

Μορφή και περιεχόμενο στην τέχνη

Για μια μαρξιστική θεώρηση του προβλήματος

Α. Χριστοδουλίδη - Μαζαράκη*

Στο ερώτημα: ποιά μορφή πρέπει να λάβει μια παράσταση, ένας στοχασμός ή μια διάθεση, προκειμένου να προκαλέσει, μέσα σε μια αντικειμενική σύνθεση, εντύπωση αισθητική, η παραδοσιακή θεωρία οδηγεί στην απάντηση: δεν είναι μόνον η τεχνική που κάνει την έκφραση αισθητικά αξιόλογη· και αυτή βέβαια είναι απαραίτητη, για μια βαθύτερη όμως φαινομενολογική ανάλυση δεν είναι αυτή που προσδιορίζει καίρια την αισθητική αξία μιας μορφής.

Η έκφραση ενός νόηματος προσλαμβάνει αξία αισθητική, όταν, με την αντικειμενική της υπόσταση, ως σύνθεση πρωτότυπη, ενεργοποιεί το αισθητικό συναίσθημα. Η πρόθεση του καλλιτέχνη συμπυκνώνεται στο να προσφέρει το δημιούργημά του για αισθητική θεώρηση. Η θεώρηση αυτή χαρακτηρίζεται από άμεση συνάφεια υποκειμένου και αντικειμένου. Στην αισθητική δηλαδή θεώρηση το αντικείμενο γίνεται ένα με το εγώ μας¹ και το νόημά του προσλαμβάνει την άμεση δεδαιότητα που έχει για μας η ίδια η ύπαρξή μας.²

*Λέκτωρ Φιλοσοφίας

1. Απ' αυτή την άποψη, η σχέση αυτή δεν είναι δυνατόν να παραλληλιστεί με καμιά άλλη σχέση του εγώ προς τον κόσμο. Πβ. H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, σσ. 124-125.

2. Μια τέτοια κατάσταση ψυχολογικά, μόνο με την ύπνωση είναι δυνατόν να συγκριθεί. Πβ. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1967¹²⁰, σ. 11: «... l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose».

Ίσως όλα τα ψυχικά περιεχόμενα (στοχασμοί, τάσεις, ή διαθέσεις) δηλαδή τα συνειδησιακά διώματα, είναι κατ' αρχήν δεκτικά καλλιτεχνικής μορφοποίησης, αρκεί να τα συλλάβει και να τα εκφράσει με ορισμένη πρόθεση μια γνήσια καλλιτεχνική συνείδηση. Ωστόσο αυτή την ιδιότητα, δηλαδή τη δεκτικότητα καλλιτεχνικής μορφοποίησης, δεν την επιδέχονται όλα τα διώματα στον ίδιο βαθμό.

Βίωμα και έκφραση, περιεχόμενο και μορφή πρέπει να έχουν κάποια βαθύτερη συνάφεια, ένα είδος εσωτερικής έλξης το ένα προς το άλλο, για να ενωθούν σε σύνθεση οργανική και ν' αποτελέσουν το αντικείμενο που θα θέσει σε ενέργεια το αισθητικό συναίσθημα.³ Για ν' αποδούν αισθητικά αξιόλογα, τα δύο αυτά αισθητικά στοιχεία πρέπει να μπορούν να γίνουν αποδεκτά μέσα σε μιαν αισθητική εμπειρία. Αυτό και μόνο είναι στο δάθος το διαφοριστικό γνώρισμα που ξεχωρίζει τις αισθητικές πραγματικότητες από τις εξωαισθητικές.

Η αλληλενέργεια περιεχομένου και μορφής είναι ζωτικό πρόβλημα στο επίπεδο της τέχνης,⁴ αν και όχι μόνο σ' αυτό. Από την εποχή του Αριστοτέλη, που πρώτος έθεσε το πρόβλημα, συχνά η μορφή θεωρήθηκε ως το ουσιαστικό μέρος της τέχνης,⁵ ενώ το περιεχόμενο θεωρήθηκε συστατικό δευτερεύον και ατελές, για να φτάνει την πλήρη πραγματικότητα. Η καθαρή μορφή κατά την άποψη αυτή λαμβάνεται

3. Ο Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1451a 38-1451 b 5, πρώτος παρατήρησε: «ό γάρ ιστορικός καί ό ποιητής ού τῷ ἤ ἔμμετρα λέγειν ἤ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γάρ ἂν τά Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καί οὐδέν ἦπτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετά μέτρων ἢ ἀνευ μέτρων)· ἀλλά τούτω διαφέρει, τῷ τόν μὲν τά γενόμενα λέγειν, τόν δέ οἷα ἂν γένοιτο».

4. Ο G. Lukács, «Λογοτεχνία και δημιουργικός μαρξισμός», μτφ. Α. Ἀλεξάνδρου, *Ἐποχές*, τεύχ. 15, 1964, σ. 18, λέει: «εἶμαι ἐναντίον τῆς μορφῆς ποῦ δέν ἔχει περιεχόμενο, ποῦ δέν ὑπάρχει μέσα τῆς ἑνα ποιητικά χειροπιαστό πρόβλημα, καί τάνάπαλιν. Γιά τά ὑπόλοιπα ὑπάρχουν ἄλλα ὄργανα καί μέσα, λόγου χάρι ὁ τύπος». Πβ. καί S. Beckett, *Proust*, Zurich, Arche, 1960, σ. 82, ὅπου αναφέρεται ὅτι: «ο Proust δεν συμφωνεῖ με την πρόληψη ὅτι η μορφή δεν εἶναι τίποτε καί το περιεχόμενο το παν, οὔτε με το ὅτι το ιδανικό λογοτεχνικό αριστούργημα μπορεί να μεταδοθεῖ μόνο με μια σειρά ἀπό ἀπόλυτες μονοσυλλαβικές προτάσεις. Για τον Proust η ποιότητα τῆς γλώσσας ἔχει μεγαλύτερη σημασία ἀπ' οποιοδήποτε σύστημα ηθικής ἢ αισθητικής. Πράγματι, ο ἴδιος δεν επιχειρεῖ καθόλου ν' ἀποσυνδέσει τῆ μορφή ἀπό τό περιεχόμενο. Η μια εἶναι η συγκεκριμενοποίηση του ἄλλου, η ἀποκάλυψη ενός κόσμου».

5. Πβ. λ.χ. Lenin, *Aus dem philosophischen Nachlaß*, Berlin, (1932) 1954², σ. 61: «Die Form ist wesentlich. Das Wesen ist so oder anders formiert, in Abhängigkeit auch vom Wesen...». Εδώ ὁ Lenin μιλάει για τῆ μορφή γενικά, τόσο στην επιστήμη ὅσο καί στην καθημερινή ζωῆ ἢ στην τέχνη. Πβ. καί G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Werke, τ. 11, Neuwied, Luchterhand 1963, σσ. 421 κ.εξ.

ως η πεμπτουσία της πραγματικότητας.⁶ Τούτο προϋποθέτει την άποψη πως κάθε ύλη ωθείται από μίαν επιμονή ν' αυτοδιαλυθεί σε μορφή στον ανώτατο δυνατό βαθμό, να γίνει μορφή, να πετύχει τελειότητα μορφής και επομένως τελειότητα καθεαυτή.⁷ Το κάθε τι στον κόσμο τούτο είναι σύνθεμα μορφής και ύλης,⁸ και όσο περισσότερο υπερισχύει η μορφή τόσο μεγαλύτερη είναι η τελειότητα που έχει επιτευχθεί.⁹ Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η μορφή θεωρείται μάλλον ως πλατωνική ιδέα,¹⁰ ως κάτι αρχικό από το οποίο η ύλη προσπαθεί να απορροφηθεί, μια πνευματική αρχή τάξης που νομοθετεί την ύλη. Έτσι, οι καλλιτεχνικές μορφές, κρινόμενες από τη μεταφυσική σκοπιά, είναι καθαρότερες από τις φυσικές μορφές ως άμεσα γεννήματα του πνεύματος.¹¹ Ο καλλιτέχνης ως κάτοικος των δύο κόσμων, νοητού και αισθητού, πλησιάζει την ιδέα με μεγαλύτερη ένταση από τη φύση

6. Έτσι το καλλιτέχνημα φαίνεται ν' ανοίγει ένα νέο κόσμο στη σφαίρα του αισθητού ως αυτόνομη πραγματικότητα η οποία οφείλεται στην εξάρτηση από το «αρχέτυπο»· πβ. Πλωτ., *Ένν.* IV, 4, 10, 1-15: «Εἰ δέ τις λέγοι, ὡς οὐκ ἀνάγκη τό εἰδωλόν του σονηρηθῆσαι τῷ ἀρχετύπῳ· ἔστι γάρ και εἰκόνα εἶναι ἀπόντος τοῦ ἀρχετύπου, ἀφ' οὗ ἡ εἰκόν, και τοῦ πυρός ἀπελθόντος τήν θερμότητα εἶναι ἐν τῷ θεσμειανθέντι· ... ἐνταῦθα γάρ ὕφισταται τε παρά τοῦ προτέρου κυρίως και γίνεται ἀπ' αὐτοῦ και οὐκ ἔστιν ἀπ' αὐτοῦ ἀποτεμημένα τά γενημένα εἶναι».

7. Το κάλλος της τέχνης εξ ἄλλου βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση ἐναντι του φυσικοῦ. Η τέχνη, αν και δανείζεται μορφές από την περιοχή της φύσης, δίνει τελειότητα στα αντικείμενά της βελτιώνοντας κατά το δυνατόν τις ελλείψεις της φύσης. Πβ. Πλωτ., *Ένν.* V, 8, 37-38: «(αἱ τέχνηαι) πολλά πάρ' αὐτῶν ποιούσι· και προστιθέσαι δέ, ὅτω τι ἔλλειπει, ὡς ἔχουσαι τό κάλλος». Πβ. *Άριστ., Φυσ.* B, 8, 199a 15-17: «ὅλωσ δέ ἡ τέχνη τά μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τά δέ μιμεῖται»· πβ. *Πολιτ.* Z, 1337a 1· πβ. και Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, «Πολιτεία και παιδεία στὸν Άριστοτέλη», *Έπιστ. Έπετ.* ΠΑΣΠΕ, Ἀθήνα 1981, σ. 254, σμμ. 29.

8. Πβ. G.W.E. Hegel, *Philosophische Propädeutik, Sämtliche Werke*, έκδ. H. Glockner, Jubiläumsausgabe⁴, Stuttgart, Frommann, 1971, τ. 3, § 47, σ. 125: «Es gibt aber überhaupt keine Materie ohne Form, und keine Form ohne Materie. Die Materie und die Form erzeugen sich wechselseitig».

9. Έτσι, τα μαθηματικά θεωρούνται ως η τελειότερη των επιστημών και η μουσική η τελειότερη των τεχνών, γιατί και στα δύο η μορφή έχει γίνει το περιεχόμενο του εαυτού της.

10. Με την τέχνη ανοίγει ο δρόμος προς την ιδέα και το έργο της τέχνης εμφανίζεται ως προσπάθεια προς συνάντηση της ιδέας, η οποία μένει πάντοτε ως δυνατότητα και ανεξάντητη πηγή κάθε καλλιτεχνήματος. Κατά τον Πρόκλο (*Εἰς τὸν Τίμαιον*, I, 264, 25-265, 9) το καλλιτέχνημα πλησιάζει το νοητό πρότυπο του: «και εἰ μὲν καλόν ἔστι τό γιγνόμενον, πρὸς τό αἰὶ δν παράδειγμα γέγονεν, εἰ δέ μή καλόν, πρὸς τό γεγονός· ... τό πρὸς νοητόν γεγονός καλόν ἔστι, τό πρὸς γενητόν γεγονός οὐ καλόν ἔστι». Και κατά τον Πλωτῖνο (*Ένν.* V, 9, 12, 2) η υψηλή τέχνη, πραγματοποιώντας μέσω του καλλιτέχνη τις αιώνιες νοητικές αξίες, είναι μεταφυσικό γεγονός: «...αἱ τέχνηαι νοῦ γεννήματα».

11. Πβ. Πλωτ., *Ένν.* V, 9, 12, 2.

και, συνειδητά ή όχι, την εκφράζει με μεγαλύτερη ελευθερία. Η εικόνα του αισθητού κάλλους κατέχει μιαν ενδιάμεση θέση μεταξύ όντος και μη όντος, ιδέας και ύλης. Είναι «γένεσις εις ουσίαν» που υπάρχει και σώζεται από την ιδέα. Μέσω αυτής αποκτά οντολογική αξία. Συντελείται δηλαδή σύνθεση ιδέας και ύλης και στη σύνθεση αυτή ο θετικός παράγοντας είναι η μορφή της ιδέας, το φως, κατά τον Πλωτίνιο,¹² ενώ η ύλη είναι το σκοτάδι που υπάρχει πίσω από το φως της ιδέας ως αρνητικός συντελεστής της εικόνας.

Την άποψη πως η μορφή είναι μια πνευματική αρχή τάξης που νομοθετεί την ύλη, την ανάπτυξε η σχολαστική φιλοσοφία δια μέσου του Θωμά του Ακινάτη ο οποίος προβάλλει την ιδέα μιας μεταφυσικής κοσμικής τάξης. Κάθε ον, πιστεύει ο Ακινάτης,¹³ ενεργεί για χάρη ενός μεταφυσικού τελικού σκοπού. Η ιδέα της τάξης είναι τελεολογική αρχή. Όλα τα όντα τείνουν προς τον τελικό τους σκοπό. Όλα τα όντα, εκτός του Θεού, είναι ατελή και όλα τα όντα τείνουν προς την τελειότητα.¹⁴ Αυτή η τελειότητα έχει δοθεί στα πράγματα αυτού του κόσμου ως εγγενής δυνητικότητα,¹⁵ και είναι στη φύση της δυνητικότητας να τείνει να γίνει πράξη ή γεγονός. Η πράξη κάθε υλικού όλου είναι μορφή: είναι η αρχή (principium)¹⁶ της πράξης. Κάθε πράξη συντελείται μέσω της μορφής, και τείνει να τελειοποιήσει τη φύση του

12. Πβ. Ένν. II, 4, 5, 6-8: «Τό δέ βάθος εκάστου ή ύλη· διό και σκοτεινή πάσα, ότι τό φώς ό λόγος και νούς ό λόγος». Τη σχέση αυτή της εικόνας προς την ιδέα και την ύλη εκφράζει παραστατικά ο Πλωτίνος με την εικόνα του κατόπτρου. Το κάτοπτρο όπως η ύλη, δέχεται τα είδωλα του κατοπτριζόμενου. Είναι το υπόστρομα των αισθητών μορφών (Πβ. Ένν. III, 6, 13· III, 6, 14, 1-4· VI, 2, 22, 33-35). Η θέση του κατοπτριζόμενου έναντι του κατόπτρου είναι ο απαραίτητος όρος για τη δημιουργία των αντικατοπτριζόμενων ειδώλων. Χωρίς το κατοπτριζόμενο αντικείμενο και το κάτοπτρο δεν θα υπήρχε το πλήθος των ειδώλων. Το είναι πάλι των ειδώλων είναι φευγαλέο και ασταθές. Έτσι η ιδέα, ως το κατοπτριζόμενο αντικείμενο, παρουσιάζεται στο κάτοπτρο-ύλη με ποικίλες μορφές και σε διαφορετικό βαθμό καθαρότητας. Το κάτοπτρο αφαιρεί το είδωλο από την ιδέα χωρίς να συνεργεί στη δημιουργία του. Στη σχέση αυτή η ιδέα μένει καθεαυτή. Τα πολλά είδωλα είναι το φαίνεσθαι του είναι της ιδέας. Η γένεση του ειδώλου και η υπόστασή του οφείλεται στη συμμετοχή της ιδέας. Η θεμελιωτική αρχή του ειδώλου είναι η ιδέα. Έτσι, η ομορφιά του αισθητού κόσμου, της φύσης και της τέχνης, είναι προϊόν αντανάκλασης της ιδέας. Είναι λόγος και είδος προερχόμενο από τον νοητό κόσμο. Πβ. Δ. Ν. Κούτσα. *Η Έννοια του φωτός εις τήν Αίσθητικόν του Πλωτίνου*, Αθήναι, 1968, σ. 71.

13. Πβ. Thomas von Aquin, *Über das Sein und das Wesen*, deutsch-lateinische Ausgabe, μτφ. και σχολ. υπό P. Allers, Darmstadt, 1967, σσ. 43 κ.εξ.

14. Πβ. ό.π., σ. 54.

15. Πβ. ό.π., σσ. 50 κ.εξ.

16. Πβ. ό.π., σ. 66.

ενεργούντος. Κάθε πλάσμα, μέσα στη διάταξη των πραγμάτων, φτάνει τον ανώτατο βαθμό τελειότητάς του με ενέργεια που ταιριάζει στη φύση του. Το ποιητικό αίτιο είναι ταυτόσημο με το τελικό αίτιο· η μορφή τείνει προς έναν σκοπό, είναι τελεολογική, είναι η αρχική πηγή της τελειότητας.¹⁷ Έτσι, η μορφή ταυτίζεται με την ουσία των πραγμάτων, και η ύλη περιορίζεται σε δευτερεύουσα μη ουσιαστική θέση.¹⁸

Πολλοί θεωρητικοί της τέχνης αντλούν τις απόψεις τους από ανάλογες θεωρίες, που εξακολουθούν να επηρεάζουν ποικιλότροπα την τέχνη και τη φιλοσοφία. Αν η μορφή νομοθετεί ολόκληρη τη φύση, τότε ασφαλώς θα πρέπει να είναι το αποφασιστικό στοιχείο στην τέχνη, και το περιεχόμενο το μη ουσιαστικό. Έτσι, πριν εξετάσουμε το πρόβλημα της μορφής και του περιεχομένου στην τέχνη, υποχρεούμεθα να ερευνήσουμε την ίδια τη φύση και να διερωτηθούμε τι ακριβώς σημαίνει «μορφή» των φυσικών οργανισμών, καθώς και αν αληθεύει πως κάθε ύλη τείνει προς την τελική της μορφή. Την τάση αυτή οι μεταφυσικοί ερμήνευσαν ως «ανάταση» και «θέληση προς μορφή». Δεν υπάρχει όμως καμιά θέληση προς μορφή —θα ήταν δυνατόν εξ ίσου δικαιολογημένα να διατείνεται κανείς πως υπάρχει «θέληση προς αμορφία» ή «θέληση προς χάος».

Στη μικροφυσική, λ.χ., οι κρύσταλλοι θεωρούνται¹⁹ ως οι πιό τέλειες μορφές μέσα στην ανόργανη φύση. Ο τέλειος μορφικά κρύσταλλος εκπροσωπεί τον «ιδεώδη» κρύσταλλο τόσο καθαρά όσο είναι τούτο δυνατό να γίνει στην πραγματικότητα· είναι πραγματικά ολοκληρωτικά ομογενής «προς τα έξω καθαρή μορφή, από μέσα διαφοροποιημένη ενότητα», στην οποία τα άτομα περιέχονται μόνον ως «δυναμικότητα», όχι όμως και ως πραγματικότητα. Γεννιέται ωστόσο το ερώτημα αν αυτή η μεταφυσική άποψη ανταποκρίνεται στην αλήθεια. Αν δηλαδή η ανόργανη φύση υπόκειται πραγματικά σε μίαν απόλυτη «μορφική αρχή» ή αν καθορίζεται η κρυσταλλική μορφή από άτομα ύλης που έχουν τις δικές τους ξεχωριστές ιδιότητες. Μία ορισμένη στιγμή, λ.χ., στο σημείο τήξης, η ποσότητα μετατρέπεται σε ποιότητα και η κρυσταλλική δομή αλλάζει ή καταστρέφεται τελειώς. Άρα δεν υφίσταται καμιά αρχή τάξης μεταφυσικά προκαθορισμένη, εφ' όσον και αυτή διέπεται από υλικούς όρους. Επομένως ο κρύσταλλος δεν είναι ένα «τελειωμένο» ή «τέλειο» ον, η έκφραση μιας άκαμπτης

17. Π6. ό.π., σ. 45.

18. Π6. ό.π., σ. 74.

19. Π6. E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Claasen, Hamburg, 1967, σσ. 130 κ.εξ.

Α. Χριστοδουλίδη - Μαζαράκη

«ιδέας» μορφής, αλλά το προσωρινό αποτέλεσμα αέναων μεταβολών στους υλικούς όρους. Υπό ορισμένες δηλαδή προϋποθέσεις η ύλη περνάει από άτακτη σε τακτική κατάσταση και τανάπαλιν. Εξ άλλου, υπό ορισμένες συνθήκες, καθαυτό υλικές, τα άτομα μεταβάλλουν τη διάταξή τους. Οι μεταβολές αυτές, που τις προετοιμάζει μια θαυμαία διεργασία, επέρχονται ακαριαία. Με τον τρόπο αυτό γίνεται φανερό πως ο κρύσταλλος δεν σχηματίζεται από κανένα άυλο κρυσταλλικό πλέγμα, δημιουργικό μορφών, αλλ' από τις ιδιότητες και από τις αλληλεπενέργειες των ατόμων του.²⁰

Τη διαλεκτική σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου μπορούμε να την παρακολουθήσουμε με πολλή ακρίβεια στους κρυστάλλους, δηλαδή στη δομή στερεάς, διατεταγμένης ύλης. Εκείνο που ονομάζεται μορφή είναι μόνο μια σχετική κατάσταση ισορροπίας της ύλης, που πετυχαίνεται σ' ένα δεδομένο χρόνο. Το περιεχόμενο όμως μεταβάλλεται ασταμάτητα άλλοτε λίγο και άλλοτε πολύ· οπότε έρχεται σε σύγκρουση με τη μορφή και δημιουργεί νέες μορφές. Χαρακτηριστικά του γνωρίσματα είναι η κίνηση και η αλλαγή. Επομένως, είναι δυνατόν κατ' απλούστευση η μορφή να οριστεί ως συντηρητική και το περιεχόμενο ως επαναστατικό.

Εξ άλλου ούτε στους ζωντανούς οργανισμούς η μορφή παραμένει αμετάβλητη. Αν δοθεί σ' ένα φυτό νέο «περιεχόμενο» (με την αλλαγή διατροφής κτλ., δηλαδή με την επιβολή νέων εξωτερικών όρων, και όχι από καμιά εσωτερική διεργασία) θ' αλλάξει και η μορφή του. Και παρ' όλο που η τάση για επιστροφή στις παλιές μορφές είναι πολύ ισχυρή, ωστόσο οι νέες μορφές στεριώνουν με τη σειρά τους, και τα επίκτητα χαρακτηριστικά μπορεί υπό ορισμένες συνθήκες να κληρονομηθούν. Η μορφή, η «ακινησία» σε μια σχετικά σταθερή κατάσταση ισορροπίας, υπόκειται πάντα σε καταστροφή ισορροπίας, υπόκειται πάντα σε καταστροφή από την κίνηση και την αλλαγή νέου περιεχομένου.²¹

Το πρόβλημα της μορφής και του περιεχομένου στην κοινωνική πραγματικότητα, παρ' όλες τις διαφορετικές συνθήκες και τα επίπεδα, παρουσιάζεται κατά βάση το ίδιο όπως στην οργανική και ανόργανη φύση. Το περιεχόμενο της κοινωνίας είναι η παραγωγή και αναπαραγωγή της ζωής. Οι μορφές με τις οποίες συντελείται η διαδι-

20. Ό.π., σσ. 132 κ.εξ.

21. Εδώ ταιριάζουν τα λόγια του J. W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften, I, Werke*, τ. 13, Hamburg, Wegner, 1958², σ. 46, που υμνούσε τη φύση ως εξής: «Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt...».

κασία αυτή —κοινωνική οργάνωση, θεσμοί, νόμοι, ιδέες, κτλ.— ποικίλλουν. Επί ένα χρονικό διάστημα ανταποκρίνονται στην κατάσταση των παραγωγικών δυνάμεων, ύστερα έρχονται σε σύγκρουση μαζί τους, γίνονται άκαμπτες, απαρχαιωμένες και πρέπει ν' ανανεωθούν.²²

Οι αλληλεπιδράσεις μέσα στην κοινωνία είναι πολύ πιό περίπλοκες απ' ό,τι στην οργανική ή την ανόργανη φύση και γι' αυτό δεν είναι δυνατόν να επαναλαμβάνονται στην ανθρώπινη κοινωνία οι όροι που διέπουν τη φύση. Κατ' αρχήν, όμως, οι νόμοι της διαλεκτικής αντίφασης μεταξύ των συντηρητικών τάσεων της μορφής και των επαναστατικών τάσεων του περιεχομένου ισχύουν εξ ίσου για την ανθρώπινη κοινωνία, και παρουσιάζονται πάλι νέες σταθερές καταστάσεις ισορροπίας όταν οι παραγωγικές σχέσεις συμπίπτουν με τις παραγωγικές δυνάμεις.

Το βασικό περιεχόμενο της κοινωνίας, δηλαδή οι παραγωγικές δυνάμεις,²³ αλλάζει και αναπτύσσεται σταθερά. Οι κοινωνικές μορφές έχουν την τάση να παραμένουν σταθερές και να διαιωνίζονται από γενιά σε γενιά. Οι κυρίαρχες τάξεις είναι εκείνες που προσκολλώνται στις παραδοσιακές μορφές και επιδιώκουν να τους προσδώσουν τον χαρακτήρα του αιώνιου, του αμετάβλητου, του τελικού. Καί πάντοτε οι καταπιεζόμενες τάξεις είναι εκείνες που εξηγείρονται εναντίον αυτών των παραδοσιακών μορφών.

Η κυρίαρχη τάξη, για να σώσει ένα απαρχαιωμένο κοινωνικό περιεχόμενο, παίρνει προστατευτική στάση απέναντι σε παλιές μορφές. Ταυτόχρονα προσπαθεί να γεννήσει υπόνοιες όσον αφορά τις νέες μορφές, που ακόμη δεν έχουν ωριμάσει αρκετά, και να καταδικά-

22. Πβ. K. Marx - Fr. Engels, Zur Kritik der politischen ökonomie, *Ausg Werke*, τ. 2, Berlin, Dietz, 1970, Πρόλογος, σ. 503, όπου τονίζεται: «Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit dem Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein...». Εξ άλλου ο K. Marx και ο Fr. Engels επεσήμαναν τον κίνδυνο των δογματικών και μηχανιστικών υπεραπλοποιήσεων της βασικής τους θέσης: πβ. Briefe Januar 1888 - Dezember 1890, 220. Brief Engels an Joseph Bloch, *Werke*, τ. 37, Berlin, Dietz, 1974, σ. 463· επίσης πβ. *ό.π.*, Brief Engels an Starkenburg: «Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische u. s. w. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auch auf die ökonomische Basis. Es ist nicht so, daß die ökonomische Lage *Ursache*, allein aktiv ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf der Grundlage der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit».

23. Δηλαδή οι άνθρωποι με τα εργαλεία τους και την όλο και αυξανόμενη γνώση τους της παραγωγής, αλλά και με τις υλικές και πνευματικές τους ανάγκες.

σει το νέο περιεχόμενο.

Η τάση αυτή να παραγνωρίζεται το περιεχόμενο, η έμφαση που δίνεται στη μορφή σαν να ήταν το μόνο αξίο προσοχής, επηρέασε ένα μεγάλο τμήμα των δυσαρεστημένων διανοουμένων και γέννησε τον «φορμαλισμό» στην τέχνη.²⁴

Το πρόβλημα του περιεχομένου και της μορφής δεν περιορίζεται μόνο στην τέχνη. Ωστόσο, τώρα θα εξετάσουμε το πρόβλημα του περιεχομένου και της μορφής όπως παρουσιάζεται ειδικά στις τέχνες, έχοντας υπ' όψη πως η τέχνη έχει τους δικούς της κοινωνικά καθοριζόμενους νόμους και τα δικά της προβλήματα.

Κατ' αρχήν πρέπει να δούμε την έννοια του περιεχομένου στη λογοτεχνία και στην τέχνη.²⁵ Αν δηλαδή αναφέρεται στο θέμα ή στο αντικείμενο του έργου τέχνης ή στο νόημα ή στο μήνυμά του. Στο ίδιο θέμα λ.χ. μπορεί να δοθεί ένα εντελώς άλλο περιεχόμενο.²⁶ Το θέμα δεν καθορίζει από μόνο του μια ιδιαίτερη μορφή, αλλά το περιεχόμενο και η μορφή ή το νόημα και η μορφή είναι συνδεδεμένα σε διαλεκτική αλληλενέργεια.

Το θέμα υψώνεται σε θέση περιεχομένου μόνο με τη στάση του καλλιτέχνη: το παν εξαρτάται από την οπτική του καλλιτέχνη, από το βαθμό ατομικής και κοινωνικής συνείδησής του.²⁷

Είναι φανερό πως δεν μπορεί να είναι σκοπός και πρόθεση της τέχνης ν' αντιγράψει τη φύση, και το νόημα και το περιεχόμενό της δεν

24. Πβ. Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, «Η τέχνη και η κοινωνία», *Επιστ. Έλετ. ΠΑΣΠΕ*, Αθήνα, 1978, σσ. 449-481, ιδιαίτερα σ. 479. Πβ. Th. W. Adorno, *Asthetische Theorie, Gesammelte Schriften*, τ. 7, Frankfurt/M., Suhrkamp 1970, σσ. 217, 18, 380. Πβ. και G. Lukács, *Probleme des Realismus II, Werke*, τ. 5, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1964, σ. 244: «Schriftsteller, die vor der Häßlichkeit des modernen kapitalistischen Lebens einen wenn auch noch so begründeten und verständlichen, aber nur abstrakten Abscheu haben, müssen, wenn sie von dieser Gesinnung ausgehen einem leeren Formalismus verfallen».

25. Για τον Τολστόι, λ.χ. γράφει ο G. Lukács, *ό.π.*, σ. 254: «Die Kunst war für Tolstoi stets Mitteilung bestimmter Inhalte; die künstlerische Form ein Mittel, seine Leser für diese Inhalte zu gewinnen. Und gerade dieser Zug seiner Kunst - den die westlichen Ästhetiker als tendenziös verurteilten - hat es ihm ermöglicht, die großen Traditionen der Erzählkunst zu retten. Denn die großen Formen der Erzählung sind ursprünglich plastische Herausarbeitung von Menschenschicksalen, um gesellschaftlich - moralische Effekte mit den Mitteln der Kunst zu erzielen».

26. Ας θυμηθούμε πως χειρίστηκε το θέμα του *Faust* ο Lessing, ο Lenau, ο Grabbe, ο Th. Mann και ο Hans Eisler.

27. Ένα θέμα λ.χ. όπως το «θέρος» μπορεί να το πραγματευθεί κανείς ως γοητευτικό ειδύλλιο, ως συμβατική φωτογραφία, ως απάνθρωπη δοκιμασία ή ως νίκη του ανθρώπου πάνω στη φύση. Πβ. E. Fischer, *ό.π.*, σ. 146.

μπορεί να είναι μόνο ζήτημα ομοιότητας.²⁸

Όσο όμως σημαντική είναι η αναγνώριση πως το νόημα και το περιεχόμενο του έργου τέχνης ξεπερνά το θέμα του, άλλο τόσο ουσιαστική είναι η απόδοση της οφειλόμενης σημασίας στο ίδιο θέμα. Είναι απαραίτητο να μελετηθεί η εξέλιξη των θεμάτων στην τέχνη, γιατί η εκλογή των θεμάτων αντανακλά την κοινωνική πραγματικότητα.²⁹ Όταν αναλύεται οποιοδήποτε ειδικό έργο τέχνης ή καλλιτεχνικό κίνημα ή ολόκληρη περίοδος της τέχνης, θα πρέπει ν' αποφεύγονται οι προκατειλημμένες γνώμες. Όταν όμως πρόκειται για μια επισκόπηση των γενικών χαρακτηριστικών της ιστορίας της τέχνης ως συνόλου, δεν είναι δυνατόν να μην παρατηρηθεί πως οι αλλαγές στο περιεχόμενο και στη μορφή της τέχνης, σε τελευταία ανάλυση, είναι το αποτέλεσμα κοινωνικών και οικονομικών αλλαγών. Τελικά το νέο περιεχόμενο καθορίζει τις νέες μορφές.

Συχνά το νέο περιεχόμενο εκφράζεται με παλιές μορφές.³⁰ Είναι δυνατόν όμως και να καταστρέψει βίαια τις παλιές μορφές και να γεννήσει νέες.³¹ Η χριστιανική τέχνη, λ.χ., κατά την περίοδο της όψιμης αρχαιότητας, αναφέρεται³² ως παράδειγμα νέου περιεχομένου που δανείζεται παλιές μορφές. Οι χριστιανοί καλλιτέχνες έκαναν χρήση παλαιών ειδωλολατρικών μορφών για να εκφράσουν ένα νέο, όχι πια ειδωλολατρικό περιεχόμενο· ήταν υποχρεωμένοι όμως να χρησιμοποιήσουν αυτές τις παλιές μορφές για να εκφράσουν το νέο περιεχόμενο με τον πιο άμεσο τρόπο, εφ' όσον αυτές οι μορφές αντα-

28. O J. W. Goethe στη μελέτη του: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (Schriften zur Kunst, *Werke*, τ. 12, Hamburg, Wegner, 1958³, σ. 70) χρησιμοποιεί ως αφηρητικό στοιχείο το κλασικό ανέκδοτο που λέγεται για μια ζωγραφική του Ζεϋξιδος.

29. Π6. E. Fischer, *ό.π.*, σ. 123. A. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 475 και σμ. 77, 78.

30. O E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press, (1951) 1973⁸, σ. 241, λ.χ. αναφέρει ότι στον Ύμνο του Κλεάνθη ο θεός των Στωικών εμφανίζεται φορτωμένος με τα επίθετα και τις προσωνυμίες του ομηρικού Δία, γεγονός που κατά την άποψη του συγγραφέα δεν θα πρέπει να θεωρείται ως μια απλή μορφή τεχνοτροπίας, αλλά ως μια σοβαρή προσπάθεια να γεμίσουν οι παλιές φόρμες με καινούργιο νόημα. Π6. W. Schubart, *Die religiöse Haltung des frühen Hellenismus, Der alte Orient*, 35, 1937, σσ. 22 κ.εξ. M. Pohlenz, *Kleanthes Zeushymnus, Hermes*, 75, 1940, ιδιαίτερα σσ. 122 κ.εξ. O A. J. Festugière (*Le Dieu cosmique*, Paris, J. Gabalda, 1949, σσ. 310 κ.εξ) έχει ήδη σχολιάσει κατά τρόπο πολύ διαφωτιστικό τον ύμνο του Κλεάνθη.

31. Π6. A. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 479.

32. Π6. Konrad Farnet, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten. Zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen Zeit*, München, Dobbeck, 1960.

ποκρίνονται στους οικείους τρόπους όρασης. Πολλές γενιές καλλιτεχνών πέρασαν ως ότου βρεθεί μια νέα μορφή που να εκφράσει το νέο περιεχόμενο, γιατί οι νέες μορφές δεν δημιουργούνται ξαφνικά — πράγμα που ισχύει και για τα νέα περιεχόμενα. Αλλά εκείνο που ανανεώνεται πάντοτε πρώτο είναι το περιεχόμενο και όχι η μορφή. Το περιεχόμενο γεννά τη μορφή, εκείνο προηγείται, όχι μόνον ως προς τη σπουδαιότητα, αλλά και χρονικά και αυτό ισχύει για τη φύση, για την κοινωνία και, επομένως, και για την τέχνη. Όπου η μορφή είναι σπουδαιότερη από το περιεχόμενο, τότε το περιεχόμενο αποδεικνύεται απαρχαιωμένο. Λ.χ., στα τέλη του Μεσαίωνα έχουμε τη γοτθική τέχνη, τον καιρό που ξεψυχούσε η απολυταρχία το επιτηδευμένο ποσοστό και τον καιρό της παρακμής της αστικής τάξης την κενή αφαίρεση.

Η πρώτη γοτθική τέχνη³³ είδε ένα τεράστιο πλούτο νέων μορφών και εκφραστικών μέσων που πήγαζαν από ένα νέο κοινωνικό περιεχόμενο. Η διαδικασία αυτή είχε μάλιστα αρχίσει νωρίτερα, κατά την τελευταία ρωμανική περίοδο. Ο τυπικός ρωμανικός κόσμος του φεουδαρχικού συστήματος είχε επαναστατικοποιηθεί.

Έτσι, καθώς η ρωμανική τέχνη μετατρέπεται σε γοτθική, καθώς η καθαρή φεουδαρχία υποχωρεί μπρος σε μια κοινωνική κατάσταση όπου η αστική τάξη μπορεί να προοδεύει διαδοχικά, ένα νέο κοινωνικό περιεχόμενο γεμίζει την τέχνη και παράγει νέες μορφές και νέα εκφραστικά μέσα· η νέα αυτή τέχνη είναι εν μέρει ρεαλιστική και εν μέρει εκστατική. Στον γοτθικό ρυθμό —το πρώτο «αστικό» κίνημα στην τέχνη μέσα στο υπάρχον ακόμη φεουδαρχικό σύστημα— το αποτέλεσμα ήταν εξαιρετικά αντιφατικό: από τη μια μεριά ένας βίαιος, εξαιρετικά τολμηρός ρεαλισμός, από την άλλη ένας θερμός πόθος για μια πνευματική ζωή. Αυτό προκάλεσε τη βαθιά αντιφατική φύση της γοτθικής τέχνης. Αλλά πάνω απ' όλα η γοτθική τέχνη σημαίνει εξανθρωπίση ιερών θεμάτων. Ο Giotto ήταν ο πρώτος δάσκαλος του νέου ανθρωπισμού. Ο Χριστός γίνεται τώρα αληθινά γιός του ανθρώπου.

Όταν θαυμάζουμε τον εντυπωσιακό «ρεαλισμό» στο έργο του Giotto, δεν θα πρέπει να κάνουμε το λάθος να πιστέψουμε πως η βυζαντινή και η πρώτη ρωμανική τέχνη ήταν «μη πραγματική» ή ότι αυθαίρετα

33. Ο καθολικός συγγραφέας Fr. Heer (*Aufgang Europas. Eine Studie zu den Zusammenhängen zwischen politischer Religiosität, Frömmigkeitsstil und dem Werden Europas im 12. Jahrhundert*, Wien-Zürich, 1949) κατάλαβε πλήρως πως η νέα τέχνη που σάρωσε και το περιεχόμενο και τη μορφή των φεουδαρχικών ρωμανικών παραδόσεων καθοριζόταν από τις κοινωνικές αλλαγές και εξεγέρσεις της εποχής.

διέστρεψε την πραγματικότητα. Η αλαζονική μοναξιά των βυζαντινών αυτοκρατόρων, η αλύγιστη, απάνθρωπη ακινησία των προσώπων, το «αφύσικο» των αναλογιών δεν ήταν αποτέλεσμα της ανικανότητας του καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες όμως αυτοί, άμεσα εξαρτώμενοι από την κυρίαρχη τάξη, είχαν ως σκοπό τους να παρασταίνουν μια «αιώνια» τάξη του κόσμου, ν' απεικονίζουν προσοπεία υψηλού κοινωνικού χαρακτήρα. Οι ιδιότητες της εξουσίας ήταν πιο σπουδαίες από τους ανθρώπους που περιβάλλονταν με τα αξιώματα της εξουσίας. Λειτουργία του καλλιτέχνη δεν ήταν να υμνεί τη φύση, αλλά να εξυμνεί το κοινωνικό καθεστώς.

Μέχρις εδώ έγινε μια πολύ συνοπτική αναφορά ως προς το πως οι νέες μορφές έκφρασης, η νέα τεχνοτροπία, εξελίσσονται ως αποτέλεσμα αλλαγών του κοινωνικού περιεχομένου. Το κοινωνικό περιεχόμενο ποτέ δεν εκφράζεται άμεσα, αλλά μόνον έμμεσα και αυτό θα πρέπει να το λαβαίνει υπ' όψη της η κοινωνιολογία της τέχνης.

Εδώ είναι δυνατόν να γίνει μόνον νύξη μιας ανάλυσης πάνω στο γιατί ο γοθικός ρυθμός πήρε τις ιδιαίτερες μορφές που πήρε. Ο Α. Hauser³⁴ θέτει μερικά τέτοια προβλήματα ως προς το τι ήταν αυτό που προκάλεσε την αλλαγή αυτή. Είναι όμως δύσκολο να δοθούν απόλυτα ακριβείς απαντήσεις, γιατί τα αίτια είναι πολλά και δεν μπορεί κανείς να κρίνει εύκολα σε ποιό σημείο οι ποσοτικές αλλαγές εξελίχθηκαν σε ποιοτικές.³⁵ Κατά την παραπάνω άποψη, η κοινωνική ιστορία της τέχνης ισχυρίζεται απλώς πως οι καλλιτεχνικές μορφές δεν είναι μόνο

34. A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, C. H. Beck, 1958, σ. 255: «Woher kam der erste Anstoß zum gotischen Stilwandel?... Was war zuerst da: das Kreuzgewölbe oder die Idee der vertikalen Gliederung? Wurde der Vertikalismus den Baumeistern der gotischen Kathedralen erst durch die vorhandenen Mittel zu seiner Verwirklichung nahegelegt, oder war es vielmehr die Vision der Höhe, die gotische Exaltiertheit, die dem Handwerk die Mittel zu seiner Übertragung in Stein und Glas abzwang?». Πβ. E. Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, τ. I, Berlin, Vereinig. Wissensch. Verleger, 1915 του ίδιου, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, τ. I, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925· V. Sabouret, *Les voûtes nervurées: rôle décoratif des nervures. Le Génie civil*, 1928· P. Abraham, *Viollet - Le - Duc et le rationalisme médiéval*, 1934, σσ. 144, 146.

35. Θα πρέπει ίσως να παραδεχθούμε αυτό που γράφει ο Α. Hauser, *ό.π.*, σσ. 296-297: «Die Einwände gegen die Sozialgeschichte der Kunst rühren in der Hauptsache daher, daß man ihr Bestrebungen zuschreibt, die sie weder verfolgen kann noch verfolgen will. Sie versucht namentlich nie, es sei denn in ihren rohesten Formen, die Kunst als einen homogenen, umfassenden und direkten Ausdruck der jeweiligen Gesellschaft darzustellen. Sozial homogen kann die Kunst einer historisch mehr oder weniger entwickelten Epoche schon deshalb nicht sein, weil die Gesellschaft einer solchen Epoche selbst nicht homogen ist; sie kann, immer nur der Ausdruck einer Schicht, einer Gruppe, einer Interessengemeinschaft sein und wird so viele gleichzeitige Stil Tendenzen aufweisen, als die betreffende Gesellschaft kulturtragende Schichten besitzt».

μορφές ατομικής συνείδησης, που καθορίζονται οπτικά ή ακουστικά, αλλά και εκφράσεις μιας κοινωνικά καθοριζόμενης κομοαντίληψης.³⁶ Θα έπρεπε ίσως να προστεθεί πως ακόμη και «οι οπτικά ή ακουστικά καθοριζόμενες» μορφές ατομικής εμπειρίας δεν έχουν αναπτυχθεί ανεξάρτητα από την κοινωνική εξέλιξη. Οι νέοι τρόποι όρασης και ακοής δεν είναι απλώς αποτέλεσμα δελτιωμένων ή εκλεπτυσμένων αισθητηριακών αντιλήψεων, αλλά και νέων κοινωνικών πραγματικοτήτων. Π.χ. ο ρυθμός μιας μεγάλης πολιτείας διεγείρει νέους τρόπους όρασης και ακοής, και ο ρυθμός μιας επαρχιακής πόλης άλλους κ.ο.κ. Το ζήτημα είναι, ωστόσο, πως οι κοινωνικές συνθήκες σπάνια βρισκουν άμεση αντανάκλαση στην τέχνη και οι νέες καλλιτεχνικές μορφές και ιδέες δεν συμπίπτουν πλήρως με το νέο κοινωνικό περιεχόμενο.

Επομένως, όταν αναλύονται τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα μιας ξεχωριστής εποχής πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψη τα προβλήματα τεχνοτροπίας και μορφής, καθώς και η επικρατούσα τεχνοτροπία, αλλά θα πρέπει επίσης να παρατηρούνται και οι παρεκκλίσεις από την τεχνοτροπία αυτή· κατά την επισκόπηση της ιστορίας της τέχνης δεν θα πρέπει να θεωρείται η τέχνη ως ένα ανώνυμο όλο, αλλά ως έργο ατομικών καλλιτεχνών με τα δικά τους ειδικά χαρίσματα και τους δικούς τους ειδικούς πόθους. Κατά βάση, θα πρέπει να ερευνώνται οι κοινωνικοί όροι. Θα πρέπει ν' αποφεύγει κανείς να διαβλέπει σε κάθε έργο τέχνης ή σε κάθε στοιχείο τεχνοτροπίας την άμεση και αναμφισβήτητη έκφραση μιας τάξης ή μιας κοινωνικής κατάστασης. Αν πάλι δεν εξετάζονται τα κοινωνικά αίτια που επιφέρουν την αλλαγή στα θέματα, τις μορφές και στο περιεχόμενό της, θα καταλήξουμε αναγκαστικά στην αφηρημένη θεώρηση και τον αισθητισμό,³⁷ αφού σε τελευταία ανάλυση το κοινωνικό στοιχείο είναι ο αποφασιστικός παράγοντας στη διαμόρφωση της τεχνοτροπίας. Θα ήταν, ωστόσο, ανόητο χάριν του περιεχομένου να τεθεί η μορφή σε δευτερεύουσα θέση. Η τέχνη είναι μορφοποίηση, και μόνον η μορφή κάνει ένα προϊόν έργο τέχνης. Η μορφή δεν είναι κάτι τυχαίο, αυθαίρετο ή επουσιώδες. Οι νόμοι και οι συμβατικότητατες της μορφής είναι η προσωποποίηση της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στην ύλη.

Η μορφή ενός κοινωνικού αντικειμένου — ενός προϊόντος εργα-

36. A. Hauser, *ό.π.*, σ. 299.

37. Όσον αφορά το έμβλημα «L'art pour l'art», πβ. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σσ. 459-460. Πβ. Th. W. Adorno, *ό.π.*, σσ. 31, 60, 351 κ.εξ., 369 και 473· A. Jausser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, τ. 2, München, C.H. Beck, 1953, σ. 259· E. Fischer, *ό.π.*, σ. 77· E. Παναγιώτου, *Αισθητική*, Αθήνα, Ίκαρος, 1959³, σ. 85.

οίας— συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία του. Ο πρωτόγονος άνθρωπος διαμόρφωσε την πέτρα το ξύλο ή το κόκκαλο έτσι ώστε να εξυπηρετεί τους σκοπούς του.³⁸ Χιλιάδες χρόνια πριν εξελιχθεί ένα καθιερωμένο σχήμα για το αγγείο, κατασκεύαζαν αγγεία για έναν ad hoc σκοπό, για τη λειτουργία, όχι για τη μορφή. Τελικά επικράτησε μια ιδιαίτερα χρήσιμη και πρακτική μορφή, ως υπόδειγμα για ορθολογιστική παραγωγή. Έτσι η μορφή αποδεικνύεται ότι είναι παγιωμένη κοινωνική εμπειρία.

Η μορφή καθορίζεται και αυτή, ως ένα βαθμό, από την ύλη. Αυτό δεν σημαίνει πως μια ορισμένη μορφή «λανθάνει» μέσα σε μια ιδιαίτερη ύλη, ούτε ότι κάθε ύλη τείνει στην τελειοποίησή της, ούτε πως η επιθυμία του ανθρώπου να μορφοποιεί την ύλη συνδέεται προς κάποια «μεταφυσικής» σκοπιμότητας «θέληση προς μορφή». Ωστόσο κάθε ύλη έχει τις ειδικές της ιδιότητες που της επιτρέπουν να μορφοποιηθεί κατά ειδικούς, αν και, ενδεχομένως, ποικίλους τρόπους.

Αν σκεφτούμε πως η ανθρώπινη εμπειρία σε άλλα πεδία ομαδικής δραστηριότητας επιβεβαίωσε εξ άλλου την αξία του ρυθμού και της ρυθμικής επανάληψης,³⁹ θα δούμε πως εξαφανίζεται εντελώς το μυστικιστικό στοιχείο στο οποίο συχνά αποδίδουν τον σεβασμό που δείχνει ο πρωτόγονος άνθρωπος για την τάξη.

Μορφές που εξελίσσονται από ομαδικές διαδικασίες εργασίας—μορφές δηλαδή που αποτελούν παγιωμένη κοινωνική εμπειρία—τείνουν να είναι εξαιρετικά συντηρητικές, όπως π.χ. η οικοδομική.⁴⁰ Η συντηρητική τάση της μορφής είναι μια ελέκταση της τάσης όλων των ομάδων να διατηρήσουν τη δυσκολοκατακτημένη τους κοινωνική και τεχνική πείρα, να την μεταδώσουν από γενιά σε γενιά σαν αποθησαυρισμένη κληρονομιά.

Οι μορφές της τέχνης, όταν εγκαθιδρυθούν, δοκιμαστούν, μεταδιδαστούν και «καθιερωθούν» είναι εξαιρετικά συντηρητικές. Ακόμη κι όταν το αρχικό μαγικό νόημα⁴¹ έχει ξεχαστεί εντελώς, οι άνθρωποι εξακολουθούν να μένουν προσκολλημένοι στις παλιές μορφές με πολύ

38. Πβ. Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σσ. 449 κ.εξ.

39. Πβ. Κ. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1902· E. Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Hamburg, Rowohlt, 1966, σ. 217· Ch. Caudwell, *Illusion and Reality*, London, Lawrence & Wishart, 1946, σ. 125. Πβ. Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 451 και σημ. 12, 12α.

40. Στις πέτρινες οικοδομές νεότερων εποχών, αναγνωρίζουμε στοιχεία της πρωτόγονης τεχνολογίας που είχαν τα καλύβια από χόρτο, πηλό ή ξύλο.

41. Πβ. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Schriften*, τ. 1, Frankfurt/M., 1955, σ. 376. Πβ. Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σσ. 450 κ.εξ.

σθεασμό.⁴² Χρειάστηκε πάντα ένα νέο κοινωνικό περιεχόμενο, μια νέα τεχνική κατάκτηση, για να καταστραφούν εν μέρει, και εν μέρει να τροποποιηθούν οι παλιές μορφές και να γεννηθούν νέες.

Η μαγική λειτουργία⁴³ της τέχνης έχει εξαφανιστεί από καιρό, και οι μορφές της, ύστερα από πολλούς αγώνες, έχουν προσαρμοστεί σε νέες κοινωνικές καταστάσεις και απαιτήσεις. Ωστόσο ένα φάντασμα της αρχαίας μαγείας των προϊστορικών χρόνων κυνηγεί ακόμη τη σύγχρονη ποίηση και μουσική.

Η εσοκευμένη επιστροφή στο αρχαϊκό, το μυθικό, το πρωτόγονο, σε πολλά έργα και κινήματα της σύγχρονης τέχνης έχει και αυτή κάποια σχέση με τούτο. Ο φετιχικός χαρακτήρας⁴⁴ ενός ολόκληρου κόσμου τεχνικού, οικονομικού και κοινωνικού μηχανισμού από τον οποίο ο καλλιτέχνης έχει τελείως αλλοτριωθεί, η ατέλειωτη ειδίκευση και διαφοροποίηση, όλα αυτά δημιουργούν μια νοσταλγία για την «πηγή»,⁴⁵ για μια ενότητα αυτάρκη. Η δυσπιστία του καλλιτέχνη για κάθε τι που είναι εύκολο, πρόχειρο και αυτοϊκανοποιημένο τον οδηγεί σ'

42. Τα πρώτα αυτοκίνητα, λ.χ., έχουν τη μορφή αμαξών. Είναι «αυτοκίνητα αμάξια». Αργότερα ελεμδαίνονται αιτήματα πρακτικά, αεροδυναμικά κτλ. Μια θέωση της διομηχανικής αισθητικής θ' αποδείξει ότι το διομηχανικό προϊόν δεν είναι έργο τέχνης. Το πρότυπο του όμως είναι δυνατόν να εξελιχθεί σε πρότυπο καλλιτεχνικό.

43. Πβ. Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.*, σσ. 453 κ.εξ.

44. Πβ. *ό.π.*, σ. 465. Πβ. Κ. Marx, *Das Kapital, Kritik der politischen ökonomie*, διδλ. Α', μερ. Α', κεφ. I, IV, *Werke*, τ. 1, έκδ. Β. Kautsky, Stuttgart, Kröner, 1957, σσ. 49 κ.εξ. και Th. W. Adorno, *Asthetische Theorie*, σσ. 33, 338.

45. Πολλοί παράγοντες συνδυάστηκαν και έδωσαν έτσι νέα ώθηση στη ρομαντική νοσταλγία για την «πηγή». Στη σύγχρονη λυρική ποίηση, λ.χ., υπάρχουν δύο αντίπαλες τάσεις. Η μία ξεκινά να κατασκευάσει το ποίημα κατά τρόπο εντελώς συνειδητό, ελεύθερο από κάθε «μαγεία». Η άλλη εκπροσωπεί την επιθυμία της επιστροφής στην «πηγή». Ο L. Aragon εκφράζει αυτήν την τάση σ' ένα από τα ωραιότερά του ποιήματα:

«Je dis avec les mots des choses machinales
Plus machinalement que la neige neigeant
Mots démonétisés qu'on lit dans le journal
Et je parle avec eux le langage des gens.

«Soudain c'est comme un sou tombant sur le bitume
Qui fait nous retourner au milieu de nos pas
Inconscient écho d'un malheur que nous tûmes
Un mot chu par hasard, un mot quine va pas...

«Que je dise d'oiseaux et de métamorphoses
Du mois d'août qui se fâme au fond des mélilots
Que je dise du vent, que je dise des roses
Ma musique se brise et se mue en sanglots».

έναν αρχαισμό που αρνείται να κολακεύει τις αισθήσεις. Ύστερα από την αισθησιακή τέχνη των ιμπρεσιονιστών γεννήθηκε ένα αντικίνημα, η επιθυμία να φτάσουν στη δομή των πραγμάτων, να συλλάβουν τη μονιμότητά τους, όχι τη φευγαλέα στιγμή. Η συγκέντρωση στη μορφή έγινε ο σκοπός: το έργο του καλλιτέχνη ή του λογοτέχνη άρχισε να συγκινεί άμεσα τους ανθρώπους, όπως η μουσική και η ποίηση, όχι τόσο με το θέμα του όσο με τη μορφή του.

Επομένως δεν θα πρέπει ν' αγνοείται η επίδραση του ιστορικού περιγύρου πάνω στον καλλιτέχνη και στα έργα του· αντίθετα, θα πρέπει ν' ανακαλυφθούν οι πολυποίκιλοι τρόποι με τους οποίους το περιεχόμενο και η μορφή ενός ξεχωριστού έργου τέχνης αντιστοιχούν σε μια κοινωνική κατάσταση. Το να μη βλέπουμε «στην τέχνη παρά μόνο τέχνη», κι έτσι ν' απορρίπτουμε ως ασήμαντο εκείνο που ο καλλιτέχνης έχει «εξυψώσει» σε τέχνη είναι μεγαλύτερη πλάνη από εκείνη που συνιστά η ανάλυση ενός έργου με βάση όρους απλώς κοινωνιολογικούς, δίχως να λαμβάνεται υπ' όψη η ποιότητα ή η μορφή του.⁴⁶

Ο καλλιτέχνης, σε τελευταία ανάλυση, εξυπηρετεί μια κοινωνική ανάγκη.⁴⁷ Υπάρχει όμως και η δική του ατομική ανάγκη ως καλλιτέ-

46. Στη μουσική λ.χ. το περιεχόμενο δεν διαγράφεται τόσο καθαρά όσο το περιεχόμενο της λογοτεχνίας ή των εικαστικών τεχνών· αυτός είναι και ο λόγος που η μουσική προσφέρεται τόσο εύκολα για κατάχρηση ως μέσο άμβλυνσης της συνείδησης. Κι όμως το περιεχόμενο της μεγάλης μουσικής δεν είναι τόσο ολοκληρωτικά αόριστο ώστε να μην έχει σημασία τι το καθορίζει, όπως λ.χ. στην «Ηρωική» του Beethoven. Ο I. Strawinsky, ωστόσο στην αυτοβιογραφία του υποστηρίζει πως δεν έχει σημασία αν την συμφωνία αυτή ο Beethoven την εμπνεύστηκε από τον αυτοκράτορα Ναπολέοντα ή τον δημοκρατικό Βοναπάρτη. Αυτός θέλει να κρίνεται η μουσική του Beethoven μόνον από την μορφή της. Πβ. E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, σ. 204. Παρόμοια άποψη ότι δηλαδή η μουσική εκφράζει μόνον γενικές και αναίτιες συγκινήσεις, συναντάται στον Fr. Schopenhauer (*Der Welt als Wille und Vorstellung, Werke*, τ. 3, Wiesbaden, E. Brockhaus, 1966, τ. 2, σσ. 512 κ.εξ.). Γι' αυτόν η μουσική είναι εντελώς «ανεξάρτητη από τον φαινομενικό κόσμο», είναι «αντιγραφής της ίδιας της βούλησης»· πβ. E. Μουτσόπουλου, *Φιλοσοφικοί Προβληματισμοί*, τ. 1, Αθήναι, 1971, σ. 279. Ο G. W. Hegel όμως κρίνει διαφορετικά: πβ. *Vorlesungen über die Aesthetik, Sämt. Werke*, έκδ. H. Glockner, Jubiläumsausgabe,⁴ Stuttgart, Frommann, 1964, τ. 14, σσ. 195-196: «das bloße sich selbst Empfinden der Seele und das tönende Spiel des sich selbst Vernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt, und läuft Gefahr... leer und trivial zu werden... Wenn uns der Gesang die Empfindung z.B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb so gleich: was ist verloren gegangen?... Denn die Musik hat es nicht mit dem Innem als solchen, sondern mit dem erfüllten Innem zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen».

47. Πβ. K. I. Δεσποτόπουλου, «Η πολιτική εθθύνη του πνευματικού ανθρώπου»,

Α. Χριστοδουλίδη - Μαζαράκη

χνη, να τον ευχαριστεί αυτό που δημιουργεί.⁴⁸ Αυτή η φαινομενικά αμέριμνη ικανοποίηση που νοιώθει ο καλλιτέχνης υπερνικώντας πολύ δύσκολα προβλήματα μορφής περιέχει ένα πολύ σοβαρό ηθικό στοιχείο που δεν πρέπει να το παραβλέπει κανείς όταν αναφέρεται στη φύση και στην ουσία της τέχνης. Η μορφή του καλλιτεχνήματος είναι κάτι περισσότερο από κατάλληλος μόνον φορέας για το περιεχόμενο του: είναι μια πρωτότυπη, «κομψή» λύση⁴⁹ δυσκολιών, που δεν προέρχονται μόνο από το περιεχόμενο, αλλά και από την καθαρή χαρά του καλλιτέχνη να τις υπερνικήσει. Η μορφή γίνεται τότε θρίαμβος, γιατί αποτελεί τη λύση ενός προβλήματος. Έτσι η αισθητική ποιότητα μετατρέπεται σε ηθική.

Μελετήματα Πολιτικής Φιλοσοφίας, Ἀθήναι, 1975, σσ. 101-110. Π6. Th. W. Adorno, *ό.π.*, σσ. 350 κ.εξ., όπου υποστηρίζει πως «η καλλιτεχνική εργασία είναι κοινωνική εργασία». Π6. και Α. Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, *ό.π.* σσ. 479 κ.εξ.

48. Όταν ο G. W. Hegel, *Vorl. über die Aesthetik*, τ. 14, μερ. Γ', III, II, 3b, σσ. 213-214, αναφέρει πως ο συνθέτης πρέπει να ενδιαφέρεται εντελώς άσχετα από το περιεχόμενο, «για την καθαρά μουσική δομή του έργου του και για το πνεύμα και τη χάρη αυτής της αρχιτεκτονικής» αναγνωρίζει την καθαρή ευχαρίστηση που νοιώθει ο κάθε καλλιτέχνης εκμεταλλευόμενος τις πολυποίκιλες δυνατότητες της τέχνης του.

49. Οι λεπτές μορφικές ανακαλύψεις και λύσεις μπορεί να διαφεύγουν από τον μη ειδικό, μπορεί μάλιστα να του φαίνονται παράξενες και δυσάρεστες, κι όμως είναι ουσιαστικές για τον πλούτο του έργου και για την ανάπτυξη της τέχνης. Και ακριδώς αυτή η εφευρετικότητα στις μορφές, αυτό το πολύ σοβαρό παιχνίδι με τα εκφραστικά μέσα, συνιστούν κάποτε την ποιότητα ενός καλλιτεχνήματος.