

II. ΑΡΘΡΑ / PAPERS



ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Η ΑΜΦΙΤΑΛΑΝΤΕΥΣΗ ΜΕΤΑΞΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΣΜΟΥ ΚΑΙ
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΣΜΟΥ ΣΤΗ ΒΡΕΤΑΝΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ
ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ. Η ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΥΝ
ΟΙ ΧΑΤΣΕΣΟΝ, ΧΙΟΥΜ ΚΑΙ ΜΠΕΡΚ ΜΕ ΑΞΟΝΑ
ΤΗΝ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙ ΚΑΛΑΙΣΘΗΣΙΑΣ

Εισαγωγικά

Ο όρος αισθητική είναι γέννημα του 18^{ου} αιώνα.¹ Πρωτοεμφανίζεται στο έργο του Μπάουμγκαρντεν (Baumgarten)² και επανέρχεται, για να εδραιωθεί, από τον Κάντ (Kant), αφενός στην *Κριτική του καθαρού Λόγου* (1787) σε σχέση με τις δύο a priori μορφές της εποπτείας -αυτές του χώρου και του χρόνου- και αφετέρου, πράγμα που μας ενδιαφέρει περισσότερο, στην *Κριτική της κριτικής δύναμης* (1790). Στο έργο αυτό, ο Καντ χρησιμοποιεί τον όρο αισθητική αναφερόμενος σε όλες τις κρίσεις που σχετίζονται με συναισθήματα ηδονής και λύπης και όχι μόνο σε αυτές που αναφέρονται στο ωραίο και το υψηλό αρμόδια για αυτές είναι η καλαισθητική κρίση.

Η έννοια της καλαισθησίας³ είναι κεντρική για την προβληματική που αφορά την αισθητική φιλοσοφία του 18^{ου} αιώνα και σε αυτή εστιάζει και η πα-

1. Πιο ευρεία εκείνη την περίοδο ήταν η χρήση του όρου κριτική. Το περιεχόμενο του όρου δεν περιελάμβανε στην αποτίμησή μόνο συγκεκριμένων έργων τέχνης ή σε μια πιο φιλολογική αντιμετώπισή τους, αλλά αφορούσε και αυτό που εμείς σήμερα ονομάζουμε αισθητική και δεν απέλειε μια πιο σφαιρική και φιλοσοφική αντιμετώπιση ζητημάτων που αφορούν το ωραίο. Βλ. σχετικά Παρισάκη, 2004: 13-20.

2. Αρχικά στο έργο *Mediationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) και ύστερα στο *Aesthetica* (1750).

3. Ο αγγλικός όρος είναι taste, ο γερμανικός Geschmack και, αντίστοιχα, goût ο γαλλικός. Ο όρος αποδίδεται συχνά και ως γούστο. Είναι μια απόδοση που, ανάλογα με τις ανάγκες του κειμένου, θα χρησιμοποιήσω και εγώ.



ρούσα δημοσίευση, μολονότι επικεντρώνω το ενδιαφέρον μου στη φιλοσοφική συζήτηση που αναπτύχθηκε πριν από τον Καντ, στους κόλπους του αγγλικού εμπειρισμού. Ο Καντ θελαίως αφομοιώνει αυτή τη συζήτηση, και της δίνει μια συνεκτική, θεωρητικά άρτια και ολοκληρωμένη μορφή. Είναι δε αυτός που ρητά και συστηματικά εδραιώνει τον υποκειμενικό χαρακτήρα των καλαισθητικών κρίσεων και άρα οριοθετεί τρόπον τινά την παρούσα δημοσίευση. Οι εμπειριστές, από την άλλη, αμφιταλαντεύονται, όπως θα δούμε, μεταξύ υποκειμενισμού και αντικειμενισμού στη θεώρησή τους.

Ο ίδιος ο όρος καλαισθησία μαρτυρά μια ριζική αναθεώρηση του πυρήνα του αισθητικού προβληματισμού σε σχέση με την κλασική και νεοκλασική παράδοση, μια βασική μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το έργο τέχνης και τους κανόνες που το διέπουν, στο αισθητικό βίωμα του υποκειμένου απέναντι σε αυτό, αλλά και τη φύση. Παραπέμποντας στη λειτουργία των αισθήσεων - και ιδιαιτέρως σε αυτή της γεύσης- η νέα θεώρηση αντιλαμβάνεται το ωραίο ως μια ιδιότητα που επενεργεί άμεσα στις αισθήσεις και πριν τη μεσολάβηση οποιουδήποτε συλλογισμού ή οποιασδήποτε πράξης της βούλησης. Σε αυτό το πλαίσιο, το ωραίο, ως ένα ιδιαίτερο τριώνικό συναίσθημα πια, αποκτά υποκειμενικό,⁴ αλλά ταυτοχρόνως ανιδιοτελή χαρακτήρα. Η μεγάλη πρόκληση του εμπειρισμού έγκειται ακριβώς σε αυτό, να εδραιώσει ανιδιοτελείς αισθητικές κρίσεις στη βάση των εξορισμού ιδιοτελών ιδεών του πόνου και της τριονίας.

Άλλη μια απραγός την οποία καλούνται να ξεπεράσουν, και πράγματι θέλουν να ξεπεράσουν, οι εμπειριστικές-ψυχολογικές προσεγγίσεις του ωραίου είναι βέβαια αυτή του σχετικισμού. Γιατί, αν και το ωραίο μετατρέπεται σε υποκειμενικό ευχάριστο συναίσθημα, εξακολουθεί να υψίσταται το αίτημα της καθολικότητάς του, που οδηγεί τους εμπειριστές στην αναζήτηση των αντικειμενικών εκείνων ιδιοτήτων που, υπό κανονικές συνθήκες,⁵ προκαλούν το αίσθημα του ωραίου σε όλους τους ανθρώπους ανεξαιρέτως. Στο πλαίσιο αυτό, μπορούμε να διορθώσουμε την προηγούμενη περιγραφή του ωραίου και να πούμε ότι αυτό είναι ό,τι συνδέει ορισμένες ιδιότητες των πραγμάτων με ένα συναίσθημα ευχαρίστησης στον ανθρώπινο νου· το νέο ερώτημα που προκύπτει ακολούθως, και θα μας απασχολήσει σε αυτή τη δημοσίευση, αφορά στη φύση της επενέργειας αυτής.

4. Συχνά η έρευνα έχει αντιπαράβλλει τον υποκειμενισμό της καλαισθητικής θεωρίας στον αντικειμενισμό της προηγούμενης νεοκλασικής θεώρησης του κάλλους (Cassirer 1964: 275-312, Παριςάκη, 2004).

5. Συνθήκες υγείας και αρτιμελείας.



Αποτελεί ένα από τα παράδοξα στην ιστορία της φιλοσοφίας ότι την προβληματική περί καλαισθησίας εδραιώνει ουσιαστικά στο φιλοσοφικό προβληματισμό ο Σάφτσμπερυ (Shaftesbury),⁶ που θεωρείται και ο ιδρυτής της νεώτερης αισθητικής.⁷ Παράδοξο, γιατί ο Σάφτσμπερυ εισηγήθηκε μια νεοπλατωνική θεώρηση του ωραίου, που το ταύτιζε με το αγαθό και αναγνώριζε αναβαθμούς κάλλους με την ιεράρχηση να κορυφώνεται στην ιδέα του κάλλους. Από εμπειριστική σκοπιά την προβληματική της καλαισθησίας θεματοποιεί πρώτος ο Άντισον (Addison), το 1712,⁸ ενώ ο Χάτσεσον (Hutcheson) είναι αυτός που το 1725, με το πρώτο μέρος του *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, τη συστηματοποιεί με τους όρους αυτούς, με λοκιανούς δηλαδή όρους.

Σκιαγραφώντας το εύρος της συγκεκριμένης προβληματικής, μπορούμε στο σημείο αυτό να αναφερθούμε ενδεικτικά στο έργο του Χόγκαρθ (Hogarth) *Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (1753), αλλά και σε αυτό του Κούπερ (Cooper) με τίτλο *Letters Concerning Taste* (1755). Εντυπωσιάζει, επίσης, η πληθώρα των δημοσιεύσεων με αυτό το αντικείμενο το 1757. Τη χρονιά αυτή εμφανίζεται το «On the Standard of Taste»⁹ του Χιουμ (Hume), ενώ στον 7^ο τόμο της *Εγκυκλοπαίδειας* συναντάμε δοκίμια περί καλαισθησίας από τον Μοντεσκιέ (Montesquieu), τον Βολταίρο (Voltaire) και τον Ντ' Αλαμπέρ (d' Alembert). Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται και το *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, το οποίο ο Μπερκ (Burke) θα συμπληρώσει το 1759 με μια νέα «Εισαγωγή περί καλαισθησίας». Τέλος, πριν τον Καντ, περί καλαισθησίας θα έγραφε ο Τζέραρντ (Gerard), το *Essay on Taste* (1759), ο Κέιμς (Kames), σε ένα κεφάλαιο για «Το κριτήριο της καλαισθησίας» στο *Elements of Criticism*

6. Αναφορές στην έννοια της καλαισθησίας και στο σχετικό με αυτήν προβληματισμό είχαμε βέβαια και προηγουμένως, για παράδειγμα στο έργο του Baltasar Gacián, του La Rochefoucauld και του Bouhours. Για τις θεωρίες περί εσωτερικών αισθήσεων και δυνάμεων που προηγήθηκαν του Σάφτσμπερυ, όπως και για την ανάδυση της έννοιας της καλαισθησίας τον 17ο αιώνα βλ. Kivy 2003.

7. Βλ. Stolnitz 1961.

8. Περίφημη είναι η σειρά δοκιμίων του Άντισον στον *Spectator* σχετικά με τις «Απολαύσεις της φαντασίας», βλ. τχ. 411-21.

9. Το δοκίμιο πρωτοδημοσιεύτηκε το 1757 στο *Four Dissertations*, για να περιληφθεί στη συνέχεια στο *Essays Moral, Political and Literary*.



(1762) και ο Άλισον (Alison), στο έργο *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790).

Θα εστιάσω το ενδιαφέρον μου στο έργο τριών στοχαστών που εντάσσονται σε αυτό που μπορούμε, νομίζω, να καλούμε παράδοση της καλαισθητικής θεωρίας σε αυτό του Χάτσεσον, του Μπερκ και του Χιουμ. Και οι τρεις κινούνται στο πλαίσιο της εμπειριστικής παράδοσης και ο προβληματισμός τους αποκαλύπτει σε μεγάλο βαθμό, κατά την εκτίμησή μου, τις προοπτικές που διανοίγονται στο πλαίσιο της παράδοσης αυτής, αλλά και τα προβλήματα με τα οποία βρίσκεται αντιμέτωπη.

Η συστηματοποίηση που επιχειρεί ο Χάτσεσον

Ο Χάτσεσον, με το πρώτο μέρος του *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), που αφορά την «Ομορφιά, την τάξη, την αρμονία και το σχέδιο» -αυτός είναι ο υπότιτλος του- μας παραδίδει ό,τι έχει χαρακτηριστεί ως το πρώτο σύγχρονο δοκίμιο φιλοσοφικής αισθητικής (Beardsley 1989: 175, Kiny 2003: 24). Η συνύπαρξή του βεβαίως με μια ηθική πραγματεία -το δεύτερο μέρος της Έρευνας- δεν είναι τυχαία: το πόνημα συνολικά γράφεται υπό την επίδραση του έργου του Σάφτσμπερυ, βασική πρόθεση του οποίου ήταν να αναδειχτεί η ανιδιοτελής πλευρά του ανθρώπου απέναντι σε ένα παράδειγμα κοινωνικής θεωρίας που συνήγε το σύνολο της ανθρώπινης δράσης από τη μοναδική αρχή της ιδιοτέλειας, από τον εγωισμό και την εξυπηρέτηση του ατομικού οφέλους: πρόκειται βέβαια για το μοντέλο του Χομπς (Hobbes) και του μοναδικού υποστηρικτή του, του Μάντεβιλ (Mandeville).¹⁰

Αυτή την ανιδιοτέλεια ο Σάφτσμπερυ την είχε ήδη μεταφέρει στο αισθητικό πεδίο και αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα επίσης των καλαισθητικών ιδεών του Χάτσεσον, ο οποίος το «εσωτερικό μάτι» του Σάφτσμπερυ, που αντιλαμβανόταν αμέσως το κάλλος και τη δυσμορφία, το μετατρέπει σε μια πραγματική έκτη αίσθηση.¹¹ Αυτά είναι τα δύο βασικά εργαλεία που οικειοποιείται ο Χάτσεσον

10. Στον τίτλο της πρώτης έκδοσης του *Inquiry* διαβάζουμε ότι στο έργο αυτό «εξηγούνται και γίνονται αντικείμενο υπεράσπισης οι αρχές του αποθανόντος Σάφτσμπερυ απέναντι στο συγγραφέα του *Μύθου των μελισσών*». Για το σύνολο του ηθικού προβληματισμού που αναπτύσσεται στη Μ. Βρετανία στις απαρχές της νεωτερικότητας, βλ. Δ. Δρόσος 2008.

11. Ας σημειωθεί ότι ο Χάτσεσον δεν είχε κανέναν ενδοιασμό να πολλαπλασιάζει κατά βούληση τις αισθήσεις: εισάγει έτσι μια άλλη αίσθηση για την ηθική (την ηθική αίσθηση), ενώ σε άλλο σημείο μιλά για μια δημόσια αίσθηση και μια αίσθηση της τιμής.



από την αισθητική του Σάφτσμπερυ, την ιδέα δηλαδή της ανιδιοτέλειας και αυτή της έμφυτης καλαισθησίας τα οικειοποιείται, επιχειρώντας ταυτόχρονα να τα «εκσυγχρονίσει» εγκαταλείποντας δηλαδή τα πλατωνικά και νεοπλατωνικά χαρακτηριστικά της προσέγγισης του Σάφτσμπερυ, επιχειρεί να τα κάνει συμβατά με τη μοντέρνα, τη λοκιανή δηλαδή, γνωσιοθεωρία.

Έτσι, το έργο που μας απασχολεί ξεκινά την ανάλυσή του με διευκρινίσεις που αφορούν τα αισθήματα, τις διαφορετικές αισθήσεις, τις απλές και τις σύνθετες ιδέες και, τέλος, τις ιδέες της ηδονής και του πόνου. Αυτές είτε συνδέονται με τις απλές ιδέες της αίσθησης είτε προκαλούνται από σύνθετες ιδέες, όπως αυτές της ομορφιάς, της συμμετρίας και της αρμονίας. Φτάνουμε έτσι στην πηγή του ενδιαφέροντός μας. Οι φιλόσοφοι, παρατηρεί ο Χάτσεσον, ενδιαφέρθηκαν μόνο για τις πρώτες ηδονές, αγνοώντας τις δεύτερες (Hutcheson 2004: 22), η Έρευνά του συνιστά μια προσπάθεια πλήρωσης αυτού του κενού, μια προσπάθεια επέκτασης της εμπειριστικής προσέγγισης προς την κατεύθυνση της αισθητικής και της ηθικής, αλλά και αναθεώρησης του εμπειριστικού διπόλου της ηδονής και του πόνου· ο Χάτσεσον κατανοεί το έργο του ως μια πρωτοπόρα «διερεύνηση των διαφόρων ηδονών των οποίων είναι επιδεκτική η ανθρώπινη φύση» (Hutcheson 2004: 7).

Με αυτή την προοπτική, ο Χάτσεσον ξεκινά ορίζοντας το ωραίο ως «την ιδέα που εγείρεται μέσα μας» και την αίσθηση του ωραίου ως «την ικανότητά μας να προσλαμβάνουμε αυτή την ιδέα». Ορίζει ακόμα την αρμονία «ως τις ευχάριστες ιδέες που μας προκαλούνται από τη σύνδεση ήχων» και ως «καλό αυτή την ικανότητά μας να αντιλαμβανόμαστε αυτή την ευχαρίστηση» (Hutcheson 2004: 23). Το αν η σύνδεση της ιδέας του κάλλους με ένα ιδιαίτερο αισθητήριο όργανο μετατρέπει αυτόματα την ιδέα αυτή σε απλή έχει υπάρξει αντικείμενο διαφωνίας,¹² αυτό που έχει σημασία για εμάς είναι ότι η μετατροπή της καλαισθησίας σε μια πραγματική έκκτη αίσθηση προσδίδει στις αντιλήψεις της τη φυσικότητα,¹³ την αμεσότητα και την αναγκαιότητα που χαρακτηρίζει τις

12. Ο Kivy (1992, 2003) υποστήριξε ότι η ιδέα του κάλλους είναι για τον Χάτσεσον μια απλή ιδέα, ενώ ο Townshend (1991, 1993) ότι είναι σύνθετη. Με βάση τη θέση του ότι κάθε αίσθηση συνδέεται με μια απλή ιδέα, ο Kivy (2003: 25-36) υποστηρίζει ότι στο έργο του Χάτσεσον μπορούμε να ανιχνεύσουμε έξι εσωτερικές αισθήσεις: αίσθηση του κάλλους, ηθική αίσθηση, αίσθηση της μεγαλοπρέπειας, του ασυνήθιστου, της μίμησης και του χιούμορ.

13. Μια φυσική ιδέα στην περίπτωση αυτή, που προκαλείται μόνο από τη θέα ενός αντικειμένου ή το άκουσμα ενός ήχου, αντιδιαστέλλεται σε αυτή που προκαλείται δια του συνειρμού.



αισθητηριακές αντιλήψεις, κατά αντιδιαστολή, κατά τη γνώμη του Χάτσεσον, με ό,τι θα χαρακτήριζε τις λογικές αντιλήψεις που παράγονται από νοητικές λειτουργίες.¹⁴ Η αίσθηση της ομορφιάς μάς προκαλείται ανεξαρτήτως της γνώσης των αιτιών μιας ηδονής ή των αναλογιών ενός αντικειμένου, ενώ καμιά σκέψη οφέλους και καμιά απειλή δεν μπορεί να ακυρώσει την αίσθηση αυτή. Τόσο οι εξωτερικές αισθήσεις όσο και η «εσωτερική αίσθηση» (το όνομα που δίνει ο Χάτσεσον στην αίσθηση του κάλλους), «συνιστούν φυσικές αντιληπτικές δυνάμεις ή καθορισμούς του νου να προσλαμβάνει με τρόπο αναγκαίο ορισμένες ιδέες από την παρουσία αντικειμένων» (Hutcheson 2004: 67). Την αμεσότητα της ενορατικής αντίληψης του Σάφτσμπερυ για το ωραίο και το αγαθό, που κατανοούσε την καλαισθησία ως μια λεπτή μεν, αλλά νοητική λειτουργία, αντικαθιστά τώρα η αμεσότητα της αισθητηριακής αντίληψης.

Παρ' όλα αυτά, επειδή ακριβώς ο Χάτσεσον θέλει να διατηρήσει το περιεχόμενο των ιδεών του Σάφτσμπερυ -ο οποίος κατανοούσε την αισθητική απόλαυση ως κάτι που εξ' ορισμού υπερέβαινε τις αισθητηριακές απολαύσεις- υποστηρίζει ότι, μολονότι το ωραίο και το αρμονικό γίνονται αντιληπτά μέσω της όρασης και της ακοής, τα αισθήματα του ωραίου και του αρμονικού δεν ανάγονται στις απλές αντιλήψεις των αισθήσεων αυτών. Κάποιος, υποστηρίζεται, μπορεί να έχει εξαιρετική όραση και ακοή και, παρ' όλα αυτά, να μην εκτιμά το ωραίο και το αρμονικό, να μην απολαμβάνει καθόλου τις μουσικές συνθέσεις και τη ζωγραφική· αυτά απαιτούν «καλό γούστο» και «καλό αυτί». Εξάλλου, συνεχίζει ο Χάτσεσον, η ομορφιά μπορεί να γίνει αντιληπτή σε περιπτώσεις όπου οι εξωτερικές αισθήσεις δεν εμπλέκονται καθόλου, όπως στην περίπτωση των «θεωρημάτων, των καθολικών αληθειών, των γενικών αιτιών και κάποιων πολύ εκτεταμένων αρχών δράσης» (Hutcheson 2004: 24). Για να διακρίνει λοιπόν την αίσθηση εκείνη που αντιλαμβάνεται το κάλλος από τις εξωτερικές αισθήσεις, αναφέρεται, όπως προείπαμε, σε μια «εσωτερική αίσθηση», της οποίας το αντικείμενο δεν είναι απλές αλλά σύνθετες ιδέες.

Το ετερογενές, όπως διαφάνηκε από τα παραπάνω, σύνολο των αντικειμένων που υπάγονται σε καλαισθητικές κρίσεις από τον Χάτσεσον ομαδοποιείται σε

Ο Χάτσεσον φυσικά γνωρίζει τη λειτουργία του συνειρμού των ιδεών, αυτή την ενεργητική λειτουργία του νου (σε αντίθεση με τον παθητικό ρόλο των αισθήσεων) και αναφέρεται σε αυτή στα πρώτα κεφάλαια της *Ερευνας*.

14. Ο Kivy (2003:38-43) αμφισβητεί τη θέση του Χάτσεσον ότι ο μη βουλητικός και έμφυτος χαρακτήρας της, όπως και η άμεση, μη γνωστική, φύση μιας αντίληψης αποτελεί επαρκές κριτήριο διαχωρισμού μιας αισθητηριακής από μια λογική αντίληψη.



δύο κατηγορίες: η πρώτη αφορά την πρωτογενή ή απόλυτη ομορφιά, που χαρακτηρίζει τα αντικείμενα καθαυτά, ανεξαρτήτως οποιασδήποτε συγκρίσεως, ενώ η δεύτερη αναφέρεται στη σχετική ή δευτερογενή ομορφιά που χαρακτηρίζει τα αντικείμενα που θεωρούνται μιμήσεις άλλων. Στην πραγματικότητα, τα αντικείμενα της καλαισθησίας για τον Χάτσεσον είναι τριών ειδών: φυσικά αντικείμενα, νοητικά αντικείμενα και έργα τέχνης.

Η σχετική ομορφιά, για την οποία είναι αλήθεια ότι ο Χάτσεσον δεν μας λέει πολλά, αφορά την ομορφιά που μας προσφέρουν τα αντικείμενα που θεωρούνται απομιμήσεις ενός πρωτότυπου. Θεμελιώνεται έτσι «στη συμφωνία ή σε ένα είδος ενότητας ανάμεσα σ' ένα πρωτότυπο και το αντίγραφο του» (Hutcheson 2004: 42). Πρόκειται έτσι για μια παραλλαγή του γενικού κανόνα της ομοιομορφίας εν μέσω ποικιλομορφίας, που, όπως θα δούμε, συνιστά τον κανόνα και για την απόλυτη ομορφιά. Στο πλαίσιο αυτό, ο Χάτσεσον αναφέρεται στην αισθητική ικανοποίηση που μας προκαλείται από την αναπαράσταση αντικειμένων που δεν είναι καθαυτά ωραία, όπως τα άγρια θράχια και τα βουνά,¹⁵ αλλά και στους χαρακτήρες των θεατρικών που είναι καλύτερο να παρουσιάζουν όχι μόνο αρετές, αλλά και ελαττώματα, για να μοιάζουν με τους πραγματικούς ανθρώπους.

Με βάση την ίδια αρχή, παρατηρείται, μπορούμε να εξηγήσουμε γιατί μας αρέσουν τόσο οι παρομοιώσεις, οι μεταφορές και οι αλληγορίες, αλλά και την τάση μας να κάνουμε διαρκείς συγκρίσεις των πραγμάτων που αντιλαμβανόμαστε και να αντλούμε συμβολισμούς από τη φύση για τα ανθρώπινα πάθη και συναισθήματα: η καταιγίδα στη θάλασσα, έτσι, συμβολίζει συνήθως την οργή, ενώ ένα δέντρο που γέρνει κάτω από τη βροχή, τη θλίψη. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι η σχετική ομορφιά αφορά και φυσικά αντικείμενα στο βαθμό που αυτά μοιάζουν να ανταποκρίνονται στην πρόθεση του δημιουργού τους. Έτσι, όπως και στην περίπτωση του Σάφτσμπερυ, η φύση μετατρέπεται σε έργο τέχνης, η αντίληψη της τελειότητας του οποίου γεννά αισθητική ικανοποίηση.

Περνώντας στην απόλυτη ομορφιά, η διευκρίνιση του Χάτσεσον που αφορά την επιλογή του όρου έχει ιδιαίτερη σημασία σε σχέση με το δίπολο υποκειμενισμού και αντικειμενισμού που οριοθετεί το αντικείμενο της παρούσας

15. Αργότερα τα τραχιά θράχια και τα πανύψηλα βουνά θα μετατρέποντας σε ένα από τα κατεξοχήν υψηλά αντικείμενα. Προς την κατεύθυνση αυτή είχε ήδη κινηθεί ο Σάφτσμπερυ, αναφερόμενος στο υψηλό συναίσθημα που προκαλείται από την ενατένιση της φύσης.



δημοσίευσης. Αναφερόμενος σε απόλυτη ή πρωτογενή ομορφιά, ο Χάτσεσον ξεκαθαρίζει ότι δεν αναφέρεται σε μια αντικειμενική ιδιότητα των πραγμάτων. Ο προβληματισμός αυτός στηρίζεται στη διάκριση που κάνει ο Λοκ μεταξύ πρωτευουσών και δευτερευουσών ιδιοτήτων των πραγμάτων. Με τη διευκρίνισή του αυτή, λοιπόν, ο Χάτσεσον φαίνεται να υποστηρίζει ότι το κάλλος δεν συνιστά ακριδώς μια ιδέα πρωτευουσών ιδιοτήτων των πραγμάτων. Υποστηρίζει ότι αποτελεί γέννημα του ανθρώπινου νου και άρα, σύμφωνα πάντα με το λοκιανό επιμερισμό των ιδεών, δεν μπορεί παρά να αποτελεί είτε ιδέα γδονής είτε ιδέα δευτερευουσών ιδιοτήτων των πραγμάτων. Στην πραγματικότητα είναι και τα δύο. Και όχι μόνο αυτό, στο βαθμό που παραπέμπει σε ιδέες χώρου και χρόνου, αναφέρεται επίσης σε πρωτεύουσες ιδιότητες των πραγμάτων. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η συνύφανση μιας υποκειμενικής και μιας αντικειμενικής διάστασης στην ίδια ιδέα του κάλλους. Έχει υποστηριχτεί ότι μπορούμε να μιλάμε για «μια φαινομενολογία δύο όψεων» σε σχέση με το ωραίο, που το κάνει να μοιάζει τόσο με υποκειμενικό συναίσθημα όσο και με αντικειμενική ιδιότητα (Kivy 2003: 57-58).

Στην προσπάθειά του λοιπόν να περιγράψει την αντικειμενική διάσταση της απόλυτης ομορφιάς, ο Χάτσεσον δεν ξεκινά από κάποια φυσικά αντικείμενα, αλλά από τα κανονικά σχήματα, και αυτό που συνάγει ως αντικειμενικό ιδίον του ωραίου δεν είναι μια σειρά από αισθητές ιδιότητες, αλλά μια σύνδετη ιδέα, η ιδέα της ομοιομορφίας εν μέσω ποικιλομορφίας. «Φαίνεται ότι», παρατηρεί, «για να μιλήσουμε τη γλώσσα των μαθηματικών, αυτό που ονομάζεται ωραίο βρίσκεται στο σχηματικό λόγο (compound ratio) της ομοιομορφίας και της ποικιλίας ώστε όπου η ομοιομορφία δύο σωμάτων είναι ίση, η ομορφιά είναι ανάλογη προς την ποικιλία και όπου η ποικιλία είναι ίση, η ομορφιά είναι ανάλογη προς την ομοιομορφία» (Hutcheson 2004: 29). Έτσι, το ισόπλευρο τρίγωνο είναι πιο ωραίο από το σκαληνό με βάση την αρχή της ομοιομορφίας, υστερεί όμως σε σχέση με το τετράγωνο με βάση την αρχή της ποικιλομορφίας, που πάλι υπολείπεται του κανονικού πενταγώνου κτλ.

Η ίδια αρχή εφαρμόζεται στη συνέχεια και στη φύση, από το πλανητικό σύστημα -όλοι οι πλανήτες π.χ. είναι σφαιρικοί και ακολουθούν ελλειπτικές τροχιές- μέχρι τα ζώα και τα φυτά -που παρά τις ατομικές διαφορές τους παρουσιάζουν μια σαφή ομοιομορφία γενικά, αλλά και ανά είδος ως προς την ανάπτυξη και την αναπαραγωγή τους, τις διαστάσεις και τη συγκρότηση των μερών τους.

Στο πλαίσιο της ανάλυσης της ομορφιάς των ζώων, ως υποπεριπτώσεις της γενικότερης αρχής της ομοιομορφίας εν μέσω ποικιλομορφίας, ο Χάτσεσον αναφέρεται στην ιδέα της «κενότητας του μηχανισμού» των ζώων, από την οποία



πηγάξει μια άπειρη ποικιλία κινήσεων και γάρη στην οποία εξυπηρετείται μια πληθώρα διαφορετικών σκοπών, αλλά και σε αυτή της αναλογίας των μελών τους. Σε κάθε περίπτωση, η ομορφιά στη φύση για τον Χάτσεσον δεν απορρέει από τη θεώρηση των επιμέρους αντικειμένων της, αλλά από την ένταξή τους σε ένα ευρύτερο σύνολο.

Τέλος, και σε ξεχωριστό κεφάλαιο, ο Χάτσεσον αναφέρεται στην ομορφιά των θεωρημάτων. Η συστηματική θεματοποίηση αυτού του είδους της ομορφιάς είναι εξαιρετικά πρωτότυπη και στηρίζεται στον ίδιο γενικό κανόνα που διέπει την απόλυτη ομορφιά -στον κανόνα της ομοιομορφίας ή ενότητας εν μέσω ποικιλομορφίας- στο βαθμό που ένα θεώρημα αναφέρεται σε άπειρο αριθμό συγκεκριμένων περιπτώσεων· το πυθαγόρειο θεώρημα, για παράδειγμα, αφορά έναν άπειρο αριθμό ορθογώνιων τριγώνων.

Συγκεφαλαιώνοντας λοιπόν, ο Χάτσεσον μεταφέρει το κάλλος από τα αντικείμενα στο υποκείμενο που το προσλαμβάνει, και από ιδιότητα των πραγμάτων το μετατρέπει σε ένα είδος αισθητηριακής ευχαρίστησης. Μολονότι εμπειριστής -διατηρώντας έντονα τα σημάδια της προίκας του Σάφτσμπερυ- ο Χάτσεσον δεν αποδίδει το ωραίο σε αισθητές ιδιότητες επιμέρους πραγμάτων, αλλά στη συνολική μορφή τους.¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, η θεμελιώδης αρχή του σχετικά με την απόδοση του κάλλους, και παρά την αρχικά ψυχολογική κατεύθυνση της Έρευνας (με την επιχειρηματολογία περί μιας *αίσθησης* του κάλλους), διατυπώνεται «στη γλώσσα των μαθηματικών».¹⁷ Είναι αυτή η επιλογή που του επιτρέπει να χαρακτηρίζει όμορφα νοητικά αντικείμενα, πέρα από τα φυσικά αντικείμενα και τα έργα τέχνης, και να αποδίδει το ωραίο στην ιδέα της ενότητας ενός συνόλου και όχι σε αυτή των επιμέρους χαρακτηριστικών του.

Με βάση το έργο του Χάτσεσον, ο Μπερκ και ο Χιουμ κινούνται προς τις δύο αντιδιαμετρικά αντίθετες κατευθύνσεις. Ο Χιουμ τονίζει την ποικιλομορφία του γούστου και αναπτύσσει τους παράγοντες που το διαφοροποιούν, ενώ ο Μπερκ επιχειρεί να εδραιώσει πιο πειστικά την ιδέα της καθολικότητάς του.

16. Στη βάση αυτή, η αρχή της ενότητας εν μέσω ποικιλομορφίας, με την οποία ο Χάτσεσον συνδέει την ομορφιά, έχει συνδεθεί με την έννοια της «μορφής της σκοπιμότητας» του Καντ (Dickie 1997: 23).

17. Η ανασύσταση της ενότητας του κόσμου με όρους μαθηματικών νόμων και αναλογιών, και η σύνδεση της ομορφιάς με αυτή την κοσμική τάξη και αρμονία συνιστά ένα από τα πιο εδραία χαρακτηριστικά της κλασικής προβληματικής για το ωραίο. Για τη θέση της ιδέας της αναλογίας (στη μουσική, στην αρχιτεκτονική, στο ανθρώπινο σώμα κτλ.) στον κλασικό αισθητικό προβληματισμό βλ. Eco 2004: 61-97.



Το παράδοξο του Χιουμ

Από μια πρώτη ματιά, ο Χιουμ ακολουθεί την παράδοση στην οποία εντάσσεται και ο Χάτσεσον, απορρίπτει κάθε προσπάθεια α priori καθορισμού κανόνων και κριτηρίων της ομορφιάς, διαπιστώνει την ομοιότητα «νοητικού και σωματικού γούστου» (Hume 1964: 273) και φαίνεται να κατανοεί και αυτός το κάλλος σε σχέση με κάποιες δευτερεύουσες ιδιότητες των πραγμάτων: «αν και είναι βέβαιο», σημειώνει, «ότι η ομορφιά και η ασχήμια δεν είναι ιδιότητες των πραγμάτων, αλλά σχετίζονται πλήρως με το συναίσθημα, εσωτερικό ή εξωτερικό, πρέπει να γίνει δεκτό ότι υπάρχουν ορισμένες ιδιότητες στα πράγματα που είναι εκ φύσεως προορισμένες να προκαλούν αυτό το συγκεκριμένο συναίσθημα» (Hume 1964: 273). Στο *Treatise on Human Nature* μάλιστα και στο *Inquiry Concerning the Principles of Morals* μπορεί κανείς αποσπασματικά να βρει ορισμένες ιδιότητες που συνδέονται με το ωραίο, αλλά και τη συσχέτισή του με την ιδέα της χρησιμότητας των αντικειμένων.

Πρόθεσή μου είναι να εστιάσω στο πιο ώριμο και, από αισθητική σκοπιά, συστηματικό δοκίμιο του Χιουμ με τίτλο «Το κριτήριο της καλαισθησίας». Σε αυτό το δοκίμιο, αν και υποστηρίζεται η ιδέα της ύπαρξης σταθερών και καθολικών αρχών επί των οποίων ενεργοποιείται η καλαισθησία μας, θα υποστηρίξω ότι ο Χιουμ ακολουθεί εν τέλει μια εντελώς διαφορετική κατεύθυνση από αυτήν του Χάτσεσον, εγκαταλείποντας την προσπάθεια εντοπισμού αντικειμενικών μορφών ή ιδιοτήτων στα πράγματα που να συνδέονται με το ωραίο και εστιάζοντας στην ποικιλομορφία μάλλον παρά στην ομοιομορφία της καλαισθησίας, και άρα στον υποκειμενικό της χαρακτήρα.

Είναι αυτό από το οποίο ξεκινά ο Χιουμ. Αποτελεί προφανή και κοινή παρατήρηση, υποστηρίζει, ότι η καλαισθησία ποικίλει. Καθένας μπορεί να διαπιστώσει την ποικιλομορφία αυτή μεταξύ των γνωστών και οικείων του, ενώ οι πιο καλλιεργημένοι έχουν την ευκαιρία να παρατηρήσουν τη διαφοροποίηση των γούστων ανά τις εποχές και τους τόπους· κάθε λαός και εποχή φαίνεται να έχει τις δικές του προτιμήσεις όσον αφορά τα ζητήματα της ομορφιάς. Σε αντίθεση μάλιστα με ό,τι συμβαίνει όσον αφορά τα ζητήματα της επιστήμης, η πραγματική ποικιλομορφία του γούστου είναι πολύ μεγαλύτερη από τη φαινομενική, γιατί ενώ στα λόγια φαίνεται να συμφωνούμε στο τι είναι επιθυμητό και τι όχι, ενώ δηλαδή «όλοι επαινούμε την απλότητα, το πνεύμα, το προσήκον και την κομψότητα, και καταδικάζουμε το στόμφο, την επιτήδευση, την ψυχρότητα και την επιπόλαιη λαμπρότητα» (Hume 1964: 266), όταν έρχεται η ώρα να εφαρμόσουμε τους όρους αυτούς στα έργα τέχνης, τότε η ομοφωνία χάνεται και διαπιστώνουμε ότι στις ίδιες εκφράσεις δίναμε διαφορετικό περιεχόμενο. Το ίδιο συμβαίνει, πα-



ρατηρείται -κάτι που καταδεικνύει ακόμα μια φορά τη σχέση του Χιουμ με τη σεντιμενταλιστική παράδοση του Σάφτσμπερυ και του Χάτσεσον (Βλ. Δρόσος 2008)- στις περιπτώσεις εκείνες όπου η ηθική θεμελιώνεται στο συναίσθημα και όχι στο λόγο· η πραγματική ποικιλομορφία είναι μεγαλύτερη από τη φαινομενική.

Με τα δεδομένα αυτά λοιπόν το ερώτημα που τίθεται είναι το κατά πόσο είναι θεμιτό να αναζητούμε ένα καθολικό κριτήριο της καλαισθησίας. Ο Χιουμ ξεκινά από την αρνητική, τη σχετικιστική απάντηση, που εύλογα ανακύπτει από τον υποκειμενισμό της θεωρίας της καλαισθησίας. Οι λογικές κρίσεις, παρατηρεί, αναφέρονται σε πραγματικές ιδιότητες των αντικειμένων και, ως εκ τούτου, είναι είτε αληθείς είτε ψευδείς. Οι καλαισθητικές κρίσεις δεν αναφέρονται σε κάποιες ιδιότητες των πραγμάτων, αλλά σε ένα συναίσθημα του νου. Στο βαθμό που το συναίσθημα γεννιέται, δεν τίθεται κανένα θέμα αλήθειας ή ψεύδους του. Άπαξ και το νιώσουμε, το συναίσθημα υπάρχει. Δεν υπάρχει πραγματική ομορφιά και ασκήμια, παρά η ομορφιά και η ασκήμια του καθενός. Άρα, το γούστο δεν επιδέχεται αμφισβήτησης και συζήτησης, ακριβώς όπως συμβαίνει και με τις γεύσεις μας: αν κάτι μας φαίνεται πικρό είναι πικρό.

Παρ' όλα αυτά, ο Χιουμ εισάγει εδώ ένα παράδοξο· ο ίδιος κοινός νους, υποστηρίζει, που υποδεικνύει τη διαφοροποίηση, υποδεικνύει και μια ορισμένη γενική σύγκλιση ως προς την καλαισθησία: «αν κάποιος ισχυριζόταν ότι ο Ogilby και ο Μίλτων ή ο Bunyan και ο Άντισον ήταν εξίσου ιδιοφυείς και κομψοεπίς, θα θεωρούνταν ότι υποστηρίζει κάτι εξίσου εξωφρενικό με τον ισχυρισμό ότι ο χωματωσώρος που περιβάλλει μια μυρμηγκότρυπα είναι το ίδιο ψηλός με την Τενερίφη ή ότι ένας νερόλακκος έχει την έκταση του ωκεανού» (Hume 1964: 269). Ως εκ τούτου, υπάρχουν κανόνες αποτίμησης και κριτήρια καλαισθησίας, όλα τα γούστα δεν είναι ισάξια και άρα μπορούμε να μιλάμε για κάποια μορφή αντικειμενικότητας της καλαισθησίας. Πού όμως πρέπει να αναζητηθούν οι κανόνες της τέχνης; Σίγουρα όχι στον αφηρημένο λόγο. Η νεοκλασική οδός έχει κλείσει για τον Χιουμ. Οι κανόνες της καλαισθησίας δεν μπορούν να προσδιοριστούν αργίσι και δεν αποτελούν γεωμετρικές αλήθειες. Αντί όμως της επαγωγής από το φυσικό ή το «μαθηματικό κόσμο», που επέλεξε ο Χάτσεσον, η εμπειρία την οποία επικαλείται ο Χιουμ παραπέμπει στην ιστορία και υποδεικνύει τα έργα τέχνης· μας καλεί δηλαδή να ανατρέξουμε σε εκείνα τα έργα που έχουν αντέξει στο χρόνο, για να αναζητήσουμε σε αυτά τους κανόνες που παράγουν την καλή τέχνη. Πώς; Δια της εσωτερικής αίσθησης, της φυσικής μας καλαισθησίας ή του εσωτερικού μας συναίσθηματος; διερευνώντας δηλαδή τι μας ευχαριστεί και τι μας δυσαρεστεί στα έργα αυτά. Αυτό που απαιτείται, με αλλά λόγια, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα είδος ενδοσκόπησης.

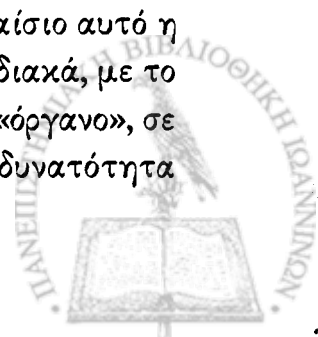


Προϋπόθεση, για να είναι αποτελεσματική αυτή η ενδοσκόπηση, είναι η αίσθησή μας που αφορά το ωραίο να μην είναι με οποιονδήποτε τρόπο ατελής ή ελαττωματική. Ενώ, πέρα από αυτή τη φυσική καταλληλότητα του οργάνου που αφορά την αίσθηση του ωραίου, ο Χιουμ δεν παραλείπει να παρατηρήσει ότι η ιδιαίτερη φύση των συγκινήσεων που σχετίζονται με το ωραίο προϋποθέτει επίσης τη συνδρομή ορισμένων ευνοϊκών περιστάσεων. Οι περιστάσεις στις οποίες αναφέρεται ο Χιουμ είναι ο κατάλληλος τόπος και χρόνος, η κατάλληλη διάθεση της φαντασίας, η τέλεια νηφαλιότητα του πνεύματος και η προσήλωση στο αντικείμενο.

Γίνεται φανερό ότι, σε αντίθεση με τον Χάτσεσον, τον Χιουμ δεν απασχολούν τόσο οι αντικειμενικές ιδιότητες που προκαλούν το ωραίο, όσο οι προϋποθέσεις εκείνες που επιτρέπουν σε κάποιον να το αναγνωρίζει. Έτσι, σύντομα επανέρχεται σε αυτό, για να υποστηρίξει ακολούθως ότι, μολονότι όλοι είμαστε φτιαγμένοι ώστε να ικανοποιούμαστε με το ωραίο, δεν το προσλαμβάνουμε όλοι στον ίδιο βαθμό. Μια σειρά από παράγοντες διαφοροποιούν την καλαισθησία μας και αντίστοιχα διακρίνουν τον καλό από τον κακό κριτικό της τέχνης. Αυτό, ό,τι δηλαδή διακρίνει τον καλό κριτικό, που μετατρέπεται σε μια αυθεντία για το ωραίο, αποτελεί το βασικό αντικείμενο του *Δοκιμίου* για «Το κριτήριο της καλαισθησίας», και αυτό, σε αντίθεση με το ίδιο το συναίσθημα, έχει για τον Χιουμ αντικειμενικό χαρακτήρα και μπορεί να οριοθετηθεί από κανόνες.

Από τους παράγοντες που αναφέρει ο Χιουμ γίνεται φανερό ότι ο καλός κριτικός δεν δημιουργείται μόνο, αλλά και εν μέρει γεννιέται, στο βαθμό που ο πρώτος παράγοντας που αναφέρεται είναι η λεπτότητα του γούστου. Η λεπτότητα αυτή, κατά τον Χιουμ, υποδηλώνει «όργανα τόσο λεπτά, ώστε τίποτα να μην τους διαφεύγει και την ίδια στιγμή τόσο ακριβή, ώστε να αντιλαμβάνονται κάθε συστατικό σε μια σύνθεση» (Hume 1964: 273). Την έννοια αυτής της λεπτότητας, παρατηρεί ο Χιουμ, τη χρησιμοποιούμε τόσο με μεταφορικό όσο και με κυριολεκτικό τρόπο και παραπέμπει τόσο στο νοητικό όσο και στο σωματικό γούστο, είναι δε αναγκαία γιατί οι ποιότητες που αφορούν το ωραίο βρίσκονται σε μικρό βαθμό στα αντικείμενα ή είναι ανάμεικτες με πολλές άλλες, όπως ακριβώς συμβαίνει με ορισμένες γεύσεις ή αρώματα.

Πέρα από τη λεπτότητα του γούστου ή της φαντασίας που είναι έμφυτη, η καλαισθησία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την καλλιέργεια των έμφυτων προδιαθέσεων μας. Εξαρτάται αρχικά από την άσκηση σε μια επιμέρους τέχνη και τη συχνή τριβή με τα έργα της. Έχει ενδιαφέρον ότι στο πλαίσιο αυτό η καλαισθησία δεν δίνει τα αποτελέσματά της αμέσως, αλλά σταδιακά, με το χρόνο και την εξοικείωση: η λειτουργία της επαφίεται μεν σε ένα «όργανο», σε μια έμφυτη δυνατότητα δηλαδή, αλλά το όργανο αυτό ή η δυνατότητα



τελειοποιείται με τη χρήση του. Στο ίδιο πλαίσιο, η κριτική μας αντίληψη και ικανότητα καλλιεργείται όταν συγκρίνουμε έργα διαφορετικού επιπέδου, έργα δηλαδή ανώτερα και κατώτερα μεταξύ τους.

Ίδιον του καλού κριτικού, σύμφωνα με τον Χιουμ, είναι ακόμη η ικανότητα υπέρβασης των ιδιαίτερων περιστάσεων και προδιαθέσεων που τον χαρακτηρίζουν ως άτομο· η απαλλαγή του από προκαταλήψεις και η υιοθέτηση της ουδέτερης εκείνης στάσης απέναντι στα έργα τέχνης που θα υποδείκνυε η ανθρωπίνη φύση του, ανεπηρέαστη από τους καθορισμούς της εποχής και των συμφερόντων του -υπ' αυτή την έννοια η αναφορά του Χιουμ παραπέμπει τρόπον τινά στον χαρακτήρα της ανιδιοτέλειας που προσδίδει στο αισθητικό βίωμα αρχικά ο Σάφτσμπερυ. Η ορθοφροσύνη, επίσης, καθιστά τον κριτικό ικανό να αντιλαμβάνεται τη συνάρμωση των διαφόρων μερών σε ένα σύνθετο έργο, αλλά και την επίτευξη των σκοπών για τους οποίους αυτό προορίζεται. Η κρίση, τέλος, είναι αυτή που στην περίπτωση μιας τραγωδίας ή ενός επικού ποιήματος θα του υποδείξει κατά πόσο τα πρόσωπα που παρουσιάζονται αναπαριστούν χαρακτήρες αληθοφανείς, που σκέφτονται και πράττουν όπως αρμόζει στο ήθος που τους έχει δοθεί και στις περιστάσεις. Εν ολίγοις, τον καλό κριτικό χαρακτηρίζει όχι μόνο καλό γούστο, αλλά και στέρεη νόηση.

Το συμπέρασμα, απόρροια του παραπάνω συνδυασμού γούστου και νόησης, είναι εύγλωττο: «αν και οι αρχές της καλαισθησίας είναι καθολικές και σχεδόν, αν όχι πλήρως, όμοιες σε όλους, παρ' όλα αυτά λίγοι έχουν τα προσόντα να κρίνουν οποιοδήποτε έργο τέχνης ή να εδραιώσουν τα συναισθήματά τους ως το κριτήριο της ομορφιάς» (Hume 1964: 278). Είναι η ετυμηγορία αυτών των λίγων κριτικών που συνιστά το κριτήριο της καλαισθησίας. Αυτοί οι λίγοι κριτικοί, υποστηρίζει ο Χιουμ, απαντώντας στο ερώτημα πώς θα βρεθούν, ξεχωρίζουν σε μια κοινωνία, όπως ξεχωρίζουν και τα καλά έργα τέχνης, και καλό είναι να τους συμβουλευόμαστε οι υπόλοιποι και να εμπιστευόμαστε την κρίση τους, για να βελτιώσουμε και τη δική μας.

Το δοκίμιο καταλήγει, πάντως, με τον τρόπο με τον οποίο ξεκίνησε, με την έμφαση δηλαδή στην ποικιλομορφία μάλλον παρά στην ομοιομορφία, γιατί, παρ' όλες τις προσπάθειες του να ορίσει ένα κριτήριο της καλαισθησίας, ο Χιουμ καταλήγει υποδεικνύοντας κάποιες προτιμήσεις που δεν επιδέχονται ελέγχου και διόρθωσης, κάποιες μορφές καλαισθησίας για τις οποίες δεν υπάρχει κριτήριο ανωτερότητας. Η μια σχετίζεται με την ιδιοσυγκρασία και τις ατομικές διαθέσεις μας και η άλλη με τα συγκεκριμένα ήθη και τις πεποιθήσεις της εποχής και της χώρας μας. «Το νεαρό του οποίου τα πάθη είναι θερμά, θα αγγίξουν περισσότερο οι ερωτικές και τρυφερές εικόνες, από ό,τι έναν άνθρωπο πιο προχωρημένης ηλικίας... Στα είκοσι ο αγαπημένος συγγραφέας θα είναι μάλλον ο Οβίδιος, ο Οράτιος στα



σαράντα και ίσως ο Τάκιτος στα πενήντα... Η κωμωδία, η τραγωδία, η σάτιρα και οι ωδές έχουν οι καθεμιά τους οπαδούς τους, που προτιμούν το συγκεκριμένο είδος σε σχέση με όλα τα άλλα...» (Hume 1964: 281). Αντίστοιχα, ως προς το δεύτερο, παρατηρείται ότι «μιας ευχαριστούν περισσότερο οι εικόνες και οι χαρακτήρες που βρίσκονται στην εποχή και τη χώρα μας, από τις εικόνες και τους χαρακτήρες που περιγράφουν ένα διαφορετικό σύνολο εθίμων» (Hume 1964: 281).

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο Χιουμ μοιάζει να εγκαταλείπει τη διάκριση μεταξύ απόλυτης και σχετικής ομορφιάς, που λειτουργούσε στο Χάτσεσον ως κλειδί για την ερμηνεία του ωραίου, και εστιάζει αμέσως στο έργο τέχνης. Έτσι, συγκροτεί μάλλον μια θεωρία του καλού κριτικού. Αν ο Χάτσεσον και, όπως θα δούμε ο Μπερκ, άντλησαν στοιχεία κυρίως από τη σειρά δοκιμών του Άντισον για τις «Απολαύσεις της φαντασίας», ο Χιουμ μοιάζει μάλλον να αντλεί στοιχεία από το δοκίμιο του τεύχους 409, που αφορά την καλαισθησία στο πεδίο της λογοτεχνίας. Αν δε συνυπολογίσουμε και το γεγονός ότι οι αναφορές που κάνει ο Χιουμ αντλούνται και αυτές από το χώρο της λογοτεχνίας, διαπιστώνουμε ότι οι ομοιότητες είναι σημαντικές. Σε αυτό το δοκίμιο, ο Άντισον διακρίνει και αυτός μεταξύ νοητικού και αισθητηριακού γούστου και, όπως και ο Χιουμ, παρομοιάζει την ικανότητα του καλαισθητού κριτικού του έργου τέχνης με αυτή του ευαίσθητου γευσιγνώστη. Έτσι, μετατρέπει την καλαισθησία σε ένα είδος ευχάριστου συναισθήματος που εγείρεται από το ωραίο. Για να διαπιστώσουμε μάλιστα αν έχουμε αυτή την ικανότητα, ο Άντισον μάς καλεί να στραφούμε στον εαυτό μας για να δούμε πώς επιδρούν πάνω μας τα αναγνωρισμένα έργα τέχνης. Θεωρεί και αυτός πως η καλαισθησία είναι μεν έμφυτη, καλλιεργείται δε, και ως μέσο καλλιέργειάς της αναφέρει την εξοικείωση με τα έργα των εκλεκτότερων καλλιτεχνών, αλλά και με αυτά των καλύτερων κριτικών.

Θα μπορούσε ενδεχομένως να καταλογίσει κανείς στον Χιουμ, και του έχει καταλογιστεί συχνά (Brown 1938, Noxon 1961), ότι η καταφυγή του στην ιστορία και την κριτική παράδοση, φαίνεται να μην μπορεί να εξηγήσει την πρόοδο στην αισθητική και τη διαφωνία, ενώ η άρνηση να προσδιοριστούν αντικειμενικές ποιότητες και ιδιότητες, είτε της φύσης είτε του έργου τέχνης, που να συνδέονται με το κάλλος δεσμεύει την καλαισθησία σε ένα είδος κυκλικότητας: «καλή τέχνη είναι αυτή την οποία εκτιμά ένα εκλεπτυσμένο γούστο και ένα εκλεπτυσμένο γούστο είναι η τάση να εκτιμούμε την καλή τέχνη» (Korsmeyer 1976: 205-206)¹⁸.

18. Για το κατά πόσο είναι βάσιμη η μομφή αυτή βλ. Kiny 2003: 143-157.



Η «ρίζοσπαστικοποίηση» της προβληματικής από τον Μπερκ

Η Έρευνα του Μπερκ, ως προς το γενικό της προσανατολισμό, βρίσκεται κοντύτερα στον Χάτσεσον παρά στο Χιουμ· εκλαμβάνει ως δεδομένη τη διάκριση μεταξύ πρωτογενούς και δευτερογενούς ομορφιάς, και αντιλαμβάνεται επίσης την ιδέα του ωραίου μέσα από μια διπλή σχέση με ένα υποκειμενικό συναίσθημα και κάποιες αντικειμενικές ιδιότητες των εξωτερικών αντικειμένων. Σε αυτό το πλαίσιο, όπως και ο τίτλος του έργου του φανερώνει, ο Μπερκ εκλαμβάνει το υψηλό και το ωραίο ως (λοκιανές) ιδέες. Σκοπός και του ίδιου, με άλλα λόγια, είναι να θεμελιώσει εδραία και ακλόνητα, με όρους επιστημονικής εγκυρότητας θα έλεγα, την αντικειμενικότητα της καλαισθησίας, στρεφόμενος αρχικά στις πρωτογενείς και φυσικές αισθητικές μας απολαύσεις. Οι κριτικοί, παρατηρεί, «έχουν γενικά αναζητήσει τον κανόνα για τις τέχνες σε λάθος μέρος· τον αναζήτησαν ανάμεσα στα ποιήματα, τους πίνακες, τα χαρακτηριστικά, τα γλυπτά και τα κτίρια. Όμως η τέχνη δεν μπορεί ποτέ να ορίσει τους κανόνες που τη δημιουργούν. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, κατά τη γνώμη μου, οι καλλιτέχνες γενικά, και ιδιαιτέρως οι ποιητές, έχουν περιοριστεί σε τόσο ρηγά νερά» (Burke 1998: 99).

Συγκρίνοντας το έργο του Μπερκ με αυτό του Χάτσεσον, πρέπει βεβαίως να υπογραμμιστεί μια βασική διαφορά: μολονότι κομβικό σημείο αναφοράς και για τους δύο συγγραφείς είναι, νομίζω, η σειρά των δοκιμίων του Άντισον για τις «Απολαύσεις της φαντασίας», ενώ ο Χάτσεσον επιλέγει να διερευνήσει συστηματικά και να αυτονομήσει την ανθρωπίνη ικανότητα στην οποία θεμελιώνονται οι απολαύσεις αυτές, ο Μπερκ εμβαδύνει στη διάκριση των πηγών των απολαύσεων αυτών, εστιάζει δηλαδή κυρίως στο υψηλό και το ωραίο,¹⁹ επιχειρώντας να τα διακρίνει ριζικά.²⁰ Αν ο Χάτσεσον κατέχει βασικά το ρόλο του φιλοσόφου που αναζητά το ανθρωπολογικό θεμέλιο της αίσθησης του κάλλους, ο Μπερκ μοιάζει να οικειοποιείται περισσότερο το ρόλο του ψυχολόγου, που διερευνά τις λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις που διαμορφώνουν τον σύνθετο ανθρώπινο ψυγισμό.

Βεβαίως, η προβληματική των αισθητικών ποιότητων του υψηλού και του

19. Ο Χάτσεσον αναφέρεται απλώς στις αισθητικές ποιότητες του καινοφανούς και του υψηλού, παραπέμποντας για περισσότερα στον Άντισον (Hutcheson 2004: 69).

20. Για τον Άντισον οι αισθητικές ποιότητες του ωραίου και του υψηλού όχι μόνο θα μπορούσαν να συνυπάρχουν σε ένα αντικείμενο, αλλά αυτό θα αύξανε και την ικανοποίησή μας.



ωραίου προϋποθέτει παραδοχές σε σχέση με το ζήτημα της καλαισθησίας: εντάσσεται βασικά στην ίδια θεμελιώδη παράδοση της αισθητικής που στρέφει το ενδιαφέρον της από το έργο τέχνης στον ψυχισμό και το βίωμα του παρατηρητή του. Αυτές τις παραδοχές, μάλιστα, ο Μπερκ τις συστηματοποιεί σε μια «Εισαγωγή περί καλαισθησίας» την οποία προσθέτει στη δεύτερη έκδοση της *Έρευνας* (1759).

Η εισαγωγή αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της παρούσας δημοσίευσης στο βαθμό που, αφενός, μοιάζει να γράφτηκε για να απαντήσει στη δημοσίευση του Χιουμ στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, και, αφετέρου, επιχειρεί να ανασκευάσει τη θέση του Χάτσεσον περί καλαισθησίας. Από τη μια, δηλαδή, υπερασπίζεται τον αντικειμενικό χαρακτήρα της καλαισθησίας απέναντι στις περισσότερο σχετικιστικές θέσεις του Χιουμ, ενώ, από την άλλη, αρνείται τη σύνδεσή της με μια ιδιαίτερη, «εσωτερική αίσθηση». Υποστηρίζοντας ότι «το να πολλαπλασιάζουμε τις αρχές για κάθε διαφορετικό φαινόμενο είναι άχρηστο και σε μεγάλο βαθμό μη φιλοσοφικό» (Burke 1999: 77), ο Μπερκ καταφεύγει στις αναγνωρισμένες δυνάμεις του ανθρώπου, για να υποστηρίξει ότι η καλαισθησία είναι το σύνθετο αποτέλεσμα των ιδεών που σχετίζονται με τις εξωτερικές αισθήσεις, των απολαύσεων της φαντασίας και των κρίσεων της νόησης.

Τον τονισμό στην «Εισαγωγή» αυτού του τελευταίου στοιχείου, της νόησης δηλαδή,²¹ για τη διαμόρφωση ενός ολοκληρωμένου κριτηρίου καλαισθησίας, ένα στοιχείο που απουσιάζει πλήρως από την *Έρευνα*, πρέπει να τον αποδώσουμε, νομίζω, στη μεσολάβηση του κειμένου του Χιουμ· αν και ο Μπερκ επιμένει ότι, στο βαθμό που το θεμέλιο της καλαισθησίας είναι κοινό για όλους, επειδή δηλαδή οι εξωτερικές αισθήσεις παρουσιάζουν σε όλους τον ίδιο κόσμο και η φαντασία μας είναι εφοδιασμένη με τους ίδιους μηχανισμούς, είμαστε σε θέση να στοχαστούμε συστηματικά και να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα σε σχέση με την καλαισθησία, που κατανοείται έτσι ως κοινή ανθρωπολογική προίκα.

Και ως προς την αισθησιοκρατία της, λοιπόν, η προσέγγιση του Μπερκ προσεγγίζει περισσότερο τα δοκίμια του Άντισον παρά την *Έρευνα* του Χάτσεσον, ο οποίος με την «εσωτερική του αίσθηση» διέκρινε την ιδέα του κάλλους από τις ιδέες των εξωτερικών αισθήσεων. Η καθολικότητα της καλαισθησίας για τον Μπερκ απορρέει ακριβώς από τη θεμελίωσή της στις

21. Ο Μπερκ μάλιστα συγκεφαλαιώνει τους παράγοντες που συντελούν στη διαφοροποίηση της καλαισθησίας μεταξύ των ανθρώπων στο δίπολο ευαισθησία και κρίση (Burke 1998: 74).



απλές ιδέες της ηδονής και του πόνου που σχετίζονται με τις αντιλήψεις των εξωτερικών μας αισθήσεων. Ο Μπερκ μάλιστα επιχειρεί να συνδέσει την καλαισθησία με τις ιδέες όχι μόνο των «ανώτερων» αισθήσεών μας, της όρασης και της ακοής, αλλά και με αυτές της αφής και, σε ορισμένες περιπτώσεις, ακόμα και της όσφρησης και της οσμής.

Περνώντας στο κείμενο του 1757, είναι εξαιρετικά διαφωτιστικό να σταθούμε στη σχηματική διατύπωση των βασικών μεθοδολογικών του αξόνων, όπως αυτοί προσδιορίζονται στην εισαγωγή του. «Θεώρησα», σημειώνει ο Μπερκ, αναφερόμενος στη σύγχυση που, κατά την εκτίμησή του, επικρατούσε μέχρι τότε μεταξύ ωραίου και υψηλού, «ότι η μόνη διέξοδος από αυτήν την κατάσταση θα μπορούσε να αναζητηθεί στη λεπτομερή εξέταση των παθών στην ίδια την καρδιά μας, στην προσεκτική επισκόπηση των ιδιοτήτων των πραγμάτων που, σύμφωνα με την εμπειρία μας, επηρεάζουν αυτά τα πάθη και στη νηφάλια και προσεκτική έρευνα των νόμων της φύσης, μέσω των οποίων αυτές οι ιδιότητες μπορούν να επιδρούν στο σώμα και έτσι, να προκαλούν τα πάθη μας» (Burke 1998: 51).

Τρία βήματα λοιπόν οριοθετούν το εγχείρημα του Μπερκ και διαγράφουν αντίστοιχα την αμφιταλάντευση μεταξύ υποκειμενισμού και αντικειμενισμού στην προσέγγισή του: ενδοσκόπηση και διεύρυνση του πεδίου που διανοίγεται με βάση το δίπολο της ηδονής και του πόνου, εμπειρική έρευνα και επαγωγική συστηματοποίηση των ιδιοτήτων που εγείρουν τα πάθη που συνδέονται με το υψηλό και το ωραίο και, τέλος, μηχανιστική ερμηνεία της σύνδεσης ορισμένων ιδιοτήτων των πραγμάτων με συγκεκριμένα πάθη.

Στο πλαίσιο αυτού του τελευταίου εγχειρήματος, οι ιδέες του υψηλού και του ωραίου συνδέονται όχι μόνο με ορισμένες αντικειμενικές ιδιότητες των πραγμάτων, αλλά και με ένα είδος ποιητικού αιτίου που ανιχνεύεται στη φυσιολογία του ανθρώπου. Έτσι, η αιτιακή αλυσίδα, που προσδίδει καθολική διάσταση στα υποκειμενικά μας συναισθήματα, αποκτά ακόμα έναν κρίκο, αν και ο Μπερκ είναι αρκετά προσεκτικός ώστε να σημειώσει ότι μας είναι αδύνατον να φτάσουμε ποτέ στο τέλος ή, αλλιώς, στην αρχή αυτής της αλυσίδας και ότι, όταν εγκαταλείπουμε το πεδίο των αισθητών φαινομένων, βρισκόμαστε σε ένα χώρο που δεν μας αρμόζει.

Πρώτο ζητούμενο, λοιπόν, του πρώτου μέρους της Έρευνας είναι να διακρίνει ριζικά τις ιδέες του πόνου και της ηδονής, ώστε να μπορέσει ο Μπερκ να θεμελιώσει στη στοιχειώδη αυτή διάκριση την πλήρη αντιδιαστολή υψηλού και ωραίου. Δεύτερο, να στοιχειοθετήσει ένα ανάμεικτο πάθος, ώστε ένα είδος ικανοποίησης να απορρέει από ιδέες πόνου και κινδύνου: πρόκειται για το πάθος που ο Μπερκ

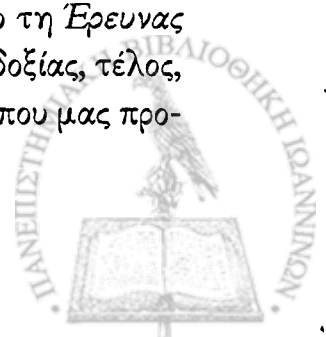


ονομάζει τέρψη (delight) και απορρέει από την εξάλειψη του πόνου ή από μια μετριασμένη ιδέα του κινδύνου. Είναι αυτό που διακρίνει την ιδέα του υψηλού. Τρίτο ζητούμενο, τέλος, είναι να συνδεθεί το ωραίο με ένα κοινωνικό πάθος, το πάθος της αγάπης, που εγείρει συναισθήματα τρυφερότητας και στοργής για το αντικείμενο της ενατένισής μας. Είναι αυτό που διακρίνει το ωραίο, που αφορά αρχικά το άλλο φύλο και ύστερα τους άλλους ανθρώπους, τα ζώα, αλλά και τον άψυχο κόσμο.

Συνοπτικά, στο πρώτο μέρος της Έρευνας ο Μπερκ οριοθετεί τα πάθη του υψηλού και του ωραίου με βάση τις ιδέες της ηδονής και του πόνου, από τη μια, και τις αρχές της αυτοσυντήρησης και της κοινωνικότητας από την άλλη, που αποτελούν, κατά την εκτίμησή του, την τελική αιτία όλων των παθών μας. Αυτό που πρέπει να τονιστεί, πάντως, είναι ότι το υψηλό δεν ταυτίζεται με τον πόνο ή τον τρόμο, όπως και το ωραίο δεν ταυτίζεται απλώς με την σαρκική επιθυμία, που έχει κτητικό χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που διακρίνει το αισθητικό βίωμα είναι ένα είδος αποστασιοποίησης και ανιδιοτέλειας ως συστατικό των ιδεών του υψηλού και του ωραίου: ο πόνος ή ο κίνδυνος δεν πρέπει να μας απειλούν άμεσα, ενώ το ωραίο συνιστά μια «κοινωνική ποιότητα» που προκαλεί μέσα μας αισθήματα «τρυφερότητας και στοργής» (Burke 1998: 89) για το αντικείμενο που έχουμε μπροστά μας.

Στη συνέχεια, ο Μπερκ περνά σε αυτό που ονομάζει «οι τρεις κρίκοι στην αλυσίδα της ανθρώπινης κοινωνίας», αναφερόμενος στους μηχανισμούς της μίμησης, της συμπάθειας και της φιλοδοξίας. Αυτοί οι ψυχολογικοί μηχανισμοί, πρέπει να υπογραμμιστεί, αναφέρονται τόσο στη λειτουργία της κοινωνίας όσο και σε αυτή της τέχνης: οι δύο πρώτοι επιτρέπουν στον Μπερκ να ερμηνεύσει αυτό που, αντλώντας από τον Χάτσεσον, ονομάσαμε δευτερογενή ομορφιά.

Μέσω της συμπάθειας, λοιπόν, μπαίνουμε στη θέση των άλλων και μοιραζόμαστε τα πάθη τους, η μίμηση μάς ωθεί να αντιγράφουμε τις πράξεις τους, ενώ η φιλοδοξία μάς κάνει να επιζητούμε τη διάκριση και την καταξίωση μεταξύ τους. Ο μηχανισμός της μίμησης συνδέεται με τη ζωγραφική κυρίως, και την απόλαυση που αντλούμε από την αναπαράσταση αντικειμένων (τα οποία ενδεχομένως δεν έχουν καθαυτά καμία ομορφιά να επιδείξουν, όπως π.χ. αυτό που στη ζωγραφική ονομάζεται νεκρή φύση), και παραπέμπει βεβαίως σε μια συζήτηση με μακρά παράδοση: η συμπάθεια συνδέεται με την ποίηση και επιτρέπει τη συμμετοχή στα συναισθήματα του καλλιτέχνη (αποκτά έτσι περίοπτη θέση στο εξαιρετικά σημαντικό πέμπτο κεφάλαιο τη Έρευνας που σχετίζεται με την επίδραση της ποίησης): η δε αρχή της φιλοδοξίας, τέλος, εισάγεται για να εξηγήσει την αίσθηση ανάτασης και φυσίωσης που μας προ-



αλεί το υψηλό²² (ο Μπερκ ωστόσο δεν επανέρχεται καθόλου στην αρχή αυτή).

Με βάση το δίπολο της ηδονής και του πόνου λοιπόν, όπως αυτό αναφέρεται σε αντιλήψεις των εξωτερικών αισθήσεων, αλλά και την υπόθεση δύο αρχών τελεολογικού χαρακτήρα (αυτοσυντήρηση, κοινωνία), ο Μπερκ υφαίνει ένα σύνθετο πλέγμα παθών και ενστίκτων που του επιτρέπουν να διερευνήσει το βάθος των αισθητικών μας εμπειριών, χωρίς να χρειάζεται να προσφύγει σε μια «σκοτεινή»²³, εσωτερική αίσθηση, που έμοιαζε να διαβρώνει την αυστηρότητα και τη συνοχή του εμπειριστικού μοντέλου που επιχειρούσε να εφαρμόσει στην αισθητική.

Όσον αφορά τις αντικειμενικές ιδιότητες των πραγμάτων που συνδέονται με το ωραίο και το υψηλό, είναι και αυτές βέβαια αντιθετικές: το πρώτο σχετίζεται με το μικρό μέγεθος, τη λειότητα, την απαλότητα, την ήπια διαβάθμιση των γραμμών του αντικειμένου και την αίσθηση της λεπτότητας και του εύδραυστου,²⁴ ενώ το δεύτερο με την απεραντοσύνη, την απειρία, τις μεγάλες διαστάσεις, το μεγαλείο κτλ.

Μια αξιοσημείωτη διαφορά πάντως ανάμεσα στο υψηλό και το ωραίο είναι ότι ενώ το δεύτερο ο Μπερκ το αποδίδει αποκλειστικά σε αισθητές ποιότητες των πραγμάτων, το πρώτο το συνδέει -και μάλιστα κατεξοχήν- με την ιδέα του

22. Ο Μπερκ αναφέρεται ρητά στον Λογγίνο (Burke 1998: 96), παραπέμποντας στην ακόλουθη αναφορά του από το *Περί ύψους*: «φύσει γαρ πως υπό τάληθους ύψους έπαίρεται τε ήμων ή ψυχή και γαυρόν τι άνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαράς και μεγαλαυχίας, ως αυτή γεννήσασα άπερ ήκουσεν» (Λογγίνος 1999: 40).

23. Σύμφωνα με τον Ντιντερό, για παράδειγμα, «ο Χάτσεσον και οι ομοϊδεάτες του επιχειρούν να θεμελιώσουν την αναγκαιότητα του εσωτερικού αισθητήριου του ωραίου, αλλά το μόνο που κατορθώνουν να αποδείξουν είναι ότι η ευχαρίστηση που μας προκαλεί το ωραίο ενέχει κάτι το σκοτεινό και αδιαπέραστο· ότι η ευχαρίστηση αυτή μοιάζει να είναι ανεξάρτητη από τη γνώση των σχέσεων και των αντιληπτικών δεδομένων» (Ντιντερό 2002: 113).

24. Η περιγραφή του Μπερκ προφανώς, πολλές φορές μάλιστα ρητά, παραπέμπει στη μορφή και τα χαρακτηριστικά της γυναίκας. Ας παρατηρήσουμε, μας προτρέπει, αυτό που μπορεί ίσως να θεωρηθεί το ομορφότερο σημείο μιας ωραίας γυναίκας, «το τμήμα γύρω από το λαιμό και το στήθος· ας παρατηρήσουμε τη λειότητα, την απαλότητα, την ήπια και ανεπαίσθητη διόγκωση, την ποικιλία της επιφάνειας που δεν είναι ποτέ, ούτε στο παραμικρό, η ίδια· τον δαιδαλώδη λαβύρινθο, στον οποίο γλιστρά με ταχύτητα η ματιά, χωρίς να ξέρει πού να εστιάσει ή προς τα πού κατευθύνεται» (Burke 1998: 148-149). Επίσης, βλ το κεφάλαιο σχετικά με την τελειότητα, όπου το ωραίο σχετίζεται με την αίσθηση αδυναμίας και το αντίστοιχο παράδειγμα είναι πάλι η γυναίκα. (Burke 1998: 144). Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Παπανούτσος αντιδιαστέλλει το υψηλό με το χαριτωμένο (με το οποίο συνδέει το μικρό μέγεθος) και όχι με το ωραίο (Παπανούτσος 2003: 301-312).



φόβου και με ό,τι αντίστοιχα τον προκαλεί, αμέσως ή συνειρμικά. Έτσι, πέρα από τις αντικειμενικές ιδιότητες των πραγμάτων στις οποίες αναφερθήκαμε, το υψηλό σχετίζεται επίσης, και μάλιστα πρωτευόντως, με την ασάφεια, τη δύναμη, και αυτό που ο Μπερκ ονομάζει γενικές στερήσεις: το κενό, τη σιγή, το σκοτάδι και την απομόνωση. Με τον τρόπο αυτό, μέσω του υψηλού, συντελείται όχι μόνο μια ουσιαστική μετατόπιση από τα πράγματα στο υποκείμενο που τα αντιλαμβάνεται και στις συνειρμικές διαδικασίες του νου, αλλά και μια εξαιρετικά εμφατική αναθεώρηση των νεοκλασικών αισθητικών αξιών, αφού πράγματα που μέχρι πρότινος θεωρούνταν άσχημα, ή πάντως σίγουρα όχι όμορφα, όπως η απεραντοσύνη και το σκοτάδι, όχι μόνο διαπιστώνεται ότι προκαλούν αισθητική ικανοποίηση, αλλά και ότι πρόκειται για μια ικανοποίηση πολύ εντονότερη από αυτή του ωραίου.²⁵

Σε σχέση με το ωραίο και τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά του, δεν πρέπει, νομίζω, να παραλείψουμε μια ακόμα σημαντική παράμετρο που συντείνει και αυτή στην κατεύθυνση της αμφισβήτησης των νεοκλασικών αξιών στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως. Η σημαντικότερη ίσως συμβολή του Μπερκ στο πλαίσιο της πραγμάτευσης που αφορά το ωραίο είναι η προσπάθεια ελέγχου και άρσης των παλιότερων θέσεων για την ομορφιά, και η διάκρισή της από πρακτικές ή θεωρητικές αξίες και επιδιώξεις. Πρόκειται για θέσεις τις οποίες τρόπον τινά επανέφεραν ο Σάφτσμπερυ, ο Χάτσεσον, αλλά και ο Χιουμ. Οι βασικές θέσεις τις οποίες ελέγχει ο Μπερκ, όλες με μακρά παράδοση και κυρίαρχη ακόμα θέση στην αισθητική συζήτηση, είναι οι εξής: η ιδέα ότι η ομορφιά συνίσταται σε κάποιες αναλογίες και ότι σχετίζεται με την ηθική και την τελειότητα. Η συμπερίληψη ενός κεφαλαίου από τον Καντ στην Κριτική της κριτικής δύναμης όπου το ωραίο αποσυνδέεται από την έννοια της τελειότητας (Καντ 2002: 140-143) ενδεχομένως να έχει την αφορμή της και στην κριτική που άσκησε ο Μπερκ στη σύνδεση αυτή (Burke 1998: 144).

Με βάση την πρώτη ιδέα, ο Μπερκ ασκεί κριτική επίσης στη θέση ότι η ομορφιά έχει να κάνει με την αναμενόμενη, την κοινή μορφή, αλλά και με την ευαρμοστία (fitness), την καταλληλότητα ορισμένων μερών να επιτυγχάνουν τους σκοπούς του συνόλου στο οποίο εντάσσονται. Όσον αφορά τη συσχέτιση με την τελειότητα, η συζήτηση επεκτείνεται στο πεδίο της σχέσης ηθικής και αισθητικής, μια σχέση την οποία ο Μπερκ αρνείται κατηγορηματικά. Σε κάθε περίπτωση, ο Μπερκ διακρίνει την απόλαυση της ομορφιάς, που είναι άμεση και αφορά αισθητές ιδιότητες των πραγμάτων, από τις απολαύσεις που σχετίζονται

25. Σχετικά με την ιστορία της αισθητικής ποιότητας του υψηλού βλ. F. Shaw 2006.



με νοητικές διαδικασίες και απαιτούν χρόνο και προσήλωση. Επιμένει και αυτός δηλαδή, όπως και ο Χάτσεσον, ότι ίδιον του κάλλους είναι η άμεση και αδιαμεσολάβητη επενέργειά του στη φαντασία, αλλά αρνείται ότι υπάρχει μια ιδιαίτερη αίσθηση που προσλαμβάνει σύνθετες σχέσεις ή αφορά νοητικά αντικείμενα. Ως εκ τούτου, η δική του ομορφιά είναι αποκλειστικά αισθητή και αφορά επιμέρους ιδιότητες των αντικειμένων. Η αναλογία, για τον Μπερκ, είναι ένα νοητικό κατασκευάσμα, που αφορά τα μαθηματικά και όχι την αισθητική. Και μπορεί μεν μια συμμετρική κατανομή των μερών που προάγει τους σκοπούς ενός αντικειμένου να κερδίζει την επιδοκμασία μας, όπως και το σύστημα των μυών ή των νεύρων που τόσο επιδέξια ρυθμίζει το σύνολο των ανθρώπινων κινήσεων, η επιδοκμασία όμως δεν ταυτίζεται με την αγάπη, με την τρυφερότητα δηλαδή που πηγάζει από την ενατένιση του ωραίου.

Πέρα από τα παραπάνω, μέσα από πληθώρα επιμέρους παραδειγμάτων, ο Μπερκ επιχειρεί να δείξει ότι η εμπειρία δεν επαληθεύει τη θεωρία των αναλογιών και της ευαρμοστίας. Στη φύση, υποστηρίζεται, βρίσκονται αντικείμενα που όλα μάς δίνουν την αίσθηση του ωραίου μολονότι έχουν εντελώς διαφορετικές αναλογίες μεταξύ τους (το παγώνι και ο κύκνος για παράδειγμα). Πράγματα εξαιρετικά γρήσιμα, από την άλλη, δεν θα τα ονομάζαμε ποτέ ωραία (το ρύγχος του γουρουνιού), ενώ άλλα, στα οποία δεν θα διαβλέπαμε καμία πρακτική χρησιμότητα, αποτελούν τα κατεξοχήν όμορφα αντικείμενα (τα λουλούδια).

Όσον αφορά την ταύτιση της ομορφιάς με την κοινή και αναμενόμενη μορφή, ο Μπερκ σημειώνει ότι το αντίθετο της ομορφιάς δεν είναι η δυσμορφία (*deformity*), η οποία συνιστά απόκλιση από τις προσδοκώμενες για κάθε είδος αναλογίες, αλλά η ασχήμια (*ugliness*), την οποία, σε αντίθεση με τον Χάτσεσον,²⁶ εκλαμβάνει ως θετική και ανεξάρτητη ιδιότητα των πραγμάτων. Η κοινή μορφή, υποστηρίζει, παραπέμπει στη συνήθεια, όμως η συνήθεια αφαιρεί από τα αντικείμενα την ομορφιά τους. Τα πράγματα, για να μας αρέσουν, πρέπει να είναι σε κάποιον βαθμό ασυνήθιστα.

26. Για τον Χάτσεσον, όπως δεν υπάρχει στην ανθρώπινη φύση πρωτογενής αρχή κακοβουλίας, αντίστοιχα και στον φυσικό κόσμο δεν υπάρχει τίποτα δυσάρεστο καθαυτό. Η αίσθηση του ωραίου, σε αντίθεση με τις εξωτερικές αισθήσεις, μπορεί να παράσχει αισθήματα μόνο ηδονής και όχι πόνου. Αυτό που ονομάζεται ασχήμια, για τον Χάτσεσον, συνδέεται με την απουσία ομορφιάς ή με την απουσία της ομορφιάς που προσδοκούμε σε κάθε είδος, αποδίδεται επίσης σε διαδικασίες συνειρμού.



Σε κάθε περίπτωση, η παραπάνω κριτική του Μπερκ θεμελιώνεται στον αυστηρά αισθησιοκρατικό προσανατολισμό της Έρευνάς του, που αρνείται στο ωραίο άλλα χαρακτηριστικά πέρα από τα αισθητά και άλλη πηγή πρόσληψης και εκτίμησής τους πέρα από τις εξωτερικές αισθήσεις.

Φτάνουμε έτσι στην προσπάθεια του Μπερκ να ανιχνεύσει την ποιητική αιτία του υψηλού και του ωραίου· να κάνει δηλαδή ένα βήμα ακόμη σε σχέση με τον Άντισον²⁷ και τον Χάτσεσον και να διασαφηνίσει την ίδια τη φύση των απλών ιδεών του πόνου και της ηδονής που σχετίζονται με το υψηλό και το ωραίο. Τη μέθοδο που επιλέγει ο Μπερκ για να το κάνει αυτό θα τη λέγαμε φαινομενολογική. Μας καλεί δηλαδή να παρατηρήσουμε έναν άνθρωπο που υποφέρει από κάποιον ιδιαίτερα οξύ πόνο· «τα δόντια του», σημειώνει, «είναι σφιγμένα, τα φρύδια του συστέλλονται βίαια, το μέτωπό του ρυτιδώνεται, τα μάτια του τραβιούνται προς τα μέσα και στριφογυρίζουν με σφοδρότητα, οι τρίχες της κεφαλής του σηκώνονται, η φωνή βγαίνει με το ζόρι, με μικρές στριγκλιές και βογκητά, ενώ όλο το σύστημα παραπαίει» (Burke 1998:161). Την ίδια φυσιολογική αντίδραση, σπεύδει να επισημάνει ο Μπερκ, παρατηρούμε και σε εκείνον τον άνθρωπο που διαισθάνεται κάποιον κίνδυνο, που τελεί υπό καθεστώς τρόμου.

Ορίστε λοιπόν το κοινό φυσιολογικό υπόστρωμα του πόνου και της αίσθησης του κινδύνου, που βρίσκονται στη βάση του υψηλού. Το ζητούμενο είναι από πού προκύπτει η αίσθηση της ικανοποίησης που σχετίζεται με το υψηλό. Απαντώντας, ο Μπερκ αναπτύσσει την ιδέα μιας φυσιολογικής κάθαρσης. Η ένταση και η συστολή των νεύρων και των μυών, επιχειρηματολογεί, συνιστά άσκηση των λεπτότερων οργάνων που σχετίζονται με τη φαντασία και τη νόηση· μια άσκηση που είναι τόσο αναγκαία για αυτά, όσο είναι και αυτή που αφορά τα πιο χονδροειδή όργανα του σώματος, αποτρέποντας δυσλειτουργίες και ανεπιθύμητες συνέπειες για τον οργανισμό. Για το λόγο αυτό, ο τρόμος, όταν δεν μας απειλεί άμεσα, παράγει

27. «Αν και στη χτεςινή δημοσίευση», παρατηρεί ο Άντισον, «εξετάσαμε το πώς οτιδήποτε που είναι μεγαλοπρεπές, καινοφανές και ωραίο ευχαριστεί τη φαντασία, πρέπει να παραδεχτούμε ότι μας είναι αδύνατον να προσδιορίσουμε τις αναγκαίες αιτίες αυτής της απόλαυσης επειδή δεν γνωρίζουμε ούτε τη φύση μιας ιδέας ούτε την ουσία της ψυχής (Spectator 1965: 548). Έτσι, αντί ποιητικών αιτιών ο Άντισον καταπιάνεται με την ανάπτυξη των τελικών αιτιών που αναφέρονται στο μεγαλοπρεπές, το ωραίο και το καινοφανές, πράγμα που, σημειωτέον, δεν παραλείπει να κάνει και ο Μπερκ (Burke 1998: 88), αν και σε σχέση με τις αρχές της αυτοσυντήρησης και της κοινωνικότητας.



το συναίσθημα της ευχαρίστησης για το οποίο συζητάμε: «ένα είδος θελκτικού τρόμου, ένα είδος ηρεμίας που χρωματίζεται ελαφρά από τον τρόμο» (Burke 1998: 165).

Στον αντίποδα, το φυσιολογικό αντίστοιχο του πάθους της αγάπης που συνδέεται με το ωραίο είναι η μυϊκή και νευρική χαλάρωση, που είναι καθεαυτή εξαιρετικά ευχάριστη για τον ανθρώπινο οργανισμό. Η σωματική αντίδραση απέναντι σε αντικείμενα που προκαλούν αγάπη και ευαρέσκεια περιγράφεται από τον Μπερκ ως εξής: «το κεφάλι γέρνει ελαφρώς προς τη μια μεριά, τα βλέφαρα είναι πιο κλειστά απ' ό,τι συνήθως και τα μάτια συστρέφονται ήπια με μια τάση προς το αντικείμενο· το στόμα είναι λίγο ανοιχτό, η αναπνοή επιβραδύνεται, ενώ κατά διαστήματα ακούγεται ένας αδύναμος αναστεναγμός. Όλο το σώμα είναι ήρεμο και τα χέρια κρέμονται νωχελικά στο πλάι» (Burke 1998:177). Το μόνο που μένει για τον Μπερκ, ώστε να εντοπιστεί η ποιητική αιτία του υψηλού και του ωραίου, είναι ναδειχτεί ότι οι αντικειμενικές ιδιότητες που συνδέθηκαν με το υψηλό και τα ωραία προκαλούν ένταση ή χαλάρωση αντίστοιχα. Σε αυτό το πλαίσιο αφομοιώνει στη θεωρία του μια σειρά από θέσεις που αναπτύχθηκαν την περίοδο εκείνη στα πεδία της οπτικής ή της χημείας, για παράδειγμα.

Σύνοψη

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο Χάτσεσον είναι ο πρώτος στοχαστής που επιχειρεί μια συστηματική αισθητική έρευνα. Θέτει στον πυρήνα της αισθητικής του προσέγγισης τη σύνθετη ιδέα της ενότητας εν μέσω ποικιλομορφίας -αξιοποιώντας κάποιες από τις βασικές αξίες της νεοκλασικής παράδοσης και ιδιαίτερα της προσέγγισης του Σάφτσμπερυ- και δίνει στην έννοια του ωραίου μορφικό χαρακτήρα. Σε αυτό το πλαίσιο, η «εσωτερική του αίσθηση» ενίοτε αφορά σύνθετες ιδιότητες των πραγμάτων και ενίοτε ιδιότητες που δεν είναι καν αισθητές.

Ο Μπερκ οδηγεί την επιλογή του εμπειρισμού στις ακραίες συνέπειές της, θεμελιώνοντας το ωραίο στις αισθητηριακές αντιλήψεις και στην ανθρώπινη φυσιολογία, ενώ ταυτόχρονα στρέφεται ενάντια στους κοινούς τόπους της κλασικής παράδοσης σχετικά με το ωραίο. Στο πλαίσιο αυτής της αντιπαράθεσης με τις παραδοσιακές αισθητικές αξίες, ο Μπερκ δίνει περίοπτη θέση στην αισθητική κατηγορία του υψηλού. Η συζήτηση για το υψηλό, υποστηρίχτηκε, ανοίγει το δρόμο για τις ακόμα πιο υποκειμενιστικές θεωρήσεις της αισθητικής και προοικονομεί αισθητικές αξίες του ρομαντισμού.

Ο Χιουμ, τέλος, είναι αυτός που παρουσιάζει διαυγέστερα τον κίνδυνο του σχετικισμού στον οποίο είναι εκτεθειμένη η θεωρία της καλαισθησίας με την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τους κανόνες που διέπουν τα έργα τέχνης



στο αισθητικό βίωμα. Παρ' όλα αυτά, με το παράδοξό του, επαναφέρει και αυτός την αμφιταλάντευση μεταξύ υποκειμενισμού και αντικειμενισμού που χαρακτηρίζει την εμπειριστική παράδοση, αν και με διαφορετικούς όρους. ο Χιουμ αποφεύγει να δώσει συγκεκριμένες αντικειμενικές ιδιότητες που να σχετίζονται με το ωραίο, μεταθέτοντας το ενδιαφέρον του στα χαρακτηριστικά του καλού κριτικού. Είναι αυτός ο καλός κριτικός που μετατρέπεται τελικά από τον Χιουμ στο κριτήριο της καλαισθησίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beardsley M.C. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μετ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης (Αθήνα: Νεφέλη).
- Bond, Donald F. επ. (1965). *Spectator*, τόμ. III, (Οξφόρδη: Clarendon Press).
- Brown S. G. (1938). «Observations on Hume's Theory of Taste», *English Studies*, 20, 193-8.
- Burke E. (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Prerevolutionary Writings*, επ. D. Womersley (Νέα Υόρκη: Penguin Press).
- (1958). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Prerevolutionary Writings*, επ. J.T. Boulton (Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul).
- Cassirer E. (1964). *The Philosophy of Enlightenment* (Βοστώνη: Beakon Press).
- Δρόσος Δ. (2008). *Αρετές και συμφέροντα* (Αθήνα: Σαββάλας).
- Dickie G. (1997). *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach* (Νέα Υόρκη, Οξφόρδη: Oxford University Press).
- Eco U. (2004). *Η ιστορία της ομορφιάς* (Αθήνα: Καστανιώτης).
- Hume D. (1964). *Essays, Moral, Political and Literary*, επ. T.H. Green - T.H. Grose (Darmstadt: Scienta Verlag Aalen).
- Hutcheson F. (2004). *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*, επ. Wolfgang Leidhold (Ινδιανάπολη: Liberty Fund).
- Kant I. (2002). *Κριτική της κριτικής δύναμης*, εισ. - μετ. - σχ., Κ. Ανδρουλιδάκης (Αθήνα: Ιδεόγραμμα).
- Kivy P. (1992), «Hutcheson's Idea of Beauty: Simple or Complex?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 243-245.
- (2003). *The Seventh Sense* (Οξφόρδη: Clarendon Press).
- Korsmeyer C. W. (1976), «Hume and the Foundation of Taste», *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 2, 201-205.
- Λογγίνος (1999). *Περί ύψους* (Αθήνα: Κάκτος).



Monk S.M. (1960). *The Sublime* (Νέα Υόρκη: Ann Arbor Paperbacks).

Ντιντερό Ν. (2002). *Αισθητικά*, μετ. Κ. Μητσοτάκη, εισ. Ε. Μελοπούλου-Αλούπη (Αθήνα: Εστία).

Noxon J. (1961). «Hume's Opinion of Critics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 157-162.

Παπανούτσος Ε. Π. (2003). *Αισθητική* (Αθήνα: Νόηση).

Παρισάκη Θ. (2004). *Φιλοσοφία και τέχνη, από την αντικειμενικότητα του ωραίου στην υποκειμενικότητα του γούστου* (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος).

Shaftesbury A. (1900). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, επ. J.M Robertson (Λονδίνο: Grant Richards).

Shaw P. (2006). *The Sublime* (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge).

Stolnitz J. (1961). «On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory», *Philosophical Quarterly*, 43, 97- 113.

Townsend D. (1991). «Lockean Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 349-361.

— (1993). «Hutcheson and Complex Ideas: A Reply to Peter Kivy», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 72-74.



THE AMBIVALENCE BETWEEN SUBJECTIVISM
AND OBJECTIVISM IN BRITISH AESTHETIC PHILOSOPHY
OF THE 18TH CENTURY. THE HUTCHESON, HUME
AND BURKE DEBATE ON TASTE

SUMMARY

The 18th century theories that develop on the basis of the concept of taste form a crucial stage in the history of Aesthetic Philosophy. Leaving behind the platonic and neoplatonic concepts of beauty, but also the strict neoclassical orthodoxy, these theories try to fix the anthropological foundation of our sense of beauty and enquiry into the depth of our aesthetic experience. This paper centers on three of the most eminent representatives of the empiricist tradition of aesthetics, a tradition which stresses the proximity of our sense of beauty with the external senses. Hutcheson, to start with, gives us the first philosophical aesthetic treatise, but, despite his empiricist epistemological commitments, remains faithful to the basic conceptions of the neoclassical tradition and to the ideas of Shaftesbury. Burke, on the other hand, draws the radical consequences of the empiricist approach, founding the sublime and the beautiful on the external senses and posing a serious challenge on the neoclassical values. Hume, finally, after having exposed the essential paradox of the relevant discussion, gives up the quest for objective qualities of beauty and seeks the standard of taste in the good critic.

CHRISTOS GRIGORIOU

