

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΔΗΜΟΣΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 29^{ΗΣ} ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2005

«ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ, Η ΠΙΟ ΙΕΡΗ». ΑΝΟΔΟΣ, ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΕΠΙΣΤΕΛΛΟΝΤΟΣ ΜΕΛΟΥΣ κ. ΛΑΜΠΡΟΥ Ε. ΚΟΤΣΙΡΗ

1. Από την ιστορία και τη σημασία της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Ἡ περιήγηση σ' ἓνα ξεχωριστό χώρο τοῦ πολιτισμοῦ ἀρχίζει κάπως ἔτσι:

Παρίσι 1777 ἐνώπιον τοῦ Συμβουλίου τοῦ Βασιλέα: Ὁ ἀνιψιὸς τοῦ Fenelon εἶχε δημοσιεύσει τὰ ἀδημοσίευτα ἔργα τοῦ θείου του, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ τὸν «Τηλέμαχος» καὶ εἶχε ἐκχωρήσει τὰ δικαιώματα σὲ ἐκδότη. Οἱ κληρονόμοι τοῦ Fenelon ἀποκοτῶν προνόμιο¹ καὶ ἐκχωροῦν τὰ δικαιώματα δημοσίευσης σὲ ἄλλο ἐκδότη. Ὁ συνήγορος τῶν κληρονόμων χαρακτηρίζει τὴν πνευματικὴ ιδιοκτησία «ὡς τὴν πιὸ ἱερή». Τὸ Συμβούλιο τοὺς δικαιώνει. Ὁ πρῶτος ἐκδότης δὲν εἶχε τὴ συναίνεσή τους γιὰ τὴν ἐκδοσὴ τῶν ἔργων. Τὸν ἴδιο χρόνο ὁ Beaumarchais, ὁ πλουσιότερος τῶν δραματουργῶν, ζητᾷ ἀπὸ τὴν Comédie Française ἀπόδοσὴ λογαριασμοῦ μετὰ τὴν 32ῃ παράστασιν τοῦ «Κουρέα τῆς Σεβίλλης». Ἡ δικαστικὴ διένεξις εἶναι σκληρή. Ὁ Beaumarchais συγκεντρώνει τοὺς δημιουργοὺς σὲ ἀντίστασιν. Ὁ Δούκας de Duras τοῦ ἀναθέτει νὰ συντάξει σχέδιον νόμου γιὰ τὴν προστασία τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας. Ὁ Beaumarchais, ὁ Sedain καὶ οἱ

1. Σὲ σχέση μετὰ τὰ «προνόμια» ὡς ἀποκλειστικὰ δικαιώματα βλ. J. Kohler, Kunstwerkrecht (Enke) 1908, σ. 1 ἐπ. καὶ γιὰ τὸν σκοπὸ τοῦ νομοθέτη τὸ προνόμιο νὰ προστατεύει ἔχι τὸ ἔργο ἀλλὰ τὴ «βιομηχανικὴ παροχή» βλ. R. Fernay, Grandeur, misère et contradiction du droit d'auteur, RIDA 109 (1981) σ. 139 ἐπ., 141.

ακαδημαϊκοί Saurain και Marmontel έτοιμάζουν σχέδιο που στις 13-1-1791 γίνεται δεκτό από τή γαλλική Έθνοσυνέλευση και στις 19-1-1791 επικυρώνεται από τον Λουδοβίκο XVI: ο πρώτος νόμος για τήν προστασία των δημιουργών και των δικαιωμάτων τους με Προόμιο «Η πιο ιερή, ή πιο απρόσβλητη και ή πιο προσωπική από όλες τις ιδιοκτησίες είναι τὸ έργο, προϊόν τής σκέψης του συγγραφέα»².

Σε κάποια άλλα χρονικά σημεία: ο Kafka πεθαίνοντας ζητάει από τον φίλο του Brod να κάψει τὰ έργα του, ή Winifred Wagner ζητάει πρόσβαση στα ήμερολόγια τής Cosima Wagner, ή Françoise Sagan κατηγορείται ότι έκλεψε τήν ιδέα μύθου άλλου συγγραφέα, ή Leni Riefenstahl αξιώνει πνευματικά δικαιώματα πάνω στο έργο «Ο Θρίαμβος τής Θέλησης». Αιώνες πριν, στην Ίρλανδία, ο βασιλιάς Ντέρμοτ δικαίωσε τον τυφλό ιερέα Abbot Finian, του οποίου τὸ έργο «Βιβλίο Ψαλμῶν», ένας μοναχός, όνόματι Columba, είχε στα κλεφτά αντιγράψει και εμφάνισε σαν δικό του. Τον Μάιο του 1784, ο Mozart έγραφε στον πατέρα του «Έστειλα σήμερα με τήν ταχυδρομική άμαξα τή συμφωνία που έγραψα στο Linz για τον Κόμη Thun, μαζί με τέσσερα κοντσέρτα και παρακαλώ να αντιγράψουν στο σπίτι μου, επειδή τους αντιγραφείς στο Σάλτσμπουργκ δέν τους έμπιστεύομαι όπως και εκείνους και τής Βιέννης – γνωρίζω σίγουρα ότι ο Hofstetter άντέγραψε δύο φορές τή μουσική του Haydn. Να μείνουν στο δωμάτιό μου και να αντιγράψουν παρουσία μου»³.

Χώρος λοιπόν πολύκροτος, συναρπαστικός, γεμάτος πρωτοურγία, τέχνη, δημιουργικότητα όπου συγγραφείς, ζωγράφοι, ποιητές, καλλιτέχνες, εκδότες, κινούνται σε μία περιογή μεταξύ δικαίου και αισθητικής⁴, συνδυασμός διδύραμβος για τήν ανθρωπινή σκέψη. Ίσως και ένας πάμπτωχος θα μονολογούσε «Άν κάτι μένει που μου άνήκει, είναι να σκέφτομαι, ή,τι μπορώ και, αν μπορώ, να τὸ

2. Βλ. ιστορικά P. Recht, Le Droit d' Auteur, une nouvelle forme de propriété. Histoire et théorie, 1969 (Librairie Generale), σ. 26 έπ.

3. R. Kreile, Technischer Fortschritt und Urheberrecht, Festschrift für G. Roerber, 10.12.1981, 1982, σ. 245 έπ. 246.

4. Βλ. νεότερες μελέτες M. Καρασή, Δίκαιο και Αισθητική, Προλεγόμενα σε μία «Αισθητική του Δικαίου», Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών, Τεύχος τρίτον, 2004, σ. 5 έπ., E. Μουσταίρα, Τὸ έργο τέχνης ως κείμενο προς έξερεύνηση νομικών ιδεών, στο Σύμμεικτα Γεωργίου Κουμάντου (Αντ. Σάκκουλα) 2004, σ. 805 έπ.

άποτυπώσω όπου νά 'ναι, ίσως πίσω από το πακέτο του τελευταίου τσιγάρου τής ζωής μου».

Σήμερα ή πνευματική ιδιοκτησία καταλαμβάνει τόν πυρήνα τής πολιτιστικής ζωής, τήν πολιτιστική παραγωγή, όπως κυρίως έργα λογοτεχνικά, επιστημονικά, αρχιτεκτονικά, μουσικά, εικαστικά, τής τέχνης του χροού, του κινηματογράφου, τής φωτογραφίας, δημιουργούς και δικαιούχους συγγενικών δικαιωμάτων. Η περιοχή τής χαρακτηρίζεται από βαθιές διαρθρωτικές αλλαγές και ένταση. Η βιομηχανία του θεάματος και ακροάματος, ή πολυμορφία των μεθόδων παραγωγής, πολλαπλασιασμού και εκμετάλλευσης των έργων, ή νέα τεχνολογία διάδοσης των πολιτιστικών προϊόντων, ή, βάσει τής αρχής «προσφορά και ζήτηση», τάση μεταμόρφωσης του έργου σε «εμπόρευμα» και του δημιουργού σε «παραγωγό», ή ανάπτυξη και συνεχώς τεχνικά εξελισσόμενη πειρατεία πολιτιστικών προϊόντων και ή αντίστοιχη άμυντική συλλογική συσπείρωση των δημιουργών, τὸ ενδιαφέρον των κρατών, ανεπτυγμένων ή αναπτυσσόμενων και των διεθνών οργανισμών καθώς και των ιδεολογικών συστημάτων για ελεύθερη ή ελεγχόμενη διακίνηση των ιδεών, δὲν αφήνουν αμφιβολίες για τήν πραγματική σημασία τής πνευματικής ιδιοκτησίας και τής προστασίας τής⁵:

α) διότι συμβιβάζει τὰ συμφέροντα των δημιουργών, πού παράγουν τὸ ἔργο, με τὰ συμφέροντα τής «πολιτιστικής οικονομίας» πού τὰ διαδίδει, και τὰ συμφέροντα τής ολότητας πού τὰ χρησιμοποιεῖ:

β) διότι χρησιμοποιεῖται σὰν μηχανισμός για ταξινόμηση τής πολιτιστικής ζωής και ἐπιλογή τρόπων εἰσόδου των πολιτιστικών προϊόντων στο χώρο των συναλλαγών⁶.

γ) διότι χρησιμοποιεῖται ἀπὸ διάφορα οικονομικά και κοινωνικά συστήματα για διαμόρφωση τής ροῆς και ἐλέγχου τής πληροφόρησης και των πολιτιστικών προϊόντων, σὰν μέρος τής στρατηγικής τους, καθώς και για οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη:

δ) διότι εἶναι πηγή εἰσοδήματος για δικαιούχους και παράνομου εἰσοδήματος για μὴ ἔντιμους μεταπράτες του ἀνθρώπινου πνεύματος.

5. Βλ. Α. Κοτσέρη, Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας, 4η ἐκδ. (Εκδόσεις Σάκκουλα) 2005, ἀρ. 2-3 σ. 2, 3.

6. Βλ. E. Ploman - L.C. Hamilton, Copyright Intellectual property in the information age, 1980 (Routledge), σ. 24.

2. Η οντολογική αὐθυπαρξία τοῦ ἔργου

Ἐπίκεντρο τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας τὸ ἔργο, πρωτότυπο μορφοποιημένο ἀνθρώπινο πνεῦμα, μὲ οντολογική αὐθυπαρξία ἀπὸ τὸ ὑλικό του ὑπόστρωμα, ἀνεξάρτητο ἂν αὐτὸ εἶναι χαρτί, φωνή, κίνηση· μιὰ σύνδεση περιεχομένου καὶ μορφῆς. Ὁ Ἀριστοτέλης⁷ στήριξε μεταφυσικά, τὴν αὐθυπαρξία τοῦ ἔργου στὴν ἔννοια τῆς «οὐσίας». Οὐσία εἶναι πρῶτον, ἡ αἰσθητὴ οὐσία, ἡ ὕλη (τὸ μάρμαρο). Οὐσία, δεύτερο, εἶναι καὶ ἡ μορφή, δηλαδὴ ὅ,τι συνιστᾷ ἰδιαίτερη πραγματικότητα ξεχωριστὴ ἀπὸ τὴν ὕλη (ἡ ἀνθρώπινη ἀπεικόνιση στὸ μάρμαρο). Οὐσία, τρίτο, εἶναι καὶ ἡ σύνδεση τῶν δύο, ὕλης καὶ μορφῆς, σύνδεση ποῦ ἔχει ξεχωριστὴ ἀτομικὴ ὑπαρξία (τὸ ἄγαλμα). Γιὰ νὰ φτάσει κανεὶς στὴν τρίτη αὐτὴ οντολογικὴ βαθμίδα τῆς σύνδεσης τῆς ὕλης καὶ τῆς μορφῆς ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ὕλη. Μὲ τὴ μορφοποίηση ἡ ὕλη ἀπὸ «δυνάμει» πρότερο γίνεται «ἐνεργεία» ὕλη⁸. Ἡ νέα μορφοποιημένη ὕλη, τὸ νέο εἶδος, κλείνει ἔτσι μέσα του τὴν πρωταρχικὴ ὕλη, τὴ μορφή καὶ τὴ σύνδεση ποῦ ἀποτελεῖ τὴν «τελευταία ὕλη», τὸ αὐτοτελές, τὴ νέα πραγματικότητα⁹. Αὐτὴ ἡ ἀπορρόφηση τῆς πρωταρχικῆς ὕλης, τοῦ ὑλικοῦ ὑποστρώματος ἀπὸ τὴν τελευταία ὕλη, τὴ σύνδεση, δικαιολογεῖ τὴν αὐθυπαρξία τοῦ νέου εἶδους, π.χ. τοῦ ἀγάλματος, τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα. Ἡ τέχνη, κατὰ τὸν Σταγειρίτη δημιουργεῖ τὴν ἀπὸ τὴν ὕλη «ἀπελευθερωμένη ἔννοια τοῦ ἔργου»¹⁰.

Ὁ ἄνθρωπος ζεῖ σ' ἓνα φυσικὸ κόσμο, σ' ἓνα περιβάλλον ὑλικό, ἐνώματα διαμορφωμένο, μὲ ἐπιφάνειες, χρώματα καὶ κίνηση ἀλλὰ καὶ σ' ἓνα ἀνθρώπινο περιβάλλον πλημμυρισμένο ἀπὸ καταστάσεις καὶ πράξεις. Αὐτὸς ὁ κόσμος τὸν προκαλεῖ, τὸν ἐρεθίζει νὰ μιλήσει, συγχρόνως ὅμως τὸν πνίγει μὲ τὴ χαώδη πληθωρικότητα τῶν ἐντυπώσεων ποῦ τοῦ δημιουργεῖ.

Αὐτὲς τὶς ἐντυπώσεις ὁ ἄνθρωπος θέλει νὰ τὶς συμμαζέψει, νὰ τὶς κατατάξει, νὰ φτιάξει ἀφαιρετικὰ ἔννοιες, νὰ τὶς ὀνομάσει καὶ ἔπειτα θέλει νὰ τὶς

7. Ἀριστοτέλους, Μετὰ τὰ φυσικά, Η' 1042^a 28-34 καὶ 1043^a 32-34.

8. Ἀριστοτέλους, Μετὰ τὰ φυσικά, Θ' 1050^a 16-17.

9. Βλ. Fr. Krause, Maske und Ahnenfigur: Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form, στὸ Mühlmann/Müller, Kulturanthropologie (Krepenteuer-Witsch) 1966, σ. 218 ἐπ. «ἡ μορφή γίνεται ταυτόσημη μὲ τὴν οὐσία ὡς μανθῶας, φερέας τῆς ὀντότητας», σ. 221.

10. Ἀριστοτέλης, Περὶ ζώων μορίων, Ι, 1^a 31 «ἡ δὲ τέχνη λόγος τοῦ ἔργου ὁ ἄνευ τῆς ὕλης ἐστίν».

εκφράσει, να τις δείξει στον άλλο¹¹, γιατί έτσι μόνο θα τις κάνει ορατές. Γι' αυτό το χρησιμοποιεί εκφραστικά μέσα, σύμβολα, τη λέξη, τη γλώσσα, τον τόνο, τη μουσική τονική ακολουθία, την εικόνα, το σχήμα, την κίνηση, τη μιμητική. Η έντύπωση όπως και η έκφραση είναι στοιχεία που παίζουν μέσα στον άνθρωπο, στην υποκειμενικότητά του. Για να φτάσει ο δημιουργός στην υπέρβαση του χώρου της υποκειμενικότητάς του, της ατομικής του περιπέτειας, χρησιμοποιεί έτσι σύμβολα που δεν συγκινούν μόνον με αφηρημένες ιδέες που αποκαλύπτουν το νόημα που κλείνουν, αλλά με τη μορφή τους, τη «φόρμα» τους, που εκφράζει κατά όρισμένο τρόπο αυτό το νόημα και το κάνει να ενεργεί πάνω στους άλλους λυτρωτικά. Γι' αυτό δικαιολογείται ο περιφνημος στοχασμός του Σολωμού¹² ότι το δύσκολο στο δημιουργό δεν βρίσκεται «εις το να δείξει φαντασία και πάθος, αλλά εις το να υποτάξει τα δύο αυτά πράγματα, με καιρό και με κόπο στο νόημα της τέχνης». Και η υποταγή αυτή συντελείται με την κατάκτηση της μορφής. Το πνευματικό έργο – λόγου ή τέχνης – είναι ένότητα περιεχομένου και μορφής, σύνδεση δυνάμεων οργανική, αφού η μορφή οργανώνει το περιεχόμενο συνδέοντας τα στοιχεία του σε έναιο σύνολο¹³. Η αποκάλυψη τώρα του νοήματος, ή αισθητική εμπίωση και λήψη της αισθητικής εμπειρίας του έργου δεν φτάνει σε μās διαδοχικά από τη μορφή του ή το περιεχόμενό του, αλλά σαν άμεσα οργανωμένη μορφή. Τουτό σημαίνει ότι το έργο ως όλο έχει δικές του ιδιότητες, ξεχωριστές από τις ιδιότητες που έχουν τα στοιχεία του (ή πρόταση, ή νότα, ή κίνηση, το χρώμα, το υλικό του), και ότι ποσοτικά ή αξία του δεν ισούται με την αξία των μερών του. Πρόκειται για μία «μη προσθετική σύνδεση»¹⁴.

3. Αναφορά στις άπαρχές της πνευματικής δημιουργίας

Η εξήγηση για την προέλευση¹⁵ της πνευματικής δημιουργίας συνδέεται με την εξήγηση για την πρωταρχή της τέχνης, αφού αυτή εκφράζει το πρωταρχικό

11. Βλ. J. Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Suhrkamp), 1934 (μετάφ. Chr. Velten), 1998, σ. 125, το έργο τέχνης ως σύνδεσμος του καλλιτέχνη με το κοινό.

12. Αναφερόμενος από E. Παπανούτσο, *Αισθητική*, 1976, σ. 250.

13. Βλ. Παπανούτσο, *ό.π.* σ. 66 έπ. 70-71.

14. Βλ. για την «ολότητα» ως κεντρική ιδέα του στροκτουραλισμού της Gestalt, J. Piaget, *Στροκτουραλισμός*, 1968 (μετάφ. Θ. Παπαδέλλη), εκδ. Καστανιώτη, 1972, σ. 68, 72.

15. Πλάτων, *Πολιτεία*, Γ', 602B (είναι παιδιάν τινα).

ἐργαλεῖο¹⁶ καὶ τὸν πρῶτο στοχασμό, τὴν ἀρχικὴ ἀπεικόνιση καὶ τὴν ἀπομίμηση τῆς φωνῆς τῶν ζώων ἢ τῶν ἡχῶν τῆς φύσης¹⁷.

Ὁ Πλάτων, χωρὶς νὰ ἐξηγήσει τὴν προέλευση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, τὴν ἀπέδωσε σὲ ἓνα κόσμο μυστηριακό, στὴν ἔμπνευση, στὴ θεϊκὴ τρέλα¹⁸, σὰν ἡ τέχνη νὰ εἶναι ὁ ἀπόλυτος τύπος τοῦ ἱρρασιοναλισμοῦ. Τὴν ἀποστρέφεται θεωρώντας τὴ «μίμηση» ἐπικίνδυνη γιὰ τὴν Πολιτεία, ἀφοῦ ὁ μιμητὴς ἀπέχει τρεῖς βαθμίδες ἀπὸ τὸ πρότυπο (τὴν ἰδέα τοῦ πράγματος, τὸ καθολικὸ αὐτὸ καθεαυτὸ καὶ τὸ συγκεκριμένο πρᾶγμα)¹⁹.

Ἡ τέχνη ἔτσι ἀπομυθοποιεῖται, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα παιχνίδι²⁰ καὶ ὄχι σοβαρὴ ἐνασχόληση. Ἡ τέχνη ὡς μίμηση περνάει στὸν Ἀριστοτέλη²¹. Ὁ δημιουργὸς παριστάνει τὰ πράγματα εἴτε ὅπως ἦταν ἢ εἶναι, εἴτε ὅπως τὰ λέγουν ἢ τὰ πιστεύουν εἴτε ὅπως πρέπει νὰ εἶναι²². Στὸ δημιούργημα ὁμῶς ἐνυπάρχει καὶ ὁ «σκοπὸς» γιὰ τὸν ὁποῖο δημιουργεῖται, τὸ ἀριστοτελικὸ αἶτιο, τὸ «οὐ ἔνεκα»²³. Σκοπὸς γιὰ αὐτὸν εἶναι ὑψηλότερος, ἡ μόρφωση τοῦ πνεύματος, ὁ ἀγνισμὸς τῆς ψυχῆς, ἡ κάθαρση καὶ ἡ εὐχάριστη ἀπασχόληση²⁴.

Στὸν *Τίμαιο* τοῦ Πλάτωνα, ἓνα ὄν, ἐπονομαζόμενον θεὸς ἢ δημιουργὸς ἢ πατέρας, οἰκοδομεῖ τὸν κόσμον προσπαθώντας νὰ κάνει κάποιον, χωρὶς τάξη, ἄμορφο ὑλικό, νὰ συμμορφωθεῖ πρὸς ἓνα ἀκριβὲς καὶ ἐμπεριστατωμένο σχέδιο. Αὐτὸς ὁ θεός, σὰν νὰ ἦταν μηχανικός, «πεῖθει» τὸ ὑλικὸ νὰ παράγει τὸ «ἄριστο καὶ τε-

16. Γιὰ τὴν ἀρχαιολογία τῆς συμμετρίας στὰ πρωτόγονα ἐργαλεῖα βλ. *Th. Wynn, Symmetry and the evolution of the modular linguistic mind στὸ Evolution and the Human mind* (ed. P. Carruthers and A. Chamberlain (Cambridge University Press) 2003, σ. 113 ἐπ.

17. Βλ. γενικὰ *Α. Κοτσέρη, Πρὸς ἀπροσωποποίηση τοῦ ἔργου πνευματικῆς ιδιοκτησίας, Ἐπιστ. Ἐπετ. Δ.Σ.Θ. ἀρμ. 6, 1985, σ. 75 ἐπ.*

18. *Πλάτων, Ἴων, 533-525.*

19. *Πλάτων, Πολιτεία, Γ' 595-C, 597, E.*

20. Κατὰ τὸν *B. C. Groce, The Aesthetic as the Science of Expression and of Linguistic in general* (Cambridge University Press) 1992, σ. 147 τὸ ἐρώτημα ποῦ τίθεται δὲν εἶναι ἡ προέλευση ἀλλὰ ἡ «ἵστορία» τῆς τέχνης.

21. *Αριστοτέλης, Περὶ Ποιητικῆς 1447^a, 16-17.*

22. *Περὶ Ποιητικῆς 1460b, 9-12.*

23. *Αριστοτέλης, Ἠθικὰ Εὐδῆμεια, Β, 1219^a, 13, καὶ περὶ τοῦ «αἰτίου». Μετὰ τὰ φυσικά, Δ' 1013^a, 27 (2).*

24. *Αριστοτέλης, Πολιτικά Θ' 7, 1341b 43-46, Περὶ Ποιητικῆς 1448b, 16, Ρητορικὴ τέχνη 1371b, 5-10.*

λειότερο αντίγραφο» του σχεδίου. «Όσο μεγαλύτερη είναι η ομοιότητα ανάμεσα στο σχέδιο και το αντίγραφο, τόσο μεγαλύτερο θα είναι το επίτευγμα του δημιουργού.

Η άποψη αυτή επανεμφανίστηκε κατά την Αναγέννηση. Για τον Λεονάρντο ντὰ Βίντσι «ή πιό αξιόπαινη ζωγραφιά είναι εκείνη που έχει τή μεγαλύτερη ομοιότητα με τὸ πράγμα τὸ ὁποῖο εκείνη ἀποδίδει καὶ τὸ λέω αὐτὸ γιὰ νὰ ἀντικρούσω τοὺς ζωγράφους πὺ θέλουν νὰ βελτιώσουν τὰ πράγματα τῆς φύσης». Ὁ Λέον Μπατίστα Ἀλμπέρτι μετατρέπει τή ζωγραφική σὲ παραγωγὴ ἀκριβῶν αντιγράφων ἀπὸ τομὲς ὀπτικῶν πυραμίδων²⁵. Ὁ Σοπενχάουερ, κáνοντας ἀντιπαράθεση μεταξύ Ἀριστοτέλη καὶ Πλάτωνα: Στὸν πρῶτο βλέπει τή γνώση σὰν ἀξία γιὰ τὴν ἐπιστῆμη καὶ τὴν πρακτικὴ ζωή. Στὸ δεύτερο τή θέαση πὺ ἀφαιρεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ λόγου, πὺ δὲν ἔχει ἀξία παρὰ μόνο γιὰ τὴν τέχνη. Ἡ πρώτη ἀριστοτελικὴ γνώση μοιάζει με μία βίαιη θύελλα πὺ περνᾷ χωρὶς νὰ γνωρίζουμε οὔτε τὴν ἀρχὴ τῆς οὔτε τὸ σκοπὸ τῆς πὺ λυγίζει, ἀνατρέπει, ξεριζώνει ὅλα στὸ δρόμο τῆς, ἐνῶ ἡ δεύτερη εἶναι ἡ εἰρηνικὴ ἠλιαχτίδα πὺ τρυπάει τὰ σκοπάδια καὶ ἀψηφᾷ τὴ βία τῆς θύελλας.

Τὸ ἔργο τέχνης δὲν εἶναι παρὰ ἓνα μέσο προσωριζόμενο νὰ διευκολύνει τή γνώση τῆς ιδέας, γνώση πὺ συνιστᾷ τὴν αἰσθητικὴ ἠδονή. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἀναπαράγει στὸ ἔργο τὴν πραγματικότητα ἀλλὰ τὴν καθαρὴ ιδέα: τὴ διακρίνει ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἀμελεῖ ὅλα τὰ ἐνδεχόμενα πὺ θὰ μπορούσαν νὰ τὴ συσκοτίσουν. Ὁ, κατὰ τὸν Σοπενχάουερ, καλλιτέχνης «μᾶς δανείζει τὰ μάτια του γιὰ νὰ κοιτάξουμε τὸν κόσμον»²⁶. Ἡ τέχνη ἀναπαράγει τίς αἰώνιες ιδέες πὺ συνέλαβε με τὸ μέσο τῆς θέασης ὅλων τῶν φαινομένων του.

Ὁ Nietzsche, στὴ Γέννηση τῆς Τραγωδίας, ἀν καὶ στηρίζεται στὸν Schopenhauer, ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἀπαισιοδοξία, στὸ ὄνομα τοῦ Διονύσου. Ὁ κόσμος τῆς φύσης εἶναι λαθεμένος, σκληρός, ἀντιφατικός, παραπλανητικός, χωρὶς νόημα. Ἡ ζωὴ ἀξίζει καὶ γίνεται ἀνθρώπινη, μέσω τῆς τέχνης, στὴν εὐρύτερη ἐννοια τῆς ἀνθρώπινης δύναμης γιὰ δημιουργία τάξης μέσα στὴν ἀταξία. Ἡ τέχνη

25. Περὶ αὐτῶν βλ. Π. Φεγγέραμπεντ, Ἀποχαιρετισμὸς στὸν Λόγο (μετάφ. Π. Μπουρλάκη, ἐπιμ. Στ. Βιρβιδάκη), σ. 170-171 σὲ σχέση με τὴ δημιουργικότητα.

26. A. Schopenhauer, Ὁ κόσμος σὰν βούληση καὶ σὰν παράσταση, 1818 (μετάφ. Α. Βαγενᾶ, ἐπιμ. Κ. Μετρινού), Ἐκδ. Αὐγουστίνη, 1818, σ. 245.

είναι ή αισιόδοξη μορφή της ζωής, ή μεγάλη εναλλακτική στην άρνηση και την παραίτηση²⁷.

Ο Παρμενίδης όμως, αν και θεωρούσε καθήκον της επιστημονικής γνώσης να περιγράφει την πραγματικότητα, που υποδηλώνει μίμηση στον χώρο της επιστήμης, ωστόσο προσέθετε ότι ή πραγματικότητα είναι κρυμμένη πίσω από άπατηλά φαινόμενα και ότι χρειάζεται θεϊκή υποστήριξη για να τη φέρουμε στο προσκήνιο²⁸.

Αυτή τη σύνδεση της αισθητικής συνείδησης και της καθημερινής εμπειρίας επαναφέρει ο John Dewey με το έργο του «Η Τέχνη ως Έμπειρία»²⁹. Όταν αποσυνδέει κανείς ένα έργο τέχνης από τους όρους της ύπαρξής του και άκόμα από τις επενέργειές του στην εμπειρία, χτίζει τότε ένα τοίχο γύρω του, που απαγορεύει την αναγνώριση της γενικής σημασίας του για τη θεωρία της Αισθητικής. Η τέχνη παραπέμπεται σε ένα ιδιαίτερο χώρο όπου απομακρύνεται από κάθε μέσο και σκοπό που οι ανθρώπινες προσπάθειες, τάσεις και κατακτήσεις εκφράζουν. Όποιος επιχειρεί λοιπόν να γράψει για τη φιλοσοφία της τέχνης πρέπει να αποκαταστήσει πρώτα τη συνέχεια μεταξύ των έργων, ως εκλεπτυσμένων και θαυστόχαστων μορφών της εμπειρίας με τα καθημερινά συμβαίνοντα, τις καθημερινές δράσεις και τα πάθη, που συνδέτουν την ανθρώπινη εμπειρία. «Οι κορυφές, γράφει, των βουνών δεν κινούνται ελεύθερες, ούτε απλά στηρίζονται στη γη. Είναι ή γη σε μία αντιληπτή μορφή εμφάνισής της»³⁰.

Κανείς δεν αμφισβήτησε ποτέ το ανυπέροβλο του Παρθενώνα ως έργου τέχνης. Εάν κανείς απομακρυνθεί από την ατομική αισθητική απόλαυση βλέποντάς τον, ανατρέχει στους ανθρώπους και τις τόσες ανάγκες τους, που απαι-

27. Βλ. M. Nussbaum, *The Transfigurations of intoxication*, Nietzsche, Schopenhauer and Dionysos, στο έργο S. Kemal, I. Gaskell, D. Conway, ed. (Camb.Un.P.), Nietzsche, Philosophy and Arts, 1998, σ. 36 έπ., 56.

28. Φεγγέραμπεντ, έ.π. σ. 173. Ο Αϊνστάϊν θεωρούσε τις θεωρίες και τις έννοιες «πλασματικά κατασκευάσματα», ελεύθερες δημιουργίες του ανθρώπινου πνεύματος, που μόνο ή διαίσθηση, βασισμένη στη συμπαθητική κατανόηση της εμπειρίας, μπορεί να έχει πρόσβαση σ' αυτές, έ.π. σ. 175.

29. J. Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Suhrkamp), 1934 (μετ. Chr. Velten), 1η έκδ. 1988, 2η 1998.

30. Dewey, έ.π. σ. 9.

τοῦσαν αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα καὶ σ' αὐτὸ νὰ βροῦν ἐκπλήρωση³¹. Ἡ κατανόηση τῆς Αἰσθητικῆς³² στὶς κύριες μορφές τῆς ἀπαιτεῖ εἴσοδο στὰ κύρια στοιχεῖα τῆς, στὰ συμβαίνοντα καὶ στὶς σκηνές ποὺ τὸ μάτι καὶ τὸ αὐτὶ τοῦ ἀνθρώπου κατευθύνεται, ξυπνοῦν τὸ ἐνδιαφέρον του, ἐνῶ βλέπει καὶ ἀκούει. Δὲν ὑπάρχει ἀπαθῆς θεατῆς. Αὐτὸ ποὺ ἔγραψε ὁ Coleridge γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἐνὸς ποιήματος ἰσχύει γιὰ κάθε πνευματικὴ δραστηριότητα: «Ὁ ἀναγνώστης πρέπει νὰ ἔλκεται ὄχι μόνον ἢ κυρίως ἀπὸ τὴ μηχανιστικὴ παρόρμηση τῆς περιέργειας, οὔτε ἀπὸ τὴν ἀτελείωτη ἐπιθυμία νὰ φτάσει στὴν τελικὴ λύση, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση τοῦ ἰδίου τοῦ ταξιδιοῦ». Ἔτσι, ὁ χορὸς καὶ ἡ παντομίμα, οἱ ἀπαρχές τῆς θεατρικῆς τέχνης ἀποτελοῦσαν μέρος θρησκευτικῶν τελετῶν. Ἡ τέχνη τῆς μουσικῆς ξεκίνησε ἀπὸ τὸ κτύπημα στὸ τραβηγμένο δέρμα τῶν ζώων καὶ τὸ φύσημα στὸ κέρασ. Οἱ ἄνθρωποι τῶν σπηλαίων ζωγράφιζαν τὴν ἐμπειρία τους μὲ τὰ ζῶα ποὺ ἦταν ἄμεσα δεμένα μὲ τὴ ζωὴ τους. Κτίσματα ποὺ παριστοῦν τὴν κατοικία τῶν θεῶν ὅπου φυλάγονταν ἐκεῖνα τὰ ἐργαλεῖα καὶ τὰ μέσα ποὺ θὰ φέρνανε σὲ ἐπικοινωνία τοὺς ἀνθρώπους μὲ τοὺς θεοὺς. Αὐτὰ ἦταν ὄχι στοιχεῖα μουσείων ἀλλὰ συστατικὰ τῆς ζωῆς σὲ μία ὁργανωμένη κοινωνία³³.

Δὲν εἶναι λοιπὸν ἀξιοπεριέργο ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἀθηναῖοι ἀναφερόμενοι στὴν τέχνη, τὴν θεωροῦσαν πράξι ἀναπαραγωγῆς ἢ μίμησης. Ἡ σημασία αὐτῆς τῆς ἀντιληψῆς βρίσκεται στὴ σύνδεση τῆς τέχνης μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Ἡ τέχνη δὲν μπορούσε νὰ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἡ ἀρχὴ αὐτὴ δὲν σήμαινε ὅτι ἡ τέχνη ἦταν πιστὴ ἀναπαραγωγὴ τῶν ἀντικειμένων, ἀλλὰ ὅτι ἀντανακλοῦσε ιδέες καὶ συναισθήματα ποὺ ἦταν δεμένα μὲ τοὺς θεσμοὺς τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Γι' αὐτὸ ὁ Πλάτων ζητοῦσε λογοκρισία γιὰ τοὺς ποιητές, τοὺς δραματούργους καὶ τοὺς μουσικούς³⁴. Ὁ ἰσχυρισμὸς του βέβαια ὅτι μία μεταβολὴ τοῦ δωρικῆς σὲ λυδι-

31. Dewey, ὁ.π. σ. 10-11.

32. Γιὰ τὸν Dewey, ἀφετηρία τοῦ Αἰσθητικοῦ εἶναι ἡ φύση, μητέρα καὶ χώρος ζωῆς τῶν ἀνθρώπων, ὁ.π. σ. 38. Ἀναφέρεται στὰ λόγια τοῦ καλλιτέχνη W.H. Hudson, «Ὅταν δὲν μπορῶ νὰ δῶ τὸ φρέσκο χορτάρι ποὺ φυτρώνει καὶ ὅταν δὲν μπορῶ νὰ ἀκούω οὔτε τίς φωνές τῶν πουλιῶν οὔτε τοὺς ἤχους τῶν ἀγρῶν, τότε ἔχω τὴν αἴσθηση ὅτι δὲν εἶμαι σωστὰ ζωντανός» καὶ «ὅταν ἀκούω τοὺς ἀνθρώπους νὰ λένε ὅτι δὲν βρίσκουν τὴ ζωὴ ὁμορφὴ ἢ ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα γιὰ νὰ τὴν ἐρωτευθοῦν ἢ θὰ ἔβλεπαν τὸ τέλος τῆς ἀπαθείς, τότε θὰ ἴδω νὰ πῶ ὅτι αὐτοὶ δὲν ἔχουν ποτὲ ζήσει σωστὰ» Dewey, ὁ.π. σ. 38-39.

33. Βλ. Dewey, ὁ.π. σ. 13.

34. Βλ. Dewey, ὁ.π. σ. 14.

κό μουσικό τόνο θὰ ἦταν ὁ ἀσφαλῆς πρόδρομος γιὰ τὴν πτώση τῆς κοινωνίας φαίνεται ὑπερβολικός. Τὴν ἐποχὴ ὅμως ἐκείνη κανένας σύγχρονος δὲν θὰ ἀμφισβήτησε ὅτι ἡ μουσικὴ ἦταν συστατικὸ ὀλοκλήρωσης τοῦ πνεύματος καὶ τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν. Ἡ σκέψη «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» ἐκείνη τὴν ἐποχὴ θὰ ἦταν ἀδιανόητη.

Ὁ ἀνθρώπινος στοχασμὸς ἐρευνώντας βαθύτερα, ἂν ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία εἶναι ἐνοραματικὸ ἀποτέλεσμα ἐκδήλωσης τοῦ ἀσυνειδήτου ἢ συνειδησιακῆ λειτουργία, προχώρησε στὴ βαθύτερη ἔννοια τοῦ ἀνθρώπου³⁵. Ἀπὸ τὴν ταύτισή της μὲ τὸ παιχνίδι, ὡς στοιχειῶδες φαινόμενο τῆς ζωῆς καὶ τῆ χαρὰ πού τὸ παιχνίδι δίνει, ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία μεταπήδησε σὲ τρόπο διαφυγῆς καὶ διέξοδο τῶν ψυχικῶν καὶ σωματικῶν δυνάμεων τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἐξηγήθηκε σὰν ἐνσυναίσθηση καὶ ἐμβίωση ψυχικῶν ἐνεργειῶν καὶ καταστάσεων καὶ συγκινησιακὸ βύθισμα στὸν ἐξωτερικὸ χῶρο, ἔτσι ὥστε ἡ μορφή τοῦ ἔργου νὰ γίνεται ἐκφραση τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς. Ἀπὸ ἐκεῖ ἡ ἐξήγηση τῆς πρωταρχικῆς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἀκολούθησε τὰ σύγχρονα ἀχνάρια τῆς φροϋδικῆς ψυχανάλυσης (τῆς ἔννοιας τῆς «μετάθεσης»)³⁶, ὥστε νὰ ἀναγνωρισθεῖ σὰν ὑποκατάστατο τοῦ ὄνειρου στὴν πραγματικότητα, ἱκανοποίηση τῶν πράγματι ἀνικανοποίητων πόθων μὲ τὸ ὄπλο τῆς φαντασίας. «Ἵπάρχει ἓνας δρόμος ἐπιστροφῆς πού ὁδηγεῖ ἀπὸ τὴ φαντασία στὴν πραγματικότητα, εἶναι ἡ τέχνη», γράφει ὁ Freud³⁷.

Ὁ Allan Bloom, στὸ ἔργο του *Closing of the American Mind*, γράφει: «Ἡ τέχνη δὲν εἶναι μίμηση τῆς φύσης ἀλλὰ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴ φύση»³⁸.

Ὁ ἄνθρωπος πού μπορεῖ νὰ γεννάει ὁράματα ἐνὸς κόσμου καὶ ιδεώδη γιὰ νὰ ζήσει, εἶναι ἓνα μυστηριῶδες δαιμονικὸ ὄν. Αὐτὸς πού παίρνει ἓνα χάος ἐντυπώ-

35. Σχετικὰ μὲ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου στὰ πλαίσια τῆς φιλοσοφίας καὶ τὶς διατυπωθεῖσες θεωρίες ὅπως «παραδοσιακῆς» (φορμαλισμός, νεοκριτικὴ) «ψυχολογικῆς» (Nietzsche, Freud), «ψυχοκοινωνικῆς» (σχέση μὲ κοινωνικοὺς θεσμούς), «κοινωνικοϊστορικῆς» (νεοϊστορισμός, πολιτιστικὴ κριτικὴ, μαρξισμός), «ἠθικῆς» (Πλάτων, Τολστόι), «ἀποδομητικῆς» (Derrida) κάθε σημεῖο εἶναι πολύσημο κατ' ἀποκλεισμὸ μιᾶς πλήρους καὶ τελικῆς σημασίας, βλ. Al Paskow, *The Paradoxes of Art. A phenomenological Investigation* (Cambr. Univ. Press) 2004, σ. 204 ἐπ.

36. S. Freud, *The interpretation of dreams*, 1980, Great Books τ. 54, σ. 135 ἐπ. F, σ. 168.

37. S. Freud, *General Introduction to Psychoanalysis*, Μέρος II, 6 καὶ III, 23 "there is in fact a path from phantasy back again to reality and that is art".

38. A. Bloom, *The Closing of the American Mind* (Simon & Schuster N.Y.) 1987, σ. 181.

σεων και επιθυμιών, ένα πράγμα αμφισβητούμενης ενότητας και δίνει σ' αυτό τάξη και ενότητα³⁹.

Η ένταξη όμως της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην περιοχή του ψυχισμού, της ενόρασης και του μυστικισμού θα έφτανε έτσι στην αποξένωσή της από τη νόηση (γνώση), σαν η πνευματική δημιουργία να μην επιτελείται μέσα από νοησιαρχικές λειτουργίες.

Αν οι άπαρχές της τέχνης μπορούν εύλογα ν' αποδοθούν στο όνειρο, την έμπνευση, τη διαδικασία του όραν, δηλαδή την έποπτική αντίληψη⁴⁰ και τη φαντασία⁴¹, ή θέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και ως συνειδητής πράξης ξεκαθαρίζει όταν ανατρέχουμε σ' αυτήν ως πράξη, ως διαδικασία⁴². Ανεξάρτητα από την έπιστημονική εξήγηση ή τη μυστηριακή προέλευση της τέχνης, το έργο σαν αποτέλεσμα ανθρώπινης συμπεριφοράς ενέχει το στοιχείο της «προσπάθειας και της άσκησης». Στην ιδιαιτερότητα αυτής της προσπάθειας αναζητήθηκε ή ιδιαιτερότητα του έργου. Ο Πλάτων αναλύει στον Γοργία τη δημιουργική διαδικασία. Ο δημιουργός, αποβλέποντας στην ιδέα του έργου που έχει στην ψυχή του, δεν επιλέγει τυχαία τα υλικά που μεταχειρίζεται στην εργασία του, αλλά τα ρυθμίζει έτσι ώστε το έργο που εργάζεται να πάρει το σχήμα της ιδέας που βρίσκεται μέσα στην ψυχή του. Έτσι ο ζωγράφος, ο αρχιτέκτονας, διευθετεί με τάξη τα μέρη της εργασίας του, σπουδάζει κάθε μέρος, προσαρμόζει και έναρμονίζει το ένα με το άλλο, μέχρις ότου απαρτίσουν ένα αρμονικό όλο⁴³. Ανάλογα ο Άριστοτέλης, στην Ποιητική – την τελειότερη πραγματεία περι τέχνης –, συνιστά στο δημιουργό τις διάφορες υποθέσεις (τις ιδέες) και τις πλαστές (αυτές

39. Bloom, ό.π. σ. 181.

40. Ι. Θεοδωρακόπουλος, Η πρωταρχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Θεωρία των εικαστικών τεχνών, Φιλοσοφία, Έπετ. Κέντρ. Έρευν. της Έλλ. Φιλοσοφίας (Ακαδημία Αθηνών), τόμ. 3, 1973, σ. 5-45, ιδίως σ. 24-25, 28.

41. Βλ. Fr. Bacon, Advancement of learning, Book II, I, 1 σειρά Great Books τ. 30 σ. 32, κατά τον οποίο τα τρία μέρη της διάνοησης είναι memory (ιστορία), reason (φιλοσοφία) και imagination (φαντασία).

42. Κατά τον Benedetto Croce, The Aesthetic as the Science of Expression and of Linguistic in general (Cambr.Un.Press) 1992, σ. 21, η εκφραση είναι δραστηριότητα και το έργο ενότητα. Οι διακρίσεις σε σκηνές, επεισόδια, παραγράφους, καταστρέφουν το έργο σαν να χωρίζουν τον ζώντα οργανισμό σε καρδιά, εγκέφαλο, κ.ά.

43. Πλάτων, Γοργίας, 503, Δ.Ε.

πού έχουν φτιαχτεί) ενώ συνδέεται, να τις συνοψίζει, να τις πλουτίζει με επεισόδια, να τις επεκτείνει έτσι, ώστε το έργο, όπως κάθε πράγμα που συντίθεται από μέρη, να μην αποτελεί μόνο ένα όλο (τάξη), αλλά να έχει και ένα μέγεθος, να 'ναι ένα ωραίο όλο⁴⁴. Ο Croce χαρακτηρίζει την τέχνη ως ελευθερωτή (art as liberator)⁴⁵.

Ο Λουκρήτιος στο έργο του «Η φύση των πραγμάτων», με μια σκέψη που ξεκινάει από τον Όμηρο περνάει στον Θουκυδίδη και τον Πλάτωνα και καταλήγει στον Bacon και στον Rousseau, αποδίδει την πρόοδο του πολιτισμού στη διαφορά μεταξύ πολιτισμένης και πρωτόγονης κοινωνίας στην εξέλιξη της τέχνης και της επιστήμης. Πλοία και καλλιέργειες, τείχη και νόμοι, όπλα, δρόμοι και ενδύματα και όλα τα παρόμοια, όλα τα βραβεία, κάθε κομψότητα της ζωής χωρίς εξαίρεση, ποιήματα, πίνακες και τα καλοσμιλεμένα αγάλματα, όλα αυτά τα πράγματα μαζί με τη γνώση που αποκτιέται από τον ακούραστο νοῦ δίδαξαν τους ανθρώπους σιγά-σιγά όπως προχωρούσαν βήμα προς βήμα. Κατά τον Bacon, και εν μέρει κατά τον Descartes, η τέχνη είναι η αναγκαία συνέπεια της επιστήμης. Στην αρχή του Νέου Όργανου (Novum Organum) διακηρύσσει ότι γνώση και ανθρώπινη δύναμη είναι συνώνυμα, αφού η άγνοια της αιτίας εξουδετερώνει το αποτέλεσμα. Η επιστημονική γνώση μετριέται από την παραγωγικότητά της.

Ο Rousseau⁴⁶ όμως σε ερώτημα της Ακαδημίας της Ντιζόν, «αν η αναδημιουργία των επιστημών και των τεχνών συνέβαλε στον εξαγνισμό των ήθων», σε μια μικρή πραγματεία, συνόψιζε τις σκέψεις του πάνω στην κριτική του πολιτισμού δίνοντας αρνητική απάντηση. Με την πολιτισμική εξέλιξη συμβαδίζει μία διαδικασία εκλέπτυνσης των αναγκών, η οποία οδηγεί τον άνθρωπο στην εξάρτηση από τεχνητά δημιουργούμενες επιθυμίες και γι' αυτό του στερεί όλο και περισσότερο την αρχική του ελευθερία. Ο Rousseau αντίστρεψε το σχήμα της θεωρίας του Hobbes. Εάν για τον Hobbes, στη φυσική κατάσταση κυριαρχεί ο αμοιβαίος φόβος και η απειλή, της οποίας την υπέρβαση διείδε στο «κρατικό συμβόλαιο», για το Rousseau στη φυσική κατάσταση βασιλεύει η ήσυχία μιας

44. *Περὶ Ποιητικῆς* 1450b. 41-44.

45. Croce, *ὁ.π.* σ. 22.

46. *Αναφ.* από Άξελ Χόνετ, *Από την επικοινωνία στην αναγνώριση* (μετάφ. Κ. Καβουλάκου), έκδ. Πόλις, 2000, σ. 48.

γενικώς ανοχής, ενώ ή εισοδος στην κοινωνική κατάσταση είναι αυτή που οδηγεί στην κυριαρχούμενη από τὸ φόβο διχόνοια⁴⁷. Ὁ Rousseau θέτει στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας του τὴ φυσική κατάσταση. Τελειώνοντας συνοψίζει: «Ὁ ἄγριος ζεῖ μέσα στὸν ἑαυτό του (δηλαδή πρὶν ἀπὸ κάθε κοινωνικοποίηση), ἀντίθετα ὁ κοινωνικός ἄνθρωπος εἶναι πάντα ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του καὶ μπορεῖ νὰ ζήσει μόνο μέσα ἀπὸ τὴ γνώμη τῶν ἄλλων»⁴⁸.

4. Ἡ ἐξήγηση τῆς ἰδιοκτησίας

Τί εἶναι αὐτὸ που δικαιολογεῖ τὸν δημιουργὸ νὰ πεῖ «αὐτὸ που δημιούργησα μου ἀνήκει»; Τὸ ἐρώτημα αὐτὸ εἶναι ἴσως πιὸ προωθημένο ἀπὸ ἐκεῖνο «γιατί κάτι μου ἀνήκει».

Ὁ Rousseau, στὸ δοκίμιό του γιὰ τὴν «προέλευση τῆς ἀνισότητος τῶν ἀνθρώπων», ἔδινε ἀπάντησι στὸ ἐρώτημα γράφοντας «Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος που περιμάντρωσε ἓνα μέρος γῆς καὶ εἶπε «αὐτὸ εἶναι δικό μου» καὶ βρέθηκαν τότε ἄνθρωποι που τὸν πίστεψαν, ἔγιναν ὅλοι τους ἰδρυτὲς τῆς ἀστικής κοινωνίας, καὶ ἔτσι προήλθε ἡ ἀτομικὴ ἰδιοκτησία»⁴⁹. Ἄλλοι τὴ στήριξαν σὲ μία διυποκειμενικὴ αὐτοδέσμευση τῶν ἀνθρώπων τῆς φυσικῆς ἐλευθερίας τους νὰ χρησιμοποιεῖ ὁ καθένας αὐθαίρετα κάθε πράγμα, δηλαδή τῆς φυσικῆς τους κατάστασις γιὰ κοινὴ κατοχὴ (Grotius)⁵⁰. Τὴ στήριξαν ἐπίσης στὴν κατ' ἀνάγκη γέννησις τοῦ ἰδιωτικῆς δικαίου, ὡς ἀπάρροια τῆς φύσις τοῦ ἀνθρώπου νὰ φτάσει σὲ σύγκρουσι γιὰ τὰ περιορισμένα ἀγαθὰ, ἓνα δίκαιο που βγήκε, κατὰ τὸν Hume⁵¹, μέσα ἀπὸ τὰ ἀνθρώπινα πάθη καί, ἴσως, καλλίτερα, ἀπὸ ἓνα καὶ μόνο πάθος: τὸν φόβο ἀπὸ τὸν βίαιον θάνατο, φόβος που ὁδηγεῖ τὴ λογικὴ στὴ γέννησις τοῦ Λεβιάθαν. Κατὰ τὸν Luhmann, ἡ ἀτομικὴ ἰδιοκτησία ὁδηγεῖ στὴν ὑψιστὴ μορφὴ τῆς

47. J. Rousseau, A Discourse on a subject proposed by the Academy of Dijon: What is the origin of inequality among men and is it authorized by natural law? Στὸ Great Books τ. 38 σ. 323 ἐπ., σ. 343 ἐπ.

48. Βλ. Χόνσετ, ὁ.π. σ. 52.

49. Rousseau, ὁ.π. μέρος 2ο σ. 348.

50. Βλ. γενικὰ N. Luhmann, Der Ursprung des Eigentums und seine Legitimation, Rechtstheorie, Beiheft 11, Technischer Imperativ und Legitimationkrise des Rechts, 1987, 1991, σ. 43 ἐπ. Ἐπίσης R. Brandt, Eigentumstheorien von Grotius bis Kant, 1974, σ. 35 ἐπ.

51. Βλ. Brandt, ὁ.π. σ. 118 ἐπ.

κοινωνικής ζωής, τή λεγόμενη «κοινωνία τών ιδιοκτητῶν»⁵². Ἡ σημασία της γιὰ μὲν τὸ Δίκαιο εἶναι ὅτι ἡ διένεξη λύνεται μὲ τὸν κώδικα δίκαιο/ἄδικο, ἐνῶ γιὰ τὴν πολιτικὴ οἰκονομία, ὡς ἐξέλιξη τῆς πολιτικῆς κοινωνίας, ἀποκτᾶ σημασία «προϋπόθεσης» σύμφωνα μὲ τὸν κώδικα ἔχω/δὲν ἔχω.

Καὶ ξαναγυρίζουμε στὸ ἐρώτημα «Γιατί αὐτὸ ποῦ ἔφτιαξα μοῦ ἀνήκει»; Κυρίαρχη εἶναι ἡ ἀπάντηση ποῦ δίνει ὁ John Locke⁵³. Κάθε ἄνθρωπος ἀπὸ τὴ φυσικὴ κατάσταση καὶ τὸ δίκαιο τῆς φύσης ἔχει δικαίωμα πάνω στὴ ζωὴ του, τὴν ἐλευθερία καὶ τὰ ἀγαθὰ του, «κάθε ἄνθρωπος ἔχει ιδιοκτησία (κυριαρχία) πάνω στὸ ἴδιο τὸ πρόσωπό του. Ἀπὸ τὴν προσωπικὴ περιοχὴ τοῦ ἀνθρώπου ἀκτινοβολεῖ ἡ δύναμη τῆς θέλησης τοῦ ἀτόμου πάνω στὰ ἀγαθὰ τῆς φύσης ποῦ ὁ Θεὸς ἔδωσε σὲ κοινὴ κατοχὴ. Ὁ ἄνθρωπος ὅμως φέρνει μέσα του τὸ μεγάλο θεμέλιο τῆς ιδιοκτησίας, ἀφοῦ εἶναι κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ συνεπῶς κύριος τῆς ἐργασίας του (labour), τῆς προσπάθειας τοῦ σώματός του καὶ τῆς δουλειᾶς (work) τῶν χειρῶν του. Ἄρα ὅ,τι ὁ ἄνθρωπος ἐπεξεργάζεται ἀποσπώντας το ἀπὸ τὴ φύση πρέπει νὰ τοῦ ἀνήκει. Κατὰ τὸν Locke, τὸ δίκαιο τῆς φύσης ἀναγνωρίζει μόνον μιὰ πηγὴ τῆς ιδιοκτησίας, τὴν ἐργασία, τὴν προσπάθεια. Ἐργαζόμενος ὁ ἄνθρωπος ἐπεκτείνει τὴ σφαῖρα τῆς δυνάμεώς του στὰ ἀντικείμενα τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητος, ἐπεκτείνοντας ταυτόχρονα τὴ σφαῖρα τοῦ «ἐγὼ του», ἀφοῦ, μὲ τὴν ἐπεξεργασία, διοχετεύει στὰ πράγματα κάτι δικό του⁵⁴.

Συνδυάζοντας τὴν ἐργασία, ὡς λόγος ὑπαγωγῆς τοῦ ἔργου στὸν δημιουργό του, μὲ τὴ θεμελιώδη ἀρχὴ τοῦ δικαίου τῆς φύσης «μὴ βλάβεις», ὁ Locke καταλήγει, «ἂν μοῦ πάρετε τὰ ἀγαθὰ ποῦ ἔφτιαξα μὲ τὴν ἐργασία, παίρνετε καὶ τὴν ἐργασία μου, ἀφοῦ μ' αὐτὰ εἶναι δεμένη. Ἔτσι μὲ βλάπτετε, γι' αὐτὸ ἔχετε ὑποχρέωση νὰ ἀφήσετε ὅ,τι ἔφτιαξα σὲ μένα, μοῦ ἀνήκει». Ἀπλουστευμένη θεωρία, βασισμένη στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρωπότητος – ποῦ στὴ συνέχεια πέρασε σὲ ἄλλο βᾶθος μὲ τὴν καντιανή, ἐγελιανὴ καὶ μαρξιστικὴ φιλοσοφία – ἀλλὰ καὶ στὴν ἀφοπλιστικὴ τῆς γενικότητος. Ὁ Locke ὅμως ἀφήνει μιὰ περιφρημὴ

52. Βλ. Luhmann, ὁ.π. σ. 44.

53. J. Locke, An Essay concerning the true original extent and end of civil government, 1690, Great Books, τ. 35 σ. 25 ἐπ. παρ. 24 ἐπ. on property, ἰδίως παρ. 26. Βλ. καὶ W. Gordon, A property Right in Self-Expression. Equality and Individualism in the Natural Law of Intellectual Property, The Yale Law Journal 1993, σ. 1533 ἐπ. ἰδίως 1540-1553.

54. Locke, ὁ.π. παρ. 27-30.

ἐπιφύλαξη: «ἔχεις δικαίωμα σ' αὐτό πού φτιάχνεις» «τουλάχιστον ὅμως ἐφόσον ἀφήνονται τουλάχιστον ἀρκετά καί καλά κοινά γιά ἄλλους»⁵⁵.

Τί λοιπόν ἀνήκει στό δημιουργό καί ποιὰ τὰ δικαιώματα γιά τήν ὑπόλοιπη ἀνθρωπότητα; Οἱ δημιουργοί ἔχουν ἰδιοκτησία στά ἔργα τους, ἐφόσον τὸ δικαίωμα αὐτὸ δὲν παραβιάζει τήν ἰκανότητα τῶν ἄλλων νὰ δημιουργήσουν, στηριζόμενοι πάνω στήν προϋπάρχουσα μήτρα, στήν κοινὴ κληρονομιά. Σ' αὐτὴν ὅλοι ἔχουν ἴσα δικαιώματα.

Ἕνας καλλιτέχνης, ὁ J.S.G. Boggs, στή μελέτη του «Σὲ ποιὸν ἀνήκει αὐτό;»⁵⁶ παρατηρεῖ: «Οἱ δημιουργοί εἶναι φυλακισμένοι. Φυλακίζονται μέσα στήν ἴδια τήν ἰδέα τους, τήν εἰκόνα ἢ τὸ ποίημα τοῦ καλλιτέχνη καί, γιά νὰ ξεφύγουν, πρέπει νὰ βροῦν ὁδὸ διαφυγῆς. Τὰ σίδερα δὲν εἶναι φυσικά, ἀλλὰ φτιάχνονται ἀπὸ τὸ πνευματικό, τὸ συναισθηματικό καί ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τους. Λειτουργικά ὅμως εἶναι φυλακὴ, ὅπως τοῦ ὕλικοῦ κόσμου». Συνεισφορά στήν κουλτούρα σημαίνει χρῆση τῶν ἐργαλείων της. Τὰ πνευματικὰ δημιουργήματα ὅταν γίνουν προσιτὰ στὸν κόσμο, ἀλλάζουν τὸν κόσμο. Ἐὰν δὲν ξεκινήσεις ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἀλλαγμένο κόσμο ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀρχή, αὐτὴ ἡ ἀσυνέχεια εἶναι ἓνα ὑποδεέστερο κοινὸ πρᾶγμα. Ἡ ἐπιφύλαξη τοῦ Locke αὐτὸ τὸν κίνδυνο θέλει νὰ ἀποτρέψει. Ἀποκλείει στὸν δημιουργὸ νὰ ἔχει ἰδιοκτησία στίς ἀφηρημένες ἰδέες, διαφορετικά τὸ ρολόι θὰ ξαναγύριζε ἀπὸ τὴν ἀρχή γιά τὴν ἐπαναποκάλυψη τῶν ἰδεῶν. Ἐὰν ἡ ἰδέα τῆς ἀγάπης παιδιῶν, ἐχθρικῶν μεταξύ τους οἰκογενειῶν, ὅπως στήν περίπτωση τοῦ Ρωμαίου καί τῆς Ἰουλιέττας, ἀνήκε σὲ κάποιον δημιουργό, δὲν θὰ εἶχε παρουσιασθεῖ ποτὲ τὸ West side story.

Καί ἐπειδὴ βρισκόμαστε στὸν χῶρο τῆς τέχνης καί τῆς λογοτεχνίας, ἂς ἀφήσουμε τὸν Τολστόϊ⁵⁷ νὰ ἀφηγεῖται στὸν «Χόλστομερ» - μέσῳ τῆς τεχνικῆς τῆς «ἀνοικείωσης»⁵⁸ - πῶς τὸ ἄλογο Σερπουχόβσκοϊ ἀντιλαμβάνεται τὸ δικαίωμα

55. Locke, ὁ.π. στὸ τέλος παρ. 26.

56. J.S.G. Boggs, Who Owns This? 68 Chicago-Kent L.Rev. (1993) ἀναφορ. ἀπὸ W. Gordon, A property Right, ὁ.π. σ. 1570.

57. Βλ. Τ. Τοντόροφ (ἐπιλογή) Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα τῶν Ρώσων Φορμαλιστῶν, (ἐκδ. Ὀδυσσεύς), 1966, 1995, σ. 98 ἐπ.

58. Ἡ τεχνικὴ τῆς ἀνοικείωσης στὸν Τολστόϊ ἐγκριταί στο ὅτι δὲν ἀποκαλεῖ τὸ ἀντικείμενο μὲ τὸ ὄνομά του ἀλλὰ τὸ περιγράφει ὅταν νὰ τὸ βλέπει γιά πρώτη φορά, βλ. Τοντόροφ, ὁ.π. σ. 98.

τῆς ιδιοκτησίας, ἴσως σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὴ λεγόμενη «ὑψιστὴ κοινωνία τῶν ιδιοκτητῶν». Ἡ ἀφήγησις:

«Ὅ,τι ἀφοροῦσε τὸ μαστίγιον καὶ τὴ θρησκεία, τὸ εἶχα ἀπολύτως καταλάβει, αὐτὸ ὅμως πού μοῦ φαινόταν τότε σκοτεινό, ἦταν ἡ ἐκφραση «τὸ πουλάρι του»: οἱ ἄνθρωποι μὲ συνέδεαν λοιπὸν κατὰ ἓναν ὀρισμένο τρόπο μὲ τὸν σταβλάρχη. Δὲν κατόρθωνα νὰ καταλάβω σὲ τί συνίστατο αὐτὸς ὁ δεσμός. Τὸ ἀντιλήφθηκα τελικὰ πολὺ ἀργότερα, ὅταν μὲ χῶρισαν ἀπὸ τὰ ἄλλα ἄλογα. Ἀλλὰ καὶ τότε ἀκόμη δὲν καταλάβαινα πῶς μποροῦσε κανεὶς νὰ μὲ θεωρεῖ, ἐμένα, ὡς ιδιοκτησία κάποιου ἀνθρώπου. Οἱ λέξεις «τὸ ἄλογό μου» ἀναφέρονταν σ' ἐμένα, ἓνα ζωντανὸ ἄλογο, κάτι τὸ ὁποῖο μοῦ φαινόταν ἐξίσου περιεργό μὲ τὶς λέξεις: «ἡ γῆ μου», «ὁ ἀέρας μου», «τὸ νερό μου». Οἱ λέξεις ὡστόσο αὐτὲς μοῦ εἶχαν κάνει βλαδιὰ ἐντύπωση. Δὲν ἔπαυα νὰ τὶς σκέπτομαι. Ἦταν πολὺ ἀργότερα, κι ἀφοῦ εἶχα δημιουργήσει μὲ τοὺς ἀνθρώπους τὶς πιὸ ποικίλες σχέσεις, πού κατάλαβα τὴ σημασία τὴν ὁποία ἀποδίδουν οἱ ἄνθρωποι σ' αὐτὲς τὶς λέξεις. Νὰ ποιὰ εἶναι αὐτὴ ἡ σημασία: ἡ στάση τὴν ὁποία τηροῦν οἱ ἄνθρωποι στὴ ζωὴ ἐξαρτᾶται ὄχι ἀπὸ τὶς πράξεις ἀλλὰ ἀπὸ τὰ λόγια. Αὐτὸ πού ἐκτιμοῦν δὲν εἶναι τόσο ἡ δυνατότητα νὰ κάνουν ἢ νὰ μὴν κάνουν κάτι, ὅσο ἡ δυνατότητα νὰ «προφέρουν» γιὰ διάφορα ἀντικείμενα ὀρισμένες λέξεις τὶς ὁποῖες ἔχουν συμφωνήσει μεταξύ τους. Οἱ λέξεις αὐτὲς τὶς ὁποῖες θεωροῦν πολὺ σημαντικὲς εἶναι οἱ λέξεις «μου» καὶ «μας». Τὶς χρησιμοποιοῦν γιὰ πλάσματα, γιὰ ἀντικείμενα, ἀκόμη καὶ γιὰ τὴ γῆ, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ γιὰ τὰ ἄλογα. Ἔχουν δὲ συμφωνήσει μεταξύ τους ὅτι τὸ ἴδιο ἀντικείμενο δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκληθεῖ «μου», παρὰ μόνον ἀπὸ ἓνα καὶ μόνον πρόσωπο. Ἐκεῖνος τώρα ὁ ὁποῖος, σύμφωνα μὲ τὸ παιγνίδι αὐτό, λέει «μου» γιὰ τὸν μεγαλύτερο δυνατό ἀριθμὸ ἀντικειμένων, θεωρεῖται ὡς ὁ εὐτυχέστερος. Γιατί συμβαίνει αὐτό; Τὸ ἀγνοῶ, πάντως ἔτσι εἶναι. Ἄλλοτε νόμιζα ὅτι αὐτὸ συνδεόταν μὲ κάποιο ἄμεσο πλεονέκτημα, ἀλλὰ ἔκανα λάθος... Ἀργότερα, ὅταν εἶχα διευρύνει τὸν κύκλο τῶν παρατηρήσεών μου, ἔφθασα νὰ μάθω ὅτι ὁ ὅρος «μου» δὲν ἔχει ἄλλο λόγο ὑπαρξῆς ἀπὸ τὸ χαμηλὸ αὐτὸ ἐνστικτο πού οἱ ἄνθρωποι τὸ ὀνομάζουν αἴσθημα ἢ δικαίωμα ιδιοκτησίας».

5. Ἡ ἀνοδος. Στὸν δρόμο τῆς ἐξέλιξης τῆς τέχνης

Τὴν καθιέρωση τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας ἀκολούθησε ἡ ἀνοδὸς τῆς.

Τὴ σημαίνει ἀνοδος τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας; Πῶς ἀπὸ τὰ κλασικὰ ἀριστουργήματα τοῦ λόγου καὶ τῆς τέχνης καὶ τὸ κριτήριον τοῦ «ἀριστοτελικοῦ

μεγέδους», ή προστασία των έργων επεκτάθηκε ακόμα στα λεγόμενα «μικρά κέρματα» όπως είναι οι χάρτες, οι οδηγοί πόλεων, οι συνταγές φαγητών, οι καμβάδες, τα μηχανογραφικά έντυπα, το εποχιακό μοντέλο μόδας με μοναδικό κριτήριο την κάποια ιδιαιτεριότητα τους; Σ' αυτό συνέβαλε ή εξέλιξη της τέχνης αποφασιστικά.

Ο Kant πρόσφερε στην τέχνη τον χαρακτήρα της σαν λειτουργία πνευματική⁵⁹. Η συνείδηση δεν λειτουργεί εδώ σαν διάνοια, ούτε τεολογικά αλλά ως αισθητική αξιολογική συνείδηση, ως δύναμη, που επιτρέπει τη μετάβαση από τη θεωρητική στην ήθικη ζωή. Στη σκέψη αυτή στηρίχθηκε ή εγγεληνή ιδεαλιστική αντίληψη ότι ή τέχνη συμμετέχει στη διαλεκτική πορεία του πνεύματος προς την αυτοσυνείδηση⁶⁰. Έτσι μέσα στο έργο επέρχεται σύγχυση του ιδανικού με το πραγματικό, του υποκειμένου με το αντικείμενο, ή φύση γίνεται πνεύμα και το πνευματικό, αισθητό σαν τη φύση. Ο αισθητικός ιδεαλισμός ρίχνει το βάρος στο υποκείμενο, στο δημιουργικό έγώ⁶¹. Το έργο είναι πλάσμα της καλλιτεχνικής φαντασίας σαν το κάλλος να μὴν υπάρχει στην πραγματική φύση αλλά μόνο στην πλασματική, σ' αυτή που ο δημιουργός φτιάχνει⁶².

Να πώς αντιλαμβάνεται το κάλλος ο Σοπενχάουερ στις διάφορες μορφές της τέχνης και της λογοτεχνίας⁶³: Το κάλλος στη γλυπτική βρίσκεται στη χάρη, δηλαδή στην αυστηρή αναλογία ὄλων των μερών. «Ένωστε το κάλλος και την τέλεια χάρη και θα έχετε την πιο καθαρή δέληση στον ανώτερο βαθμό της αντικειμενοποίησής της. Ο Λαοκόων δεν φωνάζει. Συμβιβάζεται ή κραυγή με το κάλλος; Η ζωγραφική, πέρα από το κάλλος και τη χάρη, έχει για κύριο αντικείμενο τον χαρακτήρα. Το τεράστιο έργο της ζωγραφικής⁶⁴ στην ιστορία το εκπληρώνει

59. Κυρίως στην *Kritik der Urteilskraft*, έκδ. 1979, ιδίως παραγρ. 42 έως 53.

60. *G. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik (Werke)* τ. I (1842), II και III (1843), ιδίως I σ. 157, 164, 192, 219.

61. Στη βάση του ιδεαλισμού υπάρχει ή συνειδητοποίηση της μοναδικότητας του πνεύματος, του αντικειμενικού νόμου και του δημιουργικού χαρακτήρα της γνώσης, *I. Μποχέντσι, Ιστορία της Σύγχρονης Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας* (20ός αιώνας), Εισαγ. Μετάφρ. Χ. Μαλεβίτση (Δωδώνη) 1975, σ. 134.

62. Κατά τον *E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung* Bd. 2 (Surkamp Verl.) 1959 (έκδ. 11-15) 1968 σ. 945 έκ. ή τέχνη έχει αλληγορικό χαρακτήρα και το τοπίο της ελπίδας, ακόμα και σε εικόνα τρόμου, είναι το αισθητικό ὄμμα, σ. 951.

63. *Schopenhauer, Ο κόσμος σαν βούληση, ὁ.π. σ. 279 ἐπ. 285, 287.*

64. Βλ. *Schopenhauer, ὁ.π. σ. 292.*

βάζοντάς μας κάτω από τὰ μάτια τις σκηνές τῆς ζωῆς. Καμιά τέχνη πάλι δὲν εἶναι ἰκανὴ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὴν ποίηση, γιατί ἔχει ὅ,τι λείπει ἀπὸ τις εἰκαστικές τέχνες, τὴν προσθευτική ἀνάπτυξη, ἄλλοτε περιγραφική, ἄλλοτε ἀφηγηματική ἄλλοτε δραματική. Ὁ ἄνθρωπος δὲν ἐκδηλώνεται μόνο μὲ τὴ στάση καὶ τὴν ἐκφραση τῆς φυσιογνωμίας του, ἀλλὰ μὲ μία συνέχεια ἀπὸ πράξεις, σκέψεις καὶ συνακόλουθα παθήματα⁶⁵. Γιὰ τὸν Σοπενχάουερ, ἡ τραγωδία εἶναι τὸ ἀνώτερο ποιητικὸ εἶδος, τόσο γιὰ τὴ δυσκολία τῆς ἐκτέλεσης ὅσο γιὰ τὸ μεγαλεῖο τῆς ἐντύπωσης ποὺ δημιουργεῖ. Σ' αὐτὴ δὲν ἀναζητᾶμε τὴ δικαιοσύνη⁶⁶. Ποιὸ ἦταν τὸ ἔγκλημα τῆς Ὀφηλίας, τῆς Δεισδαίμονας, τῆς Κορδέλια στὰ σαίξπηρικά ἔργα; Ἡ σημασία τῆς τραγωδίας: ὁ ἥρωας δὲν ἐξιλεώνει τὰ ἀτομικὰ ἁμαρτήματά του ἀλλὰ τὸ προπατορικό, δηλαδὴ τὸ ἔγκλημα τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Ὁ Καλντερόν τὸ λέει μὲ εὐλικρίνεια «Γιὰ τὸ πιὸ μεγάλο ἔγκλημα τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ποὺ γεννήθηκε»⁶⁷. Καὶ ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ διερωτηθεῖ κάποιος γιατί χάθηκε ἡ τραγωδία; Τὸ ἔργο ξεπερνᾷ ἔτσι τὰ φυσικὰ δεδομένα, εἶναι κάτι τὸ ὑπερβατικὸ. Τὸ ὑποκείμενο ἐξουσιάζει τὸ ἀντικείμενο, τὸ μεταχειρίζεται καὶ τὸ μορφοποιεῖ, μὲ μιὰ μορφή-σύμβολο ποὺ ἐπιβάλλεται στὴ φύση ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν δημιουργό. Ὁ δημιουργὸς συνεπῶς δὲν ἀντιγράφει τὴ φύση, ἀλλὰ τὴν κατακτᾷ καὶ τὴν μεταπλάθει. Ὁ αἰσθητικὸς ρεαλισμὸς, ἀντίθετα, μεταφέρει τὸ βάρος ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο στὸ ἀντικείμενο, τὰ πράγματα καὶ τις μορφές. Ἡ ἀκραία ρεαλιστικὴ ἀντίληψη θὰ θελήσει τὴν τέχνη σὰν μίμηση τῆς φύσης. Ὅσο πιστότερη ἢ ἀντιγραφὴ, ὅσο πιὸ ζωντανὴ καὶ φυσικὴ εἶναι ἡ ἀντιγραφὴ καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς φύσης, τόσο αὐξημένος ὁ βαθμὸς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἡ τελειότητά της⁶⁸.

Ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ ἀρχίζει ὁ δρόμος γιὰ τὴν πρωτοποριακὴ τέχνη. Οἱ ἱμπρεσσιονιστές, μέσα ἀπὸ μιὰ φαινομεναλιστικὴ ἀντίληψη ποὺ ταυτίζει τὸ ἀντικείμενο μὲ τὴ στιγμιαία αἰσθητικὴ ἐντύπωση, ἐπιζητοῦν ν' ἀποδώσουν πιστὰ τὸ ἀντικείμενο, ὄχι ὅμως τὴ στατική του μορφή καὶ τὰ χρώματα ἀλλὰ τὴ φευγαλέα παράστασή του⁶⁹. Ὁ ἱμπρεσσιονισμὸς, μὲ τὴν κυριαρχία τῆς στιγμῆς πάνω στὴ

65. Βλ. Schopenhauer, ὁ.π. σ. 309 ἐπ. 311.

66. Βλ. Schopenhauer, ὁ.π. σ. 322.

67. Βλ. Schopenhauer, ὁ.π. σ. 324.

68. Βλ. καὶ Θ. Παρισάκη, *Φιλοσοφία καὶ Τέχνη* (Ζήτηρας) 2004, σὲ σχέση μὲ τὸν αἰσθητικὸ ὑποκειμενισμό (Descartes, Spinoza, Hobbes), σ. 79 ἐπ.

69. Βλ. γενικὰ Α. Hauser, *Κοινωνικὴ ἱστορία τῆς τέχνης* (ἐκδ. Κάλβος) 1970, τ. 4, σ. 216 ἐπ. ἰδίως 219-222.

διάρκεια και τή συνέχεια, τονίζει την ήρακλείτεια θεώρηση ότι η πραγματικότητα είναι ένα γίνεσθαι, μία διαδικασία, όχι ένα είναι. Προγενέστερα η τέχνη ήταν απόρροια σύνθεσης. Για τον ιμπρεσιονισμό είναι απόρροια ανάλυσης. Δεν δίνει το όλο αντικείμενο αλλά τα κομμάτια του. Δεν επεκτείνει τα μοτίβα, δεν πλουτίζει τα τεχνικά μέσα όπως ο νατουραλισμός, αλλά χρησιμοποιεί τή συντόμηση και τήν απλοποίηση, για να ενεργοποιήσει τήν όραση, μιὰ αισθητική αρχή πού πηγάζει από τον Σοπενχάουερ: «Ο καλλιτέχνης μάς δανείζει τὰ μάτια του για να κοιτάξουμε τὸν κόσμον»⁷⁰. Ο καλλιτέχνης απαλλάσσεται από τις προσωπικές του έγνοιες: «για τὸν καλλιτέχνη 'ἀντίληψη' είναι τὸ ἴδιο ἀνεξάρτητα ἂν βλέπουμε τὴ δύση τοῦ ἡλίου ἀπὸ μία φυλακὴ ἢ ἓνα παλάτι». Ἡ μορφικὴ βίωση τοῦ κόσμου γίνεται τὸ πραγματικὸ θέμα τῆς τέχνης μέχρι τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα.

Αὐτὴ ἡ ἄρνηση τῆς στατικότητας τοῦ αντικειμένου ἀρχίζει νὰ εἶναι ἡ κυρίαρχη φυσιογνωμία τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης. Μέχρι τὸν ιμπρεσιονισμό, σὰν ἀποκορύφωση τῆς πορείας τῆς τέχνης ἀπὸ αἰῶνες, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ταλάντευση μεταξύ ἰδεαλισμοῦ καὶ ρεαλισμοῦ, ἡ σχέση τῆς τέχνης μὲ τὴ φύση δὲν εἶχε ἀμφισβητηθεῖ. Στις μεταϊμπρεσιονιστικὲς τέχνες τὸ δέσιμο τῆς τέχνης μὲ τὴ φύση κόβεται. Ἡ σχέση μ' αὐτὴν δὲν εἶναι σχέση ἀναπαραγωγῆς ἀλλὰ σχέση παραβίασης⁷¹. Ἔτσι ὁ φουτουρισμός, ἐπιδιώκοντας ν' ἀπομακρύνει τὴν ὄραση ἀπὸ ὅ,τι εἶχε συνηθίσει νὰ βλέπει, μὲ μέθοδο τὴ σύντμηση καὶ τὴν πύκνωση, ζητάει νὰ δώσει στὸ ἔργο μόνο τὸ στοιχεῖο πού μπορεῖ νὰ «ζήσει», νὰ συγκρατήσει δηλαδὴ ἡ συνείδηση, χρησιμοποιώντας γι' αὐτὸ τὰ μέσα καὶ ἄλλων εἰδῶν τέχνης⁷². Ἡ ζωγραφικὴ ἀποζητάει τὴν κίνηση, ἡ μουσικὴ δὲν εἶναι μόνο ἀκρόαμα ἀλλὰ καὶ φαντασία.

Οἱ ἐξπρεσιονιστὲς ἐξάλλου μεταμορφώνουν ἢ παραμορφώνουν τὴ φύση ἐπαναστατικά, χωρὶς περιορισμοὺς ἢ κανόνες, προκειμένου νὰ ἐκφράσουν τὸν ἐσωτερικὸ τους κόσμο, νὰ ἐλευθερωθοῦν, νὰ ἐξομολογηθοῦν. Ἐδῶ τὸ ἔργο ἔχει λιγότερη ἐκφραση καὶ περισσότερη σημασία, πού πηγάζει ἀπὸ τὴ δομὴ τοῦ κοινωνικοῦ

70. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* 1818, 1859 (Ὁ κόσμος σὰν βούληση καὶ παράσταση, ἐκδ. Ἀναγνωστικὴ) βιβλ. τρίτο, VIII, σ. 245.

71. Βλ. Hauser, ὁ.π. σ. 269.

72. Βλ. E. Παπανούτσου, *Αἰσθητική*, 1976, σ. 166 καὶ E. Gombrich, *The story of Art*, 5 ἐκδ., 1983, σ. 456 ἐπ.

χώρου και χρόνου, τις κοινωνικές τάξεις, την ιδιοσυγκρασία, τους ψυχολογικούς τύπους, τις προτιμήσεις, την «εποχή» που ζει το έργο.

Ο κυβισμός, στη συνέχεια, αναζητώντας ν' ανακαλύψει τη «μορφή καθεαυτή σαν την πιό χειροπιαστή πραγματικότητα»⁷³, τής δίνει δική της νομοτέλεια, ένα τακτοποιημένο χάος. Βιογράφος του Μπράκ θεωρεί τον κυβισμό «πρώτα από όλα διασικέδαση» αλλιώς δὲν θὰ ἦταν τίποτε: «ένας πίνακας μέσα στην κορνίζα είναι κάτι που πάντοτε υπήρχε», γράφει ἡ Γκέρντρον Στάιν, «τώρα ὅμως ὁ πίνακας θέλει νὰ βγεί ἀπὸ τὴν κορνίζα καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ κυβισμοῦ»⁷³. Καὶ κάπου ἐδῶ, ἀφοῦ χάθηκε ὁ δεσμός τοῦ ἔργου μὲ τὴ «φύση», χάνεται καὶ ἡ μέσα ἀπὸ αὐτὸ ἐκδήλωση τοῦ συνειδητοῦ ἐγῶ τοῦ δημιουργοῦ: τὸ ἔργο παύει νὰ ἐκφράζει μίαν προσωπικότητα. Ὁ ντανταϊσμός ἀργότερα ἀναζητᾷ τὴν αἰσθητική ἀξία στὴν κατάλυση καὶ τὴν ἀναρχία. Ἄν ὁ 19ος αἰώνας ζητοῦσε μίαν ἰσορροπία μεταξύ παλιῦ καὶ καινούργιου, ὁ ντανταϊσμός ζητᾷ ὁλοσχερῆ καταστροφὴ τῶν ἐξαντλημένων παραδοσιακῶν μέσων ἐκφράσεως.

Ἔτσι ἡ τέχνη φτάνει στὸν ὑπερρεαλισμό⁷⁴. Ἐδῶ ὁ δημιουργὸς ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή του μόνο ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ μὴ συνειδητοῦ. Κυριαρχεῖ ὁ ἄκρατος καὶ ἄκριτος ὑποκειμενικὸς ψυχισμός (τὸ ὄνειρο, τὸ παραλήρημα, ἡ παραίσθηση κ.ἄ.) ἔτσι, ὥστε τὸ ἔργο νὰ μὴν ἔχει ὀργάνωση καὶ τάξη μορφῆς, μιὰ καὶ ἡ μορφή προϋποθέτει συνειδήση. Ὁ ὑπερρεαλισμός ἔτσι καταλήγει σὲ μίαν κατάλυση τῶν συνόρων μεταξύ τῶν τεχνῶν, στὴν ἔνωσή τους κατὰ κάποιον τρόπο σὲ ποίηση, στὴ μεταμόρφωση τῆς ζωγραφικῆς σὲ λογοτεχνία. Ἡ τέχνη καταφεύγει στὴν ὀρθολογοποίηση τοῦ παραλόγου, τοῦ ἀνορθολογικοῦ. Δίνοντας μίαν ἄλλη ἐρμηνεῖα στὴν μπεργκσονική ἔννοια τῆς ζωῆς σὰν διάρκειας καὶ ροῆς⁷⁵, σὰν χρόνου καθαρὰ διαφορετικοῦ ἀπὸ τὸν χῶρο καὶ τὸν χρόνο τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν, ἡ τέχνη

73. Βλ. Αλεξ. Ντάντσεφ, Ζορζ Μπράκ (βιογραφία) 2005, ἐκδ. Χάμις Χάμιλτον (βλ. ἄρθρο «Ζορζ Μπράκ καὶ κυβισμός» τοῦ The Observer, Καθημ. 4.8.2005). Ἐπίσης βλ. Παπανούτσου, ὁ.π. σ. 180.

74. Βλ. R. Huyghe, L'art et l'homme (Larousse) 1961, σ. 453, καὶ γενικὰ M. Raymont, De Baudelaire au surrealisme, 1933.

75. Αναφορὰ στὴ μπεργκσονική φιλοσοφία ἰδίως «Ἡ δημιουργὸς ἐξελίξῃ», βλ. Μποχένσκι, Ἱστορία, ὁ.π. σ. 139-140. Ἐπίσης κατὰ τὸν Βίλχελμ Ντιλτάϋ, ἡ τελευταία λέξη τῆς κοσμοαντίληψης ποὺ ἀνάγεται στίς ἐσχάτες στάσεις τῆς ζωῆς εἶναι ἡ σχετικότητα κάθε εἶδους ἀνθρώπινης ἀντίληψης, τὰ πάντα ρέουν καὶ οὐδὲν μένει, ἀναφ. ἀπὸ Μποχένσκι, Ἱστορία, ὁ.π. σ. 160.

και ιδιαίτερα ή λογοτεχνία και κυρίως ή κινηματογραφική τέχνη, δίνουν την έμφαση στην αδιάκοπη ροή της κίνησης, στις εικόνες που δίνει ή αποσύνδεση του κόσμου μέσα από το καλιδοσκόπιο. Πρωταγωνιστεί το σήμερα, τούτη ή ημέρα, ό μονόλογος, τονίζεται ή συγχρονικότητα των περιεχομένων στη συνειδηση, το ένυπαρκτο του παρελθόντος στο παρόν, και ή σχετικότητα του χώρου και χρόνου, δηλαδή τονίζεται ή αδυναμία διαφορισμού των μέσων με τα όποια κινείται ό νοός. Έτσι το ασυνειδήτο παραμέρισε το συνειδητό υποκειμένο από την τέχνη, παραμέρισε τη φύση, παραμέρισε την πλοκή, τον ήρωα και τελικά μας έδωσε το έργο ως αντικείμενο, χωρίς αισθητικό περιεχόμενο.

Από τα μέσα του 19ου εμφανίζεται ό νεωτερισμός (ή, άλλως, νεωτερικότητα). Το χρώμα, οι γραμμές, οι ήχοι και ή κίνηση, παρατηρεί ό Habermas, έπαψαν να έξυπηρετούν κυρίως την αναπαράσταση. Τα μέσα της έκφρασης και οι τεχνικές παραγωγής έγιναν τα αισθητικά αντικείμενα και παραπέμπει στον Adorno. Γι' αυτόν, τίποτε δέν μπορεί πλέον να θεωρηθεί ως αυτονόητο σέ ό,τι άφορά την τέχνη: ούτε ή ίδια ή τέχνη, ούτε ή τέχνη σέ σχέση της με το Όλο, ούτε και το δικαίωμα της τέχνης να ύπάρχει. Αυτό ακριβώς που ό ύπερρεαλισμός άρνήθηκε «Τό δικαίωμα ύπαρξης της τέχνης ως τέχνης»⁷⁶.

Στην περίοδο του μετανεωτερισμού (ή άλλως της μετανεωτερικότητας), που ξεκινάει τη δεκαετία του 60, εμφανίζεται ή λεγόμενη «μαζική κουλτούρα» που περιλαμβάνει το σύνολο των προϊόντων που προσφέρονται όχι σ' έναν περιορισμένο πλέον κύκλο αλλά στην όλότητα των ανθρώπων, άγροτων ή διανοούμενων. Τα προϊόντα της είναι «έμπορεύματα»⁷⁷ που επιβάλλονται με τη διαφήμιση και με τη μορφοποίηση νέων αισθητικών προτύπων που δέν έχουν σχέση με την αισθητική και το κάλλος, αλλά περισσότερο με οικονομικά συμφέροντα⁷⁸.

76. Βλ. J. Habermas, *Modernity versus postmodernity*, στο Συλλ. έργο (ed) J. Alexander-St. Seidman, *Culture and Society. Contemporary Debates* (Cambr. Un.Pr.) 1990, 2000, s. 342 ep. 349.

77. Βλ. G. Debord, *Η Κοινωνία του Θεάματος*, (Διεθνής Βιβλιοθήκη) 2000, σ. 32 «Τό θέαμα είναι ή στιγμή όπου το έμπόρευμα έπέτυχε την ολοκληρωτική κατοχή της κοινωνικής ζωής». Έξάλλου τό θέαμα άπομακρύνει τό άμεσο βίωμα και μας δίνει μόνο την αναπαράστασή του, γίνεται συγκεκριμένη άντιστροφή της ζωής και καταλήγει σέ αυτόνομη κίνηση του μή-ζώντος, βλ. Debord, ό.π. σ. 13.

78. Σύμφωνα με τον Τοντόροφ, Θεωρία της Λογοτεχνίας, ό.π. σ. 321, ή άντικατάσταση των ύψηλων ειδών από τα «άγοραία είδη» είχε δύο συνέπειες: 1) την ολοκληρωτική έξαφάνιση

Οί στοχαστές της κριτικής θεωρίας⁷⁹ της Σχολής της Φραγκφούρτης βλέπουν σαν χαρακτηριστικά της μαζικής κουλτούρας: την τυποποίηση, με επανάληψη των ιδίων θεμάτων με επίφαση πρωτοτυπίας, την ταύτισή της με το υπάρχον, χωρίς να αποβλέπει στην υπέρβαση της κατεστημένης τάξης πραγμάτων ούτε να προβάλλει την εικόνα ενός καλλίτερου κόσμου, το σκοπό της να γεμίζει τον ελεύθερο χρόνο του ανθρώπου προσφέροντας στο δέκτη «φιγή» από την πραγματικότητα και προετοιμασία για μία ακόμη εργάσιμη μέρα. Αναγνωρίζουν ότι η τέχνη, το πραγματικό πνευματικό δημιουργήμα, δεν μπορεί να λειτουργήσει γιατί εμποδίζεται από τη μαζική κουλτούρα, ισχυρότατο αντιπαλο, που παρουσιάζεται «κάτω από το δικό της ένδυμα», κατά την έκφραση του Μαρκούζε⁸⁰, «με το δικό της όνομα» που τείνει να καταργήσει τη διάκριση κουλτούρας και πολιτισμού⁸¹. Αντίθετες όμως θέσεις των λεγόμενων πλουραλιστών διαπιστώνουν μεγάλη διάδοση του καλού αναγνώσματος, του ακροάματος, της σοβαρής μουσικής, υπενθυμίζοντας την υποβαθμισμένη ζωή των περασμένων αιώνων και την τότε ισοπεδωμένη κουλτούρα⁸² των μεγάλων στρωμάτων του λαού.

ύψηλων ειδών όπως της ώδης και της έποποιίας και 2) τη διείσδυση των τεχνικών του αγοραίου ο είδους στο ύψηλό είδος.

79. Βλ. Ζ. Σαρία, Εισήγηση στη Συλλογή «Τέχνη και μαζική κουλτούρα, 1984, έκδ. Ίψιλον/βιβλία σ. 9 έπ. 17 έπ., ιδίως 18-19.

80. Χ. Μαρκούζε, Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας, 1965, στη Συλλογή «Τέχνη και μαζική κουλτούρα» (Μετάφ. Ζ. Σαρία) 1984, έκδ. Ίψιλον/βιβλία σ. 27 έπ., 29-30.

81. Για τον περίπλοκο χαρακτήρα του πολιτισμού και της κοινωνίας καθώς και για τις θεωρητικές προσεγγίσεις (υποκειμενική, σημασία - κοινωνικές πιέσεις) βλ. J. Alexander, Analytic Debates: Understanding the relative autonomy of culture, στο J. Alexander - St. Seidman, Culture and Society, 1995, (Cambr. Univ. Press) σ. 1 έπ. σ. 26. Βλ. επίσης Walter Benjamin, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του, 1936 στο Δοκίμια για την τέχνη, (μετ. Δ. Κούρτοβικ) έκδ. Κάλλος 1978 σ. 9 έπ. «κατά βάση το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγωγίμο σ. 12, όμως ακόμα και από το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: το «έδω» και το «τόρα» του έργου τέχνης, σ. 14 έτσι ώστε το αίσθημα για το όμοιοδές στον κόσμο να έχει αυξηθεί χάρη στην αναπαραγωγή, σ. 17.

82. Για τη μόρφωση που διακρίνεται σε καλλιέργεια (Kultur, πρακτική όψη της μόρφωσης) και διαφωτισμό (ή θεωρητική πλευρά της μόρφωσης) και για τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ χρήσης και κατάχρησής τους βλ. Moses Mendelson, «Τί σημαίνει διαφωτίζω». Στη συλλογή «Τί είναι διαφωτισμός» (μετάφ. Μ. Σκουτερόπουλου) 1989, έκδ. Κριτική, σ. 9, 16.

Έκει κοντά τοποθετείται με αισιοδοξία και ο Habermas παρατηρώντας: Η υπερρεαλιστική προσπάθεια να ελευθερώσει τις έκρηκτικές ενέργειες για να ανατινάξουν τη σφαίρα της τέχνης και να επιβάλει τη συμφιλίωση της τέχνης με τη ζωή, παραμερίζοντας τη διαφορά μεταξύ έργου τέχνης και αντικειμένου καθημερινής χρήσης, μεταξύ συνειδητής θεατρικής παράστασης και αυθόρμητης παρόρμησης, κατέληξαν τελικά να ξαναφέρουν πίσω και να ξαναφωτίσουν αυτές τις δομές τέχνης που οι υπερρεαλιστές έπεδίωναν να διαλύσουν. Η ριζοσπαστική προσπάθεια «πλαστικής άρνησης του πολιτισμού» νομιμοποιούσε εκ νέου την παράσταση ως μέσο φαντασίας, τη μεταφυσική του έργου τέχνης στην κοινωνία, τον σχεδιασμένο χαρακτήρα της καλλιτεχνικής παραγωγής και το γνωστικό καθεστώς της κρίσης⁸³.

6. Τέχνη και Ήθικη Αξία

Η μετάβαση στον μετανεωτερισμό ήταν κρίσιμη για το θέμα της λεγόμενης ήθικης ή καλλιτεχνικής αξίας του έργου. Πρέπει ένα έργο να είναι σοβαρό ή να αντανάκλα παραδοσιακή αξία;

Στην υπόθεση Miller κατά της Πολιτείας Καλιφόρνιας (1973), που άφοροῦσε δίωξη για ανηθικότητα (αίσχροττητα) κατά προσώπου που είχε ταχυδρομήσει φυλλάδια διαφημίζοντα βιβλία ανήθικου περιεχομένου⁸⁴, τὸ Ἄνωτατο Δικαστήριο τῶν ΗΠΑ ἔκρινε ὅτι ὁ ἀνήθικος χαρακτήρας τοῦ ἔργου δὲν καλύπτεται συνταγματικά (First Amendment). Τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ χαρακτηρισεῖ ὡς ἀνήθικο μὲ ἓνα ἀπὸ τὰ τρία κριτήρια: «ἐὰν ὁ μέσος ἄνθρωπος ποῦ ἐφαρμόζει σύγχρονες κοινωνικὲς ἀντιλήψεις βρίσκει ὅτι τὸ ἔργο, ὡς ὅλο, ἀπευθύνεται σὲ μὴ ἠθικὰ ἐνδιαφέροντα ἢ ὅταν προκαλεῖ ἢ περιγράφει συμπεριφορὰ χαρακτηριζόμενη ἀπὸ τὸ νόμο ὡς ἀνήθικη, ἢ ὅταν τὸ ἔργο, στὸ σύνολό του, στερεῖται σοβαρῆς λογοτεχνικῆς ἢ καλλιτεχνικῆς, πολιτικῆς ἢ ἐπιστημονικῆς ἀξίας». Ἀργότερα προβλήθηκε ὅτι τὸ κριτήριο τῆς «σοβαρῆς καλλιτεχνικῆς ἀξίας» πέρανε μαζί μὲ τὸν Νεωτερισμό. Τὸ 1972 φέρεται νὰ χρησιμοποίησε πρῶτος τὸν ὄρο μετανεωτερισμό (metamodernism) ὁ κριτικὸς Leo Steinberg. Προσπάθειες νὰ δοθεῖ ὄρισμός τοῦ «Μεταμοντερνισμού» ἀπέτυχαν διότι θεωρήθηκε ὅτι δὲν ἀντιπροσώπευε

83. Habermas, ὁ.π. σ. 350.

84. Ἀναφ. ἀπὸ A. Adler, Post-modern Art and the death of Obscenity law, The Yale Law Journal 1990, σ. 1359 ἑπ. 1362 ἑπ.

μία συγκεκριμένη καθαρή κίνηση αλλά ένα είδος πλουραλιστικού, πολυπρόσωπου ξεσηκωμού κατά των έπιταγών του Νεωτερισμού. Ο τελευταίος φέρεται να ξεκίνησε το 1860 με τον ζωγράφο Manet και να αυτοκαταστρέφεται με τη μινιμαλιστική κίνηση του 1960. Ο Νεωτερισμός όμως διαμορφώθηκε από τον Clement Greenberg στο έργο του *Modernist Painting* το 1950, ήταν καθαρά πουριτανή κίνηση. Ο Νεωτερισμός έπρεπε να διακρίνει μεταξύ καλής και κακής τέχνης, επιβάλλοντας ή πρώτη να είναι καθαρή, υποβαλλόμενη σε αυτοκριτική, πρωτότυπη, ειλικρινής και σοβαρή⁸⁵.

Ο Μετανεωτερισμός αντιτάχθηκε σ' αυτή τη διάκριση «καλή ή κακή τέχνη», ύψηλή ή λαϊκή τέχνη, στη διάκριση μεταξύ της ιερότητας της τέχνης και του συσχετισμού της με την πραγματική ζωή. Η τέχνη δεν χρειαζόταν να ήταν ούτε σοβαρή ούτε να είχε παραδοσιακή αξία. Αντικατέστησε τη σοβαρότητα με τον κυνισμό. Με τις ιδέες του, ο μετανεωτερισμός άκουμπούσε πλέον βασικά στοιχεία της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Απορρίπτει το αίτημα του Νεωτερισμού για έργο νέο, πρωτότυπο και προωδημένο (*avant-garde*) με άτομικότητα. Ο Μετανεωτερισμός είναι επιδεικτικά παράγωγος. Όπως έγραφε ο κριτικός Brian Wallis⁸⁶, σήμερα δεν βρίσκεται πράξη μας, αίσημα ή σκέψη μας που να μην έχει παρουσιαστεί από χιλιάδες έργα, διαφήμισεις, σειρές τηλεοπτικές ή άρθρα περιοδικών. Η κοινωνία μας, υπερκορεσμένη με πληροφορίες και εικόνες⁸⁷, όχι μόνον δεν έχει ανάγκη από 'ατομικότητα', αλλά ούτε καν της ανήκει μία τέτοια έννοια. Ο Μετανεωτερισμός δέχεται ως έργα τις αναφωτογραφίες της Shervie Levine διάσημων φωτογραφιών για να καταστρέψει επιδεικτικά το κριτήριο της πρωτοτυπίας που επέβαλε ο Μοντερνισμός. Επιτίθεται στη διάκριση ύψηλης τέχνης και λαϊκής κουλτούρας. Το 1975, κριτικός έγραφε, ότι ο Andy Warhol έδωσε τέλος στην επί ένα αιώνα

85. Βλ. A. Adler, *ό.π.* σ. 1363.

86. B. Wallis, *What's wrong with this Picture*, 1984, αναφ. υπό Amy Adler, *Postmodern Art and the death of Obscenity Law*, *ό.π.* σ. 1366.

87. Βλ. G. Debord, *Η κοινωνία του θεάματος* *ό.π.* σ. 24-25, σχετικά με την άλλοτριωση του θεατή από το αντικείμενο παρατήρησης καθώς και για το οικονομικό σύστημα ως «κυκλική παραγωγή της απομόνωσης» βλ. και Γ. Πλειό, *Ο λόγος της εικόνας. Ίδεολογία και Πολιτική* (Έκδ. Παπαζήση) 2001, «ή εικόνα εισάγει για πρώτη φορά στη μοντέρνα κοινωνία ένα γλωσσικό και πολιτισμικό συγκρητισμό» σ. 323, «να ανακαλύψει το γνωστό μέσα στο άγνωστο» σ. 322.

τάση για διάκριση μεταξύ σοβαρού καλλιτέχνη και της κουλτούρας της πλειοψηφίας. Η σοβαρότητα του νεωτερισμού χάνεται και ο καλλιτέχνης ενσωματώνει εικόνες kitsch, χιούμορ, ψυχαγωγίας και media στη δουλειά του. Έτσι χάνεται ή μεταμορφώνεται όχι μόνον η πρωτοτυπία αλλά και η ίδια η ποιότητα. Σε ένα κολάζ από άλλους πίνακες, όπου ήταν ανύπαρκτο το περιγραφικό στοιχείο, όταν ο ζωγράφος (David Salle) ρωτήθηκε πού είναι η δική του έκφραση απάντησε, «σ' αυτό βλέπετε όλους τους πίνακες πού δεν θα κάνω ή δεν μπορώ να κάνω». Έτσι, πέρα από την πρωτοτυπία και την ποιότητα, επί ματαίω αναζητείται ο καλλιτέχνης⁸⁸. Όταν η βούληση, ο σκοπός του καλλιτέχνη παραμένει άγνωστος, ο θεατής αναζητάει τις δυνατές ερμηνείες ενός έργου. Ο καλλιτέχνης πίσω από «αγνώριστος ή αγνοούμενος», σβήνει. Και η ένδεχόμενη ανηθικότητα της τέχνης; Για τον μετανεωτερισμό το ήθικo ή ανήθικo της τέχνης δεν ενδιαφέρει. Οί θροι Ανηθικότητα, Τέχνη είναι δύσκολο να όριστούν με βάση τη σύγχρονη τέχνη. Η Amy Adler γράφει: «Η Τέχνη» από τη φύση της θα άμφισβητήσει όποιοδήποτε όρισμό της αποδώσουμε. Μόλις θάλουμε κάποιo όρόσημο, ένας καλλιτέχνης θα το παραβιάσει, γιατί αυτό είναι πού κάνουν οί καλλιτέχνες. Στο τέλος αφήνεται σε μάς, την κοινωνία, ή επιλογή: ή να προσπατεύσουμε την τέχνη ως όλο ή να προσπατεύσουμε τον έαυτό μας από την ανηθικότητα. Αλλά επιλέγοντας το ένα, θυσιάζουμε το άλλο. Δεν μπορούμε να κάνουμε και τὰ δύο»⁸⁹. Γι' αυτό και το έργο πνευματικής ιδιοκτησίας θεωρείται ήθικα ουδέτερο.

Έξάλλου συνταγματικά ή έλευθερία της τέχνης, της έπιστήμης, της έρευνας και της διδασκαλίας είναι θεμελιώδες δικαίωμα μη περιορισίμο. Η έλευθερία αυτή καλύπτει τόσο την καλλιτεχνική δραστηριότητα όσο και το μέσω αυτής δημιουργηθέν έργο. Λογοκρισία, είτε με την έννοια του προληπτικού ελέγχου είτε ως έπηρεασμός της κοινής γνώμης με τη μορφή παρέμβασης στη διαδικασία διαμόρφωσης της γνώμης του κοινού, θα παραβιάζε την έλευθερία αυτή⁹⁰.

Έκεινή όμως ή μορφή της τέχνης πού έπηρεάσε βαθιά την πνευματική ιδιοκτησία ήταν ή μουσική. Για την ιστορία της, ή πηγή έμπνευσης του δημιουργού

88. Βλ. A. Adler, *ό.π.* σ. 1367 έπ.

89. A. Adler, *Post-modern Art*, *ό.π.* σ. 1378.

90. Βλ. *Ot. Sieghart*, *Kunstfreiheit und Filmbewertung*, B. Verw.GE 23, 194, Jus 1968, σ. 459, σ. 465. Για την άυτονομία της τέχνης και τον άυτοκαθορισμό της βλ. *G. Hartmann*, *Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht*, BGH, NJW 1975, σ. 1882, Jus 1976, σ. 649.

καί τή σχέση του μέ τόν καλλιτέχνη-έρμηνευτή ἔχουν γραφτεῖ πολλά⁹¹. Λίγες γραμμές ἐδῶ χαρακτηριστικές.

Στό ἐρώτημα ἂν ἡ μουσική προηγήθηκε τῆς γλώσσας, ἴσως πιθανότερο εἶναι ὅτι καμία δέν προπορεύτηκε, ἀλλά ὅτι καί οἱ δύο εἶναι στοιχεῖα τῆς διαφοροποίησης τῶν ἡχητικῶν ἐκδηλώσεων τοῦ ἀνθρώπου. Βαθμιαῖα οἱ ἤχοι τελειοποιήθηκαν καί ἐνσωματώθηκαν σέ δύο ομάδες: στόν ἔναρδρο λόγο καί στό τραγούδι⁹². Τῆ μουσική δέν τή φέρανε στή γῆ οὔτε οἱ θεοὶ οὔτε τὰ μαγικά πουλιά. Τῆ δημιουργήσε ἡ ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου νά ἐκφράζει τὰ συναισθήματά του, νά μπορεῖ ὁμαδικά νά ἐξωτερικεῖ τή συγκίνησή του, τόν ἐνδουσιασμό του. Γι' αὐτό ἡ μουσική τῆς προϊστορικής ἐποχῆς δέν ἔχει συνδέτες.

Γιά τήν πηγή τῆς μουσικῆς ἐμπνευσης, ὁ Mozart καί ὁ Beethoven φέρονται σέ ἐπιστολές τους – πού πιθανόν εἶναι ἐπινοήσεις – νά καταλήγουν στήν ἴδια ἀπαρχή «Ὅσον ἀφορᾷ τόν τρόπο σύνδεσης», γράφει ὁ Mozart στόν μυστηριώδη βαρῶνο, τὸ 1815, «δέν μπορῶ νά πῶ τίποτε ἄλλο παρά τὸ ὅτι, ὅταν εἶμαι τελείως μόνος, ταξιδεύω ἢ περιπατῶ, κι ὅταν δέν μπορῶ νά κοιμηθῶ, τότε οἱ ιδέες ἔρχονται ἄφρονες. Ἀπὸ πού καί πῶς ἔρχονται δέν γνωρίζω οὔτε μπορῶ νά τις πιέσω». Ἀντίστοιχα καί ὁ Beethoven «Μέ ρωτᾶτε ἀπὸ πού παίρνω τις ιδέες. Δέν μπορῶ νά πῶ μέ βεβαιότητα: ἔρχονται ἀπρόσκλητες ἄμεσα ἢ ἔμμεσα»⁹³.

Ὡς πρὸς τή σχέση δημιουργοῦ καί ἐρμηνευτῆ, ὁ Beethoven βλέπει τις συμφωνίες του ὡς ἀκέραια μουσικά κείμενα, τῶν ὁποίων ἡ σημασία θὰ βγεῖ μέσω μιᾶς ἐξηγητικῆς ἐρμηνείας. Ἡ *Werktreue*⁹⁴ εἶναι τὸ ἰδεατό. Γιὰ τόν Rossini ὁμως ἡ παρτιτούρα ἦταν ἀπλᾶ μιὰ συνταγή γιὰ ἐκτέλεση. Γι' αὐτόν ἡ μουσική δέν εἶναι ἔργο ἀλλὰ κάτι πού ἀποκτᾷ ὕπαρξη τῆ στιγμῆ τῆς ἐκτέλεσης. Τὸ κομμάτι τῆς μουσικῆς δέν ἔχει καθορισμένη ταυτότητα καί ἔτσι εἶναι προσαρμόσι-

91. Βλ. *Τζ. Πίλκα*, Ὁ κόσμος τῆς μουσικῆς, 1970 (μετάφ. Ν. Ραῖση), ἐκδ. Κάλβος, σ. 181 ἐπ.

92. Βλ. *A. Schafter*, *Musical Copyright* 2η ἐκδ. (Callaghan) 1939, σχετικὰ μέ τήν ἱστορία τοῦ μουσικοῦ ἔργου. Αναφέρεται ὅτι ὁ Πτολεμαῖος ὁ Εὐεργέτης, 195 π.χ., χρησιμοποιοῦσε τόν Ἀριστοφάνη ὡς κριτὴ κατὰ τήν ἀπονομὴ βραβείων σέ συνδέσεις καί τραγούδια, πού ἀποκάλυψε ποιοὶ χρησιμοποιοῦσαν δανεισμένα ἔργα καί ποιοὶ πρωτότυπα, *Schafter*, ὁ.π. σ. 7.

93. Βλ. *B.E. Benson*, *The Improvisation of Musical Dialogue. A phenomenology of Music* 2003 (Cambr. Un. Pr.), σ. 36.

94. Βλ. *B.E. Benson*, ὁ.π. σ. 105.

μο σὲ μία συγκεκριμένη ἐκτέλεση. Ἔτσι ὁ ἐκτελεστής ἀποκτᾶ σημαντικό ρόλο στὴ δημιουργία τοῦ ἔργου⁹⁵.

Ἡ ἐπίδραση τῆς μουσικῆς ἦταν καταλυτική. Ἀπὸ τὴ στιγμή τῆς ἐμφάνισης τοῦ Baroque γίνεται ἡ μεγάλη στρόφη πού ἀναδεικνύει ὁλόκληρο τὸ φάσμα τῆς μουσικῆς τέχνης. Ἐκτοτε ἡ μουσικὴ ἀναπτύσσεται ραγδαία⁹⁶. Ἐμφανίζεται τὸ καινούργιο μουσικὸ ὄλυκό. Αὐτὸ ὅμως πού ἀπολαμβάνουμε ὡς μουσικὸ ἔργο κρύβει προσωπικὲς ἱστορίες, λυπηρὲς ἢ χαρούμενες, πάθος, ἐργασία, ἔμπνευση. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ κορυφαῖος ὄλων τῶν συνθετῶν ὁ Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ⁹⁷, ὅταν προσλήφθηκε στὴν ἐνορία τοῦ Ἁγίου Ματθαίου στὴ Λειψία, υπέγραψε συμβόλαιο μὲ τοὺς ἐξῆς ὅρους: «Θὰ εἶμαι καλὸ παράδειγμα γιὰ τὰ παιδιὰ μὲ τὴν τίμια καὶ κλειστὴ ζωὴ μου καὶ τὴ συμπεριφορὰ μου», «γιὰ νὰ μὴν ἔχουν περιττὰ ἔξοδα οἱ ἐκκλησίες θὰ μαθαίνω τὰ παιδιὰ τόσο φωνητικὴ μουσικὴ ὅσο καὶ ἐνόργανη», «γιὰ νὰ διατηρεῖται ἡ τάξη στις ἐκκλησίες θὰ διαρρυθμίζω τὴ μουσικὴ ἔτσι ὥστε νὰ μὴν εἶναι μεγάλης διάρκειας καὶ νὰ εἶναι τέτοια ὥστε νὰ προκαλεῖ τὴ θεοφοβία», «δὲν θὰ ἐξέρχομαι ἀπὸ τὴν πόλη χωρὶς τὴν ἄδεια τοῦ κ. Δημάρχου». Ὁ πενιχρὸς μισθὸς του συνδεόταν μὲ τὴ δέσμευση τῆς προσωπικῆς ἐλευθερίας του. Ἄν καὶ ἀναγνωρισμένος μουσικός, γιὰ τὴν κοινωνία πού ζοῦσε, πρῶτα ἀπ' ὅλα ἦταν ἕνας δασκαλάκος. Ὅταν τυφλώθηκε, ἡ οἰκογένειά του πείνασε, ὁ ἴδιος ἐγκαταλείφθηκε καὶ ὅταν πέθανε, σὲ ἄλλη πόλη, ἡ γυναίκα του ἔγινε τρόφιμος ἐνὸς φτωχοκομείου.

Κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα ἡ ἐξέλιξη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ραγδαία⁹⁸. Ὁ ρομαντισμὸς ἀναπτύσσεται μέσα στὸ κλίμα γέννησης τῶν ἐθνικῶν πολιτισμῶν. Εἶναι ἡ ἐποχὴ μιᾶς αὐστηρῆς ταξινόμησης τῆς μουσικῆς ἀνάλογα μὲ τὸν τόπο καταγωγῆς τῆς. Ὁ 19ος αἰῶνας ἦταν γεμάτος ἀπὸ πυρετώδη ἔντονη δράση σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς. Οἱ ἐπιστῆμες ἀναπτύσσονται, ἡ τεχνικὴ ἐξελίσσεται, οἱ κοινωνικὲς ἀλλαγὲς εἶναι βαθεῖες. Ἡ ἀστικὴ τάξη πλέον δεσπόζει. Ἡ μουσικὴ

95. Βλ. *B.E. Benson*, ὅ.π. « τὸ ἔργο ζεῖ ὡς ἐνέργεια » «the ergon within energeia» σ. 125. Σύνθεση καὶ ἐκτέλεση εἶναι κινήσεις improvisatory, δραστηριότητα, ὅ.π. σ. 125.

96. Βλ. *Τζ Πίλκα*, Ὁ κόσμος τῆς μουσικῆς ὅ.π. σ. 202 ἔπ.

97. Βλ. *Τζ Πίλκα*, Ὁ κόσμος τῆς μουσικῆς, ὅ.π. σ. 200, 201.

98. Βλ. γενικὰ γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ 19ου καὶ 20ου αἰῶνα, *Werner Dehmann*, Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts (Sammlung Göschen Bd 170), 1953 καὶ Die Musik des 20 Jahrhunderts (Sammlung Göschen Bd 171/171a), 1961.

περνάει στα πλατιά στρώματα του λαού. Αλλάζει η μουσική και η θέση του καλλιτέχνη που πλέον τυγχάνει μεγαλύτερου σεβασμού και τιμής. Στις αρχές του 20ού αιώνα η ρομαντική μουσική δὲν ἀντανακλούσε τὸ γύρω κόσμον πού εἶχε πλέον σκληρύνει. Ἔτσι ρωτοῦσε κάποιος: Γιατί ἔπρεπε λοιπὸν ἡ μουσική νὰ ἐπαναλαμβάνει αὐτὸ πού δημιουργήθηκε ἀπὸ τὶς συγκινήσεις καὶ τὰ αἰσθήματα τοῦ περασμένου αἰώνα⁹⁹; Ἐξεγείρονται τὰ νέα πρωτοποριακὰ ρεύματα στὴν τέχνη καὶ ἀποκοτῶν χαρακτῆρα κοινωνικῆς κριτικῆς. Ἡ τέχνη βλέπει τὰ δεινὰ τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων καὶ στέκεται πλάι τους. Οἱ συνθέσεις ἀπὸ τὸν χῶρον τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ τώρα ἐπιδιώκουν νὰ ἀπαλλάξουν τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὸν συναισθηματισμό, ἀπὸ ἀκαλαίσθητα συναισθήματα, τὴν κάνουν ἀκριβολόγα, ὀρθολογικῆ-πραγματικῆ. Κάποτε ἓνας ποιητῆς παρατηροῦσε μὲ εἰρωνεία: «Ἡ μοντέρνα μουσική: Εὐκίνητη. Μπροστὰ στὰ μάτια μας γιγαντώνει. Τὰ ὄργανα γελοῦν, ἀγαπᾶνε. Ὅμορφη τεχνική, μήπως δὲν ἐκφράζεσαι ἀπὸ μόνη σου; Τί σᾶς συμβαίνει, Χλωμιάσατε; Κρυφτεῖτε νὰ μὴ σᾶς βλέπει τὸ φῶς τοῦ ἥλιου»¹⁰⁰.

7. Ἡ ἀμφισβήτηση

Ἀλλὰ ἡ ἀνύψωση τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας ἔφερε τὴν ἀμφισβήτηση.

«Τελικά» - γράφει τὸ 2000 καθηγήτρια τοῦ Χάρβαρντ - δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ «ἰερό», σὲ σχέση μὲ τὶς ταξινομήσεις τῶν πνευματικῶν δικαιωμάτων τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα μέσα στὸ σημερινὸ τεχνολογικὸ κόσμον, ἓνας κόσμος πού ἦταν ἀδιανόητος γιὰ τοὺς διανοητὲς τοῦ 18ου αἰώνα»¹⁰¹.

Ἡ ἐκμετάλλευση τῶν περιουσιακῶν δικαιωμάτων τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας εἶχε παραδοσιακὰ βασιστεῖ στὸν ὑλικὸ χαρακτῆρα τῶν φορέων τοῦ πνευματικοῦ δημιουργήματος, ἐπικεντρωμένη στὴν ἀναπαραγωγή καὶ τὴ διανομή τῶν ἔργων. Πέρασαν δεκαετίες μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ραδιοφώνου, τοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς τηλεόρασης γιὰ τὴν κατανόηση τῆς αὐτῆς μορφῆς τοῦ ἔργου καὶ τῶν ἐπιπτώσεων τῆς στὴν πνευματικὴ ἰδιοκτησία, κυρίως μὲ τὴ διαμόρφωση τοῦ δικαιώματος τῆς δημόσιας ἐκτέλεσης καὶ τὶς τεχνικὲς σύγχρονες

99. Βλ. *Τζ. Πίλκα*, ὁ.π. σ. 218.

100. Βλ. *Τζ. Πίλκα*, ὁ.π. σ. 220.

101. *J. Ginsburg*, From Having Copies to Experiencing Works: The Development of an Access Right in U.S. Copyright Law, Columbia Law School, Public Law Legal Theory Working Paper Group, Nr. 8, N.Y. 2000 σ. 8.

διάδοσης του έργου σε περισσότερους. Η κοινωνία της πληροφορίας δημιούργησε νέα δικαιώματα, όπως της παρουσίασης του έργου στο κοινό και της πρόσβασης σ' αυτό κατ' αίτηση¹⁰². Το λογισμικό και οι βάσεις δεδομένων γίνονται έργα. Διεθνείς συνθήκες και κοινοτικές οδηγίες προστατεύουν τους δικαιούχους, επεκτείνουν τη διάρκεια προστασίας των έργων σε εβδομήντα χρόνια μετά τον θάνατο του δημιουργού, ενώ συγχρόνως καθιστούν παράνομες τις τεχνολογίες που εμποδίζουν τους δικαιούχους να προστατεύουν τα έργα τους.

Και ενώ το όπλοστάσιο των δημιουργών αυξάνεται διεθνώς και βελτιώνεται, ιδίως ενόψει του εξωτερικού κινδύνου της πειρατείας των έργων και της ανομιμοποίητης χρήσης, ή αμφισβήτηση έρχεται εκ των έσω. Η έννοια της πληροφορίας διευρύνεται: πληροφορία θεωρείται κάθε συμβάν που προκαλεί μείωση της αβεβαιότητας αναφορικά μ' ένα δεδομένο περιβάλλον¹⁰³. Ο κυβερνοχώρος, συμπέρανε ο Pierre Levy, με τις δυνητικές κοινότητες του, τις τράπεζες εικόνων, τις αλληλεπιδρώσες προσομοιώσεις του, με την άστειρευτη άφθονία των κειμένων και των σημάτων του, θα αποβεί ο κρίσιμος διαμεσολαβητής¹⁰⁴ της συλλογικής μόρφωσης της ανθρωπότητας. Έτσι προωθείται το φαινόμενο της απομεσολάβησης. Δημιουργός και χρήστης συναντιώνται, οι παρένθετοι παραμερίζονται. Αναπτύσσεται η διαφάνεια, αφού στην τηλεαγορά ή κατανόηση και η ζήτηση ανιχνεύονται και εντοπίζονται με κάθε λεπτομέρεια από τον εν δυνάμει αγοραστή. Η πληροφορία γίνεται «τὸ κλειδί» για την κινητοποίηση της γνώσης¹⁰⁵ και την οικονομική ανάπτυξη, καθώς επιβάλλεται μία νέα παγκόσμια τάξη, ή γενικευμένη δυναμική της λεγόμενης «δυναμικοποίησης», της «δυναμικής πραγματικότητας»¹⁰⁶. Κάθε νέα διευθέτηση, κάθε τεχνοκοινωνική μηχανή προσθέτει ένα χώρο-χρόνο, οι χώροι πολλαπλασιάζονται και κατὰ τὸν Levy¹⁰⁷,

102. Βλ. *Ir. Stamatoudi*, Copyright and Multimedia Works, Cambr. Univ. Press, 2002, σ. 3 έπ.

103. Βλ. *P. Levy*, Δυναμική πραγματικότητα (réalité virtuelle). Η φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου (έκδ. Κριτική) 1999/2001 σ. 73 έπ., 74.

104. Βλ. *Α. Μήτρου*, Αυτόρρυθμιση στον κυβερνοχώρο; στο έργο Αυτόρρυθμιση – Πρόλ. Γ. Παπαδημητρίου (έκδ. Σάκκουλα) 2005 σ. 75, κυβερνοχώρος είναι «χώρος επικοινωνίας», σ. 76.

105. Βλ. *Κ. Ρόμπινς-Φρ. Ουέμπστερ*, Η εποχή του Τεχνοπολιτισμού (Καστανιώτης) 1999, 2002 σ. 186, 187.

106. *Levy*, ό.π. σ. 24 έπ.

107. *Levy*, ό.π. σ. 31.

μᾶς μετατρέπει σὲ νομάδες νέου τύπου: ἀντὶ νὰ ἀκολουθοῦμε τὶς γραμμὲς πορείας καὶ μετανάστευσης στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς δεδομένης ἔκτασης, πηδοῦμε ἀπὸ τὸ ἓνα δίκτυο στὸ ἄλλο, ἀπὸ ἓνα σύστημα ἐγγύτητας στὸ ἄλλο. Ἀπὸ τὴ χρησιμοποίηση σταθερῶν γνώσεων, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ ὑπόβαθρο τῆς δραστηριότητος, ἔχουμε περάσει στὴ συνεχῆ ἐξοικείωση μὲ τὴ γνώση ποὺ δὲν βρίσκεται, ὅπως ἄλλοτε, στὸ βυθὸ ἀλλὰ προβάλλει ὡς μορφή ἀεικίνητη¹⁰⁸. Ἡ φύση τῆς γνώσης δὲν παραμένει ἄθιχτη¹⁰⁹. Δὲν μπορεῖ νὰ περάσει στοὺς νέους διαύλους καὶ νὰ καταστεί ἀποτελεσματικὴ, παρὰ μόνον ἂν μεταφραστῆ σὲ ποσότητες πληροφόρησης. Ὅτι δὲν ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ μεταφραστῆ ἔτσι, θὰ ἐγκαταλειφθεῖ. Τὸ ἔργο ἀνήκει στὸ χῶρο τῆς γνώσης, γίνεται πληροφορία¹¹⁰. Στὴν κοινωνία τῆς πληροφορίας κυριαρχεῖ ἡ ἐλευθερία στὴν πληροφόρηση. Ἔτσι, ἐνῶ ἡ κοινωνία τῆς πληροφορίας ἐπιζητεῖ ἀντίστοιχη ἐλευθερία στὴ μετακίνηση τῆς πληροφορίας, ἡ πνευματικὴ ιδιοκτησία ἀντίθετα ἐπιζητεῖ προστασία, μονοπώλιο τῆς δημιουργίας, ἐπιλεκτικὴ διάδοση, στοιχεῖα δηλαδὴ τῆς ιδιοκτησίας. Τὸ ψηφιακὸ ὅμως περιβάλλον θέτει ἐν ἀμφιβόλῳ τὶς περὶ ιδιοκτησίας ἀντιλήψεις καὶ ζητάει ἐπαναπροσδιορισμὸ τῶν συνόρων τῆς ὑπὲρ τοῦ κοινοῦ. Ἀντίθετα μὲ τὸ ἀναλογικὸ περιβάλλον, ὅπου τὸ δικαίωμα τοῦ δημιουργοῦ λειτουργεῖ μεταξὺ ὀρισμένων προσώπων, στὸν ψηφιακὸ κόσμο ὀρίζονται, πολλαπλῶν, ἐπικαλυπτόμενων καὶ συγχωνευόμενων κυριαρχιῶν τῆς ιδιωτικῆς καὶ τῆς δημόσιας σφαίρας¹¹¹, ἡ πνευματικὴ ιδιοκτησία δὲν μένει ἀναλλοίωτη.

Κατὰ μία ἀποψη ἡ ψηφιακὴ χαρτογράφηση εἶναι ἔκταση χωρὶς ὅρια ἢ ἔχει σύνορο μὴ μετρήσιμο ποὺ ἐπιτρέπει στὴν πληροφορία νὰ ἀναδυθεῖ στὴν πραγματικὴ τῆς κατάστασι. Προβάλλεται συνεπῶς ἡ ἀξίωση τοῦ καθενὸς γιὰ ἐλεύθερη «πρόσβασι στὸ ἔργο»¹¹² ὡς πληροφορία, ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιη-

108. Levy, ὀ.π. σ. 72.

109. Ἔτσι Ζάν-Φρανσουά Λυοτάρ, Ἡ μεταμοντέρνα κατάστασι, (Πρόλ. Θ. Γεωργίου, μετ. Κ. Παπαγιώργη) ἐκδ. Γνώσι, 2η ἐκδ. 1993, σ. 32. Βλ. ἐπίσης Γ. Κουμάντου, Ἡ πνευματικὴ ιδιοκτησία καὶ οἱ ἀπειλὲς ἀπὸ τὴν τεχνικὴ, Ἐλ. Δ. 34 (1993), σ. 1226.

110. Λυοτάρ, ὀ.π. σ. 32. Ἡ πληροφορία εἶναι τὸ μεγαλύτερο περιουσιακὸ στοιχεῖο τῆς μεταβιομηχανικῆς κοινωνίας, ἔτσι Κ. Ρόμπινς-Φρ. Οὐέμπστερ, ὀ.π. 142.

111. Βλ. Κ. Ρόμπινς-Φρ. Οὐέμπστερ, Ἡ ἐποχὴ τοῦ Τεχνοπολιτισμοῦ ὀ.π. σ. 321 ἐπ.

112. Γιὰ τὸ πρόβλημα ἐνὸς δικαιώματος πρόσβασης στὸ ἔργο (access right) βλ. γενικὰ J. Bing, The new or Evolving "Access Right". General Report ALAI 2001 (Columbia University) 2002, σ. 288 ἐπ.

θρεί ελεύθερα, όπως συνεπώς ή ιδέα έτσι και ή μορφή. Το έργο ως πληροφορία γίνεται «κοινό αγαθό» πάνω στο όποιο δέν μπορεί νά υπάρχουν αποκλειστικά δικαιώματα¹¹³. Αντιπροβάλλεται όμως ότι, εάν στον ψηφιακό χώρο, εγκαταλειφθεί πλήρως κάθε αξίωση ιδιοκτησίας επί των λογισμικών και τής πληροφορίας, όπως όρισμένοι ακτιβιστές του κυβερνοχώρου προτείνουν, κινδυνεύουμε νά επιστρέψουμε στην εποχή πριν τήν επινόηση των δικαιωμάτων του δημιουργού και του διπλώματος εύρεσιτεχνίας¹¹⁴, εποχή όπου τις ιδέες που παράγονταν με τον ιδρώτα των έργων του πνεύματος, μπορούσαν νά τις εκμεταλλευτούν τά μονοπώλια ή νά τις ιδιοποιηθούν, χωρίς καταβολή αντιτίμου, οικονομικές ή πολιτικές δυνάμεις. Στην εποχή όμως τής οικονομίας τής πληροφορίας και τής γνώσης, αντί νά εγκαταλείψουμε τά δικαιώματα ιδιοκτησίας επί όλων των μορφών λογισμικών αγαθών, πράγμα που θά ισοδυναμούσε με μία ασυγχώρητη καταλήστευση των βασικών παραγωγών¹¹⁵, δηλαδή των διανοητικά εργαζομένων, διαφαίνεται μάλλον ή οδός πρὸς μία πιὸ εκλεπτυσμένη μορφή των δικαιωμάτων του δημιουργού. Αὐτή ή τελειοποίηση ἀκολουθεῖ δύο κατευθύνσεις: μετάβαση ἀπό ἓνα «δίκαιο ἐδάφους» σέ ἓνα «δίκαιο ροῆς», δηλαδή συνεχoῦς ὑπολογισμοῦ τής κατανάλωσης πληροφορίας ἀπό τὸν τελικὸ χρήστη, ὅταν ἀποκωδικοποιεῖ τὸ μήνυμα, καθώς και σέ μετάβαση ἀπό τήν ἀνταλλακτικὴ ἀξία στήν ἀξία χρήσης που προκύπτει ἀπό τή μέτρηση τής ροῆς.

Στὴ διένεξη παρεμβαίνει και ή οικονομική θεωρία.

Προβάλλεται ότι, ἀντίθετα ἀπὸ ἄλλα ἀγαθὰ ή ὑπηρεσίες, τὸ ἔργο πνευματικῆς ιδιοκτησίας, ὅπως τὸ βιβλίο, ὁ ζωγραφικὸς πίνακας, μπορεί νά τὸ ἀπολαύσει ἓνας ἀπερίοριστος ἀριθμὸς προσώπων χωρίς νά ἀναλωθεῖ τὸ ἴδιο¹¹⁶. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι, ὅταν δημιουργεῖται ἓνα ἔργο, τὸ περιθωριακὸ κόστος διάδοσής του στὸ κοινό, σέ ἀντίτυπο ὑλικὸ φορέα ή με ἠλεκτρονικὴ μορφή, πλησιάζει τὸ μηδέν. Ἡ προστασία τής πνευματικῆς ιδιοκτησίας εἶναι ἀναγκαία κατὰ τοῦ ἀνταγωνισμοῦ

113. Βλ. *Th. Hoeren*, Access Right as a Postmodern Symbol of Copyright Deconstruction, ALAI Congress 2001. N.Y. 2002 σ. 348 ἐπ. «in dubio pro libertate» σ. 362.

114. Βλ. γιὰ τὸ νέο τύπο ἀνθρώπου «τὸν ἐφευρέτη», βλ. *K. Hubner*, Philosophische Fragen der Technik, στὸ *Lenk/Moser*, *Technik, Technik, Technologie*, (UTB) 1973, σ. 133, 135.

115. Βλ. *G. Debord*, ὁ.π. σ. 25-26 γιὰ τήν παραγωγή ὡς «ἀφθονία τής ἀποστέρησης».

116. Βλ. *N. Weinstock Netanel*, Copyright and a Democratic Civil Society, *Yale L.R.* (106) 1996, σ. 283 ἐπ. Ἐπίσης βλ. Ἄρθρο τοῦ ἐκδότη «Markets for ideas» στὸ *Economist*, 14.4.2004, σ. 80.

των ανομιμοποιήτων ἐκμεταλλευτῶν της πού, μέσω παράνομης ἀντιγραφῆς, διανέμουν τὸ ἔργο χωρίς καταβολή δικαιωμάτων καὶ χωρίς ἄλλα ἔξοδα πού θὰ ὀδηγήσει τελικὰ σὲ τιμὲς πρόσβασης τοῦ κοινοῦ στὸ μηδὲν κόστος περιθωρίου. Ὁ παράνομος θὰ ἐμποδίσει τὸ δημιουργὸ καὶ τὸν ἐκδότῃ νὰ ἀνακτήσουν τὰ σταθερὰ ἔξοδα παραγωγῆς. Σὲ ἓνα κόσμο ὅμως χωρίς προστασία τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας, μόνο δημιουργοὶ χωρίς ἐνδιαφέρον γιὰ οἰκονομικὴ ἀνταμοιβή θὰ δημιουργοῦσαν καὶ μόνον ἐκδότες χωρίς ἐνδιαφέρον γιὰ οἰκονομικὸ ἀντάλλαγμα θὰ ἐπέδνυαν στὴν ἐπιλογή, ἐκτύπωση, διαφήμιση καὶ διάδοση ἔργων στὸ κοινό. Χωρίς ὅμως προστασία τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας ἡ δημιουργοῦσα ἐκφραση θὰ ἦταν ὑπανάπτυκτη καὶ ὑποδιαδιδόμενη. Προβάλλεται ὅμως ὅτι ἡ προστασία τοῦ ἔργου φτιάχνει ἔτσι μιὰ τεχνητὴ ἔλλειψη¹¹⁷ σὲ ἀντίτυπα ἢ σὲ ἄλλα μέσα πρόσβασης τοῦ κοινοῦ στὰ ἔργα καὶ ἀναγνωρίζει στὸ δημιουργὸ μονοπώλιο στὴν ἀγορὰ γιὰ τὴν πρόσβαση αὐτή, μὲ συνέπεια τὴ δυνατότητα καθορισμοῦ τιμῶν μεγαλύτερων ἀπὸ τὸ περιθωριακὸ κόστος γιὰ τὴν πρόσβαση στὰ ἔργα. Συνεπῶς ὀρισμένοι, πού θὰ ἤθελαν νὰ ἔχουν πρόσβαση στὸ ἔργο σὲ τιμὴ μεγαλύτερη μὲν ἀπὸ τὸ περιθωριακὸ κόστος ἀλλὰ μικρότερη ἀπὸ τὴ μονοπωλιακὴ, δὲν θὰ τὸ ἀγοράσουν καθόλου. Τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι ἀνεπιθύμητη ἀπώλεια γιὰ τὴν κοινωνία, ἀφενὸς λόγω τῆς ἔκτασης τῆς μὴ ἱκανοποίησης ἀπὸ ἐκείνους πού θὰ ἤθελαν τὸ ἀγαθὸ καὶ ἀφετέρου λόγω τοῦ ἀριθμοῦ ἐκείνων πού χάνουν¹¹⁸.

Γι' αὐτὸ μεταξύ αὐτῆς τῆς ὠφέλειας ἀλλὰ καὶ τοῦ κόστους πού ἔχει ἡ προστασία τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας ἀναζητεῖται τὸ κατάλληλο κίνητρο¹¹⁹. Ἡ μεγάλη ἐπέκταση τῆς προστασίας σήμερα ὑπὲρ τῶν δημιουργῶν, μέσω τοῦ περιορισμοῦ τόσο τῆς ἐλεύθερης χρήσης τοῦ ἔργου, μὲ ἀναλογικὰ ἢ διαδραστικὰ μέσα, ὅσο καὶ τῆς ἐλεύθερης δημιουργίας παράγωγων ἔργων, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μεγάλη διάρκεια προστασίας, ἐνῶ ἀποτελεῖ κίνητρο γιὰ τὴ δημιουργία καὶ διάδοση τῆς δημιουργικῆς ἐκφράσης, θεωρεῖται ὅτι θέτει σὲ κίνδυνο τὴν

117. N.W. Netanel, ὁ.π. σ. 293.

118. N.W. Netanel, ὁ.π. σ. 293 καὶ ὑποσ. 32.

119. Βλ. σχετικὰ μὲ τὴν ἀναζήτηση ἐναλλακτικῆς λύσης, W. Gordon, An inquiry into the merits of Copyright. The challenges of consistency, consent and encouragement theory, *Stanf. Law R.*, 1989 σ. 1343 ἐπ. 1395 ἰδίως πῶς θὰ μπορούσαν νὰ ἐφαρμοστοῦν οἱ θεωρίες τοῦ J. Rawls περὶ δικαιοσύνης, (τί θὰ ἐπέλεγαν οἱ ἀνθρωποὶ στὴν Ἀρχικὴ Θέση), ἢ τοῦ Br. Ackerman γιὰ τὸ φιλελεύθερο κράτος (ἔπου ὁ διάλογος νομιμοποιεῖ τὸν περιορισμὸ τῆς ιδιοκτησίας) ἢ τοῦ R. Nozicks γιὰ τὸ ἐλάχιστο κράτος.

πολιτιστική πρόοδο και παραλύει τους ούσιώδεις δημοκρατικούς σκοπούς που επιδιώκει ή ίδια ή πνευματική ιδιοκτησία με δύο τρόπους¹²⁰: Πρώτον, σε πολλές περιπτώσεις οι πνευματικοί δημιουργοί έχουν χρησιμοποιήσει την αποκλειστικότητα των δικαιωμάτων τους για να περιορίσουν την κοινωνική, πολιτιστική ή προσωπική κριτική. Αναφέρονται ως ένδεικτικές περιπτώσεις: η επίκληση από την Έκκλησία της Έπιστημολογίας πνευματικών δικαιωμάτων για να αποτρέψει την κριτική σχετικά με πρακτικές διαφθοράς και την αποκάλυψή τους στο κοινό. Οι Salinger και Howard Hughes επικαλέστησαν πνευματικά δικαιώματα για να αποτρέψουν δημοσιοποίηση βιογραφικού τους υλικού. Η Walt Disney Productions πέτυχαν να σταματήσουν τη δημοσίευση βιβλίου, κωμικού ύφους, αντίθετης προς την αμερικανική κουλτούρα «για γελαστά πρόσωπα και καλό τέλος», απεικονίζοντας τον Mickey Mouse σε ρόλο παρανόμου. Δεύτερον, η έκτεταμένη προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας προβάλλεται ότι επιβάλλει είδος «φόρου» στον αναγνώστη και στους επόμενους δημιουργούς λόγω του κόστους πρόσβασης. Εξάλλου αυτό που παρέρχεται σε σιωπή είναι η ελευθερία δημιουργίας παράγωγου έργου, ή λεγόμενη «μετασχηματίζουσα έκφραση» (transformative expression)¹²¹ με επιζήμιες συνέπειες για το κοινό. Γι' αυτό, συνιστάται κάθε επέκταση της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας, που ενθαρρύνει τη δημιουργία και τη διάδοση της πρωτότυπης έκφρασης, να συνεκτιμάται υπό το φως των επιπτώσεων στους δημοκρατικούς σκοπούς που ή ίδια ή πνευματική ιδιοκτησία αποσκοπεί, όπως ιδίως η διαφορετικότητα της έκφρασης και η συμμετοχή των πολιτών στο διάλογο.

Ός προς τις προσεγγίσεις της οικονομικής θεωρίας, αναγνωρίζεται ότι η επέκταση της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας δικαιολογείται τόσο λόγω των τεχνολογικών εξελίξεων όσο και από το συμφέρον των χωρών που εξάγουν πνευματικά δημιουργήματα και αυτόνοτητα και λόγω της ευρείας και τεχνολογικά επικίνδυνα εξελιγμένης πειρατείας.

Η «προσέγγιση του κινήτρου» ανατρέχει στον Adam Smith και στην κλασική θεωρία του φυσικού δικαίου. Βλέπει την προστασία ως αναγκαίο κίνητρο για την πνευματική δημιουργικότητα και αντίστοιχα για τον αποκλεισμό του άνομιμοποίητου χρήστη και του πειρατή¹²². Η «νεοκλασική προσέγγιση»

120. Βλ. N.W. Netanel, *ό.π.σ.* 294, 295.

121. N.W. Netanel, *ό.π.σ.* 296.

122. Για τις εξουσίες του κυρίου / δημιουργού για χρήση και μεταβίβαση της ιδιοκτησίας

γιση»¹²³ δέχεται τήν πνευματική ιδιοκτησία όχι μόνον ως κίνητρο αλλά ως κάτι περισσότερο, δηλαδή ως «μηχανισμό διευκόλυνσης» τῆς ἀγορᾶς γιά προώθηση τῶν ὑπαρχόντων ἔργων στίς πιό ὑψηλές κοινωνικά ἀξιολογούμενες χρήσεις. Διότι τὸ νὰ ἐπιτρέπει, κατὰ τὴ θεωρία αὐτή, στοὺς δημιουργοὺς νὰ χρεώνουν τοὺς χρήστες γιά πρόσβαση στὰ ἔργα τους, δὲν ἀποσκοπεῖ τόσο στὴ διατήρηση τῶν κινήτρων τοῦ δημιουργοῦ, ἀλλὰ στὸ νὰ καθορίσουν ποια δημιουργήματα «ἀξίζει νὰ παράγονται» καὶ ἔτσι φτιάχνει ὁδηγὸ γιά κατανομή τῶν πηγῶν. Δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο γιά τὴν οικονομική ἰσορροπία ἀναγνώστη-συγγραφέα ἀλλὰ γιά τὴν τελείωση τῆς ἀγορᾶς μὲ ὅλες τις ἐν δυνάμει χρήσεις γιά τις ὁποῖες θὰ ὑπῆρχαν ἀγοραστῆς. Ἔτσι, ἐνῶ ἡ θεωρία περὶ κινήτρου βλέπει στὴν πνευματική ιδιοκτησία ἕνα περιορισμένο προνόμιο, ἢ νεοκλασικὴ τὴ βλέπει σὰν καθεστῶς εὐρείας συναλλαγῆς περιουσιακῶν δικαιωμάτων στὰ ἔργα, ἀναγνωρίζοντας στοὺς δημιουργοὺς τὸ maximum τῶν δικαιωμάτων καὶ ἀφήνοντας τὴν κατανομή τῶν δικαιωμάτων αὐτῶν στὴν ἀγορά. Ἡ μονοπωλιακὴ θέση, ἢ τιμὴ, θὰ καθορίσει τελικὰ τις καταναλωτικὲς ἐπιλογές καὶ θὰ ἐπιτρέψει στοὺς δημιουργοὺς νὰ ἀναπτύξουν καὶ διαθέσουν στὴν ἀγορὰ ἔργα ποὺ θέλουν οἱ καταναλωτές. Πρόκειται γι' αὐτὸ ποὺ χαρακτήρισε ὁ Richard Posner «ἐκμετάλλευση τῆς μέλλουσας ἀξίας ὡς συστατικὸ στοιχεῖο ὀλοκλήρωσης τοῦ ιδιοκτησιακοῦ τίτλου»¹²⁴. Κατὰ τὴν οικονομική αὐτὴ προσέγγιση, ὅποιαδήποτε χρήση τοῦ ἔργου, εὐλογία γιά κοινωνικοὺς ἢ πολιτιστικοὺς σκοποὺς, καὶ «μὴ χρηματοποιούμενη ἀξία», ὅπως ἡ κοινὴ γνώση, ὁ πολιτικὸς διάλογος ἢ ἡ ἀνθρώπινη υἱεία, θεωρεῖται «σφάλμα» καὶ λάθος τῆς ἀγορᾶς. Οἱ ὅποιοιδήποτε δημοκρατικοί-κοινωνικοὶ σκοποὶ τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας δὲν ἀπειλοῦνται, ἀφοῦ ὁ διαχωρισμὸς, ποὺ ἀνέκαθεν κρατεῖ, γιά «προστατευτέα μορφή» καὶ «ἐλεύθερη ιδέα» ἐπιτρέπει, στὸ τέλος τῆς ἡμέρας, στοὺς ἐπόμενους δημιουργοὺς πρόσβαση στὰ προηγούμενα ἔργα.

Στὴν προσέγγιση αὐτὴ, ποὺ παραπέμπει στὴ νεοφιλελεύθερη Σχολὴ τοῦ Σικάγου, ἀντιτίθεται ἡ λεγόμενη νεοκλασικὴ μινιμαλιστικὴ κριτική. Σὲ ἀντίθε-

καὶ ἀποκλεισμὸ ἄλλων κατὰ τὸ φυσικὸ δίκαιο, βλ. Gordon, A property Right, ὅ.π. σ. 1549-1553 βλ. L.L. Weinreb, Copyright for functional expression, Harvard Law Review 1998 σ. 1150 ἐπ., κατὰ τὸν ὅποιο «ἡ πνευματικὴ ιδιοκτησία ἔχει ριζώσει στὴ φύση τοῦ πράγματος», ἔστω καὶ ἂν ἡ φύση αὐτὴ εἶναι συμβατικὴ ὅ.π. σ. 1254.

123. Ἐκπρόσωποι οἱ P. Goldstein, Copyright, 2 ἔκδ. 1996 καὶ W. Gordon, An Inquiry, ὅ.π. σ. 1435-1449.

124. N.W. Netanel, ὅ.π. σ. 316.

ση με τήν επέκταση, οί μινιμαλιστές επιμένουν στο ότι ή αγορά για προστατευόμενα έργα είναι ένα μικρό κομμάτι τής αγοράς¹²⁵. Η μεγάλη ποικιλία έργων σημαίνει λιγότερο κάπου άλλου. Θεωρώντας ότι ή πνευματική παραγωγή δέν είναι περισσότερο πολύτιμη από άλλες δυνατές χρήσεις τών πόρων τής κοινωνίας, ή αποδοχή τής προστασίας απαιτεί καθορισμό του τί θα κερδίσει περισσότερο ή κοινωνία από τή διάθεση πρόσθετων πηγών στα πνευματικά δημιουργήματα, σε σχέση με άλλες εναλλακτικές επενδύσεις στις όποιες θα μπορούσαν να είχαν διατεθεί οί πόροι αυτοί. Άρα αρκεί μόνον εκείνη ή προστασία που θα οδηγήσει τα άτομα να αναμένουν περίπου τό ίδιο αντάλλαγμα για τό ταλέντο και τους πόρους τους, επενδεδυμένο είτε σε προϊόντα πνευματικά ή μη που θα ζητούσαν οί καταναλωτές¹²⁶.

Στόν αντίποδα όμως, στέκεται ή επίκληση τής θεωρίας του «δημοκρατικού παραδείγματος». Η πνευματική ιδιοκτησία θεωρείται ότι παίζει κεντρικό ρόλο στην προώθηση τής δημόσιας εκπαίδευσης, τής διαφορετικότητας τής έκφρασης. Η μεταχείρισή της όμως ως «εμπορεύματος προς πώληση» απειλεί να μειώσει τό ρόλο της. Στις δημοκρατικές κοινωνίες, κεντρικό στοιχείο τους είναι ή επικοινωνία και ό διάλογος, ή υποδοχή κάθε μορφής πολιτιστικής έκφρασης και τών μέσων που οργανώνουν τή ζωή και αναδεικνύουν τήν ανεξάρτητη κοινωνική συνύπαρξη, όπου κανόνες πολιτικοί, κοινωνικοί και αισθητικοί συζητιούνται και καθορίζονται. Η πλουραλιστική κοινωνία είναι αναγκαία ως προωθητικός δεσμός για δημοκρατική διακυβέρνηση. Η πνευματική ιδιοκτησία προωθεί τό δημοκρατικό χαρακτήρα του δημόσιου διαλόγου και ή ελευθερία τής πνευματικής παραγωγής απαλλάσσει τόν πνευματικό άνθρωπο από τήν κρατική πατριαρχία και τή λογοκρασία. Η θεωρία του «δημοκρατικού παραδείγματος» εντάσσει τήν πνευματική ιδιοκτησία μέσα στην κοινωνική σφαίρα τής επικοινωνίας και κατά συνέπεια δέν μπορεί να προστατεύεται σε τέτοια έκταση ώστε

125. G. Lunney, Jr., Re-examining Copyright's Incentives. Access Paradigm, Vand L.R. 1996 σ. 483 έπ. σ. 655 έπ. Πρβλ. και N.W. Netanel, έπ. σ. 337.

126. Κατ' αποτέλεσμα επίσης ή "rent-theory Lockeanism" του Robert Hale, Economic theory and the Statesman, στο The Trend of Economics σ. 191, 215, 1924 αναφ. από Ant. Reese, Reflections on the Intellectual Commons, Stanford L. R. 1995 σ. 707 σ. 712 έπ. ύποσ. 20. Σύμφωνα με τή θετικιστική αυτή θεωρία, ή πνευματική ιδιοκτησία υπάρχει εξαιτίας του νόμου και συνεπώς δέν μπορεί να επεκτείνεται πέρα από εκείνο που είναι αναγκαίο κίνητρο για τους δημιουργούς.

νά αποκλείεται ή νά περιορίζεται ή διαφορετικότητα στην έκφραση. Ὁ ρόλος τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας δέν εἶναι ή οἰκονομική ἀποτελεσματικότητα ἀλλά ή «συμμετοχή» τῶν πολιτῶν¹²⁷.

Ἡ προσέγγιση τέλος τῆς «κοινῆς κληρονομιάς» εἶναι κρίσιμη. Τό ἔργο δέν εἶναι πράγματι παρά ἕνας δανεισμός ἀπό τό πολιτιστικό ἀπόδεμα καί ἐπαναφορά του σ' αὐτό. Τά εὐρήματα τῆς ἐπιστήμης, τῆς διανόησης, γενικά, ἀποτελοῦν προϊόν τῆς κοινωνικῆς συνεργασίας τοῦ χθές μέ τό σήμερα καί συνεπῶς σωρεύονται στό ἀπόδεμα πού ὀνομάζουμε πολιτιστική κοινή κληρονομιά. Κάθε συγγραφέας, γράφει ὁ Granet, γιά νά μυθοποιήσει τίς σκέψεις του δανεῖται ἀπό τήν παράδοση, ἀρκεῖ νά διαφοροποιεῖται ἀπό τό πνεῦμα τῶν ἐξελίξεων. Ἡ ἐπιτυχία τῶν μύθων ἔρρισκεται στή δύναμη πού πηγάζει ἀπό αὐτούς. Ἐπίκληση τοῦ διανοητῆ σέ «δική» του διανοητική ιδιοκτησία περιορίζεται στήν ἀναγνώριση καί τήν ἀποδοχή τῆς προσφοράς του στό κοινὸ ἀπόδεμα γνώσης¹²⁸. Τό ἐπιχείρημα τῆς κοινῆς κληρονομιάς καί συνακόλουθα τῆς «κοινωνικῆς δέσμευσης» τοῦ δημιουργοῦ ἀνατρέχει βέβαια στήν «ἐπιφύλαξη» τῆς θεωρίας τοῦ Locke, ἔντονα ὅμως προβλήθηκε στή διαμάχη πού ξέσπασε σχετικὰ μέ τήν ψήφισή, τό 1791, ἀπό τή γαλλική Ἐθνοσυνέλευση, τοῦ νόμου γιά τή λογοτεχνική καί καλλιτεχνική ιδιοκτησία πού ἀναγνώριζε διάρκεια προστασίας τοῦ πνευματικοῦ δημιουργοῦ μία δεκαετία, ἐνῶ μετὰ τήν παρέλευσή της τὰ ἔργα ἀποτελοῦσαν πλέον κοινὸ κτήμα. Ὁ Ἀλφόνσος Λαμαρτίνος σέ ἐπιστολή του στό Κοινοβούλιο, ὑπερασπιζόμενος τή θέση γιά ἕνα «αἰώνιο δικαίωμα πνευματικῆς ιδιοκτησίας», γράφει: «Μὴ ἀκοῦτε τοὺς σοφιστὲς ὅτι ή ιδιοκτησία εἶναι κλοπή. Σ' αὐτοὺς πρέπει νά ἀπαντήσετε μέ τήν ἐπιβολή τῆς ἱερότερης ιδιοκτησίας, τῆς πνευματικῆς. Ὁ Θεὸς τῆ δημιουργήσε, ὁ ἄνθρωπος πρέπει νά τήν ἀναγνωρίσει»¹²⁹. Ὁμοιες φωνές ἀκούστηκαν ἀπό τοὺς Βίκτωρα Οὐγκώ, Ἀλφόνσο Κάρ καί Θεόφιλο Γκιωτιέ¹³⁰. Τῆ θέση ὅμως αὐτὴ πολέμησε ὁ γάλλος κοινωνιολόγος-φιλόσοφος Pierre Joseph Proudhon πού, ὡς γνωστό, τό 1858 εἶχε καταδικαστεῖ σέ τριετὴ φυλάκιση γιά τό ἔργο του «Περὶ δικαιοσύνης μέσα στήν ἐπανάσταση καί στήν Ἐκκλησία».

127. Ἐτσι, N.W. Netanel, ὅ.π. σ. 341 ἐπ. καί σ. 386.

128. M. Granet, *La pensée chinoise*, 1968 (Albin Michel) σ. 65.

129. Βλ. A. Götz, "Ewiges geistiges Eigentum" und Sozialbindung des Urheberrechts in der Rechtsentwicklung und Diskussion im 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland, Fests. für Roerber zum 10. Dez. 1981, 1982, σ. 83 ἐπ.

130. Βλ. A. Götz, ὅ.π. σ. 89.

Τὴν χαρακτηρίσε ὡς προδοσία στὶς ιδέες τῆς γαλλικῆς ἐπανάστασης¹³¹. Δὲν τοποθετήθηκε στὸ θέμα τῆς διάρκειας προστασίας ἀλλὰ στὴ φύση τοῦ «ἀνταλλάγματος» τοῦ δημιουργοῦ ἀπὸ ἄποψη πολιτικῆς οικονομίας, αἰσθητικῆς καὶ δημοσίου δικαίου. Γιὰ τὸν Proudhon, ὅπως οἱ θέσεις του ἀποτυπώνονται στὸ ἔργο του «*Les majorats litteraires*» (1862), ἡ πνευματικὴ δημιουργία εἶναι μόνο μιὰ μορφή «βιομηχανίας», μιὰ επιχειρηματικὴ παραγωγή. Ὁ δημιουργὸς εἶναι ἀπλὰ «παραγωγὸς» καὶ τὸ πνευματικὸ ἔργο «προϊόν» ποῦ ἔρχεται στὴν ἀγορὰ ἀναζητώντας ἀντάλλαγμα, ἀμοιβή. Ἡ ἐργασία τοῦ δημιουργοῦ κατὰ τὴν καταγραφή τῶν ιδεῶν καὶ τὴν μεταποίηση τῆς ὕλης εἶναι μόνο ἀνθρώπινη παραγωγή ὅπως τοῦ μικρεμπόρου ἢ τοῦ τραπεζίτη. Διατυπώνει τὴν ἄποψη γιὰ τὴ σχετικότητα καὶ τὸ φευγαλέο, παροδικὸ τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς «Κάθε ἀνθρώπινο ἔργο εἶναι ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος: περιορισμένος, ἀτελής, παροδικὸς καὶ ἱκανὸς γιὰ ὑπηρεσίες γιὰ μιὰ ὀρισμένη χρονικὴ διάρκεια»¹³². Στὸ ἐρώτημα σὲ ποιὸν ἀνήκει ἡ παραχθεῖσα μορφή, ὁ Proudhon δὲν μιλάει γιὰ ἰδιοκτησία ἀλλὰ γιὰ ἓνα χρονικὰ περιορισμένο «προνόμιο πώλησης» ποῦ ἐπιτρέπει στὸν δημιουργὸ τὴν, μέσῳ ἀνταλλαγῆς, κτήση ἐνὸς εἰσοδήματος. Πέρα ἀπὸ τὴ μικρὴ διάρκεια τοῦ προνομίου, ὅποιαδήποτε παραχώρηση σὲ βάρος μιᾶς «δημόσιας ἰδιοκτησίας» δὲ ἀπέβαινε σὲ βάρος τῆς προόδου. Συνεπῶς γιὰ τὸ δημιουργὸ παραμένει μιὰ ἀξίωση ἐνὸς χρονικὰ περιορισμένου ἀνταλλάγματος καὶ ὄχι «ἓνα κληρονομικὸ ἀγαθὸ τῆς διανοῆσης». Ὁ δημιουργὸς ὀφείλει στὴν κοινωνία, ἀφοῦ δημιουργεῖ ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἀπόδεμά της, ἀλλὰ καὶ ἡ κοινωνία τοῦ ὀφείλει ἀντάλλαγμα γιὰ τὴν ἐργασία του. Ἔτσι τὸ πόνημα τοῦ Proudhon ξεκινáει ἀπὸ ἓνα οὐτοπικὸ σύστημα κοινωνικοῦ δικαίου καὶ μιὰ συνολικὴ θεώρηση τῆς κοινωνικῆς δικαιοσύνης καὶ ἰσότητος¹³³.

Οἱ θεωρητικοὶ τῆς οικονομίας τοῦ 19ου αἰῶνα, σὲ λιγότερο πολεμικὸ ὕφος ἀπὸ τοῦ Proudhon, ἀντιτάσσονται σὲ ἓνα αἰώνιο δικαίωμα τοῦ δημιουργοῦ, θεωρώντας τὴ δημιουργικὴ πράξη ὡς ἔννοια οικονομικῆ. Ἡ πνευματικὴ ἐργασία εἶναι δραστηριότητα κτήσεως. Γιὰ τὸν Karl Richter ἡ πνευματικὴ δραστηριότητα ὅσο πλεονεκτήματα εἰσέρχεται στὸν οικονομικὸ χῶρο τόσο πλεονεκτήματα τὸ θέμα μετακινεῖται ἀπὸ τὸ ἰδεατὸ στὸ χῶρο τῆς κτήσεως καὶ συνεπῶς στὸ τί ἀνήκει στὸ

131. Βλ. A. Götz, ὁ.π. σ. 90 ἐπ.

132. Βλ. A. Götz, ὁ.π. σ. 91.

133. Βλ. A. Götz, ὁ.π. σ. 97.

δημιουργό και τί ἀνήκει στην κοινωνία. Τὸ «πνευματικὸ» γίνεται κεφάλαιο και συνεπῶς αὐτὸς ποὺ τὸ εἰσφέρει στην κοινωνία δικαιούται περιορισμένης διάρκειας προστασίας ὥστε νὰ τὸ ἀναλάβει ὑπὸ μορφὴ τόκου¹³⁴. Τὸ σύστημα εἶναι κλειστό. Ἡ δικαιολογία τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας μέσα στην οἰκονομία εἶναι καθαρὰ οἰκονομικο-κοινωνική. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση και ἡ ἀντίληψη τοῦ Eugen Dühring¹³⁵ γιὰ τὴ λεγόμενη «πλήρη κοινωνικότητα» και τὴ συνεπῆ πρὸς τὴν ἀντίληψη αὐτὴ κατάργηση ὅποιασδήποτε μονοπωλιακῆς δραστηριότητας κτήσεως και κεφαλαιακοῦ κέρδους ποὺ τὸν ὀδηγεῖ στην ἔνταξή τοῦ δημιουργοῦ, ὅπως κάθε ἐργαζομένου, στην ἀνταλλακτικὴ οἰκονομία, στοὺς ἀσχοῦντες ἓνα «κοινωνικὸ ἐπάγγελμα», ὅπου ἡ ἄσκησή του ἐπιτρέπει τὴν εὐημερία τοῦ ἴδιου ἀλλὰ μέσῳ τῆς πρόνοιας γιὰ τὴν ὁλότητα. Ἔτσι ὁ Dühring ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τυπικῆς νομικῆς δικαιολογίας γιὰ τὴν προστασία τοῦ δημιουργοῦ, ἀναζητῶντας τὴ βελτίωση τῆς οἰκονομικῆς κατάστασης τοῦ δημιουργοῦ ὡς ἐργαζομένου σὲ ἓνα χωρὶς μονοπώλια, δηλαδὴ σὲ χωρὶς οὐτοπίας. Εἶναι γνωστὴ ἡ κριτικὴ τοῦ Engels μὲ τὸ σχόλιο Anti-Dühring ποὺ τοῦ προσάπτει ὅτι προσπάθησε νὰ προστατέψει τὴν πνευματικὴ ἰδιοκτησία στὸ λιμάνι τῆς κοινωνικότητας μέσῳ τῆς μορφῆς μιᾶς μυστηριώδους ἀμοιβῆς ἐργασίας, ποὺ σὲ σχέση μὲ τὴν πραγματικὴ παραγωγή εἶναι ἀνύπαρκτης σημασίας, «ἀμελητέα ποσότητα». Τότε τὸν 19ο αἰώνα, ἡ ἀντίληψη ὅτι ἡ πνευματικὴ δημιουργία φέρει μέσα τῆς κοινωνικῆς οὐσίας κατέληγε στην ἀναγνώριση μιᾶς κοινωνικῆς λειτουργίας και κοινωνικῆς δέσμευσῆς τῆς.

Μάλιστα πρόσφατα διατυπώθηκε πλησιάζουσα ἄποψη¹³⁶, ἡ ὁποία, ἀντιστρέφοντας τὴ θεωρία τοῦ Hardin¹³⁷ γιὰ τὴν «τραγωδία τῶν βοσκοτόπων», ὅπου κινδυνεύει ὅλο τὸ κοπάδι μὲ τὴν προσδήκη κάθε νέου ζώου στὸν ἴδιο βοσκότοπο, διείδε στὴ γνώση ἓνα κοινὸ παραγωγικὸ βοσκότοπο προορισμένο γιὰ κοινὴ χρῆση και «συμμετοχὴ ὅλων». Ὅσο πιὸ μεγάλῃ εἶναι ἡ συμμετοχὴ στὴ γνώση, τόσο ὁ παραγωγικὸς αὐτὸς τόπος ἐμπλουτίζεται και ἀπὸ ἐκεῖ ἀντλεῖ ὁ δημιουργὸς και ὡς ἐκ τούτου ὀφείλει σ' αὐτόν. Ἔτσι, χωρὶς ἡ πνευματικὴ ἰδιοκτησία νὰ παύει

134. Βλ. A. Götz, ὁ.π. σ. 99.

135. Βλ. A. Götz, ὁ.π. σ. 105.

136. G. Ramello, Private appropriability and sharing of knowledge: convergence or contradiction? The opposite tragedy of the creative commons, στὸ Developments in the Economics of Copyright (ed. L. Takeyama, W. Gordon, R. Towse, (E. Elgar), 2005, σ. 120 ἐπ.

137. G. Hardin, The Tragedy of Commons, Science 162 (1968), σ. 1243-1248.

νά είναι κίνητρο για την πνευματική παραγωγή, περνάει σε δευτερεύοντα ρόλο για τον πολιτισμό, αφού η «συμμετοχή» είναι το καίριο συστατικό της γνώσης.

8. Δικαίωμα για καταστροφή του έργου;

Η ίδια κυρίαρχη ιδέα της πολιτιστικής κληρονομιάς επανεμφανίζεται στο ερώτημα εάν ο κύριος ή ο δημιουργός του έργου έχει την εξουσία να το καταστρέψει.

Στο ρωμαϊκό ή απάντηση ήταν ναί: το *ius utendi, fiendi, abutendi*¹³⁸. Το τελευταίο: η εξουσία για πλήρη ανάλωση και καταστροφή της ιδιοκτησίας. Το Δεύτερο Δοκίμιο για την Κυβέρνηση του John Locke έρμηνεύεται ότι περιορίζει το δικαίωμα για καταστροφή. Καθένας μπορεί να χρησιμοποιήσει τη ζωή όπως μπορεί να αποκτήσει ιδιοκτησία από την εργασία του. Όποιαδήποτε όμως πέρα από αυτό, είναι περισσότερο από το μερίδιό του και ανήκει στους άλλους. «Τίποτε δεν έγινε από τον Θεό για τον άνθρωπο για να το καταστρέψει»¹³⁹.

Στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας επικρατεί η θέση ότι το δικαίωμα κυριότητας έχει προβάδισμα και συνεπώς ο κύριος του υλικού φορέα του έργου δεν μπορεί να το τροποποιήσει αλλά μπορεί να το καταστρέψει. Ο Joseph Fax στο βιβλίο του «Παίζοντας βέλη με ένα Ρέμπραντ»¹⁴⁰, τάσσεται αρνητικά απέναντι στο δικαίωμα καταστροφής. Κατ' αυτόν, ο συλλέκτης έργων τέχνης στην πραγματικότητα δεν είναι κύριος των πολύτιμων πινάκων που βρίσκονται στα δωμάτιά του. Είναι μάλλον ο συνοδός του έργου. Διαβάσαμε πρόσφατα ότι πλανάται το ερώτημα αν ο ακριβότερος πίνακας του Βαν Γκόγκ, «το πορτρέτο του Δρ. Γκασέ», του γιατρού του ζωγράφου, αποτεφρώθηκε σύμφωνα με την επιθυμία του έγκεντρικού ιάπωνα αγοραστή, Ρισέι Σάιτο, μαζί με το σώμα του μετά το θάνατό του. Οι λόγος που στηρίζουν την άρνηση στο δικαίωμα αυτό είναι: η μείωση των σπάνιων πηγών για την κοινωνία ως όλο αυτό κυρίως ως προς την καταστροφή αρχιτεκτονημάτων. Πολλές φορές η καταστροφή έχει εκφραστική

138. Βλ. *L. J. Strahilevitz, The Right to Destroy, The Yale Law Journal, 2005, σ. 781 έπ. σ. 787 έπ.*

139. *John Locke, An Essay concerning the True Original Extent and End of Civil Government, 1690 Great Books, τ. 35 παρ. 30* «nothing was made by God, for man to spoil or destroy».

140. Βλ. *J. Sax, Playing Darts with a Rembrandt, Public and private rights in Cultural Treasures 1999, αναφ. από Strahilevitz, έπ. σ. 784 ύποσ. 9.*

ἀξία¹⁴¹. Έτσι οί Rockefeller γκρέμισαν τοίχο του Rockefeller Center που είχε ζωγραφίσει ο Diego Rivera, επειδή αρνιόταν να αφαιρέσει τὸ πρόσωπο του Λένιν. Ἡ Lady Churchill ἔκαψε πορτρέτο του συζύγου της που τῆς εἶχε δωρίσει τὸ Κοινοβούλιο, επειδὴ ὁ σύζυγός της μισοῦσε τὰ πορτρέτα καὶ γιὰ νὰ διατηρήσει τὸ πνεῦμα του ἐν εἰρήνῃ. Αὐτὲς οἱ μορφὲς καταστροφῆς δίνουν ἔντονα μηνύματα λόγω τῆς διαφωνίας του καταστροφέα μετὴ συμβολικῆ ἀξία του ἔργου, ἀλλὰ σημασία ἔχει ὅτι αὐτὸ χάνεται πιά ἀνεπανόρθωτα γιὰ τὸν πολιτισμό. Ἀλλὰ ἡ καταστροφικὴ πράξη δὲν συμβάλλει στὸ δημόσιο διάλογο οὔτε στὴν κατεύθυνση του κοινου πρὸς τὴν ἀλήθεια. Ἐὰν τὸ φτιάξω, μπορῶ νὰ τὸ καταστρέψω, διερωτᾶται ὁ δημιουργός; Νομικὰ κρατεῖ ἡ θετικὴ ἀπάντηση. Τὸ δικαίωμα κυριότητος πάνω στὸν ὑλικὸ φορέα θεωρεῖται πιὸ ἰσχυρό. Τὸ παράδειγμα του Franz Kafka¹⁴². Πεθαίνοντας ἀπὸ φυματίωση σὲ σανατόριο ἀποφάσισε ὅλα τὰ ἀδημοσίευτα χειρόγραφα του, γράμματα καὶ ἡμερολόγια, νὰ καταστραφούν. Ἐγραψε στὸν ἐκτελεστὴ τῆς διαθήκης του Max Brod δύο σημειώσεις δίνοντάς του ὁδηγίες νὰ τὰ κάψει. Ἀλλὰ καὶ προφορικὰ του ζήτησε νὰ κάψει καὶ τὰ γραμμένα ἔργα του, μετὰξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὰ μόνα ἀδημοσίευτα ἀντίγραφα τῶν ἀριστουργημάτων «Ὁ πύργος» καὶ «Ἡ δίκη». Ὁ Brod δὲν ἐκτέλεσε τὶς ἐπιθυμίες καὶ δημοσίευσε ὅλα τὰ γραπτὰ του Kafka. Τὸ ἴδιο λέγεται καὶ γιὰ τὸν Βιργίλιο ὅτι ἤθελε νὰ καεῖ ἡ Αἰνειάδα μετὸ θάνατό του, ἀλλὰ οἱ φίλοι του τὸν ἔπεισαν ὅτι ὁ Αὐγούστος δὲν θὰ ἐπέτρεπε τέτοια καταστροφή.

Ἡ σύγκρουση μετὰξὺ τῆς θέσης γιὰ ἀτομικὴ αὐτονομία καὶ τῶν κοινωνικῶν τάσεων εἶναι πρόδηλη.

9. Ἡ πράξη

Τελειώνοντας, ἄς γυρίσουμε ἀπὸ ἐκεῖ που ξεκινήσαμε, πιὸ κοντὰ σὲ ἱστορίες πνευματικῆς ιδιοκτησίας.

α. Ἡ Cosima Wagner ὅσο ζοῦσε μετὸν Richard Wagner, μέχρι τὸν θάνατό του στις 13 Φεβρουαρίου 1883, κρατοῦσε ἡμερολόγια τὰ ὁποῖα δώρισε στὴν κόρη της Εὔα (Chamberlain). Μετὰ τὸν θάνατο τῆς Cosima, ἡ Εὔα μετὰ διαθήκη της τὰ κληροδότησε στὴν πόλη Bayreuth καὶ διόρισε καὶ ἐκτελεστὴ διαθήκης,

141. Βλ. Strahilevitz, ὁ.π. σ. 824 ἐπ.

142. Βλ. D. Litowitz, Franz Kafka's Outsider Jurisprudence, Law & Soc. Inquiry, 103, 115 (2002) ἀναφ. ὑπὸ Strahilevitz, σ. 831, ὑποσ. 199.

σημειώνοντας ότι η δωρεά αυτή των ημερολογίων και γραμμάτων της μητέρας της ήταν πράξη ιδιαίτερης εμπιστοσύνης. Συγχρόνως επέβαλε ως όρο ολόκληρο το πακέτο των ημερολογίων να κατατεθεί προς φύλαξη επί 30 χρόνια στη Βαυαρική Τράπεζα στο Μόναχο και να μη δημοσιευτούν πριν την παρέλευση 30 χρόνων. Την 26 Μαΐου 1942 πέθανε η Εύα Chamberlain. Έμφανίζεται τότε η Winifred Wagner, ως κληρονόμος των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας του Wagner, και ζητάει να της επιτραπεί η προσπέλαση στα ημερολόγια επίκαιροληνη γνωμοδότηση νομομαδουδ σύμφωνα με την όποια: έπρεπε να έφαρμοσσει το δίκαιο της Λουκέρνης, τελευταίας κατοικίας των Wagner, που δεχόταν την περιουσιακή αυτότελεια των συζύγων. Τα ημερολόγια της Cosima άνηχαν στην περιουσία του Wagner με το σκεπτικό ότι δέν αναφέρονται στο Έγω της Cosima αλλά μόνο στον Wagner και το έργο του. Έφόσον λοιπόν αναφέρονταν κυρίως σ' αυτόν, ήταν περιουσία του ίδιου και συνεπώς η Cosima δέν μπορούσε να τά εΐχε δωρίσει χωρίς την έγκριση του Wagner. Έτσι, λόγω κληρονομικής διαδοχής, έπρεπε να άνήκουν πλέον στη Winifred Wagner.

Αυτή την έσφαλμένη και μάλλον διαστρεβλωμένη νομική γνώμη, που δα ισοδυναμούσε με αυτόματη άπαλλοτρίωση, δέν δέχθηκε το Πρωτοδικείο του Μονάχου παραπέμποντας ακόμα στις συζητήσεις του Eckermann με τον Goethe, ό όποιος ποτέ δέν άμφισβήτησε την πνευματική ιδιοκτησία του πρώτου για τά γραπτά σε σχέση με τον δεύτερο. Το ίδιο δέχθηκαν τά έπόμενα δικαστήρια. Η πνευματική ιδιοκτησία εΐχε περιέλθει στην Εύα Chamberlain και ό έκτελεστής της διαθήκης μπορούσε συνεπώς να προβάλλει την τριακονταετή παρακαταθήκη εναντι της ένάγουσας.

6. «Θρίαμβος της θέλησης» 1934: Αυτός ήταν ό τίτλος του κινηματογραφικού έργου της Leni Riefenstahl, που προπαγάνδιζε καλλιτεχνικά το έθνικισσοσιαλιστικό κόμμα, κατ' έντολή του Χίτλερ (τό 1934). Σουηδική κινηματογραφική εταιρία τό 1960 γύρισε ταινία documentaire «Ό άγώνας μου», συναρμολογώντας κομμάτια άπό κινηματογραφικά επίκαιρα και άλλα σύγχρονα έργα και παίρνοντας επίσης σε ποσοστό 10% μέρη άπό το έργο της Riefenstahl. Η εταιρία θεώρησε ότι μπορούσε να τό χρησιμοποιήσει, άφου τό 1945 τό έργο της Riefenstahl εΐχε κατασχεθει ως λεία πολέμου άπό τά σοβιετικά στρατεύματα. Η προβολή δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας άπό τη Riefenstahl κατέληξε σε συμβιβασμό, η διανομέας γερμανική εταιρία να διανέμει τό έργο «Ό άγώνας μου» με τις σκηές «Ό Θρίαμβος της θέλησης» στη Γερμανία και Αυστρία.

Για τον ύπόλοιπο κόσμο, η Riefenstahl μεταβίβασε τά δικαιώματά της σε

γερμανό παραγωγό. Όταν αυτός ζήτησε από τη σουηδική εταιρία απόζημίωση, λόγω παράβασης της συμφωνίας, η υπόθεση κατέληξε στο Γερμανικό Ακυρωτικό πού δέχθηκε: "Οτι η ταινία «Θρίαμβος της Θέλησης» ήταν έργο προστατευόμενο ως πνευματικό δημιούργημα. Για το ποιός όμως ήταν ο δημιουργός του, παρά την καλλιτεχνική συμμετοχή της Riefenstahl, δεν υπήρχε απάντηση λόγω του μεγάλου αριθμού των προσώπων που είχαν συμπράξει, της επιλογής του υλικού και των κεφαλαίων που είχαν επενδυθεί. Συνεπώς η καλλιτεχνική και οργανωτική συμβολή της δεν καδιστοῦσε τη Riefenstahl και δημιουργό του έργου. Αλλά ακόμα και αν ήταν, τα δικαιώματα είχαν μεταβιβαστεί στο ένδοξο σοσιαλιστικό κόμμα. Τέλος, ως προς τα ήθικά της δικαιώματα δεν υπήρχε προσβολή της άκεραιότητας του έργου.

γ. Το Δικαστήριο των Παρισίων, την 1-7-1981 επίλαμβάνεται υπόθεσης σχετικά με έκδοση του εβδομαδιαίου περιοδικού Express, πού σε σχέση με το έργο του Vladimir Volcuff "Les humeurs de la mer" (οί χυμοί θάλασσας), δημοσίευσε άρθρο του Angelo Rinaldi με τίτλο «Volcuff: οί όχθοι της θάλασσας». Ο Volcuff ζήτησε την απόσυρσή του ως δυσφήμιστικού. Το Δικαστήριο: Κάθε συγγραφέας πού φέρνει το έργο του στο κοινό, το εκθέτει σε κριτική. Το δικαίωμα εκτίμησης ενός λογοτεχνικού έργου και συζήτησης επί των ιδεών και των απόψεών του δεν μπορεί να ασκηθεί πλήρως παρά μόνον αν η κριτική διαδέχεται την πιο μεγάλη ελευθερία γνώμης και έκφρασης. Ακόμα και οί αυστηρές εκτιμήσεις πάνω στην αξία του έργου, εφόσον δεν κατευδύνονται άμεσα ή με ύπονοούμενα κατά του προσώπου του συγγραφέα ώστε να βλάψουν την προσωπικότητά του, είναι νόμιμες. Ο άρθρογράφος δεν δυσφήμισε το συγγραφέα.

Αντίστοιχα ενδιαφέρουσα ήταν η θέση του Ιταλικού Ακυρωτικού σε σχέση με την κωμωδία του Pirandello "Maschere nude", της όποιας κατώτερο δικαστήριο είχε διατάξει την απόσυρση με το αιτιολογικό ότι ο πρόλογος περιείχε προσβλητική κριτική στην ήθοποιό Marte Abba, κυρίως επειδή το έργο δεν είχε αφιερωθεί σ' αυτήν. Το Ανώτατο Δικαστήριο ακύρωσε την πρωτόδικη απόφαση με το σκεπτικό ότι οί τεχνοκριτικοί απολαμβάνουν το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης και γνώμης ώστε να ικανοποιείται το συμφέρον του κοινού για πολιτιστική πληροφόρηση. Κριτικός πού μόνον επαινεί χωρίς, με κάποια αυστηρότητα, να καταγράφει τὰ άρνητικά στοιχεία, δεν ανταποκρίνεται σ' αυτή την υποχρέωσή του. Όταν η κριτική επικεντρώνεται στην καλλιτεχνική παροχή και δεν δίγει την ιδιωτική ζωή, είναι κατ' άρχήν έπιτρεπτή. Εφόσον ο ίδιος

ο συγγραφέας είχε προσωπικά διορθώσει τα δοκίμια που δεν περιείχαν την αφιέρωση, σημαίνει ότι δεν την ήθελε.

δ. Τέλος, το Πρωτοδικείο των Παρισίων, το 1981, δέχεται ότι το έργο της Françoise Sagan “Le chien couchant” ήταν έργο επεξεργασίας, παράγωγο πάνω στο μυθιστόρημα του Jean Hougron “La vieille femme”, και διέταξε την απαγόρευση διανομής του ως παράνομης αναπαραγωγής. Η υπόθεση εκδικάστηκε αργότερα στο Έφετείο. Ο μύθος πάνω στον οποίο υπήρχε ομοιότητα επρόκειτο για ένα νέο, μέτριο λογιστή, χωρίς μέλλον, που βρίσκει στο δρόμο ένα πουγγί με κοσμήματα, μεγάλης αξίας, που δεν διστάζει να το οικειοποιηθεί. Η σπιτονοικοκυρά του τακτοποιώντας το δωμάτιο, βρίσκει τα κοσμήματα και διαβάζοντας στην εφημερίδα να αποκαλύπτει ότι τα κοσμήματα κλάπηκαν από δολοφονημένο άντρα, πείθεται ότι ο νοικάρης της έχει διαπράξει το φόνο. Γι’ αυτό το μύθο και την ιδέα, η Sagan, στον πρόλόγό της, είχε ευχαριστήσει τον Hougron ως «δάνειο» για την αφετηρία του δικού της διηγήματος. Ήταν παράνομη αναπαραγωγή; Το Έφετείο δεν στάθηκε πάνω στο μύθο, την κεντρική ιδέα, που είναι προσιτή στον καθένα, αλλά προχώρησε στη διαπίστωση των ουσιωδών διαφορών μεταξύ των δύο έργων, στη μορφοποίηση της ιδέας από τον καθένα. Στο διήγημα του Hougron η γηραιά κυρία φοβισμένη και ανόητη, γίνεται κάθε μέρα το παθητικό θύμα του λογιστή, που το καθημερινό μίσος και η βιαιότητα, τον οδηγούν τελικά στο φόνο της. Στο έργο όμως της Sagan, η υπόθεση γίνεται περισσότερο περίπλοκη και εναλλασσόμενη μεταξύ της ήρωίδας Marie Biron, γυναίκας ελευθεριών ήθων με δυνατή προσωπικότητα, και του αξιολύπητου Gueret που δέχεται χωρίς δυσκολία τη μοιρασιά με αυτή, η οποία τον προάγει σε προστάτη της. Έτσι τελικά γίνεται θύμα μιας κατάστασης που αδυνατεί να κυριαρχήσει και όταν πλέον πεθαίνει δολοφονημένος από τον πραγματικό προστάτη, που παίρνει τη Marie και τα χρήματα, γίνεται πιο ξεκάθαρο ότι το στοιχείο της αγάπης δεν έλειπε από αυτή τη χαμερπή ιστορία. Αυτή η διαφορετική διάπλαση του ίδιου μύθου δικαίωσε τελικά τη Sagan.

10. Έξοδος

Κυρίες και κύριοι, η πνευματική ιδιοκτησία σήμερα πια βρίσκεται στο επίκεντρο του πολιτισμού, παντού. Το έργο της τέχνης, του λόγου ή της επιστήμης, είτε το δούμε ως πολιτισμικό αγαθό, ή ως οικονομικό, ή ως πληροφορία συνιστά

γνώση, μιὰ γνώση πού, παρά τήν καρτεσιανή ἀμφιβολία¹⁴³, χρειάζεται προστασία χάριν τοῦ χθές, τοῦ σήμερα καί τοῦ μέλλοντος καί ἄς εἶναι ὅλα αὐτά μαζί ἓνα λεπτό στήν ἀφήγηση τοῦ Νίτσε: «Σέ μιὰ μακρινή γωνιά τῆς οἰκουμένης, πού λαμπιρίζει καί ἐξαπλώνεται μέσα ἀπό ἄπειρα ἡλιακά συστήματα, ὑπῆρχε μιὰ φορά καί ἓναν καιρό ἓνα ἀστέρι στό ὁποῖο ἔξυπνα ζῶα ἐπινόησαν τή γνώση. Ἦταν τὸ πιὸ ἀλαζονικό καί ἀπατηλὸ λεπτό «τῆς ἱστορίας τοῦ κόσμου» ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ διήρκεσαν μόνο ἓνα λεπτό. Μετὰ ἀπὸ λίγες ἀναπνοές τῆς φύσης, τὸ ἀστέρι πάγωσε καί τὰ ἔξυπνα ζῶα ἀναγκάστηκαν νὰ πεθάνουν»¹⁴⁴.

Σὰς εὐχαριστῶ γιὰ τήν ὑπομονή σας καί ἀναζητώντας τήν ἐπιείκειά σας μεταφέρω μιὰ ἀπὸ τίς τελευταῖες στροφές τοῦ Εὐγένιου Ὀνιέγκιν τοῦ Πούσκιν «Ἐχθρός μου ἢ φίλος, διαβαστή μου, ἂν εἶσαι, θέλω νὰ χωριστοῦμε ἀδελφικά. Γεῖά σου λοιπὸν καί εὐτυχισμένος ζῆσε: σφάλματα γραμματικά καί κρίσεις, ἄς δώσει ὁ Θεὸς ἐδῶ νὰ βρεῖς γιὰ τὴ χαρὰ τοῦ νοῦ καί τῆς ψυχῆς καί γιὰ τῶν κριτικῶν τίς ἀντιρρήσεις».

143. Οἱ πρῶτες σελίδες τῶν *Meditations* τοῦ Καρτεσιῶν εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ ἐντυπωσιακὲς στὴ φιλοσοφία. Μᾶς θέτουν ἐρωτήσεις «πῶς γνωρίζεις ὅτι τώρα δὲν ὄνειρεύεσαι;» «Πῶς γνωρίζεις ὅτι ὅλη ἡ πορεία τῶν ἐμπειριῶν σου δὲν εἶναι παρά μιὰ παραίσθηση, μιὰ αὐταπάτη;» βλ. *P. Smith-O.R. Jones, The philosophy of mind, An introduction 1997 (Cambr. Un.Press) σ. 31.*

144. Σύντομο κείμενο γραμμένο κατὰ τὴν περίοδο τῆς Γέννησης τῆς Τραγωδίας, ἀναφερόμενο ἀπὸ *Ρομπέρτο Καλάσο, Ἡ λογοτεχνία καί οἱ Θεοὶ (Καστανιώτη) 2001, 2004 σ. 134.*