



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ- ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**Χριστιάνα- Δάφνη Τάτση**

***Οι αντιλήψεις για το ωραίο και την τέχνη στην αισθητική θεωρία  
του Αλέξανδρου Νεχαμά***

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2018



***Οι αντιλήψεις για το ωραίο και την τέχνη στην αισθητική θεωρία  
του Αλέξανδρου Νεχαμά.***



Now no discourse, except it be of Love;  
Now I can break my fast, dine, sup, and sleep  
Upon the very naked name of Love.  
Shakespeare, *Two Gentleman of Verona* (II, iv, 137-9)

Κάθε συζήτηση είναι τώρα περιττή, εκτός και αν αφορά τον Έρωτα,  
Τέλος σε κάθε αποχή, τώρα θα γευματίζω, θα δειπνώ,  
Θα κοιμάμαι, θα ξυπνώ στο όνομα το ολόγυμνο του Έρωτα.  
Σαίξπηρ, *Δύο άρχοντες από τη Βερόνα* (II, iv, 137-9)

## Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

1. **Γκόλφω Μαγγίνη**, Καθηγήτρια του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (επιβλέπουσα).
2. **Φωτεινή Ζήκα**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών(μέλος).
3. **Ιορδάνης Μαρκουλάτος**, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (μέλος).

Η έγκριση της παρούσης μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας υπό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλοῖ την ἀποδοχήν τῶν γνωμῶν τοῦ συγγραφέως.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ- ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του Τομέα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων που τιτλοφορείται «Ελληνική Φιλοσοφία και Φιλοσοφία των Επιστημών».

Πριν προβούμε σε μια επιγραμματική παρουσίαση του θέματος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα τρία μέλη της τριμελούς επιτροπής, καθώς χωρίς τη βοήθειά τους, τη συμπαράστασή τους, και τις γνώσεις τους το όλο εγχείρημα δεν θα ήταν δυνατό. Πρώτη από όλους δε τη κ. Φ. Ζήκα, η οποία παρά το φόρτο των ακαδημαϊκών, διδακτικών και άλλων υποχρεώσεων δέχτηκε με τρόπο ανιδιοτελή και άκρως επαγγελματικό να με καθοδηγήσει σε όλη την διαδικασία εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Δε θα μπορούσα να μην αναφερθώ στο γεγονός αυτό, καθώς πέραν του ότι με τιμά ιδιαίτερος, αποτελεί και τον πυρήνα του όλου εγχειρήματος. Επιπλέον δεν θα μπορούσα να μην αναφερθώ τόσο στην ηθική συμπαράσταση εκ μέρους του κ. Ι. Μαρκουλάτου, όσο στον «ιθίνον νου» της όλης σύμπραξης που ήταν η επιβλέπουσα μου κ. Γ. Μαγγίνη, χωρίς τη διορατική σκέψη και τις καίριες παρατηρήσεις της οποίας η εργασία αυτή δεν θα είχε ποτέ πάρει αυτή τη μορφή.

Η επιλογή του θέματος και του τομέα της αισθητικής εν γένει, βασίζεται πλην άλλων παραγόντων στην ενασχόληση μου τα τελευταία χρόνια με τις εικαστικές τέχνες και συγκεκριμένα με την ζωγραφική. Το γεγονός αυτό οφείλω εκτιμώ να το αναφέρω, καθώς ερευνητικός μου στόχος ήδη εκ προοιμίου ήταν να μπορέσω να συνδέσω την τέχνη, με τη φιλοσοφία και με τις αντιλήψεις μου για τη ζωή. Αναζητώντας, επομένως, μια θεωρητική και φιλοσοφική προσέγγιση αυτού του είδους, βρέθηκα αντιμέτωπη με το πολυσχιδές έργο του Α. Νεχαμά. Μελετώντας το έργο του γενικά και την αισθητική του θεωρία ειδικότερα, υπήρξαν πολλά σημεία με τα οποία ταυτίστηκα ήδη εξ' αρχής, καθώς εκτίμησα πως έχουν πολλά να προσφέρουν στο τρόπο θέασης και αντίληψης τόσο της αισθητικής- της θεωρίας της τέχνης, όσο και γενικά στο τρόπο πραγμάτευσης της φιλοσοφίας σήμερα. Ενδεικτικά, θα ήθελα να σταθώ και να αναφέρω ορισμένα από τα κυριότερα σημεία της αισθητικής θεώρησης του Αλέξανδρου Νεχαμά, τα οποία θα αποτελέσουν κορμό και ερευνητικό στόχο της παρούσας εργασίας, όπως:

- Η ανάδειξη της φιλοσοφίας ως τέχνης του βίου.
- Η μη διάκριση μεταξύ Υψηλών και Λαϊκών ή Μαζικών τεχνών. Και ανάδειξη της σπουδαιότητας των νέων μέσων (τηλεόραση, διαδίκτυο, κινηματογράφος).
- Ο μετριαστικός, αναστοχαστικός και ταυτόχρονα δημιουργικός τρόπος αντιμετώπισης των άκρων και των αντιθέτων τόσο στα εξειδικευμένα φιλοσοφικά ζητήματα (που αφορούν λ.χ. Πλάτων-Νίτσε, δογματισμός-σκεπτικισμός, γιγνεσθαί-είναι, εννοιολογικό-αισθητικό κ.α.), όσο και ζητημάτων που αφορούν πέραν της φιλοσοφίας και τη ζωή ή καλύτερα

τον τρόπο βίωσης εν γένει (ευδαιμονία- αβεβαιότητα, ωραίο-επιθυμία, καλό-κακό κ.α.).

- Η επανασύνδεση της έννοιας του ωραίου με τον έρωτα, τα συναισθήματα και τις επιθυμίες, σχέση που στο μεγαλύτερο μέρος της νεωτερικής αισθητικής (παραδοσιακής και μοντέρνας) φαίνεται να λησμονείται ή να παρακάμπτεται.
- Ανάδειξη του σπουδαίου ρόλου που μπορούν να παίξουν τα αισθητικά κριτήρια πέραν από τη τέχνη και στη ζωή.
- Και εν τέλει η ανάδειξη της αυταξίας της ίδιας της αναζήτησης, η οποία λειτουργεί ως θεμέλιος λίθος για τη συνέχεια τόσο της γνώσης και της τέχνης, όσο και της ζωής.

Επιπλέον, την εργασία πλαισιώνει ως «Παράρτημα» μια συνέντευξη με τον Α. Νεχαμά, που έλαβε χώρα στις Η.Π.Α τον Ιούνιο του 2017 και ως σκοπό είχε την περαιτέρω ανίχνευση και διερεύνηση θεμάτων που προέκυψαν από την πραγμάτευση του θέματος. Τα ερωτήματα επικεντρώνονται ιδιαιτέρως στην προβληματική της τέχνης και του ωραίου, του έρωτα και της φιλίας, του κόσμου της τέχνης, και της τέχνης του βίου. Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά για άλλη μια φορά τον Α. Νεχαμά αφενός που δέχτηκε να μου παραχωρήσει αυτή την πολύωρη και κοπιαστική συνέντευξη και αφετέρου γιατί μου απέδειξε έμπρακτα ότι ο συγγραφέας των φιλοσοφικών κείμενων ταυτίζεται απόλυτα με το ιστορικό πρόσωπο το οποίο συνάντησα.

Οφείλω εν τέλει να ομολογήσω πως το όλο εγχείρημα δεν θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς την βοήθεια των σημαντικότερων προσώπων στην ζωή μου, αυτών που απαρτίζουν την οικογένειά μου. Πρώτα από όλους, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υιό μου Ιάσονα Αθανασίου- Σιούλα και τον σύντροφο μου Νάσο Αθανασίου- Σιούλα, για την συμπαράσταση και την κατανόηση που δείξαν και δείχνουν καθ' όλο το χρονικό διάστημα των σπουδών μου και δεύτερον τους γονείς μου που όλα αυτά τα χρόνια με στηρίζουν, ώστε να μπορέσω να ακολουθήσω τα όνειρά μου.



## Summary

As is already been showed by the title which is "The concepts of art and beauty in the aesthetic theory of Alexander Nehamas" in our study we will deal with the Aesthetic theory of Alexander Nehamas. Alexander Nehamas' philosophy of art is epitomized mainly in his recent book, *Only a promise of happiness: The place of Beauty in a word of Art* (2008) (In the Greek translation is in the living and in the Art). Firstly in the *Only a Promise of Happiness*, Nehamas rejects the modern association of beauty with a special category of aesthetic judgment and he suggests aligning Beauty with human interests, desires and needs. Even if the origin of Aesthetics is located to Kant's accounting and is obviously connected with the Kant's Sublime (*Erhabenes*), he also thinks that is connected with desire - and Love (Eros), the origin of which is based to the Plato. Plato and the long tradition that followed him take beauty to be the object of love (Eros). Plato believes that beauty has only one purpose, to lead those who can follow it further to wisdom and virtue or to true happiness which as he believed only philosophy could guarantee.

Unlike Plato, Nehamas disagrees that beauty offers us any guarantee of virtue or happiness. Beauty and morality, he argues, can conflict both in individuals and in works of art. And in this point his Platonic thought turn to be Nietzschean. In Nehamas' thought aesthetic and moral values aimed and based on different foundation. Aesthetic values are based on individuality and distinction and moral values are based on similarity and liaison - interconnection. Furthermore these two philosophers (Plato- Nietzsche) essentially as Nehamas said "they made an unexpected philosophical alliance" even if they paved new but divergent ways of philosophizing. This alliance is supported by Socrates the most enigmatic and characteristic case of philosophy and particularly of his way of philosophizing as "art of living" (*techne tou biou*) [which is also the main theme of *The Art of living: Reflections from Plato to Foucault* (1998)].

In addition, except for Plato, Nietzsche and Socrates, Nehamas thematizes also recent discussions in the philosophy of art, for instance, the aesthetic theories of A. Danto (especially in his work *Abuse of Beauty*), George Dickie, Peter Kivey, Ted Cohen and others who used to discount the value of beauty. They suggest that the central concern of aesthetics should not be the Beauty and traditional aesthetic values. Contrary to that point of view Nehamas alleges that we should stop distinguish the beauty between life and art. This is as he said a misunderstanding on behalf of many contemporary aestheticians which occurs due to their association of beauty with appearance (good-looking, harmony, symmetry, grace, or traditional model of beauty). As Nehamas said we sometimes love or we are attracted from features or characteristics of objects which are stigmatized by ugliness, falsehood or oppression. But how can this happen? The answer carries with it an ineliminable element of risk. And as Stendhal wrote (in *About Love*) the beauty is only a promise of happiness and it is a dangerous one. This promise made us believe that if we incorporate in our life things which are taken for us as beautiful such as persons, pieces of art e.t.c. our lives will actually become better. But even if we follow their promise all that is certain is that nobody can ensure our

expectations. So in the end we may fail to find what beauty promises and end up in bitterness and disappointment, but even if we succeed at the end it could be too late to know. So in any case we must first spend our time and our life to all those things that attract us and are the actual object of our love. What beauty and art offer us, therefore, is only a promise of happiness.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ- ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΚΗ:SUMMARY

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ ..... 1

### ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΤΟ ΩΡΑΙΟ

1. Η σύνθετη φύση του ωραίου: Το ωραίο μεταξύ τέχνης και ζωής.....8
2. Το ωραίο ως αντικείμενο του έρωτα. ....23
  - 2.1. Η αρχαιοελληνική κληρονομιά του έρωτα. ....23
  - 2.2. Η προβληματική του έρωτα από τον Πλάτωνα στη σύγχρονη εποχή.....30
  - 2.3 Η σχέση του έρωτα με την τέχνη και τη ζωή. ....41
3. Το ωραίο ως αισθητική και ηθική αξία από τον Πλάτων στο Νίτσε.....47
  - 3.1. Το ωραίο ως ηθική αξία: Πλάτων.....50
  - 3.2 Το ωραίο ως αισθητική αξία: Νίτσε. ....68

### ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΤΕΧΝΗ

1. Φιλοσοφία και Τέχνη: Η τέχνη του βίου .....76
  - 1.1. Το αίνιγμα της τέχνης. ....76
  - 1.2. Η μετατροπή της τέχνης του βίου σε επιστήμη της φύσης. ....80
  - 1.3. Η τέχνη του βίου και ο «φιλοσοφικός ατομικισμός». ....85
  - 1.4. Η «τέχνη του βίου» ιδωμένη μέσα από το παράδειγμα του «έντεχνου βίου» ...  
.....99
2. Ύφος ή εκεί όπου η τέχνη συναντάει τη ζωή. ....103
3. Η ερμηνευτική υφή του βίου και της τέχνης.....114

### ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

1. Το σύγχρονο φιλοσοφικό πλαίσιο και οι θεωρητικές προεκτάσεις του «κόσμου της τέχνης». ....136

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ..... 142

## ΠΙΝΑΚΑΣ-ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ..... 152

- ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Συνέντευξη με τον Α. Νεχαμά: Το ωραίο στην τέχνη και τη ζωή: Μια συνομιλία με τον Αλέξανδρο Νεχαμά (Princeton, NJ, Ιούνιος 2018)..... 160**

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία συνιστά μια προσπάθεια κατανόησης δυο εξαιρετικά δυσερμήνευτων όρων, αυτών του ωραίου και της τέχνης. Έννοιες και οι δύο που διατρέχονται από ένα αινιγματικό στοιχείο εγγενές προς την καταστατική τους ουσία, καθώς γνώρισαν πλειάδες προσεγγίσεων και ορισμών μέσα στην ανθρώπινη ιστορία. Η φιλοσοφία έθετε συχνά ερωτήματα και μέσω αυτών επιχειρούσε να προσεγγίσει τους δύο αυτούς όρους. Παρ' όλες, όμως, τις προσδοκίες διατύπωσης ενός επαρκούς και εξαντλητικού ορισμού τόσο αναφορικά με την τέχνη όσο και με το ωραίο, φαίνεται ότι το ζήτημα παραμένει ανοιχτό, ωθώντας μας σε περεταίρω διερεύνηση.

Στο εγχείρημά μας αυτό οδηγός θα είναι ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς (1946-), καθηγητής φιλοσοφίας και συγκριτικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Princeton, στο New Jersey των Η.Π.Α. Στις τέσσερις και πλέον δεκαετίες άσκησης του διδακτικού και ερευνητικού του έργου, ο Α. Νεχαμάς, έχει αποδείξει ότι η επίδρασή του έργου του είναι εντονότατη σε όλα τα επιστημονικά πεδία με τα οποία έχει ασχοληθεί. Όχι μόνο στη φιλοσοφία που αποτελεί το κατ' εξοχήν επιστημονικό και ερευνητικό του αντικείμενο, αλλά και στη λογοτεχνική θεωρία και πιο πρόσφατα στην αισθητική και τη φιλοσοφία της τέχνης. Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε την προσέγγιση ενός μέρους από το πολυσχιδές έργο του, που συνιστά τον πυρήνα της αισθητικής του θεωρίας. Σκόπιμο, όμως, είναι να αναφερθεί ήδη από την αρχή πως ακόμα και η σκέψη μιας συστηματικής αισθητικής θεώρησης, πόρρω απέχει από την ιδιότυπη και πολυσχιδή γραφή την οποία καλούμαστε να κατανοήσουμε. Μια γραφή που συμπλέκει τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία με τη φιλοσοφία, και τη ζωή εν γένει. Ως ερευνητικούς πυρήνες του εν λόγω εγχειρήματος, θα θέσουμε τους όρους *τέχνη* και *ωραίο*, ελπίζοντας πως μέσα από αυτούς θα κατορθώσουμε να προσεγγίσουμε και να σκιαγραφήσουμε, όχι μια απλή πραγμάτευση που αφορά εξεζητημένα ζητήματα της ιστορίας της τέχνης, αλλά μια φιλοσοφική πραγματεία περί της αισθητικής θεώρησης ενός "έντεχνου κόσμου".

Στο πρώτο μέρος της εργασίας θα επιχειρήσουμε τη συστηματική προσέγγιση του όρου *ωραίο*. Το ωραίο, είναι μια εξαιρετικά σύνθετη έννοια, στο πεδίο της οποίας η ζωή και η τέχνη συμπλέκονται με τρόπο μοναδικό. Στο έργο του *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, ο Α. Νεχαμάς απορρίπτει την προσέγγιση της σύγχρονης φιλοσοφίας της τέχνης, σύμφωνα με την οποία το ωραίο αποτελεί μόνο μια ιδιαίτερη κατηγορία αισθητικής κρίσης, γι' αυτό και προτείνει την επανασύνδεση του ωραίου με τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα, τις επιθυμίες και τα συναισθήματα. Όπως πρόκειται να εξετάσουμε στη συνέχεια η επανασύνδεση που προτείνει ο Α. Νεχαμάς εμπνέεται από τον Πλάτωνα, καθώς τόσο ο ίδιος όσο και η μακρά παράδοση που τον ακολούθησε θεωρούσε το ωραίο αντικείμενο του έρωτα. Το ζήτημα του έρωτα κατέχει αναμφίβολά εξέχουσα θέση στην πλατωνική φιλοσοφία, οι απαρχές και οι προεκτάσεις του, όμως, είναι κοινωνικές, καθώς είναι βαθιά ριζωμένο στην αρχαιοελληνική κοινωνία. Σύνολη η αρχαιοελληνική γραμματεία από της απαρχές της ακόμα, στο έπος και στη λυρική ποίηση, μέχρι και την κορύφωσή

της με την ακμή του αττικού δράματος, είναι διαποτισμένη από το συναίσθημα και τη διερευνητική απεικόνιση του έρωτα.

Η διερεύνηση αυτής της ζοφερής και ζωογόνου δύναμης προκαλούσε πάντοτε και προκαλεί ακόμα το ενδιαφέρον των ερευνητών. Παρόλα αυτά, κανένα κείμενο για τον Έρωτα στην αρχαιότητα δεν κατόρθωσε με τόση επιδεξιότητα να συγκεράσει και να αναδείξει τόσα στοιχεία από την άκρως σύνθετη φύση του όσο το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα. Αναμφίβολα για την πλατωνική φιλοσοφία ο έρωτας είναι κάτι περισσότερο από μια απλή έννοια προς εξέτασιν. Ο έρωτας στον Πλάτωνα, δεν ταυτίζεται απλώς με το πάθος, την ηδονή ή την ανάγκη για σεξουαλική πλήρωση, καθώς είναι το υφάδι μέσω του οποίου ξετυλίγονται και αναδύονται οι επιμέρους τομείς της φιλοσοφίας του (γνωσιοθεωρία, θεωρία της ανάμνησης, ηθική και θεωρία των Ιδεών). Ιδιαίτερη σημασία έχει, επίσης, το γεγονός ότι ο Έρωτας ήταν θεός της Ακαδημίας, επιδεικνύοντας έτσι τον ενεργό ρόλο του και στην παιδευτική διαδικασία.

Ο Πλάτωνας, όμως, συνέδεσε το ωραίο με τον έρωτα, γιατί εκτιμούσε πως το ωραίο έχει μόνο έναν σκοπό, να οδηγήσει εκείνους που μπορούν να το ακολουθήσουν στην απόκτηση ανώτερων ηθικών και διανοητικών αρετών: όπως η σοφία, η καλοσύνη, η δικαιοσύνη, η γνώση και η αληθινή ευτυχία. Με άλλα λόγια, ο Πλάτωνας εκτιμούσε πως το ωραίο δύναται να έχει μόνο ένα πρόσωπο αυτό του Καλού και Αγαθού. Είναι η αναγκαία εκ' μέρους του Πλάτωνα σύνδεση, που ωθεί τον Α. Νεχαμά να διαφοροποιηθεί πλέον από αυτόν. Έτσι ο Α. Νεχαμάς, ενώ υιοθετεί την πλατωνική θέση πως το «ωραίο δεν μπορεί παρά να είναι αντικείμενο του έρωτα»<sup>1</sup>, εντούτοις, διαφωνεί με τον Πλάτωνα, καθώς πιστεύει ότι το ωραίο δεν δύναται να μας προσφέρει οιαδήποτε εγγύηση ηθικής βελτίωσης. Το ωραίο και η ηθική, όπως επισημαίνει και ο ίδιος, ενδέχεται πολλές φορές να συγκρουστούν οδηγώντας μας σε διαμετρικά αντίθετες κατευθύνσεις. Έτσι δεν μπορεί παρά να παραδεχτεί ότι το ωραίο δεν μπορεί να έχει ένα μόνο πρόσωπο, αυτό του Αγαθού-Καλού, αλλά ενδέχεται να είναι και τις περισσότερες φορές πράγματι είναι ιδιαίτερα παραπλανητικό, καθώς υπόσχεται πολύ περισσότερα από όσα μας δείχνει.

Στο πλαίσιο αυτής της διαφωνίας θα οδηγηθούμε πλέον, όπως ο ίδιος λέει, στα χωράφια του Νίτσε.<sup>2</sup> Ο Νίτσε έχει επηρεάσει ιδιαίτερα τις φιλοσοφικές απόψεις του Α. Νεχαμά. Καρπός εξάλλου της πολυετούς ενασχόλησής του με τον γερμανό φιλόσοφο αποτελεί και το βιβλίο του *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία* (1986). Σκόπιμο σε αυτό το σημείο είναι να αναφερθεί, όμως, ότι ο Νίτσε είναι από τους στοχαστές που άσκησαν δριμεία κριτική στον Πλάτωνα και στο πλατωνικό ιδεώδες, το οποίο επιβάλλει την κυριαρχία του υπεραισθητού, του κόσμου δηλαδή των Ιδεών, έναντι του αισθητού. Αυτός είναι και ο λόγος που στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), ο Νίτσε καταλήγει στην περίφημη

---

<sup>1</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας: Η θέση του ωραίου στην τέχνη και τη ζωή*, μτφρ. Ελένη Φιλιππάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 2011, σ.21.

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σ.142.

φράση: «μόνο ως αισθητικά φαινόμενα η ύπαρξη και ο κόσμος δικαιώνονται αιώνια».<sup>3</sup> Οι νιτσεικές καταβολές του Νεχαμά προετοιμάζουν, επομένως, το έδαφος, για το δεύτερο μέρος της εργασίας που εστιάζει στη πραγμάτευση του όρου *τέχνη*.

Η τέχνη είναι μια από τις ελάχιστες ανθρώπινες δραστηριότητες που είναι εξ' ορισμού πλουραλιστική χωρίς να είναι σχετικιστική. Με άλλα λόγια, είναι μια έννοια η οποία αντλεί το περιεχόμενο της από την συνύπαρξη των διαφορετικών μορφών της. Αν και το γεγονός αυτό την καθιστά μια εξαιρετικά δυσερμήνευτη έννοια, παρόλα αυτά η ιδιάζουσα αυτή μορφή της είναι που εμπνέει τη συνολική δημιουργία της φιλοσοφικής θεώρησης του Α. Νεχαμά. Αναλυτικότερα, όπως θα δούμε στη συνέχεια του δεύτερου μέρους, μέσω αυτής της ιδιότυπης σύνδεσης του έρωτα με το ωραίο και την τέχνη ο Α. Νεχαμάς κατορθώνει να αναδείξει την πιο άμεση και βιωματική σχέση που αναπτύσσεται, αφενός ανάμεσα στον θεατή ή αποδέκτη και των έργων τέχνης και αφετέρου ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή. Πιο συγκεκριμένα, στη θεώρησή του τα όρια του «κόσμου» και «τέχνης» δεν είναι ιδιαίτερα αυστηρά. Αυτός είναι και ο λόγος που τέχνη και ζωή όχι μόνο συνυπάρχουν, αλλά αλληλεπιδρούν και συνδιαμορφώνουν την προσωπική του θεώρηση για τη φιλοσοφία, ως «τέχνη του βίου» (art of living).

Η «τέχνη του βίου» για τον Α. Νεχαμά είναι πρώτα από όλα τέχνη, με άλλα λόγια διέπεται από αξίες που είναι σημαντικές και για τα επιμέρους είδη των τεχνών. Όπως κάθε τέχνη έτσι και αυτή, βασίζεται σε συγκεκριμένα παραδείγματα. Οι φιλοσοφικές προσωπικότητες που θα λειτουργήσουν ως τα κατεξοχήν φιλοσοφικά παραδείγματα της τέχνης του βίου του Α. Νεχαμά είναι: ο Μονταίν, ο Νίτσε και ο Φουκώ. Και οι τρεις αυτοί φιλόσοφοι δεν επιλέγονται τυχαία από τον ίδιο, καθώς αποτελούν αντανάκλασεις της φυσιολογίας του Σωκράτη μέσα στην ιστορία της φιλοσοφίας. Η επιλογή τους αυτή βασίζεται αρχικά στην κοινή παραδοχή τους «ότι παρά το γεγονός ότι η φιλοσοφία αποτελεί το δικό τους ιδεώδες, η ζωή παίρνει πολλές μορφές, καμία εκ των οποίων δεν είναι ιδεώδης για όλους».<sup>4</sup> Αυτή η ιδιότυπη πρόσληψη της φιλοσοφίας εκ μέρους τους, σε συνδυασμό με τον χαρακτηριστικό τρόπο γραφής τους είναι και ο λόγος που τα φιλοσοφικά παραδείγματα της τέχνης αυτής αποκαλούνται από τον ίδιο τον Α. Νεχαμά, «καλλιτέχνες της τέχνης του βίου».<sup>5</sup> Σε κάθε περίπτωση, η απόπειρα σύνδεσης τέχνης με τη φιλοσοφία και τη ζωή είναι ένα δύσκολο εγχείρημα, η αξία του οποίου έγκειται στο ότι αναδεικνύει έναν νέο τρόπο θέασης της διανοητικής πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, έχοντας ως μεθοδολογικά εργαλεία τις έννοιες του ύφους και της ερμηνείας, θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε τα όρια της ιδιότυπης αυτής σύνδεσης της τέχνης και της ζωής που αναπτύσσει ο Α. Νεχαμάς.

---

<sup>3</sup> Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη, Πανοπτικόν, 2012, σσ.84.

<sup>4</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», *Athens Review of Books*, 43 (2013), σσ.28-33, ιδίως σ.29.

<sup>5</sup> Στο ίδιο, σ.30.

Στη συνέχεια, Αντί επιλόγου, θέτοντας ως σημείο αναφοράς τη διατύπωση ή το λόγο περί «κόσμου της τέχνης», θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε το ευρύτερο πλαίσιο της σύγχρονης φιλοσοφίας της τέχνης μέσα στο οποίο εντάσσεται η αισθητική θεωρία του Α. Νεχαμά. Όπως θα δούμε και αναλυτικότερα στη συνέχεια, η θεώρησή του επικεντρώνεται σε δύο ζητήματα που έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα τη σύγχρονη φιλοσοφία και θεωρία της τέχνης. Το πρώτο ζήτημα προκύπτει από τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο ωραίο και την τέχνη, ενώ το δεύτερο προκύπτει από τη συζήτηση σχετικά με τον «κόσμο της τέχνης» όπως αυτή διαμορφώνεται κυρίως στις Η.Π.Α. τις τελευταίες δεκαετίες. Και τα δύο ζητήματα είναι απόρροια του γεγονότος ότι στον εικοστό αιώνα αμφισβητήθηκε έντονα η παραδοσιακή σύνδεση του ωραίου με την τέχνη. Η αμφισβήτηση αυτή, βασίζεται στην εμφάνιση κάποιων ιδιαίτερων έργων τέχνης, όπως η *Κρήνη* του Duchamp, η οποία όταν πρωτοεμφανίστηκε το 1919, προκάλεσε πάταγο και ενέπνευσε τη δημιουργία πολλών άλλων έργων κατά τη δεκαετία του '60, όπως τα *ready-mades* ή το *Brillo Box* του Warhol. Τα γεγονότα αυτά είχαν ως αποτέλεσμα την εμφάνιση μια ευρύτερης προβληματικής σχετικά με τη δυνατότητα του ορισμού της τέχνης εν γένει.<sup>6</sup>

Η επανασύνδεση, επομένως, του ωραίου με την τέχνη και τη ζωή που προτείνει η αισθητική θεωρία του Α. Νεχαμά αποτελεί κατ' ουσίαν μια εναλλακτική απάντηση στην απαισθητικοποίηση της αισθητικής που προτείνει η σύγχρονη φιλοσοφία της τέχνης, σημαντικός εκφραστής της οποίας είναι Arthur Danto. Ο Α. Νεχαμάς, ήδη από τις «Ευχαριστίες» στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, παραδέχεται ότι «ο Α. Danto ήταν συνεχώς στο μυαλό του, όταν έγγραφε το βιβλίο αυτό».<sup>7</sup> Θα πρέπει, όμως, να επιστήσουμε την προσοχή στο γεγονός ότι ο Α. Νεχαμάς δεν επηρεάζεται απλά από τον Danto, αλλά συνδιαλέγεται διακειμενικά μαζί του, θέτοντας παράλληλα νέους προβληματισμούς και προοπτικές στις προβληματικές που ο Α. Danto είχε πρώτος αναδείξει.

Ως κατεξοχήν παράδειγμα του διαλόγου αυτού θα μπορούσε να αναφερθεί η κριτική που και οι δύο ασκούν στην παραδοσιακή αισθητική. Με άλλα λόγια, ενώ και οι δύο εκκινούν την πραγμάτευσή τους ασκώντας κριτική στην παραδοσιακή- νεωτερική αισθητική (λ.χ. Καντ, Σοπενχάουερ, Χιούμ), εντούτοις ο καθένας τους επιλέγει να επεξεργαστεί τα ζητήματα έχοντας διαφορετικό άξονα. Αυτός είναι και ο λόγος που καταλήγουν να ακολουθήσουν διαφορετικά μονοπάτια. Έτσι ο Danto καταλήγει στο να περιορίσει το πεδίο δράσης του ωραίου μόνο στη ζωή, ενώ από την άλλη ο Α. Νεχαμάς, ορμώμενος από τον αυτόν τον διαχωρισμό, μεταξύ του ωραίου στην τέχνη και στην ζωή, θέτει ως στόχο να επανασυνδέσει το ωραίο με την έλξη και την επιθυμία, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τη σπουδαία θέση που κατέχει η έννοια αυτή- το ωραίο τόσο στα

---

<sup>6</sup> Σημειώσεις της Φ. Ζήκα από την σειρά μαθημάτων «Φιλοσοφία της Τέχνης» που έλαβε χώρα στην Α.Σ.Κ.Τ. το ακαδημαϊκό έτος 2017-2018. Βλ. σχετικά το <http://eclass.asfa.gr/courses/AHT2112/>, καθώς επίσης και Φ. Ζήκα, *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, Εκδόσεις Αργά, Αθήνα, 2018, κυρίως «Εισαγωγή» σσ. 3-11

<sup>7</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., Ευχαριστίες.

ζητήματα που αφορούν την τέχνη όσο και τη ζωή. Οι απόλυτοι διαχωρισμοί μεταξύ τέχνης και ζωής, όπως παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς, δεν μπορούν να λύσουν τα προβλήματα που γεννά το ωραίο. Γεγονός που οφείλεται στο ότι η σφαίρα επιρροής της έννοιας αυτής, όχι μόνο αφορά, αλλά και συμπλέκει την τέχνη με τη ζωή.

Το κείμενο αυτό, όπως θα δείτε και στη συνέχεια πλαισιώνεται από μια συνέντευξη με τον φιλόσοφο, η οποία έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο του Princeton στο New Jersey των Η.Π.Α και φέρει ως τίτλο «Το ωραίο στην τέχνη και τη ζωή: Μια συζήτηση με τον Αλέξανδρο Νεχαμά». Επιπλέον, πέραν της συνέντευξης το κείμενο πλαισιώνουν και κάποιες εικόνες. Η χρήση αυτή των εικόνων, εμπνέεται από την πολυποίκιλη χρήση των εικόνων στην συνολική αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά και ως στόχο έχει να αποτελέσει έναν απεικονιστικό επίλογο, θέτοντας παράλληλα έναν νέο προβληματισμό στο τέλος κάθε κεφαλαίου και υποκεφαλαίου, ο οποίος όμως δεν θα είναι αμιγώς θεωρητικός, άλλα ορατός. Η χρήση των εικόνων, η οποία αναλύεται εκτενώς στο Παράρτημα των εικόνων, στο τέλος της παρούσας εργασίας, γίνεται, επομένως, εν είδει ενός προσωπικού ερμηνευτικού σχολίου, το οποίο αν και αντλεί το πεδίο του από τον χώρο των εικαστικών τεχνών, δεν περιορίζεται σε αυτές. Επιπλέον, έχει ως στόχο να αναδείξει ότι οι εικαστικές μπορούν εξαιτίας τόσο της ευρείας θεματικής τους, όσο και του ρηξικέλευθου τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζουν κάποια παραδοσιακά ερωτήματα, να διανοίξουν τον χώρο, αλλά και την οπτική αντιμετώπισης ζητημάτων που δεν αποτελούν μόνο εξεζητημένα ζητήματα τεχνικής, υλικών, ή Ιστορίας της τέχνης. Με άλλα λόγια, κάνοντας χρήση της διατύπωσης πως «μια εικόνα, μπορεί πολλές φορές να ισοδυναμεί με χίλιες λέξεις», θα επιχειρήσουμε παρατηρώντας την κάθε εικόνα ξεχωριστά, να αντιληφθούμε πως μια προβληματική πάντα μπορεί να ιδωθεί και από μια άλλη σκοπιά. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο στόχος είναι να παρουσιαστεί και η καλλιτεχνική σκοπιά, η οποία θα μας υπενθυμίζει πως πολλά από τα ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν στη πορεία της εργασίας και τα οποία είθισται να θεωρούνται κατά βάση θεωρητικά, δεν απασχόλησαν μόνο την φιλοσοφία.

Εν κατακλείδι, όπως θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε στην πορεία της εργασίας, κεντρική ιδέα του συνολικού εγχειρήματος, είναι ότι το ωραίο αποτελεί τον τόπο όπου τέχνη και ζωή συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν. Η αλληλεπίδρασή τους αυτή είναι που κρατά ζωντανό το ενδιαφέρον τόσο για την αναζήτηση της γνώσης όσο και για την συνέχιση της ζωής. Η διαρκής αναζήτηση στην οποία μας καλεί ο έρωτάς μας για το ωραίο, θα καταστήσει δυνατή την έρευνα για την ανακάλυψη νέων μορφών τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή. Και θα 'ναι μέσω της αξιοποίησης των μορφών αυτών που θα μπορέσουμε εντέλει να επεκτείνουμε τα όρια των δυνατοτήτων μας. Ας κλείσουμε με τα λόγια του ίδιου του Α. Νεχαμά:

Το ωραίο που ανήκει εξίσου στην τέχνη και στη ζωή, τις φέρνει πιο κοντά: Χρειάζεται να λάβουμε υπόψη μας τα αισθητικά γνωρίσματα που διαπνέουν τις διαπροσωπικές μας σχέσεις, όπως και τις αισθητικές αξίες που προκαλούν θαυμασμό χωρίς να επιβάλλουν υποχρεώσεις. Η εμμονή με τις αξιολογικές ιεραρχήσεις και ο ζήλος για ετυμηγορίες, που έχουν αλλοιώσει τη



στάση μας απέναντι στην τέχνη και τη ζωή μας, είναι απλώς μια ακόμα έκφραση του εγωισμού μας.<sup>8</sup>



Εικόνα 1, Russel Connor, *Ανάμεσα στην Ποίηση και τη Φιλοσοφία (Between Poetry and Philosophy)*, 1984, Συλλογή του καλλιτέχνη.

---

<sup>8</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.148.

## **ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΩΡΑΙΟ**

## 1. Η σύνθετη φύση του ωραίου: Το ωραίο μεταξύ τέχνης και ζωής.

*Έχουμε εξορίσει την ομορφιά. Οι Έλληνες είχαν πάρει τα όπλα γι' αυτήν.*

Αλμπέρ Καμύ,

«Εξορία της Ελένης», 1948

Συζητήσεις περί του ωραίου γίνονται καθημερινά, σε παρέες, φίλους, σε αλλά και σε επιστημονικά συμπόσια ή σε ακαδημαϊκά συνέδρια. Το ερώτημα όμως παραμένει: Σε τι συνίσταται τελικά το ωραίο; Ποια πραγματικά είναι η θέση του στην τέχνη, στην αισθητική, αλλά και στη ζωή μας; Ισχύει, άραγε, η ευρέως διαδεδομένη θέση ότι οι τέχνες θα πρέπει να επικεντρώνονται στη παραγωγή του ωραίου; Ή σήμερα πλέον η θέση αυτή είναι ξεπερασμένη; Μήπως τελικά η σύγχρονη τέχνη με τον αυθορμητισμό της έχει πλέον καταστρέψει την εν λόγω έννοια;<sup>9</sup> Οι απαντήσεις στα εν' λόγω ερωτήματα δεν μπορούν να είναι μονοσήμαντες ούτε και εξαντλητικές, πράγμα που είναι εύλογο εύκολα αν συλλογιστούμε το εύρος και την ποικιλία των απαντήσεων που έχουν δοθεί στην *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*.<sup>10</sup>

Η πορεία της έννοιας του ωραίου είναι επομένως μακρά, και σε καμία περίπτωση, δεν είναι ευθύγραμμη. Αυτός είναι και ο λόγος που παρά τους «κινδύνους» που επιφυλάσσει, η προβληματική για το ωραίο δεν εκλείπει ποτέ από τη φιλοσοφική συζήτηση, καθώς συνεχίζει να αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον των ερευνητών. Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να επισημανθεί, πως η αισθητική<sup>11</sup> είχε παραδοσιακά οριστεί ως η θεώρηση του ωραίου.<sup>12</sup> Ωστόσο, οι

---

<sup>9</sup> Πρόκειται για αναφορά του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά στη ρήση του Αμερικάνου καλλιτέχνη Μπαρνέτ Νιούμαν: «Η παρόρμηση της μοντέρνας τέχνης ήταν η καταστροφή του ωραίου», (*Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας- η θέση του ωραίου στην τέχνη και τη ζωή*, μτφρ. Ελένη Φιλιππάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 2011, σ.25).

<sup>10</sup> M.C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών: Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ και Π. Χριστοδουλής, Νεφέλη, Αθήνα, 1989.

<sup>11</sup> Ο όρος αισθητική αν και ελληνικής καταγωγής πρωτοεμφανίζεται το 18ο αιώνα. Συγκεκριμένα πρωτοεμφανίζεται το 1750 στο ομότιπλο έργο του Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* (1750-1758), το οποίο γράφτηκε στα λατινικά και αποτέλεσε συνέχεια της διδακτορικής του

εκάστοτε θεωρητικοί και κριτικοί τέχνης, είτε αυτοί ήταν φιλόσοφοι, είτε στοχαστές, είτε καλλιτέχνες<sup>13</sup> αμφισβήτησαν την εν λόγω παραδοχή και έστρεψαν το ενδιαφέρον τους αποκλειστικά στη μελέτη των διαφόρων τεχνών. Το γεγονός αυτό οφείλεται μάλλον, στη κάπως αόριστη φύση της έννοιας του ωραίου. Δεν θα πρέπει βέβαια να λησμονηθεί πως υπάρχουν πολλά παραδείγματα στοχαστών που αν και στο έργο τους διαχώρισαν πλήρως το πεδίο της έννοιας του ωραίου από αυτό των συγκεκριμένων τεχνών και των

---

διατριβής. Όπως αναφέρει η Αλεξάνδρα Μουρίκη, σκοπός της αισθητικής όπως αυτή ορίζεται από τον Baumgarten είναι «να εξετάσει το είδος της τελειότητας που προσδιορίζει την αισθητηριακή αντίληψη, η οποία συνιστά μεν ένα χαμηλότερο βαθμό γνώσης σε σχέση με τη λογική γνώση, έχει όμως τους δικούς της νόμους και είναι αυτόνομη. Έτσι η αισθητική κατανοείται ως η επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης. Και η δημιουργία και η κατανόηση των έργων τέχνης δεν λειτούργησε στο πρόγραμμα του ως παράδειγμα -προνομιακό είναι η αλήθεια- εφαρμογής της φιλοσοφίας του», Βλ. Α. Μουρίκη, «Απορίες, Φαντάσματα και περιπέτειες της αισθητικής», *Δευκαλίων* 25/1 (2007/6), σσ. 97-115. Όπως γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω ο όρος «αισθητική» δεν είναι αυτόνομος, καθώς αποτελεί μια προσπάθεια κριτικής και συστηματοποίησης ερωτημάτων που είχαν τεθεί πολύ νωρίτερα. Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να αναφερθεί ότι ο Καντ δεν αποδέχεται τον όρο «αισθητική», εξού και ονομάζει το αντίστοιχο έργο του *Κριτική της κριτικής δύναμης*(1790). Για μια εκτενέστερη παρουσίαση του όρου «αισθητική» βλ. Θεόπη Παριζάκη, *Φιλοσοφία και Τέχνη: Από την αντικειμενικότητα του ωραίου στην υποκειμενικότητα του γούστου*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη, 2004, σσ.13-16.

<sup>12</sup> Είναι δεδομένο ότι η θεώρηση τη αισθητικής τόσο ως έννοιας όσο και ως συστηματικού κλάδου της φιλοσοφίας είναι πολυσχιδής. Για διεξοδική πραγμάτευση του όρου βλ. Α. Γλυκοφρίδη-Λεοντσίνη, *Εισαγωγή στην αισθητική*, Αθήνα, 2008 πρβλ Θ. Παρισάκη, *Φιλοσοφία και Τέχνη...*, ό.π. σ.13-20.

<sup>13</sup> Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Θεόπη Παρισάκη: «Με την κριτική δεν ασχολείται μια μόνο κατηγορία ανθρώπων(...) όπως δηλώνει συγκεκριμένα ο Collingwood με αισθητικά προβλήματα ασχολούνται κυρίως θεωρητικοί αισθητικοί είτε αυτοί είναι φιλόσοφοι είτε καλλιτέχνες που διαθέτουν φιλοσοφική κατάρτιση. Γεγονός όμως που δεν ίσχυε μισό αιώνα νωρίτερα όπου υπήρχε διάκριση μεταξύ καλλιτεχνών- αισθητικών και φιλοσόφων- αισθητικών...Την εποχή το Λουδοβίκου XIV μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερις κατηγορίες αισθητικών θεωρητικών: τους καλλιτέχνες, του λογοτέχνες, τους dialettanti (ανθρώπους των σαλονιών ή της αυλής που ασχολούνται με θεωρητικά προβλήματα), και τους φιλοσόφους που καταπιάνονται με αισθητικά θέματα αλλά πολύ περιορισμένα και αποσπασματικά κατά τον 17ο αιώνα» (*Στο ίδιο*, σ.16).

εφαρμογών τους,<sup>14</sup> παρόλα αυτά έδειξαν έντονο ενδιαφέρον για την αποσαφήνιση και κατανόηση και των δύο αυτών εννοιών (Ωραίο-Τέχνη) ξεχωριστά, με άλλα λογία, αν και δεν συνέδεσαν τις δύο έννοιες σε επίπεδο ορισμού, εντούτοις προσπάθησαν να τις κατανοήσουν ορίζοντας το πεδίο εφαρμογής της καθεμίας ξεχωριστά.<sup>15</sup>

Το μόνο βέβαιο είναι ότι, αν και οι δύο έννοιες κατά γενική ομολογία συνδέονται μεταξύ τους, παρόλα αυτά, καθεμία από τις δύο έχει το δικό της νοηματικό εύρος. Το ωραίο, δηλαδή, δεν αναφέρεται μόνο στα διάφορα είδη τεχνών, καθώς αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής και της φύσης. Πέραν αυτού όμως και τα διάφορα είδη τεχνών δεν γίνεται να έχουν ως αποκλειστικό σκοπό την αναζήτηση του ωραίου, καθώς υπάρχουν και άλλες αισθητικές αξίες ή ιδιότητες οι οποίες συν-απαρτίζουν και διαμορφώνουν τους διάφορους ορισμούς περί τέχνης.

Στο έργο του *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας- η θέση του ωραίου στην τέχνη και τη ζωή*, ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς επιχειρεί να επαναφέρει την έννοια του ωραίου στο προσκήνιο της συζήτησης περί τέχνης, όπως και στην ίδια μας τη ζωή. Γνωρίζει βέβαια πως το εγχείρημα αυτό δεν θα είναι καθόλου εύκολο, καθώς «η φύση του ωραίου είναι ιδιαίτερα σύνθετη».<sup>16</sup> Αυτή η σύνθετη, στην πραγματικότητα διττή φύση του ωραίου, ενέχει διάφορους κινδύνους. Εξάλλου, αυτός είναι και ένας από τους λόγους που ώθησαν σταδιακά τους στοχαστές της

---

<sup>14</sup> Ένας από τους υποστηρικτές της θέσης αυτής είναι ο G. Dickie «τα ερωτήματα που αφορούν το τομέα της αισθητικής προέκυψαν από ένα διπλό ενδιαφέρον στην ιστορία της σκέψης: τη θεωρία του ωραίου και τη θεωρία της τέχνης» στο: *Introduction to Aesthetics: An Analytic approach*, Oxford University Press, 1997, σ.3 (όπως παρατίθεται από τη Φαίη Ζήκα στο «Αισθητική ή Φιλοσοφία της Τέχνης» *Δευκαλίων* 25/11 (2007/6), σσ.117-133).

<sup>15</sup> Παράδειγμα φιλοσόφου που επέδειξε αυτό το διπλό ενδιαφέρον είναι ο A. Danto, ο οποίος στο πρώιμο άρθρο του «The Artworld» (*Journal of Philosophy* 61, 1964) ασχολείται με την εννοιολόγηση της τέχνης και αργότερα στο έργο του: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the concept of Art*, 2003, κάνει μια προσπάθεια θεώρησης της έννοιας του ωραίου.

<sup>16</sup> Βλ. Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 19.

νεωτερικότητας να προβούν στη διάκριση μεταξύ του ωραίου στη ζωή και του ωραίου στην τέχνη.

Η διάσταση αυτή όμως, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια δεν ίσχυε ανέκαθεν. Στην αρχαιότητα, παραδείγματος χάριν, η διάκριση μεταξύ του ωραίου στην τέχνη και του ωραίου στη ζωή δεν ήταν σαφής. Οι Αρχαίοι Έλληνες έκαναν χρήση των όρων «κάλλος» και «καλόν»<sup>17</sup> γι' αυτό που εμείς αποδίδουμε ως «ωραίο». Η συγκεκριμένη έννοια, όμως είχε, ευρύτερο νόημα από αυτό που της αποδίδουμε εμείς σήμερα, καθώς σήμαινε οτιδήποτε μας έλκει, παρέχει ευχαρίστηση και εγείρει τον θαυμασμό. Με άλλα λόγια, περιελάμβανε οτιδήποτε ευχαριστεί την όραση, την ακοή, και γενικά τις αισθήσεις. Το ωραίο, δηλαδή, δεν μπορούσε να νοηθεί ξεχωριστά από το συναισθηματικό «συγκείμενο» που το συνοδεύει, είτε πρόκειται για ένα ωραίο αντικείμενο, είτε για έναν ωραίο άνθρωπο.

Η σύνολη αντίληψη των αρχαίων περί τέχνης συνοψίζεται στη φράση του Πλωτίνου, με την οποία επέλεξε ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς να ξεκινήσει την πραγμάτευση του στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*:

τα ωραία πράγματα προκαλούν θάμπωμα και γλυκιά έκπληξη, πόθο,  
έρωτα και ηδονική ταραχή.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ο πλατωνικός όρος για την Ιδέα του ωραίου είναι το κάλλος. Πιο συγκεκριμένα στην αρχαιότητα, ο όρος ωραίος-α-ον δεν διέθετε τη σημασία που του προσδίδουμε σήμερα. Η αρχική σημασία του επιθέτου ωραίος (<ώρα) ήταν «αυτός που συμβαίνει τη κατάλληλη ώρα (π.χ. φρούτα, αγροτικές εργασίες, αλλά ακόμα και στο γάμο ή και στο θάνατο). Βλ. σχετικά: λ. ωραίος στο Γ. Μπαμπινιώτης, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 2010<sup>2</sup>. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν απαντάται τόσες φορές στο πλατωνικό έργο. Με τη σημερινή σημασία απαντάται ο όρος κάλλος βλ. σχετικά: λλ. κάλλος, ωραίος-α-ον, Fridericus Astius, *Lexicon Platonicum sive Vocom Platonicarium Index*, Vol.2., Λειψία 1836, σ.132

<sup>18</sup> Πλωτίνου, *Εννεάς Πρώτη*, μτφρ Π. Καλλιγιάς, 2η έκδοση, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 2006, σ.117.

Τα λόγια του Πλωτίνου μας ωθούν, σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά, να ανατρέξουμε σε μια ακόμη τολμηρή περιγραφή περί ωραίου, αυτή του Πλάτωνα στον *Φαίδρο*, όπου δίδεται γλαφυρά η έντονη αντίδραση ενός άνδρα όταν αντικρίζει ένα ωραίο αγόρι:

[...]πρώτα τον πιάνει ανατριχίλα [...]ύστερα από την ανατριχίλα τον περιλούει ο ιδρώτας, και θέρμη του έρχεται ασυνήθιστη. Γιατί καθώς δέχτηκε την έγχυση ομορφιάς που μέσα από τα μάτια του πέρασε εντός του, ζεστάθηκε εκεί που τρέφεται το φύτρο του φτερού[...]<sup>19</sup>

Αυτή η ευρεία και ταυτόχρονα τολμηρή άποψη για το ωραίο <sup>20</sup> που κυριαρχούσε στην αρχαιότητα, άρχισε σταδιακά να φθίνει. Η πρώτη ρωγμή, όπως παρατηρεί ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς, έρχεται με την ανάδυση του όρου του «αισθητικού»<sup>21</sup> κατά τον 18ο αιώνα, ο οποίος είναι προϊόν της νεωτερικής σκέψης και αποτελεί συγκεκριμένα κληρονομιά της καντιανής αισθητικής.<sup>22</sup> Μέσω της έννοιας του «αισθητικού» γίνεται δυνατός ο διαχωρισμός της έννοιας του ωραίου από αυτήν του επιθυμητού. Έτσι το «αισθητικό»<sup>23</sup> ως φιλοσοφική κατηγορία εγείρει και αξιώνει πλέον την αυτονομία της. Η αξίωση αυτή θέτει τις βάσεις για την δημιουργία του κινήματος του «αισθητισμού».<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Χωρίς από ανέκδοτη μετάφραση του Ν.Μ. Σκουτερόπουλου. (παρατίθεται στο Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π. σ.14).

<sup>20</sup> Ο Πλάτων καθώς και μια μακρά παράδοση που εκκινεί από αυτόν πίστευαν πως το ωραίο όσο ταπεινό και αν είναι αρχικά μπορεί να εμπνεύσει την επιθυμία για το αγαθό.

<sup>21</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 15. Όπως έχει προαναφερθεί καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου καθώς και του 18ου αιώνα, αναφορικά με τα ζητήματα που σχετίζονται με τη τέχνη γίνεται ευρεία χρήση του όρου Κριτική και όχι Αισθητική.

<sup>22</sup> Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, σ.15.

<sup>23</sup> Βλ. ενδεικτικά Φώτης Τερζάκης, *Τροχιές του Αισθητικού*, Εκδόσεις Futura, Αθήνα 2007, ιδιαιτέρως σσ.115-197.

<sup>24</sup> Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να γίνει αναφορά «στο κίνημα του αισθητισμού». Ο αισθητισμός είναι ένα κίνημα που εμφανίστηκε στη Δυτική Ευρώπη στα τέλη του 19ου αιώνα. Παρόλο που ξεκινά από τις προηγούμενες δεκαετίες, η κορύφωσή του εντοπίζεται χρονικά στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και, τοπικά, στη Βρετανία και στη Γαλλία. Ως κίνημα ο

Ο Ιμμάνουελ Καντ είναι αυτός που εισάγει πρώτος τη συστηματική διάκριση μεταξύ ωραίου και επιθυμητού διανοίγοντας έτσι το πεδίο της νεότερης Αισθητικής. Αυτό επιτυγχάνεται με την εισαγωγή της διαπίστωσης περί «ανιδιοτελούς αρέσκειας».<sup>25</sup> Τα επιχειρήματα που διατυπώνει ο Καντ αναφορικά

---

αισθητισμός στοχεύει στην αναθεώρηση πολλών παραδεδομένων θεωρήσεων. Αρχικά προβάλλει την αξίωση για πλήρη απαλλαγή της τέχνης από τις ηθικές συμβάσεις και τις υποχρεώσεις νομιμοφροσύνης που προκύπτουν από το κατεστημένο σύστημα αξιών. Επίσης θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος την ανθρώπινη δραστηριότητα, έχοντας ως απώτερο στόχο την επιθυμία η τέχνη και οτιδήποτε το τεχνητό να υπερβεί τη μέχρι τότε πρωτοκαθεδρία της φύσης. Στον «αισθητισμό» εντάσσονται από τους ερευνητές περισσότερο λογοτέχνες [Baudelaire, Edgar Alan Poe, κ.τ.λ.] οι οποίοι παρά τους διαφορετικούς προσανατολισμούς τους, ασπάζονταν μια βασική αρχή. Η βασική αρχή αυτή συνοψίζεται στο δόγμα «τέχνης υπέρ της τέχνης» (*l'art pour l'art*) [να σημειωθεί εδώ ότι η γαλλική έκφραση, που αποδόθηκε κοινόχρηστα στα ελληνικά ως «τέχνη για την τέχνη», επιτρέπει και τις δύο αποδόσεις, αλλά ότι η πρώτη, «η τέχνη υπέρ της τέχνης», είναι η κυριότερη]. Η εν λόγω ρήση αποδίδεται στο Théophile Gautier (1811-1872), παρόλα αυτά δεν ήταν ο πρώτος στη Γαλλία που προβληματίστηκε σχετικά. Προγενέστερες αναφορές βρίσκουμε στο Victor Cousin (1792-1867) και Théodore Jouffroy (1796-1842). Ο Victor Cousin (1792-1867), ο οποίος με τις διαλέξεις που πραγματοποίησε στο διάστημα (1816-1819) και τα *Fragments philosophiques* (1826) διέδωσε στη Γαλλία τη γερμανική φιλοσοφία πρεσβεύοντας τη θέση «η θρησκεία υπέρ της θρησκείας, τα ήθη υπέρ των ηθών, η τέχνη υπέρ της τέχνης». Η αισθητική του διακήρυξε την τριπλή ενότητα «du vrai, du beau, du bien» και χαρακτηρίστηκε ως «πλατωνίζουσα γιορτή της καταληπτής, ιδεατής ομορφιάς». Ήταν επόμενο μέσα σ' αυτές τις συνθήκες ο όρος «η τέχνη υπέρ / προς χάριν της τέχνης» να φορτιστεί με τον υπερβατικό ιδεαλισμό των γερμανών φιλοσόφων (Kant, Hegel, Schopenhauer), βάρος από το οποίο δεν απαλλάχτηκε ούτε στη θεωρία του Jouffroy λίγα χρόνια αργότερα». Για μια πιο ενδελεχή ανάλυση του θέματος, βλ. Rene Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950. The Age of Transition*, Λονδίνο, Jonathan Cape, 1966, σσ. 30-31 καθώς και Ελένη Ι. Αραμπατζίδου, *Θέματα Αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2002 ιδιαιτέρως σσ.1-124.

<sup>25</sup> Ιμμάνουελ Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ., εισαγ., σχολ., Κώστας Ανδρουλιδάκης, 2η έκδοση, Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2002, §5, σ.120.



με το ωραίο και τις αισθητικές κρίσεις, εκτίθενται αναλυτικά στο έργο του *Κριτική της κριτικής δύναμης (Kritik der Urteilskraft, 1790)*.<sup>26</sup>

Το ωραίο, σύμφωνα με τον Καντ, φανερώνεται κατά την ενατένιση τόσο της φύσης όσο και της τέχνης. Για να αποφανθούμε όμως σχετικά με αυτό, θα πρέπει πρώτα να διατυπώσουμε μια κρίση, η οποία ονομάζεται από τον ίδιο ως καλαισθητική. Σε αντίθεση όμως με τα άλλα προϊόντα του ορθού Λόγου, η κρίση για το τι είναι ωραίο ή αλλιώς η «κριτική της καλαισθησίας», δεν στηρίζεται αμιγώς σε *a priori* αρχές καθώς προκύπτει μέσω μιας εμπειρικής διαδικασίας.<sup>27</sup> Αυτός είναι και ο λόγος που σύμφωνα με τον ίδιο δεν μπορεί να θεωρηθεί επιστήμη, όπως τη θεωρούσε ο Baumgarten. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Καντ η καλαισθητική κρίση σχετίζεται τόσο με τη «φαντασία»(Einbildungskraft)<sup>28</sup> όσο και με το «συναίσθημα ηδονής και λύπης»<sup>29</sup> που το υποκείμενο νιώθει κατά τη θέαση του αντικειμένου.

Ας εξετάσουμε όμως αναλυτικότερα τη σχέση αυτή. Μια πρώτη επισήμανση είναι πως το συναίσθημα της ηδονής στη φιλοσοφία του Καντ αποδίδεται ως *αρέσκεια*.<sup>30</sup> Η «αρέσκεια» διακρίνεται σε τρία είδη: στο «ευχάριστο», το «καλό» και το «ωραίο».<sup>31</sup> Και ενώ στις δύο πρώτες εκφάνσεις ή εκδηλώσεις το συναίσθημα αυτό ακολουθείται από «ενδιαφέρον»<sup>32</sup> για την ύπαρξη του ίδιου

---

<sup>26</sup> Όπως αναφέρεται στην εισαγωγή της ελληνικής μετάφρασης του κειμένου από τον Κ. Ανδρουλιδάκη, το κείμενο *Παρατηρήσεις για το συναίσθημα του ωραίου και του υψηλού* (1764) μαρτυρεί την βαθειά εξοικείωση του Καντ με τα εν λόγω ζητήματα (*Στο ίδιο*, σ.22).

<sup>27</sup> Βλ. σχετικά Ιμμάνουελ Καντ, *Κριτική του Καθαρού Λόγου: Υπερβατική και Διαλεκτική και Υπερβατική και Μεθοδολογία*, A229- B356, εισαγ.- μτφρ.- παρατ. Μιχαήλ Φ. Δημητρακόπουλος, Αθήνα, 1999, σ.6.

<sup>28</sup> Ιμμάνουελ Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., §9, σ.129.

<sup>29</sup> *Στο ίδιο*, §1, σ.112.

<sup>30</sup> «Μπορούμε να πούμε πως μεταξύ αυτών ειδών της αρέσκειας, αυστηρώς και μόνον εκείνη της καλαισθησίας για το ωραίο είναι μια ανιδοτελής και ελεύθερη αρέσκεια» (*Στο ίδιο*, §5, σ.120).

<sup>31</sup> *Στο ίδιο*, §3-5, σσ.114-121.

<sup>32</sup> Στο σημείο αυτό προκύπτει εξίσου το ζήτημα απόδοσης στην ελληνική των όρων «Interesselosigkeit» και «Interesse». Σύμφωνα με τον Γ. Ξηροπαΐδη «η έννοια *Interesselosigkeit*, η οποία μεταφράζεται στα ελληνικά ως «ανιδοτέλεια», κατά λέξη δηλώνει την έλλειψη

του αντικείμενου,<sup>33</sup> στη περίπτωση του ωραίου «δεν υπάρχει κανένα ενδιαφέρον για την ύπαρξη του πράγματος».<sup>34</sup> Με άλλα λόγια, όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα ωραίο αντικείμενο, δεν μας ενδιαφέρει να γνωρίσουμε τη φύση του αντικείμενου αυτού, άλλα μάλλον, αναστοχαζόμενοι τη σχέση μας με αυτό, προσπαθούμε να γνωρίσουμε κάτι που αφορά εμάς τους ίδιους. Έτσι ο Καντ μέσω αυτού του αρμονικού παιχνιδιού ανάμεσα στη «φαντασία και τη διάνοια»<sup>35</sup> και του φαινομενικά απλού και καθόλα υποκειμενικού αισθήματος της «ανιδιοτελούς αρέσκειας ή ηδονής» καταφέρνει να εξηγήσει για ποιον λόγο η καλλαισθητική κρίση υπερβαίνει την αμιγώς λογική και εννοιολογική περιγραφή.

Αξίζει να επισημάνουμε πως στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, ο Α. Νεχαμάς κάνει χρήση αυτής της σημαντικής καντιανής τοποθέτησης «ότι η καλλαισθητική κρίση, η κρίση για το ωραίο, δεν διέπεται από έννοιες».<sup>36</sup> Αυτό σημαίνει, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς, πως η οποιαδήποτε περιγραφή,

---

ενδιαφέροντος και συνιστά μια τεχνική έννοια». Αποδίδοντας την εν λόγω έννοια ως «ανιδιοτέλεια» αναγκαζόμαστε να μεταφράσουμε τον αντίθετό της όρο που είναι το «interesse», ως «ιδιοτέλεια». Ως *interessiert* χαρακτηρίζονται από το Καντ είτε οι ηθικές κρίσεις (που σχετίζονται με το «καλό» ως αίσθημα αρέσκειας), είτε οι κρίσεις που αφορούν την ικανοποίηση των προσωπικών αναγκών και ενέχουν κάποια χρησιμότητα (σχετίζονται με το «ευχάριστο» ως αίσθημα αρέσκειας). Αν λοιπόν προβούμε στη μετάφραση αυτή, σύμφωνα με τον Γ. Ξηροπαΐδη, οδηγούμαστε σε ένα συμπέρασμα που «αντιφάσκει προς τη κεντρική θέση του Καντ, σύμφωνα με την οποία προαπαιτούν αμεροληψία και ανιδιοτέλεια.» Έτσι θα ήταν προτιμότερο ο όρος «*Interesslosigkeit*» να μεταφραστεί ως «αναστολή οποιαδήποτε διάθεσης να εντάξουμε το ωραίο μέσα σε γνωστικά, χρηστικά, ηθικά, πρακτικά, πολιτικά συμφραζόμενα δηλαδή αναστέλλουμε οποιαδήποτε γνωστική, χρησιμοθηρική και εργαλειακή σχέση με το ωραίο» (Γ. Ξηροπαΐδης «Καντ και Α. Νεχαμάς: Εκλεκτικές συγγένειες και αγεφύρωτες διαφορές», *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά*, επιμ. Φαίη Ζήκα, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα 2014, σσ. 133-145).

<sup>33</sup> Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Α. Νεχαμάς «Η ηδονή που αυτά μας προσφέρουν μας ξυπνά την επιθυμία να τα αποκτήσουμε: Θέλουμε αυτά και άλλα παρόμοια να μας είναι πάντα διαθέσιμα», (*Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π. σ. 15).

<sup>34</sup> Ι. Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π., §3-4, σσ.114-190.

<sup>35</sup> Στο ίδιο, §9, σ.129.

<sup>36</sup> Α. Νεχαμάς, «Αντίλογος» στο *Τέχνη- Σκέψη- Ζωή...*, ό.π., σσ. 167- 194.

ακόμα και αν περιλαμβάνει αισθητικούς όρους, όπως παραδείγματος χάριν ωραίο, λεπτό, χαριτωμένο, ρέον, κραυγαλέο, αδυνατεί να αξιώσει τη καθολική αποδοχή. Αυτό συμβαίνει διότι δεν μπορεί να πείσει όποιον δεν έχει βιώσει την εμπειρία του ίδιου του αντικειμένου, με άλλα λόγια, όποιον δεν «έχει έρθει σε άμεση επαφή με το ίδιο το αντικείμενο».<sup>37</sup>

Ο Α. Νεχαμάς ενώ συμφωνεί με την θέση του Καντ ότι το ωραίο δεν συνοδεύεται από έννοιες, εντούτοις διαφωνεί μαζί του όσον αφορά την «καθολικότητα των καλαισθητικών κρίσεων»,<sup>38</sup> με τον ισχυρισμό με άλλα λόγια του Καντ ότι υπάρχουν ορισμένα είδη «καθαρών καλαισθητικών κρίσεων»<sup>39</sup> παραδείγματος χάριν τα σχέδια à la grecque και κάποια είδη εξωτικών πουλιών,<sup>40</sup> για τα οποία θα μπορούσαμε να προσδοκούμε πως όλοι οφείλουν να συμφωνήσουν πως είναι ωραία.

---

<sup>37</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, σ.113.

<sup>38</sup> Ι. Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π. , §16, σσ.143-146.

<sup>39</sup> Στο ίδιο. Ο Γ. Ξηροπαϊδης επισημαίνει στο κείμενο του «Καντ και Α. Νεχαμάς: Εκλεκτικές συγγένειες και αγεφύρωτες διαφορές» μια παράλειψη του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά στην διαφορά μεταξύ «καθαρών και μη καθαρών αισθητικών κρίσεων. Η απάντηση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά δίνεται στο κείμενο «Αντίλογος» του ίδιου τόμου όπου παραδέχεται την παράλειψη και εξηγεί τη θέση του, η οποία βασίζεται σε δύο επιχειρήματα. Πρώτον, ότι η διάκριση μεταξύ των δύο ειδών πολλές φορές παραλείπεται (παραδείγμα Τεντ Κοέν). Και δεύτερον, όπως επισημαίνει επειδή ο ίδιος, αμφισβητεί τη καθολικότητα ακόμα και των καθαρών καλαισθητικών κρίσεων. Σχετικά με το διάλογο βλ. Γ. Ξηροπαϊδης «Καντ και Α. Νεχαμάς: Εκλεκτικές συγγένειες και αγεφύρωτες διαφορές», *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ. 133-145 και ιδιαιτέρως σσ.134-135 όπως και Α. Νεχαμάς, «Αντίλογος», *Τέχνη- Σκέψη- Ζωή...*, ό.π., σσ. 167- 194 ιδιαιτέρως σ.188-189.

<sup>40</sup> Φράση του Καντ στο Ι. Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π. , §16, σσ.144. Δόκιμο θα ήταν σε αυτό το σημείο να αναφερθεί, πώς ο Καντ δεν δίνει σαφή παραδείγματα σχετικά με το τι εμπεριέχεται και τι όχι στη κατηγορία σχέδια à la grecque. Λογικά υπό τον κατηγορία αυτή θα πρέπει να εμπεριέχονται διακοσμητικά μοτίβα που προέρχονται από τις διάφορες διακοσμητικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν από τους Έλληνες κατά αρχαιότητα, όπως παραδείγματος χάριν: το ανθέμιον ή ο μαϊανδρος. Πιο συγκεκριμένα σύμφωνα με τη θεώρηση του Καντ, τα εν λόγω σχέδια αν και είναι απλά διακοσμητικά μοτίβα, δηλαδή απλά σχήματα τα οποία δεν σημαίνουν αφ'εαυτού τίποτα, παρόλα αυτά είναι ελεύθερες ομορφιές. Βλ. σχ. με την αρχαιοελληνική διακοσμητική πρακτική λ. greek art ιδιαίτερα (5.) greek vase painting, Harold Osborne (edit), *The Oxford Companion to Art*, Oxford University Press, 1997<sup>18</sup>.

Σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά οφείλουμε μια ενιαία εξέταση των ζητημάτων αυτών. Με άλλα λόγια, όπως δεν θα μπορούσαν να γίνουν αποδέκτες από όλους σύμφωνα με τον Καντ οι «μη καθαρές καλαισθητικές κρίσεις»,<sup>41</sup> οι οποίες εφόσον σχετίζονται με την αποτίμηση συγκεκριμένων έργων τέχνης ή άλλων τεχνουργημάτων όπως ναών, ή κτηρίων κ.τ.λ. , νοούνται ως «προσαρτημένες μορφές»<sup>42</sup> και κατά αυτόν τον τρόπο είναι αδύνατο να έχουν την όποια αξίωση καθολικότητας, κατά τον ίδιο τρόπο θα πρέπει να εξεταστούν και οι «καθαρές αισθητικές κρίσεις». Αυτός είναι ο βασικός λόγος που ο Α. Νεχαμάς αμφισβήτησε αυτή τη εγγενή κατηγοριοποίηση εκ μέρους του Καντ, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως «δεν έχουμε κανένα λόγο να πιστεύουμε ότι τα σχέδια à la grecque (ή άλλες περιπτώσεις καθαρών αισθητικών κρίσεων) θα μπορούσαν να εκτιμηθούν ως ωραία από ανθρώπους, οι οποίοι δεν συμμερίζονται ορισμένα κοινά ιστορικά και πολιτισμικά προαπαιτούμενα».<sup>43</sup> Πιθανόν είναι βέβαια ο Καντ να είχε διαπιστώσει αυτή την αντίρρηση γι' αυτό και να επέμεινε περισσότερο στη πραγμάτευση του ωραίου στη φύση και σε άλλες συγγενείς με αυτή μορφές του, πάρα στην προσπάθεια εκφοράς κρίσεων αναφορικά με συγκεκριμένα έργα τέχνης.

Από τα παραπάνω προκύπτει πώς η καντιανή αισθητική θεώρηση έχει προετοιμάσει το έδαφος, για την οριστική ρήξη μεταξύ του ωραίου και της επιθυμίας, η οποία σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά, πρόκειται να επέλθει με την αντίληψη του Schopenhauer για τη τέχνη. Γι αυτόν η ανιδιοτελής<sup>44</sup> θέαση

---

<sup>41</sup> Ι. Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, ό.π. , §16, σσ.135.

<sup>42</sup> Στο ίδιο, σσ.136

<sup>43</sup> Α. Νεχαμάς, «Αντίλογος», *Τέχνη- Σκέψη- Ζώη...*, ό.π., σ.188.

<sup>44</sup> Ο όρος «ανιδιοτέλεια» [disinterestedness] εισάγεται τον λόρδο του Shaftesbury Άντονι Άσλι Κούπερ. Η θεωρία που διατύπωσε για την ανθρώπινη φύση, καταδείκνυε την ανιδιοτελή ροπή του ανθρώπου προς το ηθικό καλό, ως μια «φυσική ευπάθεια» [affection], θέση η οποία ήταν διαμετρικά αντίθετη από την εγωιστική ηθική και πολιτική φιλοσοφία του Χόμπς. Θεωρούσε δηλαδή πως η ηθικότητα, δεν είναι ένα έξωθεν σύστημα το οποίο υποβάλλεται θρησκευτικά ή πολιτικά, αλλά ότι πηγάζει από την ανθρώπινη φύση, μέσω της «ηθικής αίσθησης» (moral sense). Η «ηθική αίσθηση» είναι μια πρωταρχική αισθητηριακή και ψυχική ικανότητα αποτίμησης των πράξεων και διάκρισης του αγαθού από το κακό. Η πηγαία αυτή πρωταρχική ικανότητα

της ωραιότητας της τέχνης θα αντικαταστήσει πλήρως την επιθυμία. Πιο αναλυτικά, σύμφωνα με τον Schopenhauer, το ωραίο και η τέχνη θα πρέπει μεν να μας συγκινούν, αλλά με έναν απολύτως ιδιαίτερο τρόπο, ο οποίος δεν θα πρέπει να σχετίζεται καθόλου με τον κόσμο των επιθυμιών και της καθημερινότητας.<sup>45</sup> Η θέση αυτή βασίζεται αρχικά στη πεποίθηση του Schopenhauer, ότι η επιθυμία είναι μια άτραπος, η οποία μας οδηγεί σε ένα ατελείωτο βασανιστήριο, καθώς:

γεννιέται από μίαν ανάγκη, από μια στέρση, από ένα πόνο. Ικανοποιώντας τον κανείς, τον καταλαγιάζει· σε μίαν ωστόσο ικανοποιηθείσα επιθυμία πόσες άλλες ανικανοποίητες αντιστοιχούν! Εκτός αυτού, η επιθυμία διαρκεί επί μακρόν, οι απαιτήσεις είναι άπειρες, η απόλαυση πάλι σύντομη και μετρημένη. Άλλωστε, και όταν τελικά η ευχαρίστηση έρχεται δεν είναι παρά φαινομενική: μια άλλη τη διαδέχεται, η πρώτη είναι μια αυταπάτη που εξαφανίστηκε η δεύτερη μια αυταπάτη που διαρκεί ακόμα[...].

Έτσι όσο τελούμε υπό το κράτος των επιθυμιών, υπό την κυριαρχία της θέλησης[...] δεν υπάρχει για μας ούτε ανάπαυση ούτε μόνιμη ευτυχία. [...] Οι έγνοιες που μας προξενούν οι απαιτήσεις της θέλησης σε όλες τις μορφές τους, δεν παύουν να διαταράσσουν και να

---

οδηγεί και στη διάκριση του ωραίου από το άσχημο, ως ένα είδος φυσικού γούστου [taste]. Έτσι ο Shaftesbury φαίνεται πως έρχεται σε σύγκλιση με τη θέση του Πλάτωνα, καθώς και με τους σύγχρονους του πλατωνιστές του Cambridge, και αυτό διότι ταυτίζει το αγαθό - με το ωραίο. Το γεγονός ότι ο Καντ κάνει χρήση του εν λόγω όρου σαφώς υποδεικνύει την ευρυμάθεια του και την ενασχόληση του με τους στοχαστές του Βρετανικού εμπειρισμού. Για τη χρήση του όρου «ανιδιοτέλεια» καθώς και για τον παραλληλισμό των θέσεων του Shaftesbury, τόσο με το Πλάτωνα όσο και με τους πλατωνιστές του Cambridge βλ. Διονύσης Γ. Δρόσος, *Αρετές και συμφέροντα- Η βρετανική ηθική σκέψη στο κατώφλι της νεοτερικότητας*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Εκδόσεις Σαββάλα, Αθήνα 2008 σσ. 466-473. Επίσης για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την έννοια της ανιδιοτέλειας στη αισθητική φιλοσοφία βλ. επίσης J Stolnitz , «On the origin of "Aesthetic Disinterestedness"», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* , 20 (1961), σσ.131-141.

<sup>45</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.17.

βασανίζουν την ύπαρξη μας. Έτσι ο άνθρωπος, δούλος της θέλησης, περιστρέφεται συνεχώς στο τροχό του Ιξίωνα, ρίχνει νερό στο πιθάρι των Δαναΐδων, είναι ο Τάλαντος που τυραννιέται από την αιώνια δίψα.<sup>46</sup>

Τι είναι όμως αυτό που μπορεί να μας λυτρώσει από το βασανιστήριο της επιθυμίας; Ο Schopenhauer υποστηρίζει πώς η μόνη δυνατή απάντηση είναι εκείνη που μας δίνει η Τέχνη. Μόνο μέσω της τέχνης, ο τροχός του Ιξίωνα σταματά.<sup>47</sup> Η θεώρηση του αυτή βασίζεται στην άποψη ότι η εμπειρία της τέχνης είναι μία κατάσταση η οποία χαρακτηρίζεται από ένα αίσθημα ανιδιοτέλειας και γαλήνη<sup>48</sup> με άλλα λόγια, πρόκειται για μία ψυχική κατάσταση που χαρακτηρίζεται

---

<sup>46</sup> Artur Schopenhauer, *Lichtstrahlen aus seinen werken*, von J. Frauenstädt, Leipzig, 1888, σ.94-96 Για την ελληνική μετάφραση του εν' λόγω αποσπάσματος βλ. Arthur Schopenhauer, *Τα πάθη του κόσμου*, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, Εκδόσεις Printa, Αθήνα 2003, σ.134.

<sup>47</sup> Ο Schopenhauer θεωρεί την επιθυμία ένα ατέλειωτο βασανιστήριο και την παρομοιάζει με την ατελείωτη τιμωρία του Ιξίωνα. Για το κείμενο βλ. Στο ίδιο, σ.94-95 [Στο ίδιο, σ.133-134]. Ο μύθος του Ιξίωνα προέρχεται από την ελληνική μυθολογία και αποτελεί το πρώτο παράδειγμα ανθρώπου που σκότωσε συγγενή του και έζησε εκτός νόμου. Η τιμωρία που επέσειε κάτι τέτοιο ήταν τρομερή. Ο Ιξίωνας, για να ξεφύγει από τους διώκτες του, κατέφυγε ως ικέτης στο ναό του Δία. Εκείνος συμπόνεσε τον Ιξίωνα, τον συγχώρεσε και μάλιστα τον ανέβασε στον Όλυμπο και τον κάθισε στο τραπέζι των θεών. Δείχνοντας αγνωμοσύνη, ο Ιξίωνας πόθησε τη θεά Ήρα, σύζυγο του Δία. Ο Δίας το αντιλήφθηκε και, για να δει μέχρι ποίου σημείου έφτανε η αγνωμοσύνη του Ιξίωνα, έδωσε τη μορφή της Ήρας στην Νεφέλη (σύννεφο – θεότητα) με σκοπό να τον ξεγελάσει, ώστε να ζευγαρώσει μαζί της. Από την ένωση αυτή προήλθε το γένος των Κενταύρων (εξ ου και η ονομασία Ιξιονίδες). Ο Ιξίωνας τότε κεραυνοβολήθηκε και αποβλήθηκε από τον Όλυμπο. Ο Δίας για να τον τιμωρήσει διέταξε τον Ερμή να δέσει τον Ιξίωνα με φίδια σ' έναν φλεγόμενο τροχό. Έτσι δεμένος, ο Ιξίωνας περιφέρεται αιώνια στον Τάρταρο. Ο μύθος μνημονεύεται από τον Διόδωρο, τον Πίνδαρο, τον Βιργίλιο (*Γεωργικά*, 4 και *Αινειάδα*, 6), καθώς και από τον Οβίδιο στις *Μεταμορφώσεις*, 12. Βλ. Πίνδαρος, *Carmina et fragmenta graece: Pythia, Nemea*, τόμος β', §40-173.

<sup>48</sup> «(...) μας ανασηκώνει και μας βγάζει για μια στιγμή έξω από τον ατελείωτο χείμαρρο της επιθυμίας, το πνεύμα έτσι απαλλάσσεται από την καταπίεση της θέλησης (...) τα πράγματα παρουσιάζονται απαλλαγμένα από τη γοητεία της ελπίδας, από κάθε προσωπικό συμφέρον, μας παρουσιάζονται δηλαδή ως αντικείμενα ανιδιοτελούς σκέψης (...) είναι η στιγμή που η ανάπαυλα αυτή, (...), μας παρουσιάζεται κατά κάποιον τρόπο από μόνη της και μας δίνει το αίσθημα της γαλήνης σε όλη του την πληρότητα». Στο ίδιο, σ.94-95[Στο ίδιο, σ.134].

από την απουσία ενδιαφέροντος. Αυτός είναι και ο λόγος που μόνον η κατάσταση αυτή δύναται, να μας παρουσιάζει τα αντικείμενα απαλλαγμένα από κάθε προσωπικό συμφέρον, και συνεπώς από όποια επιθυμία. Μόνο η τέχνη καταφέρνει επομένως, να μας αποσπάσει από τα δεσμά της βούλησης.<sup>49</sup> Εφόσον διακόπτοντας έστω και για λίγο την υποταγή μας σε αυτήν, μας οδηγεί σε μία κατάσταση που προσεγγίζει αυτό που ο Επίκουρος ονομάζει «ευδαιμονία των θεών». Θα πρέπει, όμως, σε αυτό το σημείο να επισημάνουμε ότι η κατάσταση που μας παρουσιάζει ο Schopenhauer δεν είναι ακραιφνώς συναισθηματική, διότι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «η καθαρή σκέψη είναι αυτή που επικρατεί σε αυτήν (την κατάσταση)».<sup>50</sup>

Επομένως το ωραίο που η τέχνη δημιουργεί, σύμφωνα με τον Schopenhauer, λειτουργεί ως ένα καταφύγιο μέσα στο οποίο μπορούμε να προστατευτούμε από το μαρτύριο της επιθυμίας. Τιθασεύοντας τα συναισθήματα μέσω της ενατένισης της τέχνης, απαλλασσόμαστε για λίγο από τα βάσανα που μας ταλαιπωρούν και τις λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής που μας διασπούν. Σε αντίθεση επομένως, με το ωραίο που συναντάμε στην ταπεινή μορφή της καθημερινής μας

---

<sup>49</sup> Σκόπιμο σε αυτό το σημείο θα ήταν να τονίσουμε πως στη σκέψη του Schopenhauer η βούληση κατέχει εξέχουσα σημασία, καθώς αποτελεί μια οιονεί μεταφυσική πραγματικότητα, η οποία ορίζει και κατά κάποιον τρόπο ελέγχει τις ανθρώπινες πράξεις. Ο Σοπενχάουερ πίστευε ότι οι άνθρωποι υποκινούνταν από τις ίδιες τους τις βασικές επιθυμίες, ή από τη *Wille zum Leben* (βούληση του ζην). Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση, που εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1818 με χρόνο έκδοσης το 1819 και παρουσιάζει κατ' ουσίαν την διδασκαλία του Σοπενχάουερ, περιλαμβάνει τέσσερα βιβλία, τα οποία αναφέρονται στην γνωσιολογία, την οντολογία, την αισθητική και την ηθική. Η πρώτη έκδοσή του, παρά τον πόθο του συγγραφέα του για αναγνώριση, πέρασε σχεδόν απαρατήρητη. Η αξία του, και γενικότερα η αναγνώριση της σπουδαιότητας της διδασκαλίας του Σοπενχάουερ, που ανέμενε ο τελευταίος αυτός, ήρθε ύστερα από τρεις και πλέον δεκαετίες, χάρη στην εμφάνιση, το 1851, ενός άλλου βιβλίου του υπό τον τίτλο *Πάρεργα και παραλειπόμενα*, που περιλαμβάνει μια σειρά από ποικίλους φιλοσοφικούς στοχασμούς. «Αν, φτάνοντας τώρα στο τέλος της ζωής μου», λέει ο Σοπενχάουερ –στον πρόλογο της τρίτης έκδοσης του βασικού συγγράμματός του *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση*, που γίνεται το 1859.

<sup>50</sup> «Εσωτερική αρμονία και επικράτηση της καθαρής σκέψης απέναντι στη θέληση», Artur Schopenhauer, *Lichtstrahlen aus seinen werken*, ό.π., σ.94-95 (*Τα πάθη του κόσμου*, σ.134).

ζωής, το οποίο και μας κρατά δέσμιους στο κόσμο της ενδεχομενικότητας, της επιθυμίας, του πόνου και της ηδονής, το ωραίο στην τέχνη<sup>51</sup> μας εξυψώνει, λυτρώνοντας μας. Όμως, η λύτρωση αυτή, εμμέσως μάς καλεί να απομακρυνθούμε από την ίδια την ζωή. Έτσι η οριστική ρήξη μεταξύ του ωραίου και της επιθυμίας γίνεται πλέον αναπόφευκτη.

Σε αυτό το σημείο γίνεται κατανοητή η επισήμανση του Α. Νεχαμά: «πως τίποτα δεν μπορεί να απέχει περισσότερο από το πλατωνικό εγκώμιο της επιθυμίας στο *Συμπόσιο*, από τον ύμνο του Schopenhauer για την κατάπαυση της».<sup>52</sup> Στη πλατωνική φιλοσοφία το ωραίο δεν μπορούσε να κατανοηθεί αποσπασμένο από το συναισθηματικό του συγκείμενο. Ακόμα και στην πιο αφηρημένη, διανοητική μορφή του το ωραίο μας διεγείρει τον πόθο, όπως και στη πιο ταπεινή, αισθησιακή του μορφή μας ξυπνά τον πόθο να το γνωρίσουμε καλύτερα.<sup>53</sup> Για

---

<sup>51</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι εξέχουσα θέση στη σκέψη του Schopenhauer αναφορικά με τον όρο τέχνη κατέχει η μουσική. Η μουσική προβάλλεται ως η απόλυτη καλλιτεχνική έκφραση, μέσω της οποίας είναι εφικτή η αισθητική περισυλλογή. Η πρωτοκαθεδρία της αυτή οφείλεται στην αφαιρετική μορφή της, η οποία την καθιστά τη μόνη τέχνη που δεν αντιγραφεί απλά τις ιδέες αλλά είναι η ίδια η ενσάρκωση της Βούλησης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Η μουσική δεν εκφράζει ποτέ το φαινόμενο, αλλά μόνο την εσωτερική ουσία, το καθεαυτό [το ένδον], με μια λέξη την ίδια τη θέληση» (Στο ίδιο, σ.141).

<sup>52</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π. σ.18.

<sup>53</sup> Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Α. Νεχαμάς, μολονότι στο *Συμπόσιο* οι "ανώτερες" μορφές του ωραίου, είναι αφηρημένες και φαινομενικά απρόσωπες, δεν παύουν ποτέ να κινητοποιούν και να εμπνέουν πόθο και επιθυμία. Ακόμα και στο τελευταίο στάδιο, κατά το οποίο ο φιλόσοφος συλλαμβάνει δια λόγου και μόνο τι πραγματικά είναι ωραίο, δεν συνιστά μια στιγμή καθαρού στοχασμού: Η φιλοσοφική κατανόηση είναι αδιαχώριστη από τον πραγματικά επιτυχημένο και ευδαίμονα βίο (...) η επιθυμία του δεν έχει εξιδανικευτεί, ώστε να μετατραπεί σε κάποιο ανώτερο εξαυλωμένο φαινόμενο. Είναι ενδεικτικό ότι ο φιλόσοφος αποζητά από το Είδος ό,τι ακριβώς και οι κοινοί, αδαείς άνδρες από τα αγόρια: "συνουσία" αυτός είναι και ο λόγος που ο Πλάτων χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη τόσο για το ανώτερο όσο και για το κατώτερο σημείο της φιλοσοφικής ανάβασης, υπενθυμίζοντας μας έτσι ότι το ωραίο δεν μπορεί να διαχωριστεί ούτε από την κατανόηση, ούτε από την επιθυμία. (Στο ίδιο, σ.18). Επιπλέον για την υποστήριξη της θέσης του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά ότι οι "ανώτερες μορφές" του ωραίου στην πραγματικότητα δεν είναι απρόσωπες (αν και κάποια στιγμή ενδέχεται να αποκλείουν τη σεξουαλική διάσταση), βλ. Α.



τον Πλάτωνα: «η μόνη αρμόζουσα αντίδραση στο ωραίο είναι ο έρως- η επιθυμία δηλαδή να το κάνουμε δικό μας». <sup>54</sup> Πάνω σε αυτή τη θεμελιώδη θέση θα βασιστεί η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, η οποία στοχεύει στην αποκατάσταση της πλέον διερρηγμένης σχέσης της έννοιας του ωραίου με της επιθυμίας, η οποία ως συνέπεια είχε: τη διάκριση του ωραίου στη ζωή από το ωραίο στην τέχνη.



Εικόνα 2, Μ. Abramovic, *Rhythm 0' (performance)*, 1974

---

Nehamas, «Only in the Contemplation of Beauty is Human Life Worth Living"(Plato, *Symposium* 211d)» *European Journal of Philosophy*, 15/1 (2007), σσ.1-18

<sup>54</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.18.

## 2. Το ωραίο ως αντικείμενο του έρωτα.

Ο έρωτας φοβάται την αμφιβολία  
και όμως γεννιέται από την αμφιβολία και πεθαίνει  
συνήθως στη βεβαιότητα.

Oscar Wilde

### 2.1. Η αρχαιοελληνική κληρονομιά του έρωτα.

Στη συνέχεια των όσων προηγήθηκαν καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως «τίποτα δε θα μπορούσε να απέχει περισσότερο από το εγκώμιο της επιθυμίας στο *Συμπόσιο*, από τον ύμνο του Schopenhauer για την κατάργησή της».<sup>55</sup> Πράγματι, το ζήτημα του έρωτα κατέχει εξέχουσα θέση στη πλατωνική φιλοσοφία, αλλά οι απαρχές και οι προεκτάσεις του είναι κοινωνικές, καθώς είναι βαθειά ριζωμένο στην αρχαιοελληνική κοινωνία.<sup>56</sup>

Στην αρχαιότητα ο Έρωτας,<sup>57</sup> κατανοούνταν ως μια θεϊκή δύναμη,<sup>58</sup> η οποία χαρακτηριζόταν από σφοδρότητα, διπλότητα, και επιτακτικότητα. Αντίστοιχη με

---

<sup>55</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.18.

<sup>56</sup> Βλ., Β.Π. Σολωμού-Παπανικολάου, «Ο έρωτας στη θεώρηση του Πλάτωνα», *Δωδώνη* (Μέρος Τρίτο), 28 (1999), σσ.129-146. Για το ζήτημα του έρωτα στη Αρχαία Ελλάδα βλ. Robert Flacelière, *Ο έρωτας στη Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ Αντρέα Καραντώνη, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2009 καθώς και Α. Λεντάκης, *Ο έρωτας στη Αρχαία Ελλάδα*, τόμος α', Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1997-1998, ιδιαιτέρως τόμος α', σσ. 162-305.

<sup>57</sup> Είναι σκόπιμο σε αυτό το σημείο, για να μπορέσουμε να αποσαφηνίσουμε εννοιολογικά τον όρο έρωτα, να γίνει μια ιστορική-ετυμολογική παρουσίαση του. Ο όρος έρωτας στη αρχαιότητα ήταν συνυφασμένος με τον "πόθο" για άμεση ικανοποίηση της σεξουαλικής πράξης. Για τη λιγότερο παθιασμένη αγάπη ή στοργή χρησιμοποιούνταν ο όρος φιλεΐ, φιλω σε, φιλεΐσθαι που αντιστοιχεί περισσότερο στο νεοελληνικό σε αγαπώ, στο αγγλικό *I love you*, στο γαλλικό *Je t'aime*. Ο όρος «αγάπη» γενικά δε χρησιμοποιούνταν ευρέως στην αρχαιοελληνική γραμματεία, ευρεία όμως χρήση του όρου έχουμε στα πατερικά κείμενα. Σύμφωνα με τον Γ.Μπαμπινιώτη, άγνωστη μοιάζει η ετυμολογική προέλευση και των τριών λέξεων, *αγαπώ*, *φιλω*, *έρωτας*. (βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, «Ετυμοπερίεργα: Αγάπη-Έρωτας», [online:

<http://www.babiniotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=22&catid=1&apprec=10> ) (15/07/2017)] Για την ετυμολογική προσέγγιση του κάθε όρου ξεχωριστά βλ. : λλ. έρωτας, φιλία,

εκείνη του ολέθριου Διονύσου, θεού του κρασιού, της μέθης και της έκστασης, η θεότητα του Έρωτα ήταν συνδεδεμένη τόσο με την ανάγκη για τη σωματική πλήρωση της ερωτικής-σεξουαλικής πράξης, όσο και με την κοσμική ερεβώδη δύναμη που αποτελούσε αιτία έλξης και οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων της φύσης.<sup>59</sup> Οι αρχαίοι γνώριζαν πως, πέραν των όμοιων χαρακτηριστικών τους, ο Διόνυσος και ο Έρωτας είχαν και κοινό πεδίο δράσης. Έτσι η συνάντησή τους, διαμόρφωνε μια σχέση δυναμικής και αμοιβαίας αναζωπύρωσης, καθώς ο ένας βοηθά και τρόπον τινά υποστηρίζει τον άλλο. Μέθη και έρωτας κατευνάζουν τη λογική, ενώ η χρήση του κρασιού αυξάνει την ερωτική επιθυμία. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που εμφανίζονται πολλές φορές παράλληλα, τόσο στη ποίηση, όσο και στο πεζό λόγο. Ο Αχιλλέας Τάτιος διατύπωσε τη εν λόγω σύνδεση με γλαφυρό τρόπο:

Ο Έρωτας και ο Διόνυσος, δύο βίαιοι θεοί, κυριεύουν την ψυχή και την οδηγούν στην έκσταση και την ανδριαντροπιά, ο ένας πυρπολώντας

---

αγάπη, (Γ. Μπαμπινιώτη, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., Αθήνα, 2010 ).

<sup>58</sup> Για τη γενεαλογία του θεού Έρωτα βλ. Βασίλης Κάλφας, «Έρως Έλλην» στο Νικ Χρ. Σταμπολίδης- Γ. Τασούλας (επίμ.), *Έρως- Από τη Θεογονία του Ησίοδου στην ύστερη αρχαιότητα*, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα, 2009, σσ.24-34.

<sup>59</sup>Ο Έρωτας είναι μια θεότητα που διαθέτει διττά χαρακτηριστικά χθόνια και συνάμα εκστατικά. Αυτή τη διττή φύση που μπορεί να σε εξυψώσει ή να σε κατακτήσει καθιστώντας σε αβοήθητο, τη συναντάμε και σε μια ακόμα θεότητα, αυτή του Διονύσου, ο οποίος εμφανίζεται στους ανθρώπους μέσω του κρασιού. Ο διονυσιακός οίνος όπως και ο έρωτας, εισβάλλουν εκ των έξω και έχουν την μορφή μιας επιτακτικής δύναμης, η οποία μέλλεται να επηρεάσει σταδιακά τόσο τον νου και τη κρίση όσο και το σώμα. Αναφορές για τον Έρωτα ως θεία δύναμη βρίσκουμε πέραν από τη *Θεογονία* του Ησίοδου και στους Ίωνες Φιλόσοφους και συγκεκριμένα στον Ηράκλειτο τον Εφέσιο και τον Εμπεδοκλή τον Ακραγάντινο. Και οι δύο θωρούσαν τον Έρωτα και το αντίθετό του το μίσος, ως κοσμικές δυνάμεις που διατρέχουν και αναδιαμορφώνουν το Σύμπαν. Για το συγκεκριμένο ζήτημα βλ., Robert Flacelière, *Ο έρωτας στη Αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σσ.174-175

την με της γνωστές του φλόγες, ο άλλος τρέφοντας τη φωτιά με κρασί· γιατί το κρασί είναι η τροφή του έρωτα.<sup>60</sup>

Η ανυπέρβλητη δύναμη του Έρωτα και η επιρροή που ασκούσε στις ψυχές των ανθρώπων τον καθιστούσε «πανταχού παρόντα» πράγμα που μαρτυρείται τόσο από τις πολυάριθμες αναφορές του όρου όσο και από τη θεοποίησή του. Η θεία αυτή δύναμη, μπορούσε να επηρεάσει και να διαμορφώσει σχεδόν όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας: την καθημερινότητα, την τέχνη, τη ποίηση, αλλά και τον πόλεμο.<sup>61</sup> Σύνολη η αρχαιοελληνική γραμματεία και ποίηση από της απαρχές της ακόμα,<sup>62</sup> στο έπος και στη λυρική ποίηση, μέχρι και τη κορύφωσή της με την ακμή του αττικού δράματος,<sup>63</sup> είναι διαποτισμένη από το

---

<sup>60</sup> Αχιλέας Τάτιος, *Λευκίππη και Κλειτόφων*, 2.2.3. Για την απόδοση του κειμένου στα νέα ελληνικά βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Αχιλλέως Τατίου- Λευκίππη και Κλειτόφων*, Ιδρύμα Γουλανδρή-Χόρν, Αθήνα 1990, σ.241.

<sup>61</sup> Και στα δύο Ομηρικά έργα είναι βαθιά επηρεασμένα από το ζήτημα του έρωτα, όπως επίσης και η *Λυρική ποίηση* επικεντρώνεται συστηματικά στη θεματολογία του έρωτα. Χαρακτηριστική είναι εξάλλου η δήλωση της Σαπφώς «ότι το ωραιότερο πράγμα (κάλλιστον) είναι αυτό που ερωτευόμαστε (έρται), η οποία θα είναι καθοριστικής σημασίας για τη θεώρηση του ωραίου.(βλ. Σαπφώ, *Άπαντα Ποιήματα*, επιμ.-μτφρ.-Βιτόπουλος Πέτρος, Εκδότικη Θεσσαλονίκης, 2002).Τέλος και στη αττική τραγωδία είναι πλείστες οι αναφορές στο φτερωτό θεό με χαρακτηριστικότερη ίσως αυτή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή. (Σοφοκλής, *Αντιγόνη* 785-820 Ι.Α.Μ, Μπάρμπας, *Σοφοκλέους «Αντιγόνη» κείμενα, μετάφραση, σχόλια, ερμηνεία*, Εκδόσεις Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2000).

<sup>62</sup> Ήδη από τη *Θεογονία*, ο Ησίοδος παρουσιάζοντας τον έρωτα δείχνει την σπουδαία θέση που καταλάμβανε ακόμα και στη θεϊκή πραγματικότητα. Πιο συγκεκριμένα, στη *Θεογονία* ο « Έρος», εμφανίζεται ως ο κάλλιστος στους αθάνατους θεούς που δεν κάνει διάκριση σε θεούς και ανθρώπους, καθώς αποτελεί μια από τις πρώτες δημιουργικές-κοσμολογικές δυνάμεις. Αν και εμφανίζεται μία φορά (με αυτή τη σημασία στη *Θεογονία*, εντούτοις είναι συνεχώς παρών ως δύναμη παραγωγής και αναπαραγωγής. Για το κείμενο και μετάφραση βλ. Ησίοδος, *Έργα και Ημέρες-Θεογονία και Η ασπίδα του Ηρακλή*, εισ-μτφρ-σχολ Σταύρος Γκιργκένης, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2001.

<sup>63</sup>Βασίλης Κάλφας, «Έρωτος Έλλην», *ό.π.*, σσ. 24-26.

συναίσθημα και τη διερευνητική απεικόνιση του έρωτα.<sup>64</sup> Η διερεύνηση αυτής της ζοφερής και ζωογόνου δύναμης προκαλούσε και προκαλεί το ενδιαφέρον των ερευνητών. Παρόλα αυτά, κανένα κείμενο για τον Έρωτα στην αρχαιότητα δεν κατόρθωσε με τόση επιδεξιότητα να συγκεράσει και να αναδείξει τόσα στοιχεία από την άκρως σύνθετη φύση του όσο το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα.<sup>65</sup>

Στο *Συμπόσιο*, ο έρωτας κατανοείται ως «δαίμων μέγας», καθώς λόγω της διττής φύσης του βρίσκεται ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους.<sup>66</sup> Εν τω μέσω της μωρίας και σοφίας, συνοψίζονται σε αυτόν όλα τα στοιχεία του φιλοσόφου.<sup>67</sup> Όμοιος φαίνεται να είναι ο έρωτας με τον Σωκράτη που ενώ είναι ξυπόλητος, άστεγος και κοιμάται στο χώμα· παρόλα αυτά εσωτερικά είναι μάγος, μάντης και

---

<sup>64</sup> Ο έρωτας και το συναίσθημα που τον ακολουθούσε ήταν αδιαχώριστα από τη θεότητα του Έρωτα στη αρχαιοελληνική σκέψη και παρουσιαζόταν ως μια υπόθεση πάντοτε σοβαρή και ενίοτε τραγική. Εξάλλου ο μεγαλύτερος και γνωστότερος πόλεμος της αρχαιότητας έγινε για χάριν της ομορφιάς και του έρωτα. Τόσο σε θεϊκό επίπεδο η διαμάχη ξεκίνησε με «το μήλον της έριδας» όπου το χρυσό έπαθλο θα έδειχνε τη καλλίστη δηλαδή την ομορφότερη μεταξύ των τριών διαγωνισθέντων θεοτήτων (Αθήνα, Αφροδίτη, Ήρα) όσο και σε ανθρώπινο επίπεδο όπου το έπαθλο του Πάρη ήταν ο έρωτας της ομορφότερης γυναίκα του τότε γνωστού κόσμου. Σχετικά με τον έρωτα στο ομηρικά έπη βλ. Robert Flacelière, *Ο έρωτας στη Αρχαία Ελλάδα*, ό.π., ιδιαίτερος Όμηρος, σσ.7-40.

<sup>65</sup> Για να κατανοηθεί η πλατωνική θεωρία για τον έρωτα θα πρέπει να μελετηθεί παράλληλα μέσω της αρχαιοελληνικής κοινωνίας η οποία ανέδειξε μια άκρως ιδιαίτερη μορφή του έρωτα, αυτή της παιδεραστίας. Βλ. ενδεικτικά Κ.Ι. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα Εκδόσεις Π. Χιωτέλη 1990, W. A. Percy, *Pederasty and Pedagogy in Arcaic Greece*, University of Illinois Press, 1996.

<sup>66</sup> Στο *Συμπόσιο* ο Πλάτων παρουσιάζει τη γενεαλογία του έρωτα δια στόματος Διοτίμας. Ο έρωτας κατανοείται ως δαιμόνιο, ως μια οντότητα δηλαδή που βρίσκεται μεταξύ θεών και ανθρώπων. Γονείς του ο Πόρος και η Πενία (η υπερβολή και η έλλειψη). *Συμπόσιον*, 203a-203e Για τη μετάφραση του κειμένου και σχόλια βλ., Ι.Δ. Συκουτρής, Πλάτωνος *Συμπόσιον*, μτφρ. εισαγ. σχ., Αθήνα, Εκδόσεις Εστίας, 1949, σσ.139-145.

<sup>67</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 204b (Στο ίδιο, σ.145).

φιλόσοφος.<sup>68</sup> Φύση του είναι η έλλειψη<sup>69</sup> που θρέφει τον πόθο και την ενέργεια προς τη ζωή, ενώ στόχος του είναι η κατοχή της ομορφιάς της ύπαρξης.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, μόνο μέσω του έρωτα της δαιμόνιας αυτής δύναμης δύναται ο άνθρωπος να επιτύχει να αγγίξει την αιωνιότητα. Και αυτό είτε σαρκικά μέσω της συνουσίας και της τεκνοποίησης, είτε σταδιακά μέσω της φιλοσοφικά παιδευμένης ζωής του που μόνο ο έρωτας για τη σοφία μπορεί να προσφέρει. Ο γήινος έρωτας, ο έρωτας των σωμάτων, αναδεικνύεται κατ' αυτόν τον τρόπο ως το πρώτο σκαλί ή καλύτερα ως η πρώτη αναβαθμίδα προς την αιωνιότητα.<sup>70</sup> Θεώμενος τη φυσική ομορφιά ενός προσώπου ο άνθρωπος μετακινείται σταδιακά από το ειδικό στο γενικό, με άλλα λόγια, το ωραίο σώμα τον καλεί μέσω της γνώσης να έλθει σε επαφή με το ωραίο εν γένει. Έτσι ο άνθρωπος, εγκαταλείποντας σταδιακά το πεδίο της υλικής ύπαρξης, γίνεται εραστής της σοφίας. Κατόπιν προχωράει, μέσω της μυστικιστικής θέασης της ωραιότητας, και σταδιακά συνενώνεται με την ανώτερη Ιδέα του Αγαθού. Σκόπιμο σε αυτό το σημείο θα ήταν να αναφερθεί πως σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά, «παρότι οι ανώτερες μορφές του ωραίου είναι αφηρημένες και φαινομενικά απρόσωπες, δεν παύουν ποτέ να κινητοποιούν πόθο και επιθυμία».<sup>71</sup> Αυτό γίνεται φανερό, όπως παρατηρεί ο ίδιος από τη χρήση του όρου συνεΐναι σε όλα τα στάδια της ανοδικής πορείας προς τη θέαση της ιδέας του ωραίου- αγαθού.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Ο Σωκράτης όπως επισημαίνει Συκουτρής, σε πολλά σημεία του εμφανίζεται να κατέχει δυνάμεις και θεϊκά μέσα (Χαρμ.155e-157c, 176, Μένων 80a, Φαίδ. 77e) όντας και αυτός δαίμον ή δαιμόνιος. ( Στο ίδιο, σ.138).

<sup>69</sup> Β.Π. Σολωμού-Παπανικολάου, «Ο έρωτας στη θεώρηση του Πλάτωνα», ό.π., σσ.136-137.

<sup>70</sup> Η οδός προς την αιωνιότητα αποτελείται όπως επισημαίνει με τον David Connoly από πέντε αναβαθμούς. Σχετικά με την πλατωνική ανάβαση προς τη «θέαση του αγαθού» βλ. David Connoly «Τα φτερά του έρωτα: Ή ο έρωτας ως παρόρμηση για μάθηση» στο Κ. Βουδούρης (επίμ), *Έρωτας, παιδεία, και Φιλοσοφία*, ό.π., σσ.67-82 ιδιαίτερος σσ.72-73.

<sup>71</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.19. Για την θεώρηση ότι «ανώτερες» μορφές του ωραίου δεν είναι απρόσωπες βλ. Alexander Nehamas, «"Only in Contemplation of Beauty is Human Life Worth living, (Symposium 211d)"», ό.π. , σσ.1-18.

<sup>72</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 211d6-d8, Ι.Δ. Συκουτρής, ό.π., σσ.180-181.

Συνεπώς ο έρωτας για τον Πλάτωνα είναι το υφάδι μέσω του οποίου ξετυλίγονται και αναδύονται οι επιμέρους τομείς της πλατωνικής φιλοσοφίας (οντολογία, θεωρία της ανάμνησης, ηθική και βέβαια η θεωρία των Ιδεών).<sup>73</sup> Ιδιαίτερη σημασία έχει, επίσης, το γεγονός ότι ο Έρωτας ήταν θεός της Πλατωνικής Ακαδημίας, επιδεικνύοντας έτσι τον ενεργό ρόλο του και στη παιδευτική διαδικασία.<sup>74</sup> Επομένως, δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε πώς στον *Φαίδρο* ο Πλάτωνας καταλήγει στο συμπέρασμα πως πηγή έμπνευσης για τη ζωή δεν πρέπει να είναι ούτε τα πλούτη, ούτε η δόξα, αλλά μόνον ο έρωτας στον υπέρτατο βαθμό.<sup>75</sup> Η επιλογή του αυτή βασίζεται στη θέση ότι η ερωτική αυτή μανία, αν και εμφανίζεται αναπάντεχα και με τρόπο ολέθριο, εντούτοις εμφανίζει τη μεγαλύτερη ομοιότητα με τη θέαση της Ιδέας της Αλήθειας:

Έτσι λοιπόν με αυτά που είπαμε φτάσαμε στη τέταρτη μανία, αυτή που όταν κανείς δει την ομορφιά εδώ κάτω, καθώς θυμάται την αληθινή, φτερώνεται και ανοίγει τα φτερά του γεμάτος πόθο να πετάξει, μα δεν έχει τη δύναμη και αμελεί τα κάτω που του λένε πως είναι μανιακός...και εκείνος που έχει αυτήν την μανία, αυτός που αγαπά την ομορφιά λέγεται εραστής.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Όπως επισημαίνει η Β. Σολωμού- Παπανικολάου :«η σκέψη του Πλάτωνα διακρίνεται για το συνθετικό της χαρακτήρα, επειδή οι διάφορες θεωρίες του συνδέονται κατά τέτοιον τρόπο που να υπάρχει μεταξύ τους σχέση αμοιβαίας εξάρτησης και στήριξης» (Β. Παπανικολάου, «Ο έρωτας στη θεώρηση του Πλάτωνα», ό.π., σ.130).

<sup>74</sup> Κ. Βουδούρης, «Έρωτας και παιδεία κατά τον Πλάτωνα» στο: Κ. Βουδούρης (επιμ.), *Έρωτας, παιδεία, και Φιλοσοφία*, Αθήνα, 1989, σσ. 13-37, ιδιαιτέρως σ.15.

<sup>75</sup> Όπως αναφέρει ο Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος: «όλα τα είδη μανίας και τα αγαθά τους ήταν προοίμιο για να φτάσει ο λόγος στην κυριότερη και αξιότερη μανία αυτή του έρωτα», (*Πλάτωνος-Φαίδρος*, Εισαγωγή, αρχαίο και νέο κείμενο με σχόλια Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα, 1971<sup>3</sup> σ.462).

<sup>76</sup> Στο ίδιο, 250e.



Εικόνα 3, Γ. Μόραλης, *Ερωτικό*, 1994



## 2.2. Η προβληματική του έρωτα από τον Πλάτωνα στη σύγχρονη εποχή.

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός πως η πλατωνική θεώρηση του έρωτα <sup>77</sup> άσκησε βαθύτατη επίδραση στην ευρωπαϊκή φιλοσοφία<sup>78</sup> καθώς αιώνες μετά τη συγγραφή των έργων του, ακόμα προκαλεί και τρόπον τινά καθορίζει τις αντιλήψεις μας αναφορικά με το ζήτημα του έρωτα. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που η θεώρηση αυτή θα αποτελέσει τον πυρήνα της αισθητής θεωρίας του Αλεξάνδρου Α. Νεχαμά,<sup>79</sup> ο οποίος μας καλεί στο έργο του, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, «να επινοήσουμε τον πλατωνικό έρωτα από την αρχή».<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Σε αυτό το σημείο ορθό θα ήταν να επισημάνουμε πως το *Συμπόσιον* και *Φαίδρος* είναι τα κυριότερα έργα που έχουν ως θέμα τον έρωτα και ενώ ανήκουν και τα δύο στη ώριμη περίοδο της συγγραφικής παραγωγής του Πλάτωνα, παρουσιάζουν αρκετές διαφορές. Παραδείγματος χάριν, ενώ στο *Συμπόσιο*, έχουμε μια ξεκάθαρη πραγματεία περί έρωτα, στο *Φαίδρο* που όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Α.Νεχαμάς «είναι από τους πιο παράξενους διαλόγους που έγραψε ποτέ ο Πλάτων» τα πράγματα δεν είναι τόσο ξεκάθαρα (βλ. "Introduction" στο, *Platon Phaedrus*, Translated with Introduction & Notes by A. Nehamas & P.Woodruff, Indianapolis and Cambridge, Hackett Publishing Company, 1995, σ. xii). Αυτό οφείλεται στο ότι η θεματολογία του κειμένου είναι σύνθετη, καθώς ο διάλογος χωρίζεται σε δύο μέρη όπου το πρώτο μέρος πραγματεύεται το ζήτημα του έρωτα ενώ το δεύτερο την ορθή χρήση της ρητορικής. Για μια ολοκληρωμένη παρουσίαση της πλατωνικής των εν λόγω κειμένων βλ. Gary Alan Scott & William A. Welton, *Erotic Wisdom- Philosophy and Intermediacy in Plato's Symposium*, State University of New York Press, 2008 καθώς και C.D.C. Reeve, *Plato on love: Lysis, Symposium, Phaedrus, Alcibiades with selections of Republic and Laws*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis-Cambridge, 2006 και Alexandros Nehamas, *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, Princeton University Press, 1999 και συγκ. «The Symposium» και «Phaedrus» σσ. 303-315 και σσ. 329-355.

<sup>78</sup> Εμφανείς είναι οι επιδράσεις της πλατωνικής θεώρησης σχετικά με τον έρωτα στον Αριστοτέλη, στο Πλωτίνο καθώς και στη πατερική θεολογία. Βλ. Νίκου Μακρή, «Έρως και ερωτική μανία» στο :Κ. Βουδούρης (επιμ.), *Έρωτας, παιδεία, και Φιλοσοφία*, ό.π., σσ.83-93 και κυρίως 90-91.

<sup>79</sup> Αξίζει να επισημάνουμε ότι η διδακτορική διατριβή του Α. Νεχαμά είχε ως αντικείμενο την πλατωνική φιλοσοφία. Εκπονήθηκε, υπό την εποπτεία του Γρηγόρη Βλαστού και είχε ως θέμα τις κατηγορήσεις στην θεωρία των Ιδεών (πρωτότυπος τίτλος: "Predication and the Theory of Forms in the Phaedo"). Το ενδιαφέρον του, όμως, για τον Πλάτωνα είναι διαχρονικό, καθώς εντοπίζεται καθόλη τη διάρκεια της φιλοσοφικής του πορείας. Βλ. ενδεικτικά τις μεταφράσεις του στον *Φαίδρο* και το *Συμπόσιο* [Plato, *Phaedrus*, translated by A. Nehamas and P.Woodruff,

Υιοθετώντας τη πλατωνική θέση πως το «ωραίο δεν μπορεί παρά να είναι αντικείμενο του έρωτα»,<sup>81</sup> ο Α. Νεχαμάς επιδιώκει να αναδείξει την άμεση, ή αλλιώς βιωματική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον θεατή ή αποδέκτη και των έργων τέχνης. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον ίδιο, επιτυγχάνεται αν συλλογιστούμε το ωραίο στην τέχνη με έναν πιο ερωτικό τρόπο.<sup>82</sup> Πρόκειται για κάτι ανάλογο με αυτό που εισηγούταν και η Σούζαν Σόνταγκ<sup>83</sup> στα μέσα της δεκαετίας του 1960, η οποία ασκώντας κριτική στην ερμηνευτική διαδικασία κατέληξε στο συμπέρασμα πως «χρειαζόμαστε μια "ερωτική" θεώρηση της τέχνης».<sup>84</sup> Μόνο που η Σόνταγκ, μέσω της θεώρησης αυτής, κατέληξε στην εν γένει απόρριψη της ερμηνευτικής διαδικασίας και της κριτικής, θεωρώντας 'τες ως «εκδίκηση του πνεύματος επί της τέχνης».<sup>85</sup> Ο Α. Νεχαμάς, αντιθέτως, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε αναλυτικά στη συνέχεια, με τη θεώρησή του εισηγείται μια πιο σύνθετη προσέγγιση, η οποία βασίζεται στην ανάμιξη της διάνοιας και του πάθους, καθώς στη σκέψη του έρωτας και ερμηνεία, δεν θα πρέπει να εκλαμβάνονται ως έννοιες οι οποίες αποκλείουν η μία την άλλη.

---

Hackett, 1995 και Plato, *Symposium*, translated by A. Nehamas and P. Woodruff, Hackett, 1989]. Επιπλέον πέραν του μεγάλου αριθμού άρθρων μέρος των οποίων συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή κειμένων *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, (1999), *European Journal of Philosophy* 15:1, 2007, σσ.1-18] ορατή είναι η πλατωνική επιρροή τόσο στο έργο του, *The Art of Living: Socratic Reflections from Plato to Foucault*, (2000), όσο και στο *Only A Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, (2007).

<sup>80</sup> Προσωπικό δάνειο από τον Arthur Rimbaud όπου στη συλλογή του *Μια εποχή στη κόλαση*, μας καλεί να «επινοήσουμε τον έρωτα από την αρχή». Για το κείμενο και τη μετάφραση βλ. Arthur Rimbaud, *Μια εποχή στη κόλαση*, μτφρ Χ. Λιοντάκης, Εκδόσεις Γαβριηλίδη, 2011 σσ.71-73.

<sup>81</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.21.

<sup>82</sup> Ο ερωτικός τρόπος με τον οποίο μας προτρέπει να αξιολογήσουμε το ωραίο πέραν από τη φύση και τη τέχνη είναι ιδωμένος μέσα από τα μάτια του Πλάτωνα. Νοείται δηλαδή, μέσω μια φιλοσοφικής οπτικής. Ο έρωτας και στη περίπτωση της τέχνης χαρακτηρίζεται από έλλειψη και είναι κατ' αναλογία με τον έρωτα (φιλό- σόφο), έρωτας φιλό- τεχνος. Επιθυμεί ο έρωτας μας προς το ωραίο στην τέχνη να αναδείξει πλευρές του εαυτού μας αντίστοιχες με αυτές που αναδεικνύει ο φιλοσοφικός έρωτας.

<sup>83</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation*, Dell, Νέα Υόρκη 1966.

<sup>84</sup> Στο ίδιο, σ.14.

<sup>85</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation*, ό.π., σ.5.

Ας επανέλθουμε όμως, στο ζήτημα του έρωτα. Πώς επιχειρεί ο Α. Νεχαμάς να αποκρυπτογραφήσει αυτή την ανυπερέβλητη δύναμη, όντας ένας στοχαστής που ζει τον 21ο αιώνα, όπου τόσο ο ρομαντισμός όσο και το ερωτικό πνεύμα της αρχαιότητας φαίνεται να εκλείπουν ; Και πώς θα μπορέσει εντέλει αυτή η ερωτική διάσταση του ωραίου να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε την τέχνη, η οποία αποτελεί έναν από τους πλέον δυσερμήνευτους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας;

Στον Α. Νεχαμά ο έρωτας κατανοείται, όπως άλλωστε και στον Πλάτωνα, ως μόνιμος σύντροφος του ωραίου, ο οποίος όμως θα είναι λάθος να ιδωθεί αποσπασμένος από τις σεξουαλικές συνδηλώσεις του.<sup>86</sup> Η έλξη που ασκεί το ωραίο μέσω του έρωτα κατανοείται ως σημείο τομής του σωματικού και του ψυχικού, καθώς όπως παρατηρεί «η έλξη αυτή δεν μπορεί ποτέ να είναι αμιγώς σωματικό φαινόμενο, όσο σεξουαλική και να είναι».<sup>87</sup> Ανακλώντας την νιτσεική ρήση «ότι ο βαθμός και το είδος της σεξουαλικότητας ενός ανθρώπου ανεβαίνει ως την υψηλότερη κορφή του πνεύματος του»,<sup>88</sup> καταλήγει, μέσω μιας μεταστροφής του νοήματος, στο συμπέρασμα ότι «και το πνεύμα αντίστοιχα, θα πρέπει να φτάνει στις πιο μύχιες σεξουαλικές επιθυμίες».<sup>89</sup> Και αυτό συμβαίνει, όπως μας λέει, διότι «ακόμα και το αμιγώς σεξουαλικό βρίσκεται ήδη πέραν από το σωματικό, και μια αμιγώς σεξουαλική σχέση (από μόνη της δεν αρκεί) για να διατηρηθεί μακροπρόθεσμα το ενδιαφέρον μας για κάποιον».<sup>90</sup> Σε κάθε περίπτωση βέβαια, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, αυτό που πυροδοτεί τον έρωτά προς το ωραίο δεν μπορεί να ανιχνευτεί ούτε μόνο στη σωματική ή εξωτερική

---

<sup>86</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.73.

<sup>87</sup> Στο ίδιο, σ.67.

<sup>88</sup> Για τη φράση αυτή βλ., Φριντριχ Νίτσε, *Πέραν από το καλό και το κακό*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2008, σ.68

<sup>89</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.67.

<sup>90</sup> Στο ίδιο, σ.67. Αναγνωρίζει βέβαια πως σε ορισμένες περιπτώσεις άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα κάποια ελαττώματα ή προτερήματα παραγνωρίζονται από τον χαρακτήρα του άλλου, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την υπερτίμηση ή υποτίμηση του σεξουαλικού παράγοντα. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το ερωτικό συναίσθημα είναι μια σύμφυση «σωματικού» και «πνευματικού», απλά στη κάθε περίπτωση το άτομο απολαμβάνει διαφορετικά οφέλη.

ωραιότητα, ούτε μόνο στην εσωτερική- πνευματική, αλλά μάλλον μπορούμε να το αναζητήσουμε σε:

...ένα βλέμμα, μια φυσιογνωμία, ή καλύτερα στο τρόπο με τον οποίο κινείται κάποιος, γνωρίσματα τόσο σωματικά όσο και πνευματικά...<sup>91</sup>

Στόχος, επομένως, του Α. Νεχαμά δεν είναι μόνο να υποδείξει αλλά και να υπερβεί τις εύκολες διακρίσεις μεταξύ σωματικού- νοητού, υλικού-πνευματικού κ.τ.λ. οι οποίες θεμελιώνουν τη δυνατότητα κατανόησης της ανθρώπινης ύπαρξης σε δυο αυτόνομα και διακριτά επίπεδα. Όταν ο έρωτας καλεί, η δυναμική του ωραίου μέσω της υλικής της διάστασης κατακλύζει και διατρέχει κάθε σκέψη και λογική, κάνοντας έτσι τα μέσα και τα έξω πηγαίνουν χέρι- χέρι.<sup>92</sup>

Επιπλέον, ο Α. Νεχαμάς παραδέχεται ότι το ωραίο δεν μπορεί να έχει ένα μόνο πρόσωπο, αυτό του Αγαθού-Καλού, αλλά ενδέχεται να είναι και τις περισσότερες φορές πράγματι είναι ιδιαίτερα παραπλανητικό, καθώς υπόσχεται πολλά, ενώ λέει λίγα. Αυτό είναι ένα από τα βασικότερα σημεία που τον κάνουν να διαφοροποιείται από τον Πλάτωνα, καθώς στη σκέψη του το ωραίο χαρακτηρίζεται από αδιαφάνεια και όχι από φωτεινότητα.<sup>93</sup> Η αδιαφάνειά αυτή είναι που προκαλεί τον έρωτά μας σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά και όχι η ανάμνηση της ωραιότητας της Ιδέας του Αγάθου. Το ωραίο επομένως, όπως

---

<sup>91</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.68.

<sup>92</sup> Στο ίδιο.,σ.73.

<sup>93</sup> Στον *Φαίδρο*, το κάλλος εμφανίζεται ως «έκφανέστατον» και «έρασμιότατον», δηλαδή ως φανερότατο και κατάφωτο. Η έλξη επομένως που ασκήθηκε στην ψυχή καθώς πρωτοαντίκρισε το Ιδανικό Κάλλος προκλήθηκε χάριν της λαμπρότητας του. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα και τα αισθητά ομοιώματα του Κάλλους στη γη ακτινοβολούν και είναι τόσο εναργή ώστε να διακρίνονται από την όραση χωρίς δυσκολία, προκαλώντας έτσι το ζύπνημα του έρωτα στην ανθρώπινη ψυχή. (Πλάτων, *Φαίδρος*, 250b-d). Μια αντίστοιχη συνδέση του ωραίου με το φέγγος βλέπουμε στο Χαιντεγκέρ «Το φέγγος που έχει ριχτεί στο έργο τέχνης είναι το ωραίο. Η ομορφιά είναι ένας τρόπος ύπαρξης της αλήθειας ως μη-κρυπτότητας». Βλ. σχετικά Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Πλάτωνος-Φαίδρος*, Βιβλιοπωλείο Εστίας, Αθήνα, 2000<sup>3</sup>,σ.362-364 και Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. εισαγ. σχ., Γ. Τζαβάρας, Αθήνα- Γιάννενα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1986, σ.44.

κατανοείται από το Α. Νεχαμά, μας καλεί να το γνωρίσουμε, χωρίς δυστυχώς όμως ποτέ να μας φανερώνει, ποιές θα είναι εντέλει οι επιπτώσεις από την επαφή μας μαζί του. Αυτό συμβαίνει, διότι σχεδόν πάντα το ωραίο προβάλλει απρόσμενα, έτσι με τρόπο βίαιο φαίνεται να διαρρηγνύει τη σχέση μας με τον υπόλοιπο κόσμο. Αυτός είναι και ο λόγος που:

όλοι γύρω σας γίνονται κομπάρσοι- όλοι εκτός από ένα ζευγάρι μάτια, ένα πρόσωπο, ένα σώμα, που εκτοπίζει όλα τα άλλα από το οπτικό μας πεδίο, και σας προκαλεί ρίγος και αγαλλίαση, ίσως ακόμα και φλογερό πόθο<sup>94</sup>...Και τότε;... η δική μου αυθόρμητη τάση (του Α. Νεχαμά) είναι να συνεχίσω να κοιτάω προς τα εκεί. Σύντομα όμως αυτή η παρόρμηση που είναι ταυτόχρονα προσπάθεια να μάθω από απόσταση όσα περισσότερα μπορώ γι' αυτόν τον άνθρωπο, δίνει τη θέση της στην επιθυμία να τον πλησιάσω, να τον κοιτάξω και να του μιλήσω, να τον γνωρίσω δηλαδή καλύτερα από κοντά...Η παρόρμηση αυτή πηγάζει από την αίσθηση ότι η ζωή μου θα ήταν καλύτερη αν αυτός ο συγκεκριμένος άνθρωπος αποτελούσε μέρος της. Όχι, όμως από ηθικής σκοπιάς. Η λέξη «καλύτερη» είναι ασαφής, όπως άλλωστε και οι προσδοκίες μας και στερείται συγκεκριμένου περιεχομένου.[...]Στα πρώτα στάδια της έλξης δεν ξέρω τι μπορώ να περιμένω από τη γνωριμία μας.<sup>95</sup>

Για τον Α. Νεχαμά, το μόνο βέβαιο είναι ότι, μετά την επαφή μας με το ωραίο, τίποτα δεν θα είναι όπως πριν. Και αυτό γιατί, εφόσον θεαθούμε το ωραίο, θα θελήσουμε, όπως επισήμανε πρώτος ο Πλάτωνας, να το κατακτήσουμε, κάνοντας το αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής μας.<sup>96</sup> Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να διευκρινιστούμε πως ο όρος «κατάκτηση» δεν συνεπάγεται ούτε την ιδιοκτησία, ούτε τον κατεξουσιασμό του άλλου, καθώς «αφού τόσο στον έρωτα

---

<sup>94</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.66.

<sup>95</sup> Στο ίδιο, σ.67.

<sup>96</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 204d, μφρ. Ι.Δ. Συκουτρής, ό.π., σ.148.

όσο και στη φιλία, η επιθυμία να γίνει ο άλλος δικός μας είναι αδιαχώριστη από την επιθυμία να γίνουμε και εμείς δικοί του».<sup>97</sup>

Εφόσον η ανταλλαγή επιτευχθεί, τότε ό,τι γνωρίζουμε ή πρόκειται να γνωρίσουμε για τον άνθρωπο αυτό, έχει παράλληλα επηρεάσει και διαμορφώσει το πώς αυτός φαίνεται σε εμάς, με άλλα λόγια, έχουμε πλέον συνενώσει όλα τα χαρακτηριστικά που με θέρμη μας έλκουν σε αυτόν με όλα αυτά που ελπίζουμε να γνωρίσουμε στο μέλλον γι' αυτόν. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά μαζί συνδιαμορφώνουν και αντικατοπτρίζουν την ωραιότητα της μοναδικότητας της ύπαρξης του καθενός από εμάς καθώς:

το ωραίο είναι, με μια λέξη, όλα όσα αγαπάμε σε έναν άνθρωπο, και όταν αυτά είναι *πράγματι* όλα, όταν δηλαδή αγαπάμε τον ίδιο τον άνθρωπο και όχι τα επιμέρους γνωρίσματα του, τότε μας είναι αδύνατο να εξηγήσουμε τι είναι αυτό το ωραίο.<sup>98</sup>

Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο έρωτας πέραν από συνοδός τού ωραίου είναι και σύντροφος της γνώσης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Α. Νεχαμάς: «ο έρωτας μας είναι αδιαχώριστος από την επιθυμία μας για γνώση».<sup>99</sup> Η γνώση όμως δεν εξαντλείται στο παρελθόν σε ό,τι δηλαδή ήδη γνωρίζω, αλλά στρέφεται προς το μέλλον σε όσα ελπίζω να μάθω. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά ο Proust, «ο έρωτας, δεν γεννιέται, δεν επιζεί, παρά μόνον όταν μένει ένα κομμάτι του να κατακτηθεί. Αγαπάμε μόνο ό,τι δεν κατέχουμε ολόκληρο».<sup>100</sup> Έτσι λοιπόν επειδή «τα μάτια δεν είναι καθρέφτης της ψυχής, αλλά κομμάτι της»,<sup>101</sup> «στα μάτια μας οι εραστές μας βλέπουν ένα κομμάτι της ψυχής μας».<sup>102</sup> Αυτός είναι και ο λόγος

---

<sup>97</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.70.

<sup>98</sup> Στο ίδιο, σ.85.

<sup>99</sup> Στο ίδιο, σ.132.

<sup>100</sup> Το κείμενο του Proust παρατίθεται από τον ίδιο τον Α. Νεχαμά, ο οποίος τονίζει πως ενώ για τον Proust η συνθήκη αυτή ήταν μάλλον βασανιστική, για τον ίδιο είναι μάλλον αναζωογονητική. (Στο ίδιο, σ.76).

<sup>101</sup> Στο ίδιο, σ.85.

<sup>102</sup> Στο ίδιο, σ.85.

που: «στα μάτια τους φαινόμαστε ανεξάντλητοι, αφού μέτρο του ωραίου δεν είναι το παρελθόν και το παρόν, αλλά κυρίως η υπόσχεση που παίρνουμε για το μέλλον».<sup>103</sup>

Απροσπέλαστο και ανοίκειο καθώς είναι το μέλλον, μέσω του ωραίου μεταμορφώνεται. Θέλουμε να γίνουμε κομμάτι του ανθρώπου με τον οποίο είμαστε ερωτευμένοι,<sup>104</sup> ενώ παράλληλα καταιγιζόμαστε από ένα αίσθημα αισιοδοξίας ότι «όλα θα πάνε καλά».<sup>105</sup> Αυτή η παράδοση άνευ όρων στις χαρές του μέλλοντος, αν και αποδεικνύεται πολύ συχνά επισφαλής είναι αυτή που κάνει τον Stendhal να πει την περίφημη ρήση πως «το ωραίο δεν μπορεί παρά να είναι μια υπόσχεση ευτυχίας».<sup>106</sup> Η φράση αυτή θα συνδιαμορφώσει μαζί με τον πλατωνικό έρωτα τη συνολική θεώρηση περί έρωτα και ωραίου στο *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας*.

Σε αυτό το σημείο θα είναι σκόπιμο να επανέλθουμε στη σημαντικότερη από όλες ίσως τις διαπιστώσεις της αισθητικής θεώρησης του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, η οποία συνοψίζεται στη φράση ότι «πρέπει να πάψουμε να βλέπουμε την τέχνη σαν να είναι αποκομμένη από τη ζωή»,<sup>107</sup> «όπως οι ωραίοι άνθρωποι έτσι και τα ωραία έργα πυροδοτούν την ίδια επιτακτική ανάγκη να τα πλησιάσουμε».<sup>108</sup> Εύλογα θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς, βέβαια, πώς είναι δυνατόν να «ερωτευτώ» έναν πίνακα ζωγραφικής, ένα άγαλμα ή ένα λογοτεχνικό κείμενο; Η αρχική αμηχανία και η αδυναμία ταύτισης των δύο αντιδράσεων είναι πιθανόν να μας ωθήσει στη διάκριση μεταξύ του ωραίου στην τέχνη και του ωραίου στη ζωή. Αυτό συμβαίνει γιατί είναι πράγματι δύσκολο, σχεδόν αδύνατον να νιώσουμε

---

<sup>103</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.85.

<sup>104</sup> «όταν λέω...ότι θέλω εσάς και όχι κάτι από εσάς, στην πραγματικότητα εναποθέτω τον εαυτό μου στα χέρια σας, διαβεβαιώνοντας και τους δύο μας ότι θα είμαι ευτυχισμένος ό,τι και να μου συμβεί αρκεί αυτό να οφείλεται σε εσάς» (Στο ίδιο, σ.76).

<sup>105</sup> Στο ίδιο, σ.76.

<sup>106</sup> La beauté n'est jamais, ce me semble, qu'une promesse de bonheur» βλ. Η.Β.Stendahl, *Περί έρωτος*, μτφρ Γ. Παλαιολόγος, Εξάντας, 1995, κεφ.XVII, σ. υποσ. 1. σ.45

<sup>107</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.65.

<sup>108</sup> Στο ίδιο, σ.85.

ακριβώς τα ίδια συναισθήματα για τους ανθρώπους, με αυτά που νιώθουμε για τη τέχνη.

Η συζήτηση θα μπορούσε, συνεπώς, να ολοκληρωθεί εδώ εκφέροντας μια διαπίστωση αντίστοιχη με εκείνη του R.G.Collingwood ότι:

Όταν λέμε ότι τα φυσικά αντικείμενα είναι ωραία [...], αναφερόμαστε εξίσου στην ικανοποίηση κάποιας επιθυμίας ή τη διέγερση ενός συναισθήματος.«Μια ωραία γυναίκα» συνήθως σημαίνει «μια γυναίκα που βρίσκουμε ερωτικά επιθυμητή». Ένα μεγάλο μέρος αυτού που εκφράζουμε αποκαλώντας κάποια φυσικά αντικείμενα «ωραία» δεν έχει καθόλου να κάνει με την αισθητική εμπειρία. Έχει μάλλον να κάνει με μια άλλου είδους εμπειρία που ο Πλάτων την ονόμαζε *έρωτα*.<sup>109</sup>

Εντούτοις, ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς ως γνώστης του πλατωνικού έργου προβαίνει σε μια πολύ εύστοχη παρατήρηση, η οποία μας ωθεί να αναθεωρήσουμε την προηγούμενη διαπίστωση. Πιο συγκεκριμένα, όπως παρατηρεί, στο *Συμπόσιο*, «τα περισσότερα αντικείμενα της θέρμης του έρωτα είναι πράγματα όπως ο νόμος, η παιδεία, η επιστήμη και τα αμιγώς νοητά είδη».<sup>110</sup> Με άλλα λόγια, ο Πλάτωνας, δεν περιορίζει τη δυναμική του έρωτα μόνο προς τη φυσική ή σωματική ωραιότητα. Τουναντίον μάλιστα, η σωματική ωραιότητα αποτελεί γι' αυτόν όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το πρώτο στάδιο ή την πρώτη αναβαθμίδα, μέσω της οποίας καλούμαστε να συλλάβουμε τον έρωτα μας προς τα μη υλικά αντικείμενα. Ποιος είναι, όμως, ο λόγος που ο Πλάτωνας, ενώ κάνει λόγο για τους περισσότερους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας, δεν συμπεριλαμβάνει την τέχνη στα αντικείμενα του έρωτα; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό, μπορεί να δοθεί μόνον έπειτα από την εξέταση της πλατωνικής οντολογίας και γνωσιολογίας.

---

<sup>109</sup> R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1938, σσ.39-41 (παρατίθεται από τον Α. Νεχαμά στο, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.86).

<sup>110</sup> Στο ίδιο, σ.86.



Ο Πλάτων, πίστευε πως καμία από τις τέχνες δεν αποτελεί πραγματική πηγή γνώσης. Η παραδοχή του όμως αυτή αφορμάται από τον τρόπο δόμησης του μεταφυσικού του συστήματος.<sup>111</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Πλάτωνας στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας* διακρίνει τη δημιουργική διαδικασία σε τρία οντολογικά επίπεδα, στα οποία αντιστοιχούν και τρεις τύποι δημιουργού:<sup>112</sup>

- |                               |   |                                    |
|-------------------------------|---|------------------------------------|
| 1. θεός                       | ⇒ | Είδος / Μορφή                      |
| 2. τεχνίτης –π.χ. ξυλουργός   | ⇒ | Φυσικά/υλικά αντικείμενα           |
| 3. καλλιτέχνης –π.χ. ζωγράφος | ⇒ | Μιμήσεις/αναπαραστάσεις της τέχνης |

Από την τριμερή αυτή διάκριση της δημιουργικής διαδικασίας γίνεται κατανοητό, ότι η *Μορφή* ή αλλιώς το *Είδος* ενός πράγματος είναι «η ουσιαστική φύση του αντικειμένου», με άλλα λόγια, είναι η ιδανική του κατάσταση, στην οποία εκπληρώνεται με τρόπο τέλει η λειτουργία του. Σε αντίθεση με τις άλλες μορφές των υλικών σωμάτων και αντικειμένων που είναι φθαρτά και ποικίλα, η *Μορφή* είναι αιώνια και ενιαία, καθώς συνίσταται από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά ενός είδους. Τα χαρακτηριστικά ,όμως, αυτά ο Πλάτωνας τα υποστασιοποιεί,

---

<sup>111</sup> Δόκιμο σε αυτό το σημείο θα είναι να διευκρινίσουμε ότι η τέχνη ως μιμητική αναπαράσταση γεγονότων- πράξεων ήταν ήδη από την εποχή των σπηλαιογραφιών συνυφασμένη με την μαγεία και την τελετουργία και όχι κατ' αποκλειστικότητα με τη διακοσμητική τέχνη (ενδεικτικά: θέατρο-Θεός Διόνυσος, Γλυπτική- Αγάλματα Θεοτήτων, ως δυνάμει σώματα όπου οι θεοί κατοικούν, εικόνες στη λατρευτική ζωή των χριστιανών). Αν και οι μιμητικές- αναπαραστατικές εκφάνσεις της τέχνης, σε κάθε πολιτισμό είχαν διαφορετική λειτουργία, εντούτοις μέχρι και την αναγέννηση κατά κάποιον τρόπο ήταν συνυφασμένες με τις λατρευτικές και θρησκευτικές συνήθειες. Αυτός είναι πιθανόν και ο άμεσος λόγος σύνδεσης της έννοιας και με τη μεταφυσική πραγμάτευση. Σχετικά με την λειτουργία των μιμητικών- αναπαραστάσεων τεχνών στη προϊστορική τέχνη π.β. Robert Layton, *Η ανθρωπολογία της τέχνης*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, (επιμ.). Μ. Φραγκόπουλος, Εκδόσεις Αθήνα, Εικοστού Πρώτου, 2003, όπως επίσης και A.Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τ. 1, μτφρ. Τάκης Κονδύλης Αθήνα, Κάλβος.

<sup>112</sup> Πλάτωνος, *Πολιτεία*, 596a1 -598d5, μτφρ.-εισαγ.σχ Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Πόλις, Αθήνα, 2002, σσ.70-719. Σχετικά με τη πλατωνική θεώρηση των εικαστικών τεχνών βλ. επίσης Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, ό.π., σσ.25-46.

τοποθετώντας τα σε έναν υπερ-αισθητό κόσμο, τον οποίο και θεωρεί ως τον μόνο πραγματικό και αληθινό.

Για να γίνει πιο κατανοητή η γνωσιοθεωρητική προσέγγιση του Πλάτωνα, θα παρουσιάσουμε πιο αναλυτικά το παράδειγμα της κλίνης. Όταν ο ξυλουργός επιχειρεί να φτιάξει ένα κρεβάτι, μιμείται την Ιδανική Μορφή που έφτιαξε ο Θεός-Δημιουργός. Η μίμηση αυτή, σύμφωνα με την προηγούμενη διαίρεση στερείται αληθείας, καθώς εμφανίζει μόνο ορισμένες πτυχές της Ιδανικής Μορφής. Εν συνεχεία, όταν ο καλλιτέχνης-ζωγράφος ζωγραφίσει ένα κρεβάτι, στην ουσία το δημιούργημα του μιμείται ένα από τα υλικά κρεβάτια που έχει κατασκευάσει ο ξυλουργός. Επομένως, η νέα αυτή δημιουργία θεωρείται και αυτή μίμηση, αλλά το ιδιαίτερο της χαρακτηριστικό είναι ότι είναι μίμηση μιμήσεως, δηλαδή μίμηση τρίτου βαθμού, ή αλλιώς, «τρίτον τι από της αληθείας».

Οι αναπαραστατικές τέχνες λοιπόν εφόσον είναι προϊόν μιμήσεως είναι οντολογικά κατώτερες από τα Είδη, καθώς δεν μπορούν παρά να μας προσφέρουν ένα τρίτου επιπέδου είδωλο, το οποίο δεν μπορεί παρά να νοηθεί ως ένα απείκασμα της Ιδέας. Εξ αιτίας αυτής της οντολογικής διάκρισης, γίνεται εμφανής η σύνδεση της πλατωνικής μεταφυσικής με τη πλατωνική γνωσιοθεωρία. Κατά συνέπεια, η μεταφυσική διαίρεση του Πλάτωνα φαίνεται πως θεμελιώνει, αλλά και θεμελιώνεται στη γνωσιοθεωρία του.<sup>113</sup>

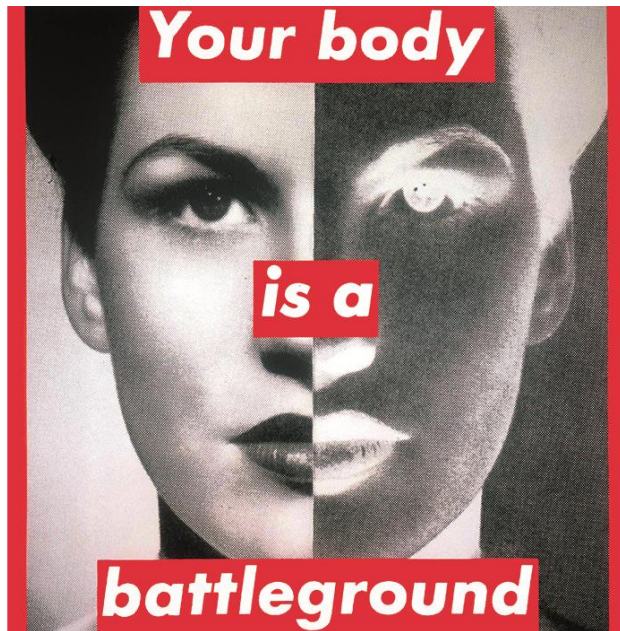
Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε για ποιους λόγους ο Πλάτων επιλέγει να ασχοληθεί με τον ορισμό της εικόνας, εφόσον τη θεωρεί οντολογικά και γνωσιακά κατώτερη των Ιδεών. Η πρώτη, και ίσως πιο προφανής απάντηση στο εν λόγω ερώτημα είναι πως ο Πλάτων με την παραπάνω διάκριση, στοχεύει απλώς στην περιθωριοποίηση των εικαστικών τεχνών. Αν δεν αρκεστούμε όμως στην εξήγηση αυτή και επιμείνουμε περισσότερο θα παρατηρήσουμε ότι τα

---

<sup>113</sup> Δεν θα πρέπει να λησμονηθεί πως η διαίρεση της δημιουργικής διαδικασίας, δεν είναι η μόνη διάκριση με θέμα την τέχνη που επιχειρεί ο Πλάτων στην *Πολιτεία*. Την ίδια οπτική μπορούμε να διακρίνουμε και στην αλληγορία της γραμμής, όπου στη κλίμακα τεσσάρων βαθμίδων της γνώσης, η τέχνη και πάλι κατατάσσεται στην κατώτατη βαθμίδα (εικάσια). Βλ. Πλάτωνας, *Πολιτεία*, 509α- 511, μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, ό.π., σ.861.

παραπάνω επιχειρήματα που χρησιμοποίησε ο Πλάτων για να περιγράψει και να επικρίνει τις εικαστικές τέχνες του χρησιμεύουν επίσης για να ασκήσει κριτική και σε άλλα είδη τεχνών, τα οποία όμως δεν προέρχονται από τον χώρο των εικαστικών τεχνών.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα τεχνών αυτού του είδους είναι η δραματική και η επική ποίηση. Συνεπώς, συνδέοντας ο Πλάτων, την ποίηση με τη ζωγραφική κατέληξε στο συμπέρασμα πως καμία από τις τέχνες αυτές δεν αποτελεί πραγματική πηγή γνώσης, παρά μόνον ένα ψευδές αντίγραφο της πραγματικότητας. Αναφορικά δε με τη δραματική ποίηση, ο Πλάτων συμπεραίνει πως εφόσον αναπαριστά ψευδείς ανθρώπινες πράξεις, δύναται να υπονομεύσει την ηθική του ατόμου, προκαλώντας παράλληλα ηθική και πολιτική διαφθορά η οποία μπορεί να οδηγήσει σε κατάρρευση του πολιτικού συστήματος.



Εικόνα 4, Barbara Kruger, *Χωρίς τίτλο (Your body is a battleground)*, 1989, Broad Museum

### 2.3 Η σχέση του έρωτα με την τέχνη και τη ζωή.

Από τη παραπάνω ανάλυση γίνονται πλέον κατανοητοί οι λόγοι για τους οποίους ο Πλάτων στο *Συμπόσιο* δεν επιλέγει να τοποθετήσει την Τέχνη στα αντικείμενα της θέρμης του έρωτα. Ο Α. Νεχαμάς, όμως, δεν ακολουθεί την πλατωνική συλλογιστική αναφορικά με τη γνωσιολογική και ηθική διάσταση της τέχνης. Η τέχνη, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε εκτενέστερα και στο δεύτερο μέρος της εργασίας, αποτελεί για τον Α. Νεχαμά έναν από τους σημαντικότερους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας, επομένως θεωρεί απολύτως φυσιολογική την ένταξή της στα αντικείμενα της θέρμης του έρωτα.

Στη σκέψη του Α. Νεχαμά, ο έρωτας για την τέχνη αποτελεί, όπως και στην περίπτωση της παιδείας ή της επιστήμης, έρωτα για γνώση. Επομένως στη σκέψη του φαντάζει εύλογη η χρήση του ερωτικού λεξιλογίου και στα ζητήματα που αφορούν την τέχνη. Το έργο τέχνης λειτουργεί ως ένας γνωσιακός μοχλός, ο οποίος μας ωθεί διαρκώς σε περαιτέρω αναζήτηση, γεγονός που όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα συντελέσει στην οικοδόμηση μιας ζωής αξίας να τη ζει κανείς. Η απουσία του δεν θα δημιουργούσε απλά ένα κενό στη ζωή μας, αλλά θα την άλλαζε ολοκληρωτικά. Χαρακτηριστική εξάλλου είναι η διαπίστωσή του:

Θυμάμαι ακόμα τη στιγμή που ερωτεύτηκα το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Proust (το ερωτεύτηκα είναι πράγματι η μόνη κατάλληλη λέξη γι' αυτήν την εμπειρία), και ούτε υπερβάλλω ούτε το εννοώ μεταφορικά όταν λέω ότι δεν μπορώ πλέον να ζήσω χωρίς το κείμενο αυτό.<sup>114</sup>

Όσον αφορά τον έρωτά μας για τη τέχνη ή καλύτερα για ορισμένα έργα τέχνης, αν και είναι αντίστοιχος προς τον έρωτα που νιώθουμε για ένα πρόσωπο, παρόλα αυτά υπάρχει ένα βασικό σημείο στο οποίο διαφέρουν. Η διαφορά αυτή

---

<sup>114</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σσ.86-87. Πιο συγκεκριμένα, κάνοντας χρήση της θέσης της αμερικανίδας φιλοσόφου Mary Mothersil μας απαντά για ποιούς λόγους δεν θα πρέπει να θεωρηθεί παράλογη η διατύπωση: ότι μπορούμε όντως να ερωτευθούμε ένα μυθιστόρημα.

οφείλεται στο ότι το ερωτικό συναίσθημα προς τα έργα τέχνης διέπεται, όπως παρατηρεί ο Αλέξανδρος Νεχαμάς, από ελευθεριότητα, σε αντίθεση με τον έρωτα μας για ένα πρόσωπο, ο οποίος μας ξυπνά αισθήματα κτητικότητας και αποκλειστικότητας.<sup>115</sup>

Θα πρέπει λοιπόν, για να κατανοήσουμε το εν λόγω συναίσθημα, να το σκεφτούμε κατ' αναλογία με τα αισθήματα που τρέφουμε για τους φίλους μας, που ενώ τους «αγαπάμε, και τρέφουμε πολύ δυνατά συναισθήματα για αυτούς, χαιρόμαστε όταν αυτοί κάνουν καινούργιους φίλους και μάλιστα τους προτρέπουμε και εμείς πολλές φορές για αυτό».<sup>116</sup> Κατ' ανάλογο τρόπο, όταν είμαστε ενθουσιασμένοι ή ερωτευμένοι με ένα έργο τέχνης, το συναίσθημα που νιώθουμε επιχειρούμε τις περισσότερες φορές να το κοινωνήσουμε στους άλλους. Πολλές φορές μάλιστα με τρόπο τέτοιο, ώστε στοχεύουμε ο συνομιλητής μας να νιώσει το ίδιο ή και μεγαλύτερο ενδιαφέρον από εμάς για το αντικείμενο του έρωτά μας. Η ελευθεριότητα που χαρακτηρίζει αυτό το είδος επικοινωνίας είναι και ο λόγος που «το να αγαπάς το ίδιο έργο τέχνης δημιουργεί φίλους και όχι ανταγωνιστές».<sup>117</sup>

Όμως, όπως αναφέρει η Διοτίμα στο *Συμπόσιο*<sup>118</sup> ο έρωτας για να υπάρξει πρέπει να είναι «ἔρως τινός», έρωτας δηλαδή κάποιου συγκεκριμένου πράγματος. Επομένως, και στην περίπτωση του έρωτα που αφορά την τέχνη, χρειαζόμαστε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, εν προκειμένω ένα συγκεκριμένο έργο τέχνης. Ποιο έργο τέχνης είναι αυτό που θα αποτελέσει το αντικείμενο του έρωτα του Α. Νεχαμά; Και τι χαρακτηριστικά αυτό θα έχει; Στο *Μόνο μια Υπόσχεση Ευτυχίας* μας περιγράφει κάποια έργα τέχνης με τα οποία έχει έλθει σε επαφή στη διάρκεια της ζωής του, καθώς και τη σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσά τους. Άλλα υπόσχονταν πολλά, και εν τέλει δεν του πρόσφεραν τίποτα· ενώ για άλλα η γνωριμία τους έγινε αιτία περαιτέρω αναζητήσεων, ωθώντας τον

---

<sup>115</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.88.

<sup>116</sup> Στο ίδιο, σ.88.

<sup>117</sup> Στο ίδιο, σ.88.

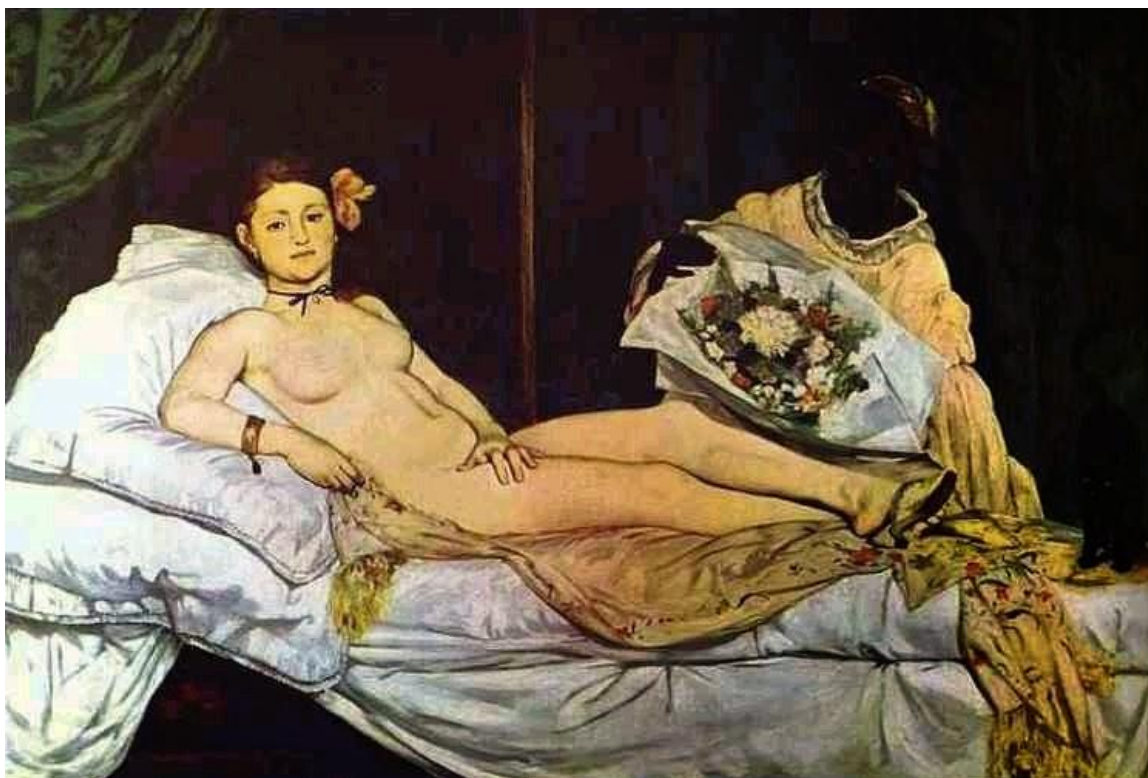
<sup>118</sup> Πλάτων, *Συμπόσιον*, 200α, μτφρ. Ι.Δ. Συκουτρής, ό.π., σ.124.

σε ένα ατέλειτο ταξίδι. Με αλλά λόγια, ορισμένα αποτέλεσαν πηγή του δικού του προσωπικού και αδιαμεσολάβητου έρωτα. Κορυφαία παραδείγματα αυτού του είδους αποτελούν δυο πολυσυζητημένα έργα τέχνης: η *Ολυμπία* του Μανέ<sup>119</sup> και το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Προύστ.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Η *Ολυμπία* του Μανέ (εικ. 3), ολοκληρώθηκε το 1863 και υποβλήθηκε μαζί με το *Πρόγευμα στη Χλόη*, στο Σαλόνι της ίδιας χρονιάς και εφόσον απορρίφθηκε εκτέθηκε στο Σαλόνι των Απορριφθέντων (*Salon des Refusés*). Ενδεικτικά κείμενα: Theodore Reff, *Olympia*, Viking Press, Νέα Υόρκη, 1977 καθώς και T.J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the Art of Manet and his followers*, Princeton University Press, Πρίνστον 1984.

<sup>120</sup> Το *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο*, αδιαμφισβήτητα αποτελείται ένα κείμενο σταθμό για τη γαλλική λογοτεχνία, αλλά και ένα από τα σπουδαιότερα έργα του 20ου αιώνα παγκοσμίως. Ο Προύστ επέτυχε να συγγράψει το απόλυτο μυθιστόρημα, το οποίο όμως απαιτεί με τη σειρά του και τον απόλυτο αναγνώστη, καθώς αποτελείται από επτά τόμους, οι οποίοι συνολικά απαριθμούν περί τις 3200 σελίδες. Ο Προύστ ξεκίνησε την συγγραφή του 1909. Το 1913, εμφανίστηκε ο πρώτος τόμος: *Από τη μεριά του Σουάν* (*Du côté de chez Swann*), ο οποίος δεν έτυχε κάποιας ενθουσιώδους υποδοχής. Ο δεύτερος τόμος, όμως, ο οποίος τιτλοφορείται: *Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) εκδόθηκε το 1919 και απέσπασε το Βραβείο Γκονκούρ. Ακολούθησαν και οι άλλοι τόμοι, δυστυχώς όμως ο συγγραφέας δεν πρόλαβε να δει και τους τελευταίους τυπωμένους αφού πέθανε πολύ νέος από πνευμονία. Ανάμεσα στη πλούσια βιβλιογραφία που υπάρχει όσον αφορά το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* βλ. ενδεικτικά William C. Carter, *Marcel Proust: a life*, Yale University Press, New Haven 2002 όπως και G. Deleuze, *Proust and Signs: the complete text*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 2004.



Εικόνα 5, E. Manet, *Ολυμπία* (1863), Μουσείο Orsay, Παρίσι

Ερχόμενοι σε μια πρώτη επαφή με τα έργα, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε πως κοινό στοιχείο και των δύο είναι ο προκλητικός και αντισυμβατικός τους χαρακτήρας. Και τα δύο δημιουργήθηκαν σε μεταιχμιακές ιστορικές περιόδους όπου η τέχνη προσπαθούσε να ψηλαφήσει και να ορίσει τη σχέση του «συγχρόνου ατόμου»<sup>121</sup> με τη νεοδημιουργηθείσα τότε, εκβιομηχανισμένη αστική

<sup>121</sup> Ο όρος "σύγχρονος" νοείται με την έννοια ότι ο καθένας τους, ως άνθρωπος της εποχής του, κάνει χρήση των επιτευγμάτων και των θεωριών της με τρόπο τέτοιο ώστε να ανατρέψει τα παραδεδομένα και παραδοσιακά στοιχεία. Σχετικά με το έργο του Μανέ βλ. Χιου Χόνορ- Τζόν Φλέμινγκ, *Ιστορία της Τέχνης*, τ.δ' , Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1993, κυρίως σσ.32-42 και 62-65 καθώς και Τζούλιο Κάρλο Αγκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μφρ Λίνα Παπαδημήτρη, πρλ Νίκος Κεσσανλής, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Ηράκλειο, 1999<sup>2</sup>, σσ.106-110. Για τη σπουδαιότητα της συμβολής του Μπωντλαίρ στα κινήματα του ρομαντισμού και του νατουραλισμού βλ. Giulio Carlo Argan & Achille Bonito Oliva, *Η Μοντέρνα Τέχνη 1770-1970- Η τέχνη στη καμβή του 21ου αιώνα*, κυρίως σσ.48-51 καθώς και Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία-από τον ρομαντισμό στο μεταμοντερνισμό*,

κοινωνία. Το καθένα από τα δύο αποτελεί σταθμό για το είδος του που μέλλεται να επηρεάσει την πορεία της τέχνης που εκπροσωπεί. Η επιλογή τους, επομένως, δεν μπορεί να έγινε τυχαία. Πέραν όμως του κύρους και της αδιαμφισβήτητης επιρροής που τα εν λόγω έργα άσκησαν στην εξέλιξη των τεχνών που αυτά εκπροσωπούν, πρόκειται για δυο έργα που αν και έχουν μελετηθεί εκτενώς, δεν έχουν παύσει να θεωρούνται αινιγματικά. Αυτός είναι πιθανόν και ο λόγος που ακόμα προκαλούν το ενδιαφέρον των μελετητών.

Το αν το ενδιαφέρον που πυροδοτούν τα έργα αυτά, θα μετατραπεί σε έρωτα. Και το αν ο έρωτας αυτός θα μείνει ζωντανός αναζωπυρώνοντας εκ νέου το ενδιαφέρον όσων έρθουν σε επαφή μαζί τους για περαιτέρω αναζήτηση ή αν εν τέλει ο χρόνος που θα επιλέξει κανείς να τους αφιερώσει θα νοηθεί ως σπατάλη όταν το ενδιαφέρον του ξαφνικά μετατραπεί σε αδιαφορία: είναι κάτι που δυστυχώς δεν μπορεί κανείς να το γνωρίζει προτού αποφασίσει «να αφιερώσει ένα κομμάτι της ζωής του σε αυτά».<sup>122</sup> Με άλλα λόγια, η γνωσιακή αναζήτηση στην οποία μας συμπαρασύρει ο έρωτάς μας για το ωραίο, δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από τον υπαρκτό και βιωμένο χρόνο. Και καθώς, τόσο ο χρόνος όσο και η ζωή μας ,είναι συνδεδεμένα με την αβεβαιότητα:

Η αβεβαιότητα είναι αναπόδραστη πτυχή της ζωής. Το ωραίο, που μας ωθεί μπροστά χωρίς εγγυήσεις είναι η ορατή της εικόνα- μια πρόκληση να κοιτάξουμε προσεκτικά τον κόσμο και να συνειδητοποιήσουμε πόσο λίγα βλέπουμε.<sup>123</sup>

---

Εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, ιδιαίτερα στο κεφάλαιο «Ρεαλισμός και Νατουραλισμός» σσ.130-131. Σχετικά με την ιστορική εποχή στην οποία έδρασαν ο Μάνε και ο Μπωντλαίρ, βλ. E.J. Hobsbawm, *Η εποχή των επαναστάσεων- 1789-1848*, μτφρ Αριέτα Οικονόμου, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2005 και κυρίως σσ.247-307 και σσ.356-389. Σχετικά με το έργο του Προύστ, βλ. Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία-από τον ρομαντισμό στο μεταμοντερνισμό*, ό.π. 233-235 καθώς και E.J. Hobsbawm, *Η εποχή των επαναστάσεων- 1875-1914*, μτφρ Κωστούλα Σκλαβενίτη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2007, κυρίως σσ.257-297, σσ.403-423.

<sup>122</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.117.

<sup>123</sup> Στο ίδιο, σ.142.





Εικόνα 6, R. Indiana, *Love*, 1965, MoMa

### 3. Το ωραίο ως αισθητική και ηθική αξία από τον Πλάτωνα στο Νίτσε.

Είτε έρχεσαι από τον ουρανό είτε από την κόλαση, αδιάφορο  
Ω Ομορφιά! Τέρας πελώριο, τρομαχτικό, απλό!

Αν το βλέμμα σου, το μειδίμα σου, το πόδι σου την πύλη ανοίγουν  
Ενός Άπειρου που αγαπώ και ποτέ δε γνώρισα;

Απ' το Σατανά ή από το Θεό αδιάφορο: Άγγελος ή Σειρήνα,  
Αν κάνεις, -νεράιδα με μάτια βελουδένια  
Ρυθμέ, άρωμα, φως, ω μοναδική μου βασίλισσα-  
Το σύμπαν λιγότερο ειδικές και τις στιγμές λιγότερο βαριές;

Charles Baudleire, «Ύμνος στην Ομορφιά», *Τα άνθη του κακού*, (1868).

Ο έρωτας σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά είναι η δύναμη η οποία γεννιέται και επιζεί χάριν της ύπαρξης του ωραίου. Είναι γεγονός, βέβαια, πως το ωραίο ενέχει μια παραδοξότητα, καθώς πολλές φορές γεννάται από την ασυμμετρία, τη σκληρότητα, την ωμότητα και την τραχύτητα. Πέραν της παραδοξότητας αυτής, ο έρωτας όπως και το αντικείμενό του το ωραίο αποτελούν την αφετηρία της γνωσιακής μας αναζήτησης και κατ' επέκταση της ερμηνευτικής διαδικασίας, είτε αυτή αφορά ένα έργο τέχνης, είτε την ίδια τη ζωή μας. Η γνωσιακή αναζήτηση, όπως θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε στη συνέχεια, δεν είναι ευθύγραμμη, ούτε και μονοσήμαντη. Σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, η απλοποίηση ή ουδετεροποίηση της, θα σήμαινε παράλληλα την εξουδετέρωση της.

πάντοτε ανολοκλήρωτη καθεαυτήν, η ερμηνεία συνεχίζεται όσο διαρκούν ο έρωτας και το ωραίο- ή ίσως και το μίσος και η ασχήμια: Ο θάνατος της έρχεται μόνο με την αδιαφορία (και τον ίδιο τον θάνατο). Δε μπορούμε παρά να ερμηνεύσουμε τα αντικείμενα του έρωτα μας, να επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε τι τα καθιστά ωραία, τι προκαλεί τον έρωτα μας[...]Καθώς η ερμηνεία προχωράει, το νόημα ενός πράγματος τη μία στιγμή μπορεί να μετατραπεί σε αυτό που το

πράγμα είναι την άλλη, γεγονός που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο.<sup>124</sup>

Το μόνο βέβαιο είναι, ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εκ των προτέρων πώς θα διαμορφωθούμε από τη διαδικασία κατανόησης και προσέγγισης του αντικείμενου του έρωτά μας. Το γεγονός αυτό οφείλεται αρχικά, στο ότι η γνωσιακή, όπως εξάλλου η παιδευτική και η επικοινωνιακή διαδικασία, λειτουργεί ως μια λεπτή και αδιόρατη διαδικασία όσμωσης του εαυτού μας με τον κόσμο. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τις όποιες ενέργειες και πράξεις έξω από τον υπαρκτό, βιωμένο και παράλληλα αβέβαιο και σχεδόν απροσπέλαστο χρόνο. Εξ' αιτίας της αβεβαιότητας που διέπει την επαφή μας με το ωραίο, γεννούνται πολλές φορές μύχιες και αρνητικές σκέψεις.

Πρώτα γεννιέται ο φόβος της απώλειας του αντικείμενου, καθώς, εφόσον γνωρίσουμε το ωραίο, δεν μπορούμε πλέον να φανταστούμε τη ζωή μας χωρίς αυτό. Μας κατακλύζουν ερωτήματα σχετικά με το πώς θα είναι η ζωή μας αν το αντικείμενο του πόθου μας φύγει, αν μας εγκαταλείψει ή ακόμα και αν εμείς το εγκαταλείψουμε. Φοβόμαστε με άλλα λόγια, ότι αυτή η ανυπέρβλητη δύναμη του έρωτα που υποσχόταν να μας εξυψώσει, μπορεί απρόσμενα να μας συνθλίψει. Ενώ παράλληλα έχει απαιτήσει από εμάς να της αφιερώσουμε ότι πολυτιμότερο έχουμε στη ζωή μας, που δεν είναι άλλο από τον βιωμένο μας χρόνο.

Βέβαια, η δύναμη που μας ασκεί πολλές φορές το ωραίο είναι τόσο δυνατή, που ενώ γνωρίζουμε ότι η επαφή μαζί του μπορεί να αποβεί καταστροφική για εμάς, παρόλα αυτά φοβόμαστε και παράλληλα θλιβόμαστε για το πώς θα διαμορφωθεί η ζωή μας χωρίς αυτό. Άκρως ρεαλιστικό είναι το εξομολογητικού χαρακτήρα παράδειγμα που μας δίνει ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς:

Κάποτε πριν από πολλά χρόνια, μια γυναίκα μου είπε ότι δεν με αγαπάει πια, και θυμάμαι να σκέφτομαι ότι και εγώ κάποτε δεν θα την αγαπώ πια, και να τρέμω στην ιδέα ότι ίσως κάποτε μπορέσω να

---

<sup>124</sup>Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.137.

ευτυχίσω ξανά. Πενθούσα δηλαδή προκαταβολικά την απώλεια του δυστυχισμένου, ερωτευμένου εαυτού μου, κι ένιωθα απέχθεια για την προοπτική μεταβολής μου σε έναν άλλο, αδιάφορο εαυτό, επιλήσιμονα της ιδιαιτερότητας της.<sup>125</sup>

Πώς θα μπορούσαμε λοιπόν να εξασφαλίσουμε ότι ο θεϊός έρωτας του Συμποσίου, δε θα μετατραπεί σε ένα ευριπίδειο δράμα αντίστοιχο της Μήδειας; Ή και αν ακόμα η κατάληξη δεν είναι τόσο τραγική, πώς ξέρουμε άραγε, ότι αφιερώνοντας χρόνο σε αυτό που θεωρούμε ως ωραίο και που τόσο επιτακτικά μας έλκει να το γνωρίσουμε, θα οδηγηθούμε σε δρόμους καλύτερους, οι οποίοι θα μας μετατρέψουν σε όντα καλύτερα και αγαθότερα· ή αν τελικά χωρίς να το συνειδητοποιήσουμε θα οδηγηθούμε «εν μέσω μιας κοιλάδας, να κορφολογούμε κακά σπαρτά».<sup>126</sup> Εξάλλου, πόσες φορές στη ζωή μας δεν έχουμε έρθει αντιμέτωποι με ωραία καθάρματα, σαγηνευτικούς παρανομούντες, ρηχούς ηθικολόγους, και καλόγουστους εγκληματίες.<sup>127</sup>

Εύλογο θα ήταν σε αυτό το σημείο να αναρωτηθούμε, αν μπορεί να υπάρξει προστασία από αυτή την όψη του ωραίου. Μπορούμε με άλλα λόγια, να ξεφύγουμε από τη σαγήνη του ωραίου και τη βαρβαρότητα του έρωτα; Υπάρχει άραγε κάποιος τρόπος να αξιολογήσουμε και να διακρίνουμε το «καλό» από το «κακό» πρόσωπο του ωραίου; ώστε να μπορέσουμε να ορίσουμε ή να αναγνωρίσουμε ήδη από τα πρώτα στάδια επαφής μας με τα αντικείμενα του έρωτά μας αν τα αντικείμενα αυτά αξίζουν την προσοχή, το χρόνο, και την αφοσίωση μας ή όχι; Ο Πλάτων, όπως έχει αναφερθεί, κατάφερε να απαντήσει στους παραπάνω προβληματισμούς, συνδέοντας τη φύση του ωραίου με εκείνη του αγαθού. Το πρόβλημα, θεωρούσε, δεν έγκειται στο ίδιο το ωραίο αλλά σε

---

<sup>125</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.143.

<sup>126</sup> Ανακατασκευή του πλατωνικού αποσπάσματος, το οποίο έχει ως θέμα τη ποίηση και τη γαλούχηση των ανθρώπων με κακές εικόνες. (Παρατίθεται από τον Α. Νεχαμά στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.138. Για το πλατωνικό κείμενο και τη μετάφραση βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 401c, μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, ό.π., σ. 245).

<sup>127</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.139.

αυτό που λανθασμένα εκλαμβάνουμε ως ωραίο.<sup>128</sup> Το πραγματικά ωραίο για τον Πλάτωνα, δεν μπορεί να ανιχνευτεί σε εξωηθικές καταστάσεις. Συνεπώς ωραίο και αγαθό είναι άρρηκτα συνδεδεμένα.

### 3.1. Το ωραίο ως ηθική αξία: Πλάτων.

Η πλατωνική θεώρηση, αν και αρχικά φαίνεται να μας λυτρώνει από τις αμφιβολίες που γεννά η σύνθετη φύση του ωραίου, παρόλα αυτά αν προσπαθήσουμε να την εξετάσουμε υπό το πρίσμα συγκεκριμένων παραδειγμάτων μέσα στον ιστορικό χρόνο, μόνο λυτρωτική δεν μοιάζει. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι το αγαθό (καλό) ως αφηρημένη έννοια, πάντοτε ενέχει και τρόπον τίνα αποπνέει ένα αίσθημα αισιοδοξίας. Ωστόσο, αν προσπαθήσουμε να το εξετάσουμε στην συστηματοποιημένη μορφή του μορφή, που δεν είναι άλλη από τα ηθικά συστήματα, μόνο λυτρωτικό δεν φαίνεται να μοιάζει.

Εξάλλου, δεν θα πρέπει να λησμονήσουμε ότι, ακόμα και φέροντας αυτό το θετικό πρόσημο το καλό ως μια γενική έννοια σε κάθε εποχή ήταν φορτισμένο και νοηματοδοτημένο με τελείως διαφορετικές ηθικές αξίες. Ας το εξετάσουμε αναλυτικότερα παραδείγματος χάριν ο Πλάτων μας περιγράφει την αναβατική διαδικασία προσέγγισης και θέασης του κάλλους και του αγάθου,<sup>129</sup> μέσω του ομοφυλοφιλικού έρωτα ή της παιδεραστίας,<sup>130</sup> πράξεις που από την εμφάνιση

---

<sup>128</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.138.

<sup>129</sup> Ο όρος *αγαθός-η-ο* χρησιμοποιείται με την αρχαιοελληνική σημασία. Πιο συγκεκριμένα, έπεται από τον Σωκράτη και τον Πλάτωνα το *αγαθόν* αποτέλεσε το κεντρικό αντικείμενο της φιλοσοφικής έρευνας, συχνά δε θεωρήθηκε και ως αυτοσκοπός κάθε πράξης. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (517) παρομοίωσε τον Ήλιο με την Ιδέα του Αγαθού, την οποία και ταύτισε με την πηγή της πραγματικότητας και της αλήθειας. Βλ. σχετικά (Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, ό.π., σ.510) καθώς και F. Astius, *Lexicon Platonium sive Vocom Platoniarium Index*, Vol.I, ό.π., σσ.2-3

<sup>130</sup> Σωστό σε αυτό το σημείο είναι να αναφερθεί αν και στο *Συμπόσιο* είναι ορατή η προτίμηση του ίδιου φίλου από τον Πλάτωνα, εντούτοις στους *Νόμους*, ο Πλάτων καταδικάζει την ομοφυλοφιλία, περισσότερο βέβαια υπό την έννοια της αναπαιολόγητης ηδονής και της έλλειψης μέτρου και όχι τόσο όσον αφορά τον ανδρικό έρωτα. Συγκεκριμένα αναφέρει «Και είτε παίζοντας, είτε σοβαρολογώντας θέλει να μπει κανείς στο βαθύτερο νόημα αυτών των ζητημάτων θα αντιληφθεί

του χριστιανισμού μέχρι και σήμερα συνηθίζεται να χαρακτηρίζονται ως εξωηθικές,<sup>131</sup> καθώς δεν συνάδουν με κάποια από τα ηθικά πρότυπα της εποχής μας. Επιπλέον, εξίσου ανήθικη και μη δέουσα, θα φάνταζε πιθανόν στην αρχαιότητα (δυστυχώς μέχρι και σήμερα σε κάποιες περιπτώσεις), η στήριξη ενός προτύπου γυναίκας που μορφώνεται, πράττει, δρα και ζει έχοντας δικαιώματα πολιτικά και νομικά, αντίστοιχα με αυτά των ανδρών.<sup>132</sup> Από τα παραπάνω, γίνεται κατανοητό ότι τα όρια του καλού και του κακού στα διάφορα ηθικά και νομικά συστήματα είναι αρκετά ρευστά, ακόμα και σήμερα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Α. Νεχαμάς: «η ιστορία έχει καταρρίψει

---

ότι η φύση του αρσενικού, τρέχει να συναντήσει τη φύση του θηλυκού για τεκνοποιία, η σχετική με αυτά ηδονή φαίνεται να αποδίδεται στη φύση, ενώ η συνάντηση αρσενικών με αρσενικούς ή θηλυκών με θηλυκούς είναι παρά φύσιν βαρύτατο παράπτωμα και προέρχεται από ακράτεια στις ηδονές». Βλ. Πλάτωνος, *Νόμοι*, 636a-d, αποδ. νέα .ελλ. Βασίλη Μοσκόβη, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1988.

<sup>131</sup> Δόκιμο θα ήταν σε αυτό το σημείο να γίνει διαχωρισμός μεταξύ της ομοφυλοφιλίας και της παιδεραστίας, καθώς τα τελευταία χρόνια πλέον εξαιτίας της ανάδειξης εξελικτικών θεωριών η ομοφυλοφιλία θεωρείται ως έκφραση της σεξουαλικής ταυτότητας ενός ατόμου. Σε αντίθεση με την παιδεραστία που συγκαταλέγεται στις παραφιλικές πράξεις και εντάσσεται σύμφωνα με το ελληνικό ποινικό δίκαιο στις αξιόποινες σεξουαλικές πράξεις.

<sup>132</sup> Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια και στη κοινωνία δεν ήταν πάντα δεδομένη, τόσο στους δυτικούς, όσο και στους ανατολικούς πολιτισμούς.. Για τη θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα ενδεικτικά βλ. Θ. Καρζής, *Η γυναίκα στην αρχαιότητα: Προϊστορία- Πολιτισμοί Ανατ. Μεσογείου-Ελλάδα- Ρώμη*, Αθήνα, Εκδόσεις Φιλιππότη, 1987<sup>2</sup>, καθώς και E. Fantham, H. P.Foley, N.B. Kampen, S.B. Pomeroy & H.A. Shapiro, *Οι γυναίκες στο αρχαίο κόσμο*, μτφρ. Κ. Μπούρας-(επιμ.). Ε. Γκαστη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2001<sup>2</sup>. Σχετικά με τη αντιμετώπιση των γυναικών στη δύση ,βλ. G. Duby & M.Perrot, *Γυναίκες και Ιστορία*, μτφρ. Κ. Καρλαύτη, (επιμ.) Β. Τσοκόπουλος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995, επίσης Ute Gerhard ,*Debating Women's Equality: Toward a Feminist Theory of Law from a European Perspective*, Rutgers University Press, 2001. Τέλος μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση του φεμινιστικού κινήματος και της ιστορίας της φιλοσοφίας είναι Genevieve Llood (επίμ.), *Feminism and History of Philosophy: Oxford Reading in Feminism*, Oxford, Oxford University Press, 2002, όπου μεταξύ άλλων υποδεικνύεται η συμβολή της Διοτίμας στο πλατωνικό *Συμπόσιο*.

επανελημμένως την πλατωνική βεβαιότητα ότι να αγαπάς το ωραίο σημαίνει να επιθυμείς το αγαθό». <sup>133</sup> Γι' αυτό και συνεχίζει:

Μου είναι αδύνατον να σκεφτώ το ωραίο υπό αυτή την έννοια, γι' αυτό άλλωστε, μολονότι προσδοκώ ότι κάτι που θεωρώ ωραίο θα βελτιώσει τη ζωή μου αν αποτελέσει μέρος της, ξέρω ότι ενδέχεται να κάνω λάθος και ότι ακόμα και αν δεν κάνω, αυτό δεν σημαίνει ότι η ηθική ποιότητα του βίου μου θα βελτιωθεί. Η δικαίωση της προσδοκίας μου θα εξαρτηθεί από το εάν η επαφή μου με το ωραίο αντικείμενο άξιζε πραγματικά τον κόπο. Όμως αν πραγματικά άξιζε τον κόπο ή όχι, αν είναι ωφέλιμο ή καταστροφικό, διαπιστώνεται μόνο με την πάροδο του χρόνου εκ των υστέρων [...]. Η σχέση του ωραίου με την ηθική παραμένει πάντοτε αμφισβητήσιμη. <sup>134</sup>

Το ωραίο, επομένως, αν και υπόσχεται μία καλύτερη ζωή, εντούτοις η υπόσχεση αυτή, όπως παραδέχεται ο Α. Νεχαμάς, είναι ασαφής και δεν έχει ηθικό πρόσημο. Η διαπίστωση αυτή είναι που τον ωθεί να συμπεράνει ότι:

Η παρόρμηση να πλησιάσω [ένα ωραίο πρόσωπο] πηγάζει από την αίσθηση ότι- με κίνδυνο αυτό να ακουστεί μελοδραματικό- η ζωή μου θα ήταν καλύτερη αν ο συγκεκριμένος άνθρωπος αποτελούσε μέρος της. Όχι από ηθικής σκοπιάς «καλύτερη»: Η λέξη είναι ασαφής όπως και οι προσδοκίες μου, και στερείται συγκεκριμένου περιεχομένου. <sup>135</sup>

Είναι η παραδοχή αυτής της ασάφειας που εξωθεί τον Α. Νεχαμά να διαφοροποιηθεί αποφασίστηκα από την πλατωνική πρόσληψη του ωραίου. Ο Α. Νεχαμάς δεν ακολουθεί την ανοδική και πυραμιδόσχημη πορεία από την επιθυμία του ωραίου για τα πολλά, προς την Ιδέα του Ωραίου και Αγαθού εν γένει. Η πορεία που αυτός ακολουθεί μοιάζει να μην είναι γραμμική, αλλά μάλλον σπειροειδής, καθώς όταν βρίσκεσαι πάνω σε μια καμπύλη είναι δύσκολο ενίοτε

---

<sup>133</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.138.

<sup>134</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.138.

<sup>135</sup> Στο ίδιο, σ.67.

να ξεχωρίσεις αν κατευθύνεσαι ανοδικά ή καθοδικά. Αντιστοίχως, λοιπόν, η υπόσχεση που μας δίνει το ωραίο, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, αν και είναι συνδεδεμένη με την διάπλαση του χαρακτήρα του ερωμένου και του εραστή, εντούτοις δεν είναι δυνατό να κριθεί εκ προοιμίου η ποιότητά της. Το αν, και κατά πόσο, η σχέση αυτή θα οδηγήσει τον καθένα από τους δύο ή και τους δυο, σε μια ηθική βελτίωση ή όχι είναι κάτι που θα γνωρίσουμε εφόσον επιλέξουμε να εμπλακούμε με το ωραίο.

Ας επανέλθουμε όμως, στο πιο βασικό από τα αρχικά ερωτήματα, που δεν είναι άλλο από το πώς θα μπορούσαμε να καθορίσουμε την αξία του ωραίου αντικειμένου, εφόσον το ωραίο στη σκέψη του Α. Νεχαμά δεν είναι συνυφασμένο με το αγαθό. Υπάρχουν κριτήρια γι' αυτό; Και αν ναι, ποια θα μπορούσαν να είναι αυτά; Επιπλέον, ενώ στη ζωή η μαγεία του ωραίου είναι που το καθιστά αδιόρατο και κεκαλυμμένο, μήπως οφείλουμε να έχουμε μια πιο μετριοπαθή στάση όταν γίνεται λόγος για την τέχνη, ούτως ώστε να μπορέσουμε να καταλήξουμε σε ένα συμπέρασμα ή σε μια ετυμηγορία; Εξάλλου, εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί, πόσο επικίνδυνη μπορεί να είναι η έλξη για έναν πίνακα, για ένα μυθιστόρημα ή ένα θεατρικό έργο τα οποία θεωρούμε ωραία;

Ας ξεκινήσουμε, συνεπώς, την κατανόηση της διαδικασίας αξιολόγησης του ωραίου στην τέχνη, η οποία εκφράζεται με την κρίση περί του ωραίου, με άλλα λόγια με την καλαισθητική κρίση,<sup>136</sup> παραδείγματα της οποίας αποτελούν οι κριτικές παρουσιάσεις ή οι διάφορες ετυμηγορίες. Σε αυτό το σημείο, όμως, για να κατανοήσουμε την κριτική στάση του Α. Νεχαμά, οφείλουμε να ανατρέξουμε και πάλι στην καντιανή θεώρηση αναφορικά με την αισθητική αποτίμηση.<sup>137</sup> Σύμφωνα με τη καντιανή αισθητική θεώρηση, κανένα από τα γνωρίσματα ενός έργου μεμονωμένα, δεν μπορεί να εξηγήσει επαρκώς και με τρόπο εξαντλητικό, τους λόγους για τους οποίους το έργο αυτό θεωρείται ότι προσφέρει αισθητική

---

<sup>136</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Α. Νεχαμά στο, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*. (στο ίδιο, σ.90).

<sup>137</sup> Στο ίδιο, σ.59.



απόλαυση σε σύγκριση με άλλα ομοειδή. Υπό αυτή την έννοια, η άποψη που πρόκειται να εκφράσει ένας κριτικός, είτε κάνει χρήση περιγραφικών είτε αισθητικών όρων,<sup>138</sup> δεν μπορεί ούτε να προβλέψει, αλλά πρωτίστως ούτε να εξαντλήσει το πώς θα νιώσει ο καθένας από εμάς όταν έλθει σε επαφή με το ίδιο το έργο. Αυτός είναι και ο λόγος που σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, δεν μπορούμε να ορίσουμε με τρόπο αυστηρό «κριτήρια του γούστου σαν αυτά που ο David Hume θέλησε να καθιερώσει».<sup>139</sup> Το ωραίο λοιπόν ενέχει στη φύση του το στοιχείο της απροσπελαστότητας.

Εφόσον, όμως, η εμπειρία του ωραίου ομοιάζει τόσο ιδιωτική και υποκειμενική, καθώς όπως παραδέχονται τόσο ο Καντ όσο και ο Α. Νεχαμάς δε μπορεί να διαμεσολαβηθεί από έννοιες, μήπως καταλήγουμε χωρίς να το συνειδητοποιήσουμε στη στήριξη μιας μη κοινωνήσιμης ολοκληρωτικά και παράλληλα σχετικιστικής διάστασης του ωραίου; Η οποία με τη σειρά της για να καταλήξει σε μία «ετυμηγορία», θα μας οδηγούσε πιθανότατα σε μια υποκειμενιστική και ελιτίστικη θεωρία, που θα βασιζόταν στην παρουσία ή την

---

<sup>138</sup> Όπως παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς «για περισσότερο από μισό αιώνα, οι φιλόσοφοι της τέχνης επιχειρούν να διακρίνουν τους αισθητικούς από τους περιγραφικούς όρους. Σχηματικά μιλώντας οι περιγραφικοί όροι, όπως *μπλε*, *τετράφωνο* και *ζυγίζει είκοσι κιλά*, που σπάνια προκαλούν διαφωνία (καθώς τοποθετούνται στη βάση δημοσίων κριτηρίων αποδεκτών από όλους)- θεωρούνται άσχετοι με την αισθητική αξία. Αντίθετα οι αισθητικοί όροι, όπως παραδείγματος χάριν, *κομψό*, *λεπτό*, ή *κραυγαλέο*- οι οποίοι σχετίζονται με τις αξιολογικές κρίσεις προκαλούν ανεπίλυτες διαφωνίες. Δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με σαφήνεια την έννοια της λεπτότητας όπως μπορούμε να κάνουμε με το μέγεθος και την ηλικία, κι αυτό που ο ένας θεωρεί λεπτό ο άλλος μπορεί να το θεωρεί πληκτικό. Οι αισθητικοί όροι δεν προσδιορίζονται από κριτήρια γενικά αποδεκτά». Εξάλλου πολλές είναι οι αναφορές και τα παραδείγματα στην ιστορία της τέχνης όπου οι περιγραφικοί όροι λειτουργούν ως αισθητικοί (Η κόκκινη γραμμή που απέμεινε από τον αξιωματικό στο πίνακα του Μάνε, *Η εκτέλεση του Αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού*, (1867-1868) όπως και η επιλογή του μπλε χρώματος στο χιτώνα του Αγίου στο έργο του Stefano di Giovanni (Sassetta), *Ο Άγιος Φραγκίσκος προσφέρει τον Μανδύα του σε έναν φτωχό στρατιώτη* (1437-1444). Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σσ.61-62.

<sup>139</sup> Στο ίδιο, σ.59. Επίσης αναφορικά με τη θέση του Hume π.β. David Hume, «Of the Standard of Taste» στο: *Essays, Moral, and Literary*, Eugene F. Miller (επιμ.), Liberty Classics, Indianapolis 1987, σσ.226-249.

απουσία του δυσερμήνευτου υποκειμενικού γούστου; <sup>140</sup> Ο Α. Νεχαμάς φαίνεται πως θέλει να αποφύγει μια τέτοια κατάληξη, γι' αυτό και αναγνωρίζει το γούστο ως μία σύμφυτη ικανότητα όλων των ανθρώπων ανεξαιρέτως.

Το γούστο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «δεν είναι μια φυσική διανοητική ικανότητα, που χαρακτηρίζει μερικούς ανθρώπους ενώ άλλοι-πιθανώς οι περισσότεροι- τη στερούνται εντελώς. Είναι απλώς η ικανότητα όλων μας να προσεγγίζουμε κάποια πράγματα με αισθητικό τρόπο.<sup>141</sup> Επίσης, όπως παρατηρεί, αν και αυτή η κρίση περί ωραίου είναι ένα «κάλεσμα που ακούει ο καθένας μας μόνος του»,<sup>142</sup> καθώς ούτε εξαντλείται ούτε περιγράφεται από έννοιες. Ωστόσο, όποτε αυτό εμφανιστεί κάνει την κρίση μας να εκτίνεται προς τα έξω.<sup>143</sup> Δυστυχώς, όμως, το πρόβλημα φαίνεται να παραμένει, διότι επανερχόμαστε και πάλι στο ερώτημα: έστω και αν κάθε ετυμηγορία είναι αρχικά υποκειμενική, και το γούστο ικανότητα όλων, πότε μια ετυμηγορία εκφράζει

---

<sup>140</sup> Με την θεώρηση ότι το ωραίο θεωρείται ως μια υποκειμενική εμπειρία, μη μεταδόσιμη στους άλλους, η οποία μεταβάλλεται λόγω ποικίλων ατομικών συνθηκών και παραγόντων συμφωνεί μια πλειάδα θεωρητικών και φιλοσόφων όπως οι Shaftesbury, Hutcheson, Addison, Dubbos, Hume, Burke, Kames, Batteux, κ.ά., οι οποίοι μεταθέτουν το ενδιαφέρον τους από το αντικείμενο στην υποκειμενική αισθητική εμπειρία, καθιστώντας έτσι «το γούστο» χαρακτηριστικό «όργανο» πρόσληψης του ωραίου, το οποίο όμως δε διέπεται από συγκεκριμένους νόμους που μπορούν να οριοθετηθούν αντικειμενικά. Ο Hutcheson, υπό την επίδραση του Berkeley, θεωρεί «ότι μπορούμε να έχουμε το αίσθημα της ομορφιάς, χωρίς να γνωρίζουμε τι είναι αυτό που τη προκαλεί». Το γούστο θεωρείται ως η ικανότητα μέσω της οποίας προσλαμβάνουμε το ωραίο. Το ωραίο όμως δε βρίσκεται σε μια συγκεκριμένη ιδιότητα του αντικειμένου, αλλά προκύπτει από τη συνολική θέα του. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Hume θεωρεί ότι τα κριτήρια του γούστου μπορούν να βρεθούν μόνο στο πέρασμα του χρόνου στα διάφορα σημεία όπου έχουν συμφωνία ή σύγκλιση απόψεων των κριτικών. Η ερμηνεία, επομένως, των έργων της τέχνης, για τον Hume δεν είναι νομοτελιακή, αλλά βασίζεται στην κατανόηση και στην ερμηνεία και συλλαμβάνει τα έργα στην ιστορική τους διάσταση. Βλ. ενδεικτικά: Θ. Παρισάκη, «Ερμηνευτική και τέχνη, Η μέθοδος της κατανόησης στη φιλοσοφία της τέχνης του David Hume» στο *Η φιλοσοφική ερμηνευτική*, Ελληνική Φιλοσοφική Εταιρία, Αθήνα 1986, σσ.140-149.

<sup>141</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.65.

<sup>142</sup> Στο ίδιο, σ.91.

<sup>143</sup> Στο ίδιο, σ.91.

απλώς μια προσωπική προτίμηση και τότε μπορεί να πρεσβεύει μια αξίωση της καθολικής συναίνεσης;

Η απάντηση που μας προτείνει ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς φαίνεται ότι βασίζεται στη θέση ότι οι κριτικές παρουσιάσεις που καταλήγουν σε ετυμηγορίες της τάξεως «αυτό είναι ωραίο» ή «αυτό είναι φανταστικό» ή «απαράδεκτο» και ούτω καθεξής, δεν αποτελούν για τον αποδέκτη τους «συμπέρασμα», αλλά μάλλον παρακίνηση. Αν η ετυμηγορία, παραδείγματος χάριν, είναι θετική, μας ωθεί να γνωρίσουμε το αντικείμενό της, καθώς λειτουργεί σαν πρόσκληση. Μας υπόσχεται, κατά κάποιον τρόπο, ότι ο χρόνος που θα αφιερώσουμε στο εν λόγω έργο δεν θα πάει χαμένος. Αν αντίθετα είναι αρνητική, θα λειτουργήσει πιθανότατα αποτρεπτικά, κάνοντάς μας να αναστείλουμε την επαφή μας μαζί του. Η αποτρεπτική λειτουργία της δυσφήμισης είναι γεγονός βέβαια πως δεν ισχύει πάντα, καθώς πολλές φορές όπως η ιστορία έχει δείξει, η δυσφήμιση λειτουργεί και ως η καλύτερη διαφήμιση. Και αυτό συμβαίνει διότι παρακινεί το κοινό να διαπιστώσει, ιδίοις όμμασι, το αν και κατά πόσο το έργο άξιζε τόση προσοχή, έστω και αρνητική.

Η αξιολόγηση, επομένως, είτε είναι προϊόν προσωπικής ερμηνείας είτε όχι, δεν μπορεί, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, να οδηγήσει σε καμία οριστική διευθέτηση. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν δύναται να αποτελέσει καθολική προσταγή, ούτε και να έχει αξιώσεις καθολικότητας. Σε αντίθεση επομένως με τις καθολικές προσταγές, η βασική της λειτουργία είναι ότι αποτελεί δέσμευση για το μέλλον.<sup>144</sup> Με άλλα λόγια, μέσω της αποδοχής μιας κριτικής, επιτρέπουμε στους ανθρώπους που θεωρούμε γνώστες ενός αντικείμενου και την κρίση των οποίων εμπιστευόμαστε, να ασκήσουν διανοητική, ηθική και συναισθηματική επιρροή επάνω μας. Ο ρόλος της κριτικής, επομένως, όπως ισχυρίζεται ο Α. Νεχαμάς, δεν μπορεί να είναι παρά συμβουλευτικός.

Κατά αυτόν τον τρόπο, θα πρέπει να φανταστούμε τον κριτικό να λειτουργεί στη διαμόρφωση της αντίληψής μας περί τέχνης, λίγο ως πολύ, όπως λειτουργούν οι

---

<sup>144</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.66.

φίλοι στη ζωή μας.<sup>145</sup> Ο κριτικός τέχνης εκφράζοντας την θέση του, μας παρακινεί και εμείς εμπιστευόμαστε την κρίση του. Μέσω των παρακινήσεων αυτών, καλούμαστε και εμείς με τη σειρά μας να μελετήσουμε και να ερμηνεύσουμε το έργο τέχνης, το οποίο μέχρι εκείνη τη στιγμή απλώς μας προκαλούσε μια έντονη έλξη. Η παρακίνηση αυτή, σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας σχέσης με το έργο, η οποία θα μας ωθήσει να ανακαλύψουμε όλα όσα έχει να μας προσφέρει το έργο. Είναι αυτή η διαχρονική διαδικασία κατανόησης που σταδιακά μετατρέπει το έργο από απλό αντικείμενο σε αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής μας.

Σε αυτό το σημείο καλούμαστε πλέον να αντιληφθούμε, υιοθετώντας τη θεώρηση του Α. Νεχαμά, ότι η όποια απαίτηση για καθολική συναίνεση ή για τη θέσπιση καθολικών κριτηρίων στις αισθητικές κρίσεις, δεν είναι εφικτή. Λόγω αυτού, δεν έχουμε το δικαίωμα να θεωρήσουμε τους άλλους «ως ελαφρώς ελαττωματικούς»<sup>146</sup> που διαφωνούν με τη δική μας άποψη σχετικά με το ωραίο. Υπάρχουν, βέβαια, πολλές περιπτώσεις που όντως η διαφωνία των άλλων με εμάς, ή το αντίστροφο, οφείλεται σε κάποιο σφάλμα. Όμως, τις περισσότερες φορές, όπως επισημαίνει και ο ίδιος, οι αισθητικές διαφορές, δεν μπορούν να επιλυθούν όσο και αν το επιδιώκουμε. Η αισθητική κρίση «δεν αποτελεί μια κατηγορηματική

---

<sup>145</sup> Η φιλία είναι μια έννοια που έχει απασχολήσει ιδιαίτερω τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά. Αν και η πρόσληψη της αφορμάται από την αριστοτελική φιλία, εντούτοις, διαφοροποιείται από αυτή. Η σημαντικότερη ίσως διαφορά μεταξύ των δύο έγκειται στο ότι ο Α. Νεχαμάς δεν ευθυγραμμίζει τη φιλία με την αρετή (Στο ίδιο, σ.71). Επιπλέον, πέραν των πλείστων αναφορών στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, σκόπιμο θα ήταν να επισημάνουμε ότι η φιλία ως έννοια αποτέλεσε πυρήνα του ερευνητικού ενδιαφέροντος του Α. Νεχαμά τα έτη μετά την ολοκλήρωση του *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*. Δραστηριότητα που είχε ως καρπό το βιβλίο του, *On Friendship* (2016) καθώς και σειρά διαλέξεων υπό τον τίτλο *Because It Was He, Because It Was I: The Good of Friendship*, που δόθηκε στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον και στο Πανεπιστήμιο του Ενδιμβούργου(2008). Στη παρούσα εργασία θα επιμείνουμε περισσότερο στα ζητήματα που αφορούν την περίπλοκη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο ωραίο, την τέχνη και την φιλία.

<sup>146</sup> Όρος που χρησιμοποιεί ο Α. Νεχαμάς, ο οποίος αποτελεί δάνειο από τη Mary Mothersill, *Beauty Restored*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1984, σ.165.

διακήρυξη, όσο μια πρόσκληση να πάρει κανείς κάτι σοβαρά, να το θεωρήσει ένα από τα πράγματα που δίνουν χαρά στη ζωή του».<sup>147</sup>

Υπ' αυτή την έννοια, το ωραίο βρίσκεται πιο κοντά στο χιούμορ παρά στα εμπειρικά δεδομένα και την ηθική, στο αληθές και στο αγαθό, τα οποία όντως επικαλούνται τη συναίνεση όλων μας.<sup>148</sup> Οι ηθικές αξίες, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά «μας συνδέουν με του άλλους ανθρώπους».<sup>149</sup> Το γεγονός αυτό οφείλεται, όπως υποστηρίζει ο Α. Νεχαμάς, στο ότι οι αξίες αυτές μας ωθούν να διερευνήσουμε όσο καλύτερα γίνεται τις μέριμνες και τις ευθύνες μας προς τους άλλους. Αυτός είναι και ο λόγος που όχι μόνο βασίζονται, αλλά και παράγουν, ομοιότητες ανάμεσα μας.<sup>150</sup> Οι ομοιότητες αυτές είναι που μας καθιστούν όντα ικανά να δομήσουμε ομάδες διαρκώς ευρύτερης αποδοχής.

Ωστόσο, η αξίωση των ηθικών αξιών για διασύνδεση και ομοιότητα, αντιβαίνει συχνά στις προκλήσεις που θέτει το ωραίο, τόσο στα ζητήματα που αφορούν την τέχνη όσο και τη ζωή. Πιο συγκεκριμένα, όταν θεωρούμε ένα αντικείμενο "ωραίο" ταυτοχρόνως παραδεχόμαστε ότι αδυνατούμε να περιγράψουμε με απόλυτο τι το απαρτίζει ή το καθιστά ως τέτοιο. Το γεγονός αυτό καθιστά κατ' επέκτασιν το εν λόγω αίσθημα αδύνατο να περιγραφεί επαρκώς. Επομένως, είναι αδύνατο, όσο και αν κοινωνείται, να γίνεται αποδεκτό από όλους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Α. Νεχαμάς:

Δεν πιστεύω ότι η αισθητική κρίση απαιτεί καθολική συναίνεση, ούτε ότι το ωραίο αντικείμενο ή έργο τέχνης μπορεί ποτέ να αξιώσει την συγκίνηση μιας οικουμενικής κοινότητας. Οι κοινότητες που δημιουργεί το ωραίο είναι πιο εστιασμένες, χωρίς ωστόσο να είναι λιγότερο σοβαρές ή σημαντικές. Όσον αφορά τα μέλη που τις απαρτίζουν- ο καθένας θεωρεί την άποψη του ορθόδοξη- χωρίς ωστόσο να σημαίνει πως θεωρεί τις απόψεις των άλλων αιρετικές. Οι ομαδοποιήσεις που

---

<sup>147</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.93.

<sup>148</sup> Στο ίδιο, σ.95.

<sup>149</sup> Στο ίδιο, σ.99.

<sup>150</sup> Στο ίδιο, σ.99.

δημιουργεί το ωραίο θυμίζουν λιγότερο χριστιανικές εκκλησίες και περισσότερο τις παγανιστικές πρακτικές των αρχαίων Ελλήνων, που μοιράζονταν τη μέριμνα για το θείο παρά τις διαφορετικές μορφές με τις οποίες ασκούσαν την λατρεία τους, και ήταν διατεθειμένοι να αναγνωρίσουν την ύπαρξη και άλλων πρακτικών, που όμως δεν ήταν διατεθειμένοι να ακολουθήσουν ως μορφές θρησκείας.<sup>151</sup>

Από τα παραπάνω είναι προφανές ότι οι κρίσεις μας για το ωραίο, ενώ έχουν διυποκειμενικό χαρακτήρα, εντούτοις δεν μπορούν να αφορούν την ανθρωπότητα στο σύνολό της και να εγείρουν αξιώσεις καθολικότητας. Υπ' αυτές τις προϋποθέσεις λοιπόν, οι εν λόγω κρίσεις δεν μπορούν να θεωρηθούν ούτε αμιγώς υποκειμενικές, ούτε αμιγώς αντικειμενικές. Το γεγονός αυτό τις καθιστά υπαίτιες για τη δημιουργία ενός τρίτου χώρου,<sup>152</sup> ο οποίος υπερβαίνει μεν του ατομικού ή του ιδιωτικού, αλλά υπολείπεται του δημοσίου. Ο χώρος αυτός αποκαλείται από τον Α. Νεχαμά προσωπικός.<sup>153</sup> Αυτός είναι και ο λόγος που οι αισθητικές κρίσεις ή οι κρίσεις περί του ωραίου ονομάζονται, αλλά και κατανοούνται από τον ίδιο, ως προσωπικές.

Μολονότι, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά οι κρίσεις μας για το ωραίο ορίζονται ως προσωπικές, ο προσωπικός αυτός χαρακτήρας δεν θα πρέπει εσφαλμένα να εκληφθεί ως μειονέκτημα, με άλλα λόγια, ως ένα στοιχείο που στερεί από τις

---

<sup>151</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.94. Σχετικά με τη διάκριση ανάμεσα στη μορφολογία του χριστιανισμού και της αρχαίας ελληνικής θρησκείας ο Α. Νεχαμάς μας συμβουλεύει να εξετάσουμε το κείμενο της Luise Bruid Zaidman και της Pauline Schmitt Pantel, *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, ιδιαίτερος σσ.176-214.

<sup>152</sup> Η εν λόγω διάκριση των πεδίων ή σφαιρών αφορμάται από τη διάκριση του Richard Rorty για το δημόσιο και το ιδιωτικό. Διάκριση που έχει ως στόχο να υποκαταστήσει τους όρους υποκειμενικό και αντικειμενικό βλ. *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Ο Α. Νεχαμάς ενώ βρίσκει διαφωτιστική την ανάλυση του Rorty, εντούτοις υποστηρίζει πως ανάμεσα στις δύο αυτές σφαίρες θα πρέπει να υπάρξει μια τρίτη σφαίρα αλληλεπίδρασης των δύο. Την οποία ονομάζει ως προσωπικό, στην οποία και ανήκει και η κρίση για το ωραίο.

<sup>153</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.97.

κρίσεις αυτές τη σημαντικότητα και την βαρύτητά τους. Αντιθέτως, αυτό που ο καθένας μας θεωρεί ως ωραίο, ακόμα και αν δεν έχει αξιώσεις καθολικής αποδοχής, μολαταύτα έχει σοβαρές συνέπειες σε όλους τους τομείς της ζωής, καθώς διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του γούστου, της ευαισθησίας και κατ' επέκτασιν της προσωπικότητάς του καθενός ξεχωριστά.<sup>154</sup> Χαρακτηριστική σε αυτό το σημείο είναι η επισήμανση του Α. Νεχαμά:

[...] δεδομένου ότι οι αισθητικές μας κρίσεις έχουν σοβαρές συνέπειες. Δεν αντιπροσωπεύουν αυθαίρετες επιλογές που διαμορφώνονται ανεξάρτητα από τις υπόλοιπες διαστάσεις της ζωής. Στο κάτω κάτω, στη ζωή δεν πορεύομαι διαλέγοντας ένα πρόσωπο εδώ, ένα μυθιστόρημα εκεί, μια εικόνα ή ένα βουνό παραπέρα και απλώς τα προσθέτω στο σωρό, με άλλα ωραία πράγματα που κατά καιρούς έχω συναντήσει.<sup>155</sup>

Εφόσον, η κρίση μας σχετικά με το ωραίο είναι εντέλει τόσο σημαντική για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της προσωπικότητάς μας, μήπως το τι θεωρούμε ωραίο ακόμα και όταν αυτό αφορά κάποιο έργο τέχνης, δεν είναι τελικά τόσο απλό και αθώο, όσο φαινόταν αρχικά; Οδηγούμαστε μήπως έτσι στο συμπέρασμα πως οι αισθητικές αξίες, εφόσον είναι τόσο σημαντικές σε σημείο μάλιστα ώστε να επηρεάζουν και διαμορφώνουν την ποιότητα της ζωής μας, θα πρέπει να διέπονται και να ορίζονται από κάποια συγκεκριμένα, σταθερά ή και καθολικά κριτήρια;

Φθάνοντας, όμως, σε μια τέτοια διαπίστωση, δεν έχουμε παρά να αναλογιστούμε μήπως το μόνο που καταφέραμε είναι να διαγράψουμε κατά ένα περίεργο τρόπο έναν νοητό κύκλο, καταλήγοντας και πάλι εκεί από όπου αρχίσαμε. Με άλλα λόγια, μήπως οδηγούμαστε μέσω της διαπίστωσης αυτής έστω και υπόρρητα στο να παραδεχτούμε, ότι οι αισθητικές μας επιλογές, εφόσον είναι τόσο σημαντικές, θα πρέπει να ελέγχονται και να ορίζονται από κάποιον ή από

---

<sup>154</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ 97.

<sup>155</sup> Στο ίδιο, σ.97.

κάποιους, π.χ. κράτος, φιλόσοφους, γονείς, κριτικούς, μουσεία, συγκεκριμένες αξίες κ.τ.λ., οι οποίοι λόγω εμπειρίας στα αισθητικά ζητήματα έχουν αποκτήσει την απαιτούμενη γνώση, ώστε να μπορέσουν να μας «προστατεύσουν» από τον πιθανό κίνδυνο των λάθος αποφάσεων; Ποια θα μπορούσαν όμως να είναι τα κριτήρια που θα όριζαν το αισθητικά καλό ή αποδεκτό, εφόσον σύμφωνα τον Α. Νεχαμά δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν αισθητικά κριτήρια που να αξιώνουν οικουμενική αποδοχή; Μήπως για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα θα πρέπει να επανέλθουμε στο πλατωνικό παράδειγμα σύνδεσης του Ωραίου με το Καλό;

Αναμφίβολα, μια τέτοια σύνδεση μας καλεί να πραγματευτούμε εκτενέστερα τη λύση που είχε προτείνει ο Πλάτωνας στην Πολιτεία, ούτως ώστε εν συνεχεία να μπορέσουμε να διακρίνουμε το κατά πόσο ο Α. Νεχαμάς δανείζεται κάποια στοιχεία από τον Πλάτωνα ή σε ποια σημεία εντέλει διαφοροποιείται από την πλατωνική σκέψη. Στη *Πολιτεία*, λοιπόν ο Πλάτωνας υποστηρίζει ότι οι αρμόδιοι για τη θέσπιση των κανονιστικών κριτηρίων σχετικά με το αγαθό, το ωραίο και το δίκαιο είναι οι φιλόσοφοι, καθώς αυτοί διαθέτουν τόσο τη γνώση όσο και τη πολιτική εξουσία και επομένως είναι ικανοί να γνωρίζουν τι είναι το καλό, το δίκαιο, το ορθό τόσο για το σύνολο όσο και για καθέναν από τους πολίτες χωριστά. Η κατάληξη βέβαια αυτή, εφόσον αφορά έναν ιδανικό κόσμο, ο οποίος είναι αποκύημα της φαντασίας και του ιδεαλισμού του Πλάτωνα, δεν μοιάζει να είναι καθόλου ενοχλητική. Η θετική αυτή προδιάθεση απέναντι στον πλατωνικό ιδεαλισμό πρόκειται πιθανόν να αλλάξει, όταν διαπιστώσουμε πως μέσω αυτής της συλλογιστικής ο Πλάτωνας καταλήγει στο γνωστό χωρίο της Πολιτείας όπου εξορίζει από τον ποιητή:

Προφανώς, τότε αν κάποιος που θα μπορούσε να παίρνει χίλιες δυο μορφές και να μιμείται χίλια δυο πράγματα μας ερχόταν στη πόλη θέλοντας να κάνει επίδειξη και να παρουσιάσει τα ποιήματά του, εμείς θα τον προσκυνούσαμε σαν να 'ταν πρόσωπο ιερό και αξιοθαύμαστο και γεμάτο γλύκα, θα του λέγαμε όμως ότι τέτοιον άνθρωπο εμείς ούτε έχουμε στη πόλη μας, ούτε θέλουμε να μας προκύψει ένας τέτοιος απ'



έξω, και, αφού θα του ραίναμε το κεφάλι με μύρο και θα του περνούσαμε γιρλάνδες από αγιασμένα μαλλιά, θα τον ξαποστέλναμε σε άλλη πόλη.<sup>156</sup>

Και ενώ φαίνεται να έχουν όλα τελειώσει και πως μοίρα του ποιητή είναι πλέον μόνο η εξορία, το χωρίο συνεχίζει δίνοντας μια νέα, πιο επίμαχη, τροπή στο πλατωνικό επιχείρημα:

Ενώ σε εμάς θα αρκούσε για την ωφέλεια που θα μας πρόσφερε, ένας ποιητής και μυθοπλάστης πιο τραχύς και λιγότερο ευχάριστος, που να μιμείται τον εκφραστικό τρόπο του σωστού ανθρώπου και τα λόγια του θα ακολουθούσαν εκείνες τις αρχές τις οποίες θέσαμε στο ξεκίνημα της συζήτησης μας, όταν επιχειρούσαμε να καταπιαστούμε με την εκπαίδευση των στρατιωτών της πόλης.<sup>157</sup>

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να κάνουμε δύο επισημάνσεις. Η πρώτη επισήμανση είναι ότι ο Πλάτων κατανόησε και διέβλεψε το σπουδαίο ρόλο που παίζει η τέχνη στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του ατόμου. Και η δεύτερη είναι, ότι η τέχνη ενέχει μια βαθειά σύνδεση με την πολιτική. Ιδίως οι αναπαραστατικές τέχνες και οι μιμητικές τέχνες,<sup>158</sup> όπως έχει επανειλημμένα αποδείξει η ιστορία, έχουν χρησιμοποιηθεί για την παραγωγή και την προώθηση μηνυμάτων. Η χρήση τους αυτή είναι που τις έχει καταστήσει πολλές φορές μέσα νοητικού κατεξουσιασμού, θρησκευτικού προσηλυτισμού, προπαγάνδας, κ.τ.λ.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 398a1-8., μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, ό.π. , σ.207.

<sup>157</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 398a8-b4, στο *ίδιο*, σσ.207-209.

<sup>158</sup> Αναφορικά με τον όρο αναπαραστατικές και μιμητικές τέχνες προσπαθώ να συνοψίσω όλες τις προσπάθειες που μέσω της μιμητικής διαδικασίας στόχο έχουν να προβάλλουν ένα μέρος της πραγματικότητας, το οποίο θα είναι παράλληλα φορέας ενός νοήματος ή και μηνύματος. Έτσι ιστορικά σε αυτές μπορούν να συμπεριληφθούν τόσο η ζωγραφική, η τραγική ποίηση, τα ομηρικά έπη, ή και σύγχρονες μορφές τέχνης όπως το θέατρο, ο κινηματογράφος, ο χορός.

<sup>159</sup> Αναφορικά με αυτή τη διάσταση της τέχνης βλ. ενδεικτικά Μάρτιν Εβερντ, *Η τέχνη ως όπλο- Ο Φραντς Ζάιμπερτ και οι Προοδευτικοί της Κολωνίας*, μτφρ Μάνος Γαλατούλας, Οι Εκδόσεις των συναδέλφων, Αθήνα 2013 όπως επίσης και J.A. Walker, *Η τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής*

Αυτές οι δύο διαπιστώσεις σε συνδυασμό με την κριτική που ο Πλάτωνας άσκουσε στο πολίτευμα και στη παιδεία της εποχής του, τον ώθησαν να αντιμετωπίσει με φόβο και επιφυλακτικότητα τις ευρέως αποδέκτες τέχνες της εποχής του, που δεν ήταν άλλες από την επική και την τραγική ποίηση. Είναι οι διαπιστώσεις αυτές, συνεπώς, που τον ώθησαν να εξοστρακίσει από την ιδανική του πολιτεία, όχι την ποίηση εν γένει, αλλά συγκεκριμένα παραδείγματα που δεν προάγουν ή και αντιβαίνουν στο όραμα της ιδανικής του πολιτείας. Τέτοια παραδείγματα ήταν ο Όμηρος και ο Αισχύλος.

Ας εξετάσουμε, όμως, πιο αναλυτικά την επιλογή αυτή του Πλάτωνα, η οποία εκ πρώτης όψεως μοιάζει ακραία. Είναι κοινώς αποδεκτό πως η καλλιτεχνική δραστηριότητα, για να θεωρείται τέτοια, θα πρέπει να προάγει, να μελέτα, και ταυτόχρονα να «ακουμπά» τις ανθρώπινες ευαισθησίες ενός τουλάχιστον μέρους των ανθρώπων. Τα έργα τέχνης όμως που γνωρίζουν ευρείας αποδοχής, πέραν του ότι ασκούν ιδιαίτερα ισχυρή επιρροή σε μια συγκεκριμένη ομάδα τείνουν να επηρεάζουν συνήθως όλο και μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες. Σε αυτό το σημείο γίνεται εμφανές πως η επιφυλακτικότητα με την οποία ο Πλάτων αντιμετωπίζει τις τέχνες οφείλεται κατά βάση στο γεγονός ότι τα διάφορα είδη τέχνης, τα οποία αρχικά δημιουργούνται "ποιητική αδεία", χωρίς να ορίζονται από συγκεκριμένα πλαίσια, μπορούν να φτάσουν στο σημείο να επηρεάζουν όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Και εφόσον το μέρος αυτό του πληθυσμού απαρτίζεται παράλληλα από εν δυνάμει και εν ενεργεία πολίτες, η επιρροή που αυτά ασκούν μέλλει να επηρεάσει εν τέλει και την ίδια τη πολιτεία. Η αυξανόμενη επιρροή που ορισμένα καλλιτεχνικά έργα μπορούν να ασκήσουν πάρα την θεματολογία την οποία έχουν στάθηκε η αιτία τα έργα αυτά να καταστούν κατακριτέα και άρα να αποπεμφθούν από την ιδεώδη πλατωνική πολιτεία.

Η επιφυλακτικότητα αυτή βασίζεται, ασφαλώς και σε έναν ακόμα λόγο, που είναι ο φόβος ότι το υπερβολικό συναίσθημα που προκαλούν τα έργα αυτά, δύναται να κοιμίσει την λογική. Γεγονός που, όπως έγραψε και ο Γκόγια στον ομώνυμο

---

*επικοινωνίας*, μφρ. Χ. Παπαβασιλείου- Πένυ Φυλακτάκη, επιμ. Α. Μπαλτζής, University Studio Prss, Θεσσαλονίκη 2010.

πίνακά του, μπορεί να δημιουργήσει τέρατα.<sup>160</sup> Με άλλα λόγια, οι ψευδείς εικόνες που παρουσιάζονται μέσω της μίμησης και που έχουν ως στόχο να μας σαγηνεύσουν, απομακρύνοντας μας από την πραγματικότητα και την αναζήτηση της αλήθειας, μπορούν εν τέλει μέσω αυτής τους της επιρροής να μας κάνουν μαλθακούς, νωθρούς και ευάλωτους. Επομένως η μόνη δυνατή λύση στο λόγω ζήτημα, σύμφωνα με τον Πλάτωνα θα ήταν η λογοκρισία και η στράτευση της τέχνης.

Από τη παραπάνω ανάλυση γίνεται κατανοητό πως επανερχόμαστε κατά κάποιον τρόπο στο ερώτημα από το οποίο ξεκινήσαμε: πώς είναι δυνατόν, εφόσον η τέχνη είναι ένας τόσο σημαντικός τομέας για την διάπλαση της προσωπικότητας του ατόμου, να αποφύγει τη λογοκρισία, τη κριτική, και τη στράτευση ή ακόμα ίσως και την περιθωριοποίηση; Με άλλα λόγια, πως είναι δυνατόν εντέλει να απαντήσουμε στα ερωτήματα αυτά, αποφεύγοντας ή προσπερνώντας τελικά τις προκλήσεις που μας θέτει η θεώρηση του Πλάτωνα;

Ερχόμαστε έτσι αντιμέτωποι με το εξής ερώτημα: αν και κατά πόσον η αισθητική θεώρηση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά θα καταλήξει εσκεμμένα ή όχι σε μια λύση λογοκρισιακού ή ελιτιστικού χαρακτήρα ή αν αυτός θα καταφέρει τελικά να υπερβεί τις προκλήσεις που έθεσε ο Πλάτων. Ο Α. Νεχαμάς, παρότι είναι μελετητής της αρχαίας φιλοσοφίας, εντούτοις, έχει αποδείξει ότι η δική του οπτική και μεθοδολογία, μολονότι αντλεί στοιχεία από αρχαία ελληνική φιλοσοφική παράδοση, δεν περιορίζεται στο παρελθόν, αλλά στρέφεται και στο σήμερα, χωρίς παράλληλα να λησμόνει την ιστορία της φιλοσοφίας.<sup>161</sup> Ήδη από τη πρώτη

---

<sup>160</sup> Φράση που βρίσκεται στο κάτω αριστερό μέρος του ομότιτλου έργου του Francisco Goya *Ο ύπνος της λογικής παράγει τέρατα* (El sueño de la razón produce monstruos). Το εν λόγω έργο είναι το τεσσαρακοστό τρίτο από τα ογδόντα χαρακτηριστικά του συναπαρτίζου την συλλογή *Los Caprichos* (Τα καπρίσια), η οποία φιλοτεχνήθηκε στο διάστημα 1797-1799. Για το έργο βλ. (<http://eeweems.com/goya/imagery/2017-06-01/goja-the-sleep-of-reason-1400.jpg> όπως ανακτήθηκε 15/08/2017).

<sup>161</sup> Η ενασχόληση του Α. Νεχαμά με τον Πλάτωνα και την αρχαία φιλοσοφία αν και αποτέλεσε σταθμό στην ερευνητική του δραστηριότητα, εντούτοις δεν υπήρξε αποκλειστική, καθώς το ερευνητικό ενδιαφέρον του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, μετατοπίστηκε σταδιακά από τον Πλάτωνα

συλλογή κείμενων του που τιτλοφορείται *Virtues of Authenticity*, και συγκεκριμένα στο κείμενό του «Plato and Mass Media» μας προσφέρει μια ιδιότυπη ανάλυση και ερμηνεία της πλατωνικής θεώρησης περί τέχνης στην *Πολιτεία*, καθώς επισημαίνει πως οι ανησυχίες του Πλάτωνα για τη διαφθορά που μπορεί να κομίσει στην ανθρώπινη ψυχή η έκθεση σε θεάματα που μιμούνται «χυδαία θέματα και επαίσχυντες συμπεριφορές»,<sup>162</sup> προσιδιάζουν τις δικές μας ανησυχίες για την τηλεόραση και την αλόγιστη χρήση του υπολογιστή.

Στο εν λόγω κείμενο, όπως παρατηρεί ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς, ο λόγος που ωθεί τον Πλάτωνα στη λογοκρισία και στη αποπομπή των ποιητών βασίζεται στο γεγονός, ότι στην πλατωνική θεώρηση δεν υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στην αισθητική και την ηθική,<sup>163</sup> γεγονός που ο Α. Νεχαμάς εξ αρχής απορρίπτει, καθώς υποστηρίζει πως αισθητικές αξίες προσβλέπουν στη διάκριση, ενώ οι ηθικές αξίες στην ομοιότητα. Επιπλέον, η πλατωνική άποψη περί τέχνης διαμορφώνεται σύμφωνα με τις οντολογικές και επιστημολογικές αρχές του Πλάτωνα. Και προϋποθέτει τη πλατωνική θέση ότι η εικόνα λειτουργεί ως ένα είδος μιμητικής αναπαράσταση της πραγματικότητας, το οποίο, εφόσον είναι

---

στο Νίτσε. Το γεγονός αυτό ασφαλώς δεν αποτέλεσε αιτία για να μειωθεί ή να ζημιωθεί το ενδιαφέρον του για τον Πλάτωνα. Η συστηματική του μελέτη και ενασχόληση με ζητήματα όπως η σοφιστική, η αντιλογία, η διαλεκτική, η ερμηνευτική, η θεωρία της λογοτεχνίας, μας προδίδουν τη πολυσχιδή φιλοσοφική γραφή του Α. Νεχαμά, ο οποίος φαίνεται πως δεν αρέσκεται στη στασιμότητα που προσφέρουν πολλές φορές οι εύκολες λύσεις. Η συνεχής κίνηση ανάμεσα στην αρχαία και τη νεότερη φιλοσοφία, μας αποδεικνύει συνεχώς το *κινητικό* χαρακτήρα της σκέψης του. Για μια πληρέστερη παρουσίαση του έργου του βλ. τα τέσσερα βιβλία του με χρονολογική σειρά (σωστό είναι αν και εκδόθηκε μεταγενέστερα να τοποθετηθεί πρώτη τη συλλογή κειμένων που τιτλοφορείται *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, καθώς αποτελεί συλλογή κειμένων προγενέστερων του, - *Nietzsche: Life as Literature*). Επομένως:

Alexander Nehamas, *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1999, - *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge, 1985 (ελλ. μτφρ. 2002), - *The Art of Living- Socratic Reflections from Plato to Foucault*, Berkeley, University of California Press, 1998 (ελλ. μτφρ. 2001) - *Only a promise of happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton University Press, 2007 (ελλ. μτφρ. 2010).

<sup>162</sup> Alexander Nehamas, *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, ό.π. σ.281.

<sup>163</sup> Στο ίδιο, σ.280.

αντίγραφο του πραγματικού, θα πρέπει να είναι κατώτερης οντολογικής τάξης και άρα και κατώτερου γνωσιακού περιεχομένου.<sup>164</sup>

Σε αντίθεση με την εικονοφοβική στάση του Πλάτωνα, ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς, όπως εύστοχα παρατηρεί και η Φ. Ζήκα στο άρθρο της «Τομές στο ύφος και τη μεθοδολογία»,<sup>165</sup> δεν φοβάται τις εικόνες. Αποδέχεται τη δύναμη που μπορούν να ασκήσουν λόγω του άμεσου και αδιαμεσολάβητου χαρακτήρα τους, όπως επίσης και το σπουδαίο ρόλο που κατέχουν στα διάφορα έργα λαϊκής ή μαζικής κουλτούρας. Σε αντίθεση, όμως, με τον Πλάτωνα, δεν προτείνει τη λογοκρισία ή την απομάκρυνσή τους, αλλά την αναγνώριση και την αναβάθμισή τους. Εξάλλου, εξετάζοντας ιστορικά τις διάφορες μορφές τέχνης, ο Α. Νεχαμάς παρατηρεί πως οι περισσότερες από τις λεγόμενες λαϊκές τέχνες μιας εποχής, εξελίσσονται σε υψηλές τέχνες των επομένων εποχών.

---

<sup>164</sup> Αναλυτικότερα το πλατωνικό επιχείρημα ενάντια στη μίμηση όπως παρουσιάζεται στη *Πολιτεία*, έχει σαφή δομή, καθώς περιγράφει τη μίμηση ως κατοπτρική απεικόνιση. Το επιχείρημα αυτό παρουσιάζεται μέσω του παραδείγματος της κλίνης-Κρεβατιού (σχετικά με το παράδειγμα και την γνωσιοθεωρητική προσέγγιση του Πλάτωνα βλ. στη παρούσα εργασία σσ.36-38). Μέσω του παραδείγματος αυτού, ο Πλάτων καταλήγει ότι η μίμηση δεν προϋποθέτει γνώση, καθώς στέκεται στην επιφάνεια και όχι στην ουσία του αντικειμένου που αναπαριστά. Αν και η επιφάνεια αυτή όταν αναφερόμαστε στη ζωγραφική είναι ορατή και απολύτως κατανοητή. Κανείς εξάλλου δεν θα χρησιμοποιούσε ποτέ έναν πίνακα ζωγραφικής που απεικονίζει ένα ανάκλιτρο για να καθίσει. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο αναφορικά με τη μίμηση της έκφρασης του πάθους ή διαφόρων άλλων συναισθημάτων ή χαρακτηριστικών, που χαρακτηρίζουν την ποιητική τέχνη (δραματική, λυρική, επική). Εκεί φαίνεται πως οι αναπαραστάσεις που παράγονται είναι τόσο όμοιες επιφανειακά με τα περιστατικά που αναπαριστούν σε σημείο τέτοιο δε που θα μπορούσαν να μας μπερδέψουν. Παραδείγματος χάριν, η αντίδραση στη θλίψη που προβάλλεται μέσω του θεάτρου φαίνεται ότι είναι αντίστοιχη με την αντίδραση θλίψης στη ζωή. Αυτή η δυσδιάκριτη, επομένως, σχέση μεταξύ των πράξεων στη ζωή και των πράξεων στο θέατρο είναι που φοβίζει τον Πλάτωνα, με αλλά λόγια, η διαπίστωση ότι η μυθοπλασία δύναται να είναι ισοδύναμη με την πραγματικότητα. Επομένως, όπως παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς, ο Πλάτωνας φαίνεται πως δημιουργεί μια νοητική συνεπαγωγή, η οποία φαίνεται ότι συνοψίζεται στη θέση ότι: η φαύλη τέχνη (ως μίμηση φαύλων γεγονότων), οδηγεί σε φαύλη ζωή. (*Στο ίδιο*, ιδιαιτέρως σσ.288-289).

<sup>165</sup> Φαίη Ζήκα, «Τομές στο ύφος και τη μεθοδολογία της φιλοσοφίας της τέχνης», *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ. 81-94.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί ακολουθώντας τη σκέψη του Α. Νεχαμά, καθώς δεν θα πρέπει εσφαλμένα να καταλήξουμε σε μια θεώρηση του τύπου: «Η τηλεόραση οφείλει να υπαχθεί στις υψηλές τέχνες». Η τηλεόραση, το Διαδίκτυο, ο κινηματογράφος είναι μέσα, όπως ακριβώς και η γραφή. Αν κάποιος, κάνοντας χρήση του μέσου, πρόκειται να γράψει για παράδειγμα ένα ποίημα, να δημιουργήσει μια σπουδαία ταινία, να ενημερωθεί ή και να ενημερώσει άλλους ανθρώπους ή αν απλώς εντέλει θα γράψει μια αγγελία, θα δημιουργήσει μια σαπουνόπερα ή θα περιοριστεί στο να σχολιάζει τους άλλους στα διάφορα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, είναι κάτι για το οποίο δεν ευθύνεται το ίδιο το μέσο, αλλά ή χρήση του. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Α. Νεχαμάς:

Η λαϊκή τέχνη μιας εποχής γίνεται η καλή τέχνη της επόμενης. Αν λοιπόν νομίζουμε ότι ο Πλάτων έσφαλε που απαγόρευσε τη δραματική ποίηση από την πολιτεία του, πρέπει να είμαστε προσεκτικοί με τη δική μας στάση απέναντι στη λαϊκή ψυχαγωγία του σήμερα. Αυτό δεν σημαίνει να λες όπως λένε κάποιοι αφήφιστα «Αγαπώ την τηλεόραση». Μια τέτοια γενικόλογη δήλωση είναι εξίσου ανόητη με την πλήρη απομάκρυνση της. Η τηλεόραση είναι μέσον, αποτελείται από μία μεγάλη ποικιλία ειδών, μερικά από τα οποία δεν έχουν τίποτα να κάνουν με τέχνη.<sup>166</sup>

Σύμφωνα με όσα έχουν μέχρι τώρα λεχθεί, η θεώρηση του Α. Νεχαμά αναφορικά με την τέχνη φαίνεται πως δεν εγκλωβίζεται σε εύκολα ερμηνευτικά και μεθοδολογικά σχήματα. Οι εύκολες διακρίσεις και η υποστήριξη «φωτισμένων»<sup>167</sup> πεπιοθήσεων δεν αντιπροσωπεύουν, τη στάση του τόσο ως φιλόσοφο, όσο και ως θεωρητικό της τέχνης. Κατ' αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως πρόθεσή του είναι να υπερβεί τις πλατωνικές προκλήσεις,

---

<sup>166</sup> Α. Νεχαμάς, «Κουλτούρα, τέχνη και ποίηση στη Πολιτεία του Πλάτωνα: Γιατί ο Πλάτων δεν εξόρισε τους καλλιτέχνες», *Ποίηση* 15 (2000), σ.15-28 ιδιαίτερως σ.25.

<sup>167</sup> Στο ίδιο, σ. 18.

δομώντας μια διαφορετικού τύπου αισθητική θεώρηση, η οποία δεν θα ευθυγραμμίζει την αισθητική με την ηθική και τη μεταφυσική.



Εικόνα 7, Santiago Siera, *Athens's stray dog project*, (φωτ.) 2015

### 3.2 Το ωραίο ως αισθητική αξία: Νίτσε.

Για την κατανόηση, όμως, της πολυσχιδούς προσωπικότητας του φιλοσόφου, μελετητή, και συγγραφέα Αλέξανδρου Α. Νεχαμά απαιτείται η αναφορά σε μια άλλη φιλοσοφική προσωπικότητα, η οποία παραδοσιακά στέκεται απέναντι στο Πλάτωνα, εκείνη του Νίτσε. Θα χρειαστεί, επομένως τώρα να μεταφερθούμε, όπως ο ίδιος μας προτρέπει «στα χωράφια του Νίτσε».<sup>168</sup> Η κατανόηση της θεωρητικής μεταστροφής του από τον Πλάτωνα στον Νίτσε, θα μας προσφέρει τα ερμηνευτικά εργαλεία για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον

---

<sup>168</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.142.

οποίο ο ίδιος δομεί την αισθητική του θεωρία και διαφοροποιείται από τα επιχειρηματολογία του Πλάτωνα.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να επιχειρήσουμε μια συνοπτική ανασκόπηση των σημαντικότερων σημείων που μας οδήγησαν στη νέα αυτή σύνδεση του Α. Νεχαμά με τον Νίτσε. Αρχικά, η θεμελιωδέστερη ίσως διαφορά του Α. Νεχαμά από τον Πλάτωνα, έγκειται στον αναβαθμισμένο ρόλο που κατέχει η Τέχνη στη σκέψη του. Επιπλέον, προσπαθώντας να ανιχνεύσουμε ορισμένους από τους πιθανούς λόγους που ώθησαν τον Πλάτωνα στην υποβάθμιση αυτή, οδηγηθήκαμε σε δύο λόγους.<sup>169</sup> Ο πρώτος είναι, ότι Πλάτωνα δεν διαχωρίζει στη φιλοσοφία του τα ηθικά από τα αισθητικά κριτήρια. Και ο δεύτερος είναι ότι, εφόσον, στη σύμφωνα με τη πλατωνική θεώρηση, η γνώση (το αληθές), η ηθική (το καλό-αγάθο), η αισθητική (το ωραίο) ευθυγραμμίζονται, οι δύο πρώτες εκλαμβάνονται ως σημαντικότερες, καθώς μας προσφέρουν τα κριτήρια ορισμού της τελευταίας. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Πλάτωνα καταλήγει: είτε στη λογοκρισία είτε στην απομάκρυνση ορισμένων ειδών τέχνης. Στη θεώρηση όμως του Α. Νεχαμά δεν υπάρχει, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ευθυγράμμιση μεταξύ, της γνωσιοθεωρίας της ηθικής και της αισθητικής. Επιπλέον, ο ίδιος δεν φαίνεται να αντιμετωπίζει με προκατάληψη ή με φόβο καμία μορφή τέχνης.

Ας επιμείνουμε σε αυτό το σημείο στη διάκριση των ηθικών από τις αισθητικές αξίες. Η διάκριση αυτή στην οποία προβαίνει ο Α. Νεχαμάς είναι ένα από τα βασικότερα σημεία που τον διαφοροποιούν από τον Πλάτωνα. Η διαφοροποίηση αυτή συνίσταται ασφαλώς στην παραδοχή του Α. Νεχαμά, ότι «ο κόσμος μας είναι ένας κόσμος τέχνης».<sup>170</sup> Είναι η θέση αυτή που μας ωθεί να μετατοπιστούμε θεωρητικά στον Νίτσε, καθώς ο Νίτσε είναι από τους στοχαστές που άσκησαν δριμεία κριτική στον Πλάτωνα και στο πλατωνικό ιδεώδες, το οποίο επιβάλλει την κυριαρχία του υπεραισθητού, του κόσμου δηλαδή των Ιδεών, έναντι του αισθητού. Πιο συγκεκριμένα, στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), ο Νίτσε

---

<sup>169</sup> Όπως πραγματευθήκαμε εκτενέστερα σε προηγούμενο μέρος της παρούσας εργασίας (σσ.38-56).

<sup>170</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.148.



συμπυκνώνει τη κριτική του αυτή στην περίφημη φράση: «μόνο ως αισθητικά φαινόμενα η ύπαρξη και ο κόσμος δικαιώνονται αιώνια».<sup>171</sup>

Επομένως, ο ορισμός του κόσμου από τον Α. Νεχαμά ως «Κόσμου Τέχνης» μαρτυρά τη μετατόπιση μεθοδολογικά από τον Πλάτωνα στο Νίτσε. Με άλλα λόγια, μέσω αυτής της παραδοχής, παρατηρούμε ότι ο Α. Νεχαμάς προσεταιρίζεται ορισμένα από τα κεντρικότερα μοτίβα της νιτσεικής σκέψης, όπως είναι η κριτική στην κυριαρχία του υπεραισθητού και στην απαξίωση των αισθήσεων, καθώς και η αποδόμηση των θεμελιωδών εννοιών τις μεταφυσικής που είναι: η αλήθεια, το καλό και το κακό, και τέλος ο στοχασμός αναφορικά με τη μεταξίωση των ηθικών αξιών. Από τα παραπάνω γίνεται εμφανής πλέον η θεωρητική μετατόπιση του Α. Νεχαμά από τον δογματικού τύπου ιδεαλισμό του Πλάτωνα, στον προοπτικισμό και τον αισθητισμό που χαρακτηρίζουν τη νιτσεική σκέψη.<sup>172</sup> Είναι σκόπιμο, ασφαλώς, να επισημάνουμε πως η μετατόπιση αυτή, δε γίνεται με στόχο να οξύνει τις διαφορές μεταξύ του Πλάτωνα και του Νίτσε, αλλά για την ανεύρεση μιας νέας φιλοσοφικής οδού.

Στο σημείο αυτό είναι που ο Α. Νεχαμάς, ερμηνεύοντας τον Πλάτωνα και τον Νίτσε,<sup>173</sup> επιλέγει να ακολουθήσει τον δικό του δρόμο, ο οποίος κατά συνέπεια θα τον να διαφοροποιήσει εξίσου και από τους δυο. Πιο συγκεκριμένα, ο Α. Νεχαμάς παρατηρεί πως αναφορικά με τις κρίσεις μας σχετικά με τον ανθρώπινο και βιωμένο κόσμο, όπως και σχετικά με τη τέχνη, η οποία αποτελεί μια από τις κατεξοχήν δραστηριότητες που προσδίδουν ανθρώπινο χαρακτήρα στο κόσμο, τόσο η προσκόλληση στην ηθική, στο δέον, στο πρέπει, στη λογική και στον έλεγχο, στο κανόνα και στο μέτρο, όσο και η προσκόλληση στη αισθητική, με

---

<sup>171</sup> Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, 2012, σσ.84.

<sup>172</sup> Τις έννοιες του προοπτικισμού και του αισθητισμού, θα τις πραγματευτούμε αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας και πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο που τιτλοφορείται «Η ερμηνευτική υφή του βίου και της τέχνης».

<sup>173</sup> Οι δύο αυτές φιλοσοφικές προσωπικότητες μπορούμε να πούμε πως έχουν επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο δόμησης της σκέψης του. Όπως και τη μεθοδολογία που αυτός χρησιμοποιεί καθώς στάθηκαν όπως ειπώθηκε και προηγουμένως σταθμοί της ερμηνευτικής του δραστηριότητας.

άλλα λόγια, στη διαφορά, στη διάκριση, στην μοναδικότητα, στην ατομικότητα και στην ελευθερία, μπορούν να αποβούν μοιραίες. Επομένως, με τη στάση του αυτή ο Α. Νεχαμάς αποστασιοποιείται τόσο από τον Πλάτωνα όσο και από τον Νίτσε, ενώ τονίζει παράλληλα τη σπουδαιότητα του μέτρου, που ως στόχο δεν έχει την ανάδειξη ενός και μόνο προτύπου σκέψης, αλλά μάλλον πολλών και συνεχώς ανανεούμενων.

Συνεπώς, η φιλοσοφική θεώρηση του Α. Νεχαμά δεν στοχεύει στη ανάδειξη ενός τέλει αισθητικού κόσμου, όπου η τέχνη είναι η μόνη πραγματικότητα, ούτε στη δημιουργία ενός τέλει ηθικού κόσμου, όπου καμία τέχνη δεν θα μπορούσε να έχει θέση.<sup>174</sup> Τουναντίον, στρέφεται προς μία, να μεν κριτική θεώρηση της πραγματικότητας, η οποία όμως δεν θα έχει ως μόνο στόχο την εγωιστική προβολή των θέσεων του φιλοσόφου και συγγραφέα, αλλά θα είναι σε θέση να παραμείνει διαρκώς ανοιχτή, σε νέες και δυνητικά καλύτερες ερμηνείες, αξιοποιώντας παράλληλα τα νέα δεδομένα. Υπ' αυτή την έννοια, θα μπορούσε να ειπωθεί, πως ο Α. Νεχαμάς εισηγείται ένα σύνολο φιλοσοφικών θέσεων που προσιδιάζει περισσότερο ένα καλλιτεχνικό ρεύμα ή κίνημα παρά ένα αυστηρά ιεραρχημένο φιλοσοφικό σύστημα.

Η αισθητική θεωρία του Α. Νεχαμά, επομένως, εστιάζει στο ωραίο ως έννοια, διότι η σφαίρα επιρροής της έννοιας αυτής συμπλέκει τόσο την τέχνη όσο και τη ζωή. Το ωραίο αποτελεί κατ' ουσίαν τον τόπο, όπου τέχνη και ζωή συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν. Η αλληλεπίδρασή τους αυτή είναι που κρατά ζωντανό το ενδιαφέρον για την αναζήτηση της γνώσης. Η διαρκής αναζήτηση θα καταστήσει δυνατή με τη σειρά της την έρευνα για την ανακάλυψη νέων μορφών τόσο στην

---

<sup>174</sup> « (...) το ωραίο και η αρετή ενδέχεται να έρθουν σε αντιπαράθεση. Αυτό ο Πλάτων και ο Nietzsche - η απροσδόκητη αυτή φιλοσοφική συμμαχία- το αρνούνται αν και για αντίθετους λόγους. Ο Πλάτων γράφει ότι, *μόνο μέσα από την ενατένιση του ωραίου αξίζει κανείς να ζει τον ανθρώπινο βίο* (Συμπόσιο, 211d), καθότι θεωρεί ότι δεν υπάρχει καμία αξία στο ωραίο ή οπουδήποτε άλλου που να μην είναι ηθικά φορτισμένη. Ο Nietzsche, από την άλλη πλευρά δηλώνει πως, *μόνο ως αισθητικά φαινόμενα η ύπαρξη και ο κόσμος δικαιώνονται αιώνια* (Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σσ. 84 ) επειδή πιστεύει πως δεν υπάρχουν καθόλου ηθικές αξίες», Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.148.

τέχνη όσο και στη ζωή. Μέσω της αξιοποίησης των νεοεισαχθέντων αυτών μορφών, θα επεκτείνουμε εντέλει τα όρια των δυνατοτήτων μας. Αυτός είναι ο λόγος που ο Α. Νεχαμάς μας προτρέπει να παρατηρήσουμε ότι:

Το ωραίο που ανήκει εξίσου στην τέχνη και στη ζωή, τις φέρνει πιο κοντά: Χρειάζεται να λάβουμε υπόψη μας τα αισθητικά γνωρίσματα που διαπνέουν τις διαπροσωπικές μας σχέσεις, όπως και τις αισθητικές αξίες που προκαλούν θαυμασμό χωρίς να επιβάλλουν υποχρεώσεις. Η εμμονή με τις αξιολογικές ιεραρχήσεις και ο ζήλος για ετυμηγορίες, που έχουν αλλοιώσει τη στάση μας απέναντι στην τέχνη και τη ζωή μας, είναι απλώς μια ακόμα έκφραση του εγωισμού μας.<sup>175</sup>

Σύμφωνα με όσα έχουν μέχρι τώρα λεχθεί, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως ο Α. Νεχαμάς μας κατευθύνει μεθοδολογικά προς ένα ανοιχτό και συνεχώς ανανεώσιμο «κριτικά μονιστικό σύστημα», το οποίο θα λειτουργήσει ως ένα οιονεί ρυθμιστικό ιδεώδες.<sup>176</sup> Το ιδεώδες όμως αυτό δεν θα πρέπει να περιορίζεται, αλλά ούτε και να περιορίζει, ενώ παράλληλα θα πρέπει να μας ωθεί κάνοντας χρήση όλων των δυνατών μέσων, ώστε τελικά να αναδειχτεί τόσο η αξία της πολυφωνίας, όσο και η αυταξία της ίδιας της αναζήτησης. Οι αξίες βέβαια αυτές μας οδηγούν πίσω σε μια από τις πιο αινιγματικές μορφές στην ιστορία της φιλοσοφίας, τον Σωκράτη. Η φιλοσοφική αυτή μορφή, όπως επισημαίνει ο Α. Νεχαμάς, αφενός στάθηκε η αίτια «μέσω της οποίας ο Πλάτων

---

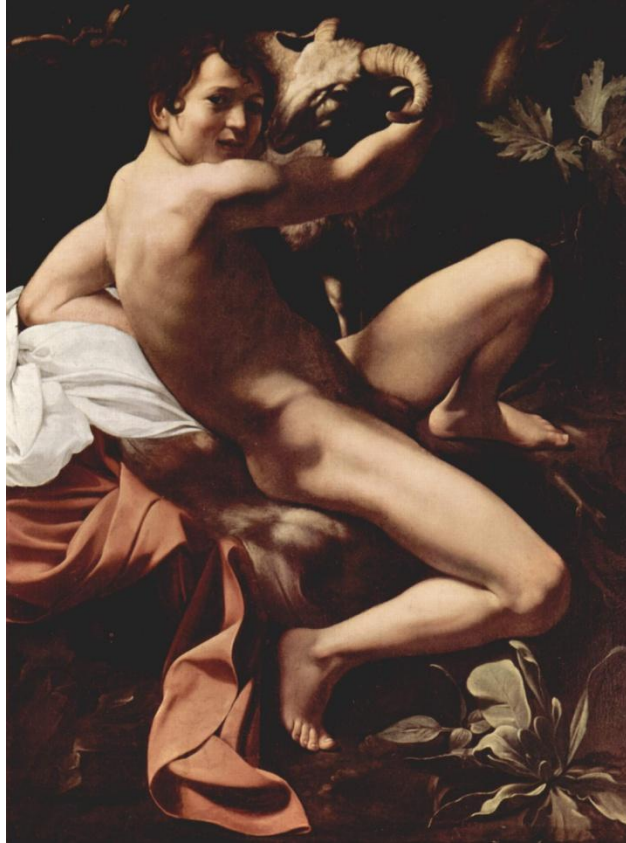
<sup>175</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.148.

<sup>176</sup> Η διατύπωση «κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες» παραπέμπει στο άρθρο του Α. Νεχαμά «Ο εικαζόμενος συγγραφέας: Ο κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες» (1981) το οποίο αποτελεί τη σύνοψη των μεθοδολογικών του προτάσεων σχετικά με τη θεωρία της λογοτεχνίας. Σκόπιμο θα ήταν για μια πληρέστερη εικόνα σχετικά με τα ζητήματα ερμηνείας στη λογοτεχνία να εξεταστεί παράλληλα το μεταγενέστερο κείμενο «Work, Text, Writer, Author», στο *Literature and Question of Philosophy*, Antony J. Cascardi(επιμ.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, σσ. 267-291. Για το αγγλικό πρωτότυπο του άρθρου βλ. «The Postulated Author: The Critical Monism as a Regulative Ideal», *Critical Inquiry* Vol. 8/1 (1981), University of Chicago, σσ. 133-149. Για την ελληνική μετάφραση βλ. Α. Νεχάμας, «Ο εικαζόμενος συγγραφέας: κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες», *Δευκαλίων* 26/2 (2008) σσ. 321-341.

και ο Νίτσε βρέθηκαν να ακολουθούν το ίδιο φιλοσοφικό μονοπάτι, αν και προς διαφορετικές κατευθύνσεις»<sup>177</sup> και αφετέρου θα αποτελέσει όπως θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε στη συνέχεια, το ιδιάζον παράδειγμα δόμησης της δικής του φιλοσοφικής διαδρομής.

---

<sup>177</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ..149.



Εικόνα 8, Caravaggio, Άγιος Ιωάννης Βαφτιστής, 1602, Μουσεία Καπιτωλίου Ρώμη

## **ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Η ΤΕΧΝΗ**

## 1. Φιλοσοφία και Τέχνη: Η «τέχνη του βίου».

*Ποτέ δεν είναι ούτε πολύ νωρίς , ούτε πολύ αργά  
για να ασχοληθείς με την ψυχή σου  
Επίκουρος, Προς Μενοικέα, 122*

### 1.1. Το αίνιγμα της τέχνης.

Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, ο όρος *τέχνη* φαίνεται ότι αποτελεί ένα αίνιγμα. Έτσι μοιάζει αδύνατο, όσες διαφορετικές θέσεις και αν εξετάσουμε, και όση προσπάθεια και να καταβάλουμε, το να μπορέσουμε να δώσουμε έναν εξαντλητικό ορισμό. Επιπλέον, η τέχνη ως έννοια φαίνεται να ολισθαίνει ανάμεσα σε δύο άλλες έννοιες, εκείνες της δεξιότητας και της τεχνικής. Συγκεκριμένα, στην αρχαιότητα, οι Έλληνες προσέδιδαν στον όρο *τέχνη*, πολύ ευρύτερη σημασία απ' ότι εμείς σήμερα, καθώς χρησιμοποιούσαν τον όρο για κάθε χειρωνακτική εργασία που προϋπέθετε κάποια δεξιότητα και καθοδηγούνταν συνειδητά από κανόνες.<sup>178</sup> Υπ' αυτή την έννοια, επιδέξια δημιουργία κι άρα τέχνη, θεωρούνταν τόσο η ξυλουργική και η υφαντική, όσο και η ζωγραφική και η αρχιτεκτονική, ακόμα και η ιατρική. Υπ' αυτό το πρίσμα, δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ των όρων *τέχνη* ως δραστηριότητα που απαιτεί απλά δεξιότητα (*craft*) και *τέχνη* ως ανώτερη νοητική - διανοητική δραστηριότητα που προσβλέπει στην αισθητική απόλαυση ή αξία (*art*).<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Σκόπιμο σε αυτό το σημείο θα ήταν δόκιμο να επισημανθεί ότι από την κλασική αρχαιότητα και μέχρι τον Μεσαίωνα, ακόμη και στην εποχή της Αναγέννησης, η τέχνη, είτε χρησιμοποιείται στον ενικό ως όρος αφηρημένος και διφορούμενος, είτε στον πληθυντικό με συγκεκριμένο περιεχόμενο, δηλώνει τη χειροτεχνία ή γενικότερα δεξιοτεχνία, το επάγγελμα ή ασχολία που στηρίζεται στη γνώση των κανόνων. Για αυτό και ως τέχνες αναφέρονταν επίσης η ιατρική, η τέχνη του αρχιτέκτονα, η τέχνη του στρατηγού, του γεωμέτρη και του ρήτορα. Βλ. λ. τέχνη, *Φιλοσοφικό Κοινωνικό Λεξικό*, τόμος Γ', Εκδόσεις Καπόπουλος, Αθήνα 1995 σσ.116-117.

<sup>179</sup> Στα ελληνικά η μετάφραση του όρου *craft* σύμφωνα με το *Oxford English-Greek Dictionary* είναι τέχνη, χειροτεχνία, μαστοριά, δεξιότητα. Για την ελληνική μετάφραση βλ. λλ. *art- craft Oxford English-Greek Dictionary*, (επιμ.) G.N. Staurooulos, Οξφόρδη, Oxford University Press 1998<sup>2</sup>.

Σε αντίθεση με την αρχαιοελληνική θεώρηση η νεωτερική θεώρηση των τεχνών είναι κατά κάποιον τρόπο αντίστροφη, καθώς βασίζεται στην διάκριση των εννοιών, *δεξιότητα* και *τέχνη*. Η διάκριση αυτή οφείλεται πιθανόν στην εννοιολογική διαφοροποίηση μεταξύ των όρων, *art* και *craft*.<sup>180</sup> Ο πρώτος όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη σημασία της τέχνης ως μιας δραστηριότητας, η οποία παράγει προϊόντα αισθητικής αξίας, ενώ ο δεύτερος αναφέρεται σε όλες τις υπόλοιπες δημιουργικές δραστηριότητες, οι οποίες δεν έχουν ως μοναδικό στόχο την ικανοποίηση των αισθητικών κριτηρίων, αλλά την λειτουργική αντιμετώπιση των καθημερινών προκλήσεων με εφαρμοσμένο και λειτουργικό τρόπο.

Επομένως, ορμώμενοι από την εννοιολογική διάκριση μεταξύ των λέξεων *art* και *craft*, θα μπορούσαμε να αποπειραθούμε μια αρχική κατηγοριοποίηση των τεχνών. Για παράδειγμα στη κατηγορία *Art* θα μπορούσαμε να εντάξουμε δημιουργικές δραστηριότητες, όπως το θέατρο, η ζωγραφική, η λογοτεχνία, η ποίηση, η αρχιτεκτονική και η φωτογραφία. Ενώ υπό την κατηγορία *Crafts* θα μπορούσαμε να εντάξουμε ορισμένες άλλες δραστηριότητες οι οποίες βασίζονται μεν σε ένα οργανωμένο σύστημα γνώσεων, ο στόχος των οποίων όμως δεν είναι μόνο αισθητικός, αλλά πιο εφαρμοσμένος, καθώς προσπαθούν να καλύψουν βασικές λειτουργικές ανάγκες ή να επιτύχουν μέσω των εφαρμογών τους ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, όπως η επιπλοποιία, η κεραμική, η ξυλογλυπτική, η χρυσοχοΐα, κ.α.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Οι κατηγοριοποιήσεις αυτές επηρεάζουν τον τρόπο διάκρισης της πολιτισμικής παραγωγής εν γένει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εν λόγω διάκρισης αποτελεί η απόρριψη εκ μέρους του Βρετανικό Συμβούλιο των Τεχνών το 1979 μιας αίτησης επιχορήγησης για να συντηρηθούν τα λάβαρα των εργατικών σωματίων, με το σκεπτικό ότι αυτά αποτελούν χειροτεχνία και όχι τέχνη, παρόλο που αυτά φέρουν ζωγραφισμένες εικόνες και βασίζονται σε μια ιδιότυπη και μακρόχρονη παράδοση (ελαιογραφία σε μετάξι). Βλ. J.A. Walker, *Η τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, ό.π., σ.41

<sup>181</sup> Η παραπάνω διάκριση σε καμία περίπτωση δεν είναι απόλυτη, καθώς τον 20ο αιώνα, η ανάμιξη ιδίως της αρχιτεκτονικής με τις εφαρμοσμένες τέχνες επιπλοποιία, κεραμική κ.α., προέταξαν την δημιουργία σχολών Design (σχεδιασμού) χρηστικών αντικειμένων με αισθητικό



Η διάκριση ανάμεσα στα διαφορετικά είδη τέχνης συνιστούσε ανέκαθεν, ένα από τα κεντρικά ζητήματα της αισθητικής και της φιλοσοφίας της τέχνης. Ιδίως από τον 18ο αιώνα και μετά έλαβαν χώρα σημαντικές τοποθετήσεις και μετατοπίσεις σε αυτόν τον τομέα, οι οποίες σκιαγραφούνται συνοπτικά στο κείμενο του Paul Kristeller με τίτλο «Το νεότερο σύστημα των τεχνών».<sup>182</sup> Ωστόσο το σύστημα των "καλών" τεχνών (*fine arti*) όπως το κατανοούμε σήμερα, συγκροτείται μόνο στον 18ο αι., όταν ο Batteux περιλαμβάνει στο σύστημα αυτό πέντε τέχνες: τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική, την ποίηση και τον χορό, στις οποίες προσθέτει έπειτα την αρχιτεκτονική και τη ρητορική. "Καλές" τέχνες, ευχάριστες, ευγενείς ή κομψές, οι τέχνες που αναφέρει ο Batteux εισηγούνται μια στενότερη χρήση του όρου *τέχνη* που αποκλείει τις χειροτεχνίες και τις επιστήμες και καθιστά γενικότερα την *τέχνη* ως μια παραγωγική δημιουργική διαδικασία, της οποίας τα προϊόντα ονομάζονται έργα τέχνης. Η εποχή μας κληρονόμησε τον ορισμό της τέχνης σύμφωνα με την παραπάνω διάκριση και τον συνέδεσε με την παραγωγή του ωραίου και τη μίμηση της φύσης, η οποία όμως δεν εξυπηρετεί καμία σκοπιμότητα.<sup>183</sup>

---

τρόπο. Χαρακτηριστικό επίσης παράδειγμα της σύνδεση των δύο εννοιών αποτελεί το κίνημα *Art and Craft* που στόχο είχε τον αισθητικό εμπλουτισμό των μαζικών προϊόντων που δημιουργήθηκαν μετά τη βιομηχανική επανάσταση στην Αγγλία. Βλ. Χέρμπερτ Ρίντ, *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, εποπτ. Ν. Στάγκος- μτφρ. Ανδρέας Παππάς- (επιμ.). Α. Ξύδης, Εκδόσεις Υποδομή 1986, όπως επίσης Μ. Gelernter, *Sources of Architectural Form: A Critical History of Western Design Theory*, Μάντσεστερ, 1998<sup>2</sup>, Manchester University Press.

<sup>182</sup> P. Kristeller, "The Modern System of the Arts" στο S. Feagin & P. Maynard (επιμ.), *Aesthetics*, Oxford University Press, 1997, σσ.496-527.

<sup>183</sup> Στις μέρες μας το ερώτημα "Τι είναι η τέχνη;" μολονότι επιτρέπει την ταξινόμηση των ιδεών μας, δεν φαίνεται να εγγυάται την εύρεση ενός ορισμού στον οποίο προσέφευγαν οι παραδοσιακές θεωρίες της τέχνης, αφού υπό τον όρο τέχνη εντάσσονται ετερογενή πράγματα, όπως η σειραϊκή παραγωγή των έργων, το βιομηχανικό σχέδιο και η μηχανική παραγωγή, η pop art, ο μινιμαλισμός, τα χάπενινγκς, η περφορμανς και άλλα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες, οι οποίοι φαίνονται να υποστηρίζουν ότι δεν είναι δυνατή η διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Βλ. Φ. Ζήκα, *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, ό.π., σσ.41-43.



Εικόνα 9, R. Connor, *Η αρπαγή της Μοντέρνας Τέχνης από τους Νεοϋορκέζους (The Kidnapping of Modern Art by New Yorkers)*, 1985, Collection of John Parker Willis

## 1.2. Η μετατροπή της τέχνης του βίου σε επιστήμη της φύσης.

Σε αυτό το σημείο σκόπιμο θα ήταν να αναφερθεί πως η αντίληψη που συνδέει την τέχνη με τη δεξιότητα, την οποία συναντάμε στη αρχαιοελληνική σκέψη, ήταν πολύ πιο σύνθετη, καθώς δεν αφορούσε μόνο τις διάφορες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, αλλά αποτελούσε συνάμα στοιχείο για την δόμηση της φιλοσοφικής πραγματικότητας. Όπως επισημαίνει ο Α. Νεχαμάς: «οι Έλληνες φιλόσοφοι από την εποχή του Σωκράτη μέχρι ίσως και του Πλωτίνου στράφηκαν στη μελέτη της φιλοσοφίας όχι ως ακαδημαϊκού κλάδου αλλά ως τέχνης του βίου» ως μιας δραστηριότητας δηλαδή που σκοπό έχει να δώσει απάντηση στο ερώτημα «ού γαρ περί τοῦ ἐπιτυχόντος ὁ λόγος, ἀλλὰ περί τοῦ ὄντινα τρόπον χρῆ ζῆν» (*Πολιτεία*, 352d 5-6).<sup>184</sup>

Ο Πλάτωνας φαίνεται πως πίστευε ότι η απάντηση στο εν λόγω ερώτημα μπορεί να δοθεί μόνο μέσω ενός δομημένου ηθικά πολιτικού συστήματος. Κατανόησε δηλαδή την «τέχνη του βίου» ως μια διαδικασία που απαιτεί μεν δεξιότητα, αλλά υπόκειται και οριοθετείται από συγκεκριμένους ηθικούς κανόνες. Επομένως, το αποτέλεσμα ή καλύτερα η επιτυχία αυτής της διαδικασίας εξαρτιόταν από το κατά πόσον θα εφαρμόζονταν οι κανόνες αυτοί. Σε αντίθεση με την πλατωνική αντίληψη, αλλά και με τη νεώτερη ηθική φιλοσοφία, η οποία «κυριαρχείται από την έμφαση που έδωσε ο Καντ στην έννοια του καθήκοντος σε αντιδιαστολή με την απλή ατομική κλίση και την ωφελιμοκρατία των Bentham και Mill»,<sup>185</sup> ο Α. Νεχαμάς στοχεύει στην επεξεργασία μιας σύγχρονης φιλοσοφικής θεώρησης, η οποία θα αναγνωρίζει πως πέραν των ηθικών αξιών, υπάρχουν και άλλες αξίες που επηρεάζουν και διαμορφώνουν την ανθρώπινο βίο, σε δημόσιο αλλά και σε ιδιωτικό επίπεδο, χωρίς όμως να συνιστούν ηθικές αξίες καθαυτές, πράγμα που

---

<sup>184</sup> Α. Νεχαμάς, «Πρόλογος για την ελληνική έκδοση» στο: *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, μτφρ. Β. Σπυροπούλου, Στέλιος Βιρβιδάκης (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα, 2001, σ.13.

<sup>185</sup> Στο ίδιο, σ.12.

δεν συνεπάγεται πως είναι ανήθικες, όπως ενίοτε ο Νίτσε μπήκε στον πειρασμό να συμπεράνει.<sup>186</sup>

Σε αυτό το σημείο, για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τη σκέψη του, θα πρέπει πρωτίστως να κατανοήσουμε τους λόγους που ωθούν τον Α. Νεχαμά στη κριτική του τρόπου κατανόησης της φιλοσοφίας σήμερα. Στην πραγματικότητα, η φιλοσοφία από τον Μεσαίωνα και εξής,<sup>187</sup> προσπαθώντας να αποτρέψει την καταλήξη σε μια νέου τύπου μεταφυσική,<sup>188</sup> η οποία είτε θα ομοιάζει είτε θα έχει

---

<sup>186</sup> Α. Νεχαμάς, «Πρόλογος για την ελληνική έκδοση» στο: *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, σ.13.

<sup>187</sup> Για λόγους έκτασης δεν είναι εφικτό να παρουσιαστεί η εν λόγω χρονική περίοδος με πληρότητα. Για μια πληρέστερη παρουσίαση της εν λόγω περιόδου βλ. Ζαν Μισέλ Μπενιέ, *Ιστορία της Νεωτερικής και Σύγχρονης Φιλοσοφίας- Φυσιογνωμίες και έργα*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001<sup>2</sup>, ιδίως σσ.78-277 βλ. επίσης και W. Windelband- H.Heimsoeth, *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας- Β' Τόμος*, μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986<sup>2</sup>, ιδίως το Δεύτερο Μέρος και Τρίτο Μέρος.

<sup>188</sup> Σε αυτό το σημείο σκόπιμο θα ήταν να γίνει μια σύντομη αναφορά στην ιστορική και σημασιολογική εξέλιξη του όρου «μεταφυσική». Ο όρος μεταφυσική συναντάται για πρώτη φορά στο Αριστοτέλη. Αν και η ονοματοθεσία έγινε από τον ίδιο τον Αριστοτέλη, άργησε πολύ να λάβει τη σημασία με τη οποία τη γνωρίζουμε σήμερα. Ο μονολεκτικός όρος «μεταφυσική» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον αριστοτελιστή αραβικής καταγωγής φιλόσοφο του 12ου αιώνα, Αβερρόη. Πολύ νωρίτερα όμως, ήδη από τους νεοπλατωνικούς και συγκεκριμένα από τον Ανδρόνικο το Ρόδιο κατά τον 1ο αιώνα π.χ., βλέπουμε μια προσπάθεια κατάταξης των αριστοτελικών συγγραμμάτων, όπου τα *Μετά τα φυσικά*, ήταν στην ουσία συγγράμματα τα οποία ακολουθούσαν σε σειρά τα συγγράμματα των Φυσικών. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να ειπωθεί πως κοινό στοιχείο των εν λόγω συγγραμμάτων είναι, ότι αναφέρονται σε φαινόμενα πέρα ή πάνω από τα φυσικά φαινόμενα. Σκοπός τους, με άλλα λόγια, ήταν η διερεύνηση του υπεραίσθητου κόσμου και των αρχών που διέπουν τα όντα. Ο Αριστοτέλης όμως την καινούργια πνευματική δραστηριότητα την ονόμασε «Πρώτη φιλοσοφία» και όχι μεταφυσική, σκοπός της οποίας ήταν να εξετάσει τις αρχές των όντων. Στην προβληματική λοιπόν της πρώτης φιλοσοφίας εντάσσονταν προβλήματα που σήμερα αφορούν τους τομείς της γνωσιολογίας, της λογικής, της οντολογίας και της θεολογίας.

Η σημασία του όρου «μεταφυσική» απασχόλησε και ερμηνεύτηκε από μεγάλο αριθμό στοχαστών στη Ιστορία της Φιλοσοφίας (ενδεικτικά αναφέρουμε: Θωμάς Ακινάτης, A.G. Baumgarten, G.B.Lebniz, Kant, Hegel, Heidegger). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον όρο βλ. *Το Φιλοσοφικό Λεξικό του Cambridge*, Robert Audi (επιμ.), για την ελλην. μτφρ. επιμ. Στέλιος

τις ρίζες της σε ένα θεολογικό μοντέλο κατανόησης του κόσμου, επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στη δόμηση ενός νέου φιλοσοφικού συστήματος που θα απορρέει αλλά και θα βασίζεται στα γεγονότα της εμπειρίας και της άμεσης παρατήρησης. Οι διάφοροι στοχαστές είτε ήταν φιλόσοφοι είτε επιστήμονες, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους προς την ανακάλυψη νέων μεθόδων και εργαλείων όπως για παράδειγμα το τηλεσκόπιο Γαλιλαίος, το μικροσκόπιο Χανς Γιάνσεν, Ζακαρίας Γιάνσεν και Χανς Λιπερσέι. κ.α., τα οποία είχαν ως στόχο την ανάδειξη του αποδεικτικού χαρακτήρα της γνώσης. Η προσπάθεια αυτή επιτεύχθηκε μέσω συστηματοποιημένων απαντήσεων, που ήταν βασισμένες στην εμπειρία και είχαν ως κριτήρια: το κύρος, η αντικειμενικότητα και η [ισχύς], που μόνον ο μαθηματικός λογισμός μπορούσε να τους προσφέρει.<sup>189</sup>

Εντούτοις, η ανάγκη για μια νέα μεταφυσική σταδιακά ανέκαμψε. Η νέα μεταφυσική σε αντίθεση με την προηγούμενη, η οποία είχε θρησκευτικό ή θεολογικό πρόσημο, όφειλε να παραμένει μέσα στα όρια του Λόγου- της έλλογης, δηλαδή, αποδεικτικής σκέψης. Επομένως, η μεταφυσική κατανοείται μεν ως μια

---

Βιρβιδάκης- Γιώργος Ξηροπαΐδης, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2011, λ. μεταφυσική, βλ. επίσης και Θεοδόσης Πελεγρίνης, *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, λλ. μεταφυσική, μεταφυσική της παρουσίας, μεταφυσική των ηθών. Επιπλέον σχετικά με τη προβληματική του όρου «μεταφυσική» στη σύγχρονη εποχή βλ. Κωσταντίνου Βουδούρη, *Μεταφυσική*, Αθήνα, 1980 καθώς και Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη μεταφυσική*, εισαγ.-μτφρ.-σχ. Χρίστος Μαλεβίτσης, Δωδώνη 1973<sup>3</sup>, σσ.31-82 επίσης μια συνοπτική εξέταση αναφορικά σχέση Φυσικής και Μεταφυσικής βλ. Νικολίτσα Δ. Γεωργοπούλου- Νικολακάκου, *Η Διαλεκτική σχέση φυσικής και μεταφυσικής*, Αθήνα, 2000.

<sup>189</sup> Καθώς το γόητρο των μαθηματικών όλο και καταλάμβανε μεγαλύτερη θέση έναντι των σχολαστικών μεθόδων του παρελθόντος. Η φιλοσοφία έρχεται αντιμέτωπη με μια νέα ουτοπία, η οποία θα ορίζεται από τη μαθηματική πρακτική και την ιδέα μιας καθολικής επιστήμης που θα προοδεύει απεριόριστα και ανυποχώρητα. Σχετικά με την εν λόγω προβληματική και κριτική της έλλογης μεταφυσικής γνώσης βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η Κριτική της μεταφυσικής στη νεότερη σκέψη: Από τον όψιμο μεσαίωνα ως το τέλος του Διαφωτισμού*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1983 καθώς επίσης και του Jean- Toussaint Desanti, «Ο Γαλιλαίος και η νέα αντίληψη για τη φύση» σσ.71-94 και του Jean- Marie Beyssade, «Descartes» στο: *Η Φιλοσοφία- Από τον Γαλιλαίο ως τον Ρουσό*, τόμος β', (επιμ.). Φρανσουά Σατελέ, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Γνώση Αθήνα 1985, σσ. 95-136

νοητική πραγματικότητα, η οποία όμως ορίζεται από τις επιταγές του Λόγου. Θεμελιωτής της νέας αυτής φιλοσοφικής στάσης είναι ο Ιμμάνουελ Καντ. Στόχος του ήταν, αφενός, να συνδέσει το πρόταγμα για τη νέα μεταφυσική με τα κριτήρια του ορθού λόγου και με τα δεδομένα των νέων επιστημονικών ανακαλύψεων και, αφετέρου, να δημιουργήσει έναν ευρύτερο «νοητικό χώρο», όπου επιστήμη και μεταφυσική θα μπορέσουν να συνυπάρχουν αρμονικά.<sup>190</sup>

Η νέα αυτή "επιστήμη της μεταφυσικής" συνδέεται στον Καντ με την Ηθική και όχι με τη φυσική επιστήμη.<sup>191</sup> Έτσι στοχεύει μεν στη συστηματική τελειοποίηση της γνώσης, χωρίς όμως να λησμονεί τον ανθρώπινο χαρακτήρα της. Η διττή φύση της την καθιστά ισχυρή ως προς τη έλλογη θεμελίωση της και συνάμα ικανή να θίξει την ανθρωπότητα στο σύνολό της, καθώς θα ενδιαφέρεται πέραν της λογικής και για άλλες δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης, όπως το συναίσθημα, η φαντασία και η βούληση. Η μελέτη των ορίων του Λόγου θα γίνει μέσω της κατανόησης των νόμων που καθορίζουν την ανθρώπινη νόηση. Έννοιες όπως ελευθερία, νόμος και οικουμενικότητα, λογική και ηθική, γίνονται τα θεμέλια της νέας μεταφυσικής η οποία δεν στοχεύει μόνο στην κατανόηση του υπερβατικού-υπεραισθητού, αλλά στο πώς τα μεταφυσικά ζητήματα επηρεάζουν τη λειτουργική δράση της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>192</sup>

Ο Καντ καταφέρνει να συνδέσει την επιστημονική θεώρηση με τους ουσιώδεις σκοπούς του ανθρώπινου Λόγου. Ο φιλόσοφος νοείται πλέον ως ο *νομοθέτης* του Λόγου, ο οποίος, υποτασσόμενος από τις απόλυτες επιταγές του, καταφέρνει να ορίσει τη θέση του μέσα στον κόσμο. Έτσι η φαινομενικά απρόσωπη υλική πραγματικότητα φαίνεται πως αποκτά κάποιο νόημα.<sup>193</sup> Χαρακτηριστικά είναι γι' αυτό τα λόγια του ίδιου του Καντ:

---

<sup>190</sup> Π. Κονδύλης, *Η Κριτική της μεταφυσικής στη νεότερη σκέψη...*, ό.π., σ.406.

<sup>191</sup> Στο ίδιο, σ.408-409.

<sup>192</sup> Στο ίδιο, σ.412.

<sup>193</sup> Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθεί πως η αναφορά μας στη καντιανή φιλοσοφία, έχει χαρακτήρα διευκρινιστικό, καθώς σχετίζεται με την ερμηνεία του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά.

Δύο πράγματα γεμίζουν την ψυχή με πάντοτε καινούριο και αυξανόμενο θαυμασμό και σεβασμό, όσο συχνότερα και σταθερότερα ασχολείται μαζί τους ο στοχασμός: ο έναστρος ουρανός πάνω μου και ο ηθικός νόμος μέσα μου.<sup>194</sup>

Η καντιανή φιλοσοφία, όπως παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς, αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο το μέτρο σύνολης της νεωτερικής ηθικής φιλοσοφίας. Το γεγονός αυτό μαρτυρείται από την εστίαση του ενδιαφέροντος της φιλοσοφικής κοινότητας στον καθορισμό των ηθικών αρχών και αξιών. Τα τελευταία χρόνια, όπως παρατηρεί ο ίδιος, «η φιλοσοφία τείνει προς μια ηθικοπλαστική κατεύθυνση».<sup>195</sup>

Έτσι, στόχος του φιλοσόφου δεν είναι ο αντικατοπτρισμός των απόψεων ή των θέσεων του περί διαφόρων ζητημάτων που αφορούν τη ζωή ή την πραγματικότητα, αλλά η εκφορά μιας αντικειμενικής ετυμολογίας με απρόσωπο και αυστηρό τρόπο, που φαίνεται να απομιμείται ένα επιστημονικό άρθρο ή μια νομική σύνοψη.<sup>196</sup> Η φιλοσοφική γραφή γίνεται πλέον ταυτόσημη με το απρόσωπο ύφος, την αντικειμενικότητα και την έλλειψη προσωπικών χαρακτηριστικών του γράφοντα. Σε σημείο που, όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς, στοχαστές και διανοούμενοι όπως ο Μονταίν, ο Νίτσε, ο Κίγκεργκωρ ή ο Φουκώ, που έκαναν χρήση ενός διαφορετικού ύφους, συχνά δεν θεωρούνται καν φιλόσοφοι.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Ιμμάνουελ Καντ, *Κριτική του πρακτικού λόγου*, μτφρ. επιμ. σημ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, Βιβλιοπωλείο Εστίας, Αθήνα 2004, σ.233

<sup>195</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.102.

<sup>196</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», *Athens Review of Books* 43 (2013), σσ.28-33.

<sup>197</sup> Στο ίδιο, σ.28.



Εικόνα 10, Η. Rembrant, *Ο Αριστοτέλης μπροστά στην προτομή του Ομήρου*, 1653, Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης

### 1.3. Η τέχνη του βίου και ο «φιλοσοφικός ατομικισμός».

Ο Α. Νεχαμάς αντιμετωπίζοντας κριτικά την παραπάνω θεώρηση, επιχειρεί μια διαφορετική προσέγγιση της φιλοσοφίας ως «τέχνης του βίου».<sup>198</sup> Η προσέγγιση αυτή, ενώ αφορμάται από την ερμηνεία της σωκρατικής αδιαφάνειας, παράλληλα επιδιώκει, κάνοντας χρήση διαφόρων παραδειγμάτων από την πρόσληψη της σωκρατικής προσωπικότητας μέσα στην Ιστορία της Φιλοσοφίας, να παραμείνει στο σήμερα όπου εδράζει. Την ίδια στιγμή, επιτυγχάνει να προσφέρει μια

---

<sup>198</sup> Σκόπιμο είναι να αναφερθεί πώς ένα αντίστοιχο ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία ως «τέχνη του βίου» έχουν δείξει και οι εργασίες του Pierre Hadot. Βλ. ενδεικτικά: *Τι είναι η αρχαία ελληνική φιλοσοφία*;, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2002.



σύγχρονη οπτική στη διερεύνηση τού τι σημαίνει και πώς επιτυγχάνεται το εὖ ζην. Βέβαια, ο ίδιος στέκεται έντιμα τόσο προς τους αναγνώστες του όσο και προς τον εαυτό του, καθώς παραδέχεται πως «η μελέτη της τέχνης του βίου, συνεπάγεται την ενασχόληση με μια από τις μορφές της». <sup>199</sup> Το ερώτημα, επομένως, με το οποίο ερχόμαστε αντιμέτωποι είναι ποια θα είναι η μορφή της τέχνης του βίου που θα επιλέξει ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς και ποιά θα είναι κατ' επέκτασιν τα χαρακτηριστικά της;

Αρχικά, πηγή του δικού του εγχειρήματος θα αποτελέσει ο Σωκράτης των απορητικών διαλόγων.<sup>200</sup> Η επιλογή αυτή βασίζεται στην παρατήρηση ότι στους

---

<sup>199</sup> Α. Νεχαμάς, *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, ό.π. σ. 42.

<sup>200</sup> Σκόπιμο είναι να αναφερθεί ότι, καθώς ο Σωκράτης δεν μας άφησε κανένα δικό του γραπτό. Οι πηγές πληροφόρησης μας για το έργο του είναι πάντα δια στόματος άλλων μελετητών. Το γεγονός αυτό είναι η αιτία του επονομαζόμενου «σωκρατικού προβλήματος». Όπως πολύ χαρακτηριστικά επισημαίνει η Ε. Καραμπατζάκη το «σωκρατικό πρόβλημα» είναι πιθανόν ένα σύγχρονο πρόβλημα το οποίο παρά την αντίθετη άποψη κάποιων μελετητών πιθανότατα δεν υπήρχε στη αρχαιότητα καθώς συνυπήρχαν και οι μαρτυρίες και άλλων σπουδαίων μαθητών πλην του Πλάτωνα, του Ξενοφώντα όπως ο Αντισθένης, ο Αισχίνης ο Σφηττίος, ο Αρίστιππος, ο Κυρηναίος κ.α., οι οποίες μπορούσαν και ίσως απέδιδαν το χαρακτήρα του Σωκράτη πιο ρεαλιστικά από τη φιλοσοφική ιδιοφυία του Πλάτωνα. Ελένη Καραμπατζάκη, «Σωκράτης και Ελάσσονες Σωκρατικοί», *Ξανά για το Σωκράτη*, Πρακτικά συμποσίου του Τομέα Φιλοσοφίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2014, σσ.25-41. Ο Α. Νεχαμάς ως μελετητής του Σωκράτη, δεν λησμονεί το σωκρατικό πρόβλημα. Η δική του θέση είναι ότι οποιαδήποτε απάντηση στο ερώτημα ποιο ήταν το ιστορικό πρόσωπο του Σωκράτη, «όσο πειστική και αν είναι δεν μπορεί να μην περιέχει το στοιχείο της εικασίας», στο «Φωνές τις σιωπής», πρόλογος στο βιβλίο του Γρηγόρη Βλαστού, *Σωκράτης: Ειρωνευτής και Ηθικός Φιλόσοφος*, μτφρ. Π.Καλλιγιάς, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1993, σσ.11-25, σ.13. Ο Α. Νεχαμάς, βέβαια, όπως και ο δάσκαλος του Γρηγόρης Βλαστός, θα επιλέξει για την ερμηνεία του τον Σωκράτη των πρώιμων- απορητικών πλατωνικών διαλόγων, γεγονός όμως που σε καμία περίπτωση δεν συνεπάγεται πως δεν κάνει χρήση και άλλων πηγών. Εξάλλου, η επιλογή αυτή και η συνεξέταση των άλλων πηγών θα τον ωθήσει να ερμηνεύσει και αυτός με τον δικό του τρόπο τον Σωκράτη, και να διαφοροποιηθεί από τον δάσκαλο του, Γρηγόρη Βλαστό.

εν λόγω διαλόγους,<sup>201</sup> αν και ο Σωκράτης παρουσιάζεται ως ένα άτομο που πιστεύει ακράδαντα πως ο «ανεξέταστος βίος» δεν αρμόζει σε κανέναν άνθρωπο, εντούτοις φαίνεται πως δεν μπορεί να πείσει τους συνομιλητές του να συμμεριστούν την άποψή του. Με άλλα λόγια, ακόμα και αν η θέση του για την αρετή είναι οικουμενική, καθώς αποτελεί (ή θα έπρεπε, σύμφωνα με τις σωκρατικές πεποιθήσεις, να αποτελεί) ύψιστο αγαθό για όλους, δεν συμβαίνει δυστυχώς το ίδιο με τη μέθοδό του. Ο Σωκράτης παρουσιάζεται, επομένως, ανήμπορος στο να αποδείξει ότι οι άλλοι είναι υποχρεωμένοι να ακολουθήσουν το παράδειγμά του. Η σωκρατική φωνή φαίνεται να σιωπά, γεννώντας παράλληλα ένα αντιφατικό ερώτημα.

Πώς είναι δυνατόν ο Σωκράτης, ο οποίος πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του απασχολούμενος μανιωδώς με το διάλογο, να άφησε τελικά ως κληρονομιά στους συνομιλητές και στους επιγόνους του μια βαθιά σιωπή; Το εν λόγω ερώτημα φαίνεται πως έχει αποτελέσει την αιχμή διαφόρων ερμηνευτικών προσεγγίσεων από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Η ανάγκη για ερμηνεία της προσωπικότητας του Σωκράτη ενέπνευσε, όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς, τη δημιουργία σχεδόν όλων των αρχαιοελληνικών σχολών,<sup>202</sup> ενώ

---

<sup>201</sup> Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί πως η διαίρεση των πλατωνικών έργων σε τρεις φάσεις: πρώιμη- μέση- ύστερη έγινε από τους διαφόρους πλατωνικούς μελετητές εκ των υστέρων με σκοπό την κατανόηση του πλατωνικού έργου. Οι πλατωνικοί διάλογοι είναι γραμμένοι ως αυτόνομα κείμενα, οπότε ακόμη και οι έμμεσες αναφορές σε άλλους διαλόγους σπανίζουν. Ως απορητικοί ή ελεγκτικοί διάλογοι, χαρακτηρίζονται οι μικροί διάλογοι της πρώτης πλατωνικής περιόδου που προβάλλουν ένα πρόβλημα ηθικής φιλοσοφίας, με τον οποίο επιχειρείται ο σωστός ορισμός μιας αρετής. Το κέρδος του συνομιλητή ή του αναγνώστη είναι να οδηγηθεί στη σωκρατική «σοφία» της γνωστής διατύπωσης του «εν οίδα, ότι ουδέν οίδα» (= ξέρω καλά ένα πράγμα, ότι δεν ξέρω καλά τίποτε) και στην κατανόηση της θεμελιώδους σωκρατικής αρχής, ότι ύψιστο μέλημα στη ζωή του ανθρώπου είναι η επιμέλεια της ψυχής του, και της σωκρατικής πεποίθησης, ότι η αγαθότητα της ψυχής οδηγεί στη γνώση του καλού και του κακού. Βλ. L. Brandwood, *The Chronology of Plato's Dialogues*, Cambridge, 1990 καθώς και C. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue The philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge, 1996.

<sup>202</sup> Όπως παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς η μόνη σχόλη που δεν ασπάστηκε ως δημιουργό της το Σωκράτη ήταν αυτή του Επίκουρου. Παρόλα αυτά δεν θα πρέπει να λησμονηθεί πως το βασικότερο επικούρειο ιδεώδες ήταν η επίτευξη της ατάραχης ζωής και η έμφαση στην αυτάρκεια,

παράλληλα επηρέασε για αιώνες ένα μεγάλο αριθμό πολύ διαφορετικών μεταξύ τους φιλοσοφικών παραδόσεων.<sup>203</sup> Παρά τη διαρκή και κοπιώδη προσπάθεια κατανόησης και ερμηνείας της σωκρατικής φυσιογνωμίας εκ μέρους των διαφόρων στοχαστών και ερευνητών, το πρόσωπο του Σωκράτη έμεινε τελικά ανέκφραστο, κληρονομώντας και στο σήμερα τη βροντερή αυτή σιωπή.<sup>204</sup>

Κεντρικό άξονα της ερμηνευτικής προσέγγισης του Α. Νεχαμά θα αποτελέσει η σωκρατική σιωπή και το πώς αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως έναυσμα μελέτης, κατανόησης και ερμηνείας της πραγματικότητας. Γεγονός που θα επιτευχθεί μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα στοχαστών στην ιστορία της φιλοσοφίας.<sup>205</sup> Το εγχείρημά αυτό εκ μέρους του Α. Νεχαμά είναι ασφαλώς σύνθετο, καθώς στόχος του δεν είναι μόνο η σκιαγράφιση του ιστορικού προσώπου του Σωκράτη, αλλά και η ανάδειξη του παραδείγματος του μέσα από τη μελέτη ορισμένων αντανάκλασεων του παραδείγματος αυτού στην ιστορία της Φιλοσοφίας.

---

γεγονός που μαρτυράει την έμμεση έστω επιρροή των επικούρειων από τη σωκρατική διδασκαλία. Βλ. σχετικά, Επίκουρος, *Επιστολή προς Μενοικέα*, Ν.Μ. Σκουτερόπουλος μτφρ. στο *Επίκουρος- Έπιστολή προς Μενοικέα-Κύρια δόξαι-Επικούρου προσφώνησης*, Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1994.

<sup>203</sup> Α. Νεχαμάς, *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, ό.π. σ. 248.

<sup>204</sup> Η αρνησιγνωσία του Σωκράτη, η οποία συνοψίζεται στη έκφραση « ἔν οἶδα, ὅτι οὐδέν οἶδα», να ήταν η αιτία της τόσο ελεύθερης πρόσληψης της σκέψης του από τους επιγόνους του. Ο Σωκράτης και η σωκρατική διδασκαλία, όπως αυτή διαφαίνεται μέσω των σωζόμενων πηγών (Πλάτωνα, Ξενοφώντας, Αριστοτέλης και επιλεκτικά κάποιες αναφορές του Αριστοφάνη), φαίνεται πως ορίζεται ποικιλοτρόπως, καθώς η πρόσληψη της προσωπικότητας του Σωκράτη λογίζεται και παρουσιάζεται διαφορετικά από τον κάθε συγγραφέα.

<sup>205</sup> Στα συγκεκριμένα παραδείγματα πέραν του Nietzsche, του Montaigne και του Foucault. Προστίθεται και η πλατωνική πρόσληψη του Σωκράτη. Στη παρούσα διπλωματική εργασία δεν θα καταστεί δυνατό να γίνει πλήρης αναφορά στο έργο των επιμέρους στοχαστών.

Η θεώρησή του αυτή, όπως θα δούμε αναλυτικά και στη συνέχεια εστιάζει σε τρεις κυρίως στοχαστές, τον Νίτσε, τον Μονταίν και τον Φουκώ.<sup>206</sup> Κοινό στοιχείο και των τριών είναι ότι προσεγγίζουν με σύνθετο τρόπο τόσο τη σωκρατική φυσιογνωμία όσο και τη φιλοσοφία εν γένει, καθώς και οι τρεις τους επιλέγουν να μην αφιερώσουν το έργο τους στην εκφορά ενός συστήματος, το οποίο θα έχει ως στόχο την οικουμενική αποδοχή, αλλά αυτό που επιχειρούν περισσότερο είναι να προσφέρουν μέσω του έργου τους μια ακόμα όψη της πραγματικότητας. Επιπλέον, πέραν της θεωρητικής τους ενασχόλησης με τη φιλοσοφία, προσπαθούν να ενσωματώσουν στη θεώρησή τους αυτή και πρακτικές επιταγές, ούτως ώστε η φιλοσοφική τους αντίληψη να μην στέκεται μόνο σε μια θεωρητική αντιμετώπιση των πραγμάτων, αλλά να αποτελεί μια δραστηριότητα, η οποία συναπαρτίζει έναν συνολικό τρόπο ζωής.

Η επιλογή των παραδειγμάτων αυτών, όπως παραδέχεται άλλωστε και ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς, δεν έγινε τυχαία, και υπό μία έννοια θα μπορούσε να θεωρηθεί και αρκετά εκλεκτικιστική.<sup>207</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως, οι επιλογές του αυτές αποτελούν τη βάση, που θα λειτουργήσει ως πυρήνας διαμόρφωσης της δικής του φιλοσοφικής και συγγραφικής προσωπικότητας. Η προσωπικότητά του θα λειτουργήσει ως μελάνι, ώστε να μπορέσει και ο ίδιος με τη σειρά του να συμπληρώσει τη μισοάδεια σελίδα της σωκρατικής φυσιογνωμίας.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Διατύπωση του ίδιου. Α. Νεχαμά στο, *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, ό.π. σ. 252.

<sup>207</sup> Έκφραση του ίδιου. Στο *ίδιο*, σ.228. Σωστό σε αυτό το σημείο είναι να αναφερθεί η κριτική που ασκείτε σε αυτή την εκλεκτικιστική επιλογή των παραδειγμάτων της τέχνης του βίου, από τον Σ. Βιρβιδάκη, ο οποίος θεωρεί πως η προβολή των παραδειγμάτων του Nietzsche, Montaigne, Foucault, έγινε κατά τρόπο ίσως περιοριστικό, καθώς έλλειπαν και τα αντιπαραδείγματα διαφορετικών εκδοχών της τέχνης του βίου σε άλλες εξίσου νόμιμες θεωρήσεις όπως αυτές των Στωικών, του Σπινόζα ή του Βίγκενσταϊν. Βέβαια και ο ίδιος ο Σ. Βιρβιδάκης παραδέχεται πως τα επιχειρήματα του Α. Νεχαμά σχετικά με την εν λόγω επιλογή είναι σαφή και πειστικά. Για την κριτική που ασκεί ο Σ. Βιρβιδάκης βλ., «Η αναζήτηση του ωραίου ως τέχνη του βίου», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ.111-132.

<sup>208</sup> Φράση του ίδιου του Α. Νεχαμά, που εμπνέεται από την ανάγνωση του Αντίχριστου από το Gary Shapiro, η οποία αποδίδει στον Νίτσε την άποψη ότι ο Χριστός μας άφησε έναν τοίχο πάνω

Στόχος του Α. Νεχαμά είναι να προσπαθήσει μέσω του έργου του να αναδείξει το φιλοσοφείν ως «τέχνη του βίου». Η δική του τέχνη του βίου, όμως, θα στραφεί στη μελέτη των σωκρατικών αντανakλάσεων μέσω συγγραφέων, κοινό στοιχείο των οποίων είναι ότι τάσσονται υπέρ μιας πιο «ατομιστικής»<sup>209</sup> θεώρησης της φιλοσοφίας. Αυτή η προσέγγιση τους ονομάζεται από τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά «φιλοσοφικός ατομικισμός»<sup>210</sup> και βασίζεται στην κοινή παραδοχή και των τριών «ότι παρά το γεγονός ότι η φιλοσοφία αποτελεί το δικό τους ιδεώδες, η ζωή παίρνει πολλές μορφές, καμία εκ των οποίων δεν είναι ιδεώδης για όλους».<sup>211</sup>

Αυτός είναι και ο λόγος που και οι τρεις παραδέχονται πως κανένα γενικό και αφηρημένο, σύνολο γνωσιακών, ηθικών ή άλλων αξιών δεν μπορεί να είναι εξαντλητικό και απολύτως περιεκτικό, ώστε να μπορέσει να αποτελέσει το ύψιστο κριτήριο, σύμφωνα με το οποίο θα πρέπει κανείς να ζει ή να ορίζει σε τι συνίσταται ο ορθός ή ο βέλτιστος βίος. Αξιοσημείωτο είναι, πάντως, το γεγονός ότι η διαπίστωση αυτή δεν τους απέτρεψε από το να αφιερώσουν όλο το έργο τους και κατ' επέκτασιν τη ζωή τους στην αναζήτηση των στοιχείων εκείνων που θα μπορούσαν να συναπαρτίσουν τον αξιοβίωτο βίο.

Σε αυτό το σημείο ερχόμαστε, όμως, αντιμέτωποι με το εξής ερώτημα: Μήπως αυτή η «χειραφέτηση» απέναντι στη δυνατότητα ύπαρξης ενός ιδεώδους φιλοσοφικού συστήματος ικανού να πείσει για την ορθότητα του περιεχόμενου και της μεθόδου του, που ασπάζονται οι παραπάνω συγγραφείς και που είναι τόσο σημαντική για το φιλοσοφικό στοχασμό του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, μας ωθεί εν τέλει σε μια σκεπτικιστική θεώρηση της πραγματικότητας που ως αποτέλεσμα εντέλει θα έχει έναν ακραίο ατομικισμό; Αναμφίβολα, μια τέτοια θεώρηση είναι αρκετά επισφαλής, καθώς ενδέχεται να καταλήξει εύκολα στη

---

στον οποίο οι χριστιανοί μπόρεσαν να γράψουν τις δικές τους απόψεις. Βλ. Α. Νεχαμάς, *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, ό.π. σ.249 και για το κείμενο του Gary Shapiro βλ. «Nietzsche's Graffito: A Reading of the Antichrist» *Boundary* , 9-10/2 (1981), σσ.119-140.

<sup>209</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», ό.π., σ.29.

<sup>210</sup> Στο ίδιο, σ.29.

<sup>211</sup> Στο ίδιο, σ.29.

διατύπωση μιας θέσης με σκεπτικιστικές αποχρώσεις του τύπου: «ο δικός μου τρόπος ζωής, αρμόζει σε μένα, ο δικός σου σε εσένα, και δεν συντρέχει κανένας λόγος για επιπλέον συζήτηση».<sup>212</sup> Μια τέτοια κατάληξη θα μπορούσε να έχει ως συνέπεια την υιοθέτηση μιας σκεπτικιστικής προσέγγισης εν γένει, τόσο στο επίπεδο της επικοινωνίας, όσο και σε εκείνο της ζωής. Για να αποφύγει, όμως, αυτή την ακραία σχετικιστική και ατομικιστική κατάληξη, ο Α. Νεχαμάς επιλέγει να συνδέσει τον «φιλοσοφικό ατομικισμό»<sup>213</sup> όπως τον ονομάζει, με την τέχνη.<sup>214</sup>

Σε αυτό το σημείο μπορεί κανείς να αναρωτηθεί, για ποιούς λόγους η τέχνη εμφανίζεται ως η μόνη λύση; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι γιατί η τέχνη «είναι πλουραλιστική, χωρίς όμως να είναι σχετικιστική».<sup>215</sup> Τι θα μπορούσε να σημαίνει η θέση αυτή; Όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς, η παραπάνω διαπίστωση στηρίζεται στην αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στα κριτήρια ανάδειξης αυτού που θεωρείται τέχνη και στα κριτήρια που αφορούν στη διατύπωση μιας πρότασης αναφερόμενης σε οποιοδήποτε άλλο πεδίο του ανθρώπινου βίου, είτε αυτό αφορά την καθημερινή ζωή είτε τον επιστημονικό χώρο.

Πιο συγκεκριμένα, βασικό κριτήριο για την ανάδειξη μιας επιστημονικής θεωρίας είναι ο αποδεικτικός χαρακτήρας της. Επομένως, η επιστημονική θέση μέσω του αποδεικτικού χαρακτήρα της, επικαλείται τη συμφωνία και την ομόφωνη αποδοχή από την επιστημονική κοινότητα. Αυτός είναι και ο λόγος που όταν η επιστημονική αλήθεια εντοπιστεί και αποδειχθεί, επέρχεται η επίλυση, ωθώντας τους ερευνητές να στρέψουν το ενδιαφέρον προς άλλα προβλήματα, τα οποία θεωρούνται ανεπίλυτα. Μάλιστα, όπως παρατηρεί ο Α. Νεχαμάς η οπτική αυτή,

---

<sup>212</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», σ.29.

<sup>213</sup> Όρος που χρησιμοποιεί ο ίδιος. Στο ίδιο, σ.29.

<sup>214</sup> Στο ίδιο, σ.29. Πιο συγκεκριμένα ο όρος «τέχνη» κατανοείται από τον Α. Νεχαμά ως νοητή κατηγορία η οποία εμπεριέχει τα διάφορα επιμέρους είδη τεχνών. Παράλληλα ο όρος υποδηλώνει το νοητικό πεδίο το οποίο ορίζεται από τον πλουραλισμό και την ελευθέρια της έκφρασης. Η ανοιχτότητα της έννοιας είναι που καθιστά δυνατή τη συνύπαρξη εντός της κατηγορίας αυτής τόσο διαφορετικών ειδών τέχνης όσο και των ρευμάτων της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

<sup>215</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», ό.π., σ.29.

έχει επηρεάσει πέραν των επιστημόνων και αρκετούς φιλόσοφους, οι οποίοι προσβλέπουν και αυτοί σε μία εξελικτικού χαρακτήρα γνωσιακή προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία θα καταστεί κάποια στιγμή δυνατή η σύνθεση μιας ιδανικής θεωρίας, με άλλα λόγια, μιας «θεωρίας των πάντων», η οποία θα αξιώνει καθολική αποδοχή και συναίνεση από σύνολη την επιστημονική κοινότητα.

Η παραπάνω αξίωση για δημιουργία μίας καθολικής θεωρίας της γνώσης, πιθανόν φαίνεται αισιόδοξη όσον αφορά τους διάφορους τομείς των επιστημών.<sup>216</sup> Αν όμως προσπαθούσαμε να την εντάξουμε στο πεδίο της τέχνης ή των τεχνών, θα έμοιαζε μάλλον τρομακτική. Στην περίπτωση αυτή, δεν μπορούμε να συλλάβουμε τη δυνατότητα ύπαρξης στο μέλλον ενός ιδανικού έργου τέχνης, το οποίο θα κατάφερνε να αναπαραστήσει με τόση σαφήνεια τον κόσμο, αντικαθιστώντας με αυτόν τον τρόπο όλα τα προηγούμενα και καθιστώντας παράλληλα μάταιη ή άχρηστη οποιαδήποτε άλλη προσπάθεια δημιουργίας.<sup>217</sup> Η κατανόηση της ιδιαίτερης φύσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία έχει ως βάση της τον πλουραλισμό, είναι που ωθεί τον Α. Νεχαμά να συνδέσει τον φιλοσοφικό ατομικισμό, με τον αισθητισμό που έχει ως πρότυπό του τη τέχνη.

Ας επιμείνουμε λίγο περισσότερο στον αισθητισμό. Αισθητισμός (aestheticism) σημαίνει την αντιμετώπιση του κόσμου ως έργο τέχνης και είναι μια θεώρηση που αναλύεται στο βιβλίο του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*. Επιπλέον, μαζί με τον προοπτικισμό<sup>218</sup> συναπαρτίζουν τα δυο βασικά ερμηνευτικά εργαλεία του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά για τη κατανόηση του υφολογικού πλουραλισμού του Νίτσε.<sup>219</sup> Σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, ο

---

<sup>216</sup> Η δυνατότητα μιας θεωρίας των πάντων ακόμα και αν αφορούσε τον επιστημονικό κλάδο, θεωρώ πως θα σήμαινε πιθανότατα το τέλος της ίδιας της επιστήμης. Επομένως προσωπικά διατηρώ κάποιες αμφιβολίες για το κατά πόσον μια τέτοια θέση ή θεώρηση θα ήταν αισιόδοξη.

<sup>217</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», ό.π., σ.29.

<sup>218</sup> Perspectivism: δεν υπάρχουν δεδομένα παρά μόνο ερμηνείες. (*Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία, Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002, σ.73).

<sup>219</sup> Nietzsche's stylistic pluralism: είναι η συνεχής εναλλαγή του τρόπου γραφής- ύφους στο νιτσεϊκό έργο. (*Στο ίδιο*, σ.73).

αισθητισμός του Νίτσε αποτελεί το κίνητρο και την άλλη όψη του προοπτικισμού. Πιο συγκεκριμένα, ο Α. Νεχαμάς υποστηρίζει πως «ο Νίτσε κοίταζε τον κόσμο σαν να ήταν ένα έργο τέχνης, και συγκεκριμένα σαν να ήταν λογοτεχνικό κείμενο».<sup>220</sup> Γεγονός που, όπως προσπαθεί να αποδείξει ο Α. Νεχαμάς, εξηγεί γιατί ο Νίτσε επέλεξε «να παρουσιάσει και να εξηγήσει τον κόσμο και τις ανθρώπινες πράξεις, μέσω καλλιτεχνικών μοντέλων[...] φέρνοντας παράλληλα το ύφος στο κέντρο της δικής του σκέψης».<sup>221</sup> Έτσι σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά «ο υφολογικός πλουραλισμός του Νίτσε, είναι η λύση στο πρόβλημα της παρουσίας των θετικών παρουσιάσεων που ξαναπέφτουν στο δογματισμό μόνο και μόνο επειδή είναι θετικές. Είναι, με άλλα λόγια, ο τρόπος του Νίτσε να υπενθυμίζει στους αναγνώστες του ότι αυτό που διαβάζουν είναι πάντα η προσωπική του ερμηνεία για τον κόσμο και τη ζωή. Υπό αυτό το πλαίσιο, γίνεται πλέον σαφές το γιατί ο Α. Νεχαμάς επιλέγει να συνδέσει τη φιλοσοφική του θεώρηση με τη τέχνη. Η τέχνη του βίου στη σκέψη του είναι πρωτίστως τέχνη».<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Α. Νεχαμάς, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, ό.π., σ.22

<sup>221</sup> Στο ίδιο, σ.71.

<sup>222</sup> Ο τονισμός του όρου *τέχνη*, είναι προσωπικός και γίνεται με σκοπό να αναδείξει την αρχική και παραδεδομένη διάκριση μεταξύ της τέχνης ως καλλιτεχνικής δραστηριότητας, που στόχο έχει τη παραγωγή ενός έργου και οποιασδήποτε άλλης τεχνικής διαδικασίας. Στόχος του παρόντος κειμένου είναι εν τέλει να διαφανεί πως στη θεώρηση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά μια τέτοια διάκριση, δεν είναι σαφής, ούτε και δεδομένη. Επιπλέον, σκόπιμο είναι να αναφερθεί πως στη για τον Α. Νεχαμά, ο όρος *τέχνη* είναι αρκετά ευρύς και πως η χρήση του είναι ιδιαίτερα πολύμορφη. Άλλες φορές αναφέρεται στα διάφορα είδη τεχνών κι άλλες στη φιλοσοφία. Αν και ο ίδιος δεν προβαίνει σε διακρίσεις λ.χ. μεταξύ Υψηλής- Λαϊκής Τέχνης κ.τ.λ, εξάλλου είναι θεατής της τηλεόρασης και υποστηρικτής της, εντούτοις, διαφαίνεται μέσω των διαφόρων παραδειγμάτων που χρησιμοποιεί, η προτίμηση του για τις εικαστικές τέχνες και στη λογοτεχνία. Στο συγκεκριμένο σημείο ο όρος «τέχνη» φαίνεται πως έχει εικαστικό πρόσημο. Διέπεται από αξίες αντίστοιχες με εκείνες που διέπουν τις εικαστικές τέχνες (τη ζωγραφική, τη γλυπτική). Αξίες όπως, η ελευθερία της έκφρασης, η κινητικότητα, και η αποδοχή της μοναδικότητας, οι οποίες με τη σειρά τους διαμορφώνουν ένα περιβάλλον το οποίο δίνει έμφαση στη καινοτομία, και στον συνεχή εμπλουτισμό των θέσεων μέσω της δημιουργίας νέων θεωρητικών προσεγγίσεων και κινημάτων.



Συνεπώς, ο φιλόσοφος κατανοείται κατ' αντιστοιχία προς τον ζωγράφο ή τον καλλιτέχνη- διανοούμενο. Πιο συγκεκριμένα, ο ζωγράφος ιδίως από την περίοδο του διαφωτισμού και έπειτα<sup>223</sup> κατανοείται ως μια στοχαστική προσωπικότητα η οποία διανοείται και επιλέγει ελεύθερα τη θεματολογία του έργου της. Επομένως, ο καλλιτέχνης-ζωγράφος δεν είναι απλώς εκτελεστής μιας διαδικασίας, αλλά αναδημιουργός μιας νέας πραγματικότητας. Μέσω της τέχνης του επιχειρεί να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα κριτικά. Η βασική του διαφορά από τον διανοούμενο είναι ότι στη ζωγραφική (όπως ίσως και σε κάθε τέχνη), αν και υπάρχουν πολλά κινήματα, εντούτοις δεν υπάρχουν απόλυτοι δρόμοι ούτε ξεχωριστά προβλήματα, τα οποία κάθε κλάδος καλείται να επιλύσει αυτόνομα. Με άλλα λόγια, η επιρροή ενός καλλιτεχνικού ρεύματος ή η υιοθέτηση μιας καλλιτεχνικής στάσης από τον καλλιτέχνη δεν μπορεί να θεωρηθεί πως είναι μία, ούτε και αμετάκλητη. Εξάλλου, οι ζωγράφοι επιστρέφουν επανειλημμένα στα έργα των προκατόχων τους, επαναφέροντας έτσι στο προσκήνιο προβλήματα του παρελθόντος τα οποία μπορεί να είχαν περιοδικά παραμεριστεί.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ανοιχτότητας στη διαρκή επανερμηνεία της πραγματικότητας μέσω της χρήσης ενός προηγούμενου παραδείγματος από την ιστορία της τέχνης, θα μπορούσε να θεωρηθεί το έργο του Πικάσο *Η Σφαγή στην Κορέα*.<sup>224</sup> Στο εν λόγω παράδειγμα, ο Πικάσο εμφανώς δανείζεται τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστάται ένα τραγικό γεγονός από το Φ.Γκόγια και

---

<sup>223</sup> Δεν θα πρέπει να λησμονηθεί, ασφαλώς, ότι η πορεία των εικαστικών τεχνών, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στον δυτικό κόσμο μέσω των διαφόρων ρευμάτων μέχρι σήμερα, είναι απόρροια της καλλιτεχνικής κουλτούρας και των αξιών του Διαφωτισμού. Όπου ο καλλιτέχνης παύει να θεωρείται ως απλά ένα χειρώνακτας και νοείται ως ελεύθερος εργαζόμενος, ο οποίος μέσω της πρακτικής του εργασίας διανοείται, κατακτώντας έτσι την ελευθερία του. Έτσι η εποχή του «καλλιτέχνη- τεχνίτη» τελειώνει και σειρά έχει η εποχή του «καλλιτέχνη - διανοούμενου» χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Ε.Ντελακρουά. Ο καλλιτέχνης-ζωγράφος είναι φορέας, πέραν της τέχνης-τεχνικής του, των θέσεων και των ιδεών του, αλλά και της κοινωνίας στην οποία ζει. Βλ. σχ. Τζούλιο Κάρλο Αγκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, ό.π. σσ.26-30 καθώς και σσ.79-90.

<sup>224</sup> Pablo Picasso, *Σφαγή στη Κορέα* (Massacre in Korea), 1951, λάδι σε ξύλο, 110 cm x 210 cm (43.3 in x 82.7 in), Μουσείο Picasso, Παρίσι. Αναφορικά με τον πίνακα βλ. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre\\_in\\_Korea](https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_in_Korea) όπως ανακτήθηκε 20/10/2017).

συγκεκριμένα στο έργο του 3η Μαΐου 1808,<sup>225</sup> αλλά το αποτέλεσμα είναι τόσο μοναδικά ιδωμένο και τόσο έντεχνα ιδιοποιημένο από τον ίδιο, που δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί ως ένα καθόλα νέο και καινοτόμο εγχείρημα, το οποίο αποτελεί μια νέα λύση που έρχεται να συνοδεύσει την προηγούμενη του Φ. Γκόγια.



Εικόνα 11, F. Goya, *Η 3η Μαΐου 1808*, 1880, Μουσείο Πράδο Μαδρίτη.

---

<sup>225</sup> Francisco Goya, 3η Μαΐου 1808 (πρωτότυπος τίτλος: *El tres de mayo de 1808 en Madrid*) 1814, λάδι σε μουσαμά, 266x345 εκ., Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη. Ο εν λόγω πίνακας παρουσιάζει το περιστατικό που έλαβε χώρα στις 3 Μαΐου του 1808, όπου εκτελέστηκαν μαζικά περίπου 400 Ισπανοί πολίτες από τα γαλλικά στρατεύματα, οδηγώντας σε μία γενικευμένη ισπανική εξέγερση. Για τον πίνακα βλ. (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> όπως ανακτήθηκε 20/10/2017)



Εικόνα 12, P.Picasso, *Σφαγή στην Κορέα*, 1951, Μουσείο Πικάσο Παρίσι.

Η παραπάνω απόπειρα σύνδεσης της *τέχνης* με τη φιλοσοφία και τη ζωή, αναδεικνύει έναν νέο τρόπο θέασης της διανοητικής πραγματικότητας, όπου τα εκάστοτε κριτήρια ορισμού των εννοιών θα πρέπει να τελούν διαρκώς υπό αίρεση και αναστοχασμό, έτσι ώστε να μην καταλήξουν να είναι κριτήρια περιορισμού. Κατά αυτόν τον τρόπο, η φιλοσοφική θεώρηση του Α. Νεχαμά στηρίζεται στην άποψη πως οι έννοιες τόσο στη ζωή, όσο και στην τέχνη δεν πρέπει να είναι κλειστές, αλλά ανοιχτές.<sup>226</sup> Ο θαυμασμός προς τον πολλαπλασιασμό των δυνατοτήτων που προκύπτει από αυτή την ανοιχτότητα και είναι τόσο σημαντικός και πάντα ευπρόσδεκτος στην τέχνη, θα πρέπει να

---

<sup>226</sup> Το αντιθετικό ζεύγος «κλειστές έννοιες - ανοιχτές έννοιες» χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο για να επισημάνει ότι η συζήτηση γύρω από οποιαδήποτε έννοια, δεν είναι, ή τουλάχιστον δεν θα έπρεπε να θεωρείται κλειστή ή περατωμένη. Αλλά τόσο η εννοιολόγηση όσο και η προσπάθεια κατανόησης και ορισμού των εκάστοτε εννοιών θα πρέπει να παραμένει διαρκώς ανοιχτή προς τις νέες προκλήσεις και νέα δεδομένα. Επομένως ο Α. Νεχαμάς, προτείνει μια ανοιχτή προς τα διακυβεύματα του χρόνου ερευνητική μεθοδολογία.

είναι εξίσου ευπρόσδεκτος και στη ζωή. Χαρακτηριστικά σε αυτό το σημείο είναι τα λόγια του ίδιου του Α. Νεχαμά:

[...] όπως στις τέχνες θαυμάζουμε διάφορα έργα τέχνης χωρίς να χρησιμοποιούμε ένα και μόνο έργο τέχνης ή έναν και μόνο καλλιτέχνη ως κριτήριο τελειότητας έτσι και στη ζωή. Όπως στις τέχνες κάθε νέα διερεύνηση των ανθρωπίνων δυνατοτήτων, κάθε επιτυχής νέος τρόπος γραφής είναι πηγή χαράς, έτσι πρέπει να είναι και στη φιλοσοφία.<sup>227</sup>

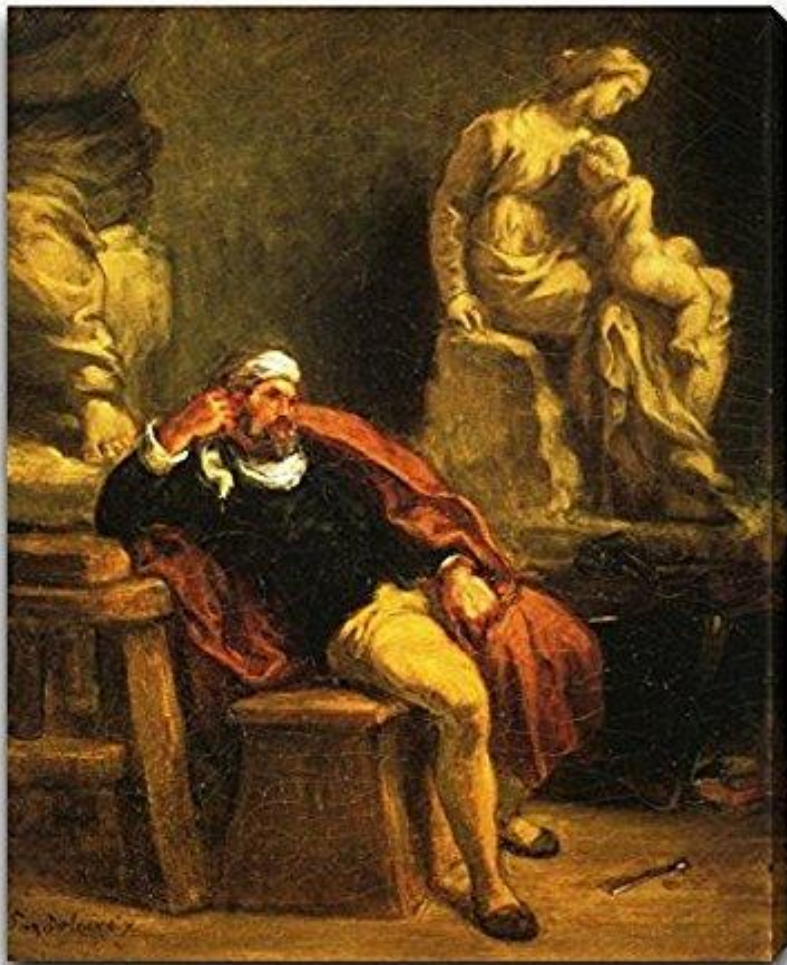
Ο «φιλοσοφικός ατομικισμός» που πρεσβεύει ο Α. Νεχαμάς έχει ως στόχο να αντιμετωπίσει την πρόκληση που προκύπτει από τις συνεχώς αναδυόμενες δυνατότητες, χωρίς να περιοριστεί, προβάλλοντας μια ως κυρίαρχη. Στο σημείο αυτό, όμως, θα πρέπει να είμαστε ιδιαίτερος προσεκτικοί προκειμένου να μην καταλήξουμε εσφαλμένα στη σύνδεση του φιλοσοφικού ατομικισμού με μια εγωιστική στάση ζωής. Ο φιλοσοφικός ατομικισμός δεν πρέπει να κατανοηθεί εσφαλμένα ως εγωισμός, καθώς οι στοχαστές τον εκπροσωπούν, παραδέχονται πως το έργο τους συνιστά μια προσπάθεια ανάμεσα σε πολλές άλλες. Η παραδοχή τους αυτή τους ωθεί, επομένως, να λειτουργήσουν κριτικά και όχι ανταγωνιστικά προς τις άλλες απόψεις.

Με άλλα λόγια, οι εκφραστές του φιλοσοφικού ατομικισμού, δεν θα πρέπει σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή να εθελουφλούν, ενώ θα πρέπει επιπλέον να αναγνωρίζουν, πως πέραν των ελλόγων γνωσιακών κριτηρίων: αλήθειας και ψεύδους, στη ζωή όπως και στην τέχνη, υπάρχουν και άλλα κριτήρια τα οποία πρέπει να συνεξεταστούν. Τα κριτήρια αυτά όμως, οφείλουν να κατανοηθούν ως μία νέα πρόκληση, καθώς ενδέχεται να είναι και τις περισσότερες φορές όντως είναι η πηγή μιας νέας διαφωνίας. Αυτό με άλλα λόγια σημαίνει, πως ανοίγοντας ένα νέο διαλεκτικό πεδίο, είναι πολύ πιθανό το πεδίο αυτό να μας φέρει αντιμέτωπους με νέες προκλήσεις και ακόμα περισσότερες διαφωνίες, σε σχέση με όσες είχαμε αρχικά φανταστεί. Επομένως, τόσο στα ζητήματα που αφορούν

---

<sup>227</sup> Γίνεται χρήση του όρου σύμφωνα με την ανάλυση της υποσ. 172, της παρούσας εργασίας

την *τέχνη* όσο και τη *ζωή* διαπιστώνεται μια ουσιώδης ομοιότητα: Τα εκάστοτε προβλήματα που ανακύπτουν, καθώς το άτομο προσπαθεί να διαμορφώσει την προσωπική του θεώρηση αναφορικά είτε με τη ζωή είτε με τη τέχνη, δεν μπορούν να επιλυθούν με τρόπο απόλυτο ή με κάποια γενικώς ισχύουσα οικουμενική μέθοδο, ακόμα και αν η μέθοδος αυτή προκύπτει από τη φιλοσοφία.



Εικόνα 13, E. Delacroix, *Ο Μιχαήλ Άγγελος στο εργαστήριό του*, 1850

#### **1.4. Η «τέχνη του βίου» ιδωμένη μέσα από το παράδειγμα του «έντεχνου βίου».**

Η θεώρηση του Α. Νεχαμά παραδέχεται αυτή της την αδυναμία, χωρίς να τη θεωρεί όμως υστέρηση. Εν ολίγοις, κατανοεί ότι ο φιλοσοφικός τρόπος ζωής μπορεί να είναι και πιθανόν πραγματικά είναι, ο ιδανικότερος τρόπος ζωής και το μοναδικό μέσο κατάκτησης της ευδαιμονίας. Η διαπίστωση, όμως, αυτή αφορά το συγκεκριμένο φιλοσοφούν υποκείμενο μια δεδομένη χρονική περίοδο. Αυτός είναι και ο λόγος κατά συνέπεια, που δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε σε καμία περίπτωση ότι αυτός ο τρόπος ζωής είναι ο μόνος σωστός ή ότι θα όφειλε να είναι το μόνο πρότυπο ζωής για όλους τους άλλους, φιλοσοφούντες ή μη.

Επιπλέον, άλλη μια ιδιαιτερότητα του «φιλοσοφικού ατομικισμού», η οποία φαίνεται να τον συνδέει με την τέχνη, συνίσταται στην παραδοχή ότι η επιτυχία του δεν μπορεί να είναι εκ προοιμίου δεδομένη και στενά προδιαγεγραμμένη. Εφόσον, αυτός νοείται κατ' αναλογία με τις διάφορες τέχνες, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη λογοτεχνία, όπου είναι εμφανές πως είναι αδύνατο να καθοριστεί η επιτυχία ενός έργου με βάση μόνον την ακολουθία των κανόνων που θέτει ως βάση η παράδοση της κάθε τέχνης ξεχωριστά. Με άλλα λόγια, η εφαρμογή των διαφόρων κανόνων ή τεχνικών στις τέχνες, δεν συνιστά την επιτυχία του συνολικού εγχειρήματος. Αυτός είναι και ο λόγος που η επιτυχία του έργου τέχνης συνίσταται στη ιδιοποίηση και στην εσωτερίκευση των κανόνων αυτών, η οποία θα έχει με τη σειρά της ως αποτέλεσμα την καινοτόμο, δημιουργική και κατ' αυτόν τον τρόπο μοναδική έκφραση του καλλιτέχνη μέσω του προσωπικού του έργου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να εξετάσουμε με ιδιαίτερη προσοχή τη συμπλοκή της φιλοσοφίας με την καλλιτεχνική δημιουργία με ιδιαίτερη προσοχή, έτσι ώστε να μην οδηγηθούμε εσφαλμένα στο συμπέρασμα ότι «όλοι οι τρόποι ζωής είναι εξίσου ορθοί».<sup>228</sup> Θέση η οποία πόρρω απέχει από την θέση που υιοθετεί ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς. Η προσπάθειά μας, επομένως, θα πρέπει να στραφεί στην

---

<sup>228</sup> Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», ό.π., σ.32.

κατανόηση της θέσης του Α. Νεχαμά ότι ο εκάστοτε στοχαστής, εφόσον είναι ένα μοναδικό άτομο, ορίζει το προσωπικό του αξιακό σύστημα στη βάση των δικών του προσωπικών κριτηρίων, τα οποία σε καμία περίπτωση δεν μπορούν, αλλά ούτε και οφείλουν να ισχύουν για όλους τους άλλους ανθρώπους.

Ας επανέλθουμε, όμως, στους τρεις εκφραστές της ιδιότυπης και ατομικιστικής τέχνης του βίου. Τόσο ο Νίτσε, όσο και ο Μονταίν και ο Φουκώ,<sup>229</sup> κατανοούνται από τον Α. Νεχαμά ως ανακλάσεις της σωκρατικής προσωπικότητας μέσα στην ιστορία της φιλοσοφίας, καθώς αφορμούν τη προσωπική τους στάση και κατ'επέκτασιν την προσωπική τους θεώρηση για τη πραγματικότητα μέσα από το παράδειγμα του Σωκράτη.<sup>230</sup> Η επιτυχία, όμως, του εγχειρήματος και των τριών στοχαστών βασίζεται στο γεγονός πως ο καθένας τους ξεχωριστά, με τον δικό του προσωπικό τρόπο, κατάφερε να συγκεντρώσει τα μέσα που είχε στη διάθεσή του, όπως και να εστιάσει όλες του τις δυνάμεις στη σύνθεση μια ζωής που παρά τα λάθη, τα τυχαία συμβάντα και τις αδυναμίες της είναι αξιοθαύμαστη. Χωρίς όμως αυτό να συνεπάγεται πως θα πρέπει να είναι μέτρο σύγκρισης όλων των υπολοίπων. Επομένως, η επιλογή των παραδειγμάτων αυτών εκ μέρους του Α. Νεχαμά, έγινε με κριτήριο τόσο τη μοναδικότητα της ζωής των συγκεκριμένων ατόμων όσο και με την μοναδικότητα του έργου τους.

---

<sup>229</sup> Ο Σωκράτης όπως ήδη έχει αναφερθεί αποτελεί τη βάση, τον πυρήνα της φιλοσοφικής θεώρησης της «επιμέλειας του εαυτού». Η μελέτη της θέσης αυτής, καθώς της προσωπικότητας του Σωκράτη θα απασχολήσει τόσο τους τρεις στοχαστές, που επιλέγει να αναδείξει ως παραδείγματα ο Α. Νεχαμάς όσο και τη γενική θεώρηση του όσον αφορά τη φιλοσοφία εν γένει.

<sup>230</sup> Η φυσιογνωμία του Σωκράτη, κατανοείται πλέον μέσω της πρόσληψης του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά. Η σύνθετη αυτή προσπάθεια ανακατασκευής της προσωπικότητας του Σωκράτη νοείται από τον Α. Νεχαμά με τρόπο ανοιχτό, δηλαδή δεν εξαντλείται, ούτε και εξαντλεί τις όποιες δυνατότητες. Εξάλλου, όπως και ο ίδιος παραδέχεται μετά από την ερμηνευτική του προσπάθεια άφησε το Σωκράτη, πιο τραχύ από όσο τον είχε βρει στην αρχή. Ο Σωκράτης του Α. Νεχαμά, δεν εξαντλείται περιγραφικά καθώς ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του είναι γίνεται όλο και πιο σύνθετος. Το μόνο που είναι κατά κάποιον τρόπο είναι σαφές, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς, είναι ότι είναι πιο ειρωνικός από αυτόν του Βλαστού και του Μονταίν, πιο ατομικιστής από του Φουκώ, λιγότερο απολυταρχικός από τον ήρωα της Πολιτείας, και νιώθει σχετικά «πιο όμορφα και άνετα πάνω σε τούτο το κόσμο» από εκείνον του Νίτσε. Α. Νεχαμάς, *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, ό.π. σ.252.

Στην πραγματικότητα, τα εν λόγω φιλοσοφικά παραδείγματα, δεν αποτελούν βαλσαμωμένους φορείς παγιωμένων φιλοσοφικών θέσεων, αλλά δρώντα υποκείμενα ικανά να σταθούν όχι απλώς ως πρότυπα, αλλά και ως ζωντανά παραδείγματα των αξιακών και φιλοσοφικών τους θέσεων. Στο πρόσωπό τους συνοψίζονται όλα τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά που τους καθιστούν απολύτως μοναδικούς, όχι όμως ιδανικούς ή τέλειους. Η σπουδαιότητά τους συνίσταται στο ότι δεν επιβάλλουν ένα αξιακό σύστημα ή έναν τρόπο ζωής, αλλά με το παράδειγμά τους, δίνουν το κίνητρο και λειτουργούν ως ένας οιονεί μοχλός αναζήτησης, ο οποίος θα ωθήσει τους επιγόνους τους να αναστοχαστούν για τον δικό τους τρόπο ζωής. Με άλλα λόγια, γίνονται αυτοί το πρότυπο αλλά όχι το μέτρο, καθώς προτρέπουν τους άλλους να δομήσουν έναν προσωπικό χαρακτήρα - ύφος.<sup>231</sup> Η μόνη τους απαίτηση είναι: να μην γίνουμε απλώς κάποιιοι, αλλά ο εαυτός μας. Τα λόγια του Νίτσε συνοψίζουν με τρόπο μοναδικό την παραπάνω απαίτηση και μοιάζουν να είναι ο μόνος οδηγός γι' αυτή την προσέγγιση:

Μιμητές: -Α: Τι; Δεν θέλεις μιμητές; -Β: Δεν θέλω οι άλλοι να απομιμούνται το παράδειγμά μου. Θέλω να καθιερώσουν ο καθένας το δικό του παράδειγμα, ακριβώς όπως και εγώ. Α: Και λοιπόν;<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Στο σημείο αυτό η αναφορά στο ύφος γίνεται αποσπασματικά, καθώς πρόκειται να μελετηθεί εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο της ανά χειράς εργασίας «Ύφος ή εκεί όπου η τέχνη συναντάει τη ζωή».

<sup>232</sup> Φρίντριχ Νίτσε, *Η χαρούμενη επιστήμη*, Θεσσαλονίκη, 2008, Βάνιας §255, σσ. 260-261.





Εικόνα 14, V. Gogh, *Η καρέκλα και η πίπα*, 1888, Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνο

## 2. Ύφος ή εκεί όπου η τέχνη συναντάει τη ζωή.

Ένα πράγμα χρειάζεται  
να δώσεις στυλ στον χαρακτήρα σου  
-μια μεγάλη και σπάνια τέχνη!  
Ασκείται από κείνους που ερευνούν όλες  
τις αδυναμίες της φύσης τους και  
ύστερα τις συνταιριάζουν σ' ένα καλλιτεχνικό σχέδιο ώσπου  
να φανεί η καθεμία τους σαν τέχνη.  
Φρειδερίκος Νίτσε, *Χαρούμενη Επιστήμη*, §290

Το ζήτημα του ύφους έχει απασχολήσει τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά σε διάφορες μελέτες του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το πρώτο κεφάλαιο του, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, το οποίο τιτλοφορείται «Η πιο πολυποίκιλη τέχνη του ύφους». Στο κεφάλαιο αυτό, η έννοια του ύφους νοείται ως το σημείο επαφής της σκέψης και κατ' επέκταση της προσωπικότητας του Νίτσε με το κείμενο, τη θεματολογία, τη μορφή και το περιεχόμενο του. Με άλλα λόγια, ο Νίτσε, όντας ένας φιλόσοφος που τάσσεται υπέρ του οντολογικού πρωτείου του γίνεσθαι, αρνείται να κάνει χρήση ενός σταθερού είδους γραφής, γι' αυτό και υπερασπίζεται μια αντίστοιχη ρευστότητα όσον αφορά τα ύφη που υιοθετεί για να εκθέσει της απόψεις του.<sup>233</sup>

Ο «υφολογικός πλουραλισμός»<sup>234</sup> του Νίτσε είναι σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, η λύση που ο Νίτσε προτείνει στο πρόβλημα που δημιουργείται από τις θετικές παρουσιάσεις, οι οποίες κινδυνεύουν να εκπέσουν στο δογματισμό επειδή είναι μόνο και μόνο θετικές.<sup>235</sup> Πιο συγκεκριμένα, η χρήση διαφορετικών υφών, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, είναι ο τρόπος που επιλέγει ο Νίτσε για «να υπενθυμίσει στους αναγνώστες του, ότι αυτό που διαβάζουν είναι πάντα η προσωπική του ερμηνεία τόσο για τον κόσμο όσο και για τη ζωή».<sup>236</sup> Ως εκ

<sup>233</sup> Φαίη Ζήκα, «Τομές στο ύφος και τη μεθοδολογία της φιλοσοφίας της τέχνης», *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ. 81-94.

<sup>234</sup> Α. Νεχαμάς, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, ό.π., σ.43.

<sup>235</sup> Στο ίδιο, σσ.22-23.

<sup>236</sup> Στο ίδιο, σ.43.

τούτου γίνεται αντιληπτό, ότι το ύφος τόσο ως τρόπος δημιουργικής έκφρασης όσο και ως αναπόσπαστο τμήμα της ιδιοσυγκρασίας μας και της οπτικής μας για τη ζωή, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο τόσο με τη ζωή όσο και με την τέχνη.

Επανερχόμενος στο εν λόγω ζήτημα στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, ο Α. Νεχαμάς εστιάζει στα λόγια του Νίτσε ότι «ένα πράγμα είναι απαραίτητο: Να δώσεις ύφος (style: στυλ) στο χαρακτήρα σου - μια μεγάλη και σπάνια τέχνη».<sup>237</sup> Τι διαμορφώνει, όμως, το ύφος μας; Σε τι συνίσταται αυτή η «σπάνια τέχνη»; Διέπεται από αρχές και κανόνες; Πώς θα μπορούσε να προσδιοριστεί ή να κατανοηθεί; Οι απαντήσεις στα εν λόγω ερωτήματα δεν μπορεί να είναι ούτε μονοσήμαντες ούτε εξαντλητικές. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Α. Νεχαμάς θα προσπαθήσει να αποφύγει τις δογματικές θεωρήσεις.

Στη συνέχεια θα αποπειραθούμε να θίξουμε μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά πολυδιάστατης έννοιας του ύφους. Ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του ύφους σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά, είναι πως «δεν αρθρώνεται ποτέ πλήρως, καθώς είναι σχεδόν άφατο».<sup>238</sup> Παρόλα αυτά, ο Α. Νεχαμάς παραδέχεται πως εξέχοντα ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους και κατ' επέκτασιν της προσωπικότητας ενός ατόμου παίζουν οι επιλογές του, καθώς για να μπορέσουμε να προβούμε σε μια πράξη θα κληθούμε πρώτα να πάρουμε μια απόφαση, η οποία διαμορφώνεται από τις εκάστοτε επιλογές μας. Με άλλα λόγια, για να μπορέσουμε να επιλέξουμε ένα αντικείμενο ανάμεσα σε χιλιάδες άλλα, θα πρέπει πρώτα να διαμορφώσουμε μια άποψη ή μια κρίση. Όταν δε καλούμαστε να επιλέξουμε ανάμεσα σε αντικείμενα τα οποία σχετίζονται με αυτό που θεωρούμε ωραίο, τότε πρόκειται για μια επιλογή, η οποία βασίζεται κατ' ουσίαν σε μια αισθητική κρίση. Οι αισθητικές κρίσεις, επομένως, είναι άμεσα συνδεδεμένες με το ερώτημα «γιατί αυτό που θεωρούμε ως ωραίο, είναι τελικά ωραίο;».<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.99.

<sup>238</sup> Στο ίδιο, σ.97.

<sup>239</sup> Στο ίδιο, σ.98.

Το εν λόγω ερώτημα θα αποτελέσει ουσιαστικά το έναυσμα που θα μας ωθήσει σε μια διαδικασία περαιτέρω διερεύνηση, κατανόησης και επεξήγησης, τόσο της φύσης αυτού που θεωρώ ωραίο, όσο και των αιτίων που μας ώθησαν να το θεωρούμε ως τέτοιο. Πρόκειται για μια διαδικασία που είναι πιθανόν ατέρμονη, καθώς μπορεί να μην καταστεί πότε δυνατό να αποφανθούμε εξαντλητικά σχετικά με το τι είναι αυτό που κάθε φορά καθιστά κάτι ωραίο. Παρόλα αυτά η ελπίδα πως κάποια στιγμή θα το επιτύχουμε, δεν εκλείπει ποτέ .

Εφόσον οι αισθητικές κρίσεις εγείρουν τέτοιου είδους ερωτήματα, καθορίζουν άμεσα ή έμμεσα την πορεία της ζωής αυτού που τις υιοθετεί. Αυτό συμβαίνει γιατί οι επιλογές αυτές, είτε ηθελημένα είτε αθέλητα μας ωθούν συνεχώς σε περαιτέρω αναζήτηση, κατευθύνοντας μας έτσι διαρκώς σε νέα πρόσωπα, νέα αντικείμενα, νέες συνήθειες και νέους τρόπους ζωής.<sup>240</sup> Επομένως, δεν μπορούμε παρά να παραδεχτούμε πως αυτό που θεωρούμε ωραίο διαδραματίζει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση τόσο του γούστου, όσο και της ευαισθησίας και του χαρακτήρα μας.

Η δημιουργική έκφραση όλων των παραπάνω συντελεί κατ' αυτόν τον τρόπο στην διαμόρφωση του προσωπικού μας ύφους. Συνεπώς, το ύφος, όπως κατανοείται από τον Α. Νεχαμά, είναι μια έννοια δυναμική, που δεν δύναται να οριστεί εξαντλητικά από κανένα σύστημα και από καμία αρχή, ενώ παράλληλα βασίζεται σε όλα τα στοιχεία που συναπαρτίζουν τις ευαισθησίες μας και το χαρακτήρα μας. Πιο αναλυτικά, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο ίδιος, «αν και το ύφος προϋποθέτει ένα υπόβαθρο, αρχών, συστημάτων, κανόνων, παρόλα αυτά συνιστάται σε αυτό που καμία αρχή κανένας κανόνας δεν μπορούν να συμπεριλάβουν ολοκληρωτικά».<sup>241</sup> Αυτός είναι και ο λόγος που «το ύφος που μπορεί να αναχθεί σε ένα σύστημα κανόνων δεν αποτελεί ύφος, αλλά μανιέρα ή σύμβαση».<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.97.

<sup>241</sup> Στο ίδιο, σ.98.

<sup>242</sup> Στο ίδιο, σ.98.

Το ύφος, εκτός από τις επιλογές μας, συνδέεται άμεσα με μια ακόμα έννοια, τον χαρακτήρα. Χαρακτήρας και ύφος αποτελούν μέρος αυτού που κάνει τον καθένα, είτε πρόκειται για τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες, είτε για τους απλούστερους των ανθρώπων, να διακρίνεται από τον υπόλοιπο κόσμο αυτός είναι ουσιαστικά και ο λόγος που αποτελούν τα «θεμέλια της ατομικότητας».<sup>243</sup> Με άλλα λόγια, αυτά τα δύο συνιστούν στοιχεία «διάκρισης»<sup>244</sup> μας από άλλους. Ο Α. Νεχαμάς προτιμά όπως θα δούμε στη συνέχεια να κάνει χρήση του όρου «διάκριση» και όχι του όρου «διαφορά», ώστε να εκφράσει την αναγκαία και πολλαπλή εμφάνιση του ύφους,<sup>245</sup> καθώς:

Ένα ύφος δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς να υπάρξει ταυτόχρονα και ένα άλλο [...] Το ύφος και ο χαρακτήρας που θαυμάζουμε διαφέρει από τους άλλους, όπως ένα αξιοθαύμαστο έργο τέχνης διαφέρει από όσα το περιβάλλουν. Ένα πρόσωπο ή έργο τέχνης χωρίς *διακριτικά σημεία* δεν μπορεί να τραβήξει τη προσοχή μας. Όχι ότι η διαφορά παράγει από μόνη της αξία. Η διαφορά είναι κάτι το εντελώς γενικό: Εφαρμόζεται σε όλα τα πράγματα του κόσμου ανεξαρτήτως[...] Δεν μπορούμε να θέλουμε να είμαστε διαφορετικοί αφού είμαστε ήδη διαφορετικοί. Μπορούμε μόνο να διαφοροποιηθούμε με *συγκεκριμένους τρόπους* και μάλιστα σε αυτούς στοχεύουμε.<sup>246</sup>

Αυτοί οι συγκεκριμένοι τρόποι διάκρισης μας από του άλλους είναι που θα μας ωθήσουν να εξετάσουμε το ύφος στα πλαίσια μιας μέσης οδού. Πιο συγκεκριμένα το ύφος σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά ενώ χαρακτηρίζεται από

---

<sup>243</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.98.

<sup>244</sup> «Ο όρος διάκριση σηματοδοτεί πάντοτε μια αναγκαιότητα, ενίοτε και δε και μία αξία». Στο ίδιο, σ.99.

<sup>245</sup> Σχετικά με την πλουραλιστική εμφάνιση του ύφους ο Α. Νεχαμάς αναφέρει: «Ένα ύφος δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς ταυτόχρονα να υπάρξει και ένα άλλο» θέση που ανασχηματίζει και παρακάτω «αν λοιπόν υπάρχει ένα ύφος, πρέπει να υπάρχει και άλλο ένα από το οποίο αυτό θα διαφοροποιηθεί», Στο ίδιο, σ.99.

<sup>246</sup> Στο ίδιο, σσ.102-103.

πρωτοτυπία και ιδιομορφία,<sup>247</sup> εντούτοις, προφυλάσσεται τόσο από την εξεζητημένη και συνεχόμενη αλλαγή, όσο και από την υπερβολική συνέπεια. Ο Α. Νεχαμάς, με άλλα λόγια, φαίνεται να απορρίπτει τόσο την εξεζητημένη αλλαγή, καθώς ενέχει τον κίνδυνο να καταλήξει εντέλει σε έναν ασπόνδυλο χαρακτήρα και στη φетиχοποίηση της διαφοράς, όσο και την υπερβολική συνέπεια, η οποία με τη σειρά της μπορεί να οδηγήσει σε μια μονότονη και πληκτική ομοιομορφία.<sup>248</sup> Στη θεώρηση του, επομένως, η «διακριτικότητα του ύφους» αποτελεί μια δυναμική δημιουργική διαδικασία που στοχεύει στη μεσότητα, ενώ παράλληλα χαρακτηρίζεται από δυναμικότητα, ιδιομορφία και πρωτοτυπία.

Στο σημείο αυτό γίνεται κατανοητό, πως η διαμόρφωση του ύφους είναι μια διαδικασία που συντελεί παράλληλα στη διαμόρφωση του «ήθους- χαρακτήρα». Αν και οι δύο δυνάμεις διαμόρφωσης της προσωπικότητας (ύφος και ήθος) συμπλέκονται και αλληλεπιδρούν, παρόλα αυτά, το ύφος δεν φορτίζεται, όπως το ήθος μόνο από τις ηθικές ποιότητες που συντελούν στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του εκάστοτε ατόμου. Αυτός είναι και ο λόγος που στη θεώρηση του Α. Νεχαμά η καθεμία από τις δύο αυτές έννοιες διατηρεί την αυτονομία της. Στο σημείο αυτό, όμως, αξίζει να σταθούμε περισσότερο, καθώς η διάκριση του ύφους κατ' ουσίαν αφορμάται από τη διάκριση μεταξύ ηθικής και αισθητικής.

Πιο συγκεκριμένα, ο Α. Νεχαμάς φαίνεται ότι επιλέγει να σταθεί και να τονίσει τα αισθητικά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν το ύφος, έναντι των ηθικών αρετών στις οποίες βασίζεται το ήθος. Η προβολή της σπουδαιότητας του ύφους, από τον ίδιο, καθιστά εμφανές το ότι υιοθετεί μια νιτσεική στάση όσον αφορά τη διάπλαση τόσο του ύφους όσο και του χαρακτήρα.<sup>249</sup> Με άλλα λόγια, ενώ το ύφος συνδέεται με το ήθος, η σύνδεσή τους αυτή νοείται με έναν αισθητικό

---

<sup>247</sup> «Το ύφος απαιτεί πρωτοτυπία και η πρωτοτυπία απαιτεί ιδιομορφία». Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.102-103.

<sup>248</sup> Φαίη Ζήκα, «Τομές στο Ύφος και στη μεθοδολογία», ό.π, σ. 83.

<sup>249</sup> Οι ερμηνευτικές παρατηρήσεις σχετικά με τις έννοιες του ύφους και του ήθους-χαρακτήρα στη φιλοσοφία του Νίτσε έχουν απασχολήσει το Α. Νεχαμά και στο παρελθόν. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα εξάλλου αποτελεί το βιβλίο του για το Νίτσε, το *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*.

τρόπο.<sup>250</sup> Επομένως, χαρακτήρας και ύφος έχουν σημασία ανεξάρτητα από τις ηθικές ποιότητες και τις αρετολογικές τους συνδηλώσεις.<sup>251</sup>

Το αν, εκτός από σημασία, θα έχουν και αξία, θα εξαρτηθεί από τις προτιμήσεις μας, οι οποίες, όπως γράφει, συνοψίζονται στο όνομα του «ωραίου».<sup>252</sup> Η επαφή μας με το ωραίο δεν μας καθιστά πιο αγαθούς ή πιο ενάρετους, καθώς δεν προϋποθέτει, ούτε την κανονιστική καθοδήγηση του πλατωνικού αγαθού, αλλά ούτε και την καθοδήγηση ενός ευρύτερου συνόλου αρεταϊκής ηθικής. Παρόλα αυτά όμως, η επαφή μας μαζί του θα είναι λάθος να ιδωθεί ως επιφανειακή ή άνευ ουσίας. Τουναντίον, η επαφή μας με το ωραίο είναι ιδιαιτέρως σημαντική, καθώς πρόκειται κατ' ουσίαν για το οριακό σημείο όπου παύουμε να είμαστε μόνο ο εαυτός μας και ερχόμαστε σε επαφή μας με κάτι διαφορετικό. Η συνένωση στην οποία μας εγκλαίει η επαφή μας με το ωραίο, λειτουργεί κατά

---

<sup>250</sup> Ο Α. Νεχαμάς αναφέρει χαρακτηριστικά στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, «Είτε πρόκειται για τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες, είτε πρόκειται για τους απλούστερους των ανθρώπων, ο χαρακτήρας και το ύφος αποτελούν ουσιαστικό μέρος αυτού που διακρίνει τον καθένα μας από τον υπόλοιπο κόσμο. Αποτελούν θεμέλια της ατομικότητας. Οι ηθικές αξίες μας συνδέουν με τους συνανθρώπους μας. Μας ωθούν να διευρύνουμε τις μέριμνες και τις ευθύνες μας όσο γίνεται περισσότερο, και γι' αυτό ακριβώς τον λόγο βασίζονται σε- αλλά και παράγουν- ομοιότητες ανάμεσα μας. Οι αισθητικές αξίες έχουν πιο περιορισμένο πεδίο εφαρμογής. Μας κατευθύνουν προς μικρότερες και ειδικότερες ομάδες, οι οποίες διαφοροποιούνται από τον υπόλοιπο κόσμο και οι οποίες μας επιτρέπουν να διαφοροποιηθούμε και εμείς. Και τα δύο είδη αξιών μπορούν να έχουν κακή εφαρμογή[...] Υπό κανονικές συνθήκες όμως, οι ηθικές μας αξίες σηματοδοτούν τα κοινά μας στοιχεία, ενώ οι αισθητικές συνιστούν τα διακριτικά μας γνωρίσματα, τα σημεία των ιδιαιτεροτήτων μας. Το συλλογικό τους όνομα *το ωραίο*» (ό.π., σσ.98-99).

<sup>251</sup> Α. Νεχαμάς, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, ό.π. σ. 287 «Σε κάθε περίπτωση, η άποψη του Νίτσε ότι ο χαρακτήρας έχει σημασία ανεξάρτητα από την ηθική του ποιότητα δεν πρέπει να απορριφθεί χωρίς δεύτερη σκέψη. Δεν είμαι σίγουρος ποιά είναι η κατάλληλη λέξη σε αυτό το πλαίσιο και χρησιμοποιώ αυτή με δισταγμό, αλλά νομίζω ότι υπάρχει κάτι αξιοθαύμαστο στο γεγονός ότι έχει κανείς χαρακτήρα και στίλ. Αυτό δεν σημαίνει πως αν έχει κάποιος χαρακτήρα, όλα τα ζητήματα υποχωρούν και κάθε είδους συμπεριφορά δικαιολογείται. Τούτο δεν είναι αλήθεια, ούτε και αντιπροσωπεύει τη στάση του Νίτσε..» Μια αντίστοιχη προσέγγιση βρίσκουμε και στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, όπου δια στόματος Μπωντλαίρ λέει «δεν θα γεμίσει ποτέ τα κενά της ιδιοσυγκρασίας του. Όμως έχει ιδιοσυγκρασία αυτό έχει σημασία» σ.100.

<sup>252</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.99.

κάποιον τρόπο αλλοτριωτικά. Με άλλα λόγια, συντελεί στο να αλλάξουμε πορεία και κατεύθυνση στη ζωή μας, ενώ παράλληλα μας προτρέπει να διευρύνουμε το αντιληπτικό, συναισθηματικό και γνωστικό μας πεδίο.

Η περίπλοκη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του εκάστοτε ατόμου και των αντικείμενων που αυτό αντιλαμβάνεται ως ωραία συντελεί είτε ορατά και είτε αδιόρατα στην αναδιαμόρφωση του εαυτού του. Οι επιλογές και οι κρίσεις μας αναφορικά με τα πρόσωπα ή τα αντικείμενα που αντιλαμβανόμαστε ως ωραία, εφόσον δεν βασίζονται σε κανονιστικά κριτήρια, προκύπτουν από τον ενδιάμεσο χώρο, ο οποίος φαίνεται ότι τέμνει, ενώ παράλληλα συνενώνει το υποκειμενικό-ιδιωτικό με το αντικειμενικό-δημόσιο. Τον χώρο αυτόν, ο Α. Νεχαμάς ονομάζει «προσωπικό».<sup>253</sup> Οι επιλογές που θα διαμορφώσουν το ύφος μας φαίνεται πως είναι κατ' ανάλογο τρόπο «προσωπικές».

Επομένως, το ωραίο νοείται ως πόλος έλξης που προκαλεί και ταυτόχρονα άγει τις επιλογές και τις προτιμήσεις μας. Δυστυχώς, όμως, δεν δύναται να οριστεί εξαντλητικά παρά μόνο να περιγραφεί μερικώς, καθώς αποτελεί διακριτικό γνώρισμα των προσωπικών προτιμήσεων του καθενός ξεχωριστά. Αυτός είναι ο λόγος που υπερβαίνει ενίοτε τις ικανότητές μας να το περιγράψουμε επαρκώς, καθώς η γοητεία που μας ασκεί είναι δύσκολα προσδιορίσιμη, ενώ είναι άμεσα συνδεδεμένη με την προσδοκία και όχι με την εκπλήρωση.<sup>254</sup> Το ύφος, όπως και

---

<sup>253</sup> Η σφαίρα του προσωπικού είναι εμπνευσμένη, όπως αναφέρει ο Α. Νεχαμάς, από τη διάκριση που εισηγείται ο Richard Rorty μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Αν και βρίσκει καθόλα διαφωτιστική τη ανάλυση του R.Rorty, παρόλα αυτά ο Α. Νεχαμάς θεωρεί απαραίτητη τη προθήκη ενός ενδιάμεσου σταδίου, όπου φιλοσοφία και τέχνη συναντώνται και αλληλεπιδρούν. Το στάδιο αυτό το ονομάζει «προσωπικό» και η κρίση για το ωραίο εφόσον δεν είναι απολύτως δημόσια, ούτε ιδιωτική, πηγάζει από τη σφαίρα το προσωπικού. (στο ίδιο, σ.97 και ιδ. σημ. 28). Επιπλέον, σε αυτό το σημείο είναι εμφανής η σύνδεση της έννοιας του «προσωπικού» με τον «φιλοσοφικό ατομικισμό» ο οποίος αποτελεί τη βάση για θεώρηση της «τέχνης του βίου», από τον Α. Νεχαμά. Βλ. επίσης Α. Νεχαμάς, «Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», ό.π., σ.29.

<sup>254</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σσ.89.



τα ωραία πράγματα, βρίσκεται πάντα ένα βήμα μπροστά προκαλώντας μας να το γνωρίσουμε.<sup>255</sup>

Το ερώτημα είναι, βέβαια, αφού η καλλιέργεια του ύφους είναι επίτευγμα, με ποιον τρόπο διακρίνουμε το ωραίο από το άσχημο ή το μονότονο ύφος. Η απάντηση που μας δίνει ο Α. Νεχαμάς είναι δια στόματος Baudelaire:

Όπως είπε ο Baudelaire για τον Manet :Δε θα γεμίσει πότε τα κενά της ιδιοσυγκρασίας του. Όμως έχει ιδιοσυγκρασία- αυτό έχει σημασία.<sup>256</sup>

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο όταν διακρίνουμε ένα ύφος, ακόμα και αν δεν είναι το ύφος που γενικά θαυμάζουμε, πολλές φορές στεκόμαστε σε αυτό, προσπαθώντας να το κατανοήσουμε καλύτερα, έτσι ώστε να φανερωθεί εντέλει ο χαρακτήρας που οι επιλογές αυτές υπο-αποκρύπτουν. Το σημαντικό, με άλλα λόγια, είναι αν μέσα από αυτές τις επιλογές συντίθεται μια πρωτότυπη και μοναδική ιδιοσυγκρασία ή όχι. Μπορεί έτσι να συμφωνήσω ή να διαφωνήσω με τις επιλογές ή τις κρίσεις του χαρακτήρα και του ύφους που καλούμε να ανακαλύψω. Παρόλα αυτά, ο θαυμασμός μου δεν είναι απαραίτητως προϊόν έλλογης σκέψης. Το ύφος, όπως και ο χαρακτήρας που θαυμάζουμε, διαφέρει κατ' ανάγκη από τα άλλα που το περιβάλλουν, χωρίς αυτό να συνεπάγεται πως η διαφορά είναι αιτία έριδας, ούτε και πως συνιστά αυταξία.

Το πρόβλημα, βέβαια, είναι ότι όσον αφορά το ύφος, όπως και το ωραίο: «οι λέξεις μπορούν να μας οδηγήσουν μέχρι ενός και μόνο σημείου».<sup>257</sup> Ωστόσο, το ύφος και το ωραίο διαθέτουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: όταν αυτά παρουσιαστούν καθιστούν αισθητή την παρουσίας τους, καθώς μοιάζουν να μας απορροφούν κάνοντας έστω και για μια στιγμή τον υπόλοιπο κόσμο να ξεθωριάσει.<sup>258</sup> Το ύφος, επομένως, για να το θαυμάζουμε, θα πρέπει κατ' αρχήν

---

<sup>255</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.89.

<sup>256</sup> Στο ίδιο, σ.100.

<sup>257</sup> Στο ίδιο, σ.104.

<sup>258</sup> Στο ίδιο, σ.103.

να είναι ωραίο. Υπό την έννοια αυτή, το ύφος και το ωραίο μπορούν να εκληφθούν ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Με άλλα λόγια, στο ωραίο εμπρικλείονται, όλα τα ρητά μα και όλα τα άρρητα στοιχεία του ύφους, τα οποία συνθέτουν όλα μαζί τη μοναδικότητα της ζωής.

Η αδιαφάνεια του ωραίου είναι αυτή που καθιστά ενεργή την έλξη που αυτό μας ασκεί. Πρόκειται για μία έλξη που μας συμπαρασύρει σε ένα καθόλα ριψοκίνδυνο ταξίδι στην ηδονή και στη γνώση, που δεν μπορεί να ταυτιστεί με τίποτα άλλο εκτός από τον έρωτα. Το αν το ταξίδι άξιζε πράγματι ή όχι, είναι κάτι που ίσως να μην το μάθουμε ποτέ. Η ειρωνεία είναι πάντως «πως αν ανακαλύψουμε όλα όσα το ωραίο πρόσωπο ή αντικείμενο έχει να μας προσφέρει, θα έχουμε χάσει αυτό που το καθιστούσε, ήτοι δηλαδή την υπόσχεση για κάτι περισσότερο, και μαζί με αυτή θα έχει χαθεί και η ερωτική επιθυμία».<sup>259</sup> Σε κάθε περίπτωση, όμως, όσο μικρή ή όσο μεγάλη και να είναι η επαφή μας μαζί του, το βέβαιο είναι πως μετά από αυτήν, σίγουρα θα έχουμε αλλάξει και εμείς, και αυτό συμβαίνει γιατί:

Όπως αυτό που βλέπουμε μεταβάλλεται καθώς ερχόμαστε σε επαφή μαζί του, έτσι μεταβάλλεται και η δική του επίδραση επάνω μας- και μαζί αλλάζουμε και εμείς. Γιατί για να το κατανοήσουμε[...]ίσως χρειαστεί να οδηγηθούμε σε κατευθύνσεις που διαφορετικά δεν θα επιλέγαμε. Κάθε νέο μονοπάτι στη ζωή μας, μας οδηγεί αναπόδραστα σε ιδέες, συναισθήματα κι ενέργειες, σε ανθρώπους και σε τόπους που δεν θα περιμέναμε να συναντήσουμε ποτέ. Είναι επομένως αδύνατο να γνωρίζουμε εκ των προτέρων πώς θα διαμορφωθούμε ως αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, και ίσως να μην μπορέσουμε να το μάθουμε ποτέ.<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π, σ.89.

<sup>260</sup> Στο ίδιο, σ.137.

Συνεπώς, η αξία που αναδεικνύει ο Α. Νεχαμάς και η οποία κατά κάποιον τρόπο διαποτίζει το *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας*, είναι η αυταξία της αναζήτησης.<sup>261</sup> Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τη σκέψη του σε μια έκφραση εμπνευσμένη από τον Ντεκάρτ: «αναζητώ άρα υπάρχω».<sup>262</sup> Όσο αναζητώ, σκέφτομαι, κρίνω, μετασχηματίζομαι και μεταλλάσσομαι, με άλλα λόγια, δίνω σάρκα και οστά στη ζωή μου, ενώ παράλληλα εφόσον ζω αναζητώντας, παρακινούμε να συνεχίσω. Η αναζήτηση νοείται ως μια δυναμική διαδικασία, η οποία χαρακτηρίζεται από διαρκή αναζωπύρωση. Αυτό συμβαίνει γιατί, όπου υπάρχει αναζήτηση, υπάρχει και μια ερώτηση ή απορία, η οποία με τη σειρά της γεννά, προκαλεί, και διαμορφώνει χιλιάδες άλλες. Η απορία γέννησε τη Φιλοσοφία και συνεχίζει να την τροφοδοτεί, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το ωραίο. Και εφόσον στην σκέψη του Α. Νεχαμά από το ωραίο απορρέουν τόσο οι αισθητικές αξίες, όσο και το αξιοθαύμαστο ύφος, με άλλα λόγια, τόσο η τέχνη όσο και η ζωή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, φιλοσοφία και αισθητική, τέχνη και σκέψη για το Α. Νεχαμά δε μπορούν παρά να αλληλεπιδρούν σε έναν κοινό χώρο. Δεν πρέπει να λησμονούμε πως στη σκέψη του, ο κόσμος μας είναι ένας «κόσμος τέχνης»,<sup>263</sup> γι' αυτό και μας καλεί ως άλλος Καβάφης να ανακαλύψουμε την Ιθάκη μας.<sup>264</sup>

Το ερώτημα που προκύπτει σε αυτό το σημείο, μελετώντας το έργο του Α. Νεχαμά είναι: αν αυτός παραμένει πιστός στις παραπάνω θέσεις. Αν δηλαδή καταφέρει με το δικό του έργο αυτή τη «μεγάλη και σπάνια τέχνη»; Με άλλα λόγια, έχει ο ίδιος συνθέσει τα επιμέρους στοιχεία που απαρτίζουν το έργο του με τέτοιο τρόπο, ώστε να συνιστούν ένα πρωτότυπο σύνολο· το οποίο με τη σειρά του, δεν θα μπορεί να νοηθεί αποσπασμένα από την προσωπικότητα και την φιλοσοφία του; Η απάντηση στο εν λόγω ερώτημα, αν και είναι μάλλον θετική,

---

<sup>261</sup> Όπως επισημαίνει και η Ελένη Φιλιππάκη στο κείμενο της «Το ωραίο ως υπόσχεση» στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή...*, ό.π., σσ.95-110, σ.105.

<sup>262</sup> Εμπνευσμένη έκφραση από το «σκέφτομαι άρα υπάρχω- cogito ergo sum». Για το κείμενο του Ντεκάρτ βλ. R Descartes., *Λόγος περί της Μεθόδου*, μτφρ. εισαγ. σχολ. Χρ. Χριστίδης, Εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα, 1976, σ.18.

<sup>263</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π. σ. 148.

<sup>264</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Απαντα ποιητικά*, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα 2004 σσ.52-53.

εντούτοις θα ήταν σκόπιμο να έλθει στη συνέχεια της εξέτασης ενός ακόμα θεμελιώδους όρου για τη φιλοσοφία του: αυτού της ερμηνείας.



Εικόνα 15, F. Kahlo, *Οι δύο Φρίντα*, 1939, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Μεξικού.

### 3. Η ερμηνευτική υφή του βίου και της τέχνης.

Στην πραγματικότητα, κάθε αναγνώστης είναι,  
καθώς διαβάζει, αναγνώστης του ίδιου του του εαυτού.

Marcel Proust

Σύμφωνα με όσα έχουν ως τώρα λεχθεί, στην θεώρησή του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, φιλοσοφία, σκέψη, τέχνη και ζωή συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν σε ένα κοινό τόπο. Ο κόσμος νοείται επομένως σύμφωνα με τον ίδιο ως «Κόσμος τέχνης».<sup>265</sup> Με άλλα λόγια, ως ένας κόσμος όπου οι παράγοντες που είναι σημαντικοί για την τέχνη είναι εξίσου σημαντικοί και για τη ζωή. Ο σημαντικότερος ίσως από αυτούς τους παράγοντες είναι «το ωραίο». Το ωραίο εφόσον ανήκει τόσο στην τέχνη όσο και τη ζωή, μας ωθεί «να λάβουμε υπόψη μας τα αισθητικά γνωρίσματα που διαπνέουν τις διαπροσωπικές μας σχέσεις, όπως και τις αξίες που μας προκαλούν θαυμασμό χωρίς να επιβάλουν υποχρεώσεις».<sup>266</sup>

Το ωραίο όπως νοείται από τον Α. Νεχαμά, είτε προέρχεται από το πεδίο της τέχνης, είτε της ζωής, με άλλα λόγια είτε πρόκειται για ένα πρόσωπο είτε για ένα έργο τέχνης, αποτελεί αντικείμενο του έρωτά μας. Αρχικά λοιπόν μας έλκει, γεννώντας την επιθυμία κατάκτησής του, ενώ παράλληλα η έλξη του αυτή, μας προκαλεί να το πλησιάσουμε και να το γνωρίσουμε, καθώς συνοδεύεται από την έντονη γνωσιακή αναζήτηση. Αυτός είναι και ο λόγος που το ωραίο αποτελεί πόλο έλξης, αλλά και κατανόησης:

Ο έρωτάς μου για κάτι είναι αδιαχώριστος από την επιθυμία μου να το γνωρίσω και να το καταλάβω καλύτερα, και η επιθυμία μου αυτή δεν με απομονώνει από τον κόσμο- όπως πολλοί πιστεύουν- αλλά αντίθετα με φέρνει πιο κοντά σε αυτόν. [...] Το να κατανοώ ένα πράγμα καλύτερα δεν σημαίνει ότι το απομονώνω για να εμβαθύνω

<sup>265</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.148.

<sup>266</sup> Στο ίδιο, σ.148.

στη συνέχεια, έχοντας όπως και αυτό, αποκοπεί και ο ίδιος από τον υπόλοιπο κόσμο. Σημαίνει αντίθετα ότι διακρίνω σε τι το εν λόγω πράγμα μοιάζει και σε τι διαφέρει με ό,τι το περιστοιχίζει- τελικά δηλαδή με τα πάντα.<sup>267</sup>

Σε τι συνίσταται όμως αυτή η γνωσιακή αναζήτηση; Αν και η σύνδεση του ωραίου με τον έρωτα είναι εμπνευσμένη από τον Πλάτωνα, εντούτοις, η γνωσιακή προσέγγιση του ωραίου, όπως κατανοείται από τον Α. Νεχαμά, δεν συνδέεται με τη μεταφυσική και τη θεωρία των Ιδεών. Αυτό είναι και ένα από τα σημαντικότερα σημεία διαφοροποίησής του από τον Πλάτωνα. Όπως έχει ήδη αναφερθεί και στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, όπου αναλύεται η σχέση της έννοιας του ωραίου με εκείνης του έρωτα, το ωραίο όπως το αντιλαμβάνεται ο Α. Νεχαμάς, εδράζει στον κόσμο της κοινής εμπειρίας και όχι σε μια νοητή περιοχή αμετάβλητων Ιδεών. Επομένως, για να το προσεγγίσουμε, δεν θα χρειαστεί να πραγματοποιήσουμε μια «κάθετη»<sup>268</sup> αλλαγή επιπέδου, αντίστοιχη με τους αναβαθμούς που μας προτείνει ο Πλάτων.

Η αλλαγή που θα χρειαστεί να πραγματοποιήσουμε, ώστε να προσεγγίσουμε το ωραίο, θα πραγματοποιηθεί εντός του εμπειρικού και βιωμένου κόσμου. Έτσι το ωραίο θα προκαλέσει μεν την δημιουργία άπειρων νέων σχέσεων, στρεφόμενο όχι όμως προς κάποια ανώτερη πραγματικότητα, αλλά προς όλα τα επιμέρους πράγματα στη ζωή μας. Οι νέες αυτές σχέσεις, επομένως, εφόσον θα δημιουργηθούν εντός της ενδεχομενικής πραγματικότητας, θα συντελέσουν στην εκ νέου σύνδεση μαζί της. Σε αυτό το σημείο παραθέτουμε τα λόγια του ίδιου του Α. Νεχαμά:

Θεωρώ το ωραίο ένδειξη αυτού που μας λείπει: σημείο της τέχνης που μιλά στην επιθυμία μας, θεμέλιο αυτής της όρεξης για συζήτηση,

---

<sup>267</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.132.

<sup>268</sup> Στο *Συμπόσιο* ο Πλάτων μας δίνει αναλυτικά τα στάδια -τους αναβαθμούς της μύησης προς την νοητή- ιδεαλιστική τελειότητα του ωραίου. Η διαδικασία αυτή ξεκινάει από τον υλικό κόσμο αλλά κατ' ουσίαν αποτελεί μια ανάβαση προς την νοητή τελειότητα, η οποία συνδέεται με το Αγαθό. Βλ. Πλάτων, *Συμπόσιον*, 209e- 212a, μτφρ. Ι. Συκουτρής, ό.π., 168-185.

μορφή που επιτείνει, αντί να καθησυχάζει [...]. Τα ωραία πράγματα δεν είναι απόμακρα, δεν στέκουν μόνα τους, αλλά αντίθετα κατευθύνουν την προσοχή και την επιθυμία μας σε ό,τι πρέπει να μάθουμε και να κατακτήσουμε για να μπορέσουμε να τα καταλάβουμε και να τα κάνουμε δικά μας.<sup>269</sup>

Η επιθυμία που το ωραίο προκαλεί, αποτελεί, επιθυμία για γνώση και ερμηνεία. Εμφανίζεται και αυτή, όπως άλλωστε και ο έρωτας, με αναγκαιότητα και επιτακτικότητα. Αυτός είναι και ο λόγος, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, που στη θεώρηση του Α. Νεχαμά η Γνώση και η Επιθυμία είναι αλληλένδετες. Δεν μπορώ να γνωρίσω κάτι, αν δεν το επιθυμήσω πρώτα, με άλλα λόγια, αν δεν επιθυμήσω να βρεθώ κοντά του, ώστε να μπορέσω εν συνεχεία να το γνωρίσω και να το κατανοήσω καλύτερα. Η επιθυμία μου αυτή γεννιέται από το αντικείμενο του έρωτά μου, δηλαδή από το ωραίο.<sup>270</sup>

Το να επιθυμεί όμως κανείς κάτι έχει δύο στιγμές, η μία είναι η άμεση έλξη, ενώ η δεύτερη η ανάγκη κατάκτησης. Η έλξη θα γεννήσει τη γνωσιακή αναζήτηση, ενώ η ανάγκη κατάκτησης<sup>271</sup> ωθεί το άτομο να αφιερώνει όλο και περισσότερο χρόνο και κόπο προκειμένου, αφενός, να μπορέσει να προσεγγίσει το ωραίο, και αφετέρου να καταφέρει να το καταστήσει αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του. Το ωραίο, αλλά και η επιθυμία που το συνοδεύει αποτελούν μια συνεχή πρόκληση γνωσιακού εμπλουτισμού. Εφόσον, ερωτευτούμε δηλαδή κάτι, το επιθυμούμε και θέλουμε συνεχώς να μαθαίνουμε όλο και περισσότερα για αυτό,

---

<sup>269</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.89.

<sup>270</sup> Ο πόθος για το ωραίο σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά αν και έχει σεξουαλική προέλευση δεν εξαντλείται σε αυτήν.

<sup>271</sup> Η ανάγκη κατάκτησης του ωραίου αντικειμένου, δεν νοείται από τον Α. Νεχαμά ως υλική κτήση, αλλά περισσότερο ως εκδήλωση προσοχής και αφοσίωσης: «Τα ωραία πράγματα απαιτούν προσοχή και -έστω για περιορισμένο διάστημα- βαθιά κι έντονη αφοσίωση» (*Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 114).

είτε πρόκειται για έναν άνθρωπο, είτε για ένα γεγονός, είτε για ένα έργο τέχνης. Αυτός είναι και ο λόγος που «όπου υπάρχει ομορφιά ακολουθεί η ερμηνεία».<sup>272</sup>

Η ερμηνεία είναι βέβαια μια έννοια ιδιαίτερα σύνθετη τόσο στην φιλοσοφική θεώρηση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, όσο και γενικά στην ιστορία της φιλοσοφίας. Ως έννοια σχετίζεται με την ανάγκη κατανόησης, για αυτό γεννάται πάντα από ένα ερώτημα. Ήδη όμως από την αρχαιότητα η ερμηνεία δήλωνε κάτι παραπάνω από την επιφανειακή παρουσίαση- εξήγηση ενός όρου ή φαινομένου. Στα αρχαιοελληνικά κείμενα πιθανότατα σχετιζόταν με τον θεό Ερμή, ο οποίος ως αγγελιοφόρος των θεών μετέφερε-κοινωνούσε, τα μηνύματα των θεών, τα οποία, καθώς προέρχονταν από μια διαφορετική γνωσιακή- οντολογική πραγματικότητα, εκείνη των θεών,<sup>273</sup> για να κατανοηθούν χρειάζονταν μια πιο σύνθετη διαδικασία κατανόησης και μετάφρασης.

Η προσπάθεια κατανόησης μιας σύνθετης γλωσσικής πραγματικότητας,<sup>274</sup> που ως στόχο εν τέλει έχει την πλησιέστερη και πληρέστερη απόδοση νοήματος, ταυτίστηκε με τον όρο ερμηνεία και η μέθοδος της ονομάστηκε ως ερμηνευτική. Η ερμηνευτική ως μέθοδος σχετίστηκε ιστορικά με την κατανόηση των ιερών κειμένων, αυτός είναι και ο λόγος που εξασκήθηκε ιδιαίτερα κατά τους πρωτοχριστιανικούς αιώνες και συγκεκριμένα κατά την Αλεξανδρινή Εποχή.<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> Α. Νεχαμάς, «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά*, Φαίη Ζήκα (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ.55-80, σ.77.

<sup>273</sup> Για την ετυμολογική προσέγγιση του όρου ερμηνεία π.β. λ. έρμηνεύω<έρμηνεύς-έως Γ. Μπαμπινιώτης, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, ό.π.

<sup>274</sup> Ο όρος σύνθετη, χρησιμοποιείται, για να γίνει κατανοητό, ότι δεν ήταν δεδομένο εκ προοιμίου το περιεχόμενο των γραπτών ή προφορικών λεκτικών όρων.

<sup>275</sup> Η Αλεξανδρινή Εποχή, ορίζεται από τη λειτουργία και το έργο της χριστιανικής σχολής της Αλεξάνδρειας η οποία λειτούργησε τον τέταρτο αιώνα. Η ακριβής ημερομηνία ίδρυσης της και θεσμοθέτησης της δεν είναι γνωστά. Ονομάζεται ως σχολή διότι συνδέεται στενά με την μελέτη, την απόδοση και τη διάδοση συγκεκριμένων θεολογικών και γνωσιακών θέσεων. Βλ. σχ. Π.Ν. Χρίστου, *Ελληνική Πατρολογία*, τόμος β', Εκδοτικός Οίκος Κυρόμανος, Θεσσαλονίκη, 1991, ιδιαίτερα σσ.759-762 καθώς και Βλάσιος Φειδάς, *Εκκλησιαστική Ιστορία- Γ' Τόμος*, Εκδόσεις Διήγηση, Αθήνα, 2002.



Σταδιακά, όμως, αυτός ο αυστηρά θρησκευτικός χαρακτήρας μετασχηματίστηκε, με αποτέλεσμα η ερμηνευτική να αυτονομηθεί ως ένας συστηματικός και μεθοδολογικός κλάδος, ο οποίος ως στόχο είχε πλέον τη μελέτη και κατανόηση των γραπτών ή προφορικών μνείων του λόγου εν' γένει, αποτελώντας μεθοδολογικό εργαλείο όχι μόνο της θεολογίας, αλλά και της φιλολογίας και της φιλοσοφίας.<sup>276</sup>

Σε αυτό το σημείο, για να κατανοήσουμε τόσο τη σκέψη του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, όσο και το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται, είναι σκόπιμο να αναρωτηθούμε για τα κριτήρια που διέπουν την ερμηνευτική διαδικασία. Εφόσον λοιπόν η ερμηνευτική κατανοείται διαδικασία κατανόησης, και απόδοσης του νοήματος, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα επιτακτικό ερώτημα: Τι σημαίνει νόημα και ποια είναι η διαδικασία κατανόησής του; Το ερώτημα αυτό με τη σειρά του γεννά πλήθος άλλων, όπως για παράδειγμα με ποία κριτήρια θα μπορούσε να οριστεί ποιος είναι ο κατάλληλος για να αποδώσει σε τι συνίσταται το ορθό νόημα;<sup>277</sup>

Όσον αφορά τη σωστή νοηματική απόδοση της θείας ή υπερβατικής πραγματικότητας, υπεύθυνη είναι πράγματι μια συγκεκριμένη ομάδα σαμάνων, ιερατείων, ιερέων, θεολόγων κ.τ.λ., η οποία καλείται να διαμεσολαβήσει, να

---

<sup>276</sup> Η ερμηνευτική ως φιλοσοφική μέθοδος εισήχθη τον 19ο αιώνα από τον Schleiermacher και μετεξελίχθηκε έπειτα από τον Dilthey. Βλ. λ. ερμηνευτική στο Το Φιλοσοφικό Λεξικό του Cambridge, (επιμ.). Robert Audi, ό.π., καθώς και στο Θεοδόσης Πελεγρίνης, Λεξικό της Φιλοσοφίας, ό.π.

<sup>277</sup> Η προβληματική αυτή μας εισάγει στο μοτίβο σκέψης του Νίτσε και στη κριτική που αυτός ασκεί στις θεμελιώδεις έννοιες της μεταφυσικής όπως είναι ουσία, το υποκείμενο, η αλήθεια, η αιτία/το αποτέλεσμα, καλό/κακό. Πίσω από αυτή τη κριτική βλέπουμε την παθιασμένη υπεράσπιση του Νίτσε για πολιτιστική αναγέννηση. Ο Νίτσε επομένως προβαίνει σε μια συνολική κριτική της κουλτούρας, η οποία θα έχει ως στόχο την αναθεώρηση των ηθικών και θρησκευτικών προκαταλήψεων και ως αποτέλεσμα την άμεση κριτική του χριστιανισμού και εν συνεχεία το θάνατο του θεού. Ο Λόγος και η Νόηση στη σκέψη του τέθηκαν προς κρίση έτσι ολόκληρος ο ιδεαλισμός της ανθρωπότητας μοιάζει να καταρρέει και μαζί του να συνεπαίρνει την πίστη σε μια απόλυτη αξία ή στο νόημα.

μεθερμηνεύσει και να αποδώσει τα θεία μηνύματα.<sup>278</sup> Όταν όμως το έργο στο οποίο αναφερόμαστε δεν είναι θείο αλλά ανθρώπινο, όπως για παράδειγμα ένα φιλοσοφικό ή λογοτεχνικό κείμενο, τότε ποιος θα μπορούσε να πραγματοποιήσει την ερμηνευτική διαδικασία; Είναι το κοινό στο οποίο απευθύνονται τα εν λόγω έργα ικανό να αποδώσει το νόημα τους; Ή πρέπει να υπάρξει και σε αυτή την περίπτωση κάποια διαμεσολαβητική ομάδα η οποία θα μπορεί να με σαφήνεια το νόημα ενός έργου; Μήπως εντέλει η όποια επικοινωνία του έργου είναι σχετική ή μάταιη, και ο μόνος υπεύθυνος για την απόδοση του ορθού νοήματος του έργου, είναι ο ίδιος ο δημιουργός του;

Το πρόβλημα οξύνεται περισσότερο, αν αναλογιστούμε, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Φαίη Ζήκα,<sup>279</sup> ότι η συζήτηση περί νοήματος, ενώ στο παρελθόν επικεντρωνόταν στη γλώσσα και στη λογοτεχνία, εν συνεχεία επεκτάθηκε και σε άλλες μορφές τέχνης και ειδικά στις εικαστικές.<sup>280</sup> Οφείλουμε

---

<sup>278</sup> Η ερμηνευτική διαδικασία δεν είναι παγιωμένη ούτε και στο θεολογικό, θρησκευτικό χώρο. Απόδειξη είναι η εμφάνιση ακόμα και στις μονοθεϊστικές θρησκείες (Χριστιανισμός, Μουσουλμανισμός) πλήθους ερμηνευτικών ρευμάτων, οι οποίες συγκεκριμένα στο Χριστιανισμό έθεσαν τα θεωρητικά θεμέλια για τη δημιουργία αποδεχόμενων Δογμάτων (Ορθοδοξία, Καθολικισμός, Προτεσταντισμός, Αγγλικανική Εκκλησία κ.α.) ή των μη αποδεχόμενων Αιρέσεων (Νεστοριανισμός, Αρειανισμός, Μανιχαϊσμός κ.α.). Δόκιμο είναι σαφώς να αναφερθεί πως η κατάταξη των διαφόρων ερμηνευτικών ρευμάτων σε δόγματα ή σε αιρέσεις διαφέρει ανάλογα με την πίστη και την παράδοση των διαφόρων ερμηνευτών. Το μόνο σίγουρο είναι όμως πως η ύπαρξη τόσων διαφορετικών ερμηνειών υποδηλώνει το μη μονοσήμαντο νόημα ακόμα και του θείου λόγου, καθώς και την ανάγκη κατανόησης του, από ομάδες με διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις. Βλ. ενδεικτικά Π.Ν. Χρίστου, *Ελληνική Πατρολογία*, τόμος δ' και τόμος ε' καθώς και Β. Στεφανίδου, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήνα, 1959<sup>2</sup>, Εκδοτικός Οίκος Αστήρ ιδίως σσ.166-253, σσ.343-379 και σσ.586-611.

<sup>279</sup> Φαίη Ζήκα, «Από τον 'θάνατο του συγγραφέα' στη ζωντανή 'περφόρμανς αρτ'», *Χρονικά Αισθητικής: ετήσιον δελτίον της Ελληνικής Εταιρείας Αισθητικής*, τ.46, Ίδρυμα Μιχελή, 2011, σσ. 183-194.

<sup>280</sup> Η προβληματική της ερμηνείας των εικαστικών έργων έχει μελετηθεί ιδιαίτερα από τον Artur Danto. Συγκεκριμένα στο έργο του *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου*, γίνεται μια προσπάθεια εκ μέρους του να απαντήσει στο φιλοσοφικό ερώτημα «τι συνιστά ένα έργο ως καλλιτεχνικό έργο» και τι ρόλο παίζει το κομμάτι της ερμηνείας στη ανάδυση του ως τέτοιο. Βλ. Arthur C. Danto, *Η*

να παραδεχτούμε πως εκ πρώτης όψεως ο πειρασμός για την διατύπωση μιας τρόπων τινά οικουμενικής απάντησης, σχετικά με τα παραπάνω ερωτήματα, είναι μεγάλος. Το πλήθος όμως των απαντήσεων που έχουν δοθεί, μαρτυρά πως η απάντηση δεν είναι, και δεν θα μπορούσε ίσως να είναι μια.<sup>281</sup>

Ας παραμείνουμε όμως στον εικοστό αιώνα και συγκεκριμένα στη συζήτηση περί «θανάτου του συγγραφέα».<sup>282</sup> Η απομάκρυνση της σύγχρονης κριτικής θεωρίας της λογοτεχνίας από τον συγγραφέα ως δημιουργικό υποκείμενο από τα συναισθήματα, τις ιδέες, την έμπνευση και τις προθέσεις του, είχε ως συνέπεια τη μετατόπιση προς τη μελέτη του κειμένου. Σύμφωνα με τη Φαίη Ζήκα, η εν λόγω συζήτηση προκύπτει ως μια κριτική στην κυριαρχία της νοησιαρχίας, ως μια αντίθεση με άλλα λόγια στη κριτική στάση ότι το νόημα μιας λέξης βρίσκεται στη συνείδηση ή πιο συγκεκριμένα, στις ιδέες, στις έννοιες και στις προθέσεις του υποκειμένου που το δημιουργεί, γεγονός που το καθιστά εσωτερικό, ιδιωτικό και μη προσβάσιμο προς όλους.<sup>283</sup> Η κριτική αυτή, η οποία ασκείται συνήθως ως

---

*μεταμόρφωση του κοινότοπου- Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης*, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, ιδιαιτέρως σσ.193-224.

Η φιλοσοφική θεώρηση του Danto φαίνεται πως έχει επηρεάσει ιδιαίτερα την αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά. Ο ίδιος εξ άλλου αναφέρει στις Ευχαριστίες του *Μόνο μια Υπόσχεση Ευτυχίας*, ότι η προσέγγιση του Arthur Danto όσον αφορά της φιλοσοφία της τέχνης, ήταν συνεχώς στο μυαλό του εν όσο έγραφε το *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας* (*Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π. σ.12). Η επιρροή που άσκησε ο A.Danto στο Αλέξανδρο Α. Νεχαμά, και η διαφορετική ερμηνευτική τους στάση, η οποία και απορρέει από την διαφορετική νοηματοδότηση και κατανόηση του όρου ομορφιά, αποτελεί στόχο μελλοντικής εργασίας.

<sup>281</sup> Για μια σύντομη παρουσίαση των θέσεων σχετικά με τη φύση του λογοτεχνικού κειμένου, τη κριτική και τη θεωρία της λογοτεχνίας βλ. υποσημ. 274, στη παρούσα εργασία

<sup>282</sup> R. Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα» (1968) από του ίδιου, *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σσ. 137-143 επίσης για την προσέγγιση του Lamarque βλ. P. Lamarque. "The Death of an Author: An Analytical Autopsy", *The British Journal of Aesthetics*, 30/4 (1990), σσ.319-331.

<sup>283</sup> Φαίη Ζήκα, «Από τον 'θάνατο του συγγραφέα' στη ζωντανή 'περφόρμανς αρτ'», ό.π., σσ.184-186.

κριτική στην «προθεσιακή θεώρηση»,<sup>284</sup> είναι κατ' ουσίαν η αρχή του κριτικού πλουραλισμού και της αποδόμησης,<sup>285</sup> η οποία διαμορφώνει εκείνο το ρεύμα της κριτικής της λογοτεχνίας που «συνάγει ότι οι κριτικοί πρέπει να δημιουργήσουν το δικό τους νόημα με βάση το κάθε κείμενο»,<sup>286</sup> καθώς τα γραπτά μετά τη δημιουργία τους είναι τελείως ανεξάρτητα από τους συγγραφείς τους. Αυτές οι δύο αντίθετες ερμηνευτικές προσεγγίσεις απασχολούν τόσο τη θεωρία της

---

<sup>284</sup> Η προθεσιακή θεωρία (Intentional Theory) είναι η θεωρία της λογοτεχνίας σύμφωνα με την οποία οι κριτικοί ή το κοινό πρέπει να προσχωρήσουν στον εντοπισμό του νοήματος που ο συγγραφέας απέδωσε στο κείμενο. Πρόθεση στα αγγλικά intention είναι ένα χαρακτηριστικό της ανθρώπινης πράξης. Σχετικά με τον όρο πρόθεση και τη κριτική που ασκήθηκε μέσω της προθεσιακής πλάνης βλ. λλ. πρόθεση και προθεσιακή πλάνη (intentional fallacy): *Το Φιλοσοφικό Λεξικό του Cambridge*, (επιμ.). Robert Audi, *ό.π.*, καθώς και στο λ. Intentional Systems Theory, στο *Oxford Handbook of Philosophy of the Mind*, Ansgar Beckermann, Brian P. McLaughlin, and Sven Walter Print Publication, 2009 (όπως ανακτήθηκε 1/10/2017 <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199262618.001.0001/oxfordhb-9780199262618-e-20>). Για το κείμενο του Αλέξανδρου Νεχαμά βλ., «Ο εικαζόμενος συγγραφέας: Ο κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες», *ό.π.*, σσ.321-341, 321-325.

<sup>285</sup> Ο όρος αποδόμηση αναφέρεται σε ένα σχετικά νέο ρεύμα στην Ιστορία της θεωρίας της Λογοτεχνίας και της Φιλοσοφίας. Αναδρομικά ως θεμελιωτής του Αποδομισμού, θεωρείται ο Jacques Derrida και πιο συγκεκριμένα το πρώιμο έργο του, όπου ο Derrida ξετυλίγοντας τον ισχυρισμό του επιχειρεί να αποκηρύξει τον πλατωνισμό κάνοντας χρήση διαφόρων εκ των θέσεων του Nietzsche και του Heidegger. Βλ. σχετικά λ. αποδόμηση (deconstruction) *Το Φιλοσοφικό Λεξικό του Cambridge*, (επιμ.). Robert Audi, *ό.π.*, καθώς και στο Richard Rorty, «Αποδομισμός» στο *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol.8, *From Formalism to Poststructuralism*, (επιμ.). Raman Selden (Για την ελλ. μετάφραση, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας- Από τον φορμαλισμό στο μεταδομισμό*, τόμος 8) *ό.π.*, σσ. 239-281 καθώς και Τέρι Ηγκλέτον, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, *ό.π.*, ιδίως στο κεφ.4 "Μετα-δομισμός" σσ.193-225 όπως και στο D. Fokkema- E. Ibsch, *Θεωρίες Λογοτεχνίας του 20ου Αιώνα*, *ό.π.*

<sup>286</sup> Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, «Ο εικαζόμενος συγγραφέας: Ο κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες» (*ό.π.*, σσ.321-341). Στο άρθρο αυτό παρουσιάζεται εκτενώς η θεώρηση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, σχετικά με το αν το νόημα του κειμένου ανακαλύπτεται ή κατασκευάζεται.

λογοτεχνίας<sup>287</sup> όσο και τη φιλοσοφία και ιδιαίτερα τη φιλοσοφία της γλώσσας και τη φιλοσοφία της τέχνης.<sup>288</sup>

Ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς, ως καθηγητής Συγκριτικής Λογοτεχνίας και Φιλοσοφίας θα προσπαθήσει να δώσει τη δική του απάντηση στη προηγηθείσα συζήτηση. Σε αντίθεση με τα δύο προαναφερθέντα άκρα, η θεώρησή του επιδιώκει τη χάραξη μιας δυναμικής χρυσής τομής, την οποία ο ίδιος αποκαλεί «κριτικό μονισμό»<sup>289</sup> και έχει ως ρυθμιστικό ιδεώδες τον «εικαζόμενο συγγραφέα».<sup>290</sup> Ο όρος «εικαζόμενος συγγραφέας» είναι μια δημιουργική ανασύνθεση «του γράφοντα του Barthes», όπως αυτή προκύπτει από το κείμενο

---

<sup>287</sup> Σε αυτό το σημείο δόκιμο είναι να γίνει μια προσπάθεια αναφοράς και διευκρίνησης των όρων λογοτεχνία και θεωρία της λογοτεχνίας. Προφανώς για να υπάρχει θεωρία της λογοτεχνίας θα πρέπει πρώτα να υπάρχει λογοτεχνία. Ιστορικά έχουν γίνει πολλές απόπειρες να δοθεί ορισμός και απάντηση στο ερώτημα τι είναι η λογοτεχνία. Η προσπάθεια έλλογης και τεκμηριωμένης περιγραφής της φύσης του λογοτεχνικού τεχνουργήματος, των διακριτικών χαρακτηριστικών που το ορίζουν ως τέτοιο, έδωσε μια πληθώρα διαφορετικών απαντήσεων, που σήμερα ονομάζουμε κριτική ή θεωρία της λογοτεχνίας. Σχετικά με το πρόβλημα ορισμού της λογοτεχνίας βλ. ενδεικτικά Peter Lamarque, «Literature» στο Berys Gaut & Dominic Lopes (επίμ.), *The Routledge Companion to Aesthetic*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2000, σσ.449-462 καθώς και Monroe Beardsley, «The Concept of Literature», στο *Literary Theory and Structure*, Frank Brady- John Palmer (επίμ.), New Haven, Yale University Press, 1973, σσ.23-39.

<sup>288</sup> Η διαρκώς αυξανόμενη επικέντρωση του ενδιαφέροντος του αγγλόφωνου φιλοσοφικού στοχασμού σε εξειδικευμένα θεωρητικά προβλήματα τα οποία αφορούν τη λογοτεχνία και την κριτική της οδήγησε σταδιακά στη συγκρότηση ενός επί μέρους ευδιάκριτου κλάδου της Φιλοσοφίας της Τέχνης, αυτού της Φιλοσοφίας της Λογοτεχνίας. Βλ. σχετικά Στέλιος Βιρβιδάκης-Κατερίνα Ρήντ- Τσόχα, «Η Σύγχρονη προβληματική της Φιλοσοφίας της Λογοτεχνίας», στο *Δευκαλίων* 26/2, ό.π., σσ.181-194. Επιπλέον, για μια πιο εκτενή παρουσίαση της προβληματικής της Φιλοσοφίας της Τέχνης, βλ. Συλλογικό έργο: *Φιλοσοφία και Τέχνη*, (επιμ.). Βάσω Κιντή, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα, 2011.

<sup>289</sup> Α. Νεχαμάς, «Ο εικαζόμενος συγγραφέας: Ο κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες», (ό.π., σσ.321-341).

<sup>290</sup> Για μια πληρέστερη προσέγγιση του όρου «εικαζόμενος συγγραφέας» όπως αυτή διαμορφώνεται στη σύνολη θεώρηση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά δόκιμο θα είναι ο όρος αυτός να συνεξεταστεί παράλληλα με το μεταγενέστερο κείμενο «Work, Text, Writer, Author», ό.π., σσ. 133-149.

«Ο θάνατος του συγγραφέα»,<sup>291</sup> αλλά και της συμβατικής «λειτουργίας-συγγραφέα» (fonction-auteur) που προτείνει ο Φουκώ στο κείμενο του «Qu'est-ce qu'un auteur ?» (1969).<sup>292</sup> Ο εικαζόμενος συγγραφέας, επομένως, χρησιμοποιείται από τον Α. Νεχαμά ως ένα δυναμικά ανανεώσιμο σημείο το οποίο, παρέχει το πλαίσιο για τη δημιουργία ενός «κατασκευασμένου ιστορικού προσώπου», που είναι εκείνο του συγγραφέα, ο οποίος επειδή είναι «κατασκευασμένος» επιδέχεται ως έννοια, πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Έτσι μέσω αυτού του σταθερού και παράλληλα κατασκευασμένου σημείου δημιουργείται μια εξισορροπητική θεωρία η οποία βρίσκεται κάπου ανάμεσα στη προθεσιακή θεωρία και στην αποδόμηση.

Η εν λόγω εξισορροπητική αλλά συνάμα δυναμική προσέγγιση του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά φαίνεται πως, πέραν της εστίασής της στη λογοτεχνία, διαπνέει εν γένει το έργο του, καθώς αντικατοπτρίζει τόσο τη μεθοδολογία του όσο και την γενικότερη κατεύθυνση των φιλοσοφικών του απόψεων. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τη σπουδαιότητα που κατέχει η συγκεκριμένη επιλογή ύφους για τη συνολική φιλοσοφική του θεώρηση θα πρέπει να επιμείνουμε στη εξέταση της γραφής του. Ο Παναγιώτης Πούλος, παρουσιάζει μια πολύ ενδιαφέρουσα σχηματική αναπαράστασή του έργου του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «αν ήθελε κανείς να χαραξεί έστω και με αδρές γραμμές το έργο του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά, πιστεύω θα ανέτρεχε στο σχήμα της έλλειψης με τις δύο εστίες της».<sup>293</sup> Συμφωνώ με τη θέση αυτή, με την μόνη

---

<sup>291</sup> R. Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», ό.π., σσ.140-143.

<sup>292</sup> Michel Foucault, «What is an Author?», βλ. στου ίδιου, *Aesthetics-Method- Epistemology*, Vol. 2, James D. Faubion (επιμ.), New York, New York Press, 1998 σσ.205-232) και συγκεκριμένα σσ.220-222. Η αρχική διάλεξη δόθηκε στα γαλλικά το 1969 υπό τον τίτλο «Qu'est-ce qu'un auteur?» και αποτέλεσε τον πυρήνα της προβληματικής για την επόμενη που δόθηκε στη Αμερική το 1970 στο Πανεπιστήμιο του Buffalo (NY). Για την ιστορία της δημοσίευσης βλ. Ν. Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο απο τον 19ο στον 20ο αιώνα*, σ.270, υποσημ. 1.

<sup>293</sup> Παναγιώτης Πούλος, «Τέχνη, Εννόηση, Εκτύλιξη», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ. 17-53.

διαφορά πως πέραν της ελλειπτικής δύναμης διαβλέπω και ένα ακόμα στοιχείο, αυτό της ιδιότυπης και κριτικής μεσότητας.<sup>294</sup>

Πιο συγκεκριμένα πιστεύω, πως αυτό που χαρακτηρίζει το έργο του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά πέραν της συνεχούς κίνησης μεταξύ των δίπολων, είναι και ο μετριοπαθής τρόπος σκέψης του, ο οποίος δεν στοχεύει στην όξυνση των αντιθέσεων μεταξύ των πόλων, αλλά σε μια οιονεί αμβλυμμένη, συνδυαστική και εξισορροπητική αντιμετώπισή τους. Η αντιμετώπιση αυτή, φαίνεται πως στοχεύει στην ανάδειξη του σπουδαίου ρόλου που κατέχει ο χώρος μεταξύ των αντιθέτων χώρος, καθώς εκεί μπορεί να προκύψει η διέπαφή τους. Έτσι στη σκέψη του Α. Νεχαμά εκτός από τα αντιθετικά ζεύγη: Πλάτωνα-Νίτσε, Εικόνα-Πραγματικότητα, Επιστήμη-Τέχνη, Υψηλό-Λαϊκό ή Ταπεινό, Είναι-Γίνεσθαι, Καλό-Κακό, Αληθές-Ψευδές κ.τ.λ., αναπτύσσονται παράλληλα διαλεκτικοί δεσμοί που στοχεύουν στην ανάδειξη μιας ιδιάζουσας χρυσής τομής. Η δημιουργία της οποίας, δεν θα έχει όμως ως στόχο την εξάλειψη της μίας εκ των δύο αντιθέτων πλευρών, αλλά τη ανάδειξη ενός συνεχώς ανανεωμένου σημείου, όπου γίνεται δυνατή η επικοινωνία τους. Το σημείο αυτό, όμως, καθώς προέρχεται από την σύγκριση των δύο άκρων, στοχεύει στο να αποτελέσει ένα νέο προς εξέταση παράδειγμα, το οποίο θα αυτονομηθεί και από τους δύο αντίθετους πόλους.

Αυτή τη χρυσή τομή τη συναντάμε και στο *Μόνο μια Υπόσχεση Ευτυχίας*.<sup>295</sup> Και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς στο εν λόγω έργο ο Αλέξανδρος Α. Νεχαμάς

---

<sup>294</sup> Σχετικά με τη επιλογή αυτής της μέσης οδού από τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά και τη σπουδαιότητα της για τη διαμόρφωση του ύφους του βλ. Φαίη Ζήκα, «Τομές στο ύφος και στη Μεθοδολογία» στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ.81-94.

<sup>295</sup> Η Φαίη Ζήκα επισημαίνει αυτή τη μέση οδό της σκέψης του, στο τέλος του *Μόνο μια Υπόσχεση Ευτυχίας*, και συγκεκριμένα στο απόσπασμα όπου ο Α. Νεχαμάς παραθέτει τη γνωστή ρήση του Όσκαρ Γουάιλντ «εγωισμός δεν είναι το να ζεις όπως επιθυμείς εσύ, αλλά το να ζητάς από τους άλλους να ζήσουν όπως επιθυμείς εσύ», εδώ σκιαγραφούνται κατ' ουσίαν από τον Γουάιλντ δύο άκρα α) ο εγωισμός ως επιβολή μιας ομοιόμορφης τυπολογίας και β) η έλλειψη εγωισμού ως ύπαρξη μιας άπειρης ποικιλομορφίας τύπων, γεγονός που σύμφωνα με τον Γουάιλντ είναι υπέροχο. Ο Α. Νεχαμάς αντιμάχεται και τα δύο άκρα, καθώς αμφιβάλλει τόσο ότι η ζωή έχει πρωταρχικό στόχο όσο και ότι υπάρχει άπειρη ποικιλομορφία τύπων. Αυτό που ο Α.

εμφανίζεται, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο, ως συγγραφέας σε πρώτο ενικό πρόσωπο.<sup>296</sup> Με άλλα λόγια, αυτή είναι η πρώτη φορά που δημιουργεί ένα έργο που συνοψίζει μεν την ακαδημαϊκή διαδρομή του, ενώ ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται από έντονα εξομολογητικό χαρακτήρα, από χιούμορ, από τα προσωπικά του αισθήματα και από την ηχηρή έκφραση των προσωπικών του προτιμήσεων. Πρόκειται συνεπώς, για ένα έργο που διατηρεί τον προσωπικό και αδιαμεσολάβητο χαρακτήρα του μέχρι τέλους, ενώ αποτελεί παράλληλα μια περιεκτική και ταυτόχρονα ιδιότυπη προσπάθεια εννοιολόγησης της αισθητικής. Η προσπάθειά αυτή, αναδύεται στο σημείο όπου διασταυρώνονται και συσχετίζονται τα περισσότερα από τα δίπολα που διερευνά όπως: Πλάτων και Νίτσε, ηθικές και αισθητικές αξίες, λογοτεχνία και εικαστικές τέχνες, λογοτεχνία και φιλοσοφία. Η επιτυχία του εγχειρήματός αυτού έγκειται στην ιδιότυπο μετριασμό που χαρακτηρίζει τη σκέψη του Α. Νεχαμά, ο οποίος πετυχαίνει, πάρα την ασυμμετρία που διέπει τις σχέσεις των παραπάνω εννοιών, να βρει ένα σημείο εξισορρόπησης.

Από τα παραπάνω γίνεται πλέον εμφανές πως τόσο οι μεθοδολογικές<sup>297</sup> όσο και οι υφολογικές του προτιμήσεις του Α. Νεχαμά επηρέασαν, αλλά και κατά κάποιο τρόπο συνδιαμόρφωσαν την ερμηνευτική του στάση, καθορίζοντας έτσι και την θεώρησή του σχετικά με τον όρο ερμηνεία. Όπως θα προσπαθήσουμε να δούμε στη συνέχεια, στην σκέψη του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά η ερμηνεία είναι ουσιαστικά μια τρισυπόστατη έννοια, καθώς ενέχει τρεις διαφορετικές αν και αλληλένδετες σημασίες. Η πρώτη σημασία σχετίζεται με τη γνώση, καθώς όπως

---

Νεχαμάς υποστηρίζει είναι ότι: υπάρχουν πολλοί τύποι και κάθε τόσο εισάγονται καινούργιοι, οι οποίοι επεκτείνουν τα όρια των δυνατοτήτων μας. Βλ. (Φαίη Ζήκα, «Τομές στο Ύφος και στη μεθοδολογία», ό.π., σ.86 και *Μόνο μια Υπόσχεση Ευτυχίας...*,ό.π. σ.147).

<sup>296</sup> Δανείζομαι την εν λόγω διαπίστωση από τον Π. Πούλο. Βλ. Παναγιώτης Πούλος, «Τέχνη, Εννόηση, Εκτύλιξη», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή ...*, ό.π., σσ. 17-53 ιδιαιτέρως σ.45.

<sup>297</sup> Στον πρόλογο του βιβλίου του, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, ο Α. Νεχαμάς αναφέρει χαρακτηριστικά ότι υποχρεώθηκε κατά κάποιον τρόπο να εφαρμόσει τις ίδιες μεθόδους ανάγνωσης στα κείμενα του Νίτσε, με αυτά που είχε εφαρμόσει στον Πλάτωνα και στους Προσωκρατικούς (*Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, σ. 14). Από την παραδοχή αυτή συνάγεται ότι και ο ίδιος στοχεύει στη εκδήλωση μίας ενιαίας πρακτικής.



ήδη έχει αναφερθεί, αυτή λειτουργεί ως γνωσιακός μοχλός.<sup>298</sup> Η δεύτερη σημασία της ερμηνείας προκύπτει από την κατανόηση της ως μιας πλουραλιστικής οντολογικής κατάστασης, η οποία ανακύπτει και συνοψίζεται στη νιτσεϊκή ρήση ότι: «τα δεδομένα είναι ακριβώς αυτό που δεν υπάρχει, υπάρχουν μόνο ερμηνείες».<sup>299</sup> Η εν λόγω σημασία προκύπτει, από το γεγονός ότι ο ίδιος ασπάζεται τον προοπτικισμό του Νίτσε.<sup>300</sup>

Ο προοπτικισμός ως θεώρηση, έχει απασχολήσει πολύ τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά στο έργο του *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*.<sup>301</sup> Πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους του το οποίο τιτλοφορείται ως «Η αναλήθεια ως όρος της ζωής», εκεί δίνει μια πολύ διευκρινιστική διάσταση του

---

<sup>298</sup> Βλ. ανά χείρας εργασία σ.35-36.

<sup>299</sup> Όπως παρατίθεται από τον ίδιο τον Αλέξανδρο Α. Νεχαμά στο *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία* (ό.π., σ.75). Το απόσπασμα αυτό το συναντάμε στη συλλογή κείμενων που τιτλοφορείται, *Θέληση για Δύναμη* (Der Wille zur Macht) και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1901, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Nietzsche, με επιμέλεια της αδελφής του, Elisabeth Förster Nietzsche Βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η θέληση για δύναμη*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Εκδόσεις Βανιάς, 2008 §481.

<sup>300</sup> Ο προοπτικισμός: (αγγλ: prespectivism) ως έννοια συνδυάστηκε κυρίως με τη συνολική γνωσιοθεωρητική θεώρηση του Νίτσε, η οποία αμφισβήτησε τη δυνατότητα ύπαρξης οποιασδήποτε νοητής άποψης ή οντότητας εν ονόματι της οποίας υπάρχει μια και μόνο δυνατή αλήθεια ή αξία. Ο Νίτσε στήριξε την θεώρηση του στο επιχείρημα ότι, όπως δεν υπάρχει μια προοπτική, δηλαδή μια μόνο μια οπτική γωνία, με την οποία να μπορούμε να αντιμετωπίσουμε τα πράγματα, έτσι δεν μπορεί να υπάρξει μόνο μια αλήθεια ή ένας κώδικας αξιών, και με αυτόν τον τρόπο θα μπορούν να δικαιολογηθούν οι πολλές αλήθειες και κώδικες αξιών. Επιχείρημα, που συνοψίζεται πολλές φορές στην θέση του Νίτσε, «ότι τα δεδομένα είναι ακριβώς αυτό που δεν υπάρχει, υπάρχουν μόνο ερμηνείες» [«nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen», *Θέληση για Δύναμη*, §481. Η αμφισβήτηση όμως αυτή, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να συνεπάγεται ότι ο Nietzsche αρνείται τη συνολική αξία των επιστημών. Εκείνο δηλαδή που απορρίπτει ο Nietzsche, είναι την εκδοχή της κυριαρχίας μιας και μόνο προοπτικής, η οποία θα είναι κατ' ανάγκην καλύτερη από τις άλλες.

<sup>301</sup> Πέραν του βιβλίου για το Νίτσε το ζήτημα του προοπτικισμού απασχολεί τον Νεχαμά και στο άρθρο του «The Genealogy of Genealogy: Interpretation in Nietzsche's Second Ultimately Meditation and in On the Genealogy of Morals», *Nietzsche, Genealogy, Morality: Essays on Nietzsche's on the Genealogy of Morals*, Richard Schacht, California, University of California Press, 1994.

όρου στην οποία αξίζει να σταθούμε για να κατανοήσουμε καλύτερα τη σημασία της ερμηνείας. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Α. Νεχαμάς: «ο προοπτικισμός, όπως τον ερμηνεύουμε σταδιακά, δεν είναι συνώνυμος με τον σχετικισμό. Ο προοπτικισμός όντως συνεπάγεται, ότι καμία ιδιαίτερη οπτική γωνία δεν είναι προνομιακή, με την έννοια ότι παρέχει σε αυτούς που την ακολουθούν μια καλύτερη εικόνα του κόσμου όπως πραγματικά είναι, από ότι όλες οι άλλες. Κάποιες προοπτικές πράγματι είναι καλύτερες από τις άλλες, και αυτό μπορεί να αποδειχθεί. Αλλά μια προοπτική που να είναι καλύτερη από όλες δεν είναι καν προοπτική. Έτσι ο προοπτικισμός συνεπάγεται επίσης ότι οι πολλές οπτικές γωνίες δεν μπορούν να συνδυαστούν ομαλά, ώστε να μας δώσουν μια ενοποιημένη συνοπτική εικόνα του κοινού αντικειμένου τους.<sup>302</sup>

Η τρίτη και τελευταία τώρα σημασία της ερμηνείας, μοιάζει να έχει επιτελεστικό χαρακτήρα, καθώς λειτουργεί ως ένας παράγοντας αναμόρφωσης και αναδόμησης της ίδιας μας της προσωπικότητας, και κατ' επέκτασιν του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα εν γένει. Με άλλα λόγια, εφόσον, καλούμαστε να ερμηνεύσουμε, κατ' ουσίαν καλούμαστε να πάρουμε θέση απέναντι στα πράγματα, είτε αυτά είναι: μια ιδέα, ένα έργο τέχνης, ή ακόμα και μια πολιτική στάση, γεγονός που δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να είναι αμερόληπτο ή αδέσμευτο. Η επιλογή αυτής της στάσης ή της κατάστασης, αν και μπορεί να αναθεωρηθεί ή και να αλλάξει στο πέρασμα του χρόνου, εντούτοις, έχει ήδη αφήσει το στίγμα της στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς μας.

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη πρώτη από τις τρεις λειτουργίες της ερμηνείας, θα πρέπει να επανέλθουμε στη σχέση της με τον έρωτα και το αντικείμενό του, το ωραίο. Για να υπάρξει ερμηνεία σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, πρέπει να υπάρξει πρώτα έλξη και η έλξη ισοδυναμεί με τον έρωτα. Ο έρωτας είναι αυτός που διαρκώς αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον μας, ενώ μας ωθεί να κατανοήσουμε το αντικείμενο τού. Βέβαια, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς: η σύζευξη «του ωραίου με την ερμηνεία, του έρωτα με της

---

<sup>302</sup> Α. Νεχαμάς, *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, ό.π., σ.85.

κατανόηση»<sup>303</sup> μπορεί να ακουστεί σε ένα πρώτο επίπεδο ως μια διανοουμενίστικη προκατάληψη που εξασθενεί τον αντίκτυπο και μετριάζει τις απολαύσεις τόσο της τέχνης όσο και της ζωής.<sup>304</sup> Ενώ παράλληλα είναι πιθανόν όσον αφορά τα ζητήματα τέχνης, να προωθεί ένα ελπιστικό μοντέλο κατανόησης του έργου. Όπου το νόημα του έργου θα φαίνεται τόσο δυσνόητο, ώστε η άμεση απόλαυση τού, θα πρέπει να υποκατασταθεί από την διαπαιδαγώγηση.<sup>305</sup>

Εντούτοις, η ερμηνευτική δραστηριότητα, δεν αποτελεί παράλειψη του προφανούς νοήματος του κειμένου, προκειμένου να ανασυρθεί το πραγματικό ή λανθάνον περιεχόμενό του. Η κεντρική θέση του Α. Νεχαμά, η οποία αφορμάται από τον Πλάτωνα,<sup>306</sup> είναι η ακόλουθη:

Η ερμηνεία δεν απαιτεί την αυστηρή διάκριση ανάμεσα στην επιφάνεια και το βάθος, το φαινομενικό και το πραγματικό... Το τι είναι κάτι και το τι αυτό σημαίνει δεν είναι σε καμία περίπτωση τόσο ανεξάρτητα όσο μπορεί να φαίνονται.<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 132.

<sup>304</sup> Στο ίδιο, σ.132.

<sup>305</sup> Την εν λόγω θέση έχουν διατυπώσει τόσο Susan Horton όσο και η Susan Sontag. Βλ.. Susan Horton, *Interpreting Interpreting: Interpreting Dickens "Dombey"*, John's Hopkins University Press, Βαλτιμόρη,1979 και Susan Sontag, «Against Interpretation» στο *Against Interpretation*, Dell, Νέα Υόρκη, 1966.

<sup>306</sup> «(...) σε τούτο και σε πολλά ζητήματα που σχετίζονται με το ωραίο ο Πλάτων ήταν πρωτοπόρος (...) δεν χρειάζεται να συμμεριζόμαστε τη πλατωνική μεταφυσική για να εξηγήσουμε τη δύναμη που έχει το ωραίο και που πρώτος εκείνος κατέγραψε» (Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 132). Επιπλέον, για τη σύζευξη της πλατωνικής έννοιας της επιστήμης, όχι με την παραγωγή επιμέρους γνώσεων, αλλά με την διαδικασία κατανόησης, βλ.. *Virtues of Authenticity*, ό.π., ιδιαιτέρως το κεφ. 11 «Episteme and Logos in Plato's later thought», σσ.224-248.

<sup>307</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 133.

Έχοντας λοιπόν ως αφητηρία το ίδιο το έργο,<sup>308</sup> με άλλα λόγια το αντικείμενο που μας έλκει, προκαλώντας μας παράλληλα να το γνωρίσουμε, ξεκινάμε ένα ταξίδι κατανόησης και ελπίζουμε πως μέσω αυτού θα καταφέρουμε να το γνωρίσουμε καλύτερα. Η ερμηνεία νοείται ως διαδικασία που στόχο έχει «να εγκαθιδρύσει ένα δίκτυο σχέσεων ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία ενός πράγματος, καθώς και ανάμεσα σε αυτό και στα υπόλοιπα πράγματα».<sup>309</sup> Δεν αποτελεί γεωλογική εξόρυξη,<sup>310</sup> ούτε προφητική ανακάλυψη. Το βάθος είναι μια μεταφορική έκφραση<sup>311</sup> που χρησιμεύει ώστε να μπορέσει να κατανοηθεί το γεγονός ότι η διαδικασία ερμηνείας δεν είναι πρόδηλη ή εκ προοιμίου δεδομένη.

Η ερμηνεία, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, αποτελεί μια προσπάθεια κατανόησης κι άρα γνωσιακού εμπλουτισμού. Η προσπάθεια αυτή, δεν περιορίζεται μόνο στα έργα τέχνης αλλά μπορεί να αναφέρεται σε οποιοδήποτε εγχείρημα έχει ως στόχο την κατανόηση. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο ίδιος: «η ερμηνεία είναι μια προσπάθεια να κατανοήσουμε τα γεγονότα ως πράξεις, αποδίδοντάς τους παράλληλα νόημα».<sup>312</sup> Εφόσον, καλούμαστε να ερμηνεύσουμε κάτι επιχειρούμε παράλληλα να δώσουμε απάντηση στο «γιατί»<sup>313</sup> ή στο «τι σημαίνει αυτό».<sup>314</sup> Έτσι ενόσω ερευνούμε, προσβλέπουμε σε μια απάντηση, η απάντηση όμως είναι

---

<sup>308</sup> Αφητηρία της ερμηνείας, αποτελεί το ωραίο αντικείμενο το αντικείμενο δηλαδή του έρωτα μας. «Όσο επιχειρώ να εμβαθύνω στην Ολυμπία, τόσο καλούμε να διευρύνω τη σχέση μου με τον υπόλοιπο κόσμο...» (Στο ίδιο, σ.132).

<sup>309</sup> Στο ίδιο, σ.135.

<sup>310</sup> Α. Νεχαμάς, «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», ό.π.,σ.68. Όπως επίσης και στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 135. Στο σημείο φαίνεται πως ασκεί κριτική ανάμεσα στην «ερμηνεία βάθους» και την «ερμηνεία επιφάνειας» που εισηγείται ο Danto στο κείμενο του «Deep Interpretation», στο *Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1986, σσ.47-67.

<sup>311</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.135.

<sup>312</sup> Στο ίδιο, σ.68.

<sup>313</sup> Στο ίδιο, σ.68.

<sup>314</sup> Στο ίδιο, σ.134.

πιθανόν να επαληθεύσει ή να προσδώσει μόνο ορισμένους από τους πιθανούς λόγους που μπορούν να εξηγήσουν το γιατί η πράξη έλαβε χώρα.<sup>315</sup>

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό πως για να είναι δυνατή η ερμηνεία, θα πρέπει να στοχεύει στην απόκτηση της γνώσης. Η κατάκτηση αυτή, όμως, της γνώσης, στη σκέψη του Αλέξανδρου Α. Νεχαμά δεν νοείται ως μια ευθύγραμμη διαδικασία, κατά την οποία τη θέση του ερωτήματος πρόκειται να πάρει μια και μόνο συγκεντρωτική απάντηση, έτσι ώστε όποιο ζήτημα υπήρχε, μετά την διατύπωση της απάντησης, να λυθεί οριστικά και κατά κάποιον τρόπο να εξουδετερωθεί, σαν να μην υπήρξε ποτέ. Σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά η απάντηση δεν συνιστά οριστική λύση αλλά μια νέα πραγματικότητα προς εξέταση. Με άλλα λόγια, όταν η απάντηση σε ένα ερώτημα δοθεί, αυτό που μέχρι τότε βρισκόταν στο παρασκήνιο ή στο βάθος, έρχεται στην επιφάνεια ή στο προσκήνιο, ανασύροντας μαζί του ένα νέο προς εξέταση πεδίο. Η αντιμετώπιση αυτή συνεπάγεται πως δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητες εξηγήσεις ή απαντήσεις που να μην χρήζουν οι ίδιες πρώτα εξήγηση.

Συνεπώς, καταλήγουμε πως στην σκέψη του Α. Νεχαμά δεν υπάρχει τίποτα αυτονόητο, τίποτα δηλαδή που να μπορεί να εξηγήσει κάτι άλλο και να μην απαιτεί πρώτα το ίδιο εξήγηση και ερμηνεία.<sup>316</sup> Η ερμηνεία, σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, στοχεύει μεν στη γνώση, σε ένα όμως συγκεκριμένο είδος γνώσης. Η γνώση αυτή ούτε ανακαλύπτεται, ούτε υπερνικά την άγνοια και την πλάνη. Με άλλα λόγια, η δυνατότητα γνώσης την οποία ο Α. Νεχαμάς πρεσβεύει, δεν αντιπαρατίθεται απέναντι στην άγνοια, αλλά αναγνωρίζει χωρίς να παραβλέπει ότι ένα γνωστικό σύστημα μπορεί να συνυπάρχει ανάμεσα σε πολλά άλλα εξίσου αποδεκτά συστήματα. Σε αυτό το σημείο, όμως, αξίζει να αναφερθεί πως η ερμηνευτική διαδικασία, εφόσον γεννάται από ένα συγκεκριμένο άτομο, στην προκειμένη περίπτωση από τον ίδιο τον Α. Νεχαμά, έχει βαθιά προσωπικό χαρακτήρα, επομένως δεν μπορεί πάρα να αποτυπώνεται στο προσωπικό του

---

<sup>315</sup> Α. Νεχαμάς, «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», ό.π., σ.69.

<sup>316</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 136.

ύφος. Το γεγονός αυτό προσδίδει στο ύφος συγκεκριμένα όχι όμως απόλυτα χαρακτηριστικά.<sup>317</sup>

Η διαδικασία αυτή, εφόσον δεν είναι μονοσήμαντη και άρα εξαντλητική και απόλυτη, μας ωθεί τις περισσότερες φορές σε περαιτέρω αναζήτηση και σε περαιτέρω ερμηνεία. Αυτός είναι και ο λόγος, σύμφωνα με τον Α. Νεχαμά, που όταν εξετάζουμε μια πράξη ή ένα έργο είναι αρχικά δύσκολο να αποφανθούμε με τρόπο απόλυτο ή εξαντλητικό, για το τι αποτελεί επιφάνεια, και τι βάθος, με το τι είναι δηλαδή απλή περιγραφή ενός συμβάντος ή ενός έργου, και τι είναι ερμηνεία των λόγων ή του νοήματος.<sup>318</sup> Το ίδιο συμβαίνει και όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα πρόσωπο, ένα μοναδικό σώμα, ένα ζευγάρι μάτια όπως πολύ γλαφυρά, αναφέρει ο ίδιος<sup>319</sup> ούτε και σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να διακρίνουμε με

---

<sup>317</sup> Η γνωσιοθεωρία του Α. Νεχαμά όσο και η κατανόηση της έννοιας της ερμηνείας, είναι βαθιά επηρεασμένη από τον Νίτσε και τον προοπτικισμό του Βλ. επίσης υποσημείωση 286 παρούσας εργασίας.

<sup>318</sup> Για να τεκμηριώσει τη θέση του σχετικά με φαινομενικά πρόδηλη διάκριση μεταξύ της απλής περιγραφής ενός συμβάντος και της ερμηνείας του, ο Α. Νεχαμάς μας δίδει ένα πολύ εύστοχο παράδειγμα από την λογοτεχνία. Όπως παρατηρεί, πολλές φορές στη κριτική της λογοτεχνίας, η απλή παρουσίαση της αφηγηματικής πλοκής ενός μυθιστορήματος, συνιστά απλώς περιγραφή και όχι ερμηνεία. Αν όμως εξετάσουμε για παράδειγμα τρία έργα όπως ο *Γέρος και η θάλασσα*, και τα *Σαγόνια του καρχαρία*, και ο *Μόμπι Ντικ*, που ενώ αρχικά μοιάζουν να έχουν την ίδια απλή πλοκή -ένας άντρα κυνηγά ένα ψάρι- αν προσπαθήσουμε να τα διακρίνουμε θα δούμε ότι χρειάζεται να προσθέσουμε στοιχεία- όπως για παράδειγμα ότι στη περίπτωση του *Μόμπι Ντικ*, ο καπετάνιος Έιχαμπ κυνηγά την φάλανα και όχι απλά το ψάρι για κάποιους λόγους, οι λόγοι μπορεί να είναι πρόδηλοι στο ότι έχασε το πόδι του για παράδειγμα ή όχι και τόσο πρόδηλοι αν πούμε ότι μαζί με το πόδι του έχασε την υπερηφάνεια του, η οποία συνοψίζει όλα όσα περιορίζουν την ανθρώπινη φύση. Μήπως τότε όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν μέρος όχι απλά της πλοκής αλλά της δικής μας ερμηνείας; Έτσι και καταλήγει στην υπεράσπιση της θέσης πως «τι συγκαταλέγεται στη πλοκή και τι όχι, τι θεωρείται απλή περιγραφή και τι ερμηνεία, εξαρτάται κάθε φορά από το πόσο καλά, εμείς και το κοινό μας, γνωρίζουμε αυτό για το οποίο μιλάμε (στην προκειμένη το έργο τέχνης), όπως κι από τι επιδιώκουμε στην εκάστοτε περίπτωση. Α. Νεχαμάς, «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», *Τέχνη- Σκέψη- Ζωή...*, ό.π., σ.68.

<sup>319</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ.85.

συστηματικό και αναγκαίο τρόπο τι ορίζει την εμφάνιση του ανθρώπου αυτού από το τι πραγματικά αυτός είναι.<sup>320</sup>

Η ερμηνεία, επομένως εφόσον σχετίζεται τόσο με τις αντιλήψεις αναφορικά με το κόσμο όσο και με τις πράξεις μας δεν μπορεί να έχει αποκλειστικά μια και μόνο μορφή. Το συμπέρασμα αυτό συνάγεται επίσης, αν αναλογιστούμε τη σχέση της με την κατανόηση των πράξεων, οι οποίες ως γνωστόν χαρακτηρίζονται από πολυσημία. Μια πράξη με άλλα λόγια, δεν μπορεί να είναι ποτέ μονοσήμαντη, όσο απλή και αν είναι. Η διαδικασία κατανόησης επομένως, εφόσον αφορά μεγάλο εύρος πράξεων ή αντικειμένων, μπορεί να μετασχηματιστεί ανάλογα με το είδος, τη δυσκολία του αντικείμενου, το χώρο, κ.τ.λ. Για να γίνει αυτό κατανοητό, θα πρέπει να εξετάσουμε ορισμένα παραδείγματα αναλυτικά. Μια απλή κίνηση του χεριού, παραδείγματος χάριν, αν και φαίνεται απλή, μπορεί να έχει πολλές σημασίες: θα μπορούσε να είναι από σπασμωδική σύσπαση, μέχρι χαιρετισμός ή ακόμα και επίπληξη. Επίσης ένα φιλί θα μπορούσε να είναι απλός χαιρετισμός ή αποχαιρετισμός ή ακόμα και ένδειξη ερωτικού ενδιαφέροντος. Επιπλέον, η παρατήρηση μιας σειράς σχημάτων και γραμμμάτων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ύπαρξη κάποιου λεκέ, ως απλή σημείωση, ως μια σειρά από ασυναρτησίες, ή και ως λογοτεχνικό ή φιλοσοφικό έργο.<sup>321</sup>

Η ερμηνεία, επομένως, είναι δυνατό να αλλάζει μορφές, άλλες φορές μπορεί να είναι αυτόματη,<sup>322</sup> να συμβαίνει δηλαδή χωρίς να την συνειδητοποιήσουμε, ενώ άλλες φορές πάλι δεν μπορεί παρά να είναι ενσυνείδητη, επίμοχθη και διαχρονική, όπως για παράδειγμα στη περίπτωση των έργων τέχνης ή της φιλοσοφίας, όπου είμαστε σε θέση ήδη από την αρχή να κατανοήσουμε, πως για να την πραγματοποιήσουμε, χρειάζεται να μοχθήσουμε και να αφιερώσουμε ένα μεγάλο μέρος του χρόνου μας. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι δεν είναι

---

<sup>320</sup> Στο ίδιο, σ.134.

<sup>321</sup> Α. Νεχαμάς, «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», *Τέχνη- Σκέψη- Ζώη...*,ό.π.,σ.68.

<sup>322</sup> Στο ίδιο, σ.69.

εύκολο να εξηγήσουμε με τρόπο απλό τον λόγο που τα επιμέρους στοιχεία των έργων αυτών είναι αυτά που είναι.<sup>323</sup>

Επιβάλλεται, επομένως, προτού διατυπώσουμε μια ερμηνεία σχετικά με αυτά, να προβούμε πρώτα σε μια διαδικασία αναζήτησης, η οποία θα έχει ως σκοπό την κατανόηση του έργου. Η διαδικασία αυτή μοιάζει πολλές φορές να μην έχει τέλος, καθώς μας ωθεί συνεχώς να συσχετίσουμε το αντικείμενο της ερμηνείας μας με άλλα αντικείμενα και με νέα δεδομένα. Παραδείγματος χάριν, εφόσον το αντικείμενο της ερμηνείας μας είναι ένα έργο τέχνης θα μπορούσαμε να το συνδέσουμε με παλαιότερα έργα, με τις προθέσεις του δημιουργού ή και άλλων που έχουν ασχοληθεί και γράψει σχετικά, με έργα συγχρόνων του ή και με άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη κ.ο.κ.

Η υιοθέτηση μιας ερμηνείας, επομένως, για να έρθουμε στη τρίτη σημασία της ερμηνείας όπως αυτή κατανοείται από τον Α. Νεχαμά, δεν είναι κάτι στιγμιαίο, απαιτεί χρόνο και αφοσίωση. Γίνεται σταδιακά και, όσο συνεχίζεται, εμπλέκει, ολοένα και περισσότερα στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά θα πρέπει κανείς να αναζητήσει επίμοχθα στο αντικείμενο της ερμηνείας του, και είναι επίσης πιθανόν για να τα κατανοήσει να κλιθεί να τα εντάξει πρώτα στη ζωή του. Αυτός είναι εξάλλου και ο λόγος που καλούμαστε πολλές φορές να αναπροσαρμόσουμε όλη μας την ζωή, ώστε να μπορέσει μια ερμηνεία να επιτευχθεί. Η ερμηνεία, επομένως δεν νοείται μόνο ως κίνητρο ή ως μέσο αλλά λειτουργεί ως μοχλός διαμόρφωσης σύνολης της ζωής μας. Με άλλα λόγια, καθώς η ερμηνεία προχωρά, το νόημα ενός πράγματος τη μία στιγμή μπορεί να μετατραπεί σε αυτό που το πράγμα είναι την άλλη, διαπλέκοντας όλες τις επιμέρους υφές της πραγματικότητας, επηρεάζοντας έτσι ταυτόχρονα τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο εν γένει. Αυτός είναι και ο λόγος που καθώς ερμηνεύουμε αλλάζει υφή η ζωή μας συνολικά. Γι' αυτό αναφέρει χαρακτηριστικά και ο ίδιος ο Α. Νεχαμάς:

---

<sup>323</sup> Στο ίδιο, σ.69.



Η ερμηνεία του κάθε έργου τέχνης έχει πολύπλευρες επιπτώσεις στην υπόλοιπη ζωή μας: δίνει σχήμα και χρώμα, δομή και μορφή στις εμπειρίες μας και αποτελεί βασικό στοιχείο του ποιοι είμαστε.<sup>324</sup>

Μόνο που δεν πρέπει αναλύοντας την ερμηνεία να προσπεράσουμε τη βασικότερη ίσως προϋπόθεση για την εκδήλωσή της, που δεν μπορεί να είναι άλλη από το ωραίο:

Πάντοτε ανολοκλήρωτη καθεαυτήν, η ερμηνεία συνεχίζεται όσο διαρκούν ο έρωτας και το ωραίο- ή το μίσος και η ασχήμια: Ο θάνατος της έρχεται με την αδιαφορία (και τον ίδιο το θάνατο). Δεν μπορούμε παρά να ερμηνεύσουμε τα αντικείμενα του ερώτα μας, να επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε τη τα καθιστά ωραία, τι προκαλεί δηλαδή τον έρωτα μας. Δεν μπορούμε παρά να προσπαθήσουμε να αντιληφθούμε πως επιτυγχάνουν- αν επιτυγχάνουν- κάτι που κανένας άλλος στο κόσμο δεν επιτυγχάνει, κι επομένως γιατί δεν πρόκειται να τα απαρνηθούμε για τίποτα άλλο στο κόσμο, όσο πολύτιμο και αν είναι αυτό. Δεν μπορούμε παρά να επιθυμούμε να μας ερμηνεύσουν- να μας επηρεάσουν- κι εκείνα με τη σειρά τους, ανακαλύπτοντας έτσι τη δική μας μοναδικότητα. Αυτό είναι το ελάχιστο που το ωραίο εμπνέει κι ο έρωτας απαιτεί.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> Α. Νεχαμάς, «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», *Τέχνη- Σκέψη- Ζώη...*, ό.π., σ.58.

<sup>325</sup> Α. Νεχαμάς, *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, ό.π., σ. 137.



Εικόνα 16, R.Magrite, *Η προδοσία των εικόνων ή Αυτό δεν είναι μια πίπα* (Ceci n'est pas une pipe), 1928-1929, LACMA Collection

## ΑΝΤΙ- ΕΠΙΛΟΓΟΥ

### Το σύγχρονο φιλοσοφικό πλαίσιο και οι θεωρητικές προεκτάσεις του «κόσμου της τέχνης».

Στο πλαίσιο του προηγούμενου μέρους της εργασίας μας θα επιχειρήσουμε να περιγράψουμε το ευρύτερο πλαίσιο της συζήτησης μέσα στην οποία εντάσσεται το *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*. Πιο συγκεκριμένα, η θεώρηση του Νεχαμά επικεντρώνεται σε δύο ζητήματα που έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα τη σύγχρονη φιλοσοφία και θεωρία της τέχνης. Το πρώτο ζήτημα προκύπτει από τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο ωραίο και τη τέχνη, ενώ το δεύτερο προκύπτει από τη συζήτηση σχετικά με τον «κόσμο της τέχνης»(world of art).<sup>326</sup>

Και τα δύο ζητήματα, είναι απόρροια του γεγονότος ότι στον εικοστό αιώνα αμφισβητήθηκε έντονα η δυνατότητα ορισμού της τέχνης με βάση ένα ή περισσότερα ουσιώδη χαρακτηριστικά. Η αμφισβήτηση αυτή, πυροδοτείται αρχικά από την εμφάνιση κάποιων έργων τέχνης όπως η *Κρήνη* του Duchamp, η οποία και προκάλεσε πάταγο το 1919 και ενέπνευσε τη δημιουργία πληθώρας έργων κατά τη δεκαετία του '60, όπως λ.χ., τα ready-mades<sup>327</sup> ή το *Brillo Box* του Warhol. Κοινό χαρακτηριστικό των έργων αυτών είναι ότι δεν εμπίπτουν εύκολα στην κατηγορία της τέχνης, εφόσον πρόκειται για καθημερινά χρηστικά αντικείμενα, όπως ένα ουροδοχείο ή ένα (έστω και κατασκευασμένο) κουτί απορρυπαντικού, που είναι τοποθετημένα σε έναν καλλιτεχνικό εκθεσιακό χώρο. Απάντηση στα εν λόγω ζητήματα προσπάθησαν να δώσουν ορισμένες σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις που αναπτύχθηκαν κυρίως στις ΗΠΑ από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα. Οι θεωρήσεις αυτές δημιουργήθηκαν με σκοπό να ανταποκριθούν στα νοήματα και στις προκλήσεις που έθεσε η πρωτοπορία και ο μοντερνισμός, ώστε να μπορέσουν εντέλει να ορίσουν το αισθητικό αντικείμενο- έργο τέχνης.

---

<sup>326</sup> Δόκιμο θα είναι ήδη εκ προοιμίου να αναφερθεί πως για τη δημιουργία του κριτικού αυτού τρίτου μέρους έγινε χρήση των σημειώσεων από τις διαλέξεις που έδωσε η Φαίη Ζήκα στη σειρά μαθημάτων της «Φιλοσοφία και Θεωρία της Τέχνης 2» που έλαβε χώρα στην Α.Σ.Κ.Τ. το ακαδημαϊκό εξάμηνο 2017-2018. Βλ. σχετικά [http://eclass.asfa.gr/main/login\\_form.php?next=%2Fcourses%2FAHT2112%2F](http://eclass.asfa.gr/main/login_form.php?next=%2Fcourses%2FAHT2112%2F)

<sup>327</sup> Τα ready-made ή «έτοιμα αντικείμενα», όπως ονομάστηκαν από τον Duchamp, αποτελούσαν προϊόντα μαζικής παραγωγής τα οποία ο καλλιτέχνης επέλεγε για να εκτεθούν ως έργα τέχνης: μια ρόδα ποδηλάτου (1913), το πορσελάνινο ουρητήριο τοποθετημένο ανάποδα (*Κρήνη*, 1917) και αποκτούσαν διαφορετική σημασία ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζονταν. Βλ. John A. Warker, *Η τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, ό.π. σσ. 84-85.

Η προβληματική αυτή είναι που θα διαμορφώσει και τη συζήτηση περί «Κόσμου της τέχνης». Πρώτη αναφορά του όρου «ο κόσμος της τέχνης», βρίσκουμε στο πρώιμο, αλλά καθοριστικού για την πορεία της φιλοσοφίας της τέχνης, άρθρου του A.Danto («The Artworld», 1964).<sup>328</sup> Στο εν λόγω κείμενο, ο Danto υποστηρίζει ότι «το να δω κάτι ως τέχνη απαιτεί κάτι που το μάτι δεν μπορεί να διακρίνει μια ατμόσφαιρα θεωρίας της τέχνης, μια γνώση της ιστορίας της τέχνης: τον κόσμο της τέχνης». Επομένως, η ένταξη ενός αντικειμένου μέσα σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική καλλιτεχνική παράδοση είναι που μας δίνει τη δυνατότητα να το δούμε ως έργο τέχνης.<sup>329</sup> Περί τα είκοσι χρόνια αργότερα, στη *Μεταμόρφωση του κοινότοπου*<sup>330</sup> (1981), ο Danto επιχειρεί μια πληρέστερη θεώρηση του τρόπου ανάδειξης των έργων τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, στην προσπάθειά του να απαντήσει στο ερώτημα: πώς διακρίνουμε ένα έργο τέχνης από ένα «απλό αντικείμενο». Αντιλαμβάνεται πως «η φύση του ορίου (ανάμεσα στα δύο) είναι σκοτεινή», καθώς σε ορισμένα παραδείγματα, όπως το Brillo Box κ.α., τα αντιληπτικά μέσα που διαθέτουμε δεν μας βοηθούν ώστε να μπορέσουμε να τα διακρίνουμε. Το γεγονός αυτό συνιστά, επομένως, ένα φιλοσοφικό πρόβλημα, το οποίο στην πορεία του έργου επιχειρεί να διαφωτίσει. Έτσι καταλήγει πως τα σύγχρονα έργα τέχνης θα πρέπει να ιδωθούν και να προσδιοριστούν μέσα από δύο παράγοντες. Ο πρώτος αφορά τη θέση που αυτά κατέχουν στην ιστορία της λογοτεχνίας/τέχνης, και ο δεύτερος τη σχέση τους με τους δημιουργούς: συγγραφείς/καλλιτέχνες που τα παρήγαγαν. Αυτή η γενεαλογικού τύπου εξήγηση, στηρίζεται στην ανάδειξη της ιστορικής πορείας του έργου και στην ένταξή του έργου στις θεωρητικές συζητήσεις της εποχής τους. Και είναι μέσα στο πλαίσιο αυτό που κατανοείται πλέον η έννοια του «κόσμου της τέχνης».

Ορμώμενος από κοινή αφετηρία και προβληματισμό ο G. Dickie κωδικοποιεί τη «θεσμική θεωρία» (Institutional Theory), προσδιορίζοντας έτσι την έκφραση «κόσμος της τέχνης» με τη βοήθεια της έννοιας του θεσμού.<sup>331</sup> Ο ορισμός αυτός όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε συνδέεται κατ' ουσίαν με δύο συνθήκες. Η πρώτη συνθήκη είναι ότι το έργο τέχνης πρέπει να είναι ένα *τέχνημα* (artifact), δηλαδή να έχει παραχθεί από κάποιον. Έστω και αν πρόκειται για απλή παρέμβαση όπως η μετακίνηση ενός φυσικού ή χρηστικού αντικειμένου σε ένα ασύνηθες γι' αυτό πλαίσιο ή σε έναν χώρο σχετικό με την τέχνη. Η δεύτερη συνθήκη, φαίνεται πως αναφέρεται περισσότερο στον χώρο ή το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται το συγκεκριμένο τέχνημα. Πιο αναλυτικά, ένα τέχνημα, για να ορισθεί ως τέτοιο, θα πρέπει πρώτα να «αναγορευτεί υποψήφιο για αποτίμηση από ένα ή περισσότερα άτομα, τα οποία ενεργούν για λογαριασμό ενός ορισμένου κοινωνικού θεσμού -του 'κόσμου της τέχνης'».

<sup>328</sup> Arthur C. Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, Vol. 61, σσ. 571-584.

<sup>329</sup> Στο ίδιο, σ.573.

<sup>330</sup> Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the commonplace*, Harvard University Press, 1981. Για την ελληνική μετάφραση βλ. Arthur C. Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

<sup>331</sup> George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1974

Ο κόσμος της τέχνης τον οποίο ο G. Dickie μετονόμασε αργότερα σε *καλλιτεχνικό κύκλο* (art circle), ο οποίος θα μπορούσε να αποδοθεί και ως *κύκλωμα*, με όλες τις συνδηλώσεις του όρου, συνιστά το πλαίσιο μέσα στο οποίο το έργο, αφενός θα αναγνωριστεί ως τέχνη και αφετέρου θα εκτιμηθεί και θα αξιολογηθεί ως τέτοιο. Ο κόσμος αυτός, με άλλα λόγια, είναι θα αναγνωρίσει το έργο τέχνης απονεμίει τη θέση και την αξία του έργου σε ένα απλό αντικείμενο, χρίζοντας το ως έργο τέχνης (conferred status). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του «κόσμου της τέχνης», (ή αργότερα του «καλλιτεχνικού κύκλου») όπως αυτός γίνεται κατανοητός από τον Dickie, είναι ότι δίνει ιδιαίτερη έμφαση στους καλλιτεχνικούς θεσμούς. Καθοριστικό, επομένως, ρόλο στην οργάνωση του κόσμου αυτού παίζουν οι θεσμικοί «λειτουργοί», οι οποίοι σύμφωνα με τον G. Dickie είναι: οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, οι «ειδικοί» (ιστορικοί τέχνης, θεωρητικοί, επιμελητές, κριτικοί, φιλόσοφοι), αλλά και οι καθαυτοί καλλιτεχνικοί θεσμοί όπως τα μουσεία, οι πινακοθήκες, οι γκαλλερί, οι συλλογές, τα θέατρα, τα βιβλιοπωλεία/πολιτιστικά κέντρα, καθώς και οι σχετικές προς το αντικείμενο σχολές, το ακαδημαϊκό κατεστημένο, τα υπουργεία και οι επιτροπές.

Παρά την αρχική σύμπλευση των Danto και Dickie, καθότι ο δεύτερος ήταν μαθητής του πρώτου, ο Danto θέλησε να διαχωρίσει τη θέση του από τη «θεσμική θεωρία» και τον G. Dickie. Σε αυτό το σημείο τα λόγια του Danto είναι χαρακτηριστικά: «[...] χρωστώ ευγνωμοσύνη σε εκείνους που βάσισαν στην ανάλυση του άρθρου μου «Ο κόσμος της τέχνης» αυτό που ονομάζεται «θεσμική θεωρία» της τέχνης», έστω και αν η συγκεκριμένη θεωρία είναι εντελώς ξένη προς αυτά που πιστεύω: Τα παιδιά μας δεν ανταποκρίνονται πάντα στις προσδοκίες μας. Οφείλω ωστόσο, σύμφωνα με το κλασικό οιδιπόδειο σχήμα, να αγωνιστώ ενάντια στους απογόνους μου, διότι δεν πιστεύω ότι η φιλοσοφία της τέχνης θα έπρεπε να υποχωρήσει μπροστά σε αυτό του οποίου υποτίθεται ότι είμαι γεννήτορας».<sup>332</sup>

Η εναντίωση αυτή του Danto διατυπώνεται επίσης έντονα και στο έργο του *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, όπου ασκεί δριμύτατη κριτική στις θεωρίες των συμβάσεων, στις οποίες περιλαμβάνεται και η «θεσμική θεωρία» της τέχνης». Όπως έχει ήδη αναφερθεί σύμφωνα με τη «θεσμική θεωρία», η διαφορά μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας εξαρτάται αποκλειστικά από τις συμβάσεις και τους θεσμούς που οι συμβάσεις αυτές προβάλλουν. Με άλλα λόγια, έργο τέχνης μπορεί να είναι οποιοδήποτε αντικείμενο, αρκεί μόνο οι θεσμοί να το ορίζουν ως τέτοιο. Ο Danto σχολιάζει πως αυτή η θεωρία, μολονότι εμπεριέχει ένα στοιχείο αλήθειας, ταυτόχρονα όμως είναι κάπως επιπόλαιη.<sup>333</sup> Για να τεκμηριώσει τη θέση του αυτή, αντιπαραβάλλει στον πίνακα του «Πολωνού ιππέα» του Rembrandt, όπου μια μοναχική φιγούρα προχωράει στον ορίζοντα, ένα φανταστικό πανομοιότυπο που προκλήθηκε τυχαία από το πιτσίλισμα μιας ποσότητας χρώματος από μια φυγόκεντρο μηχανή. Σύμφωνα με τη Θεωρία των Συμβάσεων ή τη «θεσμική θεωρία», αν κάποιος που ανήκει στον «κόσμο της τέχνης» δηλώσει ότι το δεύτερο έργο είναι έργο τέχνης, τότε θα πρέπει αβλεπτί να θεωρηθεί ως τέτοιο. Ο Danto αντιδρά σε αυτή την εκ των ουκ άνευ σύνδεση, υποστηρίζοντας πως

<sup>332</sup> Arthur C. Danto, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, ό.π., σ.16

<sup>333</sup> Στο ίδιο, σσ.66-67

αυτή δεν μπορεί στην ουσία να μας βοηθήσει να διακρίνουμε το βαθυστόχαστο έργο από ένα τυχαία δημιουργημένο αντικείμενο.

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανές πως ο Danto διαφωνεί σε πολλά σημεία με την ερμηνεία που έδωσε ο Dickie στον «κόσμο της τέχνης». Η ανάγκη διαχωρισμού της θέσης του σχετικά με την διατύπωση περί «κόσμου της τέχνης» θα τον ωθήσει να επανέλθει στον Dickie και στη «θεσμική θεωρία» και στο τελευταίο του βιβλίο που τιτλοφορείται, *Τι είναι αυτό που το λέμε τέχνη;*<sup>334</sup>(2013), ξεκαθαρίζοντας για άλλη μια φορά τη θέση του. Στο συγκεκριμένο βιβλίο αναφέρει, πως η άποψη του Dickie για την αναγνώριση ενός έργου τέχνης θυμίζει την περίπτωση των ιπποτών που μόνο ο βασιλιάς και η βασίλισσα είχαν δικαίωμα να του χρίσουν.<sup>335</sup> Αντιπαραβάλλοντας το βασιλιά και τη βασίλισσα με τους θεσμούς ο Danto θέτει ως στόχο να αναδείξει πως πέραν της εξουσίας και της επιρροής μπορούν να ασκήσουν οι θεσμοί, για να μπορέσουν να πείσουν και τους υπόλοιπους για την εκάστοτε επιλογή τους, θα πρέπει να έχουν παράλληλα και κάποια επιχειρήματα, όπως η αναφορά σε ανδραγαθήματα ή σε ευγενείς πράξεις. Σε κάθε περίπτωση, ο Danto θεωρεί πως ακόμη και σε περιπτώσεις διαταραγμένων ηγεμόνων που έχριζαν ιππότη το άλογο τους, υπήρχε πάντα μια επιχειρηματολογία την οποία επικαλούνταν, όπως λόγου χάρη ότι το εν λόγω άλογο τους έσωσε.<sup>336</sup>

Ο Α. Νεχαμάς στο έργο του *Only a promise of happiness: The place of beauty in a world of Art*<sup>337</sup> θα επιχειρήσει να δώσει την δική του απάντηση στην παραπάνω συζήτηση, καθώς γίνεται φανερό ήδη από τον τίτλο του βιβλίου του πως συνομιλεί με τους συγχρόνους θεωρητικούς και φιλοσόφους τέχνης. Η διατύπωση περί World of Art, βέβαια, δόκιμο είναι να αναφερθεί πως τον έχει απασχολήσει και στο παρελθόν, ήδη από το 1989 και συγκεκριμένα στο άρθρο του «Cavafy's World of Art», όπου αναφορικά με τη δημιουργική-ποιητική διαδικασία, υποστηρίζει ότι «ο κόσμος μέσα στο οποίο μπορούμε να εντοπίσουμε τη μορφή δεν μπορεί να ιδωθεί ξέχωρα από την τέχνη που η μορφή αναδύει».<sup>338</sup> Από τα λόγια του αυτά μπορούμε να συνάγουμε πως ο κόσμος για τον Νεχαμά, εφόσον παράγει τέχνη και καλλιτεχνικές μορφές, θα πρέπει να ιδωθεί μέσα από αυτές, και συνεπώς θα πρέπει να ιδωθεί με έντεχνο τρόπο. Επομένως, για τον Νεχαμά «ο κόσμος της τέχνης» παράγει και παράγεται από έναν έντεχνο κόσμο εν γένει.

---

<sup>334</sup> Arthur C. Danto, *What art is?*, Yale University Press, New Haven, 2013 (για την ελληνική μετάφραση βλ. *Τι είναι αυτό που το λέμε τέχνη;*, μτφρ. Α. Παππάς, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2014).

<sup>335</sup> Στο ίδιο, σ.57.

<sup>336</sup> Arthur C. Danto, *Τι είναι αυτό που το λέμε τέχνη;*, ό.π., σ.57

<sup>337</sup> Γίνεται χρήση του αγγλικού κειμένου καθώς η ελληνική μετάφραση του όρου η θέση του ωραίου στην τέχνη και στη ζωή τείνει να επισκιάσει τη σημασία που έχει η διατύπωση περί World of Art.

<sup>338</sup> Alexander Nehamas, «Cavafy's World of Art», *Grand Street*, 8 (1989), σσ.129-146, ιδιαίτερος σ.146.

Αυτός είναι και ο λόγος που ο «κόσμος της τέχνης» για αυτόν, είναι κάτι πολύ ευρύτερο από τους θεσμούς, την ατμόσφαιρα τέχνης ή την ιστορία της τέχνης. Ο «κόσμος της τέχνης» νοείται από τον Νεχαμά ως ένα ανοιχτό πεδίο όπου τέχνη, σκέψη και ζωή συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν.

Στο σημείο αυτό, όμως, και προκειμένου να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα την πρόσληψη του «κόσμου της τέχνης» από τον Α. Νεχαμά, θα πρέπει να επιστρέψουμε και πάλι στη σχέση του ωραίου με την τέχνη. Το ωραίο, όπως δείξαμε και στο πρώτο μέρος της εργασίας συνιστά στοιχείο τόσο της τέχνης όσο και της ζωής. Για μια μεγάλη χρονική περίοδο, εξάλλου, η διάκριση μεταξύ του ωραίου στη φύση και του ωραίου στην τέχνη δεν ήταν σαφής, σε σημείο που μόνος στόχος της τέχνης ήταν να μιμείται το ωραίο που πηγάζει από την αρμονία της φύσης.<sup>339</sup> Αναμφίβολά, ακόμα και σήμερα, όπως ισχυρίζεται ο Danto: «το ωραίο είναι μια εξαιρετικά σημαντική και σημαίνουσα για τον ανθρώπινο κόσμο έννοια, ώστε να εξαφανιστεί από τη ζωή»<sup>340</sup> σε σημείο που «η εξόντωσή του θα μας άφηνε σε έναν κόσμο αφόρητο να το ζει κανείς».<sup>341</sup> Αν και το ωραίο αποτελεί αναμφίβολα μια διαχρονική αξία για τη ζωή, δεν ισχύει το ίδιο και για την τέχνη.

Ας εξετάσουμε το ζήτημα λίγο πιο διεξοδικά. Το κίνημα του μοντερνισμού και η σύγχρονη τέχνη, δημιουργώντας έργα όπως τα Readymades ή Κρήνη του Duchamp ή τα Brillo Box του Warhol, απέδειξε για τη σύγχρονη τέχνη, το παραδοσιακά ωραίο δεν μπορεί να αποτελέσει το μοναδικό πρότυπο. Τα έργα αυτά, πέραν του πάταγου που προκάλεσαν, έδωσαν αφορμές ώστε να δημιουργηθούν πολλά θεωρητικά ζητήματα, εφόσον κατάφεραν να κλονίσουν τα παραδοσιακά κριτήρια της αισθητικής. Με άλλα λόγια, πρόβαλαν την επιτακτική ανάγκη για δημιουργία μιας νέας αισθητικής προσέγγισης. Η νέα αυτή προσέγγιση, για να μπορέσει να δώσει απαντήσεις, θα κληθεί να περιορίσει την πρωτοκαθεδρία που απολάμβανε μέχρι τότε το ωραίο, επικαλουμένη τη άποψη εντέλει πως το ωραίο δε μπορεί να λειτουργήσει ως το μόνο αξιολογικό κριτήριο, αλλά κι ούτε ως κριτήριο ορισμού της τέχνης. Υποστηρικτής των θέσεων αυτών είναι μεταξύ άλλων και ο Danto,<sup>342</sup> ο οποίος αν και παραδέχεται ότι το ωραίο είναι

---

<sup>339</sup> Τόσο ο Καντ, όσο ο Schopenhauer τείνουν να υποστηρίξουν τη θέση πως δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ του ωραίου στην τέχνη και του ωραίου στη φύση εξού και στόχος της τέχνης ήταν να μοιάζει με την φύση.

<sup>340</sup> Arthur Danto, *The Abuse of beauty, Aesthetics and the concept of Art*, Open Court Illinois, 2003, σ. 123

<sup>341</sup> Στο ίδιο, σ.60

<sup>342</sup> Βλ. επίσης R.G Collingwood., *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1938 καθώς και G. Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic approach*, Oxford- New York, Oxford University Press, 1997.

αναγκαία συνθήκη για τη ζωή, εντούτοις το απομακρύνει από τα ζητήματα που αφορούν τη τέχνη.<sup>343</sup>

Ο Α. Νεχαμάς, στοχάζεται και δημιουργεί στο ιστορικό πλαίσιο όπου αναπτύχθηκαν τα παραπάνω ζητήματα, και έτσι θα επιχειρήσει με τη σειρά του να πραγματευτεί τη σύνθετη σχέση του ωραίου με την τέχνη. Η ιδιαιτερότητα, όμως, της σκέψης του σε σχέση με τους συγχρόνους, ιδιαιτέρως δε με τον Danto, οφείλεται στο γεγονός ότι ενώ συνομιλεί και επηρεάζεται από τις θέσεις του Danto, εντούτοις, η θεώρηση του για το ωραίο παίρνει μια νέα όψη. Για τον Α. Νεχαμά το ωραίο δεν κατανοείται πλέον ως το ωραιοποιημένο εξιδανικευμένο απείκασμα της φύσης, αλλά ως το αντικείμενο του έρωτα. Η σύνδεση αυτή του ωραίου με τον έρωτα, όπως ομολογεί ο ίδιος ο Νεχαμάς, αν και εμπνέεται από τον Πλάτωνα, εντούτοις, δεν περιορίζεται σε αυτόν. Αυτός είναι και ο λόγος που στη θεώρηση του Νεχαμά το ωραίο δεν ευθυγραμμίζεται με το αγαθό, ούτε στρέφεται προς τον κόσμο των ιδεών. Το ωραίο για τον Α. Νεχαμά προκύπτει μέσα από τον κόσμο της εμπειρίας, της φθοράς και της ενδεχομενικότητας. Προβάλλοντας αυτή τη διάσταση του ωραίου ο Νεχαμάς θα διανοίξει ένα πεδίο μέσα στο οποίο το ωραίο στην τέχνη, θα μπορέσει να κατανοηθεί σε αντιστοιχία προς το ωραίο στη ζωή. Επομένως, μέσω του πλατωνικού έρωτα ο Α. Νεχαμάς καταφέρνει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο ωραίο στην τέχνη και τη ζωή που τόσο η παραδοσιακή αισθητική όσο και η μοντέρνα τέχνη είχαν διανοίξει.

Από όσο έχουν μέχρι τώρα λεχθεί γίνεται κατανοητό, ότι η θεώρηση του Νεχαμά για το ωραίο αναδιαμορφώνει πλέον συνολικά το πεδίο της θεώρησης περί «Κόσμου της Τέχνης». Με άλλα λόγια, ο «κόσμος της τέχνης» δεν περιορίζεται μόνο στα έργα τέχνης ή στους καλλιτέχνες, ούτε μόνο στο μουσεία και τους καλλιτεχνικούς θεσμούς, αλλά είναι και αυτός μέρος ενός έντεχνου κόσμου εν γένει. Χαρακτηριστικά σε αυτό το σημείο είναι τα λόγια του ίδιου του Νεχαμά: «ο κόσμος μας είναι βυθισμένος μέσα στην τέχνη και η τέχνη είναι βυθισμένη μέσα στον κόσμο. Δεν μπορείς να τα διαχωρίσεις, γι' αυτό και ποτέ πια δεν λέω, art and life, λέω μόνο, art and the rest of life (τέχνη και ζωή, αλλά τέχνη και το υπόλοιπο της ζωής)».<sup>344</sup>

Η επανασύνδεση, επομένως, του ωραίου με την τέχνη και τη ζωή που προτείνει ο Α. Νεχαμάς συνιστά μια απάντηση τόσο στην αντι- αισθητική θεώρηση του Danto όσο και στην συμβασιοκρατική θεσμική θεώρηση του Dickie. Επανασυνδέοντας το ωραίο με τον έρωτα, ο Α. Νεχαμάς καταφέρνει να δώσει μια απάντηση στο πως είναι δυνατό να υπάρχει σήμερα σημαντική τέχνη, ακόμα και αν δεν είναι όμορφη με τη παραδοσιακή έννοια του όρου(που βασίζεται δηλαδή σε συγκεκριμένα μοτίβα, χρωμάτων, αρμονίες, πλαστικότητα και αναπαραστατικότητα). Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο Α. Νεχαμάς, όπως και οι σύγχρονοι του αναγνωρίζει πως η τέχνη είναι μια ανοιχτή έννοια και για να

---

<sup>343</sup> Βλ. σχετικά σημειώσεις της Φαίης Ζήκα από τη σειρά μαθημάτων «Φιλοσοφία και Θεωρία της Τέχνης 2» που έλαβε χώρα στην Α.Σ.Κ.Τ. το ακαδημαϊκό εξάμηνο 2017-2018([http://eclass.asfa.gr/main/login\\_form.php?next=%2Fcourses%2FAHT2112%2F](http://eclass.asfa.gr/main/login_form.php?next=%2Fcourses%2FAHT2112%2F))

<sup>344</sup> Απόσπασμα από τη συνέντευξη με τον φιλόσοφο. Βλ. Παράρτημα της ανά χειράς εργασίας.



παραμένει τέτοια, θα οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι είναι αδύνατο να περιγραφεί εξαντλητικά. Ο «κόσμος της τέχνης» θα πρέπει να είναι πρωτίστως ένας κόσμος ανοιχτός σε νέες ερμηνείες, νέες εικόνες και σε νέα βιώματα.

Εν κατακλείδι θα μπορούσαμε να επισημάνουμε, πως το ωραίο παίζει καθοριστικό ρόλο μέσα στον «έντεχνο» αυτό κόσμο, τον οποίο μας παροτρύνει να αναγνωρίσουμε ο Νεχαμάς. Με άλλα λόγια, αυτό που ο καθένας μας θεωρεί ωραίο είτε αφορά την τέχνη, είτε τη ζωή, μας καλεί μέσω της έλξης και του έρωτα που αυτό μας ασκεί, στο να αφεθούμε σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στη λογική και στη φαντασία όπως υποστήριζε ο Καντ.<sup>345</sup> Στόχος του παιχνιδιού αυτού, όμως, δεν είναι άπλα να ατενίσουμε τον ήδη εκδηλωμένο κόσμο, αλλά είναι να διακρίνουμε κάποιες νέες μορφές ρίχνοντας έτσι λίγο φως στη κρυπτότητα του. Αυτός είναι, εξάλλου, ο τρόπος μέσω του οποίου θα κατορθώσουμε εν τέλει να δούμε τον κόσμο πιο ποιητικά, πιο ευαίσθητα και ίσως εντέλει και πιο ανθρώπινα. Δεν είναι όμως βέβαιο ποτέ, όσο και αν το ελπίζουμε ότι οι νέες μορφές που η τέχνη ή ζωή θα μας προσφέρουν, θα κατορθώσουν εντέλει να κάνουν τον κόσμο μας πιο υποφερτό, προσφέροντας του το νόημα και την ομορφιά που ισχυριζόταν ο Νίτσε.<sup>346</sup> Το μόνο βέβαιο ίσως είναι πως για να συνεχίζει να υπάρχει το ωραίο πρέπει να διαφυλάσσεται η κρυπτότητα. Μόνον έτσι είναι εφικτό το ταξίδι της αναζήτησης του ωραίου και της γνώσης στο οποίο μας καλεί ο έρωτας. Η μόνη, ίσως, εγγύηση για το ταξίδι αυτό είναι η υπόσχεση ευτυχίας...που μόνο τα ωραία πράγματα μπορούν να προσφέρουν.

---

<sup>345</sup> Ιμμάνουελ Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ., εισαγ., σχολ., Κώστας Ανδρουλιδάκης, 2η έκδοση, Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2002, §5, σ.120.

<sup>346</sup> Φρίντριχ Νίτσε, *Η θέληση για δύναμη*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Εκδόσεις Βάνιας, 2008, σ.266 §266 «Η τέχνη μάς παραστέκει για να μην μας συντρίψει η αλήθεια». Η αισθητική κατάσταση είναι μια από εκείνες τις διονυσιακές καταστάσεις «στις οποίες μεταμορφώνουμε τα πράγματα, τα κάνουμε πληρέστερα και τα τραγουδάμε, ώσπου να καθρεφτίσουν την πληρότητα και την αγάπη μας για τη ζωή». «Χρειαζόμαστε τα ψέματα για να υπερισχύσουμε σ' αυτή την πραγματικότητα, [...] για να μην μας συντρίψει η ζωή». Δεν πρόκειται για τα ψέματα της απάτης ή της αυταπάτης, αλλά για τα ψέματα της μεταμόρφωσης μέσα από την πληθωρική του ζωτικότητα, ο καλλιτέχνης κάνει τον κόσμο καθρέφτη του εαυτού του, του δίνει νόημα και ομορφιά, κι έτσι τον κάνει υποφερτό».

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### I. ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ

- Νεχαμάς Α., «Αντίλογος» στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά*, Φαίη Ζήκα (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ. 167-194.
- , «Beware the Mediators», *Journal of Modern Greek Studies*, 8/1 (1989), σσ. 53-57
- , «Cavafy's World of Art», *Grand Street*, 8 (1989), σσ.129-146.
- , *Η τέχνη του βίου- Σωκρατικοί στοχασμοί από τον Πλάτωνα στο Φουκώ*, μτφρ. Β. Σπυροπούλου, Στέλιος Βιρβιδάκης (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 2001. [*The Art of Living:Socratic Reflections from Plato to Foucault*, Berkeley, University of California Press, 1998].
- ,"Introduction" to, *Platon Phaedrus*, Translated with Introduction & Notes by A. Nehamas & P.Woodruff, Indianapolis and Cambridge, Hackett Publishing Company, 1995.
- ,«Κουλτούρα, τέχνη και ποίηση στη Πολιτεία του Πλάτωνα: Γιατί ο Πλάτων δεν εξόρισε τους καλλιτέχνες», *Ποίηση* 15 (2000), σ.15-28.
- , *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας: Η θέση του ωραίου στην τέχνη και τη ζωή*, μτφρ. Ελένη Φιλιππάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 2011 [*Only A Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton N.J., Princeton University Press, 2007].
- ,«Μπορεί η τέχνη του βίου να διδαχθεί;», *Athens Review of Books* 43 (2013), σσ.28-33.
- ,*Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002 [*Nietzsche: Life as Literature*, Κέμπριτζ, Harvard University Press, 1985]
- ,«Ο εικαζόμενος συγγραφέας: Ο κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες», *Δευκαλίων* 26/2 (2008), σσ. 321-341.
- , «Only in the Contemplation of Beauty is Human Life Worth Living"(Plato, *Symposium* 211d)» *European Journal of Philosophy*, 15/1 (2007), σσ.1-18.
- , *On Friendship*, New York, Basic Books, 2016.

- , «Τέχνη, Ερμηνεία, και η (υπόλοιπη ζωή)», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά*, Φαίη Ζήκα (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ.55-80.

- , «The Genealogy of Genealogy: Interpretation in Nietzsche's Second Ultimately Meditation and in On the Genealogy of Morals», *Nietzsche, Genealogy, Morality: Essays on Nietzsche's on the Genealogy of Morals*, Richard Schacht, California, University of California Press, 1994.

- , *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1999.

- , «Work, Text, Writer, Author» , στο *Literature and Question of Philosophy*, Antony J. Cascardi (επιμ.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, σσ. 267-291.

- , «Φωνές τις σιωπής», Προλεγόμενα στο: Γρήγορης Βλαστός, *Σωκράτης: Ειρωνευτής και ηθικός φιλόσοφος*, μτφρ. Π.Καλλιγιάς, Αθήνα Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1993, σσ.11-25.

Νίτσε Φ., *Η θέληση για δύναμη*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Βανιάς, 2008.

- , *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη, Πανοπτικόν, 2012.

- , *Πέραν από το καλό και το κακό*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη, Βανιάς 2008.

Καντ Ι., *Κριτική του Καθαρού Λόγου: Υπερβατική και Διαλεκτική και Υπερβατική και Μεθοδολογία*, εισαγ.- μτφρ.- παρατ. Μιχαήλ Φ. Δημητρακόπουλος, Αθήνα 1999.

- , *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ., εισαγ., σχολ., Κώστας Ανδρουλιδάκης, 2η έκδοση, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002.

- , *Κριτική του πρακτικού λόγου*, μτφρ. επιμ. σημειώσεις. Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2004.

Πλάτων, *Νόμοι*, μτφρ. Βασίλη Μοσκόβη, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 1988.

- , *Πολιτεία*, μτφρ. εισαγ. σχ., Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα, Πόλις, 2002.

-*Συμπόσιον*, μτφρ. εισαγ. σχ., Ι.Δ. Συκουτρής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1949.

-*Φαίδρος*, μτφρ. εισαγ. σχ., Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1971<sup>3</sup>.

Πλωτίνος, *Εννεάς Πρώτη*, 2<sup>η</sup> έκδοση, μτφρ. Π. Καλλιγιάς, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2006.

Χάιντεγκερ Μ., *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. εισαγ. σχ., Γ. Τζαβάρας, Αθήνα- Γιάννενα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1986.

## II. ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΑ

Αγκάν ΤΖ. Κ., *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ Λίνα Παπαδημήτρη, προλ. Νίκος Κεσσανλής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 1999<sup>2</sup>.

Astius F., *Lexicon Platonicum sive Vocom Platoniarium Index*, Vol.2., Λειψία 1836.

Βιρβιδάκης Σ., «Η αναζήτηση του ωραίου ως τέχνη του βίου», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά*, Φαίη Ζήκα(επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ. 81-94.

Βιρβιδάκης Σ. και Ρηντ- Τσόχα Κ., «Η σύγχρονη προβληματική της φιλοσοφίας της λογοτεχνίας», στο *Δευκαλίων* 26/2 (2008), σσ.181-194.

Barthes R., «Ο θάνατος του συγγραφέα», στου ιδίου: *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σσ. 137-143.

Beardsley M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών: Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ και Π. Χριστοδουλής, Αθήνα, Νεφέλη, 1989.

-, «The Concept of Literature», στο *Literary Theory and Structure*, Frank Brady-John Palmer (επίμ.), New Haven, Yale University Press, 1973, σσ.23-39.

Beysade J. M., «Descartes», στο *Η Φιλοσοφία: Από τον Γαλιλαίο ως τον Ρουσό*, Φρανσουά Σατελέ (επιμ.), μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα Εκδόσεις Γνώση, 1985, σσ. 95-136.

Brandwood L., *The Chronology of Plato's Dialogues*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Βουδούρης Κ., «Έρωτας και παιδεία κατά τον Πλάτωνα» στο *Έρωτας, παιδεία, και Φιλοσοφία*, Κ. Βουδούρης(επιμ.), Αθήνα, 1989, σσ. 13-37.

-, *Μεταφυσική*, Αθήνα, 1980

Δρόσος Γ. Δ., *Αρετές και συμφέροντα: Η βρετανική ηθική σκέψη στο κατώφλι της νεοτερικότητας*, Αθήνα, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Εκδόσεις Σαββάλα, 2008.

Επίκουρος, *Έπιστολή προς Μενοικέα-Κύριαι δόξαι-Έπικούρου προσφώνησις*, μτφρ, Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Στιγμή, 1994.

Γεωργοπούλου- Νικολακάκου Ν. Δ., *Η διαλεκτική σχέση φυσικής και μεταφυσικής*, Αθήνα, 2000.

Γιατρομανωλάκης Γ., *Αχιλλέως Τατίου- Λευκίππη και Κλειτόφων*, Αθήνα, Εκδόσεις του Ιδρύματος Γουλανδρή- Χόρν, 1990.

Γλυκοφρίδη- Λεοντσίνη Α., *Εισαγωγή στην αισθητική*, Αθήνα, Αυτοέκδοση, 2008.

Carter W. C., *Marcel Proust: a life*, New Haven, Yale University Press, 2002.

Clark T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1984.

Collingwood R.G., *The Principles of Art*, New York, Oxford University Press, 1938.

Connolly D., «Τα φτερά του έρωτα: Έ ο έρωτας ως παρόρμηση για μάθηση» στο *Έρωτας, παιδεία, και Φιλοσοφία*, Κ. Βουδούρης(επίμ), Αθήνα, 1989, σσ.67-82.

Danto A., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1997.

-, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2004.

-, «Deep Interpretation», στο *Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, σσ.47-67.

-, «Ο κόσμος της τέχνης», στο *Έννοιες της τέχνης στον 20ο αιώνα*, μτφρ. Μ. Καρρά, Π. Πούλος(επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, 2006, σσ. 333-363.

-, *Τι είναι αυτό που το λέμε τέχνη;*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2014

-, *The Abuse of beauty, Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago and La Salle, Illinois, ed. Open Court, 2003.

Deleuze G., *Proust and Signs: the complete text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

Desanti J. T., «Ο Γαλιλαίος και η νέα αντίληψη για τη φύση», στο *Η Φιλοσοφία: Από τον Γαλιλαίο ως τον Ρουσό*, τόμος β', Φρανσουά Σατελέ(επιμ.), μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1985, σσ.71-94.

Dickie G., *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford- New York, Oxford University Press, 1997.

Dover K.J., *Η ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Π. Χιωτέλη 1990.

Duby G. & Perrot M., *Γυναίκες και Ιστορία*, μτφρ. Κ. Καρλαύτη, επιμ. Β. Τσοκόπουλος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995.

Εβερρετ Μ., *Η τέχνη ως όπλο- Ο Φραντς Ζάιμπερτ και οι Προοδευτικοί της Κολωνίας*, μτφρ Μάνος Γαλατούλας, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των συναδέλφων, 2013.

Fantham E., Foley H. P., Kampen N.B., Pomerou S.B. & Shapiro H.A., *Οι γυναίκες στο αρχαίο κόσμο*, μτφρ Κ. Μπούρας- επιμ. Ε. Γκάστη, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2001<sup>2</sup>.

Flacelière R., *Ο έρωτας στη αρχαία Ελλάδα*, μτφρ Αντρέα Καραντώνη, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαδήμα, 2009.

Foucault M., «What is an Author?», *Aesthetics-Method- Epistemology*, τ.2, James D. Faubion (επιμ.), New York, New York Press, 1998, σσ.205-232.

Ζήκα Φ., «Αισθητική ή Φιλοσοφία της Τέχνης», *Δευκαλίων* 25/1 (2007/6), σσ.117-133.

-, «Από τον 'θάνατο του συγγραφέα' στη ζωντανή 'περφόρμανς αρτ'», *Χρονικά Αισθητικής: ετήσιον δελτίον της Ελληνικής Εταιρείας Αισθητικής*, τ.46 (2011), σσ. 183-194.

-, *Απορία, τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, Αθήνα, Αγρά, 2018.

-, «Τομές στο ύφος και τη μεθοδολογία της φιλοσοφίας της τέχνης», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά*, Φαίη Ζήκα(επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ. 81-94.

- , Σημειώσεις από την σειρά μαθημάτων του ακαδημαϊκού έτους 2017-18 «Φιλοσοφία της Τέχνης» στο <http://eclass.asfa.gr/courses/AHT2108/> (όπως ανακτήθηκε 18/10/2017)

- , Σημειώσεις από την σειρά μαθημάτων του ακαδημαϊκού έτους 2017-18 «Φιλοσοφία της τέχνης 2», στο <http://eclass.asfa.gr/courses/AHT2112/> (όπως ανακτήθηκε 2/2/2018)

Gelernter M., *Sources of Architectural Form: A Critical History of Western Design Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1998<sup>2</sup>.

Gerhard U. , *Debating Women's Equality: Toward a Feminist Theory of Law from a European Perspective*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

Ησίοδος, *Έργα και Ημέρες-Θεογονία και Η ασπίδα του Ηρακλή*, μτφρ- εισαγωγή - σχολ. Σταύρος Γκιργκένης, Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος, 2001.

Hadot P., *Τι είναι η αρχαία ελληνική φιλοσοφία*., Αθήνα, Εκδόσεις Ίνδικτος, 2002.

Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τ. 1, μτφρ. Τάκης Κονδύλης Αθήνα, Κάλβος ,1967.

Heimsoeth H.& Windelband W. , *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, β' τόμος, μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1986<sup>2</sup>.

Hobsbawm E.J., *Η εποχή των επαναστάσεων:1789-1848*, μτφρ. Αριέτα Οικονόμου, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2005.

- , *Η εποχή των επαναστάσεων:1875-1914*, μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2007.

Horton S., *Interpreting Interpreting: Interpreting Dickens "Dombey"*, Baltimore Md, John's Hopkins University Press, 1979.

Hume D., *Essays, Moral, and Literary*, Eugene F. Miller (επιμ.), Indianapolis, Liberty Classics, 1987.

Καβάφης Κ.Π., *Άπαντα ποιητικά*, Αθήνα, Ύψιλον, 2004.

Κάλφας Β., «Έρωσ Έλλην» στο, *Έρωσ- Από τη Θεογονία του Ησίοδου στην ύστερη αρχαιότητα*, Ν. Σταμπολίδης- Γ. Τασούλας (επιμ.), Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2009, σσ.24-34.

Καραμπατζάκη Ε., «Σωκράτης και Ελάσσονες Σωκρατικοί» στο *Ξανά για το Σωκράτη*, Πρακτικά συμποσίου του Τομέα Φιλοσοφίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2014, σσ.25-41.

Καρζής Θ., *Η γυναίκα στην αρχαιότητα: Προϊστορία- Πολιτισμοί Ανατ. Μεσογείου-Ελλάδα- Ρώμη*, Αθήνα, Εκδόσεις Φιλιππούτη, 1987<sup>2</sup>.

Κιντή Β. (επιμ.), *Φιλοσοφία και Τέχνη*, Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2011

Κονδύλης Π., *Η κριτική της μεταφυσικής στη νεότερη σκέψη: Από τον όψιμο μεσαίωνα ως το τέλος του Διαφωτισμού*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1983.

Kahn C., *Plato and the Socratic Dialogue The philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge, 1996.

Kristeller P., "The Modern System of the Arts", *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, S. Feagin & P. Maynard(επιμ.), 1997, σσ. 496-527.

Λεντάκης Α., *Ο έρωτας στη Αρχαία Ελλάδα*, τόμος α', Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997-1998 .

Lamarque. P., «Literature» στο, *The Rutledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut (επίμ.) & Dominic Lopes(εκδ.), London- New York, 2000, σσ.449-462.

-, "The Death of an Author: An Analytical Autopsy" , *The British Journal of Aesthetics*, 30/4 (1990), σσ.319-331.

Layton R., *Η ανθρωπολογία της τέχνης*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Μ. Φραγκόπουλος(επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, 2003.

Loud G. (επίμ.), *Feminism and History of Philosophy: Oxford Reading in Feminism*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Μαγγίνη Γκ., Review of Art of Living, *Σκέψις*, 1999, σσ.178-182.

Μακρή Ν., «Έρωτας και ερωτική μανία», *Έρωτας, παιδεία, και Φιλοσοφία*, Κ. Βουδούρης(επίμ), Αθήνα, 1989, σσ.83-93.

Μουρίκη Α., «Απορίες, Φαντάσματα και περιπέτειες της αισθητικής», *Δευκαλίων* 25/1 (2007/6), σσ. 97-115.

Μπαμπινιώτη Γ., *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., Αθήνα, 2010.

-,«Ετυμοπερίεργα: Αγάπη-Έρωτας», στο <http://www.babiniotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=22&catid=1&apprec=10> (Ανακτήθηκε:15/07/2017).

Μπάρμπας .Α.Μ, *Σοφοκλέους «Αντιγόνη»*, Κείμενα, μετάφραση, σχόλια, ερμηνεία, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ζήτρος, 2000.



Μπενιέ Ζ. Μ., *Ιστορία της νεωτερικής και σύγχρονης φιλοσοφίας: Φυσιογνωμίες και έργα*, μτφρ Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2001<sup>2</sup>.

Mothersill M., *Beauty Restored*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Ξηροπαΐδης Γ., «Καντ και Νεχαμάς: Εκλεκτικές συγγένειες και αγεφύρωτες διαφορές», *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά, Φαίη Ζήκα(επιμ.)*, Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ. 133-145.

*Oxford English-Greek Dictionary*, G.N. Staurououlos(επιμ.), Oxford University Press 1998<sup>2</sup>.

*Oxford Handbook of Philosophy of the Mind*, Ansgar Beckermann, Brian P. McLaughlin, and Sven Walter Print Publication (επιμ.), 2009 (ανακτήθηκε 1/10/2017 <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199262618.001.0001/oxfordhb-9780199262618-e-20>)

Παρισάκη Θ., *Φιλοσοφία και Τέχνη: Από την αντικειμενικότητα του ωραίου στην υποκειμενικότητα του γούστου*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Ζήτρος, 2004.

-, “Ερμηνευτική και τέχνη, Η μέθοδος της κατανόησης στη φιλοσοφία της τέχνης του David Hume” στο *Η φιλοσοφική ερμηνευτική*, Αθήνα Ελληνική, Φιλοσοφική Εταιρεία, 1986, σσ.140-149.

Πελεγρίνης Θ., *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004.

Πίνδαρος, *Carmina et fragmenta graece: Pythia, Nemea*, τόμος β'.

Πούλος Π., «Τέχνη, Εννόηση, Εκτύλιξη», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά, Φαίη Ζήκα(επιμ.)*, Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ. 17-5.

Percy W. A., *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Illinois, University of Illinois Press, 1996.

Ρίντ Χ., *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, εποπτ. Ν. Στάγκος- μτφρ. Ανδρέας Παππάς-(επιμ.). Α. Ξύδης, Αθήνα, Εκδόσεις Υποδομή, 1986.

Reeve C.D.C., *Plato on love: Lysis, Symposium, Phaedrus, Alcibiades with selections of Republic and Laws*, Indianapolis- Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 2006.

Reff T., *Olympia*, New York, Viking Press, 1977.

Rimbaud A., *Μια εποχή στη κόλαση*, μτφρ Χ. Λιοντάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Γαβριηλίδη, 2011.

Rorty R., *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Τερζάκης Φ., *Τροχιές του Αισθητικού*, Εκδόσεις Futura, Αθήνα 2007.

*Το Φιλοσοφικό Λεξικό του Cambridge*, Robert Audi (επιμ.), για την ελλην. έκδοση (επιμ.) Στέλιος Βιρβιδάκης- Γιώργος Ξηροπαΐδης, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2011.

Travers M., *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία-από τον ρομαντισμό στο μεταμοντερνισμό*, Αθήνα, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2005.

Σαπφώ, *Άπαντα Ποιήματα*, επιμ.-μτφρ.- Π. Βιτόπουλος, Θεσσαλονίκη, Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 2002.

Σολωμού-Παπανικολάου Β.Π., «Ο έρωτας στη θεώρηση του Πλάτωνα», *Δωδώνη* (Μέρος Τρίτο), 28 (1999), σσ.129-146.

Scott G. A.& Welton W. A., *Erotic Wisdom- Philosophy and Intermediacy in Plato's Symposium*, State University of New York Press, 2008.

Schopenhauer A., *Lichtstrahlen aus seinen werken*, J. Frauenstädt (επιμ.), Leipzig, 1888.

-, *Τα πάθη του κόσμου*, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, Αθήνα, Εκδόσεις Printa, 2003.

Shapiro G., «Nietzsche's Graffito: A Reading of the Antichrist», *Boundary* 9-10/2 (1981), σσ.119-140.

Sontag S., *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966.

Stendahl H.B., *Περί έρωτος*, μτφρ. Γ. Παλαιολόγος, Αθήνα, Εξάντας, 1995.

Stolnitz J., «On the origin of "Aesthetic Disinterestedness"», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), σσ.131-141.

Walker A., *Η τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, μτφρ. Χ. Παπαβασιλείου- Πένυ Φυλακτάκη, Α. Μπαλτζής επιμ., Θεσσαλονίκη, University Studio Prss, Θεσσαλονίκη 2010.

Wellek R., *A History of Modern Criticism, 1750-1950. The Age of Transition*, London, Jonathan Cape, 1966.

Φειδάς Β., *Εκκλησιαστική Ιστορία*, γ' τόμος, Αθήνα, Εκδόσεις Διήγηση, 2002.

Φιλιππάκη Ε., «Το ωραίο ως υπόσχεση», στο *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική θεωρία του Αλέξανδρου Νεχαμά*, Φαίη Ζήκα (επιμ.), Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2014, σσ.95-110.

*Φιλοσοφικό Κοινωνικό Λεξικό*, τόμος Γ', Τ.Χιωτάκης- Ε. Χωραφάς, Αθήνα, Εκδόσεις Καπόπουλος, 1995.

Φλέμινγκ Χ. Τ., *Ιστορία της Τέχνης*, τόμος.δ' , Αθήνα, Εκδόσεις Υποδομή, 1993.

Χρίστου Π.Ν., *Ελληνική Πατρολογία*, τόμος β', Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Κυρόμανος, 1991.

Zaidman L. B. & Schmitt P.P., *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

## ΠΙΝΑΚΑΣ- ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1, Russel Connor, *Ανάμεσα στην Ποίηση και τη Φιλοσοφία (Between Poetry and Philosophy)*, 1984, Συλλογή του καλλιτέχνη.....6

Ο πίνακας του Russel Connor, *Ανάμεσα στην Ποίηση και τη Φιλοσοφία*, αποτελεί οικειοποίηση του πίνακα του Rembrandt, *Ο Αριστοτέλης μπροστά στη προτομή του Ομήρου*. Πιο συγκεκριμένα ο R. Connor, επιλέγει να τοποθετήσει ανάμεσα στα δύο πρόσωπα (του Αριστοτέλη και του Όμηρου) ένα τρίτο, αυτό της Βηρσααβέ. Πιο συγκεκριμένα, η Βηρσααβέ υπήρξε πρώτα σύζυγος του Ουρία του Χετταίου, αξιωματικού του Δαβίδ, και έπειτα του ίδιου του Δαβίδ. Η Βηρσααβέ σύμφωνα με τις βιβλικές περιγραφές ήταν μια πολύ όμορφη γυναίκα, η οποία σαγήνεψε άθελά της τον Δαβίδ αποτελώντας το δικό του αντικείμενο του έρωτα. Ο R. Connor αναφέρει πως επιλέγει να τοποθετήσει τη Βηρσααβέ δίπλα στον Αριστοτέλη ώστε να του προσφέρει μια συντροφιά, καθώς όπως λέει ο ίδιος η φιλοσοφία του φαινόταν ανέκαθεν πολύ μοναχική ενασχόληση. Η επιλογή του εν λόγω πίνακα ως «απεικονιστικού υπότιτλου» της εισαγωγής ως στόχο έχει να μας εισάγει στην σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του ωραίου, του έρωτα και της γνώσης, αναδεικνύοντας έτσι τον κεντρικό ρόλο που κατέχει αφενός το ωραίο, το οποίο στην προκείμενη περίπτωση συνοψίζεται στο πρόσωπο της Βηρσααβέ, και αφετέρου ο έρωτας, ο οποίος είναι ιδιαίτερος σημαντικός τόσο για τα ζητήματα που αφορούν την τέχνη (ποίηση και όχι μόνον) όσο και για τη φιλοσοφία και την ζωή εν γένει.

Εικόνα 2, M. Abramovic, *Rhythm 0' (performance)*, 1974.....22

Η εν λόγω εικόνα αποτελεί τον απεικονιστικό υπότιτλο του πρώτου κεφαλαίου, «Το ωραίο μεταξύ τέχνης και ζωής: Η σύνθετη φύση του ωραίου». Η εικόνα αυτή αποτελεί λήψη από το τέταρτο μέρος της περφόρμανς της M. Abramovic, με τίτλο *Rhythm*. Το *Rhythm 0* (1974) ήταν ένα εξάωρο έργο τέχνης όπου πρωταγωνιστούσε η καλλιτέχνη Marina Abramović, το οποίο έλαβε χώρα στο Studio Morra της Νάπολης. Το έργο ως στόχο είχε να διερευνήσει τα όρια μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού. Η σχέση που δημιουργήθηκε ήταν τρόπον τινά προκαθορισμένη, καθώς η ίδια είχε παθητικό ρόλο και το κοινό ενεργητικό. Ανάμεσα ,όμως, σε αυτήν και στο κοινό είχε τοποθετηθεί ένα τραπέζι με 72 αντικείμενα. Τα αντικείμενα αυτά, λειτουργούσαν ως το μέσο επικοινωνίας των θεατών με την καλλιτέχνη, καθώς έδιναν σε αυτούς την ευκαιρία να τα χρησιμοποιήσουν επάνω της με όποιον τρόπο αυτοί ήθελαν. Κάποια από τα αντικείμενα μπορούσαν να της προκαλέσουν ευχαρίστηση, ενώ κάποια άλλα πόνο σε σημείο που μπορούσαν ακόμα και να την βλάψουν. Ανάμεσα στα αντικείμενα υπήρχαν μεταξύ άλλων: ένα τριαντάφυλλο, ένα φτερό, ένα μπουκάλι αρώματος, μέλι, ψωμί, σταφύλια, κρασί, ένα ψαλίδι, ένα νυστέρι, καρφιά, ένα μεταλλικό μπαρ και ένα πυροβόλο όπλο φορτωμένο με μια σφαίρα. Για έξι ώρες η καλλιτέχνη επέτρεπε στο κοινό να μεταχειρίζεται το σώμα της όπως εκείνο ήθελε. Όπως αναφέρει η ίδια σε σχετική συνέντευξη: «αρχικά τα μέλη του ακροατηρίου αντέδρασαν με επιφύλαξη και σεμνότητα, αλλά όσο περνούσε ο χρόνος (και η ίδια παρέμενε απαθής), το κοινό άρχισε να δρα πιο

επιθετικά». Η επιλογή της παραπάνω εικόνας αποτελεί ένα στιγμιότυπο από τη συνολική περφόρμανς. Πιο αναλυτικά, αποτελεί ένα στιγμιότυπο, όπου κάποιος θεατής έχει γράψει (πιθανόν με αίμα) τη φράση ότι «Οι καλλιτέχνες πρέπει να είναι όμορφοι». Στόχος της επιλογής αυτής εκ μέρους μου είναι να καταδειχτεί με τρόπο απεικονιστικό ο αντιθετικός, διπτός, και σύνθετος χαρακτήρα της έννοιας του ωραίου, ο οποίος όπως γίνεται κατανοητό δεν είναι μόνον προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας και εκζήτησης, αλλά συνδέεται άμεσα με τις θέσεις, τις διαθέσεις και τις προθέσεις του ίδιου του κοινού.

Εικόνα 3, Γ. Μόραλης, *Ερωτικό*, 1994.....29

Ο εν λόγω πίνακας αποτελεί έναν «απεικονιστικό» υπότιτλο του υποκεφαλαίου «Η αρχαιοελληνική κληρονομιά του έρωτα». Ο έρωτας όπως αναλύεται εκτενώς και στο παραπάνω κεφάλαιο, νοείται από του αρχαίους Έλληνες ως δύναμη, ελκτική και ελλειπτική. Ακόμα και όταν προσωποποιείται (γιός του Πόρου- Πενίας) διατηρεί αυτά τα χαρακτηριστικά. Η καλλιτεχνική σύλληψη και ο τρόπος απεικόνισης του έρωτα από τον Γ. Μόραλη, εκτιμώ πως αποτελεί την ορατή εκδοχή της αντίληψης αυτής του έρωτα, καθώς εκφράζει με τρόπο απλό, αλλά μεστό νοημάτων, την έλξη και την δυναμική ένωση των ανθρώπινων μορφών που μέσω της ένωσής τους χάνουν τα προσωπικά τους χαρακτηριστικά, αντιπροσωπεύοντας πλέον κάτι το κοσμικό.

Εικόνα 4, Barbara Kruger, *Χωρίς τίτλο (Your body is a battleground)*, 1989, Broad Museum.....40

Το άτιτλο έργο της B. Kruger (*Your body is a battleground*). Αποτελεί τον «απεικονιστικό» υπότιτλο του υποκεφαλαίου που τιτλοφορείται «Η προβληματική του έρωτα από τον Πλάτωνα στη σύγχρονη εποχή». Η επιλογή του εν λόγω έργου εκ μέρους μου έγινε για τρεις βασικούς λόγους. Ο πρώτος λόγος προκύπτει από την σύνδεση του έρωτα και της πολιτικής, ιδιαίτερα όπως αυτή διαμορφώνεται στον 21αίωνα, μέσα από το κίνημα το φεμινισμού, που προέβαλε τα δικαιώματα των γυναικών, της σεξουαλικής απελευθέρωσης (sexual revolution)κ.α. Επιμένοντας στην θεματική του ίδιου του έργου, το οποίο δημιουργήθηκε αρχικά από την B. Kruger ως poster με στόχο να προωθήσει την πορεία υπέρ της νομιμοποίησης της άμβλωσης που έγινε στην Washington 1989, αντλούμε πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία για το πως κατανοείται ο έρωτας στον 21ο αιώνα. Τόσο ο φεμινισμός, όσο και τα κινήματα της σεξουαλικής επανάστασης (1960-1980), δημιούργησαν το έδαφος για μια νέα εννοιολόγηση του έρωτα. Ο δεύτερος λόγος που με ώθησε στην επιλογή του έργου της B. Kruger, βασίζεται στον τρόπο δόμησης του έργου της εν γένει. Με άλλα λόγια, το χαρακτηριστικό στο ύφος της B.Kruger είναι ότι τα έργα της ενσωματώνουν φωτογραφίες που προέρχονται από διάφορα μέσα επικοινωνίας, (πόστερ, φωτογραφίες περιοδικών, γραφιστικά στοιχεία) συνδέοντας 'τες με τρόπο ιδιότυπο με στριγκές γλωσσικές δηλώσεις και φράσεις. Με αυτόν τον τρόπο, αντιπαραθέτοντας, εικόνα και κείμενο καταφέρνει να δημιουργήσει μια ιδιότυπη αρμονία, η οποία μεταφέρει ένα σχόλιο πάνω στον καταναλωτισμό, την πολιτική, την θέση και την ταυτότητα της γυναίκας στη σύγχρονη εποχή. Ο τρίτος και τελευταίος λόγος που με ώθησε στην επιλογή αυτής της εικόνας έναντι άλλων της ίδιας, βασίζεται στον απροκάλυπτο πολιτικό τόνο που υπάρχει

στη γλωσσική φράση στο κάτω μέρος του έργου (Το σώμα σου είναι το πεδίο της μάχης), το οποίο αποδεικνύει τη διαχρονικότητα της σχέσης της τέχνης και πολιτικής. Ο σκληρός υπότιτλος του έργου νομίζω ότι αποδεικνύει ότι η τέχνη μπορεί να συμπυκνώσει με τρόπο λακωνικό, πολύπλοκα ζητήματα που απορρέουν από άλλες επιστήμες (κοινωνιολογία, πολιτική, ψυχολογία). Εν κατακλείδι, η εν λόγω επιλογή ως στόχο έχει να αποτελέσει ένα «απεικονιστικό σχόλιο» το οποίο θα εισάγει τον αναγνώστη στην προβληματική που αναπτύσσεται μεταξύ του έρωτα, της πολιτικής και της τέχνης.

Εικόνα 5, E. Manet, *Ολυμπία* (1863), Μουσείο Orsay, Παρίσι.....44

Η χρήση του εν λόγω έργου είναι απλά συνοδευτική και αναλύεται επαρκώς στο εντός του κειμένου της παρούσας εργασίας.

Εικόνα 6, R. Indiana, *Love*, 1965, MoMa.....46

Το παραπάνω έργο επιλέχθηκε εν είδει «απεικονιστικού» υποτίτλου στο υποκεφάλαιο που τιτλοφορείται «Η σχέση του έρωτα με την τέχνη και την ζωή». Η επιλογή βασίζεται στην θεματική του ίδιου του έργου, το οποίο αποτελεί στην ουσία την αναγραφή της λέξης «LOVE» (με το «Ο», στραβό) το οποίο το Junior Council του Museum of Modern Art είχε παραγγίλει από τον R. Indiana για την ευχετήρια κάρτα του μουσείου για τα Χριστούγεννα του 1965. Το έργο (και η θεματική του) συνάντησε ευρύτερο κοινό λίγο αργότερα το 1973, όταν τα Αμερικανικά Ταχυδρομεία το έβαλαν σε γραμματόσημο (έως σήμερα έχουν τυπωθεί πάνω από 300 εκατομμύρια γραμματόσημα με το «LOVE». Αναμφίβολα, η επιλογή αυτή βασίζεται στο ότι το έργο αυτό αποτελεί μια πολύ γνωστή εικονική προσπάθεια ανάδειξης όλων των σημασιών των λέξεων αγάπη-έρωτας, καθώς στα αγγλικά δεν υπάρχει ο γλωσσικός διαχωρισμός μεταξύ έρωτα και αγάπης. Με άλλα λόγια, το *Love* είναι ένα έργο τέχνης που ως στόχο είχε να αναδείξει όλες τις ερωτικές, θρησκευτικές και κοινωνικές πλευρές που απορρέουν από τη λέξη αυτή, τυγχάνοντας παράλληλα ευρείας αποδοχής από το ευρύ κοινό των Η.Π.Α..

Εικόνα 7, Santiago Siera, *Athens's stray dog project*, (φωτ.) 2015.....68

Το φωτογραφικό απόσπασμα από το έργο *Athens's stray dog project* (2015) του Santiago Siera αποτελεί τον «απεικονιστικό» υπότιτλο του υποκεφαλαίου «Το ωραίο ως ηθική αξία: Πλάτων». Η επιλογή του έργου θέτει ως αρχικό στόχο να αναδείξει τη περίπλοκη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τέχνης και ηθικής, και πιο συγκεκριμένα μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της ηθικής. Σε γενικές γραμμές, είναι γνωστό ότι το έργο του Santiago Sierra ασχολείται συχνά με τις δομές της εξουσίας και συγκεκριμένα με τον τρόπο που αυτές λειτουργούν στην καθημερινή μας ζωή. Το έργο του καλλιτέχνη παρεμβαίνει σε αυτές τις δομές εκθέτοντας καταστάσεις εκμετάλλευσης και περιθωριοποίησης. Η επιλογή του εν λόγω έργου έναντι άλλων παρεμφερούς θεματολογίας, βασίζεται ουσιαστικά σε δύο λόγους. Ο πρώτος λόγος, προκύπτει από το γεγονός ότι το εμπονομαζόμενο *Athens's stray dog project*, (2015) έλαβε χώρα στην πόλη της Αθήνας την εποχή της οικονομικής κρίσης και ως στόχο είχε να συνοδεύσει ένα μεγαλύτερο εγχείρημα του ίδιου του καλλιτέχνη, το οποίο ονομάζεται «The PIGS eating

peninsulas» το οποίο και πραγματεύεται με σκωπτική διάθεση την παρακατιανή κατάταξη των χωρών της Κρίσης (Ελλάδα, Ιταλία, Πορτογαλία, Ισπανία) από την Οικονομία των Αγορών στην κατηγορία Pigs. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί κατά κάποιον τρόπο ένα «ειρωνικό σχόλιο» για το πως η πόλη της Αθήνας λειτουργεί ως ένα διαχρονικό πεδίο ανάδειξης σχέσεων τέχνης και ηθικής από την εποχή του Πλάτωνα ως σήμερα. Με τη μόνη διαφορά, πως αν και ο Πλάτων ισχυριζόταν ότι το ωραίο και η ηθική ευθυγραμμίζονται, παρ' όλα αυτά η συγκεκριμένη εικόνα ενώ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ηθική- πολιτική, παρόλα αυτά είναι αρκετά προκλητική. Με άλλα λόγια, παρότι το πρόσημό της είναι ηθικό και πολιτικό, εντούτοις, το ηθικό- πολιτικό στην προκειμένη περίπτωση νοείται παράλληλα με το προκλητικό και το αδιαμεσολάβητο. Σε αυτή λοιπόν την περίπτωση, αν και η θεματολογία του έργου συνδέεται με την ηθική και τη πολιτική, είναι δυνατόν το έργο αυτό παράλληλα να θεωρηθεί ως μη ηθικό και αυτό εξαιτίας του ρηξικέλευθου τρόπου με τον οποίο ο καλλιτέχνης επιλέγει να πραγματευτεί και απεικονίσει κάποια από τα κοινωνικά ζητήματα. Επομένως, παρά τον πολιτικό ή ηθικό χαρακτήρα του το έργο παράλληλα μας παρουσιάζει ένα εγγενές προς τη θεμελίωση της ηθικής ζήτημα, το οποίο σχετίζεται με το αντικείμενό της. Το ηθικόν μπορεί και αυτό να έχει αρκετά πρόσωπα και έτσι αυτό που για κάποια κοινωνική ομάδα είναι ακραίο ή προκλητικό και κατά αυτόν τον τρόπο ίσως μη ηθικό από αυτή την άποψη για κάποιους άλλους όμως είναι επιτακτικό και προφανές. Εν κατακλείδι, μέσω αυτής της αρχικά ακατανόητης και ιδιαίτερως περίεργης εικόνας (ενός σκύλου που φοράει μια μπλούζα που αναγράφει τη φράση δεν έχω χρήματα), η οποία στην ουσία προβάλλει ένα αδέσποτο σκύλο να περιφέρεται στην πόλη της Αθήνας την εποχή της κρίσης και ως στόχο έχει να αποδώσει φόρο τιμής σε δύο σκυλιά «διαδηλωτές» (τον Κανέλο και τον Λουκιανό) τα οποία στάθηκαν στο πλευρό των διαδηλωτών κατά της πολιτικής της λιτότητας, διαφαίνεται πως η όποια σχέση μεταξύ ηθικής- πολιτικής και τέχνης είναι αρκετά πιο σύνθετη από ότι μπορούμε πολλές φορές να εκτιμήσουμε.

Εικόνα 8, Caravaggio, *Άγιος Ιωάννης Βαφτιστής*, 1602, Μουσεία Καπιτωλίου Ρώμη.....74

Ο εν λόγω πίνακας αποτελεί τον «απεικονιστικό» υπότιτλο του υποκεφαλαίου «Το ωραίο ως αισθητική αξία: Νίτσε». Αρχικά, η επιλογή ως στόχο έχει να προβάλλει την σύγκρουση που συχνά εμφανίζεται μεταξύ των αισθητικών και ηθικών κριτηρίων, ή μεταξύ αισθητικής και

Εικόνα 9, R. Connor, *Η αρπαγή της Μοντέρνας Τέχνης από τους Νεοϋορκέζους (The Kidnapping of Modern Art by New Yorkers)*, 1985, Collection of John Parker Willis.....79

Ο παραπάνω πίνακας αποτελεί το «απεικονιστικό υπότιτλο» του κεφαλαίου «Το αίνιγμα της τέχνης». Η επιλογή του παραπάνω έργου ως στόχο έχει να αναδείξει τη σημασία που έπαιξαν τα διάφορα φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά ρεύματα στις Η.Π.Α. στην προβληματική του ζητήματος περί του τι είναι η είναι τέχνη στη σύγχρονη εποχή.

Εικόνα 10, H. Rembrandt, *Ο Αριστοτέλης μπροστά στην προτομή του Ομήρου*, 1653, Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης.....85

Το έργο του Rembrandt, *Ο Αριστοτέλης μπροστά στην προτομή του Ομήρου*, αποτελεί τον «απεικονιστικό υπότιτλο» του υποκεφαλαίου «Η μεταβολή της τέχνης του βίου σε επιστήμη της φύσης». Η επιλογή βασίζεται, αρχικά, στο γεγονός ότι ο εν λόγω πίνακας, παρουσιάζει με τρόπο απλό, αλλά αινιγματικό την προβληματική που γενάται όταν η φιλοσοφία και η τέχνη (Αριστοτέλη = Φιλοσοφία, και του Ομήρου = Ποίηση) έρθουν αντιμέτωπες, όταν η μια αντικρίσει την άλλη. Τότε, δημιουργούνται μια πληθώρα ερωτημάτων και ζητημάτων, τόσο αναφορικά με τα όρια της κάθε μίας όσο και με τον χώρο που δημιουργείται ανάμεσά τους. Για να κατανοηθεί, όμως, η χρήση της εικόνας στο συγκεκριμένο σημείο της εργασίας, θα πρέπει να ιδωθεί παράλληλα με τον υπότιτλο του υποκεφαλαίου, καθώς στην αρχαιότητα αν και υπήρξε μια εποχή, όπου τέχνη (με την ευρύτερη έννοια όπως παρουσιάζεται στο υποκεφάλαιο «Το αίνιγμα της τέχνης») και φιλοσοφία συνυπήρξαν, παρόλα αυτά, όμως, η συνύπαρξη αυτή σταδιακά άλλαξε, μετατρέποντας την φιλοσοφία πλέον σε μια αυστηρή αναζήτηση της γνώσης που προέρχεται από την φύση.

Εικόνα 11, F. Goya, *Η 3η Μαΐου 1808*, 1880, Μουσείο Πράδο Μαδρίτη.....95

Η χρήση του εν λόγω έργου είναι απλά συνοδευτική και αναλύεται επαρκώς στο εντός του κειμένου της παρούσας εργασίας.

Εικόνα 12, P.Picasso, *Σφαγή στην Κορέα*, 1951, Μουσείο Πικάσο Παρίσι.....96

Η χρήση του εν λόγω έργου είναι απλά συνοδευτική και αναλύεται επαρκώς στο εντός του κειμένου της παρούσας εργασίας.

Εικόνα 13, E. Delacroix, *Ο Μιχαήλ Άγγελος στο εργαστήριό του*, 1850.....98

Ο εν λόγω πίνακας αποτελεί το «απεικονιστικό υπότιτλο του υποκεφαλαίου «Η τέχνη του βίου και ο φιλοσοφικός ατομικισμός». Το έργο αυτό ζωγραφίζει ο Delacroix στα μέσα του 19ου αιώνα, με στόχο να αποτυπώσει την εμβληματική μορφή του μοναχικού, αλλά και στοχαστικού καλλιτέχνη, ο οποίος γίνεται ο κατεξοχήν ιστορικός τύπος καλλιτέχνη της εποχής εκείνης. Ο Delacroix, όμως, δεν απεικονίζει απλά, αλλά προβάλλει στην ουσία μέσω αυτού του πίνακα την δική του αντίληψη σχετικά με τον καλλιτέχνη της εποχής του. Με άλλα λόγια, σε αντίθεση με το ακαδημαϊκό σύστημα το οποίο κυριαρχεί και ελέγχει απόλυτα τον καλλιτεχνικό χώρο την εποχή δράσης του Delacroix, αυτός προβάλλει μια άλλη όψη του τι είναι καλλιτέχνης μέσω της συμβολικής απεικόνισης του μεγάλου Μιχαήλ Άγγελου. Το έργο αυτό μεταξύ άλλων, προβάλλει δύο βασικά στοιχεία του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Το πρώτο είναι ο αντι- ακαδημαϊσμός και το δεύτερο η μοναχική στοχαστικότητα. Αυτά τα δύο στοιχεία, με ωθούν να επιλέξω το πίνακα αυτόν, καθώς εκτιμώ πως αποτελούν βασικά στοιχεία και για τον «φιλοσοφικό ατομικισμό» του Αλέξανδρου Νεχαμά. Με άλλα λόγια, οι καλλιτέχνες της τέχνης του βίου (Montaigne, Nietzsche, Foucault) όπως παρουσιάζονται από τον Αλέξανδρο Νεχαμά, φαίνονται ως αν να μοιράζονται τα ίδια χαρακτηριστικά με τον μοναχικό καλλιτέχνη του Delacroix.

Εικόνα 12, V. Gogh, *Η καρέκλα και η πίπα*, 1888, Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνου.....102



*Η καρέκλα και η πίπα*, του Van Gogh αποτελεί τον «απεικονιστικό υπότιτλο» του υποκεφαλαίου «Η τέχνη του βίου μέσα από το παράδειγμα του έντεχνου βίου». Ο Van Gogh εμπνεύστηκε το έργο του αυτό από το έργο του Luce Fildes, *The empty chair*, όπου απεικονιζόταν η άδεια καρέκλα του Ντίκενς στο γραφείο του συγγραφέα, η οποία παρουσίαζε και τρόπον τινά σηματοδοτούσε την παρουσία/απουσία του Ντίκενς μετά το θάνατό του. Ο Van Gogh συνειδητοποίησε μέσω του έργου αυτού ότι οι καρέκλες λειτουργούν ως οιωνεί πορτρέτα των χρηστών τους, έτσι το 1888 ζωγράφισε τη δική του απλή κίτρινη καρέκλα. Η επιλογή του εν λόγω πίνακα ως στόχο έχει επομένως, να αναδείξει τη σημασία του παραδείγματος. Πιο συγκεκριμένα, αναλύοντας το παράδειγμα της τεχνικής της αυτοπροσωπογραφίας (ακόμα και αν αυτή γίνεται μέσω μίας καρέκλας), κατανοούμε πως ο ζωγράφος μέσω της εξάσκησης της τέχνης του, αναπλάθει τον ίδιο του εαυτό του. Το ίδιο εκτιμώ πως γίνεται και μέσω της «τέχνης του βίου». Η τέχνη του βίου, με άλλα λόγια, μπορεί να ασκηθεί μόνον μέσω του παραδείγματος του έντεχνου βίου.

Εικόνα 14, F. Kahlo, *Οι δύο Φρίντα*, 1939, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Μεξικού.....113

Ο εν λόγω πίνακας αποτελεί τον «απεικονιστικό υπότιτλο» του υποκεφαλαίου «Ύφος, εκεί όπου η τέχνη συναντάει τη ζωή». Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου της F. Kahlo, προκύπτει τόσο στο συνολικό έργο της καλλιτέχνιδος όσο και στην προσωπικότητά της. Πιο αναλυτικά, οφείλεται κατά βάση στο ότι το έργο της χαρακτηρίζεται από έντονες αυτοβιογραφικές αναφορές και προσωπικά στοιχεία. Αυτός είναι και ο λόγος που μέσα από το έργο της F. Kahlo μπορούμε εύκολα να κατανοήσουμε το πόσο δύσκολες και περίπλοκες μπορεί να είναι οι σχέσεις μεταξύ τέχνης και ζωής. Αδιαφιλονίκητα, η ζωή της εν λόγω καλλιτέχνιδος δεν μπορεί να ιδωθεί ξεχωριστά από το έργο της, και το έργο της, με άλλα λόγια, ο ιδιαίτερος και καθόλα μοναδικός δημιουργικός τρόπος έκφρασής της δεν μπορεί παρά να ιδωθεί παράλληλα με την ζωή της, και συγκεκριμένα με κάποια ιστορικά περιστατικά και γεγονότα (ατύχημα που αντιμετώπισε, εγχειρήσεις, πόνος, ο γάμος της με τον Riviera, οι αποβολές κ.α.). Η F. Kahlo, ίσως, να είναι ένα από τα ζωντανότερα καλλιτεχνικά παράδειγμα, όπου το καλλιτεχνικό ύφος συναντά και δομεί τη ζωή εν γένει.

Εικόνα 15, R. Magritte, *Η προδοσία των εικόνων ή Αυτό δεν είναι μια πίπα (Ceci n'est pas une pipe)*, 1928-1929, LACMA Collection.....134

Ο τελευταίος πίνακας χρησιμοποιείται ως «απεικονιστικός υπότιτλος» του υποκεφαλαίου «Η ερμηνευτική υφή του βίου και της τέχνης». Η επιλογή του εν λόγω έργου βασίζεται σε τρεις λόγους. Ο πρώτος προκύπτει από το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος πίνακας αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα δύσκολο και αντιφατικό έργο τέχνης, παρά το γεγονός ότι τόσο η εικόνα (όπου απεικονίζεται μια πίπα με τον πιο καλοσχεδιασμένο και ευκρινή τρόπο), όσο και το κείμενο (μια απλή πρόταση σε άρνηση) είναι προφανέστατα και ευκρινέστατα. Η δυσκολία του πίνακα έρχεται, όμως, όταν συνεξετάσουμε τα δύο αυτά στοιχεία, δηλαδή, το απεικονιστικό και το γλωσσικό μαζί. Με άλλα λόγια, η εικόνα είναι σαν να μας λέει «Αυτό που βλέπεται είναι μια πίπα» και το κείμενο ή η λεζάντα από κάτω μας διαβεβαιώνει πως συμβαίνει το αντίθετο. Ο πίνακας λοιπόν μέσω αυτής της

αντίφασης της εικόνας και του κειμένου, έχει σε μια στιγμή υποδείξει, ότι οι σχέσεις μεταξύ εικόνας και γλώσσας, δεν είναι ούτε τόσο προφανείς, ούτε τόσο άμεσες όσο νομίζουμε. Η αδυναμία άμεσης επικύρωσης της ομοιότητας (του ειδώλου με την πραγματικότητα) μέσω ενός αναπαραστατικού δεσμού, μας υποβάλει αναγκαία στην ανάγκη ερμηνείας ή επανερμηνείας και σε αυτό ακριβώς το σημείο συναντάμε τον δεύτερο λόγο που με ώθησε στην επιλογή του έργου, ο οποίος προκύπτει από το γεγονός ότι πολλές φορές ακόμα και μια προφανής εικόνα με τον ένα ή τον άλλο τρόπο εξετάζεται παράλληλα με ένα κείμενο. Πιο αναλυτικά, θα μπορούσε να ειπωθεί πως είτε το κείμενο ρυθμίζεται από την εικόνα (παράδειγμα κειμένων εντός εικόνων όπου η εικόνα τους μεταφέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά), είτε η εικόνα ρυθμίζεται από το κείμενο (όπου το κείμενο έρχεται να την ολοκληρώσει την εικόνα συνοδεύοντάς την). Σε κάθε μια, όμως, από τις δύο περιπτώσεις η αναλογία και κατ'επέκτασιν η εξήγηση δεν είναι δεδομένη ή εκ προοιμίου ιδωμένη, για αυτό και μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Και εδώ υπεισερχόμαστε στο τρίτο λόγο αναφορικά με την επιλογή του εν λόγω έργου, ο οποίος σχετίζεται πλέον με τον προοπτικισμό του Νίτσε. Ως γνωστόν ο προοπτικισμός του Νίτσε εκφράζεται κυρίως μέσω της περίφημης ρήσης του πως «Δεν υπάρχουν δεδομένα παρά μόνον ερμηνείες» (*Θέληση για δύναμη*, §438). Ο πίνακας λοιπόν αυτός μας ωθεί να αντιληφθούμε πως δεν υπάρχει τίποτε όσο προφανές και αν είναι αυτό, το οποίο να μπορεί να πάρει τη θέση του απολύτου δεδομένου χωρίς αυτό να απαιτεί πρώτα εξήγηση. Οι εικόνες απαιτούν τις λέξεις και τις σκέψεις, και το αντίστροφο. Σε κάθε περίπτωση, όμως, όσο προσωπικές και αν είναι οι απόψεις μας ή ερμηνείες μας τότε δεν είναι αμερόληπτες ούτε αδέσμευτες, και η θέση αυτή αφορά ακόμα και τα πιο προφανή ζητήματα. Η κάθε σκέψη, λέξη και ερμηνεία που προκύπτει από τα ερεθίσματα των εκάστοτε εικόνων ή λέξεων στην ζωή μας, δίνει με τη σειρά της μορφή, υφή, χρώμα και σχήμα στο ποιοί είμαστε, δομώντας εν τέλει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το κόσμο συνολικά.

Το ωραίο στην τέχνη και τη ζωή: Μια συνομιλία  
με τον Αλέξανδρο Νεχαμά.

**Χ.Δ. Τάτση:** Θα ήθελα να ξεκινήσουμε με ένα από το πιο πρόσφατα έργα σας *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. (ελλν. μτφρ. Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας: Η θέση του ωραίου στην τέχνη και τη ζωή). Αρχικά θα ήθελα να σταθούμε στον αινιγματικό τίτλο του βιβλίου, ο οποίος συνιστά αναδιατύπωση της περίφημης ρήσης του Stendhal, ότι «η ομορφιά είναι μια υπόσχεση ευτυχίας» (*De l' amour* [Περί έρωτος], σ.74). Η ρήση αυτή κοσμεί το εσώφυλλο ενός ακόμα βιβλίου που πραγματεύεται το ζήτημα του ωραίου, πρόκειται για το βιβλίο *The Abuse of Beauty* του Arthur Danto. Στο βιβλίο αυτό ο Danto απορρίπτει τη θέση ότι το ωραίο είναι ουσιώδες γνώρισμα κατά κύριο λόγο της τέχνης. Αναγνωρίζει βέβαια πως το ωραίο είναι μια έννοια, η οποία έχει μεγάλη σημασία για τη ζωή. Για τον λόγο αυτό και ισχυρίζεται πως το ωραίο θα πρέπει να περιοριστεί στα ζητήματα που αφορούν την ζωή. Αρχική μου εκτίμηση, για την οποία θα ήθελα και τη δική σας θέση, είναι ότι και οι δύο εκκινείτε από τη παραδοχή ότι «η ομορφιά είναι μια υπόσχεση ευτυχίας», με τη σημαντική όμως διαφορά ότι ο μεν Danto καταλήγει να περιορίσει το ωραίο ως ένα γνώρισμα που έχει βαρύτητα μόνο στη ζωή, εσείς δε εκκινώντας από τον τρόπο πρόσληψης του ωραίου στη ζωή, επιχειρείτε να εξετάσετε τις ομοιότητες που αυτό εμφανίζει στις διάφορες εκδηλώσεις του στην τέχνη. Το γεγονός αυτό εκτιμώ πώς οφείλεται στο ότι κατανοείτε τη σημασία της λέξης "υπόσχεση" με τρόπο τελείως διαφορετικό. Θα θέλατε λοιπόν να μας μιλήσετε σχετικά με αυτήν την διαφορετική προσέγγιση του όρου "υπόσχεση", η οποία όπως παρουσιάζεται στο *Μόνο Μια Υπόσχεση Ευτυχίας*, φαίνεται να είναι τόσο σημαντική για την τέχνη, όσο και τη ζωή;

**Α. Νεχαμάς:** Για εμένα, βέβαια, είναι εντελώς θετικό, διότι το να κατακτήσεις κάτι, πάντοτε, σε αφήνει θέλοντας κάτι άλλο. Είναι αδύνατον να κατακτήσεις κάτι

το οποίο να σου εξαλείψει εντελώς τον πόθο, ας πούμε, για κάτι άλλο. Το ωραίο, όσο το βρίσκει κανείς ωραίο, δίνει πάντοτε την υπόσχεση ότι έχει κάτι ακόμα μέσα του που δεν το έχεις ακόμα δει, που δεν το έχεις καταλάβει, και το οποίο θα είναι τουλάχιστον όσο ωραίο και τόσο καλό, όσο αυτά που έχεις ήδη δει. Το πρόβλημα είναι ότι η υπόσχεση αυτή μπορεί να μην είναι αληθής, να σου υποσχεθεί κάτι και να μην στο δώσει, και υπάρχουν δύο τρόποι να απογοητευτείς από μια υπόσχεση. Ο πρώτος είναι να δεις- κάτι το οποίο για εμένα ισχύει, όπως είπατε, και στη ζωή και στην τέχνη, γιατί για εμένα ζωή και τέχνη είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα και θα επανέλθω σε αυτό το ζήτημα αναλυτικά σε λίγο πάλι- ότι δεν έχει πλέον τίποτα να σου πει και το βαριέσαι και πας παρακάτω και αυτό συμβαίνει δυστυχώς τόσο με έργα τέχνης όσο και με ανθρώπους. Ο δεύτερος, που είναι ίσως χειρότερος, είναι ότι συσχετιζόμενος με ένα έργο τέχνης ή με ένα άτομο, κανείς υφίσταται πάντοτε μιαν αλλαγή. Η αλλαγή αυτή δεν είναι κατ' ανάγκην πάντα προς το καλύτερο και όπως η αλλαγή αυτή σε πάει προς το χειρότερο και οι αξίες οι οποίες διέπουν τη ζωή σου πηγαίνουν και εκείνες προς το χειρότερο. Φτάνεις, επομένως, στο σημείο να ζεις μία ζωή που με τα κριτήρια που είχες πρώτα είναι μία ζωή διεφθαρμένη και εντελώς ανεπαρκής, όμως όπως έχουν αλλοιωθεί οι αξίες σου την θεωρείς πλέον καλή. Αυτό είναι ένα τεράστιο πρόβλημα, διότι ενώ ένας άνθρωπος ζει μία ζωή την οποία εσύ βρίσκεις απόλυτα απεχθή, εκείνος φαίνεται ευτυχής. Και η κατάσταση αυτή συνιστά εντέλει για εμένα το μεγαλύτερο ίσως πρόβλημα.

Τώρα, νομίζω ότι ο Danto έκανε το διαχωρισμό, που τόσο σωστά περιγράψατε πριν, γιατί ταυτίζει το ωραίο με το *παραδοσιακά* ωραίο. Θα έλεγα, δηλαδή, ότι το ταυτίζει με το νόστιμο, και όντως η σύγχρονη όπως και η μοντερνιστική τέχνη είναι εχθρός του ωραίου με αυτή την έννοια. Αλλά το ωραίο, όπως το αντιλαμβάνομαι εγώ, δεν είναι μία συγκεκριμένη αναλογία στις διαστάσεις ενός αντικειμένου, ή μία κατ' ανάγκην συμφωνία ή αρμονία χρωμάτων κ.λπ. Το ωραίο για εμένα είναι –και εδώ είμαι εντελώς πλατωνιστής– το αντικείμενο του έρωτα και επομένως, εάν κάτι σε ελκύει, εάν το αγαπάς, εάν θέλεις να ξοδέψεις μέρος της ζωής σου σε αυτό, το βρίσκεις ωραίο. Και αυτό ισχύει και για τον κυβιστικό Picasso, αλλά και για τον Andy Warhol, ακόμα και για την Kiki Smith, η οποία

κάνει κάτι αποκρουστικά πράγματα, τα οποία σε άλλους αρέσουν, και σε άλλους δεν αρέσουν. Αυτοί στους οποίους όμως αρέσουν τα βρίσκουν ωραία, όχι όμως με την παραδοσιακή έννοια του όρου αλλά ως αντικείμενα που τους έλκουν ή ασκούν έλξη επάνω τους και με τα οποία θα ήθελαν να μοιραστούν μέρος της ζωής τους.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει, σαφώς, και με τους ανθρώπους. Γι' αυτό και ο καθένας από εμάς βρίσκει στα άτομα ή στα έργα που αγαπάει κάτι που ένας που δεν τα αγαπάει, δεν το βρίσκει. Για παράδειγμα, λέμε συχνά «μα τι βρίσκει αυτός ο άντρας σε αυτήν τη γυναίκα;» ή «τι βρίσκει αυτή η γυναίκα σε αυτόν τον άντρα;». Βρίσκουν κάτι, αλλά «το κάτι» που βρίσκουν δεν είναι μία αντικειμενική, ας πούμε, ιδιότητα του ατόμου ή του έργου, αλλά είναι μία ιδιότητα, η οποία παρουσιάζεται μόνο ως συνάρτηση του έρωτα και της αγάπης που αυτοί νιώθουν για τα αντικείμενα του έρωτά τους. Συνεπώς, ενώ για αυτούς που βρίσκονται μέσα στη σχέση υπάρχει κάτι το πολύ ωραίο και ελκυστικό, για τους άλλους που παρατηρούν την σχέση αυτή απ' έξω, δεν υπάρχει, κατ' ανάγκη τουλάχιστον, κάτι τέτοιο. Μπορεί, σαφώς, κάποιος να το δει και να το κατανοήσει αλλά δεν είναι απαραίτητο πως στο μέτρο που ο καθένας, δεν μοιράζεται την σχέση αυτή, να πρέπει να μπορεί κατ' ανάγκην να τη διακρίνει ή να την αντιλαμβάνεται.

Θα ήθελα στο σημείο αυτό να πω κάτι ακόμη, η πλειονότητα των θεωρητικών της τέχνης λένε: «Δεν μπορεί το ωραίο στην τέχνη και η αγάπη που έχουμε για αυτή, να είναι αντίστοιχα με το ωραίο ή την αγάπη που έχουμε για τη ζωή». Στο κάτω-κάτω -αυτό είναι και το παραδοσιακό παράδειγμα-δεν μπορείς να παντρευτείς ένα έργο τέχνης. Η δική μου απάντηση, την οποία ίσως γνωρίζεται από το βιβλίο, είναι ότι δεν μπορείς πράγματι να το παντρευτείς, όχι επειδή το αγαπάς με διαφορετικό τρόπο, αλλά επειδή είναι έργο τέχνης, όπως δεν παντρεύεσαι κατά κανόνα τους φίλους σου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν τους αγαπάς.

**Χ.Δ. Τάση: Θα ήθελα να παραμείνουμε για λίγο ακόμη στον τίτλο του βιβλίου που σχολιάζουμε. Συγκεκριμένα, ο υπότιτλός του παραπέμπει σε μια ολόκληρη προβληματική που σχετίζεται με τον όρο «World of Art»**

(κόσμος της τέχνης). Δυστυχώς, η ελληνική απόδοση του υπότιτλου ως «Η θέση του ωραίου στη τέχνη και τη ζωή» τείνει να επισκιάσει την ιδιαίτερη σημασία που μπορεί να έχει στα αγγλικά η διατύπωση περί *World of Art*. Ενδεχομένως, οι δυο ίσως πληρέστερες αποδόσεις του όρου *World of Art* στην ελληνική θα ήταν: «κόσμος της τέχνης» ή «έντεχνος κόσμος». Αν επιλέξουμε την πρώτη απόδοση, η οποία είναι "κόσμος τέχνης", η διατύπωση φαίνεται να παραπέμπει ευθέως στον όρο που καθιέρωσε ο Danto στο άρθρο του «The Artworld» (1964), όπου με τον όρο αυτόν αναφερόταν στο ιδιαίτερο περιβάλλον της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης που είναι απαραίτητο για την κατανόηση ενός έργου τέχνης. Αν όμως επιλέξουμε τη δεύτερη απόδοση στα ελληνικά οδηγούμαστε, υπόρρητα σε ένα προγενέστερο δικό σας κείμενο που αφορά τον Καβάφη και τιτλοφορείται «Cavafy's World of Art» (*Grand Street*, 1989). Στο συγκεκριμένο άρθρο διατυπώνεται αναφορικά με τη δημιουργική διαδικασία και εν προκειμένω την ποιητική διαδικασία, το επιχείρημα ότι: ο κόσμος στον οποίο μπορούμε να εντοπίσουμε την μορφή δεν μπορεί να ειπωθεί ξέχωρα από την τέχνη που η μορφή αναδύει. Εάν συμφωνείται θα ήθελα να σταθούμε στον όρο «world of art», και να σας ζητήσω να δικαιολογήσετε την επιλογή του συγκεκριμένου όρου για τον υπότιτλο του *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας*.

**A. Νεχαμάς:** Η αλήθεια είναι πως η εν λόγω διατύπωση στα ελληνικά είναι δύσκολο να αποδοθεί πλήρως, γιατί αν πούμε στα ελληνικά «ο κόσμος της τέχνης» θεωρούμε πιθανόν απλώς τους καλλιτέχνες, τους κριτικούς, τους συλλέκτες κ.λ.π, ενώ αυτό που εγώ προσπαθώ να μεταδώσω με τον όρο ή τη διατύπωση “a world of art” είναι ότι ο κόσμος μας είναι βυθισμένος μέσα στην τέχνη, όπως άλλωστε και η τέχνη είναι βυθισμένη μέσα στον κόσμο. Δεν μπορείς να τα διαχωρίσεις, γι’ αυτό και ποτέ πια δεν λέω, «η τέχνη και η ζωή», λέω μόνο, «η τέχνη και η υπόλοιπη ζωή», πράγμα το οποίο έχει μία άλλη ενδιαφέρουσα επίπτωση, η οποία όμως δεν είναι άμεσα σχετιζόμενη με το παρόν θέμα αλλά μπορεί να σας ενδιαφέρει. Στην κατακλείδα του βιβλίου μου για το Nietzsche, και μάλιστα στην τελευταία παράγραφο γράφω ότι αυτός που μας ενδιαφέρει δεν

είναι ο μικρός ταλαίπωρος ανθρωπάκος που έγραψε αυτά τα βιβλία, αλλά ο θαυμάσιος χαρακτήρας που διαφαίνεται μέσα από το έργο του. Η θεώρηση αυτή ήταν ένα τεράστιο σφάλμα, διότι όπως και πάρα πολλοί άλλοι, όταν λέμε η ζωή και το έργο, με αυτόν τον τρόπο ορίζουμε τη ζωή ως ό,τι ανήκει σε έναν άνθρωπο εκτός από το έργο, ενώ και εδώ ακριβώς έγκειται το σφάλμα για τους ανθρώπους που ενδιαφερόμαστε, είτε αυτοί είναι καλλιτέχνες, είτε φιλόσοφοι κ.λπ., το έργο είναι το μεγαλύτερο και σημαντικότερο μέρος της ζωής τους. Οπότε, όσο άρρωστος και να ήταν ο Nietzsche, όσο και να μην είχε φίλους, όσο και να μην τον αναγνώριζαν κ.λπ., η ζωή του περιελάμβανε αυτά τα καταπληκτικά έργα. Μπορείς λοιπόν να πεις ότι ήταν ένας ταλαίπωρος; Δεν μπορείς να το πεις, έστω και αν ο ίδιος ήταν δυσαρεστημένος, πράγμα που δεν ίσχυε για τον Nietzsche, ο οποίος μας λέει στο *Ecce Homo (Ιδού ο άνθρωπος)* ότι θέλει να επαναλάβει όλη του τη ζωή νιώθει, μας λέει, ευγνώμων στη ζωή για όλα αυτά που πέρασε γράφοντας τους τελευταίους μήνες. Η διαπίστωση αυτή δείχνει ακριβώς, ότι δεν υπάρχει αυστηρός διαχωρισμός τέχνης και ζωής, διότι βλέπετε ότι το έργο, καλλιτεχνικό ή φιλοσοφικό, όχι μόνο ανήκει στη ζωή, αλλά για την συγκεκριμένη κατηγορία ατόμων που είναι οι φιλόσοφοι, οι συγγραφείς, οι καλλιτέχνες, είναι το κυριότερο μέρος της. Επομένως, πάλι τα δύο συνδέονται και μου φαίνεται πως είναι άρρηκτα συνδεδεμένα και μάλιστα με πολύ στενούς δεσμούς. Τώρα, πολλά από αυτά που σας λέω τα έχετε διαβάσει ήδη, ελπίζω ότι δεν σας πειράζει φαντάζομαι αυτό, δεν έχω πάντα καινούρια παραδείγματα.

**Χ.Δ. Τάση:** Δεν πειράζει καθόλου, εννοείται. Εξάλλου το ζήτημα είναι μέσα από την επικοινωνία μας να φανεί μεταξύ άλλων, αν όλα όσα έχω μελετήσει τα έχω κατανοήσει, χωρίς να έχω παρανοήσει τα γραφόμενά σας. Εν συνεχεία, θα ήθελα να σταθούμε στη σχέση του ωραίου με τον έρωτα. Πρέπει, βέβαια, να ομολογήσω πως το ζήτημα του έρωτα, στη νεωτερική και σύγχρονη σκέψη πολλές φορές λησμονείται ή υποβιβάζεται και έτσι περιχαράκωνεται σε ότι αφορά την ανθρώπινη σεξουαλικότητα.

**Α. Νεχαμάς:** Και μόνο σε αυτήν. Για εμένα, όμως δεν υπάρχει, πάλι, τεράστια διαφορά. Μου φαίνεται ότι όλος ο έρωτας σε όλες τις εκφάνσεις του διέπεται από ένα σεξουαλικό στοιχείο, αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο, όπως άλλωστε

και η σεξουαλικότητα περικλείει το ερωτικό στοιχείο. Μου φαίνεται, με άλλα λόγια, ότι ακόμη κι όταν λέμε ότι μια σχέση είναι απλώς για το σεξ, το λέμε συνήθως εκ των υστέρων. Με άλλα λόγια, στην αρχή θέλουμε κάτι παραπάνω αλλά δεν το βρίσκουμε και κατόπιν λέμε ότι η σχέση ήταν μόνο σεξουαλική. Η διαπίστωση αυτή είναι συνήθως αναδρομική, έτσι το βλέπω τουλάχιστον εγώ. Κατ' εμέ δηλαδή, είναι η απογοήτευση που κάνει μια σχέση να θεωρείται απλώς σεξουαλική.

**Χ.Δ. Τάση:** Θα ήθελα, εάν συμφωνείτε κι εσείς, να επιμείνουμε στο θέμα του έρωτα. Όπως αναφέρετε σε πρόσφατο άρθρο σας αντιλαμβάνεστε το ωραίο με έναν οριζόντιο μη μεταφυσικό τρόπο. Εντούτοις, η αντίληψη σας αυτή φαίνεται πως σας διαφοροποιεί από τον Πλάτωνα. Έτσι ενώ εκκινείτε από τον πλατωνικό έρωτα και τη σχέση που αυτός έχει με την επιθυμία και τη γνώση, παρόλα αυτά, διαφοροποιείστε από την πλατωνική μεταφυσική και γνωσιολογία, καθώς καταλήγετε σε μια πολύ διαφορετική, πιο οριζόντια και μάλιστα σχεδόν αντιμεταφυσική φιλοσοφική προσέγγιση.

**Α. Νεχαμάς:** Ναι απολύτως, μη ξεχνάμε όμως ότι ο Πλάτωνας δεν χρησιμοποιεί ποτέ τον όρο «ωραίο» για την τέχνη. Είναι μόνο με τους στωικούς και κυρίως με τον Πλωτίνο που «το καλόν» με την έννοια του ωραίου, εισέρχεται στο πεδίο της τέχνης.

**Χ.Δ. Τάση:** Ναι πράγματι, ο Πλάτωνας στο *Συμπόσιο*, όπως χαρακτηρίστηκα αναφέρετε και εσείς σε άρθρο σας, περιλαμβάνει στα αντικείμενα του έρωτα εκτός από τα πρόσωπα και άυλες ιδέες όπως οι νόμοι κ.α., εντούτοις την τέχνη ή τις τέχνες τις αφήνει πιθανόν σκοπίμως εκτός.

**Α. Νεχαμάς:** Όχι σκοπίμως, διότι στην κλασσική αρχαιότητα δεν υπήρχε η έννοια της τέχνης όπως την κατανοούμε εμείς σήμερα. Οι καλές τέχνες εμφανίζονται το 18<sup>ο</sup> αιώνα στον Batteux, τον Baumgarten κ.α., Βλέπουμε, για παράδειγμα, ότι στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας* ο Πλάτωνας πραγματεύεται τη ζωγραφική, την οποία και χαρακτηρίζει ως «παιδία» και την ποίηση, που την



θεωρεί επικίνδυνη, δύο είδη «μιμήσεως» κι όχι τέχνης, ενώ τη γλυπτική ή τη μουσική δεν τις αναφέρει καθόλου.

**Χ.Δ. Τάση:** Φαίνεται, συνεπώς, ότι αν και τον υιοθετείτε ερμηνευτικά, ο πλατωνικός έρωτας αλλάζει μορφή για εσάς. Θα ήθελα λοιπόν να επιμείνουμε στο θέμα του έρωτα, πράγμα που με κάνει να σας θέσω ευθέως το ερώτημα: τι σημαίνει ο έρωτας για εσάς; Πρόκειται για ένα είδος δύναμης, μια επιθυμία, ένα συναίσθημα, ή μια ορμή;

**Α. Νεχαμάς:** Είναι συναίσθημα αλλά είναι επίσης και υπόσχεση, αυτή τη φορά όχι εκ μέρους του αντικειμένου αλλά του υποκειμένου του έρωτα. Είναι μία υπόσχεση ότι το ενδιαφέρον που έχω τώρα, με άλλα λόγια, η επιθυμία να ενώσω τη ζωή μου με τη ζωή του αντικειμένου του έρωτά μου δεν είναι κάτι το οποίο αισθάνομαι απλώς αυτή τη στιγμή και μόνο. Είναι μια υπόσχεση ότι θα συνεχίσουμε να είμαστε μαζί. Γι' αυτό ακριβώς και είναι δύσκολο να πεις «σ' αγαπώ», διότι με το που το λες, στην ουσία δεσμεύεσαι και είναι σαν να λες ότι η σχέση αυτή θα συνεχιστεί στο μέλλον. Υπάρχει σαφώς και το συναίσθημα, αλλά το συναίσθημα δεν είναι από μόνο του αρκετό, διότι μπορεί να είναι παροδικό, όπως ίσως συμβαίνει και τις περισσότερες φορές. Αυτό συμβαίνει βέβαια τόσο με τις ανθρώπινες σχέσεις όσο και με τα έργα τέχνης.

Επομένως, θα έλεγα με συντομία πως για εμένα ο έρωτας είναι και συναίσθημα και δέσμευση της συμπεριφοράς μας ακόμη και της σκέψης σε ένα άτομο ή ένα έργο τέχνης που θεωρούμε ωραίο. Ο έρωτας, επομένως, αλλάζει τη ζωή σου, αν και το «αλλάζει» δεν μου φαίνεται να είναι η καλύτερη, επιλογή όρου, καθώς συνεπάγεται ότι ήδη γνωρίζουμε προς τα πού θα πήγαινε η ζωή μας, πράγμα που δεν ισχύει. Άρα, θα έλεγα μάλλον ότι ο έρωτας δίνει σχήμα στη ζωή μας. Όπως γράφει και ο Καβάφης, τα στοιχεία του έρωτα «τις λέξεις και τις φράσεις μου πλάθουν και χρωματίζουν / σ' όποιο θέμα κι αν περνώ, όποια ιδέα κι αν λέγω». Ο έρωτας πλάθει τη ζωή μας και όταν αγαπάς κάτι, δηλαδή, όταν, το βρίσκεις ωραίο, κάνεις πράγματα που δεν θα τα έκανες, αν δεν το είχες γνωρίσει, γνωρίζεις ανθρώπους που δεν θα είχες γνωρίσει και μαθαίνεις πράγματα που δεν θα είχες μάθει. Με άλλα λόγια, η ζωή σου παίρνει έναν ιδιαίτερο δρόμο, τον οποίο οπωσδήποτε δεν θα τον είχε πάρει χωρίς το συγκεκριμένο αυτό

αντικείμενο. Δεν ξέρω και δεν θα μπορούσα να προβλέψω τί δρόμο θα έπαιρνε η ζωή μου χωρίς τα αντικείμενα του έρωτά μου. Μπορεί να ήταν καλύτερη, μπορεί να ήταν χειρότερη, ποιος ξέρει. Το μόνο που μπορώ ίσως να πω με βεβαιότητα είναι ότι «το σχήμα της ζωής μας» βασίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του σε ερωτικές σχέσεις-ερωτικές με την πολύ πλατιά έννοια, καθώς οι σχέσεις αυτές είναι που εστιάζουν σε ό,τι αγαπώ και ό,τι θέλω να καταλάβω καλύτερα. Αυτός είναι και ο λόγος που ο έρωτας είναι άμεσα συνδεδεμένος με την επιθυμία για γνώση.

**Χ.Δ. Τάση:** Ναι, πράγματι, είναι στενή η σύνδεση της γνώσης με το έρωτα, μια σύνδεσή που είχε αναδείξει και ο Πλάτωνας, προβάλλοντάς την και εντός της σχέσης δασκάλου- μαθητή.

**Α. Νεχαμάς:** Ναι, ακριβώς. Πάντοτε υπάρχει κάτι τέτοιο ανάμεσα στις σχέσεις, και η ιδέα ότι μπορεί μία ζωή να υπάρξει χωρίς τέτοια «συναισθηματικά» (ας τα πούμε έτσι, συνεκδοχικά) στοιχεία, μου φαίνεται ότι αφορά μία πολύ φτωχή και ψιλή –με την αρχαία έννοια– ζωή, κάτι χωρίς υφή, κάτι χωρίς βάθος, κάτι χωρίς βάρος.

**Χ.Δ. Τάση:** Στο κείμενο σας «Αντίλογος» απαντώντας στον Παύλο Καλλιγά, υποστηρίζετε πως αντιλαμβάνεστε την ευτυχία, όχι ως απόλαυση, αλλά με τον κλασικό αριστοτελικό τρόπο, ως δραστηριότητα και όχι ως κατάσταση. Πράγματι, ο Αριστοτέλης δεν συνδέει την ευδαιμονία με μια συγκεκριμένη κατάσταση, η οποία προέρχεται από την απόκτηση συγκεκριμένων υλικών αγαθών ή συναισθημάτων, αλλά την κατανοεί ως μια δραστηριότητα, η οποία σχετίζεται με την επιδίωξη του ενάρτετου βίου εν γένει.

**Α. Νεχαμάς:** Και του θεωρητικού βίου ακόμα περισσότερο.

**Χ.Δ. Τάση:** Ναι πράγματι, η ευτυχία, αν και νοείται όμως ως δραστηριότητα, ενέχει έναν περιορισμό, ότι επιτυγχάνεται αποκλειστικά και μόνο μέσω των ενάρτετων πράξεων. Οι ενάρτετες πράξεις, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, συνδέονται άμεσα με την ηθική, με άλλα λόγια, δηλαδή, καθορίζονται από τις αρετές του χαρακτήρα, τις οποίες όμως για να τις

επιτύχουμε θα πρέπει να μετριάσουμε τα πάθη, τα συναισθήματα και τις επιθυμίες, παίρνοντας μια στάση ορθής μεσότητας από τα άκρα. Θα ήθελα λοιπόν να σας ρωτήσω, μήπως η επιδίωξη της ευτυχίας με τον αριστοτελικό τρόπο, μας οδηγήσει σε μια μετριαστική στάση αντιμετώπισης της ζωής εν γένει, η οποία με την σειρά της θα μας εμποδίσει να παραδοθούμε στη θέρμη των επιθυμιών και των συναισθημάτων, στην οποία η εμπειρία του ωραίου μας προσκαλεί; Μήπως εντέλει μια ευτυχισμένη ζωή με αριστοτελικούς όρους είναι αντίθετη στην ερωτική ζωή στην οποία μας καλεί το ωραίο;

**A. Νεχαμάς:** Πρέπει να σημειώσουμε ότι όταν λέμε «ηθική» για τον Αριστοτέλη εννοούμε κάτι πολύ ευρύτερο από τη σημερινή ιδέα της ηθικής. Οι αρετές που προβάλλει ο Αριστοτέλης, όπως η μεγαλοψυχία, αλλά και πολλές άλλες, δεν έχουν σχέση με τις στενά ηθικές (moral) αρετές. Ένα μεγάλο πρόβλημα για την ελληνική φιλοσοφική ορολογία είναι ότι δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε όπως συμβαίνει με την αγγλική γλώσσα, μεταξύ του ethical και του moral. Οι αξίες και οι αρετές στον Αριστοτέλη είναι ethical, αξίες του βίου θα μπορούσαμε ίσως να τις πούμε κι όχι κατ' ανάγκη Ηθικές (moral) αξίες. Τώρα, το ποια σχέση υπάρχει ή ποιες διαφορές υπάρχουν μεταξύ της αριστοτελικής και της πλατωνικής ιδέας της ευτυχίας είναι θέμα πολύ περίπλοκο, αλλά και οι δύο, εκτιμώ πως κατανοούν την ευτυχία ως δραστηριότητα και όχι κατάσταση, όπως είπα και πριν. Μην ξεχνάμε ότι στο *Συμπόσιο*, όταν πλέον ο φιλόσοφος φθάνει στο όραμα της ιδέας του Καλού- Αγαθού, τι κάνει; Παράγει πραγματική αρετή, αυτό λέει ο Πλάτων. Πώς την παράγει, όμως, την πραγματική αρετή; Η απάντηση είναι ότι αυτή παράγεται μόνο μέσω της επαφής με άλλους ανθρώπους οπότε πιστεύω πως είναι σφάλμα να νομίζουμε ότι επειδή ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί τον όρο «θεωρία» για να ορίσει την σχέση του φιλοσόφου με το ωραίο, ο φιλόσοφος απλά ατενίζει και θαυμάζει το ωραίο από μακριά. Στην πραγματικότητα, ο φιλόσοφος δεν βλέπει μόνο αλλά ενεργεί. Η ενέργεια αυτή που παράγεται μεταξύ του φιλοσόφου και του ωραίου δηλώνει πως το όραμα του ωραίου έχει άμεσες πρακτικές επιπτώσεις. Ο Αριστοτέλης, διαχωρίζει φυσικά την πρακτική από την θεωρητική αρετή αλλά το αν ο καθαρά θεωρητικός βίος είναι ο καλύτερος ή αν ο μεικτός

βίος, που περιέχει και θεωρία και πρακτική, υπερέχει, αποτελεί σοβαρό πρόβλημα.

Προσωπικά, αν και δεν είμαι απολύτως βέβαιος, πιστεύω ότι η θεωρία δεν είναι ούτε για τον Αριστοτέλη μια εντελώς μονήρης δραστηριότητα, μια συνεχής ενατένιση του «κινούντος ακινήτου». Κι αυτό γιατί η θεωρία είναι διαλεκτική και η διαλεκτική απαιτεί συνομιλητές. Αν και είναι κάτι που ο Αριστοτέλης ισχυρίζεται πως μπορεί να εξασκηθεί από ένα άτομο και μόνο, παρόλα αυτά δεν φαίνεται να απορρίπτει την ιδέα ότι μπορεί να γίνει και συλλογικά. Αν είναι όντως έτσι, και οι δύο, άμεσα ή έμμεσα ή άμεσα παραδέχονται μια πρακτική πλευρά της ευτυχίας της ευδαιμονίας.

Η δική μου άποψη, όμως, φαίνεται πως διαφέρει και από τους δύο, επειδή δεν θεωρώ αναγκαία τη σύνδεση ευτυχίας και ηθικής, έστω και με την αριστοτελική έννοια του όρου. Η διαφορά μεταξύ εμού και του Αριστοτέλη έγκειται στο ότι οι αρετές για τον Αριστοτέλη είναι μετρημένες, ενώ εγώ θεωρώ ότι οι αρετές δεν εξαρτώνται μόνο από τον χαρακτήρα ενός ατόμου, αλλά και από την σχέση του με τους άλλους. Εκτιμώ, με άλλα λόγια, πως ένας τρόπος συμπεριφοράς που σε μια περίπτωση μπορεί να είναι κακός, μπορεί σε μια άλλη να είναι σωστός.

Ας πάρουμε ως παράδειγμα, την θέση του Αριστοτέλη για την «κατ' αρετήν φιλίαν», την φιλία δηλαδή των ενάρετων, την οποία θεωρεί ως τη μόνη αυθεντική φιλία. Ισχυρίζεται λοιπόν ο Αριστοτέλης, ότι όταν δύο άνδρες-κι αυτό γιατί πιστεύει ότι αυτό το είδος φιλίας μπορεί να υπάρξει μόνο μεταξύ ανδρών-αναγνωρίσουν τις αρετές που ήδη έχουν, ανεξάρτητα από την σχέση τους, τότε, ελκυσόμενοι από τις αρετές αυτές, γίνονται φίλοι. Προσωπικά πιστεύω ότι συμβαίνει το αντίθετο από αυτό που ο Αριστοτέλης περιγράφει, πιστεύω, δηλαδή, ότι τα χαρακτηριστικά για τα οποία αγαπώ έναν άνθρωπο (άνδρα ή γυναίκα) τα θεωρώ αρετές. Και αυτό γίνεται κατανοητό, αν σκεφτούμε πως παρόμοια χαρακτηριστικά υπάρχουν πολλές φορές και σε κάποιον άλλο άνθρωπο, εντούτοις τις περισσότερες φορές δεν τα εκλαμβάνουμε ως αρετές στο πρόσωπο του ατόμου αυτού. Οι αρετές εκτιμώ πως δεν είναι, όπως πιστεύει ο Αριστοτέλης, εντελώς ανεξάρτητες από την εκάστοτε σχέση μας. Με άλλα λόγια,

για τον Αριστοτέλη, οι αρετές αφενός είναι ορατές ανεξάρτητα από τις σχέσεις μας, ιδιαίτέρως δε από την αγάπη που αισθανόμαστε για τους φίλους μας, και αφετέρου είναι περιορισμένες ή συγκεκριμένες. Προσωπικά διαφωνώ και με τα δυο, καθώς για εμένα οι αρετές δεν μπορούν να κατανοηθούν ανεξάρτητα από το πώς αντιλαμβάνεται ο ένας άνθρωπος τον άλλον, και είναι απεριόριστες κι αυτό γιατί δεν γνωρίζουμε ποτέ ποιός τρόπος συμπεριφοράς θα φανεί υπό ορισμένα συμφραζόμενα ως αρετή και τι ως κακία.

**Χ.Δ. Τάση:** Στη συνέχεια του προηγούμενου ερωτήματος, θα τολμούσα να ισχυριστώ ότι αντί να ντύσετε την μεσότητα με αριστοτελικού τύπου ηθική θεωρία, εσείς τη ντύσατε με νιτσεϊκή...

**Α. Νεχαμάς:** Σχεδόν, διότι δεν απορρίπτω την ηθική τόσο απόλυτα όσο την απορρίπτει ο Nietzsche. Παρόλο που συμφωνώ μαζί του σε πολλά θέματα και πιστεύω ότι η ηθική παίζει πιο σημαντικό ρόλο από ό,τι θα έπρεπε στην σύγχρονη αντίληψη σχετικά με το τι πρέπει να απαρτίζει την καλή ανθρώπινη ζωή, εντούτοις δεν απορρίπτω εντελώς την ηθική όπως αυτός. Στη *Χαραυγή*, βέβαια ο Nietzsche λέει καθαρά και ξάστερα, ότι με το να είναι εναντίον της ηθικής δεν σημαίνει ότι πιστεύει πως ό,τι ως τώρα νομίζαμε ότι είναι ηθικό δεν πρέπει να γίνεται, ούτε και πως ό,τι θεωρούσαμε ανήθικο πρέπει τώρα να το κάνουμε. Πολλά από τα πράγματα που θεωρούμε ηθικά πρέπει να γίνονται, πολλά από αυτά που θεωρούμε ανήθικα δεν πρέπει να γίνονται, αλλά όπως επισημαίνει και ο ίδιος, πρέπει να γίνονται ή να μη γίνονται για λόγους που δεν έχουν καμία σχέση με την ηθική. Στο σημείο αυτό συμφωνώ μαζί του έως ένα σημείο αλλά δεν μπορώ να παραδεχθώ, όπως ο Nietzsche πιστεύει, ότι δεν υπάρχει τίποτε το κοινό στα ανθρώπινα όντα. Εδώ παραμένω παιδί του Διαφωτισμού, με άλλα λόγια, πιστεύω ότι η ιδέα ότι κάτι βασικό συνδέει όλα τα άτομα που ανήκουν στο είδος μας, ώστε το δικό μου καλό να εξαρτάται και από το καλό των άλλων, είναι οπωσδήποτε σωστή. Αλλά η αφοσίωσή μου στους άλλους, παρόλο που είναι βασικό στοιχείο για τη ζωή μου, δεν είναι το μόνο στοιχείο που την απαρτίζει, ούτε είναι κατ' ανάγκην το σπουδαιότερο.

Αν και ως τώρα, στην αγγλοσαξονική Φιλοσοφία, η καλή ζωή συχνά ταυτίζεται συχνά με την ηθική, έχουμε ενδείξεις ότι η ιδέα αυτή κλονίζεται. Υπάρχουν πολλές αξίες που δεν έχουν σχέση με την ηθική και που, μάλιστα, μπορεί να βρεθούν αντίθετες σε αυτήν. Παραδείγματος χάριν, το να βρει ή να δώσει κανείς νόημα στη ζωή του δεν είναι κατ' ανάγκην ένα ηθικό εγχείρημα. Και ο ρόλος της φιλίας, του ωραίου, και γενικότερα των αισθητικών αξιών πιο γενικά, δεν είναι πάντοτε συμβατός με την ηθική. Για εμένα, μια μεγάλη επιτυχία στη ζωή είναι να κάνει κανείς κάτι που δεν το έχει κάνει κανείς άλλος. Αυτό, όμως, δεν μπορείς να το γενικεύσεις, δεν μπορείς να πεις με ποιον τρόπο κατασκευάζεις κάτι που δεν το έχει φτιάξει κανείς άλλος, διότι αν υπήρχαν κανόνες θα μπορούσε κάλλιστα να γίνει και από άλλους. Το βήμα, επομένως, που θα σε οδηγήσει εκεί που κανένας άλλος δεν έχει φτάσει ως τώρα είναι κάτι που δεν γενικεύεται και συνεπώς δεν μπορεί να διδαχθεί.

Μια τέτοια άποψη διαφέρει ριζικά από μια ηθική προσέγγιση, διότι η ηθική, ιδιαίτερα δε η καντιανή ηθική και ο ωφελιμισμός, μας έχουν διδάξει, ότι ηθικό είναι αυτό που οι πάντες είναι υποχρεωμένοι να κάνουν. Οι ηθικές αξίες βασίζονται στις ομοιότητες που συνδέουν καθέναν μας με όλους τους άλλους ανθρώπους. Υπάρχουν, όμως, και αξίες- όπως το νόημα της ζωής, η φιλία, το ωραίο-που βασίζονται στις διαφορές μας. Οι αξίες που θέλω να φέρω και πάλι στο επίκεντρο της προσοχής μας είναι ακριβώς αξίες αυτού του είδους και γι' αυτό *η τέχνη* έχει τόσο μεγάλη σημασία για εμένα. Ποιοί είναι οι μεγάλοι καλλιτέχνες; Εκείνοι που δημιουργούν κάτι που διαφέρει σημαντικά από τις δημιουργίες των άλλων.

Νομίζω ότι κάτι παρόμοιο γίνεται και στη ζωή, γιατί, καταρχήν, υπάρχουν διάφοροι τρόποι ζωής, διάφοροι διαφορετικοί χαρακτήρες, και θαυμάζουμε ανθρώπους που διαφέρουν-με ενδιαφέροντα τρόπο-από τους άλλους. Οι φιλόσοφοι που μ' ενδιαφέρουν κυρίως αυτή την εποχή –φιλόσοφοι όπως ο Σωκράτης, ο Montaigne, ο Pascal, ο Nietzsche, ο Kierkegaard, ίσως και ο Wittgenstein– είναι φιλόσοφοι οι οποίοι χαρακτηρίζουν, ή μάλλον εκφράζουν, έναν τρόπο ιδεώδους ζωής, τον οποίο δεν μπορεί κανένας άλλος να τον μιμηθεί κι αυτό διότι αν προσπαθήσεις να μιμηθείς αυτό που έκανε ο Nietzsche, τι θα κάνεις; Θα χαλάσεις τα μάτια σου, θα αρχίσεις να παθαίνεις ημικρανίες, θα

μάθεις γερμανικά, τι θα κάνεις; Αν είσαι πραγματικά επηρεασμένος από τον Nietzsche, και θέλεις να τον μιμηθείς, θα το επιτύχεις μόνο αν καταφέρεις να κάνεις κάτι το οποίο θα είναι σημαντικά διαφορετικό απ' ό,τι έκανε ο Nietzsche. Αλλιώς, απλά θα τον αντιγράψεις.

**Χ.Δ. Τάτση:** **Ακόμα και στην αντιγραφή υπάρχει πάντα το πλαίσιο της οικειοποίησης. Με άλλα λόγια, ακόμα και σε μια πιστή αντιγραφή, θα υπάρχουν πάντα στοιχεία που θα την διαφοροποιούν από το πρωτότυπο.**

**Α. Νεχαμάς:** Ναι, αλλά αυτό δεν είναι από μόνο του ενδιαφέρον. Το ζήτημα είναι ότι δεν αρκεί μια απλή διαφορά, η διαφορά που αξίζει είναι η *σημαντική* διαφορά. Το τί είναι σημαντικό, όμως, δεν μπορεί να οριστεί με γενικούς όρους. Εδώ επιστρέφουμε και πάλι στους αρχαίους. Πώς μαθαίνει κανείς την αρετή, ρωτά ο Αριστοτέλης; Και απαντά: κάνοντάς την. Δεν αρκεί, επομένως, το να γνωρίζεις τους κανόνες, πρέπει και να μάθεις να τους εφαρμόζεις. Αυτό είναι κάτι που δεν διδάσκεται. Ο φρόνιμος, για παράδειγμα, τους έχει εσωτερικεύσει και δεν χρειάζεται να τους σκεφτεί. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με το ύφος στην τέχνη. Σκοτώνεσαι στη δουλειά για να μάθεις λίγα πράγματα από τον Rembrandt (δηλαδή μαθαίνεις τους κανόνες βάσει και *πέρα* των οποίων ζωγράφιζε ο Rembrandt), μαθαίνεις, με τον ίδιο τρόπο, λίγο Manet, λίγο Velazquez, λίγο Kandinsky –καλή ώρα– και αν είσαι τυχερός έχεις ταλέντο και δουλέψεις σκληρά και αν βρεθείς στην κατάλληλη συγκυρία, ίσως φτιάξεις κάτι που να διαφέρει σημαντικά από το δικό τους έργο. Μπορώ, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να εξηγήσω πώς διαφέρει το δικό σου έργο από το έργο των καλλιτεχνών που σε επηρέασαν, αλλά δεν μπορώ να εξηγήσω με γενικούς όρους σε τί συνίσταται η *σημαντική διαφορά*, που κάνει το έργο σου εξαιρετικά σημαντικό και αξιοπρόσεκτο έναντι άλλων.

**Χ.Δ. Τάτση:** **Θα ήθελα να επιμείνουμε λίγο στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον έρωτα και τη φιλία. Αν εξετάσουμε τους όρους στο πλαίσιο της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, είναι αναπόφευκτη η σύνδεση του έρωτα με τον Πλάτωνα και του Αριστοτέλη με τη φιλία. Ο Αριστοτέλης, παρόλα αυτά, συνδέει τον έρωτα με τη φιλία σε διάφορα σημεία του έργου**

του. Πιο συγκεκριμένα, αυτός εκτιμά πως ο έρωτας, ή ακριβέστερα ο σεξουαλικός πόθος, θα πρέπει να στρέφεται στην επιθυμία σύναψης φιλικού δεσμού (*Ηθικά Νικομάχεια*, 1171b29-33). Μια αντίστοιχη σύνδεση νομίζω πως διακρίνω και στο *Μια Υπόσχεση ευτυχίας*, η οποία όμως δρομολογείται σε μια αντίθετη κατεύθυνση, καθώς η φιλία παρουσιάζεται εκεί μεν ως μια σχέση ανάλογη του έρωτα, με τη μόνη διαφορά που όπως αναφέρετε στον έρωτα όπως και στη φιλία η επιθυμία να γίνει ο άλλος δικός μου είναι αδιαχώριστη από την επιθυμία να γίνουμε και εμείς δικοί του. Αντί, επομένως, να οδηγηθείτε όπως ο Αριστοτέλης στο να επιλέξετε τη φιλία ως μια μετριοπαθέστερη και άρα ασφαλέστερη λύση, εσείς της δίνετε μια νέα όψη. Όπως η αγάπη που νιώθουν οι φίλοι, έτσι και ο έρωτας που νιώθουν οι εραστές, εφόσον σχετίζεται με το ωραίο, ενέχει πάντα τον κίνδυνο της εξαπάτησης, καθώς κανείς δεν θα μπορούσε να μας εγγυηθεί εκ προοιμίου πως θα εμπιστευτούμε τον σωστό άνθρωπο, είτε αυτός είναι φίλος είτε εραστής. Σε αυτό το σημείο βέβαια ένα από τα πολλά ερωτήματα που μπορούν να γεννηθούν είναι, εφόσον ο έρωτας και η φιλία μοιάζουν τόσο πολύ και δεν αποτελεί η μία μέτρο του άλλου, σε τι ακριβώς διαφέρουν μεταξύ τους;

**Α. Νεχαμάς:** Δεν είμαι βέβαιος ότι για τον Αριστοτέλη η φιλία είναι «μέσον», διότι είδος της φιλίας «καθ' ηδονήν» είναι ο έρωτας. Σήμερα, τα παραδείγματα που συνήθως χρησιμοποιούμε συνήθως για τη φιλία «καθ' ηδονήν» είναι περιπτώσεις όπως αυτή ενός φίλου με τον οποίο μπορείς να παίξεις τέννις ή μίας φίλης με την οποία μπορείς να πιεις ένα ποτό, ενώ ο Αριστοτέλης εννοεί κάτι με πολύ μεγαλύτερο πάθος και γι' αυτό λέει ότι η «καθ' ηδονήν» φιλία χαρακτηρίζει κυρίως τους νέους. Κατ' εμέ, υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ της φιλίας, όπως τη αναλύει ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια*, και της φιλίας όπως την εννοούμε σήμερα.

Η φιλία «καθ' ηδονήν» και η φιλία «κατά το συμφέρον» δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, φιλίες με την έννοια που τους δίνουμε εμείς. Στον Αριστοτέλη η φιλία αναφέρεται σε οποιεσδήποτε σημαίνουσες σχέσεις έχουμε με άλλους ανθρώπους και γι' αυτό δύο ολόκληρα βιβλία των *Ηθικών Νικομαχείων*



αναφέρονται στη φιλία. Τα βιβλία αυτά παρουσιάζουν τις απόψεις του Αριστοτέλη για τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, ενώ το υπόλοιπό του έργο του, εκτός από τη συζήτηση στο *Περί δικαιοσύνης*, για την οποία μας λέει ότι είναι η πλησιέστερη στη φιλία αρετή, ασχολείται με τη δομή της ψυχής του κάθε ατόμου, δηλαδή, με το πώς γίνεται κανείς ενάρετος, με την εσωτερικότητα, ας πούμε, του θέματος. Από τα τρία είδη της αριστοτελικής φιλίας, μόνο η φιλία κατ' αρετήν μου φαίνεται έχει μία σχέση -και μία σοβαρή νομίζω σχέση- με αυτό που εμείς εννοούμε φιλία σήμερα.

Τώρα, έχουμε και το άλλο κακό, ότι με τον όρο «πλατωνικός έρωτας» θεωρούμε έναν έρωτα ο οποίος είναι εντελώς εκτός σεξουαλικότητας, πράγμα που αποτελεί σφάλμα. Εάν διαβάσει κανείς πολύ προσεκτικά την περίφημη *scala amoris* του *Συμποσίου*, θα δει ότι η σεξουαλικότητα δεν εγκαταλείπεται τόσο νωρίς όσο νομίζουμε. Νομίζουμε συχνά ότι η άνοδος αυτή αρχίζει με έναν άνδρα, ο οποίος ερωτεύεται έναν νέο και κατόπιν υποτίθεται, ότι η ομορφιά του νέου αυτού, του σώματος δηλαδή του νέου, είναι ίδια με την ομορφιά του ανθρωπίνου σώματος εν γένει, οπότε πολλοί έχουν ισχυριστεί ότι τότε είναι που ο επίδοξος φιλόσοφος εγκαταλείπει τον συγκεκριμένο νέο και γίνεται εραστής του ανθρωπίνου σώματος με τρόπο αφηρημένο. Αυτό, όμως, που λέει ο Πλάτωνας είναι ότι δεν εγκαταλείπει τον νέο, εγκαταλείπει *το πάθος* που είχε για τον νέο. Και τι γίνεται; Γίνεται, όπως σχολιάζει ένας μελετητής του Πλάτωνος, Don Juan, ελκύεται πλέον από όλους τους ωραίους νέους, και αυτό το βλέπουμε καθαρά και ξάστερα στην *Πολιτεία*. Διότι στην *Πολιτεία*, όταν ο Σωκράτης εισάγει για πρώτη φορά την έννοια της φιλοσοφίας, την ορίζει ως την αγάπη όλης της σοφίας και όλης της γνώσεως, κι όχι μόνο κάποιου συγκεκριμένου μέρους. Λέει λοιπόν τότε ο Σωκράτης στον Γλαύκωνα, ότι άνδρες στους οποίους αρέσουν τα αγόρια, θα βρουν πάντοτε κάτι το ωραίο σε κάθε αγόρι που είναι στη σωστή ηλικία, είτε η μύτη του είναι γαμψή είτε όχι, είτε το δέρμα του είναι λευκό είτε σκούρο, κ.λπ. Βρίσκουν πάντοτε κάτι ωραίο σε κάθε αγόρι. Απλώς, δεν προσηλώνονται αποκλειστικά σε ένα.

Προσωπικά, παρόλο που το θέμα είναι φοβερά περίπλοκο, δεν νομίζω ότι το σεξ και η φιλία είναι κατ' ανάγκη χωριστά. Έχουμε προβλήματα με το σεξ ως

κοινωνία, οπότε έχουμε και προβλήματα με το σεξ και τη φιλία, αλλά παρόλο που μου φαίνεται δύσκολο, παρόλα αυτά πιστεύω ότι μπορεί να υπάρξει φιλία σεξουαλική. Και μ' ενδιαφέρει ιδιαίτερα η δυνατότητα δόμησης μιας νέας σχέσης μετά τη διακοπή μίας σεξουαλικής σχέσης, μίας σχέσης, δηλαδή, μεταξύ εραστών. Όταν η σχέση αυτή, διακοπεί θα μπορούσε, αν το επιλέξουμε η σχέση να συνεχιστεί ως μια νέου τύπου φιλία, με τη σεξουαλικότητα να παραμένει τουλάχιστον σιωπηρά παρούσα, καθώς η ιδέα της σεξουαλικότητας δεν θα μπορούσε να εξαφανιστεί πλήρως από μία τέτοια σχέση.

Άλλο ένα ζήτημα είναι ότι η φιλία δεν βασίζεται κατ' αποκλειστικότητα στην ομορφιά (με την παραδοσιακή έννοια), και αυτό διότι η εμφάνιση των φίλων μας, ακόμα κι αν είναι «αντικειμενικά» άσχημη, δεν μας ενοχλεί κατ' ανάγκην. Αυτό το κατάλαβα, όταν στο Pittsburgh είχα ένα συνάδελφο, ο οποίος είχε πολιομυελίτιδα ως παιδί και η ασθένεια τον είχε αφήσει σε φρικτή σωματική κατάσταση. Όταν τον πρωτογνώρισα, το σώμα του μου φάνηκε αποκρουστικό. Σιγά-σιγά, όμως, γίναμε καλοί φίλοι. Ένα βράδυ που συζητούσαμε, όταν μου είπε κάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον, παρατήρησα ότι είχε θαυμάσια μπλε μάτια και από εκείνη τη στιγμή η εμφάνισή του έπαψε εντελώς να με απασχολεί, δεν ήταν πια θέμα. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ομορφιά του ήταν απλώς «εσωτερική». Η ομορφιά του, όπως και η ομορφιά όλων, διέπει όλο το άτομο, ώστε και ένας άνθρωπος, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί «αντικειμενικά» άσχημότερος, μπορεί να είναι, όπως ο φίλος μου ο Joe, σαγηνευτικός και αυτή η σαγήνη να έχει να κάνει με το ωραίο.

Κατά συνέπεια, δεν είμαι εντελώς βέβαιος για τη σχέση που υπάρχει μεταξύ φιλίας, έρωτα και σεξουαλικότητας. Είναι κάτι πολύ περίπλοκο και ίσως κάτι το οποίο οι ψυχολόγοι θα μπορούσαν να το εξηγήσουν καλύτερα. Εγώ ως φιλόσοφος απλώς παρατηρώ τα γεγονότα από μία σχετικά αφηρημένη σκοπιά και τουλάχιστον από τη δική μου εμπειρία και την εμπειρία των φίλων μου, βλέπω ότι ο απόλυτος διαχωρισμός, ο οποίος παραδοσιακά γίνεται μεταξύ σεξουαλικότητας και φιλίας, δεν ισχύει. Αυτό δεν σημαίνει, φυσικά, ότι όλοι οι φίλοι πρέπει να πέσουν στο κρεβάτι, προς Θεού.

**Χ.Δ. Τάση:** Βέβαια και όχι, αυτό θα έλεγα και εγώ. Εκτιμώ πάντως, και θα ήθελα και τη δική σας τοποθέτηση, πως η μετριοπαθής στάση του Αριστοτέλη έχει επηρεάσει το τρόπο σκέψης σας,

**Α. Νεχαμάς:** Ποιός, ο Αριστοτέλης; (γέλια).

**Χ.Δ. Τάση:** Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζε τα ζητήματα ο Αριστοτέλης... πράγμα που μαρτυρείται νομίζω, τόσο από το κείμενό σας για τον «Εικαζόμενο συγγραφέα...» όσο και στο *Μόνο μια Υπόσχεση ευτυχίας*...Γενικά ο τρόπος με τον οποίο στέκεστε απέναντι στα άκρα, για παράδειγμα, στον πλατωνισμό από τη μια, στο νιτσεανισμό από την άλλη. Ο τρόπος, με άλλα λόγια, με τον οποίο αντιμετωπίζετε την πραγματικότητα δεν είναι απόλυτος. Έτσι από το έργο σας φαίνεται ότι δεν έχετε ως στόχο να κατατμήσετε την πραγματικότητα, αλλά να την αφουγκραστείτε, στεκόμενος απέναντί της κριτικά με τρόπο δημιουργικό και αναστοχαστικό.

**Α. Νεχαμάς:** Αυτό θα το πείτε εσείς, εγώ δεν μπορώ να το πω. Αυτό που μπορώ να σας πω, όμως, είναι ότι γενικά αισθάνομαι μία βαθιά καχυποψία για τους απόλυτους διαχωρισμούς και αυτό είναι πράγματι νιτσεϊκό. Στόχος για μένα είναι να ξεπεράσουμε τα άκρα εν γένει. Τώρα, εάν αυτό το επιτυγχάνω ή όχι, όπως είπα, είναι θέμα της δικής σας εκτίμησης. Εγώ αυτό προσπαθώ, και μου φαίνεται όντως ότι γενικά παρόλο που πότε-πότε χρειάζεται η σιγουριά των άκρων, παρόλα αυτά χρειάζεται ακόμα περισσότερο η αμφιβολία του μέσου. Πριν από αρκετά χρόνια, στους New York Times, μας είχαν ρωτήσει, ποιές θεωρούμε τις πιο υποτιμημένες έννοιες στον κόσμο και απάντησα, η αβεβαιότητα. Η αβεβαιότητα είναι πολύ πιο σημαντική και πολύ πιο ευεργετική, μου φαίνεται, απ' ό,τι νομίζουμε. Όχι ότι η βεβαιότητα είναι πάντοτε κάτι το κακό. Ίσα-ίσα, πολλές από τις μεγαλύτερες αλλαγές που έχουν γίνει στον κόσμο, έγιναν βάσει βεβαιότητας, αλλά χωρίς τις πολλές μικρότερες αλλαγές που φέρνει η αβεβαιότητα, δεν θα γίνονταν νομίζω τόσο μεγάλες.

**Χ.Δ. Τάση:** Στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας* έχετε επιχειρήσει τη σύνδεση της φιλίας με μια ακόμα έννοια, αυτή της κριτικής. Πιο συγκεκριμένα, στο

δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου, το οποίο τιτλοφορείται «Ο ρόλος των κριτικών παρουσιάσεων», αναφέρετε πως οι κριτικές παρουσιάσεις είτε είναι βιβλιοκρισίες ή τεχνοκριτικές κ.λπ, λειτουργούν σχετικά με το κοινό πάντα συμβουλευτικά, για το λόγο αυτό και οι κριτικοί επιτελούν ρόλο αντίστοιχο με εκείνο των φίλων στην καθημερινή ζωή.

**A. Νεχαμάς:** Ναι, πράγματι ο κριτικός είναι κάτι σαν μεσάζων, είναι σα να μας λέει, «ξέρω κάποιον που θα χαρείς πολύ να γνωρίσεις» ή, αντίθετα, «μην πας να γνωρίσεις κάποιον άλλο, δεν θα σου αρέσει καθόλου».

**Χ.Δ. Τάτση:** Ναι, βέβαια. Έχετε πει επίσης πως το "μην πας" μπορεί πολλές φορές να λειτουργήσει και αντίστροφα. Να μας ωθήσει, με άλλα λόγια, να διαπιστώσουμε ιδίοις όμμασι αν το εν λόγω άτομο ή το εν λόγω έργο, άξιζε αυτή τη περιφρόνηση.

**A. Νεχαμάς:** Και το «πήγαινε» και το «μην πας» κινούνται και τα δύο μέσα στο ίδιο πλαίσιο, ακριβώς όπως το ωραίο και το άσχημο ή ο έρωτας και το μίσος. Όλα αυτά ανήκουν στο ίδιο, ας το πούμε αισθητικό, πλαίσιο. Αυτό που εξαιρείται είναι το αδιάφορο. Το «μην πας» ανήκει ήδη στα αισθητικά συμφραζόμενα. Η σχέση της κριτικής με τη φιλία έγκειται στο ότι ο κριτικός που εμπιστεύομαι είναι σαν ένας φίλος τις συμβουλές του οποίου είμαι διατεθειμένος να πάρω σοβαρά.

**Χ.Δ. Τάτση:** Συμφωνώ μαζί σας σχετικά με τον συμβουλευτικό χαρακτήρα της κριτικής. Εντούτοις, η κριτική που αφορά ένα έργο τέχνης δεν απευθύνεται μόνο στο κοινό αλλά και στον καλλιτέχνη ή δημιουργό, ο οποίος είναι ο υπεύθυνος για την ύπαρξη του έργου αυτού. Αφορμώμενη από το γεγονός ότι η κριτική εξ' ορισμού για να είναι κριτική, δεν πρέπει να είναι πάντα θετική ή εγκωμιαστική, θα ήθελα να σας ρωτήσω για το είδος της σχέσης που αναπτύσσεται όταν ο καλλιτέχνης γίνεται δέκτης μιας αρνητικής κριτικής, στη περίπτωση αυτή η σχέση είναι και πάλι φιλική ή μήπως είναι πιο σύνθετη, καθώς ανάλογα με το περιεχόμενο της κριτικής θα μπορούσε να είναι ακόμα και εχθρική;

**A. Νεχαμάς:** Μεταξύ κριτικού και καλλιτέχνη; Αν μπορεί να είναι φιλική;

**Χ.Δ. Τάτση: Ναι, ναι.**

**Α. Νεχαμάς:** Είναι γεγονός -και αυτό έχει αποδειχθεί και ψυχολογικά- όχι μόνο ότι συμπεριφερόμαστε στους φίλους μας διαφορετικά απ' ό,τι συμπεριφερόμαστε στον υπόλοιπο κόσμο, αλλά και ότι τους θεωρούμε καλύτερους, ωραιότερους, κι εξυπνότερους απ' ό,τι είναι. Υπάρχει, δηλαδή, πάντοτε μία, ας το πούμε, έλλειψη αντικειμενικότητας, αν και αυτό δεν πρέπει να το εννοήσουμε κυριολεκτικά, κυριολεκτικά, γιατί αντικειμενικότητα ως πλήρης απουσία του προσωπικού στοιχείου, τουλάχιστον σ' αυτές τις περιπτώσεις, δεν εκτιμώ ότι γίνεται να υπάρχει εν γένει.

Για τον καλλιτέχνη ο κριτικός είναι ένας μεσάζων, μεσάζων μεταξύ του καλλιτέχνη και του κοινού, το οποίο χωρίς τον κριτικό ίσως να μη τον γνώριζε ποτέ. Επομένως, ακόμα κι αν κάνει αρνητική κριτική στον καλλιτέχνη, πάλι τον φέρνει σε επαφή με το κοινό, και κατά το περίφημο ρητό της διαφήμισης: καμία δημοσιότητα δεν είναι κακή δημοσιότητα. Το πιο σοβαρό πρόβλημα για ένα καλλιτέχνη είναι να μην σε αναφέρουν καθόλου. Ο κριτικός μπορεί να παίξει το ρόλο του φίλου ή του εχθρού, αλλά η εχθρότητα μπορεί πάντοτε να βοηθήσει: αυτό που καταστρέφει έναν καλλιτέχνη είναι η αδιαφορία, αυτή σε καταποντίζει. Αν δεν σε αναφέρουν καθόλου ουσιαστικά δεν υπάρχουν ως καλλιτέχνης. Ίσως ο Επίσκοπος Berkeley, ισχυριζόμενος ότι *esse est percipi*, να είχε τον κόσμο της τέχνης στο νου του!

Αυτό που θέλω να πω, επίσης, για την κριτική είναι, όπως άλλωστε έχω αναφέρει και στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας...*, είναι ότι τελικός σκοπός της κριτικής ανάλυσης δεν είναι να αποφασίσει αν ένα έργο είναι ή δεν είναι καλό. Αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της βιβλιοκρισίας και των παρουσιάσεων σε εφημερίδες, κ.λπ.

**Χ.Δ. Τάτση: Αν καταλαβαίνω καλά, εννοείται ότι η κριτική κατά κάποιον τρόπο με μοιάζει ετυμηγορία;**

**Α. Νεχαμάς:** Υπάρχει ετυμηγορία, αλλά αυτό δεν εξαντλεί όλη το πεδίο όλης της κριτικής. Την ακαδημαϊκή κριτική, για παράδειγμα, δεν την ενδιαφέρει τόσο πολύ το αν ένα έργο είναι ή δεν είναι καλό. Το γεγονός και μόνο ότι αναφερόμαστε σε

αυτό προϋποθέτει ότι το θεωρούμε καλό. Όταν όμως παρουσιάζεις κάποιο έργο για πρώτη φορά, η ετυμηγορία είναι απαραίτητη, διότι σκοπός σου είναι να δελεάσεις ή να αποτρέψεις το κοινό στο οποίο απευθύνεσαι. Αυτός είναι και ο λόγος που σ' αυτή την περίπτωση το λεξιλόγιο που θα χρησιμοποιήσεις είναι κατ' ανάγκη αξιολογικό. Αλλά η κριτική δεν είναι μόνο οι παρουσιάσεις. Κι εμείς οι φιλόσοφοι δεν πρέπει να κάνουμε γενικεύσεις σε ό,τι αφορά την κριτική βάσει των παρουσιάσεων και μόνο, καθώς οι παρουσιάσεις έχουν ένα πολύ συγκεκριμένο σκοπό. Οι θετικές παρουσιάσεις -ας περιοριστούμε σε αυτές- αποτελούν προσπάθεια να σε κάνουν να ενδιαφερθείς για κάποιον ή κάποια με τον οποίο ή την οποία μπορεί να δημιουργήσεις μία πιο μακροχρόνια σχέση. Όταν ένας κριτικός γράφει ότι η Χριστιάνα Τάτση είναι πολύ καλή καλλιτέχνης, είναι σαν να μου λέει, «πήγαινε να γνωρίσεις την Χριστιάνα Τάτση, να πιείτε έναν καφέ, θα σε ενδιαφέρει». Κι εγώ ακολουθώντας τη συμβουλή του κριτικού, έρχομαι να σας γνωρίσω, αλλά όχι για να αποφασίσω αν είστε καλή ή όχι, έρχομαι να σας γνωρίσω για να δω αν αξίζει τον κόπο να συνεχίσω μια σχέση μαζί σας. Δεν έρχομαι απλώς να επικυρώσω την απόφαση ή την ετυμηγορία του κριτικού, έρχομαι για να προχωρήσω παρακάτω, να δω πράγματα που δεν είναι ακόμα προφανή. Κι αυτά μπορεί με τη σειρά τους να μου δώσουν την ιδέα ότι υπάρχουν κι άλλα που δεν έχω ακόμα δει, οπότε μπορεί να συνεχίσουμε τη σχέση μας. Το ερωτικό και το επιστημολογικό στοιχείο είναι άμεσα συνδεδεμένα.

Το να βρίσκεις κάτι ωραίο, το να είναι, δηλαδή, αντικείμενο του έρωτά σου, συνεπάγεται την επιθυμία να το γνωρίσεις καλύτερα. Όταν ήμουν ερωτευμένος με την *Ολυμπία* του Manet, ήταν στο νου μου απ' το πρωί ως το βράδυ, όπως οτιδήποτε με το οποίο είναι κανείς ερωτευμένος. Όταν τελείωσα το βιβλίο μου, ο πίνακας ανέλαβε μικρότερο ρόλο στη ζωή μου. Αλλά όταν τον ξαναείδα στο Παρίσι πριν από δύο χρόνια, αντιλήφθηκα ξαφνικά κάτι που δεν είχα συνειδητοποιήσει ότι δεν το είχα καταλάβει. Η Ολυμπία κρατάει στο χέρι της μια μεταξωτή κουβέρτα: αυτή την κουβέρτα, λοιπόν, την τραβάει προς τα πάνω για να καλύψει το σώμα της ή την έχει τραβήξει προς τα κάτω, φανερώνοντας τη γύμνια της;

**Χ.Δ. Τάτση:** Είναι πράγματι δύσκολο να το καταλάβει κανείς, είναι μια κίνηση πολύ διφορούμενη.

**Α. Νεχαμάς:** Ακριβώς. Μόλις αναλογίστηκα το ζήτημα, ήταν σα να την ερωτεύτηκα ξανά, την είχα συνέχεια στο νου μου. Είναι ένα ερώτημα που δεν το έχω ακόμα απαντήσει και όσο δεν το έχω απαντήσει, ο πίνακας συνεχίζει να με ελκύει. Το επιστημολογικά ανεξήγητο και το συναισθηματικά ελκυστικό εμφανίστηκαν την ίδια στιγμή.

**Χ.Δ. Τάτση:** Θα ήθελα να επιμείνουμε λίγο στο θέμα της κριτικής και πιο συγκεκριμένα στην αξιολόγηση και στα διακυβεύματα που αυτή μπορεί να έχει. Όταν με άλλα λόγια το αξιολογικό λεξιλόγιο δεν εκπροσωπεί απλά μια άποψη, αλλά γίνεται πράξη. Όπως, για παράδειγμα, το αν θα πρέπει ή όχι ένα έργο να τοποθετηθεί σε δημόσιο χώρο; Ή ακόμη στο ποιο έργο τέχνης είναι που μπορεί ή πρέπει να τοποθετηθεί σε ένα μουσείο ή όχι; Είναι μήπως σε αυτές τις περιπτώσεις που η αξιολόγηση του κριτικού συνιστά ετυμηγορία; Και εστί ο κριτικός λειτουργεί λίγο ως πολύ ως δικαστής ή νομοθέτης και όχι ως φίλος; Μπορεί, επομένως, η επαφή αυτή να διατηρηθεί στα πλαίσια μιας ευαίσθητης και ουσιαστικής επικοινωνίας ή είναι αναπόδραστη η σύγκρουση στην περίπτωση των αξιολογήσεων;

**Α. Νεχαμάς:** Έχετε δίκιο. Ο εκδότης αξιολογεί τα βιβλία που αποφασίζει να δημοσιεύσει ή όχι. Ένας έφορος αξιολογεί τα έργα που αποφασίζει να εκθέσει ή όχι. Αλλά αυτό δεν συνεπάγεται ότι το συγκεκριμένο βιβλίο θα επιτύχει. Συνεπώς, πράγματι υπάρχουν τουλάχιστον δύο, αν όχι περισσότερα, στάδια που πρέπει να γίνει κάποια ετυμηγορία.

**Χ.Δ. Τάτση:** Πράγματι όταν εκδοθείς δεν γίνεσαι αυτομάτως γνωστός...

**Α. Νεχαμάς:** Εάν εκδοθείς ή εκτεθείς, είσαι ήδη πιο γνωστός απ' ό,τι ήσουν πριν, αν και το βιβλίο ή το έργο σου μπορεί να οδηγηθούν εντέλει σε αποτυχία. Τώρα, αν τέτοιες αποφάσεις είναι ή δεν είναι αντικειμενικές αποτελεί ένα δύσκολο, αλλά σημαντικό πρόβλημα. Τί διακρίνει κάποιον που διαλέγει με συνέπεια έργα αξίας από κάποιον άλλο που δεν το καταφέρνει; Δυστυχώς, η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι ανάλογη των άλλων που έχουμε ήδη δώσει:

Δεν μου φαίνεται, δηλαδή, ότι υπάρχει τρόπος να προσεγγίσουμε το ζήτημα αυτό με γενικούς όρους, όπως δεν μπορούμε να εξηγήσουμε με γενικούς όρους τι διαχωρίζει τους καλούς συγγραφείς, καλλιτέχνες, ή συνθέτες από τους μέτριους ή τους κακούς.

**Χ.Δ. Τάτση:** Θα ήθελα να επανέλθουμε στον διακειμενικό διάλογο με τον Danto. Στο τρίτο κεφάλαιο του έργου του *The Abuse of Beauty*, ο τελευταίος επιχειρεί να αναδείξει τη σύνδεση της έννοιας του ωραίου με εκείνη της «ωραιοποίησης» (beautification). Πιο συγκεκριμένα, ο Danto αναδεικνύει τη διάσταση της στοχευμένης βελτιστοποίησης που ενέχει το ωραίο, επισημαίνοντας πως σε αυτή την περίπτωση το ωραίο είναι ωραίο επειδή έχει ωραιοποιηθεί.

**A. Νεχαμάς:** Δεν ξέρω αν ο ίδιος το αντιλαμβάνεται έτσι, ή απλά το βλέπει ως ωραίο. Εγώ νομίζω ότι χωρίς να το συνειδητοποιεί ταυτίζει το ωραίο με το ωραιοποιημένο, με το παραδοσιακά ωραίο, με το νόστιμο.

**Χ.Δ. Τάτση:** Ναι, όντως, το ωραίο κατανοείται από τον Danto με αυτόν τον τρόπο. Η ανάδειξη λοιπόν της σχέσης του ωραίου και με την ωραιοποίηση, μπορεί να μας ωθήσει με τη σειρά της σε άλλες πιο σύνθετες διαπιστώσεις. Η πρώτη προσέγγιση λειτουργεί κάπως αθωωτικά και συνοψίζεται στο πλατωνικό ίσως επιχείρημα: ότι η ωραιοποίηση λειτουργεί ως μια διαφωτιστική διαδικασία, η οποία μας οδηγεί στη θέαση του ωραίου με όρους μεταφυσικούς. Η άλλη σύνδεση μοιάζει να είναι λιγότερο αισιόδοξη και συνοψίζεται στο επιχείρημα ότι η ωραιοποίηση, εφόσον στοχεύει στην αλλοίωση της πραγματικότητας συνιστά ψέμα, επομένως, ασχέτως με το πρόσημο που εμείς της δίνουμε, συνιστά μια στοχευμένη ψευδαίσθηση, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ανήθικη και Κι επομένως έχει έναν ουσιώδη, αν και κάπως αόρατο, δεσμό με την ηθική...

**A. Νεχαμάς:** Με την ηθική ή τη ρητορική τείνω να πω με τη ρητορική.

**Χ.Δ. Τάτση:** Ναι, γιατί όχι, με την ρητορική. Αυτή είναι όντως μια νέα όψη του θέματος...



**A. Νεχαμάς:** Κάποιος είχε πει ότι έως και τον Picasso οι ζωγράφοι ζωγράφιζαν για το κοινό τους, με τον Picasso άρχισαν να ζωγραφίζουν εναντίον του κοινού τους.

**Χ.Δ. Τάτση:** Πράγματι...Θεωρώ, πάντως, και θα ήθελα και τη δική σας τοποθέτηση, σε αυτό το θέμα, καθώς εκτιμώ πως είναι αυτή η πλευρά της στοχευμένης ωραιοποίησης που θέλησε να αποδιώξει η μοντέρνα τέχνη, γι' αυτό και περιθωριοποίησε το ωραίο. Εσείς συμφωνείτε με αυτή τη σύνδεση;

**A. Νεχαμάς:** Συμφωνώ αλλά όχι απολύτως. Ο μοντερνισμός θεώρησε πράγματι πως η παραδοσιακή τέχνη ήταν εύκολη και εφόσον η τέχνη δεν πρέπει να είναι εύκολη, έβλεπε το παραδοσιακά ωραίο, ως ρητορικό τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για να σε «απορροφήσει» στο έργο αυτό. Επομένως, εγκατέλειψε αυτό το είδος της ομορφιάς ή έστω ό,τι εκπροσωπούσε αυτό το είδος ομορφιάς. Αυτό, όμως, δεν συνεπάγεται ότι εγκατέλειψε το ωραίο εν γένει. Κι αυτό γιατί, όπως λέγαμε και πριν, το ωραίο για εμένα δεν είναι θέμα αναλογιών, χρωμάτων και τέτοιων αισθητηριακών χαρακτηριστικών, αλλά έχει να κάνει με το πώς αντιδρά κανείς σ' ένα αντικείμενο. Έτσι είναι προφανές ότι πάρα πολλοί άνθρωποι αντιδρούν στην μοντέρνα τέχνη με τον μεγαλύτερο έρωτα που μπορεί να φανταστεί κανείς. Όταν ο John Richardson γράφει μία τετράτομη βιογραφία του Picasso, συμβαίνει κάτι παραπάνω από μία απλώς αντικειμενική αντιμετώπιση του θέματος. Σε ότι με αφορά η ίδια έλξη υπάρχει και στην παραδοσιακή και στη μοντέρνα τέχνη και αυτό τις συνδέει. Ο Danto σταμάτησε να βλέπει το ωραίο στη μοντέρνα τέχνη επειδή συνδύασε το ωραίο γενικά, μόνο με το παραδοσιακά ωραίο. Αυτός ήταν ένας λόγος για τον οποίο διαχώρισε την τέχνη, όπου το ωραίο, όπως πίστευε, δεν παίζει κεντρικό ρόλο, από την ζωή, όπου ο ρόλος του είναι ουσιώδης. Αν όμως δούμε το ωραίο ως έλξη που εκδηλώνεται και στα δύο, τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή, τότε δεν υπάρχει λόγος να τα διαχωρίσουμε.

Επίσης, ο Danto πιστεύει ότι το ωραίο είναι κάτι το οποίο αντιλαμβάνεσαι άμεσα, πράγμα με το οποίο διαφωνώ. Με τον φίλο μου τον Joe μου πήρε αρκετό καιρό.

Το ωραίο δεν είναι μόνο συνάρτηση σχημάτων, χρωμάτων, και αναλογιών. Σκεφτείτε το γνωστό παράδειγμα: Πηγαίνεις σε μια δεξίωση και ξαφνικά, στην άλλη άκρη της αίθουσας, βλέπεις ένα πρόσωπο που κάνει όλα τα άλλα να εξαφανίζονται και στο οποίο δε μπορείς να αντισταθείς. Σε μια τέτοια περίπτωση, αυτό που βλέπεις δεν είναι απλώς ένα σχήμα, είναι ένα *πρόσωπο* που εκφράζει, κάτι και το οποίο ανήκει σε ένα σώμα που επίσης κάτι εκφράζει με τις κινήσεις του, οι οποίες κι αυτές με τη σειρά τους εκφράζουν κάτι, κι όλα αυτά τα βλέπεις ως όλον την ίδια στιγμή. Βέβαια, βλέποντας το ωραίο πρόσωπο κάνεις αμέσως την υπόθεση, ότι το πρόσωπο αυτό εκφράζει μία ωραία ψυχή. Το ζήτημα είναι ότι, αν μετά γνωρίσεις αυτό το άτομο (ή τον πίνακα ή το βιβλίο) καλύτερα, και δεν συνεχίζει να σε ελκύει, θα αλλάξεις την αντίδρασή σου και αναφορικά με την εμφάνισή του: Δεν θα είναι για σένα πια ωραίο, γι' αυτό και δεν θέλω να διαχωρίσω απολύτως την «εσωτερική» από την «εξωτερική» ομορφιά. Τα μάτια δεν είναι απλώς ένα σχήμα, αντιδρώ σ' αυτή την έκφραση, καθώς για εμένα είναι ένα εκφραστικό αντικείμενο.

**Χ.Δ. Τάση:** Έχετε διατυπώσει με πολύ εύγλωττο τρόπο αυτή τη σύνδεση στο κείμενο σας λέγοντας πως: «Τα μάτια δεν είναι απλώς καθρέφτης της ψυχής αλλά κομμάτι της». Επιπλέον, στο έργο του Danto συναντάμε επανειλημμένα τη σύνδεση της τέχνης με την πολιτική, καθώς όπως αναφέρει ο ίδιος στη μοντέρνα τέχνη η αισθητική προσέγγιση των διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων είναι πολλές φορές άμεσα συνδεδεμένη με την ηθική- πολιτική στάση.

**Α. Νεχαμάς:** Ναι πράγματι. Αυτό βέβαια δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο της μοντέρνας τέχνης ίσχυε ανέκαθεν. Όσο για παράδειγμα κύριος πάτερωνας της τέχνης ήταν η εκκλησία, οι καλλιτέχνες εκθειάζαν την θρησκεία, τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη Δύση. Όταν η δύναμη πέρασε στους βασιλείς, οι καλλιτέχνες στράφηκαν σε εκείνους. Όταν ανήλθε η αστική τάξη, άρχισαν να γράφουν και να ζωγραφίζουν πλέον για την αστική τάξη. Αλλά στη φάση αυτή επήλθε μια σοβαρή αλλαγή. Οι καλλιτέχνες, συγγραφείς, συνθέτες, ζωγράφοι, κ.α., ανεξαρτητοποιήθηκαν και αυτό συνέβη γιατί, καθώς το κοινό τους διευρύνθηκε, το διευρυμένο πλέον αυτό κοινό δεν μπορούσε να έχει την απόλυτη

κυριότητα του έργου τους, με άλλα λόγια δεν μπορούσε πλέον να αποφασίσει αν θα τους επιτρέψει να ζωγραφίσουν (ή να γράψουν ή να συνθέσουν) ή όχι. Επομένως, δεν ήταν αναγκασμένοι, αν ήθελαν να κάνουν κάποια κριτική να την κάνουν κρυφά, όπως για παράδειγμα ο Velazquez, τα έργα του οποίου μπορούν να φανούν είτε ως παιάνες της βασιλικής οικογένειας της Ισπανίας είτε ως καταπέλτες εναντίον της. Με τον ρεαλισμό του Courbet και των ζωγράφων των μέσων του 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπως και με συγγραφείς όπως ο Flaubert, οι καλλιτέχνες άρχισαν να προσβάλουν το κοινό τους και αυτό κορυφώθηκε με τον μοντερνισμό. Ο μοντερνισμός δημιούργησε εξαιρετικά δύσκολα έργα, έργα που κατ' ουσίαν σου λένε «μη μας πλησιάζεις αν δεν είσαι ήδη "δικός μας"», μη ψάχνεις γι' αυτά που σου άρεσαν στην παραδοσιακή τέχνη, δεν είμαστε εδώ για να διασκεδάσεις και να βγεις ικανοποιημένος. Μολαταύτα, μακροπρόθεσμα τουλάχιστον, ο κόσμος αντέδρασε πολύ πιο θετικά απ' ό,τι θα περίμενε κανείς κι αυτό είναι ένα περίεργο χαρακτηριστικό του θεσμού της τέχνης. Όσο κι αν προσπαθήσει κανείς να την αρνηθεί, όπως, π.χ., με το κίνημα Dada, στο τέλος εισέρχεται θέλοντας και μη στον κανόνα. Η τέχνη αποτελεί στις μέρες μας έναν τόσο ισχυρό θεσμό, που οτιδήποτε παρουσιαστεί μπορεί να το εγκολπώσει και να το κάνει δικό της. Οπότε τι σκοπό έχει σήμερα ένας καλλιτέχνης ο οποίος καλλιτεχνεί εναντίον της τέχνης;

Κάτι τέτοια πάντως δεν γίνεται πια, παρ' όλες τις ελπίδες που ενέπνευσαν πολλούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Γιατί, λ.χ., είναι σήμερα απαραίτητο να ζωγραφίζει κανείς τεράστιους πίνακες; Αυτό συμβαίνει γιατί οι βασικοί πάτρωνες της τέχνης είναι οι μεγάλες εταιρείες, οι οποίες διακοσμούν τα γραφεία τους με τέτοια έργα. Όταν ακόμα και ο Jean-Michel Basquiat (Αμερικάνος ζωγράφος, 1960-1988), τα έργα του οποίου ανήκουν στο πιο επαναστατικό στυλ- στο γκράφιτι- εκτίθεται σε γραφεία και σε μουσεία, καταλαβαίνεις κανείς ότι δεν υπάρχει πλέον επιστροφή.

**Χ.Δ. Τάση:** Θα ήθελα να σταθούμε λίγο στο κίνημα της performance art (επιτελεστικής τέχνης), το οποίο όλο και κερδίζει έδαφος Εντός του σύγχρονου καλλιτεχνικού γίγνεσθαι. Θα ήθελα να μου πείτε πώς κρίνετε τη στροφή αυτή εκ μέρους των εικαστικών καλλιτεχνών προς τη

θεατρικότητα, καθώς η μη διαμεσολαβημένη έκθεση του καλλιτέχνη φαίνεται να μαρτυρεί την ολοένα αυξανόμενη σύνδεση των καλλιτεχνών με πολιτικά ζητήματα και που έχουν συγκεκριμένη ηθικο-πολιτική σημασία και βαρύτητα.

**A. Νεχαμάς:** Ναι, πράγματι, η τέχνη είχε πάντοτε πολιτικές επιπτώσεις. Σκεφθείτε τον *Θάνατο του Marat* του David, τη *Σφαγή των Ψαρών* του Delacroix, και τόσους άλλους. Δεν μου φαίνεται ότι η εικαστική τέχνη ή η λογοτεχνία είναι κατ' ανάγκη πιο έμμεση από την performance art (σύγχρονη επιτελεστική τέχνη). Ας μη ξεχνάμε ότι και στην τελευταία, η προσωπικότητα του καλλιτέχνη που εμφανίζεται δεν είναι κατ' ανάγκη η καθημερινή του προσωπικότητα, αποτελεί κι αυτή μια έμμεση έκφραση.

Η performance art (επιτελεστική τέχνη), τώρα, ανήκει κατά ένα μέρος στο θέατρο και υπάρχει γενικά μία δυσπιστία απέναντι στο θέατρο, όπως διαπιστώνει και ο Jonas Barish στο βιβλίο του *The anti-theatrical prejudice*. Το βιβλίο ξεκινά με τον Πλάτωνα, ο οποίος εκδιώκει τη δραματική ποίηση από την «Καλλίπολη» της *Πολιτείας*, περνάει από τον Τερτυλλιανό, τους Jansénistes, τον Rousseau, τον Brecht, και φθάνει ως το σήμερα. Κι όχι μόνο το θέατρο καθ' εαυτό αλλά και, πιο γενικά, η θεατρικότητα, όπως την αντιλαμβάνεται ο κριτικός και ιστορικός της τέχνης Michael Fried. Στο σημαντικότερο βιβλίο του με τίτλο, *The Absorption of theatricality*, διαχωρίζει δύο τύπους τέχνης. Ο ένας είναι η «απορροφημένη τέχνη» (absorbed art), η οποία ως φαντασίωση αρνείται την ύπαρξη του ακροατηρίου, και συχνά απεικονίζει ανθρώπους που γράφουν, κεντούν, η σκέπτονται χωρίς να ενδιαφέρονται για το τί συμβαίνει γύρω τους. Ο άλλος είναι η «θεατρική τέχνη» (theatrical art), η οποία αναγνωρίζει το κοινό και διαδρά με αυτό. Η «απορροφημένη τέχνη» (absorbed art) είναι αυτή που κατά τον Fried αντιπροσωπεύει τον πραγματικό αυθεντικό μοντερνισμό.

Δεν ξέρω, όμως, ακριβώς γιατί το θέατρο έχει προκαλέσει μια τόσο έντονη αντίδραση. Σε γενικές γραμμές, γενικά το δράμα, διότι αυτό το βλέπουμε επίσης και στην τηλεόραση, στον κινηματογράφο, καθώς αυτά τα μέσα γενικά έχουν δεχτεί μεγάλη πολεμική. Βέβαια εγώ νομίζω ότι οποιοδήποτε καινούριο μέσο

υπόκειται στην ίδια κριτική που ο Πλάτων έκανε στη τραγωδία. Αυτό ακριβώς συνέβη π.χ. και με το μυθιστόρημα, και αυτό γιατί το μυθιστόρημα όταν πρωτοβγήκε απευθυνόταν κυρίως στο γυναικείο ακροατήριο. Ο Coleridge αρνείται το μυθιστόρημα, γιατί πιστεύει ότι «καταστρέφει το μυαλό». Το ίδιο συνέβη και με τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, τη τζαζ την τηλεόραση, και με όλα τα νέα μέσα εν γένει. Συνεπώς, ίσως και το ότι η performance art (επιτελεστική τέχνη) φαίνεται σε πολλούς περισσότερη εμπλεκόμενη πολιτικά και πιο επικίνδυνη, να εξαρτάται από το ότι είναι ακόμα σχετικά, όχι εντελώς πια, αλλά σχετικά μια νέα μορφή τέχνης. Επιπλέον, είναι πιθανόν οι αναπαραστάσεις των έργων της Abramovic μετά από δεκαπέντε με είκοσι χρόνια, να κάνουν τα έργα αυτά να φαίνονται κάπως ξεπερασμένα κι όχι πλέον ριζοσπαστικά. Πάντοτε, όμως, θα υπάρχει κάτι νέο, το οποίο θα μας τρομάζει. Γενικά πάντως το η διαδραστική τέχνη τρομάζει, οφείλεται στο ότι βάζει ξαφνικά το ακροατήριο στη θέση του καλλιτέχνη- κάτι που το ακροατήριο δεν είναι συνήθως έτοιμο να δεχθεί.

**Χ.Δ. Τάση: Αυτή σας η τοποθέτηση διευκολύνει τη μετάβαση στο επόμενο θέμα, την επιφυλακτικότητα με την οποία αντιμετωπίζονται οι μαζικές τέχνες. Εσείς έχετε εκφραστεί ανοικτά υπέρ του μη διαχωρισμού μεταξύ υψηλών και μαζικών τεχνών.**

**Α. Νεχαμάς:** Πράγματι, δεν τις διαχωρίζω κατ' αρχάς. Η μαζική-λαϊκή τέχνη αφορά πάντοτε ένα πολύ μεγαλύτερο κοινό από τη λεγόμενη καλή ή υψηλή τέχνη, αλλά αυτά είναι θέματα κοινωνικά και διαχρονικά. Το μυθιστόρημα, το οποίο ξεκίνησε την πορεία του ως μαζική τέχνη, εντελώς μαζική θα έλεγα τέχνη, σήμερα είναι στην κορυφή της λογοτεχνίας. Πολλοί, π.χ., απορρίπτουν την τηλεόραση ακριβώς γιατί τη συγκρίνουν με το μυθιστόρημα και καταλήγουν έτσι να λένε πόσο κατώτερη είναι η τηλεόραση από το μυθιστόρημα. Σιγά-σιγά, όμως, έχουμε αρχίσει να παίρνουμε και την τηλεόραση στα σοβαρά και να θεωρούμε ότι ο κινηματογράφος με τους X-men κ.λπ. έχει γίνει πολύ χειρότερος. Υπάρχει βέβαια και το διαδίκτυο, τα βιντεοπαιχνίδια, ...πάντοτε κάτι το φοβερό θα υπάρχει.

Πριν από αρκετά χρόνια, είχε δημοσιευτεί ένα άρθρο με τίτλο “The Frightening World of the Heavy TV Viewer” και οι συγγραφείς του, στη βάση μιας έρευνας που είχαν κάνει, οδηγήθηκαν στο συμπέρασμα ότι όσο πιο πολύ τηλεόραση βλέπει κανείς, τόσο πιο επικίνδυνο θεωρεί τον έξω κόσμο. Γιατί όμως δεν ισχύει και το αντίστροφο; Με άλλα λόγια, ίσως οι άνθρωποι αυτοί να μένουν σπίτι και να βλέπουν τηλεόραση ακριβώς γιατί έχουν ήδη έναν φόβο για τον έξω κόσμο. Συνεπώς, ο διαχωρισμός δεν μου φαίνεται απόλυτος και η υψηλή τέχνη μιας εποχής μπορεί, όχι πάντοτε αλλά σε πολλές περιπτώσεις, να είναι η λαϊκή τέχνη της προηγούμενης. Τώρα, το να πει κάποιος ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία ήταν λαϊκή ή μαζική τέχνη, πράγμα που προσωπικά πιστεύω, φαίνεται μάλλον βλάσφημο. Σκεφτείτε, όμως, ποιο ήταν το ακροατήριο της τραγωδίας, το οποίο περιελάμβανε όλες τις τάξεις: από τους αριστοκράτες, οι οποίοι έβλεπαν την τραγωδία, ως εργαλείο στα χέρια της αθηναϊκής δημοκρατίας ως τους αγρότες.

Όταν ο Περικλής πλήρωνε, αν ο Πλούταρχος έχει δίκιο, μισθό μιας ολόκληρης ημέρας για να έρθουν οι αγρότες στο θέατρο, δεν το έκανε για να τους ανυψώσει το ηθικό τους επίπεδο, το έκανε μάλλον γιατί ο Αισχύλος τους δίδασκε, μεταξύ άλλων, ότι η αθηναϊκή δικαιοσύνη-ο θεσμός δηλαδή των δικαστηρίων-είναι κατά πολύ ανώτερη από την παραδοσιακή δικαιοσύνη, η οποία βασιζόταν στο αίμα και την εκδίκηση. Με άλλα λόγια, η τραγωδία είχε και ιδεολογικό ρόλο, όπως αναμφίβολα και όλη η τέχνη. Η πολιτική διάσταση της τέχνης υπάρχει πάντοτε. Το στοιχείο της αυτό εξάλλου την καθιστούσε ανέκαθεν επικίνδυνη. Ο κίνδυνος είναι όμως μεγαλύτερος όσο μια συγκεκριμένη τέχνη είναι ακόμα νέα και λαϊκή. Ας πάρουμε το παράδειγμα του Courbet στο μουσείο, είναι λίγο σαν ένα καταπληκτικό αγωνιστικό άλογο που είναι τώρα στη φάρμα απλά και μόνο για να αναπαράγει. Ως ένα σημείο, δηλαδή, το έργο, όπως και το άλογο, χάνει τον σκοπό για τον οποίο πρωτίστως δημιουργήθηκε, και χρησιμοποιείται πλέον για έναν άλλον, όχι τόσο άμεσο.

Για εμένα τα μουσεία πάντως συνιστούν μεγάλο πρόβλημα. Γιατί θα με ρωτήσετε; Γιατί τοποθετούν το ένα αριστούργημα πλάι στο άλλο και δεν βοηθούν τον επισκέπτη να καταλάβει τί είναι αυτό που το κάνει αριστούργημα. Όλα είναι τα ίδια, όλα είναι καλά, αλλά έτσι δεν φαίνεται τι δύσκολο που είναι να φτιάξεις,

λ.χ. ένα σωστό χέρι, και κατ' αυτόν τον τρόπο καθιστούν την τέχνη μυστήριο. Νομίζω ότι σ' ένα καλό μουσείο ο πίνακας του Rembrandt θα έπρεπε να εκτίθεται πλάι σ' έναν άλλο, όχι τόσο καλό πίνακα, ώστε ο θεατής να μπορέσει να καταλάβει ποια είναι η μεταξύ τους διαφορά και να την εκτιμήσει. Μόνο μέσω της διαφοράς μπορούμε να καταλάβουμε σε τί συνίσταται το κατόρθωμα ενός καλλιτέχνη. Μόνο με τους μεγάλους δεν γίνεται.

**Χ.Δ. Τάση: Πράγματι, τα μουσεία μοιάζουν περισσότερο με ιδιωτικές συλλογές..**

**Α. Νεχαμάς:** Ναι και αυτό δεν σε βοηθά, καθώς δεν σου εξηγεί γιατί είσαι εκεί.

**Χ.Δ. Τάση: Σαφώς δεν βοηθά, εφόσον δεν έχει εκπαιδευτικό χαρακτήρα και θεωρεί δεδομένο ότι γνωρίζεις το αντικείμενο ...**

**Α. Νεχαμάς:** Ο περισσότερος κόσμος όμως δεν γνωρίζει. Τώρα που τα μουσεία προσελκύουν πάνω από τρία εκατομμύρια θεατές για τις μεγάλες εκθέσεις τους, πόσοι από αυτά τα τρία εκατομμύρια θα έχουν τις απαιτούμενες γνώσεις; Τα μουσεία ως ιδρύματα πρέπει να γίνουν πολύ πιο εκπαιδευτικά απ' ότι είναι τώρα. Και πρέπει, επίσης, να έχουν χαλιά, διότι το σκληρό πάτωμα κάνει τα πόδια να πονάνε και σε ωθεί να προχωρείς γρήγορα και να παρακάμψεις έτσι πολλά από τα εκθέματα. Αυτό όμως δυστυχώς τα μουσεία δεν το θέλουν, καθώς προτιμούν ο κόσμος να φεύγει εσπευσμένα. Γι' αυτό επίσης και τα καθίσματα-αν υπάρχουν-είναι πάντοτε άβολα. Τώρα στην είσοδο του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης θα δείτε δυο τεράστια βάζα με λουλούδια που ανανεώνονται τακτικά. Εξ' όσων γνωρίζω βρίσκονται εκεί γιατί κάποιος δωρητής έδωσε τα χρήματα γι' αυτόν ακριβώς τον σκοπό. Γιατί λοιπόν οι υπεύθυνοι των μουσείων δεν ζητούν χρήματα για να τοποθετήσουν χαλιά και να μπορούν να τα αντικαθίστουν όταν παλιώνουν; Αν είχα πάντως πολλά χρήματα αυτό θα έκανα, θα τους έδινα το πόσο που χρειάζονται, ώστε να τοποθετήσουν σε όλους τους χώρους χαλιά.

**Χ.Δ. Τάση: Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια θετικότερη στάση προς το την τέχνη του δρόμου και τα γραφίτι. Θα ήθελα, με αυτή την ευκαιρία να σας ρωτήσω να σας ρωτήσω αν πιστεύετε πως θα μπορούσε ακόμα και ο φυσικός χώρος κατασκευής των γραφίτι, που είναι συνήθως ο τοίχος ενός**

πολυσύχναστου δρόμου ή μιας κακόφημης γειτονιάς να λειτουργήσει στο μέλλον ως ένα «φυσικό μουσείο», το οποίο θα μπορούσε να συνυπάρχει με τις γκαλερί και τους μουσειακούς χώρους; Ή αν πιστεύετε πως στη περίπτωση των εικαστικών τεχνών κάτι τέτοιο είναι ανέφικτο, καθώς ο θεσμός της διαμεσολάβησης είτε αυτός είναι η γκαλερί, είτε το μουσείο, θα διατηρεί πάντοτε την αίγλη του;

**A. Νεχαμάς:** Θεωρώ κατ' αρχάς πώς τίποτα δεν είναι μόνιμο, οπότε οπωσδήποτε στο μέλλον η όλη έννοια της γκαλερί θα αλλάξει. Τώρα, το πρώτο πρόβλημα με την τέχνη του δρόμου είναι ότι μπορεί ο καθένας να την καταστρέψει. Επομένως, εκτιμώ πως αν κάτι θεωρηθεί αξιόλογο, η τάση θα είναι να το βγάλουμε από εκεί για να το προστατεύσουμε. Το δεύτερο πρόβλημα είναι ότι η τέχνη του δρόμου στην πλειονότητά της -όπως και η τέχνη- δεν είναι πάντα τόσο καλή, οπότε δεν ενθουσιάζει τον κόσμο. Επιπλέον δε επιβάλλεται στο κοινό, καθώς γίνεται αποδέκτης χωρίς τη θέλησή του. Με άλλα λόγια είναι αλλιώς το έργο να είναι σε μια γκαλερί και να μην είμαι υποχρεωμένος να το βλέπω και είναι εντελώς διαφορετικό να είναι απέναντι από το σπίτι μου και να είμαι υποχρεωμένος να το βλέπω καθημερινά με το που βγαίνω από το σπίτι. Γενικά, όμως, θεωρώ την τέχνη του δρόμου ως ένα πολύ θετικό στοιχείο.

Υπάρχει βέβαια εδώ ένα ακόμη ζήτημα, καθώς άλλο επιτυχημένη τέχνη γενικά και άλλο επιτυχημένη δημόσια τέχνη. Τα κριτήρια διαφέρουν. Πριν από μερικά χρόνια, για παράδειγμα, ζήτησαν από τον γλύπτη Richard Serra, που δουλεύει με ασάλι, να φτιάξει κάτι για μια πλατεία στη Νέα Υόρκη. Εκείνος έφτιαξε το περίφημο *Titled Arc* (1981), που ήταν ένας κυρτός τοίχος στην μέση της πλατείας που σε εμπόδιζε να τη διασχίσεις και σε υποχρέωνε να πας γύρω-γύρω διανύοντας στην ουσία τη διπλή απόσταση. Ο κόσμος διαμαρτυρήθηκε και ζήτησε να απομακρυνθεί το έργο, πράγμα που ο ίδιος αρνήθηκε να κάνει. Έτσι ξεκίνησε μια μεγάλη συζήτηση όπου αναμείχθηκαν πολλοί κριτικοί, μεταξύ άλλων ο Arthur Danto και η Rosalind Krauss. Κατά τον Danto λοιπόν: «Η επιτυχημένη τέχνη και επιτυχημένη δημόσια τέχνη δεν είναι το ίδιο. Κάτι θα μπορούσε να θεωρηθεί επιτυχημένη τέχνη, αλλά όχι ως επιτυχημένη δημόσια τέχνη». Και θα έλεγα και εγώ κάτι αντίστοιχο για την τέχνη του δρόμου: «Κάτι



μπορεί να είναι καλό για τέχνη του δρόμου και όχι για τέχνη και το αντίστροφο, κάτι να είναι καλό για τέχνη και όχι για τέχνη του δρόμου».

**Χ.Δ. Τάτση:** Έχετε δίκιο. Το ότι υπάρχει αυτή η στροφή προς την τέχνη του δρόμου δεν σημαίνει πως η καλλιτεχνική έκφραση αυτού του τύπου, η οποία «αναδύεται» από τον δρόμο είναι στην πλειονότητά της ωραία, επιτυχημένη ή σωστή.

**Α. Νεχαμάς:** Καλλιτέχνες όπως ο Keith Haring και ο Basquiat έκαναν ουσιαστικά γκραφίτι. Σήμερα, όμως, είναι άπιαστοι σε τιμές, τους βρίσκεις στα μουσεία κ.λπ. Το γκραφίτι μπορεί να έχει έναν αισθητικό σκοπό ή έναν πολύ πιο καθαρά πολιτικό σκοπό και ένας από τους πολιτικούς σκοπούς της τέχνης του δρόμου είναι ακριβώς να κάνει τον άλλον να αισθανθεί άβολα. Αυτό είναι, κατ' εμέ, μία από τις σπουδαίες ιδιότητες της τέχνης και από τους σημαντικούς της σκοπούς, αν και δεν θα πρέπει να είναι ο μόνος σκοπός της ούτε και σκοπός του κάθε έργου. Δεν έπεται, όμως, ότι σε κάνει να αισθανθείς άβολα απλώς και μόνο γιατί είναι άσχημη. Πρέπει να αισθανθείς άβολα γιατί το έργο λέει κάτι, το οποίο πρέπει σε κάνει να αισθανθείς άβολα. Τώρα, πολλά από τα γκραφίτι που βλέπω στους δρόμους σε κάνουν να αισθανθείς άβολα, απλά και μόνο επειδή είναι το ένα επάνω στο άλλο, σε σημείο που δεν μπορείς ούτε να κατανοήσεις τι σημαίνουν, ούτε γενικά να βγάλεις άκρη. Ο λόγος, επομένως, που σε κάνουν να νιώσεις άσχημα είναι, είναι ότι συνήθως δεν έχουν ειρμό- κι όχι λόγω του συγκεκριμένου περιεχομένου τους. Απ' την άλλη μεριά, η τέχνη του δρόμου είναι ένα σημαντικό φαινόμενο και δεν μπορούμε ούτε να το αποκηρύξουμε, ούτε και να πούμε μπράβο που υπάρχει, διότι το μπράβο το αξίζουν μόνο αυτοί που το κάνουν καλά. Επομένως, είναι λίγο πιο εύκολο και πιο λογικό, εάν θέλεις να κάνεις πολιτική τέχνη, να κάνεις τέχνη του δρόμου, γιατί τότε τη βλέπει όλος ο κόσμος και δεν την εξουδετερώνει η γκαλερί ή το μουσείο με τους άσπρους τοίχους και τους ευγενείς ανθρώπους με το κρασάκι τους.

Η τέχνη του δρόμου είναι πολύ πιο ζωντανή και πολύ πιο άμεση, γι' αυτό εάν θέλεις όντως να κάνεις μία κάποια πολιτική κίνηση (αν είναι, βεβαίως, αρνητική πολιτική κίνηση), τότε είναι προτιμότερο να γίνει στο δρόμο και όχι σαν τη

νεκροκεφαλή με τα διαμάντια του Damien Hirst που κόστισε ένα εκατομμύριο δολάρια. Δεν ξέρω αν την αγόρασε κανείς και αν την αγόρασε, ποιος την αγόρασε και τι την κάνει.

**Χ.Δ. Τάτση:** Έχετε δηλώσει ότι είστε θεατής της τηλεόρασης, καθώς υπάρχουν κάποια παραδείγματα τηλεοπτικών σειρών, όπως είναι το *Oz*, και το *St. Elsewhere*, η αισθητική αξία των οποίων φαίνεται ότι διαφέρει έντονα από εκείνη σειρών όπως τα *Φιλαράκια* και το *Baywatch*. Τα τελευταία χρόνια η τηλεόραση έχει πράγματι αναβαθμιστεί ως μέσο, καθώς δημιουργούνται όλο και καλύτερες τηλεοπτικές σειρές, η θεματική των οποίων είναι ιδιαιτέρως πλούσια. Θα ήθελα, επομένως, να σας ρωτήσω τι σας έχει κάνει εντύπωση από αυτή την εξέλιξη και την αναβάθμιση.

**Α. Νεχαμάς:** Το κλασικό είδος τηλεοπτικής σειράς ήταν παραδοσιακά το *ricarques*, στο στυλ του Don Quixote. Υπήρχε, δηλαδή, ο ντετέκτιβ ή ο γιατρός και ο βοηθός του, και κάθε εβδομάδα αντιμετώπιζαν κάποιο πρόβλημα, το έλυναν, και την επόμενη εβδομάδα γινόταν ακριβώς το ίδιο, εμφανιζόταν κάποιο άλλο πρόβλημα, το έλυναν κι αυτό, κι όλα επέστρεφαν και πάλι εκεί που είχαν αρχίσει. Εξέλιξη δεν υπήρχε. Αυτό άλλαξε με την περίφημη εκπομπή του Hill Street Blues, του Steven Bochco, οι υποθέσεις της οποίας περνούσαν από το ένα επεισόδιο στο άλλο. Ως τότε, οι χαρακτήρες των ηρώων της τηλεόρασης δεν άλλαζαν, όπως ο Don Quixote και ο Sancho Panza δεν αλλάζουν, δεν μαθαίνουν τίποτα, παραμένουν ίδιοι από την αρχή μέχρι το τέλος. Έτσι ήταν και οι Starsky and Hutch, η Cagney and Lacey, ο Dr. Welby και ο Dr. Kildare με τους βοηθούς τους. Οι υποθέσεις που πάνε από εβδομάδα σε εβδομάδα δίνουν την ευκαιρία να αναπτύσσονται οι χαρακτήρες των πρωταγωνιστών, και αυτό, αν και τώρα μας φαίνεται προφανές, παρόλα αυτά αποτέλεσε τεράστιο βήμα και έδωσε πολύ μεγαλύτερο εύρος στο ρεπερτόριο της τηλεόρασης. Κι έτσι της έδωσε την ευκαιρία να ξεπεράσει, σε ορισμένα σημεία, τον κινηματογράφο. Σε είκοσι ώρες, που διαρκεί μια σαιζόν, μπορείς να κάνεις πράγματα τα οποία δεν μπορείς να κάνεις μέσα στις δύο ή τρεις ώρες που διαρκεί μια κινηματογραφική ταινία. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια έχει γίνει ιδιαίτερα δημοφιλές το λεγόμενο binge-watching, όπου δεν βλέπεις το ένα επεισόδιο αυτή την εβδομάδα και το άλλο την

επόμενη, αλλά βλέπεις τέσσερα-πέντε ή και περισσότερα επεισόδια μαζί. Αυτό δημιουργεί μία άλλη θετική συνθήκη. Όταν έβλεπες ένα επεισόδιο την εβδομάδα, δεν μπορούσες να συγκρατήσεις τί ακριβώς είχε συμβεί στο προηγούμενο. Αυτός ήταν και ο κατεξοχήν λόγος που οι υποθέσεις έπρεπε να είναι απλές και να περιέχουν πολλές υπενθυμίσεις του τί είχε ήδη συμβεί. Τώρα, όλα αυτά δεν είναι πλέον αναγκαία - επομένως με μία σύντομη περίληψη στην αρχή, θυμάσαι ακριβώς τι έγινε στο επεισόδιο που μόλις είδες- κι έτσι η υπόθεση μπορεί να γίνει πολύ πιο περίπλοκη. Αυτά είναι δυο από τα πολλά στοιχεία, τα οποία εκτιμώ πως έχουν συμβάλει στην άνοδο της τέχνης της τηλεόρασης.

Για τον ίδιο λόγο, οι χαρακτήρες που απεικονίζει η τηλεόραση έχουν γίνει κι αυτοί πιο περίπλοκοι. Στην εκπομπή *Breaking Bad* -η οποία έχει κάνει μεγάλο θόρυβο έξω-ο πρωταγωνιστής εξελίσσεται σταδιακά-και εξ αιτίας αυτού πειστικά-από ένα τίποτα σε έναν μεγάλο εγκληματία. Δείχνοντας έτσι διαφορετικές πλευρές του χαρακτήρα του, η τηλεόραση σε κάνει να τον συμπαθήσεις και να τον υποστηρίξεις, αντίδραση που πρέπει, βέβαια, να σε προβληματίζει: καθώς λες είναι μεν «κακός» αλλά είναι και ενδιαφέρων, είναι πολύπλευρος και δεν είναι εύκολο να τον καταδικάσεις απόλυτα- κάτι που το παρατηρούμε συχνά στην ίδια μας τη ζωή. Σε μια άλλη εκπομπή, η *Edie Falco* (σπουδαία ηθοποιός, που υποδύοταν και τη σύζυγο του Tony στο *Sopranos*) παίζει μία πάρα πολύ καλή νοσοκόμα, η οποία όμως είναι ναρκομανής, με χάπια κυρίως, και εξ αιτίας της εξάρτησης από αυτά φέρεται φρικτά. Δημιουργεί μία σχέση με το διευθυντή του φαρμακείου του νοσοκομείου, με τον οποίο κοιμάται κάθε τόσο για να της δίνει χάπια, λέει ψέματα στον σύζυγο και την οικογένειά της, στους φίλους και στους συναδέλφους της, αλλά είναι παρόλα αυτά καταπληκτική στη ως νοσοκόμα, σε ότι αφορά το επάγγελμά της και την συμπεριφορά της. Η σειρά, επομένως, δείχνει ότι ένα άτομο μπορεί να είναι τόσο περίπλοκο που να είναι αδύνατο να αποφασίσεις αν είναι «καλό» ή «κακό». Αυτό κάνει την αναπαράσταση του χαρακτήρα στην τηλεόραση πολύ πιο ρεαλιστική απ' ό,τι είναι στον κινηματογράφο.

Στην άνοδο της ποιότητας των σειρών συνέβαλε, επίσης, και η άνοδος της ποιότητας της εικόνας, διότι όταν η εικόνα ήταν κακή, έπρεπε τα πλάνα να

γίνονται από κοντά, ως close-ups, διότι αλλιώς δεν μπορούσες να δεις καμία λεπτομέρεια. Η τηλεόραση μπορεί να δείχνει σκηνές όπως ακριβώς και ο κινηματογράφος. Το Westworld, π.χ., απεικονίζει τεράστιες εκτάσεις, με τρόπο που θυμίζει τις ταινίες του John Ford. Όλα αυτά έχουν συντείνει στο να αναβαθμιστεί ριζικά η ποιότητα της τηλεόρασης.

**Χ.Δ. Τάση: Πέραν αυτών, η πραγμάτευση των ζητημάτων που προκύπτουν από την άνοδο τεχνολογίας και της τεχνητής νοημοσύνης, είναι κάτι που έχουν επιτύχει πολλές σειρές, όπως το Black Mirror, και το West World και αυτό είναι κάτι σημαντικό..**

**A. Νεχαμάς:** Ναι, βέβαια. Οι περισσότεροι συγγραφείς δεν αφοσιώνονται πια στον κινηματογράφο, αλλά στην τηλεόραση. Η τηλεόραση, επίσης, θα μπορούσε να μας δώσει πολύ καλύτερες εκδοχές των μεγάλων μυθιστορημάτων. Μόνο η τηλεόραση θα μπορούσε να μας δώσει τον Proust, παραδείγματος χάριν. Υπάρχουν, βέβαια, αρκετές ταινίες για τον Proust, αλλά αυτές παρουσιάζουν μόνο μικρά μέρη του έργου του, ενώ η τηλεόραση θα μπορούσε να το μεταφέρει κατά το πλείστον σ' ένα ευρύτερο κοινό. Κατά συνέπεια, ναι, έχετε δίκιο, η τηλεόραση έχει φτάσει σήμερα σε ένα πολύ υψηλό επίπεδο. Δεν ντρέπεται πλέον κανείς να πει ότι βλέπει τηλεόραση, ενώ κάποτε, ιδιαίτερος στους ακαδημαϊκούς κύκλους, ήταν σοβαρή αμαρτία. Το πρώτο πρόγραμμα που συνάδελφός μου είπε ότι είδε χωρίς να δικαιολογηθεί, λέγοντας απλά ότι ήταν καλό, ήταν το Upstairs Downstairs, μία αγγλική σειρά για μία αριστοκρατική οικογένεια στην Αγγλία που είχε χαλάσει τον κόσμο την δεκαετία του '70, και που ήταν ίσως η αιτία που οι διανοούμενοι άρχισαν να βλέπουν τηλεόραση.

Οι διανοούμενοι πάντοτε αισθάνονταν περιφρόνηση για τον λεγόμενο couch potato. Για εμένα, όμως, ο couch potato δεν είναι ο χοντρός ή η χοντρή που υποτίθεται ότι παρακολουθεί τηλεόραση οκτώ ώρες την ημέρα. Είναι, αντιθέτως, ο διανοούμενος, ο οποίος κάθεται μπροστά στην τηλεόραση για λίγο και νομίζει ότι, παρότι δεν γνωρίζει τη δομή του μέσου, αυτό αρκεί για να αποφασίσει αν αξίζει τον κόπο ή όχι. Αυτός είναι ο couch potato, ένας κακός θεατής, που δεν ξέρει αυτά που ξέρει το ακροατήριο, το οποίο όντας έμπειρο ξέρει πώς να

αξιολογήσει το μέσο, καθώς και τί έχει σημασία μέσα σ' αυτά που βλέπει. Πολλές από τις αρνητικές κριτικές των λαϊκών τέχνων, έχουν γίνει ακριβώς από ανθρώπους οι οποίοι δεν είχαν είτε το ενδιαφέρον είτε την ικανότητα να εντυφλήσουν. Οι άνθρωποι που ακόμα αρνούνται να βάλουν τηλεόραση σπίτι τους, είναι αυτοί που θα αρνούσαν να βάλουν μυθιστόρημα σπίτι τους αν ζούσαν σε άλλη εποχή.

**Χ.Δ. Τάση: Είναι σαν να κλείνεις πόρτες στη ζωή σου...**

**Α. Νεχαμάς:** Ακριβώς έτσι κλείνεις τις πόρτες... Κάποιες θα τις κλείσεις βέβαια αναμφίβολα, αλλά δεν υπάρχει λόγος να τις κλείνεις πριν προτού μάθεις περί τίνος πρόκειται.

**Χ.Δ. Τάση: Δυστυχώς η ελληνική τηλεόραση έχει φτάσει πλέον στο σημείο να την κλείνεις...**

**Α. Νεχαμάς:** Καμία φορά προσπαθώ να δω από εδώ, κυρίως πολιτικά προγράμματα, αλλά η συνήθεια να φωνάζουν όλοι, εκφωνητές και προσκεκλημένοι, την ίδια ώρα είναι εντελώς απαράδεκτη και είναι αδύνατο να καταλάβεις τί λένε. Ομολογώ ότι όταν είμαι στην Ελλάδα δεν βλέπω καθόλου, τηλεόραση καθώς δεν έχω καθόλου χρόνο.

**Χ.Δ. Τάση: Δυστυχώς τα τελευταία χρόνια, ίσως και εξαιτίας της κρίσης που βιώνει η κοινωνία, η ελληνική τηλεόραση φαίνεται να μην επιτυγχάνει ούτε να καλύψει κάποια αισθητικά κριτήρια, ούτε όμως και τους στόχους πληροφόρησης...**

**Α. Νεχαμάς:** Χρειάζεται παράδοση σε αυτό. Σοβαρή τηλεόραση υπάρχει στην Αμερική, στην Αγγλία, στην Σκανδιναβία, ενώ στην Γαλλία και στην Ιταλία δεν είναι στο ίδιο επίπεδο. Υπάρχει μία γαλλική εκπομπή που είναι πολύ δημοφιλής τώρα, και λέγεται *Engrenages*, (*Spiral* στα Αγγλικά), η οποία είναι πράγματι πολύ καλή, αλλά είναι η μόνη γαλλική εκπομπή που εκτιμώ. Εκπομπές όπως το *Breaking Bad* ή το *Sopranos*, το *Beck* (Σουηδικό), ή ακόμα και το *Engrenages*, υπερβαίνουν το είδος (genre) στο οποίο ανήκουν και απαιτούν πολύ σοβαρή αντιμετώπιση.

**Χ.Δ. Τάτση: Αυτό μου θυμίζει και τους *Peaky Blinders*...**

**Α. Νεχαμάς:** Ναι, βεβαίως η σειρά *Peaky Blinders*, βεβαίως. Σαν τις άλλες εκπομπές που ανέφερα πριν, σε κάνει να ταυτίζεσαι με τους «κακούς», αλλά σου τους δείχνει μ' ένα τρόπο που δεν τους παρουσιάζει ως αποκλειστικά «κακούς»-πράγμα δύσκολο, όπως είπαμε, για τον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος έχει τις δικές του αρετές, δεν θέλω σε καμία περίπτωση να πω ότι είναι ως μέσο χειρότερο από την τηλεόραση, αυτό που θέλω να τονίσω αναφέροντας αυτή τη διαφορά είναι ότι δεν μπορεί να κάνει αυτά που κάνει η τηλεόραση, όπως και η τηλεόραση δεν μπορεί να κάνει αυτά που μπορεί να κάνει ο κινηματογράφος, όπως και ο κινηματογράφος δεν μπορεί να κάνει αυτά που κάνει το μυθιστόρημα και ούτω καθεξής. Ποτέ δεν μπορούμε να πούμε ότι ένα μέσο ή ένα είδος είναι καλύτερο (ή χειρότερο) από ένα άλλο: η σύγκριση αναφέρεται πάντοτε σε συγκεκριμένα έργα που ανήκουν στην ίδια οικογένεια.

**Χ.Δ. Τάτση: Η αξία του κάθε μέσου ξεχωριστά..**

**Α. Νεχαμάς:** Το κάθε μέσο έχει τις δικές του αξίες και τις δικές του αρχές. Το πρόβλημα είναι ότι κάνουμε πολλές φορές χρήση των αρχών και των αξιών του προηγούμενου μέσου για να επικρίνουμε ή να κατακρίνουμε το νέο. Κλασσικό παράδειγμα αυτής της τάσης είναι η κριτική που ασκεί στη γραφή, με βάση τις αρχές του προφορικού λόγου, ο Πλάτων στον *Φαίδρο*.

**Χ.Δ. Τάτση: Θα ήθελα τώρα να σας ρωτήσω μερικά πράγματα για την *Ολυμπία*.**

**Α. Νεχαμάς:** Θα σας παρακαλέσω να μην είναι αδιάκριτη η ερώτηση (γέλια..).

**Χ.Δ. Τάτση:** Εννοείται ότι θα προσπαθήσω να είμαι διακριτική (γέλια). Η *Ολυμπία* πράγματι αποτελεί ένα από τα πιο σκανδαλώδη έργα στην Ιστορία της δυτικής τέχνης. Η επιλογή, επομένως, της *Ολυμπίας*, ως κατεξοχήν παραδείγματος του ωραίου, φαίνεται, πως προσδίδει στο τελευταίο ένα ακόμα χαρακτηριστικό -αυτό του σκανδαλώδους ή του προκλητικού. Θα ήθελα λοιπόν να σας ρωτήσω αν πιστεύετε πως το ωραίο αντικείμενο πρέπει να προκαλεί, και αν ναι, ποια θα μπορούσε να

**θεωρηθεί ως μια τέτοια πρόκληση σήμερα που το προκλητικό τείνει να είναι το σύνθημα;**

**A. Νεχαμάς:** Το πρόβλημα είναι ότι δεν μπορώ να έχω ως σκοπό το να φτιάξω κάτι πρωτότυπο. Ο σκοπός μου πρέπει να είναι συγκεκριμένος, λ.χ. να ζωγραφίσω μια βάρκα. Το να ζωγραφίσω είναι θέμα απόφασης, το να ζωγραφίσω καλά ή πρωτότυπα είναι θέμα ικανότητας και επομένως δεν μπορεί να είναι σκοπός. Αν σας πω εγώ, παραδείγματος χάριν, ζωγραφίστε ένα τοπίο, ξέρετε τι θα κάνετε. Αν σας πω, όμως, να ζωγραφίστε ένα ωραίο τοπίο, δεν θα ξέρετε, οπότε, ο σκοπός δεν μπορεί να είναι το ωραίο τοπίο, ο σκοπός είναι το τοπίο και αν μπορέσει εντέλει να βγει καλό, τόσο το καλύτερο. Βέβαια, κάτι το πρωτότυπο μπορεί να θεωρηθεί επικίνδυνο- όπως συχνά πιστεύουν πολλοί, καθώς καταστρέφει ενίοτε τα ήθη και τα έθιμα. Τώρα, ο Πλάτωνας δεν φανταζόταν ποτέ ότι ο Αχιλλέας και ο Οιδίπους θα ήταν ακόμα ήρωες για την εποχή μας, θα τα έχανε αν το μάθαινε, όπως θα τα χάναμε και εμείς πιθανώς, αν μαθαίναμε πως οι X-men θα είναι οι ήρωες μιας εποχής του μακρινού μέλλοντος, πράγμα που, ευτυχώς ή δυστυχώς, δεν αποκλείεται. Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα πολλοί έλεγαν ότι το διάβασμα ήταν επικίνδυνο γιατί οι αναγνώστες διάβαζαν γρήγορα και αναζητούσαν συνέχεια καινούργια βιβλία μόλις τελείωναν τα παλιά. Βλέπετε, επομένως, πώς η κριτική βασίζονταν έχοντας ως κριτήριο τη σιγανή και επαναλαμβανόμενη ανάγνωση της Βίβλου κυρίως από τον ιερέα ή το ένα άτομο που τύχαινε να ξέρει να διαβάζει σε κάθε οικογένεια. Δεν πρέπει επομένως να ξεχνάμε πως τα χαρακτηριστικά της ανάγνωσης μη εκκλησιαστικών κειμένων, χαρακτηριστικά που σήμερα μας φαίνονται «χαμένα μεγαλεία»- είναι που τότε φαινόταν απαράδεκτα. Αυτό ουσιαστικά είναι που κάνει και ο Πλάτωνας στον *Φαίδρο*. Παίρνει τα κριτήρια του προφορικού λόγου και τα εφαρμόζει στο γραπτό, ο οποίος βέβαια δεν μπορεί να τα ικανοποιήσει. Αυτό που δεν αναφέρει όμως, είναι τί μπορεί να κάνει το γράψιμο σε αντίθεση με τη συνομιλία. Συνιστά, κατά τη γνώμη μου, βαθιά ειρωνεία ότι, στο βιβλίο του *Amusing Ourselves To Death*, ο συγγραφέας αποδίδει στον γραπτό λόγο τα χαρακτηριστικά που ο Πλάτων αποδίδει στον προφορικό και αποδίδει στην τηλεόραση, την οποία απορρίπτει βάσει τους, τα χαρακτηριστικά που ο Πλάτωνας απέδωσε στο γράψιμο! Αυτό

γίνεται νομίζω, γιατί τα επιχειρήματα αυτά δεν αναφέρονται συγκεκριμένα σε ένα μέσο, είναι μάλλον σχήματα επιχειρημάτων τα οποία μπορείς να τα πάρεις και να τα μεταφέρεις από το ένα μέσο στο άλλο. Και αυτό είναι μια ένδειξη ότι ακόμα ζούμε στον κόσμο του Πλάτωνα...

**Χ.Δ. Τάση: Υπάρχει αναμφίβολα μια κάποια συνέχεια...**

**Α. Νεχαμάς:** Ναι υπάρχει μία συνέχεια, αλλά όχι όμως με την εθνικιστική έννοια. Η συνέχεια που υπάρχει είναι πνευματική και ανήκει σε όλους ανεξαιρέτως και όχι μόνο σ' έναν συγκεκριμένο λαό. Εάν μπορούσαμε να αξιολογήσουμε τους φιλοσόφους με τρεις άξονες –όραμα, επιχείρημα και λογοτεχνία– κανείς, δεν θα πλησίαζε τον Πλάτωνα. Μπορεί, ίσως, ο Αριστοτέλης να έχει καλύτερα επιχειρήματα ή μπορεί, ίσως, ο Nietzsche να είναι εξίσου καλός συγγραφέας. Αν βάλουμε και τα τρία μαζί όμως, ο Πλάτων υπερτερεί παρασάγγας από τους υπόλοιπους.

**Χ.Δ. Τάση: Ναι, πράγματι, τους αφήνει πίσω κατά πολύ...**

**Α. Νεχαμάς:** Και παρόλα αυτά, δεν είμαστε και σίγουροι τι ακριβώς πιστεύει, αφού δεν παρουσιάζεται ο ίδιος στους διαλόγους του.

**Χ.Δ. Τάση: Και αλλάζει παρόλα αυτά ανά τα χρόνια μέσα από τα έργα του...**

**Α. Νεχαμάς:** Είναι εκπληκτικός ο Πλάτωνας...

**Χ.Δ. Τάση: Και έζησε και μια έντονη ζωή..όχι όπως ας πούμε ο Καντ που αφιέρωσε τη ζωή του μόνο στο έργο του..**

**Α. Νεχαμάς:** Ο Kant ήταν, στην πραγματικότητα αρκετά κοινωνικός. Καλούσε κόσμο στο σπίτι, ήταν καλός οικοδεσπότης, είχε καλούς φίλους, αλλά δεν έφυγε ποτέ από το μάλλον επαρχιακό Koenigsberg. Σε μία παλιά βιογραφία του, του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διάβασα ότι για ένα διάστημα σκεφτότανε να παντρευτεί αλλά περίμενε τόσο πολύ, ώστε να είναι σίγουρος ότι θα είχε αρκετά χρήματα για να ζήσει καλά, που η κοπέλα παντρεύτηκε στο μεταξύ κάποιον άλλον. Γράφει λοιπόν ο βιογράφος, με τρόπο χαρακτηριστικό της Βικτωριανής εποχής, “ Δεν είμαστε σίγουροι αν στα χρόνια που ακολούθησαν σκέφτηκε τον γάμο ξανά, το



μόνο που ξέρουμε είναι ότι η φιλοσοφία παρέμεινε η μόνη του αγάπη και η θεωρία της γνώσης το μοναδικό του παιδί. Ο Πλάτωνας, πάντως, έζησε έντονα... Ανεμείχθη με την πολιτική, ταξίδεψε στην Σικελία, απηγάγη από πειρατές, ίδρυσε την Ακαδημία, γνώρισε τους πιο ενδιαφέροντες ανθρώπους της εποχής του.

**Χ.Δ. Τάση:** Δράπτοντας την ευκαιρία από τα λεγόμενα σας θα ήθελα κάπως εμβόλιμα να σας ρωτήσω για την πολιτική κατάσταση που βιώνετε στις Η.Π.Α., η οποία φαίνεται να είναι τρόπον τινά προϊόν της σύγχρονης πολιτικής αδιαφορίας...

**Α. Νεχαμάς:** Οι διανοούμενοι στην Αμερική, ιδίως οι ακαδημαϊκοί, είναι γενικά πολύ απομονωμένοι από την πολιτική ζωή της χώρας. Αλλά έτσι έχουμε την ευκαιρία να γίνουμε διανοούμενοι, και όχι μόνο ως βήμα για να γίνουμε πολιτικοί. Εάν μπορούσα να ασχοληθώ με την πολιτική, ίσως θα το έκανα, αλλά δεν εγκρίνω την ιδέα ότι γίνεται κανείς καθηγητής με απώτερο σκοπό την πολιτική. Και γενικά, ομολογώ, ότι εμείς οι καθηγητές δεν είμαστε και τόσο καλοί στα διοικητικά. Βάζεις καθηγητές στην κυβέρνηση και μετά...τα τρένα δεν έρχονται στην ώρα τους...(γέλια). Δυστυχώς, πολλοί είναι αυτοί που μπαίνοντας στην πολιτική καταστρέφουν και την παιδεία. Αλλά ότι θα ήθελα ως διανοούμενος να έχω μια πιο άμεση σχέση με την πολιτική, θα το ήθελα. Αυτό, βέβαια, στην Ελλάδα γίνεται πιο εύκολα από ό,τι στην Αμερική... Εκεί έχουμε άλλου είδους ευκαιρίες. Σε κάθε περίπτωση για εμένα, το σημαντικό είναι να μπορείς να αισθάνεσαι «σπίτι σου» σε πολλά και διαφορετικά μέρη. Αυτό το έμαθα μετά από πολλά χρόνια στο εξωτερικό.

**Χ.Δ. Τάση:** Αυτό που λέτε μου φαίνεται υγιές...Ο κοσμοπολιτισμός που διακρίνω είναι το πνεύμα των καιρών μας, μπροστά στα ακραία παραδείγματα των πατριωτικών και εθνικιστικών πολιτικών ρευμάτων. Επί την ευκαιρία, θα ήθελα να σας ρωτήσω για το καθεστώς Trump, επηρεάζει ή όχι την πανεπιστημιακή ζωή της χώρας;

**Α. Νεχαμάς:** Όχι ακόμα. Αυτό που επηρεάζει την ατμόσφαιρα είναι η γενική τοποθέτηση της χώρας εναντίον της, ανθρωπιστικής μόρφωσης. Παρατηρούμε

γενικά μια προσπάθεια να αλλάξουν πολλά πανεπιστήμια και να γίνουν απλώς τόποι επαγγελματικής προετοιμασίας. Αυτό δεν προέρχεται κυρίως από την κυβέρνηση, αλλά από ορισμένες ανάγκες, από το γεγονός, π.χ., ότι οι φοιτητές δεν ενδιαφέρονται όπως πριν για μαθήματα γαλλικών, γερμανικών ή φιλοσοφίας, όπως και ότι πολλά πανεπιστήμια αντιμετωπίζουν σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Δυστυχώς, όμως, το φαινόμενο αρχίζει να παρατηρείται ακόμα και σε πανεπιστήμια που δεν έχουν οικονομική ανάγκη. Το Stanford, αυτήν τη στιγμή, κάνει μία ιδιαίτερη προσπάθεια να προσελκύσει φοιτητές οι οποίοι θέλουν να λάβουν ανθρωπιστική εκπαίδευση, γιατί το ίδρυμα κινδυνεύει να γίνει σαν το MIT ή το Caltech και με την πίεση που υπάρχει απ' το Silicon Valley, βρίσκεται σε πολύ δύσκολη θέση. Ακόμα και εδώ στο Princeton βλέπω ότι υπάρχει μία στροφή προς τις θετικές επιστήμες και τις επαγγελματικές σπουδές. Είναι ενδεικτικό ότι επί οκτώ χρόνια ο Obama, αν και είναι άνθρωπος μορφωμένος, στην ετήσια ομιλία του για την κατάσταση του τόπου (State of the Union Speech) ανέφερε κάθε φορά τη σημασία των θετικών επιστημών χωρίς να μνημονεύσει τις ανθρωπιστικές σπουδές ή τη σημασία της ανθρωπιστικής παιδείας.

Από την άλλη μεριά, βέβαια, οι ανθρωπιστικές σπουδές ήταν πάντα σε κρίση. Είναι σαν τη Δύση, για την οποία έχει λεχθεί ότι όταν πάψει να είναι σε κρίση θα πάψει να υπάρχει! Αυτό βέβαια είναι κατά βάση μια αστειότητα, μπορεί όμως να αποδειχθεί και επικίνδυνο, διότι μπορεί να οδηγήσει στην αδράνεια και την απραξία. Χρειάζεται, όμως να αντιδράσουμε σ' αυτές τις πιέσεις, όπως χρειάζεται αντίδραση και στην πολιτική κατάσταση των ΗΠΑ, η οποία είναι απερίγραπτη. Βέβαια, δεν είμαστε ακόμα Ουγγαρία και ίσως να είναι λίγο δύσκολο να γίνουμε Ουγγαρία εδώ, αλλά για όλες τις ριζικές πολιτικές αλλαγές ο κόσμος έλεγε πάντοτε « Αυτό δεν μπορεί να συμβεί εδώ»-και όμως συνέβαινε τελικά.

Επιπλέον, το πρόβλημα είναι ότι ηγείται της χώρας ένας άνθρωπος που είναι εντελώς ανίκανος να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της θέσης αυτής, υποβιβάζοντας έτσι τη ρητορική της πολιτικής σε ένα επίπεδο που θα ήταν αδύνατο να το φανταστούμε πριν δύο μόλις χρόνια. Έχει γεμίσει την κυβέρνηση από ανθρώπους, οι οποίοι εκτός από ανίκανοι, είναι και διεφθαρμένοι, καθώς

έχουν μπει στην κυβέρνηση με μόνο σκοπό να πλουτίσουν. Και με τέτοιους ανθρώπους προσπαθεί να κυβερνήσει την ισχυρότερη αυτή τη στιγμή χώρα του κόσμου. Βρισκόμαστε νομίζω σε μία τραγική κατάσταση. Το κέντρο έχει εξαφανιστεί, όπως βλέπουμε να συμβαίνει και στην Ευρώπη. Τα δύο κόμματα δεν συνεργάζονται πια καθόλου. Και οι έσχατοι έχουν γίνει πλέον πρώτοι.

**Χ.Δ. Τάση: Το ότι η κατάσταση αυτή δεν επηρεάζει την εκπαιδευτική ζωή της χώρας είναι πάντως ακόμα κάτι το θετικό, μέσα στα τόσο αρνητικά.**

**Α. Νεχαμάς:** Δεν επηρεάζονται τόσο τα πανεπιστήμια, όπως είπαμε, αλλά δυστυχώς η Υπουργός Παιδείας έχει μεγάλη επιρροή στη πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Επιπλέον, αναμφίβολα ο Trump αντιτίθεται σοβαρά στη δημόσια εκπαίδευση.

**Χ.Δ. Τάση: Υπό αυτές τις συνθήκες, το ότι η πλειονότητα των αμερικανικών παν/μίων είναι ιδιωτικά μοιάζει να αποτελεί μοιάζει να είναι πλεονέκτημα.**

**Α. Νεχαμάς:** Μα και το δημόσιο πανεπιστήμιο παρόλα τα προβλήματα που έχει στην Αμερική, είναι σχετικά ανεξάρτητο από τους πολιτικούς. Όχι πάντοτε, δυστυχώς. Το Berkeley, που ήταν πάντοτε πρώτο στις δημοσκοπήσεις, έχει πέσει από τότε που ήταν κυβερνήτης της Καλιφόρνιας ο Reagan. Εντούτοις, τα Αμερικανικά δημόσια πανεπιστήμια έχουν μια σοβαρή ανεξαρτησία, ιδιαίτερα σε σχέση με τα Ελληνικά που παρ' όλη την ρητορική της ανεξαρτησίας με την οποία τα περιβάλλουμε, είναι δυστυχώς όργανα της εκάστοτε κυβέρνησης.

Στις ΗΠΑ δεν χρειάζεται παραδείγματος χάριν να πάω στο Υπουργείο για να μου εγκρίνουν ένα κονδύλι, ώστε να πάω σε ένα συνέδριο. Μπορεί να μην υπάρχουν τα χρήματα, αλλά εάν υπάρχουν, υπάρχει κι ένας εύκολος τρόπος να τα πάρεις. Στην Ελλάδα για να πάρεις, εξακόσια ευρώ προκειμένου να πας σ' ένα συνέδριο στην Αυστρία, πρέπει να περάσεις δεν ξέρω πόσες επιτροπές. Τι θα κάνεις; Αν τα έχεις, θα τα πληρώσεις από τα δικά σου· αν δεν τα έχεις, θα κάνεις κάποιο κόλπο.

**Χ.Δ. Τάτση:** Η διοικητική γραφειοκρατία είναι ένα ζήτημα. Ακόμη και όμως, υπάρχει νομίζω μια σχετική αυτονομία.

**Α. Νεχαμάς:** Μα τι αυτονομία, άμα ο Υπουργός αποφασίζει πόσους φοιτητές θα εισαγάγεις στη σχολή σου;

**Χ.Δ. Τάτση:** Ναι, έχετε δίκιο σε αυτό, παρόλα αυτά οι πανελλήνιες εισαγωγικές εξετάσεις είναι ένα πολύπλοκο σύστημα.

**Α. Νεχαμάς:** Σίγουρα. Αλλά σε αυτές υπάρχει, βέβαια, και το τεράστιο πρόβλημα του θεσμού των φροντιστηρίων. Κατ' εμέ, είναι εντελώς απαράδεκτο τα παιδιά να αναγκάζονται να κάνουν ουσιαστικά δύο σχολεία. Γιατί να μη διδάσκουν στα σχολεία αυτό που χρειάζονται για τις εξετάσεις;

**Χ.Δ. Τάτση:** Έχετε απόλυτο δίκιο, με την μόνη διαφορά ότι οι πανελλήνιες εισαγωγικές εξετάσεις στην Ελλάδα προσετέθησαν με σκοπό να καταπολεμήσουν την διαφθορά και την οικογενειοκρατία. Μια αλλαγή, βέβαια, ιδίως στο ζήτημα των φροντιστηρίων είναι απαραίτητη, αλλά πώς;

**Α. Νεχαμάς:** Εδώ βρισκόμαστε και πάλι αντιμέτωποι με την «ελληνική πραγματικότητα». Βέβαια, η «ελληνική πραγματικότητα» είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο, είναι με άλλα λόγια, ό,τι έχουμε συνηθίσει εδώ και μία-δύο γενιές και τίποτε άλλο. Επομένως, μπορεί εκτιμώ ν' αλλάξει. Πώς όμως; Μόνο μέσω της εκπαίδευσης, μόνο αρχίζοντας από το νηπιαγωγείο. Ένας από τους λόγους πάντως που θέλω να γυρίσω στην Ελλάδα είναι για να ασχοληθώ λίγο παραπάνω με αυτό το θέμα.

**Χ.Δ. Τάτση:** Το ελπίζουμε ως επιστρέψουμε, όμως, στα θέματα της τέχνης. Η Φαίη Ζηκα, σε μια πρόσφατη μελέτη της που αφορά στο έργο σας, αναδεικνύει μια πλευρά του έργου σας η οποία σχετίζεται με την πολυποίκιλη εκ μέρους σας χρήση της εικόνας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, η εικόνα έρχεται να παίξει έναν πρωτόγνωρο ρόλο μέσα σε ένα φιλοσοφικό κείμενο, έχει παρεισφρήσει σε όλες τις σελίδες του και έχει γίνει μέρος του κειμένου. Στο *Μόνο μια υπόσχεση ευτυχίας*, το ωραίο στην τέχνη έχει και αυτό την ορατή εικόνα του στον κόσμο, που δεν είναι άλλη

από την Ολυμπία. Σύμφωνα με τον J. Clark η *Ολυμπία* είναι ένα έργο που παρουσιάζει ένα σώμα που κείται σε ένα κρεβάτι, το οποίο όμως δεν υπόκειται σε μία ερμηνεία, αλλά σε πολλές, εκ των οποίων μάλιστα καμία δεν καθιερώνεται ως κυρίαρχη. Μελετώντας τη θεώρηση αυτή, αισθάνομαι πως ο προοπτικισμός του Nietzsche συνάντησε το ορατό παράδειγμά του. Είναι άραγε αυτός ένας από τους λόγους που επιλέξατε την *Ολύμπια*;

**A. Νεχαμάς:** Η ιδέα σας είναι ότι ως ένα σημείο το ωραίο είναι αυτό για το οποίο δεν συμφωνούν οι πάντες. Ενδιαφέρουσα σκέψη, δεν την είχα κάνει και μου αρέσει πολύ. Βέβαια ο Nietzsche, δεν είχε γράψει ακόμα για προοπτικισμό τότε, αλλά δεν έχει σημασία αυτό.

**Χ.Δ. Τάτση:** Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να σας θέσω ένα ερώτημα που μου τέθηκε πρόσφατα, με αφορμή την περίφημη νιτσειϊκή θέση από τη *Βούληση για δύναμη*, η οποία είναι ότι «τα δεδομένα, είναι ακριβώς αυτό που δεν υπάρχει, υπάρχουν μόνο ερμηνείες». Όπως αναφέρετε στο *Νίτσε: Η ζωή σαν λογοτεχνία*, Nietzsche ο αποκαλεί τις απόψεις μας ερμηνείες για να μας επιστήσει την προσοχή στο γεγονός ότι δεν είναι ποτέ αμερόληπτες ή αδέσμευτες. Αναφορικά με τα ζητήματα που σχετίζονται με την επιστήμη ή την τέχνη, μου είναι πράγματι κατανοητή η άποψη του Nietzsche. Όταν όμως τη θέση των διαφόρων θεωριών πάρει μια πρόταση, η οποία είναι λόγου χάρη ότι «αυτός ο άνθρωπος πέθανε από πείνα» πρέπει τότε αυτή η άποψη να εκληφθεί ως ένα δεδομένο ή αποτελεί απλώς μια ερμηνεία;

**A. Νεχαμάς:** Αρχικά, κανείς δεν αρνείται την ύπαρξή του δεδομένου εν γένει. Αρνείται μόνο την ύπαρξη του απόλυτου δεδομένου, ενός δεδομένου, δηλαδή, που να είναι εντελώς ανεξάρτητο από κάθε ερμηνεία. Ο προοπτικισμός θεωρεί ως δεδομένα τα θέματα, τα οποία ήδη έχουν συμφωνηθεί και τα οποία είναι δεδομένα για την κάθε συγκεκριμένη προοπτική. Τώρα, από την προοπτική του ανθρώπου που βλέπει τον άλλο ως άτομο, η πείνα του ενός είναι πράγματι ένα δεδομένο. Από την προοπτική του φυσικού επιστήμονα, όμως, η πείνα δεν υπάρχει καν. Από την αισθητική πλευρά, τα δεδομένα είναι πάλι διαφορετικά. Το ότι ο άνθρωπος πεινά, λοιπόν, είναι δεδομένο μόνο σε σχέση με μια

συγκεκριμένη προοπτική- δεν είναι κάτι το εντελώς ανεξάρτητο. Δεν αρνούμαι, επομένως, την ύπαρξη των δεδομένων, αλλά θεωρώ ότι τί ακριβώς θεωρείται δεδομένο εξαρτάται κάθε φορά από την προοπτική, τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα με τα οποία το πλησιάζουμε.

**Χ.Δ. Τάση:** Για να υπάρξει, επομένως, ένα δεδομένο πρέπει αυτό πρώτα να προκύπτει μέσα από συγκεκριμένες προοπτικές.

**Α. Νεχαμάς:** Ακριβώς γι' αυτό και δεν θέλω να παρανοηθεί ο προοπτικισμός με τον σχετικισμό. Γιατί για εμένα το ότι ο άνθρωπος πεινά είναι αληθές, αλλά δεν μπορεί να λεχθεί (ούτε να φανεί) από οποιαδήποτε προοπτική. Από την προοπτική του φυσικού, όπως είπαμε, ο άνθρωπος ούτε καν υπάρχει-υπάρχουν μόνο σωματίδια και οι νόμοι που διέπουν τη συμπεριφορά τους. Πού να βρεθεί τρόπος να σκεφτούμε την πείνα με αυτά τα στοιχεία. Το ότι ο άλλος είναι άνθρωπος και πεινάει, εντάσσεται σε μια πολύ σημαντική προοπτική, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι παύει να είναι μία προοπτική μεταξύ πολλών.

**Χ.Δ. Τάση:** Θα ήθελα τώρα να συζητήσουμε και για τα παραδείγματα της «τέχνης του βίου». Προσωπικά έχω κάνει κάποιες συνδέσεις και θα ήθελα και τη δική σας τοποθέτηση. Ο Manet εντάσσεται σε μια γενιά καλλιτεχνών που δρουν και εργάζονται εντός της κοινωνίας αλλά εκτός "Ακαδημίας" πράγμα που ισχύει, για παράδειγμα, για τον Cézanne, ή τον Courbet. Το ίδιο καλλιτεχνικό πρότυπο μπορούμε να παρατηρήσουμε εν μέρει και στους καλλιτέχνες της "τέχνης του βίου". Πιο συγκεκριμένα, στη δική σας φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης του βίου, βλέπουμε τρία παραδείγματα καλλιτεχνών "της τέχνης του βίου" που είναι παράλληλα σωκρατικές ανακλάσεις: τον Montaigne, τον Nietzsche και τον Foucault , οι οποίοι δραστηριοποιούνται και δομούν το έργο τους εκτός των στενών ακαδημαϊκών πλαισίων. Αν λοιπόν η τέχνη του βίου μπορεί να διδαχθεί, όπως υποστηρίζετε στο ομώνυμο άρθρο σας, ποιος θα μπορούσε να είναι ο φυσικός της χώρος;

**Α. Νεχαμάς:** Δεν πιστεύω ότι η τέχνη του βίου μπορεί να διδαχθεί, με την στενή έννοια του όρου. Με άλλα λόγια, δεν πιστεύω πως μπορεί να διδαχθεί πώς

μπορεί κανείς να ζήσει καλά. Αυτό ισχύει βέβαια και για όλες τις τέχνες. Το πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα διδάσκεται, όχι όμως το πώς γράφεται ένα καλό μυθιστόρημα. Όπως είπαμε, το να γράψεις ένα μυθιστόρημα είναι θέμα απόφασης, το να γράψεις ένα καλό μυθιστόρημα είναι θέμα ικανότητας. Οι φιλόσοφοι της τέχνης του βίου που αναφέρετε δεν διδάσκουν πώς πρέπει να ζήσει κανείς- αλλά το δείχνουν. Και το δείχνουν με έναν τρόπο που δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο μίμησης. Δηλαδή, αν νομίσεις ότι θα πρέπει να μιμηθείς τη συγκεκριμένη ζωή του Montaigne, θα αποτύχεις παταγωδώς. Ο μόνος τρόπος να επιτύχεις είναι να ζήσεις μια ζωή *σημαντικά* διαφορετική από τη δική του, ακριβώς όπως και η δική του ήταν *σημαντικά* διαφορετική από την ζωή των άλλων.

Τώρα, το αν είναι δυνατό να εξασκήσει κανείς μια τέτοια τέχνη μέσα σε κάποιο ακαδημαϊκό πλαίσιο-θέμα που όπως καταλαβαίνετε με απασχολεί σοβαρά-αυτό δεν μπορώ να σας το πω εγώ. Μόνο άλλοι μπορούν να το αποφασίσουν...

**Χ.Δ. Τάση:** **Επομένως, ο «φυσικός» χώρος της τέχνης του βίου συμφωνείτε και εσείς πως είναι εκτός...**

**Α. Νεχαμάς:** Η ανάγκη να αποφύγει κανείς κάποιο θεσμικό πλαίσιο είναι το κεντρικό πρόβλημα. Το αντιμετωπίζουν όλοι οι φιλόσοφοι της τέχνης του βίου..

**Χ.Δ. Τάση:** **Η απάντησή σας αυτή μου δίνει μου δίνει το έναυσμα για το επόμενο ερώτημα. Θα ήθελα, να σας ρωτήσω αν πιστεύετε πως η ρήξη με το κοινωνικό και πολιτικό κατεστημένο είναι ένα οιονεί τίμημα της σωκρατικής κληρονομιάς.**

**Α. Νεχαμάς:** Ο όρος «κοινωνία» είναι υπερβολικά γενικός, δεν μιλάμε για τον Τίμωνα τον Αθηναίο εδώ. Το θέμα είναι σε ποιόν συγκεκριμένο θεσμό θα αντιπαχθείς. Εγώ για παράδειγμα, έχω αντιπαχθεί στον επιστημονικισμό της σύγχρονης φιλοσοφίας και γι' αυτό δεν θεωρώ τον εαυτό μου εντελώς τυπικό ακαδημαϊκό με την επικρατούσα κυρίαρχη έννοια. Ενδιαφέρομαι για θέματα που δεν ανήκουν στο άμεσο πεδίο μου, αν και νομίζω ότι το άμεσο πεδίο μου, που είναι η φιλοσοφία, περιέχει ή θα έπρεπε να περιέχει όλα τα θέματα. Από νέος αισθανόμουν ότι το ένα πόδι μου είναι λίγο έξω από την ακαδημία Συνεπώς,

βρήκα το αμερικανικό εκπαιδευτικό σύστημα σχεδόν ιδεώδες, διότι μου έδωσε την ευκαιρία να μάθω διάφορα πράγματα καθ' όλη τη διάρκεια της προπτυχιακής μου εκπαίδευσης. Τώρα, εάν είναι δυνατόν να απομακρυνθώ αρκετά από τα θεσμικά πλαίσια, ώστε να μπορέσω να φτιάξω κάτι χαρακτηριστικά δικό μου, αυτό δεν μπορώ να το πω εγώ, αυτό εξαρτάται από άλλους, κι αυτό γιατί κάθε κείμενο, όπως και κάθε συγγραφέας είναι στο έλεος των αναγνωστών του.

**Χ.Δ. Τάτση:** **Αναντίρρητα συμβαίνει αυτό. Θα ήθελα να παραμείνουμε λίγο στον Σωκράτη και στην τέχνη του βίου. Ο Σωκράτης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρετε, παρότι πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του ασχολούμενος μανιωδώς με τη συζήτηση, αυτό που άφησε κληρονομιά στους συνομιλητές του, ήταν μια βαθιά σιωπή . Θα ήθελα την άποψή σας σχετικά με αυτό το φαινομενικά παράδοξο σχήμα.**

**Α. Νεχαμάς:** Ο Σωκράτης άφησε «άγραφες σελίδες» αν μπορούμε να το πούμε έτσι, και ο κύριος λόγος που τον γνωρίζουμε (αν τον γνωρίζουμε...) είναι γιατί ο Πλάτωνας τον παρουσιάζει έτσι μέσω των διαλόγων του. Χωρίς τον Πλάτωνα, αν είχαμε απλώς, ας πούμε, μόνο τον Ξενοφώντα, θα υπήρχε μεν ο Σωκράτης, αλλά θα υπήρχε ως ένας μάλλον τυπικός Αθηναίος μιας ορισμένης τάξης και εποχής. Ο Σωκράτης που μας ενδιαφέρει και μας ανησυχεί είναι ο Σωκράτης του Πλάτωνα, ο Πλάτων είναι που τον έχει δημιουργήσει. Το παράδοξο των διαλόγων είναι ότι το γραπτό κείμενο δημιουργεί ένα χαρακτήρα, ο οποίος παρόλο που μιλά συνέχεια παραμένει ακατάληπτος. Εκεί βασίζεται το ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο Σωκράτης στους σημερινούς αναγνώστες του Πλάτωνα. Αλλά ο Σωκράτης σαγήνευε και τους αρχαίους φιλοσόφους, πολλοί εκ των οποίων τον ήξεραν προσωπικά. Σχεδόν όλοι τους, εκτός από τους εκτός από τους Επικούρειους τον θεωρούν ως τον ιδρυτή της σχολής τους. Επομένως, ακόμα και για τους συγχρόνους του, ο Σωκράτης αποτελούσε ένα μυστήριο. Και το μυστήριο αυτό αναφαίνεται στους Πλατωνικούς διαλόγους, βάσει των οποίων οι σύγχρονοι αναγνώστες του Πλάτωνα αποδίδουν στον Σωκράτη όλες τις διαφορετικές θεωρίες που του είχαν αποδώσει και οι αρχαίοι. Κι αυτό σημαίνει, ότι ο Πλάτων μάλλον τον έπιασε σωστά, και μετέδωσε αυτό το μυστήριο που ο Σωκράτης αντιπροσώπευε για τουςτριγύρω του. Με άλλα λόγια, το ότι από τους



διαλόγους του Πλάτωνα μπορούμε να βγάλουμε όλους τους «Σωκράτες» της αρχαίας φιλοσοφίας πάει να πει ότι ίσως αυτός μόνον τον έπιασε σωστά.

**Χ.Δ. Τάτση:** Εν συνεχεία, παίρνοντας ως σημείο αφετηρίας τη σωκρατική αδιαφάνεια και πιο συγκεκριμένα την επιλογή του Σωκράτη να "βιώσει" τη φιλοσοφία του αντί να συγγράψει ένα έργο στο οποίο να την εντάξει, θα ήθελα να επιμείνουμε στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη Φιλοσοφία και τη συγγραφή. Ανατρέχοντας στο ομώνυμο κείμενο του Foucault, «Τι είναι ένας συγγραφέας;», θα ήθελα να σας ρωτήσω ποιά λειτουργία έχει ο συγγραφέας για τη φιλοσοφική γραφή και πώς μπορεί η συγγραφή να διαμορφώσει την «τέχνη του βίου»;

**Α. Νεχαμάς:** Εξαρτάται από το περιεχόμενο του συγκεκριμένου κειμένου. Και όχι μόνο το περιεχόμενο ενός κειμένου και μόνο, αλλά και με το περιεχόμενο άλλων κειμένων που αναφέρονται στο ίδιο όνομα, άλλα κείμενα τα οποία έχουν επηρεάσαν αυτό το όνομα, και άλλα κείμενα που επηρεάστηκαν από αυτό. Δεν μου φαίνεται ότι μπορούμε να ορίσουμε γενικά ποιος είναι ή ποιόν ρόλο παίζει ο συγγραφέας. Τώρα, υπάρχουν είδη (genres) στη φιλοσοφία που βασίζονται στην καταστροφή του συγγραφέα.

**Χ.Δ. Τάτση:** Εννοείτε προφανώς την αποδόμηση.

**Α. Νεχαμάς:** Δεν εννοώ ακριβώς αυτό. Εννοώ, ορισμένα είδη γραφής όπου ο συγγραφέας δεν εμφανίζεται καθόλου. Το επιστημονικό άρθρο ή η νομική σύνοψη, π.χ., στοχεύουν στο να μη παρουσιαστεί ο συγγραφέας, έτσι ώστε το μόνο που να έχει σημασία για τον αναγνώστη να είναι το ερώτημα που τίθεται και η απάντηση που του δίνεται. Με άλλα λόγια, σε αυτά τα είδη δεν έχει σημασία ούτε ποιος ρωτά και ούτε ποιος απαντά. Σε ορισμένα θέματα, σαφώς και είναι αυτή η σωστή αντιμετώπιση, αλλά όχι σε όλα και ιδιαίτερα όχι σε θέματα που συνδέουν τη φιλοσοφία με τη ζωή. Βασικός μου σκοπός ως φιλόσοφος ήταν ανέκαθεν να δημιουργήσω ένα έδαφος στο οποίο να μπορούν να σταθούν φιλόσοφοι που ενδιαφέρονται για το *ποιός γράφει*.

**Χ.Δ. Τάτση:** Στο κείμενο που προανέφερα, ο Foucault εικάζει τη δυνατότητα ύπαρξης ενός πολιτισμού στον οποίο η διακίνηση του λόγου

δεν θα χρειαζόταν να εστιάσει σε έναν συγγραφέα, αλλά θα χαρακτηριζόταν από μια «διάχυτη ανωνυμία». Η εποχή μας, εξαιτίας του διαδικτύου, χαρακτηρίζεται πράγματι, από την ελεύθερη διακίνηση τόσο της γνώσης όσο και κάθε μορφής έκφρασης, σε σημείο μάλιστα που πολλές φορές λησμονούμε ή δεν ενδιαφερόμαστε καθόλου για το συγγραφικό υποκείμενο. Ποια πιστεύετε ότι μπορεί να είναι η μοίρα του συγγραφέα- φιλοσόφου την εποχή του διαδικτύου;

**A. Νεχαμάς:** Εδώ με βάζετε να κάνω μελλοντολογία και μόλις έδωσα μία συνέντευξη στην Αθήνα όπου είπα που έλεγε ότι μελλοντολογία δεν κάνω, διότι ό,τι και να πούμε, θα βγει λάθος. Δεν μπορώ να σας απαντήσω.

**Χ.Δ. Τάση:** Να το θέσω ίσως λίγο διαφορετικά, εσείς θα προτιμούσατε ίσως να εκφραστείτε με κάποιο άλλο μέσο;

**A. Νεχαμάς:** Όχι, προς το παρόν. Φυσικά, διαβάζω κείμενα στο διαδίκτυο και νομίζω ότι η έλλειψη προσωπικότητας, που μπορεί κάποτε να είναι θετικό στοιχείο, είναι πολλές φορές αρνητικό, διότι απαλείφει την έννοια της ευθύνης. Ο Foucault είπε βέβαια ότι χρειαζόμαστε συγγραφείς ακριβώς και μόνο για να μπορούμε να τους αποδίδουμε ευθύνες. Και συμφωνώ-ως ένα σημείο. Με τη λέξη «ευθύνη» όμως κυρίως εννοώ, όχι τον ποιον θα τιμωρήσουμε, αλλά την προθυμία να σταθεί κανείς πίσω από τα λόγια του.

**Χ.Δ. Τάση:** Πιο πολύ το ρωτώ με βάση μια παρατήρηση του Τάση, ο οποίος αν δεν απατώμαι είχε πει «ότι αν ο Πλάτων ζούσε σήμερα μάλλον οι διάλογοι του θα είχαν μαγνητοσκοπημένη μορφή». Έτσι, ίσως λίγο πιο αφαιρετικά και όχι τόσο μελλοντολογικά θα ήθελα να σας ρωτήσω αν πιστεύετε πως η φιλοσοφία ως τέχνη του βίου μπορεί πάρει άλλη μορφή, να ασκηθεί δηλαδή και μέσω κάποιου άλλου μέσου;

**A. Νεχαμάς:** Είναι μελλοντολογία, γιατί είναι αδύνατο να σας πω εάν θα μπορούσα να εκφραστώ σε κάποιο άλλο μέσο χωρίς να έχω ήδη προσπαθήσει να το κάνω. Ομολογώ, πάντως, ότι γενικά κάποια τεχνολογία αφήνει τον καθένα μας πίσω, και εμένα μ' έχει αφήσει για παράδειγμα πίσω το blog. Παράδειγμα, όμως, φιλοσοφίας του βίου αυτή τη στιγμή, το οποίο να μην είναι γραπτό,

συμπεριλαμβανομένου και του Τάση, δεν γνωρίζω, αν και αυτό μπορεί να είναι απλά δείγμα της άγνοιάς μου. Όλα τα καινούρια μέσα δημιουργούν ευκαιρίες, αλλά και καταστρέφουν ευκαιρίες. Τώρα, εάν η φιλοσοφία θα παραμείνει –δεν ξέρω για πόσο καιρό καν ήταν– τέχνη του βίου, δεν μπορώ να πω. Ο Τάσης, που έχει πολύ πιο εκλεπτυσμένες απόψεις για αυτά τα θέματα, όπως για παράδειγμα η εικονιστική κοινωνία, θα μπορούσε ίσως να απαντήσει καλύτερα από εμένα στο ερώτημά σας.