

ΤΟ ΑΣΤΟΙ



ΚΗ
ΙΟΥ
ΟΣ
Π.Θ.
Η
Σ

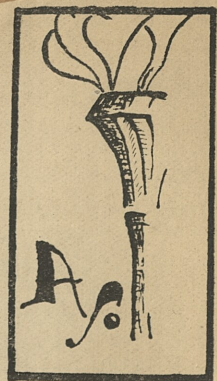
ΙΑΤΟΣ
ΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΒΗ
39
763
1939
v.1
c.2

A1

03032/TOL
VIII S. A



ΛΕΟΝΤΟΣ ΤΟΛΣΤΟΗ

H.A.2

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ;

Μετάφραση — σχόλια:

{ ΙΩΝΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗ V.
ΝΙΚΟΥ ΑΔΑΜ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ

Α.Π.Θ.

Κωδ. 05827

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ 73

ΑΘΗΝΑ

1939

0640012708



«Ὅσο δὲ διώξομε τοὺς ἔμπορους ἀπὸ τοῦ Ναοῦ, δὲ θὰ ὑπάρξῃ
Ναὸς τῆς Τέχνης».

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τὸ αἰσθητικὸ αὐτὸ δοκίμιο τοῦ Τολστόη δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ ρωσικὰ (1) στὰ δυὸ τελευταῖα τεύχη τοῦ περιοδικοῦ «Προβλήματα φιλοσοφίας καὶ ψυχολογίας» τοῦ 1898.

Τὸ ζήτημα τῆς τέχνης καὶ τοῦ ὠραίου—ἓνα ζήτημα ποῦ ἀπασχόλησε ἀνέκαθεν ἰδιαίτερα τὸ πνεῦμα τοῦ Τολστόη σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα φιλοσοφικὰ προβλήματα κι' ἓνας ἀπὸ τοὺς σπουδαίους παράγοντες τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων ἀρχίζει ἀπὸ τὸ ἔτος 1882 νὰ παίρνη ζωτικὰ μορφή κάτω ἀπ' τὸ πρίσμα τῆς νέας—μετὰ τὴν θρησκευτικὴ κρίση τοῦ 1880—κοσμοθεωρίας τοῦ ῥώσου φιλοσόφου, νὰ καταλαμβάνη ἐξέχουσαν θέση στὴ σκέψη του καὶ νὰ συστηματοποιεῖται.

Διαβάζει ὅλους τοὺς παλαιότερους καὶ σύγχρονους φιλοσόφους ποῦ ἀσχολήθηκαν μὲ τὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς ἀπὸ τὸν Πλάτωνα, τὸν Ἀριστοτέλη, κατόπιν τὸν πατέρα τῆς σύγχρονης αἰσθητικῆς—σὰν ἐπιστήμης πιά—τὸν Μπάουμγκαρτεν, τὸν Κάντ, τὸν Ἑγελ, τὸν Σοπενχάουερ, τὸν Γκαίτε, ὡς τὸν Λεβέκ, τὸν Ρενάν, τὸν Ντάρβιν, τὸν Σπένσερ, τὸν Γκιγιώ, τὸν Ταῖν καὶ ὅλων τῶν ἄλλων συγχρόνων τοῦ αἰσθητικῶν, ποῦ μορφώνοντάς τον θεωρητικά, τοῦ δίνουν τὰ μέσα νὰ ξαπλώσῃ τὸ βαθύ, διεισδυτικὸ στοχασμὸ τοῦ πάνω στὰ ζητήματα αὐτά, ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ πλατειά καὶ πιὸ ὀλοκληρωτικά.

Ἄν παρακολουθήσωμε τὸ ἡμερολόγιο τῶν χρόνων 1897—1898 θὰ δοῦμε ὅτι εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ σημειώσεις, κρίσεις, σκέψεις πάνω στὴν τέχνη καὶ στὸ ὠραῖο ποῦ συνεχῶς ἐξελίσσονται, τροποποιοῦνται, τελειοποιοῦνται, ὡς τὴ στιγμή ποῦ ἀρχίζει νὰ γράφῃ τὴ μελέτη αὐτή.

Ἔτσι ὁ Τολστόη ἔκανε στὰ 70 τοῦ χρόνια τὴν ἐμφάνισή του στὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης καὶ μπορούμε νὰ ποῦμε δι' ἡμᾶς ἔδωκε ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ εἶδους αὐτοῦ.

Ἀκαδημαϊκὸς φιλόσοφος ὁ Τολστόη δὲν ὑπῆρξε ποτέ του, ὥστε ὁ ἀναγνώστης ἂς μὴ θελήσῃ νὰ βρῇ στὸ δοκίμιο

1) Πολλὲς ἐργασίαι τοῦ Τολστόη ἀπαγορευμένες στὴ Ρωσία δημοσιεύτηκαν γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ξένες γλῶσσες καὶ σὲ ξένες χώρες. Ὁ γραμματέας τοῦ Τολστόη, Τσερτκόφ ἀφοῦ ἀπελάθηκε ἀπὸ τὴ Ρωσία κατέφυγε στὴν Ἀγγλία ὅπου ἄνοιξε τυπογραφεῖο γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ καὶ μόνο.

αυτό ένα αισθητικό σύστημα, μιὰ συστηματική ἐργασία πάνω στὴ τέχνη. Ὁ Τολστόη γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη «ἀποπειράθηκε». Ἀποπειράθηκε νὰ μορφώσῃ, νὰ ὁλοκληρώσῃ μιὰ θεωρία. Τὴ θεωρία τῆς «θρησκευτικῆς τέχνης».

Ὁνειρεύτηκε νὰ κάμῃ ἀπὸ τὸ βιβλίον του ἓνα πρότυπο, ἓνα εὐαγγέλιον «χριστιανικῆς τέχνης». Ἀπέτυχε ὅμως κι' ἀπέτυχε γιὰτὶ ἀπὸ τὸν Τολστόη, τὸν φιλόσοφον Τολστόη λείπει τὸ οὐσιωδέστερον στοιχεῖον ἑνὸς φιλοσόφου, ἡ συνθετικὴ σύλληψη ὀρισμένων ἀντιλήψεων γιὰ τὴ ζωὴ καὶ ἡ ἀντικειμενικότητα τῆς κοσμοθεωρίας του. Κι' αὐτὸ εἶναι ἡ κυριώτερη αἰτία τῆς ἀποτυχίας του. Ὁ Τολστόη πνεῦμα περισσότερον ἀναλυτικόν, παραγωγικόν, δογματικόν, μὲ τὸν ἔντονον ὑποκειμενισμόν του ποὺ φτάνει συχνὰ τὰ ὅρια τοῦ μυστικισμοῦ, πασχίζοντας νὰ ἐνοποιήσῃ τὶς ἰδέες του καὶ νὰ δώσῃ ἀντικειμενικὴ ἀξία στὶς θεωρίες του ἀποτυχαίνει οἰκτρά. Σὲ κάθε του ἔργον σὲ κάθε του στοχασμό—κατὰ τὰ ἄλλα ἀναμφισβήτητα πρωτότυπον καὶ ἀξιόλογον—θὰ βρῆτε κατὰ βάθος τὸ στοιχεῖον τοῦ ἀποσπασματος, τοῦ ἐξαρτήματος, μιᾶς θεωρίας ἢ ἑνὸς ὀρισμοῦ ποὺ τοποθετήθηκε ἀπ' αὐτὸν *a priori*. Πρᾶγμα ποὺ παρατηροῦμε νὰ γίνεται ὁλοένα πιὸ οὐσιαστικὸν ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς θρησκευτικῆς κρίσεως του καὶ πέρα.

Στὸ ἔργον του αὐτὸ καθὼς καὶ στὴν περὶ Σαίξπηρ μελέτην του ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τῆς περιόδου τῆς κρίσεως, ἡ σφραγίδα τῆς Τολστοϊκῆς προσωπικότητος γίνεται πιὸ ἐκδηλὴ καὶ πιὸ ζωερὴ παρὰ στὰ ἄλλα ἔργα τῆς ἰδίας ἐποχῆς.

Κυριαρχεῖ δηλαδὴ σ' αὐτὰ ὀριστικὰ ὁ κήρυκας, ὁ δάσκαλος, ὁ ἀσκητὴς Τολστόη πάνω στὸν καλλιτέχνη Τολστόη. Ὁ ἀγὼνας τῶν δυὸ αὐτῶν ψυχῶν, ποὺ ἐξῆσαν μέσα του πάντα σχεδὸν σὲ ἐχθρικὴ στάσιν, καὶ ποὺ ἐμφανίζεται σὲ κάθε γραφόμενόν του φαίνεται νὰ ἔχει τελειώσει ἐδῶ. Ὁ κήρυκας Τολστόη στὸ «Τί εἶναι Τέχνη;» ἐπικρατεῖ πιά (1). Κι' ἐκδικεῖται τώρα ὅλους τοὺς καλλιτέχνες καὶ μαζὶ

1) Ὅριστικά; Ἀσφαλῶς δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ποῦμε ἀφοῦ λίγα χρόνια ἀργότερα βλέπουν τὸ φῶς τρία ἀπὸ τὰ ἀριστουργηματικώτερα καλλιτεχνικά του ἔργα τὸ «Χατζὴ Μουράτ» τὸ «Ψεύτικο χαρτονόμισμα» καὶ τὸ «Πάτερ Σέργιος» στὶς σελίδες τῶν ὁποίων ὁ κήρυκας δὲν κάνει παρὰ πολὺ σπάνια καὶ πολὺ διακριτικά, τὴν ἐμφάνισίν του. Γιὰ ν' ἀφίσχῃ τέλος, ὀριστικὰ τὴ θέσιν του στὸν καλλιτέχνη Τολστόη ποὺ θριαμβευτῆς πιά ὁδηγεῖ τὸν γέρον - στοχαστὴ νὰ γράψῃ τὴν πιὸ ἐνδοξὴν σελίδα τῆς ζωῆς του. Τὴ φυγὴν του.

μ' αὐτοὺς καὶ τὸν καλλιτέχνη Τολστόη (1). Ἀπολογεῖται γιὰ λογαριασμό του, διαμαρτύρεται, κατηγορεῖ. Κι' εἶναι ἑλπίθαι πὼς ποτὲ δὲν ὑψώθηκε, τόσο βροντερῇ, τόσο μεγαλόπρεπῃ, ἀλλὰ καὶ τόσο ἀπελπιστικῇ φωνῇ γιὰ νὰ διαμαρτυρηθῇ γιὰ τὸ κατάντημα τῆς μοντέρνας τέχνης. Ἡ ἔλλειψη κάθε ἰδανικοῦ, τὸ φτώχεμα τῆς καλλιτεχνικῆς ὕλης, ἡ ἐπιζήτηση τῆς ἀσάφειας καὶ τῆς παραδοξολογίας, ἡ ἐπιτήδευση, ἡ κακογουσιὰ, ἡ ἀνηθικότητα, καὶ ὀλάκερῃ ἡ σειρὰ τῶν διαστροφῶν καὶ τῶν παραποιήσεων τῆς τέχνης ποὺ ἀκολουθοῦν, δὲν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ κανενὸς εἰδους διαλεκτικῇ γιὰ νὰ πειστοῦμε ὅτι ὑπάρχουν, δὲν εἶναι παρὰ ζήτημα ἀπλῆς, ἁμεσης παρατήρησης. Κι' εἶναι ἀλήθεια πὼς ποτὲ ὅλα αὐτὰ δὲν παρουσιάστηκαν στὰ μάτια μας, πιο ἀνάγλυφα, πιὸ ξεκάθαρα, πιὸ ζωντανά, παρὰ στὸ βιβλίο αὐτὸ ὅπου ὁ συγγραφεὺς τοῦ «Πόλεμος καὶ Εἰρήνη» μᾶς μεταδίδει συμπεκνωμένη ὅλη τὴν πείρα—ὄχι μόνο τῶν 15 τελευταίων ἐτῶν καθὼς λέει ὁ ἴδιος—ἀλλὰ ὀλάκερης τῆς ζωῆς του, τῆς ταγμένης στὴν ὑπηρεσίᾳ τῆς τέχνης.

Ἡ ἀρνητικὴ αὐτὴ πλευρὰ τοῦ ἔργου—εἰρωνεῖς, σαρκασμοὶ κτλ.—εἶναι τόσο σωστὴ καὶ τόσο καλογραμμένη ποὺ μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς, σὰν πρωτοεκδόθηκε, αὐτὸ ἔκανε τὴν μεγαλύτερη ἐντύπωση στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους ὅλου τοῦ κόσμου. Τοὺς εὗρισκε ἀκριβῶς στὴν ἀδύνατη πλευρὰ τους, τοὺς πλήγωνε βαθεῖα στίς προλήψεις καὶ στίς αὐταπάτες τους, τόσο ποὺ εἶδαν στόν ἐχθρὸ τῆς δικιᾶς τους τέχνης. Τὸν ἐχθρὸ κάθε εἰδους Τέχνης.

Κι' ὥστόσο ὁ Τολστόη δὲν ἀρνεῖται τὴν τέχνη. Πολεμάει ὀρισμένες μορφές τῆς σύγχρονης τέχνης, κάνοντας καθαρὰ διάκριση τῆς ψεύτικης καὶ τῆς ἀληθινῆς τέχνης.

Ὁ Τολστόη δὲ στάθηκε ποτές του ἀρνητικὸς κριτικὸς. Δὲν καταστρέφει ποτὲ γιὰ νὰ καταστρέψει. Γκρεμίζει ἕνα εἶδωλό γιὰ νὰ στήσῃ ἄλλο στὴ θέσῃ του.

Ἄλλο ἂν στὴν οὐσία το εἶδωλό του αὐτό, τὸ καινούργιο εἶναι τὸ ἴδιο ἀδύνατο νὰ σταθῇ ὅσο τὸ ἄλλο ποὺ γκρέμισε. Εἴμαστε τάχα ὑποχρεωμένοι γιὰ νὰ συμφωνήσομε σ' ὅσα λέει νὰ παραδεχοῦμε κιόλας πὼς : «ἡ τέχνη συνίσταται στὸ νὰ μεταβιβάζῃ τίς θρησκευτικὰς ἀντιλήψεις ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ λογικοῦ, στὴν περιοχὴ τῶν συναισθημάτων» ἢ ὅτι «εἶναι βασικὰ, τέλεια ἐξέχωρῃ ἀπὸ τὸ ὥραϊο», ἢ «ὅτι

1) Ὁ Τολστόη ἀπεκήρυσσε ὅλη τὴν ἔως τότε καλλιτεχνικὴ παραγωγή του ἐκτός ἀπὸ 2 μικρὰ ἡθοπλαστικὰ διηγήματα.

ένα ἔργο τέχνης πρέπει νὰ συγκινῇ κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, νὰ εἶναι τὸ ἴδιο προσιτὸ σ' ὅλο τὸν κόσμον κτλ»; Σκέψεις ποὺ εἶναι φανερό πόσο λαθεμένες εἶναι καὶ ποὺ ἀποτελοῦν ἀποκυήματα, δόγματα, τοῦ τυφλοῦ, φανατικοῦ κήρυκα τῆς «παγκόσμιας Τέχνης».

Καθὼς θὰ δῆτε λοιπὸν εἶναι ἀρκετὲς οἱ ἀδύνατες πλευρὲς τοῦ ἔργου αὐτοῦ. Βέβαια ἀσήμαντες μπροστὰ στὶς ἄλλες ποὺ θὰ ἦταν εὐχῆς ἔργο νὰ εἶχαν κάποια—ἔστω ἐλάχιστη—ἀπήχηση στὸ ἑλληνικὸ κοινό.

Ὅσο γι' αὐτὸ ἐπαφιέμεθα στὸν ἀναγνώστη. Μιὰ λίγο ζωντανὴ συνείδηση μὲ λίγη ἐκλεκτικότητα ὅσο βέβαια αὐτό εἶναι δυνατόν, θάχει ν' ἀποκομίσει κάτι ἀπὸ ἐδῶ μέσα.

ΙΩΝ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ ν.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Πάρτε μιὰ οποιαδήποτε ἐφημερίδα καὶ νᾶστε βέβαιοι πῶς θὰ βρῆτε μιὰ ἐπικεφαλίδα μὲ κόκκινα γράμματα ἀφιερωμένη στὸ θέατρο καὶ στὴ μουσική. Σὲ κάθε σχεδὸν φύλλο θὰ βρῆτε τὸν ἀπολογισμὸ μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἔκθεσης τὴν περιγραφὴ ἑνὸς πίνακα ἢ ἑνὸς γλυπτοῦ, καθὼς καὶ τὴν ἀνάλυση μυθιστορημάτων, διηγημάτων καὶ καινούργιων ποιημάτων.

Μὲ βίαιο ὕφος καὶ μὲ ἀφθονία ἀπὸ ἀσυνήθιστες λεπτομέρειες ἢ ἐφημερίδα αὕτη θὰ σᾶς ἀναφέρει πῶς ἔπαιξε ἐκεῖνος ἢ ἐκείνη ἢ ἡθοποιὸς στὸν Α ἢ Β ρόλο, σὲ τοῦτο ἢ σ' ἐκεῖνο τὸ ἔργο, εἴτε κωμωδία εἶναι, εἴτε δρᾶμα, εἴτε ὄπερα, καθὼς καὶ τὰ προτερήματα καὶ τίς ἐλλείψεις τῆς παραστάσεως.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ γιὰ τίς συναυλίες. Δὲν θ' ἀφήσουν τίποτα ποῦ νὰ μὴ μάθετε. Θὰ ξέρετε ποιὸ κομμάτι ἔπαιξαν καὶ τραγούδησαν τοῦτοι ἢ ἐκεῖνοι οἱ καλλιτέχνες, καὶ μὲ ποιὸ τρόπο ἐκτελέστηκε καὶ τραγουδήθηκε.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, εἴστε βέβαιοι πῶς θὰ βρῆτε σὲ κάθε πόλη, κάπως ἀξιόλογη, τὸ λιγώτερο, μιὰ, καὶ πολλὰς φορές δυὸ καὶ τρεῖς ἐκθέσεις ζωγραφικῆς, τῶν ὁποίων τὰ προτερήματα καὶ οἱ ἐλλείψεις προμηθεύουν στοὺς κριτικοὺς καὶ στοὺς ἀσχολουμένους μὲ τὴ τέχνη τὸ ὕλικὸ γιὰ λεπτόλογες καὶ ἐξαντλητικὰς μελέτες. "Ὅσο γιὰ τὰ μυθιστορήματα καὶ

τὰ ποιήματα, κάθε μέρα καινούργια παρουσιάζονται καὶ ἡ ἑφημερίδες νομίζουν ὅτι ἔχουν ὑποχρέωση νὰ δίνουν στοὺς ἀναγνώστες τους γι' αὐτὰ λεπτομερεῖς ἀναλύσεις.

Ἡ κυβέρνηση διαθέτει ἑκατομμύρια ρούβλια γιὰ τὴν συντήρηση τῆς τέχνης, δίνοντας ἐπιχορήγηση, στὶς ἀκαδημίες, στὰ ὠδεῖα, στὰ θέατρα, ὥστε νὰ καταντᾷ νὰ ξοδεύη γιὰ τὴν ἐκπαίδευση τοῦ λαοῦ μας οὔτε τὸ ἓνα ἑκατοστὸ ἀπ' αὐτὰ ποῦ ἔπρεπε νὰ ξοδεύη (1).

Σ' ὅλες τὶς μεγάλες πόλεις κτίζονται πελώρια κτίρια γιὰ νὰ γίνουν μουσεῖα, ἀκαδημίες, ὠδεῖα, δραματικὲς σχολὲς καὶ αἴθουσες γιὰ θέατρο καὶ συναυλίες· ἑκατοντάδες χιλιάδες ἐργάτες : ξυλουργοί, κτίστες, ζωγράφοι, ἐπιπλοποιοί, ράφτες, κομμωτές, σιδηρουργοί, τυπογράφοι βασανίζονται σ' ὅλη τους τὴ ζωὴ, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν τὴν ἀνάγκη τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν τέχνη, σὲ σημεῖο, ποῦ δὲν ὑπάρχει κανένας ἄλλος κλάδος τῆς ἀνθρώπινης ἐνέργειας, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πόλεμο, ποῦ καταναλῶναι μιὰ τόση μεγάλη ποσότητα ἀνθρωπίνων δυνάμεων, ὅσο αὐτὸς ἐδῶ.

Καὶ δὲν εἶναι μόνο ἡ δουλειὰ ποῦ ξοδεύεται, γιὰ τὴν ἀνάγκη αὐτὴ τῆς τέχνης : ἀμέτρητες ἀνθρώπινες ζωές, ὅπως γιὰ τὸν πόλεμο, ἔτσι καὶ γιὰ τὴν τέχνη θυσιάζονται κάθε μέρα. Ἐκατοντάδες χιλιάδες ἀνθρώπων δίνουν τὶς ζωές τους ἀπὸ τὴν παιδική τους ἡλικία, γιὰ νὰ μάθουν πῶς νὰ κουνᾶνε γλῆγορα τὰ πόδια τους ἢ νὰ κτυποῦν γλῆγορα τὰ κόκκαλα τοῦ πιάνου ἢ τὶς χορδές τοῦ βιολιοῦ ἢ νὰ ἀναπαριστάνουν τὴν ὄψη καὶ τὸ χρῶμα ἀντικειμένων· ἢ ν' ἀντιστρέφουν τὴν φυσικὴ σειρὰ τῶν φράσεων, καὶ νὰ βρίσκουν γιὰ κάθε λέξη μιὰ ἄλλη ποῦ νὰ ὁμοιοκαταληκτῇ μαζί της. Κι' ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἄν-

(1) Ὁ ἀναγνώστης ὅς ἔχει ὑπ' ὄψιν τὸ πότε, τὸ ποῦ καὶ τὸ κάτω ἀπὸ ποιᾶς συνθῆκες γράφτηκαν τὰ παραπάνω.

θρωποι πολλές φορές τίμιοι καὶ ἔξυπνοι, ἱκανοὶ ἀπὸ τῇ φύσῃ γιὰ πολλές χρήσιμες ἀσχολίες, ἀπορροφῶνται στὶς εἰδικές αὐτὲς ἀπασχολήσεις καὶ μεταβάλλονται σὲ εἰδικότητες, δηλαδή σ' ἀνθρώπους μὲ μυαλὰ σηκωμένα, γεμᾶτα ματαιότητες, καὶ ἀποκλεισμένους ἀπὸ κάθε σοβαρὴ ἐκδήλωση τῆς ζωῆς, μὴ ἔχοντας ἄλλη ἱκανότητα παρὰ νὰ κουνᾶνε πολὺ γλῆγορα, τὰ πόδια τους, τὴν γλῶσσα τους, ἢ τὰ δάχτυλά τους.

Μ' αὐτὰ δὲν εἶναι τίποτα.

Θυμᾶμαι πῶς κάποια μέρα εἶχα παραβρεθῇ στὶς δοκιμὲς κάποιας ὄπερας ἀπὸ τὶς ποῖο καινούργιες μὰ καὶ ποῖο κοινές, ποὺ ὅλα τὰ θέατρα τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς θέλαν ν' ἀνεβάσουν (1).

Ὅταν ἔφτανα στὸ θέατρο εἶχε ἀρχίσει ἡ πρώτη πράξη. Γιὰ νὰ μπῶ μέσα στὴ σάλλα ἔπρεπε νὰ περάσω ἀπὸ πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή. Μ' ὀδήγησαν στὴν ἀρχὴ μέσα ἀπὸ σκοτεινοὺς διαδρόμους σ' ἓνα πολὺ εὐρύχωρο διαμέρισμα, ὅπου βρισκόντουσαν διάφορες μηχανές, γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τῶν σκηνογραφιῶν καὶ τοῦ φωτισμοῦ. Μέσα στὸ σκοτάδι καὶ στὴ σκόνῃ εἶδα ἐργάτες ν' ἀπασχολοῦνται, ὁ καθένας σὲ κάποια δουλειά. Ἀκουσα ἓναν ἀπ' αὐτοὺς σὰν πέρναγε κοντά μου, χλωμὸ καὶ ἄγριο μὲ βρώμικα καὶ φθαρμένα χέρια, μὲ δάχτυλα στραβωμένα, δυστυχισμένο, φανερά ἀποκαμωμένο ἀπ' τὴ δουλειά, γκρινιάρη καὶ ξυρισμένο, νὰ βρίζῃ μὲ θυμὸ κάποιον ἀπ' τοὺς συναδέλφους του. Εὐθὺς μετὰ, μ' ἀνέβασαν ἀπὸ μιὰ σκοτεινὴ σκάλα στὸ μικρὸ χῶρο γύρω ἀπ' τὴ σκηνή. Ἐκεῖ μεταξὺ ἐνὸς μάτσου ἀπὸ σχοινιά σιδερικὰ κρίκους, σανίδες κουρτίνες καὶ σκηνικά, εἶδα νὰ κουνιῶνται γύρω μου, δεκάδες, κι' ἴσως ἑκατοντάδες ἀπὸ ἀνθρώπους βαμμένους, μεταμορφωμένους, μέσα σ' ἐξαιρετικὰ φορέματα, καὶ μὲ τὰ πόδια μέσα σὲ

1) Πρόκειται γιὰ κάποια ὄπερα τοῦ Ρουμπινοτάϊν.

φασκές, ἐκτὸς βέβαια ἀπ' τὶς γυναῖκες ποὺ κι' αὐτὲς ἦσαν ντυμένες ὅσο πὺ ἐξαιρετικὰ μπορούσαν. Ἦταν τραγουδιστὲς, χορωδοί, χορευτὲς καὶ χορεύτριες τοῦ μπαλέττου, περιμένοντας τὴ σειρά τους. Ὁ ὁδηγὸς μ' ἐπέρασε ἀπ' τὴ σκηνὴ καὶ ἔφτασα στὴ θέση μου περνώντας ἀπ' ἓνα στρώμα ἀπὸ σανίδες ριγμένες πάνω ἀπ' τὴν ὀρχήστρα, ὅπου εἶδα ἑκατὸ περίπου μουσικοὺς μ' ὅλων τῶν εἰδῶν τὰ ὄργανα ἀπὸ τὸ πιάνο ὡς τὴ φλογέρα καὶ τὴν ἄρπα. Πάνω σὲ μιὰ ἔδρα μέσα σ' ὅλους αὐτοὺς, ἀνάμεσα σὲ δυὸ λαμπτήρες ποὺ φέγγανε πρὸς τὸν ἀνακλαστήρα, μπροστὰ σ' ἓνα ἀναλόγιο, καθόταν ὁ διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας μ' ἓνα μπαστοῦνι στὸ χέρι του, διευθύνοντας ὅχι μόνο τοὺς μουσικοὺς ἀλλὰ καὶ τοὺς τραγουδιστὲς κι' ὅλες τὶς κινήσεις τῆς σκηνῆς.

Ἡ παράσταση εἶχε κι' ὅλας ἀρχίσει. Εἶδα πάνω στὴ σκηνή, μιὰ πομπὴ ἀπὸ Ἰνδοὺς ποὺ ἐρχόντουσαν γιὰ νὰ πάρουν μιὰ ἀρραβωνιασμένη νέα. Ἐνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ γυναῖκες καὶ ἄντρες παραβρισκόταν μὲ ἐξωτικά φορέματα, καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς δυὸ ἄνθρωποι μὲ σακκάκια, ποὺ κουνιόντουσαν καὶ τρέχανε ἀπὸ τὴ μιὰ ὡς τὴν ἄλλη ἄκρῃ τῆς σκηνῆς. Ὁ ἓνας ἦταν ὁ σκηνοθέτης, ὁ ἄλλος ποὺ φόραγε σκαρπίνια καὶ ποὺ ἔτρεχε μὲ ἐξαιρετικὴ εὐκίνησιν ἦταν ὁ χορογράφος, ποὺ ἔπερνε τὸ μῆνα, περισσότερα ἀπ' ὅσα ἕξη ἐργάτες ἔπερναν τὸ χρόνον.

Αὐτοὶ οἱ τρεῖς διευθύνται ἐρρῶθμιζαν τὸ τραγοῦδι τὴν ὀρχήστρα καὶ τὴ σκηνοθεσίαν τῆς πομπῆς. Ἡ πομπή, ὅπως συνηθίζεται, γινόταν κατὰ ζευγάρια. Ὅλοι φέρνοντας στοὺς ὤμους δόρατα ἀπὸ κασσίτερο ἄρχισαν μονομιᾶς νὰ κουνιῶνται, ἔκαναν πολλὰς φορὲς τὸν γύρον τῆς σκηνῆς, καὶ ξανασταματοῦσαν. Καὶ δὲν ἦταν εὐκόλο πρᾶμα νὰ διευθύνῃ κανεὶς μιὰ τέτοια πομπή. Τὴν μιὰ φορὰ οἱ Ἰνδοὶ μὲ τὰ δόρατα τοὺς ἔφευγαν πολὺ ἀργά, ἢ πολὺ νωρὶς, τὴν ἄλλη, ἔφευγαν κανονικὰ μὰ ἔχαναν τὴ σειρά τους καθὼς

περπατούσαν, καὶ τὴν ἄλλη δὲν σταμάταγαν στὴ θέσῃ πού ἔπρεπε, καὶ κάθε φορὰ ἡ ἐορτὴ ἐπαναλαμβάνόταν ἀπ' τὴν ἀρχή.

Ἡ ἀρχὴ γινόταν μὲ μιὰ τραγουδιστὴ ἀπαγγελία. Κάποιος ντυμένος Τοῦρκος, ἀνοίγοντας τὸ στόμα του, μ' ἓνα τρόπο παράξενο τραγουδοῦσε «Ἐ-φε-ρ-α-α τὴν ἀρρ-α-αβωνιαστ-ι-ι-κι-α-α» Κουνώντας τὸ γυμνὸ βέβαια χέρι του κάτω ἀπὸ τὸ μανδύα του. Κατόπιν ἄρχιζε ἡ πομπή. Ἀλλὰ στὴ γενικὴ ἀρμονία ὅλων τῶν ὀργάνων γιὰ τὴν τραγουδιστὴ ἀπαγγελία, τὸ κόρνο ἔχανε μιὰ νότα. Καὶ ὁ μαέστρος τρέμοντας σὰ νὰ παραβρισκόταν σὲ καταστροφή, κτυποῦσε μὲ τὸ μπαστοῦνι τ' ἀναλόγιο. «Ὅλα σταμάταγαν, κι' αὐτὸς γυρίζοντας πρὸς τοὺς μουσικούς, ἔπαιρνε κατὰ μέρος τὸν κορνίστα καὶ τοῦ ἔκανε παρατηρήσεις γιὰ τὸ λάθος του μ' ἓνα τρόπον, μὲ τὸν ὅποιον οὔτε οἱ ἀμαξάδες δὲν θάθελαν νὰ τοὺς κάνουν. Καὶ πάλι, ὅλοι ἄρχιζαν ἀπ' τὴν ἀρχή. Οἱ Ἰνδοὶ μὲ τὰ δόρατα ἄρχιζαν νὰ κουνιῶνται χωρὶς θόρυβο μέσ' τὰ σκαρπίνια τους· ὁ τραγουδιστὴς ξανάρχιζε. «Ἐ-φε-ρ-α-α τὴν ἀρρ-α-αβωνιαστ-ι-ι-κι-α-α». Μ' αὐτὴ τὴν φορὰ τὰ ζευγάρια περπάταγαν τὸ ἓνα πολὺ κοντὰ στὸ ἄλλο. Νέα κτυπήματα μὲ τὸ μπαστοῦνι στὸ ἀναλόγιο, νέες προσβολές, νέα ἐπανάληψη στὴ σκηνή, καὶ ξανά «Ἐ-φε-ρ-α-α τὴν ἀρρ-α-αβωνιαστ-ι-ι-κι-α-α», καὶ ξανά ἡ ἴδια κίνηση τοῦ γυμνοῦ χειριοῦ. Οἱ ἄνδρες περπάταγαν μὲ τὰ δόρατα· μερικοὶ εἶχαν πρόσωπα σοβαρὰ καὶ λυπημένα, κι' ἄλλοι γέλαγαν καὶ κουβέντιαζαν ἀναμεταξύ τους. Τέλος νὰ ποὺ σταμάτησαν καὶ ἄρχισαν νὰ τραγουδοῦν. «Ὅλα φαινόντουσαν πῶς πήγαιναν καλά. Μὰ ξανά τὸ μπαστοῦνι κτυπᾷ τὸ ἀναλόγιο κι' ὁ μαέστρος μὲ φωνὴ ἀπογοητευμένη καὶ μανιασμένη καταβρίζει τοὺς δύστυχους τραγουδιστές. Αὐτοὶ εἶχαν ξεχάσει ὅτι ἔπρεπε ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν νὰ σηκώνουν τὸ χέρι γιὰ νὰ φανοῦν ζωηροὶ «Πεθαμμένοι εἴσαστε, ἀγε-

λαδοκόπαδο ; Μήπως πεθάνατε ποῦ κάθεστε ἔτσι ἀκίνητοι ;». Καί πάλι ἀπ' τὴν ἀρχὴ «'Ε-φ-ε-ρ-α-α τὴν ἄρρ-α-α-βωνιαστ-ι-ι-κι-α-α», ξανάρχιζαν οἱ τραγουδιστὲς μὲ λυπημένα πρόσωπα νὰ τραγουδᾶνε, κουνώντας πότε τὸ ἓνα χέρι καὶ πότε τὸ ἄλλο. Δυὸ ὁμῶς τραγουδίστριες κουβέντιαζαν ἀναμεταξύ τους. Νέα κτυπήματα τοῦ μπαστουνιοῦ. «Ἦρθατε ἐδῶ γιὰ νὰ κουβεντιάσετε ; Μπορεῖτε νὰ διασκεδάσετε σπίτια σας. Ἐ, σεῖς κεῖ πέρα, μὲ τὰ κόκκινα πανταλόνια, πιὸ κοντὰ κυττάξτε με. Ἀρχίστε ξανά : «'Ε-φ-ε-ρ-α-α τὴν ἄρρ-α-α-βωνιαστ-ι-ι-κι-α-α». Καί ἔτσι αὐτὸ βαστάει δυὸ καὶ τρεῖς ὥρες καὶ μερικὲς φορές μάλιστα κι' ἕξη ὥρες χωρὶς διακοπὴ : Εἶδα πολλὰς φορές ἀκόμα νὰ ἐπαναλαμβάνεται ἡ πομπή, κι' ἄκουσα τὰ κτυπήματα τοῦ μπαστουνιοῦ καὶ τὸ χεῖμαρρο τῶν προσβολῶν ποῦ δὲν ἔπαυαν νὰ ἐπακολουθοῦν «Γαῖ-δούρια, βλάκες, ἡλίθιοι, γουρούνια». Μέσα σὲ μιὰ ὥρα ἄκουσα νὰ ἐπαναλαμβάνωνται περισσότερο ἀπὸ σαράντα φορές αὐτὲς οἱ λέξεις—προσφωνήσεις στοὺς τραγουδιστὲς καὶ μουσικοὺς. Αὐτοὶ βέβαια, ποῦ καταπιεζόντουσαν φυσικὰ καὶ ἠθικά, δεχόντουσαν τὶς βρισιὰς χωρὶς ποτὲ νὰ διαμαρτύρωνται· ὁ φλαουτίστας ἦ ὁ τραγουδιστὴς πρὸς τὸν ὁποῖον ἀπευθυνόντουσαν οἱ βρισιὰς σῶπαινε καὶ ἐκτελοῦσε τὶς διαταγὰς, κι' ἐπαναλάμβανε δέκα φορές ἀμέσως «'Ε-φ-ε-ρ-α-α τὴν ἄρρ-α-α-βωνιαστ-ι-ι-κι-α-α» καὶ οἱ ἄλλοι ξανάρχιζαν νὰ κουνιῶνται μὲς τὰ κίτρινα ὀκαρπίνια τους καὶ μὲ τὰ δόρατα στοὺς ὤμους. Καὶ ὁ μαέστρος ἤξερε πῶς οἱ δυστυχημένοι αὐτοὶ ἦσαν ἀπὸ δῶ κι' ἐμπρὸς πολὺ ἀποβλακωμένοι γιὰ νὰμποροῦν νὰ κάνουν ἄλλο πρᾶμα ἀπὸ τὸ νὰ φυσᾶνε τὴν τρουμπέττα, καὶ νὰ περπατᾶνε μὲ κίτρινα παπούτσια καὶ μὲ δόρατα ἀπὸ κασσίτερο. Ἦξερε ὅτι ἦσαν συνηθισμένοι σὲ μιὰ ζωὴ ἄνετη, χαρούμενη, ἔτοιμοι νὰ ὑπομείνουν ὅλα παρὰ νὰ χάσουν τὴν πολυτέλειά τους, τόσο πολὺ ποῦ δὲν τὸν πείραζε

καθόλου νά δίνη διάρκεια στήν ἔμφυτη βαναυσότητά του, τόσον μᾶλλον ἀφοῦ εἶχε δεῖ τὸ ἴδιο πρᾶμα νά γίνεται στή Βιέννη ἢ στὸ Παρίσι, καὶ εἶχε ἔτσι τὴ συναίσθηση ὅτι ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσῃ τὴν παράδοση τῶν μεγαλυτέρων θεάτρων. Δὲν ξέρω ἂν μπορεῖ νά βρεθῇ πιὸ ἀντιπαθητικὸ φαινόμενο στὸν κόσμον. Ἐχῶ δὴ ἓναν ἐργάτη νά βρίζῃ ἓναν ἄλλον, ἐπειδὴ ἐλύγιζε κάτω ἀπὸ τὸ βάρος ἑνὸς φορτίου, ἢ μαζεύοντας χόρτα, ἢ τὸν σταρόστα νά μαλῶνῃ τὸν χωρικὸ γιὰ μιὰ ἀδεξιότητά του, καὶ ἔχῳ δὴ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀνθρώπους προσβλημένους νά δέχωνται τὴ βρισιὰ χωρὶς νά βγάζουν λέξη· αὐτὲς οἱ σκηνὲς μοῦ ξεσήκωναν μέσα μου ἓνα αἶσθημα ὀργῆς, ἀλλ' ἡ ὀργή μου ἐλαφρυνόταν ἀπὸ τὴν συναίσθηση, ὅτι ἐκεῖ πέρα γινόντουσαν σπουδαῖες ἐργασίες ὅπου ἡ παραμικρὴ ἀμέλεια μποροῦσε νάχῃ δυσάρεστες συνέπειες.

Ἀλλὰ ἐδῶ, τί γινόταν; Γιατὶ ἐργαζόντουσαν, καὶ γιὰ ποῖον; Ὁ μαέστρος ἴσως νά εἶχε ἐξαντληθῇ ὅσο κι' ὁ ἐργάτης, τὸ ἔβλεπε κι' ὁ ἴδιος, μὰ γιὰ ὠφέλεια τίνος εἶχε νευριάσει; Ἡ ὅπερα ποῦ ἐπανελάμβανε, τὸ ξαναεῖπα, ἦταν ἀπ' τὶς ποιοὶ κοινές. Θὰ τὸ ἐπαναλαμβάνω πάντοτε πῶς ἦταν περισσότερο ἀνόητη ἀπ' ὅτι μπορεῖ κανεὶς νά φανταστῇ. Ἐνας Ἰνδὸς βασιληὰς ἐπιθυμοῦσε νά παντρευτῇ: τοῦ ἔφερναν τὴν μνηστή του: μεταμφιεζόταν σὲ τροβαδοῦρο· ἡ μνηστὴ ἔρωτευόταν τὸν τροβαδοῦρο, κι' ἦταν ἀπελπισμένη τελειώνοντας ὅμως γινόταν φανερό ὅτι ὁ τροβαδοῦρος ἦταν ὁ βασιληὰς· κι' ὅλα αὐτὰ ἐκδηλώναν μιὰ παράφορη χαρά. Δὲν ὑπῆρξαν ποτὲ οὔτε θὰ ὑπάρξουν τέτοιου εἴδους Ἰνδοί. Ἀλλωστε ὅλα αὐτὰ ποῦ ἔλεγαν καὶ ἔκαναν δὲν εἶχαν νά κάνουν τίποτα ὅχι μόνο μὲ τὰ Ἰνδικὰ ἥθη, ἀλλ' οὔτε μὲ τίποτ' ἄλλα ἀνθρώπινα ἥθη, ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ τῆς ὁπερας. Σ' αὐτὸ δὲν χωροῦσε ἀμφιβολία. Πραγματικά, ποτὲ οἱ ἄνθρωποι δὲν μιᾶνε μὲ τραγουδιστὲς ἀπαγγελίες, ποτὲ δὲν στέκονται, σὲ κανονικὲς ἀποστάσεις, κι' οὔτε

ποτέ κουνᾶνε τὰ χέρια τους ρυθμικά γιὰ νὰ ἐκδηλώσουν συγκίνηση· ποτέ δὲ περπατᾶνε κατὰ ζευγάρια, μὲ σκαρπίνια, καὶ μὲ δόρατα ἀπὸ κασσίτερο. κανέννας, στὴ ζωὴ, δὲν θυμώνει δὲν ἀπογοητεύεται δὲν γελάει οὔτε κλαίει, ὅπως παριστάνουν στὸ Θέατρο. Ἐπίσης κανεὶς δὲν ἀμφιβάλλει, πῶς κανέννας δὲν μπορεῖ νὰ συγκινηθῇ ποτέ ἀπὸ ἓνα ἔργο παρόμοιο.

Ἐπίσης ἡ ἐρώτηση, γιὰ τίνος ὠφέλεια, ὅλα αὐτὰ γίνονται, ἦταν πολὺ φυσική. Σὲ ποιὸν μπορούσε αὐτὸ ν' ἀρέσῃ; Ἐὰν βρισκόντουσαν μέσ' τὴν ὄπερα μερικὰ ὤμορφα μοτίβα δὲν ἦταν δυνατόν, νὰ μπορέσουν ν' ἀρκεστοῦν νὰ τ' ἀκούσουμε χωρὶς ὅλα αὐτὰ τὰ γελοῖα κουστούμια, τὶς πομπές, τὶς τραγουδιστὲς ἀπαγγελίες καὶ τὶς κινήσεις τῶν χειρῶν; Καὶ τὸ μπαλέττο, στὸ ὁποῖο, μισόγυμνες γυναῖκες κουνιῶνται παθητικὰ σὲ φόρμα γυρλάντας, εἶναι θέαμα χωρὶς ἀμφιβολία τόσο πολὺ αἰσχρό, ποὺ δὲν καταλαβαίνεις γιατί γίνονται ὅλα αὐτά. Ὁ πολιτισμένος ἄνθρωπος δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀηδιάσῃ· ὁ ἐργάτης δὲν πρέπει νὰ καταλάβῃ τίποτε· οἱ μόνοι ποὺ μποροῦν νὰ βροῦν κάποια εὐχαρίστηση εἶναι, ὁ ἐργάτης ποὺ ἔχει διαφθορῇ, καὶ ἔχει ἀποκτήσῃ τὶς ἀνάγκες τῶν ἀνωτέρων τάξεων χωρὶς νὰ μπορῇ νὰ φτάσῃ τὸ ἔμφυτο γοῦστο τους, ἢ ὁ νεαρὸς βαλὲς ποὺ θέλει νὰ ἐπιδείξῃ τὴν μόρφωσίν του. Κι' ὅλη αὐτὴ ἡ ἀνόητη καὶ ταπεινὴ ἀνάγκη δὲν γίνεται μὲ χαρὰ καὶ μὲ ἀπλότητα ἀλλὰ μὲ θυμὸ καὶ ἀπανθρωπιὰ. Συγχρόνως ὅμως λένε ὅτι ὅλα αὐτὰ γίνονται γιὰ τὴν τέχνην κι' ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἓνα πρᾶμα πολὺ σπουδαῖο. Μὰ εἶναι ἀλήθεια πῶς αὐτὴ εἶναι τέχνη, καὶ εἶναι τόσο σημαντικὴ ὥστε νὰ προκαλῇ τέτοιες θυσιές; Αὐτὴ ἡ ἐρώτηση εἶναι τόσο σπουδαία ὅσο κι' ἡ τέχνη γιὰ τὴν ὁποία θυσιάζεται ἡ ἐργασία ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων, χιλιάδες ζωές, καὶ μάλιστα, ἡ ἀμοιβαία ἀνθρώπινη ἀγάπη γίνεται σκόπιμα περισσότερο ἀοριστὴ καὶ ἀβέβαιη.

Πραγματικά, οί κριτικοί, κοντά στοὺς ὁποίους οἱ καλλιτέχνες γυρεύουν νὰ βροῦν ἓνα στήριγμα γιὰ τὶς γνώμες τοὺς περὶ τέχνης, τὸν τελευταῖο αὐτὸ καιρὸ διαφωνοῦν τόσο πολὺ ἀναμετρεζόμενοι, ὥστε ἂν ἀποκλείσει κανεὶς ἀπὸ τὸ πεδίον τῆς τέχνης αὐτοὺς τοὺς καλλιτέχνες, ποὺ οἱ διάφορες σχολὲς κριτικῶν ἀποκλείουν, δὲν μένει σχεδὸν τίποτα γιὰ τὴν τέχνη.

Οἱ διάφοροι τύποι καλλιτεχνῶν, ὅπως οἱ διάφοροι τύποι θεολόγων ἀποκλείουν καὶ ἀπαρνιόνται ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. "Οἱ οἱ σύγχρονοι καλλιτέχνες, στοὺς διάφορους κλάδους τῆς τέχνης, ἀπαρνιόνται ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. Στὴν ποίηση οἱ παλαιορωμαντικοὶ ἀποδοκιμάζουν τοὺς παρνασιιστὲς καὶ τοὺς παλαιοσυμβολιστὲς· οἱ παρνασιιστὲς ἀποδοκιμάζουν τοὺς ρωμαντικούς καὶ τοὺς παλαιοσυμβολιστὲς· οἱ παλαιοσυμβολιστὲς ἀποδοκιμάζουν ὅλους τοὺς προηγουμένους τοὺς καὶ τοὺς συμβολιστὲς· οἱ συμβολιστὲς ὅλους τοὺς προηγουμένους τοὺς καὶ τοὺς «μαγικούς» (1) κί' οἱ «μαγικοὶ» ὅλους τοὺς προηγούμενους τοὺς. Στὸ πεδίον τοῦ μυθιστορήματος, ὑπάρχουν οἱ νατουραλιστὲς, οἱ ψυχολόγοι καὶ οἱ ρεαλιστὲς ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἓνας ἀπαρνιέται τὸν ἄλλον. Τὸ ἴδιον συμβαίνει στὸ δρᾶμα στὴ ζωγραφικὴ, στὴ μουσικὴ.

"Εἴται αὐτὴ ἡ τέχνη, ἡ ὁποία ζητάει ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους μιὰ τόσο ἀξιοσημεῖωτη ἐργασία, ποῦ ἐλαττώνει τὶς ἀνθρώπινες ζωές, καὶ καταστρέφει τὴν ἀγάπη, αὐτὴ ἡ τέχνη ὅχι μόνον δὲν ὀρίζεται καθαρὰ καὶ ὀρθὰ ἀλλὰ καὶ οἱ πιστοὶ τῆς τὴν ἀντιλαμβάνονται κατ' ἀντιφατικούς τρόπους ὥστε εἰς τὸ ἐξῆς μάταια νὰ λένε, αὐτὰ ποῦ ἀκοῦμε γιὰ τὴ λέξη τέχνη, καὶ εἰδικά, ποῖα τέχνη εἶναι χρήσιμη, ποῖα καλὴ, ποῖα πολὺτιμη, τί στιγμή ποῦ αὐτὴ ζητάει ἀπὸ μᾶς τόσες θυσίες.

1) Λέγοντας μαγικοὶ ἐννοοῦμε τοὺς τρεῖς ποιητὲς, Baudelère Verlaine καὶ Rimbaud.

ΚΕΦΑΛΙΟΝ Ι.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γιὰ τὰ πιὸ ἀναξιόλογα μπαλέττα, ὕπερες, θεατρικὰ ἔργα, πίνακες, κοντσέρτα, μυθιστορήματα, χιλιάδες ἀνθρώπων εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ ἐπιδίδωνται σὲ μιὰ δουλειὰ ἐξαντλητικὴ καὶ συχνὰ ταπεινωτικὴ.

Τὸ πρᾶγμα βέβαια δὲ θάταν τόσο κακὸ ἂν οἱ καλλιτέχνες, οἱ ἴδιοι, ἐκτελοῦσαν τὸν ὄγκο τῆς ἐρσίας ποὺ ἀπαιτοῦν τὰ ἔργα τους, δυστυχῶς ὅμως δὲν εἶναι ἔτσι καὶ ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ τὴ βοήθειά ἀναρίθμητων ἐργατικῶν χεριῶν. Καὶ θὰ τὸ καταλάβαινε κανεὶς αὐτό, τὸ πολὺ γιὰ ἓναν Ἑλληνα ἢ Ρωμαιο καλλιτέχνη, ἢ ἀκόμα γιὰ ἓνα Ρώσσο καλλιτέχνη τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἰῶνος μας, τότε ποὺ ὑπῆρχανε ἀκόμη σκλάβοι. Γιατὶ οἱ καλλιτέχνεςμποροῦσαν νὰ νομίζουν πῶς ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ ὑπηρετοῦνται ἀπὸ τὸ λαό. Στὴν ἐποχὴ μας ὅμως ὅπου ὅλοι οἱ ἄνθρωποι ἔχουν τοῦλάχιστον ἓνα ἀόριστο συναίσθημα τῆς ἰσότητος τῶν δικαιωμάτων, δὲν εἶναι πιά δυνατό νὰ δεχτοῦμε ὁ λαὸς νὰ ἐργάζεται παρὰ τὴ θέλησή του γιὰ ὠφελος τῆς Τέχνης. ἂν δὲ λύσουμε πρῶτα-πρῶτα τὸ ζήτημα τοῦ μέχρι ποιοῦ σημείου ἡ τέχνη εἶναι ἓνα πρᾶγμα τόσο καλὸ καὶ τόσο σημαντικὸ ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἐξαγοράζει ὅλο τὸ κακὸ ποὺ αὐτὴ εἶναι αἰτία του. Καὶ ἔτσι εἶναι ἀπαραίτητο, σὲ μιὰ κοινωνία ὅπου καλλιεργοῦνται οἱ τέχνες, νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς ἂν κάθε πρᾶγμα ποὺ ἔχει τὴν ἀξίωσιν νὰ λέγεται Τέχνη εἶναι πραγματικὰ Τέχνη καὶ ἂν (καθὼς αὐτὸ προϋποτίθεται ἄλλωστε στὴν κοινωνία μας) κάθε πρᾶγμα ποὺ εἶναι Τέχνη

εἶναι καλὸ γι' αὐτὸ καὶ μόνο καὶ ἀξίζει τις θυσίαις ποὺ κάνουν γιὰ χάρη της. Τὸ ζήτημα ἄλλωστε δὲν εἶναι λιγώτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς καλλιτέχνες παρὰ γιὰ τὸ κοινόν· γιατί πρόκειται νὰ μάθουν ἂν αὐτὰ ποὺ κάνουν, ἔχουν πραγματικὰ τὴν σημασία ποὺ νομίζουν, ἂν δὲν εἶναι παρὰ μονάχα, ἀπλά, ἡ πρόληψη τοῦ στενοῦ κύκλου ποὺ μέσα του ζοῦνε καὶ ποὺ τοὺς διατηρεῖ στὴν λαθεμένη πεποίθησι, πῶς κάνουν ἔργο χρήσιμο, καὶ ἂν αὐτὰ ποὺ στεροῦνε στοὺς ἄλλους ἀνθρώπους τόσο γιὰ τις ἀνάγκες τῆς τέχνης, τοὺς ὅσο καὶ γιὰ τις προσωπικὰς τους ἀνάγκες, ἂν ὅλα αὐτὰ, ὑπάρχουνε σὰν ἀμοιβὴ γιὰ τὴν ἀξία τῶν παραγομένων ἔργων.

Τί εἶναι λοιπὸν αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, ἡ τέχνη, ποὺ λογίζεται σὰν ἓνα πρᾶγμα τόσο πολύτιμο καὶ τόσο ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα ;

Ρωτᾶτε τί εἶναι Τέχνη ; Ὡραία ἐρώτησις ! «Τέχνη εἶναι ἡ ἀρχιτεκτονική, ἡ γλυπτική, ἡ ζωγραφική, ἡ μουσική, ἡ ποίησις, κάτω ἀπ' ὅλες τις μορφές τους». Νὰ τί δὲ θὰ παράλειπε ν' ἀπαντήσῃ ὁ κοινὸς νοῦς, ὁ ἐρασιτέχνης καὶ ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης καθένας μὲ τὴ βεβαιότητα ὅτι εἶναι τὸ τέλεια ξεκάθαρο ὕλικὸ τῆς Τέχνης, τὸ ἴδιο καταληπτὸ γιὰ ὅλους. Στὸ μετὰξὺ ὅμως θὰ τοὺς ρωτάγαμε, μήπως δὲν ὑπάρχουν ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ οἰκοδομὴς ποὺ δὲν εἶναι ἔργα τέχνης ; Καὶ ἄλλες μὲ καλλιτεχνικὰς ἀξιώσεις, εἶναι ἄσχημες καὶ δυσάρεστες στὴν ὄψιν καὶ δὲ μποροῦν συνεπῶς νὰ θεωρηθοῦν ἔργα τέχνης. Καὶ μήπως δὲν ἰσχύει τὸ ἴδιο καὶ στὴ γλυπτική, τὴν μουσική, τὴν ποίησις ; Τότε λοιπὸν ποῦ ἔγκειται τὸ χαρακτηριστικὸν ἑνὸς ἔργου τέχνης ; Ἡ τέχνη κάτω ἀπ' ὅλες τις μορφές της, ὀρίζεται ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἀπὸ τὴν πρακτικὴ σκοπιμότητα κι' ἀπ' τὴν ἄλλη, ἀπὸ τὴν ἀσχημία καὶ τὴν ἀδυναμία τοῦ νὰ παραγάγουμε τὴν τέχνη. Ὅμως πῶς θὰ τὴν διακρίνουμε μέσα στὰ δύο αὐτὰ πράγματα ποὺ τὴν περιορίζουν ; Καὶ σ'

αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ἀκόμα ὁ κοινὸς νοῦς τῆς κοινωνίας μας, τῆς οὕτως εἰπεῖν πολιτισμένης, κι' αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης—ἀρκεῖ μόνο νὰ μὴν ἔχει ἀσχοληθῇ μὲ τὴν αἰσθητικὴ—δὲ θὰ λείψουν νὰ βροῦν μιὰ ἀπάντηση. Θὰ ἀποφανθοῦνε: πὼς ἔχει βρεθεῖ ἀπὸ καιρὸ καὶ πὼς κανεὶς δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ τὴν ἀγνοεῖ. «Ἡ τέχνη, θὰ ποῦνε, εἶναι μιὰ ἐνέργεια ποὺ παράγει τὸ ὠραῖο». "Ἄν εἶναι σ' αὐτὸ ὅμως ποὺ ἔγκειται ἡ τέχνη θὰ ρωτήσετε, ἓνα μπαλέττο ἢ μιὰ κωμωδία εἶναι τάχα ἔργα τέχνης; Καὶ ὁ καλλιεργούμενος ἄνθρωπος θὰ σᾶς ἀπαντήσῃ ξανά, τώρα πιά μ' ἓνα μικρὸ δισταγμὸ: «Βέβαια, ἓνα καλὸ μπαλέττο καὶ μιὰ εὐχάριστη κωμωδία εἶναι τὸ ἴδιο τέχνη, ὅσο ἐκδηλώνεται μέσα ἀπ' αὐτὰ τὸ ὠραῖο. "Ἄν ρωτήσετε ὅμως τώρα τοὺς συνομιλητές σας, κατὰ τί διαφέρει ἓνα «καλὸ» μπαλέττο καὶ μιὰ «εὐχάριστη» κωμωδία ἀπὸ τὸ ἀντίθετό τους θὰ δυσκολευτοῦν πολὺ νὰ σᾶς ἀπαντήσουν. Καὶ ἂν τοὺς ρωτήσετε ἀκόμα ἂν ἡ ἐνέργεια τοῦ ράφτη καὶ τοῦ κουρέα ποὺ συμβάλλουν τόσο πολὺ στὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς μπαλέττου καὶ μιᾶς κωμωδίας ἢ ἂν ἡ ἐνέργεια τοῦ μακιγιαριστῆ καὶ τοῦ μηχανικοῦ γιὰ τὸ φωτισμό, τοῦ μύροπῶλη, τοῦ μάγειρα καὶ ἄλλων εἶναι τέχνη θὰ σᾶς ἀπαντήσουν ἀρνητικά. Ἀλλὰ σ' αὐτὸ θὰ ἔχουν ἀπατηθεῖ καὶ ἀκριβῶς γιατί εἶναι κοινοὶ ἄνθρωποι καὶ ὄχι εἰδικοί καὶ γιατί δὲν ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ ζητήματα αἰσθητικῆς. "Ἄν ποτὲ εἶχαν βάλῃ τὴ μύτη τους, ἔστω καὶ λιγάκι, σ' αὐτὰ τὰ ζητήματα θὰ εἶχαν διαβάσει π. χ. τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου Renan «Μᾶρκος Αὐρήλιος» (1) μιὰ πραγματεία ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι τὸ ἔργο τοῦ ράφτη, εἶναι ἔργο τέχνης καὶ

1) Ὁ «Μᾶρκος Αὐρήλιος» εἶναι ὁ 6ος τόμος τοῦ 7 τόμου ἔργου τοῦ Renan «Ἀρχές τοῦ Χριστιανισμοῦ» ποὺ περιλαμβάνει τὸν Βίο τοῦ Ἰησοῦ, τοὺς Ἀποστόλους, τὸν Παῦλο, τὸν Ἀντίχριστο κ. ἄ, Σ. Μ.

πώς αὐτὰ ποὺ δὲν θεωροῦν σὰν τὴν πιὸ ψηλὴ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση, τὰ στολίδια καὶ τὰ φτιασίδια τῆς γυναικας εἶναι ὄντα κουτὰ καὶ χαμηλῆς διανοητικότητος. «C'est le grand art» λέει ὁ Renan. Οἱ συνομιλιτὲς σας θάπρεπε ἐπίσης νὰ ξέρουν πὼς στὴ πλειονότητα τῶν νεώτερων αἰσθητικῶν συστημάτων, τὰ φορέματα, τὰ ἀρώματα, ἀκόμα καὶ ἡ κουζίνα θεωροῦνται σὰν εἰδικὲς ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης. Αὕτῃ εἶναι ἰδιαίτερα ἡ γνώμη τοῦ σοφοῦ καθηγητῆ Kralik (2) στὸ βιβλίον του «Ἡ παγκόσμια ὁμορφιά δοκίμιο γενικῆς αἰσθητικῆς» καθὼς καὶ τοῦ Gujau: (3) στὸ «Προβλήματα τῆς σύγχρονης αἰσθητικῆς» Ὑπάρχει μιὰ πεντάκλιτη (4) τῶν τεχνῶν θεμελειωμένη πάνω στὶς πέντε αἰσθήσεις τοῦ ἀνθρώπου» λέγει ὁ Kralik καὶ διακρίνει κατὰ συνέπεια τὶς τέχνες, τῆς γεύσης, τῆς ἀφῆς τῆς ὁσφρησης, τῆς ἀκοῆς, τῆς ὄρασης. Γιὰ τὴν πρώτη ἀπ' αὐτὲς τὴν τέχνη τῆς γεύσης λέει: «Συνηθίσαμε πολὺ, νὰ μὴ θεωροῦμε παρὰ δυὸ τρεῖς αἰσθήσεις σὰν ἄξιες νὰ προμηθεύσουνε ὑλικὸ γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐνασχόληση. Δὲ θὰ ἀρνηθοῦμε ὥστόσο πὼς εἶναι καρπὸς αἰσθητικῆς ἐργασίας, ὅταν ἡ τέχνη τῆς κουζίνας φτάνει νὰ κἀνῃ ἀπὸ τὸ πτῶμα ἐνὸς ζώου, μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, ἓνα ἀντι-

2) Kralik Richard (1852) Αὐστριακὸς ποιητὴς, δραματογράφος. Ἱστορικὸς κτλ. ὑπέρμαχος τοῦ καθολικοῦ κινήματος. Κυριώτερα ἀπ' τὰ ἔργα του εἶναι: «Κατευθύνσεις τῆς μοντέρνας τέχνης» (1904) καὶ ἡ «Ἱστορία τῶν νεωτέρων χρόνων» (1913).

3) Jean Gujau (1854 - 1888) γάλλος ποιητὴς καὶ φιλόσοφος ἀμοραλίστας, μὲ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα ἀσχολήθηκε στὸ ἔργο του «Προβλήματα τῆς σύγχρονης αἰσθητικῆς» (1884).

4) Πεντάκλιτες λένε τὶς χριστιανικὲς βασιλικὲς ἐκκλησίαις ποὺ εἶχαν πέντε κλίτας.

κείμενο εὐχαρίστησις γιὰ τὸν ἄνθρωπο. (1) Τὴν ἴδια γνώμη θὰ βροῦμε καὶ στὸ ἔργο ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, τοῦ γάλλου Guyau ποὺ ἐκτιμῆται ἰδιαίτερα σ' ἓνα μεγάλο κύκλο σύγχρονων συγγραφέων. Κι' αὐτὸς μιλάει σοβαρώτατα γιὰ τὴν ἀφή, τὴ γεύση καὶ τὴν ὄσφρηση, σὰ πράγματα ἄξια νὰ παράγουνε αἰσθητικὲς ἐντυπώσεις: «Ἄν τὸ συναίσθημα τοῦ χρώματος λείπει ἀπὸ τὴν ἀφή, αὐτὴ σὲ ἀνταπόδοση μᾶς παρέχει συναισθήματα ποὺ τὸ μάτι μοναχό, δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει καὶ ποὺ ἔχουν μιὰ σημαντικὴ αἰσθητικὴ ἀξία, τὸ συναίσθημα τοῦ ἀπαλοῦ, τοῦ μεταξωτοῦ, τοῦ γυαλιστεροῦ. Τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ὁμορφίᾳς τοῦ βελούδου εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ εὐχαρίστηση ποὺ μᾶς δίνει ἡ ἐπαφή του. Στὴν ἰδέα τῆς ὠραιότητος μιᾶς γυναῖκας ποὺ σχηματίζουμε, τὸ βελούδινο τοῦ δέρματός της μήπως πάντοτε δὲν ὑπείσέρχεται σὰν στοιχεῖο οὐσιαστικό. Καθένας μας ἀσφαλῶς θὰ θυμηθεῖ τίς γευστικὲς ἀπολαύσεις σὰ νὰ ἦταν πραγματικὲς αἰσθητικὲς ἀπολαύσεις». Καὶ ὁ Guyau διηγίεται σὰν παράδειγμα πὼς ἓνα ποτήρι γάλα ποὺ ἤπιε μιὰ φορὰ, στὸ βουνό, τοῦ χάρισε μιὰ ἀληθινὴ αἰσθητικὴ τέρψη. Ἀπ' ὅλα αὐτὰ φαίνεται πὼς ἡ ἀντίληψη τῆς τέχνης προορισμένης νὰ ἐκδηλώνει τὸ ὠραῖο δὲν εἶναι καθόλου τόσο ἀπλὴ ὅσο φαίνεται. Ὅμως ὁ κοινὸς νοῦς ἢ δὲν τὰ ξέρεي ὅλα αὐτὰ ἢ δὲν θέλει νὰ τὰ μάθει ποτές τους, καὶ μένει ἀκλόνητα πεπεισμένος πὼς ὅλα τὰ ζητήματα ὅσον ἀφορᾷ τὸ ἀντικείμενο τῆς τέχνης, μποροῦν νὰ γίνουνε ἀπλὰ καὶ καθάρια ἅμα ἀναγνωρίσουμε σὰν μοναδικὸ ὕλικό τῆς τέχνης:

1) Ὁ ἀναγνώστης ποὺ θὰ θελήσῃ νὰ κατατοπιστῇ περισσότερο πάνω σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα καὶ νὰ πειστεῖ γιὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ συλλογισμοῦ αὐτοῦ θετικώτερα, ἄς ρίξει μιὰ ματιά στὴν περίφημη «Φυσιολογία τῆς γεύσης τοῦ ξακουσμένου Brillat Savarin.

τὸ ὥραϊο. Τὸ βρίσκει τέλεια προφανές καὶ καταληπτό πῶς ἡ τέχνη ὑπάρχει μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐκδηλώνει τὸ ὥραϊο. Τὸ ὥραϊο τοῦ φαίνεται νὰ φτάνει γιὰ νὰ λύσει ὅλα τὰ ζητήματα ποὺ ἀφοροῦνε τὴν τέχνη. Ὡστόσο τί εἶναι αὐτὸ τὸ ὥραϊο ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ὑλικὸ τῆς τέχνης; Πῶς νὰ τὸ προσδιορίσουμε; Σὲ τί συνίσταται; Ὅπως συνήθως σὲ κάθε παρόμοια περίπτωση ὅσο εἶναι πιὸ νεφελώδεις καὶ συγκεχυμένες οἱ ἰδέες ποὺ ὑποβάλλονται ἀπὸ μιὰ λέξη μὲ τόσο περισσότερο θάρρος καὶ σιγουριά μεταχειρίζονται τὴ λέξη αὐτὴ καὶ ὑποστηρίζουνε πῶς ἡ ἔννοια τῆς εἶναι πολὺ ἀπλὴ καὶ πολὺ διαυγὴς γιὰ νὰ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ κάνουμε ὀρισμὸ τῆς. Πρᾶγμα δηλαδὴ ποὺ γίνεται συνήθως ὅσον ἀφορᾷ τὰ θρησκευτικὰ ζητήματα καὶ ποὺ ἐπαναλαμβάνεται, ἐδῶ πέρα, στὴν ἀντίληψη τοῦ ὥραϊου. Ὑποστηρίζουνε σὰν δεδομένο ὅτι ὅλος ὁ κόσμος ξέρει καὶ καταλαβαίνει τὴν σημασίαν τῆς λέξης «ὥραϊο». Κι' ὥστόσο ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὅχι μόνο ὅλος ὁ κόσμος δὲν τὸ ξέρει ἀλλὰ ἀφοῦ γράφηκαν βουνὰ ὀλάκερα ἀπὸ βιβλία πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα ἀπὸ 150 χρόνια (1) τώρα—ἀπὸ τότε δηλαδὴ 1750, τὸ ζήτημα τοῦ τί εἶναι τὸ ὥραϊο μένει μέχρι σήμερα ἀπόλυτα ἀναπάντητο, μιὰ ποὺ κάθε νέα αἰσθητικὴ πραγματεία προβάλλει στὸ ζήτημα αὐτὸ καὶ μιὰ ἄλλη, νέα, ἀπάντηση. Ἐνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ποὺ ὁ Baungarten (2) καθιέρωσε τὴν αἰσθητικὴν,—

1) Ἡ φράση αὐτὴ ἄς διαβαστεῖ σήμερα: ἀπὸ 200 χρόνια τώρα κλπ.

2) Baungarten γερμανὸς φιλόσοφος καὶ αἰσθητικὸς (1714—1762). Μαθητὴς τοῦ Leibnitz καὶ τοῦ Wolf εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ εἰσήγαγεν τὸν ὄρον «αἰσθητικὴ» καὶ ἀσχολήθηκε συστηματικὰ μ' αὐτήν. Τὸ κυριώτερό του ἔργο εἶναι ἡ «Αἰσθητικὴ» τοῦ 2 τόμοι 1750—58 ποὺ ἔμεινε ἀσυμπλήρωτο ο. αὐτὸ—τόμος Α' σελ. 566—δίνει τὸν ἐξῆς ὀρισμὸ: Αἰσθητικὴ εἶναι ἡ ἐπιστὴμὴ ποὺ ἐξετάζει τὴν διὰ τῶν αἰσθήσεων γνῶσιν καὶ γι' αὐτὸ μπορεῖ καὶ νὰ ὀνομασθεῖ κατώτερη γνῶσεολογία.

ἔργα ποῦ διάβασα πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ἕνα μικρὸ γερμανικὸ βιβλίον τοῦ Julius Mithalter μὲ τὸ ὄνομα «Τὸ αἶνιγμα τοῦ ὠραίου». Καὶ ὁ τίτλος αὐτὸς ἐκφράζει ἀκριβῶς τὴν πραγματικὴ θέσιν τοῦ προβλήματος. Ἀφοῦ χιλιάδες σοφοὶ συζήτησαν τὸ πρῶγμα ἀπὸ 150 χρόνια τώρα, ἡ ἔννοια τῆς λέξης «ὠραῖο» μένει πάντα ἕνα αἶνιγμα. Οἱ Γερμανοὶ τὴ προσδιορίζουν σύμφωνα μὲ τὴ δική τους ἰδιωσυγκρασία, κατὰ ἑκατὸ διαφορετικοὺς τρόπους. Ἡ σχολὴ τῶν φυσιολογιστῶν, δηλαδή, τοῦ Spencer, τοῦ Grant Allen (1) καὶ ἄλλων ἀπαντάει πάλι μὲ τὸ δικό της τρόπο, τὸ ἴδιο καὶ οἱ Γάλλοι ἐκλεκτικοὶ καὶ ὁ Taine καὶ ὁ Guyau καὶ οἱ διάδοχοί τους καὶ ὅλοι αὐτοὶ οἱ σύγγραφεῖς ξέρουν καὶ βρίσκουν ἀνεπαρκεῖς ὅλους τοὺς προηγούμενους ὁρισμοὺς ἀπὸ τὸν Baumgarten καὶ τὸν Kant μέχρι τὸν Schiller, τὸν Fichte, τὸν Winkelman(2), τὸν Hegel τὸν Schopenhauer, τὸν Hartmaum(3),

1) Grant Allen (1848- 1899). Ἕλληνας φυσιολόγος καὶ συγγραφεὺς, ὁπαδὸς τοῦ Δαρβινισμοῦ, ἔγραψε πολλὰ βιβλία ἐκλαίκευμένης ἐπιστήμης. Τὸ μυθιστόρημά του «Ἡ γυναῖκα ποῦ τόλμησε» στὸ ὁποῖο ὑποστηρίζει τὴν ἰδέαν του περὶ ἐλευθέρου γάμου, ἔκανε κρότο καὶ προκάλεσε ἄγρια πολεμικὴ ἐκ μέρους τῶν πουριτανικῶν κύκλων τῆς Ἀγγλίας.

2) Winkelman περίφημος Γερμανὸς ἀρχαιολόγος καὶ αἰσθητικὸς (1717 - 1768). Ἐλάχιστον γνωστὸς στὴν Ἑλλάδα, ὑπῆρξε ὥστὸς ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους θερμοὺς λάτρεις τῆς καὶ συνάμα μιὰ ἀπὸ τὴν ἐξέχουσες φυσιογνωμίας τοῦ 18ου αἰῶνα. Ἔργα του εἶναι: «Πραγματεῖα περὶ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὠραίου ἐν τῇ τέχνῃ (1793), «Ἱστορία τῆς τέχνης στὴν Ἀρχαιότητα (1764 - 67) κ. ἄ.

3) Hartmann Ἐδουάρδος (1842 - 1906). Δημοσιεύει τὸ 1861 τὸ «Philosophie des Unbewustenen» (Φιλοσοφία τοῦ ἀσυνειδήτου) ποῦ εἶναι ἡ βάση τῶν μετέπειτα ἐργασιῶν του πάνω στὴν ἠθική, στὴ πολιτική, στὴ κοινωνικὴ ἐπιστήμη, στὴν αἰσθητικὴ καὶ στὴ θεωρίαν τῆς γνώσης. Ἐγραψε ἀκόμη καὶ τὸ «Φιλοσοφία τοῦ ὠραίου», τὸ «Θρησκεία τοῦ πνεύματος» κ. ἄ. Ἡ κοσμοθεωρία του ἔχει πολλὰ κοινὰ μὲ τὴν φιλοσοφικὴν ἀντιλήψιν τοῦ Schopenhauer.

τὸν Cousin (1) καὶ χίλιους ἄλλους. Ποιά εἶναι λοιπὸν ἡ παράξενη αὐτὴ ἔννοια τοῦ ὠραίου ποὺ φαίνεται τόσο ἀπλὴ σ' αὐτοὺς ποὺ μιλάνε χωρὶς νὰ σκέπτονται μὰ ποὺ κανεὶς δὲ φτάνει νὰ προσδιορίσῃ ἀπὸ 150 χρόνια τώρα· πρᾶγμα ποὺ δὲν ἐμποδίζει ὅλους τοὺς αἰσθητικοὺς νὰ θεμελιώνουνε πάνω της τὶς θεωρίες τους περὶ τέχνης.

Στὴ δικιά μας γλῶσσα, τὰ ρούσσικα, ἡ λέξη *krasota* σημαίνει ἀπλῶς, ὅ,τι εἶναι ἀρεστὸ στὴν ὄψη. Καὶ ὅσο καὶ νὰ λένε ἀπὸ καιρὸ τώρα νὰ μιὰ «ἄσχημη» πράξη καὶ νὰ «ὠραία» μουσικὴ δὲ μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς αὐτὰ εἶναι καλὰ ρούσσικα.

Ἕνας Ρῶσος, ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ, ἀγνοῶντας τὶς ξένες γλῶσσες δὲ θὰ σὰς καταλάβῃ ἂν τοῦ πῆτε πῶς ἓνας ἄνθρωπος ποὺ δίνει λεφτὰ στοὺς φτωχοὺς κάνει μιὰ «ὠραία» πράξη ἢ ὅτι ἓνα τραγοῦδι ἔχει «ὠραία» μουσικὴ. Στὴ γλῶσσα μας, μιὰ πράξη μπορεῖ νὰ εἶναι φιλόανθρωπη ἢ καλὴ ἢ κακιὰ ἢ μοχθηρὴ. Ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ εἶναι εὐχάριστη ἢ καλὴ ἢ δυσάρεστη ἢ κακιὰ. Δὲν ξέρουν ὅμως τί πάει νὰ πῇ «ὠραία» μουσικὴ. Ἡ λέξη «ὠραῖο» μπορεῖ ν' ἀναφερθῇ μοναχὰ σ' ἓναν ἄνθρωπο, σ' ἓνα ἄλογο, σ' ἓνα σπίτι σὲ μιὰ τοποθεσίᾳ, σὲ μιὰ κίνηση. Μ' αὐτὸ τὸ τρόπο ἡ λέξη «καλὸς» καὶ ἡ ἔννοιά του συνεπάγεται σὲ μιὰ ὀρισμένη τάξη ὑποκειμένων καὶ τὴν ἔννοια τοῦ ὠραίου, ἀλλὰ ἀντίθετα ἡ ἔννοια τοῦ ὠραίου δὲν περιέχει κατ' ἀνάγκην καὶ τὴν ἔννοια τοῦ καλοῦ. Ὅταν λέμε γιὰ ἓνα ἀντικείμενο ποὺ ἐπιδοκιμάζομε γιὰ τὴν ἐξωτερικὴν του ὄψιν πῶς εἶναι καλὸ, ἐννοοῦμε μ' αὐτὸ πῶς καὶ τὸ ἀντικείμενο αὐτό, καθ' ἑαυτὸ εἶναι

1) Cousin (1792 - 1867). Γάλλος φιλόσοφος καὶ συγγραφεύς. Ἔργα του εἶναι: «Ἐπιτομὴ τῆς φιλοσοφίας» (8 τόμοι). «Περὶ τοῦ ἀληθοῦς, τοῦ ὠραίου καὶ τοῦ καλοῦ». Μετέφρασε καὶ ἐξέδωσε γαλλικὰ τὰ «Ἀπαντα τοῦ Πλάτωνος» σὲ 13 τόμους. Ὁ ἴδιος χαρακτηρίζει τὸ σύστημά του ὡς «ἐκλεκτισμό».

ώραίο ἂν ποῦμε ὅμως πὼς εἶναι ώραίο αὐτὸ δὲν προ-
υποθέτει ἀπαραίτητα πὼς τὸ πιστεύομε καὶ καλόν.

Στὶς ἄλλες εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες, δηλαδή στὰ
ἔθνη ἐκεῖνα ὅπου ἔχει πιά ξαπλωθεῖ τὸ ἀξίωμα, ὅτι
τὸ ώραίο εἶναι ἡ οὐσία τῆς τέχνης, οἱ λέξεις beau,
schön, beautiful, bello, κτλ. κρατῶντας τὴν πρωταρ-
χική του σημασία, ἔφτασαν νὰ ἐκφράζουν καὶ τὴν κα-
λωσύνη σὲ σημεῖο ν' ἀντικαταστήσουν τὴ λέξη «κα-
λός». Εἶναι πράγμα ἐντελὼς φυσικὸ στίς γλῶσσες
αὐτὲς νὰ μεταχειρίζονται ἐκφράσεις σάν: «ώραία
ψυχή», «ώραία σκέψη», «ώραία πράξη». Αὐτὲς οἱ
γλῶσσες κατάντησαν μάλιστα νὰ μὴν ἔχουν λέξη
ἰδιαίτερη πιά, γιὰ νὰ σημαίνει τὴν ὁμορφιὰ τῆς φόρ-
μας καὶ ἀναγκαστικὰ καταφεύγουν σὲ περιφράσεις:
«ώραίο στὴ μορφή» ώραίο στὴν ὄψη» κτλ. Μὰ τί εἶ-
ναι λοιπὸν ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ «ώραίο» ποὺ πηγαίνει
ἔτσι ἀλλάζοντας ἔννοια ἀπὸ χώρα σὲ χώρα καὶ ἀπὸ
καιρὸ σὲ καιρὸ;

Πρὶν ν' ἀπαντήσω στὴν ἐρώτηση αὐτὴ γιὰ νὰ
προσδιορίσω τί ἐννοοῦν σήμερα «ώραίο» οἱ εὐρωπαϊ-
κοὶ λαοί, θὰ εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ παραθέσω μιὰ
μικρὴ ἐκλογὴ τῶν ὀρισμῶν τοῦ ὁραίου ποὺ ἀναφέ-
ρονται πιὸ συχνὰ καὶ εἶναι γενικώτερα παραδεχτοὶ
στὰ ὑπάρχοντα συστήματα αἰσθητικῆς. Ὡστόσο πρέ-
πει πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ παρακαλέσω τὸν ἀναγνώστη νὰ
μὴν ἀφεθῇ, καὶ τὸν καταλάβει ἡ ἀνία ποὺ δὲν θὰ
ἦταν δυνατό νὰ μὴ προκληθῇ ἀπὸ τοὺς ὀρισμοὺς αὐ-
τοὺς, ἀλλὰ ν' ἀντισταθῇ μ' ὅλες του τίς δυνάμεις καὶ
νὰ τίς διαβάσῃ ἢ ἂν δὲν εἶναι δυνατό, νὰ διαβάσῃ
μερικοὺς τουλάχιστον ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ἀπὸ τοὺς
ὁποίους θ' ἀναφέρω ἀποσπάσματα.

Γιὰ νὰ μὴ μιλήσωμε παρὰ γιὰ ἐργασίες πολὺ
ἀπλές καὶ πολὺ περιληπτικὲς ἅς πάροῦμε π. χ. τὸ
ἔργο τοῦ Γερμανοῦ Kralik (1) ἢ τοῦ Ἀγγλοῦ

1) ὼδε σελίδα 22.

Ναΐτ (1) ἢ τοῦ Γάλλου *Levêque*. (2) Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔχη διαβάση κανεὶς ἓνα ἔργο αἰσθητικῆς γιὰ νὰ σχηματίσῃ μιὰ ἰδέα τῆς διχογνωμίας καὶ τῆς φρικτῆς ἀσάφειας ποὺ βασιλεύει στὴν περιοχὴ αὐτῇ τῆς φιλοσοφικῆς ἐπιστήμης. Νὰ π.χ. τὶ λέει ὁ Γερμανὸς αἰσθητικὸς *Schasler* στὸν πρόλογο τοῦ περίφημου, ὀγκωδέστατου καὶ λεπτομερέστατου συγγράματός του πᾶνω στὴν αἰσθητικὴ.

«Πουθενὰ ἄλλοῦ σ' ὅλη τῇ περιοχῇ τῆς φιλοσοφίας, ἡ ἀντίφασχ δὲν εἶναι τόσο μεγάλη ὅσο στὴν αἰσθητικὴ. Καὶ πουθενὰ ἄλλοῦ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ βρεθῇ περισσότερη ἀερολογία, ἓνα πιὸ ἔντεχνο καὶ σταθερὸ μεταχείρισμα ὄρων κενῶν σημασίας ἢ κακὰ διατυπωμένων, ἓνα λογιστικισμὸ. πιὸ πεζολόγο πιὸ σχολαστικὸ καὶ συνάμα πιὸ ἐπιπόλαιο».

Καὶ πραγματικὰ, εἶναι ἄρκετὸ νὰ διαβάσῃ κανεὶς τὸ ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ *Schasler* γιὰ νὰ πειστεῖ γιὰ τὴν ὀρθότητά τῆς παρατήρησής του.

Πάνω στὸ ἴδιο θέμα ὁ Γάλλος *Véron* (3) στὸ πρόλογο τοῦ ἀξιοσημείωτου αἰσθητικοῦ του ἔργου (4) γράφει: «Δὲν ὑπάρχει ἐπιστήμη ποὺ νὰ εἶναι περισσότερο ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ παραδομένη στὶς ὀνειροφαντασίες τῶν μεταφυσικῶν. Ἀπὸ τὸν Πλάτωνα μέχρι

1) *Knight* πρόκειται προφανῶς περὶ τοῦ Οὐίλλιαμ *Knight* καὶ ὄχι τοῦ Καρόλου *William Knigt* (1836—1876). Ἕλληνας συγγραφεὺς, φιλόσοφος καὶ οἰκονομολόγος. Γνωστὸς κυρίως γιὰ τὶς ἐργασίες του πᾶνω στὸν *Wordsworth* καὶ γιὰ τὸ «*Colloquia Peripatetica*».

2) *Jean Charles Levêque* Γάλλος φιλόσοφος καὶ αἰσθητικὸς (1818—1900). Τὰ κυριώτερα ἔργα του εἶναι: «Ἡ ἐπιστήμη τοῦ ωραίου» (1862, 2 τόμοι) ποὺ μεταφράστηκε καὶ ἐλληνικὰ πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια. Καὶ τὰ «Ἡ πνευματικὴ ὑπόστασις τῆς τέχνης» (1864) καὶ «Ἀρμονία κατὰ πρόνοιαν» 1872.

3) *Véron* Λουδοβίκος (1898 - 1867) Γάλλος αἰσθητικὸς φιλόσοφος, ἰδρυτὴς τῆς «*Revue de Paris*».

4) «Αἰσθητικὴ» (1878).

τις επίσημες θεωρίες τῆς ἐποχῆς μας ἔκαναν ἀπ' τὴν τέχνη δὲν ξέρω καὶ ἐγὼ τί ἀμάλαγμα ἀπὸ πεμπτουσιακῆς φαντασιοπληξίας καὶ ἀπὸ φιλοσοφικὰ βάρη δυσθεώρητα καὶ μυστηριώδη ποὺ βρίσκουν τὴν ὑπέρτατὴ τους ἔκφραση, στὴν ἀπόλυτη ἀντίληψη τοῦ ἰδανικῶ ὥραϊου, τὸ ἀμετάβλητο καὶ θεῖο πρότυπο τῶν ὄντως ὄντων κτλ.

Ὁ ἀναγνώστης ἄς κάνει τὸν κόπο νὰ διατρέξῃ τοὺς μερικοὺς αὐτοὺς ὁρισμοὺς, ποὺ ἀκολουθοῦν, γιὰ τὸ «ὥραϊο», παρμένους ἀπὸ τοὺς γνωστότερους αἰσθητικοὺς καὶ θὰ μπορεῖ νὰ κρίνῃ μόνος του, πόσο εἶναι ἀληθινὴ ἡ κριτικὴ τοῦ Véron. Δὲ θὰ ἀναφέρω, ὅπως κάνουνε συνήθως τοὺς ὁρισμοὺς γιὰ τὴν ὁμορφιά, ποὺ ἀποδίδονται στοὺς κλασικοὺς ἀπὸ τὸν Σωκράτη, τὸν Πλάτωνα, τὸν Ἀριστοτέλη μέχρι τὸν Πλωτῖνο, γιατί στὴ πραγματικότητα καὶ καθὼς θὰ τὸ ἐξηγήσουμε καὶ πιὸ πέρα οἱ ἀρχαῖοι σχημάτισαν μιὰν ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη τέλεια διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν ποὺ ἀποτελεῖ τὴν βάση καὶ τὸ ἀντικείμενο τῆς μοντέρνας αἰσθητικῆς. Πλησιάζοντας στὶς σύγχρονες ἀντιλήψεις γιὰ τὸ ὥραϊο τίς δικές τους γνώμες πάνω σ' αὐτό, δίνουμε στὰ λόγια τους μιὰ σημασία ποὺ δὲν εἶναι καθόλου ἡ δικιά τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

ΤΟ ΩΡΑΙΟ

"Ας αρχίσουμε λοιπόν από τὸν ἰδρυτὴ τῆς αἰσθη-
τικῆς τὸν Baumgarten (1)

Σύμφωνα μ' αὐτὸν ἡ λογικὴ γνῶσις ἔχει σὰν ἀν-
τικείμενο τὴν ἀλήθειαν καὶ ἡ αἰσθητικὴ γνῶσις,
(δηλαδή ἡ αἰσθητὴ) ἔχει σὰν ἀντικείμενο τὸ ὥραϊο.
Τὸ ὥραϊο εἶναι τὸ τέλει ἢ τὸ ἀπόλυτο γιὰ τὶς αἰ-
σθήσεις, ἡ ἀλήθεια εἶναι τὸ τέλει γιὰ τὸ λογικόν. Καὶ
τὸ καλὸ ἀπ' τὴν ἄλλῃ μεριά εἶναι τὸ τέλει τῆς ἡ-
θικῆς βούλησης. Τὸ ὥραϊο, τὸ προσδιορίζει ὁ Baum-
garten σὰ μιά ἀντιστοιχίαν δηλαδή μιά ἀρμονίαν τῶν
μερῶν στὶς σχέσεις μεταξύ τους καὶ στὶς σχέσεις τους
μὲ τὸ σύνολο. Γι' αὐτὸν, σκοπιμότητα τοῦ ὥραϊοῦ,
εἶναι νὰ ἀρέσῃ, καὶ νὰ ξυπνήσῃ μέσα μας ἕναν πόθο.

1) Σχετικὰ μ' αὐτὸν γράφει ὁ Levenque στὸ βιβλίο
του «La Science du beau»: (ἐλλ. μεταφρ. ἐκδ. Γεν. Βι-
βλιοθήκης σελ. 21). «Ἀπ' ὅλους τοὺς θεωρητικοὺς μέχρι τὴν
ἐποχὴ του εἶναι ὁ λιγώτερο σαφής, ὁ λιγώτερο βαθὺς καὶ ὁ
λιγώτερο ἀκριβής. "Ἀδίκαια λοιπὸν θα μπορούσε κανεῖς ν'
ἀποβλέψῃ σ' αὐτόν, σὰν στὸν ἰδρυτὴ τῆς ἐπιστήμης τοῦ
ὥραϊοῦ. Ὁ ἀληθινὸς πατέρας τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς εἶναι ὁ
Πλάτων· ὁ Baumgarten εἶναι, ἀπλῶς, ὁ μετρίως ἐμπνεύ-
σεως ἀνάδοχος τῆς». "Ἄς σημειώσωμε, ἐδῶ μ' αὐτὴ τὴν εὐ-
καιρίαν γιὰ τὸν ἀκατατόπιστο ἀναγνώστη πὼς ὁ Baumgar-
ten ἔδωσε πρῶτος στὴν ἐπιστὴμὴ τοῦ ὥραϊοῦ τὸ ὄνομα
Αἰσθητικῆς: τὸ 1853 στὸ 2τομο ἔργο του «Æsthetica»

Εἶναι δὲ ὁ ὁρισμὸς αὐτός, σημειωτέον, ἐντελῶς ἀντίθετος ἀπὸ τὸν ὁρισμὸ τοῦ Kant.

Ὅσο γιὰ τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ ὠραίου ὁ Baumgarten, θεωρεῖ πῶς τὴν ὑπέρτατη ἐνσάρκωση τοῦ ὠραίου θὰ τὴ βροῦμε στὴ φύση καὶ πῶς ὁ ἀνώτατος σκοπὸς στὴ τέχνη εἶναι ν' ἀντιγράφη τὴ φύση: ἀκόμη ἓνα συμπέρασμα ποὺ βρίσκεται σὲ ἄμεση ἀντίφαση μὲ τοὺς μεταγενέστερους αἰσθητικούς.

Καὶ τώρα ἄς ἔρθη, ἂν θέλῃ βέβαια, ὁ ἀναγνώστης στοὺς μαθητὲς τοῦ Baumgarten, τὸν Maier (1), τὸν Echenburg καὶ τὸν Eberhard (2) ποὺ δὲν ἔκαναν ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ τροποποιήσουν ἐλαφρὰ τὸ δόγμα τοῦ δασκάλου τοὺς ξεχωρίζοντας τὸ εὐχάριστο ἀπ' τὸ ὠραῖο (3). Ὡστόσο θάταν σκόπιμο νὰ ἀναφέρουμε μερικοὺς ὁρισμοὺς δοσμένους ἀπὸ ἄλλους σύγχρονους τοῦ Baumgarten σὰν τὸν Sulzer (4), τὸν Mendelssohn (5),

1) Maier Karl (1786-1870). Γερμανὸς συγγραφεὺς, φίλος καὶ βιογράφος τοῦ Uhland.

2) Eberhard (1739-1809) Γερμανὸς φιλόσοφος ὁπαδὸς τῶν θεωριῶν τοῦ Wolf καὶ τοῦ Leibnitz. Κυριώτερα ἔργα του εἶναι: «Μιά ἀπολογία τοῦ Σωκράτη» (1772, σὲ δύο τόμους), τὸ «Γενικὴ θεωρία τῆς νόησης καὶ τοῦ αἰσθήματος» (1776) καὶ ἡ «Αἰσθητικὴ» του (1803 - 5, σὲ 4 τόμους).

3) Διάκριση σημαντικώτατη στὸ σχηματισμὸ τῶν ἀντιλήψεων τοῦ Τολστόη περὶ τέχνης καὶ ὠραίου, καθὼς θὰ δοῦμε καὶ παρακάτω.

4) Sulzer (1720-1779). Γερμανὸς αἰσθητικὸς φιλόσοφος. Ἐγράψε: «Γενικὴ ἱστορία τῶν Καλῶν Τεχνῶν» (1771 - 4 2 τόμοι).

5) Mendelssohn (1729-1786). Γερμανὸς φιλόσοφος. Παρακινούμενος ἀπὸ τὸν Lessing ἐμελέτησε οὐστηματικά καὶ ἐνεβάθυνε στὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς δίνοντας ἀξιόλογες μελέτες. Θεωρεῖται σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸ ἐμπνευσμένους καὶ φωτεινοὺς ἀπόστολους τῆς «Aufklaerung» (Διαφώτιση).

τὸν Moritz (1) καὶ τὸν Moise (2) ποὺ ἔρχονται σὲ οὐσιαστικὴ ἀντίφαση μαζί του, ὀρίζοντας σὰν ἀντικείμενο τῆς Τέχνης ὄχι πιά τὸ ὠραῖο ἀλλὰ τὸ καλὸ.

Γιὰ τὸν Sulzer. π. χ. ἐκεῖνο μόνο εἶναι δυνατόν νὰ θεωρηθῇ ὠραῖο, ποὺ περιέχει κι' ἓνα μέρος καλοῦ, τὸ ὠραῖο εἶναι αὐτὸ ποὺ ξυπνάει καὶ ἀναπτύσσει μέσα μας ἓνα ἠθικὸ συναίσθημα.

Ὁ Mendelssohn πάλι θέλει σὰ μόνο σκοπὸ τῆς τέχνης τὴν ἠθικὴ τελειοποίηση. Οἱ αἰσθητικοὶ αὐτοί, καθὼς βλέπετε, ἀνατρέποντας ἄρδην τὴν διάκριση ποὺ καθιέρωσε ὁ Baumgarten μεταξὺ τῶν τριῶν μορφῶν τελείου, τὸ ἀληθινό, τὸ ὠραῖο καὶ τὸ καλὸ, συνδέουν τὸ ὠραῖο μὲ τὸ ἀληθινό· καὶ μὲ τὸ καλὸ. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ὅμως ὄχι μόνο δὲν ὑποστηρίζεται ἀπὸ τοὺς αἰσθητικοὺς τῆς ἐπομενης γενεᾶς ἀλλὰ βρίσκεται, μάλιστα ριζικὰ ἀνασκευασμένη στὰ γραφόμενα τοῦ περίφημου Winkelmann. Αὐτὸς ξεχωρίζει ἐντελῶς τὴν ἀποστολὴ τῆς τέχνης ἀπὸ κάθε ἠθικὸ σκοπὸ καὶ ὀρίζει σὰν ἀντικείμενο τῆς τέχνης τὸ ἐξωτερικὰ ὠραῖο περιορίζοντάς το στὸ αἰσθητὰ ὠραῖο καὶ μόνο. (3) Κατὰ τὸν Winkelmann ὑπάρχουν τρία εἴδη ὠραίου: 1ον τὸ ὠραῖο τῆς μορφῆς, 2ον τὸ ὠραῖο τῆς ιδέας ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴ θέση τῶν ὑποκειμένων καὶ 3ον τὸ ὠραῖο τῆς ἔκφρασης ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἁρμονία τῶν δύο ἄλλων. Αὐτὸ τὸ ὠραῖο τῆς ἔκφρασης εἶναι ὁ ὑπέρτατος σκοπὸς τῆς τέχνης κατὰ συνέ-

1) Moritz. (1757 - 1793) γερμανὸς συγγραφεὺς. Μιὰ ἀπὸ τίς πρὸ ἐνδιαφέρουσες φυσιογνωμίες τῆς «Sturm und Drang periode» ἔγραψε τὸ γνωστὸ αἰσθητικὸ σύγγραμμα: «Περὶ σχηματικῆς μιμήσεως τοῦ ὠραίου» (uber die bildende Nachahmung des schönen).

2) Moise (1714 - 1762).

3) Τὸ ἀντίθετο ὑποστηρίζει ὁ Shaftesbury καὶ ὁ Hutcheson μὲ τὴν θεωρίαν τοῦ «ἠθικοῦ κριτηρίου».

πειαν, ἡ σύγχρονη τέχνη πρέπει νὰ τείνει νὰ μιμηθῇ τὴν ἀρχαία τέχνη. Μιὰ παρόμοια ἰδέα τοῦ ὠραίου συναντοῦμε καὶ στὸν Lessing, τὸν Herder, στὸν Goethe καὶ στὴν πλειονότητα τῶν Γερμανῶν αἰσθητικῶν, μέχρι τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Kant μὲ τὴ σειρὰ του τὴν ἀνατρέπει καὶ προτείνει μιὰ ἄλλη ὁλωσδιόλου διαφορετική,

Ἐνα πλῆθος αἰσθητικῶν θεωριῶν γεννιοῦνται τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴν Ἀγγλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Ὀλλανδία καὶ μ' ὅλο ποὺ οἱ θεωρίες αὐτὲς δὲν ἔχουν τίποτα τὸ κοινὸν μὲ τὶς θεωρίες τῶν Γερμανῶν, τὶς συναγωνίζονται ὅμως σὲ σκοτείνια καὶ σὲ σύγχυση.

Κατὰ τὸν Shaftesbury (1) «Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι ὠραῖο εἶναι ἁρμονικὸ καὶ καλὰ ἀναλογισμένο, ἐκεῖνο ποὺ εἶναι ἁρμονικὸ καὶ καλὰ ἀναλογισμένο εἶναι ἀληθινὸ καὶ κεῖνο ποῦναι συνάμα καὶ ὠραῖο καὶ ἀληθινὸ εἶναι κατὰ συνέπειαν, εὐχάριστο καὶ καλόν. Ὁ Θεὸς εἶναι τὸ βάθος κάθε ὁμορφίᾳς, ἀπ' αὐτὸν ξεκινάει τὸ ὠραῖο καὶ τὸ καλόν. Ἔτσι γιὰ τὸν Ἀγγλο αὐτό, τὸ ὠραῖο εἶναι ξέχωρο ἀπὸ τὸ καλὸ καὶ ὥστόσο συγχέεται μαζί του.

Κατὰ τὸν Hutcheson (2) τὸ ἀντικείμενο τῆς Τέχνης εἶναι τὸ ὠραῖο ποὺ ἡ οὐσία του συνίσταται στὸ νὰ ξυπνᾷ μέσα μας τὴν ἀντίληψη τῆς ἐνότητος μέσα

1) Shaftesbury (1671 - 1713). Ἀγγλος φιλόσοφος καὶ μοραλιστᾶς, μαθητὴς τοῦ Locke. Ἐγράψε: «Χαρακτηριστικὰ τῶν ἀνθρώπων, τῶν ἰδεῶν, τῶν ἡθῶν, καὶ τῶν ἐποχῶν» (1711) ἐπίσης καὶ τὸ «Ἐπιστολὴ περὶ ἐνθουσιασμοῦ». Στὰ ἔργα του μπορεῖ κανεὶς νὰ βρῇ κατὰ τὴ γνώμη μου, τὰ σπέρματα τῆς θεωρίας τῆς «μὴ ἀντιστάσεως» τοῦ Τολστόη.

2) Hutcheson (1694 - 1746). Συστηματοποίησε καὶ διέδωσε τὶς ἰδέες τοῦ Shaftesbury καὶ κυρίως τὴ θεωρίαν τοῦ «ἠθικοῦ κριτηρίου». Κυριώτερο ἔργο του εἶναι τὸ: «Μελέτη περὶ τῆς βάσεως τῶν ἰδεῶν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ ὠραίου» (1725).

στή ποικιλία. Ἐχομε μέσα μας «μιὰ ἐσωτερικὴ αἴσθησι» ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει ν' ἀναγνωρίζουμε αὐτὸ ποὺ εἶναι τέχνη καὶ ποὺ μπορεῖ ὥστοςο νὰ εἶναι σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν αἰσθητικὴ διαίσθησι.

Τέλος γιὰ τὸν Hutcheson τὸ ὠραῖο δὲν ἀντιστοιχεῖ πάντα στὸ καλὸ, ἀλλὰ διακρίνεται ἀπ' αὐτὸ καὶ πολλὲς φορές εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο.

Κατὰ τὸν Home(1) ὠραῖο εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀρέσει. Τὸ ὀρίζει τὸ γούστο. Τὸ ἰδεῶδες τοῦ γούστου εἶναι: τὸ μέγιστο τοῦ πλούτου, τῆς ἀφθονίας, τῆς δύναμης, τῆς ποικιλίας τῶν ἐντυπώσεων, νὰ περιέχεται στὰ πιὸ στενὰ ὅρια. Κι' αὐτὸ εἶναι ἐπίσης καὶ τὸ ἰδεῶδες ἐνὸς ἔργου τέχνης τέλειου.

Κατὰ τὸν Burke(2) τὸ μεγαλειῶδες καὶ τὸ ὠραῖο ποὺ εἶναι ἀντικείμενα τῆς τέχνης ἔλκουν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὸ ἔνστικτό μας τῆς αὐτοσυντηρήσεως καὶ τὸ ἔνστικτο τῆς κοινωνικότητος. Ἡ ὑπεράσπισις τοῦ ἀτόμου καὶ ὁ πόλεμος ποὺ εἶναι συνέπειά του εἶναι οἱ πηγες τοῦ μεγαλειώδους, ἡ κοινωνικότητα καὶ τὸ σεξουαλικὸ ἔνστικτο ποὺ εἶναι συνέπειά της εἶναι οἱ πηγές τοῦ ὠραίου.

Τὸν καιρὸ ποὺ οἱ Ἕλληες στοχαστὲς ἀντιφάσκανε ἔτσι ὁ ἕνας στὸν ἄλλο στοὺς ὀρισμούς τους γιὰ τὸ ὠραῖο καὶ γιὰ τὴν Τέχνην, οἱ Γάλλοι αἰσθητικοὶ δὲν καταφέρνουν νὰ συμφωνήσουνε περισσότερο.

Ὁ père André(3) εἶναι τῆς γνώμης ὅτι ὑπάρχουν

1) Home (1696 - 1782). Σκώτος νομομαθὴς καὶ φιλόσοφος. Γνωστὰ εἶναι τὰ ἔργα του: «Στοιχεῖα κριτικῆς» (1762) καὶ «Ἀρχαὶ ἠθικῆς καὶ φυσικῆ θρησκείας».

2) Burke (1729 - 1797). Ἕλληος πολιτικός καὶ συγγραφεὺς. Τὸ 1757 δημοσιεύει τὸ πρῶτο φιλοσοφικὸ του ἔργο: «Πηγὴ τῶν περὶ τοῦ ὠραίου ἀντιλήψεων» διὰ τοῦ ὁποίου ἔγινε γνωστότατος.

3) père André. (1675 - 1764) ἱησοῦιτης καθηγητὴς τῶν μαθηματικῶν. Ὁπαδὸς τοῦ Descartes εἶναι κυρίως γνω-

τρία εἶδη ὠραίου : ἡ θεία ὁμορφιά, ἡ φυσικὴ ὁμορφιά καὶ ἡ τεχνητὴ ὁμορφιά.

Γιὰ τὸν Batteux (1) ἡ τέχνη συνίσταται στὸ νὰ μιμηθῇ τὴν ὁμορφιά τῆς φύσης καὶ ὁ σκοπὸς τῆς εἶναι ν' ἀρέσει. Τέτοιος εἶναι περίπου καὶ ὁ ὀρισμὸς τοῦ Diderot.

Ὁ Voltaire καὶ ὁ D' Alembert πάλι ὑποστηρίζουνε πὼς τὸ ὠραῖο ἐξαρτᾶται ἄμεσος ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς καλαισθησίας ἀλλὰ καὶ πὼς αὐτοὶ οἱ νόμοι εἶναι ἔξω ἀπὸ κάθε ὀρισμὸ.

Ἄς ἀκολουθήσωμε τώρα ἕναν Ἰταλὸ συγγραφέα τῆς ἴδιας περιόδου τὸν Pagano (2) κατ' αὐτὸν ἡ τέχνη συνίσταται στὸ νὰ ἐνώσῃ τίς ὁμορφιὰς ποῦναι σκόρπιες μέσα στὴ φύση. Τὸ ὠραῖο συγχέεται μὲ τὸ καλὸ, τὸ ὠραῖο εἶναι τὸ καλὸ ποὺ γίνεται αἰσθητὸ καὶ τὸ καλὸ εἶναι τὸ ὠραῖο ποὺ γίνεται ἐσωτερικόν.

στός γιὰ τὸ ἔργο του : «Essai sur le beau» (1741 3η ἔκδοση 1843 μὲ πρόλογο τοῦ Cousin). Μαζὶ μὲ τὸν abbé Dubos (Reflexions critiques 1719) εἶναι οἱ πρῶτοι Γάλλοι αἰσθητικοί.

1) Batteux (1713 - 1780). Γάλλος συγγραφεὺς γνωστὸς μὲ τ' ὄνομα abbé Charles. Πέταξε νωρὶς τὰ ράσα καὶ γίνθηκε διαδοχικὰ καθηγητὴς τῆς ρητορικῆς στὸ Reims, τῆς ἐλληνικῆς καὶ λατινικῆς φιλοσοφίας στὸ Collège de France καὶ Ἀκαδημαϊκός. Ἐδημοσίευσε πολλὰ ἔργα φιλολογικὰ καὶ φιλοσοφικὰ ἀπ' τὰ ὁποῖα σπουδαιότερα, τὰ : «Ἠθικὴ τοῦ Ἐπικτήτου», «Περὶ ρητορικῆς» καὶ τὸ σπουδαιότερον ὅλων «Ἀρχαὶ τῆς λογοτεχνίας» (1824, σέ 6 τόμους

2) Pagano (1748 - 1798). Ἰταλὸς νομοδιδάσκαλος πολιτικός καὶ συγγραφεὺς. Ἐγράψε : Saggi politici» (Νεάπολη 1792), «Opere filosofiche ed estetiche καὶ «Discorso sull' origine e la natura della poesia», τῶν τελευταίων ἐκδοθέντων μετὰ τὸν θάνατόν του.

‘Ο Muratori(1)καὶ ὁ Spaletti(2) ἄλλοι δύο Ἱταλοὶ συγγραφεῖς σύγχρονοι τοῦ προηγουμένου βλέπουν τὴν τέχνην σάν μιὰ ἐκδήλωση πνευματικῆς ἐνέργειας ποὺ ὀδηγεῖ σ’ ἓνα ἐγώϊστικὸ συναίσθημα, θεμελιωμένο πάνω στὸ κοινωνικὸ μας ἔνστικτο. ‘Ο πιὸ ἀξιόλογος ἀπὸ τοὺς ‘Ολλανδοὺς αἰσθητικούς ὁ Hemsterhuis(3) ποὺ ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση πάνω στοὺς γερμανοὺς αἰσθητικούς καὶ στὸν Γκαίτε θεωρεῖ ὠραῖο ἐκεῖνο ποὺ προκαλεῖ τὴν πιὸ μεγάλη εὐχαρίστηση. Εἶναι αὐτὸ ποὺ μᾶς μεταδίδει τὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ ἰδεῶν σὲ μικρότερο χρονικὸ διάστημα. Ἡ χαρὰ τοῦ ὠραίου λοιπόν, εἶναι γι’ αὐτὸν ἢ πιὸ δυνατὴ καὶ ἢ πιὸ εὐγενικὴ ἀπ’ ὅλες γιατί μᾶς μεταδίδει τὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ τῶν ἰδεῶν στὸ μικρότερο χρονικὸ διάστημα.

Αὐτὲς εἶναι σὲ γενικὲς γραμμὲς οἱ διαφορὲς αἰ-

1) Muratori Luigi (1672-1750). Ἱταλὸς ἱστορικός, νομοδιδάσκαλος, θεολόγος μοραλιστὰς ἀλλὰ προπαντὸς μεγάλος *érudit*. Ἄφισε σειρὰ ἀπὸ ἔργα καὶ ντοκουμέντα ἱστορικὰ πολυτιμώτατα καθὼς τό : «*Antiquitates Italicae medii oeni*» (6 τόμοι), ποὺ εἶναι μιὰ τεράστια συλλογὴ ἱστορικῶν κειμένων καὶ ἐγγράφων καὶ 60 πραγματειῶν τοῦ ἴδιου πάνω στὴν πολιτικὴ, κοινωνικὴ καὶ φιλολογικὴ ἱστορία τοῦ Ἱταλικοῦ ἔθνους κατὰ τὸν μεσαῖωνα. Καὶ τὸ «*Annali d’ Italia*» (12 τόμοι) ποῦναι τὸ χρονικὸ τῆς Ἱταλίας κατὰ τοὺς πρώτους Χριστιανικοὺς χρόνους μέχρι τοῦ 16ου. Νέος ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς κι’ ἔγραψε διάφορες πραγματείες πάνω σ’ αὐτό.

2) «*Saggio sopra la Bellezza*» (1765).

3) Hensterhuis (1720-1790). ‘Ολλανδὸς φιλόσοφος. Ἐγραψε πραγματείες πάνω σὲ διάφορα θέματα, γαλλιστί, ἐξαιρετεὲς καὶ πολὺ λίγο γνωστές. Βασίζει τὸν ἀθεϊσμό πάνω στὴν ἀπέραντη ἔρευνα τῶν αἰτίων. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ἀνθρώπου συνεπάγεται δύο εἰδῶν πεποιθήσεις, μιὰ προερχομένη ἀπὸ ἐσωτερικὴ αἴσθησι σταθερὴ καὶ ἀνεξάλειπτη, καὶ μιὰ ἄλλη ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸν ὀρθολογισμό καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν πρώτη. Ἴδε Ari-stée «*Oeuvres Philosophiques*» τόμοι 2 Paris 1807).

σθητικές θεωρίες ὥσπου ὁ Kant πρότεινε τὴ δικιά του ποὺ ἔμεινε ἀπὸ τότε ὅπως εἶναι γνωστὸ μιὰ ἀπὸ τὶς περιφημότερες.

Ἡ αἰσθητικὴ θεωρία τοῦ Kant μπορεῖ νὰ συνοψιστῇ σ' αὐτά :

Ὁ ἄνθρωπος ἔχει γνώση τῆς φύσης ἐκτὸς ἑαυτοῦ καὶ τοῦ ἑαυτοῦ του μέσα στὴ φύση. Στὴν φύση ψάχνει τὴν ἀλήθεια, μέσα του ζητάει τὸ καλὸ, ἡ πρώτη εἶναι δουλειὰ τοῦ «καθαροῦ λογισμοῦ» καὶ ἡ δευτέρη τοῦ «πρακτικοῦ λογισμοῦ».

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὰ δυὸ αὐτὰ μέσα ἀντίληψης τῶν πραγμάτων ὑπάρχει ἀκόμα ἡ ἱκανότητα «τοῦ κρίνειν» ποὺ μπορεῖ νὰ παραγάγῃ «κρίσεις χωρὶς ἐπίνοια καὶ εὐχαριστήσεις χωρὶς πόθους». Αὐτὴ ἡ ἱκανότης εἶναι ἡ βάση τοῦ αἰσθητικοῦ συναισθήματος. Τὸ ὠραῖο, λέγει ὁ Kant εἶναι ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴν ἄποψη, αὐτὸ ποὺ ἀρέσει μ' ἓνα τρόπο γενικὸ καὶ ἀναγκαῖο χωρὶς διανόηση (1) καὶ χωρὶς πρακτικὴ σκοπιμότητα. Ἀπὸ ἀντικειμενικὴ ἄποψη εἶναι ἡ μορφή ἐνθὺς ἀντικειμένου ποὺ μᾶς ἀρέσει τόσο περισσότερο καθ' ὅσον τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ μᾶς ἀρέσει χωρὶς νὰ μᾶς νοιάζει γιὰ τὴν ὠφέλιμότητά του. Ἀνάλογοι ὅρισμοί τοῦ ὠραίου δόθηκαν κι' ἀπὸ τοὺς διαδόχους τοῦ Kant, μετὰξὺ τῶν ὁποίων εἶναι καὶ ὁ τοῦ Schiller.

Ἐκεῖνος ποὺ ἀπομακρύνεται πρὸ οὐσιαστικὰ εἶναι ὁ ὅρισμός τοῦ Fichte. Αὐτὸς ὑποστηρίζει ὅτι ὁ κόσμος ἔχει δυὸ μορφές ἢ μιὰ εἶναι τὸ ποσὸ τῶν περιορισμῶν μας καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλή τὸ ποσὸ τῆς ἐλεύ-

1) Ἡδη ἀπὸ τὸ 1719 ὁ ἀββὴς Dubos σὲ «Reflexions critiques» του δὲν δίνει ἄλλη πηγὴ στὴ γνώση τοῦ ὠραίου : «Ὁ ὀρθολογισμὸς δὲν πρέπει νὰ ἐπεμβαίη στὴ κρίση μας παρὰ γιὰ νὰ δικαιῶνῃ τὴν ἀπόφαση τοῦ συναισθήματός μας». Ὁ Duclos λέει : μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ πὼς ἡ καρδιά ἔχει μιὰ δικιά της ξέχωρη νοοτροπία. Τῆς ἴδιας γνώμης εἶναι καὶ οἱ Ἀγγλοὶ συναισθηματιστές.

θερης ιδεαλιστικῆς ἐνέργειας. Κάτω ἀπὸ τὴν πρώτη μορφή κάθε ἀντικείμενο παραμορφώνεται, συμπυκνώνεται, ἀκρωτηριάζεται, καὶ ἔχομε τότε μπροστά μας τὴν ἀσκήμια. Κάτω ἀπὸ τὴν δεύτερη μορφή βλέπομε τὸ ἀντικείμενο ὀλοκληρωμένο καὶ ξέχωρα καὶ τότε ἔχομε τὸ ὠραῖο. Ἀκόμα τὸ ὠραῖο γιὰ τὸν Fichte δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο ἀλλὰ ἀπὸ τὴν «ὠραία ψυχὴ» κι' ἔχει σκοπὸ τὴν μόρφωση ὅχι μόνον τοῦ πνεύματος ἀλλὰ καὶ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ ἀνθρώπου καθ' ὅλου. Ἔτσι ὁ χαραχτήρας τοῦ ὠραίου δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα τῶν ἐξωτερικῶν συγκινήσεων ἀλλὰ τῆς ὑπαρξῆς μιᾶς ὠραίας ψυχῆς στὸν καλλιτέχνη.

Ἄς περάσουμε τώρα τίς θεωρίες τοῦ F. Schlegel(1) καὶ τοῦ Adam Müller(2) γιὰ νὰ ἔρθουμε στὴ θεωρία τοῦ περίφημου Schelling. Σύμφωνα μὲ τὸ φιλόσοφο αὐτὸ ἡ τέχνη εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς τέτοιας ἀντίληψης τῶν πραγμάτων στὴν ὁποία τὸ ὑποκείμενὸ τῆς ἀποβαίνει ταυτόχρονα κι' αὐτὸ τὸ ἀντικείμενὸ τῆς κι' ἀντιθέτα. Τὸ ὠραῖο εἶναι ἡ αἴσθησις τοῦ ἄπειρου στὸ πεπερασμένο. Τέχνη εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ ὑποκειμενικοῦ καὶ τοῦ ἀντικειμενικοῦ, τῆς φύσης καὶ τοῦ λογικοῦ, τοῦ συνειδητοῦ καὶ τοῦ ὑποσυνειδήτου. Ὁραῖο εἶναι ἀκόμη ἡ ἐνόρασις τῶν πραγμάτων καθ' ἑαυτὸν, ἔτσι ὅπως ὑπάρχουν στὸ πρωτότυπό τους. Δὲν εἶναι οὔτε ἡ γνῶσις οὔτε ἡ δεξιότης τοῦ καλλιτέχνη ποὺ παράγουν τὸ ὠραῖο, ἀλλὰ ἡ ἰδέα τοῦ ὠραίου ποὺ ἔχει αὐτὸς σχηματισμένη μέσα του.

1) Fr. Schlegel (1772—1820), Γερμανὸς λογοτέχνης αἰσθητικὸς καὶ δραματικὸς ποιητής. Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς Schlegel.

2) Müller Adam (1779-1829). Αὐστριακὸς οἰκονομολόγος καὶ συγγραφεύς. Ἐγραψε: «Die Lehre vom Gegensatz» (1804), «Die Elemente der Staatskunst» 1809) 3 τόμοι.

Μετά τὸν Schelling καὶ τῇ σχολῇ τοῦ ἔρχεται ἡ γνωστὴ αἰσθητικὴ θεωρία τοῦ Hegel. Αὐτὴ καὶ σήμερα ἀκόμη συνειδητὰ ἢ ἀσυνειδήτα εἶναι ἡ βάση τῶν διαφόρων τρεχουσῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὸ ὥραϊο. Δὲν εἶναι ἄλλωστε οὔτε πιδ καθάρια οὔτε πιδ ἀκριβῆς ἀπὸ τὶς προηγούμενες ἀντιθέτως μάλιστα—ἀν εἶναι δυνατόν—ἀκόμα πιδ ἀφηρημένη καὶ δυσνόητη.

Ὁ Hegel λοιπὸν λέει ὅτι ὁ Θεὸς ἐκδηλώνεται μέσα στὴ φύση καὶ μέσα στὴ τέχνη κάτω ἀπ' τὴ μορφή τοῦ ὥραϊου. Τὸ ὥραϊο εἶναι τὸ ἀντικατόπτρισμα τῆς ἰδέας μέσα στὴν ὕλη. Μοναχὰ ἡ ψυχὴ εἶναι πραγματικὰ ὥραϊα. Τὸ πνεῦμα ὅμως δείχνεται σὲ μᾶς κάτω ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ του μορφή καὶ ἡ αἰσθητὴ αὐτὴ ἐπίφαση τοῦ πνεύματος εἶναι ἡ μόνη πραγματικότητα τοῦ ὥραϊου. Τὸ ὥραϊο καὶ ἡ ἀλήθεια στὸ σύστημα αὐτό, εἶναι ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ πρᾶγμα· τὸ ὥραϊο εἶναι ἡ αἰσθητὴ ἔκφραση τῆς ἀλήθειας. Ἡ θεωρία αὐτὴ ξαναεμφανίστηκε ἀργότερα τελειοποιημένη καὶ πλουτισμένη μ' ἓνα πλῆθος νέων κανόνων καὶ διατυπώσεων ἀπὸ τοὺς Ἑγελιανούς: Weisse, (1) Ruge, (2) Rosenkrantz, (3) Vischer (4) καὶ ἄλλους. Μὴ νομίζετε ὅμως πῶς ὁ ἔγε-

1) Weisse (1801-1866). Γερμανὸς φιλόλογος, καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Λειψίας. Ἐγράψε: «Σύστημα αἰσθητικῆς σὰν ἐπιστῆμης τῆς ἰδέας τοῦ ὥραϊου», «Δογματικὴ φιλοσοφία, ἡ φιλοσοφία τοῦ Χριστιανισμοῦ», «Ἀρχαὶ τῆς Μεταφυσικῆς» κ. ἄ.

2) Ruge Arnold (1813-1880). Γερμανὸς πολιτικός, ποιητὴς καὶ δημοσιογράφος. Τὰ ποιητικὰ του ἔργα ἀνάξια λόγου. Ἄφησε σημαντικὰς πολιτικὰς καὶ φιλοσοφικὰς ἐργασίας σὰν τό: «Στὸ Γερμανικὸ ἔθνος» (1866) τὸ «Neue Äsvorchule der thetick».

3) Rosenkrantz (1805-1879). Γερμανὸς φιλόσοφος ὁπαδὸς τοῦ Hegel. Ἐγράψε: «Αἰσθητικὴ τοῦ ἀσχήμου» (1853). «Ζωὴ τοῦ Diderot» (1866). «Ζωὴ τοῦ Hegel» (1844).

4) Vischer Θεόδωρος (1807-1887), Καθηγητὴς τῆς αἰσθητικῆς στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Tübingen. Ἐξέδωσε τρί-

λιανισμός είχε τὸ μονοπώλιο τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν στὴ Γερμανία. Παράπλευρα μ' αὐτὸν ἄλλα συστήματα ἐμφανίζονται σὲ μεγάλο ἀριθμὸ ποὺ ὄχι μόνο δὲν παραδέχονται μαζί μὲ τὸν Hegel πὼς τὸ ὠραῖο εἶναι τὸ ἀντικατόπτρισμα τῆς ἰδέας, ἀλλὰ ποὺ ἀντιλέγουνε ρητὰ σ' αὐτὸ τὸν ὀρισμὸ, τὸν ἀνασκευάζουνε καὶ τὸν γυρίζουνε στ' ἄστεϊο. "Ἀς περιοριστοῦμε νὰ ἀναφέρωμε ἀπὸ τὶς θεωρίες αὐτές, τοῦ Herbart καὶ τοῦ Schopenhauer.

Γιὰ τὸν Herbart (1) δὲν ὑφίσταται ὠραῖο ποὺ νὰ ὑπάρχῃ καθ' ἑαυτό. Τίποτε δὲν ὑπάρχει ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τῇ δικιά μας καὶ αὐτὴ βασίζεται πάνω στὶς προσωπικὲς μας ἐντυπώσεις. Ὑπάρχουν ὀρισμένες σχέσεις ποὺ τὶς ὀνομάζομε ὠραῖες καὶ ἡ τέχνη συνίσταται στὸ νὰ τὶς ἀνακαλύψῃ τόσο στὴ ζωγραφικὴ ὅσο καὶ στὴ μουσικὴ καὶ στὴν ποίηση.

Γιὰ τὸν Schopenhauer ἡ θέληση ἀντικειμενοποιεῖται στὸ κόσμον πάνω σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, καθ' ἓνα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐπίπεδα ἔχει τὴ ξεχωριστὴ του ὁμορφιά καὶ τὸ πιὸ ψηλὸ εἶναι συνάμα καὶ τὸ πιὸ ὠραῖο. Ἡ ἄρνηση τῆς ἀτομικότητάς μας, ἐπιτρέποντάς μας νὰ θεωρήσωμε τὶς ἐκδηλώσεις αὐτῆς τῆς θέλησης, μᾶς δίνει μιὰ ἀντίληψη τοῦ ὠραίου. "Ολοὶ οἱ ἄνθρωποι διαθέτουν τὴν ἱκανότητα ν' ἀντικειμενο-

τομο «Αἰσθητικὴ» (1847 - 1858) Διεκρίθη καὶ ὡς μυθιστοριογράφος.

1) Herbart (1776-1841) μαθητὴς τοῦ Fichte. Εἶναι ὁ ἱδρυτὴς τοῦ συστήματος τῆς «ἀκριβοῦς φιλοσοφίας» καὶ θεμελιωτὴς τῆς «ἐπιστημονικῆς» παιδαγωγικῆς. Κυριώτερα συγγράμματά του εἶναι : Γενικὴ παιδαγωγικὴ (1806) «Εἰσαγωγή εἰς τὴν φιλοσοφίαν» (1821) «Ἡ ψυχολογία τῆς ἐπιστήμης» (1825). Τὴ φιλοσοφία του θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὴ πῇ, μιὰ προέκταση τοῦ «πρακτικοῦ λόγου» τοῦ Κάντ. Ὁλοκληρώνει τὸν ἐπιστημονικὸ πραγματισμὸ, τοῦ ὁποίου τὰ σπέρματα βρίσκομε στὸ φιλοσοφικὸ σύστημα τοῦ Κάντ καὶ διὰ τοῦ ὁποίου ἀντικρούει τὰς ἰδεολογικὰς κατευθύνσεις τοῦ ἰδίου τοῦ διδασκάλου του.

ποιοῦν τὴν ἰδέα πάνω σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα καὶ ἀκριβῶς σ' αὐτὸ ἔγκειται ἡ ἰδιοφυΐα τοῦ καλλιτέχνη στὸ ὅτι ἔχει τὴν ἱκανότητα αὐτὴ σ' ἀνώτερο βαθμὸ καὶ μπορεῖ ἔτσι νὰ παραγάγῃ μιὰ ἀνώτερη ὁμορφία. Μετὰ ἀπὸ τοὺς περιδοξοὺς αὐτοὺς συγγραφεῖς ἦρθαν ἄλλοι στὴ Γερμανία μὲ λιγώτερη πρωτοτυπία καὶ μὲ λιγώτερη ἐπίδραση, μὰ ποὺ καθέννας τοὺς ἔκανε τ' ἀδύνατα δυνατὰ νὰ μὴν ἀφίση τίποτα στὴ θέση του ἀπὸ τὶς θεωρίες τῶν προηγουμένων καὶ τῶν συγχρόνων συναδέλφων του. Τέτοιοι ἦταν ὁ Hartmann, ὁ Kirkmann,(1) ὁ Schnaase,(2) ὁ φυσικὸς Helmholtz,(3) ὁ Bermann(4), ὁ Jungmann κ. ἄ.

Ὁ Hartmann ὑποστηρίζει πὼς τὸ ὥραϊο δὲν ἔγκειται οὔτε στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, οὔτε στὸ «πρᾶγμα καθ' ἑαυτὸν», οὔτε στὴ ψυχὴ ἀλλὰ στὸ «φαινόμενο» ποὺ δημιουργεῖ ὁ καλλιτέχνης. Τὸ «πρᾶγμα καθ' ἑαυτὸ» δὲν εἶναι, ἀλλὰ μᾶς φαίνεται ὥραϊο ὅταν τὸ μετουσιώνει ὁ καλλιτέχνης.

Γιὰ τὸν Schnaase δὲν ὑπάρχει στὸν κόσμον τὸ τέλει ὥραϊο. Ἡ φύση δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ πλη-

1) Kirchmann Julius (1802 - 1884) φιλόσοφος καὶ νομομαθής. Κυριώτερα ἔργα του εἶναι : «Ἡ φιλοσοφία τῆς γνῶσης» (1864). «Περὶ Ἀθανασίας» (1865), «Ἡ Αἰσθητικὴ πάνω σὲ ρεαλιστικὰς βάσεις» (1868). Ἀνήκει στὴν ρεαλιστικὴ σχολὴ τῆς φιλοσοφίας.

2) Schnaase (1798-1875). Γερμανὸς ἱστορικὸς κι' αἰσθητικός. Ἐγράψε : «Ἱστορία τῶν Εἰκαστικῶν τεχνῶν» (3 τόμοι 1843 - 64). Εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ κατέδειξε τὴ σημασίαν τοῦ κλίματος, τοῦ ἐδάφους, τῶν ἡθῶν καὶ ἐθίμων γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς Τέχνης ἐνὸς λαοῦ.

3) Helmholtz (1821 - 1894). Γερμανὸς φυσικός. Ἰδιαίτερα ἐργασθῆκε γιὰ τὴ φυσιολογικὴ ὀπτικὴ καὶ τὴν ἀκουστικὴ. Σημαντικὰ εἶναι τὰ ἔργα του : «Ἡ διατήρηση τῆς ἐνέργειας» (1843), «Ἡ θεωρία τῶν χρωμάτων» καὶ τὸ «Σύνθετοι καὶ ἀπλοῖ ἤχοι».

4) Bergmann Ἰούλιος. (1840 - 1904). Γερμανὸς φιλόσοφος. Ἐργα του εἶναι τὰ : «Σύστημα ἀντικειμενικοῦ ἰδεαλισμοῦ» ὅπου ἐκθέτει τὴν ἰδεαλιστικὴν του κοσμοθεωρίαν κ. ἄ.

σιάζη. Ἡ τέχνη μᾶς δίνει αὐτὸ ποὺ ἡ φύση δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δώσῃ.

Ὁ Kirhmann θέλει τὴν ἱστορίαν χωρισμένην σὲ ἑξῆς βασιλείαν τὸ βασίλειον τῆς ἐπιστήμης, τοῦ πλούτου, τῆς ἠθικῆς, τῆς πίστεως, τῆς πολιτικῆς καὶ τοῦ ὠραίου. Ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ἐνέργεια ποὺ ἀσκεῖται στὸ τελευταῖον βασίλειον μονάχα. Ὁ Helmholtz ποὺ δὲν ἀσχολήθηκε παρὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴν τῆς μουσικῆς, λέει σχετικὰ μ' αὐτήν. Τὸ ὠραῖο στὴ μουσικὴ δὲν εἶναι ἐφικτὸ παρὰ μονάχα μὲ τὴν παρατήρησιν ὁρισμένων σταθερῶν νόμων: νόμους τοὺς ὁποίους ὁ καλλιτέχνης δὲν ξέρει, ἀλλὰ στοὺς ὁποίους συμμορφώνεται ἀσυνείδητα.

Στὸ ἔργον τοῦ Bergmann «Περὶ τοῦ ὠραίου» (1887) ὁ συγγραφέας βρίσκει πῶς εἶναι ἀδύνατος ὁ καθορισμὸς τοῦ ὠραίου μὲ ἀντικειμενικὸν τρόπον. Τὸ ὠραῖον δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ αἰσθητὸ παρὰ μὲ τρόπον ὑποκειμενικὸν καὶ κατὰ συνέπειαν τὸ πρόβλημα τῆς αἰσθητικῆς συνίσταται στὸ νὰ καθορίσῃ τὸ τί ἀρέσῃ στὸν καθέναν.

Ἕνας ἄλλος σύγχρονος ὁ Jungmann περιορίζει τὴν ἀντίληψίν του γιὰ τὸ ὠραῖον σὲ τρεῖς κανόνες: 1ον τὸ ὠραῖον εἶναι ἕνας ὑπερευαίσθητος χαρακτηῖρας τοῦ πραγματικοῦ, 2ον ἡ καλλιτεχνικὴ εὐχαρίστησις γεννιέται μέσα μας μὲ τὴν ἀπληξινόρασιν τοῦ ὠραίου. 3ον τὸ ὠραῖον ἔχει γιὰ βάση του τὴν ἀγάπην.

Εἶναι τάχα ἀνάγκη νὰ πῶ, πῶς τὸν καιρὸν ποὺ στὴ Γερμανίαν ξεφύτρωναν ὅλες αὐτὲς οἱ θεωρίαι, οἱ αἰσθητικοὶ δὲν σχόλαζαν οὔτε στὴ Γαλλίαν οὔτε στὴν Ἀγγλίαν;

Στὴν Γαλλίαν ὁ ἐκλεκτικὸς Cousin ἐμπνέονταν ἀπὸ τίς θεωρίαι τῶν γερμανῶν ἰδεαλιστῶν. Τὸ ὠραῖον γι' αὐτὸν δὲν ὑπῆρξε ποτὲ χωρὶς ἠθικὸν στήριγμα. Ἀκόμα πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ὁριστῇ ἀντικειμενικὰ καὶ πῶς κατ' οὐσίαν εἶναι ἡ ποικιλία μέσα στὴν ἐνότητά.

Ὁ μαθητὴς τοῦ Jouffroy(1) ἔβλεπε στὸ ὥραϊο μιὰ ἔκφραση ἀσύλληπτη. Ὁ μεταφυσικὸς Ravaisson (2) θεωρεῖ τὸ ὥραϊο σάν τὸν σκοπὸ καὶ τὸ τέλος τοῦ σύμπαντος. Καὶ ὁ Renouvier (3) μεταφυσικὸς κι' αὐτὸς λέει μὲ τὴ σειρά του : « Ἄς μὴ φοβόμαστε νὰ ποῦμε πῶς μιὰ ἀλήθεια ποὺ δὲ θάταν ὥραϊα, δὲ θάταν παρὰ ἓνα λογικὸ παιχνίδι τοῦ πνεύματός μας, καὶ πῶς ἡ μόνη διαρκὴς κι' ἀσύλληπτη ἀλήθεια καὶ ἄξια τοῦ ὄνός μας τῆς εἶναι τὸ ὥραϊο ». Ὅλοι αὐτοὶ οἱ στοχαστὲς ἀναζήτησαν τὸ σπέρμα τῶν θεωριῶν τους στὴ Γερμανία. Ἄλλοι, τὸν ἴδιο καιρὸ προσπαθοῦσαν νὰ εἶναι πιὸ πρωτότυποι π. χ. ὁ Taine, ὁ Guyau, ὁ Cherbuliez, ὁ Veron κ. ἄ.

Γιὰ τὸν Taine τὸ ὥραϊο ὑπάρχει ὅταν ὁ οὐσιώδης χαρακτῆρας μιᾶς ἰδέας κεφαλαιώδους σημασίας ἐκδηλώνεται τελειότερα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.

Γιὰ τὸν Guyau τὸ ὥραϊο δὲν εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τοῦ ἀντικειμένου ἀλλὰ ἡ πεμπτουσία του. Ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἔκφραση μιᾶς λογικῆς καὶ εὐσυνείδητης ζωῆς, ποὺ ξυπνάει μέσα μας, τὴν πίστη, τὴ βαθειὰ συνείδηση τῆς ὑπαρξέας μας, τὰ πιὸ ψηλά συναισθήματα καὶ τίς πιὸ εὐγενικὲς σκέψεις. Ἡ τέχνη κατ' αὐτὸν μεταφέρει τὸν ἄνθρωπο, ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ ζωή,

1) Jouffroy Θεόδωρος (1796 - 1842). Γάλλος φιλόσοφος καὶ συγγραφεὺς. Ἰδρυσε τὸ 1925 τὸ περιοδικὸ «Σφύϊρα». Μετέφρασε τὸν Hutcheson γαλλικά. Ἐγράψε : «Στοιχεῖα Αἰσθητικῆς», «Φιλοσοφικὰ ἀνάλεκτα», «Νέα Φιλοσοφικὰ ἀνάλεκτα» κ. ἄ.

2) Ravaisson - Mollier. Γάλλος φιλόλογος. Ἀνήκει στὴν ἐκλεκτικὴ σχολὴ τοῦ Cousin. Ἔργα του εἶναι τὰ : «Ἡ φιλοσοφία στὴ Γαλλία κατὰ τὸ 19ο αἰῶνα».

3) Renouvier (1815-1903). Γάλλος φιλόσοφος. Ἐγράψε : «Ἐγχειρίδιο ἀρχαίας καὶ νεωτέρας φιλοσοφίας» (1852), «Δοκίμιο γενικῆς κριτικῆς (18 4), «Ἠθικὴ» (1869). Τὸ φιλοσοφικὸ σύστημα τοῦ R. τῆς κριτικῆς φιλοσοφίας ἔχει πολλὰ κοινὰ μὲ τὸ τοῦ Κάντ.

στη παγκοσμια ζωή, μέ το μέσο της συμμετοχής στα αὐτά συναισθήματα καί στίς αὐτές ιδέες.

Ένας ἄλλος σύγχρονος ὁ Cherbulier βλέπει τήν τέχνην σά μιᾷ ἐνέργεια πού : 1ον ἱκανοποιεῖ τήν ἔμφυτη ἀγάπη μας στά φαινόμενα 2ον ἐνσαρκώνει στά φαινόμενα αὐτά τίς ιδέες καί 3ον δίνει σύγχρονα τήν εὐχαρίστηση, στίς αἰσθήσεις μας, στήν καρδιά μας καί στό μυαλό μας. Καί γιά νά εἶναι πλήρης ἡ ιδέα πού θά σχηματίσῃ ὁ ἀναγνώστης γιά τίς διάφορες αἰσθητικές θεωρίες καί τήν ἐξέλιξή τους, ἄς ἀναφέρωμε τελειώνοντας τίς πρόσφατες γνῶμες μερικῶν Γάλλων συγγραφέων. Στό «Ψυχολογία τοῦ ὠραίου καί τῆς τέχνης» (1) ὁ Mario Pilo λέει πῶς τὸ ὠραῖο ἔιναι προϊόν τῶν φυσικῶν μας ἐντυπώσεων. Ὁ σκοπὸς τῆς τέχνης εἶναι ἡ εὐχαρίστηση, ἀπ' τήν εὐχαρίστηση ὅμως αὐτὴ δὲν πρέπει νά λείπῃ ὁ κατ' ἐξοχὴν ἠθικὸς χαρακτήρας. Ὁ Fierens - Gevaert στό πρόσφατο ἐκδομένο ἔργο του : «Δοκίμιο πάνω στὴ σύγχρονη τέχνη» (2) διατυπώνει πῶς ἡ τέχνη συνίσταται στήν ἰσορροπία μεταξὺ τῆς διατηρήσεως τῶν παραδόσεων τοῦ παρελθόντος καί τῆς ἐκφράσεως τῶν ἰδανικῶν τοῦ παρόντος.

Ἡ «Αἰσθητικὴ» τοῦ Véron διακρίνεται ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ εἴδους αὐτοῦ γιατί εἶναι τοῦλάχιστον σαφὴς καί καταληπτὴ. Χωρὶς νά δίνῃ ἕναν ἀκριβῆ ὀρισμὸ τῆς τέχνης ὁ συγγραφεὺς ἐπέτυχε κατὰ τοῦτο, ὅτι ξεκαθάρισε τήν αἰσθητικὴ ἀπ' ὅλες τίς ἀόριστες ἔννοιες τοῦ ἀπόλυτου ὠραίου. Ἡ τέχνη γιά τὸν Véron εἶναι ἡ ἐκδήλωση μιᾶς συγκίνησης πού ἐξωτερικεῖται μὲ συνδυασμούς, γραμμῶν, μορφῶν, χρωμάτων ἢ διὰ τῆς διαδοχῆς κινήσεως ρυθμῶν καί ἤχων.

Τέλος ὁ Sâr Peladan ἀποφαίνεται πῶς τὸ ὠραῖο

1) 1895

2) 1897

εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Θεοῦ: «Δὲν ὑπάρχει ἄλλη πραγματικότητα ἀπὸ τὸν Θεό, δὲν ὑπάρχει ἄλλη ἀλήθεια ἀπὸ τὸ Θεό, δὲν ὑπάρχει ἄλλη ὁμορφιά ἀπὸ τὸ Θεό».

Καὶ τώρα ἄς περάσωμε στοὺς Ἑγγλους. Ἡ πλειονότητα τῶν Ἑγγλῶν αἰσθητικῶν εἶναι σύμφωνα στὸν ὀρισμὸ τοῦ ὠραίου ὅχι διὰ τῶν καθ' αὐτὸ ἰδιοτήτων του, ἀλλὰ διὰ τῶν ἐντυπώσεων καὶ τοῦ προσωπικοῦ γούστου. Αἱ ἀντιπροσωπευτικώτεροι τῆς θεωρίας αὐτῆς εἶναι ὁ Reid, ὁ Alison καὶ ὁ Ἑρασμος Darwin. Ἀλλὰ πιδ ἀξιοπρόσεχτες ὅμως εἶναι οἱ θεωρίαι τῶν διαδόχων τους, ὅπως ὁ Spencer, ὁ Ch. Darwin, ὁ Grant Allen. κ. ἄ.

Ἄς ἀναφέρομε δυὸ - τρεῖς ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικώτερες γνώμες τους.

Ὁ Ch. Darwin λέει πὼς τὸ συναίσθημα τοῦ ὠραίου εἶναι ἓνα συναίσθημα ἀπόλυτα φυσιολογικὸ ὅχι μόνον στοὺς ἀνθρώπους ἀλλὰ καὶ στὰ ζῶα. Τὰ πουλιὰ στολίζουν τὶς φωλιές τους καὶ δὲν παραβλέπουν τὸ ὠραῖο ἀκόμα καὶ στὶς σεξουαλικές τους σχέσεις. Τὸ ὠραῖο ἄλλωστε εἶναι μιὰ συνισταμένη ἐννοιῶν καὶ συναισθημάτων ποικίλων. Ἡ καταγωγή τῆς μουσικῆς πρέπει ν' ἀναζητηθῇ στὶς κραυγὰς καὶ τὰ τραγούδια τῶν ἀρσενικῶν πρὸς τὸ θηλυκὸ σὲ καιρὸ ὀργασμοῦ.

Ὁ Spencer πάλι εἶναι τῆς γνώμης πὼς ἡ καταγωγή τῆς τέχνης, πρέπει ν' ἀναζητηθῇ στὸ παιχνίδι. Στὰ κατώτερα ζῶα ὅλη ἡ ζωτικὴ ἐνέργεια ξοδεύεται γιὰ τὴν διατήρηση τῆς ἀτομικῆς καὶ τῆς φυλετικῆς ζωῆς, στὸν ἄνθρωπο ὅμως μετὰ τὴν ἱκανοποίησιν τῶν ἐνοστίκτων του, μένει ἓνα πλεόνασμα δύνάμης ποὺ ξοδεύεται στὸ παιχνίδι καὶ στὴ τέχνην.

Καὶ ὁ Grant Allen στὸ «*Physiologicals Esthetics*» οὐσιαστικὰ δὲν ἀπομακρύνεται πολὺ ἀπ' τὶς θεωρίαι τῶν προηγουμένων. Καὶ γι' αὐτὸν τὰ αἷτια καὶ οἱ σκοποὶ τοῦ ὠραίου εἶναι φυσιολογικοί. Ἡ αἰ-

σθητική απόλαυση προέρχεται από την θεωρία του
 ωραίου, ή αντίληψη ὅμως τοῦ ωραίου εἶναι ἀποτέ-
 λεσμα μιᾶς φυσιολογικῆς ἀκολουθίας. Ὁραῖο εἶναι
 ἐκεῖνο ποῦ προσφέρει τὸ μέγιστο τοῦ ἐρεθισμοῦ με-
 τὴν ἐλάχιστη δαπάνη. Οἱ διάφορες γνώμες πάνω στὴν
 τέχνη καὶ στὸ ὥραϊο ποῦ ἀνάφερα πρὶ πάντων συμπε-
 ριλαμβανομένων ἀκόμα ὅσον ἀφορᾷ τὴν Ἀγγλία
 καὶ τῶν τοῦ Todhunter, τοῦ Mozeley, τοῦ Knight,
 τοῦ Ker κ. ἄ. ἀπέχουνε πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ ἐξαντλοῦν
 ὅτι ἔχει γραφῇ ὡς τώρα πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Δὲν
 περνάει μιὰ μέρα ποῦ νὰ μὴ ξεφυτρῶνῃ κι' ἓνας νέος
 αἰσθητικὸς στὶς πιθανολογίες τοῦ ὁποῖου νὰ βρίσκε-
 ται σταθερὰ ἡ ἴδια ἀσάφεια καὶ οἱ ἴδιες ἀντιφάσεις.
 Μερικοὶ ἀπὸ τεμπελιά, περιορίζονται στὸ νὰ ἐπανα-
 λαμβάνουν με ἐλαφρότατες παραλλαγές τοὺς αἰ-
 σθητικοὺς μυστικισμοὺς τοῦ Baumgarten καὶ τοῦ He-
 gel, ἄλλοι μεταφέρουν τὸ ζήτημα στὴ σφαῖρα τῆς
 ὑποκειμενικότητος καὶ συνδέουν τὸ ὥραϊο με τὸ
 γοῦστο, ἄλλοι αἰσθητικοὶ τῆς τελευταίας γενεᾶς ψά-
 χουν τὴν πηγὴ τοῦ ωραίου στοὺς νόμους τῆς φυ-
 σιολογίας καὶ ἄλλοι τέλος ἀντικρῶνουν δογματικὰ τὸ
 πρόβλημα τῆς τέχνης ἔξω ἀπὸ κάθε ἀντίληψη τοῦ
 ωραίου. Ἔτσι ὁ Sully(1) στὸ «Sensation and Intuition»
 του, ἀπαλείφει τελείως κάθε ἔννοια τοῦ ωραίου. Ἡ
 τέχνη στὸν ὅρισμό του εἶναι ἀπλῶς ἓνα προῖον ἱκα-
 νὸ νὰ γεννήσῃ στὸ δημιουργό του μιὰ χαρὰ ἐνεργη-
 τικὴ καὶ σ' ἓνα ὁρισμένο ἀριθμὸ θεατῶν ἢ ἀκροατῶν
 ἢ ἀναγνωστῶν μιὰ εὐχάριστη ἐντύπωση, ἀνεξάρτητη
 ἀπὸ κάθε ὑπολογισμὸ πρακτικῆς σκοπιμότητος.

(1) Sully (1842—1923). Ἀγγλὸς ψυχολόγος. Ἀξιοπρό-
 σεχτες οἱ μελέτες του γιὰ τὸ πεσσιμισμό, «Στοιχεῖα ψυχο-
 λογίας», «Αἴσθησις καὶ Ἐνόρασις» κ. ἄ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΙΙ

ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΩΡΑΙΟΥ

Τι προκύπτει ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς ὁρισμοὺς τοῦ ὠραίου. Ἄν ἀφαιρέσωμε αὐτοὺς ποῦναι ὀλοφάνερα λανθασμένοι καὶ ὀλότελο ἀσυμβίβαστοι στὴν ἀντίληψη τῆς τέχνης καὶ ποῦ τοποθετοῦν τὸ ὠραῖο στὴν προσαρμογὴ σ' ἓνα τέλος, ἢ στὴν συμμετρίαν ἢ στὴν τάξιν, ἢ στὴν ἁρμονίαν τῶν μερῶν, ἢ στὴν ἐνότητά κατ' ἀπ' τῇ ποικιλίᾳ ἢ στοὺς διάφορους συνδυασμοὺς τῶν στοιχείων αὐτῶν, ἂν ἀφαιρέσωμε τίς ἄκαρπες αὐτὲς ἀπόπειρες γιὰ ἓνα ἀντικειμενικὸ ὄρισμὸ ὅλοι οἱ ὁρισμοὶ τοῦ ὠραίου ποῦ προτάθησαν ἀπὸ τοὺς αἰσθητικοὺς ἀπολήγουνε σὲ δυὸ ἀρχὰς ἀντίθετες. Ἡ πρώτη εἶναι πῶς τὸ ὠραῖο εἶναι ἓνα «πράγμα καθ' ἑαυτὸ» μιὰ ἐκδήλωση τοῦ Ἀπόλυτου, τοῦ Τελείου, τῆς Ἰδέας, τοῦ Πνεύματος, τῆς Βούλησης, τοῦ Θεοῦ. Ἡ δεύτερη εἶναι, πῶς τὸ ὠραῖο εἶναι μοναχὰ μιὰ ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση ποῦ αἰσθανόμαστε σὲ ὁρισμένες περιστάσεις, καὶ ὅπου τὸ συναίσθημα τοῦ συμφέροντος δὲν μπαίνει γιὰ κανένα λόγο. Ἡ πρώτη ἀπ' αὐτὲς τίς ἀρχὰς ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τὸν Fichte, τὸν Schelling, τὸν Hegel, τὸν Schopenhauer καὶ τοὺς γάλλους μεταφυσικοὺς καὶ εἶναι σήμερα ἀκόμα πολὺ διαδομένη στὶς καλλιεργημένους τάξεις καὶ προπαντὸς στοὺς ἐκπροσώπους τῆς παληᾶς γενεᾶς. Ἡ δεύτερη ἀρχή, αὐτὴ ποῦ δίνει στὸ ὠραῖο τὴν ἀξίαν μιᾶς

έντύπωσης προσωπικής ικανοποίησης συναντιέται ιδιαίτερα στους ἄγγλους αἰσθητικούς καὶ μὲ τὴν ἄποψη αὐτὴ τάσσονται ὅλο καὶ περισσότεροι οἱ νέες γενεές στὴ κοινωνία μας. Κι' ἔτσι δὲν ὑπάρχουν (ποῦταν ἄλλωστε μοιραῖο) παρὰ δύο πιθανοὶ ὁρίσμοι τοῦ ὠραίου. Ὁ πρῶτος ἀντικειμενικὸς συμβολικὸς ποὺ συγχέει τὴν ἔννοια τοῦ ὠραίου μὲ τὴν ἔννοια τοῦ Τελείου ἢ τοῦ Θεοῦ, κατ' ἐξοχὴν φαντασιώδης καὶ χωρὶς πραγματικὸ στήριγμα, ὁ ἄλλος, ἀντίθετα πολὺ ἀπλός, καὶ εὐνόητος, καὶ ὁλότελα ὑποκειμενικὸς ποὺ θεωρεῖ τὸ ὠραῖο σὰν κάτι ποὺ ἐξαρτᾶται τέλεια ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ γούστο.

Βλέπομε λοιπὸν ὅτι ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ ὠραῖο φανερώνεται σὰν κάτι τὸ θεῖο καὶ τὸ ὑπερφυσικὸ ἀλλὰ καὶ συνάμα—ἀλλοίμονο!—ἀκαθόριστο, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ φανερώνεται σὰν ἓνα εἶδος ἀπόλαυσης ἀφιλόκερδης ποὺ δοκιμάζομε. Κι' ἡ δεύτερη αὐτὴ ἀντίληψη εἶναι πραγματικὰ πολὺ ξεκάθαρη ἀλλὰ δυστυχῶς καὶ αὐτὴ ἀνακριβής, γιατί μὲ τὴ σειρά της ξεφεύγει πολὺ ἀπὸ τὴν ἀντίθετη ἄποψη, συμπεριλαμβάνοντας καὶ τὶς ἀπολαύσεις ποὺ προκαλοῦνε ἡ τροφή, τὸ ποτό, ἡ ἐνδυμασίας κτλ. Εἶναι ἀλήθεια, πῶς ἂν ἀκολουθήσωμε τὶς διαδοχικὰς φάσεις τῆς ἐξέλιξης τῆς αἰσθητικῆς, θὰ παρατηρήσωμε πῶς οἱ μεταφυσικὲς καὶ ἰδεαλιστικὲς θεωρίαι χάνουν ὅλο καὶ περισσότερο ἔδαφος γιὰ ὄφελος τῶν πειραματικῶν καὶ θετικιστικῶν θεωριῶν, τόσο ποὺ βλέπομε ἀκόμα καὶ αἰσθητικούς σὰν τὸν Véron καὶ τὸν Snlly, νὰ προσπαθοῦν νὰ ἀπαλείψουν τέλεια κάθε ἔννοια τοῦ ὠραίου.

Ὡστόσο οἱ αἰσθητικοὶ τῆς σχολῆς αὐτῆς δὲν ἔχουν ἀκόμη παρὰ πολὺ λίγη ἀπήχηση, καὶ ἡ μεγάλη πλειονότης τοῦ καινοῦ, καθὼς καὶ οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ σοφοὶ ἀρκοῦνται σὲ ἓναν ἀπὸ τοὺς δύο κλασσικοὺς ὁρισμοὺς τῆς τέχνης, ποὺ κι' οἱ δύο, θεμελιῶναν τὴν τέχνη πάνω στὸ ὠραῖο, βλέποντας σ' αὐτὸ εἴτε μιὰ

οὐσία συμβολικὴ καὶ μεταφυσικὴ εἴτε μιᾷ εἰδικῇ μορφῇ τῆς ἀπόλαυσης. Ἀπὸ ὑποκειμενικῇ ἄποψη αὐτὸ πού ὀνομάζομε ὠραῖο, εἶναι ἀναμφισβήτητα κάθε τι πού μᾶς παρέχει μιᾷ εὐχαρίστηση ξεχωριστῆς ποιότητος. Ἀπὸ ἀντικειμενικῇ ἄποψη, δίνομε τὸ ὄνομα τοῦ ὠραίου σὲ κάποια τελειότητα, ἀλλὰ καὶ δῶ ἀκόμα εἶναι φανερό πῶς τὸ κάνομε αὐτὸ γιατί ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν τελειότητα μᾶς παρέχει ἓνα ὀρισμένο εἶδος ἀπόλαυσης, ἔτσι πού ὁ ἀντικειμενικός μας ὀρισμὸς δὲν εἶναι παρὰ μιᾷ νέᾳ μορφῇ τοῦ ὑποκειμενικοῦ ὀρισμοῦ. Στὴ πραγματικότητα κάθε ἔννοια τοῦ ὠραίου μεταβάλλεται ἐντὸς μας, παίρνοντας τὴ μορφὴ μιᾶς ὀρισμένης ἀπόλαυσης.

Ἔτσι λοιπόν, θὰ ἦταν φυσικὸ ἢ αἰσθητικὴ νὰ παραιτιόταν ἀπ' τὸν ὀρισμὸ τῆς τέχνης θεμελιωμένης πάνω στὸ ὠραῖο, δηλαδὴ στὴν ἀτομικὴ ἱκανοποίηση καὶ νὰ τρέπονταν σὲ ἀναζήτησιν ἑνὸς ὀρισμοῦ πιδ γενικοῦ πού νὰ ἦταν δυνατό νὰ ταιριάξῃ σ' ὅλες τὶς καλλιτεχνικὲς δημιουργίες, καὶ πού νὰ ἐπιτρέπη νὰ διακρίνης αὐτὸ πού προέρχεται ἢ ὄχι ἀπὸ, τὴν περιοχὴ τῶν τεχνῶν. Ἀλλὰ κανένας ὀρισμὸς αὐτοῦ τοῦ εἶδους δὲ μᾶς προσφέρθηκε καθὼς ὁ ἴδιος ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ κρίνῃ ἀπὸ τὴν περίληψιν τῶν διαφόρων αἰσθητικῶν θεωριῶν. Ὅλες οἱ ἀπόπειρες πού γίνθηκαν γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ τέλειᾳ ὠραίου ἢ δὲν προσδιορίζουν τίποτα, ἢ πάλι δὲν προσδιορίζουν παρὰ μερικὰ χαρακτηριστικὰ ὀρισμένων καλλιτεχνικῶν δημιουργιῶν ἀπέχοντας πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ ἀγκαλιάσουν κάθε τι πού ὁ κόσμος θεώρησε πάντα καὶ θεωρεῖ ἀκόμα σάν πρᾶγμα πού ἀνήκει στὴ σφαῖρα τῆς τέχνης. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνας ἀντικειμενικός ὀρισμὸς τοῦ ὠραίου. Οἱ ὑπάρχοντες ὀρισμοὶ τόσο μεταφυσικοὶ ὅσο καὶ πειραματικοί, καταλήγουνε ὅλοι σ' αὐτὸν τὸν ἴδιο ὑποκειμενικὸ ὀρισμὸ πού θέλει τὴν τέχνην σάν κάθε τι πού ἐκδηλώνει τὸ ὠραῖο καὶ πῶς τὸ ὠραῖο εἶναι αὐτὸ πού ἀρέσει χωρὶς νὰ προκαλεῖ

τὴν ἐπιθυμία. Πολλοὶ αἰσθητικοί, αἰσθάνθηκαν τὴν ἀνεπάρκεια καὶ τὴν ἀοριστία ἐνὸς τέτοιου ὀρισμοῦ καὶ γιὰ νὰ τοῦ δώσουνε μιὰ σταθερὴ βάση μελέτησαν τίς πηγές τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπόλαυσης. Μ' αὐτὸ τὸ τρόπο μετατρέψανε τὸ ζήτημα τοῦ ὠραίου, σὲ ζήτημα γούστου. Τὸ γούστο ὅμως, κατέληξε νὰ βρεθῇ τὸ ἴδιο δύσκολο νὰ ὀριστῇ ὅσο καὶ τὸ ὠραῖο. Γιατὶ δὲν ὑπάρχει οὔτε θὰ ὑπάρξῃ ποτὲ μιὰ πλήρης καὶ σοβαρὴ ἐξήγηση, αὐτουνοῦ ποὺ κάνει ἔτσι ὥστε ἕνα πρᾶγμα ν' ἀρέσῃ σ' ἕναν ἄνθρωπο καὶ νὰ μὴν ἀρέσῃ στὸν ἄλλον καὶ τάνάπαλιν. Κι' ἔτσι ὀλάκερη ἡ αἰσθητικὴ, ἀπὸ τὴ γέννησὴ της μέχρι σήμερα, δὲν κατόρθωσε νὰ πετύχῃ ὅ,τι περιμέναμε ὅτι θὰ πετύχαινε μὲ τὴν ιδιότητά της, σὰ δῆθεν ἐπιστήμης, καὶ πραγματικὰ οὔτε τὸ ὠραῖο, οὔτε τὸν χαρακτῆρα καὶ τοὺς νόμους τῆς τέχνης οὔτε τὴ φύση τοῦ γούστου, ἔχει προσδιορίσῃ ἀκόμα. "Ὅλη αὐτὴ ἡ περίφημη ἐπιστήμη τῆς αἰσθητικῆς δὲν συνίσταται κατὰ βάθος παρὰ στὸ ν' ἀναγνωρίζῃ ὡς καλλιτεχνήματα ἕναν ὀρισμένο ἀριθμὸ ἔργων, ἀπλούστατα γιατί μᾶς ἀρέσουν καὶ κατόπιν νὰ μορφώσῃ μιὰ θεωρίαν γιὰ τὴν τέχνη ποὺ νὰ μπορῇ νὰ προσαρμόζεται σ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα. Ἀναγνωρίζουνε πρῶτα - πρῶτα ἕναν καλλιτεχνικὸ κανόνα σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο θεωροῦν ἔργα τέχνης, ὀρισμένα δημιουργήματα ποὺ ἔχουν τὴν εὐτυχίαν νὰ ἀρέσουν σὲ μιὰ ὀρισμένη κοινωνικὴ τάξη, τὰ ἔργα τοῦ Φειδία, τοῦ Ραφαήλ, τοῦ Τιτσιανοῦ, τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Ὁμήρου, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Μπάχ, τοῦ Ντάντε, τοῦ Γκαῖτε κτλ. καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸ οἱ νόμοι τῆς αἰσθητικῆς πρέπει νὰ τακτοποιηθοῦνε μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ συμπεριλαμβάνουν τὸ σύνολο τῶν ἔργων αὐτῶν.

"Ένας γερμανὸς αἰσθητικὸς, ποὺ διάβαζα τίς προάλλες, ὁ Folgeldt, συζητῶντας πάνω στὰ προβλήματα τῆς τέχνης καὶ τῆς ἠθικῆς, δηλώνει πῶς εἶναι καθαρὴ τρέλλα νὰ θέλουμε ν' ἀναζητοῦμε τὴν ἠθικὴ

μέσα στη τέχνη. Καί ξέρετε την μοναδική απόδειξη πάνω στην οποία βασίζει την επιχειρηματολογία του; "Ελεγε πώς αν η τέχνη έπρεπε νάναι ήθική, ούτε το «Ρωμαίος και 'Ιουλιέττα» του Σαίξπηρ ούτε το «Wilhelm Meister» του Γκαίτε δέ θα ήταν έργα τέχνης, όμως καθώς τα έργα αυτά δέν είναι δυνατό νά μη θεωρηθούν έργα τέχνης, ολάκερη ή θεωρία της ήθι-κότητας μέσα στη τέχνη έκμηδενίζεται. Κι' έτσι μετά άπ' αυτό ο Folgeldt άποπειράται νά δώση ένα όρι-σμο της τέχνης βασιζόμενος πάνω στα δυο αυτά έργα και προτείνοντας σά θεμέλιο της τέχνης το «νόημα».

"Ετσι, πάνω σ' αυτό το καλοϋπι, φτιαχτηκαν όλες οί αισθητικές θεωρίες που υπάρχουν. Άντι νά δώ-σουνε πρώτα - πρώτα ένα όρισμο της αληθινής τέχνης και νά διακρίνουν κατόπιν πάνω σ' αυτό, τι και τι εί-ναι, ή δέν είναι μέσα στα όρια της έννοίας της τέχ-νης που δώσανε, βάζουνε a priori, σά δηθεν έργα τέχνης έναν όρισμένο αριθμο έργων, που για όρι-σμένο λόγο άρέσουν σε μιá όρισμένη μερίδα άν-θρώπων, και κατόπιν έφευρίσκουν, έναν όρισμο της τέχνης που μπορεί νά περιλάβη όλα αυτά τα έργα. Αύτη τή μέθοδο άκολουθώντας ο γερμανός αισθητι-κός Muther στο «'Ιστορία της τέχνης τόν 19ο αιώνα» όχι μόνο δέν ψέγει τις τάσεις τών προραφαηλιτών, τών συμβολιστών, παλαιοσυμβολιστών αλλά και προσπαθεί όσο το δυνατόν πιο εύσυνειδήτα, νά πλα-τύνη τόν όρισμο του με τρόπο που νά περιλαμβάνη και τις νέες αυτές τάσεις. Όποιαδήποτε κι' αν είναι ή καινούργια τρέλλα που κάνει την εμφάνισή της στη τέχνη, μόλις οί ανώτερες τάξεις της κοινωνίας μας προφτάσουν νά την παραδεχτούν άμέσως έφευ-ρίσκεται και μιá νέα θεωρία για νά την εξηγήση και νά την επικυρώση (1). Σά νά μήν υπήρξαν ποτέ στην

(1) Ο άναγνώστης δέν έχει παρά ν' ανατρέξη μιá στιγμή στο τόσο περίφημο όσο και βλακώδες συρρεαλιστικό κίνημα, ιδίως όπως έκφυλίστηκε εδώ στην Έλλάδα.

ιστορίαν περίοδοι, ὅπου ὁρισμένες κοινωνικές ὁμάδες θεωροῦσαν τέχνη, μιὰ ψεύτικη τέχνη παραμορφωμένη, κενὴ οὐσίας ποὺ ἀργότερα δὲν ἄφινε ἵχνος καὶ λησμονιόταν γιὰ πάντα. Ἡ αἰσθητικὴ θεωρία ποὺ θεμελιώνει τὴν τέχνη πάνω στὸ ὠραῖο ἔτσι καθὼς μᾶς τὴν ἐκθέτει ἢ αἰσθητικὴ, δὲν εἶναι κοντολογίης παρὰ ἡ εἰσαγωγή στὸν κύκλο τῶν «καλῶν» πραγμάτων τοῦ καθενός, ἐνός πράγματος ποὺ τοῦ ἄρесе καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ τοῦ ἀρέσει.

Γιὰ νὰ προσδιορίσουμε μιὰ εἰδικὴ μορφή τῆς ἀνθρώπινης ἐνέργειας, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ καταλάβουμε πρῶτα τὸ νόημα καὶ τὴν ἀξία της. Καὶ γιὰ νὰ φτάσουμε σ' αὐτὴ τὴ κατανόηση εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀπαραίτητο νὰ ἐξετάσουμε αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ τὴν ἐνέργεια, κί' ἔπειτα στίς σχέσεις της μὲ τὸ αἷτιο καὶ τὸ αἰτιατό, καὶ ὅχι μόνο ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἀτομικῆς εὐχαρίστησης ποὺ μποροῦμε ν' ἀντλήσουμε ἀπ' αὐτὴν. Ἄν λέγαμε πῶς ὁ σκοπὸς μιᾶς μορφῆς ἐνέργειας εἶναι ἀπλούστατα ἡ εὐχαρίστησή μας καὶ νὰ προσδιορίζαμε τὴν ἐνέργεια αὐτὴ ἀνάλογα μὲ τὴν εὐχαρίστηση ποὺ μᾶς παρέχει, ὁ ὁρισμὸς αὐτὸς θάταν κατ' ἀνάγκην ἀνακριβής. Ἀλλὰ ἐδῶ εἶναι ἀκριβῶς, αὐτὸ ποὺ συνέβηκε κάθε φορὰ ποὺ θέλησαν νὰ ὀρίσουνε τὴν τέχνη. Στὸ ζήτημα τῆς τροφῆς π. χ. κανέννας δὲ θὰ τολμοῦσε νὰ βεβαιώσῃ πῶς ἡ σημασία τῆς τροφῆς εἶναι ἀνάλογη μὲ τὸ ποσὸ τῆς εὐχαρίστησης ποὺ μᾶς προσφέρει.

Καθένας παραδέχεται καὶ καταλαβαίνει πῶς ἡ ἱκανοποίηση τοῦ γούστου μας δὲ θὰ ἦταν δυνατόν νὰ χρησιμεύσῃ σὰ βάση στὸν ὑπολογισμὸ τῆς ἀξίας τῆς τροφῆς αὐτῆς καὶ πῶς κατὰ συνέπειαν δὲν ἔχομε ἀπόλυτα καθόλου τὸ δικαίωμα νὰ ὑποθέσουμε πῶς τὸ πιπέρι τῆς Καγιέννης, ἢ τὸ τυρὶ τῆς Λιμβέργης, τὸ οἶνόπνευμα κ.τ.λ. στὰ ὁποῖα ἔχομε συνηθίσει καὶ μᾶς ἀρέσουν, ἀποτελοῦν τίς καλύτερες τροφές. Λοιπὸν ἡ περίπτωση εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια γιὰ τὸ πρόβλημα

τῆς τέχνης. Τὸ ὥραϊο ἢ ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἀρέσει δὲν εἶναι δυνατόν μὲ κανένα τρόπο νὰ μᾶς χρησιμεύσῃ σὰ βάση γιὰ ἓνα ὄρισμὸ τέχνης, οὔτε καὶ τῇ σειρᾷ τῶν ἀντικειμένων ποὺ μᾶς προκαλοῦν εὐχαρίστηση νὰ τῇ θεωρήσομε σὰν τὸ ὑπόδειγμα τοῦ τί πρέπει νὰναι ἡ τέχνη. Τὸ νὰ ψάχνομε τὸ ἀντικείμενο καὶ τὸ σκοπὸ τῆς τέχνης μέσα στὴν ἀπόλαυση ποὺ ἀντλοῦμε ἀπ' αὐτὴν εἶναι σὰ νὰ φανταζόμαστε, καθὼς οἱ ἄγριοι, πὼς τὸ ἀντικείμενο καὶ ὁ σκοπὸς τῆς τροφῆς ἔγκειται στὴν ἀπόλαυση ποὺ μᾶς παρέχει αὐτή. Ἡ ἀπόλαυση δὲν εἶναι καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις παρὰ ἓνα στοιχεῖο συμπληρωματικό. Καὶ καθὼς φαίνεται δὲ θὰ καταφέρουν ποτὲ νὰ γνωρίσουν τὸν ἀληθινὸ σκοπὸ τῆς τροφῆς ποῦναι ἢ συντήρηση τοῦ σώματος, ἂν δὲν πάσουν πρῶτα νὰ ψάχνουν τὸ σκοπὸ αὐτό, στὴν εὐχαρίστηση, τοῦ νὰ τρῶνε, τὸ ἴδιο δὲ θὰ καταλάβομε ποτὲ τὴν πραγματικὴ σημασία τῆς τέχνης παρὰ μοναχὰ ἂν πάσομε νὰ ψάχνομε τὸ σκοπὸ τῆς τέχνης, στὸ ὥραϊο δηλαδὴ στὴν εὐχαρίστηση. Καὶ τὸ ἴδιο ὅπως οἱ συζητήσεις πάνω στὸ γιατί ὁ ἓνας ἄνθρωπος ἀγαπάει τὰ φρούτα καὶ ὁ ἄλλος τὸ κρέας, δὲν μᾶς βοηθοῦν καθόλου στὸ νὰ καταλήξομε σ' αὐτὸ ποὺ εἶναι ὠφέλιμο καὶ οὐσιαστικὸ μεσ' τὴ τροφή, ἔτσι καὶ ἡ μελέτη τῶν ζητημάτων τοῦ γούστου στὴ τέχνη, ὅχι μόνο δὲ βοηθοῦν στὸ νὰ μᾶς κάνουν νὰ καταλάβομε, τὴν ἰδιαίτερη μορφή τῆς ἀνθρώπινης ἐνέργειας ποὺ ὀνομάζομε τέχνη ἀλλὰ μᾶς καθιστᾷ, ἀντίθετα, τὴν σύλληψή της τέλει ἀδύνατη.

Στὸ ἐρώτημα αὐτό : «Τί εἶναι τέχνη;» ἀναφέρουμε ἀναρίθμητες ἀπαντήσεις βγαλμένες ἀπὸ τὰ διάφορα αἰσθητικὰ συγγράματα. Καὶ ὅλες αὐτὲς οἱ ἀπαντήσεις, ἢ σχεδὸν ὅλες, ἀντιφάσκοντας ἄλλωστε σ' ὅλα τὰ ἄλλα σημεία, εἶναι σύμφωνες γιὰ νὰ διακηρύξουν πὼς ὁ σκοπὸς τῆς τέχνης εἶναι τὸ ὥραϊο καὶ πὼς τὸ ὥραϊο διακρίνεται ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση ποὺ δίνει καὶ πὼς ἡ εὐχαρίστησή μὲ τὴ σειρὰ της,

εἶναι ἓνα πρᾶγμα σημαντικό ἀπλῶς γιατί εἶναι «μιὰ εὐχαρίστηση». Μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ οἱ ἀναρίθμητοι αὐτοὶ ὁρισμοὶ τῆς τέχνης, καταντάει νὰ μὴν εἶναι διόλου ὁρισμοί, ἀλλὰ ἀπλῆς ἀπόπειρες γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὴν ὑπάρχουσα τέχνη. "Ὅσο περίεργο κι' ἂν μπορῇ νὰ φανῇ τό πρᾶγμα, παρ' ὅλα τὰ βουνὰ τῶν βιβλίων ποῦχουν γραφεῖ πάνω στὴ τέχνη, κανένας πραγματικός ὁρισμός δὲν δόθηκε ἀκόμα, καὶ ὁ λόγος ἔγκειται στὸ ὅτι ἀνέκαθεν θεμελιώσανε τὴν ἀντίληψη τῆς τέχνης πάνω στὴν ἀντίληψη τοῦ ὥραίου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ IV

Ο ΚΑΘ' ΕΑΥΤΟ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Τι εἶναι λοιπὸν ἡ τέχνη, ἂν ἐξαιρέσομε τὴν ἀντίληψιν αὐτῇ τοῦ ωραίου ποὺ δὲ χρησιμεύει παρὰ γιὰ νὰ μπερδεύει ἀνώφελα τὸ πρόβλημα ; Οἱ μόνοι ὀρισμοὶ τῆς τέχνης ποὺ μαρτυροῦνε μιὰ προσπάθεια ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν αὐτῇ τοῦ ωραίου εἶναι οἱ ἀκόλουθοι : 1) Σύμφωνα μὲ τὸν Spencer ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ἐνέργεια ποὺ ἀναπτύσσεται καὶ στὰ ζῶα, καὶ ποὺ προκύπτει ἀπ' τὸ σεξουαλικὸ ἔνστικτον καὶ τὸ ἔνστικτον τοῦ παιγνιδίου. Ὁ Grant Allen προσθέτει πῶς αὐτῇ ἡ ἐνέργεια συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μιὰ εὐχάριστη ὑπερδιέγερσιν τοῦ νευρικοῦ συστήματος.

2) Κατὰ τὸν Véron ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ ἐκδήλωσις τῶν ἐσωτερικῶν συγκινήσεων μὲ τὶς γραμμὰς τὰ χρώματα, τὶς κινήσεις, τοὺς ἤχους καὶ τὸ λόγο. 3) Ὁ Sully πάλιν εἶναι τῆς γνώμης πῶς ἡ τέχνη εἶναι ἡ δημιουργία ἐνὸς διαρκοῦς ἀντικειμένου ἢ μιᾶς ἐνέργειας παροδικῆς ἱκανῶν νὰ προσφέρουνε στὸ δημιουργὸ μιὰ ἀπόλαυσιν ἐνεργητικὴ καὶ νὰ γεννήσῃ μιὰ ἐντύπωσιν εὐχάριστη σ' ἓνα ὀρισμένον ἀριθμὸν θεατῶν ἢ ἀναγνωστῶν ἢ ἀκροατῶν ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε ὑπολογισμὸν πρακτικῆς σκοπιμότητος. Κατὰ πολὺ ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς μεταφυσικοὺς ὀρισμοὺς ποὺ θεμελιώνουνε τὴν τέχνην πάνω στὸ ὥραϊον, οἱ

τρεις αὐτοὶ ὁρισμοί, δὲν παύουνε μ' ὅλα αὐτὰ νᾶ-
ναι ἀνακρίβεις.

Ὁ πρῶτος ὁρισμὸς ἀντὶ νὰ ἀπασχοληθῇ μὲ τὴν
ἴδια καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα περὶ τῆς ὁποίας
πρόκειται, δὲν ἀσχολεῖται παρὰ μὲ τὴν προέλευση τῆς
τέχνης. Ἡ προσθήκη τῆς φυσιολογικῆς ἐντύπωσης στὸν
ἀνθρώπινο ὀργανισμό, δὲν εἶναι οὔτε αὐτὴ ἀκριβής,
γιατὶ ἡ νευρικὴ ὑπερδιέγερση, τὴν ὁποία ἀναφέρει,
μπορεῖ νὰ συνοδέψῃ κι' ἄλλες μορφές ἀνθρώπινης ἐνέρ-
γειας. Αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ ὁρισμὸς, εἶναι ἐκεῖνος ποὺ
δημιούργησε τὴν πλάνη τῶν νέων αἰσθητικῶν θεω-
ριῶν, ποὺ ἀνέβασαν στὰ ὕψη τῆς τέχνης τὰ πολυτελῆ
φορέματα, τὶς εὐχάριστες μυρουδιές, ἢ ἀκόμη αὐτὰ
τὰ φαγητά. Ὁ πειραματικὸς ὁρισμὸς (τοῦ Véron), ὁ
ὁποῖος ὑποστηρίζει ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν
συγκινήσεων δὲν στέκεται, γιατί ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ
νὰ ἐκφράξῃ τὶς συγκινήσεις του μὲ γραμμὲς μὲ χρώ-
ματα, μὲ ἤχους, μὲ τὸν λόγο, χωρὶς ἡ ἔκφραση νὰ
ἐπηρεάξῃ καὶ τοὺς ἄλλους, σὲ τέτοια περίπτωσι δὲν
μπορεῖ νὰ παρουσιάζεται ὡς καλλιτεχνικὴ ἔκφραση.

Ὁ τρίτος ὁρισμὸς, τοῦ Sully, εἶναι κι' αὐτὸς λαν-
θασμένος, γιατί ἐπεκτείνεται ἀρκετὰ γύρω ἀπὸ τα-
χυδακτυλουργίες καὶ σχοινοβασίες, παρὰ γύρω ἀπὸ
τὴ τέχνη, ἐνῶ τὸ ἐναντίον ὑπάρχουν δημιουργίες ποὺ
μπορεῖ νᾶναι καλλιτεχνικὲς χωρὶς νὰ προξενοῦν εὐ-
χάριστα συναισθήματα, τόσο στὸ συγγραφέα ὅσο καὶ
στὸ κοινό : τέτοιες εἶναι οἱ σκοτεινές, καὶ οἱ ἄγριες
σκηνές σ' ἓνα ποίημα ἢ στὸ θέατρο.

Ἡ ἀνακρίβεια ὅλων αὐτῶν τῶν διαφορῶν ὁρι-
σμῶν καθὼς καὶ τῶν μεταφυσικῶν, προέρχονται ἀπὸ
τὸ ὅτι ὅλοι τοὺς δὲν ἔχουν ὑπ' ὄψη τοὺς παρὰ τὴ
χαρὰ ποὺ δημιουργεῖ ἡ τέχνη καὶ ὅχι τὸν ρόλο ποὺ
μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ παίξῃ στὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου,
στὴ ζωὴ τῆς ἀνθρωπότητος.

Γιὰ νὰ δώσουμε στὴ τέχνη ἓνα σωστὸ ὁρισμό,
πρέπει νὰ πάψουμε νὰ τὴν βλέπομε σὰν μιὰ πηγὴ

χαρᾶς, καὶ νὰ τὴν θεωροῦμε σὰν μιὰ ἀπ' τὶς συνθη-
κες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς : Ἐὰν τὴν ἀντικρύσομε ἀπ'
αὐτῇ τὴν ἄποψη, θὰ βεβαιωθοῦμε ἀμέσως πὼς ἡ
τέχνη εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μέσα ποὺ ἔχουν οἱ ἄνθρωποι
γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσουν μεταξύ τους.

Κάθε ἔργο τῆς τέχνης ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα νὰ
βάλῃ τὸ πρόσωπο στὸ ὁποῖο ἀποτείνεται σὲ κάποια
σχέση μὲ τὸν συγγραφέα του, καὶ μ' ὅλους αὐτοὺς
ποὺ ἔλαβαν ἢ θὰ λάβουν τὴν ἴδια καλλιτεχνικὴ ἐν-
τύπωση.

Ὁ λόγος μεταδίνοντας τὶς σκέψεις καὶ τὶς πρά-
ξεις τῶν ἀνθρώπων εἶναι ἓνα μέσο ἐνωσης ἀναμε-
ταξύ τους. Ἐκεῖνο ποὺ τὴ διακρίνει σὰν μέσον ἐπι-
κοινωνίας, ἀπ' τὸ λόγο, εἶναι τὸ ὅτι, μὲ τὸ λόγο ὁ
ἄνθρωπος μεταδίνει σ' ἄλλους τὶς σκέψεις του, ἐνῶ
μὲ τὴν τέχνη οἱ ἄνθρωποι μεταδίνουν ἀμοιβαῖα τὰ
συναισθήματά τους. Καὶ νὰ πὼς γίνεται αὐτὴ ἡ ἐπι-
κοινωνία.

Κάθε ἄνθρωπος εἶναι ἱκανὸς νὰ δοκιμάσῃ ὅλα τὰ
ἀνθρώπινα συναισθήματα, μ' ὅλο ποὺ κάθε ἄνθρω-
πος δὲν εἶναι ἱκανὸς νὰ τὰ ἐκφράσῃ ὅλα. Ὡστόσο
φτάνει ἓνας ἄλλος ἄνθρωπος νὰ τὰ ἐξωτερικέψῃ
μπροστά του, γιὰ νὰ τὰ νοιώσῃ κι' αὐτὸς ἀμέσως
ἀκόμα κι' ἂν δὲν τὰ ἔχει ποτὲ ξανααἰσθανθῇ. Ἄς
πάρουμε μερικὰ ἀπλᾶ παραδείγματα : ἓνας ἄνθρωπος
κλαίει, αὐτὸς ποὺ τὸν βλέπει νὰ κλαίῃ λυπᾶται. Κά-
ποιος εἶναι θυμωμένος ἢ ἐρεθισμένος, ἓνας ἄλλος
ποὺ τὸν βλέπει μεταφέρεται σὲ μιὰ ἀνάλογη κατὰ-
σταση. Μὲ τὶς κινήσεις του, ἢ μὲ τὸν ἦχο τῆς φωνῆς
του ἓνας ἄνθρωπος ἐκφράζει, θάρρος, θέληση, λύπη,
ἡρεμία· αὐτὰ τὰ συναισθήματα μεταδίδονται καὶ
στοὺς ἄλλους ποὺ τὸν βλέπουν ἢ τὸν ἀκοῦνε. Κάποιος
ἄλλος ἐκφράζει τὸν πόνο του μὲ στεναγμοὺς καὶ βογ-
κητὰ· ὁ πόνος του μεταδίδεται καὶ σ' αὐτοὺς ποὺ τὸν
ἀκοῦνε. Καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ χίλια ἄλλα συναισ-
θήματα.

Ἐπάνω σ' τὴν ικανότητα λοιπὸν αὐτὴ τοῦ ἀνθρώπου νὰ δοκιμάζη τὰ συναισθήματα ποὺ ἓνας ἄλλος νοιώθει, βασίζεται ἡ τέχνη.

Ἐὰν ἓνας ἄνθρωπος ἔχει ἐπίδραση ἐπάνω στοὺς ἄλλους, εἴτε μὲ τὴν ὄψη του εἴτε μὲ τὸν ἦχο ποὺ δημιουργεῖ ὅταν δοκιμάζει κάποιον συναισθήμα, παραδείγματος χάριν, ὅταν κάνει κάποιον νὰ χασμουρηθῇ ὅταν ὁ ἴδιος χασμουριέται, νὰ γελάσῃ ἢ νὰ κλάψῃ ὅταν ὁ ἴδιος γελάει ἢ κλαίει, αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκόμα τέχνη.

Ἡ τέχνη δὲν ἀρχίζει παρὰ ἀπὸ τότε ποὺ ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος δοκιμάζει μιὰ συγκίνηση καὶ θέλει νὰ τὴν μεταδώσῃ καὶ σ' ἄλλους, καταφεύγει μ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, σὲ διάφορα ἐξωτερικὰ σημάδια.

Νὰ ἓνα πολὺ ἀπλὸ παράδειγμα :

Ἐνα παιδί ποὺ ἔχει φοβηθεῖ στὴ θεά ἐνὸς λύκου διηγίεται τὸ ἐπεισόδιό του. Γιὰ νὰ προκαλέσῃ στοὺς ἀκροατὲς του τὴν συγκίνηση ποὺ ἔνοιωσε, τοὺς περιγράφει τὴν κατάσταση ποὺ βρέθηκε, τὰ πράγματα ποὺ ἦταν γύρω του, τὸ δάσος, τὴν ξενοιασιά του, καὶ ἔπειτα, τὸ φανέρωμα τοῦ λύκου, τὶς κινήσεις του, τὶς φωνές του, τὴν ἀπόσταση ποὺ βρισκόταν ἀπ' αὐτὸν κλπ. Ὅλ' αὐτὰ κάνοντας τοὺς ἀκροατὲς νὰ νοιώσουνε ἀνάλογα συναισθήματα, εἶναι τέχνη. Ἄν ἀκόμα τὸ παιδί δὲν ἔχει δεῖ ποτέ του λύκο, ἀλλ' ἔχοντας συχνὰ τὸ φόβο μὴ συναντήσῃ κανέναν, καὶ ἐπιθυμῶντας νὰ μεταδώσῃ καὶ σ' ἄλλους τὸ φόβο του, φαντάζεται μιὰ συνάντηση μὲ τὸ λύκο, καὶ τὴν διηγίεται μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ μεταδώσῃ τὸ αἶσθημα ποὺ ἐδοκίμασε ὅταν φανταζόνταν αὐτὴ τὴ συνάντηση μὲ τὸ λύκο, ἀκόμα κι' αὐτό, εἶναι τέχνη.

Εἶναι τέχνη ἐπίσης ἔάν ἓνας ἄνθρωπος ποὺ ἔχει νοιώσῃ ἢ τὸ φόβο τοῦ πόνου, ἢ τὴν ἐπιθυμία τῆς χαρᾶς, εἴτε πραγματικὰ εἴτε φανταστικὰ, ἐκφράζει τὰ συναισθήματά του αὐτὰ εἴτε πᾶνι εἴτε σὲ

μάρμαρο με τέτοιο τρόπο πού νά τά νοιώσουν κι' οί ἄλλοι. Γιά τόν ἴδιο λόγο, τέχνη εἶναι ἀκόμα, ἂν ἕνας, αἰσθάνεται ἢ φαντάζεται ὅτι αἰσθάνεται, συγκίνηση ἀπό χαρά, ἀπό λύπη ἢ ἀπό ἀπελπισία, ἀπό θάρρος ἢ θλίψη καθώς καί ἀπ' τὸ πέρασμα ἀπ' τὸ ἕνα συναισθημα στοῦ ἄλλο καί ἐκφράζει ὅλα αὐτὰ με ἤχους ἢ με χρώματα ὥστε νά ἐπιτρέπη στοὺς ἄλλους νά τὰ αἰσθανθῇ ὅπως αὐτὸς ὁ ἴδιος.

Τὰ πιὸ ἀντίθετα συναισθήματα, δυνατὰ ἢ ἀδύνατα, σημαντικὰ ἢ ἀσήμαντα, καλὰ ἢ κακὰ, πού ὁ καλλιτέχνης μεταδίδει στοὺς ἄλλους, ἀποτελοῦν ἀντικείμενο τέχνης. Ἡ ὑποταγὴ στὴ μοῖρα ἢ στοῦ Θεοῦ, τὸ ἐρωτικό πάθος, ὁ πατριωτισμός ἢ ἡ ἡδονή, μποροῦν νά ἐκφραστοῦν τόσο ἀπὸ ἕνα δράμα, ἕνα ρωμάντζο, ἕνα θεατρικό ἔργο, ὅσο καί ἀπὸ ἕνα ζωγραφικό πίνακα, ἀπὸ ἕνα ἐμβατήριο, ἀπὸ ἕνα χορό, ἢ ἀπὸ ἕνα μῦθο. Κάθε ἔργο πού τὰ ἐκφράζει εἶναι γι' αὐτό καί μόνο τέχνη.

Μόλις οἱ θεατὲς ἢ οἱ ἀκροατὲς νοιώσουν τὰ συναισθήματα πού ὁ συγγραφέας ἔχει νοιώσει, ἔχουμε κάποια καλλιτεχνική πράξη: δηλαδή, τὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης προκαλεῖ στὸν ἑαυτό του κάποιο συναισθημα, πού ἀπὸ πρὶν ἔχει νοιώσει, καί ἔχοντάς το προκαλέσει, τὸ μεταδίδει καί στοὺς ἄλλους, με κινήσεις, με γράμματα, με χρώματα, με ἤχους, μ' ὁμιλοῦσες εἰκόνες, μ' ἕνα τέτοιο τρόπο, ὥστε καί οἱ ἄλλοι νά τὸ νοιώσουν ὅπως αὐτὸς ὁ ἴδιος. Αὐτό εἶναι τὸ ἀντικείμενο πού ἀρμόζει στὴν τέχνη. Ἡ τέχνη εἶναι μιὰ μορφή τῆς ἀνθρώπινης ἐνέργειας, πού, γιὰ τὸν ἄνθρωπο, συνίσταται στὴν μετάδοση τῶν συναισθημάτων του στοὺς ἄλλους, συνειδητά, καί θεληματικά με διάφορα ἐξωτερικά σημάδια, μ' ἕνα τέτοιο τρόπο, ὥστε οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι ἔχοντας καταληφθῇ ἀπ' αὐτὰ τὰ συναισθήματα νά τὰ ζοῦν. Ἡ τέχνη δὲν εἶναι, ὅπως νομίζουν λαθεμένα οἱ μεταφυσικοί, ἡ ἐκδήλωση μιᾶς σκοτεινῆς ιδέας, τοῦ ὠραίου ἢ τοῦ Θεοῦ,

ούτε ὅπως ὑποστηρίζουν οἱ αἰσθητικοὶ φυσιολόγοι, ὅτι εἶναι ἓνα παιγνίδι, ὅπου ὁ ἄνθρωπος ξοδεύει τὸ πλεόνασμα τῆς ἐνέργειάς του· δὲν εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν συγκινήσεων μ' ἐξωτερικὰ σημάδια· δὲν εἶναι ἡ παραγωγή εὐχάριστων ἀντικειμένων καὶ προπαντὸς δὲν ἀποτελεῖ εὐχαρίστηση : εἶναι ἓνα μέσο προσέγγισης τῶν ἀνθρώπων συνενώνοντάς τους σ' ἓνα κοινὸ συναίσθημα, καὶ γιὰ τοῦτο ἀπαραίτητη στὴ ζωὴ τῆς ἀνθρωπότητος καὶ στὴν πρόοδό της στὸ δρόμο τῆς εὐτυχίας. Γιατὶ χάρις στὴν διανοητικὴ μας δύναμη νὰ ἐκφράζουμε τίς σκέψεις μας μὲ λόγια, κάθε ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ γνωρίσῃ ὅ,τι προηγήθηκε ἀπ' αὐτὸν στίς περασμένες ἐποχὲς στὸ κεφάλαιο τῆς σκέψης καὶ μπορεῖ ἀκόμη καὶ στὴ σύγχρονή του ἐποχὴ νὰ συμμετάσχῃ στὴν δραστηριότητα τῆς ἐποχῆς του καὶ νὰ μεταδώσῃ στοὺς συγχρόνους του καθὼς καὶ στοὺς ἀπογόνους του τὴν πείρα ποὺ καρπώθηκε καὶ τοὺς στοχασμοὺς ποὺ μάζεψε μὲς' ἀπ' τὸ ἐσώτερο εἶναι του. "Εἶσι χάρις στὴν ιδιότητά μας, τοῦ νὰ μπορούμε νὰ μεταδίδουμε τὰ συναισθήματά μας στοὺς ἄλλους μέσω τῆς τέχνης, ὅλα τὰ συναισθήματα ποὺ ἔχουν βιωθεῖ στὸ περιβάλλον μας, μᾶς εἶναι προσιτὰ ἀκόμα κι' αὐτὰ ποὺ ἔχουν βιωθεῖ πρὶν ἀπὸ χιλιάδες χρόνια.

"Αν δὲν εἶχαμε τὴν ικανότητα νὰ γνωρίζομε τίς σκέψεις ποὺ ἔχει συλλάβει ὁ ἀνθρώπινος νοὺς μέχρι τὴν ἐποχὴ μας καὶ νὰ μεταδίδουμε σὲ ἄλλους τίς ἀτομικὲς μας σκέψεις, θὰ ἦμαστε σὰν ἀγρίμια ἢ ὅπως ὁ Gaspard Hauser, ὁ ὀρφανὸς τῆς Νυρεμβέργης, ποὺ ἀναθρεμμένος στὴ μοναξιά καθὼς ἦτανε, εἶχε σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν τὴ νοημοσύνη μικροῦ παιδιοῦ. Καὶ ἂν δὲν εἶχαμε τὴν ικανότητα νὰ συγκινούμαστε μὲ τὰ συναισθήματα τῶν ἄλλων μέσω τῆς τέχνης, θὰ ἦμαστε ἀκόμα πιὸ ἄγριοι, πιὸ ἀποξενωμένοι ὁ ἓνας ἀπ' τὸν ἄλλο, πιὸ ἐχθρὸς ὁ ἓνας στὸν ἄλλο. 'Απ' αὐτὸ προκύπτει ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἓνα

πρᾶγμα ἀπ' τὰ πιὸ σημαντικά, τόσο σπουδαῖο ὅσο ἀκόμα κι' αὐτὴ ἡ ὁμιλία.

Μᾶς ἔχουν συνηθίσει νὰ μὴ καταλαβαίνουμε κάτω ἀπ' τὸνομα «τέχνη» ἄλλο παρὰ αὐτὸ ποὺ ἀκοῦμε καὶ βλέπομε στὸ θέατρο, στὰ κοντσέρτα, στὶς ἐκθέσεις ἢ αὐτὸ ποὺ διαβάζομε στὶς ποιητικὲς συλλογὲς καὶ στὰ ρομάντζα. Ὅλα αὐτὰ ὥστόσο δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ἐλάχιστο μέρος τῆς ἀληθινῆς τέχνης μὲ τὴν ὁποία μεταβιβάζομε στοὺς ἄλλους τὴν ἐσωτερικὴ μας ζωὴ, ἢ συλλαμβάνομε τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τῶν ἄλλων. Ὅλη ἡ ἀνθρώπινη ὑπαρξὴ εἶναι γεμάτη ἀπὸ ἔργα τέχνης: ἀπ' τὰ νανουρίσματα, τοὺς χορούς, τὴ μιμικὴ, τὸ τραγοῦδι, μέχρι τὶς θρησκευτικὲς λειτουργίαι καὶ τὶς δημόσιες τελετές. Αὐτὰ ὅλα εἶναι τὸ ἴδιο, «τέχνη». Παρόμοια μὲ τὸ λόγο, ποὺ δὲν ἐνεργεῖ ἀπάνω μας μόνο στὶς ὁμιλίαις στὰ θέατρα καὶ στὰ βιβλία, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ στὶς φιλικὲς καὶ οἰκογενειακὲς κουβέντες ἔτσι καὶ ἡ τέχνη στὴ πλατεῖα σημασία τῆς λέξης, γεμίζει ὁλόκερα, τὴ ζωὴ μας. Κι' αὐτὸ ποὺ συνηθίζουν νὰ ὀνομάζουν τέχνη στὴ στενὴ τῆς σημασίας, εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τοῦ ν' ἀγκαλιάζῃ τὸ σύνολο τοῦ περιεχομένου τῆς ἀληθινῆς τέχνης.

Ὡστόσο κατὰ τὴ διάρκειαν ἀρκετῶν αἰώνων ἡ ἀνθρωπότητα, δὲ μπόρεσε νὰ ξεχωρίσῃ παρὰ ἓνα μόνο μέρος ἐλάχιστο ἀπὸ τὴ τεράστια καὶ ποικιλότατη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα: τὴ μερίδα τῶν ἔργων τέχνης ποὺ ἔχουν ἀντικείμενο τὴ μεταβίβαση τῶν θρησκευτικῶν συναισθημάτων. Σ' ὅλες τὶς ἄλλες μορφές τῆς τέχνης ποὺ δὲν εἶχαν σχέση μὲ τὴ θρησκεία—τὰ τραγοῦδια, τοὺς χορούς, τὰ παραμῦθια κ.τ.λ.—οἱ ἄνθρωποι ἀρνῆθηκαν γιὰ πολὺ νὰ δώσουν σημασία, καὶ μόνο οἱ περιστάσεις τὸ φέρανε ἔτσι ὥστε οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῆς ἀνθρωπότητος στάθηκαν πότε-πότε γιὰ νὰ ἐλέγξουν κάποιες ἐκδηλώσεις τῆς βέβηλης αὐτῆς τέχνης ὅταν τὶς εὔρισκαν ἀντίθετες στὶς θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς τους. Μ' αὐτὸ τὸ τρόπο

οί ἀρχαῖοι σοφοί ὁ Σωκράτης, ὁ Πλάτων, ὁ Ἀριστοτέλης καταλάβανε τὴ τέχνη. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὴν κατολάβανε καὶ οἱ Ἑβραῖοι προφῆτες καὶ οἱ πρῶτοι Χριστιανοί, καὶ σήμερα(1) ἀκόμη ἔτσι τὴν καταλαβαίνουν οἱ Μωαμεθανοί κι' ὁ λαός μας στὰ χωριά τὰ ρούσικα. Βρέθηκαν κιόλας δάσκαλοι τῆς ἀνθρωπότητος σὰν τὸν Πλάτωνα π. χ. καὶ λαοὶ ὀλάκεροι ὅπως οἱ μωαμεθανοί κι' οἱ βουδιστὲς ποὺ ἀρνήθηκαν σὲ κάθε εἶδους τέχνη, τὸ δικαίωμα τῆς ὑπαρξεως. Καὶ δίχως ἀμφιβολία οἱ ἀνθρωποὶ αὐτοὶ καὶ τὰ ἔθνη αὐτὰ εἶχαν ἄδικο νὰ καταδικάζουν κάθε ἄλλο εἶδους τέχνη, γιατί εἶναι σὰ νᾶθελαν νὰ καταργήσουν ἓνα πρᾶγμα ποὺ εἶναι τέλεια ἀδύνατο νὰ καταργήσουν, ἓνα μέσο ἐπικοινωνίας ἀπ' τὰ πιὸ ἀπαραίτητα μεταξύ τῶν ἀνθρώπων. Ὡστόσο τὸ σφᾶλμα τους ἦταν λιγώτερο μεγάλο ἀπ' αὐτὸ ποὺ διαπράττουν σήμερα οἱ πολιτισμένοι Εὐρωπαῖοι ποὺ ὑποθάλλουν κάθε εἶδος τέχνης μὲ τὸ μόνο ὄρο νὰ γεννάη τὸ «ῥαῖο», δηλαδή νὰ τοὺς παρέχη τὴν εὐχαρίστηση.

Γιατί στὰ παληὰ τὰ χρόνια φοβόντουσαν πῶς μέσα στὰ διάφορα ἔργα τέχνης θὰ ἦταν καὶ μερικὰ ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ διαφθείρουν τοὺς ἀνθρώπους, καὶ γιὰ νὰ ἐμποδίσουνε κάθε ἐπίδραση αὐτονῶν, τὰ καταδικάζανε ὅλα· σήμερα ὅμως ὁ φόβος τοῦ νὰ στερηθοῦμε μιὰ τόση δὲ μικρὴ εὐχαρίστηση φτάνει νὰ μᾶς κάνει νὰ παραδεχόμαστε ὅλα τὰ εἶδη μὲ κίνδυνο νὰ συμπεριλάβουμε καὶ μερικὰ πολὺ ἐπιβλαβῆ. Λάθος πολὺ πιὸ χοντρὸ ἀπ' τὸ ἄλλο, ἀλήθεια, καὶ μὲ συνέπειες πολὺ πιὸ καταστρεπτικές.

1) Τὸ 1897 δηλαδή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ V

Η ΑΛΗΘΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ὅσῳ πῶς γίνεται ἔτσι ὥστε ἡ ἴδια αὐτὴ, μὴ θρησκευτικὴ τέχνη, ποῦ τὸν παλὸ καιρὸ ἦτανε μόλις ἀνεκτὴ, νὰ φτάσῃ στὸ σημεῖο, στὴν ἐποχὴ μας, νὰ περνᾷ γιὰ πρᾶγμα ἐξαιρετο μὲ τὸν μόνον ὅρο νὰ παρέχῃ τὴν εὐχαρίστηση;

Νὰ μὲ λίγα λόγια πῶς γίνηκε αὐτό. Ἡ ἐκτίμησις τῆς ἀξίας τῆς τέχνης (δηλαδὴ τῆς ἀξίας τῶν συναισθημάτων ποῦ μεταδίδει) ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴν ἰδέα ποῦ ἔχει σχηματίζει ὁ καθένας γιὰ τὸ νόημα τῆς ζωῆς, καὶ τοῦ πράγματος ποῦ θεωροῦν πῶς εἶναι καλὸ ἢ κακὸ στὴ ζωὴ. Κι' ἡ ἐπιστῆμη ἐκείνη ποῦ διακρίνει αὐτὸ ποῦ εἶναι καλὸ ἀπὸ κεῖνο ποῦ εἶναι κακὸ ὀνομάζεται «θρησκεία».

Ἡ ἀνθρωπότητα εἶναι ἀπ' τὴ φύση τῆς ἀναγκασμένη νὰ ἀνεβαίνει ἀδιάκοπα, ἀπὸ τὴ πιὸ χαμηλὴ, λεπτομερειακὴ καὶ συγκεχυμένη ἀντίληψη τῆς ζωῆς, στὴ πιὸ γενικὴ καὶ πιὸ καθάρια. Καὶ σ' αὐτὴν τὴ κίνησιν, τὴν πρόοδο, καθὼς ἄλλωστε καὶ σ' ὅλες τὶς ἐνέργειές της, ἡ ἀνθρωπότητα ὑπακούει, σὲ ἀρχηγούς, σὲ καθοδηγητές, σὲ ἀνθρώπους ποῦ βλέπουν τὸ νόημα τῆς ζωῆς πιὸ φωτεινὰ ἀπ' τοὺς ἄλλους, καὶ μέσα στοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς ποῦ πᾶνε μπροστὰ ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοὺς βρίσκεται πάντα ἓνας ποῦ διατυπώνει τὴ προσωπικὴ του ἀντίληψη πιὸ καθαρὰ καὶ πιὸ

ἔντονα ἀπὸ τοὺς ἄλλους, στὰ λόγια του καὶ στὸ φέρο-
σινό του.

Ἡ ἔκφραση ποὺ δίνει ὁ ἄνθρωπος αὐτός, στὸ νόημα τῆς ζωῆς, συνδεδεμένη μὲ τὶς προλήψεις, τὶς παραδόσεις, καὶ τὴ λατρεία, ποὺ δὲ λείπουν ποτὲ νὰ περιτριγυρίζουνε τὴ μνήμη τῶν μεγάλων ἀνδρῶν, ἀποτέλεσε σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς τὴ «θρησκεία».

Αὐτὰ εἶναι, ἡ ἔκθεση τῆς ἀντίληψης ποὺ σχημα-
τίζουν ἀπὸ τὴ ζωὴ οἱ ἄνθρωποι οἱ πρὸ ἐκλεκτοὶ καὶ
πρὸ ἔξυπνοι μιᾶς ὀρισμένης κοινωνίας καὶ μιᾶς ὀρι-
σμένης ἐποχῆς καὶ πάνω στὰ χνάρια τῆς ἀντίληψης
αὐτῆς βαδίζει ἀναπόφευκτα κι' ἀκάθεκτα κατόπιν, τὸ
ὑπόλοιπο τῆς κοινωνίας αὐτῆς. Ἀπ' αὐτὸ ἐξηγεῖται
πῶς ὅλες τὶς ἐποχὲς οἱ θρησκεῖες, αὐτὲς καὶ μόνο,
χρησίμευσαν γιὰ τὴν ἀξιολόγηση τῶν ἀνθρώπινων
συναισθημάτων. Τὰ συναισθήματα ποὺ προσεγγί-
ζουνε τὸν ἄνθρωπο στὸ ἰδανικὸ ποὺ τοῦ ὑποδεικνύει
ἡ θρησκεία του, ποὺ εἶναι σὲ ἀρμονία μὲ τὸν ἑαυτὸ
του, αὐτὰ εἶναι ποὺ θεωροῦνται καλὰ. Τὰ συναισθή-
ματα ποὺ ἀπομακρύνουν τὸν ἄνθρωπο ἀπ' τὸ ἰδα-
νικὸ τῆς θρησκείας του αὐτὰ θεωροῦνται κακά. Ἄν
τώρα καθὼς συνέβαινε στοὺς ἀρχαίους Ἑβραίους ἡ
θρησκεία, ὀρίζει πῶς τὸ νόημα τῆς ζωῆς συνίσταται
στὴ λατρεία τοῦ Θεοῦ καὶ στὴν ἐκπλήρωση τῆς θέλη-
σῆς του, τότε εἶναι τὰ συναισθήματα τῆς ὑποταγῆς
στὸ θεῖο νόμο ποὺ θεωροῦνται καλὰ, ἐπίσης τὰ συναι-
σθήματα ποὺ ἀποτελοῦν τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση,
ἐκφράζονται μὲ τὶς προφητεῖες, τοὺς ψαλμούς, τὰ
ἐπικά ποιήματα τοῦ εἴδους τῆς Γένεσης. "Ὅ,τι ἀντι-
τίθεται στὸ ἰδανικὸ αὐτὸ ὅπως π. χ. ἡ ἔκφραση συν-
αισθημάτων σεβασμοῦ στοὺς ξένους θεοὺς ἢ ἄλλων
συναισθημάτων ἀσυμβίβαστων μὲ τὸ νόημα τοῦ Θεοῦ,
θεωρεῖται κακὴ τέχνη." Ἄν πάλι ἀντίθετα—ὅπως στοὺς
ἀρχαίους Ἕλληνες—ἡ θρησκεία ὀρίζει πῶς τὸ νόημα
τῆς ζωῆς ἔγκειται στὴν ἐπίγειο εὐτυχία, στὴ δύναμη, καὶ
στὸ ὠραῖο, τότε ἀληθινὴ τέχνη θεωρεῖται αὐτὴ ποὺ

ἐκφράζει τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς καὶ τὸ ἔντονο βίωμα καὶ ψεύτικη, αὐτὴ ποὺ ἐκφράζει τὴν μαλθακότητα καὶ τὸν ἐκφυλισμό. Στὴν περίπτωσιν τῶν Ρωμαίων ποὺ περι- κλείνανε τὸ νόημα τῆς ζωῆς μέσα στὰ στενὰ ὅρια μιᾶς αὐστηρῆς συλλογικῆς δράσης γιὰ τὸ μεγαλεῖο καὶ γιὰ τὴ δόξα ἑνὸς ἔθνους, ἢ στὴν περίπτωσιν τῶν Κινέζων καὶ τῶν Ἰαπώνων ὅπου τὸ νόημα τῆς ζωῆς οὐνίσταται στὴν ἀπόδοση ἐξαιρετικῶν τιμῶν στοὺς προγόνους καὶ στὴν παραδοσιακὴ συνέχιση τοῦ τρό- που τῆς ζωῆς τους, ἐπιδοκιμάζεται ἡ τέχνη ἐκείνη ποὺ ἐκφράζει τὴ χαρὰ τῆς θυσίας τοῦ ἀτομικοῦ «εὖ ζεῖν» γιὰ ὄφελος τῆς ὁλότητος καὶ τοῦ ἔθνους ἢ τὸν σεβασμὸ πρὸς τοὺς προγόνους καὶ τὴν ἐπιθυμίαν τῆς μίμησιν αὐτῶν. Καὶ κάθε εἶδος τέχνης ποὺ ἐκφράζει ἀντίθετα συναισθήματα εἶναι ἀπορριπτέα.

Ἄν πάλιν τὸ νόημα τῆς ζωῆς γιὰ ὀρισμένους ἀν- θρώπους ἀποτελεῖ ἡ λύτρωση τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τὸ ζυγὸ τῶν κτηνώδινων ἐνστίκτων, ὅπως εἶναι στοὺς βου- διστές, τότε θεωρεῖται καλὴ τέχνη ἐκείνη ποὺ ἐξυψώ- νει τὴ ψυχὴ καὶ ταπεινώνει τὴ σάρκα καὶ κακὴ τέχνη αὐτὴ ποὺ ἐκφράζει συναισθήματα ποὺ ὑποθάλλουνε καὶ ἐξαίρουνε τὰ σαρκικὰ πάθη.

Σ' ὅλες τίς ἐποχὰς καὶ σὲ κάθε ἀνθρώπινη κοινω- νία ὑπάρχει μιὰ ἔννοια θρησκευτικῆ τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ ποὺ εἶναι κοινὴ σ' ὁλόκληρην τὴ κοινω- νία αὐτή, ἴσως καὶ σ' ὅλη τὴν ἐποχὴ· αὐτὴ ἡ θρη- σκευτικὴ συνείδησις εἶναι ποὺ ἀποφασίζει γιὰ τὴν ἀξία τῶν ἐκφραζομένων ἀπὸ τὴν τέχνη συναισθημά- των. Αὐτὸ συνέβαινε τόσο στοὺς Ἑβραίους, στοὺς Ἕλληνας, στοὺς Ρωμαίους ὅσο καὶ στοὺς Κινέζους, στοὺς Αἰγυπτίους, στοὺς Ἰνδοὺς καὶ ἀκόμη καὶ στοὺς πρῶτους Χριστιανούς.

Ὁ Χριστιανισμὸς τῶν πρῶτων αἰώνων δὲν ἀνα- γνῶριζε σὰν πραγματικὴ τέχνη παρὰ τὰ συναξάρια, τοὺς βίους τῶν ἁγίων, τὰ κηρύγματα, τίς προσευχάς, τοὺς ὕμνους, καὶ ὅ,τι ἄλλο ἐξέφραζε τὴν ἀγάπην γιὰ

τὸ Χριστὸ καὶ τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὴν ζωὴ του, τὴν ἐπιθυμίαν τῆς μίμησης τοῦ παραδείγματός του, τὴν ἄρνηση τῶν ἐγκόσμιων, τὴν ταπεινοφροσύνη, τὴν φιλανθρωπίαν κτλ. Καὶ κάθε ἔργο τέχνης ποῦ ἐξέφραζε τὰ συναισθήματα τῆς ἀτομικῆς ἀπόλαυσης ὑπολογίζονταν κακὸ καὶ διεστραμμένον καὶ καταδικάζονταν. Οἱ γλυπτικὲς παραστάσεις μάλιστα, δὲν ἐπιτρέπονταν, παρὰ μόνον ὅταν εἶχαν τὴν ἀξίαν συμβόλων, καὶ ἔτσι ὁλόκληρη ἡ εἰδωλολατρικὴ τέχνη εἶχε ἀποκηρυχθῇ. Αὐτὸ συνέβαινε στοὺς πρώτους Χριστιανοὺς ποῦ διαφυλάγανε τὴ διδασκαλίαν τοῦ Χριστοῦ, ἂν ὅχι ἐντελῶς κάτω ἀπὸ τὴν ἀληθινὴν τῆς μορφῆς, τουλάχιστον κάτω ἀπὸ μιὰ μορφή, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἐκφυλισμένην εἰδωλολατρικὴν μορφή, ποῦ ὑποδύθηκε ἡ διδασκαλία αὐτῇ ἀργότερα. Ὡστόσο κοντὰ στὸν πρῶτον, τὸν ἀνόθευτον σχεδὸν αὐτὸ Χριστιανισμόν, διαμορφώθηκε σιγὰ σιγὰ, ἕνας ἄλλος Χριστιανισμός, ὁ Χριστιανισμός τῆς Ἐκκλησίας, πρὸ συγγενικός τὸν εἰδωλολατρισμόν παρὰ τὴ διδασκαλίαν τοῦ Χριστοῦ. Κι' ὁ Ἐκκλησιαστικὸς αὐτὸς Χριστιανισμός, σύμφωνα μὲ τὰ διδάγματά του, εἶχε ἕνα ἐντελῶς δικό του τρόπο νὰ ἐκτιμᾷ τὰ ἔργα τέχνης, ἀντικαθιστώντας, πρῶτον ἀπ' ὅλα, τὶς οὐσιωδέστερες ἀρχὰς τοῦ ἀληθινοῦ Χριστιανισμοῦ—ποῦ εἶναι: ἡ στενὴ πνευματικὴ συγγένεια ὅλων τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸ Θεόν, ἡ ἀπόλυτη ἰσότης καὶ ἡ ἀδελφότης μεταξύ τῶν ἀνθρώπων, καὶ ἡ ἀντικατάσταση τῆς βίας μὲ τὴν ταπεινοφροσύνην, καὶ τὴν ἀγάπην—μὲ μιὰν οὐράνιαν ἱεραρχίαν, παρόμοιαν μὲ τὶς εἰδωλολατρικὰς καὶ μυθολογικὰς, καὶ μπάζοντας μέσα στὴ θρησκείαν, τὴ λατρείαν τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τῶν Ἀγγέλων, τῶν Ἀποστόλων, τῶν Ἀγίων, καὶ ὅχι μόνον τῶν Θεοτήτων αὐτῶν καθ' ἑαυτῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν εἰκόνων τους, ἤρθε μὲ τὴ σειρά τῆς, γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ τέχνη ποῦ νὰ ἐκφράζῃ τὸ νέο αὐτὸ ἰδανικόν. Κι' εἶνε ἀμφίβολον ἂν ὁ Χριστιανισμός αὐτός εἶχε τίποτε τὸ κοινόν μὲ τὴν διδασκαλίαν τοῦ Ἰη-

σοῦ, προφανῶς ὅμως ἦταν κατώτερος, ὄχι μόνο ἀπ' τόν ἀληθινό Χριστιανισμό, ἀλλὰ καί ἀπ' τὴν ἀντίληψη τῆς ζωῆς ποὺ εἶχαν σχηματίσει Ρωμαῖοι, ὅπως οἱ Στωϊκοί, ἢ ὁ αὐτοκράτορας Ἰουλιανός. Ἀλλὰ μ' ὅλα ταῦτα γιὰ τοὺς βαρβάρους ποὺ ἀλλαξοπιστοῦσαν, ἦταν πάντα μιὰ θρησκεία ἀνώτερη ἀπ' τὴ παλαιὰ λατρεία τῶν Θεῶν τους, τῶν ἡρώων τους, καὶ τῶν καλῶν καὶ κακῶν πνευμάτων τους. Καὶ ἡ τέχνη ποὺ ἀπέρρεε ἀπὸ τὴν θρησκεία αὐτὴ ἐξέφραζε τὴ λατρεία τῆς Παναγίας, τοῦ Ἰησοῦ, τῶν Ἀγίων καὶ τῶν Χερουβεὶμ τῇ τυφλῇ ὑποταγῇ στὰ παραγγέλματα τῆς Ἐκκλησίας, τὸ φόβο τῶν βασανιστηρίων τῆς Κόλασης καὶ τὴν ἐλπίδα τῶν τέρψεων τοῦ οὐρανοῦ. Κάθε εἶδος τέχνης ἀντίθετο σ' αὐτὸ θεωροῦνταν ψεύτικη καὶ κακὴ τέχνη. Καὶ ἡ τέχνη αὐτὴ μ' ὅλο ποὺ βασιζόνταν πάνω σὲ μιὰ διαστροφή τῆς διδασκαλίας τοῦ Χριστοῦ δὲν ἦταν λιγώτερο μιὰ ἀληθινὴ τέχνη ἀφοῦ ἀνταποκρίνονταν στὴ θρησκευτικὴ ἀντίληψη τῶν ἀνθρώπων μέσα στοὺς ὁποίους εὗρισκε ἀπήχηση.

Οἱ καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα, ἐμπνέονταν ἀπ' τὴν ἴδια πηγὴ τῶν συναισθημάτων ἀπ' τὴν ὁποία ἀντλοῦσε κι' ὁ λαός· καὶ ἐκφράζοντας τὰ συναισθήματα αὐτὰ μὲ τὴ ζωγραφικὴ, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, τὴν ποίηση, τὸ δράμα (1) ἦταν πραγματικὰ καλλιτέχνες, καὶ τὰ ἔργα τους καθὼς ἀρμόζει στὰ ἔργα τέχνης, μεταδίδανε τὰ συναισθήματα ποὺ ἐγκλείνανε, σ' ὅλο τὸ κοινὸ ποῦ τοὺς περιτριγύριζε.

Αὐτὴ ἦταν ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων ὡς τὴ μέρα ποὺ μέσα στὶς τάξεις τῶν εὐγενῶν, τῶν πλούσιων, τῶν καλλιεργημένων ἀνθρώπων τῆς Εὐρωπαϊκῆς κοινωνίας, ξεφυτρώσανε ἀμφιβολίες πάνω στὴν ἀντίληψη τῆς ζωῆς ποὺ βρῖσκονταν ἐκφρασμένη μέσα στὰ διδάγματα τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Χριστιανισμοῦ. Ὅταν μετὰ τίς Σταυροφορίες, ποὺ οἱ πάπες ἦταν

1) Τὰ μυστήρια.

στον κολοφῶνα τῆς δόξας καὶ τῆς δυνάμεως τους, οἱ ἀνώτερες τάξεις ἀνοίξανε τὰ μάτια τους καὶ μάθανε νὰ διακρίνουνε τὴν σοφίαν τῶν κλασικῶν συγγραφέων καὶ βάλανε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὴ βαθειὰ καὶ καθάρια σκέψη τῶν Ἀρχαίων, τὴν εὐδιάθετον καὶ ὡραία ὄψιν τῆς ζωῆς κι' ἀπὸ τὴν ἄλλην μεριὰ τὸ ἀσυμβίβαστον διδαγμάτων τῆς Ἐκκλησίας μετὰ τὴ διδασκαλίαν τοῦ Χριστοῦ, τοὺς στάθηκε ἀδύνατον νὰ ξακολουθήσουν νὰ πιστεύουν καὶ νὰ συμμορφώνονται στὰ κελεύματα τῆς Ἐκκλησίας. Ξακολουθοῦσαν ὥστόσο φαινομενικὰ νὰ μένουν προσηλωμένοι στοὺς τύπους τῆς Ἐκκλησίας τους· μὰ δὲν ἦταν παρὰ ἀπὸ ἀβουλίας, ἢ γιὰ νὰ διατηρήσουνε ἔτσι τὴν ἐπιρροήν τους πᾶνω στὴ μᾶζαν τῆς ὁποίας ἡ πίστις καὶ ἡ ὑποταγὴ εἶχαν διαφυλαχτῇ ἀκέραιες. Τὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι ὁ Ἐκκλησιαστικὸς Χριστιανισμὸς ἔπαυσε νᾶναι, ἡ κοινὴ σὲ ὅλους, θρησκευτικὴ διδασκαλία. Καὶ οἱ ἀνώτερες τάξεις βρίσκονταν στὴν ἴδια θέσιν ποὺ εἶχαν βρεθῇ οἱ γραμματισμένοι Ρωμαῖοι πρὶν ἀπὸ τὸ Χριστιανισμὸν· δὲν παραδέχονταν πιά τὴ θρησκείαν τῆς μάζας, ἀλλὰ δὲν εὗρισκαν καὶ ἄλλην πίστιν ποὺ νὰ μπορῇ ν' ἀντικαταστήσῃ γι' αὐτοὺς τὴ διδασκαλίαν τῆς θρησκείας ἀπ' τὴν ὁποίαν εἶχαν ἀποσπασθῇ. Ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι πῶς οἱ Ρωμαῖοι ἔχοντας χάσει τὴν πίστιν τους, στοὺς αὐτοκράτορες—θεοὺς, δὲ μπορούσαν βέβαια καὶ νὰ ἐπιτρέψουν στὸν ἑαυτὸν τοὺς τὴ σκέψιν ν' ἀντλήσουνε τίποτα ἀπὸ τὶς διάφορες περίπλοκες μυθολογίας, ποὺ εἶχαν προηγηθῇ τῆς δικιᾶς τους, κι' ἦταν ἔτσι ἀναγκασμένοι νὰ σχηματίζουνε μιὰ ἀντίληψιν τῆς ζωῆς ἐντελῶς καινούργια, ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι τῆς Ἀναγέννησης ἀφοῦ βάλανε κάτω ἀπὸ ἀμφισβήτηση τὴν ἀλήθειαν τοῦ Χριστιανισμοῦ δὲν εἶχαν νὰ πᾶνε πολὺ μακριὰ γιὰ νὰ βροῦνε μιὰ καλύτερην θρησκευτικὴν διδασκαλίαν. Δὲν εἶχαν παρὰ νὰ περάσουν ἀπὸ τὶς διαστροφὰς ποὺ ὑποστήριζε ἡ Ἐκκλησία, στὴν ἀληθινὴ διδασκαλίαν τοῦ Χριστοῦ. Καὶ αὐτὸ πραγμα-

τικά κάνανε μερικοί ἀπ' αὐτούς, ὅχι μόνο οἱ μεταρρυθμιστές, Wiclef (1) Huss, Luther καὶ Calvin ἀλλὰ καὶ ὅλοι οἱ μὴ Ἑκκλησιαστικοὶ ὁπαδοὶ καὶ μύστες τοῦ Χριστιανισμοῦ. (2)

Ἡ ἐπιστροφή ὅμως αὐτὴ στὸν πρωτόγονο Χριστιανισμό δὲν ἐπιτελέστηκε βέβαια παρὰ ἀπὸ φτωχοὺς ἀνθρώπους, στερημένους ἀπὸ κάθε εἶδος κοσμικῆς ἐξουσίας. Ὑπῆρξαν φυσικὰ καὶ μερικοὶ πλούσιοι, ὅπως ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσσίζης ποὺ ἀγκάλιασαν τὴ διδασκαλίαν τοῦ Χριστοῦ σ' ὅλες τὶς σημασίες της καὶ μὲ ὅλες τὶς συνέπειες, θυσιάζοντας γιὰ χάριν τῆς ὅλας τὰ κοινωνικὰ τους προνόμια. (3) Ἀλλὰ ἡ πλειονότητα τῶν ἀνθρώπων τῶν ἀνώτερων τάξεων, μ' ὅλο ποὺ εἶχαν χάσει κάθε πίστη στὰ Ἑκκλησιαστικὰ διδάγματα δὲν θέλησαν οὔτε μπόρεσαν ν' ἀκολουθήσουν τὸ παράδειγμα αὐτῶν καὶ τοῦτο γιατί ἡ οὐσία τοῦ ἀληθινοῦ Χριστιανισμοῦ ἔκλεινε μέσα της, τὴν παραδοχὴ τῆς ἀπόλυτης ἀδελφότητος καὶ κατὰ συνέπειαν τῆς ἰσότητος ὅλων τῶν ἀνθρώπων, πρᾶγμα τὸ ὁποῖο θὰ τοὺς στεροῦσε ἀπὸ τὰ προνόμια ποὺ εἶχαν συνηθίσει ν' ἀπολαμβάνουν. Καὶ ἔτσι οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ τῶν ἀνώτερων τάξεων: πάπες, βασιλεῖς, δοῦκες, καὶ ὅλοι οἱ μεγάλοι τῆς γῆς, μείνανε χωρὶς καμμιά θρησκείαν, μὴ διατηρῶντας παρὰ μονάχα τοὺς ἐξωτερικοὺς τύπους μιᾶς θρησκείας τῆς ὁποίας τὰ διδάγματα δικαιῶνανε τὰ προνόμια ποὺ τοὺς ἦτανε τόσο προσφιλεῖ. Καὶ ἦταν αὐτοί, ἀκρι-

1) ἢ Wiclef Ἰωάννης, Ἕλληνας ἱερωμένος ἀπὸ τοὺς προδρόμους τῆς Μεταρρύθμισης. Φυσιολογία ἀξιοπρόσεχτη, ἔτυχε ἰδιαίτερης μελέτης καὶ ἀγάπης ἀπὸ τὸν Τολστόη. Τέλη τοῦ 14ου αἰῶνα.

2) Σάν τοὺς Παυλιανούς, τοὺς Βογομίλους, τοὺς Vau-
dois κ. ἄ.

3) Πρᾶγμα ποὺ ὁ Τολστόη ποὺ ἤθελε νὰ νομίζῃ τὸν ἑαυτὸν τοῦ σὰ συνεχιστῆ τοῦ ἔργου τῶν ἁγίων αὐτῶν Χριστιανῶν, δὲ κατόρθωσε ποτέ του νὰ κάνη.

βῶς οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἔχοντας τὴ δύναμη, καὶ τό πλοῦτο, πλήρωναν καὶ καθοδηγοῦσαν τοὺς καλλιτέχνες. Καὶ ἄς ὑπογραμμίσουμε αὐτό, πῶς μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν, γεννήθηκε ἡ νέα τέχνη, μιὰ τέχνη, ποὺ δὲν ἐκτιμιόταν πιά ἀνάλογα μὲ τὰ θρησκευτικὰ συναισθήματα ποὺ ἐξέφραζε ἀλλὰ ἀνάλογα μὲ τὴν ὁμορφιά, δηλαδή μὲ τὴν εὐχαρίστηση ποὺ ἦταν σὲ θέση νὰ γεννήσῃ. Ἀνίκανοι ἀπὸ δῶ καὶ πέρα νὰ πιστεύουν σὲ μιὰ θρησκεία τῆς ὁποίας εἶχαν ἀνακαλύψει τὴν ψευτιά, ἀλλ' ἀνίκανοι κιόλας νὰ δεχτοῦνε τὸν πραγματικὸ Χριστιανισμό, ποὺ καταδίκαιε τὸ τρόπο τῆς ζωῆς τους, οἱ πλοῦσοι κι' οἱ ἰσχυροὶ ἐπιστρέφουν ἄθελά τους στὸν εἰδωλολατρισμό, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖον τὸ νόημα τῆς ζωῆς συνίσταται στὴν ἀτομικὴ ἱκανοποίηση.

Καὶ τότε δημιουργήθηκε καὶ ξεπήδησε μέσ' ἀπὸ τὶς ἀνώτερες τάξεις, αὐτό ποὺ συνηθίζομε νὰ λέμε «Ἀναγέννηση» τῶν ἐπιστημῶν καὶ τῶν τεχνῶν.

Ἡ ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης, ὑπῆρξε πραγματικὰ μιὰ περίοδος ἀπόλυτου σκεπτικισμοῦ στὶς ἀνώτερες τάξεις. Μὴ ἔχοντας καμμιά θρησκευτικὴ πίστη, στερημένοι ἔτσι ἀπὸ κάθε ὀρισμένο κανόνα γιὰ νὰ μποροῦν νὰ διαστέλουν αὐτό ποὺ εἶναι καλὴ τέχνη ἀπὸ κεῖνο ποὺ εἶναι κακὴ, οἱ ἄνθρωποι τῶν τάξεων αὐτῶν, υἱοθέτησαν τὸν κανόνα τῆς προσωπικῆς τους ἱκανοποίησης. Καὶ ἔχοντας δεχτῇ γιὰ κριτήριό τῆς καλῆς τέχνης τὴν ἱκανοποίησιν ἢ μ' ἄλλα λόγια τὸ ὥραϊο, ἦταν πολὺ εὐτυχισμένοι ποὺ μποροῦσαν ἔτσι νὰ προσαρμοσθοῦν—πολὺ χοντρά βέβαια ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον—στὴν καλλιτεχνικὴ ἀντίληψιν τῶν Ἀρχ. Ἑλλήνων.

Ἡ νέα τους θεωρία γιὰ τὴ τέχνη, ἦταν ἄμεση συνέπεια τοῦ νέου τρόπου κατανόησης τῆς ζωῆς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ VI

Η ΨΕΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ἀπὸ τῆ στιγμῇ ποὺ οἱ ἀνώτερες τάξεις τῆς Εὐρωπαϊκῆς κοινωνίας, χάσανε τὴν πίστη τοὺς στὸν Ἐκκλησιαστικὸ Χριστιανισμό, τὸ ὥραϊο, δηλαδὴ ἡ καλλιτεχνικὴ εὐχαρίστησις, ἀπέβη γι' αὐτοὺς τὸ μέτρο τῆς καλῆς καὶ τῆς κακῆς τέχνης. Καὶ σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψιν, μιὰ νέα αἰσθητικὴ θεωρία σχηματίσθηκε ἀνάμεσα στὶς ἀνώτερες τάξεις μετὰ τὸ σκοπὸ νὰ τῇ δικαιώσῃ: μιὰ θεωρία, ποὺ γι' αὐτὴν ἡ τέχνη δὲν ἔχει ἄλλο σκοπὸ ἀπὸ τὸ νὰ πλάθῃ τὸ ὥραϊο. Οἱ ὁπαδοὶ τώρα, τῆς νέας αὐτῆς αἰσθητικῆς θεωρίας γιὰ νὰ τῆς δώσουνε μεγαλύτερη ἀληθοφάνεια, δηλώσανε πὼς δὲν ἦτανε δικιά τοὺς ἔμπνευσις, ἀλλ' ὅτι ἀπέρρεε κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὴν φύσιν τῶν πραγμάτων καὶ πὼς εἶχε διατυπωθῇ ἤδη ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας. Βεβαίωσις ἀπόλυτα αὐθαίρετη καὶ ἐπὶ πλέον ἀνακριβής: γιὰτὶ βέβαια εἶναι ἀλήθεια πὼς οἱ Ἑλληνες δὲ διακρίνανε πολὺ ξεκάθαρα τὸ καλὸ ἀπὸ τὸ ὥραϊο, αὐτὸ ὅμως ἦταν ἀπλούστατα φυσικὴ συνέπεια τῆς ἀντίληψίς τοὺς γιὰ τὴ ζωὴ. Δὲν εἶχαν τὴ παραμικρὴ ἰδέαν γιὰ τὴν ἀνώτατη αὐτῇ τελειότητα τοῦ ἠθικὰ ὥραϊου ποὺ εἶναι ὄχι μόνον ριζικὰ διάφορο ἀπὸ τὸ καλλιτεχνικόν, ὥραϊο, ἀλλὰ καὶ τό πιὸ συχνὰ ἀντίθετο σ' αὐτό καὶ ποὺ ἀόριστα ἐκτεθειμένη ἀπὸ διαφοροὺς Ἰουδαίους προ-

φήτες που την είχαν πιά προαισθανθή, βρέθηκε τελικά, πλέρια έκφρασμένη στη διδασκαλία του Χριστού. Φαντάζονταν πώς τό «ώραίο» πρέπει κατ' ανάγκην νά είναι καί «καλό». Μόνο οί μεγάλοι τους στοχαστές ό Σωκράτης, ό Πλάτωνας, ό 'Αριστοτέλης αίσθάνονταν πώς τό «καλό» δέν συμπίπτει πάντοτε μέ τό ώραίο. 'Ο Σωκράτης υπέτασσε ρητά τό καλό, στό ώραίο. 'Ο Πλάτωνας γιά νά ένώση τίς δυό αντίληψεις, μιλοῦσε γιά μιá πνευματική όμορφιά. 'Ο 'Αριστοτέλης ήθελε τήν τέχνη κάτω άπό τόν έλεγχο τής ήθικης. 'Όστόσο άν έξαιρέσωμε τούς σοφούς αὐτούς όλος ό άλλος κόσμος παραδέχονταν τήν άπόλυτη συναρμογή του ώραιου καί του καλου, κι' έτσι έξηγιέται πώς στήν 'Ελληνική γλώσσα, υπήρχε ή σύνθετη (1) λέξη «καλόν κ' άγαθόν» (2) που άκριβώς χρησίμευε γιά νά έκφράζη τήν αντίληψη αὐτή τής συναρμογής.

Τό γεγονός αὐτό δέν είναι παρά ή συνέπεια μιās κουλτούρας άνεπαρκούς—μιά άπλή σύγχυση δυό έννοιων άρκετά εύκολο ξεχώριστων άλλωστε. Καί άκριβώς αὐτή τή σύγχυση πάσκισαν οί αίσθητικοί τής 'Αναγέννησης ν' άνεβάσουν στό έπίπεδο του νόμου. "Έκαναν τ' άδύνατα δυνατά γιά ν' άποδείξουν πώς ή ένότητα του ώραιου καί του καλου είναι συμφυής στή φύση τών πραγμάτων, πώς τό ώραίο συμπίπτει κατ' ανάγκην μέ τό καλό καί πώς ή έννοια τής λέξης «καλόν κ' άγαθόν»—που είχε βέβαια κάποια σημασία γιά τούς άρχαίους μά που δέν μπορούσε νάχη καμμιά γιά τούς χριστιστιανούς — άντιπροσωπεύει τό πιό ψηλό ιδανικό τής άνθρωπότητας.

Πάνω σ' όλη αὐτή τή παρεξήγηση θεμελιώθηκε

1) Πρόκειται προφανώς γιά φραστικό λάθος του Τολστόη.

2) 'Ελληνικά στό κείμενο.

ολάκερη ή νέα αίσθητική. Καί τίποτα δέν εἶναι πιό δίκαιο, στ' ἀλήθεια ἀπό τήν ἀξίωσή της νά εἶναι ή κληρονόμος τῆς αἰσθητικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων.

«Ὅποιος ἐξετάσει καλὰ τὸ ζήτημα, λέει ὁ Bénard(3) στο βιβλίο του γιά τήν αἰσθητική τοῦ Ἀριστοτέλη, θά δῇ πῶς ή θεωρία τοῦ ὠραίου καί ή θεωρία τῆς τέχνης εἶναι ὁλότελα ξεχωριστές στον Ἀριστοτέλη, ὅπως εἶναι καί στον Πλάτωνα καί σ' ὅλους τοὺς διαδόχους του». Οἱ Ἕλληνες—καθώς ἄλλωστε κι' ὅλος ὁ κόσμος παντοῦ καί πάντοτε—θεωροῦσαν ἄξια λόγου τήν τέχνη, μόνο ὅταν ἐτίθετο στήν ὑπηρεσία τοῦ καλοῦ, δηλαδή αὐτό πού ἐννοοῦσαν ἐκεῖνοι καλό. Ἡ ἐννοια τῆς ἠθικῆς ὥστόσο ἦταν τόσο λίγο ἐξελιγμένη σ' αὐτούς, ὥστε τὸ καλό καί τὸ ὠραῖο τοὺς φαίνονταν νά συμπίπτει. Ὅσο γιά τίς αἰσθητικές θεωρίες, στο εἶδος ἐκείνων πού συνηθίζουν νά τοὺς ἀποδίδουν ἀσφαλῶς δέ θά εἶχαν ποτέ ἰδέα ἀπ' αὐτές».

Ἡ αἰσθητική δέν ἀνακαλύφθηκε παρὰ στά νεώτερα χρόνια, καί δέν εἶναι παρὰ ἀπό τόν καιρό τοῦ Baumgarten πού πῆρε ἐπιστημονική μορφή.

Σάν πραγματικός Γερμανός, μέ τήν ὑπερβολική φροντίδα γιά τήν ἐξωτερική ἀκρίβεια καί συμμετρία, συνοδευμένη ἀπό τήν τέλεια περιφρόνηση γιά τή παρατήρηση τῶν πραγμάτων, ὁ σχολαστικός αὐτός, διαμορφώνει καί διατυπώνει τήν ἀλλόκοτη θεωρία του. Καί μέ ὅλους τοὺς καταφανεῖς παραλογισμούς της ή θεωρία αὐτή ἀπλώθηκε ἀμέσως σ' ὅλα τὰ κοπάδια τῶν πολιτισμένων ἀνθρώπων στο σημεῖο πού

3) Bénard Charles (1807 - 1898) ἐδίδαξε τή φιλοσοφία στό Λύκειο Βοναπάρτη καί Κάρολου τοῦ Μεγάλου. Τά κυριώτερα ἔργα του εἶναι: «Ἡ Φιλοσοφία στίς κλασσικές σπουδές», «Μαθήματα ἀπό τήν Αἰσθητική τοῦ Ἐγέλου μέ ἀνάλυση», «Ἀρχαία φιλοσοφία γενική, ἱστορία τῶν συστημάτων αὐτῆς (1885) κ. ἄ. Ὁ Τολστόη κατὰ πᾶσα πιθανότητα ἐννοεῖ τὸ τελευταῖο αὐτό ἔργο.

ἀκόμα καὶ σήμερα, σοφοὶ καὶ ἀμαθεῖς, τὴν ἐπαναλαμβάνουν σὺν μιᾷ ἀρχῇ ἀναμφισβήτητῃ καὶ τέλει σαφῇ.

Habent sua fata libelli, pro capite lectoris (1) ἀλλὰ πὶὸ σωστὰ ἀκόμα οἱ θεωρίες habent sua fata, σύμφωνα μὲ τὸ βαθμὸ τῆς πλάνης ποὺ βρίσκεται βυθισμένη ἢ κοινωνία μέσα στὴν ὁποία ἀνακαλύπτονται οἱ θεωρίες αὐτές. "Ἄν μιὰ θεωρία δικαιώνει τὴ λαθεμένη κατάστασι στὴν ὁποία βρίσκεται καὶ ζῆ μιὰ ὀρισμένη μερίδα τῆς κοινωνίας— ἡ θεωρία αὕτῃ μπορεῖ νὰ εἶναι χωρὶς κανένα στήριγμα καὶ ἀκόμα κατάδηλα λαθεμένη: γίνεται ὥστόσο παραδεχτὴ σὺν ἄρθρο πύτης ἀπὸ τὴν μερίδα αὕτῃ τῆς κοινωνίας.

Αὐτὸ ποὺ συνέβη π. χ. μὲ τὴν περίφημη ὅσο καὶ παράλογη θεωρία τοῦ Μάλθου, ποὺ ὑποστηρίζει πῶς ὁ πληθυσμὸς τοῦ κόσμου αὐξάνει κατὰ γεωμετρικὴν πρόοδο, ἐνῶ τὰ μέσα τῆς διατροφῆς αὐξάνουν μόνον κατὰ ἀριθμητικὴν πρόοδο, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον θᾶχειγιὰ συνέπεια τὸν ὑπερπληθυσμὸ τοῦ κόσμου. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς συνέβη ἐπίσης καὶ μὲ τὴ θεωρία ποὺ ἀπέρρεε ἀπὸ τὴν θεωρία τοῦ Μάλθου, καὶ ποὺ ἔβλεπε στὴν ἐπιλογὴ καὶ στὸν ἀγῶνα τῆς ὑπαρξῆς τὴν βάση τῆς ἀνθρώπινης προόδου. Καθὼς καὶ μὲ τὴ θεωρία τοῦ Marx ποὺ πασκίζει νὰ μᾶς παραστήσῃ σὰ μοιραῖα καὶ ἀναπόφευκτη τὴν βαθμιαία ἐξαφάνισι τῆς μικρῆς ἰδιωτικῆς βιομηχανίας ἀπὸ τὴν μεγάλη τὴν κεφαλαιοκρατικὴ βιομηχανία.

Οἱ θεωρίες αὐτές μ' ὅλο ποὺ δὲν ἔχουν καμμιά βάση, μ' ὅλο ποὺ ἀνατρέπουν τὶς πεποιθήσεις καὶ τὶς πίστεις τῆς ἀνθρωπότητος, μ' ὅλο ποὺ εἶναι βλακωδῶς ἀνήθικες καὶ προκαλοῦν τὴν ἀπέχθεια, γίνηκαν πλατεῖα κι' ἀνεξέλεγκτα παραδεχτές, κι' ἔπρεπε νὰ περάσουν αἰῶνες ὥσπου νὰ ἐξαφανιστοῦν οἱ κοινω-

1) Ἔχουν τὴν δικιά τους μοῖρα τὰ βιβλία πρὸ (τῆς κεφαλῆς) τοῦ ἀναγνώστου.

νικοί ὅροι, πού οἱ θεωρίες αὐτές ἐξυπηρετοῦν, δικαιώνοντάς τους.

Στήν τάξη αὐτῇ ἀνήκει καί ἡ ἀνόητη θεωρία τοῦ Baumgarten πού ὀρίζει τὸ καλὸ, τὴν ἀλήθεια καί τὸ ὠραῖο σάν τρεῖς ἐκδηλώσεις ἑνός Ἐγὼ μοναδικοῦ καί τέλειου. Μάταια θὰ ψάξετε νὰ βρῆτε ἔστω καί τὴ σκιά ἑνός ἐπιχειρήματος, μιᾶς ἀπόδειξης πάνω στὰ ὁποῖα νὰ μπορεῖτε νὰ στηρίξετε τὴ θεωρία του.

Τὸ καλὸ εἶναι πραγματικὰ ἡ θεμελιώδης ἀντίληψη πού τὸ λογικὸ δὲ μπορεῖ νὰ τὴ προσδιορίσῃ, πού τίποτα δὲ μπορεῖ νὰ τὴ προσδιορίσῃ καί πού χρησιμεύει γιὰ νὰ ὀρίξῃ καί νὰ ἐπεξηγῇ ὅλα τὰ ἄλλα. Εἶναι ὁ ὑπέρτατος σκοπὸς τῆς ζωῆς μας. Τὸ «καλὸ» εἶναι τὸ ἴδιο πρᾶγμα μ' αὐτὸ πού συνηθίζουμε νὰ λέμε «Θεός». Σ' αὐτὸ ὁ Baumgarten ἔχει δίκιο. Ἀλλὰ τὸ ὠραῖο, ἂν θέλωμε νὰ μιλήσωμε χωρὶς πλατειασμοὺς καί ἀραδιάσματα λέξεων χωρὶς νόημα, δὲν εἶναι παρὰ αὐτὸ μόνον πού μᾶς προκαλεῖ τὴν εὐχαρίστηση καί κατὰ συνέπεια ἡ ἔννοια τοῦ ὠραίου ὅχι μόνον δὲ συμπίπτει μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καλοῦ, ἀλλὰ μᾶλλον ἀντιτίθεται σ' αὐτή.

Γιατὶ ἡ ἔννοια τοῦ καλοῦ, τίς περισσότερες φορὲς ταυτίζεται, μὲ μιὰ νίκη πάνω στὰ πάθη μας, ἐνῶ τὸ ὠραῖο εἶναι ἡ ρίζα ὅλων τῶν παθῶν μας. Καί ξέρω πὼς μιλοῦνέ πάντα γιὰ μιὰ ὁμορφιὰ ἠθικὴ ἢ πνευματικὴ ἀλλ' αὐτὸ δὲν εἶναι πραγματικὰ παρὰ παιγνιδισμα τῶν λέξεων γιατί ἡ ἠθικὴ αὐτὴ ἢ πνευματικὴ ὁμορφιά δὲν ὑποδηλώνει ἄλλο πρᾶγμα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ καλὸ. Ὅσο γι' αὐτὸ πού ὀνομάζουμε ἀλήθεια εἶναι ἀπλουστάτα ἡ συμφωνία τοῦ ὀρισμοῦ ἑνός ἀντικειμένου, ἢ τῆς ἐξήγησής του, εἴτε μὲ τὴν πραγματικότητα, εἴτε μὲ μιὰν ἀντίληψη τοῦ ἀντικειμένου αὐτοῦ, κοινὴ σ' ὅλα τὰ πνεύματα. Κατὰ συνέπειαν θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ ἀλήθεια εἶναι ἓνα μέσον γιὰ τὴν δημιουργία τοῦ καλοῦ, ἀλλὰ μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ συγχέεται μαζί του συμβαίνει πολλὲς φορὲς οὔτε κἂν

νά συμπίπτη μαζί του. Ὁ Σωκράτης κι' ὁ Πασκάλ π. χ. κι' ἄλλοι σοφοὶ ἀκόμα, ὑποστήριζαν πῶς ἡ γνώση τῆς ἀλήθειας ὅσον ἀφορᾷ ὀρισμένα ἀνώφελα ἀντικείμενα, δὲν εἶναι διόλου σύμφωνη μὲ τὸ καλόν, καὶ πῶς ὑπάρχουν μάλιστα ἀλήθειες βλαβερές δηλαδὴ κακές. Μὲ τὸ ὥραϊο ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ἀλήθεια δὲν ἔχει οὔτε τὴν ἐλάχιστη σχέση, καὶ τὶς περισσότερες φορές ἔρχεται σὲ ἀντίφασιν μαζί της, καθ' ὅσον ἡ οὐσιαστικὴ ἐπιδίωξις τῆς ἀλήθειας εἶναι νὰ διαλύσῃ τὶς πλάνες καὶ τὶς αὐταπάτες ποὺ ἀποτελοῦν ἕναν ἀπὸ τοὺς κυριώτατους σκοποὺς τοῦ ὥραϊου. Δὲν εἶναι ἐκπληκτικόν πῶς ἡ αὐθαίρετη αὐτὴ συνένωση σὲ μιὰ μονάδα τῶν τριῶν τόσο διαφορετικῶν μεταξὺ τους ἐννοιῶν μπόρεσε νὰ χρησιμεύσῃ γιὰ βάση σὲ μιὰ θεωρίαν, κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ταπεινὲς ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης, πέρασε γιὰ τέχνη καὶ μάλιστα τῆς πιὸ ἐκλεκτῆς ποιότητος, τὴν τέχνην ποὺ ἔχει μοναδικό της ἀντικείμενο τὴν εὐχαρίστησιν καὶ ποὺ στοὺς κινδύνους τῆς οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῆς ἀνθρωπότητος ἐπέστησαν τὴν προσοχὴ ὅλων τῶν ἀνθρώπων;

Καὶ δὲν εἶναι ἕνας ποὺ νὰ διαμαρτυρηθῇ γιὰ τοὺς παραλογισμοὺς καὶ τὶς ἀνοησίες αὐτές! Οἱ σοφοὶ γράφουνε ὀγκῶδη συγγράμματα ἀκατάληπτα ὅπου τὸ ὥραϊο εἶναι ὁ σημαντικώτερος ὅρος τῆς αἰσθητικῆς τοῖς τριάδας.

Οἱ λέξεις τὸ Ὁραϊόν, τὸ Ἀληθινόν, τὸ Καλόν, ἐπαναλαμβάνονται μὲ κεφαλαῖα γράμματα ἀπὸ τοὺς φιλόσοφους καὶ τοὺς καλλιτέχνες, ἀπὸ τοὺς ποιητὲς καὶ τοὺς κριτικούς, ποὺ ὅλοι τους φαντάζονται προφέροντάς πῶς λένε κάτι τὸ πολὺ προσδιορισμένο καὶ

σταθερὸ πού μπορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ γιὰ βάση στίς φιλοσοφικές τους ἐξορμήσεις. Καὶ ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὄχι μόνο οἱ λέξεις αὐτὲς δὲν ἔχουν ὀρισμένο νόημα, ἀλλὰ ἐμποδίζουν κι' ὅλας ν' ἀποδοθῇ ἓνα ὀρισμένο νόημα σὲ κανενὸς εἵδους τέχνης. Μὴ ἔχοντας δημιουργηθῇ παρὰ γιὰ νὰ δικαιώσουνε τὴν ἀδικαιολόγητη σημασία τοῦ ἀποδίδεται στὴ μορφή τὴν πρὸ ταπεινὴ τέχνης. τῆς Αὐτῇ πού ἔχει γιὰ μοναδικό της ἀντικείμενο νὰ μᾶς παρέχῃ τὴν εὐχαρίστηση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ VII

Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΕΚΛΕΚΤΩΝ

Ἄλλ' ἐάν ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ἐνέργεια ποὺ ἔχει σκοπὸ νὰ μεταδώσῃ ἀπὸ ἄνθρωπο σὲ ἄνθρωπο τὰ πιό ὕψηλά συναισθήματα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, πῶς μπορεῖ ἡ ἀνθρωπότητα, κατὰ τὴν διάρκεια ὅλης τῆς σύγχρονης περιόδου, νὰ μὴν ἔχει αἰσθανθῇ τὴν ἀνάγκη αὐτῆς τῆς ἐνέργειας, καὶ νὰ τὴν ἔχει ἀντικαταστήσῃ μὲ μιὰ κατώτερη καλλιτεχνικὴ ἐνέργεια, χωρὶς κανέναν ἄλλο σκοπὸ ἐκτός ἀπ' τὴν εὐχαρίστηση;

Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση, πρέπει πρῶτα νὰ ἀπαλλαχτοῦμε, ἀπ' τὴν πλάνη στὴν ὁποία πέφτομε, ἀποδίδοντας στὴν τέχνη, ἀξία, παγκόσμιας τέχνης. Εἴμαστε τόσο πολὺ συνηθισμένοι νὰ θεωροῦμε ἀφελέστατα τὴν τάξη τῶν ἀνθρώπων στὴν ὁποία ἀνήκουμε, σὰν καλύτερη ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες τάξεις, ὥστε, μιλώντας γιὰ τὴν τέχνη μας, νὰ ἔχουμε ἀπόλυτη πεποίθηση ὅτι ὄχι μόνο εἶναι ἀληθινὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνώτερη, κι' ἡ πιό ἀληθινὴ, ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες. Στὴν πραγματικότητα συμβαίνει τὸ ἀντίθετο : ἡ τέχνη μας, μακριὰ ἀπὸ τοῦ νὰ εἶναι τέχνη μοναδικιά, δὲν ἀποτείνεται, παρὰ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς κατώτερες μερίδες τῶν πολιτισμένων ἀνθρώπων. Μποροῦν νὰ μιλήσουν γιὰ Ἑβραϊκὴ ἐθνικὴ τέχνη, γιὰ Ἑλληνικὴ, γιὰ Αἰγυπτιακὴ, γιὰ Κινέζικη, καὶ γιὰ Ἰνδικὴ ἀκόμα. Μιὰ τέτοια τέχνη, κοινὴ, σ' ἓνα ὁλό-

κληρο ἔθνος, ὑπῆρχε καὶ στὴ Ρωσσία μέχρι τοῦ Πέτρου τοῦ Μεγάλου, καὶ στὴν ὑπόλοιπὴ Εὐρώπῃ μέχρι τὸν 13ο καὶ 14ο αἰῶνα. Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ οἱ ἀνώτερες τάξεις, χάνοντας τὴν πίστη τους πρὸς τὸ Ἑκκλησιαστικὸ δόγμα, ἔμειναν χωρὶς καμμιά πίστη, δὲν ὑπάρχει τίποτα ποὺ νὰ μπορῇ νὰ ὀνομαστῇ τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, ἢ τέχνη ἐθνικὴ. Ἀπ' τὸν καιρὸ ποὺ οἱ ἀνώτερες τάξεις τῶν χριστιανικῶν Ἔθνων ἔπαψαν νὰ πιστεύουν στὰ Ἑκκλησιαστικὰ δόγματα, ἡ τέχνη τῶν τάξεων αὐτῶν, ἀποχωρίστηκε ἀπὸ τὴ λαϊκὴ τέχνη καὶ δημιουργήθηκαν δύο εἴδη τέχνης: ἡ τέχνη τοῦ λαοῦ, καὶ ἡ τέχνη τῶν ἐκλεπτυσμένων ἀνθρώπων. Συνεπῶς, ἡ ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση, ἐὰν ξέρη κανεὶς, πῶς κατάρθωσε ἡ ἀνθρωπότητα, κατὰ τὴν διάρκεια τῶν νέων χρόνων νὰ ζήσει χωρὶς τέχνη πραγματική, εἶναι, τὸ ὅτι, δὲν πρόκειται γιὰ ὁλόκληρην τὴν ἀνθρωπότητα, οὔτε ἀκόμα καὶ γιὰ ἓνα σημαντικὸ μέρος αὐτῆς, ποὺ ἔζησε χωρὶς τέχνη πραγματική. ἀλλὰ μόνο γιὰ τὶς ἀνώτερες τάξεις τῆς Χριστιανικῆς καὶ Εὐρωπαϊκῆς Κοινωνίας μας.

Καὶ ἡ συνέπεια τῆς ἀπουσίας αὐτῆς τῆς τέχνης ἔχει ἄλλως τε ἀρκετά, καταδειχτῇ στὴν διαφθορὰ τῶν ἀνωτέρων τάξεων ποὺ στεροῦνται ἐντελῶς ἀπ' αὐτήν. Ὅλες οἱ περιπλεγμένες καὶ ἀκατάληπτες θεωρίες τῆς τέχνης, ὅλες οἱ λαθεμένες καὶ ἀντιφατικὲς κρίσεις γιὰ τὰ καλλιτεχνήματά της, καὶ εἰδικὰ ἡ ἐπιμονὴ της νὰ ἀκολουθῇ τὸν κακὸ δρόμο, ὅλα αὐτὰ, ἀποτελοῦν τὴ συνέπεια αὐτῆς τῆς διαβεβαιώσεως, ποὺ εἶναι κοινὰ παραδεδεγμένη, παρ' ὅλο ποὺ εἶναι τόσο παράλογη, δηλαδή, ὅτι ἡ τέχνη τῶν ἀνωτέρων τάξεων μας, εἶναι τέχνη ἀρτιώτατη, τέχνη ἀληθινὴ, τέχνη μοναδική, τέχνη παγκόσμια. Διαβεβαιώνουμε ὅτι ἡ τέχνη ποὺ ἔχουμε εἶναι ἡ μόνη πραγματική, ἐν τούτοις ὅμως, τὰ δύο τρίτα τοῦ ἀνθρώπινου γένους, ζοῦν καὶ πεθαίνουν, χωρὶς καὶ νὰ ὑποπτεύονται τὴν ἀνώτερη καὶ μοναδικὴ αὐτὴ τέχνη.

Καὶ στὴν Χριστιανικὴ μας Κοινωνία ἀκόμα εἶναι ζήτημα ἐὰν ὑπάρχῃ ἓνας στοὺς ἑκατό πού νὰ τὴν ἀπολαμβάνει. Οἱ ἄλλοι ἐννεήντα ἐννέα ζοῦν καὶ πεθαίνουν, ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ, καταπονημένοι ἀπ' τὴ δουλειά, χωρὶς ποτὲ νὰ δοκιμάζουν τὴν δικιά μας τέχνη, ἡ ὁποία ἄλλως τε εἶναι τέτοιας φύσης, πού ἐὰν τὴν δοκίμαζαν δὲν θὰ βρισκόντουσαν σὲ θέση νὰ καταλάβουν τό παραμικρό. Σ' αὐτὰ θ' ἀπαντήσουν, ὅτι ἐὰν ὅλος ὁ κόσμος, σήμερα, δὲν συμμετέχει στὴν ἀπόλαυση τῆς ὑπάρχουσας τέχνης, τό σφᾶλμα δὲν βρίσκεται στὴν ἴδια αὐτὴ τὴν τέχνη, ἀλλὰ στὴν ἐσφαλμένη ὁργάνωσι τῆς κοινωνίας μας, καὶ ὅτι μπορεῖ, νὰ φαντασθῇ κανεὶς, στό μέλλον, μιὰ κατάστασι πραγμάτων ὅπου ἡ φυσικὴ δουλειὰ θὰ ἔχει ἐν μέρει ἀντικατασταθῇ ἀπ' τίς μηχανές, ἐν μέρει δὲ θὰ ἔχει ἐλαφρωθῇ ἀπὸ μιὰ δικαιότερη διανομή. Ἐκείνη τὴ στιγμὴ δὲν θὰ ὑπάρχουν πιά ἄνθρωποι ἀναγκασμένοι νὰ περνᾶν τὴ ζωὴ τους, στέκοντας πίσω ἀπ' τὴ σκηνή, γιὰ νὰ κουνᾶνε τίς σκηνογραφίες, εἴτε γιὰ νὰ παίζουν, κórνο στὴν ὀρχήστρα, εἴτε γιὰ νὰ τυπώνουν βιβλία· οἱ ἄνθρωποι πού θὰ κάνουν ὅλ' αὐτὰ, δὲν θὰ ἐργάζονται παρὰ μερικὲς ὥρες τὴν ἡμέρα, καὶ θὰ μποροῦν τόν καιρό πού δὲν ἐργάζονται, νὰ χαίρονται μὲ ἄνεσις τίς εὐλογίες τῆς τέχνης.

Νά, τί μᾶς λένε θεληματικά, οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς σημερινῆς τέχνης. Εἶμαι ὁμως πεπεισμένος, πὼς οὔτε αὐτοὶ οἱ ἴδιοι δὲν πιστεύουν αὐτὰ πού λένε. Δὲν μποροῦν νὰ μὴν ξέρουν ὅτι ἡ τέχνη, ὅπως αὐτοὶ τὴν ἐννοοῦν, ἔχει ὥς προϋπόθεσι ἀναγκαίαν, τὴν ἀπασχόλησι τῆς μάζας, καὶ δὲν θὰ μπορέσει νὰ διαρκέσῃ ἐὰν δὲν διατηρήσῃ αὐτὴ τὴν ἀπασχόλησι. Εἶναι ἀπαραίτητο, ἡ ἐργατικὴ τάξι νὰ ἐργάζεται αὐτὴ γιὰ νὰ μπορέσουν οἱ καλλιτέχνες, οἱ συγγραφεῖς, οἱ μουσικοὶ, οἱ χορευτὲς κι' οἱ ζωγράφοι, νὰ φθάσουν στό βαθμό τῆς τελειότητας ὁ ὁποῖος θὰ τοὺς

ἐπιτρέψει νά μᾶς δώσουν τὴν εὐχαρίστηση.

Ἄλλ' ἂν ὑποθέσομε ὅτι τὸ ἀδύνατο αὐτὸ πρᾶμα εἶναι δυνατό κι' ὅτι ὁ καλλιτέχνης βρίσκει ἓνα μέσο γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ τίθεται ἡ τέχνη, ὅπως τὴν ἐννοοῦν, στὴ διάθεσιν τοῦ λαοῦ, μιὰ ἄλλη αἰτία παρουσιάζεται γιὰ νὰ ἀποδείξῃ ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ ν' ἀχῇ ἀπήχησιν καθολικὴ δηλαδὴ ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη θὰ εἶναι ἀκατάληπτη στὸν λαό. Ἄλλοτε, οἱ ποιητὲς ἔγραφαν στὰ λατινικὰ ἀλλὰ καὶ τώρα οἱ καλλιτεχνικὲς δημιουργίαι τῶν ποιητῶν μᾶς εἶναι τόσο ἀκατάληπτες στό πλῆθος, σὰν νὰ εἶχαν γραφτῇ στὴν σανσκριτικὴ.

Θὰ ἀπαντήσουν ὅτι τὸ λάθος βρίσκεται στὴν ἔλλειψιν μὀρφωσῆς καὶ πνευματικῆς ἀνάπτυξης τοῦ πλῆθους, καὶ ὅτι ἡ τέχνη μᾶς θὰ μπορέσῃ νὰ γίνῃ κατὰληπτὴ γιὰ πάντα, ἐκεῖ ὅπου ὅλοι θὰ ἔχουν ἀρκετὰ μορφωθῇ; Καὶ αὐτὴ ἡ ἀπάντησις εἶναι ἀνόητη, γιὰτὶ βλέπουμε, ὅτι πάντα ἡ τέχνη τῶν ἀνώτερων τάξεων δὲν ὑπῆρξε παρὰ ἓνα μέσο γιὰ νὰ περνᾷ ὁ καιρὸς αὐτῶν τῶν ἰδίων τάξεων, χωρὶς ἡ ὑπόλοιπη ἀνθρωπότητα νὰ καταλαβαίνει τίποτα, οἱ κατώτερες τάξεις, θὰ ἦταν μάταιο νὰ ἐκπολιτισθοῦν, ἡ τέχνη ποὺ κάτ' ἀρχὴν, δὲν ἔγινε γι' αὐτοὺς, θὰ τοὺς μείνῃ ἀπρόσιτη. Τοὺς εἶναι καὶ θὰ τοὺς εἶναι ἀπρόσιτη, γιὰτὶ ἐκφράζει καὶ μεταδίδει συναισθήματα, κατάλληλα γιὰ μιὰ τάξιν μόνον, καὶ ξένα γιὰ τοὺς ὑπολοίπους ἀνθρώπους.

Κάτ' αὐτὸ τὸν τρόπο, συναισθήματα ὅπως τῆς τιμῆς, τῆς εὐγένειας, καὶ τῆς φιληδονίας, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ κύριο θέμα τῆς σημερινῆς τέχνης, δὲν μποροῦν νὰ προκαλέσουν στὸν ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ τίποτα ἄλλο, ἀπὸ τὴν κατάπληξιν, τὴν περιφρόνησιν ἢ τὴν ὀργήν. Ἐὰν ἀκόμα δίνονταν ἡ πιθανότητα στίς ἐργαζόμενες τάξεις, νὰ βλέπουν, νὰ διαβάζουν, νὰ ἀκοῦνε, στίς ἐλεύθερες ὥρες τοὺς, αὐτὸ ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἄνθος τῆς σύγχρονης τέχνης (καὶ αὐτὴ ἡ πιθανότητα τοὺς ἔχει δοθῇ, ὥς κά-

ποιο βαθμό, στίς πόλεις, διὰ μέσου τῶν μουσείων, τῶν λαϊκῶν κοτσέρτων καὶ τῶν βιβλιοθηκῶν), ὁ ἄνθρωπος τῶν τάξεων αὐτῶν ποὺ θὰ μπορέσει νὰ μὴ διαφθάρῃ, καὶ νὰ διαφυλάξῃ τὸ «πνεῦμα» τῆς κοινωνικῆς του κατάστασης, θὰ εἶναι ἀπόλυτα ἀνίκανος νὰ λάβῃ τὴν παραμικρὴ ὠφέλεια ἀπὸ τὴν τέχνη μας, καὶ δὲν θὰ καταλάβῃ τίποτα, μὰ κι' ἂν κατὰ τύχην καταλάβῃ κάτι, αὐτὸ τὸ κάτι δὲν θὰ τὸν ἐξυψώσει ψυχικὰ, ἀλλὰ θὰ τὸν διαφθείρῃ. Γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ μπορεῖ καὶ σκέπτεται, καὶ εἶναι εὐκρινῆς, εἶναι πρᾶμα ἀναμφισβήτητο, ὅτι ἡ τέχνη τῶν ἀνώτερων τάξεων, δὲν θὰ μπορέσῃ ποτὲ τῆς νὰ γίνῃ ἡ τέχνη ὁλόκληρου τοῦ ἔθνους. Ἐὰν ὅμως, ἡ τέχνη εἶναι κάτι τι σπουδαῖο, ἂν ἔχῃ τὴν σπουδαιότητα ποὺ τὶς ἀποδίδουν, ἂν ἔχει ἴση σπουδαιότητα μὲ τὴν θρησκείαν, ὅπως ἀρέσει στοὺς ἀφοσιωμένους τῆς ὁπάδους νὰ λένε, πρέπει, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν, νὰ εἶναι προσιτὴ σ' ὅλους. Καὶ ἂν ἡ σημερινὴ τέχνη, δὲν εἶναι προσιτὴ σ' ὅλους, αὐτὸ συμβαίνει, εἴτε ἐπειδὴ δὲν ἔχει τὴν σπουδαιότητα ποὺ τὶς ἀποδίδουν, εἴτε γιατί αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουν σήμερον τέχνη, δὲν εἶναι ἡ πραγματικὴ τέχνη.

Τὸ δίλημμα εἶναι μοιραῖο· καὶ εἶναι ἀκριβῶς γι' αὐτὸν τὸ λόγο ποὺ ἄνθρωποι διανοούμενοι προσπαθοῦν νὰ ξεφύγουν μὲ τὸ νὰ ἀρνιοῦνται ρητὰ, τὸ δικαίωμα ποὺ ὁ λαὸς ἔχει στὴν τέχνη. Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι κηρύττουν, ἐντελῶς ἀναίσχυντα, ὅτι οἱ μόνοι ποὺ εἶναι δεκτοί, στὴ συμμετοχὴ τῶν ἀπολαύσεων τῆς τέχνης, εἶναι οἱ ἄνθρωποι μὲ τὴν «ὀξεῖαν διανοητικότητα», οἱ «ἐκλεκτοί» ἢ οἱ «ὑπεράνθρωποι», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ λέξιν τοῦ Nietzsche. Καὶ τὸ ὑπόλοιπο τῶν ἀνθρώπων, τὸ ταπεινὸ κοπάδι, ἀνίκανο νὰ δοκιμάσῃ αὐτὲς τὶς ἀπολαύσεις, πρέπει νὰ ἀρκεῖται εἰς τὸ νὰ ἐπιτρέπῃ εἰς τὰ ἀνώτερα αὐτὰ ὄντα, ν' ἀπολαμβάνουν. Τουλάχιστον, αὐτὴ ἡ διαβεβαίωσις, ἔχει τὸ πλεονέκτημα—

νά μὴν ἐπιδιώκη νά συμβιβάσῃ, τὸ ἀσυμβιβαστο, καὶ
νά παραδέχεται ἀπροκάλυπτα, ὅτι ἡ τέχνη μας δὲν
δημιουργιέται, παρὰ γιὰ μιὰ προνομιοῦχα τάξη.
Πραγματικά, δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο. Καὶ αὐτὸ
ἀκριβῶς καταλαβαίνουν, κατὰ βάθος, ὅσοι ἐξα-
σκοῦν τὴν τέχνη αὐτή· καὶ αὐτὸ δὲν τοὺς ἐμποδίζει
νά διακηρύττουνε μὲ βεβαιότητα ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη
τῶν προνομιούχων τάξεων, εἶναι ἡ πιὸ ἀληθινή, ἡ
μόνη ἀληθινή, ἡ μόνη ποὺ ἡ ἀνθρωπότητα πρέπει ν'
ἀναγνώρῃ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ VIII

ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΤΡΟΦΗΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ :
ΤΟ ΦΤΩΧΕΜΑ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΥΛΗΣ

Ἡ ἔλλειψη πίστεως στὶς ἀνώτερες τάξεις γέννησε τὸ ἐξῆς ἀποτέλεσμα : ἀντὶ νὰ ἔχουμε μιὰ τέχνη ποὺ νὰ ἀποβλέπῃ νὰ μεταδώσῃ τὰ πιὸ ψηλὰ συναισθήματα τῆς ἀνθρωπότητος δηλαδὴ αὐτὰ ποὺ πηγάζουν ἀπὸ μιὰ θρησκευτικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς, δὲν εἴχαμε ὡς τώρα, παρὰ μιὰ τέχνη ποὺ προσπαθεῖ νὰ προσπορήσῃ τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ εὐχαρίστηση, σὲ μιὰ ὀρισμένη τάξη τῆς κοινωνίας. Καὶ ἀπ' ὅλο τὸ τεράστιο πεδίο τῆς τέχνης, μόνον τὸ τμήμα ἐκεῖνο ποὺ παρέχει τὴν ἱκανοποίηση στὴν προνομιοῦχα τάξη, καλλιεργήθηκε.

Χωρὶς ν' ἀναφέρουμε τίς ἠθικὰς ἐπιδράσεις ποὺ εἶχε ἐπάνω στὴν εὐρωπαϊκὴ κοινωνία, μιὰ τέτοια διαστροφή τῆς ἔννοιαις τῆς τέχνης κι' ἡ ἀπόδοσις κεφαλαιώδους σημασίας σὲ μιὰ τέχνη ποὺ δὲν τὸ ἀξίζει καθόλου, ἡ διαστροφή αὕτῃ ἐξασθένησε καταστρεπτικὰ ἀκόμα καὶ τὴν ἴδια τὴν ἐνέργεια τῆς τέχνης. Τὸ πρῶτον ἀποτέλεσμα ποὺ εἶχε εἶναι τὸ ὅτι ἡ τέχνη κλονοῦντας ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση τὸ μόνον τῆς ἀντικείμενον, ἀρνήθηκε τὴν πηγὴ τῶν ἐμπνεύσεων ἐκείνων ποὺ εἶναι ἀναρίθμητες, ποικίλες καὶ βαθιεῖς καὶ ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ γινῶναι γι' αὐτὴν ἡ θρησκεία τῆς. Τὸ δεύτερον ἀποτέλεσμά της εἶναι ὅτι ἐπειδὴ ἀπευθύνεται σ' ἓνα μικρὸ κύκλον ἀνθρώπων, ἔχασε τὴν ὁμορφιὰ τῆς φόρμας καὶ ἐγένε σκοτεινὴ καὶ προσποιητὴ. Τὸ

τρίτο καὶ κύριο ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ἡ τέχνη ἔπαψε νὰ εἶναι αὐθόρμητη καὶ εἰλικρινής, γιὰ νὰ γίνη ψευ-
τικὴ καὶ ἐπιτηδευμένη.

Τὸ πρῶτο ἀποτέλεσμα : τὸ φτώχεμα τῶν ἐμπνεύ-
σεων δημιουργήθηκε μοιραῖα, μόλις ἡ τέχνη ἀποσπά-
σθηκε ἀπὸ τὶς θρησκευτικὰς ἀντιλήψεις. Γιατὶ ἡ ἀξία
τῶν ὑποθέσεων σὲ κάθε ἔργο τέχνης ἐξαρτᾶται ἀπὸ
τὴ πρωτοτυπία τους.

Ἐνα ἔργο τέχνης δὲν ἔχει ἀξία παρὰ μόνο ὅταν
μεταβιβάζει στὴν ἀνθρωπότητα νέα συναισθήματα.
Τὸ ἴδιο συμβαίνει ὅσον ἀφορᾷ καὶ τῇ σκέψῃ. Ἐνας
στοχασμὸς δὲν ἔχει ἀξία παρὰ ὅταν εἶναι πρωτότυ-
πος, καὶ δὲν περιορίζεται στὸ νὰ ἐπαναλαμβάνη
αὐτὰ ποὺ εἶναι πιά γνωστά. Ἔτσι καὶ ἕνα ἔργο τέ-
χνης δὲν προσφέρει τίποτα, ἂν δὲ χύσει μέσα στὸ
ρεῦμα τῆς ζωῆς μιὰ νέα συγκίνηση ὅσο ἐλάχιστη
καὶ νᾶναι. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ παιδιὰ αἰσθάνονται τόσο
ζωηρὰ τὰ ἔργα τέχνης ποὺ τοὺς μεταδίδουν ἕνα συν-
αίσθημα γιὰ πρώτη φορά. Τὸ ἴδιο βαθεῖα, συγκινεῖ
τὸν ἔφηβο, ἡ ἔκφραση συναισθημάτων ποὺ μέχρι τότε
ἦταν γι' αὐτὸν ἀνέκφραστα.

Ἡ πηγὴ τῶν συναισθημάτων αὐτῶν, στέρεψε γιὰ
τὴν τέχνη τῆς ἀνώτερης τάξης τὴν ἡμέρα ποὺ αὐτὴ
ἄρχισε νὰ ἐκτιμᾷ τὰ συναισθήματα, ὅχι πιά σύμφωνα
μὲ τὶς θρησκευτικὰς ἀντιλήψεις, ἀλλὰ σύμφωνα μὲ τὸ
βαθμὸ τῆς εὐχαρίστησης ποὺ τῆς παρέχουν. Δὲν ὑπάρ-
χει τίποτα πιὸ σταθερὸ πιὸ ἀμετάβλητο ἀπὸ τὴν εὐχα-
ρίστηση, καὶ δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ πολλαπλὸ ἀπ' τὰ
συναισθήματα ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴν συ-
νειδηση τῶν διαφορῶν ἡλικιῶν. Καὶ δὲν θὰ μπορούσε
νᾶταν ἀλλοιωτικά : ἡ ἀνθρώπινη εὐχαρίστηση ἔχει τὰ
ὅριά της, ἀπὸ τὴ φύση καθορισμένα, ὥστόσο ἡ ἐξελι-
κτικὴ πορεία τῆς ἀνθρωπότητος—ποὺ ἐκφράζεται μέσ'
ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ συνειδηση—δὲν ἔχει ὅρια. Καὶ σὲ
κάθε βῆμα πρὸς τὰ μπρὸς ποὺ κάνει ἡ ἀνθρωπότητα,
οἱ ἄνθρωποι δοκιμάζουν νέα συναισθήματα, δηλαδὴ

σέ κάθε βήμα της πραγματικῆς προόδου της πού συνίσταται σέ μιὰ νέα ἀνάπτυξη τῆς θρησκευτικῆς συνείδησης. Ἀκόμα κι' ἀπ' αὐτὴ καὶ μόνο τὴν συγκίνηση, μποροῦν νὰ ξεπηδήσουν νέα συναισθήματα ἕως τότε ἄγνωστα. Ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ συγκίνηση τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, πηγάζουν ἄπειρα, πρωτόφαντα συναισθήματα, καταπληκτικά γιὰ τὴ δύναμή τους, γιὰ τὴ σημασίαν τους, καὶ γιὰ τὴν ποικιλίαν τους, πού βρίσκουμε στὸν Ὅμηρον καὶ στοὺς μεγάλους τραγικοὺς ποιητές. Τὴν ἴδια περίπτωσιν συναντᾶμε καὶ στοὺς Ἑβραίους, πού πρῶτοι φθάσανε στὴν θρησκευτικὴ ἀντίληψη τῆς μοναδικῆς Θεότητος: ἀπὸ τὴν πίστη αὐτὴ προκύψανε, οἱ τόσο καινούργιες καὶ τόσο οὐσιώδεις συγκινήσεις, πού ἐκφράστηκαν ἀπὸ τοὺς προφῆτες. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ γιὰ τοὺς ποιητὲς τοῦ μεσαίωνα, τὸ ἴδιο συμβαίνει ἀκόμα καὶ σήμερα, μὲ τοὺς ἀνθρώπους πού ξαναγυρίζουν στὴ χριστιανικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀληθινοῦ Χριστιανισμοῦ.

Εἶπαμε πὼς ἡ ποικιλία τῶν νέων συναισθημάτων πού ἀπορρέουν ἀπὸ τὶς θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις, εἶναι ἄπειρη, καὶ τὰ συναισθήματα αὐτὰ εἶναι πάντα καινούργια, γιατί οἱ θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις, ἀποτελοῦν τὴν πρώτη ἔνδειξιν αὐτοῦ πού πρόκειται νὰ πραγματοποιηθῇ, δηλαδή μιὰ νέα σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ περιβάλλον του. Τὰ συναισθήματα πού πηγάζουν ἀπὸ τὴν ἀναζήτησιν τῆς εὐχαρίστησης, ἀντίθετα, ὅχι μόνο περιορισμένα εἶναι ἀλλὰ καὶ ἔχουνε δοκιμασθῇ καὶ ἐκφραστῇ ἀπὸ καιρό. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ ἔλλειψις τῆς πίστεως τῶν ἀνωτέρων τάξεων, τίς καταδικάζει σὲ μιὰ τέχνη μὲ τίς φτωχότερες βλέψεις.

Αὐτὸ τὸ στέρεμα τῶν πηγῶν τῆς ἔμπνευσης στὴν τέχνην τῶν ἀνωτέρων τάξεων αὐξήθηκε ἀκόμα μὲ τὸ γεγονός, ὅτι παύοντας νὰ εἶναι θρησκευτικὴ τέχνη ἡ αὐτὴ ἔπαυε νὰ εἶναι καὶ δημοφιλὴς, περιορίζοντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ σύνολο τῶν συναισθημάτων πού μποροῦσε νὰ μεταδώσῃ. Γιατὶ τὸ σύνολο τῶν συναι-

σθημάτων, πού νοιώθουν οί μεγάλοι τοῦ κόσμου αὐτοῦ καί οί πλούσιοι, πού δέν ἔχουν καμμιά ἰδέα γιά τήν σημασία τῆς ἐργασίας στή ζωή, εἶναι πιό φτωχό καί πιό ἀσήμαντο ἀπό τό σύνολο τῶν φυσικῶν συναισθημάτων τοῦ ἀνθρώπου πού ἐργάζεται.

Ξέρω ὅτι ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους τοῦ κόσμου τούτου, οἱ «*esthètes*» εἶναι ἐκεῖνοι πού ἔχουν ἀκριβῶς τήν ἀντίθετη γνώμη. Θυμᾶμαι πῶς μιὰ φορά ὁ Γκοντσάρφ, ὁ μυθιστοριογράφος, ἕνας ἄνθρωπος πολὺ μορφωμένος, ὥστόσο ὅμως ἕνας καθ' ἑαυτό ἀστός καί πολὺ ἀστός μάλιστα μοῦ εἶπε μιὰ μέρα ὅτι μετὰ ἀπό τό «*Ἡμερολόγιο ἐνὸς Κυνηγοῦ*» τοῦ Τουργκένιεφ, δέν ὑπάρχει τίποτα πιά γιά νά γραφῇ γύρω ἀπό τή ζωή τοῦ λαοῦ.

Καί τό πιστεῦε αὐτό. Ἡ ζωή τοῦ λαοῦ τοῦ φαινόταν τόσο ἀπλή ὥστε νά νομίζη ὅτι οἱ χωριάτικες ἱστορίες τοῦ *Turguenief* εἶπαν ὅ,τι ἔπρεπε νά εἰπωθῇ. Ἀντίθετα ἡ ζωή τῶν πλούσιων μέ τήν ἀνωτερότητά της, τήν εὐγένεια καί τό μπλαζεδισμό ἀποτελεῖ κατὰ τή γνώμη του ὑλικό ἀστεῖρευτο.

Ὁ Α. ἄνθρωπος τῆς κοινωνικῆς αὐτῆς τάξης, ἐφίλαγε τό χέρι μιᾶς κυρίας, ὁ Β τὸν ὄμο της, καί ἕνας τρίτος τὸν σβέρκο. Ὁ πρῶτος ἀπ' αὐτοὺς ἦταν δυσσαρεστημένος, γιατί δέν εἶχε τίποτα νά κάνη, καί ὁ ἄλλος γιατί ἔνοιωθε πῶς δέν τὸν ἀγαποῦσαν. Κι' ὁ Γκοντσάρφ εἶχε τήν πεποίθησιν πῶς ἡ κοινωνικὴ τάξη αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων προσφέρει στὸν καλλιτέχνη μιὰ ἀνεξάντλητη ποικιλία ὑποθέσεων.

Πόσοι ἀνθρώποι σκέπτονται σάν κι' αὐτόν ! Πόσοι φαντάζονται πῶς ἡ ζωή τοῦ ἐργαζόμενου λαοῦ εἶναι φτωχεῖα γιά νά δώσῃ θέματα στὸν καλλιτέχνη, καί πῶς ἡ δικιά μας ἡ ζωή, τῶν ἀκαμάτηδων, εἶναι ἀντίθετα πολὺ πλούσια ! Ἡ ζωή τοῦ ἐργάτη, μέ τήν ποικιλία τῶν μορφῶν τῆς ἐργασίας καί τοῦ κινδύνου πού τίς συνοδεύει, τίς μεταλλαγές, τίς σχέσεις του μέ προΐσταμένους καί μέ συντρόφους μέ ἀνθρώπους ἄλλων ἐθνικοτήτων καί ἄλλων θρησκευ-

τικῶν ἀντιλήψεων, τὴν πάλῃ τοῦ μὲ τὴ φύση καὶ τὸ ζωικὸ βασίλειο, τὶς ἀσχολίες τοῦ μέσα στὸ δάσος, στίς στέππες, στοὺς ἀγρούς, στοὺς κήπους, τὶς σχέσεις μὲ τὴν γυναῖκα τοῦ καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ, τὶς χαρὲς καὶ τοὺς πόνους τοῦ, ὅλα αὐτὰ, γιὰ μᾶς ποῦ ἀγνοοῦμε τὶς διαφορὲς αὐτὲς συγκινήσεις, καὶ ποῦ δὲν ἔχουμε πιά καμμιὰ θρησκευτικὴ ἀντίληψη, μᾶς φαίνονται μονότονα, συγκρίνοντάς τα, μὲ τὶς φτηνὲς χαρὲς καὶ τὶς μικροπρεπεῖς φροντίδες τῆς ζωῆς μας, μιᾶς ζωῆς χωρὶς ἐργασία χωρὶς δράση καὶ παραγωγή, γεμάτη ὅμως κατανάλωση καὶ καταστροφή αὐτῶν ποῦ οἱ ἄλλοι παράγουν γιὰ μᾶς. Φανταζόμαστε πῶς τὰ συναισθήματα ποῦ δοκιμάζουν οἱ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς μας καὶ τῆς τάξεώς μας, εἶναι σημαντικώτατα καὶ γεμᾶτα ποικιλία, στὴν πραγματικότητά ὅμως, συμβαίνει ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο, μπορούμε νὰ ποῦμε μάλιστα, πῶς ὅλα ἀνεξαίρετως, τὰ συναισθήματα τῆς τάξεώς μας μποροῦν νὰ περιορισθοῦν σὲ τρία συναισθήματα πολὺ ἀπλᾶ, καὶ πολὺ μέτρια: πρῶτο, τὸ συναίσθημα τῆς ξιππασιάς ποῦ ἔχει ὡς συνέπειες τὴ φιλοδοξία καὶ τὴ περιφρόνηση τῶν ἄλλων· δεύτερο, τὸ συναίσθημα τῆς σεξουαλικῆς ἐπιθυμίας, ποῦ ἐκδηλώνεται σὲ διάφορες μορφές, ἀπὸ τὴν εὐγένεια τὴν θεοποιημένη ἀπὸ τοὺς ποιητὲς ὡς τὴ πιὸ χονδροειδῆ καὶ ποταπὴ φιληδονία· τὸ τρίτο τέλος, εἶναι τὸ συναίσθημα τῆς ἀποστροφῆς γιὰ τὴ ζωὴ. Αὐτὰ τὰ τρία συναισθήματα, μὲ ὅλα τὰ παράγωγά τους, ἀποτελοῦν τὸ μοναδικό, σχεδόν, ὕλικό τῆς τέχνης τῶν ἀνωτέρων τάξεων.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα, στὴν ἀρχὴ ἀκόμα τοῦ ἀποχωρισμοῦ αὐτῆς τῆς καινούργιας τέχνης, τῆς ἀφιερωνέντης στὴν εὐχαρίστηση, ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ λαοῦ, βλέπουμε νὰ κυριαρχῇ παντοῦ τὸ συναίσθημα τῆς ξιππασιάς, τῆς φιλοδοξίας καὶ τῆς περιφρόνησης τοῦ ἄλλου. Στὸν καιρὸ τῆς Ἀναγέννησης, καὶ ἀκόμα, γιὰ πολὺ καιρὸ μετὰ, τὸ μοναδικό ἀντικείμενο τῶν ἔργων τέ-

χνης ἦταν τὸ ἐγκώμιασμα τῶν δυνατῶν, τῶν παπῶν, τῶν βασιλιάδων καὶ δουκῶν· γράφουνε γιὰ χάρι τους ὥδεις καὶ μαδριγάλια, τοὺς ἐξυμνοῦν σὲ καντάδες καὶ σὲ ὕμνους, ζωγραφίζουν τὰ πορτραῖτα τους καὶ τοὺς κάνουν τοὺς ἀνδριάντες τους.

Ἀργότερα τὸ στοιχεῖο τῆς σεξουαλικῆς ἐπιθυμίας ἄρχισε νὰ εἰσχωρήῃ ὅλο καὶ περισσότερο μέσ' τὴ τέχνη. Στό ἐξῆς—μὲ πολὺ λίγες ἐξαιρέσεις ἀποτελεῖ τὸ οὐσιωδέστερο στοιχεῖο σ' ὅλα τὰ καλλιτεχνικὰ προϊόντα τῶν ἀνώτερων τάξεων, καὶ ἰδιαίτερα βέβαια στὰ μυθιστορήματα. Ἀπὸ τὸν Βοκκάκιο μέχρι τὸν Marsel Prevost ὅλα τὰ μυθιστορήματα, τὰ διηγήματα, καὶ τὰ ποιήματα ἐκφράζουν, κάτω ἀπὸ διάφορες μορφές, τὸν σεξουαλισμὸ. Ἡ μοιχία, εἶναι τὸ ἀγαπητὸ θέμα, γιὰ νὰ μὴ ποῦμε τὸ μοναδικό, ὅλων τῶν μυθιστορημάτων. Ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση τῆς ἐπιτυχίας μιᾶς θεατρικῆς παράστασης εἶναι, ἢ μὲ ὅποιοδήποτε πρόσχημα, ἐμφάνιση τῆς γυναίκας στὴ σκηνή, μὲ τὸ στήθος καὶ τὰ μέλη τοῦ σώματός της γυμνά. Οἱ ὅπερες καὶ τὰ τραγούδια εἶναι ἀφιερωμένα στὴν ἐξιδανίκευση τῆς λαγνείας. Ἡ μεγάλῃ πλειονότητα ἀπ' τοὺς πίνακες τῶν Γάλλων ζωγράφων ἀναπαριστάνουν τὸ γυναικεῖο γυμνό. Στὴ νέα Γαλλικὴ φιλολογία εἶναι ζήτημα ἂν ὑπάρχη μιὰ σελίδα χωρὶς νὰ ὑπάρχη μέσα σ' αὐτὴν ἡ λέξις «γυμνό».

Κάποιος συγγραφέας, μὲ τὸ ὄνομα Remy de Gourmont, βρίσκει μεγάλη ἀπήχηση, καὶ περνάει, ὅτι ἔχει ταλέντο. Γιὰ νὰ σχηματίσω μιὰ ἰδέα, διάβασα τὸ μυθιστόρημά του: «Τ' Ἀλογα τοῦ Διομήδη». Εἶναι ἓνας συνεχῆς καὶ ἀδιάκοπος ἀπολογισμὸς τῶν σεξουαλικῶν σχέσεων μερικῶν κυρίων, μὲ διάφορες κυρίες. Τὸ ἴδιο πρᾶμα συμβαίνει καὶ μὲ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Pierre Louys : «Ἀφροδίτη», ποῦ ἔχει τεράστια ἐπιτυχία. Οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ εἶναι βέβαια, ἀπόλυτα πεπεισμένοι, ὅτι, ὅπως ἡ δικιά τους ζωὴ, ὁλόκληρη, ἔχει σὰ μόνον σκοπὸ τὴ δημιουργία σεξουα.

λικῶν φαντασιοπληξιῶν, ἔτσι καὶ ἡ ζωὴ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων πρέπει νὰ περνᾷ μέσα στὶς ἴδιες αὐτὲς φαντασιοπληξίαι. Κι' οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ βρῆκαν ἓνα ἀπεριόριστο ἀριθμὸ μιμητῶν, μέσα σ' ὅλους τοὺς καλλιτέχνες τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς.

Τὸ τρίτο ἀπ' τὰ μεγάλα συναισθήματα τοῦ ἐκφράζει ἡ τέχνη τῶν πλούσιων, ἡ γενικὴ ἀποστροφή γιὰ ὅλα τὰ πράγματα, ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του πολὺ πιὸ ἄργα ἀπ' τὰ δύο ἄλλα. Τὸ συναισθημα, αὐτὸ πῆρε μεγάλη σημασία στὴν ἀρχὴ τοῦ αἵωνα μας (1) στὸν ὁποῖο βρῆκε τοὺς πιὸ ἀξιόλογους ἐκπροσώπους, ἓναν Byron, Leopardi, Heine. Σήμερα ἔχει καταντήσει νὰ εἶναι ἓνα πολὺ γενικὸ φαινόμενο· καὶ τὸ βλέπει κανεὶς διαρκῶς νὰ ἐκφράζεται, στὰ διάφορα ἔργα τέχνης καὶ ἰδιαίτερα στὴν ποίηση.

Οἱ ἄνθρωποι ζοῦν μιὰ ζωὴ ἡλίθια καὶ κακὴ καὶ ρίχνουν μετὰ τὸ λάθος, στὴ κακὴ διάταξη τοῦ σύμπαντος.

Νά, ἄλλως τε, πῶς πολὺ σωστὰ ὁ Γάλλος κριτικὸς Doumic δίνει τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν νέων συγγραφέων. Μπλαζεδισμὸς, περιφρόνηση τῆς ἐποχῆς μας, νοσταλγία μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς ποὺ γίνεται ἀντιληπτὴ, μέσα ἀπ' τὶς παραδοξολογίαις τῆς τέχνης, ἐπιθυμία τοῦ ἀλλόκοτου, ἀνάγκη τοῦ μοναδικοῦ, καταπολέμηση τῆς ἀπλότητος ἀπὸ τοὺς ἐκλεπτισμένους, παιδικὴ λατρεῖα τοῦ ὑπερφυσικοῦ, ἄρρωστιάρικη γοητεῖα τῆς ὀνειροπόλησης, ὑπερ-

1) 19ο.

διέγερση τῶν νεύρων καὶ προπαντὸς ἄγρια ἐπιζήτηση τοῦ αἰσθησιασμοῦ

Ἔτσι ἡ ἔλλειψη πίστεως τῶν πλούσιων τάξεων καὶ ἡ ξεχωριστὴ ζωὴ ποὺ κάνουν εἶχαν γιὰ πρώτη συνέπεια τὸ φτώχεμα τοῦ ὕλικοῦ τῆς τέχνης τῶν τάξεων αὐτῶν ποὺ κατάντησε νὰ μὴν ἐκφράζη παρὰ τὰ τρία συναισθήματα ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, τῆς ξιππασιάς, τοῦ σεξουαλισμοῦ καὶ τῆς ἀπογοήτευσης ἀπ' τὴ ζωὴ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΧ

ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΤΡΟΦΗΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΙΙ ΕΠΙΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΣΑΦΕΙΑΣ

Ἡ πρώτη συνέπεια τῆς ἀπώλειας τῆς πίστεως τῶν ἀνώτερων τάξεων, ἦταν γιὰ τὴν τέχνη τῶν τάξεων αὐτῶν τὸ φτώχεμα τοῦ ὕλικου της. Ἡ δευτέρα ὁμως συνέπεια, ἦταν, ὅτι μὲ τὸ νὰ γίνεται, ἀδιάκοπα ὅλο καὶ πιο ἀποκλειστική, ἡ τέχνη αὐτή, γινόταν συγχρόνως περισσότερο ἐπιτηδευμένη, περίπλοκη καὶ σκοτεινή.

Ὅταν ἓνας καλλιτέχνης, τὸν καιρὸ ποὺ ἡ τέχνη εἶχε παγκόσμια ἀπήχηση, συνέθετε ἓνα ἔργο, ὅπως, παραδείγματος χάριν, ἓνας ἀρχαῖος Ἑλληνας γλύπτης, ἢ ἓνας Ἑβραῖος προφήτης, ἀναγκαζόταν φυσικά, αὐτὸ ποὺ ἤθελε νὰ ἐκφράσῃ νὰ τὸ ἐκφράζῃ μ' ἓνα τέτοιο τρόπο ὥστε τὸ ἔργο νὰ γίνεται καταληπτὸ σ' ὅλους. Μὰ ὅταν ὁ καλλιτέχνης ἄρχισε νὰ ἐργάζεται γιὰ ἓνα στενὸ κύκλο ἀνθρώπων ποὺ βρισκόταν κάτω ἀπὸ ἐξαιρετικὲς συνθήκες, γιὰ πάπες, καρδινάλιους, βασιλιάδες, δοῦκες ἢ ἀπλῶς γιὰ τὴν ἐρωμένη ἑνὸς πρίγκηπα, δὲν εἶχε βέβαια πιά κανένα ἄλλο περιορισμό, ἀπὸ τοῦ νὰ ἱκανοποιῇ αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους, τῶν ὁποίων τίς συνήθειες καὶ τὰ γούστα ἤξερε καλὰ. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν, ἡ δουλειὰ τοῦ ἦταν ἀσύγκριτα πιο εὐκόλῃ παρὰ στὴν ἄλλην, κι' ὁ καλλιτέχνης βρισκόταν παρὰ τὴ θέλησίν του, ἀναγκα-

σμένος νὰ ἐκφράζεται μὲ ὑπαινιγμούς, πού ἦσαν καταληπτοί, μόνο στοὺς μεμνημένους, ἀκατάληπτοι δὲ στό σύνολο τῶν ἀνθρώπων. Ἔτσι πρῶτα ἀπ' ὅλα, μπόρουσε νὰ ἐκφράζη περισσότερα πράγματα καὶ ἔπειτα ὑπῆρχε, γι' αὐτόν τόν ἴδιο τὸν μεμνημένο, κάποια χάρη στὴν ἀόριστη καὶ συγκεχυμένη, μ' ἓνα τέτοιο τρόπο, ἔκφραση. Αὐτὴ ἡ τάση πού ἐκφραζόταν μὲ μυθολογικοὺς καὶ ἱστορικοὺς ὑπαινιγμούς καὶ μ' αὐτὸ πού ὀνομάζουμε εὐφημισμὸ, δὲν ἔπαψε κατὰ βάθος παρὰ νὰ γίνεται ὅλο καὶ πιὸ τιμητικὴ ὡς τὴν ἐποχὴ μας, ὅπου φαίνεται ὅτι πρόφτασε νὰ βρῇ τ' ἀκρότατα ὅρια της, μέσα στὴν τέχνη τῶν νεοσυμβολιστῶν μας. Τέλος κατέληξε σὲ τοῦτο: ὅτι ὄχι μόνο, ἡ προσποίηση, ἡ σύγχυση, ἡ ἀσάφεια, τὸ ἀκατανόητο στὴ μᾶζα, ἔφτασαν σὲ σημεῖο νὰ θεωροῦνται προσόντα—καὶ αὐτὰ εἰδικὰ γιὰ τὴν ποίηση—μέσα σ' ἓνα ἔργο τέχνης, ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τὸ λαθεμένο, τὸ ἀόριστο, καὶ ἡ κακὴ φρασσεολογία, γίνονταν μὲ τὴν πρόθεση νὰ θεωροῦνται καλλιτεχνικὲς ἀρετές.

Ὁ Theophile Gautier, στὸν πρόλογο τῶν περιφημῶν «Ἀνθὼν τοῦ Κακοῦ», λέει ὅτι ὁ Baudelaire ἀπέκλειε, ὅσο τὸ δυνατό, ἀπ' τὴν ποίηση, τὴν ὠραία φρασσεολογία, τὸ πάθος, καὶ τὴν πολὺ πιστὰ ἀντιγραφμένη ἀλήθεια. Ὁ ποιητὴς Verlaine μεταγενέστερος τοῦ Baudelaire, πού θεωρεῖται κι' αὐτὸς μεγάλος, στὴν «Ποιητικὴ του Τέχνη», μᾶς συμβουλεύει νὰ γράφουμε ὡς ἑξῆς :

Πάνω ἀπ' ὅλα μουσικὴ
οἱ στίχοι νὰ μὴν ἔχουνε ρυθμὸ,
καὶ στὸν ἀγέρα νὰ σκορποῦν χωρὶς δεσμὸ,
χωρὶς κανένα ἐμπόδιο, μακρυὰ οἱ περιορισμοί !

Τις λέξεις μὴν πάη
νὰ διαλέξῃ κανεῖς, ποτέ, προσεκτικᾶ.
Τι ὥραϊο τὸ τραγοῦδι ποὺ εἶν' ὅλο συννεφιά!
ἐκεῖ ποὺ ἡ ἀμφιβολία τὴν βεβαιότητα ἀπαντᾷ

.

Καὶ πιδὲ κάτω :

καὶ πάλι καὶ πάντα μουσικῇ
κι' ὁ στίχος σου μακριὰ στὸν ἀγέρα νὰ πετάῃ,
γιὰ νὰ τὸν νοιώθουν σὰ ψυχὴ ποὺ ὅλο προχωράει
καὶ σὲ καινούργιους οὐρανούς, κι' ἄλλες ἀγάπες
[γιὰ νὰ βρῇ.

Ὁ στίχος σου ἄς εἶναι σὰν χρησμός,
σκόρπιος στὸν πρωινὸ τὸν ἄνεμο ποὺ μὲ μανία
[φυσάει,
καὶ ποὺ ἔχει ἀπ' τό θυμάρη κι' ἀπ' τό διόσμο πᾶ-
[ρει κι' εὐωδάει...
Καὶ γι' ὅλα τ' ἄλλα τῆς φιλολογίας εἶναι λογα-
[ριασμός.

Ὁ ποιητὴς ποὺ μετὰ ἀπὸ τοὺς δύο προηγούμε-
νους, ὑποστηρίζεται, κυρίως, ἀπὸ τοὺς νέους, ὁ
Mallarmé, δηλώνει φανερά ὅτι ἡ χάρις τῆς ποίη-
σης συνίσταται στὸ νὰ μαντεύῃ κανεῖς τίς ἔν-
νοιες, καὶ πὼς κάθε ποίημα, πρῶτα ἀπ' ὅλα, πρέπει
νὰ περιέχῃ ἓνα αἶνιγμα :

«Νομίζω πὼς δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχῃ τίποτα ἄλλο ἀπὸ
τὸν ὑπαινιγμό, ἡ θεωρία τῶν ἀντικειμένων καὶ ἡ εἰκόνα ποὺ
ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὰ ὀνειροπολήματα ποὺ οἱ ἴδιοι προκα-
λοῦν, ἀποτελοῦν τὸ τραγοῦδι. Οἱ Παρνασιστές, πέρ-
νουν τὸ ἀντικείμενο αὐτούσιον καὶ μᾶς τὸ παρουσιάζουν.
Ἄλλ' ἔτσι λείπει τὸ μυστήριον. Πέρνουν ἀπ' τὰ πνεύματα
τὴν ἐξοχὴ αὐτῇ χαρὰ, τὸ νὰ πιστεύουν ὅτι δημιουργοῦν. Τὸ
νὰ καθορίζετε τὸ ἀντικείμενον, εἶναι τὸ ἴδιον μὲ τὸ νὰ ἀφαιρῇτε

τὰ τρία τέταρτα ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση τοῦ ποιήματος ποὺ δημιουργεῖται μέ τὸ νὰ μαντεύη κανεὶς σιγὰ σιγᾷ. Ὁ καλλιτέχνης νὰ ἐμπνέη τὸν ἀναγνώστη, αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνειρο. Ἡ τέλεια χρησιμοποίησις τοῦ μυστηριώδους ἀποτελεῖ τὸ σύμβολο. Νὰ ἀνακαλῆς στὴ μνήμη σου ἓνα ἀντικείμενο, σιγὰ σιγὰ, γιὰ νὰ δείξης μιὰ ψυχικὴ κατάστασις, ἢ ἀντίθετα, νὰ διαλέγῃς ἓνα ἀντικείμενο, μέ τὸ ὅποιο νὰ ἐκφράξης μιὰ ψυχικὴ κατάστασις, διευκρινίζοντάς το. Ἐάν ἓνας ἄνθρωπος μέτριας πνευματικότητος, καὶ λιγοστῆς φιλολογικῆς προπαρασκευῆς ἀνοίγει ἓνα βιβλίον μ' ἓνα τέτοιο τρόπο γραμμένο καὶ προσποιεῖται ὅτι βρίσκει ἀπόλαυση, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ὑπάρχει κάποια παρεξήγησις καὶ ἡ ἀλήθεια πρέπει νὰ ἀποκατασταθῇ. Στὴν ποίησιν πρέπει πάντα νὰ ὑπάρχῃ τὸ αἶνιγμα· καὶ οὕτως εἶναι ὁ μόνος σκοπὸς τῆς λογοτεχνίας, δηλαδὴ, νὰ ἀνακαλῇ στὴ μνήμη μας τὸ ἀντικείμενο». (1)

Ἡ ἀσάφεια ἔχει ὑψωθῇ γιὰ τὰ καλὰ, σὲ καλλιτεχνικὸ δόγμα. Καὶ ὁ Γάλλος κριτικὸς Doumic, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα ἀποδεχθῇ αὐτὸ τὸ δόγμα, ἔχει πολὺ δίκην, ὅταν λέει πῶς «θᾶταν καιρὸς ν' ἀπαλλαχτοῦμε ἀπ' αὐτὴν τὴν περίφημην θεωρίαν τῆς ἀσάφειας ποὺ ἡ νέα σχολή, ἀνέβασε πραγματικὰ στὸ ὕψος τοῦ δόγματος».

Ἀκόμη καὶ οἱ νέοι Γάλλοι ποιητὲς δὲν εἶναι οἱ μόνοι ποὺ σκέπτονται μ' αὐτὸν τὸν τρόπο. Σ' ὅλα τ' ἄλλα μέρη οἱ ποιητὲς σκέπτονται καὶ ἐνεργοῦν μέ τὸν ἴδιον τρόπο: στὴν Γερμανίαν, Σκανδιναυίαν, Ἰταλίαν, Ρωσσίαν καὶ Ἀγγλίαν. Τίς ἴδιες αὐτὲς ἀρχὲς τίς ξαναβρίσκει κανεὶς στοὺς καλλιτέχνες τῶν ἄλλων κλάδων τῆς τέχνης, ζωγράφους, γλύπτες, μουσικοὺς. Στηριζόμενοι στίς θεωρίαις τοῦ Nietzsche, καὶ στὸ παράδειγμα τοῦ Wagner, οἱ καλλιτέχνες τῶν νέων γενεῶν, κρίνουν ὅτι δὲν εἶναι ἀπαραίτητο γι' αὐτοὺς

1) Ἀπάντησις τοῦ Mallarmé στὸν J. Huret. «Ἐρευνα γιὰ τὴν φιλολογικὴ ἐπανάστασις».

νά γίνονται καταληπτοί στο πλήθος. Τους είναι άρκετό νά προκαλοῦν τήν ποιητική συγκίνηση στους έκλεκτους τών έκλεκτών.

Καί γιά νά μήν ἔχετε τή γνώμη ὅτι ὅσα λέω εἶναι μιά τυχαία διαπίστωση, θά παραθέσω μερικά ἀποσπάσματα ἀπό ἔργα Γάλλων ποιητῶν πού καθοδήγησαν τήν νεοσυμβολιστική κίνηση. Ὑπάρχει πλῆθος ἀπ' ὀνόματα αὐτῶν τῶν ποιητῶν. Παραθέτω μόνο Γάλλους ποιητές, γιατί αὐτοί εἶναι οἱ ὁδηγοί στή νέα αὐτή καλλιτεχνική κίνηση, ἐνῶ ἡ λοιπή Εὐρώπη ἀρκεῖται νά τοὺς μιμεῖται. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτοὺς πού θεωροῦνται πιά διάσημοι ὅπως ὁ Baudelaire, καὶ ὁ Verlaine, παραθέτω τὰ ὀνόματα μερικῶν ἀπὸ τοὺς ἄλλους: Jean Moréas, Charles Morice, Henri de Regnier, Charles Vignier, Adrien Remacle, Rene Ghil, Maurice Maeterlink, Rémy de Gourmont, Saint-Pol-Roux-le Magnifique, Georges Rodenbach, ὁ κόμης Robert de Montesquiou-Fezensac. Ὅλοι αὐτοί εἶναι παλαιοσυμβολιστὲς καὶ νεοσυμβολιστὲς: ὑπάρχουν ὅμως καὶ οἱ μαγικοί ὁ Sar Peladan, ὁ Paul Adam, ὁ Jules Bois, ὁ Papus καὶ ἄλλοι. Καὶ ἐκτὸς ἀπ' αὐτοὺς μπορεῖτε νά διαβάσετε ἄλλους ἑκατὸν σαράντα ἓνα πού ἀναφέρει ὁ Doumic στὸ βιβλίο του «Νέοι».

Νά λοιπὸν μερικά παραδείγματα ἐκείνων ἀπ' ὅλους αὐτοὺς πού θεωροῦνται ἀνώτεροι, γιά νάρχισουμε ἀπὸ τὸν φημισμένο Baudelaire πού κρίθηκε ἄξιος τῆς τιμῆς ἀγάλματος. Ἀκοῦστε αὐτὸ τὸ ποίημά του ἀπὸ τῆ συλλογῇ του: «Ἄνθη τοῦ Κακοῦ».

Σὲ λατρεύω σὰν τὸ θόλο τὸ νυκτερινὸ
βάζο τῆς λύπης, πλᾶσμα ὥραϊο, βουβὸ
ποῦ ὅσο μὲ διώχνεις τόσο αὐξάνει ὁ κτύπος τῶν
[παλμῶν μου,
ἀπὸ τὴν τόση ἀγάπη μου, λουλοῦδι τῶν νυχτιῶν μου.
Κι' ὅσο μοῦ φαίνεσαι μὲ βλέμμα πιὸ εἰρωνικό,
νὰ μὲ κρατᾷς πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ γαλάζιο οὐρανό.

Προχωρῶ μὲ ὁρμή, νὰ κρεμιέμαι ἀρχινῶ
ἀπ' αὐτὴν, σὰν τὰ σκουλήκια ἐπάνω σὲ νεκρὸ.
καὶ πονῶ, ἀλύγιστη σκληρὴ καρδιά,
ὥς ὅτου ὁμορφότερη σὲ κάνει αὐτὴ ἡ ἀταραξιά.

Νὰ καὶ ἓνα ἄλλο σονέττο τοῦ ἴδιου ποιητῆ : ἡ «Μο-
νομαχία» :

Δυὸ στρατιῶτες πιαστήκαν, πιτσιλοῦν
τὰ ἄρματαίους τὸν ἀέρα, μὲ λάμψη καὶ αἷμα ζεστό,
τοῦ σιδήρου οἱ κλαγγές, καὶ τὰ κτυπήματ' ἀντηχοῦν.
Ἔπεσε ἡ νειότη θῦμα, στοῦ ἔρωτα τὸ παρακαλητό.

Τὰ σπαθιά, σὰν τὴ νειότη μας σποῦν,
'Αγάπη μου ! Τὰ δόντια ὅμως καὶ τὰ νύχια κοφτερά,
τὸ ὕπουλο στιλέττο καὶ τὸ ξίφος θεὸ νάκδικηθοῦν
καρδιῶν ὠριμασμένων, μὰ πλημμυρισμένων ἀπὸ ἀγά-
[πη, παραφορά !

Μὲς' τὴ χαράδρα τὴν γεμάτη ἀπ' ἄγρια γατιά,
οἱ ἥρωές μας κύλησαν, ἀρπαγμένοι μὲ μῖσος σφιχτὰ
καὶ τὰ κουφάρια τους θὰ κάνουν ν' ἀνθίσουν τὰ
[βάτα τὰ ξερά

Ἡ κόλαση πολλῶν μας φίλων εἶναι αὐτὴ ἡ χαράδρα
[ἡ βαθεία.

Ἀπάνθρωπη ἀμαζόνα, χωρὶς τύψεις ἄς κυλήσουμε
[κι' ἐμεῖς ἐκεῖ !

Τοῦ μίσους μας ἡ λαύρα, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ σβυστῇ.

Πρέπει νά προστέσω, γιά τήν ἀκρίβεια, ὅτι ἡ συλλογή τῶν «Ἀνθῶν τοῦ Κακοῦ» περιέχει ποιήματα περισσότερο καταληπτά· ἀλλά δέν ὑπάρχει οὔτε ἓνα ποῦ νά εἶναι ἀρκετά εὐκολο, γιά νά μπορέσῃ κανεῖς νά τὸ καταλάβῃ χωρὶς κάποια προσπάθεια· καὶ αὐτὴ ἡ προσπάθεια δέν ἀποζημιώνει καθόλου, γιὰ τὰ συναισθήματα ποῦ ἐκφράζονται ἀπὸ τὸν ποιητὴ δέν εἶναι ὠραῖα, καὶ ἀνήκουν σὲ ἀρκετὰ ταπεινὴ κατηγορία συναισθημάτων.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, νοιώθει κανεῖς ἀκόμα καὶ σήμερα, ὅτι ὁ συγγραφέας φαίνεται νά εἶναι προγραμματικὰ ἰδιόρρυθμος καὶ ἀσαφής. Καὶ αὐτὴ ἡ ἐπιζήτηση τῆς ἀσάφειας γίνεται πρὸς εὐκολοπαρατήρητη στὴ πρόζα του, ὅπου θὰ τοῦ ἦταν εὐκολο νά μιλάῃ πάντα ξεκάθαρα, ἂν ᾔθελε. Νά, παραδείγματος χάριν, ἓνα ἀπὸ τὰ «Μικρὰ Πεζοτράγουδά» του «ὁ Ξένος» :

«— Ποιὸν ἀγαπᾷς περισσότερο, ἄνθρωπε αἰνιγματικές; Πές μου. Τὸν πατέρα σου, τὴν μητέρα σου, τὴν ἀδελφή σου, ἢ τὸν ἀδελφὸ σου ;

— Δέν ἔχω οὔτε πατέρα, οὔτε μητέρα, οὔτε ἀδελφή, οὔτε ἀδελφόν.

— Τοὺς φίλους σου τότε ;

— Μεταχειρίζεσαι μιὰ λέξη, ποῦ ἕως τούτῃ τὴν ἡμέρα μοῦ ἦταν ἄγνωστη.

— Τὴν πατρίδα σου ;

— Δέν γνωρίζω σὲ ποιοῦ γεωγραφικὸ πλάτος βρίσκεται.

— Τὴν ὁμορφιά ;

— Αὐτὴ τὴν θέλω, καὶ τὴν ἀγαπῶ !.. Θεά ! Ἀθάνατη.

— Τὸν χρυσόν ;

— Τὸν συχαίνομαι, ὅπως ἐσὺ τὸν Θεόν.

— Τί ἀγαπᾷς λοιπὸν περίεργε ξέने ;

— Ἀγαπᾶω τὰ σύννεφα, τὰ σύννεφα τὰ διαβατικά, κεῖ κάτω, τὰ θαυμάσια σύννεφα».

“Ένα άλλο κομμάτι, άπ’ την ίδια συλλογή, με τον τίτλο: «Ή Σούπα και τὰ Σύννεφα», έχει κατά τὰ φαινόμενα σάν άντικείμενο νά δείξη, ότι ό ποιητής μένει άκατάληπτος άκόμα και για τή γυναικα πού άγαπά. Παραθέτω τó κομμάτι:

«Ή τρελλή μικρή μου, ή πολυαγαπημένη μου, μοῦ ἔδινε νά φάω, και άπ’ τó άνοικτό παράθυρο τής τραπεζαρίας έθαύμαζα τις κινούμενες άρχιτεκτονικές πού ό Θεός κάνει με τούς καπνούς, τις θαυμαστές συνθέσεις τις αιθέριες. Και ἔλεγα στόν έαυτό μου, μέσα στους θαυμασμούς μου «Αυτές οι φαντασμαγορίες είναι τόσο ωραίες όσο και τὰ μάτια τής ωραίας μου, τής πολυαγαπημένης μου, τής μικρής μου, τής τρελλής, τής τερατώδικης με τὰ πράσινα μάτια». Κι’ ἔξαφνα ἄρπαξα μιὰ γροθιά στην πλάτη, κι’ ἄκουσα μιὰ φωνή ἄγρια και μαγευτική, μιὰ φωνή ύστερική και βραχνιασμένη άπ’ τó πολύ ρακί, τή φωνή τής μικρής πολυαγαπημένης μου, πού μοῦλεγε «Θάρθης νά φᾶς έπιτέλους τή σούπα σου s... b... (1), ἔμπορα τών συννέφων».

Οί ποιητικές δημιουργίες του ἄλλου «μεγάλου ποιητή» Verlaine, δέν είναι λιγώτερο έπιτηδευμένες και άκατάληπτες. Νά παραδείγματος χάριν τó πρώτο ἔργο άπό τὰ «Ξεχασμένα τραγουδάκια».

Είναι ἔκσταση παθητικά,
και κούρση έρωτικά
και τών δασών άνατριχίλα κρύα,

1) Κατά πάσα πιθανότητα ή γαλλική βρисиά Sale bougre.

Κ' ἐκεῖ ποῦ σμίγουν τ' ἀεράκια ὅλα σὲ μιὰ ἀγκαλιά
πρὸς τὰ ὀλόσταχτα κλαδιά,
ἀπὸ φωνὲς μικρῶν παιδιῶν, λές κι' εἶναι χωρωδία.

Ἀδύνατο καὶ δροσερὸ μουρμουρητὸ,
κελάρυσμα ψυθυριστὸ,
ποῦ μοιάζει μὲ φωνὴ γλυκειὰ
σὰν ν᾿ἀχη ἀπὸ χορτάρια ταραγμένα βγῇ...
καὶ σὺ θὰ πῆς : χαλίκια ἔχουν φανῇ,
ἀπ' τὸ νερὸ ἀπὸ κάτω ποῦ στριφογυρνᾷ.

Ἡ ψυχὴ ποῦ θρηνεῖ σὲ πεδιάδα σιωπηλῇ,
εἶναι δικιά μας στ' ἀληθινά ; Δικιά μου καὶ δικιά σου
[πὲς,
ἀπ' ὅπου βγαίνουν ταπεινὲς πνοές, μέσα στὴ νύχτα
[αὐτὴ τὴν κρύα, σιγανὰ ;

Ποιὰ εἶν' αὐτὴ «ἡ χωρωδία τῶν παιδικῶν φωνῶν»
καὶ ποιὰ «ἡ γλυκειὰ φωνή, ποῦ τὸ ταραγμένο χορ-
τάρι βγάζει», καὶ τί σημαίνει ὀλόκληρο τὸ ποίημα
σᾶς ὁμολογῶ ὅτι ἐγὼ δὲν κατόρθωσα νὰ κατα-
λάβω.

Νὰ ἓνα ἄλλο τραγουδάκι ἀπ' τὴν ἴδια συλλογὴ :

Οἱ ἀτέλειωτοι κάμποι
τί πλήξη σέ ζώνει !
σὰν τὴν ἄμμο τὸ χιόνι,
πόσο ἀβέβαια λάμπει.

Ὁ οὐρανὸς χαλκὸς ἔχει βαφτῇ,
λάμψη οὔτ' ἡ παραμικρὴ,
ἡ σελήνη νομίζεις πὼς ζῇ,
πὼς βλέπει, κι' ὕστερα νεκρῇ.

Σάν σύννεφα πυκνά
πού προχωροῦν, σταχτιές
ξεπροβάλλουν οἱ βελανιδιές,
σέ δάση κοντινά

Ὁ οὐρανός χαλκός ἔχει βαφτῇ
λάμψη οὔτ' ἢ παραμικρή,
ἡ σελήνη νομίζεις πῶς ζῇ,
πῶς βλέπει, κι' ὕστερα νεκρή.

Κουροῦνα σὺ πού ξεφυσᾷς
καί λύκοι μ' ἀδειανή κοιλιά,
ἀπὸ τῇ βαρυχειμωνιά,
τί θὲ νὰ τύχει καί σᾶς ;

Οἱ ἀτέλειωτοι κάμποι
Τί λύπη σέ ζώνει !
σάν τὴν ἄμμο τὸ χιόνι
πόσο ἀβέβαια λάμπει.

Πῶς μπορεῖ ἡ σελήνη νὰ φαίνεται ὅτι ζεῖ καί πεθαίνει σ' ἓναν «χάλκινο οὐρανό χωρίς καμμιὰ λάμψη ;» Καί πῶς μπορεῖ «τό χιόνι νὰ λάμπει σάν τὴν ἄμμο ;». "Ὅλα αὐτὰ ὅχι μόνο ἀκατάληπτα εἶναι, ἀλλὰ καί μὲ τό πρόσχημα ὅτι θὰ μᾶς ὑποβάλλῃ μιὰ ἐντύπωση, ὁ ποιητὴς δὲν κατορθώνει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τοῦ νὰ μᾶς δώσῃ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀποτυχημένες μεταφορές, καί λέξεις χωρίς καμμιὰ ἔννοια.

Στὸν Baudelaire ὅπως καί στὸν Verlaine, ἐξ ἄλλου, κοντὰ στὰ ἐπιτηδευμένα καί ἀκατάληπτα αὐτὰ ποιήματα, ὑπάρχουν καί ἄλλα πού τὰ καταλαβαίνει κανεὶς χωρίς κόπο· ἄλλ' αὐτὰ ὅμως μοῦ φαίνονται ἐλβεινά, τόσο γιὰ τὴν οὐσία, ὅσο καί γιὰ τὴ μορφὴ τους. Τέτοια εἶναι τὰ ποιήματα πού ἀποτελοῦν τὴ συλλογὴ μὲ τὸν τίτλο «Sagesse». Ἐχουν καθιερωμένη μιὰ μετριώτατη ἔκφραση τῶν πιὸ κοινῶν καθο-

λικῶν καὶ πατριωτικῶν συναισθημάτων. Βρίσκει κανεῖς, παραδείγματος χάριν, στροφές σὰν τὴν παρακάτω :

Δὲν θέλω πιά νὰ σκέπτομαι παρὰ τὴν Παναγία
Κάθισμα τῆς σεμνότητος καὶ τῆς συγγνώμης
πηγὴ. Μητέρα τῆς πατρίδας μας, ἀπ' ὅπου μόνο τὴν
τιμὴ αἰώνια γυρεύει, δλόκληρη ἡ Γαλλία.

Πρὶν παραθέσω παραδείγματα καὶ ἄλλων ποιητῶν δὲν μπορῶ νὰ μὴ ἐπιμείνω στὴν ἀσυνήθιστη δόξα τῶν δύο αὐτῶν ἀνθρώπων τοῦ Baudelaire καὶ τοῦ Verlaine ποὺ εἶναι σήμερα ἀναγνωρισμένοι σ' ὅλη τὴν Εὐρώπῃ σὰν οἱ μεγαλύτερες μεγαλοφυΐες στὴν σύγχρονὴ ποίησι. Ἀπορῶ πῶς οἱ Γάλλοι, ποὺ ἔχουν νὰ παρουσιάσουν ποιητὲς σὰν τὸν Chénier, τὸν Lamartine, τὸν Musset καὶ πρὸ πάντων τὸν Hugo, καὶ ποὺ εἶχαν πρὸ ὀλίγου ἀκόμα καιροῦ, κι' ἄλλους σὰν τοὺς Παρνασσιστὲς τὸν Lecomte de Lisle, τὸν Sully Prudhomme πῶς μπόρεσαν νὰ δώσουν τόση σπουδαιότητα καὶ νὰ ἀπονεύμουν τόση μεγάλη δόξα, στοὺς δύο αὐτοὺς, ποιητὲς, τόσο ἀτελεῖς στὴν μορφὴ, καὶ τόσο κοινούς καὶ ταπεινοὺς στὴν οὐσία τῶν θεμάτων τους. Ἡ ἀντίληψη ποὺ ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς δύο, ὁ Baudelaire, εἶχε γιὰ τὴ ζωὴ συνίστατο, στὸ νὰ ἀνυψῶναι σὲ θεωρία, τὸν πιὸ χονδροειδῆ ἐγωϊσμό του, καὶ στὸ νὰ ἀντικαθιστᾷ τὴν ἠθικὴ μ' ἓνα ἰδεῶδες, ἀρκετὰ σκοτεινὸ ἄλλωστε, μὲ τὸ ἰδεῶδες τοῦ ὠραίου, ἑνὸς ὠραίου ἐντελῶς προσποιητοῦ. Ὁ Baudelaire, καυχότανε ὅτι προτιμοῦσε ἓνα γυναικεῖο πρόσωπο βαμμένο, ἀπ' τὸ ἴδιο αὐτὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ φυσικὸ του χρῶμα, τὰ μετάλλινά δένδρα καὶ τὴν ἀπομίμηση τοῦ νεροῦ ἀπάνω στὴ σκηνή, ἀπὸ τὰ ἀληθινὰ δένδρα καὶ ἀπ' τὸ ἀληθινὸ νερό. Ἡ φιλοσοφία τοῦ ἄλλου, τοῦ Verlaine, περιέχει, μέσα στὴν ἔκφραση τῆς πιὸ χυδαίας κραιπάλης, τὴν ἐξομολόγησιν τῆς ἠθι-

κῆς του ἀδυναμίας, καὶ σὰν ἀντίδοτο σ' αὐτὴν τὴν ἀδυναμίαν, τὴν πιὸ χοντροειδῆ καθολικὴν εἰδωλολατρείαν. "Ἄλλως τε καὶ οἱ δύο ἔχουν κάτι τὸ κοινόν : τοὺς λείπει ἐντελῶς ἡ ἀφέλεια, ἡ εἰλικρίνεια, ἡ ἀπλότητα, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριὰ εἶναι γεμάτοι ἀπὸ προσποίηση, ἰδέα τοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ ἀναζήτησις ἐκκεντρικότητος. Μὲς στίς καλλίτερες δημιουργίας τους, βρίσκει κανεὶς περισσότερον τὸν κ. Baudelaire ἢ τὸν κ. Verlaine παρὰ τὸ ἀντικείμενον, μὲ τὸ ὁποῖο νομίζει κανεὶς ὅτι θὰ ἀπασχοληθοῦν. Καὶ οἱ δύο αὐτοὶ κακοὶ ποιηταί, ἔχουν ἰδρύσει σχολὴ καὶ τραβοῦν μαζύ τους ἑκατοντάδες ἀπὸ μιμητάς. Αὐτὸ στ' ἀλήθειαν εἶναι ἀκατανόητο : καὶ ἡ μόνη ἐξήγησις ποὺ βλέπω εἶναι αὐτὴ ἐδῶ : ὅτι ἡ τέχνη τῆς κοινωνίας ὅπου παράγονται τὰ ἔργα αὐτὰ τῶν ποιητῶν, δὲν ἀποτελεῖ κάτι τι σοβαρό, σημαντικὸ γιὰ τὴ ζωὴ, ἀλλὰ μιὰ ἀπλὴ διασκέδασις. Ἄλλὰ κάθε διασκέδασις τελειώνει μὲ τὸ νὰ γίνεταί βαρετὴ, ὅταν διὰ τῆς βίας ἐπαναλαμβάνεται. Καὶ ἔτσι γιὰ νὰ γίνῃ ἀνεκτὴ ξανά μιὰ τέχνη τὴν ὁποία ἔχουν βαρεθῇ, εἶναι ἀνάγκη ὁ καλλιτέχνης νὰ βρῇ ἓνα μέσο γιὰ νὰ τὴν νὰ ξαναφρεσκάρῃ. Ὅταν παίξουν ἀρκετὰ *boston* σκέπτονται νὰ παίξουν *whist*· ὅταν παίξουν ἀρκετὰ *whist* δοκιμάζουν καὶ λίγο *préférence*· καὶ ὅταν βαρεθοῦν καὶ τὴν *préférence* παίζουν τότε *écarté* κτλ. Ἡ οὐσία τῆς ἀπασχόλησης μένει ἡ ἴδια, μόνο ἡ μορφή ἀλλάζει. Τὸ ἴδιον πρᾶμμα γίνεται καὶ στὴν τέχνη· τὸ ὕλικόν της ἐπειδὴ κατ' ἀνάγκην περιορίζεται ἔχει καταντῆσει τόσο περιορισμένον ὥστε εἰς τὸ ἐξῆς νὰ φαίνεται στοὺς καλλιτέχνες τῶν ἀνωτέρων τάξεων ὅτι ὅλα ἔχουν εἰπωθῇ πιά, καὶ εἶναι ἀδύνατον νὰ βροῦν τίποτα καινούργιον νὰ ποῦν.

Ὁ Baudelaire καὶ ὁ Verlaine ἀνακάλυψαν καινούργιες μορφές, καὶ ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, τίς ἔχουν στολίσαι μὲ πορνογραφικὰς λεπτομέρειας, τίς ὁποῖες κανεὶς δὲν εἶχε καταδεχθῇ εἰς τὸ παρελθόν νὰ χρησι-

μοποίηση: δὲν χρειάστηκε τίποτα περισσότερο γιὰ νὰ χαιρετισθοῦν αὐτοὶ σὰν δυὸ μεγάλοι συγγραφεῖς, ἀπ' τοὺς κριτικούς καὶ ἀπὸ τὸ κοινὸ τῶν ἀνώτερων τάξεων.

Αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ἐξήγηση τῆς ἐπιτυχίας ὅχι μόνο τοῦ Baudelaire καὶ τοῦ Verlaine, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρης τῆς νεοσυμβολιστικῆς σχολῆς.

Ὑπάρχουν ὠρισμένα ποιήματα τοῦ Mallarmé καὶ Maeterlink ποὺ διαβάζοντάς τα, δὲν βρίσκετε κανένα νόημα, καὶ τὰ ὁποῖα, παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ μάλλον ἐξ αἰτίας αὐτῶν, ὅχι μόνο εἶναι τυπωμένα σὲ δεκάδες ἀπὸ διαφορετικὰς ἐκδόσεις, ἀλλὰ καὶ βρίσκονται μέσα στὶς ἀνθολογίες, ἀνάμεσα στὰ καλύτερα δημιουργήματα τῶν νέων ποιητῶν. Νὰ παραδείγματός χάριν, ἓνα σοννέτο τοῦ Mallarmé:

Στὴ βαρεῖά συννεφιά

Ὑπόκωφο τοῦ βασάλτη καὶ τῆς λαύας τὸ κατραकु-
[λητὸ,

καὶ σ' αὐτὴν τῶν σκλάβων τὴν ἡχώ

ἀπὸ μιὰ σάλπιγγα, ποῦ δύσκολα κανεῖς τὴν ἀγροικᾶ.

Ποιὸ νεκρικὸ ναυάγιο, (ἐσύ,

ποῦ ὅλο σαλιαρίζεις ἀφρέ, τὸ ξέρεις καλὰ)

Πανίσχυρο, μέσ' τὰ συντρίμμια τὰ πολλὰ,

τὸ κατάρτι μὲ ξεσχισμένα τὰ πανιά, πετάει κάτω στὴ
[στιγμῇ.

Καὶ ξέρεις πὼς θὲ νὰ ὀρμήσῃ πάλι μανιακὸ
γιατὶ δὲν ἔχει κάνει, ἀκόμα, τὸ πιὸ φοβερὸ κακὸ
μέσα στὴν ἄβυσσο, ποῦ κάνει μάταια τὴ ζωῇ.

Γιὰ νὰ βουλιάξῃ μέσ' τὰ ὁλόσπρα μαλλιὰ
ποῦ σέρνει, τὸ παιδί ποῦ ἀπ' τὰ πλάγια ἔχει βγῆ
τῆς σειρῆνας· νὰ τὸ βουλιάξῃ, μὰ μὲ τσιγγουινά.

Νὰ καὶ ἓνα ἄλλο τραγοῦδι τοῦ Maeterlink, ἐνὸς ἄλλου διάσημου σύγχρονου συγγραφέα.

«Όταν βγήκε αυτός
(ἄκουσα τὴν πόρτα)
Όταν βγήκε αυτός
χαμογέλασε αὐτή...

«Όταν ὅμως μπήκε
(ἄκουσα τὴν λάμπα)
Όταν ὅμως μπήκε
βρῆκε κάποιον ἄλλον.

«Καὶ τὸν θάνατο εἶδα
(Νοιώθω τὴ ψυχὴ του)
Καὶ τὸν θάνατο εἶδα
ποὺ τὸν περιμένει....

«Ἦρθαν γιὰ νὰ ποῦν
(Παίδι μου πῶς φοβᾶμαι)
Ἦρθαν γιὰ νὰ ποῦν
πῶς αὐτὸς θὰ φύγει....

«Ἡ λάμπα μου ἀναμμένη
(Παίδι μου πῶς φοβᾶμαι)
Ἡ λάμπα μου ἀναμμένη
κι' ἐπλησίασα....

«Στὴν πρώτη τὴν πόρτα
(Παίδι μου πῶς φοβᾶμαι)
Στὴν πρώτη τὴν πόρτα
σιγότερε με ἢ φλόγα....

«Στὴ δεύτερη τὴν πόρτα
(Παίδι μου πῶς φοβᾶμαι)
στὴ δεύτερη τὴν πόρτα
ἐμίλησε ἡ φλόγα...

«Στήν τρίτη τὴν πόρτα
Παιδί πῶς φοβᾶμαι)
Στήν τρίτη τὴ πόρτα
ἔσβυσε τὸ φῶς...

«Κι' ἂν μιὰ μέρα ἔλθῃ
νὰ τοῦ πῶ τί πρέπει ;
—Μέχρι νὰ πεθάνῃ
τὸν περιμένα...

«Κι' ἂν ρωτήσῃ ποῦσαι
τί νὰ τοῦ ἀπαντήσω ;
—Τὸ χρυσό μου δαχτυλίδι,
δός του εὐθύς, χωρὶς κουβέντες....

«Κι' ἂν γιὰ τὴ στερνή σου
μ' ἐρωτήσῃ ὥρα ;
—Πές πῶς ἔχαμογελοῦσε
μὴ μὲ δῇ καὶ κλάψει....

«Κι' ἂν μὲ ἐρωτήσῃ
δίχως νὰ μὲ ἀναγνωρίσῃ ;
—Μίλα του σὰν ἀδελφή
ἴσως καὶ ὑποφέρει...

«Κι' ἂν ρωτήσῃ ἢ σάλλα
ἔρημη γιατί εἶναι
—Τὴ λάμπα δεῖξετε του σβυστῇ
τὴν πόρτα ἀνοικτή.

Ποιὸς «βγήκε» ; Ποιὸς «μπήκε» ; Ποιὸς «μίλησε» ;
Ποιὸς «χαμογέλασε» ;

Καὶ ὑπάρχουν στὴ Γαλλία ἑκατοντάδες ἀπὸ ποιη-
τὲς ποὺ δημιουργοῦν παρόμοια ἔργα. Καὶ ὄχι μόνο
στὴ Γαλλία ἀλλὰ καὶ στὴν Γερμανία, στὴ Σουηδία,

στην Ἰταλία, καὶ σὲ μᾶς στὴ Ρωσσία. Καὶ αὐτὰ τὰ ἔργα, τυπώνονται καὶ ἐκδίδονται σὲ χιλιάδες ἀντί-τυπα. Καὶ γιὰ τὴν στοιχειοθέτηση, γιὰ γιὰ τὴν σε-λιδοποίηση γιὰ τὴν ἐκτύπωση καὶ τὸ δέσιμο, αὐτῶν τῶν ἔργων, ἑκατομμύρια καὶ ἑκατομμύρια ἀπὸ ἐργά-σιμες ἡμέρες ξοδεύονται, τόσες, ὅσες θᾶταν τοῦλάχισ-τον ὑπεραρκετές, γιὰ νὰ κτίσουνε τὴν μεγάλη πυρ-αμίδα.

Καὶ δὲν εἶναι μόνον αὐτό. Τὸ ἴδιο πρᾶμα γίνεται σ' ὅλες τὶς ἄλλες τέχνες : στὴ μουσική, στὴ ζωγρα-φική, στὸ θέατρο· ἑκατομμύρια ἑκατομμυρίων ἀπὸ ἐργάσιμες ἡμέρες χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴν παρα-γωγή παρομοίων ἀκαταλήπτων ἔργων. Ἡ ζωγρα-φική, παραδείγματος χάρη, σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα ξε-περνάει τὴν ποίηση. Νὰ μερικὲς γραμμὲς ἀποσπασμέ-νες, ἀπὸ τὸ σημειωματάριο, ἐνὸς ἐρασιτέχνη ζωγρά-φου ποὺ βρισκόταν στὸ Παρίσι τὸ 1894 :

«Σήμερα ἐπισκέφθηκα τρεῖς ἐκθέσεις : τῶν συμ-βολιστῶν, τῶν ἱμπρεσιονιστῶν, καὶ τῶν νεο-ἱμπρεσ-σιονιστῶν. Κύτταξα ὅλους τοὺς πίνακες προσεκτικὰ καὶ εὐσυνείδητα, ὅλοι ὅμως μοῦ προξένησαν τὴν ἴδια ἔκπληξη. Ἡ πιὸ καταληπτὴ ἀπ' τὶς τρεῖς ἐκθέσεις, μοῦ φάνηκε αὕτη τῶν ἱμπρεσιονιστῶν. Ἀλλὰ εἶδα σ' αὐτὴν ἔργα κάποιου Camille Pissarro, τοῦ ὁποῖου ἡ τεχνотροπία ἦταν τόσο ἀκαθόριστη, ποὺ μοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ βρῶ, σύμφωνα μὲ ποιὸ νόημα, ἦταν ἐκ-φρασμένο ἓνα κεφάλι ἢ ἓνα χέρι. Γενικά, τὰ θέματα ἦταν «ἐντυπώσεις» : «ἐντύπωση» τῆς ὁμίχλης, «ἐντύ-πωση» τοῦ βραδυοῦ, ἡλιοβασίλεμα. Στους χρωματι-σμούς του τὸ μπλὲ καὶ τὸ πράσινο ἐπικρατοῦσαν. Κάθε πίνακας εἶχε κι' ἓνα εἰδικὸ χρῶμα ἀπ' τὸ ὁποῖο ἦτον διαποτισμένος ὁλόκληρος. Π. χ. στὴν «Ἐπι-στάτρια τῶν Χηνῶν» τὸ εἰδικὸ αὐτὸ χρῶμα ἦταν τὸ γκρίζο-πράσινο, καὶ στίγματα τοῦ ἴδιου χρώματος ἦταν σκορπισμένα παντοῦ : στὸ πρόσωπο, στὰ μαλ-λιά, στὰ χέρια, στὰ ροῦχα. Ὑπῆρχαν, στὴν ἴδια αἰ-

θουσα κι' άλλοι πίνακες: τοῦ Puvis de Chavannes, τοῦ Manet, τοῦ Monet, τοῦ Renoir, τοῦ Sisley, κι' ἄλλων ἱμπρεσιονιστῶν. Κάποιος ἀπ' αὐτοὺς ὀνόματι Redon νομίζω, εἶχε ζωγραφίσει τὸ προφίλ ἑνὸς προσώπου ὅλο μπλέ. Εἶδα ἐπίσης μιὰ ἀκουαρέλλα τοῦ Pissaro καμωμένη ὅλο ἀπὸ μικρὰ στίγματα διαφόρων χρωμάτων. Ἦταν ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσης τὸ γενικὸ χρῶμα, εἴτε πλησίαζες, εἴτε ἀπομακρυνόσουν ἀπ' τὸν πίνακα.

Εὐθὺς μετὰ πῆγα στὴν ἐκθεση τῶν συμβολιστῶν. Στὴν ἀρχὴ ἀναγκάστηκα νὰ περιεργαστῶ τὰ ἔργα τοὺς χωρὶς νὰ ζητῶ ἐπεξηγήσεις, θέλοντας νὰ καταλάβω μόνος μου τὴ σημασίαν τους: 'Ἄλλ' αὐτὰ τὰ ἔργα ξεπερνᾶνε τὶς δυνατότητες τῆς ἀνθρώπινης ἀντίληψης. 'Ενα ἀπ' τὰ πρῶτα πράγματα ποὺ τράβηξαν τὰ μάτια μου, ἦταν ἕνα ξύλινο ἔκτυπο καμωμένο μὲ ἀπίστευτὴ ἀδεξιότητα, ποὺ παρίστανε μιὰ γυναῖκα γυμνή, ἢ ὁποῖα μὲ τὰ χέρια τῆς ἔκανε τὰ στήθια τῆς νὰ βγάζουν ρυάκια ἀπὸ αἷμα. Τὸ αἷμα πάγωνε καὶ γινόταν σιγὰ - σιγὰ μῶβ. Τὰ μαλλιά τῆς, στὴν ἀρχὴ κατέβαιναν, ἔπειτα ἀνέβαιναν, καὶ τέλος ἔπαιρναν τὴν ὄψιν δένδρου. Ἡ εἰκόνα ἦταν ὀλοκίτρινη μόνον τὰ μαλλιά τῆς ἦταν μαύρα.

Δίπλα, μιὰ εἰκόνα μιᾶς κίτρινης θάλασσας, στὴν ὁποία κολυμποῦσε κάτι τι ποὺ ἔμοιαζε, λιγάκι μὲ βαπόρι καὶ λιγάκι μὲ καρδιά. Στὸν ὀρίζοντα ξεπρόβαινε ξαφνικὰ ἕνας φῶτεινός κύκλος, καὶ κάτι μαλλιά κίτρινα ποὺ χανόντουσαν μέσα στὴ θάλασσα. Μερικοὶ ἀπ' τοὺς ζωγράφους τῆς ἐκθέσης, ἔβαζαν ἐπάνω στὸ πανὶ ἕνα παχὺ στρώμα χρώματος, ὥστε τὸ ἀποτελεσματῶν τῶν ἔργων τοὺς ἦταν κάτι τι μεταξὺ ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς. Σ' ἕναν ἄλλον, πιδὸ παρὰ ξενοπίνακα εἶδα τὸ προφίλ ἑνὸς ἀνθρώπου, μπροστὰ του μιὰ φωτιά, καὶ μαῦρες ἀκτῖνες—αὐτὸ παρίστανε βδέλλες, ὅπως μοῦχαν πῆ τότε. Τελειώνοντας τὴν ἐπίσκεψή μου, ρώτησα κάποιον, ποὺ βρισκόταν ἐκεῖ,

τί σημαίνουν όλα αυτά. Μοῦ ἐξήγησε ὅτι τὸ ξύλινο ἔκτυπο ἦταν συμβολικό· παρίστανε τὴ γῆ. Ἡ καρδιά ποῦ κολυμποῦσε ἐπάνω στὴν κίτρινη θάλασσα, ἦταν τὸ ὄνειροπόλημα, καὶ ὁ ἄνθρωπος μὲ τὶς βδέλλες, ἡ κακία».

Αὐτὰ συνέβαιναν στὸ 1894. Ἀπὸ τότε, ἡ ἴδια αὐτὴ τάση ὅλο καὶ ἐνισχύεται. Θεωροῦμε σήμερα μεγάλους ζωγράφους τὸν Boecklin, τὸν Stuck, τὸν Klinger καὶ ἄλλους παρόμοιους.

Τὸ ἴδιο πρᾶμα συμβαίνει καὶ στὸ δράμα. Οἱ συγγραφεῖς τῶν κωμωδιῶν, μᾶς παρουσιάζουν τὴ μιὰ φορά, ἕναν ἀρχιτέκτονα, ποῦ γιὰ λόγους μυστηριώδεις, δὲν ἔχει ἀντιληφθῇ τοὺς ἀπαραίτητους σκοποὺς τῆς ζωῆς του καὶ κατὰ συνέπεια, σκαρφαλώνει στὴ στέγη τοῦ σπιτιοῦ ποῦ ἔχει κατασκευάσει, καὶ πέφτει κατὰ γῆς μὲ τὸ κεφάλι, καὶ τὴν ἄλλη, μιὰ αἰνιγματική γερόντισσα, ποῦ ἔχει ἐπάγγελμα νὰ ἐξολοθρεύῃ ποντικούς, καὶ χωρὶς νὰ μπορῇ κανεὶς νὰ καταλάβῃ γιατί, ὁδηγεῖ ἕνα μικρὸ παιδί ὡς τὴ θάλασσα κι' ἐκεῖ τὸ πνίγει. Ἡ ἀκόμα μπορεῖ νὰ σοῦ παρουσιάσουν τυφλοὺς ποῦ καθισμένοι στὴν ἀκροθαλασσιὰ, ἐπαναλαμβάνουν γιὰ ἀόριστο χρονικὸ διάστημα τὰ ἴδια λόγια, ἡ ἀκόμα μιὰ καμπάνα ποῦ ρίχνεται μέσα σ' ἕνα λάκκο κι' ἀρχίζει νὰ σημαίνῃ.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸ πεδίο τῆς μουσικῆς, τῆς τέχνης αὐτῆς, ποῦ θὰ πίστευε κανεὶς ὅτι ἔπρεπε νὰ ἦταν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη, καταληπτὴ στὸν καθένα.

Ἕνας φημισμένος μουσικὸς κάθεται, μπροστὰ ἀπὸ σᾶς, στὸ πιάνο, καὶ παίζει αὐτὸ ποῦ λένε, μιὰ καινούργια σύνθεση δικιά του, ἡ ἄλλου σύγχρονου μουσικοῦ. Τὸν ἀκοῦτε νὰ παράγῃ παράξενους ἤχους, ὅλο θόρυβο, θαυμάζετε τὶς γυμναστικὲς ἀσκήσεις τῶν δαχτύλων του, καὶ ἐπὶ πλέον βλέπετε πῶς ἔχει τὴν πρόθεση νὰ σᾶς κἀνῃ νὰ πιστέψετε ὅτι οἱ ἤχοι αὐτοὶ ἐκφράζουν διάφορα ποιητικὰ συναισθήματα

τῆς ψυχῆς. Τὴν πρόθεσίν του τὴν βλέπετε· ἀλλὰ δὲν σὰς μεταδίδεται κανένα ἄλλο συναίσθημα, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ κούραση ποὺ θανατώνει. Ἡ ἐκτέλεση διαρκεῖ πολὺ, ἢ τὸ λιγώτερο σὰς φαίνεται ὅτι διαρκεῖ πολὺ, ἐπειδὴ δὲν ἔχετε λάβει καμμιά σαφὴ ἐντύπωση. Καὶ σὰς ἔρχεται ἡ ἰδέα, πῶς ὅλο αὐτὸ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι τίποτα ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ κοροϊδία, ὅτι ὁ καλλιτέχνης θέλει νὰ σὰς δοκιμάσῃ ρίχνοντας τὰ δάχτυλά του στὴν τύχη ἐπάνω στὰ κόκκαλα τοῦ πιάνου, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ τὸν ἀφήσετε νὰ σὰς συναρπάξῃ γιὰ νὰ μπορέσῃ ἀμέσως μετὰ νὰ σὰς γελάσῃ. Μὰ κάθε ἄλλο ἀπ' αὐτὸ συμβαίνει. Ὅταν, τὸ κομμάτι τελειώνει, καὶ ὁ μουσικὸς τρέμοντας ἀπὸ τὴν ταραχὴ, καὶ μουσκεμμένος ἀπ' τὸν ἰδρώτα, σηκώνεται ἀπ' τὸ πιάνο, ἐκλιπαρῶντας φανερά γιὰ τοὺς ἐπαίνους σας, ἀντιλαμβάνοσαστε, ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ κάτι τι σοβαρό. Τὸ ἴδιο πράμα συμβαίνει σ' ὅλες τὶς συναυλίες ὅπου παίζουν κομμάτια τοῦ List, τοῦ Berlioz, τοῦ Brahms, τοῦ Richard Strauss καὶ ἄλλων ἀναριθμῶντων συνθετῶν τῆς νέας σχολῆς.

Κι' ἀκόμα, τὸ ἴδιο συμβαίνει σ' ἓνα πεδίο, ὅπου θὰ πιστεὺε κανεὶς πῶς ἡ τέχνη, θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ ἦταν ἀκατάληπτη: στὸ πεδίο τῶν μυθιστορημάτων καὶ τῶν διηγημάτων. Διαβᾶστε τοῦ Huysmans τὸ «Κεῖ Πέρα», ἢ τίποτα καινούργια διηγήματα τοῦ Kipling, ἢ τὸν «Ἀγγελιοφόρο» τοῦ Villiers de l' Isle Adam: αὐτὰ τὰ ἔργα ὅχι μόνο θὰ σὰς φανοῦν μυστηριώδη ἀλλὰ καὶ σχεδὸν ἀκατάληπτα, τόσο γιὰ τὴ μορφή, ὅσο καὶ γιὰ τὴν οὐσία. Τὸ ἴδιο συμβαίνει γιὰ ἓνα μυθιστόρημα τοῦ E. Morel «Ἡ Γῆ τῆτ' Ἐπαγγελίας» ποὺ μοιάζει μὲ τὸ «Λευκὸ Ὄνειρο», καὶ τὴν πλειονότητα τῶν νέων μυθιστορημάτων. Τὸ ὕφος του εἶναι γεμᾶτο ἔμφαση, καὶ τὰ συναισθηματά του εἶναι ὑπερτιμημένα. Εἶναι ὅμως ἀδύνατον νὰ ἀνακαλύψῃ κανεὶς αὐτὸ ποὺ θὰ συμβῇ, καὶ σὲ ποιὸν θὰ συμβῇ.

Τέτοια εἶναι τέχνη τῆς νειότης, στὴν ἐποχὴ μας.

Οἱ ἄνθρωποι τῶν πρώτων πενήντα χρόνων τοῦ αἰῶνα μας, θαυμαστές τοῦ Goethe, τοῦ Schiller, τοῦ Musset, τοῦ Hugo, τοῦ Dickens, τοῦ Beethoven, τοῦ Chopin, τοῦ Ραφαήλ, τοῦ da Vinci καὶ τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου ἐπειδὴ δὲν καταλαβαίνουν τίποτα ἀπολύτως ἀπὸ τὴν νέα τέχνη, ἀρκοῦνται νὰ τὴν βλέπουν σὰν μιὰ καθαρὴ παραφρόσυνη, ἢ μιὰ ἀστείότητα κακοῦ γούστου, καὶ τὴν ἀποστρέφονται σηκώνοντας τοὺς ὤμους. Κρατιέται ὅμως κάποια ἄδικη στάση πρὸς τὴν ἐκδήλωση αὐτὴ τῆς τέχνης, γιατί πρώτα ἀπ' ὅλα αὐτὴ ἡ νέα τέχνη ἔχει τάση νὰ ξαπλώνεται ὅσο πάει καὶ περισσότερο καὶ ἔχει κι' ὅλας κερδίζει μιὰ θέση στὸν κόσμον, παρόμοια μ' ἐκείνη ποὺ εἶχε ἀποκτήσει ὁ Ρωμαντισμὸς τὸ 1830· καὶ ἔπειτα, εἶναι πρὸ πάντων ἄδικη αὐτὴ ἡ στάση, γιατί ἐὰν καταδικάζουμε τὰ ἔργα τῆς νεοσυμβολιστικῆς τέχνης, μόνο καὶ μόνο γιατί δὲν τὰ καταλαβαίνουμε, ὑπάρχει ἓνας μέγας ἀριθμὸς ἀνθρώπων, ἀπ' τὴς ἐργαζόμενες, καὶ ἓνα μεγάλο μέρος, ἀπ' τὴς ἀνώτερες τάξεις, ποὺ δὲν καταλαβαίνουν οὐτ' αὐτοὶ περισσότερο τὰ ἔργα τέχνης ποὺ ἐμεῖς θεωροῦμε σὰν ὠραιότατα, ὅπως τὰ ποιήματα τοῦ Goethe, τοῦ Schiller, τοῦ Hugo, τὰ μυθιστορήματα τοῦ Dickens, τὴ μουσικὴ τοῦ Beethoven καὶ τοῦ Chopin, τοὺς πίνακες τοῦ Ραφαήλ καὶ τὰ ἀγάλματα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου κλπ.

Καὶ ἐὰν ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ σκέπτομαι ὅτι αὐτὸ εἶναι συνέπεια τῆς ἀνεπάρκειας τῆς πνευματικῆς ἀνάπτυξης, τὸ ὅτι ἡ μεγάλη πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων δὲν καταλαβαίνει καὶ δὲν εὐχαριστεῖται μὲ αὐτὰ τὰ ἔργα, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἐὰν πρόκειται νὰ προσθέσω κάτι δὲν ἔχω περισσότερο δικαίωμα νὰ διαβεβαιώσω ὅτι ἐὰν δὲν καταλαβαίνω καὶ δὲν εὐχαριστεῖμαι μ' αὐτὰ τὰ ἔργα τέχνης, αὐτὸ δὲν προκύπτει, ἀπὸ τὴν ἀνεπάρκεια τῆς πνευματικῆς μου ἀνάπτυξης. Ἐὰν ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ πῶ ὅτι ἡ ἀνικανότητά μου

νὰ καταλάβω τὰ ἔργα τῶν νέων σχολῶν, προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει τίποτα μέσα σ' αὐτὰ τὰ ἔργα γιὰ νὰ καταλάβης, θὰ μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς, μὲ τὸ ἴδιο δικαίωμα, ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ καλλιτεχνήματα ποὺ ἐγὼ θεωρῶ ὡς ἀνώτερα, εἶναι ἔργα, κακῆς καὶ ἀκατάληπτης τέχνης, γιατίὶ ἡ μεγάλη μᾶζα τοῦ λαοῦ δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβῃ τίποτα.

Ἔκανα μιὰ μέρα ἕναν καθαρὸ ἀπολογισμὸ γιὰ τὸ ζήτημα αὐτά, δηλαδὴ γιὰ τὸ ὅτι εἶναι ἄδικο νὰ καταδικάζουν μ' ἓνα τέτοιο τρόπο τὴν τέχνη τῶν νέων σχολῶν. Ἀκουα ἐκείνη τὴν ἡμέρα ἓνα ποιητὴ, ἀκατάληπτων στίχων, νὰ εἰρωνεύεται τὴν ἀκατάληπτη μουσικὴ καὶ εὐθὺς μετὰ ἕναν μουσικὸ ἀκατάληπτων συμφωνιῶν, ἀκατάπαυστα νὰ κοροῖδεύει τοὺς ἀκατάληπτους ποιητές. Δὲν ἔχουμε δικαίωμα νὰ καταδικάζουμε τὴν καινούργια τέχνη, ἐμεῖς οἱ ἄνθρωποι τῶν πρώτων πενήντα χρόνων τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ, ἔχοντας ὡς βάση, τὸ ὅτι δὲν τὴν καταλαβαίνουμε. Δὲν ἔχουμε κανένα ἄλλο δικαίωμα ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, σύμφωνα μὲ τὸ ὅποιο, νὰ λέμε ὅτι ἡ τέχνη αὐτὴ εἶναι ἀκατάληπτη σὲ μᾶς. Τὸ μόνο πλεονέκτημα ποὺ ἔχει ἡ τέχνη τὴν ὁποία ἐμεῖς θαυμάζουμε, συγκρίνοντάς τὴν μὲ τὴν τέχνη τῶν νεοσυμβολιστῶν, εἶναι, τὸ ὅτι αὐτὴ εἶναι προσιτὴ σ' ἕναν ἀριθμὸ ἀνθρώπων λίγο πιὸ μεγάλο ἀπ' ἐκεῖνον τῆς σημερινῆς τέχνης. Ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτό λοιπόν, ὅτι συνειθισμένος σὲ κάποιο ἰδιαιτέρο εἶδος τέχνης, δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω, κάποιο ἄλλο εἶδος τῆς, ἀπ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ γεγονὸς, προκύπτει ὅτι δὲν ἔχω κανένα δικαίωμα νὰ συμπεραίνω, ὅτι ἡ μία ἀπ' αὐτὲς τὶς δύο τέχνες, αὐτὴ ποὺ θαυμάζω, εἶναι ἡ μόνη ἀληθινὴ, καὶ ὅτι αὐτὴ ποὺ δὲν καταλαβαίνω εἶναι κακὴ καὶ ψεύτικη. Τὸ μόνο συμπέρασμα ποὺ μπορῶ νὰ βγάλω ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτό, εἶναι ὅτι ἡ τέχνη, ὅσο περισσότερο ἀποκλειστικὴ, εἶναι τόσο λιγότερο προσιτὴ γίνεται καὶ ὅτι,

στην βαθμιαία πορεία της πρὸς τὸ ἀκατάληπτο ἔχει περάσει τὸ σημεῖο ὅπου βρισκόμουν.

Ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ ἡ τέχνη τῶν ἀνώτερων τάξεων χωρίσθηκε ἀπὸ τὴν λαϊκὴ τέχνη, γεννήθηκε καὶ ἡ πεποίθησις ὅτι ἡ τέχνη μποροῦσε νὰ εἶναι τέχνη καὶ νὰ παραμένῃ ἔξω ἀπὸ τὴν δύναμη τῆς λαϊκῆς μάζας. Καὶ ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ αὕτὴ ἡ ἀρχὴ ἔγινε δεχτὴ μποροῦσε νὰ προβλέψῃ κανεῖς, ὅτι θά ἄρχόταν κάποια στιγμὴ ὅπου ἡ τέχνη δὲν θὰ ἦταν προσιτὴ παρὰ σ' ἓνα μικρὸ ἀριθμὸ ἐκλεκτῶν καὶ ὅτι θὰ κατέληγε στὸ νὰ μὴν ἀνήκει πιά, παρὰ σὲ δυὸ τρεῖς ποὺ θὰ προσβλέπαν σ' ἓναν, στὸ καλλιτέχνη, ποὺ θὰ δημιουργοῦσε τὸ ἔργο. Κι' ἔχουμε σχεδὸν φθάσει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἀκοῦτε τοὺς καλλιτέχνες τακτικὰ νὰ λένε: «Δημιουργῶ ἔργα καὶ τὰ καταλαβαίνω· ἂν τύχει κανεῖς ποὺ δὲν τὰ καταλαβαίνει τόσο τὸ χειρότερο γι' αὐτόν!».

Ἄλλ' αὕτὴ ἡ διαβεβαίωσις, ὅτι ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ εἶναι τέχνη ἀληθινὴ καὶ νὰ παραμένῃ, συγχρόνως, ἀπρόσιτη, στὶς λαϊκὰς τάξεις, εἶναι τελείως παράλογη καὶ οἱ συνέπειές της εἶναι καταστρεπτικὲς γιὰ τὴν ἴδια αὕτὴ τὴν τέχνη· καὶ εἶναι, συγχρόνως, τόσο κοινὴ, καὶ ἔχει τόσο κακὴ ἐπίδραση ὥστε χωρὶς νὰ ἐπιμείνῃ κανεῖς καὶ πολὺ, μπορεῖ νὰ ἀποδείξῃ ὅτι εἶναι ψεύτικη.

Τὸ νὰ λέῃ κανεῖς ὅτι ἓνα ἔργο τέχνης εἶναι καλὸ, αὐτὸ τὸ ἔργο ὅμως νὰναι ἀκατάληπτο στὴν πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων, εἶναι σὰν ν'ἄλεξαν γιὰ κάποιο φαγητὸ πὼς εἶναι καλὸ, ἀλλ' ὅτι οἱ περισσότεροι ἰὰπ' τοὺς ἀνθρώπους δὲν ἔπρεπε νὰ φᾶνε ἀπ' αὐτό. Στὴν πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων μπορεῖ νὰ μὴν ἀρέσῃ τὸ σάπιο τυρί, ἢ τὸ σιτεμένο κρέας τοῦ κυνηγιοῦ, φαγητὰ ποὺ ἐκτιμοῦνται ἀπ' ἀνθρώπους μὲ διαστραμμένα γούστα· ἀλλὰ τὸ ψωμὶ καὶ τὰ φρούτα δὲν εἶναι καλὰ, παρὰ μόνον ὅταν ἀρέσουν στὴν πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων. Κι' ἡ περίπτωσις εἶναι ἡ ἴδια γιὰ τὴν τέχνη.

Ἡ διαστραμμένη τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ἀρέσῃ στὴν πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων, ἢ καλὴ ὅμως τέχνη πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ἀρέσει σ' ὅλους.

Μᾶς λέν ὅτι τὰ πιό μεγάλα ἔργα τέχνης εἶναι τέτοια ποὺ νὰ μὴν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ προπαρασκευὴ γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ γίνουν καταληπτὰ. Ἀλλὰ τότε ἐὰν ὁ ἄνθρωπος δὲν μπορεῖ φυσικὰ νὰ τὸ καταλάβῃ, πρέπει νὰ ὑπάρχουν ἀπαραίτητες ἔννοιες γιὰ νὰ τὸν βάζουν σὲ θέσῃ νὰ καταλάβῃ καὶ νὰ μποροῦν νὰ τοῦ ὑποδειχτοῦν καὶ νὰ τοῦ ἐξηγηθοῦν. Ἀρα ἀποδεικνύεται ὅτι καμμιά ἔννοια τέτοιου εἴδους δὲν ὑπάρχει, καὶ ὅτι ἡ ἀξία τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ. Ἄν καὶ μᾶς λένε ὅτι γιὰ νὰ καταλάβουμε αὐτὰ τὰ ἔργα, πρέπει νὰ τὰ ξαναδιαβάσουμε, νὰ τὰ ξανακυττάξουμε, νὰ τὰ ξανακούσουμε γιὰ ἀόριστο χρονικὸ διάστημα. Ἀλλὰ αὐτὴ δὲν εἶναι ἐξήγησις· ἀπλῶς συνηθίζουμε. Καὶ οἱ ἄνθρωποι μποροῦν νὰ συνηθίζουν σ' ὅλα, καὶ σὲ χειρότερα ἀκόμα πράγματα. Μπορῶντας νὰ συνηθίσουν στὴν κακὴ τροφὴ, στὸ οἶνονόπνευμα, στὸ καπνὸ, καὶ στὸ ὄπιο, μποροῦν, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο, νὰ συνηθίσουν στὴν κακὴ τέχνη: καὶ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ ποὺ συμβαίνει. Εἶναι λάθος νὰ λέμε, ἐπὶ πλέον, ὅτι ἡ πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων δὲν ἔχει τὸ ἀπαραίτητο γοῦστο γιὰ νὰ ἐκτιμῇ τὰ καλλιτεχνήματα τῆς ἀνώτερης τέχνης. Αὐτὴ ἡ πλειοψηφία, πάντα καταλάβαινε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ καταλαβαίνει, αὐτὸ ποὺ ἐμεῖς ἀντιλαμβανόμαστε σὰν καλύτερο: τὴν ἐποποιίαν τῆς Γένεσης, τὴς παραβολῆς τοῦ Εὐαγγελίου, τὰ παραμῦθια μὲ τὴς νεραΐδες, τὴς παραδόσεις καὶ τὰ λαϊκὰ τραγούδια. Πῶς γίνεται λοιπόν, ἡ πλειοψηφία τῶν ἀνθρώπων, νὰ ἔχασε ξαφνικὰ τὴ φυσικὴ τῆς αὐτῆς ιδιότητα, καὶ ν' αἰνέει ἀνίκαν νὰ καταλάβῃ τὴν τέχνη τῶν χρόνων μας;

Μποροῦμε νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ὁ πιὸ ἀξιοθαύματος λόγος εἶναι ἀκατάληπτος γιὰ κείνους ποὺ δὲν ξέρουν τὴ γλῶσσα στὴν ὁποία ἀπαγγέλεται. Ἕνας λό-

γος πού απαγγέλεται στη κινέζικη διάλεκτο θά είναι μάταιο νά είναι υπέροχος· γιά μένα θά είναι ἀκατάληπτος, ἂν δὲν ξέρω κινέζικα. Ἀλλὰ ἐκεῖνο πού διακρίνει τὴν τέχνη ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες μορφές τῆς πνευματικῆς ἐνέργειας, εἶναι πολὺ ὀρθά, τὸ ὅτι ἡ γλῶσσα τῆς εἶναι ἀντιληπτὴ σ' ὅλους καὶ ὅτι ὅλος ὁ κόσμος χωρὶς διάκριση μπορεῖ νά συγκινηθῇ. Τὰ δάκρυα καὶ τὰ γέλοια ἐνὸς Κινέζου, μὲ συγκινοῦν ἀκριβῶς τὸ ἴδιο ὅπως τὰ δάκρυα καὶ τὰ γέλια ἐνὸς Ρώσου· τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, γιὰ τὴν μουσικὴ καὶ γιὰ τὴ ποίηση, ἂν αὐτὴ εἶναι μεταφρασμένη σὲ γλῶσσα πού καταλαβαίνω. Τὰ τραγούδια ἐνὸς Κιργιζίου ἢ ἐνὸς Ἰάπωνα δὲν μὲ συγκινοῦν ὅσο μποροῦν νά συγκινήσουν ἕναν Κιργίζιο ἢ ἕνα Ἰάπωνά· μὲ συγκινοῦν ὥστόσο.

Συγκινοῦμαι ἐπίσης ἀπ' τὴν ἰαπωνικὴ ζωγραφικὴ, ἀπ' τὴν Ἰνδικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀπ' τοὺς ἀραβικοὺς μύθους. Καὶ ἐὰν ἕνα ἰαπωνέζικο τραγούδι, ἢ ἕνα κινέζικο μυθιστόρημα μὲ συγκινεῖ λιγώτερο ἀπ' ὅτι μπορεῖ νά συγκινήσῃ ἕναν Κινέζο ἢ ἕναν Ἰάπωνά, αὐτὸ δὲ συμβαίνει ἐπειδὴ δὲν καταλαβαίνω αὐτὰ τὰ καλλιτεχνήματα, ἀλλὰ μόνο καὶ μόνο γιὰτὶ γνωρίζω ἔργα μιᾶς ὑψηλότερης τέχνης. Ὅχι ὅμως γιὰτὶ ἡ τέχνη τους στέκεται ψηλότερα ἀπὸ μένα. Τὰ μεγάλα καλλιτεχνήματα εἶναι μεγάλα, μόνο καὶ μόνο γιὰτὶ εἶναι προσιτὰ καὶ καταληπτὰ στὸν καθένα. Ἡ ἱστορία τοῦ Ἰωσήφ μεταφρασμένη στὴν κινέζικη γλῶσσα συγκινεῖ ἕναν Κινέζο. Ἡ ἱστορία τοῦ Çakya - Μουνί μᾶς συγκινεῖ. Ἐὰν λοιπὸν μιὰ τέχνη ἀποτυχαίνει στὸ νά συγκινήσῃ τοὺς ἀνθρώπους, ἡ αἰτία δὲν ἔγκειται στὸ ὅτι, αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι δὲν ἔχουν γοῦστο, ἢ διανοητικότητα, ἀλλὰ στὸ ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη εἶναι κακὴ τέχνη ἢ μᾶλλον δὲν εἶναι καθόλου τέχνη.

Ἡ τέχνη διαφέρει ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές τῆς ἀνθρώπινης πνευματικῆς ἐνέργειας ἀπὸ τὸ ὅτι μπορεῖ νά ἐπιδράῃ στοὺς ἀνθρώπους, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ

βαθμό της ανάπτυξης και της μόρφωσής τους.

Καί τὸ οὐσιαστικὸ ἀντικείμενο τῆς τέχνης εἶναι, τὸ νὰ μᾶς κάνη νὰ νοιώθουμε καὶ νὰ καταλαβαίνουμε πράματα, τὰ ὁποῖα, μέ τῇ μορφῇ ἐνὸς διανοητικοῦ συλλογισμοῦ θὰ ἔμεναν ἀπρόσιτα. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ δέχεται μιὰ ἀληθινὴ καλλιτεχνικὴ ἐντύπωση, ἔχει τὴν αἴσθησις ὅτι ἐγνώριζε ἀπὸ πρὶν αὐτὸ ποὺ ἡ τέχνη τοῦ ξυπνάει, ἀλλὰ ὅτι δὲν μποροῦσε νὰ βρῇ τὴν ἐκφρασὴ του. Καὶ τέτοια ἀκριβῶς ἦταν πάντα ἡ φύσις τῆς καλῆς καὶ ἀληθινῆς τέχνης. Ἡ Ἰλιάδα καὶ ἡ Ὀδύσσεια οἱ ἱστορίαι τοῦ Ἰσαάκ, τοῦ Ἰακώβ καὶ τοῦ Ἰωσήφ, τὰ ἄσματα τῶν Ἑβραίων προφητῶν, οἱ Ψαλμοί, οἱ Παραβολαὶ τοῦ Εὐαγγελίου, ἡ ἱστορία τοῦ Çakya-Mouni, οἱ ὕμνοι τῶν Βουδιστῶν· ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ἐκφράζουν πολὺ ὑψηλὰ συναισθήματα κι ὅμως εἶναι τόσο καταληπτὰ σ' ὅλους, ποὺ, (κι' ἔχουν γραφτῇ πρὶν ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες), τὰ καταλάβαιναν ἄνθρωποι πολὺ λιγώτερο πολιτισμένοι ἀπὸ τοὺς σύγχρονους χωρικούς. Οἱ ἐκκλησίαι καὶ οἱ εἰκόνες ποὺ αὐτὲς περιέχουν, ἦταν ἀνεκάθεν καταληπτές σ' ὅλους. Τὸ ἐμπόδιο στὴν κατανόησις τῶν πιδὺ ψηλῶν συναισθημάτων, κάθε ἄλλο παρὰ βρίσκεται στὴν ἀνεπάρκεια τῆς πνευματικῆς ἀνάπτυξης καὶ τῶν γνώσεων, ἀλλ' ἀντίθετα, στὴν λανθασμένη στὴν ψευτο - πνευματικὴ ἀνάπτυξη, καὶ στίς ψεύτικες γνώσεις. Ἐνα ἔργο ψηλῆς καὶ καλῆς τέχνης, μπορεῖ νὰ εἶναι ἀκατάληπτο ὅχι ὅμως στὸν ἀπλοϊκὸ χωρικό, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα διαστραφῇ. Ἀνθρωποι, σὰν τὸν ἀπλοϊκὸ χωρικό καταλαβαίνουν ὅτι ψηλότερο ὑπάρχει σ' ἓνα ἔργο τέχνης. Ἐκεῖνοι στοὺς ὁποίους ὑπάρχει κίνδυνος, ἓνα καλλιτεχνικὸ ἔργο νὰ μείνῃ ἀκατάληπτο, εἶναι αὐτοὶ ποὺ ὀνομάζονται ἐκλεπτισμένα πνεύματα, δηλαδὴ διαστραμμένα ἀπὸ κάθε σοβαρὴ ἀντίληψις τῇ ζωῇ. Ξέρω, παραδείγματος χάριν, ἀνθρώπους, ποὺ θεωροῦνται πολιτισμένοι, καὶ ποὺ λένε, ὅτι δὲν καταλαβαίνουν τὴν ποίησις, ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπάρχῃ μέ-

σα στήν φιλανθρωπία, στήν αὐτοθυσία, ἢ στήν ἀγνό-
τητα.

Ἐάν λοιπόν ἡ σύγχρονη τέχνη εἶναι ἀκατάληπτη
γιά τή μᾶζα τοῦ λαοῦ, δέν εἶναι βέβαια, καθόλου,
ἐπειδὴ αὐτὴ εἶναι τόσο καλή, ὅπως ἀρέσει στοὺς καλ-
λιτέχνες νὰ λένε σήμερα. Ἐάν αὐτὴ ἡ τέχνη εἶναι
ἀκατάληπτη στὴ μᾶζα τοῦ λαοῦ, εἶναι ἀπλῶς ἐπειδὴ
εἶναι κακὴ τέχνη ἢ μᾶλλον δέν εἶναι καθόλου τέχνη.

Ἀφοῦ τὸ ἀντικείμενο τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων,
εἶναι, νὰ ἐκφράζουν συγκινήσεις, πῶς μποροῦν νὰ λένε
οἱ καλλιτέχνες ὅτι οἱ ἄνθρωποι δέν καταλαβαίνουν
τὰ ἔργα αὐτά; Ἕνας ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ, διαβάζει
ἕνα βιβλίο, βλέπει μιὰ ζωγραφιά, ἀκούει ἕνα μουσικὸ
κομμάτι ἢ μιὰ συμφωνία, καὶ δέν δοκιμάζει καμμιά
συγκίνηση. Καὶ τοῦ λένε ὅτι αὐτὸ συμβαίνει ἐπειδὴ
δέν μπορεῖ νὰ τὰ καταλάβῃ. Τοῦ ὑπόσχονται νὰ τοῦ
δείξουν κάτι, μπαίνει μέσα γιὰ νὰ δῇ αὐτὸ τὸ κάτι,
καὶ δέν βλέπει τίποτα. Καὶ τότε τοῦ λένε ὅτι αὐτὸ γί-
νεται, ἐπειδὴ ἡ ὄρασή του δέν ἔχει προετοιμασίη γιὰ
ἕνα τέτοιου εἴδους θέαμα. Ἄλλ' αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος
ξέρεي ὅτι βλέπει πολὺ καλά· καὶ ἐάν δέν βλέπει αὐτὸ
ποῦ τοῦ ὑποσχέθηκαν νὰ τοῦ δείξουν, συμπεραίνει
ἀπλῶς, καὶ μὲ τὸ δίκιο του, ὅτι αὐτοὶ ποὺ ἀνέλαβαν
νὰ τὸν κάνουν νὰ δῇ τὸ θέαμα, δέν ἐκπληρώσανε τὴν
ὕποχρέωσή τους. Καὶ νὰ λέω, ὅτι, ἐάν ἡ τέχνη μου
δέν συγκινεῖ κάποιον ἄνθρωπο, τὸ λάθος βρίσκεται
στὸ ὅτι αὐτὸς εἶναι πολὺ κουτός, ἐκτὸς τοῦ ὅτι αὐτὸ
ἀποτελεῖ τὸν κολοφῶνα τῆς ματαιοδοξίας, εἶναι καὶ
μιὰ πραγματικὴ ἀναστροφή τῶν ρόλων σάμπως δηλα-
δὴ ἕνας ἄρρωστος νὰ ἐπιχειρῇ νὰ βάλλῃ στὸ κρεβάτι
ἕναν ἄνθρωπο γεμάτο ἀπὸ ὑγεία.

Ὁ Βολταῖρος ἔλεγε: «Ὅλα τὰ εἶδη τῶν καλλιτε-
χνημάτων εἶναι καλὰ ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ εἶναι
ἐνοχλητικά». Γιὰ περισσότερη ἀκρίβεια θὰ μπορούσα-
με νὰ λέγαμε: ὅλα τὰ εἶδη τῶν καλλιτεχνημάτων εἶ-
ναι καλὰ ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ δέν κσταλαβαίνουμε

κι' ἐκεῖνο ποὺ δὲν ἔχει καμμιά ἐνέργεια ἐπάνω μας. Γιατί, ποιά εἶναι ἡ ἀξία ἐνὸς πράγματος ποὺ ἀποτυχαίνει νὰ φέρῃ τὸ ἀποτέλεσμα γιὰ τὸ ὁποῖο δημιουργήθηκε;

Σημειώστε καλὰ τοῦτο: Ἐὰν παραδέχεστε μόνο, ὅτι ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ εἶναι τέχνη, καὶ συγχρόνως, νὰ μένῃ ἀκατάληπτη σὲ ἀνθρώπους πνευματικὰ ὑγιεῖς, δὲν ὑπάρχει λόγος ποὺ νὰ μπορῇ νὰ ἐμποδίσῃ κανεὶς, μιὰ μικρὴ ὁμάδα ἀπὸ διαστραμμένους ἀνθρώπους νὰ συνθέτουν ἔργα ποὺ νὰ ἐκφράζουν τὰ διαστραμμένα συναισθήματά τους, ἔργα ποὺ εἶναι καταληπτά μόνο σ' αὐτοὺς τοὺς ἴδιους, καὶ νὰ δίνουν σ' αὐτὰ τὸ ὄνομα τῆς τέχνης, ὅπως κάνουν σήμερα οἱ νεοσυμβολιστὲς καλλιτέχνες.

Ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης, στὴ σημερινὴ ἐποχὴ μπορεῖ νὰ παραβληθῇ μ' αὐτὸ ποὺ γίνεται ἂν τοποθετήσῃ κανεὶς ἐπάνω σ' ἓναν κύκλο κι' ἄλλους κύκλους ὅλο καὶ πιὸ μικροὺς, ἕως ὅτου σχηματιστῇ ἓνας κῶνος, τοῦ ὁποίου ἡ κορυφὴ δὲν ἀποτελεῖ πιά κύκλο. Αὐτὸ ἀκριβῶς συμβαίνει στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς μας.

ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ Α΄ ΤΟΜΟΥ

ΒΙ
ΤΕ
ΙΔ
ΤΕΧ
ΤΕ Σ
ΣΥΛΛΟΓ

ΤΕΛΛ
ΣΥΛΛΟΓ

25