

3

ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η ιστορικότητα και η χωροθεσία ενός έργου τέχνης ορίζουν ταυτόχρονα δύο χρόνους που διεκδικούν και δύο χώρους οι οποίοι φιλοξενούν το «νόημά του». Η προθετικότητα του καλλιτέχνη, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο οργανώνει, για παράδειγμα, ο συγγραφέας το μυθοπλαστικό του σύμπαν μέσω των γλωσσικών κωδίκων και σημείων που επιλέγει, παραπέμπει στην ιστορικότητα του δημιουργού. Το νόημα εδράζεται στα πολιτισμικά συμφραζόμενα του χρόνου της δημιουργίας και χωροθετείται εντός του έργου, π.χ. του κειμένου. Ο αποδέκτης όμως του έργου τέχνης αποδεσμεύεται από τη συγκεκριμένη εποχή της καλλιτεχνικής αποτύπωσης, καθώς, ιδίως στα μεγάλα έργα, βιώνει την αισθητική απόλαυση σε έναν δεύτερο χρόνο, στη δική του ιστορική στιγμή, με διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα πρόσληψης. Το νόημα τώρα πια χωροθετείται εκτός του δημιουργήματος, εκτός κειμένου, και εναπόκειται στην

αντιληπτική διαθεσιμότητα του εκάστοτε δέκτη. Δεν είναι πλέον ένα αμετάβλητο και στέρεο νόημα, αλλά ένα πολύσημο και διαφορούμενο, μεταβλητό και ενίοτε επιβαλλόμενο από τις πολιτισμικές συμβάσεις που εννοιολογούν την εποχή της πρόσληψης.¹ Ο «αναγνώστης» του έργου τέχνης εμπλέκεται σε μια ατομική, βιωματική πράξη συμμετοχής, κερδίζει σε αυτοσυνειδησία και προεκτείνει ή περιορίζει δυναμικά τη σημασία και την αξία του.

Το ίδιο το έργο τέχνης όμως δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να συρρικνωθεί σε μια τυπολογία μορφών, καθώς μια ανάλογη προσέγγιση περιορίζεται απλώς στην ανάδειξη δομών και καταλήγει σε ατελέσφορα γενικόλογα συμπεράσματα. Αναμφίβολα σε όλες τις εκφάνσεις του και εκδοχές διατηρεί μια «εγγενή αυτονομία» σε σχέση με τον δημιουργό του, με συνέπεια πολλές φορές την ακριβώς ανάστροφη πορεία και λειτουργία του από τις προσωπικές επιλογές του ίδιου του δημιουργού.

Η ίδια η Ιστορία μάλιστα αποτελεί τον πιο αδιάφυστο μάρτυρα της αυτονόμησης του έργου τέχνης απέναντι στον δημιουργό του, αφού συχνά η «κοινωνικοποίηση του δημιουργήματος» ενέχει αντιφάσεις και σημαντικές διαστάσεις από τις πολιτικές, ιδεολογικές, ακόμα και αισθητικές επιλογές του ίδιου του δημιουργού στο συνεχές της καλλιτεχνικής και προσωπικής του διαδρομής. Αυτό σε πολλές περιπτώσεις ενδεχομένως να λειτουργεί εναυσματικά για την άσκηση κριτικής ή την καταγγελία του δημιουργού ως μη συνεπούς ή ως μη συμβατού με το «ιδεολογικό, πολι-

¹ Α. Τζούμα (2005), *Ερμηνευτική. Από τη βεβαιότητα στην υποψία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ. 13-15.

τικό ή αισθητικό πεδίο» στο οποίο επέλεξε να αναπτύξει τη δυναμική της δημιουργικής του πορείας.

Καθίσταται φανερό πως μια τέτοια προσέγγιση αποτελεί ουσιαστικά μια περιορισμένου εύρους θεώρηση του ρόλου του δημιουργού απέναντι στο έργο τέχνης, δεδομένου ότι η ερμηνευτική προσέγγιση των έργων τέχνης και εν γένει των πολιτισμικών πρακτικών απαιτεί πολύ περισσότερο από τον ρόλο και τη στάση του μεμονωμένου δημιουργού. Απαιτεί την ανάλυση και ερμηνεία:

- του ιστορικού χρόνου μέσα στον οποίο το έργο τέχνης παράγεται·
- του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο ο δημιουργός δραστηριοποιείται ως κοινωνικό υποκείμενο·
- των οικονομικών συνθηκών και των όρων υλικής ύπαρξης που αυτές διαμορφώνουν·
- του πολιτισμικού περιβάλλοντος που πλαισιώνει την καλλιτεχνική δράση και δημιουργία·
- την παραδοχή του αναγνώστη ως συνδημιουργού νόηματος.²

Οφείλουμε να προσεγγίζουμε το έργο τέχνης όχι μονομερώς, με τα εργαλεία και τις φόρμες της εποχής στην οποία βιώνουμε την πραγματικότητά μας, αλλά σε συνδυ-

² Αναφορικά με το λογοτεχνικό κείμενο είναι χαρακτηριστική η φράση του Todorov «το λογοτεχνικό κείμενο μοιάζει με εκδρομή όπου ο συγγραφέας φέρνει τις λέξεις και οι αναγνώστες το νόημα». Βλ. T. Todorov, «Viaggio nella critica Americana», *Lettera* 4. Στο A. Τζούμα (1987), *Ερμηνευτική. Από τη βεβαιότητα στην υποψία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ. 19.

ασμό με την ανάλογη «ιστορική ενσυναίσθηση»,³ η οποία συμβάλλει επικουρικά στο να αντιληφθούμε τις ιδιαίτερες ποιότητες και τις ενυπάρχουσες διαμεσολαβήσεις της εποχής, της κοινωνίας αλλά και της ίδιας της προσωπικότητας του δημιουργού, κατηγορίες μέσω των οποίων το έργο τέχνης αναπτύσσεται και αναδύεται.

Εν κατακλείδι, η αυτονομία του έργου τέχνης αποτελεί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα –κατά τη γνώμη μας– αντιφατικά και σε πολλές περιπτώσεις αινιγματικά στοιχεία της δημιουργικής γραφής,⁴ σκέψης και δράσης στο πεδίο των πολιτισμικών πρακτικών. Επιπροσθέτως, το ζήτημα της «προοδευτικότητας» ή της καλλιτεχνικής και πνευματικής πρωτοπορίας δεν μπορεί και δεν πρέπει να αποστειρωθεί σε στεγανά ερμηνευτικά-δογματικά σχήματα, γιατί η ίδια η πραγματικότητα τα αναιρεί στην πράξη.

Στο ζήτημα αυτό ο Θ.Μ. επισημαίνει χαρακτηριστικά:

«Ο δημιουργός –κι έχει αποδειχθεί ιστορικά– μπορεί να είναι είτε αντιδραστικός πολιτικά είτε αντιδραστικός ως άτομο (και όχι βέβαια κατ' ανάγκη οι πολιτικές του απόψεις). Το παραγόμενο έργο του όμως μπορεί να είναι μεγαλοφυές. Παραδείγματα: ο Μπαλζάκ (Honoré de Balzac), άνευ συζητήσεως. Μάλιστα ο Μαρξ (Karl Marx) έχει επισημάνει ακριβώς το παράδειγμα του Μπαλζάκ.

³ Βλ. St. Foster & E.A. Yeager (1998), «The Role of Empathy in the Development of Historical Understanding», *International Journal of Social Education* 13: 1-7.

⁴ Για το ζήτημα αυτό, βλ. R. Goodman & C.H. Goodman (2009), *The Soul of Creative Writing*, Νέα Υόρκη: Transaction Publishers.

Στην εποχή του, ενώ υπήρχε προοδευτική αστική τάξη, ο Μπαλζάκ, με καταγωγή αριστοκρατική από το παλαιό καθεστώς, ήταν αυτός που εξέφρασε ριζοσπαστικά τη μεγάλη “τοιχογραφία” της εποχής του.

Στον καιρό μας, στον 20ό αιώνα, το μέγα παράδειγμα είναι ο Έζρα Πάουντ (Ezra Pound). Ο Έζρα Πάουντ –κατά πολλούς θεωρείται ο μεγαλύτερος ή εν πάση περιπτώσει στην πρώτη τριάδα-πεντάδα των ποιητών του 20ού αιώνα– είναι γνωστό ότι υπήρξε εκφωνητής εν μέσω παγκοσμίου πολέμου στον ραδιοφωνικό σταθμό της Ρώμης του “Μπενίτο Μουσολίνι”. Όταν άλλαξε το καθεστώς στη Ρώμη και ο Μουσολίνι πήγε στο Μιλάνο, συνελήφθη από τα αμερικανικά στρατεύματα και, επειδή ήξεραν τη φήμη του, τον έκλεισαν απλώς σε ψυχιατρείο μετά από παρέμβαση του Τόμας Σ. Έλιοτ (Thomas S. Eliot).

Τρίτο παράδειγμα ο Στράους (Richard Strauss) –όχι ο Αυστριακός, αλλά ο περίφημος δημιουργός έργων όπερας (Γερμανός)– που δεν υπήρχε πρεμιέρα δική του στην οποία να μην πάει ο Χίτλερ. Για παράδειγμα, η Σαλώμη του Στράους το 1905 υπήρξε για μένα αλλά και για πολλούς άλλους ίσως μία από τις κορυφαίες όπερες του 20ού αιώνα. Υπάρχει μια σκηνή μοναδική στην ιστορία της όπερας, η σκηνή με τους Ιουδαίους.

Κι εδώ στην πατρίδα μας επίσης έχουμε τέτοια φαινόμενα. Ο Σεφέρης, που δεν ήταν μόνο ο πρόεδρος της Ελλάδος στο Λονδίνο –αυτό θα μπορούσε

κανείς να πει πως ήταν τιμητικό-, συμμετείχε στις συμφωνίες του 1959 με τα καταστροφικά αποτελέσματα για την Κύπρο. Αλλά ένα άλλο στοιχείο που είναι εντυπωσιακό και αγγίζει το έργο του είναι στο “Ημερολόγιο Καταστώματος” (“Γενάρης του ’45”). Εκεί κάνοντας μια βόλτα στην οδό Αθηνάς εκφράζει με τον όρο “τι χυδαιότητα” την απέχθειά του προς αυτούς (δηλαδή τους κομμουνιστές) που τα είχαν κάνει λίμπα στην Ομόνοια (αναφερόμενος σε κούκλες από καταστήματα υφασμάτων που κείτονταν ξεκοιλιασμένες στον δρόμο), όταν την ίδια περίοδο δεκάδες άνθρωποι σκοτώθηκαν στην Πλατεία Συντάγματος από τις σφαίρες των Εγγλέζων που χτυπούσαν από το Ξενοδοχείο Μεγάλη Βρεταννία, ανατρέποντας έτσι τη ροή των πολιτικών εξελίξεων. Παρά ταύτα, ο Σεφέρης είναι και παραμένει ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες ποιητές όλων των εποχών.

Άρα, το πρώτο που νομίζω πως πρέπει να ξεκαθαρίσουμε όλοι είναι ότι δεν αποτελεί διαβατήριο η προοδευτική πολιτική τοποθέτηση ή το πόσο καλός άνθρωπος είσαι. Όλα αυτά δεν προκύπτουν αυτομάτως στο έργο τέχνης. Είναι δε γνωστό ότι πολλοί προοδευτικοί και επαναστάτες καλλιτέχνες έχουν γράψει μετριότατα καλλιτεχνικά έργα».

Υπό την έννοια αυτή, η αξία του έργου τέχνης δεν προσδιορίζεται μονομερώς ούτε από υποκειμενικούς ή προσωποπαγείς ιδεολογικούς προσδιορισμούς ούτε από οργα-

νωμένες μειοψηφίες διαφόρων κριτικών ή άλλων πολιτισμικών διαμεσολαβητών στο πλαίσιο των μηχανισμών οργάνωσης⁵ της συλλογικής κουλτούρας. Αντίθετα, οφείλουμε να την προσεγγίζουμε με βάση μια «εσώτερη αισθητική αυτονομία»,⁶ η οποία ενέχει τους δικούς της όρους, το δικό της σύμπαν, το ιδιαίτερο και αυτοφυές μωσαϊκό που της προσδίδει μία και μοναδική ταυτότητα.

Είναι σαφές λοιπόν πως η καλλιτεχνική αξία, πέρα από τους αισθητικούς όρους οι οποίοι την καθιστούν εκτιμητέα με βάση μια ανέφικτη «αξιολογικά ουδέτερη» προσέγγιση, ενέχει δύο χαρακτηριστικά:

α) έναν βαθύ υποκειμενισμό, ο οποίος κατά τη γνώμη μας εδράζεται σε προσωπικούς, ψυχολογικούς, ακόμα και βιογενετικούς παράγοντες·

β) ένα αντικειμενικό υπόβαθρο, το οποίο εδράζεται σε περιβαλλοντικούς, οικονομικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε εύλογα να αναστοχαστούμε τη συλλογιστική του Pierre Bourdieu καθώς και τον επαναπροσδιορισμό –μέσω της εννοιολογικής κατηγορίας του *Habitus*⁷– του ρόλου των προδιαθέσεων βάσει των οποίων τα υποκείμενα δρουν και ενεργούν κοινωνικά. Οι

⁵ D. Thorsby (2010), «Assessing the impact of a cultural Industry», *The Journal of Arts Management, Law and Society* 34(3): 188-204.

⁶ P.U. Hohendahl (1981), «Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie», *German Quarterly* 54(2): 133-148.

⁷ Βλ. σχετικά H.M. Husu (2013), «Bourdieu and social movements: Considering identity movements in terms of field, capital and habitus», *Social Movement Studies* 12(3): 264-279.

προδιαθέσεις αυτές δε διαμορφώνονται σε ένα κοινωνικό, ιστορικό και πολιτισμικό κενό. Αντίθετα, γεννιούνται μέσα σε ανθρωπογενείς, κοινωνικά και ιστορικά προσδιορισμένες δομές συμβάλλοντας στη νοηματοδότηση και στην ανάπτυξη στάσεων, αντιλήψεων και καθημερινών πρακτικών που, ενώ επιδερμικά εμφανίζονται ως ένα συνειδητό παράγωγο, δε ρυθμίζονται με βάση μια απόλυτα κανονιστική αρχή ή έναν συγκεκριμένο κανόνα. Αντίθετα, λειτουργούν με βάση μια εσώτερη και αυθύπαρκτη δική τους νομοτέλεια, η οποία ενέχει και το τυχαίο αλλά και το αναγκαίο, το αυθόρμητο και το συνειδητό ταυτόχρονα.

Οι προδιαθέσεις αυτές συγκροτούν οργανωμένα εντυπώματα που μας επηρεάζουν σημαντικά, καθώς συστηματοποιούν μια σειρά από αντιδράσεις και τρόπους, τοποθετήσεις σε καταστάσεις και ερεθίσματα που προσλαμβάνονται από τον κοινωνικό τους χώρο. Στη διαδικασία αυτή είναι σαφές πως, εκτός από τον οικογενειακό περίγυρο και το κοινωνικό περιβάλλον, καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει η εκπαίδευση και γενικότερα η μαθησιακή κουλτούρα. Το *habitus* αποτελεί στην ουσία έναν ασυνείδητο οδηγό πορείας,⁸ ο οποίος, ενώ είναι υποκειμενικός, την ίδια στιγμή επηρεάζεται από τις δεσπύζουσες κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές. Συνιστά στην ουσία το υποκειμενικό μας φίλτρο μέσω του οποίου εσωτερικεύουμε τον αντικειμενικό κόσμο, τον τρόπο με τον οποίο σωματοποιούμε μέσω των καθημερινών μας έξεων την πρόσληψη του «έξω περιβάλλοντος».

Το *habitus*, όπως ακριβώς ένας «γενετικός μηχανισμός»,

⁸ A. King (2000), «Thinking with Bourdieu against Bourdieu: A 'practical' critique of the habitus», *Sociological theory* 18(3): 417.

την ίδια στιγμή που παράγει και αναπαράγει πρακτικές και καθημερινές έξεις συμβάλλει και στην αποκωδικοποίηση και στην ερμηνευτική τους πρόσληψη, αφού το σύνολο των προδιαθέσεων, στάσεων, αντιλήψεων, βιωμάτων, εμπειριών αποτελούν στοιχεία συγκρότησης του «πολιτισμικού κεφαλαίου» των υποκειμένων· του «κεφαλαίου» εντός του οποίου ενθυλακώνονται, εγκιβωτίζονται και αποκρυσταλλώνονται στοιχεία που επηρεάζουν ευθέως όχι μόνο την εκπαιδευτική, επαγγελματική και κοινωνική κινητικότητα των ατόμων, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας τοποθετείται απέναντι στην τέχνη και τις αναπαραστάσεις που αυτή δημιουργεί.⁹

Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται και κατανοούν την ποίηση, τη ζωγραφική, τη μουσική, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, και γενικότερα όλο το φάσμα της δημιουργικής σκέψης, δεν είναι ίδιος. Ωστόσο, είναι ιδιαίτερα σημαντικό αυτό να καθίσταται αναγνωρίσιμο και κατανοητό τόσο από τους ίδιους τους δημιουργούς όσο και από τους κοινωνούς των δημιουργημάτων τους, αφού ενυπάρχει ένας απέραντος σχετικισμός σε ό,τι αφορά την απόδοση της καλλιτεχνικής αξίας σε ένα έργο. Κι αυτός ο σχετικισμός ουσιαστικά εδράζεται στον τρόπο πρόσληψης των έργων τέχνης.¹⁰

Το ζήτημα όμως της καλλιτεχνικής αξίας ο Θ.Μ. το συσχετίζει με το θέμα του μη χρονικού προσδιορισμού:

⁹ A.S. Dumais (2002), «Cultural Capital, Gender, and School Success: The Role of Habitus», *Sociology of Education* 75(1): 44-68.

¹⁰ Βλ. σχετικά με το ζήτημα της πρόσληψης και της κριτικής, J. Dewey (2005), *Art as experience*, Νέα Υόρκη: Penguin, σελ. 310-338.

«*Η αξία του έργου τέχνης προσδιορίζεται καθ'αυτήν με τους δικούς της όρους. Τώρα αν ρωτάς εμένα “ποιον προτιμάς, τον Σεφέρη ή τον Ρίτσο;”, προσωπικά προτιμώ τον Ρίτσο, τον οποίο θεωρώ μαζί με τον Καβάφη τους σημαντικότερους Έλληνες ποιητές του 20ού αιώνα, με αιχμή του δόρατος της ποίησής του τα μεγάλα ποιήματα της Τέταρτης Διάστασης. Βεβαίως και η προσωπική του στάση ήταν αξιοζήλευτη ως στάση ζωής. Ο Ρίτσος ήταν από τους ευγενέστερους ανθρώπους που γνώρισα στη ζωή μου».*

Πράγματι όσοι έχουν διαβάσει την *Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου θα βρουν την υπεράσπιση της ποίησης μέσα από την ίδια την ποίηση με τον πιο βιωματικό και αληθινά υπαρξιακό τρόπο. Πρόκειται για την ποιητική αυτοπραγμάτωση μιας πορείας προς την ενδεδέχεται της ίδιας της ποιητικής τέχνης, αφού η πορεία αυτή είναι μεγάλη, γεμάτη δύσβατα μονοπάτια, γκρεμούς και απάτητα βουνά.

Και ο Θ.Μ. συνεχίζει:

«*Τοποθετώ τον Ρίτσο ψηλά για το καλλιτεχνικό του έργο. Θα έφτανε αυτό. Τον αγαπώ γιατί άντεξε τόσα χρόνια εξορίας και έμεινε μέχρι τέλους όρθιος.*

Η Τέταρτη Διάσταση συνδυάζει δύο καιρία στοιχεία:

α) Το ουμανιστικό στοιχείο. Το ότι δηλαδή προτάσσει ένα παγκόσμιο πρότυπο ανθρώπου,

ενώ ταυτόχρονα είναι και πρωτότυπο, αφού όμοιό του δεν μπορείς να βρεις εύκολα. Μακρινό του συγγενή ενδεχομένως μπορείς να βρεις στους Έλληνες τραγικούς, κυρίως ως προς τη φόρμα, αλλά τίποτα άλλο.

β) Την *αχρονικότητα*. Για παράδειγμα, μπορείς να φανταστείς την Κυρία στη “Σονάτα του Σεληνόφωτος” μια αστή στη δεκαετία του ’50 σ’ ένα νεοκλασικό στα Πατήσια. Κι όμως σου λέω ότι εγώ τη συνάντησα το 2005 στο Παρίσι, σ’ ένα νεοκλασικό πάλι, ως μια κυρία αριστοκρατικής καταγωγής. Και ποιος ξέρει αν δεν τη συναντήσει και ο γιος μου το 2055 στο Βερολίνο... Με άλλα λόγια, η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου έχει το στοιχείο του “μη χρονικά προσδιορισμένου”. Κατά τη γνώμη μου εκεί έγκειται και το μεγαλείο της ποίησης του Καβάφη. Με μια πρώτη ανάγνωση θεωρεί κανείς ότι η ποίησή του αναφέρεται στους αλεξανδρινούς χρόνους. Επόμενες αναγνώσεις το διαψεύδουν. Το ίδιο συμβαίνει με τον Ρεμπό. Το αριστούργημά του “Μια εποχή στην Κόλαση” γράφτηκε το 1873. Μήπως θα γραφτεί το έργο το 2200 ή το 2600; Οι μεγάλοι ποιητές δεν προσδιορίζουν τόπο και χρόνο. Ο Οδυσσέας Ελύτης είναι πολύ καλός ποιητής. Στην ποίησή του ο τόπος κι ο χρόνος προσδιορίζονται σε όλα, και γι’ αυτό τον έχω μια σκάλα πιο κάτω απ’ τον Ρίτσο της Τετάρτης Διάστασης αλλά και τον Καβάφη. Ο Σεφέρης βρίσκεται ανάμεσα στον Ελύτη και σ’ αυτούς τους δύο, γιατί έχει στενή συγγένεια με

τον Τόμας Σ. Έλιοτ... Αλλά αυτά, συγχωρέστε με, είναι προσωπικές μου εμμονές».

Είναι σαφές πως ο προσωπικός τρόπος αξιολόγησης ή κατάταξης της δουλειάς των δημιουργών μέσα στο αξιακό σύστημα του καθενός αποτελεί μια βαθιά υποκειμενική διαδικασία, και για τον λόγο αυτό είναι απολύτως σεβαστή αλλά και επιθυμητή κάθε προσπάθεια δημιουργικής ανάλυσης και κατανόησης του καλλιτεχνικού εγχειρήματος.

Κατά τη γνώμη μας, ο πυρήνας της συλλογιστικής του Θ.Μ. αναγνωρίζει ως ένα από τα βασικά κριτήρια της αυθεντικότητας των μεγάλων έργων τέχνης την ίδια τη «διαστολή του χρόνου», υπό την έννοια πως η αυθεντική τέχνη οφείλει να απαντάει σε διαχρονικά υπαρξιακά ζητήματα, πέρα και πάνω από τις εποχές. Οφείλει να συνομιλεί με ένα «άχρονο παρόν», ένα μετέωρο χρονικό σύμπαν χωρίς μέλλον και χωρίς καταγωγή. Και συνεχίζει:

«Ναι, προσέξτε όμως κάτι. Εξηγήστε μου, το κλασικό έργο του Ρεμπό πότε το περιμένεις να έχει γραφτεί; Έχει ήδη γραφτεί το 1873; Μήπως γράφτηκε το 1960; Μήπως θα γραφτεί το 2300; Τι θ' αλλάξει; Ελάχιστα πράγματα αλλάζουν σ' αυτά τα έργα».

Το ερώτημα που γεννιέται, επομένως, σχετίζεται με το κατά πόσον ο ίδιος ο δημιουργός είναι συνειδητοποιημένος σχετικά με την αξία του εγχειρήματός του. Η «μεγάλη τέχνη» έχει επίγνωση της ενδελείχειάς της, της ουσίας και της δυναμικής της; Κι αν η αναγνώριση της αξίας ενός

έργου τέχνης δεν αναλογεί στην εποχή του, σε ποια εποχή αυτό θα συμβεί; Τι καθιστά ένα έργο ζωντανό στον παρελθόντα, τον παρόντα και στον μέλλοντα χρόνο; Και, εν τέλει, τι είναι αυτό που διατηρεί στον χρόνο αναλλοίωτη την αξία του έργου τέχνης;

Αν, για παράδειγμα, μιλήσουμε για τη μουσική, ο Θ.Μ. σε μια διάλεξη στο Πανεπιστήμιο επικαλέστηκε τον ρόλο της «φόρμας» λέγοντας πως αυτή αποτελεί «αποκρυστάλλωση της ίδιας της κοινωνικής εμπειρίας», μέσω της οποίας ουσιαστικά μεταβιβάζεται η πολιτισμική εμπειρία και μπορεί το έργο τέχνης να επιβιώνει. Του θυμίζουμε την αναφορά του αυτή και επισημαίνει σχετικά:

«Βεβαίως η φόρμα ενός έργου τέχνης είναι κοινωνική εμπειρία αποκρυσταλλωμένη, άρα προσδιορίζεται από το παρόν. Είναι αποδεδειγμένο ιστορικά ότι σε επόμενη κοινωνική περίοδο δεν εξαφανίζονται όλα τα στοιχεία της προηγούμενης περιόδου. Ειδικότερα, επιζούν στοιχεία του εποικοδομήματος και γι' αυτό ορισμένες φόρμες επιβιώνουν και στο μέλλον».

Ας πάρουμε, για παράδειγμα, το τραγούδι ως μια μορφή εξέχουσας πολιτισμικής πρακτικής η οποία επιχειρεί να συμπυκνώσει την κοινωνική εμπειρία, τη θεωρία και την ιδεολογία μιας γενιάς ή μιας εποχής με τρόπο που ο στίχος και μόνο διαστέλλει τον χρόνο καθιστώντας το τραγούδι μια «αχρονική» κατηγορία.

Ειδικότερα στην περίπτωση της Ελλάδας, λόγω του εύρους και της βαθύτητας της γλώσσας, της ιστορικής, της

κοινωνικής και της πολιτισμικής μας συγκρότησης, το τραγούδι εξακολουθεί να αποτελεί την αιχμή του δόρατος του ελληνικού πολιτισμού. Όσον αφορά αυτό το ζήτημα, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα γίνεται η συνομιλία με τον Θ.Μ. όταν αναφερόμαστε στον στίχο του Άλκη Αλκαίου «Πώς η ανάγκη γίνεται ιστορία, πώς η ιστορία γίνεται σιωπή», όπου ο σημαντικός ποιητής και στιχουργός κατάφερε να συμπυκνώσει –κατά τη δική μας ερμηνευτική προσέγγιση πάντα– σε ένα δίστιχο την έννοια του ιστορικού και διαλεκτικού υλισμού, την έννοια της ιστορικής κίνησης μέσα από την εναλλαγή και τη διαλεκτική σύγκρουση του «αναγκαίου» με το «τυχαίο», τη διαπλοκή του «αυθόρμητου με το συνειδητό», την αντίφαση ανάμεσα «στις κοινωνικές δομές και το μεμονωμένο υποκείμενο», την ίδια στιγμή που η νομοτέλεια της ιστορικής κίνησης και αλλαγής άλλοτε μεταφράζεται σε ματαιώση, απαισιοδοξία και σιωπή και άλλοτε αναδεικνύεται σε δύναμη μετασχηματισμού του κοινωνικού και πολιτικού status quo. Κατά τη συλλογιστική του Θ.Μ., το συγκεκριμένο τραγούδι διά χειρός Άλκη Αλκαίου, όπως και άλλες στιγμές του ελληνικού τραγουδιού, συνιστά μια ξεχωριστή περίπτωση, η οποία μετά από χιλιάδες χρόνια θα αποτελεί ένα καίριο αρχαιολογικό εύρημα για τους ιστορικούς του μέλλοντος.

«Το τραγούδι στο οποίο αναφέρομαι είναι αυτό που ακουμπάει στη νεοελληνική κουλτούρα και έχει μια συνέχεια. Ξεκινάει από τους πρώτους ρεμπέτες –κυρίως στη μεγάλη τους γενιά– που καταλήγουν στον Τσιτσάνη, που είναι η γέφυρα για να προχωρήσουμε στον Θεοδωράκη και

στον Χατζιδάκι. Μετά έρχεται η γενιά μου και μετά ακολουθεί η γενιά των τραγουδοποιών. Εδώ έχουμε καμιά εβδομηνταριά χρόνια –για να μην πω εκατό– μιας συνεχούς πορείας, η οποία είναι μοναδική σε ευρωπαϊκή κλίμακα. Γι’ αυτό το τραγούδι μιλάμε και όχι για το τραγούδι του life style, ή το “εύπεπτο τραγούδι”, ή το “τυποποιημένο τραγούδι”, που μιμείται τον μητροπολιτικό ήχο.

Υπάρχουν μερικά τραγούδια που δεν τα έχουν υπογράψει κατ’ ανάγκην οι μεγαλύτεροι συνθέτες, τα οποία για κάποιους λόγους –εξηγήσιμους ως έναν βαθμό– θα λειτουργήσουν στο μέλλον ως αρχαιολογικά ευρήματα. Όπως αυτή τη στιγμή, όταν μελετούν κάποιο αρχαιολογικό εύρημα, επιχειρούν στην ουσία να καταλάβουν πώς ζούσαν οι αρχαίοι πρόγονοι πριν από δύο, τρεις ή τέσσερις χιλιάδες χρόνια. Όπως για παράδειγμα η γραμμική γραφή Β’ ή η γραμμική γραφή Α’, που δεν έχει ακόμα διαβαστεί. Δίπλα σε αυτά οι μελετητές του μέλλοντος θα συμπεριλάβουν και τραγούδια όπως το “Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον” του Διονύση Τσακνή ή το “Δε λες κουβέντα, κρατάς κρυμμένα μυστικά και ντοκουμέντα” των Μούτση-Τριπολίτη. Υπάρχουν τραγούδια τα οποία θα λειτουργήσουν ως αρχαιολογικά ευρήματα στο μέλλον».