

Ο Διαφωτισμός

Από τη μεσαιωνική στη νεότερη φιλοσοφία – Γενικές επισημάνσεις

Υπό την επίδραση του χριστιανισμού, η μεταφυσική του Είναι της αρχαίας ελληνικής σκέψης έγινε μεταφυσική του Θεού. Στον Αυγουστίνο, τη μεγάλη αυτή μορφή της χριστιανικής σκέψης, οι ιδέες είναι το σχέδιο του δημιουργού θεού. Συνεπώς το *a priori* στοιχείο της γνώσης δεν έχει στο αντικείμενο ούτε στον άνθρωπο τη μεταφυσική του αρχή, αλλά στον θεό.

Η στροφή στην υποκειμενικότητα

Με τον Αυγουστίνο αρχίζει να συντελείται μια στροφή προς την υποκειμενικότητα, που χαρακτηρίζει τη φιλοσοφία των νεότερων χρόνων. Έτσι, π.χ. η αναζήτηση της αλήθειας, το θεμελιώδες πρόβλημα της φιλοσοφίας, συνιστά μια εσωτερική στροφή: η ψυχή είναι το κέντρο, ενώ το Είναι έχει νόημα σε σχέση με το εσωτερικό βίωμα. Η επιστροφή της σκέψης στον εαυτό της, που ονομάζεται **reflexion**, είναι αυτό που χαρακτηρίζει την ψυχή και αυτό που τη διακρίνει από το αντικειμενικό είναι. Η αυτοσυνειδησία γίνεται το αρχιμήδειο σημείο της απόλυτης βεβαιότητας, γιατί μόνον η ψυχή που αισθάνεται, γνωρίζει ότι αισθάνεται. Έτσι, στον βαθμό που ο εαυτός γίνεται αντικείμενο του νοείν, υπερβαίνεται ο αρχαίος σκεπτικισμός, που ήταν στραμμένος προς τον εξωτερικό κόσμο. Η εσωτερική εμπειρία έχει εν προκειμένω την απόλυτη προτεραιότητα της ενάργειας απέναντι σε καθετί το εξωτερικό, ενώ στη θέση του νου ως απρόσωπης τάξης του όντος εμφανίζεται ο προσωπικός θεός στη σχέση του με τον άνθρωπο: η ενότητα της γνώσης και της πίστης θεμελιώνεται στη βεβαιότητα του θεού.

Ο αριστοτελισμός, με τον Θωμά τον Ακινάτη, ανακόπτει τη διάδοση της θέσης του Αυγουστίνου, σύμφωνα με την οποία **η ψυχή είναι αιώνια υπόσταση και εντελώς ξεχωριστή από το σώμα**. Το ρήγμα με την αρχαία φιλοσοφική παράδοση επιτελείται με τον Occam, σύμφωνα με τον οποίο το εσωτερικό της ψυχής είναι εντελώς διαφορετικό από τον εξωτερικό κόσμο, ενώ η σχέση ανάμεσα στην παράσταση και το πράγμα έχει καθαρά σημειωτικό χαρακτήρα (Ο Occam φτάνει στο σημείο να καταργήσει εντελώς τα νοητά είδη, καθώς τα θεωρεί ως περιττό

πολλαπλασιασμό της εξωτερικής πραγματικότητας). Στη θέση του Occam εδράζεται ο νεότερος διχασμός ανάμεσα στο είναι και τη συνείδηση, τάση που ολοκληρώνεται τον 17 αι. με τον Descartes.

Στη νεότερη φιλοσοφία, η στροφή στο υποκείμενο γίνεται με δύο τρόπους:

1^{ον} ως στροφή σ' ένα υποκείμενο προικισμένο με λόγο (ορθολογισμός).

2^{ον} ως στροφή σ' ένα υποκείμενο με αισθητηριακή οργάνωση (εμπειρισμός)¹.

I. Οι αισθητικές θεωρίες σύμφωνα με τον ορθολογισμό: René Descartes (1596-1650 μ.Χ.)

Γενική εισαγωγή στο σύστημα του Descartes

Με τον Descartes, πατέρα της νεότερης φιλοσοφίας, η στροφή στο υποκείμενο παίρνει γνωσιοθεωρητικό και μεθοδολογικό χαρακτήρα. Το πρωταρχικό ερώτημα της φιλοσοφίας δεν αφορά την αρχή των όντων, αλλά τη δυνατότητα της γνώσης: τι μπορώ να γνωρίσω με απόλυτη βεβαιότητα. Η ανάγκη ενός ριζικού ελέγχου όλης της ανθρώπινης γνώσης γίνεται συνειδητή στον Descartes ύστερα από την απογοήτευση που ένιωσε όταν ολοκλήρωσε τον κύκλο σπουδών του. Αυτός ήταν ο λόγος που οδήγησε τον Descartes να χτίσει το οικοδόμημα της γνώσης σε νέα θεμέλια, αφού πρώτα απαλλαγεί από τις πεποιθήσεις που είχε στα νιάτα του «δίχως να έχει ποτέ εξετάσει αν ήταν αληθείς».

Για τον Descartes η πρόσβαση στην αλήθεια δεν στηρίζεται ούτε στην ενότητα γνώσης και πίστης (Αυγουστίνος) ούτε στην αναλογία μεταξύ του νοείν και του νοητού πράγματος (Αριστοτέλης). Συνεπώς, το φύσει ον δεν μπορούμε να το συλλάβουμε υπερβατικά, αλλά η νόηση πρέπει να στραφεί στον εαυτό της και να διασφαλίσει τις πρώτες αρχές αλήθειας των εννοιών της. Η αναζήτηση λοιπόν της αλήθειας συνδέεται με την ανάγκη μιας μεθόδου με στόχο, όπως λέει ο Bacon, «την εξασφάλιση της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στη φύση». Ανοίγει έτσι ο δρόμος για την επαγωγική μέθοδο (την πρόσβαση από το μερικό στο γενικό), που

¹ Βλ. Ν. Αυγελής, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, ό.π. σ. 245-251.

αναπτύσσεται από τον Francis Bacon (1563-1626). Αυτή τη μέθοδο, βέβαιο θεμέλιο της γνώσης, ο Descartes ανακαλύπτει στα μαθηματικά.

Η απόλυτη βεβαιότητα και η αυστηρή αναγκαιότητα των μαθηματικών οφείλονται στο γεγονός ότι δεν στηρίζονται στην αισθητηριακή εμπειρία, αλλά στην αναλυτική μέθοδο. Με αυτή τη μέθοδο γίνεται αναγωγή στα απλά, τα οποία συλλαμβάνει ο νους με ενάργεια· εδώ η αλήθεια αποκαλύπτεται άμεσα με την **ενόραση** (=ενέργημα του νου, μέσω του οποίου μπορούμε να φτάσουμε στη γνώση των πραγμάτων).

Η βεβαιότητα για το Είναι της συνείδησης αποτελεί την ενιαία και θεμελιακή αλήθεια που κατακτά ο Descartes με την αναλυτική μέθοδο. Η πρόταση **cogito ergo sum** αποτελεί έτσι το πρότυπο της γνώσης εν γένει: αληθινό είναι ό,τι συλλαμβάνω με την ίδια σαφήνεια και ευκρίνεια που συλλαμβάνω το cogito ergo sum. Με άλλα λόγια, ό,τι είναι τόσο ευκρινές και σαφές όσο η αυτογνωσία της συνείδησης —ό,τι δηλαδή εμφανίζεται μπροστά στο πνεύμα με την ίδια βεβαιότητα όπως και η δική μου ύπαρξη—, είναι κατ' ανάγκην αληθινό.

Η θεμελίωση της νεότερης φιλοσοφίας και επιστήμης σε βέβαιες βάσεις οδηγεί έτσι σ' ένα **ριζικό διαχωρισμό ανάμεσα στο Εγώ (το πνεύμα) και την ύλη (τον κόσμο των σωμάτων)**. Η φύση στέκεται απέναντι στον άνθρωπο ως κάτι το διαφορετικό από αυτόν. **Ο δυϊσμός αυτός σώματος-ψυχής είναι το αντίτιμο της καρτεσιανής βεβαιότητας της αλήθειας**. Ο καρτεσιανός δυϊσμός υπέσκαψε την παραδοσιακή ενότητα λογικής και οντολογίας. Ενώ για τον Αριστοτέλη κάθε έννοια της νόησης (το καθόλου) παρουσιάζεται αντίστοιχα ως είδος μέσα στο φύσει ον, ο Descartes υποστηρίζει ότι οι έννοιες είναι παραστάσεις, ανθρώπινα νοήματα. Τα πράγματα δεν είναι καθαυτά ουσίες, αλλά αντικείμενα. Το πρωταρχικά πραγματικό είναι το Εγώ, η συνείδηση. Τα αντικείμενα είναι πραγματικά στο μέτρο που κρίνονται ως πραγματικά από τη συνείδηση. Τόπος της αλήθειας είναι το νοούν υποκείμενο. Αλήθεια και μέθοδος είναι άμεσα συνδεδεμένες. Η μέθοδος θα οδηγήσει το πνεύμα, την πηγή της γνώσης, στον ορθό δρόμο αναζήτησης της αλήθειας².

Για τον καρτεσιανισμό δυϊσμό η επίφυση είναι ένα προβληματικό σημείο ένωσης της ψυχής και του σώματος (έμφαση στο πνεύμα: σπιριτουαλιστές και υλιστές: έμφαση στη μηχανοκρατία). Η εναλλακτική πρόταση επίλυσης του προβλήματος από τον Ολλανδό ορθολογιστή φιλόσοφο Σπινόζα (Baruch Spinoza) με

² N. Αυγελής, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, ό.π. σ. 248, 255-258.

την αποκαλούμενη «θεωρία του παραλληλισμού»: η ψυχή και το σώμα αναφέρονται στο ίδιο αντικείμενο, αλλά με διαφορετικό τρόπο· είναι δύο διαφορετικές «γλώσσες» που μιλάνε για το ίδιο πράγμα.

Ο 17^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται από ένα έντονο ενδιαφέρον για προβλήματα μεθοδολογίας. Έτσι, εκτός από τον Bacon (*Νέο Όργανο*, 1620) και τον Descartes (*Κανόνες για την καθοδήγηση του πνεύματος*, 1628), και ο Spinoza έγραψε την *Πραγματεία για τη διόρθωση του νου* (1660-61). Η μέθοδος, σύμφωνα με τον Spinoza, δεν προηγείται της γνώσης, αλλά έπεται αυτής. Το έργο της μεθόδου δεν είναι η βέβαιη εξακρίβωση της αλήθειας των ιδεών μας, αφού «η αλήθεια δεν έχει ανάγκη από κανένα εξωτερικό σημείο, παρά επαρκεί, για να απαλειφθεί κάθε αμφιβολία, να κατέχει κανείς τις αντικειμενικές ουσίες των πραγμάτων ή –πράγμα που είναι το ίδιο – να κατέχει ιδέες» (*Πραγματεία για τη διόρθωση του νου*. Με άλλα λόγια, η καρτεσιανή διάκριση ψυχής (νου) και σώματος ερμηνεύεται ως διάκριση μέσα στη σφαίρα του νοείν: το κριτήριο της αλήθειας ενοικεί εντός των ιδεών· η αλήθεια δεν χρειάζεται εξωτερικό κριτήριο, διότι είναι η άμεση, απόλυτη βεβαιότητα (ενορατική μορφή γνώσης). Σ' αυτήν την υπέρτατη μορφή γνώσης φτάνουμε όταν ο νους συλλαμβάνει το πράγμα στην ουσία του (*per indam suam essentiam*), μέσω της αναστοχαστικής μεθόδου (*cognition reflexive*), δηλ. μέσω της γνώσης που στοχάζεται την αληθή ιδέα (*Ηθική*). Γι' αυτό και η μέθοδος δεν είναι η αναζήτηση ενός κριτηρίου της αλήθειας, αλλά όργανο διερεύνησης των ιδεών στην ορθή τους τάξη. Η τάξη των ιδεών και των πραγμάτων απορρέει από την πρώτη αιτία, που είναι ο θεός, ο οποίος εγγυάται την ταυτότητα του νοείν και του είναι. Όλα τα πράγματα απορρέουν αναγκαία από την άπειρη φύση του θεού, όπως από τη φύσει του τριγώνου απορρέει αναγκαστικά ότι το άθροισμα των τριών γωνιών ισούται με όλες τις ορθές γωνίες. Γι' αυτό και η φιλοσοφία απαιτεί να διερευνήσουμε πριν από τα αντικείμενα των αισθήσεων τη θεία φύση, διότι τόσο η ύπαρξη όσο και η γνώση των αντικειμένων εξαρτάται από τον θεό: «Η σχολαστική φιλοσοφία αρχίζει από τα δημιουργήματα (*creatures*), ο Descartes αρχίζει από το πνεύμα, εγώ αρχίζω από τον θεό»³.

³ Βλ. Ν. Αυγελής, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, ό.π. σ. 290-293.

Η «καρτεσιανή αισθητική»

Αν εξαιρέσουμε το πρώτο έργο του Descartes *Compendium Musicae* (1618), ο ίδιος δεν αναφέρεται καθόλου στο ωραίο ή στις τέχνες. Στην αισθητική όμως οι φιλοσοφικές ιδέες του άσκησαν εξαιρετικά μεγάλη επίδραση.

1^{ον} Ποιητική θεωρία

Η *Ποιητική Τέχνη* [*L'art poétique*, 1674] του N. Boileau είναι ίσως η τελειότερη έκφραση του καρτεσιανού πνεύματος στην ποιητική θεωρία. Ο Λόγος, η ορθοφροσύνη (*bons sens*) και η κατανοητότητα είναι τα ουσιώδη και βασικά στοιχεία της. Η Φύση είναι η καθολική οντότητα που θεμελιώνει το επιμέρους, η πραγματικότητα που βρίσκεται πίσω από την επίφαση. Η Φύση, μ' αυτή τη σημασία, και ο Λόγος συνδέονται άρρηκτα. Οι κανόνες που πρέπει να τηρεί κανείς όταν ακολουθεί τη μία ή τον άλλο είναι οι ίδιοι. Η «μεθοδευμένη Φύση» (“*natur methodized*”) είναι η λέξη-κλειδί και στο *Δοκίμιο περί κριτικής* (1711) του Άγγλου κριτικού Πόουπ (Alexander Pope).

Ας θυμηθούμε τις θέσεις της αριστοτελικής φιλοσοφίας της τέχνης: η ποίηση, ως μίμηση ανθρώπινων πράξεων. Σε γενικές γραμμές, οι θεωρητικοί του 17ου αι. δεν περιορίζονται στο να παραθέτουν τον Αριστοτέλη ως αυθεντία: η αριστοτελική αυτή ιδέα πρέπει τώρα να αποκτήσει στερεότερα ερείσματα, να αναπτυχθεί και να συστηματοποιηθεί με τη βοήθεια της φυσικομαθηματικής αντίληψης για τη Φύση. το κλειδί αυτής της διεργασία εντοπίζεται στην *Ποιητική*: η ποίηση για τον Αριστοτέλη είναι οικουμενική (είδος, τάξη), ενώ η ιστορία αφορά το επιμέρους. Συνακόλουθα, οι θεωρητικοί του 17^{ου} αι. αναζητούν το *ουσιώδες*, το *θεμελιώδες*, το *κανονικό*, λ.χ. στους ανθρώπινους τύπους: ο ποιητής πρέπει να διακρίνει «τα κρυμμένα μυστικά της καρδιάς», επομένως οι χαρακτήρες του Σαίξπηρ επαινούνται για την καθολικότητά τους και όχι για την ατομικότητά τους ή μοναδικότητά τους: επικυρώνεται «το μεγαλείο της γενικότητας».

Στόχος της νεοκλασικής θεωρίας της τέχνης είναι οι «ακριβείς αναπαραστάσεις της γενικής Φύσης (Σάμιουελ Τζόνσον):

Έργο του ποιητή είναι ... να εξετάζει όχι το άτομο, αλλά το είδος: να παρατηρεί γενικές ιδιότητες και γενικά φαινόμενα· δεν μετράει τις ραβδώσεις της τουλίπας... (κεφ. 10).

Η ποίηση αποσκοπεί στην αποκάλυψη ενός αληθινού και σημαντικού στοιχείου για την ανθρώπινη φύση που δεν αποδυναμώνεται από μια επιμονή του ποιητή σε λεπτομερειακά γνωρίσματα. Παράλληλα, πίστη στην ύπαρξη μιας επιστήμης των μέσων της τέχνης με τη διατύπωση ενός συνόλου κανόνων στους οποίους μπορεί να ανατρέξει κανείς για να συνθέσει ένα καλό ποίημα ή να αποδείξει τη μετριότητα ενός άλλου: μια «ποιητική κλίμακα» μέτρησης (Ροζέ ντε Πιλ/ Roger de Piles = βιβλιογράφος τέχνης).

Το δόγμα των κανόνων είναι: ενότητα δράσης χώρου και χρόνου, τα δύο τελευταία μπορούν να προσδιοριστούν ποσοτικά. Οι τρεις *Λόγοι* (*Discours*, 1660) του Γάλλου δραματουργού Πιερ Κορνέιγ (Corneille) συνηγορούν με μέτρο υπέρ του δόγματος.

Ωστόσο, υφίσταται κάποια αοριστία και ελαστικότητα σε τέτοιους γενικούς κανόνες. Η κριτική του Μολιέρου λ.χ. για τους κανόνες ως κριτήριο της τέρψης (*Κριτική του σχολείου των παντρεμένων γυναικών*):

Αν τα έργα που γράφτηκαν σύμφωνα με τους κανόνες δεν 'τερπουν, ενώ αυτά που τέρπουν δεν συμφωνούν με τους κανόνες, τότε βγαίνει το συμπέρασμα ότι οι κανόνες ήταν κακοφτιαγμένοι. Ας απορρίψουμε λοιπόν τον δικολαβικό περιορισμό του κοινού γούστου, και ας λαβαίνουμε υπόψη μας σε μια κωμωδία μόνον τον αντίκτυπό της σ' εμάς.

Μια καθαρά a priori μέθοδος προσέγγισης στο πρόβλημα των μέτρων της κριτικής αξιολόγησης είναι ανέφικτη. Μόνον ο Άγγλος κριτικός John Dryden κατάφερε να δώσει μια καρτεσιανή μορφή στην κριτική θεωρία που υποστήριζε ότι η ποίηση είναι μίμηση ανθρώπινων πράξεων, καθώς ισχυριζόταν ότι η διατύπωση αποτελεί *ορισμό* της ποίησης —έτσι η διατύπωση γίνεται ανεξάρτητη από την εμπειρία— και τότε μπορούν να αποδειχθούν ορισμένες αρχές μετακριτικής, αν όχι κριτικής: υπάρχουν μερικοί γενικοί κανόνες που ορίζουν κριτήρια αξιολόγησης και το «γούστο» από μόνο του, δηλ. η αυθόρμητη αντίδραση αρέσκειας ή απαρέσκειας δεν αρκεί για την κριτική. Ο Ντράιντεν προσθέτει πως, μολονότι είναι βέβαιο πως υπάρχουν κανόνες, οι ίδιοι οι κανόνες είναι μονάχα *πιθανοί*. Με αυτό ακριβώς το πνεύμα ο Σάμιουελ Τζόνσον (Άγγλος κριτικός) απέρριψε αργότερα τις ενότητες του χώρου και του χρόνου ως «εσφαλμένες υποθέσεις», ενώ θεωρούσε την ενότητα δράσης ως «ουσιώδη για τον μύθο».

Μια άλλη πτυχή της υπόθεσης κατά τον 17^ο αι. είναι η περίφημη αντιδικία των «παλαιότερων» και των «νεότερων». Η άποψη ότι οι κλασικοί συγγραφείς είχαν μελετήσει τους κανόνες της τέχνης καλύτερα από κάθε άλλον, οδήγησε στο συμπέρασμα ότι στην ποίηση δεν σημειώνεται πρόοδος. Πεποιίηση, που έρχεται σε αντίθεση με το «βακόνειο» πνεύμα, σύμφωνα με το οποίο η ανθρώπινη γνώση αυξάνεται προοδευτικά, και η οποία συνετέλεσε στον διαχωρισμό των τεχνών από τις επιστήμες.

2^{ον} Θεωρία της ζωγραφικής και της μουσικής

Την ίδια περίοδο, η θεωρία της ζωγραφικής και της μουσικής παρουσιάζει εντυπωσιακές αναλογίες με τη θεωρία της ποίησης. Παραφράζοντας τον Οράτιο ή και τον Αριστοτέλη, οι θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι η λειτουργία της ζωγραφικής ως μιας σοβαρής και πνευματικής τέχνης ισάξιας με την τραγωδία και το έπος είναι να τέρπει διδάσκοντας ή να διδάσκει τέρποντας. Το αντικείμενο είναι και πάλι η Φύση, και η ζωγραφική αποτελεί μίμηση της Φύσης. Όπως αναφέρεται στο έργο του Charles du Fresnoy στο έργο του *De arte graphica*, ρόλος της ζωγραφικής είναι να κάνει μια επιλογή του Ωραίου, ανάλογα με τον τρόπο και το γούστο των αρχαίων.

Η νεοκλασική θεωρία της ζωγραφικής συνοψίζεται τον επόμενο αιώνα από τον Σερ Τζόσουα Ρένολντς (Sir Joshua Reynolds) στις *Ομάδες περί τέχνης* (διαλέξεις), όπου εξετάζεται ο ρόλος του Λόγου στην Τέχνη. Ο Ρένολντς θέτει τα ακόλουθα ερωτήματα:

- Μέχρι ποιού σημείου μπορεί να διδάξει κανείς την τέχνη της ζωγραφικής;*
- Ποια είναι η θέση των κανόνων στην εκπαίδευση του ζωγράφου και την κριτική αξιολόγηση του έργου του;*
- Η ζωγραφική, ως τέχνη, πρέπει να διέπεται από αρχές. Ποια είναι όμως η φύση των αρχών σ' ένα πεδίο όπως αυτό;*

Σκοπός της ζωγραφικής είναι η «ακριβής αναπαράσταση της γενικής Φύσης». Κανένα πραγματικό άτομο δεν μπορεί να κατέχει όλες τις σημαντικές και χαρακτηριστικές ομορφίες που έχει το είδος του. Ο ζωγράφος πρέπει να τις κατασκευάσει ή να τις ανασυγκροτήσει μόνος του και να τις φανερώσει κατά τέτοιο τρόπο ώστε να ξυπνήσει τις σκέψεις και να διευρύνει τους ορίζοντες του θεατή. «Επειδή το μάτι του έχει την ικανότητα να διακρίνει τις επουσιώδεις εκλείψεις, εκφύσεις και

παραμορφώσεις των πραγμάτων από τα γενικά σχήματά τους, σχηματίζει μια αφηρημένη ιδέα για τις μορφές τους, ιδέα που είναι τελειότερη από οποιοδήποτε πρότυπο».

Ο Ρέυνολτς έχει επίγνωση της δυσκολίας του προβλήματος για τη θέση των κανόνων στην τέχνη. Αφενός, πρέπει να υπάρχουν κανόνες, γιατί πρέπει να υπάρχουν γενικοί νόμοι που αν τους γνωρίζαμε, θα εξηγούσαν τις επιδράσεις της ζωγραφικής. «Ακόμη και τα έργα της ιδιοφυίας, όπως κάθε άλλο αποτέλεσμα, πρέπει να έχουν την αιτία τους καθώς και τους κανόνες τους». Όμως υποτίθεται ότι η ΙΔΙΟΦΥΙΑ είναι η ικανότητα να παράγει κανείς έξοχα έργα που δεν εμπίπτουν στους κανόνες της τέχνης, καθώς αν ήμασταν ικανοί να διδάξουμε με κανόνες το γούστο ή την ιδιοφυία, τότε δεν θα ήταν πια γούστα ή ιδιοφυία. Υπάρχουν πολλές ομορφιές στην τέχνη μας που εξαρτώνται από τόσο πολλές μεταβλητές ή συνεπάγονται τόσο λεπτές διακρίσεις, ώστε τα λόγια να μην αρκούν για τη διατύπωσή τους. «Ωστόσο, όσο άπιαστοι κι αν φαίνονται αυτοί οι κανόνες, όσο δύσκολο κι αν φαίνεται να εκφραστούν γραπτά, ο νους του καλλιτέχνη τους βλέπει και τους αισθάνεται».

Δεν ήταν μόνο η επιστημολογία του Καρτέσιου, αλλά και ένα μέρος της μεταφυσικής του που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της νεοκλασικής θεωρίας της ζωγραφικής. Αν η ζωγραφική, όπως η μίμηση, θεωρείται μίμηση πράξεων του ανθρώπου, τότε η ιστορική ζωγραφική γίνεται το αρχετυπικό καλλιτεχνικό είδος και το ουσιαστικό πρόβλημα της αναπαράστασης είναι: *ο ζωγράφος να κατορθώσει οι σωματικές κινήσεις των προσώπων να εκφράζουν τις ψυχικές και πνευματικές τους καταστάσεις, οι οποίες αποτελούν και το πραγματικό αντικείμενο της τέχνης.*

Με άλλα λόγια, ο ζωγράφος δεν λέει, αλλά πρέπει να δείξει ότι λ.χ. ο Αχιλλέας είναι χολωμένος. Αυτό ονομάζεται «έκφραση» στη θεωρία του 17^{ου} αι., και αποτελεί το αντικείμενο του εγχειριδίου του ζωγράφου και θεωρητικού Σαρλ λε Μπρεν (Charles le Brun) (και υποτιθέμενο θεμελιωτή της νευροαισθητικής παράδοσης) με τίτλο: *Μέθοδος σχεδίου των παθών προταθείσα σε μια διάλεξη για τη γενική και μερική έκφραση* [1698].

Δηλαδή χρειάζεται μια μέθοδος για τη διευθέτηση της έκφρασης και η μέθοδος αυτή στηρίζεται στις αναλύσεις που προσφέρουν τα *Πάθη της ψυχής* όπου ο Descartes

προτείνει συστηματικούς ορισμούς, κάνει λογικές αναλύσεις των συγκινήσεων —της αγάπης, του μίσους, του θαυμασμού, του σεβασμού, της δειλίας κλπ —, και προσφέρει μια θεωρία της έκφρασης: περιγράφει πώς το φως που έρχεται από το αντικείμενο (λ.χ. τη Σταύρωση) φτάνει στα αισθητήρια όργανα διεγείροντας τα αεικίνητα «ζωικά πνεύματα» που με τη σειρά τους ενεργοποιούν τα συναισθήματα της ψυχής (οίκτο), μέσω της επίφυσης και ταυτόχρονα τις κινήσεις του σώματος που αποτελούν την έκφραση του συναισθήματος (κλάμα, χλομάδα, τραβηγμένα χαρακτηριστικά προσώπου, χαλαρωμένο στόμα, σκυμμένο κεφάλι).

Στην ανάλυση του Ντεκάρτ, υπάρχει μια τριμερής σχέση ανάμεσα στο εξωτερικό συμβάν, την ψυχολογική κατάσταση και τη σωματική κίνηση ή χειρονομία. Συνάμα, υπάρχει και μια *πολύσημη σχέση*, καθώς η ίδια εξωτερική αιτία μπορεί να προκαλέσει διάφορα συναισθήματα σε ανθρώπους διαφόρων ειδών: λ.χ. οι άνθρωποι που παρακολουθούν τη Σταύρωση μπορεί να νιώσουν οίκτο, οργή, απορία, φόβο, περιέργεια κλπ.

Καθώς ολόκληρο το σύμπαν και κάθε ανθρώπινο σώμα είναι για τον Ντεκάρτ μια *μηχανή*, η ανατομία των παθών στον Σαρλ ντε Μπρεν διαπραγματεύεται το σώμα ως σύνθετο όργανο, το οποίο καταγράφει με μηχανική ακρίβεια τις αμετάβλητες αποκρίσεις στα συγκινησιακά ερεθίσματα, και όχι ως φορέα ενός χαρακτηριστικά ανθρώπινου συναισθηματικού βίου.

Ποιες είναι οι επιπτώσεις μιας πιθανόν *υπερβολικά στενής —ή μηχανιστικής— ψυχολογίας* στη ζωγραφική;

1^{ov} : Η ζωντανή πεποίθηση, που δεν μπόρεσε να διαλύσει η απλοϊκότητα της εκφραστικής θεωρίας, ότι μπορούν να βρεθούν γενικές αρχές που να εξηγούν γιατί ένας πίνακας είναι καλός ή κακός.

2^{ov} : Η πιο ειδική θεωρία για την ενότητα του δραματικού περιεχομένου του ίδιου του ζωγραφικού πίνακα: η αρχή ότι οι χειρονομίες πρέπει να ταιριάζουν στην κατάσταση, και ότι οι διάφορες χειρονομίες πρέπει να ενοποιούνται βάσει του *κεντρικού συγκινησιακού αντικειμένου*.

Η μουσική θεωρία

Από την άλλη πλευρά, στον πυρήνα της μουσικής θεωρίας, ήδη από τον Πυθαγόρα, υπάρχει ένας ορισμένος βαθμός λογοκρατίας, εξαιτίας της γνωστής συνάφειας ανάμεσα στα μαθηματικά και τη μουσική αρμονία. Στην Αναγέννηση, εν μέρει εξαιτίας της επίδρασης των νεοπλατωνικών ιδεών, καταβάλλεται μεγαλύτερη προσπάθεια να θεμελιωθεί η μουσική στη βάση θεωρητικών συλλογισμών. Ο **Τζαρλίνο** π.χ. βασίζει ολόκληρη τη θεωρία του για τη μουσική σύνθεση στη μαθηματική αναλογία, χρησιμοποιώντας μια κάπως αριθμολογική προσέγγιση (το έξι είναι τέλειος αριθμός).

Με τα τολμηρά πειράματα των μουσουργών του τέλους του 16^{ου} αι. και των αρχών του 17^{ου} ξεσπάει μια νέα σύγκρουση ανάμεσα στην εμπειρική και την ορθολογιστική βάση της μουσικής θεωρίας. Τα προβλήματα της μουσικής θεωρίας αυτής της περιόδου συνοψίζονται στο : ποια αρμονικά διαστήματα επιτρέπονται στη μουσική; Ο εμπειρισμός λέει: κάνε ό,τι ηχεί σωστά. Οι ορθολογιστές θεωρούν ότι οι νόμοι δεν πρέπει απλώς να ανταποκρίνονται στην εμπειρία, αλλά να απορρέουν από αυταπόδεικτες αρχές (βλ. τη φυσική φιλοσοφία του Γαλιλαίου, του Ντεκάρτ και του Νεύτωνα). Οι θεωρητικοί της μουσικής, τέλος, πιστεύουν ότι οι νόμοι της αρμονίας δεν πρέπει να είναι μόνον προϊόντα της επαγωγής, αλλά και της λογικής επιστήμης.

Οι λιγοστές παρατηρήσεις του **Leibniz** (Γερμανός φιλόσοφος) για το ζήτημα της αρμονίας παρουσιάζουν ενδιαφέρον, καθώς επιχειρεί να συμφιλιώσει τις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις με πρωτότυπο τρόπο. Στηριζόμενος στη μεταφυσική του θεωρία ότι τα περισσότερα αισθήματα κάθε μονάδας (βλ. *Μοναδολογία*: μονάδες χωρίς πορτες και παράθυρα που επικοινωνούν μέσω της προδιατεταγμένης αρμονίας του Θεού) ή ψυχής είναι «μικρές αντιλήψεις» (*petites perceptions*), δηλ. αισθήματα κάτω από το κατώφλι της συνείδησης, διατυπώνει την υπόθεση ότι οι απολαύσεις των αισθήσεων είναι «στην πραγματικότητα πνευματικές απολαύσεις που γνωρίζουμε συγκεχυμένα. Εκείνο που είναι στην πραγματικότητα μια αποτίμηση μαθηματικών σχέσεων, μια «μυστική αριθμητική», εμφανίζεται στο επίπεδο της συγκεχυμένης συνείδησης ως αισθησιακή απόλαυση.

Προς μια ενιαία αισθητική

Τα καρτεσιανά κριτήρια της αλήθεια μπορούν να επεκταθούν, τηρουμένων των αναλογιών, και στο έργο του καλλιτέχνη και του κριτικού. Αυτό δεν αρκεί, ωστόσο, για να συγκροτήσει μια πλήρη καρτεσιανή αισθητική. Ούτε ο Ντεκάρτ ούτε οι δύο σπουδαιότεροι διάδοχοί του (ο Σπινόζα και ο Λάιμπνιτς) ασχολήθηκαν με αισθητικά προβλήματα παρά την τεράστια συμβολή τους στην πρόοδο άλλων κλάδων της φιλοσοφίας.

Στο πεδίο της τέχνης οι συνέπειες της ορθολογιστικής φιλοσοφίας μελετήθηκαν για πρώτη φορά από τον Αλεξάντερ Γκότλιμπ Μπάουμγκαρτεν (Baumgarten), που έδωσε τον όρο «αισθητική» σε ένα ειδικό ερευνητικό κλάδο στο έργο του *Στοχασμοί για την ποίηση* (1735), καθώς και στην ημιτελή *Αισθητική* του (1750-8). Με τον Baumgarten έχουμε την πρώτη απόπειρα σύνθεσης μιας αισθητικής θεωρίας που να βασίζεται σε καρτεσιανές ορθολογικές αρχές, εφαρμόζοντας την παραγωγική μέθοδο με τυπικούς ορισμούς και υποδείξεις. Η αισθητική είναι η «επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης», δηλ. αναγνωρίζεται η ύπαρξη ενός *χαμηλότερου βαθμού γνώσης* από τη νοητική, αλλά αυτόνομου, που διέπεται από τους δικούς του νόμους. Ο Baumgarten εξετάζει το είδος της τελειότητας που προσιδιάζει στην αισθητηριακή αντίληψη, μολονότι, από καρτεσιανή σκοπιά, μια *επιστήμη* της αισθητηριακής αντίληψης είναι κάτι το παράδοξο, καθώς αποτελεί ακριβώς εκείνο που δεν επιδέχεται ακριβή και συστηματική διαπραγμάτευση.

Ο δάσκαλός του ο Λάιμπνιτς, στον *Λόγο περί μεταφυσικής ή Μεταφυσική πραγματεία* (1686) υποστήριζε ότι δίπλα στη σαφή και διακριτή γνώση υπάρχει και η συγκεχυμένη. Ενίοτε γνωρίζουμε ότι ένα ποίημα ή μια εικόνα είναι καλοφτιαγμένα ή κακοφτιαγμένα, επειδή υπάρχει σ' αυτά ένα «δεν ξέρω τι», που μας ικανοποιεί ή μας απωθεί. Μια τέτοια γνώση δεν είναι ακόμα διακριτή. Όταν είμαι σε θέση να εξηγήσω τις ιδιομορφίες ενός πράγματος, τότε η γνώση ονομάζεται διακριτή. Τέτοια είναι η γνώση ενός δοκιμαστή μετάλλων, ο οποίος ξεχωρίζει το αληθινό χρυσάφι από το ψεύτικο, χάρη σ' ορισμένες αποδείξεις ή σημεία που αποτελούν τον ορισμό του χρυσού.

Σύμφωνα με τον Λάμπνιτς, οι ιδέες μπορεί να είναι σαφείς ή ασαφείς (σκοτεινές), και οι σαφείς ιδέες μπορεί να είναι διακριτές (αφηρημένες σκέψεις: μαθηματικές ή φιλοσοφικές), ή συγκεχυμένες (αισθήματα, χρώματα, ήχοι, μυρωδιές). Η αισθητηριακή αντίληψη είναι σαν το ρόχθο της θάλασσας, ο οποίος στην πραγματικότητα είναι ένα σύνολο μικρών ήχων, μερικοί από τους οποίους βρίσκονται κάτω από το κατώφλι της ακουστικότητας⁴. Κάθε αίσθημα είναι επομένως μια κρυμμένη μορφική δομή, μια μικρογραφία της τέχνης.

Ο Baumgarten κάνει την πιο αποφασιστική προσπάθεια να αντιδιαστείλει δύο ριζικά διαφορετικούς τύπους λόγου: τον σαφή και διακριτό, ή αφηρημένο λόγο της επιστήμης, και τον συγκεχυμένο αλλά λίγο πολύ σαφή λόγο της ποίησης, που υπάρχει για να αποδίδει και να συγκεκριμενοποιεί την αισθητηριακή εμπειρία. Η καλή ποίηση, σύμφωνα με τον Baumgarten, είναι σαφής, ενώ η μέτρια ποίηση σκοτεινή, καθώς στις σκοτεινές παραστάσεις δεν περιέχονται αρκετές παραστάσεις χαρακτηριστικών γνωρισμάτων.

Ο «αισθητός λόγος» του Baumgarten αξίζει να θεωρηθεί σαν ένα θετικό βήμα προς τη συγκρότηση μιας θεμελιώδους αισθητικής θεωρίας. Είναι μια παραλλαγή της κυρίαρχης αισθητικής θεωρίας, σύμφωνα με την οποία η τέχνη είναι μίμηση, η οποία όμως απομακρύνει αυτή τη θεωρία από τη χονδροειδή μορφή της. οι θεωρίες της Αναγέννησης, που υποστήριζαν ότι η μουσική είναι μίμηση, εξακολουθούν να ανθρούν στην εποχή του μπαρόκ. Έτσι διαμορφώθηκε μια ευρύτατα διαδεομένη

⁴ Έκφραση της διαφήμισης που απευθύνεται στο υποσυνείδητο είναι και εκείνη που εμφανίζεται στον καταναλωτή κάτω από το «προσωπικό επίπεδο εγρήγορησης» (subliminal advertising). Σε κάθε άτομο η ελάχιστη τιμή, όπου ένα ερέθισμα (οπτικό, πίεσης, θερμότητας, πόνου κτλ.) γίνεται συνειδητά αντιληπτό χαρακτηρίζεται ως "ουδός" (threshold). Η αντίληψη ενός ερεθίσματος, όταν δεν ξεπερνά τον "ουδό", πραγματοποιείται κάτω από το επίπεδο της συνειδητής εγρήγορησης και χρησιμοποιείται στην ανάπτυξη ανάλογου μηνύματος. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι ότι ένα τέτοιο μήνυμα δεν είναι τόσο ισχυρό, ώστε να διεγείρει τους μηχανισμούς άμυνας του καταναλωτή και έτσι μπορεί να τον επηρεάζει κατευθείαν στο υποσυνείδητο. Η πιο γνωστή έρευνα στο εξεταζόμενο θέμα είναι εκείνη που πραγματοποιήθηκε από το Vicary, στη δεκαετία του '50, αν και τα αποτελέσματα της αμφισβητήθηκαν. Σε αμερικανικό κινηματογράφο 45.000 θεατές που δεν ήταν ενήμεροι για την διεξαγωγή της έρευνας υποβλήθηκαν στο πείραμα. Στο διάλειμμα του έργου, κάθε 5 δευτερόλεπτα παρουσιάζονταν τα εξής μηνύματα: "τρώτε ποπ-κορν", "πίνετε κόκα-κόλα", με διάρκεια 1/3000 του δευτερολέπτου (ο χρόνος αυτός είναι πολύ πιο κάτω από τον ουδό αντίληψης του οπτικού ερεθίσματος). Τα δεδομένα που συγκεντρώθηκαν έδειξαν ότι κατά την περίοδο του πειράματος αυξήθηκαν οι πωλήσεις του ποπ-κορν κατά 58% και της κόκα-κόλα κατά 18%. (Σ.τ.κ.)

τάση, που εκφράζεται στο βιβλίο του αββά Charles Batteux *Les Beaux arts réduites a un même principe* [Αναγωγή όλων των καλών τεχνών σε μία και μοναδική αρχή]), όπου η μία αρχή είναι η μίμηση της «ωραίας φύσης». Ο Batteux περιέλαβε στις καλές τέχνες την ποίηση, τη ζωγραφική, τη μουσική, τη γλυπτική και τον χορό, και ίσως ήταν ο μόνο που όρισε τις «*beaux arts*» ως ειδική κατηγορία. Τμήματα του συστήματός του, σημαντικά βελτιωμένα, έγιναν μέρος του εννοιολογικού σχήματος που προτάσσεται από τον Ντ' Αλαμπέρ στον *Προεισαγωγικό Λόγο* του στην *Εγκυκλοπαίδεια* (1751).

Η παραδοχή ότι όλες οι τέχνες είναι μιμήσεις οδηγεί στη διατύπωση μιας βαθύτερης και καταλληλότερης ενοποιητικής θεωρίας, η οποία λαμβάνει υπόψη της όχι μόνον τις ομοιότητες ανάμεσα στις τέχνες, αλλά και τις διαφορές τους. Το ερώτημα που γεννιέται είναι: *ποιες είναι οι ειδικές δυνάμεις και οι δυνατότητες κάθε καλλιτεχνικού μέσου;* Ο αββάς Ζαν Μπατίστ Ντιμπό (*Κριτικές σκέψεις για την ποίηση και τη ζωγραφική*, 1719) παρατηρεί ότι η ποίηση μπορεί να περιγράψει διαδικασίες, ενώ η ζωγραφική μπορεί να μιμηθεί ένα αντικείμενο μόνο σε μια μεμονωμένη στιγμή.

Παρόμοιες απόψεις εκφράζονται από τον Τζέιμς Χάρρις στην Αγγλία (*Τρεις πραγματείες*, 1744), τον Μόζες Μέντελσον στη Γερμανία (διάκριση ανάμεσα στα φυσικά και τα συμβατικά σύμβολα στη μελέτη *Σχετικά με τις πηγές και σχέσεις των καλών τεχνών και των επιστημών*, 1757), τον Ντενί Ντιντερό στη Γαλλία («κάθε είδος μίμησης έχει το ιερογλυφικό του», γράφει χαρακτηριστικά στην *Επιστολή σχετικά με τον κωφάλαλους*, 1751).

Με την προσοχή που δίδεται στην ιδιαιτερότητα του μέσου (medium) κάθε τέχνης ή, κατά τη διατύπωση του Λέσσιγκ, στα «σημεία» (*Zeichen*) που χρησιμοποιεί κάθε τέχνη για τη μίμηση, απορρίπτεται σταδιακά η παρομοίωση «η ζωγραφική είναι σαν την ποίηση» (Οράτιος). Ο Λέσσιγκ (Lessing) πιστεύει ότι:

«η ζωγραφική χρησιμοποιεί εντελώς διαφορετικά σημεία ή μέσα μίμησης από την ποίηση —γιατί η μία χρησιμοποιεί σχήματα και χρώματα στον χώρο, ενώ η άλλη έναρθρους ήχους στον χρόνο—, και αν τα σημεία πρέπει αναμφισβήτητα να έχουν κατάλληλη σχέση με το σημαινόμενο πράγμα, τότε τα σημεία που διατάσσονται το ένα δίπλα στο άλλο μπορούν να παραστήσουν μόνον αντικείμενα που υπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο, ή που τα μέρη τους υπάρχουν με αυτόν τον τρόπο, ενώ τα διαδοχικά σημεία μπορούν να εκφράζουν

μόνον αντικείμενα που το ένα διαδέχεται το άλλο, ή των οποίων το ένα μέρος διαδέχεται το άλλο στον χρόνο».

Αντικείμενα που υπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο ονομάζονται σώματα. Αντικείμενα που το ένα διαδέχεται το άλλο (στον χρόνο) ονομάζονται πράξεις. Συνεπώς, τα σώματα με τις ορατές ιδιότητές τους είναι το κατεξοχήν αντικείμενο της ζωγραφικής», ενώ οι πράξεις είναι τα κατεξοχήν αντικείμενα της ποίησης. Μόνον εμμέσως η ποίηση περιγράφει και σώματα ή η ζωγραφική και πράξεις. Με το έργο του *Λαοκόων ή για τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης* (1766), ο Lessing διακρίνει τα φυσικά σημεία (ζωγραφική) από τα συμβατικά ή αυθαίρετα σημεία, θεωρώντας έτσι ότι και η ποίηση, μέσω του συμβολισμού ή της μεταφορικής αναπαράστασης αντικειμένων, μπορεί να γίνει ένα είδος εικονικού σημείου ή να πλησιάζει προς αυτό. Με τον τρόπο αυτό (δηλ. θεωρώντας τις λέξεις συμβάσεις/σημεία), ο Lessing προεικονίζει την αντίληψη του Αμερικανού πραγματιστή φιλόσοφου Charles Pierce⁵.

⁵ Βλ. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό. π. σ. 132-154.