

ληψη σε ένα νέο μέσο απόλαυσης, σε μια φιλήδονη εκλέπτυνση»· αλλά και: «[...] ένα ορισμένο συναίσθημα, μια δόνηση ή ταλάντωση του πνεύματος στη θέα ορισμένων πραγμάτων ή, μάλλον, ορισμένων φαινομένων που το ίδιο θεωρεί ωραία ή φρικτά, υψηλά ή ευτελή (= *aisthesis*), συνεπώς η δύναμη της αίσθησης (της αίσθησης, εννοείται, του κάλλους ή της ασχήμιας, του υψηλού ή του ποταπού [...]), η δύναμη της σύλληψης μιας σκέψης, ενός συναισθήματος σε μια μορφή, η δύναμη της χαράς ή της θλίψης άνευ πραγματικής αιτίας στη θέα και μόνο μιας εικόνας, ιδού σε τι συνίσταται η αρχή και η αιτία της τέχνης μέσα μας» (κεφ. II).

Στους παραπάνω ορισμούς εμπεριέχονται τα ακόλουθα στοιχεία:

α) Η αισθητική δύναμη περιορίζεται στον άνθρωπο ή στο «συναίσθημα» του ανθρώπου, θεωρούμενο ως μια δύναμη αντίληψης, σύλληψης και αντίδρασης.

β) Η αισθητική δύναμη εκτείνεται σε ολόκληρη την κλίμακα των συναισθημάτων και, πιο συγκεκριμένα, στους δύο πόλους της.

γ) Η ανιδιοτελής τέρψη, η απόλαυση και η εκλέπτυνση.

δ) Ο φυσικός δεσμός με την αξιολόγηση –την αξιοθέτηση–, δεσμός που δεν θεωρεί ότι χρειάζεται να δώσει την οποιαδήποτε εξήγηση.

ε) Ο ισχυρισμός ότι αυτή η υποκειμενική συνθήκη δεν αποτελεί απλώς και μόνο μια «σύλληψη του πνεύματος» αλλά ότι η τέχνη αντιστοιχεί σε μια θετική ιδιότητα των πραγμάτων. Έτσι, για παράδειγμα, τα συγκροτησιακά στοιχεία κάλλους είναι «η ευταξία, η συμμετρία, η αρμονία των τόνων, των χρωμάτων,

των κινήσεων, ο πλούτος, η λάμψη, η καθαρότητα, πράγματα που μπορούν όλα τους να μετρηθούν με τον γνώμονα, να υπολογιστούν αριθμητικά, να εμφανιστούν ή να εξαφανιστούν διά μιας απλής προσθήκης ή αφαίρεσης ύλης» (κεφ. ΙΙ). Οι προϋποθέσεις που πρέπει να πληροί ένα άλογο για να θεωρηθεί ωραίο συγχέονται με τη δύναμή του, την ταχύτητά του κ.λπ. Πουθενά δεν βρίσκει κανείς μια απόπειρα ανάλυσης των αντικειμενικών βάσεων των υπόλοιπων αισθητικών συναισθημάτων, π.χ. του υψηλού.

στ) Παράλληλα προς αυτή την αντικειμενική πραγματικότητα που αντιστοιχεί στο αισθητικό συναίσθημα και την τέχνη, παρέχοντάς τους αντικειμενικό έρεισμα στην αλήθεια, υπάρχει και μια άλλη αντικειμενική πραγματικότητα που είναι αντιφατική με την προηγούμενη και που εισάγει εντός της ένα στοιχείο κινητικότητας και σχετικότητας. Πέραν της ποικιλίας των προσωπικών παραγόντων και διαφερόντων, το αισθητικό αισθητήριό μας και ο κόσμος του κάλλους τροποποιούνται και περιορίζονται από τη συνήθεια, την εκπαίδευση, τις επίκτητες ιδέες, συνεπώς από κοινωνιολογικούς παράγοντες.

Όταν ορίζει τη θέση της τέχνης στο πλαίσιο του συνόλου της συνείδησης, όπως και όταν αναλύει το αισθητικό συναίσθημα, την αρχή της τέχνης, ο Προυντόν εμφανίζει μια έκδηλη τάση να διαχωρίζει τα απόλυτα από τα σχετικά στοιχεία, για τα οποία ανακαλύπτει ότι προέρχονται από δύο πολύ διαφορετικές πηγές. Ως προς τα πρώτα, όντας *a priori*, διατάσσονται συστηματικά εντός του ανθρώπινου πνεύματος, καθώς και εντός της Φύσης που κείται έξω από τη συνείδηση. Ως προς τα δεύτερα, η πηγή

τους είναι το άτομο και το συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον του.

Την ίδια αυτή τάση προς τον διαχωρισμό την ξαναβρίσκει κανείς εκεί όπου ο Προυντόν επιχειρεί να μελετήσει σε μεγαλύτερο βάθος τι μας αρέσει στα πράγματα, τι μας συγκινεί, τι μας γεμίζει χαρά, τρυφερότητα, μελαγχολία κ.λπ., εκεί όπου διερωτάται τι μετατρέπει το αισθητικό συναίσθημα σε τέχνη, εκεί δηλαδή όπου πραγματεύεται τον σκοπό της τέχνης (σε αντίθεση με την αρχή της). Ο σκοπός αυτός, σύμφωνα με τον Προυντόν, είναι η ιδέα και το ιδεώδες.

Επιπλέον, την ίδια στιγμή θεωρεί δεδομένο ότι η τέχνη και η Φύση είναι ρεαλιστικές και, συνάμα, ιδεαλιστικές ή, με άλλα λόγια, ότι η ιδέα δεν είναι υπερβατική αλλά εμμενής στο αντικείμενο, πράγμα που θεωρεί ως κάτι που απέδειξε η γενικότερη επίδραση της φωτογραφίας. Αυτός ο αντιπλατωνικός πλατωνισμός, στο πλαίσιο του οποίου το ιδεώδες και το πραγματικό συνυφαίνονται άρρηκτα μεταξύ τους, αφήνει ανέπαφους ορισμένους μόνο βαθμούς διαύγειας με την οποία τα αντικείμενα εκφράζουν τις ιδέες που είναι σύμφυτες με αυτά. Η τέχνη όμως «υπάρχει μόνο χάρη στο ιδεώδες [...]. Επομένως, ο πιο σπουδαίος καλλιτέχνης θα είναι ο πιο σπουδαίος δημιουργός ιδεωδών: το να υποστηρίξει κανείς το αντίθετο θα ήταν σαν να κατέλυε κάθε έννοια, να ψευδοταν έναντι της ίδιας μας της φύσης, να απέρριπτε το κάλλος και να ανήγαγε τον πολιτισμό στη βαρβαρότητα» (κεφ. III).

Σε τι συνίσταται λοιπόν το ιδεώδες στο έργο του Προυντόν; Το ιδεώδες είναι αυτό που συνάδει με την ιδέα. Και η ιδέα είναι η τυπική έννοια που σχηματίζει

το πνεύμα για ένα πράγμα αφού προβεί σε αφαίρεση της υλικότητάς του, είναι το αντικείμενο που θεωρείται στην καθαρότητα και την ουσία του, συνεπώς στην αφηρημένη τελειότητά του, είναι επομένως το αντίθετο όλων όσα είναι καθέκαστα ή τυχαία, είναι η αντίθεση του πραγματικού. Και καθώς, αφενός η ιδέα αποτελεί μια «καθαρή σύλληψη» που δεν είναι ποτέ πραγματική και που, κατά συνέπεια, δεν μπορεί να απεικονιστεί, αφετέρου «η θέαση και η εντύπωση» του ιδεώδους είναι εκείνες που συνιστούν την τέχνη, τίθεται από μόνο του το καθοριστικό ερώτημα: «Ποια η χρήση αυτού του ιδεώδους στην τέχνη, πώς μπορεί να συλληφθεί, σε ποιο βαθμό μπορεί να το φανερώσει ο καλλιτέχνης;» Η φύση διαθέτει διάφορους τρόπους φανέρωσης της δύναμης του ιδεώδους στα κτιστά πράγματα – σε συμφωνία ασφαλώς με τις ιδέες αλλά ως καθέκαστες και ατελείς πραγματώσεις των τελευταίων. Παρόμοιους τρόπους διαθέτει και ο καλλιτέχνης. Με «την αυξητική ή μειωτική, εγκωμιαστική ή υποτιμητική δύναμή του», ακολουθεί κατά πόδας το έργο της Φύσης, και τούτο προς μια διπλή κατεύθυνση: αφενός εξηγώντας μας τις ιδέες της φυσικής δημιουργίας, αφετέρου αντλώντας ιδέες από κάθε μορφής εκδήλωση της κοινωνικής ζωής που η Φύση αγνοεί ως τέτοια, παρά το γεγονός ότι ο *mundus sociabilis* είναι η συνέχεια του *mundus naturalis*.² Άλλωστε, όπως ακριβώς η Φύση, έτσι και η τέχνη –σε αντίθεση με τη φιλοσοφική και επιστημονική έκφραση της ιδέας, η οποία πρέπει να είναι επαρκής και ακριβής– είναι

2. Λατινικά στο πρωτότυπο: «κοινωνικός κόσμος» και «φυσικός κόσμος». (Σ.τ.Μ.)

«εξ ορισμού συγκεκριμένη, εξατομικευμένη, προσδιοριστική». Για τον καλλιτέχνη, θα παραμένει πάντοτε μια απόσταση ανάμεσα στην ιδέα και το ιδεώδες. Η ιδέα είναι αφηρημένη και τυπική, ενώ το ιδεώδες είναι «το λίγο-πολύ ευχάριστο, υπέροχο ή εκφραστικό επίχρισμα που της προσδίδουν η φαντασία, η ποίηση ή το συναίσθημα» (κεφ. ΙΙΙ). Με αυτή την έννοια, η τέχνη αποτελεί «μια ιδεαλιστική αναπαράσταση της Φύσης και ημών των ιδίων ενόψει της σωματικής και ηθικής τελειοποίησης του είδους μας».

Καθώς η αισθητική δύναμη είναι πλήρως υποκειμενική, ο Προυντόν δεν αρκέστηκε να αναθέσει στο ιδεώδες την αποστολή να τη φέρει σε σχέση με το αντικείμενο, μια σχέση που παραμένει ασαφής αναφορικά με τα περισσότερα συναισθήματα. Το επιφόρτισε να της εξασφαλίσει μια αξία γενικότερης τάξεως. Αποδείχτηκε ωστόσο ότι η τέχνη δεν μπορούσε να συλλάβει τον καθαρό τύπο κι ότι έπρεπε, καταρχάς, να περιοριστεί σε μια συγκεκριμένη προσέγγιση. Κάτι που σήμαινε ότι διανοιγόταν στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη και, κατά συνέπεια, στην αυθαιρεσία του τελευταίου ένα πολύ πιο ευρύ πεδίο από εκείνο που ήταν διατεθειμένος να του αφήσει ο Προυντόν, εφόσον ήθελε να αποφύγει –δεδομένου του περιοχόμενου που όριζε για την τέχνη του μέλλοντος– το ενδεχόμενο τα πάντα να παραμείνουν προσκολλημένα στο στοιχείο του υποκειμενισμού. Ο Προυντόν θεωρούσε ότι είχε βρει τον τρόπο για να αμυνθεί κατά της αρχής *de gustibus non est disputandum*,³ εισάγοντας τη δύναμη της συλλογικότητας στην καλλιτε-

3. Λατινικά στο πρωτότυπο: «περί γεύσεων, ουδείς λόγος». (Σ.τ.Μ.)

χνική δημιουργία. Η εισαγωγή αυτή είχε ήδη προετοιμαστεί και προκαθοριστεί από την υπαγωγή της τέχνης στο δίκαιο και την ηθική, έτσι ώστε στο σημείο αυτό να επιχειρείται η θεμελίωση μιας πολύ στενής σχέσης ανάμεσα στην καλλιτεχνική θεωρία και την κοινωνιολογία. Ο Προυντόν αντιστρατεύεται ακατάπαυστα την υποτιθέμενη ελευθερία του καλλιτέχνη και του ατόμου. Είναι αλήθεια ότι η τέχνη συνιστά «τη χαρακτηριστική και συγκεκριμένη έκφραση της ελευθερίας» (κεφ. IV), μόνο όμως στο εσωτερικό των δύο ορίων κάθε μορφής ελευθερίας: «του δίκαιου και του αληθούς». «Η ιδιοφυΐα δεν φανερώνεται στην απομόνωσή της, δεν είναι ένας άνθρωπος, είναι ένα πλήθος ανθρώπων [...], δεν σκέφτεται μόνη στο πλαίσιο ενός μοναχικού εγωισμού, είναι μια πολλαπλή ψυχή που έχει χωριστεί και ενισχυθεί ανά τους αιώνες μέσω κληρονομικής μεταβίβασης» (κεφ. VI). Ο Ντελακρουά (Delacroix) ορίζει το ιδεώδες ως «μια προσωπική εντύπωση του καλλιτέχνη». Διαφωνώντας με αυτό τον ορισμό, ο Προυντόν ισχυρίζεται ότι αυτό που ζητάμε από τον καλλιτέχνη δεν είναι οι εντυπώσεις του αλλά οι δικές μας, οι εντυπώσεις του κοινού, διότι ο καλλιτέχνης δεν φιλοτεχνεί για δικό του αλλά για δικό μας λογαριασμό. Το κοινό συγκινείται μόνο με ιδέες και ιδεώδη που υπάρχουν ήδη μέσα του. Γι' αυτό τον λόγο, πρώτιστο καθήκον του καλλιτεχνικού ταλέντου είναι να διεισδύσει στις ψυχές μας και να ανακαλύψει μέσα τους το ιδεώδες. «Απ' όπου προκύπτει ότι αυτό που τους χαρίζει τον θαυμασμό και το χειροκρότημα, αυτό που τους καθιστά διάσημους δεν προέρχεται από τους ίδιους· οι καλλιτέχνες δεν είναι παρά οι πιστοί και δυνατοί

αναμεταδότες· το θαύμα της ποίησης και της τέχνης συνίσταται στην ιδεαλιστική δύναμη όχι ενός ατόμου αλλά μιας συλλογικότητας» (κεφ. X).

Αυτή η συλλογική δύναμη που αποτελεί τη βάση ολόκληρης της προουντονικής κοινωνιολογίας προσδιορίζεται μόνο σε συνάρτηση με τον ιστορικό «χρόνο» ή, μάλλον, με την αντιδραστική ή επαναστατική ιδέα της προόδου. Ο Προυντόν επιτάσσει η καλλιτεχνική συνείδηση να είναι επίκαιρη, σύμφωνη με τη συνείδηση της συλλογικής δύναμης της εποχής της. «Όταν έχει να κάνει με ένα δημόσιο, θεσμικό, εορταστικό κίνημα, η τέχνη οφείλει να διατηρεί προπάντων τον χαρακτήρα της εποχής, να είναι εθνική, επίκαιρη, συγκεκριμένη, να εκφράζει τις ιδέες του καιρού της και να μιλάει τη γλώσσα της χώρας της» (κεφ. X). Ο Προυντόν απεχθάνεται τη μεγάλη καλλιτεχνική Έκθεση του Παρισιού, όπου μπορεί κανείς να βρει αντικείμενα φτιαγμένα στο στυλ όλων των χωρών, όλων των εποχών, όλων των θρησκειών κ.λπ. Οι ιστορικές μελέτες του, για τις οποίες θα μιλήσω παρακάτω, έχουν σαν στόχο να οριοθετήσουν επακριβώς την παρούσα κατάσταση και τις δυνατότητες, τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες που απορρέουν από αυτήν. Ο εξαναγκαστικός χαρακτήρας της ιστορικής πραγματικότητας, π.χ. η προτίμηση της μεγάλης πλειονότητας του γαλλικού λαού για τον Οράτιο Βερνέ (Horace Vernet), υποχρέωσε τον Προυντόν να παραδεχτεί ότι, εκεί όπου υπεισέρχεται η συλλογική δύναμη –όχι ως ιδεαλιστική υπόθεση αλλά ως συγκεκριμένη πραγματικότητα–, δεν παρουσιάζει κανένα άλλο τεκμήριο της ικανότητας και του δικαιώματός της να κρίνει πέραν του ποσοτικού δείκτη της πλειο-

νότιας. Για να προσδώσει στην τελευταία ένα ποιοτικό θεμέλιο, ο Προυντόν δεν δίστασε να ισχυριστεί ότι οι ίδιοι οι καλλιτέχνες επιθυμούσαν την κρίση του πλήθους, αν και το τελευταίο ήταν αναρμόδιο σε ζητήματα εκτέλεσης κ.λπ., και ότι, κατά συνέπεια, «ως προς την ιδέα και το συναίσθημα, η Φύση μάς έκανε όλους σχεδόν εξίσου καλλιτέχνες» (κεφ. Ι) – γεγονός που θα μπορούσε ενδεχομένως να εξηγήσει την ταχύτητα στην απόκτηση μιας καλλιτεχνικής παιδείας και έναν ορισμένο βαθμό συγγένειας ανάμεσα σε ένα έμφυτο γούστο και σε μια διάνοια ικανή για αναστοχασμό. «Το πλήθος αυτό έχει το δικαίωμα να διατρανώσει τι απορρίπτει και τι προτιμά, να επισημάνει τις προτιμήσεις του, να επιβάλει τη βούλησή του στους καλλιτέχνες, δίχως κανείς, αρχηγός κράτους ή ειδικός, να μπορεί να μιλήσει για λογαριασμό του ή να ενεργήσει ως διερμηνέας του [...], μπορεί να πει, δίχως ουδείς να δύναται να του αντιμιλήσει, “εγώ διατάζω κι εσείς οι καλλιτέχνες υπακούτε”. Διότι αν η τέχνη σας απορρίπτει την έμπνευσή μου, αν αξιώνει να επιβληθεί στη φαντασία μου αντί να την ακολουθήσει, αν τολμά να αντικρούει τις κρίσεις μου, με μια λέξη αν δεν είναι φτιαγμένη από μένα, τότε την περιφρονώ και αυτή και όλα τα αριστουργήματά της· την απορρίπτω» (κεφ. Ι). Και η απόρριψη αυτή δεν μένει στο επίπεδο της θεωρίας. Για την επαναστατική ανθρωπότητα, η οποία αρχίζει η ίδια να δημιουργεί σε επίπεδο ηθικής συνείδησης, αντλώντας τη δικαιοσύνη μέσα από τον ίδιο της τον εαυτό και δίνοντάς της σάρκα και οστά, ο καλλιτέχνης είναι «ένα από τα βασικά όργανα αυτής της δημιουργίας· την προαισθάνεται, την αναγγέλλει, την προκατα-

βάλλει· είναι τόσο πιο δημιουργικός όσο καλύτερα έχει διαβάσει τα βήθη της συλλογικής ψυχής και όσο καλύτερα την έχει φανερώσει μέσα από τα έργα του» (κεφ. XXIV). Το δικαίωμα στον πόλεμο και την επανάσταση θεμελιώνεται ακριβώς στο γεγονός ότι τα έργα τέχνης –άλλοτε «εργαλεία της ελευθερίας και των ηθών»– έχουν μετατραπεί σε όργανα της τυραννίας και της ακολασίας, συνιστώντας την ένδειξη της εκμετάλλευσης και της αθλιότητας και αξίζοντας την καταδίκη και την κατάπτωση. Ο Προυντόν αναφέρει επανειλημμένα ότι το σύνολο της ρομαντικής λογοτεχνίας και τέχνης, των μνημείων αυτών της αντεπανάστασης, θα έπρεπε να παραδοθεί στην πυρά.

Ο Προυντόν θεωρούσε ότι η πληθωρική αυτή δύναμη των μαζών ήταν επαρκώς διασφαλισμένη χάρη στο γεγονός ότι όλες οι τέχνες –τις οποίες στην ουσία διέπει μία και μοναδική αρχή κι ένας μικρός αριθμός κανόνων που είναι εύκολο να ανακαλυφθούν και που ο καθένας μπορεί να βρει μέσα του (όπως ακριβώς τις αρχές της ηθικής)– υπηρετούν τον ίδιο σκοπό: «να μας οδηγήσουν στην αρετή και να μας απαλλάξουν από το ηθικό ελάττωμα, άλλοτε τιμωρώντας κι άλλοτε ενθαρρύνοντας τον αυτοσεβασμό μας με πιστές και εκφραστικές αναπαραστάσεις ημών των ιδίων» (κεφ. V). Η αποστολή της τέχνης δεν συνίσταται στο να «ρίχνει ένα πέπλο παραμυθίας και ευπρέπειας στο άθλιο πρόσωπο της εποχής» αλλά στο να μας αναπτύσσει σωματικά και ηθικά ή στο να «μας μαθαίνει να αναμειγνύουμε το ωραίο με το ωφέλιμο σε όλα τα πράγματα της ύπαρξής μας, αυξάνοντας έτσι την άνεση που μας προσφέρουν τα αντικείμενα και, ως εκ τούτου, συμβάλλοντας στην ίδια την αξιο-

πρέπειά μας» (κεφ. XXIII). Ο Προυντόν καταλήγει σε ένα πολύ συγκεκριμένο και πολύ ενδιαφέρον για εμάς συμπέρασμα, καθώς οι παραπάνω διαπιστώσεις αρχίζουν, τουλάχιστον στη συνείδηση του καλλιτέχνη, να λαμβάνουν τη μορφή επιταγών. «Αυτό που προέχει να φροντίσουμε είναι η κατοικία. Το μέγα ζήτημα είναι οι καλές συνθήκες στέγασης του λαού, πράγμα που αρμόζει στην εποχή μας, πόσο μάλλον από τη στιγμή που ο λαός είναι ο κυρίαρχος και ο βασιλιάς. Ωστόσο, δεν έχει βρεθεί ακόμα στέγη για τον πολίτη, για τον μέσο άνθρωπο. Δεν διαθέτουμε ούτε το κατώτατο όριο στέγασης ούτε το κατώτατο όριο μισθού. Οι αρχιτέκτονες ζητούν έργα, δηλαδή ανάκτορα [...], μνημεία· η τέχνη τους δεν έχει φτάσει στο σημείο να μπορεί να μας στεγάσει· αντιθέτως, η πολυτέλεια των κτιρίων στην οποία μας προτρέπουν έχει μετατραπεί σε εργαλείο εξαθλίωσης. Αν η τέχνη και οι δημοτικές αρχές αδυνατούν να μας στεγάσουν με χαμηλό κόστος, τι με νοιάζουν η αρχιτεκτονική και οι δημοτικές αρχές» (κεφ. XXIII).

Την αντίθεση αυτή ανάμεσα στο είναι και το δέον, το αυθαίρετο και το αναγκαίο, την ξαναβρίσκουμε στο τελευταίο σημείο της καθαρής, δηλαδή της μη ιστορικά αναπτυγμένης, αισθητικής θεωρίας του Προυντόν: πρόκειται για το σημείο που πραγματεύεται τα μέσα εκτέλεσης με τα οποία ο καλλιτέχνης μεταβιβάζει το ιδεώδες του αισθητικού συναισθήματός του στους άλλους, σε αυτούς δηλαδή από τους οποίους το παράλαβε ή, τουλάχιστον, θα όφειλε να το έχει παραλάβει. Πρόκειται για πράγματα στα οποία ο Προυντόν αναφέρεται ελάχιστα τόσο επειδή δεν αισθάνεται αρμόδιος όσο και επειδή η «εκτέλεση» αποτελεί το

σύνηθες θέμα των συζητήσεων της παλαιάς κριτικής. Αντιθέτως, η νέα τέχνη εμπίπτει σε μια νέου τύπου κριτική. Άλλωστε, ο Προυντόν θεωρεί ότι βασικό καθήκον του καλλιτέχνη είναι η «υποκατάσταση του ιδεαλισμού της μορφής από τον ιδεαλισμό της ιδέας» (κεφ. XVI) ή, με άλλα λόγια, «προτού αποφανθεί κανείς για ζητήματα γούστου, θα πρέπει να διευθετηθεί η διαμάχη γύρω από την ιδέα» (κεφ. I).

Παρεμπιπτόντως όμως, ο Προυντόν τονίζει ορισμένα σημεία σχετικά με το θέμα: «μια επανάσταση στην τέχνη προϋποθέτει μια επανάσταση στην τεχντροπία και, από αυτή την άποψη, τα πάντα μένει να γίνουν» (κεφ. XIII)· ή, πιο δραματικά ακόμα: «πρέπει να χρησιμοποιήσει κανείς άλλα μέσα, να δημιουργήσει άλλες μορφές, να φανταστεί άλλες διατάξεις» (κεφ. XII). Αφήνει επίσης να εννοηθεί σε τι συνίσταται, σύμφωνα με τον ίδιο, αυτή η επανάσταση στα μέσα. Ένα έργο τέχνης που έχει κατασκευαστεί με άξονα ένα και μοναδικό μέσο, είτε πρόκειται για τη γραμμή (κλασικισμός) είτε για το χρώμα (ρομαντισμός), του φαντάζει παράλογο. Ο Προυντόν αξιώνει την «ισότητα» όλων των μερών, κατά συνέπεια και την ισότητα του χρώματος με τη γραμμή. Επισημαίνει επίσης ότι, όσο περισσότερο θα αυξάνει η ποικιλία των σκέψεων στην πορεία της εξέλιξης, τόσο περισσότερο οι συνθέσεις θα πρέπει να είναι αυστηρές και να ανταποκρίνονται στις δικές τους αναγκαιότητες.

Όλα τα παραπάνω, ωστόσο, δεν αλλάζουν σχεδόν τίποτα ως προς το γεγονός που υπογραμμίζει με ιδιαίτερη έμφαση στο τέλος του βιβλίου του ο Προυντόν: το γεγονός δηλαδή ότι κάθε έργο τέχνης συναπαρτίζεται από μια ιδέα και την αναπαράστασή της·

η πρώτη είναι έλλογη και υπάγεται στη φιλοσοφική κριτική, επομένως επιδέχεται απόδειξη· η δεύτερη, αντιθέτως, εξαρτάται από το γούστο και τα μέσα του καλλιτέχνη και δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί με την ίδια βεβαιότητα, καθώς *de gustibus et coloribus non est disputandum*.⁴

2. Ο Προυντόν δεν αρκέστηκε να προσφέρει τη θεωρητική απόδειξη –όπως την άντλησε από την ανάλυση της Φύσης και της τέχνης– του θεμελιώδους θεωρήματός του: αν η τέχνη παράγεται στο πλαίσιο της κοινωνίας, αυτό δεν γίνεται τυχαία. Υπέβαλε εξίσου το παραπάνω θεώρημα στη βάσανο των ιστορικών δεδομένων του παρελθόντος και του μέλλοντος, προκειμένου να δείξει ότι, ως «τέχνη για την τέχνη», η τελευταία έμελλε εκ των πραγμάτων να καταστεί «ανορθολογική, χιμαιρική και ανήθικη», καθώς και τον τρόπο που συνέβη κάτι τέτοιο.

Είναι κρίμα που ο Προυντόν δεν προχώρησε σε μια ανάλυση των θεμελίων της φιλοσοφίας του της Ιστορίας με τον ίδιο εκτενή τρόπο που το έπραξε για τη θεωρία του αναφορικά με τη φύση της τέχνης. Ίσως να τον εμπόδισε ένα ολόκληρο πλέγμα εμπειρικών προθέσεων, καθώς και η αφθονία του σχετικού με την ιστορία της τέχνης υλικού. Ωστόσο, τα βασικά της στοιχεία είναι ευκολονόητα: άξονας της είναι η ιδέα και η πραγματικότητα της προόδου, η οποία περιλαμβάνει την παρακμή και την πτώση· αρχή της είναι η συλλογική δύναμη και οι παραφυσάδες της: η

4. Λατινικά στο πρωτότυπο: «περί γεύσεων και χρωμάτων, ουδείς λόγος». (Σ.τ.Μ.)

επιστήμη και η ηθική συνείδηση, η δικαιοσύνη και η γνώση· και σκοπός της η επίτευξη ενός νέου σταδίου πλήρους αναγέννησης της κοινωνίας και, συνεπώς, της τέχνης. Από τον όγκο των επιχειρημάτων του Προυντόν, θα καταγράψουμε εκείνα μόνο που μπορούν να χρησιμεύσουν στην ανάπτυξη και εξήγηση των πιο σημαντικών αυτών στοιχείων.

Σε γενικές γραμμές, ο Προυντόν θεωρεί την πρόοδο ως τον βασικό νόμο του πολιτισμού. Κάτι όμως που ισχύει ειδικότερα στην περίπτωση της τέχνης: «[...] Από τότε που η τέχνη έγινε επάγγελμα, ένα είδος παραγωγικού κλάδου, μια ειδικότητα στο πλαίσιο της κοινωνίας [...], έστρεψε οριστικά την πλάτη της στην παράδοσή της» (κεφ. Ι). Το γεγονός ότι ο Προυντόν πραγματεύεται την καλλιτεχνική πρόοδο σε σχέση με την πολλαπλότητα των καλλιτεχνικών ιδεωδών που διαδέχονται το ένα το άλλο στην πορεία της Ιστορίας φαίνεται να αποτελεί μια καθ' όλα φυσιολογική συνέπεια της ανάλυσής του για τη φύση της τέχνης. Σύμφωνα με τον Προυντόν, τα ιδεώδη αυτά είναι τα ιδεώδη της λεκάνης της Μεσογείου (Αίγυπτος, Ελλάδα), καθώς και εκείνα της χριστιανικής τέχνης του Βορρά, δηλαδή της Γαλλίας και της Ολλανδίας. Ο Προυντόν ονομάζει το ιδεώδες των Αιγυπτίων «τυπικό και αλληγορικό», το ιδεώδες των Ελλήνων «ειδωλολατρικό» και εκείνο των χριστιανών «πνευματοκρατικό». Η Αναγέννηση επιχείρησε να «συνενώσει το ελληνικό κάλλος με τη χριστιανική πνευματικότητα» μέσα από την ηθελμημένη χρήση «κανόνων για το κάλλος και την έκφραση σε ανθρώπινα, ιστορικά ή υποθετικά πρόσωπα». Ο συνδυασμός αυτός άγγιξε την τελειότητά του με τους Γάλλους κλασικούς και ρομαντικούς.

Σύμφωνα πάντα με τον Προυντόν, οι τελευταίοι είναι ανορθολογιστές που, με διαφορετικά μέσα, «πέραν της παρατήρησης, της πίστης και της ηθικής», παράγουν τα έργα τους βάσει της ίδιας παράλογης αρχής «της τέχνης για την τέχνη». Όλα τα παραπάνω είδη είναι δογματικά, σε αντίθεση με τη μεταρρύθμιση του Ρέμπραντ (Rembrandt) και της ολλανδικής σχολής του 17ου αιώνα. Η τελευταία συνάδει με τη Μεταρρύθμιση του Λούθηρου και είναι «η ανθρωπιστική, ορθολογική, προοδευτική και ανυπέρβλητη σχολή» (κεφ. VIII). Η ανθρωποποιημένη, δηλαδή αστικοποιημένη, αυτή τέχνη αποτελεί από την πλευρά της έναν επιτόπιο προάγγελο της «κριτικής και ρεαλιστικής» τέχνης που αρχίζει με τον Κουρμπέ (Courbet) ή, μάλλον, βρίσκει την εποχή εκείνη στον Κουρμπέ την πιο υψηλή της έκφραση και δεν είναι παρά ένα στάδιο της ιστορικής ανάπτυξης, η προετοιμασία μιας νέας φάσης που θα συνενώσει το ηθικό με το σωματικό κάλλος, προκειμένου να δημιουργήσει, σε αντίθεση με το «θεϊκό», το «ανθρώπινο κάλλος».

Ο Προυντόν λοιπόν ισχυρίζεται ότι ο «ειδωλολατρικός ιδεαλισμός» των Ελλήνων αντιπροσωπεύει μια ανώτερη βαθμίδα από τον «τυπικό, αλληγορικό ιδεαλισμό» των Αιγυπτίων, διότι ο σχεδόν ομοιόμορφος τύπος δεν αρκεί πλέον για να εκφράσει τους θεούς της Ελλάδας που, παρά την τελειότητά τους, είναι διαφορετικοί. Επομένως, αν και ο ρόλος της προόδου συνίστατο στην εύρεση νέων μέσων γενίκευσης που να επιτρέπουν τη δημιουργία «ενός πολλαπλού κάλλους, ανελλιπώς διαφορετικού προς τον εαυτό του», ο Προυντόν προσθέτει ότι το ιδεώδες άρθηκε σε μια ανώτερη βαθμίδα, «χωρίς ωστόσο κάτι τέτοιο να το

καταστήσει πιο αληθές από το ιδεώδες που είχαμε γνωρίσει στην Αίγυπτο» ή, για να το εκφράσουμε πιο ευθέως, η ελληνική τέχνη είναι πιο ιδεαλιστική από την αιγυπτιακή αλλά «εις βάρος της έννοιας αυτής καθ' εαυτής και, κατά συνέπεια, του αληθούς» (κεφ. V). Μια βαθμίδα πιο ψηλά από το «υπερφυσικό και απόλυτο» αυτό κάλλος βρίσκεται ο «πνευματοκρατικός και ασκητικός ιδεαλισμός» που γέννησε μια ψυχική ανάγκη, ο ιδεαλισμός του Γότθου καλλιτέχνη που, εφόσον αποβλέπει στο κάλλος της ψυχής και όχι σε εκείνο του σώματος, αντιπροσωπεύει έναν πιο εκλεπτυσμένο ιδεαλισμό. Η έως έναν βαθμό επάνοδος στη «θετική χειροπιαστή αλήθεια» – παραδείγματα της οποίας αποτελούν για τον Προυντόν οι Μέμλινγκ (Memling) και Ρούμπενς (Rubens)– συνιστά μια εκ νέου υπέρβαση της παραπάνω προόδου. Μετά τις τρεις αυτές βαθμίδες, η πρόοδος παύει να ξετυλίγεται ευθύγραμμα και σταματά. Η Αναγέννηση όχι μόνον αποτελεί αυτή καθ' εαυτή «έναν αμφίσημο ιδεαλισμό», ένα μείγμα «ειδωλολατρισμού και χριστιανισμού», αλλά και διαθέτει για τη μετέπειτα εξέλιξη μια διπλή σημασία: αφενός σημαίνει τη μετάπτωση σε μια ανεκτικότητα στερούμενη αρχών, αφετέρου προετοιμάζει την Επανάσταση. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, ο Προυντόν θεωρεί ως μια αναντίρρητη πρόοδο τη μεταρρύθμιση που πραγματοποιείται με την ουμανιστική ολλανδική σχολή του 17ου αιώνα, η οποία θέτει τέλος στη «σύμφυρση καθολικισμού και μυθολογίας» και ανάγει στο επίπεδο ενός αναπαραστατικού θέματος την αστική τάξη, «τον λαϊκό, αγοραίο βίο και τις τετριμμένες έγνοιες του [...], την παραγωγική, λόγια, θετική ανθρωπότητα: ιδού το νέο

πεδίο της τέχνης επί του οποίου θα πρέπει να ασκηθεί το ιδεώδες» (κεφ. VIII). Και μια τέχνη «που μπορεί να βρει το αισθητικό μέσο της σε έναν νεκροθάφτη ή σε έναν ρακοσυλλέκτη και να αναδείξει μέσα από αυτούς το ιδεώδες της είναι δέκα φορές πιο ακμαία από εκείνη που χρειάζεται ολύμπιες κεφαλές» (κεφ. VIII). Ο Προυντόν ταυτίζεται τόσο βαθιά με την πρόοδο αυτής της μεταρρύθμισης, με τον ιδεαλισμό αυτής της σχολής που, στη θέα των ιστορικών ορίων της, κυριεύεται από μια αμφιβολία: γιατί άραγε η ιστορική της δράση αμβλύθηκε τόσο γρήγορα; γιατί έγινε τόσο λίγο κατανοητή στην ίδια της τη χώρα;

Σύμφωνα με την προυντονική θεωρία της προόδου, η μεγάλη Γαλλική Επανάσταση συνιστά κάτι περισσότερο από ένα μεμονωμένο ιστορικό γεγονός. Αποτελεί μια ριζική και ολοκληρωτική καμπή: από τα τέλη του Μεσαίωνα, το «φιλοσοφικό πνεύμα» είχε αντικαταστήσει τον θρησκευτικό ζήλο και το αίσθημα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, «την υπερφυσική αυθεντία». Με τη σειρά της, η Επανάσταση μετασχημάτισε εξίσου ολοκληρωτικά τους όρους της τέχνης. «Στη θέση των διαταγμάτων του Τριδέντου και της Νίκαιας διακηρύχθηκαν τα ανθρώπινα δικαιώματα» και, όπως λέει emphaticά ο Προυντόν, φερόμενος εναντίον του Χριστού-Δία του Μιχαήλ Άγγελου, αυτό που μας χρειάζεται είναι «ένας Χριστός προστάτης των αδικημένων, με χαρακτήρα σαν του Δαντόν, (Danton) και του Μιραμπώ (Mirabeau), ένας Χριστός επαναστάτης» (κεφ. VII). Ωστόσο, η Επανάσταση δεν πρόλαβε να καταπιαστεί με ζητήματα αισθητικής και να παράσχει ιδέες στους ζωγράφους. «Στο μεταξύ, η Επανάσταση εκφράστηκε όπως μπόρεσε· χρησιμο-

ποίησε τα μέσα που της επιφυλάχθηκαν –ελληνικά, λατινικά, κλασικά, ακόμα και βιβλικά–, δανείστηκε σε επίπεδο γλώσσας, τεχνοτροπίας και μορφών και, ως εκ τούτου, υπήρξε αδέξια, σχολαστική, πομπώδης. Το γεγονός ότι η Επανάσταση βρέθηκε από τη γέννησή της μπλεγμένη στις συνταγές μιας τεχνητής και ξένης αισθητικής ήταν ένα δυσοίωνο σημάδι για την επιτυχία της [...]» (κεφ. ΙΧ).

Όταν τα πνεύματα αφυπνίστηκαν κατά την Παλινόρθωση και ξέσπασε η διαμάχη ανάμεσα στο κλασικό και το ρομαντικό ιδεώδες, αποδείχτηκε ότι η τελευταία δεν μπορούσε να επιλυθεί ούτε με πρακτικά ούτε με θεωρητικά μέσα. Οι ρομαντικοί, ανάμεσά τους και ο ίδιος ο Ντελακρουά, με το ιδεώδες τους μιας τέχνης εθνικής, προσωπικής, ζωντανής, ανήγαγαν τη Μεταρρύθμιση σε έναν απλό μετασχηματισμό των αναπαραστατικών μεθόδων, «ενώ η τελευταία έπρεπε να αναζητηθεί κυρίως στην ουσία των ιδεών, στη συνείδηση της εποχής, στην κατάσταση της κοινωνίας» (κεφ. Χ). «Παράξενη εποχή, κατά την οποία οι καλλιτέχνες, όπως και οι ποιητές, συναγωνίζονταν μεταξύ τους σε διανοητική ασημαντότητα, λες και με αυτό τον τρόπο ήταν πιο σίγουροι ότι θα κατόρθωναν να δημιουργήσουν τις τρομερές εντυπώσεις της τέχνης», με αποτέλεσμα να συμφιλιωθούν στο πλαίσιο της ίδιας «ανορθολογικότητας», στο πλαίσιο της ίδιας «παρακμής». Παρ' όλα αυτά, ο Προυντόν δεν παραδέχεται ότι η παρακμή αυτή βασίζεται σε μια «υποβάθμιση του συναισθήματος εντός της κοινωνίας» ή σε μια «εξασθένηση της αισθητικής ιδιοφυΐας». Η τέχνη δεν μπορεί ούτε να πεθάνει ούτε να οπισθοδρομήσει. Το μόνο που έχει να κάνει ο καλλιτέχνης

είναι να υιοθετήσει τους όρους που τέθηκαν από την Επανάσταση, δηλαδή να καταστήσει την τέχνη πιο ορθολογική, να μάθει «να εκφράζει τις προθέσεις της παρούσας εποχής», να συλλάβει ιδέες, «να αφοσιωθεί σε ένα μεταβαλλόμενο και αποκλίνον ιδεώδες», να αρκεστεί στο γεγονός ότι έπαψε «να προπορεύεται της θρησκείας, της επιστήμης, της βιομηχανίας, της δικαιοσύνης», να συνηθίσει να «βαδίζει στο κατόπι τους», και τότε, μια νέα καλλιτεχνική ζωή θα αρχίσει για την ανθρωπότητα.

Δεν έχουμε να κάνουμε με μια προφητεία αλλά με κάτι που αρχίζει να επαληθεύεται στο έργο των ρεαλιστών –που μάλλον θα έπρεπε να τους αποκαλούμε βερισιτές– και ειδικότερα στο έργο του Κουρμπέ. Ολόκληρη η λεγόμενη ρεαλιστική σχολή πρέπει να οριστεί με γνώμονα όχι τον ρεαλισμό της αλλά τον ιδεαλισμό της. Ο ρεαλισμός δεν είναι παρά η βάση της, ενώ ο ιδεαλισμός της συνίσταται «στο ότι μας μαθαίνει τον εαυτό μας, μας βελτιώνει μέρα με τη μέρα, και τούτο όχι σύμφωνα με τύπους που έχουν συλληφθεί *a priori* και παρασταθεί λίγο-πολύ μεγαλοφυώς αλλά σύμφωνα με τα δεδομένα που παρέχουν αδιαλείπτως η εμπειρία και η φιλοσοφική παρατήρηση» (κεφ. XII). Έχουμε εν προκειμένω να κάνουμε με «υψηλό ιδεαλισμό, εκείνο τον ιδεαλισμό που, αντί να αναγορεύεται σε θρησκεία, ενισχύει τη δύναμή του θέτοντας τον εαυτό του στην υπηρεσία της φιλοσοφίας και της ηθικής» (κεφ. XV). Την ίδια στιγμή που ολόκληρος ο κόσμος δεν βλέπει στην τέχνη του Κουρμπέ παρά την παντελή απουσία ιδεαλισμού και την απόλυτη κατάπτωση, ο Προυντόν, μη αρκούμενος να διαπιστώσει ένα νέο είδος ιδεαλι-

σμού, υπογραμμίζει τη μεγάλη πρόοδο που συνιστά ο ρεαλισμός στην ιστορία της τέχνης. Διότι, για να διακρίνει κανείς στη μορφή του ανθρώπου την ψυχή του, χρειάζεται «περισσότερη διεισδυτικότητα, μελέτη, ευφυΐα, περισσότερη εκτελεστική γνώση» (κεφ. XXI) απ' ό,τι στο έργο του Ραφαήλ.

Με αυτό τον κριτικό ιδεαλισμό, η εξέλιξη της τέχνης αγγίζει την ανώτατη αλλά όχι την έσχατη βαθμίδα της, εφόσον δεν γνωρίζουμε ακόμα σε τι συνίσταται το «ανθρώπινο κάλλος», το οποίο άλλωστε δεν θα μπορέσει να πραγματωθεί καλλιτεχνικά παρά μόνο στο μέλλον, έπειτα από μια συνολική ηθική επανάσταση. «Αυτό που χρειαζόμαστε είναι μια τέχνη πρακτική, ούτως ειπείν, που να μας ακολουθεί σε όλες τις περιστάσεις της ζωής μας και που, στηριζόμενη τόσο στο γεγονός όσο και στην ιδέα, να μην μπορεί να χάσει ξαφνικά τον έλεγχο της κατάστασης και να καταστραφεί από τη γνώμη αλλά που να προοδεύει όπως προοδεύει ο Λόγος και η ανθρωπότητα. Σε αυτήν εναπόκειται να μας δείξει επιτέλους, σε όλη την επί μακρόν παραγνωρισμένη αξία του, τον άνθρωπο, τον πολίτη, τον επιστήμονα, τον παραγωγό· σε αυτήν εναπόκειται να εργαστεί στο εξής για την υλική και ηθική τελειοποίηση του είδους, όχι μέσα από ακατανόητα ιερογλυφικά, ερωτικές φιγούρες ή άχρηστες μορφές πνευματικότητας αλλά μέσα από ευφυείς και ζωντανές αναπαραστάσεις ημών των ιδίων· σε αυτήν, επαναλαμβάνω, εναπόκειται να μας προειδοποιήσει, να μας εγκωμιάσει, να μας μάθει, να μας κάνει να κοκκινίσουμε, παρουσιάζοντάς μας τον καθρέφτη της συνείδησής μας. Άπειρη ως προς τα στοιχεία της, άπειρη ως προς την ικανότητα ανάπτυξής της,

μια τέτοια τέχνη θα είναι ασφαλής από κάθε μορφή φυσικής φθοράς. Δεν μπορεί ούτε να ξεπέσει ούτε να χαθεί» (κεφ. VIII).

Όπως παρατηρούμε, σύμφωνα με τον Προυντόν και παρά τα όποια κρίσιμα σημεία καμπής ή εμπόδια, η πρόοδος της τέχνης εκτυλίσσεται ευθύγραμμα και μονόδρομα. Ακολουθεί έναν συγκεκριμένο στόχο που, άπαξ και τον επιτύχει, δεν θα μπορέσει να τον ξεπεράσει, παραμένοντας ωστόσο ασφαλής από κάθε μορφή παρακμής εντός των άπειρων ορίων του τελευταίου. Τα χαρακτηριστικά που αναγνώριζε ο Προυντόν στην πρόοδο δεν περιορίζονται, ωστόσο, μόνο στα παραπάνω. Η θεωρία που υποστήριζε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια θεωρία της διατήρησης των ιδεωδών στην πορεία της προόδου. Αντιπαραβάλλοντας το υπερεθνικό και αιώνιο καλλιτεχνικό ιδεώδες των κλασικιστών με το εθνικό και μοντέρνο ιδεώδες των ρομαντικών (κεφ. IX), ο Προυντόν θεωρεί ότι οι αξιώσεις των δύο πλευρών διασταυρώνονται, «έχοντας την ίδια επίφαση βεβαιότητας και δίχως να αλληλοαναιρούνται». Μένει λοιπόν η επίλυση ενός πολύ ενδιαφέροντος θεωρητικού ζητήματος. Μπορεί η ενότητα της ανθρωπότητας να δημιουργήσει ένα είδος καθολικότητας σε ζητήματα γούστου, τέχνης, επιστήμης και βιομηχανίας, δεν μπορεί ωστόσο να ακυρώσει καμιά από τις προγενέστερες εκδηλώσεις, με αποτέλεσμα τα ιδεώδη να ποικίλλουν ανελλιπώς και κανένας ιδεαλισμός να μην μπορεί να υποτάξει τον άλλο. Όπως ακριβώς στο πλαίσιο του αισθητικού Λόγου διακρίνουμε από θεωρητικής απόψεως «βαθμίδες και είδη εντός του ιδεώδους», έτσι και η πραγματική ιστορία της τέχνης θα πρέπει να διακρίνει

ανάμεσα σε εποχές και πολιτισμούς. Και σε ό,τι έχει να κάνει με την προαναφερθείσα διαμάχη, ανακαλύπτει κανείς την ακόλουθη λύση: αν και είναι αλήθεια πως η γαλλική πρωτοτυπία εκδηλώθηκε αρχικά κατά τον Μεσαίωνα (όπως ισχυρίζονται οι ρομαντικοί), η αφομοίωση των Αρχαίων από τον 16ο αιώνα και μετά «εκ των πραγμάτων συμβάλλει εξίσου με τον καιρό στην πρωτοτυπία μας, έτσι ώστε να μπορούμε να καυχιόμαστε ότι γνωρίσαμε δύο αισθητικές αποκαλύψεις, τη μια μεσαιωνική, την άλλη ανθρωπιστική, ούτως ειπείν, η οποία μέλλει να συνεχιστεί επ' αόριστον». Με αυτό τον τρόπο, η θεωρία της πρόοδου και της ανθρωπίνης κοινότητας επιλύει την αντιπαράθεση ανάμεσα στις δύο σχολές· δεν χρειάζεται να είναι κανείς ούτε κλασικός ούτε ρομαντικός αλλά «να συνδυάζει όλα τα στοιχεία, όλα τα δεδομένα της τέχνης, όλες τις συλλήψεις ενός ιδεώδους ανώτερου της παράδοσης». Παρακάτω (κεφ. XIX) ο Προυντόν εξηγεί τι εννοεί λέγοντας «συνδυάζει». Μέσα από τα διαδοχικά ιδεώδη, η τέχνη προόδευσε φτάνοντας στην ανώτατη βαθμίδα του ιδεαλισμού, της «σκεπτόμενης τέχνης» (αρμονία ανάμεσα στη Φύση και τη σκέψη), της «τέχνης της παρατήρησης» (η οποία αναζητεί «στην έκφραση των γνωρισμάτων τις σκέψεις και τα χαρακτηριστικά»), της «πθοπλαστικής και επαναστατικής τέχνης» (κριτική των ηθών)· η τέχνη όμως είναι εξίσου καθολική και αιώνια. Κανένα από τα στάδια της μακρόχρονης εξέλιξης της τέχνης δεν θα μπορούσε να εξαφανιστεί εντελώς. «Ο πολιτισμός μας είναι τόσο περιεκτικός, τόσο ευρύς που χωράει όλα τα έργα». Δεν χρειάζεται να αποποιηθούμε καμιά από τις ιστορικές μας μνήμες. Βασιζόμενοι σε ιστο-

ρικές μαρτυρίες, θα μπορούσαμε όχι μόνο να ανασυγκροτήσουμε τα πορτρέτα των μεγάλων ανδρών αλλά και να προσπαθήσουμε να αναπαραστήσουμε τον Χριστό, την Παναγία και τους μάρτυρες. Ωστόσο, αυτές οι «μνήμες» εξαφανισμένων εποχών δεν θα έπρεπε να θεωρηθούν ως μαρτυρίες της σύγχρονης τέχνης. Όλοι αυτοί οι ιστορικοί πίνακες αποτελούν «ένα υποδεέστερο είδος», πρόκειται για «έργα συγκυριακά». Δεν πρέπει να τα υποβάλουμε στην ίδια κριτική με την πραγματική τέχνη που οικοδομείται πάνω στην αλήθεια και την παρατήρηση. Ωστόσο, «η τέχνη θα παράγει πάντοτε πράγματα που θα τα χαρακτηρίζει ένας λίγο-πολύ βαθύς ιδεαλισμός, ανάλογα με τις ανάγκες που θα έχουμε. Έτσι, θα χρειαστεί να επιδοθούμε και πάλι σε έργα ζωγραφικής βασισμένα σε τύπους· δεν θα εγκαταλείψουμε ποτέ ούτε την αλληγορία ούτε το κάλλος· θα φιλοτεχνήσουμε έργα με θρησκευτικά και φανταστικά θέματα· σε τελευταία ανάλυση όμως, όλα θα πρέπει να εξηγηθούν, να συμπληρωθούν από την κριτική ζωγραφική· τα πάντα θα πρέπει να περιστραφούν γύρω από αυτό το υπέρτατο είδος, την κριτική τέχνη» (κεφ. XIX).

Καθώς στο έργο του Προυντόν η τέχνη βασίζεται σε μια δύναμη που υπάγεται στο ανθρώπινο πνεύμα, είναι σαφές ότι η παραπάνω θεωρία της καλλιτεχνικής προόδου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη αφενός με την ιστορική εξέλιξη του θεωρητικού και πρακτικού Λόγου, αφετέρου με την υλοποίηση στόχων που είναι ξένοι προς την τέχνη. Μετά την ενδελεχή πραγμάτευση του ζητήματος της καλλιτεχνικής προόδου, μπορούμε πλέον να αρκεστούμε στην επισήμανση των βασικών σημείων αυτών των σχέσεων.

Ήδη στο πλαίσιο της ανάλυσης της αιγυπτιακής τέχνης, ο Προυντόν αποφαινεται ότι η τελευταία συμβαδίζει με τη θρησκεία την οποία υπηρετεί. Θρησκεία σημαίνει εν προκειμένω «το συμβολικό σύστημα της ηθικής, την κύρια μορφή του δικαίου, την ιδεαλιστική εκδήλωση της συνείδησης. Σκεπτόμενος τον Θεό, ο άνθρωπος ονειρεύεται τον εαυτό του» (κεφ. IV). Η σχέση αυτή διατηρείται ακόμα και όταν η μορφή των θεών περνά από τον ζωομορφισμό στον ανθρωπομορφισμό, για να εισέλθει στην αμιγώς πνευματική σφαίρα, φτάνοντας στον χριστιανισμό του Μεσαίωνα. Υπάρχει και κάτι άλλο: ότι η τέχνη υπηρετεί την εξύμνηση (και, σε ό,τι αφορά στην περίπτωση των Ελλήνων, εξίσου τον εκφυλισμό) της κοινωνίας, είτε πρόκειται για την κοινωνία των ιερέων και των βασιλιάδων είτε για την κοινωνία των ελεύθερων πόλεων ή της ιεραρχικής φεουδαρχίας. Μόλις η τέχνη δημιουργεί, αποκτά, πέραν της θρησκευτικής της αποστολής, μια κοινωνική και πολιτική αποστολή και, μετατρέπόμενη σε εκπολιτιστικό μέσο, προσλαμβάνει μια συλλογική δύναμη που την αίρει πολύ πάνω από το ατομικό επίπεδο.

Η σημασία αυτών των θεμελιωδών παραγόντων καταρρέει για πρώτη φορά στη διάρκεια της Αναγέννησης. Λόγω εφησυχασμού ή αδιαφορίας, η *ecclesia triumphans*⁵ αρχίζει να αποδίδει την ίδια αξία σε ειδωλολατρικά ή μυστικιστικά έργα· επιπλέον, η «δύναμη της συλλογικότητας» εκλείπει. Γι' αυτούς τους δύο λόγους, η Αναγέννηση δεν φέρει τη «σφραγίδα των σπουδαίων εποχών».

5. Λατινικά στο πρωτότυπο: «θριαμβεύουσα Εκκλησία». (Σ.τ.Μ.)

Το δεύτερο σημαντικό βήμα προς την κατεύθυνση του μετασχηματισμού των θεμελίων της τέχνης υπήρξε η λουθηρανική Μεταρρύθμιση (στον βαθμό που προκαθόρισε την τέχνη της ολλανδικής σχολής του 17ου αιώνα). Σύμφωνα με τον Προυντόν, η Μεταρρύθμιση σηματοδοτεί:

«I. Σε ζητήματα θρησκείας: την ελευθερία ερμηνείας και πίστης, τη λατρεία στο πνεύμα και την αλήθεια», δηλαδή τον θάνατο κάθε μορφής συμβολικής και υπερφυσικής τέχνης»·

«II. Σε ζητήματα Εκκλησίας: την απόρριψη της ιεροσύνης, της επισκοπικής ηγεσίας και της παποσύνης»·

«III. Σε ζητήματα πολιτικής: την ισότητα όλων ενώπιον του νόμου, την κατάργηση των καστών, τα ήθη της κοινωνίας των πολιτών, την πρωτοκαθεδρία της ομοσπονδιακής επί της δυναστικής αρχής» (κεφ. VIII).

Όσο για το αποφασιστικό βήμα, αυτό έγινε με τη μεγάλη Γαλλική Επανάσταση, στον βαθμό που η τελευταία κατέστρεψε κάθε μορφή αυθεντίας ως πηγή του αγαθού και του αληθούς, μεταθέτοντας τις πηγές αυτές εντός της ίδιας μας της συνείδησης. Η δικαιοσύνη κατέχεται «εξ ιδίων πόρων» και αποδίδεται χάριν της ίδιας της δικαιοσύνης (και όχι από υπακοή προς τον Θεό ή από φόβο τιμωρίας). Το δίκαιο είναι το υπέρτατο ιδεώδες μας και «η δικαιοσύνη για τη δικαιοσύνη» το πιο υψηλό ηθικό μας αξίωμα. Ως εκ τούτου, οτιδήποτε το θρησκευτικό ως έρεισμα ενός ηθικού και γνήσιου βίου καταδικάζεται σε ριζική εξαφάνιση. Τα πραγματικά ερείσματα του ανθρώπου πηγάζουν από «την εργασία και τη μελέτη». «Το ανθρώπινο δίκαιο μετατρέπεται σε κριτή και κύριο του κανονικού δικαίου». Παρ' όλα αυτά, στις

κυβερνήσεις και στα ήθη διατηρήθηκε ο χριστιανικός ιδεαλισμός, στον οποίο αφομοιώθηκε ο ελληνικός ιδεαλισμός, με το όλον να επικαλύπτεται στο τέλος από τη ρομαντική φαντασία, με αποτέλεσμα σήμερα, «στον μοντέρνο κόσμο μας, η ιδέα και το ιδεώδες, το πνεύμα και η μορφή, οι αρχές και το φως να βρίσκονται σε πλήρη αναντιστοιχία» (κεφ. XI). Το κακό αρχίζει ήδη από την Επανάσταση, ίσως μάλιστα ήδη από τον θάνατο του Μιραμπώ, διότι ο Προυντόν θεωρεί ολόκληρη την περίοδο που εκτείνεται από τη σύγκληση των Νομοκατεστημένων Τάξεων έως την 9η Θερμιδώρ ως μια περίοδο αναρχίας στη διάρκεια της οποίας όλοι παίζουν θέατρο, επιδεικνύοντας το χειρότερο δυνατό γούστο, την πιο αφύσικη φλυαρία και την παντελή έλλειψη έμπνευσης. Το κακό συνεχίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, μέσα σε μια μανία ανορθολογισμού που οδηγεί στην πλήρη κατάπτωση των ηθών και, κατά συνέπεια, στον διαχωρισμό της κοινωνίας από την τέχνη και του καλλιτέχνη από την κοινωνία.

Ο καλλιτέχνης ζει απομονωμένος, η σκέψη του είναι μοναχική, δεν έχει καμιά βοήθεια· καμιά θέρμη, κανένα φως δεν έρχεται να τον αγγίξει απ' έξω· δεν έχει ούτε πίστη ούτε αρχές· είναι παραδομένος στον αθεϊσμό των συναισθημάτων και την αναρχία των ιδεών του. Δεν ξέρει πώς να προσεγγίσει το κοινό· πρόκειται μάλλον για μια αντι-παράθεση όπου ο ένας αγνοεί τον άλλο και καθένας τραβά τον δρόμο του. Κάθε μορφή αλληλεγγύης έχει διαρραγεί. Πώς

να δημιουργήσουν λαϊκά έργα αυτοί που δεν γνωρίζουν τίποτα για την ψυχή του λαού; Πώς να αρέσουν στους μορφωμένους ανθρώπους αυτοί που στερούνται στιβαρών σπουδών και αντιμετωπίζουν την τέχνη με μίσος και την επιστήμη με περιφρόνηση; [...] να επιδοθούν, δίχως πίστη, σε θρησκευτικούς πίνακες, δίχως αρχές, σε μοναρχικά, σοσιαλιστικά, δημοκρατικά θέματα, μη υποψιαζόμενοι ότι, όταν οι πεποιθήσεις έχουν πεθάνει, έχει πεθάνει και η τέχνη, και ότι για να την επαναφέρει κανείς, πρέπει να ξαναγίνει άνθρωπος [...]» (κεφ. XXIV).

Το ίδιο ισχύει και από κοινωνικής απόψεως: «Η κοινωνία θέτει την τέχνη εκτός πραγματικής ζωής· τη μετατρέπει σε μέσο απόλαυσης και αναψυχής, σε μια ενασχόληση για την οποία όμως δεν ενδιαφέρεται· είναι κάτι το περιττό, μια πολυτέλεια, μια κραιπάλη, μια ψευδαίσθηση ή όπως αλλιώς το θέσει κανείς. Δεν είναι πλέον μια δύναμη ούτε μια λειτουργία, μια μορφή του βίου, ένα αναπόσπαστο και συστατικό κομμάτι της ύπαρξης» (κεφ. XXV).

Από τη στιγμή που κατ' αυτό τον τρόπο, αργά αλλά ολοκληρωτικά, όλες οι παλαιές βάσεις της τέχνης μετασχηματίστηκαν, «με τον προγενέστερο ιδεαλισμό να στερείται νοήματος», είναι επιβεβλημένη μια ολική ανανέωση της τέχνης, η οποία όμως δεν είναι δυνατή παρά μόνο στη βάση μιας ηθικής ανανέωσης ή, ακριβέστερα, στη βάση ενός άλλου ιδεώδους που αντίκειται στη θρησκεία και που ο Προυντόν αποκα-

λεί «ανθρώπινη αρετή» ή «ανθρώπινο κάλλος». Αυτό το ανθρώπινο κάλλος δεν υφίσταται ακόμα, ενώ η εμπειρία δεν μπορεί να μας διδάξει σε τι συνίσταται, «διότι, μπορεί να έχουμε συλλέξει μέσα από το γένος μας ορισμένα υπέροχα δείγματα αρετής και ηρωισμού, ακόμα όμως δεν έχει υπάρξει άνθρωπος που να είναι την ίδια στιγμή ενάρετος, θαρραλέος, ευφυής, μορφωμένος, ελεύθερος και ευτυχής. Χρειάζεται να πληρούνται όλες οι παραπάνω προϋποθέσεις, οι οποίες, όπως άλλοτε, εξακολουθούν και σήμερα να συνιστούν το αντικείμενο των αναζητήσεών μας, προκειμένου να δημιουργηθεί το κάλλος του πολίτη» (κεφ. XX). Απέχουμε πολύ ακόμα από το να αγγίξουμε παρόμοιες κορυφές. Είναι προφανές ότι υπάρχουν ατομικές αρετές, όμως η ανθρώπινη αρετή δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί επαρκώς ώστε να εκδηλωθεί εν είδει τύπου στα ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Το μόνο το οποίο μπορεί κανείς να προσμένει σήμερα είναι «ότι η κοινωνία, μεταρρυθμίζοντας την οικονομική και πολιτική οργάνωσή της, θα μπορέσει να μεταρρυθμίσει τα ήθη της· ότι, μεταρρυθμίζοντας τα ήθη της, θα μπορέσει να αλλάξει και να αναπλάσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά [...]. Μέχρι τότε, το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να συνεχίσουμε το έργο της κριτικής· δεν αγιοποιούμε· το μόνο που κάνουμε είναι να καταδικάζουμε» (κεφ. XX). Διότι η εποχή μας ζει μέσα στη βαρβαρότητα, βαρβαρότητα από την οποία θα πρέπει να απαλλαγούμε πάση θυσία, «διατηρώντας συγχρόνως την επιστημονική μας σοβαρότητα και τον βιομηχανικό θετικισμό μας [...]». «Καλλιεργώντας τη γη, πρέπει να τη μετατρέψουμε σε έναν απέραντο κήπο· οργανώνοντας την

εργασία, πρέπει να τη μετατρέψουμε σε μια τεράστια συναυλία» (κεφ. XXII). Σύμφωνα με τον Προυντόν, η απόδοση υπερβολικής αξίας στην τέχνη αποτελεί σήμερα έναν τρόπο απόκρυψης της οικονομικής εξαθλίωσης των μαζών.

Αντιδρώντας στα παραπάνω, οι επαναστάτες σοσιαλιστές αποτείνονται ευθέως στους καλλιτέχνες, ενώ ο Προυντόν σχεδιάζει για λογαριασμό τους ένα πρόγραμμα εργασίας που, σύμφωνα με όσα ισχυρίζεται, θα πρέπει να εφαρμοστεί μέσα στα 40 ή 45 χρόνια μετά την τελευταία κοινωνική μάχη:

Ιδεώδες μας είναι το δίκαιο και η αλήθεια!
Αν δεν ξέρετε πώς να δημιουργήσετε τέχνη
και τεχνοτροπία με αυτά, τότε κάντε πίσω!
Δεν σας χρειαζόμαστε. Αν είστε στην υπηρεσία των διεφθαρμένων, όσων ζουν μέσα στην πολυτέλεια, των τεμπέληδων, τότε κάντε πίσω! Δεν τις θέλουμε τις τέχνες σας.

Το μέλλον βρίσκεται, μεγαλοπρεπές, μπροστά μας.

Πρέπει να χτίσουμε 36.000 συγκροτήματα κατοικιών, ισάριθμα σχολεία, αίθουσες συγκεντρώσεων, εργαστήρια, βιοτεχνίες, εργοστάσια, τα γυμναστήριά μας, τους σταθμούς μας, τις αποθήκες μας, τα μαγαζιά μας, τις αγορές μας, τις βιβλιοθήκες μας. Πρέπει να φτιάξουμε 40.000 βιβλιοθήκες με 6.000 τόμους η καθεμιά –240 εκατομμύρια τόμους συνολικά–, αστεροσκοπεία, εργαστήρια φυσικής, εργαστήρια χημείας,

αμφιθέατρα ανατομίας, μουσεία και πανοράματα κατά χιλιάδες.

Πρέπει να ανακαλύψουμε τα πρότυπα κατοικίας του αγρότη και του εργάτη, του ανθρώπου των πόλεων και του ανθρώπου των αγρών· πρέπει να ξαναχτίσουμε τις πόλεις και τα χωριά μας· και, πρώτα απ' όλα, πρέπει να ξαναχτίσουμε το Παρίσι του κ. Οσμάν (Hausmann).⁶

Πρέπει να μεταμορφώσουμε τη Γαλλία σε έναν απέραντο κήπο γεμάτο από αλσύλλια, δασύλλια, σπερμοφυείς συστάδες δέντρων, πηγές, ρυάκια και βράχους, όπου κάθε τοπίο συντείνει στη γενική αρμονία.

Μια μέρα, τα θαύματα που προέβλεψε ο Φουριέ (Fourier) θα πραγματοποιηθούν.

Σε αντίθεση με την Αυτοκρατορία, τα αλη-

6. Ο Ζωρζ-Εζέν Οσμάν, γνωστός και ως βαρόνος Οσμάν, ήταν Γάλλος ανώτατος κρατικός λειτουργός και πολιτικός. Επί Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1853-1870), από τη θέση του νομάρχη Σπκουάνα, ο Οσμάν υπήρξε υπεύθυνος για την υλοποίηση του αμφιλεγόμενου και τεράστιου προγράμματος αστικής ανάπλασης της πόλης του Παρισίου, μετασχηματίζοντάς την από μια, κατά βάση, μεσαιωνική σε μια σύγχρονη πόλη, βασιζόμενη στα πολεοδομικά πρότυπα του Λονδίνου. Ο νέος πολεοδομικός σχεδιασμός προέβλεπε, μεταξύ άλλων, την κατεδάφιση χιλιάδων κτιρίων, τη διαπλάτυνση στενών οδών, τη διάνοιξη πλατιών οδικών αρτηριών που συνέδεαν σε ευθύγραμμους άξονες τους κεντρικούς κόμβους της πόλης, καθώς και την κατασκευή ενός νέου υδρευτικού και αποχετευτικού δικτύου. Στόχος του Οσμάν ήταν ο εκσυγχρονισμός της πόλης από κάθε άποψη: οικονομικός (ταχεία κυκλοφορία εμπορευμάτων και υπηρεσιών), αισθητικός (εξωραϊσμός και ενοποίηση των προτύπων ευταξίας), υγειονομικός (βελτίωση των συνθηκών υγιεινής) αλλά και στρατιωτικός (αποτροπή της ανέγερσης οδοφραγμάτων σε στενούς δρόμους, σε περιπτώσεις κοινωνικής αναταραχής). (Σ.τ.Μ.)

θινά μνημεία της Δημοκρατίας θα έγκεινται στην άνεση, την υγιεινή και τη χαμηλή τιμή των κατοικιών της. (κεφ. XXV).

Ας συνοψίσουμε με λίγα λόγια τα βασικά σημεία της προυντονικής θεωρίας.

α) Όλες οι τέχνες βασίζονται σε *μια* αρχή, σε έναν μικρό αριθμό κοινών κανόνων και σε μια μοναδική κοινωνική αποστολή.

β) Η αρχή της τέχνης εδρεύει στην «αισθητική δύναμη» του πνεύματος. Η τελευταία εξαρτάται από και υπάγεται σε δύο άλλες δυνάμεις: την ηθική συνείδηση και την επιστήμη. Οι τρεις αυτές δυνάμεις αλληλεπιδρούν μεταξύ τους· στόχος της αλληλεπίδρασης αυτής είναι η μέγιστη δυνατή μεταξύ τους προσέγγιση.

γ) Η αισθητική δύναμη του ανθρώπου ως αρχή της τέχνης είναι προσανατολισμένη με βάση την εμμενή στα πράγματα ιδέα και πραγματώνεται σε ένα ιδεώδες – όχι σε ένα προσωπικό ιδεώδες αλλά στο ιδεώδες της Φύσης και της σύγχρονης κοινωνίας (συλλογική δύναμη).

δ) Ένα έργο τέχνης εμπεριέχει δύο πράγματα: σκέψη και εκτέλεση. Η πρώτη έχει γενική αξία, η δεύτερη είναι αυθαίρετη. Γι' αυτό και η ιδέα προηγείται της αναπαράστασης (εκτέλεση).

ε) Η τέχνη έχει μια κοινωνική αποστολή (ηθική και υλική βελτίωση) και κάθε φορά που τη λησμονούσε, παρήκμαζε.

στ) Οι μεταβολές του ιδεώδους στην τέχνη υπακούουν στην αρχή της προόδου, η οποία περιλαμβάνει τη διατήρηση των παλαιών ιδεωδών ως «μνήμης».

ζ) Η μέχρι πρότινος εξέλιξη οδήγησε σε μια επο-

χή κατά την οποία είναι απαραίτητη η ολική ανανέωση της τέχνης και το βασικό νόημα της ανανέωσης αυτής το χαρακτηρίζει ο όρος «ανθρώπινο κάλλος».

II

Είναι προφανές ότι οι στοχασμοί του Προυντόν εκφράζουν μια αισθητική του κοινωνικού περιεχομένου, «θεμελιωμένου» καταρχάς ιδεατά και «αποδεδειγμένου» εν συνεχεία ιστορικά. Ο Προυντόν διερωτήθηκε τόσο λίγο μήπως η αντιπαράθεση ανάμεσα σε κλασική, ρομαντική και νατουραλιστική σχολή είχε διαμορφωθεί από κοινωνικά δεδομένα, όντας κατά συνέπεια ιστορικά αναγκαία, που εξάρτησε εκ των προτέρων την επίλυση της σύγκρουσης από μια αποσαφήνιση των αρχών. Και τόσο λίγο του πέρασε από το μυαλό ότι το ζήτημα της αρχής «της τέχνης για την τέχνη» δεν είναι ένα αφηρημένο αλλά ένα ιστορικά και κοινωνιολογικά καθορισμένο ζήτημα, που παραχώρησε πρόθυμα και αναίτια την προτεραιότητα στη θεωρία της τέχνης επί της ιστορίας της τελευταίας. Το πιο γενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ιδεαλιστικής βάσης της θεωρίας του έγκειται στο ότι ο Προυντόν μεταβαίνει από την απλή δυνατότητα μιας δύναμης στην πραγμάτωσή της, δίχως να υποδεικνύει πάνω σε τι στηρίζεται η ίδια αυτή διαδικασία: αρκείται στην παράθεση των στοιχείων της, δίχως να προσδιορίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια την εσώτερη σχέση τους. Συγχρόνως, χωρίς να το αναφέρει, υποθέτει αξιωματικά ότι αρχή και τελικός σκοπός μπορούν, οφείλουν μάλιστα, να διαφέρουν