ΤΕΛΙΚΟ 74-75 22-09-02 16:25 Σελίδα 12

«ΤΕΡΑΤΑ ΓΕΝΝΑ Ο ΥΠΝΟΣ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ»*

Αλέξανδρος Νεχαμάς

ΣΤΙΣ 6 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ του 1799 –περίπου διακόσια χρόνια πριν από σήμερα– η εφημερίδα *Ντιάριο ντε Μαδρίδ* διαφήμιζε τα *Καπρίτσια* του Φρανσίσκο Γκόγια, που είχαν εκδοθεί πρόσφατα. Ο δημιουργός αυτής της σειράς των ογδόντα χαρακτικών, εξηγούσε η αγγελία,

> *θεωρώντας ότι οι πλάνες και οι κακίες των ανθρώπων μπορούν να πολεμηθούν και με τη ζωγραφική, όσο και με τη ρητορική και την ποίηση, αποφάσισε ν' απεικονίσει, σ' αυτό το έργο του, σκηνές από τις αμέτρητες ανοησίες και τις απρέπειες, που συναντάμε σε κάθε κοινωνία, αλλά και από όλες εκείνες τις προκαταλήψεις και τα ψέματα, που χαλκεύονται από το έθιμο, την άγνοια ή την ιδιοτέλεια. Ακριβώς αυτά τα πράγματα λοιπόν έκρινε καλό, εξασκώντας τη φαντασία του, να σατιρίσει*[1].

Η γλώσσα που πλαισιώνει τα *Καπρίτσια* τα εντάσσει καθαρά στο κλίμα του Διαφωτισμού: αντικαθιστώντας το έθιμο, την άγνοια και την ιδιοτέλεια με την ελευθερία, τη γνώση και την ηθική θα απαλλαγούμε από τα «ψέματα και τις προκαταλήψεις», που φράζουν το δρόμο της ευτυχίας στους ανθρώπους.

Την ίδια ιδέα υπαινίσσεται και ο τίτλος του πιο περίφημου χαρακτικού από τα *Καπρίτσια*, «Τέρατα γεννά ο ύπνος της λογικής». Αρχικά ο Γκόγια το προόριζε για το εξώφυλλο, αλλά εντέλει το τοποθέτησε τεσσαρακοστό τρίτο στη σειρά, σαν γέφυρα ανάμεσα στο πρώτο μέρος της συλλογής, που ασχολείται με τα ανθρώπινα καμώματα, και το δεύτερο, όπου κυριαρχεί μια μυστηριώδης παρέλαση μαγισσών και ξωτικών. Το χαρακτικό απεικονίζει έναν καλλιτέχνη, που έχει γείρει για να κοιμηθεί, να περικυκλώνεται από τρομακτικά ζώα. Νυχτερίδες και κουκουβάγιες μαζεύονται γύρω του. Μια γάτα έχει απειλητικά στυλωμένο το βλέμμα της. Η μόνη ήρεμη παρουσία είναι ένας λύγγας, κάτω δεξιά. Το αρχικό προσχέδιό του φαινόταν ακόμη πιο σαφές: «Ο δημιουργός ονειρεύεται. Μόνες του σκέψεις, πώς να διώξει μακριά τις βλαβερές ιδέες, στις οποίες πιστεύουμε συνήθως, και πώς να εξάρει με αυτό το έργο του, τα *Καπρίτσια*, τη στέρεα μαρτυρία της αλήθειας». Σύμφωνα με έναν κριτικό, τα ζώα «συμβολίζουν τις 'χυδαίες προκαταλήψεις' και τις 'βλαβερές ιδέες, που πιστεύει συνήθως ο κόσμος'. Ο ίδιος ο Γκόγια αφετέρου δανείζεται τη διαπεραστική ματιά του λύγγα για να τις ανασύρει στο φως, απεικονίζοντάς τες, έτσι ώστε να μπορέσουμε να τις αναγνωρίσουμε και να τις πολεμήσουμε, στηρίζοντας έτσι τη στέρεα μαρτυρία της αλήθειας». «Ενόσω κοιμόμαστε», συνεχίζει ο ίδιος κριτικός, «δεν μπορούμε ούτε να δούμε ούτε να διώξουμε τα τέρατα της άγνοιας και της κακίας»[2].

Προσωπικά πιστεύω πως αυτή η ορθολογιστική κι αισιόδοξη ερμηνεία δεν στέκει. Το *καπρίτσιο*, όπως μας λέει ένα λεξικό της ισπανικής Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών, του δέκατου ογδοου αιώνα, «είναι, στα ποιητικά, μουσικά και ζωγραφικά έργα ... αυτό, που επιτελείται μέσω της ισχυρής επινοητικότητας μάλλον παρά με την τήρηση των κανόνων της τέχνης. Ονομάζεται επίσης *φαντασία*»[3]. Μιλώντας γενικότερα, το *καπρίτσιο* αναδίδει το αίσθημα της ιδιοτροπίας και της ελεύθερης άσκησης της δημιουργικής φαντασίας[4]. Τα *Καπρίτσια* μπορεί να εξαίρουν τον ορθό λόγο, αλλά το κάνουν αυτό μόνον ως δημιουργήματα της φαντασίας. Μόνο με τη φαντασία μπορούμε να διαπιστώσουμε, πως ο ορθός λόγος «κοιμάται». Και τι σημαίνει άραγε, ότι ο ορθός λόγος κοιμάται; Θα βρούμε την απάντηση στο ίδιο το χαρακτικό, όχι στις περιγραφές του. Ο ορθός λόγος κοιμάται, όταν μόνον ο λύγγας (δηλαδή, η «καθαρή» ορθολογικότητα) είναι ξύπνιος – σε πλήρη εγρήγορση, αλλά συνάμα και αδιάφορος για τις σκιές που τον περιβάλλουν. Όταν λοιπόν ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τη «διαπεραστική ματιά» αυτού του ζώου, δεν βλέπει και πολλά: ο κοιμισμένος καλλιτέχνης και ο άγρυπνος λύγγας, από τούτη την άποψη, είναι ένα και το αυτό. Εκείνο που λείπει από την εικόνα –αλλά και στο οποίο οφείλουμε την ύπαρξη αυτού του *Καπρίτσιου*– είναι η φαντασία. Ο ύπνος του ορθού λόγου γεννά τέρατα, αλλά από μόνος του δεν σημαίνει πως αναλαμβάνει τα ηνία η φαντασία. Αντιθέτως, ο ύπνος του ορθού λόγου υποδηλώνει συνάμα την απουσία της φαντασίας. Γιατί αν, όπως το έθεσε ένα χειρόγραφο της ίδιας εποχής, που περιέγραφε το έργο, «η φαντασία, όταν την εγκαταλείπει ο ορθός λόγος, γεννά απίστευτα τέρατα, όταν όμως ενώνεται μαζί του, τότε γίνεται μητέρα των τεχνών και πηγή των θαυμαστών έργων του»[5], ωστόσο ακριβώς το ίδιο ισχύει και για τον ορθό λόγο, όταν ο τελευταίος εγκαταλείπεται από τη φαντασία. Μόνον όταν ορθός λόγος και φαντασία συμπορεύονται, διατηρούν την εγρήγορσή τους.

Σήμερα όμως, στη διδασκαλία των ανθρωπιστικών σπουδών, σαν τον κοιμισμένο καλλιτέχνη του Γκόγια, έχουμε κι εμείς ξεχάσει τη φαντασία. Η εικόνα που έχουμε για τον κόσμο είναι μερική κι εφιαλτική σαν τα όνειρά του. Τώρα, θα μπορούσατε να πείτε πως, όταν ο ορθός λόγος και η φαντασία συνεργάζονται, όπως συμβαίνει στα *Καπρίτσια*, τότε όσα ανακαλύπτουν είναι ακόμη πιο άσχημα από τα συνηθισμένα: κακία, βλακεία, προκατάληψη, εκμετάλλευση. Ας κοιτάξουμε, λόγου χάρη, το εικοστό πέμπτο ή το τριακοστό έβδομο χαρακτικό. Ακόμη χειρότερα, το μήνυμα των *Καπρίτσιων*, αντίθετα από τη Διαφωτιστική ρητορική που τα περιβάλλει, μοιάζει να είναι, πως όλη αυτή η ασχήμια είναι αναπόφευκτη. Τα ξωτικά του δεύτερου μέρους καταγίνονται με τις ίδιες ματαιότητες, που συνήθως συνδέουμε αποκλειστικά με τα ανθρώπινα όντα («καλλωπίζονται»: Χαρ. 51) και μάλιστα μοιάζουν σαν να μας θυμίζουν, πως δεν διακρίνεται εύκολα το πραγματικό από το παράλογο, καθώς και πως είναι πολύ δυσκολότερο, απ' ό,τι πιστεύουμε συνήθως, να εκτοπίσουμε τις δυνάμεις της προκατάληψης και της δεισιδαιμονίας[6]. Τα ξωτικά και οι μάγισσες του Γκόγια –μορφές χαραγμένες, όπως και τα περισσότερα ανθρώπινα όντα του πρώτου μέρους της σειράς, επάνω σ' ένα ακαθόριστο φόντο, που δεν τους δίνει κανένα απτό πλαίσιο και ούτε μας αφήνει να τις εξηγήσουμε ανατρέχοντας σε οποιεσδήποτε συγκεκριμένες περιστάσεις– απειλούν να προσκολληθούν επάνω μας για πάντα («Και ακόμη και τότε, δεν φεύγουνε»: Χαρ. 59). Μάλιστα, και όταν υπόσχονται να μας εγκαταλείψουν, η υπόσχεσή τους είναι κενή: «Θα σηκωθούμε να φύγουμε, μόλις χαράξει» – αλλά πάντοτε κάπου αλλού πέφτει η νύχτα και αναπόφευκτα μια στιγμή θα επιστρέψει και

στο μέρος μας το σκοτάδι (Χαρ. 71). *Αυτά* τα τέρατα δεν είναι στο χέρι του Γκόγια να διωχτούν: μπορεί να τα δει, ή ακόμη και να τα ξορκίσει, αλλά δεν μπορεί να τα εξαφανίσει. Όπως έγραψε ο Φρεντ Λιχτ, ο Γκόγια «ξεχώρισε εκείνο το αδιάλυτο υπόλειμμα του σκότους, που απομένει ακόμη και στην πιο φωτισμένη ψυχή... Τα σπέρματα της δεισιδαιμονίας, της ωμότητας και της πλάνης βλασταίνουν μέσα σ' όλους μας»[7].

Αυτό ηχεί αρκετά απαισιόδοξο – δεν είναι διόλου από τα πράγματα που λέγονται σε μια Προεδρική Διάλεξη, η οποία κανονικά θα έπρεπε να αναπέμπει πανηγυρικούς στη δύναμη των καλών τεχνών και των ανθρωπιστικών σπουδών, να προάγουν την αλήθεια και την αρετή. Το γεγονός είναι όμως, πως αν ήταν πράγματι τόσο πρόδηλη η παρουσία αυτής της δύναμης και αν όντως αισθανόμασταν πως τα πανεπιστήμια και ο κόσμος εν γένει την αναγνωρίζουν, κι επομένως αποδίδουν στις τέχνες και στα γράμματα όλα όσα τους αναλογούν, τότε δεν θα χρειαζόμασταν καν να εκφωνούμε Προεδρικές Διαλέξεις. Οι διαλέξεις αυτές, ουσιαστικά, είναι αναπόφευκτο προϊόν συμβιβασμού, προσπάθειες εκ των ενόντων διευθέτησης – ώστε να γίνει σε όλους φανερό, λόγου χάρη, ότι το Πανεπιστήμιο Στάνφορντ παίρνει στα σοβαρά τις τέχνες και τα γράμματα, αφού δίνει ακριβώς στις τέχνες και στα γράμματα την ευκαιρία, να του δείξουν γιατί θα έπρεπε να τα πάρει στα σοβαρά.

Δικαιούμαι λοιπόν άραγε να χρησιμοποιήσω το ζοφερό όραμα του Γκόγια, για να ανταποκριθώ στην τωρινή μου υποχρέωση;

Ο ορθός λόγος και η φαντασία, όσο μένουν χωριστά, γεννάν τέρατα. Όταν ενώνονται, γεννάν πράγματα όμορφα. Ένα τέτοιο όμορφο πράγμα, τα *Καπρίτσια*, υποστηρίζει, ότι ορισμένα τέρατα - η ανοησία, η κακία, η προκατάληψη – δεν θα πάψουν ποτέ να μας συνοδεύουν. Αν όμως στ' αλήθεια ισχύει αυτό, τότε και τα *Καπρίτσια* δεν μπορεί παρά να περιέχουν και αυτά τα δικά τους τέρατα, μπροστά στα οποία και τα ίδια είναι εξίσου αόμματα, σαν το λύγγα με τα ορθάνοιχτα μάτια μπροστά στα τέρατα που τριγυρίζουν τον κοιμισμένο καλλιτέχνη. Ας πούμε, έναν κάποιο μισογυνισμό, μια ορισμένη έλλειψη συμπόνοιας και τη χροιά εκείνη της ελευθεριότητας, που έκανε τον Τζων Ράσκιν να βάλει να κάψουν το έργο δημοσίως, όταν αυτό έφτασε στην Αγγλία[8]. Αλλά αφού, παρ' όλα αυτά, τα *Καπρίτσια* δεν παύουν να είναι ένα πράγμα όμορφο, μας δείχνουν επίσης πως η προκατάληψη και η ομορφιά δεν αλληλοαποκλείονται. Η φαντασία και η ομορφιά έχουν το δικό τους πεδίο, πέρα από κάθε ηθική και προκατάληψη. Πεδίο, το οποίο πρέπει λοιπόν να διεκδικήσουν οι ανθρωπιστικές σπουδές – προβάλλοντας τους λόγους τους, αλλά χωρίς να απολογούνται. Δεν πρέπει να αποφύγουμε το βλέμμα του λύγγα, που δεν διακρίνει τίποτε άλλο πέρα από τη χρησιμότητα και την ηθική βελτίωση. Ούτε και χρειάζεται να υπερασπιζόμαστε τη φαντασία και την ομορφιά, με τον ισχυρισμό πως παράγουν δήθεν, καλύτερους νευροχειρούργους και χρηστότερους πολίτες.

«Φαντασία και ομορφιά». Προτού καλά καλά ξεστομίσω αυτές τις λέξεις, η αίσθησή μου της ευπρέπειας συνταράζεται από ένα επιτακτικό αίσθημα συστολής. Μήπως ετοιμάζομαι για καμιά ανόητη γκάφα; Η ομορφιά είναι η πιο απαξιωμένη φιλοσοφική έννοια – τόσο απαξιωμένη, ώστε δεν μπόρεσα καν να την ανακαλύψω στο ευρετήριο πολλών έργων φιλοσοφίας της τέχνης, που άνοιξα για να δω ίσα ίσα πώς θα την απαξίωναν. Ακόμη και αν πιστεύω, πως ομορφιά σημαίνει κάτι περισσότερο από τη γοητεία ενός γλυκού προσώπου ή τη λάγνα χάρη μιας φωτογραφίας του Μάπλθορπ, τη συμμετρικη μορφή μιας σονάτας ή τη σφιχτοδεμένη δομή ενός σονέτου· ακόμη και αν δεχτώ την ομορφιά, με την ευρύτερη έννοια του όρου, ως αισθητική αξία, και πάλι δεν αποφεύγω το πρόβλημα. Γιατί στην κρίση της αισθητικής αξίας καθαυτή –στο κριτήριο

---

* *Προεδρική διάλεξη στο Πανεπιστήμιο Στάνφορντ, 8 Μαρτίου 1999.*

ΤΕΛΙΚΟ 74-75 22-09-02 16:25 Σελίδα 14

της καλαισθησίας– έγκειται το πρόβλημα. Πρόβλημα ιδεολογικό, αν, προκειμένου να διατυπώσεις αισθητικές κρίσεις, πρέπει να είσαι μορφωμένος και πολυμαθής, αν μάλιστα, όπως υποστηρίζει ο Πιέρ Μπουρντιέ, «ακριβώς επειδή αυτές συνδέονται με τις αστικές καταβολές είτε με τον οιονεί αστικό τρόπο ύπαρξης, τον οποίο προϋποθέτει η μακρόχρονη εκπαίδευση, είτε (όπως συμβαίνει συχνότερα) επειδή προϋποθέτουν, και τα δυο αυτά μαζί, εγγύηση της δυνατότητάς μας να υιοθετήσουμε την αισθητική στάση, θεωρούνται τελικά οι εκπαιδευτικές περγαμηνές μας»[9]. Πρόβλημα επίσης ηθικό, στο μέτρο που, όπως μας διαβεβαιώνει η Μάρθα Νούσσμπαουμ, το αισθητικό και το ηθικό συμπίπτουν, εφόσον «η κινητοποίηση της φαντασίας και του συναισθήματος του αναγνώστη, που μετέχει την ώρα της ανάγνωσης, δεν συμβάλλει απλώς καίρια στην ηθική του συμπεριφορά, αλλά συγχρόνως καθαυτή συνιστά και παράδειγμα ηθικής συμπεριφοράς, με την έννοια πως αναδεικνύει ακριβώς εκείνο τον τύπο δραστηριοποίησης του συναισθήματος και της φαντασίας, τον οποίο περικλείει η καλή ηθική συμπεριφορά»[10]· και στο μέτρο, επίσης, που ακόμη και αν ένα έργο τέχνης βαρύνεται από «ηθικές ελλείψεις», όπως τις χαρακτηρίζει η Νούσσμπαουμ, θα μπορούσαμε και πάλι «ν' αποφασίσουμε να το διαβάσουμε, για λόγους ιστορικού, ή ίσως ρητορικού και γραμματολογικού ενδιαφέροντος»[11]. Η αισθητική κρίση συμποσούται λοιπόν σε ένα μέσο πολιτικής καταπίεσης ή στην πραγμάτωση κάποιας ηθικά έγκριτης απόλαυσης. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η ομορφιά εξαφανίζεται. Το πλάνο προσωπείο του κακού είτε το ελκυστικό πρόσωπο του καλού: μόνον αυτά μπορεί να δει ο λύγγας.

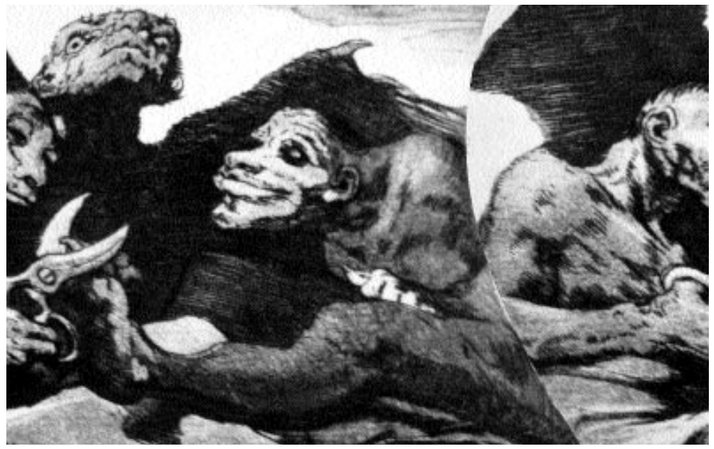
Αλλά σημαίνει τίποτε η ομορφιά από μόνη της; Είναι με οποιονδήποτε τρόπο αφεαυτής νόμιμη η αισθητική κρίση; Εκφράζουμε άραγε κάτι παραπάνω από μια καθαρά προσωπική άποψη, όταν κρίνουμε κάτι ως όμορφο ή αισθητικά πολύτιμο; Αυτό διερωτήθηκε ο Καντ στην *Κριτική της κρίσης* – στο έργο δηλαδή, στο οποίο αποτελεί απάντηση όλη η νεότερη φιλοσοφία της τέχνης. Ο ίδιος ο Καντ ίσως είχε στο νου του μια πολύ απλή εικόνα της αισθητικής αξίας – εκείνη την ευχάριστη ενότητα, όπως έγραψε ο Ρίτσαρντ Ρόρτυ, την οποία υιοθέτησε η Νέα Κριτική και στην οποία αντιτάχθηκε η ρομαντική εκδοχή του Χάρολντ Μπλουμ, ο οποίος πιστεύει πως «η αισθητική αξία υπάρχει στο βαθμό, στον οποίο φτιάχνεται κάτι που δεν είχε γίνει ποτέ πριν· στο βαθμό, στον οποίο επεκτείνεται η ανθρώπινη φαντασία»[12]. Αλλά ακόμη και αν αυτές οι δυο εκδοχές της αισθητικής αξίας διαφέρουν μεταξύ τους (πράγμα που, πιστεύω, εντέλει δεν συμβαίνει), πάντα παραμένουν εξίσου ύποπτες για τον ίδιο λόγο.

Ορίστε μια πολύ αδρή απεικόνιση της αισθητικής κρίσης: Εκτίθεμαι σε ένα έργο τέχνης. Αυτό μπορεί να είναι σύντομο και απλό, σαν ένα τρίλεπτο τραγούδι ροκ, ή ένα λυρικό ποίημα δυο στροφών, ή κι ένα τριαντάλεπτο τηλεοπτικό επεισόδιο. Ή μπορεί να είναι εκτεταμένο και περίπλοκο, όπως τα *Καπρίτσια*, ή ο *Ντετέκτιβ που τραγουδά* του Ντέννις Πόττερ, ή το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* του Βάγκνερ και το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Προυστ. Έργο, στο οποίο μπορεί να αφεθείς ευχάριστα, ή να το αφήσεις να σε παρασύρει, ή και να το μελετάς και να το αναλύεις προσεκτικά για πολύ καιρό. Σε κάποιο ορισμένο σημείο, μερικές φορές, τα χαρακτηριστικά του έργου –τα οποία μπορούν να ποικίλλουν από τα απλούστερα στοιχεία ρυθμού, μέτρου ή χρώματος ως εντελώς περίπλοκους συνδυασμούς δομών, απεικονίσεων χαρακτήρων ή κοσμοαντιλήψεων– παράγουν μέσα μου ένα αίσθημα, το οποίο, ελλείψει καλύτερου ονόματος, ονομάζω αισθητική απόλαυση. Αυτή λοιπόν η αισθητική απόλαυση είναι η βάση, που με κάνει να πω ότι το έργο είναι αστείο, συγκινητικό, κομψό, συγκλονιστικό, παθιασμένο, πρωτοφανές – με μια λέξη (ή δυο) όμορφο ή αισθητικά πολύτιμο.

Το πρόβλημα είναι ότι έχει αποδειχτεί ανέφικτο να αποσαφηνίσουμε ποιες αρχές κυβερνούν την παραγωγή της αισθητικής απόλαυσης. Ποτέ δεν βρήκαμε, ποια γνωρίσματα εξηγούν την αισθητική απόλαυση και γιατί τα πράγματα που τα κατέχουν την δημιουργούν. Αυτό δεν οφείλεται απλώς, στο ότι διαφωνούμε μεταξύ μας για το τι είναι ομορφιά – στο ότι εσύ περιφρονείς αυτό που μου αρέσει, ενώ εγώ βρίσκω το δικό σου γούστο φρικτό. Δεν μπορώ καν να βρω τέτοιες αιτιολογήσεις, ούτε για τον ίδιο μου τον εαυτό. Όλες οι αιτιολογήσεις είναι κατ' ανάγκην γενικές. Αν κάποιο επιχείρημα εξηγεί, γιατί με έλκει το τάδε γνώρισμα στη δείνα περίπτωση, θα έπρεπε το ίδιο επιχείρημα να ισχύει σε όλες τις αντίστοιχες περιπτώσεις. Ωστόσο, όποτε επικαλούμαι κάτι για να εξηγήσω γιατί μου αρέσει κάποιο πράγμα, γνωρίζω πως το ίδιο στοιχείο μπορεί να επηρεάσει καταστροφικά ένα διαφορετικό έργο τέχνης: η έμμονη παρατήρηση των κοινωνικών λεπτομερειών, η οποία δίνει τόση δύναμη στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, γίνεται απλώς ανιαρή στα ημερολόγια των αδελφών Γκονκούρ. Στην αδιάλειπτη σεξουαλική ένταση μεταξύ του Νάιλς και της Ντάφνι οφείλουμε κάθε χρόνο κάποιες από τις καλύτερες σκηνές στο σήριαλ *Φραίηζερ*· η σεξουαλική ένταση όμως μεταξύ του Μπόμπυ και της Άλλι αποδείχθηκε θανάσιμη μετά το δεύτερο επεισόδιο της *Άλλι μακ Μπηλ*. Αν λοιπόν η κοινωνική παρατηρητικότητα ή η σεξουαλική ένταση εξηγούν γιατί μου αρέσει ο Προυστ ή το *Φραίηζερ*, πώς μπορεί επίσης να εξηγούν, γιατί μισώ τους Γκονκούρ και την *Άλλι μακ Μπηλ*; Σε όλη τη μέχρι τώρα τεχνοκριτική δεν υπάρχει ούτε μια περιγραφική πρόταση, σε σχέση με την οποία να μπορώ να προεξοφλήσω ότι «αν αυτό πράγματι ισχύει, τότε το έργο, στο οποίο αναφέρεται, θα μου αρέσει». Αν ξέρω πως ένα μέταλλο είναι κίτρινο, εύπλαστο και διαλυτό στο *βασιλικόν ύδωρ,* τότε ξέρω πως πρόκειται για χρυσάφι. Όσο και αν ξέρω όμως τι είναι το χρυσάφι, όπως απέδειξε ο Σωκράτης στον Ιππία, στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο, και πάλι δεν έχω ιδέα για το αν αυτό είναι όμορφο ή όχι. Το ίδιο πρόβλημα έθεσε και ο Καντ, λέγοντας ότι η αισθητική κρίση δεν εξαρτάται από έννοιες.

Εντούτοις, επέμενε ο Καντ, το χαρακτηριστικό αυτό δεν την εμποδίζει να είναι μια αυθεντική κρίση. Αποτελεί κάτι περισσότερο από έκφραση ενός καθαρά προσωπικού αισθήματος, κάτι παραπάνω από το να πω ότι το τάδε έργο τέχνης μου αρέσει. Η αισθητική κρίση συνιστά κανονιστική αξίωση. Μας δηλώνει πως το τάδε έργο *θα έπρεπε* να μας αρέσει. Μολονότι η αντίδρασή μου σ' αυτό το έργο βασίζεται σε ένα ορισμένο αίσθημα, πάντως δεν είναι αποκομμένη από τη λογική. Προσδοκώ τη συμφωνία των άλλων. Συχνά εκνευρίζομαι, όταν αυτοί, ιδίως αν είναι άνθρωποι που με ενδιαφέρουν, διαφωνούν μαζί μου. Ο Καντ γράφει πως, μολονότι «δεν υπάρχει κανένας κανόνας, μέσω του οποίου να υποχρεωθούμε να αναγνωρίσουμε ότι κάτι είναι όμορφο», και πάλι η αισθητική κρίση «μας μιλά με οικουμενική φωνή ... και

αξιώνει τη συγκατάνευση όλων»[13]. Πώς μπορώ όμως να σε πείσω ότι κάτι είναι όμορφο, όταν δεν ξερω το λόγο για τη δική μου αντίδραση απέναντί του; Πώς να προσδοκώ τη συμφωνία σου, όταν δεν έχω ιδέα πώς νιώθεις εσύ και όλος ο υπόλοιπος κόσμος; Ο Καντ επομένως συμπέρανε πως θα δικαιούμαστε να διατυπώσουμε αισθητικές κρίσεις μόνον αν απαντήσουμε στο ερώτημα, «Πώς είναι δυνατή μια κρίση, η οποία, ξεκινώντας απλώς από το αίσθημα απόλαυσης, που προκαλεί *σε μας* ένα αντικείμενο, εκτιμά εκ των προτέρων, δηλαδή χωρίς να περιμένει πρώτα τη συμφωνία των άλλων, ότι η ίδια απόλαυση θα συνδέεται με την αναπαράσταση του ίδιου αντικειμένου *σε κάθε άλλο υποκείμενο*»[14]. Πώς μπορώ εγώ να ξέρω ότι το αίσθημά μου είναι σωστό και ότι όλοι πρέπει να το συμμερίζονται; Η *Κριτική της κρίσης* ήταν η προσπάθεια που έκανε ο Καντ, ν' απαντήσει σ' αυτό το ερώτημα.



Προσπάθεια λαμπρή, αλλά αποτυχημένη. Και η αποτυχία της στοίχειωσε τη σύγχρονη αισθητική θεωρία όσο και τη σύγχρονη εκπαίδευση. Αν δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε τις αισθητικές αξιολογικές κρίσεις, τότε θα πρέπει είτε να πάψουμε να τις διατυπώνουμε, είτε να αποδείξουμε, όπως επιχειρούν ο Μπουρντιέ και η Νούσσμπαουμ, ότι αυτές στην πραγματικότητα αφορούν κάτι άλλο. Εγώ πάλι θέλω να υπερασπιστώ τις αισθητικές κρίσεις, αλλά συνάμα πιστεύω πως η αποτυχία του Καντ ήταν μοιραία. Και τούτο, για δυο λόγους. Ο ένας είναι, πως είχε δίκαιο όταν έλεγε, πως δεν μπορούν ποτέ οποιαδήποτε γνωρίσματα να εξηγήσουν, γιατί κάποιο αντικείμενο είναι όμορφο. Ο άλλος, πως έσφαλλε όταν έλεγε, πως η αισθητική κρίση απαιτεί τη συμφωνία όλων. Ίσως αυτό να μοιάζει με υποχώρησή μου στον άκρατο υποκειμενισμό, σε μια καθαρά ιδιοσυγκρασιακή αντίδραση, την οποία δεν έχω κανένα δικαίωμα να επιβάλω σε οποιονδήποτε άλλο. Ελπίζω να σας πείσω, πως δεν έχουν έτσι τα πράγματα.

Το *Περί του ρήτορος* του Κικέρωνα, το καταστατικό κείμενο του ανθρωπισμού, συζητά το ερώτημα, κατά πόσον, αν διαβάσει κανείς τα έργα των αρχαίων Ελλήνων (το αντίστοιχο της ανθρωπιστικής παιδείας στην αρχαία Ρώμη) γίνεται καλύτερος πολίτης. Ο Κικέρωνας αμφέβαλλε γι' αυτό, όπως κι εγώ άλλωστε. Αλλά το ίδιο έργο δείχνει, πως μια θεμελιώδης προϋπόθεση της ρωμαϊκής παιδείας εξακολουθεί να κατευθύνει και τη δική μας. Τα ρωμαιόπουλα, που διάβαζαν τα κείμενα των Ελλήνων, διένυαν τέσσερα στάδια. Η *lectio* (ανάγνωση) ήταν το στοιχειώδες διάβασμα, όπου μαθαιναν να χωρίζουν τις λέξεις, να παρεμβάλλουν τα σημεία στίξης και να απομνημονεύουν. Στην *emendatio* (*) έκριναν την αυθεντικότητα των διάφορων μερών του κειμένου, πρότειναν διορθώσεις και ασκούσαν τις κριτικές τους ικανότητες. Στην *enarratio* (*) προέκτειναν την κριτική τους δραστηριότητα στο σχολιασμό λέξεων, στίχων και μεγαλύτερων εδαφίων. Στο *judicium* (κρίση), τέλος, αποτιμούσαν την αισθητική και λογοτεχνική αξία του κειμένου. Το *judicium*, η κρίση, ερχόταν λοιπόν τελευταίο. Και συνεχίζει να έρχεται τελευταίο. Ο Κικέρων και ο Πέτρος Ράμος, ο Δόκτωρ Τζόνσον και ο Καντ, ο Ι. Α. Ρίτσαρντς και ο Χάρολντ Μπλουμ ομοφωνούν, πως σκοπός της κριτικής είναι να εξηγησει και να δικαιολογήσει την αισθητική αξιολόγηση. Εκείνοι, οι οποίοι αποφεύγουν κάθε αποτίμηση και περιορίζουν την κριτική στην ερμηνεία, το κάνουν επειδή αρνούνται, μαζί με τον Καντ, πως η ερμηνεία θα μπορούσε να δικαιολογήσει μια αξιολογική κρίση. Και μολονότι όλοι συμφωνούν, πως δεν μπορεί σαφώς να διακριθεί η ερμηνεία από την αξιολογική αποτίμηση, πάντως δεν ξέρω σχεδόν κανέναν, ο οποίος θα απέρριπτε την κοινότοπη άποψη, πως «η επιχειρηματολογία, στην οποία στηρίζεται η αποτίμηση, δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνει τη λεπτομερή περιγραφή κι ερμηνεία του έργου»[15]. Τελικός σκοπός της κριτικής είναι η συμφωνία στο *judicium*, στην αισθητική αξιολογική κρίση. Η κριτική είναι ολοκληρωμένη όταν κριτικός και ακροατήριο, δάσκαλος και μαθητής, φθάνουν εντέλει στο ομοιόμορφο όραμα, στο ενιαίο αίσθημα, στην επίκοινη εμπειρία της αξίας.

Όταν όμως διατυπώσουμε έτσι το επιχείρημα, βλέπουμε πως δεν μπορεί να ευσταθεί. Η συμφωνία στην αξιολογική αποτίμηση δεν αίρει ποτέ την κριτική. Αντιθέτως, αν συμφωνούμε πως το *Μαγικό βουνό* είναι ένα μεγάλο μυθιστόρημα, τότε συνεχίζουμε να το συζητάμε, προχωρώντας σε όλο και λεπτομερέστερες παρατηρήσεις και συχνά διαφωνώντας ακριβώς ως προς τους λόγους, για τους οποίους το θεωρούμε μεγάλο. Αν λοιπόν η ομόφωνη αξιολογική αποτίμηση δεν είναι ο σκοπός της κριτικής, τότε μπορούμε επίσης να δούμε, γιατί είχε δίκαιο ο Καντ όταν έλεγε, πως η αισθητική κρίση δεν κυβερνάται από έν-

νοιες. Αυτό δεν οφείλεται σε οποιεσδήποτε ιδιομορφίες της έννοιας του ωραίου ή της φύσης της αισθητικής κρίσης, αλλά στο ότι η αισθητική κρίση –αυτό ακριβώς θέλω να δείξω– απλούστατα δεν είναι κανένα συμπέρασμα, στο οποίο να μας οδηγεί η διαντίδρασή μας με το έργο τέχνης, ή η περιγραφή ή η ερμηνεία του.

Επιτρέψτε μου εδώ να αντιστρέψω την εικόνα που έχουμε συνηθίσει. Η κρίση περί ωραίου δεν προκύπτει από κάποιον μυστηριώδη επαγωγικό συλλογισμό, ο οποίος στηρίζεται στα γνωρίσματα ενός ήδη γνωστού σε μας έργου. Είναι αντιθέτως η εικασία, η υποψία, η αχνή επίγνωση, πως το έργο περιέχει κάτι περισσότερο, που θα άξιζε να γνωρίσουμε. Βρίσκουμε κάτι όμορφο σημαίνει πως πιστεύουμε ότι αξίζει να του δώσουμε μεγαλύτερο ρόλο στη ζωή μας, πως η ζωή μας θα γίνει καλύτερη, αν αναλώσουμε ένα μέρος της μαζί του. Αλλά η εικασία δεν είναι παρά εικασία: αντίθετα από το συμπέρασμα, δεν υπακούει σε γενικές αρχές ούτε κυβερνάται από έννοιες. Προσπερνώντας τις κάθε λογής διαθέσιμες ενδείξεις, οι οποίες επομένως δεν μπορούν να την δικαιολογήσουν, στοχεύει κατευθείαν στον μέλλοντα χρόνο. Ομορφιά, όπως ακριβώς το έθεσε ο Σταντάλ, είναι η υπόσχεση της ευτυχίας[16]. Αγαπάμε, όπως διέκρινε ο Πλάτωνας, αυτό που δεν κατέχουμε. Αισθητική απόλαυση είναι η απόλαυση της προσμονής κι επομένως της φαντασίας, όχι του καθ' ολοκληρίαν τετελεσμένου. Η αισθητική κρίση είναι προδρομική, όχι αναδρομική. Αρχή, μέση, αλλά ποτέ τέλος της κριτικής. Όταν στ' αλήθεια αισθάνεσαι πως έχεις εξαντλήσει ένα έργο, αναπόφευκτα νιώθεις απογοήτευση. Ένα κομμάτι, που δεν σου επιφυλάσσει νέες εκπλήξεις –κάτι που νιώθεις, πως το γνωρίζεις «απ' έξω κι ανακατωτά»– δεν έχει περαιτέρω αξιώσεις από εσένα. Μπορεί ακόμη να το χαρακτηρίζεις όμορφο, επειδή κάποτε σου χάρισε την απόλαυση της υπόσχεσής του ή επειδή νιώθεις, πως συνεχίζει να έχει κάτι να δώσει σε κάποιον άλλο. Αλλά έχει πάψει να σε αιχμαλωτίζει. Η ομορφιά, απεναντίας, μας γνέφει πάντοτε από μακριά. Αυτό που κατορθώνεις να δεις έπειτα από ένα τέτοιο νεύμα, το βλέπεις πάντοτε για δικό σου λογαριασμό. Ο Οδυσσέας έπρεπε ν' ακούσει το τραγούδι των Σειρήνων μόνος του, όχι με τα αυτιά κάποιου από τους ναύτες του. Μπορώ να σας μιλώ επ' άπειρον (ή σχεδόν) για τον Σωκράτη, τον Προυστ, το *Μαγικό βουνό*, την *Ωχρή φλόγα*, το *Δαχτυλίδι* του Βάγκνερ, τον *Ντον Τζιοβάννι*, τα *Καπρίτσια*, τον *Άγιο Αλλού* ή το *Φραίηζερ*, αλλά ακόμη και αν αποστηθίσετε την περιγραφή μου, το έργο που εκθειάζω δεν θα γίνει ποτέ κτήμα σας, αν δεν το ξεψαχνίσετε μόνοι σας, αν δεν έρθετε σε άμεση επαφή μαζί του. Αντίθετα από τη γεγονοτολογική γνώση, η αισθητική ερμηνεία δεν μεταβιβάζεται από τον ένα άνθρωπο στον άλλο. Πολλοί σκέφτηκαν πως αυτό δείχνει ότι το αισθητικό αφορά κατά κάποιον τρόπο τις αισθήσεις, όπως άλλωστε δηλώνει και τ' όνομά του. Αλλά το ίδιο ισχύει και για την πιο αφηρημένη μορφή σκέψης: δεν καταλαβαίνεις, π.χ., τη γεωμετρία, αν δεν επαναλάβεις μόνος σου την απόδειξη των θεωρημάτων – και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο έλεγε ο Πλάτωνας, πως αυτή δεν είναι μια γνώση που μαθαίνουμε, δηλαδή που παίρνουμε από το δάσκαλό μας, αλλά μια ανάμνηση, κάτι που ξαναθυμόμαστε.

Βεβαίως ούτε η μαθηματική ούτε η αισθητική κατανόηση είναι ζήτημα ανάμνησης. Αλλά οπωσδήποτε η αισθητική αντιπαράθεση πρέπει να είναι άμεση, αφού τα αισθητικά γνωρίσματα των πραγμάτων είναι δικά τους και μόνο δικά τους. Το αισθητικό γνώρισμα δεν μπορεί να αναπαραχθεί, εκτός αν αναπαραχθεί ολόκληρο το έργο, στο οποίο αυτό εντάσσεται. Αντιθέτως από ορισμένες ατέρμονες φιλοσοφικές συζητήσεις του Σωκράτη στους πλατωνικούς διαλόγους, δεν μπορούμε να αποσπάσουμε τις ατέρμονες φιλοσοφικές πραγματείες του Νάφτα και του Σεττεμπρίνι από το *Μαγικό βουνό* και να τις εκτιμήσουμε από μόνες τους, επειδή αυτές δεν είναι αυτό που είναι παρά μόνο μέσα στο πλαίσιο του μυθιστορήματος. Με άλλα λόγια, όσο περισσότερο αγαπάμε ένα έργο, όπως κι ένα πρόσωπο, τόσο περισσότερο το αγαπάμε γι' αυτό που είναι. Τόσο περισσότερο το γνωρίζουμε ως αυτό που είναι, στην ιδιαιτερότητά του. Αυτή είναι και η μόνη αληθεια στον ορισμό του Μάθιου Άρνολντ, πως αντικείμενο της κριτικής είναι «να αντικρύσουμε το αντικείμενο, όπως αυτό είναι καθαυτό». Τούτο δεν έχει τίποτε να κάνει με την αντικειμενικότητα ή με την πραγματικότητα, αλλά συνδέεται απολύτως με την ατομικότητα. Τα αισθητικά γνωρίσματα είναι τόσο ιδιαίτερα, ώστε δεν μπορούν να ανήκουν παρά σε ένα μόνον τέχνημα. Αυτό ακριβώς εννοούμε όταν λέμε, πως δεν είναι εν γένει η σεξουαλική ένταση εκείνη που κάνει απολαυστικό το *Φραίηζερ*, αλλά «η συγκεκριμένη» ένταση, που δένει τον Νάιλς με τη Ντάφνι – μια ορισμένη ένταση, την οποία πρέπει να δείτε μόνοι σας, μολονότι βεβαίως κρύβει πολλά περισσότερα απ' όσα μπορεί να δει το μάτι.

Αν τα αισθητικά χαρακτηριστικά είναι εντελώς συγκεκριμένα, αν η ομορφιά υποδηλώνει ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία το έργο δεν μοιράζεται με κανένα άλλο έργο τέχνης, τότε και τίποτε δεν μπορεί να είναι άσχημο ή στερημένο αισθητικής αξίας εξαιτίας κάποιων χαρακτηριστικών, τα οποία συμμερίζεται με άλλα πράγματα. Από εδώ συνεπάγεται ότι τα ηθικά χαρακτηριστικά της τέχνης είναι αδιάφορα για την αισθητική της αξία. Τα ηθικά χαρακτηριστικά ενός έργου, όπως και τα φιλοσοφικά χαρακτηριστικά των πλατωνικών διαλόγων, μπορούν ν' αποσπαστούν από αυτό. Παραμένουν αναλλοίωτα ακόμη και όταν συζητούνται μεμονωμένα – και μόνον εξαιτίας της ανεξαρτησίας και της γενικότητάς τους μπορούν να χρησιμοποιούνται, για σκοπούς καλούς ή κακούς, στις υπόλοιπες όψεις της ζωής μας. Συνεπάγεται επίσης, από τα παραπάνω, ότι δεν επιτρέπεται ποτέ να προεξοφλούμε, ότι το τάδε είδος τέχνης ή το δείνα εκφραστικό μέσο αποκλείεται να περιέχουν έργα μεγάλης αισθητικής αξίας, αφού τα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν ένα είδος τέχνης ή ένα εκφραστικό μέσο δεν μπορούν καθαυτά να έχουν αισθητική σημασία (μολονότι, βεβαίως, το πώς ένα συγκεκριμένο έργο αξιοποιεί αυτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα συχνά επηρεάζει καίρια την αξία του). Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο επικαλούμαι εδώ παραδείγματα από τις «κατώτερες» όσο και από τις «ανώτερες» τέχνες. Οι άνθρωποι κατηγορούν σήμερα την τηλεόραση για τους ίδιους λόγους, για τους οποίους κατακεραύνωνε ο Πλάτωνας τον Όμηρο και τον Αισχύλο τον τέταρτο αιώνα π.Χ. Αλλά ενώ ο Πλάτωνας ήταν αρκετά έντιμος για να ομολογεί ότι δεν απολάμβανε διόλου αυτές τις επιθέσεις που εξαπέλυε, αφού στην πραγματικότητα απολάμβανε την ποίηση, οι σημερινοί κήνσορες δεν παραλείπουν να προσθέσουν ότι οι τηλεοπτικές απολαύσεις είναι πολύ χυδαίες σε σχέση με τις απολαύσεις, ας πούμε, της ανάγνωσης. Κι έτσι αδαώς προτιμούν το μυθιστόρημα από την τηλεόραση για τους ίδιους ανόητους λόγους, για τους οποίους ο Τζων Μπράουν, γύρω στα 1750, εξοβέλιζε το μυθιστόρημα για χάρη των «σοβαρών» έργων:

Η ανάγνωση στις ημέρες μας έχει τελματωθεί, στην καλύτερη περίπτωση, σε μια πρωινή διασκέδαση, η οποία μας αποσπά ώσπου να έρθει εκείνη η πολυτιμότατη ώρα του επίσημου ενδύματος. Το βιβλίο δεν θεωρείται πλέον σκευοφυλάκιο της καλαισθησίας και της γνώσης, αλλά μάλλον το παίρνουμε στα χέρια μας αναζητώντας μια αβρή χαλάρωση από τον αποκαμωτικό στρόβιλο των απολαύσεων... Έτσι λοιπόν καταλήξαμε, τα εβδομαδιαία δοκίμια, τα ερωτικά δράματα και μυθιστορήματα, τα πολιτικά φυλλάδια και τα βιβλία που κακίζουν τη θρησκεία, μαζί με μια γενική Σαλάτα *όλων των παραπάνω υλικών, σερβιρισμένη σε κάποιο* Μηνιαίο Χάλι *ή σε κάποια* Ανία*, να συνθέτουν την ευτελή φιλολογική δίαιτα της κοινωνίας των αγρών και της πόλης*[17].

Αλλά δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε την αισθητική αξία, παρά μόνο σε ατομική βάση. Η ηθική και η πολιτισμική κριτική αναπόφευκτα είναι τυφλές απέναντί της, σαν το λύγγα του Γκόγια, που τα ορθάνοιχτα μάτια του δεν βλέπουν τίποτε. Χωρίς φαντασία, δεν μπορούν να την συλλάβουν.

Φοβάμαι πως η ιδιαιτερότητα της αισθητικής απόλαυσης, με τον τρόπο που σας την περιγράφω, μπορεί να σας θυμίζει την εικόνα του Οδυσσέα δεμένου στο κατάρτι, μακριά από τους συντρόφους του, που έχουν βουλώσει τ' αυτιά τους, και παραδομένου στο τραγούδι των Σειρήνων, που μόνον αυτό αντηχεί στον μοναχικό κόσμο του. Ο καθένας μας αντιμετωπίζει ολομόναχος το έργο τέχνης, χαράζοντας μια γραμμή, που αφήνει τον εαυτό του και το έργο από τη μια μεριά και τον υπόλοιπο κόσμο από την άλλη. Ο Χάρολντ Μπλουμ μοιάζει μερικές φορές να έχει μια τέτοια εικόνα στο μυαλό του:

Η δεξίωση της αισθητικής δύναμης μας επιτρέπει να μάθουμε, πώς να μιλάμε στον εαυτό μας και πώς να υποφέρουμε τον εαυτό μας. Η αληθινή χρήση του Σαίξπηρ ή του Θερβάντες, του Ομήρου ή του Δάντη, του Τσώσερ ή του Ραμπελαί, είναι να λιπάνουν τη βλάστηση του εσώτερου εαυτού μας. Εμβαθύνοντας στον λογοτεχνικό Κανόνα δεν γινόμαστε καλύτεροι ή χειρότεροι άνθρωποι, χρηστότεροι ή βλαβερότεροι πολίτες. Ο διάλογος του νου με τον εαυτό του δεν συνιστά καμιά πρωταρχικά κοινωνική πραγματικότητα. Το μόνο που ο Δυτικός Κανόνας μπορεί να εισφέρει σε κάποιον είναι η σωστή χρήση της μοναξιάς του· εκείνης της μοναξιάς, ακροτελεύτια μορφή της οποίας είναι η αντιμετώπιση της ίδιας μας της θνητότητας[18].

Η αισθητική δύναμη οποιασδήποτε τέχνης δεν έχει τίποτε να κάνει με την πολιτική ή με την ηθική. Πρέπει όμως, ως εκ τούτου, να σκεφτούμε πως η ίδια η τέχνη απαιτεί μια τέτοια απομόνωση; Είναι άραγε μοιραίο, να αντιπαραθέτουμε τόσο αδυσώπητα το δημόσιο με το ιδιωτικό, ώστε να μην μπορούμε παρά να διαλέξουμε μεταξύ ολόκληρης της κοινωνίας και του μοναχικού ατόμου; Προηγουμένως απέρριψα την άποψη του Καντ ότι η αισθητική κρίση απαιτεί γενική συμφωνία. Αλλά και πάλι αρνήθηκα πως η θέση μου συνιστά υποκειμενισμό. Γιατί όταν λέω πως το *Μαγικό βουνό* είναι όμορφο, πως η ζωή μου κερδίζει σε αξία όταν το περικλείει, δηλώνω επίσης πως οι ζωές ορισμένων τουλάχιστον από τους ανθρώπους, για τους οποίους νοιάζομαι, θα γίνονταν πλουσιότερες χάρη σ' αυτό. Και συνομολογώ μάλιστα πως υπάρχουν και άλλοι άνθρωποι, τους οποίους δεν ξέρω, οι ζωές των οποίων εμπλουτίστηκαν από το ίδιο βιβλίο, και πως αυτοί οι άνθρωποι θα με ενδιέφεραν, αν τους γνώριζα. Όταν βρίσκω το *Μαγικό βουνό* όμορφο, είναι σαν να φαντάζομαι αυτό το μυθιστόρημα σαν εστία μιας ιδεατής κοινότητας, στην οποία θέλω να ανήκω – μιας κοινότητας, την οποία θέλω επίσης να συνδιαμορφώσω με την ερμηνεία που δίνω σ' αυτό το έργο και από της οποίας τις απόψεις θέλω με τη σειρά μου να συνδιαμορφωθώ. Εδώ οπωσδήποτε δεν μιλώ για ολόκληρη την κοινωνία – κανείς δεν θα ήθελε ν' αρέσουν τα ίδια πράγματα σε όλο τον κόσμο, ακόμη και αν ήταν εφικτό κάτι τέτοιο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν έχουμε να κάνουμε με κοινωνικές, αλλά με προσωπικές μέριμνες – κάπου ενδιάμεσα, μεταξύ του αυστηρά ιδιωτικού και του εντελώς δημόσιου. Η ομορφιά απαιτεί επικοινωνία. Ο Χάρολντ Μπλουμ μας περιγράφει μια μοναχική αναμέτρηση, αλλά και αυτός ακόμη, σαν όλους όσους ερωτεύτηκαν ποτέ ένα βιβλίο ή μια εικόνα, σπεύδει να μας το ανακοινώσει. Μιλώντας μας όμως γι' αυτό, μετέχει σε μια ορισμένη κοινότητα, στη δημιουργία της οποίας ο ίδιος πρωτοστατεί. Κι εκείνοι που θα συγκινηθούν από την αίσθησή του περί ωραίου, θα του απαντήσουν με τη σειρά τους, συνεχίζοντας έτσι την ατέλειωτη συζήτηση.

Συζήτηση ατέλειωτη, εν μέρει επειδή η ομορφιά, όπως είπα προηγουμένως, είναι υπόσχεση, προσδοκία, ελπίδα προς το παρόν ανεκπλήρωτη. Να βρίσκεις κάτι ωραίο σημαίνει, ακριβώς, πως δεν τελείωσες ακόμη μαζί του, πως νομίζεις ότι έχει κάτι παραπάνω να σου προσφέρει. Αλλά είναι ατέλειωτη επίσης, επειδή, όσο καλύτερα κατορθώνουμε να γνωρίσουμε το όμορφο πράγμα καθαυτό, τόσο περισσότερο καταλήγουμε να γνωρίσουμε και άλλα πράγματα εκτός από αυτό. Ο Μπλουμ μας μιλά για «εμβάθυνση»: λέξη, απέναντι στην οποία δυσπιστώ, καθώς υποδηλώνει πως κάποτε θα φθάσουμε σ' έναν τελικό πυθμένα. Σκεφτείτε μάλλον το διάβασμα, ή το κοίταγμα, ή το άκουσμα, σαν *διεύρυνση* της αντίληψης. Όσο καλύτερα κατορθώνεις να μάθεις κάτι, που αγαπάς καθαυτό, τόσο καλύτερα καταλαβαίνεις πώς αυτό διαφέρει από όλα τα άλλα, πώς επιτελεί κάτι το ανεπανάληπτο. Αλλά όσο καλύτερα το κατανοείς αυτό, τόσο περισσότερα άλλα πράγματα χρειάζεσαι να μάθεις, προκειμένου να τα συγκρίνεις με αυτό που αγαπάς και να τα ξεχωρίσεις από αυτό. Και όσο καλύτερα γνωρίζεις αυτά τα πράγματα, τόσο πιθανότερο είναι και να βρεις πως ορισμένα από αυτά είναι επίσης όμορφα, κι έτσι να ξαναρχίσεις την ίδια διαδικασία, ανοίγοντας όλο και περισσότερο τον κύκλο των νέων κοινοτήτων και των νέων πραγμάτων που έχεις να πεις. Είναι επικίνδυνο παιχνίδι, να κυνηγάς το όμορφο. Μπορεί ποτέ να μην μπορέσεις να σταματήσεις.

Ο Καντ, όπως είναι γνωστό, πίστευε πως δεν πρέπει ποτέ να αθετούμε μια υπόσχεση που δώσαμε, όποιες και αν είναι οι συνέπειες. Η ομορφιά όμως δεν περιορίζεται από τέτοιους καταναγκασμούς. Σαν κάθε δέλεαρ, η ομορφιά είναι ριψοκίνδυνη, επικίνδυνη. Μπορεί να απογοητεύσει και να πληγώσει. Ακόμη χειρότερα, μπορεί να βλάψει εκπληρώνοντας την υπόσχεσή της. Ίσως να βρίσκω όμορφο ό,τι οι άλλοι θεωρούν αηδιαστικό και άσχημο. Ίσως μπω στον πειρασμό, να βρω ομορφιά σε κάτι, για το οποίο κι εγώ αμφιβάλλω. Ή μπορεί απλούστατα να κάνω λάθος εκλογή. Το να αφιερωθώ στο άλφα ή στο βήτα, που του μοιάζει, ή να συναναστραφώ κάποιους άλλους ανθρώπους, που επίσης τους αρέσει το άλφα ή το βήτα, μπορεί να έχουν επάνω μου απρόβλεπτα αποτελέσματα. Όταν δεχτώ την επίδραση όλων αυτών, μπορεί να αλλάξω σε κάτι, το οποίο δεν θα ήθελα προηγουμένως. Αλλά τώρα ίσως να μην μπορώ πια να δω, πως αυτό που

είμαι, είναι διεστραμμένο. Πώς να ξέρω, αν πήρα τον σωστό δρόμο; Ποια κριτήρια πρέπει να εφαρμόσω στον εαυτό μου; Εκείνα που δεχόμουν όταν πίστευα, όπως κάποτε πίστευα, πως η τηλεόραση είναι κάτι το χυδαίο, αηδιαστικό, εμπορικό και ανιαρό, ή αυτά που με κάνουν τώρα να θεωρώ την *Ανθρωποκτονία* άξιο συναγωνιστή του Ίαν Μακ Γιούαν; Άλλη μια ώρα παρέα με τη δηκτική κοινωνική σάτιρα των *Καπρίτσιων*, ή με τον αδυσώπητο σαρκασμό του Γκάρρυ Σάντλινγκ;

Ορίστε λοιπόν άλλος ένας λόγος, για τον οποίο οι πλατωνικοί ανέκαθεν φοβούνταν το νέο και την υπέρβαση. Ο ίδιος ο Πλάτωνας, βεβαίως, βρισκόταν πάντοτε ένα βήμα μπροστά από τους οπαδούς του. Διεκτραγωδούσε την «αρχαία έριδα μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας» ακριβώς για να συγκαλύψει το γεγονός ότι η φιλοσοφία δεν υπήρχε καν ώσπου ο ίδιος έγραψε την *Πολιτεία*, όπου μας πρωτοανήγγειλε την αρχαία έριδα, και πως ο ίδιος τασσόταν με το μέρος του νέου κι εναντίον του παραδοσιακού. Αλλά αυτή η λαμπρή κίνησή του έκανε τους οπαδούς του να αισθάνονται φρουροί της παράδοσης από τους κάθε λογής άτοπους νεωτερισμούς. Όταν τα συγκρίνουμε με τον Μίλτωνα και με τον Σαίξπηρ, έγραφε ο Κόουλριτζ,

> *τα μυθιστορήματα, που συνηθίζουμε όλο και περισσότερο να διαβάζουμε, επιφέρουν εν καιρώ την πλήρη καταστροφή των διανοητικών μας ικανοτήτων. Απώλεια τόσο φριχτή για τον αναγνώστη, ώστε δεν πρέπει ποτέ να λέμε πως με αυτά περνάμε την ώρα μας, αλλά μάλλον πως σκοτώνουμε την ώρα μας. Δεν επιφέρουν την ελάχιστη πνευματική βελτίωση, αλλά αντιθέτως κατακλύζουν το νου με μια συναισθηματολογική και νοσηρή ευαισθησία, η οποία ευθέως αντιστρατεύεται την καλλιέργεια, το σφρίγος και τη διεύρυνση των ευγενέστερων δυνάμεων της κατανόησης*[19].

Αλλά, αφού μιλήσαμε για Σαίξπηρ, πώς χαρακτήριζε άραγε το τυπικό φιλοθέαμον κοινό του ελισαβετιανού δράματος ο σύγχρονός του Χένρυ Πρυν;

> *Μοιχοί, μοιχαλίδες, πορνοβοσκοί, πόρνες, έκλυτοι, μαστρωποί, ρουφιάνοι, φωνακλάδες, μέθυσοι, άσωτοι, απατεώνες, αργόσχολοι, διαβόητοι, χυδαίοι, ποταποί και άθεοι, που μισούν κάθε χάρη, κάθε αρετή και περιγελάν την ευσέβεια*[20].

Αισθητικοί και ηθικοί όροι συμφύρονται συχνά λοιπόν στους φιλιππικούς εναντίον των τεχνών, που είναι νέες και δημοφιλείς, ή ξεπερνάν τα εσκαμμένα. Ωστόσο οι ηθικοί κίνδυνοι της τέχνης είναι μικροί, όπως άλλωστε και τα ενδεχόμενα ηθικά οφέλη της. Όχι επειδή οι τέχνες δεν θίγουν ηθικά σημαίνουσες καταστάσεις. Αλλά το να συνάγουμε γενικά διδάγματα από τέτοιες καταστάσεις σημαίνει πως σταματάμε πολύ πρόωρα, προτού διακρίνουμε πλήρως τη μοναδικότητά τους. Ενώ από τη στιγμή που τήν ανιχνεύουμε, δεν μπορούμε πια να τις χρησιμοποιήσουμε, τις τέχνες, για τέτοιους σκοπούς. Το σημάδι του μεγάλου έργου τέχνης εντέλει ίσως είναι το σημάδι, με το οποίο ξεχώριζε κάποτε ο Νίτσε τους μεγάλους ανθρώπους: «Τους παρανοούμε», έγραφε, «όταν τους αντικρύζουμε από τη μίζερη σκοπιά της δημόσιας χρησιμότητάς τους. Ότι δεν μπορούμε για τίποτε να τους χρησιμοποιήσουμε, ίσως αυτό ακριβώς να είναι το μεγαλείο τους»[21]. Έτυχε κάποτε ν' ακούσω μια συνάδελφο να συγκρίνει εντελώς σοβαρά το δίλημμά της, αν θα έπρεπε να παρακολουθήσει μια συνέλευση διδασκόντων ή το σχολικό έργο, όπου έπαιζε η κόρη της, με την αγωνία του Αγαμέμνονα την ώρα που ετοιμαζόταν να θυσιάσει την Ιφιγένεια. Αν σκέφτεστε κι εσείς με τέτοιο τρόπο, τότε δεν διεισδύσατε αρκετά στο νόημα της τραγωδίας και διδαχθήκατε ελάχιστα απ' αυτήν. Αν ποτέ μάθετε περισσότερα, τότε αυτά που θα μαθετε θα είναι πολύ ειδικά και πολύ ξένα στην καθημερινή ζωή σας, για να μπορούν να χρησιμοποιηθούν σ' αυτήν. Θα γίνετε, στο μεταξύ, πρόσωπα πιο εξατομικευμένα και περίπλοκα, με λεπτότερες αποχρώσεις και πιο ανοιχτά στους διαφορετικούς τρόπους σκέψης κι αισθήματος - αλλά σίγουρα δεν θα μεταμορφωθείτε, γι' αυτούς τους λόγους, σε καλύτερη μητέρα ή πατέρα. Ίσως μάλιστα να χειροτερέψετε, από αυτή την άποψη και για τους ίδιους ακριβώς λόγους. Η ηθική συμπεριφορά απαιτεί να διακρίνουμε, από ποιες απόψεις οι άνθρωποι μοιάζουν μεταξύ τους και αξίζουν ίση μεταχείριση. Η αισθητική αντίληψη αφετέρου αποσκοπεί στο να διακρίνει διαφορές, να αναγνωρίσει την ατομικότητα, να ανιχνεύσει το πρωτοφανέρωτο και ίσως και να το παραγάγει. Όπως λέει η Α. Ζ. Βερντέλ στις *Έξι προσευχές*, σ' εκείνη, την οποία ονομάζει «Για τον πολιτισμό»: «Μακάρι να μην αποκτήσουμε ποτέ οικουμενική γλώσσα. Μακάρι οι κυματισμοί και οι μαρμαρυγές των αδελφών χωρών και των συγγενικών λεξικών να μας κάνουν πάντοτε να σκύβουμε προς τον άλλο, να τεντώνουμε τ' αυτιά μας, να προσπαθούμε να καταλάβουμε».

Η ομορφιά μας εισάγει στα ατομικά χαρακτηριστικά των πραγμάτων, αλλά συγχρόνως απαιτεί να συγκρίνουμε διαρκώς κάθε τι με όλα τα άλλα. Μόνον όταν δούμε πώς ακριβώς ένα έργο τέχνης προσεγγίζει αρκετά τις συμβάσεις της εποχής του, ώστε πρώτα πρώτα να αναγνωρίζεται ως τέτοιο, μπορούμε να αρχίσουμε να διακρίνουμε, κατά πόσον αποστασιοποιείται αρκετά από αυτές, ώστε να στέκεται από μόνο του και να μας προσκαλεί στην περαιτέρω ερμηνεία του, προκειμένου να εκτιμηθεί ως αυτό που πράγματι είναι. Για να σταθεί από μόνο του, το έργο τέχνης πρέπει να έχει σαφή δομή – μια αφηγηματική ενότητα, η οποία του δίνει το δικό του χαρακτήρα, εκείνον που το ξεχωρίζει από τα πολλά πράγματα που του μοιάζουν. Κάθε έργο που μας παρουσιάζει κάτι το πρωτοφανέρωτο, διέπεται επίσης από μια διευθέτηση εντελώς δική του. Τούτο ακριβώς το γνώρισμα –γιατί αυτά τα δυο, στην πραγματικότητα, είναι δυο όψεις του ίδιου νομίσματος– του προσδίδει την ατομικότητά του.

Είναι πιθανό, όταν μια ζωή, ή ακόμη κι ένα μέρος της, αναλώνεται στην αναζήτηση της ομορφιάς –έστω με το να την αποζητά απλώς, χωρίς να την παράγει– γι' αυτόν ακριβώς το λόγο να αποκτά μια δική της ομορφιά. Γιατί εντέλει, το κριτήριο μέσω του οποίου μπορώ να εκτιμήσω κατά πόσον επέλεξα σωστά τις επιδιώξεις μου, είναι κατά πόσον αυτές οι επιλογές με ανέδειξαν σε άτομο αυτοδύναμο. Αν οι αισθητικές μου επιλογές έχουν εσωτερική συνέπεια, ως προς τα αντικείμενα που κάνουν να μου αρέσουν, τις κοινότητες στις οποίες με οδηγούν, τους λόγους, για τους οποίους διαλέγω ό,τι διαλέγω, αυτό σημαίνει πως εγώ ο ίδιος κατορθώνω να τακτοποιήσω τα πράγματα με το δικό μου τρόπο, με τη δική μου μορφή. Έχω λοιπόν αναπτύξει, μέσα από τα πράγματα που αγάπησα, το δικό μου ύφος, ένα νέο τρόπο για να κάνω πράγματα – και αυτή είναι η μόνη αλήθεια στον αφορισμό, με τον οποίο ο Όσκαρ Ουάιλντ υπονόμευσε τον Άρνολντ: ότι «πρωταρχικός σκοπός του κριτικού είναι να αντικρύσει το αντικείμενο ακριβώς όπως *δεν* είναι αυτό καθαυτό... Για τον κριτικό, το έργο τέχνης δεν είναι παρά μια αφορμή για ένα νέο έργο, δικό του, δηλαδή του κριτικού, το οποίο δεν χρειάζεται να έχει οποιαδήποτε προφανή ομοιότητα με το έργο, το οποίο κρίνεται». Φανταστείτε λοιπόν αυτό το «νέο έργο» σαν να μην είναι απλώς ένα έργο κριτικής, αλλά να είναι ολόκληρος ο εαυτός μας, αυτό που οι ίδιοι γινόμαστε χάρη σε όλα τα έργα που θαυμάζουμε και κρίνουμε: ίσως τότε να μας φανεί λιγότερο εξεζητημένος ο Ουάιλντ, που θεωρούσε την ίδια του τη ζωή ως το μεγαλύτερό του αριστούργημα.

Η κοινωνία δεν θα μπορούσε να επιβιώσει, αν αποτελούνταν αποκλειστικά από καλλιτέχνες. Πόσο μάλλον αν όλοι μας ήμασταν τεχνοκριτικοί ή, ακόμη χειρότερα, καθηγητές της λογοτεχνίας ή της φιλοσοφίας. Η ανώτερη εκπαίδευση ωστόσο οφείλει, αντιθέτως από την ψύχωση για τα κερδοφόρα επαγγέλματα που έχει καταλάβει μεγάλο μέρος του κόσμου, να δώσει σε πολλούς φοιτητές την ευκαιρία να περάσουν ένα μέρος της ζωής τους αναζητώντας την ομορφιά και, ίσως, προσπαθώντας και οι ίδιοι να φτιάξουν κάτι όμορφο. Να αναγκάσει το λύγγα να κλείσει τα μάτια του, έτσι ώστε ο κοιμισμένος καλλιτέχνης –η λογική χωρίς τη φαντασία– να ανοίξει τα δικά του. Να αναζητήσει το συνδυασμό εκείνο λογικής και φαντασίας, που θα μας κάνει αληθινά λογικούς κι επομένως ανθρώπινους και θα κάνει τα τέρατα να χαθούν. Τα έργα της τέχνης και της φαντασίας που ανάγονται αποκλειστικά στην ηθική τους αξία, που θεωρούνται όργανα για κάποιους άλλους σκοπούς, περιλαμβάνονται ακριβώς στα τέρατα που πρέπει να διώξουμε. Στον *Όλιβερ Τουίστ* ο κύριος Μπράουνλοου λέει στον Όλιβερ, που βλέπει έκπληκτος τα αμέτρητα βιβλία στο σπίτι του: «Θα τα διαβάσεις κι εσύ, αν είσαι φρόνιμος». Ακόμη και ο Ντίκενς, που θεωρείται ο πιο διδακτικός από τους συγγραφείς μας, δεν τόλμησε να γράψει «Θα γίνεις φρόνιμος, αν τα διαβάσεις». Ανταμοιβή των καλών τεχνών και των ανθρωπιστικών σπουδών είναι οι ίδιες οι τέχνες και οι ανθρωπιστικές σπουδές. Η υπόσχεση της ευτυχίας είναι η ίδια η ευτυχία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όπως παρατίθεται στο Alfonso E. Perez Sanchez and Julian Gallego, *Goya: The Complete Etchings and Lithographs*. Munich: Prester 1995, σ. 92.
2. Alfonso E. Perez Sanchez, στο Alfonso E. Perez Sanchez and Eleanor E. Sayre, *Goya and the Spirit of the Enlightenment*. Boston: Boston Museum of Fine Arts 1989, σ. 115, 116.
3. Όπως παρατίθεται στην εισαγωγή του David Rosand, στο Janis Tomlinson, *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*. New York: Columbia University Press 1989, σ. 3.
4. Βλ. Gwyn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books 1976, σ. 39.
5. Όπως παρατίθεται στο A. E. Perez Sanchez and E. E. Sayre, *Goya and the Spirit of the Enlightenment*, ό.π., σ. 114.
6. Βλ. J. Tomlinson, *Graphic Evolutions: The Print Series of Francisco Goya*, ό.π., σ. 23.
7. Fred Licht, «Goya and David: Conflicting Paths to Enlightenment Morality», στο A. E. Perez Sanchez and E. E. Sayre, *Goya and the Spirit of the Enlightenment*, ό.π., σ. lxxx.
8. Kenneth Clark (ed.), *John Ruskin: Selected Writings*. London: Penguin Books 1964, σ. 129, σημ. 1.
9. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Mass: Harvard University Press 1984, σ. 28.
10. Martha C. Nussbaum, «Exactly and Responsibly: A Defence of Ethical Criticism», *Philosophy and Literature* 22 [1998], σ. 354.
11. Στο ίδιο, σ. 356.
12. «Duties to the Self and to Others: Comments on a Paper by Alexander Nehamas», *Salmagundi* 111 [1996], σ. 59-60.
13. *Κριτική της Κρίσης*, παρ. 8.
14. *Κριτική της Κρίσης*, παρ. 36.
15. Ann Sheppard, *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. New York: Oxford University Press 1987, σ. 82.
16. «La beauté n'est jamais, ce me semble, qu'une promesse de bonheur», στο *Rome, Naples et Florence*. Paris: Champion 1919, σ. 45-6. «La beauté n'est jamais que la promesse de bonheur. Le bonheur d'un Grec était différent du bonheur d'un Français de 1822», στο *De l'amour*. Paris: Champion 1926, κεφ. XVII, σ. 74, σημ. 1.
17. John Brown, *Estimate of the Manners and Principles of the Time*, όπως παρατίθεται στο John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. New York: Farrar Strauss Giroux 1997, σ. 193.
18. Harold Bloom, *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace and Company 1994, σ. 29-30.
19. Samuel Taylor Coleridge, *Seven Letters on Shakespeare and Milton*. London 1856, σ. 3.
20. Henry Prynne, *Histriomastix* (1633), όπως παρατίθεται στο Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press 1981, σ. 86-7.
21. Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmeruns*, «Streifzüge eines Unzeitgemässen», Μέρος 50.