ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΤΜΗΜΑ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ: ΓΝΩΣΗ, ΑΞΙΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Διπλωματική εργασία του Μιχαήλ Γιαλιτάκη

Α.Μ.: 212

Η γνωσιακή αξία των αφηγηματικών τεχνών

Τριμελής επιτροπή:

Κατερίνα Μπαντινάκη (Επόπτρια)

Κωνσταντίνος Ανδρουλιδάκης

Γιάννης Πίσσης

Ρέθυμνο: Οκτώβριος 2021

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 2
Κεφάλαιο 1: Jerome Stolnitz: Η Γνωσιακή Ασημαντότητα της Τέχνης 8
I. Το επιχείρημα περί της μεθόδου 8
II. Το επιχείρημα της κοινοτοπίας 11
III. Το επιχείρημα της ανυπαρξίας αποδείξεων 16
Συμπέρασμα 19
Κεφάλαιο 2 : Περί μεθόδου 22
I. Berys Gaut: Η φαντασία ως γνωσιακή δύναμη 22
Αντίρρηση I: το πραγματικό και το δυνατό 24
Αντίρρηση II: ο σκοπός του φαντασιακού βιώματος 26
Αντίρρηση III: το αίτημα της επιβεβαίωσης 28
II. Nöel Carroll: Το καλλιτεχνικό νοητικό πείραμα 31
Συμπέρασμα 39
Κεφάλαιο 3: Τέχνη και Κατανόηση 40
I. Η κατανόηση ως γνωσιακή αξία 40
II. Matthew Kieran: Τέχνη και Ηθική Κατανόηση 44
III. Noël Carroll: Ο Τροχός της Αρετής 50
Συμπέρασμα 56
Κεφάλαιο 4: Τέχνη και Μη-Θεωρητική Γνώση 57
I. Διάκριση μορφών γνώσης 57
II. Laszlo Katjar: Από τον αντικειμενισμό στο υποκειμενικό βίωμα 59
Frank Jackson: η φαινομενολογία της εμπειρίας 59
Η λογοτεχνία και η γνώση της φαινομενολογίας 62
III. R. W. Hepburn: Τέχνη και συναισθηματική εκπαίδευση 68
Η γνωσιακή κατανόηση των συναισθημάτων 68
Διαστάσεις της συναισθηματικής εκπαίδευσης 70
IV. Μία πιθανή αντίρρηση: η μερικότητα της καλλιτεχνικής οπτικής 74
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ 78
Βιβλιογραφία 83

Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να αναδείξει τον διάλογο που λαμβάνει χώρα στη σύγχρονη φιλοσοφία αναφορικά με τη γνωσιακή αξία της τέχνης, με πεδίο εστίασης ιδιαίτερα τις αφηγηματικές τέχνες. Ως αφηγηματικές τέχνες εκλαμβάνονται εκείνες που παρουσιάζουν (που αφηγούνται) μία ιστορία, αναπαριστώντας μια σειρά γεγονότων ή πράξεων, αλλά και τις αιτιακές τους διασυνδέσεις.[1]

Η λογοτεχνία είναι το κατεξοχήν είδος αφηγηματικής τέχνης, αλλά η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει επίσης το θέατρο, τον κινηματογράφο και, υπό προϋποθέσεις, τη ζωγραφική. Οι αφηγηματικές τέχνες ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία των αναπαραστατικών τεχνών. Όλες οι αφηγηματικές τέχνες είναι αναπαραστατικές, δεν ισχύει όμως και το αντίθετο. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των αφηγηματικών τεχνών είναι η δόμηση μίας ιστορίας και όχι η απλή αναπαράσταση πραγμάτων, ανθρώπων και καταστάσεων. Για παράδειγμα, ένα πορτραίτο, όπως η *Mona Lisa* του Leonardo da Vinci (1503), μπορεί να αναπαριστά κάτι υπαρκτό —μία συγκεκριμένη γυναίκα,— ωστόσο δεν μας δίνει τη δυνατότητα να συναγάγουμε κάποια δράση, ένα γεγονός και, εν τέλει, μία ιστορία.

Οι αφηγηματικές τέχνες, με τη μία μορφή ή την άλλη, έχουν συνοδέψει τον άνθρωπο σε όλη τη μακρά πορεία της ανέλιξής του μέχρι τον σύγχρονο πολιτισμό. Από τις σπηλαιογραφίες της λίθινης εποχής, που αναπαριστούν συνήθειες, πρακτικές και μυθικά γεγονότα, μέχρι τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, και από τις προφορικές εξιστορήσεις των ραψωδών και των βάρδων, μέχρι τις διαδραστικές και μετασχηματιστικές τέχνες και τα παιχνίδια ρόλων, η κοινωνική και πολιτισμική πρακτική της αφήγησης ιστοριών έχει υπάρξει ένα σημαντικό μέσο για τη διασκέδαση, την εκπαίδευση, τη διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς και την ενστάλαξη ηθικών αξιών. Το γεγονός αυτό είναι απόλυτα λογικό, εάν σκεφτούμε ότι, κατά την αφήγηση ιστοριών, μοιραζόμαστε και ερμηνεύουμε εμπειρίες, τους θεμέλιους λίθους της ζωής μας. Ορισμένοι στοχαστές πιστεύουν πως οι ίδιες οι ζωές μας είναι αφηγηματικά θεμελιωμένες· οι άνθρωποι δομούν τις ζωές τους και σχηματοποιούν τον κόσμο τους με βάση τις ιστορίες. Οι σκέψεις μας στηρίζονται πάνω σε αφηγηματικές δομές και ίσως δεν

[1] Carroll 2001, 118-133.

θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι κατανοούμε τα επιμέρους γεγονότα ως μέρη μίας μεγάλης ιστορίας. Όπως ισχυρίζεται η Elaine Lawless,[2] «η διαδικασία αυτή μάς παρέχει νέες οδούς για την κατανόηση και τον σχηματισμό ταυτότητας. Η γλώσσα χρησιμοποιείται για να καταθέσει μαρτυρία για τις ζωές [μας]».[3]

Την παρουσία των αφηγηματικών τεχνών θα πρέπει να ακολούθησε από νωρίς η θεωρητική πραγμάτευσή τους. Μολονότι δεν είναι εύκολο να πούμε πότε άρχισαν οι άνθρωποι να στοχάζονται φιλοσοφικά πάνω στις τέχνες, είναι μάλλον ασφαλές να υποθέσουμε ότι οι τέχνες θα πρέπει να έγιναν αντικείμενο στοχασμού πριν από την εμφάνιση της αισθητικής, με τη σημερινή σημασία του όρου.[4] Προτού διαμορφωθούν οι έννοιες «τέχνη» και «αισθητική», θα πρέπει να είχε γίνει (τουλάχιστον εντός του δυτικού πολιτισμού) η διάκριση ανάμεσα στα κοινά πράγματα και σε εκείνα που παρουσιάζουν αισθητικό ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον Monroe Beardsley, «η φιλοσοφία της τέχνης προϋποθέτει ότι ο άνθρωπος έκανε από πολύ νωρίς μία προσπάθεια να ξεδιαλύνει και να διευκρινίσει τη φύση αυτού του ενδιαφέροντος, ρωτώντας τι είναι αυτό που κάνει ορισμένα αντικείμενα να είναι πολύτιμα μ' αυτό τον ιδιόμορφο τρόπο και άλλα να μην είναι πολύτιμα».[5]

Μία θεμελιώδης απορία που κεντρίζει επίμονα τη φιλοσοφική σκέψη, από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα, αφορά τη γνωσιακή αξία της τέχνης. Είναι τα έργα τέχνης πολύτιμα γνωσιακά ή μήπως αυτό που αποκομίζουμε από τα έργα τέχνης δεν έχει σχέση με την αλήθεια και τη γνώση; Η διαφωνία ως προς αυτό το ζήτημα ξεκινά —τουλάχιστον στη δυτική γραπτή παράδοση— από τις αντίθετες απόψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και διατηρείται ως τη σύγχρονη αναλυτική φιλοσοφία της τέχνης. Παρά το γεγονός ότι στο πέρασμα του χρόνου οι απόψεις υπέρ της γνωσιακής αξίας της τέχνης επικράτησαν στην αισθητική θεωρία, οι αντιρρήσεις και οι επιφυλάξεις που εξέφρασαν συγκεκριμένοι σύγχρονοι φιλόσοφοι της τέχνης έδωσαν το έναυσμα για στοχασμό και αναθεώρηση παραδοσιακών γνωστικιστικών απόψεων. Αυτό, θεωρούμε, είχε ως

[2] Η συγγραφέας μελετά τη θεραπευτική αφήγηση ιστορίας.
[3] Lawless 2001, 123.
[4] Η πρώτη χρήση του όρου «αισθητική» με τη σημερινή σημασία αποδίδεται στον Alexander Baumgarten, το 1735.
[5] Beardsley 1989, 17-18.

αποτέλεσμα να οδηγηθούμε σε μία ακριβέστερη περιγραφή της γνωσιακής συμβολής της τέχνης.

Εφαλτήριο της παρούσας εργασίας είναι το πολυσυζητημένο άρθρο του Jerome Stolnitz *On the Cognitive Triviality of Art.*[6] Στο άρθρο αυτό ο Stolnitz επιχειρηματολογεί υπέρ της γνωσιακής ασημαντότητας της τέχνης. Φυσικά, ο Stolnitz δεν είναι ο πρώτος αντιγνωστικιστής: η θέση αυτή παραδοσιακά αποδίδεται στον Πλάτωνα, οι επιστημολογικές απόψεις του οποίου για την τέχνη παρουσιάζουν ορισμένες ομοιότητες με αυτές του Stolnitz. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, οι καλλιτέχνες είναι εκφραστές της ψευδαίσθησης, οι οποίοι θέλουν να κάνουν τα πράγματα να φαίνονται διαφορετικά από ό,τι είναι στην πραγματικότητα, προκειμένου να ευχαριστήσουν τους θεατές. Η ψευδο–τέχνη τους έχει ως σκοπό την ευχαρίστηση και όχι την αλήθεια κι επάγγελμά τους είναι η ενασχόληση με το «φαίνεσθαι» και όχι με το «είναι».[7] Η ψευδο-τέχνη δεν βασίζεται στη γνώση, όπως βασίζεται το έργο του ξυλουργού ή του ναυπηγού (*Ευθύδημος*, 281): εκείνος που ασκεί την ψευδο-τέχνη δεν γνωρίζει ακριβώς τι κάνει, η μέθοδός του δεν μπορεί να εξηγηθεί λογικά (*Γοργίας*, 465ab). Προς το τέλος της *Πολιτείας*, μάλιστα, ο Πλάτωνας αρνείται κάθε γνήσια γνώση (*επιστήμη*) στους ποιητές: η ποίησή τους παρουσιάζει μόνο μία επίφαση του αντικειμένου με το οποίο καταπιάνεται (όπως, για παράδειγμα, η φύση της ηθικής), γεγονός που εξηγεί την έλλειψη θετικής επίδρασής της στους πολίτες (*Πολιτεία*, 598-601). Αν πράγματι οι ποιητές γνώριζαν πώς να κάνουν όλα αυτά τα πράγματα τα οποία περιγράφουν,[8] τότε απλώς θα τα έκαναν και δεν θα μιλούσαν για ανθρώπους που τα κάνουν. Στην Πλατωνική κλίμακα των τεσσάρων βαθμίδων της γνώσης (*Πολιτεία*, 509-11), η τέχνη ανήκει λοιπόν στην κατώτατη βαθμίδα (*εικασία*).

Με ανάλογο σθένος, ο Stolnitz αρνείται κάθε γνήσια γνωσιακή αξία στις τέχνες, επιχειρηματολογώντας ενάντια στον γνωστικισμό που, όπως ο ίδιος αναγνωρίζει, επικράτησε στη θεωρία των τεχνών μετά τον Πλάτωνα, έστω κι αν οι διαφορετικές γνωστικιστικές θεωρήσεις δεν ταυτίζονται ως προς τις επιμέρους παραδοχές τους.[9] Τα επιχειρήματα του Stolnitz μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

---

[6] Stolnitz 1992, 191-200.
[7] Beardsley 1989, 31.
[8] Όπως, να καταστρώνουν τακτικές μάχης ή να κυβερνούν πολιτείες.
[9] Stolnitz 1992, 191.

1. Η τέχνη, σε αντίθεση με τα κοινώς αναγνωρισμένα πεδία γνώσης, δεν έχει διακριτή μέθοδο ανάπτυξης της γνώσης μας.
2. Το καλλιτεχνικό έργο δεν επιβεβαιώνει τις στάσεις που εκφράζει.
3. Οι καλλιτεχνικές αλήθειες, όταν αποσπώνται από το συγκείμενό τους και παρουσιάζονται σε προτασιακή μορφή, είναι υπερβολικά γενικές για να είναι γνήσια διαφωτιστικές. Η καλλιτεχνική γνώση είναι κοινότοπη και αυτό, κατά τον Stolnitz, εξηγεί γιατί δεν έχει καμία ουσιαστική επίδραση στην κοινωνική δομή και στις ιστορικές εξελίξεις.

Οι απόψεις του Stolnitz μπορεί να μην είναι καινοφανείς, επηρέασαν εντούτοις σε μεγάλο βαθμό τον σύγχρονο διάλογο σχετικά με τη γνωσιακή αξία της τέχνης και, παρά το γεγονός ότι δεν οδήγησαν στην επικράτηση του αντιγνωστικισμού, υπήρξαν αφορμή για μία αναθεώρηση των γνωστικιστικών τάσεων που δέσποζαν στην αισθητική θεωρία — μάλιστα, συγκρίνοντας ενίοτε τη γνωσιακή αξία της τέχνης με αυτή της επιστήμης ή και της φιλοσοφίας.[10] Ειδικά το επιχείρημα του Stolnitz σχετικά με την κοινοτοπία της καλλιτεχνικής γνώσης δεν ήταν δυνατό να αντιμετωπιστεί ικανοποιητικά παρά μόνο εγκαταλείποντας την αξίωση για συμβολή της τέχνης στη θεωρητική γνώση μας και, ακολούθως, εστιάζοντας σε διαφορετικά είδη δυνατής γνωσιακής συμβολής — στις μορφές κατανόησης που δύναται να προαγάγει η τέχνη, στη δυνατότητα συναισθηματικής εκπαίδευσης μέσω της τέχνης ή και στη φαινομενολογική γνώση που δύναται να παράσχει. Διερευνώντας αυτές τις μορφές γνωσιακής συμβολής, η παρούσα εργασία θα υποστηρίξει έναν μετριοπαθή γνωστικισμό — έναν γνωστικισμό που δεν εξισώνει την τέχνη με την επιστήμη ή τη φιλοσοφία, ωστόσο αναγνωρίζει τη σπουδαιότητά της για την ενίσχυση της συνείδησης με τρόπους που έχουν ιδιαίτερη σημασία για τον ανθρώπινο βίο.

Ως προς τη δομή της, η εργασία αναπτύσσεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται ο σκεπτικισμός του Stolnitz, που οδηγεί στη διακήρυξη της

[10] Σύμφωνα με τον Nelson Goodman, για παράδειγμα, «Οι τέχνες πρέπει να αντιμετωπιστούν με την ίδια σοβαρότητα που αντιμετωπίζεται η επιστήμη, ως τρόποι ανακάλυψης, δημιουργίας και επέκτασης της γνώσης, με την ευρεία έννοια της προαγωγής της κατανόησης» (Goodman 1978, 102). Σχετικά με την υποτιθέμενη ανωτερότητα της τέχνης έναντι της φιλοσοφίας, ειδικά σε σχέση με την ηθική κατανόηση, είναι ενδεικτική η θεώρηση της Iris Murdoch (1970), η οποία παρουσιάζεται στο κεφάλαιο 3.

γνωσιακής ασημαντότητας της τέχνης. Η μεθοδική αμφισβήτηση της γνωσιακής αξίας της τέχνης αναπτύσσεται μέσα από την αντιπαραβολή της προς άλλες, γενικά αποδεκτές, πηγές γνώσης (όπως η επιστήμη και η ιστορία) και θεμελιώνεται σε τρία αντιγνωστικιστικά επιχειρήματα: το επιχείρημα της απουσίας διακριτής μεθόδου, το επιχείρημα της απουσίας επιβεβαίωσης και το επιχείρημα της κοινοτοπίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύεται το ζήτημα της μεθόδου, καθώς και το συναφές ζήτημα της επιβεβαίωσης των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο. Αυτό το οποίο αναδεικνύεται είναι η δυνατότητα των καλλιτεχνικών έργων να ενεργοποιούν και να κατευθύνουν κατάλληλα τη φαντασία μας, ωθώντας μας με τον τρόπο αυτό να επεξεργαστούμε, μέσα από μία φαντασιακή προσομοίωση, τις εμπειρίες και τις δεσμεύσεις μας ή το σύστημα αξιών μας. Όσον αφορά το ζήτημα της επιβεβαίωσης των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο, το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει την προσοχή μας στο γνωσιακό ενέργημα του νοητικού πειράματος, για το οποίο δεν τίθεται ο όρος της επιβεβαίωσης ή της απόδειξης, φωτίζοντας τις διαστάσεις της γνωσιακής λειτουργίας του που μοιράζεται η αφηγηματική τέχνη.

Στο τρίτο και το τέταρτο κεφάλαιο η ανάλυση εστιάζει στο ζήτημα της κοινοτοπίας της καλλιτεχνικής γνώσης, ερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη δύναται να προαγάγει τη γνώση ή την κατανόηση. Αφού εξεταστούν οι διαφορετικές δυνατές μορφές γνωσιακής συμβολής της τέχνης —στο κεφάλαιο 3, η εννοιολογική γνώση και η εμβάθυνση της ηθικής κατανόησης, ενώ στο κεφάλαιο 4, η συναισθηματική εκπαίδευση και η φαινομενολογική γνώση,— η εργασία αυτή καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι αφηγηματικές μορφές τέχνης δύνανται να διευρύνουν τους γνωσιακούς μας ορίζοντες με τους εξής τρόπους:

1. Καλλιεργώντας τις έννοιές μας.
2. Εκπαιδεύοντας τα συναισθήματά μας.
3. Επεκτείνοντας τη βιωματική κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας.

Επιδίωξη της παρούσας εργασίας δεν είναι να ανατρέψει τους ισχυρισμούς του Stolnitz και να αξιώσει τη δυνατότητα της τέχνης να παράσχει νέα θεωρητική γνώση. Αντίθετα, στόχος της είναι να δείξει ότι η τέχνη δεν ανταγωνίζεται τα πεδία γνώσης που μας προσφέρουν αντικειμενικές και επαληθεύσιμες πληροφορίες ή, αλλιώς, ότι η γνωσιακή

της συμβολή δεν εντοπίζεται στη διεύρυνση της γνώσης μας για τον φυσικό κόσμο ή για τα γεγονότα της ιστορίας. Οι αλήθειες των αφηγηματικών τεχνών αφορούν την ανθρώπινη κατάσταση —τη δική μας εσωτερική ζωή (νοητική και συναισθηματική), καθώς και εκείνη των ανθρώπων με τους οποίους πορευόμαστε στον κόσμο, ή τις διαπροσωπικές σχέσεις— και έχουν τόση σημασία όση και οι ζωές από τις οποίες εμπνέονται.

Κεφάλαιο 1

Jerome Stolnitz: Η Γνωσιακή Ασημαντότητα της Τέχνης

Η θεωρητική τάση του αντιγνωστικισμού στη σύγχρονη φιλοσοφία της τέχνης εκφράζεται με τη μεγαλύτερη έμφαση στο άρθρο του Jerome Stolnitz, «On the Cognitive Triviality of Art». Το άρθρο αυτό προέκυψε ως αντίδραση σε φιλοσοφικές θεωρήσεις της τέχνης οι οποίες εξήραν τη γνωσιακή της δύναμη, προβάλλοντάς την ως όργανο αλήθειας για τον εαυτό και τον κόσμο. Τέτοιες θεωρήσεις, αναγνωρίζει ο Stolnitz, επικράτησαν στην αισθητική θεωρία μετά τον Πλάτωνα και οπωσδήποτε δημιουργούν ένα έντονο αίσθημα ανάτασης στον αναγνώστη. Ωστόσο, επισημαίνει, είναι γενικόλογες και ασαφείς, ενώ επιπλέον διαφωνούν μεταξύ τους ως προς τη φύση της καλλιτεχνικής αλήθειας ή και τον τρόπο με τον οποίο αυτή αναδεικνύεται και μεταδίδεται μέσα από το έργο τέχνης. Στην άμετρη αισιοδοξία των γνωστικιστικών θεωρήσεων της τέχνης, ο Stolnitz θα αντιπαραθέσει τη μεθοδική αμφισβήτηση της γνωσιακής της αξίας. Όποια άλλη αξία και αν έχει η τέχνη για έναν πολιτισμό, είναι, κατά τον Stolnitz, γνωσιακά ασήμαντη και αυτό εξηγεί την επουσιώδη επίδρασή της στην κοινωνική δομή και την ιστορική αλλαγή. Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να αναδείξει τη συλλογιστική πορεία που οδηγεί τον Stolnitz σε μια τέτοια απόφανση.

Ι. Το επιχείρημα περί της μεθόδου

Προκειμένου να αναδείξει τη γνωσιακή ασημαντότητα της τέχνης, ο Stolnitz θέτει στο επίκεντρο της κριτικής του τη νεφελώδη έννοια της *καλλιτεχνικής αλήθειας*, την οποία αντιπαραβάλλει συστηματικά προς είδη αλήθειας που «δεν επιδέχονται αμφισβήτηση».[11] Μέσα από αυτή την αντιπαραβολή, θα υποστηρίξει ότι η τέχνη δεν έχει κάποια συγκεκριμένη μέθοδο ανάπτυξης της γνώσης, αλλά ούτε και φαίνεται να αποβλέπει στο κατεξοχήν αντικείμενο της γνώσης — δηλαδή, τον «ευρύ κόσμο».[12]

[11] Stolnitz 1992, 191.
[12] Ό.π., 192, 198, 199.

Το πρώτο είδος αλήθειας που εξετάζει ο Stolnitz είναι η επιστημονική αλήθεια. Η κατανόηση που έχουμε για τον τρόπο με τον οποίο η επιστήμη καταλήγει στα πορίσματά της είναι σαφής και στέρεη· οι επιστήμονες παρατηρούν ένα φυσικό φαινόμενο (ή μία ομάδα φυσικών φαινομένων), ταξινομούν τις παρατηρήσεις τους και τις εκφράζουν με τη βοήθεια μετρήσιμων ποσοτήτων, αναζητούν συσχετίσεις μεταξύ των ποσοτήτων και διατυπώνουν υποθέσεις προκειμένου να τις ερμηνεύσουν και, τέλος, με τη βοήθεια του πειράματος, διαψεύδουν ή επαληθεύουν τις υποθέσεις. Παρά το γεγονός ότι η πίστη στην επιστημονική μέθοδο έχει δεχτεί κριτική από ορισμένους φιλοσόφους της επιστήμης, η μέθοδος αυτή εξακολουθεί να κυριαρχεί στην επιστημονική κοινότητα αλλά και να έχει απτά γνωσιακά αποτελέσματα. Στην περίπτωση όμως της τέχνης, κατά τον Stolnitz, *δεν υπάρχει καν μέθοδος* που να αποτελεί αντικείμενο διαφωνίας ή αντιπαράθεσης.

Επιπλέον, οι επιστημονικές αλήθειες είναι αλήθειες που αφορούν τον ευρύτερο κόσμο —όπως π.χ. οι νόμοι της θερμοδυναμικής— και αυτό αναγνωρίζεται από ανθρώπους σε κάθε γωνιά της γης, οι οποίοι, εξαιτίας των αναρίθμητων επιτυχιών της επιστήμης, στρέφονται σε αυτήν προκειμένου να ελέγξουν το περιβάλλον και να βελτιώσουν τη ζωή τους. Το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν και η τέχνη μπορεί να μας δώσει αλήθειες για τον ευρύτερο κόσμο. Ο Stolnitz πιστεύει ότι κάτι τέτοιο είναι αμφίβολο. Μπορούμε να σκεφτούμε ξεκάθαρα παραδείγματα επιστημονικής αλήθειας — ο Stolnitz αναφέρει συγκεκριμένα τον Νόμο του Αντίστροφου Τετραγώνου (Inverse Square Law),— όμως ποια παραδείγματα αδιαμφισβήτητης καλλιτεχνικής αλήθειας μπορούμε αυθόρμητα να αναφέρουμε;

Το δεύτερο πεδίο γνώσης που εξετάζει ο Stolnitz είναι η ιστορία: παρά τις διαφωνίες των ιστορικών, τις προκαταλήψεις που μπορεί να εκφράζει η ιστορική αφήγηση ή ακόμη και τη σκόπιμη παραχάραξη του παρελθόντος από κάποιους ιστορικούς, η ιστορία, κατά τον Stolnitz, μας έχει δώσει αδιαμφισβήτητες αλήθειες — όπως ότι ο Ιούλιος Καίσαρας δολοφονήθηκε το 44 π.Χ. Όπως και η επιστήμη, η ιστορία έχει και αυτή τη δική της μέθοδο συστηματικής διερεύνησης του αντικειμένου της, δηλαδή του παρελθόντος του ανθρώπου· η ιστορική έρευνα φέρνει στο φως έγγραφα, τεχνουργήματα και άλλα τεκμήρια οι πηγές και τα δεδομένα συμπληρώνονται από προφορικές παραδόσεις, άμεσες και έμμεσες μαρτυρίες, η αξιοπιστία των οποίων

αξιολογείται· και, τέλος, αφού έχουν συλλεχθεί και αξιολογηθεί οι διάφορες πληροφορίες, σχηματίζονται υποθέσεις, οι οποίες τεκμηριώνονται μέσα από την ιστορική συλλογιστική. Με τον τρόπο αυτόν γίνεται η σύνθεση των ψηγμάτων του παρελθόντος σε ένα ενιαίο και συνεκτικό ψηφιδωτό ιστορικής αλήθειας. Η τέχνη προφανώς δεν πορεύεται αναλόγως: ενώ υπάρχουν σίγουρα μέθοδοι δημιουργικής γραφής, ο σκοπός τους δεν είναι να φέρουν στο φως την αλήθεια για το τι έχει συμβεί στον ευρύτερο κόσμο αλλά καθοδηγούνται πρωτίστως από αισθητικά κριτήρια· και ενώ κάποιοι καλλιτέχνες μπορεί να χρησιμοποιούν πηγές στα έργα τους, δεν δεσμεύονται για την ακρίβεια των γραπτών τους (ποιητική άδεια) και, φυσικά, δεν γίνεται καν λόγος για χρήση υλικών τεκμηρίων.

Βέβαια, αναγνωρίζει ο Stolnitz, η απόκτηση γνώσης δεν εκπορεύεται πάντοτε από κάποια συστηματική μέθοδο· υπάρχουν αμέτρητες αλήθειες για τον ευρύ κόσμο στις οποίες φτάνουν όλοι οι άνθρωποι όχι με κάποια μέθοδο αλλά με το να ζουν — δηλαδή, μέσω της εμπειρίας του κόσμου. Οι αλήθειες αυτές αθροίζονται σε ένα εκτενές σώμα κοινής γνώσης, το οποίο αποτελεί στέρεο έδαφος για την ανθρώπινη πράξη. Στην περίπτωση της τέχνης, επίσης απουσιάζει η μέθοδος· επιπροσθέτως όμως, το γεγονός ότι πρόκειται για μυθοπλασία εγείρει ισχυρές επιφυλάξεις σχετικά με το αν αυτή αφορά — όπως η εμπειρία— τον «ευρύ κόσμο». (Εξάλλου, η εμπειρική γνώση μπορεί να φαίνεται πολύ πεζή και τετριμμένη για να συγκριθεί με την αποκαλυπτική δύναμη που κάποιοι στοχαστές αποδίδουν στην τέχνη.)[13]

Η απουσία μεθόδου, αλλά και η απομάκρυνση της καλλιτεχνικής «αλήθειας» από την κοινή εμπειρία (από τη σφαίρα του πραγματικού), υποδηλώνουν, ίσως, τη συνάφειά της με ένα άλλο πεδίο που αποβλέπει στην αλήθεια — τη θρησκεία, στην οποία ακολούθως στρέφεται ο Stolnitz. Όπως και στην περίπτωση της κοινής εμπειρικής γνώσης, έτσι και στην περίπτωση της θρησκείας δεν αρμόζει να μιλάμε για μέθοδο, αν και αυτή περιλαμβάνει συγκεκριμένες γνωσιακές οδούς, όπως τη θεϊκή αποκάλυψη και την ιερατική αυθεντία. Ίσως, βέβαια, έχουμε σοβαρούς λόγους να αμφιβάλλουμε για τη θρησκευτική «αλήθεια», μια και δεν μπορεί αυτή να επαληθευτεί· σε κάθε περίπτωση,

[13] Κατά τον A. W. Schlegel, για παράδειγμα, στη σπουδαία ποίηση βρίσκουμε «τον χρησμό της καρδιάς, τις βαθιές εκείνες ενοράσεις στις οποίες το σκοτεινό αίνιγμα της ύπαρξής μας φαίνεται να λύνεται». Και κατά τον Baudelaire, η καλλιτεχνική φαντασία είναι «μια θεϊκή ικανότητα να αντιλαμβάνεται κανείς άμεσα […] τις μυστικές και εσώτερες σχέσεις των πραγμάτων». Βλ. Beardsley 1989, 237-244.

όμως, δεχόμαστε το κύρος της για τους πιστούς, για τους οποίους «τα άρθρα της πίστης είναι υπεράνω της αλήθειας, πάνω ακόμη και από τη λογική συνοχή».[14] Παρά το γεγονός, λοιπόν, ότι οι θρησκευτικές παραδοχές δεν υπόκεινται σε επαλήθευση (όπως αυτές της επιστήμης ή της ιστορίας), έχουν μεγαλύτερη αξία για τον πιστό, ο οποίος θεωρεί ότι του προσφέρουν σοφία.

Ίσως η θρησκεία, λοιπόν, να μας δίνει ένα μοντέλο κατανόησης της καλλιτεχνικής γνώσης. Τόσο η τέχνη όσο και η θρησκεία δεν έχουν κάποια συστηματική μέθοδο ανάπτυξης της γνώσης, ενώ και στις δύο περιπτώσεις είναι αμφίβολο αν το αντικείμενο των αληθειών τους είναι ο πραγματικός κόσμος. Πράγματι, παρατηρεί ο Stolnitz, η πίστη ορισμένων θεωρητικών στη γνωσιακή δύναμη της τέχνης στηρίζει μια τέτοια αναλογία: όπως οι πιστοί μιας θρησκείας, έτσι και αυτοί κρίνουν ότι η καλλιτεχνική αλήθεια είναι «ιδιαίτερα λεπτή και υπαινικτική για να πιαστεί στα χοντροκομμένα δίχτυα της επιστήμης, της ιστορίας ή της εμπειρικής γνώσης […] Μήπως και ο ίδιος ο Freud δεν έπαιρνε περισσότερο στα σοβαρά τους ποιητές και τους πεζογράφους απ’ ό,τι το σύνολο της ακαδημαϊκής ψυχολογίας που είχε γραφτεί μέχρι την εποχή του;».[15] Μάλιστα, η καλλιτεχνική αλήθεια μπορεί να θεωρηθεί και ως ανώτερη από τη θρησκευτική, καθώς είναι λιγότερο δογματική και περιοριστική. Αλλά ο Stolnitz θα αμφισβητήσει σθεναρά την αναλογία τέχνης και θρησκείας, όσο και αν αυτή μπορεί να φαίνεται διαφωτιστική· αν και η πολιτισμική αξία της τέχνης αναγνωρίζεται σχεδόν καθολικά, ούτε υφίστανται πιστοί της ‘καλλιτεχνικής αλήθειας’, ούτε οι ‘αλήθειες’ της τέχνης βλέπουν πέρα από τον πεζό κόσμο προς μια ανώτερη πραγματικότητα· όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια, κατά τον Stolnitz η καλλιτεχνική ‘αλήθεια’ —όταν είναι αλήθεια και όχι φαντασιοπληξία— δεν είναι παρά αναπαραγωγή του κοινότοπου (και άρα αναπαραγωγή αυτού που ήδη κατέχουμε μέσω της κοινής εμπειρίας του κόσμου).

ΙΙ. Το επιχείρημα της κοινοτοπίας

[14] Stolnitz 1992, 192.
[15] Stolnitz 1992, 192.

Ας υποθέσουμε ότι η τέχνη, όπως υποστηρίζουν οι υπέρμαχοι της γνωσιακής αξίας της, αποτελεί μια *sui generis* πηγή γνώσης, η οποία, ενώ δεν ακολουθεί κάποια ειδική μέθοδο, μπορεί να αποκαλύψει αλήθειες που υπερβαίνουν το πεδίο της κοινής εμπειρίας και έχουν υπέρτατη αξία για τον ανθρώπινο βίο. Οφείλουμε τότε να αναρωτηθούμε: ποια μορφή θα μπορούσε να έχει μία καλλιτεχνική αλήθεια; Θέλοντας να εξετάσει αυτό το ερώτημα, ο Stolnitz εστιάζει την προσοχή του στο μυθιστόρημα και το δράμα, δηλαδή τα είδη καλλιτεχνικής αφήγησης που συνήθως αφορούν άμεσα την κοινωνική πραγματικότητα. Για παράδειγμα, το μυθιστόρημα της Jane Austen *Υπερηφάνεια και Προκατάληψη* είναι μια «κωμωδία τρόπων» αλλά και ένα έργο το οποίο οι κριτικοί συχνά εξαίρουν για την ψυχολογική του διορατικότητα· αλλά ποια συγκεκριμένη αλήθεια αντλεί κανείς από το έργο; Μία ακριβής περίληψη της ιστορίας, κατά τον Stolnitz, θα ήταν η εξής: «Η πεισματική υπερηφάνεια και η αδαής προκατάληψη κρατούν σε απόσταση δύο ελκυστικούς ανθρώπους που ζουν στο Hertfordshire της Αγγλίας κατά την περίοδο της Αντιβασιλείας.»[16] Ωστόσο, οι υποστηρικτές της γνωσιακής αξίας του έργου δεν εστιάζουν ασφαλώς στις λεπτομέρειες της μυθοπλασίας αλλά στις γενικεύσιμες αλήθειες που αυτή εμπεριέχει:

> «Πολλοί εξ αυτών ισχυρίζονται ότι η τέχνη αναδύει στο φως πρώτιστα τον ανθρώπινο χαρακτήρα, αναδεικνύοντας τις μύχιες και, [μέχρι τώρα], ανέκφραστες […] παρορμήσεις και τα θυμικά φαινόμενα που επηρεάζουν και κινητοποιούν τον ψυχισμό και τη συμπεριφορά μας. Δεν συμβιβάζονται με τίποτα λιγότερο από ψυχολογικές αλήθειες για τους ανθρώπους στον ευρύτερο κόσμο, αλήθειες οικουμενικές, θα λέγαμε.»[17]

Ως εκ τούτου, η αλήθεια που προκύπτει από το έργο θα πρέπει να διατυπωθεί έτσι ώστε να είναι γενικεύσιμη. Μια τέτοια διατύπωσή της θα ήταν η εξής: «Η πεισματική υπερηφάνεια και η αδαής προκατάληψη κρατούν σε απόσταση ελκυστικούς ανθρώπους.»[18] Αυτή η διατύπωση έχει τον γενικό χαρακτήρα που απαιτεί η αλήθεια, καθώς δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένους (πραγματικούς ή φανταστικούς) ανθρώπους

[16] Stolnitz 1992, 193.
[17] ό.π.
[18] ό.π.

και μέρη αλλά σε τύπους ανθρώπων που απαντώνται, ενδεχομένως, παντού στον πραγματικό κόσμο, σε κάθε ιστορική εποχή. Για να καταλήξουμε, λοιπόν, στη γενικεύσιμη ψυχολογική αλήθεια, θα πρέπει τελικά να εγκαταλείψουμε το σκηνικό του Hertfordshire κατά την Αντιβασιλεία, αλλά και κάθε μυθοπλαστικό στοιχείο της πλοκής, αγνοώντας όμως έτσι όλες αυτές τις διαστάσεις της αφήγησης που δίνουν στο έργο βάθος και ουσία. Συγκεκριμένα, παρατηρεί ο Stolnitz, θα πρέπει:

> «να αγνοήσουμε στοιχεία όπως οι τρόποι και η ηθική, που επηρέασαν τα λόγια και τα έργα του ήρωα και της ηρωίδας. Μία ακόμα μεγαλύτερη επιρροή είναι οι προσωπικές σχέσεις τους με άλλους χαρακτήρες, όπως οι ελαφρόμυαλοι συγγενείς τους, οι ανεύθυνοι στρατιώτες και οι στενόμυαλοι ιερείς. Τα κίνητρα και η συμπεριφορά τους αποκρίνονται και, κατ' αυτό τον τρόπο, διαμορφώνονται από αυτούς τους άλλους ανθρώπους, οι οποίοι είναι όλοι φανταστικοί. Όλη αυτή η διάδραση είναι καίριας σημασίας για την ακριβή και λεπτομερή σκιαγράφηση των χαρακτήρων, η οποία είναι ένας από τους κύριους λόγους για τους οποίους οι κριτικοί εκτιμούν τόσο πολύ αυτό το μυθιστόρημα. Τέλος, εγκαταλείπουμε την ατομικότητα των πρωταγωνιστών με όλη την πολυπλοκότητα και το βάθος που τη χαρακτηρίζει.»

Αυτή η διαδικασία απόσπασης μιας γενικεύσιμης αλήθειας από τη σύνθετη μυθοπλαστική αφήγηση έχει συνέπειες για το ειδικό βάρος αυτής της αλήθειας· αγνοώντας όλες τις σύνθετες διαστάσεις των χαρακτήρων και τις σχέσεις στις οποίες εμπλέκονται, η ψυχολογική αλήθεια που απομένει φαίνεται πλέον εξαιρετικά φτωχή. Όπως εξηγεί ο Stolnitz:

> «Αυτό είναι αναπόφευκτο, εφόσον οι ψυχολογίες της δεσποινίδος Bennet και του κυρίου Darcy αποκτούν υπόσταση και προσδιορίζονται μονάχα στο πλαίσιο της μυθοπλασίας. Άπαξ και αγνοήσουμε όλες εκείνες τις διαφορετικές και ξεχωριστές δυνάμεις που επενεργούν στο ψυχολογικό

πεδίο, στη μετάβασή μας από τη μυθοπλασία στην αλήθεια, η τελευταία εμφανίζεται θλιβερά υποβαθμισμένη.»[19]

Αυτή η υποβαθμισμένη αλήθεια, στη γενικότητά της, δεν φαίνεται να αποτελεί και καμία μεγάλη επιβράβευση για τον χρόνο που θα αφιερώσει κάποιος στην ανάγνωση ενός σπουδαίου μυθιστορήματος: μια τόσο ισχνή αλήθεια μάς την έχει δώσει ήδη η εμπειρία της ζωής, οπότε ασφαλώς δεν αποτελεί μια ειδική «καλλιτεχνική» αλήθεια και σίγουρα δεν είναι ο λόγος για τον οποίο εκτιμούμε το έργο της Austen. Βέβαια, αναγνωρίζει ο Stolnitz, η λογοτεχνική κριτική, προβαίνοντας σε επιδέξιες και λεπτές αναλύσεις των κινήτρων και των συναισθημάτων των χαρακτήρων ενός έργου, μπορεί να «[υπόσχεται] ενθουσιωδώς ότι μας [δίνει] τις βαθύτερες αλήθειες για την ανθρώπινη φύση»[20] — όμως, αυτή η πνευματική δραστηριότητα λαμβάνει χώρα χωρίς να έχει τον παραμικρό αντίκτυπο έξω από το συγκείμενό της, π.χ. στο πεδίο της ψυχολογίας ή σε οποιοδήποτε άλλο πεδίο γνώσης.

Ασφαλώς, όμως, δεν μπορεί κανείς να αντλήσει ένα ασφαλές συμπέρασμα εστιάζοντας σε μια μεμονωμένη περίπτωση. Για αυτόν τον λόγο, ο Stolnitz μας μεταφέρει στο θεωρητικά πιο στέρεο έδαφος της αρχαίας τραγωδίας, η οποία —ήδη από τον Αριστοτέλη— προτάσσεται ως επιβεβαίωση της γνωσιακής αξίας της τέχνης. Από την αρχαία τραγωδία μπορεί να αντλήσει κανείς το δίδαγμα:

Η ύβρις καταστρέφει τον τραγικό ήρωα.

Αφήνοντας, όμως, κατά μέρος το κλειστό σύστημα της μυθοπλασίας, οφείλουμε να αναρωτηθούμε: ποια υπαρκτά πρόσωπα αφορά αυτό το δίδαγμα; Αναφέρεται «σε όλους, στους περισσότερους ή σε ορισμένους μόνο από τους ανθρώπους με σάρκα και οστά;»[21] — προφανώς, τα ίδια τα έργα δεν δίνουν κάποια απάντηση. Ας υποθέσουμε, όμως, ότι αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα της ποσοτικοποίησης εστιάζοντας την προσοχή μας σε υπαρκτά ή ιστορικά πρόσωπα που ανταποκρίνονται εν μέρει στους χαρακτήρες του αρχαίου δράματος — για παράδειγμα, σε «έναν σπουδαίο άνδρα στην ιστορία που δεν

[19] Stolnitz 1992, 194.
[20] Stolnitz 1992, 194.
[21] ό.π.

είναι εντελώς κακός και που ξαφνικά γνωρίζει τον ξεπεσμό και την ταπείνωση».[22] Ένα τέτοιο ιστορικό πρόσωπο θα μπορούσε να είναι ίσως ο Ναπολέοντας. Αφορά, όμως, πράγματι τον Ναπολέοντα η «αλήθεια» της τραγωδίας; Στο κλειστό σύστημα της τραγωδίας, όλα εξελίσσονται με την αίσθηση του αναπόφευκτου και οι αιτίες της πτώσης του τραγικού ήρωα είναι σαφείς και συγκεκριμένες: στο πλαίσιο του αρχαίου δράματος, για παράδειγμα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η *ύβρις* οδήγησε τον Αίαντα ή τον Κρέοντα στην τρέλα και την καταστροφή. Ήταν, όμως, η *ύβρις* το μοναδικό ή έστω το κύριο αίτιο της πτώσης του Ναπολέοντα; Ένας βιογράφος του Ναπολέοντα θα μπορούσε να εξηγήσει την πτώση του Ναπολέοντα ως αποτέλεσμα του Ηπειρωτικού Συστήματος και της εισβολής στην Ρωσία. Οι ενέργειες αυτές μπορούν να ερμηνευτούν ως πράξεις *ύβρεως*, ωστόσο θα μπορούσαν εναλλακτικά να θεωρηθούν απλώς ως λανθασμένοι στρατηγικοί υπολογισμοί· στον πραγματικό κόσμο, υπάρχουν πολλές παράμετροι που συντελούν σε ένα αποτέλεσμα. Ίσως, λοιπόν, το μόνο γενικό δίδαγμα που μπορούμε να αντλήσουμε από την τραγωδία να είναι ότι η ύβρις *μπορεί* να προηγείται της πτώσης στην περίπτωση *κάποιων* σπουδαίων ιστορικών προσώπων — αλλά «για ένα τόσο ασήμαντο [γνωσιακό] όφελος, ποιος χρειάζεται τη σπουδαία τέχνη;»,[23] αναρωτιέται ο Stolnitz.

Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει ο Stolnitz αναφερόμενος στον *Οιδίποδα Τύραννο*, το δράμα που αποτελεί σημείο αναφοράς για τους υπέρμαχους της γνωσιακής αξίας της τέχνης. Μια αδιαμφισβήτητη αλήθεια του έργου συνοψίζεται στα λόγια του Χορού:

> «Έτσι, ως να ιδούμε τη στερνή τη
> μέρα καρτερώντας,
> θνητό ας μη μακαρίζουμε
> κανένα, πριν να φτάσει
> στην ύστερη ώρα της ζωής δίχως
> καημούς και πόνους.»[24]

---

[22] ό.π.
[23] Stolnitz 1992, 195.
[24] Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, 1528-1530.

Είναι γεγονός ότι η ζωή μπορεί να πλήξει ξαφνικά κάθε άνθρωπο — αλλά αυτό το γεγονός μάς το έχει διδάξει η κοινή εμπειρία της ζωής, οπότε δεν πρόκειται για μια αποκάλυψη του αρχαίου δράματος. Υπάρχουν, όμως, και άλλες αλήθειες που οι κριτικοί και οι λόγιοι εντοπίζουν στον *Οιδίποδα*. Για παράδειγμα, ο Adrian Poole συνοψίζει την οικουμενική αλήθεια του έργου ως εξής: «[Η] δράση και η κατανόηση δεν έχουν ποτέ απόλυτη συνοχή […] Υπάρχει ένα κενό ανάμεσα στην ύπαρξη, την πράξη και την κατανόηση.»[25] Ο Stolnitz αναγνωρίζει ότι και αυτή είναι μια πικρή αλήθεια για τη ζωή — και πάλι, όμως, πρόκειται για μία κοινότοπη γνώση στην οποία όλοι καταλήγουν κάποια στιγμή, μέσα από την εμπειρία της ζωής. Ο Οιδίποδας δρα χωρίς να γνωρίζει αυτή την πικρή αλήθεια, μέχρι που έφτασε στη δραματική συνειδητοποίησή της. Είναι, όμως, αμφίβολο αν υπάρχει ώριμος άνθρωπος —τόσο εξ αυτών που έχουν διαβάσει την τραγωδία, όσο και εξ αυτών που δεν τη γνωρίζουν καν— που δεν έχει μάθει την αλήθεια αυτή μέσα από τα συμβάντα της ζωής (της δικής του ή των άλλων).

Μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα, ο Stolnitz καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι αλήθειες που αποκαλύπτει ή υπαινίσσεται η τέχνη ελάχιστα μοιάζουν, τελικά, με τις υψηλές θρησκευτικές αλήθειες· θυμίζουν μάλλον τις πεζές ή τετριμμένες αλήθειες που προσφέρει η εμπειρία — έχοντας, μάλιστα, λιγότερο σταθερά θεμέλια. Δηλαδή, ενώ η εμπειρική γνώση υποστηρίζεται από το συλλογικό βίωμα της ανθρωπότητας στο πέρασμα των αιώνων, η καλλιτεχνική αλήθεια προβάλλεται μέσα από φανταστικά πρόσωπα και γεγονότα και στερείται έτσι της τεκμηρίωσης ή επιβεβαίωσης που απαιτεί η γνώση. Η απουσία τεκμηρίωσης της καλλιτεχνικής «αλήθειας», όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια, αποτελεί ένα επιπλέον επιχείρημα ενάντια στον γνωστικισμό.

III. Το επιχείρημα της ανυπαρξίας αποδείξεων

Μέσα από τα παραπάνω επιχειρήματα, ο Stolnitz υπονομεύει, θα λέγαμε, την ποιότητα της καλλιτεχνικής «αλήθειας», επισημαίνοντας ότι αφενός δεν εκπορεύεται από κάποια συστηματική μέθοδο απόκτησης γνώσης, αφετέρου ότι τα διδάγματα της τέχνης (στον βαθμό που δύνανται να έχουν κάποια εφαρμογή στον πραγματικό κόσμο) είναι

[25] Poole 1987, 91.

κοινότοπα ή τετριμμένα· έτσι, ακόμη κι αν η τέχνη εκφράζει κάποια αλήθεια, οπωσδήποτε δεν πρόκειται για «καλλιτεχνική» αλήθεια — δηλαδή, για μια αλήθεια που μπορεί κανείς να αντλήσει μόνο από την τέχνη. Όμως, ο αντιγνωστικισμός του Stolnitz είναι ακόμη πιο ισχυρός: όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια, η τέχνη, κατά τον Stolnitz, δεν πληροί καν τα κριτήρια εκείνα που θα μας επέτρεπαν να μιλάμε για ένα γνήσιο γνωσιακό εγχείρημα.

Ο Stolnitz μας καλεί να αναλογιστούμε και πάλι αναγνωρισμένα (αδιαμφισβήτητα) πεδία γνώσης, εστιάζοντας στους όρους συγκρότησής τους. Αυτό το οποίο παρατηρούμε, υποστηρίζει, είναι ότι κάθε διακριτό πεδίο γνώσης έχει (ή στοχεύει να έχει) εσωτερική συνοχή: ισχυρισμοί από διαφορετικές κατευθύνσεις αλληλοϋποστηρίζονται και συγκροτούν σώματα γνώσης.

> «Στην επιστήμη, την ιστορία και τη θρησκεία, η *επιβεβαίωση μίας πρότασης λειτουργεί και ως απόδειξη για άλλες προτάσεις* με τις οποίες αυτή συνδέεται λογικά. Οι αλήθειες αυτές, ειδικά στην περίπτωση των αθροιστικών επιστημονικών εξελίξεων, […] οδηγούν στη συγκρότηση […] θεωριών.»[26]

Στην περίπτωση της γνώσης που προκύπτει από την καθημερινή εμπειρία, δεν συγκροτούνται, βέβαια, θεωρίες. Εντούτοις, οι αλήθειες που μας προσφέρει η καθημερινή εμπειρία συνδέονται με άλλες αλήθειες, συνθέτοντας κόμβους γνώσεως που —έστω κι αν δεν έχουν τη συστηματικότητα μιας θεωρίας— δεν παύουν να είναι σημαντικοί. Όμως, κατά τον Stolnitz, στην περίπτωση της τέχνης απουσιάζει οποιαδήποτε σύνδεση των υποτιθέμενων διδαγμάτων της.

> «Το ότι το καλοκαίρι είναι πιο ζεστό από τον χειμώνα είναι μια αλήθεια που συγκροτείται από μικρές εμπειρίες και ενέχει ένα πλήθος από συναφείς πεποιθήσεις που αφορούν την ενδυμασία, τις γιορτές και άλλες συμπεριφορές που θεωρούνται κατάλληλες για κάθε εποχή. Η αλήθεια, όμως, που προκύπτει από ένα έργο τέχνης *ποτέ δεν επιβεβαιώνει μία*

[26] Stolnitz 1992, 197.

αλήθεια που προκύπτει από κάποιο άλλο, ακόμη και αν αυτές είναι συγγενείς ή παρόμοιες.» [27]

Ποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί, αναρωτιέται ο Stolnitz, ότι η *Αντιγόνη* επικυρώνει τον *Αίαντα* ή ότι το ποίημα *Invictus* του W. E. Henley διαψεύδει τον *Οιδίποδα*;[28] Ένας τέτοιος ισχυρισμός θα ήταν ανόητος και είναι διαφωτιστικό το να αναγνωρίσουμε αυτό το γεγονός· να αναγνωρίσουμε, δηλαδή, ότι στην περίπτωση της τέχνης όχι μόνο δεν κρίνουμε διαφορετικά έργα με όρους συμφωνίας ή αντίφασης των διδαγμάτων τους αλλά *δεν είναι καν ζητούμενο* η συμφωνία ή η επίλυση των διαφωνιών ή αντιφάσεων (όπως ισχύει σε κάθε γνήσιο πεδίο γνώσης, όπως η επιστήμη ή η ιστορία). Ωστόσο, πώς μπορεί να θεωρούμε ως γνωσιακό ένα πεδίο στο οποίο δεν υφίσταται η δυνατότητα αντίφασης, αναίρεσης ή —και αυτό είναι το πιο σημαντικό— επιβεβαίωσης;

Η ιδιαίτερη βαρύτητα που έχει η δυνατότητα επιβεβαίωσης για την αναγνώριση ενός γνωσιακού εγχειρήματος υποδεικνύεται από το γεγονός ότι η γνώση, παραδοσιακά, ορίζεται ως *δικαιολογημένη* αληθής πεποίθηση. Πράγματι, κάθε αναγνωρισμένο πεδίο γνώσης πληροί τον όρο της δικαιολόγησης: υπάρχουν οργανωμένα σώματα αποδείξεων που επιβεβαιώνουν τον νόμο του αντίστροφου τετραγώνου και την ημερομηνία της δολοφονίας του Καίσαρα, ενώ προτείνονται αποδείξεις (έστω κι αν αυτές ελέγχονται) για την ύπαρξη ενός Θεού-δημιουργού.[29] Θα μπορούσαμε, επίσης, να προσκομίσουμε μετεωρολογικά δεδομένα που αποδεικνύουν ότι το καλοκαίρι είναι πιο ζεστό από τον χειμώνα, παρόλο που αυτός δεν είναι ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι μαθαίνουν αυτή

[27] ό.π.

[28] Ακόμη και ο πιο σχολαστικός κριτικός, εξηγεί ο Stolnitz, δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι ένα από τα βασικά διδάγματα του *Οιδίποδα* —ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί ποτέ να ελέγξει τη μοίρα του— και οι στίχοι «Είμαι ο κύριος της μοίρας μου, Ο καπετάνιος της ψυχής μου» από το ποίημα *Invictus* του William Ernest Henley αλληλοαναιρούνται· στην τέχνη δεν υπάρχει το αίτημα της συνοχής που χαρακτηρίζει ένα γνήσιο γνωσιακό πεδίο και έτσι η διαφορετική οπτική στον κόσμο την οποία προσφέρουν διαφορετικά έργα δεν συζητείται με όρους αντίφασης — πόσω δε μάλλον, μιας αντίφασης που πρέπει να επιλυθεί.

[29] Θα πρέπει εξ άλλου να αναγνωρίσουμε ότι στη θρησκεία γίνεται συχνά αναφορά στη νοητική κατάσταση του πιστού: η απόφανση «*Credo quia impossibile est*», για παράδειγμα, εκφράζει τη δέσμευση του πιστού στη θρησκευτική αλήθεια, πέρα από κάθε δυνατότητα τεκμηρίωσης ή και λογικής συνοχής. Η πίστη, δηλαδή, καλύπτει εν μέρει το κενό τεκμηρίωσης για την επικύρωση της θρησκευτικής αλήθειας. Υπάρχουν, επίσης, άνθρωποι που πιστεύουν στα ευρήματα και στις δυνατότητες της επιστήμης και άνθρωποι που δεν τα δέχονται, άνθρωποι που πιστεύουν στην ιστορία, καθώς και άνθρωποι που θεωρούν ότι παραχαράσσει το παρελθόν. «Πού είναι όμως οι ομόλογοι τους στις τέχνες;» αναρωτιέται ο Stolnitz. Ακόμα και αν υπήρχαν «πιστοί της καλλιτεχνικής αλήθειας», σε τι θα πίστευαν; Η καλλιτεχνική αλήθεια απομακρύνεται τόσο από τη θρησκευτική αλήθεια, όσο και από τα άλλα είδη αλήθειας και γνώσης.

τη συγκεκριμένη αλήθεια. Ωστόσο, στην περίπτωση της τέχνης, παρατηρεί ο Stolnitz, ο όρος της δικαιολόγησης δεν πληρούται: «Η τέχνη […] ποτέ δεν επιβεβαιώνει τις αλήθειες της.»[30] Κάποιος θα μπορούσε έτσι να υποθέσει ότι, όπως 'υποδεικνύει' το λογοτεχνικό έργο, κάτι είναι δυνατόν ή επιτρεπτό, δίκαιο ή ηθικό, όμως οι υποθέσεις αυτές μπορεί να είναι λανθασμένες. Εάν ισχύει, για παράδειγμα, ότι η υπερηφάνεια και η προκατάληψη πράγματι χωρίζουν ενίοτε τους άνδρες και τις γυναίκες, η απόδειξη για την αλήθεια αυτή που αφορά τον ευρύ κόσμο εντοπίζεται —πού αλλού;— στον ευρύ κόσμο.[31] «Η μυθοπλασία δεν μας παρέχει και δεν μπορεί να παρέχει αποδείξεις.»[32]

Είναι σαφές, λοιπόν, για τον Stolnitz ότι η τέχνη δεν μπορεί να αναγνωριστεί ως γνωσιακό εγχείρημα· τα «διδάγματα» της τέχνης, σε αντίθεση με τα πορίσματα των αναγνωρισμένων γνωστικών πεδίων, δεν σχηματίζουν ένα σώμα γνώσης με εσωτερική συνοχή (και δεν υφίσταται καν ένας τέτοιος σκοπός). Επιπλέον, οι πεποιθήσεις που μπορεί να σχηματισθούν μέσα από την ενασχόλησή μας με την τέχνη στερούνται δικαιολόγησης· αν και δεν αποκλείεται να είναι σωστές, το έργο τέχνης αδυνατεί να τις επιβεβαιώσει. Στην καλύτερη περίπτωση λοιπόν, πρόκειται για υποθέσεις που αφορούν τον πραγματικό κόσμο, η επικύρωση των οποίων μπορεί να γίνει *μόνο από εμάς τους ίδιους στον πραγματικό κόσμο*. Αν, όμως, η τέχνη δεν πληροί τους όρους που θα μας επέτρεπαν να την αναγνωρίσουμε ως γνωσιακό εγχείρημα, αναρωτιέται ο Stolnitz, τότε πώς μπορούμε να μιλάμε για την «καλλιτεχνική αλήθεια»; Οι μεγαλόπνοες εκφράσεις της πίστης πολλών καλλιτεχνών, φιλοσόφων ή κριτικών στην καλλιτεχνική αλήθεια μπορεί να μας δημιουργούν ένα αίσθημα ανάτασης, αναγνωρίζει ο Stolnitz· είναι όμως έωλες, όπως και «οι αλήθειες» της τέχνης.

Συμπέρασμα

Όπως προκύπτει από την ανάλυση αυτού του κεφαλαίου, ο αντιγνωστικισμός του Stolnitz θεμελιώνεται στα παρακάτω κεντρικά επιχειρήματα:

I. Η καλλιτεχνική αλήθεια δεν στηρίζεται σε κάποια μέθοδο απόκτησης γνώσης.

[30] Stolnitz 1992, 196.
[31] Γίνεται αναφορά στο μυθιστόρημα της Jane Austen, *Υπερηφάνεια και Προκατάληψη* (1813).
[32] Stolnitz 1992, 196.

II. Η καλλιτεχνική αλήθεια είναι κοινότοπη ή τετριμμένη (και συνήθως, υπερβολικά γενικόλογη για να είναι διαφωτιστική).

III. Οι καλλιτεχνικές αλήθειες στερούνται τεκμηρίωσης ή επιβεβαίωσης.

Ο Stolnitz καταλήγει την κριτική ανάλυσή του με το ακόλουθο αρνητικό συμπέρασμα για τη γνωσιακή αξία της τέχνης:

> «[Δ]εν υπάρχουν αλήθειες χαρακτηριστικά καλλιτεχνικές. Γενικώς, η αλήθεια δεν εκφράζεται [στο έργο τέχνης]. Αν όντως εκφράζεται, τότε πρέπει να την ξεδιαλύνουμε από τα υπόλοιπα στοιχεία που συνθέτουν το πολύπλοκο υφαντό της μυθοπλασίας [και] η αβεβαιότητα για τη συνάφειά της με τον ευρύτερο κόσμο καθιστά αμφίβολους τους ισχυρισμούς περί καλλιτεχνικής αλήθειας. Περιστασιακά μόνο μπορεί η αλήθεια να οριστεί ρητά ως επιμύθιο […] Σε κάθε περίπτωση, στην τέχνη δεν υπάρχει μέθοδος που να οδηγεί στην αλήθεια, ούτε η δυνατότητα για επιβεβαίωση της αλήθειας. […] Σπάνια μόνο οδηγεί η τέχνη σε κάποια αυθεντική συνεισφορά στη γνώση. Οι καλλιτεχνικές αλήθειες είναι, ως επί το πλείστον, σαφώς κοινότοπες. Σε σύγκριση προπαντός με την επιστήμη αλλά και την ιστορία, την εμπειρία και τη θρησκεία, η καλλιτεχνική αλήθεια θα λέγαμε ότι μοιάζει περισσότερο με χόμπι…»[33]

Στην καλύτερη περίπτωση, κατά τον Stolnitz, τα επιμύθια της τέχνης δεν είναι παρά καχεκτικοί καρποί του δέντρου της γνώσης — αυτή είναι η πεζή πραγματικότητα πίσω από την πομπώδη ευλάβεια με την οποία τυλίγει την καλλιτεχνική αλήθεια ο γνωστικισμός. Οπωσδήποτε, μια τέτοια στάση απέναντι στη γνωσιακή αξία της τέχνης είναι ακραίως απορριπτική, αλλά δεν είναι έωλη· ο ακραίος αντιγνωστικισμός του Stolnitz στηρίχθηκε στη μεθοδική ανάδειξη όλων εκείνων των παραμέτρων που υπονομεύουν τις μεγαλόπνοες εκφράσεις της πίστης —φιλοσόφων και καλλιτεχνών— στη γνωσιακή δύναμη της τέχνης. Η ακραία κριτική του Stolnitz στον γνωστικισμό ήταν, λοιπόν, τέτοια που οι γνωστικιστές δεν μπορούσαν να αγνοήσουν, ενώ παράλληλα

[33] Stolnitz 1992, 200.

προσέφερε ένα γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξη του αισθητισμού — δηλαδή της θέσης ότι η αξία της τέχνης είναι αμιγώς *αισθητική* (όπως υποστηρίζει και ο Stolnitz).

Στη συνέχεια αυτής της διπλωματικής εργασίας θα εστιάσουμε στη συστηματική αντιμετώπιση της σύνθετης πρόκλησης του Stolnitz —αλλά και των φιλοσόφων που τον ακολούθησαν, επεκτείνοντας την επιχειρηματολογία του— από την πλευρά των σύγχρονων υποστηρικτών του γνωστικισμού. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειώσουμε το εξής: η ανάλυση του Stolnitz έχει ξεκάθαρα ως στόχο τις μεγαλόπνοες εκφράσεις πίστεως στην καλλιτεχνική αλήθεια ή στη δύναμη της τέχνης να αποκαλύπτει την υφή της πραγματικότητας ή την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης. Αν και η κριτική του Stolnitz δεν εξάλειψε αλλά έδωσε νέα ώθηση στον γνωστικισμό, ωστόσο κίνησε τον προσανατολισμό του προς πιο μετριοπαθείς (αλλά και καλύτερα δικαιολογημένες) θεωρήσεις της γνωσιακής συμβολής της τέχνης. Πρωτίστως, από αυτές τις θεωρήσεις απουσιάζει η αναφορά στην καλλιτεχνική αλήθεια, εντοπίζοντας τη γνωσιακή συμβολή της τέχνης μάλλον στην εννοιολογική επεξεργασία και την κατανόηση —δηλαδή, στη γνωσιακή επεξεργασία και εμβάθυνση σε αυτό που μας είναι ήδη γνωστό ή ακόμη και στην καλλιέργεια των γνωσιακών και ψυχολογικών μας δυνάμεων— παρά στη μετάδοση νέας γνώσης, πόσω δε μάλλον μιας γνώσης που θα μπορούσε να μας δώσει μόνο η τέχνη. Έτσι, ο γνωστικισμός επικράτησε μεν της θεωρητικής πρόκλησης του Stolnitz, αλλά υπαναχωρώντας σε μια μετριοπαθή εκδοχή, όπως αυτή η πρόκληση μάλλον επέβαλε.

Κεφάλαιο 2

Περί μεθόδου

Έχοντας παρουσιάσει τα επιχειρήματα με τα οποία ο Stolnitz στηρίζει τη γνωσιακή ασημαντότητα της τέχνης, θα εστιάσουμε στη συνέχεια στην αντιμετώπιση αυτών των επιχειρημάτων από την πλευρά των γνωστικιστών — δηλαδή, των φιλοσόφων που αναγνωρίζουν τη γνωσιακή αξία της τέχνης. Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε το ζήτημα της μεθόδου, καθώς και το συναφές ζήτημα της απουσίας επιβεβαίωσης των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο. Στο επόμενο κεφάλαιο θα πραγματευθούμε τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη, σύμφωνα με τον γνωστικισμό, δύναται να προάγει τη γνώση ή την κατανόηση, αντιμετωπίζοντας με εστιασμένο τρόπο το ζήτημα της κοινοτοπίας.

I. Berys Gaut: Η φαντασία ως γνωσιακή δύναμη

Σύμφωνα με τον Stolnitz, αντίθετα με κοινώς αναγνωρισμένες πηγές γνώσης (όπως η επιστήμη ή η ιστορία), η τέχνη δεν έχει κάποια διακριτή μέθοδο ανάπτυξης της γνώσης μας· έτσι, ακόμη και αν η οπτική που προσφέρει το αφηγηματικό έργο στηρίζεται στην εμπειρία του/της δημιουργού, αυτό παραμένει για τον αποδέκτη του έργου έκφραση μιας υποκειμενικής στάσης. Προκειμένου να αντιμετωπίσουν αυτό το επιχείρημα, οι υποστηρικτές της γνωσιακής αξίας της τέχνης κατευθύνουν την προσοχή μας στη λειτουργία της φαντασίας: συγκεκριμένα, υποστηρίζουν ότι η τέχνη (ειδικότερα, η αφηγηματική τέχνη) συνεισφέρει στη γνώση —στην κατανόηση του εαυτού και του κόσμου— όχι προσφέροντάς μας τα τελικά πορίσματα μιας μεθοδικής μελέτης του κόσμου, αλλά *ενεργοποιώντας και κατευθύνοντας κατάλληλα τη φαντασία μας*. Ο Matthew Kieran εκφράζει με καθαρότητα αυτό τον ισχυρισμό στο παρακάτω απόσπασμα:

> «Μέσα από την καθημερινή χρήση της φαντασίας μας μπορούμε να επιτύχουμε μία φαντασιακή κατανόηση του εαυτού μας, των άλλων και του κόσμου. Επιπλέον, μέσα από ένα μεγάλο μέρος της πολιτισμικής

πρακτικής της τέχνης μπορούμε να αναπτύξουμε τη φαντασιακή μας κατανόηση με ιδιαίτερα σημαντικούς και ισχυρούς τρόπους. Η καλλιτεχνική αναπαράσταση ενέχει πάντα μια συγκεκριμένη οπτική και αυτό συνεπάγεται ότι κατευθύνει όχι μόνο το τι θα φανταστούμε αλλά και το πώς θα το φανταστούμε: τα κυήματα της φαντασίας μας περιορίζονται και καθοδηγούνται με συγκεκριμένους τρόπους. Συνεπώς, η τέχνη μπορεί χαρακτηριστικά να εκφράζει και να καλλιεργεί φαντασιακές κατανοήσεις της ανθρώπινης εμπειρίας και των αξιών. Επιπλέον, με το να μας υπαγορεύει να φανταστούμε το πώς είναι να είναι κανείς ένας συγκεκριμένος άνθρωπος ή να βλέπει τον κόσμο με έναν ορισμένο τρόπο, τα έργα τέχνης ενδέχεται να εμβαθύνουν την κατανόηση μας για το τι μπορεί να περιλαμβάνει η δέσμευση σε ορισμένες αξίες και τρόπους αντίληψης των άλλων και του κόσμου. Επομένως, η τέχνη μπορεί να επεκτείνει ή να οδηγήσει σε τροποποίηση του συστήματος αξιών μας, καθώς και να μας κάνει να αλλάξουμε γνώμη για το πώς θέλουμε να είμαστε.»[34]

Η θέση που προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: η τέχνη δύναται να είναι ένα ιδιαίτερα αποτελεσματικό μέσο απόκτησης γνώσης ή κατανόησης για ανθρώπους, καταστάσεις ή αξίες, επειδή ακριβώς χειρίζεται επιδέξια το βασικό γνωσιακό εργαλείο της φαντασίας. Η φαντασία μάς επιτρέπει να ξεφύγουμε από τους περιορισμούς της προσωπικής μας προοπτικής και να δούμε τον κόσμο μέσα από τα μάτια κάποιου άλλου ανθρώπου ή από τη σκοπιά μίας «ξένης» προς εμάς κοσμοθεωρίας. Οι λογοτεχνικές αφηγήσεις, ούσες έργα ανθρώπων με ιδιαίτερα ανεπτυγμένη τη νοητική λειτουργία της φαντασίας, μπορούν να οδηγήσουν τη δική μας φαντασία σε μέρη που, από μόνη της, ίσως δεν θα προσέγγιζε ποτέ. Συνεπώς, η τέχνη ενεργοποιεί και αξιοποιεί επιδέξια μία πανανθρώπινη μέθοδο απόκτησης γνώσης.

Ο φιλόσοφος ο οποίος αναπτύσσει αυτόν τον ισχυρισμό με τη μεγαλύτερη πληρότητα είναι ο Berys Gaut, στου οποίου την προσέγγιση θα εστιάσουμε στη συνέχεια. Προκειμένου να αναδείξει τη γνωσιακή δύναμη της φαντασίας, ο Gaut μας

[34] Kieran 1996, 348.

καλεί να αναλογιστούμε ορισμένα παραδείγματα. Μπορώ να διαπιστώσω ότι επιθυμώ να γίνω φιλόσοφος αντί για γιατρός με το να φανταστώ και τις δύο αυτές προοπτικές επαγγελματικής απασχόλησης· το φαντασιακό ενέργημα μπορεί να αναδείξει στη συνείδησή μου πόσο θα με ικανοποιούσε κάθε μία από αυτές τις προοπτικές. Μπορώ, επίσης, να αποκτήσω αίσθηση της γενναιότητάς μου, φανταζόμενος τον εαυτό μου να υπόκειται σε βασανιστήρια και αναλογιζόμενος τις πιθανές αντιδράσεις μου. Ή μπορώ να σχηματίσω μια δικαιολογημένη άποψη σχετικά με το αν θα πρέπει να υπάρχει δωρεάν ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, φανταζόμενος τον εαυτό μου να είμαι φτωχός και άρρωστος σε μία κοινωνία χωρίς μία τέτοια κοινωνική παροχή. Από τη σκοπιά του Gaut, τέτοια παραδείγματα επιβεβαιώνουν τη γνωσιακή δύναμη της φαντασίας, δηλαδή το γεγονός ότι «η γνώση για τις επιλογές μας, η αυτογνωσία, η γνώση για τους άλλους και η γνώση για το τι είναι ηθικά σωστό είναι όλες εφικτές μέσα από την φαντασία.»[35] Εάν αυτό ισχύει, τότε δεν πρέπει να μας προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η τέχνη, και ειδικά η αφηγηματική τέχνη, μπορεί να προαγάγει τη γνώση ή την κατανόηση· αυτό το οποίο επιτυγχάνει η τέχνη είναι ακριβώς να κινεί τη φαντασία μας, ωθώντας μας να επεξεργαστούμε φαντασιακά τις διαφορετικές περιστάσεις ή τα συμβάντα που η αφήγηση παρουσιάζει, αποκτώντας έτσι κατανόηση διαφορετικών μορφών ή διαστάσεων της ανθρώπινης εμπειρίας ή ακόμη και των αξιών που κατευθύνουν ή θα έπρεπε να κατευθύνουν τον ανθρώπινο βίο.

Αντίρρηση Ι: *το πραγματικό και το δυνατό*

Ο Stolnitz θα αντέκρουε μάλλον την παραπάνω παραδοχή. Από τη σκοπιά του Stolnitz, υπενθυμίζουμε, μόνο η εμπειρία —εννοείται, και ο αναστοχασμός επ' αυτής— μπορεί να μας διδάξει κάτι για *την πραγματικότητα·* η φαντασία περιορίζεται σε αυτό που είναι μόνον *δυνατό*. Συνεπώς, προκειμένου να υποστηρίξει κανείς πειστικά τη γνωσιακή αξία του φαντασιακού βιώματος που κινεί η τέχνη, θα πρέπει να δείξει ότι αυτό το βίωμα —αντίθετα με ό,τι υποστηρίζει ο Stolnitz— έχει ως αντικείμενο τον «ευρύ κόσμο» και μπορεί να αποκαλύψει κάτι σε σχέση με αυτόν.

[35] Gaut, 2006, χ.σ.

Σύμφωνα με τον Gaut, η παραδοχή του Stolnitz στηρίζεται σε μια ριζική —και ίσως υπεραπλουστευτική— διάκριση ανάμεσα σε ό,τι εκλαμβάνουμε ως γεγονός και στις αντιγεγονικές (counterfactual) καταστάσεις πραγμάτων. Για τον Gaut, ωστόσο, η διάκριση αυτή δεν είναι απόλυτη: «Οι δηλώσεις για τα χαρακτηριστικά του κόσμου, όπως οι ψυχολογικές καταστάσεις και το τι έχει αξία, συχνά εμπεριέχουν δηλώσεις για αντιγεγονικές καταστάσεις πραγμάτων.»[36] Προκειμένου να φωτίσουμε αυτόν τον ισχυρισμό, ας αναλογιστούμε, για παράδειγμα, τις πεποιθήσεις μας σχετικά με τις ψυχολογικές μας προδιαθέσεις: αν δέχομαι ως γεγονός για τον εαυτό μου ότι είμαι γενναίος, αυτή η παραδοχή μου αφορά όχι μόνο την προηγούμενη εμπειρία μου αλλά επεκτείνεται και σε *μελλοντικές δυνατές εμπειρίες* —δέχομαι, για παράδειγμα, ότι θα μπορούσα να υπομείνω με σθένος τις μελλοντικές κακουχίες (όπως τα βασανιστήρια)— οπότε αφορά και αντιγεγονικές καταστάσεις. Παρομοίως, η πεποίθησή μου για το τι είναι καλύτερο για εμένα να κάνω ή να είμαι —για παράδειγμα, φιλόσοφος ή γιατρός— εμπεριέχει μια στάση απέναντι σε αντιγεγονικές καταστάσεις πραγμάτων. Το ίδιο ισχύει και για τις αξιολογικές κρίσεις ή πεποιθήσεις μας, εφόσον δεχόμαστε ότι αυτές είναι καθολικεύσιμες· αν κρίνουμε, για παράδειγμα, ότι η δωρεάν ιατροφαρμακευτική περίθαλψη δεν συνιστά δικαίωμα των πολιτών, δεχόμαστε ότι αυτό ισχύει και για τον εαυτό μας *σε κάθε δυνατή περίσταση* — δηλαδή και στην περίπτωση που τυχόν βρεθούμε στην ανάγκη περίθαλψης δίχως να έχουμε την οικονομική δυνατότητα για αυτήν. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι πολλές πεποιθήσεις ή κρίσεις μας για τον κόσμο ή για τον εαυτό εμπεριέχουν ή υπονοούν δεσμεύσεις σχετικά με αντιγεγονικές καταστάσεις πραγμάτων — και επεξεργαζόμαστε τις αντιγεγονικές καταστάσεις πραγμάτων μέσω της λειτουργίας της φαντασίας.

Αν πράγματι οι πεποιθήσεις μας για τον κόσμο περιλαμβάνουν δεσμεύσεις για αντιγεγονικές καταστάσεις πραγμάτων, έπεται ότι η τέχνη —η αφηγηματική τέχνη— μπορεί να συνεισφέρει στην κατανόηση του κόσμου, βοηθώντας μας ακριβώς να επεξεργαστούμε φαντασιακά διαφορετικές δυνατότητες/αντιγεγονικές καταστάσεις.[37]

---

[36] Gaut 2006, χ.σ.

[37] Σε σχέση με το επιχείρημα του Stolnitz ότι η τέχνη αφορά το δυνατό και όχι το πραγματικό (τον «ευρύ κόσμο») θα πρέπει να αναφέρουμε παρενθετικά και μια άλλη δυνατή απάντηση, την οποία διατύπωσε πρώτος ο Αριστοτέλης — ο 'πατέρας' του γνωστικισμού. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η ποίηση είναι πιο φιλοσοφική δραστηριότητα από την ιστορία, στον βαθμό που «[η] λειτουργία του ποιητή είναι να περιγράψει, όχι αυτό που έχει συμβεί, αλλά ένα είδος πράγματος που μπορεί να συμβεί» (Αριστοτέλης,

Αντίρρηση ΙΙ: *ο σκοπός του φαντασιακού βιώματος*

Έστω κι αν κανείς δεχθεί τη σπουδαιότητα της επεξεργασίας αντιγεγονικών —απλά δυνατών— καταστάσεων για τον σχηματισμό των πεποιθήσεών μας για τον κόσμο, θα μπορούσε να αμφισβητήσει ότι η λειτουργία της φαντασίας έχει έναν τέτοιο γνωσιακό ρόλο στην περίπτωση της τέχνης. Συγκεκριμένα: θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι σκοπός του καλλιτεχνικού έργου, αλλά και της εμπλοκής μας με αυτό, είναι η αισθητική απόλαυση ή ακόμη και η ψυχαγωγία, και αυτός ο σκοπός επιτρέπει την καθοδήγηση της φαντασίας με τρόπους που δεν δύνανται να συνεισφέρουν στη γνώση ή την κατανόηση του κόσμου. Η λογοτεχνία, για παράδειγμα, μπορεί να μας εκθέτει σε καταστάσεις απίθανες, ή ακόμη και παράλογες, έχοντας ως στόχο να εγείρει απλά ένα απολαυστικό φαντασιακό ενέργημα.

Οπωσδήποτε θα πρέπει να δεχθούμε ότι η φαντασία έχει όχι μόνο μεγάλο εύρος αλλά και διαφορετικές χρήσεις, σύμφωνα με τους σκοπούς του υποκειμένου. Για παράδειγμα, μπορώ να φανταστώ οτιδήποτε χρειάζεται προκειμένου να αισθανθώ καλά ή να αντλήσω ευχαρίστηση — αυτός είναι π.χ. ο σκοπός του ονειροπολήματος ή της προσωπικής φαντασίωσης. Θα πρέπει να αναγνωρίσουμε, ωστόσο, ένα χαρακτηριστικό της φαντασίας το οποίο αναδεικνύει ακόμη και αυτή η περίπτωση: η ελευθερία της φαντασίας δεν συνεπάγεται την απουσία κανονιστικότητας ή ελέγχου — εν προκειμένω, αυτό που φαντάζομαι καθορίζεται από τον στόχο της μεγιστοποίησης της ευχαρίστησης μου· αυτός ο στόχος αποκλείει τη φαντασίωση συμβάντων που θα δημιουργούσαν αρνητικά συναισθήματα. Οπότε, το γεγονός ότι μπορούμε να φανταστούμε οτιδήποτε, δεν συνεπάγεται ότι θα φανταστούμε οτιδήποτε: το τι και το πώς θα φανταστούμε καθορίζονται (και περιορίζονται) από τους στόχους του φαντασιακού βιώματος. (Με μια διαφορετική διατύπωση, ο στόχος που θέτει κάποιος όταν φαντάζεται καθορίζει τους περιορισμούς που θα επιβληθούν στα κυήματα τις φαντασίας του.)

Ποιητική, 1451a 37-9), δηλαδή αυτό που είναι δυνατό ή και αναγκαίο να συμβεί σύμφωνα με τις *προδιαθέσεις ή τα καθολικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης*. Από τη σκοπιά των καλλιτεχνών, ανάλογη στάση εκφράζει, για παράδειγμα, και ο συγγραφέας Milan Kundera: «οι χαρακτήρες» ισχυρίζεται «δεν γεννιούνται όπως οι άνθρωποι από μία γυναίκα· γεννιούνται μέσα από μία κατάσταση, μία πρόταση, μία μεταφορά που περιέχει εν ολίγοις μία βασική ανθρώπινη δυνατότητα , για την οποία ο συγγραφέας πιστεύει ότι κανένας άλλος δεν έχει ανακαλύψει ή πει κάτι ουσιώδες» (Kundera 1984, 221).

Εστιάζοντας, λοιπόν, στους στόχους του φαντασιακού βιώματος, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι δυνατός στόχος δεν είναι μόνο η απόλαυση αλλά δύναται να είναι και η κατανόηση — δηλαδή η επεξεργασία της εμπειρίας (της δικής μας ή των άλλων), με σκοπό την κατανόηση διαστάσεών της που μπορεί να είναι ασαφείς ή σκοτεινές — και ένας τέτοιος στόχος οπωσδήποτε θέτει περιορισμούς στο τι και πώς θα φανταστούμε. Για παράδειγμα, όταν φαντάζομαι τον εαυτό μου αντιμέτωπο με διαφορετικές περιστάσεις, προκειμένου να καταλάβω κάτι για τον εαυτό μου, δεσμεύομαι στον όρο της *ειλικρίνειας*: οφείλω, δηλαδή, να αναλογιστώ με ειλικρίνεια πώς θα αντιδρούσα, εάν βρισκόμουν ο ίδιος σε αυτές τις περιστάσεις (όπου 'ειλικρίνεια' σημαίνει ότι δεν καλλιεργώ ψευδαισθήσεις και αυταπάτες π.χ. για τις δυνάμεις μου, φανταζόμενος αντιδράσεις που δεν συνάδουν με την έως τώρα εμπειρία του εαυτού).

Αν δεχόμαστε ότι οι καθημερινές ασκήσεις της φαντασίας δύνανται να υπηρετούν γνωσιακούς σκοπούς, θα πρέπει να δεχθούμε αυτή τη δυνατότητα και για την καλλιτεχνική φαντασία. Θα πρέπει, δηλαδή, να αναγνωρίσουμε ότι, παρόλο που πολλά καλλιτεχνικά έργα μπορεί να στοχεύουν απλά στην απόλαυση ή την ψυχαγωγία, οπωσδήποτε αυτό δεν ισχύει για όλα τα καλλιτεχνικά έργα· κάποια έργα στοχεύουν να προάγουν την κατανόησή μας για την ανθρώπινη κατάσταση, όπως επισημαίνει ο Matthew Kieran:

> «Τα έργα τέχνης που εμπλέκουν τη φαντασία δεν αποσκοπούν μονάχα στο να φέρουν στον νου ευχάριστες φαντασιώσεις. Έχουν ως στόχο να προάγουν, μέσα από τη λειτουργία της φαντασίας, συγκεκριμένες κατανοήσεις εκείνων που αναπαριστούν και με αυτόν τον τρόπο —παρά το γεγονός ότι οι σχέσεις είναι περίπλοκες,— κατανοήσεις του κόσμου μας.»[38]

Όπως και στην περίπτωση της καθημερινής ζωής, ο γνωσιακός στόχος που δύναται να έχει η καλλιτεχνική φαντασία θέτει περιορισμούς στο πώς αυτή αναπτύσσεται (και, ακολούθως, στο φαντασιακό βίωμα που καλλιεργεί) — για παράδειγμα, θέτει τον όρο

[38] Kieran 1996, 348.

της πιστότητας, της ειλικρίνειας και της απουσίας περιττού συναισθηματισμού. Το γεγονός αυτό αναγνωρίζει εμφατικά ο Gaut:

> «Η λογοτεχνία, όπως και η φαντασία, μπορεί να έχει σκοπό την απόκτηση γνώσης για τον κόσμο και σε αυτές τις περιπτώσεις μοιράζεται τους κανονιστικούς περιορισμούς της φαντασίας, οι οποίοι προάγουν την επιτυχή επιδίωξη αυτού του σκοπού.»[39]

Για παράδειγμα, το μυθιστόρημα της Jane Austen *Emma* στοχεύει στη διερεύνηση της ανθρώπινης ψυχολογίας και των κοινωνικών σχέσεων και αυτός ο σκοπός επιβάλλει την ειλικρινή προσέγγιση του αντικειμένου του: σε αντίθεση π.χ. με τα μυθιστορήματα του Ian Fleming,[40] το έργο της Austen αποφεύγει τις ευχάριστες αλλά απατηλές φαντασιώσεις —θα λέγαμε μάλιστα ότι, μέσω της σκιαγράφησης των χαρακτήρων και της πλοκής, στοχεύει ακριβώς στη διάλυση των ψευδαισθήσεων είτε για την ψυχολογική διορατικότητα είτε για τις ρομαντικές ανάγκες.

Αντίρρηση ΙΙΙ: *το αίτημα της επιβεβαίωσης*

Σύμφωνα με τα παραπάνω, θα πρέπει να δεχθούμε ότι η φαντασία μπορεί να υπηρετεί γνωσιακούς σκοπούς, τόσο στην περίπτωση της καθημερινής ζωής όσο και στην περίπτωση της τέχνης, και ότι τέτοιοι σκοποί θέτουν περιορισμούς στον τρόπο με τον οποίο ασκείται. Ωστόσο, μπορεί κάποιος να αμφισβητήσει τη γνωσιακή συμβολή της τέχνης, εστιάζοντας αυτή τη φορά όχι στον σκοπό του καλλιτεχνικού έργου αλλά στην εγκυρότητα αυτού που αποκομίζουμε μέσα από τη φαντασιακή εμπλοκή μας με το έργο. Ενδεχομένως, για παράδειγμα, η Austen να στοχεύει πράγματι σε μια ειλικρινή αποτύπωση της ανθρώπινης ψυχολογίας, αλλά η οπτική της θα πρέπει να στηρίζεται από την κατάλληλη επιβεβαίωση, προκειμένου αυτό που αποκομίζουμε από το έργο να αξίζει τελικά το όνομα της γνώσης ή της κατανόησης· όμως, το έργο μάς προσφέρει μόνο την

---

[39] Gaut 2006, χ.σ.

[40] Τα έργα του Ian Fleming, ειδικά τα κατασκοπευτικά μυθιστορήματα με πρωταγωνιστή τον James Bond, έχουν ως στόχο τη φυγή από την πραγματικότητα· αυτό επιτυγχάνεται με τη δημιουργία ευχάριστων φαντασιώσεων μίας ζωής που περιλαμβάνει περιπέτειες (οι οποίες έχουν πάντα αίσιο τέλος), ερωτικές κατακτήσεις, ταξίδια σε εξωτικά μέρη, και ούτω καθεξής.

οπτική της Austen — αδυνατεί να επιβεβαιώσει το ίδιο την εγκυρότητα αυτής της οπτικής. Την αντίρρηση αυτή, όπως αναφέραμε στο Κεφάλαιο 1, προβάλλει με σθένος ο ίδιος ο Stolnitz, επισημαίνοντας ότι: «Η τέχνη […] είναι μοναδική από την άποψη ότι ποτέ δεν επιβεβαιώνει τις αλήθειες της […] Η μυθοπλασία δεν μας παρέχει και δεν μπορεί να παρέχει αποδείξεις.»[41]

Για να εκτιμήσουμε το σθένος αυτής της αντίρρησης, θα πρέπει να την περιορίσουμε κατάλληλα. Θα πρέπει, δηλαδή, να αναγνωρίσουμε, ακολουθώντας τον Gaut, ότι το φαντασιακό βίωμα το οποίο κινείται από το καλλιτεχνικό έργο *ελέγχεται από εμάς τους ίδιους* ως προς την πειστικότητά του, ενεργοποιώντας την εμπειρία μας για τον σκοπό αυτού του ελέγχου.[42] Όπως αναφέρει ο Gaut:

> «[Η] λογοτεχνία μπορεί να αξιοποιήσει τις φαντασιακές μας δυνατότητες. Και εμείς, με τη σειρά μας, μπορούμε να ελέγξουμε τους ισχυρισμούς της στη φαντασία, ανακαλύπτοντας αν η απαιτούμενη φαντασιακή προβολή είναι τέτοια ώστε να μπορούμε να συμφωνήσουμε μαζί της ή εάν μας κάνει να αντιστεκόμαστε σε αυτήν. Οι ισχυρισμοί της λογοτεχνίας μπορούν να ελεγχθούν κατά την ίδια τη φαντασιακή εμπειρία.»[43]

---

[41] Stolnitz 1992, 196.

[42] Το γεγονός αυτό αναγνώρισε πρώτος ο Αριστοτέλης. Συγκεκριμένα, στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην ανάγκη του δημιουργού να κατέχει ψυχολογικές γνώσεις, προκειμένου το έργο να είναι πειστικό, αναγνωρίζοντας έτσι εμμέσως ότι η μυθοπλασία ελέγχεται από το κοινό. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η πλοκή (μύθος) έχει τη μέγιστη σπουδαιότητα. Είναι «σαν να λέμε η ψυχή της τραγικής τέχνης» (κεφ. 6, 1450a 39). Το έργο οφείλει να έχει συνοχή, ώστε να έχει τον επιθυμητό αντίκτυπο (κεφ. 7 και 8) και «πρέπει να εκτυλίσσεται με τη μεγαλύτερη δυνατή αίσθηση του αναπόφευκτου» (Beardsley 1989, 56). Αυτό σημαίνει ότι η εξέλιξη της πλοκής «πρέπει να απορρέει από την ίδια τη δομή της πλοκής με τέτοιο τρόπο ώστε, ως αποτέλεσμα των όσων προηγήθηκαν, να έπεται ότι είναι αναγκαίο ή πιθανό να συμβούν αυτά τα συγκεκριμένα πράγματα» (κεφ 10, 1452a 19). Σύμφωνα με τον Beardsley «…η θέση του Αριστοτέλη είναι απλούστατα ότι, για να συνθέσει ο ποιητής μία σφιχτοδεμένη και δυνατή πλοκή, πρέπει να δείξει πώς οι πράξεις απορρέουν από τα κίνητρα και τα κίνητρα από τις περιστάσεις. Αυτό όμως μπορεί να γίνει μόνο με γενικές έννοιες ή ψυχολογικούς νόμους (ότι δηλαδή ένας άνθρωπος, υπό τις τάδε συνθήκες κατ' ανάγκην ή πιθανώς θα δρούσε με αυτόν-και-αυτόν τον τρόπο). Ο Αριστοτέλης λοιπόν θεωρεί ότι η ποίηση προϋποθέτει ψυχολογικές γνώσεις. Γιατί, μολονότι ο ποιητής μπορεί να ισχυριστεί ότι έχει γνώσεις ναυπηγικής ή στρατιωτικής τέχνης που δεν έχει πραγματικά, ωστόσο δεν μπορεί να προσποιηθεί ότι έχει ψυχολογικές γνώσεις — πρέπει να κατανοεί την ανθρώπινη φύση. Πρέπει να έχει πραγματικές γνώσεις ορισμένων ψυχολογικών μηχανισμών· χωρίς αυτές δεν μπορεί να συνθέσει ένα καλό έργο…[Από τις ψυχολογικές γνώσεις του ποιητή] εξαρτώνται τόσο η όμορφη διάταξη της πλοκής όσο και η πετυχημένη μίμηση πράξεων» (Beardsley 1989, 57).

[43] Gaut 2006, χ.σ.

Προκειμένου να επιβεβαιώσει αυτόν τον ισχυρισμό, ο Gaut μας παρακινεί να σκεφτούμε την εναρκτήρια σκηνή του έργου του Shakespeare *Βασιλιάς Ληρ*. Η σκηνή αυτή μας καλεί να φανταστούμε έναν ηλικιωμένο βασιλιά, ο οποίος ανέκαθεν απολάμβανε άνευ όρων υπακοή, με αποτέλεσμα να βλέπει τις κόρες του και όσους τον περιτριγυρίζουν ως υποτελείς. Ο Ληρ έχει καταλήξει να πιστεύει πως η αγάπη είναι ένας φόρος τιμής, ο οποίος του οφείλεται. Η αντίληψη του Ληρ για την αγάπη είναι ρηχή και διαστρεβλωμένη αλλά απόλυτα δικαιολογημένη, εάν λάβουμε υπ' όψιν ότι η ζωή του ήταν μια ζωή αδιαμφισβήτητης δύναμης και προνομίων. Η συμπεριφορά του Ληρ στην εξέλιξη του έργου είναι ανάλογα δικαιολογημένη· με βάση τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Ληρ, η στάση και οι πράξεις του φαντάζουν πειστικές — δηλαδή, μας φαίνεται λογικό να φέρεται έτσι, δεδομένης της προχωρημένη ηλικίας του και του γεγονότος ότι σε όλη του τη ζωή οι πάντες του συμπεριφέρονταν όπως σε ένα καλομαθημένο παιδί. Ο Gaut μας καλεί, όμως, να φανταστούμε μία διαφορετική εκδοχή του έργου, στη δεύτερη σκηνή του οποίου θα λαμβάνει χώρα μία συμφιλίωση ανάμεσα στον Ληρ και την κόρη του Κορντέλια· σε αυτή την εκδοχή, ο Ληρ, έχοντας αναλογιστεί τη σκληρή δημόσια κατηγορία της κόρης του, απολογείται συντετριμμένος, διακηρύσσει ότι οφείλει να μην επιτρέψει ξανά στον εαυτό του να χάσει την ψυχραιμία του και ομολογεί ότι είναι ένας εγωιστής και ανόητος γέρος. Μία τέτοια εκδοχή όχι μόνο θα κατέστρεφε το έργο αλλά, επιπλέον, θα είχαμε δίκιο να κρίνουμε ότι τα πράγματα *δεν θα μπορούσαν να έχουν μία τέτοια εξέλιξη*· δηλαδή, θα αντιστεκόμασταν φαντασιακά σε μία τέτοια έκβαση, κρίνοντας την ως ασύμβατη με τον χαρακτήρα τον Ληρ —όπως αυτός σκιαγραφείται αφετηριακά από τον Shakespeare— με βάση την ψυχολογική γνώση μας.[44]

[44] Το φαινόμενο της φαντασιακής αντίστασης έχει απασχολήσει διάφορους φιλοσόφους, οι οποίοι ερευνούν την ψυχολογική δυσκολία που αντιμετωπίζουν οι, κατά τα άλλα ικανοί, χρήστες της φαντασίας όταν εμπλέκονται σε συγκεκριμένα φαντασιακά ενεργήματα που κινούν τα μυθοπλαστικά έργα. Το φαινόμενο αυτό έχει χαρακτηριστεί ως ένας γρίφος. Μπορεί να μην είναι δύσκολο για εμάς να φανταστούμε αυτοκίνητα που πετάνε ή ζώα που μιλάνε, αλλά αντιστεκόμαστε στη φαντασίωση ηθικά απορριπτέων καταστάσεων (ή, στην περίπτωση του παραπάνω παραδείγματος, στην εναλλακτική εκδοχή του *Βασιλιά Ληρ*). Εστιάζοντας στην ηθική διάσταση του καλλιτεχνικού έργου, η Tamara Gendler αντιλαμβάνεται τον γρίφο της φαντασιακής αντίστασης ως «τον γρίφο της εξήγησης της σχετικής δυσκολίας μας να φανταστούμε κατασκευασμένους κόσμους, τους οποίους ερμηνεύουμε ως ηθικά αποκλίνοντες» (2000, 56). Η Gendler θεωρεί ότι η πρωταρχική πηγή της φαντασιακής αντίστασης δεν έγκειται στην ανικανότητα μας να φανταστούμε ορισμένες απίθανες καταστάσεις πραγμάτων, αλλά στην απροθυμία μας να φανταστούμε ηθικά αποκλίνουσες καταστάσεις. Η διάγνωσή της, αν και διαφορετική σε εστίαση από αυτήν που εξετάζουμε, μπορεί να φωτίσει τη φύση της ίδιας της φαντασίας. Σε αντίθεση με

Το παράδειγμα αυτό αναδεικνύει το εξής γεγονός: ότι, ως θεατές ή αναγνώστες των καλλιτεχνικών έργων, δεν είμαστε παθητικοί ακόλουθοι μιας αφήγησης· αντίθετα, η αφήγηση ελέγχεται για την εσωτερική συνοχή της αλλά και για την πειστικότητά της, με βάση την προηγούμενη εμπειρία μας. Αν αυτό ισχύει, έπεται ότι το καλλιτεχνικό έργο επιδέχεται κάποιου είδους επιβεβαίωση της οπτικής του.

Όμως, η αντίρρηση του Stolnitz διατηρεί την ισχύ της: η επιβεβαίωση που είναι δυνατή *είναι αποκλειστικά δικό μας έργο* —είναι έργο του αναγνώστη ή του θεατή που κρίνει την αφήγηση υπό το πρίσμα της εμπειρίας του— και όχι κάτι που προσφέρει το ίδιο το καλλιτεχνικό έργο. Από αυτή τη σκοπιά, το καλλιτεχνικό έργο δεν είναι παρά *φορέας υποθέσεων*, τις οποίες καλούμαστε οι ίδιοι να επικυρώσουμε και, ακολούθως, να αποδεχθούμε ή να απορρίψουμε.

II. Nöel Carroll: Το καλλιτεχνικό νοητικό πείραμα

Η αδυναμία της τέχνης να επιβεβαιώσει τους ισχυρισμούς της ή τις στάσεις που εκφράζει αποτελεί επίμονο επιχείρημα ενάντια στη γνωσιακή αξία της. Για παράδειγμα, ο Monroe Beardsley αναφέρει:

> «Στον καθημερινό λόγο, η δήλωση ‘η συμπεριφορά του στο πάρτι μού αποκάλυψε κάτι’ συνήθως θα σήμαινε ότι η εν λόγω συμπεριφορά προσέφερε παρατηρησιακά δεδομένα που όχι μόνο (α) με οδήγησαν στον σχηματισμό μιας υπόθεσης αλλά, επιπλέον, (β) συνιστούν αρκετά ισχυρή και άμεση απόδειξη αυτής της υπόθεσης. Δεν νομίζω ότι κανονικά θεωρούμε κάτι ως αποκαλυπτικό, αν δεν κάνει ταυτόχρονα και τα δύο […] [Π]αρόλο που το κινηματογραφικό έργο μπορεί να προσφέρει μια υπόθεση […],[45] δεν παρουσιάζει ούτε ένα αυθεντικό ιστορικό γεγονός (όντας μυθοπλασία) κι έτσι οπωσδήποτε δεν συνιστά ούτε ισχυρή ούτε άμεση απόδειξη αυτής της

την πεποίθηση, το περιεχόμενο της φαντασίας δεν περιορίζεται στα πράγματα που θεωρούμε αληθινά· αλλά σε αντίθεση και με την απλή υπόθεση/εικασία (supposition), η φαντασία *απαιτεί ένα είδος ενεργού συμμετοχής* (engaged participation) από την πλευρά του ανθρώπου που φαντάζεται — και αυτή η ενεργός συμμετοχή εμπλέκει το σύστημα πεποιθήσεων μας για τον κόσμο (αξιολογικών ή άλλων).

[45] Ο Beardsley αναφέρεται στο έργο του Elia Kazan *Baby Doll*.

υπόθεσης […] Η διάκριση ανάμεσα στο να προτείνεται μια υπόθεση και το να δίνονται αποδείξεις για αυτήν —δηλαδή, να επιβεβαιώνεται— είναι μέγιστης σημασίας εδώ.»[46]

Στο ίδιο πνεύμα, ο Christopher New αναφέρει:

> «Το μυθιστόρημα μπορεί να υπονοεί με σθένος ότι οι στάσεις που εκφράζει είναι αληθείς, αλλά αδυνατεί το ίδιο να αναδείξει την εγκυρότητά τους — το αν αυτές είναι έγκυρες ή όχι εξαρτάται από το ποια είναι τα (ηθικά και θρησκευτικά) γεγονότα, όχι από το πώς τα αναπαριστά η μυθοπλασία. Έτσι, παρόλο που η μυθοπλαστική λογοτεχνία μπορεί να υπονοεί αλήθειες, δεν μπορεί να παράσχει εγγυήσεις για αυτές. […] Με αυτή την έννοια, ο ισχυρισμός ότι η μυθοπλασία μπορεί να είναι μια οδός προς την ηθική (ή άλλη) αλήθεια, πρέπει να απορριφθεί ως φαντασιοπληξία.[47]

Η πιο ισχυρή απάντηση στο σχετικό επιχείρημα ενάντια στη γνωσιακή αξία της τέχνης δίνεται από τον Nöel Carroll: η απάντηση του Carroll είναι ισχυρή όχι με την έννοια ότι διαψεύδει το επιχείρημα αλλά με την έννοια ότι εξουδετερώνει την ισχύ του, αναδεικνύοντας ότι υπάρχουν αναγνωρισμένα γνωσιακά εγχειρήματα στα οποία δεν τίθεται ο όρος της απόδειξης ή επιβεβαίωσης.

Συγκεκριμένα, ο Carroll παρατηρεί ότι τα επιχειρήματα του αντιγνωστικισμού συνολικά (το επιχείρημα της απουσίας μεθόδου, το επιχείρημα της κοινοτοπίας, το επιχείρημα της απουσίας αποδείξεων/τεκμηρίωσης) είναι επιχειρήματα φιλοσόφων σχετικά με την τέχνη και τη γνωσιακή της δύναμη — και αυτό είναι αξιοπερίεργο· γιατί, όπως μαρτυρά μια αναστοχαστική ματιά στις μεθόδους της ίδιας της φιλοσοφίας ως γνωστικού πεδίου, αυτή *κατά κόρον στηρίζεται σε εργαλεία ανάλογα αυτών της λογοτεχνίας*. Όπως αναφέρει:

> «[Η] φιλοσοφία υιοθετεί ένα ευρύ φάσμα από τεχνικές για να παράγει γνώση και μάθηση, οι οποίες είναι ανάλογες με αυτές που βρίσκει κανείς

[46] Beardsley 1981, 379-380.
[47] New 1999, 120-121.

στη λογοτεχνία. Πιο συγκεκριμένα, αυτό που έχω κατά νου είναι τα νοητικά πειράματα, παραδείγματα και αντιπαραδείγματα, τα οποία είναι *φύσει αφηγηματικά* και εν γένει *φανταστικά*. Τέτοιες τεχνικές υιοθετούνται συχνά από φιλοσόφους για να υπερασπιστούν ή/και να προάγουν τους ισχυρισμούς τους, ηθικούς ή άλλου είδους. Εάν αυτές οι στρατηγικές είναι αποδεκτές μορφές παραγωγής γνώσης στη φιλοσοφία, και εάν η λογοτεχνία περιέχει παρεμφερείς ή ανάλογες δομές, τότε, εφόσον η φιλοσοφία που διεξάγεται μέσω νοητικών πειραμάτων αναγνωρίζεται ως επαρκής πηγή γνώσης και εκπαίδευσης, το ίδιο θα πρέπει να ισχύει και για τη λογοτεχνία.»[48]

Ο Carroll εδώ εύστοχα στρέφει την προσοχή μας σε μια βασική φιλοσοφική μέθοδο, αυτή του νοητικού πειράματος,[49] η οποία απαντάται στη φιλοσοφία διαφορετικών σχολών και περιόδων, τουλάχιστον από τον Πλάτωνα και έπειτα.[50] Για παράδειγμα, η ιστορία του Πλάτωνα με το δαχτυλίδι του Γύγη, η δίδυμη γη ή ο εγκέφαλος σε δεξαμενή του Putnam, το κινέζικο δωμάτιο του Searle, η Αρχική Θέση του Rawls, η γκαλερί των οπτικά πανομοιότυπων κόκκινων καμβάδων του Danto, αποτελούν νοητικούς πειραματισμούς που επιστρατεύουν οι παραπάνω φιλόσοφοι με σκοπό να αναδείξουν και να υπερασπιστούν συγκεκριμένους φιλοσοφικούς ισχυρισμούς. Δεδομένου ότι σχεδόν καμία φιλοσοφική τεχνική δεν είναι πλήρως απαλλαγμένη από αντιπαραθέσεις, είναι λογικό να υπάρχουν επιφυλάξεις και για τον νοητικό πειραματισμό — ωστόσο, αυτός παραμένει μία αποδεκτή φιλοσοφική πρακτική.

Θα πρέπει, όμως, να κατανοήσουμε τη λειτουργία των νοητικών πειραμάτων, προκειμένου να διαπιστώσουμε εάν πράγματι αυτή είναι σε κάποιον βαθμό ανάλογη με τη λειτουργία των (αφηγηματικών) καλλιτεχνικών έργων. Ο Roy Sorenson ορίζει τα *νοητικά* πειράματα ως πειράματα που στοχεύουν να «αντιμετωπίσουν τα ερωτήματά τους

[48] Carroll 2002, 7.

[49] Το νοητικό πείραμα χρησιμοποιείται φυσικά και στην επιστήμη, την οποία, δικαιολογημένα, προτάσσει ο Stolnitz ως υπόδειγμα γνωστικού πεδίου.

[50] Σημειώνεται ότι διαφορετικοί φιλόσοφοι χρησιμοποιούν διαφορετικούς όρους για να αναφερθούν σε αυτή τη μέθοδο: για παράδειγμα, ο φαινομενολόγος Edmund Husserl αναφέρεται στο νοητικό πείραμα υπό τους όρους της «ελεύθερης/ειδητικής παραλλαγής», ο πραγματιστής Charles Sanders Peirce το αποκαλεί «ιδεώδη/φαντασιακό πειραματισμό», ο εμπειριστής Ernst Mach λέγεται ότι επινόησε τον όρο «Gedankenexperiment», ενώ ο Gilbert Ryle μιλά για «φαντασιακή μεταβολή» (βλ. Carroll 2002, 7).

μέσα από τον αναστοχασμό επί του εσωτερικού τους σχεδιασμού παρά μέσα από την εκτέλεση» (όπως στην περίπτωση των κοινών πειραμάτων).[51] Έχοντας αυτόν τον στόχο, τα νοητικά πειράματα συνήθως αναπτύσσονται υπό τη μορφή φανταστικών αφηγήσεων, ενώ δύνανται να λειτουργήσουν και ως επιχειρήματα: για παράδειγμα, προκειμένου να αντικρούσει κανείς τον ωφελιμισμό, μπορεί να διηγηθεί μια ιστορία για την εκτέλεση ενός αθώου μοναχικού ανθρώπου από μία αστυνομική δύναμη που στοχεύει να διατηρήσει τη δημόσια τάξη μέσω ενός εξιλαστήριου θύματος. Το κρίσιμο ερώτημα, ωστόσο, είναι το εξής: πώς το νοητικό πείραμα δύναται να έχει γνωσιακή δύναμη, ενώ δεν προσφέρει τεκμηρίωση συγκεκριμένων ισχυρισμών αλλά ούτε και αναπτύσσεται συστηματικά ως φιλοσοφικό επιχείρημα; Ο Carroll απαντά σε αυτό το κρίσιμο ερώτημα: η τεκμηρίωση, όπως και η επιχειρηματολογία, αρμόζουν στην περίπτωση όπου προσπαθούμε να επεκτείνουμε τη γνώση μας, εξετάζοντας νέους ισχυρισμούς σχετικά με το πώς έχουν τα πράγματα — όμως ο γνωσιακός στόχος του νοητικού πειράματος διαφέρει. Συγκεκριμένα, το φιλοσοφικό νοητικό πείραμα δεν είναι ένα όργανο εμπειρικών ή άλλων *ανακαλύψεων* αλλά στοχεύει σε μια πιο εξεζητημένη επεξεργασία *των εννοιών που ήδη φέρουμ*ε ή/και στην ανάδειξη *των σχέσεων ανάμεσα σε αυτές*: «Τα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα στοχεύουν στην επεξεργασία της εννοιολογικής μας γνώσης […] και της ικανότητάς μας να εφαρμόζουμε επιδέξια τις έννοιες, με σκοπό να φτάσουμε σε ορισμένα συμπεράσματα.» Με άλλα λόγια, τα νοητικά πειράματα βασίζονται πάνω σε αυτά που οι ικανοί χρήστες μίας έννοιας ήδη γνωρίζουν, με σκοπό να αποσαφηνίσουν αυτή την έννοια ή να προάγουν την κατανόησή της, όπως και την καλύτερη κατανόηση των σχέσεων εντός του σύνθετου πλέγματος των εννοιών μας. Όπως εξηγεί πιο αναλυτικά ο Carroll:

> «Οι αναλυτικοί φιλόσοφοι συχνά χρησιμοποιούν νοητικά πειράματα, παραδείγματα και αντιπαραδείγματα, με στόχο το είδος εκείνο της αποσαφήνισης που σχετίζεται με την εννοιολογική ανάλυση: με στόχο να θέσουν, να εξετάσουν ή/και να αμφισβητήσουν ορισμούς, […] να κάνουν ακριβείς διακρίσεις, να αποκαλύψουν συνθήκες επάρκειας, να ιχνηλατήσουν συνέπειες και μοτίβα συναγωγής, να προτείνουν αποδείξεις

[51] Sorensen 1992, 6.

πιθανότητας και να αξιολογήσουν ισχυρισμούς περί λογικής αναγκαιότητας. Οι φανταστικές φιλοσοφικές αφηγήσεις αυτού τους είδους θεωρούνται επιχειρήματα, αν και είναι ενθυμητικά στη φύση τους. Βασίζονται στους ακροατές για να τα συμπληρώσουν. Λειτουργούν πάνω στην προγενέστερη εννοιολογική γνώση του ακροατή, εκμεταλλευόμενες την ικανότητά του να εφαρμόζει έννοιες, με σκοπό να αποσαφηνίσουν αυτή τη γνώση ή να αποκαλύψουν και να αποκαταστήσουν την εννοιολογική ασάφεια ή/και σύγχυση. Ο ακροατής στοχάζεται πάνω στο σχέδιο του νοητικού πειράματος με τέτοιο τρόπο ώστε οι διαισθήσεις του έρχονται ξεκάθαρα στο προσκήνιο.»[52]

Επιστρέφοντας στην περίπτωση της τέχνης, έχουμε λόγους να υποθέσουμε ότι τα (αφηγηματικά) έργα τέχνης είναι επαρκώς ανάλογα με τα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα, ώστε να έχουν την ίδια γνωσιακή λειτουργία; Ένας λόγος, φυσικά, είναι ότι οι φιλόσοφοι χρησιμοποιούν συχνά παραδείγματα τα οποία αντλούν από έργα μυθοπλασίας. Με άλλα λόγια, αντί να επινοήσουν τα δικά τους νοητικά πειράματα, ορισμένοι φιλόσοφοι δανείζονται τις σχετικές αφηγήσεις τους από τη λογοτεχνία. Για να αντιμετωπίσει κανείς, για παράδειγμα, τον ισχυρισμό του Σωκράτη ότι ένα άτομο που γνωρίζει το καλό δεν μπορεί να επιλέξει να κάνει το κακό, μπορεί να επικαλεστεί τον Ιάγο του Shakespeare και τον Claggart του Melville· αυτοί οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες —που ωστόσο, όπως επιβεβαιώνει η εμπειρία μας, ανταποκρίνονται σε υπαρκτούς τύπους προσωπικότητας— μπορούν να λειτουργήσουν ως αντι-παραδείγματα κατά την κριτική επεξεργασία της Σωκρατικής θέσης, και αυτό ισχύει είτε είμαστε φιλόσοφοι είτε είμαστε συγγραφείς ή απλοί αναγνώστες των αφηγηματικών έργων.

Υποστηρίζοντας αυτόν τον ισχυρισμό, ο Carroll επισημαίνει ότι η λειτουργία πολλών νοητικών πειραμάτων είναι να φέρουν αντιπαραδείγματα σε καθολικούς ισχυρισμούς και αυτός ο σκοπός είναι σαφές ότι χαρακτηρίζει και πολλές λογοτεχνικές αφηγήσεις. Ας σκεφτούμε, για παράδειγμα, τον ισχυρισμό του E.M. Forster, σχετικά με την αξία των προσωπικών σχέσεων έναντι των ‘ανώτερων’ σκοπών:

[52] Carroll 2002, 8.

> «Οι προσωπικές σχέσεις απαξιώνονται στις μέρες μας. Θεωρούνται πολυτέλειες της μπουρζουαζίας, προϊόντα ενός καιρού εύρωστων αγελάδων που έχει πλέον παρέλθει, και μας προτρέπουν να τις ξεφορτωθούμε και, αντ' αυτών, να αφοσιωθούμε σε κάποιο κίνημα ή σκοπό. Απεχθάνομαι την ιδέα των σκοπών και εάν χρειαστεί να επιλέξω ανάμεσα στο να προδώσω την χώρα μου και να προδώσω τον φίλο μου, ελπίζω να έχω τα κότσια να προδώσω τη χώρα μου.»[53]

Η δήλωση αυτή του Forster μπορεί να ερμηνευθεί ως έκφραση της πίστης στην ηθική προτεραιότητα της φιλίας έναντι στόχων που υπερβαίνουν τη σφαίρα των προσωπικών μας σχέσεων. Ωστόσο, είναι ακριβώς η αντίθεση σε αυτή την ηθική παραδοχή που φαίνεται να κινεί τον Graham Greene στο μυθιστόρημα *Ο Τρίτος Άνθρωπος*. Το έργο αυτό αφηγείται την ιστορία του άνεργου μυθιστοριογράφου Holly Martins, ο οποίος καταφτάνει στη μεταπολεμική Βιέννη μετά από πρόσκληση για επαγγελματική συνεργασία από τον παιδικό του φίλο Harry Lime. Η πόλη έχει μοιραστεί σε τομείς από τους πρώην Συμμάχους του Β′ παγκοσμίου πολέμου (Αμερικανούς, Βρετανούς, Γάλλους και Σοβιετικούς) και η έλλειψη προμηθειών έχει οδηγήσει σε άνθηση τη μαύρη αγορά. Σύμφωνα με την πλοκή του έργου, ο Harry Lime μπορεί είναι ο καλύτερος φίλος του Holly Martin, καθώς όμως πληθαίνουν τα στοιχεία που αποδεικνύουν ότι η μαύρη αγορά αραιωμένων φαρμάκων του Lime έχει κοστίσει τη ζωή σε χιλιάδες ανθρώπους (συμπεριλαμβανομένων και παιδιών), ο Martin τελικά νιώθει ηθικά υπόχρεος να κόψει τους δεσμούς της φιλίας τους και να βοηθήσει τους Συμμάχους στον εντοπισμό του Lime. Τελικά, ο Martin σκοτώνει ο ίδιος τον Lime όπως του αρμόζει — σε έναν υπόνομο. Το έργο του Greene σαφώς λειτουργεί ως αντιπαράδειγμα σε μια ιεράρχηση των αξιών σαν αυτή που υπερασπίζεται ο Forster και το γεγονός ότι πρόκειται για έργο μυθοπλασίας δεν αναιρεί τη γνωσιακή του συμβολή· το έργο κινεί την κριτική μας σκέψη, αναδεικνύοντας παραδειγματικά τις περιστάσεις κατά τις οποίες η αφοσίωση στη φιλία παύει —θα πρέπει να πάψει— να έχει ηθική προτεραιότητα.

Όμως, τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα, όπως και τα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα, δεν χρειάζεται να λειτουργούν μόνον αρνητικά — δηλαδή, ως

[53] Forster 1951, 78.

αντιπαραδείγματα. Μπορούν και αυτά επίσης να λειτουργούν θετικά, π.χ. αποσαφηνίζοντας έννοιες ή φωτίζοντας τα κριτήρια κατάλληλης εφαρμογής τους. Ο Arthur Danto, για παράδειγμα, φαντάζεται μια γκαλερί με εννέα οπτικά πανομοιότυπους κόκκινους καμβάδες με σκοπό να χαρτογραφήσει την έννοια της τέχνης.[54] Ανάλογα, ο Jorge Luis Borges είχε αντιπαραβάλει τον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες με τον (φανταστικό) *Δον Κιχώτη* του Pierre Menard με σκοπό να αναδείξει τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία διακρίνουμε τα έργα τέχνης.[55] Όπως εξηγεί ο Carroll:

> «Αυτή είναι μια πολύ συνηθισμένη χρήση των νοητικών πειραμάτων στην υπηρεσία της εννοιολογικής ανάλυσης: να παρατάξουν μία δομημένη σειρά από προσεκτικά επιλεγμένα, αντικρουόμενα, διαβαθμισμένα παραδείγματα, ώστε να προκαλέσουν αναστοχασμό πάνω σε έννοιες, οι όροι εφαρμογής των οποίων θα παρέμεναν διαφορετικά ασαφείς ή και συγκεχυμένοι. Ας ονομάσουμε τη λειτουργία αυτή των φιλοσοφικών νοητικών πειραμάτων *εννοιολογική διάκριση*. Θα πρέπει να είναι εμφανές ότι τα λογοτεχνικά νοητικά πειράματα μπορούν επίσης να προάγουν την εννοιολογική διάκριση κατά τον ίδιο τρόπο: ο Danto οικειοποιείται την αντιπαραβολή Θερβάντες/Menard από την ιστορία του Jorge Luis Borges με τίτλο «Pierre Menard, συγγραφέας του Κιχώτη.»[56]

Ωστόσο, θα μπορούσε κάποιος να αμφισβητήσει ότι οι καλλιτεχνικές αφηγήσεις είναι επαρκώς ανάλογες με τα νοητικά πειράματα, όπως δέχεται ο Carroll, εστιάζοντας ακριβώς σε διαστάσεις της καλλιτεχνικής τους φύσης· για παράδειγμα, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι οι καλλιτεχνικές αφηγήσεις δεν στοχεύουν ρητά στην αντιμετώπιση προβλημάτων, έχουν σκοπούς διαφορετικούς από την επιχειρηματολογία, και είναι υπερβολικά σύνθετες (δηλαδή, δεν έχουν την οικονομία των νοητικών πειραμάτων). Ενώ δεν μπορούμε να αρνηθούμε αυτές τις δυσαναλογίες, είναι αμφίβολο ότι έχουν αποφασιστική σημασία, όπως εξηγεί ο Carroll. Για παράδειγμα, τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα μπορεί πράγματι να έχουν σκοπούς διαφορετικούς από

[54] Danto 1981, κεφ. 1.
[55] J. L. Borges, «*Pierre Menard, Author of the Quixote*» (1939).
[56] Carroll 2002, 11.

την επιχειρηματολογία, όπως την απόλαυση — αλλά η απόλαυση ενδέχεται να έχει (και συχνά έχει) κάποιον ρόλο και στην κατασκευή του φιλοσοφικού νοητικού πειράματος· συνήθως, όσο πιο ενδιαφέρον είναι ένα νοητικό πείραμα (εννοείται, σε σχέση με τις αφηγηματικές του ποιότητες), τόσο καλύτερο είναι, δεδομένου ότι επιτυγχάνει να μας εμπλέξει. Επιπλέον, το κατά πόσο μια καλλιτεχνική αφήγηση στοχεύει σε ένα πρόβλημα (π.χ. ένα ηθικό δίλημμα) μπορεί να αναδειχθεί μέσω της ερμηνείας ή της κριτικής του σχετικού έργου ενώ επίσης, πολλά έργα εκφράζουν ρητά ή με καθαρότητα τη συγκεκριμένη προβληματική που τα κινεί (όπως το *Howards End*).[57] Από την άλλη πλευρά, συμβαίνει ενίοτε να απαιτούν και τα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα ερμηνεία, προκειμένου να είμαστε σίγουροι ποιο ακριβώς είναι το φιλοσοφικό πρόβλημα στο οποίο στοχεύουν.

Σχετικά δε με την πολυπλοκότητα των καλλιτεχνικών αφηγήσεων, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας το εξής: ότι αυτές συχνά ή ως επί το πλείστον αφορούν το πεδίο των διαπροσωπικών σχέσεων και των αξιών που τις διέπουν — αφορούν, δηλαδή, το πεδίο της ηθικής ή της αρετής. Αυτή η εστίαση δικαιολογεί την πολυπλοκότητά τους, όταν στοχεύουν στην εννοιολογική αποσαφήνιση ή την κατανόηση· προκειμένου να καθορίσουμε π.χ. κατά πόσον μία πράξη είναι ενάρετη, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και τα κρυφά κίνητρα, τις επιδιώξεις ή και τα αισθήματα του δρώντος υποκειμένου (ή των υποκειμένων που υφίστανται τις συνέπειές της). Η λογοτεχνία (ευρύτερα, η αφηγηματική τέχνη) είναι εξαιρετική στο να φωτίζει αυτές τις διαστάσεις, και σε αυτό συμβάλλει η έκταση αλλά και τα σύνθετα αφηγηματικά εργαλεία της. Αν και οπωσδήποτε απουσιάζει εδώ η οικονομία του φιλοσοφικού νοητικού πειράματος, θα πρέπει ταυτόχρονα να αναγνωρίσουμε ότι η οικονομία των φιλοσοφικών νοητικών πειραμάτων δεν είναι πάντα πλεονέκτημα — ιδιαίτερα στο πεδίο της ηθικής, δεν επιτρέπει να αναδειχθούν μεταβλητές που ενδεχομένως έχουν σημασία για μια έγκυρη ηθική αξιολόγηση. Όπως επισημαίνει ο Carroll, «η λογοτεχνία είναι τόσο αποτελεσματική στη διαλεύκανση των

[57] Ο συγγραφέας E. Forster υπαινίσσεται τον κεντρικό προβληματισμό του μυθιστορήματος ήδη από το εισαγωγικό σημείωμα: «Only Connect». Στη συνέχεια, ο χαρακτήρας της Margaret Schlegal δηλώνει με σαφήνεια ότι αυτά που πρέπει να συνδεθούν είναι το πάθος και η πρόζα —η φαντασία και η πρακτικότητα— σε μία πλήρη και μη κατακερματισμένη ζωή, δηλαδή σε έναν ολοκληρωμένο και ικανοποιητικό βίο.

εννοιών μας περί αρετής ακριβώς επειδή, όπως και η ίδια η αρετή, είναι *ευαίσθητη στο συγκείμενο*».[58]

Συμπέρασμα

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάσαμε την απάντηση του γνωστικισμού σε συγκεκριμένα επιχειρήματα τα οποία ανέπτυξε ο Stolnitz ενάντια στην υπόθεση της γνωσιακής αξίας της τέχνης: συγκεκριμένα, στο επιχείρημα της απουσίας μεθόδου της «καλλιτεχνικής αλήθειας» αλλά και της απουσίας επιβεβαίωσης των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο. Σύμφωνα με τους γνωστικιστές, τα καλλιτεχνικά έργα δύνανται να ενεργοποιήσουν τη φαντασία μας και να την κατευθύνουν κατάλληλα, ωθώντας μας να επεξεργαστούμε φαντασιακά τις εμπειρίες μας και τις δεσμεύσεις μας ή το σύστημα αξιών μας. Η τέχνη δύναται να έχει αυτή τη γνωσιακή συμβολή επειδή δεν αποσκοπεί πάντα μόνο στην αισθητική απόλαυση αλλά μπορεί να έχει και γνωσιακούς σκοπούς, οι οποίοι θέτουν κανονιστικούς περιορισμούς στο φαντασιακό ενέργημα (όπως η πιστότητα, η ειλικρίνεια και η απουσία περιττών συναισθηματισμών). Μάλιστα, αναγνωρίζεται ότι, ως αναγνώστες ή θεατές του καλλιτεχνικού έργου, ελέγχουμε οι ίδιοι την αφήγηση, ενεργοποιώντας την εμπειρία μας και την ψυχολογική μας γνώση, και αυτό συνιστά κάποιου είδους επιβεβαίωση της οπτικής του καλλιτεχνικού έργου. Ως προς το επιχείρημα της επιβεβαίωσης ειδικότερα, ο γνωστικισμός εστιάζει την προσοχή μας σε αναγνωρισμένα γνωσιακά ενεργήματα για τα οποία δεν τίθεται ο όρος της απόδειξης ή της επιβεβαίωσης — δηλαδή τα νοητικά πειράματα, φωτίζοντας τις διαστάσεις της γνωσιακής λειτουργίας τους που μοιράζεται η αφηγηματική τέχνη.

Προκειμένου, όμως, να αποδεχθούμε τη γνωσιακή αξία της τέχνης, θα πρέπει να δοθεί μια πειστική απάντηση σε ένα ερώτημα που παραμένει πιεστικό: δύναται τελικά η τέχνη να προσφέρει γνώση η οποία δεν είναι κοινότοπη και ποια μορφή ή ποιες μορφές δύναται να έχει αυτή η γνωσιακή συμβολή; Σε αυτό το ερώτημα θα επιχειρήσει να δώσει απάντηση το επόμενο κεφάλαιο.

[58] Carroll 2002, 18.

Κεφάλαιο 3

Τέχνη και Κατανόηση

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παρουσιάσαμε τα επιχειρήματα των γνωστικιστών σχετικά με την ύπαρξη καλλιτεχνικής μεθόδου και τη δυνατότητα επιβεβαίωσης —ή και την έλλειψη ανάγκης για επιβεβαίωση— των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο. Στη συνέχεια της διπλωματικής εργασίας θα επικεντρωθούμε στους τρόπους με τους οποίους η τέχνη μπορεί να ενισχύσει τη γνώση μας, αντιμετωπίζοντας το αντιγνωστικιστικό επιχείρημα του Stolnitz για την κοινοτοπία της καλλιτεχνικής αλήθειας. Πιο συγκεκριμένα, σε αυτό το κεφάλαιο θα εστιάσουμε στις μορφές κατανόησης που, σύμφωνα με τον γνωστικισμό, δύναται να προαγάγει η τέχνη, ενώ στο επόμενο κεφάλαιο η ανάλυση θα έχει ως αντικείμενο τη φαινομενολογική γνώση και τη συναισθηματική εκπαίδευση που δύναται να παράσχει η τέχνη.

Ι. Η κατανόηση ως γνωσιακή αξία

Σύμφωνα με τον Stolnitz, οι καλλιτεχνικές αλήθειες είναι κοινότοπες. Όπως προκύπτει από τα καλλιτεχνικά έργα τα οποία συζητά, όταν οι αλήθειες ενός έργου απομονωθούν από το συγκείμενο και αποδοθούν σε προτασιακή μορφή, τότε διαπιστώνουμε ότι είναι υπερβολικά γενικόλογες και τετριμμένες για να είναι γνήσια διαφωτιστικές. Ποιος χρειάζεται την υψηλή τέχνη, αναρωτιέται ο Stolnitz, για να μάθει ότι η πατροκτονία είναι κακή ή ότι η υπερηφάνεια και η προκατάληψη δυσχεραίνουν τις ανθρώπινες σχέσεις, ρομαντικές ή μη; Οι αλήθειες που συνήθως εκφράζουν ή υπαινίσσονται τα καλλιτεχνικά έργα μάς είναι ήδη γνωστές· είτε τις έχουν ήδη αναδείξει αναγνωρισμένα πεδία γνώσης —όπως π.χ. η ψυχολογία,— είτε έχουμε ήδη φτάσει σε αυτές μέσα από την εμπειρία μας. Έτσι, κατά τον Stolnitz, είναι παράδοξο να μιλάμε για «καλλιτεχνική αλήθεια» ή για γνήσια συμβολή της τέχνης στη γνώση μας· ασφαλώς δεν *μαθαίνει* κανείς κάτι που γνωρίζει ήδη.

Με το παραπάνω επιχείρημα —το επιχείρημα της κοινοτοπίας— ο Stolnitz υπονομεύει την πίστη στην αποκαλυπτική δύναμη της τέχνης. Ωστόσο, η συζήτηση για

τη γνωσιακή αξία της τέχνης έχει αρχίσει να μεταβάλλεται. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μία επιστημολογική μετατόπιση από την «καλλιτεχνική αλήθεια» στην «κατανόηση». Ήδη τη δεκαετία του ’40 η Dorothy Walsh δήλωνε ότι «οι τέχνες παραδοσιακά αντιμετωπίζονται ως πηγή διανοητικής θρέψης» και ότι τα έργα τέχνης «έχουν γίνει αποδεκτά ως μέσα […] *επαυξημένης* κατανόησης».[59] Η άποψη ότι τα έργα τέχνης μπορούν να ενισχύσουν την κατανόηση του κοινού είναι οπωσδήποτε δημοφιλής στην αναλυτική παράδοση. Ο Jukka Mikkonen είναι ένας από τους σύγχρονους φιλοσόφους που ερευνούν τις δυνατότητες ενός νέου γνωστικισμού, υποστηρίζοντας ότι η έννοια της *κατανόησης* μπορεί να αποδώσει ακριβέστερα —σε σύγκριση με την έννοια της *καλλιτεχνικής αλήθειας*— τη γνωσιακή αξία της τέχνης και, ειδικότερα, της αφηγηματικής τέχνης· για παράδειγμα, η εστίαση της προσοχής σε αυτό που είναι σημαντικό, η εκ των έσω κατανόηση διαφορετικών οπτικών, η επεξεργασία των εννοιών μας, είναι μορφές της «επαυξημένης κατανόησης» που δύναται να παράσχει η τέχνη. Η γνωσιακή αξία της τέχνης, συνεπώς, θα πρέπει να προσδιοριστεί σε σχέση με τέτοιες μορφές κατανόησης παρά με αναφορά στην «καλλιτεχνική αλήθεια», θεωρούμενη ως *προτασιακή* μορφή (νέας) γνώσης που παρέχει το καλλιτεχνικό έργο.

Κατά τον Mikkonen, μια τέτοια μετατόπιση του γνωστικισμού είναι σκόπιμη. Αφενός, η έννοια της αλήθειας δεν δύναται να εκφράσει με ακρίβεια τα γνωσιακά οφέλη της αφηγηματικής τέχνης. Αφετέρου, αν ταυτίσουμε τη γνωσιακή αξία της τέχνης με την αλήθεια ή την προτασιακή (νέα) γνώση, τότε η τέχνη πράγματι, όπως υποστηρίζει ο Stolnitz, αποκτά ελάσσονα σημασία σε σύγκριση με πεδία γνώσης που παρέχουν «πληροφορίες» για τον κόσμο, όπως η επιστήμη και η ιστορία. Για τον Mikkonen, η γνωσιακή σπουδαιότητα της τέχνης εξαρτάται τελικά από τη διακριτή γνωσιακή συμβολή της,[60] και όχι από την ικανότητά της να μιμείται άλλα, ‘πληροφοριακά’, πεδία γνώσης· χρειαζόμαστε, λοιπόν, εναλλακτικές επιστημολογικές έννοιες για να περιγράψουμε τη γνωσιακή λειτουργία της.

Όπως επισημαίνει ο Mikkonen, πράγματι κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών κερδίζει έδαφος η άποψη ότι η γνωσιακή αξία της αφηγηματικής τέχνης δεν έγκειται τόσο στην προσφορά νέας γνώσης, όσο στο ότι επενεργεί στη γνώση που ήδη

[59] Walsh 1943, 433.

[60] Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η αντίρρηση περί κοινοτοπίας του Stolnitz ως το κυριότερο αντιγνωστικιστικό επιχείρημα.

κατέχουν οι αναγνώστες, βοηθώντας τους να κατανοήσουν διαστάσεις της εμπειρίας τους και των εννοιών που χρησιμοποιούν. Ο Mikkonen ονομάζει την άποψη αυτή «νεο-γνωστικισμό». Σύμφωνα με αυτήν:

> «[Η] γνωσιακή λειτουργία της λογοτεχνίας εντοπίζεται στο ότι τα έργα εξελίσσουν ή αποσαφηνίζουν αυτά που ήδη γνωρίζουμε, βελτιώνοντας ή εμπλουτίζοντας την ήδη υπάρχουσα γνώση μας, παγιώνοντας τους τρόπους σκέψης μας ή βοηθώντας μας να αναγνωρίσουμε πράγματα, να συγκειμενοποιήσουμε τις έννοιες σε απτές μορφές ανθρώπινης διάδρασης. Εκτός από την εμβάθυνση της γνώσης του αναγνώστη, οι νεο-γνωστικιστές θεωρούν τα λογοτεχνικά έργα ικανά να εκπαιδεύσουν τις γνωσιακές δεξιότητες των αναγνωστών, ώστε να τους κάνουν, για παράδειγμα, ψυχολογικά πιο ευαίσθητους».[61]

Η βασική ιδέα πίσω από τον νεο-γνωστικισμό φαίνεται πειστική και πολλοί φιλόσοφοι της τέχνης διάκεινται ευνοϊκά απέναντι σε αυτή τη διαίσθηση, αναγνωρίζοντας τη δύναμη της τέχνης να ενισχύει την κατανόηση. Η έννοια της κατανόησης, ωστόσο, έχει συχνά διαφορετικές σημασίες για διαφορετικούς νεο-γνωστικιστές, ενώ άλλοτε περιγράφεται με έναν μεταφορικό τρόπο· λίγοι είναι οι φιλόσοφοι που την έχουν ερευνήσει συστηματικά, από επιστημολογική σκοπιά.

Σύμφωνα με την Catherine Z. Elgin, η ανάλυση της *κατανόησης* θα πρέπει να γίνει κεντρικό επιστημολογικό μέλημα, καθώς η έννοια αυτή είναι απαραίτητη για να εξηγήσουμε, για παράδειγμα, για ποιο λόγο είναι πολύτιμη για τη γνωστική πρόοδο του υποκειμένου.[62] Η Elgin πράγματι προβαίνει σε μια τέτοια ανάλυση, εξηγώντας αρχικά ότι η κατανόηση *διαφέρει από την πεποίθηση*, καθώς η πρώτη αφορά γενικώς αντικείμενα σκέψης και όχι ατομικές προτάσεις· κατανοούμε γεγονότα, αλλά επίσης και πράξεις, τεχνικές, εικόνες ή άλλες αναπαραστάσεις. Επιπλέον, η κατανόηση είναι ολιστική, καθώς δεν μπορεί να διαιρεθεί σε μέρη, όπως η προτασιακή γνώση. Η κατανόηση μπορεί, επίσης, να είναι μη λεκτική — όπως στην περίπτωση της κατανόησης της λειτουργίας των καρμπυρατέρ από έναν μηχανικό. Επιπροσθέτως, ενώ ένα δεδομένο γεγονός μπορεί

[61] Mikkonen 2015, 274.
[62] Elgin 2007, 33-42.

να μας είναι είτε γνωστό είτε άγνωστο, η κατανόηση δύναται να έχει κατακτηθεί σε διαφορετικούς βαθμούς: ένας καθηγητής και ένας φοιτητής μπορεί να μοιράζονται πολλές επιστημονικές πεποιθήσεις αλλά ο καθένας να κατανοεί τα θέματα του επιστημονικού αντικειμένου σε διαφορετικό βαθμό. Σε γενικές γραμμές, η Elgin αντιλαμβάνεται την κατανόηση ως μία γνωσιακή επίτευξη που περιλαμβάνει «τη συλλογή ικανοτήτων να διερευνούμε και να εφευρίσκουμε, να διαφοροποιούμε και να ανακαλύπτουμε, να συνδέουμε και να αποσαφηνίζουμε, να ταξινομούμε και να οργανώνουμε, να υιοθετούμε, να ελέγχουμε, να απορρίπτουμε».[63] Όντας αποτέλεσμα αυτών των λειτουργιών, η εξέλιξη της κατανόησης, κατά την Elgin, θα πρέπει να νοείται ως *εννοιολογική αναδιοργάνωση* — η οποία, μάλιστα, γίνεται εμφανής από την ικανότητα του ατόμου να διατυπώνει εύστοχα ερωτήματα.[64]

Υπό αυτό πρίσμα, η αναγνώριση της «κατανόησης» ως καλλιτεχνικής γνωσιακής αξίας σημαίνει το εξής: ότι τα έργα τέχνης δύνανται να αναπτύσσουν την αντίληψη των αναγνωστών, να τους παρέχουν νέες οπτικές σε οικεία ζητήματα, να τους βοηθούν να αναγνωρίσουν εννοιολογικές σχέσεις που διέφευγαν της προσοχής τους, ή να τους προσφέρουν νέες ταξινομικές κατηγορίες. Κυρίως, κατά την Elgin, ο αναγνώστης χρειάζεται *να εφαρμόσει* τις έννοιες του ώστε να κατανοήσει το έργο τέχνης και είναι αυτή ακριβώς η εννοιολογική 'δοκιμή' που αφήνει το ίχνος της στον εννοιολογικό εξοπλισμό του αναγνώστη. Η Elgin φέρνει ως παράδειγμα το έργο *Pieta* του Michelangelo και το έργο *Guernica* του Picasso, τα οποία αναπαριστούν μία γυναίκα που κρατάει το νεκρό παιδί της: η σύγκρισή των δύο έργων μάς βοηθά να κατανοήσουμε (να *νιώσουμε*) τη διαφορά ανάμεσα στην «ανυπολόγιστη θλίψη» και τον «απόλυτο πόνο» — δηλαδή, μέσα από τη σύγκριση αναγνωρίζουμε ότι ο «πόνος […] είναι πιο σκληρός, επειδή είναι ανάμεικτος με θυμό [ενώ] η θλίψη είναι πιο ήρεμη».[65]

Η έννοια της κατανόησης μπορεί πράγματι να αποδώσει πολλές οικείες διαστάσεις της επαφής μας με καλλιτεχνικά έργα. Η νεο-γνωστικιστική θέση έχει έτσι στοιχεία που την κάνουν ελκυστική. Για παράδειγμα, μας επιτρέπει να εξηγήσουμε το γεγονός ότι ενίοτε αποδίδουμε αξία σε λογοτεχνικά έργα που, αντί να μας δώσουν απαντήσεις, μας αφήνουν με ένα αίσθημα απορίας για σημαντικά ζητήματα· τέτοια έργα

[63] Goodman και Elgin 1988, 161.
[64] Elgin 2002, 1-12.
[65] Elgin 1993, 23.

εγείρουν κρίσιμα ερωτήματα και μας παρακινούν να αναζητήσουμε απαντήσεις σε αυτά, επεξεργαζόμενοι τις στάσεις και τις πεποιθήσεις μας. Επιπλέον, η λειτουργία της κατανόησης επιτρέπει να εξηγήσουμε το γεγονός ότι ενίοτε αποδίδουμε γνωσιακή αξία ακόμα και σε έργα που εκφράζουν (εσκεμμένα ή μη) λανθασμένες απόψεις και στάσεις: σε τέτοιες περιπτώσεις, το έργο τέχνης μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε το πώς φαίνεται ο κόσμος υπό το πρίσμα μίας άλλης υποκειμενικής σκοπιάς — για παράδειγμα, μέσα από το διαστρεβλωτικό πρίσμα της σχιζοφρένειας ή της κατάθλιψης. Επίσης, η τέχνη μπορεί να μας επιτρέψει να κατανοήσουμε —δίχως να αποδεχτούμε— ηθικά επιλήψιμες στάσεις, αναγνωρίζοντας, για παράδειγμα, τις παρορμήσεις ή τα κίνητρα από τα οποία εκπηγάζουν.[66] Τέλος, η διαδικαστική επιστημολογία που χαρακτηρίζει τον νεο-γνωστικισμό (δηλαδή, η άποψη ότι τα λογοτεχνικά έργα αποτελούν έναυσμα για γνωσιακές διαδικασίες και ότι η κατανόηση επιτυγχάνεται βαθμιαία) είναι διαισθητικά ενδιαφέρουσα: θα μπορούσε, για παράδειγμα, να εξηγήσει γιατί οι άνθρωποι επιστρέφουν σε καλλιτεχνικά έργα που θεωρούν σημαντικά, αλλά και γιατί, ενδεχομένως, ερμηνεύουν το περιεχόμενο του έργου με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά.

ΙΙ. Matthew Kieran: Τέχνη και Ηθική Κατανόηση

Η έννοια της κατανόησης κατέχει κεντρική θέση και στη γνωστικιστική θεώρηση του M. Kieran. Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Kieran υποστηρίζει ότι η τέχνη, μέσα από την καθοδήγηση της φαντασίας, μπορεί να επιτρέψει τη βαθύτερη κατανόηση του εαυτού, των άλλων και του κόσμου. Συγκεκριμένα, ο γνωστικισμός του Kieran εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο η τέχνη επιτρέπει την ενίσχυση της ηθικής αντιληπτικότητας και των ηθικών κριτικών δυνάμεών μας, συμβάλλοντας έτσι στην ηθική γνώση.

Η σύνδεση της τέχνης με την ηθική γνώση ασφαλώς θα έβρισκε αντίθετο τον Stolnitz. Ο Stolnitz ισχυρίζεται ότι η τέχνη δεν είναι πηγή αυθεντικής γνώσης (παρά μόνο ίσως για την ίδια τη τέχνη) και ότι οι αλήθειες της αντλούνται από υπάρχοντα πεδία

[66] Ο νέο-γνωστικισμός θα μπορούσε να εξηγήσει ακόμα και τη γνωσιακή αξία των προπαγανδιστικών έργων —όπως το κινηματογραφικό έργο της Leni Riefenstahl *Ο Θρίαμβος της Θέλησης*,— δεδομένου ότι τα έργα αυτά μας βοηθούν να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς της πειθούς αλλά και την ανθρώπινη ψυχολογία.

γνώσης, στα οποία μάλιστα αναπτύσσονται πληρέστερα και με επαρκή τεκμηρίωση. Από αυτή τη σκοπιά, μόνο η ηθική φιλοσοφία μπορεί να μας δώσει αυθεντική ηθική γνώση. Ο Kieran επιχειρεί να αντιμετωπίσει αυτή τη θέση, υποστηρίζοντας ότι η ηθική κατανόηση που επιτρέπει η τέχνη όχι μόνο δεν είναι κοινότοπη αλλά είναι, επιπλέον, διαφορετική από αυτή που μπορεί να προσφέρει ο φιλοσοφικός στοχασμός (τον οποίο και συμπληρώνει). Συγκεκριμένα, ο Kieran ισχυρίζεται ότι: (α) η ηθική κατανόηση που προάγει η τέχνη διαφέρει από εκείνη που προσφέρει ο φιλοσοφικός στοχασμός, διατηρώντας έτσι την αυθεντικότητά της, και (β) η ηθική κατανόηση που δύνανται να μας προσφέρουν ορισμένα έργα τέχνης δεν είναι κοινότοπη, επειδή πρόκειται για μία βαθύτερη, πιο 'πυκνή' κατανόηση της ηθικής ζωής από εκείνη στην οποία θα φτάναμε μόνοι μας μέσα από την επεξεργασία των προσωπικών εμπειριών.

Η θέση του Kieran για τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την ηθική —την οποία ονομάζει «ηθικισμό» (ethicism)— συνοψίζεται από τον ίδιο ως εξής: «Μέσα από αυτά που φανταζόμαστε και την προαγωγή της φαντασιακής κατανόησης στην εμπλοκή μας με τα έργα τέχνης, […] η τέχνη καλλιεργεί της ηθικές μας ευαισθησίες».[67] Τα έργα τέχνης, εξηγεί ο Kieran, μας υπαγορεύουν να φανταστούμε ορισμένους χαρακτήρες και καταστάσεις πραγμάτων· η φύση του φαντασιακού ενεργήματος που μας υπαγορεύουν καθορίζεται μερικώς από τον τρόπο με τον οποίο το περιεχόμενο του έργου μορφοποιείται καλλιτεχνικά, κατευθύνοντας το φαντασιακό ενέργημα. Μέσα από την υπαγόρευση συγκεκριμένων φαντασιακών ενεργημάτων, κατά τον Kieran, το έργο τέχνης προάγει συγκεκριμένες κατανοήσεις των καταστάσεων πραγμάτων που αναπαρίστανται. Εμπλέκοντας την ενσυναισθητική φαντασία αναφορικά με διαφορετικούς τύπους ανθρώπων σε πιθανές καταστάσεις, το έργο τέχνης μάς ενθαρρύνει να αναλογιστούμε μορφές εμπειρίας, στάσεις και καταστάσεις ζωής που μας είναι ξένες, ενθαρρύνοντας έτσι την επεξεργασία των δικών μας στάσεων ή/και καθιστώντας την ηθική μας σκέψη πιο ευαίσθητη ή λιγότερο άτεγκτη.[68]

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, ενώ συνδέει την τέχνη με την ηθική, ο Kieran αναγνωρίζει ότι τα έργα τέχνης δεν αρθρώνουν ρητά ηθικές αρχές, ούτε αναλαμβάνουν το έργο της επιχειρηματολογικής θεμελίωσης τους· το έργο αυτό, θεωρεί, αρμόζει

[67] Kieran 1996, 337.
[68] ό.π., 337-338.

καλύτερα στην ηθική φιλοσοφία. Αυτό που κάνουν τα έργα τέχνης, κατά τον Kieran, είναι να μας καθοδηγούν να φανταστούμε συγκεκριμένους χαρακτήρες, καταστάσεις, διλήμματα, δράσεις και τις συνέπειές τους, προάγοντας έτσι μια 'εκ των έσω' κατανόηση διαστάσεων που έχουν σημασία για μια επαρκώς ευαίσθητη ηθική στάση. Ας σκεφτούμε, για παράδειγμα, το κινηματογραφικό έργο *The Crying Game* του Neil Jordan. Το έργο εμπλέκει με αποφασιστικό τρόπο την ενσυναίσθηση, προτού αποκαλύψει μια κρίσιμη πτυχή της κατάστασης πραγμάτων που περιγράφει: το κορίτσι που έχει ερωτευθεί ο Stephen Rea —και για το οποίο το έργο μάς κινεί να νιώσουμε συμπόνια— είναι στην πραγματικότητα μία transexual. Εάν η πληροφορία αυτή είχε αποκαλυφθεί νωρίτερα, η συμπόνια των θεατών ίσως δεν θα είχε διεγερθεί στον ίδιο βαθμό ή μπορεί να μην είχε διεγερθεί καθόλου. Έτσι, η άρθρωση της πλοκής —και ευρύτερα ο τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός χρησιμοποιεί τα εργαλεία του καλλιτεχνικού μέσου— κατευθύνει την εμπλοκή μας με το έργο με τρόπο που μας βοηθά να αναγνωρίσουμε την ανθρώπινη διάσταση της ηρωίδας, υπερβαίνοντας στερεότυπα και προκαταλήψεις που μπορεί να λειτουργήσουν στρεβλωτικά στον ηθικό μας στοχασμό.

Προκειμένου να φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη δύναται να συμβάλλει στην ηθική κατανόηση, ο Kieran αντιπαραβάλλει τη δική του θεώρηση με δύο εναλλακτικές γνωστικιστικές θεωρήσεις, οι οποίες επίσης εστιάζουν στη σχέση της τέχνης με την ηθική. Η πρώτη θεώρηση προβάλλεται από τον Rom Hare: κατά τον Hare, η τέχνη μπορεί να επιτείνει την ηθική γνώση με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο: *απεικονίζοντας* τον τρόπο εφαρμογής γενικών ηθικών αρχών σε διαφορετικές περιστάσεις.[69] Από τη σκοπιά τέτοιων ηθικιστικών θεωρήσεων —τις οποίες ο Kieran ονομάζει «εργαλειακές»— η γνωσιακή συνεισφορά της τέχνης είναι σαφώς περιορισμένη: η τέχνη, θεωρείται, δεν προσφέρει κάτι νέο στην ηθική μας συνείδηση αλλά λειτουργεί απλώς ως παράδειγμα εφαρμογής γνώριμων ηθικών αρχών. Από αυτή τη σκοπιά, η μόνη διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο τέχνης και ένα *φιλοσοφικό* ηθικό παράδειγμα είναι η εξής: ότι ενώ το έργο τέχνης, όπως και το φιλοσοφικό παράδειγμα, δείχνει τον τρόπο εφαρμογής ηθικών αρχών σε συγκεκριμένες περιστάσεις, το επιτυγχάνει με τρόπο που είναι περισσότερο ευχάριστος, ζωντανός και διασκεδαστικός. Σύμφωνα με τον Kieran, η απεικονιστική λειτουργία που αποδίδεται στο έργο τέχνης —

[69] Hare 1963, 180-185.

δηλαδή η λειτουργία της απεικόνισης ηθικών αρχών και της εφαρμογής τους— αποκρύπτει την αυθεντική γνωστική συμβολή του: δηλαδή, το ότι δύναται να αναδείξει στην ηθική μας συνείδηση, αλλά και στο ηθικό αίσθημα, διαστάσεις των καταστάσεων πραγμάτων που έχουν σημασία για μια ευαίσθητη ηθική στάση. Ένα έργο τέχνης, κατά τον Kieran, δεν προσφέρει απλώς ένα παράδειγμα αλλά «δείχνει», και αυτή η καταδεικτική λειτουργία της τέχνης συνιστά την αυθεντική γνωσιακή συμβολή της.[70]

Η θέση αυτή του Kieran φαίνεται, ίσως, συναφής με τη γνωστικιστική θεώρηση της Iris Murdoch. Η Murdoch επίσης συνδέει την τέχνη με την ηθική, υποστηρίζοντας ότι «είναι περισσότερο εκπαιδευτική από όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες και ο τόπος στον οποίο μπορούμε να *δούμε* τη φύση της ηθικής».[71] Όπως εξηγεί, η τέχνη μάς δείχνει τη φύση της ηθικής, με την έννοια ότι μας καθιστά ικανούς να κατανοήσουμε καλύτερα την ηθική πραγματικότητα — την οποία, σημειωτέον, η Murdoch αντιλαμβάνεται ως κατ' ανάγκη *μεταβλητή* ανάλογα με το συγκείμενο και επομένως ως *μερικοκρατική* (particularist). Η τέχνη, ισχυρίζεται η Murdoch, επιτρέπει στην ηθική αντίληψη να γίνει περισσότερο διαφοροποιητική και εκλεκτική. Όπως εξηγεί ο Kieran, «[α]υτό συμβαίνει επειδή η [τέχνη] έχει την ιδιάζουσα ικανότητα να αποτυπώνει τη συγκεκριμένη, απτή φύση της εμπειρίας — κάτι που η στοχαστική έρευνα παραβλέπει ως ένα ζήτημα άσχετης απροσδιοριστίας».[72] Σύμφωνα με αυτή τη θέση, τα έργα τέχνης μάς προσκαλούν να φανταστούμε (και με αυτή την έννοια, μας 'δείχνουν') τα πλούσια καθέκαστα του συγκείμενου με έναν τρόπο που η απλή στοχαστική έρευνα δεν μπορεί να επιτύχει, βοηθώντας μας να αναπτύξουμε μια πιο ακριβή, οξυδερκή και ευαίσθητη ηθική στάση.

Το επιχείρημα της Murdoch, κατανοούμε, μας καλεί να αναγνωρίσουμε την τέχνη ως μία πιο περιεκτική, πιο ακριβή, και επομένως ανώτερη μορφή ηθικής έρευνας από αυτήν που δύναται να προσφέρει ο φιλοσοφικός στοχασμός. Κατά τον Kieran, ωστόσο, η άποψη αυτή στηρίζεται σε μία αμφιλεγόμενη παραδοχή για τη φύση της ηθικότητας: δηλαδή, στην παραδοχή ότι η ηθική θεωρία είναι κατ' ανάγκη *ανεπαρκής* για την ηθικότητα και μάλιστα δύναται να λειτουργήσει στρεβλωτικά. Από τη σκοπιά της μερικοκρατικής ηθικής (particularism), η ηθικότητα στηρίζεται πρωτίστως στην ηθική

[70] Kieran 1996, 339-340.
[71] Murdoch 1970, 87-88.
[72] Kieran 1996, 340.

ευαισθησία και όχι στην ηθική θεωρία: το ηθικώς αρμόζον, κατά τη Murdoch, εξαρτάται από τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των περιστάσεων, οπότε η κατάλληλη ηθική σκέψη απαιτεί αντιληπτικότητα — δηλαδή, *διάκριση* αυτών των χαρακτηριστικών στο πλαίσιο μιας συγκειμενοποιημένης αξιολογικής κρίσης. Συνεπώς, η φιλοσοφική στοχαστική έρευνα που αφορά γενικές ηθικές αρχές όχι μόνο δεν έχει προτεραιότητα έναντι της ηθικής ευαισθησίας αλλά δύναται να έχει αρνητική επίδραση στη διαμόρφωση της ηθικής στάσης μας.

Ο Kieran θεωρεί προβληματική αυτή τη θεώρηση· η μερικοκρατική ηθική, επισημαίνει, υπονομεύει τη χρησιμότητα της στοχαστικής ηθικής έρευνας και κριτικής, αποκλείοντας την πιθανότητα σφάλματος της ηθικής ευαισθησίας ή αντιληπτικότητας.

> «[Η] συνέπεια αυτή μπορεί να αποφευχθεί μόνο εάν […] δεχτούμε ότι υπάρχει μια συμβιωτική αλληλεπίδραση ανάμεσα στις ηθικές αρχές και την αξιολογική κρίση. Με άλλα λόγια, ότι η αναγνώριση του ρόλου της ηθικής αξιολογικής κρίσης συνάδει με την αναγνώριση ότι οι ηθικές αρχές, τουλάχιστον εν μέρει, καθορίζουν ποια είναι η σωστή, η λάθος ή η επιτρεπτή δράση».[73]

Κατά τον Kieran, η στοχαστική έρευνα που ακολουθεί η φιλοσοφία επιτρέπει να εξετάσουμε κριτικά τις ηθικές αξίες, αρχές και έννοιές μας και αυτός ο κριτικός στοχασμός είναι καθοριστικός για την εγκυρότητα της αξιολογικής κρίσης *σε οποιεσδήποτε περιστάσεις*. Από αυτή τη σκοπιά, το επιχείρημα της Murdoch δεν είναι ελκυστικό.

Είναι, όμως, αναγκαίο η σύνδεση τέχνης και ηθικής να στηρίζεται σε μία τόσο ακραία θέση για τη φύση και τις απαιτήσεις της ηθικότητας; Ο Kieran απαντά αρνητικά σε αυτό το ερώτημα· μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη σπουδαιότητα των ηθικών αρχών που εκπορεύονται από τον (φιλοσοφικό) ηθικό στοχασμό και ταυτόχρονα να αναγνωρίσουμε ότι η τέχνη προάγει την ηθική κατανόηση στον βαθμό που — καθοδηγώντας κατάλληλα τα φαντασιακό ενέργημα— φωτίζει το συγκείμενο και ενισχύει ή καλλιεργεί την αντιληπτικότητά μας. Κατά τον Kieran, η διορατικότητα της Murdoch έγκειται στο ότι αναγνωρίζει πως η ηθική ‘μάθηση’ ή η αξιολογική κρίση δεν

[73] Kieran 1996, 340.

ανάγονται εξ ολοκλήρου σε ηθικές αρχές — το λάθος της, όμως, είναι ότι υποθέτει ότι δεν στηρίζονται ουσιαστικά ή ότι δεν αναφέρονται διόλου σε αρχές.

Η ιδέα ότι η τέχνη μπορεί να συνεισφέρει με έναν αυθεντικό, μη εργαλειακό τρόπο στην ηθική μας κατανόηση, σε συνδυασμό με την αποκήρυξη της ηθικής μερικοκρατίας, φέρνει τον Kieran κοντά στον ηθικισμό της Martha Nussbaum. Η Nussbaum ισχυρίζεται ότι η αρετή στηρίζεται σε αρχές που θεμελιώνονται στον ηθικό στοχασμό, αναγνωρίζοντας όμως ότι οι αρχές αυτές είναι ανεπαρκείς για την αρετή δίχως την (συγκειμενοποιημένη) αξιολογική κρίση. Συνεπώς, προκειμένου να αναγνωρίσουμε τι είναι καλό να πράξουμε σε *συγκεκριμένες περιστάσεις*, χρειαζόμαστε την ευαίσθητη, διαφοροποιητική λειτουργία της αντίληψης — την οποία, κατά τη Nussbaum, δύναται να καλλιεργήσει η τέχνη.[74]

Από τη σκοπιά του Kieran και της Nussbaum λοιπόν, η συνεισφορά της τέχνης στην ηθική γνώση συνδέεται στενά με τη λειτουργία της φαντασίας και συγκεκριμένα με τη φαντασιακή κατανόηση την οποία επιτρέπει και καθοδηγεί το έργο τέχνης. Τι, όμως, εννοείται τελικά ως φαντασιακή κατανόηση και γιατί είναι σημαντική για την ηθική; Ο Kieran μας καλεί να αντιπαραβάλουμε δύο πράξεις: το να πάρουμε τσιγάρα από το περίπτερο χωρίς να πληρώσουμε και το να κλέψουμε την κορνίζα μίας ηλικιωμένης κυρίας που περιέχει τη φωτογραφία του αγαπημένου αποθανόντα συζύγου της. Και οι δύο αυτές πράξεις εμπίπτουν στην αρχή ότι το να κλέβεις είναι κάτι κακό. Ωστόσο, ισχυρίζεται, εάν αυτό είναι το μόνο που καταλαβαίνουμε, τότε δεν έχουμε μία ακριβή ηθική κατανόηση των δύο αυτών πράξεων: αν και οι δύο πράξεις είναι ηθικώς επιλήψιμες, το να κλέψουμε τη φωτογραφία είναι πολύ χειρότερο από το να κλέψουμε τα τσιγάρα, με έναν τρόπο που καμία αρχή δεν μπορεί να δικαιολογήσει. Η φωτογραφία έχει προσλάβει μία εγγενή, προσωπική, ανεκτίμητη αξία για την ηλικιωμένη κυρία και συμβολίζει ένα κομμάτι του εαυτού της· αυτά τα χαρακτηριστικά της κατάστασης ενισχύουν τη βαρύτητα του ηθικού σφάλματος. Αν δεν κατανοούμε αυτό το γεγονός, αυτό μπορεί μόνο να οφείλεται στην απουσία της ικανότητας να αντιληφθούμε τα χαρακτηριστικά της κατάστασης που έχουν βαρύνουσα σημασία ή στην απουσία της

[74] Κατά τη Nussbaum, για παράδειγμα, στο έργο του *Golden Bowl* ο Henry James «μας δείχνει πως η αντίληψη χωρίς υπευθυνότητα είναι επικίνδυνα ελεύθερη, ενώ το καθήκον χωρίς την αντίληψη είναι ωμό και τυφλό» (Nussbaum 1995, 155).

ικανότητας να κατανοήσουμε φαντασιακά και να νοιαστούμε για τους άλλους. Αυτές ακριβώς τις ικανότητες δύναται να καλλιεργήσει η τέχνη, σύμφωνα με τον Kieran και τη Nussbaum: αναδεικνύοντας στη συνείδηση τα χαρακτηριστικά διαφορετικών περιστάσεων που έχουν ηθική βαρύτητα, αλλά και ενθαρρύνοντας τη φαντασιακή κατανόηση διαφορετικών μορφών ζωής, η τέχνη επιτρέπει την ενίσχυση της αντιληπτικότητας και της ευαισθησίας μας — επιτρέπει, δηλαδή, την ενίσχυση της ηθικής μας διάστασης.

III. Noël Carroll: Ο Τροχός της Αρετής

Η αναφορά μας στον ηθικό γνωστικισμό δεν θα ήταν ολοκληρωμένη δίχως την παρουσίαση της θεώρησης του N. Carroll, σύμφωνα με τον οποίο τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να ενισχύσουν την κατανόηση των ηθικών εννοιών — των εννοιών που συνδέονται με την Αρετή και την Κακία.

Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Carroll υποστηρίζει ότι η αφηγηματική τέχνη επιτελεί παρόμοια λειτουργία με εκείνη των φιλοσοφικών νοητικών πειραμάτων. Και στις δύο περιπτώσεις, κατά τον Carroll, ο γνωστικός στόχος είναι η εξεζητημένη επεξεργασία των εννοιών που ήδη φέρουμε ή/και η ανάδειξη των σχέσεων ανάμεσα σε αυτές. Ειδικά στην περίπτωση των λογοτεχνικών αφηγήσεων, η εννοιολογική αποσαφήνιση ή κατανόηση που λαμβάνει χώρα αφορά, ως επί το πλείστον, το πεδίο των διαπροσωπικών σχέσεων και των αξιών που τις διέπουν — αφορά, δηλαδή, το πεδίο της ηθικής ή της αρετής. Μάλιστα η λογοτεχνία, με τη μεγάλη έκταση που χαρακτηρίζει τα έργα της και τα σύνθετα αφηγηματικά εργαλεία που έχει στη διάθεση της, είναι εξαιρετική στο να αναδεικνύει τις μεταβλητές που έχουν σημασία για μία έγκυρη ηθική αξιολόγηση — κάτι που τα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα, λόγω της οικονομίας των αφηγήσεών τους, ίσως δεν επιτρέπουν.

Πιο συγκεκριμένα, ο Carroll βλέπει να αναπαράγεται ανά τους αιώνες στα λογοτεχνικά έργα μία δομή διαβαθμισμένων αντιθέσεων, την οποία ονομάζει *τροχό της αρετής*. Ο *τροχός της αρετής*, όπως και το νοητικό πείραμα στην ηθική φιλοσοφία, επιτρέπει να ανακαλύψουμε, να εφαρμόσουμε, να εμπλουτίσουμε ή να διασαφηνίσουμε τις έννοιες μας για τις αρετές και τις κακίες:

> «Ένας Τροχός της Αρετής περιλαμβάνει μία μελετημένη σειρά από χαρακτήρες που είναι σε ανταπόκριση ή αντίθεση μεταξύ τους σε σχέση με το φάσμα μίας συγκεκριμένης αρετής ή ομάδας αρετών — όπου μερικοί από τους χαρακτήρες κατέχουν την αρετή για την οποία μιλάμε ή ένα μέρος της, ενώ άλλοι κατέχουν την αρετή με προβληματικό τρόπο ή δεν την κατέχουν καθόλου, ακόμη και σε τέτοιο βαθμό που η έλλειψη της αναφερθείσας αρετής ισοδυναμεί με την κακία που αντιστοιχεί στην αρετή αυτή».[75]

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο *τροχός της αρετής* είναι μια δομή συγκρίσιμη με την πολωμένη σειρά αντιθέσεων που βρίσκει κανείς στα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα, «τα οποία, μεταβάλλοντας συστηματικά δυνατούς συμβαλλόμενους παράγοντες, μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε εννοιολογικές συνεξαρτήσεις και άλλες σχέσεις».[76]

Προκειμένου να υποστηρίξει την άποψη αυτή, ο Carroll εξετάζει το μυθιστόρημα του E. M. Forster, *Howard's End*. Το έργο αυτό περιλαμβάνει κυρίως τη διάδραση ανάμεσα σε δύο οικογένειες — τους Schlegal και τους Wilcox. Το γνώρισμα που χαρακτηρίζει τους Schlegal είναι η φαντασία, η οποία εκφράζεται στο ενδιαφέρον τους για την τέχνη, τη λογοτεχνία, τον πολιτισμό και τον πολιτικό ιδεαλισμό. Αντίθετα, οι Wilcox είναι πρακτικοί άνθρωποι, με δυνατό το αίσθημα του καθήκοντος και της παράδοσης, και έχουν αφιερώσει τη ζωή τους στις επιχειρηματικές δραστηριότητες και τη συσσώρευση πλούτου. Οι χαρακτήρες αυτοί (όπως και άλλοι σημαντικοί για την ιστορία) εμφανίζονται σε μία *οργανωμένη αντιπαραβολή* ανάμεσα στη φαντασία και την πρακτικότητα· καθίσταται, έτσι, σαφές ότι ο κεντρικός προβληματισμός του μυθιστορήματος είναι ο κατάλληλος συνδυασμός των αρετών της φαντασίας και της πρακτικότητας. Όπως εξηγεί ο Carroll:

> «Προκειμένου να διερευνηθεί αυτό το ερώτημα, το μυθιστόρημα θέτει ενώπιον μας μια σειρά από χαρακτήρες που ενσαρκώνουν αυτές τις αρετές σε διαφορετικούς βαθμούς, καλώντας μας να συγκρίνουμε και να

[75] Carroll 2002, 12.
[76] Gendler 2000, 27.

> αντιπαραθέσουμε αυτές τις ενσαρκώσεις —για να διαπιστώσουμε εάν, για παράδειγμα, οι χαρακτήρες κατέχουν την αρετή της φαντασίας με κατάλληλους ή με προβληματικούς τρόπους— και να συλλογιστούμε ποιος είναι εκείνος ο τρόπος σύνδεσης αυτών των χαρακτηριστικών που συνίσταται σε αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως έναν κατάλληλα πλήρη και ενάρετο τρόπο ζωής.»[77]

Το *Howards End* είναι δομημένο, λοιπόν, ως ένας σύνθετος *τροχός της αρετής*. Μάλιστα, θα πρέπει να σημειώσουμε, οι Schlegal και οι Wilcox δεν αντιπαραβάλλονται μόνο ως οικογένειες αλλά επιπλέον γίνονται συγκρίσεις μεταξύ των κύριων μελών τους, οι οποίες υποδεικνύουν καλύτερους ή χειρότερους τρόπους να διαθέτει κανείς κάποια αρετή ή κάποια χαρακτηρολογικά γνωρίσματα.

Στην οικογένεια των Schlegal, για παράδειγμα, βρίσκουμε την Margaret και τα αδέρφια της Helen και Tibby. Όλοι είναι ευφάνταστοι, αν και μόνο η Margaret φαίνεται να είναι ευφάνταστη με έναν ενάρετο τρόπο, καθώς μόνο εκείνη αντιλαμβάνεται την αναγκαιότητα να μετριαστεί η φαντασία ώστε να επιτρέπει την πρακτικότητα· μόνο η Margaret μπορεί να αντιληφθεί ότι υπάρχει κάτι ενάρετο σε ανθρώπους όπως οι Wilcox. Η Helen και ο Tibby, με τη σειρά τους, αποτυπώνουν δύο τρόπους με τους οποίους η αρετή της φαντασίας μπορεί να είναι ελαττωματική, υπερβαίνοντας το μέτρο. Η φαντασία της Helen είναι σχεδόν παθολογικά κυρίαρχη: είναι τόσο κυριευμένη από φαντασιακή ενσυναίσθηση που καταλήγει να κάνει κακό στους κοντινούς της ανθρώπους και στον ίδιο της τον εαυτό. Αντίθετα, ο Tibby είναι τόσο απορροφημένος από τη ζωή της φαντασίας —κι έτσι αποστασιοποιημένος— που νιώθει σχεδόν πλήρη αδιαφορία για τους άλλους. Καθώς στοχαζόμαστε πάνω στο μυθιστόρημα και την καθοδηγούμενη αντιπαραβολή των χαρακτήρων, καταλήγουμε να συνειδητοποιήσουμε ότι μόνο η Margaret δίνει 'χώρο' στη φαντασία με έναν ενάρετο τρόπο, δηλαδή διατηρώντας το μέτρο και την ισορροπία.[78] Η Margaret, δηλαδή, αποτυπώνει τον κατάλληλο συνδυασμό πρακτικότητας και φαντασίας —της προσήλωσης στο καθήκον και της ενσυναίσθησης—

[77] Carroll 2002, 12.

[78] Καθώς και τα μέλη της οικογένειας Wilcox εκφράζουν μια σειρά από διαβαθμίσεις στην κλίση της πρακτικότητας. Μέσα από τη σχέση της με τον Henry (τον επικεφαλής της οικογένειας Wilcox) η Margaret φτάνει σε μία συνειδητοποίηση της κατάλληλης ισορροπίας μεταξύ φαντασίας και πρακτικότητας στην ενάρετη ζωή.

με έναν τρόπο που φωτίζει τους ελαττωματικούς (ή ακόμη και φαύλους) τρόπους να διαθέτει κανείς τη μία ή την άλλη κλίση. Στον βαθμό που ο αναγνώστης οδηγείται από την αφήγηση όχι μόνο να επικροτήσει τη συμπεριφορά της Margaret αλλά και να αντιληφθεί τη δικαιολόγηση αυτής της αξιολογικής στάσης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποκομίζει από το έργο μια καλύτερα επεξεργασμένη κατανόηση συγκεκριμένων ηθικών εννοιών ή των όρων υπό τους οποίους ένα χαρακτηρολογικό γνώρισμα συνιστά αρετή.

Ο Carroll τονίζει ότι ο *τροχός της αρετής* είναι μία δομή που συναντάμε ξανά και ξανά στα αφηγηματικά έργα τέχνης. Για ποιον λόγο, όμως, θα πρέπει να υποθέσει κανείς ότι η σχετική αντιπαραβολή χαρακτήρων λειτουργεί πράγματι όπως υποστηρίζει ο Carroll —δηλαδή, προάγοντας εννοιολογικές διακρίσεις με ηθική βαρύτητα— στο πλαίσιο της εμπειρίας του έργου τέχνης; Για να στηρίξει τον ισχυρισμό του, ο Carroll εστιάζει στις τυπικές αποκρίσεις του κοινού στα αφηγηματικά έργα τέχνης. Διερωτάται λοιπόν: «Τι συζητά ο κοινός κόσμος (ή ακόμη και οι ακαδημαϊκοί στον ελεύθερο χρόνο τους) αφού δουν ένα θεατρικό έργο ή μια ταινία ή ένα τηλεοπτικό σόου ή όταν συζητούν ένα καινούργιο μυθιστόρημα;» Και απαντά: «Μιλούν για τους χαρακτήρες.»[79] —δηλαδή, τα γνωρίσματα, οι κλίσεις, τα κίνητρα των χαρακτήρων είναι ζητήματα που κυριαρχούν στις κοινές συζητήσεις για τα αφηγηματικά έργα τέχνης (αν και όχι στη θεωρία ή κριτική των τεχνών). Είναι σύνηθες, εξηγεί ο Carroll, τέτοιου είδους συζητήσεις να ξεκινούν με εκείνα που μας αρέσουν ή δεν μας αρέσουν στους χαρακτήρες. Εάν οι απόψεις διαφέρουν, αυτό σύντομα οδηγεί σε μία εξέταση των ιδιοτήτων των χαρακτήρων, στις οποίες βασίζονται οι αξιολογήσεις μας:

> «Καθώς συγκρίνουμε και αντιπαραθέτουμε τις παρατηρήσεις μας για τους χαρακτήρες με τις απόψεις των άλλων και καθώς αντιπαραβάλλουμε τις αξιολογικές μας κρίσεις με αυτές των συνομιλητών μας, εμπλεκόμαστε σε μία διαδικασία αναστοχαστικής εξισορρόπησης του τρόπου με τον οποίο εφαρμόζουμε τις έννοιες της αρετής και της κακίας, η οποία, μεταξύ άλλων, φέρνει στο προσκήνιο μία επίγνωση των συνθηκών υπό τις οποίες εφαρμόζουμε τις έννοιες και προβαίνουμε σε αξιολογικές κρίσεις.»[80]

[79] Carroll 2002, 15
[80] ό.π.

Ο Carroll ισχυρίζεται ότι οι φιλόσοφοι και οι θεωρητικοί της τέχνης δεν δίνουν τη δέουσα προσοχή στον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιμετωπίζει το έργο τέχνης και αυτό έχει ως αποτέλεσμα κάποιες θεωρίες για τη γνωσιακή συμβολή της τέχνης να αρθρώνονται με αμιγώς επιστημολογικούς όρους, καταλήγοντας σε αρνητικά συμπεράσματα. Ωστόσο, το κοινό της αφηγηματικής τέχνης όχι μόνο κινείται από το ενδιαφέρον για τους χαρακτήρες αλλά επιπλέον κατανοεί αυτούς τους χαρακτήρες εφαρμόζοντας τα ίδια εννοιολογικά σχήματα που χρησιμοποιεί για την κατανόηση (και ηθική αξιολόγηση) των άλλων στην καθημερινή ζωή.[81] Η αφηγηματική τέχνη, λοιπόν, συνιστά ένα μέσον για τη διερεύνηση και κριτική επεξεργασία των ατομικών εννοιολογικών σχημάτων· όχι μόνο υπό την καθοδήγηση της αφήγησης αλλά και μέσα από τις συζητήσεις και τη στοχαστική μετα-ζωή του κειμένου.

Στηρίζοντας την προσέγγιση του Carroll, έχει σημασία να επισημάνουμε το εξής: ότι η κριτική εμπλοκή μας με τα χαρακτηρολογικά γνωρίσματα των αντιπαρατιθέμενων χαρακτήρων ενός αφηγηματικού έργου καλλιεργείται συστηματικά ήδη από τις πρώτες επαφές μας με τα αφηγηματικά έργα κι έτσι ενσωματώνεται στις πρακτικές ανάγνωσης ή θέασής τους. Όπως αναγνωρίζει ο Carroll, τα παιδικά παραμύθια, για παράδειγμα, είναι συχνά δομημένα εν μέρει ως *τροχοί της αρετής*, σαφώς σχεδιασμένα με σκοπό να ενθαρρύνουν την ηθική εκπαίδευση. Ιστορίες όπως το κλασικό παραμύθι «Σταχτοπούτα» του Charles Perrault, με την αντιπαράθεση ανάμεσα στην ανιδιοτελή, ταπεινή, γενναιόδωρη, ειλικρινή και υπομονετική Σταχτοπούτα, από τη μία, και τις εγωιστικές, ματαιόδοξες, άπληστες, δόλιες, και παρορμητικές αδερφές της, από την άλλη, «ξεδιπλώνουν μπροστά στα μάτια του παιδιού ένα υποτυπώδες σχήμα αρετών και κακίας με σκοπό αυτό να εμπλακεί σε μία καθοδηγούμενη διερεύνηση, συχνά κατά τη συζήτηση με έναν ενήλικα, της εφαρμογής των σχετικών όρων/χαρακτηριστικών σε συγκεκριμένες περιπτώσεις.»[82] Συνεπώς, η ηθική αποσαφήνιση του χαρακτήρα αποτελεί βασικό

[81] Κατά τον Carroll, μεγάλο μέρος αυτών των σχημάτων αποτελείται από τις έννοιες μας για την αρετή και την κακία: «Άλλωστε» γράφει «τι παραπάνω είναι το να είσαι ή να έχεις έναν χαρακτήρα, στην τέχνη ή τη ζωή, από το να κατέχεις ένα σύνολο από αρετές και κακίες;» [Carroll 2002, 16]. Ισχυρίζεται, μάλιστα, ότι δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι χρησιμοποιούμε την ίδια λέξη —«χαρακτήρας»— για να αναφερθούμε τόσο σε φανταστικά πλάσματα όσο και στο σύνολο των αρετών των υπαρκτών ατόμων. Επομένως, η επαφή μας με έναν μυθοπλαστικό χαρακτήρα οδηγεί αναπόφευκτα σε αναστοχασμό σχετικά με την αρετή και την κακία αλλά και την εφαρμογή σχετικών ηθικών εννοιών στη καθημερινή ζωή.

[82] Carroll 2002, 17.

κομμάτι της προσέγγισης αφηγηματικών έργων ήδη από την παιδική ηλικία, καθορίζοντας, εν μέρει τουλάχιστον, τους τρόπους εμπλοκής με αυτά και κατά την ενήλικη ζωή. Όπως ισχυρίζεται ο Carroll:

> «Μας μυούν εξαρχής στην πρακτική της ανάγνωσης λογοτεχνίας, σύμφωνα με την υπόθεση ότι το να ιχνηλατείς την αρετή είναι μία αρμόζουσα διάσταση της εκτίμησης της μυθοπλασίας. Δεν υπάρχει λόγος να πιστεύουμε ότι αυτή η εγρήγορση για την αρετή εξαφανίζεται στην πρακτική της ανάγνωσής μας, καθώς οι συγγραφείς φαίνεται να επιμένουν στην παραγωγή μυθοπλασιών που είναι γεμάτες με τροχούς της αρετής.»[83]

Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί όμως, αντλώντας από τον Stolnitz, ότι το αφηγηματικό έργο είναι μυθοπλαστικό κι έτσι η επεξεργασία του δεν δύναται να έχει αντίκρισμα στην κατανόηση πραγματικών ατόμων και των ηθικών κλίσεων τους. Ωστόσο, ένα τέτοιο επιχείρημα δεν θα ήταν πειστικό· το να 'αποκωδικοποιήσουμε' τον *τροχό της αρετής* απαιτεί από εμάς να στοχαστούμε κριτικά πάνω στις έννοιές μας περί αρετής, όπως αυτές εφαρμόζονται στον πρακτικό μας βίο. Στην περίπτωση του *Howard's End*, για παράδειγμα, δεν μπορούμε να ανασυνθέσουμε τον *τροχό της αρετής* χωρίς να αναγνωρίσουμε ότι, *στην πραγματική ζωή*, η ενάρετη ενσυναίσθηση απαιτεί ένα μείγμα φαντασίας και πρακτικότητας. Πρέπει, λοιπόν, να 'βγούμε' από το κείμενο και τις τυπικές του δομές, προκειμένου να μπορέσουμε να χαρτογραφήσουμε τη σχέση της πραγματικής αρετής με τις ελαττωματικές και φαύλες ενσαρκώσεις διαφορετικών χαρακτηρολογικών γνωρισμάτων. Και όπως ορθά ισχυρίζεται η Elgin, η ενεργοποίηση και κριτική επεξεργασία των ηθικών εννοιών (αλλά και της εμπειρίας μας) κατά την ανταπόκρισή μας στο καλλιτεχνικό έργο αφήνει το ίχνος της στον εννοιολογικό εξοπλισμό του αναγνώστη ή θεατή — υπερβαίνοντας, έτσι, η επίδρασή της το επίπεδο της μυθοπλασίας.

[83] Carroll 2002, 16-17.

Συμπέρασμα

Σε αυτό το κεφάλαιο η ανάλυση εστίασε σε συγκριμένες θωρήσεις γνωστικιστών φιλοσόφων, οι οποίες —εγκαταλείποντας την έννοια της «καλλιτεχνικής αλήθειας»— στοχεύουν να αναδείξουν τη συμβολή της τέχνης ιδιαίτερα σε μορφές κατανόησης με ηθικό περιεχόμενο. Υπό αυτό το πρίσμα, η τέχνη, καθοδηγώντας τα φαντασιακά μας ενεργήματα με συγκεκριμένους τρόπους, δύναται να μας βοηθήσει να αναπτύξουμε την κατανόησή μας για την ανθρώπινη εμπειρία και το πεδίο των αξιών με έναν τρόπο που η καθημερινή εμπειρία ίσως δεν θα επέτρεπε. Συγκεκριμένα, ενεργοποιώντας και καθοδηγώντας την ενσυναίσθηση, η τέχνη δύναται να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε μορφές εμπειρίες που μας είναι ξένες αλλά, ενδεχομένως, έχουν ηθική βαρύτητα. Ενώ, σε σχέση με μορφές εμπειρίας που μας είναι οικείες, η τέχνη δύναται να αναδείξει στη συνείδησή μας εκείνες τις πτυχές των περιστάσεων που έχουν βαρύτητα για μια επαρκώς ευαίσθητη ηθική αξιολόγηση, βοηθώντας μας να καλλιεργήσουμε την ηθική αντιληπτικότητά μας ή, αντιπαραθέτοντας εκφάνσεις της αρετής και της κακίας μέσα από την παρουσίαση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων, μας κινεί να ενεργοποιήσουμε και να επεξεργαστούμε κριτικά τα ηθικά εννοιολογικά μας σχήματα.

Οι παραπάνω μορφές γνωσιακής συμβολής της τέχνης, ωστόσο, δεν εξαντλούν τη γνωσιακή της αξία: όπως θα εξηγήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, η τέχνη δύναται να συμβάλει με ουσιαστικό τρόπο στη συναισθηματική εκπαίδευση, αλλά και, όπως υπαινιχθήκαμε ήδη, στη φαινομενολογική γνώση. Οι φιλοσοφικές θεωρήσεις που αναδεικνύουν αυτό το γεγονός ολοκληρώνουν την απάντηση του γνωστικισμού στο επιχείρημα του Stolnitz περί κοινοτοπίας της «καλλιτεχνικής αλήθειας» — ευρύτερα, περί της γνωσιακής ασημαντότητας της τέχνης.

Κεφάλαιο 4

Τέχνη και Μη Θεωρητική Γνώση

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παρουσιάσαμε την υπεράσπιση της γνωσιακής αξίας της τέχνης ενάντια στο αντιγνωστικιστικό επιχείρημα του Stolnitz περί κοινοτοπίας, αναδεικνύοντας τη συμβολή της τέχνης ιδιαίτερα σε μορφές κατανόησης με ηθικό περιεχόμενο. Στο κεφάλαιο αυτό θα ολοκληρώσουμε την παρουσίαση του γνωστικισμού, εστιάζοντας στις θεωρήσεις εκείνες που αμφισβητούν ευθέως τις έννοιες της αλήθειας και της γνώσης, στις οποίες θεμελιώνεται ο αντι-γνωστικισμός του Stolnitz, αναδεικνύοντας, ακολούθως, τη δύναμη της τέχνης να επεκτείνει μη θεωρητικές μορφές γνώσης.

Ι. Διάκριση μορφών γνώσης

Όπως προκύπτει από την ανάλυση του Stolnitz (βλ. Κεφάλαιο 1), το μοναδικό είδος αλήθειας το οποίο αναγνωρίζει είναι εκείνο στο οποίο αποβλέπουν η φυσική επιστήμη και η ιστορία: πρόκειται για την αλήθεια που αφορά κυρίως την εξήγηση γεγονότων (για τον κόσμο, για το παρελθόν, για την ανθρώπινη κατάσταση) και, σε κάθε περίπτωση, δύναται να αποδοθεί σε προτασιακή μορφή. Αντίστοιχα, η γνώση, ως κατοχή αυτών των αληθειών, νοείται ως θεωρητική γνώση («γνωρίζω ότι») και, ακολούθως, γνωσιακή αξία αποδίδεται μόνο στις ανθρώπινες κατασκευές και δράσεις που προάγουν μια τέτοια μορφή γνώσης.

Η στάση του Stolnitz σε σχέση με τη γνωσιακή αξία της τέχνης έπεται από τη συγκεκριμένη κατανόηση της αλήθειας και της γνώσης· όπως είναι σαφές, η υπόθεση που κατευθύνει την επιχειρηματολογία του είναι ότι, εάν τα έργα τέχνης μάς δίνουν κάποια αλήθεια, τότε αυτή υποχρεωτικά θα πρέπει να αφορά γεγονότα. Διερευνώντας, λοιπόν, τη δυνατότητα της τέχνης να μεταδώσει μια τέτοιου είδους αλήθεια, επεκτείνοντας τη θεωρητική γνώση μας, ο Stolnitz καταλήγει στη γνωσιακή της απαξίωση· το θεωρητικό περιεχόμενο των (αφηγηματικών) έργων τέχνης, συμπεραίνει,

είτε είναι τετριμμένο είτε είναι ισχνό — δηλαδή, συνίσταται σε ασαφείς δηλώσεις ή δηλώσεις που είναι υπερβολικά γενικόλογες για να είναι γνήσια διαφωτιστικές.

Θα πρέπει, όμως, να διερωτηθούμε: δεδομένου ότι ο Stolnitz εννοεί την αλήθεια και τη γνώση με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο, ποιο είναι το εύρος του αρνητικού συμπεράσματος στο οποίο καταλήγει η ανάλυσή του; Οπωσδήποτε, το συμπέρασμα αυτό υπονομεύει έναν ισχυρό γνωστικισμό, ο οποίος θα τοποθετούσε την τέχνη (έστω, τη λογοτεχνία) δίπλα στην επιστήμη και τη φιλοσοφία, αποδίδοντας σε αυτήν τη δυνατότητα να επεκτείνει τη *θεωρητική* γνώση μας. Όμως, η θεωρητική γνώση είναι η μόνη μορφή γνώσης; Η ισχύς του συμπεράσματος του Stolnitz προϋποθέτει μια θετική απάντηση σε αυτό το ερώτημα· αν, όμως, υφίστανται και άλλες, *μη θεωρητικές*, μορφές γνώσης, τότε ο Stolnitz δεν έχει καταφέρει να διαψεύσει τον γνωστικισμό εν γένει, παρά μόνο μια συγκεκριμένη εκδοχή του — δηλαδή, την ισχυρή εκδοχή του.

Υπό το πρίσμα της σύγχρονης γνωσιολογίας, η απάντηση στο παραπάνω κρίσιμο ερώτημα είναι αρνητική· πέραν της θεωρητικής γνώσης («γνωρίζω ότι»), αναγνωρίζονται τουλάχιστον δύο άλλες μορφές γνώσης: η πρακτική γνώση («γνωρίζω πώς») και η γνώση μέσω εξοικείωσης («γνωρίζω τον/την/το»). Αν και δεν μπορούμε εδώ να επεκταθούμε ως προς τις σχέσεις προτεραιότητας ανάμεσα στις διαφορετικές μορφές γνώσης ή και ως προς τις δυνατές τους συνθέσεις ή παραλλαγές, η αναγνώριση ότι η γνώση επεκτείνεται πέραν του πεδίου της θεωρίας είναι μείζονος σημασίας για την αποτίμηση της γνωσιακής αξίας της τέχνης· προτού αποφανθούμε για τη δυνατότητα της τέχνης να επεκτείνει τη γνώση μας, θα πρέπει να εξετάσουμε αν δύναται να συνεισφέρει όχι μόνο στην κατανόηση όσων γνωρίζουμε ήδη (όπως υποστηρίζεται στο προηγούμενο κεφάλαιο) αλλά και στη *διεύρυνση της μη θεωρητικής γνώσης μας*.

Διαφορετικές σύγχρονες, μετριοπαθείς, εκδοχές του γνωστικισμού έχουν αυτόν ακριβώς τον προσανατολισμό: προσπαθούν να αναδείξουν τις μη θεωρητικές μορφές γνωσιακής συμβολής της τέχνης. Στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου θα παρουσιάσουμε δύο βασικές κατευθύνσεις ανάλυσης, οι οποίες, αν και έχουν διαφορετικό αντικείμενο εστίασης —το βίωμα είτε το συναίσθημα,— αναδεικνύουν αμφότερες την απαράμιλλη δύναμη της τέχνης να φωτίσει όχι τα εξωτερικά γεγονότα αλλά τη σφαίρα της υποκειμενικότητας.

II. Laszlo Katjar: Από τον αντικειμενισμό στο υποκειμενικό βίωμα

Στο άρθρο του «What Mary Didn't Read: On Literary Narratives and Knowledge», ο Laszlo Katjar στηρίζει τη γνωσιακή αξία της τέχνης, αναδεικνύοντας τη δύναμή της να αποτυπώνει και να μεταδίδει τη φαινομενολογία μιας δυνατής εμπειρίας — δηλαδή, το «πώς είναι να» (what it is like) βιώνει κανείς μια τέτοια εμπειρία. Προκειμένου να φωτίσει αυτή τη διακριτή μορφή μη θεωρητικής γνώσης, ο Katjar αντλεί από το πεδίο της Φιλοσοφίας του Νου και συγκεκριμένα από το διάσημο νοητικό πείραμα του Frank Jackson στο άρθρο του «What Mary Didn't Know» (1986).[84] Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση της θεώρησης του Katjar, είναι σκόπιμο να ανατρέξουμε στο σχετικό νοητικό πείραμα και τις γνωσιοθεωρητικές συνέπειές του.

Frank Jackson: η φαινομενολογία της εμπειρίας

Όπως παρουσιάζεται από τον Jackson, το νοητικό πείραμα έχει ως εξής:

> «Η Mary βρίσκεται περιορισμένη σε ένα ασπρόμαυρο δωμάτιο και εκπαιδεύεται μέσα από ασπρόμαυρα βιβλία και διαλέξεις που προβάλλονται σε μία ασπρόμαυρη τηλεόραση. Με αυτόν τον τρόπο μαθαίνει όλη τη γνώση που υπάρχει για την υλική φύση του κόσμου. Γνωρίζει όλα τα φυσικά γεγονότα για εμάς και το περιβάλλον μας, υπό την ευρεία έννοια του όρου «φυσικά», η οποία περιλαμβάνει τα πάντα — από ολοκληρωμένη φυσική, χημεία, και νευροφυσιολογία, μέχρι όλα όσα γνωρίζουμε για τα αιτιακά και συσχετικά γεγονότα που περιλαμβάνει όλη αυτή η γνώση, συμπεριλαμβανομένων φυσικά και των λειτουργικών ρόλων. Εάν ο φυσικαλισμός είναι σωστός, τότε αυτή γνωρίζει όλα όσα μπορεί να μάθει κανείς. Εάν όμως δεν μπορούμε να δεχτούμε αυτόν τον ισχυρισμό, αυτό σημαίνει ότι η γνώση που μπορεί να αποκτήσει η Mary δεν εξαντλείται στο σύνολο των φυσικών γεγονότων, αλλά αυτό έρχεται

[84] Jackson 1986, 291-295.

σε ρήξη με όσα υποστηρίζει ο φυσικαλισμός. […] Φαίνεται, όμως, ότι η Mary δεν γνωρίζει τα πάντα επί του θέματος. Όταν βρεθεί έξω από το ασπρόμαυρο δωμάτιο ή εάν της δοθεί μία έγχρωμη τηλεόραση, εκείνη θα μάθει πώς είναι να βλέπει κάτι κόκκινο. Αυτό δικαιολογημένα μπορούμε να το περιγράψουμε ως μάθηση – η Mary δεν θα πει απλά «Χμμ». Συνεπώς, ο φυσικαλισμός είναι λάθος.»[85]

Πριν δει, λοιπόν, για πρώτη φορά το κόκκινο χρώμα, η Mary του Jackson είχε αποκτήσει όλη τη δυνατή θεωρητική γνώση για τα φυσικά γεγονότα, συμπεριλαμβανομένων αυτών που αφορούν το κόκκινο χρώμα. Εάν ισχύει ότι θα μάθει κάτι νέο όταν θα δει για πρώτη φορά ένα κόκκινο αντικείμενο, τότε θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η επίγνωση της φαινομενολογίας μιας ορισμένης εμπειρίας (αντιληπτικής ή άλλης) συνιστά μια διακριτή μορφή γνώσης — οπωσδήποτε μη θεωρητικής.

Βέβαια, όπως είναι σαφές από το παραπάνω απόσπασμα, το νοητικό πείραμα του Jackson έχει ως στόχο τον φυσικαλισμό, όχι τη γνωσιοθεωρία. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Robert Howell, το νοητικό αυτό πείραμα υπονομεύει έμμεσα και τον αντικειμενισμό, δηλαδή τη γνωσιολογική παραδοχή ότι η γνώση του κόσμου μπορεί να είναι πλήρης χωρίς τη γνώση της εμπειρίας του κόσμου· «μία αντικειμενική θεωρία» εξηγεί «δεν μπορεί να απαιτεί από κάποιον να εισέλθει σε μία δειγματική κατάσταση πλήρως καθορισμένου τύπου Τ προκειμένου να κατανοήσει πλήρως καταστάσεις τύπου Τ».[86] Για τη Mary, για παράδειγμα, ο αντικειμενιστής θα υποστήριζε ότι δεν θα μάθει τίποτα καινούργιο όταν φύγει από το δωμάτιο και δει το κόκκινο χρώμα για πρώτη φορά· εάν γνωρίζει τα πάντα για τα χρώματα, το ανθρώπινο οπτικό σύστημα και τη νευροεπιστήμη, τότε θα έχει ήδη μπορέσει να συναγάγει την εμπειρία της θέασης του κόκκινου μήλου, χωρίς να χρειάζεται να δειγματίσει αυτή την εμπειρία. Όπως υποστηρίζει ο Howell, το νοητικό πείραμα του Jackson διαψεύδει τον αντικειμενισμό, καθώς αναδεικνύει εμφατικά μία διακριτή πτυχή της γνώσης που είναι υποκειμενική, με την έννοια ότι αφορά το ίδιο το βίωμα μιας εμπειρίας και το προϋποθέτει· πρόκειται για τη γνώση της *φαινομενολογίας* μιας εμπειρίας, τη γνώση του πώς είναι να έχει κανείς μια

[85] Jackson 1986, 291.
[86] Howell 2007, 149.

τέτοια εμπειρία — γνώση η οποία υπερβαίνει το πεδίο της θεωρίας και απαιτεί τον δειγματισμό του αντικειμένου της.

Προτού εξετάσουμε τη σημασία αυτής της μορφής γνώσης για την τέχνη, είναι σκόπιμο να αναφερθούμε συνοπτικά στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται από τη σύγχρονη φιλοσοφία. Οπωσδήποτε δεν καταγράφεται συμφωνία στη σχετική βιβλιογραφία σχετικά με την ορθή κατηγοριοποίηση της γνώσης της φαινομενολογίας. Σύμφωνα με ορισμένους φιλοσόφους, αυτή η μορφή γνώσης αποτελεί υποκατηγορία ή ειδική έκφανση της «γνώσης μέσω εξοικείωσης» (knowledge by acquaintance), η οποία έχει ως αντικείμενο το βίωμα και τις καταστάσεις της συνείδησης. Ο Earl Conee υποστηρίζει, για παράδειγμα:

> «[Η] γνώση [της φαινομενολογίας] συνίσταται στην εξοικείωση με την εμπειρία. Η εξοικείωση με την εμπειρία δεν απαιτεί από εμάς να κατέχουμε πληροφορίες ή ικανότητες. Η εξοικείωση συνιστά μία τρίτη κατηγορία γνώσης, που δεν μπορεί να αναχθεί σε πραγματολογική (περί γεγονότων) γνώση ή τεχνογνωσία. Η γνώση που αποκτάται μέσα από τη εξοικείωση με μία εμπειρία απαιτεί μόνο μία μέγιστα άμεση γνωσιακή σχέση με την εμπειρία.»[87]

Ωστόσο, άλλοι φιλόσοφοι κατατάσσουν τη γνώση της φαινομενολογίας στην πρακτική γνώση (‘γνωρίζω πώς’): υπό αυτό το πρίσμα, η Mary του Jackson αποκτά απλώς ένα σύνολο νέων ικανοτήτων όταν βλέπει για πρώτη φορά το κόκκινο χρώμα. Ο David Lewis, για παράδειγμα, υποστηρίζει:

> «[Τ]ο να γνωρίζεις ‘πώς είναι να’ δεν συνίσταται διόλου στην κτήση κάποιων πληροφοριών. Δεν συνίσταται στον αποκλεισμό κάποιων προηγουμένως ανοικτών πιθανοτήτων. Αντίθετα, το να γνωρίζεις ‘πώς είναι να’ συνίσταται στο να έχεις αποκτήσει κάποιες ικανότητες: ικανότητες να

[87] Conee 1994, 136.

αναγνωρίζεις, ικανότητες να φαντάζεσαι, ικανότητες να προβλέπεις τη συμπεριφορά κάποιου μέσω φαντασιακών ενεργημάτων.»[88]

Και αλλού:

> «[Τ]ο να γνωρίζεις πώς είναι να έχει κανείς μια ορισμένη εμπειρία είναι απλώς το να έχεις την ικανότητα να θυμάσαι, να φαντάζεσαι, να αναγνωρίζεις […] Δεν είναι 'γνωρίζω ότι'. Είναι 'γνωρίζω πώς'.»[89]

Αν και δεν μπορούμε εδώ να επεκταθούμε ως προς την παραπάνω διαφωνία, πόσω δε μάλλον να την επιλύσουμε, είναι σημαντικό για τους σκοπούς μας να τονίσουμε τη συμφωνία: και οι δύο πλευρές αναγνωρίζουν ότι η επίγνωση της φαινομενολογίας μιας εμπειρίας (α) αποτελεί μορφή γνώσης και μάλιστα (β) αποτελεί μορφή *μη θεωρητικής* γνώσης. Έστω κι αν δεν μπορούμε να αποφανθούμε, λοιπόν, σχετικά με το αν αυτή η μορφή μη θεωρητικής γνώσης είναι υποκατηγορία της πρακτικής γνώσης ή της γνώσης μέσω εξοικείωσης, η αναγνώρισή της αποτελεί γόνιμο έδαφος για την υποστήριξη της γνωσιακής αξίας της τέχνης.

Η λογοτεχνία και η γνώση της φαινομενολογίας

Σύμφωνα με τον Katjar, η μορφή γνώσης που αναδεικνύει το νοητικό πείραμα του F. Jackson είναι διαφωτιστική για τη γνωσιακή συμβολή της λογοτεχνίας. Όπως κι αν ονομάσουμε ή κατηγοριοποιήσουμε τη γνώση που αποκτά η Mary όταν βλέπει για πρώτη φορά το κόκκινο χρώμα, οφείλουμε να δεχτούμε ότι η Mary πράγματι αποκτά νέα, μη θεωρητική, γνώση και μάλιστα πρόκειται για το ίδιο είδος γνώσης που μπορούν να μας παράσχουν τα λογοτεχνικά έργα. Ακόμη, λοιπόν, κι αν ισχύει ότι η συμβολή της λογοτεχνίας στη θεωρητική γνώση μας είναι ισχνή ή τετριμμένη, η λογοτεχνία έχει γνωσιακή αξία στον βαθμό που δύναται να μας μεταδώσει το υποκειμενικό βίωμα — το πώς είναι να βιώνει κανείς μια ορισμένη εμπειρία ή ένα ορισμένο γεγονός ή το πώς είναι να βρίσκεται κανείς σε μια ορισμένη ενσυνείδητη κατάσταση. Προκειμένου να αναδείξει

[88] Lewis 1983, 131.
[89] Lewis 1990, 516.

αυτή τη γνωσιακή διάσταση της λογοτεχνίας, ο Katjar αναπτύσσει μια παραλλαγή του νοητικού πειράματος του Jackson:

> «Η Mary βρίσκεται κλεισμένη σε ένα άνετο και πολύχρωμο δωμάτιο. Στο δωμάτιο αυτό λαμβάνει χώρα η μάθησή της μέσα από επιστημονικά βιβλία και διαλέξεις που προβάλλονται στην οθόνη μίας τηλεόρασης. Παρά το γεγονός ότι ζει σε απόλυτη και αδιατάραχτη άνεση, μία μέρα η Mary αποκτά την επιθυμία να γνωρίσει τη θνητότητα και μαθαίνει για τη φυσιολογία του θανάτου, την ψυχολογία του φόβου του θανάτου και ούτω καθεξής. Η Mary μαθαίνει όλα τα αντικειμενικά στοιχεία. Εάν ο αντικειμενισμός είναι σωστός, τότε αυτή γνωρίζει όλα όσα μπορεί να μάθει. Φαίνεται, όμως, ότι στην πραγματικότητα η Mary δεν γνωρίζει τα πάντα για αυτό το ζήτημα, επειδή όταν της δώσουν ένα αντίγραφο του μυθιστορήματος *The Road* του Cormac McCarthy, τότε εκείνη μαθαίνει τι σημαίνει να έχεις φόβο θανάτου. Το συμβάν αυτό δικαίως περιγράφεται ως μάθηση – η Mary δεν θα πει απλά «Χμμ…» Επομένως, ο αντικειμενισμός είναι λάθος.»[90]

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η Mary, ούσα περιορισμένη στο δωμάτιό της, μπορεί να αποκτήσει εκτενή γνώση για τη θνητότητα, η οποία θα περιλαμβάνει όλα τα επιστημονικά γεγονότα για αυτήν. Στη βάση αυτής της γνώσης, μπορεί να κάνει τον ακόλουθο συλλογισμό:

Π1. Όλοι οι άνθρωποι πεθαίνουν.
Π2. Είμαι άνθρωπος.

_____

Σ. Θα πεθάνω.

Τώρα η Mary γνωρίζει ότι είναι αναπόφευκτο το να πεθάνει. Γνωρίζει , λοιπόν, όλα όσα μπορεί να γνωρίζει κανείς για τη θνητότητα; Αν δεχτούμε ότι η γνώση δεν εξαντλείται

[90] Katjar 2015, 337.

στο πεδίο της θεωρίας ή των γεγονότων, η απάντηση θα πρέπει να είναι αρνητική· η Mary γνωρίζει θεωρητικά το γεγονός της θνητότητας, δεν έχει *νιώσει*, όμως, αυτό το γεγονός — δηλαδή, δεν έχει νιώσει το πώς είναι να έρχεται κανείς αντιμέτωπος με τον θάνατο, αποκτώντας βιωματικά συνείδηση της θνητότητας και των ψυχολογικών προεκτάσεων που έχει μια τέτοια εμπειρία. Η Mary θα μπορούσε να αποκτήσει αυτή τη γνώση μέσα από ένα μελλοντικό προσωπικό βίωμα — εναλλακτικά, κατά τον Katjar, θα μπορούσε να διαβάσει το *The Road* του Cormac MacCarthy.

Το *The Road* είναι ένα σύγχρονο μυθιστόρημα, με τη δράση να λαμβάνει χώρα στην μετα-αποκαλυπτική ύπαιθρο της Αμερικής. Η αφήγηση εστιάζει σε έναν (ανώνυμο) άνδρα και τον (ανώνυμο) γιο του, οι οποίοι προσπαθούν να επιβιώσουν και να φτάσουν στην ακτή. Διαβάζοντας το έργο, ερχόμαστε αντιμέτωποι με τη μάχη που δίνουν για να επιβιώσουν από το φονικό κρύο, την πείνα, αλλά και από ομάδες συνανθρώπων τους που έχουν μετατραπεί σε αδίστακτους κανίβαλους. Πρόκειται για ένα οδυνηρό —μέσα στη γλαφυρότητά του— όραμα του μέλλοντος, που εστιάζει στα βάσανα και τις θυσίες των πρωταγωνιστών. Σε μία αναδρομή στο παρελθόν, ο άνδρας ανακαλεί:

> «Όλα τα καταστήματα τροφίμων είχαν πλέον αδειάσει και ο φόνος βασίλευε στη χώρα. Ο κόσμος σύντομα θα κατοικούνταν από ανθρώπους που θα έτρωγαν τα παιδιά σου μπροστά στα μάτια σου και στις πόλεις κυριαρχούσαν ομάδες βρώμικων ληστών που έσκαβαν τούνελ μέσα στα ερείπια και σέρνονταν στα συντρίμμια, ώσπου να εμφανιστούν μπροστά σου με γυμνωμένα δόντια και φονικό στα μάτια, κρατώντας καρβουνιασμένες και ανώνυμες κονσέρβες με φαγητό σε νάιλον δίχτυα, σαν πελάτες στα καταστήματα της κόλασης.»[91]

Σε κάποιο άλλο σημείο του έργου, ο άνδρας ανακαλεί μία συζήτηση με τη μητέρα του παιδιού:

> «Είμαστε δυνατοί, θα επιβιώσουμε.
>
> Δυνατοί; είπε αυτή.
>
> Ναι.

[91] McCarthy 2006, 181.

> Δεν έχεις ιδέα για τι πράγμα μιλάς έτσι; Δεν είμαστε δυνατοί. Είμαστε οι ζωντανοί νεκροί σε ταινία τρόμου.
>
> […]
>
> Αργά ή γρήγορα θα μας πιάσουν και θα μας σκοτώσουν. Θα με βιάσουν. Θα βιάσουν και αυτόν. Θα μας βιάσουν και θα μας σκοτώσουν και θα μας φάνε και εσύ δεν μπορείς να το αποδεχτείς.
>
> […]
>
> Παλιά μιλούσαμε για το θάνατο. Δεν το κάνουμε πια. Γιατί έτσι;
>
> Δεν ξέρω.
>
> Επειδή είναι ήδη εδώ. Δεν έχει μείνει τίποτα πια να πούμε.»[92]

Σύμφωνα με τον Katjar, η ανάγνωση ενός τέτοιου μυθιστορήματος μπορεί να μεταδώσει στον αναγνώστη την επίγνωση του πώς είναι να βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με τον θάνατο ή του πώς είναι να φοβάται κανείς τον θάνατο και να κυριεύεται από αυτόν τον φόβο, έστω κι αν ο αναγνώστης δεν είχε ποτέ ανάλογη προσωπική εμπειρία. Η γνωσιακή αξίας της τέχνης εντοπίζεται, λοιπόν, από τον Katjar σε αυτή τη δύναμή της να επεκτείνει τα όρια της εμπειρίας μας και να μας επιτρέπει να κατανοήσουμε, υπό την οπτική του πρώτου προσώπου, αυτά που ίσως μέχρι τότε γνωρίζαμε μόνο θεωρητικά. Πώς, όμως, έχει αυτή τη δύναμη η τέχνη, δεδομένου ότι το κοινό δεν μετέχει στον μυθοπλαστικό κόσμο του έργου;

Την απάντηση σε αυτό το ερώτημα τη δίνει ο Scott Stroud (2008). Για τον Stroud, όπως και για τον Katjar, η γνωσιακή αξία της αφηγηματικής τέχνης «εντοπίζεται στη βιωματική προοπτική ή εμπειρία που η αφήγηση διανοίγει στο υποκείμενο».[93] Για παράδειγμα, εξηγεί, το *Έγκλημα και Τιμωρία* του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι μας επιτρέπει μια βιωματική πρόσβαση στην εμπειρία της κατωτερότητας και της ενοχής. Ο τρόπος με τον οποίο το έργο δύναται να έχει αυτή τη λειτουργία, κατά τον Stroud, συνδέεται εγγενώς με τα χαρακτηριστικά της αφήγησης· αυτά κινούν όχι απλά το ενδιαφέρον μας

[92] McCarthy 2008, 55-56.
[93] Stroud 2008, 19.

και τη συμπάθεια για τους χαρακτήρες αλλά και τη διαδικασία της φαντασιακής προσομοίωσης (imaginative simulation):[94]

> «Η διαδικασία της προσομοίωσης είναι ο πρωταρχικός τρόπος με τον οποίο μπορεί να αποκτήσει κανείς οποιοδήποτε είδος βιωματικής γνώσης από μια λογοτεχνική αφήγηση. Αυτό το είδος γνώσης θα αποκτηθεί λόγω των αισθητικών χαρακτηριστικών της λογοτεχνικής αφήγησης, τα οποία οδηγούν σε ένα ορισμένο είδος δραστηριότητας τον αναγνώστη.»[95]

Δηλαδή η αφήγηση, κατά τον Stroud, είναι δομημένη με τέτοιο τρόπο και χρησιμοποιεί τέτοια εκφραστικά μέσα (π.χ. εκτενείς μονολόγους, μεταφορές, εικονοποίηση κ.τ.λ.) που κινούν και κατευθύνουν κατάλληλα τη φαντασία του αναγνώστη· ο αναγνώστης αναπαράγει φαντασιακά το βίωμα που το αφηγηματικό έργο περιγράφει —δηλαδή, δομεί ένα νοητικό μοντέλο του— και ανταποκρίνεται σε αυτό με τη σκέψη και το συναίσθημα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία φαντασιακής προσομοίωσης, ο αναγνώστης αποκτά έμμεσα βιωματική επίγνωση του πώς είναι να έχει κανείς μια ορισμένη εμπειρία· για παράδειγμα, διαβάζοντας τον *Οθέλλο*, μαθαίνει «πώς είναι να βρίσκεται κανείς πιασμένος στα δίχτυα της ζήλιας».[96]

Γιατί όμως έχει σημασία μια τέτοια μορφή —διαμεσολαβημένης— επίγνωσης του πώς είναι να έχει κανείς μια ορισμένη εμπειρία; Καθώς το πεδίο της προσωπικής εμπειρίας μας είναι αναγκαστικά περιορισμένο (υπάρχουν ορισμένες καταστάσεις τις οποίες θα ζήσουμε και άλλες που δεν θα ζήσουμε ποτέ), υπάρχουν ανθρώπινες εμπειρίες τις οποίες γνωρίζουμε θεωρητικά αλλά δεν γνωρίζουμε προσωπικά· αλλά αυτό σημαίνει ότι δεν έχουμε πραγματική, ολοκληρωμένη γνώση τους και η μερική κατανόηση αυτών των εμπειριών μπορεί να θολώσει την κρίση μας σε πολλές σχετικές περιστάσεις. Όταν ένα έργο μάς προσκαλεί να βιώσουμε —μέσω της φαντασιακής προσομοίωσης— αυτό που βιώνουν οι χαρακτήρες του, μας προσφέρει νέα βιωματική κατανόηση διαφορετικών ανθρώπινων εμπειριών και ψυχολογικών δυνατοτήτων. Και αυτή η κατανόηση μπορεί, με τη σειρά της, να ανακατευθύνει τη συμπεριφορά μας και την κρίση μας.

---

[94] Πρόκειται για αυτό που ο Gaut (2006) ονομάζει «σύνθετη φαντασιακή προβολή» (βλ. Κεφάλαιο 2).
[95] Stroud 2008, 20.
[96] ό.π., 19.

Για παράδειγμα, μπορεί ένας αναγνώστης να γνωρίζει θεωρητικά όλα τα γεγονότα γύρω από τις διαφορές ταυτότητας φύλου — να γνωρίζει ότι υφίστανται, ότι είναι στο πλαίσιο της ανθρώπινης φύσης, ότι λ.χ. τα διεμφυλικά άτομα αντιμετωπίζονται με χλευασμό ή στιγματίζονται κοινωνικά, ή τη δυσκολία προσωπικής διαχείρισης της διεμφυλικότητας. Αν, όμως, ο αναγνώστης δεν είναι ο ίδιος διεμφυλικός, προφανώς δεν γνωρίζει προσωπικά το πώς είναι να είναι κάποιος διεμφυλικός — επομένως, δεν έχει ολοκληρωμένη γνώση ή κατανόηση των σύνθετων προκλήσεων (προσωπικών, οικογενειακών, κοινωνικών) που αντιμετωπίζει το διεμφυλικό άτομο· μια τέτοια κατανόηση, όμως, είναι απαραίτητη για μια δικαιολογημένη ή μια πιο αποφασιστική στάση απέναντι στο ευαίσθητο κοινωνικό ζήτημα των διακρίσεων στη βάση της ταυτότητας φύλου. Η αφηγηματική τέχνη δύναται να καλύψει το έλλειμμα βιωματικής γνώσης· διαβάζοντας, για παράδειγμα, το *Middlesex* του Jeffrey Eugenides, ο αναγνώστης μπορεί να παρακολουθήσει αυτές τις προκλήσεις και *να νιώσει* πώς είναι να βιώνει κανείς τη διαφορετικότητα, ιδιαίτερα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον που δεν την αναγνωρίζει ή δεν τη σέβεται. Και το πεδίο της ανθρώπινης εμπειρίας στο οποίο μπορεί να μας εκθέσει η τέχνη φαντασιακά είναι ανεξάντλητο· μπορεί ένα έργο να μας κάνει να νιώσουμε τον ψυχολογικό Γολγοθά που βιώνει ένα θύμα trafficking (όπως το κάνει, με βίαιο τρόπο, η ταινία *Lilya for Ever* του Lucas Moodysson), να κατανοήσουμε την αποσπασματικότητα και το ασυνάρτητο της εμπειρίας του κόσμου ενός υποκειμένου που πάσχει από σχιζοφρένεια (όπως μέσα από το λογοτεχνικό έργο *Jesus' Son* του Denis Johnson) ή να κατανοήσουμε ακόμη και την άγρια ικανοποίηση και ωμή αυτο-επιβεβαίωση που αντλεί ένα υποκείμενο που ασκεί βία (όπως μέσα από το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* του Anthony Burgess).

Αναγνωρίζεται, λοιπόν, από τον γνωστικισμό ότι η βιωματική γνώση που επιτρέπει η τέχνη δεν έχει αξία απλά και μόνο γιατί επεκτείνει το πεδίο της εμπειρίας μας αλλά, κυρίως, γιατί: (α) μας κάνει πιο ευαίσθητα αντιληπτικά υποκείμενα, δηλαδή μας επιτρέπει να αναγνωρίζουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τις διαστάσεις μιας κατάστασης που έχουν βαρύτητα για την ψυχολογία των ατόμων (αλλά και τι είδους βαρύτητα έχουν) και, ακολούθως, (β) μας επιτρέπει να σχηματίζουμε καλύτερα θεμελιωμένες ή δικαιολογημένες αξιολογήσεις των πράξεων και των στάσεων διαφορετικών υποκειμένων ή των κοινωνικών συμβάσεων — αξιολογήσεις που δεν εκπηγάζουν από

μια παγιωμένη ή αφηρημένη έννοια του καθήκοντος ή της ηθικότητας αλλά από μια πιο βαθιά επίγνωση της ανθρώπινης κατάστασης (μια επίγνωση που δεν είναι καθαρά θεωρητική αλλά, έστω διαμεσολαβημένα, βιωματική).

III. R. W. Hepburn: Τέχνη και συναισθηματική εκπαίδευση

Η παρουσίαση του γνωστικισμού δεν θα ήταν ολοκληρωμένη δίχως την πραγμάτευση της επίδρασης της τέχνης στο συναίσθημα· όχι υπό την έννοια της συγκίνησης αλλά υπό την έννοια της εκπαίδευσης του συναισθήματος ή της γνωσιακής επεξεργασίας του. Στην ανάδειξη της συγκεκριμένης γνωσιακής συμβολής της τέχνης κατατείνει το έργο πολλών σημαντικών σύγχρονων φιλοσόφων της τέχνης – της Martha Nussbaum, της Jenefer Robinson, του Noël Carroll, – ωστόσο ξεχωριστή θέση ανάμεσα σε αυτό το σώμα θεωρήσεων κατέχει η προσέγγιση του Ronald Hepburn, στην οποία, ακολούθως, θα εστιάσουμε.

Η γνωσιακή κατανόηση των συναισθημάτων

Ο Hepburn είναι ο πρώτος σύγχρονος φιλόσοφος της τέχνης ο οποίος προσπάθησε να αναδείξει με τρόπο συστηματικό τη σπουδαιότητα της τέχνης για την επιμόρφωση των συναισθημάτων, θεμελιώνοντας την προσέγγισή του στη σύγχρονη φιλοσοφία των συναισθημάτων. Αυτό το πλαίσιο προσέγγισης είναι σημαντικό για την ίδια την ιδέα ότι τα συναισθήματα δύνανται να εκπαιδευθούν ή να τροποποιηθούν γνωσιακά· σύμφωνα με μια πρώιμη κατανόηση των συναισθημάτων στο πεδίο της ψυχολογίας αλλά και της φιλοσοφίας, το συναίσθημα είναι κάτι το σωματικό, ενστικτώδες ή ά-λογο — δηλαδή, ένα «πάθος» της ψυχής. Μια τέτοια κατανόηση σαφώς δεν θα επέτρεπε να μιλάμε για την εκπαίδευση του συναισθήματος. Σύμφωνα με τον Hepburn:

> «θα μπορούσαμε ίσως να μιλάμε για έλεγχο, περιορισμό και καταπίεση προσωπικών, εσωτερικών αισθημάτων (feelings). Αλλά τι γίνεται εάν θελήσουμε να μιλήσουμε για μεταμόρφωση και εξευγενισμό των

συναισθημάτων ή το πώς θα μπορούσαμε να τα καταστήσουμε περισσότερο οξυδερκή, αρμόζοντα, δικαιολογημένα, ευαίσθητα;»

Η σύγχρονη φιλοσοφία και ψυχολογία επέτρεψαν την αναγνώριση αυτής της δυνατότητας, αναδεικνύοντας (θεωρητικά η μια και πειραματικά η άλλη) τον σύνθετο χαρακτήρα των συναισθημάτων αλλά και τη γνωσιακή τους διάσταση. Αναγνωρίζεται πλέον ότι τα συναισθήματα δεν είναι απλώς ενστικτώδεις σωματικές αντιδράσεις ή αισθήματα (feelings), αν και περιλαμβάνουν απαραιτήτως αισθήματα· πέραν αυτών (α) είναι αποβλεπτικά φαινόμενα, δηλαδή έχουν ένα αντικείμενο προς το οποίο στρέφονται (φοβάμαι *το φίδι*, λυπάμαι για *την ήττα μου*, αγαπώ *το παιδί μου*) και, κυρίως, (β) περιλαμβάνουν μια αξιολόγηση αυτού του αντικειμένου (έστω σε επίπεδο ασύνειδων διεργασιών), υπό το πρίσμα των αναγκών ή των επιθυμιών ή των σκοπών του υποκειμένου. Μάλιστα, η αξιολόγηση του αντικειμένου του συναισθήματος προηγείται της εκδήλωσης των σωματικών αντιδράσεων και την κατευθύνει: αντιδρούμε, για παράδειγμα, με τα σωματικά συμπτώματα του φόβου στη θέα ενός φιδιού ακριβώς γιατί αντιλαμβανόμαστε το φίδι ως επικίνδυνο για εμάς.[97] Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι στο συναίσθημα εκφράζεται σωματικά μια αξιολόγηση της προσωπικής σημασίας που έχει κάποια πλευρά του κόσμου για το υποκείμενο. Όμως, η αξιολόγηση είναι λειτουργία της νόησης· αν το συναίσθημα δεν είναι τελικά κάτι το ά-λογο αλλά συνδέεται με τη νόηση, τότε τα συναισθήματά μας όχι μόνο μπορούν να κριθούν για τη δικαιολόγησή τους αλλά επίσης μπορούν να εκπαιδευθούν. Όπως εξηγεί ο Hepburn:

> «Μπορούμε να υποστηρίξουμε την ορθότητα και τη δικαιολόγηση του να βλέπεις την κατάσταση σου με αυτόν ή τον άλλο τρόπο και, ως συνέπεια αυτού, να έχεις εκείνο ή το άλλο συναίσθημα. Τα συναισθήματα μπορούν να είναι επαρκώς ή ανεπαρκώς αιτιολογημένα, να είναι δικαιολογημένα ή παράλογα. Εάν ισχύει αυτό, τότε τα συναισθήματα είναι εκπαιδεύσιμα».[98]

[97] Εννοείται ότι τα συναισθήματα δεν είναι, κυριολεκτικώς, «πάθη» εφόσον περιλαμβάνουν νοητικές ενέργειες: την επιλεκτική εστίαση της προσοχής, την ομαδοποίηση ή την ερμηνεία των αντιληφθέντων χαρακτηριστικών της κατάστασης, και τον σχηματισμό αξιολογικών κρίσεων

[98] Hepburn 1980, 111.

Αναγνωρίζοντας τη σχέση του συναισθήματος με αξιολογικές/νοητικές διεργασίες, ο Hepburn επιχειρεί να αναδείξει τη δύναμη της τέχνης «να μεταμορφώνει και να εκπολιτίζει το συναίσθημα», εστιάζοντας στις διαστάσεις του συναισθήματος κατά τις οποίες το υποκείμενο είναι ενεργό· δηλαδή, στην εστίαση της προσοχής, στην ερμηνευτική αλλά και στην αξιολογική πρόσληψη των αντικειμένων του. Δεδομένου ότι αυτές οι λειτουργίες είναι (με μια ευρεία έννοια) γνωσιακές, έπεται ότι το συναίσθημα μπορεί να επιμορφωθεί· δηλαδή, μπορούμε να μάθουμε να συναισθανόμαστε καλύτερα, με μεγαλύτερη ακρίβεια και ευαισθησία (και άρα καλύτερη δικαιολόγηση) απέναντι στις διαφορετικές διαστάσεις των αντικειμένων ή των καταστάσεων ή των συμπεριφορών που προσλαμβάνουμε.

Διαστάσεις της συναισθηματικής εκπαίδευσης

(Α) Η καλύτερη κατανόηση της συναισθηματικής μας ζωής

> *«καιροσκλήρωσις. ουσ. η στιγμή που συνειδητοποιείς ότι είσαι επί του παρόντος ευτυχισμένος —προσπαθώντας συνειδητά να γευτείς το συναίσθημα,— γεγονός που ωθεί τη διάνοιά σου να το εντοπίσει, να το διαχωρίσει και να το τοποθετήσει σε συγκείμενο, όπου σιγά-σιγά θα διαλυθεί μέχρι να καταλήξει να μην είναι τίποτα περισσότερο από μια επίγευση.»*[99]

Στον σύγχρονο πολιτισμό, η συζήτηση για την εκπαίδευση των συναισθημάτων φαίνεται να έχει περισσότερο νόημα από ποτέ. Η εκπαίδευση αυτή θα μπορούσε να αφορά, όπως ισχυρίζεται ο Hepburn, την εκδίωξη των ασαφών και ανακριβών ή ακατέργαστων συναισθημάτων και την αντικατάστασή τους με ακριβή, κατάλληλα και εξατομικευμένα συναισθήματα· ή την αποτελμάτωση της συναισθηματικής εμπειρίας, αντικαθιστώντας τις τετριμμένες συναισθηματικές έξεις (habit-emotions) με ουσιαστικά συναισθήματα που συνδέονται εγγενώς με έναν νέο, εξατομικευμένο τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα. Σύμφωνα με τον Hepburn, η διαδικασία αυτή μπορεί να γίνει πιο εύκολη εάν, ανάμεσα στα ερεθίσματα των συναισθημάτων, υπάρχουν κάποια που δύνανται να χειρίζονται με μεγάλη ακρίβεια τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα και, ως

[99] www.dictionaryofobscuresorrows.com/post/22019547629/kairosclerosis

εκ τούτου, δύνανται να εγείρουν τη βίωση μη κοινότοπων και ιδιαίτερα ποικιλόμορφων συναισθημάτων. Τα αντικείμενα αυτά, υποστηρίζει, δεν είναι άλλα από τα έργα τέχνης.

Ο Hepburn μας δίνει ένα παράδειγμα από την *Άννα Καρένινα* (μέρος VII, κεφάλαιο 16), όπου ο Λέβιν εκφράζει το συναίσθημά του όταν βλέπει για πρώτη φορά το νεογέννητο παιδί του:

> «Αυτό που ένιωθε για αυτό το μικρό πλάσμα ήταν απόλυτα διαφορετικό από αυτό που περίμενε. Δεν υπήρχε τίποτα το χαρωπό και ευτυχές σε αυτό που αισθανόταν· αντίθετα, ήταν ένα νέο μαρτύριο ανησυχίας (apprehension). Ήταν η επίγνωση μιας νέας σφαίρας υποχρέωσης στον πόνο. Και αυτή η αίσθηση ήταν τόσο οδυνηρή στην αρχή […] που τον εμπόδισε να παρατηρήσει την περίεργη έξαψη άλογης χαράς, ακόμα και υπερηφάνειας, που ένιωσε όταν φταρνίστηκε το βρέφος.»

Στο παραπάνω απόσπασμα το συναίσθημα γίνεται το αντικείμενο μίας ευαίσθητης και εστιασμένης μελέτης: δεν το βιώνουμε απλά χωρίς να στοχαστούμε πάνω σε αυτό, δεν το κατηγοριοποιούμε με τον αδρό και παραμορφωτικό τρόπο που υποδεικνύουν τα συνήθη, πρακτικά και ωφελιμιστικά ενδιαφέροντα. Πάνω απ' όλα, η ατομικότητα, το αναπάντεχο και η πολυπλοκότητα του συναισθήματος δεν παραβλέπονται με τον τρόπο που τα γενικευτικά κλισέ της καθημερινής ζωής τα παραβλέπουν, καλλιεργώντας συναισθηματικά στερεότυπα.

Ενώ ο Τολστόι χρησιμοποιεί τις λέξεις που έχουμε για τα συναισθήματα, όπως «χαρά» και «ανησυχία», αυτό δεν είναι απαραίτητο για έναν συγγραφέα· θα μπορούσε να εκφράζει ένα συναίσθημα με μεγάλη ακρίβεια χωρίς καν να το ονομάζει, περιγράφοντας πώς αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν το αντικείμενο ενός συναισθήματος οι χαρακτήρες του έργου. Επιπλέον, τα λόγια που χρησιμοποιεί ένας συγγραφέας είναι στενά συνδεδεμένα με το συναίσθημα που αυτά εκφράζουν· το ακριβές συναίσθημα ενδέχεται να βασίζεται σε έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης των πραγμάτων και αυτός ο τρόπος, με την σειρά του, ενδέχεται να μπορεί να εκφραστεί μόνο με ορισμένες λέξεις σε μία ορισμένη σειρά. Μία λογική συνέπεια αυτής της άποψης είναι ότι η λογοτεχνία ή η ποίηση δύνανται να δημιουργήσουν νέα συναισθήματα — όχι βέβαια με τον ίδιο τρόπο

που μία ναρκωτική ουσία ενδέχεται να προκαλέσει μία νέα εσωτερική αισθηματική κατάσταση αλλά αποκαλύπτοντας έναν νέο τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα, έναν τρόπο που είναι λογικά αδιαχώριστος από έναν ορισμένο τρόπο του αισθάνεσθαι. Τα έργα τέχνης λοιπόν, μέσα από τον συχνά εξαιρετικά ευαίσθητο και περίτεχνο λόγο τους, δεν στοχεύουν να διεγείρουν μόνο συναισθήματα που μας είναι ήδη γνωστά· συχνά στοχεύουν στη διεύρυνση ή στην εμβάθυνση της συναισθηματικής μας εμπειρίας. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Eliot: «Καθώς αναπτύσσει τη γλώσσα και εμπλουτίζει τα νοήματα των λέξεων, [ο ποιητής] καθιστά δυνατό ένα ευρύτερο φάσμα συναισθήματος και αντίληψης για τους άλλους ανθρώπους, επειδή τους δίνει την ομιλία εκείνη με την οποία περισσότερα μπορούν να εκφραστούν».[100]

Επιπλέον, κατά τον Hepburn, τα αφηγηματικά εργαλεία που έχει στη διάθεσή της η τέχνη (όπως η μεταφορά και ο συμβολισμός) επιτρέπουν στους αναγνώστες να βιώσουν ακριβείς συναισθηματικές αποκρίσεις σε συμπλέγματα που κανονικά δεν θα μπορούσαν να αντιληφθούν με καθαρότητα και τα οποία, για αυτόν τον λόγο, τείνουν να προκαλούν συγκεχυμένα και αγχωτικά συναισθήματα.

Η αξία της συναισθηματικής εκπαίδευσης που δύναται να επιτύχει η τέχνη αναδεικνύεται όταν αντιληφθούμε ότι τα συναισθήματα, όπως ακριβώς και οι απόψεις και οι αξιολογικές κρίσεις, καθορίζονται ή επηρεάζονται από τη δημοφιλή κουλτούρα. Το αποτέλεσμα είναι να υπάρχουν *συναισθηματικά κλισέ*, δηλαδή ασαφή και κοινότοπα συναισθήματα που είναι υπερβολικά γενικευμένα και ακατέργαστα. Το γεγονός αυτό εγείρει τόσο αισθητικά όσο και ηθικά ζητήματα, που αφορούν την τιμιότητα και την ειλικρίνεια. Εάν δεχτώ τα στερεότυπα, τότε δεν επιτρέπω στα συναισθήματά μου να καθρεφτίσουν με ακρίβεια πώς έχουν τα πράγματα στην περίπτωσή μου, απαρνούμαι την πολυπλοκότητα των συναισθημάτων μου και τα καταπιέζω ανειλικρινώς. Η ανάγνωση λογοτεχνικών έργων δεν προσφέρει απλά στον αναγνώστη τη λεκτική έκφραση για τα ουσιαστικά συναισθήματα της ζωής του αλλά επίσης τον οδηγεί σε μία συνεχή αμφισβήτηση των συναισθηματικών κλισέ, μέσα από την περίτεχνη παρουσίαση κάθε σαφώς εξατομικευμένου συναισθήματος.

Η εκπαίδευση των συναισθημάτων δεν είναι, όμως, μόνο ένα όπλο ενάντια στην ανειλικρίνεια και την απάθεια αλλά μπορεί να χρησιμεύσει και ενάντια στον άκρατο

[100] Όπως αναφέρεται στο Casey 1966, 107f.

συναισθηματισμό. Ο υπερβολικός συναισθηματισμός δεν δύναται να κάνει διακρίσεις.[101] Αυτό το είδος συναισθήματος γενικά είναι κοντόφθαλμο και δεν εκφράζει την απαραίτητη ευαισθησία απέναντι στην ιδιαίτερη φύση του αντικειμένου του, όντας έτσι αδικαιολόγητο. Ο συναισθηματικός έλεγχος ενός καλού έργου τέχνης μπορεί, σε αντιδιαστολή, να μας προσφέρει ένα κριτήριο για να αξιολογήσουμε την ακεραιότητα των συναισθημάτων μας.

(Β) Η πραγμάτωση της ελευθερίας μας

> «*Είμαστε όλοι αιχμάλωτοι του λεξικού. Επιλέγουμε από αυτήν την απέραντη, χάρτινη φυλακή τους κατάδικούς μας, τις μικρές μαύρες τυπωμένες λέξεις, όταν στην πραγματικότητα αυτό που χρειαζόμαστε είναι να εκστομίσουμε φρέσκους ήχους, νέους χειραφετημένους θορύβους, οι οποίοι θα παρήγαγαν ένα νέο αποτέλεσμα.*»
>
> Mervyn Peake, *Titus Groan*

Κατά τον Hepburn, η δύναμη της τέχνης να υπονομεύει τα συναισθηματικά κλισέ είναι μείζονος σημασίας σε σχέση με την προσωπική μας ελευθερία. Τα συναισθηματικά κλισέ, εξηγεί, κρύβουν μία παγίδα: μας υπαγορεύουν ότι υπάρχει μόνο ένας τρόπος να αισθανθεί κανείς σε μία δεδομένη κατάσταση. Η εκπαίδευση των συναισθημάτων, αντίθετα, διανοίγει νέους, εναλλακτικούς τρόπους του αισθάνεσθαι, αυξάνοντας έτσι την ελευθερία μας. Υπό μία έννοια, αυτές οι συναισθηματικές δυνατότητες ήταν πάντοτε ανοιχτές, αλλά είναι αμφίβολο το ότι θα μπορούσαμε να τις συλλάβουμε ή να τις πραγματώσουμε, όντας υπό την επίδραση συναισθηματικών στερεοτύπων· η συναισθηματική ελευθερία δεν μπορεί να πραγματωθεί έως ότου αποκτήσουμε μία σαφή εικόνα των επιλογών μας και αυτό είναι κάτι που μπορεί να μας προσφέρει η τέχνη.

Προκειμένου να κατανοήσουμε την έννοια της συναισθηματικής ελευθερίας που σκιαγραφεί ο Hepburn, θα πρέπει να επισημάνουμε το εξής: ότι ένα συναίσθημα δεν είναι ένα στατικό επεισόδιο, δεν εκδηλώνεται στιγμιαία, αλλά είναι μια δυναμική κατάσταση που έχει τη δική της πορεία και διάρκεια. Το ποια θα είναι αυτή η πορεία εξαρτάται και από το ποιες δυνατότητες διανοίγονται στη συνείδησή μας· η

[101] Ο συναισθηματικός πατριωτισμός, για παράδειγμα, δεν αναγνωρίζει την αξία ορισμένων διαστάσεων της ζωής σε άλλα έθνη.

συναισθηματική εκπαίδευση μέσω της τέχνης συμβάλλει ακριβώς στη διεύρυνση των (αναγνωρισμένων ως δυνατών) επιλογών — δηλαδή στην αναγνώριση των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους μπορεί να κατευθυνθεί το συναίσθημά μας στην εξέλιξή του. Αντίθετα, το συναισθηματικό κλισέ μειώνει την προσωπική ελευθερία, κατευθύνοντας το συναίσθημα σε μια πορεία-μονόδρομο — η οποία, όμως, δεν είναι διόλου μονόδρομος και διόλου αναπόφευκτη.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η τέχνη μπορεί να επιτείνει την ελευθερία μας. Αυτή η διαίσθηση ενισχύεται αν αναλογιστούμε τη δύναμη της τέχνης να επεκτείνει την κατανόηση των συναισθημάτων μας· όπως εύστοχα παρατηρεί ο Hepburn, δεν χρειάζεται να είναι κανείς ένθερμος Φροϋδικός για να αναγνωρίσει πως, όσο λιγότερο κατανοεί κάποιος τα αισθήματα και τις παρορμήσεις του, τόσο τείνει να είναι έρμαιό τους και 'δούλος' τους. Προκειμένου να είμαστε ελεύθεροι να τροποποιήσουμε μια ορισμένη δομή συναισθήματος, είναι απαραίτητο να κατανοούμε τις απαρχές του όπως και τις λανθάνουσες διαστάσεις του — μια κατανόηση που μπορεί σαφώς να μας παράσχει η τέχνη.

Φυσικά, όσα ισχύουν για τα δικά μας συναισθήματα, ισχύουν και για τα συναισθήματα των άλλων. Μάλιστα, η αναγνώριση των διαφορετικών επιλογών συναισθηματικής εξέλιξης και αντίδρασης είναι καθοριστική όχι μόνο για την κατανόηση αλλά και για την αξιολόγηση της συναισθηματικής ζωής των άλλων· αφενός, είναι σημαντικό να γνωρίζουμε πώς μπορεί να εκδηλωθεί π.χ. η ζήλια, προκειμένου να αναγνωρίσουμε την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά ενός οικείου προσώπου ως εκδήλωση ζήλιας· αφετέρου, αυτό που μας δίνει το έδαφος να αξιολογήσουμε κατάλληλα τη συγκεκριμένη εκδήλωση της ζήλιας (και να αντιδράσουμε αναλόγως) είναι η επίγνωσή μας ότι αυτή η εκδήλωση δεν είναι μονόδρομος — ότι υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι εξέλιξης ή διαχείρισής της, ανοικτοί σε οποιοδήποτε υποκείμενο.

IV. Μία πιθανή αντίρρηση: η μερικότητα της καλλιτεχνικής οπτικής

Σύμφωνα με τον Hepburn, η τέχνη, μέσω της συναισθηματικής εκπαίδευσης, επιτρέπει τη βαθύτερη κατανόηση των συναισθημάτων και προάγει τη συναισθηματική ελευθερία

μας, αντιμαχόμενη τα συναισθηματικά κλισέ της μαζικής κουλτούρας. Θα μπορούσε, όμως, κάποιος εύλογα να διερωτηθεί: Τι δίνει εγκυρότητα σε αυτή την καλλιτεχνική ματιά στον εσωτερικό μας κόσμο; Τι μας εγγυάται ότι οι συναισθηματικές δυνατότητες που διανοίγει το έργο είναι πράγματι δυνατότητες ή ότι το συναίσθημα πράγματι έχει τις διαστάσεις που το καλλιτεχνικό έργο αναδεικνύει; Επιπλέον, δεν είναι δυνατόν οι καλλιτεχνικές 'χαρτογραφήσεις' των συναισθημάτων απλά να δημιουργούν νέα συναισθηματικά στερεότυπα, τα οποία, όπως τα παλιά, μας εγκλωβίζουν σε συγκεκριμένες συναισθηματικές πορείες — μάλιστα, με την καθησυχαστική αυθεντία που τους προσδίδει το κύρος της τέχνης;

Η αντίρρηση αυτή αφορά και τη γνώση της φαινομενολογίας μιας εμπειρίας, για την οποία μιλήσαμε στην προηγούμενη ενότητα· δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η «γνώση» που αποκτούμε δεν προκύπτει από τη δική μας βιωμένη εμπειρία αλλά από ένα προϊόν μυθοπλασίας και δημιουργικής φαντασίας, ενώ, σε κάθε περίπτωση, δεν υπάρχει εγγύηση ότι η οπτική των καλλιτεχνικών δημιουργών δεν χαρακτηρίζεται από μερικότητα, προκατάληψη κ.ο.κ. Όταν λοιπόν, σαν άλλα ανδροειδή Nexus,[102] αφομοιώνουμε τις δημιουργημένες 'αναμνήσεις' που μας προσφέρουν οι αφηγηματικές τέχνες, μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την εγκυρότητα της οπτικής που διανοίγει το καλλιτεχνικό έργο ή για την ανταπόκρισή της στη συνθετότητα της ανθρώπινης κατάστασης; Το ερώτημα αυτό είναι κρίσιμο για την ισχύ των γνωστικιστικών προσεγγίσεων που παρουσιάσαμε.

Ο Hepburn αναγνωρίζει αυτή τη δυνατή αντίρρηση αλλά και τον δυνατό κίνδυνο της στρεβλωτικής επίδρασης της τέχνης στη σκέψη μας. Ο τρόπος αποφυγής αυτού του κινδύνου, κατά τον ίδιο, είναι η έκθεσή μας σε ένα ευρύ φάσμα έργων τέχνης, από διαφορετικά ρεύματα, παραδόσεις αλλά και εποχές· μια τέτοια πλουραλιστική καλλιτεχνική εκπαίδευση θρέφει την κριτική μας ικανότητα και μας προφυλάσσει από τη μερικότητα μιας επιμέρους καλλιτεχνικής οπτικής.

Η σύσταση του Hepburn δεν είναι νέα στην αισθητική θεωρία· στο *«Of The Standard of Taste»* ο David Hume ανέδειξε εμφατικά τη σπουδαιότητα της έκθεσης σε ένα ευρύ (χρονικά, πολιτισμικά, ιδεολογικά) φάσμα έργων για μία έγκυρη κριτική στάση.

[102] Από την ταινία *Blade Runner* (1982) που βασίζεται στο μυθιστόρημα *Do Androids Dream of Electric Sheep?* του Philip K. Dick (1968). Στην ταινία αυτή η Rachel είναι ένα ανδροειδές στο οποίο έχουν δοθεί ψεύτικες αναμνήσεις για να της παρέχουν ένα 'συναισθηματικό μαξιλάρι'.

Κατά τον Hume, αυτό το οποίο θα μας επιτρέψει να καλλιεργήσουμε το γούστο μας, ώστε αυτό να είναι επαρκώς ευαίσθητο και οξυδερκές, είναι η «εξάσκησή» του μέσω της μελέτης και της σύγκρισης πολλών έργων από όλο το φάσμα της τέχνης. Επιχειρώντας μία αναλογία με τα αντιληπτικά όργανα, ο Hume ισχυρίζεται ότι:

> «Η αχλή που πρότερα φαινόταν να περιτυλίγει το αντικείμενο εξανεμίζεται: το όργανο αποκτά μεγαλύτερη τελειότητα στις λειτουργίες του και μπορεί να εκφέρει άποψη, χωρίς τον κίνδυνο του σφάλματος, αναφορικά με την αξία του κάθε έργου.»[103]

Και αλλού:

> «Μόνο εκείνος που είναι εξοικειωμένος με τη σύγκριση διαφορετικών έργων μπορεί να εκτιμά την αξία ενός έργου που τίθεται ενώπιόν του και να το κατατάσσει στη θέση που του αρμόζει ανάμεσα στα προϊόντα της ιδιοφυΐας.»[104]

Ο Hume, ωστόσο, αναγνωρίζει ότι τείνουμε να «επιλέγουμε τον αγαπημένο μας συγγραφέα, όπως επιλέγουμε και τον φίλο μας, με κριτήριο τη συμφωνία πνεύματος και φύσης».[105] Στο ίδιο πνεύμα, ο νεαρός πρωταγωνιστής του *Φύλακα της Σίκαλης* εύχεται, κάθε φορά που τελειώνει ένα βιβλίο που του αρέσει, ο συγγραφέας να ήταν ένας πολύ καλός φίλος με τον οποίο θα μπορούσε να συνομιλήσει οποτεδήποτε το επιθυμούσε.[106] Ίσως έχουμε γενικά την τάση να επιλέγουμε καλλιτεχνικά έργα που εκφράζουν απόψεις και στάσεις που συγγενεύουν με τη δική μας. Αυτό ενέχει τον κίνδυνο να περιορίζουμε τους ορίζοντές μας και να αποφεύγουμε να εκτεθούμε σε ανοίκειες στάσεις, πεποιθήσεις, βιώματα ή τρόπους αντίληψης του κόσμου. Η έκθεσή μας σε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών έργων όχι μόνο είναι προϋπόθεση μιας έγκυρης κριτικής στάσης, όπως επισημαίνει ο Hume, αλλά επιπλέον θα μας επέτρεπε να υπερβούμε παγιωμένους

[103] Hume 1757, παρ. 18.
[104] ό.π., παρ. 20.
[105] ό.π., παρ. 29.
[106] Salinger 1951.

τρόπους αντίληψης και να αναστοχαστούμε τον κόσμο υπό μια διευρυμένη ή/και καλύτερα επεξεργασμένη οπτική.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Στην παρούσα εργασία επιχείρησα μία κριτική πραγμάτευση των σύγχρονων φιλοσοφικών θεωρήσεων υπέρ της γνωσιακής αξίας της τέχνης, εστιάζοντας στις αφηγηματικές τέχνες. Οι γνωστικιστικές αυτές προσεγγίσεις αναπτύσσονται σε αντίστιξη προς τα επιχειρήματα του αντι-γνωστικισμού, όπως αυτά προβάλλονται μέσα από τη θεώρηση του Stolnitz. Τα επιχειρήματα του αντι-γνωστικισμού αφορούν τρεις κυρίως θεματικές. Η πρώτη θεματική αφορά στη φύση της καλλιτεχνικής αλήθειας και, πιο συγκεκριμένα, στην έλλειψη διακριτής μεθόδου μέσω της οποίας η τέχνη παράγει γνώση — γνώση, μάλιστα, που φαίνεται να μην αφορά τον «ευρύ κόσμο» αλλά αποκλειστικά τον μυθοπλαστικό μικρόκοσμο του έργου. Η δεύτερη θεματική αφορά στο ζήτημα της τεκμηρίωσης ή της επιβεβαίωσης των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο, γεγονός που δεν μας επιτρέπει να υιοθετήσουμε ή να σχηματίσουμε δικαιολογημένες πεποιθήσεις. Τέλος, η τρίτη θεματική αφορά στο περιεχόμενο της καλλιτεχνικής αλήθειας, η οποία, όταν την καθολικεύσουμε, εμφανίζεται ως κάτι το κοινότοπο, στο οποίο, εν πάση περιπτώσει, έχουμε πρόσβαση και με άλλους τρόπους.

Σε σχέση με την πρώτη θεματική, προσπάθησα να δείξω ότι η αφηγηματική τέχνη συνεισφέρει στη γνώση —όταν αυτή νοείται ως κατανόηση του εαυτού και του κόσμου— όχι με την προσφορά των τελικών πορισμάτων μίας μεθοδικής μελέτης του κόσμου κατά το πρότυπο της επιστήμης αλλά μέσω της ενεργοποίησης και της κατάλληλης καθοδήγησης της φαντασίας μας. Φιλόσοφοι όπως ο Berys Gaut και ο Matthew Kieran εκφράζουν με πειστικό τρόπο τη θέση ότι η φαντασία είναι ένα απαραίτητο εργαλείο για την παραγωγή κάθε μορφής γνώσης, συμπεριλαμβανομένης και της γνώσης που μπορεί να παράσχει η τέχνη. Για τον σύγχρονο γνωστικισμό, η φαντασία δεν είναι το αντίθετο της πραγματικότητας, αλλά μια λειτουργία που επιτρέπει να άρουμε τους περιορισμούς της ατομικής μας εμπειρίας και οπτικής, επεκτείνοντας με αυτόν τον τρόπο την κατανόησή μας για τον κόσμο, τους ανθρώπους και τις καταστάσεις στις οποίες βρισκόμαστε. Υπό αυτό το πρίσμα, η φαντασιακή εμπλοκή με το έργο δύναται να μας εκθέτει σε άγνωστες μέχρι τώρα θεωρήσεις του κόσμου, να φωτίζει διαστάσεις της εμπειρίας μας που μέχρι τώρα παρέμεναν σκοτεινές και να διευρύνει την κατανόησή μας για διαφορετικές ανθρώπινες καταστάσεις που υπερβαίνουν το πεδίο της προσωπικής

μας εμπειρίας — μάλιστα, με έναν τρόπο που δεν είναι θεωρητικός και απρόσωπος αλλά βιωματικός.

Αναφορικά με την απουσία τεκμηρίωσης των όσων εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο, επιχείρησα να δείξω ότι αυτή δεν απειλεί την γνωσιακή αξία της τέχνης. Αφενός, όπως επισημαίνει ο Noël Carroll στη θεωρία του για τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα, ορισμένοι τρόποι γνωσιακής συμβολής της τέχνης δεν απαιτούν τεκμηρίωση, επειδή δεν προσφέρουν κάποια νέα γνώση. Η καλύτερη κατανόηση των εννοιών που χειριζόμαστε, η καλλιέργεια της αντιληπτικής μας ικανότητας σχετικά με τη σημασία που έχουν διαφορετικές διαστάσεις μίας κατάστασης, καθώς και η βαθύτερη κατανόηση των αποχρώσεων ενός συναισθήματος, είναι μορφές γνωσιακής συμβολής που αφορούν κάτι που είναι ήδη γνώριμο σε έναν βαθμό και το γεγονός αυτό αίρει την ανάγκη προσκόμισης αποδείξεων (τις οποίες απαιτεί, για παράδειγμα, η νέα θεωρητική γνώση). Αφετέρου, αναγνωρίζεται ότι, ως αναγνώστες ή θεατές ενός καλλιτεχνικού έργου, ελέγχουμε οι ίδιοι την αφήγηση με τη βοήθεια της εμπειρίας και της ψυχολογικής γνώσης που ήδη φέρουμε. Η ενεργός συμμετοχή στην οποία μας εμπλέκει το φαντασιακό ενέργημα μάς δίνει σε έναν βαθμό τη δυνατότητα να επικυρώσουμε τη μαρτυρία του καλλιτέχνη και τις στάσεις τις οποίες εκφράζει το έργο.

Ως προς το θέμα της κοινοτοπίας της καλλιτεχνικής αλήθειας, προσπάθησα, στηριζόμενος στη σύγχρονη γνωσιοθεωρία, να δείξω ότι η έννοια της αλήθειας και της γνώσης που χρησιμοποιούν οι αντι-γνωστικιστές είναι πολύ συγκεκριμένη και περιοριστική. Πρόκειται για μία προτασιακή μορφή γνώσης («γνωρίζω ότι…»), η οποία συνίσταται σε μία θεωρητική και απρόσωπα ατενιστική σύλληψη του πώς έχουν τα πράγματα στον κόσμο, σύμφωνα με το παράδειγμα της ουδέτερης επιστήμης. Ωστόσο, εάν σταματήσουμε να αναζητούμε μία τέτοια μορφή γνώσης στην τέχνη, τότε η καλλιτεχνική αλήθεια παύει να φαίνεται κοινότοπη. Υπάρχουν και άλλες, αξιόλογες μορφές γνώσης ή κατανόησης, όπως επίσης υπάρχουν και νοητικές διαδικασίες που έχουν γνωσιακή αξία. Συγκεκριμένα, προσπάθησα να αναδείξω τη συμβολή της τέχνης σε μορφές κατανόησης με ηθικό περιεχόμενο. Η τέχνη έχει τη δυνατότητα να ενεργοποιήσει την ενσυναίσθησή μας αλλά και να την καθοδηγήσει με τέτοιο τρόπο ώστε να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε μορφές εμπειρίας —οικείες ή ξένες— που έχουν βαρύτητα για μία επαρκώς ευαίσθητη ηθική αξιολογική κρίση. Μία τέτοια

καλλιέργεια της ηθικής μας αντιληπτικότητας μπορεί να μας οδηγήσει σε μία κριτική επεξεργασία των ηθικών εννοιολογικών μας σχημάτων.

Η γνωσιακή αξία της τέχνης, όμως, δεν εξαντλείται στις παραπάνω μορφές γνωσιακής συμβολής. Όπως υποστηρίζουν οι Ronald Hepburn και Laszlo Katjar, η τέχνη μπορεί να συμβάλει με ουσιαστικό τρόπο στη συναισθηματική μας εκπαίδευση και τη φαινομενολογική γνώση. Τα έργα τέχνης μπορούν να μας οδηγήσουν σε μία καλύτερη κατανόηση της συναισθηματικής μας ζωής, βοηθώντας μας έτσι να διαχειριστούμε καλύτερα τα σύνθετα και, συχνά, δύσκολα συναισθήματα που βιώνουμε, όπως επίσης και να κατανοήσουμε ποιες δυνατότητες αντίδρασης διανοίγονται ενώπιον μας. Η βαθύτερη αυτή κατανόηση, καθώς και η δυνατότητα της τέχνης να μας κάνει να αντιληφθούμε τις διαφορετικές πορείες που δύνανται να έχουν τα συναισθήματα μας, μπορούν να μας βοηθήσουν να πραγματώσουμε τη συναισθηματική ελευθερία μας, απαλλάσσοντάς μας από την τυραννία των συναισθηματικών κλισέ της μαζικής κουλτούρας. Όσον αφορά τη φαινομενολογική γνωσιακή συμβολή της τέχνης, όλοι όσοι έχουν έρθει σε επαφή με έργα τέχνης γνωρίζουν ότι αυτά μπορούν να μεταδώσουν το υποκειμενικό βίωμα ή το πώς είναι να βρίσκεται κανείς σε μία ορισμένη ενσυνείδητη κατάσταση. Έχει λοιπόν η τέχνη τη δύναμη να επεκτείνει τα όρια της εμπειρίας μας, επιτρέποντάς μας να κατανοήσουμε, μέσα από μία προσομοιωμένη οπτική πρώτου προσώπου, όσα μέχρι τώρα ίσως γνωρίζαμε μόνο θεωρητικά. Αυτή η επαυξημένη κατανόηση ανθρώπινων εμπειριών και ψυχολογικών δυνατοτήτων μπορεί, με τη σειρά της, να ανακατευθύνει τη συμπεριφορά μας και την κρίση μας.

Εν κατακλείδι, επιχείρησα να κάνω σαφές ότι η τέχνη δύναται να έχει γνωσιακή αξία, αν και όχι με τον τρόπο που, ενδεχομένως, θα επιθυμούσε ο Stolnitz. Οι γνωσιακοί όροι που είναι αίτημα των αντι-γνωστικιστών —όπως η ύπαρξη διακριτής καλλιτεχνικής μεθόδου, η δυνατότητα τεκμηρίωσης ή επιβεβαίωσης των στάσεων που εκφράζει το καλλιτεχνικό έργο και η μετάδοση καθαρά θεωρητικής, προτασιακής γνώσης— δεν πληρούνται απαραιτήτως στη περίπτωση της τέχνης. Όμως, οι προσωπικές ή υποκειμενικές μορφές κατανόησης που προάγει η τέχνη έχουν και αυτές τη θέση τους στο ευρύ πεδίο της ανθρώπινης γνώσης. Αν τις απορρίψουμε, το μόνο που θα καταφέρουμε είναι να καταλήξουμε σε μία ανακριβή σύλληψη της γνώσης, καθώς επίσης και σε μία διαστρεβλωτική κατανόηση του τι χρειάζεται προκειμένου να πλοηγηθούμε

επιτυχώς στον κόσμο. Η καθαρά θεωρητική ή επιστημονική γνώση έχει φυσικά τεράστια αξία για την τεχνική πρόοδο, την ορθολογική δόμηση του κράτους, τη σύνταξη δίκαιων νόμων κ.ο.κ., ωστόσο δεν είναι αυτή που θα μας δείξει πώς να ανταποκριθούμε επιτυχώς στις σύνθετες προκλήσεις που θέτει η ζωή σε σχέση με τον ίδιο μας τον εαυτό ή κατά την επαφή μας με τον συνάνθρωπο ή τον κόσμο. Όταν λυγίζουμε κάτω από το βάρος δύσκολων συναισθημάτων, όταν οι αξίες μας συγκρούονται μεταξύ τους ή με εκείνες των οικείων προσώπων μας και δεν γνωρίζουμε πώς θα πρέπει να ορίσουμε τον «Βορρά» της ηθικής μας πυξίδας, σε όλες αυτές και σε πολλές άλλες δύσκολες περιστάσεις η κατάλληλη αντιμετώπιση των πραγμάτων απαιτεί από το υποκείμενο:

1. Να έχει καλλιεργήσει την αντιληπτικότητά του, έτσι ώστε να μπορεί να εστιάζει την προσοχή του στα χαρακτηριστικά εκείνα της εκάστοτε περίστασης που έχουν βαρύνουσα σημασία.
2. Να έχει επεξεργαστεί κατάλληλα το σύστημα των εννοιών του, ώστε να έχει τη δυνατότητα να κατηγοριοποιεί τα πράγματα με τον σωστό τρόπο.
3. Να κατανοεί βιωματικά τις συνέπειες των διαφορετικών περιστάσεων στα ανθρώπινα υποκείμενα.
4. Να κατανοεί τη δυνατή πορεία των συναισθημάτων και τις δυνατότητες αντίδρασης που διανοίγονται μπροστά του, ώστε να μην είναι παθητικός αποδέκτης αλλά ενεργός φορέας δράσης.

Η τέχνη, καλλιεργώντας τις έννοιες μας, εκπαιδεύοντας το συναίσθημά μας και επεκτείνοντας τη βιωματική κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας, μάς προσφέρει τα γνωστικά εργαλεία και τη διευρυμένη οπτική που χρειαζόμαστε για να αντιμετωπίσουμε με επιτυχία τις σύνθετες προκλήσεις της ζωής. Οι παραπάνω μορφές γνωσιακής συμβολής, λοιπόν, ενώ δεν εμπίπτουν στην κατηγορία της θεωρητικής γνώσης, είναι κάθε άλλο παρά γνωσιακά ασήμαντες· αφορούν την ανθρώπινη κατάσταση και, ως εκ τούτου, έχουν τη μέγιστη αξία για τον άνθρωπο.

Τα παραπάνω συμπεράσματα αντικατοπτρίζουν ένα μέρος του φιλοσοφικού διαλόγου για τη γνωσιακή αξία της τέχνης. Ο διάλογος αυτός οπωσδήποτε θα συνεχίσει να αναπτύσσεται, καθώς όλο και περισσότερες παράμετροι του επιστημολογικού αυτού ζητήματος γίνονται ή θα πρέπει να γίνουν αντικείμενο εστιασμένης μελέτης και έρευνας. Η ολοκληρωμένη πραγμάτευση της γνωσιακής αξίας της τέχνης απαιτεί, για παράδειγμα,

τη μεθοδική πραγμάτευση των ακόλουθων ζητημάτων: Είναι δυνατόν η τέχνη να *υπονομεύει* τη γνώση μας σε συγκεκριμένες περιπτώσεις ή με ορισμένους τρόπους — για παράδειγμα, δημιουργώντας εσφαλμένες πεποιθήσεις ή δημιουργώντας την ψευδαίσθηση φαινομενολογικής γνώσης; Ποιος είναι ο ρόλος της στοχαστικής μετα-ζωής των μυθιστορημάτων; Είναι μήπως οι θεματικές προτάσεις της λογοτεχνίας ένα είδος «ζωντανών υποθέσεων»[107] που περιμένουν εμάς να τις επιβεβαιώσουμε; Υπάρχουν τρόποι ανάγνωσης που είναι προϊόντα πολιτισμικής εκπαίδευσης; Ή ακόμη, μπορούν τα έργα τέχνης να προσδώσουν γνώση για την κοινωνία ή τον πολιτισμό που τα παρήγαγε; Τέλος, θα μπορούσε να συνεισφέρει ουσιαστικά η εμπειρική έρευνα και η νευροεπιστήμη στον προσδιορισμό της γνωσιακής συμβολής της τέχνης, επιβεβαιώνοντας, για παράδειγμα, τη δυνατότητά της να καλλιεργεί τις γνωσιακές μας ικανότητες; Τα ερωτήματα αυτά (που, ασφαλώς, είναι μόνο ενδεικτικά) αναδεικνύουν τη συνθετότητα του ζητήματος που πραγματεύθηκα σε αυτή την εργασία αλλά και το γόνιμο έδαφος περαιτέρω φιλοσοφικής μελέτης του. Αν και δεν δίνει απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα, ευελπιστώ ότι η εργασία μου έχει καταφέρει να αναδείξει τουλάχιστον τη σπουδαιότητα του ζητήματος για τη φιλοσοφία της τέχνης.

[107] Kivy 1997.

Βιβλιογραφία

Αριστοτέλης. *Ποιητική*, μτφρ. Δ. Λυπουρλής. Αθήνα: Ζήτρος (2008).

Σοφοκλής. *Οιδίπους Τύραννος*, μτφρ. Φ. Πολίτης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας (1936).

Beardsley, M. 1989. *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ και Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.

----------. 1981. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Ιντιανάπολις και Κέιμπριτζ: Hackett Publishing.

Carroll, N. 2001. *Beyond Aesthetics*: *Philosophical Essays*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

----------. 2002. «The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60(1): 3-26.

Casey, J. 1966. *The Language of Criticism*. Λονδίνο: Methuen.

Conee, E. 1994. «Phenomenal knowledge». *Australasian Journal of Philosophy* 72(2): 136-150.

Danto, A. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

Diffey, T. 1997. «What Can we Learn From Art?». Στο S. Davies (επιμ.), *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*. Πενσυλβάνια: Pennsylvania University Press, 26-33.

Elgin, C. 1993. «Understanding: Art and Science». *Synthese* 95(1): 13-28.

----------. 2002. «Art in the Advancement of Understanding». *American Philosophical Quarterly* 39(1): 1–12.

----------. 2007. «Understanding and the Facts». *Philosophical Studies* 132(1): 33-42.

Forster, E. M. 1951. *Two Cheers for Democracy*. Λονδίνο: Edwin Arnold.

Gaut, B. 2006. «Art and Cognition». Στο M. Kieran (επιμ.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Οξφόρδη: Blackwell Publishing, 115-126.

Gendler T. 2000. *Thought Experiment: On the Powers and Limits of the Imaginary Cases*. Νέα Υόρκη: Garland.

Goodman, N. 1978. *Ways of Worldmaking*. Ινδιανάπολη: Hackett Publishing.

Goodman, N. & C. Elgin. 1988. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Λονδίνο: Routledge.

Hare, R. 1963. *Freedom and Reason*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Hepburn, R. 1980. «Arts and the Education of Feeling and Emotion». *Higher Education Quarterly* 35(1): 110-129.

Howell, R. 2007. «The Knowledge Argument and Objectivity». *Philosophical Studies* 135(2): 145-177.

Hume, D. 1757. *Four Dissertations*. Λονδίνο: Millar.

Jackson, F. 1986. «What Mary Didn't Know». *The Journal of Philosophy* 83(5): 291-295.

John E. 1998. «Reading Fiction and Conceptual Knowledge: Philosophical Thought in Literary Context». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56(4): 331-348.

Kajtár, L. 2015. «What Mary Didn't Read: On Literary Narratives and Knowledge». *Ratio* 29(3): 327-343.

Kieran, M. «Art, Imagination, and the Cultivation of Morals». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54(4): 337-351.

Kivy, P. 1997. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

Kundera, M. 1984. *The Unbearable Lightness of Being*, μτφρ. M. Heim. Νέα Υόρκη: Harper et Row.

Lawless, E. 2001. *Women Escaping Violence: Empowerment through Narrative*. Κολούμπια και Λονδίνο: University of Missouri Press.

Lewis, D. 1983. «Mad Pain and Martian Pain». Στο D. Lewis (επιμ.), *Philosophical Papers*, 1. Οξφόρδη: Oxford University Press.

----------. 1990. «What Experience Teaches». Στο W. Lycan (επιμ.), *Mind and Cognition: a Reader*. Οξφόρδη: Blackwell, 499-519.

McCarthy, C. 2006. *The Road*. Νέα Υόρκη: Vintage Books.

Mikkonnen, J. 2015. «On Studying the Cognitive Value of Literature». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73(3): 273-282.

Murdoch, I. 1970. *The Sovereignty of Good*. Λονδίνο: Routledge.

New, C. 1999. *Philosophy of Literature: An Introduction*. Λονδίνο: Routledge.

Nussbaum, M. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Poole, A. 1987. *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example.* Νέα Υόρκη: Blackwell.

Robinson, J. 1995. «L' Education Sentimentale». *Australasian Journal of Philosophy* 73(2): 212-226.

Salinger, J. 1951. *The Catcher in the Rye*. Βοστώνη: Little, Brown and Company.

Sorensen, R. 1992. *Thought Experiments*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Stolnitz, J. 1992. «On the Cognitive Triviality of Art». *British Journal of Aesthetics* 32(3): 191-200.

Stroud, S. 2008. «Simulation, Subjective Knowledge, and the Cognitive Value of Literary Narrative». *Journal of Aesthetic Education* 42(3): 19-41.

Walsh, D. «The Cognitive Content of Art». *Philosophical Review* 52(5): 433-451.

Walton, K. 1997. «Spelunking, Simulation, and Slime: on Being Moved by Fiction». Στο: M. Hjort & S. Laver (επιμ.). *Emotion and the Arts*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 37-39.