

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΫΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Θὰ ἐπιχειρήσω στὸ σύντομο αὐτὸ κείμενο νὰ διαλεχθῶ μὲ ἐκδοχὲς τῆς σύγχρονης αἰσθητικῆς καὶ θὰ προσπαθῶ νὰ «περιγράψω» τὶς κατηγορίες ποὺ συνιστοῦν βασικὲς προϋποθέσεις τῶν σχέσεων τέχνης (ὡς μιᾶς μορφῆς μύθου) καὶ ἀνθρώπου.

Ἄν λοιπὸν ὁ ἀφορισμὸς «κάθε μεγάλο ἔργο τέχνης εἶναι ἓνας μύθος» δὲν βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, πρέπει νὰ δοῦμε τί σημαίνει μύθος¹ καὶ ποιὰ ἡ σχέση του μὲ τὴν ἀνθρώπινη πράξη², μὲ τὴν ἀνθρώπινη δημιουργία.

Εἶναι ἄραγε ὁ μύθος ὡς ἔργο τέχνης μετοχὴ ἢ δημιουργία; Στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ἡ νεώτερη αἰσθητικὴ³ τείνει νὰ ἀποδεχθεῖ τὴν ἄποψη τῆς δημιουργίας καὶ νὰ ἀποδεσμευθεῖ ἀπὸ ἐκδοχὲς ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ δώσουν προεκτάσεις «μεταφυσικὲς»⁴.

Γιὰ ἓνα μεγάλο τμῆμα τῶν νεώτερων θεωρητικῶν ὁ μύθος εἶναι μιὰ στιγμή τῆς ἀνθρώπινης δημιουργίας, τῆς ἀνθρώπινης πράξης καὶ ὅχι ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Freud ἓνα, ἔστω καὶ καταπιεσμένο, ξέσπασμα πόθου⁵. Τὸ πόσο σημαντικὴ εἶναι αὐτὴ ἡ διαφορὰ μπορούμε νὰ τὸ καταλάβουμε, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ὁ πόθος «συνεχίζει» τὴ φύση, ἐνῶ ἡ δημιουργία τὴν ξεπερνᾷ.

1. Περισσότερα στὸ ἐνδιαφέρον διδλίο τοῦ G. GUSDORF, *Mythe et Métaphysique*, Paris 1953, σ. 11 κ.έ. ἰδιαίτερα 244 κ.έ. καὶ ἀκόμα τὴν ἐργασία τοῦ A. ANWANDER, *Zum Problem des Mythos*, Würzburg 1964.

2. Βλ. STAVROS PANOU, *Dialektik der Praxis* στὴν ἐργασία μου *Dialektisches Denken*, München 1973, καὶ ἀκόμα Kritik und Praxis, στό: ST. PANOU, *Gewalt und Freiheit. Aufsätze zur Sozialphilosophie*, München 1985, σσ. 47-62.

3. Περιορίζομαι νὰ ἀναφέρω τὶς ἐργασίες τῶν TH. ADORNO, *Noten zur Literatur I καὶ II*, Frankfurt 1963 καὶ *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, E. FISCHER, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Wien 1962, D. HENRICH (ἐκδ.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt 1982, F. KOPPE, *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt 1983.

4. M. KERKHOFF, Die Rettung des Nichtidentischen, στό: *Philosophische Rundschau* 21 (1974) 56-74.

5. S. FREUD, Das Unbewußte, *Ges. Werke X*, 260 κ.έ., πβ. ἐπίσης Das Ich und das Es, *Ges. Werke XIII* καὶ τὴν ἐνδιαφέρουσα ἐργασία τοῦ P. RICOEUR, γιὰ τὸν Freud, *L'interprétation*, Paris 1968, ἀκόμα R. KUHN, Psychoanalytische Theorie als Kunstphilosophie, στό: D. HENRICH, *Theorien der Kunst*, ὁ.π. σ. 179 κ.έ.

Ἄν δοῦμε στὴ δημιουργία τὴν ἀπαρχὴ τοῦ μύθου, ὅπως σὲ κάθε πολιτισμό, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ φύση, θὰ μπορούσαμε ἀρκετὰ εὐκόλα νὰ διαχωρίσουμε τὸ ὄνειρικό σύμβολο ἀπὸ τὸ μυθικό. Τὸ ὄνειρικό σύμβολο εἶναι ἔκφραση πόθου, τὸ μυθικό εἶναι μιὰ χρονικὴ στιγμή τῆς συνεχοῦς δημιουργίας τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ τρόπο ποιητικό, προφητικό ἢ μ' ἓναν ὁλότελα ἰδιότυπο τρόπο στράτευσης.

Ὁ μύθος εἶναι ἡ στιγμή ἐκείνη τῆς δημιουργίας κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἄνθρωπος εἰσέρχεται σὲ μιὰ νέα διάσταση, στὸ γεγονὸς καὶ τὴ λειτουργικότητα τοῦ μέλλοντος. Ὁ μύθος εἶναι γλώσσα τοῦ ὑπερβατικοῦ στὴν ἀποφασιστικότερή του μορφή, γλώσσα τοῦ ὑπερβατικοῦ στοιχείου τοῦ ἀνθρώπου στὴ σχέση του μὲ τὴ φύση⁶.

Σὲ κάθε μεγάλο ποιητικό ἢ θρησκευτικό μύθο ὁ ἄνθρωπος ἀποτυπώνει τὸ στοιχεῖο τοῦ ὑπερβατικοῦ, ποὺ ὑπάρχει ἐντὸς του, στὴ σχέση του μὲ τὴ δοσμένη τάξη, τὴν τάξη τὴν κοσμολογική. Ἡ σχέση αὐτὴ ἐμπλέκει τὸ μύθο μὲ μιὰ ἄλλη κοσμολογικὴ κατηγορία καὶ θέτει ἔντονο τὸ ἐρώτημα τῆς σχέσης μύθου καὶ χρόνου. Ἄν δὲν δεχθοῦμε τὴ θέση τοῦ μεγάλου θρησκευτολόγου Mircea Éliade⁷, ὅταν μιλά γιὰ μαγικο-θρησκευτικό συμβολισμό στοὺς μύθους καὶ ὅταν βλέπει τὸ μύθο ὡς τεχνικὴ ἐξόδου ἀπὸ τὸ χρόνο, ἀλλὰ δεχτοῦμε τὴν ἀποψη τοῦ Van der Leeuw⁸, ποὺ θεωρεῖ τὸ μύθο ὡς «ἐπιστροφή στὸ οὐσιώδες» τότε ἡ οὐσία τῶν μεγάλων μύθων εἶναι κατάκτηση καὶ κυριαρχία στὸ χρόνο καὶ ὄχι ἐξοδος ἀπ' αὐτόν. Ὁ «μεγάλος χρόνος» τῶν μύθων δίνει τὴ δυνατότητα στὸν ἄνθρωπο νὰ ξαναζήσει τὴ στιγμή τῆς δημιουργίας, τὸ φανέρωμα τοῦ κόσμου. Ἐτσι ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος δὲν νιώθει ὡς τμῆμα τοῦ κόσμου, ἐγκλειστος μέσα σ' αὐτόν, ἀλλὰ ὡς μιὰ ὄντοτητα ποὺ εἶναι ἱκανὴ νὰ ξεπεράσει καὶ νὰ μεταβάλλει τὸν κόσμο ὡς ἓνας δημιουργός.

Ὁ Προμηθεὺς ἢ οἱ προφῆτες τοῦ Ἰσραὴλ δὲν ἀποτελοῦν τίποτε ἄλλο παρὰ στιγμὲς ποὺ φανερώνουν τὴ δυνατότητα μιᾶς νέας ἀρχῆς, ὅτι ἐγὼ καὶ ὁ καθένας μας μπορούμε ν' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴ ζωὴ μας καὶ νὰ ἀλλάξουμε, στὸ μέτρο τοῦ δυνατοῦ, τὸν κόσμο. Αἰσιόδοξη θέση, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ σπουδαιότερο στὸ «κάλεσμα τοῦ μύθου»⁹.

Ἄν τὸ ὑπερβατικό δὲν κατανοηθεῖ μόνο ὡς στοιχεῖο τοῦ θείου, ἀλλὰ

6. M. BENSE, *Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Kommunikation, Aesthetica III*, Krefeld - Baden-Baden 1958, σ. 43 κ.ε.

7. Πρβ. M. ÉLIADE, *Le sacré et le profane*, Paris 1965, σ. 60 κ.ε. καὶ P. M. NILSON, *Primitive Time Reckoning*, Lund 1920.

8. VAN DER LEEUW, *L'homme primitif et la religion*, Paris 1940, σ. 86 κ.ε. Τοῦ ἴδιου, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen ²1955.

9. Πβ. τὴν ἐνδιαφέρουσα ἐργασία τοῦ P. RICOEUR, *Finitude et culpabilité*, τ. II, *Le symbolique du mal*, Paris 1960.

ὥς μιὰ διάσταση καὶ τοῦ ἀνθρώπινου ἀποκαλύπτουμε σὲ κάθε μῦθο τὴν ἀνάμνηση αὐτοῦ τοῦ ὑπερβατικοῦ καὶ τὸ κάλεσμα στὸν ἄνθρωπο νὰ ἐκδηλώσει τὴν ἱκανότητά του μὲ ἱστορικὲς πράξεις. Ὁ Paul Ricoeur εἶναι πολὺ χαρακτηριστικός, ὅταν μιλά γιὰ ὀργανικὴ ἐνότητα ὀνείρου καὶ δημιουργίας καὶ ὅταν τονίζει ὅτι τὸ ἔργο τέχνης δὲν εἶναι μόνο μιὰ ἀπλὴ προβολὴ τῶν συγκρούσεων τοῦ καλλιτέχνη. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἓνα «ὄνειρο» ποὺ λειτουργεῖ μὲ κοινωνικὲς ἀξίες καὶ ἀπαιτεῖ τὴ συμμετοχὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὴν προσωπικὴ δημιουργία του. Ὑπάρχει μιὰ ἐνότητα οὐσιαστικὴ μεταξὺ ὀνείρου καὶ δημιουργίας. Στὴ δημιουργία ἡ συγκεκριμένη πράξη δὲν ἐμφανίζεται ὥς δευτερεύουσα στιγμή, ὥς δευτερεύων χρόνος, ἀλλὰ παίζει τὸν πρωταρχικὸ καὶ καθοριστικὸ ρόλο στὴν παράσταση τοῦ μύθου, ὁ ὁποῖος εἶναι μόνο ἓνα μέρος αὐτῆς τῆς πράξης, αὐτῆς τῆς δημιουργίας¹⁰. Ἄν ἡ δραστηριότητα τοῦ ζώου εἶναι μόνο μιὰ συνέχεια τοῦ πόθου καὶ τῶν ἀναγκῶν τοῦ εἴδους, ἡ δημιουργία στὸν ἄνθρωπο ἀποτελεῖ τροφὴ τῆς ὑπαρξῆς του καὶ ἐκφράζεται μὲ τρόπους ποὺ ξεπερνοῦν τὸ πράττειν, ὅταν ἐκδηλώνεται ὥς σχεδιασμὸς καὶ ἐφεύρεση, ὅ,τι λέει ἡ λέξη δημιουργία.

Ὅ,τι καθορίζει τὴ διαφορὰ τοῦ μυθικοῦ συμβόλου ἀπὸ τὸ ὀνειρικὸ σύμβολο εἶναι ἡ πρακτικότητά ἐνὸς μοντέλου. Ὅταν ὁ Lévi-Strauss¹¹ γράφει ὅτι ὁ σκοπὸς τοῦ μύθου βρίσκεται στὴ δημιουργία ἐνὸς λογικοῦ μοντέλου γιὰ τὴ λύση μιᾶς ἀντινομίας καὶ πιστεύει ὅτι ἴσως μιὰ μέρα ἀνακαλύψουμε ὅτι στὴ μυθικὴ σκέψη καὶ στὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη ὑπάρχει ἡ ἴδια «λογικὴ» τὸ μόνο ποὺ μὲ ἐνοχλεῖ εἶναι ἡ λέξη λογικὴ, γιὰτὶ αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ μοντέλο περιορίζεται καὶ γίνεται μιὰ ἔννοια, ἐνῶ ὁ μῦθος δὲν περιορίζεται ἀπὸ τὸ «λόγο». Παρὰ ταῦτα ὁ Lévi-Strauss ἔχει δίκιο, ὅταν βλέπει τὴ λειτουργικὴ ἐνότητα τοῦ μύθου καὶ τῆς ἐπιστημονικῆς ὑπόθεσης στὴν ἔννοια τοῦ μοντέλου.

Ὁ Προμηθεὺς ἢ ὁ Οἰδίποδας, ἢ οἱ μῦθοι γιὰ τοὺς θεοὺς εἶναι ἐρωτήσεις γιὰ τὸ νόημα, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ δώσει ἢ νὰ ἀνακαλύψει μιὰ ἀπάντηση. Ἡ ψυχανάλυση, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἐξάντλησε τὴ δύναμή της ὁδηγώντας μας στὸ χῶρο τοῦ ἀσυνειδήτου, ἀλλὰ ὁ μῦθος εἶναι αὐτοδημιουργός, γι' αὐτὸ δὲν περιορίζεται οὔτε στὴ «Φαινομενολογία τοῦ Πνεύματος» τοῦ Hegel οὔτε στὴν ψυχανάλυση τοῦ Freud.

Ὑπάρχει μιὰ λειτουργικὴ ἐνότητα μεταξὺ μυθικοῦ μοντέλου καὶ ἐπιστημονικῆς ὑπόθεσης. Ὁ μῦθος παραμένει ἓνα μοντέλο μὲ μιὰ ξεχωριστὴ ἰδιαιτερότητα καὶ αὐτὴ ἡ ἰδιαιτερότητα εἶναι ἡ γλῶσσα. Ἄν

10. M. NÉDONCELLE, *Introduction à l'esthétique*, Paris 1967, σ. 28.

11. Πβ. τὶς ἐργασίες τοῦ LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris 1957 καὶ *La pensée sauvage*, Paris 1962.



παραγνωριστεί αυτή ή ιδιαιτερότητα του μύθου τότε δημιουργούνται τα όρια που μπορεί κανείς να βρει στην αισθητική και τη φιλοσοφία της θρησκείας του Hegel. Η προτεραιότητα της έννοιας, ή όποια ολοκληρώνει τάχα τον άνθρωπο και την ιστορία του με την απόλυτη γνώση, έχει ως συνέπεια να μην θεωρούνται ή τέχνη και ή θρησκεία ως κατώτεροι τρόποι γνώσης, που μιλούν με εικόνες και σύμβολα, σε σχέση με τη φιλοσοφία που εκφράζεται με ιδέες¹².

Όπως ήδη είπα οί νεώτεροι θεωρητικοί δεν βλέπουν το μύθο μόνο ως μια σχέση με το Είμαι, αλλά και ως ένα κάλεσμα για δημιουργία. Έτσι οί μύθοι μαρτυρούν, προβάλλουν τη δημιουργική παρουσία του ανθρώπου, σ' ένα συνεχώς διαμορφούμενο κόσμο. Αυτό είναι και το περιεχόμενο της θέσης: Κάθε μεγάλο έργο τέχνης είναι ένας μύθος.

Ό,τι ονομάζουμε στο χώρο της νεώτερης τέχνης «αλλοτρίωση» από τον Θεοβάντες μέχρι το Σεζάν και από τον Κλέε έως τον Μπρέχτ, δεν είναι παρά μια εικόνα της πραγματικότητας. Θα καταλάβουμε καλύτερα αυτή τη θέση, αν αναφέρουμε ένα παράδειγμα: Μια νεκρή φύση του Σεζάν ή ένα έργο του Κλέε μάς δίνει πολλές φορές ένα αίσθημα ισορροπίας που μετά από πολύ λίγο χρόνο κινδυνεύει να σπάσει. Το αίσθημα της σχέσης ή της αποχής δεν πραγματώνεται παρά με μια διττή συμμετοχή θεατή - καλλιτέχνη. Σ' αυτή τη μετοχή του θεατή στο έργο του καλλιτέχνη και του καλλιτέχνη, μέσω του έργου τέχνης, στο θεατή δείχνεται ένας ανεξάντλητος ορίζοντας αλήθειας, της αλήθειας που λέει ότι το πραγματικό δεν είναι κάτι απόλυτα δοσμένο, αλλά καρπός μιας σύνθεσης, μιας συνεργασίας που πρέπει να γίνει, που πρέπει να γίνεται συνεχώς. Μια τέτοια πράξη συνεργασίας, μια τέτοια σύνθεση πράξεων, ενεργημάτων αποτελεί συγχρόνως ένα ξύπνημα της υπευθυνότητας, μια υπενθύμιση του ότι ο άνθρωπος είναι ένας δημιουργός¹³. Αυτό δεν είναι και το νόημα του αξιώματος του Stendal, με τις προεκτάσεις και τις αναλογίες των αξιωμάτων: «Η ζωγραφική δεν είναι τίποτε άλλο παρά δομημένη ήθικη»;

Με το να λέμε ότι ο μύθος, δηλαδή ή τέχνη, είναι γλώσσα του υπερβατικού, αυτό δεν σημαίνει άρνηση του λόγου, αλλά διαλεκτικό πέρασμα σ' ένα λόγο που ξέρει ότι ο ίδιος με τα μέτρα και την τάξη, που ο ίδιος έφτιαξε, αυτούπερβαίνεται συνεχώς. Ίσως απορήσει κανείς για τη θέση που παίρνει ο μύθος στη σύγχρονη αισθητική, όταν μάλιστα, όπως είναι γνωστό, ο μύθος συνδέεται με το μη-λογικό, με τις μυθολογίες, και τα

12. H. KUHN, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, στο: *Schriften zur Ästhetik*, München 1966, σ. 80 κ.έ.

13. ΣΤ. ΠΑΝΟΥ, Προαισθητικές κατηγορίες και το νόημα της τέχνης, στη Ν. Έστία 96 (1974) 1434-1440. Βλ. ακόμα την εργασία μου Ποιητική του χώρου. *Μελετήματα αισθητικής*, Αθήνα 1975.

δύο μαζί με τὸ αὐθαίρετο καὶ τὸ παιδικό. Ἐδῶ νομίζω βρίσκεται ἓνα μεγάλο λάθος: Δὲν εἶναι ὁ μύθος, ἀλλὰ ἡ μυθολογία ἡ πτώση τοῦ μύθου, ὅπως ἡ τυφλὴ πίστη στὴν ἐπιστήμη ἀποτελεῖ πτώση τῆς ἐπιστήμης. Τὸ πρόβλημα δὲν βρίσκεται στὴν κατάργηση τοῦ μύθου, μιὰ καὶ μύθοι θὰ ὑπάρχουν πάντα, ἀλλὰ στὴν ἀποκάλυψη τῆς οὐσίας του.

Ὁ ἀπελευθερωμένος ἀπὸ τὴ μυθολογία μύθος ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου τελειώνει ἡ ἔννοια, δηλαδή μετὰ τὴ γνώση ὅχι τοῦ δεδομένου εἶναι, ἀλλὰ τῆς δημιουργικῆς πράξης. Δὲν εἰκονίζει πάλι ἓνα Εἶναι, ἀλλὰ σκοπεύει σὲ μιὰ πράξη, σὲ μιὰ δημιουργία, γι' αὐτὸ ὁ μύθος δὲν ἐκφράζεται με ἔννοιες, ἀλλὰ με σύμβολα.

Ὁ μύθος στὸ ὕψιστο νόημά του βρίσκεται στὸ ἐπίπεδο τῆς ποιητικῆς γνώσης καὶ τῆς ἐλεύθερης ἀπόφασης τοῦ ἀνθρώπου. Μόνο σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, στὸν χῶρο τῆς δημιουργικῆς πράξης καὶ τῆς ἐκλογῆς μπορεῖ κανεὶς νὰ θέσει καὶ νὰ ἀνακαλύψει τὸ νόημα τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἱστορίας. Ἡ τέχνη ὡς μύθος καὶ μέσω τοῦ μύθου γίνεται παραδειγματικὴ μορφή τῆς δημιουργικῆς πράξης τοῦ ἀνθρώπου γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐπεξεργασία μιᾶς αἰσθητικῆς, μιᾶς σύγχρονης αἰσθητικῆς καὶ ἡ συζήτηση τῶν ἀνθρωπολογικῶν τῆς προϋποθέσεων δὲν ἀποτελεῖ οὔτε πολυτέλεια, οὔτε οὐτοπικὴ προσπάθεια. Ὁ μύθος ὡς ὕψιστη στιγμή τέχνης ἀποτελεῖ προϋπόθεση κατανόησής της¹⁴.

Τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης εἶναι ὅπως βλέπουμε τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργίας. Ὁ ἀντικειμενικὸς ἰδεαλισμὸς ὁδήγησε σὲ μιὰ ὑπερβατικὴ ἐκδοχὴ τῆς ὁμορφιάς, ὁ ὑποκειμενικὸς δημιούργησε, ὅπως π.χ. σὲ ὀρισμένους ρομαντικούς (πβ. Novalis) ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ ἓνα προϊόν ἢ μιὰ προβολὴ τοῦ ὑποκειμένου καὶ μάλιστα μιὰ μαγικὴ δημιουργία τοῦ ἀτόμου. Ὁ μηχανιστικὸς πάλι ὕλισμὸς καὶ οἱ Γάλλοι ὕλιστὲς τοῦ 18ου αἰῶνα συνέλαβαν τὴν ὁμορφιὰ ὡς ἰδιότητα τῶν πραγμάτων καὶ ὁδήγησαν στὸ νατουραλισμό, γιὰ τὸν ὁποῖο τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἓνας εἰκονισμὸς ποὺ μιμεῖται τὴν πραγματικότητα καὶ τείνει νὰ ἀποδεχτεῖ μόνο ὅ,τι μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἠθικὸ πρότυπο.

Ἡ σύγχρονη αἰσθητικὴ διαφοροποιεῖται οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὶς ἐκδοχὲς αὐτὲς γιὰ τὴν τέχνη. Θεωρεῖ ὅτι τὴν τέχνη πρέπει νὰ τὴν κατανοήσουμε ὅχι ὡς ἀντίθεση, ἀλλὰ ὡς νέα ἐκκίνηση, ἡ ὁποία ἔχει ὡς ἀφετηρία τῆς τὸν ἄνθρωπο. Ἄν ἡ τέχνη εἶναι ἀποτέλεσμα δημιουργικῆς ἐργασίας, πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ αὐθύπαρκτη πραγματικότητα; Ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ἐκφραση τῆς δραστηριότητος τοῦ ἀνθρώπου ὡς τοῦ ὄντος ποὺ ἀλλάζει τὴ φύση. Ὁ ἄνθρωπος στὴν πορεία τῆς δημιουργικῆς ἐργασίας του παράγει

14. A. HALDER, *Kunst und Kult. Zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19 zum 20 Jahrhundert*, Freiburg - München 1964, σ. 56 κ.έ.

τὰ ἀντικείμενα γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὶς ἀνάγκες του. Τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων, ποὺ ὑπάρχουν μόνο γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ μέσω τοῦ ἀνθρώπου, δημιουργεῖ μιὰ «δεύτερη φύση», ἕναν κόσμο τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ δὲν παύει νὰ εἶναι μιὰ ἄλλη μορφή τῆς φύσης, μιὰ ἀνθρώπινη φύση, σύμφωνα μὲ τὰ ἀνθρώπινα σχέδια δομημένη φύση. Μέσα στὸ νέο κλίμα ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη δημιουργικὴ πράξη, ἐξελίσσονται νέες σχέσεις ποὺ συνιστοῦν τὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς φύσης. Μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς φύσης ἀλλάζει καὶ ὁ ἄνθρωπος. Ἡ δημιουργία νέων ἀντικειμένων βρίσκεται σὲ μιὰ ἀλληλεπίδραση μὲ τὴ δημιουργία ἐνὸς ὑποκειμένου. Μὲ τὴν ἐκδοχὴ αὐτὴ πᾶμε πολὺ πιὸ μακριὰ ἀπὸ τὴ σχέση ὑποκειμένου - ἀντικειμένου τοῦ ἰδεαλισμοῦ τοῦ Φίχτε — σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία μόνο τὸ ὑποκείμενο δημιουργεῖ, ὅπως ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ὕλισμου (Holbach)— σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία τὸ ἀντικείμενο εἶναι ἕνα ἔτοιμο καὶ ἀμετάβλητο «δεδομένο», τὸ ὁποῖο μόνο μὲ ἕναν τρόπο παθητικὸ μπορεῖ νὰ ξαναικονισθεῖ. Ἡ τέχνη ἐκφράζει γιὰ τὴ σύγχρονη αἰσθητικὴ τὴν πλήρη σημασία τοῦ ἀντικειμένου, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ ἐργασία καὶ μαζὶ μ' αὐτὴ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀποδοχὴ τοῦ νοήματος τοῦ δημιουργήματος. Ἀποδέχεται δηλαδὴ τὴ διπλὴ του χρησιμότητα, τὴν οἰκονομικὴ του σημασία, ὡς προϊόντος, καὶ τὴν ἀνθρωπολογικὴ του σημασία, θὰ ἔλεγα τὴν πνευματικὴ του χρησιμότητα καὶ σημασία. Ἡ πρώτη ἱκανοποιεῖ συγκεκριμένες ἀνάγκες, ἡ δευτέρη μιὰ ἐσωτερικὴ ἱκανοποίηση, ποὺ τὴν ἐκφράζει ἡ φράση: ὁ ἄνθρωπος ὡς δημιουργός, ποὺ γίνεται συγχρόνως πηγὴ χαρᾶς καὶ ὑπερηφάνειας, ἀλλὰ καὶ ὑπευθυνότητος γιὰ τὸν ἄνθρωπο¹⁵.

Μὲ τὸν διάκοσμο ποὺ κάνει ὁ ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ στὰ σκεύη του ἐπιτυγχάνει μιὰ αὐτονομία σὲ σχέση μὲ τὴν ὠφελιμιστικὴ λειτουργία τοῦ ἀντικειμένου ὡς σκεύους χρήσης. Ὁ ἄνθρωπος χαίρεται γιὰ τὴ δημιουργικὴ του πράξη. Εἶναι αὐτὴ ἡ χαρὰ τῆς δημιουργίας ποὺ τὸν κάνει ἄλλο ἄνθρωπο. Ἔτσι, ὅμως δημιουργεῖται μιὰ νέα «ἀνάγκη» ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες βιολογικὲς ἀνάγκες, ποὺ δίνει μεγαλύτερη αὐτοσυνειδησία καὶ αὐτοπεποίθηση στὸ ὑποκείμενο καὶ πάνω ἀπ' ὅλα καθορίζει τὴ σχέση του μὲ τὴ φύση, μὲ τὴν κοσμολογικὴ πραγματικότητα. Τέχνη καὶ δημιουργία ἀποτελοῦν πραγμάτωση τοῦ ἀνθρώπου. Καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα, ὅπως ἐπίσης προϊόντα τῆς δουλειᾶς, ἀποτελοῦν πραγματοποιημένους ἀνθρώπινους σκοποὺς τουλάχιστον σ' ἕνα βαθμό. Ἡ καντιανὴ χωρὶς σκοπὸ σκοπιμότητα, θεμελιώδης θέση ὅλων τῶν φορμαλιστικῶν ἐκδοχῶν γιὰ τὴν ὁμορφιά, φτωχαίνει τὴν ἔννοια τῆς δημιουργικῆς

15. Πβ. τὶς ἐνδιαφέρουσες ἀπόψεις τοῦ SARTRE στὴν ἐργασία του *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948. Παράλληλες ἀπόψεις καὶ στὴν αὐτοβιογραφία του: *Les mots*, Paris 1964.



ἐργασίας, ἡ ὁποία ἔτσι περιορίζεται στὴν πραγμάτωση ὠφέλιμων σκοπῶν καὶ ἱκανοποιεῖ ἀνθρώπινες ἀνάγκες καὶ μάλιστα βιολογικὲς καὶ μόνο, ἐνῶ ἡ τέχνη ἱκανοποιεῖ ὅ,τι πιὸ βαθὺ ἔχει ὁ ἄνθρωπος καὶ μάλιστα τὶς πνευματικὲς του ἀνάγκες. Πιὸ σωστὸ θὰ ἦταν νὰ ποῦμε ὅτι σὲ κάθε κοινωνία μὲ τὸ φετιχιστικὸ χαρακτήρα τῶν σχέσεων ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἀλλοτρίωση τοῦ ἀνθρώπου ἀποτελεῖ γεγονὸς καὶ ἔτσι ἡ σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν ἐργασία του δὲν γίνεται πάντοτε σχέση δημιουργική, ἀλλὰ συχνὰ δημιουργεῖται μιὰ διάσπαση. Ὅσο πιὸ μεγάλη ἡ διάσπαση τόσο πιὸ μεγάλη ἡ ἀλλοτρίωση. Ὁ ἄνθρωπος στὴν κοινωνία τῆς ἐκμετάλλευσης βλέπει νὰ μὴν τοῦ ἀνήκει τὸ ἔργο του καὶ ἡ δημιουργία του.

Σὲ κάθε κοινωνία ποὺ καθορίζεται ἀπὸ συστήματα συμφερόντων, ποὺ στεροῦν τὴ χαρὰ τῆς δημιουργίας στὸν ἄνθρωπο, ὁ ἄνθρωπος γίνεται, νιώθει ὅτι γίνεται ὁ ἴδιος ἀντικείμενο καὶ προϊόν. Ἡ ἀλλοτρίωση στὸν ὕψιστο βαθμὸ τῆς ὡς ἀπο-προσωποποίησης. Οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς ὀδηγοῦν σὲ μερικὲς θεωρητικὲς ἀρχὲς ποὺ ἐκφράζουν τὴν αἰσθητικὴ μιὰς τέχνης ἢ δείχνουν τὴν πολυσημία τῆς τέχνης στὴ σχέση τῆς μὲ τὸ σύγχρονο ἄνθρωπο. Γιατὶ ἡ τέχνη δὲν ἀποτελεῖ μόνο ἓνα εἶδος γνώσης, ἀλλὰ καὶ μιὰ διεργασία ἐσωτερικὴ ποὺ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἱκανοποίηση τοῦ ὅλου ἀνθρώπου¹⁶. Ἐτσι ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ ὡς μιὰ μορφὴ μύθου, ὁ ὁποῖος δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ἀπόλυτα ἑτοιμὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ κάτι μεταξὺ πραγματικότητας καὶ ὑπόσχεσης στὸν χρόνο τοῦ μέλλοντος.

Ἡ σύγχρονη ἐκδοχὴ γιὰ τὴν τέχνη ἀπομυθοποιώντας τὴν ἀπὸ τὶς ρομαντικὲς ἢ μυστικιστικὲς προτάσεις ἀναφέρεται στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν αὐτονομία του¹⁷. Ἡ τέχνη δὲν εἶναι μίμηση, ἀλλὰ δημιουργία. Μιὰ ρομαντικὴ ἐκδοχὴ αὐτῆς τῆς θέσης τὴν ψευτίζει στὸ βαθμὸ ποὺ συγχέει τὰ ὅρια μεταξὺ ἐγὼ καὶ μὴ ἐγὼ, ὀνείρου καὶ πραγματικότητας. Δὲν θὰ ἀναφερθῶ περισσότερο στὶς προεκτάσεις ποὺ παίρνει ἡ θεωρητικὴ θέση: Τέχνη ὡς δημιουργία. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ μὴν παραλείψω νὰ πῶ ὅτι ἡ θέση τοῦ Baudelaire —συνέχεια τῆς γνωστῆς θέσης τοῦ Goethe περὶ δημιουργίας ὡς «δεύτερης φύσης» μέσα στὸν καλλιτέχνη— ἀποτελεῖ τὴν ἀπαρχὴ καὶ τὸ θεμέλιο τῆς μοντέρνας αἰσθητικῆς¹⁸.

Τὸ δημιουργικὸ αὐτὸ στοιχεῖο στὴν τέχνη καὶ ὄχι τὸ μιμητικὸ δείχνει ἡ προσπάθεια ἀνανέωσης τῆς νεώτερης τέχνης τῆς Δύσης ἀπὸ πηγὲς μάλιστα ποὺ ἀνήκουν σὲ ἄλλους γεωγραφικοὺς χώρους. Θὰ ἀρκοῦσαν τὰ ὀνόματα

16. TH. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, σ. 68 κ.έ. 250 κ.έ.

17. Π6. H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ⁴1975 (1960), σ. 97 κ.έ. καὶ R. INGARDEN, *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, στό: *Philosophy and Phenomenological Research* 21 (1960) 289-313.

18. Π6. H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956 καὶ τὴ μελέτῃ τοῦ J. P. SARTRE, γιὰ τὸν Baudelaire, Paris 1963.



του Van Gogh και της σχέσης του με την ιαπωνική ξυλογλυπτική, του Gauguin και της τέχνης της Ίνδονησίας και των νησιών του Ειρηνικού, του Matisse και του Klee και της σχέσης τους με την μωαμεθανική και περσική τέχνη ή ακόμα των σουρρεαλιστών και των κυβιστών και ιδιαίτερα του Leger και του Picasso και της σχέσης τους με την προκολομβιανή Αμερική, την Αφρική και την Ωκεανία. Ό,τι φυσικά ενδιαφέρει δεν είναι τόσο οι επιδράσεις ή οι συσχετίσεις, όσο ο νέος όριζοντας που άνοιξε ή σύγχρονη αισθητική¹⁹. Μια αισθητική που κινείται σ' ένα κλίμα πέρα από κλειστές φόρμες, κανόνες και δόγματα, που ακούει τα μηνύματα των καιρών και δεν μένει ξένη στις ανάγκες του ανθρώπου, δεν προσπαθεί να προσαρμοστεί στους έσμούς, αλλά επιβάλλει τις αρχές της, τις κατηγορίες της και πάνω απ' όλα ζητά και επιδιώκει τον έξανθρωπισμό του ανθρώπου, το βάθεμα της ανθρωπιάς του.

Το πόσο αδύναμη είναι ή τέχνη, ώστε να επιβάλει ή να επιτύχει μια ανθρωπινότερη κοινωνία θα ήταν λάθος να το παραγνωρίσει κανείς. Σε τούτες τις κρίσιμες ιστορικές στιγμές που ή ανθρωπιά λιγοστεύει, που το ανθρώπινο γίνεται δυσεύρετο είδος, οι λόγοι του Ernst Fischer²⁰ ακούγονται πολύ κοντινοί: Η τέχνη συμμετέχοντας με το μυαλό έχει αποκτήσει τη σιωπηλή δύναμη να κάνει τα όντα που έχουν μείνει καθυστερημένα πίσω από το ίδιο τους το έργο, όντα που να προπορεύονται από μια θύελλα όχι της καταστροφής, αλλά της απελευθέρωσης για να γίνουν εκείνο που τους πέφτει δύσκολο να είναι, γιατί χρειάζεται άνεση, αξιοπρέπεια στο χαμόγελο της ομορφιάς: να γίνουν άνθρωποι.

Το πρόβλημα Τέχνη και Μύθος αποτελεί μια δύσκολη, μια προκλητική θέση, γιατί αναφέρεται στη διαδικασία του πολιτισμικού γίγνεσθαι, στο μέλλον του ίδιου του ανθρώπου.

Σταῦρος ΠΑΝΟΥ
(Μόναχο - Αθήνα)

19. Περισσότερα, κυρίως ιστορικά, Χ. ΧΡΗΣΤΟΥ. *Η ζωγραφική του είκοστού αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1972. Επίσης το αξιόλογο έργο του P. H. DIEHL, *Grenzen der Malerei*, Wien - Köln 1961.

20. E. FISCHER, *Τέχνη και συνύπαρξη*, Αθήνα χ.χ.

Σ. ΠΑΝΟΥ

KUNST UND MYTHOS ANTHROPOLOGISCHE VORAUSSETZUNGEN DER KUNST

Zusammenfassung

Ist der Mythos Teilnahme oder Schöpfung? Wie kann der Mythos eine Komponente des Handelns sein? Wir verwenden den Namen Mythos für jeden symbolischen Bericht, der den Menschen daran erinnert, daß er seinem Wesen nach schöpferisch, d.h. zunächst durch die Zukunft, die er erfindet, bestimmt ist und nicht durch die Vergangenheit der Gattung, in der er einfach von seinen Trieben und seinen Begierden bestimmt war.

Der Mythos ist von Anfang an Sprache der Transzendenz in seiner bescheidensten Form Sprache der Transzendenz des Menschen in seinem Verhältnis zur Natur. Jedes große Kunstwerk ist ein Mythos. Was man «Verfremdung» des Wirklichen nennt, ist in Wirklichkeit ein mythisches Bild des Wirklichen. Die Kunst ist durch die Konstruktion von Mythen eine exemplarische Form des schöpferischen Aktes des Menschen, der die Zukunft des Menschen errichtet.

Das Problem der Kunst ist vor allem das der Schöpfung; deshalb hätte jede mechanistische Entstellung, jede dogmatische Auffassung des schöpferischen Aktes für die Entwicklung einer Ästhetik unmittelbar erkennbare Folgen. Die moderne Auffassung der Kunst ist aus der Bejahung der Autonomie des Menschen entstanden: die Kunst ist nicht Nachahmung, sondern Schöpfung. Die Kunst soll die Seele erheben und nicht belehren. Die Kunst ist Erkenntnis, aber durch ihren Gegenstand und ihre Sprache ist sie eine besondere Art der Erkenntnis: Erkenntnis der schöpferischen Kraft des Menschen in der unerschöpflichen Sprache des Mythos.

Stavros PANOU
(München - Athen)

