



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗΣ  
ΜΕΛΟΝΤΗΣ ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΣ ΚΟΝΕΤ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ

1951

Ε.Υ. Δ. ΤΡΕ. Κ. Ε. Π.  
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



## Ο ΕΡΜΗΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γιὰ τὸ πολὺ κοινὸ καθὼς καὶ γιὰ πολλοὺς καλλιεργημένους ἀνθρώπους τοῦ καιροῦ μας (ὄχι τοῦ τόπου μας μόνο· τὸ φαινόμενο εἶναι σχεδὸν παγκόσμιον) τὸ μεγάλο σκάνδαλον τοῦ αἰῶνα μας στὸν τομέα τῆς Τέχνης εἶναι τὸ ἀκατανόητο τῶν ἔργων τῆς. Δὲν «καταλαβαίνω» λέει ὁ πολὺς κόσμος μπροστὰ στοὺς πίνακες τῆς νέας Ζωγραφικῆς ἢ στὶς πλαστικὲς συνθέσεις τῆς νέας Γλυπτικῆς, καθὼς καὶ ὅταν ἀκούει μοντέρνα Μουσικὴ ἢ διαβάζει πολλοὺς ἀπὸ τοὺς κορυφαίους ποιητὲς τῆς ἐποχῆς μας, ξένους καὶ δικούς μας. Καὶ ἐπειδὴ δὲν «καταλαβαίνει» καὶ στενοχωρεῖται, ἢ ντρέπεται γιὰ τὴν ἀδαημοσύνη καὶ τὴν ἀμάθειά του ἢ ὀργισμένος περιφρονεῖ καὶ σαρκάζει τοὺς «πρωτοπόρους» καλλιτέχνες — φαντάζεται ὅτι ἀπὸ διανοητικὴ παράκρουση ἢ ἀπὸ αἰσθητικὸ σνομπισμὸ (γιὰ νὰ «καταπλήξουν τοὺς ἀστουὺς») καλλιεργοῦν τόσο ἐπίμονα τὸν ἐρμητισμὸ στὴν παραγωγή τους. Μαζὶ μὲ τὸ κοινὸ ἔχουν φανατισθεῖ καὶ μοιραστεῖ καὶ οἱ κριτικοί· κ' ἔτσι δύσκολα μπορεῖ ἀπάνω στὸ θέμα νὰ κατατοπιστεῖ μὲ ἀντικειμενικότητα ἕνας νηφάλιος καὶ ἀμερόληπτος ἀνθρώπος μὲ τὴν ἐπικουρίαν τῶν ἄλλων. Μόνος του πρέπει νὰ τὰ βγάλει πέρα σ' αὐτὴ τὴ στενόχωρη θέση. Ἄλλὰ πῶς; — Εἶναι ἢ δὲν εἶναι τρομερὰ δύσκολο, κάποτε μάλιστα ἀδύνατον νὰ νιώσει τὸ ἔργο μερικῶν ἀπὸ τοὺς πῶς σημαντικοὺς καλλιτέχνες τοῦ αἰῶνα μας; Γιατί νὰ συμβαίνει αὐτὸ τὸ πρᾶγμα; Τί εἶδους τεχνοτροπία εἶναι ἐπιτέλους αὐτὴ πὺ βασανίζει τόσο ἀνοικτίρμονα τὸ κοινὸ πὺ τρέχει ἀπάνω τῆς γιὰ νὰ ξεδιψᾷσει; Δὲν ἀναζητεῖ σήμερον τὸν «ἄλλο» ὁ δημιουργὸς καλλιτέχνης γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσῃ μαζί του; Ἄν ναι, τότε ποιά σκοπιμότητα ἐξυπηρετεῖ αὐτὸς ὁ ἐρμητισμὸς πὺ φέρνει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀποτέλεσμα; Ἄν ὄχι, γιατί «δημοσιεύονται» τὰ μοντέρνα ἔργα; Σὲ ποιούς ἀπευθύνονται; Ἄς τὰ χαίρεται μόνος του ὁ δημιουργὸς τους, ἀφοῦ ἐκεῖνος μονάχα καὶ τὰ καταλαβαίνει...

Τὸ θέμα τοῦτο ἀπασχόλησε ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια δύο ἀξιους καὶ γνωστοὺς στὸν

κόσμον τῶν Γραμμάτων μας ἀνθρώπους, τὸν κ. Κ. Τσάτσο καὶ τὸν κ. Γ. Σεφέρη. Τὸ συζήτησαν μέσα στὰ περιοδικὰ «Προπύλαια» καὶ «Νέα Γράμματα» (1938 καὶ 1939)<sup>1</sup> καὶ χάρις σ' αὐτὴ τὴν ὑποδειγματικὴ γιὰ τὸ ἦθος τῆς συζήτησης εἶδαν τὸ φῶς μερικὲς πάρα πολὺ ἐνδιαφέρουσες σελίδες αἰσθητικῆς καὶ κριτικῆς. Ἐπικριτικὰ στάθηκε ἀπέναντι στὸν ἐρμητισμὸ τῆς μοντέρνας Τέχνης ὁ κ. Κ. Τσάτσο· τὴν ποίησιν εἶχε κυρίως ὑπόψιν του, ἀλλὰ τὰ βέλη του βρίσκουν καὶ τὶς ἄλλες τέχνες. Ἡ «πρόθεσις» γράφει «τῆς πρωτοποριακῆς κίνησης εἶναι νὰ μεταθέσει τὴν ποίησιν σὲ μιὰ περιοχὴ, ὅπου ὁ εἰρμὸς γίνεται χαλαρὸς..., ὅπου τὸ αἰσθητικὸ νόημα καὶ τὸ ἔλλογον νόημα τῆς ποιητικῆς ἐκφρασεως ὄχι μόνο διαφέρουν διατηρώντας κάποιαν ἐπαφή, ὅπως συνέβαινε πάντα στὴν ποίησιν ὡς τώρα, ἀλλὰ τείνουν πᾶ νὰ χωρισθοῦν ἔτσι θεμελιακά, ὥστε τὸ ἔλλογον νόημα νὰ γίνῃ ἐντελῶς ἀνύπαρχτο. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν αἰτία παρεῖδύει στὴν ποίησιν ἕνα στοιχεῖον νοηματικῆς ἀσάφειας, πὺ ἐπιβάλλει σὲ κάθε ἀναγνώστη ἕνα προσωπικὸ ἔργο συμπλήρωσης κατὰ τὴ δικὴ του διάθεσιν, καὶ ἔτσι ὑποβάλλει μὲ τὶς λίγες νύξεις πὺ δίνει ὁ περιορισμένος λόγος μιὰν ἐντελῶς ὑποκειμενικὴν καὶ γι' αὐτὸ καὶ συχνὰ ἐπικίνδυνα ἀπατηλὴν αἰσθητικὴν ἐντύπωσιν»<sup>2</sup>. Τὰ προϊόντα αὐτῆς τῆς τεχνοτροπίας κατὰ τὸν Κ. Τσάτσο εἶναι ἀντίθετα πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ κατὰ παράδοσιν ἑλληνικοῦ κάλλους, ἀλλὰ καὶ γενικὰ πρὸς τὸν κανόνα τοῦ ὠραίου: «Ὅσο καὶ ἂν ἡ ποίησιν χωρίζεται ἀπὸ τὴν ἔλλογον, τὴ συνειρμικὴν ἐκφρασιν, αὐτὸς ὁ χωρισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπερβῇ ἕνα ὀρισμένο ὄριο χωρὶς νὰ καταστραφεῖ ἢ ἴδια ἡ ποίησιν. Αὐτὸ τὸ ὄριο ἢ νέα ποίησιν ἢ τὸ χαράζει μακρύτερα ἀπ' ὅ,τι πρέπει δίνοντας στὸ ἄλλογον μεγαλύτερον χωρὸν ἀπ' ὅ,τι μπορεῖ αἰσθητικὰ νὰ καταλάβῃ ἢ τὸ ἀρνεῖται ἐντελῶς. Μιὰ τέτοια ἀρνησιν τοῦ λόγου καὶ τοῦ ὀρθοῦ του μέτρου στὴν ποίησιν εἶναι ἀντίθετη μὲ τὴ βαθύτερη ἀρχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἑλληνικῆς ὠραιότητος, ἀλλὰ εἶναι ἀντίθετη καὶ μὲ κάθε δυνατὴ ἀντίληψιν τοῦ ὠραίου»<sup>3</sup>.

Ὁ Γ. Σεφέρης παραδέχεται μαζί με τὸν συνομιλητὴ του ὅτι «στὸν καιρὸ μας ἡ ποίηση ἔγινε πιὸ πυκνή, πιὸ ἑλλειπτική, πιὸ δύσκολη»<sup>4</sup>, προσπαθεῖ ὅμως νὰ δώσει τὴν ἐξήγηση τοῦ φαινομένου (ιστορικά, ψυχολογικά καὶ αἰσθητικά) καὶ τὸ ἐξηγεῖ με τρόπο ὄχι ἐπικριτικὸ ἀλλὰ ἴσα ἴσα ἐγκωμιαστικὸ γιὰ τὴ σύγχρονη Τέχνη καὶ τὶς ἐπιδιώξεις της. Κατὰ τὴ γνώμη του τοῦτο ὀφείλεται πρῶτα στὴν ὀρθὴ διάγνωση τῶν κορυφαίων ποιητῶν τοῦ καιροῦ μας (καὶ ὁ Σεφέρης τὴν ποίηση κατὰ κύριο λόγο ἐξετάζει, ἀλλὰ οἱ σκέψεις του μποροῦν νὰ ἐπεκταθοῦν καὶ στὶς ἄλλες τέχνες) ὅτι γιὰ νὰ λειτουργήσουμε ποιητικά δὲν πρέπει νὰ παρασυρόμαστε ἀπὸ τὸ «θέμα» καὶ ν' ἀφηνόμαστε στὴ λογοκρατικὴ ροπή μας, ἀλλ' ἀπεναντίας νὰ μένομε σταθερὰ μέσα στὸ καθαρὸ συγκινησιακὸ κλίμα ποὺ εἶναι τὸ κλίμα τῆς ἀγνῆς ποίησης. Κ' ἕνας ἄλλος λόγος ἐξηγεῖ τὸ φαινόμενο τοῦτο κατὰ τὸν Γ. Σεφέρη: τὸ γεγονός ὅτι τελευταῖα οἱ ἐξελίξεις τοῦ κόσμου ἔκαναν τὸν ἄνθρωπο πιὸ ἀποφασιστικὸ στὴν ἀποπειρά του νὰ εἰσδύσει μέσα σὲ κάποιους πολὺ βαθιοὺς καὶ σκοτεινοὺς «ἐσωτερικοὺς τόπους»· ἐκεῖ ἔγιναν κάποιες πολὺ σημαντικὲς ἀνιχνεύσεις καὶ κατακτήσεις ποὺ δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ μεταδοθοῦν με τρόπους προσιτοὺς στὴν κατανόηση καὶ στὴν εὐαίσθησιὰ καθενός, τὴν ὥρα μάλιστα ποὺ ὅλοι μας ἔχομε ὄχι ἀπλῶς μορφωθεῖ ἀλλὰ καὶ παραμορφωθεῖ ἀπὸ μιὰ παιδεία στηριγμένη σὲ ὄλως διόλου διαφορετικὲς ἀρχές καὶ ἀποτιμήσεις. Νά λοιπὸν τί συμβαίνει στὴν περίπτωση τῆς σκοτεινῆς καὶ ἀκατανόητης Τέχνης κατὰ τὸν Γ. Σεφέρη: «Συμβαίνει ὅτι βρίσκομε λογικὸ τὸν Ὅμηρο, γιὰ τὸν Ὅμηρο οἱ περισσότεροὶ δὲ γυρεύουμε τὴν ποίηση, γυρεύουμε τὸ «θυμὸ τοῦ ξακουστοῦ Ἀχιλλέα» καὶ οἱ λιγότεροι βρίσκομε τὴν ποίηση, ἐπειδὴ ἡ ὑπόθεση τῆς Ἰλιάδας ἀποροφᾷ τὶς λογοκρατικὲς ροπές μας, τὶς ροπές ἐκεῖνες ποὺ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ λειτουργοῦμε ποιητικά, δημιουργώντας μας δυσκολίες. Γιατὶ ἡ δυσκολία, ὅπως καὶ ὁ φόβος, ἀναπηδᾷ μόλις τὴ συλλογιστοῦμε. Συμβαίνει ἀκόμη ὅτι οἱ ποιητὲς... νιώσανε πὼς ὁ «θυμὸς τοῦ ξακουστοῦ Ἀχιλλέα» δὲν ἦταν καθαυτὴ ἡ ποίηση, καὶ τοὺς βάραινε. Γι' αὐτὸ ἀποφασίσανε νὰ γράψουν χωρὶς αὐτόν. Καὶ ἐπειδὴ συνάμα... ἡ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου εἶχε κάνει μερικὰ βήματα σὲ ἀγνοημένους ἄλλοτε ἐσωτερικοὺς τόπους, οἱ δυστυχισμένοι αὐτοὶ ποιητὲς, βλέποντες τὶς εἰκόνες τους σὰν τὸν Ὀρέστη ποὺ ἔβλεπε τὶς Εὐμενίδες — ἐνῶ δὲν τὶς ἔβλεπε καὶ ξαφνιζότανε ὁ χορὸς — βρεθήκανε μπροστὰ στὸ τραγικὸ δίλημμα νὰ μὴ μιλήσουν διόλου ἢ νὰ ἐκφραστοῦνε δύσκολα καὶ νὰ περάσουν γιὰ τρελοὶ· προτιμήσανε τὸ δεύτερο. Ἄς τοὺς συμπαθήσουμε, ἀφοῦ ἔχουνε τὸ ἐλαφρυντικὸ πὼς

κανένας ἄλλος δὲν κατάφερε νὰ βρεῖ καλύτερη λύση»<sup>5</sup>.

Ἀκολουθώντας τὸν Ἄγγλο κριτικὸ καθηγητὴ I. A. Richards<sup>6</sup> ὁ Γ. Σεφέρης τονίζει ὅτι «ἡ ποίηση εἶναι ἡ ὑπέριστα μορφή τῆς συγκινησιακῆς χρήσης τῆς γλώσσας»<sup>7</sup>, ἐπομένως στὴν ποίηση πρέπει νὰ πηγαίνομε ὄχι γιὰ νὰ φωτίσουμε τὸ λογικὸ μας ἀλλὰ γιὰ νὰ θρέψομε τὶς συγκινήσεις μας. Ἄν δὲν κατορθώσουμε, προσπελάζοντας τὰ ἔργα τῆς Τέχνης, ν' ἀναστείλομε μέσα μας τὶς «διανοητικὲς ἐκεῖνες ἀντιδράσεις ποὺ παρατηροῦμε τόσο συχνά, ὄχι στὸ λαό, ἀλλὰ στὶς ὑπερσυντητικὲς καὶ δημοσιογραφικὰ ἀναθρεμμένες ἀνώτερες τάξεις μας»· ἂν ἐξακολουθοῦμε νὰ ζητοῦμε ἀπὸ τὸ καλλιτέχνημα «νοήματα» ποὺ δὲν εἶναι προορισμὸς του νὰ μᾶς δώσει, ἀντὶ «συγκινήσεις», ποὺ δὲν τὶς ἀπολαμβάνομε, ἀφοῦ πλησιάζομε τὸ ἔργο χωρὶς νὰ εἶμαστε ψυχικὰ προετοιμασμένοι καὶ διατεθειμένοι νὰ δεχθοῦμε αὐτὴ τὴν ἀκτινοβολία του — κατ' ἀνάγκη θὰ μένομε μακριὰ ἀπὸ τὴν καθαυτὴ περιοχὴ τῆς Τέχνης καὶ θὰ στερηθοῦμε γιὰ πάντα τὴν εὐλογία της. Θεωρητικοὶ καὶ κριτικοὶ ἄς προσπαθήσουν ν' ἀποτρέψουν αὐτὸ τὸ κακὸ ποὺ θὰ ἐκβαρβαρώσει τοὺς ἄνθρώπους. «Ὁ πιὸ σπουδαῖος τρόπος» γράφει ὁ Γ. Σεφέρης «νὰ βοηθήσουν οἱ θεωρητικοὶ τὴν κατανόηση τῆς Τέχνης, εἶναι νὰ προσπαθήσουν νὰ μορφώσουν ἕνα κοινὸ... ποὺ θὰ μπορούσε νὰ βρεθεῖ, μπροστὰ στὸ καλλιτέχνημα, στὴν κατάσταση «καλῆς πίστεως» ποὺ βρισκόμαστε ὅταν κάνομε τὴν προσευχὴ μας, ἢ (ἂν τὸ παράδειγμα τοῦτο εἶναι σκοτεινὸ) στὴν κατάσταση ποὺ βρίσκεται ὁ λαὸς ὅταν ἀκούει ἕνα δημοτικὸ θρῦλο, καὶ τὸ παιδί ἕνα παραμῦθι»<sup>8</sup>.

\* \* \*

Τὶς σκέψεις τοῦ Richards καὶ τοῦ Σεφέρη ἀπάνω στὴ Γλῶσσα καὶ στὴν Ποίηση ἔχω ἀναλυτικὰ ἐκθέσει καὶ κρίνει σὲ μιὰν ἄλλη μελέτη μου<sup>9</sup>, καὶ δὲν πρόκειται νὰ ξαναγυρίσω στὸ ἴδιο θέμα. Ἐδῶ θὰ περιοριστῶ στὸ ζήτημα τῆς ἀσάφειας καὶ τοῦ ἀκατανοήτου ποὺ χαρακτηρίζει πολλὰ σημαντικότερα προϊόντα τῆς σύγχρονης Τέχνης, καὶ θὰ ἐξετάσω αὐτὲς τὶς ἀπόψεις μόνο κατὰ τὴ σχέση ποὺ ἔχουν με τὸ ζήτημα τοῦτο. Ἡ ἀνθρώπινη σκέψη ὅταν μετὴ διαλεκτικὴ μπαίνει σὲ κίνηση, ἔχει ἀπὸ φυσικὸ τῆς τὴν τάση νὰ αἰωρεῖται σὰν τὸ ἐκκρεμές. Ἐὰν με μιὰν ἐντονη κρούση τὴν σπρώξει κανεὶς πολὺ πρὸς τὸ ἕνα μέρος, δὲν βρίσκει ἀμέσως τὴν ἰσοροπία, ἀλλὰ κάνει μιὰ πλατεῖα ταλάντωση καὶ πηδάει με ὀρμὴ πρὸς τὸ ἀπέναντι ἄκρο. Αὐτὸ παρατηρεῖται σχεδὸν κατὰ κανόνα στὶς θεωρητικὲς ἀντιθέσεις ἀπάνω στὰ μεγάλα προβλήματα: ἢ μιὰ ὑπερβολὴ φέρνει τὴν ἄλλη καὶ ἀγῶνα μεγάλο κάνει ἢ νηφάλια κριτικὴ νὰ καθορίσει μέσα στὴ διένεξη τὸ



σωστό μέτρο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει κ' ἐδῶ. Ἐπειδὴ ὁ θεωρητικὸς ἐτόνισε μὲ κάποια δύναμη τὴν ἀνάγκη μέσα σὲ κάθε ἄξιο καλλιτέχνημα νὰ ὑπάρχει καὶ μὲ φροντίδα νὰ συντηρεῖται τὸ «ἔλλογο νόημα», ὁ ποιητὴς ὑποστηρίζει ὅτι ἡ Τέχνη ἔχει τὸ δικό της «κανόνα»<sup>10</sup> καὶ ὅτι ἀποκλειστικὸς σκοπὸς της εἶναι νὰ γεννάει καὶ νὰ μεταγγίζει συγκίνηση—στὴν εὐαισθησία μας ἀπευθύνεται, ὄχι στὴν κρίση μας. Καὶ ἡ μία καὶ ἡ ἄλλη ἀποψη μέσα σὲ ὀρισμὲνὰ ὄρια εἶναι σωστή· πέρ' ἀπὸ τὰ ὄρια αὐτὰ ὅμως καὶ οἱ δύο εἶναι ἐσφαλμένες καὶ ἀπαράδεκτες. Ὁ ποιητὴς ἔχει ὄλο τὸ δικό του μέρος τοῦ ὅταν ζηλότυπα προστατεύει τὴν ἀνεξαρτησία καὶ τὰ δικαιώματα τῆς φαντασίας του. Καὶ στίς προθέσεις ἡ Τέχνη ἔχει ἀναμφισβήτητα τὴν αὐτοτέλειά της καὶ τὰ ἐκφραστικά της μέσα εἶναι ἰδιότυπα. Ὅτι προσδοκοῦμε καὶ ὅτι πραγματικὰ δεχόμαστε ἀπὸ τὰ ἄξια ἔργα τῆς Τέχνης δὲν εἶναι ἡ γνώση, ἡ διδασχὴ, ὁ φωτισμὸς τοῦ νοῦ· αὐτὸς εἶναι τοῦ θεωρητικοῦ πνεύματος, τῆς «ἐπιστήμης» σκοπὸς καὶ προσφορά. Ἀλλὰ ὁ πλουτισμὸς καὶ ὁ ἐξαγνισμὸς, ἡ ἔνταση καὶ ἡ ἀνάταση τῆς συγκινησιακῆς μας ζωῆς<sup>11</sup>. Μὲ τὸ «αἰσθημα» λοιπὸν πρέπει νὰ ἀγκαλιάσουμε καὶ νὰ συλλάβουμε τὸ καλλιτέχνημα, ὄχι μὲ τὴ «λογικὴ σκέψη»· μέσα στὴν αἰσθητικὴ μας ἐμπειρία πρέπει νὰ τὸ δεχτοῦμε γιὰ νὰ τὸ ἀφομοιώσουμε ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ φύση καὶ ὁ προορισμὸς του· ποτὲ μὲ τὴν ἀνάληψη τοῦ οὐδέτερου λογισμοῦ, ἀλλὰ μὲ τὴ θερμὴ μιᾶς συγκινημένης καρδιάς πού ξέρεи νὰ δίνεται ὀλόκληρη στὴν ὁμορφιά. Τοῦτο ὅμως δὲν σημαίνει: α. Ὅτι τὸ καλλιτέχνημα μπορεῖ νὰ διακόψει κάθε σχέση πρὸς τὴν ὕγιή καὶ μετὰ δόσιμη νόηση (μὲ τοὺς τυπικοὺς κανόνες της: τὴν τάξη, τὴ συνέπεια, τὴ συνάρτηση κτλ.) καὶ ὁ καλλιτέχνης ν' ἀναστείλει ἐμπρόθετα τοῦ λογικοῦ τὴ λειτουργία γιὰ νὰ διαλυθεῖ μέσα στὴν παρανοιακὴ κατάσταση τοῦ ἀνεύθυνου παραληρήματος· καὶ β. Ὅτι καθε εἶδους γνώση εἶναι ὄχι μόνο ἀχρηστὴ ἀλλὰ καὶ ἐπιζήμια γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση τῶν ἔργων τῆς Τέχνης, ὅτι ἐπομένως τότε κανεὶς δέχεται ἔντονο καὶ ὀλόκληρο τὸ μήνυμα πού φέρνει ἡ Τέχνη στὸν ἄνθρωπο, ὅταν ἀποβάλλει κάθε παιδεία καὶ σταθεῖ ἀπέναντί της γυμνὸς καὶ ἀθῶος— ὅπως ὁ πρωτογενὴς ἄνθρωπος πρὶν δαγκάσει καὶ γευθεῖ τὸν καρπὸ τῆς γνώσης. Μιὰ τέτοια ἀντίληψη δὲν μπορεῖ, νομίζω, σοβαρὰ νὰ ὑποστηριχθεῖ, καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὀρισμένως ὁ θεωρητικὸς βρίσκεται στὸν ὀρθὸ δρόμο περισσότερο ἀπὸ τὸν ποιητὴ.

Ὅσοι ὑποστηρίζουν τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ συγκινησιακοῦ στοιχείου μέσα στὴν Ποίηση (καὶ γενικότερα στὴν Τέχνη) συνήθως παραδέχονται ὅτι ἡ ἀσάφεια εἶναι μὲ κάποιον τρόπο ὀργανικὴ ἀνάγκη τῆς

«καθαρῆς» Ποίησης καὶ συχνὰ ἐπικαλοῦνται τὰ λόγια τοῦ Goethe πρὸς τὸν Eckermann: «Ὅσο πιὸ ἀκαταμέτρητη καὶ γιὰ τὴ διάνοια ἀκατάληπτη εἶναι μιὰ ποιητικὴ παραγωγή, τόσο καλύτερη εἶναι». <sup>12</sup> Ἡ σκέψη ὅμως αὐτὴ παίρνει τὸ ἀληθινὸ νόημά της ἀπὸ τὰ συφραζόμενα. Ὁ Goethe, ὅπως φαίνεται καθαρὰ στὸ κείμενο, τονίζει μονόπλευρα τὴ μιὰν ἀποψη τοῦ ζητήματος ἀπὸ ἀντίδραση πρὸς ἐκείνους πού ἀνίκανοι νὰ νιώσουν τὰ βαθύτερα συγκινησιακὰ στοιχεῖα τοῦ ποιητικοῦ λόγου, ζητοῦν κάθε φορὰ ἀπὸ τὸ ποίημα ἰδέες καὶ στοχασμοὺς σαφεῖς καὶ εὐκολὰ κατανοήσιμους. Θέλει λοιπὸν ν' ἀποκρούσει μιὰν ὀρισμένη παρεξήγηση τῶν καλλιτεχνικῶν ἐπιδιώξεων καὶ ἀξιών, καὶ γιὰ τοῦτο διατυπώνει τὴν ἀντίθεσή του μὲ μιὰν ὑπερβολὴ πού ἀντὴν πάρει κανεὶς κατὰ γράμμα, θὰ φτάσει στὸν καθαρὸ παραλογισμό. Ἀνεκάθεν ἡ Τέχνη καὶ εἰδικὰ ἡ Τέχνη τοῦ λόγου, ἡ Ποίηση, ὑποφέρει ἀπὸ παρεξηγήσεις καὶ ὑποχρεώνεται νὰ προστατεύει μὲ ἀγῶνα τὰ δικαιώματα καὶ τὴν ἐλευθερία της. Ὁ κίνδυνος εἶναι μεγαλύτερος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς «θεωρίας», ἀπὸ τὸ μέρος δηλ. τῶν κάθε εἶδους θεωρητικῶν (προπάντων ἐκείνων πού θερμαίνονται ἀπὸ ὑψηλὰ «πολιτικά» ἰδεώδη), γιὰτὶ αὐτοὶ συνήθως ἀμφισβητοῦν τὴν αὐτονομία τῆς Τέχνης καὶ θέτουν τὴν ἀξίωση τὰ ἐπιτεύγματά της νὰ σταθμίζονται μὲ μέτρα ἀσχετὰ πρὸς τὴ φύση της καὶ σχετικὰ μὲ ὀρισμένα, ὑψηλότερα στὴν ἱεραρχία τῶν ἀξιών τοποθετούμενα αἰτήματα τοῦ ἀτομικοῦ ἢ τοῦ κοινωνικοῦ βίου. Ἄς θυμηθοῦμε ἐδῶ γιὰ παράδειγμα τὴν περίφημη ἐπίκριση τῆς ἐπικῆς καὶ τραγικῆς ποίησης πού κάνει ὁ Πλάτων μέσα στὸ δέκατο βιβλίο τῆς «Πολιτείας» του. Οἱ ποιητὲς, οἱ πιὸ μεγάλοι καὶ σεβαστοὶ (ὁ Ὁμηρος καὶ οἱ Τραγικοί), κατηγοροῦνται καὶ ἐξορίζονται ἀπὸ τὴν ἰδανικὴ πόλη ὄχι μόνο ἐπειδὴ βρίσκονται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν «ἀλήθεια» ὅπως τὴ θέλει ὁ ἔραστής τοῦ «ὄντος», ὁ φιλόσοφος, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι τὰ ἔργα τους βρίθουν ἀπὸ θρησκευτικά, ἠθικά καὶ τεχνικά σφάλματα καὶ παρανοήσεις. Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι ὄχι ἕνας ποιητὴς ὅπως ὁ Πλάτων, ἀλλὰ ἕνας τεχνολόγος σὰν τὸν Ἀριστοτέλη βλέπει στὸ θέμα τοῦτο καθαρότερα καὶ θέτει ἐπιγραμματικὰ τὸ ζήτημα στὴ σωστὴ του θέση. Σημειώνει στὴν Ποιητικὴ του: «οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς». <sup>13</sup> Δηλαδή ἡ ἀξία ἑνὸς ποιητικοῦ, γενικότερα ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ ἔργου, δὲν εἶναι θεμιτὸ νὰ μετρεῖται καὶ νὰ προσδιορίζεται μὲ κριτήρια βγαλμένα ἀπὸ ἄλλες ἐπιδιώξεις καὶ ἀποτιμήσεις. Ἀπὸ τὴν Τέχνη πρέπει νὰ ζητοῦμε ἐκεῖνο μόνο πού ἡ ἴδια ὑπόσχεται νὰ προσφέρει. Ἡ ἐπιτυχία της θὰ κριθεῖ ἀπὸ τὸ ἄν πραγματώνει ἢ ὄχι, καὶ κατὰ τὸ μέτρο πού πραγματώνει (ὄχι ξένους πρὸς τὴ φύση της,

ἀλλά) τοὺς δικούς της σκοπούς: «ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς». <sup>14</sup> Σύμφωνα μὲ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη, ὁ ποιητὴς καὶ γενικότερα ὁ δημιουργὸς καλλιτέχνης, μπορεῖ νὰ πεῖ σὲ ὄσους πλησιάζουν τὸ ἔργο του: ἂν θέλετε ἰδέες ἀπάνω στὰ λογικὰ μέτρα κομμένες, ἀκρίβεια παραστάσεων ἀψογη καὶ καθαρότητα, σαφήνεια στὴ διατύπωση, ἀπευθυνθεῖτε ἀλλοῦ—στὴν ἐπιστημονικὴ διατριβή, στὸ ἱστορικὸ ἀφήγημα, στὸν τοπογραφικὸ χάρτη, στὴ φωτογραφικὴ ἀπεικόνιση κ.ο.κ.—ἐγὼ καταστάσεις φτιάχνω μὲ τὴ δημιουργικὴ δυνάμη τῆς φαντασίας καὶ συγκίνηση μεταδίνω μὲ τὰ ὑποβλητικὰ μέσα τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης· κρίνετέ με ἀπὸ τὶς ἐπιδιώξεις μου, ὄχι μὲ τὶς ἀπαιτήσεις σας.

Ὅπως ἡ αἰσθητικὴ θεώρηση τῶν ἀντικειμένων εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὶς ἐφέσεις καὶ ἐνέργειες τῆς πρακτικῆς ζωῆς (θεωρὸς εἶναι ἀπέναντι στὸ ὄραϊο ὁ ἄνθρωπος, ὄχι ὀρεγόμενος καὶ πράττων), ἔτσι καὶ ἡ νόμιμη στάση ἀπέναντι στὸ καλλιτέχνημα δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴ γνωστικὴ διάθεση καὶ ἐκδήλωση. Ἡ αἰσθητικὴ «ἀπόλαυση» εἶναι ἐδῶ ὁ δεσπόζων στὸν ψυχικὸ μας χῶρο τόνος, ὄχι τῆς μάθησης ἢ δίψα καὶ ὁ κορεσμὸς. Αὐτὴ τὴ διάκριση τὴ σημειώνουν καὶ τὴν ὑπογραμμίζουν ὅλες οἱ θεωρίες πού βλέπουν στὴν Τέχνη τὴ μεγάλη ὑπόθεση τῆς συγκινησιακῆς ζωῆς. Τὸ βίωμα καὶ τὸν ὄργασμὸ τοῦ θυμικοῦ θέτουν ἐδῶ στὴν πρώτη μοῖρα, ὄχι τὶς γνωστικὲς ζητήσεις καὶ ἱκανοποιήσεις τοῦ συνειδένα. Τί σημαίνει ὅμως ὁ ἀφορισμὸς ὅτι ἡ Τέχνη δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ γνώση καὶ ὅτι ἡ διέγερση τῶν γνωστικῶν δυνάμεων ἀναστέλλει ἢ παρακωλύει τὴν καλλιτεχνικὴ λειτουργία; — Στὸ σημεῖο τοῦτο οἱ αἰσθητικὲς θεωρίες πρέπει νὰ προχωρήσουν σὲ μεγαλύτερη σαφήνεια, κριτικὰ νὰ ξεκαθαρίσουν τὶς ἀπόψεις τους καὶ νὰ χαράξουν τὰ ὅρια αὐτοῦ τοῦ πολὺ ἐπιδεκτικοῦ ἀπὸ ὑπερβολὲς καὶ παραμορφώσεις δόγματος. Εἶναι δυνατόν ἢ ἀρχὴ αὐτὴ νὰ σημαίνει ὅτι ὅπως ὁ χριστιανικὸς παράδεισος, ἔτσι καὶ ἡ ἀληθινὴ, ἢ αὐθεντικὴ καλλιτεχνικὴ εὐδαιμονία εἶναι προορισμένη μόνο γιὰ τοὺς «πτωχοὺς τῷ πνεύματι», γιὰ κείνους δηλ. πού θὰ πλησιάσουν τὰ ἔργα τῆς Τέχνης ἐντελῶς ἀθῶοι, ἄσπιλοι ἀπὸ «γνώση»;

Ὁ καθηγητὴς Henry D. Aiken σ' ἓνα πρόσφατο ἄρθρο του <sup>15</sup> ὑποβάλλει σὲ διεξοδικὴ κριτικὴν ἀνάλυση τὶς ἀπόψεις τοῦ I. A. Richards καὶ τῶν ὁμοϊδεατῶν του ὅτι ἡ Τέχνη ἀπευθύνεται ἀποκλειστικὰ στὴν «αἰσθησιμότητα» καὶ στὸ «συναίσθημα», καὶ φτάνει στὸ συμπέρασμα ὅτι ἀπαραίτητα γιὰ νὰ ἀρτιωθεῖ καὶ νὰ προωθηθεῖ σὲ ὑψηλότερο βαθμὸ ἡ αἰσθητικὴ ἀπόκριση ἀπέναντι στὰ καλλιτεχνικὰ ἔργα εἶναι ὀρισμένα γνω-

στικὰ στοιχεῖα πού πολὺ λίγο τὰ πρόσεξαν οἱ ὀπαδοὶ τῆς συγκινησιακῆς θεωρίας. Χωρὶς ἓνα ὀρισμένο κεφάλαιο «γνώσεων» πού φυσικὰ μπορεῖ νὰ λιγοστέψει, ὄχι ὅμως πέρ' ἀπὸ κάποιο ὄριο, δὲν συντελεῖται ἡ «ἀπόλαυση» ἐνὸς ἔργου Τέχνης, ἢ ἂν πραγματικὰ γεννηθεῖ, εἶναι πολὺ ἰσχνὴ καὶ ἀνεπαρκὴς γιὰ νὰ καλύψει τὴν ἔννοια τοῦ καλλιτεχνικοῦ βιώματος. Τέσσερις τάξεις γνωστικῶν στοιχείων συγκροτοῦν κατὰ τὸν Aiken τὸ κεφάλαιο τοῦτο: Στὴν πρώτη ἀνήκει μιὰ κάποια ἐμπειρία τῆς ζωῆς καὶ γενικὰ τῆς φυσικῆς πραγματικότητας—ἐμπειρία πού μᾶς βοηθεῖ νὰ «ἀναγνωρίζομε» μέσα σ' ἓνα ζωγραφικὸ ἢ πλαστικὸ ἔργο τὸ ἀντικείμενο πού παρασταίνει, σ' ἓνα διήγημα ἢ σ' ἓνα δράμα τὸ θέμα τῆς ζωῆς ἢ τὸ χαρακτήρα πού διαμορφώνεται καλλιτεχνικὰ, σὲ μιὰ μουσικὴ σύνθεση τὶς ψυχικὲς διαθέσεις πού ἐκφράζονται. Λέμε ὅτι ἓνα καλλιτέχνημα ἔχει «ἀλήθεια» καὶ «πειστικότητα», ὅταν ἀναγνωρίσομε μέσα στὸ περιεχόμενό του μιὰ τέτοια πραγματικότητα, ὅπως ἀπὸ προσωπικὴ πείρα τὴν ξέρομε. Χωρὶς τὸ προσὸν τοῦτο τὸ ἔργο δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει γιὰ τὴν ἀντίληψή μας ἐνότητα, ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ ἀλληλουχία, στερεότητα. Στὴ δεύτερη τάξη περιλαμβάνονται οἱ πολιτιστικὲς δοξασίαι, δηλ. οἱ ἐπιστημονικὲς ἢ φιλοσοφικὲς, οἱ θρησκευτικὲς ἢ ἠθικὲς «ἰδέες», χαρακτηριστικὰ προϊόντα καὶ γνωρίσματα ὀρισμένης ἱστορικῆς ἐποχῆς ἢ ὀρισμένου πολιτισμοῦ, πού κατὰ κάποιον τρόπο περιέχονται καὶ ἐκφράζονται μέσα ἀπὸ κάθε (κατ' ἀνάγκη πάντοτε ἱστορικὰ διακαθοριζόμενα) καλλιτεχνικὸ ἔργο. Γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσομε μ' ἓνα δημιουργημα παλαιότερων χρόνων καὶ πολιτισμῶν ἢ καὶ σύγχρονό μας καὶ νὰ συγκινηθοῦμε ἀπὸ τὸ μήνυμά του, πρέπει νὰ μᾶς εἶναι ὀπωσδήποτε οἰκεῖο αὐτὸ τὸ «ἰδεολογικὸ» περιεχόμενό του—ἂν δὲν τὸ ἀποδεχόμεσθε (ὅπως π. χ. ὁ πιστὸς χριστιανὸς τὶς «δοξασίαι» πού ἀποτελοῦν τὸν ἰδεολογικὸ θησαυρὸ τῆς «Θείας Κωμωδίας» τοῦ Dante ἢ τῆς «Ash Wednesday» τοῦ T. S. Eliot) τουλάχιστο νὰ τὸ γνωρίζομε. Τὴν τρίτη τάξη ἀποτελοῦν οἱ προϋποθέσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐξαρτᾶται ὄχι ἓνας ἀνώτερος βαθμὸς ἀλλὰ ἡ ἴδια ἢ ὑπαρξὴ τοῦ καλλιτεχνικοῦ βιώματος. Μιὰ ἀπ' αὐτές, ἡ σημαντικότερη, ἔγκειται στὸ νὰ ξέρει κανεὶς πῶς νὰ δεχτεῖ μιὰ καλλιτεχνικὴν ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας: νὰ μὴ σκύψει ἀπάνω τῆς μὲ θεωρητικὴ περιέργεια οὔτε νὰ τὴν κάνει «πεδίο» μιᾶς πρακτικῆς δραστηριότητος· νὰ δεσμεύσει ἀπέναντί τῆς ὅλες τὶς ἄλλες ψυχικὲς ἐνέργειες πού διεγείρονται ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἀντικειμένου καὶ ν' ἀφήσει μέσα του νὰ γεννηθεῖ καὶ ν' ἀναπτυχθεῖ σὲ ὅλη τῆς τὴν ἔνταση ἀλλὰ καὶ στὴν καθαρὸ-



τητά της μόνο ἡ αἰσθητικὴ ἀπόκριση. (Αὐτὴ τῆ «γνώση» δὲν τὴν ἔχει τὸ παιδί, δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀποκτήσει ὁ ἡλίθιος καὶ τὴ χάνουν κάποτε μερικοὶ ἀπὸ ἐπαγγελματικὴ διαστροφή). Ἡ τέταρτη καὶ τελευταία τάξη κλείνει μέσα της ὅλες τὶς εἰδικὲς καλλιτεχνικὲς γνώσεις ποὺ ἀναφέρονται στὰ τυπικὰ ἢ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων μιᾶς ὀρισμένης μορφῆς ἢ σχολῆς, ἀκόμη κ' ἐνὸς ὀρισμένου καλλιτέχνη. Κάθε Τέχνη ἔχει τὸ «λεξιλόγιό» καὶ τὴ «γραμματικὴ» τῆς· κάθε σχολὴ ἢ ἰδιοσυγκρασία τῆ δικῆ της καλλιτεχνικὴ βούληση καὶ δεοντολογία, τὸ «ὕφος» τῆς. Οὐσιαστικότερα ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸ καλλιτέχνημα καὶ βαθύτερα συγκινεῖται ἀπ' αὐτὸ ἐκεῖνος ποὺ τὸ προσπελάζει μνημένος, ἐξοπλισμένος καὶ μὲ τὶς «γνώσεις» αὐτῆς τῆς κατηγορίας.

Οἱ ἀναλύσεις τοῦ Αἰкен προωθοῦν σημαντικὰ τὴ θεωρητικὴν ἔρευνα τοῦ ζητήματος. Καθορίζουν μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια τὸ βάθος αὐτῆς τῆς τόσο ρευστῆς γιὰ τὴν κοινὴ ἀντίληψη ἔννοιας ποὺ ὀνομάζομε κατανόηση ἐνὸς ἔργου Τέχνης. Ὅταν ἀντιδρούμε στὶς ἔντονες λογοκρατικὲς τάσεις ὀρισμένων θεωρητικῶν, μπορούμε γιὰ νὰ ὑπερασπιστοῦμε τὴν αὐτονομία τῆς Τέχνης νὰ τονίσωμε ὅτι τὸ καθαρὸ αἴσθημα (μὲ τὴ διπλὴ σημασία τοῦ ὄρου: sensation καὶ sentiment) εἶναι τὸ γνησιότερο μέσον γιὰ ν' ἀφομοιώνωμε τὰ πλάσματά της (ἔτσι λ. χ. μόνο μπορούμε νὰ χαροῦμε τὰ χρώματα καὶ τὶς γραμμές, τὶς ἐπιφάνειες καὶ τοὺς ὄγκους στὰ ἔργα τῶν εἰκαστικῶν Τεχνῶν, τὸ μέλος καὶ τοὺς ρυθμοὺς στὶς μουσικὲς συνθέσεις, τὶς πλαστικὲς καὶ μουσικὲς ἀξίες τοῦ λόγου στὴν ποίηση κ.ο.κ.). Ἄν θέλωμε ὁμῶς νὰ εἴμαστε ἀκριβεῖς καὶ πλήρεις στὶς ἐξηγήσεις μας (καὶ ὁ κριτικὸς στοχασμὸς ἀπαιτεῖ παντοῦ καὶ πάντοτε τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν πληρότητα), πρέπει νὰ μὴ μείνωμε σ' αὐτὸ τὸ πολεμικὸ ἀπόφθεγμα, ἀλλὰ νὰ προστέσωμε ὅτι ἡ αἰσθητικὴ ἀπόκριση δὲν συντελεῖται ἢ συντελούμενη δὲν φτάνει ἕως ἑνα βαθμὸ σημαντικότητος χωρὶς μιὰ στοιχειώδη τουλάχιστο κατανόηση τοῦ ἔργου τῆς Τέχνης, ποὺ γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ἀπαιτεῖ ὀρισμένο κεφάλαιο ἀπὸ γνωστικὰ στοιχεῖα (αὐτὰ ποὺ ἀπαριθμεῖ παραπάνω κατὰ κατηγορίας ὁ Αἰкен). Ἡ κατανόηση αὐτὴ προϋποθέτει μιὰ κάποια παιδεία ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ λείπει. Τοῦτο εἶναι πολὺ σημαντικό καὶ ἀξίζει ἰδιαίτερα νὰ τὸ προσέξωμε. Ἡ Τέχνη δὲν προσφέρεται μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἀρμόζει στὴ φύση της καὶ μὲ κάποιαν ἐπάρκεια σ' ἐκεῖνους ποὺ εἶναι ἐντελῶς ἄμοιροι ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴν ἀγωγή καὶ ἐμπειρία. Ὁ ἴδιος ὁ Γ. Σεφέρης ποὺ ἀπέναντι στὴν ποίηση μᾶς θέλει «στὴν κατάστασιν ποὺ βρίσκεται ὁ λαὸς ὅταν ἀκούει ἕνα δημοτικὸ θρῦλο, καὶ τὸ παιδί ἕνα παραμῦθι»,

προσθέτει ἀμέσως μιὰ βαρυσήμαντη διασάφηση τῆς ἰδέας του: «μ' αὐτὸ δὲν θέλω νὰ φανεῖ ὅτι ζητῶ μιὰ πρωτόγονη ἀπλοϊκότητα»<sup>16</sup>. Οἱ νεότροποι καλλιτέχνες δὲν μποροῦν νὰ ζητοῦν ἀπὸ μᾶς, γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσωμε μὲ τὸ ἔργο τους καὶ νὰ ἐκτιμήσωμε τὶς νέες ἀξίες ποὺ φιλοδοξοῦν νὰ πραγματοποιήσωμε, ν' ἀποβάλομε κάθε παιδεία—γιατὶ τότε ἡ κατανόηση γίνεται ἐντελῶς ἀδύνατη—ἀλλὰ νὰ ἐλευθερωθοῦμε ἀπὸ κάποιες παλαιωμένες καλλιτεχνικὲς ἔξεις, δηλ. ν' ἀποβάλομε μιὰν ὀρισμένη μὴνο ἀγωγή ποὺ ἔχομε ἤδη (θεληματικὰ ἢ ἄθελα) ὑποστει<sup>17</sup>.

\* \* \*

Ἄφοῦ λοιπὸν τὸ σκοτεινὸ καὶ ἀσαφές, ἡ ἑρμητικὴ τῆς Τέχνης δὲν εἶναι (ἢ τουλάχιστο δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι) ἀδιαφορία πρὸς κάθε κατανόηση τῶν ἔργων τῆς ἢ περιφρόνηση πρὸς αὐτὴ τὴν κατανόηση, γιατί τοῦτο δὲν μποροῦν νὰ τὸ θέλουν οἱ σοβαροὶ καλλιτέχνες ὅποι-ασδήποτε σχολῆς, ἢ γιατί καὶ ἂν ἀκόμη τὸ θέλουν, δὲν γίνεται—πῶς πρέπει νὰ θέσωμε ὀρθὰ τὸ ζήτημα τῆς ἀσάφειας καὶ τοῦ ἑρμητισμοῦ πολλῶν σημαντικῶν ἐκδηλώσεων τῆς Τέχνης τοῦ καιροῦ μας; (Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἐδῶ δὲν συζητοῦμε γιὰ κείνους τοὺς μικροὺς καὶ φαιδροὺς ποὺ μὴ ἔχοντας τίποτα τὸ οὐσιαστικὸ νὰ εἰποῦν τὸ λένε σκοτεινὰ καὶ περίπλοκα «σιβυλλικά», γιὰ νὰ μᾶς κάνουν νὰ ὑποθέτομε ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπάρχει στὸ βάθος κάτι τὸ πολὺ σπουδαῖο ποὺ δὲν τὸ καταλαβαίνομε· ἀλλὰ γιὰ καλλιτέχνες σοβαροὺς ποὺ ἐκφράζονται ἀπὸ ἐσώτερη ἀδήριτη ἀνάγκη μ' αὐτὴ τὴν τεχνοτροπία). Τὸ πιὸ σωστὸ νομίζω ὅτι εἶναι νὰ μὴ μιλοῦμε γιὰ «κλειστὴ» καὶ «ἀκατανόητη», ἀλλὰ γιὰ δύσκολη Τέχνη. Καὶ τὴ δυσκολία ποὺ πραγματικὰ δοκιμάζομε, ὅταν προσπαθοῦμε νὰ ἐπικοινωνήσωμε μὲ πολλὰ σημαντικὰ καλλιτεχνήματα τῆς σύγχρονης παραγωγῆς, φρόνιμο εἶναι νὰ τὴν ἐξηγήσωμε ὡς ἑξῆς:

α) Ζοῦμε μέσα σ' ἕναν κόσμον ἀναρχοῦμενο ποὺ ἔχασε τὴν ψυχικὴ του ἐνότητα, κ' ἔτσι ἡ ἐπαφὴ τῶν προνομιούχων ἀτόμων (προνομιούχο ἄτομο εἶναι κατὰ κανόνα κάθε αὐθεντικὸς καλλιτέχνης) μὲ τὴ μεγάλη μάζα τοῦ κοινοῦ καὶ μὲ τοὺς ὁμοίους τῶν ἀκόμη ἄρχισε νὰ γίνεται ὄλο καὶ πιὸ χαλαρὴ. Δὲν εἶναι εὐκόλο πιά νὰ καταλαβαίνει ὁ ἕνας μᾶς τὸν ἄλλο σὲ πολλές περιοχὲς τῆς πνευματικῆς ζωῆς, ὄχι μόνο στὴν Τέχνη. «Κοινωνικὴ Τέχνη» γράφει πολὺ στοχαστικὰ ὁ Γ. Σεφέρης «— ἐκτὸς ἂν ἐννοοῦμε μιὰ τέχνη προπαγάνδας— δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει σ' ἕναν κόσμον ποὺ δὲν ἔχει συμφωνήσει πάνω στὴν πίστη του καὶ δὲν ἔχει λησμονήσει τὶς συζητήσεις καὶ τὶς διαμάχες πάνω στὸ ζήτημα τῶν καλύτερων θεῶν ποὺ πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε. Σ' ἕναν κόσμον συναισθηματικὰ

κομματιασμένο καὶ ἀναρχικὸ δὲν εἶναι ἡ Τέχνη μόνον ποὺ γίνεται «δύσκολη» καὶ πέφτει σ' ἓνα ἀδιέξοδο, ἀλλὰ καὶ ἡ πολιτικὴ καὶ ἡ ἀγάπη καὶ ἡ λύτρωση τοῦ ἀνθρώπου»<sup>18</sup>.

β') Ἡ καλλιτεχνικὴ βούληση τοῦ καιροῦ μας ἀποστρέφεται τὸ γενικὸ, τὸ τυπικὸ, τὸ ἀφηρημένο καὶ τείνει πρὸς τὸ ἀτομικὸ, τὸ χαρακτηριστικὸ καὶ τὸ συγκεκριμένο. Εἶναι ὅμως γνωστὸ ὅτι συνεννοοῦμαστε ὅταν ἀποφεύγομε τὶς πολὺ συγκεκριμένες καὶ λεπτὲς ἀποχρώσεις καὶ καταφεύγομε σὲ νοήματα γενικά, τυπικά καὶ ἀφηρημένα. Ἀντικειμενικότητα πλήρῃ ἔχει μόνον ἡ σκέψη καὶ ἡ γλώσσα τοῦ Μαθηματικοῦ ποὺ κατασκευάζει καὶ ἐκφράζει σταθερά, σαφῆ καὶ μονοσήμαντα σύμβολα. Μὲ ἔννοιες, δηλ. μὲ τυπικὰ σχήματα, ἐπικοινωνοῦμε ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλο· τὴν ἐντελῶς δική μας, τὴ βαθιὰ προσωπικὴ καὶ συγκεκριμένη κραυγὴ τῆς χαρᾶς ἢ τοῦ πόνου μας κανεὶς δὲν τὴν καταλαβαίνει. Ἕνας ξένος στοχαστής, ὁ George Boas, διατύπωσε τώρα τελευταῖα<sup>19</sup> τὴν παρατήρηση ὅτι ὅσο μέσα σ' ἓναν ἱστορικὸ πολιτισμὸ ἢ ἐπιστῆμη καὶ ἡ φιλοσοφία καλλιεργεῖ τὴ γενίκευση καὶ τὴν ἀφαίρεση στὸ στοχασμὸ καὶ στὸ λόγο, τόσο ἡ Τέχνη τείνει πρὸς τὸ ἀτομικὸ, τὸ χαρακτηριστικὸ καὶ τὸ συγκεκριμένο. Καὶ ἀντίστροφα. Στους πρωτόγονους λαοὺς ἡ Τέχνη εἶναι πολὺ σχηματικὴ καὶ ἀφηρημένη, γιὰτὶ σκέψη καὶ γλώσσα βρίσκονται ἀκόμη στὴ νηπιακὴ κατάσταση τοῦ πολλαπλοῦ καὶ τοῦ συγκεκριμένου. Στους προχωρημένους πολιτισμοὺς (π.χ. στὸν ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ) ἡ πορεία πρὸς τὰ ἐμπρὸς σημειώνεται: στὸ πεδίο τοῦ θεωρητικοῦ Λόγου μὲ τὴν πρόβαση πρὸς τὶς τολμηρότερες γενικεύσεις καὶ τὶς σχηματικότερες ἀφαιρέσεις· στὸν τομέα τῆς Τέχνης μὲ τὴ στροφή πρὸς τὸ χαρακτηριστικὸ καὶ τὸ μοναδικὸ, τὸ ἀτομικὸ καὶ τὸ συγκεκριμένο.— Ἀν ἐπαληθευθεῖ ἀπὸ τὰ πράγματα αὐτὸς ὁ νόμος (καὶ ἀξίζει νὰ διερευνηθοῦν τὶς ἐφαρμογές του οἱ ἱστορικοὶ τοῦ πολιτισμοῦ) μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ ἔμμοно πάθος τῆς σύγχρονης μας Τέχνης γιὰ τὸ ἀτομικὸ καὶ τὸ συγκεκριμένο, αὐτὸς ὁ ἐξομολογητικὸς, ὁ πολὺ υποκειμενικὸς, ὁ ἐντελῶς προσωπικὸς χαρακτήρας τῶν ἔργων τῆς, ποὺ μᾶς δυσκολεύει τὴν κατανόησή τους: ποτὲ ἄλλοτε ἢ θεωρητικὴ σκέψη καὶ ἡ γλώσσα (ὄχι μόνον τῆς Ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ ἡ κοινὴ) δὲν εἶχε φτάσει σὲ τόσην ὅσο σήμερα ἀφαίρεση, γενίκευση καὶ σαφήνεια — ἔπρεπε λοιπὸν νὰ περιμένομε ὅτι ὁ ἰσοζυγισμὸς κατ' ἀνάγκη θάρχότανε μὲ τὴ στροφή τῆς Τέχνης πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση.

γ) «Σαφήνεια» καὶ «ἀσάφεια», καθαρὸ-

τητα περιγράμματος καὶ διαύγεια ὕψους ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, ρευστότητα μορφῆς, ἀμφίβολες φωτοσκιάσεις, ταλαντώσεις ἀβεβαιότητας ἀπὸ τὸ ἄλλο εἶναι — ἄς μὴν τὸ λησμονοῦμε — καὶ τρόποι καλλιτεχνικῆς ἐπεξεργασίας τοῦ θέματος, παραλλαγὲς ὕφους. Ὅταν ἡ εὐαισθησία μας κορεσθεῖ ἀπὸ τὴν κατάχρηση τοῦ ἑνὸς τρόπου, (ὅπως ἔγινε μὲ τὴ σαφήνεια ἀπὸ τοὺς χρόνους τῆς Ἀναγέννησης κ' ἐδῶ) φυσικῶς εἶναι νὰ μὴν ἀντιδρᾷ πιά στὰ θέλητρά του καὶ ν' ἀναζητεῖ τὸν ἄλλο. Ἡ ἐποχὴ μας ἀνακάλυψε καὶ χαίρεται τὴν ὁμορφιά τῆς ἀσάφειας (στὴν ἐκλογή τοῦ περιεχομένου, στὸ πλάσιμο τῆς μορφῆς, στὸ ρυθμὸ κτλ.). Δὲν τὴν ἐρεθίζει πιά τὸ σαφές καὶ τὸ πλαστικὸ κάλλος, ἐντρυφᾷ στὸ ἀσαφές καὶ μουσικόν. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι καλλιτεχνικὰ σὲ καλύτερη ἢ σὲ χειρότερη μοῖρα ἀπὸ ἄλλες ἐποχές. Μεγάλᾳ ἔργα (ὅπως καὶ μικρὰ) γίνονται καὶ μὲ τὸ ἓνα ὕφος καὶ μὲ τὸ ἄλλο. Ἄλλοῦ βρίσκεται καὶ μὲ ἄλλα μέτρα κρίνεται ἡ μεγαλωσύνη. Σ' αὐτὸ τὸ ὀρθότατο συμπέρασμα καταλήγει ὁ Κωστής Παλαμᾶς σὲ μιά παλαιὰ μελέτη του<sup>20</sup>, ὅπου μὲ τὴ γνωστὴ του ἐμβρίθεια καὶ ὀξύνοια ἐξετάζει τὸ ζήτημα τῆς σαφήνειας καὶ τῆς ἀσάφειας στὴν Ποίηση. Ἀξίζει νὰ κλείσουμε τοῦτο τὸ σύντομο ἄρθρο μὲ τοὺς δικούς του στοχασμοὺς. «Ὅ,τι» γράφει ὁ Παλαμᾶς «ὀνομάζομεν σαφήνεια ἐν τῇ ποιήσει δὲν εἶναι ἀπολύτως καὶ πάντοτε πλεονέκτημα, καθὼς καὶ ὅ,τι καλοῦμεν ἀσάφεια δὲν εἶναι ἀπολύτως καὶ πάντοτε ἐλάττωμα τῆς ποιήσεως. Ἀντιθέτως δέ, τὸ χαρακτηριστικὸν στοιχεῖον τοῦ ὕψους ἐξ ἴσου ποιητικῶν ἀριστουργημάτων εἶναι ἡ ἀσάφεια. Κατὰ τὰς περιστάσεις σαφήνεια καὶ ἀσάφεια εἶναι ἰσοβαρεῖς νόμοι τῆς ποιήσεως»<sup>21</sup>. Ἡ σαφήνεια ἀντιπροσωπεύει «τὸ καθαρὸν καὶ τὸ πλαστικὸν κάλλος», ἡ ἀσάφεια «τὴν σκοτεινὴν καὶ τὴν μουσικὴν ὠραιότητα»<sup>22</sup>. «Καὶ ἀνεξαρτήτως τόπου καὶ χρόνου, ὡς ὑπάρχουν ποιηταὶ τοῦ ἀσαφοῦς καὶ ποιηταὶ τοῦ σαφοῦς, οὕτω ὑπάρχουν καὶ ἀναγνώσται εἰς τῆς ἀσαφείας τὰ βᾶθη ἀνευρίσκοντες τὴν ποίησιν, ὡς ὑπάρχουν ἕτεροι μόνον ἐν τῇ σαφηνείᾳ ἀποθαυμάζοντες τὸ ποιητικόν, ὡς ὑπάρχουν ἄλλοι οἵτινες, εὐρύτερον ἴσως βλέποντες, αἰσθάνονται τὴν ποίησιν ὡς τὸ ἀρμονικώτερον κρᾶμα ἀφ' ἑνὸς τοῦ πνευματικοῦ, τοῦ μουσικοῦ καὶ ὄνειρώδους καὶ ἀσαφοῦς, καὶ ἀφ' ἑτέρου τοῦ ὕλικου καὶ πλαστικοῦ καὶ πραγματικοῦ καὶ σαφοῦς, καὶ ἐκφρασιν ἄμεσον ὁμοῦ καὶ ὑπονοουμένην, ἀπλὴν ἐν ταύτῳ καὶ πέπλεγμένην, ἀμφοτέρων τῶν στοιχείων τούτων, συνηνωμένων ὡς ἐν τῇ φύσει οὕτω καὶ ἐν τῇ τέχνῃ»<sup>23</sup>.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ὡς πρὸς τὸ κείμενο τοῦ Κ. Τσάτσου οἱ παραπομπὲς παρακάτω γίνονται στὸ περιοδικὸ

«Προπόλαια», Ἀπρίλης καὶ Μάϊος-Ἰούνιος 1938. Τὰ δικά του ἀρθρα ὁ Γ. Σεφέρης τὰ ἀναδημοσίευσε πρῶτα στὸ δοκίμιό του: Διάλογος πάνω στὴν ποίηση (Ἀθήνα 1939) καὶ ἔπειτα στὴ συλλογή: Δοκίμους (Καίρο 1945). Παραπέμπω στὶς σελίδες τοῦ τελευταίου βιβλίου.

2. «Προπόλαια» σελ. 97.
3. «Προπόλαια» σελ. 99.
4. Δοκίμους, σελ. 120.
5. Δοκίμους, σελ. 119-120.
6. Βλέπε, ἀνάμεσα στ' ἄλλα βιβλία του, κυρίως τὸ ἔργο του: Principles of Literary Criticism, London 1925.
7. Δοκίμους, σελ. 181.
8. Δοκίμους, σελ. 114-115.
9. Αἰσθητικὴ (Ἀθήνα 1948) σελ. 109-114.
10. «Ὅτι ἡ Τέχνη εἶναι ἕνας κανόνας, ἕνας κανόνας ἀμείλικτος, εἰμᾶστε σύμφωνοι. Ἀλλὰ ὁ κανόνας αὐτὸς δὲν ἔχει νομοθετηθεῖ ἀπὸ καμιά ἀφηρημένη θεωρία, ὅποια καὶ νᾶναι, ἔχει νομοθετηθεῖ ἀπὸ τὴ σειρά ὅλων τῶν ἀξίων ἔργων Τέχνης πού μετ' ὁ πέρασμα τοῦ καιροῦ μᾶς φωτίζουν μ' ἕνα φῶς ὅλο καὶ περισσότερο νέο, ὅλο καὶ περισσότερο σταθερό». Γ. Σεφέρης Δοκίμους, σελ. 121.
11. Ε. Π. Παπανούτσου Αἰσθητικὴ, σελ. 246.
12. J. P. Eckermann Gespräche mit

Goethe (1836) ἔκδ. G. Moldenhauer (Reclam - Leipzig) τόμ. III, σελ. 123.

13. Περί Ποιητικῆς 1460b 13-15.
14. Περί Ποιητικῆς 1460b 24-25.
15. The aesthetic relevance of belief, μέσα στὸ ἀμερικανικὸ περιοδικό: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, τεύχος Ἰουνίου 1951, σελ. 301-315.
16. Δοκίμους, σελ. 115.
17. «Τὶς αἰσθητικὲς μας κρίσεις, τὶς περισσότερες φορές, δὲν τὶς κάνουμε δυστυχῶς ἐμεῖς, ἀλλὰ ἡ τέχνη πού ἔχουμε μέσα μας καὶ κουβαλοῦμε μαζί μας. Κάθε παραδοχὴ ἑνὸς καινούργιου ἔργου, ἀναγκάζοντάς μας νὰ ἐγκαταλείψουμε ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὰ παλιά εἶναι μιὰ θυσία... Καὶ τέτοιες θυσίες δὲν τὶς κάνουμε εὐκολὰ ὅλοι μας». Γ. Σεφέρης Δοκίμους, σελ. 167.
18. Δοκίμους, σελ. 185.
19. Βλ. τὸ ἀρθρο του In defense of the unintelligible, μέσα στὸ ἀμερικ. περιοδικό: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, τεύχος Ἰουνίου 1951, σελ. 285-293. Βλ. ἰδίως τὶς σελ. 288-291.
20. Δύο ἀρθρα στὴν «Εἰκονογραφημένη Ἔστια» τοῦ 1895, πού ἔχουν ἀναδημοσιευθεῖ μέσα στὰ Πρῶτα Κριτικά (Ἀθήνα 1913).
21. Τὰ πρῶτα Κριτικά, σελ. 173.
22. Τὰ πρῶτα Κριτικά, σελ. 182.
23. Τὰ πρῶτα Κριτικά, σελ. 183.

