



ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΓΚΟΒΟΣΤΗ **2**

J. VINCHON

Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ
Η ΤΡΕΛΛΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ
ΠΕΤΡΟΥ ΠΙΚΡΟΥ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ Κ. ΓΚΟΒΟΣΤΗ
ΟΔΟΣ ΣΟΛΩΜΟΥ 12—ΑΘΗΝΑΙ



Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΤΡΕΛΛΑ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΓΚΟΒΟΣΤΗ 2

Dr VINCHON
Médecin des asiles de la Seine

Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΤΡΕΛΛΑ

ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΑΘΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ
ΠΕΤΡΟΥ ΠΙΚΡΟΥ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ Κ. ΓΚΟΒΟΣΤΗ
ΟΔΟΣ ΣΟΛΩΜΟΥ 12 — ΑΘΗΝΑΙ

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΠΑΘΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη ἐποχή, καὶ μὲ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο τες χειροπιαστά στοιχεία, ἡ τέχνη ἀντικρύζεται πιὰ σήμερα σάν ἔνα ἀποκλειστικά κοινωνικὸ φαινόμενο, ὡς κ^{*} ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ἀποκλειστικότητα αὐτὴ τοῦ κοινωνικοῦ χαρακτῆρα τῆς Τέχνης, φυσικὸ εἶναι νὰ γεννᾶ ρωτήματα, ἀπορίες, ἀμφιβολίες, ἀρνήσεις, ὅχι μόνο στὸ μυαλὸ ἐκείνων ποὺ συνήθισαν νὰ μορφώνουν γνώμη μὲ τὸν πιὸ πρόχειρο τρόπο, ἀλλὰ καὶ σὲ σοβαρούς ἀκόμη μελετητές.

Λείπει ἔνα πλούσιο ὑλικὸ μεταφρασμένο στὰ φωμένα. Είναι κι' αὐτὸ ἔνας λόγος. Δὲν είναι δύμως ὁ σπουδαιότερος. Ἐκεῖνο ποὺ γεννᾶ τὴν ἀμφιβολία καὶ τὴν ἀρνηση, εἶναι ἀκόμη παραπάνω, ἡ ταξικὴ προσέλευση τοῦ μεγαλείτερου μέρους τῶν διανοούμενων τῆς χώρας μας. Μικροαστοὶ ἀπὸ καταγωγὴ, μὲ κουλτούρα καὶ νοοτροπία μικροαστική, οἱ διανοούμενοι «μας» ξεκινοῦν ἀπ' τὴν ἔκπληξη γιὰ νὰ φτάσουν στὴν ἀρνηση περινῶντας ἀπ' τὴν «εἰρωνία». Τὸ πολὺπολὺ προχωροῦν ἵσπιε νὰ παραδεχτοῦν τὴν Τέχνη σάν, καὶ ἔνα, κοινωνικὸ φαινόμενο. «Οταν δύμως ἀντικρύζεται ἡ ἀποκλειστικότητα τῆς κοινωνικῆς της ιδιότητας, ἐκεὶ τὰ χάνουν· καὶ χάνονται.

Ἐκεῖνο ποὺ ἀπὸ πρώτη ὅψη φαίνεται νὰ βαρύνει πολὺ στὴν κοινὴ κρίση, εἶναι αὐτὴ καθ' ἔαντὴ ἡ προσωπικότητα τοῦ τεχνίτη: τὸ ἀτομικὸ ταλέντο, ἡ ἰδιοφυΐα, ἀνεξάρτητα ὅλα αὐτὰ ἀπὸ τόπο καὶ χρόνο, ἀνεξάρτητα πρὸ παντὸς ἀπ' τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον. «Ἡ τὸ πολὺ-πολὺ: ὁ τόπος καὶ ὁ χρόνος, τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον, φαίνονται ἔξαρτημένα ἀπ' αὐτὴ τὴν μυστηριώδειη δύναμη ποὺ μπορεῖ νὰ είναι ταλέντο ἡ μεγαλοφυΐα.

Ἐτοι, ἡ Τέχνη, δπος κι' ὅλη ἡ ίστορία, ἐξ ἄλλου, είναι δημιουργήματα τῶν μεγάλων ἀνδρῶν—ὅπως τὸ θέλησε κάποτε κι' ὁ Καρλάϊλ.

Κάθε φορά ποὺ ἔνας ἡ περισσότεροι ἐπιστήμονες κύρους ἀντίκρυσαν τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο ἀπ' τὴν «καθαρὰ» φυσιολογικὴ του πλευρᾶ, φάνηκε νὰ καταφοπώθηκε ἡ ἀποκλειστικὴ κοινωνικὴ ἡ ἀκόμη καλύτερη ἡ ἴστορικὰ ματεριαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς Τέχνης. Πολὺ παραπάνω δταν δὲν ἦταν πιά ἡ Φυσιολογία, μᾶς ἡ Παθολογία ποὺ ἀνακατευόταν στὸ ζήτημα, διεκδικῶντας τὴν τελευταία λέξη. Ἡ περίοδος τῆς λοιμωδειῶν θεωρίας, και ἡ πολὺ πρόσφατη ἀκόμη περίοδος τῆς μόδας τῶν φρούντιστικῶν θεωριῶν, σημείωσε τοὺς δυὸ σημαντικότερους σταθμοὺς ὃπου ἡ κοινὴ προσοχὴ στράφηκε κι' ἔφερε ἐλιγμοὺς γύρω ἀπ' τοὺς δυὸ αὐτοὺς πόλους.

Στάθηκε μιὰ ἑποχή, ποὺ καὶ σοβαροὶ ἔρευνητες ξαφνιάστηκαν ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἀπονή. Τόσο ἄλλη, τόσο ὑπεροξύματα ἔπεσε νὰ είναι ἡ «δημιουργικὴ» δύναμη τοῦ καλλιτέχνη, ὃστε νὰ μὴν πέφτει λόγος οὔτε στὴ Φυσιολογία οὔτε στὴν Παθολογία.

**

Τὸ νὰ ἔξεταστεῖ ὁ καλλιτέχνης ὃς ἔνα ἀφρωστο, ἡ ψυχόπαθο «ὑποκείμενο», τὸ νὰ ἀγνικρυστεῖ ἡ ἔμπνευση ὃς ἀπόρροια τῆς ίδιουσκρασίας, τὸ νὰ μὴν ἔχει σχέσεις καὶ δεσμό, ἄλλα καὶ ἀρχὴ καὶ καταγωγὴ ἄλλη ἀπὸ τὴν τέτοια ἡ τέτοια διαμόρφωση καὶ διάπλαση τοῦ ἐγκέφαλου, ἀπὸ τὴν τέτοια ἡ τέτοια λειτουργία τοῦ νευρικοῦ συστήματος, ὃς κι' αὐτὸ ἀκόμη προκάλεσε γιὰ μιὰ περίοδο ἔνα σωστὸ ἀναστατωμα. Τόσο ἔπειτε νὰ είναι «ἔμφυτες», «ἀγένηνητες», «ψυχόρυμητες» οἱ ίκανοτήτες τοῦ καλλιτέχνη.

«Ομως οι καιροὶ ἄλλαξαν. Ἄλλαξε ἡ οἰκονομικὴ διάρθρωση τῆς κοινωνίας, ἄλλαξε ὁ κοινωνικὸς ὑπερσκελετός, οἱ ίδεες, οἱ ἀντιλήψεις. Ὁ Λοιμῷος θριαμβεψε, ὁ Φρόδητος φεύγεται ἀκόμη νὰ μεσονυρανεῖ.

Νὰ μὴν ἥταν μήπως, ὅχι μόνο πιὸ ἀξιο μὰ καὶ πιὸ πρωτικὸ ν' ἀτενίζαμε τὸ ἴδιο αὐτὸ στερεόμα τῆς ἴδιας ἀστικῆς Ἐπιστήμης, καὶ νὰ ψάχναμε νὰ βροῦμε τὰ ἔσχατα συμπεράσματα τῶν σύγχρονων καὶ συγχρονισμένων ἀστῶν ἐπιστημόνων;

Θὰ μεταφερθοῦμε βέβαια στὸ ἐπίπεδο τῆς Φυσιολογίας, κι' ἀκόμη χειρότερα, στὸ ἐπίπεδο τῆς Παθολογίας τῆς Τέχνης.

Γιατὶ ὅχι;

Κι' ἀν ἐπρόκειτο νὰ βγαίναμε καταφοτομένοι, πάλι δὲ θὰ εἶχαμε τὸ δικαίωμα ν' ἀρνηθοῦμε.

Πολὺ παραπάνω, γιατὶ στὸ κάτω-κάτω τῆς γραφῆς, οὔτε ζημιωμένοι θὰ βγοῦμε, οὔτε χαμένοι.

Θὰ πρέπει ὅμως ν' ἀρχίσουμε κάπως προθύστερα.

Θ' ἀρχίσουμε ἀπ' τὴν παθολογία.

Θὰ πρέπει ν' ἀνατρέξουμε μαζὶ μὲ τὸν ἰδιο τὸν Vinchon τὸν καιρὸ τοῦ Ἀριστοτέλη, ποὺ πρώτος, ἀπ' τοὺς γνωστοὺς τουλάχιστο, ἔθεσε τὸ ζήτημα τῶν σχέσεων μεταξὺ τοῦ Τεχνίτη καὶ τῆς Ἀρρώστειας τῶν σχέσεων μεταξὺ τῆς Ἰδιοφυίας καὶ τῆς Τοσέλλας.

Καὶ δὲν μποροῦμε νὰ μὴν ἀναγνωρίσουμε πῶς γιὰ τὴν Ἀρχαιότητα μιὰ τέτοια θέση, ἥταν ἡ μόνη δυνατὴ λύση ποὺ μποροῦμε νὰ δοθεῖ στὰ προβλήματα ποὺ ἀντίκρυντε τὸ σοφὸ μάτι τοῦ μεγάλου φιλόσοφου, ποὺ τὸ σύστημα τῆς ἴστημης του κυβερνητοῦ ἔπι τόσους αἰδονες τὴν ἀνθρωπινὴν σκέψην. Τὸ ὅτι ἡ «λύση» δὲν ἥταν λέση, κι' ἀκόμη λιγότερο, αἰδονα ἀλήθεια, ἀποδείχνεται ἀπ' τὸ πόσο λίγο πιστεύει ἡ ἴδια ἡ Ἀρχαιότητα στὴ θέση αὐτῆς.

Γιατὶ, ὅπως είναι γνωστὴ ἡ θέση τοῦ Ἀριστοτέλη, ἄλλο τόσο είναι γνωστὸ πῶς ἡ κοινὴ ἀντιληφὴ τῆς Ἐποχῆς ὅχι μόνο δὲν ἵκανοποιούταν ἀπὸ τοῦ νὰ δεχτεῖ μιαν δποταδημητού σχέση τεχνίτη καὶ ἀρρώστειας, ἄλλα ἀντίθετα τὸ νὰ είναι κανεὶς σὲ θέση νὰ δημιουργήσει ἥταν ἀρχετὸ ν' ἀποδείξει καὶ τὴν ἀληθὶνη στὶς διανοητικές του δυνάμεις καὶ τὴν ὑγεία στὶς φρένες του.

Νὰ θέλαιμε μήπως τρανότερη μαρτυρία ἀπ' τὸ γεγονός ἔχεινο, ὃπου ὁ Σοφοκλῆς δὲ βρήκε καλύτερο τρόπο ν' ἀποδείξει ὅτι οὔτε τρελλὸς ἥταν οὔτε ξαναμωραμένος, παρὰ διαβάζοντας μπρός στοὺς δικαστές του τὸν «Οἰδίποδα ἐπὶ Κοκκινῷ»:

Είναι ἡ ἀλήθεια πῶς σχέση ἀρρώστεις καὶ τέχνης θέλησε νὰ διαβλέψει πρωτήτερα καὶ τὸ «θεῖος» Πλάτων. Είναι γνωστὸ πόσο λίγο εὐπρόσδεκτο στὴν ἴδεατη Πολιτεία του ἥταν οἱ ποιητές. «Ομως είναι ἐπίσης γνωστὸ πόσο ἔξιφτοῦσε ὁ Πλάτων τὴν Τέχνη μὲ τὴν Πολιτική, καὶ συνεπούμενα οἱ ἀνετιθύμητοι στὴν κυρίσση ἀριστοχρατία ποιητές, ἥτανε μᾶλλον πολιτικὰ παρὰ κλινικά ἀρρωστοῖ.

**

Ἐδῶ δὲν πρόκειται, νὰ δώσουμε μιὰ λεπτούερη ἀνάλυση ὅσον ἀφορᾶ τὶς ἀντιλήψεις καὶ τὶς θεωρίες πάνω στὴν Τέχνη κατὰ τὴν Ἀρχαιότητα—Ἑλλειψη ποὺ ἐλπίζουμε νὰ συμπληρώσουμε σ' ἔνα προσεχὲς μέλλον. «Ομως είναι περιττὸ νὰ τούσουμε ὅτι ἡ αἵτια ποὺ δὲν ἔτιασε ἀπὸ τότε ἡ θέση τοῦ Ἀριστοτέλη, δὲν ἥταν φυσικὰ ἡ σημερινὴ μας ἔξελθαση ματεριαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς Τέχνης.

Ἐχουμε ὅμως κάθε λόγο νὰ πιστεύουμε, ὅτι θὰ ξάφνιζε πολὺ ἔνα σύγχρονα πάνω στὸ «Δαιμόνα» τοῦ Σωκράτη.

τη, ὅπως ἔκεινο τοῦ Lelut («Ο Δαιμόνας τοῦ Σωκράτη, αἱ τὸ Χαῖμαλλί τοῦ Πασκάλ») ὅπου ὁ προλογιστικός συγγραφέας θέλει σώνει καὶ καλῷ ἀρρωστο τὸν προπάτορα τῆς Διαλεκτικῆς.

Κι' ἀκόμια λιγότερο θὰ μᾶς στεκότανε νὰ πιστεύαμε στὶ ὄπιγχαν ἐκδότες στὴν ἐποχὴ ἔκεινη θὰ ἔκαμαν τὶς χριστὲς δουλεὺς ποὺ ἔκαμαν οἱ ἐκδότες ἐνὸς ἀμφισβήτησι- μον ποιοῦ συγγραφέα, ὅπως οἱ Νορντάου, ποὺ θὰ καταπιανότανε νὰ βγάλει γραφομανεῖς καὶ ἔκφυλους τοὺς μεγαλύτερον τεχνίτες τῆς ἐποχῆς του.

Άλλα οὔτε κι' ὁ «Ἀνώτερος», ἔκφυλος εἶναι γνωστὸς στὸν Ἀρχαιότητα. «Ἐνας Λουζιωνὸς ποὺ ἀκριβῶς ἐπειδὴ μπόφεσ νὰ φοιτήσει στὰ Διδασκαλεῖα ἀπόχτησε τὴν ἀγάπην, τὴν κλίσην, τὴν ἴανότηταν γιὰ τὴν Τέχνη τοῦ Λόγου, θ' ἀναγκαστεῖ νὰ πάσῃ στὸ μαρμαράδικο μολις ἔσοκολισει μὰ καὶ τὰ γράμματα ἀπατούσανε καὶ κόπο πολὺν καὶ χρόνο μακρό, καὶ τύχη λαμπρό—ὅπως πολὺν σωστὰ εἴχε ἀποφασίσει τὸ οἰκογενειακὸ συμβούλιο ποὺ πῆρε ὑπὲρ ὅψη τοὺς τὴν φτωχικὴ πατρικὴ περιουσία καὶ τὴν «ταχεῖα ἐπικουρία» ποὺ τῆς χρειαζότανε. Καὶ δὲ θὰ βρεῖ οὕτω μιὰ λέξη πικρίας διαφραστής αὐτὸς γιὰ τὸ γενναιό ἔκεινο στηλάρι τοῦ μάστορα του τόσο λίγο ἔνθαρσυντικὸ στὴν ἀρχὴν ἐπαγγέλματος ποὺ δὲν τοῦ ἦταν ἀρεστό.

Εἶναι θεικὸ πῶς θὰ ἔξαρσολυθοῦσε νὰ παραμένει στὸ μαρμαράδικο, παρὰ τὸ θεικό τους διειδο, ἀν δὲν ἔβρισκε τὶς κατάλληλες συνθήκες νὰ πηδήσειάτε τὰ δασκύρεστα προοίμια τοῦ βιοτοριστικοῦ του ἐπαγγέλματος στὴν ὀνειρεμένη ἀγκαλιά τῆς νέας του τέχνης, ἀπαράλλακτα ὅπως δίχως τὶς ἀνάλογες συνθήκες οἱ Πέτρος ἀπὸ φωνᾶς δὲ θάκανε τὸν Ἀπόστολο, οὔτε οἱ Σπινόντζ ἀπὸ ματογναλᾶς θάκανε τὸ φιλόσοφο ή κι' ἀντίστροφα. Οὐλέτινος ἀπὸ φιλόσοφος δὲ θὰ καταπιανότανε μὲ ἐμπόριο στὰ κραυσά καὶ στὸ μετάξι.

«Ομως ἀπ' τὴν ἐπιπόλαιά τους δψη, καὶ γιὰ τὸν ἐπιπόλαιο παρατηρητή, αὐτὰ δὲν πάγκανε νὰ φαίνονται σὰν ἀρνητὴ τῆς θεόσης ποὺ ὑποστηρίζουμε. — Ἀνάλογα ὅπως συνέβη καὶ μὲ τὸ ἀρώστατο ποὺ τὸ πήγανε ως ἀρνητὴ κι' ὅπου ἐπιβεβαίωση τοῦ νόμου τῆς ράρυτητας.

* * *

Φυσικά, δὲ διαφεύγει ἀπὸ τὴν Ἀρχαιότητα ἀκόμη, τὸ γεγονός τοῦ ὅτι, τὰ μεγάλα ταλέντα κι' οἱ ἰδιοφυίες δὲν είναι πεταμένα μὲ τὸ φτιάρι σὲ κάθε γωνιά τοῦ δρόμου. Κι' ἀναγνώριζαν τὸ πόσο ἡταν λιγόστες οἱ μεγαλοφυίες.

Ομως ἡταν ἐπίσης φυσικὸ τὸ νὰ μὴ μποροῦν νὰ βροῦνται τὴν ἔξηγηση ποὺ τοὺς χρειαζότανε. Πάντως, τοὺς χρειαζό-

τανε μιὰ λύση, κι' ἡταν πολὺ εὐχαριστημένοι ποὺ μπόρεσαν νὲ τὴ βροῦν στὴ φιλοδωρία τοῦ Δία τους, ἐνὸς Δία ὅπως δήποτε ἀκριβὲ οἱ δίκαιοι στὴν ἀπονομὴ τῶν θείον καρισμάτων μονάχα σὲ λιγόστες :

Ο Βιργίλιος θὰ τραγουδήσει :

... Pauci quos aequus amavit Zupiter (*).

* *

«Οπως εἰπαμε, δὲν θὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ σοφὸ μάτι ἐνὸς Αφιστετέλη τὸ γεγονός του ὅτι, ποιὸς λίγο, ποιὸς πολὺ, οἱ τεχνίτες παρουσίαζαν καὶ τὶς «λόξες» τους.

Ποιὸς θὰ τοῦ ἔδινε τὸ γιατί;

Είλε μήπως στὴ διάθεσή του, τὰ σημερινὰ νευροπαθολογικὰ συγγράμματα τὰ πλούτισμένα ἀπὸ τόση πεῖρα, τὴν πεῖρα τοῦ παρελθόντος, η εἰχε στὴ διάθεσή του μιὰ δλόκληη ἐπιστήμη ποὺ τὴ λέμε σήμερα Φυσιολογία καὶ πεύ νὰ ἔξιχναίσει τὴ λειτουργία τοῦ ἀνθρώπινου μωαλοῦ, τοῦ νευρικοῦ συστήματος, τῶν ἀντανακλαστικῶν κεντρῶν—λειτουργίες ἀπαραίτητες εἰντατικὲς στὴ δημιουργία ἐνὸς ἔργου Τέχνης, καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο ἀμεσώτερα ἐποκείμενες στὸν ἀδυνάτητο νόμο τῆς φθορᾶς;

Η ζωτανὴ μηχανὴ ποὺ παρηγάγε, παρουσίαζες ξαφνικά προσωρινά η τελειωτικά, βλάβες, λίγο η πολὺ σοβαρές.

Ποιὸς ἄλλη ἔξηγηση μποροῦσε νὰ σηκώσει τότε τὸ γεγονός, ἔξδον ἀπ' τὴ μόνη ἀληθιοφανῆ, τὴ σχέση μεταξὺ τέχνης καὶ ἀρρώστειας ;

* *

Ο Μεσαιώνας, μ' ὅλο ποὺ γέμισε τὸν κόσμο δλόκληφο- ἀγιούς, διαβόλους, τελώνια, μ' ὅλο ποὺ ἡ δαιμονολογία γνώρισε ἀνιστόρητη δόξα στὶς ξεμοναχιασμένες σοφίτες τῶν ἀστρολόγων καὶ στοὺς σκοτεινοὺς ναρθηγες τῆς γοτθικῆς ἐκκλησίας, μ' ὅλο ποὺ ἡ Γνώση δὲν ἔγευνοντες παρὰ μόνο μὲ τὰ μάτια τῆς Πίστης, καὶ στὸ μόνο φῶς ποὺ ἀνάλαμπε ἀπὸ τὰ κορμιά τῶν μάγων καὶ τῶν αἰρετικῶν ὅταν τὰ κόρωνες ἀράδα τὸ παπαδούλῳ, μ' ὅλο πού, ἀν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν τότε κατάσταση τῆς θεραπευτικῆς τῆς περιωφισμένης στὸ ξόρκιο καὶ στὸν ἀγίασμό, μπορεῖ νὰ σηματίσει μιὰ ίδεα γιὰ τὸ ποὺ βρισκότανε ἡ παθολογία, μ' ὅλα αὐτά, στὴν πρακτικὴ ζωή, στὴν κοινὴ ἀντίληψη ἡ Τέχνη δὲν πάνε νὰ είναι ἔκεινο ποὺ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ἰδίου τοῦ Μεσαιώνα διατύπωσε ἀργότερα δ. Court :

«Η πρώτιστη χρήση τῆς Τέχνης εἶναι γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ζωῆς».

(*) ..Στοὺς λιγοστοὺς, ποὺ ἀγάπησε ὁ ἀκριβοδίκαιος Δίας..

"Ετσι, ο τεχνίτης πού πρώτιστα δουλεύει γιά τις άνάγκες της ζωῆς, δὲν μπορεῖ νὰ είναι σόντι και καλά, αρρωστος, τρελλός, έκφυλος έστω και ἀνότερος.

Απ' την ἀποψη αὐτή, φθάνει ἵσμα τὸ νὰ συγχίζεται ή ἔννοια τοῦ κοινοῦ τεχνίτη μὲ τὸν καλλιτέχνη. Δίχνος νὴ ἐνοεῖται μ' αὐτὸ πώς δὲν ξεχωρίζονται ἴανότητες, και μάλιστα ἴανότητες μὲ κάτι τὸ υπερφυσικό (δχι ὅμως ἀρρωστος) ὃσον ἀφορᾶ τὸν καλλιτέχνη. Εξ αλλου, ὑπάρχει ξεκάθαρος ὁ χωρισμός εἰς Μειζονες τέχνες και εἰς Ἐλάσσονες. Οι τελευταίες είναι φυσικά γιὰ τὸ «χυδαίο λαό»: οι πρώτες ἀνήκουν στὴν ἀριστοκρατία. Η ἀρρωστεια, δπως και η ἰδιότητη τεγνοτροπία τοῦ καλλιτέχνη ἀκόμη και οι παροξυσμοὶ μαστικισμοῦ, αὐτὰ βέβαια δὲν περνοῦν ἀπαρατήρητα—ὅπως ἄλλο πλατιτέρα ἀναλύουμε—οὔτε ἀφίνονται ἀδιάφορους τοὺς μελειητὲς τῆς Τέχνης. "Ομως ἀπὸ κάθε ἄλλον παρὰ ἀπὸ τοὺς θεραπευτὲς η τοὺς κλινικοὺς—εξ αλλου αὐτοὶ οὔτε ὑπάρχουν—ἀναμένεται η διαφρότιση τοῦ φαινόμενου.

**

Η Ἀναγέννηση ποὺ γάρωσε τόσες μεγαλοφυίες μὰ και ποὺ είχε τὴν εὐκαιρία νὰ διαπιστώσει τόσα «παφάζενα» στὸ πρόσωπο μεγάλων μαστόων και δασκάλων, οὔτε ἀπὸ μακριὰ ἀντίληψε τὸ ἐνδεχόμενο, κι' ἀκόμη λιγότερο τὸ ἀπαραίτητο τῆς ἀρρωστειας σὸν ταλέντο η στὴν ἰδιοφυία.

Συνεχιστής τῆς ἵδιας αὐτῆς παράδοσης δὲν είναι θὰ συνομισεῖ μὲ τὸ σόμα τοῦ Μόλιέρου τὴν γενικὴ ἀντιληψη γιὰ τὴ μεγαλοφυία ποὺ δὲν τὴ θεωροῦσιν ἄλλο παρὰ ὡς τὴν ὑπέρλαμπη ἐκδήλωση τῆς ἰσορροπημένης ὁρμῆς κρίσης:

...Son génie n'étaist que l'éclat du bon sens.

**

"Ομως, πάλι μ' αὐτὸ δὲν ἔννοιμε ὅτι δὲν είναι αἰόνας, ζοφιλῶντας τόσο ἀπλὰ μὲ τὴν Παθολογία, κανόνισε και τοὺς ζεκρομείς του λογαριασμοὺς μὲ τὴ Φυσιολογία.

Τὸ γεγονός τοῦ ὅτι δὲν είναι μικρός μαρκήσιος δὲν είναι ἀπαραίτητα και μεγάλος τεχνίτης δὲ διαφεύγει διόλου ἀτ' τὸ ματι τὸν κριτικὸν τῆς ἐποχῆς. Μά, ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχουν τὰ μέσα γιὰ νὰ ζητηθοῦν τ' ἀπότερα ἐλατήρια ποὺ καθθωσαν τὴν ἐκδήλωση ἐνός ταλέντου, ἀκριβῶς γ' αὐτό, δὲν είναι τὸν Κύριο τοῦ "Οὐλμπου", και θὰ σημαδέψει μὲ τὴ σφραγίδα τῆς δωρεᾶς τοῦ τὰ μέτωπα ἐκείνων ποὺ ἀγάπησε.

Ki' ὁ Boileau θὰ διακηρύξει:

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Cherche de l'art des vers atteindre la hauteur

S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète
Si son astre en naissant ne l'a formé poète !(*)

"Άλλοιώτικα, δὲ Πάρνασσος είναι θεόκουφος, και δὲ Πίγασος τρομερὰ πεισματάρης.

Ο 18ος αἰόνας, μὲ τοὺς Γάλλους ματεριαλιστὲς και τοὺς ἔγκυρολοπαδίστες τοὺς, είναι γνωστὸ τὸ πὼς θρυμμάτισε παραδοσίες και δεσμοὺς μὲ τὸ παρελθόν ποὺ είχανε καταντήσει δεσμά πιὰ γιὰ τὴ νέα κοινωνικὴ ἀνάπτυξη· ἐνῶ ἀπ' τὴ μιὰ ὁ Ὁρθολογισμός ἔξωρίζει τὸ Θεό, ἀπ' τὴν ἄλλη ἔξαρλουνθεὶ ἡ παράδοση τῆς διανοητικῆς ἰσορροπίας τοῦ τεχνίτη.

"Αν και δὲν θὰ πρόσεκται νέ ἐπεκταθοῦμε ἐδῶ στὴν ιστορία τῆς Ἐπιστῆμης τῆς Τέχνης, ἡς θυμηθόμης ὡς τόσο τὸν ὄρισμο τῆς Τέχνης ποὺ ἔδιναν οἱ ἔγκυρολοπαδίστες: Σύνολο πρατικῶν κανόνων και πρατικῶν ἀρχῶν ποὺ μ' αὐτά δ ἀνθρωπος ἔκφραζει τὰ συναισθήματά του και ἀποδίδει τὶς ἀντιλήψεις του σὲ αἰσθητὰς μορφές.

(Και προχωροῦν στὸν καταμερισμὸ τῶν κλάδων τῆς τέχνης, ποὺ δὲ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ). Θά ὁμολογηθεῖ, πὼς σ' ἔναν τόσο «καθὼς πρέπει» γιὰ τὴν ἐποχὴ του ὄρισμὸ τῆς Τέχνης δὲν ἀφίνεται η παραμικρὴ θέση ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ ψεύσει η ἀρρώστεια.

Tί είναι τῷρα τὸ ταλέντο, η ἰδιοφυΐα, η μεγαλοφυΐα; Θά μᾶς τὸ ποὺ ὅσο μποροῦν πιὸ ξεκάθαρα:

«Υπὸ μιὰ μορφῇ η ὑπὸ ἄλλῃ, η ἰδιότητα τοῦ νὰ συλλαμβάνει κανεὶς τὴν τάξη και τὴν ἀρμονία, η ἰδιότητα τοῦ νὰ ὑποβάλλει, νὰ συμπεριέναι, νὰ συνδυάζει, ξεσπά ὀλοφάνερα σὲ κάθε ἔργο μεγαλοφυΐας».

Πρόσκεπται γιὰ μιὰ ταξινόμηση, γιὰ μιὰ ἐναρμόνιση, η ὑποβολή, η συνδυασμοὺς ἰδεῶν;

Αντικρύζουμε τὴν ἐπιστημονικὴ μεγαλοφυΐα. Πρόσκεπται γιὰ ταξινόμηση, γιὰ ὑποβολή, κλπ. συναισθημάτων;

Ἐχουμε τὴν καλλιτεχνικὴ μεγαλοφυΐα.

Αραγε νὰ ἀπέχουμε ἀκόμη πολὺ ἀπὸ τὸ: Τέχνη=στηματοποίηση τῶν συναισθημάτων σὲ μορφές;

Μᾶς χωρίζει ἀκόμη μιὰ ὄλοκληρη καμπή, ἔνας μεγάλος μεταβατικὸς σταθμός, ποὺ δὲν τὸν παίρνει ὀμέσως τὸ βιαστικὸ η ἐπιπόλαιο μάτι: Περίπου ἔνας αἰόνας, μιὰ περίοδος

* «Μάταια στὸν Παρνασσό ἔνας παράτολμος συγγραφέας πολεμᾶ νὰ φτάσει στὸ ὑψος τῆς στιχουργίας ἀν δὲ νοιώθει τὴ μαστικὴ ἐπιρροή τοῦ Θεοῦ, ἀν τὴν ὥρα ποὺ γεννιότανε τὸ ζώδιο του δὲν τὸν ἔφτασε ποιητή».

εινοχρατορίας τῆς Φυσιολογίας στὴν ἀρχή, τῆς Παθολογίας ὑστερώτερα, περίοδος ὡς τόσο σημαντικότατης προόδου πού θὰ κυριορίσει καὶ θὰ ἀναπτύξει τὰ σπέρματα τῆς ὄμιστικῆς ἀντίληψης—κληροδοτήματα τοῦ προηγουμένου αἰώνα —τῆς ὄμιστικῆς ἀντίληψης ποὺ θὸς κατακτήσει καὶ τὴν Ἐπιστήμην τῆς Ἰστορίας ποὺ θὰ φέρει σὲ φῶς τὸν ἴστορικο ματεριαλιστικὸν χαρακτήρα τῆς Τέχνης, καὶ θὰ μᾶς ἀποδεῖξει τὴν Τέχνην, φαινόμενο ἢ ποκλειστικὰ κοινωνικό.

"Ἄς προσέξουμε τὴν περιόδον αὐτήν.

"Η Φιλοσοφία δὲ φαίνεται νὰ θέτει πρὸς ἀμεση λύση τὸ πρόβλημα τοῦ ταλέντου, καὶ τῆς ἰδιοφυίας.

"Ἄν καταφεύγουμε στὴν παραδίδειν τερψινολογία τοῦ Κάντ, θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε γιὰ τὴν ἰδέα τοῦ ταλέντου, ἐκεῖνο ποὺ ὁ φιλόσοφος ὑποστηρίζει γιὰ δόλες τις αἰσθητικὲς ἰδέες, δῆτι δηλαδὴ εἶναι ἀνέκθετες καὶ ἀνέξηγητες, δῆτι δὲν μποροῦμε νὰ ἀποδεῖξουμε πῶς ἔνα ἔργο εἶναι ἔργο ταλέντου καὶ ἰδιοφυίας, ἀλλὰ καὶ πῶς βρισκόμαστε στὴν ἀδυναμία νὰ δώσουμε τὴν ἰδέα τῆς ἰδιοφυίας, τῆς μεγαλοφυΐας σ' ἐκεῖνο ποὺ δὲν εἶναι ἰδιοφυίας, ποὺ δὲν εἶναι μεγαλοφυΐας, γιατὶ εἶναι ἀδύνατο—λέει—νὰ περιορίσουμε τὴν ἰδέα αὐτῆς σὲ μιὰ ἔκφραση διανοητικά δῆτι ἀκριβῆ, ἀριστη.

"Αὐτὸς στὴν τρεχούμενη γλώσσα σημαίνει, οὐτε πολὺ οὔτε λίγο, ἀπομόρχουνται ἀπ' τὸ πρόβλημα. Μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Χέγγελ, μὲ τὴν ἀντικατάστηση τῆς Ἀριστοτελικῆς λογικῆς ἀπὸ τὴν Διαλεκτική, μὲ τὴν κεφαλαίωδην ἐκείνην ἔργασία τον πάνω στὴν Αἰσθητική, ἡ Φιλοσοφία θὰ ξαναθέσει πάλι τὸ πρόβλημα μπροστά της, μιὰ καὶ ή διαλεκτικὴ δὲ θὰ ἀρκεστεῖ στὴν ἀποκλειστικὴ ἀπασχόληση μὲ τοὺς νόμους τῆς σκέψης ἀλλὰ θὰ ἀντικρύσουει ἀμεσα τοὺς νόμους τῆς ἀνάπτυξης τοῦ κόσμου. Τὸ δῆτα πάνουν πὰς οἱ ἀκροβασίες πάνω στὶς μορφές τῆς σκέψης, τὸ δῆτα οὐτε ξαφνιάζουν οὐτε θαμπώνουν τὰ «λογικά» ἀνδραγαθήματα ποὺ γοήτεψαν τὸσο τὴν Ἑλληνικὴν Παρακμὴν καὶ ποὺ τόσο ἀπασχόλησαν ὅλοκληρην Μεσαίωνα, αὐτὸς δὲν εἶναι νὰ παταλάβουμε πῶς ή ἔρευνα δὲ θὰ σταθεῖ πιὸ στὸ στεῖρο, τὸ ἀφηρημένο, τὸ ξένο ἀπ' τὴν πραγματικότητα πλαίσιο τῆς Μεταφυσικῆς.

"Κι' ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ Χέγγελ δὲν ἐμφανίστηκε σὰν ἀερόλιθος στὴν Ἰστορία τῆς διανόησης, ἀκριβῶς γ' αὐτὸς, τὸ ἔνδιμεσο χρονικὸν διάστημα, ποὺ χωρίζει τοὺς δύο σταθμοὺς (ἀπ' τὸν Κάντ στὸν Χέγγελ) τὸ χαρακτηρίζει μιᾶς ἔκδηλη ἀναστάτωση στοὺς ἄλλους κλάδους τῆς Ἐπιστήμης.

"Η ἀνθρωπολογία ἔχει ηδη μπεῖ στὸ στίρο, μὲ ἀξιωσεις νὰ χρησιμέψει καὶ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς βάση στὴν ἔρευ-

να ποὺ ἀφορᾶ κάθε τι τὸ ἀνθρώπινο. Αὐτὴ θὰ δώσει μεταξὺ ἄλλων καὶ στὴ Γλωσσολογία μιὰ νέα κατεύθυνση ἔρευνας, κι' ἡ τελευταῖα τούτη, ἔξδν ἀπὸ ἄλλα, θὰ ἔξερενησει τὶς παλιές πεθαμένες γλώσσες, προσπαθῶντας νὰ φτάσει σὲ συμπεράσματα δῆτι ἀπλὰ καὶ μόνο γλωσσολογικά. "Ἐνα σημαντικὸ πολιτικὸ—οἰκονομικὸ γεγονός θ' ἀνοίξει στὴ γλωσσολογία δριζούντες ἄγνωστους ἵσματα τότε. Τὸ γεγονός αὐτό, είναι ή κατάληψη καὶ ή ἐξμετάλλεψη τῶν Ἰνδῶν ἀπὸ τὸν Ἐγγλέζικο Ἰμπεριαλισμό.

"Ἀπ' τὴν ἐπιπλοιά του ὅψη, τὸ πρᾶγμα, δὲ δείχνει φυσικὰ μεταξὺ τῆς Γλωσσολογίας καὶ τοῦ Ἰμπεριαλισμοῦ, δῆτας μεταξὺ τοῦ Ἰμπεριαλισμοῦ καὶ τῆς Παθολογίας, σχέσην βαθύτερη ἀπ' ἐκείνην ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει ὁ Φάντης μὲ τὸ φετινόλαδο.

Στὴν οὐδίᾳ ὅμως νὰ περὶ τίνος πρόκειται :

"Εξεκαλίζοντας οἱ Ἕγγλεζοι τίς ἀγνωστες ἐκμεταλλεύσιμες πηγὲς τοῦ πλούτου στὶς Ἰνδίες, ξέθαψαν ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ τὴν πανάρχουα Ἱερὴ γλώσσα τῶν Ἰνδῶν. Ἡ ἐκταφὴ αὐτὴ δὲν ἀφίσει διοίλου ἀδύσφορους τοὺς σοφοὺς τῆς Ἀλβιώνας ποὺ ἀπὸ ἔρευνα σ' ἔρευνα καταστάλαξαν στὴν ἀγακάλυψη τοῦ δῆτα, τὸ μυστηριώδικο αὐτὸς ἰδίωμα ἡτανε ὅχι μόνο η ὥστα καὶ ἡ φύτρα τῶν διαφόρων Ἰνδικῶν γλωσσῶν καθὼς καὶ τῆς παλιῆς Περσικῆς, ἀλλὰ ή γλώσσα—μητέρα τῶν εὐρωπαϊκῶν γλωσσῶν, τῆς Ἑλληνικῆς, τῆς Λακωνικῆς τῆς Τευτονικῆς, τῆς Κελτικῆς καὶ τῆς Σλαυτικῆς, ποὺ κι' αὐτὲς μὲ τὴ σειρὰ, τοὺς γέννησαν δῆλες τὶς ἄλλες γλώσσες τῆς Εὐρώπης (*). Κι' ἔρευνήθηκαν συστηματικά οἱ ἐσχατιές τῆς Σανσκριτικῆς.

"Καὶ βγῆτε ἀπ' τὸ συμπέρασμα πῶς ή σανσκριτικὴ οἵτα αναπτύχθηκε, ἀνάλογα μὲ τὶς συγκεκριμένες συνθῆκες τῶν τόπων καὶ τῶν ἐποχῶν. Μὰ καὶ κάτι περισσότερο ἀκόμη : στὴν περιπτώση δηλαδὴ ποὺ κατέχουμε ὡς γνωστὴ τὴν ἀνάτυπην τῆς σανσκριτικῆς οἵτα μπροστίμε νὰ βαδίσουμε ποὺς τὴν ἔρευνα τῶν συγκεκριμένων συνθηκῶν, ἐνὸς τόπου καὶ μᾶς ἐποχῆς ποὺ ἀφίσαν ἄγραφες σελίδες ή κενά στὴν Ἰστορία τῆς ἀνθρωπότητας. Ξεκινῶντας ἀπ' αὐτὸς ὁ Philalete Chasle θὰ βρεῖ καὶ θ' ἀποδεῖξει πῶς ή κοινὴ σανσκριτικὴ οἵτα τῆς ἰδιοφυΐας, τῆς μεγαλοφυΐας (γένειος) δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸ φύομα, γεννώμα, παρὰ μόνο μὲ τὴν ἔννοια τοῦ φτιάγνο, δημιουργῶ, δοῦ, ἐνεργῶ, συστηματοποιῶ, γνωρίζω. Κι' ἀνάλογα μὲ τὶς συγκεκριμένες συνθῆκες τό-

(*) Ἐξαιρέθηκαν δυὸς ἰδιώματα περιωρισμένης σχετικά γεωγραφικῆς σημασίας. Τὸ basque καὶ ή φιλλανδική.

πων καὶ ἐποχῶν ἀναπτύζθηκε ἡ ἀντιστοιχη λέξη, ποὺ τὸ λογικό της περιεχόμενο ἔβγαινε ἀπὸ τὴν πρακτική πεῖσα.

Τὰ συμπεράσματα ποὺ θὰ βγοῦν ἀπ' αὐτὸ τίναι δύο:

1) "Οτι χαρακτηριστικὸ τῆς ἰδιοφυίας εἶναι ἡ ἐνέργεια, ἡ δράση, ἡ συστηματοποίηση: εἶναι καὶ ἡτανε ἀνάμεσα στὶς διάφορες ἐποχὲς καὶ τόπους.

2) "Οτι ἡ δράση προϋποθέτει τὴν ὑγεία, ἡ ἐνέργεια εἶναι δύναμη, ἡ συστηματοποίηση εἶναι ἀδύνατη δίχως ἴσοροτημένες φρένες." Ο ἄρρωστος δὲ δρᾶ, ἡ πάθηση ἀποκλείει τὴν ἐνέργεια. Τὸ ἀνισόρροπο μνᾶλο δὲν συστηματοποιεῖ.

Συνεπούνεα, ἀρρώστεια καὶ ἐκφυλισμός εἶναι ἀσυμβίβαστα μὲ τὴν ἰδιοφυία.

"Ομως γὰ ποὺ τὰ πράγματα δὲ σταματοῦν ὡς ἐδῶ, μ' ὅλο ποὺ ἐδῶ σταματοῦν τὰ εὑρήματα τῆς ἐμπειρῆς γλωσσολογίας.

Νὰ ποὺ χριστοπιαστὰ κι' ἀσυζήτητα παρουσιάζονται ἀμέτωητες περιπτώσεις ἀρισταντά, ἰδιοφυίες ἐκφύλες ἐκφύλισμένες μεγαλοφυίες ποὺ καταστάλαξαν στὴ γενική παραδίλυση.

Νὰ είναι ἄραγε ἡ φιλολογία ἐκείνη ποὺ θὰ μᾶς δώσει τὸ κλειδὶ τοῦ προβλήματος; Ἀσφαλέστατα δχι.

"Ως τόσο μπαίνουμε στὴν περίοδο (*) ὃπου ἀναπτύσσεται ἡ ἀντίθεση μέσα στὴν ἀρχικὴ θέση τῆς ἔννοιας τῆς ἰδιοφυίας. Τῷρα ἡ ἰδιοφυία, δχι μόνο δὲν εἶναι πιὸ κάτι τὸ αὐτοφύες, τὸ ἀγένητο, τὸ αὐθόρμητο, ἀλλὰ ἀπ' ἐναντίας δὲν ἔχει πιὸ κανένα ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ παλιὰ τῆς χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Ο Νεύτων θὰ προχωρήσει ὡς ποὺ νὰ δρίσει τὴν ἰδιοφυία: μαρφόχρονη ὑπομονή.—Αὐτὸ δοσον ἀφορᾶ τὴ φυσιολογία τῆς ἰδιοφυίας. "Οσον ἀφορᾶ τὴν παθολογία τῆς—θὰ εἰπωθεῖ ἀργότερα:— τὸ παιδὶ κι' ὁ τρελλός κόρουν ἀπότοιμα τὸ Γόρδιο δεσμὸ ποὺ διποιητής ἔσθεται μία δλόκληρη ξωὴ ὑπομονῆς γιὰ νὰ τὸν λύσει. ("Οπου παιδὶ (ἄγονρη ἀνάπτυξη) καὶ τρελλός, εἶναι ἔννοιες ἀσυμβίβαστες μὲ τὴν ἔννοια τοῦ τεχνητοῦ.

"Η ἀνάπτυξη αὐτὴ τῆς ἀντίθεσης θὰ προχωρήσει ὡς τὸ σημείο τοῦ συνταυτισμοῦ τῆς Τέχνης μὲ τὰ Μαθηματικά.

(*) Θὰ ἡτανε ὅλως διόλου σχηματικὸς ἔνας ξενάθαρος χωρισμὸς τῶν περιόδων αὐτῶν ποὺν παραπάνω γιατὶ συμβαίνει ν' ἀνήκουν σὲ μᾶ ἐποχὴ ποὺν πρόσφατη ἀπόιμη. Οἱ χρονολογίες διασταύρωνται, καὶ τελειώνει ἡ μιὰ ἀκριβῶς ἔκει ὅπου ἀρχίζει ἡ ἄλλη.

Είμαστε ηδη μαρχουά ἀπ' τὸ μαθηματικὸ ἔκεινο τοῦ 17ου αἰῶνα, ποὺ βγαίνοντας ἀπὸ μιὰ παράσταση μιᾶς κλασικῆς τραγωδίας φωτοῦσε ἑαφνιασμένος; Τί ἔδει δεῖξαι; Ο Hellholts καὶ ὁ Chevreuil θὰ ὑποστηρίξουν ὅτι ἡ Μουσικὴ εἶναι μαθηματικὰ τοῦ αὐτοῦ, ἡ Πλαστικὴ μαθηματικὰ τῆς ἀφῆς, ἡ Ζωγραφικὴ μαθηματικὰ τοῦ ματιοῦ κτλ.

"Ο φυσικομαθηματικὸς Ἀμπέρ θὰ δρίσει τὴν Τέχνη ὡς ἀντίληψη τῶν ἀπότελων σχέσεων καὶ ἀναλογιῶν τῶν ἀριθμῶν. Ή ψυχολογία, χωρὶς ἵσαμε τότε νάχει τελειωτικὰ κατακτήσει τὴν αὐτόνομη ἀνεξαρτησία τῆς ἀπ' τὴ φιλοσοφία. στὸ κατωφλί ὅμως τοῦ θριάμβου ποὺ γνώρισε βγαίνοντας ἀπ' τὸ σκοτεινὸν καὶ πνιγῆρὸ περιβάλλον τῆς Μεταφυσικῆς διεκδικεῖ τὴν τελευταῖα λέξη. Μὰ ἡ «τελευταῖα» αὐτὴ λέξη ἀρχίζει ἀπὸ δύο προβλήματα:

α) Πῶς μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ σ' ἔναν κλάδο τῶν μαθηματικῶν ἡ Τέχνη, ἰδιότητα ἀσχετη μὲ τὶς ἰκανότητες τοῦ μαθηματικοῦ.

β) Πῶς μπορεῖ νὸ συγχριθεῖ δι Τεχνίτης μὲ τὸ Μαθηματικό. ἀφοῦ στὴν ἐργασία τοῦ πρώτου ἔκεινο ποὺ παίζει τὸ όλο τῆς κινητήριας δύναμης εἶναι, ἡ φαντασία

Τὸ μόνο σημεῖο ὃπου θὰ συμφωνήσουν εἶναι ὅτι στὴν ούσιᾳ δὲν πρόκειται γιὰ δύο, μὰ γιὰ ἕνα καὶ μόνο πρόβλημα. Κι' ἀποτέλεσμα τῆς συζήτησης θὰ εἶναι, δσον ἀφορᾶ τὴν ἔμπνευση, νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς ἀκλόνητα ἐπιχειρήματα ὁ Ἀρχιμήδης καὶ τὸ μπάνιο του, ὁ Γαλιλαῖος καὶ τὸ καντύλι τῆς ἐκκλησίας, δι ἰδιος ὁ Νεύτων καὶ τὸ μῆλο τῆς μηλιᾶς ποὺ τοῦ ἔπρηξε τὸ κεφάλι, μὲ τελικὸ συμπέρασμα δλα αὐτά, τοῦ τὶ χρωστᾶν στὴν ἔμπνευση οἱ θετικώτερες ἐπιστῆμες.

"Οσον ἀφορᾶ γενικώτερα τὴ φαντασία, θὰ ἐπανέλθει στὴν ἐπικαιρότητα δι λόγος τοῦ Βολταίρου: «Η πλαστικὴ εἶναι ἡ ίκανότητα τοῦ νὰ επιβάλλει κανεῖς στὴν πετρα καὶ στάμαρμαρῷ τὶς μορφες ποὺ διεπει μέσα στὸ Ονειρο». Εξ ἄλλου δμως θὰ συγκριθεῖ μὲ τὸν πρώτο τυχόντα τεχνίτη δι μεγάλος Λασπλάς, ποὺ δὲ θὰ ἡταν Λασπλάς δίχως τὴ ξωηρὴ φαντασία ποὺ τὸν χαρακτήριζε. Θὰ διαπιστωθεῖ ὅτι ἡ φαντασία ἔπαιζε σπουδαῖο ρόλο δχι μόνο στὰ μαθηματικά καὶ στὴν ἀστρονομία, ἀλλὰ καὶ σ' δλες γενικὰ τὶς ἐπιστῆμες. Ο Huxley θὰ ξένγήσει καὶ θὰ ἀποδείξει ὅτι ἡ φαντασία εἶναι ὅπο τὰ βασικὰ πλεονεκτήματα ἐνὸς πολιτικοῦ. Κι' ὁ Lelut θὰ συμπεράνει πῶς γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ τὸ Μεγάλο στὴν Ἐπιστήμη, τὸ Θραύσι στὴν Τέχνη, εἶγαι ἀνάγκη νὰ προσεθεῖ στὴν πεῖρα καὶ στὴν κρίση ἡ αἰσθηση καὶ ἡ φαντασία. Ετσι, θὰ διατυπώσει δι ἰδιος πως ἡ ἰδιοφυία ἔχει ὡς πρωτιστο στοιχεῖο τὴ γρήγορη καὶ σήσυρη διείσδυση στὶς

σχέσεις τῶν συναισθημάτων ὅσον ἀφορᾶ τὴν Τέχνην, τῶν
ἰδεῶν ὅσον ἀφορᾶ τὴν Ἐπιστήμην.

Οσο προχωροῦμε, τόσο καὶ ἀπομακρυνόμαστε ἀπὸ τὸ
μαστήριο ποὺ σκεπάζει τις ἵκανότητες τοῦ καλλιτέχνη: τὸ
μαστήριο τοῦ ταλέντου καὶ τῆς ἰδιοφυίας.

* *

Ομως πᾶς συμβιαίνει ωστε—οτὴν περίπτωση φυσικά
μᾶς ἴσσορροπημένης διάνοιας—ένας ποὺ κάθεται καὶ διαβάζει,
ένας ποὺ ἀποκτᾷ μιὰ πρακτικὴ πεῖρα, νά μπορεῖ νά
κατατησει μιὰ ἐπιστήμη, ἐνώ ὅλες οἱ μελέτες, ὅλη ἡ
πρακτική πεῖρα δὲ θὰ φτιάξουν ποτὲ ἔναν καλλιτέχνη μὲ
ταλέντο;

Είναι κι' αὐτὸ μιὰ ἀπ' τις διάφορες πλευρὲς ποὺ ἀντικρύστηκε ἡ φυσιολογία τῆς Τέχνης.

Πολὺ πιθανὸν νά μὴν είχε ξεκινήσει ἀπ' αὐτὸ δὲ Ταίν,
ποὺ ὥστοσι ἀποτέλει ἐναὶ σημαντικάτο σταθμὸ πρὸς τὸ
γενικὸ συμπέρασμα. Πάντως ἡ νέα θεωρία, τῆς Ἐπιρροῆς
τῆς ΡΑΤΣΑΣ—τοῦ συνύλου δηλαδὴ «τῶν κληρονομικῶν
προδιαθέσεων ποὺ βάζει μέσα στο κάθε ἄτομο ἡ ἔθνολογι-
κὴ διάδα διονύκη τὸ κάθε ἄτομο αὐτὸ»—τοῦ ΠΕΡΙ-ΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ποὺ ἡ ἐπιρροὴ τού είναι τὸ «ἄτοτύπωμα κι'
ἀπίνουν μεσά μας ταυτόχρονο τόσο τὸ φυσικὸ περιβάλλον
(κλίμα, οὐρανός, τοπεῖα κτλ.), ὅσο καὶ τὸ ἡδικό (πολιτικὸ
καθεστώς, κοινωνικὴ κατάσταση) διονύκη»—τῆς ΣΤΙ-
ΓΜΗΣ—ποὺ είναι ἡ «ἐπιρροὴ τοῦ παρελθόντος στὸ παρόν,
ἡ ἐπίδραση ποὺ ἀσκοῦν τὰ προγενέστερα ἔργα καὶ τὰ ἀτομα
στὰ ἔργα καὶ στὰ ἀτομα ποὺ ἀκολουθοῦν ἀνάλογα μὲ
τὸ νόμο τῆς μίμησης καὶ τὸ νόμο τῆς ἀντίδρασης» ἡ νέα
αὐτὴ θεωρία, ποὺ δὲ ἀνοίξει τοὺς καινούργιους δρίζοντες
στὴν ἐπιστημονικὴ κριτική, θὰ δώσει μιὰ νέα ὕθηση
πρὸς τὴν ἴστορικὰ ματεριαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς Τέχνης.
Ἀπέχουμε βέβαια ἀκόμη πολὺ ἀπ' τὴν τελευταία αὐτὴν,
καὶ κείνος ποὺ θὰ καρφιώντανε σήμερα ἐδῶ θὰ θύμιζε
τὸν σύγχρονο ἀνθρώπο ποὺ φαντάζεται τὴν Ἀμερικὴ ὅπως
τὴν ἀνακάλυψε ὁ Κολόμβος ἢ διπλῶς τὴν πειράγαψε ὁ Ἀ-
μερικὸς Βεσπούκι—δίχις φυσικά οὔτε ὁ Κολόμβος οὔτε
ὁ Βεσπούκι νά είναι ύπενθυνοι γι' αὐτό, καὶ δίχις νά
μειώνεται ἡ ἴστορικὴ σημασία τοῦ ἔργου των. Γιὰ λόγους
κοὺ ἔχει ξεκάθασα κι' ἀποκλειστικὰ κοινωνικὴ ἀντίληψη
τῆς Τέχνης. Ηδη διὰς μαζύ του μπαίνουμε στὸ νόμα:

(*) Βλέπε «Νέα Ἐπιθεώρηση» ἀρ. 6, 1928.

α') Τῆς Τέχνης καὶ τοῦ Ταλέντου μέσα σὲ συγκεκριμένο
τόπο καὶ χρόνο.

β) Στὸ γιατὶ ὅλοι οἱ ἄνθρωποι μιᾶς ὡρισμένης ἐποχῆς
καὶ ἐνὸς ὡρισμένου τόπου—θὰ προσθέσουμε ἐμεῖς: ἀκόμη
καὶ μιᾶς ὡρισμένης κοινωνικῆς Τάξης—δὲν ἔχουν ὅλοι τα-
λέντο, δὲν είναι ὅλοι «ἰδιοφυίες».

γ') Γιατὶ τὰ διάφορα ταλέντα ἴδιας χώρας, ἴδιου τόπου,
ἴδιου χρόνου, ἐκδηλώνονται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα τῆς
Τέχνης.

Μὲ τὸν Ταίν, ἡδη τὸ ταλέντο είναι δημιούργημα ἐνὸς
συγκεκριμένου περιβάλλοντος, μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς,
δημιουργῆματα καὶ αὐτὰ τῆς συνισταμένης τῶν ἐπιφράων
ἀπὸ περιβάλλοντα καὶ ἐποχῆς τοῦ παρελθόντος. Κι' ὅταν
στὸ φῶς τοῦ Ἰστορικοῦ Ματεριαλισμοῦ μποῦμε στὸ νόμα
τῆς κοινωνικῆς διάρροωσης ἐνὸς δποιου δήποτε περιβάλ-
λοντος διότου ἔχεις ἡ ζεῖ μιὰ κοινωνία, ὅταν ξεκαθαρίσουμε
ὅτι ἡ Στιγμὴ είναι μιὰ ἴστορικὴ στιγμὴ, ἔνας δηλαδὴ ἀπ'
τοὺς συνεχόμενους ἀτελείωτους κρίκους τῆς Ἱστορίας
τῆς Ἀνθρωπότητας ποὺ ἴσαιμε σήμερα δὲν είναι παρὰ
μιὰ ἀδιάκοπη πάλι τάξεων, φυσικὰ καὶ ἀναπότομεπα
θὺ καταλήξουμε στὸν ἀποκλειστικὰ κοινωνικὸ χαρακτῆρα
τῆς Τέχνης, στὸ Ταλέντο καὶ στὴν ἰδιοφυΐα, δημιουργῆμα-
τα τῆς συγκεκριμένης στιγμῆς ποὺ θὰ ἐκδηλωθοῦν στὸ ἔνα
ἥ στὸ ἀλλο ἐπίπεδο τῆς Τέχνης, παρό τὰ χίλια τυχὸν ἐμπό-
δια καὶ τὶς τυχὸν ἀμέτρητες συμπτώσεις. Ο Γκαϊτε ποὺ δὲν
ητανε διόλου μαρξιστής, δὲν παρέλειψε διόλου ἀπὸ τὸ νά
παρατηρήσει ὅτι: «Ο Ραφαήλ θὰ ἡταν μεγάλος ζωγράφος
κι' ἀν ἀκόμη είχε γεννηθεὶ δίχος χεριῶν».

Ομως τὸ μεγάλο κακὸ σ' ὅλα αὐτὰ είναι τὸ νά σχημα-
τίζει κανεὶς γνώμη γιὰ ζητήματα ποὺ δὲν ἔλαβε καν τὸν
κόπο νά πάρει μιὰ ἴδεα. Φυσικά ἔτσι, παίρνοντας μόνο μὲ
τὸ αὐτὸ του διτὶ ὁ σκελετός μιᾶς κοινωνίας είναι τὸ οἰκο-
νομικὸ φαινόμενο, καὶ διτὶ ἡ Τέχνη δὲν είναι ἄλλο παρὰ
ὁ ὑπερσκελετός τῆς κοινωνίας αὐτῆς, θὰ νομίζει διτὶ θέλουμε
νά πούμε πάως ἡ παραγωγὴ ἐνὸς ἔργου τέχνης ἔξαρταται
ἄμεσα καὶ ἀπ' εὐθείας ἀπ' τὶς καθηγητικὲς αἰδομεώσεις
τοῦ συναλλάγματος ἢ ἀπ' τὴν αὐξηση τοῦ τιμάριθμον τῆς
Ζωῆς, καὶ πως αἰδομεώνεται ἡ αἰσθητικὴ ἀξία του ἀμε-
σως μὲ τὴν αἰδομεώση τῆς τιμῆς τοῦ λαδιοῦ ἢ τῆς μου-
σιάρδας ἢ τῆς μεντζεσόλας ἢ τῆς πατατάς στὴ Λαζαναγορά!—

Αλλά, ἀν ὁ χαρακτῆρας τῆς Τέχνης είναι ἀποκλειστικὰ
κοινωνικός, πῶς θὰ μποροῦσαν νά ἔχηγηθοῦν οἱ «συμπτώ-
σεις» τῆς ἔμπνευσης, οἱ αἰδομεώσεις τῆς ἔντασης τῆς φαν-
τασίας, σ' ἔνα καὶ τὸ αὐτὸ ταλέντο, ἡ ξαφνικὴ ἐκδηλωση
τὸ ξαφνικὸ σβύσιμο τοῦ ἴδιου αὐτοῦ ταλέντου; Βάζοντάς

x^ο

τα ἔτσι σήμερα^ο τὰ φωτήματα αὐτά, θὰ ήταν ζήτημα δουλειᾶς—δουλειᾶς πού γίνεται δπως εἴπαμε ἀλλοῦ—για τὸν καθορισμὸν τῶν κοινωνικῶν δρῶν ποὺ χρησιμεύουν ὡς ἀπότερα ἐλατήρια μιᾶς «σύμπτωσης» καθώς και γιὰ τοὺς κοινωνικὰ γενεσιονγικοὺς λόγους τῆς φαντασίας· δπως και γιὰ τὸ ἀντικείμενο ποὺ χρησιμοποιεῖ ὡς πρότη ὅλη ἡ φαντασία και τὸ δύνειρο.

Στὴν περίοδο δπού μιλοῦμε και γιὰ συγκενριμένους λόγους ἡ ἀστικὴ ἐπιστήμη δὲν ἀντίχρουσε ἔτσι τὰ ζητήματα. Δὲν τῆς διέφυγε ὅμως και τὸ γεγονός τοῦ ἀρρώστου ταλέντου, τῆς ἐκφυλιζόμενης ίδιοφύΐας, δπως δὲν τῆς διέφυγε και τὸ γεγονός τοῦ ὅτι κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφροή ὁρισμένων δηλητηρίων, ἔμπνευση, φαντασία, ικανότητα ἀπόδοσης, ἐντείνονται σ' ἕνα μάξιμου ποὺ ποτὲ ἴσως νὰ μὴν τὸ γνώρισε πιὸ μπροστά ὁ καλλιτέχνης.

Κι' ὅχι μόνο δὲν διέφυγε ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη τὸ γεγονός αὐτό, ἀλλὰ τόση κοὶ τέτοιη ηταν ἡ προσοχὴ ποὺ συγκέντρωσε αὐτὴ σὲ τοῦτο, ὥστε νὰ διερωτηθεῖ μήπως ἀραγε τὸ ταλέντο δὲν εἶναι ἄλλο παρό ἔνας ἐκφυλισμός—ὅχι «κακός» ἀλλά... Ἀνάτερος;

Καὶ θὰ ἀναφανεῖ ὁ Λομπρόζο ποὺ θὰ δώσει τὴν καταφατικὴ ἀπάντηση. Θὰ ἀναφανεῖ ὁ Λομπροζιανὴ θεωρία, ποὺ ξεκινῶντας ἀπὸ ἕνα ὡρισμένο σημεῖο ἀφετηρίας θὰ ἀπλωθεῖ τόσο στὴν Ἐγκληματολογία δσο και στὴν Τέχνη. Ἀρρωστος κι' ἐκφυλος ὁ ἐγκληματίας, ἀρρωστος κι' ἐκφυλος (Ἀνάτερος, ὁ καλλιτέχνης), σειρὰ ἀτέλειωτη παραδείγματα, παρατηρήσιες κλινικές, κρανιοσκοπικές, κληρονομικές, θὰ φανοῦν δὲν ἐπιβεβαιώνουν τὰ συμπεράσματα.

Ποιὰ ἰστορικὴ σημασία ἔχει ἡ λομπροζιανὴ θεωρία; Τεράστια—παρὸ τὴν περιφρόνηση δπού μιλοῦν γι' αὐτὴν οἱ σημερινοὶ ἀστοὶ ἐπιστήμονες.

Τεράστια σημασία, γιατὶ ητανε μιὰ ἰστορικὴ ἀνάγκη. Τεράστια σημασία, γιατὶ φανέρωσε τὸ ἀπαραίτητο τῆς ἀμεσῆς ἔρευνας, γιατὶ ἀνέτρεψε τὸ φωμαντισμὸ στὴν ἐπιστήμη, γιατὶ ἐκληροδότησε τὸ πλούσιο ὑλικό τῆς μὲ συνεχιστές δπως ὁ Φέροι, ὁ Τουράττι, γιατὶ μέσα στοὺς κόλπους τῆς ἀναπτύχθηκαν τὰ σπέρματα τῆς ἵδιας της ἀντίθεσης, ποὺ τὴν ἀπόδειξαν και τὴν πολέμησαν ὡς πλάνη. Οὔτε τυχαίο, οὔτε ἀσήμαντο εἶναι τὸ γεγονός τοῦ ὅτι γιὰ μιὰ περίοδο ἡ ἐξήγηση τοῦ μυστικοῦ τοῦ ταλέντου κοὶ τῆς ίδιοφύΐας ζητήνηκε ἀπὸ τὴν παθολογία. Κι' δὲνεργετικός ρόλος τῆς λομπροζιανῆς θεωρίας μέσα στὴν ἐπιστήμη συνίσταται στὸ οὗ ἡ Παθολογία καταπιάστηκε μιὰ γιὰ πάντα μὲ τὸ φανόμενο τοῦ ταλέντου, μὲ τὸ φανόμενο τῆς ίδιοφύΐας και

καταλήγει στὰ συμπεράσματα ποὺ κλείουν τὴν παρακάτω διατριβὴ τοῦ Vinchon.

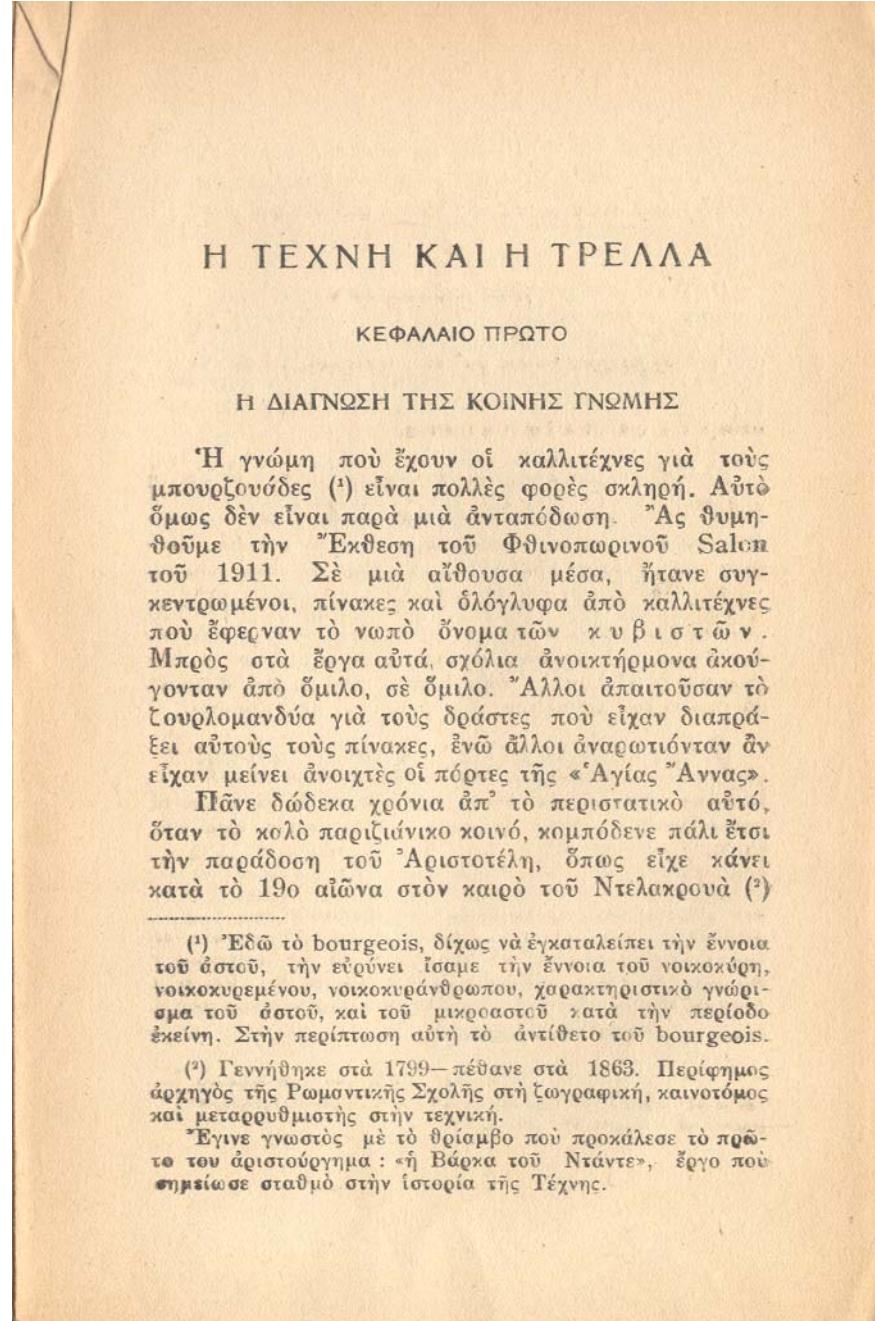
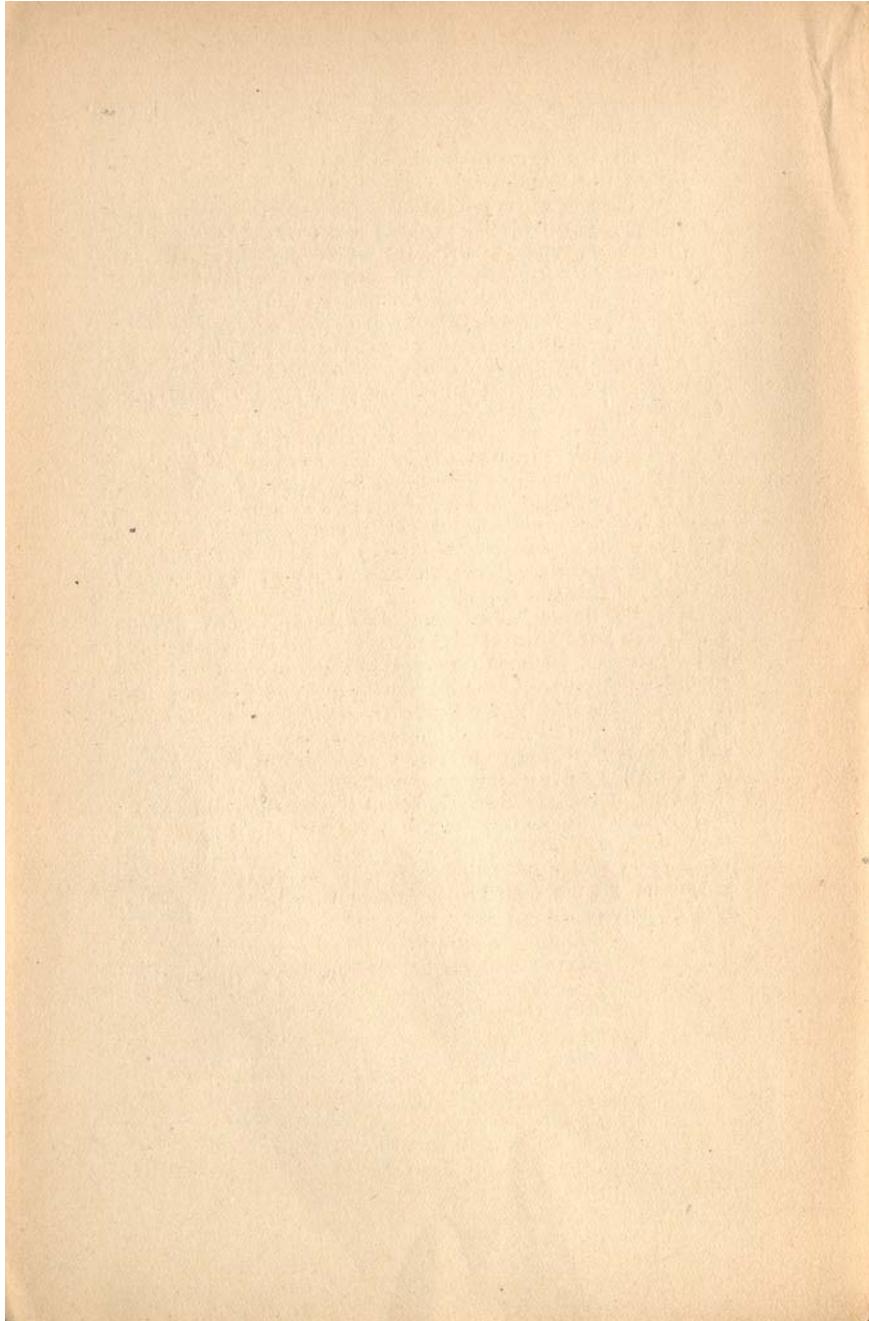
Ἄς βιαστοῦμε ἀπὸ τώρα νὰ τὸ ποῦμε: Τὰ συμπεράσματα τῆς σημερινῆς ἐπιστήμης πάνω στὸ ζήτημα δίνουν μόνο μιὰ ἀρνητικὴ λύση, ποὺ είναι ὡς τόσο σπουδαία. Δίνουν μονάχα μιὰ ἀρνητικὴ λύση και περιορίζονται σ' αὐτὴν γιὰ λόγους διάλογου δισκούλους νὰ τοὺς καταλάβουμε.

Θὰ ἔπειτε νὰ μὴν είναι δραγανό τῆς κυριαρχης Τάξης ή σημερινή ἐπιστήμη, γιὰ νὰ τολμήσει νὰ δώσει τὴ θετική λύση στὸ συγκενριμένο αὐτὸν πρόβλημα ποὺ τὴν ἀπασχόλησε, ποὺ τὸ ἔξοντίσει, ποὺ στὴν ούσια δὲν φαίνεται νὰ ἔχει πιὸ γι' αὐτὴν μυστικά.

Μιὰ λύση διαφορετικὰ διατυπωμένη, ἀλλ' αὐτὴν ποὺ δίνει ἡ σημερινὴ ψυχοπαθολογία, στὸ ζήτημα τῆς σχέσης μεταξὺ ἀρρώστειας και ίδιοφύΐας, θὰ ητανε ἔνα κοντάτε απὸ τὸ ὅλο κύκνειο ἀσμα τῆς τάξης ποὺ ἔξυπηρετει ἡ σημερινὴ ἐπιστήμη, θὰ ητανε ἔνα μέρος ἀνοικτῆς ὁμολογίας τῆς διάγνωσης πάνω σὲ συμπτώματα ποὺ προκαλοῦν τὸ φῆγος τῆς ζωγρίας και τὸν ἐπιθανάτιο ρόγχο τοῦ Κυριάρχου και τοῦ Καταπιεστή.

Και θὰ ητανε τουλάχιστο ἐπιπολαιότητα νὰ ζητήσει κανεὶς ἀπὸ τοὺς Θεράποντες ἐνδὲ τελειωτικὰ καταδικασμένου ἀρρώστου, νὰ ποῦν μπροστά του καθαρὰ και ἔκαστερα τὴ διάγνωσή τους, ὅταν αὐτὸν ισοδυναμεῖ μὲ ἔγκλημα στὴν κλινικὴ παθολογία, μιὰ και δὲν συντελεῖ παρὸ στὸ νὰ συντομέψει τὰ λοισθια. Ἀς ἀφίσουμε τοὺς κλινικοὺς νὰ ἔξαντλησουν ὡς ἔκει ποὺ δὲν παίρνει αὐτὸ ποὺ οἱ ίδιοι ὀνόμασαν ζωϊκὸ ψέ μμ α, και ἀς προσέξουμε τὰ ἔσω και ἀρνητικά τους συμπτώματα. Πρόκειται γιὰ κληρονομιὰ ποὺ ὁ διεστραμμένος ἀρρωστος δὲν θέλει νὰ μᾶς διλοκηρωτικὰ δτι δὲν μπόρεσε νὰ καταστρέψει μόνος του, η νὰ πάρει μαζύ του φεύγοντας γιὰ κεὶ ὅπουθε δὲν ξαναγυροῦν ούτε τὰ ἄτομα, ούτε οἱ κοινωνικὲς Τάξεις.

ΠΕΤΡΟΣ ΠΙΚΡΟΣ



Ἡ γνώμη ποὺ ἔχουν οἱ καλλιτέχνες γιὰ τοὺς μπουρζουσόρδες ⁽¹⁾ εἶναι πολλὲς φορὲς σκληρή. Αὐτὸ δμως δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀνταπόδωση. Ἀς θυμηθοῦμε τὴν Ἐκθεση τοῦ Φθινοπωρινοῦ Salón τοῦ 1911. Σὲ μιὰ αἰθουσα μέσα, ἡτανε συγκεντρωμένοι, πίνακες καὶ διλόγιλυφα ἀπὸ καλλιτέχνες ποὺ ἔφερναν τὸ νωπὸ δόνομα τῶν καὶ βιστῶν. Μπρὸς οτὰ ἔργα αὐτά, σχόλια ἀνοικτήρμονα ἀκούγονταν ἀπὸ δμιλο, σὲ δμιλο. Ἀλλοι ἀπαιτοῦσαν τὸ ζουρλομανδύα γιὰ τοὺς δράστες ποὺ εἶχαν διαπράξει αὐτοὺς τοὺς πίνακες, ἐνῶ ἄλλοι ἀναρωτιόνταν ἀν εἶχαν μείνει ἀνοιχτὲς οἱ πόρτες τῆς «Ἀγίας Ἄννας».

Πᾶνε δώδεκα χρόνια ἀπ’ τὸ περιστατικὸ αὐτό, ὅταν τὸ κολὸ παριζιάνικο κοινό, κομπόδενε πάλι ἔτσι τὴν παράδοση τοῦ Ἀριστοτέλη, δπως εἶχε κάνει κατὰ τὸ 19ο αἰώνα στὸν καιρὸ τοῦ Ντελακρούα ⁽²⁾

(¹) Ἐδῶ τὸ bourgeois, δίχως γὰ ἐγκαταλείπει τὴν ἔννοια τοῦ ὀστοῦ, τὴν εὐρύνει ἵσαμε τὴν ἔννοια τοῦ νοικοκύρη, νοικοκυρεμένου, νοικοκυράνθρωπου, χρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ ὀστοῦ, καὶ τοῦ μικροαστοῦ γατὰ τὴν περίοδο ἐκείνη. Στὴν περίπτωση αὐτὴ τὸ ἀντίθετο τοῦ bourgeois.

(²) Γεννήθηκε στὰ 1799—πέθανε στὰ 1863. Περίφημος ἀρχηγὸς τῆς Ρωμαντικῆς Σχολῆς στὴ ζωγραφική, καινοτόμος καὶ μεταρρυθμιστὴς στὴν τεχνική.

Ἐγινε γνωστὸς μὲ τὸ θρίαμβο ποὺ προκάλεσε τὸ πρᾶτο του ἀριστούργημα : «ἡ Βάρκα τοῦ Ντάντε», ἔργο ποὺ σημαίωσε σταύρῳ στὴν ιστορία τῆς Τέχνης.

κι' ἔπειτα τοῦ Μανέ⁽¹⁾ καὶ μὲ τὸ Σαλόνι τῶν Ἀ ποκλεισμένων⁽²⁾, κι' ἔπειτα μὲ τοὺς ἵμπρεσιονιστὲς⁽³⁾ καὶ τοὺς πρώτους Ἀ νεξάρτητον⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ (1832—1883). "Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἐπιφανέστερους ἵμπρεσιονιστὲς ποὺ ἐνδιαιφέρει ἔξαιρετικά τὴν ἴστορία τῆς τέχνης, γιατὶ ἀκριβῶς, ἀν καὶ μεγάλος ἵμπρεσιονιστής, θεωρήθηκε ως ἐπιφρεσμένος ἀπὸ τὸ φεαλισμό, κι' ἀκόμη καλύτερα ώς ἐνας μεταβατικὸς σταθμὸς πρὸς τὴν φεαλιστικὴν τεχνοτροπία. Ἀπ' τὰ πιὸ γνωστὰ ἔργα του εἶναι «Οἱ λουσμενες» : Les Baigneuses.

⁽²⁾ Ἀπὸ τὸ 180 ἀκόμη αἰῶνα ἐπικράτησε στὴ Γαλλία ἡ δνομασία «Σιλόνι» (Salon) γιὰ τὶς ἐπίσημες ἔκθεσεις, καὶ καθιερώθηκε πιὰ δριτικὰ μετά τὸ γνωστὸ σύγγραμα τοῦ Ντιντρέο : «Salons», κριτικὲς μελέτες, πάνω στὰ ἐκτεθέντα ἔργα δυὸς χρόνων, 1765—1767. Τέτοιες ἔκθεσεις γίνονται τέσσερις τὸ χρόνο, καὶ τὸ κάθε «Σιλόνι» φέρει τὴν δνομασία τῆς Ἐποχῆς. Ποὶν ἀπὸ τὴν ἔκθεση τὰ ἔργα ὑφίστανται ἐνας αὐτιστὸς ἐλεγχοὶ ἐκ μέρους ἀναγνωρισμένων Δασκάλων, ποὺ ἔχουν κατατέησει ἀντιδραστικοὶ καὶ μισοῦν τοὺς νέους. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀποκλεισμένους, ποὺ θαρροῦν τὸν ἀδικημένο τὸν ἔαυτὸν τους, ἀνοίγουν δικό τους Σαλόνι.

⁽³⁾ ἵμπρεσιονισμός=Σχολὴ ἡ ζωγραφικῆς ποὺ ἐπεδίωξε τὴν καθαρὴ ἀπόδωση τῆς ἐντύπωσης ποὺ ἔννοιωσε ὁ καλλιτέχνης. Εἰδικῶτερα ὅμως, μποροῦμε νὰ ποῦμε διὰ τὸν ἵμπρεσιονιστὴν βγῆκαν ἀπὸ τοὺς ναυουραλιστὲς Courbet, Corot, ποὺ ἐσπρωξάν τὴν ἐκτέλεση ἵσαμε τὶς ἔσχατες λεπτομέρειες τοῦ μοντέλου, ἵσαμε τὶς πιὸ ἀνεπαίσθητες ἀποχρώσεις τῶν χρωμάτων, τῶν τόνων, τοῦ φωτισμοῦ. Ἐπίσης προσπάθησαν νὰ ἀποδώσουν τὶς ἀναλογίες, τὶς διαστάσεις, μὲ τὸν πιὸ ἀκριβῆ καὶ μεθοδικὸ τρόπο. Ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς ἀρχιγοὺς τῆς σχολῆς εἶναι ὁ Moné, ὁ Degas, ὁ Renoir. Ἀπὸ τοὺς ἵμπρεσιονιστὲς ὁ Pisaro, ὁ Signar, ὁ Leurard βρῆκαν ἔνα «κουκκιδωτὸ» σύστημα ποὺ πολλαπλασίαζε ἐπ' ἄπειρο τὶς ἀποχρώσεις.

⁽⁴⁾ Ἀνεξάρτητοι. Ἐκεῖνοι ποὺ δὲν ἀνῆκαν σὲ καμμιά ἀπὸ τὶς ἀναγνωρισμένες σχολές, η ποὺ δὲν εἶχαν ἀκόμη προσχρωθῆσει σὲ καμμιά ἀπὸ αὐτές.

Σήμερα, ὁ Delacroix κι' ὁ Manet εἶναι στὸ Λούβρο⁽¹⁾, ἐνῶ τὸ Λούξεμπουργκ⁽²⁾ εὑρούνται τὴν αἴθουσα τῶν ἵμπρεσιονιστῶν καὶ ὁ κ. Φοραίν⁽³⁾ ποὺ δὲ ξανάρχιζε τὴν ἐπικεφαλίδα μὲ ἄκουνα-φόρτε τῆς «Μάρθας» ἔχει περιβληθεὶ μὲ τὶς ἀκαδημαϊκὲς δάφνες.

Τὸ κοινό, ἔχει πιὰ πάρει τὴ συνήθεια τοῦ κυβισμοῦ⁽⁴⁾ ποὺ φρονίμεψε, καὶ κατάλαβε στὰ τελευταῖα πὼς δπως τὸ λέει ὁ Ζάν Μέτζινζερ, ἐνας ἀπὸ τοὺς δασκάλους, αὐτὸ δὲν ἥτανε παρὰ ἔνα «μέσο», ἔνα ἀπὸ τὰ σάλτα ἔκεινα ποὺ κάνει ἡ Τέχνη καὶ ποὺ μαρτυροῦν τὴ ζωτικότητά της.

Τὸ σκάνδαλο καὶ ἡ εὔκολη διάγνωση τῆς τρέλλας εἶναι γεγονότα ποὺ τὰ προκαλεῖ τὸ ἀπότομο σπάσιμο τῶν καθιερωμένων συνηθειῶν. Οἱ δημιουργοὶ αὐτοῦ τοῦ σκανδάλου, ἀξέζει νὰ παρατηρηθοῦν ἀπὸ τὴ δική μας ἀποψη, τουλάχιστο κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ χρόνου ὃπου ἡ τέχνη τους μένει ἔξαιρετική. Τὸ ἐπίθετο αὐτὸ δὲ θέλει νὰ πεῖ, στὴν ἀντίληψή μας, ἀνισόρροπος, ἵσως ἐξ αἰτίας τῆς δυσκολίας τοῦ δριτισμοῦ ἔκεινον ποὺ ἔννοούμε. Ἡ τέχνη τους

⁽¹⁾ Παλὴ Βασιλικὰ ἀνάκτορα στὸ Παρίσι. Σήμερα μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν, ἔνα ἀπὸ τὰ πλουσιότερα, ἀν δχι τὸ πλουσιότερο τοῦ κόσμου.

⁽²⁾ Παλὴ ἀνάκτορο στὸ Παρίσι, χτισμένο στὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰῶνα γιὰ τὴ Μαρία τῶν Μεδίκων. Σήμερα στεγάζεται αὐτοῦ ἡ Γαλλικὴ Γερουσία. Είναι ὅμως περίφημο γιὰ τὸν κήπο καὶ τὸ Μουσεῖό του, ἀποκλειστικὰ παραχωρημένο γιὰ τὰ φημισμένα ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν που ζοῦν ἀκόμη.

⁽³⁾ Ἀπὸ τοὺς διεθνοῦς φήμης σύγχρονους Γάλλους καλλιτέχνες. Ζωγράφος καὶ καρρικατούριστας. Μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Καλῶν Τεχνῶν.

⁽⁴⁾ Κυβισμός=σχολὴ ζωγραφικῆς ποὺ ἀναφάνηκε κατὰ τὰ 1910 μὲ τὰσεις νὰ ἀναπαραστήσει συνθετικὰ τὰ ἀντικείμενα μὲ γεωμετρικές μορφές.

είναι ἔξαιρετική, γιατὶ δὲν περιλαμβάνεται στὶς κατηγορίες ποὺ ἔχουμε συνηθίσει.

Ἡ δοκιμὴ αὐτὴ γιὰ ἔναν δρισμό, σταματᾶ ἀπότομα, ἀπὸ τὸ φόβο μὴ περιπλανηθοῦμε στὶς κακοτοπίες τῆς αἰσθητικῆς. Τώρα πιὰ πρέπει νὰ μποῦμε στὴν ούσια τοῦ θέματος.

Ἡ τέχνη εἶναι ἐξαιρετική, (¹) χάρη στὴν ἐκλογὴ τοῦ ἀντικειμένου της, καὶ χάρη στοὺς τρόπους τῆς ἐκτέλεσης.

Ωρισμένοι καλλιτέχνες θέλησαν νὰ ξαναφρεσκάρουν τὸ χιλιόχρονο γοῦντο τῶν συμβόλων, τόσο ζωηρὸ κατὰ τὸ Μεσαίωνα καὶ ἵσαμε τὸ 17ο αἰώνα. Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ παιχνιδιοῦ τὸ θεωροῦσαν τότε ὡς ἔνα εἶδος ἀνώτερου γρίφου καὶ ἔνας Ἀλικά, ποὺ λέει δὲ λόγος ξαποστάζοντας ἀπὸ τὴν σοβαρὴ νομικὴ ἐργασία του, ἔβαζε τὸ Ζωφρού Τοφὺ νὰ χαράζει μικρὲς γοητευτικὲς ξυλογραφίες, ποὺ τὶς διακοσμοῦσε μὲ στίχους καὶ μὲ σχόλια λεπτεπίλεπτα. Ὁ Μπαίκλιν, δὲ Γουστιάρος Moreau, οἱ Ἀγγλοι προφασηλικοί, ζωγράφισαν στὶς μέρες μας δραχαίους δρύλους καὶ ζῶα παραμυθένια.

Υπὸ τὸ κῦρος τοῦ Μωρίς Ντενίς (²) στὴ Γαλλία σχηματίσθηκε μιὰ σχολὴ καὶ διεκδίκησε τὸ ὄνομα τῆς Συμβολιστικῆς Σχολῆς: μὲ σκοπό, πρῶτα νὰ ἀντιδράσει ἐνάντια στὸν ἴμπρεσιονισμὸ καὶ στὸ νατουραλισμό, καὶ ἔπειτα μὲ τὴν πρόφαση νὰ τακτοποιήσει τὶς δραῖες συνθέσεις.

Ἡ φαντασιώδης φλαμανδικὴ ἢ γιαπονέζικη τέχνη πλησίασε τὴν συμβολιστικὴ τέχνη. Ἡ φύση, παύει πιὰ νὰ μᾶς προσφέρει μοντέλλα, δταν πρόκειται νὰ

(¹) Υπογεραμμισμένο ἀπὸ μᾶς.

(²) Maurice Denis. Ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς Γάλλους ζωγράφους ἔνας ἀπὸ τοὺς ἀρχηγοὺς τῶν συμβολιστῶν καὶ ποὺ διακρίθηκε στὴν καθολικὴ ἀγιογραφία.

ἀναπαραστήσουμε ἔναν κόσμο ἔνο ἀπὸ τὴ γῆ. Τὰ φανταστικὰ ὅντα, ἄγγελοι, δαίμονες, ἢ φαντάσματα ἐκπροσωποῦν συγκεκριμένες μορφὲς τῶν συνανθημάτων καὶ τῶν παθῶν, καὶ δὲν μποροῦν νὰ περιβληθοῦν παρὰ μόνο μιὰ συμβατικὴ παράσταση. Τὰ τέφατα τῆς Ἰαπωνίας, ποὺ τοὺς ἀρεσε νὰ τὰ ἰχνογραφοῦν δὲ Χοκουσάϊ, δὲ Τομιγιάμα Σεκιγέν, δὲ δάσκαλος τοῦ Οὐταμάρο, καὶ δὲ Οὐταμάρο δὲ ίδιος, εἶναι ἡ μετάγγιση, στὸ χαρτὶ ἐπάνω, ἔκεινου ποὺ αἰσθανόντουσαν δύπας οἱ διαβόλοι γενικῶς τοῦ Ιερώνυμου Bosch (¹) δὲν ἐκφράζουν γιὰ ἔνα Φίλιππο (²) τὸ δεύτερο κονθαριασμένο μέσα στὸ Εσκονριάλ (³) του, παρὰ μόνο τὶς δψεις τοῦ ἀγωνιώδικου φέρου ποὺ εἶχε γιὰ τὴν κόλαση.

Ο Ούσμανς (⁴) μελετῶντας τὸν Ρόπε, ἀράδιασε τοὺς ἐρωτιάρικους καλλιτέχνες. Οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπὸ αὐτούς, δὲ διαπράττουν ἀλλο ἀπὸ τσαχπινιές προωθημένες γιὰ εἰδικοὺς ἐρασιτέχνες.

(¹) Bosch, τὸ γαλλιτεχνικὸ φευδώνυμο τοῦ Ιερώνυμου Αεκεν (1462—1516). Όλλανδέζος ζωγράφος, γλύπτης καὶ χαράκτης.

(²) Πρόκειται γιὰ τὸ Φίλιππο τὸ 2ο τῆς Ισπανίας, γνὸν τοῦ Καρόλου Κονίντου, καὶ ὅχι φυσικὰ γιὰ τὸ Φίλιππο τὸ 2ο τῆς Γαλλίας κατὰ πολὺ προγενέστερο. Εἶναι γνωστὸ πὼς δὲ Φίλιππος αὐτὸς ἔσκει νὰ θριαμβεύει ἡ καθολικὴ θρησκεία μὲ τὴ φωτιστικὴ μέσα τὸ σίδερο: ἀπὸ τὶς γνωστότερες φυσιογνωμίες μέσα στὸ ἐγκληματολογικὸ πάνθεο τῆς ἀνθρωπότητας.

(³) Εσκονριάλ: ὄνομα ποὺ ἔδωσε ἔνα προάστειο τῆς Μαδρίτης (50 χιλιομ.). στὸ Αγάκτορο—Μοναστῆρι ποὺ ιδρυσε δὲ Φίλιππος δὲ Π πρὸ τημὴν τοῦ ἀγίου Λαυρεντίου ποὺ τὸ Ισπανικὸ προβολικὸ τοῦ εἶχε καταστρέψει μιὰ ἐκκλησία στὸ Saint de Quentin. Παραμένει ως σήμερα παλάτι τοῦ Βασιλέως τῆς Ισπανίας.

(⁴) Huysmans, Γάλλος συγγραφέας. Πέθανε στὰ 1907. Απὸ τὰ πιὸ γνωστά του ἔργα εἶναι τὸ «Ἀπὸ τὴν ἀνάποδη».

Ο Ρόβλαντσον βρίσκει αύτοῦ μιὰ εὐλαιψία νὰ κάνει εὐδυμες μπεομπάντιές. Άλλα ή πραγματική ἐρωτιάρικη Τέχνη, είναι ἔνα σπάνιο εύρημα, τουλάχιστο στὴν Εὐρώπη μας. Οἱ γιαπωνέζοι χαράκτες, καὶ οἱ πέρσες μινιατουρίστες, δῆλοι τους σχεδὸν στὶς ἀρχες τῆς σχόλης τους ἔχουν συνθέσει ἐρωτιάρικα λευκώματα, μὲ γραφικοὺς τίτλους. Ή ἐπίδραση τοῦ περιβάλλοντος, ἀρεστὴ στὸν Ταΐν, τοὺς ἐπέτρεψε τὴν ἄνθιση τῆς τέχνης αὐτῆς, τῆς «ἀποκλεισμένης ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ λογοκρισία» τῶν δυτικῶν μας πολιτισμῶν.

Η ἐκλογὴ τῶν συμβολικῶν αὐτῶν ἀντικειμένων, φανταστικῶν ἡ ἐρωτικῶν, ἀποκαλύπτει τὴν πνευματικὴ κατάσταση τοῦ τεχνίτη, τουλάχιστο γιὰ μιὰ ὠρισμένη στιγμή, γιατὶ οἱ Ἰδιοὶ ζωγράφοι ποὺ καλλιέργησαν αὐτὲς τὶς ἔξαιρετικὲς τέχνες, ἔχουν ἐπίσης παραγάγει ἔργα διαφορετικά, καὶ γιὰ νὰ ἔνανταράσσουμε τὸ παράδειγμα τῆς Φλάντρας καὶ τῆς Ἀνατολῆς, χάραξαν μὲ τὸ Ἰδίο κοντύλι σκηνὲς ποὺ ἔχειλίζουν ἀπὸ πραγματικὴ ζωή: τὶς χαρὲς τῆς μητρότητας καὶ τὶς σπιτικὲς ἡ κοινωνικὲς ἀρετές. Πολὺ λίγοι, εἰδικοποιήθηκαν στὶς ἔξαιρετικὲς αὐτὲς μορφὲς τῆς τέχνης. Τότε ή περίπτωσή τους θᾶπερετε νὰ μᾶς ἀνησυχήσει, γιατὶ ἀκριβῶς αὐτὲς τὶς Ἱδιες μορφὲς προτιμοῦν οἱ φρενοπαθεῖς ἰχνογράφοι· τὶς ἐκτελοῦν δμως κατὰ ἐντελῶς δικό τους τρόπο ποὺ φέρνει λίγο πολὺ τὰ στίγματα τῆς τρέλλας τους.

Η παρατήρηση αὐτῆς, δὲν είναι πιὰ ἀληθινή, δταν ἡ τέχνη είναι ἔξαιρετικὴ μόνο ἐξ αἰτίας τῶν κρητικοτοιουμένων τεχνικῶν μέσων. Ο κάθε Ἱδιοφυῆς καλλιτέχνης δημιουργησε τὴν πρᾶσωπική του τεχνική. Τὸ μάτι του ἔχει ἔνα εἶδος δρασῆς καὶ τὸ χέρι του μιὰ ἀξιότητα ποὺ τοῦ είναι Ἱδιάζουσες. Μαθητὲς μὲ μικρότερο ταλέντο ἔχουν μεταβάλει τὴν τεχνικὴ αὐτὴ σὲ σύστημα δουλειᾶς ποὺ δίνει λαβὴ σὲ κριτικές, δπω; ή κριτικὴ τοῦ Ούμπερτσον δταν

ξέσπασε ή ἐπιδημία τῆς «νευροπάθειας τοῦ γαλαζίου» στοὺς ἀνεξάρτητοὺς τοῦ 1880. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆς, δ συγγραφέας τοῦ «Ἀπ' τὴν ἀνάποδη», ἐπαναλαμβάνει ἐν ἀγνοίᾳ του, τὴ σκέψη τοῦ Μάρκου Αὐριλίου: «Τὸ Ἱδιάζον ἐνὸς ὑγειοῦς ματιοῦ, είναι νὰ βλέπει πᾶν δ, τι είναι δρατό, καὶ νὰ μὴ λέει: Θέλω νὰ δῶ πράσινο. Αὐτό, είναι γλῶσσα τοῦ ἀρρωστου ματιοῦ». (1) Τὶς ἀσυνήθιστες αὐτὲς τεχνικές, τὶς μεταχειρίστηκε συχνὰ ὁ Γκρέκο, πρὸ τὸ ἀκόμη νὰ μᾶς συνειδίσουν στὴν τεχνοτροπία του οἱ νέοι μοντέρνοι ζωγράφοι, τεχνοτροπία ποὺ ξαφνιάζει πάντα τὸν ἐπισκέπτες τῆς Τολέδης καὶ τοῦ Μουσείου τοῦ Πράντο στὴ Μαδρίτη. Τὰ Ἱδια σχόλια ἀνταλλάσσονται μπρὸς στὰ μακρούλα μυστικιστικὰ πρόσωπα, δπως στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλόνι τοῦ 1911. «Ἐνας Γερμανὸς κριτικὸς χαρακτήρισε τὸ Γκρέκο ὡς «ἀποτυχημένο», ἀλλοὶ ἔξηγοῦν τὴν τεχνοτροπία του μὲ τὴν παθολογία τῆς δρασῆς, ἀλλοὶ ἀκόμη βρίσκουν αὐτοῦ ἀποδείξεις φρενοπάθειας. «Ολες αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις πᾶνε στὰ χαμένα, ἔχοντας ὑπ' ὅψη μας τὸ μυστήριο τῆς ζωῆς τοῦ ζωγράφου τῆς Τολέδης. Ο Μπαρρός στὸ βιβλίο του μᾶς μιλεῖ γιὰ ἔμμονες Ἱδέες «πάντα Ἱδιες καὶ φροτωμένες κάθε φορὰ μὲ περισσότερο νοῦν». Μὲ τὸ τελευταῖο δμως αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τὶς βάζει δ Ἱδιος σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς πραγματικὲς παθολογικὲς ἔμμονες Ἱδέες. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε μαζὶ μὲ τὸν καλλιτέρους σημερινοὺς κριτικούς, δτι ἡ ἐκζήτηση ἔκεινη τοῦ φωτισμοῦ, ποὺ είναι σὰν ἔνας ἐσωτερικὸς φωτισμὸς τῶν προσώπων, αὐτὸ τὸ μάκραιμα τῆς κάθε μορφῆς, δὲν είναι ἀλλο παρὰ μιὰ δοκιμὴ προσαρμογῆς τῆς ζωγραφικῆς στὸ βίαιο καὶ ψυχρὸ μυστικισμὸ τοῦ Ἐσκουριάλ. Η ἀποτυχία τῆς ἀπο-

(1) Μάρκος Αὐριλίου «Σκέψεις». Βιβλ. X.

πεύρας αὐτῆς, μᾶς δίνει τοὺς λόγους τοῦ γιατὶ ὁ ταξιδιώτης ποὺ δὲν εἶναι ἔνας ἀπλὸς περιηγητὴς τῶν πρακτορείων τοῦ Τουρισμοῦ, ἔπαφε πιὰ νὰ ξαφνιάζεται στὴν Τολέδη.

Ἡ ἐκλογὴ ἔνὸς σπανίου ἀντικείμενου, ἡ ἡ χορηγιοποίηση μᾶς ἀσυνήθιστης τεχνικῆς, δὲ δείχνουν ἄλλο στὸν πραγματικὸ ἀρτίστα, παρὰ μόνο μιὰ νέα προσπάθεια ἡ μιὰ προσπάθεια ξανανεῳμένη στὴν ἐπιδίωξη παλῆῶν ἀντικείμενῶν σκοπῶν τῆς Τέχνης. Ποὶν καταδικάσουμε τὴν μορφὴν αὐτῆς τῆς προσπάθειας, εἶναι καλὸς νὰ σκεφθοῦμε τὶς συνεχεῖς προοδευτικὲς ἔξελίξεις ποὺ μᾶς γνωρίζει ἡ ίστορία τῆς Τέχνης. "Ετοι οἱ σύγχρονοί μας, βρέθηκαν μπρὸς στὴν περιπέτεια τοῦ Σεζάν⁽¹⁾, ποὺ τοὺς σκάρωσε ὁ Ἰδιος ἄλλες ἀνάλογες περιπέτειες. Τὸν κορδύδεψαν καὶ τὸν εἴχανε γιὰ τρελλὸ ἐπὶ ἔνα διάστημα, παραπάνω ἀπὸ τοιάντα χρόνια, τὸ ζωγράφο αὐτὸν τῆς Αἴξ, ποὺ σήμερα ζεῖ καὶ βασιλεύει ὡς Δάσκαλος, ἡ δὲ θέση του στὶς ἐκθέσεις μας μαρτυρεῖ τὴν ἔκταση ποὺ πήρε ἡ διδασκαλία του.

Κάνει κανεὶς χοήση μᾶς ἀνήθικης ἐπιχειρηματολογίας, δταν βρίσκει τὴν ὑγεία ἔνὸς καλλιτέχνη ἀπὸ τὴν ἐπίκαιοῃ ἡ μεταθανατικὴ ἐπιτυχία του, ἡ εἶναι μιὰ ἐπιχειρηματολογία ποὺ δύσκολα στέκεται σὲ μιὰ ἐπωχὴ ποὺ ἀνυψώνει ἡ γκρεμοτσακίζει ἐναλλακτικὰ τοὺς ἀνδριάντες. "Αν τὴν πάρουμε δύως τὴν ἐπιχειρηματολογία αὐτὴ ἀπὸ τὴν φρενολογικὴ τῆς ἀποψη, διατηρεῖ ὡς τόσο τὴν ἀξία της. ቙ τρέλλα μένει μόνη καὶ δὲ ζητᾶ νὰ ἔκφραστεῖ παρὰ μόνο γιὰ τὸν Ἰδιο τὸν ἔαυτό της. Αὐτὸν εἶναι τὸ πιὸ γνωστὸ καὶ τὸ πιὸ βέβαιο σύμπτωμα αὐτῆς τῆς κατάστασης. Δὲ λέει μήπως ὁ κόσμος ταυτόχρονα : Αὐτὸν εἶναι τρελλό ! αὐτὸν εἶναι ἀκατανόη-

το ! δυὸς ἐπίθετα ποὺ ἔχουν γίνει συνώνυμα. "Ενα ἔργο ποὺ ἔχει ἐπιβληθεῖ στὴ γενικὴ προσοχὴ, απορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἔργο μὲ ἀνώτερο ποιόν, ἐν τούτοις διμοῖς δὲν εἶναι προϊὸν τρέλλας.

Κάναμε τὸ πρῶτο βῆμα, ἀφοῦ ξαίρουμε πὼς τὸ παρό αἴ εν ο ἔνὸς ἔργου τέχνης, δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ἐπαρκὴ ἀπόδειξη γιὰ νὰ πιστοποιηθεῖ ἡ τρέλλα τοῦ καλλιτέχνη, καὶ ἂν ἀκόμη αὐτὸς καλλιέργησε τὰ ἴδια ἀντικείμενα ποὺ συναντάμε συνήθως στοὺς φρενοπαθεῖς. Πρόπει, γιὰ νὰ βασίσει κανεὶς τὴν κρίση του, νὰ πάρει ὑπ' ὅψη του τὸ σύνολο τῶν ἔργων καὶ νὰ τὸ συνδυάσει μὲ τὶς βιογραφικὲς λεπτομέρειες, μὲ τὴν ἀλληλογραφία, μὲ τὶς ἀφηγήσεις τῶν συγχρόνων του, μὲ λίγα λόγια νὰ κάνει κανεὶς μιὰ πραγματικὴ ίατρικὴ ἔρευνα, δπως κάνουμε γιὰ τὸν ἀρρώστους μας.

Τὸ περιπλόκο τῶν περιπτώσεων, πρέπει νὰ μᾶς ἐπιβάλλει πολὺ συχνὰ τὴν ἐπιφύλαξη, δπως τὸ δείχνει ἡ θλιβερὴ ίστορία τοῦ Van Gogh, ποὺ εἶναι γιὰ πολλοὺς ἡ ἔξηγηση τῆς ζωγραφικῆς του. Κατὰ τὴν μελέτη τοῦ Coquiot, ὁ Van Gogh στὸ "Ἄρλ, κάνει σὰν ἔνας δειλὸς ποὺ ὑποφέρει ἀπὸ ἀκαδόριστες ἀνησυχίες καὶ στενοχώριες. Φοβᾶται καὶ ταυτόχρονα ἐπιζητεῖ τὴν μοναξιά. Δὲν ἐργάζεται παρὰ μόνο ἔξερεθισμένος μὲ ἀλκοόλ ἡ μὲ καπνό. ቙ ἀθλιότητα καὶ ἡ ὑπεροκόπωση φθείρουν τὴν ἐνεργητικότητά του. "Εξιο ἀπὸ τὶς ὥρες ποὺ ζωγραφίζει, σκέπτεται καὶ δοξά ὡς ἔνας δρμητικὸς γεμάτος ἀντιφάσεις. ቙ ἀφιξή τοῦ Gauguin, μὲ τὴν ὑπεροπτικὴ τὸν περιφένεια, τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ πέσει στὴν ἀρρώστεια, δπως τὸ δείχνει τὸ περιστατικὸ τοῦ κοψίματος τ' αὐτιοῦ του. Λίγο ἐνδιαφέρει ἡ ἀκοιβῆση διάγνωση· ὁ Van Gogh μπῆκε στὴν τρέλλα ποὺ ἔκδηλώνεται μὲ κρίσεις ἔρευνας, δπου κατὰ τὴ διάρκεια τους τὸν καταδιώκουν τρομακτικοὶ δραματισμοί, καὶ μὲ περιόδους ηρεμίας καὶ σχετικῆς

(1) Cézanne. Γάλλος ζωγράφος ίμπρεσιονιστής. Διακρίθηκε στὶς «natures-mortes». Πέθανε στὰ 1906.

συναίσθησης. Καθώς ώρισμένοι ἀγωνιῶντες ἀρρώστοι, δι Van Gogh, γιὰ νὰ βρεῖ τὴν ηρεμία, ἀπαιτεῖ ὁ ἴδιος νὰ τὸν κλείσουν στὸ φρενοκομεῖο τοῦ Σαὶν Ρεμύ, στὴν Προβιγγία. Μένει αὐτοῦ ἐπὶ ἔνα χρόνο καὶ ἐπιστρέφει ἐπειτα στὰ περίχωρα τοῦ Παρισιοῦ γιὰ νὰ σκοτωθεῖ μὲ μιὰν πιστολιὰ στὸ στῆθος.

Ἡ χρονολογικὴ σειρὰ τῶν ἔργων τοῦ Van Gogh, μᾶς μαθάίνει δτὶ ἡ τρέλλα δὲν ἐπέφερε αἰσθητὴ τροποποίηση στὴν τεχνοτροπία του καὶ στὸ ποὺ τῆς ζωγραφικῆς του. Ἐξακολουθοῦμε νὰ παριστάμεθα στὴν ἐξέλιξή του, πὸν ἀπαρτίζειμαὶ ἀντίθεση στὴ μονοτονία τῆς ἐποχῆς ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῶν φρενοπαθῶν. Ζωγραφίζει μεταξὺ ἄλλων τὸ διαμέρισμα τῶν ἀνδρῶν τοῦ φρενοκομείου μὲ τὸ ἴδιο τολέντο, ἡ ἀνθέλει κανεὶς καλλύτερα, μὲ τὰ ἴδια ἐλαττώματα πὸν εἶχε κι' ἄλλη φορά. Οἱ ἐπιστολὲς τοῦ Van Gogh, οἵ ἀναμνήσεις τῶν γιατρῶν, μᾶς περιγράφουν τὶς ὥρες ἐκεῖνες, δπον τοῦ εἶναι δυνατὸ νὰ ζωγραφίσει καὶ πὸν εἶναι οἱ μόνες εὐτυχισμένες ὥρες τῆς ἀμοιρῆς ζωῆς του. Τὶς διεκδικεῖ ἀπὸ τὴν τρέλλα, μὲ μιὲς ἡρωϊκὴ πάλη δπον στηρίζεται σ' ἔνα αἰσθημα ἀρκετὰ δυνατὸ γιὰ νὰ κρατήσει σὲ ἀπόσταση τὸν φρενοπαθὸ του ἀντίπαλο : τὸ αἰσθημα αὐτὸν εἶναι ὁ φλογερός του ἔρωτας γιὰ τὴν τέχνη.

Τὰ ἐπεισόδια τῆς ιστορίας αὐτῆς, πὸν εἶναι τόσο εὔκολο νὰ τὰ ἐλέγει κανεὶς, χάρη στὰ ντοκουμέντα τοῦ Coquiot, εἶναι σκηνὲς μιᾶς κορνηλιανῆς τραγωδίας, δπον ἡ Τέχνη καὶ ἡ Τρέλλα παίζουν τοὺς κύριους ωόλους. Τὴ διηγηθήκαμε λίγο πολὺ λεπτομερειακά, γιατὶ πιστεύουμε πὼς δὲν εἶναι ἔξαιρετικὴ καὶ πὼς ἵδη ἔργο ἐνὸς ζωγράφου πὸν τρελλάθηκε δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ παθολογικό. Μερικὲς ἵκανότητες μποροῦν ν' ἀντισταθοῦν ἀρκετὸ διάστημα στὸ ἀποσυνθετικὸ περιβάλλον τοῦ νοῦ καὶ εἶναι σὰ νὰ ποῦμε ἐπέκταση τῆς ὅμαλῆς ζωῆς στὴνάσφαστεια.

Ἡ κριτικὴ τῆς εὔκολης διάγνωσης τῆς τρέλλας

τῆς ἐπιπόλαιας φάγγωσης ποὺ κανεὶν οἱ ἐπισκέπτες μᾶς ἔκμεθος ἡ θράση μουσείου, θὰ φανεῖ τὸ δίχως ἄλλο στὸν μανιγώστη μιὰ ἐπανάληψη τῆς ἐπίθεσης τοῦ Δόν Κάρατη ἐνάγκια ἀπὸς μόλους. Ἀλλὰ οἱ μύλοι γυνοῦν δύσματα σύνε ξαίρουν τὸ γιατί. Πρὸιν ἀντιμετωπίσουμε τὸ περίπλοκο πρόβλημα τῶν σχέσεων Τέχνης καὶ Τρέλλας, μᾶς φάνηκε πὼς ἡτανε κακὸ νὰ μάθουμε νὰ εἴμαστε προφυκλατικοὶ καὶ νὰ μὴν πέφτουμε στὴν πλάνη ποὺ ἐπιτρέπεται στὸν εὐέξαπτο ὄχλο, μὰ ποὺ ἀπαγορεύεται στὸ λογικευόμενο ἄτομο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΖΗΤΗΜΑΤΟΣ

ΜΕΓΑΛΟΦΥΓΑΣ ΚΑΙ ΤΡΕΛΛΑΣ

Ἄν ἀφίσουμε στὴν πάγτα τὰ παράμορφα καὶ ὅλως διόλου ἀκαταλόγιστα ἰχνογραφήματα, παρατηροῦμε τὴ σπάνη τῆς αἰσθητικῆς παραγωγῆς τῶν τρέλλων. Σ' ἔνα μεγάλο φρενοκομεῖο πὸν ἔχει ἀπὸ χίλιονς ίσαμε χίλιονς πεντακόσιους ἀσθενεῖς, μόνο λιγοστοὶ φνενοπαθεῖς ἰχνογραφοῦν. Οἱ Rogues de Fursac, ὁ Réja, πὸν ἐπειτα ἀπὸ τὸν Μάξ Σιμόν μελετήσανε τὰ γραφτὰ καὶ τὰ σχέδια στὶς φρενικὲς ἀρρώστειες, παίρνοντα τὰ ντοκουμέντα τοὺς ἀπὸ τέσ τέσ πηγὲς πὸν ἔχουν γίνει κλασικές. Οἱ συλλογὲς τοῦ Chambard, τοῦ Serieux καὶ τοῦ Auguste Marie, συνάχθηκαν κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς μακρόχρονης ἔξασκησης. Ὑπάρχει αὐτοῦ μιὰ κειροπιαστὴ διάφευση τῆς βεβαίωσης τοῦ Λομπρόζο, δτὶ πολλοὶ ψυχοπαθεῖς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν μεγαλοφυεῖς.

Δίχως νὰ ἀνατρέξουμε ἵσαμε τὸν Ἀριστοτέλη, τὸν πρωτεργάτη τῆς συσχέτισης τῆς Μεγαλοφυΐας καὶ τῆς Τριάδος, μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε δτὶ ἡ ἰδέα αὐτὴ ἦταν μᾶς κοινοτυπία κατὰ τὸν 18ο αἰώνα. "Ολοὶ οἱ συγγραφεῖς τῆς Ἰατρικῆς τοῦ Πνεύματος, τῶν Ἐπιστημῶν γιὰ τὶς ἀσθένειες τῆς ἀνθρώπινης νόσης, τῶν παραγγελιῶν στοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων γιὰ τὴν υγεία τους, διακήρυξαν τὴν ζωιὰ γνώμη, καὶ μαζὲν τους οἱ ἐγκυκλοπαιδιστές. "Ας ἀφίσουμε νὰ μιλήσει ὁ Le Camus, διδάκτωρ κυρίαρχος τῆς Ἰατρικῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιοῦ τὴν ἐποχὴν ἐκείνη :

«Ο ἔνθουσιασμὸς δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ στιγμὴ ἐκείνη, ὃπου δὲν τὰ ἐλατήρια τῆς ψυχῆς βρίσκονται σὲ κίνηση, ὃπου ἡ γνῶση ποὺ ἔχει κανεὶς γιὰ ἓνα ἀντικείμενο εἶναι πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὸ ἕδιο ἀντικείμενο, ὃπου ἡ ἀντίληψη τῶν πραγμάτων, ὅντας πιὸ ζωηρή, διαυγῆς καὶ ἔσκόδαρη, συμπαραστύει μαζὲν τῆς ἀναγκαστικὰ τὴν ἔδια τῆς τὴν ἀπόδειξη, ὃπου τέλος τὸ ἀντικείμενο, παρατηρούμενο σ' ὅλη του τὴν ἔξυψωση, σ' ὅλη του τὴν ἔκταση, σ' ὅλη του τὴν διορφιά, κανεὶς μιὰ τέτοια ἐντύπωση αὐτονόητη, ἐνδ σιωπᾶ τὸ λογικό, παραδίνεται κανεὶς στὸ συνεπαροῦ ποὺ συγκλονίζει, προσπερνᾶ τὰ διαστήματα καὶ ἀντανακλᾶ στοὺς ἄλλους μὲ τὴν ἔδια δύνομη τὶς ἀχτίδες ποὺ τὸν ἔχουν φωτίσει. Δὲν πρέπει νὰ φαντάζεται κανεὶς δτὶ ἡ ψυχὴ βρίσκεται σὲ ἥρεμία σὲ τέτοιες στιγμές. Οἱ συγκινήσεις τῆς ἐκδηλώνονται ἀκόμη καὶ στὸ σῶμα, εἶναι μιὰ γοητεία, παραλήρημα, μανία, ὃπου δὲν ἀντιλαμβάνεται κανεὶς, ὃπου δὲν γνωρίζει παρὰ τὸ ἀντικείμενο ποὺ προξενεῖ ἓνα συναίσθημα τόσο ζωηρὸ καὶ τόσο κολακευτικό. 'Απ' αὐτὸ προέρχεται τὸ δτὶ ὁ Πλάτων καὶ ὁ Ἀριστοτέλης πίστεψαν δτὶ δὲν ὑπάρχουν μεγαλοφυΐες δίχως νὰ εἶναι ἀνάμικτες μὲ τρέλλα. 'Η γνώμη αὐτὴ φαίνεται δτὶ βασίζεται στὴ λογική, ἀφοῦ οἱ αἰτίες ποὺ δημιουργοῦνται

γοῦν τὴν εὐτυχῆ μεγαλοφυΐα εἶναι τὸ ιδιεῖς ποὺ δημιουργοῦνται ἐπέλθει ἔνα καθορίζον αἴτιο. Θλιβερὴ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ κάνει βῆμα γιὰ νὰ φθάσει στὴν τελειοποίηση τοῦ συναίσθηματος, δίχως νὰ προσχωρήσει πρὸς τὸ θάνατο, καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τείνει πρὸς τὸ ὑπέροχο, δίχως νὰ πλησιάζει στὴν τρέλλα».

Ἡ μακρὰ αὐτὴ περιοπὴ στὴν διμορφη γλῶσσα τοῦ 1750, δείχνει πῶς οἱ φιλόσοφοι καὶ οἱ γιατροὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Βολταίου ἔξακολουθοῦσαν κατὰ μιασιση ἐνδὲ Plater (¹) ἢ ἐνδὲ Jean Schenck, προγενέστεροι τους κατὰ διακόσια χρόνια, νὰ θεωροῦν τὸν ἔνθουσιασμὸ δως μιὰ ποικιλία τῆς μανίας, ἀρρώστεια τοῦ μυαλοῦ. Τότε, δπως καὶ σήμερα, ἡ γνώμη αὐτὴ βασίζεται πάνω σὲ γεγονότα διαλεγμένα μέσα ἀπὸ τὴν ίστορία τῶν μεγαλοφυῶν ἀνθρώπων. Οἱ βίοι τοῦ Λουκρέτιου, τοῦ Τάσσου, περνοῦσαν ἀπ' τὸ κόσκινο (ὅ τελευταῖς ἔξ ἄλλου ἦταν προσβλημένος ἀπὸ μιὰ περιοδικὴ τρέλλα). 'Ανάφεραν τὴν παθολογικὴ ἐκείνη αὐτοκτονία τοῦ Bonaventure des Périers, καὶ μαζὲν μὲ τὸ Βολταίο τὶς ἀγωνίες τοῦ Πασκάλ, ποὺ περιγράφονται στὶς ἐπιστολὲς τῆς ἀδελφῆς του.

Ο δρόμος ἦταν κιόλας προετοιμασμένος γιὰ τὸ Λομπρόζο, ἀλλὰ ὁ γνρεμὸς ἦταν γλυστερός. Κατὰ τὸ 1880, οἱ μαθητὲς τοῦ Γκονκούρ εἶχαν ξαπλώσει τὴ μόδα τῆς «νευροπάθειας τῆς τέχνης», καὶ ὁ ἔδιος ὁ συγγραφέας εὔρισκε εὐχαριστηση νὰ νομίζει τὸν ἔπιπτο του ἀνισόρροπο. "Αν τὸ ἐπίθετο τοῦ ἐπιληπτικοῦ φαινότανε βαρύ, ἔμενε τὸ ἐπίθετο τοῦ ἀνώ-

(¹) 'Υπογραμμισμένο ἀπὸ μᾶς.

(²) Φυσικὰ πρόκειται γιὰ τὸν παληὸ γιατρό, καὶ ὅχι γιὰ τὴν πωλονέζα ἡρωΐδα τῆς ἔξεγερσης τοῦ 1851.

τερούν "Εκφυλου. «Ανώτερος» είχε μπει αὐτοῦ για νὰ καθησυχάσει τὴν περιφάνειά του. Τὸ «Απτὸν ἀνάπτην ἀπόδημον» σημειώνει τὴν δποθέωσην αὐτῆς τῆς νοοτροπίας, ώφελιμης βέβαια, γιατὶ τὸ βιβλίο αὐτὸν συνετέλεσε στὸ νὰ ἀναγεννηθεῖ ἡ δρεξὴ πρὸς τὴν ὑγείαν.

Ο Λομπρόζο, μαζεύει τὰ γεγονότα τὰ χρήσιμα στὴν ὑπόθεση του, καὶ ψάχνει γιὰ νὰ τὰ βρεῖ ἵσαμε τὶς βιογραφίες κατωτέρων ἀνθρώπων, καθὼς καὶ σὲ ὠρισμένα σύντομα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς ἀνθρώπων περισσότερο δοξασμένων. Σημειώνει τὶς συχνὲς ἔξοργήσεις, τὶς βιαιότητες, τὶς περιόδους τῆς κατάπτωσης ὑστεραῖ ἀπὸ τὶς δυσκολίες τῆς προσπάθειας καὶ τὰ συνδυάζει δόλα αὐτὰ μὲ ἄλλα ἀνάλογα γεγονότα φρενοπαθῶν. Ολες αὐτὲς οἱ ἐνδείξεις δὲν εἶναι παρά: «ἔξισώματα ἐπιληψίας». Ή μεγαλοφυΐα γινότανε: «ἰδὸ γεγονός μιᾶς ἀσυνναισθησίας καταπληκτικῆς, μιᾶς στιγμαίας δημιουργίας καὶ μιᾶς διάλειψης ἀνάλογης μὲ τὶς καταστάσεις τῆς ἐπιληψίας».

Η θεωρία ἦταν κιόλας φτιασμένη καὶ προωρισμένη νὰ γνωρίσει μιὰ τεράστια, ἀλλὰ ἀρκετὰ σύντομη ἐπιτυχία, πὸν οἱ συντελεστές τῆς εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο νὰ καθορισθοῦν. Ή δπισθιχώρηση κάνει τὴν ἐπιτυχία αὐτὴ καταπληκτικὴ καὶ πολὺ λίγο νοητή. Απὸ τότε, τὸ δόγμα δόλο καὶ κατατομήστικης πολλὰ ἄλλα τέτοια τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Τὸ συμπαρέσυρε κι' αὐτὸν ἡ πτώση τῆς θεωρίας τοῦ ἐγκληματία-φρενοβλαβῆ, ἐπικίνδυνη θεωρία, καὶ ποὺ ἀπέναντί της ἡ κοινωνία δὲν μποροῦσε νὰ κρατήσει μιὰ ἀδιάφορη στάση. Η μόνη κληρονομιὰ ποὺ διατηροῦμε ἀπ' αὐτὸν σήμερα χωρεῖ σὲ περικές σελίδες, στὰ ἐγχειρίδια τῆς φρενολογικῆς Ιατρικῆς σχετικὰ μὲ τοὺς Ανώτερους "Εκφυλους". Άλλα δὲν πρόκειται πιά, παρὰ μόνο γιὰ μιὰ κλινικὴ περιγραφή, πὸν ξαίρει νὰ σέβεται τὰ

κανονικὰ αἰσθήματα καὶ πάθη, πὸν ἀναπτύχθηκαν μέσα στὴν ἀκέραια νόηση.

Νὰ, κατὰ τὸν Regis, ἔνα συγκρατημένο πορτοφάίτο αὐτῶν τῶν Ανώτερων "Εκφυλων, ποὺ εἶναι ξέπινοι, ἀκόμη καὶ λαμπροί, πὸν φέρονται δύμως μιὰ σοβαρὴ κληρονομικὴ κηλῆδα. Ή ἔλλειψη ἀρμονίας καὶ βαρύτητας ἀνάμεσα στὶς διάφορες ίδιατητες καὶ κλάσεις τοῦ μυαλοῦ τους, τοὺς ἀπαγορεύει κάθε στερεὰ καὶ διαρκείας δημιουργία. "Άλλοι ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ἀπλοὶ ἀναρμόνιστοι. "Άλλοι πρωτότυποι η ἐκκεντρικοί.

Ο ἀναρμόνιστος ἐκδηλώνεται ἀπ' τὰ παιδικά του ἀκόμη χρόνια. Εἶναι πρώιμος, καταλαβαίνει εὔκολα, εἶναι δύμως πεισματάρης, σκληρόκαρδος, θυμώδης. "Υποφέρει ἀπὸ ήμικρανία, ἀπὸ νευραλγίες, ἀπὸ περαστικὲς κρίσεις ἔξαψης η ἀπὸ καταπτώσεις μὲ ὑπερβολὴ σὲ ὠδισμένες ψυχικὲς η παθητικὲς τάσεις (μυστικισμό, αὐνανισμό, ἀρροστες σεξουαλιστικὲς τάσεις, ἔπιθυμιες γιὰ ταξείδια, ἀναζήτηση λαμπρῶν ἀνδραγαθημάτων).

Άργοτερα η ἀνισορροπία ἀνάμεσα στὰ ἔλαττώματα καὶ στὰ προτερήματα, μεγαλώνει. Ο ἀναρμόνιστος θὰ εἶναι εὐφάνταστος, εὐγλωττος, θὰ φανεῖ προκικισμένος γιὰ τὶς πλαστικὲς τέχνες η γιὰ τὴν ποίηση: Θὰ τοῦ λείπει δύμως η κοίση, η συνοχή, η λογική, η ἐνιαίι κατεύθυνση, ἔξ οοῦ καὶ η ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν πλούτο τοῦ τῶν μέσων καὶ στὴν φτώχεια τῶν ἀποτελεσμάτων.

Ο πρωτότυπος η ἐκκεντρικός, εἶναι ἔνας εἰδικὸς ἀναρμόνιστος, ιὲ γοῦστα, μὲ τάσεις, μὲ τάσεις η μὲ ἀπέχθεις, ἀρρωστιάρικα δόλα αὐτά. Εἶναι σπάταλος, τσιγγούνη, έχει θρησκευτικὲς ἔξαστεις, η πολιτικές, η ἐρωτικές, εἶναι ψεύτης, φαδιούγος, παικτης, πότης ὑποχονδριακός, μισάνθρωπος, έχει «λόξες».

Ο Regis καὶ ή Γαλλική ψυχιατρική σχολή, ἀναγνώριζαν τὸν Ἀνώτερον Ἐκφυλό ἀπὸ τὴν ὑποδυστερη δράση του. Τὸ κριτήριο αὐτό, τὸ τόσο πρακτικὸ καὶ τὸ τόσο λογικό, σημειώνει τὴν σημαντικὴν ἔξελιξην τῆς φρενολογικῆς ιατρικῆς ἀπὸ τὸ 1880, καὶ τὴν φρενοτίδα τῆς νὰ τηρήσει τὴν ἐπαφὴν μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Ἀν κρατηθοῦμε στὸ κριτήριο αὐτό, θὰ πρέπει νὰ ἔξηγήσουμε μὲ ἄλλες ὑποθέσεις, παρὰ μὲ τὸν ἐκφυλισμό, τὸ τῷωτὸ τοῦ μναλοῦ ὠρισμένων μεγαλοφυῶν καλλιτεχνῶν. Ἐπιμένουμε πολὺ στὴν λέξη ὅτι οἱ συμμετέχοντες γιατὶ πρόκειται γιὰ ἔξαιρέσεις, καὶ δχι γιὰ κανόνα. Μιὰ διανοητικὴ δραστηριότητα ἔντονη καὶ συνεχῆς στὴν ἔξυπηρέτηση ἐνὸς πάθους ποὺ τὴν σπρώχνει στὸ νὰ ψάχνει ἀδιάκοπα νὰ δημιουργήσει, φθειρεῖ τὶς πάρα πολὺ τρυφερὲς ψυχές, ἔνπνα τὶς παλῆς ἀρρωστιάρες τάσεις ποὺ ἵστορες ἐδῶ ἐμειναν σὲ ὑπολανθάνουσα κατάσταση, ὑπερβάλλει τὴν ἰδιότητα τῆς συγκύνησης ὅπως στὸν σωματικὸν, προκαλεῖ καμμιὰ φρὰ ψύχωση ἔξαντλησης ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Van Gogh. Αὐτὰ δῆλα εἶναι τὰ «λύτρα τῆς μεγαλοφυΐας», ποὺ μερικὰ περίφημα παραδείγματά τους στάθηκαν τὸ σημεῖο ἀφετηρίας τῆς λομπροζιανῆς πλάνης.

Ἄς ξαναβάλουμε τὶς ἀξίες στὴν θέση τους, καὶ ἀστὶς ἔξετάσουμε ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς κοινωνικῆς ὀφελιμότητάς τους. Οἱ ἀναλογίες θὰ ἐγκατασταθοῦν ἀμέσως καὶ δῆλο τὸ τεχνικὸ ποὺ ἔχουν ὠρισμένες ιατροκαλλιτεχνικὲς μελέτες, θὰ μᾶς ἀποκαλυφθεῖ ἀμέσως. Ἐτσι, θὰ ἦτανε ἀνόητο τὸ νὰ μιλούσαμε γιὰ μιὰ παθολογικὴ ἀστασία καὶ ἀναρμονία, γιατὶ οἱ δροὶ τῆς ζωῆς τῆς συγκεκριμένης ἐποχῆς τους, ἀνάγκαζαν ἔνα Breughel (¹) καὶ ἔναν Callot (²) νὰ

(¹) Οἱ Breughel εἶναι μιὰ ὀλόκληρη φλαμανδέζικη οἰκογένεια ζωγράφων τοῦ 17ου αἰῶνα. Οἱ πιὸ φημισμένοι

ταξιδεύουν κατὰ νομάδες κατὰ τὴν κάθιδό τους μὲ μικροὺς σταθμοὺς πρὸς τὴν Ἰταλία. Ὁ Bouvard καὶ ὁ Pecuchet εἶναι οἱ μόνοι ποὺ μποροῦν νὰ δηλώσουν ὅτι ὁ Φράντσελίκο (¹) ἦταν προσβεβλημένος ἀπὸ μυστικιστικὸ παραλλήλημα, ὅταν πιστεύει ὅτι τὰ πινέλλα του τὰ κατευθύνει τὸ χέρι τῶν ἀγγέλων. Ὁ Μπενβενοῦτο Τσελλίνι (²), μὲ τὶς καταχρήσεις του καὶ μὲ τὶς τσαχπινίες του, μὲ τὰ ἀνδραγαθήματα μποέμ μαχαιροβγάλη, καὶ γυναικᾶ, βασανίστηκε πολὺ ἀπὸ παραλληλήματα καὶ πορακρούσεις μέσα στὸ ἀπομονωτήριο τῆς φυλακῆς τοῦ "Αγιου

ἀπὸ" αὐτὸὺς εἶναι: ὁ Γέρος Breughel, μὲ παρατούσκηι ὁ Ἀστεῖος, ἐξ αἰτίας τῶν εὐθυμῶν χωράτικων συνθέσεων ποὺ παριστάνει στὸν πίνακας του. Ἐπίσης ὁ Πίτερος Breughel, ὁ νεώτερος, μὲ παρατούσκηι ὁ Καταχθώνιος, ἐξ αἰτίας τῶν συνθέσεων του ποὺ προκαλοῦν τρόμο. Ἐνας ἄλλος (παιδιά τοῦ πρώτου κι' οἱ διὸ τελευταῖοι) εἶναι ὁ Γιάννης Breughel ὁ Βελουδένιος, χάρη στὴ φρεσκάδα τῶν χρωματισμῶν. Κι' οἱ τρεῖς τους ἦτανε ξοκουστοὶ μποέμ στὸν καιρὸ τους.

(²) Ο πιὸ φημισμένος καὶ πιὸ γνωστὸς εἶναι ὁ Ιάκωβος Καλλός, φραντζέζος ζωγράφος καὶ χαρόπτης κατὰ τὸ πρώτο ημιον τοῦ 17ου αἰῶνα.

(¹) Τζιοβάννι ντὰ Φιεζόλες, ποὺ τὸν ἐπωνύμωσαν Φράντσελίκο. Τοσούσιος ζωγράφος καὶ ἴερομόναχος στὶς ὁρχῖς τοῦ 16ου αἰῶνα. Τὰ ἔργα του στάθηκαν ἐνας ἀπὸ τους λαμπρωτεύοντας σταθμοὺς τῆς φεουδαρχικῆς τέχνης.

(²) Μενβενοῦτο Τσελλίνι. Ἀπὸ τοὺς ἐνδοξότερους καλλιτέχνες τοῦ 16ου αἰῶνα, πρὸ παντὸς γνωστὸς ὡς χαράκτης κι' ἀπὸ τὶς ἀπαράμιλλες μινιατούρες του σὲ ἐλεφαντόδοντα, σὲ πολύτιμα μέταλλα κτλ. Ἡταν ἐπίσης καὶ διάσημος χρυσοχόος, ὅπως καὶ γλύπτης μεγάλης ἀξίας, ὅπως δείχγουν στὸ Φονταινεμπλώ τὰ ἀγάλματά του ἡ «Νύμφη», ὁ «Περσέας». Τὸν πῆγε στὸ παλάτι του κι' τὸν «προστάτεψε» ὁ Φραγκίσκος ὁ 1ος. Χαρακτήρας ἀνυπότακτος, ὁ Μπενβενοῦτο Τσελλίνι εἶναι ἐπίσης γνωστὸς γιὰ τὰ σκάνδαλα ποὺ δημιουργοῦσε κάθε τόσο, περιφρονῶντας τοὺς ὑψηλοὺς προστάτες του. Ἀπ' τὰ ὀνάκτορα κατάληγε στὴ φυλακή.

"Αγγελου, αύτὰ ὅμως είναι ἐπεισόδια μιᾶς ζωῆς, ὅπου ἡ ἐργασία είχε κι' αὐτὴ τὴν μεγάλη μερίδα της.

"Άλλες φορές, ἡ ζωὴ τῶν καλλιτεχνῶν ὅχι μόνο θὰ μπορεῖ νὰ προσφέρει ἀφορμὲς σὲ ίατρικὲς συζητήσεις, ἀλλὰ ἀκόμη προσφέρει τὸ ὕδαιο παραδειγματικὴν ηθικὴν ὑγείας, ὥστε στὴν οἰκογένεια τῶν φλαμανδῶν ζωγράφων τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα. Τὰ γενεολογικά τους δέντρα, κατάφορτα κλώνους, μᾶς γνωρίζουν ὅτι ἡ στειρότητα, συνηθισμένο κατάντημα τοῦ ἐκφυλισμοῦ, είναι ἄγνωστη σ' αὐτούς, καὶ ὅτι τὸ ἐπίκτητο λαρυγγιστικό τους, ἐπαυξημένο ἀκόμη ἀπὸ τὰ ποικίλατα τῆς προσωπικῆς συμβολῆς, μεταδίνεται ἀνάμεσα σὲ πολυάριθμες γενεές. Οἱ Roger de la Pasture, οἱ Metsys, οἱ Van Orley, οἱ Franck, οἱ de Vos, οἱ Quellin, οἱ Teniers, οἱ Breughel διατρανῶνται τὴν διαπίστωση μας, ἡ δὲ οἰκογένεια ἐνὸς ἀπὸ αὐτούς, τοῦ Nikołáου Franck, ἀριθμεῖ ἐπὶ διακόσια χρόνια ἐννέα περιβλεπτοὺς ζωγράφους, ἀπὸ τὸν πρόγονο ἕως τὸν Φραγκέσκο Πούντουπους.

Στὴν οαφὴν αὐτὴν, ὅπου ἀνακατεύονται γεγονότα περισσότερο στραφτερὰ παρὰ πολυάριθμα, οἱ ίατροί μας πρόγονοι, ἀπὸ τὰ Le Camus εἰς τὸν Λομπρόζο, είχαν συγχίσει τὶς συνέπειες τῆς φθορᾶς τοῦ νευρικοῦ συστήματος στοὺς μεγαλοφυεῖς ἄνδρες, μὲ τὴν ἔδια τὴν μεγαλοφυΐα. Οἱ βλάβες μιᾶς τελειοποιημένης μηχανῆς μηχανῆς συγχίσουν τὴν μηχανήν της. Η πλάνη τῆς πάρα πολὺ ἀδικημένης ἀποψῆς τοὺς ἔδινε τὴν αὐταπάτη τῆς ἀλήθειας.

Τώρα μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι τὸ πάθος, κυριώτερο μοτὲρ τῆς μεγαλοφυΐας, είναι ἔνα κανονικὸ καὶ ὅχι παθολογικὸ φαινόμενο. Τὸ πάθος αὐτὸ μπορεῖ νὰ είναι ἀποκλειστικό, ἢ νὰ στραφεῖ στὸ ἀναμεταξὺ πόλες διαφορετικὰ ἀντικείμενα. "Ἄς

ἀνοίξουμε τὸν Vasari (¹), τὸ χρυσὸ αὐτὸ θιοῦλο τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, ἵσως πιὸ ἀληθινὸ καὶ ἀπ' τὴν ἴστορια. Ἡ ζωὴ τοῦ Φίλιππου Λίππι (²), μᾶς δίνει ἔνα ἀποδεικτικὸ παραδειγματικὴν δεύτερης ὑπόθεσης, ποὺ παρουσιάζεται καὶ πιὸ συχνά. Τὸ φλογερό του ἐρωτικὸ πάθος ἐναλλασσότανε μὲ τὸ πάθος του πρὸς τὴν Τέχνην. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἐπενέβαινε τότε γιὰ νὰ «μεγαλώνει» τὸ πρῶτο. "Οτιν ἔβλεπε γυναικες ποὺ τοῦ ἀρεσαν θὰ ἔδινε ὅ, τι εἶχε καὶ δὲν εἶχε γιὰ νὰ ἀγαπηθεῖ ἀπ' αὐτές. «"Οταν δὲν μποροῦσε νὰ τὸ κατορθώσει, τὶς ἀναπαραστοῦσε στὶς ζωγραφιές του μ' ὅλο ποὺ νουθετοῦσε τὸν ἔδιο τὸν βαυτό του γιὰ νὰ μετριάζει τὴν φλόγα τοῦ ἐρωτά του γι' αὐτές».

Ο Van Dyck ή ὁ «ἴπποτης» Rubens (³) κυνηγοῦσαν τὶς τιμὲς καὶ τὴ δόξα τῶν μεγαλοπρεπῶν πρεσβειῶν. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἦταν παρὰ μιὰ «διασκέδαση».

Καὶ δὲ λησμονοῦσαν ὅτι ὁ σκοπὸς τῆς ζωῆς τους ἦταν ἀλλοῦ.

(¹) Τζιόρτζιο Βασάρι. Ἰταλός ζωγράφος καὶ λόγιος στὸ 17ο αἰώνα, περισσότερο γνωστὸς ἀπὸ τὸ σύγγραμμά του: «Βίοι τῶν καλλιτεχνῶν ζωγράφων, γλυπτῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων», ποὺ καὶ σήμερα ἀκόμη είναι ἔνα σπουδαῖο ντοκουμέντο στὴν Ἱστορία τῆς Τέχνης.

(²) Φράνσις Φίλιππο Λίππι, φιλόρεντινὸς ζωγράφος τοῦ 15ου, ποὺ θαυμάζεται ἀκόμη σήμερα γιὰ τὴ δροσιά τῶν χωμάτων του.

(³) «Διασκέδαζω κάνοντας τὸν πυρεσβευτὴ»—ἔλεγε ὁ Rubens. Στὴν πραγματικότητα ὅμως, φάνηκε ὅτι ἦταν τόσο ἐπιδεξιοὶ διπλωμάτες καὶ οἱ δυό, καὶ ἔξυπηρέτησαν τόσο καλὰ τὰ συμφέροντα τοῦ Κυρίου των, ὥστε νὰ μὴ ἔπρεπε ὁ Vincenzo νὰ παρασυνθεῖ ἀπ' τὴν ἐπιπόλαια ὅψη τοῦ γεγονότος, ποὺ εἶ ἀλλοῦ δὲν ἀντιτίθεται διόλου στὴν ἐπιστημονικὴ τὸν θέσην. «Οσο κ' ἂν θέλουν νὰ ξαφνίζονται οἱ ἀστοὶ σήμερα, κι' οἱ δύο αὐτοὶ μεγάλοι καλλιτέχνες ἔξυπηρετοῦσαν τὰ συμφέροντα τῆς τάξης τους μὲ τὴ διπλωματία καὶ μὲ τὴ ζωγραφική.

Ο Αντέλικο, ἀπηγόθυνε πρὸς τὸν οὐρανὸν τὴν προσευχὴν τῶν πινέλλων του καὶ ὁ θρῦλος λέει ὅτι, διαν τὸν ἔπιαννον οἱ μυστικιστικές του ἔξάρσεις, ἀρνύτανε νὰ φετουσάρει δποιαδήποτε ἀπὸ τῆς ζωγραφίες του, γιατὶ αὐτὲς ἔπρεπε νὰ εἶναι τέτοιες ὥπες τὶς ἀποφάσισε νὶ βούληση τοῦ Θεοῦ.

Ἡ παθητικὴ αὐτὴ φλόγα τῶν μεγαλοφυῶν καλλιτεχνῶν, μπορεῖ ἀραγε νὰ ἔηγηθεὶ μὲ καμιὰ ἀπ' ἔκεινες τὶς συστάσεις, κλασικὲς πιὰ σήμερα, ἀπὸ τὸν καιρὸν τῶν περιγραφῶν τοῦ Ἐργέστον Duperé καὶ τῶν γερμανῶν φρενολόγων; Οἱ συστάσεις αὐτές, συνοψίζουν μέσα στὰ σχήματά τους τὶς διάφορες μορφές τῆς κληρονομικῆς μετάδοσης, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης προϊόντα πολλῶν περιπτώσεων τῆς ζωῆς. Ὁταν μιὰ ἀπὸ αὐτές κυριαρχεῖ, προκαλεῖ τὴν ἀνισορροπία καὶ ἀνάδημουργεῖ χαρακτηριστικὰ ποὺ ὑπενθυμίζουν τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀνώτερου ἔκφυλου, παραφουσκωμένη περηφάνεια καὶ δυσπιστία, ὑπερβολικὴ συγκίνηση, διαφθορά, ἐναλλακτικὲς ἔξάρσεις καὶ καταπτώσεις.

Τὸ καλλιτεχνικὸ πάδος πρέπει νὰ ἔχυπητεῖται ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς συγκίνησης, ἀπὸ τὴ φαντασία καὶ τὰ τεχνικὰ χαρίσματα, πρέπει δμῶς, γιὰ νὰ εἶναι παραγωγικό, γὰ συγκρατιέται ταυτόχρονα, μὲ τὴν ἰσορροπία ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς συντελεστές.

Ἡ ἰσορροπία αὐτὴ εἶναι σχετική, γέροντας πότε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, πότε ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀνασυνιστᾶται δμως στὴν κατάλληλη στιγμή, τὴ στιγμὴ τῆς προσπάθειας πρὸς τὸν ἀντικειμενικὸ σκοπό. Ἔνας ἀγνθρωπος φλογερός, εὐαίσθητος καὶ εὐφάνταστος, δὲν μπορεῖ νὰ ζῆπει τὴν ἡρεμη καὶ τακτικὴ ζωὴ ποὺ ζεῖ ἔνας ὑπάλληλος σὲ κάποιο μικρομάγαζο. Ἀπὸ αὐτὸ προέρχεται ὁ λόγος ποὺ δ Vasari, βάζει στὸ σόμα τοῦ Come τοῦ Μεδίκου καὶ ποὺ ἀναπαριστᾶ καλά, αὐτὴ τὴν ψυχικὴ κατάσταση.

* Η μεγαλοφυΐα τῶν καλλιτεχνῶν ήταν μιὰ δ-

ρεὰ ποὺ τοὺς ἐρχόταν ἀπὸ τὸν Οὐρανὸν καὶ δχι ἔνα κτῆνος ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ τὸ ζέψει κανεὶς μὲ τὴ βίᾳ δπως ἔνα γάιδαρο στὸ κάρρο». Ἄλλα οἱ αἰωνήσεις αὐτές, εἶναι ή ζωὴ τῆς τέχνης, καὶ δὲν μποροῦν νὰ συγχιστοῦν μὲ τὰ συμπτώματα τῆς ἀρρώστειας. Ἐὰν βγοῦμε ἀπὸ τὸ θέμα μας, μποροῦμε νὲ ποῦμε δτι αὐτές εἶναι οἱ ἐκδηλώσεις κάθε ζωῆς, γιατὶ ή ζωὴ γίνεται ἀπὸ διυρκεῖς ἀλλαγὲς καὶ ἀπὸ τὶς προσαρμογὲς στὶς ἀλλαγὲς αὐτές.

Βέβαια, ωρισμένες ἴδιοσυγκρασίες καλλιτεχνῶν θὲ πλησιάσουν σ' αὐτές τὶς συστάσεις. Ἡ εὔλογη περιφάνεια τοῦ δημιουργοῦ μπορεῖ ν' ἀνοίξει τόπο στὴν ἀλαζωνία καὶ στὴν δυσπιστία τῆς παρανοϊακῆς σύντασης, ποὺ δ Dide τὴν ἀντικατάστησε στὴν περίπτωση αὐτὴ μὲ τὴν περισότερο νοητὴ ἀντίληψη τοῦ παθιάρικου ἰδεαλισμοῦ.

Ἄλλοι θὰ παρουσιάσουν συμπτώματα μιᾶς ὑπερβολικῆς συγκίνησης ποὺ γειτονεύει μὲ τὴν παθολογική. Ἄλλα, ἀν ή συγκίνηση αὐτὴ γίνεται παθολογική, ή τάση πρὸς τὶς ἀντανακλαστικές ἐνέργειες καὶ ή νέκρωση τῆς βουλήσεως θὰ σταματήσουν τὴν αἰσθητικὴ παραγωγή, ἐνῶ ή ἀνάπτυξη τῆς κανονικῆς συγκίνησης ὠφελεῖ τὴν ἔμπνευση ποὺ εἶναι μιὰ μορφὴ τῆς.

Τέλος, οἱ ώρες τῆς μελαγχολίας, οἱ ἀποθαρρύνσεις, οἱ δργές, ποὺ δ Λομπρόζο τὶς ἔκανε «ἰσάξια τῆς ἐπιληψίας», θὰ μποροῦν νὰ ξαφνιάσουν ἔκεινον ποὺ σταματᾶ στὸ νὰ σκεφθεῖ πάνω στὶς στιγμὲς αὐτές τῆς περισυλλογῆς, ποὺ κατὰ τὴ διήρκειά τους διαπλάσσεται ή δημιουργικὴ ἐνεργητικότητα καὶ ποὺ γι' αὐτὴν ἔλεγε ἔξυπνα δ Le Camus: «Δὲν πρέπει νὰ φαντάζομαστε δτι η ψυχὴ εἶναι πολὺ ἡρεμη, σὲ τέτοιες στιγμές». Ἡ κομάρα, δὲν γίνεται παθολογικὴ παρὰ μόνο δτιν φαίνεται καλλιεργήθηκε θεληματικά, δπως η φωμαγνικὴ μελαγχολία ή τὸ Ἀγγλικὸ spleen, ποὺ στάθηκαν σωστὲς κοινωνικὲς ἀρ-

ρώστειες. Σὲ πρόσωπα πιὸ ὑγιῆ, ἀλλὰ προκυισμένα μὲ μιὰ πλούσια εὐαισθησία, τέτοια κομάρα δὲν εἶναι πιὰ παρὰ ἔνα ἀνεπαίσθητο γεγονός καὶ τὰ πρόσωπα αὐτά, γρήγορα θὰ τὴν κατανικήσουν. Μὲ τέχνασμα μόνο ἔνας γιατρὸς θὰ μπορέσει νὰ τὸ μετατρέψει αὐτὸ σὲ σύμπτωμα κυκλοθυμίας, σύσταση χαρακτηρισμένη μὲ ἐναλλαγές ὑπερβολικῆς ἐνεργητικότητας καὶ ἐνεργείας ξεθυμιασμένης ἢ καταργημένης.

Ἡ μεγαλοφυῖα δὲν εἶναι εὔκολα πλησιάσιμη. Εἰναι, σὰ νὰ λέμε, ἔνα καλὰ δύχυρωμένο κάστρο καὶ τὸ μόνο ποὺ ἐπιτρέπει εἶναι, νὰ τὸ φέρει κανεὶς βόλτα τὸ κάστρο αὐτό. Ἀλλὰ ἡ κατόπτευση αὐτῆ δὲ μᾶς ἀφίνει δίχως κέρδη. Ξεκινήσαμε, ὁδηγούμενοι ἀπὸ τὸ Λούπροδζο καὶ τοὺς δασκάλους τῆς σύγχρονης φρενολογικῆς Πατρικῆς, καὶ δὲν εἴδαμε τὴ μεγαλοφυῖα μὲ καμιὰ ἀπ' τὶς ὅψεις ποὺ μᾶς είχαν μάθει αὐτοὶ νὰ ξέρουμε: Μορφὲς τῆς ἐπιληψίας, μορφὲς ἀνώτερες τοῦ ἐκφυλισμοῦ. Ἡ ἔννοια τῶν συστάσεων μᾶς δίνει κάποιο φῶς, ἀλλὰ ὑπὸ τὸν δρο νὰ τὴ χρησιμοποιοῦμε, δπως τὸ ἔκανε ὁ Delmas καὶ ὁ Boll στὴ μελέτη τους γιὰ τὴν ἀνθρώπινη προσωπικότητα, νὰ τὶς ἀποσυνθέτουμε δηλαδὴ γιὰ νὰ βοοῦμε αὐτοὺς μέσα ὠρισμένες τάσεις συνδυασμένες κατὰ διάφορους τοόπους καὶ σύμφωνες μὲ διανοητικὴ ὑγεία. Εἰναι ηδη λύση ἔνδος μέρους τοῦ προβλήματος τὸ νὰ βρίσκουμε ἀρνητικὲς λύσεις. Γιὰ τὴν ὥρα δὲ θὰ ἐπιδιώξουμε ἄλλο σκοπό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΠΑΘΟΛΟΓΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΣΤΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ

Βρισκόμαστε τώρα, σ' ἔνα ἔδαφος πιὸ στερεὸ καὶ καλύτερα καθωρισμένο: τῆς παθολογικῆς τέχνης θεωρημένης ὡς ἐκδήλωση τῆς Τρέλλας. Ὁ Ζάν Κοκτὼ στὸ «Ἐπαγγελματικὸ ἀπόδορητο» ἔγραψε: Παιδιὰ καὶ τρελλοί, κόβουν ἐκεῖνο ποὺ διαποτίης γιὰ νὰ τὸ λύσει, χρειάστηκε ὑπομονὴ μιᾶς ὀλόκληρης ζωῆς». Αὐτὴ ἡ χαριτολογία, εἶναι γεμάτη ἀλήθεια, ἀλλὰ δὲ μᾶς μαθαίνει σὲ τί ὀφείλονται οἱ χειρονομίες τῶν φρενοπαθῶν.

Ἄραγε τὰ γεγονότα θὰ μᾶς διδάξουν περισσότερα; Αὐτὰ μόνο ἔχουν ἀξία στὶς βιολογικὲς ἐπιστῆμες, καὶ οἱ ὑποθέσεις τῆς μάδας ἀντλοῦν τὸ πιὸ καλὸ μέρος τῆς ἐπιτυχίας τους ἀπὸ τὴ δεξιότητα τοῦ ἐφευρέτη τους.

Οἱ Maupertuis εἶχε διαβλέψει τὴ σχετικότητα τοῦ χρόνου, καθὼς καὶ τὸ ἐνδιαφέρο ποὺ ἔχει γιὰ τὸν γιατρὸν ἡ ἀνατομικὴ τῶν γιγάντιων σωμάτων—ποὺ ἔγινε ἀκριβῶς εὐκαιρία γιὰ νὰ ἀνακαλύψει ὁ Pierre Marie μιὰ περίεργη ὀρρώστεια τῶν ἀνισορρόπων αὐτῶν. Ὡς τόσο ὁ Βολταΐδος τὸν ἐκουνέλιασε πάνω στὰ δυὸ αὐτὰ σημεῖα μέσα στὴ διατριβὴ τοῦ Δρ. Ακακία, μὲ τὸ πνεῦμα ἐκεῖνο ποὺ μᾶς εἶναι γνωστό.

Πρέπει λοιπόν, μιὰ μελέτη τῆς παθολογικῆς τέχνης τῶν φρενοπαθῶν νὰ εἶναι πρὸ ἀπ' ὅλα μιὰ ἀνασυλλογὴ γεγονότων, μὰ γιὰ νὰ εἶναι καταληπτὴ πρέπει γὰ τὴς προτάξουμε τὴ συνοπτικὴ ἔκθεση μερικῶν μορφῶν τῆς Τρέλλας.

Ἡ ἔξυπνάδα ὠρισμένων φρενοβλαβῶν μειώνεται ποσοτικά. Οἱ ἀφρωστοὶ αὐτοὶ δὲ σταθεροποιοῦν καὶ δὲν ἀναπολοῦν πιὰ τὶς ἀναμνήσεις, εἶναι ἀδύ-

νατο νὰ σχηματίσουν νέες συνθέσεις ἵδεων, ἐκφέρουν μὲ δυσχέρεια κρίσεις, ἀκόμη καὶ στοιχειώδεις. Τοὺς δίνονται τὸ ὄνομα τοῦ μανιακοῦ ποὺ ἐφαρμόζεται ἐπίσης καλά στὸ γενικὸ Παραλυτικό, ὅσο καὶ στὸν παληὸ ἀλκοολικό, πολὺ ἀδυνατισμένο διανοητικά. Ἡ ὄνομασία αὐτὴ δίνεται ἀκόμη σὲ μιὰ διμάδα φρενοπαθῶν, ποὺ εἶναι πολὺ διαφορετικοὶ καὶ ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν σ' ἓνα διόλκηρο κεφάλαιο.

Οἱ πρώιμοι τρελλοί, ἡ σχιζοφρενεῖς τοῦ Μπλώϊλερ, μελετοῦνται στὴ Γαλλία μὲ τὴν ὄνομασία : τρελλοί ἀσύμωνοι—ὄνομασία ποὺ τὴν ἔδωκε ὁ Chasslin, γιατὸς τῆς Σαλπετρέρης καὶ ποὺ τοὺς ταιριάζει καλύτερα. Ὁ παρατηρητὴς ποὺ σημειώνει τὴν μιμική τους, τὶς χειρονομίες τους, μένει κατύπληκτος ἀπ' τὴν ἀσυμφωνία ποὺ βασιλεύει ἀνάμεσα στὶς λειτουργίες τοῦ μυαλοῦ τους. Ἡ ἐνότητα τοῦ λογικοῦ τους ἔχει διασπαστεῖ : πρόκειται γιὰ τὴν ἔννοια τῆς οἵας «σχίζω», ποὺ τὴ διάλεξε ὁ Ἐλβετὸς φρενολόγος Μπλώϊλερ.

Οἱ ἀναμνήσεις, ἀντὶ νὰ ἔχουν διαγραφεῖ ἀπὸ τὴν συνείδηση, μένουν ἑμοναχιασμένες καὶ δὲν ἔνωνονται πιὰ σὲ λογικὲς δεσμίδες⁽¹⁾. Ἡ αἰσθηση ἀποφέρει αἰσθήματα, συναισθήσεις ἀντιφατικὲς ἢ τιποτένες. Ἡ στοργὴ τῶν δικῶν τους ἀνθρώπων τοὺς ἀφίνουν ἀδιάφορους ἢ κιδλας δὲν προκαλεῖ παρὰ ἀντιδράσεις ἀντίστροφες: κτυπήματα, δργή, ἀντὶ χάϊδεμα καὶ δείγματα στοργῆς. Αὐτὸς συμβαίνει, γιατὶ ἡ ἐνέργεια τους δὲ βρίσκεται σὲ σχέση μὲ τὶς σκέψεις τους. Μέσα στὸ χάος, ὑπάρχουν ἰδέες καὶ μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν μὲ σύμβολα ἢ μὲ νέες λέξεις ποὺ ἐφευρίσκει ὁ ἀρρωστος. Τὸ κλειδὶ τοῦ αἰνίγματος γιὰ τὴν

(1) Τὸ ἑμονάχιασμα αὐτό, τὸ εἶχε ἡδη ὑποδεῖξει ὁ Σοκενχάουερ στὸ βιβλίο III τοῦ συγγράμματός του «ὁ Κόσμος ὡς θέληση»—Jean Vinchon.

σημασία τῶν λέξεων αὐτῶν τὸ βρίσκουν ὑπομονητικοὶ ἐρευνητές, καὶ ἔχουν δονομάσει τὶς λέξεις νεολογισμούς. Οἱ ἰδέες αὐτές ἀλλάζουν πολὺ λίγο, ἐξ αἰτίας τοῦ ἑμοναχιασμάτος τους, γίνονται ἔμμονες, μονότονες, «στερεότυπες», δηλαδὴ περοῦν ἀπ' τὸ μυαλὸ καὶ ἐκφράζονται πάντα ὑπὸ μιὰ ἀνόλλακτη μορφή. Ὁ κινδύναρχος τόνος τους κάνει νὰ τὶς ταξινομοῦμε μέσα στὶς παραφορές : παραφορὰ καταδίωξης, παραφορὰ μεγαλομανίας, μυστικισμοῦ, ἐρωτικῆς. Οἱ τελευταῖς αὐτές φέρουν σὰν ἓνα εἶδος «ἀποζημίωση» στὶς παληὸς ὀδυνηρὲς ἰδέες, παρουσιάζουν ἓνα κακοήθες εἶδος ἐπούλωσης στὴν πληγὴ τῆς νόησης. Οἱ παραφορές ἔσποῦν κατὰ τὴν διάρκεια πολυάριθμων ὀνειροπαλήσεων, ποὺ ἐπιβάλλονται τυραννικὰ στὴν προσωπικότητα τοῦ ἀρρωστοῦ καὶ μποροῦν νὰ μεταγραφοῦν στὸ χαρτὶ ὑπὸ μορφὴ γραπτῶν ἢ σχεδίων.

Δίπλα στὸν τρελλοὺς μὲ ἀδυνατισμένη διάνοια ἢ σχεδὸν καταργημένη, ὑπάρχει μιὰ σωρεία φρενοπαθῶν, δποὺ ἡ νόηση εἶναι σχετικὰ λίγο βλαμμένη, πίσω ἀπὸ τὴν πρόσοψη τοῦ ἐρεθισμοῦ ἢ τῆς παροδικῆς κοιμάριας, ἀκόμη μάλιστα καὶ πίσω ἀπὸ τὰ χρόνια παραληρήματα. Ἀν οἱ διάφορες αὐτές ἐκδηλώσεις εἶναι διαλείπουσες ἢ λίγο βίαιες, ἀν ὁ ἀσθενὴς δὲν ἔχει κατακυριευθεῖ ἀπὸ τὸν παροξυσμό, εἶναι τότε δυνατὴ μιὰ ἐνέργεια καὶ ανονικοφανής. Ὁ φρενοβλαβής θὰ γράψει καὶ θὰ σχεδιάσει γιὰ παιχνίδι, δπως κάνουν τὰ παιδιά. Ἀλλη φορά, δπως στὸν «Ἀσύμφωνος Τρελλούς», τὸ ἴδιο τὸ παραλήρημα θὰ κατευθύνει τὴν αἰσθητικὴ ἢ τὴν φιλολογικὴ παραγωγή, ἐνδιαφέρουσσα γιατὶ ἔχει γίνει σύμπτωμα τῆς διανοητικῆς διατάραξης.

Δυὸς δροὶ εἶναι ἀπαραίτητοι γιὰ τὴν γραφὴ ἢ τὸ σχέδιο : Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἢ σχετικὴ διατήρηση τῆς φαντασίας σὲ μιὰ διάνοια ἀδυνατισμένη ἢ

«ἀσύμφωνη», ἢ ἔπειτα ἡ δυνατότητα μιᾶς ἐνέργειας μισοθεληματικῆς, ἢ ποὺ νὰ πλησιάζει στὸν ἵντανακλαστικὸν αὐτοματισμό.

Θὰ δοῦμε πῶς ουμπεριφέρονται, πρὸς ὅτι ἀφορᾶ αὐτὴν τὴν κατεύθυνσην οἱ διανοητικοὶ ἄρρωστοι παρανοϊακοὶ (¹) καὶ φαντασιόπληκτοι, μανιακοὶ ἔξημενοι ἢ μελαγχολικοὶ κατάπτωτοι, τοξικομανεῖς.

A'. Παρανοϊακοὶ καὶ πάσχοντες φρεναπάτες

Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς παραφορὲς καταδίωξης, μπαίνουν μέσα σ' αὐτὸν τὸ πλαίσιο. Ή ὑπερωψία προκαλεῖ τὴν δυσπιστίαν καὶ τὴν πίστην στὴν ἔχθρότητα τοῦ περιβάλλοντος, ἀλλὰ ἵσως αὐτὸν νὰ μὴν εἶναι κιόλας πορὰ ἔναν ἐλέττωμα σ' ἕνα ἄτομο ὅχι φρενοπαθές. Γιὰ νὰ σύνδεθεῖ μὲ τὴν τρέλλα, πρέπει ἡ ὀλαζωνία καὶ ἡ δυσπιστία νὰ εἶναι ἡ ἄμεση αἴτια χειρονομιῶν καὶ λόγων ἐπικίνδυνων γιὰ τὸ περιβάλλον. Οἱ παρανοϊακοὶ θὰ βαλθεῖ ἔτσι νὰ κυνηγᾶ τὶς δημόσιες ἀρχὲς μὲ μηνύσεις, μὲ διαμαρτυρίες, μὲ ὑπομνήματα, ποὺ ἢ εἰδικὴ τους φιλολογία ἀξίζει νὰ μελετηθεῖ.

Θὰ κινήσει ἀγωγὲς ποὺ δὲν παίρνουν τέλος καὶ ποὺ εἶναι παράλογες, ἢ ἀπλούστερα θὰ ἀπονέμει ὁ ἴδιος δικαιούνη στὸν ἑαυτόν του, διαν τὰ παθιάρικα αἰσθήματα ποὺ τὸν σπρώχνουν θὰ φθάσουν σὲ μιὰ ἄκρα βιαιότητα, καὶ διαν προστεθοῦν σ' αὐτὰ δ ἔξημένος ἔρωτας, ἢ ζήλεια καὶ ὁ μισικισμός.

Οἱ παρανοϊακοὶ εἶναι συνήθως πολὺ εὐφάντα-

(¹) Μ' ὅλο ποὺ φαίνεται νὰ ἔχει ἐπικρατήσει στὴν Ἐλληνικὴ δρᾶς: παρανοϊκός, προτιμοῦμε τὸ π αρ αν ο ἰ ληνική, καὶ τούτο γιὰ νὰ ἀποφεύγουμε τὴν σύγχιση μεταξὺ τῆς π αρ αν ο σης καὶ τῆς π αρ αν ο ι ας, ποὺ αὐτὴ ἔνδιοφέρει ἔδω.

στος, τὸ ὄρρωστιαρικὸν δμως πάθος του δὲν τοῦ ἐπιτρέπει παρὰ μόνο τὴν ἐνέργεια ποὺ ἔξυπηρετεῖ τὸ ἴδιο αὐτὸν πάθος, ἢ δὲ τέχνη εἶναι πύρα πολὺ ἀνιδιοτελῆς γιὰ ἔναν τέτοιο ἀντικειμενικὸν σκοπό (¹). Αρρωστοὶ λιγώτερο βλαμμένοι, μόνο αὐτοί, θὰ εἶναι ἵκανοι νὰ ἐγκαταλείψουν τὶς ἄμεσες ἐκτελέσεις, καὶ θὰ μᾶς εἶναι δυνατὸ νὰ βροῦμε μέσα στὰ φιλολογικά τους ἢ καλλιτεχνικά τους ἔργα τὰ ἵχνη τῶν βασικῶν τους τάσεων.

Στὴν αὔθουσα τῶν παιχνιδιῶν τοῦ περίφημου φρενοκομείου τῆς Bethleem (²), στὸ Λονδίνο, εἴδαμε μιὰ σειρὰ πίνακες πολὺ παραστατικοὺς τῆς διανοητικῆς κατάστασης τοῦ δημιουργοῦ τους, ποὺ εἶναι ἔνας παρανοϊακός. Οἱ πίνακες αὐτοὶ ἀπεικονίζουν τὸ μῆσος, τὸν ἔρωτα, τὴν προδοσία, τὸ προπατορικὸν ἀμάρτημα. Εἶναι ἀπλόχωρα ζωγραφισμένοι καὶ παρὰ τὶς περιῳρισμένες διαστάσεις τους, φαίνονται σὰ σχέδια τοιχογραφίας.

Τὸ θέμα εἶναι ἀπλό, ἔνα ἢ δυὸ πρόσωπα εὐκολούν συμβολισμοῦ, ὅπως ἡ γυναίκα ἐκείνη, ἢ κακότροπη μέγαιρα, ποὺ κρύβει τὶς ἀπειλές της κάτω ἀπὸ τὴν μάσκα μιᾶς κοκέττας ποὺ χαμογελᾶ. Οἱ καλλιτέχνης εἶναι ἔχυλισμένος ἀπὸ τὸ θέμα του ποὺ ξεχειλίζει ἀπὸ τὸ τελλάρο καὶ παρασύρει τὸ χέρι ποὺ κρατᾶ τὸ χρωστῆρα. Παρὰ τὸ νοσηρὸ ἔρεθισμό, ἢ δύναμη τῆς ἔκφρασης, ποὺ φάνει ἵσαμε κεῖνο ποὺ ἔχουν οἱ γιαπονέζικες θεατρικὲς μάσκες, κάνει ὥστε

(¹) Δὲν μποροῦμε νὰ μὴ σημειώσουμε πῶς γιὰ νὰ ὑποστηρίζει μιὰ σωστὴ θέση ὁ Vinciou καταφεύγει ἔδω σ' ἔνα ἐπιχείρημα ποὺ φυσικὸν τούλαχιστον βρίσκεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴ γενική του γραμμή, ἐφ' ὅσον ἡ «ἀνιδιοτέλεια» θὰ μποροῦσε νὰ συγχίστει μὲ τὴν ἔλλειψη σκοποῦ τῆς τέχνης.

(²) Περίφημο φρενοκομείο τοῦ Λονδίνου: Βηθλεέμ. Τὸ μεταφέρουμε ἔδω κι' ἀλλού μὲ τὴ Λατινική του ὀρθογραφία γιὰ νὰ προληφθεῖ ἡ σύγχιση.

τὰ ἔργα αὐτὰ νὰ παρουσιάζουν ἓνα πραγματικὸ ἐνδιαφέρο.

Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ πίνακες καμωμένους ἀπὸ ἕναν τρελλὸ ποὺ θέλει νὰ ἐκφράσει τὰ παράφρα συναισθήματά του. Μπρὸς σὲ ἄλλους πίνακες, ὅπως αὐτοὶ ποὺ ἔφτιανε ὁ ρωμαντισμὸς μέσα στοὺς δεξύτερους παροξυσμούς του, δὲ διαιπιστώνουμε πιὰ παρὰ τὰ ἀποτελέσματα τῆς παραμόρφωσης τοῦ μυαλοῦ ἀπὸ τὴν περιβάλλουσα φιλολογία, ποὺ ὅτα δημιουργοῦσε τεχνητὰ τὰ ἵδια ἔργα μὲ τὴν παρανοίᾳ. Ἀπὸ αὐτὸ προέρχεται ἡ ταραχὴ ποὺ αἰσθάνεται ὁ ἐπισκέπτης στὸ ἔργαστήριο τοῦ ζωγράφου Antoine Wiertz. Ὁ συμβολισμὸς αὐτοῦ εἶναι ἐπίσης εὔκολος καὶ ἀπαιτεῖ τεράστιους πίνακες μὲ μεγέθη ποὺ δὲ χρησιμοποιεῖ κανείς. Ἐνας πολεμιστὴς ὑψώνεται μὲ τὴ σπάθη στὸ χέρι μπρὸς σ' ἕναν γιγάντιο Πολύφημον μὲ ὑπεροχρικοὺς μῆνις ποὺ ὑπερτερεῖ κατὰ δυὸ φορὲς ψηλάτερα τὸ ἀνάστημα τοῦ ἀντιπάλου του. Ἡ ἀνταρσία τῆς κόλασης, τὰ κατὰ Χριστὸν κόμματα, τὸ λιοντάρι τοῦ Βατεολώ, ὁ Ναπολέων στὴν κόλαση, ἡ ἀποθέωση τῆς Βασιλισσας, ὁ πολιτισμὸς στὸν XX^ο αἰῶνα, δὲν εἶναι παρὰ ἀποδόσεις αἰσθημάτων σὲ παροξυσμό, ἕνῶ ἔνας παράξενος ἔρωτισμὸς ξεσπᾶ στὴν ἀναμονή, τὴν ἀναγνώστρια μυθιστορημάτων, τὸν καθρέπτη τοῦ διαβόλου, πίνακες ποὺ τοὺς βλέπουμε μέσα ἀπὸ ἕνα παραμυθάκι τοῦ τοιχώματος σὲ ὑψος ἀνήλικου ἀντοια, ὅπως τὰ πανοράματα σὲ μουσεῖα χωριανῶν ἐμποροπαντηγύρεων. Οἱ λεξάντες αὐξάνουν ἀκόμη παραπάνω τὴν ταραχὴν μας, γιατὶ μᾶς θυμίζουν ἀκόμη περισσότερο τὴν παραγωγὴ τῶν ἀσθενῶν μας. Σκέψεις σὰν τὶς τρελλῆς τὰ μαλλιά, οργιμένες αὐτοῦ δίκως ταξη. Ὑπερυμνοῦν τὴ δύναμη τοῦ ἀνθρώπου, καταριῶνται τὰ ἀντικείμενα τοῦ μίσους καὶ ἔξυμνοῦν τὸ μέλλον, «φωτισμένο ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη καὶ τὸ σπιριτισμό». Ἡ πόρτα ποὺ μπαίνουμε εἶναι στολισμένη μὲ μιὰ ἐπι-

γραφὴ ποὺ δοξολογεῖ τὴν ὑπεροψία ἀρετὴ ποὺ ἐπιβάλλει τὰ μεγάλα ἔργα καὶ πληγώνει τὴ φιλοτιμία τοῦ «ἄλλου». Πολυάριθμα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Antoine Wiertz μᾶς ἔξηγοῦν τόσο τὸν πίνακες, ὅσο καὶ τὶς λεξάντες του· ἡ αἰσθητικότητά του εἶναι ἀρρωστιάρα, κάποτε περνᾶ κρίσεις ὑπεροβολικῆς συγκίνησης ποὺ τοῦ ἀπαγορεύουν κάθε δράση. Τὸ λογικό του ἀρχίζει νὰ θολώνεται καὶ τὰ παράξενα γράμματα ποὺ γράφει συμφωνοῦν μὲ τὴ ζωγραφική του.

Οπως πολλοὶ ουμαντικοί, εἶναι γυιὸς ἑνὸς ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες ἐκείνους τῆς Αὐτοκρατορείας, ποὺ οἱ ἔξαιρετικὲς περιπέτειές τους, ἔχουν διαταράξει τὸ νευρικό τους σύστημα. Δὲν εἶναι φρενοπαθής. Ἡ ζωγραφική του καὶ τὰ γραπτά του τοῦ ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ, μὰ ἔμεινε ἐν ὃ εν τῶν δρίων τῆς τρέλλας· τὰ ἐπιλησίασε πολὺ κοντά. Ὁ Wiertz ὑπῆρξε ἔνα ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Λουπρόζο, ποὺ τὸν μελέτησε σὲ μιὰ εἰδικὴ μονογραφία στὰ 1897.

Τὰ πλάνα τῶν τεχνικῶν ἔργων, τῶν ἐφευρετῶν τρελλῶν, μποροῦν ἐπίσης νὰ καταταχθοῦν στὶς ἐκδηλώσεις τῆς παρανοίας. Κυνηγοῦν εὐχαρίστως ὡς χίμαιρες τῶν μεγάλων ἀλυτῶν προβλημάτων, ποὺ ἔχουν ὡς τύπο τὸ ἀεικίνητο. Ἐνας ἀρρωστος τοῦ Δρο Series, πραγματικά, μᾶλλον ἀσύμφωνος τρελλὸς παρὰ παρανοϊακός, ἐφευρέτης, ἱχνογραφῶντες πλάνα αὐτοκινήτων καὶ πηδαλειουχούμενα ἀερόστατα γιὰ νὰ ταξειδεψει στὰ ἀστρα. Ὅποδειχνει συνοπτικὰ τὰ μοτέρ καὶ τοὺς ἔλικες. Τὰ ἱκνογραφήματα του διμως, εἶναι ποδὸς ταντὸς ἀξιόλογα γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ ὅπου ἔχει κάνει αὐτὸς—ἐνάντια στὸν κανόνα—μᾶς μεγάλης διακόσμησης, ποὺ τοὺς ἀφαιρεῖ κάθε χαρακτῆρα σχεδιαγράμματος. Ὡρισμένα πλούμιδια : style rocaille (⁽¹⁾) «στερεοτυπωμένα».

(¹) Πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος διακόσμησης ἀπὸ χαλίκωμα τῇ κογχύλᾳ, συνειθέστερα πάνω σὲ φόντο ποὺ παριστάνει

έπαναλαμβάνονται ταυτόχρονα πάνω στὰ μηχανήματα καὶ σ' διεσ τὶς γωνίες τοῦ χαρτοῦ.

Ἡ παρανοῖακὴ σύσταση παράγει τὰ παραληρήματα τῆς καταδίωξης καὶ τῆς μεγαλομανίας, ὅπου μπορεῖ νάρθει νὰ προστεθεῖ ἔνα νέο σύμπτωμα : οἱ φρεναπάτες, ποὺ τροποποιοῦν βαθειὰ τὴν κλινικὴ δῆψη τους. Τὸ ρόλο τῆς φρεναπάτης στὴν ἐμπνευστὴν καλλιτεχνῶν, τὸν ὑπερέβαλλαν πολὺ στὴν ἐποχὴ τοῦ Brière de Boismont κατὰ τὸ 1850. Κατὰ τὸ συγγραφέα αὐτὸν, οἱ ψευδαισθήσεις τῆς δραστηρίας καὶ τῆς ἀκοῆς ἔπρεπε νὰ ἦταν συχνὲς στοὺς ζωγράφους, τοὺς μουσικούς, τοὺς ποιητές. Δὲν ἔπειτε δύως στὴν τρέλλα, γιατὶ αὐτὴ δὲν ἔξαπατοῦσε τοὺς καλλιτέχνες καὶ ἐπανώρθωναν τὶς παρασθήσεις μὲ τὴν βοήθεια τοῦ λογικοῦ.

Δυὸς περίφημα παραδείγματα ἀναφερόντανε γιὰ νὰ τὸ ὑποστηρίξουν αὐτό : ἡ Σοννάτα τοῦ διαβόλου εἶχε ὑπαγορευθεῖ κατ' ὄναρ στὸν Taortíni (¹) : Οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ ποιήματος τοῦ Kubba Khan ἐμπνεύσθηκαν κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπὸ τὸν Coleridge. Ἀκόμη καὶ τὸ πλάνο τῆς «Θείας Κωμῳδίας» φέρεται καὶ αὐτὸς ὡς προϊὸν ἐνὸς παραισθητικοῦ ὄνειρου. Ἐνας μαθητὴς τοῦ Reynolds ζωγράφιζε τριακόσια πορτραΐτα τὸ χρόνο, μόνο μὲ μισὴ ὥρα ἀνάπνηση τοῦ μοντέλλου του, ποὺ τὰ ἀνακαλοῦσε κατ' ἀρέσκεια στὴ μηνή του, ἀτενίζοντας τὴν καρέκλα δπου είχαν καθήσει.

Οἱ Baillarger, ἔνας ἀπὸ τοὺς δασκάλους τῆς Σαλπετριέρης στὴν ἴδια ἐποχή, κατάλαβε τὴν σύγχιση ποὺ ἔφερε μιὰ τέτοια θεωρία καὶ ἐπανέφερε αὐτὲς

βράχους, γοῦβες, σπηλιές κτλ.—σὲ μιανιατοῦρα, φυσικά. Εἰδικότερα τὸ Style rocaille ἀναφέρεται σὲ ὀδισμένη διακόσμηση, ἔπιπλα κτλ. τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου Ιδου-

(¹) Giuseppe Tartini, μουσικοσυνθέτης, βιοτουρόζος βιολονίστας καὶ θεωρητικός, στὸ 180 αἰώνα.

τὶς δῆθεν ψευδαισθήσεις σὲ ἀπλὰ «ὄνειρα», σὲ φαινόμενα μνήμης. Ὁ ἔνδοξος φίλος τοῦ Brière de Boismont, ὁ Ἀλφρέδος de Vigny, κριτίκαρε κι' αὐτὸς τούτη τὴν θεωρία μὲ ἐναν πετυχημένο λόγο, βεβαιώνοντας πῶς : «ἡ ὄνειροπόληση ἦταν παραγωγὸς ἔγγαρίας στοὺς δυνατούς». Ἡ διατύπωση αὐτὴ συμμάζει τὰ δυὸ συστατικά στοιχεῖα τῆς μεγαλοφυΐας : τὴν ἐμπνευστὴν καὶ τὴν ἐνέργεια.

Ἡ ψευδαισθήση στὸν φρενοπαθῆ, μπορεῖ νὰ εἴναι εὔκαιρια ἐνὸς σχεδίου ἢ ἐνὸς ποιήματος, ποὺ ἀναδημιουργεῖ τὸ ὑποτιθέμενο μοντέλλο ἢ ξαναζωντανεύει τὴν ἀνάμνησή του. Τὸ ἴδιο συμβαίνει γιὰ τὶς αὐταπάτες, γιὰ τὶς παθολογικὲς πλάνες τοῦ παραιοῖακοῦ ποὺ δὲν ἔχει πάθει ἀπὸ ψευδαισθήσεις. Ὁ Champfleury στοὺς «ἔκκεντρικούς του», ἔδωσε τὸν τύπο ἐνὸς κάποιου Berbiguier, ποὺ ἐπὶ μακρὸν θεωροῦσε τὸν ἔαυτό του καταδιωκόμενο ἀπὸ διαβολάκια, καὶ ποὺ γιὰ νὰ τὰ μασκαρέψει ἔγραψε στὰ 1820 ἐνα σύγγραμμα σὲ τρεῖς τόμους. Ἔπειτε νὰ δεῖξει στὸ κοινὸ τὸ ποστραῖτο τῶν Φαρφαντέ, δπως ἀποκαλοῦσε τὰ διαβολάκια, καὶ ἀνάθεσε στὸν Langlumé, τὸ λιθογράφο τῆς μόδας, τὴν δουλειὰ αὐτῆς. Τὰ ζωγράφισε μὲ χαρακτηριστικὰ ποὺ τὰ δανείστηκε ἀπὸ τὴν λαϊκὴ παράδοση, δπως δὲ καλὸς διάβολος τοῦ Guignol (¹) μέσα σ' ἐνα πλαίσιο ἐμβλήματα ἀπλοϊκά, δπου φιγούραρε καὶ τὸ τηλεγραφικὸ μηχάνημα τοῦ ἐφευρέτη Chapple. Τὸ μηχάνημα αὐτὸς γιὰ τὸν Berbiguier θὰ παράσταινε τὸ μέσο ποὺ μεταχειρίζοντοσαν οἱ ἔχθροι του γιὰ νὰ μεταβιβάσουν ἀπὸ μακρὸν τὰ ἀνομήματά τους. Ὁ ἀσύρματος τηλέγραφος παίζει τὸν ἴδιο ρόλο μέσα στὰ παραληρήματα τῶν μοντέρνων φρενοπαθῶν.

Ἄπατηλές εἰκόνες μέσα στὶς τολύπες τοῦ ἀχνοῦ, στὸ γλίστριμα τοῦ φωτὸς ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ φύλλα

(¹) Τοῦ Γάλλου καραγκιόζη

τῶν δένδρων στὸν καλὺν τοῦ σιγαρέττου, ἀναπαριστάνονται δρκετὰ συχνὰ ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους μας, ἀλλὰ μὲ μιὰ ἀπλοῦκότητα ἀτεχνη, ποὺ τοὺς ἀφαιρεῖ πάντα τὴν δύναμή τους. Ποτὲ αὐτὲς—ἐφ' ὅσον ἔσαιρον με—δὲν ἔφθασαν στὴ δύναμη τῆς ἔκφρασης ποὺ βρήκαμε στὶς ζωγραφίες τῶν γιαπωνέζικων λευκωμάτων τοῦ 18ου αἰῶνα, ὅπου δὲ χαράκτης τῆς κινέζικης μελάνης, μιμούμενος τὸ μούχωμα τοῦ χειμωνιάτικου σούρουπου, μᾶς προδιαμέτει γιὰ τὴν ἀνησυχία, μὲ τὴν ἀφορμὴ μιᾶς σκουύπας κάτω ἀπὸ μιὰ παληὰ σκεπὴ κάπνιας καλύβας, ἢ ἐνδὲ φροντιστικοῦ ποὺ τὸ φουσκώνει δὲρας καὶ ποὺ ἀνεμοδέρνεται ἀπὸ μιὰ μυστηριώδικη ζωὴ. Οἱ φρενοπαθεῖς ποὺ ζωγραφίζουν αὐταπάτες εἶναι γενικὰ μυστικιστὲς καὶ ἐρωτικανεῖς παρόφοροι. Βούσκουν μέσα σ' αὐτὲς τὸ Σατανᾶ, τὴν Παναγία, τὸν Ἰωάννα δὲ "Ἄρκ ή φαντασίες μιᾶς διαφορετικῆς κατηγορίας, καὶ πιὸ δύσκολο νὰ τὶς περιγράψει κανείς.

B'.—Μανιακοὶ σὲ παροξυσμὸ

καὶ μελαγχολικοὶ σὲ κατάπτωση

Οἱ ἔξημένος μανιακός, ἀρρώστος μὲ σκέψη καὶ μὲ χειρονομίες ἀστατες, μὲ ἀκανονικὴ εὐθυμία, μὲ ἀδιάκοπη εἰρωνία, σκορπᾶ τὰ λόγια του καὶ τὰ γραπτά του σὲ ἡχηρὲς δμοιοκαταληξίες καὶ μὲ λογοπαίγνια ποὺ θὰ διαβάσει κανεὶς τὰ δείγματά τους. Ἐπίσης, ζωγραφίζει εὐχαρίστως. Τὰ σχέδια του μὲ ἀνισες ἐπιτυχίες, κοσμοῦν πιὸ συχνὰ τοὺς τοίχους παρὰ τὸ χαρτί. Διατεθμένος γιὰ τὴν μεγαλομανία, ἀναπαριστᾶ τὸν ἔαντό του μὲ στολὴν βασιλέα ἢ βασιλίσσας, μὲ τὴ συνοπτικὴ ἀπεικόνιση ἐνὸς στέμματος. Τὰ σχέδια του εἶναι ἐπίσης ἐρωτισμοί καὶ κοπόλογα, καὶ οἱ ἐπιγραφές του, ἀσελγες ἢ θεαλιστικές, θυμίζουν τὰ ἀποχωρητήρια τῶν σχολείων ἢ τοὺς στρατῶνα. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις, τὰ σχέδια τῶν μανιακῶν δὲν εἶναι παρὰ ἔνα σύνολο γραμμές, κη-

λίδες ἐλάχιστα ταχτοποιημένες καὶ σπάνια διακοσμητικές. Ἡ ἀκαδαμαρσία, τὸ ἀτέλειωτο, ἐκφράζουν τὴν ἀπόδραση τῆς σκέψης ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀστραπὴν μᾶς Ἰδέας ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ τὴν πιάσει ἡ πάρα πολὺ ἀσταθῆς προσοχῆ.

Οἱ μελαγχολικοὶ ἔπεισμένοι, δὲν ἰχνογραφοῦν σχεδὸν ποτέ, ἀλλὰ γράφουν κάποτε, πρὸ παντὸς δταν εἶναι ἐλάχιστα προσβλημένοι. Θὰ ἐπανέλθουμε σ' αὐτούς.

Τεξικομανεῖς

Ο τίτλος στὴν παράγραφο αὐτῆς, θυμίζει τρία δόντια: Τὸν "Ἐδγαρ Πόε⁽¹⁾", τὸν Μποντλέρ⁽²⁾ καὶ τὸν Θωμᾶ de Quincey, καὶ γιὰ μᾶς τοὺς παριζιάνους τὴν λέσχη τῶν χασισοποτῶν στὰ παληὰ σαλόνια τῆς Le-Saint Louis.

"Οταν ἡ τοξικομανία προκαλεῖ μιὰ σοβαρὴ δηλητηρίαση, εἴτε αὐτὴ δφείλεται στὸ ἀλκοόλ, εἴτε στὸν αἰθέρα, στὴ μορφίνη, στὴν κοκαΐνη, στὸ χασίς, τὸ σεγο τέχνης εἴναι αἰδόνατο⁽³⁾.

Οἱ φυσικὲς ταραχές, πλάνες τῆς δρασης, ἀδεξιότητα, τρεμούλα, ἔρχονται καὶ προστίθενται στὴν καταρράκωση καὶ στὴ σύγκιση τῆς διάνοιας. Τὸ ἴδιο συμβαίνει, καὶ μάλιστα ἀδεράπευτα, στὶς ρρόνιες μορφὲς αὐτῶν τῶν δηλητηριάσεων.

Μιὰ τρεχούμενη κοινὴ γνώμη θέλει καλὰ καὶ σώνει νὰ εἶναι πιὸ εύκολη ἡ διυνοητικὴ ἢ κιλλιτε-

(1) Edgar Poe, Ἀμερικάνος μεγάλος ποιητὴς καὶ συγγραφέας τοῦ περασμένου αἰῶνα. Στὰ ρωμαϊκὰ εἶναι μεταφρασμένος. Οἱ «Παράξενες ἴστορίες» τοῦ Κόρακα.

(2) Ο περισσότερο μεταφρασμένος Γάλλος ποιητὴς στὰ ρωμαϊκά. «Τὰ ἄνθη τοῦ κακού» σὲ λίγο πολὺ ἀφτερές ἐκδόσεις, μεταφραστικὰ μεταξὺ ἀλλου τόσο ἀπὸ τὸν Γ. Σημηριώτη, ὃσο ἀπὸ τὸν Τέλλο Αγρο, Κλ. Παράσχο, καὶ τελευταῖα ἀπὸ τὸν Μανώλη Κανελῆ.

(3) Υπογραμμισμένο ἀπὸ μᾶς.

χνική παραγωγή στις ἑλλαφρέες ή συμπτωματικές μορφές τῆς πάθησης αὐτῆς. Σ' αὐτὸ διάρκειαν τοῦ Μποντέλερ εἶπε τὴ γνώμη του μέσα στοὺς «Τεχνητοὺς Παραδεισους». Θὰ τὴν συμπληρώσουμε μὲ τὰ ψυχολογικὰ σχόλια τοῦ συγχρόνου του Moreau de Tours, πάνω στὸ χριστιανικό. Ὁ συγγραφέας αὐτὸς θεωρεῖ διὰ τὸ πάραχον δυὸ ψυχικές ζωῆς στὸν ὑγειὴν ἀνθρώπῳ ή μιὰ προκύπτει ἀπ' τὶς σχέσεις του μὲ τὸν ἔξωτερικὸ κόσμο, ή ἄλλη εἶναι ή ἀντανάκλαση τοῦ κόσμου αὐτοῦ. Τροφοδοτεῖται ἀπὸ τὸ ἴδιο ὑλικό, διακρίνεται διῶρις γιατὶ ἔξελίσσεται κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὑπνου. Τὸ χασίς φέρονται στὸ φῶς τῆς συνείδησης αὐτὴ τὴ δεύτερη ζωὴ, ποὺ παραγέται «ὅπως τὰ ὅνειρα μιᾶς ταραγμένης νύχτας» καὶ τὴν ἐγκαθιδρύει στὴ θέση τῆς πρώτης. Ἔτσι, ή δεύτερη αὐτὴ ζωὴ κατευθύνεται ἀσχηματικὸ μὲταβολὴν, ποὺ διλένει καὶ περισσότερο παραπαίει, καὶ ποὺ ή ἀδυναμία τῆς βούσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἔξαψη τῆς φαντασίας καὶ τῆς μνήμης. Ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου συγχέεται ἐξ αἰτίας τοῦ διὰ εἶναι εὔθυναστη, ή ἔννοια τοῦ χώρου γίνεται λιγώτερο ἀκριβῆς, παρὰ τὸν ἔλεγχο τῆς δρασῆς. Οἱ ψευτοϊδέες ἔναλλοσσονται μὲ τὶς πραγματικές, γιατὶ ή σωστὴ κρίση ἔρχεται σὲ διαλείποντα διαστήματα. Ὁ παρατηρητής, παραβρίσκεται στὸ σύνολο σὲ μιὰ ἀποσύνθεση τῆς νόησης, ἀρκετὰ δύοισι μὲ τὸ ἀσύμφωνο ποὺ παρατηρεῖται στοὺς σχιζοφρενεῖς. Τὰ ἰχνογραφήματα ἀναπαράγοντα τὰ ἴδια φανταστικὰ δράματα, τὰ ἴδια ἀφηγημένα σύμβολα, τὰ ἴδια ἔξωφρενικὰ ἀραβουργήματα καὶ χρώματα.

Οἱ Théophile Gautier (⁽¹⁾), ζωγράφισε τοὺς δραματισμούς του κατὰ τὴ διάρκεια ἐνὸς μεθυσιοῦ ἀπὸ χασίς. Ἔνας φύλος του γιατὸς καθισμένος στὸ

(¹) Θεόφιλ. Γκωτιέ : Γάλλος ποιητής καὶ κριτικός τοῦ περιστερούντος αἰώνα, ποὺ ἔπαιξε ἐναντίον τοὺς σημαντικώτερούς ρόλους στὴν ἐπικράτηση τῆς Ρωμαντικῆς Σχολῆς.

πιάνο τοῦ φαίνεται ντυμένος σὰν Τοῦρκος μὲ ἔναν ψήλιο καταμεσῆς στὴ οράχη του. «Οἱ νότες ἀναπαριστάνονται σὰ νὰ ἕεφεύγουν ἀπὸ τὰ πλῆκτρα ὡς εἴδος ἀδράκτια καὶ ἐλικοειδῆ ποὺ στριφογυρνοῦν ἰδιότροπα σὰν τιμπουσόνια». Ἔνα σκίτσο, παρασταίνει μιὰ λοκομοτίβα μὲ κεφάλι δράκου ποὺ φτύνει φλόγες, καὶ μὲ πόδια ποὺ τὰ ἀπαρτίζουν ὁρόδες καὶ τροχαλίες. Ἔνα ἄλλο σκίτσο εἶναι πορτραΐτο ἐνὸς «φαρφαντὲ» μικροῦ διαβόλου ποὺ κάνει τὰ ἔμιάρια νὰ τρίζουν.

Ἡ ιστορία τοῦ χασισιοῦ εἶναι ή ἴδια μὲ δλες τὶς δηλητηριασίες. Ἰδιαίτερο τῆς γνώρισμα εἶναι ὁ ἔξωφρενικὸς χαρακτῆρας της, ποὺ τὸν καλλιεργοῦν οἱ ἀνθρώποι τῶν γραμμάτων καὶ ποὺ δίχως ἄλλο τὸν ἔξωφραίζουν. Τὸ ἀνακάτωμα τῆς ὀνειρώδης ζωῆς, μὲ τὴν πραγματικὴ ζωὴ ἔξαλείφει τὶς γνώσεις τῆς ἀναλογίας καὶ τῶν ἀξιῶν, καὶ δὲν ἐπιτρέπει παρὰ μόνο μιὰ ἐνέργεια ἔκπαρση καὶ κακὰ ἐφαρμοσμένη. Οἱ τοικομανεῖς βάζουν μὲ τὸ νοῦ τους ἔνα σωρὸ σχέδια ποὺ δὲν τὰ ἐκτελοῦν ποτέ. Ἡ καμτσικιά ποὺ δίνει ή μύηση στὰ φάρμακα, μπορεῖ νὰ ἔδωσε μερικὰ ἔργα τέχνης ὅπως τὸ Κακεμονό «ποὺ ζωγραφίστηκε μέσα στὸν καπνὸ τοῦ Saké» ή τὴ συλλογὴ τῶν σκίτσων Κεϊσάι Γεϊσέν, ποὺ τιλοφορεῖται «σκίτσα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ βρίσκει τὸ θόρρος μέσα στὸ φλιτζάνι του», ή περίπτωση ὅμως τοῦ τελευταίου αὐτοῦ καλλιτέχνη μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς κανόνας. Ἡ περίσσος τῆς ἐνεργητικότητάς του ἥτανε βραχεία, καὶ σύντομα ἀφῆσε νὰ τὸν παρασύρει η ζωὴ τοῦ δνείδου ποὺν ἀπὸ τὴν τελικὴ κατάπτωση. Τότε, ή διανοητικὴ ἔξασθλένηση, ή φρενοπάθεια, κυριεύουν τὸ μυαλό του μὲ περιόδους συγχιμένης ταραχῆς, καὶ σύμφωνα μὲ τὸ λόγο τοῦ Lautent Tailhade μέσα στὸ «Μαῦρο Εἶδωλο», ὁ ἀρωστος μένει γιὰ πάντα ἀποκλεισμένος ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη δράση.

Οι παράφρωνες καὶ οἱ πτω-
χοὶ τῷ πνεύματι

Οἱ παράφρονες, καὶ πρὸ παντὸς οἱ γενικοὶ Παραλυτικοί, ἔξακολοινθοῦν νὰ γράφουν, νὰ μουντζουρώνουν, νὸ ἵχνογραφοῦν κατὰ ἔνα μᾶλλον καὶ ἡτού μακρόχρονο διάστημα· μετὰ τὴν ἀρχὴν τῆς ἀρρώστειας ἀνάλογα μὲ τὸ βαθμὸν τῆς προηγούμενης παραγωγῆς τους, ποὺ ἐπιτρέπει μιὰ σχετικὴ ἀντίσταση.

Τὰ ἔργα τους, ἀπὸ πρώτη ὅψη, μοιάζουν μὲ τὰ ἔργα τῶν μανιακῶν ποὺ ἔχουν τὴν ἴδια ἀκαταστασία καὶ τὴν ἴδια βρωμιά. Καμμιὰ φορά, οἱ γραμμὲς ἔσκεπταζουν τὴν συμπτωματικὴ τρεμούλα τῆς ἀρρώστειας, πρὸ παντὸς ὅταν ἔχουν ζωγραφιστὰ κατ’ ἐντολὴ τοῦ γιατροῦ, τὸ ἴδιο δὲ συμβαίνει ἐπίσης καὶ μὲ τὰ χονδροειδέστατα λάθη ποὺ μᾶς γνωρίζουν τὸ μέτρον ιῆς διανοητικῆς ἔξαδυντάσης.

Ἐνας, γενικά, παράλυτος, ποὺ τὸν νοσηλεύσαμε, εἶχε διατήρησει ἀναμνήσεις τοῦ ἐπαγγέλματός του, ποὺ ἦταν ἡ διακόσμηση, καὶ μποροῦσε νὰ ξαναφτιάνει σχέδια καιμωμένα ἄλλη φορά, μὲ δόλο ποὺ φανερώντατε ἀνίκανος νὰ δημιουργήσει νέα. Ἐνας ἄλλος ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ τὸν κελέτησαν, οἱ Rogues de Fursac καὶ ὁ Capgras, ἔξακολοινθοῦντες νὰ σκιτσάρει ἔκφραστικὰ κεφάλια, σωστὰ στὸ σύνολό τους καὶ στὶς λεπτομέρειες. Ἔτσι ἀγαπαράστησε ἔνα δραμα σὲ μιὰ σύνθεση, ποὺ εἶναι ἡ καλύτερη τοῦ εἴδους αὐτοῦ. Μιὰ μέρα δύμως, ἡ ἵκανότητα αὐτὴ τοῦ νὰ σκιτσάρει κατάπεσε ἀπότομα. Ἐκτέλεσε ἀκόμη μερικὰ σχέδια «στερεότυπα», ἀδέξια καὶ δίχως ἔκφραση, καὶ ἐπειτα ἀπὸ λίγο ἔπαιψε νὰ ἐργάζεται. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι δὲ ἀρρώστος αὐτός, παλῆδος ὑπάλληλος τῆς Ἐφορείας, εἶχε λησμονήσει τὴν ἀριθμητικὴ πολὺ πιὸ πρὸ τὴν ἵχνογραφία, ποὺ ἵσως νὰ εἶχε γι’ αὐτὸν μιὰ ἔμφυτη κλίση. Μιὰ ἀνάλογη παρατήρηση ἔγινε καὶ σ’ ἔνα μουσικοσυνθέτη ποὺ ἔγινε

γενικὰ παράλυτος, ἀλλ’ ὅμως δὲν φέρνει παραπάνω τὴν λύση τοῦ ποιοβλήματος τοῦ ἔμφυτου τῶν καλλιτεχνικῶν διαδέσεων. Ἡ διατήρηση σύντη τῶν καλλιτεχνικῶν ἱκανοτήτων, παρὰ τὴν παρανοητικὴ ἔξασθενηση, παραμένει ἐξ ἄλλου μιὰ ἔξαιρεση. Κανόνας εἶναι τὸ δτὶ ἡ ἀκατονοησία τῶν ἔργων τῶν γενικῶν παράλυτων εἶναι τὸ τεκμήριο τῆς κατάπτωσής τους.

Ἡ παραγωγὴ τῶν πτωχῶν τῷ πνεύμοτι ἥλιθιοι, βλάκες, ἐπιληπτικοί, διανοητικὰ ἔξασθενισμένοι, πλησιάζει τὴν παραλογὴ τῶν παραφρόνων. Ἀλλὰ μὲ ἔναν τόνο πιὸ παιδαριώδη ἀπὸ παραφρόνων. Στοὺς ἐπιληπτικοὺς ἡ ἀναπαράσταση ἀπὸ σκηνῆς βίας ἢ μυστικιστικὰ ἐμβλήματα μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπανεύρουμε στὰ σχέδια δυὸ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα αὐτῶν τῶν ἁσμενῶν, τὴν κτηνωδία καὶ τὴν θρησκοληψία.

Σὲ σκάνιες περιπτώσεις τὰ ἔργα τῶν ἄλλων πτωχῶν τῷ πνεύματι τὰ ἔχουν μιὰ χαοτικότητα εὐήθεια ποὺ τὰ πλησιάζει στὴ λαϊκὴ τέχνη. Ἐνας ἀπ’ αὐτοὺς ἐπλασε ἔναν Ἡρακλῆ μὲ τὸ λιοντάρι του. Τὰ μάτια τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ θηρίου μὲ ἐγκολμένα μικρὰ κοκκαλάκια δίνουν μιὰ πραγματικὴ ἐντύπωση προσπάθειας καὶ φόβου. (Ἡ σύνθεση αὐτὴ εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια οἰκογένεια ποὺ ἀνήκονταν τὰ δοκίμια τῶν τσοπάνηδων πάνω σὲ μπαστούνια ἢ σὲ ταμπακέρες, ποὺ τὰ μαζεύουν οἱ συλλέκτες. Ἄλλες φορὲς πάλι ἡ γλυπτικὴ αὐτὴ πλησιάζει στὰ ἔργα τῶν μαύρων ἢ τῶν πολυνησίων.

Καὶ δλοὺς τοὺς παρανοϊκοὺς φενοπαθεῖς καὶ τοὺς πάσχοντας ἀπὸ φρεναπάτες μανιακοὶ ἔξημένοι ἢ μελαγχολικοὶ σὲ κατάπτωση τοξικομανεῖς παράφρονος πτωχοὶ τῷ πνεύματι τὰ σημεῖα τῆς διανοητικῆς ἀκαταστασίας ἐπανευρίσκοντας στὰ γραπτὰ καὶ στὰ σχέδια. Ἡ ἀρρώστιαρικὴ ὀλαζωνεία καὶ ἡ δυσπιστία, ἀρρώστες καὶ οἱ δύο, τῶν παρανοϊακῶν, ἡ ἀκαταστασία καὶ ἡ ἔξατμιση τῶν ὕπαρχων τοῦ μανιακοῦ, ἡ διανοητικὴ ἔξασθενηση τοῦ παραφρογα, δίνουν ἀφορ-

μὴ σὲ ἔργα βίαια, σὲ παραφροσυνομανεία, η ἀσυνάρτητα η ἀδέξια καὶ ἀκαταλόγιστα.

Στοὺς τοξικομανεῖς, καὶ ποὸ παντὸς στοὺς χασισπότες, η ἐπιδρομὴ ποὺ κάνει στὴ διανόηση η ζωὴ τοῦ ὄντος εἶναι η αἰτία γιὰ τὰ φανταστικά τους σχέδια, ποὺ μᾶς δίνουν τὸ μέτρο στὶς δυνατότητας τῆς φαντασίας τῆς ἔγκαταλειμένη; στὸ ίδιο τὸν ἔαυτό της.

Ἐννοεῖται βέβαια, ὅτι οἱ προγενέστερες διαθέσεις, καλλιεργημένες ἀπὸ τὴν ἔξασκηση τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν, ἐπίζοῦν μέσα στὰ πλαίσια τοῦ παραληρήματος καὶ τῆς διανοητικῆς κατάπτωσης ἐνα ποισμένο σημεῖο. Ὅσο γιὰ τὰ ἔξαιρετικὰ ἔργα τῶν ἀπλοϊκῶν, μακροσμένων συγγενῶν τῶν λαϊκῶν τεχνητῶν η πρωτογόνων, τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι ἀποτέλεσμα ὅρων ἐπίσης σπάνιων καὶ θὰ ήταν παράλογο νὰ μπερδέψει κανεὶς ἀνάμεσα στοὺς ὅρους αὐτοὺς τὴ φτώχεια τῆς νόησής τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΠΑΘΟΛΟΓΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΣΥΜΦΩΝΗ ΤΡΕΛΛΑ

Οἱ ἀσύμφωνοι τρελλοὶ ἀντιπροσωπεύουν παραπάνω ἀπὸ τὰ δυὸ τρίτα τῶν φρενοπαθῶν συγγραφέων η τῶν ζωγράφων. Σ' αὐτὸὺς δὲν ὑπάρχει πιὰ ἐναλλαγὴ τῆς ζωῆς, ὅπως στοὺς χασισπότες τοῦ Moreau de Tours, ἀλλὰ η τυραννικὴ καὶ ὀριστικὴ ἡγεμονία τῆς ζωῆς τοῦ ὄντος, ποὺ δὲν ἀνέχεται πιὰ παρὰ μόνο σπάνιες ἐπαφὲς μὲ τὴν πραγματικότητα.

Μπορεῖ νὰ πιστεύει κανεὶς προκαταβολικὰ ὅτι η ζωὴ αὐτὴ τοῦ ὄντος, δίχως τὴν ποδιγέτηση τῆς θέλησης, εἶναι μιὰ αὐτόματη ζωὴ. Οἱ διμάδες τῶν ἰδεῶν βρίσκονται ἔμοναχασμένες μέσα στοὺς κόλπους τῆς διανοητικῆς καταῷρεύσεως καὶ δὲν ὀθυῦν παρὰ σὲ μιὰ ἐνεργητικότητα μέσα περιῳσμένη στὴν ἔκφρασή τους τὴν ἔκφραση μὲ τὴ γλῶσσα, τὴ γραφή, τὸ σχέδιο, μὲ μορφὲς γενικὰ σκοτεινές, δταν δὲν τῆς ἐναντιώνεται η ἀσυμφωνία. Ἀφοῦ πλησιάσαμε τὴν περίπτωση αὐτὴ μὲ τὴν περίπτωση τῶν τοξικομονῶν, θὰ παραλληλήσουμε τῶρα τὸν αὐτοματισμὸν αὐτὸν μὲ τὸν αὐτοματισμὸν τοῦ μέντιου καὶ τοῦ παράφορου μυστικισμοῦ. Τὸ ὄντος ποὺ τοῦ μοιάζουν οἱ ἐκτάσεις τοῦ μυστικιστικοῦ παραληρήματος καὶ η κατάσταση τῆς καταληψίας τοῦ μέντιου μπορεῖ νὰ ἐμπνεύσει τὸν ποιητὴ η τοῦ καλλιτέχνη τὸν ἐπεξεργαζόμενο ἀναμνήσεις ποὺ τὸ προϊόν τους ξαφνιάζει γιατὶ ἔφενύγει ἀπ' τὸν ἔρωτα δταν διαρκεῖ η ἐγρήγορση. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ἐμπνευσῆς παρουσιάζει τὴν ἀνώτερη μορφὴ τοῦ αὐτοματισμοῦ. Ἔτοι η ἐμπνευση παίρνει τὴ θέση τους στὴ σειρὰ τῶν ψυχικῶν πράξεων ποὺ λέγονται κανονικές, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ μαθηματικοῦ ποὺ προσπαθεῖ μάταια νὰ λύσει ἐνα-

πρόβλημα ἀποκοινωνίας καὶ βρίσκει φυσικὰ τὴν λύσην δταν ξυπνήσει. Παρατηρήσαμε στά 1920 δ Laignel la Vastine κ' ἐγώ μιὰ περίεργη ἔκδήλωση αὐτοματικῆς γλυπτικῆς σὲ μιὰ μυστικίστρια παράφορη ἐπαγγελματία γλύπτρια. Ή γυναίκα αὐτὴ ποὺ τῆς δώσαμε τὸ δνομα Συλβία, εἶχε κάνει ἔνα ὀλόγλυφο μᾶς Παναγίας, καὶ πίστευε πώς ή συνείδησή της καὶ ή θέλησή της δὲν είχαν ἐπέμβει στὴν πράξη της. Στὴν πραγματικότητα ή ἔφενα στὶς ἀναμνήσεις της ποὺ κάναμε μαζύ της κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς ἐπισταμένης ἀνάλυσης, μᾶς ἐπέτρεψε νὰ ἀνακαλύψουμε δτι τὸ ὀλόγλυφο αὐτὸν ἔγινε ἐπειτα ἀπὸ ἔνα τάμα ποὺ ἔκανε ἀπὸ τότε ποὺ εἶχε ἀκούσει ἔνα κήρυγμα γιὰ τὴν Παναγία, καὶ δτι ἐπὶ πολὺν καιρὸν τῆς στείχιων τὴν σκέψη ή ἀπασχόληση νὰ πραγματοποιήσει τὸ τάμα αὐτό. Ή Συλβία ἔν αγνοία της εἶχε κάνει δ.τι καὶ δι μαθηματικός, ἀλλὰ δταν βρισκότανε ξυπνή, δὲ οὐτοματισμός της ἦτανε πιὸ ἀναπτυγμένος, ταυτόχρονα ἐγκεφαλικός καὶ χειρονακτικός, δπως τὸ ἐπέτρεψε ή προηγούμενη καλλιτεχνική της ἀνάπτυξη. Στὸν καιρὸν τοῦ Σαρκῶ, ή σχολὴ τῆς Σαλπετριέρης δίδασκε δτι ή περισυλλογὴ τῆς συνείδησης πάνω σ' ἔνα καὶ μόνο ἀντικείμενο μπορεῖ νὰ προκαλέσει τὴν ὑπνωση καὶ τὴν αὐτοματική της ἐνεργητικότητα. Τὰ μέντιον προστρέχουν στὴ μέθοδο αὐτὴ γιὰ νὰ κάνουν τὰ σχέδια ή τὰ γραπτά τους ἔργα, πολλὰ δμως τέτοια μέντιον σταματοῦν στὸ δρόμο καὶ δὲν προχωροῦν ὡς τὴν ὑπνωση. Τὰ σχέδια τοῦ Σαρδοῦ, οἱ πολεμικὲς εἰκόνες τῆς δεσποινίδος Σμίθ, οἱ παράξενες συνθέσεις ποὺ δημοσίευσε δ «Ασκληπιός» στά 1913 (ὅπου οἱ εἰκόνες σαλατοποιοῦνται τελείως), εἶναι δείγματα τῶν ἵχνογραφιῶν αὐτῶν ποὺ πλησιάζουν στὶς ἵχνογραφίες τῶν ἀσύμφωνων τρελλῶν ποὺ λόγω τῶν λεπτομερειῶν, τῆς διακοσμητικῆς προκατάληψης καὶ τοῦ σκοτεινοῦ συμβολισμοῦ δὲν ἔχωρίζουν ἀπὸ αὐτά, παρὰ μόνο στὴ διαφορὰ τῆς ψυχολογίας ἐκείνων ποὺ

τὰ ἔκαναν. "Ἄλλοι ἀπὸ αὐτοὺς ξεμοναχιάστηκαν θεληματικὰ ἀπὸ τὸν κόσμο, γιὰ δσο βαστοῦν τὰ σπιριτιστικά τους ἔργα, ἐνῶ οἱ «ἀσύμφωνοι τρελλοί» ξεμοναχιάστηκαν μὲ τὴν ἀρρώστεια. Ή δμοιότητα τῶν γεγονότων, παρὰ τὴν διαφορὰ αὐτῆς, ἐπιτρέπει τὴ κρήση τοῦ προσδιοριστικοῦ: αὐτὸν μα τι κοινά στὰ σπιριτιστικὰ ἔργα, καθὼς καὶ στὰ ἀσύμφωνα ποὺ καὶ τὰ μὲν καὶ τὰ δὲ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὰ ἔργα τῶν τοξικομανῶν. Οἱ καταστάσεις ἀσυναισθησίας τοῦ μυστικιστικοῦ παραληρήματος εἶναι ἐπίσης τόσο δμοιες μὲ τὴν καταληψία τῶν μέντιον, ὥστε μποροῦν νὰ συνεννοθοῦν μαζύ τους σὲ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ περιγραφή. Ό άσύμφωνος τρελλὸς χρησιμοποιεῖ τὴν εἰδικὴ αὐτόματη ἐνεργητικότητά του στὴν ὑπηρεσία τῆς φαντασίας του, μὲ μιὰ παράξενη ἔνταση, ἀφοῦ οἱ εἰκόνες ποὺ δημιουργεῖ θεωροῦνται ὡς ψευδαισθήσεις. Ας ἔξετασουμε ἔναν αὐτοματικὸν μέσον μέσα σ' αὐτές τὶς φρεναπάτες. Ή Ίουλία, παληὰ δασκάλα, κάνει περίπατο κάτω ἀπὸ τὰ δένδρα τοῦ κήπου. Παίζει ζωηρὰ τὸ πρόσωπό της, σηκώνει τὸ κεφάλι της, μιλεῖ καὶ χειρονομεῖ μὲ χεῦλη ποὺ τὰ μισοανοίγει ἔνα χαμόγελο. Ξαφνικά γυρνᾶ τὸ κεφάλι της ἔξερενισμένη, καὶ μὲ ἔνα ζωηρὸ κίνημα κάνει σὰ ν' ἀποσπρώχνει κάποιο χέρι ποὺ τὴν ἀγγίζει. "Επειτα ξαναπαίρνει τὸ χαμόγελο της καὶ κυττάζει πάλι τὴν κορφὴ τῶν δέντρων. Παίζει μιὰ κωμῳδία πολύτροπη καὶ ἔξεζητημένη μὲ κομπάρσους ποὺ ἐμεῖς δὲν τοὺς βλέπουμε: ἀς τὴν ἀκούσουμε. Ό κυριώτερος ἀπὸ αὐτοὺς εἶναι ἔνα παράξενο ἀτομο σύγχυση σ' ἔνα καὶ τὸ αὐτὸν πρόσωπο τοῦ πατέρα της καὶ τῆς μητέρας της, ποὺ πέθαναν ἀπὸ πολὺν καιρὸν καὶ ποὺ «ἀναστήθηκαν» μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ τοῦ «Μπαμπά-Μαμάκα» ξαναγίνεται ή ίδια μικρὸ κοριτσάκι. Ό «Μπαμπάκας-Μαμάκα» συμμερίζεται τὴ ζωὴ τῆς Ίουλίας, ὑποφέρει μαζύ της μαρτύρια, δέχεται θυσαυροῦν ἀπίστευτους κι' ἀπίστευτες τιμές,

ποραπονιέται τέλος, γιὰ μυστηριώδικες ἔρωτιάρικες ἀπόπειρες, ποὺ μᾶς κι' ἀποικονίζει αὐτή σὲ μιὰ γλῶσσα ἐφευρημένη γιὰ τὸ δράμα της. Ἡ ἄροωστή μας φαίνεται διὰ βλέπει τὸν «Πατεράκη-Μαμάκα» στὴν κορφὴ τῶν δέντρων, δπως εἶναι τὰ βιβλικὰ πρόσωπα πάνω στὸ θάμνο τους. Ἡ κωμῳδία αὐτή, εἶναι ἥδη μιὰ στοιχειώδικη μορφὴ τῆς τέχνης. Θὰ ὑποθέσουμε—μιὰ ὑπόθεση δὲ δημιουργεῖ συνήθεια—ὅτι ἡ Ἰουλία δὲν δρᾶ μόνο ἀπὸ ἀνάγκη παιγνιδιοῦ, μεταχειρίζεται γιὰ τὸ παίξιμό της πάρα πολὺν καιρὸν καὶ πολλὲς φροντίδες, ζητᾶ πρὸ παντὸς νὰ δώσει στὸν ἕαυτό την ψευδαίσθηση ὅτι ζεῖ στὸν μόνο κόσμο ποὺ τὴν ἴκανοποιεῖ, ἀφοῦ δὲ κόσμος ἀπαρτίζεται ἀπὸ παράφορες ἀντιλήψεις. Ὁ κόσμος αὐτὸς εἶναι δημιουργημένος γιὰ χρήση ἐνὸς καὶ μόνου τὸ σχέδιο ἐπίσης μένει στὸν ἵδιο σκοπό. Αὐτή εἶναι ἡ μόνη ἔξηγηση τούτης τῆς μορφῆς τῆς ἐνεργείας στὸν ἵχνογράφους ἀσύμφωνος τρελλούς, ἔξι αἰτίας τοῦ ἔμμοναχιάσματός τους ἐπιβάλλεται σ' αὐτοὺς αὐταρχικότητα μὲ τὴν ὁψὴ τοῦ αὐτοματισμοῦ. Ἡ πιὸ στοιχειώδικη μορφὴ τῆς τέχνης τους, τὰ δρνιθοσκαλίσματα, πρέπει πρῶτα νὰ ἀπασχολήσει τὴν προσοχὴ μας. Αὐτὰ τὰ δρνιθοσκαλίσματα εἶναι καμιαὶ φορὰ πολὺ συγχισμένα, φανερώνουν δύμως συχνά μιὰ ἔννοια λίγο ἢ πολὺ ἀκαθόριστη τῆς διακόσμησης, ποὺ δφείλεται στὴ στερεότυπη ἀπαπαραγωγὴ τῶν ἵδιων γραμμῶν. Σ' ἓνα βαθμὸ περισσότερο, βρίσκουμε πραγματικοὺς συνδυασμοὺς ἀπὸ μοτίβα μαζευμένα κάποτε στὸ δεύτερο πλάνο καὶ ἐμπνευσμένα ἀπὸ μιὰ πρώτη δοκιμὴ ποὺ ἔγινε σὰν κατὰ τύχη.

Μορφὲς στυλιζαρισμένες ἔπειροβάλλουν ἀπ' τὰ δρνιθοσκαλίσματα καὶ συμβάλλουν μὲ τὴν ἐπανάληψή τους στὸ διακοσμητικὸ σύνολο. Σὲ μιὰ Γερμανικὴ συλλογή, ποὺ ἔχει ἐκτεθεῖ τώρα τελευταῖα, βλέπουμε ἔτσι: διαζώματα ἀπὸ ζῶα, στρατῶνες, νὰ ἔπειροβάλλουν ἀνάμεσα ἀπὸ κολῶνες καὶ ἀπὸ

φυλλώματα. Σ' ἓναν πιὸ προχωρημένο βαθμό, ἔνα πρόσωπο ἀποσπάται ἀπὸ τὸ βάθος δίχως κανένα λογικὸ δεσμὸ μὲ τὸ φόντο αὐτό. Λέξεις, γράμματα τοῦ ἀλφάριθμου τῆς τρεχούμενης γραφῆς, ἢ τυπογραφικὰ ψηφία, διακόπτουν τὸ σχέδιο, δίχως νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ ξεδιαλύνει κανεὶς τὴν ἔννοιά τους. Ἔνας ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους μας, ἔχοντας ἔναντες ἔναντες λογαριασμὸ του τὰ Καλλίγραμμα τοῦ Guillaupe Apollinaire, ἵχνογραφοῦς προφίλ συνειδισμένων ἀντικειμένων μὲ ἀκατάληπτες φράσεις, γεμάτες νεολογισμοὺς ποὺ ἡ συνοχὴ τους σχημάτιζε κυκλικὲς γραμμὲς παράλληλες μὲ τὰ καμπυλώματα τοῦ ἀντικειμένου. Στὴ σημασία αὐτὴ τῆς διακόσμησης ἔρχεται νὰ προστεθεῖ ἡ σημασία τῶν συμβόλων ποὺ ἐμφανίζεται ἔκεκάθαρα σὲ μιὰ σελίδα ἐνὸς καρὸν ἀπὸ σκίτσα τῆς συλλογῆς τοῦ Séguier. Ὁ Σταυρός, ὁ ἥλιος μὲ μορφὴ ματιοῦ πάνω ἀπὸ τὴν θάλασσα κι' ἡ ἐπιγραφὴ I.N.R.I. γειτονεύουν μὲ εἰρωνικὰ ἐπιφωνήματα καὶ συνοφίζουν τὴν αἰσθηματικὴ ζωὴ τοῦ ἀσύμφωνου αὐτοῦ, γιατὶ τέτοιον εἴδους διαρρυθμίσεις ἔπαναλαμβάνονται συχνὰ στὰ σχέδιά του. Διακοσμητικὴ τέχνη καὶ συμβολισμὸς ἀποτελοῦν στοὺς ἀρρώστους αὐτοὺς τὶς δυὸ κυριώτερες τάσεις. Ἡ ἀνάγκη νὰ δρνιθοσκαλίζουν καὶ νὰ διαρρυθμίζουν τὶς γραμμὲς ἀνάλογα μὲ μιὰ διακοσμητικὴ διάθεση ὑπάρχει ἐπίσης σὲ ώρισμένους ἀρρώστους (malades obsédés) ποὺ δὲν εἶναι τρελλοί. Ἡχνογραφοῦν γύρω ἀπὸ μιὰ λέξη ποὺ ἔφαξαν καὶ τὴ βρῆκαν μὲ στενοχώρια, ἢ ἀκόμα μιὰ φρομοῦλα κατευνασμοῦ ποὺ εἶναι ἔκεκάθαρη ἡ σημασία τῆς ἀντίστροφα μὲ τὸν ἀσύμφωνος. Ἡ ποικιλία τῶν συνθέσεων ποὺ εἶναι πιὸ ἀποτελειωμένες, εἶναι ἀπειρηγη στοὺς ἀσύμφωνους τρελλούς. Ὁ καθένας τους ἔκτελει ἀνάλογα μὲ τὸν προσωπικὸ του τρόπο, τρόπος ποὺ θὰ ἐμπένει καθ' ὅλο τὸ διάστημα τῆς παραγωγῆς. Κατορθώνει γρήγορα νὰ βρεῖ τὸν τρόπο

του, μὰ δὲ θὰ τὸν τελειοποιήσει διόλου ἔπειτα. Ἡ προηγούμενη μόρφωση ἀφίνει τὰ παραμορφωμένα ἵχνη της, ποὺ ὡς τόσο ἀναγνωρίζονται ἀκόμα στὶς εἰκόνες αὐτές. Ὁ τεχνίτης τοῦ «Fulmen Cotton» τοῦ «ἀδαμαίου παπᾶ» καὶ τῶν ἐρωτιάρικων σχεδίων τῆς συλλογῆς Chambard, πλαισιώνει τὶς συνθέσεις του μὲν τενταγιόν ποὺ ὑπενθυμίζουν τοὺς νάρθικες τῆς Πίζας καὶ τῆς Φλωρεντίας.

Οἱ αἰνιγματικὲς ἐπιγραφὲς μὲ νεολλογισμοὺς σὲ ἔκμαγεια ἀνακατεμένους στὰ σχέδια αὐτά, ἐπιβαινούν τὸν παθολογικό τους χαρακτῆρα. Τὰ σύμβολα βρίθουν φωτερὰ ἢ σκοτεινά. Ὁ ἀχθοφόρος τοῦ Rogues de Fursac, πιὸ ἀπλοῦχος, ἀναπαριστᾶ ταυτόχρονα στὶς στυλιζαρισμένες εἰκόνες του τὰ βασανιστήρια καὶ τὸν τελικὸν θρίαμβο τοῦ μάρτυρος. Ἐμπνέεται ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἀγίων: Τὸ Βρέφος εἶναι ἔπιλωμένο στὴ φάτνη, στοὺς πρόποδες τοῦ ὅρους, στὴν ἄκρη ἐνὸς δρόμου, δπου εἶναι γωνατισμένοι οἱ λατρευτοί του, ἀλλὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δυὸς ἀνάτηροι ἀναγγέλουν τὰ μελλούμενα πάθη του. Ἀλλοῦ ἄγγελοι προλέγουν τὴν ἀμοιβὴν ποὺ θὰ ἐπακολουθήσει τὰ πάθη αὐτά. Τὰ πάθη δὲ εἶναι πολὺ τρομακτικά, παρὰ τὴν ἐπανάληψή τους κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ιδιαίς σκηνῆς, δπου βλέπει κανεὶς τὸ στῶμα τοῦ θύματος πετσοκομένο τρεῖς φορὲς κατὰ τρεῖς διάφορους τρόπους. Ὁ διάκοσμος ἔχει ἔνα Style ἀρχαϊκό. Τὸ Γερμανικὸν ἔργο τοῦ Χάντε Πρόιντσχορν ξαναπαριστάνει καὶ σχολιάζει τὶς ἀκουαρέλλες καὶ τὰ σχέδια δέκα ἀσύμφωνων τρελλῶν. Ὁ καθένας ἀπ' αὐτοὺς ἔχει τὴν ἀτομική του ἀντίληψη τοῦ κόσμου, ποὺ τὴν ἀναπαριστᾶ ὑπὸ τὴν ἐπιφροήν διαφόρων παραγόντων. Τροποποίηση τῶν σωματικῶν αἰσθήσεων, ψευδαισθήσεις ἢ φανταστικὲς ὄντειροπολήσεις, δπως ἔκεινες τῆς ἀρχωστῆς Ἰουλίας. Τὸ αἴσθημα τῆς διακόσμησης ξαναβρίσκεται σὲ πολλὰ σχέδια καὶ ἀνάγλυφα. Ἐδῶ εἶναι μιὰ ἀναπαράσταση

μορφῶν, ποὺ εἶναι λίγο βαρείες καὶ στυλιζαρισμένες τῆς Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ἐκεī ἔνας βυζαντινὸς μινιατούριστας πλουτίζει τὶς εἰκόνες του χωρισμένες σὲ διαμερίσματα μὲ πλῆθος πρόσωπα, μικρὲς ἀπομονωμένες σκηνές, συμβολικὰ ἢ διακοσμητικὰ μο τίφ. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς ἀρρωστος ἀρέσκεται νὰ κλείνεται στὸ σπίτι μόνος μὲ τὰ μολίβια του, ἰχνογραφῶντας, φωτίζοντας ἢ συνθέτοντας διαβολικὲς συναγωγές.

Τὸ παραλήρημα τῆς μεγαλομανίας καὶ τοῦ μυστικισμοῦ του προκαλεῖ πράξεις ἀκαταλόγιστες, δπως κάποια ἐπιστολή του ἀπενθυμομένη στὸ «Βασιλείο τῶν Οὐρανῶν», δδὸς Παραδείσου». Ἀλλοι ἀσύμφωνοι τρελλοὶ ζωγραφίζουν ἀκουαρέλλες, μὲ τάσεις μοντένες, ἢ σχεδιάζουν, δπως τὰ μέντιουμ, ἀχνὰ φαντάσματα ὀνειρώδικα, εἰκόνες μεμονωμένες ἢ συνδυασμένες μαζὶ μὲ ἄλλες. (Σχέδια τοῦ μέντιουμ τοῦ περιοδικοῦ «Ἄσ καλη πιός»).

Σ' ἔνα πλάνο, παραμένο ἀπ' τὸ ἀπάνω (a vol d' oiseau) τὰ ζῶα παρασταίνονται σὲ προφίλ, δίκως κόντεμα. Οἱ τρεῖς τελευταῖοι ἀρρωστοι τοῦ Πρόιντσχορν είχαν ποὺ ἀπ' τὴν ἀριστερά τους στοιχεῖα ἰχνογραφίας. Ἐνας ἀπ' αὐτούς, διδάκτωρ τῆς νομικῆς, σὲ μεγάλη σύγχιση, χαράζει σὲ μιὰ περίεργη σελίδα μιὰ γραφικὴ ἀφηγημένων ἴδεων. Τὰ σκίτσα τοῦ τελευταίου ἀρρωστοῦ, ἐπιδέξια στὴν ἀρχή, ἐπειτα παιδιάστικα, δίνουν διοιφάνερα τὴν ἐντύπωση τῆς προοδεύουσας κατάπτωσης τῶν γραφικῶν ἱκανοτήτων.

Ἡ ποικιλία τῶν συνθέσεων αὐξάνει μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν ἀρρωστῶν ποὺ μελετήθηκαν. Ὁ Παστουρέλ δημοσίευσε σελίδες ἀπὸ χειρόγραφα ποὺ ὑπενθυμίζουν τὶς σελίδες τοῦ Βίντσι, κρατῶντας βέβαια δλες τὶς ἀναλογίες, καὶ δπου δὲ γράφων φαντάζεται μιὰ νέα ἀνθρώπινη ἀνατομία, λόγου χάρη, ἔνα κεφάλι ἀνθρώπου φιγουράρει φάς μὲ μάτια ποὺ τὸ κα-

θένα κυττάζει ἄλλο, τοποθετημένα τὸ ἔνα μακρυὶ ἀπ' τὸ ἄλλο, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ὅπως τὰ μάτια τῶν πουλιῶν. Οἱ ὀνομασίες ποὺ ἀφοροῦν τὰ ὅργανα εἰναι ἀκατάληπτες, ἐξ αἰτίας τῶν νεολογισμῶν. Γνωρίσαμε ἔναν «ἀσύμφωνο τρελλό» ποὺ μάζευε ἥ ἔπλαθε προτομὲς μὲ πολλὲς ὁψεις γύρω ἀπ' τὸ ἰδιο κεφάλι. Λόγου χάρη, τὴν εἰκόνα ἐνδὸς μητρυπολίτη, πότε ξυρισμένου καὶ πότε μὲ γένεια, λαξεμένο σ' ἔνι κομμάτι κορμὸ δέντρου, ποὺ ἔξαιτιας τῆς φυσικῆς διάπλασης τοῦ ἔντονού τὴν κοσμοῦσαν μικροὶ μαστοί. Ἡ ἐκλογὴ τοῦ ἀρρώστου μπορεῖ νὰ ἀπλωθεῖ σὲ θέματα μακάρια ἥ πένθιμα, δπως συμβαίνει μὲ τὸ νεαρὸ ἀρρώστο Μπλίν. Ἡ ψυχολογικὴ ἔξήγηση γι' αὐτὰ τὰ σχέδια εἰναι ἀρκετὰ δύσκολη, ἀλλὰ ἥ ἔξεταση μιᾶς ἀλλῆς περίπτωσης, φαίνεται νὰ μᾶς δείχνει ὅτι δὲν εἶναι ἔξαιρετικὴ περίπτωση. Ἐνας ἀσθενὴς τοῦ Σερίου, παληὸς χαράκτης μεταλλίων, ἀφιέρωνε δὲ τὸν καιρὸ του σ' αὐτὴν τὴν δουλειὰ καὶ ἥ συλλογὴ του ἀπαρτίζει ἔνα σύνολο σημαντικό. Ὄταν τὴν κυττάζουμε, μένουμε κατάπληκτοι ἀπὸ τὴν μονοτονία τῶν συνθέσεων. Αὐτὲς ἐπαναλαμβάνονται σὲ ἑκατοντάδες ἀντίτυπα, σχεδὸν δμοια, παρὰ τὴν ποικιλία τῶν τίτλων. Ὁ χαράκτης αὐτός, ὃταν τρελλάθηκε, φαντάστηκε μετάλλια γιὰ ὅλες τὶς πράξεις τῆς ζωῆς, γιὰ ὅλα τὰ οὐκιακὰ σκεύη, γιὰ ὅλες τὶς ἀρετὲς καὶ ὅλες τὶς κακίες, σχέδια ποὺ τὰ μάζεψε μέσα σὲ μικρὰ σημειωματάρια δεμένα μὲ ἐπιμέλεια. Ἐχει ἐπίσης ἐκτελέσει μεγάλες συνθέσεις μὲ πολυάριθμα πρόσωπα. Τὸ σύμβολο ποὺ ἐκλέγει εἶναι τὶς περισσότερες φοοες κάποια γυναικά τυλιγμένη σὲ πέπλους ἥ καὶ γυμνή, μὲ πολὺ καταφανῆ τὰ γεννητικά τῆς ὅργανα, μὲ μέλη παραμορφωμένα ἀπὸ τὴν ὑπεροχφία τοῦ μυροῦ, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται συστηματικὰ μέσα σὲ κάθε σχέδιο. Τὰ λόγια, ἀφοροῦνται γιὰ νὰ ζωγραφιστοῦν ὠραῖα ρωμαϊκὰ κεφαλαῖα, εἶναι «στερεότυπα» καὶ παριστάνονται πάντα μὲ τὰ

ἴδια γράμματα τὸ ἔνα πάνω στὸ ἄλλο. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ συμβολισμοῦ τοῦ ἀρρώστου αὐτοῦ φέρνει τὰ ἔχνη τῆς προνυγούμενης μόρφωσής του. Τὰ σχέδια γιὰ τοιχογραφίες τῶν μερῶν τοῦ λόγου: ἡμίφωνα, σύμφωνα, φωνήντα, δράση, μιμικὸ λεκτικό, λεκτικὸ προφορικό, λεκτικὸ γραφτό, ζωντανὴ γλῶσσα, δὲν μποροῦν νὰ εἶναι παρὰ ἔργο ἐνὸς διανοούμενου ποὺ συλλογίστηκε ἐπὶ πολὺν καιρὸ πάνω στὸ ἀφηρημένο πορθήμα τῆς γλῶσσας. Ὁ δροκος πίστης, ἔχει μιὰ εὔλογη ἐκτέλεση.

Οσο γιὰ τὴ συστηματικὴ παραμόρφωση τῶν μελῶν τοῦ σώματος, εἶναι ἵσως ἐπιβιώσεις ἐνὸς παληοῦ φετιχισμοῦ ἀντίστροφου ἀπ' ἐκεῖνον ποὺ βρίσκεται στὶς ξυλογραφίες τοῦ Μπενέ γιὰ τὰ βιβλία τοῦ Ρεστίφ ντε λὰ Μπρετόν. Στὴ συλλογὴ τοῦ Δρ Aug. Marie, ὑπάρχει μιὰ ἀλλη σειρὰ συμβολικὲς συνθέσεις μὲ ἐπιγραφὲς ποὺ μποροῦν νὰ συσχετίστονται μὲ τὶς συνθέσεις τοῦ χαράκτη, σὲ μεντάλλια μὲ σημεῖα ἀσυμφωνίας λιγώτερο κατάδηλα. Συνέχειες δλόκληρες, σχέδια συμπληρώνονται καὶ ἀλληλοσχολιάζονται ἥ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη κατὰ τὸν τρόπο τῶν εἰκόνων τοῦ Epinal. Τέλος τῆς ἔδιας αὐτῆς προέλευσης, εἶναι καὶ τὰ παράξενα τοπεῖα, ποὺ μιλοῦμε γι' αὐτὰ στὸ κεφάλαιο VI. Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς μακροῦ ἀπαρίθμισης, δὲν ἐπιμένουμε πάνω στὰ ἐρωτιάρικα σχέδια τοῦ ἀσύμφωνου τρελλοῦ, ἐπίσης πολυάριθμα, ἀλλὰ πιὸ περίπλοκα ἀπὸ τὰ σχέδια τῶν μανιακῶν.

Ἡ περιγραφὴ τους καὶ ἥ ἀντιγραφὴ τους εἶναι ἀρκετὰ δύσκολος. Ἐπίσης παραλείψαμε τὰ κοσμογωνικὰ συστήματα, ἀν καὶ δὲν εἶναι περιπτώσεις ἔξαιρετικές. Ὁπως τὸ λέγαμε στὴν ἀρχὴ τῆς αὐτῆς παραγράφου, ἥ ποικιλία τοῦ σχεδίου τῶν ἀσύμφωνων τρελλῶν εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε νὰ μὴ ἐπιτυγχάνουν οἱ δοκιμές τῆς ταξινόμισης.

Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ σχέδια μπορέσαμε νὰ ξαναβροῦ-

με τὸ διακοσμητικὸν αἰσθῆμα καὶ τὸ γοῦστο τῆς συμβολικῆς ἀπεικόνισης, γεγονότα ποὺ πάνω σ' αὐτὰ προτάθηκαν πολλὲς ἔξηγήσεις. Οἱ ἄγριοι, δπωκαὶ οἱ ἀρχαίγονοι ἀνθρώποι, ἔχουν ἥδη τὸ αἰσθῆμα τῆς διακόσμησης, ποὺ λείπει στὰ παιδιά, ἀλλάτικὴ σχέδια τους συμβαίνει σπάνια νὰ εἴναι ταξινομημένα. Στὸ ἐπίπεδο αὐτὸν ἡ πρωτόγονη τέχνη συγκρίνεται μὲ τὴν τέχνη τῶν τρελλῶν καὶ φαίνεται ὡς ἀποτέλεσμα τοῦ Ἰδιου ψυχόριμητου, ἀκόμη σκοτεινοῦ. Ἡ καταγωγὴ τοῦ συμβολισμοῦ μᾶς φαίνεται ἐπίσης ἀνεξιχνίαστη.

Οἱ ἀσθενεῖς μας, ποὺν ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια τους, εἴχανε πολὺ διάθεση νὰ ἐκφράσουν μὲ σύμβολα τὶς ψυχικές τους καταστάσεις σὲ διάφορες στιγμὲς τῆς ζωῆς, ἐπειτα δύμως ἡ ἀσύμφωνη Τρέλλα τοὺς ἐπέβιολε τὸν ἀθελό συμβολισμό της. Ἡ ίστορία τους εἶναι ἡ Ἰδια μὲ τὴν ίστορία ἐκείνη τοῦ ἐρασιτέχνη ἀρχαιολόγου, τοῦ Ἀνρύ ντε Ρενιέ, ποὺ πέθανε στραγγαλισμένος ἀπὸ ἔνα Φαῦτο, ποὺ τὰ ὅνειρα τοῦ πορφοῦ τοῦ εἴχανε ἀπερίσκεπτα δώσει ζωήν (¹). Στὸ 16ο αἰῶνα, ἔνας Ἰταλὸς φιλόσοφος, ὁ Θωμᾶς Γκαροτσόνι, ἔβαζε καὶ ζωγράφιζαν σύμβολα πάνω ἀπὸ τὶς πόρτες τοῦ Φρεονοκείου του, καὶ πίστευε πὼς τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ ὃδε ἔξελαφρώνει μιὰ κατηγορία τρέλλας. Ἡ δμοιοπαθητικὴ αὐτὴ δὲν ἔχει πιὰ πέραση, εἶναι δύμως ἐνδιαφέρουσα νὰ τὴν ὑπενθύμισουμε, γιατὶ ἀποδείχνει τὴν παλὴὰ γνώση τῆς ὑπαρχῆς τοῦ συμβολισμοῦ στὴν τρέλλα. Ἡ μελέτη

(¹) Φαίνεται βέβαια παράξενο τὸ πῶς μαθεύτηκε ὅτι ὁ Ανρύ ντε Ρενιέ πέθανε κατὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀναφέρει ὁ Vincenzo, μιὰ καὶ πεθαμένος δὲν μποροῦσε νὰ πεῖ πῶς τὸν ἐπινίξε ὁ Φαῦτος στὸν ὄπιο του. "Ως τόσο, ἡ βεβαίωση τῶν φρενολόγων δὲν εἶναι παράτολμη, γιατὶ ἀπὸ καιρὸν ὁ ἀρχαιολόγος αὐτὸς ἔπασχε, πάθανε κρίσεις δραματιζόμενος τὸ Φαῦτο, καὶ τέλος καὶ στὴν τελευταίᾳ του κρίση παράδεινε ὀρκετά μὲ τὸ φανταστικὸν θανάσιμο αὐτὸν ἀντίπαλο-

τῆς Τέχνης στὴν ἀσύμφωνη Τρέλλα, μᾶς ἔδωσε τὴν εὐκαιρία γιὰ πολλὲς ἐκπλήξεις, ποὺ φαίνεται νὰ ἀντιφάσκουν στὴ διαπίστωσή μας γιὰ τὴ στειρότητα τῆς Τρέλλας. Τὰ σχέδια τοῦ ἀρρώστου μᾶς ἐκπροσωποῦν τὶς ἀμροισμένες δυνατότητες τοῦ αὐτοματισμοῦ, ἀπομονωμένου ἀπὸ τὸν ἀνώτερο ἔλεγχο τῆς νόησης. Ἄναγλυφα, ὑδατογραφίες καὶ ἀρχαῖζοντα ἡ μοντέρνα σχέδια, κινοῦν ὃ ἐνδιαφέρον μὲ τὴν ἀπόδοπτη γοητεία τους, μὲ τὰ γραφικὰ πλεονεκτήματά τους, καὶ ἡ ἐπιδέξια παράσταση ἐνὸς βιβλίου, ὅπως ἐκεῖνο τοῦ Πρίνστοχον, θὰ μᾶς ἔκανε νὰ ἔξακολουθήσουμε τὴν αὐταπάτη μας πάνω στοὺς εἰκονογράφους. Ἀλλὰ ἀν ἔσφυλλίσουμε στὸ "Ασυλο τοὺς τεράστιους φακέλλους τῶν ἀσθενῶν, παράτηροῦμε τὴ μονότονη καὶ ὀχληρὴ ἐπαγάληψη σὲ πολλὰ καὶ διάφορα ἀντίτυπα τῆς συνθέσεως ποὺ κατὰ πρῶτο μᾶς εἴχανε γοητέψει: Ἡ πραγματικὴ δψη τοῦ αὐτοματισμοῦ, τοῦ μηχανικοῦ, τοῦ ἀκατανόητου, ἀποκαλύπτεται μέσα στὶς στίβες αὐτὲς τῶν φύλλων. Ἡ ἀρχικὴ προσπάθεια δὲ βάσταξε παραπάνω ἀπὸ μιὰ στιγμὴ καὶ ἡ Τρέλλα τῆς ἀπαγόρευε κάθε ἀνάπτυξη.

"Οἱ ἀσύμπωνος ἵχνογράφος προχώρησε ἀντιγράφοντας τὸν ἕαυτό του, ἵσουμε τὴν ἡμέρα δπου οἱ γραφικές του ἵχανότητες χάθηκαν κι' αὐτὲς σιγά σιγά. Εἶναι δύμως ὡς τόσο ἐνδιαφέρον, νὰ σημειώσουμε ὅτι ποὺν ἔξαφανιστοῦν στὴν ἀνυπαρξία, ἡ ἀσύμφωνη Τέχνη συνένωσε στὶς βραχυχρόνιες δοκιμές της δυὸς ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες Ἰδιότητες τῆς ἀνθρώπινης τέχνης: τὴν ἔννοια τῆς διακόσμησης καὶ τὴν ἔννοια τῆς συμβολικῆς ὀνταπαράστασης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ
Η ΠΑΘΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ·ΟΙ ΚΟΥΚΛΕΣ

Ἡ τέχνη τῶν φρενοπαθῶν, καὶ πρὸ παντὸς τῶν ἀσύμφωνων τρελλῶν, εἶναι, δπως ξαίρουμε, αὐτόματα διακοσμητική. Γνωρίζουμε τὰ ὅρια ποὺ παίσνει ἡ ἀνάπτυξή της, καὶ θὰ τὰ καθωρίσουμε σὲ λίγο. Ἡ διακοσμητικὴ τέχνη φθασμένη στὴν ἀριστητά τῆς συνένωσε ἔνα κάποιο ἀριθμὸν δρῶν: Τὸ σμένιμο τῶν αἰσθητικῶν ἰδιοτήτων μὲ τὶς πρακτικὲς ἰδιότητες ἐνὸς ἀντικειμένου, τὴν ἔννοια τῆς ὑλῆς καὶ τῶν ἀναλογιῶν, ἀποτελέσματα δηλαδὴ ἐκλεπτισμένων πολιτισμῶν. Τὸ τόρνεμα καὶ ἡ ἐπεξεργασία ἐνὸς ἀμφορέως ἀποκαλύπτουν τὴν Ἑλληνικὴ μεγαλοφυΐα, δσο τὴν ἀποκαλύπτει τὸ προφίλ τῶν στυλῶν τοῦ Παρθενῶν. Οἱ εὐγενέστεροι ἀπὸ τοὺς δρους αὐτοὺς λείπουν ἀπὸ τὴν παθολογικὴν διακοσμητικὴν τέχνην: Τὸ αἴσθημα τῶν ἀναλογιῶν δὲν ἀναβρίσκεται στὰ ἔργα τους, παρὰ μόνο ἀν ύφισταται ὡς ὑπόλειμμα ἀπὸ γνώσεις προϋπάρχουσες τῆς ἀρρώστειας. Ὁ φρενοπαθὴς διακοσμεῖ, μὰ δὲν ξαίρει νὰ φτιάξει ἀντικείμενα καλὰ ἴσορροπημένα. Τὰ παραφορτώνει μὲ μοτίβα τυχαῖα καὶ παράλογα. Τὸ ψυχόρυμητο τῆς διακόσμησης τοῦ συμβολισμοῦ τὸν ἀπομακούνει ἀπὸ τὸν ἄμεσο σκοπό του, δπως στὸ σχέδιο ἔκεινο γιὰ τὴν ἀνέγερση ἐνὸς μνημείου, τῆς ἔκθεσης τοῦ 1900. Ωρισμένες διακοσμήσεις δὲν ἔχουν τὴν ἴδια πρόφαση μιᾶς δυνατῆς χρησιμότητος. Δὲν εἰνε οὔτε μελέτες ἐνὸς ἀντικειμένου, οὔτε ἐπιχείρημα γιὰ ἔνα ἀντικείμενο. Τὰ ἀκουμπιστήρια, τῶν θρανίων στὶς αὐλές

τῶν φρενοκομείων, διακοσμοῦνται μὲ σχέδια καμωμένα μὲ κάρβονο ἢ χαραγμένα μὲ μιὰ δποιανδήποτε γλυφίδα. Παριστάνουν λουλουδιαστὰ ἢ συμπλέγματα χαραγμένα στὴν τύχη, κάπου-κάπου δὲ κάποιο ἀτέλειωτο πρόσωπο ἀνθρώπου ἢ ζώου. Μὰ ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τοὺς δημόσιους περίπατους, τὰ σχέδια αὐτὰ βρίθουν πάνω στὰ ντουβάρια καὶ στοὺς φλοιοὺς τῶν δέντρων, καμωμένα μὲ τὸ χέρι τῶν «ἀσύμφωνων τρελλῶν» τρομερὰ παιδιά, ποὺ ἡ δραστηριότητά τους δὲ σέβεται κανένα ἔπιπλο τοῦ νοσοκομείου. Θὰ ἥταν ὡς τόσο πλάνη νὰ νομίσει κανεὶς ὅτι οἱ συνθέσεις τους δὲν ἔπερνον τὸ στάδιο τοῦ ὁριθμοσκαλίσματος. Τὰ σχέδια τῶν τοιχογραφιῶν τους εἶναι μιὰ ἀπόδειξη τοῦ ἐναντίου. "Ἄλλες φορὲς πάλι, δ κοσμηματογράφος περιορίζεται στὸ νὰ φετουσάρει ἔνα χαλίκι ἢ καμμιάρζα, ποὺ παριστάνουν φυσικὰ μιὰ μορφή, ἢ ἀκόμη κατεργάζεται κανένα μεγάλο βόλο γῆς.

Μιὰ ἀπὸ τὶς ἄρρωστές μας φύλαγε ἔτσι μέσα στὰ πολυάριθμα πακέτα της, καλόθια καλαμωτά, ποὺ τὰ ἔπλεξε ἡ ἴδια καὶ τὰ γέμιζε μὲ ἀγαλμάτια ἐπιπλωμένων ζώων, ὅλα δμοια, ἀρνιότανε δὲ αὐτὴ νὰ τὰ ξαπλώνει πάνω σ' ἔνα τραπέζι, ὅταν τῆς τὸ ξητούσαμε, ἐνῶ ταυτόχρονα ἔσκαγε στὰ γέλοια. Τὰ χαριτὰ ἐγκαταλειμένα στὴ τύχη ἢ φυλαγμένα στὶς συλλογὲς τῶν παληῶν φρενοπαθῶν ἀποκαλύπτουν δῆλη τὴ σειρὰ τῶν διακοσμητικῶν, δοκιμῶν, ἀπὸ τὰ ἄμιορφα μοντζουρώματα ἵσαμε τὶς χρωματιστὲς συνθέσεις μὲ τοὺς πλούσιους τόνους ποὺ παρουσιάζουν οἱ τζαμαρίες. Παρακολούθησαμε συχνὰ ἀσθενεῖς ἀπασχολημένους στὸ εἶδος αὐτὸ τῶν σχεδίων. Δὲ ζητοῦν νὰ σκιτσάρουν ἔνα σύνολο, ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ κηλίδα, ἀπὸ ἔνα ἐλάττωμα τοῦ χαρτιοῦ, ἀπὸ ἔνα τυπωμένο κεφαλαῖο, ἀπὸ ἔνα προγενέστερο, ἐπειτα προσθέτουν γραμμὲς καὶ κοσμήματα, καὶ ἀνάλογα μὲ τὸ καπρίτσιο τους, ἐγκαταλείπουν τὴν ἔργασία

ἢ τὴν ἀποτελειώνουν μὲ συμμετοικές εἰκόνες. Ἀν δὲ ζωγράφος ἔχει τὸ γοῦστο καὶ τὰ μέσα νὰ δώσει φωτοσκές, θὰ πλησιάσει τὰ δευτερεύοντα χρώματα, καλύπτοντας μιὰ κίτρινη κηλίδα μὲ μιὰ κηλίδα λουλακί, ἐναλλάσσοντας τοὺς δευτερεύοντας χρωματισμούς, δπως οἱ λαϊκοὶ ζωγραφοποιοί. Οἱ ἴδιοι ἀρρωστοὶ ποὺ ἵχνογραφοῦν ἀσχολοῦνται καὶ μὲ τὴ διακοσμητικὴ τέχνη. Εἶναι ἀνώφελο νὰ ἐπανέλθουμε στὶς τροποποιήσεις ποὺ φέρουν στὴν ἐργασία τους οἱ διάφορες ἀσθένειες τῆς φρένους. Ἡ διακοσμητικὴ τέχνη τῶν ἀσύμφωνων τρελλῶν εἶναι ἐπίσης ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα. Ἔπωφελεῖται ἀπὸ τὴ διαπαιδαγώγηση τοῦ αὐτοματισμοῦ ποὺ ἥταν προγενέστερη τῆς ἀρρωστειας· ἀντρες καὶ γυναικες ἔνανθρισκουν τὶς χειρονομίες τοῦ ἐπαγγέλματος τους καὶ τὶς συνήθειες τοῦ νοικοκυριῶν τους ποὺ τὶς προσαρμόζουν μὲ κάθε τρόπο στὴ νέα τους κατάσταση.

Τὰ κεντήματα τῶν γυναικῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ συνηθισμένα μοτίβα, λουλούδια, βάζα, ἐπιγραφές, ποὺ τὴ συμβολιστικὴ τους ἔννοια τὴν κάνει πιὸ καταφανῆ τὸ γεγονός τῆς ἀρρωστειας, ζωγραφίζουν κάποτε πρόσωπα ἢ σκηνὲς παράφορες. Ὁ Ρεξά δημοσίευσε στὸ βιβλίο του μιὰ μάχη στὸ νοσοκομεῖο, δπου ἡ ἀρρωστη ποὺ ἐπισχε ἀπὸ μανία καταδιώξεως, ἔβαζε στὰ πρόσωπα τῶν πολεμιστῶν φάμφη, στὰ τόσο πιὸ μεγάλα, δσο πιὸ κακὴ ἥταν αὐτά. Ἐχουμε ὑπὸ δψη μας μιὰ σειρὰ ταπετσαρίες διακοσμημένες μὲ ἀνθρωπάκια, μὲ ζῶα, μὲ παιδιάστικα λουλούδια, μῆδο ποὺ δημιουργός τους ἥτανε ἐξῆντα χρονῶν κέβαζε σ' αὐτὰ δλα μέσα τὶς ὀνειροπολήσεις του γιὰ ταξείδια καὶ γιὰ τὴν ἀγροτικὴ ζωή.

Ο αὐτοματισμὸς αὐτῶν ποὺ κυττάνε καὶ ποὺ κάνουν ταπετσαρίες, ἔμμενει πολὺν καιρό, ἀν καὶ αὐτὰ τὰ «γυναικεῖα ἔργα» ἀρχίζουν νὰ ἐπαναλαμβάνονται μὲ μορφὴ μονότονη καὶ στερεότυπη πολὺ παραπάνω ἀπὸ τὴ μορφὴ τῶν σχεδίων, ἀργό-

τερα, καταντοῦν νὰ πραγματοποιοῦν σὰ νὰ λέμε τὸ σχῆμα τῆς ἀσύμφωνης νόησης, ποὺ εἶναι καὶ βαθειὰ ἔξασθενισμένη. Βρίσκουμε τὸ παράδειγμά τους σ' ἓνα κέντημα ποὺ ἀναπαριστάνει δίχως τάξη οεκλάμες κοσμηματοπλείου καὶ μυρωπωλείου, μανσέτες ἐφημερίδων, ρωμαϊκὰ κεφαλαῖα, ἀριθμοὺς ἔχωρονς βαλμένους σὲ σταυρὸ ἢ στὴ γραμμή, νεολλογισμοὺς δπως: Polisch—Puéril Leczéma, φτιαγμένα δλα αὐτὰ σ'. ἔνα κομμάτι παληὸ φουστάνι μὲ κλωστὲς κόκκινες ἢ ἀσπρες οιγμένες κατὰ τύχη. Πολλὲς κατηγορίες φρένοπαθῶν κατασκευάζουν συχιὰ κούκλες, δουλειὰ ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν πλησιάσει κανεὶς μὲ τὴ διακοσμητικὴ τέχνη. Ἡ βιοτεχνία αὐτὴ διεξάγεται μυστικά. Πραγματικὰ πρέπει νὰ γνωρίζει κανεὶς καλὰ τὸν ἀρρωστους γιὰ νὰ δεχτοῦν νὰ βγάλουν τὶς κούκλες τους ἀπ' τὶς κρυψῶνες καὶ νὰ σας τὶς δείξουν.

Ἡ μελέτη τῶν πιὸ πολλῶν παρατηρήσεων πάνω στὸν κατασκευαστὲς κουκλῶν μᾶς ἀποδείχνει πῶς ὑπάρχει μέσος σ' αὐτὰ κάτι ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀπλὸ παιγνίδι ἢ τὴ διάθεση ἀναπαράστασης σχημάτων· αὐτὸ τὸ ἄλλο πρᾶγμα εἶναι μιὰ νοσηρὴ διάθεση μιὰ ἐρωτικὴ ἀνωμαλία, δ φετιχισμὸς τῆς κούκλας. Ὁ Ζάν Ζάκ Ρουσσώ ποὺ ἐνδιαφέρθηκε σχετικὰ σκεπτότανε δτι αὐτὸ ἥτανε ἵσως ἀποτέλεσμα τῆς μεταβίβασης τῆς προσωπικότητας τοῦ παίκτη στὸ παιγνίδι: « Ἡ μικρὴ κόρη βρίσκει ὅλοκληρωτικὰ τὸν ἔαυτό της μέσα στὴ κούκλα της βάζει σ' αὐτὴ ὅλη της τὴν κοκκεταρία. Δὲν θὰναι δμως πάντα ἔτοι, περιμένει τὴν εὑκαιρία νὰ γίνει αὐτὴ ἡ ἴδια κούκλα».

Μερικοὶ φρενολόγοι σὰν τὸν Φερέ-ξενγγησαν τὴν ἀγάπη τῶν κουκλῶν-σὰν μιὰ παρέκκληση τοῦμητρικοῦ ἐνστίκτου τὸ δποὶο ἀντὶ νὰ κατευθυνθῇ πρὸς τὸν φυσικὸ σκοπό του τὸ παιδὶ παραμένει δριστικὰ στὴν παρέκκληση ὥσμιὰ ἀκετὰ προχωρημένη ἥλικι α-

ἢ γυναικα ὅτα διατηρήσει τὴν προτίμησή της στὶς κοῦκλες ἢ ὅτα τὴν διαμοιράσει σ' αὐτὲς καὶ τὰ ζῶα.

Ἡ κοῦκλα τὸν φρενοπαθῶν, ποὺ κατασκευάζεται στὸ φρενοκομεῖο, εἶναι καμωμένη ἀπὸ κουφελόπανα, ντυμένα μὲ δ., τι τύχει. Τέτοιο εἶναι τὸ συνειθισμένο μοντέλο. Υπάρχουν δμως δείγματα τέτοιων παιγνιδιῶν πολὺ πιὸ τελειοποιημένα, ντυμένα μὲ κομψότητα, ποὺ φοροῦν κατέλλα, μαντήλια, μὲ τσαντάκια καὶ μὲ ἀρκετὰ περιποιημένη ἀσπρόδρουχα.... Οἱ ὕδραιες αὐτὲς τουαλέττες, ἀκόμη ἀν καὶ μόλις ἔχουν φαφτεῖ, εἶναι παληᾶς μόδας, κι' αὐτὸς εἶναι ἄλλο ἔνα σύμπτωμα «ἀσύμφωνίας».

Ἡ χρονολογία τῆς μέδας τους, εἶναι προγρένεστεο τῆς ἀρχῆς τῆς ἀρρώστειας τῆς ἰδιοκτήτριας τους, ποὺ ὡς τόσο ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ βλέπει σχεδὸν κάθε μέρα φουστάνια τῆς στιγμῆς. Καμιὰ φορά, ἡ φρενοπαθῆς προσπαθεῖ νὰ δώσει στὴν κοῦκλα τῆς ἔναν ἰδιαίτερο τύπο. Ἡ Κάομεν, μιὰ μανιακή, «δὲν ἀγαπᾶ» παρὰ μόνο τὶς Εανθές κοῦκλες, καὶ ὅταν τὶς τῆς δίνει ἔνας κύριος, τὶς κρύβει κάτω ἀπὸ τὰ φουστάνια τῆς. Μιὰ ἄλλη ἀρρώστη «ἀσύμφωνη» προτυμᾶ μικροὺς ἀκολούθους μὲ ἀμφίβολο φῦλο, ποὺ τοὺς κρύβει στὸ ὑπόγειο τοῦ περίπτερου. Τὸ οάψιμο, τὸ ντύσιμο καὶ ἡ φροντίδα τῆς κούκλας ἵκανοποιοῦν ἔνα βιθὺ ψυχόδουμητο, τὸ σεξουαλικὸ ψυχόδουμητο, ποὺ συχνὰ τὸ ἀφυπνίζει ἢ τρέλλα. Τὸ ἔρυθμημα, ἡ σύγχυση τῶν γυναικῶν, ὅτανάνακαλύπτουν τὶς κοῦκλες τους ἔσφυνικά, ἐκδηλώνουν μιὰ συγκίνηση ποὺ βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπιπολαιότητα τοῦ ἀντικείμενου. Πρόεπε ἀρσαγε νὰ ζητηθεῖ ἄλλοι μιὰ ἔξηγηση στὴ μόδα γιὰ τὶς κοῦκλες· φετίχ, ποὺ φιλοξενοῦνται συχνὰ στὰ μπουντούνα καὶ στὶς γυναικεῖες κρεββατοκάμαρες ἐνὸς ὠρισμένου κόσμου, δπου οἱ κοῦκλες αὐτὲς ἐκπροσωποῦν κάτι παραπάνω ἀπὸ ἄπλα μπιμπελώ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Η ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

ΤΩΝ ΦΡΕΝΟΠΑΘΩΝ

Ἡ φιλολογικὴ παραγωγὴ τῶν φρενοπαθῶν εἰναι πιὸ συχνὴ ἀπὸ τὴν πλαστικὴ παραγωγὴ. Ὁπως ἡ παραγωγὴ τῶν ἐγκληματῶν, συνίσταται σὲ ἔξομολογήσεις, σὲ δικαιολογητικὰ ἀπομνημονεύματα καὶ σὲ ποιήματα πολὺ συχνὰ ἀπελευθερωμένα ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς προσοδίας.

Ο Grasset παρατηρεῖ στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου του Rāymond Hesse «Οἱ ἐγκληματίες ζωγραφισμένοι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ τους», ὅτι ἡ δμοιότητα τῶν ἐπεξεργαζομένων εἰδῶν ἀπὸ τοὺς φρενοπαθεῖς καὶ τοὺς ἐγκληματίες δὲν εἶναι ἔνα ἐπιχείρημα γιὰ νὰ τοὺς ἀφομοιώσει κανεὶς τοὺς πρώτους μὲ τοὺς δεύτερους. Μαζὺ μὲ τὶς Γαλλικὲς σχολές, ξεσηκώνεται ἄλλη μιὰ φορὰ ἐνάντια στὶς θεωρίες τοῦ Λομπρόζο.

Ἡ ἀρχαιότητα τῆς συνήθειας τῆς λειτουργίας τῆς γλώσσας ἔχηγει τὴ σχετικὴ συχνότητα τῶν γραπτῶν τῶν τρελλῶν. Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες ποὺ ἔξαφανίζονται, μέσα στὴν ὅλη καταστροφὴ τῆς νόησης. Τὰ γεγονότα ποὺ πλησιάζουν περισσότερο στὸν ἀπόλυτο αὐτοματισμὸ βρίσκονται μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἔδαφος. Εἶναι συνέπειες, πότε μιᾶς παλίρροιας σκέψεων καὶ λόγων τῶν μανιακῶν πότε τῆς ἀποσύνθεσης τοῦ ὑστερικοῦ λογισμοῦ (ὅπως στὰ μέντουμ) ἢ τῆς σχιζοφρενικῆς ἀσυμφωνίας. Μιὰ ἰδιαίτερη ποιητικὴ μορφή, μὲ δμοιοκαταληξίες καὶ μὲ λογοποίγνια, εἶναι συμπτωματικὸ τῆς πρώτης κατηγορίας τῶν φρενοβλαβῶν. Αὐτοὶ οἱ στίχοι, ἢ ἀκριβέστερα αὐτὰ τὰ ἀποκόμματα μὲ ζίμες, ἔρχονται φυσικῶτατα στὴν πέννα τοῦ ἀρρώστου, δπως καὶ στὶς παθολογικὲς ἀπαγγελίες τους.

Οἱ στίχοι αὐτοὶ μᾶς μαθαίνουν, δσο καὶ οἱ μακρὲς περιγραφές, τὴ διαγνοητικὴ κατάσταση τῶν ἔπ-

μένων μανιακῶν ἥ ἔκείνων ποὺ βρίσκονται σὲ κατάπτωση. Δὲν ἔχουμε κανένα λόγο νὰ ὑποφιαζόμαστε τὴν εἰλικρίνεια τῶν τελευταίων αὐτῶν, γιατὶ γοάφουν, καὶ νὰ ταχθοῦμε μὲ τὴ γνώμη τοῦ Πόλ Βαλερὸν γιὰ τὸν Πασχάλ, ποὺ εἶναι πιὰ κλασικὲς οἱ ἀγωνίες καὶ οἱ κρίσεις τῆς κατάπτωσής του: «Δὲν μπορῶ νὰ μὴ σκεφθῶ ὅτι ὑπάρχει σύστημα καὶ ἐργασία μέσα σ' αὐτὴν τὴν δλῶς διόλου θλιβερὴ στάση καὶ μέσα σ' αὐτὸν τὸ ἀπόλυτο τῆς ἀπέχθειας». Ἡ ἀγωνιώδικη κατάπτωση εἶναι συχνὰ παροδικὴ ὅταν ἐπανέρχεται ἡ ἡρεμία, ὁ ἀρρωστος μπορεῖ νὰ γοάφει ὑπὸ τὴν ἐπιφροὴ τῆς ἀνάμνησης, ποὺ εἶναι λιγότερο ἐπώδυνη ἀπ' τὴν ἴδια τὴν κατάσταση, δίχως νὰ πάύσει νὰ εἶναι εἰλικρινής.

Στοὺς παρανοϊκοὺς (τοὺς ἀλλαζῶντας, τοὺς δυσπίστους, ἥ ἔκεινους ποὺ πάσχουν ἀπὸ καταδιωκτικὴ μανία) ἡ ποίηση γίνεται ἔνα μέσο γιὰ διαμαρτυρηθεῖν ἐνάντια στὴ μοῖρα τους. Συνηθέστερα ὅμως προτιμοῦν τὸν πεζὸ λόγο.

“Ἐνας ἀπ' τοὺς ἀρρώστους μας, τῆς στρατιᾶς τῆς Ἀνατολῆς, ἕκετευ τὸν ἀρχιστράτηγο νὰ τὸν ὑποστηρίζει, μὲ τοὺς παρακάτω στίχους:

“Ω Σαρράγη ἀρχιστράτηγέ μου
ἀκοῦστε καλὰ αὐτὸ ποὺ διηγῦμαι ἀπ' ἐδῶ καὶ μπρός.
Ἐχοντας ἔρθει ὡς ἐθελοντὴς στὴ Στρατιὰ τῆς Ἀνατολῆς
Πέρσασ παρὰ τὴ θέληση μου ὄδυνηρές στιγμές
Καὶ χύνω πολλὰ δάκρυα ὄντας συλλογιέμαι τὴ μάννα μου
Τὸν πατέρα μου, τὴν ἀδελφή μου, ὀλόκληρη
τὴν οἰκογένειά μου”⁽¹⁾.

(1) Θὰ πρέπει νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ Vinchon βρῆκε νοὶ μερικὰ ἄλλα πιὸ ἐνδεικτικὰ στὸν τρελλό του αὐτό, γιατὶ ἀν κοίνει κανεὶς ἀπ' τοὺς στίχους δὲ φαντάζουμαι νὰ βρεῖ πολλὲς τρελλές σκέψεις ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ἀνόητη μονάχα, τὸ ὅτι δηλαδὴ ὁ ἐθελοντὴς αὐτὸς ποὺ πάσχει παρὰ τὴ θέλησή του, δημοσίευτης ποὺ κατασταλάξει σὲ μιὰ παραμόφωση ποὺ καὶ στοὺς σχεδιαστὲς ἀκόμη εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ παρὰ καλλιτεχνική.

Ἡ ἵκεσία αὐτὴ μὲ φίμες γράφτηκε μονοκοῦκι καὶ γέμισε τέσσερις διλόκληρες σελίδες. Εἶναι ἔνα ἀπὸ τὰ δικαιολογητικὰ ἔκεινα ὑπομνήματα μανιακοῦ, δίχως φιλολογικὴ ἀξία γεμάτη μάλιστα περιττὲς λεπτομέρειες. “Ἄν διανιακὸς ἐρεθισμὸς συνδυάζεται μὲ τὸ παραλλήλον τῆς καταδίωξης, τὸ ὑφος εἶναι πιὸ εὔχαρι, διπος σὲ τούτη ἐδῶ τὴν ἀπομιληση τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Φάουστ.

Βεβαιώνουν πὼς εἴμαι τρελλός,
Εἴχα ἔνα ποντίκαρο στὸ μυαλό μου,
Ομως αὐτὸς ἔαναγύρισε στὴν τρίπα του
Δίχως νὰ χρειαστεῖ σκάλα

“Ἄγιε Μπωτντλέρ προστάτη μου
Ξαίρεις ὅτι ἔχω ἔνα κλίσμα
Μὲ Λιναρόσπορο, μολόχα καὶ κόλλα,
ἔχω ἀπορροφήσει τὴν ψυχὴ τοῦ Μολιέρου

“Ἄν δὲν εἴσαι ζῶο
Βγάλε με ἀπ' αὐτὸ τὸ τσαρδί
Καὶ σὲ κάνω ἀρχιναύσαρχο
Τοῦ στόλου μου στὸν Ἀτλαντικό.

Ο προσποιητὸς ἀστεῖσμὸς δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἔξαπτήσει· διὰρρωστος γνωρίζει τὸ αἴτιο ποὺ τὸν κλείσανε στὸ φρεγοκομεῖο, καὶ στὴν τελευταῖα στροφή, κάνει τὸν τρελλὸ γιὰ νὰ τοὺς κοροϊδέψει. Τὸ εὔκολο ἐπιθετικὸ αὐτὸ κιοῦνμοιο εἶναι δι προτιμούμενος τόνος τῶν κακούργων ποὺ ἔχουν διάθεση νὰ φιμάφουν τὰ κατορθώματά τους. Ἡ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη προτυπίας ἐκδηλώνει σὲ ὀδισμένους μανιακοὺς καὶ σὲ ὀδισμένους παρανοϊκοὺς τὴν παθολογικὴ διάχυση τῆς προσωπικότητας. Μπορεῖ νὰ κατασταλάξει σὲ μιὰ παραμόφωση ποὺ καὶ στοὺς σχεδιαστὲς ἀκόμη εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ παρὰ καλλιτεχνική.

Τὰ αὐτοματικὰ γραπτὰ ἄλλων φρενοπαθῶν, ἥ τοῦ μέντιουμ σὲ ὑποβολή, παίρνουν ἐπίσης τὴ μορφὴ

ριμαρισμένα στιχάκια. Στοὺς φρενοπαθεῖς παρουσιάζουν μιὰ ἔξωφρενικὴ διανοητικὴ πενιχρότητα. Ἐνας ἄλλος ἀρρωστος τῆς στρατιᾶς τῆς Ἀνατολῆς θὰ μᾶς δώσει διάφορα τσιτάτα: Γράφει στίχους, δταν βρίσκεται σὲ ἐγρήγορση στίχους ἀπλοῖς παραπονιάρικους, ἀλλὰ ἀνώτερους ἀπ' ἐκείνους ποὺ τοῦ ὑπαγορεύθηκαν κατ' ὅναρ. Τὸ γράψιμο αὐτῶν εἶναι ἀπολύτως αὐτοματικό, ἀπὸ τὸ στὺλον ἵσαμε τὸ γραφικὸ χαρακτῆρα. Νὰ ἔνα παράδειγμα.

Αὐτὸς ποὺ μεῦ ὑπαγόρεψε τούτη ἡ νῦχτα

Στὸν ἀρχηγὸ δὲν ἀρκεῖ μόνο τὸ νὰ προστάξει ἀλλὰ καὶ νὰ βλέπει, καὶ νὰ ἔρει νὰ κρίνει.
Ποὺ στὸ ἔχθρικὸ σημεῖο βρίσκεται ἡ ἀδύνατη ἀντίσταση
ὅποτε ἐπιτιθέμενος δραστήρια
δριαμβεύει κανεὶς στὴ μάχη...

Οἱ ἀσύμφωνοι τρελλοὶ γράφουν στίχους καταληπτοὺς ἢ γριφώδικους στὴν περίοδο τῆς ἀρρώστειας ὅπου ζωγραφίζουν. Οἱ συλογισμοὶ κάνουν ἀκόμη πιὸ σκοτεινὸ τὸ κομμάτι, ὅπου δὲ ποιητικὸς παλμὸς σταματᾷ ἔξ αἰτίας τοῦ στερεοτύπου. Στὴν τελευταίᾳ αὐτὴ περίπτωση, δὲ στῖχος ἐπαναλαμβάνεται πολλὲς φορὲς ἵσαμε ποὺ μιὰ τυχαία αἰτία θὰ διακόψει τὴν ἐργασία. Οἱ νεολλογισμοὶ καὶ ἡ στερεότυπη ἀπάντηση εἶναι τὰ σημεῖα τῆς διανοητικῆς ἔξασθνεισῆς ποὺ γειτονεύει μὲ τὴν δριστικὴ κατάπτωση. Οἱ στῖχοι, ἀπὸ τὶς προηγούμενες περιόδους, εἶναι πιὸ ἐνδιαφέροντες νὰ τοὺς ἀναφέρουμε, δπως αὐτὴ ἡ ποιητικὴ ἀφήγηση ὀνείρου μιᾶς ἀρρωστης τοῦ Capgras.

Νὰ εἴμαι Σάχησσα τῆς Περσίας

Όνειρεύομαι νὰ εἴμαι Σάχισσα τῆς Περσίας
Αὐτὸ τὸ γλυκὸ ὄνειρο μὲ νανούριζει τὶς
μέρες τῆς ἀνοίας.

Νὰ εἴμαι Σάχισσα τῆς Περσίας
Θὰ κατοικοῦσα σ' ἓνα ὑπέροχο παλάτι,
Θάμπταιε κανεὶς μέσα, ἀπὸ μιὰ λαμπρὴ πύλη
Τὰ διαμαντικά, τὰ σμάλτα, τὰ χρυσάφια
Θὰ στραφτοκοποῦσαν αὐτὸν μέσα σὲ ὑπέροχον
διάκοσμους.

Τὸ ὠραῖο αὐτὸ παλάτι, θὰ ἡταν φτιαγμένο
ἀπὸ νεφρίτη λίθῳ,

Νὰ κάθουμαι ἀκουμπῶντας, κάτω ἀπὸ κάποια
λεπτὴ ἀψίδα

Ν' ἀπλώνω τὴν ὑπέροχη φορεσιά μου,
Τὰ πόδια μου νὰ πατούν πλούσια μαλλιαρὰ
χαλιά !

Πολυτέλειες ἀνήκουστες, πλούτη ὑπεράφθονα
Νὰ φορῶ κάποια ὡραῖα φονσάνια μὲ οὐρά,
Φανταχτερὰ καταστόλιστη ἀπὸ χρώματα

Αὐτὸ εἶναι τὸ παράξενο καὶ ποιητικό μου ὄνειρο

Λίγον καὶρὸ ἔπειτα οἱ στῖχοι τῆς ἀρρωστης γίνονται πιὸ γριφώδικοι. Τὰ σύμβολα πλεονάζουν, ἡ γλῶσσα, δὲν εἶναι πειὰ ἄλλο παρὰ μιὰ «σαλάτα λέξεων» συμπτωματικὸ τῆς τρέλλας, τοῦ λόγου, ποὺ εἶναι μιὰ ποικιλία τῆς ἀσύμφωνης τρέλλας.

Στὸ Drumont.

Μιὰ κάποια ἐβραιοπούλα
Πιστεύοντας πὼς πάει γρήγορα τὸ φολόϊ,
Πλάνη ἔδω ἀκάθαρτου πνεύματος
Ποὺ τὴ σκαρώνει διάβολος καὶ στὸν πιὸ γερό

Εἰχε βάλλει πίσω τὸ ἐκκρεμές
Στὸ σπίτι τῆς μάννας ποὺ τὸ κόμμα
Βάκιλλος τοῦ Ζεννέρ ἐν εἰρήνῃ
Προγευματίζει καὶ δὲ σκολνᾶ ποτὲ

Ο κύριος Δόκτωρ γιατρός
Και τή δυστυχισμένη τήν έβραιοπούλα
Ο χάρος τήν ώδηγησε στήν άκτη

Τοῦ Ἰησοῦ, είναι ὁ κόπανος
Τὰ ἄγια τῶν ἀγίων είναι βωμός του,
Και μεις εὐλαβικά ποιδιά τῆς Παναγίας
Υμοῦμε τήν πολυαγαπημένη Παρθένα.

Ο μύθος δηλοῦ: Βρήκε τὸ μάστιφή του.

Ἡ ψυχαναλυτικὴ μέθοδος, γνωστὴ τώρα στὸ κοινό, θὰ ἐπέτρεπε ἵσως μιὰ μετάφραση τοῦ κειμένου αὐτοῦ σὲ διαυγὴ γλώσσα. Ὁ ἐρωτισμὸς ἀνακατεύεται μὲ λειψανα παληῶν παραληρημάτων, δπως σ' ὅλες τὶς συνθέσεις τοῦ εἰδούς αὐτοῦ. Τὸ ἀκόλουθο κομμάτι τοῦ Ἰδιοῦ συγγραφέα είναι ἀκόμη πιὸ σκοτεινό. Τιτλοφορεῖται :

Ο πέμπτος

Τὸ κύπελλο ποὺ μέσα σ' αὐτό¹
Ἡ Εὗα εὑδισκε τὸν ἑαυτό τῆς τέτοιο
Εἶχε δικαιώματα πάνω στ' ἄλογο
"Οπως δι καθένας τὸ πιστεύει

"Ἐτσι ποὺ δι Ποσειδώνας
Ἀπὸ τὸν καιρὸ τούτου τοῦ φεγγαριοῦ
"Ἐχει ὀνειρευτεῖ δις γνωστὸ
"Οτι δι καλὸς Θεὸς τέλειος

"Ἐπιτήδειος, ὑπερτερεῖ τοῦ διαβόλου
Αὐτὸ δὲν είναι παρασιθή
Σὲ δυὸ χρόνους γκαλόπ
"Οποιος μὲ πέντε στενοχωριέται πάρα πολὺ

"Ονειρο δχι ἀνόητο
Δαιμόνα ! είναι γιορτή.
Γιά τὸ Θεὸ ποὺ ἔπλασε τὸν ἵππο
"Ἐπίσης καλὸ ὥπως καὶ τὸν πρωκτό.

Βρισκόμαστε πάλι μπρὸς σ' ἓνα ὄνειρο, δπου γίνεται λόγις γιὰ τὴ φευγάλα ἑνὸς «πέμπτου» σκληροῦ, δικαστικοῦ λόγιος ὑπανιγμὸς τοῦ τέλους, δὲν μπῆκε ἐκεὶ ἀπλῶς καὶ μόνο γιὰ νὰ κάνει τὴ ωρά. "Ολα αὐτὰ τὰ κομμάτια ἔχουν χαρακτῆρα λίγο πολὺ παθολογικό, ποὺ μᾶς καταποίζει σ' δι, τι ἀφορᾶ τὴν καταγωγὴ τους. Δὲ συντρέχει πάντα ἡ ἴδια περίπτωση. Λόγου χάρη, ἔνας φρενοβλαβῆς μπορεῖ νὰ ἀποδώσει στὸν ἑαυτό του τὴν πατρότητα ἑνὸς κλασικοῦ ποιήματος, τῷμαθε εἰς βάρος του ἔνας ἀπὸ τοὺς συναδέλφους μας, διακεκομμένος ψυχίατρος ποὺ πάνω στὴ βράση τῆς ἔρευνάς του παρουσίασε σὲ μιὰ ἐπιστημονικὴ συγκέντρωση μιὰ ὑστερικὴ γυναίκα σὲ συγχραφέα στίχων... ποὺ ἦταν ἀπλούστατα ἀντιγραμμένοι ἀπ' τὸ Μυστέριο.

"Ἐξ ἀλλοῦ ἡ σύγχιση είναι ἀκόμη δυνατὴ ἀνάμεσα σὲ διοισμένα αἰνιγματικὰ κομμάτια τῆς συμβολιστικῆς σχολῆς καὶ σὲ κομμάτια φρενοπαθολογικῆς παραγωγῆς. Ὁ φίλος μας Quercy δημοσίευσε ἔνα περίεργο τετράστιχο ποὺ ἀναπολεῖ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἥπηρχαν οἱ μικρὲς φιλολογικὲς ταβέρνες τοῦ 1890.

Δίχως πλάνη, χαμογελᾶ κανεὶς ἀντικρύζοντας τὴν πηγὴ

Στραφτερὸ κρησφύγετο λεπτεπίλεπτων σμάλτων
Γιατί, καθαρὴ ἀμφιβολία

"Ο Quercy τὸ μετέφρασε συνεργαζόμενος μὲ τὸν ἄρρωστό του: "Ἐνας στρατοκόπος σταματᾶ μ' εὐχαρίστηση σ' ἓνα δάσος, γιὰ νὰ κυττάξει τὴν πηγὴ ποὺ θαυμάζει τὰ χρώματά της κάτω ἀπὸ τὰ «μυστικικὰ ἀφίδια».

"Ο Anteaume καὶ δι Dromard, στὸ βιβλίο τους «Ποίηση καὶ τρέλλα» ἐπέμειναν καὶ αὐτὸ δισον ἀφορᾶ τὴν ἐπιτυχία τῶν συμβολιστικῶν μεθόδων στοὺς φρενοπαθεῖς, ἐπιτυχία ποὺ δὲν θὰ μᾶς ἐκπλήξει ἐξ αἰτίας τοῦ σημαντικοῦ ρόλου τῶν συμβόλων στὴν πα-

παθολογική τέχνη. Σημειώσαμε ἥδη μελετῶντας τὶς πλαστικὲς μορφὲς τῆς τέχνης αὐτῆς, ὅτι ἀπαντήσαμε μερικὰ ἀπὸ τὰ συστήματα αὐτά. Στήν ποίηση, δπως ἀναφέρουν οἱ συγγραφεῖς αὐτοί, προκύπτονταν παραφορὲς τῆς προσοδίας καὶ τῆς σύνταξης, ἔρως γιὰ ἀρχαιζόντες δρους, ἀκαδόριστες εἰκόνες, λέξεις περιωρισμένες στὴ μεσική τους λειτουργία, ἀποτροπιασμὸς ὅσον ἀφορᾶ τὶς ἀναλογίες, γοῦστο γιὰ ἀντιφάσεις, ἐπιθυμία ὑποβολῆς αἰσθημάτων μᾶλλον ἢ ἴδεων. Στοὺς ἀσύμφωνους τρελλούς, εἶναι δυγατὸν νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ἡ ἀσυμφωνία σπάζοντας τὴν ψυχικὴ σύνθεση, ἀπελευθερώνει ἀπὸ τὰ συναισθηματολογικὰ στοιχεῖα τὰ ἵκανα νὰ δημιουργήσουν μιὰ στοιχειώδη μορφὴ ποίησης, δπως εἴχαν δημιουργήσει μιὰ στοιχειώδη μορφὴ Τέχνης. Στὶς δυὸς περιπτώσεις ἡ ἀνάπτυξη τοῦ στοιχείου αὐτοῦ σταματᾷ πολὺ γρήγορα· ἡ μόνη ἐπιτροπομένη ἐνέργεια εἶναι ἡ ἐπανάληψη στὴν περίοδο τῆς ἀπραξίας καὶ τῆς κατάπτωσης. Ἡ φιλολογικὴ παραγωγὴ τῶν φρενόπαθῶν δὲ σταματᾷ στὴν ποίηση. Θὰ ποῦμε δυὸς λόγια γιὰ τὰ ἀπομνημονεύματα, γιὰ τὶς ἀναμνήσεις, γιὰ τοὺς λιβέλλους καὶ γιὰ τὶς ἐφημερίδες ποὺ δημοσιεύονται ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους μέσα στὰ φρενοκομεῖα, καὶ ποὺ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον τὸ νὰ φυλλομετρᾶ κανεὶς τὶς συλλογές τους.

Τὰ ἀπομνημονεύματα καὶ οἱ λίβελλοι μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ντοκουμέντα σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὴν παραφορά. Ἔνας παρανοϊκὸς ποὺ πάσχει ἀπομνία καταδίωξης ἀπευθύνεται διὰ τῆς δημοσιγραφικῆς ὁδοῦ στὴν κοινὴ γνώμη γιὰ νὰ διαμαρτυρηθεῖ ἐνάντια στὴ σάση τῶν ἔχθρῶν του, ἐνάντια στοὺς αἰκισμοὺς καὶ στὶς ἀπειλές τους. Τὰ γραπτὰ αὐτὰ βρίθουν κατὰ τὶς ἐπαναστάσεις, ἐπειτα ἀπὸ τὴν πτώση τῶν καθεστώτων. Νὰ οἱ τίτλοι ἀπὸ δυὸς μπροστοῦντες τοῦ εἶδους αὐτοῦ, ποὺ δημοσιεύτηκαν τὴν ἐπαύριον τῆς παρατήσεως τοῦ Ναπολέοντα ιοῦ Γ.

Ιον Ἡ ἰστορία μιᾶς ἀρρώστειας ἀπόκομμα σχετικὸ μὲ τὴ νοσηλεία της, ὅπὸ μέρος τοῦ ἀρρώστου γιὰ νὰ διαφωτίσει τὸ κοινὸ πάνω στὰ φρενοκομεῖα 2ον Ἔνας μάρτυρας σ' ἔνα φρενοκομεῖο. Ἰστορικὰ ἀποκαλύψεις.

Τὸ ὑφος τῆς δεύτερης μπροσούρας εἶναι χρωματισμένο καὶ θυμίζει σελίδες περίφημες τῆς Ἰδιας ἐποχῆς: «Ἡ ἔχθρικὴ μου πρόσα, καφτερή, διαπεραστική, βιτριολική, καὶ πρὸ παντὸς ἀπελπιστικὰ ἐνμετάβλητη, ἀποτελοῦσε μιὰ σελίδα στὸν αὐτοκρατορικὸ ἥλιο. Μ' ἔβαλαν φυλακή.»

Κάθε ἐπανάσταση ἀπελευθερώνει ἔναν ὠρισμένο ἀριθμὸ τρελλῶν ποὺ δὲν ἀργοῦν νὰ ξαναγίνουν ἐπικίνδυνοι μόλις ξανάρθουν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ κοινωνία.

Ἐνας ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ οἱ «Ἀβράκωτοι τὸν εἰχανε βγάλει ἀπὸ τὴν Bicetre εἰχε ἀρχίσει ἥδη νὰ χινπᾶ ἐκείνους ποὺ τὸν σήκωναν θριαμβευτικὰ στὰ χέρια τους. Περιττὸ νὰ προσθέσουμε ὅτι πολὺ γρήγορα ξαναπαραδόθηκε στὰ χέρια τοῦ Pinel.»

Αν μιὰ ἀπὸ τὶς μπροσούρες αὐτές πέσει στὰ χέρια ἐνδὲ ἀνίδεου ἀναγγύστη, αὐτὸς δὲ θὰ δεῖ ἄλλο παρὰ μόνο τὴ βιτριολικὴ πρόσα». Ἡ γνώση τῆς παραφροσύνης τῆς καταδιωκτικῆς μανίας τοῦ παρανοϊκοῦ θὰ τὸν κάνει νὰ παρατηρήσει τὶς πλάνες, τὶς ἀρρωστιάρικες ἐξηγήσεις τῶν γεγονότων ποὺ εἶναι ἀκριβῆ, ποὺ χάρη στὴν ἔλλειψη βεβαιότητας ἐπιτρέπουν μιὰ μεγάλη οἶηση.

Τὰ γραπτὰ σὲ πεζὸ λόγο τοῦ ἀσύμφωνου τρελλοῦ, εἶναι συχνὰ πολὺ δυσεξήγητα. Ἀπαντήσαμε δύμας ἀποκόμματα καμμιὰ φορὰ ἐνδιαφέροντα καὶ ποὺ σὲ μιὰ τουλάχιστο περίπτωση μᾶς ἔδωσαν τὴ λύση τοῦ αἰνίγματος στὶς δυὸς παραπάνω ἀκουναρέλλες τοῦ ἴδιου συνθέτη, παρὰ τὸ τόσο διάφορο εἶδος τους. Οἱ ἀρρώστοις αὐτὸς ποὺ νοσηλεύτηκε ἀλληλοδιάδοχα ἀπὸ τοὺς γιατροὺς Serieux καὶ Marie εἰχε καταφύγει σ' ἔνα φανταστικὸ κόσμο ποὺ τὸν ἀνα-

παράσταναν αὐτές οι ύδατογραφίες του. Νὰ ἡ φράση ποὺ ἀφορᾶ τὴ πρώτη ύδατογραφία.

«Ο Γάλλος ταξειδιώτης ἔγκαταλείπει κατόπιν τὸν πλανήτη Ναδίο κατεβαίνοντας ἀπὸ τὸν Ἰσημερινὸν στὸν πλανήτη Αστρολάβιο φτάνει αὐτοῦ σ' ἕνα δρός, δπου φυιφώνον δάση ἀπὸ γιγάντια σπαράγγια».

Ἄλλα αὐτὴ ἡ θαυμάσια χώρα δὲν ἀρχεῖ στὸν ἀρωστό μας. Τοῦ χρειάζεται ἡ χώρα τοῦ μειαώδου μὲ τὸ «φωτοβόλο φώσφορο μέσα στὸ σκοτάδι καὶ στὶς δικτὸ φύσεις».

Ἡ ἐπανάληψη στὶς λέξεις, στοὺς μυθώδεις ἀριθμοὺς ποὺ τοὺς γράφει στὸ πολλαπλάσιο τους, ἡ παραξενὴ δριθογραφία, ἡ ἔλλειψη ἀποστρόφου, ἡ ἔχαρβαλη σύνθεση στὸ σύνολό της, τὰ διακοσμητικὰ μουτζουρώματα, οἱ τίτλοι, οἱ ἀσχετοὶ μὲ τὸ κείμενο, ἡ ἔλλειψη συνοχῆς τῶν γεγονότων, δείχνουν ἀμέσως τὴ σχιζοφρενικὴ ἀσυμφωνία καὶ κάνουν σχεδὸν ἀκατάληπτη τὴν δῆλη συλλογή.

Οἱ διευθυντὲς πολλῶν φρενοκομείων, δίνουν στοὺς ἀρωστοὺς τὴν ἐλευθερία νὰ δημοσιεύσουν ἐφημερίδες. «Ἔχουμε ἀναφέρει ἔνα ἀπόσπασμα τοῦ «Σταχυολόγου τῆς Μαδαπόλεως» ἐφημερίδα τοῦ φρενοκομείου τοῦ Σαραντόν.

Στὸ Μπουένος "Αὔρες, οἱ «Ecos de las Mercedes» ἔξεδόθησαν ἐπιτυχῶς καὶ ἐπέσυραν τὴν προσηχὴ τοῦ μεγάλου τύπου ποὺ ἀφιέρωσε στὴν ἐφημερίδα αὐτὴ κριτικὰ ἀρθρα. 'Ο σκοπὸς τῶν γιατρῶν τοῦ φρενοκομείου de la Mercedes, ἥτανε ἡ ἀναζήτηση ἐνὸς μέσου διανοητικῆς νοσηλείας καὶ ἐπανεκπαίδευσης γιὰ τοὺς ἀρωστοὺς ἐκείνους ποὺ ἦταν σὲ θέση νὰ ἐπωφεληθοῦν ἀπὸ αὐτό.

Οἱ τελευταῖοι ὅμως αὐτοί, ὅταν ἔγιναν συντάκτες δὲν σκεφθήκανε παρὰ νὰ τροφοδοτήσουν τὰ γραπτά τους μὲ παρατηρήσεις πάνω στὴν τρέλλα καὶ νὰ ἀρχίσουν συζητήσεις πάνω στὸ θέμα αὐτὸ μὲ ἐπιχειρήματα παραμένα ἀπὸ τὴν ἴδια τους τὴν κατάσταση.

Συνεπῶς τὸ γεγονὸς τοῦ ὅτι ἔγραφαν ἄρθρα δὲν τοὺς ἔκανε νὰ παρεκκλίνουν ἀπὸ τὶς συνηθισμένες τους ἀσχολίες. Οἱ ἀσύμφωνοι τρελλοί, πῆραν καὶ αὐτοὶ μέρος, καὶ ἔνας ἀπὸ αὐτοὺς προσπάθησε νὰ ἀναλύσει μέσα στὶς ἔξης σκοτεινὲς γραμμὲς τὸν πόνο τῆς ἀποσυνθεμένης προσωπικότητάς του:

«Ἀντιπρόσωποι τοῦ ἔγώ, δὲν ὁ καὶ οἱ καὶ ἀπειρολογοῦσι τὸν ἔγώ, δὲν ὁ καὶ οἱ, ισοι στὸ κάθε τι μέσα στὰ ἀνθροίσματα τοῦ εἰναι ἔως τὸ τελευταῖο κλάσμα καὶ προβλημένοι στὴν διαδοχή, ράκη ἄνισα, φλέβες ποὺ εἶναι ἔχωριστες ποὺ ἡ ταυτότητα (entité) δίχως λύση συνεχείας μέσα στὸ χρόνο τὶς προσδένει μέσα στὸ διάστημα, στὴν ἀρχὴ σκόρπια καὶ ὡς ποὺ νὰ ἀποτελείωσει τὴν οἰκοδομὴ διόλητρου τοῦ οἰκοδομήματος, ὅλα τὰ τωρινὰ ἔγώ, ὑποταγμένα, ἐλεύθερα ἡ μοιραία στὸ σκῆπτρο τῆς δικαιοσύνης, προηγοῦνται πρὸς τὴν πραγμάτωση ὅλων τῶν δυνατῶν καὶ συνεπῶς πρὸς τὴν τρέλλα» (Ecos de las Meccedes ὑπογραφὴ Fabre Τούλιος 1907).

Τὰ ἀρθρα αὐτὰ πάνω στὴν τρέλλα, εἶναι τὰ μόνα στὴν ἐφημερίδα αὐτὴ ποὺ ἔχουν ἐνδιαφέρον.

Τὰ διηγήματα, τὰ λυρικὰ ποιήματα ἐλάχιστα προσωπικὰ τίναι δίχως πρωτοτυπία καὶ δίχως ἀξία. Πρέπει, φυσικά, πάντα νὰ ἔξαιρέσουμε ἀπὸ αὐτὴ τὴ βεβαίωση τὰ ἔργα τῶν συγγραφέων ποὺ τρελλάθηκαν καὶ ποὺ μποροῦν νὰ διατηρήσουν γιὰ κυμαινόμενο χρονικὸ διάστημα, μιὰ ωρισμένη φιλολογικὴ παράσταση.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἡ Τέχνη καὶ ἡ Τρέλλα συναντῶνται στὸ κοινὸν ἐπίπεδο τοῦ ψυχικοῦ αὐτοματισμοῦ.

Οἱ αὐτοματισμὸς αὐτὸς ἔξηγεται τὴν καταπληκτικὴν ἀσυναίσθησίαν, τὴν στιγμαίαν δημιουργίαν καὶ τὶς διαλείψεις τοῦ τύπου (τῆς φορμούλας) τοῦ Λομπρόξιο ποὺ οἱ δροὶ του ἔξογκωνονται γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς λομπρόξιανῆς ὑπόθεσης. Ἡ συνάντηση αὐτὴ δὲν εἶναι ἐκπληκτικὴ γιὰ ὅποιον ἐμβαθύνει στὸ ρόλο τοῦ αὐτοματισμοῦ σ' ὀλόκληρη τὴν ψυχικὴν ζωήν. Οἱ πρῶτες χειρονομίες τοῦ παιδιοῦ, ποὺ μαθαίνει στὴν ἀρχῇ, γίνονται κατόπιν ἀδύναίσθητες, ταυτόχρονα δὲ καὶ ἔξεις.

Δίχως αὐτοματισμὸν ἡ ζωὴ θὰ σταματοῦσε σὲ κάθε βῆμα ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ξαναρχίσει ἀδιάκοπα νέες προσπάθειες προσαρμογῆς.

Ἄλλα δὲ αὐτοματισμὸς τῆς Τέχνης εἰναι πολὺ διαφορετικὸς καὶ βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν αὐτοματισμὸν τῆς Τρέλλας. Οἱ καλλιτέχνης, καλλιεργῶντας τὸ πνεῦμα του, μαθαίνοντας τὸ ἐπάγγελμά του, προπορευαντές εἰκούσια τὸν αὐτοματισμὸν του: Ἡ κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἡττον ἐπιτυχὴς ἔμπνευση θὰ ἐπεξεργασθεῖ κατόπιν τὸ συναθροισμένον ὑλικό, δπως στὸ παράδειγμα τοῦ μαθηματικοῦ. Οἱ τρελλὸς ὑφίσταται τὸν αὐτοματισμὸν ποὺ ἐπιβάλλει ἡ τρέλλα. Ἡ ἀντίληψή του εἰναι σοβαρὰ συγχισμένη ἐξ αἰτίας τῆς παρουσίας τοῦ παράξενου αὐτοῦ φαινόμενου, παράσιτου ποὺ ἔρχεται νὰ διακόψει τὴν σειρὰ τῶν διανοητικῶν πρᾶξεων. Ἡ ἐνέργειά του παίρνει μιὰ ἔξωφρενικὴ ἔξέλιξη ποὺ εἰναι τὸ σημεῖο τῶν φρενικῶν νόσων. Ὡς τόσο, ἡ τρέλλα μπόρει, σὲ μιὰ ἐλάχιστη ἀναλογία νὰ συντελέσει στὴν ἔξόρμηση τοῦ ἀρχικοῦ παλμοῦ, ἀπ' ὅπου μποροῦσε νὰ τὸ πιστεύει τοι διαίρουμε πώς δὲ παλμὸς αὐτὸς συνεπάγεται ἡδη

τὶς τάσεις πρὸς τὴν διακοσμητικὴν διαρρύθμιση καὶ τὴν χρησιμοποίηση συμβόλων, τάσεις τόσο παληές, ὥστε νὰ φαίνονται σήμερα ἔμφυτες. Κι' ὡς τόσο δὲ παλμὸς αὐτὸς δὲ φτάνει ποτὲ ἄλλον, παρὰ μόνο σὲ ἀπατηλοὺς ἀντικειμενικὺς σκοπούς: Ἡ πραγματικὴ ἀνάπτυξη τῶν διαθέσεών του μένει ἀπαγορευμένη στὸν φρενοπαθῆ.

Γιὰ νὰ διαφωτισθοῦν αὐτὰ τὰ γεγονότα, θὰ μποροῦσε ἄραγε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ἀπλούστατα διατάξεις ἀποσύνθεση τοῦ λογικοῦ κάνει ὥστε νὰ ἐμφανισθοῦν τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῶν θείων δώρων σὲ ἕνα μικρὸν ἀριθμὸν ἀσθενῶν, ποὺ θὰ ἡταν ἐπίσης ἵκανα νὰ δοῦν τὴν ἀπάνθησή τους ἐπιρρεασμένη ἀπό πιὸ εὐτυχεῖς συνθῆκες.

ΤΕΛΟΣ

