



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Συνάντηση Φιλοσοφίας και Λογοτεχνίας στην Ιδέα του
Ωραίου και η αποτύπωσή της στο έργο του εστέτ – ποιητή,
Μίμη Λυμπεράκη»**

ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ
ΧΑΣΙΩΤΗ ΣΟΦ. ΜΑΡΙΑ
Α.Μ.: 202

ΟΝΟΜΑ ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗ
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΑΔΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

ΜΕΛΗ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ
ΜΑΡΚΟΥΛΑΤΟΣ ΙΟΡΔΑΝΗΣ
ΡΑΝΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ
Οκτώβριος 2022

*Αφιερώνεται στο Μεσολόγγι, την
πόλη του Ωραίου, της Απλότητας*,
του Έρωτος, του Ηρωϊσμού και
του Θανάτου, και στους βέρονες Μεσολογγίτες*

** («της άπλας λιμνοθάλασσας το φως» Μαλακάσης: Ο Μπαταριάς)*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την περάτωση της ανά χείρας εργασίας, οφείλω να ευχαριστήσω κατ' αρχήν τον κ. Λάκη (Περικλή) Ρήγα, ο οποίος είχε την τύχη να γνωρίσει και να συναναστραφεί τον μεγάλο «εστέτ», Μίμη Λιμπεράκη, και ο οποίος μού εμπιστεύτηκε, από το αρχείο του, το αδημοσίευτο υλικό που παραθέτω στο Παράρτημα, άμεσα σχετιζόμενο με τον ως άνω αισθητικό.

Οφείλω, επίσης, να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας, κ. Σακελλαριάδη Αθανάσιο, καθώς και τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, ήτοι τους καθηγητές κ. Μαρκουλάτο Ιορδάνη και κ. Ράντη Κωνσταντίνο, κατ' αρχάς για την εμπιστοσύνη τους και την συμπαράστασή τους, αλλά και για τις εύστοχες υποδείξεις, την επιστημονική και συμβουλευτική καθοδήγηση, το ενδιαφέρον και την κατανόησή τους, ώστε να ολοκληρωθεί το παρόν πόνημα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	6
<i>«Θαυμάζοντας το ωραίο...»</i>	6
Πρόλογος	7
A. Το εμπειρικό ιδεώδες – Το πραγματικό κάλλος	10
1. Το ωραίο στον Αριστοτέλη	10
2. Οι Στωϊκοί και το πλαστικό κάλλος	12
3. Η ομορφιά στους Επικούρειους	12
4. Ο Αυγουστίνος και το “splendor ordinis”	13
<i>4.1. Η έννοια της εκτύλιξης στην αισθητική απόλαυση</i>	15
5. Ο Θωμάς Ακινάτης και το “splendor formae”	15
6. Η ομορφιά, αισθητικώς ρεαλιστικά, στην μετααναγεννησιακή περίοδο	16
<i>6.1. Το ωραίο στον Κάντ</i>	19
6.1.1. Η έννοια του «υπέροχου» στην καντιανή αισθητική.....	20
7. Από το εμπειρικό στο διαισθητικό ιδεώδες	22
B. Το υπερβατικό ιδεώδες – Το διαισθητικό κάλλος	24
1. Το κάλλος στον Πλάτωνα: «τό καλόν» και ο έρωσ και το αγαθό	26
<i>1.1. Η αναλογία του κρεββατιού</i>	27
<i>1.2. Η αναλογία του κατόπτρου</i>	28
2. Ο Πλωτίνος και η ωραιότητα	33
<i>2.1. Η Ομορφιά και το Εν</i>	34
<i>2.2 «Τ' αγαθόν τε καί καλλονή»</i>	34
<i>2.3 Η ατραπός προς το ωραίο</i>	35
<i>2.4. Το υπερβατικά ωραίο</i>	36
3. Η ωραιότητα στους αναγεννησιακούς στοχαστές	38
4. Το υπερβατικώς ωραίο τον 18ο αι. – Αγγλικός αισθητισμός	40
4α. Η θεωρία του «εσωτερικού ματιού» του Shaftesbery	41
4β. Η έννοια του «υπέροχου» στον αγγλικό αισθητισμό	41
5. Γερμανικός ιδεαλισμός και ομορφιά τον 18ο αι.	42
<i>5.1. Η αρχαιοελληνική κλασική τέχνη υπό την οπτική του Hegel</i>	44
<i>5.2. Αρχιτεκτονική και Μουσική στον γερμανικό ιδεαλισμό</i>	45
<i>5.3. Η αρχαιοελληνική κλασική τέχνη υπό την οπτική του Βίνκελμαν</i>	46
6. Ρομαντισμός, ωραίο και υπέροχο	47
<i>6.1. Η έννοια του «υπέροχου» υπό την οπτική του Ρομαντισμού</i>	51

6.2. Η γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία στον αγγλόφωνο πολιτισμό	52
Γ. Η ομορφιά στο δόγμα «Η Τέχνη για την Τέχνη»	54
1. Ηδονιστική αισθητική	56
2. Ηδονισμός και ελληνικό ιδεώδες	58
3. Ο καλλιτέχνης της ηδονιστικής αισθητικής	58
Δ. Η ομορφιά φαινομενολογικά	58
1. «Τα παπούτσια» του Βαν Γκογκ υπό την χαϊντεγκεριανή οπτική	60
2. Το παράδειγμα του αρχαίου ναού υπό την φαινομενολογική άποψη	61
3. Η ιδέα της «εκτύλιξης» στην χαϊντεγκεριανή αισθητική	62
Ε. Η έννοια του ωραίου στην σύγχρονη εποχή	63
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	72
<i>«Στον Κύριο Δ.Α. αισθητικό από το Μεσολόγγι»</i>	<i>72</i>
Κ. Πολίτης «Eroica» (αφιέρωση)	72
1. Η Αισθητική και η Τέχνη του Λόγου	73
1.1. Η Εκτύλιξη	76
1.2. Η διάζευξη	77
1.3. Η ενότητα	79
1.4. Δίκαιο και Λογοτεχνία	82
1.5. Περιπτώσεις φιλοσοφούντων με την λογοτεχνία και την Τέχνη	84
1.6. Μεταφορά – Μορφή	88
2. Η περίπτωση του αισθητικού Μίμη Λυμπεράκη	90
2.1. Βιογραφικά	91
2.2. Οι φίλοι, τα βιβλία, τα περιοδικά, η επιστολογραφία, ο θάνατος	94
2.3. Η εποχή της δημιουργίας	97
3. Αισθητικές αποτυπώσεις του Μ. Λυμπεράκη στην <i>Eroica</i>	99
3.1. Η αρχαιοελληνική κλασική τέχνη υπό την οπτική του Μ. Λυμπεράκη	100
3.2. Η αισθησιарχία στην <i>Eroica</i>	101
3.3. Ηδονή και Οδύνη / Έρωτας και Θάνατος	104
3.4. Η στιγμή και η αιωνιότητα – Φαινομενολογικές απηχήσεις στην <i>Eroica</i>	106
3.5. Η μουσική αισθητική	108
3.6. Το ωραίο στην <i>Eroica</i>	109
4. Αισθητικές αποτυπώσεις του Μ. Λυμπεράκη στο έργο «Το Γυρί»	114
4.1. Φύση και Τέχνη	115
4.2. Η στιγμή και η αιωνιότητα	119

4.3. Η αισθησιαρχία στο «Γυρί»	120
4.4. Οδύνη κι ηδονή / Έρωτας και Θάνατος	122
4.5. Η μοιραία καταστροφή	124
4.6. Η μουσική αισθητική	125
4.7. Αισθητική κριτική μιας χαλκογραφίας	128
4.8. Ομορφιά, απλότητα κι αλήθεια	130
4.9. Η γυναίκα στον Μεσοπόλεμο, από τον Μ. Λυμπεράκη	131
4.10. Το «πορτραίτο» του εστέτ, Μίμη Λυμπεράκη	132
Συμπεράσματα	135
Επίλογος	138
Βιβλιογραφία	141
Περίληψη	146
Overview	147
ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ	149
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	149

Εισαγωγή

*«Ολόκληρη τουλάχιστον η πολιτεία μας αποτελεί
μίμηση του πιο ωραίου και πιο ενάρετου βίου, κι
αυτό κάνει, κατά την γνώμη μας, η πιο αυθεντική τραγωδία.
Κι εσείς, επομένως, είστε ποιητές, κι εμείς επίσης των ιδίων
πραγμάτων ομότεχνοι και ανταγωνιστές στην κατασκευή
και αναπαράσταση του πιο ωραίου δράματος, που μόνος
κατάλληλος από την φύση του να το δημιουργήσει είναι
ο αληθινός νόμος, όπως τουλάχιστον εμείς
το ελπίζουμε» («πᾶσα γοῦν ἡ πολιτεία... ἔλπις»)*

Πλάτωνος, Νόμοι Ζ, 817, 5a-c

Κατά το άρθρο 16 παρ. 1 εδ. 1 του Συντάγματος, «η τέχνη... είναι ελεύθερα, η δε ανάπτυξίς και παραγωγή αυτής αποτελεί υποχρέωσιν του κράτους». Τέχνη, κατά την έννοια της διατάξεως αυτής, είναι κάθε δημιουργική έκφραση της ανθρώπινης φαντασίας. Δεν υπόκειται ούτε γενικά ούτε συγκεκριμένα στον κρατικό ορισμό και χαρακτηρισμό. Μόνον όταν το κράτος θέλει να προστατεύσει, να ενισχύσει ή να προωθήσει την τέχνη είναι αναπόφευκτος και συνταγματικά θεμιτός ο χαρακτηρισμός ή μη ενός έργου ως έργου τέχνης, ο οποίος πρέπει τότε να γίνεται από πρόσωπα κατάλληλης προπαιδείας. Η άρνηση χαρακτηρισμού ενός έργου ως έργου τέχνης διότι ανήκει σε απορριπτόμενη «σχολή», στυλ, νοοτροπία κ.ο.κ. αντιβαίνει στην συνταγματικά κατοχυρωμένη ελευθερία της τέχνης και το ίδιο συμβαίνει για χαρακτηρισμούς έργων ή σχολών τέχνης ως «εκφυλισμένων», «αντεθνικών», «αντιλαϊκών» κ.ο.κ., κατά τα χιτλερικά και σταλινικά προηγούμενα. Η ελευθερία της τέχνης δεν ανέχεται επίσης την ύπαρξη «επίσημης», «αναγνωρισμένης», «εθνικής», «σοσιαλιστικής» κ.ο.κ. τέχνης αλλά είναι ανοικτή στις νέες και οπουδήποτε κατευθυνόμενες εξελίξεις της ανθρώπινης δημιουργικότητας (Δαγτόγλου, 2012:626)

Σοφά προέβλεψε και διέταξε ο συντακτικός νομοθέτης περί της τέχνης και της ελευθερίας της, διότι χωρίς την εμπειρία του ωραίου και, ειδικότερα, των αισθητικών κατηγοριών με τις οποίες εξοικειώνεται κανείς μέσω της μελέτης των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, η ζωή μας θα ήταν πάρα πολύ φτωχότερη. Το ωραίο, όπως αναφέρει ο Αμερικανός φιλόσοφος, Ντόντο, «μεταμορφώνει το κοινότοπο» (Fischer, 1972: 282) Για τον λόγο αυτό, οι αρχαίοι Έλληνες, οι οποίοι καταλάβαιναν από έργα τέχνης, χρησιμοποιούσαν για την χειρωνακτική εργασία και την τέχνη την ίδια λέξη: *τέχνη* και ονόμαζαν τον χειρώνακτα, όπως και τον καλλιτέχνη: *τεχνίτη*, καθώς η λέξη «τέχνη»

σημαίνει έναν τρόπο γνώσης και «γνώση» σημαίνει «έχω ιδεί» - υπό την ευρεία έννοια του «βλέπω» – που θα πει πως αντιλαμβάνομαι τα παρόντα ως τέτοια. Έτσι, η ουσία της γνώσης έγκειται, για τον αρχαιοελληνικό στοχασμό, στην *αλήθεια*, ήτοι στην αποκάλυψη των όντων (Χάϊντεγκερ, 1986: 970). Άλλως ειπείν ο άνθρωπος που εξελίχθηκε σε άνθρωπο με την εργασία και σαν μάγος βγαίνοντας από το βασίλειο των ζώων μεταμόρφωσε το φυσικό σε τεχνητό δημιουργώντας κοινωνική πραγματικότητα, θα είναι πάντα ο Προμηθέας που φέρνει την φωτιά στην γη, ο Ορφέας που υποτάσσει την φύση στην μελωδία του (Fischer, ο.π.: 282), διότι η τέχνη πρωτοφανερώνεται μέσα στην φύση διά του καλλιτεχνήματος, το οποίο αποτελεί τον αρχέγονο κρυσθόνα της (Χάϊντεγκερ, ο.π.: 118)

Επομένως, η τέχνη μπορεί να πεθάνει μόνον αν πεθάνει η ανθρωπότητα, προχωρώντας στο πεπερασμένο ως προς όλες τις πλευρές, για να πάρει μέρος στο άπειρο (Fischer, ο.π.) και μιας και επιτρέπει να συμβεί η έλευση της αλήθειας των όντων ως τέτοιων, η τέχνη είναι κατ' ουσίαν *ποίηση* και ως ποίηση είναι εγκαθίδρυση της διαμάχης της αλήθειας, γεγονός που συνέβη για πρώτη φορά στην αρχαία Ελλάδα, όπου το *είναι* εγκαταστάθηκε ως μέτρο εντός του έργου τέχνης (Χάϊντεγκερ: 120). Εν ταυτώ και υπό ψυχαναλυτική έποψη, ο Γιούνγκ υποστήριξε ότι σε ένα αληθινά συμβολικό έργο τέχνης, η πηγή των εικόνων δε βρίσκεται στο προσωπικό ασυνείδητο του συγγραφέα αλλά στον χώρο της ασυνείδητης μυθολογίας, της οποίας τα αρχέγονα περιεχόμενα αποτελούν κοινή κληρονομιά της ανθρωπότητας, ενώ ο Κασίρερ συμπλήρωσε ότι οι μεγαλύτεροι λυρικοί ποιητές, όπως ο Hölderlin ή ο Keats είναι άνθρωποι στους οποίους η μυθική δύναμη της διόρασης αναβλύζει με όλη της την ένταση και δύναμη του *αντικειμενοποιείν*, τόσο ώστε «η ποίηση είναι συγκεκαλυμμένη μεταφυσική» (Beardsley: 334-337).

Υπό το φως της προοπτικής των ανωτέρω λόγων, επιχειρούμε στην παρούσα μελέτη, αρχικά, να παρουσιάσουμε την έννοια του ωραίου, όπως αυτό εκφράστηκε από τους αρχαίους χρόνους έως τούδε, διακρίνοντάς το – όσο μάς επιτρέπεται μια τέτοιου είδους διάκριση – στο πραγματικό κάλλος και στο υπερβατικό ιδεώδες αυτού, ήτοι το διαισθητικό κάλλος. Ακολούθως, σε έναν δεύτερο άξονα αποπειρώμεθα να αναδείξουμε πώς οι αισθητικές απόψεις των μεγάλων φιλοσόφων του κόσμου δύνανται να διοχετευτούν στο πεδίο της λογοτεχνίας, αλλά και των άλλων τεχνών και επιστημών, και συν – πλεκόμενες να συν – πλεύσουν συμμαχώντας δίχως σύγχυση και καταχρήσεις αλλά υπηρετώντας τον ψυχοπνευματικό πλούτο του ανθρώπου. Εν συνεχεία, θα πραγματευτούμε αυτή την ώσμωση – *mutatis mutandis* – στις περιπτώσεις των έργων

του Κ. Πολίτη: *Το Γυρί και Eroica*, η οποία είναι αφιερωμένη στον «Κ.Δ.Α. αισθητικό από το Μεσολόγγι» και θα παρακολουθήσουμε τις αντιλήψεις περί του ωραίου, επηρεασμένες από τον γερμανικό ιδεαλισμό και από την αισθητική της απόλαυσης, όπως διατυπώνονται από τον αισθητιστή *Μίμη Λιμπεράκη*, τον περί ου η αφιέρωση. Τέλος, παραθέτουμε παράρτημα με αδημοσίευτη επιστολογραφία του εν λόγω αισθητικού, διά του οποίου σκιαγραφείται έτι περαιτέρω η μεγάλη προσωπικότητα του εραστή του Ωραίου, του λόγιου «*αισθητικού από το Μεσολόγγι*».

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

«Θαυμάζοντας το ωραίο...»

Πρόλογος

Το ζήτημα της αισθητικής φιλοσοφίας απασχολεί τους ανθρώπους εδώ και εικοσιπέντε περίπου αιώνες και τόσο το *Ωραίο*, που αποτελεί την κυρίαρχη έννοια της αισθητικής φιλοσοφίας, όσο και η *Τέχνη*, μέσω της οποίας αναπαρίσταται το ωραίο, αντιμετωπίστηκαν διαφορετρόπως, καθότι ορισμένοι των φιλοσόφων περιόρισαν το ερευνητικό τους ενδιαφέρον στην έννοια του *ωραίου*, ενώ άλλοι το επεξεύειναν και σε άλλες αισθητικές έννοιες, όπως το *υψηλό*. Κάποιοι αμφισβήτησαν την αξιοπιστία της τέχνης, εισηγούμενοι μάλιστα την απεμπόλησή της, ενώ μερικοί επεχείρησαν να δικαιολογήσουν την άσκησή της, διασφαλίζοντας την αξία της. Υπήρξαν, επίσης, φιλόσοφοι που αντιμετώπισαν την τέχνη ως βασικό μοχλό της ιστορίας και ορισμένοι άλλοι, οι οποίοι της απέδωσαν κοινωνικό ρόλο ή την προσέγγισαν ως μέσο ανακούφισης και λύτρωσης του ανθρώπου, ενώ κάποιοι άλλοι διετύπωσαν το αίτημα να αντιμετωπίζεται η τέχνη ως ένα αυτόνομο πεδίο στον χώρο του πολιτισμού.

Εκ των ανωτέρω, κατανοούμε πως το ζήτημα του *Καλού*, απασχόλησε και απασχολεί καλλιτέχνες και αισθαντικούς ανθρώπους, ψυχολόγους, κοινωνιολόγους, παιδαγωγούς και πολιτικούς και, εν γένει, κάθε στοχαστικό άνθρωπο που αισθάνεται ποια θέση έχει μέσα στην ζωή και στην ιστορία η τέχνη, και πόσο ουσιαστικά ανθρώπινο φαινόμενο είναι η δίψα της Ομορφιάς. Ωστόσο, και αυτές οι επιστήμες δεν δύνανται να βοηθούν δίχως την φιλοσοφική Καλλολογία, την Αισθητική, δηλαδή χωρίς την κριτική ενέργεια του φιλοσοφικού στοχασμού που θα προσπαθήσει να συλλάβει και να ερμηνεύσει την ουσία του καλού και της Τέχνης. Υπό τον όρο *Αισθητική*, εννοούμε την έννοια που επικράτησε στην φιλοσοφική γλώσσα, από την εποχή που ο Baumgarten έδωσε αυτό το όνομα στην *Φιλοσοφία του Ωραίου*, εξηγώντας ο ίδιος ότι οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι και οι πατέρες της Εκκλησίας ξεχώριζαν τα αισθητά από τα νοητά και ότι με τα αισθητά δεν εννοούσαν μόνον τα πράγματα που γίνονται με την παρουσία τους αντικείμενα των αισθήσεων, αλλά και τις παραστάσεις – τα «φαντάσματα» του Αριστοτέλη –, που πηγάζουν από την αισθητηριακή αντίληψη και αναφέρονται σε απόντα πράγματα. Επομένως, κατά τον Baumgarten, αντικείμενο της «αισθητική επιστήμης είναι τα αισθητά - ενώ τα νοητά είναι αντικείμενο της Λογικής -, κι έτσι *αισθητική* ονομάστηκε η έρευνα του Καλού, διότι τα αντικείμενά της είναι προσιτά στην εποπτεία και όχι στην νόηση (Παπανούτσος, 1969: 9, 13).

Και ενώ ο Baumgarten αντιδιαστέλει το αντικείμενο της αισθητικής από το αντίστοιχο της λογικής, οξυδερκέστερα – θα λέγαμε – ο Croce θεωρεί την αισθητική ως αληθινό ανάλογο της λογικής, η οποία αγκαλιάζει τον σχηματισμό της μικρότερης

και συνηθέστερης έννοιας, ενώ η αισθητική είναι η πλευρά που ενώνει την τέχνη με την επιστήμη της εκφραστικής ή εννοιακής γνώσης, που είναι το αισθητικό ή καλλιτεχνικό γεγονός. Κάθε επιστημονικό έργο είναι συγχρόνως και έργο τέχνης, καθώς η αισθητική πλευρά γίνεται αντιληπτή όταν από την κατανόηση της επιστημονικής σκέψης περνάμε στην ενέργεια της θέασης και βλέπουμε ενώπιόν μας την σκέψη να αναπτύσσεται σαφώς, διαυγής, με ακριβή περιγράμματα, καθότι η τέχνη είναι όραμα ή ενόραση. Ειδικότερα, ο καλλιτέχνης παράγει μια εικόνα ή μετέκασμα και όποιος απολαμβάνει την τέχνη, στρέφει το βλέμμα του προς το σημείο που τού δείχνει ο καλλιτέχνης· κοιτάζει μέσα από την χαραμάδα που τού άνοιξε και αναπαράγει εντός του εκείνη την εικόνα.

Ούτως ειπείν, με την αντίληψη της αισθητικής ως *μυστικής*, βρισκόμαστε στην επικράτεια της φαντασίας, η οποία πλάθει τον κόσμο της με τα μεταβαλλόμενα στοιχεία του συναισθήματος και των εντυπώσεων. Αυτή την μυστηριώδη ικανότητα της αισθητικής οι κριτικοί άλλοτε την συνέλαβαν σαν πρακτική, άλλοτε σαν ενδιάμεσο μεταξύ θεωρίας και πρακτικής και άλλοτε σαν θεωρητική μορφή που συναγωνίζεται την θρησκεία και την φιλοσοφία. Μάλιστα, από την τελευταία αντίληψη είχαν συνάγει κάποτε την «αθανασία της τέχνης», η οποία θεωρούσαν ότι ανήκει με τις άλλες δύο αδελφές της – την θρησκεία και την Φιλοσοφία – στην σφαίρα του απολύτου πνεύματος. (Croce, 1976: 48, 52, 69, 70, 135).

Κατόπιν τούτων, αξίζει να προσθέσουμε ότι την συζήτηση για την αισθητική του 20^{ου} αι. την άνοιξε ο Κρότσε, ο αισθητικός που αναμφίλεκτα είχε την μεγαλύτερη επιρροή στην εποχή μας, προβάλλοντας μια ριζικά νέα αντίληψη για την αισθητική, η οποία είχε δύο μεγάλες αρετές: αφ' ενός, ερμήνευε τα αισθητικά φαινόμενα στο πλαίσιο μιας «ευνόηπτης» ιδεαλιστικής μεταφυσικής – την οποίαν πολλοί αναγνώστες τού αναγνώρισαν ως εγγεληνή – αλλά με τόσο γήινο τρόπο και κοντινό στα έργα τέχνης, ώστε πολλά από τα συμπεράσματά του δύνανται να μεταφράζονται εύκολα σε νατουραλιστική γλώσσα: αφ' ετέρου, επρόκειτο για μια ανακουφιστικά απλή φιλοσοφία της τέχνης, ενώ παράλληλα φιλοδοξούσε να αγκαλιάσει ένα πλήθος πολύπτυχων ζητημάτων, τοποθετώντας το κάθε τι σε μια νέα φυσική θέση, ώστε πολλοί φιλόσοφοι θεώρησαν ότι η κεντρική διαπίστωση «*εποπτεία – έκφραση*» αποκρυστάλλωνε βαθιές και πρωτόφαντες ιδέες. Εν ολίγοις, η αισθητική θεωρία του Κρότσε βασίζεται στο νέο σύστημα, βάσει του οποίου η *ομορφιά είναι έκφραση* επιτυχημένη και δεν υπάρχουν βαθμοί ομορφιάς αλλά μόνον βαθμοί ασχήμιας, η οποία οφείλεται στην ατελή ή ακατάλληλη έκφραση. (Beardsley, 1989: 305-306, 311).

Και εάν, κατά την σύγχρονη θεωρία, η ομορφιά είναι έκφραση επιτυχημένη, η πιο πρωτόγονη – πιθανότατα – αισθητική θεωρία ερμήνευε την τέχνη ως απομίμηση όψεων του κόσμου, υπό την έννοια ότι η μίμηση είναι ο συσχετικός όρος που υποθέτει δύο στοιχεία και κάποια αμοιβαία αντιστοιχία μεταξύ της ίδιας της μίμησης και του αντικειμένου της. Τούτος ο μιμητικός προσανατολισμός, ο οποίος κατά βάσιν είναι πραγματιστικός, εναρμονίζει τον σκοπό του καλλιτέχνη και τον χαρακτήρα του έργου με την φύση, τις ανάγκες και τα κίνητρα της σκέψης των ακροατών και, αν αποτιμηθεί βάσει της διάρκειάς του ή του πλήθους των υποστηρικτών του, τότε υπό ευρεία έννοια υπήρξε η κύρια αισθητική στάση του δυτικού κόσμου, μιας και η μίμηση αποτέλεσε βασικό όρο του κριτικού λεξιλογίου για πολύν καιρό μετά τον Αριστοτέλη, μέχρι και τον 18^ο αι. – κατά τον οποίον το αξίωμα ότι η τέχνη είναι μίμηση φαινόταν αυτονόητο, τόσο ώστε να συμφωνούν ότι το μεγαλοφυές έργο είναι μίμηση – και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην νεοκλασική αισθητική. (Abrams, 2015: 30-57).

Σε αυτό, αδρομερώς, το πλαίσιο σχετικά με την αισθητική, μία από τις σκοτεινότερες και πλέον πολυσυζητημένες έννοιές της είναι η έννοια του *Ωραίου* (Croce, ο.π.: 77), και επειδή ο άνθρωπος είναι ένα παράδοξο εμπειρικό – υπερβατικό διπλό ον (Φουκώ, 2008: 437), σκέπτεται και θεωρεί εξίσου παράδοξα, ήτοι εμπειρικά – πραγματιστικά και υπερβατικά – διαισθητικά. Έτσι, μέσα στην αναλυτική της περατότητας, εκείνο που ανέλυαν οι *εμπειριστές* ήταν οι ιδιότητες και οι μορφές της παράστασης που επέτρεπαν την γνώση, και θεωρούσαν ότι πρέπει να υπάρχει μια εμπειρική αλήθεια που ανήκει στην τάξη του *αντικειμένου* και η γένεσή της ανιχνεύεται στην φύση και στην ιστορία, οπότε έχουμε μια θετικιστικού τύπου ανάλυση του βιώματος. Αυτή η ανάλυση αναζητά να αρθρώσει την πιθανή αντικειμενικότητα μιας γνώσης της φύσης, και την πιθανή ιστορία ενός πολιτισμού στο βάθος της σημαντικής που δείχνεται και συγχρόνως κρύβεται εντός της βιωμένης εμπειρίας. Εξ αντιδιαστολής, υπάρχει και μια αλήθεια που ανήκει στην τάξη του *λόγου*, η οποία καθορίζει την φύση και την ιστορία, την σχεδιάζει εκ των προτέρων και την υποθάλλει από μακριά, οπότε έχουμε έναν λόγο *εσχατολογικού* τύπου. (ο.π.: 438-441).

Η ως άνω παραδοξότητα της διπλής ανθρώπινης οντότητας, ήτοι η πραγματική και συγχρόνως η υπερβατική ιδιότητά της, περιγράφεται εύγλωττα από τον διάσημο Σουηδό σκηνοθέτη Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, στην ταινία του «Η εβδομή σφραγίδα», στην οποία παρουσιάζει με τρόπο παραδειγματικό τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίον προσεγγίζει τον Θεό ένας μορφωμένος και ένας απλός άνθρωπος, σκιαγραφώντας το χάσμα μεταξύ των δύο κόσμων στην Δύση. Ο πρώτος τύπος ανθρώπου, που

ενσαρκώνεται από τον σταυροφόρο Αντόνιο Βλοχ προσεγγίζει τον θεό μέσω του νου και της λογικής σκέψης, χωρίς να μπορέσει ποτέ να τον ιδεί με τα δικά του μάτια και να τον γνωρίσει. Αντιθέτως, ο απλός αγράμματος, περιπλανώμενος ηθοποιός, ο Γιος, έχει συχνή εμπειρία οραμάτων του Χριστού και της Παναγίας, άλλως ειπείν, βλέπει τον θεό ιδίοις άμμασι και μάλιστα στην θέα του θεού συγκινείται και ξεσπά σε δάκρυα. Τοιουτοτρόπως, προσεγγίστηκε και η έννοια του ωραίου, στην ανά χειράς εργασία, ήτοι πραγματιστικά – εμπειρικά, αλλά και υπερβατικά – διαισθητικά.

A. Το εμπειρικό ιδεώδες – Το πραγματικό κάλλος

Η παρέκκλιση της τέχνης από την πραγματικότητα, υπό την έννοια ότι η εικόνα ενίοτε παρουσιάζει στον θεατή κάτι που δεν έχει προηγούμενο στον κόσμο της αισθητικής, υπήρξε πάντοτε κεφαλαιώδες ζήτημα της αισθητικής φιλοσοφίας, το οποίον έλυσαν οι κλασσικοί και νεοκλασσικοί συνήγοροι της τέχνης, ισχυριζόμενοι ότι η τέχνη δεν μιμείται το πραγματικό αλλά αυτό που συχνά οι Άγγλοι κριτικοί αποκαλούσαν «βελτιωμένη» ή «υπερυψωμένη» ή «εξευγενισμένη» φύση ή – κατά την γαλλική διατύπωση: *la belle nature*. Συνεπείς στην πραγματιστική στάση τους, οι περισσότεροι θεωρητικοί του 18^{ου} αι. προσέθεσαν ότι αιτία αυτής της μετάπλασης είναι η ανάγκη να ευχαριστηθεί και, ενίοτε, να διαφωτιστεί ο αναγνώστης. «*Τίποτε δεν μπορεί να ευχαριστήσει περισσότερο τους ανθρώπους που έχουν καλαισθησία*», έλεγε ο Χιουμ, «*από την φύση που σκιαγραφείται με όλες τις χάρες και τα στολίδια της la belle nature*». Στους εμπειριστές του αγγλικού νεοκλασικισμού ήταν ξένες οι μεταφυσικές συνεπαγωγές του υπερβατικού τρόπου σκέψης, αφού ερμήνευαν – κατά κανόνα – την μίμηση στενά, ως αναπαράσταση δι' ενός μέσου που έχει κάποιες κοινές ιδιότητες με το θέμα που αναπαριστά. Ο Ρέινολτς υποστηρίζει ότι αναζητούν το γενικό και διανοητικό κάλλος αλλά η θεωρία τους κατέρρευσε και η κριτική έρευνα αναπροσανατολίστηκε προς τον μαγνητικό βορρά του εκφραστικού και δημιουργικού καλλιτέχνη. Ωστόσο, η εμπειρική θεωρία του καλλιτεχνικού ιδεώδους έχει ως αρχέτυπο την αριστοτελική *Ποιητική* (Abrams, ο.π.: 85-87, 106, 205, 212).

1. Το ωραίο στον Αριστοτέλη

«τοῦ καλοῦ... τάξις, συμμετρία, το ὀρισμένον»

Μεταφυσικά 1078β.

Την αισθητική του Αριστοτέλη την κυβερνά το νοησιαρχικό στοιχείο, αφού συνάδει με την πυθαγόρεια αντίληψη για την συμφωνία των τόνων, την αναγωγή της σε μαθηματικές σχέσεις: πρόκειται για την πρώτη προσπάθεια ορθολογικής ερμηνείας

του αισθητικού φαινομένου, στο οποίον η θεωρία της ομορφιάς είναι η θεωρία της τάξεως και της *συμμετρίας*, ιδιότητες που μάς αποκαλύπτουν οι μαθηματικές επιστήμες. Ο Σταγειρίτης φιλόσοφος βρίσκει ότι τα στοιχεία του ωραίου: τάξις, συμμετρία, ωρισμένον, βρίσκονται στην φύση και στην κοινωνία των ανθρώπων, ενώ το σύμπαν εν συνόλω μοιάζει με ένα καλονοικοκυρεμένο σπίτι, αφού στα ουράνια σώματα υπάρχει περισσότερη τάξη από τους ανθρώπους. Ο φιλόσοφος δίνει ευρεία έννοια στον όρο «συμμετρία», εννοώντας την ακριβή, αρμονική σχέση, όπως ανιχνεύουμε μελετώντας τον «Ευθύδημο»: η ασυμμετρία του σώματος είναι δυσαρμονία, ασχήμια, ενώ η υγεία είναι αρμονία, ομορφιά, το «μέσον». (Καμπάνης, 1963: 101, 104). Στην *Ποιητική* του προσθέτει άλλες δύο ιδιότητες στην ωραιότητα: το μέγεθος και την διάταξη (1450β), καθώς κάθε όμορφο ζώο ή πράγμα, αποτελούμενο από διάφορα μέρη, πρέπει να έχει κάποιο λογικό μέγεθος και τα μέρη να είναι διατεταγμένα αρμονικά.

Συν τοις άλλοις, ο Αριστοτέλης συστηματοποιεί τα γνωρίσματα του ωραίου, δημιουργώντας μια κανονιστική ηθική, αναφερόμενος στην ομορφιά της τραγωδίας (*«ἔστιν οὖν τραγωδία... δι' ἐλέου καὶ φόβου... κάθαρσιν» Περί ποιητικής, 1449α*), στην οποία η *κάθαρσις* λειτουργεί ως αόριστο προμάντεμα της αισθητικής θεωρίας πως η τέχνη είναι *λύτρωση*, όπως την φαντάστηκε ο Croce (Καμπάνης, ο.π.: 49, 75), καθώς η ομορφιά έχει ένα είδος καθαρότητας – όπως το ωραίο του Πλάτωνα στον «Φίληβο» - επενεργώντας στο ακροατήριο διαμέσου της τραγικής ηδονής του ελέου και του φόβου (Abrams, ο.π.: 34-35). Επομένως, κατά τον Αριστοτέλη, σκοπός της τραγωδίας είναι ο σκοπός της ομορφιάς, ήτοι η αισθητική συγκίνηση, καθώς με τον οίκτο και το δέος καθαρίζει την ψυχή από κάθε βίαιο και ζοφερό πάθος, κάνοντάς την να αισθανθεί την γλυκιά και αγνή χαρά του ωραίου.

Επιπροσθέτως, στα «Μεταφυσικά», ο εν λόγω φιλόσοφος θεωρεί το ωραίο ως ιδιότητα της πρώτης αρχής, του πρώτου κινούντος, της πρώτης και αιώνιας ουσίας, ενώ στην «Ρητορική» θέτει το *αγαθόν* υπεράνω του ωραίου, δίχως να καθορίζει το αισθητικώς ωραίο με έναν ακριβή ορισμό, αφού ωραίο είναι εκείνο που επιλέγουμε για την αξία του ή επειδή είναι ευχάριστο (*«Καλόν ἐστὶ... αἰρετόν... ἐπαινετόν... ἢ... ἀγαθόν ὄν ἡδύ...»*) (Καμπάνης, ο.π.: 83, 100). Σημειωθῆτω ότι ο Αριστοτέλης ξεχώριζε το ηδύ, το συμφέρον και το «καλόν», το οποίον – «καλόν» - πέραν της καθαρώς αισθητικής αξίας, σημαίνει και ανώτατη ηθική ποιότητα· άλλωστε, στην αρχαία ελληνική αντίληψη το *καλόν* δεν διακρίνεται εναργώς από το *αγαθόν*. (Παπανούτσος, ο.π.: 20). Συνοψίζοντας, ο Αριστοτέλης αντιτιθέμενος στον δάσκαλό του, Πλάτωνα, κατέστησε ως αιτία της αισθητικής απόλαυσης την *μίμηση*, θεωρώντας την ως κάτι φυσικό που

αποδίδει τα πράγματα είτε όπως υπήρξαν ή είναι είτε όπως λέγεται ότι είναι και φαίνεται είτε όπως θα έπρεπε να είναι (*περί ποιητικής, 1460β*). Ωστόσο, το αισθητικό του ιδεώδες είναι το *υψηλό*, είναι η θάλασσα του ωραίου στο πλατωνικό «Συμπόσιο» - παρ' όλον ότι τού είναι ξένος ο πλατωνικός ενθουσιασμός -, η έκφραση ενώπιον των όμορφων σωμάτων· αυτό όμως δεν τον εμποδίζει ώστε να θεωρεί τα έργα της φύσης ωραιότερα από αυτά της τέχνης, των οποίων βάσει είναι το *εἶδος*, ήτοι η ιδέα, η μορφή, που όταν ενωθεί με την ύλη, τότε γεννιούνται αυτά τα έργα τέχνης. (Καμπάνης, ο.π.: 100-103).

2. Οι Στωϊκοί και το πλαστικό κάλλος

Μορφοκρατική ήταν η αισθητική θεωρία των Στωϊκών, οι οποίοι έχοντας σχεδόν αποκλειστικά υπ' όψιν το πλαστικό κάλλος, την ωραιότητα ενός αγάλματος edίδασκαν ότι το ωραίο *έγκειται στην συμμετρία*, ευθυγραμμιζόμενοι έτσι στην αριστοτελική αισθητική. Μάλιστα, στα αρχαία εργαστήρια καθόριζαν αυτή την ομορφιά με αριθμητικούς κανόνες αναλογίας και εξομοίωναν το νοητό με το αισθητικό κάλλος, σε βαθμό ώστε να επικριθούν από τον Πλωτίνο, ο οποίος – κατά την *εξπρεσιονιστική* του αισθητική – θεωρούσε ότι ουσία του καλού δεν είναι η αριθμητική αναλογία, η ακρίβεια των μετρήσεων και η συμμετρία αλλά η έκφραση ενός μοναδικού πνευματικού περιεχομένου (Παπανούτσος, ο.π.: 56). Επιπροσθέτως, οι Στωϊκοί φιλόσοφοι ταύτιζαν, και αυτοί, το ωραίο με το αγαθό, θέτοντας έτσι την τέχνη στην υπηρεσία της ηθικής. (Καμπάνης: 105) και, πιο συγκεκριμένα, συνέδεαν την έννοια της αισθητικής αρμονίας με το ηθικό δόγμα του *πρέποντος* (“*decorum*”) αλλά δικαίωναν την ηδονή που πρόσφερε η ποίηση – παρ' όλη την επιμονή τους στην αταραξία – ως λογική ανάταση της ψυχής, χαρά και ευχαρίστηση. Αξιοσημείωτη είναι η παρομοίωση του Παναίτιου της ομορφιάς ή της κανονικής διάταξης των αντικειμένων με την λογική τάξη της ψυχής, σύμφωνα με το βασικό στωϊκό δόγμα ότι η σωστή δράση συνίσταται στην συμμόρφωση της ατομικής λογικής («*λόγου*») με τον κοσμικό λόγο της φύσης. Έτσι, ο Παναίτιος έφτανε να υποστηρίζει ότι η τέρψη που γεννά το ωραίο σχετίζεται με την αρετή που εκφράζει η τακτική ζωή (Beardsley: 65).

3. Η ομορφιά στους Επικούρειους

«Ἡδύ τήν θάλατταν ἀπό γῆς ὄρᾶν»

Οι Επικούρειοι τοποθετούσαν τις αισθητικές συγκινήσεις στην τάξη των αισθησιακών (Καμπάνης, 1963: 105) και το ωραίο στην αισθησιαρχία τους είναι να βλέπει κανείς από μια ψηλή ακρογιαλιά την αγωνία των επιβατών κάποιου πλοίου που

το ταλανίζει η μανιασμένη θάλασσα, διότι νιώθει ασφαλής, καθώς δεν κινδυνεύει να παρακολουθεί εκ του μακρόθεν μια πολύνεκρη μάχη και να ακούει την κλαγγή των όπλων, διότι νοιώθει ασφαλής από τον θάνατο. Με άλλους λόγους, το ιδανικά ωραίο των Επικούρων έγκειται στην απέραντη μακαριότητα, απαλλαγμένη από κάθε πόνο, φόβο, μέριμνα, και αυτό εδράζεται στην αντίληψη των αισθήσεων, στην σωματική ηδονή, καθώς ελλείπει των αισθήσεων η αισθητική ηδονή – εκ της οποίας αφετηριάζεται η πνευματική ηδονή – είναι αδιανόητη, έχοντας πάντα ως μέτρο και σταθμά την λιτότητα και την αυτάρκεια. (Σμυθ, 1982: 85-90)

Σημειωθήτω πως σύμφωνα με το δόγμα της ηδονής στον Επίκουρο, αυτή είναι ισοδύναμη της μακαριότητας, της ειρηνικής απολαύσεως, που σημαίνει συμμεθεξή με το θείο και την κοινοβιακή ζωή. Αυτός ο εγγενής ηδονισμός είναι το υπέρτατο αγαθό και δύναται να εμψύσει ζωή και χαρά σε μιαν άσχημη και άρρωστη κοινωνία. Η ηδονή στην επικούρεια φιλοσοφία είναι τετράπτυχη και αφορά στο σώμα, στο πνεύμα ή είναι κινητική – δηλαδή προκλήθηκε από ένα εξωτερικό ερέθισμα – ή καταστηματική, η οποία σχετίζεται με την κατάσταση του οργανισμού που δημιουργήθηκε αφεαυτής, δίχως εξωτερικό ερέθισμα. Από τις ανωτέρω σημασίες της ηδονής, στις τρεις τελευταίες θα ταίριαζε ο όρος «*αγαλλίαση*» (Farrington, 1979: 154) Η ομορφιά, λοιπόν, στον Επίκουρο είναι η απόλαυση των πάντων: των χρωμάτων, της αρμονίας, της μουσικότητας της ζωής, εκκινώντας από τις αισθήσεις και εξυψώνοντάς τις σε επίπεδο πνευματικό (Σμυθ: 101), ενώ η επικουρική παράδοση της ηδονιστικής αισθητικής διατηρήθηκε έως τον 4^ο αι. μ.Χ.

4. Ο Αυγουστίνος και το “splendor ordinis”

Ομοιοτρόπως, βασικές έννοιες στην αυγουστίνεια θεωρία του ωραίου είναι: η έννοια της ενότητας, του αριθμού, της ισότητας, της αναλογίας και της τάξης. Ιδίως ο αριθμός ασκούσε μεγάλη γοητεία στον Αυγουστίνο, καθώς τον θεωρούσε ως θεμελιώδη αρχή της θείας δημιουργίας, του «είναι» και του ωραίου. Αναφορικά με την συμμετρία και αρμονία, θεωρούσε ότι αυτή συνίσταται στην ομοιότητα των μερών μεταξύ τους, διότι όσο περισσότερη ομοιότητα ή ισότητα υπάρχει μεταξύ των μερών, τόσο μεγαλύτερη είναι η ενότητα. Επομένως, το ωραίο εκπορεύεται από την ενότητα, την αναλογία, την τάξη και μοιράζεται μαζί τους την θαυμαστή σταθερότητά τους, εις τρόπον ώστε η ωραιότητα να υπάρχει σε διάφορες βαθμίδες, έως την ωραιότητα του σύμπαντος ως όλου και την ωραιότητα του θεού. Εξ αντιδιαστολής, η ασχήμια είναι στέρηση μορφής (*α στερητικό + σχήμα*) (Beardsley: 86-88) και γι’ αυτό το απολύτως

απλό δεν έχει ομορφιά, επειδή δεν έχει μορφή και, άρα, στερείται τους απαραίτητους όρους της τάξης και της αρμονίας.

Κατά τον Αυγουστίνο, δεν μπορούμε παρά να αγαπήσουμε το ωραίο, το καλό και το αγαθό, καθότι αρεσκομάστανε στην αρμονία που ρέπει προς την ενότητα, η οποία πηγάζει από την θεία πηγή (Καμπάνης: 148-151. Κατ' αναλογία, ο φιλόσοφος, εν προκειμένω, έβλεπε στα αισθητά αντικείμενα βαθμίδες κλιμάκος για την ανύψωση στην πνευματική πραγματικότητα, πρεσβεύοντας ότι το ωραίο ανοίγει το πνεύμα από την θέα των αισθητών στην θεωρία της ψυχής, και από εκεί στην ιδέα και στον αριθμό και, τελικώς, στον θεό (ο.π.). Επί παραδείγματι, εξυμνώντας την αγάπη του Δαβίδ για την μουσική αναφέρει ότι *«το λογικό και εύτακτο συνταίριασμα διαφόρων ήχων, ώστε να συνυπάρχουν σε μια αρμονική ποικιλία, υποδηλώνει την αδιάσπαστη ενότητα της έρυθμης πολιτείας, και μάλιστα μπορεί να είναι μια μυστική αναπαράσταση του θείου»*. Επιπλέον, για τον φιλόσοφο του Μεσαίωνα, η ομορφιά ήταν ιδιότητα ετερογενών συνόλων και φρονούσε πως η ομορφιά της πορείας του κόσμου επιτυγχάνεται χάρη στην εναντίωση των αντιθέτων, φέρνοντας ως παράδειγμα μια κηλίδα χρώματος ή έναν μεμονωμένο ήχο, τα οποία αφεαυτών δεν είναι ωραία αλλά εφαρμοζόμενα σε κάτι άλλο γίνονται ωραία.

Συνοψίζοντας, κατά την αυγουστίνηα θεωρία της ομορφιάς, ουσία αυτής είναι η τάξη και η βάση της ομορφιάς του σώματος είναι οι αριθμοί και οι μαθηματικές σχέσεις, καθώς υπεράνω της τέχνης και του τεχνίτη βρίσκεται ο αιώνιος αριθμός: η αιώνια ομορφιά, η θεία σοφία (*“splendor”*). Μάλιστα, σε ορισμένα σημεία του έργου του ο Αυγουστίνος, σκιαγραφεί πολύ φορμαλιστικά την «συμφωνία των μερών» με ιδέες που δανείζεται από τον Πυθαγόρα, τον Πλάτωνα και τον Πλωτίνο, συνδυάζοντάς τες με τον δικό του τρόπο, φρονώντας πάντα ότι η ωραιότητα δεν είναι επείσακτη, διότι η ενότητα, που αποτελεί βάση του ωραίου, αποτελεί και βάση του «είναι» και, άρα, τα πράγματα είναι ωραία στον βαθμό που υπάρχουν πραγματικά. Επομένως, για να κρίνει κανείς το ωραίο, πρέπει να δύναται να συλλάβει την τάξη, η οποία έχει έλλογο χαρακτήρα, και η σύλληψή της είναι κανονιστική. Το είδος αυτό της αντίληψης προϋποθέτει θεατή φορέα της ιδανικής τάξης, έννοια που δωρίζεται θεία χάριτι, καθότι τα μέτρα κρίσης είναι αναλλοίωτα, αντικειμενικά, με a priori χαρακτήρα, μιας και δεν υπάρχει σχετικότητα στο ωραίο (ο.π.: 149 και Beardley: 85-89).

4.1. Η έννοια της εκτύλιξης στην αισθητική απόλαυση

Οι λέξεις, κατά τον Αυγουστίνο, είναι «σαρκικά ενδύματα», στα οποία είναι τυλιγμένο το νόημα που περιμένει να «ξετυλιχθεί». Η διαδικασία της ερμηνείας και της αποκάλυψης του κρυμμένου αποτελεί – σύμφωνα με τον φιλόσοφο – την πηγή ενός ξεχωριστού είδους αισθητικής απόλαυσης που νοιώθει όποιος διαβάζει τα χριστιανικά κείμενα: στην εξ αποκαλύψεως όμως αλήθεια υπάρχει μια «δύσκολη ομορφιά» προερχόμενη από το γεγονός ότι ο νους πρέπει να διεισδύσει σε μια κάπως δυσνόητη γλώσσα (Beardsley: 101).

5. Ο Θωμάς Ακινάτης και το “*sprender formae*”

Το ωραίο, κατά την θωμιστική αισθητική, περιλαμβάνει τρεις συνθήκες: αρτιότητα ή τελειότητα, σωστή αναλογία ή αρμονία και λαμπρότητα ή ενάργεια, και συνοπτικά ορίζεται ως αυτό που ευχαριστεί όταν το βλέπουμε, ήτοι «*ωραίο είναι ό,τι αρέσει στην όραση*». Εν τω βάθει, το ωραίο και το καλό του πράγματος ταυτίζονται, διότι βασίζονται στο ίδιο πράγμα: την μορφή· ωστόσο, διαφέρουν ως προς την όψη, καθώς το καλό είναι εκείνο που ευφραίνει την διάνοια μέσω των αισθήσεων. Επομένως, το ωραίο είναι διανοητικό, καθότι η διάνοια «γιγνώσκει» και δύναται να συλλάβει την απέραντη ποικιλία του «είναι». Άλλωστε, οι αισθήσεις που σχετίζονται περισσότερο με το ωραίο είναι η όραση και η ακοή, οι κατ' εξοχήν «γνωστικές» αισθήσεις. Επομένως, δεν υπάρχει ομορφιά ενόσω η διάνοια δεν βρίσκει αφορμή χαράς. Επί παραδείγματι, ένα όμορφο χρώμα κάνει το μάτι να αστράφτει· ένα ωραίο άρωμα κάνει την ανάσα πλατύτερη, καθώς μέσω των αισθητηρίων οργάνων, τα οποία λειτουργούν σαν θυρίδες, εισέρχεται το φως του «είναι».

Θεμελιώδης στην αισθητική του Ακινάτη είναι η αριστοτελική έννοια του όντος και η ιδέα ότι κάθε ον είναι ένα, αληθινό και καλό, ενώ το ωραιότερο ον είναι ο θεός και η ομορφιά του είναι αναλλοίωτη, δεν αυξάνεται ούτε ελαττούται· είναι υπερωραίος (*Superpulcher*), πηγή ωραιότητας και διανείζει την ομορφιά στα όντα, τα οποία έτσι έχουν μια «επιμέρους» ομορφιά. Από την αρχέτυπη ομορφιά του θεού πηγάζει κάθε ένωση, αρμονία, φιλία, ομόνοια, η οποία δεν έχει ενιαία μορφή αλλά αποδίδεται αναλογικά σε διάφορα όντα. Έτσι, η ομορφιά αξίζει περισσότερο από το «είναι» και γι' αυτό οι ωραίες τέχνες είναι ανιδιοτελείς και δεν είναι ούτε μέσα ούτε σκοποί αλλά καρπός αληθινός, λαμπρός και εναργής. Η λαμπρότητα (*claritas*) γεννά σημαντικούς συνειρμούς – γι' αυτό, ωραία λέγονται τα πράγματα που έχουν λαμπρά χρώματα – και συνδέεται με την νεοπλατωνική παράδοση του συμβολισμού του φωτός, δηλαδή την

ιδέα πως το φως είναι σύμβολο θείας αλήθειας και ομορφιάς. Η ενάργεια συνδέεται με την λάμψη της μορφής (*splendor formae*), που καταυγάζει τα συμμετρικά μέρη της ύλης, και η μορφή (*forma*) είναι το οντολογικό μυστικό που συμπληρώνει την ουσία του όντος και αποτελεί την τελειότητά του (Καμπάνης, 156-158 και Beardsley: 82-97).

Αξιοσημείωτη, λοιπόν, στην μεσαιωνική αισθητική είναι η θρησκευτική προσέγγιση του κάλλους, η οποία στοχεύει στην αποκάλυψη μιας βαθύτερης ή ανώτερης πνευματικής πραγματικότητας. Έτσι, γινόταν ευρέως αποδεκτό ότι ο δημιουργός έπρεπε να συμμορφώνεται με τα χριστιανικά δόγματα και να επεξεργάζεται τα συμβολικά μέσα που θα τού επιτρέψουν να προχωρήσει πέραν της επιφανειακής ομορφιάς της φθαρτής φύσης στο μυσταγωγικό βάθος, επενδύοντας τον υλικό κόσμο σε έναν άυλο συμβολικό νόημα. Πιο συγκεκριμένα, για τους φιλοσόφους του Μεσαίωνα, η δημιουργία εν συνόλω είναι σαν ζωγραφιά ή άγαλμα που παριστά την θεία σοφία και το ορατό σύμπαν μοιάζει με βιβλίο ιερό του οποίου οι λέξεις είναι τα μεμονωμένα πλάσματα· επειδή ως ιερό είναι δυσνόητα γραμμένο, περιμένει να γίνει κατανοητό, ώστε να αποκαλυφθεί και ο συγγραφέας του. (Beardsley: 105-106). Καθ' όμοιον τρόπο, οι φιλόσοφοι του Μεσαίωνα και δη ο Αυγουστίνος, επηρεασμένοι από την πλωτινική αισθητική, θέλουν την τέχνη γέφυρα προς τον θεό και για τον λόγο ετούτο θεωρούν ως υπέρτατες τέχνες αυτές που εκφράζονται αφηρημένα, συμβολικά, «μυστικά», ήτοι την αρχιτεκτονική και την μουσική (Παπανούτσος, 1969: 139).

6. Η ομορφιά, αισθητικώς ρεαλιστικά, στην μετααναγεννησιακή περίοδο

«Επιστροφή στη Φύση!

Επιστροφή στην ωμή αλήθεια της Ζωής!».

Ο 16^{ος} αι. είναι ένας επαναστατικός αιώνας, που αναζητά το καινούριο σε έναν κόσμο, όπως ο Κολόμβος. Νέα φρικίαση ζωής διαπνέει την εποχή και η τέχνη δεν μπορεί πλέον να είναι μίμηση των κλασσικών προτύπων, γιατί είναι κόρη του «*Ingegno*», ήτοι του μέρους της ψυχής που με πρακτικό τρόπο γυρεύει να βρει και να πλάσει το ωραίο. Πρόκειται για μια δημιουργική ικανότητα, για το τάλαντο, την μεγαλοφυΐα και μια... μάγισσα: την φαντασία, δύναμη σωστική και καθαρτική, οιονεί μανία. Ωστόσο, κατά τον Καρτέσιο, θεμελιωτή της νέας μεταμεσαιωνικής φιλοσοφίας στην Γαλλία, στον άνθρωπο υπάρχει μόνον μια ψυχή: η λογική, ενώ βάση του πνεύματος είναι η γεωμετρική αρχή, στην οποία πρέπει να υποταχθούν οι τέχνες, καθότι ο κόσμος είναι γραμμές, αριθμοί, αλγεβρικές εξισώσεις. (Καμπάνης: 167-168) Βάσει, λοιπόν, της ρεαλιστικής αισθητικής αντιλήψεως, η Φύση και η Ζωή είναι πρωταρχικές

πηγές και κεντρικές εστίες της ομορφιάς και σε αυτές ο καλλιτέχνης συναντά το αισθητικά αξιόλογο αντικείμενο και με τα μάτια της τέχνης προσπαθεί να πλάσει ένα, κατά το δυνατόν, πιστότερο ομοίωμά του και να μάς μεταδώσει την συγκίνησή του όταν το πρωτοαντίκρυσε. Επομένως, η Φύση είναι ο μεγαλύτερος γλύπτης και ζωγράφος και η Ζωή είναι ο απaráμιλλος ποιητής - κατά τον αισθητικό ρεαλισμό -, ενώ μπροστά τους ευτελίζεται και η τολμηρότερη φαντασία, διότι στο σχολείο της Ζωής και της Φύσης και ο πιο ευνοημένος καλλιτέχνης θα είναι πάντοτε μαθητής και ποτέ δεν θα φτάσει τους δασκάλους του.

Εξ όσων προαναφέρθησαν, αβίαστα άγεται το συμπέρασμα ότι η ωραιότητα του έργου τέχνης έγκειται στην φυσικότητα και στην ζωντάνια. Λόγου χάριν, ωραίο είναι το μαρμάρινο γλυπτό που νομίζουμε πως αν το αγγίξουμε θα το βρούμε ζεστό· ωραία είναι μια ζωγραφιά με ρόδα, για τα οποία πιστεύουμε ότι αν πλησιάσουμε θα αισθανθούμε το άρωμά τους. Εν αντιθέσει, η ασχήμια εδράζεται στο ψεύτικο και απίθανο, καθώς η έλλειψη φυσικότητας και αλήθειας μάς γεννά δυσφορία και μάς αφήνει αδιάφορους. Η Φύση, λοιπόν, είναι για τον αισθητικό ρεαλισμό το αριστούργημα της θείας τέχνης και μόνον ένα ωχρό αντιφέγγισμα της ομορφιάς της μπορεί να δώσει ο καλλιτέχνης. Ιχνογραφώντας τις γραμμές της Φύσης, ακολουθούν οι «τεχνίτες» τα ίχνη που άφησαν τα δάχτυλα του θεού, μιας και η αληθινή ομορφιά είναι η ανταύγεια της θείας τελειότητας και προορισμός της τέχνης είναι να την αποκαλύψει στους ανθρώπους. Συνοψίζοντας, κατά την ρεαλιστική αισθητική θεωρία, «*το πραγματικό, πάντα το πραγματικό και μόνον το πραγματικό*» απαιτείται από τους καλλιτέχνες, υπό την έννοια του «ουσιαστικού χαρακτήρα» των μορφών και των αναγκαίων νόμων των πραγμάτων, επειδή μέσα σε αυτές τις μορφές και σε αυτούς τους νόμους διαφαίνονται οι αρχές και οι σκοποί της Δημιουργίας. (Παπανούτσος: 133-137).

Κατόπιν της ανωτέρω αδρομερούς παρουσίασης των βασικών αρχών του αισθητικού ρεαλισμού, δυνάμεθα να θαυμάσουμε το ωραίο, όπως αυτό εκφράστηκε μέσω των εκπροσώπων του. Εκκινώντας από τον **Hume**, η ομορφιά και – εν γένει – η αισθητική ηδονή έχει μια ιδιαίτερη ποιότητα, ενώ η φύση είναι ωραία, όχι επειδή μάς τέρπει απλώς αλλά γιατί μάς τέρπει “*after a particular manner*”. Ο Hume ορίζει την ομορφιά ως ορισμένη διάταξη και κατασκευή των μερών, κατάλληλη για να προσφέρει ηδονή στην ψυχή, καθώς η απόλαυση του ωραίου ως φυσική αντίδραση στην διάταξη των μερών αυτού που παρατηρούμε, μάς ικανοποιεί. Η ευχαρίστηση που μάς προκαλεί η ομορφιά ερμηνεύεται βάσει της αρχής της *συμπάθειας* – καθώς ο Hume δεν ανάγει

την ομορφιά στην χρησιμότητα – αλλά κάθε νους αντιλαμβάνεται διαφορετικά το ωραίο, διότι δεν υπάρχει πραγματική ομορφιά, όπως δεν υπάρχει πραγματικά γλυκό ή πραγματικά πικρό. (ο.π.: 49 και Croce: 34 και Beardsley: 178-181 και Καμπάνης: 185 και Ουάιλντ, *De Profundis*: 121). Ο **Bacon** εντόπιζε το κάλλος στην αναλογία και συνήθιζε να λέει ότι «σε κάθε όμορφο πράγμα υπάρχει κάτι παράξενο στην αναλογία». ο **Baumgarten** πρεσβεύει πως το ωραίο είναι ενότητα στην πολλαπλότητα, η οποία είναι σταθμός της πορείας προς το τέλειο, ενώ η αισθητική είναι μια κατώτερη λογική και όριζε την ομορφιά ως τελειότητα ενόσω στοχαζόμαστε συγκεχυμένα.

Ο Hume είχε λάβει μεγάλη επίδραση από τον **Χάτσεσον**, κατά τον οποίον η αίσθηση της ομορφιάς δύναται να οριστεί ως μια παθητική ικανότητα να προσλαμβάνουμε τις ιδέες του ωραίου από όλα τα αντικείμενα στα οποία υπάρχει ο συμμιγής λόγος της ομοιομορφίας εντός της ποικιλίας. Έτσι, ο Χάτσεσον θεμελιώνει ένα μη σχετικιστικό μέτρο αισθητικής αξιολόγησης, που θεμελιώνεται σε ένα είδος ενότητας μεταξύ πρωτοτύπου και αντιγράφου, χωρίς το πρωτότυπο να είναι απαραίτητα ωραίο και διακρίνεται μεταξύ της απόλυτης ή πρωταρχικής και σχετικής ή συγκριτικής ομορφιάς. Προχωρώντας, ο **Χόγκαρθ** θεωρεί *γραμμακή* την ομορφιά, παραγόμενη από την συνεργασία της ποικιλίας, ομοιομορφίας, καταλληλότητας, απλότητας, συνθετότητας και της ποσότητας ή του μεγέθους. Μάλιστα, προτείνει την *κυματοειδή γραμμή* ως το είδος που εκπληρώνει άριστα αυτά τα κριτήρια, η οποία είναι η *γραμμακή ομορφιάς*, και το αντίστοιχό της τρισδιάστατο οφιοειδές είναι η *γραμμακή της χάρης*, που προσθέτει χάρη στην ομορφιά. Παρομοίως, ο **Μπέρκ** θεωρεί την ωραιότητα ως παράγωγο των ποιοτήτων: της μικρότητας, της απαλότητας, της βαθμιαίας παραλλαγής, της λεπτοφυΐας, της χάρης και της κομψότητας, διότι το ωραίο επενεργεί ανακουφίζοντας τα στερεά μέρη ολόκληρου του συστήματος. Μάλιστα, η ερμηνεία της αισθητικής απόλαυσης στο επίπεδο της φυσιολογίας αποτελεί αρκετά νεωτεριστική ιδέα στην πορεία της αισθητικής.

Ο **Hobbes** πιστεύει πως το ωραίο είναι προϊόν της φαντασίας, η οποία όμως οδηγείται από τις αρχές της εμπειρικής επιστήμης, ο **Μπλαίρ** υπογραμμίζει ότι το ωραίο καλύπτει οπτικά ποικίλες ευχάριστες ποιότητες, που όλες από κοινού γεννούν το ευχάριστο συναίσθημα και διακρίνει την ομορφιά χάρη στο ευφρόσυνο, κατασκευαστικό και γαλήνιο συναίσθημα που προκαλεί, ενώ ο **Ρήντ** υποστηρίζει ότι η πρωτογενής ομορφιά έγκειται στο όλον των ευγενών αρετών και από αυτή την πρωταρχή απορρέει η ομορφιά των σχημάτων, των ήχων και χρωμάτων. (Beardsley: 163, 177-190). Την στιγμή που ο Reid και άλλοι Βρετανοί φιλόσοφοι της ίδιας εποχής:

Hume, Burke υποθέτουν την *πρωταρχική αίσθηση* ως ιδιαίτερο ψυχικό όργανο για το ωραίο, και θεωρούν ότι σε αυτή οφείλεται το «γούστο», Ο **Dubos** – ο σπουδαιότερος των Γάλλων αισθητικών του 18^{ου} αι., για να ερμηνεύσει τις εντελώς ιδιαίτερες αντιδράσεις μας έναντι στο ωραίο, παραδέχεται ότι υπάρχει μια «έκτη αίσθηση» (“*sixieme sense*”) για την αντίληψη του καλού της τέχνης. Από αυτές τις αντιλήψεις, πηγάζει ιστορικά η έννοια μιας ξεχωριστής «ψυχικής ικανότητας», της οποίας έργο είναι οι «κρίσεις του γούστου», οι αισθητικές.

Ειδικότερα, κατά τον Dubos, ο ποιητής γεννάται και δεν γίνεται, γιατί η μεγαλοφυΐα, το ταλέντο είναι αυτοφυές δώρο της φύσης, ενώ το αίσθημα με το οποίο κρίνουμε το ωραίο το υπαγορεύει η έκτη αίσθηση. Επομένως, η ομορφιά εξαρτάται τόσο από το χάρισμα του τεχνίτη δημιουργού, όσο και από την οξυδέρκεια της έκτης αίσθηση του αισθητικού. Στον Dubos, λοιπόν – αλλά προπάντων στον Kant – οφείλουμε τους πρώτους υπαινιγμούς για τον ορθό χαρακτηρισμό της ανωτέρω ψυχικής κατάστασης, ενώ ο **Κρουζά**, καθηγητής φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Λοζάνης, σε μια πραγματεία του περί *Ωραίου*, για να ορίσει το κάλλος στηρίχτηκε στην ψυχική ανάλυση, θεωρώντας πως οι ιδέες και τα συναισθήματα μετέχουν της αισθητικής κρίσεως και, όταν συμφωνούν, τότε το αντικείμενο αξίζει να λέγεται ωραίο· όταν «γρονθοκοπούνται», τότε το αντικείμενο αρέσει σε μερικούς και όχι σε όλους, καθώς η καλαισθησία μάς κάνει να εκτιμούμε με το συναίσθημα ό,τι θα εδύνατο να εγκρίνει ο λόγος. (Παπανούτσος: 29, 44 και Καμπάνης: 169-171). Γύρω από τους ως άνω στοχασμούς, και ιδίως τους στοχασμούς του Kant, «έκλωσαν» τις δικές τους αναλύσεις οι: Σίλλερ, Σοπενχάουερ, Νίτσε, Γκυγιώ κ.α., ώστε να έχουμε πληρέστερη γνώση του αισθητικού φαινομένου.

6.1. Το ωραίο στον Κάντ

«Το ωραίο είναι μια άσκοπη σκοπιμότητα»

Στην αυτή νοηματική άλυσσο της εμπειριοκρατίας και, στο ζήτημα της αισθητικής, η θεωρία του ωραίου του Καντ, ίσως να είναι η πιο ενδιαφέρουσα μετά τον Αριστοτέλη. Αρχικώς, ο φιλόσοφος στην «Κριτική του Καθαρού Λόγου» αποδοκίμασε το νόημα που έδωσε πρωτύτερα ο Baumgarten στην *Αισθητική* αλλά αργότερα την μεταχειρίστηκε με την ίδια σημασία. Ειδικότερα, συνήγαγε την έννοια του ωραίου από την εξέταση της αισθητικής κρίσης κατά ποιόν, ποσόν, αναφορά και τρόπον, υποστηρίζοντας ότι η αρέσκεια έναντι του ωραίου και η απαρέσκεια έναντι του άσχημου υποδεικνύουν ότι πρόκειται για μια «κρίση γούστου» που δεν είναι λογική

αλλά αισθητική, ήτοι μια «τρίτη δύναμη», κριτική, που λειτουργεί κοντά στην βουλητική και την γνωστική αλλά λειτουργεί ανεξάρτητα από το Λόγο και την διάνοια. Κατά την καντιανή αισθητική, η ομορφιά υπάρχει στο πνεύμα – και όχι στα πράγματα – το οποίο βλέποντας τα πράγματα από ορισμένη σκοπιά, δημιουργεί το ωραίο· επιπλέον, κρίνουμε αισθητικά, όταν κρίνουμε κάτι απογυμνώνοντάς το από κάθε ωφελμιστική άποψη, καθότι η αισθητική κρίση είναι παντελώς ανιδιοτελής. Επομένως, ο Καντ με την αισθητική θεωρία του έβαλε την φύση να στρέφεται γύρω από το πνεύμα και το ωραίο αρέσει σε όλους και γενικά, δίχως να περιέχει έννοια, αφού πρόκειται για μια *άσκοπη σκοπιμότητα*, που όμως παράγει αναγκαίως αισθητική χαρά, πανανθρώπινη και διανθρώπινη.

Η μορφοκρατική (*formalismus*), ιδεοκρατική, νοησιαρχική και συγχρόνως συναισθηματική αισθητική του Καντ πήγασε από την αντιστοιχία φύσεως – πνεύματος και ζητεί να χαράξει την μέση οδό στο μεταξύ των δύο αντιτιθέμενων αντιλήψεων για την φύση της αισθητικής εμπειρίας, ήτοι μεταξύ του εμπειρισμού των Σκώτων αισθητικών του 18^{ου} αι.: Hume και Burke και στον ιντελεκτουαλισμό της σχολής των Leibniz – Wolff, διδάσκοντάς μας ότι η αισθητική είναι μια λειτουργία που, κυρίως, μάς *δείχνει τι δεν είναι αυτή η λειτουργία και λιγότερο το τι είναι*. Από την ανωτέρω αισθητική πήγασε η μυστική ιδεοκρατία του Σέλλινγκ, η νοησιαρχική αισθητική του Χέγκελ, η μορφοκρατία του Έρμπαρτ και του Τσίμμερμαν, η συναισθηματική αισθητική του Kirchmann και η αισθησιαρχική αισθητική του Φέχνερ και των Άγγλων φιλοσόφων του 19^{ου} αι. Εν κατακλείδι, ο Καντ απέδωσε το ωραίο στις πνευματικές ιδιότητες του δημιουργού και αποδέκτη του, μολονότι η ομορφιά είναι ανιδιοτελής, χωρίς χρησιμότητα, και σκοπιμότητα δίχως σκοπό (Ambraams: 70, Καμπάνης: 193-198, Παπανούτσος: 15, 28-33, 44).

6.1.1. Η έννοια του «υπέροχου» στην καντιανή αισθητική

Ο Γερμανός φιλόσοφος διείδε πως το αίσθημα που αγγίζει και τις απλοϊκότερες ψυχές είναι διττό· αφ' ενός αναφέρεται στο ωραίο και, αφ' ετέρου στο *υπέροχο*, ενώ οι συγκινήσεις τους είναι διαφορετρόπως ευχάριστες. Έτσι, για να δυνηθεί κάποιος να προσοικειωθεί την πρώτη εντύπωση – λόγου χάριν της ομηρικής αναπαράστασης της Αφροδίτης – σε όλην την ισχύ της, χρειάζεται να διαθέτει το αίσθημα του υπέροχου, προκειμένου να απολαύσει το αίσθημα του ωραίου. Επομένως, η θεωρία του υπέροχου, του υψηλού, λειτουργεί συμπληρωματικά στην καντιανή θεωρία του ωραίου, καθώς η αισθητική χαρά από τα ωραία αντικείμενα πηγάζει από την σκοπιμότητα που υπάρχει

σε αυτά και γι' αυτό η ηδονή δεν είναι τόσο σημαντική και πλούσια σε συνέπειες όσο το ωραίο αναφορικά με την μορφή των αντικειμένων. Το υψηλό όμως δεν αφορά σε διαμορφωμένα αντικείμενα αλλά αφορά στο άπειρο και, άρα, το συναίσθημα του υψηλού ταυτίζεται με αυτό του αγαθού. Συνεπώς, όσοι διαθέτουν το αίσθημα του υψηλού οδηγούνται στα υψηλά αισθήματα της φιλίας, της αιωνιότητας, της περιφρόνησης του κόσμου, διότι το υπέροχο ταρασσει, καθώς είναι πάντοτε μεγάλο, ενώ το ωραίο γοητεύει, καθώς μπορεί να είναι προσέτι μικρό. Μελετώντας συγκριτικά το υπέροχο με το ωραίο στην καντιανή αισθητική, θα μπορούσαμε να συνάγουμε τις κάτωθι παρατηρήσεις.

α. Το ωραίο

Κατά τον Καντ το ωραίο είναι κατηγορημα της «καλαισθητικής κρίσης», της οποίας γνώρισμα είναι η ανιδιοτελής ικανοποίηση. Ο φιλόσοφος λαμβάνοντας αυτή την έννοια από τους εμπειριοκράτες, την καθιστά ακρογωνιαίο λίθο του αισθητικού του συστήματος, στο οποίο η αισθητική Ιδέα αποτελεί την παράσταση της φαντασίας που δεν δύναται να εκφραστεί πλήρως και να καταστεί καταληπτή μέσω της γλώσσας. Εν τέλει, η ικανοποίηση που απορρέει από το ωραίο είναι η μόνη ανιδιοτελής και ελεύθερη ικανοποίηση και μάς οδηγεί σε κατάσταση «ήρεμης θέασης». Το ωραίο συνδέεται με την μορφή και, ως εκ τούτου, με το πεπερασμένο ενός αντικειμένου από την τελικότητα του οποίου εξαρτάται, καθώς αυτή εμπλουτίζει την έννοια της φύσεως με την ιδέα ότι αυτή δεν είναι απλός μηχανισμός αλλά ανάλογη της τέχνης. Αυτό που προκαλεί το αίσθημα του ωραίου είναι η κριτική ικανότητα, μέσω της αρμονίας που διαπιστώνει συσχετίζοντας την φαντασία με την διάνοια και υποδηλώνοντας την αναγκαία σύνδεση του ωραίου με την αισθητική ηδονή, όπως με το *καλό*, αφού – κατά την καντιανή αισθητική – το άμεσο ενδιαφέρον για την ομορφιά της φύσης είναι πάντοτε σημείο καλής ψυχής. Άλλωστε, για να χαρούμε την φύση, πρέπει να βρούμε σε αυτή μια τελικότητα και αρμονία, την οποίαν αναγνωρίζουμε ως έκφραση ενός κοσμικού Λόγου – συγγενούς με αυτόν που έχουμε μέσα μας – που εκφράζεται με τον ηθικό νόμο. Για τους λόγους αυτούς, η ομορφιά δύναται να εκληφθεί ως σύμβολο της ηθικής τάξης, επειδή η αληθινή πηγή της ικανότητάς της είναι να κάνει του νου να συνειδητοποιεί μιαν ανάταση και έναν εξευγενισμό υπεράνω της απλής δεκτικότητας στην ηδονή που αντλούμε από τις αισθήσεις. Άλλως ειπείν, η καλαισθησία συμπράττει στην ευρύτερη οικονομία του Λόγου, αφού ακολουθεί την ίδια την κλίση της.

β. Το υπέροχο

Όπως προελέχθη, το υπέροχο είναι το απολύτως μεγάλο – κατά την καντιανή αισθητική – στην παρουσία του οποίου νοιώθουμε ανάταση και χαρά. Ωστόσο, αυτό το συναίσθημα εγκυستώνει μιαν οδύνη, ήτοι την συναίσθηση της διαφοράς μεταξύ Φαντασίας και Λόγου, η οποία – οδύνη – μετουσιώνεται σε ηδονή, καθότι αντανακλά την μεγαλοσύνη του Λόγου. Για τους λόγους αυτούς, το υπέροχο μάς συγκινεί, καθώς συνεπάγεται το βίωμα του απείρου, επειδή αυτό που προκαλεί την αίσθηση του υπέροχου είναι το χάος, η αγριότητα, η αταξία, η ερήμωση, ήτοι «αντικείμενα» που φαίνονται να «βιάζουν» την φαντασία μας: γι' αυτό, η έννοια του υπέροχου έχει λιγότερες συνέπειες από την έννοια του ωραίου. Η κριτική ικανότητα προκαλεί το αίσθημα του υπέροχου μέσω της *σύγκρουσης* που δημιουργεί, συσχετίζοντας την Φαντασία με τον Λόγο και τις υπερβατικές ιδέες του. Κατά συνέπεια, η φύση κρίνεται ως δυναμικά υπέροχη, όταν η συντριπτική δύναμή της την κάνει να φαίνεται φοβερή: επί παραδείγματι, οι αστραπές και οι βροντές, οι τυφώνες και τα ηφαίστεια, υψώνοντας την ενεργητικότητα της ψυχής υπεράνω του συνήθους επιπέδου της, μάς οδηγούν να ανακαλύψουμε εντός μας μια δύναμη αντίστασης, η οποία μάς εμψυχώνει να αναμετρηθούμε με την παντοδυναμία της φύσης, ενώ στην πραγματικότητα θαυμάζουμε τον υπέροχο χαρακτήρα του «πεπρωμένου» μας. Καταλήγοντας, θα λέγαμε πως το πρόσωπο αυτού που διαπερνάται από το αίσθημα του υπέροχου αποπνέει αυστηρότητα και – συχνά – έκπληξη, αφού το υπέροχο άλλοτε συνοδεύεται από τρόμο ή βαρυθυμία και άλλοτε από σιωπηλό θαυμασμό ή συνδυάζεται με το αίσθημα μιας σεβάσμιας ευμορφίας: στον αντίποδα, το ζωηρό αίσθημα του ωραίου αναγγέλλεται από το φωτεινό βλέμμα, το χαμόγελο και – συχνά – από την θορυβώδη ευθυμία (Κάντ, 1999: 25-27 και Καμπάνης: 194-195 και Beardsley: 199-214).

7. Από το εμπειρικό στο διαισθητικό ιδεώδες

*«... από τον στέρεο νατουραλισμό του Ντα Βίντσι,
στα παραμορφωμένα τοπία και τις
αποστεωμένες μορφές του Ελ Γκρέκο...»*

Η μετάβαση από το εμπειρικό στο διαισθητικό ιδεώδες δύναται κάλλιστα να συσχετιστεί με την μετάβαση από τον στέρεο νατουραλισμό του Ντα Βίντσι¹, στα

¹ Διατρέχοντας τα σχέδια, τις μελέτες και σημειώσεις των καλλιτεχνών, εντοπίζουμε τον Ντα Βίντσι να σημειώνει στο τετράδιό του, όταν δούλευε τον «Δείπνο»: «Η Γιαννούλα, πρόσωπο έζοχο, ταιριάζει στην Αγία Κατερίνα· στο Νοσοκομείο, ο Χριστόφανος από το Καστιλιόνε ταιριάζει στην Πιετά· έχει ωραίο κεφάλι...» Από αυτό, αναδύεται η πλάνη ότι ο καλλιτέχνης μιμείται την φύση - σχολιάζει ο Croce -, ενώ ίσως θα ήταν σωστότερο να πούμε ότι η φύση υπακούει στον καλλιτέχνη, ο οποίος κινείται από την

παραμορφωμένα τοπία και τις αποστεωμένες μορφές του Ελ Γκρέκο, ο οποίος – καθώς λέγεται – αρνιόταν να βγει από ένα σκοτεινό δωμάτιο, διότι το φως της ημέρας διετάρασσε το εσωτερικό του φως. Οι μετά-καντιανοί κριτικοί προσέγραψαν την θεωρία της τέχνης στην «κοπερνίκειο επανάσταση» της μεταφυσικής. Έγραψε, χαρακτηριστικά, ο Σίλλερ στον Γκαίτε το 1801: «... αυτόν που είναι σε θέση να βάλει το αίσθημα του σε ένα αντικείμενο, έτσι ώστε αυτό να με κάνει να νοιώσω αυτό το αίσθημα, τον αποκαλώ ποιητή, δημιουργό...». Ήδη όμως από τον 16^ο αι. επανεμφανίστηκε στην Ιταλία η νεοπλατωνική δικαίωση της απόκλισης της τέχνης από την πραγματικότητα, με αίτημα να ανυψωθεί η τέχνη υπεράνω του βασιλείου της ρευστότητας και να καταλάβει θέση περιωπής, σε στενή συνάφεια με τις Ιδέες και τον Θεό. Έτσι, ο καλλιτέχνης, που έως τότε εθεωρείτο τεχνίτης, έγινε δημιουργός και η θεωρία των Ιδεών έγινε το μέσον διά του οποίου ο κριτικός ανέβηκε στην στρατόσφαιρα των εγκωμίων για τις τέχνες.

Άλλωστε, η σύνθεση ρεαλισμού και ιδεαλισμού είναι απαίτηση ριζωμένη στην φύση της τέχνης και βέβαιο είναι ότι στις εποχές του ανθίσματος, η τέχνη όπως αντιπροσωπεύεται στα έργα των μεγαλοφυών ευνοουμένων της, δεν είναι ούτε απόλυτα ιδεαλιστική ούτε ωμά ρεαλιστική αλλά παρουσιάζει μια ισόρροπη σύνθεση ρεαλισμού και ιδεαλισμού, στα πλέον χαρακτηριστικά προϊόντα της. Η διαλεκτική σύνθεση των δύο εξίσου δογματικών θεωριών υποδεικνύει την τέχνη ως υπέρβαση αλλά χωρίς να παραβιάζει την πραγματικότητα, ενώ το καλλιτέχνημα ως σύνθεση είναι κάτι υπέρ-πραγματικό αλλά όχι αντί-πραγματικό. Χρέος του καλλιτέχνη είναι να ολοκληρώνει και να αποστρογγυλώνει έναν τύπο, να τού δίνει την πλαστική τελειότητα των ιδανικών υπάρξεων, διότι έτσι θα δυνηθεί να μάς αποκαλύψει το βαθύτερο νόημά του· συγχρόνως, χρειάζεται να επινοεί και να μας συνδυάζει «ομόλογα» γεγονότα εκτυλίσσοντάς τα στο αντίστοιχο κοινωνικό, ψυχολογικό και γεωγραφικό τοπίο, αλλά οι άνθρωποί του να μην είναι καθαρά διανοητικά κατασκευάσματα, «νευρόσπαστα» που κινούνται με μαθηματική ακρίβεια από αόρατα νήματα αλλά πλάσματα «ζεστά» από ζωή, ζωντανά, παλλόμενα από την αμείλικτη αλήθεια της ζωής, την οποίαν όλοι γνωρίζουμε, διότι την έχουμε εντός μας και την ζούμε. Τότε το έργο θα έχει αισθητικό αποτέλεσμα.

εντύπωση της εξωτερικής φύσης, πηγαίνει στην έκφραση και μετά περνά στο φυσικό γεγονός, το οποίον ανάγεται σε όργανο αναπαραγωγής του ιδανικού γεγονότος (Croce, 1976: 96).

Ο αληθινός καλλιτέχνης δεν πνίγεται μέσα στους περιορισμούς αλλά αναδεικνύεται μέσα από αυτούς. Τότε ο αισθητικός ρεαλισμός γίνεται μέρος της αλήθειας, αρκεί να ξεκαθαριστεί κριτικά, να γίνει ελαστικότερος, να αφήσει την δογματική του ακαμψία. Από την άλλη πλευρά, η αυθεντία των κλασσικών, δηλαδή το να μιμείται κανείς την φύση, τον Λόγο, υποσκάφηκε από την ίδια την κριτική. Ένα γερό χτύπημα δόθηκε από τον Young - θαυμαστή και οπαδό του Bacon -, με το έργο «*Εικασίες για την πρωτότυπη σύνθεση*», όπου αναφέρει πως ο ιδιοφυής διαφέρει από τον νοήμονα, όπως ο μάγος από τον καλό αρχιτέκτονα. Μία εκ των κυριότερων θέσεών του ήταν ότι αν δεν παύσουμε να μιμούμαστε τους αρχαίους – οι οποίοι είχαν την τύχη να μην έχουν κανέναν να μιμηθούν – δεν θα μπορούσαμε να απελευθερωθούμε, ώστε να τούς ξεπεράσουμε. Το έργο του διαβάστηκε ενθουσιωδώς από τους Γερμανούς, καθώς πολλές από τις ιδέες του Young ταίριαζαν και ενίσχυαν ορισμένες τάσεις της γερμανικής αισθητικής θεωρίας (Abrams: 101-103, 202 και Beardsley: 105, 156-161 και Croce: 96 και Παπανούτσος: 161).

Άλλωστε, στα τέλη του 18^{ου} αι. η Γερμανία έμοιαζε με κολοσσιαία αποθήκη, όπου συγκεντρώθηκαν όλες οι αισθητικές ιδέες από όλα τα ρεύματα της γαλλικής και αγγλικής σκέψεως. Αυτή η αισθητική κίνηση άρχισε με την αφομοίωση της φιλοσοφίας του Λάϊμπνιτς², ο οποίος αντίθετα προς τον Καρτέσιο, είδε το σύμπαν σαν απέραντη ιεραρχία ζώντων όντων, που αισθάνονται και αποτελούν στοιχεία μιας τέλει αρμονίας, και όχι σαν μηχανή χωρίς αυτενέργεια που πειθαρχούσε σε άκαμπτους νόμους. Ο ανωτέρω φιλόσοφος θεωρούσε πως το βαθύτερο ένστικτο αυτών των όντων ήταν η τάση να νοήσουν και να αποβάλλουν την πολλαπλότητα σε ενότητα των ποικίλων στοιχείων – τόσο ο Αυγουστίνιος όσο και ο Πλάτων (Καμπάνης: 184).

B. Το υπερβατικό ιδεώδες – Το διαισθητικό κάλλος

Η υπερβατική θεωρία έλκει την καταγωγή της από τον Πλάτωνα, σύμφωνα με την αισθητική του οποίου, οι Ιδέες ή Μορφές είναι τα αρμόζοντα αντικείμενα της τέχνης και αυτές είναι, ίσως, προσιτές διά των αισθήσεων, αλλά σε έσχατη ανάλυση υπερβαίνουν την εμπειρία, καθώς διατηρούν ανεξάρτητη οντότητα στον δικό τους ιδανικό χώρο και συλλαμβάνονται μόνον με τα μάτια του νου. Έτσι, ο αισθητικός ιδεαλισμός μεταθέτει το κέντρο βάρους από το αντικείμενο στο υποκείμενο της καλλιτεχνικής λειτουργίας, ως διαλεκτική αντίθεση στον αισθητικό ρεαλισμό. Το

² Στην σχολή του Λάϊμπνιτς, το ωραίο θεωρήθηκε ως μία από τις λαμπρότερες εκδηλώσεις της παγκόσμιας αρμονίας (ο.π.: 189)

ωραίο, κατά την αισθητική αντίληψη των ιδεαλιστών, δεν υπάρχει στα φυσικά πράγματα ή στα γεγονότα της ζωής αλλά στην πλασματική Φύση και Ζωή, την οποίαν δημιουργεί η φαντασία με την μαγική της δύναμη, δηλαδή το δαιμόνιο του αληθινού καλλιτέχνη. Υπό την προοπτική της εν λόγω αισθητικής θεωρίας, τα αρχαία γλυπτά δεν γεννήθηκαν ούτε πρόκειται ποτέ να γεννηθούν από ανθρώπινες λαγόνες. Επίσης, τα τοπία και πρόσωπα που ζωγράφισαν οι μεγάλοι ζωγράφοι δεν θα τα ιδεί ποτέ ανθρώπου μάτι στην Φύση ούτε θα τα συναντήσει στην Ζωή, διότι δεν είναι αντιγεγραμμένες πραγματικότητες αλλά είναι *οράματα, ινδάγματα* που έπλασε η φαντασία του καλλιτέχνη στον ίλιγγο της έμπνευσης.

Ομοιοτρόπως, χαρακτήρες σαν τον Ιππόλυτο του Ευριπίδη ή τον Καραμάζωφ του Ντοστογιέφσκι δεν υπήρξαν ούτε μέλλεται να υπάρξουν με το νόημα που δίνουμε στην φυσική ύπαρξη, ήτοι σαν άνθρωποι με κόκκαλα και σάρκα, διότι έχουν την πνευματική σύσταση, την υπερπραγματική υπόσταση του συμβόλου, το οποίον δεν είναι αντικείμενο αλλά πλάσμα που γεννά η καλλιτεχνική νόηση, με την ένταση του δημιουργικού παλμού της. Πρόκειται για μορφή ή νόμο που επιβάλλεται στην Φύση και στην Ζωή από την συνείδηση του αληθινού καλλιτέχνη, η οποία μορφοποιεί και νομοθετεί, ενώ τα αντικείμενα θέλοντας και μη υπακούουν στο υποκείμενο που τα εξουσιάζει, για να τα κάνει απλά, ουδέτερες οντότητες, φορείς μιας θετικής αισθητικής αξίας. Έτσι, για τους οπαδούς του αισθητικού ιδεαλισμού, κάθε συζήτηση για την υπεροχή του φυσικού καλλιτεχνικού «καλού» δεν έχει νόημα, καθότι η ομορφιά υπάρχει μόνον στην τέχνη. Η Φύση βρίσκεται επέκεινα του ωραίου και του άσχημου, του αγαθού και του κακού, ενώ η τέχνη μάς διδάσκει πώς να βλέπουμε την Φύση, την οποίαν όταν αποτιμούμε αισθητικώς, σημαίνει ότι η συνείδησή μας «πραγματοποιεί» το ωραίο μέσα στις παραστάσεις της και δεν το ανακαλύπτει έτοιμο «έξω», στον φυσικό κόσμο. Τω όντι, ο Πλάτων επέστρεψε πως ο τέχνη είναι *«τρίτον τι από της αληθείας»*, διότι μιμείται την Φύση και τις άλλες ανθρώπινες κατασκευές. Την απόλυτη πλησμονή της πραγματικότητας και της αξίας έχουν μόνον οι Ιδέες, τα νοητά, ενώ τα άλλα αντικείμενα είναι ίσκιои των Ιδεών και οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις τους είναι κατ' ανάγκην οι ίσκιои των ίσκιων! (Abrams: 87-88 και Παπανούτσος: 136-138, 144). Ομοίως, για τους Γερμανούς ιδεαλιστές, όποιος δεν αποτολμά να πηγαίνει πέραν της πραγματικότητας – στο πλατωνικό *«επέκεινα»* - δεν θα κατακτήσει ποτέ την αλήθεια.

Για τους εν λόγω φιλοσόφους, στην ελληνική αρχαιότητα, όσο ψηλά ανέβαινε ο Λόγος τόσο συμπαρέσυρε *«αγαπητικά»* την ύλη και την ξεχώριζε με λεπτότητα και

οξύτητα, δίχως όμως να την διαμελίζει ποτέ. Πιο συγκεκριμένα, ο Λόγος ανέτεμνε, ανέλυε την ανθρώπινη φύση αλλά, εκ παραλλήλου, την μεγέθυνε στο θεϊκό κύκλο, εντός του οποίου δεν έλειπε ολόκληρη η ανθρώπινη φύση από κανέναν επιμέρους θεό. Έτσι, η εμφάνιση της ελληνικής ανθρωπότητας υπήρξε το υπέρτατο σημείο – από το οποίον δεν εδύνατο κανείς να ανέβει ψηλότερα αλλά ούτε και να παραμείνει σε αυτό το επίπεδο αενάως –, διότι στον Έλληνα προσέδιδε τις μορφές η Φύση, η οποία συνενώνει τα πάντα και όχι η διάνοια, η οποία χωρίζει τα πάντα (Σίλλερ, 2006: 32-33, 38, 61) μετατρέποντας τον Λόγο σε λόγο, ήτοι σε κλάσμα, αναλογία. Αυτό το ύψιστο ιδεώδες της αληθινής ομορφιάς συνίσταται στον τελειότερο δυνατό δεσμό και στην ισορροπία μορφής και πραγματικότητας και αποτελεί – για τους εν λόγω φιλοσόφους – αναβίωση της κλασσικής ελληνικής «καλοκαγαθίας», το οποίον οι ανωτέρω το συνόμισαν ως το ιδεώδες της «ωραίας ψυχής». Έτσι, μέσω της ομορφιάς, ο αισθητηριακός άνθρωπος οδηγείται στην μορφή και στην σκέψη, ενώ ο πνευματικός άνθρωπος επαναφέρεται στην ύλη, αποδιδόμενος εκ νέου στον κόσμο των αισθήσεων, καθώς το ωραίο ανακηρύσσεται ως η διαμόρφωση του ελλόγου και του αισθητηριακού σε μια **ενότητα**, η οποία ακολούθως ανακηρύσσεται ως το αληθώς πραγματικό. Πρόκειται για την ενότητα του καθ' όλου και καθ' έκαστον, της ελευθερίας και της αναγκαιότητας, της πνευματικότητας και του φυσικού στοιχείου, όπως αποτυπώνονται ως αληθής συμφιλίωση, εντός του καλλιτεχνικού έργου. Εκκινώντας από το σημείο ότι κάθε επιμέρους άνθρωπος φέρει εντός του την καταβολή του ιδεώδους ανθρώπου, οι ιδεαλιστές επιβάλλουν την Ιδέα της ολότητας της ομορφιάς έναντι της διανοητικής θεώρησης, της σκέψης και της θέλησης (Σίλλερ, 2006: 197-200, 216-217).

1. Το κάλλος στον Πλάτωνα: «τό καλόν» και ο έρωσ και το αγαθό

*«ἢ ἐστὶ καλοῦ... αἰεὶ ὄν... οὔτε γιγνώμενον
οὔτε ἀπολλύμενον οὔτε ἀύξανόμενον οὔτε...
... μονοειδές... φθῖνον... οὐδέ αἰσχρόν... οὐδέ λόγος... πόνοι»*

Συμπόσιον 210d-211a

Η ιδέα ότι καθετί στο ορατό σύμπαν αποτελεί το σύστοιχο ενός αοράτου πράγματος πηγάζει από την πλατωνική θεωρία των Ιδεών, αφού στην εν λόγω ιδεαλιστική φιλοσοφία τα πράγματα αποτελούν μιμήσεις της αληθινής πραγματικότητας – ήτοι του κόσμου των Ιδεών – και με την σειρά της η τέχνη αποτελεί μίμηση ενός πράγματος· είναι, άλλως ειπείν *μίμησης της μιμήσεως* και, επομένως,

απέχει μακράν της αληθείας και, συγκεκριμένα, απέχει 3 φορές από την πραγματικότητα, ενώ το έργο τέχνης είναι καθρέφτης που αντανακλά την ήδη ανακλασμένη πραγματικότητα. (Πολιτεία: 569c-598d, 601a-603b, 605c-608b). Ο φιλόσοφος, προκειμένου να εκφράσει εύγλωττα πόσο είναι «*τρίτοι από της αληθείας*» (ο.π.: 597b και επόμενα) όσοι φιλοτεχνούν το ωραίο, χρησιμοποιεί δύο αναλογίες.

1.1. Η αναλογία του κρεββατιού

Εξετάζοντας τον χαρακτήρα της τέχνης, ο Σωκράτης παρατηρεί ότι υπάρχουν τρία κρεββάτια: το ιδεατό κρεββάτι – το οποίον δημιούργησε ο θεός – είναι η ουσία του κρεββατιού, η Ιδέα· υπάρχει το κρεββάτι που κατασκεύασε ο ξυλουργός και τρίτο είναι το κρεββάτι που ζωγράφησε ο ζωγράφος και το βλέπουμε σε έναν ζωγραφικό πίνακα. Οι επιστάτες των τριών ειδών κρεββατιών δύναται να χαρακτηριστούν ως εξής: ο θεός είναι ο επινοητής της ιδέας του κρεββατιού, ο ξυλουργός είναι ο δημιουργός του πραγματικού κρεββατιού και ο ζωγράφος ο μιμητής του. Επομένως, συνάδοντας με την αρχική τοποθέτηση ότι η τέχνη μιμείται τον κόσμο των φαινομένων και όχι της ουσίας, προκύπτει ότι τα καλλιτεχνικά έργα βρίσκονται στην κατώτερη βαθμίδα της τριμερούς κατιούσας διάταξης³, γύρω από την οποίαν ο Πλάτωνας πλέκει την εκθαμβωτική διαλεκτική του. Επίσης, δεδομένου ότι η σφαίρα των Ιδεών αποτελεί τον έσχατο τόπο της πραγματικότητας και της αξίας, η ετυμηγορία ότι η τέχνη είναι «*τρίτον τι από της αληθείας*» (Πολιτεία, 602c, 605c) συνεπάγεται αυτομάτως ότι είναι εξίσου μακριά από το ωραίο και το αγαθό. Ωστόσο, η πλατωνική φιλοσοφία είναι η φιλοσοφία του ενός και μοναδικού μέτρου: όλα τα πράγματα – συμπεριλαμβανομένης και της τέχνης – κρίνονται σε έσχατη ανάλυση με το κριτήριο της σχέσης τους με τις ίδιες πάντα Ιδέες (Abrams: 30, 31).

³ Ο καθρέφτης υπήρξε η προνομιακή μεταφορά, για πολλούς αιώνες μετά τον Πλάτωνα, για να διευκρινιστεί η φύση των τεχνών. Έτσι, στην θεωρία της Αναγέννησης, οι αναφορές στον καθρέφτη είναι συχνές και ρητές. Ο Ντα Βίντσι καταφεύγει συχνά στον καθρέφτη, για να δείξει την σχέση της φύσης με την ζωγραφική, αλλά και με τον νου του καλλιτέχνη, ο οποίος πρέπει να είναι σαν τον καθρέφτη που παίρνει πάντα το χρώμα του πράγματος που αντανακλά και γεμίζει με τα είδωλα των αντικειμένων που βάζουμε μπροστά του. Επιπλέον, σε έργα του 12^{ου} αι. και 16^{ου} αι. έχουμε καθρέφτες τρελλών και καθρέφτες για δικαστές, ενώ η μεταφορά αυτή ήταν ιδιαίτερη δημοφιλής στην κωμωδία. Έως και τα μέσα του 18^{ου} αι. κορυφαίοι κριτικοί συνέχιζαν να εξηγούν την έννοια της μίμησης με τις ιδιότητες του καθρέφτη και ο Σάμουελ Τζόνσον έτρεφε ιδιαίτερη συμπάθεια στην μεταφορά αυτή και θεωρούσε ότι η μεγάλη συμπάθεια του Σαίξπηρ έγκειται στο ότι «κράτα έναν πιστό καθρέφτη των ηθών και της ζωής, μπροστά στους αναγνώστες». Το 1751 ο Γουόρμπερτον σχολίασε τον στίχο του Αλ. Πόουπ «και είχε την φρόνηση να παρατηρήσει την φύση από πλεονεκτική θέση, εκεί που παρουσιάζεται με όλες τις χαρές της, στον καθαρό καθρέφτη του Ομήρου» (Abrams: 76-80)

1.2. Η αναλογία του κατόπτρου

Ο Πλάτωνας κατέφυγε στην αναλογία του καθρέφτη ή της επιφάνειας του νερού ή και σε ατελέστερα ομοιώματα πραγμάτων, όπως οι σκιές, προκειμένου να αποσαφηνίσει τις αμοιβαίες σχέσεις των φυσικών ή τεχνητών πραγμάτων προς τα αρχέτυπά τους, τις Ιδέες, καθώς και των καλλιτεχνικών μιμήσεων προς τα πρότυπά τους, στον κόσμο των αισθητών («ο ποιητής περιφέρει παντού έναν καθρέφτη, μέσω του οποίου αναπαρίστανται ταχύτατα τα πάντα: ο ήλιος, τα ουράνια σώματα, η γη, τα ζώα, τα σκεύη, τα φυτά, ο εαυτός του...» Πολιτεία 596d-e)⁴. Έτσι, η τέχνη εννοείται ως είδος κατόπτρου, αν και επιλεκτικού, αφού ο μεγαλοφυής καλλιτέχνης ανακαλύπτει αγνοημένες όψεις του κόσμου και με την δημιουργική ικανότητα εκφράζει γνώριμα στοιχεία με τρόπο καινοφανή και απροσδόκητο, ακριβώς κατά τον τρόπο που το εξέφρασε ο Σίντνεϊ: «ο κόσμος της φύσης είναι μπρούτζινος και μόνον οι ποιητές δίνουν χρυσάφι». Η μακρά επιβίωση του κατόπτρου ως αρχετύπου αποδεικνύει πόσο πρόσφορο είναι ως σημείο αφετηρίας για την ανάπτυξη μιας αισθητικής θεωρίας (ο.π.: 76, 84, 100).

Κατά την αισθητική θεωρία του Αθηναίου φιλόσοφου, πέραν της μεταβλητής ομορφιάς των μεταβλητών πραγμάτων του κόσμου, πρέπει να υπάρχει «το καλόν», ήτοι το κάλλος, που εμφανίζεται σε όλα (Συμπόσιο 210b, Πολιτεία 476-477, Φαίδων 78d-e, Φαίδρος 250b). Η ουσιαστική μορφή του ωραίου, το απόλυτα ωραίο, συλλαμβάνεται εννοιολογικά μόνον από τον νου (Φαίδων 65-75d) και όχι με τα μάτια (Beardsley: 34, 105), διότι είναι Ιδέα (Είδος, Μορφή), ήτοι πνευματική εικόνα των όντων, η οποία καθίσταται ορατή με το εσωτερικό μάτι, την νόηση. Η Ιδέα του Ωραίου, λοιπόν, είναι – όπως όλες οι πλατωνικές Ιδέες – γενική αυθύπαρκτη έννοια, «θεοποιημένη», ουσία αμέριστη, ενυπόστατη, και μαζί με τις άλλες Ιδέες συγκροτούν έναν ξεχωριστό νοητό κόσμο: το αρχέτυπο του ορατού, αισθητού κόσμου. Έτσι, η Ιδέα της ωραιότητας, αποτελεί το αμετάβλητο παράδειγμα, τον αιώνιο τύπο – όπως όλες οι Ιδέες – και το κατέκτυπό της είναι τα αισθητά πράγματα: επιπροσθέτως, αποτελεί «μονάδα», υπό την έννοια ότι μόνη η Ιδέα χρησιμεύει ως πρότυπο και ζωοποιούσα δύναμη σε πολλά ομοειδή αισθητά (Καμπάνης: 19).

Η ατραπός που οδηγεί στην Ιδέα της Ομορφιάς, κατά τον Πλάτωνα, είναι οι λογικές έννοιες που υπάρχουν στην ψυχή μας σαν αναμνήσεις της ζωής που ζήσαμε

⁴ Η πρώτη βαθμίδα περιλαμβάνει τις αιώνιες και αμετάβλητες ιδέες· η δεύτερη περιλαμβάνει τον κόσμο των αισθήσεων και τη τρίτη περιλαμβάνει σκιές και εικόνες που σχηματίζονται στο νερό, στους καθρέφτες και στις καλές τέχνες. (Abrams: 30)

πριν έλθουμε στην ζωή. Η ανάμνηση, λοιπόν, είναι το δόγμα του Πλάτωνα – ή του Σωκράτη – που λειτουργεί ως δρόμος και οδηγός που δύναται να μάς προσάγει στο αληθώς Ωραίο, σαν να μάς ξαναπηγαίνει σε ένα σπίτι που είχαμε ξεχάσει, διότι με τον κλονισμό που υφίστανται οι ψυχές όταν γεννιούνται, απωθούν αυτή την ανάμνηση, παρ' όλον ότι πρωτύτερα είχαν αδιαμεσολάβητη θέα των Μορφών. Όμως, υπάρχει η δυνατότητα ανάκλησης στην μνήμη, αρκεί να διανύσουμε το «μονοπάτι» που θα μάς επαναφέρει στην άμεση κατάληψη του Ωραίου, παρ' ότι οι ψυχές μας εξακολουθούν να είναι φυλακισμένες στα σώματά μας. Τότε δύναται να ικανοποιηθεί ο θεός *έρως* που εγκαταβιοί εντός μας και μάλιστα η κατάληψη του Ωραίου συνιστά αληθινή *γνώση* (*Φαίδρος* 249e, 250d), μιας και στην κορυφή της πυραμίδας βρίσκεται η Ιδέα του Αγαθού, που είναι η πηγή της αληθινής ουσίας των όντων. Η Ιδέα του Ωραίου είναι υποτελής στην Ιδέα του Αγαθού, άλλους λόγους το αγαθό εμπεριέχει το ωραίο. Συνελόντι ειπείν, η θεωρία των Ιδεών του Πλάτωνα συμφιλίωσε το Ηρακλειτικό δόγμα: «ο αισθητός κόσμος βρίσκεται σε αέναη μεταβολή» με το Ελεατικό δόγμα: «έν τό πᾶν» (Beardsley: 34 και Καμπάνης: 19-21).

Στο σημείο ετούτο, αξίζει να παρακολουθήσουμε την Διοτίμα στο «*Συμπόσιο*» να κηρύττει πως ό,τι δίνει αξία στην ζωή μας είναι το θέμα της *αιώνιας ομορφιάς*, μπροστά στο οποίο δεν έχουν καμιά αξία το χρυσάφι και τα στολίδια, καθώς η ζωή ενός ανθρώπου που γνωρίζει τα ωραία πράγματα, αλλά δεν γνωρίζει το ωραίο αυτό καθεαυτό, δεν είναι πραγματικότητα· είναι πλάνη, αφού ό,τι αξίζει είναι η ωραιότητα της ψυχής που ενατενίζει τις Ιδέες (Καμπάνης: 41). Ειδικότερα, η Διοτίμα αναλαμβάνει να μνήσει τον Σωκράτη στην ασκητική του έρωτος, ήτοι στον δρόμο που πρέπει να ακολουθήσει η ψυχή – η δυναμική του οποίου μοιάζει με κλίμακα που οι αναβαθμοί της οδηγούν στην ιδέα του *Ωραίου Αγαθού*. Προϋπόθεση της ανάβασης είναι η παρουσία του έμπειρου χειραγωγού, ο οποίος έχει ήδη ανέβει στην κλίμακα και, άρα, δύναται να γίνει καθοδηγητής. Επί τούτου, ως χειραγωγός η Διοτίμα καθοδηγεί τον Σωκράτη και στον 7^ο αναβαθμό – 7^η μύηση, όπου αντικρύζει το απόλυτο κάλλος, το οποίον είναι *αιώνιο, αγέννητο, άφθαρτο, αμείωτο, άμορφο, απόλυτο, μονοειδές* και αντιστοιχεί στην Ιδέα του Αγαθού.

Μελετώντας, λοιπόν, το *Συμπόσιο* φτάνουμε στο σημείο: **7^{ος} αναβαθμός:** Κάθε άνθρωπος θα προτιμούσε να αποκτήσει περισσότερο πνευματικά παρά σωματικά παιδιά, διότι καμαρώνει τους απογόνους που άφησαν: ο Όμηρος, ο Ησίοδος, ο Λυκούργος, ο Σόλων και πολλά άλλοι «γεννήσαντες παντοίαν άρετήν» και γι' αυτούς ιδρύθηκαν πολλά ιερά, ενώ ποτέ για κανένα σωματικό παιδί (Συμπόσιο: 209d-e).

7^η μύηση: Τέλος, ενδυναμωμένος και ωριμασμένος ο μύστης («αύξηθείς») αντικρύζει την μία επιστήμη «ἢ ἐστὶ καλοῦ», ἴτοι το ἀπόλυτο κάλλος, την θεά του θεού (ο.π. 210d). Αφού εντείνει την προσοχή του («προσέχειν τὸν νοῦν») αἴφνης θεάται το κάλλος αυτό που είναι **α)** αἰώνιο («ἀεὶ ὄν»), **β)** αγέννητο («οὔτε γινόμενον»), **γ)** ἀφθαρτο («οὔτε ἀπολλύμενον»), **δ)** αμείωτο («οὔτε αὐξανόμενον οὔτε φθίνον»), **ε)** ἀμορφο («οὐ καλὸν οὐδέ αἰσχρόν... οὐδέ λόγος»), **στ)** ἀπόλυτο («οὐδέ πρὸς τὸ καλόν... ἔνθα αἰσχρόν»), **ζ)** «**μονοειδές**», ἴτοι υπάρχει ἀφ' εαυτοῦ, μόνο του, και όλα τα ωραία μετέχουν σε αυτό δίχως να το επηρεάζουν και γι' αυτό αξίζουν όλες οι προηγούμενες ταλαιπωρίες («τὴν φύσιν... πόνοι») (ο.π. 210e-211a). Σε αυτήν την περιγραφή της ὑψιστης Ἰδέας της Ομορφιάς, ορισμένοι είδαν την ἰδέα του θεού, το αὐταρκες, την μοναδική εἰδή. Όταν τελειώνει η θρησκευτική μύηση γίνεται ξαφνικά η αποκάλυψη του ιεροῦ θεάματος. Ἐτσι, και στον φιλόσοφο, γίνεται ξαφνικά το ἴδωμα της ἰδέας (ἐδῶ: της Ομορφιάς) και αυτό δεν διαρκεί πολύ. Είναι η μοναδική στιγμή της αποκάλυψης. Ανοίγουν τα ουράνια – ὅπως πιστεύει ο ελληνικός λαός – και θεϊκή λάμψη χύνεται στον κόσμο. Αυτό διαρκεί μία στιγμή· ὅποιος προφτάσει και ζητήσει κάτι, ο θεός τού το χαρίζει. Ο Πλάτων στην Ζ' Ἐπιστολή του γράφει ότι γίνεται ξαφνικά ἔλλαμψη στην ψυχή («αἴφνης») (341c), ὅπως ξαφνικά ἀνάβει ἕνας σπινθήρας. Η μύηση ολοκληρώνεται «τέλεα καὶ ἐποπτικά» (Συμπόσιο: 210a). Πρόκειται για ὄρους της θρησκευτικής μύησης και ἰδίως των Ἐλευσινίων Μυστηρίων. Στην λέξη «τέλεα» υπάρχει και η ἔννοια της «τελετής» και της «τελειώσεως», ἐνῶ «εποπτεία» εἶναι το θέαμα, η θεά, το ὄραμα, η θεωρία, στην τελευταία πράξη της μύησης. Ο ιεροφάντης – μύστης ἐξεσκέπαζε μπροστά στα μάτια των μυημένων το ἱερό θέαμα («ἔφαινε τὰ ἱερά») και αυτοὶ το ἀτένιζαν με λατρεία. Η φιλοσοφική μύηση – η Διοτίμα μίλησε για τον ἔρωτα – φιλόσοφο –, παρομοιάζεται με την θρησκευτική· ὅ,τι εἶναι εποπτεία για τον ιεροφάντη εἶναι η ἰδέα για τον φιλόσοφο, ὥστε ἰδέα εἶναι το τέλειο ἴδωμα, η καθαρὴ εἰδή. Επομένως, ο ἔρωτς εἶναι ο φιλόσοφος μύστης που ἀποκαλύπτει την Ἰδέα, την ουσία της Ομορφιάς («ὄ ἐστὶ καλόν») (ο.π.: 211d) και ο κάθε ἄνθρωπος ἔχει ουσιαστικότητα, ἐπειδὴ μετέχει της Ἰδέας («τὰ καλά μετέχοντα ἐκείνου») (ο.π. 211b), ἐνῶ η **μέθεξις** σχετίζεται με την σημασία του **μεταξύ**, στην λεπτή ἰσορροπία του «ὀρθῶς παιδραστεῖν» (ο.π. 211b-c), κατὰ την ὁποῖαν ὀρθὴ παιδραστεία εἶναι η φιλοσοφική μύηση, κατὰ την ὁποῖαν ο Ἐρωτς εἶναι το «ἐρῶν» και ὄχι το «ἐρώμενον», ἐνῶ πολλοὶ στην περιγραφή αὐτὴ είδαν την εἰκόνα του Σωκράτη, ἀφού ο Ἐρωτς χαρακτηρίζεται και ὡς φιλόσοφος (Δεδούσης, 1959: 189-217).

Ανακεφαλαιώνοντας, θα λέγαμε ότι στο πρώτο ξεκίνημα ο έρωσ είναι σωματικός και στο τελευταίο στάδιο είναι το καθ' αυτό καλό, η περιοχή του ανέκφραστου, από όπου η ψυχή θεάται το μονοειδές και αιωνίας διαρκείας αγαθό, ελευθερωμένο από χωροχρονικές δεσμεύσεις και απολυτρωμένο από την στενότητα του παρόντος (Γεωργούλης, 1959: 38-42). Όταν ο διαλεκτικός φτάσει στο άρρητο, στην Αρχή, εκεί σταματά, καθότι η Αρχή είναι αξίωμα που δεν αποδεικνύεται και οι μεγάλες αλήθειες δεικνύονται και δεν αποδεικνύονται. Από ένα σημείο και ύστερα, χρησιμοποιείται η ιερατική γλώσσα, η οποία αποκαλύπτει τα θεία μυστήρια, τα άγια των αγίων της ψυχής· και η μύηση της Διοτίμας προέρχεται από τον ιερατικό χώρο και η ίδια ως ιέρεια χρησιμοποιεί τις εικόνες των αναβαθμών και της σταδιακής μύησης, απευθυνόμενη στην πίστη, φαντασία και ηθική συγκίνηση και διόλου στην διάνοηση (Συκουτρής, 1990: 173).

Ο Πλάτωνας δεν ασμενίζει στις θεωρίες του καιρού του, βάσει των οποίων όλα τα ωραία πράγματα του σύμπαντος είναι έργα της τύχης χωρίς προϋπαρξη σχεδίου και χωρίς την παρέμβαση της τέχνης, αλλά φρονεί ότι ο κόσμος είναι ένα «άγαλμα», ένα έργο τέχνης, και τίποτε δεν ισοφαρίζει τον ήρεμο οπτασιασμό της απόλυτης ομορφιάς, διότι – κατά τον ιδεαλιστή φιλόσοφο – *«η ζωή αξίζει όταν ατενίζουμε τον ωραίο καθεαυτό»*. Όσοι είδαν την αληθινή ομορφιά να λάμπει ασυγκρίτως μεταξύ των υπερκόσμιων Ιδεών, θα αναγνωρίζουν στις εγκόσμιες ομορφιές μια μακρινή και χλωμή τους μίμηση. Εν τω μεταξύ, όπως μελετούμε στον 7^ο αναβαθμό της μύησης στον έρωτα, η επιστήμη του ωραίου απορροφάται από την Ιδέα του Αγαθού, ενώ υπεράνω κάθε αισθητικού σκοπού υπέρκειται η αλήθεια, η δικαιοσύνη.

Ωστόσο, οι κριτικοί τόνισαν πως ο Πλάτων, με το να θεωρεί το ωραίο ως όψη του αγαθού και του αληθινού, μεταμορφώνει την αισθητική συγκίνηση σε διανοητικό υπολογισμό ή άλλως: *«κάνει την αισθητική... μαθηματικά»* (Καμπάνης: 31-36). Επί τούτου, μελετώντας τον *Φίληβο*, διαπιστώνουμε τω όντι πως η πλατωνική αισθητική είναι «μαθηματική», αφού ο φιλόσοφος διατείνεται ότι οι ιδιότητες του μέτρου και της *συμμετρίας* συνιστούν το κάλλος και είναι ουσιώδη στοιχεία της ομορφιάς (Φίληβος, 64e, 66a-b). Επιπλέον, οι λείοι και λαμπροί τόνοι των φθόγγων, που αναδίδουν καθαρή μελωδία είναι ωραίοι καθ' εαυτούς (*ο.π.*: 51d), το αμιγές λευκό χρώμα είναι το ωραιότερο και αληθινότερο όλων των λευκών πραγμάτων (51a-b) και τα απλά γεωμετρικά σχήματα: η ευθεία, η καμπύλη, τα επίπεδα και τα στερεά που παράγονται από αυτές και γίνονται με τον τόρνο, τον χάρακα και το τρίγωνο του μαραγκού, είναι ωραία με αιώνιο και απόλυτο τρόπο (51e). Μάλιστα, ο Πλάτωνας μιλά στον «*Τίμαιο*»

για το τετράεδρο, οκτάεδρο, εικοσάεδρο, τον κύβο, τις γεωμετρικές ωραιότητες, οι οποίες μάς κάνουν να μαντεύουμε τις Ιδέες και τους Αριθμούς με την βοήθεια των οποίων ο θεός έδωσε μορφή στα στοιχεία, θέλοντας – θα λέγαμε – να λυτρώσει τους τεχνίτες από την μανία της ομοιότητας με τα αντικείμενα. (Beardsley: 37 και Καμπάνης: 29, 30). Τα ανωτέρω συνηγορούν σαφώς στην «μαθηματική» αισθητική του Πλάτωνα, αλλά ωστόσο δεν πρέπει να μάς διαφεύγει ότι στην κλίμακα των μύσεων προς το Αγαθό, η επιστήμη βρίσκεται στον 5^ο αναβαθμό – προηγείται δύο βαθμούς της μύσεως στο κάλλος – και ο μυσταγωγούμενος θα προχωρήσει στις γνώσεις («έπιστήμας άγαγεῖν») πριν την ενατένιση του θεϊού κάλλους. Εν τω μεταξύ, αντίστοιχη νοητική κατάσταση της 5^{ης} μύσεως είναι η *διάνοια*, και εδώ βρίσκονται τα μαθηματικά αντικείμενα (Συμπόσιο, 210c-d).

Τελικώς, ο διάλογος στον «Φίληβο» δεν καταλήγει σε κανένα συμπέρασμα, μολονότι υπάρχει κάποια αλήθεια στην ιδέα ότι ωραίο είναι το *ωφέλιμο* και στην ιδέα ότι το ωραίο συμπίπτει με ό,τι ευχαριστεί την όραση και την ακοή· επομένως, ίσως, το ωραίο να είναι «*ωφέλιμη ηδονή*» (Φίληβος 303e και Γοργίας 474d-e) (Παπανούτσος: 18-21 και Καμπάνης: 29-30 και Beardsley: 37), ενώ στους «*Νόμους*» αναφέρει ότι η καλαισθητική χαρά μοιάζει με την «*άβλαβή ηδονήν τῆς παιδιᾶς*» (Νόμοι 667b-668a) και θαυμάζει την αιγυπτιακή τέχνη στην οποία δεν επιτρέπετο νεωτερισμός ούτε απομάκρυνση από την προγονική παράδοση⁵. Εν τέλει, ο Αθηναίος φιλόσοφος παροτρύνει να αναζητούμε τεχνίτες με έμφυτη την ικανότητα να ανιχνεύουν την ομορφιά, ώστε να αντλούν ωφέλεια από τα πάντα, διότι ό,τι από τα ωραία έργα θα αγγίζει τα μάτια ή τα αυτιά τους θα μοιάζει με αύρα από τόπο καλό, που θα φέρνει υγεία και θα τούς οδηγεί να εναρμονίζονται με τον Λόγο που εμπεριέχεται στην ομορφιά. Έτσι, στην πλατωνική ιδεαλιστική αισθητική, ωραίο και αγαθό ταυτίζονται, οι Ιδέες συγκεντρώνουν όλη την πραγματικότητα και ό,τι αιώνιο και αμετάβλητο και, άρα, προέχει το γενικό, ενώ το άτομο δεν υπάρχει. Ο δημιουργικός καλλιτέχνης, ο οποίος κινούμενος από θεία έμπνευση – όπως ο μαγνήτης κινεί το σίδηρο (Ιων: 533d), σαν από μανία (Φαίδρος: 245a), σαν δαίμονας (Απολογία: 22) – προσεγγίζοντας την Ιδέα της Ομορφιάς ζαλίζεται, εκστασιάζεται, σαν χειραγωγούμενος από τις Μούσες (Μένων: 99c, Τιμαίος: 71e-72a) και εγκαταλείπεται στον δημιουργικό έρωτα (Beardsley: 39), αφού όποιος χάνεται μέσα στο έργο τέχνης απαλλάσσεται από την

⁵ Ο Πλάτων στο έργο του «*Νόμοι*» σχετίζει τους νεωτεριστές ζωγράφους με τους σοφιστές και υποπτεύεται τον ζωγράφο Ζεύξη που ντυνόταν στα πορφυρά, όπως οι σοφιστές Γοργίας, Ιππίας κ.α. Δεν θέλει τέχνη... πυροτεχνηματική, απατηλή, αγυρτική αλλά θέλει να υπάρχει μέτρο (Καμπάνης: 28).

ένδεια μιας ζωής, η οποία πάντοτε είναι πολύ λίγη, και μια τέτοια ηδονή δύναται να φτάσει στο επίπεδο της μέθης (Adorno, 2000: 34-35).

2. Ο Πλωτίνος και η ωραιότητα

«Τ' αγαθόν τε καί καλλονή»

Ο Πλωτίνος, όπως και η πλειονότητα των Νεοπλατωνικών, δεν φαίνεται να δέχεται ότι οι υλικές εικόνες δύναται να αποκαλύψουν την θεία, απόλυτη γνώση, αμφισβητώντας ακόμη και την πλατωνική ιδεαλιστική θέση ότι η θεία, απόλυτη γνώση που βρίσκεται στο νοητό, αφηρημένο επίπεδο, δύναται να συλληφθεί και στο επίπεδο του αισθητού. Έτσι, ο Πλωτίνος εστίασε περισσότερο στις νοητές εικόνες, τις οποίες θεωρούσε ως τις μόνες αληθινές, εν αντιθέσει με τις υλικές, εικαστικές⁶ (Barasch, 1992: 74-86). Παρά ταύτα, η αισθητική θεωρία του Πλάτωνα και δή το «*Συμπόσιο*», ο «*Φαίδρος*» και ο «*Τίμαιος*» απετέλεσαν κύριες πηγές της έμπνευσής του αλλά η πλωτινική αισθητική ανελίχθηκε με την δική της δυναμική, η οποία, εν πολλοίς, είναι εξαιρετικά πρωτότυπη, αποδίδοντας στην έννοια του ωραίου ένα νέο και εξαιρετικό μεταφυσικό κύρος (Beardsley: 72), αφού πρόκειται για *εξπρεσιονιστική αισθητική*, βάσει της οποίας η ομορφιά που εκφράζεται στα πράγματα είναι πάντοτε κατώτερη της εσωτερικής ωραιότητας, η οποία πρόκειται να εξωτερικευτεί. Άλλοις λόγους, η αισθητική του φιλοσόφου κυριαρχείται από την ιδέα ότι το *ωραίο είναι ουσία* των πραγμάτων ή, άλλως, η ομορφιά είναι οργανικό στοιχείο του ωραίου όντος· άρα, στον Πλωτίνο αισθητική και ηθική και διανοητική αξία είναι το ίδιο πράγμα και δεν χωρίζεται από την θεολογία του εν λόγω φιλοσόφου (Καμπάνης: 130).

Ιχνηλατώντας την πλωτινική αντίληψη περί ωραίου, βρίσκουμε ότι αυτή αντιτίθεται στην θεωρία της μίμησης των κλασσικών ελληνικών χρόνων, καθώς, κατά τον Πλωτίνο, το ωραίο είναι δημιουργία της καλλιτεχνικής προσωπικότητας και όχι ιδιότητα των φυσικών αντικειμένων· ο τεχνίτης αντλεί μέσα από την φαντασία του και με το έργο του αποκαλύπτει την ομορφιά στον κόσμο. Επομένως, το ωραίο *απορρέει* από την ψυχή του καλλιτέχνη, η οποία είναι απορροή του θείου (Παπανούτσος: 139), υποστηρίζοντας έτσι ο φιλόσοφος την *ιδανιστική τέχνη*, κατά την οποίαν ο τεχνίτης είναι αντίπαλος και νικητής της φύσης (Καμπάνης: 130). Επί τούτου, γράφει στις «*Εννεάδες*»: «*Αυτή την εμφάνιση δεν την είχε η ύλη αλλά υπήρχε μέσα σε αυτόν που την επινόησε, πριν ακόμη φτάσει στον βράχο. Και, μάλιστα, υπήρχε μέσα στον καλλιτέχνη,*

⁶ Εξαίρεση της νεοπλατωνικής σχολής αποτελεί ο Ιάμβλιχος, ο οποίος αποδεχόταν την αξία χρήσης των αγαλμάτων ως μέσων αποκάλυψης της θείας γνώσης. (ο.π.)

όχι καθόσον αυτός είχε μάτια ή χέρια αλλά επειδή αυτός συμμετείχε στην τέχνη· υπήρχε, λοιπόν, μέσα στην τέχνη αυτή η ωραιότητα κατά πολύ ανώτερη» (Εννεάς, V8 [=31], 1, 15-19), ήτοι: η καλλιτεχνική ωραιότητα ενός αγάλματος προϋπάρχει στην φαντασία του γλύπτη που σκαλίζει το μάρμαρο.

2.1. Η Ομορφιά και το Έν

«Από του απλέτου φωτός του ηλίου, μέχρι του απλουστάτου χρώματος της ανεμώνης, μία και η αυτή δύναμις διήκει, η δημιουργική δύναμη του **Ενός**, εμψυχούσα και συντάττουσα την νεκράν και ακόσμητον ύλην διά της ιδέας του καλού» (Καμπάνης: 130), γράφει ο Γ. Βιζυηνός στην διατριβή του: «Η φιλοσοφία του καλού παρά Πλωτίνω» (Λονδίνο, 1883), υποστηρίζοντας την πλωτινική ιδέα ότι η ομορφιά εδρεύει στην ενότητα. Το Έν, καθότι τέλειο, ξεχειλίζει, και στην υπεραφθονία του γεννά το έτερο. Ομοίως, και ο καλλιτέχνης είναι μια διαστολή, μια εκροή της ψυχής που ορμά ακάθεκτη· ο νους συντήκει όλες τις ιδέες του και αυτές σχηματίζουν ένα χρυσό ποτάμι που τρέχει χαρούμενο χωρίς να υπολογίζει τίποτα. (Abrams: 289). Ο φιλόσοφος, απορρίπτοντας την συμμετρία ως αναγκαία συνθήκη του ωραίου, την επαναφέρει με το όνομα «μορφή» ή «διάταξη», η οποία τακτοποιεί τα πολλά μέρη που συναπαρτίζουν το Ένα και τα συγκλίνει σε ένα Όλον και σε αυτό που συνετάχθη σε ενότητα ενθρονίζεται η Ομορφιά δίδοντας τον εαυτό της τόσο στα μέρη όσο και στο Όλον. Άρα, το ουσιώδες είναι η ενότητα και καθετί ωραίο είναι αποτέλεσμα ενοποίησης. Το ωραίο, λοιπόν, είναι σαν κάποια φυσική δύναμη, που διαμέσου της τέχνης δίνει το κάλλος άλλοτε σε μία πέτρα του σπιτιού και άλλοτε σε όλο το σπίτι. Αντιστικτικά, ασχήμια είναι η δυσαρμονία, η αδικία· άσχημη ψυχή είναι η κυριευμένη από τους φόβους της δειλίας, τους φθόνους της μικροπρέπειας, τις επιθυμίες, την ταραχή. (Beardsley: 75, 76 και Καμπάνης: 118).

2.2 «Τ' αγαθόν τε καί καλλονή»

Στην πλωτινική αισθητική, αρετή και ομορφιά, αγαθό και ωραίο ταυτίζονται· τα ωραία πράγματα είναι ωραία γιατί είναι αληθινά. Έτσι, η ψυχή κάνει ωραία τα σώματα, γιατί είναι θείο ον και με το να είναι μόριο του ωραίου μεταδίδει την ομορφιά της σε ό,τι αγγίζει. Εκείνοι που είδαν τις θείες, δαιμονικές μορφές δεν ευχαριστιούνται στην ομορφιά των σωμάτων, καθώς όλες οι άλλες ομορφιές είναι πρόσθετες, ανακατωμένες με κατώτερα στοιχεία και δεν έχουν την αξία της πρωτόθετης, της *πρωταρχικής ομορφιάς*, η οποία εξωραΐζει τους εραστές της και κάνει τους ίδιους ωραίους και «εραστούς». Προκειμένου όμως να φτάσει κανείς στο απολύτως ωραίο

χρειάζεται πάλι, προσπάθεια, στην οποίαν για να πετύχει πρέπει να περιφρονήσει βασιλεία, την ίδια την κυριαρχία της γης, της θάλασσας και του ουρανού.

Ειδικότερα, η ομορφιά του ορατού κόσμου έγκειται στο γεγονός ότι καθρεφτίζει τον αόρατο κόσμο. Τα αντικείμενα που μάς περιβάλλουν είναι εκφάνσεις της Φύσης, η οποία δημιουργεί τόσο όμορφα πράγματα, διότι στην φυσική αρχή υπάρχει ένα ιδανικό αρχέτυπο της ομορφιάς που συναντούμε στις υλικές μορφές και, ακολούθως, αυτό το αρχέτυπο έχει ένα ωραιότερο αρχέτυπο στην ψυχή, εκ του οποίου προέρχεται εκείνο της φύσης. Μάλιστα, όχι μόνον στον κόσμο του αισθητού, αλλά και στον κόσμο του μερικού υπάρχουν πράγματα με ομορφιά ανάλογη αυτής των ουρανίων όντων. Άρα, η πρώτη αρχή είναι το ωραίο και αυτό βρίσκεται στον κόσμο των νοητών· «*ἐκεῖ τό καλόν*» (ο.π.: 78, 79 και ο.π.: 120, 121, 123).

2.3 Η απραγός προς το ωραίο

Κατά τον Πλωτίνιο, η Μορφή ή Ιδέα του Ωραίου εισέρχεται στην ψυχή μας από τα μάτια και δὴ το «*ἐσώτερον ὄμμα*» βλέπει την μεγάλη ομορφιά και για να την χαρεί περισσότερο πρέπει εκ των προτέρων να καθαριστεί, ώστε να αντικρύσει τις κατάφωτες ουσίες. Βλέποντας την ωραιότητα το εσωτερικό μάτι της ψυχής «*ἀναμιμνήσκειται*» εαυτής και των εαυτής, εις τρόπον ώστε η ομορφιά να ξαναφέρνει την ψυχή στην θεία της πατρίδα⁷, όπου οι ψυχές με το να είναι ό,τι είναι και ευρισκόμενες πολύ κοντά στην αληθινή ουσία - την υπέρτατη -, ευχαριστιούνται βλέποντας όντα που συγγενεύουν με αυτές ή τα ίχνη των όντων αυτών· αισθάνονται ευχάριστο ξάφνιασμα, τα συσχετίζουν με τον εαυτό τους, αναθυμούνται τον εαυτό τους και όσα τούς ανήκουν. Κατ' ουσίαν, δηλαδή, ο φιλόσοφος δισχυρίζεται ότι το ωραίο απευθύνεται στην όραση και συλλαμβάνεται διά της οράσεως και της ακοής. Έτσι, την ωραιότητα την απαντούμε στον συνδυασμό του λόγου και της μουσικής. Υπό την ανωτέρω προοπτική, η ομορφιά του σώματος έχει θεία καταγωγή, καθώς η ψυχική δύναμη που αντιστοιχεί σε αυτή την ομορφιά, την αναγνωρίζει και είναι ικανή να κρίνει για ό,τι τής ανήκει, μιας και τα άλλα μέρη της ψυχής βοηθούν σε αυτήν την κρίση.

Ωστόσο, η ικανότητα αυτή είναι κάτι για το οποίον η ψυχή αποφαίνεται σαν να το γνωρίζει από πολύ παλιά και αναγνωρίζοντάς το, το αποδέχεται και προσαρμόζεται σε αυτό. Όταν, λοιπόν, η ύλη περιβάλλεται την ομορφιά, αποκτά μια βαθειά «*συγγένεια*» με την ψυχή, η οποία χαίρεται όταν αναγνωρίζει την ίδια την φύση της,

⁷ «*τό ἀρχαῖον κάλλος ἀναμορφώσασθαι*»: Έντονη η επίδραση των Νεοπλατωνικών, στην Χριστιανική Φιλοσοφία.

θαυμάζει, αισθάνεται μιαν αλλιώτικη φρικίαση, νοιώθει ανέκφραστες συγκινήσεις, «*θάμβος καί ἔκπληξιν ἠδεῖαν καί ἔρωτα καί πτόησιν μεθ' ἠδονῆς*». Αυτές τις συγκινήσεις τις δοκιμάζει κάθε ψυχή αλλά προπάντων η ψυχή του «*ερωτικότερου*». Αυτές τις υψηλές ομορφιές που βλέπει η ψυχή, η αίσθηση δεν μπορεί να τις συλλάβει και γι' αυτό, ανεβαίνοντας υψηλότερα, αφήνει «*τήν αἴσθησι τοῦ κάτω περιμένειν*».

Ανακεφαλαιώνοντας, το μονοπάτι που χρειάζεται να ακολουθήσουμε για να γνωρίσουμε το απολύτως Ωραίο είναι οι εμπειρίες μας από την αισθητή ομορφιά, οι οποίες μάς δίνουν μια πρόγευση· μάς αναγγέλλουν αυτό που βρίσκεται επέκεινα του αισθητού κόσμου, που για να το προσεγγίσουμε πρέπει να απομακρυνθούμε από την υλική ομορφιά. Καθώς αναγνωρίζουμε την ομορφιά της εικόνας, αναπολούμε αμυδρά την αιώνια Ομορφιά, που είναι το σπίτι μας. Παρά ταύτα, η αισθητή ομορφιά δύναται να μάς παρασύρει σε διαφορετική κατεύθυνση, διότι η ομορφιά ταραίζει και εκπλήσσει και η ηδονή της είναι αναμειγμένη με πόνο και δύναται να απομακρύνει τον αστόχαστο από το Αγαθό, όπως συμβαίνει όταν κάτι φανταχτερό αποσπά το παιδί από το πλευρό του πατέρα. Απαραίτητος όρος για να φτάσουμε στο πέρας της ατραπού προς το Ωραίο είναι να αφομοιωθεί το μάτι με ό,τι βλέπει, ώστε γινόμενο «*ηλιοειδές*» θα ιδεί τον ήλιο, όπως και η ψυχή γινόμενη ωραία θα νοιώσει την ομορφιά. Σε αυτήν την πλωτική αντίληψη βρίσκεται η ρίζα των μυστικιστικών και ρομαντικών θεωριών της τέχνης (ο.π.: 75-78 και ο.π.: 116-124).

2.4. Το υπερβατικό ωραίο

Το καθεαυτό, αυθεντικό, απόλυτα ωραίο, όπως προελέχθη, είναι αόρατο και *υπερβατικό*, διότι υπερβαίνει την μορφή και το σχήμα, και όταν – παραδόξως – φτάσει κάποιος στο απολύτως ωραίο, δεν το βλέπει, διότι όποιος είναι ένα με το ωραίο δεν βλέπει την ομορφιά, θυμίζοντάς μας τον μυστικιστή ο οποίος, αφού χρησιμοποιήσει την σκάλα του για να ανέβει ψηλά, μετά την πετά μακριά. Ο Πλωτίνος, λοιπόν, επεδίωξε να συνδέσει την υπερβατική με την ορατή ομορφιά στενότερα από όσο μπόρεσε ο Πλάτωνας, καθώς στον εν λόγω φιλόσοφο το ωραίο ταυτίζεται με το ανώτερο μέρος της ψυχής – τον Νου – με το οποίο συλλαμβάνει τις Ιδέες, ενώ στο «*Συμπόσιο*» από την ομορφιά που βρίσκεται στις ψυχές ανεβαίνει κανείς στο ωραίο. Στον κόσμο του Αιωνίου Νου – κατά την πλωτική αντίληψη – ωραίο, ουσία, κάλλος και «είναι» συμπίπτουν· στην αποκορύφωσή τους ενώνονται, διότι πάνω από όλες τις κοινωνικές αρετές υπάρχει η εσωτερική ομορφιά που ταυτίζεται με αυτήν του οικουμενικού Νου.

Από το κεντρικό φως του είναι απορρέει συνεχής σειρά επιπέδων, εκ των οποίων το καθένα κείται όλο και μακρύτερα του φωτός και είναι, τρόπον τινά, μίμηση, όσων βρίσκονται κοντύτερα σε αυτό. Επομένως, όλες οι ομορφιές, όσο αμυδρές κι αν είναι, συνδέονται με το απόλυτα ωραίο, το οποίον και υπανίσσονται, αφού σε όλα τα επίπεδα υπάρχει στην ψυχή κάποια συνείδηση της συγγενείας της με το θείον· υπάρχει «λόγος κάλλους», ο οποίος είναι ωραιότερος της φύσεως - στην οποίαν υπάρχει «λόγος κάλλους ἀρχέτυπος τοῦ ἐν τῷ σώματι» -, και ιδίως «ἐν σπουδαία ψυχῇ». Ο λόγος αυτός είναι εναργέστερος, διότι είναι φως εκ φωτός υπερτάτου και πηγάζει από την πρώτη και αμετάθετη ομορφιά: τον θεό. Έτσι, λοιπόν, στον Πλωτίνο είναι ωραιότερος ο αισθητός κόσμος, γιατί είναι ωραίο το πρότυπό του, του οποίου για να αντιληφθούμε την ομορφιά πρέπει να μεταμορφώσουμε τον αισθητό κόσμο σε αιώνιο και για να ιδούμε καλά πρέπει να απορροφηθούμε από το σύμπαν, να εκστασιαστούμε.

Στο μεταξύ, η ομορφιά της τέχνης μένει ακίνητη και από αυτήν πηγάζει η κατώτερη ομορφιά, καθώς όσο η τέχνη απλώνεται στην ύλη και στον χώρο, τόσο περισσότερο αδυνατίζει και γίνεται κατώτερη, όπως αδυνατίζει ό,τι σκορπιέται απομακρυνόμενο από τον εαυτό του· για παράδειγμα: η φυσική ρώμη, θερμότητα, ομορφιά. Με άλλα λόγια, το ωραίο προκαλεί την πρώτη κίνηση του *οδοιπόρου* «από τον κάμπο προς την υψηλή κορυφή», ώστε να προσαρμοστεί η ομορφιά στην θεία τάξη του κόσμου, αφού την ομορφιά δεν την αισθανόμαστε με το ανατομικό κομμάτιασμα και το κοσκίνισμα της αναλύσεως, αλλά με το συνολικό αντίκρυσμα. Σημειωθήτω πως η πλωτινική θεωρία του ωραίου συμπληρώνεται με την θεωρία του Έρωτος, αφού ο αληθινός έρωσ γίνεται το αίσθημα με το οποίον η ψυχή υψώνεται από το αισθητό στο νοητό, καθώς βοηθά τις αισθήσεις με την ενατένιση των Ιδεών. Το καινούριο σε αυτήν την θεωρία είναι η έννοια της απορροής των όντων από το Ένα, ιδέα που πηγάζει από την «βρυσομάνα» των θρησκειών, την Ανατολή, καθώς πρόκειται για καθαρώς εννοιακή φιλοσοφία και όχι νοησιαρχική (ο.π.: 80 και ο.π.: 60, 123-132).

Σε αυτήν την θεωρία, είναι μέρος της *υπερβατικής δυνάμεως* κάθε δεξιότητα που αφετηριάζεται από την παρατήρηση της συμμετρίας των εμπίων όντων, για να φτάσει ως την συμμετρία σύνολης της ζωής, και παρατηρεί και διαλογίζεται την συμμετρία που βασιλεύει σε όλα τα όντα του νοητού κόσμου (Εννεάδες: V, ix11). Όπως εύγλωττα παρατηρεί ο Γ. Βιζυηνός στην σχετική διατριβή του «*η φιλοσοφία του Πλωτίνου αναλαμβάνει πρώτη να δώσει τον μεταφυσικόν λόγον των μεταφορών και των προσωποποιήσεων, να εξηγήση την των διαφόρων την φύσιν πλασμάτων αλληλοσυμπάθειαν, δι' ης και σήμερον ακόμη τα βουνά όχι μόνον κορυφάς, οφρύς,*

τραχήλους, ράχεις, βραχίονας, πλευράς και πόδας έχουσιν, αλλά και εύδουσι, και νειρεύονται και σκιρτώσι και συνοφρυούνται και ιδρώνουν αίμα και ζηλοτυπούσι και ερώνται αλλήλων» (Καμπάνης: 130).

3. Η ωραιότητα στους αναγεννησιακούς στοχαστές

*“Non na Pottino artista alcuno concetto
che un marmo solo a se non circonscriva”*

Σε αντίστιξη με τον Μεσαίωνα που είχε παραμερίσει την σάρκα, το σώμα, την ψυχή, τώρα όλα αυτά δοξάζονται από τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, οι οποίοι κυβερνώνται από νέο πνεύμα, δανειζόμενοι τις αισθητικές ιδέες των αρχαίων κλασικών, διαμέσου του Φιτσίνο, ο οποίος ερμηνεύοντας αλληγορικά τους αρχαίους ποιητές, έκανε λόγο για τον πνευματικό έρωτα. Έτσι, ο Πλάτωνας γίνεται στήριγμα της πίστεως, όπως άλλοτε ο Αριστοτέλης, με αποτέλεσμα τα θέματα να διατρέχονται από πνοή νεότητας και ζωής, έρωτα, ανθρώπινων συναισθημάτων που εισβάλλουν στις ψυχές, οι οποίες γοητευμένες απολαμβάνουν την ωραιότητα της αρχαιοελληνικής τέχνης. Μάλιστα ο Poliziano θεωρούσε ότι μόνον μιμούμενος κανείς τους αρχαίους Έλληνες αναπτύσσει την προσωπικότητά του, διότι η μίμηση είναι φυσικός νόμος, και ότι σκοπός του καλλιτέχνη δεν είναι η τέρψη – καθώς τότε ο τεχνίτης θα ήταν “*buffonesco*” (μάταιος) – αλλά η αναπαράσταση της ιδεατής ομορφιάς των πραγμάτων.

Ωστόσο, με την Καθολική αντίδραση, η οποία ξεκινά το 1545 με την σύνοδο του Τριδέντου, η αισθητική στην Ιταλία δεν αναζητεί πλέον το ωραίο στην αρμονική έκφραση της αγνής ομορφιάς αλλά στο πρωτότυπο, το θαυμαστό, το μεγαλοπρεπές, το καταπληκτικό, και οπότε η θεωρία της μιμήσεως δίδει την θέση της στην αισθητική του “*effero*” (εξωραϊσμού) και του “*artificio*” (δεξιοτεχνίας). Έτσι, ουσία της τέχνης γίνεται ο ενθουσιασμός και η μανία, και ο ατομικισμός κορυφώνεται (ο.π.: 165-167). Εν ταυτώ, η περίφημη σκέψη του **Michelangelo** ήταν ότι «*ούτε ο καλύτερος γλύπτης δεν έχει ιδέες, που δεν περιέχονται ήδη στο μάρμαρο, μαζί με το περιττό υλικό*» (“*Non na Pottino artista alcuno concetto che un marmo solo a se non circonscriva*”) και είναι γνωστό ότι ο ίδιος συνήθιζε να κατεβαίνει στα μαρμαρορυχεία της Carrara, για να διαλέγει πέτρες για τα έργα του και ότι εμπνεύστηκε τον «*Δαβίδ*» του από το σχήμα του μαρμάρινου βράχου που τού έδωσε το Συμβούλιο της Φλωρεντίας. Στα ατελείωτα αγάλματα των σκλάβων του Michelangelo, που βρίσκονται στην Φλωρεντία, δυνάμεθα

να ιδούμε σήμερα πόσο η μορφή βγαίνει φυσικά, σαν να επιβάλλεται από το ίδιο το σχήμα του μαρμάρου επί του οποίου πρόκειται να σκαλιστεί (Παπανούτσος: 158).

Επί τούτου, ο **Dürer** είπε την γνωστή κουβέντα: «*Η τέχνη κρύβεται μέσα στην φύση· όποιος μπορεί να την αποσπάσει, αυτός την έχει*», ήτοι ο καλλιτέχνης δουλεύοντας με την πένα στο χέρι, καθισμένος στον πάγκο, δύναται να βγάλει στο φως «*το σχίσμα*» στο οποίο οδηγεί η αλήθεια – δηλαδή η εναντίωση μεταξύ φωτισμού και απόκρυψης – και η συναρμογή του οποίου είναι ο αρμός της φανέρωσης της αλήθειας. (Χάϊντεγκερ, 1986: 101, 105, 117) Πράγματι, κατά το αναγεννησιακό ουμανιστικό πνεύμα, οι δυνάμεις του καλλιτέχνη να δημιουργήσει την ομορφιά θεωρούνται λιγότερο ως συνάρτηση της θείας έμπνευσης – υπό την πλατωνική και χριστιανική έννοια – και περισσότερο ως έμφυτη ιδιοφυΐα, την οποίαν ο τεχνίτης δύναται να καλλιεργήσει με την άσκηση· και επειδή ο άνθρωπος έχει αυτή την δύναμη, είναι σαν θεός.

Κυρίως ο **Μπρούνο** θεωρεί τον καλλιτέχνη ως ανώτερο άνθρωπο, με μοναδική ιδιοφυΐα πέραν του κανόνα, ως ήρωα που χρειάζεται ελευθερία και πεδίο δράσεως, καθότι η ομορφιά ανακηρύσσεται σε τρόπο ζωής, σε θρησκεία. Για τον φιλόσοφο, η ωραιότητα προκαλεί την έλξη της αγάπης για το σώμα και συνιστάται στην αρμονία και στην συμφωνία των μελών και των χρωμάτων. Παρεμφερώς, και για τον **Αλμπέρτι**, ομορφιά είναι η αρμονία των συνταιριασμένων μερών, με τέτοιες αναλογίες μεταξύ τους και με το σύνολο του έργου στο οποίον ανήκουν, ώστε τίποτα να μην μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί ή να τροποποιηθεί χωρίς να καταστρέψει το σύνολο. Επιπλέον, επειδή ανωτέρω ορίζεται η τέλεια ομορφιά, ο Μπρούνο επισημαίνει ότι σπανίως θα περιμένουμε αυτήν την τελειότητα στην φύση και στην τέχνη. Στον αντίποδα, ο Ντύρερ πρεσβεύει – *lato sensu* – ότι υπάρχουν πολλές αιτίες και ποικιλίες ομορφιάς και ως εκ τούτου δεν μπορεί να ορίσει – *stricto sensu* – τι είναι ομορφιά.

Καταλήγοντας, ο **Ficino** υποστηρίζει ότι το ωραίο πρέπει να είναι άυλο, όπως το φως, και δεν αναλύεται με φυσικούς όρους, όπως προσπάθησε ο Πλωτίνος να το αναλύσει. Επομένως, αποδίδει ένα υπερβατικό στοιχείο σε καθετί ωραίο, χάριν του οποίου η ομορφιά δύναται να αφυπνίσει την αγάπη και να γίνει *μονοπάτι* που οδηγεί στη θέα του θεού, ενώ η θέαση συνίσταται στην έως ενός βαθμού απόσπαση της ψυχής από το σώμα και τα υλοειδή. Σε αυτήν την εσωτερική εμπειρία, ο γνώστης του ωραίου θεάται τις Μορφές και γίνεται γαλήνιος και νηφάλιος, περιβαλλόμενος από την αιώνια τάξη του θεϊκά πλασμένου κόσμου, τον οποίον αποκαλεί “*mundus*”, ήτοι «*κόσμος*», δηλαδή ευταξία, της οποίας το θέλγητρο είναι η ωραιότητα (Beardsley: 110-122).

Ομοιοτρόπως, στην «*Θεία Κωμωδία*» του **Δάντη** δεν υπάρχει ούτε ένας στίχος που να μην εκφράζει την πεποίθηση ότι η μεγάλη ποίηση ισοδυναμεί με την αποκάλυψη της θείας αλήθειας και ότι αλήθεια και ομορφιά είναι αδιαχώριστες. Ειδικότερα, κατά τον Άουερμπαχ, η ποιητική δύναμη του Δάντη δεν θα είχε φτάσει στην υπέρτατη τελειότητα της, εάν δεν αντλούσε την έμπνευσή της από την *ενορατική αλήθεια*, η οποία υπερβαίνει το άμεσο νόημα της στιγμής (Auerbach, 2014: III).

Έτσι, από την Αναγέννηση και μετά, η πλατωνική αισθητική ακολούθησε αυτήν την παράδοση και, συνήθως, τοποθετούσε τις Ιδέες τόσο εντός όσο και εκτός του νου, συνδέοντάς τες με τις αναλλοίωτες ιδέες του κοσμικού σχεδίου. Κατά την Αναγέννηση όμως υπερίσχυσε, θα λέγαμε, η πλωτινική αισθητική, η οποία δίχως να υποτιμήσει τις τέχνες – όπως ο Πλάτων – άφηνε τον καλλιτέχνη να παρακάμψει τον κόσμο των αισθήσεων, μιμούμενος τις Ιδέες (*Λόγους*), τις οποίες μιμείται η φύση. Το «*είδος*» (*μορφή*) όμως σε ένα άγαλμα βρίσκεται στον «*έννοήσαντα* (καλλιτέχνη) *καί πριν έλθειν εις τόν λίθον*», όπως είχε υποστηρίξει ο Κικέρων, ότι δεν υπάρχει κάλλος στην τέχνη ισάξιο του κάλλους του προτύπου που είναι απρόσιτο στις αισθήσεις αλλά προσιτό στην σκέψη και στην φαντασία· λόγου χάριν, ο Φειδίας όταν φιλοτεχνούσε τον Δία ή την Αθηνά δεν είχε πρότυπο που αντέγραφε πιστά αλλά είχε στον νου του την εξαιρετική ιδέα του κάλλους και αυτή οδηγούσε το χέρι του. Άρα, με το τέχνασμα αυτό, το έργο τέχνης θεωρείται ότι αντικατοπτρίζει το ιδεώδες με μεγαλύτερη ακρίβεια από την ίδια την ατελή φύση (Abrams: 100-104).

4. Το υπερβατικός ωραίο τον 18ο αι. – Αγγλικός αισθητισμός

«Το ωραίο και το Υπέροχο»

Η υπερβατική εκδοχή του ιδεώδους στην τέχνη, έγινε γνωστή στους Άγγλους κριτικούς του 18^{ου} αι. από τα σχόλια των Ιταλών κριτικών (ο.π.: 105) και πατέρας του αγγλικού αισθητισμού δύναται να θεωρηθεί ο **Shaftesbery**, καθώς ήταν ο πρώτος που επεχείρησε να εναρμονίσει το *ωραίο* με το *αγαθό* και το *αληθινό*. Γι' αυτόν, η ομορφιά ήταν οιονεί έκφραση της θείας ζωής του κόσμου, ενότητα στην πολλαπλότητα των στοιχείων, ενώ η μεταφυσική του διαπότιζε το έργο του ως αναζωογονημένος νεοπλατωνισμός. Έτσι, θεωρούσε ότι ο άνθρωπος φτάνοντας στο ωραίο, φτάνει συγχρόνως στο αληθινό, στο αγαθό· άρα, έπρεπε να προηγείται η αισθητική της ηθικής αγωγής, διότι όποιος αισθάνεται την τέχνη, αισθάνεται και την ηθική τελειότητα. Η συμβολή του Shaftesbery στην αισθητική θεωρία του 18^{ου} αι. ήταν η θεωρία «*του εσωτερικού ματιού*».

4α. Η θεωρία του «εσωτερικού ματιού» του Shaftesbery

Πρόκειται για νεοπλατωνική σύλληψη, την οποία ο εν λόγω φιλόσοφος ονόμασε «*ηθική αίσθηση*», εννοώντας την ικανότητα σχετικά με τις ανθρώπινες πράξεις και διαθέσεις, διαχωρίζοντάς την από την «*αίσθηση του ωραίου*», ικανότητα αναφερόμενη στα εξωτερικά – φυσικά ή καλλιτεχνικά – αντικείμενα, ενώ ουσιώδες γνώρισμά της είναι η *ενορατική αντίληψη*, δηλαδή ότι άμεσα συλλαμβάνει το αντικείμενό της, δίχως να προηγηθεί σκέψη. Επιπροσθέτως, στοχαζόμενος την θεωρία του ψυχολογικού εγωϊσμού – διάχυτη εκείνη την εποχή – αντιμετώπισε το ζήτημα της «*αισθητικής στάσης*» και διεύρυνε το αισθητικό πεδίο αναγνωρίζοντας και άλλες αισθητικές ποιότητες, όπως το *υπέροχο*.

Το ωραίο, σύμφωνα με τον κριτικό **Addison**, όπως και το αγαθό, προκαλούν τις ηδονές, εξυπονοούν την χαρά, την συμμετρία, την χρωματική ποικιλία, ενώ όλες οι χαρές μάς οδηγούν κατ' ουσίαν στον θαυμασμό του θείου. Κατά τον Addison, τίποτα δεν εισχωρεί αμεσότερα στην ψυχή από την ομορφιά, η χαρά της οποίας σκορπίζει ευχαρίστηση και ιλαρότητα στον νου. Παράλληλα, ο **Burke** πρέσβευε πως η ωραιότητα πηγάζει από τις χαρές, αλλά και από τις λύπες, ενώ το «*γούστο*» προϋποθέτει τις ηδονές των αισθήσεων και της φαντασίας αλλά – κατά βάθος – τα θεμέλια της καλαισθησίας είναι κοινά σε όλους τους ανθρώπους, καθότι ουσιώδης πηγή των παραστάσεών μας είναι τα αισθητήρια όργανα, τα οποία είναι η βάση των ηδονών. Ο Burke διαχωρίζει το *ωραίο* από το *υψηλό*, καθώς το τελευταίο προκαλεί την έκπληξη, τον θαυμασμό, τον σεβασμό, την λατρεία· το *ωραίο* όμως γεννά την στοργή, την συμπάθεια, την τρυφερότητα. Στον έρωτα του ωραίου αρκεί μόνο η θέα, η ενατένιση. Τέλος, ο φιλόσοφος διακρίνει την έννοια του ωραίου από αυτήν της *αναλογίας*, της *προσαρμογής*, της *convenience*, καθότι στα αισθητήρια δεν επενεργεί η αναλογία αλλά το διανοητικό (*mentale*), όπως θα έλεγε και ο Ντα Βίντσι.

4β. Η έννοια του «υπέροχου» στον αγγλικό αισθητισμό

Η έννοια του *υπέροχου* αφετηριάζεται με το έργο «*Περί Ύψους*» του ψευδο-Λογγίνου. Κατά τον Shaftesbery, η φύση και η τέχνη είναι αντικείμενα αισθητικής θέασης και η έφεση του ανθρώπου να χαίρεται θεώμενος την φύση, τον κάνει να θεάται και τις χαρές των αγριότερων και φοβερότερων πλευρών της, όπως: τους απόκρημνους βράχους, τα χάσματα, τους ορμητικούς χειμάρρους, την συγκλονιστική απεραντοσύνη του διαστρικού χώρου, τις απέραντες ερήμους, τους ωκεανούς, τις παγωμένες εκτάσεις, τις ζούγκλες· όλα αυτά έχουν ιδιαίτερη ομορφιά. Η απεραντοσύνη της φύσης και το

γεγονός ότι το μέγεθός της ξεπερνά την αντίληψη και τις αισθήσεις μας την καθιστά μόνιμη υπόμνηση του απείρου που την δημιούργησε. Αυτό το θρησκευτικό βίωμα γίνεται το αισθητικό βίωμα του *υπέροχου*. Ο Addison, αντί του όρου «υπέροχο» χρησιμοποίησε τον όρο «μεγάλο», θεωρώντας πως οι πρωτογενείς τέρψεις απορρέουν από την θέα του «μεγάλου» και ασυνήθιστου ή και από την θέα του ωραίου. Ο Burke έπαιρνε ως κεντρικό παράδειγμα του ωραίου την ανταπόκριση στο γυναικείο κάλλος, και του υπέροχου την ανταπόκριση στο τρομερό.

Ο όρος «υπέροχο» ανήχθη σε συλλογική έννοια του 18^{ου} αι., για όλα τα στοιχεία της τέχνης που είχε καταπνίξει ή δεν είχε ερμηνεύσει η καρτεσιανή αισθητική αλλά η διεύρυνση της έννοιας του υπέροχου έγινε αιτία να στενέψει και να οξυνθεί η κλασσική έννοια του ωραίου. Έτσι, δόθηκε έμφαση στο «γούστο», επήλθε ο θαυμασμός στην ιδιοφυΐα και κατάφαση των πολύ έντονων συγκινήσεων, και ας μην είναι τόσο πειθαρχημένες. Συνελόντι ειπείν, πρόκειται για προ – ρομαντική έξαρση της φαντασιακής ή ενορατικής αλήθειας ως ανώτερης ίσως και από τον Λόγο. Στοχαστές, όπως ο Μπαίηλυ, φρονούσαν πως αναγκαία συνθήκη του υπέροχου είναι το *τεράστιο*, παρ' ότι το υπέροχο βιώνεται ως απλό, επιβλητικό αίσθημα που πλημμυρίζει τον νου, διαστέλλοντας την ψυχή, καθώς τής χαρίζει το αίσθημα της μεταρσίωσης και νηφαλιότητας. Τέλος, ο Ρήντ ονομάζει το υπέροχο «*μεγαλειώδες*» και το θεωρεί θαυμαστό, διότι αντανακλά τον δημιουργικό νου, ο οποίος βρίσκεται πίσω του (Beardsley: 169-190 και Καμπάνης: 181, 182).

5. Γερμανικός ιδεαλισμός και ομορφιά τον 18ο αι.

«Η αρχιτεκτονική είναι μαρμαρωμένη μουσική»

Ο αισθητικός ιδεαλισμός εδραιώθηκε οριστικά με την καλολογία των φιλοσόφων του γερμανικού ιδεαλισμού: **Fichte, Shelling, Hegel**. Ο Shelling, χαρακτήρισε την αρχιτεκτονική ως «*μαρμαρωμένη μουσική*», ιδέα που εκφράζει την περίοπτη θέση που έδωσε στην τέχνη· άλλωστε, από την εποχή του Πλωτίνου έως τον Σέλλινγκ, ποτέ τα αισθητικά ενδιαφέροντα δεν έγιναν το υψηλότερο γνώρισμα μιας συστηματικής φιλοσοφίας. Η φιλοσοφία του Φίχτε θα επηρεάσει τους ακραίους ρομαντικούς, ώστε να θεωρήσουν ότι το καλλιτεχνικό έργο εκφράζει το καθαρό πνεύμα⁸, ενώ ο Σούλτσερ, απορρίπτοντας το αριστοτελικό δόγμα της μίμησης,

⁸ Επ' αυτού, ο Νοβάλις έραψε στα «*Αποσπάσματά*» του ότι σε όλη την αυθεντική τέχνη, μια ιδέα, ένα πνεύμα παίρνει μορφή, δημιουργείται από μέσα προς τα έξω· «*το καλλιτεχνικό έργο είναι το ορατό προϊόν του εγώ*» (Abrams: 203)

θεώρησε ότι αυτό που «μετρά» είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης που νοιώθει την χαρά της ζωής μόνον μέσα στην τέχνη του (Beardsley: 220-223 και Abrams: 199-203).

Ο Hegel, αποδίδοντας μεταφυσικό ρόλο στην τέχνη, θεωρεί ότι η *αλήθεια* αποκαλύπτεται μέσω της αισθητής ή υλικής διάταξης. Επομένως, όταν το έργο τέχνης επιτυγχάνει το *ωραίο* - και άρα το *αληθινό* -, τότε ενυπάρχει σε αυτό μια συμφιλίωση μεταξύ ύλης και περιεχομένου, αισθητής επίφασης και ενσαρκωμένης ιδέας, ενώ κάθε ιδέα είναι ωραία όταν εμφανίζεται με αισθητή μορφή. Επομένως, η τελειότητα του έργου είναι συνάρτηση του βαθμού συνάφειας και ένωσης, όπου η ιδέα και η διάταξη εκφράζονται εν ταυτώ μέσα σε ένα περίτεχνο συναπάρτισμα. Έτσι, ο Χέγκελ ονομάζει «ιδανικό» την καλλιτεχνική ενσαρκωμένη ιδέα, φρονώντας ότι ένα ωραίο αντικείμενο είναι ένα τέλει παράδειγμα της ελευθερίας, της αιώνιας ουσίας του πνεύματος, διότι επιτρέπει στην έννοια να εμφανιστεί πραγματωμένη στην αντικειμενική παρουσία του αντικειμένου. Τότε το εγώ βυθίζεται σε μια εκστατική και ολοκληρωτική θέαση, από την οποίαν έχουν απομακρυνθεί το πάθος και η επιθυμία. Συνεπώς, η αισθητική θέαση του ωραίου είναι μια φιλελεύθερη διαπαιδαγώγηση (Beardsley: 224-227 και Παπανούστος: 140).

Κατά την εγγελιανή άποψη, ονομάζουμε την φύση ωραία, όταν θεωρούμε τις φυσικές μορφές και υποψιαζόμαστε ότι υπάρχει μια τέτοια αντιστοιχία μεταξύ αισθητού και νοητού, δηλαδή όταν μαζί με την αισθητηριακή εντύπωση μάς έρχεται στο νου η εσωτερική αναγκαιότητα και η ομοφωνία της ολικής διάρθρωσης. Άλλως ειπείν, τελειότητα – κατά τον Hegel – είναι η μέγιστη προσέγγιση του Ιδανικού και τέτοια τελειότητα έχει μόνον η καλλιτεχνική ομορφιά, ενώ η φυσική ωραιότητα είναι πάντα ατελής. Αυτή ακριβώς η θεωρία του, πως η ομορφιά της τέχνης *ίσταται υπεράνω της φύσης*,⁹ αποτελεί μία από τις σημαντικότερες προσφορές στην πρόοδο της αισθητικής. Σημειωτέον ότι ο Hegel στην τελική κρίση του ανακηρύσσει την Τέχνη μαζί με την θρησκεία και την φιλοσοφία σε έναν από τους τρόπους πρόσληψης του απολύτου, μία εκ των τριών αυτοαποκαλύψεων της απολύτου ιδέας. (ο.π.: 227 και ο.π.: 140)

Υπό την ανωτέρω έννοια, η τέχνη είναι σωστή κοσμογονία: ο καλλιτέχνης «ποιεί» και δεν ανακαλύπτει: κάθε έργο είναι και μια δημιουργία: ο κόσμος είναι

⁹ Επί τούτου, έγραφε ο Hegel: «Γιατί η ωραιότητα της τέχνης είναι η ωραιότητα που γεννήθηκε και ξαναγεννήθηκε από το πνεύμα, και στον ίδιο βαθμό που το πνεύμα και τα παράγωγά του είναι ανώτερα από την φύση και τα φαινόμενά της, είναι ανώτερο και το ωραίο της τέχνης από την ωραιότητα της φύσης» (Hegel, 2002: 46)

«παράσταση» και ο καλλιτέχνης ως οπτασιαστής δύναται να επιβάλει τους οπτασιασμούς του ως εικόνες αληθινές των αντικειμένων, τις οποίες προσθέτει στον κόσμο με το δημιουργικό του δαιμόνιο, ώστε το σύμπαν της τέχνης να είναι μια «πραγματική υπερπραγματικότητα». (Παπανούτσος: 141) Για τους ως άνω λόγους, ο Hegel θεωρούσε ότι ο τομέας της φιλοσοφίας που ασχολείται με το ωραίο θα πρέπει να ονομάζεται «Φιλοσοφία της Τέχνης» ή «Φιλοσοφία των Ωραίων Τεχνών» αλλά, καθώς ο ίδιος αναφέρει, αρκείται στο όνομα «Αισθητική», μιας και έχει επικρατήσει στην κοινή γλώσσα (Hegel, 2002: 43).

Βάσει, λοιπόν, της διαλεκτικής σχέσης μορφής και περιεχομένου - καθώς, όπως προελέχθη, αυτά τα δύο συμβιώνουν σε μιαν ελεύθερη συμφιλιωμένη ολότητα¹⁰ - δύναται να εμφανιστεί το ωραίο, ενώ η τέχνη οφείλει να φανερώνει αυτό το οποίο σε διαφορετική περίπτωση θα παρέμενε κρυφό και άμορφο. Άλλως, κάθε ελλειμματικότητα στην μορφή οφείλεται στην ελλειμματικότητα περιεχομένου, ενώ όσο τελειότερη είναι η μορφή τόσο ανώτερη είναι η αλήθεια του περιεχομένου (ο.π.: 182-183).

5.1. Η αρχαιοελληνική κλασσική τέχνη υπό την οπτική του Hegel

Ο Hegel βλέπει στην κλασσική τέχνη να κυριαρχεί το ωραίο, καθότι πρόκειται για την τέχνη στην οποίαν το δίπολο μορφής – περιεχομένου τελειοποιείται, αφού η σχέση τους διακατέχεται από αρμονία και ενότητα. Η αρχαιοελληνική τέχνη παρουσιάζει τόσο την θεία όσο και την ανθρώπινη ελευθερία να λαμβάνει υλική υπόσταση μέσω εξιδανικευμένων ανθρώπινων μορφών, αρμονικά συντεθειμένων. Το ανώτερο περιεχόμενο παρουσιάζεται με τέλειες ανθρώπινες μορφές, δίδοντας έτσι την δυνατότητα μιας έκφρασης θεατής, απτής και εύκολα κατανοητής από τον ανθρώπινο νου. Για τον ιδεαλιστή φιλόσοφο, οι Έλληνες ποιητές και καλλιτέχνες κατόρθωσαν να αποτυπώσουν την ιδέα και την θεία καταβολή της, κατακτώντας το βασίλειο της ομορφιάς: στο ωραίο κάθε ανώτερη και απόλυτη Ιδέα παρουσιάζεται σύμμετρα με τον άνθρωπο. Επομένως, η ωραιότητα δεν αποτελεί μόνον ένα αισθητικό φαινόμενο. Το περιεχόμενο της κλασσικής τέχνης προέρχεται από την αυτοσυνειδησία του πνεύματος, ενώ η τέχνη φτάνει στο αποκορύφωμά της καθώς το περιεχόμενό της εκφράζεται με την μορφή που τού αρμόζει (ο.π.: 256-257).

¹⁰ Η τέχνη για τον Hegel αίρει το χάσμα αισθητού και υπεραισθητού και συμφιλιώνει την άπειρη ελευθερία της σκέψης με την πεπερασμένη πραγματικότητα. (Hegel: 235-236)

5.2. Αρχιτεκτονική και Μουσική στον γερμανικό ιδεαλισμό

Οι Γερμανοί ιδεαλιστές επιβεβαιώνουν την αισθητική τους λαμβάνοντας παραδείγματα από τις μη εικαστικές τέχνες: **α)** την Αρχιτεκτονική και **β)** την Μουσική. Αρχικά, το αρχιτεκτόνημα δεν έχει τίποτε αντίστοιχο στον φυσικό κόσμο και ο αρχιτέκτων πλάθει μορφές που τις δημιουργεί ελεύθερα η φαντασία του, αφού δεν υπάρχουν στην φύση. Ο δημιουργός χρησιμοποιώντας «φυσικά» υλικά, τα οποία δεν έχουν καμία αισθητική αξία δίχως την επεξεργασία και την σύνθεσή τους δημιουργεί ένα πειθαρχημένο συγκρότημα, χάνοντας την αντικειμενική τους ευτέλεια καθώς καταξιώνονται από την τέχνη και καθίστανται όροι σχέσεων στο κτίσμα, το οποίον αισθητοποιεί κάτι πνευματικό, μια ιδέα. Καθ' όμοιον – ήτοι «αφηρημένο» - τρόπο, εκφράζει τα νοήματά της και η μουσική, εφ' όσον ο μουσικός κατασκευάζει «ηχοδομές», δηλαδή μορφοποιεί τον χρόνο με αιθέρια υλικά, τους ήχους, συνδυάζοντας τις καθαρές ποιότητες: ύψη, εντάσεις, διάρκειες, αποχρώσεις, δημιουργώντας μια νέα γλώσσα, «αιθέρια» και καθολική, ικανή να εκφράζει τις λεπτότατες αναπάσεις της ανθρώπινης ψυχής. Έτσι, η «καθαρή» μουσική δύναται να εξωτερικεύει τον δαρμό και τις θύελλες της ανθρώπινης ψυχής, τις προσδοκίες και τις απογοητεύσεις της, τον θρίαμβο και την εγκαρτέρησή της, τις λαχτάρες και οδύνες της, στην αφηρημένη τους καθολικότητα, στην ιδανικότητά τους. (Παπανούτσος: 141, 142)

Συνοψίζοντας, κατά την ιδεαλιστική αισθητική των Γερμανών, η φύση αυτή καθεαυτή δεν είναι ούτε ωραία ούτε άσχημη, καθώς η ομορφιά και η ασχήμια δεν αποτελούν αντικειμενικές ιδιότητες των πραγμάτων αλλά μια αξία που παίρνει η παράστασή τους εντός της συνειδήσεώς μας. Άρα, ωραίο είναι ένα φυσικό αντικείμενο - επί παραδείγματι, ένα δάσος, μια λίμνη, ένα ακρογιάλι, ένα κομμάτι ουρανού την αυγή ή το δειλί -, όταν η συνείδησή μας «πραγματοποιεί» την παράστασή του, εις τρόπον ώστε να ικανοποιεί τις αισθητικές αξιώσεις της ή, άλλως ειπείν, όταν το «πραγματοποιεί» όπως το σχεδιάζει και το ζωγραφίζει ένας ζωγράφος, που αυτός είναι ο οποίος δίνει λάμψη στα χρώματα, κίνηση στις γραμμές, παλμό στις επιφάνειες, ζωή στους όγκους. (ο.π.: 141, 143)

Δεν πρέπει να παροράται η άποψη του **Βίνκελμαν**, ότι η ομορφιά είναι αδύνατον να οριστεί, υπό την έννοια να γίνει καταληπτή, διότι είναι ανώτερη της διανοίας μας και γι' αυτό αδυνατεί να την γνωρίσει. Ωστόσο, επιχειρώντας να προσδιορίσει το ωραίο, τού προσέδωσε τον χαρακτήρα του *απείρου* και παραλλήλιζε την ωραιότητα με το νερό της πηγής, το οποίον όσο καθαρότερο είναι τόσο ως υγιεινότερο λογίζεται, προσπαθώντας να προσδώσει στην ομορφιά την αίσθηση της

ανύψωσης και της καθαρότητας. Επιπροσθέτως, ο Γερμανός φιλόσοφος νοιώθει το ωραίο ως μια *εσωτερική αίσθηση*, η οποία ξεχωρίζει από την εξωτερική από τις μηχανικές αισθήσεις: όραση και ακοή, ως προς το γεγονός ότι η εσωτερική αίσθηση προσφέρει την αναπαράσταση και μορφοποίηση των εντυπώσεων που προσλαμβάνονται από την εξωτερική αίσθηση, την «διανοητική», υπό την έννοια της *ενοραματικής* και όχι της νοοκρατικής αισθήσεως.

Το ωραίο για τον Βίνκελμαν συνίσταται στην αρμονία των μερών που κυβερνώνται από το συναίσθημα, το οποίον ενεργεί σαν γλυκειά δροσιά και όχι όπως οι ριπές της βροχής· στην σκέψη αυτή ενυπάρχει ο βαθύς και θεωρητικός λόγος της προτίμησης που φαίνεται να έχει ο Βίνκελμαν για την ανδρική ομορφιά έναντι της γυναικείας, όπως η τέχνη των Ελλήνων, που αναπαριστούσε περισσότερο το κάλλος του ανδρικού παρά του γυναικείου φύλου. Άλλωστε, η αξίωση να αποκτηθεί το όραμα του ωραίου με την μετάβαση από τα μέρη στο όλον – δηλαδή με τρόπο νοοκρατικό –, θα έδειχνε ένα μυαλό «γραμματικού», το οποίο δύσκολα θα ήξερε να αφυπνίσει μέσα του το συναίσθημα του συνόλου και την έκσταση. Όσον αφορά δε στην φύση του κάλλους, ο Γερμανός ιδεαλιστής πρέσβευε ότι πρόκειται για ανεύρετη αλήθεια, ενώ η ομορφιά είναι εκ θεού εμποδισμένη στην φύση από την ύλη και τις τυχαιότητες και ο άνθρωπος με την τέχνη διορθώνει αυτή την ατέλεια (Croce, 1976: 36, 217-223).

5.3. Η αρχαιοελληνική κλασική τέχνη υπό την οπτική του Βίνκελμαν

«το ήρεμο μεγαλείο»

Η κορυφή της τέχνης του ωραίου για τον Γερμανό ιδεαλιστή υπήρξε η αρχαία ελληνική *γλυπτική*. Θεωρούσε ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες, χάρη σε όρους που δεν θα ξαναπαρουσιαστούν, όπως: το κλίμα, οι παραδόσεις, τα ήθη, η πολιτικοθηρησκευτική οργάνωση, δημιούργησαν – πριν από κάθε θεωρία, καλλιτεχνική δεοντολογία και κανόνα – απaráμμιλα έργα, στα οποία εκδηλώνεται ένα *ήρεμο και απλό μεγαλείο*. Πρότυπά τους ήταν ιδεατοί τύποι και όχι γήινες, θνητές μορφές. Κατά το δόγμα του Βίνκελμαν, δηλαδή το δόγμα της ελληνικής γαλήνης, απουσιάζει από την ελληνική τέχνη το πάθος, ακόμη και από τα έργα της ελληνιστικής εποχής· για παράδειγμα, ο *Λαοκόων*, αριστούργημα πάθους και ταραχής, χαρακτηρίζεται από ήρεμο μεγαλείο. Τούτο, κατά τον Βίνκελμαν, συνέπλεε με την αρχή ότι η ελληνική τέχνη δεν εξέφραζε βίαιες κινήσεις της ψυχής, όχι λόγω κάποιας ηθικής ιδέας, αλλά λόγω του δόγματος των πλαστικών τεχνών, του δόγματος της ωραιότητας (Καμπάνης: 187, 188).

Συν τοις άλλοις, ο φιλόσοφος φρονούσε ότι η γραμμική μορφή είναι η καταλληλότερη να παραστήσει εκείνη την ηλικία του ανθρώπου, που φαίνεται ότι σε αυτήν εδράζεται η ομορφιά, η νεότητα. Την ελληνική τέχνη την έκαμε ιδανικό του, καθώς διέκρινε σε αυτήν: αφ' ενός την μορφή της «χάρης» που στρέφεται προς το «υπέροχο» - και σε αυτήν άνηκε ο Φειδίας, ο Πολύκλειτος, ο Ραφαήλος, ο Λεονάρδος – και αφ' ετέρου την μορφή της «χάρης» που στρέφεται προς το «ευχάριστο», και σε αυτήν άνηκε ο Πραξιτέλης, ο Απελλής, ο Κορέτζιο. Μάλιστα, αναφορικά με την κατανόηση του κάλλους παρότρυνε να μην αναζητούμε τις ατέλειες και τα ελαττώματα των έργων τέχνης, αν πρώτα δεν μάθουμε να γνωρίζουμε και να διακρίνουμε το ωραίο· ούτε να εμπιστευόμαστε το τεχνικό κριτήριο, διότι αυτό – συνήθως – αποδίδει μεγαλύτερη αξία στο δύσκολο παρά στο ωραίο, γεγονός που συνηθίζουν οι μικρής αξίας καλλιτέχνες, οι οποίοι μην γνωρίζοντας να εκτιμήσουν τις πνευματικές αρετές, θαυμάζουν την χειρωνακτική δουλειά: να διακρίνουμε τα ουσιώδη από τα επουσιώδη, όπως οι αρχαίοι καλλιτέχνες παραμέριζαν τα επουσιώδη ως πάρεργα. Εν κατακλείδι, ήταν εδραία η πεποίθηση στον Βίνκελμαν της θέασης των έργων της αρχαίας πλαστικής με την εντύπωση μιας ανωτερότητας, που ξεπερνά την ανθρώπινη, και μιας θείας αταραξίας, ώστε τον οδήγησε στην αντίληψη ενός *Κάλλους* κατερχόμενου από τον έβδομο ουρανό της θείας ιδέας, που ενσαρκώθηκε στα αρχαιοελληνικά γλυπτά (Croce: 218-225).

6. Ρομαντισμός, ωραίο και υπέροχο

*«η λογική δεν διαθέτει έννοια
ούτε η γλώσσα όνομα»*

Τέλη του 18^{ου} αι. και αρχές του 19^{ου} αι. η αρμονική συνύπαρξη μορφής και περιεχομένου, που υπάρχει στα κλασσικά έργα τέχνης, διασαλεύεται και η στέρη και ζυγισμένη ομορφιά των κλασσικών καλλιτεχνημάτων αντικαθίσταται από την *ασύμμετρη* και *ασύντακτη* εμφάνιση των έργων της *ρομαντικής τέχνης*. Ανατρεπόμενη η κλασσική αρμονία και αντικαθιστώμενη από την ρομαντική ανταρσία της ιδέας, *απελευθερώνεται η εσωτερική ζωή της ομορφιάς*, όπως σημειώνει ο Hegel, και δύναται πλέον να κυματίζει αδέσμευτα. Ο Ρομαντισμός προτάσσοντας την *ενόραση*, την *φαντασία* – εν είδει αποκαλύψεως και διαμεσολάβησης μεταξύ αισθητηριακής και νοητικής αντίληψης, ως δύναμη ψυχής που χάνεται μόλις το σώμα παύσει να υφίσταται (Σακελλαριάδης, 2020:30) – και το *συναίσθημα* έναντι της σκέψης, επανεκτιμούσε την τέχνη ως το μοναδικό πεδίο υπέρβασης του δυϊσμού υποκειμενικότητας και

αντικειμενικότητας, ως απάντηση στο προηγηθέν αυστηρό και ορθολογιστικό πνεύμα του Διαφωτισμού.

Στο επίκεντρο πλέον βρίσκεται η ιδιαιτερότητα του υποκειμένου, τα συναισθήματά του και η σχέση του με το σύνολο, οπότε η ποίηση – για παράδειγμα – είναι κάθαρση πρωτίστως για τον ποιητή και δευτερευόντως για τον αναγνώστη, καθότι δύναται να λειτουργήσει ως ασφαλιστική δικλείδα, προστατεύοντας τον ίδιο τον δημιουργό από τις νευρώσεις του, αλλά και σώζοντας τους αναγνώστες από την πραγματική παραφροσύνη. Έτσι, πριμοδοτείται η τέχνη έναντι της φιλοσοφίας, ο συναισθηματικός ιδεαλισμός έναντι του λογικού ιδεαλισμού, καθώς η τέχνη δύναται να αποδώσει το απόλυτο, την αλήθεια, με μέσα απτά και κατανοητά από όλους τους ανθρώπους (Παπανούτσος: 238). Το περιβάλλον γίνεται το παν ή σχεδόν το παν για τον ρομαντικό, ο οποίος γοητεύεται από την *αβεβαιότητα*, καθώς η «ομίχλη» καθιστά ωραιότερα τα πράγματα, εντείνοντας την συγκίνηση, το μυστηριώδες και το γοητευτικό, σε βαθμό που το πιο κοινό πράγμα γίνεται ξαφνικά ενδιαφέρον (Γουάιλντ, 1985: 10, 18, 237, 292). Εξίσου και η αποτύπωση του ανθρώπινου πάθους σε εικόνες, ήχους, χρώματα, λέξεις, όσο ζωηρότερα γίνεται τόσο πιο επιτυχημένο είναι το έργο τέχνης.

Κατόπιν τούτων, **οι Γερμανοί ρομαντικοί** αξιώνουν πολλά από την τέχνη και την ομορφιά. Ειδικότερο, ο **Σίλλερ** θεωρούσε ότι το ωραίον εγείρει την *παρόρμηση του παιχνιδιού*, αφού ο άνθρωπος παίζει μονάχα όταν είναι άνθρωπος και είναι εντελώς Άνθρωπος μόνον όταν παίζει. Το παιχνίδι πηγάζει από μια πρωταρχική ορμή, που απρόθετα κινητοποιεί τις ψυχικές δυνάμεις. Μάλιστα, με την αισθητική εμπειρία η *ορμή της ύλης* παραλύει, η ψυχή απελευθερώνεται και προετοιμάζεται να πειθαρχήσει στην *ορμή της μορφής*. Για τον Σίλλερ, ουσιώδες στοιχείο της τέχνης είναι η «επίφαση», ήτοι η **Μορφή**, η οποία εκφράζει το ιδιαίρον είδος της πραγματικότητας του έργου τέχνης, υπό τον όρο ότι είναι αυθεντική και αυτόνομη (Σίλλερ: 217-218), αφού η αισθητική μορφή είναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο (Adorno: 20). Ειδικότερα, ενώ η αισθητηριακή ορμή – δηλαδή η ορμή της ύλης που έχει ως αντικείμενό της την ζωή – στέργει την μεταβολή, η ορμή της μορφής – που έχει ως αντικείμενο της το σχήμα – δεν αγαπά την μεταβολή και θέλει την αναίρεση του χρόνου. Έτσι, η συνάρτηση των δύο ορμών στην **ορμή του παιχνιδιού** θα απέβλεπε στην άρση του χρόνου εντός του χρόνου και να συνδιαλλάσσει το «γίγνεσθαι» με το απόλυτο «είναι», την μεταβολή με την ταυτότητα. Η ορμή του παιχνιδιού – που έχει ως αντικείμενό της το ζωντανό σχήμα που αποκαλείται «ομορφιά» – θα εξαναγκάζει την ψυχή συγχρόνως, ηθικώς και

φυσικώς, και ο άνθρωπος πρέπει μόνον να παίζει με την ομορφιά – ήτοι το ζωντανό σχήμα, έτσι όπως πρέπει να είναι το ωραίο –, καθώς το παιχνίδι και μόνον αυτό είναι εκείνο που τον τελειοποιεί. Το ζώο παίζει όταν το ελατήριο της δραστηριότητάς του είναι η αφθονία και ο πλούτος της δύναμης και της δραστηριοποίησης.

Ο άνθρωπος παίζει μόνον όπου είναι άνθρωπος ο οποίος παίρνει το ευχάριστο, το καλό, το τέλειο μόνον στα σοβαρά και είναι εντελώς άνθρωπος μόνον εκεί: όπου παίζει. Έτσι, η ομορφιά είναι το έργο της «ορμής του παιχνιδιού». Άλλωστε, η γλώσσα χαρακτηρίζει ως παιχνίδι όλα όσα δεν είναι ούτε υποκειμενικώς ούτε αντικειμενικώς τυχαία και, εντούτοις, δεν εξαναγκάζουν την ύπαρξη ούτε εξωτερικώς ούτε εσωτερικώς. Επανερχόμενοι στο ζήτημα της μορφής, για το Σίλλερ ο αυθεντικός «μάστορας» της καλλιτεχνίας εξαφανίζει το υλικό μέσω της μορφής, επειδή το περιεχόμενο όσο υψηλό, ευρύ, περιεκτικό και να είναι, επενεργεί πάντοτε περιοριστικά στο πνεύμα, και μόνον μέσω της μορφής επιτυγχάνεται ο καθολικός χαρακτήρας της τέχνης και η επενέργεια επί του συνόλου του ανθρώπου. Επί παραδείγματι, ένας όγκος μαρμάρου μολονότι είναι και παραμένει χωρίς ζωή, μπορεί μολαταύτα να γίνει ζωντανό σχήμα από τον γλύπτη ή τον αρχιτέκτονα (Σίλλερ: 81-89, 125, 162, 215).

Επομένως, ο Σίλλερ προσπάθησε να δείξει ότι η ωραιότητα είναι αναγκαία συνθήκη της ανθρωπιάς, και μέσω της ομορφιάς πραγματώνεται η ιδεατότητά μας ως άνθρωποι και κατακτούμε την ελευθερία. Μάλιστα, περιγράφει την ολοκληρωμένη αισθητική εμπειρία σαν να βρισκόμαστε σε κατάσταση τέλει ηρεμίας και συγχρόνως εξαιρετικής συγκίνησης, με αποτέλεσμα ένα θαυμάσιο συναίσθημα, για το οποίο *η λογική δεν διαθέτει έννοια ούτε η γλώσσα όνομα*. Βάσει, λοιπόν, της αισθητικής θεωρίας του Σίλλερ, το ωραίο προλειαίνει τον δρόμο για την μετάβαση της ανθρωπότητας από την αίσθηση στην σκέψη και, άρα, για να καταστεί έλλογος ο αισθησιακός άνθρωπος, ο δρόμος είναι αισθητικός, διότι μία και μόνη λειτουργία της ομορφιάς είναι να απελευθερώνει τον άνθρωπο, ώστε να δυνηθεί να πραγματώσει το ανώτερο «εγώ» του (Beardsley: 217-219 και Croce: 47).

Για τον Γκαίτε, το ωραίο είναι ένα πρωταρχικό φαινόμενο που ποτέ δεν φανερώνεται το ίδιο αλλά μόνον η λάμψη του γίνεται ορατή μέσα σε χίλιες διάφορες εκδηλώσεις του δημιουργικού πνεύματος, και μάλιστα είναι τόσο πολλαπλό και τόσο ποικίλλο, όπως η ίδια η φύση: σε αυτό, περίπου, το συμπέρασμα φτάνει και ο Gouhier. Ειδικότερα, για τον Γκαίτε είναι ανάγκη να ξεκινήσουμε από την έκφραση για να φτάσουμε στην ομορφιά και αυτή η αλήθεια είναι διατυπωμένη αφοριστικά. Ανέπτυξε αυτή την άποψη, διότι θεωρούσε ότι κάθε καλό έργο τέχνης δημιουργεί έναν ιδιαίτερο

μικρόκοσμο, όπου όλα γίνονται βάσει σταθερών νόμων και ο ίδιος, επίσης, πρέπει να κρίνεται με τους δικούς του νόμους και να νοιώθεται σύμφωνα με το δικό του πνεύμα. Αυτή η «οργανισμοκρατία» του Γκαίτε εμπεριέχει ένα είδος ενόρασης και μέσα σε αυτόν τον ρομαντικό ενορατισμό – ο οποίος μέσω του Μεσαίωνα μάς πηγαίνει έως την αρχαιότητα – βρίσκονται οι ρίζες της συμβολιστικής αισθητικής του τέλους του 19^{ου} αι. και των αρχών του 20^{ου} αι. (Παπανούτσος: 36 και Croce: 223 και Beardsley: 248-251).

Κεντρικής σημασίας είναι η αισθητική άποψη του **Σοπενχάουερ** αναφορικά με την πρόσκαιρα λυτρωτική αξία της τέχνης από την τυραννία της βούλησης και την αθλιότητα της ύπαρξης, έναντι των οποίων ο φιλόσοφος συμβουλεύει ασκητισμό και βουδιστική απάρνηση του εγωϊσμού και των επιθυμιών. Προτείνει να οριστεί η τέχνη ως τρόπος θέασης των πραγμάτων ανεξαρτήτως της αρχής του *αποχρώντος λόγου*¹¹, διότι σε όλους τους ανθρώπους υπάρχει η ικανότητα να γνωρίσουν τις ιδέες καθεαυτές και να νοιώσουν την αισθητική ηδονή, η οποία είναι μία και απαράλλακτη ανεξαρτήτως αν προκαλείται από ένα έργο τέχνης ή άμεσα από την θέαση της φύσης και της ζωής. Μάλιστα, περιγράφει την αισθητική εμπειρία ως γνήσια, εναργή γνώση της πλατωνικής ιδέας, γνώση που κατευνάζει τις ασίγαστες επιθυμίες της θέλησης και – για ένα διάστημα – καταπραΰνει τον πόνο της ύπαρξης. (Beardsley: 255-257) Πιο συγκεκριμένα, κατά τον φιλόσοφο, η αισθητική απόλαυση διαρκεί καθ' όσον βρισκόμαστε ενώπιον του έργου τέχνης, το οποίο μάς προσφέρει *καθολικές ιδέες*: όταν όμως δεν είμαστε ενώπιον του έργου τέχνης, αναπόφευκτα επιστρέφουμε στην τρέχουσα πραγματικότητα, θύματα πάλι της αδηφάγου βουλήσεως. Εν κατακλείδι, ο ποιητής – κατά τον Σοπενχάουερ – είναι *καθολικός άνθρωπος*, διότι οτιδήποτε συγκλόνισε την καρδιά οποιουδήποτε ανθρώπου, καθετί που μπόρεσε να αισθανθεί και να εκδηλώσει την ανθρώπινη φύση και καθετί που «σαλεύει» μέσα σε θνητό κορμί περιλαμβάνεται στην σφαίρα της έμπνευσης του ποιητή, του οποίου η δικαιοδοσία εκτείνεται σε όλην την φύση (Σοπενχάουερ, 2002: 245-246).

Για τον **Νίτσε**, το αισθητικό έχει δύο όψεις: είναι *ωραίο* και *τρομακτικό* και η γνώση αυτών των δύο είναι τραγική, διότι κάθε γνώση αντιθέτων είναι τραγική, και το τραγικό είναι ηρωϊκό. Άρα, ηρωϊκό – για τον Νίτσε – είναι να καταφάσκει κανείς στο

¹¹ Της ιδέας, δηλαδή, ότι τα πράγματα του φαινομενικού κόσμου συνδέονται μέσω αιτιατών νόμων· πίσω όμως από τον φαινομενικό βρίσκεται ο νοούμενος κόσμος, ήτοι το καθεαυτό, που είναι μια απεριόριστη και ανορθόλογη παρόρμηση, που ο Σοπενχάουερ ονόμασε «Θέληση για Ζωή» (Beardsley: 254)

αντίθετο (Πεντζοπούλου – Βαλαλά, 2001: 242), αφού η τέχνη με την μαγεία της σώζει τον άνθρωπο από τον υπέρτατο κίνδυνο της βούλησης· άλλως ειπείν, *ο Απολλών δεσμεύει τον Διόνυσο*. (Παπανούτσος: 48) Το γούστο, κατά τον Γερμανό φιλόσοφο, είναι συγχρόνως το βάρος, η ζυγαριά και ο ζυγιστής. Επομένως, το λίγο περισσότερο ή λίγο λιγότερο είναι πολύ και ουσιώδες, την στιγμή που το φουρτουνιασμένο πάθος γαληνεύει μέσα στην ωραιότητα, η οποία είναι απροσπέλαστη στις βίαιες θελήσεις. Γι' αυτό, συνεχίζει ο Νίτσε «είναι για τον ήρωα το δυσκολότερο από όλα, αφού όταν η δύναμη γίνεται φιλική και κατεβαίνει και γίνεται ορατή, τότε αυτή την συγκατάβαση μορφοποιεί την λέω» (Νίτσε, 1999: 123, 124). Μάλιστα, στην γραμμή του Σίλλερ, ο Νίτσε θα αποτολμήσει να κοιτάξει την επιστήμη από την προοπτική του καλλιτέχνη και την τέχνη από την προοπτική της ζωής, θεωρώντας ότι η ύπαρξη και ο κόσμος δικαιώνονται αιώνια μόνον ως αισθητικά φαινόμενα (Σίλλερ, 2006: 223).

6.1. Η έννοια του «υπέροχου» υπό την οπτική του Ρομαντισμού

Ο Σοπενχάουερ δέχεται την διάκριση του Καντ μεταξύ *μαθηματικού και δυναμικού υπέροχου* αλλά η ερμηνεία του είναι εντελώς διαφορετική σχετικά με την αίσθηση του υπέροχου. Ειδικότερα, θεωρεί ότι αν ο παρατηρητής αποδεσμευτεί από την θέλησή του και θεάται ήρεμα τα αντικείμενα, τότε συλλαμβάνει την ιδέα τους, εντρυφεί χαρούμενα στην θέασή τους, μεταρσιώνεται πάνω από τον εαυτό του και τότε τον πλημμυρίζει η αίσθηση του υπέροχου. Άλλωστε, για τον φιλόσοφο, τα έργα τέχνης υπάρχουν για να παρουσιάζουν ιδέες, ενώ η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα έχει την ικανότητα γνώσης των ίδιων των ιδεών και της βίωσης της αισθητικής εμπειρίας, όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται.

Κατά τον Νίτσε, η ύπαρξη και ο κόσμος μόνον ως αισθητικό φαινόμενο δύναται να δικαιωθούν. Έτσι, η τέχνη δεν είναι απλώς μίμηση της φυσικής πραγματικότητας αλλά μεταφυσικό της συμπλήρωμα, αφού μεταφυσικός είναι ο σκοπός της τέχνης, η οποία πλησιάζει σαν λυτρωτική και θεραπεύτρια μάγισσα και μόνον αυτή δύναται να μετατρέψει την φρίκη και τον παραλογοισμό της ύπαρξης σε *παραστάσεις*, διά των οποίων μπορεί να ζήσει ο άνθρωπος· αυτή είναι η παράσταση του *υπέροχου* ως καλλιτεχνική κατάκτηση του *τρομακτικού* και του *κωμικού* ως καλλιτεχνική απαλλαγή από την ναυτία του παραλόγου. Έτσι, η αισθητική κατάσταση είναι διονυσιακή κατάσταση¹², στην οποίαν τα πράγματα μεταμορφώνονται,

¹² Κατά τον Νίτσε, από την σύζευξη δύο ισχυρών παρορμήσεων, βαθειά ριζωμένων στην ανθρώπινη φύση, που γνώρισαν ασυνήθιστη ελευθερία έκφρασης στον ελληνικό πολιτισμό, γεννήθηκε η τραγωδία: το *Απολλώνειο* πνεύμα είναι ψυχρό, αγαπά την τάξη και το μέτρο και εκφράζεται σε τέχνη *τυπικής*

καθίστανται πληρέστερα, ώστε να καθρεφτίζουν την αγάπη για ζωή. Ο καλλιτέχνης διά της πληθωρικής ζωτικότητάς του δίνει νόημα και *ομορφιά* στον κόσμο, καθιστώντας τον καθρέφτη του εαυτού του, οπότε τον καθιστά υποφερτό. Άρα, όλη η τέχνη δρα ως τονωτικό, αυξάνει την δύναμη, εξάπτει την επιθυμία· είναι κατ' ουσίαν κατάφαση, ευλογία, αποθέωση της ύπαρξης (Beardsley: 258, 264-266).

Συνοψίζοντας, την αισθητική ιδιαιτερότητα των καταστάσεων που προσδιορίζονται από ένταση και δέος την χαρακτηρίζουμε χρησιμοποιώντας την έννοια του *υπέροχου* ή *υψηλού*, ήτοι αυτού που μάς συγκινεί με το να μάς εντυπωσιάζει ή και να μάς τρομάζει, αφού δεν μάς εντυπωσιάζουν μόνον η καλοκαιρία και η γαλήνη, αλλά και ο βαρύς, συννεφιασμένος ουρανός, οι καταιγίδες, οι τρικυμίες. Άλλωστε, οι ρομαντικοί καλλιτέχνες επιμένουν συχνά στην απόδοση συναισθημάτων που συνδέονται με αυτή την ιδιάζουσα αισθητική εμπειρία.

6.2. Η γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία στον αγγλόφωνο πολιτισμό

Ο **Κόλεριτζ** με τον φίλο του Γουόρντςγουόρθ εισήγαγαν τον γερμανικό ιδεαλισμό στην Αγγλία και ο πρώτος αναφορικά με την πλατωνική αναλογία του κατόπτρου, διετύπωσε την άποψη ότι τα ανάλογα είναι εκ φύσεως ατελή παράλληλα, και η ίδια η ευκρίνεια που παρέχει η επιτυχής εκλογή ενός αρχετύπου επισκιάζει τις ιδιότητες εκείνες του αντικειμένου που δεν εμπίπτουν στις στοιχειώδεις κατηγορίες του. Ένα καλλιτεχνικό έργο μπορεί να είναι σαν καθρέφτης αλλά συνιστά, από άλλες πλευρές, κάτι διαφορετικό, διότι ο ποιητής έχει μια μαγική συνθετική δύναμη, η οποία φανερώνεται στην ισορροπία ή συμφιλίωση των διεστώτων ή ασύμβατων ποιοτήτων, ενώ η φόρμουλα για το ωραίο είναι «*πολλότητα μέσα στην ενότητα*» ή «*αυτό στο οποίο είναι τα πολλά γίνεται ένα, δίχως να παύσουν να διακρίνονται ως πολλά*». Τέλος, υποστήριζε ότι η *φαντασία* είναι η ψυχή που βρίσκεται παντού σε ένα αριστουργηματικό έργο (Abrams: 84-85 και Beardsley: 244-246). Η φαντασία έχει την δική της απόλυτη νομοθεσία, η οποία χαρακτηρίζεται από περισσότερη αφαιρετική ικανότητα, ελευθερία καρδιάς και ενεργητικότητα θέλησης, ώστε να προτιμά το σχήμα από το υλικό και να αποτολμά να αποδίδει πραγματικότητα στην επίφαση, στην οποίαν – επίφαση – βρίσκεται εγκαθιδρυμένο το άνευ ουσίας βασίλειο της φαντασίας, όπου το ιδεώδες κυβερνά την πραγματική ζωή, η τιμή θριαμβεύει επί της ιδιοκτησίας, ο

ομορφιάς και αναλογιών. Το Διονυσιακό πνεύμα είναι άναρχο, κορυφώνεται σε κατάσταση έκστασης και μέθης και δέχεται χαρούμενα την συγκίνηση και την οδύνη της ύπαρξης. Ο διονυσιακός άνθρωπος, ο λάτρης της ζωής, γεύεται όλες τις εκστάσεις και έρχεται αντιμέτωπος «ενώπιος ενωπίω» με την *φρίκη* ή τον *παραλογισμό της ύπαρξης* (ο.π.: 264).

στοχασμός επί της απολαύσεως και το όνειρο της αθανασίας επί της υπέρξεως. Αντιστρόφως, στην ψευδεπίφαση καταφεύγουν: η αδυναμία, η διαστροφή, οι επιμέρους άνθρωποι και λαοί, οι οποίοι είναι ηθικώς ανάξιοι και αισθητικώς ανίκανοι να κάνουν το **άλμα** προς το αισθητικό παιχνίδι, το οποίον – άλμα – απαιτεί την δύναμη της απόσπασης από την πραγματικότητα και την άρση έως το ιδεώδες, και αυτό το αυθόρμητο άλμα από χαρά γίνεται άσμα, χορός (Σίλλερ: 155-166).

Ο Σέλλεϋ όμως αλλάζει την θέση του αισθητικού καθρέφτη, για να τον κάνει να απεικονίσει την λαμπάδα του νου, καθώς υπερφαλαγγίζει τον Πλάτωνα και προσεγγίζει τον Πλωτίνο, σύμφωνα με τον οποίο όλοι οι παράγοντες απορροφώνται στην δίνη του Ενός. Κατά τον Σέλλεϋ, η ποίηση αφαιρεί από τον κόσμο το πέπλο της οικειότητας και αποκαλύπτει την γυμνή, κοιμωμένη ωραιότητα, που είναι το πνεύμα των μορφών του κόσμου· η ποιητική γλώσσα είναι κατ' ανάγκην αρμονική και ρυθμική, καθώς είναι η ηχώ της αιώνιας μουσικής και ο ποιητής μετέχει του αιώνιου, του απείρου, του Ενός. Οι Ιδέες, έχοντας διπλή υπόσταση, ενυπάρχουν πίσω από το πέπλο του υλικού κόσμου, δηλαδή στον νου του Δημιουργού, αλλά και στον νου του ανθρώπου, οι οποίοι αγαπούν τον ρυθμό και την τάξη, λόγω της ικανότητάς τους να προσεγγίζουν το ωραίο (Abrams: 277-284).

Αλλά και ο **Κήτς** έγραφε στον Bailey στις 23 Νοεμβρίου 1817: «*Ο,τι η φαντασία συλλαμβάνει ως ωραίο, πρέπει να είναι αληθινό, αδιάφορο αν υπήρχε πριν ή όχι*», καθώς στην φαντασία απέδιδαν κεντρικό γνωστικό ρόλο οι ρομαντικοί της ηπειρωτικής Ευρώπης, θεωρώντας την ως ικανότητα να καθιστά κανείς αισθητό το νοητό και να φέρνει στο φως το καθεαυτό αόρατο, δίχως να τού αποστειρεί την φύση του. (Beardsley: 243-244) Χαρακτηριστικά, αναφερόμενος στο δραματικό έργο του Σαίξπηρ, έλεγε ότι κοίταζε τις ωραίες φράσεις σαν εραστής, υποστηρίζοντας ότι η αξία του καλλιτεχνικού έργου έγκειται στην έντασή του. Ο **Τζόνσον**, παρεμφερώς, υπογράμμισε την ένταση της συγκίνησης, για την οποία η γλώσσα δεν μπορεί να εκφραστεί ούτε η τέχνη να δώσει μορφή, και η οποία δημιουργεί γύρω μας ένα όνειρο, μια φαντασμαγορία, επενεργώντας με τρόπο υπαινικτικό και υπνωτικό. Κατά τον **Χάζλιτ**, στο γούστο, στην τέχνη, στην γλώσσα αποφασίζει κανείς με οδηγό το αίσθημα και όχι την λογική. Τέλος, ο **Έντγκαρ Άλλαν Πόε** εξέφραζε την άποψη ότι η ωραιότητα είναι η μόνη νόμιμη επικράτεια σε ένα ποίημα, αποδίδοντας στην λέξη «ομορφιά» την κυριολεκτική έννοια της εξύψωσης της ψυχής και όχι της διάνοιας (Abrams: 291-298).

Εν κατακλείδι από τις αρχές του 19^{ου} αι. αναδύεται το ιδεώδες κάλλος μέσω της θέασης των αληθών ιδεών της μορφής, με τις οποίες είναι προικισμένος ο ίδιος ο ανθρώπινος νους, και εμφανίζονται σαν εικόνες στον καθρέφτη της φαντασίας. (ο.π.: 288) Επί τούτου, ο Γάλλος **André Gide** βάζει κάπου τον θεό να τού λέγει: *«Είναι μέσα στον εγκέφαλο του ανθρώπου, που το διάχυτο και το σκόρπιο παίρνει αριθμό· και η γλυκύτερη αυγή, το μελωδικότερο τραγούδι του ανέμου, και τα αντιφεγγίσματα του ουρανού επάνω στα νερά, και τα βογγητά των θυελλών δεν είναι παρά μάταιοι λόγοι στον αέρα, όταν ακόμη δεν τα είχε συνάξει ο άνθρωπος και όσον καιρό η ανθρώπινη αίσθηση δεν έφτιαξε με αυτά αρμονίες. Επάνω σε αυτόν τον ευαίσθητο καθρέφτη, γερμένη ολάκερη η δημιουργία μου χρωματίζεται και συγκινείται»* (Νέα Εστία, τ. 15 Οκτ. 1943: 1256).

Γ. Η ομορφιά στο δόγμα «Η Τέχνη για την Τέχνη»

*«Απόλαυση για το ωραίο σώμα
Αλλά Πόνος για την ωραία ψυχή»*

Κατά το ανωτέρω αξίωμα, δεν υπάρχει τίποτα σπουδαιότερο από την τέχνη – οπότε ο εκφραστής της διέπεται από αίσθηση υπεροχής έναντι των άλλων –, η οποία μαζί με την υψηλή ευαισθησία και την αφοσίωσή του στην τέχνη του, τον υποχρεώνουν να ζει αποκομμένος από το κοινωνικό περιβάλλον, ενώ η απομόνωσή του είναι τίτλος τιμής και τού προκαλεί το αίσθημα της υπερηφάνειας. Έτσι, η προσπάθειά του πρέπει να επικεντρωθεί στην τελειοποίηση της μορφής του έργου του, διότι η τέχνη υπηρετεί μόνον έναν σκοπό: **την ομορφιά**, η οποία αναδεικνύεται μέσω της μορφής του καλλιτεχνήματος. Η καλλιτεχνική ευαισθησία μάς διδάσκει να διακρίνουμε το ωραίο ως ξεχωριστή αξία, η οποία δύναται να ανιχνευτεί στον περιβάλλοντα κόσμο, αρκεί να τον κοιτάξουμε με τον κατάλληλο τρόπο. Άλλοις λόγοις, μπορούμε να αναγνωρίσουμε την αξία της τέχνης στην αυτονομία της και στην δυνατότητά της να μάς χαρίζει απόλαυση παρόμοια με του παιχνιδιού, το οποίον δεν έχει απώτερο στόχο. Έτσι, η τέχνη διαλαμβάνεται ως ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας.

Βέβαια, και για τους αρχαίους Έλληνες το σφοδρότερο πάθος ήταν συγχρόνως αισθητικό παιχνίδι, και η ύπαρξη και ο κόσμος δεν μπορούσαν να δικαιολογηθούν, παρά μόνον ως αισθητικό φαινόμενο και, μάλιστα, την αισθητική φύση του τραγικού φαινομένου δεν θα μπορούσαν να την γνωρίσουν όσοι δεν αισθάνονταν τον εαυτό τους χειραφετημένο από την παθολόγο ηθική μέθοδο, καθώς σκοπός του τραγικού μύθου είναι να μάς πείσει πως το φρικτό και το τερατώδες είναι απλώς αισθητικό παιχνίδι.

(Καμπάνης: 67). Συμπλέοντας, λοιπόν, ο **Γκωτιέ** με την αξιωματική αρχή: «*η τέχνη για την τέχνη*», φρονούσε πως η ομορφιά είναι πολύ ανώτερη της χρησιμότητας και γι' αυτό συνήθιζε να λέει: «*θα προτιμούσα να ζω χωρίς πατάτες παρά χωρίς τριαντάφυλλα*», ενώ ο **Παίηντερ** παρότρυνε τους αναγνώστες του να επιδιώκουν ως το τέλος της ζωής τους «*όσο το δυνατόν περισσότερους παλμούς, εντονότερη αίσθηση της ζωής, της έκτασης και της θλίψης*».

Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα μανιφέστο, για μια διακήρυξη της αισθητικής ανεξαρτησίας του καλλιτέχνη, ο οποίος είναι ο μόνος που μπορεί να καταστήσει δυνατό το βίωμα αυτό στην ανώτατη μορφή του: ότι η ομορφιά είναι μια χαρά που δεν έχει ανάγκη από τίποτε άλλο. Έτσι, ο καλλιτέχνης σαν το μυστικιστή άγιο χρειάζεται απομόνωση και ελευθερία από εξωτερικές πιέσεις, ώστε να φέρει τους καρπούς του, όπως ο **Φλωμπέρ** με την «*θηρησκεία της ομορφιάς*» (Beardsley: 273-277), γιατί η αναζήτηση της ομορφιάς είναι το αληθινό μυστικό της ζωής και κάνει τα μάτια να γεμίζουν δάκρυα.

Για τον **Ουάιλντ** η πραγματική ομορφιά αρχίζει από εκεί που τελειώνει η διανοητική έκφραση, διότι η διάνοηση αυτή καθεαυτή είναι μορφή υπερβολής και καταστρέφει την αρμονία κάθε προσώπου, αφού από την στιγμή που κάποιος αρχίζει να σκέφτεται, γίνεται όλος μύτη ή όλος μέτωπο ή κάτι παρόμοιο που προκαλεί φρίκη. Η ομορφιά, λοιπόν, για το σύμβολο του αισθητικού κινήματος του 1890, είναι μορφή μεγαλοφυΐας, ένα από τα μεγαλύτερα φαινόμενα αυτού του κόσμου, όπως είναι: το φως του ήλιου, η άνοιξη, το καθρέφτισμα της ασημένιας σελήνης στα σκοτεινά νερά, και δεν μπορεί να την αμφισβητήσει κανείς, διότι έχει το θείο δικαίωμα της υπεροχής· είναι το θαύμα των θαυμάτων. Η ωραιότητα δεν είναι τόσο επιφανειακή όσο είναι η σκέψη, αφού μόνον οι επιφανειακοί άνθρωποι δεν κρίνουν από τα φαινόμενα.

Όσοι κατέχουν την ομορφιά τούς μεταβάλλει σε πρίγκηπες, καθώς το αληθινό μυστήριο του κόσμου βρίσκεται στο ορατό και όχι στο αόρατο. Ως παράδειγμα αυτού, ο Ουάιλντ φέρνει τον Ντόριαν Γκρέυ: «*Το να μιλάει κανείς με τον Ντόριαν Γκρέυ έμοιαζε σαν να έπαιζε πάνω σε ένα εξαίσιο βιολί. Ανταποκρινόταν σε κάθε άγγιγμα, σε κάθε κραδασμό του δοξαριού. Διέθετε όλην την χάρη και την αγνότητα της παιδικής ηλικίας και συνάμα το κάλλος που διατηρούν για εμάς ακόμη τα αρχαιοελληνικά μάρμαρα. Θα μπορούσε κανείς να φτιάξει τα πάντα από αυτόν. Θα μπορούσε να τον κάμει έναν Τιτάνα ή ένα παιχνίδι*». Έτσι, ο Ντόριαν Γκρέυ έγινε για τον ζωγράφο η ορατή ενσάρκωση του αόρατου ιδανικού, του οποίου η θύμηση κυνηγά τους καλλιτέχνες σαν ένα εξαίσιο όνειρο. Ο ζωγράφος είδε την τελειότητα «*ενώπιος*

ενωπίω» κι έγινε ο κόσμος ξαφνικά θαυμαστός στα μάτια του και, ίσως, υπερβολικά θαυμαστός, διότι μέσα στις παράφορες λατρείες ενέχεται πάντοτε ο κίνδυνος να τις χάσει· και όλα αυτά ήταν για τον ζωγράφο, όπως απαιτεί η τέχνη να είναι: *ασύνειδα, ιδανικά κι απόμακρα* (Ουάιλντ, 1985: 5, 16, 42-43, 61-62, 78-81, 166).

1. Ηδονιστική αισθητική

*«Ο κόσμος άλλαξε, γιατί εσύ είσαι πλασμένος
από φίλντισι και χρυσάφι. Οι καμπύλες των
χειλιών σου ξαναγράφουν την Ιστορία»
Ο. Ουάιλντ. «Το Πορτραίτο του Ντ. Γκρέν»
σ. 311*

Η θεωρία που ορίζει την τέχνη σαν απόλαυση παρουσιάστηκε στον ελληνορωμαϊκό κόσμο, άνθισε τον 19^ο αι. και απολαμβάνει ακόμη πολλής ευνοίας. Η αρχαιότερη μορφή της ως άνω αντίληψης της τέχνης θεωρεί το ωραίο ως το ευχάριστο στην όραση και στην ακοή, δηλαδή στις ανώτερες αισθήσεις. Άλλη μορφή του είναι η *θεωρία του παιχνιδιού* και άλλη είναι η *θεωρία του παρασυμπαθητικού*. Εναντίον της ηδονιστικής και παιδαγωγικής αισθητικής, συχνά οι καλλιτέχνες αντέταξαν την θέση ότι *η τέχνη συνίσταται από καθαρή ομορφιά* και «μέσα στην καθαρή ομορφιά ο ουρανός απέθεσε την κάθε μας χαρά και είναι τα πάντα ο Στίχος», κατά τον D' Annunzio (Croce: 81, 139). Για τον Guyau, το συναίσθημα του ωραίου είναι η άμεση απόλαυση μιας έντονης και αρμονικής ζωής, στην οποίαν η θέληση αισθάνεται άμεσα την έντασή της και η διάνοια την αρμονία, ήτοι αισθανόμαστε την αισθητική συγκίνηση «*ζυν όλη τη ψυχή*» και γι' αυτό μάς φαίνεται πολύ πιο «ανθρώπινη» (Παπανούτσος: 49-50). Ο αισθητισμός ήταν ο πυρήνας της θρησκείας του Ουάιλντ, ο οποίος θεωρούσε ότι η ομορφιά ήταν το ιδανικό που έπρεπε να αναζητά ο καθένας και όντας πιστός στο δόγμα του ωραίου, εδραίωσε τον εαυτό του ως «*απόστολο του αισθητισμού*», έλκοντας την προσοχή του κόσμου με το εκκεντρικό του ντύσιμο.

Στο έργο του Ουάιλντ, «*Στοχασμοί*», κυριαρχεί το θέμα της τεράστιας υπεροχής της τέχνης έναντι της φύσης και συμπεραίνει ότι η Φύση ακολουθεί την Τέχνη (Ουάιλντ, 1986: 181, 186), αφού κανένας απολίτιστος δεν γνωρίζει τι θα πει απόλαυση και κανένας πολιτισμένος δεν μετανιώνει για μια απόλαυση, η οποία είναι το μόνο πράγμα για το οποίον αξίζει να έχει κανείς μια θεωρία και αυτή ανήκει στην φύση, καθώς η απόλαυση είναι επιδοκιμασία της φύσης. Επί παραδείγματι, όταν είμαστε ευτυχισμένοι είμαστε πάντοτε *καλοί* αλλά όταν είμαστε καλοί δεν είμαστε πάντοτε

ευτυχισμένοι· καλός θα πει να βρίσκεσαι σε αρμονία με τον εαυτό σου και δυσαρμονία θα πει να υποχρεούσαι να βρίσκεσαι σε αρμονία με τους άλλους· άρα είναι καλύτερο να είναι κανείς ωραίος παρά καλός και γι' αυτό, το σημαντικότερο πράγμα είναι η προσωπική ζωή. Άλλωστε, είναι απλώς ένας τρόπος που δίνει την δυνατότητα να υλοποιηθεί η ιδέα του Ωραίου.

«Έναν νέο Ηδονισμό· να τι χρειάζεται ο αιώνας μας!» πρέσβευε ο θεμελιωτής του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», Ουάιλντ, διότι τίποτε άλλο από τις αισθήσεις δεν δύναται να θεραπεύσει την ψυχή και τίποτε άλλο από την ψυχή δεν μπορεί να ιατρέψει τις αισθήσεις· αυτή η θεραπεία αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα μυστικά της ζωής, αλλά οι άνθρωποι αντί να πνευματοποιήσουν τις αισθήσεις πασχίζουν να τις υποτάξουν ή να τις εκμηδενίσουν με τον πόνο. Βασικό χαρακτηριστικό της πνευματικότητας των αισθήσεων θα αποτελούσε μια ευγενική κλίση προς την ομορφιά. Με την τέχνη καθίσταται δυνατό το εξωτερικό να εκφράζει το εσωτερικό, η ψυχή να γίνεται σάρκα και το σώμα εμπνευσμένο πνεύμα που αποκαλύπτει την μορφή, διότι η τέχνη αρχίζει μόνον από εκεί όπου τελειώνει η μίμηση. *«Τι ευλογία που μάς απόμεινε μια τέχνη που δεν είναι μιμητική!»*.

«Θα έπρεπε να ρουφάει κανείς τους χυμούς της ζωής αλλά ποτέ να μην θυμάται τις λεπτομέρειές της, γιατί αυτές είναι πάντα χυδαίες». Ο ηδονισμός θα αναδημιουργούσε την ζωή, έχοντας στην υπηρεσία του την διάνοια αλλά χωρίς να δέχεται κάποια θεωρία ή σύστημα που θα απαιτούσε την θυσία κάποιας συναρπαστικής εμπειρίας, αφού σκοπός του θα είναι η ίδια η εμπειρία, αδιαφόρως αν οι καρποί της είναι γλυκείς ή πικροί. Θα δίδασκε στους ανθρώπους να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην κάθε στιγμή της ζωής, η οποία καθεαυτή δεν είναι παρά μια στιγμή. Σε αυτήν την αναδημιουργία του κόσμου, το παρελθόν θα είχε ελάχιστη ή καθόλου θέση, αφού ακόμα και η ανάμνηση της χαράς έχει την πίκρα της και οι μνήμες της περασμένης ηδονής μάς κάνουν να πονάμε. Αντιθέτως, το προβάδισμα θα έχουν οι καινούριες και ευχάριστες συγκινήσεις, οι οποίες θα διακρίνονται από το στοιχείο του *παράξενου*, που είναι τόσο σημαντικό στις ρομαντικές καταστάσεις, *γιατί οι αισθήσεις είχαν πνευματικά μυστήρια να αποκαλύψουν*. Άλλωστε, η ζωή δεν κυβερνάται από την θέληση ή τις προθέσεις μας αλλά είναι ζήτημα νεύρων, φλεβών και κυττάρων, που αναπτύσσονται σιγά-σιγά και μέσα τους «φωλιάζουν» οι σκέψεις και το πάθος. Επομένως, καμμιά θεωρία για την ζωή δεν φαινόταν σημαντική, για τον θεμελιωτή του ηδονισμού, εν συγκρίσει με την ίδια την ζωή (Ουάιλντ, 1985: 40-41, 71, 116-119, 135, 147, 188-193, 212, 277, 306).

2. Ηδονισμός και ελληνικό ιδεώδες

Ζώντας την ζωή οι άνθρωποι με πληρότητα και δίνοντας μορφή σε κάθε αίσθημα, έκφραση, σκέψη τους και σάρκα σε κάθε όνειρό τους, ο κόσμος θα έβρισκε τέτοια ορμή χαράς, ώστε να επιστρέψει στο ελληνικό ιδεώδες και, ίσως, σε κάτι πλουσιότερο και λεπτότερο από αυτό, καθότι η ηδονιστική αισθητική φέρει εντός της όλο το πάθος του ρομαντικού πνεύματος και όλη την τελειότητα του ελληνικού πνεύματος: άλλως ειπείν, φέρει την αρμονία σώματος και ψυχής, η οποία είχε διασπαστεί νωρίτερα σε έναν χυδαίο ρεαλισμό και έναν κούφιο ιδεαλισμό (ο.π.: 27, 37).

3. Ο καλλιτέχνης της ηδονιστικής αισθητικής

Ο νέος τρόπος που βλέπει την ζωή ο καλλιτέχνης σχετίζεται με την υποβολή της απλής παρουσίας κάποιου που δεν έχει καμμία επίγνωση γι' αυτό. Κάθε πορτραίτο ζωγραφισμένο με αίσθημα είναι πορτραίτο του καλλιτέχνη και όχι του μοντέλου που «πόζαρε». Το μοντέλο είναι απλώς η αφορμή, το συμπτωματικό γεγονός, το *σιωπηλό πνεύμα* που κατοικούσε στις σκιερές δασωμένες πλαγιές και αόρατο περπατούσε στα λιβάδια, κάνοντας ξάφνου την εμφάνισή του σαν Δρυάδα, χωρίς να φοβάται, γιατί στην ψυχή του καλλιτέχνη είχε ξυπνήσει εκείνη η θαυμαστή όραση στην οποίαν και μόνον αποκαλύπτονται τα θαυμαστά πράγματα, τα απλά σχήματα και τα πρότυπα των πραγμάτων, που γίνονται – τρόπον τινά – ομορφότερα. Εκείνος που αποκαλύπτεται πάνω στον ζωγραφισμένο μουσαμά δεν είναι το μοντέλο αλλά μάλλον ο ίδιος ο ζωγράφος. Επομένως, εκθέτοντας το έργο του, δείχνει μέσω αυτού το μυστικό της ψυχής του. Ο Πλάτων ήταν εκείνος ο καλλιτέχνης της σκέψης, ο οποίος πρώτος το είχε αναλύσει αυτό και εκλεκτοί ήταν εκείνοι για τους οποίους τα ωραία πράγματα σημαίνουν μόνον κάλλος, και οι «εκλεκτοί» φαίνεται να ανήκουν στην συντροφιά εκείνων που – σύμφωνα με την περιγραφή του Δάντη – επιδιώκουν να γίνουν τέλειοι με την λατρεία της Ομορφιάς, αφού μονάχα τα ιερά πράγματα αξίζουν τον κόπο να τα αγγίζουμε. Το ωραίο έχει κάτι σαγηνευτικό· μοιάζει με τον γιο του Έρωτα και του Θανάτου και επιβιβαιώνει, όπως ο Γκωτιέ, ότι «ο ορατός κόσμος υπάρχει» (ο.π.: 5, 20, 62-63, 83, 187).

Δ. Η ομορφιά φαινομενολογικά

*«Τέχνη είναι μια γένεση
και έλευση της αλήθειας»*

Χαΐντεγκερ

Κατά παρόμοιο τρόπο με την αισθησιарχία, ο Gouhier θεωρεί ότι υπάρχει γενική ιδέα του ωραίου, για τον εξαιρετο λόγο ότι δεν γίνεται αφαίρεση πάνω σε ένα ωραίο αντικείμενο· λόγου χάριν, ό,τι είναι ωραίο μέσα σε έναν πίνακα του Rembrandt δεν δύναται να εξαχθεί με αφαίρεση από τον πίνακα αυτόν, αφού το ωραίο είναι πάντοτε ατομικό και ποτέ ιδέα. Επομένως, είναι νόθα η τριάδα του ωραίου, του αληθούς και του αγαθού, καθώς οι τρεις όροι δεν αντιστοιχούν προς τις τρεις γενικές ιδέες. Έτσι, δεν μπορεί να δοθεί ο ορισμός του ωραίου, αφού δεν δύναται να σχηματιστεί η έννοιά του. Παρά ταύτα, ο Γάλλος αισθητικός προχωρώντας πέραν του *αισθητικού αγνωστικισμού*, πρόσθεσε στις αρνήσεις του ορισμένες φαινομενολογικές διαπιστώσεις αναφορικά με το ωραίο. Ειδικότερα, ταύτισε την ομορφιά με την ίδια την ύπαρξη του ωραίου αντικειμένου και με ό,τι ιδιαίτερο και μοναδικό έχει το αντικείμενο της εποπτείας μας, ήτοι με την ατομικότητά του, και αφού η ομορφιά είναι αναπόσπαστη από το ωραίο αντικείμενο, είναι η ομορφιά του.

Συνεπώς, ωραιότητα και ατομικότητα μετέχουν της ίδιας συγκεκριμένης οικειότητας και, οφθότερα, η ομορφιά εδράζεται στην ατομικότητα και δύναται να την φτάσει μόνον ένα «εγώ» που έχει κύριο όνομα και επώνυμο. Άρα, βάσει του Gouhier, εάν η ομορφιά ταυτίζεται με την ατομική υπόσταση των αντικειμένων, τότε κατ' ανάγκην ασχήμια είναι η άρνηση της ατομικότητας – υπό την έννοια μιας ατομικότητας χαμηλοτέρας ποιότητας, όπως είναι το κίβδηλο νόμισμα¹³ – ενώ η ομορφιά είναι αξία, και όχι ιδιότητα, και η βίωση του ωραίου είναι αποτίμηση. Στην αισθητική φαινομενολογία του Γάλλου φιλοσόφου, λοιπόν, η ομορφιά των αντικειμένων είναι ένα άλλο όνομα της ατομικότητάς τους και, άρα, υπάρχουν τόσα ωραία πράγματα όσα και ατομικά. (Παπανούτσος: 36-42) Αλλά και κατά την αισθητική θεωρία του Moore, η αισθητική ποιότητα είναι μια απλή, μη αναλύσιμη ιδιότητα, ενώ το ωραίο είναι αυτό που η θαυμαστική ενατένισή του είναι αυτή καθεαυτή καλή. Τελικώς, απεδείχθη γόνιμο το σύνθημα του Χούσερλ: «*Ας στραφούμε στα ίδια τα πράγματα*», το οποίον – κατά το φιλοσοφικό κίνημα της φαινομενολογίας – κηρύσσει τον απόλυτο και ολοκληρωτικό σεβασμό προς το «δεδομένο» και την ανθρώπινη εμπειρία.

Στην υπαρξιακή όμως φαινομενολογία, και συγκεκριμένα στην χαϊντεγκεριανή φιλοσοφία, το έργο τέχνης δημιουργείται σε ένα φυσικό μέσα και η ύλη – η πέτρα, το

¹³ Δηλαδή, είναι μια νόθη ομορφιά, διότι στην ουσία της υπάρχει ένα είδος απάτης, που δεν έχουμε το μέσον ούτε να την συγχωρήσουμε ως πλάνη ούτε να την επιτιμήσουμε ως λάθος, πράγμα που εξηγεί γιατί η ασχήμια είναι καθαρά ανυπόφορη (ο.π.: 41). Στον Ποντύ, η «άρνηση» περιέχεται στο «είναι» ως πτυχή ή «εγκόλπωση» χωρίς να απολυτοποιείται. Τις απαρχές αυτής της Ιδέας τις συναντούμε στον Χέγκελ (Μπανάκου – Καραγκούνη: 315)

χρώμα, ο έναρθρος λόγος – φανερώνεται χάρη στο έργο, απομακρυσμένη τρόπον τινά από την φυσική της ταπεινότητα και ερμητικότητα. Εντός του *εργοειδούς είναι* του έργου τέχνης, προάγεται η ύλη και ο κόσμος ανορθώνεται και, παρ' όλον ότι ανταγωνίζονται μεταξύ τους, ωστόσο συνθέτουν μια ενότητα, καθώς έλκουν προς αντίθετες κατευθύνσεις: ο κόσμος τείνει να φέρει την γη στο φως του νοήματος και, αντιστρόφως, η γη τείνει να παρασύρει τον κόσμο προς τα κάτω, μέσα της. Σε αυτό το επίπεδο διαμάχης *συμβαίνει* η αλήθεια: στο ενδόμυχο της διαμάχης έγκειται η ουσία της ηρεμίας του έργου, που εφησυχάζει στον εαυτό του (ο.π.: 351-353, 362).

1. «Τα παπούτσια» του Βαν Γκογκ υπό την χαϊντεγκεριανή οπτική

Κατά την χαϊντεγκεριανή αισθητική, το *είναι* των γήινων υλικών όντων *προτοφανερώνεται*, δηλαδή φανερώνεται αυθεντικά, καθώς εντός του καλλιτεχνικού έργου ενεργοποιείται η *αλήθεια*, ήτοι η κρυπτότητα – κατά την αρχαιοελληνική έννοια – των όντων, όταν μάς ξανοίγονται τα όντα μέσα στο έργο τέχνης ως προς το τι και το πώς είναι. Έτσι, «τα παπούτσια», η ζωγραφιά του Βαν Γκόγκ, μάς ξανοίγει το τι είναι στα αλήθεια το ζευγάρι τα χωριάτικα παπούτσια. (Χάιντεγκερ, 1986: 14-17) Ειδικότερα, τα φθαρμένα παπούτσια του χωρικού δείχνουν τον μόχθο των βημάτων του ξωμάχου, την επαφή του με το νοτισμένο ανοιξιάτικο χόμα και το σκληρό χόμα των χειμωνιάτικων μονοπατιών, οπότε το έργο μάς διδάσκει τι είναι στα αλήθεια τα παπούτσια. Άρα, υπάρχει ένα «εν τω έργω τίθεσθαι» της αλήθειας των όντων και τότε υπάρχει ομορφιά, η οποία είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους η αλήθεια εμφανίζεται ως αποκάλυψη. Επομένως, το ωραίο – υπό την υπαρξιστική – φαινομενολογική οπτική – ανήκει στην *αυτοπαρουσίαση της αλήθειας*. (Παπανούτσος: 362)

Αναλυτικότερα, από το σκούρο άνοιγμα του εσωτερικού μέρους των παπουτσιών προβάλλει αλύγιστος ο μόχθος των βημάτων της καθημερινής δουλειάς (Χάιντεγκερ: 54), διότι το αόρατο είναι μια κοιλότητα εντός του ορατού, μια πτυχή μέσα στην παθητικότητα, από όπου αναβλύζει το πνεύμα, όπως το νερό στην ρωγμή του είναι (Μπανάκου – Καραγκούνη, 2008: 315). Μέσα στο συμπαγές βάρος των παπουτσιών έχει μαζευτεί η καρτερικότητα του αργού βαδίσματος ανάμεσα σε μακρόσυρτες και μονότονες αυλακιές του αγρού, πάνω από τον οποίον φυσά δριμύς άνεμος. Πάνω στο δέρμα βρίσκεται αποτυπωμένη η υγρασία και το βαθύ χρώμα του εδάφους: κάτω από τις πατούσες είναι χαραγμένη η μοναξιά του μονοπατιού κατά το ηλιοβασίλεμα: μέσα στα παπούτσια δονείται το κρυφό κάλεσμα της γης, η σιωπηλή

της προσφορά του ωριμασμένου σιταριού και η ανεξήγητη παραίτησή της, κατά την ώρα του αποκαμωμένου ανασασμού μέσα στο χειμωνιάτικο τοπίο.

Μέσα από αυτά τα παπούτσια σέρνεται ο ανέκφραστος φόβος για την εξασφάλιση του ψωμιού, η άφωνη χαρά για το ξεπέραςμα της βιοτικής ανάγκης, το τρεμούλιασμα κατά την ώρα του τοκετού και η ανατριχίλα για την απειλή του θανάτου. Στην γη ανήκουν αυτά τα παπούτσια και μέσα στο κόσμο του χωριάτη – ή της χωριάτισσας – διαφυλάσσονται, οπότε ανήκοντας και διαφυλασσόμενα ηρεμούν εσωτερικά. Ωστόσο, όλα αυτά ίσως τα βλέπουμε μόνον και μόνον ατενίζοντας τα παπούτσια μέσα στην ζωγραφιά. Αντίθετα, ο χωριάτης ή η χωριάτισσα, απλώς, φορά τα παπούτσια. Έτσι, η ζωγραφιά του Βαν Γκογκ μάς ξανοίγει το τι είναι στα αλήθεια το ζευγάρι τα χωριάτικα παπούτσια. Αυτό το ον προκύπτει μέσα στην μη κρυπτότητα του «είναι» του. Επομένως, η ουσία της τέχνης φαίνεται να είναι το «*εν έργω τίθεσθαι*», ήτοι η ενεργοποίηση και σταθεροποίηση της αλήθειας των όντων· μέσα στο έργο συμβαίνει η αποκάλυψη (Χάϊντεγγερ: 54-65).

2. Το παράδειγμα του αρχαίου ναού υπό την φαινομενολογική άποψη

Ένας ναός, γράφει ο Χάϊντεγγερ δεν απεικονίζει τίποτε· ωστόσο, το οικοδόμημα περικλείει την μορφή του θεού, αφού μέσα στον ναό υπάρχει ο θεός και η παρουσία του είναι η διεύρυνση και η επέκταση του χώρου ως ιερού. Ο αντίλογος είναι τα υλικά: γη, πέτρα, χώμα, μάρμαρα. Βρίσκουμε, λοιπόν, δύο στοιχεία μέσα στην αλήθεια του έργου τέχνης: τον κόσμο και την γη, εκ των οποίων ο κόσμος στηρίζεται στην γη και η γη ορθώνεται μέσα στον κόσμο, μέσα σε μια *αρχέγονη πάλη*, ενώ το *ρήγμα*, κόσμου και γης, είναι – εντέλει – στο βάθος αυτό που τα ενώνει, αφού το ίδιο το ρήγμα πραγματώνεται στην μορφή (gestalt), η οποία είναι το κατ' εξοχήν γνώρισμα του έργου τέχνης· οπότε, η αλήθεια παρουσιάζεται ως πάλη, καθώς μέσω της αντίστασης ανοίγεται ο σταθερός χώρος εντός του οποίου πραγματώνεται η μορφή του έργου.

Ο Χάϊντεγγερ θα θυμηθεί τα λόγια του Ντύρερ, ότι: *η τέχνη κρύβεται μέσα στην φύση* και όποιος είναι ικανός να την αποσπάσει από αυτήν, αυτός την κατέχει. Η τέχνη, λοιπόν, που ενυπάρχει στην φύση αποκαλύπτεται μόνον μέσω των έργων τέχνης, διότι η τέχνη πρωταρχικά κρύβεται στο έργο (Πεντζοπούλου – Βαλαλά, 2001: 106-108, 117-121). Κατά την χαϊντεγγεριανή αντίληψη, ο αρχαίος ναός ανυψώνοντας έναν κόσμο δεν αφήνει την ύλη να εξαφανιστεί αλλά τής επιτρέπει να προκύψει ολόπρωτα μέσα στην ανοιχτότητα του κόσμου του έργου τέχνης: ο βράχος αρχίζει να υποβαστάζει και

να ηρεμεί και έτσι πρωτογίνεται βράχος: τα μέταλλα αρχίζουν να γυαλίζουν και να λαμπυρίζουν, τα χρώματα να φεγγοβολούν, ο ήχος να αντηχεί, η λέξη να μιλά, ενώ ιστάμενο το οικοδόμημα ησυχάζει πάνω στο πετρώδες έδαφος, με σιγουριά. Η εφησύχαση του έργου τέχνης βγάζει από την πέτρα το σκοτάδι του άκαμπτου και ο ναός καθιστά ορατό τον αόρατο χώρο της ατμόσφαιρας. Αυτό το «*αναδύεσθαι*» και «*αναφέεσθαι*» ως όλον ονομάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες Φύσις.

Ωστόσο, μέσα στα αναφερόμενα κρύβεται η γη, καθώς και αυτό που τα σιγουρεύει και έτσι η γη πρωτοφανερόνεται ως πάτριο έδαφος. Ομοίως συμβαίνει και με το άγαλμα του θεού: δεν πρόκειται για ομοίωμα, ώστε να μάθει κανείς από αυτό ευκολότερα ποια όψη έχει ο θεός αλλά είναι ένα έργο τέχνης, που επιτρέπει στον ίδιο τον θεό να παρίσταται κι έτσι να *είναι* ο θεός, αφού πουθενά μέσα στο έργο τέχνης δεν υπάρχει ύλη. Όλα ετούτα προκύπτουν κατά το μέτρο που το έργο τέχνης κατατίθεται μέσα στο ογκώδες και στο βάρος της πέτρας, μέσα στην στερεότητα και ευλυγισία του ξύλου, μέσα στην σκληρότητα και λαμπρότητα του χαλκού, μέσα στην φωτεινότητα του ήχου και στην ονομαστική δύναμη της λέξης.

Εν τέλει, η αντιπαράθεση του κόσμου και γης είναι διαμάχη εντός της οποίας ορθώνουν οι μαχόμενοι ο ένας τον άλλο στην αυτοεπιβεβαίωση της ουσίας, ήτοι στην *αυτοπαράδοση καθενός στην κρυφή αρχεγονωσύνη της προέλευσης του δικού τους «είναι»*. Όσο σκληρότερα η διαμάχη υπερυψώνεται αυθύπαρκτα, τόσο πιο ανένδοτα εγκαταλείπονται οι μαχόμενοι στον ενδόμυχο χώρο όπου συνυφαίνονται. Σε αυτήν ακριβώς την διεξαγωγή της διαμάχης μεταξύ κόσμου και γης έγκειται «το εργοειδές του έργου τέχνης», και σε αυτήν λαμβάνει χώρα η *ενότητα* του έργου τέχνης. Μέσα στο ενδόμυχο της διαμάχης έχει, λοιπόν, την ουσία της η *ηρεμία του εφ' εαυτόν εφησυχάζοντος καλλιτεχνήματος*. Άρα, ουσία της αλήθειας είναι η αρχέγονη διαμάχη (Χαϊντεγκερ: 69-83, 91).

3. Η ιδέα της «εκτύλιξης» στην χαϊντεγκεριανή αισθητική

Επειδή στην αρχέγονη διαμάχη πραγματώνεται («*συμβαίνει*») η αλήθεια, αυτή παίρνει την μορφή της αποκάλυψης του κρυμμένου «είναι» και αυτή ακριβώς είναι η λειτουργία της τέχνης: να φανερώνει ότι το «είναι» είναι κρυμμένο. (Παπανούτσος: 362) Έτσι, το έργο τέχνης αφήνει με τον τρόπο του να *είναι* το *είναι* του όντος, διότι στο έργο συντελείται αυτό το άνοιγμα, ήτοι η *εκκάλυψη*, η αλήθεια του όντος: άλλους λόγους, στο έργο τέχνης βρίσκεται επί-τω-έργω η αλήθεια του όντος. (Πεντζοπούλου-Βαλαλά: 89) Η *ομορφιά* είναι τρόπος ύπαρξης της αλήθειας ως μη κρυπτότητας, καθότι

ομορφιά είναι η εμφάνιση της αλήθειας μέσα στο έργο τέχνης. Άρα, το ωραίο ανήκει στο συμβάν της αλήθειας και δεν σχετίζεται με την ευχαρίστηση, αλλά ωστόσο έγκειται στην *φόρμα*, μόνον επειδή η φόρμα φωτίστηκε κάποτε από το «είναι» ως όντως ύπαρξη των όντων. Τότε το «είναι» συνέβη ως *είδος* και η *ιδέα* εντάσσεται στην μορφή. Έτσι, η ενιαία ολότητα, το σύνολο ύλης και μορφής, ήτοι το *έργον είναι ως ενέργεια* και αυτός ο τρόπος παρουσίας μεταβάλλεται σε πραγματικότητα, η οποία γίνεται σχέση υποκειμένου – αντικειμένου, και η σχέση γίνεται βίωμα. Άρα, μέσα στον τρόπο, κατά τον οποίον τα όντα υπάρχουν για τον δυτικό κόσμο ως κάτι πραγματικό, κρύβεται ένα ιδιότυπο *συμβάδισμα ομορφιάς και αλήθειας*. (Χάϊντεγκερ: 93, 135-136), καθότι η αλήθεια στην τέχνη είναι η πραγματοποίησή της και όχι η αντανάκλαση μιας προϋπάρχουσας αλήθειας (Ποντύ, 2009: 419)

Υπό το φως της ως άνω οπτικής, ο πίνακας με τα χωριάτικα παπούτσια, το ποίημα που περιγράφει την ρωμαϊκή κρήνη επιτρέπουν στην μη κρυπτότητα να συμβεί ως τέτοια, εν σχέσει με τα όντα εν γένει (ο.π.: 93), αφού η τέχνη ανήκει στο *συμβάν* και μέσω αυτής αποκαλύπτεται η ουσία της, ήτοι η βούληση για δύναμη. Υπό αυτήν την έννοια, η τέχνη είναι κατ' εξοχήν μορφή του *είναι*, ενώ ο καλλιτέχνης είναι η προέλευση του έργου και αντιστρόφως, αφού κανείς δεν είναι χωρίς τον άλλον. Ο όρος «προέλευση» (*ursprung*) στην γερμανική γλώσσα δηλώνει αυτό που ξεπηδά πρωταρχικά: στην ελληνική γλώσσα, σημαίνει τον τόπο όπου φανερώνεται και από όπου έρχεται το πράγμα. Επομένως, για τον Χάϊντεγκερ, η προέλευση ενός πράγματος φανερώνει την ουσία του, την οντολογική θεμελίωσή του και, άρα, η πρωταρχικότητα της τέχνης δύναται να θεωρηθεί ως τόπος προέλευση του έργου τέχνης. Έτσι, στην αληθινή φύση του έργου τέχνης ανήκει το να μάς αποκαλύπτει τον κόσμο (Πεντζοπούλου – Βαλαλά: 95-99, 105-106). Οι εικόνες είναι αυτές που ωθούν την σκέψη να «συλλαμβάνει», όπως ακριβώς ενεργούν και τα σημεία και τα λόγια, τα οποία με κανέναν τρόπο δεν μοιάζουν με τα πράγματα που συμβαίνουν. Οπότε η τέχνη είναι προσπάθεια εκφοράς του *είναι* των πραγμάτων στην μυστική δόνησή τους, ήτοι στον κραδασμό του ανήκουστου λόγου, του αόρατου, της επιστροφής στα ίδια τα πράγματα, εις τρόπον ώστε να συλλάβει τον ίδιον τον τρόπο της γέννησης του κόσμου, για να πει αυτό που δεν έχει ειπωθεί ακόμη. (Ποντύ, 1991: 14-16, 81).

Ε. Η έννοια του ωραίου στην σύγχρονη εποχή

Από τους Ίνκας και τους Αζτέκους έως την Ελλάδα και την Ρώμη, κάθε λεπτομέρεια: οι λέξεις, οι κινήσεις, τα σκεύη, η ενδυμασία, τα εργαλεία κ.α. έφεραν

την σφραγίδα του *ύφους*: τίποτα δεν ήταν πεζό αλλά η ποίηση της ζωής και ο πεζός λόγος ταυτίζονταν. Η επέκταση του καπιταλισμού εξασφάλισε την υπεροχή του πεζού χαρακτήρα του κόσμου, την υπεροχή του οικονομικού, του μηχανικού, του τεχνικού, σε τέτοιο βαθμό ώστε περιέλαβε τα πάντα: η λογοτεχνία, η τέχνη και η ποίηση της ύπαρξης εξορίστηκαν (Lefebvre, 1971: 29). Στην σύγχρονη εποχή, ο βιομηχανικός πολιτισμός έκανε τον άνθρωπο μηχανή, αφού οι συνθήκες της μανιφακτούρας καταδίκασαν το μεγαλύτερο μέρος των πολιτισμένων ανθρώπων σε μια εργασία εκ της οποίας δεν αντλούν καμιά εσωτερική ικανοποίηση ούτε αναπτύσσει τις ικανότητες τους, καθώς πρόκειται για μόχθο δούλων. Έτσι, ο Μόρρις περιγράφοντας το παρόν αντιστικτικά προς το παρελθόν στα δοκίμιά του, υπογραμμίζει ότι, πριν τον βιομηχανισμό, όσοι κατασκεύαζαν χρήσιμα αντικείμενα κρατούσαν στα χέρια τους ένα κομμάτι ευτυχίας, όσο εξαχρειωμένα κι αν ζούσαν· οπότε, αν δεν φτάσουμε σε μια κοινωνική τάξη πραγμάτων, η οποία θα εκπληρώνει τις αισθητικές ανάγκες μας, τότε ίσως να μην έχουμε πια καθόλου τέχνη (Beardsley: 293, 294), αφού η οχληρότητα της καθημερινής ζωής, τα προβλήματα επιβίωσης, η αγωνία για το μέλλον, η αίσθηση αποξένωσης του σύγχρονου ανθρώπου από κάθε τομέα της ζωής μετέτρεψαν τον ελεύθερο χρόνο σε πραγματικό άσυλο.

Αυτό όμως το καταφύγιο κατελήφθη από την *μαζική κουλτούρα*, η οποία προσφέροντας διασκέδαση – ήτοι φυγή από την πραγματικότητα και προετοιμασία για μια ακόμη εργάσιμη ημέρα – κατέστη η ασφαλιστική δικλείδα εκτόνωσης των κρίσεων, ο πιστός συνοδοιπόρος της καπιταλιστικής βιομηχανικής παραγωγής, επιτυγχάνοντας την αδρανοποίηση της σκέψης και την εξουδετέρωση της οργής και της απελπισίας (Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάϊμερ, 1984: 17-19, 22). Η μαζική κουλτούρα επινοήθηκε για να γεμίσει τον ελεύθερο χρόνο του σύγχρονου ανθρώπου, τον χρόνο που τού αφήνει η άσκηση μιας ορθολογικοποιημένης και μηχανοποιημένης εργασίας και η συμμετοχή σε μια ανούσια διανθρώπινη συναλλαγή και επαφή. Σε αυτό το πλαίσιο, οι **μαρξιστές** θεωρούν πως η δογματική αισθητική έννοια του ωραίου, αυτό το είδωλο που λατρεύει κάθε ευρωπαϊκή αισθητική έχει αποδειχθεί επανειλημμένα ολέθρια για την επαναστατική καλλιτεχνική δημιουργία και θα συνεχίσει να παίζει αυτόν τον ρόλο, μέχρις ότου εκθρονιστεί οριστικά και αμετάκλητα. Το προλεταριάτο δεν έχει ανάγκη από την ευρωπαϊκή, ατομιστική και ταξική τέχνη, η οποία έχει πια πεθάνει· του είναι εντελώς ξένη, την απορρίπτει και η απόρριψη αυτή είναι η απόδειξη της τεράστιας δύναμης, της άρτιας και ριζοσπαστικής λογικής του προλεταριάτου (Πούνιν: 375-377). Παρά ταύτα, υπάρχει εν τω βάθει μια

απαραγνώριστη εσωτερική συγγένεια της σκέψεως του Σίλλερ με αυτήν του νεαρού Μαρξ, ως προς την κριτική της υπέρμετρης νοησιαρχίας, την αναγνώριση της αισθητικότητας, του συναισθήματος και των βιωμάτων, την επιδίωξη της δημιουργίας ενός μη απωθητικού πολιτισμού, και της αποκαταστάσεως της ενότητας του ανθρώπου (Σίλλερ: 222).

Γενικότερα, οι μαρξιστές απορρίπτουν την έννοια της αυτονομίας της τέχνης και της αισθητικής εμπειρίας ως φορμαλιστική και υπερβολικά συντηρητική, διαμορφωμένη να εξυπηρετεί τα συμφέροντα της κυρίαρχης τάξης, ενώ από αυτό που έχει σημασία, για τους περισσότερους από αυτούς τους φιλοσόφους, είναι το πολιτικό μήνυμα του έργου τέχνης μιας εποχής. Ριζοσπαστικότερη άποψη εκφράζουν ορισμένοι θεωρητικοί της σύγχρονης τέχνης, για τους οποίους τα κριτήρια του ωραίου είναι εντελώς σχετικά και καθιερώνονται για κάποιο διάστημα, όταν οι πρωτοπόροι δημιουργοί μιας ιστορικής περιόδου επιβάλλουν τα δικά τους κριτήρια σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες. Ωστόσο οι «μπήτνικς» θεωρούν ότι οι ανάγκες της ζωής και τα πράγματα κάνουν τους “beat” καλλιτέχνες αυτό που είναι, δηλαδή: η Αλήθεια, η Αγάπη, και η Ομορφιά, διότι αυτό ακριβώς είναι το νόημα της γενιάς των «μπητ» και αυτό αποζητούν και οι αυτοαποκαλούμενοι «μπήτνικς». Επ’ αυτού, γράφει σχετικά ο beat ποιητής Άλλεν Γκίνσμπεργκ: *«η ζωή για τους περισσότερους ανθρώπους είναι ένας εφιάλτης· για όσους αναζητούν κάτι άλλο... ο κόσμος αναζητεί μια πιο πραγματική Ομορφιά... εμείς (οι beat) είδαμε την Ομορφιά κατά πρόσωπο κάμποσες φορές και είπαμε: «Ω! θεέ μου, ναι, περί αυτού πρόκειται· δεν υπάρχει αμφιβολία πως γεννηθήκαμε με όλα αυτά τα ιδιαίτερα μυστικά συναισθήματα!»* Ίσως να ήταν μια στιγμή υπέροχης γαλήνης μέσα σε κάποια κηλίδα στο πετσί μιας αγελάδας στο Κάτσκις, όταν τα δέντρα ξαφνικά ζωντάνεψαν, όπως ένας πίνακας του Βαν Γκόγκ ή ένα ποίημα του Γουέρντγουερθ· ή, για μια στιγμή, ας πούμε, ακούγοντας τον Βάγκνερ στον φωνόγραφο, όταν η μουσική γίνεται τρομακτικά ερωτική και ολοζώντανη, φοβερή, σαν ένας ελέφαντας που ακούγεται μακριά μέσα στο φεγγαρόφωτο» (Λειβαδάς, 2010: 256-257).

Ίσως η θεραπεία να βρίσκεται σε μια επιστροφή στον πλούτο του ανθρώπου, ο οποίος δεν θα είναι πια κατακερματισμένος σε homo sapiens, homo faber, homo economicus, homo religiosus κ.α., αφού η ανθρώπινη δομή είναι αδιάσπαστη σε ένα οργανικό σύνολο και όχι απλή σύνθεση των ανωτέρω διαφορετικών οπτικών γωνιών (Πρελορέντζος, 474), ενώ το σύγχρονο ιδεώδες του τέλεια πληροφορημένου ανθρώπου καθιστά το μυαλό του «να μοιάζει με παλιατζίδικο, γεμάτο σκόνη και τέρατα, όπου το καθετί είναι διατιμημένο παραπάνω από την αξία του» (Ουάιλντ, 1985:29) Όμως, αυτή

που δύναται να ανασύρει τον άνθρωπο από τον βόρβορο της καθημερινότητας είναι η αισθητική συγκίνηση, η οποία γεννιέται από την αρμονική δόνηση ολόκληρου του συνειδησιακού κόσμου και από την συναίσθηση μιας έντονης αλλά αρμονικής εσωτερικής ζωής. Η αισθητική εποπτεία γεννά ψυχική ευφορία «*χαρά του ματιού*» «*τέρψη των αυτιών*» (Παπανούτσος: 49,50) γιατί η ομορφιά ορίζεται μέσω της άμεσης και ενστικτώδους εμπειρίας, εις τρόπον ώστε «*δεν κρίνεις ένα δειλινό· μόνον το νοιώθεις και το χαίρεσαι*» (Santayana, 1955:11).

Σήμερα η αισθητική κινείται στα τυφλά, αφού η τέχνη δεν αισθάνεται την ανάγκη για μian αισθητική που θα τής προσφέρει κανόνες προσανατολισμού στα σημεία όπου η ίδια είναι αμήχανη, αλλά χρειάζεται μian αισθητική που θα τής δώσει την δύναμη να στοχαστεί κάτι το οποίο δεν μπορεί να πραγματοποιήσει από μόνη της. Λέξεις όπως: υλικό, μορφή, διαμόρφωση, οι οποίες ευχερώς βγαίνουν από την γλώσσα ή την γραφίδα των σύγχρονων καλλιτεχνών, είναι κενολογίες στην καθημερινή χρήση. Επομένως, μία εκ των λειτουργιών της αισθητικής θα ήταν να δώσει στα «κελύφη» αυτά σαφές περιεχόμενο και να αποφανθεί για την καλλιτεχνική αξία τους, παραιτούμενη από την έννοια του «*γούστου*» – όπως εννοείται σήμερα –, η οποία ακυρώνει αξιοθρήνητα την αξίωση αλήθειας που εγείρει η τέχνη. Άλλωστε, μια τέτοια αξίωση – της αλήθειας – από την πλευρά της τέχνης, θεωρείται – από την σκοπιά της θεσμοθετημένης επιστήμης – ως αβέβαιη και αμφιλεγόμενη θέση, δημιουργώντας φόβο αναφορικά με τα αισθητικά ζητήματα και, κατ' επέκτασιν, απουσία ενδιαφέροντος.

Σήμερα η αισθητική είναι εκτός μόδας, αλλά οι πιο προηγμένοι καλλιτέχνες αισθάνονται επιτακτικά την αναγκαιότητά της, διότι η τέχνη παραδίδεται στο υποκατάστατο του σκοπού του έργου, καθώς αφοσιώνεται στις μεθόδους και στα μέσα με τα οποία αυτό παράγεται, εναρμονιζόμενη με την συνολική κοινωνική τάση να θεοποιούνται τα μέσα στο όνομα της παραγωγής. Παρά ταύτα, οι πιο προηγμένοι καλλιτέχνες αισθάνονται ότι η τέχνη πρέπει να ενσωματώσει εντός της τον στοχασμό, το "*orientation esthétique*" του καλλιτέχνη, διότι ο στοχασμός επί του μη άμεσα παρατηρήσιμου δημιουργεί την ανάγκη για την αισθητική. Όμως, οι τεχνολογικές προτιμήσεις της σύγχρονης τέχνης και τα τεχνικά κριτήρια που ισχύουν σήμερα δεν επιτρέπουν πλέον τον σχηματισμό κρίσεων για την καλλιτεχνική αξία ενός έργου, και πολλά έργα οφείλουν την ύπαρξή τους, απλώς και μόνον, στην αφηρημένη αντίθεσή τους προς τα προϊόντα της πολιτιστικής βιομηχανίας και όχι στο πνευματικό τους

περιεχόμενο και στην ικανότητά τους να καταστήσουν την αντίθεση αυτή συγκεκριμένη και πραγματική.

Σήμερα κάθε αξιολογη τέχνη είναι χωρίς ενδιαφέρον για την κοινωνία, η οποία απλώς την ανέχεται, και η αισθητική δεν έχει την εξουσία να ορίσει αν θα μετατραπεί σε νεκρολόγιο της τέχνης. Το εσωτερικό αδιέξοδο της αισθητικής είναι ότι δεν δύναται να συγκροτηθεί ούτε από μια εννοιολογική αφετηρία ούτε από την μη εννοιολογική εμπειρία. Δύναται να την βοηθήσει να εξέλθει του λαβυρινθώδους διλήμματός της η διαλεκτική φιλοσοφική αντίληψη ότι τα εμπειρικά δεδομένα και οι έννοιες δεν είναι δύο αντίθετοι πόλοι αλλά διαμεσολαβούνται αμοιβαίως. Πέραν τούτων, αυτό όμως που δεν επιτρέπεται να πράξει η αισθητική είναι να διαπιστώσει το τέλος της ή να εντρυφεί στο παρελθόν της ή να αυτομολήσει στην βαρβαρότητα, η οποία δεν είναι καλύτερη από τον πολιτισμό που τού άξιζε η βαρβαρότητα λόγω της βάρβαρης συμπεριφοράς του.

Όμως, είναι γεγονός ότι κανένας άλλος κλάδος της φιλοσοφίας δεν στηρίζεται σε τόσο ανασφαλείς προϋποθέσεις, όπως η αισθητική, η οποία σαν ανεμοδείκτης στριφογυρίζει σε κάθε φιλοσοφική, πολιτιστική, επιστημολογική ριπή ανέμου, και ο προσανατολισμός της είναι άλλοτε εμπειρικός και άλλοτε μεταφυσικός, άλλοτε κανονιστικός και άλλοτε περιγραφικός, άλλοτε θεωρεί το αντικείμενό της υπό την οπτική του καλλιτέχνη και άλλοτε από εκείνη του παρατηρητή που απολαμβάνει είτε τηρώντας απόσταση από τα έργα τέχνης είτε αφομοιούμενος από αυτά. Τα δε έργα τέχνης, όσο κι αν εμφανίζονται ως αισθητά φαινόμενα, είναι αποκρυσταλλώματα της διαδικασίας μεταξύ αυτού του πνεύματος και του Άλλου του, του αντιθέτου του, δηλαδή εκείνου που δεν είναι η φυσική υπόσταση των υλικών και των αντικειμένων. Άλλως ειπείν, τα έργα τέχνης εκ της συστάσεώς τους είναι πνευματικά μορφώματα, αφού η τέχνη είναι ο υπάρχων και σε μεγάλο βαθμό αισθητός κόσμος που καθορίζεται ως πνεύμα. Υπό αυτή την έννοια, ίσως ο Shelling να αναγόρευσε την τέχνη όργανο της φιλοσοφίας, καθώς η τέχνη μόνον ως πνεύμα αποτελεί μian αντίθεση στην εμπειρική πραγματικότητα (Adorno: 17-18, 559-578).

Ο μόνος τρόπος για να καταστεί ο αισθητηριακός άνθρωπος έλλογος είναι να γίνει προηγούμενος αισθητικός, διότι η αισθητική πνευματική διάθεση εξευγενίζει τόσο πολύ τον φυσικό άνθρωπο, ώστε να μένει να εξελιχθεί μόνον ο πνευματικός, οπότε το βήμα από την ομορφιά προς την αλήθεια καθίσταται απείρως ευχερέστερο. Επομένως, μία εκ των σπουδαιότερων αποστολών του πολιτισμού είναι η υποταγή του ανθρώπου στην **μορφή**, και στους νόμους της ομορφιάς, και τούτο είναι γνώρισμα των

ευγενών ψυχών, ήτοι των κεχαριτωμένων να μετατρέπουν και το πιο ασήμαντο αντικείμενο σε κάτι απέραντο, και διά της ελευθερίας τους να απελευθερώνουν τα πάντα γύρω τους, ακόμη και τα άβια όντα (Σίλλερ, 2006: 128-134).

1. Η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο

Το ωραίο και η τέχνη δεν απέχουν μακράν της ηθικής ευγενείας της ανθρώπινης φύσεως και συνδέονται άμεσα με την ευδαιμονία, καθώς η τέχνη είναι κόρη της ελευθερίας, δεχόμενη τις επιταγές της από την αναγκαιότητα του πνεύματος και όχι της ύλης. Έτσι, μόνον μέσω της ομορφιάς πορεύεται κανείς προς την ελευθερία και πολιτογραφείται στην **αισθητική πολιτεία**, η οποία ιδρύεται σε κάθε ψυχή με λεπτή διάθεση και ανευρίσκεται μόνον σε ορισμένους **εκλεκτούς κύκλους**, στους οποίους οι άνθρωποι βαδίζουν με τολμηρή απλότητα και ήρεμη αθωότητα μεταξύ περίπλοκων καταστάσεων, δίχως να πληγώνουν την ελευθερία των άλλων προκειμένου να επιβάλουν την δική τους και χωρίς να απορρίπτουν την αξιοπρέπειά τους δείχνοντας χάρη. Η καλαισθησία δύναται να φέρει αρμονία στην κοινωνία, διότι ιδρύει την αρμονία στον άνθρωπο (ο.π.: 11, 15-16, 169, 170-172). Ως εκ τούτου, η τέχνη είναι διέξοδος από τον κόσμο – δίχως να μάς βγάζει από αυτόν – αφού αντανακλά, απλώς, τον κόσμο (Adorno, 2000: 589-590).

Κατά τον Γερμανό Ρομαντικό, Σίλλερ, η αισθητική επικοινωνία, και μόνον, δύναται να συνενώσει την κοινωνία, καθότι αναφέρεται στο κοινό στοιχείο όλων: το ωραίο, το οποίον απολαμβάνει ο καθένας ως άτομο και όλοι ως γένος. Κατά συνέπεια, μόνον η ομορφιά μπορεί να καταστήσει ευτυχισμένον όλον τον κόσμο, αφού κάθε ον που αποκτά την εμπειρία της μαγείας της λησμονεί τους περιορισμούς του (Σίλλερ: 169-170). Επομένως, η τέχνη έχει κοινωνικό χαρακτήρα, ακόμη και όταν αρνείται την κοινωνία στο έπακρο (Adorno: 586) και αποστολή της αισθητικής πολιτείας είναι η απαλλαγή του πολίτη της – του κοινωνού της ομορφιάς – από τους περιορισμούς της ιδιοτέλειας και της ατομικότητας και η εξύψωσή του στο πεδίο του καθολικού Λόγου και, εν τέλει, στην μετάβασή του στο πεδίο της ελευθερίας και, συγχρόνως, της ευδαιμονίας. Αναλογικά, αποστολή της αισθητικής παιδείας είναι η ανάδειξη του ωραίου των ωραίων, το οποίον επενεργεί τόσο κατευναστικά όσο και εντατικά.

Η ομορφιά με την γοητεία της, την ήρεμη μορφή και την ενεργητικότητά της, άλλους λόγους με την **αντιφατική δύναμή** της διέρχεται μεταξύ του «νοείν» και του «αισθάνεσθαι», οδηγώντας τον άνθρωπο στο «**μεταξύ**», ήτοι σε μια μέση κατάσταση, όπου η αντίφαση αίρεται σε μιαν απεραντοσύνη. Έτσι, επαναφέρει στον εξημμένο την

αρμονία, στον μαλθακό την ενεργητικότητα, ανάγοντας – κατά την φύση της – την περιορισμένη κατάσταση σε απόλυτη και καθιστώντας τον άνθρωπο ένα αφ' εαυτού ολοκληρωμένο σύνολο (Σίλλερ: 92-98, 101-104, 218). Το πνεύμα γενικά, αλλά και ειδικά το πνεύμα της τέχνης ταυτίζεται με την ολότητα και στην εγγελιανή αισθητική, στην οποία το κατ' αίσθησιν «φαίνεται» της ιδέας ταυτίζεται με την έννοια του απολύτου πνεύματος, υπό τον όρο ότι η φιλοσοφία δύναται να συλλάβει εννοιολογικά την ιδέα του απολύτου (Adorno: 579, 591), την οποία θεώνται ορισμένα μόνον άτομα, τα οποία εκλήθησαν για ετούτο, εξοπλισμένα από τον Λόγο τον απηλλαγμένο – διά της αφαιρέσεως – από την ύλη (Σίλλερ: 40).

Η ομορφιά είναι μεσίτρια της αλήθειας (ο.π.: 191), καθότι ο ανοιχτός χαρακτήρας των έργων τέχνης, περικλείοντας την πιθανότητα της πλήρους αποτυχίας – μιας και κανένας καλλιτέχνης δεν είναι βέβαιος αν αυτό που «ποιεί» θα είναι καλό – εκτίθεται σε κίνδυνο, του οποίου η έξοδος είναι η αντίληψη ότι ίσως δεν υπάρχουν τέλεια έργα τέχνης. Παρά ταύτα, η φιλοσοφία υπάρχει σε κάθε αισθητική εμπειρία, κοινός παρονομαστής των οποίων είναι η αναζήτηση της αλήθειας. Επομένως, καθήκον και ρόλος της αισθητικής είναι να συνδέσει τον ανοιχτό και ακάλυπτο χαρακτήρα του έργου τέχνης με το καθορισμένο, καθώς οι δρόμοι της εμπειρίας και της σκέψης που οδηγούν στα έργα τέχνης είναι άπειροι αλλ', ωστόσο, συγκλίνουν στο περιεχόμενο της αλήθειας. Οι έννοιες είναι ανάγκη να αποκρυπτογραφηθούν, καθότι ο χαρακτήρας της τέχνης είναι αινιγματικός, και η αισθητική ως φιλοσοφία δύναται να προσεγγίσει το περιεχόμενο της αλήθειας των καλλιτεχνικών έργων, η οποία αλήθεια – όντας φιλοσοφική – αγγίζει την φαινομενικά πιο εφήμερη μορφή αισθητικού στοχασμού. Άρα, το περιεχόμενο αλήθειας ενός έργου έχει ανάγκη την φιλοσοφία, ενόσω μόνον σε αυτό η φιλοσοφία συναντά την τέχνη ή εξαλείφεται μέσα της. (Adorno, 2000: 574, 593-594, 601-603).

Εκ των ανωτέρω καθίσταται εναργές το γιατί οι Καλές Τέχνες είναι το «εργαλείο» εξευγενισμού του χαρακτήρος: επειδή η καλλιεργημένη καλαισθησία συνδέεται με την διαύγεια του νου, την ευαισθησία του συναισθήματος, το ελεύθερο πνεύμα, την αξιοπρέπεια της συμπεριφοράς. Η αισθητική καλλιέργεια έχει την δύναμη να δαμάσει την φύση στον άγριο και να την απελευθερώσει στον βάρβαρο, προκαλώντας ταυτοχρόνως ένταση και διάλυση (Σίλλερ: 49, 55-56), διαπερνώντας τα άκρα δίχως να ηρεμεί ανάμεσά τους, υπό την έννοια του κακού συμβιβασμού, αλλά κατανοώντας την εσωτερική κρυστάλλωση ενός έργου επιτυγχάνει να καθορίσει την πνευματική και κοινωνική θέση αυτού, αφού τα έργα είναι και στοιχεία ενός πλαισίου

σχέσεων μεταξύ του πνεύματος και της κοινωνίας, έχοντας όμως την δική τους λογική και συνέπεια (Adorno: 586-587).

2. Ο αισθητικός

«Είμαστε επειδή είμαστε· αισθανόμαστε, σκεπτόμαστε, θέλουμε, διότι έξω από εμάς δεν υπάρχει τίποτε άλλο, και υπάρχει μόνον με το να αλλάζει, ενώ μένοντας απaráλλακτος υπάρχει αυτός» (Σίλλερ: 63-64)

Ο Σίλλερ εκκινεί από την προϋπόθεση ότι ο άνθρωπος σύγκεται από την φύση και πνεύμα, άλλως, από αισθητικότητα και Λόγο, και το ζητούμενο είναι η συνένωση των δύο ανωτέρω πτυχών του, ενώ έργο του πολιτισμού – έχοντας ως πρότυπο την κλασσική ελληνική αρχαιότητα – ο φιλόσοφος θεωρεί την διασφάλιση της προσωπικότητας έναντι της εξουσίας των αισθήσεων, αφ' ενός, και, αφ' ετέρου, την προφύλαξη της αισθητικότητας έναντι των επεμβάσεων της ελευθερίας, και τούτο το μεγάλο έργο ανατίθεται στην Ομορφιά και την αισθητική διαπαιδαγώγηση, της οποίας – ομορφιάς – ρόλος είναι η επίτευξη της ολότητας του ανθρώπου μέσω της συμφιλίωσης των αισθητηριακών και πνευματικών του δυνάμεων (Σίλλερ: 214-216). Η αισθητική όμως εμπειρία απαιτεί ένα είδος αυταπάρνησης του παρατηρητή, απαιτεί την ικανότητά του να συνειδητοποιεί και να καταγράφει ό,τι λένε ή αποσιωπούν τα αισθητικά αντικείμενα αφ' εαυτά. Επομένως, η αισθητική εμπειρία δημιουργεί, κατ' αρχάς, μian απόσταση μεταξύ παρατηρητή και αντικειμένων (Adorno: 582).

Σύμφωνα με την ως άνω θέση, στην αισθητική κατάσταση ο άνθρωπος τοποθετεί τον κόσμο των αισθήσεων έξω από τον εαυτό του ή τον υποβάλλει σε θεώρηση, οπότε η προσωπικότητά του αποχωρίζεται από αυτόν και τού φανερώνεται ένας κόσμος, αφού έπαυσε να αποτελεί μian ενότητα μαζί του. Συνεπώς, η θεώρηση, είναι η πρώτη ελευθέρια σχέση του ανθρώπου με το σύμπαν που τον περιβάλλει. Όταν όμως ο πόθος αρπάζει άμεσα το αντικείμενό του και τού αρέσει η ομορφιά, τότε ο αναστοχασμός και η θεώρηση συγχωνεύονται τέλεια με το συναίσθημα και ο άνθρωπος έρχεται να πιστέψει ότι αισθάνεται άμεσα την μορφή. Έτσι, κατά την απόλαυση της ομορφιάς ή, άλλως, της αισθητικής ενότητας, συντελείται μia πραγματική συνένωση και ανταλλαγή ύλης με την μορφή του «πάσχειν» με την δραστηριότητα, και πραγματοποιείται το άπειρο εντός της περατότητας, ήτοι η δυνατότητα της υψηλότερας δυνατής ανθρωπίνης φύσεως. Επομένως, μέσω της ομορφιάς ο παρατηρητής

αναδεικνύεται σε πνεύμα δίχως να δραπετεύει από την ύλη (Σίλλερ: 144-149), επειδή δεν πρόκειται για καταβροχθιστική ενσωμάτωση, αλλά ο παρατηρητής χάνεται μέσα στο πράγμα, όπως επέρχονται άνωθεν του οι σιδηροδρομικές μηχανές στον κινηματογράφο, όταν αυτό που συνειδητά τον συνεπαίρνει είναι η αλήθεια του έργου, που υπερτερεί έναντι οποιουδήποτε άλλου στοιχείου (Adorno: 33).

Η αισθητική διάθεση όμως του πνεύματος είναι **χάρισμα**, δώρο της φύσης και μόνον η εύνοια των συμπτώσεων δύναται να λύσει τα δεσμά της φυσικής καταστάσεως και να οδηγήσει τον άνθρωπο στην ομορφιά (Σίλλερ: 150), καθώς, η αισθητική – στρέφει το ενδιαφέρον της περισσότερο στο «πώς» παρά το «ότι». Αντιστικτικά, η σχέση των άπειρων του κάλλους με τα έργα τέχνης καθορίζεται από την δυνατότητα και τον βαθμό υποκατάστασης των προσώπων τα οποία εμφανίζονται εντός του έργου. Γι' αυτό, οι καταναλωτές της πολιτιστικής βιομηχανίας μπορούν να παίρνουν την θέση των παρουσιαζομένων προσώπων, και αυτό τούς κάνει μόνιμους πελάτες κάθε κλάδου της. Όμως μια αισθητική, η οποία δεν κινείται με προοπτική την αλήθεια, παραλύει μπροστά στο καθήκον της και είναι, συνήθως, γαστρονομική. Καθήκον όμως του αισθητικού είναι να καθορίσει το πνεύμα των έργων τέχνης, να κατανοήσει το ακατανόητο του χαρακτήρα τους και στοιχεία της κατανόησης είναι τόσο η αυθόρμητη σύλληψη του «πράγματος» όσο και η ερμηνεία αυτού, η οποία περιλαμβάνει την αναγωγή του νέου και αγνώστου σε κάτι γνωστό. Άλλως ειπείν, το ουσιώδες στοιχείο που πρέπει να κατανοηθεί είναι το ασύλληπτο που είναι δέον να συλληφθεί με πράξεις ταυτιστικές (Adorno: 569, 580-589).

Κρίνουμε, λοιπόν, αισθητικώς, όταν θεωρούμε κάτι που μάς αρέσει απλώς, αλλά και λόγω του τρόπου της παρουσίας του, καθότι η εκπαίδευση της καλαισθησίας και της ομορφιάς έχει ως πρόθεση να καλλιεργήσει τις αισθητηριακές και πνευματικές δυνάμεις *in toto* και με την μέγιστη αρμονία. Από την άλλη πλευρά, ο καλλιτέχνης είναι «παιδί της εποχής του» και λαμβάνει τα υλικά του από το παρόν, αλλά την Μορφή την δανείζεται από μια ευγενεστέρα εποχή, επέκεινα του χρόνου, και αυτή η αγνή μορφή είναι άτρωτη από τις μεταβολές γενεών και εποχών. Έχοντας ως πηγές τα αθάνατα πρότυπα, και από τον καθαρό αιθέρα της δαιμονικής του φύσης, αντλεί από την πηγή της ωραιότητας (Σίλλερ: 50-51, 116).

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

«Στον Κύριο Δ.Λ. αισθητικό από το Μεσολόγγι»

Κ. Πολίτης «Eroica» (αφιέρωση)

1. Η Αισθητική και η Τέχνη του Λόγου

«Φιλοσοφώντας με την Λογοτεχνία»

Macherey

Γενικά μιλώντας θα λέγαμε ότι η επιστήμη δεν είναι τόπος ξένος στην φιλοσοφία και ότι ύστερα από μια μακρά οδύσσεια είκοσι πέντε αιώνων φαίνεται να πλησιάζουμε στο τέρμα ενός πρώτου περίπλου, όπου η φυσική μάς οδηγεί ξανά στην φιλοσοφία. Το τέρμα όμως δεν συμπίπτει με την αφετηρία, καθώς η γνώση βρίσκεται τώρα σε άλλο επίπεδο και οι σχέσεις επιστήμης – φιλοσοφίας έχουν μεταμορφωθεί βαθιά, έτσι ώστε η φιλοσοφία που – καθώς έγραφε ο Hegel – είναι στο έπακρο εχθρική στο αφηρημένο και επαναφέρει το συγκεκριμένο, βγαίνει ενισχυμένη από την σύζευξη αυτή, αφού οι φυσικές αλληλεπιδράσεις αποτελούν προϋπόθεση για την *ενότητα του φυσικού κόσμου* και χάρη σε αυτές πραγματοποιούνται οι μετασχηματισμοί (Μπιτσάκης, 1984: 63, 64). Προς επίρρωσιν των ανωτέρω αναφέρουμε ότι οι επονομαζόμενοι *προσωκρατικοί φιλόσοφοι* εκφράστηκαν συχνά με την μορφή ποιημάτων, όπως: ο Ηράκλειτος, ο Εμπεδοκλής, ο Παρμενίδης, θεωρώντας μάλιστα την φιλοσοφική επικοινωνία αδιαχώριστη από την ποιητική ενεργοποίησή της, αλλά και ο Νίτσε προτρέπει την φιλοσοφία να επανέλθει στους πρωταρχικούς πόρους της, αυτούς ακριβώς που είχαν εμφανιστεί διαμέσου των ποιητικών αναλαμπών των προσωκρατικών, τουτέστιν των στοχαστών *πριν από τον μεγάλο μερισμό του λόγου και του μύθου* (Sabot, 2017: 58, 59).

Ωστόσο, πριν από τον 19^ο αι., η ποίηση, το δράμα, το μυθιστόρημα, απάρτιζαν μαζί με την φιλοσοφία, την ιστορία και τις λοιπές ανθρωπιστικές σπουδές, ένα *συνεχές*, εντός του οποίου τα είδη αυτά διαλέγονταν διαρκώς μεταξύ τους (Binder & Weisberg, 2000:3). Αυτό το *συνεχές* υποστήριζε μια συγκεκριμένη και καθιερωμένη αντίληψη για το σκοπό της Τέχνης, η οποία δεν αντλούσε την αξία της – σύμφωνα με την κλασσική αντίληψη – από την εκφραστική ικανότητα και δυνατότητα του καλλιτέχνη αλλά από την ικανότητα μίμησης της εξωτερικής προς αυτόν φύσης. Συναρτημένη με αυτήν την άποψη περί Τέχνης ήταν και η αντίληψη για την αξία και το νόημα των κειμένων, τα οποία παρέπεμπαν σε ένα εξωτερικό προς αυτά φυσικό ή ανθρώπινο γεγονός. Άλλοις λόγους, το έργο Τέχνης *αποκάλυπτε μian αλήθεια που ενυπήρχε στην φύση ή στην τάξη των πραγμάτων και δεν αποτελούσε τόπο αναζήτησης των προθέσεων ή της ευαισθησίας του δημιουργού του. Έτσι, σκοπός των λογοτεχνικών κειμένων ήταν η διερεύνηση της ανθρώπινης φύσης με τις αρετές ή τις κακίες της* – ο Etman, φιλόσοφος και καθηγητής γλωσσολογίας κι ποιητικής στο Πανεπιστήμιο της Bourgogne, σε δύο δοκίμιά του

πραγματεύεται τα πάθη που είχαν παραμεληθεί και παραμεριστεί από την φιλοσοφία και δη την φιλοσοφική ανθρωπολογία, επειδή εθεωρείτο ότι ανήκουν στην «σκοτεινή πλευρά» της ανθρώπινης φύσης: την *ωμότητα* και την *εκδίκηση* – (Πρελορέντζος, 2016:240), η προβολή αντίστοιχων προτύπων, καθώς και η ανάδειξη των συλλογικών ηθικών αξιών που εθεωρούντο ότι βρίσκονταν στο θεμέλιο των μορφών πολιτικής συγκρότησης και της ανθρώπινης κοινωνικής συμβίωσης (Παπαχρίστου – Χέλμης – Μαροπούλου, 2015: 12). Ομοiotρόπως, ο Μπαντιού πρέσβευε ότι μόνον η Τέχνη είναι ικανή για την αλήθεια, αφού αυτή πραγματώνει ό,τι η φιλοσοφία δεν μπορεί παρά να υποδεικνύει: άλλως ειπείν, ο συγγραφέας θα πετύχαινε εκεί όπου αποτύγχανε ο φιλόσοφος, καθώς η αληθινή φιλοσοφία συντελείται στην λογοτεχνία, της οποίας τα έργα πρέπει να θεωρούνται ως η έκφραση πρωτοφανών αληθειών, απρόσιτων στην φιλοσοφική διασκεπτικότητα και στην εννοιολογική εκφορά.

Αλλά και ο Βαλερύ δεν δίστασε να υποστηρίξει ότι ο φιλοσοφικός λόγος είναι, προπάντων, ένα ιδιαίτερο είδος του λογοτεχνικού γένους, αφού – κατά τον Ρικέρ – μια εμμενής αλήθεια στοιχειώνει κρυφά τα λογοτεχνικά κείμενα. Επομένως, απόκειται στην *ερμηνεία* να επανακτήσει ή να ξεσκεπάσει την *υπόρρητη σημασία* του έργου, ανατρέχοντας έως τον θεωρησιακό πυρήνα εντός του οποίου υπάρχει η καταγωγή της αλήθειας του και βάσει αυτού το έργο *«αποκτά νόημα»* (Sabot: 61-69). Αυτό ακριβώς ζητούσε ο Ουγκώ – στο πεδίο της λογοτεχνίας και των τεχνών – δηλαδή να ξαναβρεί το υποκείμενο μια *φρεσκάδα όρασης και προσοχής* και αυτό το ζητούσε από οποιονδήποτε άνθρωπο βρίσκεται ενώπιον του Ωραίου είτε αυτό εκφράζεται μέσω της ποιήσεως είτε μέσω άλλων μορφών τέχνης: αυτό ζητούσε και ο Ρεμπώ – από την ποίηση όμως – όταν έγραφε ότι «κάθε ποιητής τείνει να γίνει οραματιστής». Καθ' όμοιον τρόπο, ο Ravaisson, ο Bergson και ο Ponty – ανήκοντες, υπό ορισμένη σκοπιά, στο ρεύμα της πνευματοκρατίας και στις φιλοσοφίες της συνείδησης ή του διαστοχασμού ή της υποκειμενικής εμπειρίας – παρακινούν, με ιδιαίτερο τρόπο ο καθένας, τον φιλόσοφο να ξεφύγει από τις θετικιστικές προσεγγίσεις της πραγματικότητας, για να γίνει βλέμμα, *καθαρή όραση*, εις τρόπον ώστε να κατορθώσει να βλέπει την πραγματικότητα με *πρωτόγνωρο τρόπο*, μέσω των διακυμάνσεων, των αποχρώσεων και των λεπτομερειών της.

Η ανωτέρω κατάσταση αποτελεί την κατάληξη μιας μακράς διαδικασίας *αισθητικοποίησης της φιλοσοφίας*, δεδομένου ότι ο Ravaisson – έχοντας εξειδικευμένη γνώση στο σχέδιο και έχοντας προσδώσει σημαντικό ρόλο στην αισθητική, στην ανανεωμένη πνευματοκρατική μεταφυσική του –, θεωρούσε ότι σε

κάθε ον ενυπάρχει μια *κυματοειδής γραμμή που κρύβει την ομορφιά*, ενώ ο Bergson, σχολιάζοντας τον Ravaisson σε ένα κεφάλαιο του βιβλίου του «*Η σκέψη και το κινούμενο*», πίστεψε ότι είδε την κυματοειδή γραμμή εκτός της απεικόνισης και, ειδικότερα, να είναι εγκατεστημένη στην σκέψη που βρίσκεται συγκεντρωμένη στον γενεσιουργό άξονα ενός πίνακα, και μάλιστα είναι πάντα ανώτερη από την έκδηλη **ομορφιά**, αφού η αισθητική αρμονία είναι η αναγγελία του θεού (Πρελορέντζος, 2016: 334-340). Κατ' αντιστοιχία, κάθε ποιητής θα όφειλε να δώσει ένα διάγραμμα, το οποίον θα υπεδείκνυε την φορά και την συμμετρία των μεταφορικών του συναρμογών, με τον ίδιον ακριβώς τρόπο με τον οποίον το διάγραμμα ενός λουλουδιού καθορίζει την έννοια και τις συμμετρίες της ανθικής δράσης, καθώς δεν υπάρχει πραγματικό λουλούδι χωρίς αυτήν την γεωμετρική αναλογία (Bachelard, 1987: 205). Εν προκειμένω, ο Bachelard – που υπήρξε ένας από τους καλύτερους αναγνώστες του Novalis, ίσως επειδή και ο ίδιος είχε προσεγγίσει την φιλοσοφία μέσω της χημείας – υποστήριζε έμπλεος θαυμασμού πως αν το σύμπαν είναι ένα ίζημα της ανθρώπινης φύσης, τότε ο κόσμος των θεών είναι η μετουσίωσή της, υπό την χημική έννοια του όρου, ήτοι ως πέρασμα από την στερεά στην αεριώδη κατάσταση και ότι ο Novalis είναι από τους μεγαλύτερους ονειροπόλους του κατακόρυφου αλλά το βάθος μοιάζει να είναι το ιερό του κόσμου, ωσει ορυχείο όπου *οι πολύτιμοι λίθοι είναι τα άστρα της γης και οι λιθωρύχοι είναι «αντεστραμμένοι αστρονόμοι»* (Tournier, 1981: 70-71).

Συστοιχιζόμενος με τις ως άνω θέσεις, ο Μαρκέ θεωρούσε ότι εντός του λογοτεχνικού και ποιητικού κειμένου υπάρχει μια φιλοσοφική αλήθεια που διαφεύγει ουσιαστικά από τον συγγραφέα, ειδάλως δεν θα έγραφε ποιήματα ή μυθιστορήματα, αλλά συνιστά την *υπόρρητη φιλοσοφία* του, την οποίαν ο φιλόσοφος ερμηνευτής επιφορτίζεται να διασαφηνίσει και να την εκφράσει στην δική του γλώσσα. Έτσι, ο Μαρκέ αναζωπυρώνει την διάκριση μεταξύ αυτού που εντός του υπάγεται *το σημαίνον*, ήτοι η μορφή, και αυτού που υπάγεται στο *σημαινόμενο*, ήτοι στο θεωρησιακό περιεχόμενο. Υπό αυτές τις συνθήκες, η απόφαση ότι *η λογοτεχνία είναι “στοιχειωμένη” από την φιλοσοφία* ισοδυναμεί με το γεγονός ότι εν αγνοία της διαπνέεται από μια φανταστική φιλοσοφία, η οποία συνιστά την εστία της νοητότητάς της, βάσει της οποίας συντελείται η καθαυτό φιλοσοφική ανάγνωση των κειμένων της. Την θέση αυτή αρμονικά, συμπληρώνει ο Μπαντιού πρεσβεύοντας ότι τα λογοτεχνικά έργα είναι τρόπον τινά θεματοφύλακες μιας αλήθειας, την οποίαν υποδεικνύει η θεωρησιακή σκέψη, οπότε η λογοτεχνία αξίζει να θεωρείται ως *απόθεμα νοήματος που δείχνει και συνάμα κρύβει* μιαν «αξίωση αλήθειας», η οποία υπερέχει της οικείας

αξίωσης της φιλοσοφίας, ενώ απόκειται στον φιλόσοφο – κατά τον Ντελέζ – να αποφανθεί για την «φιλοσοφική εμβέλεια» του λογοτεχνικού κειμένου, φανερώνοντας την “κοσμοαντίληψη” που προϋπάρχει της συγγραφής του, η οποία αναλύεται από τον Ντελέζ ως ένα είδος αισθητικού «πλατωνισμού», βάσει του οποίου τα διανεμημένα σημεία στο μυθιστόρημα και το νόημα που αποδίδουν οι ήρωες σε αυτά βρίσκουν την θεμελιώδη ενότητά τους στην *ουσία*, καθόσον αυτή αποκαλύπτεται μέσω του έργου τέχνης. Έτσι, ο Ντελέζ επιδίδεται σε μια επιχείρηση φιλοσοφικής αποκρυπτογράφησης των λογοτεχνικών κειμένων, αποκωδικοποιώντας το σύστημα των σημείων που ενυπάρχει εντός τους «σαν κάτι τυλιγμένο» (Sabot: 162-198).

1.1. Η Εκτύλιξη

Η ερμηνεία, κατά τον Μασερέ, ισοδυναμεί με μια πολύ περίεργη επανάληψη, η οποία λέει *περισσότερα λέγοντας λιγότερα*, ήτοι μια αποκαθαίρουσα επανάληψη, στο πέρασ της οποίας εμφανίζεται ένα *νόημα κρυμμένο* έως τότε, και αυτό εμφανίζεται στην αλήθεια του και μόνον. Έκφραση αυτού του νοήματος είναι το έργο και πρέπει να θραύσουμε το περικάλυμμα που το φυλακίζει, για να το ιδούμε. Αυτήν την *απελευθερωτική βία* την ασκεί ο ερμηνευτής, ο οποίος αποσυνθέτει το έργο, για να μπορέσει να το ξανασυνθέσει κατ’ εικόνα του νοήματός του, καθιστώντας το έτσι ικανό να δηλώσει ευθέως αυτό του οποίου ήταν η έμμεση έκφραση. Επί παραδείγματι, το νόημα στο έργο του Προυστ: «Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο» έχει συμπτυχθεί στο σημείο, σαν κάτι να είναι τυλιγμένο μέσα σε ένα άλλο. Όμως, στις μεταφορές σύμπτυξης αποκρίνονται οι εικόνες έκπτυξης, διότι το σημείο αναπτύσσεται, εκτυλίσσεται, ενώ ταυτοχρόνως ερμηνεύεται και όπως το σημείο συγγέταν με την τύλιξη, έτσι και το ίδιο το νόημα συγγέεται με αυτήν την ανάπτυξη του σημείου. Εν τέλει, χρειάζεται η εννοιολογική *μεσίτευση* του φιλοσοφικού διαβήματος προκειμένου να εξαχθεί κάποια αλήθεια από τον λογοτεχνικό λόγο, στο μέτρο που αυτός εκλαμβάνεται ως ανίκανος να την παραγάγει αφ’ εαυτού εξαιτίας της θεμελιώδους αναντιστοιχίας της αισθητικής μορφής του με οποιοδήποτε περιεχόμενο αλήθειας. Αυτή η συνάρθρωση των σχέσεων της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας και το “διδασκτικό” δέσιμο του λογοτεχνικού και φιλοσοφικού ενεργοποιήθηκε από τον Ντελέζ σύμφωνα με τον οποίο η φιλοσοφία και η λογοτεχνία είναι *απαραμείωτα* διαχωρισμένες και αυτή η κατ’ αρχήν διάζευξη θεμελιώνει την σχέση αυθεντίας σύμφωνα με την οποίαν απόκειται στον φιλόσοφο να διασαφηνίσει την φιλοσοφική

εμβέλεια του λογοτεχνικού έργου – από την σκοπιά των δικών του ενεργειών. Άρα, η αλήθεια της τέχνης είναι παράγωγη και όχι πρωτότυπη (ο.π.: 148-155, 164, 210).

1.2. Η διάζευξη

Ο Πλάτων μάς υπενθυμίζει ότι η διχογνωμία μεταξύ φιλοσοφίας και ποίησης είναι πανάρχαιη και βαθύτατη, στον βαθμό που έχει καταδειχθεί ότι οι ποιητές, όντας απομακρυσμένοι στον *τρίτο βαθμό* από το πραγματικό, δημιουργούν φαντάσματα και όχι πραγματικότητες. Παρά ταύτα, ο εν λόγω φιλόσοφος στην απόπειρά του να θεμελιώσει μια μεταφυσική οντολογία και να εκφράσει την ίδια την αρχή του διανοητού – το οποίον κείται επέκεινα της ουσίας, ήτοι του Ενός ή Αγαθού – καταφεύγει σε εικόνες, μεταφορές – όπως η μεταφορά του Ήλιου – ή σε μύθους ήτοι στα παραδοσιακά μέσα των ποιητών, τους οποίους καταδικάζει. Ωστόσο η φιλοσοφία δύναται άνευ ετέρου να εκφραστεί «ποιητικώ τω τρόπω», όπως μαρτυρούν οι μεγάλοι στοχαστές της αρχαιότητας: Ηράκλειτος, Εμπεδοκλής, Παρμενίδης, ήτοι οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι, για τους οποίους η φιλοσοφική επικοινωνία θεωρήθηκε αδιαχώριστη από την ποιητική ενεργοποίησή της. Επομένως, οι δύο ετερογενείς μορφές λόγων παρουσιάζουν *συμπληρωματικότητα* , εφ' όσον ο φιλόσοφος με τον ποιητή αναμειγνύουν την φωνή και τη γραφίδα τους στην απαγγελία της αλήθειας ή του «είναι», εις τρόπον ώστε να δημιουργείται *«μια λογοτεχνία που σκέπτεται και μια φιλοσοφία που γράφεται»* .

Εν αντιθέσει, μια διαζευκτική επιλογή ισοδυναμεί με το να θεωρήσουμε τις σχέσεις μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας είτε **α**) από την σκοπιά του μερισμού τους και της αντίστοιχης αυτονομίας του – και σε αυτό έτειναν οι: Ντελέζ, Μαρκέ, Ρικέρ πέραν των ειδικών διαφορών τους είτε **β**) από την οπτική γωνία της αμοιβαίας συμπλοκής τους, μάλιστα αναφορικά με έργα τα οποία δεν δύνανται να χαρακτηριστούν ούτε αμιγώς «λογοτεχνικά» ούτε αμιγώς «φιλοσοφικά», στο μέτρο που θα εθεωρούντο μάλλον ως το λογοτεχνικό τελεσίδικο πεδίο αληθινών νοητικών πειραμάτων. Υπό αυτήν την οπτική, η αντίθεση μεταξύ του Ντελέζ και της ερμηνευτικής του Ρικέρ φαίνεται ξεπερασμένη. Την αντίθεση μεταξύ του «διδασκτικού» και «ρομαντικού» σχήματος την αφήνει ο Μπουντιέ να εννοηθεί στο *«Μικρό εγχειρίδιο μη αισθητικής»* , υποδεικνύοντας ότι η Τέχνη και η φιλοσοφία αλληλοαποκλείονται άλλοτε προς όφελος της φιλοσοφίας – και, άρα, βάσει του «διδασκτικού» σχήματος – και άλλοτε προς όφελος της Τέχνης – και, άρα συνάδοντας με το «ρομαντικό» σχήμα.

Σήμερα, κατά τον Ντεκόμπ, η επικρατούσα μορφή του φιλοσοφικού γραπτού είναι η *Έκθεση* ή η *Μεθοδική Ανάπτυξη*. Στο διάβα των αιώνων, οι φιλόσοφοι έγραψαν *Πραγματείες, Συστήματα, Διαλόγους, Στοιχεία, Προβλήματα, Επιστολές, Διηγήματα ή Παραμύθια, Σχολιασμούς κ.α.* Ως εκ τούτου, γιατί να μην γράψουν και *Μυθιστόρημα, Δράματα, Ωδές και Εξομολογήσεις*; Καθίσταται εναργές ότι εδώ ο Ντεκόμπ υπερασπίζεται το θέμα μιας αληθινής διάσπασης των στενών και άκαμπτων πλαισίων, εντός των οποίων βρέθηκε φυλακισμένη η Φιλοσοφία στο διάβα της ιστορίας της. Αυτήν την διάσπαση θα μπορούσαμε οριακά να την σκεφτούμε υπό την μορφή μιας «*διασποράς*», υπό την έννοια ου έδωσε ο Ντερριντά στον συγκεκριμένο όρο, ήτοι υπό την έννοια μιας «*χειραφέτησης*» της φιλοσοφικής δραστηριότητας, εκτός του θεσμικού πλαισίου της, και μιας ανανέωσης του σώματος των κειμένων που μελετώνται παραδοσιακά από τους φιλοσόφους. Επομένως, σκοπός είναι να διερευνήσουμε την καταστατική θέση του «*φιλοσοφικού*» που σχεδιάζει τα περιθώρια των λογοτεχνικών παραγωγών – στο μέτρο που ο φιλοσοφικός λόγος δεν είναι κατ' αρχήν προσκολλημένος σε άπαξ δια παντός καθορισμένες μορφές εκφοράς, κατά το πρότυπο μιας *philosophia perennis*, η οποία διαπερνά τόσο τις φιλοσοφικές πραγματείες όσο και τα μυθοπλαστικά έργα και, εν γένει, τα προϊόντα της Τέχνης – συμβάλλοντας στο να καταστούν οι λογοτεχνικές παραγωγές τόπος θεωρησιακής επεξεργασίας. Τότε μια φιλοσοφική πρόταση δύναται να αποδειχθεί ότι μεταμορφώθηκε ή παραμορφώθηκε ή διορθώθηκε από την εργασία του μυθιστοριογράφου.

Βέβαια, η λογοτεχνία δεν είναι επαναγγεγραμμένη φιλοσοφία αλλά μάλλον είναι *μύηση σε* ή *προτροπή για* μια νέα πρακτική της φιλοσοφίας και δη σε μια νέα σχέση με αυτή, η οποία τροποποιεί – κατά το μάλλον ή ήττον – την προοπτική στην οποίαν λαμβάνουν χώρα οι θεωρησιακές σκέψεις. Υπό αυτήν την προοπτική δεν είναι ακριβώς θεμιτό να χαρακτηρίζουμε κυριολεκτώντας ως λογοτεχνικά έργα τα έργα του Ομήρου του, Δάντη, του Πετράρχη, του Θερβάντες του Σαίξπηρ. Όμως, ο *μερισμός των γνωστικών πεδίων*, όπως προελέχθη, εγκαθίδρυσε μια ορισμένη ιεραρχία των μαθήσεων. Όσον αφορά στην Γαλλία, ο εν λόγω μερισμός είναι σχετικά πρόσφατος – χρονολογείται εδώ και λιγότερα από εκατόν πενήντα χρόνια – και, όπως κάθε ιστορικό φαινόμενο, είναι σχετικός και ίσως προσωρινός· δεν είναι όμως επ' ουδενί «*φυσικός*». Μάλιστα, ο Μασερέ το 1990 είχε υποστηρίξει ότι ο δεσμός φιλοσοφίας – λογοτεχνίας υπήρξε αδιάσπαστος έως το β' μισό του 18^{ου} αι., οπότε και εγκαθιδρύθηκε ένα είδος επίσημου διαχωρισμού τους, και με την έκφραση «*Λογοτεχνική φιλοσοφία*» έθεσε την προβληματική των μελετών του, κατατάσσοντας στην κατηγορία «*Λογοτεχνία για*

φιλοσόφους» την ποίηση του Χέλντερλιν, τα γραπτά του Μαλαρμέ και του Βαλερύ, τα διηγήματα του Μπόρχες, το θέατρο του Μπέκετ, καθώς και έργα άλλων λογοτεχνών, όπως ο Προυστ, ο Τόμας Μαν, ο Ρεϊμόν Ρουσέλ, η Βιρτζίνια Γουλφ, κείμενα τα οποία αφ' εαυτών επιδέχονται φιλοσοφική ανάγνωση, και μάλιστα φαίνεται να την καλούν σαν να αποτελούσε αυτή την αυθεντικότερη μορφή της αποκωδικοποίησής τους (ο.π. 43-53, 110-119, 145, 212-236).

1.3. Η ενότητα

Και ενώ στην Γαλλία η ενασχόληση των φιλοσόφων – και δη των πανεπιστημιακών καθηγητών – με την λογοτεχνική δημιουργία και, κυρίως, με την ποίηση καθυστέρησε και αναπτύχθηκε μόλις στο α' μισό του 20^{ου} αι., εν αντιθέσει, στην Γερμανία ήταν δεδομένη και δεν προκάλεσε αντιρρήσεις ως προς την νομιμότητα και την βαρύτητά της. Υποστηρίχθηκε δε ότι στη “νομιμοποίηση” της ενασχόλησης των Γάλλων φιλοσόφων με την λογοτεχνία – και εντός των «τειχών του Πανεπιστημίου» – συνέβαλε καταλυτικά ο Χαϊντεγγερ και η επίδραση που άσκησε στην σκέψη του η ποίηση του Χέλντερλιν, ώστε χορεία διαπρεπών μελετητών και πρωτότυπων διανοητών να εγκύψουν στο ζήτημα της σχέσης ποίησης και σκέψης και, εν γένει, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας. Χαρακτηριστικά, ο Λένυ αναφερόμενος στα βασικά ρεύματα σκέψης: φροϋδικούς, μαρξιστές, χαϊντεγγεριανούς, έγραψε για τους θιασώτες της χαϊντεγγεριανής φιλοσοφίας ότι αυτοί περιέγραφαν την ιστορία του ίδιου του ανθρώπινου είδους, επαναπροσδιορίζοντας την ζωντανή γλώσσα του Ποιήματος και της Σκέψης και εστιάζοντας στο *Ανοιχτό*, επέστρεφαν στις πηγές των πρωταρχικών ποιητών – στοχαστών.

Ιδίως, από την δεκαετία του 1930, οι Γάλλοι φιλόσοφοι ενδιαφέρονται για την ιστορία και τις μεγάλες υποθέσεις του αιώνα, συνδεδεμένοι με την γαλλική σχολή της δράσης, ήτοι των *moralistes* (των ηθικών στοχαστών). Κυρίως μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι φιλόσοφοι πήραν την σκυτάλη από τους λογοτέχνες ως οι σημαντικότεροι διανοούμενοι στην Γαλλία δεδομένου ότι η βασική επιδίωξη πολλών εξ αυτών – και ιδίως του Σαρτρ και της Σιμόν ντε Μπωβουάρ – δεν ήταν να γίνουν επαγγελματίες φιλόσοφοι, ήτοι πανεπιστημιακοί καθηγητές, αλλά συγγραφείς και δη στρατευμένοι συγγραφείς. Σε αυτό το πλαίσιο, η φιλοσοφία ήταν μία από τις εκφάνσεις της σκέψης και της συγγραφικής δραστηριότητάς τους. Επιπλέον συγχρωτίζονται με τους κύκλους της πρωτοποριακής λογοτεχνίας και τέχνης της περιόδου, κάτι το οποίον δεν συνέβαινε κατά την περίοδο 1880-1914. Χαρακτηριστικά, ο Μπουρντιέ είχε

υποστηρίζει ότι ο Σαρτρ παραβίασε το αόρατο αλλά σχεδόν ανυπέρβλητο σύνορο που χώριζε τους καθηγητές, τους φιλοσόφους και τους κριτικούς από τους συγγραφείς, την ακαδημαϊκή σύνεση από την καλλιτεχνική τόλμη, την ευρυμάθεια από την έμπνευση, το βάρος της έννοιας από την χάρη και την κομψότητα της γραφής και την αναστοχαστικότητα από την αφέλεια, επινοώντας και ενσαρκώνοντας την μορφή του «ολικού διανοούμενου, συγγραφέα – στοχαστή, μεταφυσικού, μυθιστοριογράφου και καλλιτέχνη φιλοσόφου» (Πρελορέντζος: 316-355). Έτσι, από την δεκαετία του 1930, η φιλοσοφία στη Γαλλία σημαδεύεται καθοριστικά από την επίδραση των περίφημων «τριών Η», ήτοι του Heidegger, Hegel και Husserl (Worms, 2010: 464), φιλόσοφοι που επικαλούνται ποιητές, επικούς, λυρικούς, δραματικούς και, καθώς το νήμα της μεταφυσικής παράδοσης έχει κοπεί, οι φιλοσοφίες της ύπαρξης βρίσκονται εγγύτερα στα λογοτεχνικά έργα, λόγω των διακυβεύσεών τους και του ύφους τους.

Αυτό ισχύει ιδίως για τον Χάϊντεγκερ, αλλά και για τον Marcel – που θαύμαζε τον Ρίλκε – και τον Καμύ, ο οποίος ήταν μυθιστοριογράφος προτού γίνει δοκιμιογράφος, για τον Ποντύ, του οποίου οι εκκλήσεις στον Βαλερύ, στον Κλωντέλ ή στον Προυστ δεν ήταν ποτέ συμπτωματικές, για τον Σαρτρ, για τον οποίον τα έργα των: Μπωντλαίρ, Μαλλαρμέ, Φλωμπέρ μέτρησαν εξίσου με τα έργα των φιλοσόφων, και του οποίου αρχική επιδίωξη, όπως προαναφέρθηκε, ήταν να γίνει συγγραφέας και όχι φιλόσοφος. Άλλωστε, οι φιλόσοφοι ένοιωθαν την ανάγκη λόγω του ρόλου τους και ως διανοουμένων πλην της συγγραφής αυστηρά θεωρητικών έργων να επικοινωνούν με το ευρύ κοινό σε πιο προσιτές και κατανοητές σε αυτό μορφές και να διατυπώνουν ευθαρσώς την θέση τους στα ζητήματα της επικαιρότητας. Έτσι, τα μυθιστορήματα, τα θεατρικά έργα και η δημοσιογραφία έπαιζαν άνετα τον ρόλο αυτό (Πρελορέντζος: 360-361, 376, 386), αφού το ίδιο το πρόβλημα της ύπαρξης προϋποθέτει ότι ο φιλόσοφος πραγματώνεται απευθείας *αλλού από την φιλοσοφία: γίνεται δημοσιογράφος, λογοτέχνης, επιστήμονας, πολιτικός, και τούτο για καθαυτό φιλοσοφικούς λόγους* (Worms, 2009: 208) όπως ο Σαρτρ, ο οποίος μέσω της λογοτεχνίας κατόρθωσε να αποκτήσει πρόσβαση στην φιλοσοφική διασημότητα. Στον νεαρό φιλόσοφο, η συγγραφή αποτελούσε παρόρμηση, κεντρική συνιστώσα της καθημερινής δραστηριότητας, δίχως να «φορτώνεται ένα παρακολούθημα λογιοσύνης». Άλλωστε, η ζωή στο ξενοδοχείο απαγόρευε κάθε αποθήκευση βιβλίων· έτσι ούτε ο Σαρτρ ούτε η Μπωβουάρ υπήρξαν «βιβλιοθηκοπόντικες», αφ' ης στιγμής ολοκλήρωσαν τα σχετικά με τον διαγωνισμό φιλοσοφίας (Fabiani, 2010: 290).

Και ενώ, λοιπόν, δεν υπάρχουν στενοί δεσμοί μεταξύ των καθηγητών φιλοσοφίας και των πρωτοποριακών συγγραφέων κατά την περίοδο 1880-1914 (ο.π., 1988: 115), ωστόσο τον 18^ο αι. ο φιλόσοφος είναι το εντελώς αντίθετο του «επαγγελματία καθηγητή της φιλοσοφίας», καθώς ο ορισμός του προϋποθέτει συλλήβδην έναν τρόπο σκέψης, μια στάση του philosophe ως πολίτη, έναν τρόπο δράσης και πλήρη ελευθερία απέναντι στις προκαταλήψεις και τα συνθήματα. Ο φιλόσοφος της εποχής του Διαφωτισμού επεδίωκε να απολαύσει σωφρόνως και με μέτρο τα αγαθά που του προσέφερε η φύση· είναι χρηστός άνθρωπος που επιθυμεί να αρέσει και συνάμα να γίνεται χρήσιμος· *μαθαίνει στον δικαστή να διακρίνει το δίκαιο από το άδικο*, στον στρατιωτικό τι είναι πατρίδα, στον ηγεμόνα ποια είναι η καταγωγή και το όριο της εξουσίας του (Πρελορέντζος: 330, 331). Αναφορικά με το προλεχθέν: δίκαιο και άδικο, το δίκαιο καθίσταται αντιληπτό ως συνθήκη της κοινωνικής ζωής και είχε σημαίνουσα παρουσία στην ποίηση και στην τραγωδία. Όμως το *συνεχές των γραμμάτων* που ίσχυε κατά την προνεωτερική εποχή, «σπάει» και δημιουργείται η διακριτή κατηγορία της λογοτεχνίας, κατά την νεωτερική εποχή, με την διαμόρφωση εννοιολογικών διακρίσεων. Στο εξής, η λογοτεχνία σχετίζεται με την έκφραση της εσωτερικής πραγματικότητας του δημιουργού της, ενώ καταλύτης για την περαιτέρω εξέλιξη αυτής της αντίληψης υπήρξε το ρεύμα του Ρομαντισμού, το οποίον απέδιδε απόλυτη προτεραιότητα στο άτομο και αντιλαμβανόταν την *αισθητική αξία ως ιδιωτική υπόθεση*, ως ικανότητα έκφρασης του συναισθηματικού κόσμου του δημιουργού, και την φαντασία ως μορφή γνώσης που υπερέχει της λογικής. Εν συνεχεία, με την διαμόρφωση του Διαφωτισμού και της πολιτικής φιλοσοφίας που μορφοποιήθηκε στο πλαίσió του, αναδύθηκε στο πεδίο του δικαίου η ιδέα ότι και ο νόμος εκκινεί από ένα «εσωτερικό γεγονός», από μίαν ανθρώπινη βούληση. Έτσι, το νεωτερικό δίκαιο έχασε την οργανική σύνδεσή του με την κοινωνία, την εθνική του διαμόρφωση και συνδέθηκε με ένα Κυρίαρχο, έστω και πλασματικό, αλλά σαφώς διακεκριμένο υποκείμενο. Ωστόσο, την δεκαετία του '70 γεννιέται στο ακαδημαϊκό περιβάλλον των Νομικών Σχολών των ΗΠΑ η κίνηση «*Δίκαιο και Λογοτεχνία*», ως αντίδραση στον ασφυκτικό φορμαλιστικό επιστημονισμό της οικονομικής ανάλυσης του δικαίου, με συνέπεια την «στεγνή» και περιοριστική προσέγγισή του, η οποία είχε ως μοιραίο αποτέλεσμα μια «στενή» και περιοριστική δυνατότητα κατανόησης του τι είναι και τι κάνει το δίκαιο στην ανθρώπινη κοινωνία (Παπαχρήστου – Χέλμης – Μαροπούλου, 2015: 12-13).

1.4. Δίκαιο και Λογοτεχνία

Το κείμενο του νόμου απεικονίζει την πραγματικότητα, όπως και ο ζωγραφικός πίνακας ή το λογοτεχνικό έργο.

Μουσταΐρα, 2004: 808

Η νομική στροφή προς την λογοτεχνία, την δεκαετία του '70, αποτελεί την εκδήλωση μιας κρίσης της νομικής ταυτότητας, την οποίαν βιώνουν οι νομικοί μέσα στο περιβάλλον κυριαρχίας της «εργαλειακής» οικονομικής ανάλυσης του δικαίου και της αυστηρής προσήλωσης στο «γράμμα» του νόμου, παράλληλα με την ηθική αδιαφορία της «νομικής ορθότητας». Η νομική γραφή «εγκλωβίζεται» στον τύπο της και το κάθε νομικό έγγραφο «λογοδοτεί», τρόπον τινά, στο πρότυπό του. Ο νομικός «συντάσσει» έγγραφα, υπό την έννοια ότι τακτοποιεί δεδομένα σε μια σειρά, τα θέτει σε μια προδεδομένη τάξη κειμένου, δίχως να έχει την μέριμνα της μορφής των γραπτών του. Επομένως, ο νομικός λόγος είναι εργαλειακός, υπολογιστικός και αναφορικός, ήτοι προσανατολισμένος στην παραγωγή συγκεκριμένων και σκοπούμενων πραγματικών αποτελεσμάτων, εκτεινομένων πέραν του ίδιου του κειμένου. Άρα, ο συντάκτης του νομικού κειμένου δεσμεύεται και οριοθετείται από την πραγματικότητα της περίπτωσης που έχει ενώπιόν του. Εξ αντιδιαστολής, το λογοτεχνικό έργο δεν «λογοδοτεί» σε κανένα πρότυπο αλλά η τέχνη της συγγραφής ανήκει στο πεδίο της ελευθερίας, αφού η λογοτεχνία θεωρείται εκ φύσεως χώρος ελεύθερης και δημιουργικής γραφής και ο λογοτέχνης δεν επιφορτίζεται με το καθήκον αληθείας των όσων αφηγείται ή περιγράφει (Παπαχρίστου κ.α., 2015: 10-21).

Σε αυτό το πλαίσιο, θα δημιουργηθεί η κίνηση «δίκαιο και λογοτεχνία», αναγνωρίζοντας ως ιστορικό γενάρχη της τον κοσμήτορα της Νομικής Σχολής του Northwestern University (Σικάγο), J.H. Wigmore (1863-1943), ο οποίος – σε μια προοπτική de lege ferenda – συνέταξε μια λίστα «νομικών» μυθιστορημάτων προς χρήση των νομικών, η οποία θα αποτελέσει τον σταθερό άξονα πέριξ του οποίου εφεξής περιστρέφεται το εν λόγω ζεύγμα: *δίκαιο και λογοτεχνία*, ενώ το μνημειώδες άρθρο του δικαστή του Ανωτάτου Δικαστηρίου B. Cardoso, υπό τον τίτλο «Law and Literature», που θα δημοσιευτεί το 1925 στο επιστημονικό περιοδικό *The Yale Law Review*, θα δημιουργήσει τον κανόνα δυνάμει του οποίου η σχέση δικαίου και λογοτεχνίας περιλαμβάνει τόσο το «δίκαιο στην λογοτεχνία» όσο και το «δίκαιο ως λογοτεχνία» (Binder & Weisberg, 2000: 14), θυμίζοντάς μας τον Μασερέ, αλλά και άλλους Γάλλους στοχαστές, που δημοσίευσαν σειρά μελετών, στις οποίες δεν φιλοσοφούν πάνω στην λογοτεχνία αλλά **με την λογοτεχνία**. Άλλωστε, σύνηθες μοτίβο

του Μασερέ ήταν: «σκέφτομαι με το έργο του Προυστ» και όχι «σκέφτομαι για... ή πάνω σε...» (Πρελορέντζος: 290, 291).

Έτσι, ο Wigmore θωρώντας πως η νομική εκπαίδευση είναι ελλειπής δίχως την συνδρομή της λογοτεχνίας, θα προσθέσει στον συνήθη τρόπο διδασκαλίας – που είναι η ανάλυση περιπτώσεων («πρακτικών») – ως αναγκαίο συμπλήρωμα και την ανάγνωση των *Legal Novels*. Το ενδιαφέρον αυτό έχει ήδη ταξιδέψει και στην Ευρώπη, έχει ενταχθεί στο ειδικό ακαδημαϊκό πλαίσιο των «ηπειρωτικών» νομικών σπουδών, τροφοδοτείται και ανανεώνεται συνεχώς μέσω συνεδρίων, αφιερωμάτων επιστημονικών περιοδικών και εξειδικευμένων περιοδικών επιστημονικών εκδόσεων (Binder & Weisberg: 14-15), με τον ίδιον τρόπο που το ζήτημα των σχέσεων φιλοσοφίας – λογοτεχνίας έχει κινήσει ζωηρό ερευνητικό ενδιαφέρον τα τελευταία είκοσι με είκοσι πέντε χρόνια και έχει γίνει αντικείμενο σειράς συνεδρίων, πανεπιστημιακών σεμιναρίων και αφιερωμάτων περιοδικών (Πρελορέντζος: 295, 297). Μάλιστα, ο Ian Ward, ένας εκ των επιφανών εκπροσώπων της εν λόγω κίνησης, «*Δίκαιο και Λογοτεχνία*», επεσήμανε ότι ένα από τα πολυτιμότερα και συναρπαστικότερα χαρακτηριστικά της κίνησης είναι ότι, αντίθετα από άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις ζητημάτων δικαίου, φιλοδοξεί να διαπαιδαγωγήσει καλύτερα και να καλλιεργήσει στους νομικούς έναν ασυμβίβαστο, ανυπότακτο ουμανισμό (Ward, 1995: 23).

Παραδείγματα προς απόδειξιν των ανωτέρω, αποτελούν: η «*Δίκη*» του Κάφκα ως λογοτεχνική αποτύπωση της έλλειψης της διοικητικής διαδικασίας και του δικαιώματος ακρόασης· ο «*Μ. Κολχάας*» του Κλάϊστ – ο αριστοκράτης που καταπονεί έως εξοντώσεως τα άλογα που τού άφησε ως εγγύηση ο έμπορος Κολχάας, με αποτέλεσμα να ξεσπάσει ένα δράμα τεραστίων διαστάσεων – συνδυάζεται με την γενικότητα και αφαιρετικότητα του κανόνα δικαίου «όποιος ζημιώνει τον άλλον παράνομα και υπαίτια υποχρεούται σε αποζημίωση» (Παπαχρίστου κ.α.: 21)· η «*Αυλή των θαυμάτων*» του Ι. Καμπανέλη και η «*Χαμοζωή*» του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, ως λογοτεχνικό παράδειγμα του κανόνα «*Δουλεία οικήσεως*» (ΑΚ 1188) κ.α. Αλλά και ο ίδιος νόμος, παρ' όλο τον αυστηρό φορμαλισμό του, ενίοτε χρησιμοποιεί *μεταφορικό λόγο*: «*έγερση αγωγής*» (ΑΚ 261, 262, 263), «*δεσπόζον και δουλεόν ακίνητο*» (ΑΚ 1119 επ.), «*απόσβεση υποχρέωσης*» (ΑΚ 359), «*διαδραμών χρόνος*» (ΑΚ 270), «*η ενοχή αναβιώνει*» (ΑΚ 453), «*κηδεμονία χειραφέτων ανηλίκων*» (ΑΚ 1666 επ.) κ.α. (Παπαχρίστου κ.α.: 47). Σημειωθήτω δε ότι σήμερα το μάθημα *Δίκαιο και Λογοτεχνία*

διδάσκεται στην Νομική Σχολή του ΕΚΠΑ τόσο σε προπτυχιακό όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο.

1.5. Περιπτώσεις φιλοσοφούντων με την λογοτεχνία και την Τέχνη

«Μέσα στη λογοτεχνία, η φιλοσοφία μπορεί να μάθει να απαγκιστρωθεί από τον ίδιο της τον εαυτό»

(Sabot, 2017: 84)

Πολλοί στοχαστές, με σπουδές στην φιλοσοφία, συνδύαζαν την διδασκαλία αυτής με την συγγραφή λογοτεχνικών κειμένων και την ζωγραφική. Επί παραδείγματι, ο **Savin**, ο οποίος πέρασε επιτυχώς το 1929 τον διαγωνισμό της *agrégation* φιλοσοφίας, την ίδια χρονιά με τον Sartre και την Weil, δίδασκε φιλοσοφία αλλά έγινε γνωστός, κυρίως, ως ζωγράφος, ενώ την δεκαετία του '30 έγραψε τα πρώτα λογοτεχνικά του κείμενα, την δεκαετία 1945-1955 δημοσίευσε σειρά άρθρων αφορώντα στην κριτική θεάτρου και από το 1963 αφοσιώθηκε ολόψυχα στην ζωγραφική, σε μια κατεύθυνση κυρίως ενατενιστική και λιγότερο εκφραστική (Πρελορέντζος: 126-128). Ωστόσο, *«τα μεγάλα πρότυπα εποχής, όπως ο Σαρτρ ήταν άνθρωποι που έγραφαν λογοτεχνία και συνάμα φιλοσοφία»* (Derrida, 2005: 19). Ο **Σαρτρ** υπήρξε φιλόσοφος, δραματουργός, πεζογράφος, θεωρητικός του θεάτρου, συγγραφέας πολιτικών δοκιμίων, σεναριογράφος και πέραν της λογοτεχνικής και φιλοσοφικής γραφής, δημοσίευσε κείμενα αναφορικά με την ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, για τους καλλιτέχνες, τον κινηματογράφο, ενώ από το 1943 είχε υπογράψει συμβόλαιο σεναριογράφου με την εταιρεία κινηματογραφικών παραγωγών *Pathé*, γεγονός που τού επέτρεψε να εγκαταλείψει την διδασκαλία. Αναντίλεκτα, η *«Ναυτία»* είναι από τα μείζονα υπαρξιστικά μυθιστορήματα του 20^{ου} αι. (Πρελορέντζος: 46-53, 341), ενώ το θέατρο αποβαίνει γι' αυτόν ένας προνομιακός τρόπος έκφρασης των φιλοσοφικών θέσεών του (Dosse, 2001: 113).

Ο **Μπερξόν** ένοιωθε έντονη έλξη για την λογοτεχνία – άλλωστε, το έργο του βρίθει λογοτεχνικών αναλύσεων και αναφορών σε επιμέρους λογοτέχνες – και η φιλοσοφία του επηρέασε Γάλλους και Έλληνες λογοτέχνες, όπως: τον Καζαντζάκη, τον Σικελιανό, το Θεοτοκά κ.α. (Πρελορέντζος: 211), ενώ ειδικά όσον αφορά στον Ν. Καζαντζάκη, αυτός δανείστηκε από τον Γάλλο φιλόσοφο την γνωσιολογία και την θεωρία του *«διαρρέοντος χρόνου»* διασφαλίζοντας απόλυτα την ανθρώπινη ελευθερία, ενώ υιοθετώντας την *ενόραση*, επέτυχε το ξεπέρασμα του αυτοπεριορισμού στον

οποίον οδηγεί ο λόγος. Γι' αυτούς και άλλους λόγους, ο Καζαντζάκης χαρακτηρίστηκε *λογοτέχνης – φιλόσοφος*, καθότι εκφράζει μια πλατύτερη διάθεση και ένα άνοιγμα της συνείδησης του ατόμου σε γενικότερα υπαρξιακά προβλήματα. Αγονιά για τον άνθρωπο και προβληματίζεται ενώπιον του φαινομένου του θανάτου, ενώ με σύμβολα και ποιητικές εικόνες επιχειρεί να απαντήσει στα άλυτα μεταφυσικά ερωτήματα. Έτσι, ο Καζαντζάκης είτε θεωρηθεί συγγραφέας είτε ποιητής, είτε, γενικά, λογοτέχνης, η ιδιότητα «στοχαστής», «διανοητής», «φιλόσοφος» τον συνοδεύει σταθερά (Γραμματάς, 1983: 17-18, 21-23). Επανερχόμενοι στον Μπερξόν, μπορούμε να πούμε ότι αυτός μαζί με τον **Alain** δύνανται να θεωρηθούν πρόδρομοι της *αποεπαγγελματοποίησης της φιλοσοφίας* – με την έννοια της φιλοσοφίας ως αυστηρής επιστήμης – στη Γαλλία και της εγκατάστασής της στην τέχνη και την λογοτεχνία, καθότι συνέβαλε καθοριστικά με τον τρόπο σκέψης και με την γραφή του στην *αισθητοποίηση της φιλοσοφίας*, με την έννοια της **αισθητικής**.

Αλλά και ο **Καμύ** υπήρξε φιλόσοφος, μυθιστοριογράφος, θεατρικός συγγραφέας, ηθοποιός, σκηνοθέτης, δημοσιογράφος, διευθυντής σειράς σε μεγάλο εκδοτικό οίκο (Πρελορέντζος: 55-56, 212), ενώ η φιλοσοφία του είναι μια καλλιτεχνική οπτική γωνία, κάτι στο οποίο οφείλεται η ομορφιά της, αλλά και καθιστά δύσκολη την αποκωδικοποίησή της. *Ο Καμύ σκέπτεται ως καλλιτέχνης και αισθάνεται ως φιλόσοφος* (Bonne, 2014: 8-9). Ο **Ποντύ**, ο μείζων Γάλλος φαινομενολόγος του 20^{ου} αι., έχει αναρτηθεί σε σειρά κειμένων του με λογοτέχνες και κριτικούς λογοτεχνίας, ενώ στο έργο του συναντούμε ορισμένες από τις πλέον πρωτότυπες φιλοσοφικές προσεγγίσεις των εικαστικών τεχνών και ιδίως της ζωγραφικής – με έμφαση στο έργο του Σεζάν –, και έχει δημοσιεύσει ένα ενδιαφέρον κείμενο για τον κινηματογράφο και δύο για την λογοτεχνία: «*Το μυθιστόρημα και η μεταφυσική*» και «*Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής*», με έμφαση στο ζήτημα των σχέσεων λογοτεχνίας – ζωγραφικής ως τρόπων έκφρασης (στο τελευταίο κείμενο το έργο του Malraux καθίσταται αντικείμενο συζήτησης αρκετών φιλοσόφων). Εξάλλου, χαρακτηριστικό του έργου του Ποντύ είναι μια εμπνευσμένη «*γραφή του έρωτα και των αποκρυσταλλώσεών του*» από τον Στεντάλ (Πρελορέντζος: 63-65, 185). Ακολούθως ο **Levy** θεωρούσε πως το Πανεπιστήμιο δεν είναι το σωστό μέρος για την φιλοσοφία αλλά για να φιλοσοφεί κανείς έπρεπε να είναι μόνος, στο περιθώριο ή σε έναν κόσμο που όμως δεν είναι ο ακαδημαϊκός κόσμος, διότι – όπως πίστευαν οι αρχαίοι Έλληνες – *η φιλοσοφία γίνεται στο δρόμο ή στους δημόσιους χώρους* (Lévy, 2012: 37-38).

Προχωρώντας, ο **Lévinas** υποστήριξε ότι ενίοτε τού φαινόταν πως όλη η φιλοσοφία ήταν ένας διαλογισμός πάνω στον Σαίξπηρ, προτού παρουσιάσει συνοπτικά το τέλος του *Μάκβεθ* (Πρελορέντζος: 73), άποψη που συμεριζόταν και ο φιλόσοφος Cavell, υποστηρίζοντας πως το έργο του Σαίξπηρ «φιλοσοφεί» εν συνόλω, διότι ο κατατεθειμένος σε αυτό σκεπτικισμός συνεχίζει να επεξεργάζεται την ιδρυτική, της νεωτερικής φιλοσοφίας, καρτεσιανή αμφιβολία (Παπαχρίστου κ.α.: 36). Ο **Bachelard**, παράλληλα με το φιλοσοφικό και το επιστημονικό του έργο – ιδιαίτερος σημαντικό στο πεδίο της φιλοσοφίας της φυσικοχημείας – είχε δημοσιεύσει εργασίες για ζωγράφους – όπως για τον Σαγκάλ και τον Λωντρεαμόν –, γλύπτες και άλλους καλλιτέχνες, ενώ αντίστοιχα έχουν γραφτεί αρκετές συγκριτικές μελέτες αναφορικά με την αισθητική του Bachelard και τον ρόλο που αυτός αποδίδει στον ποιητικό λόγο (Πρελορέντζος: 102-107). Μάλιστα, ο ιδιαίτερος εξέχων τρόπος, με τον οποίον ο εν λόγω φιλόσοφος προσέγγιζε την λογοτεχνική γραφή, επηρέασε μείζονες Γάλλους κριτικούς, οι οποίοι εντίμως αναγνώρισαν αυτήν την οφειλή τους, όπως ο Genette ή ο J.P. Richard. Ειδικότερα, ο Bachelard υποστήριξε και διακήρυττε ότι αυτό που δύναται να ελπίζει η φιλοσοφία είναι να καταστήσει την *ποίηση* και την *επιστήμη συμπληρωματικές*, εις τρόπον ώστε να τις ενώσει σαν δύο «καλοφτιαγμένα αντίθετα». Επομένως, στο διαχεόμενο ποιητικό πνεύμα πρέπει να αντιπαραθέσουμε το εχέμυθο επιστημονικό πνεύμα, για το οποίο η προκαταβολική αντιπάθεια είναι μια λογική προφύλαξη (Bachelard, 1987: 10).

Στην χορεία των φιλοσόφων που αναγνώρισαν το ενεργό και ζωντανό παιχνίδι του μύθου μέσα στον λόγο, δύναται να προστεθεί και ο **Μαλρώ**, ο οποίος πέραν των λογοτεχνικών έργων δημοσίευσε σειρά θεωρητικών και κριτικών κειμένων για την Δύση και τον δυτικό πολιτισμό αλλά, κυρίως, αναφορικά με θέματα *αισθητικής*, καθώς και δοκίμια για τον Γκόγια και τον Πικάσσο (Πρελορέντζος: 184, 185), ενώ ο Ντελέζ, παραθέτοντας τον Μαλρώ, αποφάνθηκε πως «*η τέχνη είναι αυτό που αντιστέκεται στον θάνατο*» (Badiu, 2005: 118). Ο **Γκυγιώ**, που επηρέασε τον στοχασμό του Νίτσε – κυρίως την «*Γενεολογία της Ηθικής*» – με το περίφημο «*Σχεδιάσμα μιας ηθικής χωρίς υποχρέωση ούτε τιμωρία*», υπήρξε ψυχολόγος, μεταφυσικός, ηθικός στοχαστής και ποιητής· ο **Gilson**, φιλόσοφος της θωμιστικής παράδοσης, προσέγγισε φιλοσοφικά την ζωγραφική και άλλες μελέτες της αισθητικής· ο **Maritain**, επίσης σημαντική φυσιογνωμία του θωμισμού, στις αρχές του 1950 έδωσε σειρά διαλέξεων με θέμα: «*Η δημιουργική ενόραση στην Τέχνη και στην Ποίηση*», ενώ τελευταία έχει γίνει αντικείμενο σειράς μελετών ο παραγκωνισμένος – επί δεκαετίες – ρόλος της

αισθητικής στο έργο του· ο **Cavallés**, υπήρξε φιλόσοφος των επιστημών και δη των μαθηματικών, ενώ ο **Canguilben** υπήρξε φιλόσοφος και διδάκτωρ ιατρικής του Πανεπιστημίου του Στρασβούργου και ακολούθησε την σύζευξη της ιατρικής με την φιλοσοφία, πρεσβεύοντας ότι «η φιλοσοφία είναι ένας στοχασμός για τον οποίον κάθε ανοίκειο υλικό είναι πάντα καλό και κάθε καλό υλικό οφείλει να είναι ανοίκειο»· ο **Ruyer**, στις αρχές της δεκαετίας του '80 έγραψε το έργο «*Η εμβρυογένεση του κόσμου και ο σιωπηλός θεός*», προϊόν ενός διαρκούς διαλόγου της φιλοσοφίας με την επιστήμη – ιδίως με την ψυχολογία και της βιολογικές επιστήμες –, συνδυαστικά με την φυσική και την **Κυβερνητική**, οδηγούμενος σε ένα ιδιότυπο άνοιγμα στην θεολογία και προσεγγίζοντάς την ως «*έσχατο καθήκον της φιλοσοφίας*», ενώ είχε επιδείξει ενδιαφέρον και για τις τέχνες και δη την ζωγραφική και τον κινηματογράφο.

Η σημαντικότερη, ωστόσο, εξαίρεση στον κανόνα ίσως να υπήρξε ο **Charrier**, γνωστός από το 1900 με το ψευδώνυμο **Alain**, ο οποίος φιλοδοξούσε με ολόκληρο το έργο του να *μεταβάλει την φιλοσοφία σε λογοτεχνία και, αντιστρόφως, την λογοτεχνία σε φιλοσοφία*. Μάλιστα, δύναται να θεωρηθεί ότι φιλόσοφοι, όπως ο Φουκώ, ο Σαρτρ κ.α., ακολούθησαν τα «*χνάρια*» του Alain ως προς την σπουδαιότητα που απέδιδαν στην δημοσιογραφική τους δραστηριότητα, καθώς ο Alain έγινε ο πρώτος από τους σύγχρονους διανοούμενους, που συνδύαζε την υψηλού επιπέδου πανεπιστημιακή μόρφωση με την δημόσια παρέμβαση, την φιλοσοφία με την λογοτεχνία, τον χαρισματικό χαρακτήρα ενός ανθρώπου με την ανωτερότητα της σκέψης (Πρελορέντζος: 113-209). Αντίστοιχα, οι λογοτέχνες που κέντρισαν περισσότερο το φιλοσοφικό ενδιαφέρον ήταν ο Μπέκετ, ο Μαλλαρμέ, ο Πεσόα, ο Φουκώ, ο Προυστ, ο Φλωμπέρ, ο Βαλερύ (Sabot: 241), καταδεικνύοντας ότι δεν συμμερίζονταν την πλατωνική θέση αναφορικά με τον εξοστρακισμό της ποίησης – και εν γένει των τεχνών – από την ιδανική πολιτεία. Παρά ταύτα, ο Garelli ανέδειξε ένα χωρίο του «*Σοφιστή*», στο οποίο ο Αθηναίος φιλόσοφος φαίνεται να ανατιμά την ποίηση και την μουσική, θεωρώντας ότι οι φιλόσοφοι, κατά βάθος, θα όφειλαν να μάθουν τι είναι ο *αρμονικός λόγος* και παραθέτοντας τους ποιητές, τους μουσικούς και τους ειδικούς της γραμματικής, οι οποίοι γνωρίζουν ότι καμμία λέξη δεν έχει αφεαυτής εγγενή αξία αλλά όλα εξαρτώνται από την ακριβή θέση της στην φράση (*Σοφιστής*, 253α «*Τα φωνήεντα... αρμόττειν*») (Πρελορέντζος: 221, 222), ήτοι από την μεταφορά της και την μορφή που θα πάρει.

1.6. Μεταφορά – Μορφή

«Είπα μια μέρα ενώπιον των φιλοσόφων:

η φιλοσοφία είναι ζήτημα μορφής»

Βαλερύ (Sabot: 135)

Ο Χέγκελ πίστευε ότι το περιεχόμενο ενέχει την μορφή του και χάριν αυτής γίνεται ζωντανό και «ψυχωμένο». Συχνά όμως από αυτήν την ολότητα απομονώνεται μία εκ των δύο ξεχωριστών όψεων, προκειμένου η μορφή να ανακηρυχθεί σε μόνη οντολογικά θεμιτή πραγματικότητα (Μπιτσάκης: 24) και στην «Αισθητική» του υποστήριζε ότι οι φιλοσοφικές έννοιες είναι το αποτέλεσμα μιας προοδευτικής αποπνευμάτωσης των αισθητών σημασιών, στο πλαίσιο μιας κίνησης ιδεατοποίησης, η οποία προβαίνει *διά της απόκρυψης* και της εξάλειψης της μεταφορικής καταγωγής τους. Μάλιστα, η ίδια η έννοια της «**μεταφοράς**» συμβαίνει να αποκρύπτεται ως η καταγωγή των ιδρυτικών εννοιών της μεταφυσικής. Έτσι, ματαιώνεται η περίφημη διάκριση μεταξύ λόγου και μύθου, η οποία εγκαθίδρυσε στον ίδιο τον μεταφυσικό λόγο την αξίωση να είναι ο αποκλειστικός εκφραστής του αληθούς. Η μεταφορά, κατά τον Ντερριντά, συνιστά το μη ιδιοποιήσιμο υπόλοιπο κάθε θεωρησιακού λόγου, το απόκρυφο ίχνος της διαδικασίας εννοιολόγησης, το οποίον αγωνίζεται να εξαλείψει η φιλοσοφία, προκειμένου να αξιώνει να λείπει την αλήθεια. Αντιθέτως, για τον Ρικέρ, η μεταφορά δέχεται την θεωρησιακή αξία της από το γεγονός της αναφορικής συγκρότησής της, η οποία την κάνει να συμμετέχει έμμεσα αλλά επιβλητικά στην περιγραφή και κατανόηση του κόσμου (Sabot: 60, 73).

Η μεταφορά είναι ζωντανή, διότι εγγράφει την ορμή της φαντασίας σε ένα «*σκέπτομαι επιπλέον*» στο επίπεδο της έννοιας, μιας και πρόκειται για την λεκτική επένδυση του εσωτερικού κόσμου και της φαντασίας, *διά της οποίας βλέπουμε και αφηγούμαστε την ζωή ως ιστορία, παγιώνοντας και εξισορροπώντας γεγονότα.* Άλλωστε, πρόκειται για διαδικασία συμβολισμού, εντός του «*γίγνεσθαι*», η οποία γεφυρώνει την συνεχή διάδραση εμπραγμάτων καταστάσεων και νοημάτων που δομούν τον χαρακτήρα του υποκειμένου, ενώ η χρήση της μεταφοράς λειτουργεί στο πλαίσιο της μνημονικής αποτύπωσης, των συνηχίσεων, των συνειρμών και της συναισθηματικής ενδεχομενικότητας (Σακελλαριάδης, 2020: 156, 166, 186).

Και ενώ, εκ πρώτης όψεως, ένα λογοτεχνικό και ένα φιλοσοφικό έργο διακρίνονται βαθύτατα βάσει της πρόθεσής τους – το λογοτεχνικό, ως έργο τέχνης, θέλει να αρέσει στον αναγνώστη, ενώ το φιλοσοφικό αποτελεί μian αναζήτηση της αλήθειας –, ωστόσο υπάρχει μian **αισθητική του φιλοσοφικού έργου**, όπως εύστοχα

διαπίστωσαν οι: Lalo και Souriau, η οποία όμως στοχεύει λιγότερο στην εξωτερική μορφή από όσο στο σύστημα και την μουσικότητα της φιλοσοφίας (Πρελορέντζος: 468). Διαβάζουμε λογοτεχνία και λόγω αισθητικής απολαύσεως και επειδή μάς δίνει την βολική αίσθηση ότι ζούμε σε κόσμους στους οποίους η περί αληθείας θεώρηση είναι αδιαμφισβήτητη, ενώ ο πραγματικός κόσμος φαίνεται περισσότερο δόλιος. (Σακελλαριάδης: 174-175). Έτι περαιτέρω, ο Μπαντιού στο «*Μικρό εγχειρίδιο μη αισθητικής*» εξέθεσε την ιδέα ότι η σύνδεση του λογοτεχνικού έργου με το φιλοσοφικό γίνεται αντικείμενο σκέψης βάσει του «*διδασκτικού σχήματος*», και αυτό δηλοί ότι «η τέχνη είναι ανίκανη για αλήθεια» και «κάθε αλήθεια τής είναι εξωτερική», καθώς για να είναι η τέχνη «*αποδεκτή*» και να τής αναγνωριστεί ορισμένη αξία, οφείλει να βρίσκεται υπό την φιλοσοφική επιτήρηση των αληθειών.

Εξ αντιδιαστολής, ο Νίτσε θεωρούσε την φιλοσοφία ως «*μορφή ποίησης*» ή ως ένα «*ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος*» – φράση που αποτέλεσε τίτλο στο αποδομητικό έργο του Ντερριντά –, όπως προτείνει ο Βαλερύ. Και οι δύο αναγνωρίζουν ότι η παραδοσιακή αντίθεση φιλοσοφίας – λογοτεχνίας τίθεται εν αμφιβόλω σε κείμενα τα οποία δεν είναι αμιγώς «*φιλοσοφικά*» ούτε αμιγώς «*λογοτεχνικά*» αλλά ανήκουν σε ένα ενδιάμεσο μεικτό είδος, όπου το φιλοσοφικό στοιχείο με το λογοτεχνικό είναι στενά αναμειγμένα, σχεδόν αξεδιάλυτα. Επομένως, δεν ξενίζει το γεγονός ότι εναπόκειται σε έναν ποιητή – στοχαστή, τον Βαλερύ, να αποκαλύψει ότι ο φιλοσοφικός λόγος είναι, προπάντων, ένα ιδιαίτερο είδος του *λογοτεχνικού γένους*, καθ' όσον εμφανίζεται πάντα με την μορφή μιας γραφής και, άρα, είναι αλληλεξαρτώμενος με τα αποτελέσματα που προσιδιάζουν σε αυτόν τον τύπο παρουσίας (Sabot: 57, 133-135, 148-149), δεδομένου ότι οι *μεταφορές* συντονίζονται περισσότερο από τις αισθήσεις, μιας και το ποιητικό πνεύμα είναι *σύνταξη μεταφορών* (Bachelard: 205). Άλλωστε, «*η αλήθεια δεν είναι παρά η στερεοποίηση παλαιών μεταφορικών εκφράσεων*» (Μπαρτ, 1973: 71).

Παραδείγματα: Οι «*Μεταφυσικοί Στοχασμοί*» του Ντεκάρτ είναι διαχώριστοι από την αφηγηματική συγκρότησή τους: τα μυθιστορήματα του Μπλανσό είναι ο τόπος μεταφυσικών εμπειριών / πειραμάτων, τα οποία δεν έχουν μικρότερη αξία επειδή αφορούν μόνον σε πλασματικούς χαρακτήρες. Η κριτική δύναμη που αναγνωρίζεται στο νιτσεικό λόγο οφείλεται στο ότι προσκαλώντας μας να διαβάσουμε μέσα σε μιαν έννοια την κρυμμένη ιστορία μιας *μεταφοράς*, κατορθώνει να εμφανιστεί στο ενδιάμεσο του φιλοσοφικού και λογοτεχνικού στοιχείου, η διαπλοκή της γραμματικής με την μεταφυσική, της ρητορικής με την φιλοσοφία. Ο Χάϊντεγγερ, εκκινώντας από

έναν διαλογισμό αναφορικά με την πρωταρχική εμπειρία της γλώσσας, υπογραμμίζει την γειννίαση του «ποιητικού λέγειν» με την σκέψη, διανοίγοντας έτσι έναν χώρο αμοιβαίας ένταξης του ποιητικού στο «σκέπτεσθαι» και αντιστρόφως (Sabot: 109, 132, 179, 182). Στο έργο του Προυστ «*Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*», το ουσιώδες δεν είναι η μνήμη και ο χρόνος αλλά το *σημείο* και η *αλήθεια* και, οριακά, το εν λόγω έργο εκλαμβάνεται ως η λογοτεχνική εξεικόνιση ενός ορισμένου αριθμού φιλοσοφικών ιδεών, αναφορικά με τον βιωματικό χρόνο και τον χρόνο του κόσμου και της τελικής εκστατικής αποκάλυψης, η οποία μάς επιτρέπει να διέλθουμε από τον «*χαμένο χρόνο*» στον «*ανακτημένο χρόνο*», με τη μεσολάβηση του καλλιτεχνήματος.

Εντούτοις, δεν είναι ο ίδιος ο συγγραφέας ούτε το κείμενό του αλλά ο φιλόσοφος – ερμηνευτής αυτός που δύναται να τεκμηριώσει αυτήν τη σύνθεση φιλοσοφικά, προβαίνοντας στην αποκωδικοποίηση του νοήματος της χρονικής εμπειρίας, καθώς δεν είναι τα μυθιστορήματα που σκέπτονται αφ' εαυτών, προτείνοντας λύσεις στις απορίες, αλλά μάλλον ο ερμηνευτής που τις σκέπτεται εντός του. Αξιοσημείωτο είναι πως έχουν δημοσιευτεί πολυάριθμες μελέτες για την σχέση του έργου του Προυστ με την ψυχανάλυση – μάλιστα ο Blondel συσχετίζει τον Προυστ με τον Φρόϋντ –, και κοινωνιολογικές μελέτες από τον Μπουρντιέ (ο.π. 157, 161, 204-206 και Πρελορέντζος: 244-245). Τέλος, ολοκληρώνοντας τα παραδείγματα λογοτεχνικής εξοικονόμησης φιλοσοφικών ιδεών, αξίζει να αναφερθούμε στον μεταφυσικό ποιητή Μαλλαρμέ, τον οποίον οι μετά-χαϊντεγκεριανοί φιλόσοφοι χαρακτήρισαν ως τον Γάλλο Χαϊλντερλιν, καθ' όσον κίνησε το ενδιαφέρον των επαγγελματιών της σκέψης – όπως του Μπαντιού –, του Φλωμπέρ που η λογοτεχνική σκέψη του διατηρεί μια ορισμένη οικειότητα με την φιλοσοφική σκέψη, καθώς υπάρχουν ωσμώσεις μεταξύ του έργου του και της «*Κριτικής του διαλεκτικού λόγου*» και, αντιστρόφως, να θυμηθούμε ότι ο Lacan και ο Levi Strauss συγχρωτίστηκαν με τους υπερρεαλιστές, ενώ ο Μπερξόν κατέκτησε το βραβείο Νόμπελ μάλλον για το ύφος και τις εικόνες του παρά για την φιλοσοφία του (Πρελορέντζος: 262-263, 286, 312, 378, 407).

2. Η περίπτωση του αισθητικού Μίμη Λυμπεράκη

«...χάριν τῶν καλῶν...» (Για χάρη του Ωραίου)

Πλάτωνος Πολιτεία, 403c

Κατόπιν των προειρημένων, θα επιχειρήσουμε στο παρόν πόνημα να ανιχνεύσουμε την αισθητική αντίληψη περί του Ωραίου του Μίμη Λυμπεράκη, όπως

αυτή αποτυπώθηκε σποράδην στα λογοτεχνικά έργα «Γυρί» και «Eroica» του Κ. Πολίτη, η οποία μάλιστα είναι αφιερωμένη στον εν λόγω αισθητικό. Προτού όμως προβούμε στο διάβημα αυτό, θεωρούμε ότι προσιδιάζει να αναφερθούμε στην προσωπικότητά του ανωτέρω *εστέτ*, καθώς – βάσει του «γενικού δομισμού» – ο Goldmann πρέσβευε ότι στο πλαίσιο μιας «κοινωνιολογίας του μυθιστορήματος» η τάξη όπου ανήκει ο δημιουργός ασκεί καθοριστική επίδραση στο έργο του, αλλά και ο Ερατοσθένης Καψωμένος συνήθιζε στις πανεπιστημιακές του παραδόσεις να λέει ότι η ζωή ενός δημιουργού φωτίζει εν πολλοίς το έργο του.

Υπό το φως αυτής της οπτικής, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι όλοι οι πρωταγωνιστές της *Eroica* ανήκουν στην εύπορη μεσαία τάξη. Οι πατέρες τους είναι έμποροι, ασφαλιστές κ.α., έχουν υπηρετικό προσωπικό στο σπίτι τους και τα παιδιά τους μαθαίνουν ξένες γλώσσες (Mackridge, 2018: λ'), ενώ λάϊτ-μοτίβ του έργου είναι ότι οι γονείς του Λοΐζου είναι ξένοι και αισθάνεται τον εαυτό του πάντα μονάχο (ο.π.: λδ').

2.1. Βιογραφικά

Ο Μίμης Λυμπεράκης γεννήθηκε στο Μεσολόγγι το 1880, όπου και πέθανε το 1967. Γόνος ιστορικής οικογένειας από την Έξοδο, αφού ο προπάππος του Στραβοκέφαλος υπήρξε πυροβολητής στην ντάπια Κοτσιούκου (No 16) και κατόπιν μετωνομάσθη Λυμπεράκης (Στασινόπουλος, 1925: 75). Ωστόσο, στον κατάλογο των πεσόντων Αγωνιστών τη νύχτα της Εξόδου συμπεριλαμβάνονται αγωνιστές με το επίθετο «Λυμπεράκης» αλλά αναφέρονται και οι: Στραβοκέφαλος Διονύσιος και Δημήτριος, οι οποίοι διασώθηκαν κατά την Έξοδο και Στραβοκέφαλος Απόστολος, αδελφός του Δημητρίου και του Διονυσίου, ο οποίος σκοτώθηκε. Ο Δημήτριος ήταν πάππος του Μ. Λυμπεράκη, ενώ το όνομα «Απόστολος» το είχε και ο αδελφός του πατέρα του (Κολόμβας, 2018: 315). Γονείς του ήταν ο Γεώργιος και η Παναγούλα – Μαλβίνα, η οποία πέθανε λίγο μετά τη γέννα, αφήνοντας στερημένο το μεγάλο αισθητικό από τη μητρική αγκαλιά. Την ημέρα της γέννησής του πήγε κάτω από το κεντρικό μπαλκόνι του μεγαλοπρεπούς αρχοντικού ο Θανάσης Μπαταργιάς – ο θρυλικός βιολιτζής που ενέπνευσε τον Μ. Μαλακάση και έγραψε το ομώνυμο ποίημα – με τραγούδια και όργανα για να πάρει τα «συχαρίκια», ενώ ο πατέρας του Μίμη Λυμπεράκη έρανε τους οργανοπαίχτες με... χρυσές λίρες. Ο Γεώργιος Λυμπεράκης ήταν μεγαλοκτηματίας και οινοποιός. Μαζί με τον αδελφό του, Αποστόλη Λυμπεράκη, είχαν μεγάλες εκτάσεις αμπελιών στα ριζά του Αρακύνθου. Τόνοι σταφίδας

φορτώνονταν από το λιμάνι του Μεσολογγίου στα καράβια του Σπ. Παπούλα και άλλων πλοιοκτητών για την Τεργέστη, και από εκεί διοχετεύονταν στην κεντρική Ευρώπη, αλλά κυρίως στην Αγγλία. Συν τοις άλλοις, ο Γεώργιος Λυμπεράκης δραστηριοποιούταν και στην οινοποιία και παρήγαγε τόνους κρασιού, που τοποθετημένο σε βαρέλια εξαγόταν στην Ευρώπη.

Το 1898 ο Μίμης Λυμπεράκης τελείωσε το Γυμνάσιο Μεσολογγίου και γράφτηκε στη Νομική Σχολή Αθηνών, ενώ τη φοιτητική ταυτότητά του σφράγισε και υπέγραψε ο συμπατριώτης του και γραμματέας του Πανεπιστημίου, Κωστής Παλαμάς. Από τα μαθητικά του χρόνια ήταν βαθειά ερωτευμένος με τη Μαρία Μακρή, εγγονή του Δημητρίου Μακρή, οπλαρχηγού του Ζυγού, στην οποία αφιερώνει ποίημα (αδημοσίευτο) υπό τον τίτλο: «Σ' την Γιορτή Της», τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς, ξέχειλο από χρώματα, αρώματα και ρομαντισμό. Από μαρτυρίες Μεσολογγιτών που τον συναναστράφησαν και τούς επέτρεπε να ανεβαίνουν στο σπίτι του, ήταν γνωστό ότι πάντοτε ήταν ερωτευμένος με τη Μαρία και η φωτογραφία της υπήρχε μόνιμα στο κομοδίνο πλάϊ στο κρεβάτι του, παρ' ότι η ίδια είχε παντρευτεί το γιατρό Πολίτη και έμενε πια ένα τετράγωνο διαγωνίως απέναντι της ανατολικής πλευράς του σπιτιού του, δηλαδή επί της οδού Ευγενίδου, στο προεπαναστατικό σπίτι του Επαμ. Δεληγιώργη, από τα ελάχιστα που έμειναν από τη νύχτα του Χαλασμού και του οποίου τον έναν όροφο ο άντρας της τον μετέτρεψε σε κλινική. Το 1907 παντρεύτηκε και ο ίδιος τη Νίτσα (Ελένη) Αλ. Μπολέτση, κόρη του γραμματέα της Νομαρχίας από την Κέρκυρα, ηπειρωτικής καταγωγής. Ο γάμος του ήταν από δυσλειτουργικός έως ανύπαρκτος, αφού επί σαράντα χρόνια έλειπε από το Μεσολόγγι και επέστρεφε από την Ευρώπη στη γενέτειρά του μόνον για να πωλήσει και να ξαναφύγει. Τη μία χρονιά πωλούσε αστικό ακίνητο, την άλλη αγροτεμάχιο, και ούτω καθεξής.

Ο Μίμης Λυμπεράκης δεν τελείωσε ποτέ τη Νομική Σχολή, αφού η αγάπη του ήταν οι Τέχνες και είχε εξαιρετικές γνώσεις σχετικά, και γενικότερα ένα ευρύτατο πεδίο παιδείας. Μιλούσε άριστα ιταλικά, γαλλικά, αγγλικά και γερμανικά και γνώριζε εις βάθος τα αρχαία ελληνικά και τα λατινικά. Τον μάγευαν κυρίως η μουσική και η γλυπτική, ενώ για την αρχιτεκτονική έλεγε ότι «με αυτήν ο άνθρωπος ορθώνει το ανάστημά του στη Φύση», και επεσήμαινε πάντα την αναγκαία και αιτιώδη σχέση ανάμεσα στην Ακρόπολη και τον Παρθενώνα, τον ερωτισμό στο σύμπλεγμα του Δία με τον Γανυμήδη, τον ερωτισμό της «Δημιουργίας» σχετικά με τα «φρέσκο» του Μιχαήλ Αγγέλου στην Καπέλα Σιστίνα, και στον Απόλλωνα της Ολυμπίας έβλεπε να συμπυκνώνεται ισόρροπα στο άγαλμα το αρχαίο κάλλος. Όσον αφορά στη μουσική,

ιδιαίτερη προτίμηση είχε στο βιολοντσέλο (εκκλησιαστικό όργανο) και έβρισκε ότι η έκταση του ήχου του ταιριάζει με την ανθρώπινη φωνή. Είχε εντυπωθεί στη μνήμη του, όταν άκουσε κάποτε στην Ιταλία τον ήχο του βιολοντσέλου από μια μισοφωτισμένη γωνία σε μια άδεια εκκλησία και πλησιάζοντας είδε κάποιο ρασοφόρο που είχε αγκαλιάσει το όργανο σε μια ερωτική περίπτωση και έπαιζε μια σαραμπάντα του Μπαχ. Μάλιστα, κάποτε στη Ρώμη έκαμε τα αδύνατα δυνατά ώστε να του επιτραπεί η είσοδος στο παπικό παρεκκλήσιο της Καπέλα Σιστίνα του Βατικανού, για να ακούσει την παιδική χορωδία «α καπέλα». Νοίκιασε σμόκιν για την περίπτωση και έμαθε το τυπικό της ακολουθίας από τους Καθολικούς, ώστε να συμμορφώνεται ανάλογα και να μη γίνεται αντιληπτή η ετερόδοξη προέλευσή του.

Σαράντα χρόνια έμεινε στην Ευρώπη – επιστρέφοντας στο Μεσολόγγι, όπως προελέχθη, μόνο για την αγοραπωλησία – και κυρίως στην Ιταλία, στη Γερμανία, στην Ελβετία και στη Γαλλία. Περνούσε τον καιρό του στα μουσεία, στις βιβλιοθήκες, στις πινακοθήκες και στις εκκλησίες, ενώ παρακολουθούσε και μαθήματα ιστορίας της τέχνης. Ειπώθηκε ότι παρέδιδε και ο ίδιος μαθήματα ιστορίας τέχνης σε Πανεπιστήμια και Ακαδημίες, αλλά η μαρτυρία αυτή δεν είναι εξακριβωμένη. Μαζί του έπαιρνε πάντα δύο μεγάλα ξύλινα μπαούλα με ειδικές θήκες και ειδικές κρεμάστρες για τα κοστούμια του, ενώ ραβόταν πάντα σε ραφτάδες της Αθήνας και του εξωτερικού και ήθελε τα υφάσματα να είναι πάντα εγγλέζικα· μαζί του έπαιρνε και τα βιβλία του. Έμενε πάντα στα καλύτερα ξενοδοχεία της Ευρώπης, ενώ στην Αθήνα έμενε στο «Μεγάλη Βρετανία» και στο «Βασιλεύς Γεώργιος» ή φιλοξενούνταν σε πλουσιόσπιτα Ευρωπαίων φίλων του και τρεφόταν με τα ακριβότερα και καλύτερα φαγητά. Όταν ερχόταν στην Ελλάδα – συνήθως επέλεγε τη διαδρομή Ιταλία – Πάτρα με καράβι, πριν έρθει στο Μεσολόγγι, πήγαινε πάντα στην Ολυμπία για να δει τον Απόλλωνα, όπου ξεχνιόταν και έμενε δύο εβδομάδες στο ξενοδοχείο ΣΠΑΠ. Μαγεμένος έμενε ώρες μπροστά στο σύμπλεγμα Κενταύρων και Λαπιθών και συνήθιζε να λέει για τη στάση μιας Λαπίθας στην οποία έβλεπε να εγκαταλείπεται στον εναγκαλισμό του Κενταύρου και όχι να προσπαθεί να ξεφύγει. Ταξίδευε και στους Δελφούς και στην Αθήνα λόγω του έρωτά του για τα Μουσεία και τους αρχαιολογικούς χώρους (Κοκοσούλας, 1997).

Έως ότου ολοκληρωθούν οι συμβολαιογραφικές πράξεις πώλησης ακινήτων του, ο Λυμπεράκης δεν έμενε στο Μεσολόγγι, αλλά πήγαινε στην Πάτρα, όπου συναντούσε την παρέα του, τον Κοσμά Πολίτη και το Δημήτρη Μητρόπουλο. Εκεί στο Γυρί (συνοικία της Πάτρας κοντά στα Ψηλά Αλώνια, από όπου και ο ομώνυμος τίτλος του μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη) η παρέα των άμπλουτων αριστοκρατών,

λογοτεχνών, μουσουργών και αισθητικών, επιδίδεται σε ατέρμονες αισθητικές αναλύσεις, στην ανάλυση των ευρωπαϊκών και παγκοσμίων ρευμάτων στην Τέχνη, στην περιγραφή των εμπειριών από τη διαμονή τους στο εξωτερικό και στις αισθητικές απολαύσεις.

Όσα λέει ο Κύριλλος (ήρωας του έργου: «Το Γυρί» του Κ. Πολίτη) σχετικά με το αέτωμα του αρχαίου ναού στην Ολυμπία, για την μάχη Κενταύρων και Λαπιθών, η αρχαιολατρεία, η ωραιολατρεία και η φυσιολατρεία, είναι οι σκέψεις και οι αφηγήσεις του ίδιου. Η μαρτυρία αυτή είναι διασταυρωμένη και από την έρευνα του Μεσολογγίτη συγγραφέα Γ. Κοκοσούλα, ο οποίος συμπληρώνει ότι ο Λυμπεράκης εξοργίστηκε από αυτή την πράξη του Κ. Πολίτη και τσακώθηκαν, ενώ κατά τη διάρκεια της Κατοχής ο Πολίτης ήρθε στο Μεσολόγγι, χτύπησε την πόρτα του Λυμπεράκη κι εκείνος δεν τον δέχτηκε. Λέγεται ότι θύμωσε πολύ, επειδή συμπεριέλαβε τις αισθητικές αναλύσεις του στα έργα του σαν να ήταν δικές του. Άλλωστε, ο Πολίτης εμφανίστηκε ξαφνικά στα γράμματα το 1930 με το μυθιστόρημα «Λεμονοδάσος», το 1934 μετατέθηκε στην Ιονική Τράπεζα της Πάτρας, όπου έγραψε την *Egoïca* που εκδόθηκε το 1938 και τιμήθηκε με το κρατικό βραβείο πεζογραφίας, έργο με έντονο κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και αναζήτηση της αυθεντικότητας στην εφηβεία, και το 1945 δημοσίευσε «Το Γυρί».

2.2. Οι φίλοι, τα βιβλία, τα περιοδικά, η επιστολογραφία, ο θάνατος

Όπως προελέχθη, ο Μίμης Λυμπεράκης ήταν προσωπικός φίλος του συνθέτη Δημ. Μητρόπουλου· εξίσου προσωπική φιλία είχε και με τον Ελληνογάλλο μουσικολόγο Calvocoressi, καθώς και με τον Αντρέ Ζιντ του οποίου το έργο εκτιμούσε ιδιαίτερα και διηγούταν τις ερωτικές αταξίες του. Επίσης ήταν προσωπικός φίλος του Γάλλου ποιητή Paul Fort, του Yeats, του Μωρούα, του Ντε Μπάρος, του Ν. Λαπαθιώτη, του Απ. Μελαχροινού, του Κ. Βάρναλη, του Ν. Καζαντζάκη του Κ. Πολίτη, ενώ είχε μεγάλη αδυναμία στο Βερλαίν.

Αξιοσημείωτη είναι η αδημοσίευτη επιστολογραφία του. Καρτ-ποστάλ με γλυπτά και πίνακες που βρίσκονται σε ευρωπαϊκά μουσεία και επιστολικά δελτάρια λαμβάνει από τον Σ. Βανδώρο, ζωγράφο, αλλά κυρίως από τον Θωμά Θωμόπουλο, γλύπτη, ζωγράφο και καθηγητή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, ο οποίος φιλοτέχνησε τα πορτραίτα του Λυμπεράκη. Καθώς φαίνεται από την επιστολογραφία, ο Θωμόπουλος ήταν προσωπικός φίλος του και ερχόταν στο αρχοντικό του στο Μεσολόγγι. Σε επιστολικό δελτάριο του 1908 τού αναφέρει ότι ίσως πάρει τη θέση του

Βρούτου στο Πολυτεχνείο, το 1904 τού ζητούσε να τού στείλει κανένα καλλιτεχνικό βιβλίο για τη σύγχρονη τέχνη και αισθητική, ενώ τον αποκαλεί «αδελφόν πνεύμα», το 1903 τού γράφει για την «αδεκαρίαν» του, και την επιθυμία του να έλθει να αναπνεύσει τον καθαρό αγέρα της Αιτωλίας, και για την προετοιμασία του να φύγει για το Παρίσι, το 1906 για τη γελοιοποίηση των Ολυμπιακών Αγώνων και για τις ελιές της Αττικής. Σε γράμματα του 1905, γράφει για την έκδοση που μελετάνε στην Αίγυπτο (ίσως το περιοδικό «Ελληνικά Γράμματα») και ότι ο καιρός είναι πολύτιμος και γι' αυτό ούτε για λόγια αξίζει η ζωή κι έτσι δεν τον ξιπάζουν ούτε οι θαυμασμοί πια ούτε οι κατηγορίες του κόσμου, γράφει ότι στο πενιχρό του εργαστήριο τον επισκέφτηκε η πριγκίπισσα Αλίκη και τού φάνηκε σαν να ζωντάνευε καμμιά από τις όμορφες κόρες που ζωγράφιζε ο Βιγύ... (δεν μπορώ να διαβάσω το όνομα) και ότι εργάζεται πολύ για νικήσει δύο μεγάλα θηρία: την τέχνη και τη φτώχεια. Το 1906 τού ζητά μήπως τού εύρει καμμιά δουλειά μεταξύ των γνωστών του στην Ευρώπη και τού γνωστοποιεί ότι στο Μουσείο της Κοπεγχάγης έγινε δεκτό ένα έργο του, η προτομή του Δανού (δεν μπορώ να διαβάσω το όνομα) κατασκευασμένη σε μάρμαρο Πεντέλης, και τού εκφράζει την πικρία και την απογοήτευσή του για την πολιτεία της Αθήνας – και την Ελλάδα γενικότερα – που ενεκρώθηκε και δεν απόμεινε τίποτε άλλο από τις βραχνές φωνές των διαδηλωτών της ημέρας...

Επιστολές επίσης (αδημοσίευτες) λαμβάνει το 1912 από τον Λίνο Αττι Καρζή, λογοτέχνη και συνεχιστή του έργου του Περικλή Γιαννόπουλου, ο οποίος τον παρακαλά να στείλει κάτι για τον «Αττι», το 1908 από τον Georg Von Mayr, από τον Ιταλό συγγραφέα Giuseppe Brunatti, το 1905 από τον αυστριακό ιστορικό τέχνης, συγγραφέα και έμπορο τέχνης Benno Geiger, ενώ το 1903 ο Σ. Σκίπης τού χαρίζει την ποιητική συλλογή «Silenti Dissolutio» με την αφιέρωση: «Στον αγαπημένο μου Μίμη Λιμπεράκη τον έναν από τους αδελφούς μου. Μεσολόγγι – Απρίλης». Το 1908 Άρ. Καμπάνης με «βραχεία επιστολήν» τού ζητά να συνεργαστεί στον «Πάνα», και συγκεκριμένα με τη φράση: «Κάμε μου την χάριν να με τιμήσεις με την συνεργασία σου», ζητά από τον Λυμπεράκη μία μελέτη του για τον Γύζη. Το 1905 ο Απ. Μελαχρινός τού αφιερώνει το ποίημα «Ο Χρυσορρόης» και το 1907 ο Τάσος Καζώτης (Tasso Casotti) από το Κάιρο ζητά την συνεργασία του για τον «Αυγουστιάτικο Λωτό» και τον πληροφορεί ότι ο Θ. Θωμόπουλος ανέλαβε να κάμει ένα σκίτσο σχετικά με κάθε κείμενο. Το 1910 ο Γ. Κασιμάτης από την Αλεξάνδρεια ζητά τη συνεργασία του για το περιοδικό «Νέα Ζωή» και τον πληροφορεί ότι έλαβε γράμμα από το Βάρναλη και τού γράφει ότι είναι στο Μεσολόγγι, ενώ το 1911 τού

στέλνει γράμμα και τού γνωστοποιεί ότι πέντε νέοι Έλληνες στην Αλεξάνδρεια αποφάσισαν να εκδώσουν τα «Γράμματα», ένα νέο περιοδικό και ζητούν τη συνεργασία του. Ο Paul Fort τού αφιερώνει το βιβλίο του «L' aventure Eternelle», ενώ άξια ενδιαφέροντος είναι η επιστολή (αδημοσίευτη) του Κ. Παλαμά προς τον Μ. Λυμπεράκη στις 15 Ιανουαρίου 1904, προφανώς απαντώντας σε γράμμα που τού έστειλε ο Λυμπεράκης ασκώντας του – όπως φαίνεται – αυστηρή κριτική για το έργο του «Τρισεύγενη». Γράφει ότι το δράμα είναι παρμένο από μια ιστορία της κοινής πατρίδας τους (Μεσολόγγι) και συμφωνεί μαζί του ότι ορισμένες εικόνες και μοτίβα είναι του Δαβίδ Δανλέρ κ.ά...

Σχετικά με τα βιβλία του παράξενου εστέτ, οι Μεσολογγίτες που ήταν σχετικοί με τα γράμματα γνώριζαν ότι ο Λυμπεράκης είχε ό,τι καλύτερο πρωτοεκδιδόταν στην Ευρώπη αναφορικά με τη μουσική, την τέχνη και την ιστορία της, τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Άλλωστε, από το γράμμα του Θ. Θωμόπουλου που τού ζητά να τον προμηθεύσει με καλλιτεχνικά βιβλία, γίνεται σαφές πως αγόραζε διαλεχτά βιβλία, τα οποία κουβαλούσε σε ένα μπαούλο πάντα μαζί του στα ταξίδια. Γίνεται λόγος για πανάκριβες εκδόσεις με παρτιτούρες Αυστριακών και Γερμανών μουσουργών, σειρές αγγλικών περιοδικών τέχνης από τις εκδόσεις Studio, των αρχών του 20ου αι., γαλλικές σειρές λογοτεχνικών βιβλίων από τις εκδόσεις Gallimard, μεμονωμένα βιβλία τέχνης και αρχαιολογίας άλλα στη γαλλική γλώσσα, άλλα στη γερμανική και άλλα στην ιταλική, τα πρώτα βιβλία που εξέδωσε ο Φροόυντ, άλμπουμς καλλιτεχνικά με έργα τέχνης με λιθογραφικές εκτυπώσεις των εικόνων κ.α.

Όπως “όστρακα” υπάρχουν από τη ζωή του Μ. Λυμπεράκη, καθότι μόνον τα παιδικά και μαθητικά του χρόνια έζησε στο Μεσολόγγι και κατόπιν τα 27 τελευταία χρόνια της ζωής του, ενώ για τα 40 χρόνια που έζησε στην Ευρώπη είναι ελάχιστες οι πληροφορίες, έτσι “οστρακοειδές” είναι και το έργο του. Δημοσίευσε ορισμένα ποιήματα, πεζά, μεταφράσεις, αισθητικές μελέτες σε περιοδικά, όπως: «Το περιοδικόν μας» (1901) του Γερ. Βώκου, «Η Ζωή» της Πόλης (1903) του Απ. Μελαχρινού, «Ακρίτας» (1904) του Σωτ. Σκίπη, «Ηγησώ» (1907), «Παν» (1908) του Αρ. Καμπάνη, «Γράμματα Αλεξανδρείας» (1911), «Ο Κύκλος». Υπέγραφε με το ψευδώνυμο Fingal σύμφωνα με μαρτυρίες (αυτές δεν ξέρω αν ευσταθούν), όταν το μάθανε πολλοί ότι ο υπογράφων Fingal ήταν ο Λυμπεράκης, αυτός άλλαξε ψευδώνυμο. Τον Οκτώβριο του 1934 τυπώθηκε μία συλλογή 15 ποιημάτων σε 15 αντίτυπα, εκτός εμπορίου, υπό τον τίτλο «Παιδικοί Ύμνοι», δίχως ιδιαίτερο τίτλο το καθένα, αλλά με λατινική αρίθμηση I-XV. Το II από αυτά είχε δημοσιευτεί στα «Γράμματα» Αλεξανδρείας με τον τίτλο

«Ωδή στον Έφηβο». Η συλλογή αυτή τυπώθηκε εν αγνοία του Λυμπεράκη: τα 15 ποιήματα τα είχε δώσει σε κάποια αγαπημένη φίλη του να τα διαβάσει και αυτή τα έδωσε να τυπωθούν, για να του κάνει έκπληξη. Ο τυπογράφος όμως χρειάστηκε διορθώσεις και ενώ έλειπε η κυρία, αναζήτησε τον ποιητή στο ξενοδοχείο «Μεγάλη Βρετανία», ο οποίος στη θέα του τυπογράφου με τα ποιήματά του έγινε πυρ και μανία, αλλά τελικά συγκατατέθηκε σε ένα περιορισμένο αριθμό αντιτύπων «μονάχα για τους εκλεκτούς», όπως υπαινίσσεται ο κ. Πολίτης στην *Egoïca*. Η ιδιοτυπία των ποιημάτων έκανε τους κύκλους των γραμμάτων να προσθέσουν κάτω από τον τίτλο τον προσδιορισμό: «Απαγορευμένοι ύμνοι» (Κοκοσούλας, 1997: 57).

Ο Λυμπεράκης, γνώστης της παγκόσμιας φιλολογίας, και πρώτος μεταφραστής του Ουϊτμαν (1910), δημοσίευσε κατά το Μεσοπόλεμο αισθητικές μελέτες σε ξένα περιοδικά, και επίσης μετέφρασε Βερλαίν, Μαλλαρμέ, Τζων Κητς, Σουϊμπορν κ.α. Πάμπολλα ποιήματά του δεν τα έγραψε ποτέ σε χαρτί παρά μόνο τα απήγγειλλε προφορικά. Στον ελάχιστο γραπτό λόγο του ύμνησε το αρχαίο κάλλος και το φυσικό κάλλος του Μεσολογγίτικου τοπίου. Ως λάτρης των κούρων ύμνησε την ομορφιά των ψαρόπουλων – ήτοι των νεαρών ψαράδων και γιων ψαράδων – που κατά κανόνα ήταν μελαχρινοί και καλλίγραμμοι στο σώμα.

Ο Λυμπεράκης πέθανε όπως έζησε: ως αρνητής της δημοσιότητας, ως λάτρης της στιγμής και του φευγαλέου, ως εραστής του κάλλους και πολέμιος της ματαιότητας των ανθρωπίνων. Ο Λυμπεράκης, αν ήθελε, θα άφηνε σε κάποιον ή σε κάποιους τα βιβλία του, τις προσωπογραφίες του από το Θωμόπουλο και τον Βανδώρο, τις γκραβούρες του, τις σκιτσογραφίες του από Γάλλους ζωγράφους, τα χρυσαφικά της γυναίκας του, το πιάνο της και τόσα άλλα. Δεν ήθελε ούτε και τον ένοιαζε, όπως αποδεικνύει η ζωή του. Με επίγνωση και εν πλήρει συνειδήσει, άφησε τα πράγματα στην τύχη τους, την οποίαν μάλλον ε γνώριζε. Όπως ορθά αναφέρει ο Κοκοσούλας στο βιβλίο του για τον αισθητικό της τέχνης, δεν θα τού άρεσε του Λυμπεράκη να γράφουν γι' αυτόν: αν ήθελε, άλλωστε, θα το είχε φροντίσει και θα το είχε κάνει μόνος του: είχε όλους τους τρόπους και τα μέσα.

2.3. Η εποχή της δημιουργίας

Η λογοτεχνία της γενιάς του '30 – *stricto sensu* – δεν είναι “πολιτική”. Μόνο λίγοι συγγραφείς πήραν θέση και δεσμεύτηκαν με την Αριστερά και ερμήνευαν τον κόσμο με το δικό τους συμπαγές ιδεολογικό σύστημα, ενώ οι περισσότεροι κινήθηκαν στον ενδιάμεσο χώρο προσπαθώντας να δημιουργήσουν ένα νέο ιδεολογικό σύστημα,

το οποίο θα αντικαθιστούσε το παλιό που είχε ξεπεραστεί μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, αλλά και ως αντίβαρο του μαρξιστικού μοντέλου. Υπό αυτά τα δεδομένα μπορεί να κατανοηθεί η πληθώρα των πειραματισμών που χαρακτηρίζουν τη Γενιά του '30 και επέδρασαν στις επόμενες γενεές. Έτσι, οι λογοτέχνες της «Αιολικής Σχολής» κινούνται στο χώρο του ωμού ρεαλισμού και βαθέος σεβασμού στις παραδόσεις της ελληνικής ζωής και της αντίθεσης σε καθετί δυτικότροπο νεοφερμένο. Οι συγγραφείς της «Σχολής της Θεσσαλονίκης» αναζητούν ένα ιδανικό που θα συγκρούεται πλήρως με την εξωτερική πραγματικότητα, και στα έργα των συγγραφέων του «Αστικού Ρεαλισμού» σχολιάζονται οι αλλαγές της ελληνικής αστικής ζωής, οι νέες ξενόφερτες αντιλήψεις και η εκρηκτική αλληλεπίδρασή τους με την παραδοσιακή ελληνική νοοτροπία, ενώ οι ήρωές τους είναι απογοητευμένοι και διαψευσμένοι (Beaton, 1996). Στην Εσπερία κυριαρχεί ο Γερμανικός Ιδεαλισμός (Χέγκελ, Φίχτε) και ο βολονταρισμός. Σκοπός της Τέχνης για τον Χέγκελ είναι η παρουσίαση του κάλλους και από την άποψη της φόρμας και του περιεχομένου, και η αληθινή τέχνη ως αισθητή έκφανση της Ιδέας υπάγεται σε συγκεκριμένες αισθητικές κατηγορίες που συνάγονται από τη θεωρία και την εμπειρία. Ο Χέγκελ πίστευε ότι σε όλη την Ιστορία μόνον οι Έλληνες είχαν συλλάβει την ουσιαστική σχέση του υποκειμένου με το σύμπαν, και μόνον η τέχνη των αρχαίων Ελλήνων είναι κλασσική, και έφτασε στο απόγειό της με τη γλυπτική. Για τον Χέγκελ το Ωραίο είναι η αισθητή έκφανση της Ιδέας, ήτοι έχει αντικειμενική υπόσταση και βρίσκεται μέσα στα πράγματα στον αντικειμενικό κόσμο, ενώ οι ιδιότητες που προσδίδουμε στα πράγματα εξαρτώνται από τον τρόπο που αυτά εμφανίζονται σε εμάς και γίνονται καταληπτά ως αισθητότητες, ανεξαρτήτως της Ιδέας. Έτσι, ο Γερμανικός Ιδεαλισμός έδωσε έμφαση στην ιδέα του Ωραίου και στον Έρωτα, όπως παρουσιάζεται στο Συμπόσιο του Πλάτωνα. Παράλληλα, ο βολονταρισμός (ή βουλησιαρχία) ως φιλοσοφική θεωρία πρέσβευε ότι η θέληση και το συναίσθημα κυριαρχούν στη σκέψη και στη διάνοια· αυτή η φιλοσοφία επηρέασε το Νίτσε και τον Σοπενχάουερ, ενώ οι θεωρίες του Ωφελιμισμού θεωρούσαν ως υπέρτατο αγαθό, την ηδονή και το όφελος.

Αυτά τα φιλοσοφικά ρεύματα άγγιξαν τον ιεροφάντη του Ωραίου και του Ερωτικού, Μ. Λυμπεράκη (όπως και τον Δημ. Μητρόπουλο), όπως φαίνεται στους στίχους του:

*«Ολούθε εικόνες έβλεπα και σχήματα ωραία
και η ματιά μου έπαιρνε μια λάμψη εξωτική
όλος ο κόσμος νόμιζα πως ήταν ένα θέμα,*

για ζωγραφιά, για ποίηση, για μουσική.
Ελεύθερη κι ατίθαση τράνευε η ψυχή μου
και δεν εγνώριζα κανένα νόμο, ηθική καμμιά,
η κοινωνία μ' έπνιγε, ξένοι για με οι γονηοί μου
και μόνη ήταν λατρεία μου, η αιώνια ομορφιά»
(Ποίημα IV, Παιδικοί Ύμνοι)

Ήδη, εύγλωττα διαφαίνεται στους ανωτέρους στίχους η επίδραση του πνεύματος του Χέγκελ, ο οποίος θεωρούσε ότι η κοινωνία ξεκινά με άμεσες, αφηρημένες, αδιαφοροποίητες σχέσεις συγγένειας, όπου το *Εγώ* και ο *άλλος* συγκεράννυνται, ενώ οι υποχρεώσεις απορρέουν από την υπακοή και τον σεβασμό. Όμως, το πνεύμα πασχίζει να πραγματώσει τις δυνατότητές του ως ατομική βούληση, *σπάζοντας τα οικογενειακά δεσμά* (Μ. Λυμπεράκης: «...η κοινωνία μ' έπνιγε, ξένοι για με οι γονιοί μου...»): τα μέλη της οικογένειας ακολουθούν ο καθένας τον δρόμο του στην ανταγωνιστική σφαίρα της «πολιτικής κοινωνίας» όπου το συμβόλαιο είναι κυρίαρχη αρχή. Οικογένεια και πολιτική είναι διαλεκτικά αντίθετες: η ασφάλεια και η οικειότητα της μιας απειλεί και απειλείται από την ελευθερία και την ψυχρότητα της άλλης. Η διαλεκτική τους σύγκρουση απαιτεί μία επιπλέον «*aufhebung*» (υπέρβαση), η οποία επιτυγχάνεται μέσω του κράτους, η βούληση του οποίου είναι ο νόμος (Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας, 2005: 284).

3. Αισθητικές αποτυπώσεις του Μ. Λυμπεράκη στην *Eroica*

«Κύριε Κλήμη! Ε, ε, κύριε Κλήμη!...
Είναι φιλόσοφος... Να δείτε πόσα ξέρει!...
μού έδωσε φωτογραφίες από αρχαία...
έναν γενάτος άντρας κρατάει απ' το πηγούνι
έναν έφηβο γυμνό. Κι έγγραφε πλάι του λοζά:
Ο ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ» (*Eroica*: 39, 40)

Στο εν λόγω έργο, ο Μεσολογγίτης αισθητικός αναγνωρίζεται κάτω από το πρόσωπο του αρχαιολάτρη και ωραιολάτρη κυρίου Κλήμη (Κοκοσούλας, 1997: 192), στον οποίον ενσαρκώνεται η ομοφυλοφιλία. Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι το λογοτεχνικό ψευδώνυμο: **Κλήμης Πορφυρογέννητος** έφερε ο Απ. Μελαχροινός, στενός φίλος του Μ. Λυμπεράκη, και με αυτό υπέγραφε ως διευθυντής του λογοτεχνικού περιοδικού «Ο ΚΥΚΛΟΣ» (1931-1939). Για την φιλία που έδενε τους δύο άντρες, ιδέ: Γιώργος Ιω. Κοκοσούλας: Γύρω από μια φιλία. *Μίμης Λυμπεράκης-*

Απόστολος Μελαχρινός. *Επιστολές 1903-1924* (Φιλιππότης). Επίσης, η Φίλις του έργου ενδεχομένως να είναι η μυστηριώδης Φιλησία, επιστολές της οποίας δημοσίευσε ο Γ. Κοκοσούλας στο βιβλίο του: *Μίμης Λυμπεράκης (1880-1967). Ο ποιητής και αισθητικός απ' το Μεσολόγγι* (Αθήνα: Φιλιππότης). Ο κύριος Κλήμης «όλο τριγύριζε» κοντά στα παιδιά, δείχνοντάς τους κάτι τολμηρές φωτογραφίες από αρχαία αγγεία, ενώ όταν ο Λοΐζος έμαθε ότι πέθανε η μητέρα του, κάνει παρέα με τον κ. Κλήμη κι εκεί βρίσκει διέξοδο από την απελπισία του. Η σχέση του με τον κ. Κλήμη δείχνει ακριβώς τον βαθμό της απελπισίας του (Mackridge: λβ'). Γενικότερα στο έργο είναι διάχυτος ο αντρικός ομοερωτισμός, η ηθική και η νομιμότητα του έρωτα – μέσω της σχέσης εραστή και ερωμένου καθώς και η *αρχαιοπρεπής διάσταση της αντρικής σεξουαλικότητας*, η οποία αποτελεί και συστατικό στην συγκρότηση των αισθητικών του απόψεων αναφορικά με την τέχνη. Εύγλωττη εδώ είναι η επίδραση του γερμανικού ιδεαλισμού και ιδίως οι αισθητικές θεωρίες των Hegel και Βίνκελμαν, αφορώσες την αρχαιοελληνική κλασική τέχνη, όπως αναφερθήκαμε σε αυτές στο Α' Μέρος (ενότητες: 5.1, 5.3). Κατ' αντιστοιχίαν, εντοπίζουμε στην *Eroica*:

3.1. Η αρχαιοελληνική κλασική τέχνη υπό την οπτική του Μ. Λυμπεράκη

«Η αρμονία χυνότανε στο κορμί του και κάλυπτε τους μύθους με ένα διάφανο πέπλο, έτσι που η δύναμή της εκδηλώνονταν σε γραμμική απαλότητα και ρυθμική ευκινησία. Θα έλεγα σε μια μεστή, δυναμική νοχέλεια, κάτι σαν τρόπος δωρικός. Προπάντων, τις στιγμές της μαρμάρινης εκείνης ηρεμίας, όταν με το βάρος του κορμιού του ζυγισμένο πάνω στο δεξί του πόδι, άφηνε τη ρεμβή μάτια του να περιπλανάται, πάντα κάπως αλαργινή» (Σημειωθήτω, ότι ο εν λόγω αισθητικός έτσι περιέγραφε τον Απόλλωνα της Ολυμπίας στον προφορικό του λόγο) και *«Καβάλα στο σαμάρι του μαντρότοιχου σαν το παλιό εκείνο χάλκινο μιξοβάβαρο παιδί, που πάνω στο κολοβό του άτι, στο μουσείο, χειρονομούσε με σφιγμένους γρόθους»* (*Eroica*: 4, 5). *«Περιμένοντας ν' αρχίσουν τ' αγωνίσματα, άλλος δοκίμαζε κάποιο παλμό κι άλλος διασκελιές για πήδημα ή για δρόμο. Τέντωναν τα ελαστικά κορμιά κι έπαιζαν οι μύθους. Ήταν μια λύτρωση μέσα στο ισορροπημένο φως. Τις στιγμές εκείνες παραμερίστηκε κάθε τι μεταβλητό, ιδέες και άλλα τέτοια μαλθακά φαινόμενα. Οι γραμμές, το σφρίγος, τα κορμιά σήμαιναν κάτι σταθερό κι αιώνιο: την αγαλμάτινη αρμονία των θεών που θριαμβεύουν δίχως κόπο πάνω στις πάνω από ανθρώπινες κακομοιρίες»* (ο.π.: 75).

Είναι προφανές ότι στα ανωτέρω χωρία διοχετεύονται λογοτεχνικά οι φιλοσοφικές απόψεις περί Ωραίου των Γερμανών ιδεαλιστών και πιο απτά το «ήρεμο

μεγαλείο», η «χάρη» και το «υπέροχο» του Βίνκελμαν και η εγγεληνική θέση ότι η κλασική τέχνη φτάνει στο αποκορύφωμά της, καθώς το περιεχόμενό της εκφράζεται με την μορφή που αρμόζει στην αυτοσυνειδησία του πνεύματος. Συν τοις άλλοις, στα προαναφερόμενα χωρία απηχούνται και αισθητικές ιδέες της *Ηδονιστικής Αισθητικής* (βλ. Α΄ Μέρος, ενότητα Γ΄) και, ειδικότερα, η θέση του Ουάιλντ ότι «*με την τέχνη καθίσταται δυνατό το εξωτερικό και εκφράζει το εσωτερικό, η ψυχή να γίνεται σάρκα και το σώμα εμπνευσμένο πνεύμα που αποκαλύπτει τη μορφή*» αντανακλάται στην έκφραση της *Eroica*: «*τις στιγμές εκείνες παραμερίστηκε κάθε τι μεταβλητό, ιδέες και άλλα τέτοια μαλθακά φαινόμενα... τα κορμιά σήμαιναν κάτι σταθερό κι αιώνιο*» [Σημειώθητω, ότι ο Μίμης Λυμπεράκης, χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο «*Fingal*», ενώ το πλήρες όνομα του Όσκαρ Γουάιλντ ήταν: Όσκαρ Φίνγκαλ Ο΄ Φλάερτν Γουίλλντ Γουάιλντ) (De profundis: 181)].

Το σημείο όμως που θα λέγαμε ότι αποτελεί σχεδόν παράφραση του χαρακτηρισμού της αρχιτεκτονικής ως «*μαρμαρωμένης μουσικής*», από τον Selling, είναι το σημείο της *Eroica*, όπου γίνεται λόγος για τον Παρθενώνα: «*Ηρεμη ανάταση σε φως αττικό· αυτό δεν είναι καθώς λένε ο Παρθενώνας; Μαρμαρωμένη επιβίωση της σκέψης. Και η Apassionata, ένας κρυφός ικανοποιημένος σε αχάτινους ήχους. Τι τα θέλεις; Τρεφόμαστε από την πεμπουσία του ρεμβασμού των άλλων, όλοι εμείς τα παράσιτα της ζωής...*» (*Eroica*: 20) [Ας σημειώσουμε εδώ, συν τοις άλλοις, ότι η μνεΐα πολύτιμων λίθων – εδώ: αχάτης – και άλλων πρόσθετων υλικών – όπως: μετάξι, βελούδο, ατλάξι, μάρμαρο κ.α. – είναι πολύ έντονη στην *Eroica*, καθώς είναι γνώριμη από τους **εστέτ** και τον Καβάφη, και εξυπηρετεί το ονειρώδες για την εξιδανίκευση (Mackridge: ν΄)].

3.2. Η αισθησιарχία στην *Eroica*

«*Ο Ανδρόνικος συγκαίρει τον Αλέκο για την ερωτική κατάκτησή του λέγοντάς του, ότι το υπέρτατο όριο της ανθρώπινης ύπαρξης είναι ο σαρκικός έρωτας*» (*Eroica*: πγ΄), «*Να ζει κανείς εντατικά, ιδού η ευτυχία*» (ο.π.: 172), «*Κύριε Κλήμη! Ε, ε, Κλήμη! κι έδειχναν κάποιον κύριο που πήγαινε σκυφτός πλάϊ σ΄ ένα ζυπόλητο μπακαλοπαίδι. Όλο τού έλεγε, μιλούσε ακατάπαυστα δίχως να το κυττάζει, λίγο πιο πίσω, σαν να μην ήθελε να δείξει πως πάει μαζί. Τ΄ αυτιά του λόξευαν προς τα πάνω, άγγιζαν το καπέλο, τα χαρακτηριστικά του όλα πήγαιναν λοξά, τα χείλια, το πηγούνι, ακόμα και τα μάγουλα – μαβιά πουντραρισμένα. Θα ήταν εξηντάρης. Το μπακαλόπουλο – δεκάξη με δεκαεφτά χρονών – δεν βιάζονταν στο δρόμο του. Τον άκουγε να λέει, αν κι έκανε πως δεν προσέχει*

– και ανεβοκατέβαιναν οι βρώμικες ποδάρες. Κι ο άλλος όλο έλεγε, όλο μιλούσε – σαν νά 'τρεμε και λίγο το κεφάλι του.

– **Τον δ' επαμειβόμενος!** τού φώναζε ο Αντώνης.

– Τι θα πει αυτό; ρώτησε ο Αλέκος.

– Δεν ξέρω. Έτσι μούπε ο Λοΐζος να φωνάζω.

Είναι στον Όμηρο, λέει κάποιος. Τον δ' επαμειβόμενος έφη Πολύφημος (βλ. Οδύσσεια Ι 446).

Μας είχε συχνά μιλήσει ο Αντρέας για τον κύριο Κλήμη. Λέει **περίεργα ποιήματα** – θαρρώ πως είναι και δικά του, τα τύπωσε **μονάχα για τους εκλεκτούς**, μούπε μία μέρα – παράξενα, μα σε τραβούν θαρρείς και θες ν' ακούσεις και μια λες όχι, τα σιχαίνεσαι. Στην ομιλία του ανακατεύει **αγάλματα, ζωγράφους, εκκλησίες, παπαδοπαίδια, μαζί με αγένειους Χριστούς και ιστορίες καλογέρων**.

– Να, μάς λέει, μού έδωσε φωτογραφίες από αρχαία – και μάς έδωσε κάμποσες. Στη μια, παρμένη από αγγείο, ένας γενάτος άντρας, κρατάει απ' το πηγούνι έναν έφηβο γυμνό. Κι έγγραφε πλάϊ του λοζά: **Ο ΠΑΙΣ ΚΑΙΟΣ**.

Επιτέλους, καλά με τον Αντρέα, μα τι έβρισκε να πει στον μπακαλόγατο εκείνο;

– Ε, ε, κύριε Κλήμη!... Μα εκείνος τραβούσε στη δουλειά του δίχως να δίνει προσοχή» (ο.π.: 39, 40).

Ξέχειλος είναι ο ερωτισμός στα ανωτέρω χωρία και η *Ηδονιστική Αισθητική*, πυρήνας της θρησκείας του Ουάιλντ, ο οποίος πρέσβευε ότι τίποτε άλλο από τις αισθήσεις δεν δύναται να θεραπεύσει την ψυχή και γι' αυτό «θα έπρεπε κάνεις να ρουφάει τους χυμούς της ζωής» (βλ. Α' Μέρος, ενότ. Γ'). Επιπροσθέτως, στα εν λόγω χωρία ο Κ. Πολίτης σκιαγραφεί το πορτραίτο του Μ. Λυμπεράκη και κάνει αναφορά στα 15 ποιήματα («περίεργα ποιήματα») ήτοι 15 αυτοτελείς ιστορίες έρωτα και αγάπης, που ακουσίως «εξεδύωσε» ο αισθητικός το 1934 στην Αθήνα, υπό τον τίτλο «Παιδικοί Ύμνοι», σε 15 αντίτυπα τα οποία διανεμήθηκαν σε 15 καλούς φίλους («μονάχα για τους εκλεκτούς»), και όπως διαβάζουμε στην «*Ανθολογημένη Ελληνική Ποίηση*» του Μάρκου Αυγέρη (ΠΑΡΘΕΝΩΝ, 1977: 290), «η ιδιοτυπία των ποιημάτων της συλλογής έκανε τους κύκλους των γραμμάτων να προσθέσουν κάτω από τον τίτλο τον προσδιορισμό «*Απαγορευμένοι ύμνοι*» (Κοκουσούλας, 1997: 57). Επιπροσθέτως «*εκλεκτοί*» ήταν εκείνοι για τους οποίους τα ωραία πράγματα σημαίνουν μόνον κάλλος και φαίνεται να ανήκουν στην συντροφιά αυτών που επιδιώκουν να γίνουν τέλειοι με την λατρεία της Ομορφιάς (Α' Μέρος, ενότ. Γ3). Επίσης, η περίοδος λόγου που αναφέρεται στα «*αγάλματα, ζωγράφους, εκκλησίες, παπαδοπαίδια, αγένειους Χριστούς,*

ιστορίες καλογέρων», για τα οποία μιλούσε ο κ. Κλήμης, μάς παραπέμπει ευθέως στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέϋ*: «...τού άρεσε να γονατίζει στο ψυχρό μαρμάρινο δάπεδο και να παρακολουθεί τον ιερέα με το σκληρό λουλουδάτο φελόνι του, καθώς παραμέριζε αργά με τα άσπρα του χέρια το πέπλο του θυσιαστηρίου... τα θυμιατήρια που τα σοβαρά αγόρια, με άσπρες δαντέλες και άλικα μεσοφόρια, κουνούσαν στον αέρα σαν μεγάλα χρυσωμένα λουλούδια, ασκούσαν πάνω του μια λεπτή γοητεία...» (Ουάιλντ, 1985: 191-192).

Η αισθησιарχία διαφαίνεται και στο κάτωθι χωρίο αφορών το «κρυφό περιβόλι»: «Έλειπε το βάρος, η προοπτική, στο περιβόλι ετούτο. Οι κρότοι και τα ψιθυρίσματα ήταν βουβά, καθώς συμβαίνει και στα όνειρα, κάποιες φορές, να αντιλαμβάνεσαι τι λένε δίχως ν' ακούς. Οι σκιές ήταν ξεχωριστά βγαλμένες, σαν να μην έπεφταν απ' τ' αντικείμενα... **Το εξαίσιο όραμα κινούσε μόνο ιδέες δίχως συναισθήματα. Όλα συμβαίνουν σε μια σφαίρα ιδεατή, όπου εξανεμίστηκαν οι αισθήσεις...** Μόνο τα χρώματα χτυπούσαν δυνατά, τόσο που ζάρωνες τα μάτια σα να βαρούσαν σφύρες μέσα στ' αυτιά. Κάτι σαν ζέφυρος ιρίδιζε γύρω στο κολεόπτερο, καθώς αυτό χωνόταν στον αυλό του λουλουδιού... Άλλα λουλούδια είχαν χρώματα χυτά, λυωμένα, πορφυρά, ηδονισμένα σαν χαίνουσες πληγές ή, πάλι, στεκόνταν συμπαγή, αμόρφωτα, σαν νάταν μισοσκαλισμένα σε καθαρό πετράδι από κάποια ιδέα που δίσταζε ακόμη πασπατεύοντας την ύλη...» (Egoica: 115). Η τελευταία φράση μάς παραπέμπει άμεσα και ευθέως στην αναγεννησιακή αισθητική, και στην περίφημη σκέψη του Michelangelo ότι «ούτε ο καλύτερος γλύπτης δεν έχει ιδέες που δεν περιέχονται ήδη στο μάρμαρο, μαζί με το περιττό υλικό» και στην ρήση του Dürer «Η τέχνη κρύβεται μέσα στην φύση· όποιος μπορεί να την αποσπάσει, αυτός την έχει» (βλ. Α΄ Μέρος, ενότ. Β3). Στην αυτή σκέψη μας οδηγεί και το επόμενο χωρίο: «Ορισμένες φύσεις γίνονται ολοένα πιο διαφανείς όσο ανεβαίνουμε προς την διαίσθηση ξεφεύγοντας από την πραγματικότητα των δεδομένων... Εξάλλου, κάθε ύπαρξη, στην αρχή μοιάζει σαν πρόχειρο σχέδιασμα με ανάκατες γραμμές. **Η ιδέα βέβαια υπάρχει.** Όμως, αργότερα θα πάρει το ρυθμό που θα την αναδείξει. Τότε, στα παιδιάστικά χρόνια, το φυσικό του καθενός βρίσκονταν μες στο σπόρο που συναποκομίσαμε απ' την ανυπαρξία προβάλλοντας σε τούτη τη ζωή. Φούσκωνε ακόμη, ασχημάτιστος. Κάποτε θάσκαζε στον ήλιο, ανάλογα με τον καιρό και τις διάφορες συνθήκες» (Egoica: 158).

Το «κρυφό περιβόλι» είναι γεμάτο λουλούδια πρωτοϊδωμένα, έντομα, εξωτικά ζώα, χρώματα, αγάλματα και άλλα έργα τέχνης. Περιέχει μια λιμνούλα με κύκνο και σπηλιές, ένα ρυάκι με επτά γεφυράκια καμωμένα από διάφορα υλικά. Το σύνολο

φωτίζεται από ένα μαγικό φως που «φέγγιζε αχτιδωτό, με θλάση» και αφαιρεί το βάρος και την προοπτική από το περιβόλι, το οποίο είναι ιδανικό, αλλά και περιβόλι της ηδονής, όπως φανερώνει η σεξουαλική εικονογραφία: «το κολεόπτερο... πληγές». Δυνάμεθα να εικάσουμε πως το «κρυφό περιβόλι» στην *Egoica* συμβολίζει την Εδέμ, πριν από το προπατορικό αμάρτημα, ήτοι πριν την γνωριμία με τον έρωτα και τον θάνατο (Mackridge: να', νβ').

3.3. Ηδονή και Οδύνη / Έρωτας και Θάνατος

Βασικό αξίωμα των υποστηρικτών του δόγματος *Η τέχνη για την Τέχνη* αποτελεί το απόφθεγμα «Απόλαυση για το ωραίο σώμα αλλά Πόνος για την ωραία ψυχή», στο μετρό που ο καλλιτέχνης βλέπει την τελειότητα *ενώπιος ενωπίω* – εν προκειμένω τον Ντόριαν Γκρέϋ – κι ο κόσμος γίνεται στα μάτια του υπερβολικά θαυμαστός αλλά μέσα στις παράφορες λατρείες ενέχεται πάντοτε ο κίνδυνος να τις χάσει· και όλα αυτά είναι για τον δημιουργό, όπως απαιτεί η τέχνη να είναι: ασύνειδα, ιδανικά και απόμακρα (βλ. Α' Μέρος, ενότ. Γ'). Ομοιοτρόπως, κεντρικός άξονας της *Egoica* είναι ο έρωτας και ο θάνατος ενός εφήβου μετά την ερωτική του ένωση με μία κοπέλα. Στο τέλος του έργου, ο Αλέκος σκοτώνεται, αφού έκανε έρωτα με την Μόνικα, και μετά τον ερωτικό σπασμό «*χυνότανε στην απεραντοσύνη*» και, λίγες στιγμές αργότερα, κατά την μετασυνουσιακή του νάρκη «*χανότανε οι αισθήσεις του*» και βλέπει το όραμα του θείου Ανδρόνικου, ο οποίος του λέει: «*Τ' είναι ο θάνατος και η ζωή μπροστά στον έρωτα; Σκιές! λιγότερο από σκιές!... Πέρασες ολόκληρη αιωνιότητα μέσα σε μια στιγμή*» (*Egoica*: 194). Άλλοις λόγους, ο Αλέκος βρίσκει την απεραντοσύνη και την αιωνιότητα μέσα στα λίγα δευτερόλεπτα του ερωτικού σπασμού· όλες οι ιδανικές έννοιες εκμηδενίζονται στον ερωτικό σπασμό και όλες οι αφηρημένες έννοιες του έργου: αθανασία, αιωνιότητα, απεραντοσύνη, μυστήριο, οραματισμός, οπτασία, φαντασμαγορία, γαλήνη, θρύλος, μύθος, όνειρο, ρεμβασμός, καταναλώνονται εκεί: στον ερωτικό σπασμό (Mackridge: κε'-μζ').

Πρόκειται για το **mysterium tremendum**, προ του οποίου ο άνθρωπος εξιστάμενος ίσταται, άλλως, πρόκειται για το δαιμονικό που μάχεται ενάντια στον θάνατο διαρκώς, για να επιβεβαιώσει την ζωτικότητά του, και το οποίον εγκαταβιοί ιδίως στους ποιητές και στους καλλιτέχνες (Φάρος, 1990: 147), όπως αριστοτεχνικά υποστήριξε ο Πλάτων στο *Συμπόσιο*, υποστηρίζοντας ότι ο Έρωτας είναι γέννημα του Πόρου και τη Πενίας, ήτοι του πλούτου και της φτώχειας, της πλησμονής και κένωσης και, ως εκ τούτου, φέρει εντός του αυξημένο το αίσθημα του θανάτου· γι' αυτό,

άλλωστε, τα βέλη του είναι φαρμακωμένα. Έτσι, εκ της συστάσεώς του δεν είναι ούτε αθάνατος ούτε θνητός αλλά εντός μιας ημέρας πότε ανθεί και ζει – όταν εύρει ευπορία – και πότε πεθαίνει και πάλι ξαναζωντανεύει – χάρις στην πατρική του φύση –, αλλά και πάλι ό,τι αποκτά κάθε φορά, τού φεύγει διαρκώς μέσα από τα δάκτυλα (Συμπόσιον: 203 b-e). Ως «πλησμονήν και κένωσιν» ορίζει τον Έρωτα ο γιατρός Ερυξίμαχος, «διότι η ιατρική είναι η επιστήμη των ερωτικών τάσεων του σώματος, οι οποίες αποβλέπουν στον κορεσμό και στέρηση» (ο.π. 186b).

Εν προκειμένω, ο Αθηναίος φιλόσοφος εντοπίζει τα αγχοπαραγωγικά στοιχεία του ανθρώπινου έρωτα, του οποίου η υφή υφαίνεται έχοντας ως στημόνι την χαρά της γεννήσεως και ως υφάδι την επιθανάτια αγωνία. Η σύζευξη Έρωτα και Θανάτου – ήτοι Χαράς και Χάρου – αποτελεί βασικό στοιχείο της ορφικής και ελευσίνειας λατρείας – όπου εκεί: Διόνυσος και Άδης. Στην σύζευξη αυτή συνυπάρχουν το καταλυτικό ένστικτο του θανάτου, το οποίον έχει ακριβώς την αντίθετη ροπή προς το ισοδυνάμως καταλυτικό ένστικτο της αυτοσυντήρησης, δηλαδή της επιβολής επί του θανάτου και της αθανασίας. Έτσι, ερωτευόμενος ο άνθρωπος δοκιμάζει την έκ-σταση, η οποία τού επιτρέπει να ρίξει μια ελαχίστη ματιά στην αιωνιότητα, γινόμενος ως θεός και, ταυτοχρόνως, πληρώνει το τίμημα, διότι είναι άνθρωπος και όχι θεός, αφού η προσφορά στον άλλον είναι – έως ενός βαθμού – αυτοαπώλεια: άλλωστε, καμιά μάχη δεν κερδίζεται δίχως απώλειες, και ο έρωτας είναι αναμφισβήτητη διακινδύνευση, αφού ο θάνατος караδοκεί στην σκιά της χαράς του έρωτα, και ο ερωτευόμενος παραδίδει το κέντρο της ύπαρξής του εκσφενδονιζόμενος στο κενό και στην αίσθηση του εκμηδενισμού, της παύσης, του κενού.

Τοιουτοτρόπως, παρουσιάζει τον Έρωτα ο Freud, εκκινώντας από το βιολογικό πεδίο και υποστηρίζοντας ότι στην προσέγγιση του μυστηρίου της ζωής, εντοπίζονται εξ αρχής δύο αντιμαχόμενες ενορμήσεις: η *ενόρμηση της ζωής*, η οποία εναντιώνεται στην *ενόρμηση του θανάτου* και στην δυϊστική αυτή αντίληψη των ενορμήσεων, δρουν σταθερά δύο ειδών διαδικασίες προς δύο αντίθετες κατευθύνσεις: οι μεν δομούν και αφομοιώνουν, οι δε αποδομούν και διαχωρίζουν, ενώ ο έρωτας καθώς γεννιέται από το ζωντάνεμα της ανόργανης ύλης – καθότι το άβιο υπήρξε προ του εμβίου, έως ότου οι ιδιότητες του εμβίου αφυπνίστηκαν εντός της αβίας ύλης, υπό την επίδραση μιας αδιανόητης δυνάμεως –, εναντιώνεται ως «ενόρμηση ζωής» στην «ενόρμηση θανάτου» (Freud, 2014: 64, 67, 94-95). Επομένως, η ίδια η ζωή είναι αγώνας συμβιβασμού των δύο τάσεων και συγχρόνως είναι αιτία επιβίωσης, αλλά και επιθυμίας θανάτου. Ο έρωτας και το άγχος θανάτου παλεύουν μέσα στο **Αυτό** – γραμματική έκφραση, που

συνήθιζε να χρησιμοποιεί ο Νίτσε, για ο,τιδήποτε απρόσωπο στην φύση· θα μπορούσαμε να πούμε ότι *Αυτό* είναι το υποκείμενο στον φυσικό νόμο –, το οποίο ως υποκείμενο στην εξουσία των βωβών αλλά ισχυρών ορμών του θανάτου – οι οποίες επιθυμούν ησυχία και να κάνουν τον έρωτα να σωπάσει –, διευκολύνεται από το Εγώ και αναλαμβάνει τον έλεγχο, μετουσιώνοντας τμήματα της λίμπιντο για τον εαυτό του και τους σκοπούς του. Πιο συγκεκριμένα, διαμέσου του Εγώ μεσολαβείται ο Έρωτας, ώστε να αλλάξουν πορεία οι καταστροφικές ορμές και αντί για τον εαυτό να κατευθυνθούν προς τον έξω κόσμο.

Προς απόδειξιν των ανωτέρω, παρατηρήθηκε σε κατώτερα είδη ζώων ότι η γενετήσια πράξη συμπίπτει με τον θάνατο. Ειδικότερα, αυτά τα πλάσματα πεθαίνουν κατά την πράξη της αναπαραγωγής, αφού ο έρωτας εξοντώθηκε μέσω της διαδικασίας της ικανοποίησης και η ορμή θανάτου, έχοντας ελεύθερο το πεδίο, εξεπλήρωσε τους σκοπούς της, ήτοι την αποφόρτιση («κενώσις», κατά Πλάτωνα), αφού είναι επιφορτισμένη με το έργο να επιστρέψει όλες τις μορφές οργανικής ζωής στην κατάσταση της ανυπαρξίας. Αντιστικτικά, ο έρωτας έχει ως στόχο να περιπλέκει την ζωή, περιλαμβάνοντας όλο και πιο απομακρυσμένα στοιχεία της ζωντανής ουσίας – η οποία έχει διαμελιστεί – και ταυτόχρονα να την συντηρεί («πλησμονή», κατά Πλάτωνα) και γι' αυτό αρέσκεται να προκαλεί θόρυβο και αναστάτωση, υποβοηθούμενος από την αρχή της ηδονής («κατά του πατέρα του το φυσικόν», κατά Πλάτωνα). Εν αντιθέσει, οι ορμές του θανάτου είναι εκ φύσεως σιωπηλές (Freud, 2008: 44, 66-67, 74-75, 93) και χαρακτηριστικά τους είναι το σκότος και η μοναξιά, καθότι ο θάνατος είναι το **ανοίκειον**, το οποίον – κατά τον ορισμό του Σέλλινγκ – είναι φρικώδες και από το σκοτάδι, όπου όφειλε να παραμείνει, προβάλλει στο φως αναδυόμενο εκ νέου, αφού – όπως εξηγεί ο Freud – αν και παλαιόθεν οικείο το ανοίκειο, είχε αποθηθεί και αποξενωθεί από την ψυχική ζωή (Freud, 2009: 48, 55) αλλά προβάλλει να αντιπαλέψει την ζωτική ορμή, τον έρωτα, ο οποίος εκ φύσεως έχει διαρκή σύντροφό του την στέρηση, «κατά τον φυσικόν της μητέρας» του, κατά Πλάτωνα (Συμπόσιον, 203c).

3.4. Η στιγμή και η αιωνιότητα – Φαινομενολογικές απηχήσεις στην *Eroica*

*«Πάντα, σ' οποιαδήποτε στιγμή,
στεκόμαστε στη μέση της αιωνιότητας»*

Eroica: 170

«ήδη καί οὐπω» (Μ. Βασίλειος, Εις εξαήμερον, SPG 29, 138)

Ομοιοτρόπως με την αισθησιарχία, ο Gouhier ταύτισε την ομορφιά με την ατομικότητα του ωραίου αντικειμένου και, προχωρώντας κατά την χαιντεγγεριανή σκέψη, μέσα στην αλήθεια του έργου της τέχνης βρίσκουμε τον κόσμο και την γη σε μιαν αρχέγονη πάλη, ενώ το ρήγμα τους είναι εν τέλει αυτό που τα ενώνει (βλ. Α΄ Μέρος, ενότ. Δ΄). Σε αυτήν την ροή του «ταραχώδους γίνεσθαι» «η παρουσία κράτησε μια στιγμούλα... η στιγμούλα εκείνη αρκούσε στην ευλάβειά μας», «το παρόν ζούσε με αυτοτέλεια κι έφτιανε ιστορία, ώρα με την ώρα», «Τι γαλήνη! Θεέ μου, να 'ναι πάντα έτσι... όλα να μένουν έτσι, όπως τη στιγμή ετούτη, να μη σαλέψει τίποτα κι ούτε να διαλύσουν οι ελπίδες, έτσι θαμπές και ασάλευτες να μένουν – τι περισσότερο από το λήγωμα ετούτο στην ψυχή...», «Σαν τέτοιες ώρες θάναι αυτές που η θεία Φίλις τις ονομάζει θριαμβευτικές. Λέει πως είναι καμωμένες για τη σιωπή... Μέσα στη σιωπή όλα τα νιώθεις πιο βαθειά...», «Εκείνο το αόριστο – σαν καταχνιά, σαν έμβρυο του πόθου, κάτι λησμονημένο και μελλοντικό – που μας ανάγκαζε τα βραδινά, στο μούχρωμα της μέρας, να κατεβούμε όσο πάει πιο βαθειά μέσα στον εαυτό μας, για να ξαναβρούμε αναπνοή», «Αχ, λέει ο Κλεόβουλος. Γιατί χανόμαστε σε όνειρα και φαντασίες! Να η ζωή, να ο παράδεισος, να όλα. Τα 'χουμε στα χέρια μας... θα φύγουμ' ευχαριστημένοι, ζήσαμε – τι άλλο ακόμη; Ας πάει μπροστά η ζωή».

«Ο Βενιαμίν (πιθανόν ο Μητρόπουλος) μάς έπαιξε στο πιάνο ένα ρόντο.

Καταμεσής στην έρημο, μάς λέει, βρίσκεται ' ένα βουνό από διαμάντι ατόφιο, που η κορφή του χάνεται στα ουράνια. Κάθε χίλιους αιώνες πετάει ένα περιστέρι κατά κει και τη χαιδεύει ανάλαφρα στο πέρασμά του έτσι που μόλις την αγγίζει με την άκρια της φτερούγας. Το βουνό το λέν **αιωνιότητα**. Και οι εκατό χιλιάδες χρόνια μετρούν για ένα **δευτερόλεπτο** στο αμέτρητο του απείρου. Αμα τριφτεί ολόκληρο απ' τη φτερούγα του περιστεριού, θαρθεί η **συντέλεια του χρόνου**. Τότε ο Σταυρός λέει συλλογισμένος: – Καταπιανόμαστε με μυστικά που ποτέ δεν θ' αποκαλυφτούνε σε κανέναν – και ζωγραφίστηκε στο πρόσωπό του η **οδύνη για το άγνωστο**» (Eroica: 21, 60, 71, 85, 100, 116, 180). Στο ως άνω περιγραφόμενο πλαίσιο και δη «μέσα στη σιωπή, όλα τα νιώθεις πιο βαθειά, όλα μιλούν από τη μία ψυχή στην άλλη. Τα λόγια δείχνουνε φτωχά, σε τόσο πλούσιες στιγμές... μόνο η **μουσική**...» (ο.π.: 100), καθώς «...στα σκοτεινά οι ήχοι παραμορφώνονται... το πιάνο ακούγεται αλλόκοτα... το φλάουτο κακαρίζει... τα βιολιά τρίζουν... θεέ μου, να **σταματήσουν όλα τη στιγμή ετούτη, να μην αλλάξει τίποτα στον κόσμο**...» (ο.π. 60).

Στην αισθητική κατάσταση, ο άνθρωπος είναι ένα μηδέν, καθότι η αισθητική διάθεση του πνεύματος εσωκλείει την ανθρώπινη φύση εν όλω, απομακρύνοντας όλους

τους περιορισμούς της και τα πνεύματα που έχουν αυτή την ικανότητα είναι γεννημένα για το **όλον** και για μεγάλους ρόλους, διότι μόνον η αισθητική άσκηση του πνεύματος οδηγεί στο απεριόριστο, αφού μόνον σε αυτή την κατάσταση ο άνθρωπος αισθάνεται ότι έχει αποσπαστεί από τον χρόνο. Το απέραντο του χωρόχρονου παραδίδεται τότε στην φαντασία του ανθρωπίνου πνεύματος ως μια κενή απεραντοσύνη για ελεύθερη χρήση, και η ανθρώπινη φύση του εκφράζεται με τέτοια ακεραιότητα και καθαρότητα σαν να μην είχε υποστεί ποτέ καμμία ζημιά από την επενέργεια εξωτερικών δυνάμεων. Για να παραστήσει ο αισθητικός μια μεταβολή στον χρόνο – ή για να περιγράψει αντίστοιχα ένα σχήμα στον χώρο – πρέπει να διαιρέσει το όλον του χρόνου, καθώς πριν την **στιγμή** δεν υπάρχει απολύτως κανείς χρόνος, αλλά και δίχως τον απόλυτο χρόνο δεν θα παριστάνετο ποτέ η στιγμή. Άρα: μόνον μέσω του μέρους γίνεται η αναγωγή στο όλον, μέσω του ορίου αναγόμεστε στο απεριόριστο και, αντιστρόφως, μόνον μέσω του όλου οδηγούμαστε στο μέρος και μέσω του απεριορίστου φτάνουμε στο όριο. Σε αυτήν την διάθεση της υψηλής γαλήνης και της ελευθερίας του πνεύματος, συνδυαζομένης με δύναμη και σφρίγος, οφείλει ένας καλλιτέχνης να μάς αφήνει ένα αυθεντικό έργο τέχνης (Σίλλερ, 2006: 105-106, 118-123).

3.5. Η μουσική αισθητική

Για τον Γκ. Μαρσέλ, το πρωτείο της μουσικής – κατά μία έννοια – κατευθύνει όλη την ανέλιξη της σκέψεως, καθώς, κατά την μουσική αισθητική του εν λόγω φιλοσόφου, φράσεις του Bach ή του Beethoven τού φαίνονταν ως περιβεβλημένες με μια ύψιστη αυθεντία, την οποία καμμία εξήγηση δεν εδύνατο να την καταστήσει αντιληπτή, καθώς πρόκειται για περιοχή πέραν κάθε γνώσεως (Μαρσέλ, 2001: 38, 74). Τοιουτοτρόπως, η Eroica βρίθεται μουσικών αναφορών· άλλωστε, ο ίδιος ο τίτλος παραπέμπει στην τρίτη Συμφωνία του Μπετόβεν. Ένας εκ των προσώπων, ο *Βενιαμίν* (πιθανόν ο Δ. Μητρόπουλος) είναι δεξιότηχνης στο πιάνο, ενώ συχνά ο αφηγητής μνημονεύει τα «*φιλντισένια δάχτυλά*» του, την ώρα που διηγείται μια λαϊκή παράδοση «*παίζει ένα ρόντο*», ενώ σχεδόν όλες οι αναφορές σε μουσικά κομμάτια στην Eroica γίνονται σε τραγούδια ή όπερες, ήτοι στον συνδυασμό γλώσσας και μουσικής. Στο αναλόγιο του πιάνου βρίσκεται μία παρτιτούρα υπό τον τίτλο «*Morgenstimmung*» («*Πρωινή διάθεση*»), το απομεσήμερο φυσάει μια πνοή, γυρίζει τις σελίδες και ο πρωταγωνιστής διαβάζει «*Der Wanderer*» («*Ο Περιπλανώμενος*»), ενώ γνωρίζουμε ότι ο τύπος που περιπλανώμενου είναι διάχυτος στα τραγούδια του Σούμπερτ, όπως γενικά

στην τέχνη των *Ρομαντικών*. Ειδικότερα, «Ο Περιπλανώμενος» του Σούμπερτ περιπλανάται δίχως να ξέρει πού να πάει και **παντού είναι ξένος**.

Στο σημείο ετούτο αξίζει να παραπέμψουμε στον στίχο του Μ. Λυμπεράκη: «*η κοινωνία μ' έπνιγε, ξένοι για με οι γονηοί μου*» και να θυμηθούμε ότι στην ηδονιστική φιλοσοφία το παρελθόν είχε ελάχιστη ή καθόλου θέση, καθώς η έμφαση δινόταν στο ζων παρόν. Επίσης, αξιοσημείωτο είναι το ότι στο 2^ο τραγούδι του Σούμπερτ, ο περιπλανώμενος προχωρεί στο φεγγαρόφωτο, ενώ τελευταία λέξη είναι «**μοναχός**». Ακολουθώντας, στην σκηνή της χοροεσπερίδας, εκτός από το «*κοντραπούντο*» (*αντίστιξη*) και τους χορούς που παίζει το κουαρτέτο, γίνονται μουσικές αναφορές στο τραγούδι για τον Αρλεκίνο, πλάγια μνεία της *Madame Butterfly* του Πουτσίνι, στην «*Τραβιάτα*» του Βέρντι, στο λιμπρέττο των *Παλιάτσων* του Λεονκαβάλλο, ενώ η οπτική γωνία, σαν κινηματογραφική κάμερα, κινείται από σαλόνι σε σαλόνι και από το ισόγειο στο πρώτο πάτωμα και πάλι πίσω, με τα αποσπάσματα από κουβέντες που συλλαμβάνει το «*μικρόφωνο*» στο πέρασμά του. Όλα ετούτα μας υπενθυμίζουν ότι μάλλον πρόκειται για μια «*μουσική*» σύνθεση της γραφής, εν είδει «*κοντραπούντο*» (Mackridge: νε'-νη') και η ιαχή του Λοΐζου, ο οποίος είναι μισό παιδί – μισό άλογο, όταν χλιμιντρίζει γίνεται λάϊτ-μοτίβ, το οποίον έγινε συνειδητή τεχνοτροπία ευρείας χρήσης στις όπερες του Βάγκνερ (ο.π.: λδ').

Τέλος, η *αρμονία* – που είναι μουσική έννοια – διατρέχει ολόκληρο το έργο και χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις ταιριαστών αναλογιών όπως το κορμί του Ανδρέα, τα κορμιά των εφήβων στους αθλητικούς αγώνες, η μορφή του Λοΐζου, καθώς στέκεται πλάι στις κολώνες στον λόφο της Δευκάλειας, τα ωραιολατρικά λόγια του δασκάλου της γυμναστικής, αναφορικά με την αρμονία που «*χυνότανε στο κορμί*» του Αντρέα, καθώς και την «*γραμμική απαλότητα*» και την «*μαρμάρινη ηρεμία*» (*Eroica*: 4, 75, 157), ανακαλώντας μας στο νου την αισθητική αντίληψη του Γερμανού ιδεαλιστή Βίνκελμαν, περί «*του ήρεμου μεγαλείου*» της αρχαιοελληνικής γλυπτικής (βλ. Α' μέρος, ενότ. 5.3) και της ομορφιάς.

3.6. Το ωραίο στην *Eroica*

«*Θεέ μου, τι όμορφος που είναι
ο κόσμος από την καλή*» *Eroica*: 16

Πράγματι, στην τέχνη, τα δυσάρεστα – από φυσικού τους – αντικείμενα γίνονται κάπως ευχάριστα, εξωραϊζονται, διανθίζονται. Η τέχνη είναι ένα ψέμα που έχει όλα τα χαρακτηριστικά, τα «*μοιασίδια*» της αλήθειας. Βασίλειο της τέχνης είναι

το πιθανό και όχι το αληθινό. Το καλλιτεχνικό ψέμα αποβλέπει στην ηδονή, πραγματοποιώντας την «ενότητα εν τη ποικιλία», την συμμετρία, την αναλογία· και για τον Βολταίρο, σκοπός της τέχνης είναι η ηδονή, και το ωραίο χαρακτηρίζεται από την ηδονή που παρέχει και όχι από τον θαυμασμό (Καμπάνης: 173). Αρα, «μονάχα οι κουτοί τα βλέπουν όλα όπως είναι, δίχως να τα στολίζουν με κάτι δικό τους. Αν ήταν έξυπνος ο άλλος, έπρεπε να το καταλάβει· αλλά είναι κακός» (Eroica: 11). Στο σημείο ετούτο, εύγλωττα αποτυπώνεται η ηδονιστική αισθητική, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Γουάιλντ (βλ. Α΄ Μέρος, ενοτ. Γ΄), βάσει της οποίας η Τέχνη υπερέρχει της Φύσεως, καθώς η απόλαυση είναι επιδοκιμασία της φύσης. Λόγου χάριν, όταν είμαστε ευτυχισμένοι είμαστε πάντοτε καλοί αλλά όταν είμαστε καλοί δεν είμαστε πάντοτε ευτυχισμένοι, ενώ καλός σημαίνει να βρίσκεται κάποιος σε αρμονία με τον εαυτό του και δυσαρμονία σημαίνει να υποχρεούται να εναρμονίζεται με τους άλλους. Επομένως, είναι καλύτερο να είναι κανείς ωραίος και, ως εκ τούτου, το σημαντικότερο είναι η προσωπική ζωή.

Ωστόσο, η ηδονή της ωραιότητας συνοδεύεται από την οδύνη της ενδεχόμενης απώλειάς της και γι' αυτό «η ομορφιά έχει όρια που κανένας άνθρωπος δεν τα περνάει ατιμώρητα. Είναι φριχτή σαν Μέδουσα, όσο και η ολόγυμνη αλήθεια» (Eroica: 183), Θάνατος και Έρωτας, Ηδονή και Οδύνη συνυπάρχουν μέσα στο Ωραίο: «Παντού, σ' όλο τον κόσμο χορεύουν οι γυναίκες. Κυττάχτε, να, έτσι στον αέρα τα πόδια τους σα ροδοπέταλα να σιγογέρνουν ελαφριά με απαλό ρυθμό – λες και είναι κοιμισμένες σκέψεις ομορφιάς... Απ' όπου κι αν περάσουν, πάντα, κάποιο κεφάλι αντρίκειο κυλάει στα πόδια τους μπροστά. Ξέρετε τι σημαίνει; ... Σκοτώνουν τη σοφία εκείνη που είναι σοφότερη από τη γνώση... Μαραίνεται η ομορφιά – η πιο ενδόμυχη από την ομορφιά που νοιώθουν οι αισθήσεις μας. Έτσι αφανίζουν τα όνειρά μας!... Τι ψάχνετε ψηλότερ' από μας; Εμείς δεν είμαστε η πραγματική ομορφιά; Η μόνη; ... Ας μην τις αδικούμε όμως περισσότερο απ' όσο πρέπει: η ομορφιά είναι ομορφιά – κι ακόμη αν μάς σκοτώνει... – Είστε ποιητής, τού χαμογέλασε ο άλλος. – Στα νειάτα μου είχα κάποια κλίση. Όμως τούτο εδώ ήταν ιδέες κάποιου συμμαθητή μου Εγγλέζου... Ακούστε και το τέλος. Είναι ο ζορκισμός εκείνου που δειλιάζει μπροστά στον κίνδυνο της ομορφιάς – και βέβαια του έρωτα» (ο.π.: 57).

Η ομορφιά στο δόγμα «Η Τέχνη για την Τέχνη» ιστορείται στο ανωτέρω χωρίο, αναφορικά με την γυναικεία ομορφιά, καθώς οι γυναίκες στην Eroica είναι μακρινά, εξιδανικευμένα πλάσματα, ονειρώδη, άφθαρτα και άφθαστα. Παράλληλα, εντοπίζουμε και ευθύ υπαινιγμό στον «απόστολο του αισθητισμού» Ουάιλντ: «...ιδέες κάποιου

συμμαθητή μου Εγγλέζου...» – ενδεχομένως υπαινίσσεται ότι ανήκαν και οι δύο στην Σχολή της Ηδονιστικής Αισθητικής –, του οποίου το όνομα *Fingal*, όπως προείπαμε, χρησιμοποιούσε ο Μεσολογγίτης αισθητικός ως ψευδώνυμο, αλλά η ωραιολατρεία του τελευταίου ανιχνεύεται και στο κάτωθι χωρίο, στο οποίον γίνεται λόγος για το υπερβατικό ιδεώδες και το διαισθητικό κάλλος, όπως αυτό αναλύθηκε στο Α΄ Μέρος, ενότ. Β΄. Διαβάζουμε, λοιπόν: «*Ίσως οραματίζεται κανένας το προαίσθημά του σύμφωνα με την ανάμνηση... Καθένας κλείνει μέσα του κάποιο περιβολάκι, που αν τύχει και το περιφρόνησε, θα πει πως η ζωή του πάει άδικα... Μα ετούτο το περιβόλι με τους οραματισμούς, έριχνε την διάνοια προς κάτι ασυντέλεστο... είναι στιγμές που το περιβόλι συμμαζεύεται στα βάθη εκείνα του μνημονικού, που λένε λησμοσύνη. Και πάλι ξαναχύνεται μπροστά **σα λάμψη διαλείπουσα** πάνω σε φαρονήσι, που όσο κι αν είσαι βέβαιος, πάντα η καδιά σου αλαφιάζει μην τύχει κι έλαμψε για τελευταία φορά... Όλα είναι πιθανά μέσα σε τέτοια χίλια δυό συναπαντήματα... **Αναπολούσαμε την ομορφιά σα μια χαμένη ανάμνηση... Την ποθούσαμε όχι σαν ευτυχία – κάτι πιο πλέριο, απόλυτη** ως το γαλάζιο γαλατένιο άπειρο που συγκρατάει τ' αστέρια. Κι ακόμη, λογιζόμαστε, πόσο εξάισια θα ήτανε να κλείναμε τα μάτια μες στον κόρφο της κι εκεί ν' αναπαυτούμε. **Ως την αιωνιότητα**, κι ακόμη πέρα: ως την κατάσταση εκείνη που μοιάζει τελειωτική, ως την ανυπαρξία. Τέτοια παρουσιάστηκε η ομορφιά μέσα στο θάμπος του περιβολιού, **λατρεία μυστική, αυθύπαρκτη, απεριόριστη ως το χάος...** Τις βραδιές εκείνες τις παιδιάτικες αλάφρωνε η ψυχή μας από τις άχνες που την τυραννούν ολημερίς. **Τεντωμένη έξω από το κορμί, έξω από τον εαυτό της, νοιώθαμε να προϋπαντάει το σκίρτημα του πιο μεγάλου έργου μας, του ονείρου. Ήταν κι ο μεγάλος μας εξιλασμός**» (Eroica: 116-119).*

Είναι οφθαλμοφανής στο προαναφερόμενο χωρίο η Ιδέα του Ωραίου, ως αυθύπαρκτη, απόλυτη, αμέριστη, αιώνια, αμετάβλητη έννοια, όπως αναπτύχθηκε από τον Πλάτωνα στα έργα: *Φαίδρος*, *Φαίδων*, *Πολιτεία*, *Συμπόσιο*, *Τίμαιος*, αλλά και από τον Πλωτίνο, καθώς και η πλατωνική θεωρία της ανάμνησης, σχετικά με τα οποία αναφερθήκαμε στο Α΄ Μέρος, ενότ. Β1, Β2, ενώ η φράση: «*Τεντωμένη έξω από το κορμί... του ονείρου*» μας θυμίζει τον σολωμικό στίχο «*Γλυκειά και λείτερη ψυχή σαν νά 'τανε βγαλμένη*» (Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, Σχεδ. Β΄: 9) παραπέμποντάς μας σε δυϊστικές αρχαίες αντιλήψεις (σώμα – ψυχή). Επιπλέον, το *περιβόλι* είναι σημαντικό σύμβολο ονείρου στην Eroica, το οποίο με την πλούσια βλάστησή του προσφέρεται για τον έρωτα και την χαρά. Πρόκειται για μυστηριώδες, γοητευτικό μέρος, αποκομμένο από τον εξωτερικό κόσμο, που συμβάλλει στην δημιουργία της αιθέριας ομορφιάς και

της ανάλαφρης χάρης της εφηβείας. Το «κρυφό περιβόλι» στην *Eroica* μοιάζει με τον παράδεισο – η λέξη *παράδεισος* ετυμολογείται από την περσική λέξη *κήπος* – και δυνάμεθα να εικάσουμε πως συμβολίζει την Εδέμ, καθώς ο αφηγητής προσπαθεί να ξαναζωντανέψει μια μυθική παιδική αθωότητα πριν από το προπατορικό αμάρτημα, ήτοι πριν από την γνωριμία με τον έρωτα και τον θάνατο. Σαφή μνεία του παραδείσου έχουμε και στην φράση «*Ηλύσια Πεδία*» (ο.π.: 186), ενώ, απεναντίας, οι φράσεις: «*Ο ουρανός κοκκίνησε, χορεύουνε τ' αστέρια σε μια πυρακτωμένη δίνη ψηλά – κόλαση, ναι, φαίνεται πως ήρθε η Δευτέρα Παρουσία*» (ο.π. 190) (Mackridge: να', νβ') μάς παραπέμπουν στις έννοιες του «ωραίου» και του «υπέροχου», υπό την οπτική της αισθητικής του Ρομαντισμού, ο οποίος προτάσσει την φαντασία, την ενόραση και το συναίσθημα έναντι της σκέψης, και με την έννοια του *τρομακτικού* μάς εντυπωσιάζει και μάς συγκινεί, όπως αναφέραμε στο Α' Μέρος, ενότ. 6, 6.1. Επιπλέον μάς θυμίζει τον μυστικισμό των πατερικών κειμένων: **αποκαραδοκία Κτίσεως** (Ρωμ. 8,19), κατά τον οποίον η κτίση επιθυμεί την ανακαίνιση – αναδημιουργία του κόσμου.

Ακολουθώντας, και συστοιχιζόμενοι στην ανωτέρω αισθητική των Ρομαντικών, κρίνουμε ως αναγκαίο να αναφερθούμε στον *Σίλλερ*, ο οποίος θεωρούσε ότι το ωραίο εγείρει την *παρόρμηση του παιχνιδιού*, αφού ο άνθρωπος παίζει μονάχα όταν είναι άνθρωπος και είναι εντελώς Άνθρωπος μόνον όταν παίζει, καθώς το παιχνίδι πηγάζει από μια *πρωταρχική ορμή*, η οποία κινητοποιεί απρόθετα τις ψυχικές δυνάμεις. Εν ταυτώ, και ερμηνεύοντας αναλογικά την *Eroica*, εντοπίζουμε την *πρωτογένεια* και την ανόθευτη δύναμη της *πρωταρχής*, στις φράσεις: «*Λουλούδια πρωτοϊδωμένα φεγγρίζανε ανάμεσα στις φυλλωσιές*» (*Eroica*: 114), «*Λες και πρωτάνοιζε η θάλασσα και η στεριά τη μέρα εκείνη*» (ο.π. 75) «*Μα θείε η ζωή μας πρέπει νάχει μια δικαίωση και η δικαίωσή της είναι να εντροφούμε στην αγνή μορφή*» (ο.π.: 171), «*Σαν να ξανάνοιωσε ο κόσμος και μάχονταν για ένα καινούργιο του ιδανικό, που έμοιαζε ανάμνηση παλιάς ελευθερίας*» (ο.π.: 187). Οι φυσικές περιγραφές της *Eroica* είναι από τις παρθενικότερες που έχουμε στην γλώσσα μας (I.M. Παναγιωτόπουλος, 1980: 203-207). Άλλωστε, και ο Ποντύ, αναζήτησε το αρχαϊκό, το πρωτογενές, την φυσική αντίληψη, που είναι η «αρχέγονη πίστη», η οποία μάς συνδέει με ένα κόσμο, όπως με την πατρίδα μας, και μάς προσφέρει τον κόσμο αυτό ως κατοικία μας, έχοντας μαζί του μια «υπόκωφη» σχέση, μια «μύηση» και όχι ως αντικείμενο της νόησής μας, διότι έτσι καταστρέφεται ο γενέθλιος δεσμός μας με τον κόσμο (Μπανάκου – Καραγκούνη: 91, 92, 103, 119).

Αναφορικά με την «παρόρμηση του παιχνιδιού» και το παιχνίδι, το οποίον καθιστά τον άνθρωπο Άνθρωπο, σύμφωνα με τον Σίλλερ, επισημαίνουμε ότι όλη η

Eroica είναι διανοημένη με παιχνίδια των εφήβων, δίνοντάς μας την αίσθηση ότι, μόλις μπαίνουμε στον κόσμο του έργου, η πρώτη κατάσταση με την οποία ερχόμαστε σε επαφή είναι η ατμόσφαιρα του αρχαίου ελληνικού γυμνασίου και το πνεύμα του θαυμασμού προς την υπέρτατη εφηβική μορφή, προς το γενναίο και το ωραίο. Ιδίως ο Λοΐζος είναι το παιδί του έρωτα, ο λάτρης της ομορφιάς που σμίγει με την ανδρεία, ο «*ΚΑΛΟΣ ΠΑΙΣ*» (Διαμαντόπουλος, 1939: 62-72). Ο Γκαετάνο θεωρεί τους ανθρώπους «*καρικατούρες*» (*Eroica*: 106) και τούς παρομοιάζει με «*νευρόσπαστα*» και «*φαντάσματα*» (ο.π.: 64) – παραπέμποντας ευθέως στην πλατωνική αλληγορία του σπηλαίου –, «*θαρρείς πως είναι κουριτισμένοι*» (ο.π.). Η διαπίστωση αυτή γίνεται από παιδί, το οποίον σημαίνει ότι το παιδί δεν είναι ούτε φάντασμα ούτε καρικατούρα, αφού δια της απλότητάς του βρίσκεται εγγύτερα της αλήθειας, πέρα από τις αγκυλώσεις της λογικοκρατίας: «... είναι άσκοπο να ψάχνουμε τον λόγο· μια και χίλιες δυο αιτίες διαφορετικές φέρνουν το ίδιο αποτέλεσμα... ας μείνουμε και λίγο ανεξάρτητοι, δίχως να σκλαβωθούμε, ούτε σε μιαν αλήθεια ούτε σε κάποια πλάνη. Ίσως να υπάρχει κάτι άλλο, κάτι «καλύτερο», κάποια κατάσταση, μια πρόθεση έστω, ας πούμε η **κατανόηση της απλότητας του βάθους**» (ο.π.: 22, 23).

Άλλωστε, ο συγγραφέας της *Eroica*, ο ποζέρ, κοσμοπολίτης Κ. Πολίτης (πραγματικό όνομα: Πάρις Ταβελούδης, επάγγελμα: ανώτερος τραπεζικός υπάλληλος), σε συνέντευξή του το 1938, περιέγραφε εαυτόν ως ένα είδος *bourgeois gentilhomme* και στο ερώτημα: τι γνώμη έχει για την Τέχνη, απάντησε ότι **η Τέχνη είναι ένα παιχνίδι** για να διασκεδάξει τους άλλους, ενώ ο συγγραφέας είναι ένας γελωτοποιός, ένας παλιάτσος της χαράς ή του πόνου. Την θεωρία «*Η Τέχνη είναι παιχνίδι*» την διατύπωσε ο Spencer, ισχυριζόμενος ότι οι άνθρωποι αγωνιζόμενοι για επιβίωση, αναπτύσσουν ένα πλεόνασμα ενέργειας που μπορεί να δαπανηθεί με την *μορφή παιχνιδιού*. Ιδίως η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι παιχνίδι πολύτιμου είδους, γιατί στο ωραίο απολαμβάνουμε την μέγιστη ποσότητα και ένταση ερεθισμάτων με την ελάχιστη προσπάθεια, χάρη στο ότι αυτά τα ερεθίσματα ενσωματώνονται σε διευθετημένους σχηματισμούς και η ομορφιά ακολουθεί την αρχή της οικονομίας. Εκτός από τον ανωτέρω εξελικτικό βιολόγο, ο οποίος επεχείρησε να ερμηνεύσει φυσιοκρατικά το αίσθημα του ωραίου, μια άλλη βιολογική άποψη διατυπώθηκε από τον Guyau, ο οποίος ταύτιζε την χαρά που γεννά το ωραίο με την αποκατάσταση της ισορροπίας και της ενότητας στον οργανισμό, αλλά και ο Δαρβίνος πίστευε ότι το «*αίσθημα του ωραίου*», όπως το ονόμασε, έχει προέλευση υπερβατική (Beardsley: 364, 365). Σημειωθήτω ότι και οι ρομαντικοί, και δη ο Σίλλερ, θεωρούσαν πως το ωραίον

εγείρει την *παρόρμηση του παιχνιδιού*, όπως προαναφέραμε στο Α΄ Μέρος, ενότ. 6. Στην ερώτηση αν η στροφή προς την Τέχνη ήταν αποτέλεσμα μιας εσωτερικής ανάγκης, ο Πολίτης απάντησε: «*Όχι, ήταν ένα πρόωρο ξεμώραμα...*». Φαίνεται να θεωρεί το πνεύμα και την πνευματικότητα ως υψηλότατα και ωραιότατα δημιουργήματα του ανθρώπου, τα οποία όμως – κατά βάθος – δεν τα πιστεύει, αφού στην Κατοχή και μετά τον τράβηξε ο μαρξισμός (Mackridge: ξη΄-ξθ΄, ο΄). Εν τέλει, η φιλία των δύο αντρών, Πολίτη – Λυμπεράκη, σκιάστηκε. «*Και σίγουρο είναι, το θυμάμαι καλά, ότι ο Λυμπεράκης δεν θεωρούσε κολακευτική γι’ αυτόν, αλλά μάλλον τον εξόργιζε η αφιέρωση της Eroica “Στον Κ.Δ.Α. αισθητικό από το Μεσολόγγι”. Αλλωστε, αυτό το κεφαλαίο Κ, μεταξύ φίλων, σε κρατάει σε κάποια απόσταση. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι ο Λυμπεράκης χολώθηκε επειδή ο Πολίτης τού έκλεψε τις ιδέες του γράφοντας την Eroica αλλά, πιστεύω ότι ο Λυμπεράκης δεν θα καθόταν ποτέ να γράψει μυθιστόρημα ή διήγημα. Πάντως, όπως μου έλεγε ο Σπύρος Σακαλής, όταν ο Πολίτης ήρθε απ’ την Πάτρα στο Μεσολόγγι, στη διάρκεια της Κατοχής, για να δει τον Λυμπεράκη, ο τελευταίος δεν τον δέχτηκε» (Κοκοσούλας: 193). Ωστόσο, η Eroica παραμένει ύμνος στην ομορφιά, στη φυσική ευμέλεια, στην αξεθύμαστη εφηβεία. Πυρήνας της φιλοσοφίας και μεταφυσικής του έργου είναι το ότι: όσοι έχουν την ικανότητα κατορθώνουν να χαρούν όλο το όνειρο και όλη την ομορφιά σε μια στιγμή, η οποία μπορεί να είναι και η στερνή τους (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος: 203-207), αφού όποιος τολμήσει να ξεπεράσει τα όρια της ομορφιάς θα τιμωρηθεί με θάνατο (Σαχίνης, 1951: 25-31). Γι’ αυτό, το ωραίο απαιτεί ανδρεία, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του έργου, στον οποίον εάν προσθέσουμε ένα γράμμα, τότε προκύπτει η λέξη *Erotica*, καθώς ο λόγος γίνεται περί έρωτος και ηρωϊσμού (*Ερως – Ηρως*) (Mackridge: λθ΄, μδ΄), σύμφωνα με την πλατωνική Πολιτεία, όπως αναφέραμε στο Α΄ Μέρος, ενοτ. Β1.2.*

4. Αισθητικές αποτυπώσεις του Μ. Λυμπεράκη στο έργο «Το Γυρί»

«...Το ιδανικό μας για την ομορφιά είναι
ασύγκριτα ανώτερο από την υλική έκφρασή της...»

(Το Γυρί: 70)

Στο έργο αυτό, ο Μεσολογγίτης αισθητικός αναγνωρίζεται υπό το προσωπείο του **Κύριλλου**. Είναι αξιοπρόσεκτο και αξιοπερίεργο το γεγονός ότι και στην Eroica και στο εν λόγω έργο, τα ψευδώνυμα του Μίμη Λυμπεράκη αρχίζουν από Κ και παραπέμπουν σε πρόσωπα της χριστιανικής εκκλησίας. Πέραν τούτου, μελετώντας το

συγκεκριμένο έργο, και πάλι εντοπίζουμε τις αισθητικές αντιλήψεις του περί ου ο λόγος εστέτ.

4.1. Φύση και Τέχνη

Είναι κλασσική η αντίληψη για το σκοπό της τέχνης: δυνατότητα του καλλιτέχνη και ικανότητα της μίμησης της εξωτερικής προς αυτόν φύσης. Έτι περαιτέρω, ορισμένοι νεοκλασσικοί κριτικοί είχαν την βεβαιότητα ότι οι κανόνες της τέχνης, μολονότι είναι απαύγασμα της εμπειρίας, αντλούν – σε έσχατη ανάλυση – το κύρος τους από το ότι συμφωνούν με την αντικειμενική δομή των κανόνων που εγγυώνται την έλλογη τάξη **και αρμονία του κόσμου**. Ο Τζων Ντένις διατύπωσε με σαφήνεια αυτό που συχνά αφηνόταν να εννοηθεί, τουτέστιν ότι η φύση δεν είναι παρά ο «κανών» και η τάξη και η αρμονία που βλέπουμε στην πλάση. Επιπροσθέτως, η ποίηση, η οποία είναι μίμηση της φύσεως, πρέπει να έχει τις ίδιες ιδιότητες. Έτσι, οι μεγάλοι αρχαίοι συγγραφείς δεν έγγραφαν για να ευχαριστήσουν μια θελλώδη και εφήμερη συνέλευση ή λίγους συμπατριώτες τους αλλά απευθύνθηκαν στους συμπολίτες τους όλου του κόσμου, όλων των χωρών και όλων των εποχών. Ήταν πεπεισμένοι ότι το μόνο που μπορούσε να κάνει το έργο τους αθάνατο ήταν κάτι παρόμοιο **με την αρμονική τάξη του σύμπαντος** (Abrams: 49). Ομοιοτρόπως, κατά τον γερμανικό ιδεαλισμό, η φύση καλείται ωραία όταν θεωρούμε τις φυσικές μορφές και υποψιαζόμαστε ότι μια τέτοια αντιστοιχία υπάρχει μεταξύ αισθητού και νοητού, ήτοι μαζί με την αισθητηριακή εντύπωση μάς έρχεται στον νου η εσωτερική αναγκαιότητα και η ομοφωνία της **ολικής διάρθρωσης**. Υπό αυτήν την οπτική, η τέχνη είναι σωστή κοσμογονία, ο κόσμος είναι «παράσταση» και ο καλλιτέχνης ως οπτασιαστής επιβάλλει τους οπτασιασμούς του ως αληθείς εικόνες των αντικειμένων, ώστε το σύμπαν της τέχνης να είναι μια «πραγματική υπερπραγματικότητα» (βλ. Α΄ Μέρος, ενότ. 5).

Μελετώντας «*Το Γυρί*», εντοπίζουμε το χωρίο: «*Ο Κύριλλος... αντί για δέκα μέρες που λογάριάζε, η αισθητική του κούρα κράτησε περισσότερο από δέκα ολάκερες βδομάδες. Και όχι στην Ολυμπία. Ούτε όπως το φαντάστηκε. Ξέμεινε στον Πλάτανο, ένα χωριό χωμένο μέσα σε σταφιδάμπελα, τέσσερα – πέντε χιλιόμετρα από δω. Κοντά στην παραμάνα του, που γριούλα πια κι εξαντλημένη, το ζήτησε για χάρη από το “παιδί της”.*

– *Βέβαια, τού λέει ο Φίλιππος (ίσως ο Κ. Πολίτης), καταλαβαίνω τα αισθήματά σου. Μα πήρες μια μεγάλη απόφαση: κοντά τρεις μήνες με μοναδική συντροφιά τους*

χωριάτες... άνθρωποι δίχως μόρφωση, με χαμηλή διανοητικότητα. Εκτός από τον καθημερινό τους μόχθο δε νοιώθουν το άλλο βάρος της ζωής.

– Μην είσαι τόσο βέβαιος γι' αυτό που λες. Τι! να σπαταλάνε τη ζωή τους σε κούφια μεγαλορρημοσύνες; Τίποτα δεν τούς παραξενεύει μέσα στη ζωή, ούτε ο έρωτας ούτε ο θάνατος ακόμα. Είναι κι αυτά μέσα στη φύση της ζωής, μες στη δική τους φύση.

– Μπορεί να μην τα σκέφτηκαν ποτέ.

– Ό,τι έχει καταντήσει φύση μας δεν το σκεφτόμαστε. Σκέφτηκες ποτέ πώς ανασαίνεις; Δεν δίνουν σημασία στο μικρούλη εαυτό τους, δεν συγκινούνται με τις φράσεις που τις γαρνίρουμε με τόση άφθονη φιλολογία. Σκάβουνε, δουλεύουνε τη γη, φτιάχνουν παιδιά για να τραβά μπροστά η ζωή... Τι θα γινόμαστε αν λείπανε τα ωραία λόγια; Ό,τι μάς συγκινεί και νοιώθουμε, το νοιώθουνε κι αυτοί, μην αμφιβάλλεις. Μα η συγκίνησή μας κλείνει μέσα της τόσες βρωμιές κι εγωϊσμό! Έζησα τρεις μήνες, καθώς λες, μαζί με τους χωριάτες. Σ' εκείνους, τα αισθήματα, η συγκίνηση, αγγίζονε το σημείο – τόσο απομακρυσμένο από μας – όπου η κίνηση αναλύνεται σε ηρεμία. Τη φαινομενική αυτή ακινησία τη χαρακτηρίζουμε αγένεια, μιαν απονία ή αδιαφορία. Μα πόσο είναι σεμνότερη απ' τις μελετημένες μας χειρονομίες, πόσο στέκεται ψηλότερα!

– Και η περίφημη αισθητική σου;

– Για να επικοινωνήσουν με τη φύση, δεν υπάρχει ανάγκη από καμμία προσπάθεια γι' αυτούς ούτε από μεσάζοντες όπως οι τέχνες – γιατί αυτού το πας. Είναι πηγαίοι σαν τα παιδιά. Βρίσκονται ολότελα κοντά στη φύση, ενώ εμείς ξαναερχόμαστε σ' αυτή, αφού απομακρυνθήκαμε πρωτύτερα. Καταλογίζουμε για ηρωϊσμό τον κόπο που μάς έδωσε η επιστροφή: όσο πλησιάζουμε, η φαντασία μας δουλεύει, ψάχνουμε, θαυμάζουμε όσα λησμονήσαμε, βρισκόμαστε μπροστά σε αναπάντεχες εκπλήξεις. Όλ' αυτά είναι παιχνίδι λογοτεχνικό. Σ' εκείνους όμως, καθώς διατηρούνε απόφιο μέσα τους το μεγαλείο της φύσης που αγναντεύουνε, οι εκδηλώσεις μας τούς φαίνονται ανούσιες, περιττές... Πάει πια, τελειώσανε οι παραισθήσεις. Αυτό που λέει για το θάνατο ένας καλός μας ποιητής, ταιριάζει πιο πολύ για τη ζωή:

Ω! σίχοι, ω! υποσχέσεις...

Δεν είναι πια ο καιρός της απάτης,

το κομψό ψέμα μάς παράτησε.

Γειά σας στίλβουσες κορυφές,

όπου ο στοχασμός μου σιωπά...

– Η απομάκρυνση αυτή και παλιννόστησή μας, καθώς είπες, είναι μια επικίνδυνη ακροβασία και πρέπει να λογαριαστεί στο ενεργητικό μας: παίζουμε τη ζωή μας.

– Γεμίζουμε τη ζωή μας από κούφια προσπάθεια που καταβάλλουμε να μπάσουμε τον κόσμο μέσα στον κόσμο της δικής μας φαντασίας. Εντροφούμε σ’ ένα περιβάλλον όπου τίποτ’ άλλο δε μπορεί να υπάρξει πέρ’ από τη διανόησή μας: ένας κόσμος παράδοξος, όπου το αόριστο και το αφηρημένο μάς δίνουν την εντύπωση ζωντάνιας.

– Κατεβάζεις τη διανόηση σε τόσο χαμηλό επίπεδο...

– *Σού ομολογώ πως δεν τής έχω μεγάλη εμπιστοσύνη*» (Το Γυρί: 160-162).

Στο απόσπασμα που μόλις παραθέσαμε από «Το Γυρί», εντοπίζουμε: **i)** Κατ’ αρχάς, ορισμένα στοιχεία βιογραφικά του Μίμη Λυμπεράκη (υπό το ψευδώνυμο Κύριλλος), όπως: «...η αισθητική του κούρα κράτησε... και όχι στην Ολυμπία... κοντά στην παραμάνα του, που γριούλα πια...». Όπως ήδη έχουμε αναφέρει στην βιογραφία του αισθητικού, ήταν γνωστό τοις πάσι – στο Μεσολόγγι – ότι πάντοτε γυρνώντας από την Ευρώπη, και προτού επιστρέψει στην γενέθλια γη του, πήγαινε στην Ολυμπία για να δει τον Απόλλωνα και το σύμπλεγμα Κενταύρων και Λαπιθών, όπου ξεχνιόταν και έμενε για εβδομάδες στο ξενοδοχείο ΣΠΑΠ, και ότι «ο κόσμος να χάλαγε, αν ο Λυμπεράκης ήταν απορροφημένος, δεν έπαιρνε χαμπάρι τίποτα». Επίσης, ο Κ. Πολίτης κάνει λόγο για την «παραμάνα» που τον μεγάλωσε και, όπως έχουμε ήδη αναφερθεί, ήταν γνωστό ότι η μητέρα του, Παναγούλα – Μαλβίνα, πέθανε λίγο μετά τη γέννα, αφήνοντας στερημένο τον μεγάλο αισθητικό από την μητρική αγκαλιά. Επιπλέον, και σε άλλα σημεία του έργου επιβεβαιώνεται η εμμονική, σχεδόν, σχέση του αισθητικού με την Ολυμπία, όπως: «το εκμαγείο μιας μάσκας, που ο Φίλιππος την έλεγε πως είναι της αρχαίας κωμωδίας, μόλο που ο φίλος του Κύριλλος, που γνώριζε από τέτοια (την είχε δει περαστικός, πηγαίνοντας στην Ολυμπία) επέμεινε πως είναι της νεώτερης» (Το Γυρί: 27) και «...ο Κύριλλος τηλεγραφούσε πως έρχεται από την Αθήνα και πως θα μείνει μια βραδιά, πριν εξακολουθήσει το ταξίδι για την Ολυμπία... – Πηγαίνω στην Ολυμπία για την ολιγοήμερη ετήσια **κούρα της αισθητικής μου**, τού λέει ο Κύριλλος. Είναι κι αυτή **ένα χρόνιο νόσημα**» (ο.π.: 68, 69).

ii) Ακολούθως, οι αισθητικές απόψεις του Γουάιλντ για την ομορφιά, όπως περιεγράφησαν αδρομερώς στο Α’ Μέρος ενότ. Γ’, και δη ότι η πραγματική ομορφιά αρχίζει από το σημείο που τελειώνει η διανοητική έκφραση, διότι η διανόηση αυτή καθεαυτή είναι μορφή υπερβολής και καταστρέφει την αρμονία κάθε προσώπου, ενώ η ωραιότητα δεν είναι τόσο επιφανειακή όσο είναι η σκέψη, απηχούνται στον ανωτέρω διάλογο Φιλίππου – Κυρίλλου και αποκρυσταλλώνονται στην φράση του τελευταίου σχετικά με την διανόηση: «Σού ομολογώ πως δεν τής έχω μεγάλη εμπιστοσύνη».

Πράγματι, ο δρόμος για τον νου πρέπει να ανοίγεται διαμέσου της καρδιάς, διότι η φύση, η αίσθηση και ο Λόγος συνενώνουν, ενώ η διάνοια χωρίζει (Σίλλερ: 48, 104). Επίσης, η ιδέα του Ωραίου ως εσωτερική αίσθηση, υπό την έννοια της ενοραματικής αισθήσεως και όχι της νοοκρατικής είχε υποστηριχθεί και από τον γερμανικό ιδεαλισμό, όπως αναλύσαμε στην ενότητα Β5 του πρώτου μέρους. Κυρίως ο Χέγκελ αντιπαθούσε τους ψευδιανοούμενους, τους οποίους θεωρούσε ως ζώα που έχουν ακούσει ευκρινώς όλους τους ήχους μιας μουσικής αλλά αδυνατούν να αντιληφθούν την ενότητα και αρμονία του μουσικού έργου. Στην αισθησιарχία αυτή αναφέρεται ο Κύριλλος μιλώντας για τους χωριάτες, στους οποίους *«τα αισθήματα και η συγκίνηση αγγίζουν το σημείο όπου η κίνηση αναλύεται σε ηρεμία»*, αφού τίποτε άλλο από τις αισθήσεις – κατά τον «απόστολο του αισθητισμού», Γουάιλντ – δεν μπορεί να θεραπεύσει την ψυχή, ενώ οι άνθρωποι αντί να πνευματοποιήσουν τις αισθήσεις, πασχίζουν να τις καθυποτάξουν.

Επίσης, στο σημείο ετούτο εντοπίζουμε και φαινομενολογικές αντιλήψεις περί του Ωραίου, αφού βάσει του συνθήματος του Χούσερλ: *«Ας στραφούμε στα ίδια τα πράγματα!»* το φαινομενολογικό κίνημα κηρύσσει τον απόλυτο και ολοκληρωτικό σεβασμό προς το «δεδομένο» και την ανθρώπινη εμπειρία. Έτσι η *«φαινομενική ακινησία»* των χωριατών, που *«τη χαρακτηρίζουμε αγένεια, μιαν απονιά ή αδιαφορία»* γίνεται για τον Λυμπεράκη το *είναι* των γήινων υλικών αυτών που φανερώνονται αυθεντικά – *«δεν υπάρχει ανάγκη από καμμιά προσπάθεια γι' αυτούς ούτε από μεσάζοντες, όπως οι τέχνες»* – κι έτσι ενεργοποιείται η αλήθεια, κατά τρόπον ανάλογο της χαιντεγκεριανής αισθητικής. Επιπροσθέτως, η εναρμόνιση του ανθρώπου με τις πρωταρχικές δυνάμεις της φύσης, στις οποίες επιθυμεί να επιστρέψει ο Ουάιλντ και να ζήσει πλαίί τους, διαφαίνεται στα ακόλουθα χωρία: *«...η μπουνάτσα μάς παιδεύει... σαν έτυχε να βγούμε μ' ανεμότρατα. Πρέπει να πάμε κατά τον καιρό – ποια δύναμη έχει ο άνθρωπος απός του; Μάς στραπατσάρουν οι καιροί...»* (Το Γυρί: 56) και *«...η φιλία έχει ανάγκη από ισορροπία, μια όμοια κατάσταση, μια ταυτισμένη αντίληψη κάθε στιγμής. Από την άλλη, έχω τη φύση, εκεί βρίσκω τις μεγάλες μου φιλίες»* (ο.π.: 137).

iii) Η θεωρία: Η Τέχνη είναι παιχνίδι, άποψη που διατυπώθηκε από τους εξελικτικούς βιολόγους, αλλά και από τον Σίλλερ – όπως προείπαμε αναλύοντας χωρία της *Eroica* – εντοπίζεται και στο παρόν απόσπασμα, όπου ο Κύριλλος αναφερόμενος στους χωρικούς αποφαίνεται: *«Είναι πηγαίοι σαν τα παιδιά... Βρίσκονται ολότελα κοντά στη φύση... διατηρούνε ατόφιο μέσα τους το μεγαλείο της φύσης που αγναντεύουνε...»*. Συν τοις άλλοις, και στην ηδονιστική αισθητική το ωραίο έχει την μορφή του

παιχνιδιού, καθώς είναι ευχάριστο στην όραση και στην ακοή (βλ. Α΄ Μέρος, ενότ. Γ1). Σημειωτέον ότι, και υπό την φαινομενολογική οπτική, η τέχνη ενυπάρχει στη φύση και από το έργο της τέχνης που ηρεμεί εσωτερικά αυτοπαρουσιάζεται η αλήθεια. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι ο Μίμης Λυμπεράκης στην συζήτησή του σχετικά με την μακρά διαμονή του στους «χωριάτες» μάς θυμίζει έντονα την αισθητική κριτική του Χάιντεγγερ σχετικά με «*Τα Παπούτσια*» του Βαν Γκογκ, όπως την παρουσιάσαμε στην ενότητα Δ΄ του πρώτου μέρους. Οι χωριάτες, λοιπόν, «*σκάβουνε, δουλεύουνε τη γη, φτιάχνουν παιδιά για να τραβά μπροστά η ζωή*» και δεν «*σπαταλάνε τη ζωή τους σε κούφια μεγαλορρημοσύνες ... δεν δίνουν σημασία στο μικρούλη εαυτό τους*» αλλά ζώντας φυσικά και χωρίς να παραξενεύονται από τίποτα μέσα στην ζωή, ζουν την στιγμή.

4.2. Η στιγμή και η αιωνιότητα

«...*Παρελθόν σημαίνει το παρόν, μια και η ασύλληπτη περαστική αυτή στιγμήλα εξατμίζεται μεμιάς και υπάρχει μοναχά σα θύμηση. Ζωή μας είναι το παρελθόν και η θύμηση*» (Το Γυρί: 13), «...*όπως μες στη μονοτονία ή σ' ένα ονειροπόλημα ή, ακόμη, στην αιωνιότητα, που ίσως να σημαίνει ανυπαρξία, ο χρόνος δε βρίσκει κανένα γεγονός απ' όπου να πιαστεί για να μετρήσει αυθαίρετα, να πολλαπλασιάσει διαιρώντας. Περνάει σύντομος απίστευτα...*» (ο.π.: 33) «...*είναι απελπιστικά εφήμερη – και από την άλλη, πόσο απελπιστικά μακρόχρονη η τέχνη για την αθανασία... και η πραγματικότητα που είναι μόνο τα μελλούμενα, εκτεινότανε απέραντη, αόρατη μπροστά τους*» (ο.π.: 88, 92) «...*ίσως, στο μετάνοιμά μας και στην αγωνία, να μάς κρίνει ο θεός, δίχως να λογαριάσει την ασήμαντη απειροστά στιγμήλα που είναι το παρόν, η πράξη όπου μάς παρέσυρε η καδιά...*» (ο.π.: 133), «*Ο Φίλιππος αναπολούσε την πολύτιμη στιγμή, ασάλευτη από χιλιάδες χρόνια*» (ο.π.: 141), «*Ορθός εκεί στην πλώρη άκρη – άκρη, χαμένος στη βραδυνή γαλήνη, σύντεμνε ολάκερη την ανθρωπότητα στον εαυτό του, καθώς και την ψυχή του κόσμου στη δική του απόλαψη της αύρας. Απόμεινε ακίνητος να πάρει τέλος η στιγμή, νά 'ρθει πια η συντέλεια – μια ηδονή αόριστη, σα μια λαχτάρα, να σκέφτεσαι πως όλα θα τελειώσουν*» (ο.π.: 145). Όπως προαναφέραμε στο Β΄ Μέρος, ενότητα 2δ, η εννοιακή αλήθεια υπερβαίνει το άμεσο νόημα τη στιγμής. Πέραν τούτων, η ενόραση και η θεωρία του «*διαρρέοντος χρόνου*» μάς παραπέμπουν στον Μπερξόν, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε στο Β΄ Μέρος, ενότ. 1.5, μαζί με τον Alain συνέβαλαν καθοριστικά με τον τρόπο σκέψης και γραφής τους στην αισθητοποίηση της λογοτεχνίας, υπό την έννοια της αισθητικής. Κατά τον Γάλλο

φιλόσοφο, ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει την ομορφιά και δεν την δημιουργεί: την αυτή αντίληψη ασπάζεται και ο Proust, υποστηρίζοντας πως ό,τι επιδιώκει ο αληθινός καλλιτέχνης είναι να ζήσει και να χαρεί την ουσία των πραγμάτων «ξαναβρίσκοντας τον χαμένο χρόνο». Η ουσία της πραγματικότητας κρύβεται στα μύχια του εαυτού μας και την συλλαμβάνουμε, όταν ελευθερωμένοι από τις αισθήσεις και, κυρίως, από την νόηση, κατορθώνουμε με την *παθητική μνήμη* να άρουμε τις διακρίσεις του *λογικού χρόνου* και να ζούμε την ύπαρξή μας κατά την εσωτερική υφή της, μέσα στην καθαρή διάρκεια (Παπανούτσος: 138). Σημειωθήτω ότι στις ανωτέρω αντιλήψεις αντανακλώνται τόσο η βουδιστική φιλοσοφία όσο και η ηρακλείτεια βιοσοφία όσον αφορά στον διαρρέοντα χρόνο, αλλά και η ηδονιστική αισθητική (Α' Μέρος, ενότ. Γ'), που δίδασκε τους ανθρώπους να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην στιγμή.

4.3. Η αισθησιαρχία στο «Γυρί»

– Ο Κύριλλος μιλούσε για την αρχαία τέχνη, για την εξέλιξη της γλυπτικής μετά το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου. – Είσαστε βέβαιη, Έφη;... Ξέχασα πως ο σκοπός του ταξιδιού του είναι η Ολυμπία. (Το Γυρί: 74), «...Στον Κύριλλο αρέσει πάντα να μιλάει εντυπωσιακά για πράγματα κοινά και να διατυπώνει θεωρίες – που ο καθένας κρατάει στο υποσυνείδητο – σαν να πρόκειται για εφεύρεση δική του αποκλειστικά.

– Την *αισθητική του τοπίου*, τόνισε στο Φίλιππο. Όσο για τα *μουσεία*, τού δίνουν την εντύπωση από υπόγειο ή από μια ταβανοκάμαρα, όπου κάποιος ανίδεος ιδιοχτήτης έχει παραπετάξει πράγματα πολύτιμα, που βρέθηκαν στο χτήμα του, ας πούμε, μην ξέροντας πού αλλού να τα τοποθετήσει, μια και νοιώθει τον εαυτό του *αταίριαστο ανάμεσά τους*. Μας ίσως νά 'ναι κι αυτό μια κατανόηση, αν και αρνητική.

– *Εγώ φαντάζομαι τη Δηιδάμεια, την όμορφη Λαπίθα, να λυγάει τη μέση της ανάμεσα στις φυλλωσιές της Άλτης, έτοιμη να παραδοθεί στον Κένταυρο. Μ' όσα κι αν διατείνεται ο μύθος, τα λιγωμένα μάτια της λένε πολλά και είμαι βέβαιος πως σ' όλη τη ζωή της θα συλλογιότανε με νοσταλγία: τι κρίμα, φύγαν οι Κένταυροι... Θα μού πεις, εξακολούθησε ο Κύριλλος, πως οι καιροί κάποτε θ' αφανίζανε το άγαλμα, έτσι εκτεθειμένο στ' ανεμοβρόχια και τον ήλιο. Βέβαια, ο τεχνίτης φαντάζεται πως θα κρατήσει το έργο του ως τη δευτέρα παρουσία κι ακόμη παραπέρα, η ιδέα της αιωνιότητας είναι η αδυναμία κάθε δημιουργού. Τι θ' απογίνουμε αν χαθούν αυτά που λέμε αριστουργήματα; Μη χολοσκάς: κάποιος σπινθήρας θα μάς οδηγήσει πιο ελεύθερα προς τον εξελιγμό, δίχως να μένουμε αιώνια γαντζωμένοι στα πρότυπα*

εκείνα. Δεν αποκλείεται να ξεπέσουμε στη βαρβαρότητα· θα ήταν κι αυτό μια λύση, καθώς λέει ο Αλεξαντρινός μας ποιητής.

– Κύριλλε...

– *Μια στιγμή... Σκέψου και τούτο ακόμη: το ιδανικό μας για την ομορφιά είναι ασύγκριτα ανώτερο από την υλική έκφρασή της. Λοιπόν, ποια η ανάγκη να δημιουργούμε κάτι κατώτερο από την εσωτερική αξία μας, και το χειρότερο: να εντροφούμε επίμονα μες στην κατωτερότητα ετούτη; Η έξη γίνηκε μια δεύτερή μας φύση, πάει, τα ιδανικά μας κινδυνεύουν να καταντήσουν όμοια με τα έργα μας, μια και βρισκόμαστε σε αδυναμία να υψώσουμε τα έργα μας ως τα ιδανικά μας... (ο.π.: 69, 70), «... έφερε κάποιο ζωγράφο να τού τονώσει τους οριζόντιους έρωτές του στολίζοντας με σάτυρους και νύμφες το ψηλό ταβάνι...» (ο.π.: 26), «...μια φυσιογνωμία κλασσική, ασάλευτη, μια λαξευμένη έκφραση... το κορμί με στρογγυλότητες κανονικές... – έτσι όπως μάς συνήθισαν οι μούσες και ο γυναικωτός κιθαρωδός, Απόλλωνας, θά 'λεγε ο φίλος του Κύριλλος» (ο.π.: 34).*

«*Ο γυναικωτός Απόλλων*» μάς παραπέμπει στη θέση των ρομαντικών, ότι η ομορφιά επιλύει την διαμάχη των φύσεων στην αιώνια αντίθεση των φύλων, απελευθερώνοντας και συμφιλιώνοντας καθετί ήπιο και ορμητικό στον ηθικό κόσμο, κατά το πρότυπο του ελεύθερου δεσμού τον οποίον συνάπτει μεταξύ της ανδρικής δυνάμεως και της γυναικείας πραότητας. Η αδυναμία γίνεται τώρα ιερή και η αδάμαστη ισχύς ατιμάζεται. (Σίλλερ: 167-168) Επίσης, για μια ακόμη φορά...

Για ακόμη μία φορά παρακολουθούμε στα ως άνω αποσπάσματα να συμπλέει ο ηδονισμός με το ελληνικό ιδεώδες, όπως περιγράψαμε στο Α' Μέρος, ενότ. Γ1, 2, 3 της ανά χειράς εργασίας. Υπενθυμίζουμε ότι ο θεμελιωτής του ηδονισμού, Ουάιλντ, δίδασκε ότι καμμία θεωρία για την ζωή δεν φαινόταν σημαντική, εν σχέσει με την ίδια την ζωή, την οποίαν ζώντας οι άνθρωποι με πληρότητα και δίνοντας μορφή σε κάθε αίσθημα, ο κόσμος θα έβρισκε τέτοια ορμή χαράς, ώστε να επιστρέψει στο ελληνικό ιδεώδες και, ίσως, σε κάτι πλουσιότερο και λεπτότερο από αυτό, καθότι η ηδονιστική αισθητική φέρει εντός της όλο το πάθος του ρομαντικού πνεύματος και όλη την τελειότητα του ελληνικού πνεύματος. Υπενθυμίζουμε, επίσης, ότι ο Μεσολογγίτης αισθητικός πάντα αρέσκετο να μιλά για την Ολυμπία και το αέτωμα με την μάχη Λαπιθών – Κενταύρων, όπως αναφέρει ο βιογράφος του (Κοκοσούλας: 192), στην οποία αυτός έβλεπε την ηδονή να αναδύεται μέσα από τον πόνο, έβλεπε τα «λιγωμένα μάτια» της Δηϊδάμειας και την θλίψη και την νοσταλγία της, επειδή οι Κένταυροι έφυγαν.

Είναι αξιοσημείωτο ότι την αυτή σκηνή, ο Ν. Καζαντζάκης περιγράφει ως εξής: «...Τώρα τελείωσε το συμπόσιο, μέθυσαν οι Κένταυροι και χύθηκαν ν' αρπάζουν τις γυναίκες των Λαπιθών. Ένας Κένταυρος ρίχνει το πόδι του κι αγκαλιάζει μια γυναίκα και συνάμα σφίγγει το στήθος της με τη χοντρή του φούχτα. Η γυναίκα λες και λιποθύμησε από τον πόνο κι από μια μυστηριώδη ανομολόγητη ηδονή... άγριος οργασμός ξεσπάει... προαιώνιες σκηνές ανάμεσα ανθρώπου και πιθηκανθρώπου ανασταίνονται... κι όμως μια μυστική γαλήνη απλώνεται σε όλο τούτο το καταπληκτικό αρχέγονο πάθος...» (Αναφορά στον Γκρέκο, 1982: 171). Επίσης, στα εν λόγω αποσπάσματα, και πάλι γίνεται λόγος για την ιδέα της αιωνιότητας, η οποία ενυπάρχει στην ψυχή κάθε δημιουργού, αλλά και στην ιδέα του τέλους, της καταστροφής, της δευτέρας παρουσίας, για τα οποία θα μιλήσουμε παρακάτω. Τέλος, αξιοπρόσεκτες είναι οι αισθητικές παρατηρήσεις του Μ. Λυμπεράκη σχετικά με τα μουσεία και, εν γένει, την αισθητική του τοπίου, δηλώνοντας την πολυτιμότητα των αντικειμένων σε αντίστιξη με τα υποκείμενα, τα οποία αισθάνονται τους εαυτούς τους ως *αταίριαστους*, με αποτέλεσμα την κακογουστιά, την α-σχήμια, την οποίαν αιτιολογεί ως: «*ίσως νά 'ναι κι αυτό μια **κατανόηση**, αν και αρνητική*».

Όμως, για να εμπειραθεί κάποιος ένα έργο τέχνης, απαιτείται ο στοχασμός και εν τω βάθει απαιτείται η φιλοσοφία ως στοχαζομένη συμπεριφορά – διότι η αισθητική και το γούστο σχετίζονται με την αλληλεπίδραση γενικού – μερικού, όπου το γενικό οριοθετεί το μερικό –, και η γονιμότητα του στοχασμού είναι συνάρτηση της ικανότητός του να φωτίζει το εσωτερικό του έργου. Δεν αρκεί, λοιπόν, μόνη η αισθητική εμπειρία για την κατανόηση – η οποία δεν είναι ισοδύναμη ούτε με το νόημα ούτε με το πνευματικό περιεχόμενο – αλλά απαιτείται και ο στοχασμός. (Adorno: 584 – 589)

4.4. Οδύνη και ηδονή / Έρωτας και Θάνατος

Επανερχόμενοι στο ζήτημα της Δηϊδάμειας και του Κενταύρου, το θέμα της χαράς και του πόνου σε σφιχτό εναγκαλισμό, το εντοπίζουμε και στα χωρία: «...η εναλλαγή θα σήμαινε μονάχα μιαν απασχόληση του νου προσωρινή – ωστόσο, αρκετά εντατική, για να ονειρευτεί κανένας πιο ηδονικά, με την ενδόμυχη **πικρία** που είναι κι αυτή συχνά μια **ηδονή**...» (Το Γυρί: 74) και «...Ένα προαίσθημα πως εκεί βρίσκεται η μοιραία καταστροφή, πως επιβάλλεται ν' απαρηηστούν τον **έρωτα** εκείνο, αν θέλουν να εξουσιάσουνε όλους τους άλλους που τούς καρτερούνε...» (ο.π.: 93). Κατ' αντιστοιχίαν, σύμφωνα με τον θεμελιωτή της ηδονιστικής αισθητικής, Ουάιλντ, η Ομορφιά και η

θλίψη περπατούν χέρι – χέρι και φέρνουν το ίδιο μήνυμα: **απόλαυση για το ωραίο σώμα αλλά πόνος για την ωραία ψυχή**, καθώς οι κόσμοι πλάστηκαν πραγματικά από Θλίψη κι αυτό έγινε από τα χέρια της Αγάπης, διότι δεν υπάρχει άλλος τρόπος που θα μπορούσε η ψυχή του ανθρώπου – για τον οποίον φτιάχτηκε ο κόσμος – να φτάσει στο ανώτερο ύψος της τελειότητάς της. Η Θλίψη είναι η τελική μορφή τόσο για την Ζωή όσο και για την Τέχνη, καθώς πίσω από την Χαρά και το Γέλιο μπορεί να κρύβεται μια σκληρή, βάνουση και αναισθητη ιδιοσυγκρασία. Πίσω από την Θλίψη υπάρχει πάντα Θλίψη, διότι ο Πόνος – αντίθετα από την Απόλαυση – δεν φορεί μάσκα. Έτσι, ο Ουάιλντ αποφαίνεται ότι οι μόνοι άνθρωποι που τον ενδιαφέρουν είναι εκείνοι που γνωρίζουν τι είναι Ομορφιά και εκείνοι που γνωρίζουν τι είναι Θλίψη, και αυτοί είναι οι καλλιτέχνες (De profundis: 97-104), όπως ο Παίηντερ παρότρυνε τους αναγνώστες του να επιδιώκουν έως τα τέλη τους την ένταση, την έκσταση και την θλίψη (βλ. Α΄ Μέρος, ενότ. Γ΄).

Η συγγένεια όλης της ομορφιάς με τον θάνατο έχει την θέση της στην ιδέα της καθαρής μορφής, την οποίαν η τέχνη επιβάλλει στην ποικιλομορφία των ζώντων οργανισμών που σβήνουν εντός της. Μέσα στην ανέφελη ομορφιά ό,τι τής αντιστέκεται βρίσκει την πλήρη ησυχία του, και μια τέτοια αισθητική συμφιλίωση είναι θανάσιμη για τον εξωαισθητικό κόσμο. Αυτό είναι το πένθος της τέχνης, το ζωϊκό πένθος το οποίον εκδηλώνεται ως μεταφυσικό περιεχόμενο, καθώς ο ερωτισμός διαποτίζει τις μορφές, και το δελεαστικά αισθητικό μεταμορφώνεται στο αντίθετό του: τον πόνο, πρωτογενές αισθητικό φαινόμενο αμφιρρέπειας. Η τέχνη συμμερίζεται το «πάσχειν», τον πόνο, ο οποίος αναζητά την γλώσσα για να εκφραστεί. Η αισθητική του Hegel αναγνώρισε αυτήν την σχέση μεταξύ τέχνης και πόνου, τοποθετώντας την τέχνη πλάϊ στην συνείδηση των δυσχερειών, οι οποίες είναι βωβές και τα έργα τις εκφράζουν ως αντιπρόσωποι της, αφού τα έργα αυτά προέρχονται από τον κόσμο των πραγμάτων και τίποτε δεν θα αποσπώνταν από τον κόσμο αυτόν, δίχως το τίμημα του θανάτου του, χάριν του οποίου μετέχουν στην συμφιλίωση. Επομένως, η τέχνη επιτυγχάνει την συμφιλίωση μη πραγματικά, με τίμημα την πραγματική, και το τελευταίο που καταφέρνει είναι ο θρήνος γι' αυτό που θυσιάζει, και το οποίον – στην αδυναμία της – είναι η ίδια.

Ο δρόμος, λοιπόν, προς την ολοκλήρωση και ενοποίηση του έργου τέχνης είναι ο θάνατος των συστατικών του στοιχείων εντός του όλου, και το ωραίο ως διαδικασία μοιάζει με τον θάνατο, αφού δεν μιλάει αφ' εαυτού – όπως μιλά η Βαλκυρία του Βάγκνερ στον Ζήγκμουντ – ως άγγελος θανάτου. Στην τέχνη, αυτό που οδηγεί πέρα

από την μερικότητα του έργου αναζητεί και τον αφανισμό του, και η ολότητα του έργου είναι η πεμπουσία του αφανισμού αυτού. Συνεπώς, αν η ιδέα των έργων τέχνης είναι η αιώνια ζωή, αυτό συμβαίνει μόνον διά της καταστροφής της ζωής εντός της περιοχής τους, και αυτό μεταδίδεται στην έκφραση τους. Αν, επαναλαμβάνουμε, τα έργα τέχνης θέλουν να διαιωνίσουν την ζωή – ήτοι το φθαρτό και περιοδικό – γλυτώνοντάς την από τον θάνατο, την θανατώνουν. Γι' αυτό, όσο πιο ενοποιημένα είναι τόσο περισσότερο διαλύονται εντός τους όσα τα απαρτίζουν και, ως προς αυτό, η ίδια η επιτυχία τους είναι μια διάλυση, η οποία τούς προσδίδει τον αβυσσαλέο χαρακτήρα τους. Τέλος, δικαιολογημένα αναζητείται το «συμφιλιωτικό στοιχείο» των έργων τέχνης στην ενότητά τους στο ότι: κατά τον κοινό τόπο των αρχαίων Ελλήνων, «ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται», ήτοι στα έργα τέχνης η πληγή ιάται με το ίδιο το ακόντιο που την προκάλεσε (Adorno: 33, 36, 98-99, 231, 579-580).

4.5. Η μοιραία καταστροφή

«...Μόνο μια λέξη τού εντυπώθηκε: “Αρμαγεδών”... έβλεπε να φωτάει μπρος στα μάτια του μια λέξη: “Αρμαγεδών!”, μέσα σε βροντές κι αστροπελέκια. Κάποτε, βέβαια, θά 'ρθει ένα τέλος. Αν ήτανε γραφτό να τύχει τώρα το τσουρούφλισμα της Γης, αυτός θα επιθυμούσε να συμβεί μια τέτοια ώρα που ζαπλωμένος αγναντεύει τ' άστρα. Ένα τσουρούφλισμα, ένα στράγγισμα – θα ήτανε κι αυτό μια λύση, όπως θα 'λεγε ο Κύριλλος – μια και δεν έρχονται οι βάρβαροι. Έτσι, θα λείψει ένα μέρος ασήμαντο απ' την πραγματικότητα, που ίσως κι αυτή ακόμα νά 'ναι μονάχα φαντασίωση δική μας. Και τότε; Η μουσική, τα γράμματα, η μεγαλοφυΐα; Τα φιλοσοφικά συστήματα, οι τέχνες; “Δε θυσιάζω ούτ' ένα δαχτυλάκι του παιδιού μου για τον Παρθενώνα” είχε πει κάποια μητέρα... Κάτω από την απάθεια των άστρων, ζαπλωμένος μέσα σε μια βάρκα ή πάνω στο γρασίδι, την ώρα που οι άνθρωποι, βέβαιοι για το τέλος, θ' αποτινάζαν τα κουρέλια του πολιτισμού, κι έτσι ολόγυμνοι από τύψεις, από αρχές κι από ντροπές, θα ριχνόντανε στη βία, στην ακολασία, στο βιασμό, σ' ένα όργιο γενικό, για να χορτάσουνε τις τελευταίες τους στιγμές... όλα τελειώνουν μέσα σ' ένα τσουρούφλισμα...» (Το Γυρί: 147-148).

Η συντέλεια του κόσμου και του χρόνου (βλ. και Egoica: 190), όπως προαναφέραμε, αποτελεί αγαπημένο θέμα των ρομαντικών (βλ. Σολωμός: «Ο Κρητικός»: «...καπνός δε μένει από τη γη, νιός ουρανός εγίνη...»), ενώ έντονη είναι η επίδραση των ιερών κειμένων της Αποκάλυψης στις σκηνές που θυμίζουν την Κόλαση του Δάντη, ο οποίος – σύμφωνα με τον Χέγκελ – εμβαπτίζει στον ρεαλισμό του την

δυναμική της ανθρώπινης δράσης, τις ατομικές πράξεις και τα πεπρωμένα σε μια «αμετάβλητη αιωνιότητα», κάνοντας – τρόπον τινά – τον χρόνο να σταματήσει δίχως να χάσει τον ιδιαίτερο παλμό του (Auerbach: XI). Μάλιστα, το «Σύστημα του Υπερβατολογικού Ιδεαλισμού» του Shelling απετέλεσε την επισημότερη διατύπωση του αισθητικού ιδεαλισμού: η τέχνη είναι η μόνη και αιώνια θεία αποκάλυψη, και το θαύμα που υπάρχει· είναι το μόνο αληθινό και αιώνιο όργανο, και συγχρόνως ντοκουμέντο της φιλοσοφίας. Γι' αυτό, η τέχνη είναι το ύψιστο για τον φιλόσοφο, διότι τού διανοίγει τα άγια των αγίων, όπου σε μιαν αιώνια και αρχέγονη συνένωση καίγονται – τρόπον τινά – σε μια φλόγα όλα όσα έχουν διαχωριστεί στην φύση και στην ιστορία και όλα όσα είναι ανάγκη να χάνονται αιώνια στην ζωή, στην δράση και στην σκέψη. Σημειωθήτω, ότι και ο Σλάϊερμάχερ θα θεωρήσει, κατά βάσιν, την θρησκευτική εμπειρία ως αισθητική συγκίνηση για το σύμπαν (Σίλλερ: 221-222).

Παράλληλα, το τέλος του κόσμου συνοδεύεται από την κατάλυση αρχών και αξιών και επιστροφή στην ηδονή της βίας, όπως αυτή περιγράφεται από τον Θουκυδίδη, κατά την περίοδο του λοιμού στην αρχαία Αθήνα: «...η απόλαυση της στιγμής και ό,τι καθ' οιονδήποτε τρόπο συνέτεινε σε αυτή θεωρήθηκε καλό και χρήσιμο...» («...ῥᾶον γὰρ ἐτόλμα τις... θεῶν φόβος ἢ ἀνθρώπων νόμος οὐδείς ἀπέῤῃγε...» Ιστορία, 2, 53), καθώς ο εγγενής ηδονισμός είναι το υπέρτατο αγαθό, κατά τους Επικούρειους, και δύναται να εμψυχήσει ζωή και χαρά σε μιαν άσχημη και άρρωστη κοινωνία (βλ. Α' Μέρος, ενότ. Α3). Τέλος, θα λέγαμε ότι στο προκείμενο απόσπασμα η φράση: «*Δε θυσιάζω οὐτ' ένα δαχτυλάκι του παιδιού μου για τον Παρθενώνα*» αποτελεί την κορωνίδα της αισθησιαρχίας, ακόμη και σε περίπτωση που «*η πραγματικότητα... ίσως νά 'ναι μονάχα φαντασίωση*», σύμφωνα με την πλατωνική αντίληψη, καθώς η ομορφιά, τόσο στον Επίκουρο όσο και στον Γουάιλντ, είναι η απόλαυση των πάντων: των χρωμάτων, της αρμονίας, της μουσικότητας, εκκινώντας από τις αισθήσεις.

4.6. Η μουσική αισθητική

«...Ο Φίλιππος άρχισε να σιγοσφυρίζει ένα πρελούδιο του Chopin... Κάποια μέρα στην Αθήνα που έβγαιναν μαζί από τη συναυλία της συμφωνικής, τού έλεγε ο Κύριλλος: – Φίλιππε, θα σου κάνω μιαν εξομολόγηση. Αρχίζω να βαριέμαι όλα τούτα, τις υστερικές εξάρσεις και τ' αναπάντητα ερωτήματα, τους ανεκπλήρωτους πόθους, τις ψευτοπερηφάνειες, τους ψευτοθυμούς – όλα τούτα που κατά βάθος είναι μοναχά κραυγές αδυναμίας. Παρατήρησε: στο τέλος καταλήγουν όλα σε παράπονο και σε υποταγή. Ναι,

ξέρω θα μού αντιλέξεις για την **ενάτη** που ακούσαμε πριν από λίγο, μα και το **ξέσπασμα εκείνο της χαράς κρύβει στο βάθος απελπισία**. Μια ύφεση του ανθρώπου, της ενεργητικότητάς μας, **αυτό είναι η μουσική** που μάς γαλούχησε και που παραδεχόμαστε με **ανεξέταστο αταβισμό**. Κι ακόμη, μια μεταρσίωση φτηνή και παθολογική, καθώς αυτή που δίνουνε, ας πούμε, τα ναρκωτικά, οι τεχνητοί παράδεισοι, καθώς τούς λένε... Τούς κοίταζε για μια στιγμή κι εξακολουθούσε να λέει στον ίδιο τόνο: – Φίλιππε, αυτό που συνηθίσαμε ανεξέλεγκτα να θεωρούμε **ασκήμια**, που όμως κρύβει μέσα του τόση **ανύποπτη ομορφιά, δεν είναι στον καθενός το χέρι να το ανακαλύψει**. Θέλω να πω, τι πιο συνηθισμένο και πιο εύκολο από τα μεγάλα λόγια και τα μεγάλα αισθήματα... Εξάλλου, υποψιάζομαι πως πρέπει να υπάρχει κάπου η δυνατότητα για **μουσική ανόθευτη**, καθαρισμένη από κάθε άλλο περιττό συναίσθημα, καταλαβαίνεις; Κάτι που να δίνει μονάχα την **αίσθηση της αρμονίας των ήχων** – τίποτ' άλλο! Εκτός αν έχει πάθει το μυαλό μας – η καρδιά μας ίσως; – αν έχει πάθει τέτοια στρέβλωση που να δημιουργεί μονάχο του φαντασιοπληξίες και ονειροπαρσιές δίχως να φταίει ο συνθέτης· στο κάτω – κάτω, **η αρμονία είναι μια σχέση μαθηματική των ήχων**. Μα ίσως και στη στρέβλωση αυτή μας, νά 'ναι **υπαίτιες οι προγονικές μας αμαρτίες – μέχρι τρίτης και τέταρτης γενιάς**, σου λέει ο άλλος. Είμαστε οι σκλάβοι τους ακόμα. Και απάγγειλε με ύφος κωμικοτραγικό:

Τράβα τα δάχτυλά σου από το λαρύγγι μου!

*Μέσα μου κρύβω κάτι το επικίνδυνο,
που η φρόνησή σου πρέπει να το σκιαχτεί.*

Κάτω, σου λέω τα χέρια σου!

(Το Γυρί: 45-47)

Στο απόσπασμα, εν προκειμένω, γίνεται κατ' αρχάς λόγος για την σχέση χαράς και πόνου στην συμφωνία της ενάτης («το ξέσπασμα εκείνο της χαράς κρύβει στο βάθος απελπισία»), καθώς – όπως έχουμε προείπει – στην αισθητική ένα πέπλο θλίψης φαίνεται να περιβάλλει την ομορφιά, το οποίον κατ' ουσίαν δεν είναι πέπλο αλλά η ίδια όψη της ομορφιάς (Croce: 171). Αναλύοντας, ωστόσο, ο Μ. Λυμπεράκης (Κύριλλος) την αισθητική τη μουσικής εν τω βάθει, αναφέρεται στην «**ανόθευτη μουσική**», στην «**αίσθηση της αρμονίας των ήχων**», η οποία εν τέλει είναι «**σχέση μαθηματική των ήχων**», παραπέμποντάς μας ευθέως στις πυθαγόρειες αντιλήψεις περί συμπαντικής αρμονίας και μαθηματικών. επίσης, όπως διαβάζουμε στο Α' Μέρος, ενότ. 5.1, και οι Γερμανοί ιδεαλιστές αναζήτησαν την «καθαρή» μουσική, υπό την έννοια της παγκοσμίου αρμονίας και της ενοποίησης των πάντων, εφ' όσον

εναρμονιστούν με το γνήσιο, αυθεντικό και ανόθευτο πνεύμα της φύσης φαίνεται να είναι μια ιδέα που διατρέχει και το γερμανικό ιδεαλισμό – ο Χέγκελ πίστευε ότι σε όλη την Ιστορία, μόνον οι Έλληνες είχαν συλλάβει την ουσιαστική σχέση του υποκειμένου με το σύμπαν και το μόνο που τούς έλειπε ήταν μια απολύτως ανθρώπινη θρησκεία, που να καταργήσει μια για πάντα το παράλογο της τυφλής μοίρας, όπως εκφράζεται στην αρχαία τραγωδία, και την τυραννία τη φύσης: εκφράζει, δηλαδή, την ιδέα της ύπαρξης ενός παγκοσμίου πνεύματος, το οποίο προοδεύει μέσα στο Σύμπαν και ο άνθρωπος ενταγμένος μέσα σε αυτό καθίσταται συνδημιουργός και συνυπεύθυνος να σώσει το κόσμο (Μπρα, 2000: 134) –, αλλά και την αισθητική του ηδονισμού.

Εν ταυτώ, γράφει ο Ουάιλντ: *«Αποκαλούμε την εποχή μας ωφελμιστική κι όμως δεν ξέρουμε την χρήση του κάθε πράγματος. Έχουμε ξεχάσει πως το Νερό μπορεί να καθαρίζει, η Φωτιά να εξαγνίζει, η Γη είναι η μητέρα όλων μας. Το αποτέλεσμα είναι η τέχνη μας να ξεκινάει από το Φεγγάρι και να παίζει με τις σκιές, ενώ η ελληνική τέχνη ξεκινάει από τον Ήλιο και πάει κατ' ευθείαν στα πράγματα. Είναι βέβαιο ότι στις πρωταρχικές δυνάμεις της φύσης υπάρχει εξαγνισμός και θέλω να ξαναγυρίσω σε αυτές και να ζήσω δίπλα τους. Δεν υπάρχει ούτε ένα χρώμα κρυμμένο σε κάλυκα λουλουδιού ή σε κοίλωμα κοχυλιού, στο οποίο η φύση μου από κάποια λεπτή συγγένεια με την ίδια την ψυχή των πραγμάτων να μην αποκρίνεται. Ωστόσο, έχω επίγνωση ότι πίσω από όλη αυτή την Ομορφιά υπάρχει κάποιο κρυμμένο Πνεύμα, του οποίου οι χρωματιστές μορφές και τα σχήματα είναι τρόποι εκδήλωσης. Με αυτό το Πνεύμα επιθυμώ πλέον να εναρμονιστώ. Το Μυστικό στην Τέχνη, στη Ζωή, στη Φύση γυρεύω και ίσως το βρω στις μεγάλες συμφωνίες της Μουσικής, στη μύηση της Θλίψης, στα βάθη της θάλασσας... Ήρθες κοντά, μου για να μάθεις την Ηδονή της Ζωής και της Τέχνης· ίσως είμαι προορισμένος να σου μάθω κάτι πολύ πιο θαυμαστό: το νόημα της Θλίψης και την ομορφιά της».* (De profundis: 174-175, 179)

Αυτή όμως την «ασκήμια που κρύβει μέσα της τόση ανύποπτη ομορφιά δεν είναι στου καθενός το χέρι να το ανακαλύψει» αποφαίνεται ο Μεσολογγίτης αισθητικός, συμπλέοντας με τον Degas που υποστήριζε ότι η τέχνη δεν είναι αυτό που βλέπει κανείς αλλά αυτό που κάνει τους άλλους να ιδούν, καθώς το καλλιτεχνικά ωραίο – κατά τον Χέγκελ – είναι ανώτερο από το ωραίο στην φύση και, επομένως, η τέχνη είναι ανάγκη του πνεύματος (Μπρα:134). Τέλος, στο εν λόγω απόσπασμα, ο Λυμπεράκης μιλά για «αταβισμό» και «προγονικές αμαρτίες μέχρι τρίτης και τέταρτης γενιάς», παραπέμποντάς μας στους φιλοσόφους – εξελικτικούς βιολόγους, όπως αναφερθήκαμε σχετικά και στην *Eroica*, αλλά και στον δαρβινισμό, αποδεχόμενος την εμφάνιση προγονικών

αμαρτιών στους απογόνους «μέχρι τρίτης και τέταρτης γενιάς». Ας σημειώσουμε στο σημείο ετούτο, ότι ο εν λόγω αισθητικός ήταν απόγονος τρίτης γενιάς, ήτοι εγγονός, των Εξοδιτών του Μεσολογγίου, όπως αναφέραμε στην βιογραφία του.

4.7. Αισθητική κριτική μιας χαλκογραφίας

«Ξεφύλλιζε το βιβλίο με τις ολοσέλιδες χαλκογραφίες. Η *Madame Basile* κεντάει καθισμένη πλάι στο παράθυρο... Ανάγκη να εξωτερικευτεί απ' το απλό σκιάφωτο που χάραξε η ακίδα, η όση γοητεία μπορεί να συνδυάσει από αίσθημα και πνεύμα το άμεμπτο αυτό κεφάλι, που σκύβει πάνω στο εργόχειρο. Η **γραμμή** του αυχένα έχει μια φωτεινή διάγυια κάτω από την **κυματιστή** καμπύλη των μαλλιών, όπως κυλάει πλάι στο **ρόδινο** κοχύλι του αυτιού, αρμονισμένη σαν τον λόγο μέσα σε μια καθάρια φράση. Η επιδερμίδα είν' ένα μάγμα λαμπερό: **τριανταφυλλιά και άσπρα ροδοπέταλα** μέσα στο ανοιξιιάτικα εικονισμένο πρωινό, με ίσκιους **φιλντισένιους** και κάποιο ακαθόριστο **ερυθρίασμα**, όπου χτυπάει το φως. Κι ένα θαύμα των μαλλιών της ανάβει **κόκκινες** ανταύγειες πάνω από το λείο μέτωπο... Στη σύγχρονη εποχή μας, ένα κορμί γυναικείο έχει ολόκληρο μια έκφραση – όσο κι αν είναι άγδυτο. Οι κοιλότητες και οι προεξοχές, όπως κολλάει πάνω τους το ύφασμα, οι γραμμικές ελευθερίες, αποχτούνε δυνατότητες αφάνταστες να εκδηλώνουν. Μια σύσπαση του **υπογάστριου, η λαγγόνα** που αναδεύει ζαφνικά, **το πόδι** καθώς παίζει κάτω απ' τον αστράγαλο αιωρημένο πάνω από τ' άλλο, **προδίνουνε τη σκέψη πολύ πιο ζάστερα** παρ' ό,τι θα την έκρυβαν ή θα την μεταμόρφωναν τα μάτια και ο λόγος... Τα **μάτια** της, πάντα χαμηλωμένα πάνω στο εργόχειρο, ερεθίζουν απελπιστικά σαν πράγματα επιθυμητά και ακατάληπτα... Πάνω στην ηρεμία του προσώπου και σε αντίθεση μ' αυτή και το ειρηνικά οικείο εσωτερικό με το σταματημένο εκκρεμές και την **ορθάνοιχτη σε αδιακρισίες πόρτα** φαντάζεται ανάγλυφο ένα **στόμα** δίχως το βάρος της τυποποιημένης έκφρασης που μαρτυράει μόνο μια θεωρητική ομορφιά. Τα **χείλια** πρέπει να 'χουν μια ζωή δική τους, **ένα σπασμό ανεξάρτητο, ακέρια αισθησιακό. Η διανόηση** δεν έχει τη θέση της εδώ, **χρησιμεύει αυτή για να θολώνει την καθαρή αισθαντικότητα** που μεταδίνουνε τα χείλια σ' όποιον μονάχα έχει νοιώσει πάνω στα δικά του χείλια και πάνω στα σαδιστικά του δόντια την έλξη από ένα στόμα ποθητό...

Κάποιος έγραψε πως οι ιππότες στο μεσαίωνα προστάτευαν μέσα στη σιδερένια πανοπλία την αδύναμη ψυχή τους. Μπορεί και η *Madame Basile* να συγκαλύπτει κάτω από το δαίδαλο του κρινολίνου και από τις εσώτερες περιπλοκές μιαν αρετή ταλαντευόμενη. Ωστόσο, δε σήκωνε τα μάτια της από το κέντημα σε όλο το διάστημα που ο νεαρός αυτός απόμεινε γονατιστός μπροστά της – έτσι καταλαβαίνεις από την εικόνα

ίσως γιατί το ανοιζιάτικο εικονισμένο πρωϊνό δεν έχει τίποτα το λάγνο. Θα ήταν το αντίθετο, αν έδειχνε ένα χέρι ν' αδράχνει το μαστό με απάθεια, όσο τα μάτια μένουνε καρφωμένα στη θωριά ενός κρίνου ή ενός γαρύφαλλου, σαν τύπος μαγικός του ανοιζιάτικου οργανισμού... Η γυναίκα τούτη δεν άφησε κανένα ίχνος στην ιστορία του καιρού της. Αν δεν την παρουσίαζε η ακίδα του χαρακτήρα και η φαντασία του ζωγράφου, θ' απόμενε άγνωστη, όπως το πλήθος από τις ανίδωτες γυναίκες που μάταια προσπαθούν να ζήσουν έξω από την αντίληψή μας την ανύπαρκτη ζωή τους... Καμμιά υπερβολική στρογγυλότητα δεν προσιωνίζει πλαδαρότητες μελλοντικές. Οι **γοφοί** της είναι από βουνίσια ράτσα. Ο **μυώνας της γάμπας** χύνεται απαλός προς τον **αστράγαλο**, πλάϊ στον **τένοντα** παίζει ο **ίσκιος** από δύο **λακκάκια**, καθώς ανασηκώνεται η **φτέρνα** και πατάει το **πόδι** στ' **ακροδάχτυλα**. Έχουν μια τρυφερότητα που συγκινεί· το πόδια της δεν επιβάλλονται, όπως άλλα που πατούν αυθάδικα ούτε βαραίνουνε στη γη ή να μπερδεύονται όλη την ώρα σαν να μην ξέρουν τη δουλειά τους...» (Το Γυρί: 88-90, 102).

Και εδώ, όπως και στην *Eroica*, η μνεία πολύτιμων λίθων («φιλντισένιους»), η οποία είναι γνώριμη από τους εστέτ και τον Καβάφη, εξυπηρετεί την εξιδανίκευση, ενώ η χρήση ορισμένων λεκτικών στοιχείων που δηλώνουν την ασάφεια των γραμμών και των χρωμάτων – λόγου χάριν, επίθετα, όπως: *ακαθόριστο, κυματιστή*· σύνθετα, όπως: *ροδοπέταλα, ακροδάχτυλα, σκιάφωτο*· ουσιαστικά, όπως: *ίσκιος*· ρήματα, όπως: *θολώνει* – δηλώνουν την έλλειψη καθαρών γραμμών και καθορισμένων χρωμάτων, θυμίζοντάς μας περισσότερο τον γαλλικό Συμβολισμό του 1910. Από τα χρώματα κυριαρχεί το **κόκκινο** και οι ποικίλλες αποχρώσεις του: *ρόδινο, τριανταφυλλιά, ερυθρίασμα*, που φαίνεται να συμβολίζει κυρίως το αισθησιακό, το ηδονικό, αλλά και το αίμα. Στον ηδονισμό και στην αισθησιαρχία συντείνουν και οι αναφορές σε μέρη του σώματος: *υπογάστριο, λαγγόνα, πόδι, γοφοί, γάμπα, αστράγαλος, φτέρνα, ακροδάχτυλα, μάτια*, ενώ η φράση: «*Η διανόηση δεν έχει την θέση της εδώ, χρησιμεύει αυτή για να θολώνει την καθαρή αισθαντικότητα*» αποτελεί σχεδόν επανάληψη του αξιώματος της ηδονιστικής αισθητικής, ότι η πραγματική ομορφιά αρχίζει από εκεί που τελειώνει η διανοητική έκφραση, διότι η διανόηση αυτή καθεαυτή είναι μορφή υπερβολής και καταστρέφει την αρμονία κάθε προσώπου. Ωστόσο, εν μέσω της ανωτέρω αισθητικής σκηνογραφίας, δεν μπορούμε να παραλείψουμε και την αναφορά: «*οι γοφοί της είναι από βουνίσια ράτσα*», η οποία μάς παραπέμπει στους φιλοσόφους – εξελικτικούς βιολόγους και μέσω αυτών στον δαρβινισμό.

4.8. Ομορφιά, απλότητα κι αλήθεια

«... Ο Φίλιππος προσπάθησε να δώσει μιαν εντύπωση απλότητας, όμως το απλό και το αληθινό – που ίσως να σημαίνουν την τελευταία λέξη – δεν είναι αποτέλεσμα προσπάθειας ή γνώσης μα ένα **δώρο θεϊκό**» (Το Γυρί:27), «η ανυπαρξία μια φυσική κατάσταση – όπως η σιωπή και το σκοτάδι. Τα επίλοιπα είναι φτιαχτά, δημιουργίες» (ο.π. 92), «... πόσο θα ήταν πιο σύμφωνο... ένας λευκός ασβεστωμένος τοίχος, μια κασέλα πλάϊ στο παράθυρο, στη μέση ένα μακρόστενο τραπέζι κι ένα σκαμνί μπροστά στο τζάκι. Όλα γυμνά κι απλάνιστα, γυμνοί κι οι τοίχοι – μονάχα μια εικόνα θα κρατήσει: τον “Ερημίτη” (έργο του Böcklin), τον καλόγερο που παίζει ευλαβικά βιολί κι από την κλειδαρότρυπα κρυφοκοιτάνε τ’ αγγελάκια...» (ο.π.: 76, 87).

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο Α΄ μέρος, ενότ. 5, κατά τον γερμανικό ιδεαλισμό, η τέχνη έχει μεταφυσικό ρόλο, καθώς μέσω της αισθητής ή υλικής διατάξεως αποκαλύπτεται η αλήθεια· άρα, όταν το έργο είναι ωραίο – και επομένως αληθινό –, τότε ενυπάρχει σε αυτό μια συμφιλίωση μεταξύ ύλης και περιεχομένου και τότε το «εγώ» βυθίζεται σε μιαν εκστατική και ολοκληρωτική θέαση, από την οποίαν απέχουν μακράν το πάθος και η επιθυμία. Έτσι, για τον Σίλλερ, έργο του καλλιτέχνη και, εν γένει, του δημιουργού είναι η στροφή του στοχασμού – η κατά Πλάτωνος «περιαγωγή της ψυχής» - από τα εφήμερα και αισθητά στα αιώνια και αναγκαία, και αυτό δύναται να πραγματοποιηθεί με την «ορμή της Μορφής», η οποία κατατείνει στο να κάμει το πραγματικό «αναγκαίο και αιώνιο» και, αντιστρόφως, κατατείνει στην αλήθεια και το δίκαιο, καθώς το έργο τέχνης αποτελεί αναπαράσταση του Απειρού ή, άλλως, των Ιδεών του Απολύτου. Η Μορφή, ως το ουσιώδες της τέχνης, αποτελεί το απείκασμα του Απειρού, και η αλήθεια έγκειται δυνάμει στην ομορφιά, αφού καλοσύνη και αλήθεια συναδελφώνονται μόνον στο ωραίον (Σίλλερ: 220-221).

Παρεμφερώς, κατά το μανιφέστο «*Η Τέχνη για την Τέχνη*», η καλλιτεχνική ευαισθησία μάς διδάσκει να διακρίνουμε το ωραίο ως ξεχωριστή αξία, η οποία δύναται να ανιχνευτεί στον περιβάλλοντα κόσμο, αρκεί να τον κοιτάξουμε με τον κατάλληλο τρόπο, καθώς ο νέος τρόπος που βλέπει την ζωή ο καλλιτέχνης σχετίζεται με την υποβολή της απλής παρουσίας κάποιου που δεν έχει καμιά επίγνωση γι’ αυτό. Άρα, πρόκειται για ένα «*δώρο θεϊκό*» της καλλιτεχνικής φύσης, το να βλέπει μέσα στο βάθος της απλότητας την ομορφιά και την αλήθεια.

Στο χωρίο που παραθέσαμε παραπάνω, μέσα στην απλότητα – γράφει ο Κ. Πολίτης – μόνον μια εικόνα θα κρατήσει, τον καλόγερο που παίζει ευλαβικά βιολί κι από την κλειδαρότρυπα κρυφοκοιτάνε τ’ αγγελάκια. Είναι άξιο λόγου να παραθέσουμε

την ομοιότητα της ανωτέρω εικόνας με την διαπίστωση του θεμελιωτή του δόγματος «*Η Τέχνη για την Τέχνη*», Ουάιλντ, ότι: «*Το να μιλάει κανείς με τον Ντόριαν Γκρέυ έμοιαζε σαν να έπαιζε πάνω σε ένα εξαίσιο βιολί. Ανταποκρινόταν σε κάθε άγγιγμα, σε κάθε κραδασμό δοξαριού. Διέθετε όλην την χάρη και την αγνότητα της παιδικής ηλικίας και συνάμα το κάλος που διατηρούν για εμάς ακόμη τα αρχαιοελληνικά μάρμαρα. Θα μπορούσε κανείς να φτιάξει τα πάντα από αυτόν. Θα μπορούσε να τον κάμει έναν Τιτάνα ή ένα παιχνίδι*» (Α΄ Μέρος, ενότ. Γ΄) Περισσότερο αποκαλυπτική όμως είναι η μαρτυρία που έχουμε από τον βιογράφο του εστέτ, Μ. Λυμπεράκη, ότι οι εικαστικές τέχνες ήταν το κατ' εξοχήν θέμα του, αλλά η τέχνη των ήχων τον έθελγε κυριολεκτικά. Είχε ιδιαίτερη προτίμηση στο εκκλησιαστικό όργανο και στο βιολοντσέλο, που η έκταση του ήχου του έβρισκε να ταιριάζει στην ανθρώπινη φωνή. Περιέγραφε συχνά την συγκίνηση που ένοιωσε κάποτε στην Ιταλία, όταν μπαίνοντας σε μια άδεια εκκλησία άκουσε τον ήχο βιολοντσέλου, που ερχόταν από μια μισοφωτισμένη γωνία, και πλησιάζοντας είδε κάποιον ρασοφόρο να έχει αγκαλιάσει το όργανο σε μια ερωτική περίπτωση και να παίζει μια σαραμπάντα του Μπαχ (Κοκοσούλας: 28). Είναι εύγλωττος, λοιπόν, ο αισθησιασμός και ο ηδονισμός, κατόπιν των άνω περιγραφόμενων. Ωστόσο, είναι εξίσου ενδιαφέρον ν' ακούσουμε τον «αισθητικό από το Μεσολόγγι» να μιλά για την γυναίκα του Μεσοπολέμου.

4.9. Η γυναίκα στον Μεσοπόλεμο, από τον Μ. Λυμπεράκη

«Ο Κύριλλος είχε αρχίσει μια ομιλία με θέμα σοβαρό, κάτι έλεγε για εξέλιξη μεταπολεμική. Βέβαια, μετά τον πόλεμο του '14 – ποιον άλλο πόλεμο;

– Βγήκε από μια τέτοια κρίση πιο αδύναμη και μειωμένη. Οι μακροχρόνιες στερήσεις την έφεραν σε χαμηλό επίπεδο, την ανάγκασαν σε υποχωρήσεις και συμβιβασμούς. Πριν από τον πόλεμο εκπροσωπούσε, μαζί με τ' άλλα, και κάποιο αίσθημα κοινωνικό, ακόμη και θρησκευτικό... Όπως κι αν είναι, βασανισμένη από τις καινούριες της ανάγκες, δεν μπορεί να παραμένει στην ευτυχισμένη της ισορροπία, στην δυναμική πληρότητα που είχε γνωρίσει πριν. Βρίσκεται σε αδυναμία να ξεφύγει από την επήρεια που δημιουργούν τα ήθη και το κοινωνικό περιβάλλον· οι νεόπλουτοι ζούνε μέσα στη χλιδή και ο πολιτισμός ντύνεται μια επιφανειακή λαμπρότητα. Δε χασομεράει, λοιπόν, σ' αυτά που εξάντλησε η προπολεμική εποχή: έκφραση σοβαρή, μια ήρεμη μεγαλοπρέπεια... Το ιδανικό της είναι πιο χαμηλό από πρωτότερα. Αυτό που τώρα την απασχολεί είναι να δείξει – με χειρονομίες, με στάσεις, με την έκφραση του προσώπου – τις συγκινήσεις, τον πόθο, τη ζωή, το πάθος...

– Θέματα παρθένα είπε η Τέα...

– Θέματα **μυζοπάρθενα**, διόρθωσε ο Κύριλλος, μόνο που ήτανε πρωτύτερα σαν πιο συγκρατημένα.

– Μα χρειαζόταν μιαν αντίδραση στον προπολεμικό ρυθμό, ξανάπε ζωηρά η Τέα. Η κυριαρχία του κομπού και του χαριτωμένου – δεν είναι τούτο ένα στοιχείο ανανέωσης;

– Ναι, ομολόγησε ο Κύριλλος, όσο και αν ψάξεις τίποτα πια δε βρίσκεις από το παλιό και, σαν να λέμε, **γεωμετρικό τους φτιάξιμο**...

... Ο Φίλιππος παρακολούθησε τα μισοανοιγμένα χείλια της, καθώς ακροαζότανε τον Κύριλλο να λέει: – Μα, **όχι μικρή, καινοτομία είναι και η εκζήτηση στην έκφραση**. Μερικές μορφές προδίδουν την νωχέλεια, το αριστερό τους χέρι στο γοφό, το πόδι αφημένο ελεύθερο σε μια χαριτωμένη στάση ανάπαυλας και μια κομψή λιτότητα γραμμής. Τίνος είν' εκείνη – τόσο γνωστή, μού ξεφεύγει τώρα τίνος είναι – που την ακολουθούσε ένα σκυλί σα μια συνέχεια του εαυτού της...

... – Δεν είμαι βέβαιη. Αν δεν γελιέμαι, βρίσκεται στη Ρώμη, στο Βατικανό.

– Στο Βατικανό; Περίεργο!... Δεν νομίζετε πως στην περιγραφή που έκανε ο Κύριλλος λησμόνησε να προσθέσει το αναπόσπαστο εξάρτημα της σύγχρονης γυναίκας; Το τσαντάκι; (Το Γυρί: 72, 73)

Στο ανώτερο απόσπασμα, θα λέγαμε ότι ο Μεσολογγίτης εστέτ προσεγγίζει κοινωνιολογικά την θέση της γυναίκας του Μεσοπολέμου, επισημαίνοντας τις αντιθέσεις με την θέση που είχε πριν τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Παράλληλα, προχωρεί σε μιαν αισθητική αποτίμηση της ζωγραφικής, αναφορικά με γυναικείες φιγούρες, υπογραμμίζοντας ότι πριν τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο αυτές είχαν «**γεωμετρικό φτιάξιμο**», ενώ μετά αποτελεί καινοτομία η «**εκζήτηση στην έκφραση**». Αξιοπρόσεκτος είναι ο υπαινιγμός του: «...την ακολούθησε ένα σκυλί σα μια συνέχεια του εαυτού της...», ενώ είναι γνωστή η θέση του ότι ο γάμος είναι σαν «**ένωση αλληλομισουμένων προσώπων κάτω από την ίδια στέγη**» και ο δικός του γάμος ήταν από δυσλειτουργικός έως ανύπαρκτος. Εξάλλου, κατά τον Επίκουρο, ο σοφός απέφευγε τον γάμο, διότι τού δημιουργούσε πολλές ενοχλήσεις και κατέστρεφε την ψυχική του ηρεμία, λόγω επίδρασης ξένων πνευμάτων (Σμιθ: 97, 98), ενώ ο Λυμπεράκης δικαιολογούσε τον δικό του γάμο, λέγοντας ότι «**έγινε σε ανώριμη ηλικία**» (Κουσουλάς: 34).

4.10. Το «πορτραίτο» του εστέτ, Μίμη Λυμπεράκη

«... τα μαλλιά του Κύριλλου ασπρίζουν λίγο στους κροτάφους, κάτι ελαφριές ρυτίδες στην έξω άκρη των ματιών εξευγενίζουνε το πρόσωπο – ένα κεφάλι που μπορούσε

να το περιφέρει δίχως δισταγμό ανάμεσα στον κόσμο, φτιαγμένο καθώς είναι για να κινάει το ενδιαφέρον...» (Το Γυρί: 75)

Σημειώνουμε ότι ο συγγραφέας, Κ. Πολίτης, τόσο στο «Γυρί», όσο και στην «Eroica» – «Τ' αυτιά του λόξευαν προς τα πάνω... τα χαρακτηριστικά του όλα πήγαιναν λοξά, τα χείλια, το πηγούνι... θα ήταν εξηντάρης» (βλ. Β' Μέρος, ενοτ. 2.4β) – σκιαγραφεί το πορτραίτο του εστέτ, στον οποίο και, όπως έχουμε ήδη πει, αφιερώνει το τελευταίο βιβλίο. Η αφιέρωση και η «ιχνογράφηση» του προσώπου του Μ. Λυμπεράκη, ίσως μάς επέτρεπαν να συμπεράνουμε ότι ο Κ. Πολίτης να ήθελε να αποτυπώσει στον γραπτό λόγο, παντοιοτρόπως, το πρόσωπο του Μεσολογγίτη εστέτ και τις αισθητικές του θεωρίες, όπως αυτές εκφράζονται υπό το προσωπείο του κ. Κλήμη και του κ. Κύριλλου αντίστοιχα. Τα ανωτέρω σε συνδυασμό με τις προφορικές μαρτυρίες των Μεσολογγιτών που τον συναστράφησαν συγκλίνουν στο ότι ο Μ. Λυμπεράκης, όσον αφορά στην αισθητική του, ήταν βαθειά επηρεασμένος – και ενστερνιζόταν – τη αισθητική του γερμανικού ιδεαλισμού σε συγκεκριασμό με την ηδονιστική αισθητική, η οποία αποτελούσε έκφραση του δόγματος «Η Τέχνη για την Τέχνη», αφ' ότου η Τέχνη υπηρετούσε μόνον έναν σκοπό: την **ομορφιά**. Άλλωστε, και τα δύο ως άνω αισθητικά ρεύματα συγκεράννυνται ως προς το ελληνικό ιδεώδες, θεωρώντας ότι οι Έλληνες έφτασαν στο αποκορύφωμα της τέχνης, παρουσιάζοντας την απόλυτη Ιδέα του κάλλους σύμμετρα με τον άνθρωπο σε έναν τύπο ιδεατό, στον οποίον ζευγνύονται ο έρωτας και ο θάνατος, η ηδονή και η οδύνη, η ομορφιά και ο πόνος, ο έρωσ και ο ήρωσ σε ένα ήρεμο και απλό μεγαλείο.

Έτσι, ο ιδιόρρυθμος ωραιολάτρης «Δ.Α. από το Μεσολόγγι», αφ' ότου εγκλωβίστηκε – μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο και έως τον θάνατό του – στην γενέθλια πόλη του, αναγκαζόμενος να συναναστραφεί λίγους ανθρώπους, όταν η παρέα περιοριζόταν σε δύο – τρία πρόσωπα, ξανοιγόταν στα αγαπημένα του θέματα αισθητικής και τέχνης. Όλες οι τέχνες τού ήσαν οικείες και μπορούσε να μιλά ασταμάτητα για την αρχιτεκτονική «με την οποίαν ο άνθρωπος ορθώνει το ανάστημά του μέσα στη φύση», όπως έλεγε, για τον Απόλλωνα της Ολυμπίας, στον οποίον έβλεπε να συμπυκνώνεται και να ισορροπεί το αρχαίο κάλλος στην γλυπτική, για το σύμπλεγμα Δία και Γανυμήδη – συνοδεύοντας εδώ την αφήγηση του μύθου με πονηρές γκριμάτσες – για τον βράχο της Ακροπόλεως και τον Παρθενώνα και για την αναγκαία και αιτιώδη σχέση ανάμεσά τους, για τα «φρέσκο» του Μιχαήλ Αγγέλου και την Καπέλα Σιστίνα και για τον ερωτισμό της «Δημιουργίας» του. Οι εικαστικές τέχνες υπήρξε το κατ' εξοχήν οικείο θέμα του Λυμπεράκη (Κοκοσούλας: 27, 28).

Ολοκληρώνοντας, κρίνουμε σκόπιμο να παραθέσουμε ορισμένες επισημάνσεις σχετικά με την παρέα στο «Γυρί» της Πάτρας, όπου μετατέθηκε ο Κ. Πολίτης ως διευθυντής του υποκαταστήματος της Ιονικής Τραπέζης, μετά από διάσταση με την γυναίκα του, το 1934, καθώς είχε συνάψει ερωτικό δεσμό με άλλη γυναίκα. Η παρέα, λοιπόν, απαρτιζόταν από τον ως άνω συγγραφέα, την φίλη του, τον Δημ. Μητρόπουλο, τον Μ. Λυμπεράκη και περιστασιακά εμφανιζόταν και δυο – τρεις άλλοι. Ο Λυμπεράκης ήταν ο μεγαλύτερος ηλικιακά από όλους, γεννημένος το 1880, ορφανός από μάνα από την γέννα του· ο Πολίτης, γεννημένος το 1888 ήταν οκτώ χρόνια μικρότερος του εστέτ, ορφανός από μάνα από δώδεκα ετών, ενώ αρκετά μικρότερος ήταν ο Μητρόπουλος γεννημένος το 1896 (ίσως ο **Βενιαμίν** της *Eroica*). Και οι τρεις υπήρξαν κοσμοπολίτες της γενιάς του '30, γλωσσομαθείς, πλούσιοι ποζέρ, πολυταξιδεμένοι, εκκεντρικοί bon viveur, ηδονιστές που «ρουφούσαν τους χυμούς της ζωής χωρίς ποτέ να θυμούνται τις λεπτομέρειές της, γιατί αυτές είναι πάντα χυδαίες» κατά το ηδονιστικό αξίωμα, «ενώ το μεγαλύτερο μέρος των ανθρώπων κοπιάζει να χαλαρώνει τόσο πολύ, λόγω του αγώνα για επιβίωση, ώστε να μην μπορεί να συσπειρωθεί σε έναν καινούριο και σκληρότερο αγώνα εναντίον της πλάνης» (Σύλλερ: 47).

Οι δύο τελευταίοι υπήρξαν και ομοερωτικοί – φημολογείται ότι ο Μητρόπουλος είχε σχέση με τον Αμερικανό συνθέτη Λέοναρντ Μπερνστάϊν, η συμπεριφορά του οποίου πλήγωσε τον Έλληνα συνθέτη, που πέθανε αιφνιδίως με την μπαγκέτα στο χέρι, στη Σκάλα του Μιλάνου, το 1960. Έτσι, ο συγγραφέας, ο εστέτ και ο συνθέτης περνούσαν μαζί τα καλοκαίρια του '34, '35, '36, '37 στο «Γυρί», χρονιά – το 1937 – που ο Μητρόπουλος φεύγει για τις Η.Π.Α. Ο Κ. Πολίτης, ενώ εμφανίστηκε αιφνιδίως στα γράμματα το 1930 με το «Λεμονοδάσος», γράφει το 1937 την *Eroica* και τιμάται το 1938 με το Κρατικό Βραβείο Πεζογραφίας. Ο Λυμπεράκης, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αποσύρεται στο Μεσολόγγι και διακόπτει τις σχέσεις του με τον Πολίτη, ο οποίος επιστρέφει το 1942 στην Αθήνα, και το 1944 προσχωρεί στο ΚΚΕ, όπου πεθαίνει το 1974. Κατόπιν τούτων, συμπεραίνουμε ότι ο P. Mackridge έφτασε πολύ κοντά στην αλήθεια αποφαινόμενος ότι τα ονόματα στην *Eroica* (π.χ. ο κ. Λεπάντε, ο Κρονίδης κ.α.) είναι συμβολικά και ειρωνικά ταυτόχρονα, επειδή ο αναγνώστης δεν τα αντιλαμβάνεται ως ονόματα δηλωτικά προσώπων αλλά ως συνδηλωτικά των ρόλων που επωμίζονται στο μυθιστόρημα (ο.π: π'). Έτσι, η ανά χείρας εργασία έρχεται να συμπληρώσει με τα πρόσωπα του κ. Κλήμη και του κ. Κύριλλου ότι αυτά επωμίζονται τον ρόλο του αισθητικού της τέχνης, Μίμη Λυμπεράκη, του ασυμβίβαστου λάτρη της ομορφιάς στη ζωή και στην τέχνη, στον οποίον ο Απ. Μελαχροινός έχει αφιερώσει το

ποίημα «Ο Χρυσορρόης», και ο οποίος παρέμεινε στη ζωή του «ένας εστέτ περιωπής που φρόντιζε να κρατιέται σε μια αυστηρή και αριστοκρατική απομόνωση, μακριά από την τύρβη της αγοράς» (Κοκοσούλας: 189) και του οποίου το «πορτραίτο» θα ολοκληρώσουμε με το παράρτημα που ακολουθεί.

Συμπεράσματα

Κατόπιν της περιδιαβάσεως στην Ιδέα του Ωραίου από την αρχαιότητα έως την σύγχρονη εποχή, και αφού αναφερθήκαμε στον τρόπο με τον οποίον δύναται γενικώς η φιλοσοφία να «συλλειτουργήσει» με την λογοτεχνία, όπως και με το δίκαιο, διαπιστώνοντας την ανωτέρω συλλειτουργία στην περίπτωση της φιλοσοφίας της τέχνης, όπως διατυπώνεται από τον αισθητικό Μίμη Λυμπεράκη στα έργα *Eroica* και *Το Γυρί*, δυνάμεθα ακολούθως να συνάγουμε ορισμένα συμπεράσματα.

Κατ' αρχάς, είναι πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κάποιος, μέσω της ιστορίας των αισθητικών θεωριών, τις λεκτικές εκφράσεις, τις εικόνες και τις μεταφορές όσων ασχολήθηκαν με το ζήτημα του Ωραίου, προκειμένου να χαρακτηρίσουν την ιδιαίτερη ψυχική κατάσταση και την ευδαιμονία του ανθρώπου που προσηλώνεται στην θέα του Κάλλους. Επί παραδείγματι: ο έρωας του Πλάτωνα, η κάθαρσις του Αριστοτέλη, η έκστασις του Πλωτίνου, το θάμβος (*splendor*) του Αυγουστίνου και του Ακινάτη είναι ορισμένες προσπάθειες αυτού του είδους, από την αρχαία και μεσαιωνική φιλοσοφική σκέψη, στο βάθος των οποίων υπάρχει η διαίσθηση ότι με την αισθητική εμπειρία η ψυχή περνά σε μία εντελώς μοναδική και ιδιαίτερη κατάσταση (Κρότσε: 44), στην οποία λαμβάνει μηνύματα από εκείνον τον πνευματικό κόσμο που ονομάζουμε Απόλυτο, ήτοι απόλυτη αλήθεια, απόλυτη ζωή, **απόλυτη ομορφιά** (Άντερχιλ, 1988: 68). Διαπιστώσαμε, επίσης, ότι σε μοντέρνες αισθητικές θεωρίες αναγνωρίζεται μόνον η ομορφιά της τέχνης ενώ υποτιμάται η ομορφιά της φύσης, αν και σε άλλες εποχές, όπως στην αρχαιότητα, συνέβαινε το αντίθετο. Επομένως, η σχέση ομορφιάς και τέχνης θεωρήθηκε συχνά διαφορούμενη αλλά, ωστόσο, η Ιστορία της Ομορφιάς τεκμηριώνεται μόνον μέσα από έργα τέχνης, διότι οι καλλιτέχνες, οι ποιητές, οι μυθιστοριογράφοι ήταν εκείνοι που μάς διηγήθηκαν στην διαδρομή του χρόνου τι θεωρούσαν ωραίο και μάς άφησαν την κληρονομιά τους (Έκο, 2004: 11-12).

Τω όντι, υπήρξαν – και υπάρχουν – συγγραφείς, οι οποίοι δεν μπορούν να θεωρηθούν *stricto sensu* φιλόσοφοι αλλά το έργο τους έχει σαφώς φιλοσοφική ή μεταφυσική διάσταση ή, έστω, ο στοχαστικός τρόπος γραφής τους καθιστούσε συχνά αντικείμενο ανυπόκριτου θαυμασμού πολλών φιλοσόφων (Πρελορέντζος: 170), αφού συγγραφέας δεν λέγεται εκείνος που εκφράζει την σκέψη, το πάθος ή την φαντασία του με φράσεις αλλά εκείνος που *σκέφτεται φράσεις*, μιας και – όπως εύστοχα παρατήρησε ο Νίτσε – γινόμαστε επιστήμονες λόγω της έλλειψης οξυδέρκειας ως προς το να αντιληφθούμε την πιθανώς απόλυτη ροή του γίνεσθαι (Μπαρτ, 1973: 84, 199), εντός του οποίου εγκυστώνεται η αντιφατική σχέση της ενότητας με την διαφορά, η μικροφυσική πραγματικότητα με τον μέγακοσμο, τα οποία χωριστά είναι περίπου το τίποτα αλλά μέσα από τις δυναμικές αλληλοσχετίσεις τους συνιστούν τα πράγματα και τον κόσμο (Μπιτσάκης: 240, 248). Έτσι και το ωραίο προέρχεται από την αλληλεπίδραση και την σύνδεση δύο αντιτιθέμενων αρχών και ορμών, το ύψιστο ιδεώδες του οποίου έγκειται στην **ισορροπία μορφής και πραγματικότητας**, η οποία παραμένει μια Ιδέα, και η ομορφιά ως προς την Ιδέα είναι αιωνίως μία, μοναδική και αδιαίρετη. Τότε γεννάται η θαυμαστή εκείνη συγκίνηση, για την οποίαν η διάνοια δεν έχει καμμιά έννοια και η γλώσσα κανένα όνομα. Εκεί στηρίχτηκε όλο το οικοδόμημα της τέχνης των πιο εξαιρετων «μαστόρων» της αισθητικής, ήτοι των Ελλήνων, στους οποίους τόσο ο υλικός καταναγκασμός των φυσικών νόμων όσο και ο αντίστοιχος των ηθικών νόμων χάθηκε στην υψηλότερη έννοιά τους (Σίλλερ: 90-92).

Καθ' όμοιον τρόπο, εδραία υπήρξε η πεποίθηση – όπως διαπιστώσαμε – των γερμανών ιδεαλιστών, ότι ιδίως ο ποιητής έχει μια μαγική συνθετική δύναμη ως προς την συμφιλίωση διεστώτων ποιοτήτων, την στιγμή που το Ωραίο είναι «πολλότητα μέσα στην ενότητα» ή «αυτό στο οποίον τα πολλά γίνεται ένα δίχως να παύσουν να διακρίνονται ως πολλά». Γι' αυτόν τον λόγο, ο φιλόσοφος έλκεται από την λογοτεχνία περισσότερο από όσο ο άνθρωπος των γραμμάτων έλκεται από την φιλοσοφία, καθώς επιστρέφοντας στο ανθρώπινο ο φιλόσοφος ανακτά επαφή με τον εγγράμματο (Πρελορέντζος: 476), μιας και η λογοτεχνία ήταν και θα μείνει για πάντα η υπέρτατη αντιπροσωπευτική τέχνη, (Ουάιλντ, 1986: 75). Ακριβώς στο σημείο αυτό, διαπιστώσαμε εμπειρικά, εκπονώντας την εργασία αυτή, και συμφωνούμε με την παρατήρηση του Ουάιλντ στον Αντρέ Ζιντ, όταν κάποτε κάθονταν σε ένα καφενείο του Παρισιού: «... η Μεταφυσική έχει ελάχιστο ενδιαφέρον για εμένα και η Ηθική καθόλου· δεν υπάρχει τίποτε σε αυτά που είχαν πει ο Πλάτων και ο Χριστός που να μην μπορεί να

μεταφερθεί αυτούσιο στην σφαίρα της Τέχνης, βρίσκοντας εκεί την πλήρη δικαίωση του. *Είναι μια γενίκευση το ίδιο βαθειά όσο και καινούρια*» (De profundis:108).

Σε αυτή την γραμμή, λοιπόν, έρωτας, θάνατος, πόνος, φιλία, ηρωϊσμός αλλά πάνω από όλα η **ομορφιά** αποτελούν τις ιδέες που τις ζουν ανεπίγνωστα και γι' αυτό πιο ουσιαστικά και πιο οδυνηρά οι έφηβοι της *Eroica* και μαζί με αυτούς ο αναγνώστης του Κ. Πολίτη (Σαχίνης, 1951:17), ενώ ο ερασιτέχνης και αντιφιλολογικός συγγραφέας δείχνει πως υπάκουσε πειθαρχικότατα σε μερικούς από τους πιο κλασσικούς κανόνες της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφού κατόρθωσε να υπερκινήσει όλα τα μορφικά, και οργανικά ελαττώματα των προηγούμενων έργων του (Καραντώνης, 1938: 816-821) – σημειωτέον πως τα δύο προηγούμενα έργα του: «*Λεμονοδάσος*» (1930) και «*Εκάτη*» (1933) τα έγραψε στην Αθήνα, ενώ την «*Eroica*» (1937) στην Πάτρα, όπου είχε μετατεθεί – επί παραδείγματι, η μυστική παρουσία του πεθαμένου ωραίου αγοριού συνέχει την ύπαρξή του προς μια πλατωνική έκσταση ωραιολατρίας και ηρωολατρίας (ο.π.). **Υποφήτης** όμως, στο εν λόγω έργο, της καινούριας ιδέας πως η τέχνη που έχει σκοπό την ηδονή είναι κάτι ανιδιοτελές και λέμε για κάτι πως «*είναι ωραίο*» βρίσκοντας ηδονή στο να το βλέπουμε χωρίς απαραίτητα να διαπιστώσουμε κάποια ωφελιμότητα είδαμε πως υπήρξε ο αισθητικός **Μίμης Λυμπεράκης**, ο επικούρειος λάτρης της αιωνίου ομορφιάς, του αρχαίου κάλλους, ο εκκεντρικός ποζέρ που περιφρονούσε τις τιμές και τις διακρίσεις, ο οποίος έχοντας σε μεγάλο βαθμό την αίσθηση της ματαιότητας των εγκοσμίων απέφευγε να δημοσιεύει, κι αν το έκανε τότε δημοσίευε με το ψευδώνυμο «Fingal» – όνομα του «*εγγλέζου συμμαθητή του*» (Eroica: 57) – και αφού «*ρούφηξε τους χυμούς της ζωής αλλά χωρίς ποτέ να θυμάται τις λεπτομέρειές της, γιατί αυτές είναι πάντα χυδαίες*» κατά το αξίωμα της ηδονιστικής αισθητικής – αναπαύτηκε στο εξαγιασμένο από το αίμα μαρτύρων και ηρώων χώμα της μεσολογγίτικης γης, αφού πρώτα χαράχτηκε, κατά παραγγελία του, στην ταφόπετρά του: HE LIVETH HIS BELOVED SLEEP

Επίλογος

*«Η αλήθεια του κόσμου έγκειται
στην ομορφιά του και μόνο,
και στις χαρές που παρέχει αφειδώς»
Camus, 2001:9*

Το ωραίο δεν είναι χίμαιρα· το ωραίο υπάρχει και είναι κάτι σταθερό (Καμπάνης: 177). Η ομορφιά υπάρχει στην ευλογημένη ζώνη των ευφροσύνων καταστάσεων, εκεί όπου η φαντασία δραπετεύει αιωνίως από την πραγματικότητα αλλά χωρίς να απομακρύνεται από την απλότητα της φύσης. Το ωραίο βρίσκεται εκεί όπου η δραστηριότητα οδηγεί στην απόλαυση και, τανάπαλιν, η απόλαυση οδηγεί στην δραστηριότητα· η ομορφιά υπάρχει εκεί όπου πηγάζει από την ζωή η ιερή τάξη και, αντιστρόφως, από τον νόμο της τάξης αναπτύσσεται μόνον ζωή. Εκεί θα αναπτυχθούν το πνεύμα και οι αισθήσεις, εις τρόπον ώστε να επιτευχθεί η **ευτυχής ισορροπία**, ήτοι η ψυχή της ομορφιάς, καθώς ολόκληρη η μαγεία της ομορφιάς στηρίζεται στο μυστικό της· οπότε, για να κυνηγήσει κάποιος το «φευγαλέο φαινόμενο» πρέπει να κατατεμαχίσει το ωραίο σώμα σε έννοιες και να συντηρήσει το ζωντανό πνεύμα του σε έναν πενιγρό σκελετό λέξεων (Σίλλερ, 2006: 12-13, 151). Όμως, η πνευματική αξία και το περιεχόμενο της τέχνης βρίσκονται στον εφήμερο χαρακτήρα της· γι' αυτό και τα έργα τέχνης δεν παραμένουν αιωνίως ταυτόσημα με τον εαυτό τους αλλά γίνονται αυτό που είναι, επειδή το «είναι» τους είναι ένα «γίγνεσθαι» (Adorno, 2000: 17, 574).

*«Υπάρχει καμμιά φορά στα πρόσωπα ή στα πράγματα μιαν αόρατη γοητεία, μια φυσική χάρη, που δεν κατάφεραν να την ορίσουν και είναι κανείς αναγκασμένος να την ονομάσει **κάτι – πώς – να – το – πω**» (Russ, 2005: 297), αφού η αισθητική Ιδέα αποτελεί, κατά τον Καντ, παράσταση της φαντασίας, η οποία δεν δύναται να εκφραστεί*

πλήρως και να καταστεί καταληπτή μέσω της γλώσσας (βλ. Α΄ Μέρος, ενότ. 5.1α). Καθ' όμοιον τρόπο, ο Ακινάτης δεν όρισε το ωραίο αλλά έδειξε το σημείο που φανερώνει την παρουσία του, θεωρώντας ότι ωραίο είναι εκείνο που μάς αρέσει να το βλέπουμε, καθότι η λάμψη δεν δύναται να οριστεί (Παπανούτσος: 37). Ο πρώτος όμως, στην παγκόσμια λογοτεχνία, ο οποίος με πόρμιμο τρόπο υπέτεινε την ομορφιά υπήρξε ο Όμηρος, ο οποίος ποτέ δεν περιέγραψε την Ωραία Ελένη αλλά υπέδειξε το κάλλος: «Ού, νέμεσις... έοικεν» («Χαλάλι τόσο παιδεμοί στους Τρώες και στους Αχαιούς... τω όντι με τις αθάνατες θεές μοιάζει η τρομερή θωριά της» *Ιλιάδα Γ' 156-158*) είπε ο Πρίαμος στους γέροντες όταν είδαν την Ελένη, επισημαίνοντας «το υπέροχο», ήτοι το κάλλος που είναι η αρχή του τρομερού, το ωραίο που ενέχει τον κίνδυνο του θανάτου, την ομορφιά που είναι «φριχτή σαν Μέδουσα, όσο και η ολόγυμνη αλήθεια» (Egoica: 183), καθώς «με μία τέτοια ομορφιά μπορεί κανείς να αναποδογυρίσει τον κόσμο» (Ντοστογιέφσκι, 1991: 199.)

Άλλως ειπείν, η γλώσσα αδυνατεί να εκφράσει πλήρως, ευκρινώς και ευστόχως το ωραίο, διότι στο θεμέλιό της υπάρχει ένα οντολογικό χάσμα, λόγω του οποίου η απόπειρα να πούμε τα πάντα ή το όλον αυτού που υπάρχει, να είναι ανεπανόρθωτα προορισμένη να αποτύχει εξαιτίας του «ανονόμαστο του λέγειν». Ως εκ τούτου, το έσχατο μάθημα της λογοτεχνικής οντολογίας αφορά στην ουσιωδώς αρνητική σχέση της γλώσσας με το «είναι», ήτοι στην χρεοκοπία των λέξεων ενώπιον του «είναι». Όμως, από αυτήν την χρεοκοπία αρύεται η αξία της, στο μέτρο που μάς κάνει να σκεφτούμε το «ανονόμαστο του λέγειν», δηλαδή το συμβάν, και στο σημείο αυτό θεμελιώνεται η καθαυτό ποιητική δύναμή της! Έτσι, σκεφτόμαστε ότι, πράγματι, η φιλοσοφία οφείλει να μπορεί να ασκείται στα κείμενα των ποιητών και των συγγραφέων και όχι μόνον στα δοκίμια των επαγγελματιών φιλοσόφων, εις τρόπον ώστε να μάθει να απαγκιστρώνεται από τον ίδιο τον εαυτό της, ενώ ο φιλόσοφος είναι αυτός που επιφορτίζεται να διατυπώσει εννοιολογικά τις μορφές θεωρησιακής σκέψης που «στοιχειώνουν» την λογοτεχνία (Sabot: 208, 258-259, 274-281).

Εξ όσων προαναφέρθησαν, λοιπόν, καταυγάζεται ότι η απόλυτη Ιδέα του Ωραίου είναι κατ' ουσίαν άφραστη και μόνον «όραται»: εν ταυτώ, ούτε ο ρήτορας Υπερείδης, ως συνήγορος υπεράσπισης, δεν μπόρεσε να πείσει τους δικαστές για την αθώότητα της εκπάγλου καλλονής, Φρόνης – ιερόδουλης και ηγερίας του Πραξιτέλους – και μόνον όταν την τράβηξε στο κέντρο του δικαστηρίου, σκίζοντας τα ρούχα της και αποκαλύπτοντας το εκθαμβωτικά ωραίο κορμί της πέτυχε την αθώωσή της, καθώς οι Ηλιαστές αισθάνθηκαν ότι βρισκόταν ενώπιόν τους η ίδια η θεά Αφροδίτη, και

επειδή βάσει των αντιλήψεων της εποχής η ευείδεια σχετίζονταν με το ήθος και με την εύνοια των θεών, πείστηκαν πως αν την καταδίκασαν, θα καταδίκασαν την αγαπημένη των θεών («...ὁ δὲ Ὑπερείδης... ἀρχέτυπον κραδίης») (Αθήναιος, «Δειπνοσοφισταί» XIII: 59-60), που ενσάρκωνε τον ιδεώδη τύπο. Οι αισθητικοί που υποστηρίζουν την σύνθετη θεωρία του ιδεώδους, χρησιμοποιούν ως παράδειγμα τον ζωγράφο Ζεύξη, ο οποίος, όταν θέλησε να ζωγραφίσει την Ήρα, ζήτησε παρθένες να γδυθούν για να τις επιθεωρήσει και επέλεξε πέντε από αυτές, για να συνδυάσει τα καλύτερα μέρη της καθεμιάς στον πίνακά του, συναρτώντας τα σε μια «κορυφαία τιμή», ήτοι στο ίδιο κεντρικό σημείο του εν γένει ανθρώπινου τύπου. Κατ' αυτόν τον τρόπο όμως ο καλλιτέχνης δεν μπορεί «να απαριθμήσει τις ραβδώσεις της τουλίπας», κατά το διάσημο απόφθεγμα του Σ. Τζόνσον, αλλά παρουσιάζει μόνον τις βασικές ορατές ιδιότητες διά των οποίων αναγνωρίζεται η τάξη: τουλίπα (Abrams: 89-93). Επομένως, επιστρέφουμε στην «στιγμή», καθώς όταν «μάς βίασαν οι αισθήσεις να δώσουμε στην φαντασία κάποια μορφή με διάρκεια, στέρεα, κάποτε ως την ακαμψία, το ανικανοποίητο ζητούσε πάντα αλλαγή, ένα ξανάρχισμα. Τότε μονάχα νοιώσαμε – και όχι όλοι – τα λόγια των γερόντων στο διάβα της Ελένης: «Αζίζι να βασανιζόμαστε για μια τέτοια γυναίκα...» (Eroica:31), αφού η βάσανος αυτή χαρίζει την αίσθηση της πληρότητας, του μέτρου, της ειρήνευσης και παλλόμενης θρησκευτικής ταύτισης με την Πανουσία της ζωής, και εν τέλει, «η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο» (Ντοστογιέφσκι: 302).

Βιβλιογραφία

A. Ξενόγλωσση

- Barasch, M. (1992) *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York University, New York.
- Binder, G & Weisberg, R (2000) *Literary Criticisms of Law* New Jersey: Princeton University Press
- Bove, L (2014) *A. Camus, de la transfiguration. Pour une expérience vitale de l'immanence* Paris: Publications de la Sorbonne
- Camus, A (2001) *Preface J. Grenier, Les Iles* Paris: Gallimard
- Derrida, J. (2005) *Sue parole Instantanés philosophiques* Paris: Editions de l' Aube
- Dosse, F (2001) *Paul Ricoeur, Les sens d' une vie* Paris: La Découverte/ Poche
- Fabiani, J. L (1988) *Les Philosophes de la République* Paris: Editions de Minuit
- Fabiani, J. L. (2010) *Qu' est-ce qu' un philosophe français* Paris: Editions de l' Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
- Lefebvre, H (1971) *Everyday Life in the Modern World* London: Allen Lane
- Santayana, G (1955) *The Sense of Beauty*. New York: Dover publications.
- Tournier, M (1981) *La vol du vampire. Notes de lecture* Paris: Mercure de France
- Ward, I (1995) *Law and Literature Possibilities and perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press
- Worms, F (2009) *La philosophie en France an XX siècle*. Paris: Gallimard
- Worms, F. (2010) *La philosophie en France an XXe siècle. Moments*. Paris: Gallimard.

B. Ελληνική

- Abrams, M.H. (2015) *Ο Καθρέφτης και το Φως*. Μτφρ. Άρης Μπερλής. Αθήνα: Κριτική.
- Adorno, T. (2000) *Αισθητική Θεωρία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Auerbach, E. (2014) *Μίμησις* Αθήνα: MIET.
- Bachelard, G (1987) *Η Ψυχανάλυση της Φωτιάς* Αθήνα: Ερατώ
- Badiou, A (2005) *Περιστάσεις 1 και 2* Αθήνα: Άγρα
- Beardsley, M. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Beaton, R (1996) *Εισαγωγή στην Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία* Αθήνα: Νεφέλη

- Croce, B. (1976) *Κείμενα Αισθητικής, Ιστοριογραφίας, Δοκίμια*. Πρόλογος – Μετάφραση – Σημειώσεις Κ. Λασηθιωτάκης. Αθήνα: Δωδώνη.
- Farrington, B. (1979) *Το Πιστέβω του Επίκουρου* Αθήνα: Κάλβος.
- Fischer, E (1972) *Η αναγκαιότητα της Τέχνης* Αθήνα: Θεμέλιο
- Freud, S. (2008) *Το Εγώ και το Αυτό*. Αθήνα: Πλέθρον
- Freud, S. (2009) *Το Ανοίκειο*. Αθήνα: Πλέθρον
- Freud, S. (2014) *Πέραν της ηδονής*. Αθήνα: Πλέθρον
- Hegel, G. (2002) *Εισαγωγή στην Αισθητική*. Εισ – Μτφρ. – Σχ. Γ. Βελούδης. Αθήνα: Πόλις.
- Kant, E. (1999) *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*. Μτφρ. Χ. Τασάκος. Αθήνα: Printa.
- Lévy, B (2012) *Φιλοσοφικές διαμάχες. Η εξέλιξη της φιλοσοφίας μέσα από τις «κόντρες» των μεγάλων στοχαστών* Αθήνα: Κέδρος
- Mackridge, P (2018) *Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην Eroica* Αθήνα: Εστία
- Russ, J (2005) *Η περιπέτεια της ευρωπαϊκής σκέψης. Μια ιστορία των ιδεών της Δύσης* Αθήνα: Τυπωθήτω
- Sabot, P (2017) *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία. Προσεγγίσεις και διακυβεύματα ενός ζητήματος* Αθήνα: Gutenberg
- Αθήναιος (2008) *Δειπνοσοφισταί* Αθήνα: Γρηγόρης
- Άντερχιλ, Ε (1988) *Μυστικισμός* Αθήνα: Πύρινος Κόσμος
- Αντόρνο, Τ – Λόβενταλ, Λ – Μαρκούζε Χ – Χορκχάϊμερ, Μ (1984) *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* Αθήνα: Ύψιλον
- Γεωργούλης, Κ.Δ. (1959) (Προλεγόμενα) *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Γραμματάς, Θ (1983) *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Ν. Καζαντζάκη*. Αθήνα – Γιάννινα: Δωδώνη
- Δαγτόγλου, Π.Δ. (2012) *Συνταγματικό Δίκαιο. Ατομικά Δικαιώματα*. Αθήνα: Σάκκουλα
- Δεδούσης, Β. (1959) (Σχόλια και Ανάλυσις) *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Έκο, Ο. (2004) *Ιστορία της ομορφιάς* Αθήνα: Καστανιώτης
- Ευαγγελάτος, Χ (2007) *Ιστορία του Μεσολογγίου*. Αθήνα: Γκοβόστης
- Θουκυδίδου (1984) *Ιστορία* Αθήνα: Κάκτος

- *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας (Συλλογικό)* Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (2005)
Αθήνα: Νεφέλη
- *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (1977) Εκδοτική Αθηνών
- Καμπάνης, Α. (1963) *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών*. Αθήνα: Γαλαξίας.
- Κοκοσούλας, Γ (1997) *Μίμης Λιμπεράκης (1880 – 1967). Ο ποιητής και αισθητικός απ' το Μεσολόγγι*. Αθήνα: Φιλιππότη
- Κολόμβας, Ν (2018) *Μεσολόγγι 1821 – 1829. Οι αθάνατοι πρόμαχοι*. Αθήνα: Άλφα
- Λειβαδάς, Γ. (2010) *Τα οράματα μιας απίθανης γενιάς. Στοιχεία για την beat generation*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μαρσέλ, Γ. (2001) *Η ανθρώπινη αξιοπρέπεια και τα υπαρξιακά της ερείσματα*
Αθήνα: Ευθύνη
- Μουσταΐρα, Ε (2004) *Το έργο τέχνης ως κείμενο προς εξερεύνηση νομικών ιδεών. Σύμμεικτα Γ. Κουμάντου* Αθήνα: Σάκκουλας
- Μπανάκου – Καραγκούνη, Χ. (2008) *Διαστάσεις του Ορατού. Η φιλοσοφία της Τέχνης στο έργο του Μ. Ronty*. Αθήνα: Έννοια.
- Μπαρτ, Ρ (1973) *Η απόλαυση του κειμένου* Αθήνα: Ράππα
- Μπιτσάκης, Ε. (1984) *Η δυναμική του ελάχιστου* Αθήνα: Ζαχαρόπουλος
- Μπρα, Ζ (2000) *Ο Χέγκελ και η Τέχνη* Αθήνα: Πατάκη
- Νίτσε, Φ. (1999) *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*. Αθήνα: Δαμειανός.
- Ντοστογιέφσκι, Φ. (1991) *Ο Ηλίθιος τ. Β'* Αθήνα: Γκοβόστη
- Ουάιλντ, Ο. (1985) *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γρέυ*: Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Ουάιλντ, Ο. (1986). *De profundis*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. (1980) *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Β': Ανήσυχα χρόνια*
Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων
- Παπανούτσος, Ε.Π. (1969) *Αισθητική*. Τέταρτη Έκδοση. Αθήνα: χ.ε.
- Παπαχρίστου, Θ. Κ – Χέλμης, Α – Μαροπούλου, Μ (2015) *Δίκαιο και Λογοτεχνία*
Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλίων Ε.Μ.Π.
- Πεντζοπούλου – Βάλαλα, Τ. (2001) *Heidegger. Ο φιλόσοφος του Λόγου και της Σιωπής*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Πλάτων (1988) *Νόμοι* Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη
- Πλάτων (1993) *Φίληβος* Αθήνα: Κάκτος
- Πλάτων (2012) *Συμπόσιον* Αθήνα: Εστία
- Πλωτίνος (2000) *Εννεάδες* Αθήνα: Κάκτος

- Πολίτης, Κ. (2001) *Το Γυρί* Αθήνα: Γράμματα
- Πολίτης, Κ. (2018) *Eroica* Αθήνα: Εστία
- Ποντού, Μ. (1991) *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Ποντού, Μ. (2009) *Σημεία*. Μτφρ. Γ. Φαράκλας. Αθήνα: Εστία.
- Πούνιν, Ν. *Τέχνη και Προλεταριάτο. 2^{ος} Τόμος Καταλόγου της έκθεσης Ρωσική Πρωτοπορία 1910-1930: Η Συλλογή Γ. Κωστάκη / Russian Avant – garde 1910-1930: The G. Kostakis Collection*. Θεωρία – Κριτική, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Πρελορέντζος, Γ. (2016) *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία στη Γαλλία 1930 – 1960* Αθήνα: Παπαζήση
- Σακελλαριάδης, Θ (2020) *Ψυχής πείρατα. Στα μονοπάτια της συνείδησης*. Αθήνα: Gutenberg
- Σαχίνης, Α (1951) *Η σύγχρονη πεζογραφία μας* Αθήνα: Εστία
- Σίλλερ, Φ. (2006) *Περί της Αισθητικής Παιδείας του Ανθρώπου. Σε μια Σειρά Επιστολών*. Αθήνα: Ιδεόγραμμα
- Σμιθ, Ε. (1982) *Η φιλοσοφία της ηδονής στον Επίκουρο*. Αθήνα: Γλάρος.
- Σόπενχαουερ, Α. (2002) *Σκέψεις και αποσπάσματα*. Μτφρ. Κ. Νικολάου. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Σταματόπουλος, Τ. (1979) *Ο Εσωτερικός Αγώνας* Αθήνα: Κάλβος
- Στασινόπουλος, Κ (1925) *Το Μεσολόγγι* Αθήνα: Τζαβέλλα
- Στασινόπουλος, Κ. (1926) *Οι Μεσολογγίται*. Αθήνα: Τζαβέλλα.
- Συκουτρή, Ι. (1990) (Κείμενο, μετάφρασις και ερμηνεία) *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Αθήνα: Εστία.
- Φάρος, Φ. (1990) *Έρωτος Φύσις*. Αθήνα: Αρμός
- Φουκώ, Μ. (2008) *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*. Αθήνα: Γνώση.
- Χάϊντεγκερ, Μ. (1986) *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*. Αθήνα: Δωδώνη.

Γ. Περιοδικά

- Διαμαντόπουλος, Α (1939) *Διαβάζοντας την Eroica του Κ. Πολίτη*. Τα Νέα Γράμματα, τ. 5 σ. 62 – 72
- Ελληνικά Χρονικά (1862) Έτος Ε΄ αρ. 97/6-9-1862
- Εστία (1880) τχ. 254/9-11-1880

- Εστία (1884) τχ. 430/25-3-1884
- Καραντώνης, Α (1938) *Κοσμά Πολίτη, Eroica*. Τα Νέα Γράμματα, τ. 4 σ. 816 – 821
- Νέα Εστία (1943) τ. 15 *Συναπαντήματα*. Μτφρ. Κ. Λώλου.

Περίληψη

Η ανά χείρας εργασία πραγματεύεται το ζήτημα του *Καλού*, ήτοι του Ωραίου από την αρχαιότητα έως τούδε και επιπλέον το πώς οι αισθητικές αντιλήψεις δύνανται να συλλειτουργήσουν με την λογοτεχνία – και τις άλλες εν γένει τέχνες – και ειδικότερα τον τρόπο που αυτό επετεύχθη στην περίπτωση των έργων του Κ. Πολίτη. Πιο αναλυτικά, η εν λόγω εργασία σπονδυλώνεται σε τρεις συναφείς άξονες. Αρχικά, στο πρώτο μέρος αναλύεται η έννοια του *Κάλλους* διακρινόμενη στο εμπειρικό και στο υπερβατικό ιδεώδες της ομορφιάς, όπως εκφράστηκε από τους αντίστοιχους φιλοσόφους στο διηνεκές του χρόνου. Στο δεύτερο μέρος γίνεται λόγος για τον τρόπο με τον οποίον η φιλοσοφία δύναται να συγχωνευτεί με τις τέχνες και ειδικότερα με την λογοτεχνία, προσφέροντας μια ολική θεώρηση του κόσμου και απεκδυόμενη της στενής έννοιας του επιστημονισμού, γεγονός το οποίον επιχειρήθηκε και στον τομέα του δικαίου. Προς επίρρωσιν, παρουσιάζεται η περίπτωση του αισθητικού *Μίμη Λιμπεράκη*, στον οποίον είναι αφιερωμένη η *Εγοίκα* του Κ. Πολίτη, του οποίου οι αισθητικές αντιλήψεις περί του Ωραίου, επηρεασμένες από τον γερμανικό ιδεαλισμό και από την αισθητική της απόλαυσης, εντοπίζονται διάσπαρτες στα έργα: «*Εγοίκα*», «*Το Γυρί*» του ανωτέρω συγγραφέα. Ακολουθεί ένα τρίτο μέρος, εν είδει παραρτήματος, στο οποίον παρουσιάζονται αδημοσίευτες επιστολές και αφιερώσεις ανθρώπων της τέχνης προς τον αισθητιστή, εκ των οποίων αρύεται η ιδέα του Ωραίου, αλλά και σκιαγραφείται εμμέσως η σπουδαία προσωπικότητα του λάτρη της αιωνίου ομορφιάς, *Μίμη Λιμπεράκη*.

Overview

This dissertation deals the issue of the Beauty, that is the beautiful from antiquity to the present, and moreover, how the aesthetic perceptions can work together with literature – and other art in general – and especially the way this was achieved in the case of two novels of K. Politis. In more detail, the dissertation is divided into three related axes. Initially, in the first part the concept of *Beauty* is analyzed, distinguished between the empirical and the transcendental ideals of beauty, as expressed by the respective philosophers throughout the ages. In the second part, a discussion is made about the way in which philosophy can merge with the arts and especially with literature, offering a complete view of the world and separated the narrow concept of scientism, a fact that was also attempted in the field of law. To support, the case of the aesthetician *Mimis Limperakis* is presented – to whom the *Eroica* of K. Politis is dedicated – whose aesthetic perceptions of the Beautiful are influenced by German Idealism and the aesthetics of pleasure – are found scattered in the novels: *Eroica*, *To Gyri* of K. Politis. A third part follows, in the form of an appendix, in which unpublished letters and dedications of artists to the beautician are presented, from which the idea of the beautiful is removed but also the great personality of the lover of eternal beauty, *Mimis Limperakis*, is indirectly sketched.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

*«Χαίρομαι που δεν έκανες ποτέ τίποτα·
που δεν σκάλισες ένα άγαλμα,
που δεν ζωγράφισες έναν πίνακα,
που δεν δημιούργησες τίποτε άλλο
εκτός από τον εαυτό σου.
Η τέχνη σου εσένα ήταν η ζωή·
έκανες μουσική τον εαυτό σου.*

Οι μέρες της ζωής σου είναι τα σονέττα σου»

(Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέϋ:307)

Α. ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΕΣ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΟΛΙΚΑ ΔΕΛΤΑΡΙΑ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΤΗΣ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, ΘΩΜΑ ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΜΙΜΗ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1903-1908)

Β. ΠΡΟΣΚΛΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΕΚΔΟΤΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΜΙΜΗ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1906-1912)

Γ. ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ ΣΤΟΝ ΜΙΜΗ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1904)

Δ. ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ ΣΤΟΝ Μ. ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (Fingal)

Ε. ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

ΣΤ. ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1898)

Ζ. ΚΑΡΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΖΩΓΡΑΦΟ ΣΠΥΡΟ ΒΑΝΔΩΡΟ

Η. ΤΡΙΠΤΥΧΟ («πάσσο») ΤΗΣ ΝΟΜΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΑΘΗΝΩΝ ΤΟΥ ΜΙΜΗ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ (1898)

Θ. Ο ΜΙΜΗΣ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗΣ

**Α. ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΕΣ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΟΛΙΚΑ ΔΕΛΤΑΡΙΑ ΤΟΥ
ΓΛΥΠΤΗ ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΤΗΣ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ,
ΘΩΜΑΣ ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΜΙΜΗ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1903-1908)**

*«Κάποιος έγραψε ένα σονέττο, όταν με θλίψη
και περιφρόνηση είδε τα γράμματα του
Τζων Κητς να πωλούνται σε δημόσιο
πλειστηριασμό στο Λονδίνο, διαμαρτυρόμενος
ενάντια σε αυτήν την χυδαία ιεροσυλία:
«Δεν αγαπούν, θαρρώ, την Τέχνη αυτοί
που το κρύσταλλο σπάνε της καρδιάς
του ποιητή, για να μπορούν τα μάτια των
κοντόθωρων να λοιδωρούν και να χλευάζουν»
(De profundis:65)*

• **12 Απριλίου 1903:** *«Ακόμα φτερουγίζουνε στο ανθισμένο κεφάλι μου τα πουλιά
της τέχνης. Έχω πάντα άνοιξη κι αιώνια θα είμαι δικασμένος να πετώ τα λουλούδια του
κήπου μου. Τι καταραμένη ζωή η ζωή μου, τίποτα δεν ελπίζω μα σέρνεται αδιάκοπα στην
τρικυμία του ονείρου...»*

«...Χαιρετισμούς στον αγαπητό κ. Μπράνια», «...έχω αδεκαρίαν...»

Σημειώνουμε εδώ ότι ο Στάμος Μπράνιας, από το Μεσολόγγι, ήταν δημοσιογράφος, συγγραφέας και διευθυντής συντάξεως του τεκτονικού περιοδικού «ΓΝΩΜΩΝ» κατά την δεκαετία 1930. Αναφορικά με την «αδεκαρία» του καλλιτέχνη, υπενθυμίζουμε τον Όσκαρ Ουάιλντ: *«... ο θαυμασμός του για τις εικαστικές τέχνες μετριαζόταν σημαντικά από την χρόνια αδεκαρία των περισσότερων καλλιτεχνών που είχαν δοσοληψίες μαζί του...» (Το πορτραίτο του Ντόριαν Γρέυ:174)*

• **2 Ιανουαρίου 1904:** Ο γλύπτης και ζωγράφος, Θωμάς Θωμόπουλος, αναφέρεται στον κοινό αγώνα του με τον Μίμη Λιμπεράκη, ήτοι την «γενναία υπεράσπιση της ζωής που ξεφεύγει καθημερινώς τριγύρω», παραπέμποντάς μας στην έννοια της στιγμής και της αιωνιότητας, αγαπημένο θέμα του Μεσολογγίτη εστέτ, όπως αναλύσαμε στο Β΄ Μέρος, καθώς η ηδονιστική αισθητική δίδασκε τους ανθρώπους να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην στιγμή.

«...το άτιμο το χρήμα...»: η οικονομική δυσπραγία του καλλιτέχνη συνεχίζεται.

«...μόνον η πράξις ποδηγετεί την θεωρία, η οποία από πολλού εβασάνισε την ιδεοληψία μας...». Ομοιοτρόπως, ο Ουάιλντ διακήρυττε στο Πορτραίτο του Ντόριαν

Γκρέϋ ότι καμμιά θεωρία για την ζωή δεν φαινόταν σημαντική εν συγκρίσει με την ίδια την ζωή.

«... ο οφθαλμός του παντός είνε μεγάλος...». Το «μάτι του Θεού» πέραν των φιλοσοφικών θεωριών απαντάται και στον τεκτονισμό.

Τέλος, ζητά από τον Λιμπεράκη, τον οποίον αποκαλεί «αδελφόν πνεύμα» να του στείλει βιβλία αισθητικά και σύγχρονης τέχνης.

• **8 Ιανουαρίου 1906:** Ο Θωμόπουλος αναφέρεται στην μοναξιά του καλλιτέχνη: «Από τότε που κάμαμε τη συνεννόησι έγεινα άλλος άνθρωπος απέναντι των ανθρώπων και αφοσιώθηκα καθ' ολοκληρίαν στην τέχνη μου. Ούτε μαγαζιά πια ούτε πρόστυχοι σύντροφοι που περισσότερο μ' εξημίωσαν. Τώρα απομονωμένος εντελώς εδώ στην ερημία μου ζω με τ' όνειρό μου και με τις ελπίδες μου...», σε απόλυτη συμφωνία με τους οπαδούς του δόγματος *Η Τέχνη για την Τέχνη*, που διακήρυτταν την αισθητική ανεξαρτησία του καλλιτέχνη, ο οποίος σαν τον μυστικιστή άγιο χρειάζεται απομόνωση και ελευθερία από εξωτερικές πιέσεις, ώστε να φέρει τους καρπούς του (βλ. Α' Μέρος, ενότ. Γ').

«...δέχθηκα στο πενιχρό μου εργαστήρι την **πριγκήπισσα Αλίκη**... μου φάνηκε σαν να ζωντάνεψε καμμιά από τις όμορφες κόρες που ζωγράφιζε ο Bur...(;;) ... και σε θυμήθηκα... εργάζομαι πολύ, πάρα πολύ, για να νικήσω δύο μεγάλα θηρία: την τέχνη και την φτώχεια». Ο Θωμόπουλος επανέρχεται στο ζήτημα της «αδεκαρίας» του καλλιτέχνη, παρ' όλη την συντροφιά με την πριγκήπισσα Αλίκη. Ενδιαφέρων είναι ο χαρακτηρισμός της τέχνης ως *θηρίο* εφάμιλλο της φτώχειας, αν θεωρήσουμε ότι ο γλύπτης θέλει να ξεφύγει από τους παραδοσιακούς ρυθμούς και γραμμές και να «χαράξει» την δική του γραμμή. Τέλος, στη επιστολή αυτή ο Θωμόπουλος στέλνει χαιρετισμούς στον Λιμπεράκη, από την Έλλη και τα παιδιά του. Σημειωθήτω, ότι η σύζυγός του, Έλλη, ήταν η πρώτη Ελληνίδα συνθέτρια, αδελφή του Φρίξου Αρις τέως, ζωγράφου.

• **27 Ιανουαρίου 1906:** «... Το τελευταίο γράμμα σου σε παρουσιάζει πλέον στην ψυχή μου όπως εγώ θα ήθελα να είχες αντιληφθεί τη ζωή... η χαρά της γαληνεμένης πια οντότητός μας ξεχειλίζει στην υπερούσια ανθρώπινη υπόσταση τόσο που να μάς κάνει **υπερανθρώπους**. Άλλα κλίματα και άλλοι πόθοι κάμουν τους ανθρώπους αλλού ν' **αδελφώνονται** και με την πιο μεγάλη ειλικρίνεια να σέβονται την υποκειμενικότητα των ατόμων... έχωμεν **καθήκον να δίδωμεν τας χείρας οι δυνατοί... Μη σε φοβίζει το αποτρόπαιο εκείνο μοκτήρισμα των ομοφύλων μας**. Πρέπει να είμεθα ίλεοι. Και από την υπεροχή μας να δίδωμεν τ' αγαθά... **πάντα να ζη τη χαρά της ομορφιάς έως τη**

συντέλεια... εδώ στο ερημητήριο μου ακούω τώρα πιο βαθειά το μυστικό της φύσεως... εγώ τώρα ζω τη ζωή μου που δεν έχει θάνατο, όπως και καταχρηστικός τη λέω ζωή... εργάζομαι σε μια ορισμένη γραμμή και είμαι βέβαιος ότι τίποτα δεν θα μου κόψει πια το δρόμο...».

Στην επιστολή αυτή, πέραν της αισθησιαρχίας, έκδηλες είναι και οι νιτσεικές ιδέες σχετικά με την ορμή της ζωής, τους δυνατούς και τον υπεράνθρωπο. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο καλλιτέχνης βρήκε την «γραμμή» που ήθελε και δεν θα τον εμποδίσει κανείς στο να υπηρετήσει τη γραμμή αυτή.

Επίσης, η φράση: «... κύταζε μήπως μού έδρησ εργασίαν τινά και μεταξύ των αυτόθι γνωστών σου...» δηλοί τον κοσμοπολιτισμό του Λιμπεράκη, καθώς και τους υψηλούς κύκλους καλλιτεχνών με τους οποίους συναναστρεφόταν. Εν ταυτώ, διαβάζουμε στο «Γυρί»: «Μετά το φαγητό, πάνω στον καφέ, ο Κύριλλος τού μίλησε για την Λιάνα. – Πίστεψέ με, γύρισε στην Αθήνα, είναι το καλύτερο που έχεις να κάνεις... – Δεν είμαι βέβαιος αν θα επιτύχω πάλι μια μετάθεση, λέει στον Κύριλλο – Δεν είναι δύσκολο να βρεις μιαν άλλη θέση. Έχω τα μέσα. Τι θα 'λεγες να σε διορίζανε διευθυντή στο πολιτικό αεροδρόμιο; Ένα είδος σταθμάρχη, ας πούμε» (οπ: 162), αλλά και όπως έχουμε προαναφέρει, ο Λιμπεράκης είχε όλους τους τρόπους και μέσα να ζησει όπως ήθελε και να κάνει ό,τι ήθελε. Για τον λόγο αυτό, άλλωστε, δεν άσκησε ποτέ βιοποριστικό επάγγελμα, καθώς θεωρούσε την «δουλειά δουλεία» και αρνήθηκε όταν κάποτε τού πρόσφεραν την θέση του διευθυντή της Εθνικής Βιβλιοθήκης (Κοκοσούλας: 45).

Τέλος, στην εν λόγω επιστολή, ο γλύπτης γράφει ότι «αναγκάστηκα να γυρίσω με την Έλλη με τα πόδια μας τα μεσάνυχτα!», λόγω «αδεκαρίας», μετά από μια έξοδο στο Ωδείο, όπου παίχτηκε το Ρέκβιεμ του Μότσαρτ και χαρούμενος ενημερώνει τον φίλο του ότι έγινε δεκτό ένα έργο του στο Μουσείο της Κοπεγχάγης.

• **12 Φεβρουαρίου 1906:** Ο Θωμόπουλος επανέρχεται στο θέμα της απομόνωσης του καλλιτέχνη: «πόσο ζηλεύω την ανεξάρτητη μόνωσί σου και πως ήθελα μαζί ερημικά να πάρουμε το μονοπάτι της αλήθειας και να τραβήξουμε στις αλαργινές χώρες. Με την έλξη κάνωμε θαύματα στην τέχνη...», καθώς επίσης και στην σύνδεση της τέχνης με την αλήθεια.

Η φράση: «... ο Ήλιος θαμπώνει το μάτι από την ασπράδα του μαρμάρου...» μάς παραπέμπει στο «ηλιοειδές», όπως αναφερθήκαμε στο Α΄ Μέρος, ενότ. 2.3., ενώ το χωρίο: «η νοσταλγία της χωρισμένης ζωής των εκλεκτών ζαναγεννά μέσα μας τον πόθο... εδώ απάνω στην ελεύθερη και καθαρή ατμόσφαιρα αισθάνομαι περισσότερο την εκλεκτή

ψυχή σου... μες στο ακατάληπτο βασίλειο της ψευτιάς έρχεται περίφροντις η νοσταλγική ψυχή σου να μου ζυπνήσει την ύπαρξι και να με κάνει να ζήσω τη ζωή της τέχνης μου... η θέση μου αρχίζει πια να καθορίζεται στην παγκόσμια τέχνη... αδελφέ μου...» μάς παραπέμπει στον πλατωνικό «εκλεκτισμό», για τον οποίον κάναμε λόγο στο Α΄ Μέρος, ενότ. Γ΄3, αλλά και στο Β΄ Μέρος, ενότ. 1.2. Τέλος, η προσφώνηση «αδελφέ» μάς παραπέμπει και στον τεκτονισμό, ενώ η φράση: «δεν απόμεινε άλλο από τις βραχνές φωνές των διαδηλωτών της ημέρας» – τον Μάρτιο του 1906 έγιναν εκλογές – δηλοί την απόσταση του καλλιτέχνη από τα πολιτικά πράγματα.

• **9/22 Απριλίου 1906:** Ο αποστολέας σχολιάζει αρνητικά την **Μεσολυμπιάδα του 1906:** «... όλες τις αρετές του αρχαίου κόσμου τις γελωτοποίησαν, δεν μπορούσε να μην διακωμωδήσουν και τον αθλητισμό...», δικαιολογώντας την περιφρόνηση του εστέτ για τον «ψευτόκοσμο» γύρω του και ηρεμεί λέγοντας: «...θ' αφήσωμεν το μάτι μας να δη για λίγο πάλι τις ελιές της Αττικής...», θυμίζοντάς μας το αττικό τοπίο σε περιγραφή του Καζαντζάκη (Αναφορά στον Γκρέκο: 136, 137).

• **24 Απριλίου 1906:** «... η ψυχή μας έχει ανάγκη από το **μεγαλείο της φύσεως** να ζαναγεννάται... μάς ενώνει το στοιχείο **της αρμονίας και της ομορφιάς...**». Φύση – τέχνη – αρμονία – ομορφιά: οι πυλώνες της αισθητικής.

• **10 Δεκεμβρίου 1906:** «... Είχα κι εγώ είδησι από την **Αίγυπτο** για την έκδοση που μελετάνε. Γράψε ό,τι εσύ νομίζεις κατάλληλο και πάντα θάναι καλό... για την **Αίγυπτο!**». Οι εκδότες λογοτεχνικών περιοδικών του παροικιακού ελληνισμού της Αλεξάνδρειας ζήτησαν την συνεργασία του γλύπτη Θωμόπουλου και του αισθητικού Λιμπεράκη, όπως θα ιδούμε παρακάτω. Μέσω αυτού του κύκλου, δηλαδή των αιγυπτιακών εκδόσεων, ο Λιμπεράκης θα έρθει σε επαφή με το έργο του Καβάφη, στίχους του οποίου μνημονεύει – όπως είδαμε – στην *Eroica* και στο *Γυρί*.

«... καταγίνομαι ακόμη στη εκκλησία και τώρα θ' αρχίσω τον Πεσμαζόγλου... Ίσως σύντομα να ταχύνω την αναχώρησί μου για το Παρίσι κι εκεί να ζω μια άλλη ζωή. **Πιο αλήτης ίσως αλλά και πιο ζωή.** Η κόμησσα Λοβατέλλα(;) μου λέγει ότι γλήγωρα εκεί θα βρω το δρόμο μου. Δεν επίστευε λέγει στην Ελλάδα πως θάβρισκε έναν τέτοιο καλλιτέχνη· σαν να μη βγαίνει πια φωτεινός ο ήλιος μου...». Η ελευθερία και η αισθητική ανεξαρτησία του καλλιτέχνη υπήρξε βασικό αξίωμα του δόγματος *Η Τέχνη για την Τέχνη*.

• **17 Δεκεμβρίου 1906:** Ο γλύπτης αναφέρεται στο ζήτημα του χρόνου και δη της *στιγμής*, όπως το αναλύσαμε στο Β΄ Μέρος, αφού το εντοπίσαμε στα έργα *Eroica* και *Το Γυρί*. Γράφει χαρακτηριστικά: «**ο καιρός είναι πολύτιμος, ούτε για λόγια αξίζει**

*η ζωή μας, γι' αυτό δεν με ξιπάζουν ούτε οι θαυμασμοί πια ούτε όμως η κατηγορίες του κόσμου... Εγώ θα έχω πάντα κάτι να σκέπτομαι με το κάψιμο της ίδιας μου της σάρκας». Η τελευταία φράση, θα λέγαμε ότι μάλλον αποτελεί τον πυρήνα του αισθητικού ιδεώδους του ηδονισμού: πνευματοποίηση των αισθήσεων, και προχωρώντας: «...παρεξηγείς την ωφέλειά μου και τη λίγη εκτίμηση που έχω για το έργο που ζητούν να εκδώσω οι εν Αιγύπτω καλοί φίλοι. Στην Ελλάδα δεν έχω θαυμαστές, πολύ δε λιγότερο θα έχω και στην Αίγυπτο. Αδιαφορώ γι' αυτό όμως. Κανείς ας μη θαυμάση ποτέ τα έργα μου. **Φτάνει εγώ να ζήσω τη ζωή τους· δεν είναι αρκετό;**». Η επιθυμία του γλύπτη μάς παραπέμπει ευθέως στο Α' Μέρος, ενότ. Γ'3, στην οποία αναφερθήκαμε στον καλλιτέχνη της ηδονιστικής αισθητικής, για τον οποίον κάθε πορταίτο ζωγραφισμένο με αίσθημα είναι πορταίτο του καλλιτέχνη και όχι του μοντέλου που «πόζαρε», καθώς το μοντέλο είναι απλώς η αφορμή, το συμπτωματικό γεγονός, όπως ακριβώς *Το πορταίτο του Ντόριαν Γκρέϋ*.*

Τέλος, φράση «..διόλου δεν συμφωνώ μαζί σου ότι να ξεχάσω πως υπήρξα ποτέ γλύπτης. **Κάτι μέσα μου μιλεί, γιατί να τού στερήσω τη ζωή και να το θανατώσω;**» και η φράση γραμμένη στο πλάϊ: «*Βογγάει κι εμένα γύρω μου το μεγάλο κανάλι του κόσμου*», σε συνάρτηση με τα ανωτέρω, μας θυμίζει τον Ουάιλντ, ο οποίος φρονούσε ότι όταν στην ψυχή του καλλιτέχνη ξυπνήσει εκείνη η θαυμαστή όραση στην οποία και μόνον αποκαλύπτονται τα θαυμαστά πράγματα, τότε εκείνος που αποκαλύπτεται πάνω στον ζωγραφισμένο μουσαμά δεν είναι το μοντέλο αλλά, μάλλον, ο ίδιος ο καλλιτέχνης.

• **22 Ιουλίου 1908:** Ο Θωμόπουλος πληροφορεί τον Λιμπεράκη, ο οποίος έχει ήδη παντρευτεί το 1907, ότι ίσως πάρει τη θέση του Βρούτου στο Πολυτεχνείο (όπως και έγινε) και ότι μαθαίνει νέα του από τον **Μπράνια**. Αξιοσημείωτη η φράση: «...Ζούμε με τα όνειρα της τέχνης...»

ΘΩΜΑΣ Μ. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΛΥΠΤΗΣ - ΖΩΓΡΑΦΟΣ

ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛ. ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Αριστούχος και βραβευθείς ἐν τῷ Πολυτεχνείῳ Ἀθηνῶν
καὶ εἰς τὰς Ἀκαδημίας Μόναχου καὶ Φλωρεντίας

Καλλιθέα Ἀθηνῶν 27 Γενουαρίου 1906

THOMAS M. THOMOPOULOS

Sculpteur - Peintre

Ἀγαθὴ Μίση.

Τὸ πρῶτον γράμμα σου δι' παρουσίαν πρὸς εἶν
 ἀσχή μου ὅπως ἐγὼ δὲ ἴδωκα καὶ ἔχει ἀνεκλήθη ἐν ψυῆ. Τὸ πρῶτον σου ^{ἐπιείκη} ^{θλίβω}
 με καὶ αἰδοῦμαι τὴν ἀξίαν ψυχή. ἐν ψυῆ μου καὶ ἡ χαρὰ τῆς γαλακτικῆς σιγῆς
 ὀντόμοιός μου ζυγνύειται ἀπὸ ἡλικίας ἀνδρῶν καὶ ἰσοδυναμῶν τοῦτο πρὸς τὴν
 καὶν ἡγεραδρῶν. Ἄλλα κέρματα καὶ ἄλλα πόντος καίμων τοῦ ἀνδρῶ
 που ἀλλοῦ ἰδεδυφῶνται, καὶ μὴ τὴν τὸν μαγὰν ἐξικρίνω καὶ οἰονοῦναι
 τὴν ἰσοκρίνωμοιὰ ὡς ἀκόρμη. ἔδω δὲ τὸ πρῶτον μου τὸν ἀνδρῶ
 ἀκόρμη οὗτος ἐγὼ δὲ ψυχή ἔχων καὶ δύνω καὶ δύνω καὶ χεῖρα
 αἰδουατὰ καὶ τὴν γινώσκω τὸ παράδειγμα ἐν τοῖς ἔξω. Μὴ
 εἰ φοβίη τὸ ἀποφῶσις ἰσῆτο μακροπρῶτα τῶν ὀμοφῶν μου, πρέπει
 καὶ ἡμεῖς ἴσοι καὶ ἀπὸ τὴν ἰσορροχί μου καὶ δίδωμι τὴν ἀγάπην καὶ
 ὅπως καὶ τὸν μακροπρῶτα ἀνδρῶν ὀφείζω ἐν τοῖς ἔξω. Ἔσοι δὲ ἡ
 δύνω ἐν ψυῆ μου πάντα καὶ ἔχει τὴν χαρὰ τῆς ὀμορφίης ἡψὲν ἡ συνείδησι.
 Τὸ γράμμα σου ὅσο ἀποφῶσις γράμματο κέρμα καὶ μὴ βίβλη δι' μακρῶν
 χερῶν ἡμεῖς ποῦ οἱ βροκοζῶναι τοῦ Βοῖρ, γυρίθω δὲ εἰς τὴν χεῖρα τῶν
 μακροπρῶτα, μίκαρην καὶ δύνω ἐν ἡμῶν τοῦ ἡμεῶν, τὸν οὐρανὸν
 καὶ αὐτὸ παραφῶσι πᾶς ζῶντα μίκα μου ἀπὸ ἀφῶσις μου τὸ φῶς.
 Ἔσοι δὲ ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς τὸ πρῶτον τὸ πρῶτον τὸ
 φῶσις. Τὸ πρῶτον μακροπρῶτα ἔφορ καὶ κειρατορῶν ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 μου δύνω ἡμεῖς τῶν ὀμορφίης ἡψὲν μου ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 μου καὶ ἡμεῖς καὶ δύνω ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς καὶ ἄλλα ὀμορφα δὲ μὴ κείφονται ἐν ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ὅπως καὶ ἀποφῶσις ἐν ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς

Ἐργαζομαι δὲ μὴ ὀμορφίην μὴ γράμματο καὶ ἡμεῖς ἡμεῖς

πῶς μποροῦν δὴ δὲ μὲν κούφι πρὸς τὸ ἴδιον. πῶς ἔδρα ἀπὸ τοῦ
καρπὸς τῆς γῆς καὶ ἔπειτα κ' ἴδω δὴν ἐξ ἡδὴ μὲν ὑποστρέφει
οὐρανοῦ ἐν ἑσπέρῳ τὸ ἠσπράλιον ἐκαστὴν μὲν καὶ ἄλλοι.
καὶ μὲν τῆς γῆς ἀναμειβόμενα. Μὲν γὰρ μὲν μὲν ἔργον
ἐργασίας τῆς καὶ μετὰ τὴν αὐτὴν γῆς δὴν ἔργον. τῆς
πρὸς ἐργασίας μὲν ἔχον ἀνάγκη ἀπὸ τῆς ὑποστρέφει ὅτι
ἔργον καὶ ἐργασίας τῆς γῆς μὲν ἔργον ἔργον ὅτι ἔργον.
μὲν δὴ τῆς γῆς ἔργον ἔργον ὅτι ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.

Πρὸς τὴν ἐργασίαν καὶ τὴν ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.

Τὰ φυσικὰ ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.

ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.
ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον ἔργον.

ΘΩΜΑΣ Μ. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ
ΓΛΥΠΤΗΣ - ΖΩΓΡΑΦΟΣ
ΥΠΟΥΡΧΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛ. ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
Αριστοτέλους και Βραδυσίου 41 αρ. Πεδυκευείο Αθηνών
και 46 αρ. Αναδηνίας Μοσχίου και Φλωρετίας

THOMAS M. THOMOPOULOS
Sculpteur - Peintre

Καθημέρι Πέμπτη 9/22 Αυγούστου 1906

Αδελφί Μίμη

Τό πράγμα τού και εις τα λόγια σου ἔγγρα-
ποῖς βρίσκω δυνατοχρησίω ἐν σκεπτικῶν σου
αἰσθητικῶν νὰ τὸ ψευδοῦσθαι γινώσκω. Οἱ ἀγνοῦντες
ἐὼν ἐγγύτητος ἴσοι καὶ τὰ λέγοντες τὰ ἐπὶ δὴν σου καὶ
φάσμα μεγαλοφρονίας, οἱ βίβλος εἶνε ἵνα βίβλος
τοῦ ἐν δόρυτος νὰ τὸ βίβλος! Ὁ γὰρ εἰς ἀρετῆς
ἐπὶ ἀρχαίως κόσμου ἐν μεγαλοφρονίας διὰ πο-
σοῦς τὰ καὶ δυνατοφρονίας καὶ τοὶ ἀδελφί.
Κατὰ ἴσους καὶ διὰ ἔγγραφοις πρὸς οὐρανὸν
ἔσονται δ' ἀγνοῦντες τὸ πρὸς τὰ καὶ διὰ πρὸς ἴσοι
οὐκ ἐν ἔγγραφοις τῶν ἀντιπρὸς.

Εἰς φρονίας καὶ οἱ ἀρετῶν
δύσπρος

ΘΩΜΑΣ Μ. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΛΥΠΤΗΣ - ΖΩΓΡΑΦΟΣ
ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛ. ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Αριστέως και βραβευθείς εν τῷ Πολυτεχνείῳ Ἀθηνῶν
και εἰς τὰς Ἀκαδημίας Μονάχου και Φλωρεντίας

THOMAS M. THOMOPoulos
Sculpteur - Peintre

Καλλιθέα Ἀθηνῶν 24 Ἀπριλίου 1922

Αγαπῶν Μίση
Μποζόγγι

Χαίρομαι ὅταν γάρτα και νηπῶδο και
ζωῶντι μου ἔρδῃ ὁ πρόγραμμα σου. Ἀγνῶστα ἡ
φυχή μου ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ὁ πρῶτον εἰς
φύσιν και ζωοποιῶν, και νῆ μαζὶ χριστιανοὶ ἀπὸ εἰ
γύρω μου γὰρ καὶ ἄλλα τὸ στοιχεῖο εἰς ἀπρόσβλητον και
εἰς ἀφροδίτη.

Ἡζῶντα καὶ σὲ βγῶσμε πρὸς τὴ γαῖαν σου καὶ
λίγη μίση εἰς ἄδυνα δὴ δὲ εἶνα δύσκολο εἶνα τόσο μὲν
καθῆκε γὰρ σου. Ἐγὼ εἶνα πρὸς εἶνα και ἡ ἕκτα πᾶντα
καὶ ἀπὸ δὲ δὴ δὴ δὴ δὴ δὴ σου.

Ἡ εἰς ἀναμνήσιν και συμπρωτίον εἶνα καλλιτεχνικὸ ἔργο και
οὐκ ἔδραχθη δὴ νῆ καλλιτεχνικὸ λίγο μὲν εἰς γὰρ και δὲ πρὸς
δυσχερῆ εἶνα καὶ οὐκ εἰς Μποζόγγι.

Τὸ ἔρχομαι ἐκπαίδευση καὶ τὸ Παρίσι, Βερολίον
Βρέστη, Μόναχο, Φλωρεντία και Ρώμη.

Ἡ Ναυτική ἡ ἐπιστολή

εἰς χαίρομαι ἀπὸ εἶνα

και σὲ σὲ μίση καὶ πρὸς σου

εἰς ἀναμνήσιν
γὰρ τὸ ἀδύ σου
και γὰρ εἰς ἀναμνήσιν σου

Μίση

B. ΠΡΟΣΚΛΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΕΚΔΟΤΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΜΙΜΗ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1906-1912)

Παραθέτουμε κατά χρονολογική σειρά:

• **20 Νοεμβρίου 1906:** Ο Τάσσος Καζώνης, εκδότης του «*Αυγουστιάτικου Λωτού*» στην Αίγυπτο θεωρεί τιμή του να συμπεριλάβει στο περιοδικό κάποιο έργο του Λιμπεράκη. Τον πληροφορεί ότι ο Θωμόπουλος θα αναλάβει την σκιτσογραφία του περιοδικού. **Σημείωση:** Η παρούσα πρόσκληση συνδυάζεται με την από 10 Δεκ. 1906 επιστολή του Θωμόπουλου προς τον Λιμπεράκη.

• **3 Μαρτίου 1907:** Ο Τάσσος Καζώνης πληροφορεί τον Λιμπεράκη ότι έχει το χειρόγραφο στα χέρια του.

• **17 Οκτ. 1908:** Ο Αρίστος Καμπάνης ζητά την συνεργασία του Μ. Λιμπεράκη για το περιοδικό «*Παν*», υπενθυμίζοντάς του μια μελέτη (του αισθητικού) για τον Γύζη.

• **10 Ιουνίου 1910:** Ο Π. Κασιμάτης, εκδότης του περιοδικού «*Νέα Ζωή*» στην Αλεξάνδρεια, ζητά την συνεργασία του Μ. Λιμπεράκη, για τον οποίον έμαθε από τον Βάρναλη, πως βρίσκεται στο Μεσολόγγι.

• **11 Ιανουαρίου 1911:** Ο Π. Κασιμάτης ενημερώνει τον Μεσολογγίτη εστέτ για την έκδοση του περιοδικού «*Γράμματα*» και τού προτείνει να διαβάσει το πρώτο φυλλάδιο, ώστε να κρίνει εάν αξίζει να συνεργαστεί, καθώς ο ίδιος και οι συνεργάτες του τον εκτιμούν μέσω των ποιημάτων του στο περιοδικό «*Ηγησώ*» και της σύστασης του Βάρναλη.

• **22 Μαρτίου 1911:** Ο Π. Κασιμάτης επιθυμεί τακτική συνεργασία με τον αισθητικό.

• **28 Μαρτίου 1911:** Ο Π. Κασιμάτης ευχαριστεί τον Λιμπεράκη για την «*Ωδή στον Έφηβο*» και τον παρακαλεί για περαιτέρω συνεργασία

• **29 Μαρτίου 1912:** Ο Λίνος Άττις Καρζής παρακαλεί τον Λιμπεράκη να γράψει για τον «*Άττι*», ώστε να «...φτάσει χλιμιντρώντας...» στα «*Γράμματα*» της Αλεξάνδρειας.



Cairo - 3 rue de la ... 907
Φίλε κύριε Λιμπεράκη,
Πρέπει να με συγχωρήσει σου σε έβαλα
σε μια σχολή και χωρίς να διαφέρει σε καμία
βαθμίδα από την. Θα σου πω σε απλοποιημένα
το χειρόγραφο σε βρίσκω στα χέρια μου
και σε ευχαριστώ πολύ μου πόνος.
" Έτσι και με συγχωρήσει κι η δουλειά γίνεται.
Σε ευχαριστώ πολύ, έχεις κύριε, και σε ευχαριστώ
να με συγχωρήσει -
Σου σε
Τάσος Α. Καψάλης

ΑΡΙΣΤΟΥ ΚΑΜΠΑΝΗ

ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΗΦΑΙΣΤΟΝ

ΕΚΔΟΣΙΣ ΝΕΑΣ ΖΩΗΣ

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ
ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ, ΛΑΕΣΑΝΔΡΕΙΑ

ΒΡΑΧΕΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Πρὸς *Ἐὺν κίρσον*

Μίμητ Λεμερᾶν
συγγραφεὶς

Ἐὶς Ἑβρουσαν



Αποσφραγίζεται ἀρραβωνιζόμενοι τῶν διατρητῶν
περίθωροι.

17 Sep 1908

Αδελφός Λαδών

Αγαπητέ μου,

Έδωκα σήμερα δι' αφοσίω-
σόν γέγραμμεν κάρτα μου
δίν' ανδραγαθίαν σου δια
τοῦ "Πάναν". Εὐχαριστῶ
ἐμπνευστῶ. Μετ' ἡμερῶν
σου ἔγραψα πῶς ἐπερί-
σταῖς ἔσονται, σου ἐφύλα-
σα τὰ ἀνεργατικὰ ἐν τῷ Πά-
νῳ. Σὺ δὲ διακρίψα πῶς
γίγνηται τὴν περὶ σου ἐπι-
πέτῃ. Ἦναι σου ἔσονται αὐ-
τὴν αὐτὴν ἀπὸ τοῦ Μεσογ-
μ. Καπε μου τὴν χάρη, τὰ
μὲν ἐπιπλέον, δαμνὶν πρὸς τὴν σου
ἐργασίαν σου. Ἰδὲ σου Καπεδῶν

10/6/2000

αξιότιμοι φίλοι

Μεταφράσεις

Μεταφράσεις

Δεδομένου πως η διασπορά των χριστιανών στη
 Ελλάδα, και οι υπηρεσίες υγειονομικού χαρακτήρα
 που από την αρχή της διασποράς τους οι
 μεταφράσεις τους για να εξασφαλιστεί η
 υγεία τους οι διασπορές να είναι ημερήσια, έτσι
 από τις υπηρεσίες υγειονομικού χαρακτήρα που
 εξασφαλίζουν την υγεία των μεταφραστών και
 να είναι ημερήσια ημερήσια ημερήσια ημερήσια
 από την αρχή της διασποράς τους οι μεταφράσεις
 τους ημερήσια ημερήσια ημερήσια ημερήσια
 ημερήσια ημερήσια ημερήσια ημερήσια ημερήσια

Με αγάπη
 και με τιμή

Ο Πάπας



Γκαρμάνης

Στέφανος Παργαλ

== ΓΡΑΜΜΑΤΑ
== ΜΗΝΙΑΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



Κυρίου



Μιμή Προγράμμι

Μεσογείου

Γρесе

ADRESSE : GRAMMATA - B.P. 1146 - ALEXANDRIE.

Ἰωάννη 127 Μαρτίου 1912

Ἐπισημὸν Ἄξιον

Ἐὰν σὲ γινώσκω μικρότερον
ἐφάρμοσον μετὰ πεποιθήσῃ
ἐπὶ τῆς διαβολῆς, λέω δὲ με-
τὰ πεποιθήσῃ γινώσκω γινώσκω
τὸ σέθεν, ἀλλὰ θὰ ἔγωγε με-
τὰ γινώσκω ὅτι δὲ θὰ διαβολῆς.

Τώρα σὲ κρῆμα καλῶ ἔμα τό διαβολ-
οῦς, ἐπειδὴ δὲ θέλω νὰ σκεῖσθαι
σὺ κατὰ τὰ ἔργα τῆς ἁγίας
καὶ γὰρ γὰρ κατὰ τὸν ἄστυ
καὶ εἶποι θὰ γινώσκω κληρικῶντα
ἢ ἐκεῖ. ἔργα ὅτι ὄψις, εἶνε
θεὸς τῆς ἁγίας οὐκ ἔργα, ὁ
κρηματικὸς τῆς κυβέτης, ὅπως
ὁ φῖνος οὐκ ἔργα, εἶνε ἁθι-
νὰ ὅμως δὲ θέλω νὰ εἶπω πρὸς
σοὺ γὰρ νὰ κληρικῶντα

καὶ καὶ παρὰ - καὶ παρὰ μεθ' ἑνὸς καὶ ἑτέρου
ἐκ. ἕνα π.χ. τὰ τραγῳδία τοῦ Ἄστου θά
καὶ τόνισι οὐδέ μὲν καὶ ἄλλα
" Ἀρμολογία ἰκρίων ἡρώδης, Γελαίου

Γένος Ἄστου Καρφύλα

Γ. ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ ΣΤΟΝ ΜΙΜΗ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1904)

15 Ιανουαρίου 1904: Ο Κ. Παλαμάς απαντά, προφανώς, σε κριτική που άσκησε ο αισθητικός στο έργο του ποιητή, *«Τρισεύγενη»*. Συμφωνεί με τον εστέτ ότι η σκηνή με την βρύση και την γοργόνα είναι από την ιστορία του Δαβίδ Δανζέρ και ότι το θέμα του δράματος προέρχεται από πραγματικό γεγονός της κοινής τους πατρίδος, ήτοι του Μεσολογγίου· επισημαίνει πως το έργο του είναι μεταξύ πραγματισμού και ιδανισμού αλλά αναρωτιέται ταυτόχρονα αν πράγματι είναι έτσι, και προτρέπει τον αισθητικό να μην απογοητεύεται από τον βιολιτζή, καθότι και ο ίδιος είναι από την κοινή πατρίδα.

Στο σημείο αυτό κρίνουμε πως είναι άξιο να αναφερθούμε στην «ιστορία» του Δαβίδ δ' Ανζέρ: πρόκειται για Γάλλο γλύπτη της ακμής του Φιλελληνισμού στην Γαλλία, ο οποίος εδημιούργησε άγαλμα και το εδώρισε για να κοσμήσει τον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη στο Μεσολόγγι. Το γλυπτό *«παριστά κορασίδα ανακεκλιμένη και δακτυλοδεικτούσα το όνομα του Μ. Μπότσαρη, γαλλιστί γεγραμμένον επί της πλακός. Ακρωτηριασθέν καθ' όλα αυτού τα άκρα υπό περιηγητών, οίτινες ήθελον αποκομίσωσιν εις ένα δάκτυλον, εις ανάμνησιν και βεβακχευμένων επαναστατών, οίτινες εξεδικούντο δήθεν την τυραννίαν βεβηλούντες τους τάφους των ελευθερωτών κατά το 1862, απεστάλη κατόπιν εις Παρισίους ένθα επεσκευάσθη επιμελώς και επεστράφη προ είκοσι ετών περίπου εις την ελληνικήν κυβέρνησιν· έκείτο δ' έκτοτε το ατυχές έργον κεκλεισμένον εις τα βάθη υπογείου»* (Εστία, τχ. 430/25-3-1884 σ. 196) Το περί ου ο λόγος άγαλμα είχε στηθεί στον τάφο του Σουλιώτη κατά το έτος 1836 ή 1837, ήτοι την περίοδο της Οθωμανικής βασιλείας. Το 1852, ο Δαβίδ Ντ' Ανζέ εξορίστηκε από τον Ναπολέοντα Γ' και διήλθε του Μεσολογγίου με την κόρη του· εκεί βρήκε το άγαλμα ακρωτηριασμένο και η ελληνική κυβέρνηση – συναισθανόμενη την προσαπτομένη από τον γλύπτη μομφή – έστειλε το άγαλμα στην Γαλλία, όπου αφού διασκευάστηκε επεστράφη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εν ταυτώ παρουσιάζει η σύλληψη της ιδέας του γλυπτού: Ο David d' Angers, εξαπτόμενος από τον θάνατο των Ελλήνων για την Ελευθερία, είχε όνειρο να ιδρύσει μνημείο στον Μπότσαρη. Κάποια μέρα, τριγυρνώντας στο κοιμητήριο, διέκρινε μια παιδούλα γονατισμένη που συλλάβιζε μια επιτύμβια στήλη, και με το δάχτυλό της ακολουθούσε την σειρά των γραμμάτων. Ήταν εικόνα απλούστατη και συγκινητική, ώστε ο γλύπτης να πει στον εαυτό του: *«Βρήκα την σύνθεση του καλλιτεχνήματός μου»*. Επρόκειτο όμως να βρει και το υπόδειγμα: πηγαίνοντας κάποτε να γευματίσει με τον Βίκτωρα Ουγκό, στο πανδοχείο της γριάς

Σαγέ, συνάντησε στο σπίτι του εφημέριου μια νεαρή δεκατετράχρονη, ρακένδυτη, ισχνή αλλά θελκτικότερη. Ο γλύπτης την ρώτησε το όνομά της: – *Κλημεντίνη...* απάντησε, και ο γλύπτης τότε είπε στον ποιητή: «*Έχω και το υπόδειγμά μου*». Έκτοτε η Κλημεντίνη πήγαινε στο εργαστήριο του γλύπτη συνοδευόμενη από την ηλικιωμένη μητέρα της, η οποία – μητέρα – εθαύμαζε έναν ορειχάλκινο «Χριστό», που ο γλύπτης τον χάρισε στην Κλημεντίνη.

Ο David d' Angers ήταν τότε τριάντα ετών. Μετά από πολλά χρόνια, συνάντησε την Κλημεντίνη να ζητιανεύει με κομμένη μύτη και χαρακιές στα μάγουλα, από τον εραστή της, και στο τέλος φυλακίστηκε. Ερχόμενος, μετά από άλλα τριάντα χρόνια, στο Μεσολόγγι «στην γωνιά εκείνη της γης, όπου απέθανε ο Βύρων», είδε το δεξί χέρι του αγάλματος συντετριμμένο, το δάχτυλο που έδειχνε τα γράμματα δεν υπήρχε πια, και τα αυτιά ήταν κομμένα. Το ένα πόδι ήταν συντρίμμα και η κόμη χαρακωμένη έως τα μάγουλα, ενώ στο εξάισιο μάρμαρο είχαν κενώσει τα τουφέκια τους «τα παλληκάρια», κι ακόμη Άγγλοι περιηγητές είχαν γράψει ασεβώς τα ονόματά τους στα μαρμαρόλευκα νώτα της κόμης. Έγινε πόρνη το υπόδειγμα, κατεστράφη το καλλιτέχνημα, επλανάτο εξόριστος ο γλύπτης.

Φεύγοντας ο Δαβίδ Δανζέρ από το Μεσολόγγι, έγραφε: «*Ηξευρον ότι ο Βύρων είχε ταφή παρά τα οχυρώματα του Μεσολογγίου, αλλά δεν ηδυνήθη να ανακαλύψω εις ποιόν μέρος. Ηθέλησα να ίδω τον οίκον εν τω οποίω απέθανε, και έμαθον ότι τον κατηδάφισαν. Η αγνώμων λήθη είναι έμφυτος εις ημάς τους ανθρώπους... Σήμερον την πρωΐαν απεχαιρέτησα την πτωχήν ακρωτηριασμένην μου. Το πλοΐον διέρχεται προ της Κεφαλληνίας και της Ιθάκης. Βλέπω εις τον ορίζοντα τον τύμβον, βλέπω τα οχυρώματα, βλέπω εν μικρόν λευκόν σημείον· είνε η «Ελληνίς» μου. Δάκνεται η καρδιά μου όταν συλλογίζωμαι ότι την αφήνω έκθετον εις τους ανέμους και εις τας ύβρεις των **βαρβάρων**, οΐτινες ήδη εν μέρει την κατέστρεψαν...» **Και οι «βάρβαροι» αυτοί ήσαν Έλληνες!** (Εστία, τχ. 430/25-3-1884, σσ. 205-208).*

Σημειωθήτω ότι τον Μ. Μπότσαρη ύμνησε και ο φίλος του Δαντ' Ανζέ, Βίκτωρ Ουγκό, στα «*Κεφάλια του Σεραγιού*», ενώ στο μετρό του Παρισιού υπάρχει σταθμός «*Botzaris*», αλλά και ο Κ. Παλαμάς έγραψε σχετικά το ποίημα: «*Η παιδούλα στον τάφο του Μπότσαρη*», ενώ το 1926 – στο πλαίσιο της συμπλήρωσης της εκατονταετηρίδος από την Έξοδο – έγραψε στο άρθρο «*Εμπρός*» στην εφημερίδα «*Στερεά Ελλάς*»: «*Επάνω στον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη, μέσα στο περιβόλι που κοιμούνται τον αζύπνητον οι άνθρωποι των ηρωϊκών αγώνων, υψώνονταν το άγαλμα μιας κόρης, της Ελληνοπούλας ή της Ελληνίδος ή της Ελλάδος Παιδούλας, καθώς την*

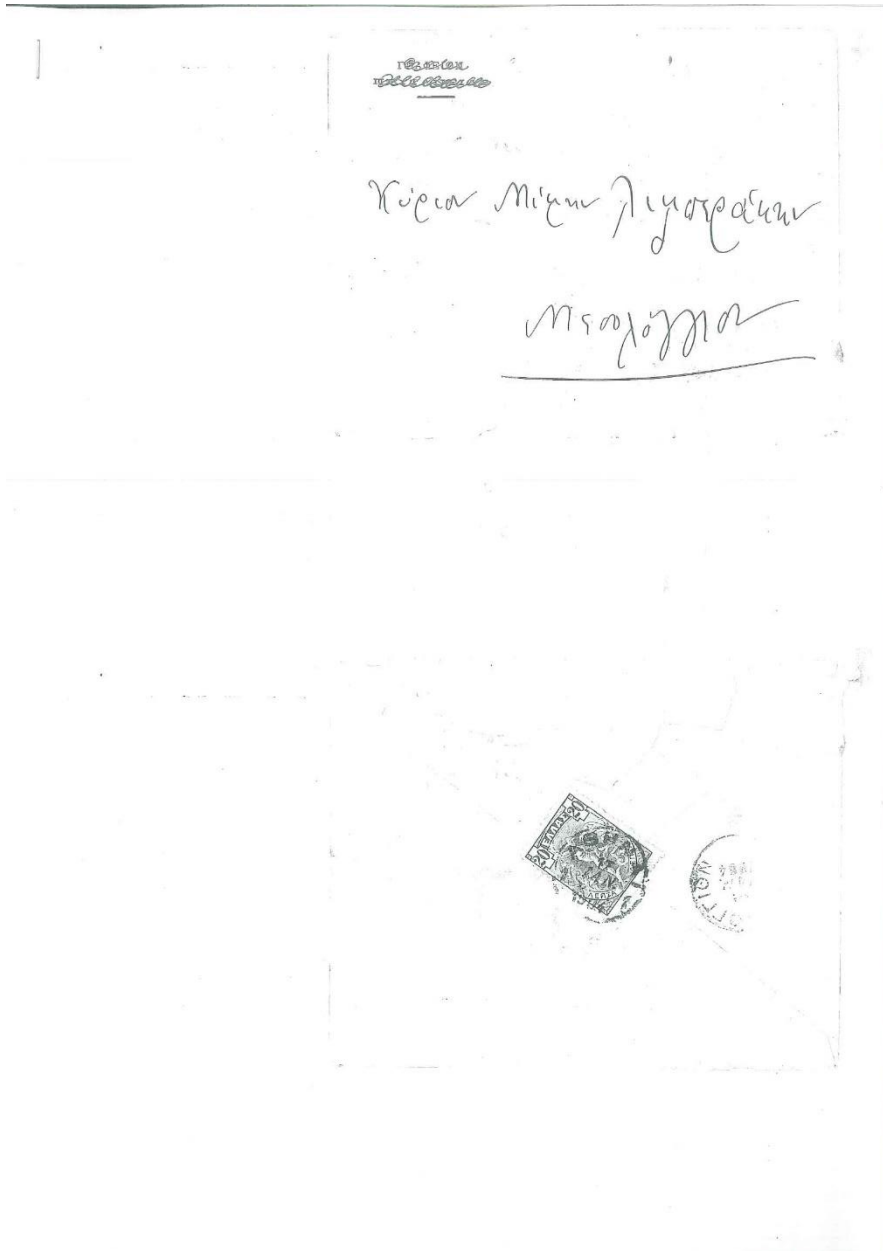
είπαν. Έργον του πολυφημισμένου στον καιρό του, σαν τον Καζανόβα, Γάλλου γλύπτου Δανιὴδ Ντανζέ, στην αρχή μεγάλου φίλου και ύστερα κατακριτού των Ελλήνων. Τον είχε γνωρίσει ο Γκαίτε και τον αθανάτισε με τον στίχο του ο Βίκτωρ Ουγκό. Το άγαλμα, κακή τύχη, βάρβαρα εκολοβώθη – πέρασαν από τότε χρόνια – σε καιρό επαναστατικής εποχής, ποίος ξέρει – κι έκαμεν η ανάγκη να μεταφερθῆ σ' ένα Μουσείο, όπου έως τώρα βρίσκεται φυλακωμένο. Από τον σπόρο τούτο ξετυλίχτηκε το τραγούδι τούτο» (Ακολουθεί το ποίημα: *Η Παιδούλα*) (Ευαγγελάτος, 2007: 120)

Πράγματι, ο βανδαλισμός της «Παιδούλας» έγινε το 1860, ενώ το 1862, μετά την έξωση του Όθωνα, έγινε τυμβωρυχία στον τάφο του Μπότσαρη και κατά την εκταφή βρέθηκε και η σφαίρα που προκάλεσε τον θάνατό του, η οποία έπεσε από το κρανίο του. Τα οστά περισυνελέγησαν από τον Ι. Πλατύνα, Χ. Σεμτέλλο και Γ. Γιολδάση και εναπετέθησαν στον τάφο (Εστία, τχ. 254/9-11-1880, σ. 714 και Ευαγγελάτος, 2007: 122)

Και αν η «Νεαρά Ελληνίς» είχε την τύχη του προτύπου της, οι **«βάρβαροι Έλληνες»** που προέβησαν στους ως άνω βανδαλισμούς ήταν οι επιζώντες της Εξόδου και επαναπατρισμένοι Μεσολογγίτες, οι οποίοι υπήρξαν θύματα της βίαιης και αγρίας συμπεριφοράς των Σουλιωτών έναντί τους, και οι οποίοι επαπαπονούνται ότι οι Σουλιώτες – τους οποίους είχε φέρει ο Βύρωνας στο Μεσολόγγι, ως προσωπική του μισθοδοτούμενη φρουρά – τούς είχαν κάμει περισσότερα κακά από τους Τούρκους ενώ μεταξύ Σουλιωτών και Μεσολογγιτών είχαν διεξαχθεί μάχες (Στασινόπουλος, 1926: 53, 60-62). Συνδυαστικά, διαβάζουμε και στο έργο του Τάκη Σταματόπουλου: «*Ο Σισίνης μισθοδοτούσε ξενική στρατιωτική δύναμη (Σουλιώτες) για να επιβάλλεται στους ντόπιους οπλαρχηγούς*» (Σταματόπουλος, 1979 τ. 1^{ος}: 223). Προχωρώντας, ανατρέχοντας στην ιστορία της συγκεκριμένης περιόδου και μελετώντας το «Κίνημα του Γρίβας», πληροφορούμαστε ότι ο γηραιός Ακαρνάνας στρατηγός, Θεόδ. Γρίβας, στις 5 Οκτωβρίου 1862 κήρυξε την επανάσταση κατά του Όθωνα στην Ακαρνανία και έστειλε στο Μεσολόγγι τον Δημ. Σταΐκο, για να έρθει σε επαφή με τον Επαμ. Δελγιώρη.

Στις 6 Οκτωβρίου 1862 επαναστάτησε το Μεσολόγγι, όπου έφτασε και παρέμεινε ο Γρίβας, με δύναμη πεντακοσίων ανδρών, πληροφορούμενος την εξέγερση στην Αθήνα. Πέθανε στο Μεσολόγγι και κηδεύτηκε στις 24 Οκτωβρίου 1862 (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. Π': 196), ενώ κατ' άλλες πηγές δολοφονήθηκε από Άγγλους κατασκόπους. Προς ολοκλήρωσιν της «ιστορίας της Παιδούλας» και με σκοπό τον πλήρη διαφωτισμό του ζητήματος της βεβηλώσεώς της, πρέπει να αναφέρουμε ότι οι

αντιβασιλικοί ξέσπασαν στον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη, πλην των ανωτέρω λόγων, ενδεχομένως και επειδή ο γιος του, Δημ. Μπότσαρης ήταν υπασπιστής του Όθωνα, ενώ τα αισθήματα του λαού της πόλης αναφορικά με την βασιλεία περιγράφονται από εφημερίδα της εποχής: «**ΕΘΝΙΚΗ ΕΟΡΤΗ ΤΗΣ 3^{ΗΣ} ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ: Ετελέσθη εν τη πόλει μας η εθνική εορτή της 3^{ης} Σεπτεμβρίου ψαλείσης της συνήθους δοξολογίας εν τω ναώ του αγ. Σπυρίδωνος και παρευρεθέντων απάντων των Πολιτικών, Στρατιωτικών και Δημοτικών υπαλλήλων. Οι πολίται απέσχον να εκδηλώσωσιν αισθήματα εορταστικής χαράς εις τόσον επίσημον ημέραν της ενδόξου ανακτήσεως των συνταγματικών ελευθεριών του Έλληνος και του θριάμβου αυτού κατά της ξενοκρατίας... ο λαός μετά λύπης απέστρεψεν το πρόσωπον αυτού από της τελουμένης ταύτης εορτής, την οποίαν απεκάλει **μνημόσυνον των μακαρίτιδων συνταγματικών ελευθεριών**» (Ελληνικά Χρονικά, Έτος Ε', Αρ. 97/6-9-1862).**



Αθήνα 15 Ιανουαρίου 1964

Αγαπητέ μου Νίκο

Εξοχότητα σου ανήκει
παιδί σου ολόκληρο. Ολόκληρο σου,
αρεστού. Το δικό σου παιδί
είναι αφοσιωμένο στον εαυτό
του. Εδώ σου και ηχογραφήσει.
Σου αλήθεια αρεστού σου και εσύ
σου αλήθεια άνδρα σου αλώσθη σου
σου σου σου σου σου σου σου σου
σου σου σου σου σου σου σου σου σου σου
σου σου σου σου σου σου σου σου σου σου
σου σου σου σου σου σου σου σου σου σου

χρόνα ολίγα ὄσα γενεὰ εὐχὰ
καὶ γὰρ ἄλλο ὄσα ἔγινε.
Μετὰ ταῦτα οὐδὲ ἔτι ἐκείνη
δὲ ἀνεῖρε δὲ ἄγει. Ἐξ ἡμοῦ
ἔπειτα καὶ ἄλλο ὄσα γὰρ
τεταγμένον ἀνεῖρε ἡμῶν δὲ ἡμῶν
μετὰ ταῦτα οὐδὲ ἔτι ἐκείνη
ὄσα ἄγει. καὶ δὲ ἄλλο ὄσα
ἐκείνη καὶ ἄλλο ὄσα καὶ ἄλλο
καὶ ὄσα ὄσα οὐδὲ ἔτι ἐκείνη
ὄσα ἄγει. καὶ δὲ ἄλλο ὄσα
ὄσα καὶ ἄλλο ὄσα οὐδὲ ἔτι
ὄσα. καὶ δὲ ἄλλο ὄσα ἡμῶν

Δ. ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ ΣΤΟΝ Μ. ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (Fingal)

- **Περικλή Γιαννόπουλο**
- **Σωτήρη Σκίπη (1903)**
- **Paul Fort** (Γάλλο ποιητή του Συμβολισμού)
- **Απ. Μελαχρινό (1905): «Ο Χρυσορρόης»**
- **Benno Geiger (1905)** (Αυστριακό ιστορικό τέχνης, συγγραφέα, μεταφραστή, έμπορο τέχνης)
- **Giuseppe Brunatti**

Σ. ΣΚΙΠΗ

SILENTII DISSOLUTIO

ΠΟΙΗΜΑΤΑ

1901—1903

Si la poésie est souvent
une expiation, le supplice
est toujours sacré.

Leconte De' Lisle.

ΑΘΗΝΑ — 1903

ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΜΙΧ. Ι. ΣΑΛΙΒΕΡΟΥ

Ὁδὸς Πανεπιστημίου — Ἀριθ. 22.

Σὺν ἀγαπητῷ μου Μίρῃ Λιμογραίου
τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς μου.

Μεσολόγγι - Ἀπρίλις

Ὁ ποιητὴς.

Σ. ΣΚΙΠΗ

SILENTII DISSOLUTIO

ΠΟΙΗΜΑΤΑ

1901—1903

Si la poésie est souvent
une expiation, le supplice
est toujours sacré.

Lecomte Del' Isle.

PAUL FORT

BALLADES FRANÇAISES
(21^e SÉRIE)

L'AVENTURE ÉTERNELLE

LIVRE PREMIER



PARIS

COLLECTION DE "VERS ET PROSE"

EUGÈNE FIGUIÈRE, ÉDITEUR

7, RUE CORNEILLE, 7

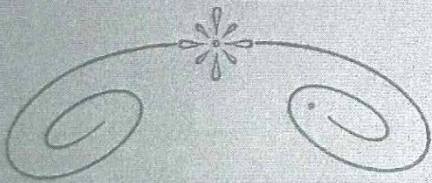
MCMXI

à Monsieur
Mimis Liboracki,
en hommage très-sympathique
Paul Fort.

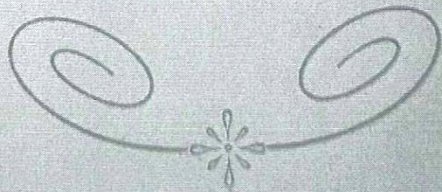
Σου αγαπητέ μου
Μίμη

Αιχμηρή

Πόλη 14/2/905



Ο δρόμος φέρνει...





Ο ΧΡΥΣΟΡΡΟΗΣ

Στὸ Μίμη Λιμπεράκη.

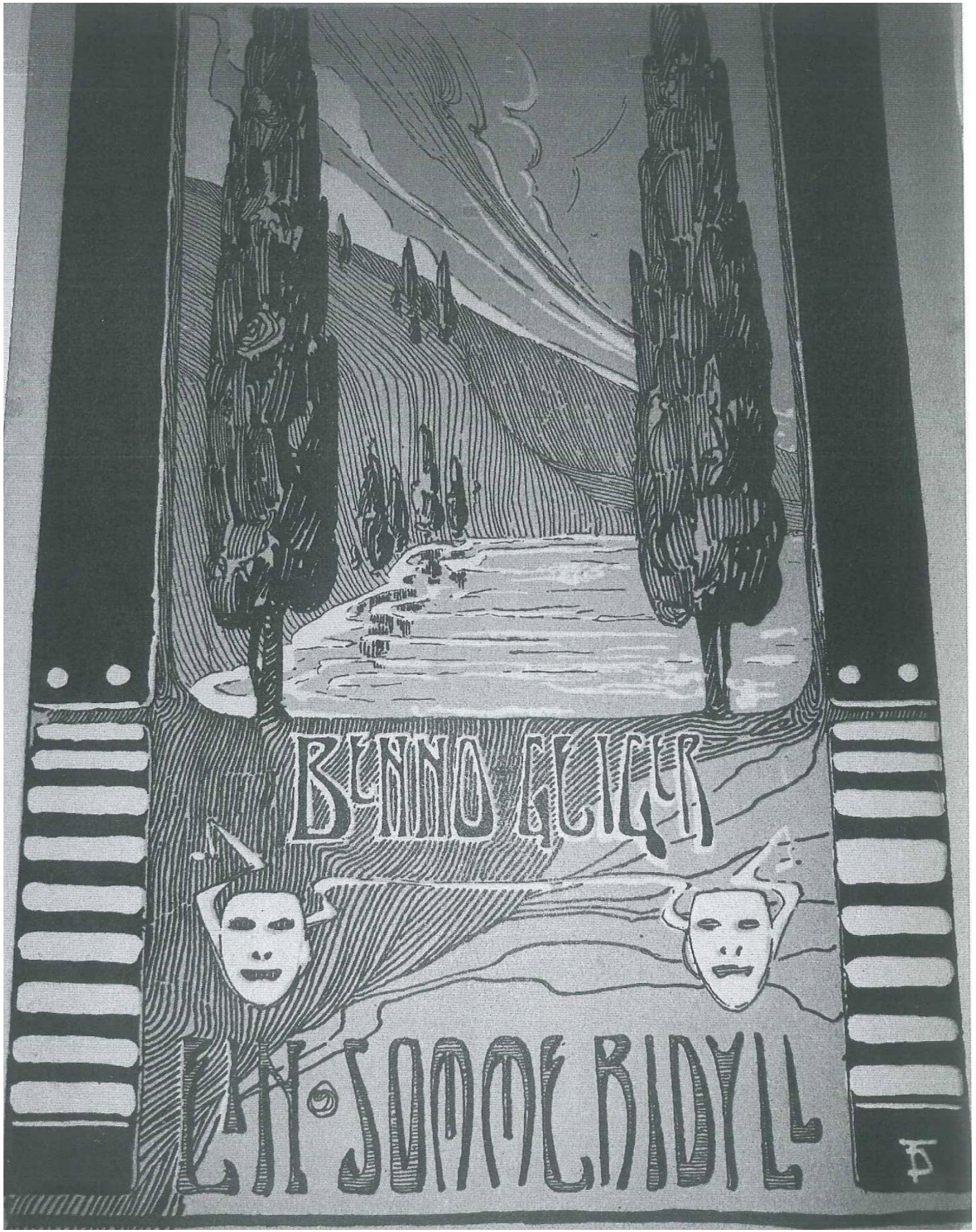
*

Κάτου ἀπὸ τ' ἀπόσκια
κιόσκια,
τὸν ἄραχνον ὕπνο κοιμᾶται,
— ὁ Γόης κοιμᾶται.—

I

— Ποιὸς μὲ ξυπνᾶ ;
'Απ' τὸ στερνό μου δεῖπνο,
— ἄς φέρουν πάλε οἱ σκλάβες ρόδα—
πόσον καιρὸ νειρεύουμε τὸν ξύπνο.

Κάποια ἀγρυπνάει
στὸ ἔρμο μου πλάι,
ἢ Ρηγοπούλα, ἢ Ρηγοπούλα,
μὲ τὴν παμπάλαια βούλα ;



BENNO ALIJA

L.H. JOONAE RIDDYLL

DAS JAHR DER JUGEND
ERSTES BUCH

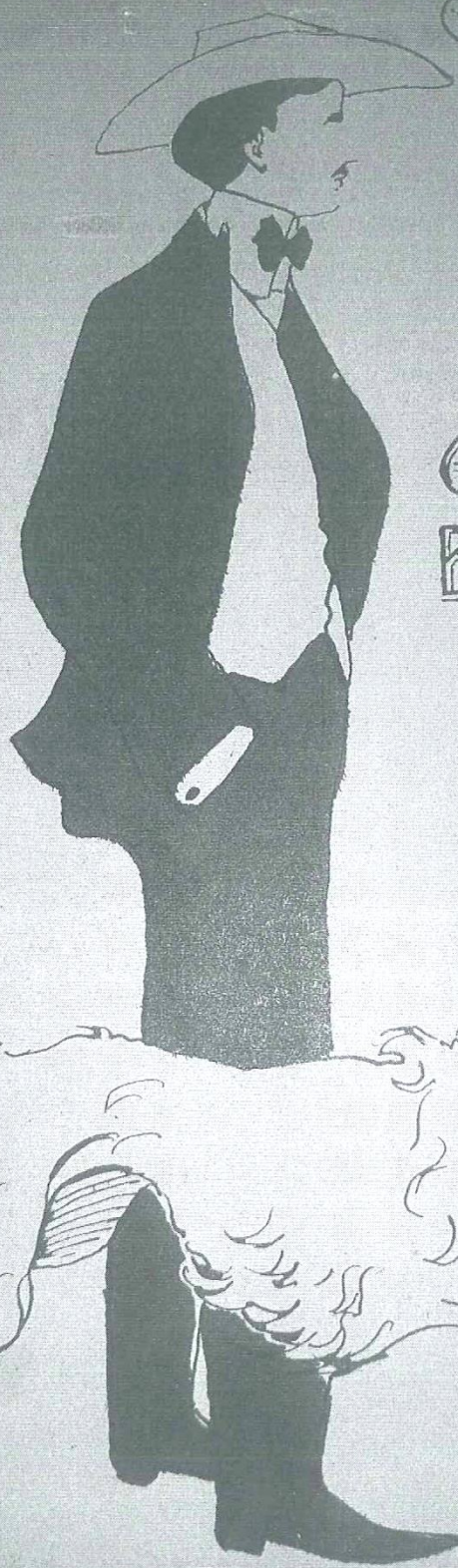
An Minnie Libéracy
"Fingal"

in bester Freundschaft und auf-
richtiger Bewunderung

P. Geiger

Trenitz, Oktober 1905

ACHILLE DE CARLO



GIUSEPPE **††**
BRUNATI **††**

STUDIO CRITICO
CON PREFAZIONE
DI

ETTORE ZOCOLI

EDITORI - F.lli GALLINA - PADOVA

TEUTONES IN PACE

Friede, mein Volk. Im Schatten der Cypressen
die sich ringsher bewegungslos erheben,
kannst du wahrscheinlich immer noch dein Leben,
kannst du vielleicht dich selber noch vergessen.

Versprich mir Stille, falte deine Hände,
ein süßer Odem zittert durch die Lüfte;
vielleicht dass in dem Frieden meiner Grüfte
dein mütter Geist noch seinen Himmel fände.

Ich weiss dir ^{besser} keinen ~~Weg~~ Weg zu weisen,
ich kann dir nur mein schmales Herz erschliessen:
vergeblich such ^Iten Blumen aus dem greisen
und Mühen Grunde ^d meiner Welt zu spriessen.

Friede, mein Volk. Im Schatten der Cypressen
kannst du vielleicht dich selber noch vergessen.

Bennos Geiger

EISZEIT

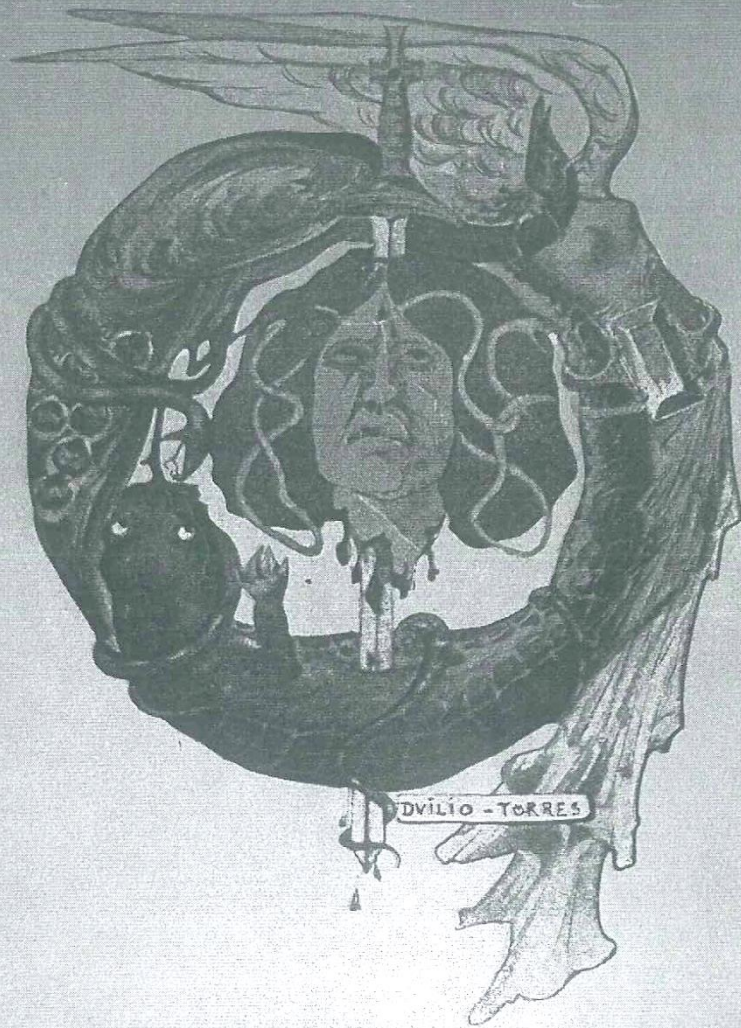
Die Zeit wird kommen da die alten Dichter,
des alten Schwalles der Gefühle bar,
in Eis erstarren werden, still und klar,
erfrorene verklärte leise Lichter.

Kein Drang wird ihre lieblosen Gesichter
je mehr bewegen, ~~was~~ ^{dass} sie wollten, war;
ihr Blut wird leichter sein und unfruchtbar,
ihr Blick erhabener, ihr Wesen schlichter.

Sie werden keinen Eifer kennen, keinen
Verstand begeistern wollen noch erbittern,
nichts würden sie zu tausend Stürmen sagen:

sie werden ruhig in die Wolken ragen
und wie die Berge nach den Ungewittern
mit neuem Eis und Schnee bedeckt erscheinen.

Benno Geiger



SOFONISBA - - - -
POEMA • TRAGICO • IN • V • ATTI - - -
DI • GIUSEPPE • BRVNATI -
IN • VENEZIA • PRESSO • - - -
FEDERICO • VISENTINI • MCMIV

IV. Edizione

Pour

Mimis Libracky (Fingal)

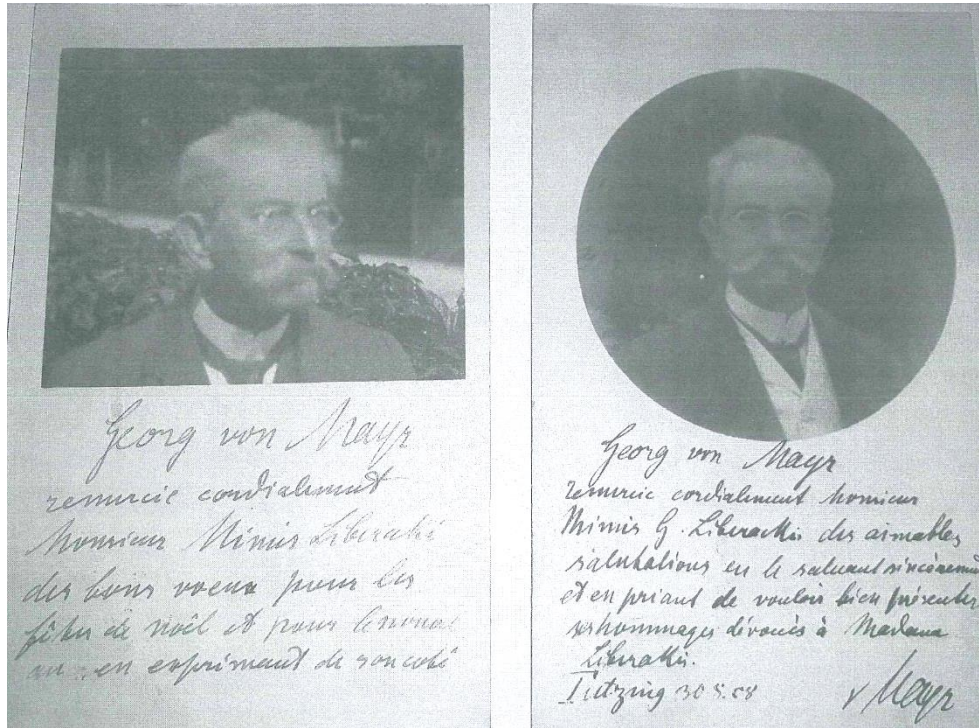
ce drame de lumière sentie
entre les poisons de Venise et
d'Afrique

Giuseppe Bernati

Venise novembre d'Automne

Ε. ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

- 1908: Georg Von Mayr
- 1909: Clara Newmann





München, 29. III.
1907.

Que dois-je écrire à un ami
qui avec des mots si tendres
et poétiques, m'envoie des
admirables cartes et lettres ?
Je ne sais plus remercier
car la langue française ne
m'est pas assez commodément

pour pouvoir vous dire tout
ce que je voudrais. — N'avez
vous pas reçu ma longue lettre?
peut être c'est bien, car je
fais trop de fautes mais tout
ce que je vous écris vien
de bon cœur. —

Comme je me réjouis de
recevoir bientôt « la Cellule
de l'Ermite », la « Monéscheins-
nabe », le passage de la mort.
Tout ce que vient de votre
main est esquisse et poi-
sique et comme vous
me décrivez votre pays

fleurissant je vois en
esprit les amandiers
en fleurs — ah comme
le printemps est beau et
comme nous soupirons
après l'air tiède que
vous respirez depuis long-
temps.

Aujourd'hui c'est la première
fois que le soleil nous
envoie ces rayons brillants
et que le ciel est bleu
comme je le pense
en Grèce. —

Pour la fête de paque
je vous souhaite beaucoup
de bonheur, tout ce
que vous aimez et tout
ce que vous méritez de
bons. —

Adieu, au revoir et
j'attends comme toujours
avec une impatience
particulier votre prochaine
lettre. — Votre
Clara Neumann

Les enfants vous saluent
tendrement.

Münich le 31. Mai
1907

Cher monsieur!

Votre carte aimable et poétique m'a fait beaucoup de plaisir. Je suis triste car je n'ai ni reçue la lettre de la quelle vous m'écrivez ni les cartes postales. — Depuis plusieurs semaines j'attends de jours en jours des nouvelles de vous — et chaque jour j'ai hésité de vous écrire et en pensant

qu'une carte ou une
lettre arrivera de votre
part. Maintenant je
suis fâché avec moi
même d'avoir attendu
si longtemps sans vous
écrire. Toutes vos lettres
sont pour moi une
lecture agréable et poétique
je les relis souvent et
je me rejouis en pensant
que bientôt j'en rece-
vrai encore une et
des photographies. —

Le mois de mai était
cette année magnifique
splendide avec sa
chaleur agréable, ses
fleurs douces et son
brillant vert. Chaque
jour plus jolie et
chaque nuit plus
douce — ah je ne
peux pas me souvenir
d'avoir vu depuis
que je sais penser et vivre
un tel mois de mai.

Dans votre pays c'est naturellement toujours comme ça et pour cela. les grèques sont peut-être si aimables et si poétiques. —

Mes parents et ma sœur remercient mil fois pour vos hommages et vous saluent cordialement.

Moi je vous envoie un bon souhait pour votre voyage et aussi mes salutations cordiales.

Clara Kimmann

Munich, le 22. XII.
1908

Quelle joie la lettre
de Louisa m'a apportée!
quelle joie ces images
fines et poétiques!
Maintenant je sais
où la vie de mon
ami Liberakys se
passe, où les yeux
mélancoliques de

cet ami rêvent la
beauté que chaque
mots respire dans
ces lettres — Ah!

cher ami, c'est un
sentiment doux et
agréable de savoir
dans quelque lieu
de la terre un
ami fidèle et
dévoué comme

vous l'êtes pour
votre amie de
Touging. Avec
beaucoup de joie
~~j'ai reçu les amitiés~~
fiés de votre ai-
mable Nitza et je
vous prie de lui
offrir les miennes.
Après la fête de
ce temps m'appas

Siendra je vous écrirai
une lettre plus
longue et je vous
raconterai de mon
longue séjour à

Tutzing.

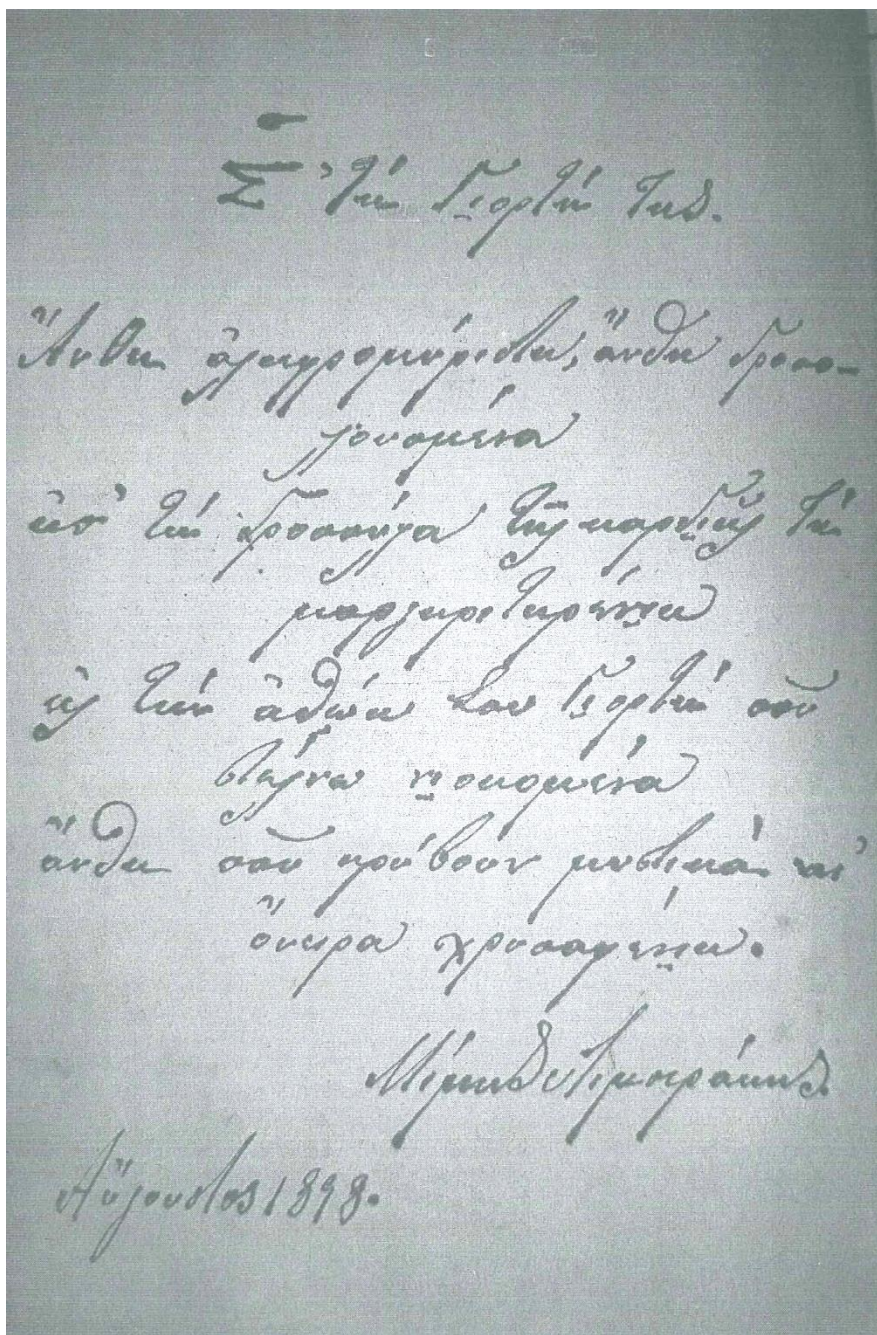
Mille amitiés
pour vous de
votre —

Clara Neumann

ΣΤ. ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗ (1898)

«Σ' την Γιορτή Της»

Αφιερώνεται στην Μαρία Μακρή, εγγονή του οπλαρχηγού Δημ. Μακρή, έρωτα της ζωής του. Την αγάπη του για την Μαρία δεν την έκρυψε ποτέ ούτε από την γυναίκα του, αφού είχε την φωτογραφία της στην κρεβατοκάμαρά του έως τον θάνατό του (Κοκοσούλας: 25). Αν και ο Μίμης Λιμπεράκης ήταν μόνον δεκαοχτώ ετών, εντύπωση προκαλούν στο ποίημα του οι σύνθετες λέξεις πλασμένες από τον ίδιο: *αλαφρομύριστα, δροσολουσιμένα*, αλλά και η φράση: «*άνθη που κρύβουν μυστικά τ' ονείρου χρυσαφένια*», πλούσια σε ζωή, χρώματα κι αρώματα, ιδανικά και όνειρα.



Ζ. ΚΑΡΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΖΩΓΡΑΦΟ ΣΠΥΡΟ ΒΑΝΔΩΡΟ

Έκδηλη η ηδονιστική αντίληψη της ζωής στο λογοπαίγνιο: «ευτυχημένο, ευτυχισμένο, όπως τον αιστανόμαστε εμείς»



CARTE POSTALE.

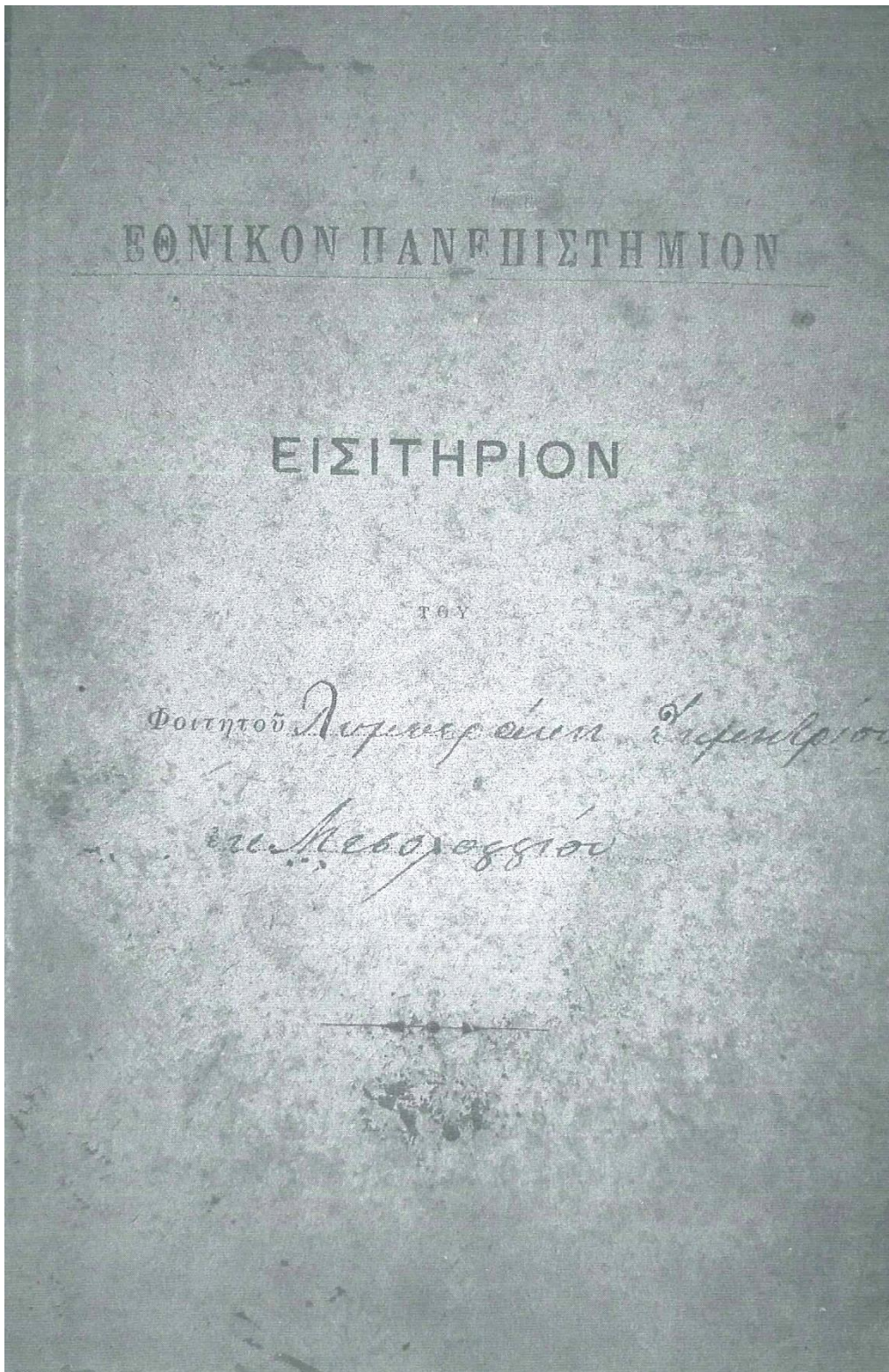
Tous les pays étrangers n'acceptent pas la correspondance au recto. (Se renseigner à la poste).

CORRESPONDANCE	ADRESSE
Αγαπημένε μου φίλε, ξού εύχομαι το "Νέο Χρόνο" ευτυχημένο, ευτυχισμέ- ρο όπως τον αιστανόμαστε εμείς. Ο Γιαννουλά σου σου Σ. ΒΑΝΔΩΡΟΥΣ Θα έχω γρήγορα επιστολή μου	M _____ _____ _____ _____

**Η. ΤΡΙΠΤΥΧΟ («πάσσο») ΤΗΣ ΝΟΜΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΑΘΗΝΩΝ ΤΟΥ ΜΙΜΗ
ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ (1898)**

Υπογεγραμμένο από τον Γραμματέα του Πανεπιστημίου και πατριώτη του,
Κωστή Παλαμά.

1901: Ο Λυμπεράκης συμβάλλει στην ναυπήγηση πολεμικού πλοίου.



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ



ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΦΟΙΤΗΤΟΥ

Δημήτρης Παπαδόπουλος



ΕΘΝΙΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ

ΑΡΙΘΜ. 24/86

9/898-99

ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΝ

ΤΟΥ

*Φορητού Δημογραφίου Δημοτείου
in Μεσοποταμίας*

Εγγράφοντος

eis την *Chalcedon* *Σχολήν*

του Έθνικου Πανεπιστημίου

№ *2836* 1898

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΡΥΤΑΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

Ο Κύριος *Διονυσίους Δημιόπουλος*
δοκιμασθείς κατά τὸν νόμον, ἐνεγράφη εἰς τὸ γενικὸν
μητρώον τῶν φοιτητῶν τοῦ Πανεπιστημίου ὑπὸ τὸν
ἀριθ. *24186* τοῦ Γενικοῦ Μητρώου καὶ κατ-
ετάχθη εἰς τὴν *Μαθημῶν* Σχολήν.

Ἐπίσημον τούτου μαρτύριον ἔστω τὰ γράμματα
τάδε, τὴν σφραγίδα τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τὴν ὑπο-
γραφήν τοῦ Πρυτάνεως φέροντα.

Ἐν Ἀθήναις τῆς 28 Δεκεμβρίου 1898

Ἐν Ἀθήναις τῆ *28 Δεκεμβρίου* 1898

Ο Πρύτανης

Δ. Δημιόπουλος

Ο Γραμματεὺς

Κ. Παπαζή



ΑΠΙΘ. ΑΝΑΠΟΡΕΥΣ 26/89
ΑΠΙΘ. ΔΙΑ. ΜΗΤΡΩΟΤ

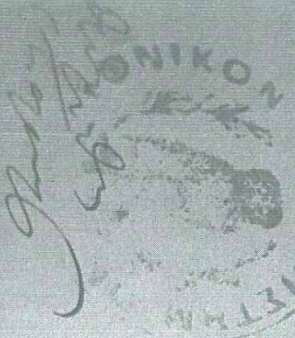
ΙΣΧΥΕΙ

Διά τὸ *Χαθηματικὸν* ἔδαμνον τοῦ
Χαθηματικοῦ ἔτους 1899/1900

Ἐν Ἀθήναις τῇ 24 Ἀπριλίου 1899

Ο ΠΡΥΤΑΝΙΣ

Spaccas



ΑΠΙΘ. ΑΝΑΠΟΡΕΥΣ 26/90
ΑΠΙΘ. ΔΙΑ. ΜΗΤΡΩΟΤ

ΙΣΧΥΕΙ

Διά τὸ *Χαθηματικὸν* ἔδαμνον τοῦ
Χαθηματικοῦ ἔτους 1899/1900

Ἐν Ἀθήναις τῇ 30 Ἀπριλίου 1899

Ο ΠΡΥΤΑΝΙΣ

Spaccas



Αριθ. 1622

Ο φοιτητής κ.

Stavros

επλήρωσεν εις τὸ ταμείον τῶν Φοιτητῶν τὸ πρὸς
ναυπήγησιν πολεμικοῦ πλοίου δραχμὰς 6

Ἐν Ἀθήναις τῇ

28 / *1801*

Ὁ Λαδών

Stavros

Θ. Ο ΜΙΜΗΣ ΛΙΜΠΕΡΑΚΗΣ

**«Ολούθε εικόνες έβλεπα και σχήματα ωραία
και η ματιά μου έπαιρνε μια λάμψη εξωτική
όλος ο κόσμος νόμιζα πως ήταν ένα θέμα
για ζωγραφιά, για ποίηση, για μουσική.**

**Ελεύθερη κι ατίθαση τράνευε η ψυχή μου
και δεν εγνώριζα κανένα νόμο, ηθική καμιά,
η κοινωνία μ' έπνιγε, ξένοι για με οι γονιοί μου
και μόνη ήταν λατρεία μου Η ΑΙΩΝΙΑ ΟΜΟΡΦΙΑ»**

(Παιδικοί Ύμνοι, IV, ε' - στ')

