα σύννεφα και τις κηλίδες των τοίχων, όχι μόνο έμελλε να χαρακτηρίσει αιώνες αργότερα το κίνημα των σουρεαλιστών, αλλά είναι και μια μέθοδος κατ' εξοχήν θεραπευτική που χρησιμοποιούν και οι σημερινοί ψυχαναλυτές.

Ένα από τα ζητήματα που συναντούμε συχνά, καθώς εμβαθύνουμε στις ψυχολογικές επιδράσεις, όσον αφορά στην αναγεννησιακή τέχνη, είναι η ασθένεια της μελαγχολίας.

Από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, τον 16^ο και κατά τη διάρκεια του 17^{ου}, η μελαγχολία άρχισε να αντιμετωπίζεται ως κάτι το σύνηθες, που έχει την καλή και την κακή του όψη.

Στην Ιταλική αναγέννηση, εκείνοι που θεωρούσαν τον εαυτό τους μεγαλοφυή, έφθαναν συχνά στο σημείο να παριστάνουν τους μελαγχολικούς, θέλοντας έτσι να επιβεβαιώσουν την ανωτερότητά τους σε σχέση με το πλήθος. Φυσικά δεν έλειπαν και εκείνοι, που υπέφεραν πραγματικά.

Η μελαγχολία, κατέληξε να θεωρείται ασθένεια και παράλληλα ιδιαίτερη εύνοια της φύσης, αφού υποτίθεται ότι χαρακτήριζε την διανοητική υπεροχή, το ψυχικό βάθος και την πολυσύνθετη προσωπικότητα.

Είχε γίνει δε, το θέμα της μόδας. Η ιδανική διανοητική κατάσταση που την προϋπέθετε, ήταν ένα δυνατό φως παρά ένα βαθύ σκοτάδι και κατά κάποιον τρόπο καθόρισε όλη την περίοδο της Ιταλικής Αναγέννησης. Τα άτομα που πλήττονταν από αυτήν, ανήκαν στους φιλοσοφικούς και στους καλλιτεχνικούς κύκλους και γενικά ξεχώριζαν εξ' αιτίας της διανοητικής και συναισθηματικής υπεροχής τους.

Ιστορικό περίγραμμα της Αναγέννησης

Αναγέννηση (γαλλ. Renaissance, ιταλ. Rinascimento), είναι όρος ο οποίος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Τζόρτζιο Βαζάρι, αρχιτέκτονα, ζωγράφο και ιστορικό της Τέχνης του 16^{ου} αιώνα, για τον καθορισμό της ιστορικής εποχής που προσδιορίστηκε από το πρώτο στάδιο εξέλιξης των καπιταλιστικών σχέσεων στην Δυτική Ευρώπη (περίοδος αρχικής συσσώρευσης του κεφαλαίου). (Η λέξη “rinascita” (αναγέννηση), αναφερόμενη στα κείμενα του Βαζάρι, προσδιορίζει την επανεμφάνιση των τεχνών στην Ιταλία του 14^{ου} αιώνα. Ο Γιάκομπ Μπούρκχαρντ χρησιμοποιεί την συνώνυμη γαλλική λέξη “Renaissance” στο έργο του “Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία” (1860)).

Η εποχή της Αναγέννησης είναι μια από τις πιο λαμπρές περιόδους στην ιστορία της παγκόσμιας τέχνης. Καλύπτει τους 14^ο έως 16^ο αιώνες, στην Ιταλία και τους 15^ο έως 16^ο αιώνες, στις χώρες δυτικά των Άλπεων.

Τον χαρακτηρισμό αυτό «Αναγέννηση», αυτή η περίοδος της εξέλιξης της κουλτούρας τον πήρε σε σχέση με την αναγέννηση του ενδιαφέροντος για την αρχαία τέχνη, βλέποντας σ' αυτήν το ιδανικό υπόδειγμα, το οποίο ήταν αδιανόητο κανείς να υπερβεί. Όμως, η νέα αυτή τέχνη ξεπερνά κατά πολύ τα όρια της μίμησης του παρελθόντος.

Η καλλιτεχνική κουλτούρα της Αναγέννησης δημιουργήθηκε και δημιούργησε μια νέα περίοδο εξέλιξης του πολιτισμού, της όλο και μεγαλύτερης ανάπτυξης της οικονομίας, της εμφάνισης του καινούργιου κοινωνικού καθεστώτος, που είχε ως αποτέλεσμα την παρακμή του μεσαιωνικού τρόπου ζωής και τη γέννηση καπιταλιστικών σχέσεων.

Αυτή ήταν λοιπόν, με λόγους του Ένγκελς, η «...εποχή, η οποία είχε ανάγκη απ' τους τιτάνες και η οποία γέννησε τιτάνες εκ της δυνάμεως της σκέψης, εκ του πάθους του χαρακτήρα και τέλος, εκ της πολυμορφίας και της μόρφωσης σε όλους τους τομείς.»

Σ' αυτή την εποχή, δημιουργείται και προβάλλεται με πολλούς τρόπους το ιδανικό του δραστήριου ανθρώπου, του ανθρώπου με θέληση. Ο άνθρωπος της Αναγέννησης αντιπροσωπεύεται από την φιλομάθεια, την επιδίωξη απόκτησης γνώσης για το άγνωστο και με πλήρως ανεπτυγμένο το συναίσθημα του ωραίου.

Ο άνθρωπος ως μονάδα, αλλά και ο κόσμος ως σύνολο, γίνονται αντικείμενο μελέτης από άλλη τώρα πια οπτική γωνία, ανεξάρτητα από τις Γραφές. Το ξέσπασμα μιας επιστημονικής επανάστασης από τη μια και ο επαναπροσδιορισμός της θέσης του ανθρώπου από την άλλη, μετατρέπει τον άνθρωπο σε ενεργητική και ανθρωπιστική οντότητα. Ο Λέων Μπατίστα Αλμπέρτι έγραφε: “Ο Θεός δημιούργησε τον άνθρωπο για να στοχαστεί και να επενεργήσει πάνω στα πράγματα.”

Ο καθολικός άνθρωπος (*homo universalis*) με τις παράλληλες ικανότητες που εμφανίζει, τοποθετείται σε ένα υψηλό βάθρο και παίρνει κάτι από την θείκη αίγλη. Παρουσιάζονται προσωπικότητες οι οποίες συγκεντρώνουν πολλές και σημαντικές γνώσεις ταυτόχρονα και μετατρέπουν τις γνώσεις τους σε πράξεις με εκπληκτικό τρόπο. Τώρα πια ένας ποιητής μπορεί να είναι παράλληλα και γλύπτης, μαθηματικός, αρχιτέκτων, γιατρός, συγγραφέας ή βιολόγος. Έτσι λοιπόν ο “*visitor mundi*” (ο προσκυνητής για την ουράνια πατρίδα), παραχωρεί τη θέση του στο νέο ιδεώδες, τον “*faber mundi*” (δημιουργό και κυρίαρχο της γης). Το νέο αυτό πρότυπο ατόμου πρόκειται να ακούει πλέον και σε άλλες προσφωνήσεις, όπως *gentiluomo*, *gentleman*, *cavaliere* και άλλα. Τίτλοι, που βρίσκονται συχνά πλέον στα χείλη των ανθρώπων.

Οι ριζικές οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές, οδήγησαν στην εμφάνιση νέας προοδευτικής κοσμοαντίληψης, ενός αληθινού ανθρωπισμού.

“Πλάι στην τέχνη, ανθίζει και συλλειτουργεί ένα μέγιστο πνευματικό ρεύμα, που την επηρεάζει άμεσα, της προετοιμάζει κατευθύνσεις, της παρέχει εναύσματα, δομώντας εν πολλοίς διανοητικά τις ενορατικές συλλήψεις των δημιουργών: ο ουμανισμός.” Όλους τους ουμανιστές, τους εμψύχωνε η πίστη στις δημιουργικές δυνάμεις και στην απεριόριστη ισχύ του ανθρώπινου νου. Ιδιαίτερη προσοχή ως προς την αναζήτηση του ιδανικού, οι ουμανιστές απέδιδαν στην ιστορία της ανθρωπότητας. Η αρχαία κουλτούρα αποδεικνύονταν αρκετά στενή για τις βλέψεις τους. Τα όνειρά τους την υπερέβαιναν¹⁹⁸.

Πολλοί από τους πεπαιδευμένους ανθρώπους εκείνης της εποχής, έδειχναν αδιαφορία για την θρησκεία. Παρά το γεγονός ότι οι ζωγράφοι δημιουργούσαν πίνακες κατ' εξοχήν θρησκευτικών θεμάτων, αυτοί έβλεπαν στις θρησκευτικές παραστάσεις, την ποιητική έκφραση της συσσωρευμένης επί αιώνες πείρας της ζωής. Κατάφεραν να πλουτίσουν τους παλιούς χριστιανικούς μύθους, με νέο ζωτικό περιεχόμενο. Τα θρησκευτικά θέματα μεταμορφώνονταν

¹⁹⁸ Festa N., Ουμανισμός (Τα κλασικά γράμματα στην Αναγέννηση) Εκδ. Ιονική Τράπεζα, Αθήνα, 1997, σελ. 1

σε εγκόσμια έργα, με πλήθος λεπτομερειών της καθημερινότητας, με αυτοπροσωπογραφίες των συγχρόνων εκείνης της εποχής, γεμάτες από ζωηρά συναισθήματα και συγκινήσεις.

Απ' όλους τους κλάδους της κουλτούρας, την πρώτη κατελάμβανε η Τέχνη. Αυτή ήταν, η φυσική δημιουργική έκφραση των ανθρώπων εκείνης της εποχής. Η τέχνη της Αναγέννησης, όπως και εκείνη των προηγούμενων εποχών, είχε ως στόχο να δώσει στον άνθρωπο μιαν αντίληψη για την οργάνωση του κόσμου, γήινου και επουράνιου. Το νέο φως απομυθοποιεί τις αντιλήψεις σχετικά με τις διάφορες θεότητες και τις ουράνιες δυνάμεις (οι οποίες δεν ερμηνεύονταν πια σαν ασύλληπτο τρομακτικό μυστικό) καθώς και το μυστήριο που τις περιέβαλλε. Κυρίως δε, η νέα τέχνη διεισδύει με δεδομένη την πίστη στον άνθρωπο, στη δύναμη του νου του και στις δημιουργικές του δυνατότητες. Ο G. Manetti έγραφε: "Όλα τα ορατά, σπίτια, χωριά, πολιτείες και όλες οι κατασκευές της γης είναι έργα ανθρώπων. Δικά μας έργα είναι η ζωγραφική, η γλυπτική, οι επιστήμες, η γνώση... και οι αναρίθμητες εφευρέσεις. Η γλώσσα και η λογοτεχνία είναι έργα δικά μας. Αν ο Θεός χάρισε στον άνθρωπο τον κόσμο, εκείνος δεν τον άφησε όπως τον βρήκε αλλά με την δημιουργία του τον τελειοποίησε και τον έκανε ωραιότερο."

Η ζωή δε κατά την εποχής της Αναγέννησης, ήταν στενά συνδεδεμένη με την τέχνη. Αυτή αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της, όχι μόνο ως αντικείμενο ενατένισης, αλλά και ως εργασία και δημιουργία. Κατά μιαν έννοια, η Τέχνη πρωταγωνιστούσε, με τις διάφορες δε μορφές της, «κατελάμβανε» μεγάλο μέρος των εκκλησιών και των παλατιών. Επίσης είχε θέση στις πλατείες των πόλεων, στις διασταυρώσεις των οδών, στις προσόψεις και στο εσωτερικό των κτηρίων.

Δεν πρέπει να υπήρχαν τότε άνθρωποι αδιάφοροι προς την Τέχνη. Πρίγκιπες, έμποροι, τεχνίτες, κλήρος και μοναχοί ήταν λίγο ως πολύ «εμπειρογνώμονες» τέχνης, παραγγελιοδότες και προστάτες των ζωγράφων. Η γενναιοδωρία των μαικήνων υποκινείτο όχι σπανίως, από τη δίψα για "αυτοπροβολή."

Στην ανάπτυξη της Τέχνης συνέβαλε πολύ το γεγονός, ότι στις μεγάλες πόλεις συσσωρεύτηκε απότομα νεοαποκτημένος πλούτος. Η δημιουργία της νέας αστικής τάξης και ο απόηχος της ανακάλυψης των Νέων Χωρών, εξηγούν το φαινόμενο.

Αλλά η εύκολη επιτυχία, δεν αποτελούσε στοιχείο αυτόματης αλλοτρίωσης για τους ζωγράφους. Αυτοί, αν και έδειχναν ιδιαίτερη αδυναμία στο κέρδος και τη δόξα, συγκρατούνταν αρκετά από τις αυστηρές βάσεις της συντεχνιακής οργάνωσης στην οποία ανήκαν. Οι νέοι εκπαιδευόνταν δουλεύοντας ως βοηθοί, κοντά σε ώριμους δασκάλους. Γι' αυτό το λόγο πολλοί ζωγράφοι, ήταν ταυτόχρονα και καλοί τεχνίτες. Τα έργα Τέχνης της εποχής, δημιουργήθηκαν με πολλή προσοχή και αγάπη. Ακόμη και στις περιπτώσεις που δεν διακρίνεται κάποιο ιδιαίτερο ταλέντο ή κάποια ιδιοφυΐα, πάντα προκαλεί έκπληξη η καλής ποιότητας τεχνική τους.

Υποδιαίρεση και χρονολογικά όρια της Ιταλικής Αναγέννησης

Η κουλτούρα της Αναγέννησης, η οποία πριν απ' όλα σχετίζεται με την εμφάνιση μέσα στην έως τότε φεουδαρχική κοινωνία, της αστικής τάξης, γεννήθηκε στην Ιταλία.

Καθ' όλη την διάρκεια του 14^{ου}, 15^{ου} και 16^{ου} αιώνων, η Ιταλία είδε το εμπόριο της να ανθεί, λόγω της γεωγραφικής της θέσης, των τολμηρών εμπορέων της και της ανάπτυξης των ναυτικών της πόλεων. Με αυτόν τον τρόπο, τα περιζήτητα μπαχαρικά και μεταξωτά της Ανατολής, πωλούνταν πανάκριβα μέσω της Ιταλίας, στις αγορές της Δύσης.

Ιταλικές πόλεις-κράτη – κατά το πρότυπο των Ελληνικών πόλεων της κλασικής εποχής – ήκμασαν σε μεγάλο βαθμό. (Τουλάχιστον μέχρι τον 17^ο αιώνα, έως ότου δηλαδή τα πρώτα

πρακτικά οικονομικά αποτελέσματα από την ανακάλυψη του Νέου Κόσμου, αλλάζουν βαθιά τη ροή των πραγμάτων).

Η τεράστια συσσώρευση πλούτου, έγινε η αιτία να δημιουργηθούν στην Ιταλία, σε εκείνη την περίοδο, ονομαστές τράπεζες με δυνατότητα συνεχούς ανακύκλωσης του χρήματος.

Από το ήμισυ δε του δεκάτου τρίτου αιώνα, μέχρι το τέλος του δεκάτου πέμπτου, η Ιταλία ευτύχησε να απολαύσει μια σημαντική περίοδο ειρήνης πρωτόγνωρης γι' αυτήν, αφού παροϊμιά της ήταν έως τότε ως στόχος των “βαρβάρων” γειτόνων της.

Τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του Ιταλικού πνεύματος κατά τους δύο μισούς αυτούς αιώνες της ιταλικής ακεραιότητας, δεν υπήρξαν σε έκταση, αλλά σε ένταση, δεν ήταν υλικά αλλά πνευματικά. Στην αρχιτεκτονική, την γλυπτική, την ζωγραφική, την φιλολογία και σχεδόν σε όλους τους τομείς της αισθητικής και της γενικής καλλιέργειας οι Ιταλοί παρήγαγαν έργα, τα οποία αντέχουν στη σύγκριση με τα επιτεύγματα των Ελλήνων σε μια ισόχρονη περίοδο κατά τον πέμπτο και τον τέταρτο αιώνα π.Χ. Πράγματι, οι Ιταλοί εμπνεύστηκαν από το αρχαίο ελληνικό πνεύμα και έκαναν επίκληση του “φαντάσματος” του εξαφανισμένου ελληνικού πολιτισμού, θεωρώντας τα ελληνικά επιτεύγματα ως κάτι απόλυτο, υποδειγματικό και κλασικό, τα οποία θα μπορούσε κανείς να μιμηθεί, όχι όμως και να υπερβεί.

Εφ' όσον δε, η νέα Ιταλική παιδεία, επεκτεινόταν εκτός της χερσονήσου προς όλες τις διευθύνσεις, επιτάχυνε την πολιτιστική ανάπτυξη και των πέριξ λαών.

Ο όρος “αναγέννηση”, σχετικός με την κουλτούρα εκείνης της εποχής δεν είναι τυχαίος. Στην Ιταλία, ξαναγεννιέται το αρχαίο ιδανικό του όμορφου και αρμονικού ανθρώπου. Η Τέχνη επικεντρώνεται στον άνθρωπο· αυτό βεβαίως δεν σημαίνει, πως η Αναγέννηση επαναλαμβάνει την αρχαία περίοδο στην Τέχνη. Πίσω από την κουλτούρα της Αναγέννησης ορθώνεται η χιλιετία του Μεσαίωνα, της χριστιανικής θρησκείας και της καινούργιας κοσμοαντίληψης, η οποία γέννησε νέα αισθητικά ιδανικά, που πλούτισαν την Τέχνη με καινούργιες υποθέσεις και με καινούργιο ύφος.

Τα χρονικά όρια της Ιταλικής Αναγέννησης καλύπτουν την περίοδο, που ξεκινάει από το δεύτερο μισό του 13^{ου} αιώνα έως και το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα. Σ' αυτή την χρονική περίοδο η Αναγέννηση υποδιαιρείται σε μερικές υποπεριόδους: δεύτερο ήμισυ του 13^{ου} αιώνα έως και τον 14^ο αιώνα Πρωτοαναγέννηση και τρετσέντο· 15^{ος} αιώνας – όψιμη Αναγέννηση (κουατροτσέντο)· τέλος του 15^{ου} – πρώτο τρίτο του 16^{ου} αιώνα, Υψηλή Αναγέννηση (σπανιότερα στην επιστήμη χρησιμοποιείται ο όρος “τσινκουετσέντο”).

Το 1527 η Ρώμη λεηλατήθηκε από τους γερμανούς λαντσκνέχτ και από το 1530 η Φλωρεντία από αστική πόλη- κράτος, πόλη-κομούνα γίνεται κοινή κεντρική πόλη του φεουδαλικού δουκάτου. Αυτή τη χρονική στιγμή, γεννιέται η φεουδαλο-καθολική αντίδραση (Αντιμεταρρύθμιση) για την αντιμετώπιση της Λουθηρανικής Μεταρρύθμισης και την επιβίωση του καθολικισμού και το 1530 δικαιολογημένα μπορεί να υπολογίζεται, ως τελική χρονολογία της εξέλιξης της Αναγέννησης, αν και η επίδραση της τέχνης της Αναγέννησης επεκτάθηκε σε όλη τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα. Εξάλλου, κάποιες περιοχές της Ιταλίας γενικά αργοπορούν σ' αυτήν την εξέλιξη με αποτέλεσμα, επί παραδείγματι, η δημοκρατία της Βενετίας να βρίσκεται στην κοίτη της Αναγέννησης κατά την διάρκεια του 16^{ου} αιώνα. Η εικόνα της εξέλιξης της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης, είναι ποικιλόμορφη. Αυτό προσδιορίζεται από το διαφορετικό επίπεδο της οικονομικής και της πολιτικής ανάπτυξης των διαφόρων πόλεων της Ιταλίας, καθώς και από τον διαφορετικό βαθμό της ισχύος της και τη δύναμη της δημοκρατίας αυτών των πόλεων- κρατών, πόλεων- κομμούνων. Διαφορετικός επίσης ήταν και ο βαθμός της σχέσης τους, με τις φεουδαλικές παραδόσεις.

Οι προεξάρχουσες καλλιτεχνικές σχολές στην Τέχνη της Ιταλικής Αναγέννησης, ήταν στον 14^ο αιώνα—η Σιενική και η Φλωρεντινή, στον 15^ο αιώνα η Ουμβρική, η Παδουική και η Βενετική, στον 16^ο αιώνα η Ρωμαϊκή και η Βενετική.

Ιταλία του 15^{ου} αιώνα: κύριες τάσεις της εποχής

Κατά τα μέσα του 15^{ου} αιώνα, έκανε την εμφάνιση της η τυπογραφία στην Γερμανία. Μεγάλοι διανοητές κατοπινών εποχών (Μαρξ και άλλοι), απέδιδαν τον νέο αστικό τρόπο παραγωγής στο τυπωμένο βιβλίο, στη χρήση της πυξίδας και της πυρίτιδας.

Τα παλιά αμετάβλητα Ευρωπαϊκά εδάφη, επετιτάθηκαν σε μεγάλο βαθμό μέσω των σημαντικών αυτών εφευρέσεων. Παράλληλα μ' αυτές τις εξελίξεις, έχουμε και μια πρωτοφανή διεύρυνση στον πνευματικό ορίζοντα, κι όλα αυτά, αποτελούν τις κύριες τάσεις της εποχής.

Από την αρχή του 15^{ου} αιώνα στην Ιταλία, η ένωση των ξεχωριστών ανεξάρτητων πόλεων-κρατών, όπως παλιά στην αρχαία Ελλάδα, υπηρετούν την μεγαλύτερη ατομική ελευθερία όλων και καθενός ξεχωριστά, καθώς επίσης την άνθιση της κουλτούρας και της Τέχνης.

Κατά την περίοδο του quattrocento, εμφανίστηκαν με ιδιαίτερη λαμπρότητα οι πρώτες ενδείξεις της νέας αστικής κουλτούρας και η γέννηση της νέας αστικής κοσμοαντίληψης. Όμως, η διαδικασία ακριβώς της δημιουργίας της αστικής αυτής κουλτούρας και της αστικής κοσμοαντίληψης δεν ολοκληρώθηκε σ' αυτήν την περίοδο, αυτό συνέβη αργότερα στην εποχή της οριστικής παρακμής και κατάρρευσης των φεουδαρχικών σχέσεων. Ο 15^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται από ελευθερία, τολμήματα και θαυμασμό της ανθρώπινης ατομικότητας. Είναι στην πραγματικότητα ο αιώνας του αληθινού ουμανισμού, ενός κινήματος που δίνει νέα διάσταση στην ύπαρξη του ανθρώπου, απεγκλωβίζοντάς τον βαθμιαίως από την πνευματική αδράνεια, στην οποία τον είχε βυθίσει το θρησκευτικό σύστημα του Μεσαίωνα.

Εκτός αυτού, είναι μια εποχή γεμάτη πίστη στην απεριόριστη δύναμη του νου και της διανόησης.

Βασικό υποσύνολο της αναγεννησιακής διανόησης ήταν η καλλιτεχνική διανόηση, η οποία “μετατρέπεται σε κοινωνικό γεγονός, όταν εμφανίζεται ο ελεύθερος από προσωπικές εξαρτήσεις άνθρωπος, ο οποίος είναι σε θέση να αποφασίζει μόνος για τα άμεσα προβλήματα της ζωής του, χωρίς να μπορεί να στηριχτεί στις επιταγές της παγιωμένης παράδοσης¹⁹⁹”.

Αν και σε προσωπικό επίπεδο ήταν ανεξάρτητη, ωστόσο η καλλιτεχνική διανόηση της Αναγέννησης, ήταν εξαρτημένη πολιτικά, κοινωνικά και υλικά.

Βασικό στήριγμά της σ' αυτά τα σημεία έγινε ο μαικηνισμός και ακόμη ευρύτερα, το ίδιο το άνοιγμα της αναγεννησιακής κοινωνίας προς την τέχνη. Το νέο πνεύμα αυτής της κοινωνίας, έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τις μεσαιωνικές σχολαστικές θεολογικές σπουδές. Με αφορμή την πνευματική αυτή απελευθέρωση, η θέση του καλλιτέχνη αναβαθμίζεται σημαντικά και οι Μαικήνες σε κάθε πόλη, είναι πρόθυμοι να προσφέρουν την υποστήριξή τους. Στην Φλωρεντία έχουμε τους Μεδίκους, στο Μιλάνο τους Sforza, στο Ρίμινι τους Malatesta κ.α.

Όταν γίνεται λόγος για τον μαικηνισμό της Αναγέννησης, οφείλουμε ιδιαιτέρως να αναφερθούμε στους Μεδίκους της Φλωρεντίας. Η συμβολή τους στην ανάπτυξη των τεχνών, των επιστημών και του ουμανισμού στη Φλωρεντία, είναι αναγνωρισμένη από όλους. Ο Μπέρτραντ Ράσσελ γράφει: “Η Αναγέννηση δεν ήταν λαϊκό κίνημα. Ήταν κίνημα ολιγάριθμων σοφών και καλλιτεχνών, που ενθαρρύνονταν από γενναϊόδωρους προστάτες, ειδικά τους

¹⁹⁹ Φότεβ Γ., Κοινωνική πραγματικότητα και φαντασία. Μια μελέτη για την Αναγέννηση, Εκδ. “Δελφίνι”, Αθήνα, 1996, σελ.237

Μεδίκους και τους ουμανιστές Πάπες. Αν έλειπαν αυτοί οι προστάτες, ίσως η επιτυχία του να ήταν μικρότερη²⁰⁰.”

Καινούργιες πολιτιστικές αλήθειες

“Τον ιταλικό πολιτισμό του 15^{ου} αιώνα, τον χαρακτηρίζει το πάθος της επιστροφής στις ρίζες. Είναι κίνηση, θα λέγαμε, καθαυτό πατριωτική. Η γνώση της πνευματικής τους κληρονομιάς, απέτέλεσε για τους Ιταλούς το πρώτο βήμα προς τη δημιουργία ενός ιδανικού τρόπου ζωής και δράσης, που θα τους καταξίωνε ως απογόνους τόσο σπουδαίων πατέρων²⁰¹.”

Από τότε που η γνώση υπέσκαψε το κύρος της εκκλησίας, έκανε την εμφάνισή της μια γενική κλίση προς τις θετικές επιστήμες, με απώτερο σκοπό την αποκάλυψη των μυστικών της φύσης. Η κοσμικότητα και ο κοινωνικός χαρακτήρας της κουλτούρας αυτής, ταύτισαν την τέχνη και την σκέψη της Αναγέννησης με την κληρονομιά της Αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης. Αλλά σ’ αυτό προστέθηκε και το καθαρά σύγχρονο ενδιαφέρον για ό,τι ατομικό. Οι ουμανιστές, έδωσαν έμφαση στη μελέτη της κλασικής λογοτεχνίας και της φιλοσοφικής κληρονομιάς, κάνοντας τες θεμέλιο της καινούργιας κοσμικής κουλτούρας. Ήδη σε όλη την Δυτική Ευρώπη, στη Γερμανία, στη Γαλλία, στην Αγγλία, στην Ισπανία, στην Ολλανδία, στην Τσεχία, στη Σουηδία και στην Πολωνία υπό την επιρροή των επιτεύξεων της ιταλικής κουλτούρας, άρχισαν να επεκτείνονται τα μηνύματα του ουμανισμού.

Στην ίδια την Ιταλία, πλαταίνει η βάση της πολύπλευρης μόρφωσης. Μετά τον Πετράρχη και τον Βοικάκιο, η Φλωρεντία μετατρέπεται κυριολεκτικά σε ένα μεγάλο σχολείο, σε ένα πραγματικό εργαστήριο πολυμαθών. Αρχίζει να ευημερεί η συλλογή, η διόρθωση και η αντιγραφή αρχαίων συγγραμμάτων, γι’ αυτό και οι γραμματικοί, οι βιβλιόφιλοι και οι βιβλιοθηκάριοι γίνονται, πιο δημοφιλείς ακόμη και από τους συγγραφείς.

Σχεδόν όλοι οι ευκατάστατοι Φλωρεντινοί ήταν, ή προσπαθούσαν να φανούν, προστάτες της επιστήμης, της τέχνης και της λογοτεχνίας. Σε όλη την Ιταλία, όχι μόνον η κάθε κυβέρνηση και η κάθε μικρή αυλή, αλλά και η κάθε οικογένεια που διέθετε κάποιο κύρος, απασχολούσε έναν ρήτορα ή πολυμαθή, συνήθως γνώστη της λατινικής.

Τα λατινικά κείμενα, σε μορφή στίχων ή πεζού κειμένου, έγιναν η αγαπημένη ψυχαγωγία του πολιτιστικού κοινού σε τέτοιο βαθμό, ώστε η όποια ενασχόληση χωρίς αυτά φαινόταν στους μορφωμένους Φλωρεντινούς πληκτική, “σαν γιορτή χωρίς μουσική”. Οι γιορτές καθώς και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις, γίνονταν αφορμές για επιδέξιες ασκήσεις ρητορείας.

Οι σύγχρονοι της Αναγέννησης, δίνουν μια ιδιόμορφη ερμηνεία όλης της χρονολογίας της ιστορίας της ανθρωπότητας, χωρίζοντάς την σε τρία μεγάλα τμήματα: την δική τους μεγάλη εποχή, τον σκοτεινό Μεσαίωνα και την ασύγκριτη φωταυγή της Αρχαιότητας. Τους καταπονεί η φιλόδοξη δίψα, μέσω του γκρεμού των σκοτεινών αιώνων, να μεταφέρουν την ζωντανή κληρονομιά της κλασικής αρχαιότητας στο παρόν· και όχι μόνο να την μεταφέρουν, αλλά και να την τελειοποιήσουν κατά το δυνατόν. Οι άνθρωποι της Αναγέννησης βλέπουν το παρελθόν σαν το καλύτερο πρότυπο, γεμάτο από αθάνατη δόξα. Ο Β. Ράσσελ σημειώνει: “Η Αναγέννηση...πραγματοποίησε μερικά πράγματα, ουσιώδη προικαταρκτικά του μεγαλείου του δεκάτου εβδόμου αιώνα. Εν πρώτοις, γκρέμισε το άκαμπτο σχολαστικό σύστημα...Και αναβίωσε τη μελέτη του Πλάτωνος, για την οποίαν χρειαζόταν... ανεξαρτησία σκέψεως... Το σημαντικότερο είναι ότι ενεθάρρυνε την συνήθεια να θεωρείται η πνευματική δραστηριότητα σαν ευχάριστη κοινωνική ασχολία και όχι ως δύσκαμπτη στόχευση, με αποκλειστικό σκοπό την

²⁰⁰ Ράσσελ Μ., Από την Αναγέννηση στον Χιούμ, Εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα, σελ.169

²⁰¹ Festa N., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 1

περιφρούρηση της προκαθορισμένης δογματικής ορθοδοξίας²⁰².” Άξιον μνείας είναι, πως η πλειοψηφία των αρχαίων λογοτεχνικών πηγών, πάνω στις οποίες βασίζεται η σύγχρονη επιστήμη, ανακαλύφθηκε ακριβώς εκείνη την εποχή.

Αλλά ο θαυμασμός που έτρεφαν οι ουμανιστές προς τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους, επεκτεινόταν και στους Έλληνες οι οποίοι ζούσαν στη Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα (μέτοικοι ή προσωρινά διαμένοντες, λόγω της οθωμανικής λαίλαπας που είχε θέσει εκποδών τον ελληνισμό), με τον ίδιο σεβασμό και τιμή αντιμετωπίζονταν από τους μορφωμένους Φλωρεντινούς, επειδή αυτοί τους θεωρούσαν αντανάκλαση των αρχαίων προγόνων τους.

Έτσι, όταν λίγο πριν την πτώση της Κωνσταντινούπολης, το 1453, ξεχύθηκε στην Ιταλία ένα μεγάλο κύμα Ελλήνων επιστημόνων, έτυχαν της καλύτερης υποδοχής στην Φλωρεντία.

Ένας απ’ αυτούς, ο Γεώργιος Πλήθων ή Γεμιστός, απέκτησε τεράστια αναγνώριση σε όλη την Ιταλία, με την ιδιότητα της μεγαλύτερης αυθεντίας σε ό,τι αφορούσε το έργο του Πλάτωνος. Κάτω από την επιρροή αυτού του μεγάλου άνδρα, ο πλατωνισμός απέτελεσε καταφύγιο ευπρεπείας για τους διαφωτισμένους κύκλους της Τοσκάνης.

Ο Πλήθων, συνέλαβε και διετύπωσε ένα σύστημα παιδείας, με σημείο αφετηρίας το ιεραρχικά διαρθρωμένο νεοπλατωνικό σύστημα. Αυτό, αποτελείτο από τα εξής μέρη: πρώτη αρχή, νους, άνθρωπος, αισθητός κόσμος, αρχαίοι “χρήσιμοι”, κοινά “αξιώματα” ή “δόγματα” και ελληνικές θεότητες. Το σύστημα αυτό είχε δύο στόχους. Πρώτον, να επαναφέρει αυτούσια την “πάτρια παιδεία” και δεύτερον, την ελεύθερη φιλοσοφική διανόηση καθώς και την πλατιά επιστημονική έρευνα, η οποία θα ξέφευγε πλέον από τον συντηρητισμό και την παράδοση του Βυζαντίου.

Κατά τα έτη 1438-1439, ενώ ήταν στην Ιταλία ο Πλήθων έγραψε μια πραγματεία, στην οποία εξέθετε τις διαφορές, που χώριζαν τον Πλάτωνα από τον Αριστοτέλη²⁰³.

Σκοπός του ήταν να τονίσει την ανωτερότητα του Πλάτωνος σε σχέση με τον Αριστοτέλη και αυτό έγινε φανερό από την προσπάθεια, που κατέβαλε στο να καθιερωθούν στη Δύση οι Πλατωνικές καθώς και οι ουμανιστικές σπουδές. Η θέση του αυτή είχε ως αποτέλεσμα την παράταση της διαμάχης ανάμεσα στον λατινικό Αριστοτελισμό και τον Νεοπλατωνισμό, η οποία ήταν μια προέκταση της δικής του διαμάχης με τον άλλο μεγάλο έλληνα της διασποράς, τον Γεώργιο Σχολάριο ή Γεννάδειο.

Η κατάληξη αυτής της σύγκρουσης, οδήγησε στην καθιέρωση του Πλάτωνος και στην οπισθοδρόμηση της Αριστοτελικής σκέψης στον Δυτικό κόσμο. Αυτομάτως λοιπόν, ο Αριστοτέλης λίγο απέχει από το να θεωρείται εχθρός του χριστιανισμού. Έτσι λοιπόν, ο κάθε ουμανιστής φιλόσοφος της Αναγέννησης που δεν κατάφερε να αποδείξει ότι ο Πλάτων κι ο Αριστοτέλης συμφωνούν, αναγκάζονταν εκ των πραγμάτων να αποδεχθεί τον Πλάτωνα, απορρίπτοντας τον Αριστοτέλη. Η θετική επίδραση που άσκησε ο Πλήθων στους κατοπινούς του, όσον αφορά την αποδοχή του Πλάτωνος σχετικά με την πάτρια παιδεία και με την ερμηνεία κειμένων και δογμάτων, γίνεται ολοφάνερη στο χώρο της Φλωρεντίας, αρχής γενομένης από τον “πατέρα της πατρίδας”, Κοσμά των Μεδίκων.

Ο ενθουσιασμός του Πλήθωνος και το ειδωλολατρικό πάθος του Κοσμά των Μεδίκων, οδήγησαν στην δημιουργία της Πλατωνικής Ακαδημίας.

²⁰² Ράσσελ Μ., Το προαναφερθέν έργο, σελ.168-169

²⁰³ Περί ών Αριστοτέλης προς Πλάτωνα διαφέρεται, Εκδ. Β. Lagarde, Byzantion, 43 (1973), σς 321-343: PG 160, 889-929

Τον τίτλο όμως του κοινώς ανεγνωρισμένου αρχηγού της, καθώς και του δεύτερου πατέρα της Πλατωνικής Ακαδημίας τον αξιώθηκε όχι ένας ξένος, αλλά ο Φλωρεντινός Μαρσίλιο Φιτσίνο (1433-1499).

Το σημαντικό μεταφραστικό του έργο, αναμφίβολα αποτελεί ορόσημο για την πλατωνική διδασκαλία, για τον έρωτα, το κάλλος, και την νεοπλατωνική του ιεραρχία. Η διδασκαλία του Πλάτωνος, πέτυχε να στρέψει τον άνθρωπο στην αναζήτηση του Θεού, με όλο το πάθος που μπορεί να εκφράσει μια ψυχή, καθώς και στην αιώνια αγάπη και το κάλλος.

Η εργασία του Φιτσίνο πάνω στο έργο του Πλάτωνος, (Corpus Platonicum), κατέρριψε διαπαντός τις απόψεις του Αριστοτέλους περί Πλατωνισμού, αποκαθιστώντας έτσι τον Πλάτωνα στο Δυτικό κόσμο.

Ο βαθμός της επήρειας που άσκησε η νεοπλατωνική ιεραρχία καθώς και η διδασκαλία περί έρωτος και κάλλους, ήταν σημαντικότερος, αν λάβουμε υπ' όψιν ότι κατέληξε στο πάθος και στον πόθο της ψυχής για τον Θεό, την αέναη αγάπη και το αέναο κάλλος.

Χάρη στον Φιτσίνο, οι Φλωρεντινοί πίστεψαν στο αδύνατο: στην χριστιανική δήθεν αποστολή του ειδωλολάτρη Πλάτωνος, ο οποίος, κατά τη γνώμη τους ήταν όχι κανένας άλλος, παρά ο προφήτης του Χριστού, πρόδρομος και ιεραπόστολος.

Ο Φιτσίνο, που κατείχε το αξίωμα του ιερέα στην εκκλησία της Σάντα Μαρία Ντέλι Άντζελι στην Φιέζολα, αντί για κηρύγματα, εντολές και τα πάθη του Χριστού, διάβαζε δημοσίως τον “Τίμαιο” του Πλάτωνος.

Εκείνες της ημέρες, σε κανέναν δεν φαινόταν παράλογο τέτοιου είδους κήρυγμα. Αντιθέτως, αυτό εξέφραζε την οριστική ανατροπή σκέψης και την γέννηση μιας νέας πρωτοφανούς λατρείας.

Ο μεσίρ Φιτσίνο, διέθετε μεγάλη ικανότητα στην παρουσίαση των διαφόρων αφηρημένων και περίπλοκων ιδεών και θεωρούσε τον εαυτό του περισσότερο ως ιδρυτή μιας καινούργιας θρησκείας, παρά ως επινοητή ενός φιλοσοφικού συστήματος.

Σε αντίθεση με τους σχολαστικούς του Μεσαίωνα, ο φιλόσοφος αυτός δεν υπελόγιζε την αγαπημένη του θεωρία ως “υπηρέτρια της θεολογίας”. Για τον Φιτσίνο, αυτές οι δυο ιδέες ήταν περισσότερο “εξαδέλφες”, οι οποίες αμοιβαία υποστήριζαν η μία την άλλη.

Ο Φιτσίνο δεν διακρινόταν για την συνέπειά του. Προκειμένου να επιβεβαιώσει κάποιαν αλήθεια, ο αρχηγός των Φλωρεντινών πλατωνικών, δεν επεκάλειτο ούτε τους ισχυρισμούς της λογικής, ούτε τις μαρτυρίες της φύσης. Γι' αυτόν, αρκούσε η αναφορά στην αντίστοιχη σκέψη του Πλάτωνος, ή σε κάποιαν άλλη αρχαία επιστημονική ή φιλοσοφική αυθεντία, αδιάφορο αν αυτή ανήκε στους σκεπτικιστές ή στους ιδεαλιστές.

Οι απεριόριστες δυνατότητες του ανθρώπου, επηρέαζαν σε τέτοιο βαθμό τον Φιτσίνο, ώστε μπορούσε με μεγάλη ευκολία και ενθουσιασμό να αλλάξει πορεία πλεύσης σε ό,τι είχε σχέση με νέες ιδέες.

Η φαντασία του, όπως και του κάθε απλού ανθρώπου εκείνης της εποχής, δυσπιστούσε στο καθετί. Έτσι και οι φιλόσοφοι επηρεάζονταν βαθιά από το δεισιδαιμονικό πνεύμα που ήταν διάχυτο παντού. Πίστευαν π.χ., στις μαγικές δυνάμεις κάποιων αντικειμένων (φυλαχτών, λίθων), σε ξόρια κ.λ.π.

Ο Φιτσίνο, αν και πολύ διαβασμένος, στην πραγματικότητα ο ίδιος δεν είχε ανακαλύψει κάτι νέο. Ενώ πολλές φορές απογειωνόταν στα ύψη του ανθρωπίνου πνεύματος, άλλες φορές πλανόταν από τις πιο ασήμαντες προλήψεις, από τις πιο παιδιάστικες δεισιδαιμονίες, που θα χαρακτήριζαν κάποιον μανιώδη υποχόνδριο.

Στην πραγματικότητα όμως, αυτές οι προλήψεις δεν ήταν μόνο πλάνες του Φιτσίνο, η συμβατικότητα του οποίου ήταν πασίγνωστη, αλλά εξέφραζαν τις αντιφάσεις μιας εποχής, η οποία υφίστατο μεγάλες αλλαγές σε πολλούς τομείς.

Όπως ο Φιτσίνο, πολλοί μορφωμένοι άνθρωποι που έζησαν εκείνη την περίοδο της Ευρωπαϊκής επιστήμης, δεν αρνούνταν την σημαντική συμβολή της αστρολογίας, στην προσπάθειά τους να αλλάξουν ή τουλάχιστον να ανανεώσουν τον κόσμο. «Η αστρολογία εξετιμάτο ιδιαίτερα από τους ελευθερόφρονες· είχε γίνει πράγματι τόσο του συρμού, όσο δεν ήταν ποτέ στους παλαιότερους καιρούς», γράφει ο Ράσσελ²⁰⁴.

Μέσα στα πλαίσια αυτής της μεγάλης αλλαγής, ένα άλλο μέλος της Πλατωνικής Ακαδημίας αποτελούσε εξαίρεση, μη αποδεχόμενο αυτή την νέα προσέγγιση έρευνας. Ήταν ο Τζοβάνι Πίκο ντεϊ Κόντι ντέλα Μιράντολα. Αυτός πίστευε πως η αστρολογία, ήταν άθεη και ανήθικη επιστήμη. Ωστόσο, αποδεχόταν την ιδιαίτερη δύναμη της Καμπάλα -μυστικιστικού εβραϊκού βιβλίου- στο οποίο βυθίστηκε ολοσχερώς όσο κανένας άλλος Ιταλός. Η άρνηση όμως της κυριαρχίας των άστρων ήταν ουσιαστικό μέρος της θεωρίας του Πίκο, ο οποίος ισχυριζόταν πως η ελεύθερη ανθρώπινη θέληση είναι η κυριότερη ζωτική ανάγκη.

Ο κόμης Πίκο, ένας πραγματικός αξιοκράτης, συνεπαρμένος από τις τέχνες και τις επιστήμες, αρνήθηκε τα προνόμια ενός φεουδαρχικού τίτλου, όπως συνέβη με πολλούς άλλους της τάξης του· αν και βρισκόνταν σε θέση εξουσίας, πέρασαν σε δεύτερη μοίρα αυτό το κοινωνικό τους προνόμιο, προκειμένου να αφιερωθούν στην φιλία τους με ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης. Ορμώμενος από την φιλοξενία και την ιδιαίτερη προστασία που του πρόσφεραν οι Μεδίκοι, ο απόγονος των αρχόντων της μικρής πόλης Μιράντολα κατάφερε να αφομοιωθεί πλήρως στην αυλή της Φλωρεντίας.

Ο Μιράντολα, ήταν από τους πρώτους ουμανιστές στους οποίους άνηκε η τιμή της μελέτης της ανατολικής φιλοσοφίας και των γλωσσών. Διαβάζοντας τον Πλάτωνα στα αρχαία ελληνικά, την Παλαιά Διαθήκη στα αρχαία εβραϊκά, ο νεαρός στοχαστής διεύρυνε τα όρια της γνώσης, προβάλλοντας μαζί με τις επιτεύξεις της Ευρωπαϊκής σκέψης, τις ανακαλύψεις των επιστημόνων της Ανατολής και των μουσουλμανικών χωρών. Εφημολογείτο, πως ο κόμης κατείχε τέλεια είκοσι δύο ζωντανές και νεκρές γλώσσες.

Επιθυμώντας να περιέξει την γνώση όλου του κόσμου με την δύναμη της νόησης, αυτός, καλοπροαίρετα επεδίωκε να συμφιλιώσει όλες τις ακρότητες, θεωρώντας όλες τις θρησκευτικές και τις φιλοσοφικές σχολές ιδιαίτερες εκδηλώσεις μιας ενιαίας αλήθειας. Αλλά όσο πιο πολύ επεκτείνονταν οι εγκυκλοπαιδικές του γνώσεις, τόσο περισσότερο οξύνονταν και οι αντιφάσεις του.

Το 1486 στη Ρώμη, ο Μιράντολα προετοίμαζε μια συζήτηση, οι εννιάκοσιες θέσεις της οποίας “κάλυπταν όλους τους τομείς του επιστητού: φιλοσοφία, θεολογία, μαθηματικά, φυσικές επιστήμες, ως την μαγεία και την Καμπάλα²⁰⁵.”

Οι εννιάκοσιες αυτές παραδοξότητες, αντλημένες από διάφορες πηγές, προκαλούσαν τους πνευματικούς ανθρώπους όλης της Ευρώπης σε φιλοσοφική μονομαχία. Ο Μιράντολα υποσχόταν να αναιρέσει τις όποιες διχογνωμίες και υποθέσεις. (Τα έξοδα μεταφοράς των ενδεών φιλοσόφων θα ανελάμβανε ο ίδιος).

Η συζήτηση επρόκειτο να επικεντρωθεί στην περίφημη ομιλία “Το προτέρημα του ανθρώπου”. Στόχος της ήταν να ανυψώσει την ανθρώπινη σκέψη ή πράξη, σε μέγιστα αριστουργήματα της δημιουργίας. Επίσης, η ομιλία ερμήνευε τον άνθρωπο ως έναν

²⁰⁴ Ράσσελ Μ., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 171

²⁰⁵ Festa N., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 73

μικρόκοσμος, μέσα στον οποίο ενώνονταν οι τρεις βασικές αρχές του κόσμου: η αρχή των στοιχείων, η γήινη αρχή και η ουράνια αρχή. Χάρη σ' αυτή την τριπλή φύση του, ο άνθρωπος κατέχει ανεξάντλητες δυνατότητες ως προς την αμαρτία ή ως προς την ιερότητα καθώς και προς την ικανότητα αυτο-τελειοποίησης.

Στον Μιράντολα ανήκει και η τολμηρή ιδέα, για το ότι όλες οι υπάρχουσες θρησκείες, δεν είναι τίποτε παραπάνω από μια ατελή έκφραση της μιας καθολικής θρησκευτικής αλήθειας, η οποία βρίσκεται ακόμη στο στάδιο της γέννησής της. Χρησιμοποιώντας την εβραϊκή θεοσοφική Καμπάλα, ως μέσον ερμηνείας της Βίβλου, ο Μιράντολα προσπαθούσε να εκπονήσει κάποια φιλοσοφική θρησκεία του μέλλοντος, χάθηκε όμως κυριολεκτικά, μέσα στους ιδιους του τους υπολογισμούς.

Ωστόσο, το μεγάλο αυτό πνευματικό του εγχείρημα απέτυχε, ειδικά όταν ο Πάπας Ιννοκέντιος Η' ανέθεσε σε μια ειδική επιτροπή, να μάθει και να τον ενημερώσει αναφορικά με τις αρχές του νεαρού πολυμαθούς. Η επιτροπή έκρινε, πως αυτές ήσαν αιρετικές. Μετά απ' αυτό, του απαγορεύτηκε, όχι μόνο να πραγματοποιήσει την περίφημη συζήτηση, αλλά ακόμη και η κάθε δημόσια ανάγνωση των θέσεών του.

Η παπική επιστολή του Αλεξάνδρου ΣΤ', που απεστάλη στον Μιράντολα επτά χρόνια αργότερα, το 1493, του συγχώρησε αυτή την ιδεολογική *aventure*. Όμως αυτό δεν στάθηκε αρκετό για να τον κάνει να ξεπεράσει αυτή την αποτυχία, η οποία τον βάραινε κατά την διάρκεια της υπόλοιπης σύντομης ζωής του.

Η Πλατωνική Ακαδημία ξαναγεννιέται

Όμως με ποια ακριβώς θέματα ησχολείτο η Πλατωνική Ακαδημία; Ένα από τα κύρια θέματα ήταν η ορθολογική φιλοσοφική τεκμηρίωση, η οποία θα ήταν σε θέση να εξηγήσει την ειδωλολατρική και όποια άλλη ηθική.

Η Ακαδημία, δεν είχε ούτε κανονισμούς, ούτε status, για να μην περιορίσει την ελεύθερη βούληση των άξιων μελών της. Στην ουσία ήταν μια κοινότητα λογίων ομοϊδεατών και ταυτόχρονα μια φιλική παρέα, τα μέλη της οποίας αισθάνονταν ως ζωτική ανάγκη την διαρκή ανταλλαγή γνώσεων σε ζητήματα που αφορούσαν στην τέχνη, στην φιλοσοφία και στην ποίηση, δηλαδή στην καρποφόρα πνευματική επικοινωνία.

Με αυτόν τον σκοπό, άλλοτε με περισσότερη και άλλοτε με λιγότερη τυπικότητα, οργανώνονταν οι κύριες “εκδηλώσεις” της Ακαδημίας, στις οποίες περιλαμβάνονταν αυτοσχέδιες στημένες λογομαχίες σε πολυπληθείς συναθροίσεις. Αυτές οι εκδηλώσεις, ελάμβαναν χώραν κατά προτίμηση στα προάστια, μέσα στη φύση.

Οι εκπρόσωποι των πιο ευγενών Φλωρεντινών οικογενειών, επεδίωκαν να διατηρήσουν την λάμψη των ονομάτων τους με τα πνευματώδη λεγόμενά τους, που στην πραγματικότητα, αν εξαιρέσουμε το προσωπικό στυλ του καθενός, δεν είχαν να πουν κάτι νέο. Χρησιμοποιώντας διάφορες παραλλαγές, στην ουσία επανελάμβαναν ή μετέφεραν τις ιδέες του Μαρκίλιο Φιτσίνο.

Όπως συνήθως συμβαίνει με κάτι καινούργιο, έτσι και σ' αυτή την περίπτωση, υπήρξαν κάποιοι που εκδήλωναν με το περιπαιχτικό και ειρωνικό τους πνεύμα την απόρριψη της Ακαδημίας. Πράγματι, κάθε ομάδα, κάθε σωματείο, ιδρυόμενο στη βάση προσώπων με συγγενή “χημεία”, έθετε στα χρόνια εκείνα της έντασης και της υπερβολής την ίδια επιβλητική επιγραφή, “Ακαδημία”.

Αυτή ταύτη όμως η λέξη, ήταν τόσο βαριά που οδήγησε τελικώς σε διάφορους αστεϊσμούς και ειρωνείες, δηλαδή σε τάσεις εύκολης παρωδίας. Έτσι π.χ. δημιουργήθηκε και η “Ακαδημία των Φυγόπων” στην μποτέγκα του Σάντρο Μποτιτσέλι.

Οπωσδήποτε όμως, υπέβασκε ένας φυγόπονος – στρεβλωμένος φιλοσοφικός επικουρισμός, κληρονομημένος από τους αρχαίους και επιμελώς επεξεργασμένος σε νέο έδαφος και ο οποίος συνιστούσε την συγκολλητική ουσία που ένωνε όλες τις ακαδημίες, που άξιζαν ή όχι αυτόν τον τίτλο.

Ο επιστημονικός συβαριτισμός της παρέας των αριστοκρατών του πνεύματος, οι οποίοι αυτοανακηρύσσονταν πλατωνικοί, τελικά επέτρεψε σε κάποιους στοχαστικούς συγχρόνους τους (μεταξύ τους και ζωγράφοι, π.χ. ο Σάντρο Μποτιτσέλι) στο να λύουν τις περίπλοκες σχέσεις που διατρέχουν συναίσθημα και λογική και τις πολυάριθμες αποχρώσεις τους.

Στην αντιφατική δραστηριότητα της Ακαδημίας, η αντισχολαστική κατεύθυνση και τα στοιχεία του ορθολογισμού στην ερμηνεία της ιστορίας και της θρησκείας συμπορεύονταν με τις μυστικιστικές ιδέες της ανανέωσης του χριστιανισμού, με την βοήθεια του ιδεαλισμού του ειδωλολάτρη Πλάτωνος. Και όλα αυτά, ήταν διαποτισμένα με τον αισθητισμό και την οξεία αίσθηση του κάλλους.

Ανανεώνοντας τον πλατωνισμό, οι φιλόσοφοι της Πλατωνικής Ακαδημίας, δεν εφήρμοζαν ούτε την αναλυτική κατανόηση, ούτε την αρμονική διαλεκτική. Η επιστημονική τους δύναμη συνίστατο στο γεγονός, ότι χρησιμοποιούσαν αυτή τη νέα μορφή πλατωνισμού εντελώς λυρικά, για την ίδια πραγματική ζωή. Στις ζωτικές τους εκδηλώσεις, οι άνθρωποι του quattrocento ήταν πολύ πιο πρωτότυποι και ορμητικοί απ' ότι ήταν στα θεωρητικά ζητήματα· το πάθος τους για την αλήθεια ξεπερνούσε κατά πολύ κάθε άλλη πραγματικότητα.

Ο κύκλος των Φλωρεντινών πολυμαθών, άνοιξε τον δρόμο στον πανθεισμό της εποχής που ακολουθούσε. Για τους νεοπλατωνικούς, ο μόνος αληθινός Θεός ήταν η Φύση. Ο σκοπός της σχολής του Φιτσίνο, ήταν η γενική συνθετική κατεύθυνση και η επιδίωξη της ένωσης του συνόλου των ιστορικών και των φυσικών γνώσεων. Η επιδίωξη αυτή πήρε από τον Μιράντολα την μορφή της άμεσης πρόκλησης, με την οποία αυτός εκ μέρους των νέων στοχαστών κατηγορούσε τον βυθισμένο στην μεσαιωνική ακινησία, κόσμο.

Τυπικά, η Ακαδημία του Πλάτωνος, έθεσε ως στόχο της να “αγιάσει” το ελεύθερο πνεύμα της ειδωλολατρικής αρχαιότητας, με την χριστιανική ευσέβεια. Στην πραγματικότητα όμως, οι “ακαδημαϊκοί” εξερευνούσαν τους δρόμους μιας νέας κουλτούρας. Ως νέο κριτήριο εκτίμησης του ωραίου αναγνωριζόταν η ομοιότητα με την φύση και η αντλούμενη από την αρχαιότητα αίσθηση της αρμονίας και της αναλογίας. Όμως η νέα τέχνη, η οποία στηριζόταν στον κλασικισμό και στην φύση, επεδίωκε, όχι μόνο να τους μιμείται, αλλά και να ανταγωνίζεται μαζί τους.

Οι συναντήσεις των μελών της Πλατωνικής Ακαδημίας, συχνά γίνονταν στην βίλα του Φιτσίνο στη Φιέζολα και ακόμη συχνότερα στο αγαπημένο τους δασύλλιο, το οποίο βρισκόταν στην περιοχή του μοναστηριού των Καμαλδούλων. Σ' αυτό το νέο Ιλίσιο με την παρουσία των νεαρών κυβερνητών του Λορέντζο και του Τζουλιάνο Μέντιτσι οι “ακαδημαϊκοί” ανέπνεαν τον αέρα της εξοχής, μαζί με το πνεύμα της ελεύθερης φιλοσοφίας. Αρχικά, παρακολουθούσαν με ευσέβεια μια σύντομη θεία λειτουργία στο μοναστήρι· ύστερα, όλη η παρέα αποσυρόταν στο δάσος, όπου υπό την σκιά των δένδρων, επιδιδόταν πια σε άλλου είδους συζητήσεις.

Σε πλήρως άνετες συνθήκες διαβάζονταν οι Πλατωνικοί διάλογοι, μοιρασμένοι σε ρόλους, πράγμα που κάπως ζωντάνευε τις συχνά πολύ μακριές και περίπλοκες λατινικές αγορεύσεις των συμμετεχόντων.

Αλλά με περισσότερη κατάνυξη και επισημότητα, γιορτάζονταν η υποθετική ημέρα των γενεθλίων του Πλάτωνος, την οποία οι “ακαδημαϊκοί” γιόρταζαν όπως μια πραγματικά

θηρησκευτική γιορτή με μεγάλη ειλικρίνεια και ελευθερία. Με αυτή την αφορμή, η προτομή του μεγάλου δασκάλου τοποθετείτο σε τιμητική θέση και στολιζόταν με δαφνοστέφανο. Σ' αυτήν, αποδίδονταν χαιρετιστήριοι έπαινοι με την μορφή στίχων και πεζών. Η γιορτή έκλεινε με ύμνους προς τιμήν του Πλάτωνος ως θεού και προστάτη της Ακαδημίας. Φθάνοντας σ' αυτές τις στιγμές στον υπέρτατο βαθμό ενθουσιασμού, οι πιο ένθερμοι θαυμαστές του Έλληνα σοφού, εξέφραζαν την διακαή επιθυμία, να ζητηθεί από τον Πάπα η άμεση αγιοποίηση του Αθηναίου ειδωλολάτρη.

Αυτό δεν προκαλούσε πια καμιά εντύπωση, αφού στην ανάλογη Ρωμαϊκή Ακαδημία, προχώρησαν πιο πέρα στον δρόμο του αρχαιοποιημένου παιχνιδιού.

Κάθε φορά που στην Ρώμη γιόρταζαν την επέτειο των γενεθλίων του Πλάτωνος, ξαναβάφτιζαν μπροστά στην προτομή του φιλοσόφου, το κάθε νέο μέλος που είχε προσχωρήσει εσχάτως στην ομάδα αυτή. Συνήθως, του έδιναν ένα αρχαίο ρωμαϊκό ή ένα αρχαίο ελληνικό “ειδωλολατρικό” όνομα, εκτός από το “χριστιανικό”, το οποίο χρησιμοποιείτο καθημερινά. Το δεύτερο αυτό βάπτισμα, καθιέρωνε την ενσυνειδησία της ελευθεροφροσύνης και το ανδρειωμένο λογικό του καθενός από τους νεοφώτιστους.

Αλλά ο Αθηναίος σοφός θα εντυπωσιαζόταν πολύ, αν άκουγε τις εκκεντρικές ερμηνείες των έργων του από τους καλεσμένους της βίλας Καρέντζι. Τους “ακαδημαϊκούς”, τους κινητοποιούσε το υπερβολικό πάθος για τον συνδυασμό του ασυνδύαστου. Έφταναν στο επίπεδο “της θεϊκής παραφοράς”, δηλαδή του αλλόκοτου μείγματος της καλλιτεχνικής έμπνευσης και της συναρπαστικής μέθης της ψυχής, του νου και του σώματος, εκείνης δηλαδή της μανίας, χάριν της οποίας, όπως πίστευαν αυτοί, ο άνθρωπος ανυψώνεται από την καθημερινή στενότητα της ίδιας του της φύσης φτάνοντας στις κορυφές της ευτυχίας.

Οι φιλόσοφοι της Πλατωνικής Ακαδημίας, βυθίζονταν κυριολεκτικά στον κόσμο των ποιητικών αλληγοριών, στον οποίο κυριαρχούσε περισσότερο ηθοποιία παρά λογική. Γι' αυτό και σε κάποιους συγχρόνους τους οι οποίοι σκέπτονταν με μοναδικό γνώμονα την λογική, οι φιλόσοφοι της Πλατωνικής Ακαδημίας δημιουργούσαν την εντύπωση των “κάπως τρελών”, ή με άλλα λόγια, ατόμων που παραλογίζονταν.

Οπωσδήποτε όμως “...οι ανθρωπιστές δεν ήταν μονάχα απολιτικοί, εστέτ, σκηνοί αγορητές και ρομαντικοί αναχωρητές, αλλά και ενθουσιώδεις μεταρρυθμιστές, φανατικοί σκαπανείς της προόδου και προπαντός ακούραστοι παιδαγωγοί που αναγάλλιαζαν στη σιέψη του μέλλοντος.

Οι ζωγράφοι και οι γλύπτες της Αναγέννησης, τους οφείλουν όχι μόνο τον αφηρημένο αισθητικισμό τους, αλλά και την ιδέα του καλλιτέχνη ως πνευματικού ήρωα, καθώς και την αντίληψη της τέχνης ως εκπαιδευτικής της ανθρωπότητας.

Ήσαν οι πρώτοι που έκαναν την τέχνη συστατικό του πνευματικού και ηθικού πολιτισμού²⁰⁶.”

Ο καλλιτέχνης εκπροσωπεί και εκφράζει την εποχή του – Η έξαψη του καρναβαλισμού

Η τέχνη της Αναγέννησης σ' όλες τις παραλλαγές της, αποτελεί ένα ευρύ φαινόμενο. Η καλαίσθητη ζωγραφική διεκδικεί αναμφίβολα μια από τις υψηλότερες θέσεις μέσα στο ευρύ αυτό φάσμα κινητικότητας ιδεών. Εξετάζοντας τον αναγεννησιακό κόσμο της ζωγραφικής, σε συνάρτηση με το αντίστοιχο κοινωνικό πρότυπο της ίδιας εποχής ως έναν ιδεατό κόσμο,

²⁰⁶ Hauser A., Κοινωνική ιστορία της τέχνης (Αναγέννηση. Μανιερισμός. Μπαρόκ), Αθήνα, Εκδ. “Κάλβος”, 1984, σελ.

βρίσκουμε να αντανακλά, εξιδανικεύει και αναπαράγει τον αναγεννησιακό κοινωνικό προσδιορισμό ως πραγματικό Είναι. Στην ζωγραφική εκείνης της περιόδου, παράλληλα με την εικονογράφηση των ιερών ιστοριών της Βίβλου, αρχίζουν συνάμα να επικρατούν τα καθαρώς καρναβαλικά θέματα, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που από το δεύτερο ήμισυ του 15^{ου} αιώνα οι προσωπογραφικές μορφές, εκτοπίζουν τα πρόσωπα των ιερών θρύλων. Οι τολμηρές αυτές προσωπογραφίες, μορφοποιούν κάτι σαν ενδιάμεσο αλληλένδετο κρίκο μεταξύ της πραγματικότητας και του υποτιθέμενου κόσμου, ο οποίος ταυτόχρονα αποτελεί γι' αυτήν την πραγματικότητα, στολίδι και ηθικό πρότυπο.

Η εντυπωσιακή προσωπικότητα, ακόμη και με την προσθήκη των φανερώς ψεύτικων πραγμάτων, συχνά γινόταν πραγματική ποιότητα, ιδιάζουσα στους τρόπους και στην συμπεριφορά πολλών σοβαρών προσωπικοτήτων της τότε πολιτικής, επιστήμης και εκκλησίας. Αξίζει να αναφερθούμε, στους ποιητές και τους ζωγράφους, οι οποίοι, θεωρούσαν τον εαυτό τους προσκειλημένο της ίδιας της φύσης που δρούσε καταλυτικά στην έμπνευσή τους, σε ό,τι αφορούσε την δημιουργία θεαμάτων που ξεπερνούσαν τα έως τότε συνήθη πρότυπα.

Ακριβώς γι' αυτό τον λόγο, η εξωτερική πλευρά της ζωής, οδηγείται κατά πολύ σ' εκείνη την εποχή μέχρι την πιο ακραία κομψότητα. Με άλλα λόγια η εμφάνιση απασχολεί τους ανθρώπους περισσότερο από την πρακτικότητα. Ακόμη και αυτό το μάταιο πάθος, αποτελεί το πρώτο σκαλοπάτι για τον μέγα στόχο του κάθε ατόμου της εποχής, προς εξατομίκευση της προσωπικότητάς του.

Στην Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα, ο κάθε πολίτης που διέθετε κάποιαν άνεση στον οικονομικό τομέα και κάποια φαντασία, αυτοανακηρυσσόταν εφευρέτης ή ακόμη και εμπνευστής κάποιας μόδας. Όλη αυτή η λεπτότητα σχημάτιζε μια λαμπερή αχτίδα φωτός για τις πιο σκοτεινές, πιο τραγικές και πιο αιματηρές σελίδες της ιστορίας του Quattrocento.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, όχι μόνο ο κάθε ζωγράφος, αλλά και ο κάθε κοντοτιέρος ή πατρίκιος, κήρυκας ή δημοτικός σύμβουλος, ιδεολόγος ή πολιτικός, κάποιες στιγμές ένιωθε σαν να υποδυόταν τον ρόλο ηθοποιού, που υποχρεούται να εμφανιστεί ή να αποχωρήσει από την σκηνή της ιστορίας με τον πιο εντυπωσιακό τρόπο. Διαφορετικά, όχι μόνον οι σκηνές του καρναβαλιού θα μπορούσαν να θεωρηθούν αποσπάσματα από την πραγματικότητα, αλλά και η ίδια η πραγματική ζωή υφίσταται ισχυρές επιδράσεις από τον καρναβαλισμό.

Ο καλλιτέχνης της Αναγέννησης, τοποθετεί τον εαυτό του στο κοινωνικό περιβάλλον της διανόησης και του κύρους και θεωρεί τον εαυτό του δημιουργό.

“Η αυξημένη ζήτηση έργων τέχνης κατά την περίοδο της Αναγέννησης, ήταν -η στηριγμένη στην παγκόσμια και διαχρονική αρχή της προσφοράς και ζήτησης- αιτία, της ανόδου του καλλιτέχνη από το επίπεδο του μικροαστού τεχνίτη σ' εκείνο του ελεύθερου πνευματικού εργάτη. Τάξη, που προηγουμένως δεν είχε ρίζες, αλλά που άρχισε τώρα να εξελίσσεται σε μια οικονομικά ασφαλή και κοινωνικά εδραιωμένη, ακόμη και αν δεν ήταν διόλου ενιαία ομάδα²⁰⁷.”

Εκείνη την εποχή, οι ζωγράφοι κατείχαν ενδιάμεση θέση μεταξύ των μικρότερων μεσαιωνικών τεχνικών συντεχνιών και των μεγαλύτερων (εριοργών, τραπεζιτών, και άλλων, οι οποίες εξελίχθηκαν σε στυλοβάτες της ανερχομένης αστικής τάξεως). Σε αντίθεση με τα

²⁰⁷ Hauser A., Κοινωνική ιστορία της τέχνης, (Αναγέννηση. Μανιερισμός, Μπαρόκ), Αθήνα, Εκδ. “Κάλλος”, 1984, σελ. 68

πανεπιστήμια και τα σχολεία, των κέντρων αυτών της σχολαστικής ιδεαλιστικής μόρφωσης, τα οποία μελετούσαν τις ανθρωπιστικές και τις θετικές επιστήμες περισσότερο θεωρητικά, τα εργαστήρια των γλυπτών και των ζωγράφων πρόσφεραν μεγάλες ευκαιρίες για την πειραματική κατανόηση της ζωντανής φύσης.

Το αδιάρρηκτο των καλλιτεχνικών θεωριών με την καθημερινή πρακτική της τέχνης, έδινε στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης τις γενικές γνώσεις και την ευρύτητα των ενδιαφερόντων, η οποία εντυπωσιάζει όλες τις επόμενες γενιές.

Ένα από τα εξαιρετικά χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών της Αναγέννησης, ήταν οι διαφορετικοί τρόποι τους οποίους χρησιμοποιούσαν, για να εκφράσουν τη δημιουργικότητά τους. Πολλοί απ' αυτούς δούλευαν εξίσου καλά το πινέλο, τη σμίλη ή ακόμη και τα τούβλα, δηλαδή διέπρεπαν τόσο στην ζωγραφική, όσο και στην γλυπτική, όσο ακόμη και στην αρχιτεκτονική. Επί παραδείγματι, ο Τζιότο, ο Μπρουνελέσκι, ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και ο Μιχαήλ Άγγελος, που διέθεταν ένα ανεξάντλητο δημιουργικό πνεύμα, επιδίδονταν με επιτυχία σε όλους αυτούς τους τομείς της τέχνης. Επίσης, ο Βερόνικιο, ο Αντόνιο Πολλαγιόλο και ο Μποτιτσέλι ήταν θαυμάσιοι ζωγράφοι, χρυσοχόοι και χαράκτες μετάλλων.

Ο ζωγράφος του 15^{ου} αιώνα, ήξερε το αρχικό “μαγείρεμα” της τέχνης του, όπως ο αρχιτέκτονας γνώριζε την δουλειά του οικοδόμου και ο μηχανικός, συχνά με τα ίδια του τα χέρια, εκτελούσε το καθαρώς τεχνικό μέρος της δουλειάς. Αυτό όμως, διόλου εμπόδιζε τον οιονδήποτε απ' αυτούς να επιδιέχεται τις ώρες της απραξίας του, σε γεμάτους έξαρση φιλοσοφικούς συλλογισμούς, για να μην αναφέρουμε ακόμη την ανάγνωση και το γράψιμο, των διαφόρων επιστημονικών πραγματειών. Κοντολογίς, οι καλλιτέχνες αυτοί, κάλυπταν ένα ευρύ φάσμα θεωρητικής γνώσης και παράλληλα διακρίνονταν για την πρακτικότητά τους.

Αυτή η “πολυμέρεια του ταλέντου και ειδικά η συνένωση της τέχνης και της επιστήμης σ' ένα πρόσωπο, έγινε κατά τον Hauser, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της Αναγέννησης²⁰⁸”.

Έτσι, ο Λέων Μπατίστα Αλμπέρτι (1404-1472), ο οποίος ήταν από κλίση αρχιτέκτονας, αισθανόταν μεγαλύτερη ελευθερία στο θεωρητικό πλαίσιο, στο οποίο περιλαμβάνονταν πολλά: πίνακες, πολιτική, ηθική. Στις πραγματείες του πάνω σε ζητήματα τέχνης, αυτός, σε ζωντανή και αυστηρή λογοτεχνική μορφή, γενίκευσε όλη την τεχνική και την καλλιτεχνική πείρα των αρχαίων και των συγχρόνων επαγγελματιών.

Η πιο στενή σύνδεση κατανόησης και πράξης, δεξιότητας της τέχνης και της επιστήμης, πάνω απ' όλα με τα μαθηματικά, οδήγησε σε οριστικό διαχωρισμό της καλλιτεχνίας από την τέχνη και σε όλο και περισσότερη ελευθερία των καλλιτεχνών στο έργο τους και την ζωή τους.

Ακριβώς αυτή η πνευματικά απελευθερωμένη προσωπικότητα του δημιουργού ζωγράφου, γλύπτη, αρχιτέκτονα, η οποία έσχε τις υψηλές καλλιτεχνικές επιτεύξεις, είχε την συμβολή της στο ότι, πάνω από τις μεγαλύτερες αστικές συντεχνίες τραπεζιτών, εριουργών, νομικών κ.ά., υψώθηκαν τελικά οι καλλιτέχνες, οι οποίοι μέχρι τώρα στέκονταν σε πιο χαμηλό κοινωνικό σκαλοπάτι. Χάρη σ' αυτό το φαινόμενο, ο μαθητής του καλλιτέχνη, μπορούσε να περάσει από ένα εργαστήριο σε κάποιο άλλο, ως άρτια και δημιουργική προσωπικότητα και όχι ως υπεξούσιος υπηρέτης. Επίσης, οι δάσκαλοι μπορούσαν το ίδιο ελεύθερα να επιλέγουν τις παραγγελίες για τα εργαστήρια τους. Αυτό υποσχόταν ευρείες προοπτικές, τόσο στους παλιούς καλλιτέχνες όσο και σ' αυτούς που βρίσκονταν στο ξεκίνημα της καλλιτεχνικής τους πορείας.

²⁰⁸ Hauser A., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 100

Ατομικότητα και μεγαλοφυΐα

Στην περίοδο της Αναγέννησης λαμβάνουν χώραν σημαντικές κοινωνικές αλλαγές, με αποτέλεσμα την εμφάνιση μιας νέας ουσιαστικής δομής, στην οποία το άτομο ενώ στρέφεται στην παράδοση, δεν εξαρτάται απ' αυτήν. Έτσι η παράδοση παύει να αποτελεί τροχοπέδη για την ανθρώπινη ατομικότητα, ενώ παράλληλα γίνεται όργανό της και την υπηρετεί.

Η καλλιτεχνική ατομικότητα αποτελεί βασική υποσμάδα της αναγεννησιακής ατομικότητας. Με βάση λοιπόν τα νέα κοινωνικά δεδομένα, η θέση του καλλιτέχνη στον κόσμο, επαναπροσδιορίζεται με συνέπεια να απελευθερωθεί από τις σχέσεις προσωπικής εξάρτησης. Η νέα του θέση στο κοινωνικό περιβάλλον, απαιτεί γόνιμη δραστηριότητα. Προκειμένου να διανοιχτούν ευρύτερες προοπτικές για τον καλλιτέχνη, η κοινωνική του δραστηριότητα επρόκειτο να περάσει μέσα από διάφορες φάσεις και να αντιμετωπίσει πλήθος προκαταλήψεων.

Σε πλήρη αντίθεση με τη μεσαιωνική τέχνη, της οποίας ο “δημιουργός” είναι η παράδοση και όχι ο καλλιτέχνης, στην Αναγέννηση “δημιουργός” είναι η δύναμη της προσωπικότητας, ο αυθορμητισμός του ατόμου και η πνευματική του ενέργεια. Έτσι η Αναγέννηση, εκφράζεται μέσα από την ισχύ του ανθρώπινου νου και την επιρροή που ασκεί πάνω στην πραγματικότητα, δεδομένου ότι η μεγαλοφυΐα καθορίζεται από την ενέργεια και τον πηγαίο αυθορμητισμό του καλλιτέχνη.

Ο Hauser σημειώνει: “Το θεμελιακό καινούργιο στοιχείο στην αντίληψη της Αναγέννησης για την τέχνη είναι η ανακάλυψη της έννοιας της μεγαλοφυΐας και η ιδέα, ότι το έργο τέχνης είναι δημιουργία μιας αυταρχικής προσωπικότητας. Τούτη η προσωπικότητα ξεπερνάει την παράδοση, τη θεωρία, τους κανόνες ακόμη και το ίδιο το έργο, είναι πλουσιότερη και βαθύτερη από το έργο και αδυνατεί να εκφραστεί επαρκώς, μέσα σε οποιαδήποτε αντικειμενική μορφή.

Η αντίληψη περί μεγαλοφυΐας, μας δίνει τη δυνατότητα να εγνύσουμε στον αμυντικό μηχανισμό, που είναι ανάγκη να θέσει σε λειτουργία ο καλλιτέχνης. Πρώτον, εναντίον εκείνων για τους οποίους η τέχνη είναι κλειστό βιβλίο, κάτι δηλαδή το άγνωστο· και δεύτερον, εναντίον των ερασιτεχνών ή ακόμη και των ασχέτων. Ο καλλιτέχνης, αντιμετώπιζε τους πρώτους με τη μάσκα του εκκεντρικού και ιδιόρρυθμου και τους δεύτερους με το να τους τονίζει το γεγονός, ότι η τέχνη δεν μπορεί ν' αποκτηθεί με τη μάθηση, αλλά ότι είναι έμφυτο χάρισμα. Ήδη ο Φραντσέσκο ντε Χολλάντα στις “Συζητήσεις πάνω στη ζωγραφική” (1548) παρατηρεί, ότι κάθε σημαντική προσωπικότητα έχει πάνω της κάτι ιδιόμορφο, ενώ η ιδέα, ότι ο γνήσιος καλλιτέχνης γεννιέται δεν ήταν εντελώς καινούργια ούτε σ' αυτή την εποχή.

Η θεωρία που θέλει την μεγαλοφυΐα έμφυτη και σπάνια και που οδηγεί σε επιτυχίες ασύλληπτες για τον κοινό νου, μας ωθεί να μιλήσουμε για τα άτομα αυτά σαν αριστοκράτες του πνεύματος· οι οποίοι κατά την διάρκεια αυτής της πνευματικής ανάπτυξης, επιλέγουν την αυταπάρανηση σε ο, τι αφορά υλικές αξίες, δεδομένου πως μ' αυτόν τον τρόπο διαχωρίζονται από το πλήθος.

Ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης: φυγός θεόθεν και αλήτης

Έως τότε που οι κοινωνικές και διανοητικές επιδιώξεις των καλλιτεχνών ήταν εκείνες των χειροτεχνών, ζούσαν και εργάζονταν όπως όλοι οι χειροτέχνες. Η καριέρα τους ακολουθούσε προκαθορισμένους σταθμούς: του μαθητευόμενου, του εργαζόμενου και, τέλος, του δασκάλου. Υπήρχε μια συγκεκριμένη ρουτίνα, καθορισμένη από κώδικες και νόμους (η οποία άλλαζε μόνο όταν το άτομο άρχισε να ταξιδεύει.)

Η κουλτούρα τότε, ήταν σύμφυτη με την μελέτη της αρχαιότητας, η οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την Ρώμη. Η πόλη αυτή, πάντα ασκούσε ιδιαίτερη γοητεία στους καλλιτέχνες.

Την έναρξη σ' αυτό το ρεύμα, έδωσε το αμφιλεγόμενο ταξίδι στην Ρώμη του Μπρουνελλέσκι και του Ντονατέλλο, στις αρχές του 1400.

Ο Βαζάρι διηγείται, πως οι δύο στενοί φίλοι αποφάσισαν να αφήσουν την Φλωρεντία και να περάσουν κάποιο χρόνο στην Ρώμη, μελετώντας τα μνημεία αρχαίας τέχνης της Αιώνιας πόλης. Οι δύο καλλιτέχνες γύρισαν προσεκτικά όλη την Ρώμη, κάνοντας επίμονες ανασκαφές, για να βρουν θεμέλια αρχαίων κτηρίων. Έτσι, δημιούργησαν την εντύπωση πως έφαχναν κάποιο θησαυρό. Επίσης, ο Βαζάρι αναφέρει, πως ο Μπρουνελλέσκι, ικανοποιούσε αυτό το ενδιαφέρον του για την αρχιτεκτονική, εις βάρος της σωστής διατροφής και της ανάπαυσής του.

Αν και υπάρχουν αμφιβολίες, για το αν οι διηγήσεις του Βαζάρι ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, είναι γεγονός, ότι οι καλλιτέχνες ξεκίνησαν για το ταξίδι τους στην Ρώμη με νέους ξεκάθαρους στόχους, καθιστώντας την πόλη αυτή σημείο- σταθμό για εκατοντάδες καλλιτεχνών στους επόμενους αιώνες.

Έτσι, από την αρχή του 15^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες κατευθύνθηκαν προς την Ρώμη με την ορμή χιονοστιβάδας. Η Ρώμη, έγινε ο στόχος των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, αφετηρία της εργασίας τους. Το πνεύμα, που είχε κατακλύσει την Ιταλία και τον υπόλοιπο δυτικό κόσμο, εκφραζόταν με την διαδικασία σχεδιασμού των μνημείων, μετρήσεων, ανασκαφών, ανοικοδομήσεων, όπως μας πληροφορεί ο Λέων Μπατίστα Αλμπέρτι στο έργο του “Architettura” (1430).

Ο θαυμασμός αυτός για την Ρώμη, οδήγησε ορισμένες φορές σε ψυχολογικές περιπλοκές, όπως αυτή του νεαρού ζωγράφου Μπενβενούτο Γκαροφάλλο, ο οποίος για να ταξιδέψει στην πόλη αυτή, εγκατέλειψε στην στιγμή την δουλειά του. Ο δάσκαλος του, Μποκατσίνιο, ειδοποίησε τον πατέρα του φυγά, πως ο γιος του επιθυμούσε σφοδρά να επισκεφτεί την Ρώμη και μάλλον είχε καταφύγει εκεί.

Όλα αυτά τα γεγονότα, φανερώνουν σαφώς πως οι καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα είχαν τάση προς την περιπλάνηση, η οποία ερχόταν συχνά σε σύγκρουση με τα οικονομικά τους συμφέροντα. Το κίνητρο τους λοιπόν, σε πλήρη αντίθεση με τους παλαιούς χειροτέχνες, ήταν η δίψα για γνώση και για ελευθερία, σε ένα ιδιόμορφο μείγμα.

Γενικεύοντας όλα τα προαναφερθέντα, συμπεραίνουμε, πως από τα μέσα του 13^{ου} αιώνα κι έπειτα, στην Ιταλία (αν όχι και αλλού) παρουσιάστηκε ένας νέος τύπος καλλιτέχνη: μορφωμένου, με υψηλή κοινωνική θέση, η οποία προκάλεσε μια βαθιά αλλαγή της σχέσης μεταξύ εργοδότη και πελάτη. Εκείνη την εποχή, όπως γράφει ο Χάουζερ “... για πρώτη φορά επιτυγχάνεται η πλήρης χειραφέτηση του καλλιτέχνη... Συντελείται τώρα η τελική αλλαγή: όχι πια η τέχνη του, αλλά ο ίδιος ο άνθρωπος είναι αντικείμενο σεβασμού και γίνεται δημοφιλής. Ο κόσμος, που δουλειά του καλλιτέχνη ήταν να διακηρύσσει την δόξα του, διακηρύσσει τώρα την δόξα εκείνου· η λατρεία, της οποίας ήταν όργανο, τώρα εφαρμόζεται σ' αυτόν. Η περιωπή της θείας εύνοιας, μεταφέρεται τώρα από τους πάτρωνες και προστάτες του, στον ίδιο²⁰⁹”.

Η ανατολή αυτού του νέου ιδανικού κουλτούρας, μιας άλλης αντίληψης για την δημιουργική διαδικασία, έχει άμεση σχέση με την παρουσίαση και την εξέλιξη της ιδέας για την εκκεντρικότητα των καλλιτεχνών.

²⁰⁹ Hauser A., Το προαναφερθέν έργο σελ. 87

Κριτικάροντας τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες

Στα μέσα του 1400, το πνεύμα της εποχής απαιτούσε την εμφάνιση ενός νέου είδους καλλιτέχνη, ο οποίος θα μπορούσε να προβληθεί και με την βοήθεια μιας καλής βιογραφίας. Συνήθως αυτοί οι καλλιτέχνες, που γίνονταν αντικείμενα μελέτης, ήταν άτομα με έντονες εναλλαγές μεταξύ υπερβολικής εργασίας και δημιουργικής παύσης. Εμπνέονταν από τάση για μια αδιάλειπτη ψυχοφθόρα ενδοσκοπήση και είχαν τάσεις μελαγχολίας, απομόνωσης καθώς και εκκεντρικότητας. “Πράγματι, έως την εμφάνιση του Ραφαήλ, οι περισσότεροι καλλιτέχνες θεωρούνταν πως έχουν ιδιοσυγκρασιακά μια έφεση να πράττουν παράξενα και τρελά, πράγμα που τους ενεφάνιζε ιδιότροπους, αλλόκοτους και εκκεντρικούς. Οι μαύρες σκιές της κακίας, είναι συχνά πιο έκδηλες από το απαστράπτον φως της αρετής, που κάνει τους θνητούς αθάνατους”.

Παρά το γεγονός όμως, ότι οι βιογράφοι ήταν υποχρεωμένοι να ερευνήσουν, προκειμένου να ανακαλύψουν τα στοιχεία που συνέθεταν την προσωπικότητα του κάθε καλλιτέχνη με τον οποίο ασχολούνταν, από την παραξενιά μέχρι την σκληρότητα, την τσιγκουνιά, κάποιες φορές τον αλκοολισμό κ.α. ωστόσο οι ιδέες τους για τον ιδανικό καλλιτέχνη ήταν εντελώς αντίθετες. Π.χ., ο Λέων Μπατίστα Αλμπέρτι (1404-1472), ο πρώτος θεωρητικός της νεώτερης τέχνης, στην πραγματεία του “Della pittura” (“Περί ζωγραφικής”), συμπεραίνει, πως ο καλλιτέχνης πρέπει να διαχωριστεί απ’ το σύνολο του “φυσιολογικού κόσμου” και σχεδιάζει το πορτραίτο ενός ιδανικού καλλιτέχνη: “Θέλω το ζωγράφο να έχει παιδευτεί με όλες τις ελευθέρια τέχνες και να γνωρίζει ιδιαίτερα γεωμετρία, όπως δίδασκε και ο αρχαίος ζωγράφος Πάμφιλος. Τον θέλω να είναι σοφός, να διαβάσει ποιητές και ρήτορες και να συναναστρέφεται μορφωμένους ανθρώπους...

Σκοπός του ζωγράφου δεν είναι να αποκτήσει πλούτη, τονίζει ο Αλμπέρτι, θυμίζοντας μας την άλλη μεγάλη μορφή, που απευθύνουν στους καλλιτέχνες, αλλά τιμή και δόξα.” (Ο Αλμπέρτι λοιπόν, με τον όρο «φυσιολογικός άνθρωπος», προφανώς υπαινίσσεται τους υπολοίπους ανθρώπους που κατ’ αντιδιαστολήν είναι και αδαείς, και αμόρφωτοι κ.λ.)

Ενώ μέχρι τώρα ο καλλιτέχνης-τεχνίτης δεν διέφερε σε τίποτε από τους απλούς τεχνίτες της Φλωρεντίας, οι οποίοι κυκλοφορούσαν με την χαρακτηριστική τους εμφάνιση στους δρόμους της πόλης (δερμάτινη ποδιά, τσόκαρα και σιούφο), από δω και στο εξής, παρατηρούμε μια ριζική αλλαγή στο ντύσιμο, το οποίο πλέον γίνεται πολυτελές και στους τρόπους συμπεριφοράς, οι οποίοι γίνονται πιο εκλεπτυσμένοι. Όπως γράφει ο Αλμπέρτι, ο ζωγράφος έμελλε να φθάσει στο σημείο να αποτελεί μοντέλο ζωής σε σχέση με την τέχνη, καθώς παίρνει κατ’ αναλογία μορφήν ρητορικού προτύπου.

Τις απόψεις αυτές του Αλμπέρτι αργότερα τις μοιράστηκαν και οι άλλοι κριτικοί. Ο Βαζάρι εκθειάζει τον Ραφαήλ, διαχωρίζοντας τον απ’ την μεγάλη μάζα των καλλιτεχνών, λόγω των εξαιρετικών του αρετών και των λαμπρών του χαρισμάτων, που μπορούσαν να καλύψουν κάθε ασχήμια που τυχόν διέθετε, όσο μεγάλη κι αν ήταν.

Ο Φρανκίσκο ντε Χολλάνδα, απέδωσε στον Μιχαήλ Άγγελο τα εξής λόγια για να τους προσδώσει το κύρος της αυθεντίας: “ Το πρώτο, που λέγεται για τους καλλιτέχνες, είναι πως αυτοί είναι παράξενοι, πως ο λόγος τους είναι σκληρός και ανυπόφορος, ενώ αντίθετα δεν είναι καθόλου διαφορετικοί από τους άλλους ανθρώπους.”

Τους εκκεντρικούς καλλιτέχνες, καταδίκασε εντούτοις, με εκπληκτική αυστηρότητα, ο Τζιοβάννι Μπατίστα Αρμενίνι, στο έργο του “Dei veri precetti della pittura”, όπου δήλωσε ευθέως πως επικρατεί η στρεβλή αντίληψη, ότι δεν μπορεί να είναι κάποιος εκπληκτικός καλλιτέχνης, αν δεν τον λειιάζει κάποιο βρώμικο πάθος (vizio) ή μια μελαγχολική διάθεση. Ο

Αρμενίни αντιτάχθηκε, αναφέροντας πλήθος προικισμένων δασκάλων, αρχαίων και συγχρόνων, που αναδείχθηκαν χωρίς καπρίτσια και εκκεντρικότητες, θέλοντας ν' αποδείξει πως ίσχυε το αντίθετο.

Τις ίδιες απόψεις, είχε και ο Μιλανέζος Τζιοβάννι Πάολο Λομάζο, ο οποίος εγκωμιάζε την αξιοπρέπεια και τον ρασιοναλισμό των τεχνών και των καλλιτεχνών. Θεωρούσε, πως ο καλλιτέχνης έπρεπε να είναι σεμνός άνθρωπος, προσεκτικός σε όλα, αγαπητός και γλυκός, ποτέ εκκεντρικός ή, ακόμη χειρότερα, τρελός.

Όπως είναι ευνόητο, υπήρχαν καλλιτέχνες, που φέρονταν εντελώς αντικομοφορμιστικά. Οι συγγραφείς όμως στα μέσα του 1500, αντικατέστησαν την προϋπάρχουσα εικόνα, μ' αυτήν του καλλιτέχνη-φιλοσόφου, ρασιοναλιστή, κομοφορμιστή και μορφωμένου.

Ο Βαζάρι συνέβαλε σ' αυτό, προβάλλοντας με ζωηρά χρώματα την μορφή του Ραφαήλ, η οποία έμεινε για πολλές γενιές σταθερό σημείο αναφοράς. Στο ίδιο πρότυπο, φαίνεται ότι ταίριαζε τώρα και ο Μιχαήλ Άγγελος.

Τα παράξενα χόμπι των αναγεννησιακών καλλιτεχνών

Άξιες παρατήρησης, εκτός από την μανία για τις πρακτικές της μαγείας, ήσαν και οι εξωεπαγγελματικές ασχολίες των καλλιτεχνών, τα σημερινά δηλαδή χόμπι.

Ο Κερουμπίνο Αλμπέρτι, σεβαστός ζωγράφος με πολλές διακρίσεις, θέλησε κάποτε να κατασκευάσει βαλίστρες (balestroni). Αφιέρωνε όλο του το χρόνο στην κατασκευή αυτών των αναχρονιστικών όπλων, που φυσικά δεν είχαν καθόλου επαγγελματική απήχηση, αφού πολύ διαδεδομένη και πολύ αποτελεσματική ήταν πλέον η χρήση των κανονιών.

Άλλος ένας καλλιτέχνης με παράξενα χόμπι, ήταν ο Πάολο Γκουιντόττι, που ήταν ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας και μελετητής πολλών άλλων επιστημών. Όπως αναφέρει στην βιογραφία του ο Baldinucci, ο Γκουιντόττι, πίστευε πως ανακάλυψε τον τρόπο να πετά. Κατασκεύασε έναν “μηχανισμό πετάγματος”, τον προσαρμοσε στα χέρια του και επεχείρησε πολλές φορές να πετάξει, με αποτέλεσμα επανειλημμένες άσχημες πτώσεις.

Είχε επίσης πάθος, με την ανατομία. Συνήθιζε να πηγαίνει σε νεκροταφεία και να ξεθάβει πρόσφατα θαμμένα πτώματα, κόβοντας απ' αυτά, όποιο μέλος του σώματος ενδιαφερόταν να μελετήσει.

Εγκώμιο στην ασωτία

Η γενναιοδωρία, ως χαρακτηριστικό των καλλιτεχνών ήταν όχι μόνο αποδεκτή αλλά ακόμη και επαινετέα στα μάτια των βιογράφων, διότι θεωρούνταν δείγμα κοινωνικής ανωτερότητας του επαγγέλματος. Π.χ., ο Andrea del Castagno, που πέθανε καταχρεωμένος, δέχεται τους επαινούς του Βαζάρι για το ότι έζησε με αξιοπρέπεια. Οι βιογράφοι που επακολούθησαν, είχαν να δείξουν μόνον επιδοκιμασία στις εκδηλώσεις ασωτίας. Ο Passeri, προτιμούσε να βλέπει έναν καλλιτέχνη να ξοδεύει τα χρήματά του σαν μεγάλος κύριος, παρά να τα αποταμιεύει ζώντας ως απλός τεχνίτης.

Π.χ., ο βιογράφος αυτός έγραφε για το ζωγράφο Guercino, ο οποίος είχε καταφέρει να συγκεντρώσει χρήματα, με τα οποία ζούσε πλουσιοπάροχα και άνετα. Του άρεσε όμως να τα κρατά συγκεντρωμένα, έτοιμα να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες ή τις ανάγκες του, μη θέλοντας – όπως έλεγε – να ζητιανεύει στις πλατείες.

Ούτε η έκλυτη ζωή του Guido Reni, θεωρήθηκε απ' τον Passeri ανατρεπτική προς την επαγγελματική αξιοπρέπεια ενός ευγενούς καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Passeri, αυτός ο προικισμένος ζωγράφος απ' την Bologna απελάμβανε μεγάλη φήμη και πολλοί πρίγκιπες και

ηγεμόνες αγόραζαν τα έργα του. Ο Reni όμως, ήταν και παίκτης τυχερών παιχνιδιών. Όταν ο κόμης Costante Bentivoglio είπε γι' αυτόν: “Ζωγραφίζει καλά, αλλά παίζει επίσης καλά τα χρήματά του”, ο ζωγράφος απάντησε πως δεν υπελόγιζε το χρήμα, γιατί διέθετε ένα σωστό ορυχείο στα πινέλα του. Δυστυχώς το “ορυχείο” αυτό, δεν στάθηκε αρκετό για να καλύψει τα χρέη απ’ την χαρτοπαιξία, που επεδίδετο ο ζωγράφος.

Ο Baldinucci στη βιογραφία του Reni, φαίνεται πιο σκεπτικιστής όταν λέει πως ήταν συνήθειά του Reni να υπομένει με κάποια υπεροψία, τις γνώμες που κυκλοφορούσαν για το άτομό του. Ούτε αυτός κάνει ηθικές ενστάσεις για τις υπερβολές του Reni. Μόνο θλίβεται για τον ξεπεσμό της τέχνης του, όταν, σύμφωνα με τον Malvasia, στην προσπάθειά του να παίζει και να σπαταλήσει, ο καλλιτέχνης κατάντησε να μετατρέψει το στούντιο του σε εργοστάσιο κάδρων.

Το “Πέμπτο στοιχείο”

Η μεγαλοφυΐα, προσέδιδε στον φέροντα συνολικά ένα σωρό χαρακτηριστικά, από την ποιότητα στο αντικείμενο δράσης, έως συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά, αμφίεση, τρόπους, ιδιοτροπίες κ.τ.λ.

Οι επίδοξοι ομότεχνοι που εξήλωσαν τη δόξα τους, προσπάθησαν να τους μιμηθούν. Και αν η μίμηση μεγαλοφυούς παραγωγής είναι αδύνατη, (αφού χαρακτηριστικό της μεγαλοφυΐας είναι το ανεπανάληπτο, το μοναδικό) τι άλλο απέμενε να μιμηθεί κανείς, εκτός των τυπικών χαρακτηριστικών τρόπων, ιδιοτροπιών, φόρμας κ.ά.; Εξ’ ού και ο σχηματισμός προσωποτήτων που εύκολα κατηγοριοποιούνται από την κοινωνική ψυχολογία και τοποθετούνται στην αντίστοιχη θυρίδα της κοινωνιολογίας.

Οι Φλωρεντινοί καλλιτέχνες του 1500

Κατά το δεύτερο ήμισυ του 15^{ου} αιώνα, η Φλωρεντία δικαίως ονομάστηκε γη της επαγγελίας, εξαιτίας του ότι η ζωή σ’ αυτή την πόλη ήταν εξαιρετικά έντονη.

Η ζωή των Φλωρεντινών καλλιτεχνών, μεγάλων και μη – ήταν άρρηκτα δεμένη με διάφορα σημαντικά ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα. Στην βιογραφία του Περουτζίνο που περιέχεται στους “Βίους...”, υπάρχει πλήρως διατυπωμένη η θεωρία, που εξηγεί τους λόγους της πνευματικής πρωτοκαθεδρίας στην Φλωρεντία: “...στην Φλωρεντία, περισσότερο απ’ οπουδήποτε αλλού, οι άνθρωποι γίνονται τέλειοι σε όλες τις τέχνες και ιδιαίτερα στην ζωγραφική, γιατί σ’ αυτή την πόλη οι άνθρωποι παρακινούνται από τρία πράγματα : το ένα είναι η τάση κριτικής, που ασκούν πολλοί και σε μεγάλο βαθμό, γιατί ο αέρας εκεί δημιουργεί πνεύματα ελεύθερα, που δεν αρκούνται στα μέτρια έργα, αλλά πάντα κρίνουν με κριτήριο το καλό και το ωραίο και όχι το ποιος το έκανε. Το δεύτερο είναι ότι αν θέλει κανείς να ζήσει εκεί, πρέπει να είναι εργατικός, πράγμα που δε σημαίνει τίποτε άλλο από το να βάζει σε συνεχή λειτουργία το μυαλό του και την κρίση του και να είναι έξυπνος και γρήγορος και, τέλος, να ξέρει να κερδίζει χρήματα...

Ο τρίτος λόγος, που δεν είναι μικρότερης σημασίας από τους άλλους δύο, είναι η δίψα για τιμές και δόξα, που γεννά ο αέρας εκεί στους ανθρώπους όλων των επαγγελμάτων, η οποία, όσους έχουν μυαλό, τους παρωθεί να μη μένουν στάσιμοι ούτε πίσω από κανέναν, αλλά να θέλουν να φτάσουν αυτούς που αναγνωρίζουν ως δασκάλους²¹⁰”.

²¹⁰ Βαζάρι Τζ., Καλλιτέχνες της Αναγέννησης, Εκδ. “Κανάκη”, Αθήνα, 1995

Το “φλωρεντινό θαύμα” λοιπόν για τον Βαζάρι, συνίσταται σ’ ένα μοναδικό συνδυασμό φυσικού περιβάλλοντος και κοινωνικών συνθηκών: ο αέρας, που ευνοεί το πνεύμα της κριτικής και ο ανταγωνισμός, που οδηγεί στην ανταμοιβή των καλυτέρων.

Όσο για τον χαρακτήρα των διασήμων (και μη) κατοίκων της πόλης, ο Πάπας της Ρώμης ο Βονιφάτιος Η’ είχε την άποψη, ότι οι Φλωρεντινοί έχουν σύμφυτο το πέμπτο, δηλαδή το απολύτως ιδιάζον φυσικό στοιχείο (quintessentia), εκτός από τα τέσσερα γνωστά βασικά – γη, νερό, αέρας και φωτιά.

Κατά τον Βαζάρι όμως, αυτού του είδους οι άνθρωποι είναι λίαν επικίνδυνοι, επειδή “...σε όλα τα πράγματα πρέπει να ακολουθείται καθορισμένη μετριότητα, αποφεύγοντας τις ακρότητες, οι οποίες είναι συνήθως επιβλαβείς²¹¹.”

“Επικίνδυνες ακρότητες”, είναι ακριβώς αυτό που ο Βαζάρι αποδοκιμάζει σε πολλούς καλλιτέχνες, μια και ο ίδιος είναι τυπικός εκπρόσωπος της χρυσής μετριότητας. Κατά το δεύτερο ήμισυ του 1400 γράφονται τα πρώτα κείμενα αναφορικά με την συμπεριφορά των Φλωρεντινών καλλιτεχνών κι αυτό διότι οι βιογράφοι, βρίσκονται πλέον αντιμέτωποι με μια “παράξενη” (περισσότερο όμως, κατά την γνώμη των ίδιων βιογράφων), ομάδα καλλιτεχνών. Μια απ’ τις πρώτες παρατηρήσεις πάνω σε κάποιον εκκεντρικό καλλιτέχνη, εμφανίστηκε στην εφημερίδα “Cronaca Bolognese” του Τζιρόλαμο Μπορσέλλι και αφορούσε τον γλύπτη Νικολό ντελ Άρκα. Ο Νικολό περιγράφεται ως φανταστική προσωπικότητα, απλοϊκός, πεισματάρης, αδιάφορος για τις συμβουλές των φίλων.

Ένας απ’ τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες του οποίου η βιογραφία έχει γραφτεί από τον Βαζάρι, ήταν ο Πιέρο ντι Κόζιμο.

Ο Πιέρο στην εποχή του επαινείτο για την επιτυχή οργάνωση αποκριάτικων πομπών και ιδιαίτερα για το περίφημο “Trionfo della Morte”, εμπνευσμένο από τα “Trionfi” του Πετράρχη, μακάβριο και εντυπωσιακό, με θρήνους από μεσαιωνικούς χορούς, που συμπεριλάμβαναν και πολιτικά υπονοούμενα.

Το 1511 ο καλλιτέχνης, εξαιρετικά επινοητικός, σχεδίασε ένα καρναβάλι, το οποίο κατάφερε να προκαλέσει μεγάλη έκπληξη στο κοινό της Φλωρεντίας, δεδομένου, ότι οι Φλωρεντινοί δύσκολα εκπλήσσονταν, μια και ήταν συνηθισμένοι σε διάφορα θεάματα πολλές φορές απρόοπτα, τρομακτικά ή και αλλόκοτα.

Στον Πιέρο ντι Κόζιμο ανήκε η τιμή όπως αναφέρει ο Βαζάρι, επινόησης των μεγαλοπρεπών μασκέ-πομπών σε μορφή “θριάμβου” με συνοδεία μουσικής. Το θέαμα αυτό ήταν επίσης “θριάμβος”, τη θέση όμως των ερωτευμένων αρχαίων θεών με την διασκεδαστική ακολουθία των σατύρων και των νυμφών την αντικατέστησαν οι σκιές του επέκεινα κόσμου.

Το μαύρο χιούμορ αυτού του καρναβαλιού υπήρξε η αφορμή να θεωρηθεί ο Πιέρο ντι Κόζιμο τρελός.

Το τεράστιο και επιβλητικό μαύρο βαρύ κάρο, που το έσερναν βούβαλοι, ήταν ζωγραφισμένο και διακοσμημένο με οστά και άσπρους σταυρούς (αντί των συνηθισμένων αλληγορικών τροπαίων). Επίσης, το στόλιζε μια γιγάντια φιγούρα, που παρίστανε το θάνατο και κρατούσε ένα δρεπάνι. Ήταν φορτωμένο με φέρετρα και το συνόδευε πλήθος λαμπαδηφόρων οι οποίοι φορούσαν μάσκες κρανίων.

Κάτω από τις μαύρες σημαίες, που ήταν στολισμένες με το έμβλημα του θανάτου, βάδιζαν τα ειδικά επιλεγμένα γι’ αυτήν την περίπτωση, αποστεωμένα άλογα, τα οποία παρουσίαζαν μια θλιβερή εικόνα και μετέφεραν πάνω τους πενήντα ιππείς, που φορούσαν στολές σκελετών.

²¹¹ Βαζάρι Τζ., Το προαναφερθέν έργο

Την ώρα της πομπής, τόσο οι έφιπποι όσο και οι πεζοί, έφελναν με τρεμουλιαστές φωνές επικήδειους ύμνους. Στις σύντομες στάσεις της άμαξας, από τα φέρετρα ξεπρόβαλαν οι μεταμφιεσμένοι, οι οποίοι σήκωναν προσεκτικά το σιέπασμα και με μεγάλη συγκίνηση τραγουδούσαν πάνω σε πασίγνωστο καρναβαλικό μοτίβο τους στίχους του Αντόνιο Αλαμάνι, μετατρέποντας τον ερωτικό ύμνο, σε επικήδεια αναφιλητά:

Εμείς νεκροί και εσείς ζείτε,
Εσύ ζωντανός, εγώ νεκρός,
Όπως και εμείς, θα πεθάνετε και εσείς,
Όλους μας περιμένει το ίδιο τέλος.

Βάσανα, δάκρυα, μεταμέλεια
Αυτό είναι τώρα το ριζικό μας.
Η αδελφότητα των νεκρών
Αναστενάζει δυνατά: “Μεταμέλεια!”

Εμείς σας μοιάζαμε,
Τώρα θα γίνετε σαν εμάς.
Εμείς περάσαμε πια στον επέκεινα κόσμο,
Σε λίγο θα σας συναντήσουμε εδώ
Και θα ακούσουμε την μετάνοια σας²¹².

Ο χλευασμός αυτών των καρναβαλικών επικήδειων κουπλέτων, αντέφασκε στην αγαλλίαση των εορτών του Λορέντζο του Μεγαλοπρεπούς και στις περίφημες “πομπές μετανοίας” της εποχής του Σαβοναρόλα. Με πικρή ειρωνεία, παρωδώντας και το ένα και το άλλο, έσμιγε σε φανταστικές δόσεις, το δυσοίωνα με το διασιδεαστικό πνεύμα του καρναβαλιού.

“Στ’ αλήθεια”, σημειώνει με θαυμασμό ο Βαζάρι, “σε τέτοια θεάματα και στην οργάνωση ομοίων εορτών, η πόλη αυτή δεν είχε ανταγωνιστές.”

Ο Ιακοπο Pontormo, είχε μαθητεύσει για ένα μικρό χρονικό διάστημα, στον Piero di Kosimo και δεν ήταν λιγότερο εκκεντρικός. Ο ίδιος ο Βαζάρι, περιγράφει το παράξενο σπίτι του, καθώς και το γεγονός ότι επέτρεπε στον εαυτό του, την πολυτέλεια να επιλέγει ο ίδιος, για ποιόν εργοδότη θα εργαστεί (είχε απορρίψει π.χ. την πρόταση του Οικταβιανού των Μεδίκων, ενώ είχε δεχτεί να δουλέψει για ένα άτομο περιορισμένης οικονομικής δυνατότητας). Επίσης, διακατεχόταν από επίμονο φόβο θανάτου και μιαν υποχονδρία που τον ταλαιπωρούσε, όπως αποτυπώνεται και στο προσωπικό του ημερολόγιο.

Ενδεικτική περίπτωση ιδιόμορφου καλλιτέχνη, είναι αυτή του Graffiono Fiorentino.

Ο Fiorentino, έτρωγε σε τραπέζι στρωμένο με τα έργα του και κοιμόταν σε μια κάσα στρωμένη με άχυρο, χωρίς σεντόνι.

Την ίδια περίοδο, ζούσε στη Φλωρεντία μια παρέα νεαρών καλλιτεχνών και φίλων, οδηγός της οποίας ήταν ο Iacone, μαθητής του Andrea del Sarto και, για μικρό χρονικό διάστημα, βοηθός του Pontormo. Αυτοί, ζούσαν έκλυτο βίο. Περνούσαν το χρόνο τους σε γιορτές και γεύματα, χλευάζοντας τους πάντες και θεωρώντας τον τρόπο ζωής τους ό,τι καλύτερο.

²¹² Μετάφραση από το βιβλίο: Vasari Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma, 1993, σελ.579

Πιθανότατα ο di Cosimo και ο Pontormo υπέφεραν από σοβαρές ψυχικές διαταραχές, που ίσως να αποτελούσαν ενδιαφέρουσες κλινικές περιπτώσεις.

Σε αντίθεση με τον Μεσαίωνα, η Αναγέννηση ανύψωσε τους καλλιτέχνες σε ελιτίστικη θέση και οι συμπεριφορές τους ανηγορεύοντο πλέον σε δημόσιες υποθέσεις. Πρέπει πάντως να σημειωθεί, ότι ο di Cosimo και ο Pontormo, θεωρούνταν περισσότερο εκκεντρικοί παρά άρρωστοι.

Είναι εμφανές, πως οι βιογράφοι των καλλιτεχνών, σκόπευαν περισσότερο στην φιλοσοφική και ηθική ερμηνεία των ψυχολογικών προβλημάτων, παρά στην ψυχαναλυτική ερμηνεία με βάση την ανίχνευση των αιτιών. Ούτως ή άλλως βεβαίως, ο όρος “ψυχολογία” ήταν άγνωστος ως την τελευταία δεκαετία του 1500.

Τα έργα των βιογράφων, αρχικώς είχαν την μορφή διασκεδαστικής νουβέλας. Στα έργα αυτά, παρεισφρύουν αναπόφευκτα διογκώσεις και υπερβολές, καθώς το σκανδαλώδες είναι πάντα ελκυστικό. Οι βιογράφοι τελικώς, επηρεασμένοι από τον κοινωνικό τους περίγυρο και επηρεάζοντάς τον, δημιουργούν ή και εκτρέφουν ή και μεγεθύνουν κοινωνικές αναπαραστάσεις. Έχουν λοιπόν ευθεία σχέση με την δημιουργία της ιδέας περί ανισόρροπου καλλιτέχνη την οποία μελετούμε.

Το φαινόμενο αυτό, βρίσκει όχι μόνο συνέχεια στα σημερινά Μ.Μ.Ε., αλλά έχει και ανάλογο προηγούμενο στην αρχαιότητα. Ήδη γινόταν πολύ συζήτηση για το αν οι κωμωδίες του Αριστοφάνους για παράδειγμα, έκαναν περισσότερο καλό ή κακό. Παρόλο που ο θεατής, πήγαινε στις παραστάσεις αυτές, γνωρίζοντας ότι τα δρώμενα ήταν μια υπερβολική εκδοχή της πραγματικότητας, δεν έπαυε να φεύγει επηρεασμένος. Το αποτέλεσμα ήταν να σπιλωθούν ή να γελοιοποιηθούν μεγάλες μορφές, μηδέ του Σωκράτους εξαιρουμένου.

Στα πρώτα χρόνια του cinquecento, του Μποτιτσέλι, του Λεονάρντο, του Μιχαήλ Αγγέλου κ.α., οι οποίοι συναντήθηκαν και εργάστηκαν για ένα σύντομο διάστημα στη Φλωρεντία, θεωρούμε πως η ζωή και το έργο τους συνιστούν κορυφαίες εκφράσεις των εσωτερικών εντάσεων της αναγεννησιακής κουλτούρας και της ανάπτυξης της τραγωδίας της.

Όταν μάλιστα γίνεται λόγος για την “...ιστορία της αναγεννησιακής κουλτούρας”, τότε μέσα στους εσωτερικούς της ορίζοντες, στην πρώτη θέση βρίσκεται όχι η ίδια η ιστορία, αλλά ακριβώς η βιογραφία. Φαίνεται να μην είναι η βιογραφία καταγεγραμμένη στην ιστορία, αλλά η ιστορία να είναι καταγεγραμμένη στη βιογραφία.

Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι

Μια έρευνα για τους εκκεντρικούς καλλιτέχνες της Αναγέννησης, δεν θα μπορούσε να παραλείψει τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, έναν ακόμη Τόσκανό, που επέδειξε το ίδιο ερευνητικό πνεύμα και το πάθος του γρήγορου λογισμού, βασικά στοιχεία και τα δύο του Φλωρεντινού πνεύματος.

“Ο Λεονάρντο, είναι ο τυπικός εκπρόσωπος του αναγεννησιακού καθολικού πνεύματος. Μαθηματικός και αρχιτέκτων, μηχανικός και φιλόσοφος, μουσικός και επιδέξιος ιππεύς, οπτικός, υδραυλικός, βοτανολόγος, ζωγράφος άφθαστος και τόσα άλλα, ξεχώριζε με το λεπτό του γούστο και την ευχάριστη συμπεριφορά του. Ο άνθρωπος αυτός φάνταζε στους συγχρόνους του, σαν ενσάρκωση δαιμονικής, μη ανθρώπινης αρχής²¹³.”

Η βιογραφία του Λεονάρντο είναι ιδιαίτερα πρόσφορη για κοινωνιολογικές αναλύσεις και συμπεράσματα. Μελετώντας την ζωή του Λεονάρντο, έχουμε μια πλήρη και ολοκληρωμένη εικόνα ενός ιδιόμορφου κόσμου. Με τα γεγονότα και τις λεπτομέρειες που την απαρτίζουν,

²¹³ Ortega y Gasset I., La Gioconda. Στο Ortega y Gasset I., Mosedades. Madrid, 1964, σελ.221

παρουσιάζει μια πλήρη εικόνα της εποχής στην οποία έζησε ο καλλιτέχνης, ως ένα ιστορικό μυθιστόρημα.

Από την αρχή της βιογραφίας του ντα Βίντσι, γίνονται φανερές οι ιδιομορφίες της προσωπικότητας του. Από τα παιδικά του χρόνια φάνηκε ότι ο Λεονάρντο ήταν αριστερόχειρ. Άρχισε γρήγορα να γράφει ανάποδα, χρησιμοποιώντας εκφράσεις που δεν διαβάζονταν από άλλον. Για την ιδιωτική του ζωή μιλά ελάχιστα, αναφέρεται μόνο στις μετακινήσεις του από το ένα μέρος στο άλλο, πράγμα το οποίο τον υποχρέωνε η εργασία του να κάνει.

Όντως, “οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την προσωπική του ζωή και τις αντιδράσεις του, είναι ελάχιστες. Πρέπει να σημειωθεί δε, ότι η καταγραφή αυτή γίνεται χωρίς την παραμικρή απόχρωση συναισθήματος. (Ένα από τα πιο τρανά παραδείγματα αυτού, είναι η εντελώς ουδέτερη καταγραφή του θανάτου του πατέρα, του καθώς και άλλων συγκλονιστικών γεγονότων”. Αν και τα παραδείγματα που φανερώνουν την ακραία συμπεριφορά του είναι πλείστα, ωστόσο εκείνο που πιθανώς τον σημάδεψε, ήταν το ψυχικό τραύμα το οποίο του είχε δημιουργήσει η νοθογένεια. Όταν το νόθο παιδί του δημοσίου υπαλλήλου από το Βίντσι ήρθε το 1469 στην Φλωρεντία, όπου ο πατέρας του ανέλαβε την θέση του συμβολαιογράφου, αυτό όχι μόνο δεν μετρίασε το πρόβλημα, αλλά, αντιθέτως το έκανε πιο έντονο.

Το παιδί, ο Λεονάρντο, ένωσε ότι ξαφνικά βρέθηκε ανάμεσα σε δύο στρατόπεδα: σ’ εκείνο του κόσμου των πλουσίων μαικήνων και άλλων επισκεπτών του σπιτιού του πατέρα του και του κόσμου των ανυπόληπτων αλλά περήφανων ζωγράφων.

“Να μην επιθυμείτε το αδύνατον”, – αυτή τη συμβουλή έδινε σ’ ένα φανταστικό συνομιλητή του ο Λεονάρντο στα σημειωματάριά του. Στην πραγματικότητα όμως, αυτή η συμβουλή απευθυνόταν κυρίως στον εαυτό του. Ωστόσο, στα μάτια των συγχρόνων του ο Λεονάρντο ήταν εκείνος, που στόχευε το αδύνατο, λόγω της πλούσιας φαντασίας του και των μεγαλοφυών προβλέψεων που έκανε. Όλη του η ζωή εστιαζόταν κάτω από ένα μυστηριώδες φως. Ίσως, επειδή οι βασικές κρυφές παρορμήσεις του ήταν η αστείρευτη περιέργεια και η ανικανοποίητη δίψα για μάθηση. Σε απερίοριστο βαθμό αυτές, υπήρξαν πάντα το διακριτικό χαρακτηριστικό του.

Θα αναφερθούμε σε δύο μόνο παραδείγματα. Στις 29 Δεκεμβρίου του 1479 στη Φλωρεντία απαγχονίσθηκε ο Μπαντίνο Μπαρονσέλι, ένας από τους δολοφόνους του Τζουλιάνο των Μεδίκων. Στον Λεονάρντο παρήγγειλαν να αναπαραγάγει για τους απογόνους, αυτήν την πράξη δικαιοσύνης. Διατηρήθηκαν τα επιμελημένα σκιαγραφήματα με μολύβι για την τοιχογραφία, όπου ο καλλιτέχνης με παραδειγματική ηρεμία και με την δική του κομψή καθρεπτική γραφή, σημείωσε για τον εαυτό του δίπλα στη ζωγραφιά, το χρώμα που θα έπρεπε να έχει η μία ή η άλλη λεπτομέρεια της ενδυμασίας του εκτελεσθέντος: ο ευγενής Μπαντίνι εκτελέστηκε με βαριά και πλούσια επίσημη στολή. Η καθυστέρηση της περάτωσης του μεγάλου αυτού έργου, έθεσε σε δοκιμασία τις σχέσεις του καλλιτέχνη με τον πατέρα του, ο οποίος εξάλλου ποτέ δεν τον καταλάβαινε. Επίσης ο Λεονάρντο απώλεσε και την εύνοια του Λορέντζο Μέντιτσι. Το απρόσιτο και η αυστηρότητα του Λεονάρντο όμως, τον έκανε αδιάφορο ως προς την ανάγκη για συμπάθεια από τους γύρω του.

Αργότερα, στο νοσοκομείο της Σάντα Μαρία Νοβέλλα, ο Λεονάρντο επί μέρες φρόντιζε έναν μοναχικό φτωχό γέροντα: τον περιποιόταν, του έφερνε νερό και τον ρωτούσε για την μακρόχρονη ζωή του. Την ημέρα, που ο ηλικιωμένος άνδρας άφησε ήρεμα την τελευταία του πνοή, ο Λεονάρντο, όπως γράφει ο Βαζάρι, προκειμένου να ανακαλύψει τα αίτια ενός τόσο γλυκού θανάτου, ετοίμασε αμέσως τα εργαλεία και έκανε νεκροτομή στο άψυχο σώμα.

Υπήρξε σχεδόν αυτοδίδακτος σε όλους τους κλάδους. Το θάρρος και η τόλμη του, ήταν εξαιρετά. Ο Βαζάρι αποκάλεσε το μυαλό του Λεονάρντο πραγματικά θαυμαστό, εύστοχο και θειικά “εμπνευσμένο”, παρότι ότι σχολίαζε αρνητικά την εμμονή του καλλιτέχνη στην τελειότητα, καθώς και το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος των έργων του παρέμεινε ημιτελές. Ως αποτέλεσμα αυτού, “ο γιος του Πιέρο ντα Βίντσι... θα ήταν πολύ επαρκής στις πρώτες του σπουδές, αν δεν ήταν συνάμα τόσο ευμετάβολος και ασταθής. Πάντα καταπιανόταν με πολλά ταυτόχρονα, θέλοντας να μάθει όσο το δυνατόν περισσότερα και ύστερα τα εγκατέλειπε σχεδόν αμέσως... Είχε την εντύπωση, ότι το χέρι δεν μπορούσε να δώσει την τελειότητα που αναζητούσε το πνεύμα του και έτσι το μυαλό του ποτέ δεν έβρισκε ησυχία στα επινοήματά του”. Αποδίδοντας στον Λεονάρντο αξίες αναμφισβήτητες, όπως η ελευθεριότητα, η ισορροπία, η απέχθεια προς κάθε ευτέλεια, ο Βαζάρι στηρίζεται στη μαρτυρία ενός αφοσιωμένου φίλου του καλλιτέχνη, τον Φραντσέσκο ντε Μέλζι.

Σωστό μοιάζει και ένα άλλο επιχείρημα του Βαζάρι, το οποίο όμως το απάλειψε από την τελευταία παραλλαγή της βιογραφίας του καλλιτέχνη: “Ο ιδιόρρυθμος τρόπος σκέψης του, τον οδήγησε στην έρευνα διαφόρων φυσικών φαινομένων. Παρατηρούσε τα βότανα, αναλύοντας τις ιδιότητες τους, παρακολουθούσε επίσης τις μεταβολές του ουρανού, την πορεία της Σελήνης και το ταξίδι του Ήλιου. Όλες αυτές οι παρατηρήσεις της φύσης, του δημιούργησαν μιαν αιρετική άποψη για πολλά πράγματα, με αποτέλεσμα να απορρίψει όλες τις θρησκείες και να παρουσιάζεται σαν φιλόσοφος και όχι σαν χριστιανός”.

Τον ζωγράφο από το Βίντσι, τον απασχολούσαν πολλές φορές προβλήματα, τα οποία συχνά απείχαν από την ζωγραφική. Τα καθαρώς καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα, κάποιες φορές εκτοπιζόνταν από σκιαγραφήματα επιστημονικού χαρακτήρα. Άλλοτε πάλι, συνελάμβανε ιδέες για νέες υδροτεχνικές κατασκευές και τότε στα στεγνά και αυστηρά του σχέδια, διαφαινόταν η ομοιότητα των ρευμάτων του νερού με τις γυναικείες μπούκλες. Ή ξαφνικά συνελάμβανε την φαινή και τολμηρή ιδέα να σηκώσει και να μεταφέρει σε άλλη, πιο κατάλληλη κατά τη γνώμη του, θέση, τον Φλωρεντινό ναό του Σαν Τζιοβάννι.

Αυτό το τελευταίο, απερρίφθη κατηγορηματικά από τους συντηρητικούς και συνετούς πατέρες της πόλης, σαν καθαρός παραλογισμός. Όπως αναφέρει ο Βαζάρι, “...ο Λεονάρντο τους παρότρυνε με τόσο πειστικά επιχειρήματα, ώστε το έκανε να φαίνεται στα μάτια τους προσιτό”, αργότερα όμως, μακριά από τον “πλάνο” ζωγράφο, συνειδητοποίησαν την απερισκεψία στην οποία παρ’ ολίγο να τους οδηγήσει ο ενθουσιασμός, που ο καλλιτέχνης τους μετέδωσε. Και τότε, βεβαιότατα, “...ο καθένας μετά την αναχώρηση του, στο βάθος της ψυχής του συνειδητοποιούσε το ακατόρθωτο αυτού του συλλογισμού”. “Γενικά, στα μάτια των συγχρόνων του, ο Λεονάρντο ήταν ο αιώνια δυσαρεστημένος και είναι αλήθεια πως, αν φυλλομετρούσαμε τις εκατοντάδες των σχεδίων που αυτός εξεπόνησε για κατοικίες, πύργους, εκκλησίες, κήπους, κανάλια, θα διαπιστώναμε πως είχε την μανία να μεταμορφώνει οτιδήποτε έβλεπε²¹⁴”.

Η “Μάχη του Ανγκιάρι”, έργο το οποίο καλύπτει έναν από τους τοίχους της αίθουσας του Συμβουλίου, στο Παλάτσο Βέκκιο στην Φλωρεντία και το οποίο “...έγινε στο είδος του πρόκληση του ιδιοφυούς πλέον γέροντος, στον νεαρό γίγαντα Μιχαήλ Άγγελο που πέρασε το δρόμο της δόξας του δασκάλου²¹⁵...”, δεν διατηρήθηκε, εξαιτίας αυτής της εμμονής του Λεονάρντο για μετατροπές και νέες τεχνικές. Αντί του λεγόμενου “tempera forte”, ο Λεονάρντο συνέλαβε την ιδέα να πειραματιστεί σ’ αυτή την τοιχογραφία με ένα νέο ελαιώδες

²¹⁴ Σειρά “Μεγάλοι ζωγράφοι”, σελ.38

²¹⁵ Ortega y Gasset I., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 224

επιστρώμα. Σύμφωνα μ' αυτή την μέθοδο, τα χρώματα χρειάζονταν ζέσταμα και ο Λεονάρντο τοποθέτησε κάτω από την τοιχογραφία μια τεράστια φουφού. Στο κάτω μέρος της, εκεί, που η φωτιά ήταν πιο δυνατή, τα χρώματα στέγνωσαν καλά και έγιναν ανεξίτηλα. Αλλά τα χρώματα του επάνω μέρους έλειψαν και άρχισαν να τρέχουν. Έτσι το αμείωτό του πάθος για πειράματα, κατέστρεψε για άλλη μια φορά το έργο του.

Τον ίδιο χρόνο, ο Λεονάρντο ασχολείται με ένα νέο έργο. Τώρα ο καλλιτέχνης έχει περάσει σε μιαν άλλη φάση: προσπαθεί να συνδυάσει την ζωγραφική με τις πνευματικές του αναζητήσεις.

Αρχικά ξεκίνησε δουλεύοντας την προσωπογραφία της Μόνα Λίζα ντελ Τζοκόντο, συζύγου ενός φλωρεντινού εμπόρου. Σ' αυτό το έργο, ενώνει σε ένα βαθυστόχαστο σύνδεσμο το πνευματικό και το σωματικό μέρος του έργου του. Για να επιτύχει αυτή την σύνθεση χωρίς να χρησιμοποιήσει την παραμικρή “συρραφή”, ο καλλιτέχνης έπρεπε να παρατηρήσει το έργο του, αποστασιοποιημένος απ' αυτό με την παρατηρητική και ερευνητική ματιά του αναλυτή.

Ο Λεονάρντο, διέθετε αυτές τις ικανότητες στον υπέρτατο βαθμό. Έτσι, ο καλλιτέχνης δούλεψε αυτόν τον ασυνήθιστο, λυρικό και συνάμα “πνευματικό” πίνακα, τέσσερα χρόνια.

Ταυτόχρονα, ο Λεονάρντο ασχολείται εντατικά με την ανατομία στο Σάντα Κρότσε. Το κάνει αυτό, χρησιμοποιώντας πτώματα καταδικασμένων σε θάνατο. Ορμώμενος από τις γνώσεις που αποκομίζει από αυτή την έρευνα, γράφει μια πραγματεία πάνω στην βιολογία με λεπτομερείς αναφορές στην τεκνογονία και στην κυκλοφορία του αίματος. Έτσι, η δημιουργία της γεμάτης έξαρση μορφής της καλλονής, γίνεται παράλληλα με την μελέτη της ανατομίας. Αυτό αποκαλύπτει τις πλείρες αντιθέσεις του πνεύματος του καλλιτέχνη.

Ο ζωγράφος, ασχολήθηκε επισταμένα με την ανατομία, δεδομένου ότι είχε στο ενεργητικό του περίπου τριάντα νεκροψίες, τις οποίες είχε πραγματοποιήσει σε πτώματα ηλικιωμένων, παιδιών και εγκύων γυναικών.

Διέθετε τόσο χρόνο γι' αυτήν την ασχολία, ώστε κάποτε του απαγόρευσαν να πηγαίνει στο νοσοκομείο, μετά από διαταγή του Πάπα. Η μελέτη της ανατομίας, είχε καταλήξει να γίνει πάθος για τον Λεονάρντο και έτσι συνέχισε να μελετά το ανθρώπινο σώμα, πιστεύοντας, ότι ο άνθρωπος είναι το πρότυπο της δημιουργίας και λαμβάνοντας σοβαρά υπ' όψιν του τις αλήθειες που είναι δυνατόν να εξάγει η επιστημονική έρευνα.

Ο ζωγράφος, είχε σχεδόν απαρνηθεί τις απολαύσεις του κόσμου και είχε δοθεί ολοκληρωτικά σε ένα παράξενο για τους πολλούς γύρω του, τρόπο ζωής. Δαπανούσε τον περισσότερο χρόνο του στο εργαστήριό του, κατασκευάζοντας περίεργα εργαλεία, διάφορα άλλα αντικείμενα ή ασχολούμενος με την δημιουργία σκευασμάτων από βότανα· έγραφε επίσης αναγραμματισμένες προτάσεις με ακατανόητο περιεχόμενο.

Όλες αυτές οι παράξενες ασχολίες του Λεονάρντο, οδήγησαν σε κακόβουλες φήμες: τον αποκαλούσαν νεκρομάντη καθώς και μάγο. Αυτό θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε φυσικό για την εποχή στην οποία έζησε ένας τέτοιος άνθρωπος, που διέθετε ένα τόσο ανήσυχο πνεύμα. Ωστόσο, κανένας δεν μπορεί να υποστηρίξει πειστικά κάτι τέτοιο, γιατί ο καλλιτέχνης είχε ταχθεί φανερά εναντίον ατόμων που ασχολούνταν με την νεκρομαντεία και την αλχημεία και θεωρούσε αυτούς τους ανθρώπους κατασκευαστές φαντασμάτων και ψευδών. “Στις σημειώσεις του Λεονάρντο έχει καταγραφεί η πλήρης περιφρόνηση και η οργίλη απέχθεια προς κάθε είδους νεκρομαντεία. Αντιμετωπίζει με πλήρη περιφρόνηση την μαγεία, την αστρολογία, τον αποκρυφισμό και απορρίπτει την ύπαρξη πνευμάτων σαν υπόσταση ανεξάρτητη από τον φυσικό κόσμο²¹⁶”.

²¹⁶ Φότεβ Γ., Το προαναφερόμενο έργο, σελ. 276

Σύμφωνα με αυθεντικές πηγές, ο ζωγράφος διασκέδαζε αφάνταστα όταν έκανε φάρσες στους καλεσμένους του και αυτοί σοκάρωνταν από την ωμότητα τους. Αναφέρεται, ότι κάτι που διασκέδαζε πολύ τον καλλιτέχνη και τρομοκρατούσε στην κυριολεξία τους άλλους, ήταν ένα αστείο, που σοφίστηκε ο Λεονάρντο, χρησιμοποιώντας τα εντόσθια ενός μικρού ταύρου, τα οποία γέμιζε με ζεστόν αέρα και τα έκρυβε σε διπλανό δωμάτιο. Όταν αυτά διογκώνονταν, κατελάμβαναν τόσο χώρο και είχαν τόσο τρομακτική θέα, ώστε οι καλεσμένοι πανικοβάλλονταν.

Ένα άλλο αστείο που έκανε ο Λεονάρντο στους φίλους του, είχε να κάνει με μια σαύρα την οποία είχε μεταμορφώσει ο ίδιος. Η παράξενη αυτή σαύρα είχε μούσι, κέρατα και φτερά, κατασκευασμένα από υδράργυρο και λέπια, τα οποία ο Λεονάρντο είχε πάρει από άλλα ερπετά. Είχε καταφέρει να την ημερώσει και την κρατούσε κλεισμένη σε ένα κουτί. Όταν είχε καλεσμένους, τους την έδειχνε απροειδοποίητα και αυτοί τρομοκρατούνταν. “Τέτοιες τρέλες έκανε πολλές”, γράφει ο Βαζάρι.

Μια άλλη επικεντρωτικότητα που χαρακτήριζε τον ζωγράφο, ήταν η εμμονή του στην χορτοφαγία. Ο ίδιος, θεωρούσε εκείνους που έτρωγαν κρέας ως σαρκοβόρα όντα και “βασιλιάδες των κτηνών”.

Ακόμη, εξοργιζόταν με εκείνους που κακομεταχειρίζονταν τα ζώα και πολλές φορές είχε πληρώσει μεγάλα χρηματικά ποσά σε εμπόρους πουλιών, μόνο και μόνο για να τα αγοράσει και να τα αφήσει ελεύθερα. “Συχνά για παράδειγμα, σαν περνούσε από μέρη όπου πουλούσαν πουλιά, πλήρωνε αδιαμαρτύρητα όσα του ζητούσαν, έβγαζε τα πουλιά από τα κλουβιά τους... και τους χάριζε την ελευθερία τους²¹⁷.”

Ένα άλλο σημείο το οποίο τον έκανε να ξεχωρίζει από τους άντρες της εποχής του, ήταν ο τρόπος που ντυνόταν. Ενώ η πλειονότητα των ανδρών φορούσε φαρδιά και επίσημα ρούχα, ο Λεονάρντο προτιμούσε τα κόκκινα χιτώνια που έφθαναν μέχρι το γόνατο. Επίσης, σε αντίθεση με τους συγχρόνους του που πρόσεχαν ελάχιστα τους κανόνες της υγιεινής, ο Λεονάρντο αγαπούσε την καθαριότητα, σε σημείο που έφτανε την υποχονδρία. Μισούσε τα λερωμένα από μπογιές χέρια και φρόντιζε σχολαστικά τα νύχια του και τα γένια του. Αυτό ειδικά, ίσως να σχετίζεται, με το ότι δεν ήθελε να φαίνεται χειρώνακτας.

Κάτι που διαφοροποιούσε τον Λεονάρντο από τους ανήσυχους και τους αριβίστες του κύκλου του, ήταν επίσης και η απόλυτη ψυχραιμία του, που άγγιζε την αδιαφορία. “Η υπομονή εναντίον των ύβρεων σε προστατεύει όπως τα ρούχα από το κρύο. Όσο πιο τσουχτερό γίνεται το κρύο, τόσο βαρύτερα ρούχα πρέπει να φορέσεις”, έγραφε ο Λεονάρντο στα σημειωματάριά του. Αυτή η αυτοκυριαρχία έφερνε τον Λεονάρντο σε πλήρη αντίθεση με τον οξύθυμο Μιχαήλ Άγγελο ή τον κοσμοπολίτη Ραφαήλ.

Ο μεγάλος ζωγράφος, σε όλη του τη ζωή πάλευε για την πλήρη ανεξαρτησία και ένιωθε μιαν ανωτερότητα σε σχέση με τους άλλους. Ωστόσο, αυτό το στοιχείο της προσωπικότητάς του, τον οδήγησε στην απομόνωση, γιατί αρνείτο τον οποιονδήποτε συμβιβασμό. Ο καλλιτέχνης πίστευε αποκλειστικά και μόνο στον εαυτό του, υπολογίζοντας πάνω απ’ όλα στις δικές του δυνάμεις, τις οποίες γνώριζε καλύτερα από τους άλλους, οι οποίοι προσπαθούσαν ανεπιτυχώς να τον κατανοήσουν.

Στο περιβάλλον του, ο Λεονάρντο φάνταζε άνθρωπος με περίεργες συνήθειες και άστατο τρόπο ζωής. Αυτό μπορούμε να το διακρίνουμε από τα σχόλια, που κάνει σε επιστολή του ο μοναχός Πέτρο ντα Νουβολάρα προς την μαρκησία της Μάντουας Ισαβέλλα ντ’ Έστε τον Απρίλιο του 1501: “...Νομίζεις, πως ο Λεονάρντο ζει μεροδούλι-μεροφάϊ... Από τότε που

²¹⁷ Βαζάρι Τζ., Τρεις καλλιτέχνες της Αναγέννησης, Εκδ. “Ερατώ”, 1996, σελ. 16

έφθασε στη Φλωρεντία έκανε ένα μόνο σχέδιο (και αυτό έμεινε ατελείωτο)... Δεν κάνει τίποτε που και που περνά δύο-τρεις πινελιές σε μερικά πορτρέτα, στα οποία εργάζονται οι βοηθοί του. Ασχολείται όμως εντατικά με την γεωμετρία. Φαίνεται, πως με τα πινέλα χάνει την υπομονή του.” Ο Hauser, αναφέροντας και άλλα παραδείγματα “τούτης της ιδιότυπης μεθόδου εργασίας” γράφει: “Είναι κιόλας γνωστό, ότι ο Φιλίππο Λίππι, δεν κράτησε πάντα την συνεχή κι ενιαία σειρά, που ήταν γενικός κανόνας της δουλειάς των τεχνιτών... Στον Περούτζινο, συναντούμε κιόλας έναν κακομαθημένο “αστέρα”, που μεταχειρίζεται τους εργοδότες του εντελώς άσχημα...” Ο Hauser, συνδέει αυτή την αλλαγμένη στάση των καλλιτεχνών απέναντι στην ίδια τους τη δουλειά, με την καινούργια αυτοσυνείδηση των καλλιτεχνών, η οποία εμφανίστηκε την εποχή της Αναγέννησης²¹⁸.

Αλλά για την κοινή γνώμη της αναγεννησιακής κοινωνίας, αυτά και άλλα όμοια γεγονότα που απορρέουν από τις βιογραφίες των καλλιτεχνών, δεν ήταν τίποτε άλλο παρά η απόδειξη για την σχέση πολύπλευρης, καθολικής ιδιοφυΐας και εκκεντρικότητας.

Ο Βαζάρι, ζωγράφος ο ίδιος και αρχιτέκτονας, βρίσκει ασύνηθες ακόμη και το εξής: “Ο Θεός είχε δώσει σ’ αυτό το πνεύμα μιαν ασυνήθιστη χάρη, συνδεδεμένη με μια εξαιρετική ικανότητα απεικόνισης καθώς και ένα καθαρό μυαλό, που το ενίσχυε επιπλέον η δυνατή μνήμη του.” Για ν’ αποδείξει αυτή την ικανότητα του Λεονάρντο, ο Βαζάρι συνεχίζει: “Αυτός, ήταν πάντοτε τόσο συνεπαρμένος σαν αντίκριζε έναν άνθρωπο με εντυπωσιακή εμφάνιση, με παράξενο κεφάλι, με ασυνήθιστα γένια ή μαλλιά, ώστε τον έπαιρνε το κατόπι όλη μέρα και τον αποτύπωνε ολοκάθαρα στο μυαλό του, έτσι που όταν πια επέστρεφε στο σπίτι του, μπορούσε να τον ζωγραφίσει, θαρρείς και ήταν εκεί μπροστά του με σάρκα και οστά²¹⁹”.

Αυτός ο “θεϊκός” μάστορας, μη νόμιμος γιος ενός συμβολαιογράφου και μιας αγρότισσας, που στην ουσία όπως και ο Μποτιτσέλι προερχόταν από απλοϊκή οικογένεια, δεν αρκέστηκε στην θέση του “απλού τεχνίτη” και έγινε στην Φλωρεντία ένας από τους πρώτους εκφραστές του επιβληθέντος de facto “αριστοκρατισμού” στην τέχνη, ανήκουστου μέχρι τότε για τους Ιταλούς ζωγράφους.

Θέλοντας να ικανοποιήσει τις φιλοδοξίες του, ο ζωγράφος από το Βίντσι, ξόδευε διαρκώς μεγάλα ποσά για εξεζητημένα ρούχα και καθαρόαιμα άλογα. Το παράδοξο ήταν όμως, ότι ο Λεονάρντο διαχειριζόταν με επιμέλεια τα έξοδα του νοικοκυριού του.

Ο καλλιτέχνης, προκειμένου να διατηρεί μια αδιατάρακτη ισορροπία στις καθημερινές σχέσεις του με τους ανθρώπους γύρω του, είχε περιορίσει τις συναναστροφές του σε ελάχιστα πρόσωπα. Εκτός από την συντροφιά δύο-τριών μαθητών του, δεν είχε άλλους φίλους. Παρ’ ότι ο Λεονάρντο λάτρευε στην κυριολεξία καθετί το ζωντανό, με τους ανθρώπους ήταν ιδιαίτερα ψυχρός, πιθανώς για αυτοπροστασία.

Έχοντας υπ’ όψιν αυτή την πλευρά του χαρακτήρα του, μπορούμε να αποπειραθούμε να δώσουμε μιαν εξήγηση στις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ του Λεονάρντο και του Μποτιτσέλι. Η ιδιόμορφη φιλία τους, η οποία κατά περιόδους περνούσε κρίσεις που τους οδηγούσαν μέχρι την εχθρότητα, παραμένει ένα από τα αινίγματα αυτών των δύο μεγάλων ζωγράφων (για να μην αναφέρουμε ακόμη και την σφοδρή αντιπάθεια που έτρεφε ο Λεονάρντο για τον Μιχαήλ Άγγελο). Ο Σάντρο πρωτογνώρισε τον Λεονάρντο, όταν εκείνος, έφηβος ακόμη, πόζαρε για τον “Δαβίδ” του Βερόνικιο. Το άγαλμα αποπνέει τον χαρακτήρα του ίδιου του μοντέλου – η αγορίστικη αλαζονεία του Δαβίδ, δεν είναι παρά η έκφραση της συνειδητοποίησης της

²¹⁸ Hauser A., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 85

²¹⁹ Βαζάρι Τζ., Τρεις καλλιτέχνες της Αναγέννησης, Εκδ. “Ερατώ”, Αθήνα, 1996, σελ. 22

απεριόριστης δύναμης. Στα παιδικά χείλη του αγάλματος, παίζει το υπεροπτικό χαμόγελο της ανωτερότητας – ένδειξη ενός περίπλοκου και ψυχρού χαρακτήρα.

Ακόμη και οι σχέσεις του Λεονάρντο με τις γυναίκες, ήταν περίεργες. Ποτέ δεν άφηναν τα ίχνη τους στην ιδιωτική του ζωή. Ο Ortega y Gasset γράφει: “ Σε ό,τι αφορά τον ρόλο των γυναικών στη ζωή του Λεονάρντο, δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως αυτές περνούσαν από δίπλα του χωρίς ν’ αγγίζουν την ψυχή του. Αυτός δεν αγάπησε ποτέ του.

Ωστόσο, η ωραία εξωτερική του εμφάνιση (το πανέμορφο πρόσωπο, το υψηλό του ανάστημα και το μυώδες σώμα του) δεν του πρόσφερε μια καλύτερη τύχη, άλλωστε αυτός δεν κυνηγούσε κάτι τέτοιο. Το ωραίο φύλο συνήθως, εντυπωσιάζεται από τον άντρα τον οποίο διακρίνει το πάθος και η διακαής επιμονή για έρωτα, ο Λεονάρντο προφανώς, δεν απέπνεε ούτε το ένα ούτε το άλλο. Έτσι, μήτε εκείνος αγαπούσε τις γυναίκες, μήτε οι γυναίκες θέλγονταν από αυτόν.

Αξιομνημόνευτες είναι οι σχέσεις του καλλιτέχνη, με τον γιο του Πάπα Αλεξάνδρου VI, Καίσαρα Βοργία, τον επονομαζόμενο και δούκα Βαλεντίνο.

Φιλόδοξος στο έπακρο και άνθρωπος που προκαλούσε δέος σε όλη την Ιταλία, αυτός αποτελούσε ένα κράμα φρόνιμου μυαλού και επίμονης, αυταρχικής θέλησης για δράση. Κύριος στόχος του, ήταν η ίδρυση ενός ισχυρού ενιαίου κράτους στην Απεννινική χερσόνησο. Στην πορεία του προς την επίτευξη αυτού του στόχου, ο Καίσαρας ήταν αποφασισμένος να καταλύσει οποιοδήποτε εμπόδιο παρουσιαζόταν, με θεμιτό ή αθέμιτο τρόπο.

Οι διαδόσεις για τις άγριες αιματοχυσίες που προκαλούσε ο Βοργίας από τις αρχές του 1500, γέμιζε τους Φλωρεντινούς με φόβο και δέος.

Η πιο τρομακτική μάχη, ήταν “η σφαγή στην Σινιγαλία” ή όπως την αποκάλεσε ο Μακιαβέλι, ο “εξαιρετος δόλος”.

Αυτή η περίπτωση, αναφέρεται στην ύπουλη σύλληψη και αστραπιαία θανάτωση των πέντε κοντοτιέρων της μέσης Ιταλίας, οι οποίοι εκτελέστηκαν την νύχτα της Πρωτοχρονιάς του 1503.

Η Πρωτοχρονιάτικη αυτή νύχτα, αργότερα θα αποτελέσει το κύριο μέρος της πραγματείας του Μακιαβέλι “Ο ηγεμόνας”. Το έργο αυτό άγγιζε το ιδεώδες του Βοργία, ως κυβερνήτη ο οποίος διέθετε ακλόνητη θέληση σε ό,τι αφορούσε την ανατροπή εμποδίων προς την εκπλήρωση του σκοπού του. Στο πρόσωπο του πολιτικού τυχοδιώκτη Καίσαρα Βοργία, ιδώθηκε το μοντέλο αυτού του ιδανικού.

Εκτός από τον Μακιαβέλι, μάρτυρας αυτού του περιβόητου “εξαιρετου δόλου” ήταν και κάποιος άλλος, ο οποίος δεν είχε σχέση με την πολιτική – ο Λεονάρντο ντα Βίντσι. Όμως αντίθετα από τον ομιλητικό γραμματέα των Δέκα, αυτός διατηρούσε αινιγματική σιωπή. Το πιο εντυπωσιακό ήταν, το ότι στην τρομακτική προσωπικότητα του Βοργία είχαν αδυναμία πολλές εξαιρετικά σημαντικές και απόλυτα ενάρετες προσωπικότητες. Όχι μάταια, οι πολλές υποθετικές “θρυλιές” προσωπογραφίες του, αποδίδονται ακόμη και σήμερα στα πινέλα των καλύτερων ζωγράφων της εποχής: του Τζορτζόνε, του Τισιανού και του Λεονάρντο.

Εκείνη η περίοδος, γύρω στο 1500, όταν ο Λεονάρντο δούλευε την “Αγία Άννα”, ήταν η εποχή κατά την οποία η λάμψη της δόξας του έφθασε στο αποκορύφωμά της. Σε όλη την Ιταλία μιλούσαν για τα έργα του και την χάρη που τα διέκρινε. Σε λίγο η φήμη του έφθασε και στην Γαλλία, εκείνος όμως ασχολείτο εντατικά με τις επιστημονικές του ανακαλύψεις.

Κάποια μέρα όμως, ξαφνικά, εγκατέλειψε και το επιστημονικό του εργαστήριο (εκείνη την περίοδο είχε σχεδόν έτοιμο το μοντέλο της ιπτάμενης μηχανής, που δούλευε για αρκετό

καιρό), αλλά και το έργο του “Αγία Άννα” και χωρίς ν’ αποχαιρετίσει κανέναν, ακολούθησε τον πολιτικό τυχοδιώκτη Βοργία.

Ποιο να ήταν άραγε το βαθύτερο κίνητρο που κρυβόταν πίσω από αυτή την ξαφνική φυγή του καλλιτέχνη; Προφανώς εκείνο που τον πλάνεψε, ήταν η γεμάτη ένταση ζωή που υποσχόταν η παρέα του με τον Καίσαρα, καθώς και το ρίσκο που έπρεπε να παίρνει κάθε μέρα προκειμένου να διαφυλάξει τη ζωή του, εκτός αν έτσι είχε και την ευκαιρία να δώσει σάρκα και οστά στις πιο ευφάνταστες εφευρέσεις του. Αυτά τα στοιχεία δεν μπορούσε να του τα προσφέρει η πληκτική πια γι’ αυτόν, Φλωρεντία.

Το καλοκαίρι του 1502, όταν όλη η κεντρική Ιταλία στέναζε κάτω από τον βαρύ ζυγό του Βοργία και αμέσως μετά την τρομακτική εκτέλεση του Αστόρε Μανφρέντι, του νεαρού άρχοντα της Φαέντσας, ο Λεονάρντο μπαίνει στην υπηρεσία του δούκα.

Λαμβάνοντας υπ’ όψιν την ηλικία του μαέστρου, που τότε ήταν ήδη πενήντα χρόνων, καταλαβαίνουμε, ότι αυτός είχε να αντιμετωπίσει μια μεγάλη πρόκληση και να πάρει ένα επικίνδυνο ρίσκο. Για τον μεγάλο ζωγράφο όμως, η κοινή γνώμη λίγο μετρούσε· εκείνος ενεργούσε αποκλειστικά και μόνο σύμφωνα με τις επιθυμίες του και τα επιστημονικά και καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα και σύμφωνα με τις παραξενιές του.

Όταν τα σχέδια του απέτυχαν, ο Λεονάρντο το μόνο που επιθυμούσε, ήταν να χρησιμοποιήσει πλήρως το ταλέντο του και το υπόλοιπο των δυνάμεων του, υπηρετώντας ακόμη και τον ίδιο το διάβολο. Έτσι, μπήκε στις υπηρεσίες του Δούκα Βαλεντίνο, τον οποίο ο λαός της Ιταλίας αποκαλούσε “τσίκνα της κόλασης”. Αυτό όμως καθόλου δεν απώθησε τον Λεονάρντο, από το να του προσφέρει οικειοθελώς τις υπηρεσίες του.

Φυσικά, ο πανέξυπνος Βαλεντίνο δεν θα μπορούσε να μην εκτιμήσει την προσφορά μιας τέτοιας προσωπικότητας· παρά το γεγονός ότι τον είχαν προειδοποιήσει για τα καλλιτεχνικά καπρίτσια του Λεονάρντο και την βραδύτητα που τον χαρακτήριζε, εκείνος του εμπιστεύτηκε τα μεγαλεπήβολα σχέδια του. Έτσι, από τον Ιούλιο του 1502 ο Λεονάρντο με την ιδιότητα του αρχιμηχανικού του στρατού του Βοργία, ταξιδεύει ακούραστα στην Ούμπρια, στην Ρωμανία, στην Τοσκάνη, ετοιμάζοντας και επιθεωρώντας φρούρια, τάφρους, διώρυγες, οχυρά και πυροβόλα όπλα.

Ο Καίσαρας του έδωσε προσωπικά ένα πιστοποιητικό, το οποίο επιβεβαίωνε το απεριόριστο των εξουσιών του. Έχοντας σπάνια ελευθερία επί των πράξεών του, ο Λεονάρντο τελειοποίησε διάφορα μοντέλα κανονιών και πρότεινε στον Δούκα ένα νέο σύστημα οχύρωσης, το οποίο διατηρήθηκε πάνω από δύο αιώνες.

Τώρα, αντί των λυριών, τυλιγμένων με ανάλαφρη αχλύ τοπίων, ο Λεονάρντο ιχνογραφεί στρατηγικούς χάρτες, κάνοντας αυτά τα πρακτικά εγχειρίδια να μοιάζουν με έργα τέχνης και επιστρατεύοντας σ’ αυτά όλες τις γνώσεις του για το ανάγλυφο της γης, για τα ύδατα και την βλάστηση. Εκεί λοιπόν που ο καλλιτέχνης έκανε σχέδια για ιδανικές παραμυθένιες πόλεις ή μηχανές για ειρηνική χρήση, τώρα στα σημειωματάριά του εμφανίζονται σκιαγραφήματα τρομακτικών όπλων και φοβερών κατασκευών, τα οποία θεωρούνται οι πρόδρομοι του σημερινού τανκ. Τα σχέδια αυτά, στο είδος τους, δεν ήταν λιγότερο “ιδανικά” από τα έργα τέχνης και φαίνονταν ακόμη πιο τρομακτικά ένεκα της εξεζητημένης δεξιοτεχνίας της εκτέλεσής τους. Ωστόσο, εδώ παρατηρούμε μια άλλη παράδοξη πλευρά της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, η οποία περιλαμβάνει μια έντονη αντίθεση: από την μια ο Λεονάρντο είναι άνθρωπος πονόψυχος, που λατρεύει κάθε μορφή ζωής και από την άλλη εμφανίζει ένα πάθος για τις πολεμικές μηχανές και τα αμυντικά και επιθετικά έργα.

Στο μεταξύ ο Λεονάρντο, δεν φαινόταν να επηρεάζεται ούτε από τους πολέμους της εποχής του, ούτε από τα εγκλήματα που γίνονταν μπροστά στα μάτια του από τους ισχυρούς. Σύμφωνα με την παρατήρηση του W. Pater, ο Λεονάρντο, “κατέχοντας κρυφές και απαγορευμένες γνώσεις”, με περίεργο τρόπο “σώος και αβλαβής” ξεπερνάει τα πιο τραγικά γεγονότα, τα οποία περιλαμβάνουν την πατρίδα του και τους φίλους του, σαν άνθρωπος που εμφανίστηκε ή τυχαία ή με μυστική αποστολή. Μη γνωρίζοντας τι θα πει δέσιμο με κάποιο συγκεκριμένο τόπο, ο Λεονάρντο, ένεκα των ταλάντων του, έγινε “κοσμοπολίτης”. Έτσι γίνεται κατανοητό, το γιατί ένας ανθρώπινος τύπος όπως ο Λεονάρντο, βρισκόταν σε μια διαρκή περιπλάνηση.

Αυτό προσδιόρισε εν μέρει και την προσέγγιση του Λεονάρντο στο τόσο επίκαιρο για όλη την Ιταλία “πρόβλημα Βοργιά”. Ο Λεονάρντο, με την περιέργεια κάποιου που του αρέσει να πειραματίζεται και με ψυχρό θαυμασμό, ενώ βρισκόταν στο στρατόπεδο του Δούκα, παρατηρούσε, πού θα μπορούσε να οδηγήσει η ανεξέλεγκτη τάση για ικανοποίηση, αυτού του αχαλίνωτου πολιτικού.

Παράλληλα, ο καλλιτέχνης προέβλεπε την σύντομη κατάρρευση των μεγαλεπήβολων σχεδίων, του ακαταπόνητου σφετεριστή. Αυτός ήταν και ο λόγος, που ο Φλωρεντίνος “μάγος” μετά από δύο μήνες, εγκατέλειψε το στρατόπεδο του Βοργιά.

Στην περιπέτεια αυτή, ο καλλιτέχνης δεν οδηγήθηκε μόνο από την απεριόριστη περιέργεια του, αλλά και από την έλλειψη κατανόησης και την εχθρότητα που αντιμετώπιζε, ανάμεσα στον κύκλο των Φλωρεντινών ζωγράφων και των ενεχομένων στην τέχνη γενικότερα.

Από την επιστροφή του κι έπειτα, ο καλλιτέχνης αρχίζει να υποφέρει από συναισθήματα εγκατάλειψης και μοναξιάς, τα οποία έγιναν πιο έντονα μετά την αποτυχημένη τοιχογραφία του “Μάχη του Ανγκιάρι”. Έτσι εξηγούνται και τα ίχνη πικρίας, απογοήτευσης, καθώς και ένας έντονος σκεπτικισμός, που διακρίνονται στην περιήφημη αυτοπροσωπογραφία του Τορίνο, η οποία ανήκει σ’ εκείνη την περίοδο.

Ο Λεονάρντο κατέληξε να γίνει ένας από τους πρώτους περιπλανώμενους ζωγράφους, ζώντας πλήρως αποκομμένος από το περιβάλλον του. Ο παράξενος καλλιτέχνης, σε όλη του τη ζωή, γύρευε την ανεξαρτησία απ’ όλους και απ’ όλα. “Ολομόναχος, θα ανήκεις μόνο στον εαυτό σου”, έγραφε ο ίδιος.

Μέσα στην μοναξιά του, ο ζωγράφος ανακάλυπτε την πραγματικότητα η οποία τον εξέφραζε απόλυτα. Αυτή είναι προφανώς η βασική αλήθεια, που προσδιορίζει το “φαινόμενο” που άκουγε στο όνομα Λεονάρντο ντα Βίντσι.

Οι πολλοί κλάδοι με τους οποίους ασχολήθηκε με επιτυχία ο καλλιτέχνης, τον τοποθέτησαν στο βάθρο που στέκονται μόνον οι μεγαλοφυΐες. Ο Λεονάρντο δικαίως θεωρείται η κατ’ εξοχήν παγκόσμια μεγαλοφυΐα. Εκείνο που προκαλεί εντύπωση, είναι ότι ο ζωγράφος εξακολουθεί να εντυπωσιάζει με την προσωπικότητα και τα έργα του, ακόμη και τους ανθρώπους του αιώνα μας, πόσο μάλλον στα μάτια των ανθρώπων του 16^{ου} αιώνα.

Όμως, παρ’ όλες τις αναγνωρισμένες λαμπρές του ικανότητες ως ανθρώπου και δημιουργού, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, πως η προσωπικότητα του Λεονάρντο, παραμένει ένα αίνιγμα ως και στις ημέρες μας.

Οι πολλές όψεις της μελαγχολίας

Ο καλλιτέχνης, συνομιλεί πιο παραστατικά από ότι ο συνηθισμένος άνθρωπος, με το ασυνείδητό του. Ο λόγος είναι ότι το συνειδητό λειτουργεί με της αρχές της αναγκαιότητας, ενώ το ασυνείδητο με την πολυτέλεια της αρχής της ευχαρίστησης. Ένας άνθρωπος, του οποίου

η καθημερινότητα ορίζεται από την ανάγκη, χρειάζεται την αδιάκοπη επαφή με το συνειδητό κομμάτι της ψυχής του και δεν έχει τόσες ευκαιρίες επικοινωνίας και διαλόγου με το σκοτεινό κομμάτι της ψυχής του, το ασυνείδητο. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν βρίσκει τις πηγές της στην μελαγχολία, απλά για διάφορους λόγους συναντά την μελαγχολία στο δρόμο της.

Ξεινώντας ο καλλιτέχνης για το σκοτεινό αυτό ταξίδι της εσωτερικής αναζήτησης, θα βρει μπροστά του την μοναξιά, τον φόβο, την μελαγχολία, αλλά και τα αντίδοτά τους. Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι όσοι ξεκίνησαν μια τέτοια αναζήτηση, φιλόσοφοι, διανοητές, ποιητές συνάντησαν τις ανάλογες ψυχολογικές συνθήκες.

Η παγκόσμια μυθολογία, επιτομή της πανανθρώπινης ψυχολογίας, βρίθει τέτοιων παραδειγμάτων. Το γεγονός αυτό απεκάλυψαν όλοι οι παγκόσμιοι μύθοι, με εκπλήσσουν συμπερασματική ομοιότητα προ πάσης επιστημονικής θεώρησης της ψυχολογίας, αποδεικνύοντας έτσι την ύπαρξη δομής, αλλά και βαθύτερης νοηματοδότησης της δημιουργίας του μύθου.

Η θρησκευτική παράδοση, αναφέρεται σε έναν θεό που όταν είπε “Εγώ είμαι”, φοβήθηκε. Και αυτό γιατί ένωσε ότι τώρα πια, ήταν μια οντότητα στον χρόνο. Ο Ιωνάς χρειάστηκε πρώτα να ταξιδέψει μέσω του σκότους της κοιλιάς της ψάλινας, έως ότου ξεβραστεί στην αιτή αλλαγμένος. Η εις Άδου κάθοδος του Ιησού Χριστού, του Ορφέα, του Οδυσσέα είναι μερικά ακόμη τέτοια παραδείγματα. Η επίτευξη της αυτοσυνειδησίας, της γνώσης δηλαδή του εαυτού, του Δελφικού “γνώθι σαυτόν”, επιτυγχάνεται πάντοτε με το μοναχικό ταξίδι εσωτερικής αναζήτησης.

Για πρώτη φορά την εποχή της Αναγέννησης, υιοθέτησαν οι καλλιτέχνες συμπεριφορά, η οποία επήγαζε από δύο αρχές: 1) από την κοινωνική αντίληψη περί του καλλιτέχνη και 2) από τα περιθώρια της ελευθερίας της εποχής.

Οι κοινωνικές συνθήκες της Αναγέννησεως, ενώ υπερτόνιζαν την διαφορετικότητα του καλλιτέχνη από τους άλλους ανθρώπους έως τα όρια της υπερβολής, έδιναν στους καλλιτέχνες την ελευθερία να συνειδητοποιήσουν, πως η υιοθέτηση της διαφορετικότητας υπηρετούσε τα συμφέροντά τους.

Το περίεργο είναι, πως μια τέτοια συμπεριφορά είναι αναμενόμενη από τους καλλιτέχνες. Είναι δηλαδή κοινή πεποίθηση, πως για να φέρει κάποιος σε πέρας ένα καλλιτεχνικό έργο, πρέπει να διαθέτει όχι μόνο κάποιες ιδιαίτερες ικανότητες, αλλά να είναι και “τρελός”.

Μια μαθήτρια προπαρασκευαστικής σχολής σχεδίου, μας έλεγε πρόσφατα, ότι πολλοί συμμαθητές της προσπαθούν από τώρα να φαίνονται διαφορετικοί, απόμακροι, εμπνευσμένοι, να κυκλοφορούν με ύφος μεγάλου ζωγράφου στους διαδρόμους, όπου κανείς δεν πρέπει να ταραξεί τις σκέψεις τους.

Η συμπεριφορά λοιπόν των καλλιτεχνών είναι εν πολλοίς υιοθετημένη, όπως υιοθετημένη είναι και η συμπεριφορά άλλων επαγγελματιών, όπως γιατρών, ιερέων, δασκάλων, η ακόμη και απλών τεχνιτών, που θέλουν έναν μανδύα κύρους. Δεν θα κουράσουμε άλλο με παραδείγματα, καθώς όλοι έχουμε την κοινή αυτή εμπειρία.. Θα θυμίσουμε μόνο την χαρτορίχτρα, τον μάγο και τον ταχυδακτυλουργό επί σκηνής, που πρέπει να φορά το σαρίκι και το εξωτικό κοστούμι, ενώ η μάντισσα καλό είναι να φαίνεται και αυτή, λιγάκι αλλοπαρμένη. Είναι καθαρά θέμα “κύρους”, και προσέλκυσης πελατών. Βέβαια συχνό είναι μετά κάποιο χρονικό διάστημα να ταυτίζονται με τον ρόλο τους, όπως οι ηθοποιοί. Το ερώτημα είναι πότε τέτοιες συμπεριφορές συνιστούν ψυχικές παθήσεις και αν ακόμη κάποια από αυτά τα επαγγέλματα, τις προϋποθέτουν. Όσον τουλάχιστον αφορά το δεύτερο σκέλος του ερωτήματός μας, ο συγκροτημένος λόγος και η σοβαρότητα πολλών συγχρόνων δασκάλων της τέχνης, μας υποχρεώνουν να το απαντήσουμε

αρνητικά. Εκτός βέβαια και αν απέφευγαν να βρίσκονται με κόσμο, όταν η υποτιθέμενη ψυχική τους ασθένεια βρισκόταν σε έξαρση. Όσον αφορά τώρα το ερώτημα πότε συμπεριφορές όπως αυτές που αναφέραμε παραπάνω, συνιστούν ψυχικές διαταραχές, ας αφήσουμε για λίγο κατά μέρος τους άλλους επαγγελματίες που αναφέρθηκαν καθώς ποτέ δεν κατηγορήθηκαν για ψυχασθένεια. Ας αφήσουμε επίσης κατά μέρος τις μάντισσες και τις χαρτορίχτρες, που θα συνιστούσαν ένα εξίσου ενδιαφέρον θέμα μελέτης, αν και δεν είναι τυχαίο πως κάποτε ανήκαν στο ίδιο επάγγελμα με τους ιερείς, τους ποιητές και τους καλλιτέχνες. Ας κοιτάξουμε τους τελευταίους αυτούς, από τους οποίους ζητείται, αν όχι να ασκήσουν την τέχνη της μαντικής, να κάνουν τουλάχιστον προσπάθειες ενδοσκόπησης και αυτοανάλυσης, ψυχογραφώντας μέσω του εαυτού τους όλους τους ανθρώπους. Σε όλες τις σχολές ζωγραφικής του κόσμου, θα ακούσετε πολύ συχνά να λένε, ότι όλα τα έργα είναι αυτοπροσωπογραφίες, ψυχογραφίες των καλλιτεχνών.

Στην πορεία της διαδικασίας αυτής λοιπόν, οι καλλιτέχνες βρίσκουν μπροστά τους όλες τις αναμενόμενες δυσκολίες και την μοναξιά της ενδοσκόπησης.

Στη σειρά των καλλιτεχνών, στους οποίους ήδη αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε κι άλλους με παρόμοιες συμπεριφορές. Ακόμη και αν ενεργούσαμε όμως έτσι, στην πραγματικότητα θα αναφερόμαστε μόνο σε ένα μικρό αριθμό ως προς το γενικό σύνολο των καλλιτεχνών.

Στην περίοδο της Αναγέννησης, άρχισε να αναπτύσσεται μια επιστημονική θεώρηση του κόσμου. Από τότε κι έπειτα, η μελαγχολία αποδείχτηκε εξαιρετικά πολύμορφη στον Δυτικό κόσμο.

Κατά την αρχαιότητα η μελαγχολία, ήταν ένδειξη υψηλής νοημοσύνης και πλούτου ψυχής από τη μια και από την άλλη ένα οδυνηρό νόσημα. Αλλά στην Αναγέννηση (ειδικά στη Βορειοευρωπαϊκή), πήρε και μιαν άλλη διάσταση, αυτήν της αμαρτίας. Έτσι έφθασαν στο σημείο να την παρερμηνεύσουν τελείως, κατατάσσοντας τα άτομα με ψυχολογικά και ψυχικά προβλήματα στο ίδιο επίπεδο με τους εγκληματίες, τα άθλια υποκείμενα και τους περιθωριοποιημένους. Το γεγονός ότι οι μελαγχολικοί πολλές φορές κατέφευγαν στην επαιτεία, επιβεβαίωνε όλους τους παραπάνω χαρακτηρισμούς. Αυτό έγινε η αιτία ώστε να αντιμετωπίζονται σαν κοινωνικό μίasma και να υποχρεούνται να ζουν σε χώρους όπου κρατούνταν άτομα, τα οποία η κοινωνία είχε απομακρύνει από τους κόλπους της.

Οτιδήποτε και οποιoσδήποτε δεν αντιπροσώπευε την πραγματικότητα της εποχής, δεν είχε καμιά θέση μέσα στο κοινωνικό σύνολο, δεδομένου ότι αντιμετώπιζε σκληρή κριτική και εναντίωση, με φυσικό επακόλουθο να θεωρείται ως μικρό ή και επικίνδυνο σώμα.

Επίσης, δεδομένου ότι τα άτομα με συναισθηματικές ευαισθησίες και μελαγχολική διάθεση θεωρούνται επιρρεπή στην προσέγγιση του διαβόλου, κάποιοι πίστευαν πως αυτό το δυνατό πνευματικό πλάσμα, επιτίθεται στους μελαγχολικούς και αδύναμους τύπους με σκοπό να τους κάνει να λυγίσουν, κάτω από το βάρος της αμαρτωλότητάς τους και της βέβαιης θεϊκής καταδίκης.

Στα τέλη του 16^{ου} καθώς και στις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα αυτή η αρρώστια πήρε επιδημικές διαστάσεις, με αποτέλεσμα να σημαδέψει την συγκεκριμένη εποχή.

Η μελαγχολία τότε είχε τελείως διαφορετική έννοια από τη σημερινή. Εκδηλωνόταν με την μορφή μιας απλής θλίψης και έφθανε έως το σημείο της σχιζοφρένειας. Αποτελούσε μιαν αρκετά επώδυνη κατάσταση για το άτομο το οποίο έπασχε από αυτήν, γιατί ταλαιπωρούσε τόσο την ψυχή όσο και το σώμα.

Επιστεύετο ότι τα άτομα που πλήττονται από τη μελαγχολία, ανήκουν συνήθως στην κατηγορία εκείνων που κάνουν κατάχρηση του πνεύματος, με αποτέλεσμα την οργανική τους

φθορά. Αυτό συμβαίνει, επειδή επηρεάζεται η λεπτή υφή του αίματος, η οποία ελαττώνεται αισθητά και παραμένει στον ανθρώπινο οργανισμό το παχύ, πηχτό και μαύρο αίμα. Κάτω από αυτές τις συνθήκες έχουμε ένα μελαγχολικό άτομο.

Συναισθήματα που χαρακτηρίζουν γενικά τους μελαγχολικούς, είναι ο φόβος για το καθετί, υπαρκτό ή ανύπαρκτο, υπερβολική αγωνία για το αύριο, τάση φυγής από όλους και από όλα. Επίσης, ο μελαγχολικός νιώθει μια μόνιμη δυστυχία και θλίψη που συνήθως καταλήγουν σε απελπισία.

Με το πέρασμα του χρόνου, ο άνθρωπος που ταλαιπωρείται από την μελαγχολία, γεμίζει από φαντασιώσεις, οι οποίες οδηγούν σε ανήσυχο ύπνο συνοδευόμενο από φοβερούς επιάλτες, τάσεις απομόνωσης, με κατάληξη τη μοναξιά, επειδή συνήθως υποπτεύεται τους πάντες και τα πάντα και έτσι κόβει κάθε δεσμό με τα εγκόσμια. Όλα αυτά έχουν τη ρίζα τους στο ανικανοποίητο της ψυχής του και το αποτέλεσμα όλων αυτών των ψυχικών καταστάσεων είναι οι επιπτώσεις που επιφέρουν στο σώμα. Το 1627 ο Α. Laurentius επισημαίνει στην Opera Therapeutika: “Ο μελαγχολικός άνθρωπος...εν κατακλείδι, γίνεται ένα άγριο πλάσμα, που καταφεύγει σε σκιερούς τόπους, καχύποπτος, μοναχικός, εχθρός του ήλιου, ένας άνθρωπος που τίποτε δε μπορεί να τον ευχαριστήσει, αλλά είναι μόνιμως ανικανοποίητος²²⁰.”

Το 1482, υπήρξε για τον Λεονάρντο ντα Βίντσι μια εξαιρετικά δύσκολη περίοδος. Τότε, λίγο πριν πάει στο Μιλάνο, εργάστηκε πάνω σε μια από τις μεγαλύτερες δημιουργίες του, τον “Άγιο Τζιρόλαμο”. Ωστόσο αυτό το υπέροχο έργο δεν τελείωσε ποτέ, όπως άλλωστε και πολλά άλλα έργα του καλλιτέχνη.

Η συγκεκριμένη σύνθεση, αποπνέει μια τραγικότητα και μια βαθιά μελαγχολία, και αυτό γίνεται φανερό επίσης και από τα προσωπικά του σημειώματα. Π. χ., “Λεονάρδε μου, γιατί τόσες λύπες;” γράφει στο περιθώριο του Ατλαντικού Κώδικος και συνεχίζει: “Όσο μεγαλύτερη είναι μια ύπαρξη, τόσο περισσότερο μπορεί να υποφέρει”.

Και η πιο αποκαλυπτική του φράση: “Εγώ πίστευα, ότι μάθαινα να ζω, αλλά μάθαινα να πεθαίνω.” Το έργο του καλλιτέχνη “Άγιος Τζιρόλαμος”, είναι μια αντιπροσωπευτική έκφραση της μοναχικής ψυχής του.

Παρόμοια περίπτωση είναι και αυτή του Μιχαήλ Αγγέλου, ο οποίος σαν γλύπτης άφησε τόσα έργα ατελείωτα, που είναι σε αριθμό περισσότερα από τα ολοκληρωμένα. Εκτός από τους εξωτερικούς παράγοντες που συνέβαλαν σ’ αυτό, όπως, π.χ., ο φόρτος της εργασίας και τα μικρά χρονικά όρια τα οποία εδίδοντο στον καλλιτέχνη για την παράδοση των έργων, η βασικότερη αιτία, ήταν οπωσδήποτε το πρόβλημα της ταραγμένης ψυχής του καλλιτέχνη.

Ο Βαζάρι αποδίδει την αιτία ξεκάθαρα στο ανικανοποίητο του Δασκάλου. “...Τα χέρια του, δεν μπορούσαν να μορφοποιήσουν τις μεγάλες και φοβερές σκέψεις που το πνεύμα συνελάμβανε ως ιδέες και πολλές φορές άφησε τα έργα μισοτελειωμένα ή κατέστρεφε πολλά²²¹”.

Κατά την Αναγέννηση, πολλά έως τότε δεδομένα άλλαξαν ριζικά. Η ελευθερία που ευνόησε κάθε νέα φιλοσοφία που εμφανιζόταν και ανέτρεπε παγιωμένα πράγματα στους τομείς της επιστήμης, της θρησκείας, της καθημερινής κοινωνικής ζωής, η ανεργία που ήταν υποχρεωμένοι να αντιμετωπίσουν οι νέοι διανοούμενοι και η διαβολική επίθεση σε άτομα με ευαίσθητο ψυχικό πεδίο, είναι κάποιες αιτίες που οδηγούσαν τους αναγεννησιακούς στην φθοροποίηση αυτή ασθένεια, διαταράσσοντας τις ισορροπίες με αποτέλεσμα την εξάπλωση της μελαγχολίας.

²²⁰ Θ. Ν. Πελεγρίνη “Η μελαγχολία της Αναγέννησης”, Εκδ. “Ελληνικά γράμματα”, Αθήνα, 1995, σελ. 69-70

²²¹ Βαζάρι Τζ., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 379

Άνθρωποι του πνεύματος, όπως ο Μαρκίλιο Φιτσίνο και ο Μισέλ Μονταίνιος, επίσης ποιητές, σαν τον Τορκουάτο Τάσσο και πολλοί άλλοι φιλόσοφοι και καλλιτέχνες, υπέστησαν την σκληρή αυτή δοκιμασία της μελαγχολίας.

Κατόπιν παρατήρησης λοιπόν, οι κοινωνικά και μορφωτικά ανώτεροι κύκλοι αρχίζουν να ασχολούνται πλέον σοβαρά με την μελαγχολία. Την εξετάζουν και από τις δύο πλευρές της. Αρχικά σαν μια ασθένεια που ταλαιπωρεί την ψυχή και καταπονεί το σώμα, συνδυασμός που μπορεί να οδηγήσει τον πάσχοντα στον θάνατο. Αντιλαμβανόμενοι όμως, πως η μελαγχολία έπληττε άτομα που ξεχώριζαν από το πλήθος όσον αφορά την υψηλή τους αντίληψη και τον πλούσιο συναισθηματικό τους κόσμο, δεν την αντιμετώπιζαν μόνο σαν μια κατάσταση αρνητική, αλλά διέκριναν σ' αυτήν και τη θετική της πλευρά. Πρόκειται, λοιπόν, για μια αλληλοσυγκρουόμενη άποψη όσο αφορά αυτό το φαινόμενο.

Ωστόσο, ο ανακόλουθος τρόπος με τον οποίο έβλεπαν τη μελαγχολία, δε μας ξενίζει, επειδή την περίοδο της Αναγέννησης πολλά ζητήματα που επί σειράν ετών, ακόμη και αιώνων, θεωρούνταν παράλογα ή και ανεπίτρεπτα, αντιμετωπιζόνταν από τους αναγεννησιακούς εντελώς ανοιχτά: η Αναγέννηση είναι γενικά μια εποχή αντιφάσεων.

Αν στη Βόρεια Ευρώπη συνέδεαν τη μελαγχολία με τη διαβολική επιρροή, στη Νότια τη συσχετίζουν με τη πνευματική υπεροχήδύο εις διαμέτρου αντίθετες θέσεις όσον αφορά το ίδιο θέμα. Έτσι, αν για τους Βόρειους οι μελαγχολικοί ανήκαν στο κοινωνικό περιθώριο, ο Νότος τους θεωρούσε χαρισματικούς. Με βάση τους κλασικούς φιλοσόφους της αρχαιότητας και λιγότερο λαμβάνοντας υπ' όψιν την ιατρική, οι στοχαστές της Αναγέννησης, υποστήριξαν θερμά τη σχέση ανάμεσα στη μελαγχολία και την ικανότητα για βαθιά σκέψη.

Στον όψιμο Μεσαίωνα, ο ανεξήγητος πόνος της ψυχής ισοδυναμούσε με κατάρτα και αμαρτία. Αυτή η κατάσταση καταχωρίστηκε σαν αρρώστια και ονομάστηκε μελαγχολία και τα άτομα που κατέχονταν από αυτήν, χαρακτηρίστηκαν μελαγχολικά.

Ο Μαρκίλιο Φιτσίνο, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το θέμα της μελαγχολίας, ισχυρίστηκε πως η μελαγχολία είναι μια κατάσταση που συνυπάρχει με κάθε άνθρωπο και είναι αποτέλεσμα της υπερβάλλουσας επιθυμίας για το μεγάλο, το αιώνιο, που κάποιοι το βιώνουν απόλυτα.

Σχολιάζοντας τους “Διαλόγους” του Πλάτωνα, ο Μαρκίλιο Φιτσίνο παραπέμπει σ' ένα σημαντικό κείμενο, στο οποίο ο Σωκράτης παρέχει ενδείξεις σχετικά με την τυπική ιδιοσυγκρασία του ταλαντούχου ανθρώπου, περιγράφοντας τον Θεαίτητο: “Οι άνθρωποι που έχουν την ευστροφία του, τη ζωντάνια του πνεύματος του, τη μνήμη του, είναι οξύθυμοι. Αντίθετα, αυτοί που είναι πιο ισορροπημένοι, προχωρούν στις σπουδές τους αργά και με λησμοσύνη”.

Ο Θεαίτητος και ο Φαίδρος αναφέρονται από τον Φιτσίνο ως οι πρόδρομοι του 30ου Προβλήματος: “Ο Αριστοτέλης ενισχύει το σημείο αυτό: όλοι οι άνθρωποι που έχουν διακριθεί σε κάποιον τομέα, ήσαν μελαγχολικοί”. Το ότι οι ιδιοφυείς άνθρωποι είναι συνήθως παρορμητικοί και έξαλλοι, επιβεβαιώνεται από τον Αριστοτέλη στην περίφημη φράση του διαλόγου στον “Φαίδρο” του Πλάτωνα. Την ίδια επιβεβαίωση έχουμε και από τον Δημόκριτο: “Δεν θα ήταν δυνατόν να υπάρχουν ιδιοφυείς, παρά μόνον ανάμεσα στους ανθρώπους, που κατέχονται από κάποια παραφορά’ το ίδιο ακριβώς έχει αποδείξει πλήρως ο δάσκαλός μας, ο Πλάτων, στον “Φαίδρο” του...” Ο Φιτσίνο εδώ κάνει μια πολύ σημαντική προσπάθεια να συνενώσει τους στοχασμούς για τη φυσιολογία, δηλαδή την ιδιοσυγκρασία, το ταλέντο και την έμπνευση.

Αυτές τις ιδέες ο Φιτσίνο, τις ανακεφαλαίωσε σ' ένα γράμμα στον φίλο του Pelegrino Angli, αναφέροντας πως η ψυχή που προσπαθεί να συλλάβει διαμέσου των αισθήσεων ό, τι μπορεί από την ομορφιά και τη θεία αρμονία, κατακλύζεται από μια θεία φρενίτιδα.

Στα τέλη του 1400, ο Μαρσίλιο Φιτσίνο στην πραγματεία του “De vita triplici”, φέρνοντας και πάλι στο προσκήνιο την Αριστοτελική άποψη, υποστήριζε πως η μελαγχολία ήταν θείο δώρο, τίποτε παραπάνω από την παράφραση του πλατωνικού όρου “θεία μανία”.

Ως εκ τούτου ο φιλόσοφος και γενικότερα τα άτομα με πνευματική και συναισθηματική υπεροχή, ζουν την μελαγχολία και προσπαθούν να την κατανοήσουν και να την αναλύσουν, προκειμένου να υπερβούν την απλή καθημερινότητα και να ασχοληθούν με ανώτερες πνευματικές δραστηριότητες.

Ο Φιτσίνο θίγει αυτό το σημείο, ορμώμενος από την ιδέα που ορίζει, πως για την καλλιτεχνική δημιουργία ευθύνεται μια μούσα, κάνοντας την εμφάνισή της σε φάση παροδικής παραφροσύνης. Ο φιλόσοφος λει: η μελαγχολία είναι προαπαιτούμενο της έμπνευσης. Σ' αυτές τις στιγμές οι καλλιτέχνες, αναζητώντας την τελειότητα, βασανίζονται από έλλειψη ικανοποίησης, που συνέπειά της είναι η μελαγχολία. Ανεξάρτητα από την άποψη την οποία μόλις αναφέραμε, ο Φιτσίνο αναγνώριζε πως η μελαγχολία, ήταν μια ασθένεια τόσο επώδυνη όσο και δύσκολη και αποδεχόταν απολύτως την προσφυγή σε γιατρούς, οι οποίοι μπορεί να σύστηναν στον ασθενή αλλαγές στον τρόπο της ζωής του, του διαιτολογίου του ή ακόμη και την ακρόαση μουσικών έργων, που βοηθούσαν τον πάσχοντα να γαληνεύει και να χαλαρώνει. Εξάλλου και ο ίδιος ο φιλόσοφος, ήταν μελαγχολικός.

Το έργο του πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, το βασίζει στην προσωπική του εμπειρία, αναφερόμενος στην αέναη προσπάθεια του να ισορροπήσει ανάμεσα στην ελεγχόμενη «καλλιτεχνική» μελαγχολία και στην φοβερή αρρώστια.

Τις θεωρίες του αυτές τις παρουσιάζει σε διάφορα έργα του, τα οποία πραγματεύονται θέματα αστρολογίας καθώς και ιατρικής. Ένα από αυτά εκδόθηκε το 1489 και φέρει τον τίτλο “Μελέτες σχετικά με τη ζωή”. Ένα ολόκληρο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου με τίτλο “Πως η μέλαινα χολή κάνει ευφρείς τους ανθρώπους”, αναφέρεται στη συγκεκριμένη ασθένεια.

Δύο αιώνες μετά ο Laurentius θα ασχοληθεί με την διασάφηση αυτού του ζητήματος. Αυτός, αποπειράται να δώσει λογική εξήγηση σ' αυτό το παράλογο φαινόμενο. Πώς δηλαδή διαχωρίζονται οι μελαγχολικοί διανοούμενοι από τους άλλους ανθρώπους.

Η ερμηνεία του είναι η εξής: σύμφωνα με τη φυσιολογία της Ιπποκρατικής Συλλογής, οι τέσσερις χυμοί, οι οποίοι είναι παντού παρόντες στο ανθρώπινο σώμα, (το αίμα, το φλέγμα, η ξανθή και η μέλαινα χολή) προσδιορίζονται από τέσσερις βασικές ιδιότητες: ψυχρό, ξηρό, υγρό και θερμό.

Συμπερασματικά λοιπόν, το αίμα είναι από φύση θερμό και υγρό, η κίτρινη χολή είναι θερμή και ξηρή, το φλέγμα είναι υγρό και ψυχρό και η μαύρη χολή είναι ψυχρή και ξηρή. Στην παραμικρή απόκλιση από το φυσιολογικό, απορυθμίζεται η οργανική ισορροπία.

Αν σ' αυτή την διαταραχή υπερισχύσει η μελαγχολία, τότε έχουμε δύο πιθανές καταλήξεις. Εάν η μαύρη χολή διατηρήσει ή επαυξήσει την ξηρότητα και την ψυχρότητά της, προκαλεί πνευματική και ψυχική εξουθένωση στον πάσχοντα. Η δεύτερη πιθανότητα είναι να αναμειχθεί η μαύρη χολή με κάποια ποσότητα αίματος. Εκκινώντας λοιπόν από αυτό, θερμότητα και υγρότητα δηλαδή, περιορίζονται αυτόματα οι ιδιότητες της ψυχρότητας και της ξηρότητας, οπότε σ' αυτή την περίπτωση ο μελαγχολικός, εκφράζει έναν ενθουσιασμό και μια δραστηριότητα, που έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία μιας λαμπρής προσωπικότητας. Η μελαγχολία λοιπόν, μπορεί να οδηγήσει εξίσου είτε στη μεγαλοφυΐα είτε στην τρέλα.

Με αυτό το σκεπτικό και παράλληλα με την πεποίθηση πως οι πλανήτες ασκούσαν επιρροή πάνω στους ανθρώπους, τα άτομα που μελετούσαν το φαινόμενο της μελαγχολίας στην εποχή της Αναγέννησης, έστρεψαν την προσοχή τους για περαιτέρω πληροφόρηση τόσο στο φυσικό, όσο και στο μεταφυσικό πεδίο.

Ο Καλλιτέχνης, τέκνο της εποχής του

Οι πρωτόγονοι, έχουν τις ίδιες αντιδράσεις με το άγριο ζώο μπροστά στα ιδιαίτερα γεγονότα. Ο “πολιτισμένος” όμως άνθρωπος, αντιδρά με τον ίδιο τρόπο στις καινούργιες ιδέες, υψώνοντας ψυχολογικούς φραγμούς για να προστατευτεί από το σοκ ενός νεωτερισμού. Αυτό το διαπιστώνουμε εύκολα, στις αντιδράσεις του ατόμου για τα ίδια του τα όνειρα, όταν τον υποχρεώνουν να παραδεχθεί μία σκέψη που τον αιφνιδιάζει.

Πολλοί πρωτοπόροι στο χώρο της φιλοσοφίας, των επιστημών ή της φιλολογίας, συγκρούστηκαν με αυτή την έμφυτη συντηρητικότητα που υπάρχει στους συγχρόνους τους²²².

Κάθε νέα ανακάλυψη ενέχει και μία δόση βίας, καθώς απειλεί να αποδομήσει το κοινώς παραδεδομένο πλέγμα της λογικής και να αλλάξει μικρές καθημερινές συνήθειες ή και τον τρόπο ζωής μας, που μας παρέχουν ένα ελάχιστο συναίσθημα ασφαλείας. Χρειαζόμαστε την ψευδαίσθηση ότι έχουμε κατανοήσει την τάξη του κόσμου, ενώ αυτό που συμβαίνει είναι ότι μετά βίας καταφέρνουμε κάθε τόσο να βάλουμε σε μια τάξη τις δικές μας ιδέες. Ό,τι απειλεί την τάξη αυτή, δύσκολα το αποδεχόμαστε.

Αναμενόμενο ήταν, λοιπόν, να υπάρξει αντίδραση σε θεωρίες και πρακτικές τόσο ρηξικέλευθες, όσο αυτές των καλλιτεχνών της Αναγέννησης.

Εάν κοιτάξουμε με ποιόν τρόπο εκφραζόταν ο ερωτισμός, μέχρι τον 15^ο αιώνα και με ποιόν τρόπο απεικονίστηκε τότε τολμηρά ή αγάπη για το ανθρώπινο σώμα, θα καταλάβουμε όχι μόνο γιατί υπήρξαν βίαιες αντιδράσεις στα νέα αυτά ήθη, αλλά και θα παραξενευτούμε για το πόσο ευρέως έγιναν αποδεκτά. Ιδιαίτερα μάλιστα, εάν σκεφτούμε πόση δυσκολία έχει ένα μεγάλο ποσοστό του κοινού, να δεχθεί τη γυμνή αναπαράσταση του ανθρώπινου σώματος σε μεταγενέστερες εποχές, ακόμη και στην δική μας.

Έξω από την προστασία και την καθοδήγηση της εκκλησιαστικής εξουσίας, το βάρος της ευθύνης πέφτει στο άτομο. Η ατομική ελευθερία είναι ένα δώρο βαρύ, που δεν είναι όλοι πρόθυμοι να το δεχθούν.

Η διαφθορά της εκκλησίας και ο θάνατος του Θεού

Στην περίοδο της Αναγέννησης, η εκκλησία βρίσκεται στην κρίσιμη καμπή της, ο ρόλος της στα κοινωνικά δρώμενα έχει αλλάξει δραματικά και η εποχή που μεσουρανούσε έχει πλέον παρέλθει, χωρίς την προοπτική μιας νέας επαναφοράς.

Ο κόσμος, περιλαμβανομένης και της εκκλησίας, υφίσταται μια ριζική αλλαγή σε όλους τους τομείς της ζωής. Αυτή η αλλαγή, εκτός από την θετική της πλευρά, εγκυμονεί και μια μεγάλη διαφθορά ακόμη και μέσα στους κόλπους της εκκλησίας, δεδομένου ότι η συντηρητική μεσαιωνική κοινωνία είναι καθημαγμένη και τώρα το καθετί επιτρέπεται. Ιδιότητες όπως η υποκρισία, η φιλαργυρία, οι εξαγορές συνειδήσεων και ο κυνισμός, για να μην αναφερθούμε σε κάθε είδους αχαλίνωτη σεξουαλική διαστρόφη, έρχονται στην επιφάνεια και ανθούν.

²²² Κάρολ Γκ. Γιούνγκ “Δοκίμιο για την διερεύνηση του ασυνειδήτου”

Αξίζει εδώ να τονίσουμε την “εξαγορά μετανοίας”, το συγχωροχάρτι, το οποίο ακόμη και σαν μοναδική ένδειξη, είναι αρκετό για να μας διαφωτίσει ως προς την άμετρη εκμετάλλευση του λαού.

Φυσικά, η διαφθορά δεν περιορίζεται αποκλειστικά στους κόλπους της εκκλησίας αλλά καλύπτει ένα ευρύ κοινωνικό φάσμα, απλά στη εκκλησία γίνεται ολοφάνερη, επειδή οι λόγοι έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις πράξεις.

Η ανεξέλεγκτη κατάσταση που επικρατεί στην καθολική εκκλησία και η διαρκής σήψη, σιγά-σιγά φθείρουν την πίστη στον Θεό, ο οποίος ζει μόνο μέσα στο τελετουργικό κομμάτι του καθολικισμού, εντελώς τυπικά και μακριά από την ουσιαστική διαδικασία της προσευχής.

Η πνευματική παράλυση συνήθως ακολουθείται από την σταδιακή διαφθορά, εισχωρεί και κατατρώγει τις ίδιες τις κοινωνίες από τις οποίες πηγάζει. Μπορούμε να πούμε, ότι η Αναγεννησιακή περίοδος χαρακτηρίζεται από ολοκληρωτική κοινωνική διαφθορά που θα οδηγούσε μαθηματικά στην αποσύνθεση και της πιο ισχυρής κοινωνίας. Η σύγκρουση που επιφέρει η διαφθορά μέσα στο κοινωνικό σύνολο, είναι αυτονόητη και συνήθως αντιμετωπίζεται από κάποιες δυνάμεις, οι οποίες διατηρούν ακόμη ένα μέτρο πνευματικής υγείας και αξιών.

Ο δομινικανός μοναχός Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα, βάλλει με υπέρμετρο ζήλο κατά της εκκλησιαστικής διαφθοράς. Το χρονικό της ζωής του καθώς και ο τραγικός θάνατος του, είναι καταγεγραμμένα σε μian εκτεταμένη ιστορική βιβλιογραφία.

Η ζωή και ο θάνατος αυτού του ιδιαίτερου μοναχού, άσκησαν επιρροή στον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής του.

Η προσωπικότητα του Σαβοναρόλα ανήκει σ’ εκείνες τις προσωπικότητες, τις οποίες κοινωνιολόγοι και ψυχολόγοι δελεάζονται να αναλύσουν. Ο δομινικανός μοναχός, αντιμετωπίζεται σαν μια εξαιρετικά σημαντική μορφή της Αναγέννησης και εκφράζει επίσης την αντιπροσωπευτική αναγεννησιακή ατομικότητα.

Το μεγαλείο του Σαβοναρόλα συνίσταται στην αυτόνομη καθώς και γεμάτη δυναμισμό κίνηση, που αντιτάχθηκε σε μια καθιερωμένη κοινωνική πραγματικότητα.

Ο ναός του Αγίου Μάρκου αποδείχθηκε μικρός για να χωρέσει όλους όσους επιθυμούσαν να ακούσουν κάθε φορά τις αποκαλύψεις του. Ο κόσμος τον άκουγε σαν να ήταν το μαντείο και έτεινε να τον πιστεύει σαν τον Θεό. Άντρες, γυναίκες και παιδιά τον ακολουθούσαν σαν μαγεμένοι. Οι ζητιάνοι, θεωρώντας τον προφήτη έπεφταν στα πόδια του, δηλώνοντας έτσι την αφοσίωσή τους, άπλωναν δειλά τα χέρια τους προς αυτόν προκειμένου να φιλήσουν έστω και την άκρη του κουρελιασμένου φτωχού του ράσου, το οποίο ήταν κουρελιασμένο και άγριο, σαν πραγματικό ράκιο.

Ο Σαβοναρόλα με τα δυναμικά κηρύγματά του κατάφερε το ακατόρθωτο, καθώς κάποιοι αισχροκερδείς τοκογλύφοι, ασυνείδητοι έμποροι και τραπεζίτες, τρομοκρατημένοι από την θείκη οργή, στην οποία συχνά αναφερόταν ο μοναχός, επέστρεφαν γιγάντια ποσά σε άτομα από τα οποία τα είχαν αφαιρέσει με απάτη.

Εντούτοις, το κίνημα του οποίου ηγέτης ήταν ο Σαβοναρόλα, άρχισε να στρέφεται τόσο κατά της αστικής ολιγαρχίας, όσο και κατά της νέας κουλτούρας και της τέχνης που δημιουργήσε αυτή η κοινωνική τάξη. “Μετά τον θάνατο του Λαυρεντίου του Μεγαλοπρεπούς, ο Σαβοναρόλα απέκτησε σταδιακά τον έλεγχο της πόλης. Οι οπαδοί του, τρομοκρατούσαν συστηματικά τους λειτουργούς της σήψης ευγενείς, εμπόρους, καλλιτέχνες, φιλότεχνους και φιλήδονους, με δυο λόγια τους νέους ανθρώπους της Αναγέννησης.

Στις πλατείες της πόλης, άναβαν τεράστιες φωτιές που καταβρόχθιζαν βιβλία, έργα τέχνης, πολυτελή ενδύματα, επιστημονικά συγγράμματα, ό,τι κατά τον Σαβοναρόλα απομάκρυνε τον άνθρωπο από τον Θεό.

Συστήθηκαν ομάδες πολιτών που παρακολουθούσαν στενά τους υπόπτους, ώστε να πατάσσεται άμεσα κάθε εκτροπή. Παιδιά έφτασαν στο σημείο να καταδίδουν τους γονείς τους.

Η Φλωρεντία γνώρισε κατά την περίοδο εκείνη πρωτοφανείς διώξεις και άσκηση ιδεολογικής τρομοκρατίας²²³. Έτσι, η προοδευτική θέση του Σαβοναρόλα στην πολιτική, άγγιζε τον σκοταδισμό σε θέματα που αφορούσαν στην κουλτούρα και την Τέχνη.

Η επιρροή που ασκούσε ο μεγάλος αυτός κήρυκας σε ζωγράφους, φιλοσόφους και ποιητές, ήταν βαθύτατη και τον αντιμετώπιζαν με εξαιρετικό δέος. Η πολυσύνθετη προσωπικότητά του και ο μυστικιστικός ζήλος που απέπνεε ο δομινικανός μοναχός, τους είχε αιχμαλωτίσει απόλυτα.

Ο Βαζάρι αναφέρει: “Ο Baccio... έκανε την πολύ ωραία προσωπογραφία του Fra Girolamo λόγω της μεγάλης αγάπης του γι’ αυτόν²²⁴”.

Προφανώς, ο πολύλαλος βιογράφος, χωρίς καμιά συμπάθεια αλλά αναγκαστικά, αναγνωρίζει την ασύλληπτη για τον ίδιο επιρροή του Σαβοναρόλα σε πολλούς από τους ήρωες του έργου του, π. χ., στην οικογένεια della Robbia, στην οποία ανήκαν οι καλύτεροι κεραμιστές, μεταξύ των οποίων ήταν και ο ανηψιός και συνεχιστής της “μικρής” τέχνης Louca-Andrea, και στον γιο του Andrea- Giovanni. Για το πασίγνωστο μετάλλιο που έγινε προς τιμή του Σαβοναρόλα, εργάστηκαν τόσο ο πατέρας όσο και ο γιος della Robbia.

Εκτός από τον γιο της συγκεκριμένης οικογένειας, ο οποίος ήταν ζωγράφος, ο Βαζάρι αναφέρεται και σε άλλους δύο γιους του Andrea που υπηρετούσαν στο νάο του Αγίου Μάρκου ως μοναχοί και πιστοί οπαδοί του σεβασμιότατου Fra Girolamo.

Μεταξύ των ένθερμων υποστηρικτών του Σαβοναρόλα, ήταν και ο ζωγράφος Lorenzo di Credi, ποιητικός, αλλά συνεσταλμένος συμμαθητής του Leonardo da Vinci στο εργαστήριο του Verrochio. Ταλαντούχος Φλωρεντινός αρχιτέκτων, συγγενής και συνεπώνυμος των αδελφών Pollaiuolo, Simone, και Cronaca.

Ο τελευταίος δεν ήταν μόνο “μεγάλος” και αφοσιωμένος φίλος του Σαβοναρόλα, αλλά, σύμφωνα με το βιογράφο, “... στα τελευταία του χρόνια είχε φορτώσει το κεφάλι του τόσο πολύ με τα κηρύγματα του Fra Girolamo..., ώστε δεν ήθελε ν’ ακούσει τίποτε άλλο. Έτσι αυτός πέθανε, ζώντας μ’ αυτό τον τρόπο²²⁵.”

Παρά την αυστηρότητα και την οξύτητα που χαρακτηρίζουν τον Βαζάρι, είμαστε υποχρεωμένοι να αναγνωρίσουμε ως αληθινά τα καυστικά σχόλια που έκανε ο βιογράφος, για την τεράστια επιρροή που ασκούσε στους ζωγράφους ο Σαβοναρόλα.

Ακόμη και αυτός ο ιδιοφυής Μιχαήλ Άγγελος, δεν κατάφερε να ξεφύγει από τη μοιραία επιρροή του προφήτη της Φερράρα.

“Το 1490 άρχισαν οι φλογισμένες προφητείες του μοναχού Σαβοναρόλα, από την Αποκάλυψη. Ήταν τριάντα επτά ετών. Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν τότε δεκαπέντε. Είδε τον μικρόσωμο και αδύνατο προφήτη, που φλογιζόταν από το Θείο Πνεύμα.

Πάγωσε με την τρομερή φωνή του, που από τον άμβωνα της εκκλησίας εκσφενδόνιζε τους κεραυνούς του κατά του Πάπα και προμηνούσε την εκδίκηση του Θεού πάνω σ’ ολόκληρη την Ιταλία.

²²³ Βασιλείου Φ., Μακιαβέλι- Σαβοναρόλα, Ιστορικά, 20 Ιανουαρίου 2005, σελ. 22

²²⁴ Βαζάρι Τζ., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 276

²²⁵ Βαζάρι Τζ., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 654

Η Φλωρεντία έτρεμε. Οι άνθρωποι έτρεχαν στους δρόμους, κλαίγοντας και φωνάζοντας σαν τους τρελούς.

Πολλοί από τους σοφούς, τους πολιτικούς και τους ισχυρούς προσχώρησαν στη διδασκαλία του και ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος δεν ξέφυγε από την μεταδοτική αυτή τρέλα. Τρόμος τον κατέλαβε²²⁶!!”

Σύμφωνα με τη μαρτυρία του βιογράφου του Condivi, ο γλύπτης “...πάντοτε αισθανόταν βαθύτατο σεβασμό για τον Σαβοναρόλα”. Επίσης τον συγκινούσε η προστασία που πρόσφερε ο κήρυκας στους φτωχούς, σε πλήρη αντίθεση με την ανώτερη τάξη. Από τα νιάτα του έως και στα χρόνια της ωριμότητας, δεν έπαψε να επηρεάζεται βαθιά από τις τρομακτικές προφητείες του Σαβοναρόλα.

Ως τελευταίος αγαπημένος προστατευόμενος του εκλιπόντος Μέντιτσι, ο Μιχαήλ Άγγελος απειλείτο και ο ίδιος από την λαϊκή εξέγερση που εξέτρεφε ο Σαβοναρόλα, εντούτοις ο ζωγράφος δεν ήταν άνθρωπος που τον κατέβαλε ο φόβος. Το μόνο που τον λύγιζε και προσπάθησε να ξεφύγει απ’ αυτό, ήταν η ακατανίκητη και αρρωστημένη επίδραση που ασκούσε στην ψυχή του ο μανιακός κήρυκας.

Μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα, ότι κανένας από τους Τοσκανούς ζωγράφους δεν έμεινε αδιάφορος στα κηρύγματα και την προσωπικότητα του Fra Girolamo, εξαιρώντας, ίσως, μόνο τον Leonardo da Vinci.

Εκείνη την περίοδο, εμφανίστηκαν πολλά μεγάλα καλλιτεχνικά ταλέντα, όπως, π.χ., ο Cronaca, αλλά οι περισσότεροι αφέθηκαν ολοκληρωτικά στις οδούς που είχε χαράξει ο Σαβοναρόλα, με αποτέλεσμα να χαθούν από τον κόσμο της τέχνης και κατ’ επέκτασιν της δημιουργίας.

Μετά όμως την καταδίκη και τον τραγικό θάνατο του μεγάλου επαναστάτη μοναχού, διαπιστούται ότι: Ο ρόλος που έπαιξε η εκκλησία στην φθορά της πίστης στον Θεό, ήταν καθοριστικός για τον λαό, καθώς και για τους διανοούμενους. Αποτέλεσμα ήταν, να αλλάξει τελείως η θέση του ανθρώπου στον κόσμο. Τώρα ήταν απελευθερωμένος και δεν είχε να δώσει λόγο σε κάποια ανώτερη δύναμη ή σε κάποιον φλογερό μοναχό, υπερβαίνοντας εν πολλοίς τις αναστολές του και αποκτώντας μεγαλύτερη πίστη στην δύναμη της νόησής του και στις ικανότητές του. Η μεγαλοφυΐα, απολαμβάνει πλέον την ελευθερία έκφρασης σε κάθε τομέα της τέχνης και των γραμμάτων.

Η Ιταλική Αναγέννηση, έχει πλέον αποκτήσει σαφή και αδιαφιλονίκητη ταυτότητα.

²²⁶ Antonie M., Οι μεγάλοι καλλιτέχνες, Εκδ. Ν. Δαμιανού, Αθήνα, σελ. 64

Σύνοψις – Συμπέρασμα

Η αισθητική και η φιλοσοφία του Μεσαίωνα ήταν αντιμιμητική, ιδεαλιστική, μυσταγωγική²²⁷. Οι πλατωνικές ιδέες εδράζονται στον Θείο Νου, άλλοτε αποκτώντας κοσμολογικό νόημα, ταυτιζόμενες με τα αρχέτυπα δημιουργίας του κόσμου, άλλοτε εξισώνονται με τις θείες σκέψεις, σύμφωνα με την σχολαστική φιλοσοφία. Ο καλλιτέχνης είναι ο μεσάζων, ανάμεσα στον Θεό και τον κόσμο και το έργο του είναι καρπός επικοινωνίας με τον Θεό και όχι με την φύση και αποστολή του να βοηθήσει τον χριστιανό να συλλάβει την φύση του θείου πνεύματος και την διαδικασία της θείας δημιουργίας. Η καλλιτεχνική μορφή είναι αποτέλεσμα της προβολής επάνω στην ύλη, της εικόνας που προϋπήρχε στο πνεύμα του τεχνίτη. Την ενδιάθετη τούτη εικόνα ο Θωμάς Ακινάτης αποκαλεί “quasi-idea²²⁸” -«σχεδόν-ιδέα»- και την παρομοιάζει με τις ιδέες ή τις αρχέτυπες εικόνες, που ενυπάρχουν στο πνεύμα του Θείου Δημιουργού.

Δόξα του Θεού, είναι η δημιουργία του κόσμου κι η θέση του ανθρώπου με τα έργα του, να υμνεί τα θαύματα της δημιουργίας που τον περιβάλλουν, δοξάζοντας τον ένα Θεό και την μία λατρεία, για να κερδίσει την αιώνια ζωή, στο φως του παραδείσου.

Η εποχή της αναγέννησης, σηματοδοτεί την επιστροφή στον άνθρωπο, που ενώ μέχρι τότε δεν ήταν παρά ένας κομπάρσος στα χέρια του μεγάλου σκηνοθέτη Θεού, ζώντας σε μια κοιλάδα δακρύων και περιμένοντας την λύτρωση μόνο μετά θάνατον, τώρα αναγεννάται, χαράσσει εν πολλοίς μόνος το μέλλον του και νοιώθει χωρίς ενοχές, την χαρά της ζωής.

Τους χρόνους του μεσαίωνα, όταν εξόρισαν μαζί με τ' αρχαία δαιμόνια και τις Μούσες²²⁹ από τον κόσμο των αγαθών ανθρώπων, οι τεχνίτες με νηστεία και προσευχή ζητούσαν με την χάρη Του ο θείος Δημιουργός να κινήσει το χέρι τους για να αποκαλύψει τις αρχέτυπες εικόνες, που ενυπήρχαν στον θεικό Νου.

Ο ζωγράφος τους χρόνους εκείνους εργάζεται με ανθίβολα, αντιγράφοντας και όχι δημιουργώντας, αφού η απόλυτη αλήθεια είχε ήδη ειπωθεί με την έλευση του Χριστού και κανένας θνητός δεν εδικαιούτο να αλλοιώσει την τελειότητα.

Σε επίρρωση των θέσεών μας, κυρίως όμως του εϋστοχου της διερεύνησης της ιδιαίτερης, για τον καλλιτέχνη και την τέχνη, εποχής της Αναγεννήσεως, παραθέτουμε τις σημαντικές σκέψεις του Raymond Williams²³⁰, επί του προκειμένου: «Από τον ενθουσιασμό και την σύγχυση της Αναγέννησης, ξεπήδησαν τέσσερα δόγματα για την τέχνη. Το πρώτο όριζε την τέχνη ως μίμηση μιας κρυμμένης πραγματικότητας, την έβλεπε δηλαδή ως μορφή αποκάλυψης... Το δεύτερο δόγμα προέρχεται από την ίδια πηγή αλλά επηρεάστηκε λιγότερο από την χριστιανική σκέψη. Θεωρούσε την τέχνη διαρκή μίμηση και ενσάρκωση της «ιδέας της ομορφιάς». Η άποψη αυτή κατέληξε πρακτικά στην υποστήριξη της ουσιαστικής και όχι δουλικής μίμησης προηγούμενων έργων τέχνης, τα οποία ενσάρκωναν την «ιδέα της ομορφιάς» (πρόκειται για την μείζονα εκείνη παράδοση που είναι γνωστή ως κλασικισμός). Το τρίτο δόγμα, αναπτύσσοντας μερικές από τις κύριες θέσεις του Αριστοτέλους, είδε την τέχνη ως «εξιδανίκευση της φύσης». Η τέχνη δηλαδή δείχνει τα πράγματα όχι όπως είναι, αλλά όπως

²²⁷ Αφού ο θεός ήταν ο αδιαμφισβήτητος μέγας «σκηνοθέτης» ενώ ο άνθρωπος ένας απλός, άχρους, άοσμος και άγευστος «κομπάρσος»... (Σ.τ.σ.).

²²⁸ Deus artifex ή Deus pictor). (Thomas Aquinas, Summa theologiae, I, 1, 45, 8 και I, 15,1.). Η σχολαστική φιλοσοφία: (E. Panofsky, La perspective comme forme symbolique, Les Editions de Minuit, Paris 1975, σελ. 40 και σελ. 195. - The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art theory, Greenwood Press, Connecticut 1971, σ. 90).

²²⁹ Ωστόσο, δεν υπήρχε αμφιβολία ότι οι άνθρωποι απέδιδαν τα χαρίσματα της Πυθίας σε δαιμονική κατοχή και οι ίδιοι οι χριστιανοί Πατέρες δεν την αμφισβήτησαν ποτέ (Στ.σ.).

²³⁰ Raymond Williams, Κουλτούρα και Ιστορία, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1994

πρέπει να είναι. Η θέση αυτή προσανατολίστηκε προς την σημαντική εκείνη παράδοση των υποδειγματικών, ηθικολογικών και διδακτικών έργων. Το τέταρτο δόγμα, από το οποίο πρωταρχικά πηγάζει η έμφαση στην «δημιουργικότητα», είδε την φύση ως καλλιτέχνημα του Θεού (Torquato Tasso), και την τέχνη ως μορφή ενέργειας που αμιλλάται την φύση. Σύμφωνα με τον Ludovico Castelvetro (1505- 1571), ιταλό κριτικό από την Μόντενα, ο οποίος έγραψε σχόλια στον Δάντη και στον Πετράρχη και μετέφρασε την ποιητική του Αριστοτέλους: «Η τέχνη δεν είναι κάτι διαφορετικό από την φύση, ούτε μπορεί να διαπεράσει τα όρια της φύσης: ξεινά με σκοπούς ίδιους με εκείνους της φύσης». Ο σκοπός αυτός είναι σαφώς μια μορφή δημιουργίας. Η φύση είναι το δημιούργημα του Θεού· η τέχνη είναι το δημιούργημα του ανθρώπου.

Σε κάθε μεμονωμένο έργο της Αναγέννησης, είναι πιθανό να βρεθούν τα τέσσερα δόγματα που αναπτύσσονται ανωτέρω, όχι ως εναλλακτικές προτάσεις, αλλά συχνά πλεγμένα το ένα με το άλλο εξαιτίας του υπερβολικά διαφορούμενου και ασαφούς χαρακτήρα αυτών των όρων. Αλλά στους σημαντικότερους συγγραφείς φαίνεται καθαρά η τάση προς μια ουμανιστική θεωρία της τέχνης. Ωστόσο, για μερικούς αιώνες ακόμη, η ιδέα ότι η τέχνη είναι δημιουργία σε αντιστοιχία με την θείκη, φαινόταν βλασημιά. Παρόλη την περιπλοκή της με πραγματικές ή πλαστές αναφορές στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, παρ' όλον τον συμφυρμό της με διαφορετικές τάσεις της χριστιανικής παράδοσης, η εμφάνιση αυτής της ιδέας, μπορεί με σιγουριά να θεωρηθεί μέρος της νέας σκέψης της Αναγέννησης και αρχή μιας γραμμής που φτάνει ως τις μέρες μας».

Ενώ κατά τον μεσαίωνα η ταπεινότητα ήταν η ύψιστη αρετή, τους χρόνους της αναγέννησης, η φιλοδοξία, θεωρείται κίνητρο ευγενές. Ως αντικείμενο νέο λατρείας, το έργο τέχνης φορέας άψυχος του ανθρώπινου νου παίρνει την θέση της μετά θάνατον αληθινής, αιώνιας ζωής, εξασφαλίζοντας στον καλλιτέχνη αιώνια δόξα.

Ο νεοπλατωνιστής φιλόσοφος Μαρσίλιο Φιτσίνο διακήρυττε αλαζονικά «Ποιος μπορεί να αρνηθεί ότι ο άνθρωπος κατέχει σχεδόν το ίδιο πνεύμα με τον Κύριο του ουρανού; Και ποιος αρνείται ότι ο άνθρωπος θα μπορούσε να δημιουργήσει ακόμη και το σύμπαν, εάν είχε τα εργαλεία και τα υλικά, αφού ακόμη και τώρα δημιουργεί, με διαφορετική βέβαια ύλη, αλλά με τάξη τόσο συγγενική»

Εάν κάτι τέτοιο λεγόταν είτε στην Αρχαία Ελλάδα, είτε κατά τον Μεσαίωνα, ο καλλιτέχνης θα είχε διαπράξει ύβριν και παρ' όλη την αξία του, δύσκολα θα απέφευγε την θανάτωση.

Ο Λεονπατίστα Αλμπέρτι και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, γράφουν στις πραγματείες τους χαρακτηριστικά: «Τη φαντασία τρέφουν οι θησαυροί της μνήμης και οι γυμνασμένες αισθήσεις, απ' όπου αναδύονται πρωτόγνωρες μορφές ολότελα πειστικές».

«Πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος.» Ο πυρήνας της σοφιστικής σκέψης και η υπογράμμιση της ατομικότητας, μεταφερόμενα στην τέχνη, μας επιτρέπουν να παραστήσουμε τον χώρο νοώντας τον ως διάσταση της ανθρώπινης δράσης²³¹. Η συνακόλουθη ανακάλυψη της

²³¹ (G. C. Argan, *Storia dell' arte italiana*, Sansoni, Firenze 1977 τομος Β', σελ. 82). Για τον Αλμπέρτι, «σύνθεση είναι η μέθοδος που εφαρμόζομε στην ζωγραφική για να αρθρώσουμε τα μέρη της εικόνας». «Μέρη της εικόνας, και συγκεκριμένα της ιστορίας, είναι τα σώματα, μέρος του σώματος είναι το μέλος, μέρος του μέλους είναι η επιφάνεια» (Alberti, *De picture*, 33-35). Πρωταρχικό δομικό στοιχείο είναι οι επιφάνειες· από την σύνθεσή τους γίνονται τα μέλη, τα μέλη συναρμολογούνται για να δώσουν τα σώματα και τα σώματα στοιχειοθετούν την «ιστορία». Οι μελετητές (M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, σελ. 130) διαπιστώνουν την απόλυτη εξάρτηση αυτού του σχήματος από την ρητορική έννοια της «σύνθεσης» (*compositio*), κοινού τεχνικού όρου στην διδασκαλία της ρητορικής, πασιγνωστο ακόμη και στα παιδιά του σχολείου την εποχή εκείνη. Δεν πρόκειται για την λογοτεχνική σύνθεση, αλλά απλούστατα για την σύνθεση μιας περιόδου του λόγου, όπου ιεραρχούνται τέσσερα βασικά στοιχεία: οι λέξεις, απ' όπου

προοπτικής ήταν αναμενόμενη. Ο αναγεννησιακός άνθρωπος, αισθάνεται τότε ότι έχει αποκαλύψει ένα μέρος της θεϊκής λογικής και πιστεύει ότι μπορεί να κατανοήσει τον κόσμο, φιλοδοξώντας κάποτε να τον ελέγξει.

«Σύγκριση κάνουμε συνήθως, με πράγματα που γνωρίζουμε άμεσα. Και καθώς ο άνθρωπος είναι για τον άνθρωπο ό, τι πιο οικείο²³², ίσως ο Πρωταγόρας, όταν έλεγε «πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος», εννοούσε πως όσα συμβαίνουν στα διάφορα πράγματα γίνονται κατανοητά, μονάχα αν τα συγκρίνουμε με όσα συμβαίνουν στον άνθρωπο». Η κλίμακα των πραγμάτων σ' ένα πίνακα ζωγραφικής, συμπεραίνει ο συγγραφέας, προσδιορίζεται από την σχέση τους με τον άνθρωπο.

Η Αναγέννηση είναι μια περίοδος ανησυχίας και τα έργα των Ντα Βίντσι, Μιχαήλ Αγγέλου, Ραφαήλ και των σύγχρονων τους, εκφράζουν το ανήσυχο πνεύμα και την βαθιά ταραχή, που διαπλέκεται με τις πολυκύμαντες ζωές τους. Ανικανοποίητοι από την εργασία τους, πηγαίνουν από πόλη σε πόλη χωρίς να βρίσκουν προστάτες της αρεσκείας τους. Άλλωστε, ζούσαν σε μιαν εποχή που και ο ίδιος ο κόσμος άλλαζε. Ο Κοπέρνικος τότε ανακάλυπτε ότι το κέντρο του σύμπαντος δεν ήταν η γη, ενώ την χρονιά που πέθαινε ο Λαυρέντιος ο Μεγαλοπρεπής, ο Κολόμβος ξεκινούσε για το μεγάλο ταξίδι του και σύντομα θα έπλεαν προς άγνωστες θάλασσες ο Μαγγελάνος, ο Κορτές, ο Μπαλμπόα, ο Πιζάρρο, φέρνοντας μαζί τους εξωτικούς θησαυρούς και αγάλματα αγνώστων, τρομακτικών θεών. Η σχεδόν πλήρης επικράτηση της μεσαιάς τάξης -της Borghesia- κατά τον δέκατο πέμπτο, δέκατο έκτο και λοιπούς αιώνες, με το εμπόριο, όπως αυτό έφτασε στα ύψη με την ανακάλυψη των νέων χωρών από το χίλια τετρακόσια ενενήντα δύο μ.Χ., την δημιουργία τραπεζών και την εφαρμογή κανόνων οικονομίας της αγοράς - είναι μία από τις συνιστώσες εμφάνισης του καλλιτεχνικού οργασμού, αφού το άφθονο χρήμα μαζί με τον οικονομικό πληθωρισμό συμπορεύτηκε με την ανάγκη πληθωρικής έκφρασης, οπουδήποτε.

Οι μαικήνες της εποχής, εβάσισαν μεγάλο μέρος του κύρους τους σε δύο πράγματα, αφενός μεν στην μεγάλη οικονομική τους επίδοση και αφετέρου στην υστεροφημία τους. Τίποτε δεν εξυπηρετούσε καλύτερα την τελευταία αυτήν, από την «υιοθέτηση» κάποιων καλλιτεχνών και του έργου τους. Και το μεν έργο θα βοούσε στους αιώνες για την συμμετοχή τους, τα δε υπόλοιπα ήταν χρέος των βιογράφων να τα αναλάβουν. Παντού τα όρια του γνωστού, του επιστητού, και του ασφαλούς, υποχωρούσαν. Ο Ντα Βίντσι έγραφε: «Υπάρχει τίποτε που να έχει τέρμα στ' αλήθεια;»

Ενώ το “Βιβλίο της Τέχνης” του Τσενίνο Τσενίνι θησαύριζε την χειροτεχνική παράδοση των εργαστηρίων του μεσαιώνα και απευθυνόταν σε τεχνίτες, αντίθετα, τα γραπτά του Alberti απευθύνονταν σε διανοούμενους και το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι, ότι ορίζουν την τέχνη ως υψηλό πνευματικό λειτούργημα, που απαιτεί σύνθετες επιστημονικές γνώσεις. Οι τέχνες της γλυπτικής, ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής, ορίζονται ως υψηλά πνευματικά λειτούργηματα. Το οικουμενικό του πνεύμα, διασώζεται σε τρία συγγράμματα που αναφέρει ο Λαντίνιο: “Περί της οικοδομικής τέχνης”, “Περί αγάλματος” και “Περί ζωγραφικής”. Χαρακτηριστικά γράφει: “Εδώ δεν αφηγούμαστε ιστορίες, όπως ο Πλίνιος, αλλά θεμελιώνουμε μιαν ολότελα καινούργια τέχνη της ζωγραφικής. Και πάνω σ' αυτό το θέμα δεν έχει γραφτεί τίποτε, απ' όσο γνωρίζω”. Ο σκοπός της θεωρίας της τέχνης του Alberti, είναι να εφοδιάσει τους καλλιτέχνες με ένα λογικό, συστηματικό και επιστημονικό όργανο, που θα δώσει στην τέχνη εγκυρότητα. Ένας δεύτερος,

παράγονται οι φράσεις, οι φράσεις που οικοδομούν την πρόταση, οι προτάσεις που συναρτούν μια περίοδο. Η αναλογία με τα στοιχεία της ζωγραφικής σύνθεσης του Αλμπέρτι είναι προφανής. (Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, ο.π., σελ. 115).

²³² (De picture. ο.π.). Διότι μπορεί να κρίνει εξ οικείων τα αλλότρια (τα του άλλου ανθρώπου), (Σ.τ.σ.).

έμμεσος πλην ορατός στόχος, είναι, να εφοδιάσει με επιχειρήματα τους καλλιτέχνες στον κοινωνικό τους αγώνα, που μέχρι τότε θεωρούνται τεχνίτες, χειρώναντες και η τέχνη τους ένα επιτήδευμα σαν όλα τα άλλα. Η κοινωνική αυτή ιεράρχηση ρυθμίζει τις σχέσεις του με την συντεχνία, τις αμοιβές του, τον υποτάσσει στις απαιτήσεις και ιδιοτροπίες των πελατών και οπωσδήποτε περιορίζει και κάποτε αναιρεί την δημιουργική του βούληση, το ερευνητικό πνεύμα και την έμπνευσή του. Η απελευθέρωση τότε του καλλιτέχνη και η αποστασιοποίηση του από την χορεία των απλών τεχνιτών, του έδωσε την δύναμη ν'αντιστέκεται και ενίοτε να αφηγιά τους δρακόντειους όρους ενός συμβολαίου, την μάνητα του εργοδότη και ακόμη τις αυστηρές κυρώσεις της δικής του συντεχνίας. Τα έργα τόσο του Alberti, όσο και του Λεονάρντο, σε έντονα ρητορικούς και απολογητικούς τόνους, αλλά και οι μυθικές συγκρούσεις του Μιχαήλ Αγγέλου με τους εκάστοτε μακίηνες του, υπερασπίζονται την υψηλή πνευματικότητα της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερα στα γραπτά του Λεονάρντο Ντα Βίντσι της ζωγραφικής, διεκδικώντας μια θέση στις ελευθέρια τέχνες. Ελευθέρια ονομάζονται οι τέχνες που έχρηζαν θεωρητικού στοχασμού και κρίνονται ως άξιες να ασκούνται από ελεύθερους ανθρώπους. Μέχρι τότε και ήδη από την αρχαιότητα, οι εικαστικές τέχνες ελογίζοντο στις λεγόμενες “μηχανικές” τέχνες. Αν λοιπόν αποδεικνυόταν ότι η άσκηση των ανωτέρω τεχνών απαιτούσε σύνθετες θεωρητικές γνώσεις και μάλιστα μαθηματικές και φυσικές, οι καλλιτέχνες θα αποτίνασσαν τον μειωτικό χαρακτηρισμό του χειρώναντα. Η θεωρία της τέχνης μεταφέρει στο θεωρητικό πεδίο, ένα ξεχωριστό κεφάλαιο της πάλης των τάξεων. Η ζωγραφική είναι «πνευματική υπόθεση» γράφει ο Λεονάρντο και υπερασπίζεται την υπεροχή της. «Οι πρόγονοί μας απέδιδαν», γράφει ο Αλμπέρτι, «την μεγαλύτερη τιμή στην ζωγραφική. Πράγματι, ενώ τους άλλους καλλιτέχνες τους ενέτασσαν στους χειρώναντες, τον ζωγράφο τον εξαιρούσαν». Το βασικό τους επιχείρημα είναι, ότι η ζωγραφική απαιτεί λιγότερο μόχθο και περισσότερη σκέψη. Αναφέρονται στις τιμές που απέδιδαν οι αρχαίοι, στους επιφανείς εκπροσώπους της ζωγραφικής, για να αποδείξουν ότι είναι ισάδελφοι με τις ελευθέρια τέχνες. «Πολλοί διακεκριμένοι πολίτες, φιλόσοφοι και όχι λίγοι βασιλιάδες, όχι μόνο απολάμβαναν την ζωγραφική, αλλά ζωγράφιζαν και οι ίδιοι», υποστηρίζει ο Αλμπέρτι, παραθέτοντας πολλά συγκεκριμένα παραδείγματα.

Τώρα πλέον η πνευματική καλλιέργεια, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την δημιουργία αξιοσημείωτου καλλιτεχνικού έργου, εξηγεί την τροπή σε μελέτη της θεματογραφίας τους, περισσότερο υπό την οπτική της επιστήμης και λιγότερο υπό την βιβλική παράδοση. Παρότι δεν έρχονται σε σύγκρουση με τον κλήρο και μάλιστα στρατεύονται από την παπική εξουσία, με τα μέτρα της εποχής οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι απλά ριζοσπάστες, είναι αιρετικοί. Σε ολόκληρο το έργο του Alberti, δεν υπάρχει η ελάχιστη αναφορά στο όνομα του Χριστού και της Παναγίας, μολονότι πίστευε ότι η θρησκεία είναι η πηγή του ηθικού βίου. Αλλά η θρησκεία και ο Θεός του Alberti, υπερβαίνουν τους ιστορικούς προσδιορισμούς και τα συγκεκριμένα δόγματα. Ο Franco Borsi γράφει: “Στην θρησκεία του Alberti υπάρχει θέση για την αναβίωση του πρωτόγονου χριστιανισμού, για τις πνευματικές, ερμητικές και παγανιστικές ιδέες και ακόμη για μια ιστορική πίστη στην διάρκεια των πολιτιστικών αξιών και στην αθανασία της ανθρωπίνης σκέψης.” Είναι άξιοι απορίας, πως, άτομα με απόψεις τόσο ριζοσπαστικές στρατεύτηκαν από την επίσημη παπική εξουσία και, πως, βίαιες αντιδράσεις υπήρξαν από ένα κομμάτι μόνον ενός κατά βάσιν αγράμματος και θρησιόληπτου λαού.

Το πρώτο βιβλίο της πραγματείας του Αλμπέρτι για την ζωγραφική, είχε μαθηματικό χαρακτήρα. Υποθέτουμε λοιπόν, ότι ήδη πρέπει να υπήρχε ένα κοινό εξοικειωμένο τουλάχιστον με τα Στοιχεία Γεωμετρίας του Ευκλείδου. Το λατινικό μάλιστα πρωτότυπο της

πραγματείας, ήταν αφιερωμένο στον Μαρκήσιο της Μάντουας Τζανφραντσέσκο Γιοντσάγκα, μεγάλο προστάτη των τεχνών. Ο προστατευόμενος και βιβλιοθηκάριός του, ο μεγάλος ουμανιστής Βιττορίνο ντα Φέλτρε²³³ «*mathematicus et omnis humanitatis pater*» εκείνα τα χρόνια είχε ιδρύσει στην Μάντουα την «*Casa Gioiosa*», το χαρούμενο σχολείο, το πιο πρωτότυπο σχολείο της εποχής του, όπου, πλάι στα μαθηματικά, τις ανθρωπιστικές σπουδές και την μουσική, διδασκόταν και η ζωγραφική. Τότε για πρώτη φορά η ζωγραφική διδάσκεται όχι ανεξάρτητα, αλλά ως οργανικό μέρος ενός ανθρωπιστικού προγράμματος παιδείας, το οποίο μάλιστα ακολουθούν οι γόνοι αριστοκρατικών οίκων και βέβαια ανάμεσά τους οι βλαστοί του οίκου των Γιοντσάγκα. Τέτοιο περιβάλλον είχε λοιπόν κατά νουν ο Αλμπέρτι, συγγράφοντας την πραγματεία του. Το *De Statua* το αφιερώνει και αυτό σε έναν άλλον ουμανιστή, τον Επίσκοπο της Αλερίας Τζοβάννι Αντρέα ντε Μπούσσι, μαθητή του Βιττορίνο ντα Φέλτρε.

Η λειτουργία στην Φλωρεντία ειδικών μέσων σχολείων με τετραετή φοίτηση, των «*Αβάκιων*», που παρείχαν γενικές μαθηματικές γνώσεις, αλλά και η δημιουργία ενός κοινού ευρύτερου από άλλες εποχές στην Φλωρεντία κυρίως, αλλά και σε άλλες πόλεις της Ιταλίας που ενδιαφέρονταν για τις ουμανιστικές σπουδές και την επιστημονική έρευνα, δεν αλλάζουν την γενική εικόνα. Μας δείχνουν απλώς, ότι έργα όπως οι πραγματείες των Λεονάρντο Ντα Βίντσι και Λεονπατίστα Αλμπέρτι, δεν ξεφύτρωσαν από το πουθενά.

Πριν από τον λιμό του χίλια τριακόσια σαράντα οκτώ, υπήρχαν έξι τέτοια σχολεία στην Φλωρεντία. Ένα εγχειρίδιο αριθμητικής που χρησιμοποιούσαν τον δέκατο πέμπτο αιώνα, γραμμένο από τον διδάσκαλο Paolo dell' Abbaco με πλήθος εικονογραφήσεων και παραδειγμάτων από την καθημερινή ζωή, μας περιγράφει αυτά τα σχολεία, όπου περισσότερα από χίλια παιδιά μάθαιναν εφαρμοσμένη αριθμητική. Η εκπαίδευση αυτή, προσιτή σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, προετοίμαζε στελέχη του εμπορίου, αλλά και τοπογράφους, πρακτικούς μηχανικούς, αρχιτέκτονες. Πολλοί καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, ίσως να είχαν φοιτήσει σε τέτοια σχολεία και ήταν υποψήφιοι αναγνώστες βιβλίων όπως οι πραγματείες, πέρα από τον ολιγάριθμους αριστοκράτες, των εμφορουμένων και λειτουργούντων υπό το πνεύμα των ανθρωπιστικών σπουδών. Γι' αυτό άλλωστε ο Αλμπέρτι, μετέφρασε την πραγματεία του από τα λατινικά, στην κοινή (*volgare*) Τοσκανική, αφιερώνοντας την μετάφραση και υπογραμμίζοντας ότι επέλεξε την συγκεκριμένη γλώσσα ειδικά για τον δημιουργό του τρούλου του *Duomo* και πατέρα της γεωμετρικής προοπτικής, Filippo Brunelleschi.

Ένας αγράμματος όμως λαός, δεν διαμορφώνει άποψη και δεν αντιδρά τόσο σε περίπλοκους συμβολισμούς και θεωρίες, όσο σε τρόπους ζωής, λεγόμενα και εξωτερικά γενικώς γνωρίσματα, τα οποία βιώνει καθημερινά. Ο μύθος του Λεονάρντο, σαγηνευτικού καλλιτέχνη, μαθηματικού, σοφού, μάγου δεν είναι υστερογενής. Ο ίδιος καλλιεργούσε αυτήν την εντύπωση με την εξεζητημένη περιβολή του, τους παράδοξους τρόπους του, την προσήλωσή του στις έρευνες και την τέχνη του, την ηγεμονική του εμφάνιση, το ύφος της ζωής του γενικά. Τα παράδοξα ήθη του, κέντριζαν τη φαντασία και υπέθαλπαν τον θρύλο. Οι συγκαιρινοί του τον έβλεπαν, επηρεασμένοι από τους ήρωες της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, ως άλλον Ερμή Τρισμέγιστο, Προμηθέα ή Πυθαγόρα. Για παράδειγμα, σε μιαν εποχή που φορούσαν οι άντρες φαρδιά και επίσημα ενδύματα, αυτός προτιμούσε το κόκκινο χρώμα και τα χιτώνια που έφθαναν μέχρι το γόνατο. Στην ίδια αυτή εποχή, με ελάχιστες απαιτήσεις στον τομέα της καθαριότητας, εκείνος ήταν σχολαστικός, σχεδόν υποχόνδριος και δεν ανεχόταν να είναι τα δάχτυλα του λερωμένα από χρώματα. Σ' ένα περιβάλλον από αριβίστες και ανασφαλείς

²³³ Vittorino da Feltre, 1378-1446

ανθρώπους, προσπαθεί να φαίνεται ψυχραιμος και αδιάφορος. Αισθάνεται ανώτερος και ασυμβίβαστος, κάτι που τον απομονώνει. Όπως άλλωστε λέει ο ίδιος “Η υπομονή έναντι των ύβρεων, σε προστατεύει όπως τα ρούχα από το κρύο”. Είχε μια επικίνδυνη φήμη νεκρομάντη και μάγου που του την προσήψαν οι ανατομικές του μελέτες, οι επιστημονικές έρευνες και η μυστηριώδης ζωή του. Αδιαφορώντας πλήρως για την κοσμική ζωή της Ρώμης, έμενε μέρες κλεισμένος στο εργαστήριό του εφευρίσκοντας παράξενα εργαλεία και παρασκευάζοντας συνδυαστικά αφεψήματα, από βότανα. Έγγραφε ανάποδα ακατανόητα αναγράμματα, περνούσε τις νύχτες στο νοσοκομείο τεμαχίζοντας πτώματα, μέχρι που του απαγόρευσαν την είσοδο ύστερα από διαταγή του Πάπα. Απερίσπαστος από πολέμους, κακοήθειες και εγκλήματα, την ολύμπια αταραξία του, μόνο προβλήματα με την οικογένειά του και τους άμεσους συνεργάτες του, την διακόπτουν. Τα πολλαπλά του ενδιαφέροντα, που φαίνονται αντιφατικά, τον κάνουν να μεταπηδά από την μία μελέτη στην άλλη, τελικά όμως συγκλίνουν σε έναν σκοπό, την δημιουργία και ειδικότερα την ζωγραφική. Όπως στην πραγματεία του Alberti, έτσι και σ’ αυτήν του Ντα Βίντσι, κύριος στόχος είναι να πείσει για τον πνευματικό και επιστημονικό χαρακτήρα της τέχνης, που ποτέ πριν δεν είχε γίνει²³⁴ αντικείμενο, μελέτης ορθολογιστικής. Ο Λεονάρντο διακηρύσσει ότι επιστήμη και θεωρία προηγούνται, η πρακτική έπεται, αλλιώς “Οι ζωγράφοι που ζωγραφίζουν χωρίς επιστήμη, μοιάζουν με κυβερνήτη που ταξιδεύει χωρίς πηδάλιο ή πυξίδα”. “Μάταιες και σφαλερές μου φαίνονται οι επιστήμες, που δεν θεμελιώθηκαν στην εμπειρία, μητέρα κάθε βεβαιότητας και που δεν πέρασαν από καμιά από τις πέντε αισθήσεις”. “Η ζωγραφική, όπως η μουσική και η γεωμετρία, χρησιμοποιεί και κείνη τις αναλογίες των συνεχών ποσοτικών σχέσεων, τόσο στον φωτισμισμό, όσο και στην προοπτική”. “Την φαντασία τρέφουν οι θησαυροί της μνήμης και οι γυμνασμένες αισθήσεις, απ’ όπου αναδύονται πρωτόγνωρες μορφές, ολότελα πειστικές”. Τα λόγια αυτά μοιάζουν απόηχος εκείνων του Αριστοτέλους, πως η τέχνη επιτελεί, ό,τι η φύση αδυνατεί να επεξεργαστεί. Οι καλλιτέχνες “επειδή δεν είναι εύκολο να βρουν έναν άνθρωπο τέλει σε όλα, πετυχαίνουν την μορφική τελειότητα των σωμάτων, συναθροίζοντας τα ωραιότερα χαρακτηριστικά από πολλούς”, υποτάσσοντας την φυσική παρατήρηση και την μελέτη του ζωντανού προτύπου, στον κανόνα των αρμονικών αναλογιών. Κανόνα είχε ονομάσει ο Πολύκλειτος το χαμένο του έργο, αλλά η αρχαία γραμματεία διέσωσε τις μαρτυρίες του, που έμελλαν να βοηθήσουν τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, να ξαναβρούν τις ίδιες αρχές.

Στη Νεοπλατωνική αισθητική του Ficino, κύριο γνώρισμα είναι ο πνευματικός χαρακτήρας του ωραίου, της μορφής που αντιδιαστέλλεται από την ασχήμια και το ανέκφραστο βάρος της ύλης. Οι ιδέες, τα “αληθή όντα”, εδράζονται στον Θεϊκό Νου. Εκεί έχουν κατατεθεί απλά, σταθερά, αμιγή τα αρχέτυπα των πραγμάτων. Η μακρινή ανάμνηση που έχουν οι ψυχές μας, από την εξωκόσμια προϋπαρξή τους, προικίζει τον άνθρωπο με την δυνατότητα, να προσεγγίσει και να γνωρίσει τις ιδέες, ενώ οι αισθήσεις αποκαλύπτουν μονάχα τις εικόνες, που είναι οι εγκόσμιες εκφάνσεις τους.

²³⁴ Το βάρος πέφτει ακριβώς στην σύλληψη, για να τονιστεί η διαφορά του καλλιτέχνη από τον τεχνίτη. Ο Λεονάρντο, σύμφωνα με τον Βαζάρι (Giorgio Vasari, 1511-74), «μπορούσε να στέκεται μπροστά στο Μυστικό Δείπνο μισή μέρα, βυθισμένος σε σκέψεις, χωρίς να βάζει πινελιά στο έργο. Ο ηγούμενος του μοναστηριού της «Παναγιάς των Χαρίτων», αγανακτισμένος «που δεν τον έβλεπε να κρατά αδιάκοπα το πινέλο, όπως ο κηπουρός που σκάβει τον κήπο», θα παραπονεθεί στον Λουδοβίκο Σφόρτσα, τον μαικήνα του έργου. Ο Λεονάρντο θα υπερασπιστεί την πνευματικότητα της ζωγραφικής, εξηγώντας στον Δούκα του Μιλάνου ότι «οι ευφρείς άνδρες κατορθώνουν πολλοί περισσότερα πράγματα όταν δουλεύουν λιγότερο, γιατί έχουν τον καιρό να στοχαστούν και να τελειοποιήσουν τις ιδέες τους. Αργότερα θα εκτελέσουν με τα χέρια τους όσα συνέλαβαν με το πνεύμα». (Vasari G., *Lives the Painters, Sculptors and Architects*, Everyman’s Library, London-New York 1965, τομ. Β’, σελ. 161).

Ο Λεονάρντο, αντικρούει και αναιρεί όλα τούτα ακριβώς τα επιχειρήματα, που προσπαθούν να πείσουν ότι το έργο τέχνης, «απέχει τρεις βαθμίδες από την αλήθεια» και ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει ακριβή γνώση των αντικειμένων που μιμείται και επομένως «η μίμησή του είναι ένα απλό παιχνίδι χωρίς σοβαρότητα».

Ο Alberti, αν και ανάγει την απαρχή της ζωγραφικής στον μυθικό Νάρκισσο, σε καμιά περίπτωση δεν εννοεί την μίμηση αυτή, ως μηχανική αντιγραφή της φύσης. Πανεπιστήμιονας άλλωστε ο ίδιος, ποτέ δεν θα μπορούσε να εννοεί οποιαδήποτε τέχνη, με τέτοιο τρόπο. «Τι άλλο είναι η ζωγραφική, από το να κατορθώσεις με καλλιτεχνικά μέσα, αυτό που έκανε η επιφάνεια της λίμνης;», γράφει χαρακτηριστικά.

Ο καθρέπτης, έγινε πάντως ένα από τα προσφιλέστερα όργανα, στην θεωρία και πρακτική της Αναγέννησης. Ο Giotto, ήδη χρησιμοποιούσε καθρέπτες ζωγραφίζοντας, ενώ ο Brunelleschi επαληθεύει με το ίδιο μέσον, την εφεύρεση της γεωμετρικής προοπτικής. Alberti και Λεονάρντο, συνιστούσαν ομόφωνα στους ζωγράφους την χρήση των κατόπτρων, για να ελέγχουν την ορθή απόδοση του αναγλύφου και την ακρίβεια του σχεδίου, στους πίνακές τους. Έτσι, το είδωλο της εικόνας, ομού μετά της προοπτικής, παρενέβαλαν ανάμεσα στον ζωγράφο και το έργο, την απαραίτητη απόσταση που θα του επέτρεπε να το κρίνει πιο ψύχραιμα, ενώ του έδιναν και την αίσθηση, ότι λειτουργεί μέσα σε έναν ισότροπο χώρο. Σε κάθε περίπτωση το πλαίσιο του ζωγραφικού έργου, μας εισάγει σε έναν κόσμο όπου κυριαρχούν η λογική και η επιστημονική αλήθεια²³⁵, πέρα από τις τολμηρές συλλήψεις του δημιουργικού νου. Ξεινώνοντας με προϋπόθεση την τελική τάξη, ενός έργου που πρέπει να γίνει κατανοητό απ' όλους, ο καλλιτέχνης πρέπει πρώτα να πάρει την αναγκαία απόσταση από τα συναισθήματά του, να στοχασθεί, επιτυγχάνοντας πρώτα απ' όλα ο ίδιος, μian εσωτερική ευρυθμία. Και ακόμη, στα γραπτά των Αλμπέρτι και ντα Βίντσι, είναι σαφές ότι δεν φαίνεται να ελπίζουν σε καμιά επικοινωνία με το υπερφυσικό, προκειμένου να ολοκληρώσουν το έργο τους. Ο Ντα Βίντσι δηλώνει απερίφραστα, ότι «ο ζωγράφος καμιά σχέση δεν έχει με τα αόρατα».

Ωστόσο, το κοινωνικό σύνολο και η περί ορθού άποψη του είναι, που εν πολλοίς αποφασίζουν, τι είναι φυσιολογικό και τι όχι²³⁶. Έτσι λοιπόν, η κατηγορία της ψυχικής διαταραχής, απευθύνθηκε στους καινοτόμους και όχι στους πιστούς για παράδειγμα, που απευθύνουν τις προσευχές τους σε ένα αόρατο υπερφυσικό ον, όπως θα ήταν το λογικώς αναμενόμενο. Ο τεχνίτης του μεσαίωνα, προσευχόμενος στον Θεό για να κινήσει το χέρι του, συνεχίζει την αρχαία παράδοση, που θέλει τον άνθρωπο να απευθύνεται σε υπερφυσικά όντα, για να μάθει την απόλυτη αλήθεια. Αν και ο διάλογος με αόρατα όντα, είναι ένα από τα συνηθέστερα συμπτώματα ψυχικής διαταραχής, στους μη εγγράμματους λαούς, η τρέλα

²³⁵ Η φύση, «η θαυμαστή δημιουργός των πραγμάτων» (mira rerum artifex), όπως την ονομάζει αλλού, είναι η θεμελιακή αρχή και η αρχή της σοφίας του ζωγράφου. Εκεί πρέπει να αναζητήσει «όλες τις βαθμίδες της γνώσης». Για τις κατακτήσεις, χρειάζεται «εξυπνάδα, μελέτη και ζήλος». Ο ζωγράφος δεν πρέπει να αποβλέπει μόνο στην ομοιότητα, αλλά πάνω απ' όλα στη ομορφιά, που «δεν είναι μονάχα ευχαρίστηση, αλλά και αναγκαία». Τα δώρα όμως της ομορφιάς δεν απαντώνται συγχεντρωμένα, αλλά σκόρπια. Γι' αυτό ο ζωγράφος θα ανθολογήσει τα τελειότερα μέλη από τα πιο όμορφα σώματα. Μην κάμει όμως το λάθος να νομίσει πως την ιδέα της ομορφιάς την έχει στο πνεύμα του και δεν είναι ανάγκη να την ζητήσει στην φύση, γιατί το μόνο που θα πετύχει είναι να επαναλαμβάνει τα σφάλματά του. Αντίθετα, όποιος έχει ασκηθεί μελετώντας την φύση, ο, τι και να κάνει θα διατηρεί την ανάμνησή της.. (Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, ο.π. σελ. 109).

²³⁶ Σύμφωνα με διατύπωση της κοινωνιολογίας και της ψυχιατρικής, η ασθένεια λογίζεται ως ασθένεια, μόνο όταν αντιμετωπίζεται με τέτοιο σκεπτικό από την ευρύτερη κοινωνία. Συμπερασματικά λοιπόν, η κοινωνία παίζει σημαντικό ρόλο σε ο, τι αφορά τους κανόνες που καθορίζουν και αποδίδουν στην τρέλα τα όρια της. Η κοινώς αυτή παραδεκτή θέση λοιπόν, είναι που καθιστά αναγκαία τη μελέτη του βιογραφικού και άλλου υλικού του προσώπου στα δεδομένα μας, και του ενταγμένου στον κοινωνικό περίγυρο της εποχής. Μία τομή δηλαδή και κοινωνιολογική αντίληψη με σημερινή ματιά και όσο το δυνατόν τοπικές προσεγγίσεις (Σ.τ.σ.)

φαίνεται όχι μόνο να είναι αποδεκτή, αλλά συνιστά και ένδειξη υπερφυσικών ικανοτήτων, απαραίτητων για την άσκηση κάποιων λειτουργημάτων. Η προσευχή, όπως και το τάμα ή η βασικανία, το φυλακτό ή κάθε είδους πρόληψη, μορφές διαλόγου όλες με το υπερφυσικό, όχι μόνο δεν θεωρούνται σύμπτωμα ψυχικής διαταραχής, αλλά ούτε και ενικεντριότητες. Το ίδιο ισχύει για όλα τα άγια πρόσωπα, σε όλους τους πολιτισμούς που ισχυρίζονται ότι βλέπουν ή συνομιλούν με αγγέλους και δαίμονες. Σε κάθε περίπτωση το κοινωνικό σύνολο, τα ήθη και τα έθιμα της κάθε εποχής, είναι αυτά που αποφασίζουν τι είναι φυσιολογικό και τι όχι. Μόνο όταν κάποιος διεκδικεί την ατομικότητά του -ακόμη και σε θέματα απλά, όπως η ένδυση και το ιδιόλεκτο- εκφράζοντας απόψεις που απειλούν να διαταράξουν κατεστημένες θέσεις και πρακτικές, γεννά την καχυποψία ή το σκώμμα.

Το *non finito*, το ημιτελές έργο τέχνης, σηματοδοτεί την επίτευξη όλων των στόχων που έθεσαν, γράφοντας τις πραγματείες τους, ο Αλμπέρτι και ο Ντα Βίντσι, όπως της αναγνώρισης της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής, ως πνευματικών εργασιών με επιστημονική βάση, του δικαιώματος του καλλιτέχνη να ερευνά. Γίνεται το σύμβολο μιας ολοκληρωμένης εποχής, αλλάζοντας από τότε την αισθητική μας.

Η ελευθερία του καλλιτέχνη να αφήνει κάποια έργα του ατελείωτα, τον αντιδιαστέλλει από τον κοινό τεχνίτη. Με τον τρόπο αυτόν διαδηλώνει την ιδιομορφία και την ανωτερότητά του, με τρόπο απόλυτο. Το ότι του είναι δηλαδή αρκετή η σύλληψη και η σχεδίαση που έχει μέσα στον νου του και ότι ορίζει αυτός ό,τι είναι τελειωμένο και όχι ο εργοδότης. Τώρα πουλά το έργο του ως καρπὸν σκέψης και επιφυλάσσει στον εαυτό του το δικαίωμα, το αριστούργημά του να είναι στον νου και την καρδιά του. Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε, ότι πολλά έργα μεγάλων καλλιτεχνών έμειναν ατελείωτα, είτε γιατί δεν είχαν τον χρόνο να τα ολοκληρώσουν, είτε επειδή όσο και αν ήταν τα χέρια τους επιδέξια, δεν πρόφταναν να εκτελέσουν τις υψηλές συλλήψεις του πνεύματός τους. Αυτό καθαυτό το γεγονός όμως δείχνει, ότι τώρα οι καλλιτέχνες, θεωρούν την αυτοέκφραση και την έρευνα, ως αναφαίρετα δικαιώματά τους. Ωστόσο το ημιτελές έργο απαιτεί, πρώτον ο θεατής να είναι ικανός να απολαύσει τις σχέσεις των όγκων, των σχημάτων, των χρωμάτων και των γραμμών, ανεξάρτητα από το τι αναπαριστούν. Απαιτεί δηλαδή έναν θεατή, όχι μόνον με νου γυμνασμένο και αισθητήρια ακονισμένα, αλλά και ευαίσθητα στην καινοτομία, στις διαχρονικές αξίες των εικαστικών τεχνών, όπως τις πρωτοσκέφθηκε ο Πλάτων, αλλά επίσης προικισμένο με γόνιμη φαντασία, γιατί τώρα απαιτείται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, η δημιουργική συμμετοχή του. Εκεί λοιπόν που άλλοι μπορούν να απολαύσουν και να θαυμάσουν, άλλοι δεν βλέπουν τίποτε, παρά, την μη επίτευξη ή την απομάκρυνση από έναν ορατό στόχο. Μένει λοιπόν το έργο σαν μια χειρονομία κενή νοήματος, σαν πράξη ανόητου ή τρελού. Το περιεχόμενο του έργου τέχνης τώρα, απαιτεί για την δημιουργία του έμπνευση, σύλληψη και φαντασία, που κερδίζουν πλέον οριστικά την μάχη έναντι της άφρογης τεχνουργίας.

Ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, συμβουλεύει τους καλλιτέχνες να εμπνέονται από κηλίδες στους τοίχους, στην στάχτη ή σε πολύχρωμες πλίνθους. Λέει ακριβώς: «ερέθιζαν το πνεύμα μου και μολονότι δεν είχαν καμιά εντέλεια στα μέρη τους, δεν τους έλειπε η τελειότητα στις κινήσεις και στην άλλη δράση που υποδήλωναν». Μιλούμε λοιπόν για εικόνες, ως αποτέλεσμα ψυχικών παραστάσεων, εμφανώς ενδεδυμένων με δημιουργική φαντασία, που προβάλλονται στην φύση. Οι εικόνες ανασύρονται από το ασυνείδητο, λες και ο καλλιτέχνης υπονοβατεί, καταργώντας τον νόμο και την μέθοδο της έλλογης σκέψης, αναχωρώντας από τον ορατό, συνειδητό κόσμο, για να βυθιστεί σε έναν άλλον γοητευτικότερο, συγκεχυμένο και φανταστικό, χωρίς να θέλει να ξυπνήσει, για να μην χάσει την δύναμή του.

Αλλ' αν ο καλλιτέχνης αποκοιμίζει τις ενεργητικές δυνάμεις της προσωπικότητάς μας, θα παρέλκε την αίσθηση της ομορφιάς που διαθέτουμε ενστικτωδώς, καθώς η ομορφιά εξαρτάται όχι μόνο από την λογική επίγνωση του δυναμισμού των μορφών, αλλά και από μία πράξη κρίσης και ενατένισης, καθώς και από αισθήματα άρρητα και ιδιόμορφα. Το ημιτελές έργο, μας καλεί να ενωθούμε με την δημιουργική δραστηριότητά του.

Όσο βαθιά μέσα του και αν πρέπει να κοιτάξει, ακόμη και αν πέφτει σε κάποιο είδος έκστασης, η καλλιτεχνική έμπνευση δεν μπορεί να είναι σκέτη έκσταση, όνειρο, παραισθήση ή μέθη. Ενώ οι καταστάσεις αυτές είναι ολότελα διάχυτες, κάθε μεγάλο έργο τέχνης, χαρακτηρίζεται από βαθιά δομική ενότητα. Δεν μπορούμε από άμορφα στοιχεία σαν αυτά, να δέσουμε σε ατέραια μορφή ένα δομικό όλον.

Ακόμη λοιπόν και όταν φαντασιώνεται, διατηρεί τον αυτοέλεγχό του, γιατί, όταν διαχωρίζει ενόραση και επεξεργασία συνειδητά, σημαίνει ότι δεν χάνει την επαφή του με την πραγματικότητα. Η φαντασία του μπορεί να εξάπτεται, αλλά πάντα πατάει γερά στους κανόνες τις τέχνης του, σε έδαφος σταθερό. Καλείται μάλιστα να ξεπεράσει κατά πολύ τους απλούς συνειρμούς ή ακόμη και αυτήν την περιγραφή δικτύων μηχανικών σχέσεων, στην οποία μπορεί η επιστήμη να αρκείται, αλλά δεν μπορεί να αρκείται ο καλλιτέχνης, προκειμένου να αντιληφθεί, να συλλάβει και να δημιουργήσει την ενιαία δομή του όλου, στοχεύοντας στην σύνθεση. Έχει ανάγκη την αισθητική ενατένιση και κρίση και την πιο πλήρη συγκέντρωση, για να φτάσει στο στόχο του. Κάθε έργο τέχνης έχει ενορατική δομή, κι αυτό σημαίνει χαρακτηριστική ορθολογικότητας.

Κάθε έργο Τέχνης είναι μία νέα οντότητα²³⁷, που μάλιστα για να ζήσει, δηλαδή ν' αποκτήσει νόημα για τους ανθρώπους, έχει ανάγκη τις άλλες οντότητες του δικού του είδους, δηλαδή έργα που να του μοιάζουν από το χέρι του ίδιου τεχνίτη και τα υπόλοιπα έργα της ίδιας εποχής. Τι θα καταλαβαίναμε, βλέποντας ένα και μόνο έργο του Πικάσο; Ακολουθώντας την λογική της εποχής του, εκφράζοντας ή ορίζοντας την στάση του κοινωνικού συνόλου απέναντι στον κόσμο, κανένας καλλιτέχνης δεν έχει ακόμη ξεφύγει από αυτόν τον κανόνα. Ακόμη και οι ιδιοφυείς. Κι ας λένε πως η ιδιοφυΐα μοιάζει πολύ με την τρέλα. Η ιδιοφυΐα είναι η ύψιστη λογική. Επιβάλλει τους δικούς της κανόνες. Έτσι λοιπόν την εποχή εκείνη, πολλοί μιμήθηκαν τις μεθόδους και τους τρόπους του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, προσπαθώντας να πείσουν ότι είναι εξίσου ιδιοφυείς. Μη έχοντας όμως την δική του μεγαλοφυΐα, δεν επέτυχαν παρά την εξωτερική μορφή, τόσο στα έργα όσο και στην ζωή τους, χωρίς να συλλάβουν την ουσία. Όπως λοιπόν χειρονομίες χωρίς περιεχόμενο, χαρακτηρίζουν είτε τρελούς είτε ανοήτους, έτσι και ο τρόπος ζωής, η καθημερινή συμπεριφορά εν γένει, εύκολα παρεξηγήθηκε και συκοφαντήθηκε ανάλογα. Εξάλλου το κοινωνικό σύνολο, των αιχμηρών για την υπόσταση των καλλιτεχνών περιόδων, όπως η κλασική Αρχαιότητα, η Αναγέννηση, ο Ρομαντισμός, ενδέχεται να ένοιωθε, ενδομύχως ή μη, βαθιά απέχθεια για τον προικισμένο εκείνο συνάνθρωπο, για τις υπέρογκες αμοιβές του αλλά και ζήλια για τις παντοειδείς ελευθερίες του.

²³⁷ Ο καλλιτέχνης... στην προσπάθειά του να συλλάβει κάτι, το έχον οικουμενική σημασία σε μια μερική απεικόνιση, χρησιμοποιεί το σχήμα και το χρώμα. Η πρόθεσή του, δεν είναι να δημιουργήσει ένα πανομοιότυπο κάποιου πράγματος μοναδικού, αλλά ούτε και είναι ικανός να το κάνει. Αναμφίβολα, το αποτέλεσμα της προσπάθειάς του είναι ένα αντικείμενο, ή παράσταση, με μοναδική ιδιαιτερότητα. Ο κόσμος τον οποίον αγγίζουμε, όταν κοιτάμε έναν πίνακα του Ρέμπραντ, δεν έχει αποκαλυφθεί ποτέ από κανέναν άλλον.... Τα λόγια μπορούν να περιμένουν και πρέπει να περιμένουν, μέχρις ότου ο νους μας κατορθώσει να αποστάξει, από την μοναδικότητα της εμπειρίας, γενικότητες που οι αισθήσεις μας, να είναι σε θέση να μορφοποιήσουν σε έννοιες και να τους δώσουν όνομα. Η επίλυση τέτοιων προβλημάτων από ένα έργο τέχνης είναι επίπονη, αλλά δεν διαφέρει, κατά κανόνα, από την προσπάθεια περιγραφής της φύσης άλλων συνθέτων πραγμάτων, όπως είναι η σωματική ή η διανοητική συγκρότηση εμβύων πλασμάτων. Η τέχνη είναι προϊόν οργανισμών, και συνεπώς, πιθανότατα, όχι πιο πολύπλοκη απ' όσο οι ίδιοι οι οργανισμοί. (Rudolf Arnheim, ο.π.).

Ως αντιστάθμισμα της έμπνευσής του, που υπό όρους θα όφειλε να τον κάνει ευτυχισμένο και πλούσιο, θα έπρεπε να πληρωθεί ένα τίμημα βαρύ.

Έτσι, αφού στην περίοδο της Αναγεννήσεως αναγνωρίζονταν θαυμαστά προνόμια στον καλλιτέχνη, ήταν αναμενόμενος ο κοινωνικός φθόνος, εξισορροπητική μορφή του οποίου, ήταν η μομφή της ψυχικής διαταραχής τους. Η κατηγορία που τους προσήπτετο, ήταν, ότι είχαν στην προηγούμενή τους ζωή το ακαταλόγιστο των πράξεών τους, σφραγίδα αυτή που να τους θυμίζει ότι όσο και αν ανέβουν ψηλά, ποτέ δεν θα φτάσουν στον Όλυμπο. Η ελευθερία είναι δώρο βαρύ. Η συνήθεια βάζει τον κόσμο σε τάξη. Όταν το άτομο βρίσκεται πρόσωπο με πρόσωπο με την δική του πνευματική ελευθερία, ο φόβος γι' αυτήν, είναι ουσιαστικά επιθυμία φυγής από το μέγα βάρος της ατομικής ευθύνης, που μία ανοιχτή κοινωνία επιβάλλει στα μέλη της και που τελικά λίγοι αντέχουν. Η ζωή και η σκέψη στα πλαίσια ενός δόγματος μπορεί να δεσμεύει, αλλά ταυτόχρονα προσφέρει και την ασφάλεια, ενός κόσμου προβλέψιμου. Η πνευματική ελευθερία, συνεπάγεται όχι μόνο ατομική ευθύνη των πράξεων, αλλά και αντιμετώπιση των κινδύνων εκείνων που βρίσκονται σε μια πορεία στο άγνωστο.

Κεφάλαιο ix - Ρομαντισμός και επέκεινα

Η οπτική της εποχής του Ρομαντισμού αναφορικά με την τέχνη

Κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα με τον Descartes, τον Rousseau και άλλους φιλοσόφους, η επιστήμη διαχωρίστηκε οριστικά από την θρησκεία και την μαγεία. Ήταν ένα βήμα απαραίτητο για την πρόοδο της επιστημονικής σκέψης και ήταν τότε που ονομάστηκαν οι τέχνες αχρείαστες, περιττές. Η αντίληψη αυτή λοιπόν, που σχηματίστηκε εκείνη την εποχή, μας ακολουθεί ακόμη και σήμερα. Όσο και αν έχουν γράψει πάνω σ' αυτό ο J. C. Campbell, ο Levi Strauss και άλλοι, δεν παύει να αποτελεί κοινή πεποίθηση πως οι τέχνες είναι αχρείαστες. Ήταν εκείνη η εποχή, που ο καλλιτέχνης δεν έφτανε μόνο να είναι, αλλά έπρεπε και να φαίνεται μελαγχολικός, αλλοπαρμένος, ασθενικός, κοντά στον θάνατο και ερωτευμένος. Αυτό δεν ήταν, παρ'ά μία σκηνοθετημένη παρ'άσταση, για να πείσει ο καλλιτέχνης για τις ενορατικές ικανότητές του, αλλά κυρίως για την μεγαλοφυΐα του. Κάθε καλλιτέχνης, έπρεπε να είναι μεγαλοφυής και μόνο οι μεγαλοφυείς μπορούσαν να γίνουν καλλιτέχνες. Μετά από μία μακρά και ευδόκιμη σκηνοθεσία ενός ρόλου που έπρεπε υποχρεωτικώς να παιχθεί, ως παρ'άθεση στοιχείων συνοδών της ενασχόλησης με την τέχνη, δεν άργησε η έξις να γίνει δεύτερη φύσις. Εκείνη την εποχή, επειδή οι εκδηλώσεις ατομικότητας ήταν πολύ πιο δύσκολα αποδεκτές, δημιουργήθηκε έντονος προβληματισμός στους ψυχοθεραπευτές του 19^{ου} αιώνα για το αν θα έπρεπε να δεχθούμε χωρίς επιφυλάξεις ότι όλοι οι καλλιτέχνες είναι ψυχικά διαταραγμένοι. Η ιδέα, όχι μόνο δεν εγνατέλειψε τον χώρο της ψυχιατρικής, αλλά έναν αιώνα αργότερα, ο Φρόυντ και ο Jung θεωρούν την νεύρωση ως απαραίτητη προϋπόθεση για την καλλιτεχνική δημιουργία.

Απ' όλα τα όντα, μόνον ο άνθρωπος έχει πρόβλημα συμφιλίωσης με τον εαυτό του, καθώς του είναι δύσκολο να δεχθεί ότι δεν είναι μόνον ον λογικό, αλλά και κάτι παραπάνω. Ακόμη, ότι η λογική του δεν εξαρχεί πάντα, τόσο για να κατανοήσει όσο και για να εκφραστεί. Ανάγκες αυτές, που μόνον δια της τέχνης δύνανται να καλυφθούν.

Η φαντασία όμως, και τα άλματα αυτά για τα οποία είναι ικανός, στην πραγματικότητα, όχι μόνο συνιστούν την διαφοροποίηση ανάμεσα στα άτομα -μία μόνο από τις ορατές εκδηλώσεις αυτού που ονομάζουμε ψυχή- αλλά και είναι υπεύθυνα για κάθε επαναστατικό βήμα της ανθρώπινης σκέψης. Εάν κοιτάξουμε τα έργα όλων των μεγάλων διανοητών, θα διαπιστώσουμε ότι η σκέψη τους δεν στηρίζεται αποκλειστικά και μόνον στην επεξεργασία επιστημονικών δεδομένων με την λογική. Η φαντασία και το ένστικτο, όχι μόνο παίζουν έναν εξίσου σημαντικό ρόλο, αλλά είναι και αυτά ακριβώς που τους διαφοροποιούν από τους άλλους στοχαστές μικρότερου διαμετρήματος. Η ιδέα μιας ανθρωπότητας, που θα ενεργεί μέσα στα αυστηρά πλαίσια της λογικής και μόνον, χωρίς *coscienza individuale* (ατομική συνείδηση), μας τρομοκρατεί. Θυμίζει σενάριο έργου επιστημονικής φαντασίας και μάλιστα τρόμου.

Οι ιστορικές αντιλήψεις για τη φύση της μεγαλοφυΐας, καθορίζονται από την γενική αντίληψη της δημιουργικής διαδικασίας.

Η Αναγέννηση «απελευθέρωσε τους μορφωμένους ανθρώπους, από τον στενόν ορίζοντα του μεσαιωνικού πνευματικού πολιτισμού... και, αναζωογονώντας την γνώση του Ελληνικού κόσμου, δημιούργησε μια πνευματική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ήταν και πάλι δυνατή η

άμιλλα προς τα ελληνικά επιτεύγματα και στην οποία η ατομική ιδιοφυΐα μπορούσε να ανθίσει με ελευθερία άγνωστη από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου²³⁸».

Από την εποχή της Αναγέννησης, άρχισε να εκδηλώνεται ένα είδος λατρείας προς την μεγαλοφυΐα, η οποία κορυφώθηκε στην εποχή του Ρομαντισμού.

Οι ρομαντικοί πίστευαν, ότι όλοι οι καλλιτέχνες είναι λίγο ή πολύ ιδιοφυείς. Η πίστη αυτή “...προήλθε από την αίσθηση που είχε ο ρομαντικός καλλιτέχνης, ότι εκπλήρωνε θεία αποστολή και ήταν προικισμένος με ειδικά χαρίσματα – ότι ήταν ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους²³⁹.”

Δεν διαχώριζαν την τέχνη από την ιδιοφυΐα, διότι χωρίς την έμφυτη κλίση δεν θα ήταν δυνατόν να παραχθούν μεγάλα έργα, που πέρασαν μέσα από αιώνες και σφράγισαν την ιστορία της τέχνης.

Ο Καντ, στην τρίτη “*Critique de la faculte de juger*²⁴⁰” γράφει: “Η ιδιοφυΐα είναι η έμφυτη διάθεση του πνεύματος, με την οποία η φύση θέτει κανόνες στην τέχνη... Η ιδιοφυΐα έχει τούτο το κοινό με τον αυθορμητισμό της φύσης, ότι είναι ανίκανη να πει από που της έρχονται οι ιδέες της και πως τις βρίσκει... Ούτε η ίδια το γνωρίζει”.

Κοντολογίς, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την τέχνη σαν την γλώσσα του πάθους και της απελευθερωμένης φαντασίας, πράγμα που σημαίνει, ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι τίποτε άλλο, από μια πράξη αυτοέκφρασης του καλλιτέχνη.

Οι καλλιτέχνες, στην περίοδο του Ρομαντισμού, θεωρούνταν άτομα ιδιαίτερα προικισμένα από την φύση· επικρατούσε επίσης η άποψη ότι εκπλήρωναν θεία αποστολή και ότι σαφώς διέφεραν από τους απλούς ανθρώπους. Το θέμα αυτό “... ήταν ένα από τα πρώτα θέματα της ρομαντικής σκέψης. Εμφανίστηκε στον Γερμανικό Ρομαντισμό κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα: στον μουσικό ήρωα του Βάκενροντερ, τον Μπέργκλινγκερ, που μαθαίνει ότι λίγοι μόνο μπορούν να καταλάβουν τον καλλιτέχνη και να τον εκτιμήσουν· στον Tieck, που ένωθε, ότι η ζωή της τέχνης και η συνηθισμένη ζωή του ανθρώπου είναι αντιθετικές και δεν μπορούν να συνδυαστούν ή να συμβιβασθούν.” (Beardsley M.C., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 272).

Ένεκα τούτου και επειδή ο καλλιτέχνης δέχεται και αυτός όπως κάθε πλάσμα της Δημιουργίας τα ερεθίσματα που του επιτρέπουν ή εμποδίζουν την προκοπή, συνέλαβε στον αέρα το διαφανόμενο όφελος και καλλιέργησε την ιδιοτροπία που τον εξυπηρετούσε και που με το πέρασμα του χρόνου έγινε σχεδόν ένα με τον υποχρεωτικό ρόλο, που ο κάθε άνθρωπος καλείται να παίζει στη ζωή.

Και δεν είναι μόνον αυτό. Οι ρομαντικοί, υπερτονίζοντας την ιδιαιτερότητα των καλλιτεχνών (τόσο και των καλλιτεχνών των παλαιότερων εποχών, όσο και των συγχρόνων), τους αντιμετώπιζαν ως τραγικές και αυτοκαταστροφικές προσωπικότητες. Σύμφωνα με τον Καντ, καθετί που ξεχωρίζει σε μεγαλείο, ακολουθείται από κάποια μελαγχολία ή τρόμο.

Ο Ντελακρουά π.χ., ένας από τους λαμπρότερους ρομαντικούς ζωγράφους, παρουσιάζει τον εσωτερικό κόσμο του Μιχαήλ Αγγέλου ως εξής: “Τον φαντάζομαι στις μεγάλες νυχτερινές ώρες μόνο του, κυριαρχημένο από τρόμο μπροστά στις δημιουργίες του, τρέμοντας αυτός πρώτα μπροστά στην μυστηριώδη φρίκη, την οποία επιθυμούσε να αφυπνίσει στις ψυχές των άλλων, μπροστά στις φοβερές εικόνες της καταστροφής και της εκδίκησης της θρησκείας. Μου αρέσει επίσης να τον φαντάζομαι και σ’ εκείνες τις στιγμές, όταν κουρασμένος επειδή δεν κατόρθωσε να επιτύχει με την ζωγραφική του την ανωτερότητα των ιδεών του, επιχειρεί με

²³⁸ Ράσσελ Μ., Το προαναφερθέν έργο, σελ. 172

²³⁹ Beardsley M.C., Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Εκδ. “Νεφέλη”, Αθήνα, 1989, σελ. 272

²⁴⁰ Vrin, 1968, par., 46,47,48

ανησυχία στην ψυχή να καλεί την ποίηση για βοήθεια. Τότε εκφράζει την βαθιά του θλίψη ή πάλι την ταραχή του, την ανησυχία του, σκεπτόμενος για την επόμενη ζωή: πίκρα για τα ωραία χρόνια και φόβο για το απροσδιόριστο και φοβερό²⁴¹ μέλλον”.

Η πιο “θρυλική” καλλιτεχνική προσωπικότητα στα χρόνια του Ρομαντισμού, υπήρξε αυτή του Μιχαήλ Αγγέλου.

Οι ρομαντικοί της Δύσης, δεν ήταν οι μόνοι οι οποίοι απέδιδαν φανταστικά και μυστηριώδη χαρακτηριστικά στον μεγάλο καλλιτέχνη. Ανάμεσα στους ποιητές και συγγραφείς της Ρωσίας μέχρι το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα εξακολουθούσε να ζει ο μύθος, σύμφωνα με τον οποίο ο καλλιτέχνης διέταξε να σταυρώσουν ζωντανό άνθρωπο, προκειμένου να απεικονίσει πιο παραστατικά το μαρτύριο του εσταυρωμένου Χριστού. Σ’ αυτόν ακριβώς τον μύθο βασίζεται ο Α. Πούσκιν στο έργο του “Μότσαρτ και Σαλιέρι” (1830), όταν γράφει:

‘Η μήπως είναι παραμύθι

Του ανόητου μικρόμυαλου λαουτζίκου

Και τελικά δεν ήταν φονιάς

Ο χτίστης του Βατικανού²⁴²;

Όλα αυτά, είναι απήχηση της ιδέας προγενέστερων εποχών, για την σχέση καλλιτεχνικής δημιουργίας με κάτι παράξενο και αφύσικο. Τέτοιες απόψεις διατύπωναν οι συγγραφείς και οι φιλόσοφοι, όπως ο J.Dryden, ο A.-M. Lamartin και ο A.Schopenhauer. Ο Schopenhauer αντέκρουσε τον Αριστοτέλη, υποστηρίζοντας πως οι πραγματικά ευφυείς άνθρωποι θα θεωρούσαν ντροπή να χαρακτηρίζονται από την εξαθλιωμένη κατάσταση, στην οποία ρίχνει η μελαγχολία τα θύματά της.

Δύο δεκαετίες αργότερα ο Φ.. Νίτσε, το έργο του οποίου επηρεάστηκε από τις ιδέες του Schopenhauer, έγραψε: “Όταν η τέχνη εξουσιάζει ισχυρά ένα άτομο...τότε το επηρεάζει αρνητικά. Κάθε μέρα και περισσότερο, ο καλλιτέχνης καταντά να προσκυνά συναισθήματα βίαια, θεούς και δαίμονες, να βάζει παντού μες στη φύση μια ψυχή, να μισεί την επιστήμη, να έχει άστατη ψυχική διάθεση²⁴³...”

Ωστόσο, αυτές οι θέσεις προκαλούσαν ρήγματα και διαφωνίες. Ο C. Lamb π.χ., απέρριπτε την σχέση μεταξύ μεγαλοφυΐας και τρέλας, θεωρώντας την μεγαλοφυΐα ως κορυφή της τελειότητας και της ηθικής-διανοητικής ισορροπίας.

Αυτή η διαφορετική τοποθέτηση, με το πέρασμα του χρόνου, υποκίνησε τους κριτικούς της εποχής του Ρομαντισμού να τεκμηριώσουν ή να απορρίψουν αυτήν την ιδέα. Επικέντρωσαν λοιπόν το ενδιαφέρον τους στην ειλικρίνεια του καλλιτέχνη, στον εσωτερικό πνευματικό κόσμο του· και όχι μόνο για τους σύγχρονους καλλιτέχνες, αλλά και για τους καλλιτέχνες της εποχής της Αναγέννησης και του Μεσαίωνα.

Ο όρος «ρομαντισμός» (αγγλ. Romanticism, γαλλ. Romantisme, ιταλ. Romanticismo), ο οποίος είναι, όχι αυθαίρετα, συνυφασμένος σήμερα με το συναισθήμα, υποδηλώνει ένα από τα εντονότερα και πιο σημαντικά, για την εξέλιξη της τέχνης αλλά και του κόσμου γενικότερα, κινήματα. Το εν λόγω κίνημα έκανε την εμφάνισή του στην Ευρώπη στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και επέζησε ως τα μέσα του 19^{ου}. Έρχεται να ολοκληρώσει μια έντονη επιστημολογική τομή που έχει ως αφετηρία την Αναγέννηση. Ήχμασε ιδιαίτερα στη Γερμανία, την Αγγλία, τη Γαλλία

²⁴¹ Γ. Φότεβ, Κοινωνική πραγματικότητα και φαντασία, Μια μελέτη για την Αναγέννηση, Εκδ. “Δελφίνι”, Αθήνα, 1996, σελ. 297

²⁴² Αλεξάντρ Σ. Πούσκιν. 1996. Μικρές τραγωδίες. Εκδ. Αλεξάνδρεια, σελ. 24

²⁴³ Νίτσε Φ., Περί της ψυχής των καλλιτεχνών και των συγγραφέων, Από το βιβλίο “Κείμενα για την τέχνη”, Επιλογή – μετάφραση Γ. Παππάς, Εκδ. “Νεφέλη”, Αθήνα, 1993, σελ. 119

και, λιγότερο, στην Ιταλία και την Ισπανία. Το κίνημα του Ρομαντισμού ξεπήδησε μέσα από τις σημαντικές πολιτικές εξελίξεις του 18^{ου} αιώνα, με σημαντικότερη αυτή της Γαλλικής Επανάστασης, και κατόρθωσε να συγκρουστεί με τον κλασικισμό και με το υπερβολικά ορθολογικό πνεύμα που κυριαρχούσε στα χρόνια του Διαφωτισμού. Συνεπώς, ο Ρομαντισμός θέλησε να αντιτάξει όχι μόνο μία πιο συναισθηματική και ευφάνταστη καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και έναν πιο απόλυτο, πιο συγκινησιακό και ελεύθερο τρόπο ζωής. Τόση ήταν, άλλωστε, η δύναμη του κινήματος ώστε «να ξεπερνά τα στενά όρια της τέχνης και να διαμορφώνει μια στάση ζωής (γι' αυτό και δεν είναι απλά ένα λογοτεχνικό ή καλλιτεχνικό ρεύμα αλλά ένα αληθινό κίνημα, μια πνευματική επανάσταση)». Μια πνευματική επανάσταση η οποία επηρέασε όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης ύπαρξης και δημιουργίας, όπως την τέχνη, τη φιλοσοφία, την πολιτική και την κοινωνία γενικότερα και η οποία χαρακτηρίστηκε ως η «ακρόωστια του αιώνα», όχι μόνο λόγω της επιρροής που άσκησε στους λαούς συνολικά αλλά και εξαιτίας της υπερβολής και της αποτυχίας, ως προς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, που συχνά άγγιζε- ιδιαίτερα μάλιστα κατά την περίοδο της παρακμής της.

Ο Διαφωτισμός, με την παγκοσμιοποιημένη και εμπορευματοποιημένη δυτική κουλτούρα, με την εγκυκλοπαίδεια και την «θριαμβεύουσα επιστήμη», η οποία αναπτύχθηκε ιδιαίτερα κατά τον 18^ο αιώνα, προωθούσε ως απαραίτητη προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας τον ορθολογισμό και τον εμπειρισμό. Συνεπώς, χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής, αποτελούσε η «*rerum natura*, μια συγκεκριμένη φύση ή δομή των πραγμάτων» από την οποία κανείς δε μπορούσε να παρεκκλίνει.

Καθώς, όμως, ο 18^{ος} αιώνας χαρακτηρίστηκε από μία γενικευμένη κοινωνική, πολιτική και οικονομική κρίση στη γηραιά ήπειρο, σε συνδυασμό με τη διάσπαση των φεουδαρχικών κοινωνιών και της εκβιομηχάνισης που άρχιζε να λαμβάνει χώρα, είχε ως αποκορύφωμα, φυσικά, την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης. Το τρίπτυχο «Ελευθερία- Ισότητα- Αδελφότητα» που δέσποζε ως απαίτηση την εποχή εκείνη, ενέπνευσε πολλά επαναστατικά κινήματα και οδήγησε μεγάλο μέρος των Ευρωπαίων να επιζητήσουν πλέον την ανόρθωση, την πρόοδο και την ευημερία μέσα από τις νέες θεωρίες που εισβάλλουν στο κοινωνικό σκηνικό. Σύμφωνα λοιπόν με τον Friedrich Schlegel, η Γαλλική Επανάσταση ήταν μία από τις τρεις σημαντικές επιρροές που δέχθηκε το ρομαντικό κίνημα και, προφανώς, ένας από τους παράγοντες που οδήγησαν στη άτυπη σύστασή του. Η εξέλιξη είχε γίνει πλέον κοινωνική αναγκαιότητα και λαϊκή επιταγή, την οποία οι καλλιτεχνικοί κύκλοι αποφάσισαν να αφοσιωθούν. Ακόμη και μετά την αποτυχία της Επανάστασης, κι αφού η τελευταία είχε φέρει το ακριβώς αντίθετο από το επιθυμητό αποτέλεσμα, «προβάλλοντας στον νου και τη φαντασία των ανθρώπων την ποίηση της δράσης, της μάχης και του θανάτου- και μάλιστα παντού, όχι μόνο στη Γερμανία», η ανάγκη του λαού να μη δεχθεί την ήττα του από λάθος χειρισμό της κρίσης, οδήγησε στην αποποίηση της ευθύνης και στην ιδέα των «απρόβλεπτων συνεπειών». Σύμφωνα με την ιδέα αυτή, όπως υποστηρίζει ο I. Berlin, οι άνθρωποι θεώρησαν πως αιτία της λαϊκής ήττας στην Επανάσταση δεν ήταν ούτε τα αγνοημένα οικονομικά δεδομένα της εποχής ούτε ο αθεϊστικός υλισμός που επικρατούσε- όπως λίγοι υποστήριζαν- αλλά οι σκοτεινές βουλές της «απόκρυφης πραγματικότητας [...], οι σκοτεινές δυνάμεις του ασυνειδήτου». Η φαντασία, η οποία, λόγω της παραίνεσης- ή μάλλον της επιρροής- που η εποχή του Διαφωτισμού είχε ασκήσει, είχε ατονήσει σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής, αρχίζει να ενεργοποιείται ξανά, τροφοδοτώντας «τα ρεύματα πάσης φύσεως θεοδικιών: της μαρξιστικής θεοδικίας, της εγγελιανής θεοδικίας, της θεοδικίας του Spengler, της θεοδικίας του Toynbee- καθώς και πολυάριθμα άλλα θεολογικά έργα της εποχής μας [...]». Συγχρόνως, όμως,

τροφοδότησε και το ρεύμα της παράνοιας, , επαναφέροντας στον νου την αντίληψη ότι υπάρχει ένα στοιχείο δυνατότερο από εμάς, μια τεράστια απρόσωπη δύναμη που δεν είναι δυνατόν ούτε να την ερευνήσεις ούτε να την αποκορύψεις». Αυτό το στοιχείο του παραλόγου, το οποίο αρχίζει να διαφαίνεται κατά τις αρχές του 18^{ου} αιώνα και το οποίο αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα συστατικά του Ρομαντισμού, αποκαλύπτει πως οι κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της εποχής, με αποκορύφωμα την Επανάσταση του 1789, σε συνδυασμό με την καταπιεσμένη ψυχολογία της μάζας, συνετέλεσαν, εν πολλοίς, στη δημιουργία του ρομαντικού κινήματος.

Το ρομαντικό κίνημα, και πάλι κατά τον Schlegel, επηρεάστηκε έντονα και από «την θεωρία της επιστήμης» του Fichte, σύμφωνα με την οποία η αποκάλυψη της ουσίας ενός συγκεκριμένου Εγώ, η οποία μπορεί να λάβει χώρα μόνο μέσω της αντίστασης προς το ίδιο αυτό Εγώ, είναι ό,τι αξίζει περισσότερο στη ζωή. Η εξωτερικευση των προσωπικών συναισθημάτων του ρομαντικού καλλιτέχνη μέσα από τα έργα του- στοιχείο αναπόσπαστα δεμένο με τη θεωρία του κινήματος- συνάδει και, κατά τον Schlegel πηγάζει, από την εν λόγω θεωρία του Fichte. Ένα ακόμη σημείο της ίδιας θεωρίας που επηρέασε τους ρομαντικούς ήταν η «ευρύτατη διάκριση μεταξύ ζωντανών και νεκρών, μεταξύ αυτών που αποτελούν τους απόηχους και αυτών που είναι φωνές, αυτών που αποτελούν τα παραρτήματα και αυτών που είναι τα κυρίως κείμενα ή τα κυρίως κτήρια. Η θεμελιώδης αυτή διάκριση του Fichte κατόρθωσε να σαγηνεύσει το πνεύμα πάμπολλων νεαρών Γερμανών [...]. Η θεμελιώδης ιδέα δεν είναι πια το *cogito ergo sum* αλλά το *volo ergo sum*». Επηρεαζόμενοι από τον Fichte, οι ρομαντικοί ασχολήθηκαν ιδιαίτερα όχι μόνο με τη διάκριση της ζωής και του θανάτου αλλά και με την ελάχιστη εθνική παράδοση- γεγονός που παραπέμπει και πάλι στο πατριωτικό πνεύμα που περιβάλλει τον πρώτο όταν αναφέρεται στην πατρίδα του, τη Γερμανία.

Η τρίτη και τελευταία σημαντική επιρροή, που κατά τον Schlegel, δέχτηκε το κίνημα των ρομαντικών ήταν το μυθιστόρημα Wilhelm Meister του Goethe. Το έργο αυτό, όπως μας ενημερώνει και πάλι ο I.Berlin²⁴⁴, ενθουσίασε τους ρομαντικούς λόγω της ιστορίας του, η οποία «περιέγραφε την πορεία της αυταγωγής ενός μεγαλοφυούς ανθρώπου – τον τρόπο με τον οποίο ένας άνθρωπος μπορεί να βελτιώσει μόνος του τον εαυτό του και, μέσα από την ελεύθερη άσκηση της αγαθοεργού και απεριόριστης βούλησής του, να καταφέρει να γίνει κάτι» αλλά και λόγω της πληθώρας ενορμητικών παρεμβάσεων. Το έργο, χαρακτηρίζεται από συνεχείς μεταβάσεις από τον νηφάλιο πεζό λόγο ή την επιστημονική περιγραφή σε εικαστικές, ποιητικές και λυρικές αφηγήσεις, επιστρέφοντας κατόπιν σε έναν απόλυτα μελωδικό και αυστηρό πεζό λόγο. Η τακτική αυτή της ανατροπής της πραγματικότητας και της αμφισβήτησης των κανόνων που ο Διαφωτισμός είχε άτυπα καθορίσει, σαφώς κέντρισε το ενδιαφέρον των ρομαντικών και επηρέασε, κατά τον Schlegel, τη μετέπειτα πορεία τους.

Ένα είδος Ρομαντισμού εμφανίστηκε, στην πραγματικότητα, λίγο πριν από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, με τους προ-ρομαντικούς καλλιτέχνες. Σ' αυτούς συγκαταλέγονται οι Σάμιουελ Ρίτσαρντσον, ο αβάς Πρεβό, ο Στέρν, ο Γκόλντस्μιθ, ο Φήλντινγκ, ο Ετιέν ντε Σενανκούρ, ο Σατωβριάνδος και άλλοι. Οι εν λόγω καλλιτέχνες προετοίμασαν το έδαφος και έθεσαν τα θεμέλια για μία περισσότερο συναισθηματική και λιγότερο ορθολογιστική θεώρηση της τέχνης και του κόσμου γενικότερα.

²⁴⁴ Berlin I., Οι ρίζες του ρομαντισμού, Scripta, Αθήνα, 2000

Ο Ρομαντισμός στη μουσική

Ο Ρομαντισμός ώθησε τον κόσμο προς την απόλαυση του συναισθήματος και έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μουσική ως ηδονή και, συνάμα, καθαρότητα. Αυτό αποδεικνύεται και από τα λόγια του ίδιου του Φρειδερίκου Σλέγκελ: «Κάθε τέχνη διέπεται από μουσικές αρχές και γίνεται η ίδια τέλεια Μουσική».

Φυσικά, από τη μουσική έκφραση του Ρομαντισμού δε θα μπορούσαν να λείπουν τα στοιχεία του συναισθηματισμού και της ελευθερίας στη σύνθεση. Η πρωτοτυπία, η εξατομίκευση και ο πειραματισμός είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα μουσικά δεδομένα της περιόδου. Αν και στοιχεία Ρομαντισμού συναντώνται στα έργα των Beethoven, Weber και Schubert, το αποκορύφωμα της ρομαντικής μουσικής πραγματοποιείται με τα έργα των Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt και Wagner. Η μεσαιά περίοδος του μουσικού ρομαντισμού εκπροσωπείται από τους Brahms, Tchaikovsky, Dvořák και Grieg ενώ η τελευταία περιλαμβάνει τους Elgar, Puccini, Mahler, Strauss και Sibelius.

Η επέκταση και η τελειοποίηση του ενόργανου ρεπερτορίου και η δημιουργία νέων μουσικών μορφών, όπως το λήντ, το νοτούρντο, το ιντερμέτσο, το καπρίτσιο, το πρελούδιο και η μαζούρκα αύξησαν τις δυνατότητες δραματικής εκφραστικότητας ενώ, τέλος, τα ποιητικά κείμενα, οι θρύλοι, οι παραδόσεις και τα λαϊκά παραμύθια απετέλεσαν στοιχεία έμπνευσης και μουσικής δημιουργίας. Ας μη ξεχνάμε, άλλωστε, ότι ο 18^{ος} αιώνας ήταν κυρίως η εποχή της ακμής της ιταλικής όπερας, με την opera seria και την opera buffa αλλά και της γερμανικής, με το ζίγκσπηλ.

Ο Ρομαντισμός στις εικαστικές τέχνες

Ο Ρομαντισμός δεν επέβαλε καμιά τεχνοτροπία ούτε και στον τομέα της ζωγραφικής. Φυσικά, αποφεύγονται οι κλασικές καλλιτεχνικές τεχνοτροπίες που μεσουρανούσαν κατά το Διαφωτισμό. Πλέον, αυτό που αναπαριστάται είναι αυτό που βιώνει ο καλλιτέχνης με τα μάτια της ψυχής του. Αγαπημένα θέματα των ζωγράφων του κινήματος ήταν η φύση, δοσμένη με μεταφυσικά κυρίως χαρακτηριστικά, τα ηλιοβασιλέματα, τα φυσικά φαινόμενα, άψυχα αντικείμενα, οι κουκουβάγιες, γοτθικά σύμβολα, όπως νεκροκεφαλές και πλείστα άλλα ενώ, μέσα από το συμβολισμό, εξέφραζαν τη νοσταλγία, τη μελαγχολία, την αγωνία τους, χωρίς ταυτόχρονα να αδιαφορούν για την αισθητική πλευρά του ζητήματος. Θεωρούμε πολύ ενδιαφέρουσα την περιγραφή του Φωρ σχετικά με τη ρομαντική εικαστική τέχνη, σύμφωνα με την οποία, τον αιώνα αυτό η ζωγραφική προσφέρεται στον καλλιτέχνη. Είναι μουσική λόγω της δύναμής της να εκφράζει με το χρώμα, λόγω των πολλαπλασιαζόμενων αντανάκλασών της που ανταποκρίνονται η μία στην άλλη, λόγω των διαβαθμίσεών της, λόγω των περασμάτων της, λόγω του πελώριου πληκτρολογίου της απ' την μαύρη ή χρωματιστή σκιά στα κατάβραθα των αβύσσων ως τις ζωηρές κορυφές των πιο καθαρά προσδιορισμένων προεξοχών, λόγω της μορφής του συναισθήματος».

Σημαντικότεροι εκπρόσωποι του κινήματος ήταν ο Ντελακρουά, ο Γιρο και ο Ζερικώ στη Γαλλία, ο Γκόγια στην Ισπανία, ο Φρήντριχ στη Γερμανία. Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, η απομίμηση των μυστικιστικών γοτθικών ρυθμών αλλά και η δημιουργία εκκεντρικών κτηρίων (follies), «οδήγησε στην ανέγερση πλήθους κτηρίων νεογοτθικού ρυθμού, με κυριότερους εκπροσώπους τους αρχιτέκτονες Πιούτζιν, Σερ Γκίλμπερτ Σκοτ και Σερ Τσάρλς Μπάου».

Η ουσία του Ρομαντισμού

Το να προσπαθήσει κανείς να δώσει έναν ορισμό του ρομαντισμού είναι προσπάθεια, κατά τη γνώμη μας μάταιη, καθώς, όπως ισχυρίζεται ο I. Berlin, «ο Ρομαντισμός αντιπροσωπεύει καθετί και τα αντίθετά του». Σύμφωνα πάλι με τον Beardsley (Beardsley M., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Νεφέλη, Αθήνα, 1989, σ. 234), ούτε οι ίδιοι οι ρομαντικοί μπορούσαν να συμφωνήσουν σε μία κοινώς αποδεκτή περιγραφή του κινήματός τους. Κάτι τέτοιο δεν είναι διόλου παράξενο, αν ληφθεί υπόψιν η απουσία κανόνων και η πληθώρα διαφορετικών προσεγγίσεων και τεχνοτροπιών που συνυπήρχαν στο κίνημα αυτό. Συνεπώς, θα αρκεστούμε στην αναδιατύπωση του συνηθισμένου ορισμού: «Ρομαντισμός ονομάζεται το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα ως αντίδραση στον νεοκλασικισμό και τον ορθολογισμό των προηγούμενων αιώνων και έδωσε έμφαση στο ρόλο του συναισθήματος, της φαντασίας, του αυθορμητισμού, του συγκινησιακού και του εξωτικού/ονειρικού στοιχείου, με ιδιαίτερη προτίμηση σε θέματα όπως η φύση, η περιπέτεια, η ελευθερία, ο ηρωισμός, ο έρωτας κ.ά, στο τοπικό και λαϊκό στοιχείο». Στον ορισμό αυτό,ας μας επιτραπεί να προσθέσουμε, πως το ρομαντικό κίνημα ανέπτυξε συνάμα και μία έντονη κοινωνική διάσταση η οποία, χάρη στη δύναμη που αυτό περιείχε, κατόρθωσε να υποδηλώσει κι έναν αντίστοιχο τρόπο ζωής.

Όπως ήδη αναφέραμε, το ρομαντικό κίνημα θέλησε να ανακόψει την ορθολογιστική πορεία του Διαφωτισμού, ο οποίος προωθούσε συνεχώς όχι μόνο την τέχνη ως μίμηση της φύσης (*natura naturata*) αλλά και την τάξη, την ηρεμία και την ισορροπία ως τις ιδανικές συνθήκες διαβίωσης. Ο καλλιτέχνης είναι ένας απλός παρατηρητής, ο οποίος καταγράφει, μέσω της εκάστοτε τέχνης, ό,τι πηγάζει από τη φύση. Το συναίσθημα και ο υποκειμενισμός δεν είχαν θέση στην εν λόγω κοινωνία- αποδεκτό ήταν μόνο το επιστημονικά ή λογικά τεκμηριωμένο.

Η επιτακτική ανάγκη για πρόοδο, η οποία γεννήθηκε στην Ευρώπη ιδιαίτερα μετά τη Γαλλική Επανάσταση, δημιούργησε τις ευνοϊκές συνθήκες για την εμφάνιση του νέου κινήματος. Ο Ρομαντισμός αντέταξε στην ισχύουσα κατάσταση την εξωτερίκευση των προσωπικών συναισθημάτων του ίδιου του καλλιτέχνη, την ελευθερία έκφρασης, την κατάργηση των κανόνων, τον υποκειμενισμό, τον αυθορμητισμό, την αρμονική συνύπαρξη της ουτοπίας με τον πεσιμισμό, τη φαντασία, την ατομικότητα, ακόμη και το παράλογο. Ο Ρομαντισμός επίσης προώθησε το «ένδον σκάπτε», την αυτογνωσία, την εξωτερίκευση του «Εγώ» και του ασυνειδήτου, προβαίνοντας στον αντικατοπτρισμό όχι του στυγνού ρεαλισμού αλλά της πραγματικότητας, όπως αυτή βιώνεται στον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Abrams, με τη χρήση μιας σειράς εναλλακτικών αναλογιών, οι ρομαντικοί «υποδηλώνουν ότι η ποίηση είναι αλληλενέργεια, το κοινό αποτέλεσμα του έσω και του έξω, του νου και του αντικειμένου, του πάθους και των αισθητηριακών αντιλήψεων». Αυτή η προσπάθεια ανάσχεσης των πλέον προσωπικών βιωμάτων και συναισθημάτων στην επιφάνεια, σε συνδυασμό με την έντεχνη καταγραφή τους, οδήγησε τους ρομαντικούς σε μία παράδοξη- όσο και άκρως αναμενόμενη και φυσιολογική, κατά τη γνώμη μας- σύζευξη, καθώς «στον καθ' όλα τέλειο "honnête homme", [οι ρομαντικοί] αντιπαράθετουν ένα ανήσυχο πλάσμα που επαναστατεί ενάντια στον κόσμο και την κοινωνία και βρίσκεται σε μία συνεχή ψυχική ανισορροπία».

Η διαφορετική οπτική γωνία από την οποία βιώνεται και παράγεται η τέχνη των ρομαντικών, σε σχέση με αυτή των ορθολογιστών, είναι εμφανής μέσα από την προσπάθεια των Kant και Fichte να κατανοήσουν τον εξωτερικό κόσμο: Στον πρώτο, το μυαλό είναι η δύναμη που αναγνωρίζει την ανεξάρτητη ύπαρξη του εξωτερικού κόσμου ενώ, παράλληλα, η φαντασία

αποτελεί μία “τυφλή δύναμη”. Αντίθετα, στον δεύτερο, το μυαλό είναι αυτό που καθορίζει τον κόσμο και τον πλάθει σύμφωνα με την ατομική, δημιουργική αντίληψη του καθενός από εμάς.

Ο συμβολισμός – η αλληγορία – το βάθος

Το ρομαντικό κίνημα χρησιμοποιεί ιδιαιτέρως τον συμβολισμό στα έργα του. Μάλιστα, σύμφωνα με τον I.Berlin, υπάρχουν δύο είδη συμβόλων: τα συμβατικά σύμβολα, δηλαδή «τα σύμβολα που επινοούμε προκειμένου να σημάνουμε ορισμένα πράγματα και για τη σημασία των οποίων υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες», όπως λόγου χάρη, ο Κώδικας Οδικής Κυκλοφορίας και τα σύμβολα εκείνα που δεν μπορούν να εκφραστούν κυριολεκτικά, όπως για παράδειγμα, η εθνική σημαία και, πιο ουσιαστικά, η συγκίνηση που αυτή προκαλεί στους πολίτες. Συνεπώς, κατά τους ρομαντικούς, ένα σύμβολο μπορεί να περικλείσει ένα συγκινησιακό φορτίο, αδύνατον να λεχθεί και να εκφραστεί με τον γλωσσικό κώδικα. Όταν λοιπόν, οι ίδιοι θεωρούν πως η λεκτική περιγραφή μιας ιδέας, πρόκειται να αφανίσει ή να μειώσει το συγκινησιακό βάθος που αυτή περικλείει, αρκούνται στο να την συμβολίσουν με τον δικό τους τρόπο. Οι συμβολικές εικόνες, συχνές στα ρομαντικά έργα, «χρησιμοποιήθηκαν για να εξωτερικεύσουν τις εσωτερικές αντιλήψεις», καθώς οι καλλιτέχνες του κινήματος συνεχώς προσπαθούσαν να ανακαλύψουν τον τρόπο της ομαλής μετατροπής του ιδανικού σε πραγματικό μέσα στα έργα τους. Για τον ίδιο λόγο, όπως μας ενημερώνει και πάλι ο Berlin, χρησιμοποιούν τόσο συχνά και τη μέθοδο της αλληγορίας- αν και δεν ξέρουμε κατά πόσον συνάδει ο όρος “μέθοδος” με τον Ρομαντισμό. Τα σύμβολα και η αλληγορία, δηλαδή «η δια λόγων ή δια εικόνων απεικόνιση ενός πράγματος το οποίο έχει μεν μία σημασία αλλά υποδηλώνει και κάτι άλλο [...] είναι εξ ανάγκης ο μόνος τρόπος που έχω για να μεταδώσω ό,τι θέλω να μεταδώσω». Η χρήση των προαναφερθέντων μέσων αποτελεί, τελικά, το σημείο στο οποίο η φαντασία εμφανίζεται και παύει να αποτελεί μία απλή έμπνευση αλλά εδραιώνεται ως θεϊκή δύναμη του καλλιτέχνη μέσα στο έργο.

Για την περιγραφή του συμβολισμού ως ρομαντική τακτική, λίγο πριν, αναφέραμε τον όρο “βάθος”. Η επιλογή μας δεν ήταν τυχαία καθώς οι ρομαντικοί με τον όρο αυτόν αναφέρονται στο άπειρο, στο ατελείωτο, στο αιώνιο. «Μιλώντας για ένα έργο βαθύ», μας λέει ο I.Berlin, «όσα περισσότερα λέω, τόσα περισσότερα αφήνω ανεπίπλωτα». Κατά τους ρομαντικούς, λοιπόν, η χρήση της έννοιας του βάθους, είναι «να φέρνει στον νου την έννοια του μη απλουστεύσιμου, την ιδέα ότι είμαι αναγκασμένος στην ανάλυσή μου, στην περιγραφή την οποία κάνω, να χρησιμοποιώ τη γλώσσα, η οποία είναι κατ’ αρχήν, όχι μόνο σήμερα αλλά από πάντα και για πάντα, ανεπαρκής για τον σκοπό που καλείται να εξυπηρετήσει». Ο πεπερασμένος συνεπώς πλούτος της εκάστοτε γλώσσας, σε συνδυασμό με την ανεπάρκειά της στο να αποδίδει επακριβώς τα νοήματα και το βάθος που αυτά συχνά φέρουν, είναι οι δύο βασικοί λόγοι που οδηγούν τους ρομαντικούς στη χρήση των συμβολικών και αλληγορικών στοιχείων.

Η ρομαντική νοσταλγία – η παράνοια

Σύμφωνα με τον Berlin, ο Ρομαντισμός αντέταξε στο «κλειστό και τέλει μοντέλο ζωής» των Διαφωτιστών, το άπειρο και το αέναο, δηλαδή το βάθος. Αυτή η αδυναμία, όμως, των ρομαντικών να πλησιάσουν ό,τι είναι άπιαστο και να προσεγγίσουν ό,τι είναι μακρινό, αποτελεί την πηγή της ρομαντικής νοσταλγίας, της αένης Sehnsucht. Αυτός είναι, θα επικαλεστούμε για άλλη μια φορά τον I.Berlin, ο λόγος των ταξιδιών, της φυγής, της αναζήτησης του εξωτικού. Άλλωστε, οι ρομαντικοί επιζητούσαν πάντα τη δράση, το πράττειν, την αέναη κίνηση, αποφεύγοντας κάθε είδους στασιμότητα.

Σημαντικός επίσης παράγων της ρομαντικής δημιουργίας, είναι και το στοιχείο της παράνοιας. Ο Ρομαντισμός, ως γενικότερη στάση και άποψη ζωής, έχει δύο εκδοχές: από τη μία πλευρά, υπάρχει η οπτιμιστική εκδοχή, η οποία υποστηρίζει ότι ολοένα και προοδεύουμε, καθώς ανατρέπουμε όλα τα εμπόδια που ο άνθρωπος θέτει στην προσωπική μας ευτυχία, όπως για παράδειγμα καταστροφικούς θεσμούς, ανελαστικούς κανόνες και νόμους. Αντίθετα, και η πεσιμιστική αντίληψη είναι παρούσα για να υποστηρίξει ότι κάποια ανώτερη δύναμη, η οποία προέρχεται είτε από το ιστορικό παρελθόν είτε από το σκοτεινό ασυνείδητο, προδικάζει το μέλλον μας. Αυτή η μεσαιωνική, θα λέγαμε, αντίληψη έγινε έμμονη ιδέα (*idée fixe*) κατά τον 20^ο αιώνα και οδήγησε στην αναζήτηση «πάσης φύσεως συννομωσιών μέσα στην ιστορία». Κατά τον I.Berlin, «οι ρομαντικοί ταλαντεύονται μεταξύ μυστικιστικού οπτιμισμού και φρικιαστικού πεσιμισμού, γεγονός που δίνει στα κείμενά τους μιαν αξιοπρόσεκτη ιδιοτυπία».

Η ρομαντική ειρωνεία- η τέχνη για την τέχνη

Ο αντικομφορμισμός που επικρατούσε στις τάξεις των ρομαντικών, εκδηλωνόταν σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής τους- καθώς μας πληροφορεί ο I.Berlin, «τα μέλη του *cenacle*, του κύκλου που είχαν σχηματίσει στην Ιένα οι ρομαντικοί [...] ασπάζονταν και διακήρυσσαν κατά τον σφοδρότερο τρόπο τη σπουδαιότητα της απόλυτης ελευθερίας ακόμη και της ερωτικής». Συνεπώς, για άλλη μία φορά, ενεργούν ελεύθερα και εντυπωσιάζουν το κοινό με τη χρήση της ρομαντικής ειρωνείας. Μια ειρωνεία που ο Schlegel δε διστάζει να χαρακτηρίσει ως «σαφή συνείδηση της αιώνιας κινητικότητας, του ολοκληρωτικού Χάους». Έτσι, λοιπόν, η ρομαντική ειρωνεία συνίσταται σε ένα “τρίτο μάτι”, το οποίο παρατηρεί την καλλιτεχνική διεργασία, προφανώς αποστασιοποιείται από αυτήν και, ενώ ειρωνεύεται τον καλλιτέχνη, ταυτόχρονα αναιρεί και το έργο του. Η ευφάνταση αυτή επινόηση, η οποία αποτελεί αποικλιστικό δημιούργημα των ρομαντισμού αλλά υιοθετήθηκε, αργότερα, σε μεγάλο βαθμό από τη σάτιρα, πηγάζει από την «ειρωνεία του συγγραφέα που ξέρει ότι η λογοτεχνία δε μπορεί να συνεχίζει να χαρακτηρίζεται από αφέλεια κι έλλειψη στοχασμού, αλλά πρέπει να φανεί πως ξέρει την αντιφατική, αμφιταλαντευόμενη φύση της». Με τη χρήση του εν λόγω τεχνάσματος, η λογοτεχνία συνειδητοποιεί, κατά τον Schiller, τη μετάβαση «από το *naïf* στο *sentimentalisch*, από το μη στοχαστικό στο στοχαστικό».

Η πρωτοτυπία της σύγχυσης του ονείρου με την πραγματικότητα και της αλήθειας με την ψευδαίσθηση, καλλιεργήθηκε πιο έντονα ακόμη από τον Pirandello, τους ντανταϊστές, τους υπερρεαλιστές και από το θέατρο του παραλόγου.

Το δόγμα «η Τέχνη για την Τέχνη», από την άλλη μεριά, εκφράζει την υπερευαισθησία του ρομαντικού καλλιτέχνη, ο οποίος παρομοιάζεται από τον Beardsley, «με τον μυστικιστικό άγιο: και οι δύο χρειάζονται την απομόνωση στην έρημο για να φέρουν στην κοινωνία τους καρπούς του στοχασμού τους». Η αποξένωση του καλλιτέχνη από το κοινωνικό σύνολο αρχικά προήλθε από την εντύπωση που ο ίδιος είχε, σύμφωνα με την οποία εκτελούσε θεία αποστολή. Αργότερα, όμως, αισθάνθηκε ανεπιθύμητος από το περιβάλλον του, «περιττός σε ένα πολιτικό και οικονομικό σύστημα που λειτουργεί με τους δικούς του σκληρούς νόμους». Η φράση λοιπόν «*L’ art pour l’ art*», η οποία χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Benjamin Constant, αναφέρεται στην αυτονομία της τέχνης, η οποία μπορεί να παράγεται ως αυτοσκοπός και χωρίς την αναγκαιότητα κάποιου αποδέκτη. Σύμφωνα και πάλι με τον Beardsley: «το δόγμα της Τέχνης για την Τέχνη είναι ουσιαστικά, ένα μανιφέστο για την εγγενή αξία του αισθητικού βιώματος, εντελώς ξέχωρα από τις άλλες αξίες, και μια «Διακήρυξη

Αισθητικής Ανεξαρτησίας» του καλλιτέχνη, του μόνου που κάνει δυνατό αυτό το βίωμα στην ανώτατη μορφή του».

Η αποσπασματικότητα

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του ρομαντισμού, το οποίο αφορά κυρίως το λογοτεχνικό *genere*, είναι αυτό της αποσπασματικότητας των έργων. Καθώς οι ρομαντικοί καλλιτέχνες θωρούν και βιώνουν το έργο τέχνης ως ένα ατελείωτο “οικοδόμημα”, το οποίο βρίσκεται συνεχώς σε ένα στάδιο αέναης βελτίωσης εν εξελίξει (ρομαντική νοσταλγία), επιλέγουν να αρκестούν στην αποσπασματική δημιουργία. Σκοπός τους είναι η μετάδοση του ελάχιστου “υψηλού” νοήματος μέσα από το σύντομο, περιεκτικό και απλό έργο. Στην περίπτωση των ρομαντικών, είναι έκδηλη η «αποδοχή του υποκειμένου ότι η αναμέτρηση με το απόλυτο στην τέχνη μπορεί να καταστεί εφικτή στην αινιγματική υπόσταση του αποσπάσματος» και καθώς οι ίδιοι γνωρίζουν ότι ο αγώνας ενάντια στην απεραντοσύνη του ελάχιστου έργου θα ήταν άνισος, επιδιώκουν «την αναζήτηση του απολύτου μέσω του πεπερασμένου».

Θα ήταν λάθος ο χαρακτηρισμός των εν λόγω αποσπασμάτων ως «ατελή» ή «ημιτελή» έργα, καθώς αυτή η έλλειψη πληρότητας, καθιστά τα ρομαντικά έργα ως πηγές ατομικής πνευματικής εγρήγορσης των ίδιων των αναγνωστών. Η τέχνη, στην συγκεκριμένη περίπτωση, αποτελεί το ερέθισμα, το έναυσμα για την ενεργοποίηση της προσωπικής μας φαντασίας-σύμφωνα, άλλωστε, με τα ιδιαίτερα βιώματα του καθενός. Άλλωστε, ενώ η έννοια της ολότητας απέχει από τη μορφολογική διάταξη των ρομαντικών έργων, η πληρότητα των νοημάτων και η οργανική ενότητα είναι στοιχεία εμφανή μέσα στα τελευταία. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως, προφανώς, η αποσπασματικότητα είναι συνειδητή επιλογή και όχι συμβιβασμός των καλλιτεχνών του συγκεκριμένου ρεύματος, καθώς το στοιχείο αυτό «ανήκει στον πυρήνα της ρομαντικής αισθητικής και προσφέρεται ως μέσο ερμηνείας του κόσμου, ως επιχείρημα επιστημονικού αναστοχασμού, ως απάντηση στην κλασική ενότητα και αρμονία, ενώ παράλληλα διατίθεται και ως τρόπος καλλιτεχνικής δημιουργίας».

Η ρομαντική θεματολογία

Έχοντας αναλύσει τα βασικότερα χαρακτηριστικά του ρομαντικού κινήματος, μπορούμε πλέον να εξετάσουμε τη θεματολογία των έργων.

Την κύρια θεματολογία τους, τα ρομαντικά έργα, την αντλούν από ό,τι μπορεί να αντικατοπτρίσει τη συναισθηματική τους κατάσταση. Συχνά καταφεύγουν σε περιγραφές της φύσης, μέσα από την οποία, συμβολικά πάντα, επιδεικνύουν τους στοχασμούς και τις αγωνίες τους. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα του Τζιάκομο Λεοπάρντι, «Το άπειρο²⁴⁵», το οποίο επιβεβαιώνει και την επιθυμία των ρομαντικών για απεραντοσύνη, όπως προαναφέρθηκε.

Το άπειρο

Αγαπημένος μού ήταν πάντα αυτός ο λόφος
ο έρημος, κι αυτά τα δέντρα που μου κρύβουν
τον μακρινό ορίζοντα. Μα εδώ που στέκω
οραματίζομαι τις αχανείς εκτάσεις
τ' ουρανού και την υπερκόσμια γαλήνη
κι ανατριχιάζω. Και καθώς ακούω
μέσα απ' το φύλλωμα το θρόισμα του αέρα

²⁴⁵ Βαγενάς Ν., Καγιαλής Γ., Πόλλας Α., *Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία*, ΟΕΔΒ, Αθήνα, 1997, σ. 94

συγκρίνω την αμόλυντη σιωπή του **απείρου**
μ' αυτόν τον ήχο. Κι αισθάνομαι **το αιώνιο**,
και τις **σβησμένες εποχές**, και τη δική μας
που ζει και πάλλεται. Κι ο στοχασμός μου
πνίγεται στη βαθιά **απεραντοσύνη**.
Σ' αυτή τη θάλασσα γλυκό είναι το ναυάγιο.

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι στο ποίημα αυτό, μέσα από την φύση ξεπροβάλλει η επιθυμία του ποιητή να βιώσει την υπέρτατη αίσθηση του απείρου και της ελευθερίας. Οι λέξεις “μακρινό, αχανείς εκτάσεις, άπειρο, αιώνιο, απεραντοσύνη” αυτό ακριβώς δηλώνουν, ενώ οι αντιθέσεις που περικλείονται τονίζουν περισσότερο την ανάγκη του ποιητή. Τέλος, το παραπέτασμα των δέντρων (κι άρα η φύση), περιορίζει τον ποιητή, τον καθηλώνει στα εγκόσμια.

Επίσης, πολύ συχνές είναι και οι αναφορές στην παράδοση και την ιστορία καθώς, όπως προαναφέρθηκε, η ρομαντική νοσταλγία, και ένα λανθάνον εθνικιστικό στοιχείο θα προσθέταμε, ωθεί τους ποιητές του κινήματος αυτού στην ενασχόληση με το έθνος τους και, ιδιαίτερα, με το παρελθόν, εν είδει ιστοριοκρατίας.

Η παράνοια, στοιχείο που, όπως αναφέραμε, ήταν συχνά έκδηλο στη ρομαντική πραγματικότητα, παραινεί τους καλλιτέχνες να ασχοληθούν με οτιδήποτε μυστηριώδες, μεταφυσικό, σκοτεινό, γοτθικό ή μεσαιωνικό. Ο θάνατος, είναι ακόμη ένα αγαπημένο θέμα του κινήματος ενώ οι ίδιοι ενδιαφέρονταν και για ό,τι είχε σχέση με την έννοια του ιερού, του εξωτικού, του διαφορετικού. Συχνές, τέλος, είναι οι παραπομπές σε μύθους και παραμύθια.

Η αξία του ρομαντικού κινήματος

Όπως έχει ήδη προαναφερθεί, το ρομαντικό κίνημα απετέλεσε πραγματική τομή στο χώρο της τέχνης όλων των εποχών καθώς κατόρθωσε να επιβληθεί στον κλασικισμό, κλονίζοντας τα θεμέλια που ήθελαν, μέχρι τότε, την καλλιτεχνική δημιουργία να είναι δέσμια της λογικής, του ορθολογισμού, της μίμησης και της ισορροπίας. Ο Ρομαντισμός έφερε την επανάσταση-γεγονός που υποδηλώνει πως υπήρχε η ανάγκη της μεταβολής της μέχρι τότε ισχύουσας κατάστασης- “καταργώντας” τη «σταθερή και συνεπή κοσμοθεωρία (Weltanschauung) που προερχόταν από τη βεβαιότητα ότι υπήρχε μία ακλόνητη τάξη του Σύμπαντος», αντίληψη την οποία ο κλασικισμός είχε εμψυχήσει.

Οι ρομαντικοί δεν φοβήθηκαν να ανατρέψουν τα κατεστημένα. Αντέταξαν, στο μέχρι τότε ορθολογικό πνεύμα, το ενδότερο συναίσθημα, την ελευθερία της έκφρασης, τον αυθορμητισμό, τη χρήση του συνειρμού, του ονείρου και των μύθων. Ύμνησαν το παράλογο, προέβαλαν τη φαντασία, χρησιμοποίησαν πλούσια θεματογραφία, εντάσσοντας παράλληλα το εξωτικό και το μυστικιστικό (gothic) στοιχείο στα έργα τους. Χρησιμοποίησαν ευρύτατα το συμβολισμό και την αλληγορία, όπως επίσης και την ιδιόμορφη ειρωνεία τους. Τέλος, και ίσως μία από τις σημαντικότερες προσφορές των ρομαντικών στην τέχνη, οι καλλιτέχνες έδωσαν βαρύτητα και στο αισθητικό αποτέλεσμα των έργων τους. Η ρομαντική τέχνη, με αυτόν τον τρόπο, κατορθώνει να ευφραίνει όχι μόνο τη ψυχή του κοινού αλλά και τα ότα και τα μάτια τους.

«Το κύριο κοινό χαρακτηριστικό των ρομαντικών είναι η διαφορετικότητά τους». Πράγματι, ο ρομαντικός προσπαθεί μέσα από την ανάκληση προσωπικών του συναισθηματικών και φαντασιακών καταστάσεων να μεταδώσει το επιθυμητό μήνυμα στον αναγνώστη του, τοποθετώντας τον τελευταίο στη δική του θέση. Αυτή η υποκειμενικότητα που

διακρίνει το ρομαντικό κίνημα και η οποία οδηγεί στη συνεχή αφοσίωση στο συναίσθημα, αποτελεί ίσως την κυριότερη διαφορά του από τα κινήματα που προηγήθηκαν ή που ακολούθησαν.

Τα επέκεινα του Ρομαντισμού

Ως γνωστόν, ο Ρομαντισμός “επέζησε” μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, έχοντας όμως χάσει την αίγλη του από τις αρχές του προαναφερθέντος αιώνα. Τότε ήταν που ο Ρεαλισμός αντικατέστησε τον Ρομαντισμό και πήρε την πρώτη θέση στην τέχνη». Το νέο αυτό κίνημα, σε συνδυασμό με την υπερβολική εκδοχή του, τον Νατουραλισμό, προέβαλε την καλλιτεχνική δημιουργία ως καταγραφή της πιστής αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας-τεχνική εκ διαμέτρου αντίθετη από την αντίστοιχη ρομαντική. Παραλλαγή του εν λόγω κινήματος στη ζωγραφική υπήρξε και ο ιμπρεσιονισμός, ο οποίος αρχικά αρκείται στην αναπαράσταση εικόνων της σύγχρονης ζωής αλλά, αργότερα, “επιτρέπει” την έκφραση των εσωτερικών εντυπώσεων των καλλιτεχνών, δηλαδή «αυτού που βλέπουν [οι καλλιτέχνες] μέσα στις εναλλαγές του φωτός και των χρωμάτων».

Ένα τόσο σημαντικό και ευρύ κίνημα, δε θα μπορούσε να μην αφήσει το στίγμα του στην μετέπειτα πορεία της τέχνης. Συνεπώς, ο Ρομαντισμός κληροδότησε στοιχεία και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον Συμβολισμό και τον Σουρεαλισμό, αποδεικνύοντας περίτρενα ότι-«αρρώστια» της τέχνης ή γόνιμο κίνημα- κατόρθωσε να αφήσει, σε όλους τους τομείς, το ίχνος του ανεξίτηλο, όπως άλλωστε συμβαίνει με τις επαναστατικές κινήσεις όλων των εποχών.

«Η τέχνη για την τέχνη»

Ποτέ δεν υπήρξε άλλη τέχνη, παρά η ωφέλιμη. Το σκήπτρο, σύμβολο της βασιλικής ισχύος, η ποιμαντορική ράβδος, ο πατριωτικός ύμνος, το άγαλμα που αποικρυσταλλώνει την εξουσία των θεών, η τοιχογραφία που μνημονεύει τις φρικαλεότητες της κόλασης, ανταποκρίνονται σ’ αναμφισβήτητες πρακτικές αναγκαιότητες.

Έως τον ρομαντισμό, η τέχνη εξυπηρετούσε εξόφθαλμες ανάγκες, είτε αυτές ήταν η εικονογράφηση και προπαγανδισμός του θρησκευτικού δόγματος, είτε η στερέωση της κοσμικής εξουσίας, είτε η προβολή του πλούτου και της κουλτούρας, που εκύρωνε την σπουδαιότητα του ατόμου. Με την παγίωση όμως της νέας αντίληψης και την δημιουργία του δόγματος «η Τέχνη για την Τέχνη», όταν η τέχνη ονομάζεται συνειδητά πλέον περιττή, ο καλλιτέχνης αποξενώνεται από το κοινωνικό σύνολο, καθώς η κοινωνική προσφορά του αμφισβητείται. Ποιος άραγε θα ασχολούνταν με άχρηστα πράγματα ει μὴ ο τρελός;

Κατά τον δέκατο έβδομο και δέκατο όγδοο αιώνα, από την εποχή του Διαφωτισμού και μετά, με τον Καρτέσιο, τον Βάκωνα, τον Νεύτωνα και τους άλλους, όταν διαχωρίστηκαν οριστικά οι θετικές επιστήμες, από την μυθική σκέψη και τον μυστικισμό, θεωρήθηκε ότι οι αισθήσεις μας οδηγούν σε συλλήψεις πλασματικές και ότι η μαθηματική σκέψη, είναι η μόνη αποκαλυπτική της αλήθειας για την φύση του κόσμου. Ο διαχωρισμός αυτός ήταν απαραίτητος, γιατί από πείρα γνωρίζουμε, ότι έτσι η επιστημονική σκέψη μπόρεσε να δομηθεί και να προοδεύσει. Στον αντίποδα, στα πλαίσια της σκέψης της ρομαντικής σχολής, εκδηλώθηκε αποστροφή προς τους κανόνες της λογικής, προς την εννοιολογική και την εμπειρική ανάλυση των πραγμάτων. Παράλληλα εξυμνήθηκε, το ιδανικό της ένωσης με την φύση, δόθηκε έμφαση στην αξία του άλογου στοιχείου της ψυχής, του συναίσθηματος, της ενόρασης, της φαντασίας και παρατηρήθηκε στροφή προς τον μυστικισμό του Μεσαίωνα και των ανατολικών χωρών.

Όταν οι άνθρωποι με την πρόοδο των επιστημών, πίστεψαν πως βρήκαν τις απαντήσεις και ότι θα έλθουν στ' αλήθεια μέρες δίχως πείνα και μόχθο, τότε, σ' έναν κόσμο σκληρών οικονομικών συναλλαγών απέμειναν οι καλές τέχνες να αιωρούνται, σαν μια χειρονομία δίχως νόημα, στο κενό, όπως αυτές των τρελών, ασύνδετες από τον λόγο. Είναι από τότε, που θέλησαν να υπηρετούν μόνο τον εαυτό τους και ονομάστηκαν πλέον συνειδητά αχρείαστες, αφού δεν στεγάζουν, δεν τρέφουν, δεν γιατρεύουν το σώμα, ούτε δίνουν στέρεες αποδείξεις σαν τις επιστήμες.

Διεκδικώντας οι καλλιτέχνες τον ύψιστο θρόνο της μεγαλοφυΐας, με ενορατικές ικανότητες του σύγχρονου μάντη και της ψυχής της ανθρωπότητας, ταυτόχρονα κέρδισαν και θρόνο τρελού, περιθωριακού, του γελωτοποιού που λέει ατιμώρητα την αλήθεια.

Ο ρομαντισμός του δεκάτου ενάτου αιώνα, έρχεται λοιπόν να ολοκληρώσει μian έντονη επιστημολογική τομή, που έχει ως αφετηρία την Αναγέννηση. Η ανύψωση δηλαδή της μεγαλοφυΐας, εμποτισμένης από την furor divinus υπεράνω των κοινών θνητών, προκειμένου να αναγνωρίσει τα έργα της Δημιουργίας του Θεού, υποκλίνεται στον καλλιτέχνη, ο οποίος πλέον φαντάζει ως δημιουργός με σάρκα και οστά, «που βλέπει με διαφορετικό τρόπο». Βλέπει περισσότερα πράγματα, συγκεκριμενοποιεί μian άποψη για τον κόσμο. Αυτή η εξιδανίκευση της τέχνης με τον Ρομαντισμό, συνιστά ένα είδος ρήξης τέχνης και επιστήμης. Τότε ακριβώς διακήρυξαν οι καλλιτέχνες, ότι η τέχνη πρέπει να υπηρετεί μονάχα τον εαυτό της πέρα από κάθε χρησιμότητα και το περιττό κατέληξε να γίνει απαραίτητο συστατικό του ορισμού τι είναι έργο τέχνης και τι όχι.

Η Γαλλική επανάσταση και το ρομαντικό κίνημα, σημαδεύουν το τέλος μιας πολιτιστικής εποχής, στην οποία ο καλλιτέχνης επεκαλείτο μian λίγο έως πολύ ομογενή ομάδα, ένα κοινό του οποίου η αυθεντία αναγνωρίζεται. Η τέχνη παύει να είναι κοινωνική δραστηριότητα, που κατευθύνεται από αντικειμενικά κριτήρια και συμβάσεις και γίνεται δραστηριότητα αυτοέκφρασης που δημιουργεί τα δικά της πρότυπα, με μια λέξη γίνεται το μέσον με το οποίο το μεμονωμένο άτομο, μιλά σε μεμονωμένα άτομα. Ενώ μέχρι την ρομαντική περίοδο οι δημιουργοί, πάσχιζαν να ανταποκριθούν στις επιθυμίες κάποιου κοινού, μετά τον Ρομαντισμό δεν είναι πλέον πρόθυμοι να υποκύψουν στα γούστα και τις απαιτήσεις οποιασδήποτε ομάδας, πάντοτε έτοιμοι να απευθυνθούν σ' ένα άλλο βήμα δημόσιας γνώμης, για να δικαιωθούν ενάντια στην ετυμηγορία του προηγούμενου κοινού. Το έργο τους, τους οδηγεί σε συνεχή ένταση και αντίθεση προς κάποιαν ή κάποιες ομάδες ειδημόνων και φιλοτέχνων, που σχηματίζονται ασταμάτητα με μian αδιάκοπη ρευστότητα, που καταστρέφει κάθε συνέχεια στην σχέση τέχνης και κοινού.

Ενώ ο προρομαντισμός, μόνον στην μεγαλοφυΐα επέτρεπε να παρεκκλίνει από τους κανόνες, ο κυρίως ρομαντισμός αρνείται την ισχύ κάθε λογής αντικειμενικών κανόνων. Κάθε ατομική έκφραση θεωρείται αναντικατάστατη, μοναδική, θέτοντας τους δικούς της νόμους και πρότυπα: τούτη η σύλληψη είναι το μεγάλο επίτευγμα της Επανάστασης, όσον αφορά την τέχνη.

Στα χέρια της Επανάστασης, ο προρομαντισμός υφίσταται αποφασιστική και τελειωτική ήττα. Είναι αλήθεια ότι ο αντιορθολογισμός αναβιώνει, όμως ο συναισθηματισμός του δεκάτου ογδόου αιώνα, δεν διαρκεί πέρα από την Επανάσταση. Ο μετεπαναστατικός ρομαντισμός, αντανακλά μia καινούργια θεωρία της ζωής και του κόσμου και προπαντός δημιουργεί μia καινούργια ερμηνεία της ιδέας της καλλιτεχνικής ελευθερίας. Τούτη η ελευθερία δεν είναι πια προνόμιο της μεγαλοφυΐας, αλλά εις γενετής δικαίωμα κάθε καλλιτέχνη και κάθε προικισμένου ατόμου.

Έτσι, το ρομαντικό κίνημα μετατρέπεται σε απελευθερωτικό πόλεμο, όχι μονάχα εναντίον των αυλών, των προστατών, των εκκλησιών, των ακαδημιών, των φιλοτέχνων, των κριτικών και κάθε λογής αφεντικών, αλλά και ενάντια σε κάθε παράδοση, αυθεντία και κανόνα. Ο αγώνας όμως αυτός θα ήταν αδιανόητος, χωρίς την πνευματική ατμόσφαιρα που δημιούργησε η γαλλική επανάσταση. Το σύνολο της σύγχρονης τέχνης, είναι, ως ένα βαθμό, απόρροια του ρομαντικού αγώνα για ελευθερία. Μπορεί να μιλούμε για αιώνιες αξίες και διαχρονικά αισθητικά πρότυπα της τέχνης, ή για την ανάγκη αντικειμενικών κριτηρίων και δεσμευτικών συμβάσεων, μα ζωτική αρχή της σύγχρονης τέχνης είναι και παραμένει η χειραφέτηση του ατόμου, του δημιουργού που περιφρονεί κάθε εξωτερική αυθεντία, φραγμό και απαγόρευση. Ίσως ο καλλιτέχνης του καιρού μας να αναγνωρίζει την αυθεντία σχολών, ομάδων και κινήματων, αλλά μόλις αρχίζει να ζωγραφίζει, να συνθέτει, να γράφει, είναι και νοιώθει μόνος. Η σύγχρονη τέχνη εκφράζει μοναχικά ανθρώπινα όντα, που νοιώθουν διαφορετικά από τους συνανθρώπους τους, είτε με τραγικό, είτε με ευλογημένο τρόπο.

Η γαλλική Επανάσταση σήμανε το τέλος της δικτατορίας της Ακαδημίας, και της μονοπώλησης της αγοράς τέχνης από την αυλή, την αριστοκρατία και το μεγάλο κεφάλαιο. Τα παλιά δεσμά, που έκλειναν τον δρόμο της δημοκρατικοποίησης της τέχνης είχαν χαλαρώσει, ενώ με την κοινωνία και τον πολιτισμό του Ροκοκό, εξαφανίστηκαν. Ωστόσο, δεν είναι διόλου ακριβές να ισχυριστούμε, ότι εξαφανίστηκαν μονομιάς όλα τα στρώματα του κοινού που έλεγχαν τον πνευματικό πολιτισμό κι εκπροσωπούσαν το «καλό γούστο».

Η μεταστροφή ήταν βαθιά, μα στην πραγματικότητα η μεσαία τάξη, είχε εκτεταμένη συμμετοχή στην καλλιτεχνική ζωή, πολύ πριν την επανάσταση. Ο Μεγκ, στις «Σκέψεις για την Ομορφιά και το Γούστο» το χίλια επτακόσια εξήντα πέντε, έγραφε ήδη ότι ωραίο είναι ό,τι συγκινεί την πλειοψηφία.

Την ριζική όμως μετεπαναστατική αλλαγή, την συνιστά το γεγονός, ότι το παλαιό κοινό αντιπροσώπευε μια τάξη, στην οποία η τέχνη εκπλήρωνε άμεση λειτουργία στην καθημερινή ζωή κι ήταν μια απ' τις μορφές, διαμέσου των οποίων, η τάξη αυτή εξέφραζε αφενός την απόστασή της από τις κατώτερες τάξεις, αφετέρου την συγγένεια της με την αυλή και τον μονάρχη, ενώ το καινούργιο κοινό εξελίχθηκε και απέκτησε ελευθερία, στο να επιλέγει την τέχνη που του προσιδιάζε εκάστοτε²⁴⁶.

Στην ρομαντική σκέψη, η φαντασία γίνεται πλέον όχι απλώς μία ξεχωριστή ανθρώπινη ικανότητα, που απαιτείται για να κτιστεί ο κόσμος και το έργο τέχνης, μα αποκτά καθολική μεταφυσική αξία, ως ο μοναδικός μέτος για την σύλληψη του πραγματικού. Ο Σέλλινγκ στο έργο του «Σύστημα Υπερβατολογικού Ιδεαλισμού» διακηρύσσει πως ενώ στην φύση, στην ηθικότητα και στην ιστορία, ζούμε ακόμη στα προπύλαια της σοφίας, με την τέχνη μπαίνουμε μέσα στο ίδιο της το ιερό. Η τέχνη, είναι η τελείωση της φιλοσοφίας.

Όλη η ρομαντική σκέψη και φιλοσοφία, κινήθηκε γύρω από αυτήν την αλήθεια. Σύμφωνα με τον Φρειδερίκο Σλέγκελ, καλλιτέχνης μπορεί να είναι μονάχα όποιος έχει θρησκεία δική του και πρωτότυπη αντίληψη για το σύμπαν.

Όλοι οι ρομαντικοί συγγραφείς, ποιητές και πεζογράφοι, παρορμούνται να εκφράζονται με την ίδια διάθεση. Την διάκριση ποίησης και φιλοσοφίας την ένοιωθαν ρηχή, ψευδή και ανούσια. Η ένωση ποίησης και φιλοσοφίας, έγινε το ιδανικό όλων των ρομαντικών στοχαστών. Το αληθινό ποίημα, μας λένε, δεν είναι έργο του ατομικού ποιητή, αλλά το ίδιο το σύμπαν, αυτό το ένα και μοναδικό έργο τέχνης, που αδιάκοπα τελειοποιεί τον εαυτό του. Να γιατί τα βαθύτερα μυστήρια όλων των τεχνών και των επιστημών, ανήκουν στην ποίηση. «Η ποίηση»,

²⁴⁶ Hauser A., Κοινωνική ιστορία της τέχνης (τόμοι 2,3) Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984, σελ. 195

είπε ο Νοβάλις, «είναι ο, τι πιο απόλυτα και γνήσια πραγματικό. Αυτός είναι ο πυρήνας της φιλοσοφίας μου. Όσο πιο ποιητικό είναι κάτι, τόσο είναι πιο αληθινό». Έτσι η ποίηση και η τέχνη, αποκτούν σκοπό ιερό, γίνονται *poum organum* για την ανακάλυψη του πλούτου και του βάθους του σύμπαντος και ιερή είναι η αποστολή του υπηρέτη τους, καλλιτέχνη. Ανακηρύσσοντας όμως το άπειρο, σε αληθινό και μόνο θέμα της τέχνης και νοώντας το ωραίο σαν συμβολική αναπαράσταση του απείρου, θυσιάζουν τον πεπερασμένο μας κόσμο, τον κόσμο της αισθητηριακής εμπειρίας, που κοινότοπος και πεζός καθώς είναι, δεν μπορεί, κατ' αυτούς, να έχει αξιώσεις ομορφιάς. Το θαυματουργό, το θαυμαστό και το μυστηριώδες, μόνο αυτά αξίζουν να γίνουν στίχοι και όταν χάνονται, η ποίηση χάνει την σημασία και την δικαίωσή της.

Οι ρομαντικοί, αντλούν λαίμαργα απ' όλο το βάθος και εύρος του συναισθηματικού τους κόσμου, που εικονίζουν συμβολικά με την φύση. Χαρακτηριστικό των επιθυμιών τους για απεραντοσύνη και ελευθερία, είναι το ποίημα του Τζιάκομο Λεοπάρντι, «Το άπειρο²⁴⁷».

Το ιερό, το εξωτικό, το διαφορετικό, ασκεί επάνω τους μιαν ακατανίκητη έλξη. Ο θάνατος, η παράνοια, το μυστηριώδες, το μεταφυσικό, το γοτθικό ή μεσαιωνικό, το σκοτεινό, οι μύθοι και τα παραμύθια, είναι αγαπημένα θέματα του κινήματος.

Η έλλογη δομή και συγκρότηση, μια από τις αναγκαίες συνθήκες παραγωγής έργου

Αυτές καθαυτές όμως οι ανάγκες ενός οποιουδήποτε έργου τέχνης, ποτέ δεν έπαψαν να υπάρχουν. Είτε το πραγματικό θέμα της τέχνης αναζητείται στις γραμμές, τα χρώματα, τα γεωμετρικά σχήματα και τις μουσικές μορφές, είτε είναι το μεταφυσικό Άπειρο του Σέλιγγ, είτε το Απόλυτο του Χέγκελ, δεν παύει να στηρίζεται και να έχει ανάγκη, τα θεμελιώδη αυτά δομικά γνωρίσματα της ίδιας της αισθητήριας εμπειρίας μας, τα χρώματα, τα σχέδια και τις μορφές. Στέκουν πάντα εκεί αξεπέραστα, ορατά, ακουστά, απτά και παρόντα. Όσο και αν οι ρομαντικοί έλκονταν και ποθούσαν να αποδώσουν το άμορφο άπειρο, όσο και αν η αγκίστρωσή τους στην πραγματικότητα τους ενοχλούσε, ήταν πάντα υποχρεωμένοι, να χειριστούν τον υπαρκτό κόσμο των αισθήσεων με τα υλικά τους μέσα, κάρβουνα, καμβάδες και μπογιές, για να δημιουργήσουν το έργο τους.

Η μεταμόρφωση των κοινότοπων πραγμάτων και των πιο γλίσχρων υλικών, σε μια νέα απαστράπτουσα αλήθεια, όχι μόνο αναιρεί μα έχει ανάγκη την βαθιά δομική ενότητα. που χαρακτηρίζει κάθε σπουδαίο έργο τέχνης. Ούτε θα μπορούσε ο καλλιτέχνης να παίζει με σχέδια, χρώματα, ρυθμούς και μελωδίες, χωρίς να χάσει από τα μάτια του το έργο τέχνης σαν τέτοιο, αν ήταν έρμαιο συναισθημάτων και συνειρμών. Αναγκαία προϋπόθεση για οποιοδήποτε έργο τέχνης, οποιασδήποτε εποχής, είναι η αισθητική ενατένιση και κρίση και η πιο πλήρης συγκέντρωση.

«Απαρχή κάθε ποίησης», είπε ο Φρειδερίκος Σλέγκελ, «είναι να καταργεί τον νόμο και την μέθοδο της έλλογης σκέψης και να μας βυθίζει στην γοητευτική σύγχυση της φαντασίας, στο αρχικό χάος της ανθρώπινης φύσης». Ο καλλιτέχνης είναι ένα είδος υπνοβάτη, που αν τον ξυπνήσεις χάνει την δύναμή του. Όμως η εμπειρία της ομορφιάς, δεν έχει τέτοιο υπνωτικό χαρακτήρα. Με την ύπνωση, μπορούμε να παροτρύνουμε κάποιον σε ορισμένες πράξεις, ή να του επιβάλλουμε ένα συναίσθημα. Όμως η ομορφιά, με την ιδιάζουσα και γνήσια έννοια της, δεν θα μπορούσε να μας εντυπωθεί στον νου με αυτόν τον τρόπο. Μόνο εάν μοιραστούμε τα

²⁴⁷ Η δε ανάλυση του ποιήματος στην Γενική Σημείωση (Γ.Σ.41^η).

συναισθήματα του καλλιτέχνη, σε κάποιο βαθμό, ή ακόμη καλύτερα αν μπορούμε μέσα στην δημιουργική του δραστηριότητα, θα νιώσουμε την αντίληψή του, της ομορφιάς. Από την άλλη, εάν ο καλλιτέχνης που δημιουργεί ανεξάρτητα, με κάποιον τρόπο αποκοιμίζει τις ενεργητικές δυνάμεις της προσωπικότητάς μας, θα παρέλκε την αντίληψη της ομορφιάς που υπάρχει μέσα μας ενδιάθετη, καθώς η ομορφιά εξαρτάται όχι μόνο από την λογική επίγνωση του δυναμισμού των μορφών, αλλά και από μία πράξη κρίσης και ενατένισης και όχι μόνον από αισθήματα άρρητα και ιδιόμορφα. Αλλά ούτε η καλλιτεχνική έμπνευση μπορεί να είναι σκέτη έκσταση, όνειρο, παραίσθηση, ή μέθη. Ενώ οι καταστάσεις αυτές είναι ολότελα διάχυτες κάθε μεγάλο έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από βαθιά δομική ενότητα. Δεν μπορούμε από άμορφα στοιχεία σαν αυτά, να δέσουμε σε ακέραια μορφή ένα δομικό όλον.

Ακόμη και όταν το έργο φαίνεται να πηγάζει αυθόρμητα, να ξεφυτρώνει «πάνοπλο απ' το κεφάλι του δημιουργού όπως η Παλλάς Αθηνά απ' το κεφάλι του Δία», «λες και κάποιος το υπαγορεύει», πάλι, ακόμη και τότε, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι προβάλλει, με όλα τα στοιχεία που το συνθέτουν -λέξεις, νότες, χρώματα, σχήματα ή μορφές- οργανωμένα σε μια άρτια αρχιτεκτονική σύνθεση. Φαίνεται δηλαδή ότι ήδη έχει συντελεστεί, αν και αφανώς, κάποια ορθολογική διαδικασία. Το γεγονός αυτό, δεν μπορεί παρά να μας παραπέμπει στα υγιή στοιχεία της προσωπικότητας, ανεξαρτήτως κινήτρων του καλλιτέχνη. Αντιθέτως, νευρώσεις, ψυχικές ταλαιπωρίες ή διαταραχές, αναστέλλουν την δημιουργικότητά του ή την στραγγαλίζουν όταν βρίσκονται σε έξαρση. Είναι βέβαιον, ότι πάντοτε υπάρχει κάτι το άλογο, το άρρητο, το ασύλληπτο και μυστηριώδες, που συντελεί στην δημιουργία του έργου. Το ίδιο εκείνο στοιχείο, που όλοι οι λαοί απέδιδαν σε θεϊκή επέμβαση, η «θεία μανία» των αρχαίων Ελλήνων, η «*furor divinus*» των αναγεννησιακών, ο ένας εκ των δύο πόλων του διπόλου του Stefan Zweig²⁴⁸ Το ότι μας διαφεύγει όμως ο εντοπισμός του, το ότι αδυνατούμε να το περιγράψουμε όσο κι αν προσπαθούν να γίνουν αντικειμενικά ακριβείς οι λειτουργικοί ορισμοί, ή να το περιγράψουμε όπως τα φυσικά αντικείμενα, ακόμη και το ότι μοιάζει να αποκόπτε το υποκείμενο από τον αισθητό κόσμο, τίποτε απ' όλα αυτά δεν σημαίνει, ούτε αποδεικνύει ότι το στοιχείο αυτό είναι νοσηρό. Αντιθέτως, το αναντικατάστατο του έργου τέχνης, το αποτέλεσμα που έχει στο ίδιο το έργο, η παρεμβολή της άγνωστης αυτής δύναμης, η ευκολία με την οποία τα εξωτερικά του γνωρίσματα παραλληλίζονται με τα στοιχεία εκείνα που έχει ανάγκη για να αρθρωθεί ο προτατικός λόγος, όλα δείχνουν ότι πρόκειται για μια ζωτική, υγιή και αναντικατάστατη πτυχή της ανθρώπινης φύσης.

Πολλές φορές και εμείς οι ίδιοι, συγγράφοντας, τυχαίνει να υπαγορεύσουμε ένα άρτιο κατά την άποψή μας κείμενο, απνευστί, σαν να υπήρχε έτοιμο μέσα μας από καιρό και να περίμενε την κατάλληλη ευκαιρία για να εκτιναχθεί. Όπως η τύχη το έφερε να γίνει, με την αμέσως προηγούμενη παράγραφο, που μιλά για αυτό ακριβώς το φαινόμενο. Θα ήταν τουλάχιστον παράξενο να θεωρηθεί ότι σ' αυτή την περίπτωση ακαριαίας επιτυχίας, που όμως έχει πίσω της μια προϊστορία μελέτης και εμπειριών, βιωματικών ή άλλων, όχι ευκαταφρόνητη, τίθεται σε λειτουργία κάποια νεύρωση, ενώ σε άλλες περιπτώσεις, αποτυχίας, όπου χρησιμοποιώντας γνώσεις και λογική, βασανιστήκαμε επί μακρόν για να διορθώσουμε το αποτέλεσμα, είχαμε την τελική αίσθηση ότι προσεγγίσαμε οριακά μόνο την επιτυχία, επήγαγε από τα υγιή στοιχεία της προσωπικότητάς μας. Η αφανής και ασύνειδη νοητική διαδικασία και μάλιστα η επιτυχημένη, παραπέμπει ευθέως στην συγκροτημένη πλευρά της προσωπικότητας του δημιουργού, παρά στο αντίθετο.

²⁴⁸ Ιδέ και σελ. της παρούσης εργασίας.

Συχνά επίσης χαρακτηρίζεται το έργο τέχνης ως ασαφές. Με την έννοια ότι δεν μπορούμε, ούτε αυτό, να το προσεγγίσουμε με τον λόγο, είναι πράγματι ασαφές. Συγχρόνως όμως, είναι η ακριβέστερη περιγραφή του αινίγματος της ανθρώπινης ψυχής που μπορούμε να έχουμε. Ο ποιητής, όπως και ο γλύπτης, ο μουσικός ή ο ζωγράφος, δεν επιθυμεί την ασάφεια, επιθυμεί να είναι όσο σαφέστερος γίνεται, στοχεύοντας σε μια καλοζυγισμένη πολυσημία. Με όσο μεγαλύτερη ακρίβεια χειρίζεται τα υλικά του, τόσο η δύναμη του έργου μεγαλύτερη.

Όπως όλοι οι υπερβατικοί όροι και τα σύμβολα, το έργο τέχνης μοιάζει ασαφές, όταν προσπαθούμε να το προσεγγίσουμε, με λεκτικούς όρους. Ωστόσο ο Καντ, μας επιστρά την προσοχή πάνω σ' αυτό: «Τα καλύτερα πράγματα δεν γίνεται να ειπωθούν. Τα δεύτερα καλύτερα παρεξηγούνται, ως σκέψεις που αναφέρονται στο άφατο. Τα τρίτα καλύτερα, είναι εκείνα για τα οποία μιλούμε».

Οι εικαστικές τέχνες, έρχονται να λειτουργήσουν ως συμπληρωματικές του έναρθρου λόγου, αλλά και γίνονται έναυσμα του είναι απλά διαφορετικές από τον έναρθρο λόγο. Μπορούμε να μιλήσουμε γύρω από την ζωγραφική, ποτέ όμως γι' αυτήν καθαυτήν την ουσία της. Αν ερωτηθεί ένας ζωγράφος ποιο είναι το νόημα, τι θέλει να πει το έργο που έχουμε μπροστά μας, σιωπά. Όχι γιατί το έργο δεν έχει νόημα για εκείνον, αλλά γιατί έχει πλήρη συνείδηση ότι εκφράζεται με όρους εντελώς διαφορετικούς, από εκείνους του έναρθρου λόγου. Αν τον ρωτήσουμε όμως γενικότερα για τις εικαστικές λύσεις, ή την ιδεολογία που διέπει το σύνολο των έργων του, ίσως τότε κάτι να μας πει, πάντοτε όμως μιλώντας με τους όρους της τέχνης του, με χρώματα, σχήματα και μορφές. Οι ζωγράφοι σκέφτονται με το μολύβι στο χέρι, ο μουσικός με νότες, ο ποιητής με λέξεις που διαλέγει με προσοχή, ώστε να λάμψουν αυτόνομα η μία δίπλα στην άλλη, μέσα στο δέσιμό τους, πολλαπλασιάζοντας την σημασία τους ώστε το ανέκφραστο, το άρρητο, το άφατο να εκφράζεται στο ήδη ειπωμένο.

Η θεωρούμενη αυτή ως ασάφεια, έχει άμεση σχέση με την χρησιμότητα του έργου. Στην ιεραρχία της ανθρώπινης γνώσης και της ανθρώπινης ζωής, η τέχνη ήταν μονάχα προπαρρασκειαστικό στάδιο, παρκατιανό και υπηρετικό μέσον για κάποιον ανώτερο σκοπό. Αμφιβάλλουμε εάν σε εποχές που το έργο τέχνης υπηρετούσε εξώφθαλμες ανάγκες και λειτουργούσε ως ευρέως αναγνωρίσιμο σύμβολο κοινωνικών αξιών, αμφισβητήθηκε η σαφήνιά του.

Μικρές βιωματικές εμπειρίες

Αν οι άνθρωποι αισθάνονται πώς τελούν ένα θαύμα, κάθε φορά που φέρνουν στον κόσμο των αισθήσεων τις ιδέες και τα συναισθήματά τους, μέσω της τέχνης το ίδιο αισθανόμαστε και εμείς, όταν μετά βράσανα πολλά, καταφέρνουμε να καταγράψουμε στο χαρτί, έστω και λίγες μας σκέψεις, που μόλις αντικρύζουν την λευκότητα του χαρτιού και την πένα, σπεύδουν να κρυφθούν τρομαγμένες. Ενώ πόσο εύκολα αποκαλύπτονται, πόσο ελεύθερα τρέχουν μέσα στον νου μας, όταν κλείνουμε τα μάτια και ο αισθητός κόσμος απομακρύνεται, σε στιγμές χαλάρωσης ή στο σκοτάδι μόλις σβήσουμε το φως, πριν τον βραδινό ύπνο. Πόσο πιο εύκολο θα ήταν, εάν μπορούσαμε τουλάχιστον να μονολογούμε τους στίχους σε δημόσιο χώρο, απομνημονεύοντάς τους. Μα ήδη νομίζουμε, η δημόσια εικόνα μας έχει τρωθεί αρκετά, όπως μας λένε τα βλέμματα με νόημα, ή τα χαμόγελα συγκινησιακής ή και ειρωνείας ακόμη, σαν ανασύρουμε το μπλοκάκι μας, για μια βιαστική σημείωση. Για την ώρα, καλό θα ήταν να μην προσθέσουμε και το μονολογητό, στο βλέμμα μας που επίμονα κοιτά το κενό, κυνηγώντας πέρα, μακριά από τον κόσμο τούτο κάποιες ατίθασες σκέψεις, σώζοντας κάτι από την αξιοπρέπειά μας. Αν ήμασταν όμως διάσημοι, καταξιωμένοι! Πόσο πιο ευχαριστημένοι θα

ήταν όλοι! Εμείς πρώτα, που θα διεκπεραιώνουμε πολύ μεγαλύτερο όγκο εργασίας. Και εάν ακόμη και τότε οι καρποί των κόπων μας, παρέμεναν αμφιβόλου αξίας και ωφέλειας, η γερή αμοιβή μας σίγουρα, θα δικαιολογούσε την παραξενιά μας και η κοινωνική μας επανένταξη θα ήταν σχεδόν πλήρης. Αλλά και οι γύρω μας θα χαίρονταν, που θα έβλεπαν μια μεγαλοφυΐα να κυκλοφορεί ανάμεσά τους. Θα έβρισκαν τότε την ευκαιρία να κοιταχθούν με νόημα, κουνώντας το κεφάλι σοφά, λέγοντας: «Μεγαλοφυΐα και τρέλα, πάνε μαζί». Έτσι θα γινόταν ασφαλής πάλι ο κόσμος, αφού για άλλη μια φορά οι παγιωμένες αντιλήψεις, θα επιβεβαιώνονταν.

Η όλη ιστορία πέρα από τις δικές μας, φτωχές και βραδυπορούσες δυνατότητες, θυμίζει και την τεράστια απόσταση που χωρίζει τον γραπτό από τον προφορικό λόγο. Κάθε γραπτό κείμενο, αρθρώνει μια γλώσσα που ποτέ δεν μιλήθηκε, καθώς από αυτήν λείπουν οι χειρονομίες, οι εκφράσεις του προσώπου, η μοναδικότητα της στιγμής μέσα στον χώρο, η ζωντανή ανθρώπινη παρουσία εν γένει. Ο γραπτός λόγος και πολύ περισσότερο ο ποιητικός, καλείται να γεμίσει αυτά τα κενά με άλλα μέσα που χρειάζονται γνώση, αυτοέλεγχο και ικανότητα οργάνωσης. Για να καταλάβουμε πόσο εύκολα μπορεί να γίνει ακατανόητο ένα γραπτό κείμενο, αρκεί να διαβάσουμε κάτι που έχει γράψει κάποιος, που πρωτομαθαίνει να γράφει. Μεταφέροντας επακριβώς τον προφορικό του λόγο πάνω στο χαρτί, το γραπτό είναι γεμάτο προτάσεις ελαττωματικές, ασυνταξίες και όλα τα λάθη που κάνουμε όταν μιλάμε και που πολλές φορές λειτουργούν ως το αλάτι της γλώσσας, συνθέτοντας μαζί με την γλώσσα του σώματος, τον εντελώς ξεχωριστό τρόπο του εκφράζεσθαι, του κάθε ατόμου.

Είναι συχνό τόσο στην ποίηση, όσο και στις άλλες μορφές τέχνης, το περιεχόμενο να είναι ακατανόητο. αλλά και είναι σε όλους μας γνωστός ο αστεϊσμός, «ακατανόητο, άρα μεγαλοφυές». Ωστόσο το ότι δεν κατανοούμε πλήρως ένα κείμενο, δεν σημαίνει και ότι από την φύση του, είναι ακατανόητο, δηλαδή δομικά στρεβλό.

Το ζήτημα είναι η γνώση αυτού που είναι ευπρεπές και αυτού που είναι απρεπές. Αυτή η ηθική ανησυχία, δεν διακρίνεται διόλου από το ζήτημα της αλήθειας, της μνήμης και της διαλεκτικής. Αυτό το τελευταίο ζήτημα, που πολύ γρήγορα θα πάρει την μορφή του ερωτήματος γύρω από το καθεστώς της γραφής, συνδέεται στενά με το θέμα της ηθικής και μάλιστα το αναπτύσσει, όχι επειδή απλώς το ένα έχει τεθεί πάνω από το άλλο, αλλά λόγω ουσιαστικής συγγένειας.

Η αλφαριθμητική γραφή, αρχικά εφευρέθηκε για να χρησιμεύσει ως ένα είδος μαγνητοφώνου.

Το χέρι μοιάζει να έχει δικό του, ανεξάρτητο νου, όταν σχεδιάζει, γι' αυτό οι ζωγράφοι λένε ότι «σκέφτομαι καλύτερα με το μολύβι στο χέρι». Ο Matisse εντυπωσιασμένος εδήλωνε, πως δεν αναγνώριζε ούτε το χέρι, ούτε το έργο του, όταν η κινηματογραφική μηχανή απαθανατίζοντάς τον καθώς ζωγράφιζε, κατακερμάτιζε την κίνηση. Το χέρι δηλαδή φαινόταν σαν να είχε μια ξεχωριστή ευφυΐα, να οδηγείται από κάτι διαφορετικό από τον δικό του νου και την δικιά του βούληση.

Με την γραφή, τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά²⁴⁹. Οι αρχαίοι δάσκαλοι και ποιητές, απεχθάνονταν την γραφή ως μέσον μάθησης ή δημιουργίας. ο Σωκράτης ποτέ δεν συνέγραφε, δυσπιστώντας ότι οποιοδήποτε γραπτό κείμενο, μπορεί να περιέξει την διδασκαλία του. Ή ακόμη χειρότερα, την θεωρούσαν ως κάτι το ύπουλο, το κακό και αυτός είναι και ο μόνος τρόπος που την αναφέρει ο Όμηρος ως «λυγρή²⁵⁰», αφού χρησιμοποιείται με τρόπο προδοτικό

²⁴⁹ Μιλώντας για διαφορές γραφής και καλλιτεχνικής αποτύπωσης, εννοούμε προφανώς τους τρόπους λειτουργίας και όχι τα αντίστοιχα αποτελέσματα. Οπότε η λειτουργία της γραφής, ήταν μηχανικής και όχι δημιουργικής αποτύπωσης (Σ.τ.σ.).

²⁵⁰ «κτείνε μεν ρ' αλέεινε, σεβάσσατο γάρ τό γε θυμώ, πέμπε δε μιν Λυκίηνδε, πόρην δ' ο γε σήματα λυγρά, γράψας εν πίνακι πτυκτώ θυμοφθόρα πολλά, δείξαι δ' ηνώγειν ώ πενθερώ οφρ' απόλοιτο» (Να τον σκοτώσει ντράπηκε, αλλά τον

και ίσως από τόσο παλιά ξεινά η αντιπαλότητα και η καχυποψία μεταξύ γενναίων πολεμιστών και ύπουλων γραφιάδων έργα, όπως μας παραδίδεται από διάφορα χρονικά.

Όσον αφορά τώρα την καχυποψία ή τα χαμόγελα συγκατάβασης και ειρωνείας που προκαλεί κάθε πνευματική εργασία με αμφίβολη για το πλατύ κοινό καρπούς αξίας, πρέπει να θεωρούμε εαυτούς τυχερούς που ζούμε στην σημερινή εποχή. Κάποτε οι αντιδράσεις ήταν κατά πολύ βιαιότερες, καθώς ποτέ δεν συμερίζονται όλοι, ούτε τις καινούργιες μορφές τέχνης, ούτε τις καινοτόμες ιδέες, φοβούμενοι οτιδήποτε απειλεί τον τρόπο που έχουν συνηθίσει να σκέφτονται, γιατί αυτός είναι ο τρόπος που έχουν οργανώσει την σκέψη και την ζωή τους. Η συνήθεια προσφέρει μια αίσθηση ασφάλειας. ενώ η νέα γνώση κι η αλλαγή, κρύβουν πάντα κινδύνους.

Το περίεργο είναι, πως μια τέτοια συμπεριφορά είναι αναμενόμενη από τους καλλιτέχνες. Είναι κοινή πεποίθηση, πως για να φέρει κάποιος σε πέρας ένα καλλιτεχνικό έργο, πρέπει να διαθέτει όχι μόνο κάποιες ιδιαίτερες γνώσεις, αλλά και κάποιαν ιδιάζουσα ψυχροσύνη και μάλιστα νοσηρή.

Μια απλή επίσκεψη σε μια οποιαδήποτε σχολή τέχνης, ακόμη και σε προπαρασκευαστικές σχολές σχεδίου, αρκεί για να διαπιστώσει κανείς ότι κάποιοι σπουδαστές προσπαθούν από τόσο νωρίς να φαίνονται διαφορετικοί, απόμακροι, εμπνευσμένοι και ότι κυκλοφορούν με ύφος μεγάλου ζωγράφου στους διαδρόμους ένδειξη ότι κανείς δεν πρέπει να ταράξει τις σκέψεις τους. Η συμπεριφορά λοιπόν των καλλιτεχνών, είναι εν πολλοίς υιοθετημένη, όπως υιοθετημένη είναι και η συμπεριφορά άλλων επαγγελματιών, γιατρών, ιερέων, δασκάλων, ή ακόμη και απλών τεχνιτών, που επιδιώκουν να ενδυθούν μανδύα κύρους. Δεν θα κουράσουμε άλλο με παραδείγματα, καθώς όλοι έχουμε την κοινή αυτή εμπειρία. Θα θυμίσουμε μόνο την χαρτορίχτρα, τον μάγο και τον ταχυδακτυλουργό επί σκηνής, που πρέπει να φορά το σαρίκι και το εξωτικό κουστούμι, ενώ η μάντισσα καλό είναι να φαίνεται κι αυτή λιγάκι αλλοπαρμένη. Είναι καθαρά θέμα κύρους και προσέλευσης πελατών. Βέβαια συχνό είναι, μετά κάποιο χρονικό διάστημα, να ταυτίζονται με τον ρόλο τους, όπως οι ηθοποιοί. Το ερώτημα είναι πότε τέτοιες συμπεριφορές συνιστούν ψυχικές παθήσεις και αν ακόμη κάποια απ' αυτά τα επαγγέλματα, τις προϋποθέτουν. Όσον τουλάχιστον αφορά το δεύτερο σκέλος του ερωτήματός μας, ο συγκροτημένος λόγος και η σοβαρότητα πολλών συγχρόνων δασκάλων της τέχνης, μας υποχρεώνουν να το απαντήσουμε αρνητικά. Εκτός βέβαια και αν απέφυγαν τις δημόσιες εμφανίσεις, όταν η περί ης ο λόγος ασθένειά τους, βρισκόταν σε έξαρση. Όσον αφορά τώρα το ερώτημα, πότε συμπεριφορές όπως αυτές που αναφέραμε παραπάνω, συνιστούν ψυχικές διαταραχές, ας αφήσουμε για λίγο κατά μέρος τους άλλους επαγγελματίες που αναφέρθηκαν, καθώς ποτέ δεν κατηγορήθηκαν για ψυχασθένεια. Ας αφήσουμε επίσης κατά μέρος, τις μάντισσες και τις χαρτορίχτρες, που θα συνιστούσαν ένα εξίσου ενδιαφέρον θέμα μελέτης, αν και δεν είναι τυχαίο πως κάποτε ανήκαν στο ίδιο επάγγελμα με τους ιερείς, τους ποιητές και τους καλλιτέχνες. Ας κοιτάξουμε λοιπόν τους τελευταίους από τους οποίους ζητείται, αν όχι να ασκήσουν την τέχνη της μαντικής, να κάνουν τουλάχιστον προσπάθειες ενδοσκόπησης και αυτοανάλυσης, ψυχογραφώντας μέσω του εαυτού τους, όλους τους ανθρώπους. Σε όλες τις σχολές ζωγραφικής του κόσμου, ακούμε πολύ συχνά να λέγεται, ότι όλα τα έργα είναι αυτοπροσωπογραφίες, ψυχογραφίες των καλλιτεχνών.

έστειλε στην Λυκία με γραφή, άθλια δολοφονικά πολλά σημάδια μέσα σε πίνακα κλειστό λέγοντάς του να τα δείξει στον πεθερό του και να χαθεί) (Ζ 166 – 169, Ιλιάδος, Μ.τ.σ.).

Η μία και μόνη αληθινή μαγεία:

Η ικανότητα προβολής των σκέψεών μας

Αν δανείζαμε στους προϊστορικούς ανθρώπους μια κινηματογραφική μηχανή , που θα μετέτρεπε κάθε σκέψη τους σε εικόνα, μάλλον αυτήν θα προτιμούσαν στις τελετές πριν από το κυνήγι, καθώς θα της απέδιδαν μαγική δύναμη, πολύ μεγαλύτερη από εκείνη της ζωγραφιάς. Αλλά τι απόλαυση θα έχαναν τότε! Ωστόσο ας μην είμαστε σίγουροι, ότι θα εγκατέλειπαν για πάντα τους αρχαίους χρωστήρες, αφού η φύση τους θα τους λαχταρούσε. Η επιδεξιότητα των χειρών και ο εγκέφαλός μας αναπτύχθηκαν παράλληλα, σε άμεση συνάρτηση μεταξύ τους. Πιστεύουμε λοιπόν, σε αυτό το υποθετικό σενάριο, πώς η ανάγκη να ασκήσουμε την φυσική μας δεξιότητα, θα υπερτερούσε. Αν όχι όμως , η πορεία του ανθρώπου θα ήταν εντελώς διαφορετική και η δυστυχία του μεγαλύτερη, αφού τότε θα χανόταν οριστικά η δυνατότητα μέσω της τέχνης, να οργανώσουμε την σκέψη μας, να βάλουμε σε τάξη τα συναισθήματά μας, να στοχασθούμε, παίρνοντας την αναγκαία απόσταση από αυτά και έτσι να ανακαλύψουμε και να θεραπεύσουμε την ψυχή μας.

Να η αληθινή ηδονή, η συγκίνηση που μας προσφέρει η ομορφιά, η αληθινή μαγεία, που τόσο απλόχερα μας χαρίσθηκε. Η υποτιθέμενη άλλη που θα έδινε σάρκα και οστά σε κάθε μας επιθυμία, θα ανέκοπτε τον δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στην γλώσσα, το χέρι και την αισθητική πραγματικότητα. Ο σημερινός εκμηχανισμός που καλπάζει και κοντεύει να γίνει ολοκληρωτικός, έχει ήδη οδηγήσει σε μια τάση σμίκρυνσης της αξίας των ιδεών και συνακόλουθα σε σχετική αδράνεια αναφορικά με το κυνήγι τους.

Αποδείχθηκε ότι η όραση δεν είναι απλώς μια μηχανική καταγραφή αισθητών στοιχείων, αλλά αντιθέτως αποτελεί μian αληθινά δημιουργική σύλληψη της πραγματικότητας, - ευφάνταστη, εφευρετική , δαιμόνια και ωραία. Κάθε αντίληψη εμπεριέχει και σκέψη, κάθε συλλογισμός εμπεριέχει και διαίσθηση, κάθε παρατήρηση εμπεριέχει και εφεύρεση. Έγινε εμφανές ότι οι αρετές που τιμούν τον στοχαστή και τον καλλιτέχνη, χαρακτηρίζουν κάθε επίτευγμα του νου. Οι ψυχολόγοι άρχισαν και εκείνοι να βλέπουν, ότι το γεγονός αυτό δεν αποτελούσε σύμπτωση: Οι ίδιες αρχές ισχύουν για όλες τις ποικίλες πνευματικές ικανότητες, διότι ο νους λειτουργεί πάντοτε ως όλον.

Ως γνωστόν, μια από τις βασικότερες ανακαλύψεις του Φρόντ, είναι ότι όχι μόνο τα ευφυολογήματα, αλλά κυρίως τα διάφορα φροϋδικά lapsus, αποκαλύπτουν βασικά στοιχεία έκφρασης του ασυνειδήτου. Εκεί η νεύρωση είναι καταφανής. Ο γραπτός λόγος όμως και το αρμονικό συζυγές του, που είναι η τέχνη, χρειάζονται αμφότερα οργάνωση, τόση και τέτοια που να μετασχηματίσουν το «χάος» σε κείμενο, ή έργο ευανάγνωστο και απολύτως κατανοητό. Υποστηρίζουμε ότι η επανορθωτική αυτή λειτουργία, προϋποθέτει ύπαρξη υγείας εν εγρηγόρει.

Οι μεγάλοι δηλαδή καλλιτέχνες, όσοι άλλαις λέξεσιν υπακούουν στο ανορθόλογο, αφού προηγουμένως έχουν θρυμματίσει τα όρια της λογικής, και προτιμούν να ακολουθήσουν τα σκιρτήματα της ψυχής τους, είναι αυτοί οι ελάχιστοι, για τους οποίους στην πραγματικότητα δημιουργήθηκε ο χαρακτηρισμός του ανισόρροπου καλλιτέχνη και που ατυχώς επέπεσε επί δικαίων και αδικίων. Οι ξεχωριστές δηλαδή προσωπικότητες, που από ένστικτο νιώθουν, ότι όχι μόνο δεν πρέπει να αντιμάχονται το ένστικτο καθ'αυτό –αφού αυτό τους συνδέει απευθείας με το ασυνείδητό τους–, αλλά και να το υπηρετούν.

Αυτοί λοιπόν οι μεγάλοι καλλιτέχνες, έχουν το θάρρος να ακολουθήσουν τα ολισθήματά²⁵¹ τους, νιώθοντας ότι βρίσκουν την άκρη του νήματος, που οδηγεί σε κάτι πολύ σημαντικότερο από αυτό που είχαν κατά νουν. Μια γραμμή που ξεφεύγει, ένα χρώμα που τρέχει, μια παραδρομή της γλώσσας ή ακόμη και μια εμμονή, μπορούν να οδηγήσουν την σύλληψη σε νέες μοναδικές αποτυπώσεις.

Όσο στείρα είναι η τυφλή προσκόλληση σε κανόνες, τόσο ατελέσφορη είναι και η ψηλάφηση στα τυφλά. Η ανεξέλεγκτη αυτοανάλυση μπορεί να είναι επιβλαβής, αλλά άλλο τόσο επιβλαβής μπορεί να είναι και ο τεχνητός πρωτογονισμός, του ανθρώπου που αρνείται να κατανοήσει πώς και γιατί εργάζεται²⁵².

Η εφαρμογή κανόνων, ήταν πάντοτε η αναγκασία, αλλά ποτέ η ικανή συνθήκη²⁵³, για την δημιουργία ενός οποιουδήποτε έργου τέχνης.

Αναμφίβολα κάποιες μεγάλες προσωπικότητες, ήταν διαταραγμένες. Η ύπαρξη όμως πολλών άλλων μεγάλων προσωπικοτήτων, απολύτως υγιών ψυχικά, αντικρούει την κοινωνική προκατάληψη που θέλει ανισόρροπο τον καλλιτέχνη.

Μας είναι πολύ δύσκολο να κατανοήσουμε πώς ενώ οι νευρώσεις είναι ανασταλτικός παράγων σε όλες τις άλλες δραστηριότητες, στην τέχνη -τουλάχιστον την αξιομνημόνευτη- που απαιτεί ψυχικό σθένος μαζί και υψηλή νόηση, η νευρώση είναι αναγκασία προϋπόθεση. Ο τεράστιος όγκος εργασίας που παρήγαν όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες, είναι απόδειξη του ψυχικού τους σθένους²⁵⁴. Εφ' όσον η υψηλή νοημοσύνη τους δεν αμφισβητείται, ούτε και απαραίτητα επηρεάζεται από νευρώσεις ή άλλες ψυχικές διαταραχές σε βαθμό που να αναιρεί την μεγαλοσύνη τους. Ο τεράστιος αυτός όγκος εργασίας, έρχεται ως αποτέλεσμα της πυρετώδους ενασχόλησής τους με την τέχνη, της φρενιτιδας των ερευνών τους, ή ακόμη των εμμονών τους και της φαινομενικής μονομανίας τους, μερικά από τα σημαντικότερα στοιχεία, που συνθέτουν την παράξενη εικόνα τους. Ωστόσο, η μονομανία μάλλον οδηγεί σε μια στείρα, συνεχή επανάληψη παρά σε αυτοσχεδιασμούς πάνω σε ένα θέμα. Ας μην συγχέουμε λοιπόν την πυρετώδη σκέψη, το πέταγμα του στοχασμού και της φαντασίας και κυρίως την συνεχή εργήγορη που απαιτεί ψυχικό σθένος, με την μονομανία. Άστοχο είναι επίσης να συνδέουμε την μονομανία με την καλλιτεχνική εμμονή, η οποία οδηγεί σε παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα. Άπειρες φορές ακούμε καλλιτέχνες πολύπειρους, να δογματίζουν λέγοντες, πως, στην ουσία σε ολόκληρο τον βίο τους, καταπιάνονταν με ένα και το αυτό έργο. Η προφανής ερμηνεία της θέσης, είναι ότι ο καλλιτέχνης σε ολόκληρο το βίο του, άλλο δεν κάνει από το να αναλύεται και να ανασυντίθεται αενάως²⁵⁵.

Αυτός ο ίδιος ο τεχνίτης, εξεταζόμενος με το συνολικό έργο που παρήγαγε, δεν είναι απομονωμένος. Περιλαμβάνεται και αυτός σε κάποιο σύνολο ευρύτερο από τον ίδιο, στη σχολή ή την οικογένεια των συμπατριωτών, ή συγκαιρινών του καλλιτεχνών.

Ωστόσο, για να τον κατανοήσει κανείς, πρέπει να μαζέψει γύρω του όλη αυτή την δέσμη των ταλέντων, των οποίων συνιστά την κορυφή, και την οικογένεια τούτη των καλλιτεχνών, που

²⁵¹ Για μένα, ο πίνακας δεν είναι ποτέ σκοπός, μήτε αποτέλεσμα, αλλά πιο πολύ ένα χαρούμενο περιστατικό με εμπειρία. (Γα γραπτά του Πικάσο, Εκδόσεις Οδυσσέας, Μτφρ Ειρήνη Ζερβού, σελ. 31).

²⁵² Rudolf Arnheim, ο.π.

²⁵³ Η τέχνη, δεν είναι εφαρμογή ενός κανόνα που μπορεί να συλλάβει το ένστικτο και το μυαλό, ανεξάρτητα από κάθε κανόνα. (Γα γραπτά του Πικάσο, ο.π. σελ. 51).

²⁵⁴ Βλέπε Γλωσσάριο στο λήμμα: «Διαταραχές – Ψυχικά νοσήματα».

²⁵⁵ Ο Rudolf Arnheim στο έργο του Τέχνη και Οπτική Αντίληψη... εφαρμόζοντας τις προσεγγίσεις και τα ευρήματα της σύγχρονης ψυχολογίας Gestalt (Μορφής) ... και περιγράφοντας την οπτική διαδικασία που λαμβάνει χώραν όταν οι άνθρωποι δημιουργούν - ή κοιτάζουν - καλλιτεχνικά έργα εξηγεί πώς το μάτι οργανώνει το οπτικό υλικό επί τη βάση συγκεκριμένων ψυχολογικών νόμων (Rudolf Arnheim, ο.π.).

τους είναι ο επιφανέστερος εκπρόσωπος. Ιδού, λοιπόν, το δεύτερο βήμα. Μας μένει όμως και ένα τρίτο. Και των καλλιτεχνών η οικογένεια περιλαμβάνεται σ' ένα άλλο ακόμη ευρύτερο σύνολο, στον κόσμο που την περιβάλλει, του οποίου οι κλίσεις και οι καλλιτεχνικές προτιμήσεις, είναι ανάλογες με τις δικές της. Γιατί η κατάσταση των ηθών και του πνεύματος, είναι η αυτή και για το κοινό και για τους καλλιτέχνες. Πράγματι οι τελευταίοι αυτοί, δεν είναι άνθρωποι απομονωμένοι. Σήμερα, μετά από τόσους αιώνες, δεν ακούμε παρὰ την φωνή τους μόνο, αλλά κάτω από την διάτορη αυτή φωνή που φτάνει πάλλουσα ως τα δικά μας τα χρόνια, ανακαλύπτουμε έναν ψίθυρο, κάτι σαν απέραντον υπόκωφο βόμβο – την δυνατή φωνή του λαού, που ατελείωτη, πολύφθογγη, έψαλλε γύρω τους αρμονισμένη. Δια της αρμονίας αυτής έγιναν μεγάλοι²⁵⁶.

Η συνάφεια αυτών των απόψεων με την θεωρία και την ενάσκηση των τεχνών, είναι εμφανής. Δεν μπορούμε πλέον να θεωρούμε πως ό,τι κάνει ο καλλιτέχνης αποτελεί αυτόνομη δραστηριότητα, εμπνευσμένη μυστηριωδώς εκ των άνω, άσχετη και μη δυνάμενη να συσχετισθεί με άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Υποστηρίζουμε ότι συμπλέει όντως με την εποχή του, αφού είτε συνειδητά, είτε ασύνειδα, μετέχει στα κοινωνικά δρώμενα ή και τα επηρεάζει.

Η πρόοδος γίνεται εφικτή, μόνο μέσω συγκρούσεων, αντιθέσεων και διαφωνιών. Αυτό, είτε γιατί σκεφτόμαστε με όρους αντιθέτων²⁵⁷, είτε γιατί συχνά η υιοθέτηση μιας νέας ανακάλυψης ή τρόπου σκέψης, σημαίνει την εγκατάλειψη μιας παλαιότερης άλλης. Επίσης, ενός ολόκληρου τρόπου ζωής, αφού εξαρχής η ανθρώπινη ζωή, στηρίζεται στην ικανότητα υπέρβασης των αναγκών και ενδιαφερόντων²⁵⁸. Αυτά με τη σειρά τους συνδέονται με την υλική επιβίωση και είναι ιδιον του ανθρώπου, να αποδίδει στα πάντα συμβολική αξία²⁵⁹.

Χωρίς σύμβολα, τα κοινωνικά συναισθήματα θα είχαν μιαν εντελώς αβέβαιη ύπαρξη²⁶⁰. Η κοινωνική ζωή, σε όλες τις όψεις της και σε κάθε περίοδο της ιστορίας της, γίνεται δυνατή μόνο μέσω εκτεταμένου συμβολισμού. Ουσιώδες αξίωμα της κοινωνιολογίας είναι, ότι κανένας άνθρωπος θεσμός δεν μπορεί να στηρίζεται σε ένα σφάλμα²⁶¹, διότι εάν δεν ήταν θεμελιωμένος στην φύση των πραγμάτων, θα συναντούσε μιαν αντίσταση από τα γεγονότα απέναντι στην οποία δεν θα μπορούσε ποτέ να θριαμβεύσει επί μακρόν».

Τα μάτια μας θα ήταν απλά όργανα αναγνώρισης εάν ο νους μας δεν είχε την ικανότητα να σκέφτεται συμβολικά και να αποδίδει νόημα σε ό,τι βλέπουν.

Στην θεωρία των χρωμάτων και σε όλα τα παρελκόμενα πειράματα, υπάρχει απόδειξη πως κανένας άνθρωπος δεν βλέπει το ίδιο χρώμα, με οποιονδήποτε άλλον. Η προφανής εξήγηση είναι ότι καμιά ψυχή δεν ταυτίζεται με άλλην²⁶².

«Το μυαλό καθενός από εμάς δημιουργεί κυριολεκτικά τον δικό του κόσμο». Αυτή η εντυπωσιακή πρόταση του J.Z.Young²⁶³ από το βιβλίο του «Αμφιβολία και βεβαιότητα στην

²⁵⁶ Ταιν Ι., ο.π.

²⁵⁷ Γιατί κάτι έπρεπε να επινοηθεί δίκην μνημονικού κανόνος. Ακόμη και ο ηλεκτρονικός υπολογιστής λειτουργεί με τον δυαδικό 0, 1 (Σ.τ.σ.).

²⁵⁸ Το δίπολο της ζωής, το αναγκαίο με το περιττό ως στοιχεία απαραίτητα, όχι μόνο για την ζωή, αλλά και για την ποιότητά της... (Σ.τ.σ.).

²⁵⁹ Σε κάθε φυσική μορφή, βράχο, καρπό και άνθη ακόμη και στις αραίες πέτρες που σκεπάζουνε την δημοσιά έδωσα ηθική ζωή : Τα κοίταξα και ένιωσαν ή δέθηκαν με κάποιο αίσθημα. Η τρανή μάζα απλώθηκε στην κοίτη μιας ζωοποιάς ψυχής, και όλα όσα ατένισα ανάσαναν με νόημα εσώτερο (Γουόρντσοουορθ, Πρελούδιο, ΙΙΙ, 127 – 132).

²⁶⁰ Durkheim E., ο.π.

²⁶¹ Durkheim, E. (1915), *The Elementary Forms of the Religious Life*, μτφ. J. W. Swaim. Λονδίνο: Unwin

²⁶² Είναι κάποιοι ζωγράφοι που μεταμορφώνουν τον ήλιο σε κίτρινη κηλίδα, είναι όμως και κάποιοι άλλοι που με την τέχνη τους και την ευφυΐα τους μεταμορφώνουν μια κίτρινη κηλίδα σε ήλιο. (Τα γραπτά του Πικάσο, ο.π., σελ. 32).

επιστήμη» σιέφεις ενός βιολόγου για τον εγκέφαλο, μας εισάγει σε ένα νέο στάδιο του προβληματισμού μας. Στην παραδοσιακή πραγματεύση, η έμφαση στην «δημιουργικότητα» βασιζόταν αρχικά καθαρά σε ένα υποδηλούμενο αντίθετο, την φυσική όραση.

Το κεντρικό δεδομένο αυτής της νέας αντιμετώπισης της δράσης του εγκεφάλου μας, είναι ότι καθένας από εμάς πρέπει να μάθει να βλέπει. Η ανάπτυξη κάθε ανθρώπινου όντος, είναι μια αργή διαδικασία μάθησης εκείνου το οποίο ο Young αποκαλεί «κανόνες της όρασης», χωρίς τους οποίους δεν θα μπορούσαμε υπό καμιά έννοια να δούμε τον κόσμο γύρω μας. Δεν υπάρχει μια πραγματικότητα από οικεία σχήματα, χρώματα, ήχους, στην οποία απλώς ανοίγουμε τα μάτια μας. Οι πληροφορίες που λαμβάνουμε από τον υλικό κόσμο μέσα από τις αισθήσεις μας, πρέπει να ερμηνευθούν, σύμφωνα με ορισμένους ανθρώπινους κανόνες, πριν μορφοποιηθεί αυτό που συνήθως αποκαλούμε «πραγματικότητα». Το ανθρώπινο μυαλό πρέπει να εκτελέσει αυτήν την «δημιουργική» πράξη, πριν μπορέσουμε, ως φυσιολογικά ανθρώπινα όντα, να δούμε ο,τιδήποτε.

Ένας άλλος διανοητής, ο Sir Russell Brain, εκφράζει την ίδια θέση, κάπως διαφορετικά: «Οι ποιότητες που προσλαμβάνει, μέσω των αισθήσεων, δηλαδή τα χρώματα, οι ήχοι, οι μυρωδιές και τα αγγίγματα της αφής, παράγονται από τον εγκέφαλο του δέκτη και δεν έχουν σχέση με τα εξωτερικά γνωρίσματα, τα οποία συνιστούν την κατάσταση των αντικειμένων που προκαλούν τις αισθητικές εντυπώσεις».

Οι φιλοσοφικές προεκτάσεις αυτής της άποψης μας πηγαίνουν μακριά, αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρέπει να αρχίσουμε από την θέση ότι η πραγματικότητα, όπως την βιώνουμε, είναι μια ανθρώπινη δημιουργία· ότι ολόκληρη η εμπειρία μας είναι μια ανθρώπινη εκδοχή του κόσμου που κατοικούμε. Αυτή η εκδοχή έχει δύο κύριες πηγές: τον ανθρώπινο εγκέφαλο στην εξέλιξη του και τις ερμηνείες που κουβαλάμε με την κουλτούρα μας. Η εκδοχή του ανθρώπου για τον κόσμο όπου κατοικεί επιτελεί μια κεντρική βιολογική λειτουργία: είναι μια μορφή αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον του, που του επιτρέπει να επιβιώνει και να ασκεί μεγαλύτερο έλεγχο πάνω σ' αυτό. «Βλέπουμε» με ορισμένους τρόπους και αυτό σημαίνει ότι ερμηνεύουμε τις πληροφορίες από τις αισθήσεις σύμφωνα με ορισμένους κανόνες – διαδικασία που συνιστά έναν τρόπο ζωής.

Το έργο λοιπόν λειτουργεί, ακριβώς όπως η ψυχή του ανθρώπου, αφού είναι η προβολή της πάνω στην ύλη. Το εκπληκτικό όμως είναι, πόσο πολύ ισχύει και το αντίστροφο. Πόσο δηλαδή η θέαση ενός έργου τέχνης ανασυστήνει, αναδιατάσσει, και αναγεννά την ψυχή μας.

Το ότι ο άνθρωπος προβάλλει την ψυχή του πάνω στο έργο, αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που και το έργο λειτουργεί, όπως η ανθρώπινη ψυχή. Το σύνολο δηλαδή, είναι κάτι πολύ περισσότερο από το άθροισμα των μερών²⁶⁴.

Ενώ η λεπτή ισορροπία των δυνάμεων ενός ανθρώπου, που αυτή και μόνη του επιτρέπει να ζει και να εργάζεται ολοκληρωμένα, διαταράσσεται, όχι μόνον όταν η διάνοια παρακωλύει τη διαίσθηση, αλλά, εξίσου και όταν η αίσθηση εκτοπίζει την λογική. Όπως είναι αδύνατον να ζήσουμε χωρίς λογική, έτσι είναι αδύνατον να ζούμε με τρόπο ορθολογιστικό, συνεχώς. Όχι

²⁶³ (1907-). Βρετανός ζωολόγος, καθηγητής στην Οξφόρδη. Τα κυριότερα βιβλία του: *Doubt and Certainty in Science – a Biologist's Reflections on the Brain* (1951), *A Model of the Brain* (1964), *The Memory System of the Brain* (1966), *Introduction to the Study of Man* (1971). (Να μην συγχέεται με τον διάσημο συνεπώνυμό του ψυχχαναλύτη Carl Young. (Σ.τ.σ.))

²⁶⁴ Η συνολική εμπειρία, είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μερών της και ως εκ τούτου, η διαδικασία του αναγωγισμού της σε απλούστερα στοιχεία δεν συνιστά επαρκή τρόπο ερμηνείας και κατανόησής της. Η αντίληψη πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μία συμπαγής ολότητα, ως μία συνολική μορφή, η οποία δεν μπορεί να διασπαστεί σε απλούστερα συστατικά. (Μορφολογική θεωρία ψυχολογίας (gestalt theory - teoria della forma, gestaltismo)).

μόνο γιατί είναι αδύνατον έτσι να εκφραστούμε πλήρως, αλλά και γιατί: «πάσα επιστήμη χωριζόμενη αρετής πανουργία, ου σοφία φαίνεται».

Οι καλλιτέχνες ανοίγουν τα σκοτεινότερα δωμάτια της ψυχής, χωρίς διακρίσεις, αφηφώντας το κόστος. Ακριβώς όπως το αποπειράται, τόσο ο φιλόσοφος όσο και ο ψυχαναλυτής. Παιδικότητα, αθωότητα και καλλιτεχνική φύση συμφύρονται. Η αρετή έχει πλέον κατακτηθεί.

Σοφία δηλαδή δεν μπορεί να υπάρξει, εάν η επιστήμη απορφανιστεί της αρετής, όπως επιστήμη, δηλαδή αληθής γνώση, δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την συμβολή του ποιητικού λόγου και της καλλιτεχνικής έκφρασης εν γένει.

Επίλογος

Απ' όλα τα δημιουργήματα του πολιτισμού ο μύθος, η καλλιτεχνική δημιουργία και η θρησκεία, φαίνονται με μία πρώτη ματιά ως άμορφη μάζα ιδεών χωρίς συνοχή και η αναζήτηση μιας λογικής ερμηνείας των πηγών τους, μοιάζει μάταιη και στείρα. Τελικά όμως, ξαφνιάζει το γεγονός ότι ο μύθος δεν είναι απαραίτητα αντίθετος στην έλλογη σκέψη. Η σχέση μυθικής και φιλοσοφικής σκέψης, υπήρξε ένα από τα κύρια θέματα που ερευνήσε η μεσαιωνική φιλοσοφία και προς στιγμήν φάνηκε να βρίσκει την λύση του στα συστήματα του όψιμου μεσαιωνικού σχολαστικισμού. Η θρησκευτική αλήθεια, κατά τον Θωμά Ακινάτη, αν και υπερφυσική και υπέρλογη, δεν είναι άλογη. Με μόνον τον λόγο, τα μυστήρια της πίστης είναι απροσπέλαστα. Όμως δεν αντιμάχονται, συμπληρώνουν και τελειοποιούν τον λόγο.

Άλλοι πάλι θρησκευτικοί στοχαστές, θεώρησαν περιττό να προσπαθήσουν για την συμφιλίωση των δύο αυτών αντιθέτων. Το ρητό του Τερτυλλιανού: «Credo quia absurdum», πιστεύω καθ' ό παραλόγο, ποτέ δεν έχασε την ισχύ του. Ο Πασκάλ θεωρεί, ότι την θρησκεία από φύση της χαρακτηρίζουν η ασάφεια και η ακατανόησία. Ο Θεός της χριστιανικής θρησκείας, πάντοτε παραμένει «Deus absconditus», κρυμμένος Θεός. Ο Κίρκεγκαρντ χαρακτηρίζει την θρησκευτική ζωή σαν το μεγάλο «παράδοξο», που η σμίκρυνσή του, θα σήμαινε την άρνηση και καταστροφή της. Η θρησκεία παραμένει ένα αίνιγμα τόσο με θεωρητική, όσο και με ηθική σημασία. Μας δίνει την υπόσχεση και την προοπτική ενός υπερβατικού κόσμου, πολύ πέρα από τα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας και όμως παραμένει βαθύτατα ανθρώπινη. Τα θέματα και τα κίνητρα της μυθικής σκέψης είναι αμέτρητα, γι' αυτό και όλες οι προσπάθειες των διαφόρων σχολών της συγκριτικής μυθολογίας για ενοποίηση των θρησκευτικών ιδεών, άρνηση. Είτε προσπάθησαν να ταξινομήσουν τα αντικείμενα της μυθικής αυτής σκέψης, την αναγωγή δηλαδή του μύθου σε κάποιο φυσικό φαινόμενο, είτε τα κίνητρά της, όπως για παράδειγμα στην φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία, όπου όλα τα δημιουργήματα του μύθου θεωρήθηκαν παραλλαγές και μεταμφιέσεις του ίδιου ψυχολογικού θέματος – της σεξουαλικότητας.

Σε κάθε περίπτωση, προκειμένου η εκάστοτε θεωρία να φτάσει στον σκοπό της, χρειάζεται να συμπιέζει ή να εκτείνει τα γεγονότα, προκειμένου να κάνει την θεωρία ένα ομοιογενές όλον.

Παρ' όλα αυτά, οι ανθρωπολόγοι και οι εθνολόγοι, ανακάλυψαν προς μεγάλη τους έκπληξη τις ίδιες στοιχειώδεις σκέψεις να απλώνονται σε ολόκληρο τον κόσμο και μάλιστα σε συνθήκες εντελώς διαφορετικές, όπως διαμορφώνονται από τις εκάστοτε εποχές και πολιτισμούς. Το ίδιο ισχύει και στην ιστορία της θρησκείας. Όσο και αν οι ηθικές ιδέες και τα διάφορα δόγματα των διαφόρων θρησκειών, αποκλίνουν ή και συγκρούονται, όσο και αν τα θρησκευτικά σύμβολα αλλάζουν αδιάκοπα, το ιδιάζον θρησκευτικό συναίσθημα και η εσώτερη ενότητα της θρησκευτικής σκέψης, δεν επηρεάζονται. Η υποκειμενική αρχή, η συμβολική δραστηριότητα σαν τέτοια, μένει ίδια: *una est religio in rituum varietate*.

Ο μύθος – εξαρχής δυνητική θρησκεία είναι μη θεωρητικός στην ίδια την έννοια και την ουσία της. Απορρίπτει και προκαλεί τις θεμελιακές μας κατηγορίες σκέψης. Η λογική του –αν έχει κάποια– είναι ασύμμετρη προς όλες τις αντιλήψεις μας για την εμπειρική ή επιστημονική αλήθεια.

Συνδυάζει ένα θεωρητικό στοιχείο και ένα στοιχείο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η συγγένειά του με την ποίηση είναι εντυπωσιακή. Ο Πρέσκοτ στο έργο του «Ποίηση και μύθος», γράφει: «ο αρχαίος μύθος είναι η μάζα, από την οποία αναδύθηκε αργά η σύγχρονη ποίηση, με την διαδικασία που οι εξελικτικιστές αποκαλούν, διαφοροποίηση και ειδίκευση. Ο νους του

μυθοποιού είναι το πρωτότυπο και ο νους του ποιητή, στην βάση του, μυθοποιητικός». Υπάρχει όμως μεταξύ τους μία σημαντική διαφορά αφού με τα λόγια του Καντ, η καλλιτεχνική ενατένιση είναι «εντελώς αδιάφορη προς την ύπαρξη ή την μη ύπαρξη του αντικειμένου της». Η πίστη όμως στην πραγματικότητα του θέματος που πραγματεύεται, είναι ακριβώς το έρεισμα της δημιουργίας του μύθου. Στην μυθική φαντασία πάντοτε ενέχεται μια πράξη πίστης.

Κλείνοντας λοιπόν την εργασία μας και συνάγοντας τα αναγκαία συμπεράσματα, δείξαμε (α και β) και αποδείξαμε (γ, δ και ε):

α. Τις κοινωνικές αναπαραστάσεις που άπτονται της καλλιτεχνικής δημιουργίας, δηλαδή, τα έως τώρα πιστευόμενα - πως δηλαδή η μυθική σκέψη, ταυτιζόμενη με την θρησκευτική ενορατικότητα, θέλει μια έξωθεν δύναμη να υπαγορεύει ή να επισκέπτεται και να φωτίζει τον δημιουργό, καθώς επίσης και η σύγχρονη σκέψη, η επιστημονική, θέλει μια δύναμη ανεξήγητη και χωριστή από τις άλλες ψυχικές λειτουργίες να μετατρέπει τον δημιουργό σε άβουλο ον. Δύναμη αυτοφυή, σε βαθμό που να μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την νεύρωση. Ξένη. Πέρα από το ότι αλλάζει η κατοικία της ξένης αυτής δύναμης, μυθική και επιστημονική σκέψη, φαίνεται στο προκείμενο, να βαδίζουν παράλληλα.

Η σύγχρονη σκέψη, τον θέλει να παρασύρεται ολότελα, από κάποιο μυστηριώδες κίνητρο που βρίσκεται μέσα του και ο καλλιτέχνης που δημιουργεί, δεν έχει πλέον σχέση με τον καθημερινό εαυτό του. Οι σκέψεις βέβαια αυτές που διατρέχουν τις σελίδες, τις αφορώσες στο θέμα, έχουν περισσότερο χαρακτήρα παρομοίωσης ή μεταφοράς, στην προσπάθεια να περιγραφεί το φαινόμενο. Η επαναλαμβανόμενη όμως παρομοίωση και μεταφορά, λίγο θέλει για να ειληφθεί ως κυριολεξία και οι περιγραφές - όχι εξηγήσεις - αυτού του μυστηριώδους κινήτρου του ξένου σώματος, εύκολα οδηγούν στον ορισμό της νεύρωσης. Η φιλοσοφική άποψη μάλιστα, που θεωρεί ολόκληρο τον πολιτισμό - την απομάκρυνση δηλαδή από τις βιολογικές αρχές και ανάγκες - ως μία αρρώστια καθώς και η βιολογική ερμηνεία που θεωρεί την υπέρβαση αυτή της βιολογικής σφαίρας ως παρενέργεια του μεγάλου εγκεφάλου, ενισχύουν την άποψη ότι οι πηγές της καλλιτεχνικής δημιουργίας, πρέπει να συνδέονται με την νεύρωση, την διαταραχή, την τραυματική εμπειρία, το έλλειμμα γενικά ευτυχίας που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο.

β. Έργο τέχνης και πολιτισμός γενικότερα, όπως τα αντιλαμβανόμαστε σήμερα, σχετίζονται άμεσα με την έννοια του περιττού. Στην πραγματικότητα όμως, αυτή είναι μία άποψη που έχοντας βαθύτερες ρίζες στην αρχαία Ελλάδα, αναβίωσε κατά την Αναγέννηση και στερεώθηκε κατά την εποχή του Ρομαντισμού. Γι' αυτό και οι εποχές αυτές, προσέφεραν άφθονο υλικό για την θεματολογία μας.

γ. Οι εκδηλώσεις αισθητικού, συμβολικού αλλά και θρησκευτικού χαρακτήρα, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και οι καλές τέχνες, δεν μπορούν να αποτελούν συμπτώματα νοσηρού ψυχισμού και μόνο, αλλά πηγάζουν από όλο το φάσμα των ψυχικών μας δραστηριοτήτων. Τα παράγωγα των εκδηλώσεων αυτών, το σύνολο δηλαδή των συμβολικών μορφών έκφρασης, όπως η γλώσσα, ο μύθος, η τέχνη, και η θρησκεία, καθώς συνιστούν τον μόνον ορατό διαχωρισμό μας από τα υπόλοιπα ζώα, καταλήγουν να ορίζουν τον ίδιο τον άνθρωπο.

δ. Ότι οι εκδηλώσεις αυτές, είναι όχι μόνον αδιαχώριστες από την φύση μας αλλά και ένα από τα ουσιωδέστερα όπλα μας στον αγώνα μας για την επιβίωση. Ότι όσο και αν οι πηγές του αισθητικού συμβολισμού αποτελούν μυστήριο, δεν μπορούμε να τις θεωρούμε συμπτώματα νεύρωσης, καθώς είναι αναφαίρετο δικαίωμα του κάθε όντος εκδηλώνοντας την φύση του, να επιβιώσει. Η εξέλιξη μας είναι, κυρίως, εξέλιξη των μέσων έκφρασης.

ε. Έχουν καταγραφεί πολλά περιστατικά καλλιτεχνών, που θεραπεύθηκαν από τις νευρώσεις τους και συνέχισαν να δημιουργούν, ενώ πολλοί άνθρωποι είναι νευρωτικοί ή βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με την πραγματικότητα, μα ποτέ δεν διανοήθηκαν να δημιουργήσουν καλλιτεχνικό έργο. Το γεγονός αυτό, όχι μόνο αναιρεί τις αυθαίρετες γενικεύσεις για τον χαρακτήρα της τέχνης και την φύση του δημιουργού, αλλά είναι και ισχυρή ένδειξη ότι οι πηγές της καλλιτεχνικής δημιουργίας, πιθανότατα δεν βρίσκονται στην νύρωση. Έτσι, για άλλη μια φορά, οδηγηθήκαμε στην εξέταση του φαινομένου της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο σύνολό του, εκκινώντας από το αξίωμα ότι το υγιές αντιδιαστέλλεται από το νοσηρό με κριτήριο την ωφελιμότητά του.

Καθώς η εργασία αυτή συνεχώς μας ωθούσε σε θέματα που αφορούν τον φιλοσοφικό στοχασμό, θελήσαμε να προδιαθέσει για ένα πεδίο συζήτησης, και να συστήσει ένα *livello soglia*, κατώφλι για νέους ερευνητές.

Αυτός είναι και ο λόγος που τολμήσαμε να εκτεθούμε, ενίοτε, συμπεριλαμβάνοντας σκέψεις –ίσως αφελείς– οι οποίες πέρασαν γοργά από το μυαλό μας. Πάσα ομοιότης με την ψυχαναλυτική πρακτική, βεβαίως, είναι τυχαία...

Βασική Βιβλιογραφία

α, a

1. **Αποστολίδης Π. Δ.**, Ερμηνευτικό λεξικό πασών των λέξεων του Ιπποκράτους, Εκ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1997.
2. **Αριστοτέλης**, Μεταγχολία και ιδιοφυΐα (Το 3ο Πρόβλημα), Εκδόσεις Άγρα, 1998.
3. **Ageno**: Elementi di Fisica, Edizioni Boringhieri, Torino 1969.
4. **Alberti L. M.**, Περί ζωγραφικής, Εκδόσεις. Καστανιώτη, Αθήνα, 1994.
5. **Alexanrian S.**, Ιστορία της ερωτικής λογοτεχνίας, Εκδόσεις Τραυλός, Αθήνα 1997.
6. **Angelo Brelich**, Introduzione alla storia delle regioni, Ρώμη 1991 και Storia delle regioni, perché?, Νάπολη 1979.
7. **Argan G. C.**, 1. Storia dell' arte Italiana, Sansoni per la Scuola, 1988
2. Storia dell' arte italiana, Sansoni, τομος Β', Firenze 1977.
3. L' arte Moderna fra 1770 / 1970, Edizioni Sansoni, Roma 1982.
8. **Ariosto L.**, Orlando Furioso, Edizioni Loescher, Torino 1982 **Arnheim R.**: Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Εκδόσεις "Θεμέλιο", Αθήνα, 1999
9. **Astruc C.**, La fin inedited du Contra Plethonem de Matthieu Camariotes, "Scriptorium", 9 (1955).

β, b

10. **Βαμβαλής Γ.**, Ξαναδιαβάζοντας τον Φρόντ, Εκδόσεις "Επίκουρος", Αθήνα, 2004
11. **Βενέτη Μ.**: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2001
12. **Βιζυηνού Γ. Μ.**: Ψυχολογικά μελέται επί του καλού (Μέρη Α και Β), Εν Αθήναις, Σπυριδ. Κουσουλινού τυπογραφείον και βιβλιοπωλείον, 1885.
13. **Balmory M.**, Η απαγορευμένη θυσία (Ο Φρόντ και η βίβλος), Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 1988.
14. **Barocchi P.**, Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, τόμος 1^{ος}.
15. **Beardsley M. C.**, Ιστορία των αισθητικών θεωριών, Εκδόσεις "Νεφέλη", Αθήνα, 1989
16. **Bergson H.**, Essai sur les données immédiates de la conscience, Παρίσι 1948
17. **Berlin I.**, Οι ρίζες του ρομαντισμού, Εκδόσεις "Scripta", Αθήνα, 2000
18. **Biebuyck, D.**, (1973), The Lega: Art, Initiation and Moral Philosophy. Μπέρικλεϊ: University of California Press
19. **Binant. P.**, La préhistoire de la mont, Παρίσι 1991
20. **Blackwood, B.**, (1961), «Comment on Haselberger's method of studying ethnological art». Current Anthropology, 2:360.

21. **Braudel F.**, Υλικός Πολιτισμός, Οικονομία και καπιταλισμός, 15ος –18ος αιώνας, Τομ. Α, Οι δομές της καθημερινής ζωής, τομ. Β, Τα παιχνίδια της συναλλαγής, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1995/1998.
22. **Bridgman Laura**, Maud Howe και Florence Howe Hall, Βοστώνη 1903.
Mary Swift Lamson, Life and Education of Laura
Dewey Bridgman, Βοστώνη 1881.
23. **Broglio A.**, Kozlowski J., Il Paleolitico. Uomo, ambiente e culture,
Μιλάνο 1986.
24. **Burckhardt J.**, La civiltà del Rinascimento in Italia, Edizioni Newton 1994.

γ, c

25. **Γεωργιάς Δ.**, Κοινωνική ψυχολογία, τόμοι Α, Β, Εκδόσεις Ελληνικά
γράμματα”, Αθήνα, 1995.
26. **Γεωργίου Θ.**, Σε τι χρησιμεύει η αισθητική, Εκδόσεις “Σμίλη”, Αθήνα, 1989
27. **Γιαννακόπουλος Θ. Δ.**, Αι δημοσιονομικαί Θεωρίαι του Γεμιστού-Πλήθωνος,
Πρακτικά (...) Συμποσίου Από τη φωτεινή κληρονομιά του
Μυστρά στην τουρκοκρατία, Αθήνα, 1989.
28. **Campbell J.**, 1. Πρωτόγονη μυθολογία, Εκδόσεις “Ιάμβλιχος” Αθήνα, 1995
2. Η δύναμη του μύθου, μτφρ. Ελένη Παπαδοπούλου,
Εκδόσεις Ιάμβιχος, Αθήνα 1998.
29. **Camps G.**, La préhistoire. A la recherche du paradis perdu, Παρίσι 1982).
30. **Cardano G.**, De utilitate ex adversis capienda, libri IV, Basel, 1561.
31. **Cassirer E.**, 1. Δοκίμιο για τον άνθρωπο, Μετάφραση Τάκη Κονδύλη,
Εκδόσεις Κάλβος, 1972
2. Δοκίμιο για τον άνθρωπο, Εισαγωγή στην φιλοσοφία του
ανθρώπινου πολιτισμού, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1985.
3. Γλώσσα και μύθος, Εκδόσεις Έρρασμος, Αθήνα 1995.
4. Mytischer, ästhetischer und theoretischer Raum, 1931
32. **Castiglioni A.**, Ιστορία της Ιατρικής, Αθήνα, 1961.
33. **Cellini B.**, La vita, Orsa Maggiore Editrice, 1991
34. **Chadwick N. K. και H. M.**, The Growth of Literature, I. 637
35. **Chapman L. H.**, Διδακτική της τέχνης, Εκδόσεις “Νεφέλη”, 1993
36. **Chavaillon J.**, L’età d’oro dell’umanità : cronache dal paleolitico, ιταλ.
μτφρ., Μιλάνο 1998
37. **Cirolla C.**, Η Ευρώπη πριν από την βιομηχανική επανάσταση. Κοινωνία και
Οικονομία 1000-1700 μ.Χ., Εκδόσεις “Θεμέλιο”, Αθήνα, 1988.

δ, d

38. **Δανιηλίδη Γ. Βασιλική – Ματίνα**, Γ.Σ. 41 της παρούσης. Επιλογή από
Παν/κή εργασία περί Ρομαντισμού.
39. **Δημητρίου Σωτήρης**, Η εξέλιξη του ανθρώπου, Τόμος Ι. Ανθρωπογένεση,
Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990.
40. **Deacon T. W.**, The symbolic species. The coevolution of language and the
human brain, 1997

41. **Debus A. - G.**, Άνθρωπος και φύση στην Αναγέννηση, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997
42. **Defleur A.**, Les sépultures moustériennes, Παρίσι 1993.
43. **Dobzhansky Th.**, Le domande supreme della biologia, Μπάρι 1969.
44. **Dodds E. R.**, Οι Έλληνες και το παράλογο, Μετάφραση Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ινστιτούτο του βιβλίου, Αθήνα 1996
45. **Durand G.**, Les structures anthropologiques de l'imaginaire , Παρίσι 1992
46. **Durkheim E., 1.** (1915), The Elementary Forms of the Religious Life, μτφ. J. W. Swaim, Λονδίνο: Unwin.
2. (1964), The rules of Sociological Method, μτφ. S.A. Solovay

ε, ε

47. **Εγχειρίδιο κλασικών σπουδών Howatson**, Εκδόσεις Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1996. (Αριστοφάνης: “Ορνιθες”, 524 κ., Πλάτων: «Τίμαιος», 72 Α-Β, Αριστοτέλους: «Ποιητική», κεφ. 22., Πίνδαρος απ.116Β). (Ξενοφ. Κύρου Παιδεία 8. 7. 21 (Πλατ. Πολιτεία 571Dκκ) (Αριστοτ. απ. 10= Σεξτ. Έμπειρ. Προς φυσικούς 1.21)
48. **Ελληνική φιλοσοφία και καλές τέχνες**, Εκδόσεις Ιωνία, Αθήνα, 2003
49. **Eco U., 1.** Πως γίνεται μια διπλωματική εργασία, Εκδόσεις “Νήσος”, Αθήνα, 1994
2. Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα, Εκδόσεις “Γνώση”, Αθήνα, 1992
3. Ιστορία της ομορφιάς, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.
50. **Edgar Zilsel**, Die Entstehung des Geniebegriffs, 1962
51. **Enciclopedia Garzanti di Filosofia**
52. **Θεοδωρακόπουλος Ν. Ιωάννης**, Εισαγωγή στη φιλοσοφία, τόμος Α', Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2006.

ι

53. **Irvin Yalom**, «Θρησκεία και ψυχιατρική», μτφρ. Ευαγγελία Ανδριτσου – Γιάννης Ζερβάς, για την Ελληνική έκδοση Εκδόσεις Άγρα 2003.

g

54. **Galileo Galilei**, Il Saggiatore, Edizioni Teknos, Roma 1994.
55. **Goethe “Von deutscher Baukunst”**, Werke, XXXVII, 148 κε. Αγγλ. μτφ. B. Bosanquet στο Three Lectures on Aesthetic, Λονδίνο (Macmillan), 1923.
56. **Gombrich E. H.:1.** Ιστορία της τέχνης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1994
2. Τέχνη και ψευδαισθηση, Εκδόσεις “Νεφέλη”, Αθήνα, 1995
3. Το Χρονικό της Τέχνης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998.
4. “Freud e la psicologia dell’arte” Piccola Biblioteca Einaudi, Μετάφραση δική μας.

57. **Goodale, J. C. και Koss, J. D.** (1967), «The cultural context of creativity among Tiwi». Στο Helm, J. (επιμ.) Essay on the Verbal and Visual Arts: Proceeding of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society. Σηάτλ: University of Washington Press.
58. **Goodman N.**, Γλώσσες της τέχνης, Πρόλογος – μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2005
59. **Guiart, J.** (1969), «The concept of the norm in the art of some Oceanian societies». Στο Biebuyck, D. (επιμ.), Tradition and Creativity in Tribal Art. Mperkle:yQ University of California Press.
60. **Guicciardini F.**, Storie fiorentine dal 1378 al 1509, Bari, 1931.

h

61. **Haar M.**, Το έργο τέχνης, Εκδόσεις Scripta, Αθήνα, 1998
62. **Hauser A.**, Κοινωνική ιστορία της τέχνης (τόμοι 2,3) Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984
63. **Horton, R.**, (1965), Kalabari Sculpture. Λάγος: Department of Antiquities.

j

64. **Jaccard R.**, Η τρέλλα, Εκδόσεις Χατζινικόλη, Αθήνα, 1986
65. **Jacques Le GOFF: 1.** Ο Πολιτισμός της Μεσαιωνικής Δύσης, Εκδόσεις “Βάνια”, Θεσσαλονίκη 1993.
2. Οι διανοούμενοι του μεσαίωνα, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήναι 2002.
66. **Jean G.**, Γραφή Η μνήμη των ανθρώπων, Ελληνικά ντοκουμέντα και μετάφραση Θωμάς Γκόρπας, Αστέρης Δεληθανάσης εκδότης Ε.Π.Ε., 1991.
67. **Jean Pierre Vernant**, «De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence» Revue d'Esthetique, No 7, 1984.
68. **Jones E.**, **1.** Σίκμουντ Φρουντ. Η ζωή και το έργο του, Εκδόσεις “Ινδικτος”, Αθήναι, 2003.
2. Vita e opere di Freud, 2 vol., Milano, 1962.
69. **Jung C. G., Kerenyi C.**, **1.** Η επιστήμη της μυθολογίας, Εκδόσεις “Ιάμβλιχος”, Αθήνα, 1987. **Jung C. G.**,
2. Το πνεύμα στον άνθρωπο και στην τέχνη, Εκδόσεις “Ιάμβλιχος”, Αθήνα. **Jung C. G.**,
3. Αναλυτική ψυχολογία, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα.

κ, k

70. **Κανελλόπουλος Π.:** Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος (τόμοι I-III), Εκδόσεις Δ. Γιαλλέλης, Αθήνα, 1976
71. **Καραβίδας Κ.:** Η κοινωνική πολιτεία, Αθήνα, 1935.

72. **Κονταράτος Σάββας**, Μελέτες: 1. «Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής», Αναγέννηση – Μανιερισμός - Μπαρόκ, Ανωτάτη σχολή καλών τεχνών, 1988
2. «Σημειώσεις για την αντίληψη του χώρου», Ανωτάτη σχολή καλών τεχνών, 1989
73. **Κοντογιώργης Γ.Δ.**, Κοινωνική δύναμη και πολιτική αυτοδιοίκηση, Εκδόσεις “Νέα Σύνορα”, Αθήνα, 1979.
74. **Κοραής Α.**: Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, τομ. Β, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1988.
75. **Κρανιδιώτης Π.**: Εκτροπής εγκώμιον, Εκδόσεις “Ελληνικά Γράμματα”, Αθήνα, 1995
76. **Κούπερ Τζ.**, Λεξικό παραδοσιακών συμβόλων, μτφρ. Ανδρέας Τσάικαλης, Εκδόσεις Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1992.
77. **Kandinsky W.**, Για το πνευματικό στη τέχνη, Εκδόσεις “Νεφέλη”, Αθήνα, 1981
78. **Kant I.**, 1. Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του Ωραίου και του Υπέροχου, Εκδόσεις “Printa”, Αθήνα, 2001
2. “Critique de la faculte de juger”, Vrin, 1968.
3. Η Θρησκεία, Εκδόσεις Γιοβόστη (ανατύπωση).
4. Κριτική καθαρού λόγου, Εκδόσεις Δημητρακόπουλος, Αθήνα 1999.
79. **Keller Helen**, The Story of my Life, Ν. Υόρκη, Doubleday, Page & Co., 1902, 1903, Συμπληρωματική έκθεση για την ζωή και την εκπαίδευση της Κέλλερ, σελ. 315.

λ. 1

80. **Λάββας Γ.Π.**, Επίτομη ιστορία της αρχιτεκτονικής, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002
81. **Λαμπράκη – Πλάκα Μαρίνα**, Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο, Βικελαία Δημοτική βιβλιοθήκη, Φιλολογικές και Ιστορικές σπουδές, Ηράκλειο Κρήτης 1988
82. **Λεξικό της κοινής νεοελληνικής**, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
83. **Λυπούρδης Δ.**: Ιπποκράτης, Εκδόσεις Ζήτρος, Θεσσαλονίκη, 2001.
84. **Lalo K.**, Αισθητική, Εκδόσεις Γιοβόστη, Αθήνα
85. **La Rousse**, Ιστορία της τέχνης, Βιβλιόραμα, 1994
86. **Laitman J. T.**, “Evolution of the Hominid upper respiratory tract: the fossil evidence”. Στο Hominid evolution. Past, Present and Future, (Έκδοση του Ph. Tobiaw), Νέα Υόρκη 1985,
87. **Laplanche J. - Pontalis J.- B.**, Λεξικό της Ψυχανάλυσης, Εκδόσεις Κέδρος, «Ελληνικά Γράμματα», Αθήνα 1986.
88. **Layton Robert**, Η ανθρωπολογία της τέχνης, 21ος παράλληλος, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.

89. **Leach E. R.**, (1964), "Ritualization in man in relation to conceptual and social development". Philosophical Transactions of the Royal Society)
90. **Leakey Richard**, «Η απαρχή του ανθρώπινου είδους», Σειρά: Αυθεντίες της Επιστήμης, για την Ελληνική γλώσσα, Εκδόσεις Κάτοπτρο, Απρίλιος 1996.
91. **Leonardo da Vinci**, Trattato della Pittura, Fratelli Melita Editori, Roma, 1989
92. **Leroi – Gourhan André, 1.** Το έργο και η ομιλία του ανθρώπου, Β', «Η μνήμη και οι ρυθμοί», μτφρ. Άγγελος Ελεφαντής, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 2000
2. Το έργο και η ομιλία του ανθρώπου, Α' «Τεχνική και γλώσσα», μτφρ. Άγγελος Ελεφαντής, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 2000
3. Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire, Παρίσι 1983.
4. Le religioni della preistoria, Μιλάνο 1970
93. **Levi – Strauss C., 1.** (1963), Structural Anthropology , μτφ. C.Jacobson και B. G Schoepf. Νέα Υόρκη: Basic Books.
2. "Introduction à l' oeuvre de Marcel Mauss", στο M. Mauss, Sociologie et anthropologie, Παρίσι 1950.
94. **Lewis I. M.,** (1975), Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism. Χάρμοντσγουερθ: Penguin.
95. **Lieberman P.,** «On the evolution of the syntactic ability. Its preadaptive bases-motor control and species», Journal of Human Evolution 1985.
96. **Lombroso C.,** Genio e follia, Pavia 1863, 4a ed Torino, 1882.
97. **Lucie – Smith E.,** Παγκόσμια ιστορία τέχνης και πολιτισμού Μέρος 3, Εκδόσεις. "Άλμπατρος", Αθήνα, 1992
98. **Luigi Pareyson,** το "Filosofia ed esperienza religiosa", Annuario filosofico, 1985.

μ, m

99. **Μάμφορντ Α.,** Οι μεταμορφώσεις του ανθρώπου, μτφρ. Βασίλης Τυμάνας, Εκδόσεις Νησίδες, Σκόπελος 1998.
100. **Μετά τα Φυσικά,** 981 a 16-17. Πρβλ. και Ρητορική, 1356 b 34-35: «ουδεμία δε τέχνη σκοπεῖ το καθ' ἑκάστον», Εκδόσεις Κάκτος, «Οι ἑλληνες».
101. **Μουρέλου Γ.,** Θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης. Εκδόσεις "Νεφέλη", Αθήνα, 1985
102. **Μπαμπινιώτης Γ.,** Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998
103. **Μπαρτζελιώτης Α. Κ., 1.** Η κριτική του Αριστοτέλους παρά Πλήθωνι ως έκφρασις του αντιαριστοτελισμού κατά τον ΙΕ' αιώνα, Αθήνα, 1980.
2. Πλατωνισμός και Αριστοτελισμός κατά τον Πλήθωνα, Αθήνα, 1987.
104. **Μπέρικλεϋ Philosophy:** University of California Press.

105. **Maisonneuve J.**, Η κοινωνική ψυχολογία, Σειρά “que sais – je”, Εκδόσεις «Δαίδαλος» - Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1990
106. **Μπρεντάνο Φ.**, Η αναγέννηση, Εκδόσεις Γιοβόστη (ανατύπωση)
107. **Marias F.**, Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του, (Σχόλια στους βίους Του Βαζάρι), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001
108. **Martindale A.**: Ο άνθρωπος και η Αναγέννηση, Εκδ. “Χρυσός τύπος”, 1977
109. **Machiavelli N.**, Le istorie fiorentine, E. Sonzogno cd., Milano, 1877.
110. **Maurice A.**: Οι μεγάλοι καλλιτέχνες, Εκδ. Ν. Δαμιανού, Αθήνα.
111. **Miller J. A.**, Ο Λακάν και η ψυχανάλυση, Εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2003.
112. **Mircea Eliade, 1.** Trattato di storia delle religioni, ιταλ. μτφρ. Τορίνο 1986.
2. Το ιερό και το βέβηλο, μτφρ. Νίκος Αρσενίδης, Εκδόσεις Αρσενίδη, Αθήνα 2002.
113. **Moscovici Serge**, Η κοινωνία δημιουργός θεών, επιμ. Άννα Μαντόγγη, εκδόσεις Οδυσσέας, 1998
114. **Morphy, H. (1977α)**, «Too Many Meanings». Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Australian National University.

ν, η

115. **Νασιάκου Μ., 1.** Η ψυχολογία σήμερα, Γενική ψυχολογία, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1982.
2. Η ψυχολογία σήμερα, Κλινική ψυχολογία, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1982.
116. **Νικολάου Θ. Σ.**, Ο Ζωροάστρης εις το Φιλοσοφικόν του Γ. Γεμιστού-Πλήθωνος, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών.
117. **Νίτσε Φ.**, Περί της ψυχής των καλλιτεχνών και των συγγραφέων, “Κείμενα για την τέχνη”, Επιλογή – μτφρ. Γ. Παππάς, Εκδ. “Νεφέλη”, Αθήνα, 1993.
118. **Ντερντά Ζ. – Φουκώ Μ.**, Τρέλα και φιλοσοφία, Εκδόσεις Ολκός, Αθήνα 1998.
119. **Ντοκιμαντέρ του Β.Β.С.**, «Ακολουθώντας τους ανθρώπους των σπηλαίων».
120. **Ντυμπύ Ι.**, Τέχνη και κοινωνία του Μεσαίωνα, Εκδόσεις “Ολκός / Μικρή Άρκτος”, Αθήνα, 2000
121. **Νύσσης Γρηγόριος**, Περί κατασκευής του ανθρώπου, κείμενο, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Άρχιμ. Παγκρατίου Μπρούσαλη, εκδ. «Τέρτιος», Κατερίνη 1992.
122. **Nietzsche F.**, Η γένεση της τραγωδίας (Σε μετάφραση Νίκου Καζαντζάκη), Εκδόσεις Φυκίρης, Αθήνα.

ξ

123. **Ξηροτύρης Η.**, Ιστορία της ψυχολογίας (Εισηγήσεις και κείμενα), Εκδόσεις “Κένταυρος”, Αθήναι, 1967.

ο, ο

- 124. **Ομηρικόν Λεξικόν** μετά εικόνων – Γ' Έκδοσις, Παναγή Λορεντζάτου.
- 125. **Ottenberg S.**, (1983), «Igbo and Yoruba art contraster». African Arts.
- 126. **Ortega y Gasset I.**, La Gioconda. Στο Ortega y Gasset I., Mosedades. Madrid, 1964.

π, ρ

- 127. **Παπαγιαννόπουλος Ηλίας**, «Έξοδος θεάτρου», Δοκίμιο οντολογίας με πλοηγό τον Μόμπυ Ντικ του Χ. Μέλβιλ, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2000.
- 128. **Πάνκοφ Γκ.**, Ο άνθρωπος και η ψύχωση του, Εκδόσεις “Πύλη”, Αθήνα, 1989, Μετάφραση Κλαίρης Συνοδινού.
- 129. **Παπαδόπουλος Τ.**, Οι σχιζοσυναισθηματικές και συναισθηματικές ψυχώσεις (Συγκριτική ψυχοπαθολογική ανάλυση), Εκδόσεις Αρσενίδης, Αθήνα, 1991.
- 130. **Παπαϊωάννου Α.**, Ο Winckelmann και η γένεσις της ιστορίας της τέχνης, Αθήνα, 1976
- 131. **Παπανούτσος Ε. Π.**, Αισθητική, “Ικαρος, Αθήνα”, 1976
- 132. **Παπαστάμου Σταμός, 1.** Εγχειρίδιο Κοινωνικής Ψυχολογίας, Εκδόσεις Οδυσσέας.
2. Η κοινωνική επιρροή, Εκδόσεις Οδυσσέας.
3. Διομαδικές σχέσεις, Εκδόσεις Οδυσσέας.
- 133. **Παρασκευόπουλος Ι. Ν.**, Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας, Εκδόσεις “Πανεπιστημιακές παραδόσεις”, Αθήνα, 1979.
- 134. **Πελεgrίνης Θ., 1.** Λεξικό της φιλοσοφίας, Εκδόσεις “Ελληνικά Γράμματα”, Αθήνα, 2004
2. «Η μελαγχολία της Αναγέννησης», Εκδόσεις “Ελληνικά Γράμματα”, Αθήνα, 1995
- 135. **Περιοδικό «Θεατρικά»**, Σ. Κρασσανάκης, Τεύχος 10, Νοέμβριος 1992.
- 136. **Περιοδικό Experiment Γαϊόραμα**, Τεύχος Μαΐου – Ιουνίου 1996, Κείμενο: John J. Putman, Φωτογραφίες : Sisse Brimberc, Ira Block, Εικονογράφηση: Jack Unruh by the National Geographic Society, Απόδοση: Μαρία Ευαγγελάτου
- 137. **Περιοδικό Αρχαιολογία και Τέχνες**, Η παλαιολιθική εποχή στην Ελλάδα
1. «Εισαγωγή στην Παλαιολιθική εποχή», Τεύχος 58, Μάρτιος. 1996.
2. «Τα λίθινα εργαλεία σύνολα», Τεύχος 61, Δεκέμβριος 1996
- 138. **Περιοδικό Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή**, Άρθρο του Α. Φ. Χριστίδη «Προφητικός λόγος – Ποιητικός λόγος».
- 139. **Περιοδικό Corpus, 1.** Άρθρο του Δημήτρη Μπαζινά, «Που και πότε γίναμε άνθρωποι», Τεύχος 17, Ιούνιος 2000.
2. Άρθρο της Διονυσίας Στεφανοπούλου (Ιστορικός τέχνης), «Λεονάρντο ντα Βίντσι – Καλλιτέχνης και Επιστήμονας», Τεύχος 50, Ιούνιος 2003.
3. Άρθρο της Έφης Ασημακοπούλου (Ιστορικός), «Κυνήγι μαγισσών», Τεύχος 72, Ιούνιος 2005.

140. **Περιοδικό Scientific American**, 1. Άρθρο της Kate Wong «Η ανάδυση του σύγχρονου νου», τόμος 3 / τεύχος 7, Εκδόσεις Κάτοπτρο, Ιούλιος 2005.
2. Άρθρο του Ian Tattersal «Κάποτε δεν ήμασταν μόνοι», τόμος β' – τεύχος 13, Φεβρουάριος 2000.
141. **Περισκόπιο Της επιστήμης**, 1. Άρθρο της Νότας Λαζαράκη (βιολόγου), «Οι πρόγονοι του ανθρώπου», τεύχος 255, Νοέμβριος 2001.
142. **Περισκόπιο National Geographic**, «Ένας λιλιπούτειος άγνωστος συγγενής μας», Κείμενο: Μάικ Μόργουντ, Τόμας Σούτινα, Ρίτσαρντ Ρόμπερτς, Φωτογραφίες: Κένεθ Γκάρρετ, Εικονογράφηση: Λαρς Γκραντ-Γουέστ, Απρίλιος 2005
143. **Περί ών Αριστοτέλης προς Πλάτωνα διαφέρεται**, Εκδ. B. Lagarde, Byzantion, 43 (1973).
144. **Πλάτωνος Φαίδρος 244A**, Εκδόσεις Κάκτος, «Οι έλληνες».
145. **Πλεχάνωφ Γ.**, Τέχνη και κοινωνική ζωή, Αθήνα, 1975.
146. **Πολίτης Α.**, Υποσημειώσεις και παραπομπές, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτη, Ηράκλειο, 1998
147. **Πλίνιος ο πρεσβύτερος**, Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35^ο βιβλίο της «Φυσικής ιστορίας», Εκδόσεις Αγρα, Αθήνα 1994.
148. **Πολυδούρης Β.**, Το ταμπού των συμβόλων, Αθήνα 1976
149. **Πουλιανός Άρης Ν.**, Η προέλευση των Ελλήνων, Βιβλιοθήκη της ανθρωπολογικής εταιρείας της Ελλάδος, αρ. 9.
150. **Πούσκιν Αλεξάντερ Σ.**, Μικρές τραγωδίες, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1996.
151. **Pannenburg H.J. e W. A.**, 1917e 1920, Cfr. Anche le obbiezioni Plaut, 1929.
152. **Panofsky E.**: Μελέτες εικονολογίας Εκδόσεις “Νεφέλη”, Αθήνα, 1991.
153. **Pareyson L.**, “Filosofia ed esperienza religiosa”, Annuario filosofico, 1985.
154. **Passeri Giambatista**, Vite dei Pittori Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, Roma, 1772.
155. **Pazzaglia M.**, Letteratura Italiana, Volume 2o, Edizioni Zanichelli, Milano 1991.
156. **Pertusi A.**, Ponzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio, Le sue version omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo, Βενετία-Ρώμη, Istituto per la collaborazione culturale, 1964.
157. **Preisendanz W.**, Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990.
158. **Prescott F. C.**, Poety and Myth, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1927.

Q, r

159. **Ράσσελ Μ.**, Από την Αναγέννηση στον Χιούμ, Εκδόσεις. Αρσενίδης, Αθήνα.
160. **Ρεδιάδου Α. Π.**, Ζωγράφοι και γλύπτει της Αναγεννήσεως, Εκδόσεις “Άλφα”, 1949.
161. **Ρούφος ο Εφέσιος**, «De cogitatione melancolica», στο Opera, Εκδόσεις Darenberg-Ruelle, Παρίσι .

162. **Ray D. J.**, με φωτογραφίες του Blaker, A. A.(1967), Eskimo Masks: Art and Ceremony. Σηάτλ: University of Washington Press.
163. **Reinach S. – Peyre R.**, Γενική ιστορία της Τέχνης (τόμος Β), Εκδόσεις “Ελληνική παιδεία”, Αθήνα
164. **Ricoeur P., 1.** Dell’ interpretazione. Saggio su Freud. Μιλάνο 1967.
2. Finitudine e colpa, ιταλ. μετφρ., Μπολόνια 1970
165. **Ries J.**, Le origini. Le religioni, Μιλάνο 1993.
166. **Robertson-Smith W.**, Lectures on the Religion of the Semites, Εδιμβούργο (A.. & C. Black) 1889.

σ, s

167. **Σαίξπηρ Ουίλιαμ**, Όνειρο θερινής νυκτός, V, 1 (μτφ. Β.Ρώτα).
168. **Σειρά** “Οι μεγάλοι ζωγράφοι (Ντα Βίντσι, Μ. Άγγελος, Ραφαήλ,)”, Εκδόσεις Τσιτσιλώνης, 1994
169. **Σιγκάλ Α. Ρόμπερτ**, «Γιούνγκ και Μυθολογία», μτφρ. Ευηνέλλα Αλεξοπούλου, Ελληνική Έκδοση: Εκδόσεις Κέδρος 2004.
170. **Σίγκμουντ Φρόυντ, 1.** «Μελέτες για την Ψυχανάλυση», μτφρ. Γιώργος Τσαμπουράκης, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα 1979.
2. Άπαντα, Εκδόσεις Συμυριώτη, Αθήνα.
171. **Σίλλερ Φ. - Γκαίτε Ι.**, Αλληλογραφία, Εκδόσεις “Κριτική”, Αθήνα, 2001.
172. **Σταματάκου Ι., Λεξικόν** της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, Εκδόσεις Φοινιξ Ε.Π.Ε.
173. **Συνοδινού Κλαίρη**, Παιδικός αυτισμός, Θεραπευτική προσέγγιση, Εκδόσεις ΠΥΛΗ, Αθήνα 1994
174. **Σύγχρονον ορθολογικόν ερμηνευτικόν λεξικόν** της νεοελληνικής γλώσσας, ΠΡΩΙΑΣ, Εκδοτικός οίκος Σταμ. Π. Δημητράκου, Αθηναί.
175. **Sansone M.**, Storia della Letteratura Italiano, Edizioni Principato, Milano 1982.
176. **Saussure, F.**, de (1959), Course in General Linguistics, μτφ. C. Bally και A. Sechehay. Λονδίνο: Owen (ελλ. μτφ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, Μαθηματικά γενικής γλωσσολογίας, Παπαζήση, 1979).
177. **Scharipo M., 1.** Leonardo and Freud: An Art-Historical Study, Journal of the History of Ideas, XVII (1956).
2. Two slips of Leonardo and a slip of Freud, “Psychoanalysis. Journal of Psychoanalytic Psychology” iv (1955-56)
178. **Seznec J.:** Η επιβίωση των αρχαίων Θεών, Εκδ. Δήμου Ηρακλείου, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1996.
179. **Sessions Roger**, «Problems and Issues Facing the Composer Today», στο Problems of Modern Music, επιμ. P.H. Lang (Νέα Υόρκη, W.W. Norton & Co., Inc., 1962.
180. **Sherrard P.:** Το ιερό στη ζωή και στην τέχνη, Εκδ. “Ακρίτας”, Αθήνα, 1994.
181. **Snell B.**, Η ανακάλυψη του πνεύματος, Εκδόσεις Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1997.

182. **Solomon A.**, Ο Δαίμων της Μεσημβρίας (μια ανατομία της κατάθλιψης), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004.
183. **Spineto Natale**, Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου, Με την συνεργασία των Fiorenzo Facchini και Julien Ries, Jaka book, Κυβέλη, Πρώτη Ελληνική έκδοση Οκτώβριος 2002
- τ. t**
184. **Τατάκης Β. Ν.**, Μελέτες Ιστορίας της φιλοσοφίας, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1980.
185. **Τζούς Τ.:** Το πορτραίτο του καλλιτέχνη, Εκδόσεις “Γράμματα”, Αθήνα, 1990
186. **Τα γραπτά του Πικάσο**, Επιμέλεια Μάριο Ντε Μικέλι, Μτφρ. Ειρήνη Ζερβού, μτφρ. από την Ιταλική Ανθολογία Ειρήνη Ζερβού, Εκδόσεις Οδυσσέας.
187. **Ταιν Ιππόλυτος**, «Η φιλοσοφία της Τέχνης», μτφρ. Αιμ. Χουρμουζιού, Εκδόσεις Γκοβροστή, Αθήνα
188. **Τέχνη και μυστικισμός**, Επιμέλεια-Εισαγωγή Ε. Αυλίδου, Εκδόσεις “Αρχέτυπο”, Αθήνα, 2002
189. **Τσάμπερλιν Ε.Ρ.**, Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση, Εκδόσεις Δημ. Ν.Παπαδήμα, Αθήνα, 1989
190. **Τσαούσης Δ. Γ., 1.** Στοιχεία κοινωνιολογίας», Αθήνα, 1979.
2. Η κοινωνία του ανθρώπου, Εκδόσεις “Guttenberg”, Αθήνα, 1983.
191. **Tobias Ph. V., 1.** Paleoantropologia, Μιλάνο 1992.
2. «The brain of Homo Habilis: a new level of organization in cerebral evolution», Journal of Human Evolution 1987.
192. **Tomaso Aquino**, Summa Theologiae, I, 1, 45, 8 και I, 15,1. - Η σχολαστική φιλοσοφία: Ε. Panofsky, La perspective comme forme symbolique, Les Editions de Minuit, Paris 1975. - The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art theory, Greenwood Press, Connecticut 1971.
193. **Thompson, R. F.**, (1973), «Yoruba artistic criticism». Στο d' Azevedo, W. L. (επιμ.), The Traditional Artist in African Societies. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- φ, f**
194. **Φίλιας Β. Ι.:** 1. Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, Εκδόσεις “Σύγχρονη εποχή”, Αθήνα, 1995.
2. Δεκατέσσερα δοκίμια κοινωνιολογίας, Εκδόσεις Μπουκουμάντης, Αθήνα, 1991
195. **Φότεφ Γ.:** Κοινωνική πραγματικότητα και φαντασία, Εκδόσεις “Δελφίνι”, Αθήνα, 1996.
196. **Φούλερ Π.:** 1. Τέχνη και ψυχανάλυση, Εκδόσεις “Νεφέλη”, Αθήνα, 1998.
197. **Φρόμ Ε.:** Αναλυτική κοινωνική ψυχολογία και κοινωνική θεωρία, Εκδόσεις “Αρίων”, 1970.
198. **Φυρνώ - Τζόρνταν Ρ.** Ιστορία της αρχιτεκτονικής, Εκδόσεις “Υποδομή”, Αθήνα, 1981.

199. **Φώρ Ε.:** Ιστορία της τέχνης (τόμοι 3,5), Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα, 1994.
200. **Facchini F.,** 1. Il cammino dell' evoluzione umana. Le scoperte e i dibattiti della Paleoantropologia, Μιλάνο 1983.
2. Gimbutas M., Kozlowski J., Vandermeersch B., La religiosità nella preistoria, Μιλάνο 1991.
3. "Planning capacity and symbolism". Στο Hominid evolution. Lifestyle and survival strategies. Εκδόσεις του H. Ullrich, Gelsenkirchen, Schwelm 1999.
201. **Falk D.,** «Cerebral cortices of East African early Hominids», Science 1983,
202. **Faure P.:** Η Αναγέννηση, Εκδόσεις "Δαίδαλος", Αθήνα.
203. **Firth R.,** (1951) «The social framework of primitive art». Στο Firth R. Elements of Social Organization. Λονδίνο: Watts,
204. **Festa N.,** Ουμανισμός, Τα κλασσικά γράμματα στην Αναγέννηση, Εκδ. Ιονική Τράπεζα, Αθήνα, 1997,
205. **Fletcher R.,** Κοινωνικές ομάδες και άτομα, Εκδόσεις Κουτσούμπος, Αθήνα, 1987
206. **Forge J. A. W.,** (1967), «The Adelman artist». Στο Freedman, M. (επιμ.), Social Organization: Essays Presented to Raymond Firth. Λονδίνο: Gass.

v

207. **Valéry P.,** 1. Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων, Εκδόσεις "Άγρα", Αθήνα, 1992.
2. Εισαγωγή στη μέθοδο του Λεονάρντο ντα Βίντσι, Εκδόσεις "Ίνδικτος", Αθήναι, 2004.
208. **Vasari G.,** 1. Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Everyman's Library, τομ. Β', London-New York 1965.
2. Τρεις καλλιτέχνες της Α. Εκδόσεις "Ερατώ", Αθήνα, 1991.
3. Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma, 1993.
4. Οι βίοι των πλέον εξαιρετών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1997.
209. **Vernant Jean Pierre,** «De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence» Revue d' Esthetique, No 7, 1984.
210. **Villari P.,** La storia di Girolamo Savonarola e de suoi.

w

211. **Wehr G.,** Jung C. G., Η ζωή και το έργο του, Εκδόσεις "Αρχέτυπο", Αθήνα, 2003.
212. **Williams Raymond,** Κουλτούρα και Ιστορία, εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1994.
213. **Wind N.,** Τέχνη και Αναρχία, Εκδόσεις "Νεφέλη", Αθήνα, 1986.
214. **Wittkower R. e M.,** Nati sotto Saturno. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1968

z

215. **Zeki S.,** Εσωτερική όραση, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002.

216. **Stefan Zweig**, Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μετφρ. Αλέξανδρος Καρατζάς, εκδόσεις Ροές, Αθήνα 2002.

Χ

217. **Χάιντεγκερ Μ.**, Η προέλευση του έργου τέχνης, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα – Ιωάννινα, 1986
218. **Χαρτοκόλλης Π.**, Εισαγωγή στη ψυχιατρική, Εκδόσεις “Θεμέλιο”, 1991.
(Υπογράμμιση δική μας)
219. **Χέρμπερτ Ρηντ, κ.ά.**, Λεξικό Εικαστικών Τεχνών, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1986.
220. **Χουντουμάδη Α., Πατεράκη Α.**, Σύντομο ερμηνευτικό λεξικό ψυχολογικών ορών, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα- Ιωάννινα, 1989.
221. **Χριστίδης Α. Φ.**, Η μαγική χρήση της γλώσσας. Στο γλώσσα και μαγεία: Κείμενα από την αρχαιότητα, επιμ. Α. Φ. Χριστίδης και D. Jordan, Εκδόσεις Ιστός, Αθήνα 1997.
222. **Χριστοδουλίδη -Μαζαράκη Α.**, Η τέχνη και η κοινωνία, Ανάτυπο από την επιστημονική επετηρίδα.
223. **Χριστοδουλίδης Π.**, Κείμενα θεωρίας της τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 1988.
224. **Χριστόπουλος Βασίλειος**, Τέχνη: μια δυνατότητα, Μελέτη για την τέχνη σήμερα, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1987.