

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗ-ΜΑΖΑΡΑΚΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΒΟΗΘΟΥ ΤΗΣ «ΠΑΝΤΕΙΟΥ» ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ

1. Γένεση τῆς τέχνης καὶ ἀρχικὴ λειτουργία της.

Ἡ τέχνη εἶναι τόσο παλιὰ ὅσο σχεδὸν καὶ ὁ ἄνθρωπος. Εἶναι μιὰ μορφή ἐργασίας¹ καὶ ἡ ἐργασία εἶναι δράση ἰδιάζουσα στὸν ἄνθρωπο².

Ὁ πρωτόγονος ἤδη κατακτᾷ μερικὰ τὸν ὕλικό κόσμο μεταμορφώνοντάς τον μὲ τὴν ἐργασία του³. Ἀλλ' αὐτὸ δὲν τοῦ ἀρκεῖ. Οἱ προθέσεις του γιὰ μεταμόρφωση τῶν στοιχείων καὶ προπάντων γιὰ κυριάρχηση τῶν δυνάμεων τοῦ κόσμου ὑπερβαίνουν τὰ ὅρια ὅπου μπορεῖ νὰ φθάσει μὲ τὴν ἐργασία του.

Ἔτσι ἐπιδιώκει νὰ ἐπιδράσει μαγικά πάνω στὴ φύση γιὰ νὰ δώσει νέα μορφή στὰ ἀντικείμενα³, καὶ νὰ δαμάσει τίς δυνάμεις της.

Εὐθύς μόλις συνειδητοποιεῖ ὁ ἄνθρωπος τὴν ὑπαρξή του, καὶ ἰδιαίτερα μὲ

1. Βλ. E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Hamburg, Claasen, 1967, σ. 19. Ταγμένος μὲ τὴν ἀποψη αὐτὴ καὶ ὁ G. Lukács ἀπορρίπτει τὴ θεωρία τοῦ Schiller ὅπου ἡ τέχνη ἐξισώνεται μὲ τὸ παιγνίδι. Στὴν περίφημη διακήρυξη τοῦ Schiller (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Brief XV): ὁ ἄνθρωπος παίζει μόνον ὅταν εἶναι ἀληθινὰ ἀνθρώπινος καὶ εἶναι ἀληθινὰ ἀνθρώπινος μόνο ὅταν παίζει», προβάλλει τὴν ἀντίρρηση ὅτι ἡ διατύπωση αὐτὴ, ἂν καὶ βαθιὰ ἀνθρωπιστικὴ, ἀγνοεῖ τὸν ἐξανθρωπιστικὸ ρόλο τῆς ἐργασίας καὶ ἔτσι ὁδηγεῖ σ' ἓναν αὐστηρὸ διαχωρισμὸ τῆς τέχνης ἀπὸ τὴ σφαῖρα τῆς ἐργασίας. Βλ. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Werke, Neuwied, Luchterhand, 1963, τ. 11, σσ. 354 κ. ἐξ.

2. Ἰβ. K. Marx, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, βιβλ. Α', μέρ. Γ', κεφ. V, Werke, ἐκδ. B. Kautsky, Stuttgart, Kröner, 1957, τ. I, σ. 139: «Ὁφείλουμε νὰ ἐξετάσουμε τὴν ἐργασία ὡς μορφή ἰδιάζουσα στὸ εἶδος ἄνθρωπος.... Τὰ ἀπλᾶ στοιχεῖα τοῦ Prozess ἐργασίας εἶναι ἡ σκόπιμη δραστηριότητα ἢ ἡ ἐργασία ἢ ἴδια, τὸ ἀντικείμενο της καὶ τὰ μέσα της».

2α. Κατὰ τὸν Lukács (πβ. *Die Eigenart des Ästhetischen*, τ. 11, σ. 382) ὁ «αἰσθητικὸς τρόπος ἀντίληψης δημιουργήθηκε σὰν μέρος τοῦ Prozess μὲ τὸ ὁποῖο ὁ ἄνθρωπος μεταμορφώνει τὸν κόσμον καὶ τὸν ἑαυτό του μὲ τὴν ἐργασία του (φυσικὴ καὶ πνευματικὴ)»: G. Lichtheim, *Georg Lukács*, München, 1971, σ. 115.

3. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, δ. π.

τῇ χρήσῃ καὶ τὴν κατασκευὴ τῶν ἐργαλείων⁴, ἓνα σύστημα νέων σχέσεων ἀνοίγεται μεταξύ αὐτοῦ καὶ τοῦ γύρω του κόσμου. Στὴν κατασκευὴ τοῦ πρώτου ἐργαλείου δὲν στοχάζεται, ἀλλὰ πειραματίζεται. Ἡ πρόβλεψη ἐνὸς ἀποτελέσματος ἐρχεται μόνο μετὰ ἀπὸ συγκεντρωμένη πείρα^{4α}. Ἀλλὰ, κατασκευάζοντας ἓνα δευτέρου ἐργαλεῖο ποῦ ἐμοιάζε μὲ τὸ πρῶτο, ἐνοιῶσε τὴ δύναμὴ του πάνω στὰ ἀντικείμενα καὶ τὴν κυριαρχία του πάνω στὴ φύση.

Τὴν ἐπιτυχία αὐτὴ ὅμως τὴν αἰσθάνθηκε σὰν κάτι «μαγικό». Καὶ τοῦ γεννήθηκε ἡ ἰδέα πὼς θὰ μπορούσε νὰ «μαγέψει» τὴ φύση, νὰ τὴ μεταμορφώσει δηλαδὴ καὶ νὰ τὴν ἐξουσιάσει, χωρὶς τὴν προσπάθεια τῆς ἐργασίας⁵.

Ἔτσι γεννιέται ἡ τέχνη, ἡ μορφοπλαστικὴ αὐτὴ λειτουργία, σὰν μιὰ ἀλλότροπη μορφή ἐργασίας, ἓνα μαγικὸ ἐργαλεῖο ποῦ βοηθάει στὸ δάσασμα τῶν φυσικῶν δυνάμεων. Προορισμὸ τῆς ἔχει νὰ ἐπιφέρει «μαγικά» γονιμότητα ἢ θάνατο, σὲ φυτὰ, ζῶα ἢ ἀνθρώπους⁶, μὲ τὴ μίμηση⁷, τὴν ταύτιση, τὴ δύναμη τῆς εἰκόνας⁸, τὴν ὁμαδικὴ ρυθμικὴ⁹ κλπ.

Ἄρα ἡ μαγεία φαίνεται ν' ἀποτελέσει τὴ ρίζα τῆς τέχνης¹⁰.

Θὰ ἦταν ὅμως λάθος νὰ ἐξηγήσουμε τὴν καταγωγὴ τῆς τέχνης μόνο μὲ τὴ σχέση τῆς πρὸς τὴ μαγεία¹¹. Κάθε καινούργια ποιότητα προϋποθέτει μιὰ σειρά

4. Βλ. K. Marx, *Das Kapital*, β. π., σ. 140: «Ἡ χρῆσις καὶ ἡ κατασκευὴ ἐργαλείων ἐργασίας—ἀν καὶ βρίσκουμε τίς πρώτες τους ἀρχές καὶ μεταξύ ὁρισμένων ἄλλων εἰδῶν ζώων— χαρακτηρίζει ἰδιαζόντως τὴ διαδικασίαν τῆς ἀνθρώπινης ἐργασίας, καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Βενιαμὴν Φραγκλῖνος ὁρίσει τὸν ἀνθρώπο ὡς «ζῶον ποῦ φτιάχνει ἐργαλεῖα».

4α. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 27.

5. Βλ. β. π., σ. 39.

6. Βλ. E. Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Hamburg, Rowohlt, 1966, σ. 215.

7. Πβ. β. π., σσ. 216-217 καὶ G. H. Luquet, *Les origines de l'art Figuré*, IPEK, 1926 (βλ. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C. H. Beck, 1953, τ. I, σ. 8).

8. Παρατηρεῖται ὅτι γενικὰ οἱ πρωτόγονοι σὲ σχεδιάσματα καὶ σκαλίσματα μιμοῦνται συνήθως τυφλὰ ἓνα παλιὸ ἀποκρυσταλλωμένο μοτίβο, καὶ ὁ λόγος εἶναι ὅτι φοβοῦνται μήπως, ἂν οἱ εἰκόνες γίνουν διαφορετικές, χαθεῖ ἡ δύναμις τους. Ἀντίθετα οἱ τοιχογραφίες τους σὲ προϊστορικὰ σπήλαια, ποῦ ἀπεικονίζουν ζῶα ἢ σκηνές κυνηγίου, εἶναι ἀληθινὰ ἀξιοθαύμαστες καὶ ἀποσκοποῦσαν στὸ νὰ παρασύρουν τὰ ζῶα κοντὰ στὴ σπηλιά καὶ νὰ τοὺς καταφέρουν τὸ χτύπημα στὰ καίρια σημεῖα, ὅπως τὰ εἶχαν ἤδη ζωγραφίσει. Εἶναι ἡ μαγεία αὐτοῦ τοῦ εἶδους μιὰ περίπλοκη τοῦ νόμου τῆς πρωτόγονης αἰτιότητος ὅτι τὸ ὅμοιο παράγει τὸ ὅμοιο. Βλ. E. Παπανοῦτσου, *Αἰσθητικὴ*, 3η ἐκδ., Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1956, σ. 92. Βλ. καὶ σχετικὴ μελέτη τοῦ J. Bayet, περιοδ. «*Scientia*», Milano, Ἰανουάριος 1937. Πβ. ἐπίσης E. Μουτσοπούλου, *Φιλοσοφικοὶ Προβληματισμοί*, Ἀθῆναι 1971, τ. I, σ. 294 καὶ A. Hauser, *Sozialgeschichte*, β. π., τ. I, σ. 7.

9. Πβ. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, P.U.F., 1959, σσ. 112 κ. ἔξ.

10. Πβ. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Schriften*, τ. I, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1955, σ. 376.

11. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 41.

σχέσεων που συχνά είναι πολύ περίπλοκες.

Στόν πρωτόγονο πολλά πράγματα άσκούσαν έλξη και τόν ώθοϋσαν πρὸς τὴν τέχνη, ὅπως οἱ ἤχοι, τὰ χρώματα, ὁ ρυθμός, ὁλόκληρη ἡ Φύση μὲ τις μυστηριακές της δυνάμεις. Ὁ ρυθμός ἰδιαίτερα ἐπαίξε σημαντικό ρόλο στὴ ζωὴ του, καθὼς βοηθάει στόν συντονισμό τῆς ἐργασίας¹² καὶ συνδέει τὸ άτομο μὲ τὴν ὁμάδα^{12α}.

Οὐσιαστικό ἐπίσης στοιχεῖο στὴ συνείδηση τοῦ πρωτόγονου καὶ ἀντίστοιχα στὴν τέχνη του ἦταν τὸ τρομαχτικό, εἴτε ἐκεῖνο πού ἐπενεργεῖ ἐκφοβιστικά στόν ἐχθρό. Ἀκόμη λειτουργία τῆς τέχνης του ἦταν νὰ συμβάλλει στὴν ἀσκησιμὴ ἐξουσίας¹³.

Ἡ τέχνη ἄρα στοῦ ξεκίνημά της εἶχε μικρὴ σχέση μὲ τὴν ὁμορφιά καὶ δὲν ὑπαγορεύονταν ἀπλῶς ἀπὸ τὸ αἰσθητικό συναίσθημα¹⁴. Ἦταν μᾶλλον μαγικό ἐργαλεῖο ἢ ὅπλο τοῦ ἀνθρώπου στόν ἀγῶνα του γιὰ τὴν ἐπιβίωση¹⁵, αὐθόρμητο πλάσμα τῆς ἐκσπασῆς τοῦ ψυχισμού του ἢ τοῦ ὁμαδικοῦ ρυθμοῦ τῆς ἐργασίας, μέσο ἐπιβολῆς ἐξουσίας καὶ διαμόρφωσης τῆς κοινωνίας.

Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν E. Durkheim¹⁶ καὶ μετὰ δέχεται ὡς ἀρχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τὴ θρησκευτικὴ λατρεία¹⁷, ἀκόμη καὶ μὲ τὴ μορφή τοῦ τοτεμισμού ἢ τῆς μαγείας¹⁸.

Ὑπάρχει πλῆθος ἄλλων θεωριῶν σχετικὰ μὲ τὴν προέλευση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας¹⁹. Γενικὰ ὅμως εἶναι παραδεκτό ὅτι ἡ ἀρχὴ τῆς τέχνης ἀ-

12. Πβ. E. Μουτσοπούλου, *Φιλοσοφικοὶ Προβληματισμοί*, σ. 287. ὅπου ἀναφέρεται ὅτι τὸ αἰσθητικό συναίσθημα ἀποδίδεται στὴν ἀνάγκη τῆς τεχνικῆς στὴν ἐργασία καὶ αὐτὸ ὑποστήριξε πρῶτα ὁ T. Le Rond d' Alembert (*Elements de musique theorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Paris, David, 1752) καὶ μετὰ ἀπ' αὐτόν ἰδιαίτερα ὁ K. Bücher (*Arbeit und Rhythmus*, 3η ἐκδ., 1902) πού καὶ διατύπωσε τὴν ἄποψη ὅτι ἡ ἐργασία τῶν πρωτογόνων γίνεται ἀποδοτικότερη μὲ τὴν εἰσοδο τοῦ ρυθμοῦ.

12α. Πβ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 217: «Ὁ ἐσωτερικός ρυθμός τοῦ κορμιοῦ συγχωνεύεται μὲ τὸν ρυθμὸ τῆς ἐργασιακῆς διαδικασίας. Στὴν ὁμάδα πού ρυθμικά ἐνώνεται μὲ τὸν ἔξω κόσμον γίνεται καὶ ἡ ἐργασία ἔργο τέχνης...» καὶ Ch. Caudwell, *Illusion and Reality*, London (Lawrence and Wishart) 1946, σ. 125.

13. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 42.

14. Πβ. S. Freud, *Über einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilder und der Neurotiker*, *Imago*, τ. 1, Wien 1912, τεύχ. I, 3, 4.

15. Πβ. A. Hauser, *Sozialgeschichte*, τ. 1, σ. 4.

16. Πβ. E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. La système totemique en Australie*, Paris, Alcan, 1912, καὶ J. Combarieu, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l' art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris, 1909.

17. Καὶ γιὰ τὸν Πλάτωνα (*Νόμοι*, Β' 653 d κ.ἐξ.) ἡ τέχνη ἔχει θεία προέλευση, λειτουργικὰ εἶναι πρῶτα ἐπωδὴ καὶ ὕστερα ὁμορφιά.

18. Βλ. E. Μουτσοπούλου, *Φιλοσοφικοὶ προβληματισμοί*, τ. 1, σ. 294.

19. Πβ. E. Παπανούτσου, *Φιλοσοφικά προβλήματα*, Ἀθήνα 1964, σσ. 55 κ.ἐξ. καὶ 66. Τοῦ ἱ-

νάγεται σέ μαγικοθρησκευτικές²⁰ πράξεις, καί τοῦτο ὁλοένα καί περισσότερο ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού προκύπτουν μὲ τὴ μελέτη τῆς προϊστορικήs τέχνης καί τῆς τέχνης τῶν σημερινῶν πρωτογόνων.

Στὴν πρωτόγονη κοινωνία, ὅπου ὁ δεσμός λατρείας καί τέχνης ἦταν πολὺ στενός, ὁ μάγος ἦταν ὑπὲρτης καί ἀντιπρόσωπος τῆς ὁμάδας. Ἀργότερα, τὴ θέση τοῦ μάγου τὴν πῆρε ὁ καλλιτέχνης²¹ —καί ὁ ἱερέας καί ἀκόμη ἀργότερα ὁ φιλόσοφος καί ὁ ἐπιστήμονας— πού καθῆκον εἶχε ν' ἀπηχεῖ καί ν' ἀντανακλᾷ τὰ μεγάλα γεγονότα καί τίς κοινές ἐμπειρίες τοῦ λαοῦ του καί ὄχι ν' ἀπασχολεῖ τὸ κοινὸ μὲ τὰ προσωπικά του βιώματα²².

Μὲ τὴ διαφοροποίηση τῆς κοινωνίας, τὸν καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας²³, καί τίς ταξικές συγκρούσεις τὸ ἄτομο ἀποκτᾷ αὐτοσυνείδηση, κερδίζει σὲ ἀτομικότητα, ἐλευθερώνεται, ἀλλὰ χάνει τὸ συναίσθημα ἀσφαλείας πού ἐνοιωθε μέσα στὴν ὁμάδα καί σιγὰ-σιγὰ ἀλλοτριώνεται²⁴. Καθῆκον λοιπὸν τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ν' ἀποκαθιστᾷ αὐτὴ τὴ χαμένη ἐνότητα, νὰ ξαναφέρει τὴν ἀτομικὴ ζωὴ πίσω στὴν ὁμαδική. Ἀλλὰ τελικὰ ἡ ἐξατομίκευση τοῦ ἀνθρώπου μεταφέρθηκε καί στὴν τέχνη. Ἡ νέα τάξη τῶν θαλασσοπόρων ἐμπόρων μὲ τίς προσωπικές τῆς ἐμπειρίες πού ἦταν τόσο σημαντικές, δημιούργησε τὸν ὑποκειμενισμό στὴ λογοτεχνία²⁵.

διου, *Αἰσθητική*, σσ. 206 κ.εξ.

20. Κατὰ τὸν A. Hauser (δ. π., τ. I, σ. 4): «Ἡ μαγεία αὐτὴ προφανῶς δὲν ἔχει τίποτε κοινὸ μὲ κείνο πού ἐμεῖς νοοῦμε σάν θρησκεία». Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, τ. 7, Frankfurt /M., Suhrkamp, 1970, σ. 483 καί G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, τ. 11, σ. 382.

21. Ὁ Freud (βλ. E. Παπανούτσου, *Αἰσθητική*, σ. 238) ὑποστηρίζει, στὸ *Über einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilder...*, ὅτι ἡ σημασία πού ἀποδίδεται στὴν παρομοίωση τοῦ καλλιτέχνη μὲ μάγο εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὅσο φαίνεται. Πβ. A. Hauser, δ. π., τ. I, σ. 20.

22. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 48.

23. Πβ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 217: «Ἡ ἐνότητα τοῦ γένους διασπάστηκε καθὼς αὔξαινε ὁ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας, καθὼς γινόνταν ὁ χωρισμὸς σὲ δυνάστες καί δυναστευόμενους, σὲ καρπωτὲς καί δούλους. Καί στὴν τέχνη ἐπίσης ὅσο περισσότερο ἐλευθερωνόταν ἀπὸ τὴν μαγεία, ἐπικρατοῦσε ὁ καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας, ὄχι μόνον ἀνάμεσα στὰ διάφορα εἶδη τέχνης, ἀλλὰ προπάντων ἀνάμεσα σὲ κείνους πού δημιουργοῦν τὸ ἔργο τέχνης καί κείνους πού τὸ δέχονται παθητικά, τὸ ἀπολαμβάνουν «αἰσθητικά».

24. Πβ. R. Garaudy, *La liberté*, Paris, éditions sociales, 1955, σ. 88: «Μὲ τὴ διαίρεση τῆς κοινωνίας σὲ τάξεις, διαίρεση πού ὥστόσο εἶναι προϋπόθεση γιὰ μιὰ μεγάλη τεχνικὴ πρόοδο, ὁ ἀνθρώπος πού ἐργάζεται εἶναι χωρισμένος ἀπὸ τὰ ἐργαλεῖα του, πού ἀνήκουν στὸν ἰδιοκτήτη τῶν μέσων παραγωγῆς καί ὄχι σ' αὐτόν. Αὐτὸ εἶναι τὸ φαινόμενο πού ὁ Marx ὀνομάζει «ἀλλοτρίωση». Πβ. καί K. Marx, *L' Idéologie allemande, Feuerbach, Oeuvres philosophiques*, éditions costes, τ. 6, σ. 175.

25. Κι' ἔχουμε, π.χ., στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα τὴ δημιουργία τῆς λυρικήs ποίησηs μὲ σημαντι-

Παρά ταῦτα καὶ στὴν ἐξελεγμένη κοινωνία «ἡ τέχνη εἶναι ὁ δρόμος ἀπ' ὅπου τὸ ἄτομο ἐπιστρέφει στὴν ομάδα»²⁶. Μέσω αὐτῆς ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ γίνει «ὀλοκληρωμένο» ὄν, νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀποσπασματική του προσωπικότητα. Γιὰ τοῦτο ὁ καλλιτέχνης, ὁ ἀνώτατος αὐτὸς μάγος, πρέπει νὰ ἔχει συνείδηση τῆς κοινωνικῆς του λειτουργίας. Ἄλλωστε ἀποστολή του καὶ φιλοδοξία του πρέπει νὰ εἶναι ὄχι μόνο ἡ ἀπλὴ ἀναπαράσταση ἢ ἡ φωτογραφικὴ «ἀντανάκλαση»²⁷ τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ καὶ ἡ συμβολὴ του στὴ διαμόρφωσή της.

Ἡ ἀρχαία αἰσθητικὴ εἶχε ἤδη ἀναγνωρίσει τὴ σχέση τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου μὲ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ καὶ «τὴν κοινωνικὴ αὐτὴ λειτουργία δὲν τὴν ἐβλεπε σὰν ἐξυπηρέτηση ἑνὸς ἐπικαίρα συγκεκριμένου σκοποῦ, ἀλλὰ τὴ σημασία της τὴν ἐβρίσκει στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἐξάσκηση ὀρισμένων τεχνῶν²⁸ συγκαταλέγεται στὶς δυνάμεις ποὺ διαπλάθουν τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ καὶ κατὰ συνέπεια καὶ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ· θεωροῦσε πὼς ἡ τέχνη ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ ἐπηρεάζει τοὺς ἀνθρώπους πρὸς τὴν κατεύθυνση ποὺ προωθεῖ ἢ ἀναχαιτίζει τὴ διαμόρφωσή²⁹ ὀρισμένων ἀνθρώπινων τύπων»³⁰.

Ἡ τέχνη πάντως στὴν ἐξελικτικὴ της πορεία ὅσο καὶ ἂν ἀποδεσμεύεται ἀπὸ τὴν μαγικὴ της λειτουργικότητα, δὲν παύει νὰ διατηρεῖ ἓνα μέρος τῆς ἀρ-

κὸ ἐκπρόσωπο τῆ Σαπφώ, τὴν ἐλάττωσε τοῦ χορικοῦ μέρους στὶς τραγωδίες μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν διαλόγων κ. ἄ.

26. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 53.

27. Γιὰ τὸν Lukács ὁ ὅρος «ἀντανάκλαση» (*Widerspiegelung*) δὲν ἀποδίδεται μὲ τὴ συνηθισμένη ἐμπειρικὴ του σημασία ἢ μ' αὐτὸ ποὺ συνήθως περιγράφει ὡς «φωτογραφικὸ ρεαλισμό» τῆς νατουραλιστικῆς τέχνης. Ἡ τέχνη «ἀντανάκλα» τὴν πραγματικότητα, ἀλλ' αὐτὴ δὲν εἶναι μιὰ πραγματικότητα «αἰσθημάτων» οὔτε πραγματικότητα «γεγονότων», εἶναι ἀντανάκλαση ἑνὸς ἀντικειμενικοῦ βασιλείου ἀξιών ποὺ δηλώνει τὴν ἀλήθεια σχετικὰ μὲ τὸν κόσμο· βλ. *Die Eigenart des Ästhetischen*, τ. 11, σσ. 352 κ.ἐξ., 382, 528, καὶ G. Lichtheim, *Georg Lukács*, München, 1971, σσ. 119 καὶ 121. Πβ. ἐπίσης J. P. Anton, *The role and dilemma of the contemporary artist*, *Χρονικὰ Αἰσθητικῆς*, τ. 6-7 (1967-68) σ. 9.

28. Πβ. Ἀριστοτέλους, *Πολιτικά*, 1340 β 11-15: «Ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερόν ὅτι δύναται ποιοῦν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἥθος ἢ μουσικὴ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, ὁ δὲ πρὸς τὸ προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους. Ἔστι δὲ ἀρμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἢ διδασκαλία τῆς μουσικῆς».

29. Πβ. Πλάτωνος, *Πολιτεία*, 401 b-d: «ἀλλ' ἐκείνους ζητητέον τοὺς δημιουργοὺς τοὺς εὐφυῶς δυναμένους ἰχνεύειν τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ εὐσχήμονος φύσιν, ἵνα ὥσπερ ἐν ὑγιεινῷ τόπῳ οἰκοῦντες οἱ νέοι ἀπὸ παντὸς ὠφελῶνται, ὁπόθεν ἂν αὐτοῖς ἀπὸ τῶν καλῶν ἔργων ἢ πρὸς ὅσων ἢ πρὸς ἀκοῇ τι προσβάλλῃ ὥσπερ αἰθρὰ φέρουσα ἀπὸ χρηστῶν τόπων ὑγίειαν καὶ εὐθὺς ἐκ παίδων λανθάνῃ εἰς ὁμοιότητα τε καὶ φιλίαν καὶ ξυμφωνίαν τῷ καλῷ λόγῳ ὄγουσα». Πβ. καὶ K. I. Δεσποτοπούλου, Ἡ κριτικὴ τοῦ Πλάτωνος γιὰ τὴν ποίηση, *Χρονικὰ Αἰσθητικῆς*, τ. 5, 1966, σ. 119.

30. G. Lukács, ὁ. π., τ. 11, σ. 810.

χικής της φύσης. Ἀκόμη καὶ ἓνας μεγάλος διδακτικὸς ποιητὴς ὅπως ὁ Brecht δὲν ἐπιδρᾷ μόνο μὲ τὴ λογικὴ καὶ τὸ ἐπιχείρημα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ συναίσθημα καὶ τὴ φαντασία³¹.

Ὅσο ὁμως εἶναι ἀλήθεια ὅτι οὐσιαστικὴ λειτουργία τῆς τέχνης δὲν εἶναι νὰ κάνει μαγεία. ἄλλο τόσο ἀληθεύει ὅτι ἓνα ὑπόλειμμα μαγείας στὴν τέχνη εἶναι ἀπαραίτητο, γιατί χωρὶς αὐτὸ θὰ ἔπαυε νὰ εἶναι τέχνη³². Ὡς γιὰ τοῦτο ὁ μῦθος θὰ παραμένει τὸ κλασικὸ στοιχεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, εἴτε «ἀρχέγονος» εἴτε ἐγκοσμιωμένος³³» θὰ λέγεται αὐτός.

Ἀλλὰ τί εἶναι μῦθος; Ὁ Ἀριστοτέλης δίνει τὸν ὅρισμό τοῦ μῦθου ὡς ἐξῆς: «λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον, τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων... ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων... ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ ὅλον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας...»³⁴. Ὁ Hermann Broch³⁵ ἀκούραστα ὅλο καὶ τὸν καθορίζει: «Μῦθος εἶναι ἡ «ἀφέλεια» τοῦ πρωτόγονου, εἶναι ἡ γλώσσα τῶν πρώτων λέξεων, τῶν ἀρχέτυπων συμβόλων, πού ἡ κάθε ἐποχὴ πρέπει ν' ἀνακαλύπτει πάλι γιὰ τὸν ἑαυτὸ της, εἶναι τὸ ἀνορθολογικόν, ἡ ἄμεση θέαση τοῦ κόσμου, τὸ πρωτόγονο ἀνάβλεμμα τῆς «πρώτης στιγμῆς», εἶναι ὁλάκερος ὁ κόσμος πού γίνεται ἀδιαίρετη εἰκόνα».

Κατὰ τὸν Karl Kerényi ὁ μῦθος δὲν εἶναι τὸ «εἶναι ὡς περιεχόμενο λέξεων», δὲν εἶναι «ἐπεξεργασία τοῦ εἶναι»³⁶, ἀλλὰ βίωμα τῆς πραγματικότητος. Ποικίλες εἰκόνες πού προέρχονται ἀπὸ τὴν ἐμπειρία καὶ τὴν ἀνάμνηση περιβάλλουν τὴν πραγματικότητα, μεταβάλλονται σὲ σύμβολα καὶ τελικὰ γίνονται γνῶρισμα τῆς γνώσης μὲ στέρεο περίγραμμα.

Κατὰ τὸν Walter F. Otto³⁷ ὁ «γνήσιος» μῦθος συνδέεται ἀρρηκτα μὲ τὴ λατρεία καὶ τοὺς θρησκευτικοὺς τύπους. Ἀναμφισβήτητα ἔτσι ἦταν· ὁμως πρέπει νὰ εἶναι ἔτσι;

Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὁ ποιητὴς ἀνυψώθηκε πάνω ἀπὸ τὸν ἱερέα, χωρὶς ἔστω καὶ ὀχι ἀπόλυτα τὸ μῦθο ἀπὸ τὴ λατρεία, π.χ. ἡ ἀττικὴ τραγωδία πού προαναγγέλλει τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ μῦθου ἀπὸ τὴ λατρεία.

31. Πβ. Πλάτωνος, *Φαῖδρος* 245α: «ὅς ἀνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκεται. πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονούντος ἡφανίσθη» καὶ Κ. Ι. Δεσποτοπούλου, Ἡ κριτικὴ τοῦ Πλάτωνος γιὰ τὴν ποίηση, δ. π., σ. 136, σημ. 2.

32. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 18. Πβ. καὶ G. Lukács, δ. π., τ. 11, σσ. 213-214.

33. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, 213 κ. ἐξ.

34. *Peri Poietikḗs*, 1450α. Πβ. καὶ G. Lukács, δ. π., τ. 11, σ. 394.

35. Βλ. G. Blöcker, *Die neuen Wirklichkeiten*, 3η ἐκδ., Berlin, Argon, 1961, σ. 309.

36. K. Kerényi, *Das Wesen des Mythos und die Technik. Die Wirklichkeit des Mythos*. München, Knaur, 1965, σ. 134.

37. Βλ. W. F. Otto, *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt 1955, σσ. 66 κ.ἐξ.

Ἀργότερα ὁ Chagall³⁸ βλέπει νὰ προχωρεῖ ἡ παρακμὴ ἀπὸ τὸν καιρὸ πού ἐσβησε ἡ θρησκευτικότητα. Ἀναντίρρητα ἡ ἀποσύνθεση ἑνὸς συστήματος πού κεντρομόλα δύναμη τοῦ ἦταν ἡ θρησκεία, εἶχε ἀνησυχητικές συνέπειες γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία. Τόσο περισσότερο μάλιστα πού ἡ ἀπώλεια τοῦ μύθου ἀπὸ ὅπου ὡς τότε ἀντλοῦσαν οἱ τέχνες, ἀπειλοῦσε νὰ γίνεῖ ἀπαρχὴ μιᾶς διεργασίας συρρίκνωσης³⁹.

Ὁ R. Garaudy δέχεται ἀνεπιφύλακτα τὴ χρῆση τοῦ μύθου, διὰν λέει: «Αὐτὴ τὴ δημιουργία μύθων, πού εἶναι ἡ κατεξοχήν ἀνθρώπινη ἐνέργεια γιὰ νὰ ξεπεράσει ὁ ἄνθρωπος τὴ φύση καὶ τὰ πρόσκαιρα τεχνικὰ μέσα πού τὴν ἐξουσιάζουν, αὐτὴ τὴ δημιουργία μύθων πού εἶναι τὸ καθαρό ἔργο τῆς τέχνης, ἀπὸ τὸν Ὅμηρο ὡς τὸν *Don Quixote* τοῦ Cervantes, τὸν *Faust* τοῦ Goethe καὶ τὴ *Μάνα* τοῦ Gorki, αὐτὴ τὴ δημιουργία τοῦ μύθου, πού θέτει ἀνήσυχα ἐρωτήματα στὸν κόσμον καὶ ταυτόχρονα ἀμφισβητεῖ τὴν τάξη αὐτοῦ τοῦ κόσμου, στὸ ὄνομα μιᾶς ἡρωϊκῆς εἰκόνας πού σὲ κάθε ἐποχὴ φτιάχνει ὁ ἄνθρωπος γιὰ τὴ μοῖρα του καὶ τὸ μέλλον του, ὁ Picasso εἶχε τὴν τόλμη νὰ τὴ δεῖ σὰν τὸ βαθὺ προορισμὸ τῆς τέχνης»⁴⁰.

Ὑπῆρχαν καὶ ὑπάρχουν πολλοὶ «ψευτικοὶ» μύθοι ἀπὸ τὸν Racine ὡς τὸν Richard Wagner καὶ τὸν Jean Anouilh, ὅμως ὁ *Don Juan* καὶ ὁ *Faust* ἔγιναν γνήσιοι μύθοι καὶ οἱ Blake, Hölderlin, Kafka, Brecht, Faulkner, Beckett, Genet ἦταν καὶ εἶναι μυθοπλάστες ποιητὲς πέρα ἀπὸ λατρεῖες καὶ θρησκευτικοὺς τύπους. Ἄν, ὅπως τὸ δεχόμαστε, ὁ μύθος γεννήθηκε ἀπὸ μεγάλους συγκλονισμοὺς, τότε πῶς θὰ ἦταν ξένος στὴν ἐποχὴ μας, στὴν ἐποχὴ αὐτὴ τῶν μεγαλύτερων συγκλονισμῶν; Ὑπάρχουν ὅλες οἱ προϋποθέσεις ἑνὸς μύθου ἐγκοσμιωμένου, ἀδέσμευτου ἀπὸ λατρεῖες καὶ θρησκευτικὸ τυπικόν⁴¹.

Ἀλλὰ μήπως αὐτὴ ἡ ἀνεπιφύλακτη ἀναγνώριση τοῦ μύθου στὴν τέχνη, ἀνοίγει τὸ δρόμο γιὰ κατάχρηση τοῦ μέσου καὶ τὴν κατασκευὴ ψευτομύθων, μὲ σκοπὸ τὴν ἀπόκρυψη τῶν πραγματικῶν προβλημάτων; Εἶναι κάτι πού βλέπουμε συχνὰ σήμερα σὲ νεώτερα μεταφυσικὰ δῆθεν ἔργα πού ἀπαρνοῦνται τὸν ἀνθρωπισμὸ, καὶ πρὸς χάριν μιᾶς στιγμῆς δῆθεν πνευματικῆς εἰλικρίνειας εἰσάγουν ἓνα εἶδος φετιχισμού⁴² στὴν τέχνη καὶ στρέφονται στὰ φετιχ⁴³ τῆς

38. Βλ. M. Chagall, *Les lettres françaises*, Paris, Juillet 1963.

39. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 158.

40. R. Garaudy, *D' un réalisme sans rivages*, Paris, Plon, 1964, σ. 54.

41. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 211.

42. Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, σσ. 41 καὶ 337 - 339.

43. Κατὰ τὸν G. W. F. Hegel λ.χ. (*Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Sämt. Werke*, ἔκδ. H. Glockner, Jubiläumsausgabe⁴, Stuttgart, Frommann, 1965, τ. 15, σ. 316): «φετιχ εἶναι μιὰ παραφθαρμένη πορτογαλλικὴ λέξ τῆς ἴδιας σημασίας μὲ τὸ εἰδωλό. Φετιχ εἶναι γενικά, ἓνα ξυλούργημα, ἓνα ξύλο, ἓνα θηρίο, ἓνα ποτάμι, ἓνα δέντρο κ.λ.π., καὶ ἔτσι ὑπάρχουν φετιχ γιὰ ὁλόκληρους λαοὺς καὶ φετιχ γιὰ κάθε ἄτομο».

προϊστορίας. Σχετικά με τὸ φετιχισμό στὴν τέχνη, ὁ Lukács γράφει: «πρόθεση τῆς τέχνης εἶναι νὰ ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τῆς ἀπλῆς καθημερινότητας καὶ νὰ στρέφεται ἐνάντια σὲ κάθε σχηματοποιητικὴ ρουτίνα, ἐνάντια σὲ οποιοδήποτε φετιχισμό»⁴⁴.

Στὴν ὑπεραναπτυγμένη βιομηχανικὴ κοινωνία ὅμως τὸ στῶμα τῶν φετίχ ἔχει γίνει τόσο συμπαγές, ποῦ ἡ φαντασία δὲν μπορεῖ πιά χωρὶς συγκλονισμό νὰ φθάσει ὡς τὴν πραγματικότητα⁴⁵, νὰ πετύχει διασπώντας τὴν τὸν ἀποφετιχισμό της καὶ ν' ἀποκαλύψει τὴ λανθάνουσα πραγματικότητα.

2. Μορφές τῆς τέχνης καὶ συνάρτησή τους με τὴν κοινωνία.

Ἡ ἐπέκταση τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας, ἡ αὐξηση τῆς παραγωγῆς καὶ ἡ δημιουργία ἐμπορευματικῆς κοινωνίας εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἀμβλυνση τῶν οὐσιαστικῶν ἀνθρώπινων σχέσεων καὶ τὴν αὐξηση τῆς ἀλλοτρίωσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν κοινωνία, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του. Σ' ἓνα τέτοιο κόσμο ὅπου τὰ πάντα εἶναι ἐμπορεύσιμα καὶ ἡ τέχνη κινδυνεύει νὰ γίνει ἐμπόριο¹. Ὁ καλλιτέχνης γίνεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας «ἐλεύθερη» προσωπικότητα, «ἐλεύθερος» ὅμως ὡς τὸν παραλογισμό καὶ ὡς τὴν παγερὴ μοναξιά².

Στὴν Ἀναγέννηση παρὰ τὴν ἀνοδο τῆς ἀστικῆς τάξης ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας δὲν ἦταν τόσο ἄκαμπτος καὶ ὁ ἀνθρώπος με δημιουργικὲς ἱκανότητες εἶχε ἀκόμη ἀνοιχτοὺς ὀρίζοντες. Τὸ δεύτερο κύμα τῆς ἀστικῆς ἀνόδου τὸ ἔφερε ἡ Γαλλικὴ ἐπανάσταση, ἀλλὰ κι' ἐδῶ ἀκόμη ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζει τὶς ἰδέες τῆς ἐποχῆς του με τὸν ὑποκειμενισμό τοῦ ἐλεύθερου ἀνθρώπου³. Ἦδη ὅμως οἱ κρυφές δυνάμεις τοῦ ἐκκολαπτόμενου καπιταλισμοῦ δούλευαν καὶ ὁ καλλιτέχνης προετοιμάζεται γιὰ νὰ δεχτεῖ μαζί με ὅλο τὸ κοινωνικὸ σύστημα τὴν ὑποταγὴ στὴν ἀλλοτρίωση.

Ἄλλωστε ὁ καπιταλισμός δὲν εἶναι καὶ τόσο καλὰ διατεθειμένος ἀπέναντι στὴν τέχνη⁴. Τὸν ἐνδιαφέρει ὡς τὸν βαθμὸ ποῦ μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει σὰν διακόσμηση ἀπλῶς τοῦ περιβάλλοντος ἢ σὰν τοποθέτηση κεφαλαίου. Ἄλλ' εἶναι ἐπίσης ἀλήθεια ὅτι ἀπελευθέρωσε τεράστιες τεχνικὲς οἰκονομικὲς παραγωγικὲς δυνάμεις, γέννησε νέα συναισθήματα καὶ ἰδέες, καὶ ἔδωσε στὸν καλλιτέ-

44. G. Lukács, δ.π., τ. 11, σ. 514.

45. Βλ. E. Fischer, δ.π., σ. 185.

1. Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, σ. 351.

2. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 57.

3. Βλ. δ. π., σσ. 58 κ.εξ.

4. Βλ. G. Lukács, *Probleme des Realismus II*, Der russische Realismus in der Weltliteratur, *Werke*, τ. 5, Neuwied - Berlin, Luchterhand, 1964, σ. 244.

χνη νέα έκφραστικά μέσα⁵.

Ἄλλ' ἐνῶ ὁ καπιταλισμός διακήρυσσε τὴν ἐλευθερία, ἐτοίμαζε τὴν ὑπαγωγὴ τοῦ ἀνθρώπου στὴν μισθωτὴ δουλεία καὶ τὴν ἀντίστοιχη ἀλλοτρίωσή του⁶. Στραγγάλισε τὶς ἐλεύθερες δημιουργικὲς τοῦ δυνάμεις αἰχμαλωτίζοντάς τες στὴν εἰδίκευση. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἐμφανίστηκε σὰν ἓνα σύστημα γεμάτο ἀντιφάσεις.

Ὑστερα λοιπὸν ἀπὸ τὴν κατάρρευση τῶν ἐλπίδων καὶ τῶν ὀνείρων τῶν συνυφασμένων μὲ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1848, ἡ τέχνη κι' ὁ καλλιτέχνης μπαίνουν στὸν ἀναπτυγμένο κόσμο τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας⁷.

Τώρα πιά ὁ ἀνθρωπιστὴς καλλιτέχνης δὲν μποροῦσε νὰ πιστεύει στὸν θρίαμβο τοῦ ἀνθρωπισμοῦ, ποὺ ὑπόσχονταν ἡ ἐπικράτηση τῆς ἀστικῆς τάξης.

Ἔτσι σὰν ἓνα κίνημα διαμαρτυρίας, ὅστερα ἀπὸ τὴν διάψευση τῶν μεγάλων προσδοκιῶν, γεννήθηκε ὁ ρομαντισμός. Στὴν ἀρχικὴ του ἐμφάνισή ἦταν μιὰ μικροαστικὴ ἐξέγερση ἐνάντια στὸν κλασικισμό τῶν εὐγενῶν καὶ στὶς καθιερωμένες ἀριστοκρατικὲς φόρμουλες, ἀπ' ὅπου ἀποκλειόταν ὁ λαός. Ἀπὸ τοὺς «Λόγους» τοῦ Rousseau⁸ ὡς τὸ «Κομμουνιστικὸ Μανιφέστο» τῶν Marx - Engels ὁ ρομαντισμός ἦταν ἡ κυρίαρχη στάση τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης καὶ λογοτεχνίας⁹. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὅλων τῶν ρομαντικῶν ἦταν ἡ ἀντιπάθειά τους γιὰ τὸν καπιταλισμό, γι' αὐτοὺς δὲν ὑπῆρχαν θέματα «προνομιούχα», ἀλλὰ τὸ κάθε τι μποροῦσε νὰ γίνῃ ἀντικείμενο τῆς τέχνης.

Ἦδη ὁ Fielding, ὁ Smollet, ὁ Richardson¹⁰, ὁ Diderot, ὁ Lessing¹¹ καὶ τὸ πνευματικὸ - πολιτικὸ - κοινωνικὸ κίνημα στὴ Γερμανία Sturm und Drang¹², ποὺ περιορίστηκε τελικὰ στὴ λογοτεχνία, εἶχαν θεσπίσει τὴν καθημερινὴ ζωὴ καὶ τοὺς κοινούς ἀνθρώπους σὰν ἀξία θέματα τῆς σοβαρῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ὁ Goethe, ἂν καὶ γέρος πιά ἀλλὰ ζῶντας ὅλη αὐτὴ τὴ ρομαντικὴ ἀνταρσία, γράφει στὶς 14 τοῦ Μάρτη τοῦ 1830: «Οἱ ἀκρότητες καὶ οἱ ὑπερβολές σιγὰ-σιγὰ θὰ ἐξαφανιστοῦν, ἀλλὰ στὸ τέλος θὰ μείνει τὸ πολὺ μεγάλο ὄφελος ὅτι, πλάϊ σὲ μιὰ πιὸ ἐλεύθερη μορφή, θὰ ἔχει ἐπιτευχθεῖ κι' ἓνα πλουσιότε-

5. Βλ. E. Fischer, δ. π., σ. 58.

6. Πβ. R. Garaudy, *La liberté*, σσ. 90 κ.ἑξ.: «Αὐτὴ ἡ «ἀλλοτρίωση» δὲν εἶναι καθόλου ὅπως τὴν ἐννοοῦν ὁ Hegel καὶ ὁ Feuerbach, ὅπως τὴν ἐννοοῦν οἱ θεολόγοι, μιὰ κατηγορία («ἐννοια») μεταφυσικὴ, αἰώνια...»

7. Βλ. E. Fischer, δ. π., σσ. 59 κ.ἑξ.

8. Πβ. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, τ. 2, München, C. H. Beck, 1953, κεφ. VI, σσ. 76 κ.ἑξ.

9. E. Fischer, δ. π., σ. 60.

10. Πβ. A. Hauser, δ. π., τ. 3, σσ. 69 κ.ἑξ.

11. Πβ. δ. π., τ. 2, σσ. 114 κ.ἑξ.

12. Πβ. δ. π., τ. 2, σσ. 116 κ.ἑξ., 123.

ρο, πιὸ ποικιλότροπο περιεχόμενο καὶ δὲν θὰ μπορεῖ κανεὶς πιά ν' ἀποκλείει ὡς ἀντιποιητικὸ κανένα ἀντικείμενο τοῦ πλατιοῦ κόσμου καὶ τῆς πολὺπλευρης ζωῆς...»¹³.

Ὁ ρομαντισμὸς προχώρησε ἀκόμη περισσότερο καὶ ἀνοίξε τὸ χῶρο τῆς τέχνης στὸν λαό, ἀκόμη καὶ στὰ κατώτερα κοινωνικὰ στρώματα. Παρουσίασε τοὺς ἐξαθλιωμένους, τοὺς προγραμμαμένους, κάθε τι τὸ ἀσχημο καὶ ἀποτρόπαιο¹⁴. Δὲν ὑπῆρχαν πιά ταμποῦ γιὰ τὴν τέχνη, ἀντίθετα ὅλες οἱ κατηγορίες τοῦ ἀπαγορευμένου, τοῦ ἀνώμαλου, τοῦ παραμορφωμένου, τοῦ παθολογικοῦ ἐγιναν ἀντικείμενα κατάλληλα γιὰ τὴν τέχνη τοῦ ρομαντισμοῦ ὅπως ἐξ ἄλλου καὶ τοῦ συγγενικοῦ του νεώτερου ρεαλισμοῦ¹⁵. Τὰ δύο αὐτὰ ρεύματα συνυφαίνονται στὰ ἔργα πολλῶν μεγάλων συγγραφέων— λ.χ. Byron¹⁶ καὶ Scott, Hoffman καὶ Heine, Stendhal¹⁷ καὶ Balzac, Puschkin καὶ Gogol — ὅπου τὸ ρομαντικὸ στοιχεῖο ἐναλλάσσεται μὲ τὸ ρεαλιστικὸ καὶ πότε ὑπερέχει τὸ ἓνα καὶ πότε τὸ ἄλλο¹⁸. Στὸν *Lucien Leuwen* τοῦ Stendhal βλέπουμε νὰ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ καὶ τὸ βιομηχανικὸ προλεταριάτο ποὺ στὴν ἀρχὴ ἢ λογοτεχνία τὸ παρουσιάζει μὲ ρομαντικὴ ὑπερβολή, κάτι σὰν Ἑωσφόρο ἐκδικητὴ καὶ καταστροφέα¹⁹. Κάπως ἔτσι περιγράφει καὶ ὁ Rimbaud τὸν προλετάριο:

«Ἀληταριό, Μεγαλειότατε,

Φτύνει στοὺς τοίχους, καὶ πληθαίνει, ὅλο πληθαίνει.

Μιά καὶ δὲν τρῶν, εἶναι ζητιάνοι, ἀχρεῖοι»²⁰.

Τὸ προλεταριάτο δὲν τὸ ἐβλεπαν διαφοροποιημένο σὲ ἄτομα, ἀλλὰ στὸ σύνολο του σὰν κοινωνικὴ στοιχειακὴ δύναμη. Ἀκόμη καὶ ἀργότερα, στὴν περιοδὸ τοῦ νατουραλισμοῦ, στὰ ἔργα τοῦ Zola ὅπου βλέπουμε ποικίλους προλετα-

13. J. P. Eckermann, *Gerpräche mit Goethe*, (ἐκδ. H. H. Houben), 25η ἐκδ., Wiesbaden, F. C. Brockhaus, 1959, σ. 550.

14. Βλ. A. Hauser, δ. π., τ. 2, σ. 80 καὶ E. Fischer, *Kunst*, σ. 165.

15. Βλ. δ. π. σ. 166.

16. Πβ. A. Hauser, δ. π., τ. 2, κεφ. VII, σσ. 226 κ.ἐξ.

17. Πβ. δ. π., σσ. 269 κ.ἐξ.

18. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σσ. 70 κ.ἐξ.

19. Πβ. K. Παλαμά, Ἡ φλογέρα τοῦ βασιλιᾶ ΙΑ', Ἀπαντα, τ. 5, 2η ἐκδ., Ἀθήνα, Γκοβό-στης, σ. 140:

«Τῆς ἀργατιᾶς ὁ βασιλιᾶς τῆς φτώχειας ὁ πατέρας,
τοῦ κόσμου ἀφέντης. Ἔρχεται τῶν πάντων ὁ ντραγάτης,
καὶ Φτωχολέοντας κράζεται καὶ λιόντας εἶναι. Φτάνει,
ὁ κληρονόμος ἔρχεται, στάμνα βαστᾷ καὶ σπάθα.
Ἀπὸ τὰ δάκρυα τοῦ φτωχοῦ μεστὴ βαριά εἶν' ἡ στάμνα....
ὁ κληρονόμος ἔρχεται στὸ τέλος τῶν αἰώνων,
σταμνὶ βαστᾷ, σπαθὶ βαστᾷ, γιὰ νὰ σφάξῃ τὰ Ἑθνη!

20. A. Rimbaud, *Le forgeron, Oeuvres*, Paris, Mercure de France, 1952, σ. 26.

ριακούς χαρακτήρες, τὰ άτομα τὰ διαμορφωμένα ἀπὸ τὴν ἀπρόσωπη μάζα ξασυγχωνεύονται καὶ γίνονται ἀπειλὴ κοινωνικὴ μὲ τὴν δημιουργικὴ ἀλλὰ καὶ καταστροφικὴ τοὺς δύναμη²¹.

Ὁ ρομαντισμὸς ἀναζητῶντας τὴν χαμένη ἐνότητα τῆς προσωπικότητος καὶ τῆς ομάδας καὶ στὴ διαμαρτυρία τοῦ ἐνάντια στὴν ἀλλοτρίωση, ἀνακάλυψε τὰ λαϊκὰ τραγούδια, τὴ λαϊκὴ τέχνη γενικὰ, πού τὴ θεωροῦσε σὰν τὴ μόνη ὀργανικὰ ἀναπτυγμένη ὁμοιογενὴ ὄντοτητα²².

Ἀναμφισβήτητα ἡ λαϊκὴ τέχνη ἀντανεκλᾷ τὶς ἰδέες τῆς κοινότητος, αὐτὸ ὅμως δὲν ἰσχύει μόνο γι' αὐτὴν ἀλλὰ γιὰ κάθε τέχνη. Ἡ τέχνη γεννήθηκε ἀπὸ μιὰ ὁμαδικὴ ἀνάγκη, ἀκόμη καὶ στὴ λίθινη ἐποχὴ ὁ μάγος μετέτρεπε σὲ λέξεις ἢ σχήματα ἐκεῖνο πού χρειαζόταν ἡ ὁμάδα²³. Ὁ ὁμοιογενὴς λαὸς²⁴ πού κατέχεται ἀπὸ μιὰ δημιουργικὴ «λαϊκὴ ψυχὴ» εἶναι μιὰ ρομαντικὴ ἀντίληψη, γιατί ὁ κόσμος αὐτὸς εἶναι κόσμος κερματισμένος, ταξικὰ διαφορισμένος. Ἐξ ἄλλου δὲν μποροῦμε νὰ συμεριστοῦμε τὸν χωρὶς κριτικὴ ρομαντικὸ θαυμασμὸ γιὰ κάθε λαϊκὴ τέχνη, γιατί πολλὰς φορὲς στὴ γνήσια «λαϊκὴ τέχνη» ἐπισφραγεύονται ἀπομιμήσεις, δηλαδὴ ψεύτικα στοιχεῖα, πού προσπαθοῦν νὰ περάσουν γιὰ «αὐθεντικά», ἀλλὰ τελικὰ παραμένουν ξένα σώματα καὶ παραποιοῦν τὴν πηγαία ὁμορφία καὶ τὴν ποιητικὴν²⁵ ἐνότητα.

Ὅμως ἡ διαμαρτυρία, πού ἐκφρασθῇ τῆς ὑπῆρξε ὁ ρομαντισμὸς, δὲν σταματάει ἐκεῖ. Ἐπακολούθησε ὁ μετεπαναστατικὸς ἀστικὸς ρεαλισμὸς, πού τὸν γέννησε ὁ ἴδιος ὁ ρομαντισμὸς, καὶ παράλληλα ξεπετιέται ἓνα ἄλλο καλλιτεχνικὸ κίνημα, «l'art pour l'art»²⁶ ἢ ἀλλοιῶς «καθαρὴ τέχνη» εἴτε «αἰσθητισμὸς»²⁷, πού εἶναι κι' αὐτὸ μιὰ διαμαρτυρία ἐνάντια στὸν χυδαῖο ὠφελισμὸ. Στὸ κίνημα αὐτό, πού πρωτοστάτησε ὁ μέγας κατὰ βάση ρεαλιστὴς ποιητὴς Baudelaire²⁸, ἀναγνωρίζουμε μιὰ μάταιη προσπάθεια φυγῆς ἀπὸ τὴν καπιταλιστικὴ ἀστικὴ κοινωνία καὶ συνάμα μιὰ εὐθυγράμμιση πρὸς τὴν ἀρχὴ τῆς «ἡ

21. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 167.

22. Βλ. A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, Beck, 1958, σ. 318 καὶ E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 71.

23. Βλ. δ. π., σ. 72.

24. «Δὲν ὑπάρχει πιά λαϊκὴ τέχνη, γιατί δὲν ὑπάρχει πιά «λαὸς», ἔχει ἰσχυριστεῖ ὁ A. Malraux: *Les voix du silence*, Paris, Pleiade, Gallimard, 1951, σ. 512.

25. Πβ. Π. Α. Μιχελῆ, *Τέχνη καὶ μηχανή, Χρονικὰ Αἰσθητικῆς*, τ. 5, 1966, σσ. 71 κ.ἐξ.

26. Βλ. E. Fischer, δ. π., σ. 77 καὶ A. Hauser, *Sozialgeschichte*, τ. 2, σ. 259. Πβ. E. Παπανούτσου, *Αἰσθητικὴ*, σ. 85: «Τὸ ἐμβλημα «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» νόημα δὲν ἔχει. Γιατί ὁ ἄνθρωπος σὲ κάθε του ἐκδήλωσιν εἶναι ὁλόκληρος καὶ δὲν μποροῦμε νὰ χωρίσουμε τὸ πνεῦμα ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ σὲ τομεῖς.....» καὶ Th. W. Adorno, δ. π., σσ. 351 κ.ἐξ.

27. Πβ. Th. W. Adorno, δ. π., σσ. 31, 60, 369 καὶ 473.

28. Πβ. δπ. π., σσ. 31 κ.ἐξ.

παραγωγή για την παραγωγή». Γιατί ο καλλιτέχνης, ενώ αρνείται να παράγει «προϊόντα» για μια κοινωνία όπου όλα είναι εμπορεύσιμα, ταυτόχρονα ακολουθεί ολοκληρωτικά το αξίωμα της.

Ένα ακόμη προϊόν της καπιταλιστικής κοινωνίας ήταν και ο Ιμπρεσιονισμός.²⁹ Μια νέα ανταρσία κατά της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης. Αυτού του είδους ο επιγονισμός³⁰, φορτωμένος με τον κενό κλασικισμό του, χρησιμοποίησε παλιές φόρμες που ήταν πιά κενές και που φιλοδοξούσαν να εκφράσουν ένα στεῖρο ιδεαλισμό κι' έναν άγονο συναισθηματισμό. Έναντι σ' αυτή την καλλιτεχνική πλαστογραφία επαναστάτησε ο Ιμπρεσιονισμός και έστρεψε το βλέμμα στην παρούσα καθημερινότητα, χωρίς ν' αποσιωπά ακόμη και το άσχημο.³¹ Όμως δεν είχε πάνω του τίποτε το πληθειακό, ώστε να δυσαρεστεί τους άστους³². Είναι τέχνη της πόλης και βλέπει τον κόσμο με τα μάτια του κατοίκου της πόλης. Κάθε τι σταθερό και συνεκτικό διαλύεται σ' αυτήν και παίρνει την όψη του άσυμπλήρωτου και άσπασματικού· μεταμορφώνει τη φύση διαμέσου μιᾶς εξελικτικής διεργασίας ανάπτυξης και παρακμής³³. Ο Ιμπρεσιονισμός λοιπόν ήταν, από αυτή την άποψη, μιᾶ έκφραση παρακμής, μιᾶς κατακερματισμένης κι' άποανθρωπισμένης κοινωνίας. Ταυτόχρονα όμως ήταν στο ρομαντικό τέλος του αιώνα του ώριμου καπιταλισμού, μεταξύ 1871-1914, ένας κολοφώνας της άστικής τέχνης, ένα «χρυσό φθινόπωρο»³⁴.

Αποφασιστικότερο από τον Ιμπρεσιονισμό κίνημα διαμαρτυρίας και εξέγερσης υπῆρξε ο λογοτεχνικός νατουραλισμός. Και αυτός όμως κατατρέχεται από έσωτερικές αντιφάσεις. Τα νέα περιεχόμενα και τα νέα έκφραστικά μέσα που έφερε, δεν οδήγησαν στο πλούτισμα αλλά στη φτώχεια και το στένεμα της λογοτεχνίας. Ο «τραχύς βιολογισμός των νατουραλιστών όπως και τα χοντροκομμένα σκίτσα των προπαγανδιστών συγγραφέων παραμορφώνουν την άληθινή εικόνα της άρτιας ανθρώπινης προσωπικότητας»³⁵.

Ο Zola³⁶ έπινόησε τον όρο «νατουραλισμός» για να περιγράψει την μορφή εκείνη του ρεαλισμού, την πιο ριζοσπαστική, και για να ξεχωρίσει το νέο

29. Πβ. δ. π., σ. 325.

30. Βλ. E. Fischer, δ. π., σ. 81.

31. Βλ. δ. π., σ. 83.

32. Βλ. A. Hauser, δ. π., τ. 2, σ. 426.

33. Βλ. δ. π., σ. 418.

34. Βλ. E. Fischer. δ. π., σ. 85.

35. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, Der historische Roman, *Werke*, τ. 6, Neuwied, Luchterhand, 1965, σ. 438.

36. Βλ. σχετικά δ. π., κεφ. IV: Zum hundertsten Geburtstag Zolas, σσ. 510-522 και πβ. Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σ. 369.

κίνημα από το πλήθος των καλλιτεχνών που φιλοδοξούσαν να παρουσιάσουν τα αμφίβολα προϊόντα τους σαν «ρεαλιστικά». Ἀλλά ὁ πρῶτος πραγματικός ἐκφραστής τοῦ νέου κινήματος εἶναι ὁ Flaubert μὲ τὸ μυθιστόρημα τοῦ *Madame Bovary*. Αὐτὸς εἶχε ἤδη ἀποδεκτεῖ σαν γεγονὸς ὅτι ὅλες οἱ ἀνθρώπινες ἀξίες εἶχαν περιληφθεῖ στὴν ἐμπορευματικὴ διάρθρωση τοῦ καπιταλισμοῦ³⁷. Καὶ ὁ Zola πού, ἂν καὶ εἶχε ἀνακαλύψει τὴν κοινωνικὴ ἀθλιότητα, ἀρνιόταν γιὰ πολλὰ χρόνια νὰ βγάλει πολιτικὰ συμπεράσματα, τελικὰ ἀναγνώρισε τὴν ἀνάγκη τοῦ σοσιαλισμοῦ μετὰ τὸ περίφημο «Κατηγορῶ» τοῦ³⁸. Σ' ὅλα τοῦ τὰ μυθιστορήματα περιγράφει τὴν παρακμὴ τῆς ἀστικῆς τάξης, τὴν ἀνθρώπινη μικρότητα, τὴν ἀντίσταση τῆς ἐργατικῆς τάξης, ἀλλὰ σ' ὅλα αὐτὰ βλέπουμε τὴν τελικὴ ἀρνηση νὰ τὰ περιγράψει σαν μεταβλητὰ³⁹. Βλέπει τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα —ὅπως ἀργότερα ὁ Kafka καὶ μὲ ἄλλα ἐκφραστικὰ μέσα διατυπωμένη— σαν ἐφιάλτη πού δὲν μπορεῖς νὰ τὸν ἀποτινάξεις καὶ ὅπου δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἐλπίδα. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀδυναμία τοῦ νατουραλισμοῦ πού στὴν ἀρχὴ τοῦ ἦταν πεισμένος πὼς ἡ ἀκριβέστατη καὶ κριτικὴ περιγραφή τοῦ Τώρα καὶ ἐδῶ, χωρὶς τὴ διάσταση τοῦ αἰώνιου, θ' ἀπόδειχνε πὼς ὁ μύθος εἶναι ἀχρηστος. Εἶναι τὸ σημεῖο ὅπου ὁ νατουραλισμὸς πρέπει νὰ προχωρήσει στὸ σοσιαλισμὸ ἢ ἀλλοιῶς νὰ καταφύγει στὸ συμβολισμὸ καὶ τὸν μυστικισμὸ⁴⁰.

Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι, ὁ Zola πού ἀσπάστηκε τὸν σοσιαλισμὸ, «ἀπόρριπτε κατηγορηματικὰ σαν ἀντιεπιστημονικὴ⁴¹ καὶ ἀντικαλλιτεχνικὴ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ τυχαίου, ἀλλὰ καὶ τὴ διερεύνηση γενικὰ τῶν αἰτίων, καὶ ζητοῦσε ἀπὸ τὸν συγγραφέα νὰ περιορίζεται στὴν περιγραφή τοῦ Πῶς καὶ ὅχι τοῦ Γιατί»⁴², ἐνῶ στὸν Taine, πού βυθίστηκε στὴν θρησκευτικὴ τέχνη, βρίσκουμε ἀνάμικτες μὲ «τρόπο μὴ ὀργανικὸ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μιὰ μηχανιστικὴ θεωρία πού ἐμφανίζει τὸν ἄνθρωπο ἀπλὸ προϊόν τοῦ περιβάλλοντος κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη μιὰ καθαρὴ ὑποκειμενικὴ ψυχολογίζουσα ἀνάλυση τῶν ἀφηρημένων παθῶν, πού εἶναι ὁλότελα ξεκομμένη ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα. Στὴν ἀνάλυση αὐτὴ στηρίχτηκε θεωρητικὰ ὁ ἀφηρημένος ψυχολογισμὸς»⁴³.

37. Βλ. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, τ. 6, σ. 489.

38. Πβ. Fr. Tonberg, *Politische Ästhetik*, Darmstadt, Luchterhand, 1973, σ. 46 καὶ E. Fischer, ὁ. π., σ. 87.

39. Πβ. ὁ. π., σ. 55: «Σὲ μιὰ κοινωνία πού παρακμάζει, ἡ τέχνη, ἂν δὲν ψεύδεται, πρέπει ν' ἀντικατοπτρίζει καὶ τὴν παρακμὴ. Καί, ἂν δὲν θέλει ν' ἀπιστήσει στὴν κοινωνικὴ τῆς λειτουργία, ὀφείλει νὰ δείχνει τὸν κόσμον ὡς μεταβλητὸ καὶ νὰ βοηθᾷ στὴ μεταβολὴ του».

40. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 211

41. Πβ. A. Hauser, ὁ. π., τ. 2, σ. 328: «Ὁ ἐπιστημονισμὸς πού προσδιάζει στὸ νατουραλισμὸ, στὸν Zola φθάνει στὴν κορύφωσή του κι' ἀρχίζει ν' ἀλλάζει στὸ ἀντίθετό του».

42. G. Lukács, *Probleme des Realismus II*, τ. 5, σ. 121.

43. Ὁ. π., σ. 124.

Ἐξ ἄλλου ὁμως, παρὰ τοὺς μελαγχολικοὺς του τόνους, τὸ ἔργο τοῦ Zola ἤδη ἐκφράζει μιὰν ἐλπίδα καινούργια, μιὰ στροφή πρὸς τὴν αἰσιοδοξία. Ταυτίζεται μὲ τοὺς καταπιεζόμενους καὶ τοὺς ἐκμεταλευόμενους καὶ ἡ στάση του ἀπέναντι στοῦ παρόν εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀπαισιοδοξία, δὲν εἶναι ὁμως καθόλου ἀπελπισμένοις ὅσον ἀφορᾷ τὸ μέλλον⁴⁴.

Ὅτι ἄρχισε ὁ ἱμπεριονισμὸς τὸ συνέχισαν ὁ νατουραλισμὸς, καὶ μετέπειτα ὁ κυβισμὸς, ὁ σουρεαλισμὸς, ὁ ἐξπρεσιονισμὸς, ποὺ ἀντιφάσκουν πολλαπλὰ μεταξύ τους. Πρόκειται γιὰ τέχνη διαμαρτυρίας ἐνάντια στὸν ἀστικό κόσμο, ἔστω κι' ἂν δὲν εἶναι καθόλου σίγουρο ὅτι αὐτὴ ἡ τέχνη εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸν κίνδυνο νὰ τὴ μολύνει αὐτὸς ὁ ἀστικός κόσμος⁴⁵.

3. Τάσεις τῆς τέχνης στὴ σύγχρονη κοινωνία

Στὴν ὀψιμη ἀστική κοινωνία ἡ τέχνη τείνει ν' ἀποκοπῇ ἀπὸ τοὺς κοινωνικοὺς προβληματισμούς, νὰ μεταφράσει τὴν πραγματικότητα σὲ ψευτικό μῦθο καὶ νὰ βυθίσει τὸ ἄτομο βαθύτερα στὴν ἀλλοτρίωση¹, δηλαδὴ στὴν ἀπώλεια τοῦ ἀτομικοῦ του «Ἐγώ».

Ἡ ἀλλοτρίωσή του ἀρχίζει ὅταν ἀποχωρίζεται ἀπὸ τὴ φύση μέσω τῆς ἐργασίας καὶ τῆς παραγωγῆς². Αὐτὴ ἡ ἀλλοτρίωση ποὺ εἶναι ἀναγκαία γιὰ τὴν ἀνάπτυξή του, θὰ ἔπρεπε νὰ ξεπερνιέται γιὰ ν' ἀποκτᾷ ὁ ἄνθρωπος συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του κατὰ τὴν πορεία τῆς ἐργασίας, νὰ ξαναβρίσκει τὸν ἑαυτό του στοῦ προϊόντος τῆς ἐργασίας του καὶ νὰ δημιουργεῖ νέες συνθήκες ἐργασίας καὶ ζωῆς, ὥστε νὰ μὴ γίνεται δοῦλος τῆς ἴδιας του τῆς παραγωγῆς. Ἀλλ' ὁμως αὐτὸ γίνεται ἀδύνατο μὲ τὸν καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας στὴ βιομηχανικὴ παραγωγή. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἀλλοτριωθεῖ ἀπὸ τὸ προϊόν τῆς ἐργασίας του, ἔχει χαθεῖ στὴν πράξη τῆς παραγωγῆς³.

Στὸν ἐμπορικοποιημένο, ἐκβιομηχανισμένο καὶ γραφειοκρατούμενο κόσμον τῆς ἐποχῆς μας ὁ ἄνθρωπος μὲ ἀποψιλωμένο Ἐγὼ ἀπολαμβάνει ἓνα εἶδος εὐτυχίας μὲ τὴν ἀποπροσωποποίηση του, καθὼς ἀπορροφημένος ἀπὸ ἓνα μηχανιστικό τρόπο ζωῆς, ἔχει παραδοθεῖ σὲ μιὰν ἀνεύθυνη παθητικότητα. «Εἶναι ὅτι ἔχει καὶ ὅτι τὸν θεωροῦν οἱ ἄλλοι καὶ τὸ τί τὸν θεωροῦν οἱ ἄλλοι ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ τί ἔχει»⁴.

44. Βλ. A. Hauser, ὁ. π., τ. 2, σσ. 327 κ.ἐξ.

45. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 174.

1. Ὁ J.-J. Rousseau ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ χρησιμοποίησε τὴν ἔννοια τῆς «ἀλλοτρίωσης». Πβ. *Du Contrat sociale, Oeuvres de Rousseau*, Neuchatel, Librairie du Roi, 1755, τ. 2, κεφ. VI, σ. 178.

2. Βλ. προηγουμένως, κεφ. I, σ. 452, σημ. 24.

3. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 91.

4. E. Fischer, *Kunst*, σ. 83.

Ἡ ἀλλοτριώση εἶχε ἀποφαστική ἐπίδραση στὴν τέχνη τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ἐπηρέασε τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ Kafka⁵, τὴν μουσικὴ τοῦ Schönberg⁶, τοὺς σουρεαλιστές, πολλοὺς ἐκπρόσωπους τῆς ἀφηρημένης τέχνης, τὶς σχολὲς τοῦ ἀντιμυθιστορήματος καὶ τοῦ ἀντιδράματος, τὶς μαῦρες φάρσες τοῦ S. Bekkett^{6a} κ.ά.

Ἔτσι τὸ «παράλογο» δὲν εἶναι ἀπλῶς ἐφεύρεση παράλογων συγγραφέων —π.χ. τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδίου*^{6b} τοῦ S. Beckett, ὅπου ὁ συγγραφέας δὲν ἀρνιέται τὸν ἄνθρωπο, ὅπως πολλοὶ παρερμήνευσαν, ἢ ἡ *Φαλακρὴ τραγουδίστρια* τοῦ Ionesco, ποὺ εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς ἀνθρώπινης ἀσυνεννοησίας καὶ τῆς ἑλλειψης ἐπικοινωνίας, μὲ τὶς «στερεότυπες ἐκφράσεις» (Clichés)⁷ καὶ τὴν πλήρη «ἀπομόνωση»⁸ τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τὸ ἄτομο —ἀλλ' ἀνταποκρίνεται καὶ σὲ ἀνάγκη κοινωνικὴ δημιουργίας νέων μέσων ἑκφρασης, ποὺ θὰ βασίζονται στὰ σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα. Διαφορετικὰ κινδυνεύει ἡ τέχνη νὰ ξεπέσει σ' ἓνα στεῖρο φορμαλισμὸ ὅπου ἡ μορφὴ δὲν θ' ἀνταποκρίνεται στὰ κοινωνικά φαινόμενα. Σ' ἓνα κόσμον παράλογο, ὅπως εἶναι ὁ σημερινὸς καπιταλιστικὸς κόσμος, ἀρμόζει αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς μορφῆς ποὺ θὰ ἐκφράζει τὸν κατακερματισμὸ τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητος καὶ θὰ βοηθήσει τὸ ἄτομον νὰ ξεφύγει ἀπὸ μιὰν ἀπρόσφορη ταύτιση, νὰ τοῦ δημιουργήσει τὸ ἀπαραίτητο ξάφνιασμα⁹.

Ἐκφραση πάντως ὁλοκληρωτικῆς ἀλλοτριώσης καὶ ἐσχατῆς παρακμῆς εἶναι ὁ μηδενισμὸς (Nihilismus). Ὁ Nietzsche ἀναγγέλοντας τὴ γένεσίν του γράφει: «... ὁ μηδενισμὸς δὲν εἶναι αἷτιο ἀλλὰ ἀπλῶς ἡ λογικὴ τῆς παρακμῆς»¹⁰. Ἡ διάγνωση ἦταν σωστὴ ἀλλὰ δὲν μπόρεσε ὁ Nietzsche νὰ δεῖ τὴν διαλεκτικὴ σχέσιν μεταξὺ μηδενισμοῦ καὶ παρακμασμένου καπιταλισμοῦ¹¹. Πολλὲς φορὲς οἱ μηδενιστὲς καλλιτέχνες παρ' ὅλες τὶς εἰλικρινεῖς προθέσεις τοὺς παίζουν τὸ παιγνίδι τοῦ καπιταλισμοῦ. Καταδικάζοντας τὸ κάθε τι φαίνεται ν' ἀναγνωρίζουν σ' αὐτὴ τὴν κοινωνία τὸ δικαίωμα μιᾶς παγκόσμιας φαυλότητος.

5. Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σ. 170.

6. Πβ. δ. π., σ. 143.

6a. Πβ. δ. π., σ. 477.

6b. Πβ. δ. π., σ. 371.

7. Πβ. K. Kraus, *Pro domo et mundo*, *Werke*, τ. 3, München, Kösel, 1955, σ. 229.

8. Πβ. S. Beckett, *Proust*, Zürich, Arche, 1960, σ. 63.

9. Βλ. M. Esslin, *Das Theater des Absurden*, Hamburg, Rowohlt, 1966, σσ. 13 καὶ 320. Πβ. ἐπίσης A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942, σ. 18 καὶ E. Metman, *Reflections on Samuel Beckett's plays*, *Journal of analytical Psychology*, London, Januar 1960, σ. 43.

10. Fr. Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, *Werke*, τ. 3, München, Hanser, 1956, σ. 775.

11. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 97.

Και τούτο γιατί δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ συλλάβουν ὅ,τι δὲν βλέπουν καὶ νὰ τὸ ἐκφράσουν σὲ τέχνη. Φυσικὰ τὸ ἀντίθετο δὲν εἶναι καθόλου εὐκολο γιατί δύο βασικοὶ λόγοι συνηγοροῦν στὴν ἀναστολὴ τοῦ σωστοῦ «δραματισμοῦ»¹²: α' ὅτι, ζῶντας κάτω ἀπὸ ἓνα δοσμένο κοινωνικὸ σύστημα ποὺ στή συγκεκριμένη περίπτωσι εἶναι ὁ καπιταλισμός, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ὑποστοῦν τὴν ἐπίδρασίν του καὶ β': ὁ ὑπερκερασμός τοῦ καπιταλισμοῦ σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς, κοινωνικοοικονομικοὺς καὶ πνευματικοὺς εἶναι ἔργο ἐπίπονο καὶ ἀπαιτεῖ μακρόχρονη πορεία. Χρειάζεται ἀνώτερος βαθμὸς συνειδητότητας προκειμένου νὰ ξεχωρίσει κανεὶς τὸν ἐπιθανάτιο ρόγχο ἑνὸς κόσμου ποὺ πεθαίνει, ἀπὸ τὶς κραυγὲς τῆς γέννας ἐκείνου ποὺ γεννιέται, κι' ἀκόμη περισσότερο προκειμένου ν' ἀπεικονίσει τὸν καινούργιο αὐτὸ κόσμο¹³. Ὅταν μάλιστα, ἡ γοητεία τοῦ παλίου, ἂν καὶ παρακμασμένου, εἶναι πιὸ ἔντονη ἀπὸ τὴ γοητεία τοῦ νέου καὶ ἀνολοκλήρωτου ποὺ κυφορεῖ δυνάμει τὶς νέες μορφές. Σὲ μιὰ τέτοια κρίσιμη καμπή, ὁ δρόμος ποὺ ἀπὸ τὴν ἀπελπισία ὁδηγεῖ στὸν μηδενισμό, εἶναι ὁ σχετικὰ πιὸ ἀνώδυνος καὶ δὲν συνεπάγεται ὑποχρεώσεις γιὰ δράση.

Ἀλλὰ μέσα στὴ γενικὴ τῆς κρίσις καὶ στὶς ποικίλες φάσεις τῆς παρακμῆς τῆς ἡ ὀψιμῆ ἀστικῆ τέχνης διέρχεται καὶ τὴν περιόδο τοῦ ἀποανθρωπισμοῦ τῆς¹⁴. Αὐτὴ εἶναι μιὰ γνώμη, πολὺ πλατεῖα διαδομένη, ποὺ διατυπώνεται ἀπὸ διάφορους θεωρητικούς τῆς τέχνης. Ὁ Ortega y Gasset, λ. χ., διαπιστώνει ὅτι «ὅσο ἀναζητᾷ κανεὶς τὶς πιὸ γενικὲς καὶ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς μορφές τῆς νέας (καλλιτεχνικῆς) παραγωγῆς, τόσο προσκρούει στὴν ἀποκόλληση τῆς τέχνης ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο»^{14α}. Ἄλλωστε ἡ νέα καλλιτεχνικὴ «εὐαισθησία» φαίνεται νὰ κατέχεται ἀπὸ μιὰν ἔντονη ἀηδία πρὸς κάθε τι τὸ ἀνθρωπιστικόν¹⁵. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς αἰσθητικούς τάσσονται ὑπὲρ τῆς ἀντιουμανιστικῆς αὐτῆς στάσης, ποὺ τὴν θεωροῦν ὡς γνήσια ἔκφρασις τῆς σύγχρονης τέχνης^{15α}. Σύμφωνα μὲ τὶς παραπάνω ἀπόψεις ὁ Lukács ἐκφράζει τὴ γνώμη ὅτι τελικὰ τὸ ἀντιανθρωπιστικὸ τείνει νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἡ κυρίαρχη κατευθυντήρια ἀρχή

12. Βλ. δ. π., σ. 99· καὶ σχετικὰ μὲ τὸ ρόλο τοῦ καλλιτέχνη στὸν κοινωνικὸ δραματισμὸ πβ. W. Barret, *The Irrational Man, A study in existential philosophy*, N. York, Doubleday, Anchor Book, 1962, σ. 60 καὶ J. P. Anton, *The role and dilemma of the contemporary artist*, *Χρονικὰ Αἰσθητικῆς*, τ. 6 - 7, (1967-68), σ. 24.

13. Βλ. E. Fischer, δ. π., σ. 99.

14. Βλ. G. Lukács, *Probleme des Realismus II*, τ. 5, σ. 259: «...τὸν ἀποανθρωπισμὸ ποὺ φέρνει ὁ καπιταλισμὸς καὶ ἡ κάθε ταξικὴ κυριαρχία». Πβ. καὶ A. Fallico, *Art and Existentialism*, N. Jersey: Prentice Hall, 1962, σ. 119 (Βλ. J. P. Anton, δ. π., σ. 9).

14α. Ortega y Gasset, *Die Aufgabe unserer Zeit*, Zürich 1928, *Gesammelte Werke*, τ. 2, Stuttgart 1950, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst* (1925), σ. 238, σ. 126.

15. Ὁ. π., σ. 135, *Werke*, τ. 2, σ. 245.

15α. Πβ. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908, σ. 31.

τῆς ζωῆς καὶ τῆς τέχνης¹⁶.

Οἱ προάγγελοι τῆς ἀντιουμανιστικῆς αὐτῆς τάσης ἀποτελοῦν μιὰ πυκνὴ σειρὰ πού ἐκτείνεται ἀπὸ τὸν Paul Ernst ὡς τὸν André Malraux. Κατὰ τὴν ἀποψη τοῦ τελευταίου «ἡ τέχνη ἂν θέλει ν' ἀναστηθεῖ, δὲν πρέπει νὰ ἐπιβάλλει καμιὰ πολιτισμικὴ ιδέα, γιατί κάθε τι τὸ οὐμανιστικὸ πρέπει ν' ἀποκλειστεῖ»^{16α}. Πιστεύει δηλαδὴ δι τὴ οὐμανιστικὴ τέχνη ἦταν κόσμημα τοῦ πολιτισμοῦ πού τὴν ἔθρεψε καὶ δὲν μπορεῖ ν' ἀνταποκριθεῖ στὴ σημερινὴ κοινωνικὴ πραγματικότητα.

Ἔτσι οἱ καλλιτέχνες ὅσο πιὸ πολὺ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ καὶ τὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς τους, τόσο πιὸ βαθειὰ ἐκφράζουν τὴν ἀποστροφή τους γι' αὐτήν, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ τὴν ἀλλοτριώσή τους ἀπὸ αὐτήν. Σ' ἓνα κόσμον ὅπου μόνο τὰ ἀντικείμενα, τὰ φετίχ, ἔχουν ἀξία, ὁ καλλιτέχνης ὅπως καὶ ὁ κάθε ἀνθρώπος αἰσθάνεται σὰν ἀντικείμενον κι' αὐτός. Ἔτσι ὁ «φετιχικός» χαρακτήρας τοῦ κόσμου τῶν ἐμπορευμάτων μεταφέρεται στὶς ἀνθρώπινες ἀξίες καὶ σχέσεις καὶ δουλεῦει γιὰ τὴν πλήρη ὑποδούλωση τοῦ ἀνθρώπου στὸ φετιχισμό¹⁷.

Ὁ ἀποανθρώπισμός γίνεται φανερός καὶ στὴν ἀποπροσωποποίηση πού ἐπικρατεῖ γενικά στὴν σύγχρονη τέχνη, π.χ. ἡ μοντέρνα λυρική ποίηση¹⁸ ὅπου τὸ «Ἐγὼ» τοῦ καλλιτέχνη προσπαθεῖ νὰ ἐξαφανιστεῖ μέσα στὰ πράγματα καὶ νὰ πετύχει τὴ δυνατὴ ἀντικειμενικότητα. Αὐτὸ βλέπουμε νὰ ἔχει ἀναχθεῖ σὲ ἀρχὴ ἀπὸ τὸν Flaubert. Ἡ ἀπρόσωπη στάση ἤδη γνώριμη στὸν Μεσαίωνα¹⁹, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν πρώιμη ἐποχὴ ὅπου ὁ καλλιτέχνης ἦταν ἐκπρόσωπος τῆς ὁμάδας²⁰ ἢ ἔστω ἐκφραστὴς μιᾶς τάξης, πού ἐνοιωθε ὅμως ζωντανὸ μέλος της, δὲν πετυχαίνει ὁλωσδιόλου, γιατί τὸ «Ἐγὼ» τοῦ καλλιτέχνη ξεκομμένο ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα καὶ μετατοπισμένο σ' ἓνα φρουδικο «id»²¹, ἀ-

16. Βλ. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, τ. 11, σ. 347.

16α. A. Malraux, *Les voix du silence*, σ. 496.

17. Βλ. K. Marx, *Das Kapital*, τ. I, βιβλ. Α', μέρ. Α', κεφ. I, IV: Der Fetisch-charakter der Ware und sein Geheimnis: σσ. 49 κ.ἐξ. Πβ. καὶ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σσ. 33, 338: «Τὰ μαγικά φετίχ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς ἱστορικὲς πηγὲς τῆς τέχνης, ἔτσι μένει στὰ ἔργα τέχνης ἓνα φετιχιστικὸ πρόσημο πού μεταφέρεται στὸν φετιχισμό τοῦ ἐμπορεύματος».

18. Βλ. E. Fischer, δ. π., σ. 101.

19. Βλ. A. Hauser, *Sozialgeschichte*, τ. I, σ. 181: «Ἡ ἀνώνυμία τοῦ καλλιτέχνη ἦταν καὶ αὕτὴ μέρος τοῦ ρομαντικοῦ θρύλου, γιὰ τὸν Μεσαίωνα».

20. Βλ. προηγουμένως, κεφ. 1, σ. 452.

21. Πβ. S. Freud, *Τὸ Ἐγὼ καὶ τὸ Ἐκεῖνο*, κεφ. 2, Ἄπαντα, ἑλλ. μτφ. Π. Σύρρου (ἀπὸ τῆ γαλ. ἐκδ. Payot), Ἀθήναι, Πανεκδοτική, 1967, τ. 7, σσ. 74 κ.ἐξ. Πβ. τοῦ ἴδιου, *Ὁμαδικὴ Ψυχολογία καὶ Ἀνάλυση τοῦ Ἐγὼ*, Πρόλογος D. Lagache, τ. 4 (1965), σσ. 26 - 27.

πόμακρο, χρησιμοποιεί πλαστούς μύθους, που δέν έχουν καμιά σχέση με τούς αυθεντικούς μύθους.

‘Ο ρομαντισμός πάντως, με δσα μέσα μπορούσε να διαθέσει, διαμαρτύρονταν παθιασμένα ενάντια στόν κατακερματισμό που συνεπάγεται ή άλλοτρίωση. ‘Ο Schiller, αν και ήταν αντίπαλος της γερμανικής ρομαντικής σχολής, πήρε μέρος στο γενικό κίνημα του ρομαντισμού κι’ έγραφε: «δεσμευμένος αιώνια σ’ ένα και μόνο θρυμματάκι του όλου ό άνθρωπος διαμορφώνει τόν έαυτό του σαν θρύμμα κι’ αυτός...»²². ‘Ο κατακερματισμός, αποτέλεσμα ενός μηχανιστικού τρόπου ζωής, όπου σχεδόν όλοι ασχολούμαστε αποσπασματικά με ένα μικρό μέρος πολύ μεγαλύτερων διαδικασιών, αγνοώντας τήν λειτουργία τους στο σύνολό τους, εκφράστηκε ποικιλότροπα σέ έργα τής έποχής μας, και ιδιαίτερα στην ποίηση, άνορθολογιστικά: με τά ποιήματα του Rilke, του Ezra Pound, του T. S. Eliot, του Paul Éluard κ.ά., και που έχουν τήν άρχή τους στην ποίηση του Rimbaud.

Στή συγκεκριμένη περίπτωση θα ήταν λάθος νά θρηνούμε τό κατακερματισμα τής μορφής του παραδοσιακού ποιήματος, αν και είναι αποτέλεσμα παρακμής όπωςδήποτε, αφού σύνδρομο του υπήρξε ή δημιουργία νέων έκφραστικών μέσων που όδήγησαν στή μεγαλειώδη ποίηση του Majakowski και στην πιό όρθολογισμένη μορφικά ποίηση του Brecht. Και οι δύο αυτοί ποιητές ξεπέρασαν τόν χωρίς νόημα κατακερματισμό, συνδέοντας τά νέα έκφραστικά τους μέσα με τήν πάλη τών τάξεων και τήν επανάσταση²³.

‘Ο έγκλεισμός τής πραγματικότητας στο μυστήριο, που συχνά έπιτελείται με τήν μυθοπλασία, είναι στην άστική κοινωνία ένας τρόπος γιά ν’ άποφεύγει κανείς νά παίρνει θέση στα κοινωνικά προβλήματα. Τά πραγματικά κοινωνικά φαινόμενα και οι συγκρούσεις τής έποχής μας μεταθέτονται σέ μιá άχρονη περιοχή μη πραγματική, σέ μιá μυθική, άναλλοιώτη, «άρχέγονη κατάσταση ύπαρξης»²⁴.

Τό «είναι» και όχι τό «πράττειν» εμφανίζεται νά έχει σημασία σήμερα²⁵, τό είναι έκφράζεται με τόν μύθο κι’ αυτόν διαλέγουν εκείνοι που φοβούνται ή άντιπαθούν τήν διαρκώς άλλιοούμενη κοινωνική πραγματικότητα. ‘Ο ρομαντισμός, λ.χ., σέ όρισμένες τάσεις του κατέφυγε στόν άρχέγονο μύθο γιά νά πε-

22. Fr. Schiller, Über die ästhetische Erziehung der Menschen in eine Reihe von Briefen (*Erzählungen, Theoretische Schriften, Sämtliche Werke*, τ. 5, München, Hanser, 1962, 6. Brief, σ. 584.

23. Βλ. E. Fischer, ό. π., σ. 105.

24. Βλ. ό. π., σ. 106.

25. ‘Η Gertrude Stein σέ μιá διάλεξη της είπε: «Οί άνθρωποι έχουν χάσει τό ενδιαφέρον τους γιά τά γεγονότα και ενδιαφέρονται γιά τήν όπαρξη» Βλ. G. Blöcker, *Die neuen Wirklichkeiten*, σ. 237.

ριγράψει τὸ «καθαυτὸ πάθος»²⁶. Ὅμως ἡ ἐπαναστροφή στὸν ἀρχέγονο μῦθο κινδυνεύει νὰ εἶναι φυγή στὴν ἀνευθυνότητα. Ὁ Colin Wilson στὸ βιβλίο του *The Outsider*²⁷ καλεῖ τὸν καλλιτέχνη νὰ ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε κοινωνικὴ ὑποχρέωση καὶ ν' ἀφιερωθεῖ στὴν σωτηρία τοῦ ὑπαρξιακοῦ του «ἐγώ». Ἔτσι τὸ αὐτομο ὡς «θεατῆς» πιά δχι μόνο ἀπεκδύεται τοῦ χρέους νὰ μετέχει στὶς κοινωνικὲς διεργασίες, ἀλλὰ καὶ ἀνυψώνεται πάνω ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν κοινῶν θνητῶν ἀπ' ὅπου μπορεῖ νὰ σαρκάζει τὶς προσπάθειες τῶν ὑπολοίπων «στρατευμένων» ἀδελφῶν του. Ἐπίσης ὁ Günter Blöcker, ἓνας συγγραφέας ἐξυπνότερος ἀπὸ τὸν προηγούμενον, στὸ βιβλίο του *Die neuen Wirklichkeiten*²⁸ ἐπιτιμᾷ τοὺς «ἀνώριμους» καλλιτέχνες ποὺ θέλουν ν' ἀλλάξουν τὶς κοινωνικὲς συνθη-
κες.

Ἐξ ἄλλου ἡ ἀντίδραση στὸ νατουραλισμὸ γέννησε ἓνα νέο τρόπο μυθοπλασίας (μὲ παραβολές) ποὺ φαινομενικὰ ἔστω, ἀλλὰ συμβολικὰ, μεταμορφώνει τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα. Εἶναι ἡ μέθοδος τοῦ Kafka²⁹. Αὐτὸς ἐφεύρε μιὰ θαυμάσια μορφή φανταστικῆς σάτιρας γιὰ νὰ παρουσιάσει τὴν ἐξέγερση τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, ποὺ παλεύει ἀπελπισμένα σ' ἓνα κόσμον ἀφιλόξενο νὰ βρεῖ μιὰ κάποια κοινότητα, ἔστω καὶ αὐτὴ τὴν ἀμφισβητούμενη κοινότητα τοῦ *Πύργου*³⁰. Ὁ μῦθος τοῦ Kafka εἶναι ἀποκαλυπτικός. Ἀλλὰ παρανοημένος ὁ Kafka ἀπὸ τὸν βασικὸ τοῦ ἐρμηνευτῆ Max Brod³⁰, ἔκανε ἀρκετὸ κακὸ καὶ ἐνθάρρυνε πολλοὺς «φανακιστές»³¹. Γιὰ τὸν R. Garaudy ὁ Kafka δὲν εἶναι ἓνας «ἐπαναστάτης» ἀλλὰ οὔτε ἓνας μυστικιστής³². Μάχεται ἀπεγνωσμένα τὴν ἄλλοτρίωση, εἶναι μὲ τὸ μέρος τῶν καταπιεσμένων καὶ ἐξευτελισμένων, ἀλλὰ δὲν καλεῖ σὲ ἀγώνα καὶ δὲν ἀνοίγει καμιὰ προοπτικὴ. Δὲν διακρίνει καμιὰ λύση. Ἡ στάση του εἶναι στάση ἀναποφασιστικότητος. Ἐντελῶς ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Brecht ποὺ ἡ μέθοδος του νὰ παρουσιάζει τὶς κοινωνικὲς συγκρούσεις μ' ἓναν ἀπλοϊκὸ μῦθο, ἔχει πολλὰ κοινὰ μὲ ἐκείνη τοῦ Kafka. Ἀντίθετα ἀπὸ αὐτὸν ὁ μεγάλος γερμανὸς δραματουργὸς πιστεύει ὅτι ὁ κόσμος μπορεῖ ν' ἀλλάξει, νὰ γίνῃ καλύτερος καὶ λογικότερος. Οἱ παραβολές του εἶναι διδακτικὰ δράματα.^{32α}

26. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 211.

27. Βλ. C. Wilson, *The Outsider*, 13η ἐκδ., London, Goliancz, 1969, σσ. 71, 155, 277, 279, 281.

28. Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σσ. 191, 342.

29. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 109.

30. M. Brod, *Franz Kafka*, 3η ἐκδ., Berlin-Frankfurt/M., S. Fischer, 1954.

31. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 110.

32. Βλ. R. Garaudy, *D' un réalisme sans rivages*, Paris, Plon, 1964.

32α. Στὸ ἐπικὸ θέατρο τοῦ Brecht «Τὸ καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον ταυτίζεται μὲ τὸ πολιτικόν»: W. Benjamin, *Was ist das epische Theater*, *Schriften*, τ. 2, σ. 266.

Καί οἱ δύο πάντως ἀπεικόνισαν τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα στὶς παραβολές τους. Τὸ βύθισμα τους στὸ μῦθο δὲν ἦταν φτώχεια τῆς τέχνης τους, ἀλλὰ ἐξοικείωση μὲ τὰ ἐκφραστικά της μέσα γιὰ τὴ δραστικότερη ἐκφραση τῆς κοινωνικῆς ἐμπειρίας τους. Οἱ δύο αὐτοὶ ἀλλοτριώσαν τὴν πραγματικότητα μὲ τὰ ἔργα τους ποὺ ἦταν ἀπόπειρα ἀπόσταξης τοῦ ἱστορικοῦ παρόντος.

Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο ὁμως μὲ τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς τῶν συγγραφέων ποὺ ἐκτείνεται ἀπὸ τὸν Camus ὡς τὸν Beckett. Οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ χώρισαν τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴν κοινωνία, καὶ διαλύοντας τὴν ταυτότητά του τὸν τύλιξαν στὸ μυστήριο, σὰν ἄθυρμα «ἁμορφων πρωτόγονων δυνάμεων»³³.

Ἡ γενικὴ κοινωνικὴ ἀποσύνθεση εἶναι φυσικὸ νὰ ὀδηγεῖ στὸν ἀποανθρωπισμὸ τῆς τέχνης καὶ τὴν ἀποκοπὴ της ἀπὸ τὴν κοινωνία, ἓνα διάχυτο συναίσθημα φυγῆς ἀπὸ μιὰ κοινωνία παρακμασμένη διαποτίζει ἰδιαίτερα τὴν λογοτεχνία³⁴, ἀλλὰ καὶ τίς ἄλλες μορφές τέχνης. Μιὰ νοσταλγία γιὰ τὴν χαμένη Ἑδέμ ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ τὴ φυγὴ πρὸς τὴ φύση. Ἀλλὰ ὅσο οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ συγγραφεῖς ἀποσύρονται ἀπὸ τὴν κοινωνία, φορτώνουν ὁλοένα καὶ μὲ πὺρ βάρβαρο ἐμπόρευμα τὸ κοινόν³⁵. Ἀλλωστε ἡ τεχνικὴ τελειοποίηση τῶν ποικίλων μηχανικῶν μέσων³⁶ δημιούργησε μιὰ βιομηχανία ψυχαγωγίας, ἓνα εἶδος τέχνης ποὺ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ καὶ προσφέρει μὲ τὸ φτηνὸ της περιεχόμενο μιὰ ἀμφιβόλου ἀξίας ψυχαγωγία. Ἐτσι ἔχουμε ἓνα σωρὸ ἀπὸ «σκουπιδοτέχνη»³⁷ ποὺ ἀποδεσμεύει ὅλα τὰ ἐπιθετικὰ ἔνστικτα καὶ παρουσιάζει «τὴν ὁμότητα σὰν ἐκδήλωση ζωτικότητας καὶ τὴν σκληρότητα σὰν ἔνδειξη σταθεροῦ χαρακτήρα. Δημιουργεῖ τοὺς ὑπερανθρώπους καὶ διαπλάθει βασιανιστὲς καὶ διαφθορεῖς»³⁸.

33. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 110.

34. Ὁ E. Hemingway φανεώνει μὲ ἰδιαίτερη σαφήνεια τὴν τάση αὐτὴ τῆς φυγῆς στὰ 15 παλιά του διηγήματα ποὺ ἔχουν τὸν τίτλο «*In our Time*» (Scribner, 1930). Βλ. G. Blöcker, δ. π., σ. 242.

35. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 112.

36. Πβ. Π. Α. Μιχελῆ, *Τέχνη καὶ μηχανή, Χρονικά Αἰσθητικῆς*, τ. 5, 1966, σσ. 59 καὶ 71: «Τελευταίως παρατηρεῖται μιὰ προσπάθεια κατασκευῆς ἔργων καθαρὰ καλλιτεχνικῶν, δηλ. χωρὶς χρησιμότητα μὲ αὐστηρῶς βιομηχανικά μέσα. Εἶναι ἡ λεγόμενη «προγραμματισμένη τέχνη», ὅπου ὁμως ἀποκλείεται κάθε τόνος προσωπικὸς στὴν ἐκτέλεση.... πράγματι τὸ παιγνίδι μὲ τίς μηχανές καὶ ἰδιαίτερος στὴν τέχνη εἶναι ἐπικίνδυνον, διότι ὁ καλλιτέχνης κινδυνεύει ν' ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ τὴν αὐθορμησία τῆς φαντασίας του καὶ τὸ πηγαῖο τῆς δημιουργικῆς ἐμπνεύσεως. Ἐνας καλλιτέχνης προγραμματιστῆς μηχανῶν κινδυνεύει νὰ ἀμβλύνῃ τὸ γούστο του καὶ νὰ ἱκανοποιεῖται μὲ τὴν πλοκὴ τῶν συνδυασμῶν καὶ τῶν ἀντιμεταθέσεων ποὺ τρέφουν τὸν πολιτισμὸ τοῦ Kitsch καὶ τοῦ Prisunic.»

37. Ὁ γερμανικὸς ὄρος Schund σημαίνει ἀκριβῶς αὐτό.

38. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 188.

Υπάρχει όμως και η άλλη μορφή της «ψευδοτέχνης», το λεγόμενο Kitsch³⁹, που είναι δημιούργημα της τελευταίας δεκαετίας του περασμένου αιώνα και βασίζεται στην ρηχή απομίμηση γνήσιων έργων, στην επιτήδευση, στον γλυκανάλατο αισθηματισμό⁴⁰. Αν και είναι και αυτό φτηνοεμπόρευμα, όμως επιδιώκοντας το ανώτερο κατευνάζει τα ένστικτα και δέν γεννά τον πόθο για κοινωνικές αλλαγές. Υπάρχουν βέβαια και οι θερμοί υποστηρικτές αυτής της τέχνης, παράδειγμα η ομάδα *Spur* στο Μόναχο, που στο μανιφέστο της το 1960 διακήρυξε την πίστη της στο Kitsch⁴¹.

Όλα αυτά τα γέννησε ή υπερωσία πολλών καλλιτεχνών και η άγνοια των μαζικών αναγκών, γιατί με το να περηφανεύονται πώς τους αρκεί να τους καταλαβαίνουν λίγοι εκλεκτοί, ή λεγόμενη *élite*⁴², άνοιξαν το δρόμο για τη δημιουργία μιās βιομηχανοποιημένης τέχνης.

Εκτός όμως από την «σκουπιδοτέχνη», την «ψευδοτέχνη» ή άλλοιως τέχνη χαλκομανία και την τέχνη την κατασκευασμένη με αυστηρώς βιομηχανικά μέσα, στις αρχές του αιώνα μας ο Marcel Duchamp ανακάλυψε τη δυνατότητα να μεταμορφώνεται σε έργο τέχνης ένα αντικείμενο χωρίς τη διεργασία της φαντασίας, αλλά απλά και μόνον με την απομάκρυνσή του από την καθημερινή του λειτουργικότητα και την απώλεια της αρχικής του χρησιμότητας⁴³.

Τέτοια μέσα μεταχειρίστηκε και ο ντανταϊσμός παλιότερα. Αυτή η τέχνη είναι ή λεγόμενη *pop-art*. Είναι αντι-τέχνη και χρειάζεται πολύ περισσότερο ταλέντο από όσο το αντι-θέατρο και το αντι-μυθιστόρημα⁴⁴. Και αυτής τα δημιουργήματα, όπως και των προηγούμενων ειδών τέχνης, θέλουν να περνούν για «νεορεαλιστικά» έργα. Είναι από αντίδραση στην «άφηρημένη» τέχνη, στην πλήρη αποαντικειμενοποίηση, στον ταχισμό και σε όλες τις ακρότητες που γέννησε ή τάση για καθαρή, είτε απόλυτη τέχνη. Ο Th. Adorno προειδο-

39. Βλ. δ. π., σσ. 90, 188 και Π. Α. Μιχελή, δ. π., σ. 71.

40. Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σσ. 224, 355 κ.εξ.: «η ιδεαλιστική αιωνιότης ξεμασκαρεύεται μπροστά στην τέχνη ως Kitsch... Το Kitsch παρωδεί την κάθαρση, αλλά την ίδια επίσης λειτουργία επιτελεί και η τέχνη με αξιώσεις».

41. Βλ. J. Becker και W. Vostell, *Happenings*, Reinbek, Rowohlt, 1965, σ. 47: «...Το Kitsch είναι ή θυγατέρα της τέχνης, ή θυγατέρα είναι νέα και ενοδιάζει, ή μητέρα είναι μια μπαμπούρια που βρωμά και ζέχνει...»

42. Βλ. Π. Α. Μιχελή, δ. π., σ. 72: «...φρονούν ότι έτσι θα απελευθερωθή ο γνήσιος καλλιτέχνης και θα μείνει μιὰ *élite* ανθρώπων που θα χαιρείται την ηγυαία τέχνη, έστω και αν οι καλλιτέχνες της βοηθούνται από την μηχανή. Έν πρώτοις είναι άδύνατο ή μηχανή να μην αφήση τη σφραγίδα της στην τέχνη αυτή. Δεύτερον είναι προβληματικό πώς οι νησιδες αυτές των *élites* θα επιζήσουν μέσα στον ωκεανό του πολιτισμού του Kitsch που θα τους περιβάλλη, και θα έχη καταντήσει τις μάζες ανθρώπους του Kitsch και πλήθος μονάζον.

43. Βλ. E. Fischer, δ. π., σ. 89.

44. Βλ. δ. π., σ. 89.

ποίησε για τὸν κίνδυνο ποὺ διατρέχει ἡ λεγόμενη πρωτοπορία νὰ καταντήσῃ «δεύτερος κονφορμισμός»⁴⁵. Καὶ ὁ E. Fischer καταγγέλλει τὸν «νέο ἐκβαρβαρισμό»⁴⁶ ποὺ ἐκθειάζεται ὡς θαυμαστὴ ἰδιότητα τῆς μοντέρνας τέχνης⁴⁷, καὶ ποὺ ἔχει μεγάλη ἐμπορικὴ πέραση στὴν ὀψιμὴ ἀστικὴ κοινωνία. Ὑπάρχουν ὁμως κι' ἐκεῖνοι ποὺ πιστεύουν, ὅπως ὁ H. Read, ὅτι ἡ μοντέρνα ἀφηρημένη τέχνη «ἐνδιαφέρεται μ' ἓναν ἐντελῶς μὴ-ἀναπαραστατικὸ τρόπο γιὰ τὶς ἀρμονικὲς σχέσεις τῶν γραμμῶν, τῶν σχημάτων καὶ τῶν χρωμάτων, εἶναι μιὰ τέχνη ποὺ μιμεῖται πολὺ στενὰ κάποια πολὺ προσδιορισμένα καὶ συγκεκριμένα στοιχεῖα. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἱμπρεσιονισμός, μῆτε ποίηση, μῆτε συμβολισμός· ἀλλὰ κάτι τόσο ἀκριβὲς καὶ ἀναπαραστατικὸ ὅσο καὶ ἓνα μαθηματικὸ διάγραμμα»⁴⁸.

Ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἐμπορικοποίηση καὶ ὁ ἐξαπλωμένος παντοῦ ὠφελιμισμός προκάλεσαν τὴν ἀπέχθεια τῶν γνήσιων καλλιτεχνῶν. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἐγίναν ἀρνητὲς ἑνὸς συστήματος καταπιεστικοῦ, ποὺ τοὺς στεροῦσε τὶς ἐλευθερίες ὅσες ὑπόσχονταν στὸ ξεκίνημά του. Ὁ J.-J. Rousseau⁴⁹ ἔκανε τὴν ἀρχὴ μὲ τὴν ρομαντικὴ του ἐξέγερση καὶ τὴν ἐπίθεση κατὰ τοῦ ἀστικοῦ πολιτισμοῦ. Ὁ Hegel⁵⁰ ἐπίσης μίλησε γιὰ τὴν «αὐξανόμενη δύναμη τοῦ διχασμοῦ» καὶ τόνισε τὴν ἀνάγκη τῆς φιλοσοφίας, ποὺ γεννιέται «ὅταν ἐξαφανίζεται ἡ ἐνοποιὸς δύναμη ἀπὸ τὴν ζωὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ ὅταν οἱ ἀντιφάσεις χάνουν τὴν ἀλληλουχία τους καὶ ἀποκτοῦν ἀνεξαρτησία». Ὁ Shelley⁵¹ στὴν *Defense of Poetry* πραγματεύεται τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ποίησης ξεκινῶντας ἀπὸ τοὺς ἴδιους συλλογισμοὺς. Σὰν κεντρικὸ θέμα δὴς τῆς λογοτεχνίας βλέπουμε τὸ μοναχικὸ «ἐγὼ»⁵² ποὺ στέκεται ἀντιμέτωπο στὴν χυδαιότητα τῆς ἀστικῆς ζωῆς. Ἡ ἀρχικὰ ρομαντικὴ αὐτὴ διαμαρτυρία κατὰ τῆς ἀστικῆς ζωῆς μετατρέπεται ὅλο

45. Πβ. Th. W. Adorno, *Eingriffe*, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1965, τ. 10, σ. 67: «Ἐτσι τὰ ἔργα τέχνης γίνονται κάτι πάρα πολὺ στυλνὸ, καθαρισμένο, ἀκίνδυνο... Ἡ ἐννοία τοῦ ριζοσπαστικοῦ μεταφερμένη ὀλοκληρωτικὰ στὸν αἰσθηματικὸ τομέα ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν ἰδεολογία ποὺ θέλει νὰ στρέψῃ ἄλλοῦ τὴν προσοχὴ μας, κάτι σὰν παρηγοριά γιὰ τὴν πραγματικὴ λιποψυχία τῶν ὑποκειμένων».

46. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 112.

47. Πβ. W. Barret, *The Irrational Man*, σ. 43: «Ἡ μοντέρνα τέχνη... ἀρχίζει καὶ μερικὲς φορές τελειώνει σὰν μιὰ ὁμολογία πνευματικῆς φτώχειας. Αὐτὸ εἶναι ἡ μεγαλωσύνη της καὶ ὁ θρίαμβος της». Βλ. καὶ J. P. Anton, ὁ. π., σσ. 16 κ.ἑξ.

48. H. Read, *The Philosophy of Modern Art, Collected Essays*, 2η ἐκδ., London, Faber, 1969, σ. 86.

49. Βλ. *Du contract social*. Πβ. A. Hauser, *Sozialgeschichte*, τ. 2, σσ. 76 - 82.

50. G. W. F. Hegel, *Aufsätze aus dem kritischen Journal der Philosophie, Sämt. Werke*, ἐκδ. Glockner, Jubiläumsausg.⁴, τ. I, σσ. 46 κ.ἑξ.

51. Shelley, *Defense of Poetry*, ἐκδ. H. F. Brett - Smith, Oxford, Blackwell, 1923², σσ. 52-53.

52. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 113. Πβ. Byron, Manfred, *Byron's Poems*, 3 τομ., ἐκδ. V. De Sola

καί περισσότερο σέ κριτική τῆς ἀστικής κοινωνίας.

Ἀπὸ τὴν ἐξέγερση τοῦ διαμαρτυρόμενου ἀκόμη «ἐγώ», ποῦ ἦταν κράμα ἀριστοκρατικῆς καὶ λαϊκῆς ἀρνήσεως τῶν ἀστικῶν ἀξιών, γεννήθηκε ὁ κριτικὸς ρεαλισμὸς⁵³ ποῦ πρῶιμη τοῦ φάση εἶναι ὁ ρομαντισμός. Ἦδη στὸν Byron⁵⁴ βλέπουμε τὴν ἐξελικτικὴ πρόβαση τῆς ποιητικῆς τοῦ μὲ τὴν ἐγκατάλειψη βαθμιαῖα τοῦ «ἐγώ», τὸν ἔλεγχον τῆς ρομαντικῆς ὑπερβολῆς καὶ τὴν ὑπαρξὴ κοινωνικῆς κριτικῆς. Ἀλλὰ οἱ Balzac καὶ Stendhal δείχνονται λιγότερο συμβιβασμένοι μὲ τὴν ἀστικὴ κοινωνία καὶ τὸ κράτος ποῦ ἐλέγχεται ἀπὸ τοὺς ἀριστοκράτες καὶ τὸν κλῆρο. Ὁ Engels, γράφοντας γιὰ τὸν Balzac, χαρακτηρίσει τὸ ἔργο του «θρίαμβο τοῦ ρεαλισμοῦ»⁵⁵. Ὁ μέγας αὐτὸς συγγραφέας, «θὰ παραμερίσει τίς προκαταλήψεις καὶ τίς πεποιθήσεις του χωρὶς νὰ διστάσει καὶ θὰ περιγράψει ὅ,τι πραγματικὰ βλέπει. Αὐτὴ ἡ ἀνελέητη στάση ἀπέναντι στὴν ἴδια τους τὴν ὑποκειμενικὴ εἰκόνα τοῦ κόσμου εἶναι τὸ διακριτικὸ γνῶρισμα ὅλων τῶν μεγάλων ρεαλιστῶν»⁵⁶. Αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορὰ τῆς γνήσιας ἀπὸ τὴν κιβδηλὴ δημιουργία.

Τὸ ἔργο ὅμως ποῦ ἔσπασε ὀριστικὰ τὸ φράγμα τοῦ ρομαντισμοῦ, εἶναι τὸ μισοτελειωμένο μυθιστόρημα τοῦ Stendhal *Lucien Leuwen*^{56α}, ποῦ κατὰ μία ἀποψη ξεπέρασε μὲ τὴν κοινωνικὴ του παρατήρηση καὶ τὴν ἀνελέητη κριτικὴ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Balzac⁵⁷.

Ἡ γενικὴ πάντως στάση τῶν ἐκπροσώπων τοῦ κριτικοῦ ρεαλισμοῦ^{57α} εἶναι

Pinto, London κ.ἀ., Everyman's library, 1963¹, τ. 2, σσ. 323 καὶ 337, ὅπου οἱ ἀκόλουθοι στίχοι φανερώουν ὅλη αὐτὴ τὴ μοναχικὴ στάση:

«I said with men; and with the thoughts of men,
I held but slight communion; but instead
My joy was in the wilderness to breathe
The difficult air of the ice mountain tops...
These were my pastimes, and to be alone...
I disdain'd to mingle with
A herd, though to be leader-and of wolves.
The lion is alone, and so am I...»

καὶ Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Garnier, 1958, κεφ. 43, σσ. 490-494.

53. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 115.

54. Πβ. Byron, *Don Juan*, δ. π., τ. III.

55. Βλ. K. Marx - Fr. Engels, *Briefe, Januar 1888 - Dezember 1890*, 19. Brief, Engels an Margaret Harkness. *Werke*, τ. 37, Berlin, Dietz, 1974, σσ. 43 - 44.

56. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, τ. 6, σ. 441.

56α. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἂν καὶ ἀντιρομαντικὸ δείχνει σημεῖα ἐπιστροφῆς στὴν ρομαντικὴ εὐαισθησία. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 116.

57. Ὁ. π., σ. 115.

57α. Ὁ Lukács (Βλ. *Wider den missverstandenen Realismus (Probleme des Realismus I)*, *Wer*

μιά ρομαντική διαμαρτυρία ενάντια στην αστική κοινωνία, και αυτό είναι φανερό όχι μόνο στους Stendhal και Balzac, αλλά και στους Dickens, Flaubert, Tolstoi, Dostojewski, Ibsen, Strindberg και Hauptman^{57β}.

Ἡ ἔννοια πού δηλώνεται μέ τόν ὁρο ρεαλισμός στήν τέχνη, εἶναι κάπως ἄορατη. Κάποτε τόν χαρακτηρίζουν ὡς στάση, δηλαδή ἀπεικόνιση τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας, κι' ἄλλοτε ὡς τεχνοτροπία ἢ μέθοδος⁵⁸. Ἄν διαλέξουμε τήν πρώτη ἀποψη, τότε θά διαπιστώσουμε πῶς σχεδόν κάθε τέχνη, μέ ἐξαίρεση τήν ἀφηρημένη τέχνη καί τόν ταχισμό, εἶναι ρεαλιστική⁵⁹. Ἀπό τὰ ἄπειρα παραδείγματα πού ἔχουμε ἀπό τόν Ὅμηρο ἀκόμη, τόν Φειδία, τοὺς τραγικούς, τόν Shakespeare, τοὺς Γάλλους κλασικούς, τόν Goethe, τόν Kafka, τόν Brecht κι' ἓνα πλῆθος ἄλλων θ' ἀναγνωρίσουμε ὅτι ὁ καθένας μέ τόν τρόπο του, μέ τὰ ἐκφραστικά μέσα πού ἀνταποκρίνονταν στήν ἐποχή του, ἀντικαθρέφτισε, κατὰ τὸ βαθμὸ πού τοῦ ἦταν δυνατό, τήν πραγματικότητα, ἀλλὰ ἡ πραγματικότητα αὐτὴ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ καὶ κοινωνικὴ σκοπιὰ τοῦ καλλιτέχνη⁶⁰. Τὸ σύνολο τῆς πραγματικότητας εἶναι τὸ ἄθροισμα ὅλων τῶν σχέσεων μεταξὺ ὑποκειμένου καὶ ἀντικειμένου. Τὸ ἔργο τέχνης ἐνώνει τὴν πραγματικότητα μέ τὴν φαντασία⁶¹. Ἔτσι δὲν μπορούμε νὰ πούμε ὅτι ὁ Shakespeare⁶² εἶναι λιγότερο ρεαλιστὴς ἀπὸ τὸν Goya ἢ ὁ Kafka ἀπὸ τοὺς νατουραλιστὲς κ.ο.κ. Ὅλοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες ἀπεικονίζουν ἐπαρκῶς τὶς περιόδους τῆς ἀνθρώπινης ἀνάπτυξης, καὶ ταυτόχρονα βοηθοῦν στὸν ἰδεολογικὸ ἀγώνα γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀδιάσπαστης ἀνθρώπινης προσωπικότητας⁶³.

Ἄλλ' ἀπ' ὅσα ἤδη διατρέξαμε, ἀποδείχεται ἴσως πὺ ὠφέλιμο πρακτικὰ νὰ περιορίσουμε τὴν ἔννοια τοῦ ρεαλισμοῦ στήν τέχνη σὲ μιὰ εἰδικὴ μέθοδο. Γιατὶ στήν τέχνη δὲν συμβαίνει ὅ,τι στήν ἐπιστῆμη, πού ὅσο προχωρεῖ τόσο

ke, τ. 4, σσ. 91 κ.ἑξ.) παρατηρεῖ ὅτι «καθὼς βαθαίνει ἡ κρίση τοῦ μοντερνισμοῦ, αὐξάνει ἡ σπουδαιότητα τοῦ κριτικοῦ ρεαλισμοῦ».

57β. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 119.

58. Βλ. δ. π., σ. 116.

59. Βλ. δ. π., σ. 117. Πβ. H. Read, δ. π., σσ. 88 κ.ἑξ., ὅπου στὸ κεφ. *Realism and Abstraction in Modern Art* ὁ συγγραφεὺς μέ ποικίλα ἐπιχειρήματα ἀποδεικνύει ὅτι καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ ἀφηρημένη τέχνη ἐκφράζει τὸν δικὸ της ρεαλισμό.

60. Πβ. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, τ. 6, σ. 443.

61. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 117.

62. Ὁ. π., σ. 117: «Οἱ μάγισσες τοῦ Shakespeare καὶ τοῦ Goya εἶναι πὺ πραγματικὲς ἀπὸ τοὺς ἐξιδανικευμένους χωρικούς καὶ τεχνίτες σὲ πολλοὺς πίνακες ρωπογραφίας. Ὁ μονότονος κύκλος τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἀνεβασμένος σὲ φανταστικὸ ὄψος στὸν Gogol καὶ τὸν Kafka ἀποκαλύπτει περισσότερα γιὰ τὴν πραγματικότητα ἀπὸ πολλές νατουραλιστικὲς περιγραφές». Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σ. 378.

63. Βλ. G. Lukács, δ. π., σ. 436.

και βελτιώνεται περισσότερο. Δεν σημαίνει δηλαδή ότι, με βάση την αρχή της εξέλιξης, ο Stendhal και ο Tolstoi πρέπει να είναι καλύτεροι από τον Όμηρο, ή ότι τα τελευταία έργα ενός μεγάλου συγγραφέα είναι τελειότερα από τα πρώιμα. Το ίδιο μπορεί να συμβαίνει και με τα έργα της ίδιας ιστορικής περιόδου⁶⁴. Δεν σημαίνει επίσης ότι ο Zola⁶⁵, που ήταν στρατευμένος ρεαλιστής συγγραφέας, πρόσφερε έργο σημαντικότερο από εκείνο του Balzac⁶⁶ ή του Stendhal.

Κατά τον E. Fischer ο ρεαλισμός, στη στενότερη έννοια, είναι απλώς μία δύναμη της μορφής έκφρασης, όχι όμως και η μόνη⁶⁷. Κατά τον Lukács ο «ρεαλισμός είναι η αναγνώριση του γεγονότος ότι ένα λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί να μένει ούτε σε μία χωρίς ζωή μεσότητα, καθώς υποθέτουν οι νατουραλιστές, ούτε σε μίαν ατομική αρχή που αυτοδιαλύεται μέσα στο τίποτε.... 'Ο άληθινά μεγάλος ρεαλισμός απεικονίζει τον άνθρωπο και την κοινωνία ως άρτιωμένες οντότητες, αντί να δείχνει απλώς τη μία ή άλλη από τις όψεις του.... Έχει τη σημασία μιάς τρισδιαστατικότητας, μιάς σφαιρικότητας που προικίζει με ανεξάρτητη ζωή τους χαρακτήρες και τις ανθρώπινες σχέσεις. Με κανένα τρόπο όμως δεν περιλαμβάνει μίαν άρνηση του συγκινησιακού και διανοητικού δυναμισμού.... Αντιτίθεται μόνο στην καταστροφή της άρτιότητας της ανθρώπινης προσωπικότητας»⁶⁸.

Ός αντίθεση στον «κριτικό ρεαλισμό» ο Gorki επινόησε τον όρο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» και πάνω στο ποιοτικά διαφορετικό του επίπεδο συνέχισε την μεγάλη ρεαλιστική παράδοση⁶⁹. 'Ο E. Fischer υιοθετεί τον όρο «σοσιαλιστική τέχνη»⁷⁰ προκειμένου ν' αναφερθεί στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Κατά την άποψη του ο όρος αυτός αναφέρεται σε στάση και όχι τεχνοτροπία, τονίζει την σοσιαλιστική σκοπιά⁷¹ και όχι την ρεαλιστική μέθοδο. 'Η διαφορά του

64. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 118: «'Ακόμη και μέσα στο έργο ενός και του αυτού καλλιτέχνη, όπως ο Ibsen, το με συνέπεια ρεαλιστικό δράμα *Nora* δεν είναι πιο τέλει από τον φαντασιώδη *Peer Gynt*. Το ίδιο, μέσα σε μία και την αυτή ιστορική περίοδο, τα αυστηρώς ρεαλιστικά δράματα της εποχής δεν είναι καθόλου πιο τέλεια από τις δραματικές παραβολές του Brecht».

65. Πβ. G. Lukács, δ. π., σσ. 440-442.

66. Πβ. δ. π., σσ. 443 κ.εξ.: «Κανένας δεν ένοιωσε βαθύτερα από τον Balzac τα βάσανα που προξένησε ή μετάβαση στο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής σε κάθε κομμάτι του λαού, τη βαθειά ήθικη κατάπτωση που αναγκαία συνόδευε αυτόν τον μετασχηματισμό σε κάθε κοινωνικό στρώμα».

67. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 118.

68. Βλ. G. Lukács, δ. π., σ. 436.

69. Πβ. G. Lukács, *Probleme des Realismus II*, τ. 5, σσ. 260 - 261.

70. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 119.

71. Βλ. Γκ. Λούκατς, Λογοτεχνία και δημιουργικός μαρξισμός, μτφ. Άρη Άλεξάνδρου, *Εποχές*, τεύχ. 15, Ιούλιος 1964, σ. 19.

κριτικού ρεαλισμού από τόν σοσιαλιστικό είναι ότι ο πρώτος συνεπάγεται κριτική της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ ο δεύτερος προϋποθέτει βασικά τη συμφωνία του καλλιτέχνη με τους σκοπούς του σοσιαλιστικού κόσμου που γεννιέται. Στη σοσιαλιστική κοινωνία δημιουργούνται οι δυνατότητες⁷², και ειδικότερα οι αντικειμενικοί όροι, που έχει ανάγκη ή τέχνη για ν' αποτελέσει μια δύναμη που συνεπαίρνει, συγκινεί και αλλάζει τόν άνθρωπο. Εκεί δὲν ἔχουν ἔμπορικό συμφέρον νά παράγουν Kitsch και Schund^{72α}. Τὸν ἐλεύθερο χρόνο δὲν τὸν καταπιέζει καμιά ἀπεριόριστη βιομηχανία ψυχαγωγίας. Τὸ δλο κοινωνικό σύστημα δὲν εἶναι προσανατολισμένο πρὸς τὸ «ἔχειν» ἀλλὰ πρὸς τὸ «εἶναι». Ἡ φαντασία εἶναι σὲ θέση νά συμφωνεῖ με τὶς τάσεις καὶ τοὺς σκοποὺς μιᾶς κοινωνίας πού βρίσκεται στὸ γίνεσθαι^{72β}. Ἀλλὰ ὁ σοσιαλιστικός ρεαλισμός δὲν παύει νά εἶναι καὶ κριτικός ρεαλισμός, πλουτισμένος βέβαια με τὴν παραδοχή τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη. Λογικό ἐπακόλουθο αὐτῆς τῆς παραδοχῆς εἶναι ἡ δημιουργία ἰσορροπίας μεταξύ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος καὶ ατόμου. Ἡ ἰσορροπία ὅμως αὐτὴ δὲν εἶναι ποτὲ στατική, πρέπει βάσει τῆς διαλεκτικῆς δλο καὶ ν' ἀποκαθίσταται μέσα ἀπὸ ἀντιφάσεις καὶ συγκρούσεις⁷³.

Ἄλλο ἐπίσης χαρακτηριστικό τῆς σοσιαλιστικῆς τέχνης εἶναι ὅτι προβλέπει τὸ μέλλον⁷⁴. Συστατικό τῆς δηλαδή εἶναι τὸ προφητικό στοιχεῖο, πού τόσο καταδικάστηκε ἀπὸ τὸ ρεαλισμό. Ἀλλὰ τὸ προφητικό στὴ συγκεκριμένη περίπτωσι παίρνει ἄλλες διαστάσεις, γεννιέται μέσα ἀπὸ τὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς Ἱστορίας καὶ τοὺς νόμους τῆς.

Ὁ σοσιαλιστὴς καλλιτέχνης ταυτίζεται θεμελιακά με τὴν σοσιαλιστικὴ κοινωνία στὴν ἐξελικτικὴ τῆς πορεία⁷⁵. Ἐνῶ οἱ συνειδητοὶ ἄστοι καλλιτέχνες —πού ἔχουν βέβαια κάποια ἀξία— διαχωρίζουν τὴ θέση τους ἀπὸ τὴν ἀστική τάξη πού θριαμβεύει. Ἀρνοῦνται νά δεχτοῦν γιὰ πραγματικότητα⁷⁶ τὸ σύ-

72. Γι' αὐτὲς τὶς δυνατότητες ὁ Ernst Bloch (*Literarische Aufsätze*, Gesamtausgabe. τ. 9. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1965, σ. 137) ἔχει γράψει: «Ἡ πραγματικὰ ρεαλιστικὴ ποίηση ἔχει νά κάνει με τὴ διεργασία (Prozess), ἀπ' ὅπου τὰ γεγονότα ἔχουν ἀπομονωθεῖ καὶ σταθεροποιηθεῖ τεχνητά· καὶ ἡ διεργασία αὐτὴ ἀπαιτεῖ ἀκριβολογία, φαντασία, ἡ ἀναπαράστασις τῆς διεργασίας συνδέεται με τὴν ἴδια τὴν φαντασία... Ὡστόσο ἡ γνήσια ποιητικὴ νουή, ἡ μόνη πού ἔχει ἀπομείνει σήμερα καὶ εἶναι δυνατὴ, ἡ φαντασία χωρὶς ψέμμα, προβάλλει τόσο πιὸ καθαρὴ καὶ εὐδιάκριτη, καὶ ὡς πρὸς τὰ ὕλικά της δὲν ἔχει νά φθονεῖ καμιά περασμένη ἐποχή».

72α. Βλ. προηγουμένως, κεφ. 3, σσ. 468–469.

72β. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 189.

73. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 125.

74. Βλ. δ.π., σσ. 123, 233, καὶ προηγουμένως, κεφ. 3, σ. 464, σημ. 12.

75. Βλ. *Von der Notw.*, δ. π.

76. Παράδειγμα ὁ Tolstoi πού «ποτὲ δὲν ταύτισε τὴν καπιταλιστικὴν πραγματικότητα με τὴν

στημα που τους επιβάλλει ή κυρίαρχη κοινή γνώμη, και επιμένουν να βλέπουν τα πράγματα όπως είναι. Κατήκον του καλλιτέχνη είναι ν' «άντικαθρεφτίζει»⁷⁷ την κοινωνική πραγματικότητα κατά τον αντικειμενικότερο τρόπο, αλλά τούτο κατορθώνεται μόνο κατά προσέγγιση, και τόσο μάλλον όσο ή σκοπιά του καλλιτέχνη συμπίπτει με την ανάπτυξη της κοινωνικής πραγματικότητας⁷⁸.

Ο σοσιαλιστής καλλιτέχνης οφείλει να έχει πίστη στο ανθρώπινο δυναμικό χωρίς όμως να δημιουργεί ουτοπίες. Να μην πιστεύει σε μία τελική «παραδεισιακή» κατάσταση⁷⁹ και να μην επιθυμεί να τελειώσει ποτέ ή γόνιμη διαλεκτική της Ιστορίας.

4. Κοινωνική λειτουργία της τέχνης και ανθρώπινη αποστολή της.

«Η μαγεία της τέχνης συγχωνεύει το φαίνεσθαι στο είναι»¹.

Η τέχνη λειτουργεί σαν υποκατάστατο της ζωής², σαν μέσο ισορροπίας του ανθρώπου με τον γύρω του κόσμο. Πρέπει να τη θεωρήσουμε ως πάντοτε αναγκαία, έφ' όσον παραδεχτούμε ότι και στην πιο εξελιγμένη μορφή κοινωνίας δεν υπάρχει τέλεια ισορροπία μεταξύ ανθρώπου και περιβάλλοντος. Το άτομο θέλοντας να ξεφύγει από τη μερικότητα της ατομικής ζωής και τείνοντας ολοένα προς μία πληρότητα για την ολοκλήρωση του, ζητάει, με το βύθισμα του στο σύνολο, να κατακτήσει την πείρα άλλων. Αυτό η τέχνη κατ' έσοχην έχει τη δυνατότητα να το κατορθώνει. Δεν είναι ανάγκη να φοβόμαστε

πραγματικότητα καθαυτή. Πάντοτε έβλεπε την καπιταλιστική κοινωνία σαν ένα κόσμο διαστρέβλωσης, σαν κάτι που διαφθείρει τη σωστή ανθρώπινη πραγματικότητα...» Βλ. G. Lukács. *Probleme des Realismus II*, τ. 5. σ. 247.

77. Βλ. προηγουμένως, κεφ. I. σημ. 26 και πβ. J. P. Anton. δ. π., σ. 13: «Η τέχνη —ή τουλάχιστον η μοντέρνα τέχνη— είναι επιφορτισμένη με το βαρύ φορτίο του «άντικατοπτρισμού».

78. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 123.

79. Βλ. δ. π., σ. 125.

1. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 240.

2. Ο δρος ύποκατάστατο (Ersatz) στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν έχει την έννοια που γενικά ή ψυχολογία του αποδίδει. Και για τον S. Freud (Βλ. *Introduction à la Psychoanalyse*, Paris. 1925. σ. 450) ή τέχνη διαφέρει από τη νευρώση, γιατί αποτελεί όχι απλώς μία «φυγή» από την πραγματικότητα, αλλά και μία επιστροφή πάλι προς την πραγματικότητα. Βλ. E. Παπανούτσου, *Αίσθητική* σ. 238 και πβ. του ίδιου, *Φιλοσοφικά Προβλήματα*, σ. 50: «Μόνο ψυχολόγοι και ιστορικοί, αισθητικοί ή κριτικοί που αγαπούν τις εύκολες γενικεύσεις ή έχασαν τη σχέση του προϊόντος που μελετούν, είναι δυνατόν να υποστηρίξουν ότι ή Τέχνη είναι... υποκατάστατο της ζωής που δίνει στους αναποφάσιστους και στους νευρωτικούς την ψευδαίσθηση ανέφικτων μέσα στον πραγματικό στίβο θριάμβων...». Πβ. A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, κεφ. III, 3. Kunst als Ersatzbefriedigung, σσ. 67 - 75 και Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, τ. 7. σ. 354.

πώς μιὰ εὐτυχισμένη καὶ σὲ ἀνώτατο βαθμὸ ἐναρμονισμένη κοινωνία σημαίνει φτώχεμα τῆς τέχνης. Ἡ διαφοροποίηση θὰ ὑπάρχει μεταξύ προσωπικότητων, ὄχι μεταξύ τάξεων³.

Τῇ γνώμῃ ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἔκφραση τῆς ζωῆς πού ἀγκαλιάζει ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις της, καὶ ὅτι μᾶς συγκινεῖ γιατί ἱκανοποιεῖ τὴ βαθύτερη ἀνάγκη πού αἰσθάνεται ὁ ἄνθρωπος νὰ ζήσει, ἔστω καὶ μὲ τὴ φαντασία μιὰ πλατύτερη καὶ ἐντονότερη ὑπαρξη, τὴ συναντοῦμε μὲ διάφορες παραλλαγές σὲ στοχαστές καὶ καλλιτέχνες ὁλων τῶν ἰδεολογικῶν ἀποχρώσεων⁴.

Ὅλοι μας μπορούμε νὰ χαιρόμαστε τὴν τέχνη καὶ ταυτόχρονα νὰ διευρύνουμε τὰ ὅρια τοῦ «ἐγώ» μας μὲ τὴν ἐμπειρία μας ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης. Ἐπιτελεῖται μιὰ διεργασία τ α ὕ τ ι σ η ς⁵ πού μᾶς βοηθάει στὸ νὰ μὴν εἴμαστε ἀπλοὶ θεωροί, ἀλλὰ καὶ συνδημιουργοί ἢ τουλάχιστον συμμέτοχοι τῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων. Γι' αὐτὸ ἴσως ὑπάρχει κάποια ἀλήθεια στὴ διαπίστωση πὼς ἡ τέχνη εἶναι ὑποκατάστατο τῆς ζωῆς⁶. Ἀλλὰ πὼς εἶναι δυνατό ἡ τέχνη νὰ ἐπιτελεῖ τὴν οὐσιαστικὴ της κοινωνικὴ λειτουργία, δηλαδὴ νὰ ἐκπληρώνει, ὅπως στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα⁷, τὸν παιδευτικὸ της σκοπὸ, ὅταν ὁ ἀνικανοποίητος σημερινὸς ἄνθρωπος ταυτίζει τὸ ἀποπροσωποποιημένο, κατακερματισμένο τοῦ «ἐγώ» μὲ πρότυπα πού δὲν εἶναι καθόλου ἰδανικά, καὶ μάλιστα εἶναι σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ αἷτημα δημιουργίας πραγματικὰ ἐλευθέρων ἀνθρώπων καὶ μιᾶς ἄξιας μελλοντικῆς κοινωνίας⁸;

Περισσότερο λοιπὸν ἀπὸ ποτὲ καθήκον τοῦ καλλιτέχνη εἶναι νὰ κατορθώσει διαμέσου τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου νὰ συναρπάξει τὸ κοινό, ὥστε ὄχι νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ ἔργο παθητικὰ ἀλλὰ νὰ συμμετέχει ἐνεργᾶ σ' αὐτό, κάτι πού κατορθώνεται μὲ τὴν ἀπομάκρυνση, δηλαδὴ τὴν κριτικὴ στάση τοῦ «δέκτη».

3. Βλ. E. Fischer, ὁ. π., σ. 239.

4. Ὁ Ch. Lalo συγκέντρωσε αὐτὲς τὶς γνώμες στὸ βιβλίο του: *L' expression de la vie dans l' art*, Paris, Alcan, 1933. Βλ. E. Παπανούτσου, *Αἰσθητική*, σ. 79.

5. Ὁ γερμανικὸς ὁρος τῆς ἔννοιας, τ α ὕ τ ι σ η ς, εἶναι *Einfühlung* καὶ ἡ ἀξία της πολὺ ἀμφισβητήθηκε ἀπὸ τὸν B. Brecht: Πβ. *Kleines organon für das Theater, Versuche* 27/32, Heft 12, Berlin, Suhrkamp, 1958, §§ 42, 47, 53. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀλλὰ καὶ τὴν ἐν γένει ἀπόδοση τοῦ ὁρου: Βλ. E. Μουτσοπούλου, *Φιλοσοφικοὶ Προβληματισμοί*, σσ. 275, 356, 387 καὶ E. Παπανούτσου, *Αἰσθητική*, σσ. 208 κ.ἑξ.

6. Μὲ τὸ δικό του τρόπο κι' ὁ ποιητὴς ἐκφράζει ἴσως τὸ ἴδιο νόημα· πβ. K. Παλαμᾶ. Τὰ δεκατετράστιχα, *Ἄπαντα*, τ. 7, 2η ἐκδ., Γκοβότση, σ. 321, 3:

Μοῦ γίνεται τραγούδι ὅ,τι ποθοῦσα
νὰ εἶμουν ἢ νὰ εἶχα δίχως νὰ εἶμαι ἢ νὰ 'χω.

7. Πβ. K. I. Δεσποτοπούλου, Ἡ κριτικὴ τοῦ Πλάτωνος γιὰ τὴν ποίηση, ὁ. π., σ. 112.

8. Πβ. Τοῦ ἴδιου, *Μελετήματα Πολιτικῆς Φιλοσοφίας*, Ἀθῆναι 1975, σ. 105 κ.ἑξ.

Ἐνάντια στο «σαφὲ διαχωρισμὸ σὲ δημιουργοὺς καὶ δέκτες»⁹, ἐνάντια στο ἔργο τέχνης ὡς «κλειστὸ σύστημα»¹⁰ ποὺ ἐπιτρέπει στὸν δέκτη μόνον νὰ τὸ παρατηρεῖ καὶ δὲν τὸν ἐνεργοποιεῖ, ἐπαναστατεῖ ἡ νεώτερη τέχνη. Σ' αὐτὴ τὴν ἐξέγερση ὑπάρχει συχνὰ ἡ ὑπερβολὴ στὴν προσπάθεια νὰ δημιουργηθεῖ ἓνα καλλιτεχνικὸ δρθώμα ποὺ νὰ μὴν τὸ χωρίζει καμιά ἀπόσταση ἀπὸ τὴ ζωὴ. Εἶναι ὁμως ἀναπόφευκτο, ὅταν ἡ παράδοση σπάει, οἱ ἄνθρωποι νὰ φθάνουν σὲ ἀκρότητες, κι' ἔχουμε ἓνα πλῆθος ἀπὸ τέτοιες ὑπερβολές¹¹.

Αἶτημα πάντως κάθε γνήσιας τέχνης εἶναι ἡ ὑπερνίκηση τῆς φαινομενικῆς πραγματικότητας. Ὁ Brecht μὲ ὅλα τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ τοῦ πρόσφερε ἡ καλλιτεχνικὴ του ἰδιοφυΐα, προσπάθησε νὰ πετύχει τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ «δέκτη», ποὺ κατ' ἐκείνον κατορθώνεται μὲ τὴν ἀποξένωση ἢ ἄλλοιῶς ἀποσείωσις (Verfremdung)¹². Ἀξίωμα του ἦταν: «ὁ θεατὴς νὰ εἶναι παραγωγικὸς ὄχι νὰ θεᾶται μόνον».^{12α} Χαρακτηριστικὸ ἄλλωστε τῆς τέχνης εἶναι ὄχι ἀπλῶς ἡ «διονυσιακὴ» ἔκστασις, ἀλλὰ καὶ ἡ «ἀπολλώνεια»¹³ στάσις μιᾶς ἁρμονισμένης ψυχικότητας ποὺ συνίσταται ἀκριβῶς στὸ γεγονὸς τῆς ἀποστασίωσης.

Σήμερα γιὰ νὰ ἐπηρεαστοῦν οἱ ἄνθρωποι πρὸς μιὰ κατεύθυνση, ἀπαιτεῖται συγκλονισμὸς, προκειμένου ν' ἀποσειστεῖ ἡ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ μας ἀδιαφορία, ἡ ἀνευθυνότητα, ἡ πραγματικὴ ἢ πλαστὴ ἀγνοία¹⁴. Γιατὶ ὅπως ὑποστήριζε ὁ W. Morris¹⁵, δὲν ἔχει νόημα ἡ προσπάθεια νὰ βελτιώσῃς τὴν τέχνη καὶ τὸ γούστο, καὶ ν' ἀφήσεις ἀμετάβλητη τὴν κοινωνία. Εἶναι ἐπιτακτικότερη ἀνάγκη στὴν ἐποχὴ μας νὰ δημιουργήσῃς σωστοὺς ἀνθρώπους παρά καλὴ τέχνη.

9. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, τ. 11, σ. 414: «Μόνον ὅταν πιά οἱ ἄνθρωποι ἀντικρύζουν ἓνα — ἐπιληπτικὸ—πλαστούργημα ποὺ εἶναι καθαρὸς ἀντικατοπτρισμὸς, καὶ καθόλου μὰ καθόλου πραγματικότητα, δημιουργεῖται ἓνας σαφὲς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στίς συμμετέχουσες ὑποκειμενικότητες, χωρίζονται δηλαδὴ σὲ δημιουργοὺς καὶ δέκτες...»

10. Ὁ. π., σ. 429: Τὸ μμητικὸ πλαστούργημα «δὲν βρίσκεται μόνον ὡς κλειστὸ σύστημα ἀπέναντι στοῦ δέκτη, ἀλλὰ καὶ σὰν κάτι ἀμετάβλητο δοσμένο, σὰν κάτι ποὺ ὑπάρχει ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν συνείδηση του, ποὺ μπορεῖ βέβαια νὰ τὸ ἀποκρούσει, δὲν μπορεῖ ὁμως νὰ ἐπέμβῃ στὴν πορεία του... Ὁ δέκτης συγκεντρώνεται λοιπὸν ἐντελῶς... στὴν παρατήρηση τοῦ ἔργου ὡς ὀλότητας...»

11. Βλ. προηγουμένως, κεφ. 3, σ. 470 καὶ ἰδιαίτ. σημ. 45, 46, 47.

12. Πβ. B. Brecht, ὁ. π., §§ 42-47, 51, 68.

12α. ὁ. π., § 77.

13. Βλ. E. Fischer, σ. 11. Πβ. καὶ Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Werke*, τ. I, München, Hanser, 1966.

14. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 186.

15. Βλ. A. Clutton - Brock, *William Morris, His work and influence*, 1914, σ. 150 καὶ A. Hauser, *Sozialgeschichte*, τ. 2, σ. 359.

Ἀλλά θίγουμε προβλήματα καλλιτεχνικῆς στράτευσης (engagement) σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ἡ ἰσοπεδωτικὴ δύναμη τοῦ ὑπεραναπτυγμένου καπιταλισμοῦ παράγει σὲ ὅλο καὶ μεγαλύτερο βαθμὸ καλλιτεχνικὲς μετριότητες¹⁶, πού δροῦν καταλυτικὰ γιὰ τὴ φαντασία καὶ προκαλοῦν τὰ κατώτερα ἔνστικτα μέσω μιᾶς βιομηχανίας «ψυχαγωγίας»¹⁷, πού στόχο ἔχει πάντα ὄχι φυσικὰ τὸν ἀνθρώπο ἀλλὰ τὸ κέρδος. Σὲ μιὰ κοινωνία προσανατολισμένη στὸ κέρδος ἡ πραγματικὴ τέχνη ἀναλαμβάνει ἀγῶνα, προσπαθεῖ νὰ πάρει τὸ ὅπλο ἀπὸ τὴν «σκουπιδοτέχνη» καὶ νὰ τὸ στρέψει ἐναντίον της. Ὅταν ἡ ψυχρότητα, ἡ σκληρότητα, ἡ ὁμότητα ἔχουν γίνεи φετίχ, πρέπει ν' ἀποτολμίζεται ἡ προσπάθεια ἀποφετιχισμού¹⁸ καὶ νὰ θεωρηθοῦν ὅλα ὡς ἀξιοκαταφρόνητος κονφορμισμός¹⁹.

Ἡ ὀψιμὴ ἀστική κοινωνία εἶναι ἀκόμη ἱκανὴ νὰ παράγει τέχνη σημασίας, γιατί ἡ ὑπαρξὴ καὶ ἡ πρόκληση τοῦ σοσιαλιστικοῦ κόσμου βοηθοῦν σημαντικὰ σ' αὐτό. Ἀλλὰ μακροπρόθεσμα ἡ σοσιαλιστικὴ τέχνη πλεονεκτεῖ σὲ σχέση μὲ τὴν ἀστική, πού ἂν καὶ ἔχει πολλὰ ἀκόμη νὰ προσφέρει τῆς λείπει ἓνα εὐρὺ δράμα τοῦ μέλλοντος, μιὰ ἱστορικὴ προοπτικὴ πού νὰ γεννᾷ ἐλπίδες. Καὶ τὸ δράμα αὐτὸ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς εὐμάρειας καὶ τῆς τεχνικῆς τελειοποίησης. Εἶναι τὸ ἴδιο τὸ νόημα τῆς ζωῆς σὲ μιὰ σύλληψη ὄχι μεταφυσικὴ ἀλλὰ καθαρὰ ἀνθρωπιστικὴ²⁰.

Ἡ γνήσια τέχνη ὀφείλει ν' ἀποκαταστήσει τὴ χαμένη ἐνότητα, ἔτσι ὥστε τελικὰ μέσα ἀπὸ μιὰν ἀργὴ καὶ ἐπίπονη διεργασία νὰ ξεριζωθοῦν ὅλα τὰ συμπτώματα τῆς ἀλλοτριώσεως²¹. Ὁ καλλιτέχνης δηλαδὴ ἔχει ὑποχρέωση νὰ παράγει γιὰ ὁλόκληρὴ τὴν κοινότητα. Ὅταν ἀνακαλύπτει νέες πραγματικότητες, πού γιὰ ν' ἀπεικονιστοῦν χρειάζονται νέα ἐκφραστικὰ μέσα, δὲν τὸ κάνει μόνο γιὰ τὸν ἑαυτὸ του καὶ γιὰ λίγους «ἐκλεκτοὺς»²², ἀλλὰ γιὰ ὅλους ἐκείνους πού θέλουν νὰ ἔχουν συνειδηση γιὰ τὸ περιβάλλον, τὴν προέλευση καὶ τὸν προορισμὸ τους.

16. Βλ. G. Lukács, *Probleme des Realismus II*, τ. 5, σ. 245.

17. Βλ. προηγουμένως, κεφ. 3, σ. 468.

18. Βλ. προηγουμένως, κεφ. 1, σ. 456 καὶ σημ. 44.

19. Βλ. E. Fischer, ὁ.π., σ. 189, καὶ προηγουμένως, κεφ. 3, σ. 470, σημ. 45.

20. Βλ. *Von der Notw.*, σ. 233.

21. Th. Mann, *Doktor Faustus*, Gesamtausg., Frankfurt / Main, 1956, σ. 429: Ἐν γινόταν αὐτό, ἡ τέχνη «θὰ ἐβλεπε ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν ἑαυτὸ της ὡς ὑπὴρέτρια μιᾶς κοινότητος, μιᾶς κοινότητος ἐνωμένης μὲ κάτι πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴ μορφωση, μιᾶς κοινότητος πού δὲν θὰ ἔχει πολιτισμὸ. μὰ πού ἴσως θὰ εἶναι πολιτισμός... μιὰ τέχνη σὲ στενὲς σχέσεις μὲ τὸ ἀνθρώπινο γένος».

22. Πβ. ὁ.π., σ. 428: Ἡ τέχνη πρέπει νὰ ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὸ νὰ μένει μόνη μὲ μιὰ μορφωμένη élite, ὀνομαζόμενη τὸ «κοινόν», γιατί αὐτὴ ἡ élite, σύντομα δὲν θὰ ὑπάρχει πιά, καὶ τότε ἡ τέχνη θὰ μείνει ἐντελῶς μόνη, μόνη, ὡς τὸ θάνατο, ἐκτός ἂν βρεῖ ἓνα δρόμο πρὸς τὸ «λαόν». Βλ. προηγουμένως, κεφ. 3, σ. 469 καὶ σημ. 42.

Πολλοί είναι οι καλλιτέχνες εκείνοι που δημιουργούν νέες τεχνотροπίες, αλλά λίγοι είναι οι αληθινά πρωτότυποι που θα εξακολουθούν να ζούν και στο μέλλον. Στα χέρια αυτών των καλλιτεχνών το νέο αποδείχεται αποτελεσματικότερο από τις απομιμήσεις του παλιού²³, που κινδυνεύει να γίνει καθαρός ακαδημαϊσμός, με την επανάληψη παλιών μορφών σε συνθήκες νέες. Έτσι γεννιέται ο φορμαλισμός²⁴. Το νέο περιεχόμενο αναζητεί νέες μορφές για να εκφραστεί. Δεν είναι ανάγκη από την αρχή ο καθένας να κατανοεί και να εγκρίνει ένα έργο τέχνης²⁵. Άλλωστε «μια από τις σπουδαιότερες λειτουργίες της τέχνης υπήρξε πάντοτε να δημιουργεί ένα αίτημα για την πλήρη ικανοποίηση του οποίου δεν έχει έρθει ακόμη η ώρα»²⁶. Έτσι καθήκον του καλλιτέχνη δεν είναι να παρουσιάζει ανοιχτές πόρτες, αλλά ν' ανοίγει τις κλειστές.

Στην εξελικτική πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ο καλλιτέχνης δεν μεταβάλλει μόνο το αντικείμενο αλλά και τον έαυτό του, και συνάμα επιδιώκει ν' αλλάξει και τον «δέκτη» του αισθητικού αντικειμένου. Κατά συνέπεια το αντικείμενο δεν το αντιμετωπίζει σαν απλώς παρατηρητής και απεικονιστής του, αλλά ένώνεται με αυτό και με την καλλιτεχνική διεργασία το όρθώνει σε έργο τέχνης²⁷.

Ο καλλιτέχνης έχει κοινωνική ευθύνη²⁸. Τουτό σημαίνει πως αντί να εργάζεται στο κενό, αναγνωρίζει πως σε τελευταία ανάλυση είναι εντολοδόχος της κοινωνίας^{28α}. Δεν μπορεί να είναι αυτόνομος, γιατί δεν μένει ανεπη-

23. Πβ. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, τ. 6, σ. 434 κ.έξ.: «Οι μεγάλοι μαρξιστές στην αισθητική τους, όπως και σ' άλλους τομείς, ήταν οι θεματοφύλακες της κλασικής κληρονομιάς. Άλλά αυτή την κλασική κληρονομιά δεν την αντιμετωπίζαν σαν ξαναγύρισμα στο παρελθόν· τó δτι θεωρούν τó παρελθόν κάτι που ανεπανόρθωτα έχει περάσει και δεν επιδέχεται καμιά ανανέωση, είναι ένα αναγκαίο πόρισμα της φιλοσοφίας τους της 'Ιστορίας».

24. Πβ. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, τ. 7, σσ. 217, 218, 380.

25. Ο Α. Breton έχει πεί δτι «ένα έργο τέχνης έχει αξία μόνο αν τó διαπερνάν ρίγη από τó μέλλον». Βλ. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Schriften*, τ. 1., σ. 404, σημ. 17.

26. Ο. π., σ. 390.

26α. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 229.

27. Πβ. K. Marx, *Thesen über Feuerbach*, Marx - Engels Gesamtausgabe, τ. 5, μερ. Α', Berlin, 1932, σ. 533: «Τό κύριο ελάττωμα του ως τά σήμερα υλισμού... είναι δτι τó αντικείμενο, τήν πραγματικότητα, τήν αίσθητότητα τά συλλαμβάνει μόνο υπό τή μορφή του αντικειμένου ή της ιδέας, και όχι ως υλικά ανθρώπινη δραστηριότητα, πράξη, όχι υποκειμενικά».

28. Βλ. σχετικά K. I. Δεσποτοπούλου, 'Η πολιτική ευθύνη του πνευματικού ανθρώπου. στά: *Μελετήματα Πολιτικής Φιλοσοφίας*, δ.π., σσ. 101 - 110.

28α. Πβ. Th. W. Adorno, δ. π., σσ. 350 κ.έξ.: «... ή καλλιτεχνική εργασία είναι κοινωνική εργασία».

ρέαστος από τις κυρίαρχες ιδέες της εποχής του. 'Επιτελείται μία κίνηση αμφιδρομική μεταξύ δημιουργού και κοινωνίας. 'Ο καλλιτέχνης διαπλάθει²⁹ μέχρι ενός ορίου την κοινωνία, αλλά κι' αυτός διαπλάθεται από αυτήν. 'Η ικανότητά του έγκειται στο να συλλαμβάνει τη λανθάνουσα πραγματικότητα, να κάνει βίωμά του την εποχή του, όχι μόνο μέσω της ιδεολογίας, δηλαδή παραμορφωμένη και παραποιημένη³⁰.

Οί πραγματικά μεγάλοι καλλιτέχνες όχι μόνο αντιλαμβάνονται και απέικονίζουν αυτή την πραγματικότητα, αλλά και την προβάλλουν σαν ένα αίτημα που πρέπει να απευθύνεται στους ανθρώπους. Συνειδητοποίησαν ότι δεν αρκεί πιά να την παρουσιάζουν μόνο σαν άπλοι ζωγράφοι, αλλά και να διαμαρτύρονται σαν άνθρωπιστές ενάντια σ' αυτό το «πλάσμα» της καπιταλιστικής κοινωνίας. Γιατί με την όλοένα αυξανόμενη διαστρέβλωση της αντικειμενικής πραγματικότητας και τον κατακερματισμό της ανθρώπινης προσωπικότητας άκρωτηριάζεται ή ουσία του ανθρώπου.³¹

Δέν υπάρχει τέχνη που να μην στρατεύεται³², ακόμη κι' όταν παρουσιάζεται ως αντίθετη προς κάθε κοινωνική ένταξη³³. Συχνά ή στάση αυτή καλύπτει έναν έντεχνα συγκαλυμμένο κονφορμισμό, δηλαδή ένταξη στο κατεστημένο, αν και φανερά στρέφεται ενάντια σε κάθε δογματισμό, άπλοποίηση και ώφελιμισμό. 'Ο Stendhal όταν ήταν νέος έγραφε: «Κάθε ήθική πρόθεση, δηλαδή κάθε ιδιοτελής πρόθεση του καλλιτέχνη, σκοτώνει το έργο τέχνης»³⁴. 'Εμείς αντίθετα υποστηρίζουμε ότι κανένas καλλιτέχνης δεν μπορεί να εργάζεται χωρίς ήθική πρόθεση, άρκει ή πρόθεση αυτή να μην ύπηρετεί σκοπούς ιδιοτελείς, να

29. Πβ. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, τ. 1, βιβλ. 3, σ. 51: «Γενικά ό ποιητής είναι ό καθολικός άνθρωπος... Αυτός είναι ό καθρέφτης της ανθρωπότητας και ανασύρει στη συνείδηση ό,τι εκείνη αισθάνεται και πράττει» (Ε. Παπανούστου, *Παλαμάς - Καβάφης - Σικελιανός*, 'Αθήνα, 'Έκαρος, 1955, σ. 17 και σημ. 1) και προηγούμενως, κεφ. 1, σ. 453 και σημ. 27.

30. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σσ. 58 κ. έξ.

31. Βλ. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, τ. 6, σσ. 439 κ.έξ.

32. Α. χ. ό κυβισμός δέν γεννήθηκε από τη μία ή την άλλη ιδεολογική θέση, αλλά ό Picasso ως προσωπικότητα πήρε θέση, και τό μεγαλύτερο ίσως έργο του ή *Guernica* είναι στρατευμένο. Πβ. J. Berger, *Success and failure of Picasso*, (Penguin Books) 1965, σσ. 66 - 69.

33. Πβ. W. I. Lenin, *Sozialistische Partei und parteiloser Revolutionarismus*, Nowaja Shisn, 9 und 15 Dezember 1905, *Sämtliche Werke*, τ. 8, Wien - Berlin, 1931, σσ. 559 - 561: «'Η άκομματικότητα είναι άστική ιδέα, ή κομματική ένταξη είναι σοσιαλιστική ιδέα. Αυτή ή άρχή ίσχύει, σε γενικές γραμμές, για κάθε άστική κοινωνία, πρέπει όμως να ξέρει κανείς να χρησιμοποιεί αυτή τη γενική άλήθεια στα ειδικά έπί μέρους θέματα και στις ειδικές περιπτώσεις. Να λησμονούμε όμως αυτή τη γενική άλήθεια την ώρα που ή άστική κοινωνία ξεσηκώνεται όλόκληρη ενάντια στη φεουδαρχία και την άπολυταρχία, σημαίνει στην πραγματικότητα, πλέρια άποχή από τη σοσιαλιστική κριτική της άστικής κοινωνίας...»

34. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 230.

μὴν καταντάει προπαγάνδα, νὰ μὴν ὑπεραπλοποιεῖ καὶ εὐτελίζει τὴν τέχνη, ἀλλὰ ἀντίθετα νὰ τὴν ἀνυψώνει καὶ νὰ τὴν ἐξαγνίζει³⁵.

Ἡ τέχνη ποὺ ἀρνιέται κάθε κοινωνικὸ περιεχόμενο κινδυνεύει ἀπὸ ὑποσιτισμό, στὸν ἴδιο πάλι κίνδυνο εἶναι ἐκτεθειμένη καὶ ἡ τέχνη· ποὺ ὡς μοναδικὸ τῆς σκοπὸ ἀναγνωρίζει τὴν ἐκτέλεση τῆς κοινωνικῆς ἐντολῆς. Ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε δέσμευση ἡ τέχνη φθίνει πρὸς τὴν ἀνυπαρξία, ὅταν πάλι τῆς στερήσουν κάθε ἐλευθερία γίνεται ἀναιμικὴ³⁶. Δὲν ὑπάρχει τέχνη ὅπου τὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο νὰ μὴν παίζει τεράστιο ρόλο· ἡ ὑπερβολικὴ ὁμως ἑξαρσὴ τοῦ γίνεται αἰτία νὰ φτωχαίνει ἡ τέχνη, νὰ γίνεται μονοδιάστατη, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἴδια τῆς τὴν οὐσία εἶναι ἀπίστευτα πολυδιάστατη. Χάνοντας ὁμως τὸν προσανατολισμὸ τῆς ἀπαρνιέται αὐτὸν τὸν πολυδιάστατο χαρακτήρα τῆς, τὴ σφαιρικότητα τῆς, τὴν καθολικότητα τῆς, ὅχι μόνο στὸ περιεχόμενο ἀλλὰ καὶ στὴ μορφή³⁷ (π.χ. ὁ κυβισμός).

Ἡ ἐπιθυμητὴ σύνθεση, ἐλευθερία τῆς προσωπικότητας τοῦ καλλιτέχνη σὲ ἄρμονία μὲ τὸ κοινωνικὸ σύνολο, δὲν μπορεῖ νὰ κατορθωθεῖ τόσο εὐκολα, ἀπαιτεῖται μεγάλῃ διεργασία, σκέψη ἀδογματιστὴ καὶ πειραματισμός³⁸.

Ἡ τέχνη πάντως, ὅπως ὁ Ruskin τόνισε χωρὶς νὰ εἶναι σοσιαλιστῆς, οὔτε κἂν δημοκράτης, εἶναι δημόσιο μέλημα καὶ ἡ καλλιέργεια τῆς ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα καθήκοντα τῆς πολιτείας. Ἐκπροσωπεῖ μιά κοινωνικὴ ἀναγκαιότητα καὶ κανένα ἔθνος δὲν μπορεῖ νὰ τὴν παραμελήσει χωρὶς νὰ βάλει σὲ κίνδυνο τὴν πνευματικὴν του ὑπόστασιν³⁹. Κάθε πράξη, σκέψη καὶ συναίσθημα τοῦ ἀτόμου εἶναι στενὰ συνδεδεμένα μὲ τὴν ζωὴ καὶ τοὺς ἀγῶνες τῶν κοινωνικῶν ομάδων, δηλαδὴ μὲ τὴν πολιτικὴν. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἂν οἱ ἴδιοι τὸ ἔχουν συνειδητοποιήσει ἢ ὅχι, ἀνεξάρτητα ἀκόμη κι' ἀπὸ τὸ ἂν προσπαθοῦν νὰ τὸ ἀποφύγουν⁴⁰.

Σὲ κάθε βαθεῖα φιλοσοφία τῆς τέχνης, ἡ συνεπὴς παρακολούθηση τῆς αἰσθητικῆς ἀποψῆς ὡς τὸ τέρμα τῆς, μᾶς ὁδηγεῖ πέρα ἀπὸ τὴν καθαρὴ αἰσθητικὴ, γιατί ἡ τέχνη στὴν ἀπόλυτη καθαρότητα τῆς, εἶναι διαποτισμένη ἀπὸ ἀνθρωπιστικὰ αἰτήματα καὶ σύμφυτη μὲ κοινωνικά καὶ ἠθικά προβλήματα⁴¹.

35. Γεννιέται δηλαδὴ τὸ ζήτημα πῶς ὁ πνευματικὸς ἄνθρωπος, καὶ στὴν προκείμενη περίπτωσιν ὁ καλλιτέχνης, θ' ἀνταποκριθεῖ στὸ καθήκον ἀπέναντι στοὺς συνανθρώπους του, χωρὶς συνάμα νὰ προδῶσιν τὴν εὐθύναν τοῦ ἀντίκρου στὸ ἔργον του. Βλ. Κ. Ι. Δεσποτοπούλου, ὁ. π., σ. 103.

36. Βλ. E. Fischer, *Kunst*, σ. 62.

37. Βλ. Γκ. Λούκατς, *Λογοτεχνία καὶ δημιουργικὸς μαρξισμός*, ὁ. π., σ. 20.

38. Βλ. E. Fischer, *Von der Notw.*, σ. 229.

39. Βλ. D. C. Somerwell, *English thought in the 19th century*, 5η ἐκδ., 1947, σ. 153 καὶ A. Hauser, *Sozialgeschichte*, τ. 2, σ. 358.

40. Βλ. G. Lukács, *Probleme des Realismus III*, τ. 6, σ. 439.

41. Βλ. ὁ. π., σ. 437.