

I

Εισαγωγή: Προσανατολισμός των κριτικών θεωριών

Μπόσγουελ: Και τι είναι, κύριε, η ποίηση;
Τζόνσον: Κύριέ μου, είναι πολύ πιο εύκολο να σας πω τι δεν είναι. Όλοι ξέρουμε τι είναι το φως, αλλά δεν είναι καθόλου εύκολο να πούμε τι είναι.

Πεπαιδευμένου γαρ εστίν επί τοσούτον τ' ακριβές επιζητείν καθ' έκαστον γένος, εφ' όσον η του πράγματος φύσις επιδέχεται.

[Διότι χαρακτηριστικό του πεπαιδευμένου ανθρώπου είναι να επιζητεί την ακρίβεια σε κάθε τάξη πραγμάτων που εξετάζει – κατά το μέτρο που το επιτρέπει η φύση του πράγματος.]

Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, Α' 1.094β

Η διατύπωση και η λύση προβλημάτων αισθητικής από την άποψη των σχέσεων τέχνης και καλλιτέχνη μάλλον, παρά τέχνης και φύσης ή τέχνης και ακροατηρίου ή εσωτερικών απαιτήσεων του ίδιου του καλλιτεχνικού έργου, υπήρξε χαρα-

κτηριστική τάση της νεότερης κριτικής μέχρι πριν από πολλές δεκαετίες (και συνεχίζει να είναι η τάση πολλών, της πλειονότητας ίσως των σημερινών κριτικών). Αυτή η προσέγγιση έχει μικρή ιστορία, αν συγκριθεί με τους είκοσι πέντε αιώνες δυτικής καλλιτεχνικής θεωρίας: εμφανίστηκε ως ευρεία θεωρητική αντίληψη, την οποία συμερίζονταν πολλοί κριτικοί, εδώ και μόλις εκατόν πενήντα χρόνια. Πρόθεση αυτού του βιβλίου είναι να καταγράψει το χρονικό της εξέλιξης και το θρίαμβο (στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα) αυτής της πολύτροπης, ριζικής μετατόπισης του αισθητικού ενδιαφέροντος προς τον καλλιτέχνη, και να περιγράψει τις κύριες εναλλακτικές θεωρίες τις οποίες αυτή η προσέγγιση είχε να ανταγωνιστεί. Ιδιαίτερα θα ασχοληθώ με τις σοβαρές επιπτώσεις που είχαν αυτές οι νέες κριτικές θέσεις στον προσδιορισμό, την ανάλυση, την εκτίμηση και τη συγγραφή της ποίησης.

Η αισθητική θεωρία παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα για τον ιστορικό. Νεότεροι θεωρητικοί της τέχνης δεν έχουν διστάσει να ομολογήσουν ότι πολλά, αν όχι όλα όσα έχουν ειπωθεί από τους προκατόχους τους, είναι αόριστα, συγκεχυμένα, φαντασιώδη. «Ό,τι ειπώθηκε στο όνομα της φιλοσοφίας της τέχνης» φαίνεται πως είναι για τον Σανταγιάνα «φληναφήματα». Ο Ντ. Γ. Πραλ, που έγραψε δυο εξαιρετικά βιβλία για το θέμα, παρατήρησε ότι η παραδοσιακή αισθητική θεωρία «είναι στην πραγματικότητα μια ψευδο-επιστήμη ή μια ψευδο-φιλοσοφία».

Το θεματικό της υλικό είναι τόσο αόριστο και απατηλό όσο και το υλικό των ονείρων. Η μέθοδός της δεν είναι ορθολογική ούτε επιστημονική, ούτε καν ευθέως εμπειρική [...] Δεν έχει εφαρμογές για να ελεγχθεί, ούτε μια καθιερωμένη ορολογία για να καταστεί έστω μια καθαρή και τίμια συναγωγή προκα-

ταλήψεων ή ένα ολοκληρωμένο και επαρκές σύστημα προτιμήσεων. Είναι άχρηστη και στον δημιουργικό καλλιτέχνη και στον ερασιτέχνη.¹

Και ο Ι. Α. Ρίτσαρντς, στις *Αρχές της λογοτεχνικής κριτικής*, τιτλοφόρησε το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του «Το χάος των κριτικών θεωριών» και δικαιολόγησε το χαρακτηρισμό παραθέτοντας, ως «κορυφαίες στιγμές της κριτικής θεωρίας», πάνω από είκοσι αντικρουόμενες απόψεις περί τέχνης, από τον Αριστοτέλη μέχρι σήμερα.² Με την αισιοδοξία της νεότητας, ο Ρίτσαρντς επεχείρησε να θεμελιώσει τη λογοτεχνική αξιολόγηση στην επιστήμη της ψυχολογίας.

Είναι γεγονός ότι η πορεία της αισθητικής θεωρίας φανερώνει στον μέγιστο βαθμό τη ρητορική και τις έριδες που φαίνεται να συνοδεύουν πάντα τον ανθρώπινο λόγο, όταν το προς συζήτηση θέμα είναι μεγάλο και σπουδαίο. Αλλά η ιδιαίτερη έλλειψη ανοχής που δείχνουμε στην ετερογένεια και το χάος που παρουσιάζουν οι φιλοσοφίες της τέχνης οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην απαίτηση που έχουμε από την κριτική να κάνει κάτι που δεν μπορεί να το επιτύχει, παρά μόνο αν αγνοήσει και θυσιάσει πολλές από τις αυθεντικές της δυνάμεις. Πρέπει να συνειδητοποιήσουμε (με ό,τι αυτό συνεπάγεται) ότι η κριτική δεν είναι μια φυσική ή έστω μια ψυχολογική επιστήμη. Κάθε καλή αισθητική θεωρία ανατρέχει πάντα σε

1. *Philosophies of Beauty*, επιμ. E. F. Carritt (Οξφόρδη 1931), σ. ix.

2. L. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Λονδίνο⁵ 1934), σσ. 6-7. Αργότερα, ο Ρίτσαρντς θα εστιάσει αλλού το ενδιαφέρον του. Βλ. ενδεικτικά: «Η "Σημασιολογία", που άρχισε τη σταδιοδρομία της ανακαλύπτοντας παντού ασυναρτησίες, μπορεί κάλλιστα να καταλήξει σε τεχνική διεύρυνση της αντίληψης» (*Modern Language Notes*, LX, 1945, σ. 350).

πραγματικά δεδομένα στοιχεία – είναι, δηλαδή, εμπειρική στη μεθοδολογία της. Σκοπός της, ωστόσο, δεν είναι να καθορίσει συσχετισμούς μεταξύ των στοιχείων που θα μας επιτρέψουν να προβλέψουμε το μέλλον διά αναγωγής στο παρελθόν, αλλά να καθορίσει αρχές που θα μας βοηθήσουν να τεκμηριώσουμε και να αποσαφηνίσουμε την ερμηνεία και την αποτίμηση αυτών των δεδομένων αισθητικών στοιχείων. Καθώς θα δούμε, τα στοιχεία αυτά έχουν την περίεργη και επίμεμπτη, από επιστημονική άποψη, ιδιότητα να επηρεάζονται (και να μεταβάλλονται) από τις ίδιες τις αρχές που τα επικαλούνται για να αποκτήσουν ισχύ. Και δεδομένου ότι πολλές κρίσεις που αφορούν πραγματικά στοιχεία είναι εν μέρει μόνο συναφείς με τη θεωρία στο πλαίσιο της οποίας διατυπώνονται, δεν είναι αληθείς με την αυστηρά επιστημονική έννοια, δεν είναι επαληθεύσιμες από οποιονδήποτε νοήμονα άνθρωπο, ανεξαρτήτως της προσωπικής του άποψης. Ως εκ τούτου, δεν υπάρχει ελπίδα να υπάρξει στην κριτική η βασική εκείνη ομοφωνία που έχουμε μάθει να αναμένουμε στις θετικές επιστήμες.

Ωστόσο, μια καλή κριτική θεωρία έχει τη δική της εγκυρότητα. Το κριτήριο δεν είναι η επιστημονική επαληθευσιμότητα των συγκεκριμένων προτάσεών της, αλλά το εύρος, η ακρίβεια και η συνοχή των διορατικών της συλλήψεων ως προς συγκεκριμένα καλλιτεχνήματα, και η επάρκεια με την οποία ερμηνεύει τα διάφορα είδη τέχνης. Με το κριτήριο αυτό μπορεί, βέβαια, να δειχθεί ότι είναι έγκυρες πολλές και ποικίλες θεωρίες και ότι όλες, με τον δικό της η καθεμιά τρόπο, παρουσιάζουν συνοχή, είναι εφαρμόσιμες και σχετικά επαρκείς για να ερμηνεύσουν τα αισθητικά φαινόμενα. Αυτή η ποικιλία δεν πρέπει να μας στενοχωρεί. Η επισκόπηση της ιστορίας της κριτικής μάς αποκαλύπτει το μεγάλο χρέος που οφείλουμε στην ποικιλομορφία της κριτικής του παρελθόντος. Αντίθετα

με την απαισιόδοξη εκτίμηση του Πραλ, κρίνουμε ότι οι θεωρίες αυτές δεν υπήρξαν μάταιες, αλλά, ως βάσιμες υποθέσεις που αφορούν την ύλη, το σκοπό και τις εσωτερικές συναρτήσεις του έργου τέχνης, έχουν συμβάλει ουσιαστικά στην ανάπτυξη και τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Μπορεί να δειχθεί ότι ακόμη και μια αυστηρή αισθητική φιλοσοφία, όπως του Καντ, έχει επηρεάσει το έργο ποιητών. Στη νεότερη εποχή, οι νέες κατευθύνσεις στη λογοτεχνία συνοδεύτηκαν σχεδόν πάντα από νέα κριτικά προτάγματα, οι ανεπάρκειες των οποίων συνέβαλαν συχνά στο σχηματισμό των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των συναφών λογοτεχνικών έργων. Αν οι κριτικοί μας δεν είχαν τόσο έντονες διαφοonίες, η καλλιτεχνική μας κληρονομιά θα ήταν αναμφίβολα λιγότερο πλούσια και ποικίλη. Ακόμη, το γεγονός ότι μια καλώς θεμελιωμένη κριτική θεωρία μεταβάλλει μέχρις ενός βαθμού τις αισθητικές αντιλήψεις που φιλοδοξεί να αποκαλύψει, είναι χρήσιμη στον ερασιτέχνη, γιατί μπορεί να τον ευαισθητοποιήσει σε πλευρές ενός έργου τις οποίες άλλες θεωρίες, με διαφορετική προσέγγιση και διαφορετικές διακρίσεις, έχουν καταστατικά αγνοήσει ή έχουν υποβαθμίσει ή αποσιωπήσει.

Ωστόσο, η ποικιλία των αισθητικών θεωριών δυσχεραίνει το έργο του ιστορικού. Δεν είναι μόνο ότι οι απαντήσεις σε ερωτήματα του είδους «Τι είναι τέχνη» ή «Τι είναι ποίηση» διαφέρουν. Είναι γεγονός ότι πολλές καλλιτεχνικές θεωρίες δεν μπορούν καν να αντιπαραβληθούν, διότι δεν έχουν κοινή βάση πάνω στην οποία να συναντηθούν και να αντιπαρατεθούν. Είναι ασύμμετρες, διότι έχουν διατυπωθεί με διαφορετικούς όρους, ή με τους ίδιους όρους αλλά διαφορετική σημασιολόγηση, ή ακόμη επειδή αποτελούν αναπόσπαστο μέρος ευρύτερων θεωρητικών συστημάτων που βασίζονται σε διαφορετικές προϋποθέσεις και προσεγγίσεις, με αποτέλεσμα να

είναι εξαιρετικά δύσκολο να εξακριβώσουμε πού συμφωνούν, πού διαφωνούν ή, ακόμη, ποια είναι τα υπό συζήτηση θέματα.

Πρώτη μας μέριμνα, λοιπόν, είναι να βρούμε ένα πλαίσιο αναφοράς, απλό ώστε να είναι εύχρηστο, αλλά και αρκετά εύκαμπτο ώστε, χωρίς να υπεραπλουστεύει και να προδίδει τις διάφορες καλλιτεχνικές θεωρίες, να μπορεί να συμπεριλάβει όσο το δυνατόν περισσότερες από αυτές «μεταφράζοντάς» τες σε μία κοινή γλώσσα. Πολλοί συγγραφείς που είχαν την τόλμη να αναλάβουν το έργο της ιστορίας των αισθητικών θεωριών, το πέτυχαν μεταφράζοντας σιωπηρά τους βασικούς όρους όλων των θεωριών στο δικό τους φιλοσοφικό λεξιλόγιο. Ωστόσο, αυτή η μέθοδος αδικεί τις διάφορες θεωρίες, γιατί παραμορφώνει το περιεχόμενό τους και πολλαπλασιάζει αντί να ξεδιαλύνει τις ασάφειες. Καλύτερο είναι να υιοθετηθεί ένα αναλυτικό σχήμα το οποίο, αποφεύγοντας να επιβάλει τη δική του φιλοσοφία, θα αξιοποιεί τις θεμελιώδεις εκείνες διακρίσεις που είναι κοινές σε όσο το δυνατόν περισσότερες θεωρίες. Το σχήμα αυτό θα πρέπει να χρησιμοποιείται με περισκεψη, και ο μελετητής να είναι έτοιμος πάντα να εισαγάγει περαιτέρω διακρίσεις, όσες κρίνονται κάθε φορά αναγκαίες.

1. Μερικές συντεταγμένες της κριτικής του καλλιτεχνικού έργου

Τέσσερα στοιχεία που αφορούν εν γένει το καλλιτεχνικό έργο διακρίνονται και προβάλλονται, με τον ένα ή τον άλλο (συνώνυμο) όρο, σε όλες σχεδόν τις θεωρίες που φιλοδοξούν να δώσουν μια συνολική ερμηνεία. Πρώτον, υπάρχει το *έργο*, το ίδιο το καλλιτεχνικό προϊόν. Και δεδομένου ότι το προϊόν αυτό είναι ανθρώπινο, κατασκευάσμα του ανθρώπου, το δεύτερο κοι-

νό στοιχείο είναι ο τεχνίτης, ο *καλλιτέχνης*. Τρίτον, το έργο θεωρείται ότι έχει ένα θέμα το οποίο, άμεσα ή έμμεσα, αντλείται από την τάξη των υπαρχόντων πραγμάτων – αναφέρεται σε κάτι ή δηλοϊ ή απεικονίζει κάτι το οποίο είτε είναι αντικειμενικά υπαρκτό, είτε έχει κάποια σχέση με μια αντικειμενική τάξη πραγμάτων. Αυτό το τρίτο στοιχείο, θεωρούμενο ότι περιλαμβάνει είτε ανθρώπους και πράξεις, είτε ιδέες και αισθήματα, είτε υλικά πράγματα και συμβάντα, είτε υπεραισθητές ουσίες, έχει οριστεί με τον γενικής χρήσης όρο «φύση». Αλλά καλύτερα ως χρησιμοποιήσουμε τον πιο ουδέτερο και ευρύτερο όρο *κόσμος*. Τελευταίο στοιχείο είναι το *ακροατήριο*: οι ακροατές, θεατές ή αναγνώστες στους οποίους απευθύνεται το έργο ή το οποίο, εν πάση περιπτώσει, υποπίπτει στην αντίληψή τους.

Σε αυτό το πλαίσιο καλλιτέχνη/έργου/κόσμου/ακροατηρίου θα παρουσιάσω για σύγκριση διάφορες θεωρίες. Για να δειχθεί πόσο τεχνητή είναι αυτή η διάταξη και ταυτόχρονα να διευκολυνθεί η κατανόηση των αναλύσεων που ακολουθούν, ως εγγράψουμε αυτές τις συντεταγμένες σε ένα πρόχειρο σχήμα. Αρκεί ένα τρίγωνο, με το καλλιτεχνικό έργο –το πράγμα που θα ερμηνευτεί– στο κέντρο:



Μολονότι κάθε επαρκής θεωρία λαμβάνει υπόψη και τα τέσσερα στοιχεία, σχεδόν όλες οι θεωρίες, καθώς θα δούμε, παρουσιάζουν έναν σαφή προσανατολισμό προς ένα εξ αυτών. Με άλλα λόγια, ο κριτικός έχει την τάση να αντλεί από έναν

μόνο από αυτούς τους όρους τις βασικές εννοιολογικές του κατηγορίες για να ορίσει, να κατατάξει και να αναλύσει το καλλιτεχνικό έργο, καθώς και τα μείζονα κριτήρια αξιολόγησής του. Ως εκ τούτου, με την εφαρμογή αυτού του αναλυτικού σχήματος θα ταξινομηθούν οι απόπειρες που έχουν γίνει για να ερμηνευτούν ο χαρακτήρας και η αξία ενός καλλιτεχνικού έργου σε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες. Οι τρεις θα ερμηνεύσουν το καλλιτεχνικό έργο στη σχέση του με κάτι άλλο: τον κόσμο, το ακροατήριο ή τον καλλιτέχνη. Η τέταρτη θα ερμηνεύσει το έργο εξετάζοντάς το καθαυτό, ως αυτόνομη οντότητα, της οποίας η σημασία και η αξία δεν προσδιορίζονται από άλλους εξωτερικούς παράγοντες.

Ωστόσο, η εξακρίβωση του μείζονος προσανατολισμού μιας κριτικής θεωρίας είναι η αρχή μόνο μιας επαρκούς ανάλυσης. Καταρχάς, αυτές οι τέσσερις συντεταγμένες είναι μεγάθη μεταβλητά, όχι σταθερά. Η σημασία τους μεταβάλλεται ανάλογα με τη θεωρία στην οποία εμφανίζονται. Πάρτε για παράδειγμα αυτό που ονομάσαμε *κόσμος*. Στη μία θεωρία, οι μορφές ή όψεις της φύσης, τις οποίες λέγεται ότι μιμείται (ή προτρέπει να μιμηθεί) ένας καλλιτέχνης, μπορεί να είναι ατομικές μορφές ή είδη, μπορεί να είναι μόνο οι ωραίες ή ηθικές όψεις του κόσμου, ή οποιαδήποτε όψη αδιακρίτως. Μπορεί να υποστηριχτεί ότι ο κόσμος του καλλιτέχνη είναι ο κόσμος της φαντασιακής διαίσθησης ή της κοινής λογικής ή της φυσικής επιστήμης. Και ο κόσμος αυτός μπορεί να θεωρηθεί ότι περιλαμβάνει, ή δεν περιλαμβάνει, θεούς και μάγισσες και χίμαιρες και πλατωνικές ιδέες. Κατά συνέπεια, οι θεωρίες που εκχωρούν στον αναπαριστώμενο κόσμο τον πρωταρχικό έλεγχο του γνήσιου καλλιτεχνικού έργου ποικίλλουν. Μπορεί να εισηγηθούν τον πιο ασυμβίβαστο ρεαλισμό ή τον πιο ακραίο ιδεαλισμό. Καθώς θα δούμε ότι και οι άλλοι όροι ποι-

κίλλουν, κατά το νόημά τους ή τη χρήση τους, ανάλογα με την κριτική θεωρία στην οποία εμφανίζονται, τη συλλογιστική μέθοδο που χρησιμοποιεί ο μελετητής, και τη ρητή ή λανθάνουσα «κοσμοθεωρία» της οποίας, αυτές οι κριτικές θεωρίες, αποτελούν αναπόσπαστο μέρος.

Θα ήταν δυνατόν, φυσικά, να επινοηθούν πολυπλοκότερες μέθοδοι ανάλυσης με τις οποίες θα επιτυγχάναμε λεπτότερες διακρίσεις, ακόμη και στο στάδιο μιας προκαταρκτικής ταξινόμησης.³ Ωστόσο, αυξάνοντας τις ειδοποιούς διαφορές, συλλαμβάνουμε ευκολότερα τις ετερότητες, αλλά αντιμετωπίζουμε δυσκολίες όταν επιχειρούμε να κάνουμε ευρείες αρχικές γενικεύσεις. Δεδομένου ότι η μελέτη μας αφορά την ιστορία των κριτικών θεωριών, το σχήμα που προτείνω έχει το πλεονέκτημα ότι θα μας βοηθήσει να αναδείξουμε το βασικό εκείνο χαρακτηριστικό που είναι κοινό στις περισσότερες θεωρίες των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα: τη συνεχή και επίμονη προσφυγή στον ποιητή για να ερμηνευτούν ο χαρακτήρας και τα κριτήρια της ποίησης. Τα τελευταία χρόνια οι κριτικοί έχουν μάθει να μιλάνε για «ρομαντισμούς» – στον πληθυντικό –, αλλά από τη δική μας σκοπιά υπάρχει μία μόνο σαφώς ρομαντική κριτική θεωρία, όσο και αν αποτελεί ενότητα μέσα στην ποικιλία.

2. Μιμητικές θεωρίες

Ο μιμητικός προσανατολισμός – η ερμηνεία της τέχνης ως απομίμησης όψεων του κόσμου – υπήρξε πιθανότατα η πιο

3. Για μια περίτεχνη ανάλυση των ποικίλων κριτικών θεωριών, βλ. Richard McKeon, «Philosophic Bases of Art and Criticism», *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, επιμ. R. S. Crane (The University of Chicago Press, Σικάγο 1952).

πρωτόγονη αισθητική θεωρία. Η μίμηση όμως, όταν εμφανίζεται καταγραμμένη για πρώτη φορά στους πλατωνικούς διαλόγους, δεν είναι έννοια απλή. Ο Σωκράτης ισχυρίζεται ότι οι τέχνες της ζωγραφικής, της ποίησης, της μουσικής, του χορού και της γλυπτικής είναι όλες μιμήσεις.⁴ Ο όρος *μίμηση* είναι όρος συσχετικός, υποθέτει δύο στοιχεία και κάποια αμοιβαία αντιστοιχία. Ωστόσο, μολονότι σε πολλές μεταγενέστερες θεωρίες τα πάντα περιλαμβάνονται σε δύο κατηγορίες –του αντικειμένου της μίμησης και της μίμησης–, ο φιλόσοφος των πλατωνικών διαλόγων χρησιμοποιεί τρεις κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τις αιώνιες και αμετάβλητες Ιδέες. Η δεύτερη, που αντανακλά την πρώτη, εμπεριέχει τον κόσμο των αισθήσεων, τον φυσικό ή πεποιημένο κόσμο. Και η τρίτη κατηγορία, που με τη σειρά της αντανακλά τη δεύτερη, περιλαμβάνει σκιές, εικόνες που σχηματίζονται στο νερό και στους καθρέφτες, και τις καλές τέχνες.

Γύρω από αυτή την τριμερή κατιούσα διάταξη –που περιπλέκεται ακόμη περισσότερο με διάφορες συμπληρωματικές διακρίσεις, όπως και με την εκμετάλλευση της πολυσημίας των βασικών όρων που χρησιμοποιεί–, ο Πλάτωνας πλέκει την εκθαμβωτική διαλεκτική του.⁵ Ωστόσο, στα περίτεχνα επιχειρήματα διακρίνεται συχνά ένα σχήμα που αναλύεται λεπτομερώς στο περίφημο χωρίο από το δέκατο βιβλίο της *Πο-*

4. *Πολιτεία* X. 596-7, *Νόμοι* II. 667-668, VII. 814-816.

5. Βλ. Richard McKeon, «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Critics and Criticism*, επιμ. R. S. Crane, σσ. 147-149. Το άρθρο εκθέτει τις πολλαπλές διαφορετικές χρήσεις του όρου *μίμηση* από τον Πλάτωνα, γεγονός που παγίδευσε τους μεταγενέστερους μελετητές τόσο όσο και τα πρώτα εκείνα ατίθασα πνεύματα που είχαν την απερισκεψία να εμπλακούν σε συζήτηση μαζί του.

λιτείας. Εξετάζοντας το χαρακτήρα της τέχνης, ο Σωκράτης παρατηρεί ότι υπάρχουν τρία κρεβάτια: η Ιδέα, που είναι η «ουσία του κρεβατιού» και δημιουργήθηκε από τον Θεό, το κρεβάτι που κατασκευάστηκε από τον ξυλουργό, και το κρεβάτι που βλέπουμε σε έναν ζωγραφικό πίνακα. Τι θα πούμε ότι είναι ο ζωγράφος αυτού του τρίτου κρεβατιού;

Υποθέτω, το σωστό θα ήταν να τον ονομάσουμε μιμητή εκείνου, του οποίου οι άλλοι είναι δημιουργοί.

Ωραιότατα. Μιμητή, λοιπόν, ονομάζεις τον κατασκευαστή ενός έργου που είναι τρίτο στη σειρά;

Ακριβώς.

Ωστε και ο τραγωδοποιός, αφού είναι μιμητής, έρχεται τρίτος μετά τη βασιλική αλήθεια, όπως και όλοι οι άλλοι μιμητές.

Έτσι φαίνεται.⁶

Από την αρχική τοποθέτηση ότι η τέχνη μιμείται τον κόσμο των φαινομένων και όχι της Ουσίας, προκύπτει ότι τα καλλιτεχνικά έργα βρίσκονται στην κατώτερη βαθμίδα της τάξης των υπάρχοντων πραγμάτων. Ακόμη, δεδομένου ότι η σφαίρα των Ιδεών αποτελεί τον έσχατο τόπο όχι μόνο της πραγματικότητας αλλά και της αξίας, η ετυμηγορία ότι η τέχνη είναι τρίτον από της αλήθειας συνεπάγεται αυτομάτως ότι είναι εξίσου μακριά από το ωραίο και το αγαθό. Παρά την περίτεχνη διαλεκτική –ή μάλλον μέσω αυτής– η φιλοσοφία του Πλάτωνα είναι η φιλοσοφία του ενός και μοναδικού μέτρου: όλα τα πράγματα, συμπεριλαμβανομένης της τέχνης, κρίνονται σε έσχατη ανάλυση με το κριτήριο της σχέσης τους με τις ίδιες πάντα Ιδέες. Με τα δεδομένα αυτά, ο ποιητής είναι αναπόφευ-

6. Πολιτεία Χ. 597.

κτα ανταγωνιστής του τεχνίτη, του νομοθέτη και του ηθικολόγου. Ο καθένας από αυτούς μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ότι είναι γνησιότερος ποιητής, επιτυγχάνοντας τη μίμηση των Ιδεών – μίμηση την οποία ο παραδοσιακός ποιητής αποπειράται σε συνθήκες που προδικάζουν την αποτυχία. Έτσι, ο νομοθέτης μπορεί να απαντήσει στους ποιητές που ζητούν να μπουν στην πόλη του:

Ω, άριστοι των ξένων, είμαστε κι εμείς ποιητές τραγωδιών το κατά δύναμιν και η τραγωδία μας είναι αρίστη και καλλίστη. Η πολιτεία μας έχει συγκροτηθεί ως μίμηση του καλλίστου και αρίστου βίου και πιστεύουμε ότι τούτο είναι όντως η γνησιότερη τραγωδία. Ποιητές είσαστε εσείς, ποιητές είμαστε κι εμείς, αντίτεχνοι και ανταγωνιστές σας του καλλίστου δράματος.⁷

Και η αδύναμη άποψη της ποίησης, την οποία αποδεχόμαστε λόγω του μιμητικού της χαρακτήρα, επιβεβαιώνεται όταν ο Πλάτωνας παρατηρεί ότι τα αποτελέσματα που έχει στους ακροατές της είναι κακά, διότι αναπαριστά μάλλον την εξωτερική όψη παρά την αλήθεια, και καλλιεργεί το συναίσθημα μάλλον παρά τη λογική, ή όταν δείχνει (και ο καημένος ο Ίων αναγκάζεται να παραδεχτεί) ότι ο ποιητής, όταν συνθέτει τα ποιήματά του, δεν μπορεί να βασιστεί στην τέχνη του και στη γνώση του, αλλά πρέπει να περιμένει πότε θα έχει τη θεία έμπνευση και θα χάσει το μυαλό του.⁸

Οι σωκρατικοί διάλογοι, λοιπόν, δεν περιλαμβάνουν μια αισθητική θεωρία (με την αυστηρή έννοια του όρου), διότι ούτε

7. *Νόμοι* VII. 817.

8. *Πολιτεία* X. 603-605, *Ίων* 535-536. Πρβλ. *Απολογία* 22.

η δομή του πλατωνικού κόσμου ούτε η διαλεκτική του φιλοσόφου μάς επιτρέπουν να θεωρήσουμε την ποίηση ως ποίηση – ως ένα συγκεκριμένο και χαρακτηριστικό είδος σύνθεσης που έχει τα δικά του κριτήρια και τον δικό του λόγο ύπαρξης. Στους διαλόγους μία μόνο κατεύθυνση είναι δυνατή και ένα μόνο ζήτημα: η τελείωση της κοινωνίας και του ανθρώπου. Έτσι, το πρόβλημα της τέχνης δεν μπορεί ποτέ να χωριστεί από τα προβλήματα της αλήθειας, της δικαιοσύνης και της αρετής. «Γιατί ο αγώνας, φίλε Γλαύκων», λέει ο Σωκράτης στην *Πολιτεία* κλείνοντας τον περί ποιήσεως λόγο, «ο αγώνας να γίνει κανείς χρηστός ή κακός, είναι μέγας, μεγαλύτερος απ' όσο φαίνεται».⁹

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του ορίζει επίσης την ποίηση ως μίμηση. «Η επική ποίηση και η τραγωδία, όπως και η κωμωδία και η διθυραμβοποιητική και κατά το πλείστον η αυλητική και η κιθαριστική, όλες είναι μιμήσεις» και «αντικείμενο της μίμησης είναι πράξεις».¹⁰ Αλλά η χρήση του όρου «μίμηση» στον Πλάτωνα και στον Αριστοτέλη είναι διαφορετική, με αποτέλεσμα τη ριζική διαφοροποίηση των καλλιτεχνικών τους θεωριών. Στην *Ποιητική*, όπως και στους πλατωνικούς διαλόγους, ο όρος προϋποθέτει ότι το καλλιτεχνικό έργο κατασκευάζεται σύμφωνα με προϋπάρχοντα πρότυπα στη φύση των πραγμάτων. Αλλά δεδομένου ότι ο Αριστοτέλης έχει απορρίψει τον άλλο κόσμο των Ιδεών-κριτηρίων, δεν υπάρχει τίποτε το υποτιμητικό στη μίμηση. Εξάλλου, ο όρος αποδίδεται αποκλειστικά στις τέχνες, και τούτο συνεπάγεται τη διάκρισή τους από οτιδήποτε άλλο στον κόσμο και την απαλλαγή

9. *Πολιτεία* X. 608.

10. *Ποιητική* 1.447a, 1.448a. Για την κριτική της μίμησης από τον Αριστοτέλη βλ. McKeon, «The Concept of Imitation», *ό.π.*, σσ. 160-168.

τους από κάθε ανταγωνισμό με άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Ακόμη, αναλύοντας τις καλές τέχνες, ο Αριστοτέλης εισάγει εξαρχής συμπληρωματικές διακρίσεις ανάλογα με το αντικείμενο της μίμησης, το μέσον και τον τρόπο με τον οποίο η μίμηση επιτυγχάνεται (π.χ. δραματικό, αφηγηματικό ή μεικτό). Η συστηματική αξιοποίηση αυτών των διακρίσεων κατά το αντικείμενο, το μέσον και τον τρόπο, τον καθιστά ικανό αφενός να διακρίνει την ποίηση από τα άλλα καλλιτεχνικά είδη, αφετέρου να ξεχωρίσει τα διάφορα ποιητικά είδη, όπως το έπος, το δράμα, την τραγωδία και την κωμωδία. Εξετάζοντας την τραγωδία, χρησιμοποιεί το ίδιο αναλυτικό εργαλείο για τη διάκριση των μερών που συνιστούν το όλον: μύθος, ήθος, διάνοια κτλ. Έτσι, η κριτική του Αριστοτέλη δεν είναι μόνο κριτική της τέχνης ως τέχνης, ανεξαρτήτως της πολιτείας, του όντος και της ηθικής, αλλά και της ποίησης ως ποίησης, όπως και κάθε ποιητικού είδους, με τα ανάλογα κάθε φορά κριτήρια που προσιδιάζουν στο χαρακτήρα εκάστου. Με τη μέθοδο αυτή, ο Αριστοτέλης μάς κληροδότησε ένα οπλοστάσιο τεχνικών για την ανάλυση των ποιητικών μορφών και των στοιχείων τους, εργαλεία που αποδείχτηκαν έκτοτε πολύτιμα στους κριτικούς, όσο και αν χρησιμοποιήθηκαν με ποικίλους τρόπους.

Ένα εξέχον χαρακτηριστικό της *Ποιητικής* είναι ο τρόπος που μελετά τις εξωτερικές σχέσεις του καλλιτεχνικού έργου, αποδίδοντας σε κάθε σχέση μια λειτουργία η οποία συνιστά και μία από τις «αιτίες» του έργου. Αυτή η μέθοδος προσδίδει στη διατριβή εύρος και ελαστικότητα, δυσχεραίνοντας έτσι την ταξινόμησή της με κριτήριο τον προσανατολισμό της. Για παράδειγμα, η τραγωδία δεν μπορεί να οριστεί επαρκώς και οι καθοριστικοί παράγοντες της σύνθεσής της δεν μπορούν να γίνουν πλήρως κατανοητοί αν δεν λάβουμε υπόψη την επε-νέργειά της στο ακροατήριο: την τραγική ηδονή του ελέου και

του φόβου.¹¹ Ωστόσο, είναι φανερό ότι η έννοια της μίμησης –η αναφορά ενός έργου στο θεματικό υλικό το οποίο μιμείται– δεσπόζει στην κριτική θεωρία του Αριστοτέλη, ακόμη και αν αποτελεί παράγοντα *primus inter pares*. Αυτό που χαρακτηρίζει εν γένει τις τέχνες είναι η μίμηση των ανθρώπινων πράξεων, και το είδος της πράξης που ο καλλιτέχνης μιμείται αποτελεί σημαντικό ειδοποιό χαρακτηριστικό ενός καλλιτεχνικού είδους. Η γένεση της τέχνης ανάγεται στο σύμφυτο ανθρώπινο ένστικτο για μίμηση και στη φυσική κλίση που έχουμε να χαιρόμαστε όταν βλέπουμε μιμήσεις. Ακόμη και η ενότητα, που είναι ουσιώδες χαρακτηριστικό κάθε καλλιτεχνικού έργου, έχει μιμητική βάση, διότι «μία μίμηση είναι μίμηση ενός πράγματος» και στην ποίηση «ο μύθος, που είναι μίμηση πράξεως, πρέπει να είναι μίμηση μίας πράξεως, πράξεως ολοκλήρου».¹² Και η «μορφή» ενός έργου, η πρωτεύουσα αρχή που προσδιορίζει την επιλογή, τη διάταξη και τις εσωτερικές συναρμογές όλων των μερών, πηγάζει από τη μορφή του αντικειμένου της μίμησης. Ο «μύθος είναι το τέλος, ο σκοπός της τραγωδίας» και «ο σκοπός αυτός είναι το μέγιστον απάντων», διότι

*η τραγωδία είναι μίμηση όχι ανθρώπων, αλλά πράξεως και βίου [...] Μίμηση πράξεως είναι η τραγωδία και χάριν αυτής, προπάντων, της πράξεως, είναι μίμηση των πραττόντων προσώπων.*¹³

Με βάση το αναλυτικό μας διάγραμμα, διακρίνουμε ένα άλλο χαρακτηριστικό της *Ποιητικής*, ιδιαίτερα όταν έχουμε κατά

11. *Ποιητική* 1.449b, 1.453b.

12. *Ό.π.*, 1.451a.

13. *Ό.π.*, 1.450a-1.450b.

νου τον σαφή προσανατολισμό της ρομαντικής κριτικής. Ο Αριστοτέλης, ενώ θεωρεί καθοριστικούς (αν και άνισους) παράγοντες ενός ποιήματος το αντικείμενο της μίμησης, τα συγκινησιακά αποτελέσματα που έχει στο ακροατήριο και τις εσωτερικές απαιτήσεις του ίδιου του έργου, δεν αποδίδει καθοριστική λειτουργία στον ίδιο τον ποιητή. Ο ποιητής είναι το απαραίτητο και αποτελεσματικό αίτιο, ο παράγων που, με τη δεξιότητά του, αποσπά τη μορφή από τα φυσικά αντικείμενα και την επιβάλλει σε ένα πλαστό μέσον. Αλλά οι ατομικές του ιδιότητες, τα αισθήματά του ή οι επιθυμίες του δεν λαμβάνονται υπόψη για να ερμηνεύσουν το θεματικό υλικό ή τη μορφή ενός ποιήματος. Στην *Ποιητική*, ο ποιητής επιστρατεύεται μόνο για να ερμηνεύσει την ιστορική απόκλιση των κωμικών από τις σοβαρές μορφές και για να του δοθούν κάποιες συμβουλές σχετικά με την πλοκή του μύθου και την επιλογή των λέξεων.¹⁴ Στον Πλάτωνα ο ποιητής θεωρείται από την άποψη της πολιτικής, όχι της τέχνης. Όταν εμφανίζονται οι ποιητές στην ιδανική πολιτεία, οι μείζονες εκδιώκονται, αν και με αβρότητα. Όταν αργότερα υποβάλλουν και πάλι αίτηση, περισσότεροι γίνονται δεκτοί στην (υποδεέστερη) πολιτεία των *Νόμων*, αλλά με μειωμένο ρεπερτόριο.¹⁵

Η *μίμηση* συνέχισε να αποτελεί βασικό όρο του κριτικού λεξιλογίου για πολύ καιρό μετά τον Αριστοτέλη – μέχρι και τον δέκατο όγδοο αιώνα. Αλλά η σημασία που της δόθηκε διέφερε πολύ από τον ένα κριτικό στον άλλο. Τα αντικείμενα του κόσμου που μιμείται η τέχνη θεωρήθηκαν άλλοτε πραγματικά και άλλοτε ιδεώδη. Ακόμη, υπήρχε εξαρχής η τάση να αντικατασταθεί η αριστοτελική *πράξη* (το κύριο στοιχείο της μίμη-

14. *Ο.π.*, 1.448b, 1.455a-1.455b.

15. *Πολιτεία* III. 398, X. 606-608, *Νόμοι* VII. 817.

σης) με άλλα στοιχεία, όπως το ήθος, η διάνοια, ή ακόμη και άψυχα πράγματα. Μετά την ανακάλυψη της *Ποιητικής* και τη μεγάλη έκρηξη της αισθητικής θεωρίας στην Ιταλία τον δέκατο έκτο αιώνα, οι κριτικοί, όποτε αποφάσιζαν να ασχοληθούν σοβαρά με βασικές αρχές και να δώσουν έναν ευρύ και περιεκτικό ορισμό της τέχνης, συνήθως περιλάμβαναν στο κατηγορημα τη λέξη *μίμηση*. Και, παρά τις διαφορές που συνεπάγονταν, οι όροι που χρησιμοποιούσαν ήταν συναφείς: *απεικόνιση, αναπαράσταση, απομίμηση, παραποίηση, αντίγραφο* ή *είδωλο*.

Σε όλο σχεδόν τον δέκατο όγδοο αιώνα, το αξίωμα ότι η τέχνη είναι *μίμηση* φαινόταν αυτονόητο. Καθώς παρατήρησε ο Ρίτσαρντ Χερντ στο δοκίμιό του *Λόγος περί της ποιητικής μιμήσεως*, που εκδόθηκε το 1751, «όλη η *Ποίηση*, όπως λέει ο Αριστοτέλης και οι Έλληνες κριτικοί (αν χρειάζεται να επικαλεστούμε τη μαρτυρία της αυθεντίας για ένα τόσο απλό πράγμα), είναι στην ουσία *μίμηση*. Είναι, πράγματι, η ευγενέστερη και ευρύτερη των καλών τεχνών, διότι έχει ως αντικείμενο ολόκληρη τη δημιουργία και διατρέχει ολόκληρη την κλίμακα των όντων».¹⁶ Ακόμη και οι υποτιθέμενοι υπέρμαχοι της θεωρίας της «πρωτοτύπου μεγαλοφυΐας», στο δεύτερο ήμισυ του αιώνα, συμφωνούσαν ότι ένα μεγαλοφυές έργο δεν παύει να είναι *μίμηση*. Ο Έντουαρντ Γιανγκ γράφει στο έργο του *Σκέψεις περί της πρωτοτύπου συνθέσεως*: «*Μιμήσεις* έχουμε δύο ειδών: της φύσης και των συγγραφέων. Τις μιμήσεις της φύσης τις καλούμε *πρωτότυπες*». Στην πραγματικότητα, η πρωτότυπη μεγαλοφυΐα αποδεικνύεται πως είναι ένα είδος επιστήμονα ερευνητή: «Το ευρύ πεδίο της φύσης είναι ανοιχτό μπροστά του, και είναι ελεύθερος να το διατρέξει, να ανακαλύψει ό,τι μπορεί [...] σε όλη την έκταση της ορατής φύσης

16. *The Works of Richard Hurd* (Λονδίνο 1811), II, 111-112.

[...]». ¹⁷ Αργότερα, ο αιδεσιμότατος Τζ. Μόιρ, με ακραίες απαιτήσεις πρωτοτυπίας στην ποίηση, προσδιόρισε τη μεγαλοφυΐα ως την ικανότητα να ανακαλύπτεις «χίλιες νέες παραλλαγές, διαφορές και ομοιότητες» στα «οικεία φαινόμενα της φύσης», και παρατήρησε ότι η πρωτότυπη μεγαλοφυΐα δίνει πάντα «την ίδια εντύπωση την οποία λαμβάνει». ¹⁸ Με αυτή την ταύτιση πρωτοτύπου ανακάλυψης και συγκεκριμένης περιγραφής (που είναι το έργο του ποιητή) έχουμε απομακρυνθεί πολύ από την αριστοτελική έννοια της μίμησης, με μία διαφορά: ότι η κριτική κοιτάζει ακόμη τις όψεις του δεδομένου κόσμου για να δει την ουσιώδη πηγή και το θεματικό υλικό της ποίησης.

Αλλά αντί να αραδιάζουμε το ένα εδάφιο μετά το άλλο, θα ήταν καλύτερο να αναφερθούμε σε ορισμένα συγκεκριμένα έργα του δέκατου όγδοου αιώνα που πραγματεύονται τη μίμηση και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το πρώτο μου παράδειγμα είναι ο Γάλλος κριτικός Σαρλ Μπατέ, το έργο του

17. Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, επιμ. Edith Morley (Μάντσεστερ 1918), σσ. 6, 18. Βλ. επίσης William Duff, *Essay on Original Genius* (Λονδίνο 1767), σ. 192 υποσ. Ο Τζον Όγκιλβι εναρμονίζει τη δημιουργική μεγαλοφυΐα και την πρωτότυπη επινοήση με τη «μεγάλη αρχή της ποιητικής μίμησης» (John Ogilvie, *Philosophical and Critical Observations on the Nature, Characters, and Various Species of Composition*, Λονδίνο 1774, I, 105-107). Ο Τζόζεφ Γουόρτον, γνωστός υπέρμαχος της «απεριόριστης φαντασίας», του ενθουσιασμού, «του ρομαντικού, του θαυμάσιου και του παράτολμου», συμφωνεί παρ' όλα αυτά με τον Χερντ ότι η ποίηση είναι «μία τέχνη, η ουσία της οποίας είναι η μίμηση», και τα αντικείμενά της «υλικά ή έμψυχα, εξωτερικά ή εσωτερικά» (Joseph Warton, *Essay on the Writings and Genius of Pope*, Λονδίνο 1756, I, 89-90). Πρβλ. Robert Wood, *Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1769), Λονδίνο 1824, σσ. 6-7, 178.

18. J. Moir, «Originality», *Gleanings* (Λονδίνο 1785), I, 107, 109.

οποίου –*Η αναγωγή των Καλών Τεχνών σε μία απόλυτη αρχή* (1747)– είχε κάποια απήχηση στην Αγγλία, αλλά τεράστια επιρροή στη Γερμανία όσο και στη Γαλλία. Ο Μπατέ σκέφτηκε ότι οι κανόνες της τέχνης, που ήταν τότε πολυάριθμοι, θα μπορούσαν να αναχθούν σε μία και μόνη αρχή. «Ας μιμηθούμε», αναφωνεί, «τους φυσικούς, που συγκεντρώνουν πειραματικά στοιχεία και θεμελιώνουν πάνω σε αυτά ένα σύστημα που τα ανάγει όλα σε μία αρχή».

Το γεγονός ότι ο Μπατέ βασίζει τη μέθοδό του «σε μία σαφή και συγκεκριμένη ιδέα» –μία αρχή «αρκούντως απλή ώστε να είναι άμεσα κατανοητή, και αρκούντως ευρεία ώστε να περιλαμβάνει όλους τους μικρούς και λεπτομερειακούς κανόνες»– δείχνει ότι μεθοδολογικά ακολουθεί όχι τον Νεύτωνα τον φυσικό, αλλά μάλλον τον Ευκλείδη και τον Καρτέσιο. Στην προσπάθειά του να συλλάβει και να διατυπώσει τη σαφή και συγκεκριμένη ιδέα του, ο Μπατέ αναδίφησε τους κλασικούς Γάλλους κριτικούς ωσότου, καθώς λέει ο ίδιος με πάσα ειλικρίνεια, «σκέφτηκα να ανοίξω τον Αριστοτέλη, για την *Ποιητική* του οποίου είχα ακούσει πολλούς επαίνους». Και τότε έγινε η αποκάλυψη. Όλες οι λεπτομέρειες ήρθαν κι έδεσαν. Και ποια ήταν η πηγή αυτού του ξαφνικού φωτισμού; Ποια άλλη από «την αρχή της μίμησης, την οποία διατύπωσε ο Έλληνας φιλόσοφος για να ερμηνεύσει τις καλές τέχνες».¹⁹ Ωστόσο, δεν πρόκειται για μίμηση μιας ωμής και ακατέργαστης, καθημερινής πραγματικότητας, αλλά για μίμηση της «la belle nature», το «le vrai-semblable», που διαμορφώνεται από στοιχεία και γνωρίσματα τα οποία συλλέγονται από διάφορα πράγματα και συνδυάζονται για να συνθέσουν ένα πρότυπο

19. Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (Παρίσι 1747), σσ. i-viii.

που διαθέτει «ό,τι πιο τέλειο δύναται να προσλάβει». ²⁰ Από αυτή την αρχή ξεκινά ο Μπατέ και, πραγματευόμενος το θέμα διά μακρών και με επίδειξη επιστημοσύνης, φέρνει έναν έναν στο φως τους κανόνες του γούστου – τους γενικούς κανόνες για την ποίηση και τη ζωγραφική, αλλά και τους ειδικούς κανόνες για τα συγκεκριμένα είδη. Διότι

οι πλείστοι των γνωστών κανόνων παραπέμπουν στη μίμηση και σχηματίζουν ένα είδος αλυσίδας διά της οποίας ο νους συλλαμβάνει την αρχή και τα λογικά επακόλουθά της ταυτόχρονα, ως όλον αρμονικόν, όπου τα μέρη συνάπτονται και συγκρατούνται το ένα από το άλλο. ²¹

Σε αυτό το κλασικό δείγμα απριοριστικής και παραγωγικής αισθητικής θα αντιπαραθέσω ένα γερμανικό έργο, τον *Λαοκόοντα* του Λέσινγκ, που εκδόθηκε το 1766. Ο Λέσινγκ αποπειράθηκε να ξεδιαλύνει τη σύγχυση που επικρατούσε, στη θεωρία και στην πράξη, μεταξύ της ποίησης και των πλαστικών τεχνών, η οποία, κατά τη γνώμη του, ήταν αποτέλεσμα μιας τυφλής αποδοχής του αφορισμού του Σιμωνίδη ότι η ζωγραφική είναι «σιωπώσα ποίηση» και η ποίηση «λαλούσα ζωγραφική». Μας υπόσχεται ότι η μέθοδος που θα ακολουθήσει θα είναι ο συνεχής έλεγχος της θεωρίας βάσει «συγκεκριμένων παραδειγμάτων». Ειρωνεύεται συχνά τους Γερμανούς κριτικούς επειδή βασίζονται στους παραγωγικούς συλλογισμούς. «Εμείς οι Γερμανοί δεν στερούμεθα συστηματικών βιβλίων.

20. *Ό.π.*, σσ. 9-27.

21. *Ό.π.*, σ. xiii. Για τη σπουδαία θέση που κατέχει η μίμηση στις πρώιμες γαλλικές νεοκλασικές θεωρίες, βλ. René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Λωζάνη 1931), σσ. 104 κ.ε.