

ΝΙΚΗ-ΧΑΡΑ ΜΠΑΝΑΚΟΥ

P. VALÉRY, W. KANDINSKY:

ΔΙΑΣΤΑΥΡΟΥΜΕΝΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ;

Ο Paul Valéry (1871-1945) και ο Wassily Kandinsky (1866-1944), δύο εμβληματικοί εκπρόσωποι του μοντερνισμού στον τομέα της ποίησης και των εικαστικών τεχνών αντίστοιχα, παρά το εύρος των θεωρητικών και καλλιτεχνικών ενδιαφερόντων τους δεν φαίνεται να ασχολήθηκαν ποτέ ο ένας με το έργο του άλλου. Ήταν όμως πρόκληση για μας η συγκριτική εξέταση των θεωρητικών κειμένων τους για την ποίηση και τη ζωγραφική, δεδομένου ότι και οι δύο έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση των «υλικών» τους –της γλώσσας και των ζωγραφικών στοιχείων– καθώς και στις έννοιες της ενέργειας και του πνεύματος. Η κεντρική θέση που κατέχουν, ωστόσο, οι έννοιες αυτές στα κείμενά τους δεν σημαίνει και ταυτόσημη θεώρησή τους εκ μέρους τους. Είναι γνωστό ότι στην εποχή τους η έννοια της ενέργειας κυριαρχεί στο προσκήνιο της επιστήμης με τις εργασίες των Wilhelm Ostwald, Pierre Duhem, Albert Einstein κ.ά., παράλληλα όμως η ίδια έννοια, όπως και εκείνη του πνεύματος, τροφοδοτεί κείμενα εκπροσώπων της θεοσοφίας. Και αν η είδηση της διάσπασης του ατόμου συγκλόνισε τον Kandinsky, καθόλου δεν κλόνισε την πεποίθησή του για την υπεροχή του πνεύματος έναντι της ύλης.¹

Επηρασμένος από την πνευματοκρατία αλλά και τον πνευματισμό του 19ου αιώνα, ο Kandinsky αισθάνεται θαυμασμό για τη θεοσοφία, αντιπάθεια για τον θετικισμό και τον υλισμό, κλίση προς τον μυστικισμό.² Αιτία της «τρομερής κρίσης του πνεύματος» θεωρεί την

«προπαγάνδα υπέρ των πλέον στενών υλιστικών ιδεών».³ Η τέχνη πρέπει να χρησιμεύει «στην εξέλιξη και την εκλέπτυνση της ανθρωπίνης ψυχής», είναι «ο επιούσιος άρτος της». Ο ίδιος, όπως δηλώνει, με το κείμενό του *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* ήθελε να αφυπνίσει στους ανθρώπους την ικανότητα «να ζουν το πνευματικό μέσα στα υλικά και τα αφηρημένα πράγματα» και να νιώθουν την ευτυχία που αυτό γεννά.⁴ Σε κανονιστικό ή μυστικιστικό τόνο, με επιρροές από τον Rudolf Steiner, την Helena Blawatzky, τον Theodor Lipps ή τον Arthur Schopenhauer,⁵ ο Kandinsky εναλλάσσει στα κείμενά του τους όρους *πνεύμα*, *πνευματικό*, *εσωτερικός ήχος* αλλά και *ζωή* σε μια προσπάθεια έκφρασης του «εσωτερικού» των πραγμάτων αλλά και των καλλιτεχνικών μορφών, τις οποίες αντιδιαστέλλει προς το εξωτερικό τους περίβλημα· πρόκειται για μια διάκριση την οποία υπερασπίζεται με ένταση και βεβαιότητα αλλά την οποία, εκ των πραγμάτων, αδυνατεί να εκφράσει με ορθολογικά συνεκτικό τρόπο. Αντίθετα με παλαιότερες μορφές αφαιρετικής ζωγραφικής, η αφαίρεση στον Kandinsky έχει χαρακτήρα λυρικό⁶ αλλά και μεταφυσικό, όπως θα δούμε. Ο ίδιος αρνείται τον χαρακτηρισμό της ζωγραφικής του ως *αφηρημένης*· προτιμά εκείνον της «πραγματικής» τέχνης («διότι η Τέχνη αυτή θέτει παραπλεύρως του εξωτερικού κόσμου έναν νέο κόσμο Τέχνης, πνευματικής φύσεως [...] που μπορεί να προκύψει αποκλειστικά διά της Τέχνης. Έναν πραγματικό κόσμο») αλλά και εκείνον της «απόλυτης» και αργότερα της «συγκεκριμένης» τέχνης.⁷

Στο πλαίσιο της διάκρισης εξωτερικού κελύφους ή ύλης και εσωτερικού ήχου ή πνεύματος ή ζωής, ο Kandinsky βιώνει με όλες του τις αισθήσεις «τη μυστική ψυχή του συνόλου των πραγμάτων», την εσωτερική τους δόνηση.⁸ Γι' αυτό και υποστηρίζει ότι η «μεγάλη αφαίρεση» ταυτίζεται με τον «μεγάλο» ή «καθαρό» ρεαλισμό –όχι μ' εκείνον της αναπαραστατικής τέχνης, αλλά μ' εκείνον που αποδίδει τη ζωή των πραγμάτων, το «ουσιαστικό εσωτερικό, απομακρύνοντας τις εξωτερικές ενδεχομενικότητες» και την οικεία τους όψη, όπως συμβαίνει στα έργα του Douanier Rousseau.⁹ Ο μεταφυσικός προσανατολισμός του Kandinsky είναι προφανής: η αφαιρετική τέχνη δεν απομακρύνει τη φύση αλλά μας επιτρέπει να διεισδύσουμε κάτω από την επιφάνειά της, να αισθανόμαστε τους νόμους της, την «ουσία» ή το περιεχόμενό της.¹⁰ «Ο ελεύθερος άνθρωπος προσπαθεί να εμπλουτίζεται με ό,τι υπάρχει και να αφήνει να επενεργεί επάνω

του η ζωή κάθε πράγματος, ακόμα και αν πρόκειται για ένα μισοκαμένο σπύργο».¹¹

Η ψυχή του καλλιτέχνη χρησιμεύει σαν γέφυρα για τη μετάδοση αυτής της δόνησης από τα πράγματα στην ίδια, μέσω των αισθήσεων, και από εκείνη στο έργο τέχνης και στη συνέχεια στην ψυχή του θεωρού.¹² Εσωτερικό ήχο και ικανότητα επενέργειας θεωρεί επίσης ότι έχουν και όλα τα ζωγραφικά στοιχεία, οι γραμμές, τα γεωμετρικά σχήματα, αλλά και αναρίθμητες άλλες πολύπλοκες φόρμες· αποτελούν «όντα εντελώς αφηρημένα, προικισμένα με τη δική τους ζωή».¹³ Το ίδιο ισχύει για τα χρώματα.¹⁴ Ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Bauhaus, ο Kandinsky θα προσπαθήσει να μελετήσει τον διαφορετικό ήχο των γραμμών, των σχημάτων, των χρωμάτων και των συνδυασμών τους, θεωρώντας ότι «οι υποτιθέμενοι κανόνες της τέχνης δεν είναι παρά η γνώση της εσωτερικής επενέργειας των επιμέρους μέσων και των συνδυασμών τους».¹⁵ Εσωτερικό ήχο όμως αναγνωρίζει ο Kandinsky και στις λέξεις που, κατάλληλα χρησιμοποιούμενες από τους ποιητές, προκαλούν δόνηση στην ψυχή του δέκτη. Αν και αναφέρεται στην ποίηση του Maeterlinck,¹⁶ η παρατήρηση αυτή τον φέρνει πολύ κοντά στην ποιητική του Valéry. Και ο Kandinsky και ο Valéry υποστηρίζουν την αυτονόμηση και την ανάδειξη των δυνατοτήτων των μέσων δημιουργίας ζωγραφικής και ποίησης αντίστοιχα, οι οποίες έτσι καθίστανται τέχνες *καθαρές*: καθαρές από εξωκαλλιτεχνικά στοιχεία, απαλλαγμένες από τη μέριμνα της αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας και, προγραμματικά τουλάχιστον, της έκφρασης συγκεκριμένων προσωπικών εμπειριών· τέχνες απόλυτες. Πρόκειται για ένα από τα μείζονα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, που ανέδειξαν κριτικοί όπως ο Roger Fry, ο Clive Bell, ο Clement Greenberg.¹⁷

Προτού προχωρήσουμε όμως στα σημεία σύγκλισης μεταξύ των δύο δημιουργών, ας παρακολουθήσουμε εν συντομία την πνευματική διαδρομή του Valéry. Αν ο Kandinsky εμφανίζεται συχνά ασαφής στις αναλύσεις του, με ιδεαλιστικές γενικεύσεις υποκειμενικών βιωμάτων (άλλωστε αναγνωρίζει και ο ίδιος τις αδυναμίες των κειμένων του από άποψη επιστημονικής αντικειμενικότητας),¹⁸ αντίθετα τα κείμενα του Valéry χαρακτηρίζονται από συνεπή ορθολογισμό, διαύγεια και οξυμένη κριτική ικανότητα. Κανένας μυστικιστικός ή κανονιστικός τόνος δεν υπάρχει στις αναλύσεις του. Αν και έζησε ανάμεσα σε νέους για τους οποίους η τέχνη και η ποίηση ήταν ένα

είδος «ουσιαστικής» και «υπερφυσικής τροφής»¹⁹ –είδαμε ότι και ο Kandinsky «επιούσιο άρτο» της ψυχής θεωρούσε την τέχνη– ο Valéry αισθανόταν, ως αντίβαρο, απέραντο θαυμασμό για τις φυσικές επιστήμες. Στις προσωπικές του έρευνες για τις δυνατότητες του πνεύματος και τη λειτουργία του, οι οποίες δρομολογήθηκαν από το 1892, υιοθετεί τη μέθοδο και τη δεοντολογία των θετικών επιστημών. Πνεύμα δύσπιστο και ανατρεπτικό, ελέγχει με δριμύτητα τη μεταφυσική, την πολιτική και τη θρησκεία, που με λεκτικές κατασκευές δημιουργούν ψευδαισθήσεις πραγματικοτήτων.²⁰ Οι αναλύσεις του σχετικά με τη γλώσσα μάς αποκαλύπτουν μάλιστα ένα πνεύμα συγγενικό με εκείνο των λογικών θετικιστών του Κύκλου της Βιέννης.²¹ Εμπιστεύεται την εμπειρία, την επαλήθευση και την επαγωγή, επιδιώκει ταξινομήσεις και απεικονίσεις αντί αιτιωδών εξηγήσεων και χρησιμοποιεί συχνά όρους των θετικών επιστημών, όπως *φάση*, *ενέργεια*, *εντροπία*, *τοπολογία*, αλλά και μοντέλα που δανείζεται κυρίως από τη θερμοδυναμική. Τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα ο διαχωρισμός του εξωτερικού (φ ή extra) από τον εσωτερικό τομέα (ψ ή intus), τους οποίους όμως εξετάζει από τελείως διαφορετική οπτική γωνία σε σχέση με τον Kandinsky.²² Πρόκειται για τον διαχωρισμό της εξωτερικής πραγματικότητας ως προσλαμβανόμενης αντιληπτικά, μέσω των αισθήσεων, μέσω της ευαισθησίας γενικότερα αφενός, και των νοητικών φαινομένων (ιδεών, εικόνων, συναισθημάτων) αφετέρου. Στα πρώιμα «Τετράδια» (*Cahiers*) επινοεί μια εξίσωση εμπνευσμένη από την πρώτη αρχή της θερμοδυναμικής, για να απεικονίσει την ανταγωνιστική τους σχέση: $\phi + \psi = k$. Οι μεταβλητές φ και ψ αυξομειώνονται αμοιβαία, ώστε το άθροισμα της ενέργειας να παραμένει σταθερό. Η εξίσωση, πέρα από τον θαυμασμό του για τα μαθηματικά και τη φυσική, αποτυπώνει την πρώτη του προσπάθεια ενοποιητικής απεικόνισης της ανταγωνιστικής παρουσίας στο πνεύμα, της εξωτερικής πραγματικότητας και των εσωτερικών, νοητικών ή ψυχικών μεταβολών που δημιουργούνται σε σχέση με αυτήν.

Αναζητώντας μια τοπολογία ανάλογη εκείνης του Bernhard Riemann, συλλαμβάνει μια εικόνα που αποτυπώνει ακριβώς αυτό το «τοπολογικό αδύνατο»: δύο φίδια που σχηματίζουν ένα είδος δακτυλίου καταβροχθίζοντας το ένα το άλλο από την ουρά.²³ Ο σχετικός προβληματισμός (γνωσιολογικός καταρχήν) είναι πολυδιάστατος και αγωνιώδης, καθώς συνδέεται με τον διαχωρισμό του εγώ από το

μη εγώ. Είμαστε μέσα σε έναν κόσμο που μέσω των αισθήσεων και της νόησης βρίσκεται εντός μας, περιέχουμε αυτό που μας περιέχει. Δεν μπορούμε να γίνουμε καθαροί θεατές εκείνου στο οποίο αμετάκλητα συμμετέχουμε ούτε να αποσπαστούμε από αυτό. Σώμα, πνεύμα και κόσμος συνδέονται αναπόσπαστα, όπως δηλώνει και η συντομογραφία C.E.M. (Σ.Π.Κ.) που χρησιμοποιεί ο Valéry. «*Εξωτερικός* είναι απατηλή λέξη. Ξέρουμε ακριβώς τα όρια;»²⁴

Η ποίηση του Valéry θα μπορούσε να θεωρηθεί μία ακόμα εκδοχή της απόδοσης των διαπλεκόμενων φ και ψ ομογενοποιημένων και ισοδύναμων.²⁵ Μια από τις δυνατές χρήσεις των μεταφορών και των εικόνων αυτό τον σκοπό εξυπηρετεί. Μέσω αυτών, στοιχεία της εξωτερικής πραγματικότητας επενδύονται με στοιχεία του ανθρωπίνου ψυχισμού ή υποκαθίστανται από αυτά και αντίστροφα: στοιχεία του εξωτερικού κόσμου οπτικοποιούν ή υποκαθιστούν καταστάσεις του ανθρωπίνου ψυχισμού.²⁶

Η έννοια της ενέργειας είναι κεντρική στις αναλύσεις της ποιητικής δημιουργίας στα «Τετράδια» και στα μαθήματα του Valéry στο Collège de France, όπου ο ίδιος εισηγήθηκε τον όρο *roïétique*, για να προβάλλει τη σχέση της ποίησης με τις διαδικασίες του ποιείν. «Υλιστής της ποίησης»,²⁷ ο Valéry υποστήριξε ότι το ποίημα δεν είναι αποτέλεσμα εμπνευσμένων παραληρημάτων αλλά σκληρής δουλειάς επάνω σε συγκεκριμένο υλικό, τη γλώσσα, όπως συμβαίνει σε κάθε τέχνη. Το νόημα γεννιέται από τη μορφή του ποιήματος.²⁸ Το ποίημα είναι ένας μηχανισμός εν ενεργεία, ένας μετασχηματιστής και πομπός ενέργειας: «Ποίηση-Κυματομηχανική».²⁹ Ο ποιητής ιονίζει τη γλώσσα ενεργοποιώντας τις συγκινησιακές δυνάμεις της με συνηχήσεις και αντηχήσεις μορφής και νοήματος, με μεταφορές και εικόνες, με ρυθμό και μουσικότητα, ώστε να δημιουργείται μια ροή ενέργειας από το ποίημα στην ψυχή του δέκτη και μια μετατόπιση στην «ποιητική κατάσταση». Κατάσταση *μουσικοποίησης*, «μαγείας» και «αίσθηση απόλαυσης χωρίς αναφορά» (*référence*).³⁰ προσωρινή αναστολή της ταυτιστικής λειτουργίας της διάνοιας. Το ποίημα δεν αναπαριστά την πραγματικότητα. Αυτό είναι το νόημα της *καθαρής* ή *απόλυτης* ποίησης: καθαρής από μη ποιητικά στοιχεία, «όπως ο φυσικός μιλάει για καθαρό νερό».

Πρόκειται βέβαια για ένα «όριο τοποθετημένο στο άπειρο, ιδεώδες της δύναμης και της ομορφιάς του λόγου»,³¹ του *υλικού* ή του *μέσου* με το οποίο δημιουργείται η ποίηση, γι' αυτό και ο ποιητής ανα-

ζητεί «τα effets που προκύπτουν από σχέσεις αντηχήσεων μεταξύ λέξεων, που σημαίνει γενικά εξερεύνηση όλου εκείνου του τομέα της ευαισθησίας που κυριαρχείται από τη γλώσσα». ³² Όπως ο Kandinsky όταν αναφέρεται στα χρώματα και τα σχήματα, ο Valéry επισημαίνει τα ψυχικά effets που δημιουργεί η διάδραση του νοήματος και της μορφής των λέξεων καθώς και οι ίδιες οι «φυσιογνωμίες» τους. ³³

Η απολυτοποίηση ή αυτονόμηση των μέσων, της γλώσσας και των ζωγραφικών στοιχείων που επενεργούν στον ψυχισμό του δέκτη είναι, προφανώς, όπως έχει γίνει φανερό, το κύριο σημείο συνάντησης του Kandinsky και του Valéry. Και οι δύο, στις παραδόσεις τους στο Bauhaus και στο Collège de France, επιδόθηκαν σε διεξοδικές αναλύσεις των διαδικασιών της ζωγραφικής και της ποίησης, με έμφαση στην απολυτοποίηση των τεχνών μέσω του αποκλεισμού της αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας και διά της ανάδειξης των δυνατοτήτων των μέσων τους. Το ποιητικό και το ζωγραφικό έργο δημιουργούνται ως *φόρμες* ικανές να επενεργούν στον δέκτη. Οι φόρμες όμως που δημιουργούν οι δύο αυτοί υπερασπιστές της καθαρής τέχνης είναι διαφορετικού τύπου. Ο Valéry δεν αποποιείται, γενικά, τις κλασικές συμβάσεις της ποίησης (προσωδία, ομοιοκαταληξία κ.λπ.) και ακολουθεί, όπως ο μουσικός (τουλάχιστον μέχρι την εμφάνιση της ατονικότητας), κανόνες σύνθεσης που αποκλείουν την αναρχία και τη σύγχυση. Έτσι, κατά την πρόσληψη της ποίησής του είναι δυνατό το ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας και της διάνοιας, όπως έχει προσδιοριστεί από τον Kant. ³⁴ Η νοητική προσέγγιση δεν αναστέλλεται παρά για λίγο, καθώς βιώνεται η μετατόπιση από το σύμπαν της καθημερινότητας στο ποιητικό σύμπαν. ³⁵ ακολουθεί η νοηματοδότηση ή ερμηνεία. Ο αναγνώστης δίνει στο ποίημα το νόημα που νομίζει. «Δεν υπάρχει αληθινό νόημα ενός κειμένου», ισχυρίζεται ο Valéry. «Οι στίχοι μου έχουν το νόημα που τους δίνουν οι αναγνώστες». ³⁶ Οι απόψεις αυτές εκφράζουν, κατά τον Gadamer, έναν ερμηνευτικό μηδενισμό. ³⁷ Ίσως όμως απλώς απηχούν τον σκεπτικισμό και τον νομιναλιστικό προσανατολισμό του Valéry. ³⁸ ο άνθρωπος δίνει νόημα στην εξωτερική πραγματικότητα: το ποίημα λειτουργεί όπως εκείνη: είναι αυτόνομο και πολυσχιδές και επιδέχεται ερμηνείες ανάλογα με τις δυνατότητες κάθε δέκτη.

Ο Valéry και ο Kandinsky αναφέρονται συχνά στο προνόμιο των μουσικών να έχουν στη διάθεσή τους ένα υλικό αποκλειστικά για την τέχνη τους, ³⁹ την κατεξοχήν *καθαρή* τέχνη, υλικό ελεύθερο από

δάνεια ή αναφορά (référence) στην εξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα. *Ut musica roesis et pictura*, λοιπόν, είναι η κοινή τους αρχή: προσπαθούν να χειριστούν τα δικά τους «υλικά» όπως οι μουσικοί. Εκτός μάλιστα της ανάλογης λειτουργίας των μέσων, ο Kandinsky επισημαίνει τις συγγένειες μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής, ⁴⁰ ενώ ο Valéry συνιστά να προσεγγίζουμε την ποίηση πρώτα σαν ένα είδος μουσικής και, αφού νιώσουμε τη μουσικότητά της, να προχωρούμε στη σύλληψη και την ερμηνεία του νοήματος. ⁴¹

«Αυτόνομα όντα» και «απόλυτα έργα όπως πάντα συνέβαινε με τη μουσική» είναι κατά τον Kandinsky τα έργα της ζωγραφικής. Οι φόρμες όμως που δημιουργεί, αντίθετα με εκείνες του Valéry, είναι εντελώς καινοφανείς. ⁴² Σταθερός σκοπός του ήταν να αποδώσει την ίδια τη δόνηση της ζωής, όπως διαβάζουμε σε κείμενο της περιόδου του Bauhaus: «Ο σκοπός της θεωρίας είναι: 1. να βρει τη ζωή, 2. να καταστήσει αντιληπτή τη δόνησή της και 3. να διαπιστώσει τη συμμόρφωση όλων των έμβιων προς τους νόμους». ⁴³ Ανάλογο είναι ακόμη ένα, μεταγενέστερο, κείμενο του 1938: «Η αφηρημένη τέχνη προσθέτει στον 'πραγματικό' κόσμο έναν νέο κόσμο, ο οποίος δεν έχει εξωτερικά να κάνει τίποτε με την 'πραγματικότητα'. Εσωτερικά υπακούει στους γενικούς νόμους του κοσμικού κόσμου». ⁴⁴ Παρά τη βαθμιαία άμβλυνση των επιρροών της πνευματοκρατίας και της θεοσοφίας στον ζωγράφο, ιδίως κατά την περίοδο του Bauhaus, κατά την οποία προσπάθησε να εισαγάγει στην άσκηση της ζωγραφικής την ακρίβεια και την αυστηρότητα της επιστήμης, ⁴⁵ παραμένει συνεπής στην αρχική, μεταφυσική του κλίση.

Υπακούοντας στην εσωτερική αλλά και τη φυσική ⁴⁶ αναγκαιότητα, η ζωγραφική του Kandinsky εκφράζει τον «εσωτερικό ήχο» ή το «Ουσιώδες Εσωτερικό απομακρύνοντας κάθε εξωτερική ενδεχομενικότητα». ⁴⁷ Η συνύπαρξη αυτού του μεταφυσικού ουσιολογισμού και των θεωριών περί «αυτοαναφορικότητας της καλλιτεχνικής γλώσσας» έχει χαρακτηριστεί παράδοξη. ⁴⁸ Είναι ωστόσο συνεκτική με τις βασικές ιδέες του: τα ζωγραφικά στοιχεία (χρώματα, γραμμές, σχήματα) εκφράζουν κι αυτά τον εσωτερικό τους ήχο, όπως κάθε τι στη φύση. Ο Kandinsky βιώνει μια αναγκαιότητα σχετική με την εσωτερική συνάφεια στη φύση και στα ζωγραφικά στοιχεία, με τους κραδασμούς της ζωής που ο καλλιτέχνης, προικισμένος με μια «μυστηριώδη δύναμη ενόρασης», βλέπει και δείχνει. ⁴⁹ Αντίθετα, κατά τον Valéry, η αναγκαιότητα απορρέει από τη δημιουργική δραστηριότητα

τα του ποιητή, ο οποίος, καθώς επεξεργάζεται το υλικό του, «ζει στην οικειότητα της αυθαιρεσίας του και στην αναμονή της αναγκαιότητάς του».⁵⁰

Ο Valéry αρνείται τον χαρακτηρισμό του «νοησιαρχικού», ο οποίος εύκολα οδηγεί στην επιφανειακή ή προκατειλημμένη προσέγγιση του έργου του. Ο ορθολογισμός του συμπορεύεται με την αναγνώριση του καθοριστικού ρόλου που διαδραματίζει η αισθητικότητα⁵¹ κατά τη λειτουργία του πνεύματος και, φυσικά, κατά την καλλιτεχνική ή την ποιητική δημιουργία. «Από αυτήν ξεκινούν και σε αυτήν καταλήγουν οι τέχνες και η ποίηση, ανάμεσα όμως στα άκρα αυτά η νόηση και όλοι οι πόροι της σκέψης [...] όπως και όλοι οι πόροι της τεχνικής μπορούν και πρέπει να χρησιμοποιούνται».⁵² Δεν ανέχεται τη «χονδροειδή διάκριση» μεταξύ αισθητικότητας και νόησης, ούτε την αντιπαράθεση της ποίησης προς τη νοητική δραστηριότητα. Θεωρεί αντίθετα ότι η δημιουργική πράξη καθιστά αισθητή την κατοχή των ανταγωνιστικών μας δυνάμεων: των α-λογικών αφενός (εκλάμψεις, συναισθήματα κ.λπ.) και της δύναμης του λόγου αφετέρου, η οποία ρυθμίζει σχέσεις και ισορροπίες και προβλέπει τα *effets* που θα δημιουργήσει το υπό κατασκευήν έργο.⁵³

Ο Kandinsky, από την άλλη πλευρά, θεωρεί επίτευγμα της εποχής του τη δυνατότητα «κατασκευαστικής ερμηνείας» των έργων και ευαγγελίζεται την πρωτοκαθεδρία του «συνειδητού, έλλογου στοιχείου στη σύνθεση».⁵⁴ Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι τα έργα προκύπτουν από νοητικούς υπολογισμούς: σημαίνει διαύγηση του τρόπου κατά τον οποίο προκύπτουν: οδηγό του καλλιτέχνη θεωρεί την «εσωτερική αναγκαιότητα» και την «αίσθηση», με την έννοια της *ενσυναίσθησης* (*Einfühlung*), της «καρδιάς», της *αισθητικότητας* (οι όροι αυτοί εναλλάσσονται στα κείμενά του). Ομολογεί πως ποτέ δεν χρησιμοποίησε μια μορφή «που γεννήθηκε από την οδό της λογικής και όχι από εκείνη της καθαρής αισθητικότητας».⁵⁵ Παράλληλα όμως θεωρεί απαραίτητο τον έλεγχο όσων αυτή υπαγορεύει, την παρέμβαση συνεπώς και τη συνεργασία της νόησης. Αίσθηση και νόηση εργάζονται αλληλοελεγχόμενες.⁵⁶ «Κάνετε, αν θέλετε, έλεγχο, αφού πρώτα δείτε κι ακούσετε»: «να δυσπιστείτε απέναντι στη λογική, όταν πρόκειται περί Τέχνης», οι βασικές συμβουλές του.⁵⁷

Αν οι ιδέες του Kandinsky και του Valéry συγκλίνουν ως προς την παραδοχή της συνεργασίας της «αίσθησης» (με τις ιδιαίτερες στον καθένα αποχρώσεις της έννοιας) και της νόησης, μια βαθύτερη, λιγότερο εμφανής, μεταξύ τους επιπλέον συγγένεια μπορεί να ανα-

γνωριστεί στην ιδιαίτερη έμφαση που αποδίδουν και οι δύο στο ενέργημα του αισθάνεσθαι κατά την πρόσληψη των πραγμάτων (κάτι που όπως είδαμε ισχύει και κατά την πρόσληψη και τη δημιουργία ποίησης και ζωγραφικής). Υπάρχει στον Valéry ένα είδος «μυστικισμού»⁵⁸ στον τρόπο θέασης και βίωσης του «καθαρού πραγματικού», όπως ο ίδιος χαρακτηρίζει την, αποκλειστικά μέσω των αισθήσεων, προσλαμβανόμενη πραγματικότητα,⁵⁹ πριν από την ενεργοποίηση της νοητικής διαδικασίας αναγνώρισης και κατονομασίας ή με προσωρινή αναστολή της. Με όρους φαινομενολογίας θα μιλούσαμε για μια προ-κατηγοριακή προσέγγιση της εξωτερικής πραγματικότητας, για μια εμπειρία ακόμη βωβή.⁶⁰ Μια τέτοια εμπειρία ολοκληρωτικής κατοχής από την αίσθηση της όρασης είχε ο Valéry στη γέφυρα του Λονδίνου. Την καταγράφει παρατηρώντας ότι «κάποιες φορές η δύναμη των αισθήσεών μας υπερισχύει της γνώσης μας» και της άμεσης αναγνώρισης και καταλήγει: «Είμαι ό,τι είμαι, είμαι ό,τι βλέπω, παρών και απών στη Γέφυρα του Λονδίνου».⁶¹ Την όχι εξηγητική αλλά ποιητικής διάθεσης καταγραφή ανάλογων εμπειριών συναντούμε στα «Μικρά αφηρημένα ποιήματα» που παρεμβάλλονται στα «Τετράδια»: «Στο ξύπνημα, τόσο απαλό το φως – κι αυτό το γαλάζιο. Η λέξη 'καθαρό' ανοίγει τα χείλη μου [...] Το πρόπλασμα του Όλου [...] που κανένα ξεχωριστό πράγμα δεν έχει διαφθείρει ακόμη [...] Γεννιέμαι από παντού, από μακριά, σε κάθε κοιτίδα φωτός, [...] επάνω σε αυτή τη νιφάδα [...]».⁶²

Ενώ όμως ο Valéry περιορίζεται στην καταγραφή των *δικών του εμπειριών* της προσωρινής αναστολής της νοητικής δραστηριότητας και της επικράτησης της αισθητικότητας, της απορρόφησης δηλαδή απ' ό,τι η όραση προσλαμβάνει ως θέαμα, σε ανάλογες περιπτώσεις ο Kandinsky μεταθέτει το κέντρο βάρους από την προσωπική του εμπειρία στα προσλαμβανόμενα μέσω της όρασης *πράγματα*: νιώθει να του αποκαλύπτουν τον εσωτερικό τους ήχο ή την ψυχή τους. Υποστηρίζει, συνεπώς, μια μορφή ρεαλισμού θεοσοφικών ή πνευματοκρατικών αποκλίσεων ή, κατά τον Maldiney, έναν «αισθητικό αντικειμενισμό», κάτι που τον απομακρύνει εξολοκλήρου από τον Valéry.⁶³ Συνεπώς εκείνος στον αντιμεταφυσικό ορθολογισμό του νιώθει μεν με «μυστικιστικό» τρόπο την πραγματικότητα, αλλά δεν αποφαίνεται περί του τι εκείνη είναι.

Παρά τις διαφορετικές φιλοσοφικές τους κλίσεις και επιλογές μορφής, οι διαδρομές του Valéry και του Kandinsky διασταυρώνονται. Οι τόποι συνάντησης που προσπαθήσαμε να αναδείξουμε είναι, συ-

νοπτικά, η θεώρηση του έργου τέχνης ως αυτόνομου οργανισμού, που επενεργεί στον δέκτη, η αυτονόμηση των μέσων της ζωγραφικής και της ποίησης και η ενεργοποίηση των δυνατοτήτων τους, η απολυτοποίηση των τεχνών αυτών κατά το πρότυπο της μουσικής, η έμφαση στη μουσικότητα των στίχων και στον ήχο των χρωμάτων, η διαύγηση της διαδικασίας της δημιουργίας ποίησης και ζωγραφικής και η εισαγωγή της μέγιστης δυνατής συνειδητότητας σε αυτήν, η οποία όμως όχι μόνο δεν υποβιβάζει τον ρόλο της αίσθησης, αλλά, αντίθετα, τον προβάλλει. Το διαφορετικό όμως γνωσιοθεωρητικό υπόβαθρο των δύο ανδρών είναι πολύ ισχυρό για να καλυφθεί από αυτές τις κοινές απόψεις τους. Οι ίδιες οι φόρμες που δημιουργούν το αποκαλύπτουν. Το ίδιο το υλικό της ποίησης, η γλώσσα και ειδικότερα η κλασική φόρμα της βαλερικής ποίησης, μετά τη δημιουργία της αρχικής ποιητικής κατάστασης στην οποία ο δέκτης μετατοπίζεται, τον καλεί σε μια νοητική προσπάθεια ερμηνείας. Αντίθετα, οι ελεύθερες από κάθε καθιερωμένη σύμβαση φόρμες της ζωγραφικής του Kandinsky δεν επιδέχονται νοητικές διαμεσολαβήσεις, τουλάχιστον για τους μη μεμνημένους στις αναλύσεις του στο Bauhaus. Η επενέργειά τους αποσκοπεί στη μετάδοση των δονήσεων της πνευματικής, άυλης, εσωτερικότητας, των δονήσεων της ίδιας της ζωής, που δεν επιτυγχάνεται διά της διανοητικής οδού.

Στο οικογενειακό και το φιλικό περιβάλλον του ο Valéry είχε την ευκαιρία να συναναστρέφεται ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, όπως ο Edgar Degas και η Berthe Morisot, και είναι γνωστά τα σχετικά κείμενά του. Ήταν μάλιστα και ο ίδιος ερασιτέχνης ζωγράφος. Η σχέση όμως ζωγραφικής και αναπαράστασης της πραγματικότητας δεν φαίνεται να τον είχε απασχολήσει. Θα ήταν ενδιαφέρον να μπορούσαμε να μάθουμε αν, μπροστά σε έναν αφαιρετικό πίνακα του Kandinsky, θα αισθανόταν την επενέργεια μιας ζωγραφικής που, θεωρητικά, είχε πολλά κοινά με την ποίησή του: κυρίως όμως αν θα αναγνώριζε σε αυτήν το ανάλογο των έργων της μουσικής για τα οποία, παρουσιάζοντας μια ασυνήθιστη ομοιότητα με τις ιδέες του Kandinsky περί ζωγραφικής, πίστευε ότι είναι δυνατόν να μας καθιστούν «κοινωνούς της βαθιάς κινητήριας δύναμης κάθε ζωής».⁶⁴

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. W. Kandinsky, *Regards sur le passé et autres essais*, εισαγ.-επιμ. J. P. Bouillon,

Paris: Hermann, 1974, σ. 99.

2. Βλ. λ.χ. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, εισαγ.-μτφρ. Ph. Sers, Paris: Denoël, 1989, σ. 61-79.

3. W. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, μτφρ. Γ. Κεντρωτής, Αθήνα: Νεφέλη, 1986, σ. 176-177, 218 και συχνές ανάλογες αναφορές στο *Du spirituel dans l'art*.

4. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 200 και *Regards sur le passé*, σ. 129.

5. Σχετικά με την επίδραση του Schopenhauer στη διαμόρφωση της θεωρίας περί των χρωμάτων και περί της εσωτερικής αναγκαιότητας βλ. J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris: Gallimard, 1992, σ. 352.

6. D. Vallier, *L'art abstrait*, Paris: Hachette, 1998, σ. 13.

7. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 206-207, 247-252, 266-267 και *Regards sur le passé*, σ. 201-202. M. Dufrenne, «L'art aujourd'hui», *Esthétique et philosophie*, Collection d'Esthétique 1, Paris: Klincksieck, 1988, σ. 179, όπου επισημαίνεται ότι με την αφηρημένη τέχνη επιδιώκεται μια «αρχέγονη επαφή με τον κόσμο», με το «συγκεκριμένο».

8. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 219-220.

9. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 153-157 και *Du spirituel dans l'art*, σ. 52. Πρβλ. H. Maldiney, *Kandinsky, Ouvrir le rien*, La Versanne: Encre marine, 2000, σ. 176-177.

10. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 171 και 243. Πρβλ. Maldiney, *Kandinsky*, σ. 180 και M. Henry, *Voir l'invisible*, Paris: Bourin, 1988, σ. 236.

11. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 167: «Ο κόσμος είναι ένας Cosmos [sic] όντων που επενεργούν πνευματικά», και σ. 160.

12. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 70.

13. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 119. Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να παραβάλουμε την άποψη αυτή του Kandinsky περί της ιδιαίτερης ζωής ή του ήχου που διαθέτει κάθε ζωγραφικό στοιχείο με εκείνη του Goodman, κατά την οποία «οι ιδιότητες που εκφράζει κάποιο σύμβολο είναι ιδιοκτησία του». N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett, 1976, σ. 86. Ο ίδιος ο Goodman προτάσσει άλλωστε ως μότο του μέρους «The Sound of Pictures» («Ο ήχος των εικόνων») μια φράση του Kandinsky από το έργο του «Σημείο και γραμμή σε επίπεδο» (W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, επιμ. Ph. Sers, μτφρ. S. και J. Leppien, Paris: Gallimard, 1991).

14. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 114: «αυτά τα παράξενα όντα που λέγονται χρώματα [...] ζωντανά, αυτόνομα, προικισμένα με τις αναγκαιές για τη μελλοντική τους αυτόνομη ζωή ποιότητες». Βλ. επίσης, *ibid.*, κεφ. VI, «Le langage des formes et des couleurs» («Η γλώσσα των μορφών και των χρωμάτων»).

15. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 158.

16. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 81-82.

17. Βλ. λ.χ. Cl. Greenberg, «Avant-garde and kitsch», *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1989, σ. 7.

18. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 209. Αρκετά επικριτικός ο Δ. Κοκκινίδης ως προς την απουσία επιστημονικής μεθόδου και τη σκοτεινότητα του ύφους του Kandinsky, τον αναγνωρίζει ωστόσο ως τον πρώτο σημειολόγο των εικαστικών τεχνών: Δ. Κοκκινίδης, «Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο Bauhaus», *Κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα: Άστρα, 2004, σ. 17. Του ιδίου, *Τέχνη, μάτι, εγκέφαλος, αισθητική*, σ. 109-110. Πρβλ. Vallier, *Art abstrait*, σ. 57-58.

19. P. Valéry, *Oeuvres*, επιμ. J. Hytier, Paris: Gallimard (Pléiade), τ. 1, 1957, σ. 1380.
20. Βλ. Πωλ Βαλερύ, *Στοχασμοί: Επιλογή από το έργο του*, εισαγ.-μτφρ. Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, Αθήνα: Στιγμή, 1996, εισαγωγή, σ. 9-20.
21. J. Robinson, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris: Corti, 1963, σ. 22-27.
22. Valéry, *Cahiers*, έκδ. C.N.R.S. (fac-similé, τ. I – XXIX, 1957-1961), XXI, 239: «Το μοναδικό πρόβλημα είναι εκείνο του μέσα/έξω» «τομή» ή «τοίχος» ανάμεσα τους (XXI, 756 και XXIV, 222), αλλά και: «αδύνατον να ξεχωρίσεις απόλυτα αυτό που βλέπεις από αυτό που είσαι [...]» (XXVIII, 129).
23. Βλ. λ.χ. Valéry, *Cahiers*, επιμ. J. Robinson, Paris: Gallimard (έκδ. Pléiade) τ. 1, σ. 735· Valéry, *Cahiers*, έκδ. C.N.R.S., XXVIII, 156· VII, 750· XV, 358.
24. Valéry, *Cahiers*, έκδ. C.N.R.S., II, 408.
25. Το ποίημα είναι «λόγος όπου απαιτείται η μέγιστη ισοδυναμία μεταξύ των ψυχικών effets και των προερχόμενων από τις αισθήσεις» (*ibid.*, XX, 427).
26. Πρβλ. σχετικά D. Berggren, «The Use and Abuse of Metaphor», *The Review of Metaphysics*, XVI, no 2 (1962), σ. 237-258.
27. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1456.
28. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1332, όπου ο Valéry παρομοιάζει με εκκρεμές την παλίνδρομη κίνηση από τη μορφή στο νόημα και αντίστροφα. Βλ. και N. Ch. Banacou-Caragouni, *Problématiques du réel chez Paul Valéry: Connaissance et création*, Lille: A.N.R.T., 1991, σ. 356-434.
29. Valéry, *Cahiers*, έκδ. Pléiade, τ. 2, σ. 1111.
30. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1459, 1485.
31. *Ibid.*, σ. 1457 και 676.
32. *Ibid.*, σ. 1457.
33. *Ibid.*, σ. 1415.
34. Imm. Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, §9. Πρβλ. Dufrenne, «Formalisme logique et formalisme esthétique», *op.cit.*, σ. 119 για μια προσέγγιση στο ζήτημα του φορμαλισμού, στο οποίο δεν είναι δυνατόν να επεκταθούμε εδώ.
35. Τη μετατόπιση αυτή επιτυγχάνει ο μουσικός ευκολότερα από τον ποιητή, αφού ο ήχος ακόμα και μιας μεμονωμένης νότας είναι διακριτός από έναν κοινό ήχο ή θόρυβο (Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1326 -27).
36. *Ibid.*, σ. 1507, 1509.
37. H. G. Gadamer, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence: Alinéa, 1992, σ. 91-93.
38. Βλ. λ.χ. H. Charney, *Le scepticisme de Valéry*, Paris: Didier, 1969 και Banacou-Caragouni, *Problématiques*, σ. 100-101, 140-141, 377.
39. Βλ. λ.χ. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1461, 1483· Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 241, 267· Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 100.
40. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 248, όπου υπενθυμίζει επίσης τους συσχετισμούς χρωμάτων και ήχων μουσικών οργάνων που περιλαμβάνονται στο *Du spirituel dans l'art*, κεφ. VI.
41. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1186.
42. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 126. Καινοτομεί στη ζωγραφική όπως ο Schönberg στη μουσική. Βλ. αλληλογραφία Schönberg - Kandinsky, *Contrechamps*, no 2 (avril 1984), σ. 11-73.
43. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, σ. 183.
44. Γερμανικά στο πρωτότυπο: «Kosmische Welt». Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 256.
45. Vallier, *Art abstrait*, σ. 76.
46. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 147: «Τη Μορφή τη δημιουργεί η αναγκαιότητα - Ψάρια που ζουν σε μεγάλα βάθη δεν έχουν μάτια».
47. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 52.
48. Schaeffer, *Art de l'âge moderne*, σ. 353.
49. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 59.
50. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1309.
51. *Sensibilité*. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται από τον Valéry με διττή σημασία. Ως *ειδική* ή *αντικειμενική* σημαίνει την ικανότητα πρόσληψης της εξωτερικότητας μέσω των αισθήσεων (την *αισθητικότητα*)· ως *γενική* ή *υποκειμενική* σημαίνει την ικανότητα να νιώθουμε πόνο ή ευχαρίστηση. Αυτή μπορεί να αποδοθεί ως *ευαισθησία*. Και οι δύο συνδέονται με το σώμα.
52. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1390. Ο καλλιτέχνης κατέχεται από το «πάθος του ποιείν» σε συνδυασμό με τη «δίψα του αισθάνεσθαι», από την «ανάγκη του ποιείν διά του αισθάνεσθαι, με αφετηρία το αισθάνεσθαι και με σκοπό το αισθάνεσθαι» (Valéry, *Cahiers*, έκδ. C.N.R.S., XVII, 456).
53. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1481-84.
54. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 210.
55. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 110. Βλ. επίσης Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, σ. 139-141· Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 166, 181, 256.
56. Kandinsky, *Τέχνη και καλλιτέχνες*, σ. 255-256.
57. *Ibid.*, σ. 281 και 279.
58. Valéry, *Cahiers*, έκδ. C.N.R.S., VII, 855: «Σκέπτομαι σαν γνήσιος ορθολογιστής, νιώθω σαν *μυστικός*» («Je pense en rationaliste archipure. Je sens en mystique»).
59. Βλ. λ.χ. Valéry, *Cahiers*, έκδ. Pléiade, τ. 1, 1241.
60. E. Husserl, *Καρτεσιανοί στοχασμοί*, §16.
61. Valéry, *Oeuvres*, τ. 2, 1960, σ. 512-514.
62. Valéry, *Cahiers*, έκδ. Pléiade, τ. 2, 1261. Επίσης σ. 1265, 1284, 1285. Βλ. σχετικά W. Ince, «Être, connaître et mysticisme du réel selon Valéry», *Entretiens sur Valéry*, Paris: Mouton, 1968, σ. 203-222 και J. Robinson, *L'analyse de l'esprit*, σ. 213-216.
63. Βλ. λ.χ. Kandinsky, *Regards sur le passé*, σ. 93: «Κάθε 'νεκρό' πράγμα έτρεμε. [...] μου αποκάλυπτε την ψυχή του». Maldiney, *Ouvrir*, σ. 268.
64. Valéry, *Oeuvres*, τ. 1, σ. 1473.

2012
Vol. B'

46 ΧΡΟΝΙΚΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

ANNALES D'ESTHÉTIQUE
ANNALS FOR AESTHETICS

ΑΝΑΤΥΠΟ · OFFPRINT

Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής
Πενήντα χρόνια / Fifty Years
Hellenic Society for Aesthetics

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΚΑΙ ΕΦΗΣ ΜΙΧΕΛΗ
ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

PUBLISHED BY THE PANAYOTIS & EFFIE MICHELIS FOUNDATION
IN COLLABORATION WITH THE HELLENIC SOCIETY FOR AESTHETICS