

Κατόπιν τούτων, είναι πλέον φανερό ότι η συγκέντρωση των μελετών αυτών σε ένα τόμο εκ μέρους της κ. Α. Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη επιτυγχάνει στο μέγιστο τον στόχο της: την ανάδειξη της «αξίας της ιστορίας των ιδεών οι οποίες φέρνουν σε επικοινωνία τις συνειδήσεις και δημιουργούν μια νέα δυναμική σε κοινωνίες που δραματίζονται μια νέα κατάσταση πραγμάτων».

Άναστάσιος ΚΟΥΚΗΣ

Evanghélos MOUTSOPOULOS, *Poïésis et techné. Idées pour une philosophie de l'art*, t. I (*L'excellence de plus être*), Montréal, Montmorency· t. II (*Instauration et vibration*)· t. III (*Évocations et résurgences*), 1994.

Ο φιλόσοφος της καιρικότητας, της αισθητικής και της φιλοσοφίας της μουσικής¹ Ε. Μουτσόπουλος συγκεντρώνει στο τρίτομο αυτό έργο μελέτες που γράφτηκαν αρχικά στη γαλλική γλώσσα, των οποίων η σειρά υπαγορεύτηκε από τη φιλοσοφική θεματική τους συγγένεια.

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα, δημιουργία και συνάμα τεχνική, οδηγεί, κατά τον συγγραφέα, σε νέα όντα, μοναδικά και θαυμαστά, μέσω των οποίων ο καλλιτέχνης ενσωματώνεται σ' ένα σύμπαν νέων μορφών, και με τα όποια ο θεωρός ευφραίνεται, καθώς καταλαμβάνεται από αισθητικό θαυμασμό. Ο συγγραφέας, που εργάστηκε δυναμικά πάνω από 30 χρόνια στον τομέα της φιλοσοφίας της τέχνης, συναρθώνει εδώ κείμενα αποκαλυπτικά της φαινομενολογικής μεθόδου της φιλοσοφίας του, συνδυαστικής και μίας δομοκρατικής τάσης.

Στην εισαγωγή, ο φιλόσοφος που συνέζευξε τη φιλοσοφία με τη μουσική, αναφέρεται στο πολυπρισματικό φιλοσοφικό του σύστημα και στις αποτιμήσεις του έργου του, από το 1964 (όπου όρίζει ο ίδιος τον στοχασμό του ως πνευματοκρατία δυναμική και λειτουργική) ως σήμερα (συνειδησιοκρατία δυναμική και δομοκρατική). Στη συνέχεια, αναλύοντας τη συμβολή του στη διερεύνηση της έννοιας του καιρού, παρατηρεί ότι κατά τη δική του θεώρηση η έννοια δεν αφορά μόνο στην ηθική, αλλά και στην ανακάλυψη της αλήθειας, την αυτοσυνειδησία και την αισθητική δημιουργία (σ. 17).

1. Βλ. *Η φιλοσοφία της καιρικότητας*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1984· *Kairos, La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991· *The Reality of Creation*, New York, Paragon, 1991· *Αισθητικά κατηγορία*, Αθήνα, Έρμης, 1970· *Η αισθητική του Brahms. Φαινομενολογική Εισαγωγή στην φιλοσοφία της Μουσικής*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, τ. 1, 1986, τ. 2, 1989 [πρ. τη βιβλιοκρισία μου, *Φιλοσοφία*, 21-22 (1991-92) σσ. 492-501].



Στή συνέχεια αναφέρεται στην προθετικότητα της συνείδησης (σσ. 18 έπ.), την οποία δέν συλλαμβάνει με τὸ φαινομενολογικό της περιεχόμενο, ὡς δυνατότητα ἢ δύναμη συμπεριφορᾶς, ἀλλὰ με σημασία πὺν πλησιάζει τὴ μπερξονική, ὡς ἀποτελεσματική τάση τῆς συνείδησης· τάση ὅχι ἀπλῶς πρὸς ἓνα ἀντικείμενο, ἀλλὰ πρὸς ἓνα σκοπὸ πρὸς τὸν ὁποῖο αὐτὴ ἀποβλέπει, καὶ τονίζει τὸν καθορισμὸ τοῦ σχεδίου δράσης τῆς συνειδητῆς ὑπαρξης τῆς προσανατολισμένης πρὸς τὴν αὐτοβεβαίωση ὡς «διαρκοῦς κατάστασης πὺν μεταμορφώνει τὸ εἶναι σὲ ἓνα πλέον εἶναι... ἐμπλουτισμένο ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν... ἓνα εἶναι ἐντατικοποιημένο» (σ. 19).

Οἱ κατηγορίες τοῦ ἀκριβοῦς, τοῦ «σχεδίου», τοῦ πρόσκαιρου εἶναι, ἐπίσης, σημαντικές γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ στοχασμοῦ τοῦ συγγραφέα. Ἡ ἠθική φιλοσοφία τοῦ Ε. Μουτσόπουλου καταλήγει νὰ εἶναι ἓνα εἶδος ἐπιστημολογίας τοῦ ἀσύλληπτου: «Φιλοσοφία τοῦ ἀκριβοῦς πὺν ἀναδύεται ἀπὸ τὸ μὴ ἀκριβές... φιλοσοφία τοῦ ἐπωφελοῦς ἐννοουμένου ὡς ἀξιοθεσίας τοῦ κόσμου ἀπὸ τὴ συνείδηση, ἀλλὰ καὶ τὴν ὑπαρξη, στὸ μέτρο πὺν αὐτὴ κατευθύνεται πρὸς τὴν ὑπέρβασή της..., στὸ ἐπίπεδο τοῦ πλέον - εἶναι» (σ. 21).

Ἐνδεικτικά, καὶ γιὰ νὰ φανεῖ, ὑπαινικτικά, ὁ πλοῦτος τῶν ἐννοιῶν, ἢ ἀκρίβεια τῆς ἀνάλυσης μέσα ἀπὸ ἓνα σύστημα αἰσθητικῶν κατηγοριῶν καὶ ἢ πρωτοτυπία τῶν θέσεων, θὰ ἐπιμείνω στὸν πρῶτο τόμο, ἀφοῦ προηγουμένως δηλώσω ὅτι τὸ τρίτομο αὐτὸ ἔργο, ἐκτὸς ἀπὸ τίς φιλοσοφικές ἀρετές του ὡς σειρᾶς δοκιμῶν γιὰ κάθε παροῦσα καὶ μέλλουσα αἰσθητική, εἶναι καὶ ἀνάγνωσμα εὐφρόσυνο, ὑπόδειγμα σαφήνειας καὶ καλλιέπειας.

Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ πρώτου τόμου («Μέθοδοι καὶ πραγματικότητες») περιλαμβάνει τρία κεφάλαια: I. «Θαυμάσιο καὶ θαυμασμός»: (πρόκειται ἐδῶ γιὰ ἀνάλυση τοῦ νέου —τοῦ ἀπροσδόκητου, πὺν τοποθετεῖται χρονικά μεταξὺ τοῦ μέλλοντος καὶ τοῦ παρόντος—, στὸ ὁποῖο ὁ χαρακτήρας τῆς μοναδικότητας προσδιορίζει μίαν καθεαυτὴν ἀξία ὅπως καὶ μίαν ἀξία ἀναφορικά με τὴ συνείδηση. Μοναδικότητα καὶ θαυμαστό, ἐξαιρετικό, ἀσύνηθες συνιστοῦν τὸ αὐθεντικὰ νέο στὸ ὁποῖο ἡ συνείδηση ἀνταποκρίνεται με τὸ θαύμασμα, «μέσο ἐπιστημολογικῆς ἄμυνας τοῦ πνεύματος, αἷτιο κινητοποίησης τῶν λογικῶν καὶ ὑπερλογικῶν πηγῶν τῆς συνείδησης γιὰ τὴ σύλληψη τοῦ ἀντικειμένου της». Ἀκολουθοῦν οἱ ἀναλύσεις τῶν δύο ἀρχικῶν στάσεων τῆς ψυχῆς, καθὼς καὶ ἐκείνης τῆς ἔλλογης ἀποδοχῆς. Τὸ «θαῦμα», συμπεραίνει ὁ συγγραφέας, «ἐξέχον νέο, παρουσιάζεται ὡς διακοπή... ὡς προνομιακὴ στιγμή τῆς χρονικῆς σειρᾶς πὺν σχηματίζει τὸ πλαίσιο τοῦ συνήθους κόσμου· ὁ θαυμασμός... παρουσιάζεται ὡς διακοπή στή συνέχεια τοῦ βιωματικοῦ, ὡς προνομιακὴ στιγμή τοῦ πνεύματος». «Ἡ περιπέτεια τοῦ πνεύματος πὺν ὀνομάζεται θαυμασμός (εἶναι)... περαστική, ἀλλὰ καὶ ἔμμε-



σος πλουτισμός της συνείδησης»). II. Αισθητική και φιλοσοφία της τέχνης. III. Άλλοτρίωση ή πλέον είναι; Πρὸς μία ἀξιολογία της ἡδονῆς.

Στὸ δεύτερο μέρος τοῦ πρώτου τόμου («Καταστάσεις καὶ κατηγορίες») ἐξετάζονται θέματα μὲ τοὺς ἀντίστοιχους τίτλους: I. Τὸ σχεδὸν-ώραϊο. II. Ἡ αἰσθητικὴ κατηγορία τοῦ «παιδικοῦ» (païdique). III. Τὸ ἀσύνηθες εἶναι μία αἰσθητικὴ κατηγορία; IV. Ἐνσωμάτωση τοῦ κλασσικοῦ σὲ μία φιλελεύθερη αἰσθητικὴ. V. Τὸ παρωχημένο (suranné) στὴν τέχνη: Ἐμμένεια καὶ νοσταλγία. VI. Φαινομενολογία τῆς μορφικῆς παγίωσης: Τὸ τυπικὸ καὶ τὸ τυποποιημένο. VII. Χαρίεν καὶ κομψό: ἀποστροφή ἢ ἔλξη; VIII. Ἡ ἀλήθεια στὴν τέχνη. IX. Τὸ «ψευδές» στὴν τέχνη. X. Ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου τέχνης. XI. Φύση καὶ καλλιτεχνικὴ «μίμησις»: ἐγγύτητα ἢ ὑπέρβαση; XII. Ἡ ἀρνητικὴ γνώση τοῦ ἔργου τέχνης. XIII. Ἡ ἀσχήμια καὶ τὰ δικαιώματά της στὴν περιοχὴ τῶν τεχνῶν. XIV. Τὸ καλλιτεχνικὸ «ἦθος».

Στὸ τρίτο μέρος τοῦ πρώτου τόμου («Προσεγγίσεις τῆς μουσικῆς») ὁ Ε. Μουτσόπουλος, μουσικὸς ὁ ἴδιος, «ποὺ ὀδηγήθηκε στὴ θεώρηση τοῦ αἰσθητικοῦ ὄντος —τὸ ὁποῖο συνιστᾷ τὸ ἔργο τέχνης— μὲ ἀφετηρία τὰ προβλήματα ποὺ ἔθετε ἐνώπιον (του) ἡ μουσικὴ σύνθεση», διερευνᾷ κατὰ πρῶτον τὸν μουσικὸ λόγο σὲ ἓνα δοκίμιο μουσικῆς ὄντολογίας. Στὴ συνέχεια ἐκθέτει τὶς ἀπόψεις του γιὰ μιὰ φαινομενολογικὴ φιλοσοφία τῆς μουσικῆς· ἐξετάζει ὁρισμένους ἐφαρμογὰς τῶν μουσικῶν προτύπων στὶς ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου· ἀναλύει τὸ δίδυμο: «Ἔρως καὶ θάνατος στὴ μουσικὴ»· ἀναφέρεται στὸ μνημειακὸ καὶ τὸ μικρογραφικὸ, στὸ μυστηριώδες καὶ τὸ ἐξωτικὸ στὴν αἰσθητικὴ τοῦ J. Brahms, καθὼς καὶ στὴν «περίπτωση Brahms» στὴ νιτσεϊκὴ φιλοσοφία τῆς μουσικῆς· στὶς ἀξίες καὶ τὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς τῆς Béla Bartók καὶ στὶς μουσικὲς κατηγορίες τοῦ ἰσπανισμοῦ. Τὸ τρίτο αὐτὸ μέρος —καί, ἔτσι, ὁ πρῶτος τόμος— κλείνει μὲ τὸ δοκίμιο «Ἡ ἐγκαθίδρυση τοῦ μουσικοῦ μύθου. Φαινομενολογία καὶ σημαντικὴ».

Ἡ ἔννοια τῆς προθετικότητας —εὐρεία καὶ δυναμικὴ— ὁρίζεται καὶ διευκρινίζεται στὸ δοκίμιο (II) γιὰ τὶς ἡδονὲς ὡς «ἄνοιγμα στὶς ἀπειρες δυνατότητες τῆς ὑπαρξῆς, ἄρα στὴν πρόθεση ὡς διαθεσιμότητα τῆς ὑπαρξῆς» (σ. 51). Σ' αὐτὴ τὴ βάση, «ἡδονὴ ὁρίζεται ἡ συνειδητὴ ἐκδήλωση κάποιας παρουσίας ποὺ ἀνταποκρίνεται σὲ διαθεσιμότητα τῆς ὑπαρξῆς». Θεμελιακὲς προϋποθέσεις στὶς ὁποῖες βιώνονται οἱ ἡδονὲς εἶναι, ἔτσι, ἡ προκαταβολικὴ διαθεσιμότητα τῆς ὑπαρξῆς καὶ ἓνα αἶσθημα ἐλευθερίας. Μὲ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς ἡδονῆς ἡ συνείδηση ὅχι μόνο δὲν ἀλλοτριώνεται, ἀλλὰ διευρύνει τὸν πλοῦτο τῶν βιωματικῶν της ἐμπειριῶν. Ἡ ἡδονὴ διακρίνεται ἀπὸ τὴν ἱκανοποίησι μιᾶς ἀνάγκης. Εὐστοχα ὁ συγγραφέας ἀναθυμᾶται τὸν Πλωτῖνο (Ἐνν. VI, I, 25), ὅπου τὸ χρῶμα ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸ σχέδιο, μπορεῖ προστιθέμενο νὰ καταστήσει ἐντονότερη τὴ λάμψη: «Υπάρχει στὴν ἡδονὴ



κάτι ἀπὸ τὴ μαγεία τοῦ χρώματος» (σ. 13). Ὁ συγγραφέας ἐπιμένει στὴ διαθεσιμότητα, στὴν προθετικότητα τῆς συνείδησης ἔναντι μιᾶς ἡδονῆς «τῆς ὁποίας ἡ ἀπόλαυση ἐπιτρέπει στὴν ὑπαρξὴ νὰ φτάσει σ' ἓνα πλεον-εἶναι», στὴ συνείδηση τοῦ δικοῦ της δυναμισμοῦ. Παρακινουῖμαι ἐδῶ νὰ θυμίσω κάποιους καβαφικούς στίχους, πὺν ἀποδίδουν τὸ ἴδιο νόημα αὐτοῦ τοῦ πλεον-εἶναι: «Χαρὰ καὶ μύθο τῆς ζωῆς μου ἡ μνήμη τῶν ὥρων πὺν πῆρα καὶ πὺν κράτησα τὴν ἡδονὴ ὥς τὴν ἡθέλα». Ἡ ἀνάλυση τῶν ἡδονῶν κορυφώνεται στὸν ἔρωτα, στὸ δῶρισμα τῆς ὑπαρξὴς στὸ ἐσύ. Αὐτὸ τὸ ἐσύ, μέρος τῆς διαδικασίας τῆς βεβαίωσης τῆς ὑπαρξὴς, ἐνεργεῖ ὡς ἀξία.

Μὲ τὸ δοκίμιο (III) γιὰ τὸ «σχεδὸν - ὥραϊο» ὁ συγγραφέας πλουτίζει τὶς καθιερωμένες αἰσθητικὲς κατηγορίες μὲ νέες ἐνδιάμεσες μεταξὺ ὥραϊου καὶ μὴ ὥραϊου, ἀναδεικνύοντας ἔτσι τὸν δυναμικὸ χαρακτήρα τοῦ συστήματος.

Ἡ σύνθετη αἰσθητικὴ κατηγορία τοῦ παιδικοῦ ἐξετάζεται ὡς πρὸς τοὺς ὅρους ἀναφορᾶς της, δηλαδὴ τὶς δύο καλλιτεχνικὲς δραστηριότητες: τέχνη τῶν παιδιῶν καὶ τέχνη γιὰ παιδιά, μὲ κοινὸ σημεῖο τὴν κοινωνία πρὸς τὴν ὁποία ἀπευθύνεται ἡ πρώτη καὶ ἀπὸ τὴν ὁποία πηγάζει καὶ ἀπευθύνεται πρὸς τὸ παιδί ἡ δεύτερη. Ἡ τέχνη τῶν παιδιῶν ἀναλύεται ὡς πρὸς τὴ συγγένεια καὶ τὴ διαφορὰ της μὲ τὴν τέχνη τῶν πρωτόγονων καὶ ὡς εἶδος τέχνης συνδυαστικὸ τῆς μίμησης καὶ τῆς ἐλευθερίας: συγγένεια μὲ τὴν κατηγορία τοῦ ἀπλοῖκοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐμμονὴ στὴν χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια· συμβολικὴ ἀξία· προεξέχων κοινωνικὸς χαρακτήρας, ὅπου ὅμως διαφυλάσσεται, ἀκόμη καὶ κάτω ἀπὸ τὴν πλεον συμβατικὴ μορφή, μιὰ ἔννοια ἐλευθερίας, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν πρωτόγονη τέχνη πὺν εἶναι ἀναγκασμένη νὰ συμμορφώνεται μὲ κανόνες ἐπιβεβλημένους ἔξωθεν. Ἡ τέχνη γιὰ παιδιά ἐξετάζεται καὶ μὲ ἀναφορὰ στὸν παιδαγωγὸ Πλάτωνα (ἠθικοαισθητικὸς παραλληλισμός), καθὼς καὶ στοὺς Swift, Jyles Werne, Haydn, Schubert κ.ἄ.

Τὸ δοκίμιο γιὰ τὴν αἰσθητικὴν κατηγορία τοῦ «ἀσύνηθους» ἢ «παράξε-νου» κατανοεῖται καλλίτερα μὲ παράλληλη μελέτη τοῦ βασικοῦ ἔργου τοῦ Ε. Μουτσόπουλου, *Αἱ αἰσθητικαὶ κατηγορίαι* (1970). Ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται στὴν κατηγορία τοῦ νέου (μὲ τὸ ὁποῖο συνδέεται στενὰ τὸ ἀσύνηθες ἐπὶ ὄντολογικοῦ ἐπιπέδου, ἐνῶ, ἐπὶ ἐπιστημονικοῦ ἐπιπέδου, τὸ ἴδιο παρουσιάζει διττὸν χαρακτήρα, συνάμα γνωστὸ καὶ ἄγνωστο) καὶ ἀναλύει τὶς δύο διαφορετικὲς, ἀν καὶ συμπληρωματικὲς, ὁψεις του: τὸ ἀπρόοπτο, τοῦ ὁποίου συνέπεια εἶναι ἡ κατάταξη τοῦ ἀσύνηθους μεταξὺ τῶν χαρακτηρολογικῶν κατηγοριῶν (μυστηριῶδες, τερατῶδες κλπ.) καὶ τῶν κατηγοριῶν τοῦ βίαιου, τοῦ μεθυστικοῦ κλπ. Τὸ ἀσύνηθες, πὺν γενικεύεται ὡς παράγων ἀκανονιστίας, ἀνισότητος καὶ δυναμικῆς ἀνωμαλίας, συνενώνεται μὲ ἄλλες



κατηγρίες καὶ εἶναι, κατὰ τὸν συγγραφέα, καὶ καταλυτικὸς καὶ μεθεκτικὸς παράγων πὺ ἐνισχύει τὴν ἐνότητα τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς.

Ἀπὸ τὴν ἀμφισημία τοῦ κλασσικοῦ, ὀφειλόμενη σὶς δύο πλευρὲς πὺ τῆς ἀναγνωρίζονται καὶ ὑπὸ τὶς ὁποῖες ἡ ἔννοια φαίνεται νὰ ἐμφανίζει ἕναν καταναγκασμὸ τόσο αἰσθητικῆς ὅσο καὶ ἀξιολογικῆς ὑφῆς, ὁ συγγραφέας ὁδηγεῖται στὴ θεματικὴ τῆς ἐλευθερίας τῆς ἔκφρασης τοῦ ὡραίου καὶ τῆς πολλαπλότητας τοῦ κλασσικοῦ (ἔννοιας ἐξελισσόμενης πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ χαρακτηριστικοῦ, τοῦ «ὀρίζοντος ἕνα ὕψος καὶ συνάμα τὸ ὕψος», σ. 73). Κι ἐδῶ, στὸ γίγνεσθαι τοῦ κλασσικοῦ, ὡς πορείας τῆς αἰσθητικῆς συνείδησης πρὸς μίαν ἀναμφισβήτητη ὠριμότητα, ἀπαντᾷ ἡ φαινομενολογικὴ ἔννοια τῆς προθετικότητας, «ἐκδηλουμένης σὲ πολλὰ ἐπίπεδα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ συνείδηση πὺ εἶναι συνείδηση ἑνὸς πραγματοποιούμενου ἢ πραγματοποιήσιμου ἔργου» (σ. 74).

Τὸ κλασσικὸ ὀρίζεται ὡς «ἀποτέλεσμα πολλαπλῶς συγκλινουσῶν τάσεων, μαρτυριῶν τοῦ πνεύματος πὺ βεβαιώνει δίχως βία τὴν ἐλευθερία του ἔναντι τοῦ προδιορισμοῦ τοῦ πραγματικοῦ, φέρνοντας τὴν ἰσορροπία τῶν πραγμάτων σὲ μιὰ ταιριαστὴ μὲ τὴν ἴδια τὴ δική του φύση ἰσορροπία» (αὐτόθι), ἐνῶ ἡ ἐλευθερία —ἡ πνευματικὴ ἐλευθερία— ὡς ἔκφραση ὀλοκληρωμένη καὶ ἰσορροπημένη τῆς ἀμοιβαίας ἐναρμόνισης τῶν πραγματικῶν μορφῶν καὶ τῶν μορφῶν τοῦ πνεύματος (στὸ κλασσικὸ ἀναφέρεται ὁ συγγραφέας καὶ στὸ δοκίμιό του γιὰ «Τὸ τυπικόν», σ. 85).

Τὸ «παρωχημένο», τὸ ἐκτὸς συρμοῦ καὶ οἱ συγγενεῖς πρὸς αὐτὸ κατηγορίες: παρηκμασμένο, ἀχρηστευμένο κ.ἄ., ἀντίθετα ἀπὸ τὸ παλαιὸ ἢ τὸ ἀρχαῖο, χαρακτηρίζεται ἀπὸ προσωρινότητα λειτουργίας τῶν αἰσθητικῶν ἀντικειμένων. Τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ μαρτυροῦν ἕνα μειὸν-εἶναι ἀπαξιούμενο ὀλοένα καὶ περισσότερο. Ἡ παρουσία τοῦ παρωχημένου σημειώνει μίαν ἰδιαίτερη λειτουργικότητα τοῦ ἀρχαϊσμοῦ καὶ δηλώνει, ἀπὸ πλευρᾶς τοῦ δημιουργοῦ, νοσταλγία τοῦ παρελθόντος, τὸ ὁποῖο —ὡς ὅρος ἀναφορᾶς ἢ ἀξιολογικὸ ὅριο— ἡ συνείδηση τὸ ἐπικαιροποιεῖ προκειμένου νὰ ἀντλήσει ἐνδυνάμωση ἢ σιγουριά.

Στὸ δοκίμιο «Φαινομενολογία τῆς μορφικῆς παγίωσης: τὸ τυπικὸ καὶ τὸ τυποποιημένο», ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται κατ' ἀρχὴν στὸ τυπικόν, «τὸ συγκεκριμένο προῖόν μιᾶς ἀφαιρετικῆς ὑπαγωγῆς μὲ ἀφετηρία ποικίλες μορφὲς πὺ παρουσιάζουν συγκλίνοντα μορφικὰ χαρακτηριστικά» (σ. 85) καὶ τὸ διακρίνει ἀπὸ τὸ στερεότυπο, τὸ ἄκαμπτο (πβ. Πλάτωνος, *Φαῖδρος* 275 d - e), ὅπου ὅμως μπορεῖ νὰ καταλήξει τὸ τυπικόν. Τὸ τυπικόν, ὡς στατικὴ μορφικὴ κατάσταση, ἀντιτιθέμενο σὲ κάθε ἐπιχείρηση ἰδιαιτερότητας, παρουσιάζεται καὶ ὡς οὐσιαστικὴ ποιότητα μιᾶς κληρονομιάς πὺ προσιδιάζει σὲ ὀρισμένη ὁμάδα συνειδήσεων (παραδοσιακὲς μορφὲς τέχνης καὶ ἐνοποι-



ητική άμοιβαία μέθεξη τῶν συνειδήσεων). Καὶ ἐδῶ τὸ τυπικό, ὡς παραδοσιακὴ μορφή πού ὑπερνίκησε τὴ φθορὰ ἀπὸ τὴ χρονικότητα, δὲν θὰ διέφερε ἀπὸ τὸ κλασσικό, τὸ ὁποῖο ὅμως εἶναι δυναμικό, ἐνῶ τὸ τυπικό εἶναι στατικό καὶ ὑπόκειται στὸν κίνδυνο νὰ ἐκφυλισθεῖ στὸ ψευδές ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη (συνήθεια).

Ἀναφορικά μὲ τὸ χαρίεν ὁ συγγραφέας, ἀφοῦ ἀρνηθεῖ τὸν ὅρισμό πού ἔδωσε ὁ Raymond Baye (*L'esthétique de la grâce*, 1934), ἀναλύει τὰ ὅμοια χαρακτηριστικά πού παρουσιάζουν οἱ δύο συγκρίσιμες, ἀλλὰ καὶ ἀντιτιθέμενες αἰσθητικὲς κατηγορίες: χαρίεν καὶ κομψό (κίνηση, οἰκονομία) καὶ ἐξηγεῖ τὸ συμβατό τους δίνοντας ὁρισμένα παραδείγματα ὅπως: τῆς Ἀπτέρου Νίκης, ἓνα *divertimento* τοῦ Mozart κ.ἄ.

Σὲ τρία δοκίμια ὁ Ε. Μουτσόπουλος πραγματεύεται τὸ θέμα τῆς σχέσης τέχνης καὶ ἀλήθειας. Τὸ πρῶτο στοιχειοθετοῦν: ἀναφορὲς στὸν Πλάτωνα (κι ἐδῶ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα *La Musique dans l'œuvre de Platon*, θὰ παρέπεμπα καὶ στὸ ἔργο τοῦ Henri Joly, *Le Renversement platonicien, Logos, Epistémé, Polis*, Paris, Vrin, 1980)· ἐξέταση τῆς καλλιτεχνικῆς ἀλήθειας, τῆς τέχνης ὡς δυνατότητας ἔκφρασης ἑνὸς κόσμου πλουσιότερου ἀπὸ ἐκεῖνον πού ἐκφράζει ὁ ἐπιστημονικὸς στοχασμός, καὶ ὅπου διευρύνεται ἡ ἔννοια τῆς ἀλήθειας· τῆς τέχνης ὡς συγκεκριμενοποίησης τῆς μαρτυρίας πού ὁ ἄνθρωπος φέρει γιὰ τὴν ἴδια τὴν κατάστασή του· τῆς σχέσης αἰσθητικῆς ἀλήθειας καὶ καιροῦ (π.χ. ὁ δισκοβόλος τοῦ Μύρωνος τοῦ ὁποίου «ἡ συμπυκνωμένη ἀλήθεια ἐπιβάλλεται μέσα ἀπὸ τὴν ἁρμονία πού διαπερνᾷ τὴν αἰσθητικὴ μορφή, ἐξέχον παράδειγμα τοῦ καιροῦ, τῆς στιγμῆς πρὶν ἀπὸ τὴν ὁποία τίποτα δὲν εἶναι ἀκόμη, καὶ μετὰ τὴν ὁποία τίποτα δὲν εἶναι πιά, μέσα ἀπὸ τὸ ἐλάχιστο καὶ τὸ ἄριστο πού συνδυάζουν ἀπὸ τὴ μιὰ τὴν αἰωνιότητα καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴ διάρκεια τῆς οὐσίας στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γίγνεσθαι» (σ. 98)). Τὸ πρῶτο αὐτὸ δοκίμιο ὁρίζει τὴν τέχνη ὡς προαγωγή (promotion) τοῦ ἀληθοῦς σὲ ἀνώτερο ἐπίπεδο: «Ἡ τέχνη ἐκτιμᾷ τὴν ἀξία τοῦ πραγματικοῦ, ἐνῶ συνάμα τὸ τονίζει». Ἔτσι ἡ τέχνη εἶναι «δημιουργὸς μιᾶς ἰδιαίτερης ἀλήθειας ἀλλὰ καὶ μιᾶς καθολικῆς ἀλήθειας, τῆς ἀλήθειας ὅλων τῶν συνειδήσεων πού μποροῦν νὰ μετάσχουν σ' αὐτή».

Στὸ δεύτερο δοκίμιο τῆς σειρᾶς ὁ συγγραφέας πραγματεύεται τὸ ψευδές στὴν τέχνη ἀναλύοντας τὶς ἔννοιες: ψευδές, πλάνη (ὄχι περιπλάνηση πού θὰ ὀδηγοῦσε στὸ αὐθαίρετο), ἀπάτη - ἀπατηλό, καὶ τὶς ἐφαρμογές τους στὴν τέχνη· ξεκινώντας ἀπὸ τὴν προϋπόθεση ὅτι ἡ ἀλήθεια συμπεριλαμβάνει τὴν πλάνη, δείχνει ὅτι ἡ τέχνη συνδυάζει πλάνη καὶ ἀπατηλό στοχεύοντας σὲ μιὰ εὐρύτερη ἀλήθεια —παρόμοια ἐνέργεια εἶναι δεκτὴ ὑπὸ τὸν ὅρο τὰ μέσα νὰ συμβάλλουν στὴν τελείωση τοῦ ἔργου. Ὁ συγγραφέας ἐμμένει κι ἐδῶ στὴν ἰδέα τῆς ἐλευθερίας τῆς δημιουργικῆς συνείδησης, ἐλευθερίας



όδηγοῦ της ὅμως στὸν κόσμον τοῦ ὡραίου: «Ἡ ἐλευθερία... (εἶναι) πρωταρχικὴ προϋπόθεση τῆς τέχνης... ποὺ καταργεῖ τὴ διαφορὰ μεταξὺ ἀληθινοῦ καὶ ἐσφαλμένου— τοῦ δεύτερου χαρακτηριζόμενου ὡς διευρυμένης ἀλήθειας».

Τὸ τρίτο δοκίμιο τῆς σειρᾶς γιὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ ἔργου τέχνης ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ διάκριση τῶν ἐννοιῶν ἀλήθειας, γεγονότος γνωστικοῦ καὶ πραγματικότητας, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ διάκριση ἐπιστημονικῆς ἀλήθειας καὶ καλλιτεχνικῆς ἀλήθειας. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι γεγονὸς καθ' ἑαυτό, ἀληθινὸ καθόσον φανερῶνει τὴ συμφωνία τῆς πραγμάτωσής του μὲ τὶς αἰσθητικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ πνεύματος τοῦ καλλιτέχνη· ἡ ἀλήθεια του ἐκφράζεται μέσῳ τῆς «ἐαυτονομίας» του. Ὁ μιμητικὸς ρεαλισμὸς του δὲν μπορεῖ νὰ συγχέεται μὲ τὴν ἀλήθειά του. Στὴν τέχνη οἱ ἐννοιες τῆς ἀλήθειας καὶ τῆς πραγματικότητας προσ-λαμβάνουν νέα σημασία, διαφορετικὴ ἐκείνης ποὺ ἀναγνωρίζεται στὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστήμης.

Τὴ μίμηση διερευνᾷ ὁ Ε. Μουτσόπουλος στὸ δοκίμιο: «Φύση καὶ καλλιτεχνικὴ “μίμησις”: ἐγγύτητα ἢ ὑπέρβαση (supération)» μὲ ἀναφορὰ κατ' ἀρχὴν στὶς ἐννοιες ἀντίγραφο, ἀναπαράσταση, ἐκφραση. Στὴ συνέχεια περνᾷ στὴ συνείδηση καὶ στὴ στάση τοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος, ἀναπαράγοντας ἓνα ἀντικείμενο, ἐκφράζει τὰ βιώματά του, ἐξαντικεμισμένα πλέον ἀπὸ τὸν ἴδιο. Ἡ σχέση πρότυπου-εἰκόνας βρίσκεται ἀνεστραμμένη: ὁ καλλιτέχνης, ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα αἰσθητὸ πρότυπο, φθάνει στὸ βαθὺ βίωμα ποὺ ἀνταποκρίνεται στὴ δική του σύλληψη τῆς οὐσίας τοῦ ἀντικειμένου. Αὐτὸ δείχνει ὁ συγγραφέας ἀντλώνοντας παραδείγματα καὶ ἀπὸ τὴ μουσικὴ («ψίθυροι τοῦ δάσους» τοῦ Wagner στὸν Siegfried). Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ λεγόμενα γιὰ τὴν αὐθεντικότητά τοῦ ἔργου τῆς τέχνης. Ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία ἐνὸς φυσικοῦ δεδομένου περνοῦμε στὴν ἐκφραση τῆς αἰσθητικῆς τῆς κάρπωσης (fruitition) μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ συνείδηση: «Στὴν καλλιτεχνικὴ μίμηση τῆς φύσης διαμορφώνεται μιὰ ὀρθωτικὴ διαλεκτικὴ μεταξὺ τοῦ εὐκταίου βαθμοῦ ἐγγύτητας, ὕλικῆς καὶ μορφικῆς, ... τοῦ φυσικοῦ ἀντικειμένου ποὺ ἀναπαράγεται αἰσθητικὰ ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη στὸ ἔργο του καὶ τοῦ δυνατοῦ βαθμοῦ βιωμένης ὑπέρβασης ... χάρις στὴν ἐκφραστικότητά μὲ τὴν ὁποία ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδηση ἀποκαθιστᾷ τὴν ὑπαρξή του καθὼς προχωρεῖ στὴν ἀναδόμησή του (σσ. 113-114)».

Τὸ ἐρώτημα πῶς ἓνα ἔργο τέχνης, κανονικὰ προορισμένο νὰ γίνῃ ἀντικείμενο θέασης, στερεῖται, προσωρινὰ ἢ ὀριστικά, αὐτῆς τῆς δυνατότητας ἐξετάζεται, σὲ μιὰ τετραπλὴ θεματικὴ, στὸ δοκίμιο «Ἡ ἀρνητικὴ γνώση τοῦ ἔργου τέχνης»: α) τοῦ ἄγνωστου ἔργου, ποὺ ἡ ἐκλειψή του σημαδεύει ἀρνητικὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης, β) τοῦ δύσκολα ἀναγνωριζόμενου (ἀλλοιωμένου ἀπὸ τὸν χρόνον καὶ τὶς κακοτυχίες τῆς ἰδιαίτερης ἱστορίας του), γ) τοῦ



κακῶς ὀριζόμενου (π.χ. ἔργα πρωτοποριακά, τὰ ὅποια θεᾶται ἓνα κοινὸ διαφορετικὰ ἰδεασμένο), δ) τοῦ παραγνωρισμένου ἔργου, ποὺ μένει στὸ περιθώριο τῶν ἀριστουργημάτων παρὰ τὴν ὑπαρξὴ κοινοῦ ἱκανοῦ νὰ τὸ καταλάβει ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ τὸ ἀνακαλύψει μιὰ ἰδιοφυΐα (π.χ. ὁ γοτθικὸς καθολικὸς ναὸς καὶ ὁ Chateaubriand —καί, θὰ προσθέσω, οἱ δικοὶ μας Καβάφης - Κάλβος καὶ οἱ Ξενόπουλος - Παλαμᾶς, ἀντίστοιχα).

Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ἔργου τέχνης ὁλοκληρώνεται καὶ βεβαιώνεται μὲ τὴν ἀναγνώριση τῆς αἰσθητικῆς του ποιότητος —ποὺ στὴν ἀρχὴ ὑπάρχει μόνο δυνάμει— ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ τὸ θεᾶται.

Τὸ δοκίμιο «Τὸ ἄσχημο καὶ τὰ δικαιώματά του στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης», πρέπει νὰ μελετηθεῖ μὲ παράλληλη προσφυγὴ στὸ ἔργο τοῦ Ε. Μουτσόπουλου, *Αἱ αἰσθητικαὶ κατηγορίαι*, στὰ ἔργα καὶ τὶς μελέτες του γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ Π. Βράϊλα-Ἀρμένη, στὶς θεωρίες του τῆς καιρικότητος καὶ τῆς προθετικότητος τῆς συνείδησης, καθὼς καὶ τὸ δοκίμιό του «Πρὸς μιὰ διεύρυνση τῆς ἔννοιας τῆς ἀλήθειας». Καὶ τὸ μελέτημα αὐτὸ ἀναδεικνύει τὸν διαλεκτικὸ τρόπο τοῦ στοχασμοῦ τοῦ συγγραφέα, ἀφοῦ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν προϋπόθεση ὅτι τὸ ἄσχημο, στὸ ἐπίπεδο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, θεωρεῖται ἐπιδεκτικὸ ἀνάδειξης τῆς ἀξίας τῆς ὁμορφιάς, συναρθρούμενο πρὸς αὐτήν (ἢ συνάρθρωση αὐτὴ εἶναι ἀδιανόητη στὸ ἐπίπεδο τῆς αἰσθητικῆς τῆς φύσης). Ἡ μελέτη ἀφορᾷ πέντε ὅψεις τοῦ προβλήματος: α) τὴν ὄντολογικὴ, β) τὴν ἀξιολογικὴ, γ) τὴν ἐπιστημολογικὴ, δ) τὴν καθαρὰ αἰσθητικὴ, ὅπου τὸ πρόβλημα παρουσιάζεται: πρῶτον ἀπὸ τὴ θεωρητικὴ ὀπτικὴ τὴ σχετικὴ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ποιότητα τῆς μορφῆς, δεύτερον ἀπὸ τὴν πρακτικὴ πλευρὰ (συνειδητὴ ἀπὸ μέρους τοῦ καλλιτέχνη προσφυγὴ στὸ ἄσχημο), ὅποτε ὡραῖο καὶ ἄσχημο βρίσκονται σὲ σχέση συμπληρωματικότητος (π.χ. Baudelaire καὶ τερατῶδες), ε) ἀπὸ ἄποψη ἠθικὴ (εἰσαγωγὴ τοῦ κακοῦ, μέσω τοῦ ἄσχημου).

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ δοκίμιο τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ πρώτου τόμου μὲ τίτλο «Τὸ καλλιτεχνικὸ ἦθος», συνδέεται μὲ τὴν πέμπτην παράγραφο τοῦ προηγούμενου δοκιμίου. Ὁ συγγραφέας παραθέτει πλούσια βιβλιογραφία γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ ἦθους (σσ. 126 ἐπ.) καὶ ἐκπληκτικὰ ἐνδεικτικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν τεχνῶν γιὰ τὴν ἐξεικόνιση τῶν ἀναλύσεών του (ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη, π.χ. Κόρες, ὡς τοὺς Ἰονέσκο - Μπέκετ).

Τὸ ἦθος ὀρίζεται ἐδῶ ὡς παράγων ποιοτικοῦ προσδιορισμοῦ τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς στὴν ὁποία προσδίδει γενικότερη ἠθικὴ ἔννοια ὑπάγοντάς τὴν σὲ μορφὴ ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς, χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀφανίζει τὴν πρώτην ποιότητά της, ποὺ εἶναι ἡ αἰσθητικὴ τῆς ἀξίας. Αἰσθητικὲς κατηγορίες ἦθους —ποὺ σχετίζονται μὲ συμπεριφορὰς καὶ ἀντιδράσεις ἀνθρώπινες καὶ



πὺν ἐφαρμόζονται σὲ καταστάσεις τῆς ψυχῆς— εἶναι οἱ κατηγορίες τοῦ τραγικοῦ, τοῦ δραματικοῦ, τοῦ κωμικοῦ.

Μὲ τίς κατηγορίες ἤθους ἡ «τέχνη ἐξανθρωπίζεται, καθὼς κατὰ κύριο λόγο ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ δυναμικὴ τῆς συνείδησης πὺν ἔχει ὁ ἄνθρωπος γιὰ τὴν ἴδια τὴν κατάστασή του» (σσ. 129-130). Τὸ δοκίμιο κλείνει μὲ τρεῖς παρατηρήσεις: οἱ κατηγορίες ἤθους δὲν εἶναι κατ' ἀνάγκην ἠθικές· ἡ ὑπαγωγή σὲ κατηγορία ἤθους συμβάλλει στὴν περιγραφὴ μιᾶς δραστηριότητά τῆς συνείδησης μᾶλλον παρὰ στὴν ἐξωτερίκευσή της· τρίτον τὸ καλλιτεχνικὸ ἤθος εἶναι μιὰ ἀπλὴ φευγαλέα ἀπόχρωση μέσω τῆς ὁποίας ὁ καλλιτέχνης ὑποβάλλει τὴν ποιότητα τοῦ ἀνθρώπινου τὴν ὁποία ἀποδίδει αἰσθητικά.

Ὁ δεῦτερος τόμος μὲ τὸν ὑπότιτλο «Ὁρθωση καὶ παλμός» (Instauration et vibration) συγκεντρώνει 28 γαλλόφωνες μελέτες, ἐπίσης θεματικὰ συγγενεῖς, πὺν ἀναφέρονται στὴν «ποίηση» ὡς δημιουργία καὶ ὡς τέχνη, καὶ ἐδῶ πάλι, μέσα ἀπὸ μιὰ μέθοδο φαινομενολογική, δομοκρατικῆς τάσης. Παράγωγα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας εἶναι, κατὰ τὸν συγγραφέα, «ἔργα μοναδικά, ἀποκαλύπτει νέων ὄψεων τοῦ σύμπαντος, τὸ ὁποῖον, μέσω αὐτῶν, ὁ καλλιτέχνης-δημιουργὸς ἀναδομεῖ, καὶ τὰ ὁποῖα προκαλοῦν στὸν θεατὴ τὸν αἰσθητικὸ θαυμασμό».

Ἡ πρώτη ἐνότητα («Ἡ δημιουργικὴ ὀρθωση») περιλαμβάνει μελέτες πὺν ἐρευνοῦν: I. τὴ δομὴ καὶ τὸν μῦθο· II. τὴν προϋπάρχουσα ἁρμονία καὶ τὴν ἁρμονία ἐν τῷ γίνεσθαι μέσα ἀπὸ τὴ διερεύνηση τῆς συμβολῆς τῆς τέχνης στὴ φιλοσοφικὴ ἰδέα τῆς δημιουργίας· III. τὸν βιασμό (παραβίαση) τῶν συμμετριῶν (ἐκφραση τοῦ André Mercier: *Le viol des symétries comme principe structural de la création artistique*, *Diotima* 10, 1982, σσ. 72-75)· τὴν ἐννοία τοῦ καιροῦ ὡς μέτρον τῆς τέχνης («ὁ καιρὸς, ὡς καλλιτεχνικὸ μέτρο, μέσα στὴν ὀρθωτικὴ διαδικασία τῆς συνείδησης, εἶναι ἱκανὸς νὰ ἐντατικοποιήσῃ τίς σχέσεις διὰ τῶν ὁποίων ἀσκεῖται ἡ δομοῦσα δραστηριότητα τῆς τέχνης», σσ. 26-27)· IV. τὸ θέμα τῆς φαινομενολογίας τῆς δημιουργίας, μὲ δεσπύζουσα τὴν ἰδέα ἐνὸς δημιουργικοῦ cogito («creo, ergo sum», σ. 56· πβ. τὸ ἀγγλικὸ μελέτημα τοῦ συγγραφέα *Alternative Processes in Artistic Creation*, πὺν δημοσιεύθηκε στὰ *Πρακτικὰ τοῦ 8ου Διεθνοῦς Συνεδρίου γιὰ τὸν Wittgenstein*, τὸ 1982)· V. ὀρισμένες ἀποφασιστικὲς στιγμὲς ἐντὸς τῆς δομῆς τοῦ ἔργου τέχνης, ὅπου συνενώνονται τὸ ὄντολογικὸ, τὸ ἐπιστημολογικὸ καὶ τὸ ἀξιολογικὸ ἐπίπεδο· VI. τὴν οὐσία καὶ δομὴ τοῦ αἰσθητικοῦ κενοῦ· VII. τὴν αἰσθητικὴν ὑπέρβαση τῆς κανονικότητος (extranormalité), μὲ τὸν δυναμισμό καὶ τὴ ζωντάνια τῆς τέχνης· VIII. τὸν αἰσθητικὸ Λόγο (raison), ὅπου καὶ κριτικὴ τῆς καντιανῆς *Κριτικῆς τῆς κρίσης*· ἀναφορὰ στὴν ἐμπλοκὴ τῶν βιωματικῶν δεδομένων καὶ ἐπισήμανση τῆς ἀσυνέχειας τῶν αἰσθητικῶν ἀξιῶν.



Στὴ δεύτερη ἐνότητα, «ὁ θεαστικὸς παλμός» (La vibration contemplative) ἐρευνῶνται: I. ἡ ἀποκαλυπτικὴ λειτουργία τοῦ φανταστικοῦ στὴν αἰσθητικὴ σύλληψη τοῦ ἐπέκεινα· II. οἱ πέντε σχέσεις θέασης καὶ δημιουργίας στὴ θρησκευτικὴ τέχνη· III. τὸ ἔργο τέχνης ὡς ἄμεση μαρτυρία τῆς ὑπαρξης τοῦ δημιουργοῦ καὶ τῶν ὑπάρξεων ποὺ τὸ θεῶνται· VI. ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία —ὡς μορφή γνώσης—, δυνατότητα αἰσθητικῆς ἀντίληψης τοῦ πνεύματος, θεαστικὴ καὶ δημιουργικὴ· V. τὸ θέμα τοῦ καλλιτέχνη ὡς δημιουργοῦ καὶ ὡς κριτικοῦ· VI. οἱ διαστάσεις τῆς κριτικῆς· VII. οἱ ἀνθρωπιστικὲς διαστάσεις τῆς τέχνης (ἡ ἀξία ἄνθρωπος· πβ. τὴν ἀνακοίνωση τοῦ συγγραφέα στὴν 8η Διεθνή Συνάντηση τῆς *Culture Européenne*, Bolzano 1966, μὲ θέμα «Vers une actualisation de la valeur «homme»») καὶ ἡ ἀνθρωποκεντρικὴ τέχνη· VIII. ἡ δημιουργία τοῦ ὕφους καὶ οἱ πέντε παράγοντές του· IX. ἡ μοναδικότητα καὶ ἡ καθολικότητα τοῦ αἰσθητικοῦ λόγου (langage).

Στὴν τρίτη ἐνότητα («Βιώματα καὶ συμπεριφορές»: conduites) περιλαμβάνονται μελετήματα ποὺ ἀφοροῦν θέματα συμβόλων, ἐλευθερίας, καὶ ἀξιῶν (θρησκευτικὸ σύμβολο, μουσικὸ σύμβολο). Ἡ ἐλευθερία σὲ σχέση μὲ τὴν ἐμμένεια τοῦ ὑπερβατικοῦ: τὸ θέμα ἀντιμετωπίζεται μέσα ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ σχέση ἐμμένειας-ὑπέρβασης, μέσω τῆς δυναμικῆς σύλληψης τῆς προθετικότητας τῆς συνείδησης καὶ τῆς ἔννοιας τοῦ καιροῦ (σ. 165): στὸ κεφάλαιο αὐτὸ ὑπάρχει καὶ κριτικὴ ἀνάλυση τῆς σαρκτικῆς ἐλευθερίας. Κύρια ἰδέα καὶ κατάληξη τῶν φιλοσοφικῶν ἀναλύσεων εἶναι ὅτι ἡ ὑπέρβαση διηθεῖται στὴ συνείδηση μέσω τῆς ἐλευθερίας, συνάμα ὅτι ἡ συνείδηση ἀνακαλύπτει σ' αὐτὴν τὴν ἐλευθερία τὸν ὑπερβατικὸ της χαρακτήρα.

Ἡ ἐλευθερία τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης (σ. 173 ἐπ.) ὑποστηρίζεται ὡς ὑπεράσπιση τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν εὐτελισμὸ τῆς ποικιλόχρωμης ἐλευθεριότητας, μελετᾶται σὲ σχέση μὲ τὶς πολιτισμικὲς ἀξίες καὶ τὸ δικαίωμα στὴν ἀπόλαυσή τους (180 ἐπ.), τὶς ἀξίες τοῦ γραπτοῦ λόγου καὶ τὴ διαλεκτικὴ τους σχέση μὲ τὶς κοινωνικὲς ἀξίες. Στὴν ἴδια θεματικὴ περιλαμβάνονται: I. ἓνα πολὺ ἐνδιαφέρον μελέτημα γιὰ τὸ χαμόγελο (σημασιολογία, φυσιολογία, μετριομετρικὲς κατηγορίες), «κατ' ἐξοχὴν σημάδι τῆς ἀνθρώπινης διαθεσιμότητας» (σ. 161)· II. τὴ σύγχρονη τέχνη· III. τὴ σχέση τέχνης καὶ ἐξουσίας· τὴ σχέση παράδοσης καὶ προόδου—κι ἐδῶ, ὅπως συχνά, εἶναι ἐμφανὴς ὁ δυναμικὸς διαλεκτικὸς τροπισμὸς τοῦ στοχασμοῦ τοῦ Ε. Μουτσόπουλου· προσφιλές του παράδειγμα τὸ πρότυπο τῆς πολυφωνικῆς σύνθεσης, τῆς φούγκας: «τὸ πνεῦμα πορεύεται μ' ἓνα πρότυπο φούγκας, ποὺ τὸ κάνει νὰ προχωρεῖ καὶ ταυτόχρονα νὰ ὀπισθοχωρεῖ, προσφέροντάς του τὴ δυνατότητα νὰ ἐξασφαλίσει πάνω σὲ ἓνα «καιρικὸ» τρόπο τὴ σχέση παρελθόντος - μέλλοντος, σύμφωνα μὲ μιὰ διαλεκτικὴ ποὺ τοῦ ἀνήκει» (σ. 217). Ὁ δεύτερος τόμος κλείνει μὲ τὸ μελέτημα γιὰ τὴν ἠθικο-αἰσθητικὴ λειτουργία



τῆς ιδέας τῆς καλοκαγαθίας ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς τὴ σύγχρονη πρόσκτησή της στὴ Δύση. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μελέτημα, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πολὺ ἐνδιαφέρουσες ἀναλύσεις —μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἡ ἀναφορὰ στὴ «καταραμένη τέχνη»— περιέχει καὶ ὁρισμοὺς ὅπως: «ἡ τέχνη εἶναι ὀρθωσις καὶ τεχνική, ποίησις καὶ τέχνη... κάθε (μεγάλο) ἔργο... εἶναι ἓνα ἄλλο σύμπαν ποὺ ὑπάρχει καθ' ἑαυτὸ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ τέλος του» (σ. 286)· «τὸ ἔργο τέχνης προσλαμβάνει τὴν ιδιότητα μιᾶς ἀξίας, πού, ἀφοῦ ἐξαντικεμενισθῇ, ἀκτινοβολεῖ πρὸς τὴν κατεύθυνση τῶν συνειδήσεων: μεταδίδει τὸν δυναμισμό του, φορέα ὁλόκληρης δέσμης ἀξιῶν δυναμένων νὰ γίνουν ἀτομικές, χάρις στὶς ὁποῖες ἐνεργεῖ σὲ ὅσους τὸ θεῶνται (σ. 237)».

Ὁ τρίτος τόμος, μὲ τὸν ὑπότιτλο «Ἐπικλήσεις καὶ ἀναφάνειες» (évocations et résurgences), περιλαμβάνει τρία μέρη ποὺ ἀφοροῦν κατὰ σειρὰ: τὸ κλασσικὸ πνεῦμα, τὸ μεσαιωνικὸ πνεῦμα, τὸ νεώτερο καὶ τὸ σύγχρονο πνεῦμα. Κι ἐδῶ ἡ θεματικὴ ἀπλώνεται πολὺρριζη καὶ πολὺκλαδη: ἡ χρησιμοποίησις, τραγικὴ ὑπερδόμησις, τοῦ μύθου, ἡ μουσικὴ, ἡ ὀρθολογικὴ μουσικότητα τῆς τραγικῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἡ πλατωνικὴ κριτικὴ τοῦ θεάτρου, ἡ μουσικὴ στὸν Πλάτωνα (ὁ Πλάτων μουσικός), ὁ πλατωνικὸς μύθος τῶν τετίγων, μουσικὴ κίνησις καὶ ψυχολογία τῶν ἐσχάτων πλατωνικῶν διαλόγων, ἡ μουσικὴ μέθεξις στὸν Πλωτῖνο, μουσικὴ καὶ μουσικότητα στὰ *Χαλδαϊκὰ λόγια*, εἶναι τὰ κύρια θέματα τοῦ πρώτου μέρους. Τὸ δεύτερο πραγματεύεται τὸν ἑλληνικὸ καὶ τὸν ἰσλαμικὸ οἰκουμενισμό στὶς τέχνες, τὶς ἐλεύθερες τέχνες καὶ τὴ σχέση μὲ τὴ φιλοσοφία στὸ Βυζάντιο, τὸν ἡδονισμό τοῦ Hafez Shirazi καὶ τὴν ἑλληνικὴν του προήγησις. Τὸ τρίτο ἐκκινᾷ ἀπὸ τὸ ἐρώτημα γιὰ τὸν ποιητὴ: δημιουργὸς ἢ ἐνεργούμενο, μὲ ἀναφορὰς στὸν πλατωνισμό τοῦ Ronsard, περνᾷ στὸν Montaigne καὶ τὴ βιωματικὴ μουσικὴ του, στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Pascal, στὴ σχέση μορφῆς καὶ τέλους στὴν καντιανὴ αἰσθητικὴ, στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Hegel, γιὰ νὰ κορυφωθῇ στὸν φιλοσοφικὸ καὶ λογοτεχνικὸ ρεαλισμὸ τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, στὴ γαλλικὴ αἰσθητικὴ καὶ τὶς προεκτάσεις της στὴν Ἑλλάδα, καθὼς καὶ στὴ γαλλικὴ αἰσθητικὴ τῶν χρόνων 1937-1987. Ἀκολουθοῦν δύο ἀκόμη μελετήματα, γιὰ τὴν αἰσθητικὴν τοῦ Giovanni Gentile καὶ τὴν ποίησιν τοῦ Valéry.

Τὸ βιβλίο κλείνουν δύο σελίδες «Ἐπιλεγομένων» γιὰ τὴν σχέση ποίησης καὶ τέχνης: ὁ Ε. Μουτσόπουλος, ἀφοῦ ὁρίσει τὴν ποίησιν ὡς «τὴ συγκεκριμενοποίηση μιᾶς διάνοιξης πρὸς μιὰ ἀπειρία κόσμων προσιτῶν στὸ πνεῦμα μέσω μιᾶς ἀνακάλυψης ἢ ἀποκάλυψης» (σ. 279) καὶ τὴν ποιητικὴν ὡς ἀληθινὴ ἀξιολογία ἢ ὁποῖα ἀποκρυσταλλώνει μιὰ στάση συνάμα φαινομενολογικὴ καὶ ἐρμηνευτικὴ ἀπέναντι στὴ δημιουργικὴ δραστηριότητα, προσδιορίζει καὶ τὴν ἔννοια καὶ τὸ βεληνεκὲς τῶν μελετημάτων του· ὅλα τὰ μελετήματα τοῦ τρίτου ἐργοῦ του συμβάλλουν σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀξιολογία.



Ἐκτὸς ἀπὸ τῆ σχέσης ποίησης καὶ τέχνης ὁ συγγραφέας συνοψίζει καὶ τὴν σχέση δημιουργοῦ καὶ μετέχοντος στὸ ἔργο τῆς τέχνης: «Creo καὶ laetor ἀποκαλύπτονται ὡς συμπληρωματικὰ κάθε ὑπαρξιακοῦ cogito καὶ χαράσσουν τὴν αἰσθητικὴ περιπέτεια τῆς συνείδησης».

Ἡ θαυμάσια γλῶσσα, συχνὰ ποιητικὴ σὲ ρυθμὸ ἑνὸς μουσικοῦ crescendo, μὲ ἐκπληκτικὴ καθαρότητα, στὴν ἐλληνικὴ τῆς, θά ᾔλεγα, ποιότητα ὡς σύδεται μὲ τὸ νόημα, καὶ ὁ χείμαρρος τῶν ἰδεῶν ποὺ σὲ κάθε μελέτημα κρατοῦν ἀδιάπτωτο τὸ ἐνδιαφέρον, συνιστοῦν τὰ γνωρίσματα τῶν δοκιμίων τοῦ τρίτομου αὐτοῦ ἔργου τοῦ ὁποίου τὸ βεληνεκές εἶναι βαθύτατα ἀνθρωπιστικὸ καὶ καθοδηγητικόν: μιὰ ὁρμὴ τραγικῆς κάθαρσης τῆς συνείδησης, ὅχι δι' ἐλέου καὶ πάθους, ἀλλὰ διὰ τοῦ ἥθους τῆς φιλοσοφίας, εἶναι τὸ γόνιμο πνευματικὸ κέρδος τοῦ ἀναγνώστη.

Ἄννα ΚΕΛΕΣΙΔΟΥ

Martin HEIDEGGER, *Les concepts fondamentaux de la Métaphysique: monde - finitude - solitude, Œuvres Complètes*, vol. 29/30, Gallimard 1992/(*Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*, Klostermann, 1983/ Οἱ θεμελιώδεις ἔννοιες τῆς Μεταφυσικῆς: κόσμος - περατότης - μοναξιά).

«Ἡ Μεταφυσικὴ ἔχει ἀποσυρθεῖ καὶ ἀποσύρεται διαρκῶς στὸ σκότος τῆς ἀνθρώπινης οὐσίας. Τὸ ἐρώτημά μας: «Τί εἶναι ἡ Μεταφυσικὴ;» ἔδωσε τὴ θέση του στὸ ἐρώτημα: «Τί εἶναι ὁ ἄνθρωπος;». Σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ἐλάχιστα ἔχουμε βρεῖ μιάν ἀπάντηση. Θέτουμε ξανά τὴν ἐρώτηση: «Τί εἶναι ὁ ἄνθρωπος;». Ὑπερβασή, πορεία πρὸς μία κατεύθυνση, καταιγίδα ποὺ ξεχύνεται στὸν πλανήτη μας, ἐπιστροφή ἢ μήπως ἀποστροφή γιὰ τοὺς θεούς; Δὲν τὸ γνωρίζουμε. Ἔχουμε δεῖ ὅμως ὅτι μέσα σ' αὐτὴν τὴν αἰνιγματικὴ οὐσία ἐπισυμβαίνει ἡ φιλοσοφία...».

(*Die Grundbegriffe...*, s. 10 / *Les Concepts...*, p. 24)¹

Τὸ κείμενο ποὺ ἀποτελεῖ ἀντικείμενο τῆς πραγμάτευσής μας εἶναι ἡ καταγραφὴ μιᾶς σειρᾶς παραδόσεων τοῦ Martin Heidegger στὸ Freiburg-in-Breisgau κατὰ τὸ χειμερινὸ ἐξάμηνο 1929/30. Ἡ σημασία του εἶναι πρωτεύουσα στὸ μέτρο ποὺ τοποθετεῖται σὲ μιάν ἀποφασιστικὴ στιγμή τῆς πνευματικῆς πορείας τοῦ στοχαστῆ καὶ μαρτυρεῖ μιὰ πρόδηλη συγγένεια μὲ ἄλλα κείμενα τῆς ἴδιας περιόδου. Ἐπίσης, πραγματοποιεῖ τὴν συστηματικὴ θεώρηση θεματικῶν ποὺ εἶχαν διακηρυχθεῖ ἢ εἶχαν πλημμελῶς ἀναπτυχθεῖ

1. Οἱ σημειώσεις παραπέμπουν κατ' ἀρχὴν στὸ γερμανικὸ πρωτότυπο καὶ κατὰ δεύτερο λόγο στὴ γαλλικὴ μετάφραση ἀπ' ὅπου κυρίως ἐφορμᾶται ἡ παρουσίασή μας.

