


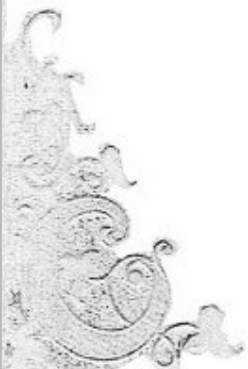


Κατερίνα Χαραλαμποπούλου

**Περιγραφή, ρεαλισμός, αφήγηση στην ιστορία αρχιτεκτονικής.
Η γραφή των Ruskin και Viollet-le-Duc.**

Διδακτορική διατριβή

Επιβλέπων: Π. Τουρνικιώτης, Καθηγητής ΕΜΠ



Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Αθήνα, 2018

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Τομέας Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού



Κατερίνα Χαραλαμποπούλου

Αρχιτέκτων Μηχανικός ΕΜΠ / MSc Architectural History, The Bartlett, UCL.

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Π.Τουρνικιώτης, Καθηγητής ΕΜΠ

Β.Γκανιάτσας, Καθηγητής ΕΜΠ

Α.Τσιριμώκου, Ομότιμη Καθηγήτρια ΑΠΘ

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Π.Τουρνικιώτης, Καθηγητής ΕΜΠ

Β.Γκανιάτσας, Καθηγητής ΕΜΠ

Κώστας Τσιαμπάος, Επίκουρος Καθηγητής ΕΜΠ

Γιώργος Παρμενίδης, Καθηγητής ΕΜΠ

Νικόλαος Τερζόγλου, Επίκουρος Καθηγητής ΕΜΠ

Απόστολος Λαμπρόπουλος, Καθηγητής Πανεπιστημίου Bordeaux Montaigne

Γεωργία Γκότση, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πατρών

Η έγκριση της παρούσας διδακτορικής διατριβής από την επταμελή εξεταστική επιτροπή και τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ δεν προϋποθέτει και την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 202, παράγραφος 2 του Ν.5343/1932.



Αθήνα, 2018.

Περιεχόμενα

- 1 **Εισαγωγή** *Μεθοδολογία 2 — περιγραφή ή αφήγηση 6 — Ιστορία ως αφήγηση 16 — Ruskin και Viollet-le-Duc 21*
- 27 **Κεφάλαιο 1 Ruskin & réalisme**
ο ιδιαίτερος ρεαλισμός του Ruskin 28 — γαλλικός ρεαλισμός: μια σύντομη αναδρομή 30 — Bernard Weinberg & Jean Autret 32 — ο Ruskin στη γαλλική βιβλιογραφία 35
- 38 **στοιχεία ρεαλισμού i : σύγχρονη θεματολογία**
ο Ruskin κριτικός λογοτεχνίας 41 — The Stones of Venice: το παράδειγμα του St.Mark's 42
- 43 **στοιχεία ρεαλισμού ii : ανατομία – επιστημονικότητα**
ο Ruskin και οι επιστήμες 48
- 52 **στοιχεία ρεαλισμού iii : λεπτομέρεια**
idéalité poétique vs vérité humaine 55 — οι λεπτομέρειες του Ruskin 58 — The Stones of Venice: το παράδειγμα του St.Mark's (ζανά) 60
- 63 **στοιχεία ρεαλισμού iv : ζωγραφική**
ρεαλισμός και ολλανδική σχολή 66 — η (περι)γραφή της αρχιτεκτονικής 69
- 76 **Κεφάλαιο 2 Viollet-le-Duc & réalisme**
στοιχεία βιογραφίας 78 — στον χώρο της συγγραφής 81 — ρομαντικές επιρροές 89 — ο ρόλος της φαντασίας 93 — Dictionnaire: μια αντι-αφηγηματική επιλογή 98
- 106 **στοιχεία ρεαλισμού i : παρατήρηση**
η παρατήρηση της φύσης 111 — ενάντια στη μίμηση 113 — ρεαλιστική φαντασία 115
- 117 **στοιχεία ρεαλισμού ii : ανατομία – επιστημονικότητα**
Viollet-le-Duc και ανατομία 121 — George Cuvier vs Geoffroy-Saint-Hilaire 123 — Dictionnaire: η περιγραφή ως ανατομία 126
- 129 **στοιχεία ρεαλισμού iii : λεπτομέρεια**
ενάντια στη λεπτομέρεια 130
- 134 **στοιχεία ρεαλισμού iv : ζωγραφική**
κείμενο και εικόνα 135 — περιγραφή & αφήγηση 138

141	Κεφάλαιο 3	Αφηγηματολογία <i>αυτονομία της λογοτεχνίας: ενάντια στην αναφορά 141 — Русский формализм: Roman Jakobson 143 — Ποιητική - Цветан Тодоров 146 — μίμησις: Πλάτωνας & Αριστοτέλης 147 — η μίμησις στην nouvelle critique 148 — ο ρεαλισμός στην nouvelle critique 151</i>
156		η μίμησις στον Ruskin
161		η μίμησις στον Viollet-le-Duc
165	Κεφάλαιο 4	Viollet-le-Duc: αφηγηματολογική προσέγγιση <i>το Dictionnaire ως παράδειγμα των αρχών του δομισμού 167 — ορατό vs δομικό 171 — μια ακόμα δομική ανάλυση; 175 — η γραμματική της αφήγησης 178 — το ορατό μέσα από το παράδειγμα των Cathédrales 181</i>
186		Χρονικές παραμορφώσεις στην αφήγηση <i>παρεμβολές: διατάραξη της χρονικής τάξης 186 — συχνότητα: χρονικές συμπυκνώσεις 189 — αφηγηματική ταχύτητα 193</i>
195		Περιγραφή και αφήγηση στον Viollet-le-Duc <i>περίληψη 203 — σκηνή 207</i>
210		Έγκλιση: Ποιος βλέπει; <i>αφήγηση γεγονότων + αφήγηση λόγων 212 — απόσταση + λεπτομέρεια 216 — εστιάσεις 221</i>
225		Φωνή: Ποιος μιλάει;
231	Κεφάλαιο 5	Ruskin: αφηγηματολογική προσέγγιση <i>η εμπειρία της γραφής 233 — το Stones of Venice στην Library Edition 236 — Βενετία 239 — St. Mark's & Ducal Palace 241</i>
244		ο αφηγηματικός λόγος του εμπειρισμού <i>το μυστήριο της όρασης 248 — ατομική εμπειρία και ρεαλισμός 253 — από τον παράδεισο στον κόσμο 254 — η γραφή της εμπειρίας 260</i>
264		Φωνή: Ποιος μιλάει; <i>αφηγηματικές βαθμίδες: John + Ruskin 264 — αυτοδιηγητική και ετεροδιηγητική αφήγηση: εγώ + εκείνος 270 — λειτουργίες του αφηγητή: αμφιβολία ή βεβαιότητα 274</i>
278		Έγκλιση: Ποιος βλέπει; <i>εσωτερική εστίαση: monologue intérieur 278 — εξωτερική εστίαση: detective 284</i>
289		Δραματοποιημένες περιγραφές <i>οι ήρωες της αφήγησης 294</i>
301	Επίλογος	
313	Βιβλιογραφία	
326	Ευχαριστίες	



Εισαγωγή



μελέτη των εννοιών της περιγραφής και της αφήγησης στην ιστορία της αρχιτεκτονικής είναι εξ υπαρχής ένα ερευνητικό ερώτημα που εγγράφεται στο γενικότερο πλαίσιο της σχέσης της αρχιτεκτονικής και της αναπαράστασης της. Το ευρύ φάσμα επιλογής αναπαραστατικών μέσων περιορίζεται έτσι στις λέξεις, δηλαδή την αναπαράσταση με ρηματικά μέσα μιας μη-ρηματικής πραγματικότητας, αυτήν της αρχιτεκτονικής κατασκευής. Αντικείμενο μελέτης της διατριβής δεν αποτελεί η ίδια η αρχιτεκτονική, αλλά η γραφή για την αρχιτεκτονική. Θέτουμε το βασικό ερώτημα του αν αφηγούμαστε ή αν περιγράφουμε τον χώρο και με ποιο τρόπο και ερευνούμε τί νοήματα μπορεί να αποκτήσει η έννοια του ρεαλισμού για έναν ιστορικό της αρχιτεκτονικής. Η έρευνα εστιάζει στον αφηγηματικό ή περιγραφικό λόγο δύο ιστορικών του 19^{ου} αιώνα, του αιώνα του ρεαλισμού. Ο Γάλλος Viollet-le-Duc και ο Βρετανός John Ruskin αποτελούν δύο ιδιαίτερα σημαντικές μορφές στον χώρο της ιστορίας της τέχνης και της αρχιτεκτονικής και τους συνδέει, όπως θα δούμε, μια σειρά από σημαντικά κοινά στοιχεία αλλά και μια σειρά από σημαντικές διαφορές που αιτιολογούν την επιλογή τους ως μελέτες περίπτωσης.

Παρότι η περιγραφή ως είδος λόγου έχει μελετηθεί σε μεγάλο βαθμό στη λογοτεχνία και σε έναν επίσης σημαντικό βαθμό στην Ιστορία και έχει επηρεάσει και διαμορφώσει αντίστοιχα κινήματα και τάσεις, όταν αναζητήσουμε τον ρόλο της στην ιστορία της αρχιτεκτονικής αντιμετωπίζουμε ένα παράδοξο: παρότι αποτελεί αναπόσπαστο εργαλείο της εργασίας του ιστορικού αρχιτεκτονικής, συχνά θεωρείται δεδομένη και οι θεωρητικές της εμπλοκές συνήθως παραλείπονται. Επιπλέον, έχει πολλές φορές αποκτήσει μια αρκετά υποτιμητική θέση, μια θέση που αξίζει να διερευνηθεί και να διασαφηνιστεί. Η υποτιμητική αναφορά στην έννοια της περιγραφής αποτέλεσε και κινητήριο μοχλό της έρευνας που θέλησε να υπερασπίσει τη θέση της και να τη σώσει από την αφάνεια στον χώρο της θεωρίας και της ιστορίας της αρχιτεκτονικής. Όπως θα δούμε και πιο αναλυτικά στη συνέχεια, η περιγραφή ανέκαθεν κατατροχόταν τόσο από τη μομφή της υπερβολικής φλυαρίας όσο και από την αντίθετη κατηγορία της στυγνής και στεγνής τεκμηρίωσης. Είτε μένει απλά στην επιφάνεια των πραγμάτων είτε διεισδύει και αποκαλύπτει το βάθος τους, με όλες τις συνδηλώσεις που οι έννοιες «επιφάνεια» και «βάθος» περικλείουν. Η σύνδεση της με την ύπαρξη υπερβολικού αριθμού λεπτομερειών ήταν επίσης ένα βάρος που έφερε μονίμως.

Η εμβάθυνση στην έννοια της περιγραφής ήταν μια υποχρεωτική πορεία προς τη συνδυαστική μελέτη περιγραφής και αφήγησης, αφού η περιγραφή, όπως θα δούμε, βρισκόταν πάντα σε μία διαρκή αντιπαλότητα και κατά κύριο λόγο ηττημένη και υπό την κυριαρχία της αφήγησης. Επίσης, η έννοια του ρεαλισμού μέσα από την πορεία της έρευνας εισχώρησε αναγκαστικά στο δίπολο αυτό ως ένα πεδίο το οποίο η περιγραφή και η αφήγηση αντίστοιχα διεκδίκησαν να προσαρτήσουν. Δημιουργήθηκε έτσι ένα σταθερό τρίγωνο εννοιών, αδιάρρηκτα συνδεδεμένων μεταξύ τους, με καθεμία από τις τρεις έννοιες να οδηγεί αναπόφευκτα στις άλλες δύο.

Η διατριβή επιχειρεί να διευρύνει το πεδίο της γραφής της ιστορίας της αρχιτεκτονικής αντλώντας υλικό από τη θεωρία και την κριτική της λογοτεχνίας ώστε να αναπτύξει έναν ορισμό για το τί θα μπορούσε να είναι μια περιγραφική ή μια αφηγηματική ιστορία της αρχιτεκτονικής αντίστοιχα. Ταυτόχρονα ερευνά το πώς ο ρεαλισμός, ως στόχος αναπαράστασης αλλά και ως τρόπος οργάνωσης του αφηγηματικού λόγου, αποτελεί ένα ακόμα εργαλείο στα χέρια του ιστορικού της αρχιτεκτονικής για τη μετάφραση του χώρου σε λέξεις. Εστιάζοντας στον γραπτό λόγο των John Ruskin και Viollet-le-Duc, προσπαθήσαμε να δείξουμε και να φωτίσουμε τη δομή της αφήγησης τους, τον τρόπο που οι περιγραφές εντάσσονται στα κείμενα τους και τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούν. Η θεωρία της λογοτεχνίας μας παρείχε ακριβώς το φακό υπό τον οποίο προσπαθήσαμε να δούμε με μια νέα αναλυτική ματιά τόσο τη γραφή όσο και την ανάγνωση των κειμένων τους.

Μεθοδολογία

Εκκινώντας από τον χώρο της λογοτεχνίας και ακολουθώντας την ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας από τον 19^ο αιώνα μέχρι και τις περιπέτειες της nouvelle critique τις παραγμένες δεκαετίες 1960-'70, εστίασαμε στο πώς ο ρεαλισμός, ως μια έννοια αρχικά άρρηκτα συνδεδεμένη με την περιγραφή, διεκδικήθηκε τελικά και από την αφήγηση, αντιστρέφοντας μια σειρά από ως τότε ακλόνητες σταθερές που ήθελαν την περιγραφή να αποτελεί απλά ένα μιμητικό αναπαραστατικό εργαλείο που μονοπωλούσε τη σχέση με τον ρεαλισμό και κατ' επέκταση τη συζήτηση για το πρόβλημα της μίμησης. Η πορεία αυτή από την περιγραφή στην αφήγηση, με τον ρεαλισμό πανταχού παρόντα να διεκδικεί μια θέση ανάμεσα στις δύο, οδήγησε και στη διαμόρφωση της δομής της διατριβής. Τα δύο κεφάλαια του πρώτου μέρους προσεγγίζουν το έργο των Ruskin και Viollet-le-Duc μέσα από τη σχέση τους με τον ρεαλισμό ως μια ιστορικά καθορισμένη σχολή, αυτήν που έκανε την εμφάνισή της στην Γαλλία στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Ο γαλλικός ρεαλισμός στον χώρο της λογοτεχνίας δέχτηκε από τη γέννηση του σημαντική επιρροή από το χώρο της ζωγραφικής με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο του Gustave Courbet και τη φιλία του με τον Champfleury και έγινε κλασικός χάρη σε συγγραφείς όπως ο Flaubert, ο Balzac ή οι αδερφοί Goncourt. Ήταν η εποχή που, όπως θα δούμε, η περιγραφή απέκτησε εξέχουσα θέση σχεδόν απειλώντας να ανατρέψει την ιεραρχία της αφήγησης. Το έργο των Ruskin και Viollet-le-Duc αναπτύχθηκε ακριβώς σε αυτό το περιβάλλον και ερευνήσαμε το πόσο πλησιάζει ή αποκλίνει από τις αρχές του ρεαλιστικού μανιφέστου, αποφεύγοντας και καταρρίπτοντας εύκολες κατατάξεις που αποδίδουν κατά περίπτωση αμφίβολους τίτλους σε έναν ρομαντικό Ruskin και έναν ρεαλιστή Viollet-le-Duc ή το αντίστροφο.

Το δεύτερο μέρος της έρευνας αποτελεί μια κειμενική ανάλυση του έργου των δύο ιστορικών, και συγκεκριμένα του *Stones of Venice* του John Ruskin και του *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* του Viollet-le-Duc, έχοντας στη διάθεση μας τα εργαλεία της γαλλικής θεωρίας της λογοτεχνίας. Η nouvelle critique, που έκανε δυναμικά την εμφάνισή της τη δεκαετία του 1960, θεμελίωσε τη νέα επιστήμη της αφηγηματολογίας επιχειρώντας μια εφαρμογή του δομισμού στον

χώρο της αφήγησης. Επιδιώκοντας την αυτονομία της λογοτεχνίας και την κατοχύρωση ενός επιστημονικού status για τη μελέτη της αφήγησης, η γαλλική θεωρία πέτυχε μια τομή στη μέχρι τότε ανάγνωση του προβλήματος της αναπαράστασης, ένα πρόβλημα που έχει τις απαρχές του στον ορισμό της αριστοτελικής μίμησης. Η nouvelle critique συνέδεσε το πρόβλημα της μίμησης με την αφηγηματική οργάνωση των γεγονότων απελευθερώνοντας τον ρεαλισμό από την αναφορική διάσταση της μιμητικής αναπαράστασης. Ο ρεαλισμός έπαψε έτσι να θεωρείται ένα ακόμα αναπαραστατικό μοντέλο που στοχεύει στην πιστότητα και συστήθηκε ξανά ως ένα σύνολο μορφικών αφηγηματικών συμβάσεων. Ταυτόχρονα η νέα θεωρία έχοντας, όπως θα δούμε, ως αφετηρία τα κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών, ενίσχυσε τη διάκριση ανάμεσα στο αφήγημα (récit) και την ιστορία (histoire), ανάμεσα δηλαδή στο αφηγηματικό κείμενο καθεαυτό και στο περιεχόμενο της αφήγησης, δίνοντας όλη την προσοχή της στο πρώτο. Το ενδιάμεσο κεφάλαιο ανάμεσα στα δύο μέρη της διατριβής εξηγεί αναλυτικά τις περιπέτειες της θεωρίας και το πέρασμα του ρεαλισμού από το έως τότε επικρατές σχήμα του «ut pictura, poesis» και την πιστή αναπαράσταση μιας εικόνας, στη μίμηση πράξεων, μέσα από μια νέα ανάγνωση του Αριστοτέλη και τη δημιουργία μιας νέας Ποιητικής.

Πιο συγκεκριμένα και εν περιλήψει, χρησιμοποιούμε ως οδηγό για τη σχέση των Ruskin και Viollet-le-Duc με τον γαλλικό ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα, το έργο του Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, ένα από τα σημαντικότερα έργα για την κατανόηση του ρεαλιστικού προγράμματος. Η επιλογή του έργου αυτού βασίζεται στο ότι ο Weinberg ανιχνεύει την εμφάνιση, την καθιέρωση και τα χαρακτηριστικά που απέκτησε ο ρεαλισμός, καταγράφοντας τις αντιδράσεις των συγγραφέων και κριτικών που ζουν στην Γαλλία και που δημοσίευσαν τη γνώμη τους σε βιβλία ή στον τύπο του Παρισιού την περίοδο 1830-1870, δηλαδή ακριβώς την περίοδο που το ρεαλιστικό ζήτημα βρίσκεται στην επικαιρότητα. Το έργο των δύο ιστορικών αρχιτεκτονικής, που επίσης παράγεται ακριβώς σε αυτήν τη χρονική συγκυρία, έρχεται έτσι σε άμεση σύγκριση και αντιπαραβολή με τη βιβλιογραφία που αφορά τον ρεαλισμό και που είναι σύγχρονη με την εμφάνισή του. Μέσα από το έργο του Weinberg δημιουργείται μια λίστα των χαρακτηριστικών του ρεαλιστικού λόγου, μια σειρά από συγκεκριμένες λέξεις και φράσεις κλειδιά που εμφανίζονται σταθερά στα περιοδικά και τις εφημερίδες της εποχής όπως η *Figaro*, η *Gazette des Beaux-Arts*, η *Journal des Débats*, η *Revue des Deux Mondes*, ή το *L'Artiste*. Τα κυριότερα από τα στοιχεία αυτά με τα οποία το νέο ρεαλιστικό ρεύμα συστήνεται στο κοινό του είναι η αληθοφανής αναπαράσταση του πραγματικού κόσμου, η μελέτη του σύγχρονου τρόπου ζωής, η προσέγγιση μέσα από την παρατήρηση, η αναλυτική και επιστημονική μέθοδος στη μελέτη χαρακτήρων, η απρόσωπη στάση του συγγραφέα. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτέλεσαν και τους δικούς μας οδηγούς, τις «έννοιες-κλειδιά» μέσα από τις οποίες διαβάσαμε το έργο του Viollet-le-Duc και του Ruskin αναζητώντας ομοιότητες και διαφορές με τις θέσεις του ρεαλισμού που προβάλλονται την ίδια με αυτούς εποχή.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής η ανάγνωση των Ruskin και Viollet-le-Duc βασίζεται στην αφηγηματολογία του Gérard Genette και στη θεωρία του Philippe Hamon για την περιγραφή.

Δανειζόμαστε από τον Genette κατηγοριοποιήσεις του αφηγηματικού λόγου και ερωτήματα που αποκτούν νέα διάσταση όταν εφαρμόζονται σε κείμενα ιστορίας της αρχιτεκτονικής. Πιο συγκεκριμένα εξετάζουμε:

- τις σχέσεις εγγύτητας, απόστασης και προοπτικής που καθορίζουν την αφηγηματική πληροφόρηση, απαντώντας στο ερώτημα του «ποιος βλέπει» όταν εκτυλίσσεται η αφήγηση.
- τη σχέση του υποκειμένου που αναλαμβάνει την αφηγηματική εκφώνηση με την ιστορία που εκφωνεί – απαντώντας στο ερώτημα «ποιος μιλά».
- τις χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης.

Σημαντική επίσης για μας είναι η έννοια της «αφηγηματικής ταχύτητας» που εισάγει ο Genette και η οποία επιτρέπει νέους ορισμούς της περιγραφικής παύσης ή της αφηγηματικής ροής. Συμπληρωματικά με το έργο του Genette ανατρέχουμε στο έργο του Philippe Hamon για την περιγραφή το οποίο ήρθε ως απάντηση σε κενά που άφησε η αφηγηματολογία. Ο Hamon εστιάζοντας στον υποτιμημένο ρόλο της περιγραφής στο δίπολο περιγραφή-αφήγηση, μας δίνει εργαλεία που απαντούν σε πιο εξειδικευμένα ερωτήματα τα οποία και θέτουμε στα κείμενα των δύο ιστορικών:

- Πώς τοποθετούνται τα περιγραφικά κομμάτια στο σύνολο του κειμένου
- Τί έκταση καταλαμβάνουν
- Ποια είναι η εσωτερική τους δομή
- Πώς εισάγονται στην αφήγηση

Μέσα από αυτά τα εργαλεία προσπαθήσαμε να δούμε το πώς ορίζεται η περιγραφή και η αφήγηση στα κείμενα των Viollet-le-Duc και Ruskin, τον τρόπο που και οι δύο διεκδικούν τον ρεαλισμό, τόσο ο ρεαλιστής «ρομαντικός Ruskin» όσο και ο ρομαντικός «ορθολογιστής Viollet-le-Duc», τον τρόπο με τον οποίο ο λόγος τους για την αρχιτεκτονική υιοθετεί αφηγηματικά αλλά και περιγραφικά στοιχεία για τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης «πραγματικότητας», το πώς κατανοούν την αρχιτεκτονική και πώς προσπαθούν να την επικοινωνήσουν. Ερωτήματα που προκύπτουν μέσα από την αναζήτηση του αν περιγράφουμε ή αφηγούμαστε τον χώρο, αφορούν το αν η ίδια η αρχιτεκτονική κατευθύνει τον τρόπο που γράφουμε για αυτήν, αν μπορούμε να μιλάμε για αφηγηματική ή περιγραφική αρχιτεκτονική με έναν τρόπο αντίστοιχο της περιγραφικής και αφηγηματικής ποίησης ή της περιγραφικής και αφηγηματικής ζωγραφικής.¹ Αν η εποχή στην οποία η αρχιτεκτονική γεννιέται ή η εποχή στην οποία ανήκει ο λόγος μας για αυτήν καθορίζουν τον τρόπο που βλέπουμε, τον τρόπο που γράφουμε και το λεξιλόγιο μας. Κατά πόσο τελικά η

¹ Το ζευγάρι εννοιών περιγραφή-αφήγηση αποκτά νέες διαστάσεις αν αντικατασταθεί από τα παράγωγα περιγραφικό-αφηγηματικό. Τα επίθετα αυτά χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν είδη ζωγραφικής ή ακόμα και συγκεκριμένα είδη τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κείμενο της Svetlana Alpers “Describe or Narrate”. Η Alpers χαρακτηρίζει ως «περιγραφική» την Ολλανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα (πορτρέτα, νεκρές φύσεις, τοπία) και ως «αφηγηματική» την Αναγεννησιακή ζωγραφική που αναπαριστά ανθρώπινες πράξεις. Ο τίτλος του κειμένου της Alpers είναι δανεισμένος από το “Narrate or Describe” του Georg Lukacs, χωρίς όμως να ακολουθεί τη δική του καταδικαστική γραμμή για την περιγραφή.

Svetlana Alpers, “Describe or Narrate? A problem in Realistic Representation” στο *Readers and Spectators: Some views and reviews* (New Literary History, vol.8 No1, Autumn, 1976)

και

Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

περιγραφή είναι ταυτόχρονα και ερμηνεία, μια προσωπική μετάφραση του χώρου πέρα από μια φιλοδοξία για μια αδιαμεσολάβητη μεταφορά της αρχιτεκτονικής σε λέξεις .

Η συνύπαρξη των δύο αυτών οπτικών πάνω στον Ruskin και τον Viollet-le-Duc, η ιστορική και η θεωρητική προσέγγιση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ασύμβατη κάποιες δεκαετίες πριν, όταν ο δομισμός προϋπέθετε μια χαρακτηριστική τομή ανάμεσα στη θεωρία και την ιστορία, ανάμεσα στη συγχρονία και τη διαχρονία. Όμως, η ιδέα της αντίθεσης και του ασυμβίβαστου ανάμεσα σε συγχρονική και διαχρονική μελέτη του κειμένου ξεπεράστηκε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 τόσο από τον Tzvetan Todorov όσο και από τον ίδιο τον Gérard Genette. Η μελέτη των αφηγηματικών μορφών όπως υπαγορευόταν από τον δομισμό σήμαινε τη διατύπωση μιας θεωρίας που εκλάμβανε τα αντικείμενα της ως άχρονα όντα. Μέσα από την εύλογη κριτική που ασκήθηκε στον δομισμό και την τάση του να απο-χρονολογοποιεί την αφήγηση, η θεωρία όφειλε να ανασυγκροτήσει το αντικείμενο της και να ξεπεράσει τις προκαταλήψεις που ήθελαν την ιστορία να ασχολείται αποκλειστικά με «συμβάντα» και τη θεωρία με «επικίνδυνες αφαιρέσεις».² Χαρακτηριστική στροφή σε αυτήν τη συμφιλίωση ήταν η δεύτερη έκδοση του έργου *Ποιητική* του Todorov, η οποία εκδόθηκε το 1973, έξι χρόνια μετά την πρώτη έκδοση, περιλαμβάνοντας σημαντικές διαφορές και ανατρεπτικές αναδιατυπώσεις της πρώτης εκδοχής του κειμένου.³ Σύμφωνα με τη «νέα» *Ποιητική* «η γένεση του έργου είναι αδιαχώριστη από τη δομή του» και «η ιστορία της δημιουργίας του βιβλίου είναι αδιαχώριστη από το νόημα του».⁴ Η πρόθεση της διατριβής να επιχειρήσει μια κειμενική ανάλυση έργων που ανήκουν στην ιστορία της αρχιτεκτονικής όφειλε να λάβει υπόψη την κριτική σε μια στείρα δομική προσέγγιση καθώς και τις αναθεωρήσεις των διατυπώσεων του δομισμού από τους ίδιους τους εκφραστές του. Το διπλό πρίσμα μέσα από το οποίο γίνεται η ανάγνωση των Ruskin και Viollet-le-Duc εστιάζει τόσο στη γλώσσα της εποχής και τη «γραμματική» ερμηνεία του κειμένου όσο στην «τεχνική» ερμηνεία και την ανάδειξη των εσωκειμενικών σχέσεων. Στην πρώτη περίπτωση αποκαθιστούμε «το λεξικό και τη γραμματική» μιας εποχής προσεγγίζοντας τα συγχρονικά συμφραζόμενα του κειμένου και στη δεύτερη περίπτωση έχουμε μια δομική ανάλυση που εστιάζει σε ειδολογικές συμβάσεις, σε αφηγηματικά και υφολογικά στερεότυπα αποκαλύπτοντας τα διαχρονικά συμφραζόμενα του κειμένου.



² Gérard Genette, «Ποιητική και Ιστορία» στο *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα* μτφρ.Μπάμπης Λυκούδης (Αθήνα: εκδ.Πατάκης 2007) σ.21.

³ Αγγέλα Καστρινάκη, «Από το Στρουκτουραλισμό στη Σημειωτική: Σύγκριση της πρώτης και της δεύτερης έκδοσης της Ποιητικής» στο Tzvetan Todorov, *Ποιητική* (Αθήνα: εκδ.Γνώση, 1989) σ.11.
Πρώτη *Ποιητική*: 1967 - στη σειρά «Τι είναι Στρουκτουραλισμός» [ακριβής τίτλος «Στρουκτουραλιστική Ποιητική»]
Δεύτερη *Ποιητική*: 1973 - αναθεωρημένη επανέκδοση [ακριβής τίτλος «Ορισμός της Ποιητικής»].

⁴ Todorov, *Ποιητική* σ.108.

περιγραφή ή αφήγηση

Η nouvelle critique, ως νέα Ποιητική, εστίασε στη μορφή των κειμένων αποκαλύπτοντας τις αφηγηματικές τεχνικές, τις ποιητικές δομές και τους ρητορικούς κώδικες που χαρακτηρίζουν κάθε κείμενο. Η έννοια της ιστορικότητας για τη νέα Ποιητική δεν αφορά τα ίδια τα έργα και τη διαδοχή τους στο χρόνο, αλλά τον μετασχηματισμό ή τη διατήρηση, το μεταβλητό ή το διαρκές των αφηγηματικών τους μορφών. Πρόκειται για μια ιστορία που σύμφωνα με τον Gérard Genette παραδόξως μένει ακόμα να γραφτεί και να θεμελιωθεί.⁵ Η μελέτη της έννοιας της περιγραφής ως μια από τις μορφές του αφηγηματικού λόγου που έχει το παράδοξο προνόμιο να είναι πανταχού παρούσα σε κάθε είδος κειμένου, αποτελούσε από αυτήν την άποψη ένα ακόμα κενό στη βιβλιογραφία της θεωρίας και ιστορίας της λογοτεχνίας που ήρθε να καλύψει το έργο του Philippe Hamon.

Όπως σημειώνει ο Hamon, οι πρώτες ανιχνεύσεις της περιγραφής, ήδη από την αρχαιότητα, τη θέλουν να αποτελεί κυρίως μέρος του επιδεικτικού λόγου, συνδεδεμένη με τη λατρεία και το τελετουργικό απόδοσης τιμής σε κάποιο πρόσωπο, τόπο ή εποχή του έτους. Η περιγραφή ήταν ένα είδος σημειολογικού δώρου με τη μορφή κειμένου που η κοινωνία χάριζε σε κάποιον «δότη του καλού», το βασιλιά, τη φύση ή κάποια θεότητα, εξουσιοδοτώντας αυτόν που περιγράφει να αποδώσει την τιμή με τον λόγο του. Η περιγραφή έτσι, δεν ήταν ποτέ «ελεύθερη» αλλά στην υπηρεσία κάποιας υψηλότερης λειτουργίας.⁶ Λογοτεχνικά είδη όπως το ειδυλλιακό ή το βουκολικό, συνέχισαν την παράδοση της περιγραφής κατά το πρότυπο του Πausανία, όπου η περιγραφή μνημείων συνυπήρχε με το ιερό τους υπόβαθρο, τις πράξεις λατρείας και τις αντίστοιχες τελετουργίες αλλά και με στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος. Ως όρος χρησιμοποιούνταν συχνά, ήδη από τον 16^ο αι, κυρίως όταν αναφέρονταν σε έργα που περιγράφουν σημαντικές πόλεις για τους αρχιτέκτονες, τους περιηγητές ή τους κάθε λογής περιφερόμενους εμπόρους. Οι περιγραφές διέδωσαν και διέσωσαν έτσι έναν σημαντικό αριθμό από αρχαιολογικούς τόπους ή ειδυλλιακά τοπία. Όπως τα ίδια τα μνημεία, η περιγραφή είναι και αυτή μια αποθήκη μνήμης, ένα απόθεμα γνώσης. Στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση είναι συχνά ερωτική, εστιάζοντας στην έκθεση του γυναικείου σώματος ή κωμική με πορτρέτα αστείων χαρακτήρων ή ακολουθεί το μοντέλο των αρχαϊκών και ομηρικών περιγραφών: κατάλογοι αντικειμένων, λίστες και απαριθμήσεις από σκεύη, ενδύματα ή στοιχεία από τον εξοπλισμό της μάχης. Η περιγραφή γίνεται έτσι μία μη αφομοιώσιμη

⁵ Genette, «Ποιητική και Ιστορία» σ.21.

Σημασία έχει επίσης να αναφέρουμε εδώ τη λεπτή διάκριση που κάνει ο Gérard Genette μεταξύ nouvelle critique και «νέας» Ποιητικής. Για τον Genette, η nouvelle critique αποτελεί μια κριτική ανάγνωση συγκεκριμένων έργων, θεωρούμενων στη μοναδικότητά τους, ενώ η νέα Ποιητική θέλησε ακριβώς να υπερβεί τη μοναδικότητα προς την κατεύθυνση της γενικότητας (γενικότητας μορφών ή περιεχομένου), προς την «κειμενική υπέρβαση των κειμένων» και τη μελέτη των δεδομένων της διακειμενικότητας.

«Πώς να μιλήσουμε για τη λογοτεχνία;» Ανταλλαγή απόψεων ανάμεσα στον Gérard Genette και τον Marc Fumaroli, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, *Ο Πολίτης* (τεύχος 69-70, Οκτώβριος 1985) σ.96.

⁶ Philippe Hamon, *Du Descriptif* (Paris: Hachette Supérieur, 1993) σ.11.

περιοχή του κειμένου, μια περιοχή παρεμβολής, ένα ξένο σώμα στη ροή της αφήγησης, «ένα είδος ριζικά διαφορετικής κειμενικής κύστης» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Hamon.⁷

Η περιγραφή ως μέσο και όχι σκοπός, αναλαμβάνει έναν ρόλο βοηθητικό. Συνδέεται με συγκεκριμένες πρακτικές όπως η οργάνωση αρχείων, η απογραφή, η κατάρτιση λιστών, και συχνά καταλήγει να αποτελεί ένα περιθωριακό σχόλιο σε ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο, το υπόμνημα σε έναν χάρτη ή την επεξήγηση μιας εικόνας.⁸ Παρόλα αυτά αποτελεί μια «αναπόφευκτη» στιγμή που εντοπίζεται αναγκαστικά σε όλα τα είδη του λόγου και παρότι βοηθά στο να καθορίζει και να χαρακτηρίζει, η ίδια μοιάζει ακαθόριστη. Όπως παρατηρεί ο Charles Bally, η περιγραφή ως ένα σχήμα διευρυμένο είναι ιδιόρρυθμη στο χειρισμό:

«Υπάρχουν εκφράσεις που κανείς ονομάζει γραφικές, χωρίς κανείς να μπορεί στα αλήθεια να πει τί είναι το γραφικό. Έχουν έναν χαρακτήρα ιδιαίτερα περίπλοκο (...) Αυτές οι εκφράσεις δεν επιτρέπουν μια εύκολη ανάλυση. Κανείς συχνά τις ονομάζει «περιγραφικές». Κάποιος δεν ξέρει τί να πει, τί ορισμό να τους δώσει».⁹

Η κατάταξη της περιγραφής αποτελούσε πάντα ένα πρόβλημα για τη ρητορική. Δεν ανήκε σε ένα συγκεκριμένο είδος, ούτε κατείχε μια συγκεκριμένη και καθορισμένη θέση στον λόγο. Οι τύποι περιγραφής καθορίζονταν περισσότερο από το περιεχόμενό της, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά αυτού που περιγράφεται: χρονογράφημα-η περιγραφή του χρόνου, τοπογραφία-η περιγραφή τόπων και τοπίων, προσωπογραφία-η περιγραφή προσώπων, ηθογραφία-η περιγραφή χαρακτήρων και ηθών. Η περιγραφή αντιμετωπίζεται με αντιφατικούς τρόπους που την τοποθετούν είτε στην επικράτεια του ποιητικού και της λογοτεχνίας είτε στην περιοχή του επαληθεύσιμου από την πλευρά της επιστήμης. Αποτελεί ένα είδος διακόσμου του λόγου, έναν λόγο παρορμητικό, μια ποιότητα που, σύμφωνα με τον Hugh Blair, μπορεί να λειτουργήσει ως το κριτήριο της φαντασίας του ποιητή και να διευκολύνει στο να διακρίνεται μια ευφυΐα από ένα αντιγραφέα.¹⁰ Από την άλλη πλευρά, όταν η περιγραφή δεν αφορά τη λογοτεχνία και το «πιθανό» της μυθοπλασίας, σχετίζεται με τη μεταφορά επαληθευμένης γνώσης. Η περιγραφή, από τη σκοπιά αυτή, είναι ένα μέσο εισαγωγής γεγονότων και αποδείξεων. Μπορεί να απαντηθεί στον εθνογραφικό λόγο των περιηγητών, στην επιβεβαιωμένη αφήγηση ενός αυτόπτη μάρτυρα. Έτσι, το να περιγράφετε γίνεται «να περιγράφετε για»¹¹ μια στοχευόμενη κειμενική πράξη που δεν αφορά αποκλειστικά την

⁷ αυτ., σ.13.

⁸ αυτ., σ.12.

⁹ Charles Bally (1865-1947), *Traité de stylistique française* vol.I (Paris: Librairie C.Klincksieck, 1950 Seconde Édition) σ.183.

¹⁰ Hugh Blair (1718-1800), «Imitation and Description» στο *Lectures on rhetoric and belles lettres* (London: A. Strahan and T. Cadell, 1787) σ.117-121.

¹¹ Hamon, *Du Descriptif* σ.13.

ποιητική δημιουργία. Τελικά, όπως σημειώνει ο Foucault, με την περιγραφή ο διαχωρισμός ανάμεσα σε παρατήρηση, μαρτυρία και μύθο, δεν είναι σε ισχύ.¹²

Η περίσσεια περιγραφών της περιγραφής είναι ίσως το σύμπτωμα της δυσκολίας να καθοριστεί ο όρος. Αν θέλουμε να δανειστούμε έναν από τους πιο κλασικούς ορισμούς της θα πρέπει να ανατρέξουμε στη μεγάλη εγκυκλοπαίδεια του 18^{ου} αιώνα και το αντίστοιχο λήμμα για την περιγραφή από τον Marmontel που συνδέει την περιγραφή με τη δημιουργία εικόνας:

*«Η περιγραφή είναι ένας λεκτικός τρόπος ανάπτυξης που αντί απλά να υποδεικνύει ένα αντικείμενο, το καθιστά κατά κάποιο τρόπο ορατό με τη ζωντανή και ζωηρή έκθεση των πιο ενδιαφερόντων ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών του».*¹³

Στο λεξικό του Littré, το αντίστοιχο λήμμα για την περιγραφή διαφοροποιείται από τον όρο «περιγραφικός», ο οποίος αποτελεί τη μονότονη και κουραστική κατάχρηση του πρώτου όρου. Ενώ η περιγραφή μπορεί να είναι αποδεκτή όταν παραμένει εντός ελεγχόμενων σε έκταση χωρίων, γίνεται μη αποδεκτή όταν αποκτά τόσο εξέχουσα θέση ώστε να χαρακτηρίσει ένα ολόκληρο έργο ως περιγραφικό.

*«Η λέξη αυτή είναι πιο συχνά κατανοητή με υποτιμητικό τρόπο, επειδή η περιγραφή είναι ένας διάκοσμος του λόγου και δεν πρέπει να αποτελεί τη βάση ενός έργου».*¹⁴

Τον διαχωρισμό περιγραφή - περιγραφικό ακολουθεί και ο Pierre Larousse ο οποίος αντιμετωπίζει ιδιαίτερα εχθρικά τα περιγραφικά ποιήματα του 18^{ου} αιώνα και πιστεύει πως η διόγκωση του περιγραφικού θα πρέπει να παραμείνει χαρακτηριστικό των μη λογοτεχνικών ειδών:

«Το περιγραφικό είδος έχει ωθηθεί στα όρια της κατάχρησης και έχει εφαρμοστεί σε έργα που δεν έχουν άλλο στόχο από το να περιγράψουν. Όταν τα περιγραφικά κομμάτια δεν είναι ο μοναδικός σκοπός του συγγραφέα και συνδέονται με τη δράση σε ένα ποιητικό έργο, μπορούν να προσθέσουν πολύτιμο διάκοσμο (...) Όταν χρησιμοποιούνται με σύνεση και σε σημεία αισθητικά αποδεκτά τότε αποτελούν πηγή

¹² Michel Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου* μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: εκδ.Γνώση, 1986) σ.190.

¹³ Jean François Marmontel, λήμμα «Description» στην Encyclopédie όπως παραθέτει ο Hamon, *Du Descriptif* σ.10. Ο Philippe Hamon χρησιμοποιεί αποσπάσματα από τους τρεις τόμους «Grammaire et littérature» της Encyclopédie Méthodique του Charles-Joseph Panckouke (Paris, 1782) η οποία ήταν μια διευρυμένη και αναδιαρθρωμένη εκδοχή της Encyclopédie του Diderot. Στην Encyclopédie Méthodique ο Panckouke επέλεξε να οργανώσει το υλικό με βάση τις θεματικές και όχι με αλφαβητική σειρά όπως στην πρώτη Encyclopédie. Το πρωτότυπο γαλλικό απόσπασμα αναφέρεται στην περιγραφή ως «*figure de pensée*» ή «*σχήμα σχετικό με το νόημα*» όπως μεταφράζει το *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* του Μ.Η. Abrams, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου (Αθήνα: εκδ. Πατάκης 2005) σ.549. Στο ίδιο λεξικό (σ.251) χρησιμοποιείται και ο όρος «λεκτικός τρόπος» που χρησιμοποιήσαμε.

¹⁴ Όπως παραθέτει ο Hamon, *Du Descriptif* σ.16.

ομορφιάς. Τόσο η ποίηση όσο και ο πεζός λόγος μπορούν να βρουν σε αυτά ένα δυνατό στήριγμα (...) Η περιγραφή, εκτός και αν αποτελεί μέρος ταξιδιωτικού έργου, δεν θα πρέπει να αποτελεί βασικό αλλά μόνο διακοσμητικό στοιχείο του έργου. Το περιγραφικό είδος θα πρέπει να επιβιώνει μόνο σε βιβλία όπου έχει λόγο ύπαρξης, και αυτά είναι οι ταξιδιωτικοί οδηγοί».¹⁵

Η αναφορά στη «δράση» στο παραπάνω απόσπασμα εισάγει και το αντιθετικό ζεύγος περιγραφής - αφήγησης το οποίο αφορά περισσότερο και τη διατριβή. Όπως αναλύει ο Gérard Genette, κάθε διήγηση περιλαμβάνει δύο είδη αναπαράστασης αναμειγμένα σε διαφορετικές αναλογίες: την αναπαράσταση πράξεων και συμβάντων, που αποτελεί την «αφήγηση» και την αναπαράσταση αντικειμένων ή προσώπων που αποτελεί αυτό που ονομάζουμε «περιγραφή».¹⁶ Η αφήγηση, με τη χρονική διαδοχή του λόγου, δίνει έμφαση στα χρονικά και δραματικά στοιχεία της ιστορίας. Η περιγραφή, από την άλλη πλευρά, αναπαριστά τα αντικείμενα στη χωρική τους ύπαρξη, έξω από κάθε χρονική διαστάση. Αναπαριστά τα αντικείμενα ταυτόχρονα τοποθετημένα στο χώρο, αναστέλλοντας τη ροή του χρόνου και διαχέοντας την ιστορία στο χώρο. Η ιδέα πως η γλώσσα ξεδιπλώνεται με χρονική διαδοχή ενώ οι εικόνες ανήκουν στην επικράτεια μιας «άχρονης χωρικότητας και ταυτοχρονίας»¹⁷ έχει τις ρίζες της στον G.E.Lessing και το έργο του «*Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*» στο οποίο διαχώρισε τις τέχνες του λόγου από τις πλαστικές τέχνες, συνδέοντας την ποίηση με τη διαδοχή του χρόνου και τη ζωγραφική με το χώρο αντίστοιχα.¹⁸ Ο Genette επιχείρησε να αντιμετωπίσει ισότιμα τους δύο όρους του ζεύγους περιγραφή-αφήγηση, τονίζοντας το παράδοξο που χαρακτηρίζει τη σχέση τους. Η αφήγηση, αντίθετα από την περιγραφή, δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα. Δεν υπάρχει ρήμα εντελώς απαλλαγμένο από περιγραφή: «τα αντικείμενα μπορούν να υπάρξουν χωρίς κίνηση, αλλά όχι η κίνηση χωρίς αντικείμενα».¹⁹ Ωστόσο, η περιγραφή θεωρούνταν η «υπέρτερη» της αφήγησης, πάντα απαραίτητη, όμως πάντα υποτελής, χωρίς να μπορεί να χειραφετηθεί από την «τυραννία της αφήγησης». Ο Auguste Baron, γράφοντας στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, εν μέσω της ρεαλιστικής διαμάχης το δηλώνει ρητά:

¹⁵ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, tome VI, όπως παραθέτει ο Hamon, *Du Descriptif* σ.16. Στο λεξικό *Le Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1860, tome VII, σ.436) υπάρχει επίσης ένα λήμμα για τον όρο descriptif από τον πατέρα Viollet-le-Duc, το οποίο δεν διαφέρει ουσιαστικά από αυτό του Marmontel ή του Larousse.

¹⁶ Gérard Genette, *Τα όρια της διήγησης* μτφρ. Έλενα Θεοδωροπούλου (Αθήνα: εκδ.Καρδαμίτσα, 1987) σ.25.

¹⁷ W.J.T.Mitchell, “Space and Time: Lessing’s Laocoon and the politics of genre” στο *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) σ.95.

και,
W.J.T.Mitchell, «Introduction» στο *The Language of Images* Επιμέλεια: W.J.T.Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1974) σ.3.

¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* μτφρ. Αριστομένης Προβελέγγιος (Αθήνα, Τύποις Π.Δ.Σακελλάριου, 1902 / Ανατύπωση εκδ.Πελεκάνος, 2003).

¹⁹ Genette, *Τα όρια της διήγησης* σ.27.

«Ο πρώτος κανόνας είναι το να μην περιγράφεις ποτέ για να περιγράφεις, αλλά για να προσθέσεις ενδιαφέρον στην αφήγηση ή δύναμη στην ποίηση. Μην ξεχνάτε ποτέ πως η περιγραφή είναι ένα μέσο και όχι ένας σκοπός, μια λεπτομέρεια του όλου και όχι ένα από τα συστατικά μέρη του συνόλου».²⁰

Η περιγραφή έμενε για χρόνια υποταγμένη στις υψηλότερες στην ιεραρχία εκφράσεις του λόγου: τόσο στην αφήγηση όσο και στον άνθρωπο, το υψηλότερο θέμα που μπορεί να υπάρξει στη δημιουργία τέχνης. Για να ενδιαφέρει τον αναγνώστη, η περιγραφή θα πρέπει να «ενδιαφέρει» και κάποιον από τους ήρωες της ιστορίας. Να ζωντανεύει από ένα χαρακτήρα που συμμετέχει στη δράση και που έχει κατά προτίμηση πρωταγωνιστικό ρόλο. Η περιγραφή άγεται από την αφήγηση και υπάρχει για να τροφοδοτεί και να υπηρετεί την πλοκή και τους χαρακτήρες. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο αββάς Edme-François Mallet στο λήμμα «Περιγραφή» της *Encycopédie*, «η περιγραφή βοηθά κυρίως στο να συστήνει άτομα και μεμονωμένους χαρακτήρες».²¹ Ακόμα και στον χώρο της ζωγραφικής, μέχρι τον 17^ο ή 18^ο αιώνα, τα κυρίαρχα είδη όπως η θρησκευτική ή η ιστορική ζωγραφική έχουν έντονα αφηγηματικό χαρακτήρα και εστιάζουν στην ανθρώπινη παρουσία. Πίνακες χωρίς χαρακτήρες, ένα τοπίο ή μια νεκρή φύση αποτελούσαν για καιρό δευτερεύοντα είδη. Ανήκαν στις ταξιδιωτικές σημειώσεις ή στα ημερολόγια ζωγράφων και αποτελούσαν σπουδές που προετοίμαζαν κάποιο μεγάλο έργο. Η τεχνική εκτέλεση των έργων αυτών, με τον μεγάλο ζωγράφο να ασχολείται με τους χαρακτήρες ενώ οι μαθητές αναλάμβαναν το περιγραφικό φόντο, εξέφραζε ακριβώς την υποταγή της περιγραφής σε μια υψηλά ανθρωποκεντρική αισθητική.

Η υπεροχή της αφήγησης ανθρώπινων πράξεων σε σχέση με την περιγραφή άψυχων αντικειμένων έδειξε μεγάλη αντοχή στο χρόνο και αποτέλεσε αντικείμενο κριτικής και του Georg Lukács στο διάσημο κείμενο του «Narrate or Describe». Ο Lukács, σε μια επίθεση εναντίον της περιγραφής, απέρριψε μια «ποιητική των αντικειμένων» η οποία θεωρούσε πως δεν είχε καμία αξία αν δεν συνδέεται με την ανθρώπινη παρουσία και την ανθρώπινη ζωή. Η περιγραφική μέθοδος έπασχε για αυτόν από έλλειψη ανθρωπιάς και οι περιγραφικές λεπτομέρειες θεωρούσε πως είχαν αρνητικές συνέπειες στην αναπαράσταση των ανθρώπων υποβαθμίζοντας τους σε «νεκρές φύσεις».²² Οι χαρακτήρες μετατρέπονταν έτσι σε «έτοιμα προϊόντα» έξω από κάθε πλαίσιο, σε μια σφαίρα διαφορετική από αυτήν στην οποία δρουν και κινούνται. Η πολεμική του Lukács διαχώρισε το υποκείμενο της περιγραφής από το υποκείμενο της αφήγησης δίνοντάς χαρακτηριστικά τους

²⁰ Auguste Alexis Floréal Baron (1794-1862), *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire* (Bruxelles: Alexandre Jamar Libraire, 1849) σ.180-181.

²¹ Όπως παραθέτει ο Hamon, *Du Descriptif* σ.22.

²² Georg Lukács, «Narrate or Describe» στο *Writer and Critic and other essays*, Μετάφραση και επιμέλεια: Arthur D.Kahn (London: Merlin Press 1970) σ.135-139.
Για τη γνωστή διαμάχη την περίοδο 1934-1939 μεταξύ Lukács και Bertolt Brecht για τον ρεαλισμό στην τέχνη και την κληρονομιά του εξπρεσιονισμού στη σύγχρονη γερμανική λογοτεχνία βλ. και, Διονύσης Καψάλης (επιμέλεια), «Συζήτηση για τον Εξπρεσιονισμό: Δύο κείμενα (του Bertolt Brecht) για το ρεαλισμό» *Ο Πολίτης* (τεύχος 33, Μάρτης-Απρίλης 1980).

τίτλους του παρατηρητή και του συμμετέχοντα αντίστοιχα, τονίζοντας την ποιοτική διαφορά ανάμεσα στην παθητική παρατήρηση και την ενεργή συμμετοχή σε μια εμπειρία. Ακόμα και η εικόνα του αφηγητή, όπως έχει διαμορφωθεί στο συλλογικό φαντασιακό, είναι αισθητά διαφορετική από αυτή του «περιγράφοντα». Ο αφηγητής είναι συνήθως ένας παραμυθάς, ένας τύπος αγαπητός, φλύαρος, κοινωνικός, με την πείρα της ζωής. Ο «περιγράφων» από την άλλη πλευρά είναι περισσότερο άνθρωπος του εργαστηρίου και των βιβλίων, της αποθηκευμένης γνώσης που αντιτίθεται στη ζωνήρη φαντασία και περιπέτεια.²³

Η ευχαρίστηση του να περιγράφεις, η οποία πηγάζει από την ίδια την πράξη της περιγραφής, δεν είναι νόμιμη πρακτική στην επικράτεια του ποιητικού. Σε μια διήγηση είναι φυσικό να περιγράφονται τοποθεσίες ή οι συνθήκες που συνοδεύουν τη δράση αλλά, όπως είδαμε, αυτό γίνεται ακριβώς για να φωτιστεί η δράση και οι χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν σε αυτήν. Διαφορετικά, η περιγραφή αποτελεί μια απροσπέλαστη περιοχή του κειμένου στην οποία ο αναγνώστης δεν διεισδύει και την οποία συχνά παρακάμπτει. Η κριτική του Marmontel στο σημείο αυτό είναι επίσης δριμυία:

*«Το ποίημα χωρίς αντικείμενο, χωρίς σχέδιο, που είναι απλά μια σειρά από περιγραφές που δεν προσφέρουν τίποτα, ο ποιητής που κοιτάζοντας γύρω του, περιγράφει τα πάντα μόνο για την ευχαρίστηση του να περιγράφει, αν δεν κουράσει τον εαυτό του, να είναι βέβαιος πως θα κουράσει τους αναγνώστες του σύντομα».*²⁴

Το απόσπασμα από το έργο *Art Poétique* του γάλλου ποιητή Nicolas Boileau ήδη από το 1674, είναι επίσης χαρακτηριστικό και μας αφορά στο βαθμό που αναφέρεται στην περιγραφή χώρου, η οποία επίσης δεν γλιτώνει από την αυστηρή του κριτική:

*«Μερικές φορές ένας συγγραφέας υπερβολικά απορροφημένος απ'το αντικείμενο του, δεν εγκαταλείπει ποτέ το θέμα του πριν το εξαντλήσει. Αν συναντήσει ένα παλάτι, μου απεικονίζει την όψη του. Με περπατά από δώμα σε δώμα. Εδώ βρίσκεται μια είσοδος, εκεί ένας διάδρομος, εκεί εκείνος ο εξώστης περικλείεται από χρυσές μπαλούστρες. Μετρά τις κυκλικές και τις οβάλ οροφές, «Αυτά δεν είναι παρά κυμάτια, και αυτοί αστράγαλοι» Παραλείπω είκοσι σελίδες για να βρω το τέλος, Και ίσα που έχω φτάσει στον κήπο. Απομακρυνθείτε από τέτοιους συγγραφείς μιας στείρας υπεραφθονίας, Και μην επιβαρύνετε τον εαυτό σας με άχρηστες λεπτομέρειες».*²⁵

²³ Hamon, *Du Descriptif* σ.38.

²⁴ αυτ., σ.15.

²⁵ Nicolas Boileau Despréaux, «Canto I» στο *The art of poetry: the poetical treatises of Horace, Vida and Boileau* (Boston: Ginn and Company, 1892). Τρίγλωσση έκδοση. Η μετάφραση των Canto του Boileau από τον Sir William Soame (1645–1686). Οι συγκεκριμένοι στίχοι στη σελίδα 162 αυτής της έκδοσης σε παράλληλη αγγλική και γαλλική γλώσσα.

Στις περιγραφικές ενότητες του κειμένου η επικοινωνία ανάμεσα σε αφηγητή και αναγνώστη βρίσκεται σε κίνδυνο και γίνεται αβέβαιη. Όπως σχολιάζει ο Philippe Hamon, ο αναγνώστης έχει την επιλογή να «απουσιάσει» από το κείμενο παραλείποντας τις περιγραφές και αφήφώντας τους κανόνες της ανάγνωσης.²⁶ Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η κριτική του Paul Valéry ο οποίος αντίθετα από τον Lukács, τοποθετεί την περιγραφή απέναντι από την ποίηση και όχι από την αφήγηση. Ο Valéry προειδοποιώντας για τους κινδύνους όταν το περιγραφικό στοιχείο κυριαρχεί, τονίζει πέρα από τον κίνδυνο έλλειψης συγκέντρωσης κατά την ανάγνωση και τον κίνδυνο οι ίδιοι οι συγγραφείς να απολέσουν την κριτική και αφαιρετική τους ικανότητα:

*«Μια περιγραφή συντίθεται από προτάσεις τη σειρά των οποίων μπορεί κανείς να αντιστρέψει: μπορώ να περιγράψω αυτό το δωμάτιο με προτάσεις των οποίων η σειρά δεν είναι σημαντική. Μια ματιά περιπλανιέται όπως αυτή θέλει. Τίποτα πιο φυσικό, τίποτα πιο αληθινό, από αυτήν την περιπλάνηση. Γιατί... το πραγματικό είναι το τυχαίο. Αν όμως αυτή η ελευθερία και η συνήθεια της ευκολίας που τη συνοδεύει γίνει ο κυρίαρχος παράγοντας, τότε σταδιακά αποτρέπει τους συγγραφείς από το να χρησιμοποιούν την ικανότητα τους για αφαίρεση και μηδενίζει την ελάχιστη ανάγκη για συγκέντρωση από την πλευρά του αναγνώστη, ώστε να τον πλανέψει με στιγμιαία εφέ και ρητορικές τακτικές του σοκ. Αυτός ο τρόπος δημιουργίας, θεμιτός θεωρητικά, και στον οποίο οφείλουμε τόσα όμορφα πράγματα, οδηγεί, όπως η κατάχρηση του τοπίου, στη μείωση του διανοητικού κομματιού της τέχνης».*²⁷

Και σε πολύ πιο επιθετικό τόνο, το μανιφέστο του Σουρεαλισμού, έχοντας διαφορετική αφετηρία αλλά κοινό αντικείμενο κριτικής, εναντιώνεται στο ρεαλιστικό πρόγραμμα θέτοντας τις περιγραφές και την έννοια της παρατήρησης κύριους στόχους για την επίθεση του:

*«Και κείνες οι περιγραφές! Τίποτε δεν μπορεί να συγκριθεί με τη μηδαμινότητα τους. Δεν πρόκειται παρά για υπερθέσεις εικόνων καταλόγου, ο συγγραφέας αποκτά όλο και περισσότερη άνεση σ' αυτές, αρπάζει την ευκαιρία να μου γλιστρήσει τις καρτ-ποστάλ του, επιδιώκει να με κάνει να συμφωνήσω μαζί του πάνω σε κοινούς τόπους (...) Αυτήν την περιγραφή δωματίου, επιτρέψτε μου να την περάσω μαζί με πολλές άλλες (...)
Η ρεαλιστική τάση (...) μου φαίνεται εχθρική προς κάθε πτήση διανοητική και ηθική. Με τρομάζει, γιατί είναι καμωμένη από μετριότητα, από μίσος και επίπεδη αυτάρκεια. Αυτή είναι που γεννά σήμερα αυτά τα γελοία βιβλία (...) Το καθένα ξεκινά από τη μικρή του "παρατήρηση"».*²⁸

²⁶ Hamon, *Du Descriptif* σ.17.

²⁷ Paul Valéry, «Degas, Danse, Dessin» στο *Œuvres*, τόμος II (Paris: Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1960) σ.1219-1220. Η υπογράμμιση του Valéry.
Όπως παραθέτει ο Hamon, *Du Descriptif* σ.18.

²⁸ André Breton, *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού* μτφρ. Ελένη Μοσχονά (Αθήνα: εκδ. Δωδώνη, 1983) σ.11-12 και σ.10.

Πρότυπο περιγραφής αποτελούσε για αιώνες το Ομηρικό έπος, το οποίο καθιέρωσε κανόνες και αφηγηματικές μορφές που ήταν εξαιρετικά δύσκολο να ξεπεραστούν. Αποτελούσε ένα προνομιούχο μοντέλο και για τους περισσότερους θεωρητικούς η μόνη «καλή» περιγραφή ήταν η ομηρική. Ο Marmontel, πάντα στην *Encyclopédie*, διευκρινίζει πως στην εποποιία οι περιγραφές επιτρέπονται ενώ οπουδήποτε εκτός από το έπος, η πομπώδης επίδειξη περιγραφών πρέπει να αποφεύγεται. Η ομηρική περιγραφή δεν είχε αυτήν την προνομιακή αντιμετώπιση απλά και μόνο ως ένας φόρος τιμής στον μεγάλο ποιητή. Όπως έδειξε και ο Lessing στο *Laokoon*, αυτό που ήταν σημαντικό στο ομηρικό μοντέλο ήταν η συμφιλίωση και η συνύπαρξη περιγραφής και αφήγησης.²⁹ Οι ομηρικοί «τεχνικοί κατάλογοι», οι λίστες από περιγραφές αντικειμένων, λαμβάνουν χώρα στη σκηνή της δράσης μαζί με τη φυσική κίνηση των χαρακτήρων. Για παράδειγμα, η καταγραφή και περιγραφή της πανοπλίας ενός πολεμιστή συμβαίνει καθώς εκείνος ετοιμάζεται για τη μάχη. Έτσι, ο διακοσμητικός χαρακτήρας του περιγραφικού ενσωματώνεται μέσα στη ροή της αφήγησης και κατά κάποιο τρόπο εξουδετερώνεται.

Η περιγραφή, εν περιλήψει, αποτελούσε μια απειλητική περιοχή του κειμένου. Η υπερβολική χρήση «περιττών» λεπτομερειών, ο υπερβολικός πλούτος επιθετικών προσδιορισμών, η επίδειξη εξειδικευμένης γνώσης και η χρήση ειδικού λεξιλογίου από την πλευρά του συγγραφέα, η ανία και ο κίνδυνος να την παραλείψει από την πλευρά του αναγνώστη, η αισθητική ετερογένεια σε σχέση με το σύνολο του κειμένου, αποτελούν παράγοντες που έθεταν την περιγραφή σε ένα ειδικό καθεστώς και μονίμως στο στόχαστρο της κριτικής. Τελικά η περιγραφή πέτυχε να φτάσει σε μια κατάσταση σχετικής κανονικότητας στον χώρο της λογοτεχνίας με το πέρασμα από τον 18^ο στον 19^ο αιώνα, και με κάποια καθυστέρηση σε σχέση με άλλα επιστημονικά πεδία. Για παράδειγμα, η φυσική ιστορία του γάλλου φυσιοδίφη Buffon που προηγήθηκε, αποτέλεσε σημαντική επιρροή που αποκατέστησε σημαντικά τη θέση της περιγραφής, αντικρούοντας πολλές από τις προκαταλήψεις σε βάρος της. Ο Buffon όρισε την περιγραφή ως μια κειμενική διαδικασία που είναι ταυτόχρονα το μέσο και ο σκοπός και αντέστρεψε τη σχέση περιγραφής-αφήγησης και τη μεταξύ τους ιεραρχία, παρά τις όποιες επιφυλάξεις του για την υπερβολική χρήση λεπτομερειών:

«Η ακριβής περιγραφή και η πιστή ιστορία κάθε πράγματος είναι, όπως έχουμε πει, ο μόνος σκοπός που πρέπει πρώτα να έχουμε. Στην περιγραφή πρέπει κανείς να αφήνει να υπεισέλθουν η μορφή, το μέγεθος, το βάρος, τα χρώματα, οι καταστάσεις κίνησης και στάσης, οι θέσεις των μερών, οι σχέσεις μεταξύ τους, τα πρόσωπα, οι πράξεις τους και όλες οι εξωτερικές τους λειτουργίες. Αν κανείς προσθέσει σε όλα αυτά την έκθεση των εσωτερικών μερών, η περιγραφή θα είναι πιο ολοκληρωμένη. Μόνο που κανείς θα πρέπει να είναι προσεκτικός να μην υποπέσει σε πάρα πολλές μικρές λεπτομέρειες ή να μην επιμείνει υπερβολικά σε κάποιο μη σημαντικό κομμάτι της περιγραφής και να χειριστεί με ελαφρότητα κάποιο ουσιώδες ή βασικό στοιχείο. Η ιστορία

²⁹ Lessing, *Laokoon* σ.116.

*πρέπει να ακολουθεί την περιγραφή και να ακολουθεί τις σχέσεις που τα φυσικά πράγματα έχουν μεταξύ τους και με εμάς».*³⁰

Στον χώρο της λογοτεχνίας οι αναπροσαρμογές στην κριτική των περιγραφών ήταν μέρος των γενικότερων αλλαγών που είχαν συντελεστεί με το πέρασμα στον 19^ο αιώνα. Η εμφάνιση του μυθιστορήματος καθιέρωσε ένα νέο σημαντικό ρεαλιστικό είδος πρόζας που επιχείρησε μια νέα επιστημονική έρευνα του ατομικού βιώματος και των αισθήσεων, θέτοντας νέους στόχους για τη λογοτεχνία.³¹ Η αποδοχή του «πράγματος που έχει ιδωθεί» ή της λεπτομέρειας ως αυτάρκους έργου της λογοτεχνίας, αλλά και η αύξηση των ταξιδιών με ολοένα και περισσότερους νέους τόπους να αποτελούν πολιτισμικά αντικείμενα προς επίσκεψη, συνεισέφεραν στη σταδιακή αλλαγή των θεωρητικών στερεοτύπων που ακολουθούσαν την περιγραφή. Επίσης, όπως παρατηρεί ο Philippe Hamon, οι αλλαγές αυτές προς τη σταδιακή αποδοχή της περιγραφής σχετίζονταν έμμεσα και με τις μεταβολές στον χώρο της εκπαίδευσης και την κεντρική οργάνωση της δημόσιας παιδείας.³² Το γεγονός πως η περιγραφή αποτελεί ένα αυτόνομο και εύκολα αποσπώμενο κομμάτι το καθιστά ένα προνομιούχο μέσο για την διδακτική της λογοτεχνίας και την παιδαγωγική ανάλυση κειμένων, ένα εύχρηστο εργαλείο, εύκολα αποθηκεύσιμο σε ανθολογίες και πρακτικό ως θέμα εξετάσεων. Σταδιακά, οι περιγραφές γίνονται κριτήριο υψηλής στυλιστικής τεχνικής και καλλιτεχνικής αξίας που αποδεικνύει την επίπονη εργασία του συγγραφέα πάνω στη γλώσσα και απελευθερώνουν το έργο από την κοινότοπη και υλική διάσταση της αναφορικής-μυμητικής λειτουργίας. Τελικά, κερδίζουν μια θέση στην επικράτεια του ποιητικού και λυτρώνονται από τις «εκ γενετής αμαρτίες» τους. Οι παρατηρήσεις κριτικών όπως ο Francis Wey δείχνουν ακριβώς αυτήν την ανάκαμψη του περιγραφικού:

*«Σχεδόν όλες οι λεκτικές μορφές είναι μεταμφιεσμένες περιγραφές. Όλες οι αλληγορίες, ακόμα και οι μεταφορές, είναι σύντομες περιγραφές. Αυτός που δεν ξέρει να περιγράφει δεν ξέρει να γράφει. Η ποιητική φαντασία φανερώνεται μέσα από την πολλαπλότητα των εικόνων. Το να περιγράφεις είναι το να ζωγραφίζεις και το να ζωγραφίζεις είναι το να δημιουργείς εικόνες».*³³

Η περιγραφή είτε βρίσκεται σε επίθεση είτε σε άμυνα, θα ορίζεται πάντα αναφορικά από αυτό που περιγράφει, δηλαδή την περιγραφή αντικειμένων, σε αντίθεση με την περιγραφή πράξεων ή συναισθημάτων των χαρακτήρων που έχει αναλάβει η αφήγηση. Θα παρουσιάζεται δηλαδή πάντα ως ένας υλισμός σε αντίθεση με μια ηθική. Η δυσπιστία απέναντί της δημιουργούσε αντιστάσεις

³⁰ Comte de Buffon (1707-1788), «Histoire naturelle, Premier Discours: De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle», στο *Oeuvres complètes de Buffon* τόμος I (Paris: Salmon Libraire, 1829) σ.71.

³¹ Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley: University of California Press, 1957).

³² Hamon, *Du Descriptif* σ.29.

³³ Francis Wey, *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire* (Paris: Firmin Didot Frères, Libraires, 1845) σ.404.

και ενδοιασμούς ακόμα και σε συγγραφείς όπως ο Flaubert ή ο Zola.³⁴ Μόνο τον 20^ο αιώνα μέσα από το *nouveau roman*, το «νέο μυθιστόρημα» των Alain Robbe-Grillet, Claude Simon και Jean Ricardou, η περιγραφή θα αποκτούσε έναν κεντρικό ρόλο ως μηχανή παραγωγής κειμένου.

«Πίσω από το τραπέζι, πάνω στο ράφι βρίσκεται ένας μεγάλος ορθογώνιος καθρέφτης στον οποίο φαίνεται μισό γαλλικό παράθυρο (το δεξί μισό), και αριστερά του (δηλαδή στα αριστερά του παραθύρου), το είδωλο μια ντουλάπας που αντικατοπτρίζεται. Στον καθρέφτη της ντουλάπας φαίνεται και πάλι το παράθυρο, ολόκληρο και ανάποδα αυτή τη φορά (δηλαδή, το δεξί μισό στα δεξιά και το αριστερό μισό στα αριστερά)».³⁵

Όπως σχολιάζει ο Alain Robbe-Grillet, αν οι αναγνώστες του *nouveau roman* παραλείψουν τις περιγραφές κινδυνεύουν να βρεθούν στο τέλος ενός έργου το περιεχόμενο του οποίου θα τους έχει διαφύγει πλήρως. Ο νέος δομικός ρόλος της περιγραφής στο *nouveau roman* επιχείρησε να εκφράσει μια νέα απόλυτη ελευθερία στην παρατήρηση που θα πήγαινε την παράδοση του ρεαλισμού πέρα από την αναφορική της διάσταση. Ενώ τον 19^ο αιώνα αξίωνε την αναπαραγωγή μιας υπάρχουσας πραγματικότητας, στο νέο μυθιστόρημα η περιγραφή όφειλε να ξεπεράσει τη μίμηση και να πιστοποιήσει τη «δημιουργική της λειτουργία».³⁶

Επιστρέφοντας στην ιστορία αρχιτεκτονικής, σύμφωνα με τις θέσεις γύρω από την περιγραφή στις οποίες ανατρέξαμε, η παρουσία ή ακόμα και επικράτηση του περιγραφικού στοιχείου δεν είναι αναγκαστικά καταδικαστέα. Δεν βρισκόμαστε στο βασίλειο του ποιητικού, άρα η κριτική εναντίον της είναι ελεγχόμενη. Αυτό που παραμένει είναι ο κίνδυνος της διακοπής της ροής της ανάγνωσης, ο κίνδυνος του απροσπέλαστου κειμένου. Οι περιγραφές έχουν να ανταγωνιστούν τα αρχιτεκτονικά σχέδια ή τις φωτογραφίες με τα οποία συνυπάρχουν. Το απλό επιχείρημα του «μια εικόνα ίσον χίλιες λέξεις», μπορεί να οδηγήσει συχνά τον αναγνώστη να παραλείψει τον περιγραφικό λόγο του ιστορικού, αντικαθιστώντας τον με ένα δικό του νοητό κείμενο που δημιουργείται από την ενατένιση των εικόνων. Ο περιγραφικός λόγος οφείλει να έχει κάτι περισσότερο να πει, να αποκαλύψει λεπτομέρειες που δεν φαίνονται με μια πρώτη ή απαίδευτη ματιά, να έχει μια ποιότητα που ακόμα και αν λειτουργικά είναι περιττός να κερδίζει μέσα από την απόλαυση της ανάγνωσης. Στην περίπτωση των Ruskin και Viollet-le-Duc, η εργασία τους πάνω στη γλώσσα και ο πειραματισμός τους με ποικίλες μορφές του πεζού λόγου, τους καθιστά δύο σημαντικούς συγγραφείς που έχουν τον έλεγχο των αφηγηματικών μορφών που χρησιμοποιούν. Η ευχέρεια με την οποία γράφουν για την αρχιτεκτονική προσφέρει μια σειρά από παρατηρήσεις για τα όρια και τις χρήσεις του περιγραφικού και αφηγηματικού λόγου, καθώς και για τις ομοιότητες και διαφορές στις αφηγηματικές τους επιλογές.

³⁴ Hamon, *Du Descriptif* σ.33.

³⁵ Alain Robbe-Grillet, «Three Reflected Visions» στο *Evergreen Review* (vol.1, no.3, 1957) σ.105.

³⁶ Alain Robbe-Grillet, «Time and Description in Fiction Today» στο *For a New Novel: Essays on Fiction* μτφρ. Richard Howard (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989) σ.147.

«Ο ποιητής και ο ιστορικός δε διαφέρουν κατά το ότι ο ένας χρησιμοποιεί μέτρο και ο άλλος δε χρησιμοποιεί. Διαφέρουν στο εξής: Ότι ο ιστορικός λέει εκείνα που έγιναν, ο ποιητής όμως λέει εκείνα που μπορούσαν να γίνουν». «Κι αν συμβεί να αναπαραστήσει πράγματα που γίνανε και πάλι ποιητής είναι. Γιατί από κείνα που γίνανε, τίποτα δεν εμποδίζει μερικά να είναι πιθανά και να έχουν συμβεί».³⁷

Πριν εξετάσουμε τα συγκεκριμένα κείμενα ιστορίας της αρχιτεκτονικής των John Ruskin και Viollet-le-Duc, οφείλουμε πρώτα να ερευνήσουμε ερωτήματα που αφορούν τη σχέση ιστορίας και λογοτεχνίας, τη σχέση ανάμεσα στην «αληθινή» αφήγηση των ιστορικών και τις «επινοημένες» αφηγήσεις³⁸ του μυθοπλαστικού λόγου, το αν νομιμοποιούμαστε να διαβάζουμε την ιστορία, και δη την ιστορία αρχιτεκτονικής με όρους αφηγηματολογίας. Μια πρώτη απάντηση μπορεί να πάρει κανείς απαντώντας στο εξίσου βασικό ερώτημα «τι είναι λογοτεχνία». Όπως επισημαίνει ο Antoine Compagnon, μια σύγχρονη έννοια της λογοτεχνίας ξεπερνά τη στενή έννοια του όρου για να περιλάβει καθετί που έχει γραφτεί. Πρόκειται για έναν ορισμό που αντιστοιχεί στην κλασική έννοια της Γραμματείας, η οποία περιλαμβάνει όλα τα κείμενα που παρήγαγαν η ρητορική και η ποιητική. Στη λογοτεχνία υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί να προστεθεί ο αχανής και ασαφής χώρος της μη μυθοπλαστικής πρόζας: η αυτοβιογραφία, τα απομνημονεύματα, τα δοκίμια, η ιστορία ή ακόμα και ο Αστικός Κώδικας.³⁹ Ο Compagnon, προσθέτοντας επιπλέον παραμέτρους στο πρόβλημα ορισμού της λογοτεχνίας, τονίζει τη ρομαντική τομή που έδωσε έμφαση στην έννοια του συγγραφέα. Ενώ ο κλασικός κανόνας ήταν τα πρότυπα έργα να αποτελούν αντικείμενα μίμησης, στη μετά το ρομαντισμό εποχή, οι συγγραφείς αποτελούν προσωπικότητες προς μίμηση, πρόσωπα άξια θαυμασμού που ενσαρκώνουν το πνεύμα του έθνους. Έτσι, ορισμένα κείμενα ανήκουν στη λογοτεχνία γιατί ακριβώς γράφτηκαν από μεγάλους συγγραφείς. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «οτιδήποτε έγραψαν μεγάλοι συγγραφείς (αλληλογραφία, ακόμα και σημειώσεις του καθαριστηρίου) ανήκει στη λογοτεχνία».⁴⁰ Λογοτεχνία είναι λοιπόν κάτι που γράφουν οι συγγραφείς, μια ταυτολογία που θα αποτελέσει και για μας ένα βοηθητικό επιχείρημα στην ανάγνωση του γραπτού έργου των ιστορικών αρχιτεκτονικής και συγγραφέων John Ruskin και Viollet-le-Duc. Πέρα όμως από το ζήτημα της έκτασης που καταλαμβάνει η λογοτεχνία ανάλογα με τον ορισμό της, το πολύπλοκο ζήτημα της σχέσης μυθοπλασίας και Ιστορίας έχει προσεγγιστεί από

³⁷ Αριστοτέλους *Ποιητική* μτφρ. Στάθης Ιω. Δρομάζος (Αθήνα: εκδ. Κέδρος, 1982). Οι στίχοι 1451b 1-4 και 1451b 30-32 στις σελίδες 239 και 241 αντιστοίχως.

³⁸ Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική Λειτουργία* μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος (Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα, 1990) σ.13. Το αφηγηματικό γένος χάνει την ενότητα του στο επίπεδο αναφοράς: διαχωρίζεται στην «αληθινή» αφήγηση (ή «εμπειρική» αφήγηση κατά τους Scholes και Kellogg) και τη μυθοπλαστική αφήγηση. Μόνο η πρώτη έχει κάτι στο οποίο να αναφέρεται. Η μυθοπλαστική αφήγηση αγνοεί αυτό το αποδεικτικό φορτίο. Ricoeur, *Η αφηγηματική Λειτουργία* σ.56.

³⁹ Antoine Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας*, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος (Αθήνα: εκδ. Μεταίχμιο, 2003) σ.35-36 και σ.56.

⁴⁰ αυτ., σ.37-38.

ποικίλες θέσεις και έχουν διατυπωθεί για αυτό πληθώρα απόψεων και απαντήσεων. Αναζητώντας την «ιστορικότητα των κειμένων» και την «κειμενικότητα της ιστορίας»,⁴¹ δύο ακραίες αντιθετικές θέσεις υποστηρίζουν είτε την άρνηση οποιασδήποτε σχέσης μεταξύ λογοτεχνίας και Ιστορίας είτε ακολουθούν την ευρεία παραδοχή του «όλα είναι αφήγηση».

Στο διάσημο άρθρο του «*Le discours de l'Histoire*», ο Roland Barthes υποστήριξε πως η αφηγηματική ιστορία δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη μυθοπλαστική αφήγηση.⁴² Στο τέλος της δεκαετίας του '60 και σε πλήρη σύμπτωση με τη σχολή των *Annales*, ο Barthes υποστήριξε την επιστροφή στις δομές και την εγκατάλειψη της αφήγησης και της χρονολογικής οργάνωσης στην Ιστορία. Η αφήγηση ως μορφή ή πρακτική ήταν, κατά τον 19^ο αιώνα, η κύρια επιλογή και ο κύριος τρόπος έκφρασης στον οποίο βασίστηκε τόσο το μυθιστόρημα όσο και η επιστήμη της Ιστορίας.⁴³ Ο Barthes άσκησε δριμυία κριτική στην αφήγηση ως ένα εργαλείο που επιβάλει μια πλαστή ενότητα, μια συνέχεια στην ακαταστασία της ζωής και των πηγών των ιστορικών. Ο ιστορικός λόγος είναι για αυτόν μια μορφή ιδεολογικής επιβολής, η αφήγηση ιδεολογικά φορτισμένη και όχι μια ουδέτερη οργάνωση του λόγου που ήρθε να γεμίσει ένα κατά τα άλλα κενό νοήματος. Μια αφήγηση, επιβάλλοντας μια γραμμική δομή σε γεγονότα που συμβαίνουν ταυτόχρονα, δεν μπορεί να ισχυριστεί πως μπορεί να παρουσιάσει το «πως συνέβησαν στα αλήθεια τα πράγματα».⁴⁴ Μια θετικιστική αντίληψη της ιστορίας που θεωρεί πως μπορεί να αποκαλύψει τα γεγονότα που βρίσκονται θαμμένα στα ντοκουμέντα όπως, καθώς θα έλεγε και ο Leibniz, οι φλέβες του μαρμάρου αποκαλύπτονται με την εργασία του γλύπτη στο άγαλμα του Ηρακλή, έχει ξεπεραστεί από πιο πρόσφατες θέσεις που τονίζουν τη «φανταστική ανακατασκευή» που χαρακτηρίζει το έργο του ιστορικού.⁴⁵ Η ιστορική αφήγηση υφαίνει συνέχειες εκεί που υπάρχουν μόνο τομές, χτίζει γέφυρες πάνω από ασυμβίβαστες καταστάσεις.⁴⁶ Είναι η κλωστή που υφαίνει ένα πλήθος μικρών και μεγάλων συμβάντων δίνοντας νόημα σε κάτι που ήταν απλώς εκεί αφημένο στη σιωπή και τη λήθη. Σε αυτήν την αμφισβήτηση της πρωτοκαθεδρίας της αφήγησης στον ιστορικό λόγο εστίασε και η σχολή των *Annales* θεωρώντας πως η αφήγηση είναι «ένας τεμπέλικος τρόπος να γράφει κανείς Ιστορία», «μια παλιά καλή συνταγή» που όμως σημαδεύτηκε από την αποτυχία της να θέτει

⁴¹ Louis Montrose, «Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture» στο H.A.Veeger (ed.) *The New Historicism*, (London: Routledge, 1989) σ.20 Όπως παραθέτει ο Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας*, σ. 350.

⁴² Roland Barthes, «Le discours de l'Histoire», *Information sur les Sciences sociales*, VI (4), 1967, σ. 65-76. Αγγλική μετάφραση «The Discourse of History» στο *The Rustle of Language* μτφρ. Richard Howard (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1989) σ.138.

⁴³ Roland Barthes, *Writing degree zero* (1953) (New York: Hill and Wang, 1968) σ.29.

⁴⁴ Elizabeth A. Clark, *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004) σ.88.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Η πτύχωση: Ο Λάμπνιτς και το μπαρόκ* (Αθήνα: εκδ. Πλέθρον, 2006) σ.55. και, Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* σ.59.

⁴⁶ Βάσω Κιντή, «Ιστορία και Αφήγηση» στο περιοδικό *Cogito* - αφιέρωμα: *Ιστορία και Αφήγηση* (τεύχος νο.2, Ιανουάριος 2005) σ.27-31.

ερωτήματα.⁴⁷ Επιπλέον, η ιστορία ως επιστήμη έχει διαφορετικό στόχο από τη λογοτεχνία: να αποτιμήσει διαφορετικές αφηγήσεις του παρελθόντος και όχι απλά να διηγηθεί ιστορίες. Οι ιστορικοί, σε αντίθεση με τους λογοτέχνες, ενδιαφέρονται για την αιτιολόγηση. Δεν διηγούνται απλά: προσπαθούν να αποδείξουν την ανωτερότητα της εξήγησής τους και αναζητούν εγγυήσεις για τις υποθέσεις τους. Απευθύνονται σε αναγνώστες που είναι δύσπιστοι και λειτουργούν με μια ερμηνευτική της καχυποψίας περιμένοντας πιστοποιήσεις για τις ιστορίες που τους αφηγούνται.⁴⁸

Σήμερα η σχέση μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας δεν χρειάζεται ιδιαίτερη προσπάθεια για να φτάσει σε μια συμφιλίωση. Οι σύγχρονες τάσεις θέλουν την ιστορία να διαβάζεται σαν λογοτεχνία, σαν μια αφήγηση που σκηνοθετεί τόσο το παρόν όσο και το παρελθόν. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Antoine Compagnon, «το κείμενο της ιστορίας είναι κομμάτι της λογοτεχνίας».⁴⁹ Η χαρακτηριστική φράση «η Ιστορία λέει ιστορίες» του Arthur Danto⁵⁰ συμπυκνώνει κατά κάποιο τρόπο την ανάγνωση της ιστορίας ως αφήγηση. Είναι μια άποψη που ισχυρίζεται πως η ιστορική σημασία του γεγονότος μπορεί να ανακαλυφθεί μόνο στο πλαίσιο μιας ιστορίας. Πως η αφήγηση δεν είναι απλά ένα μέσο για τον ιστορικό αλλά μια πρωταρχική ανθρώπινη ικανότητα που είναι για το λόγο αυτό αναγκαία. Ο Paul Ricoeur, φημισμένος υποστηρικτής της αφηγηματικής ιστοριογραφίας, εξέφρασε την αντίθεση του στη σχολή των *Annales* και στην έμφαση που έδινε στην έννοια της δομής. Για τον Ricoeur, η έμφαση αυτή μείωνε τη σημασία του ανθρώπινου παράγοντα και υποβίβαζε τη βασική ανθρώπινη ικανότητα του να ακολουθεί κανείς μια ιστορία. «Το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης είναι το ίδιο μια αφήγηση», όπως έλεγε.⁵¹ «Λέμε ιστορίες επειδή σε τελευταία ανάλυση οι ανθρώπινες ζωές χρειάζονται και αξίζουν να τις αφηγηθούν».⁵² Βασική έννοια στο έργο του Ricoeur αποτελεί η «πλοκή» και η «ένταξη σε πλοκή» (*emplotment / mise en intrigue*) μια έννοια δανεισμένη από τον Northrop Frye.⁵³ Ο Ricoeur επιδιώκει να διευρύνει την ιδέα της αφήγησης και όχι να επιστρέψει σε μια αφηγηματική ιστορία ή σε άλλη μια «ιστορία των γεγονότων». Η ιστορία για αυτόν, δεν μπορεί να είναι ριζικά δίχως γεγονότα επειδή δεν μπορεί να σπάσει τους δεσμούς της με το είδος του λόγου που αποτελεί τον βασικό τόπο της έννοιας του γεγονότος, δηλαδή, τον αφηγηματικό λόγο.⁵⁴ Η πράξη της αφήγησης όμως, δεν συνίσταται απλά

⁴⁷ E.A.Clark, *History, Theory, Text* σ.89.

⁴⁸ αυτ., σ.91.

⁴⁹ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.349.

⁵⁰ Arthur Danto «Analytical Philosophy of History (1965)», όπως παραθέτει η E.A.Clark, *History, Theory, Text* σ.87.

⁵¹ Richard Kearny, «Dialogues with Paul Ricoeur» (Συνέντευξη 1981) στο *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, επιμέλεια Richard Kearny (Manchester: Manchester University Press, 1984) σ.17.

⁵² Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol.I μτφρ.Kathleen McLaughlin & David Pellauer. (Chicago: The University of Chicago Press, 1984) σ.75.

⁵³ Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* σ.62

⁵⁴ Stanley Cavell, «The Ordinary as the Uneventful: A Note on the Annales Historians» στο *Themes out of School: Effects and Causes* (San Francisco: North Point Press, 1984) σ.185.

στη διαδοχή γεγονότων και την επισώρευση ενός επεισοδίου πάνω στο άλλο. Η τέχνη του αφηγείσθαι, καθώς και η αντίστοιχη τέχνη της παρακολούθησης μιας ιστορίας, προϋποθέτει την ικανότητα μας από μια διαδοχή να αποσπούμε μια μορφή/διαμόρφωση. Αυτή η «διαμορφωτική» δράση αποτελεί μια σημαντική διάσταση της αφηγηματικής πράξης. Σύμφωνα πάντα με τον Ricoeur, η επέκταση του σημειωτικού μοντέλου στην αφήγηση ακολουθεί τη γενική τάση της δομικής ανάλυσης να «απο-χρονολογοποιεί» την αφήγηση. Ο στρουκτουραλισμός, δίνοντας έμφαση στην έννοια της δομής, αγνόησε την πλοκή ακριβώς επειδή εξαρτάται υπερβολικά από τη χρονολογική τάξη, αφαιρώντας της τον κυρίαρχο ρόλο μέσα στην αφήγηση.⁵⁵ Όμως, η χρονική ακολουθία μιας αφήγησης δεν είναι δυνατό, σύμφωνα με τον Ricoeur, να αντικατασταθεί από μια «αχρονική δομή», από μια δομή που χαρακτηρίζεται από μη-διαδοχικές σχέσεις. Υπάρχει μια άρρηκτη σχέση ανάμεσα στη χρονική διαδοχή και τη διαμόρφωση της πλοκής. Δεν είναι μάλλον ποτέ δυνατό να υπάρξει μια αφήγηση που δεν θα λέει «και τότε...», «και έτσι...».⁵⁶ Ακόμα και οι μορφές γραφής της Ιστορίας οι φαινομενικά απομακρυσμένες από την αφηγηματική ιστοριογραφία, ο Ricoeur θεωρεί πως είναι δεσμευμένες σε μια «αφηγηματική κατανόηση». Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το έργο του Fernand Braudel, επιδιώκει να δείξει πως ακόμα και σε αυτήν την αποφασιστικά στρουκτουραλιστική ιστορία υπάρχουν «σχεδόν-γεγονότα, σχεδόν-πλοκές, σχεδόν-χαρακτήρες»⁵⁷ τα οποία ο Braudel επεξεργάζεται σε ένα σχήμα «βύθισης σε πλοκή» που έχει αναγκαστικά μια διάσταση χρονολογική.

Από αυτήν την άποψη, το Λεξικό του Viollet-le-Duc, ως έργο που εναντιώθηκε στην αφηγηματική ιστορία αποτελεί ένα ιδιαίτερο και σημαντικό παράδειγμα προς μελέτη. Ο Viollet-le-Duc αρνήθηκε την αφηγηματική επιλογή μιας ενιαίας ιστορίας της αρχιτεκτονικής για χάρη ενός λεξικού που συγκεντρώνει ένα τεράστιο πλήθος λημμάτων και προτρέπει σε μια ανάγνωση αποσπασματική. Φυσικά ο Viollet-le-Duc βρίσκεται σχεδόν μισό αιώνα πριν από τις πρώτες διατυπώσεις του δομισμού στην Γαλλία, όμως και εκείνος έκανε μια σημαντική επιλογή ενάντια στις επιταγές της δικής του εποχής και την επικρατούσα άποψη για το πώς γράφεται και διαμορφώνεται η ιστορία. Το δεκάτομο *Dictionnaire*, προσφέρεται τόσο για τη στρουκτουραλιστική ανάλυση που όπως θα δούμε εφάρμοσαν οι Hubert Damish και Philippe Boudon, αλλά αφήνει και σε εμάς το περιθώριο να το προσεγγίσουμε με όρους αφηγηματολογίας, αναζητώντας σε αυτό τους τρόπους οργάνωσης της ιστορίας του, τους «σχεδόν-χαρακτήρες» ή τη «σχεδόν-πλοκή» που κρύβονται πίσω από την κατακερματισμένη οργάνωση των επιμέρους λημμάτων.

Ο ίδιος ο όρος «ιστορία» προκαλεί αμηχανία εξαιτίας της διαφορούμενης σημασίας που έχει: σημαίνει ταυτόχρονα αυτό που πραγματικά συμβαίνει αλλά και την αφήγηση αυτών των γεγονότων. Η διμερής διάκριση ανάμεσα στην ιστορία και την παρουσίαση της η οποία έχει

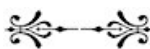
⁵⁵ Ricoeur, *Η αφηγηματική Λειτουργία* σ.28.

⁵⁶ αυτ. σ.39.

⁵⁷ E.A.Clark, *History, Theory, Text* σ.91.

κεντρική θέση στη θεωρία της αφήγησης, αφορμάται από τον ρωσικό φορμαλισμό⁵⁸ με τον γνωστό διαχωρισμό ανάμεσα σε «fabula» (фабула / ιστορία) και «sjuzhet» (сюжет / πλοκή) και στην περίπτωση του Gérard Genette επεκτάθηκε σε τριμερή διάκριση με την προσθήκη της αφηγηματικής διαδικασίας, του «αφηγείσθαι». Ο Genette χρησιμοποιεί τους όρους αφήγημα, ιστορία και αφηγηματική πράξη (*récit, histoire, narration*) για να απαντήσει στις βασικές ερωτήσεις του πώς, τί, και υπό ποιες συνθήκες πραγματοποιείται μια αφήγηση. Αν θέλουμε να επισημάνουμε μια βασική διαφορά ανάμεσα στον Paul Ricoeur και τον Gérard Genette είναι πως ενώ ο Ricoeur υποστηρίζει πως η αφήγηση χαρακτηρίζεται από το αντικείμενό της, ο Genette υποστηρίζει πως η αφήγηση χαρακτηρίζεται από τη μορφή της.⁵⁹

Στην περίπτωση που έχουμε «πραγματική», μη-μυθοπλαστική αφήγηση, τα γεγονότα της αφήγησης δεν εξαρτώνται από την πράξη της αφήγησης, ενώ ο αφηγηματικός λόγος εξαρτάται απόλυτα από αυτά αφού είναι προϊόν τους. Στην περίπτωση που έχουμε μια φανταστική, μυθοπλαστική αφήγηση, η σημασία της αφηγηματικής πράξης αυξάνεται. Χωρίς την αφηγηματική πράξη δεν υπάρχει εκφώνημα ούτε αφηγηματικό περιεχόμενο.⁶⁰ Η διαφορά μιας «αληθινής» από μια μυθοπλαστική αφήγηση έγκειται στο επίπεδο της αναφοράς: μόνο η Ιστορία έχει κάτι στο οποίο αναφέρεται, μόνο η Ιστορία μπορεί να ισχυριστεί πως μιλά για γεγονότα που πραγματικά συνέβησαν. Όπως έγραφαν ήδη οι αδελφοί Goncourt το 1862, «η ιστορία είναι ένα μυθιστόρημα που συνέβη. Το μυθιστόρημα είναι ιστορία που θα μπορούσε να συμβεί».⁶¹ Σύμφωνα με τον Ricoeur, η Ιστορία είναι και λογοτεχνικό τεχνούργημα (*artefact*)⁶² και με αυτή την έννοια είναι μυθοπλασία, αλλά και αναπαράσταση της πραγματικότητας. Είναι λογοτεχνικό τεχνούργημα εφόσον, με τον τρόπο των λογοτεχνικών κειμένων χρησιμοποιεί το αυτόαρκες σύστημα του αφηγηματικού λόγου. Και είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας εφόσον ο κόσμος που απεικονίζει αξιώνει πως αφορά πραγματικά γεγονότα μέσα στον πραγματικό κόσμο. Τελικά, υπάρχει περισσότερη μυθοπλασία στην Ιστορία από ό,τι η θετικιστική αντίληψη της Ιστορίας παραδέχεται αλλά και η μυθοπλασία είναι περισσότερο μιμητική από ό,τι ο θετικισμός ανέχεται.⁶³



⁵⁸ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία*, τομ.149, τεύχος 1735 (Ιούνιος 2001) σ. 972-1017.

⁵⁹ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση» σ.973.

⁶⁰ Genette, *Σχήματα III* σ.86.

⁶¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Idées et sensations* (Paris: Charpentier, 1877) σ.147.

⁶² Ricoeur, *Η αφηγηματική Λειτουργία* σ.59.

⁶³ αυτ., σ.58.

Ο Viollet-le-Duc γεννήθηκε το 1814 και απεβίωσε το 1879. Ο Ruskin γεννήθηκε το 1819 και δεν πέθανε παρά το 1900 σε βαθιά γεράματα, είχε όμως χάσει τα λογικά του από το 1889 με τα πρώτα δείγματα της νοητικής του ασθένειας να εμφανίζονται το 1878 και να πολλαπλασιάζονται τα επόμενα χρόνια. Τα σημαντικά έργα του Ruskin για την αρχιτεκτονική είναι το *The Seven Lamps of Architecture* (1849), το *The Stones of Venice* (1851-1853) και οι διαλέξεις του Εδιμβούργου *Lectures on Architecture and Painting* (1854). Τα σημαντικά έργα του Viollet-le-Duc είναι το *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1854-1864), και οι διαλέξεις *Entretiens sur l'architecture* (1863 και 1872). Και οι δύο συγγραφείς είναι θιασώτες του γοθτικού, και οι δύο λάτρεις της ίδιας περιόδου του ύστερου γοθτικού, του 13^{ου} αιώνα: στην Γαλλία η εποχή της Reims και της Amiens, στην Αγγλία με μια κάποια καθυστέρηση η εποχή του αβαείου του Westminster. Επίσης, ήταν και οι δύο λάτρεις της πέτρας, οπότε και της γεωλογίας. Ο 4^{ος} τόμος του *Modern Painters* του John Ruskin έχει εκτεταμένες αναφορές στη γεωλογία ενώ ο Viollet-le-Duc έγραψε ένα σημαντικό έργο για το Mont Blanc. Οι Άλπεις ήταν κοινό σημείο αναφοράς. Η αγάπη του Ruskin για τους ορεινούς όγκους μπορεί να φανεί καλύτερα μέσα από ένα απόσπασμα:

«Είναι ένα σημείο που έχει όλη τη μνημειακότητα των Άλπεων όπου υπάρχει μια αίσθηση της μεγάλης δύναμης που αρχίζει να φαίνεται στη γη, και μια βαθιά μεγαλοπρεπής αρμονία στην άνοδο των μακριών χαμηλών γραμμών των πευκολόφων είναι η πρώτη άρθρωση αυτών των δυνατών συμφωνιών των βουνών, που σύντομα θα ανυψωθούν πιο δυνατά και άγρια ανάμεσα στις επάλξεις των Άλπεων».⁶⁴

Από την άλλη πλευρά, όπως σημειώνει ο Nikolaus Pevsner, ο Viollet-le-Duc ως ενεργός αναρριχητής σε μια αποστολή στις Άλπεις το 1870, βρέθηκε παγιδευμένος σε ένα ρήγμα και σώθηκε μόνο χάρη στην καλή του τύχη.⁶⁵ Έτσι μπορούμε ήδη να σημειώσουμε μια πρώτη αντίθεση ανάμεσα στον Ruskin και τον Viollet-le-Duc. Ο Ruskin ήταν άνθρωπος των λέξεων, ο Viollet-le-Duc άνθρωπος της πράξης. Ο Ruskin ήταν συγγραφέας και ρήτορας, ο Viollet-le-Duc ήταν αρχιτέκτονας, υπεύθυνος αποκαταστάσεων, Γενικός Επιθεωρητής Επισκοπικών Κτιρίων και πολλά άλλα. Ήταν ικανός, αλλά όχι εμπνευσμένος συγγραφέας. Ο Ruskin βέβαια τον θεωρούσε «τον πιο ενημερωμένο, τον πιο έξυπνο και τον πιο στοχαστικό από όλους τους κριτικούς για την τέχνη της περιόδου 800-1200» και θαύμαζε ιδιαίτερα το *Dictionnaire*. Ο Viollet-le-Duc δεν φαίνεται να αναφέρεται στον Ruskin ούτε καν μετά το ταξίδι του στην Αγγλία το 1850. Όμως ο Prosper

⁶⁴ John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* Library Edition: *The Works of John Ruskin*, Επιμέλεια: E.T.Cook & Alexander Wedderburn, 39 vols (London: George Allen, 1903-1912). Το συγκεκριμένο απόσπασμα στον τόμο 8, σελίδες 221-222.

Στο εξής οι βιβλιογραφικές αναφορές σε έργα του Ruskin θα αφορούν την Library Edition των E.T.Cook και A.Wedderburn, παραθέτοντας τον αριθμό του τόμου και τον αριθμό της σελίδας. Η μετάφραση είναι δική μου, εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά.

⁶⁵ Nikolaus Pevsner, *Ruskin and Viollet-le-Duc, Englishness and Frenchness in the appropriation of Gothic Architecture* (London: Thames and Hudson, 1969) σ.9.

Mérimée, συγγραφέας της Carmen, Γενικός Επιθεωρητής Μνημείων και άμεσα προϊστάμενος του Viollet-le-Duc, το 1857 σκόπευε να γράψει ένα άρθρο για αυτόν, το οποίο τελικά δεν έγραψε.⁶⁶

Ο John Ruskin είναι διάσημος για τις συγγραφικές του ικανότητες, ένας ποιητής με την ευρύτερη σημασία της λέξης. Δεν είναι τυχαίο πως ήταν «πνευματικός» δάσκαλος του Marcel Proust. Στην Αγγλία του 1870 θεωρούνταν ο πατέρας του ρεαλισμού και το Oxford English Dictionary του απέδιδε την εφεύρεση του όρου. Πέρα από τα βιβλία για την αρχιτεκτονική ή τη ζωγραφική, έχει γράψει παραμύθια για παιδιά, στίχους, ταξιδιωτικούς οδηγούς. Η διάσημη Library Edition που συγκεντρώνει το σύνολο του έργου του μετρά 39 τόμους. Ο Viollet-le-Duc διεκδίκησε και αυτός τον ρόλο του μυθιστοριογράφου γράφοντας μια σειρά από μυθιστορήματα για παιδιά και νέους σε ύφος διδακτικό όπου παρουσιάζονται με προσιτό τρόπο οι αξίες της αρχιτεκτονικής. Πέρα από τις σημαντικές επαγγελματικές θέσεις που κατείχε ως αρχιτέκτονας, είχε και σημαντικές επαφές στα λογοτεχνικά salons του Παρισιού. Σύχναζε στους κύκλους του Stendhal, του Sainte-Beuve και του Delécluze το διάστημα που γεννιόταν ο γαλλικός ρεαλισμός στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία.

Ο Ruskin ήταν ένας βαθιά θρησκευόμενος χριστιανός και ευαγγελιστής, παρότι ο Sir Kenneth Clark παρατηρεί πως βασίστηκε «στη Βίβλο για να γλιτώσει από παραπέρα σκέψη».⁶⁷ Η σχέση του Ruskin με τον Θεό και τη χριστιανική πίστη ήταν πολύ ιδιαίτερη και όπως θα δούμε πέρασε από αρκετές δοκιμασίες και προσωπικές αμφιβολίες. Ο Viollet-le-Duc ήταν αγνωστικιστής. Όπως είχε πει: «Είναι το ίδιο γελοίο να ισχυριζόμαστε πως υπάρχει ένας Θεός, όσο είναι και αυθάδεια να υποστηρίζουμε πως δεν υπάρχει». Στην κηδεία του δεν υπήρχε ιερέας. Δώρισε το σώμα του στην Société d'autopsie mutuelle και τον εγκέφαλο του στο Musée d'Anthropologie.⁶⁸

Η πίστη τους και η λατρεία για τη γοτθική αρχιτεκτονική ήταν κοινή αλλά την εξασκούσαν με διαφορετικούς τρόπους. Διαβάζοντας το *Seven Lamps of Architecture* του Ruskin βλέπουμε πως οι επτά λυχνίες της αρχιτεκτονικής, η λυχνία της Αλήθειας, της Δύναμης, της Ομορφιάς, της Ζωής, της Υπακοής, της Προσφοράς και της Μνήμης είναι όλες έμμεσες και όχι αυστηρά αρχιτεκτονικές ποιότητες. Από την άλλη, στο *Dictionnaire* του Viollet-le-Duc υπάρχουν άρθρα για τους

⁶⁶ αυτ., σ.15.

⁶⁷ αυτ., σ.16.

⁶⁸ Paul Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, son oeuvre, sa doctrine* (Paris: E. Champion, 1914) σ.70.

«Η *Société d'Anthropologie*, που δημιουργήθηκε από τον Auguste Coudereau το 1876, είχε στόχο να συγκεντρώσει τα λείψανα διασήμων ανδρών (Gambetta, Viollet-le-Duc, Faidherbe) διευκολύνοντας τη μελέτη του εγκεφάλου τους». «Discours de M. le professeur P. Huard», *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* (Année 1959, Volume 10, Numéro Jubilé, σ.277-291). Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 287.

«Ο Auguste Coudereau πρότεινε τα σώματα που δόθηκαν ως δωρεές στην *Société d'autopsie mutuelle*, να κατατεθούν, μετά από την ανατομία τους, στο «Εργαστήριο Ανθρωπολογίας» (*Laboratoire d'anthropologie*) με σκοπό να συγκεντρωθούν εκεί οι εγκέφαλοι έξυπνων ανθρώπων. Η *Société d'autopsie mutuelle* ιδρύθηκε το 1876 από την πρωτοβουλία κάποιων ελεύθερων πνευμάτων όπως οι Asseline, Coudereau, Issaurat και είχε διπλό στόχο, επιστημονικό και προστατευτικό: να μελετήσει τις σχέσεις ανάμεσα στον εγκέφαλο και τις πνευματικές ικανότητες των ανθρώπων, αλλά και να ανιχνεύσει κληρονομικές ασθένειες».

Nélia Dias, «Séries de crânes et armée de squelettes les collections anthropologiques en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle» *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* (Année 1989, Volume 1, Numéro 1-3-4) σ. 203-230. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 210.

καθεδρικούς, για τα παρεκκλήσια, για τα ιερά των ναών, για τις βάσεις των κιόνων και τα κιονόκρανα, για τα κιγκλιδώματα και για ένα πλήθος απτών αρχιτεκτονικών στοιχείων και λεπτομερειών του διακόσμου. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για έναν «ρεπόρτερ» των γεγονότων και έναν «ταχυδακτυλουργό» των λέξεων και των συναισθημάτων, όμως μια τέτοιου είδους απλή και ίσως απλοϊκή διαχωριστική γραμμή, θα αδικούσε τις πολύπλευρες ικανότητες και των δύο.

Ο Ruskin θαυμάζει το γοτθικό κτίριο ως κάτι το ζωντανό, μια ύπαρξη γεμάτη ζωή την οποία του χάρισε ένας χτίστης που αγαπώντας τη δουλειά του, καταφέρνει να του χαρίσει και την ομορφιά. Μέσα στη ζωή βέβαια, βρίσκεται η φθορά και ο θάνατος. Ο Ruskin έφτασε να έχει τη φήμη του ρομαντικού λάτρη των γραφικών ερειπίων, μιας και τον 19^ο αιώνα των μεγάλων αποκαταστάσεων αντιτάχθηκε σθεναρά σε αυτές. Αυτή είναι μια ακόμα σημαντική διαφορά του με τον Viollet-le-Duc ο οποίος στον χώρο των αποκαταστάσεων κατείχε τον αντίθετο πόλο μιας αποκατάστασης στυλιστικής, στην οποία κριτήριο αξιολόγησης των μνημείων ήταν η καθαρότητα του στυλ και η απαλλαγή του μνημείου από αλλοιώσεις που είχε φέρει το πέρασμα του χρόνου. Ο Viollet-le-Duc ήταν ένας θαυμαστής της ορθολογιστικής κατασκευής της γοτθικής αρχιτεκτονικής και εντυφώντας σε αυτήν τη λογική έπαιρνε το δικαίωμα να επέμβει ανακατασκευάζοντας ένα μεγάλο αριθμό σημαντικών γαλλικών μεσαιωνικών μνημείων. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά,

*«το να κάνεις αποκατάσταση σε ένα κτίριο σημαίνει να το αποκαθιστάς σε μια τέτοια κατάσταση πληρότητας στην οποία μπορεί να μην υπήρξε ποτέ».*⁶⁹

Η θέση αυτή και η προσπάθεια να εξασφαλιστεί η στυλιστική ακεραιότητα των μνημείων θα αμφισβητούνταν στο μέλλον από τη σύγχρονη θεωρία των αποκαταστάσεων, όμως οι ιστορικές και πρακτικές γνώσεις του πάνω στο γοτθικό βοήθησαν στο να σωθούν μια σειρά από μνημεία. Οι ιδέες του Ruskin από την άλλη, αποτέλεσαν πρόδρομο των σύγχρονων θεωριών για την αξία και τη διατήρηση των πολιτιστικών αγαθών. Αντίθετα από τον Viollet-le-Duc, ο Ruskin ζητούσε να δείξουμε την οφειλόμενη φροντίδα στα μνημεία, υποστηρίζοντας πως με αυτόν τον τρόπο δεν θα χρειαστούν καν επεμβάσεις αποκατάστασης:

*«Επιτηρείτε ένα αρχαίο κτίριο με συνεχή φροντίδα. Προστατεύστε το όσο καλύτερα μπορείτε... βάλτε του φύλακες... κρατείστε το δεμένο με σίδερο... σταθεροποιείτε το με ενισχύσεις ξύλινες... μην ενδιαφέρεστε για την ασχήμια του υποστηρίγματος... Τελικά, θα πρέπει να φτάσει η ώρα του, αλλά θα έρθει διακριτικά και ειλικρινά και έτσι που κανένα ατιμωτικό και πλαστό υποκατάστατο δεν θα του στερήσει την επιμνημόσυνη δέηση της ανάμνησης».*⁷⁰

⁶⁹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, t.VIII, (Paris: A. Morel, 1866) λήμμα Restauration σ.14.

⁷⁰ Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.244-245.

Η μετάφραση από τον Γ.Π.Καραδέδο, “Προστασία μνημείων και συνόλων” Τεύχος 2, *Ιστορία και Εξέλιξη της προστασίας μνημείων και συνόλων* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, τομέας Β’, 1984) σ.32-33.

Το ενδιαφέρον για την ειλικρίνεια της κατασκευής είναι ένα από τα κοινά χαρακτηριστικά στο έργο των δύο ιστορικών και αυτό που τους κατατάσσει στους πρόδρομους του μοντέρνου. Στις «7 *Λυχνίες της Αρχιτεκτονικής*» ο Ruskin απαριθμεί τα ψεύδη που πρέπει να αποφεύγουμε, όπως «τον υπαινιγμό πως ο τρόπος στήριξης είναι διαφορετικός από τον πραγματικό» ή το ότι «η ζωγραφική στις επιφάνειες αναπαριστά κάποιο διαφορετικό υλικό, όπως το μάρμαρο στο ξύλο». Αντίστοιχα, η λυχνία της αλήθειας του Viollet-le-Duc καίει το ίδιο φωτεινά με αυτήν του Ruskin: Ο αρχιτέκτονας, γράφει στις *Διαλέξεις του*, δεν θα πρέπει ποτέ να δουλεύει έξω από την αλήθεια. «Το να πιστεύουμε πως μπορούμε να πετύχουμε το ωραίο μέσα από ψεύδη είναι μια αίρεση».⁷¹ Τα παραδείγματα που δίνει είναι η πέτρα που καλύπτει χυτά σιδερένια υποστυλώματα, ενώ θα έπρεπε «η πέτρα να φαίνεται πως είναι πέτρα, ο σίδηρος, σίδηρος και το ξύλο, ξύλο».⁷² Οι ιδέες του Viollet-le-Duc που προετοιμάζουν την έλευση του μοντέρνου δεν αφορούν μόνο την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και την αγάπη του για τους γοθτικούς καθεδρικούς ναούς, αλλά μίλησε γενικότερα για τη σχέση μορφής και κατασκευής ή για τη σχέση μορφής και λειτουργίας. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά είναι παράλογο να δίνουμε σε όλες τις κατοικίες τετράγωνες πανομοιότυπες όψεις αν τα δωμάτια στο εσωτερικό εξυπηρετούν διαφορετικές λειτουργίες. Είναι επίσης παράλογο να κάνεις την όψη ενός δημαρχείου παρόμοια με αυτήν ενός ναού ή να δίνεις σε έναν ναό μια εξωτερική όψη που αντιτίθεται στο εσωτερικό. Εν συντομία, όπως έλεγε χαρακτηριστικά, «για να κάνουμε ένα κουτί πρέπει να γνωρίζουμε καλά τί θα περιέχει».⁷³ Ο Viollet-le-Duc μίλησε για την ειλικρίνεια στη σχέση του προγράμματος και της διαδικασίας της κατασκευής, για μια συμμαχία ανάμεσα στη μορφή, τις ανάγκες και τα μέσα κατασκευής. Πίστευε πως η αρχιτεκτονική θα έπρεπε να εκμεταλλευτεί τους αχανείς πόρους που άρχισε να παρέχει η βιομηχανία και οι νέες δυνατότητες των μεταφορών για τη δημιουργία νέων μορφών και πως οι αρχιτέκτονες αν δεν θέλουν να συνδράμουν στην εξαφάνιση του ίδιου του επαγγέλματος τους, θα πρέπει να είναι έτοιμοι να εκμεταλλευτούν όλες τις συνθήκες που διαμορφώνει η νέα κοινωνική κατάσταση.⁷⁴

Στη σαρωτική αισιοδοξία του Viollet-le-Duc για το μέλλον της αρχιτεκτονικής αντιπαρατίθεται το μίσος του Ruskin για την εποχή του, και ειδικά το μίσος του για την κοινωνική συνθήκη. Από το 1857 και μετά, η θεωρία του για την τέχνη και την αρχιτεκτονική έγινε μια βαθιά πικρή κοινωνική κριτική, μια κριτική για τη λατρεία της «άμωμης αγνότητας των Χρημάτων». Ήταν ιδιαίτερα αρνητικός απέναντι στα νέα κατασκευαστικά υλικά, το σίδηρο και το γυαλί και στις νέες λειτουργίες κτιρίων όπως για παράδειγμα τους σιδηροδρομικούς σταθμούς για τους οποίους έγραφε πως «κανείς δεν θα ταξίδευε με αυτόν τον τρόπο αν μπορούσε να το αποφύγει» και πως θα ήταν

⁷¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième (Paris: A.Morel et C^{ie}, 1872) σ.120.

⁷² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier (Paris: A.Morel et Cie, 1863) σ.472.

⁷³ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Habitations Modernes* 2 vol. (Paris, 1875) vol.I σ.2.
Όπως παραθέτει ο Nikolaus Pevsner, «Viollet-le-Duc et Reynaud» στο *À la recherche de Viollet-le-Duc* (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1980) σ.163.

⁷⁴ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, σ.55.

καλύτερα «να θαφτεί ο χρυσός σε ανάχωμα παρά να τοποθετηθεί ως διάκοσμος στους σταθμούς».75 Προφήτευσε βέβαια το ότι «είναι κοντά ο καιρός που ένα νέο σύστημα αρχιτεκτονικών νόμων θα αναπτυχθεί και θα υιοθετηθεί ολοκληρωτικά από τη μεταλλική κατασκευή» όμως, για τον Ruskin, τη στιγμή που ο σίδηρος παίρνει τη θέση της πέτρας «το κτίριο παύει να είναι αληθινή αρχιτεκτονική».76

Όσον αφορά την αγαπημένη τους γοθτική κατασκευή, τόσο ο Ruskin όσο και ο Viollet-le-Duc, συμφωνούν ως ιστορικοί στην αξία που είχε ο ρόλος των απλών τεχνιτών στην παραγωγή των νέων μορφών του γοθικού. Τα μνημεία του Μεσαίωνα δεν δημιουργήθηκαν από κάποια προνομιά τάξη αλλά από «παιδιά του λαού» (*les enfants du peuple*) - απλούς γάλλους μάστορες ή άγγλους πιστούς τεχνίτες με αγάπη για την εργασία τους και το έργο του Θεού. Ο Ruskin πίστευε πως η ποιότητα της αρχιτεκτονικής αντιπροσωπεύει και την ποιότητα του ανθρώπου. Και αυτό αφορούσε τόσο τον αρχιτέκτονα που σχεδιάζει όσο και τον τεχνίτη που είναι υπεύθυνος για τον διάκοσμο του κτιρίου. Ένας ανόητος χτίζει ανόητα και ένας συνετός χτίζει λογικά, ένας ενάρετος χτίζει όμορφα και ένας ακόλαστος ποταπά. Και συμπληρωματικά με την άποψη αυτή, αυτό που είχε σημασία για τον Ruskin ήταν η ερώτηση που πρέπει να απευθύνει πάντα ο κριτικός της αρχιτεκτονικής σχετικά με το αν η εργασία του διακόσμου έγινε με ευχαρίστηση, αν «ο σμιλευτής ήταν χαρούμενος όταν δούλευε».77 Για τον Viollet-le-Duc, όντας ένας αγνωστικιστής, η γοθική αρχιτεκτονική βασιζόταν αποκλειστικά στη λογική και την επιστήμη και μέσω του πολύτομου *Dictionnaire* ήταν ο πρώτος που επιχείρησε τόσο διεξοδικά να αποδείξει πόσο ορθολογικά και εφευρετικά ήταν κατασκευασμένοι οι καθεδρικοί. Ήταν το έργο μιας «*école laïque*», μιας κοσμικής σχολής που αναπτύχθηκε ως αντίθεση στη μοναστηριακή επιβαλλόμενη εξουσία.

Όπως παρατηρεί ο Adrian Forty,78 τόσο ο Viollet-le-Duc όσο και ο Ruskin ανήκουν σε μια γενιά ιστορικών η έρευνα των οποίων βασίζονταν κατά κύριο λόγο στην επιτόπια παρατήρηση και την προσωπική επαφή με τα ίδια τα κτίρια δίνοντας λιγότερη σημασία σε ιστορικές πηγές και αρχεία. Σε αυτό συνετέλεσε βέβαια το γεγονός ότι τον 19ο αιώνα πολύ λίγα πράγματα είχαν ειπωθεί για τη μεσαιωνική αρχιτεκτονική και ουσιαστικά οι Ruskin και Viollet-le-Duc κατασκεύασαν μια ιστορία από την αρχή, αντίθετα από ότι για την Αναγέννηση για την οποία υπήρχε ήδη μια πληθώρα διαθέσιμων αρχείων. Αυτού του είδους ο φορμαλισμός, η ιστορική έρευνα που καθοδηγείται από τη συνάντηση με τα ίδια τα αντικείμενα, έμελλε να υποσκελιστεί τον 20ο αιώνα όταν μια νέα και πιο δυναμική ιστορία της αρχιτεκτονικής επικεντρώθηκε στο να οργανώσει και να αναλύσει με σχολαστικό τρόπο σχέδια, φωτογραφίες κτιρίων, δηλώσεις και κείμενα αρχιτεκτόνων. Οι ιστορικοί

75 Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.160.

76 αυτ., σ.68.

77 αυτ., σ.218.

78 Adrian Forty, διάλεξη με τίτλο «History: Things themselves», Symposium of Swedish Historiography SAHN, 11-12 October 2013, Uppsala.

άρχισαν να βρίσκουν πιο εύκολο το να μιλούν για ένα σχέδιο, για μια φωτογραφία, ένα ντοκουμέντο ή ένα βιβλίο από ότι να μιλούν για ένα κτίριο. Όμως, όσο οι ιστορικοί εστίαζαν περισσότερο στα ντοκουμέντα, τα κτίρια άρχισαν να χάνουν τη σημασία τους. Η αρχιτεκτονική έπαυσε να είναι μια δραστηριότητα ενός μόνο μέσου, και άρχισε να λειτουργεί ταυτόχρονα τόσο μέσα από τα γραπτά, τα σχέδια, τα συμπληρωματικά εργαλεία της φωτογραφίας, του κινηματογράφου και των άλλων ψηφιακών μέσων, όσο και μέσα από τα ίδια τα κτίρια. Με το ενδιαφέρον που δόθηκε στις νέες κατευθύνσεις της ιστορικής έρευνας, τα ίδια τα κτίρια και η άμεση επαφή με αυτά πέρασαν σε δεύτερη θέση.

Κάθε ιστορικός θα ήθελε να ξέρει τί σκεφτόταν ο αρχιτέκτονας όταν δημιουργούσε την αρχιτεκτονική όμως, ακόμα και αν αυτή η γνώση ήταν πλήρως προσβάσιμη, τα ίδια τα κτίρια προτείνουν και δηλώνουν πράγματα που δεν είχαν καν αρθρωθεί από τον αρχιτέκτονα. Δημιουργείται έτσι ένα άνοιγμα από όπου η κριτική και η συζήτηση για την αρχιτεκτονική μπορεί να βρει μια ακόμα αφετηρία. Όταν ο αρχιτέκτονας δεν είναι πια εκεί για να συμμετάσχει στο διάλογο, δίνεται μεγαλύτερο βάρος στο ίδιο το κτίριο και στον ιστορικό που θα αναλάβει να μιλήσει για αυτό. Η διατριβή, έχοντας ως αντικείμενο μελέτης τα γραπτά έργα και τον λόγο των Ruskin και Viollet-le-Duc, ακολουθεί ακριβώς την πορεία της ιστορίας της αρχιτεκτονικής που διεύρυνε το αντικείμενο της πέρα από το ίδιο το κτίριο. Η εστίαση του ενδιαφέροντος στην έννοια της περιγραφής, η οποία όπως θα δούμε έχει αξιώσεις ενός λόγου αντικειμενικού και αδιαμεσολάβητου, είναι μια προσπάθεια η οποία υιοθετεί το κατεξοχήν εργαλείο που επιχειρεί να δώσει φωνή στα αντικείμενα, που έχει τη φιλοδοξία να αποτελέσει τη φωνή του κτιρίου και που απαιτεί τη φυσική παρουσία του ιστορικού στο χώρο. Συμπληρωματικά με τη σκέψη του Adrian Forty για ένα νέο είδος φορμαλισμού στην ιστορία της αρχιτεκτονικής ο οποίος αφήνει τα ίδια τα κτίρια να μιλήσουν αν απομονωθεί για μια στιγμή ο θόρυβος που υπάρχει γύρω τους -ακόμα και αν αυτός ο θόρυβος είναι ένα μεγάλο μέρος του τί είναι το κτίριο - μια τέτοιου είδους επιστροφή στην ίδια την αρχιτεκτονική θα μπορούσε να έχει τις έννοιες της περιγραφής και της αφήγησης ως κεντρικό άξονα: αποτελούν το κείμενο που παράγεται από την ίδια τη συνάντηση με την αρχιτεκτονική και την εμπειρία του χώρου.



Κεφάλαιο 1



Ruskin & réalisme

«Ο ρεαλισμός είναι ένα πλοίο που απ'την αριστερή κουπαστή όπως κι από τη δεξιά του ρίχνονται με γάντζους οι πειρατές, ουρλιάζοντας από τα δεξιά θάνατο στο ρεαλισμό κι από τ'αριστερά ο ρεαλισμός είμαι εγώ».¹



τι έννοιες «ρεαλισμός» ή «ρεαλιστής» ως φιλοσοφικοί όροι έχουν μεγάλη ιστορία, όμως μόνο τον 19^ο αιώνα μεταφέρθηκαν στο λεξιλόγιο της Αισθητικής και εφαρμόστηκαν στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία. Στις αρχές της προηγούμενης χιλιετηρίδας, ο ρεαλισμός αναπτύχθηκε σαν φιλοσοφική θεωρία στα πλαίσια της συζήτησης για τις καθολικές έννοιες, κυρίως μέσα από το έργο του Αγίου Άνσελμου της Κανταβρυγίας. Οι ιδέες του Αγίου Άνσελμου που εξέφραζαν τους Ρεαλιστές-Πραγματιστές της οντολογικής σχολής, είχαν αντιπαρατεθεί στις θεωρίες του Roscelin, που εξέφραζε τις πρώτες ιδέες του υλισμού που κυφορούσε ο νομιναλισμός στη μεσαιωνική θεολογία. Τα κείμενα του επισκόπου Άνσελμου, σκόπευαν σε μια λογική εμβάθυνση των «εξ αποκαλύψεως» αληθειών, με χαρακτηριστική την περίφημη διατύπωσή του για την οντολογική απόδειξη της ύπαρξης του Θεού. Η φιλοσοφία μπορούσε, κατά τον Άνσελμο, να βοηθήσει στην απόδειξη των χριστιανικών αληθειών και η πίστη δεν απέκλειε τη χρήση του ορθού λόγου. Η προτροπή του για εφαρμογή της χρήσης του λόγου στη θεολογία αποτέλεσε και τη συμβολή του στην προώθηση της σχολαστικής φιλοσοφίας. Έχοντας στόχο τη λογική ανάλυση της γλώσσας, έθεσε το εξής ερώτημα για τα γενικά ή κοινά ονόματα που εκφράζουν τα κοινά γνωρίσματα των πραγμάτων: τα ονόματα αυτά αντιστοιχούν σε πραγματικότητες διαφορετικές από τα πράγματα ή υποδηλώνουν αφηρημένες έννοιες; Στο έργο του *De fide trinitatis et de incarnatione Verbi Contra Blasphemias Ruzelini*, ο ρεαλιστής άγιος Άνσελμος κατηγορούσε τον Roscelin επειδή δεν αποδεχόταν ότι «το χρώμα είναι κάτι άλλο από τη χρωματική υπόσταση που σαν ιδέα υπάρχει αντικειμενικά».² Για τους ρεαλιστές της οντολογικής σχολαστικής σχολής, τα κοινά γνωρίσματα είναι οι αληθείς πραγματικότητες, υφιστάμενες προ των πραγμάτων και οι καθολικές έννοιες έχουν πραγματική υπόσταση. Για τους νομιναλιστές, από την άλλη πλευρά, τα ονόματα δεν υπάρχουν παρά μόνο μετά τα πράγματα και κάθε καθολική ή αφηρημένη έννοια δεν είναι παρά μια λέξη, που δεν ανταποκρίνεται σε πραγματική υπόσταση.

¹ Louis Aragon, «Le discours de Prague» στο *Recherches Internationales à la lumière du Marxisme* (Ιούλιος-Αυγ.1963, vo.38) σ.48.

² Ευγένιος Δ.Ματθίουπουλος, «Παρατηρήσεις πάνω στην έννοια του Ρεαλισμού» *Περιοδικό Σπείρα* (τ.1, Καλοκαίρι 1990) σ.102-103.

Μέσα από τις αλλαγές και αναταράξεις της Ιστορίας, ο ρεαλισμός στην τέχνη και τη λογοτεχνία με τη σύγχρονη έννοια του, απέκτησε τελικά μια σημασία αντιδιαμετρική της πρώτης χρήσης που είχε στη φιλοσοφία των σχολαστικών ρεαλιστών του Μεσαίωνα. Από τους Ρεαλιστές-Πραγματιστές της οντολογικής σχολαστικής σχολής και την πίστη τους στην πραγματική υπόσταση των καθολικών εννοιών, ο ρεαλισμός έφτασε να δηλώνει την πίστη στο συγκεκριμένο και στην ατομική σύλληψη της πραγματικότητας μέσα από τις αισθήσεις. Τελικά, στους νεότερους χρόνους, η παλιά διαμάχη ανάμεσα στον νομιναλισμό και τον ρεαλισμό αντικαταστάθηκε από το ζευγάρι εννοιών της εμπειριοκρατίας και της νοησιαρχίας αντίστοιχα, με τον ρεαλισμό να βρίσκεται πλέον στην πλευρά της εμπειρικής παράδοσης. Και όπως θα δούμε αναλυτικά και στο πέμπτο κεφάλαιο της διατριβής, το έργο του Ruskin πέρα από τις εκλεκτικές συγγένειες με το ρεαλιστικό πρόγραμμα, διατηρεί ιδιαίτερους δεσμούς με τον αγγλικό εμπειρισμό δίνοντας έμφαση στην έννοια της παρατήρησης και την οπτική εμπειρία.

ο ιδιαίτερος ρεαλισμός του Ruskin

«Η αλήθεια της αιώνιας αξίας που μας διδάσκει ο Ruskin είναι ο ρεαλισμός: το δόγμα πως όλη η αλήθεια και η ομορφιά επιτυγχάνονται με την ταπεινή και πιστή μελέτη της φύσης και όχι τοποθετώντας κενές μορφές της φαντασίας στη θέση της συγκεκριμένης και υπαρκτής πραγματικότητας».³

Η George Eliot στην κριτική της στον 3ο τόμο του *Modern Painters*, γραμμένη τον Απρίλιο του 1856 είναι από τους πρώτους που χρησιμοποιούν τον όρο ρεαλισμό στην Αγγλία του 19ου αιώνα. Το *Oxford English Dictionary* επίσης, αναφέρει τον 3ο τόμο από το έργο του *Modern Painters* ως την πρώτη στιγμή που ο όρος ρεαλισμός χρησιμοποιήθηκε με την έννοια της πιστότητας στην αναπαράσταση: ο ρεαλισμός ως μια μέθοδος απεικόνισης που παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με το πραγματικό αντικείμενο και αποδίδει τις ακριβείς λεπτομέρειες του.⁴ Ο Ruskin δεν χρησιμοποίησε τον όρο με αυτόν ακριβώς τον τρόπο, δηλαδή τον ρεαλισμό ως αληθοφανή και πιστή αναπαράσταση αντικειμένων, όμως δεν προκαλεί έκπληξη που το λεξικό της Οξφόρδης έκανε αυτό το λάθος. Στο *Three Colours of Pre-Raphaelitism* (1878)⁵ ο Ruskin σχολιάζει το πώς του έχει ευρέως αποδοθεί η εφεύρεση του όρου ρεαλισμός και παραπέμπει τον αναγνώστη σε διάφορα σημεία του *Modern Painters* για να κατανοήσουν καλύτερα τη σημασία που είχε ο όρος για αυτόν. Ακόμα και στο απόσπασμα στο οποίο παραπέμπει το λεξικό της Οξφόρδης ο Ruskin κατατίθεται εναντίον ζωγράφων οι οποίοι, ελλείπει φαντασίας, είναι επιρρεπείς στο να παρουσιάσουν με

³ George Eliot, «From an unsigned Review», *Westminster Review* (April 1856, vol. 9) σ.625–33.

Αναδημοσιευμένο στο John Lewis Bradley (Επιμέλεια), *Ruskin: The Critical Heritage* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984) σ.179-183. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 180-181.

⁴ Oxford English Dictionary, λήμμα Realism.

Η αναφορά στον John Ruskin γίνεται στον τέταρτο ορισμό της έννοιας («Ο ρεαλισμός στην τέχνη και τη λογοτεχνία») και παραπέμπει στη σελίδα 103 του 3ου τόμου του *Modern Painters*.

⁵ Ruskin, *The Three Colours of Pre-Raphaelitism* LE vol.34 σ.162-163.

ρεαλιστικό τρόπο κάθε άσχημη ή τρομακτική πτυχή της ζωής. Διαχωρίζει έναν ευγενή από έναν χαμερπή ζωγράφο, με τον πρώτο να προσπαθεί να χωρέσει στο έργο του όσο περισσότερη αλήθεια γίνεται και συγχρόνως το έργο να παραμένει μη ρεαλιστικό, και τον δεύτερο να διεκπεραιώνει βαριεστημένα το έργο του, βάζοντας όσο λιγότερη αλήθεια γίνεται αλλά συγχρόνως κάνοντας το να φαίνεται πραγματικό.⁶ Εντοπίζει δηλαδή μια ποιοτική διαφορά ανάμεσα στο αληθινό και το αληθοφανές με το ενδιαφέρον του να στρέφεται τόσο στο ίδιο το αντικείμενο παρατήρησης όσο και στις υψηλές ποιότητες μιας ακόμα υψηλότερης αλήθειας.

Η Caroline Levine στο βιβλίο της για το Βικτωριανό μυθιστόρημα *The Serious Pleasures of Suspense: Victorian Realism and Narrative Doubt*⁷ αναλύει τις ιδιαιτερότητες που απέκτησε ο ρεαλισμός όταν υιοθετήθηκε από την Βρετανία και ειδικά το πώς προσαρμόστηκε στο έργο του Ruskin. Για την Levine, η βικτωριανή χρήση του όρου αναφέρεται σε ένα κριτικό αισθητικό ζήτημα και όχι σε ένα αναπαραστατικό μοντέλο. Ήταν παραδόξως μια κριτική της οφθαλμαπάτης (*trompe-l'oeil*) και ειδικά της μίμησης και αντιγραφής στην τέχνη.⁸ Όπως γράφει η Levine, ο Βικτωριανός ρεαλισμός ήταν «μια προσπάθεια να χρησιμοποιήσουμε τη γλώσσα ώστε να πάρουμε μια πραγματικότητα πέρα από τη γλώσσα».⁹ Για τον Ruskin, η αναπαράσταση της πραγματικότητας και του φυσικού κόσμου είτε μέσα από τη ζωγραφική είτε μέσα από τις λέξεις είναι μια εργασία που απαιτεί διαρκή κόπο, μελέτη και πειθαρχία. Η αξία του ρεαλισμού για αυτόν βρίσκεται ακριβώς σε αυτήν την περίπλοκη εργασία που έχει στόχο να αποκαλύψει τις οπτικές αλήθειες του κόσμου και να μας αφυπνίσει από αναπαραστατικά στερεότυπα και ξεπερασμένες συμβάσεις που διαστρεβλώνουν την εικόνα του κόσμου γύρω μας. Το σχόλιο της George Eliot για την «ταπεινή και πιστή μελέτη της φύσης» δείχνει ακριβώς αυτήν την κατεύθυνση και την αξία του μόχθου για τον οποίο μιλούσε ο Ruskin προσπαθώντας να περιγράψει το δικό του κυνήγι του πραγματικού.

Η γραφή και η σκέψη του Ruskin έχουν μια πολυπλοκότητα και ένα εύρος που εξακολουθούν να μπερδεύουν τους κριτικούς στην ταξινόμηση του και στον προσδιορισμό της σχέσης του με τον ρεαλισμό. Δεν υπάρχει πιο χαρακτηριστικό και περιεκτικό κείμενο από αυτό του Marcel Proust που να παρουσιάζει τόσο συνοπτικά τα προβλήματα που προκύπτουν όταν κανείς προσεγγίζει την αντιφατική προσωπικότητα του αγαπημένου του συγγραφέα και μέντορα:

«Πρώτα από όλα ειπώθηκε πως ο Ruskin ήταν ρεαλιστής. Και πράγματι, επαναλάμβανε συχνά πως ο καλλιτέχνης θα πρέπει να ασχολείται με την καθαρή μίμηση της φύσης, «χωρίς να απορρίπτει, να περιφρονεί, να επιλέγει τίποτα». Ειπώθηκε όμως και πως είναι

⁶ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.186.

⁷ Caroline Levine, «Ruskin's Radical Realism» στο *The Serious Pleasures of Suspense: Victorian Realism and Narrative Doubt*, (Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2003) σ.10.

⁸ Caroline Levine, «Ruskin's Dreaded Trompe l'oeil» στο *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* (vol.56 no.4, Autumn, 1998) σ.366.

⁹ Levine, *The Serious Pleasures of Suspense* σ.23.

ιδεαλιστής γιατί έγραψε πως η καλύτερη εικόνα είναι αυτή που περιέχει τις υψηλότερες ιδέες. Έχει ειπωθεί ότι κατόργησε το ρόλο της φαντασίας στην τέχνη με το να δίνει τόσο μεγάλο ρόλο στην επιστήμη. Έχει ειπωθεί όμως επίσης πως έχει καταστρέψει την επιστήμη με το να δίνει τόσο σημαντική θέση στη φαντασία. Ενώ έχει ειπωθεί πως υποβάθμισε την τέχνη στο να είναι απλά υποτελής της επιστήμης, έχει ειπωθεί και πως ταπεινώνει την επιστήμη μπροστά στην τέχνη. Και τέλος, έχει ειπωθεί πως είναι οπαδός του αισθητισμού και πως η μόνη του θρησκεία είναι το Ωραίο, αφού το λάτρευε σε όλη του τη ζωή, αλλά από την άλλη πλευρά έχει ειπωθεί πως δεν ήταν καν καλλιτέχνης γιατί στη σύλληψη του για το Ωραίο παρεισέφεραν σκέψεις που ίσως ήταν υψηλότερες, ήταν όμως σίγουρα ξένες προς την αισθητική. Και επειδή τόσα αντιφατικά πράγματα έχουν ειπωθεί για τον Ruskin, το συμπέρασμα είναι πως ήταν αντιφατικός». ¹⁰

Ο Ruskin περνούσε από τη μια ιδέα στην άλλη χωρίς φαινομενική σειρά. Αυτή είναι η μέθοδος του. Βάζει δίπλα δίπλα, μανουβράρει και αναμιγνύει ιδέες και εικόνες που εμφανίζονται αρχικά με μια φαινομενική ακαταστασία. Όμως στο τέλος, έχει ακολουθήσει ένα είδος προσωπικού μυστικού σχεδίου, μια ανώτερη δική του λογική που επιβάλλει αναδρομικά στο σύνολο ένα είδος παράδοξης τάξης. ¹¹

γαλλικός ρεαλισμός: μια σύντομη αναδρομή

Ο γαλλικός ρεαλισμός, από την άλλη πλευρά, θεωρείται το παράδειγμα όλων των ρεαλισμών του 19^{ου} αιώνα, ενώ ο αγγλικός αργοπορημένος ή μιμητικός του γαλλικού μοντέλου. Άρχισε να αποτελεί αντικείμενο συζήτησης αρκετά νωρίτερα και απέκτησε περισσότερη συνοχή από τον πιο πλουραλιστικό αγγλικό ρεαλισμό που αντιστεκόταν σε έναν ομόφωνο ορισμό ή σε ένα κοινό κανόνα. Ο René Wellek υποστηρίζει πως παρότι το Βικτωριανό μυθιστόρημα μπορεί να χαρακτηριστεί ρεαλιστικό, «δεν υπήρξε λογοτεχνικό ρεύμα με αυτό το όνομα πριν τον George Moore και τον George Gissing στα τέλη της δεκαετίας του 1880». ¹²

Πολλές από τις πρώτες διατυπώσεις του ρεαλισμού έχουν τις ρίζες τους στα πιστεύω και τις αρχές του ρομαντισμού. Κοινό τους στοιχείο αποτελεί η έμφαση στην προσωπική εμπειρία, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την κλασική παράδοση και την ενασχόληση με το αντικείμενο ενατένισης, στο ίδιο το υποκείμενο και το πώς αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του. Πρώτα στοιχεία του ρεαλισμού στη λογοτεχνία αρχίζουν να εντοπίζονται στις εισαγωγές του Stendhal και του Balzac ή σε μικρότερης σημασίας μυθιστορήματα και μυθιστοριογράφους των δεκαετιών 1820-’30 στην Γαλλία. Το 1834 καταγράφεται μια πρώτη αναφορά στην έννοια του ρεαλισμού από τον Hippolyte Fortoul, σημαντικό πρόσωπο των γαλλικών γραμμάτων που πέρασε από τη δημοσιογραφία, στον

¹⁰ Marcel Proust, «John Ruskin», *Gazette des Beaux-Arts* (1900/01 T23, Période 3, 1900/06) σ.310-318.

¹¹ Richard Macksey, «Introduction», στο *Marcel Proust on reading Ruskin* Επιμέλεια: Jean Autret, William Burford, Philip J. Wolfe (New Haven & London: Yale University Press, 1987) σ.xvi.

¹² René Wellek, «The Concept of Realism in Literary Scholarship» στο *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963) σ.229.

ακαδημαϊκό χώρο και στην πολιτική. Ως νέος δημοσιογράφος, σε μια κριτική στο έργο «*Toussaint-le-Mulâtre*» του Antony Thouret, ο Hippolyte Fortoul γράφει:

«ο κ.Thouret έχει γράψει το βιβλίο του με μια υπερβολική δόση ρεαλισμού που δανείζεται στοιχεία από τον τρόπο του κ.Hugo».¹³

Ο Gustave Planche, επίσης στη *Revue des deux mondes*, χρησιμοποιεί τους όρους réalisme-réaliste σε μια σειρά άρθρων την περίοδο 1835-1837. Όπως σημειώνει ο Thaddeus Ernest Du Val στο «*The subject of realism in the Revue des deux mondes (1831-1865)*», λίγο μετά την ίδρυση του περιοδικού και για αρκετά χρόνια, το *Revue des deux mondes* διατήρησε μια έντονα επιθετική στάση απέναντι στον ρεαλισμό και ο Planche ήταν από τους πρώτους σταθερούς πολέμιους του νέου κινήματος.¹⁴ Ο Planche, που παρείσφρησε στους λογοτεχνικούς κύκλους όντας φοιτητής Ιατρικής -σπουδές που τελικά δεν ολοκλήρωσε- θεωρούσε τον ρεαλισμό ασύμβατο με το ωραίο, το ιδεώδες και την τέχνη γενικότερα. Για τον Planche, ο ρεαλισμός ήταν απλά μια ακριβής αναπαράσταση ή μίμηση της φύσης που περιοριζόταν αυστηρά στα φυσικά χαρακτηριστικά των παρατηρήσιμων πραγμάτων. Αυτή εξάλλου ήταν και η γενικότερη γραμμή του *Revue de deux mondes* και ειδικά την πρώτη δεκαετία της κυκλοφορίας του, ο τρόπος με τον οποίο αναφερόταν στον όρο «ρεαλισμό» ήταν αρκετά προβληματικός αφού πέρα από το ότι τον θεωρούσε ασύμβατο με την καλλιτεχνική δημιουργία, τον χρησιμοποιούσε για να αναφερθεί σε έργα που σήμερα δεν θα χαρακτηρίζαμε «ρεαλιστικά». Παράδειγμα της επικριτικής στάσης του Planche αποτελούν δύο άρθρα του για το θέατρο του Dumas του πρεσβύτερου, στα οποία τον κατηγορεί πως ανάγει την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας σε ύψιστο στόχο της δραματικής τέχνης:

«*Το να υποστηρίζεις τον ρεαλισμό στην τέχνη, είναι να μην αναγνωρίζεις την ίδια την αιτία θαυμασμού που έχουν κατακτήσει τα υψηλά έργα τέχνης*».¹⁵

Μετά τη *Revue des deux mondes* και με ένα διάλειμμα περίπου δέκα ετών το διάστημα 1837-1846, όπου οι όροι ρεαλισμός-ρεαλιστής σχεδόν εξαφανίστηκαν από τον παρισινό τύπο,¹⁶ τη σκυτάλη πήρε το περιοδικό *L'Artiste* το οποίο έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη στήριξη των ρεαλιστών και στη διαμόρφωση του δόγματός τους. Ο Arsène Houssaye, μυθιστοριογράφος, σταθερός συνεργάτης του

¹³ Hippolyte Fortoul, «Revue Littéraire du mois», *Revue de deux mondes* (1^{er} novembre 1834, IV) σ.339. Όπως παραθέτει ο Thaddeus Ernest Du Val, *The subject of realism in the Revue des deux mondes (1831-1865)* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1936) σ.15.

¹⁴ Du Val, *The subject of realism in the Revue des deux mondes* σ.14.

¹⁵ Gustave Planche, «Du théâtre modern en France I» *Revue des deux mondes* (15 février 1837, I) σ.446-448. Gustave Planche, «Du théâtre modern en France II» *Revue des deux mondes* (15 mai 1837, I) σ.499-516. Όπως παραθέτει ο Du Val, *The subject of realism in the Revue des deux mondes* σ.14.

¹⁶ Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870* (London: Oxford University Press, 1937) σ.118.

περιοδικού και συγγραφέας του βιβλίου *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*¹⁷ ήταν από τους πρώτους που έδωσε στον όρο ρεαλισμό μια εξέχουσα θέση. Σημασία στο έργο του έχει επίσης το ότι συσχέτισε, ήδη από το 1847, τον ρεαλισμό στη λογοτεχνία με την ολλανδική σχολή στη ζωγραφική. Όπως θα δούμε, οι διατυπώσεις του ρεαλιστικού προγράμματος τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη ζωγραφική καθώς και οι αντιδράσεις των κριτικών για τις δύο τέχνες ήταν αδιάρρηκτα συνδεδεμένες.

Μετά το 1846, οι όροι *réalisme-réaliste* έγιναν σταδιακά κυρίαρχοι και απέκτησαν μια τακτική θέση στην κριτική της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Το 1856 είναι μια σημαντική χρονιά καθώς ο Duranty δημιουργεί το περιοδικό *Réalisme* και το 1857 ο Champfleury δημοσιεύει τον τόμο των δοκιμίων του με τίτλο *Le Réalisme*.¹⁸ Από αυτό το σημείο και μετά, οι όροι εμφανίζονται σχεδόν σε κάθε λογοτεχνική συζήτηση και εφαρμόζονται –πετυχημένα ή όχι– σε ένα πλήθος από διαφορετικούς συγγραφείς, αποτελώντας ένα μέρος του τρέχοντος κριτικού λεξιλογίου. Επίσης, ο όρος *naturalisme*, ενώ χρησιμοποιείται προ πολλού στη ζωγραφική, σπάνια χρησιμοποιείται ως λογοτεχνικός όρος ισοδύναμος του ρεαλισμού – και ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις η σημασία του δεν είναι φανερά λογοτεχνική.

Bernard Weinberg & Jean Autret

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα η ανταλλαγή ιδεών μεταξύ Γαλλίας και Αγγλίας είχε μειωθεί σημαντικά. Οι Γάλλοι, εθνικιστές στα όρια του σωβινισμού, έδιναν μικρή σημασία σε οποιαδήποτε νέα ιδέα πέρα από τα σύνορα τους και ειδικά εκείνες που προέρχονταν από τη βόρεια και συντηρητική Αγγλία.¹⁹ Στη γαλλική μυθιστοριογραφία το ζήτημα του ρεαλισμού, ως «κινήματος» συζητιέται, όπως είδαμε, έντονα. Τα χαρακτηριστικά του διαμορφώνονται σταδιακά, ενοποιώντας μεμονωμένα έργα σε ένα αρκετά συμπαγές νέο λογοτεχνικό ρεύμα. Το βιβλίο του Bernard Weinberg, *French Realism, The Critical Reaction 1830-1870*²⁰ είναι από τα σημαντικότερα έργα που εστιάζουν στον γαλλικό ρεαλισμό ακριβώς την εποχή της εμφάνισης και της διαμόρφωσης του. Ο Weinberg καταγράφει την κριτική των συγχρόνων του ρεαλισμού που ζουν στην Γαλλία, που βλέπουν το νέο ρεύμα να γεννιέται και που εκφράζουν τις αντιδράσεις τους με έργα λογοτεχνικής κριτικής ή αρθρογραφώντας στον παρισινό τύπο. Ο κύριος όγκος των κειμένων που συμβουλευτήκε ήταν «επαγγελματικά» κείμενα, δηλαδή τα γραπτά κριτικών της λογοτεχνίας. Ζητούμενο του Weinberg ήταν να οργανωθεί η γενικότερη αντιμετώπιση του ρεαλισμού στην Γαλλία και οι διαδοχικές φάσεις αυτής της αντιμετώπισης την περίοδο 1830-1870.

¹⁷ Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (Paris: Jules Hetzel, 1846).
και Arsène Houssaye, «Post-face. Les écoles en littérature» *Artiste* (21 novembre 1847, 4^e série, XI) σ.34.

¹⁸ Champfleury, *Le Réalisme* (Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Editeurs, 1857).

¹⁹ Jean Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust* (Genève: Librairie Droz, 1965) σ.11.

²⁰ Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870* (London: Oxford University Press, 1937).

Αυτό που θα επιχειρήσουμε είναι μια σύγκριση των αποτελεσμάτων της έρευνας του με την αντίστοιχη έρευνα του Jean Autret που παρουσιάζεται στο βιβλίο του *Ruskin and the French before Marcel Proust*.²¹ Ο Jean Autret με έναν τρόπο ανάλογο με αυτόν του Weinberg ανιχνεύει και καταγράφει τις αντιδράσεις των Γάλλων κριτικών τέχνης στον πρωτοεμφανιζόμενο στα γαλλικά πράγματα Ruskin, το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα ως το 1897, χρονιά που ο Proust ήρθε σε επαφή με το έργο του. Η συνάντηση του Marcel Proust με το έργο του Ruskin αποτελεί σημαντικό σταθμό στην πρόσληψη του από το γαλλικό κοινό καθώς μέσα από την αγάπη του Proust για τον άγγλο συγγραφέα, τη μελέτη και την προώθηση του έργου του μέσα από μεταφράσεις και σειρά άρθρων, διαμορφώνεται καθοριστικά η «γαλλική» εικόνα του Ruskin. Βέβαια, η χρονολογία 1897 που προτείνει ο Jean Autret, τελεί υπό αμφισβήτηση και αποτελεί ανοιχτό θέμα συζήτησης για τους μελετητές της σχέσης μεταξύ Ruskin και Proust. Ο Richard Macksey, ο οποίος θεωρεί πως ο Proust αναφέρεται για πρώτη φορά στον μετέπειτα «δάσκαλο» του δύο χρόνια αργότερα, περιγράφει πως η αρχική ενασχόληση του Proust με τον Ruskin άρχισε αρκετά «αθώα», ως ένα ανάγνωσμα διακοπών: όσο βρισκόταν στο Evian-les-Bains το Σεπτέμβριο του 1899, ο 28χρονος Proust έγραψε στη μητέρα του ζητώντας της να του στείλει μια μελέτη για τον Ruskin, το *Ruskin et la religion de la beauté*²² του Robert de la Sizeranne, η οποία είχε εκδοθεί δυο χρόνια νωρίτερα, το 1897.²³ Όπως και να έχει, τα δύο έργα, του Bernard Weinberg και του Jean Autret, παρουσιάζουν κοινά στοιχεία τόσο στη σύλληψη όσο και τη δομή τους και παίζουν το ρόλο του καταλόγου-οδηγού, παρουσιάζοντας μια αρκετά αδιαμεσολάβητη εικόνα του υλικού που ερευνούν. Πολλοί από τους γάλλους κριτικούς που σχολιάζουν το έργο του Ruskin είναι οι ίδιοι που γράφουν για το νέο ρεύμα του ρεαλισμού. Και έχει σημασία να δούμε κατά πόσο το έργο του Ruskin πλησιάζει ή αποκλίνει από το ρεύμα αυτό. Αν υπάρχει ρητή συσχέτιση του Ruskin με τους γάλλους ρεαλιστές, αν υπάρχει κοινό λεξιλόγιο στην κριτική που να τον τοποθετεί ακούσια ή

²¹ Jean Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust* (Genève: Librairie Droz 1965)

²² Το βιβλίο του Sizeranne εκδόθηκε από την Hachette το 1897 ενώ κομμάτια του είχαν εμφανιστεί στην *Revue des deux mondes* από τον Δεκέμβριο του 1895 ως τον Απρίλιο του 1897.

Robert de la Sizeranne, «Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa physionomie» 1er décembre 1895, σ.553-590.

«Ruskin et la Religion de la Beauté: Ses paroles» 1er juin 1896, σ.655-696.

«Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur la nature» 1^{er} février 1897, σ. 610-633.

«Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur l'art» 1^{er} mars 1897, σ.169-203.

«Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur la vie» 15 avril 1897, σ.825-858.

²³ Ο Jean Autret τόσο στο «*Ruskin and the French before Marcel Proust*» όσο και στο «*L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust*» (Genève: Droz 1955, σ.16-17) προτείνει μια πρωτότερη ημερομηνία για τη στιγμή που ο Proust ανακαλύπτει τον Ruskin. Αναφέρεται σε ένα γράμμα του Proust προς τον Pierre Lavallée και εξηγεί: Τον Δεκέμβριο του 1897, ο Proust έγραψε στον Pierre Lavallée: «Αν πας στη βιβλιοθήκη κοίταξε, αν έχεις την καλοσύνη, μήπως βρεις το «*The Queen of the Air*» του Ruskin και άφησε μια λέξη στον θυρωρό μου».

Ο Pierre Lavallée, φίλος του Proust από το λύκειο Condorcet, ήταν βιβλιοθηκάριος στην *Ecole des Beaux-Arts*. Ο Jean Autret υιοθετεί την ημερομηνία αυτού του γράμματος από τον Robert Vigneron.

Robert Vigneron, «Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust» *The French Review* (May, 1946) σ.381 σε υποσημείωση.

Σύμφωνα όμως με τον Richard Macksey, το γράμμα αυτό του Proust χρονολογήθηκε από τον Philip Kolb στο «Correspondance, II, 375-376» και φαίνεται πως τελικά δεν γράφτηκε τον Δεκέμβριο του 1997, αλλά περίπου 2 χρόνια αργότερα. Έχει την ημερομηνία: «Πέμπτη βράδυ, 30 Νοεμβρίου 1899» καθώς και τη σφραγίδα του επόμενου πρωινού «PARIS DEPART N/1 DEC 99».Οπότε, παραμένει ο Σεπτέμβρης του 1899 όταν ο Proust ζητά το βιβλίο του Sizeranne από τη μητέρα του, ως η πρώτη στιγμή που αναφέρεται στον μετέπειτα «δάσκαλο» του.

Richard Macksey, *Marcel Proust on Reading Ruskin* σ.xviii.

εκούσια μαζί με τους εκπροσώπους του ρεαλιστικού κινήματος. Στόχος μας δεν είναι να αποδείξουμε πως ο Ruskin είναι ένας γνήσιος εκπρόσωπος του. Δεν είναι. Ξεκινώντας με ρομαντικές ρίζες, με συγκλίσεις και αποκλίσεις από τον ιδεαλισμό, τον προτεσταντισμό, την ηθική, την τρικυμιώδη σχέση του με τη θρησκευτική πίστη και τελικά εκφράζοντας ένα προσωπικό είδος σοσιαλισμού, τα σημεία όπου ο Ruskin ακουμπά στον γαλλικό λογοτεχνικό ρεαλισμό είναι συγκεκριμένα και περιορισμένα. Μας απασχολεί όμως μια τέτοια σύγκριση ώστε να μελετήσουμε με τα κριτήρια του γαλλικού ρεαλισμού, τη γραφή ενός άγγλου κριτικού και να εντοπίσουμε τις ομοιότητες ή τις διαφορές τους. Να δούμε κατά πόσο οι περιγραφές του Ruskin πλησιάζουν το μοτίβο των περιγραφών του ρεαλισμού, κατά πόσο η σκέψη του μοιράζεται κοινές αρχές και αναζητήσεις με τους γάλλους ρεαλιστές της εποχής του, αποφεύγοντας αφορισμούς που τον παρουσιάζουν ως πατέρα του ρεαλισμού, του ρομαντισμού, του αισθητικισμού ή κάποιου άλλου -ισμού.

Ο Bernard Weinberg, στο *French Realism*, ακολουθεί μια γραμμική χρονολογική δομή, οργανώνοντας το υλικό του γύρω από σημαντικές προσωπικότητες που διαμόρφωσαν τη συζήτηση για το ρεαλιστικό πρόγραμμα. Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζονται οι πρόδρομοι του ρεαλισμού, Stendhal, Balzac ή Monnier, ακολουθούν οι Champfleury και Murger για να καταλήξει στην επόμενη «σχολή του 1857» με τους Flaubert, Duranty ή τους αδελφούς Goncourt. Στην πορεία αυτή επιχειρώντας την απογραφή και την ταξινόμηση των χαρακτηριστικών του ρεαλιστικού ρεύματος, διαμορφώνεται μια λίστα από λέξεις και φράσεις που εμφανίζονται περιοδικά και που επιμένουν στον λόγο των κριτικών. Ταυτόχρονα δημιουργείται και μια δεύτερη λίστα: αυτή με τις διατυπώσεις της ρεαλιστικής θεωρίας όπως εκφράζονται από τους ίδιους τους συγγραφείς που ανήκουν στο ρεύμα ή τους προασπιστές τους. Το κοινό κομμάτι από τις δύο λίστες είναι αρκετά μικρό, υπάρχει δηλαδή μια σημαντική ασυμφωνία μεταξύ της θεωρίας του ρεαλισμού όπως τίθεται από τους «ρεαλιστές» και όπως προσλαμβάνεται από την κριτική.²⁴ Τα κύρια στοιχεία του ρεαλιστικού λόγου, όπως προκύπτει από τη σύγκριση αυτή, είναι η αληθοφανής αναπαράσταση του πραγματικού κόσμου, η μελέτη του σύγχρονου τρόπου ζωής, η προσέγγιση του θέματος μέσα από την παρατήρηση, η αναλυτική μέθοδος στη μελέτη χαρακτήρων και η απρόσωπη στάση του συγγραφέα. Αυτός ο κοινός «πυρήνας» αποτελεί και την κύρια βάση της ρεαλιστικής θεωρίας. Είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του νέου λογοτεχνικού κινήματος, αυτά που το διαφοροποιούν από άλλες προηγούμενες ή σύγχρονες παραδόσεις. Λέξεις και θεματικές όπως «σύγχρονη θεματολογία», «λεπτομέρεια», «ανατομία», «παρατήρηση», «συγγραφέας-επιστήμονας», «συγγραφέας-ζωγράφος», «μη επιλογή θέματος», αποτελούν βασικές γραμμές του ρεαλισμού. Και με οδηγό τις λέξεις αυτές, ως «λέξεις-κλειδιά», αναζητούμε στο αντίστοιχο έργο του Jean Autret, τον τρόπο που χρησιμοποιούνται από τους γάλλους κριτικούς για να αναφερθούν στον John Ruskin. Έτσι, η παράλληλη σύγκριση των δύο αυτών βιβλιογραφιών, αυτή που παρουσιάζει ο Weinberg για τον ρεαλισμό και αυτή του Autret για τον Ruskin, μέσα από τις έννοιες-κλειδιά που

²⁴ Weinberg, *French Realism* σ.194.

βρίσκονται ακριβώς στα σημεία που οι δύο βιβλιογραφίες τέμνονται, φωτίζει σημαντικές πλευρές της σχέσης του Ruskin με το ρεαλιστικό πρόγραμμα.

ο Ruskin στη γαλλική βιβλιογραφία

Παρά τους δύο γενικά διαχωρισμένους κόσμους, τον αγγλικό και τον γαλλικό, αυτό που άρχισε να προσελκύει το ενδιαφέρον των Γάλλων συγγραφέων και κριτικών τέχνης για την Αγγλία, ήταν αφενός, οι ίδιοι οι Άγγλοι που επισκέπτονταν τη Γαλλία, και αφετέρου, οι έντονες συζητήσεις γύρω από τη νέα αγγλική σχολή ζωγραφικής των Προραφαηλιτών. Η φήμη και επιτυχία του Ruskin, άρα και η πρόσληψη του από το γαλλικό κοινό, ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την πορεία αυτής της ομάδας. Το 1855 οι Προραφαηλίτες γνώρισαν σημαντική αναγνώριση στην Γαλλία, με μια διεθνή έκθεση στο Παρίσι και με την έκδοση του βιβλίου του Théophile Gautier “*Les Beaux-Arts en Europe en 1855*”.²⁵ Όπως αναφέρει ο Jean Autret, ο Gautier μιλώντας για την ευρωπαϊκή τέχνη αφιέρωσε 12 σελίδες στην αγγλική και ειδικά στον John Everett Millais και τον William Holman Hunt. Παρατήρησε πως οι δυο αυτοί ζωγράφοι έφεραν ένα νέο στοιχείο που δεν σχετιζόνταν ούτε με προηγούμενες ούτε με σύγχρονες αγγλικές σχολές. Αυτό που τους διαφοροποιούσε ήταν ότι μελετούσαν τη φύση μέσα από τα μάτια ενός καλλιτέχνη του 15^{ου} αιώνα. Ο Gautier είχε πολλές επιφυλάξεις για το αν οι γάλλοι ρεαλιστές θα μιμούνταν το παράδειγμα των Προραφαηλιτών, κάτι που «απαιτούσε υπερβολικό χρόνο, ευσυνειδησία, θέληση και παρατήρηση».²⁶ Οι προραφαηλίτες που άρχισαν να εκθέτουν με τα αρχικά «PRB» (Pre-Raphaelite Brotherhood) αντί για τα ονόματά τους, πράγμα που έδωσε μια νότα μυστηρίου στο έργο τους, αποστρέφονταν την επίσημη ευρωπαϊκή ζωγραφική που ευνοούσαν οι Ακαδημίες. Η παράδοση του Raphael και το υψηλό μεγαλειώδες ύφος της τέχνης του που προωθούσαν ήταν για τους προραφαηλίτες μια προβληματική επιλογή που οδηγούσε την τέχνη σε μια επικίνδυνη αποτελμάτωση. Οι προραφαηλίτες ασκούσαν έντονη κριτική στην εξιδανίκευση της φύσης και στην αναζήτηση της ομορφιάς σε βάρος της αλήθειας. Θεωρούσαν πως η τέχνη θα έπρεπε να αντλήσει την αλήθεια της από την παράδοση πριν τον Ραφαήλ, από την εποχή που οι καλλιτέχνες ήταν ακόμα «τίμιοι τεχνίτες έναντι του Θεού», όταν προσπαθούσαν να αντιγράψουν τη φύση χωρίς να τους απασχολεί η κοσμική επιτυχία. Απώτερος σκοπός τους ήταν να δημιουργήσουν μία τέχνη με εθνικό χαρακτήρα και παιδευτικό ρόλο στην κοινωνία, μία τέχνη με κάποιο μήνυμα. Αυτό το μείγμα νοσταλγίας ενός εξιδανικευμένου μεσαιωνισμού κι ενός ιδιαίτερου ρεαλισμού, άρχισε να έχει απήχηση όταν ο Ruskin έγραψε για αυτούς το 1851 στους *London Times*: «Καθώς κερδίζουν εμπειρία, βάζουν στην Αγγλία τα θεμέλια μιας σχολής της τέχνης που είναι ευγενέστερη από οποιαδήποτε γνώρισε ο κόσμος εδώ και τριακόσια χρόνια».²⁷ Βέβαια, στο έργο του Théophile Gautier *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, παρά την προσοχή που έδωσε στους προραφαηλίτες, δεν υπήρχε ακόμα αναφορά στον ίδιο τον

²⁵ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, 2 vols. (Paris: Lévy Frères, 1855).

²⁶ Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust* σ.12.

²⁷ John Ruskin, «The Pre-Raphaelites. Letter to the Editor» *London Times* (13 May 1851), σ.8-9.

Ruskin. Το πρώτο γαλλικό άρθρο για τον Ruskin εμφανίστηκε την επόμενη χρονιά, το 1856, υπογεγραμμένο με τα αρχικά J.C. και περιλάμβανε μια μικρή βιογραφία του. Αυτή η πρώτη αναφορά στον Ruskin στα γαλλικά γράμματα από τον J.C. δεν είναι ιδιαίτερα κολακευτική. Ο J.C. αναγνωρίζει ένα «ερευνητικό μυαλό», ένα «λαμπρό, έξυπνο στυλ», αλλά τον θεωρεί ένα «εκκεντρικό διανοητή» με «αγενή γλώσσα», η δημοτικότητα του οποίου οφείλεται στη σιγουριά με την οποία απαγγέλλει τα αξιώματά του.²⁸ Και με μια επίθεση αρκετά σαρκαστική συγκρίνει τους αναγνώστες του Ruskin με τα πρόβατα του Πανούργου από το έργο του Rabelais: αν το ένα πηδήξει στη θάλασσα ακολουθούν τυφλά και τα υπόλοιπα.

Το 1856, ο Ruskin είχε ήδη εκδώσει τους τέσσερις από τους πέντε τόμους του *Modern Painters* καθώς και τα δύο σημαντικά έργα για την αρχιτεκτονική: το *Seven Lamps of Architecture* το 1849 και τους τρεις τόμους του *The Stones of Venice* το διάστημα 1851-1853. Είχε ήδη αποκτήσει μεγάλη φήμη με τον πρώτο τόμο του *Modern Painters* το 1843. Οι νέοι ζωγράφοι ήταν ενθουσιασμένοι με τα γραπτά του. Η George Eliot τον επαινούσε για τις ιδέες του περί αλήθειας και ειλικρίνειας στην τέχνη και για τον ευγενή τρόπο με τον οποίο έγραφε. Πράγματι, τα έργα του Ruskin αποτελούσαν μια προκλητική παρουσίαση νέων αρχών για τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική της Αγγλίας. Κήρυττε μια «μεγάλη και ευγενή τέχνη» καταγγέλλοντας τις συμβατικές σχολές και τα σαλόνια των αριστοκρατών. Δήλωνε πως η τέχνη ήταν η έκφραση του πάθους του καλλιτέχνη για οτιδήποτε όμορφο προσφέρει ο άνθρωπος ή η φύση. Η τέχνη ήταν η έκφραση του νου και μπορούσε να αξιολογηθεί από την ευγένεια, την αρετή και το μεγαλείο του. Υπό αυτήν την οπτική, η τέχνη είχε μια ηθική φύση και μπορούσε να φτάσει ψηλά, μόνο αν τα άτομα ή τα έθνη είχαν μια ηθική, υγιή και ελεύθερη ζωή και μια αγνή αγάπη για το ωραίο. Σε αυτήν την ηθική ο Ruskin βάσιζε την ανωτερότητα της γοθτικής τέχνης του Μεσαίωνα.

Μετά τον μυστήριο J.C, σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη του Ruskin από το γαλλικό κοινό έμελε να παίζει ο J.A.Milsand. Τα δύο άρθρα του στη *Revue des deux Mondes*, «Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre» (1860) και «De l'influence littéraire dans les Beaux-Arts» (1861) τα οποία το 1864 εκδόθηκαν μαζί στο βιβλίο *L'Esthétique anglaise. Etude sur M. John Ruskin*,²⁹ ήταν μια μελέτη που θα διάβαζε στο μέλλον και ο Proust και που θα έπαιζε σημαντικό ρόλο την περίοδο της «μαθητείας» του στις ιδέες και τα κείμενα του άγγλου δάσκαλου. Ο Milsand εξηγεί πως για τον Ruskin ο ρόλος της ζωγραφικής ήταν να μας κάνει να γνωρίσουμε επακριβώς τη φύση. Πηγή έμπνευσης του Ruskin είναι βέβαια ο Turner, τον οποίο και ανέλαβε να δικαιώσει, διαμορφώνοντας μια αισθητική θεωρία που να αποδεικνύει την ανωτερότητα του έργου του. Ο Ruskin είχε σπουδάσει το τοπίο με δασκάλους τους Copley, Fielding και Harding. Ήταν εξοικειωμένος με το έργο του Αριστοτέλη, του John Locke και των θεολόγων του 17^{ου} αιώνα, αλλά επηρεάστηκε

²⁸ J.C., «Les Doctrines de M.Ruskin» *Revue Britannique* (tome iv, 1856) σ.445-467. Όπως παραθέτει ο Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust* σ.12.

²⁹ Joseph Antoine Milsand, *L'Esthétique anglaise. Etude sur M. John Ruskin* (Paris: Germer Baillière, 1864).
J.A.Milsand, «Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre» *Revue des deux Mondes* (1^{er} juillet 1860) σ.184-213.
J.A.Milsand, «De l'influence littéraire dans les Beaux-Arts» *Revue des deux Mondes* (15 aout 1861) σ.870-915.

περισσότερο από την ποίηση του Wordsworth, από όπου δανείστηκε και τις αισθητικές αρχές που θα εφαρμόζε στη ζωγραφική. Ο Ruskin υποστήριζε πως η αξία ενός αγάλματος ή ενός πίνακα ζωγραφικής είναι μεγάλη όταν μας παρέχει πολλαπλές, σημαντικές και ακριβείς πληροφορίες για τη φύση των πραγμάτων. Από αυτήν την προσήλωση στη μελέτη του κόσμου που τον περιβάλλει, προήλθε και το γενικό σχέδιο του για ανανέωση και αλλαγή της τέχνης. Η τέχνη θα έπρεπε να γίνει όργανο εκπαίδευσης, γεννώντας έργα με σημασία, επιρροή και διάρκεια. Θα έπρεπε να αποκτήσει θέση ισότιμη με αυτήν της ιστορίας, της επιστήμης, της ηθικής. Για τον Ruskin οι ζωγράφοι του παρελθόντος χάθηκαν αναζητώντας την τελειότητα στην εμφάνιση, ενώ ο Turner στόχευε πέρα από μια ποταπή επιφανειακή ομοιότητα. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο στο *L'Esthétique anglaise*, ο Milsand προειδοποιεί για τους κινδύνους της μίμησης και τονίζει πως ρόλος της Αισθητικής είναι να περιγράψει φαινόμενα της ψυχής και να εξηγήσει τη γένεση τους.

Για τον Milsand δεν υπήρχε κάτι συστηματικό στο σχέδιο του Ruskin. Διαμορφώθηκε σταδιακά, από χιλιάδες ανεξάρτητες ιδέες. Θεωρεί πως στο έργο του συγκρούονται δύο αντιφατικές παρορμήσεις που τελικά δεν συμβιβάστηκαν: η αναζήτηση μιας τέχνης που στόχευε στο να δηλώνει απλά τα γεγονότα και η τάση να αξιολογεί τα έργα τέχνης με ηθικά κριτήρια. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα σημαντική παρατήρηση που υποδεικνύει από νωρίς αυτήν τη δομική αντίφαση που έχει κεντρική θέση στη σκέψη του Ruskin. Ειδικά στο πεντάτομο *Modern Painters* που γράφτηκε σε μια διάρκεια σχεδόν είκοσι ετών, οι αλλαγές στη σκέψη του Ruskin είναι πολλές. Στον πρώτο τόμο οι θεωρίες του δεν είναι ακόμα διαμορφωμένες. Όπως παρατηρεί ο Milsand, εκεί εμφανίζεται σαν ρεαλιστής ή θετικιστής, όμως αναζητά την πραγματικότητα στο όνομα μιας θρησκευτικής πίστης και επιδεικνύει ένθερμο ζήλο στην αναζήτηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.³⁰ Για τον Milsand αυτός ο ρεαλισμός του Ruskin είναι ένας πλατωνικός ρεαλισμός:

*«Με μια λέξη, ναι, ο Ruskin είναι ρεαλιστής, λίγο πλατωνικός, για τον οποίο η πραγματικότητα είναι μια μάταιη σκιά, τίποτα δεν είναι αληθινό παρά μόνο οι νόμοι και οι τύποι, οι παγκόσμιες και αιώνιες ουσίες, η πραγματικότητα των οποίων δεν είναι παρά μια απλή έκφραση».*³¹

Ως προς την έννοια του ωραίου, σύμφωνα πάντα με τον Milsand, ο Ruskin έπεφτε πάλι σε αντιφάσεις. Έβλεπε μερικές φορές το ωραίο ως μια αγνή ιδέα και μερικές ως μια εντελώς εξωτερική ποιότητα των πραγμάτων. Και αυτή είναι επίσης μια Πλατωνική ιδέα: η ομορφιά δεν είναι παρά η ανάκλαση μιας θεϊκής τελειότητας πάνω στην οποία ο Δημιουργός έχει αφήσει το αποτύπωμα του.



³⁰ Milsand, «De l'influence littéraire dans les Beaux-Arts» σ.873.

³¹ αυτ., σ.876.

στοιχεία ρεαλισμού i : σύγχρονη θεματολογία

Μιλώντας για το ζήτημα της καλλιτεχνικής επινοητικότητας και της επιλογής του θέματος, ο Milsand εντοπίζει ένα στοιχείο στον Ruskin στο οποίο έχει σημασία να επιμείνουμε: το άνοιγμα της θεματολογίας των καλλιτεχνών προς θέματα απλά, επίκαιρα, που βρίσκονται δίπλα τους και περιμένουν το βλέμμα τους:

«(ο Ruskin) αρέσκεται στο να επαναλαμβάνει πως οι μεγάλοι καλλιτέχνες δεν είναι μεγάλοι παρά μόνο όταν ζωγραφίζουν τους ανθρώπους, τα αντικείμενα και τα ενδύματα της εποχής τους, εκείνα που περνούν ασταμάτητα μπροστά από τα μάτια τους (...) Εντυπωσιάζεται και δεν μπορεί να κατανοήσει πώς ένας καλλιτέχνης σπαταλά τον χρόνο και το ταλέντο του με το να επινοεί τόπους, τη στιγμή που τόσο υπέροχα τοπία, τα οποία ξεπερνούν οτιδήποτε μπορεί ο ανθρώπινος νους να φανταστεί, ακόμα αναμένουν ένα βλέμμα να τα θαυμάσει και μια μαρτυρία να τα περιγράψει».³²

Για τον Ruskin το δημιουργικό κομμάτι της τέχνης ήταν το να ανακαλύπτουν αυτό που ήδη υπάρχει. Και ο Milsand, μεταφράζοντας το στα γαλλικά, παραθέτει ένα εκτενές σχετικό απόσπασμα από τον 3^ο τόμο του *Modern Painters*:

«Η όραση έρχεται σ' αυτόν (τον καλλιτέχνη) με την επιλεγμένη της σειρά. Επιλεγμένη για αυτόν, όχι από αυτόν (...) Η δική του θέληση, η γνώση και η προσωπικότητα του, για την ώρα πήγαν χαμένες. Έγινε απλά ένας γραφιάς που καταγράφει αυτά που ακούει και βλέπει. Και όλες οι προσπάθειες να κάνεις παρόμοια πράγματα με κανόνες ή με τη σκέψη, δεν είναι δημιουργικές - αντιθέτως αγνοούν και αψηφούν τη δημιουργία».³³

Η ιδέα του καλλιτέχνη που ασχολείται με θέματα σύγχρονα της εποχής που ζει είναι χαρακτηριστική στο νέο ρεύμα του ρεαλισμού. Το ίδιο και η αδιαμεσολάβητη αναπαράσταση της πραγματικότητας, η ιδέα πως ο καλλιτέχνης είναι ένας «γραφιάς» μιας κατάστασης που υπάρχει πριν και πέρα από αυτόν. Η λίστα των κριτικών που αναφέρονται στη σύγχρονη θεματολογία των Γάλλων ρεαλιστών, όπως προκύπτει από τη μελέτη του Bernard Weinberg, είναι μεγάλη. Κύριοι αποδέκτες της κριτικής είναι ο Balzac, ο Stendhal, ο Flaubert. Οι τίτλοι συλλογών διηγημάτων του Balzac, όπως το «*Scènes de la vie privée*» (1830-1832) και το «*Romans et contes philosophiques*» (1831) δεν προμηνύουν απλά δύο από τα μεγαλύτερα μέρη της μετέπειτα *Comédie humaine*, αλλά δείχνουν δύο βασικές καινοτομίες του Balzac στο πεδίο του μυθιστορήματος: την πρόθεση του να μελετήσει τις συνθήκες της σύγχρονης κοινωνίας και την επίδραση φιλοσοφικών ιδεών στη ζωή του ατόμου. Εξάλλου και ο ίδιος ο Balzac, πέρα από τους τίτλους των ιστοριών του, στις εισαγωγές του ξεκαθαρίζει την πρόθεση του να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της

³² Milsand, *L'Esthétique anglaise* σ.112.

³³ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.118. Ο τονισμός του ίδιου του Ruskin με πλάγια γραφή. Milsand, *L'Esthétique anglaise* σ.140-143.

σύγχρονης ζωής και κοινωνίας. Ένας μεγάλος αριθμός κριτικών είναι διατεθειμένοι να δεχτούν τον κόσμο του Balzac ως πιστή αναπαράσταση του δικού τους κόσμου. Αποδίδουν αυτήν την πιστότητα στο χάρισμα της παρατήρησης του, στην αμεροληψία του και στη βασική του ενασχόληση με το σύγχρονο. Θεωρήθηκε ένας «ιστορικός της σύγχρονης κοινωνίας»³⁴ και οι προθέσεις του αντιμετωπίστηκαν ως μια ενδιαφέρουσα καινοτομία. Σε αυτό το πλαίσιο, ο κριτικός Louis de Carné, το 1835, βλέπει δύο τάσεις στο μοντέρνο μυθιστόρημα, το «ιστορικό» και το «δημοκρατικό»³⁵ με το ρεαλιστικό να πλησιάζει περισσότερο τη δεύτερη κατηγορία. Το δημοκρατικό μυθιστόρημα εστιάζει το ενδιαφέρον του στον σύγχρονο και κυρίως στον λαϊκό τρόπο ζωής. Ειδικά για τον Balzac, το δικό του πεδίο είναι η αστική τάξη -όχι μόνο στο Παρίσι αλλά και στη γαλλική επαρχία. Γενικά, η απαίτηση για «πραγματικότητα στην τέχνη»³⁶ βρίσκει ένα μέρος της απάντησης ακριβώς σε αυτό το ενδιαφέρον για το σύγχρονο και το τρέχον των Γάλλων μυθιστοριογράφων. Και οι κριτικοί αντιλαμβάνονται τον ρεαλισμό ως μια ακριβή αντιγραφή-μίμηση του κόσμου γύρω τους, χωρίς εξιδανικεύσεις και χωρίς την επέμβαση της προσωπικότητας του καλλιτέχνη - κάτι που θυμίζει σημαντικά και τον «καλλιτέχνη-γραφιά» του Ruskin.

Άλλο ένα παράδειγμα που τονίζει τη σημασία που έχει για το ρεαλιστικό κίνημα η επιλογή μιας σύγχρονης θεματολογίας, είναι δύο άρθρα του Champfleury με τον τίτλο «L'aventurier Challes» στη *Revue de Paris* το 1854.³⁷ Τα άρθρα αναφέρονται στον Robert Challes, γάλλο μυθιστοριογράφο του 18^{ου} αιώνα, τον οποίο ο Champfleury θεωρούσε πρόδρομο του ρεαλισμού. Στη μελέτη αυτή αρχίζουν να διαφαίνονται κάποιες από τις βασικές αρχές για το νέο μυθιστόρημα: θα πρέπει να εξελίσσεται από την παρατήρηση της παραμικρής λεπτομέρειας και όχι από «επινοήσεις» ή τη «φαντασία». Θα πρέπει να περιορίζεται στην πραγματικότητα και την αλήθεια και να είναι απόλυτα ειλικρινές. Να είναι σύγχρονο, παρέχοντας σκηνές της καθημερινής ζωής και των ηθών χωρίς αυτό να συνεπάγεται μια φωτογράφησή του, αφού η προσωπικότητα του συγγραφέα τον εμποδίζει από μια μηχανική αναπαραγωγή. Η επιλογή στο πώς ο καλλιτέχνης θα οργανώσει και θα διανείμει το υλικό του ώστε να δημιουργήσει με αυτό ένα έργο τέχνης είναι σημαντική. Και ο Champfleury καταλήγει πως το τελικό στυλ και το ύφος του μυθιστορήματος θα πρέπει να είναι απλό. Όπως γράφει χαρακτηριστικά,

*«όποιος μιλά για πραγματικότητα μιλά για ειλικρίνεια, και η ειλικρίνεια είναι ο καλύτερος φύλακας ενός έργου (...) Υπάρχουν δυο μέθοδοι που συναντάμε πιο συχνά και οι οποίες διαφέρουν θεμελιακά, καταρχήν τους δημιουργούς και κατά δεύτερον τους παρατηρητές».*³⁸

³⁴ Weinberg, *French Realism* σ.69.

³⁵ Louis de Carné, «Etudes sur la littérature contemporaine» *Revue européenne* (Nouvelle série, II, octobre 1835) σ.394-395.

³⁶ Weinberg, *French Realism* σ.70.

³⁷ Champfleury, «L'aventurier Challes» *Revue de Paris* (1er & 15 mai 1854, XXI) σ.385-412 και σ.559-586.

³⁸ Champfleury, «L'aventurier Challes» σ.396-397.

Η περίπτωση του Gustave Flaubert είναι και αυτή χαρακτηριστική για την επιλογή των θεμάτων του. Με το έργο του *Αισθηματική Αγωγή* μπορεί να προκάλεσε επίμονες, σταθερές αντιρρήσεις ενάντια στο ρεαλισμό -ενστάσεις για το απρόσωπο ύφος, την ανήθικη πλοκή, την απεικόνιση μιας χειρότερης κοινωνίας από ότι είναι- τελικά όμως, καθιέρωσε στην κριτική μια αυξανόμενη τάση για ανοχή απέναντι στη σύγχρονη θεματολογία και στο νέο ρεαλιστικό τρόπο δομής του μυθιστορήματος. Σε ένα γράμμα του προς τον Flaubert, ο Hippolyte Taine εξυμνεί τον τρόπο που γράφει για την παρισινή αστική τάξη:

*«Το να φτιάξεις το πραγματικό, είναι το να φτιάξεις τον κύριο αυτόν εδώ, και όχι μια προσωπικότητα δραστήρια και εντυπωσιακή έτσι όπως θα άρεσε στη φαντασία μου να τη συλλογίζεται. Τα είδη αυτά των κοινών ανθρώπων σεργιανίζουν ανάμεσα σε συμβάντα και σε τοπία απολύτως πραγματικά, τα οποία έχω δει ένα προς ένα στην ιστορία και τη φύση που παρατηρούσα από κοντά για μένα τον ίδιο. Είναι το πιο ακριβές δείγμα της παρισινής αστικής τάξης του 19^{ου} αιώνα, σε ένα κάδρο που αποτελεί ένα ντοκουμέντο».*³⁹

Και στην περίπτωση του Stendhal, ο Sainte-Beuve που υπήρξε σταθερός επικριτής του, φαίνεται να αποδέχεται τελικά την αλλαγή προς μια θεματολογία που ασχολείται με το σύγχρονο. Σε ένα άρθρο του για τον Etienne-Jean Delécluze, που συμπτωματικά είναι θείος και εν μέρει παιδαγωγός του Viollet-le-Duc, ο Sainte-Beuve δίνει πολύτιμες πληροφορίες για τις σημαντικές προσωπικότητες της εποχής του, τις σχέσεις μεταξύ τους και τις καλλιτεχνικές τάσεις όπως διαμορφώνονται μέσα από τις συναντήσεις στα σαλόνια του Παρισιού. Όπως θα δούμε, ο Viollet-le-Duc συμμετέχει ενεργά σε αυτές τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνενυρέσεις και ο Sainte-Beuve εκθειάζει τις ιδέες του για την τέχνη ενώ επιμένει στην απαξίωση του Stendhal: τον κατηγορεί για έλλειψη ενότητας και σύνθεσης, για διαρκή προσπάθεια να υποβιβάζει τη σημασία της φαντασίας και της ποιητικότητας. Παραδέχεται, όμως, πως αναζητά πράγματι την αλήθεια, συγκεκριμένα με το να «περιορίζεται στα σύγχρονα ήθη»:

*«Παρουσιάζοντας τον Beyle και το δόγμα του (αν έχει κάποιος), οφείλω να προειδοποιήσω πως απέχω παρασάγγας από το να το ασπαστώ στο σύνολο του. Εκθρονίζει υπερβολικά την ανθρώπινη φαντασία. Λόγω της αποστροφής του για καθετί φανταχτερό, περιφρονεί τον πλούτο του λόγου και το μεγαλείο που προκαλεί η φαντασία ή το πάθος (...) Σε πολλές περιπτώσεις, έχει καταλήξει περισσότερο βιολογικές από ότι λογοτεχνικές. Βέβαια οι θεωρίες του διαμορφώνουν τελικά ένα πλέγμα από αλήθειες, αυθάδειες και πειράγματα (...) Δεν μας έχει αφήσει παρά έργα χωρίς συνοχή, με αξιοσημείωτα βέβαια κομμάτια, που όμως ως σύνολο δεν προσιδιάζουν με κανέναν τρόπο σε μνημείο».*⁴⁰

³⁹ Hippolyte Taine, «Letter to Flaubert, undated». Όπως παραθέτει ο Weinberg, *French Realism* σ.172.

⁴⁰ Sainte-Beuve, «‘Souvenirs de soixante années’ par M. Etienne-Jean Delécluze» *Constitutionnel* (18 août 1862) σ.3.

Στο έργο του *Modern Painters*, υπάρχουν μέρη που ο Ruskin αφιερώνεται στην κριτική της λογοτεχνίας. Διάσημα κεφάλαια όπως αυτό του «Pathetic Fallacy» αποτελούν κριτικές αναγνώσεις του Ρομαντικού προγράμματος και τονίζουν το μεγάλο χάρισμα του Ruskin ως κριτικού όλων των τεχνών και της κοινωνίας. Όσον αφορά τη σχέση του όμως, με τους σύγχρονους γάλλους ρεαλιστές, ο Ruskin κρατά αποστάσεις. Στον 3^ο τόμο του *Modern Painters*, και ειδικά στις παραγράφους που αφιερώνει στον Walter Scott ως τον αντιπροσωπευτικό συγγραφέα της εποχής του, ο Ruskin παρουσιάζει μια σειρά από επιχειρήματα που ξαφνιάζουν:

«Θεωρώ πιθανό πως πολλοί αναγνώστες θα ξαφνιαστούν με το να υποδεικνύω τον Scott ως τον μεγάλο εκπρόσωπο του σύγχρονου λογοτεχνικού μυαλού (....) Αυτοί που είναι εξοικειωμένοι με τη λεπτομερή ανάλυση των Γάλλων μυθιστοριογράφων μπορεί να αγανακτήσουν με το να δίνω την πρωτοκαθεδρία στον Scott ανάμεσα στους λογοτέχνες της Ευρώπης, σε μια εποχή που έχει βγάλει τον De Balzac ή τον Goethe».⁴¹

Ο Ruskin δεν διστάζει να πάρει θέση και αναλαμβάνει την ευθύνη να εκφράσει την άποψη του για σύγχρονους του καλλιτέχνες. Αυτό είναι εξάλλου ένα από τα σημεία για τα οποία ο μελλοντικός μελετητής-μαθητής του, ο Proust, κατηγορήσε τον Sainte-Beuve στο διάσημο κείμενο του «*Contre Sainte-Beuve*»: η μεγαλύτερη ευθύνη ενός κριτικού είναι να διαμορφώνει όχι να ακολουθεί το γούστο.⁴² Και όπως ο Proust ανέλαβε να σώσει βιβλιογραφικά τους Stendhal-Balzac-Baudelaire-Flaubert, ως τις τέσσερις μεγάλες λογοτεχνικές φυσιογνωμίες της εποχής τους -τις οποίες ο Sainte-Beuve δε μπόρεσε να αναγνωρίσει- έτσι και ο Ruskin ορίζει τους δικούς του κανόνες κριτικής και φτιάχνει τις δικές του λίστες μεγάλων καλλιτεχνών. Βέβαια, οι λόγοι και τα κριτήρια του Ruskin είναι πολύ διαφορετικά από αυτά των Γάλλων κριτικών που καλούνται να πάρουν θέση απέναντι στο νέο ρεαλιστικό λογοτεχνικό ρεύμα. Το ύψιστο κριτήριο του Ruskin, όσο και αν αυτό δεν βρίσκεται σε άμεση σχέση με το λογοτεχνικό δημιούργημα, είναι η ταπεινότητα του συγγραφέα και η πίστη του. Για τον Ruskin τα περισσότερα επιστημονικά μυαλά της εποχής του δεν διαθέτουν βαθιά πίστη.⁴³ Οι πιο δημοφιλείς συγγραφείς είτε είναι ενάντια σε κάθε είδους θρησκευτικότητα, είτε παραδίνονται απλά σε μια «πικρή και άκαρπη καταγραφή των γεγονότων», είτε πέφτουν σε μια αδιάφορη βλασφημία. Η αντιπροσωπευτική περίπτωση του Balzac ανήκει βέβαια για τον Ruskin

⁴¹ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.330.

⁴² Marcel Proust, «Contre Sainte-Beuve» στο *Against Sainte-Beuve and Other Essays*, μτφρ. John Sturrock (London: Penguin Books, 1988). Όπως σχολιάζει ο John Sturrock («Introduction» σ. xix-xx), ο Proust είχε τρία βασικά επιχειρήματα εναντίον του Sainte-Beuve:

1. Ήταν ανίκανος κριτής των συγχρόνων του παρότι ο ίδιος θεωρούσε πως η μεγαλύτερη ευθύνη ενός κριτικού είναι το να κρίνει τους καλλιτέχνες της εποχής του,
2. Ο Sainte-Beuve απέτυχε στο να κατανοήσει την ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον συγγραφέα ως κοινωνικό ον και τον συγγραφέα ως μοναχικό δημιουργό,
3. Ο Sainte-Beuve ήταν ένας όχι και τόσο δυνατός συγγραφέας, με ένα φτωχό λογοτεχνικό στυλ.

⁴³ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.322-323.

στη δεύτερη κατηγορία της «πικρής καταγραφής των γεγονότων». Η περίπτωση του Scott είναι αυτή που κερδίζει την έγκριση του εξαιτίας του ήθους του συγγραφέα. Χωρίς να αναφερθεί καθόλου στο έργο του, ο Ruskin αιτιολογεί την επιλογή του μιλώντας για ζητήματα χαρακτήρα. Είναι αρκετή η παραμικρή έκφραση ζήλιας ή αυταρέσκειας για να κατατάξει έναν συγγραφέα σε καλλιτέχνη δεύτερης κατηγορίας. Χωρίς να υπονοεί πως ένα μεγάλο μυαλό πρέπει να αμφιβάλει για την ικανότητα του, ο Ruskin πιστεύει πως όλοι οι «μεγάλοι άντρες», όχι μόνο ξέρουν τη δουλειά τους, αλλά ξέρουν και ότι το ξέρουν, όπως ο Isaac Newton ήξερε πως έλυνε ένα πρόβλημα που θα δυσκόλευε οποιονδήποτε άλλο. Για τον Ruskin όμως, αυτό που κάνει τη διαφορά σ' αυτά τα μεγάλα πνεύματα, αφορά και πάλι τη σχέση τους με το Θεό: έχουν την αίσθηση πως το μεγαλείο δεν είναι μέσα τους, αλλά διά μέσου αυτών. Ξέρουν πως δεν θα μπορούσαν να είναι κάτι άλλο πέρα από αυτό που τους έδωσε ο Θεός. Η ταπεινότητα τους είναι αυτός ο συνδυασμός θρησκευτικής πίστης και εμπιστοσύνης στον εαυτό τους και δεν συνδυάζεται με κανενός είδους επιτήδευση ή προσπάθεια να τραβήξουν την προσοχή. Αντίθετα, πολλοί γάλλοι ικανοί συγγραφείς –και ο Ruskin δεν θα παραλείψει να αναφέρει ξανά τον Balzac ως παράδειγμα– υποπίπτουν σ' αυτό το ασυγχώρητο αμάρτημα.

The Stones of Venice: το παράδειγμα του St. Mark's

Το κεφάλαιο για τον Καθεδρικό του Αγίου Μάρκου στο *Stones of Venice* είναι από τα πιο διάσημα και τυπικά της γραφής του Ruskin. Αυτό που θέλουμε να τονίσουμε εδώ, είναι κάποια σημεία του κειμένου που αφήνουν για λίγο τον ίδιο το ναό ως κεντρικό θέμα και εστιάζουν στη σύγχρονη ζωή της πόλης της Βενετίας. Περισσότερο από απλές περιγραφές, τα αποσπάσματα αυτά μιλούν για τα πολιτιστικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά που ο Ruskin διακρίνει στους δρόμους της Βενετίας του 19^{ου} αιώνα. Η λεπτομερής περιγραφή των καταστημάτων, των υλικών και της εικόνας τους ανάλογα με την οικονομική κατάσταση του ιδιοκτήτη τους, αναπόφευκτα οδηγεί σε μια σύγκριση με τον λογοτεχνικό ρεαλισμό, με τις εξαντλητικές περιγραφές των Γάλλων ρεαλιστών που μελετούν τις κοινωνικές τάξεις, τους κοινωνικούς ρόλους και τα στερεότυπα της εποχής τους:

«Σε κάθε πλευρά (του δρόμου), μια σειρά από μαγαζιά, όσο γίνεται πιο πυκνά, καταλαμβάνουν τα κενά ανάμεσα στις τετράγωνες πέτρινες κολόνες, περίπου 8 πόδια ψηλές, που στηρίζουν τον πρώτο όροφο: κενά από τα οποία ένα είναι στενό και χρησιμεύει ως πόρτα. Το άλλο, στα πιο ευνόηπτα μαγαζιά, είναι επενδυμένο με ξύλο, μέχρι τον πάγκο και με τζάμι από πάνω, αλλά εκείνα των πιο φτωχών εμπορών μένουν ανοιχτά ως το έδαφος...»⁴⁴

Και συνεχίζοντας, ο αναγνώστης που είναι εξοικειωμένος με τις ατμοσφαιρικές περιγραφές του Ruskin οι οποίες βασίζονται σε μια καθαρά αισθητική απόλαυση, θα ξαφνιαστεί από μια σειρά εικόνων φτώχειας και σκληρότητας:

⁴⁴ Ruskin, *The Stones of Venice II*, LE vol.10 σ.80-81.

«Και στις κόγχες των στοών, άντρες χαμηλών τάξεων, άνεργοι και αποχαυνωμένοι, κάθονται όλη μέρα στον ήλιο σαν σαύρες. Και ασυνόδευτα παιδιά με τα νεανικά μάτια τους γεμάτα απόγνωση και εξαχρείωση και με το λαιμό τους βραχνό από βλασφημίες, παίζουν τυχερά παιχνίδια και τσακώνονται και κοιμούνται και οι ώρες περνούν ρίχνοντας με πάταγο τα παλιωμένα τους κέρματα στα μαρμάρινα πεζούλια της στοάς του ναού. Και η εικόνα του Χριστού και των αγγέλων του τους κοιτάζει διαρκώς από ψηλά».⁴⁵

Ο Ruskin δημιουργεί μια σκόπιμη ένταση στους αναγνώστες του, αναβάλλοντας την είσοδο στον καθεδρικό και εστιάζοντας στην κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή η «βίαση» ανατροπή στη ροή και το ύφος της γραφής του με αναφορές στην «άσχημη αλήθεια» είναι, σύμφωνα με την Elizabeth K.Helsing, ένας τρόπος να μιλήσει για τις συνθήκες ζωής στην Αγγλία ή την Ιταλία του 19^{ου} αιώνα και να κινητοποιήσει το κοινό του να δράσει για να σώσει τα μεγάλα μνημεία της Ευρώπης από την παρακμή.⁴⁶ Όπως παρατηρούσε και ο γάλλος συγγραφέας Ernest Feydeau - πατέρας του γνωστού θεατρικού συγγραφέα βοντβίλ Georges Feydeau- ο ρεαλισμός ήταν πια η μοναδική δυνατή μορφή για τη λογοτεχνία στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και το σύγχρονο κοινό δεν επιθυμούσε πια το γραφικό αλλά την πιστή αναπαράσταση. Το παρακάτω απόσπασμα, όσο και αν ο Ruskin αντιστεκόταν στη νέα συνθήκη, είναι απόλυτα χαρακτηριστικό της αλλαγής που έχει πια συντελεστεί:

«Σε μια εποχή που το ωραίο έχει εγκαταλειφθεί και μεταμφιεστεί, που δεν επιθυμεί πια το γραφικό στη γλώσσα, που δεν επιθυμεί πια μια γλώσσα ιδανική. Σε μια εποχή που γέννησε την καθολική ψήφο, τα εθνικά δάνεια, τον εξωραϊσμό του Παρισιού, τους συνεταιρισμούς, τον σιδηρόδρομο, τον τηλεγράφο, τη φωτογραφία, τις βιομηχανικές εκθέσεις, όλα όσα υπηρετούν τις ανάγκες, όλα όσα μειώνουν τις αποστάσεις, όλα όσα προχωρούν με ταχύτητα, όλα όσα είναι χρήσιμα, υλικά, βολικά, στην εποχή αυτή, ο ρεαλισμός είναι η μόνη δυνατή λογοτεχνία».⁴⁷

στοιχεία ρεαλισμού ii : ανατομία – επιστημονικότητα

Επιστρέφοντας στον Jean Autret και τους γάλλους κριτικούς που σταδιακά ανακαλύπτουν τον Ruskin, μετά τον J.A.Milsand, σειρά έχει ο Ernest Chesneau. Το βιβλίο του «*Les Nations rivales dans l'art*»⁴⁸ που έκανε την εμφάνιση του το 1868, είναι ένα σημαντικό έργο τόσο για τον Ruskin όσο και για τους Προραφαηλίτες. Για τον Chesneau, οι Προραφαηλίτες ήταν μια αδιάλλακτη όμως γενναία σέκτα που οδηγούνταν από έναν άνθρωπο «πύρινο, παθιασμένο, ακόμα και βίαιο», που

⁴⁵ αυτ., σ.84-85.

⁴⁶ Elizabeth K.Helsing, *Ruskin and the Art of the Beholder* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982) σ.38.

⁴⁷ Ernest Feydeau, «Préface que pourra passer le lecteur, l'auteur ne l'ayant écrite que pour lui-même et quelques-uns de ses intimes» στο *Un Début à l'Opéra* (Paris: Michel Lévy Frères, 1863) σ.xlviii.

⁴⁸ Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art* (Paris: Didier & Cie 1868).

αγωνιζόταν ο ίδιος, με τη δική του περιουσία και την παράξενα εύγλωττη πένα του για την ανανέωση της τέχνης.⁴⁹ Αυτό που ο Chesneau κατέκρινε στους Προραφαηλίτες και τον Ruskin ήταν η υπερβολική ενασχόληση με τη λεπτομέρεια και ένα περίεργο μείγμα ιδεαλισμού και ρεαλισμού. Πίστευε πως η τέχνη των Προραφαηλιτών, που είχε στόχο μια ηθική ανανέωση της τέχνης, αδυνατούσε να εκφράσει ολοκληρωτικά την πραγματικότητα έχοντας ως οδηγό της μια ανάλυση μικροσκοπική. Κατήγγειλε λοιπόν έντονα τη φιλοδοξία τους να αποκαταστήσουν την απόλυτη αλήθεια με την προσκόλληση στην ακρίβεια και την παραμικρή λεπτομέρεια. Ο Chesneau πίστευε πως ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να δείξει την όψη της ζωής, όχι την ανατομία της, και πως ο Ruskin κινούνταν σε λάθος δρόμο δίνοντας τόση σημασία στις λεπτομέρειες που μελετούσε με επιστημονική ακρίβεια:

*«Πρέπει να αποφασίσουμε αν ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να μας δείχνει την ανατομία της ζωής, δηλαδή το θάνατο ή την όψη της ζωής. Το θέμα που τίθεται είναι λοιπόν πως δεν πρέπει να υπάρχει άλλος δισταγμός, πρέπει να τοποθετηθούμε ενάντια στους προραφαηλίτες».*⁵⁰

Η κριτική του Chesneau δεν ήταν αδιάφορη στον Ruskin, ο οποίος εκτιμούσε τις ικανότητες του ως κριτικού, και στο βιβλίο του *«The Art of England»* αναφέρθηκε σ' αυτόν και το έργο του *«La peinture anglaise»*.⁵¹ Πρόκειται μάλιστα για ένα έργο που μεταφράστηκε αργότερα και στα αγγλικά με τον τίτλο *«The English School of Painting»* και εισαγωγή από τον ίδιο τον Ruskin. Επίσης, σε ένα σημείωμα των επιμελητών της «Library Edition» αναφέρεται πως ο Ruskin είχε προσπαθήσει να πείσει τον Chesneau να γράψει μια βιογραφία του Turner παρέχοντας του ο ίδιος υλικό, αλλά ο Chesneau απεβίωσε πριν προλάβει να προσπαθήσει.⁵²

Η αναφορά του Chesneau σε μια μέθοδο «μικροσκοπική» και στην «ανατομία» της πραγματικότητας είναι άλλο ένα σημείο που μας οδηγεί στη «λίστα» των χαρακτηριστικών του γαλλικού ρεαλισμού. Ένα σημείο στο οποίο συμφωνεί η πλειοψηφία των κριτικών όταν καλούνται να μιλήσουν για το νέο λογοτεχνικό ρεύμα είναι πως «το αποτέλεσμα είναι συχνά συγκρίσιμο με την ανατομία στην ιατρική, με επιστημονικό πείραμα».⁵³ Στο έργο του Weinberg μπορούμε να εντοπίσουμε μια σειρά από άρθρα και κριτικές που τονίζουν αυτό το στοιχείο της «επιστημονικότητας» ως ένα κοινό σημείο ανάμεσα στους ρεαλιστές συγγραφείς. Ήδη από το 1830 ο Jules Janin, φίλος των Arsène Houssaye και Théophile Gautier, γράφει για το *«Le Rouge et le Noir»* του Stendhal:

⁴⁹ αυτ., σ.13.

⁵⁰ αυτ., σ.29.

⁵¹ Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust* σ.18 (υποσημείωση 2).

⁵² Ruskin, *Turner, The Harbours of England, Catalogues and Notes*, LE vol.13, Introduction, σ.lvi.

Οι Sir Edward Tyas Cook και Alexander Wedderburn, επιμελητές της Library Edition, δεν κατάφεραν να εντοπίσουν το υλικό που ο Ruskin παρείχε στον Chesneau και υποθέτουν πως χάθηκε ή καταστράφηκε.

⁵³ Weinberg, *French Realism* σ.193.

«ο κ.Stendhal είναι ένας ψυχρός παρατηρητής, ένας σκληρός σαρκαστής, ένας δύσπιστος δύστροπος ο οποίος είναι ευτυχής με το να μην πιστεύει σε τίποτα (...) Ποτέ δεν θα αγαπηθεί ο συγγραφέας που έχει καταστρέψει όλες τις ψευδαισθήσεις σας, που σας έχει φτιάξει έναν κόσμο υπερβολικά άχαρο».⁵⁴

Ο Romain Colomb γράφει το 1945 και αυτός «για τη ζωή και το έργο του M.Beyle» αλλά σε ένα πιο θετικό ύφος από ότι ο Jules Janin. Για τον Colomb, αποτέλεσμα της «επιστημονικής προσέγγισης»⁵⁵ του Stendhal είναι το ότι πετυχαίνει μια ολοκληρωμένη και πιστή αναπαράσταση της κοινωνίας είτε αυτή είναι της σύγχρονης Γαλλίας είτε της Ιταλίας του 18^{ου} αιώνα:

«Η αναπαράσταση της παρισινής ζωής και των ανώτερων κοινωνικών τάξεων προσφέρει πολύ δυνατά σκιαγραφημένες εικόνες. Δεν θα μπορούσαμε να δώσουμε μια πιο πιστή εικόνα της ζωής αυτής της πλούσιας νεολαίας που ζοδεύει τα πιο όμορφα χρόνια της μέσα στον φόβο της πλήξης».⁵⁶

«“Το μοναστήρι της Πάρμας” είναι μια αληθινή και ζωντανή αναπαράσταση των ιταλικών ηθών στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19ου. Δίνει μια διαπεραστική εικόνα του χαρακτήρα της κοινωνίας της βόρειας Ιταλίας. Χρειάζεται μακρόχρονη παρατήρηση και μια οξύνοια διαπεραστική για να μπορέσει κανείς να δώσει ένα σύνολο τόσο ολοκληρωμένο».⁵⁷

Η περίπτωση του Balzac είναι ακόμα πιο χαρακτηριστική και η αναφορά στη σχέση λογοτεχνίας και ιατρικής είναι συνεχής. Ο Balzac παρουσιάζεται ως ένας ανατόμος που «διαμελίζει με τη βοήθεια του μικροσκοπίου και του νυστεριού».⁵⁸ Δύο άρθρα του 1832, ανώνυμων συγγραφέων στη *Revue de Paris* και το *Quotidienne* αναφέρουν:

«Το να περιγράφεις όπως συχνά κάνει ο de Balzac, δεν είναι περιγραφή αλλά η τομή ενός ανατόμου».⁵⁹

«Η πιο ολοκληρωμένη ηθική ανατομία του γυναικείου φύλλου».⁶⁰

⁵⁴ Jules Janin [υπογραφή J.J.], «Le Rouge et le Noir» *Journal des Débats* (26 décembre 1830) σ.4.

⁵⁵ Weinberg, *French Realism* σ.17.

⁵⁶ Romain Colomb, *Notice sur la vie et les ouvrages de M.Beyle* (Paris: Schneider et Langrand, 1845) σ.75.

⁵⁷ αυτ., σ.76-77.

⁵⁸ Weinberg, *French Realism* σ.42.

⁵⁹ Anon. «‘Contes bruns’, par une tête à l’envers» *Revue de Paris* (février 1832, 1er série, XXXV) σ.185-189.

⁶⁰ Anon. «‘Scènes de la Vie privée’» *Quotidienne* (29 juin 1832).

Οι κριτικοί τονίζουν επίσης στον Balzac τη χρήση νεολογισμών και ενός λεξιλογίου επιστημονικού. Παρά τις όποιες ενστάσεις παραδέχονται την ευκολία με την οποία χειρίζεται το ειδικό λεξιλόγιο διαφορετικών ειδικοτήτων:

«Μπροστά από ένα τοπίο, περιγράφει ένας γεωλόγος, ένας αστρονόμος, ένας φυσικός, το ανάγλυφο της γης, τη λάμψη του ουρανού, τις ιδιοτροπίες του ανέμου και των σύννεφων. Μπροστά από μια κατοικία, στοχάζεται όπως ένας αρχιτέκτονας ή ένας γλύπτης τις μορφές της στέγης, τα περιγράμματα των θυρών και των παραθύρων (...) Αν πλησιάζει ένα πρόσωπο που κάθεται σε ένα δωμάτιο, να και ο ανατόμος, ο βιολόγος (...) Υπάρχει πάντα ένας όρος τεχνικός, μια διάθεση αναλυτική».⁶¹

Συνολικά όμως, η στάση τους απέναντι στη χρήση τεχνικών και επιστημονικών λέξεων είναι αρνητική:

«Ω! θα ήθελα και γω να μιλώ έτσι όπως γράφει ο de Balzac και να βρίσκω να μυστικά της γλώσσας αυτής που κανείς δεν καταλαβαίνει».⁶²

«Ένα στυλ συχνά πρόχειρο, με συχνούς περιττούς νεολογισμούς, με σκέψεις κίβδηλες και αναιδώς παράδοξες, με ακαθόριστες περιγραφές».⁶³

Παρόμοιες παρατηρήσεις συναντάμε και για τον Flaubert. Έχοντας μάλιστα ήδη δύο ιατρούς στην οικογένειά του, τον πατέρα αλλά και τον αδερφό του, ο Sainte-Beuve δεν μπορεί να αντισταθεί στη σύγκριση:

«Υιός και αδελφός διακεκριμένων ιατρών, ο κ Γκυστάβ Φλωμπέρ κρατά την πένα όπως άλλοι νυστέρι. Ανατόμους και φυσιολόγους, θα τους βρείτε παντού».⁶⁴

Η «επιστημονική προσέγγιση» του Flaubert και το απρόσωπο ύφος του προκαλούν μεγάλη αίσθηση στους κριτικούς. Ο Gustave Vapereau δίνει στα άρθρα του για τον Flaubert τον τίτλο «*Succés du roman physiologique*»⁶⁵ και η γενική παραδοχή είναι πως οι χαρακτήρες του προσεγγίζονται περισσότερο ως αντικείμενα μελέτης της φυσικής ιστορίας παρά ως ηθικά πορτρέτα.

⁶¹ Edouard Charton, «Les Cent Contes drolatiques» *Revue encyclopédique* (mars 1832, LIII) σ.683-688.

⁶² M.Chaix d'Est-Ange, «Affaire de la Revue de Paris contre M.de Balzac (juin 1836)» στο *Discours et plaidoyers* (Paris: Durant et Pedone-Lauriel, 1877) σ.37-55. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 50.

⁶³ R...n, «'La Peau de chagrin' par M. de Balzac» *Gazette littéraire* (11 aout 1831, II) σ.569-571. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 571.

⁶⁴ Sainte-Beuve, «Madame Bovary» *Moniteur universel*, (4 mai 1857). Αναδημοσίευση στο *Causeries du lundi t.XIII* (Paris: Garnier, 1857-1862) σ. 346-363. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 363.

⁶⁵ Gustave Vapereau, «Succés du roman physiologique: M.G.Flaubert» στο *L'Année littéraire et dramatique* tome I (Paris: Librairie de L.Hachette et C^{ie}, 1858) σ.47-59.

«Αυτό που ξέρω είναι πως αυτή η βαθιά και σχολαστική ανάλυση, αυτή η βάνουση ανατομία ενός ξεδιάντροπου πάθους, αυτή η θρασεία ανατομή, αυτή η λογική συμπερασμάτων, με αποπλανά, με ελκύει, και όπως κι αν λέγεται, χαιρετίζω αυτόν τον συγγραφέα».⁶⁶

Ακόμα και για τον Duranty και παρά τις ρεαλιστικές του πεποιθήσεις, η «*Madam Bovary*» ήταν ένα βιβλίο ψυχρό, που στερείται ζωής, μια μαθηματική επίδειξη παρά ένα μυθιστόρημα:

«Δεν υπάρχει ούτε αίσθημα, ούτε συναίσθημα, ούτε ζωή σε αυτό το μυθιστόρημα, αλλά μια μεγάλη δύναμη της αριθμητικής (...) Αυτό το βιβλίο είναι μια λογοτεχνική εφαρμογή του υπολογισμού των πιθανοτήτων».⁶⁷

Για τους ρεαλιστές, η «επιστήμη της παρατήρησης» μπορεί να εφαρμοστεί τόσο στην εξωτερική πραγματικότητα όσο στη μελέτη διανοητικών και συναισθηματικών διαδικασιών και οι χαρακτήρες πρέπει να προσεγγίζονται με μια επιστημονική, αναλυτική μέθοδο παρατήρησης. Από την άλλη πλευρά, οι περισσότερες κριτικές στη μέθοδο αυτή είναι αποδοκιμαστικές. Για τους κριτικούς η επιστημονική ανάλυση δεν μπορεί να είναι συμβατή με την τέχνη. Ωστόσο, ως το 1860 η τάση προς το «πειραματικό και ιατρικό μυθιστόρημα», όπως ονομάζονταν, έγινε τόσο διαδεδομένη που ο Ernest Bersot, διευθυντής της *Ecole Normale*, έγραψε δύο άρθρα με τον τίτλο «De l'application de la médecine à la littérature» όπου αναπολεί τη ματιά πάνω στη φύση πριν η επιστήμη την καταστρέψει:

«Δεν γνωρίζαμε ακόμα πως η επιστήμη θα ήταν όσο σημαντική και η ποίηση. Φανταζόμασταν πως υπήρχαν απλές ομορφιές στη φύση και ένα απλό συναίσθημα στην ψυχή (...) φαίνεται πως κάναμε λάθος. Αυτά τα ωραία συννεφένια παλάτια που αιωρούνται στον ουρανό ή που καθρεφτίζονται στο νερό και στα οποία θα θέλαμε να κατοικήσουμε, το άρωμα των ανθών, οι μάζες των βουνών, οι εκρήξεις των ηφαιστειών, οι καταγίδες και χίλια άλλα θεάματα, ελλείπει γνώσεων φυσικής, δεν μας είπαν τίποτα. Περιμέναμε την επιστήμη για να τα απολαύσουμε όπως τους αρμόζει. Μας έλειπε ένας επιστήμονας να μας πει “αυτά τα σύννεφα είναι ατμός από τη βροχή. Το άρωμα των λουλουδιών από ενώσεις ατόμων. Αυτές οι μάζες των βουνών και η λάβα από φωτιά από πετρώματα αυτού του δείγματος. Η θάλασσα υγροποιημένος αέρας, οι αστραπές ηλεκτρισμός του εργαστηρίου”».⁶⁸

Οι αρχές του «πειραματικού και ιατρικού μυθιστορήματος» εκφράστηκαν αναλυτικά μέσα από το έργο *Roman expérimental* του Émile Zola. Το νατουραλιστικό σχέδιο του Zola αποτελεί το χρονικό όριο της μελέτης του Bernard Weinberg για τον γαλλικό ρεαλισμό και εκεί η σχέση περιγραφής στη λογοτεχνία και ανατομίας στην ιατρική, δηλώνεται πλέον ρητά. Ο τίτλος του έργου του Zola,

⁶⁶ J.Habans, «'Madame Bovary' Roman par M.Gustave Flaubert» *Figaro* (28 juin 1857) σ.3-4.

⁶⁷ Edmond Duranty, «Nouvelles diverses», *Réalisme* (15 mars 1857, No.5) σ.79.

⁶⁸ Ernest Bersot, «De l'application de la médecine à la littérature» στο *Journal des Débats* (20 avril 1860) σ.2.

*Roman expérimental*⁶⁹ είναι ένα σχόλιο στο αντίστοιχο έργο του Claude Bernard *Introduction à la médecine expérimentale* που είχε εκδοθεί το 1865. Ο Claude Bernard, σημαντική προσωπικότητα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ήταν αυτός που κατέστησε τη Φυσιολογία πειραματική επιστήμη και που εδραίωσε τη σημασία του πειραματικού ελέγχου στις επιστήμες γενικότερα. Διατύπωσε με περισσότερη σαφήνεια από οποιονδήποτε προηγούμενο συγγραφέα την τότε σύγχρονη άποψη για την επιστημονική μέθοδο, που βασιζόταν στον έλεγχο των υποθέσεων μέσω της ελεγχμένης παρατήρησης και, όπου ήταν δυνατόν, μέσω του πειράματος. Ο Zola βασίστηκε στον γάλλο φυσιολόγο και την πειραματική μέθοδο για να την εφαρμόσει στη λογοτεχνία. Αναζητώντας επίμονα το επιστημονικό status της μυθιστορηματικής γραφής, αναφέρεται σταθερά στον Bernard χρησιμοποιώντας αποσπάσματα από το έργο του, ακόμα και αντικαθιστώντας επιδεικτικά τη λέξη «γιατρός» με τη λέξη «μυθιστοριογράφος». Αυτό που ο Zola προσπάθησε να αποδείξει είναι ότι όπως η πειραματική μέθοδος οδήγησε στη γνώση του φυσικού κόσμου, με το ίδιο τρόπο θα οδηγήσει και στη γνώση των ανθρώπινων χαρακτήρων και παθών.

ο Ruskin και οι επιστήμες

Η σχέση του Ruskin με τις θετικές επιστήμες οι οποίες κερδίζουν διαρκώς έδαφος τον 19^{ου} αιώνα είναι πολυσυζητημένη και γεμάτη εντάσεις. Αρχικά ο Ruskin δεν έβλεπε την έννοια της επιστήμης ως αμοιβαία αποκλειόμενης από αυτήν του συναισθήματος. Οι επιρροές του από επιστήμονες των αρχών του αιώνα όπως ο Robert Jameson και το έργο του «*System of Mineralogy*» ή ο H.B.de Saussure με το «*Voyages dans les Alpes*» είναι σημαντικές. Στη μεθοδολογία των επιστημόνων αυτών κεντρική θέση κατείχε η παρατήρηση, η περιγραφή και η καταγραφή. Ο Saussure, για παράδειγμα, στο βιβλίο του για τις Άλπεις, καταγράφει τα ταξίδια του στους ορεινούς όγκους, σημειώνοντας το σχήμα τους και αναγνωρίζοντας τη δομή και τα υλικά τους. Για τη γεωλογία του Saussure, η θεωρία πρέπει να προέρχεται από τα γεγονότα και να αναπτύσσεται με τη βοήθεια της παρατήρησης.⁷⁰ Είναι ακριβώς αυτή η έμφαση στην παρατηρητικότητα που κέρδισε τον Ruskin και που αποτέλεσε τη βάση στη σχέση του με τη φύση. Είναι επίσης αυτή που τον διαφοροποίησε από ρομαντικούς και αγαπημένους του ποιητές όπως ο Wordsworth, δηλώνοντας τελικά πως προτιμά την αντικειμενικότητα ενός επιστήμονα από την υποκειμενικότητα ενός ποιητή:

«(ο Wordsworth) δεν μπορούσε να καταλάβει πως το να σπάσεις μια πέτρα με ένα σφυρί αναζητώντας έναν κρύσταλλο, μπορεί μερικές φορές να είναι μια πράξη όχι και τόσο ταπεινωτική για τη φύση, και πως το να ανατιμήσεις ένα άνθος μπορεί να είναι το ίδιο σωστό με το να το ονειρευτείς».⁷¹

⁶⁹ Émile Zola, *Le roman expérimental* (Paris: G.Charpentier Éditeur, 1881 cinquième édition).

⁷⁰ Robert Hewison, *John Ruskin: The Argument of the Eye* (New Jersey: Princeton University Press, 1976) σ.20.

⁷¹ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5, σ.359.

Χαρακτηριστικό είναι και το απόσπασμα από τον 3^ο τόμο του *Modern Painters* όπου βλέπουμε πως η μεταφορά της ανατομίας στην ιατρική που είδαμε να επιμένει στο κριτικό λόγο για τον ρεαλισμό, επανέρχεται και στον λόγο του Ruskin:

*«το έργο ενός κριτικού που ειλικρινά θέλει να είναι σωστός, εκτείνεται σε περισσότερα πεδία από ότι ένα μόνο χέρι μπορεί να χαράζει. Πρέπει να δείξει κάποια προσοχή σε πολλές φυσικές επιστήμες, την οπτική, τη γεωμετρία, τη γεωλογία, τη βοτανική και την ανατομία. Πρέπει να είναι ενήμερος με το έργο όλων των μεγάλων καλλιτεχνών, με το πνεύμα και την ιστορία της εποχής τους. Πρέπει να είναι ένας επιστήμων της μεταφυσικής και ένας προσεκτικός παρατηρητής των φαινομένων του φυσικού κόσμου».*⁷²

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι πρακτικές και οι μέθοδοι των επιστημών έρχονταν σε απόλυτη συμφωνία με τις αναζητήσεις και τις δραστηριότητες του νεαρού τότε Ruskin. Περιλάμβαναν περιπλανήσεις, καταγραφές με σκίτσα, δημιουργία συλλογών και καταλόγων, και βέβαια, για τον Ruskin, ύψιστος σκοπός όλων αυτών ήταν να αποκαλυφθεί η χάρη του Θεού, η θεία τάξη ολόκληρου του σύμπαντος. Τα ταξίδια του στην Ευρώπη, ενθάρρυναν το πάθος του για τη λεπτομερή παρατήρηση της φύσης, για τη μελέτη της γεωλογίας και της βοτανικής, και τον οδήγησαν να γράψει ένα πλήθος κειμένων με ανάλογη θεματολογία. Το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό για τη ματιά του στον φυσικό κόσμο. Πρόκειται για ένα γράμμα του στον Walter Brown, κάποτε καθηγητή του στην «Christ Church» στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης:

*«Υπήρχε μια εποχή όπου η θέα ενός απότομου λόφου σκεπασμένου με πεύκα που έκοβαν τον μπλε ουρανό, θα με άγγιζε με ένα συναίσθημα που δεν θα μπορούσε να εκφραστεί στην προσπάθεια να μεταφερθεί η αλήθεια και η ένταση (...) Τώρα μπορώ να δω μια τέτοια πλαγιά με ψυχρότητα και παρατήρηση του γεγονότος. Βλέπω την κλίση μεταξύ 20-25 μοιρών. Ξέρω ότι τα κωνοφόρα είναι “*pinus nigra*” αυτής κι αυτής της μορφής. Το έδαφος έτσι κι έτσι. Η μέρα καλή και ο ουρανός γαλάζιος».*⁷³

Το απόσπασμα αυτό του Ruskin αναπόφευκτα μας θυμίζει το άρθρο του Ernest Bersot «De l'application de la médecine à la littérature». Και εκεί ο Bersot μιλά για τον τρόπο που η επιστημονική γνώση του κόσμου έχει διαβρώσει τη ματιά μας στη φύση. Ο Ruskin όμως δεν ήταν το ίδιο αρνητικός με αυτήν τη συνύπαρξη συναισθήματος και τεκμηριωμένης γνώσης. Η «μικροσκοπική ματιά» και η «ανατομική μέθοδος» για την οποία τον κατηγορούσε και ο Chesneau, μπορούσε να συμβιβαστεί με τη δική του ιδέα περί επιστημονικότητας. Όπως επισημαίνει και ο Jean Autret, ο Ruskin προσέθετε στην επιστημονική αλήθεια, την αισθητική αλήθεια: αυτό που βλέπουμε, και όχι απλά αυτό που ξέρουμε. Αυτό που νιώθουμε και όχι μόνο αυτό που

⁷² αυτ., σ.5.

⁷³ Γράμμα 28 Σεπτεμβρίου 1847 στον Walter Brown. Όπως παραθέτει ο Harold Bloom στο *The Literary Criticism of John Ruskin* (New York: Anchor Books, 1965) σ.xix.

καταλαβαίνουμε. Για τον Ruskin αυτή η αισθητική αλήθεια ήταν ακριβώς αυτό που έπρεπε να ανακαλύψει η τέχνη και να το αποδώσει.

Όμως, κατά τη διάρκεια της ζωής του, η επιστήμη προχώρησε ξεπερνώντας την «περιγραφική και ταξινομητική φάση» που κυριαρχούσε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα.⁷⁴ Η αναλυτική και πειραματική μέθοδος για την οποία αγωνίζονταν ο Bernard και ο Zola, άρχισε να κερδίζει έδαφος, μιλώντας για έναν κόσμο στον οποίο ο Θεός δεν ήταν πια απαραίτητος. Ο Ruskin επηρεάστηκε ιδιαίτερα από αυτήν την αλλαγή και η σχέση του με τη θρησκευτική πίστη δοκιμάστηκε. Κρατούσε όμως κρυφές τις προσωπικές του αμφιβολίες και δοκιμασίες και νιώθοντας διαρκώς την απειλή πως η προσωπικότητα του παρεξηγείται και παρερμηνεύεται,⁷⁵ δεν θέλησε να μιλήσει δημόσια για τις πιο μύχιες σκέψεις του που αφορούσαν τη σχέση του με τον Θεό. Το 1851, εξομολογούνταν στην αλληλογραφία του με τον Henry Acland πως η πίστη του δεν ήταν ποτέ δυνατή και πως οι γνώσεις του από την αγαπημένη του επιστήμη της γεωλογίας είχαν αρχίσει να τον κάνουν να αμφισβητεί τη θρησκευτική αφήγηση του Βιβλικού κατακλυσμού. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά μπορούσε να ακούσει «το ρυθμικό κουδούνισμα από τα σφυριά των γεωλόγων σε κάθε στίχο της Βίβλου».⁷⁶

Ο Ruskin θέλησε να συμφιλιώσει τη σύγχρονη επιστήμη της γεωλογίας με τις βιβλικές αφηγήσεις για τη δημιουργία του κόσμου και αναπόφευκτα ή άθελα του βρέθηκε αντιμέτωπος με τα εγγενή προβλήματα μιας τέτοιας διπλής ανάγνωσης, αναγκαζόμενος να αναγνωρίσει ότι η επιστήμη και η θρησκεία μιλούν διαφορετικές γλώσσες. Όπως παραδεχόταν σε άλλα σημεία της αλληλογραφίας του ήδη από το 1841,⁷⁷ η Βίβλος δεν μπορούσε να διαβαστεί ως ο λόγος του Θεού στην κυριολεξία και η βιβλική γλώσσα, ως μια γλώσσα του μύθου, δεν επιχειρούσε να περιγράψει τις πραγματικές εξελικτικές διαδικασίες της φύσης. Αυτό που προσπάθησε να δείξει ο Ruskin είναι πως όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από αυτήν τη μυθική γλώσσα της Βίβλου, τόσο πιο πιθανό γίνεται το να χάσουμε την αίσθηση του Θεού Δημιουργού. Η διαδικασία δημιουργίας του κόσμου είτε αυτή που περιέγραψε ο κατά μια δεκαετία μεγαλύτερος του Δαρβίνος⁷⁸ είτε κάποια άλλη, ήταν σίγουρα μια εξελικτική διαδικασία. Όμως η Βίβλος για τον Ruskin επιμένει στο να μας θυμίζει το μυστήριο, τη δριμεία μυστηριώδη δύναμη που η επιστήμη μπορεί μεν να περιγράψει, αλλά δεν μπορεί να

⁷⁴ Hewison, *John Ruskin: The Argument of the Eye* σ.20.

⁷⁵ Ruskin, *Prosperina*, LE vol.35 σ.628.

⁷⁶ Ruskin, *The Letters of John Ruskin (1827-1869)*, LE vol.36 σ.115.

⁷⁷ Ruskin, *Letters to a College Friend (1840-1845)*, LE vol.1 .399-502.

⁷⁸ Παρότι έμεινε στην ιστορία ως ένας από τους διάσημους εχθρούς του Δαρβίνου, ο Ruskin τον εκτιμούσε και απολάμβανε τις συναντήσεις τους. Όπως αναλύει ο Clive Wilmer, η διαφωνία του Ruskin με τη θεωρία του Δαρβίνου αφορά περισσότερο τον υπότιτλο του διάσημου έργου του *The Origin of Species: The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859). Είναι μια διαφωνία πολιτική για τον τρόπο που ο Ruskin αντιλαμβανόταν την κοινωνία όπως εκφράστηκε μέσα από τα πρωτοσοσιαλιστικά του έργα όπως το *Unto this Last* (1860). Clive Wilmer, «No such thing as a flower ...no such thing as a man. John Ruskin's response to Darwin» στο *Darwin, Tennyson and Their Readers: Explorations in Victorian Literature and Science* Επιμέλεια: Valerie Purton (London: Anthem Press, 2013) σ.97-108.

ερμηνεύσει. Το να περιγράψεις το πώς δημιουργήθηκε ο κόσμος δεν είναι το ίδιο με το να απαντήσεις στο γιατί. Και οι νόμοι της φύσης όσο και αν αναλυθούν δεν μπορούν να εξηγήσουν την ομορφιά ενός άνθους. Ο παράδοξος συνδυασμός λεπτομερούς, επιστημονικής παρατήρησης και σχεδιαστικής ακρίβειας με τη στοχαστική, σχεδόν μυστικιστική σκέψη, είναι ακριβώς το ιδιαίτερο στοιχείο της «ρασκινιακής» σκέψης.

Στο *Praeterita*, το τελευταίο αυτοβιογραφικό του έργο, υπάρχει ένα επεισόδιο από το παρελθόν στο οποίο ο Ruskin επιστρέφει. Είναι η στιγμή που καταπιάνεται με ένα βιβλίο για απολιθώματα ψαριών, το «*Poissons Fossiles*» του Louis Agassiz. Και ενώ ο νεαρός Ruskin αρχικά είχε ενθουσιαστεί με όλη την ανάλυση και την ονοματολογία του βιβλίου, αυτό στο οποίο κατέληξε εκ των υστέρων είναι η ανωτερότητα του καλλιτέχνη σε σχέση με τον επιστήμονα:

*«Από το βιβλίο αυτό, απέκτησα τη γενική θεώρηση για την πραγματική σχέση καλλιτεχνών και επιστημόνων. Είδα πως η πραγματική ιδιοφυΐα στο *Poissons Fossiles* ήταν αυτή του λιθογράφου και καθόλου του επιστήμονα. Και το βιβλίο θα έπρεπε να έχει το δικό του όνομα».*⁷⁹

Η απογοήτευση και η κούραση του Ruskin από τη σχέση του με τον φυσικό κόσμο φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα από τη συλλογή κειμένων του για τη γεωλογία, με τίτλο *Deucalion*:

*«Τις παλαιότερες και ευτυχέστερες μέρες του Linnaeus, του de Saussure, του von Humboldt και των άλλων ήσυχων εργατών, πάνω στα ασφαλή θεμέλια των οποίων εξαρτά η μοντέρνα επιστήμη ό,τι καλό ή σταθερό υπάρχει σ' αυτήν, η φυσική θρησκεία ήταν πάντα μέρος της φυσικής επιστήμης».*⁸⁰

Και παρότι οι μελέτες του Saussure που είχαν πρωτοεμφανιστεί το 1779 τελικά απορρίφθηκαν, ο Ruskin έμεινε πιστός σε αυτόν, αφού η μέθοδος του είχε γίνει και η δική του μέθοδος.⁸¹ Όπως έγραφε στο *Modern Painters*,

*«(ο Saussure) πήγε στις Άλπεις, όπως επιθυμούσα να πάω και γω, μόνο για να τις δει και να τις περιγράψει όπως είναι, αγαπώντας τις με όλη του την καρδιά, αγαπώντας τις, τις θετικές Άλπεις, περισσότερο και από τον εαυτό του ή από την επιστήμη ή από κάθε θεωρία της επιστήμης. Και για αυτό, βρήκα τις περιγραφές του καθαρές και αξιόπιστες».*⁸²

Και εδώ, η επιλογή και χρήση του ρήματος «αγαπώ» έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί όσο και αν ακούγεται αντι-επιστημονική, δείχνει τελικά αυτή τη διπλή διαδικασία του να παρατηρείς αλλά και να αισθάνεσαι, που ήταν τόσο σημαντική για τον Ruskin.

⁷⁹ Ruskin, *Praeterita*, LE vol.35 σ.302.

⁸⁰ Ruskin, *Deucalion: Collected Studies of the Lapse of Waves, and Life of Stones (1875-83)*, LE vol.26 σ.338-339.

⁸¹ Hewison, *John Ruskin: The Argument of the Eye* σ.21.

⁸² Ruskin, *Modern Painters IV*, LE vol.6 σ.476 («to look at them»: η έμφαση του Ruskin).

στοιχεία ρεαλισμού iii : λεπτομέρεια

Επιστρέφοντας στον Jean Autret και το *Ruskin and the French before Marcel Proust*, σημαντική στιγμή για την πρόσληψη του Ruskin από το γαλλικό κοινό είναι όταν ο κριτικός Hippolyte Taine, μετά από τρία ταξίδια του στην Αγγλία, εκδίδει το 1890 το βιβλίο του *Notes sur l'Angleterre*.⁸³ Το βιβλίο του Taine έρχεται περίπου είκοσι χρόνια μετά από αυτό του Ernest Chesneau, τα ταξίδια όμως και οι ταξιδιωτικές σημειώσεις του Taine είχαν γίνει αρκετές δεκαετίες νωρίτερα, το 1861, το 1862 και το 1871. Όπως παραδέχεται ο Taine στον πρόλογο του βιβλίου του, οι ταξιδιωτικές σημειώσεις είναι μια αγγλική συνήθεια, ένα είδος καθημερινού, προσωπικού ημερολογίου που συντάσσεται ακριβώς τις ημέρες του ταξιδιού και όπου καταγράφονται όλες οι παρατηρήσεις πάνω στις νέες εικόνες που προσλαμβάνει ο ταξιδιώτης. Μια συνήθεια που θεωρεί χρήσιμο να μιμηθούν και οι Γάλλοι – και κάτι που εξάλλου προσπαθεί και ο ίδιος.

Η κριτική του Taine στον Ruskin, τον Turner και τους Προραφαηλίτες είναι ιδιαίτερα αρνητική. Παραδεχόταν πως οι ζωγράφοι της νέας Αγγλικής σχολής ήταν καλοί τεχνίτες και ποιητές, όμως δεν τους θεωρούσε σημαντικούς καλλιτέχνες. Το πρόβλημα για τον Taine ήταν πως παραήταν «κυριολεκτικοί». Δεν ερμήνευαν, απλά μετεγγράφαν στον καμβά την ακατέργαστη οπτική εμπειρία. Όμως για τον Taine, η πραγματικότητα που απέπνεαν τα έργα τους δεν ήταν αρκετή:

*«Κανένας ζωγράφος, κανένας καλλιτέχνης δεν είναι απλά ένας αντιγραφέας. Διότι είναι υποχρεωμένος, αυτό που πραγματώνει η φύση με ένα σύστημα αξιών και τρόπων, να το αποδώσει με ένα άλλο σύστημα τρόπων και αξιών. Αυτό είναι και το λάθος των σύγχρονων άγγλων ζωγράφων. Όταν βλέπει κανείς τη χώρα τους, βρίσκει πως τα περισσότερα έργα τους είναι αληθινά».*⁸⁴

Επίσης, ο Taine αποδοκίμαζε την ενασχόληση των Προραφαηλιτών με την ακρίβεια και την παραμικρή λεπτομέρεια θεωρώντας πως είναι μια ξεπερασμένη κατεύθυνση στην τέχνη:

*«Οι άγγλοι ζωγράφοι συνδέονται ακόμη με την ολλανδική σχολή, με κάποιες εμφανείς συγγένειες, όπως το μικρό μέγεθος του καμβά, η θεματολογία, η προτίμηση για το πραγματικό, η ακρίβεια και η εξαντλητική λεπτομέρεια. Όμως το πνεύμα έχει αλλάξει και η ζωγραφική τους δεν είναι πια γραφική».*⁸⁵

Ο Taine πίστευε πως ο αγαπημένος ζωγράφος του Ruskin, ο Turner, κινούνταν σε λάθος κατεύθυνση επειδή απεύθυνε το έργο του στη διάνοια και την ψυχή, ενώ το χρέος του ταλέντου του ήταν να μιλήσει στις αισθήσεις. Οι Προραφαηλίτες πίστευαν επίσης πως η τέχνη πριν τον Raphael

⁸³ Hippolyte Taine, *Notes sur l'Angleterre* (Paris: Hachette, 1890).

⁸⁴ Taine, *Notes sur l'Angleterre* σ.354.

⁸⁵ αυτ., σ.351.

χρησιμοποιούνταν για να ρίχνει φως στη θρησκεία, ενώ αντίθετα, μετά από αυτόν, η θρησκεία χρησιμοποιούνταν για να ρίχνει φως στην τέχνη. Ο Taine, διαφωνώντας κάθετα με το δόγμα τους, υπερασπίστηκε έντονα τα αναγεννησιακά πρότυπα όπως η λατρεία του αθλητικού σώματος και επέμεινε πως ο Raphael είχε δίκιο: η ζωγραφική, αντίθετα από ότι η λογοτεχνία, είχε σαν θέμα της το ζωντανό σώμα και αναπαριστούσε την ψυχή μόνο παρεμπιπτόντως και έμμεσα.⁸⁶ Βέβαια, για τον ίδιο τον Ruskin, ο Taine διατηρεί κάποιον θαυμασμό. Είναι για αυτόν, ο άνθρωπος που κατάφερε να ανυψώσει την τέχνη των Προραφαηλιτών από την πράξη στη θεωρία. Μοιράζεται με τους Προραφαηλίτες την αγάπη για την αλήθεια και τη σημασία στη λεπτομέρεια και μελετά τον φυσικό κόσμο με ένα αναλυτικό βλέμμα θετικού επιστήμονα. Αναφέροντας την πολυσυζητημένη αναλογία για τον καλλιτέχνη-γεωλόγο-μεταλλειολόγο, γράφει χρησιμοποιώντας αποσπάσματα από τον ίδιο τον Ruskin:

*«Δεν υπάρχει κάποιος στον οποίο έργα του Ruskin όπως το *Modern Painters* ή το *Stones of Venice* να μην του δίνουν τροφή για σκέψη. Η πρώτη του αρχή είναι πως πρέπει να αγαπούμε ενθουσιωδώς την αληθινή αλήθεια και τη χαρακτηριστική λεπτομέρεια: “κάθε είδος χρώματος, βράχου, σύννεφου, πρέπει να το γνωρίσουμε μέσα από τη ζωγραφική με μια ακρίβεια γεωλόγου και μεταλλειολόγου”».*⁸⁷

Η συζήτηση γύρω από το ζήτημα της «μικρής λεπτομέρειας» είχε αρχίσει ήδη τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα με τα πρώτα έργα ρεαλιστών συγγραφέων. Στο *French Realism: The Critical Reaction* του Bernard Weinerg, υπάρχει πληθώρα άρθρων που τονίζουν επίμονα το θέμα αυτό της ακρίβειας και της λεπτομέρειας στις περιγραφές. Ο Hippolyte Taine δεν ανήκει σε εκείνη την κατηγορία των κριτικών που είναι αρνητικοί απέναντι στο νέο αυτό φαινόμενο. Όπως είδαμε ήδη, επαινεί τον Gustave Flaubert για τη δική του λεπτομερή απεικόνιση της πραγματικότητας. Κάνει εντύπωση λοιπόν ο τρόπος που το χρησιμοποιεί ως ένα επικριτικό επιχείρημα εναντίον του Ruskin. Όμως η λεπτομέρεια δεν είναι το βασικό θέμα της διαφωνίας του. Περισσότερο είναι η προτεσταντική ηθική, ο τρόπος με τον οποίο ο Ruskin καταδίκασε την ιταλική ζωγραφική, τον αισθησιασμό ή την απεικόνιση του γυμνού σώματος.

*«Ιδού λοιπόν η αισθητική ενός προτεστάντη, ενός πνευματικού ανθρώπου από τον Βορρά, την οποία ακολουθεί και όλη του η κριτική. Λίγο τον ενδιαφέρει η γραφικότητα της ζωγραφικής. Η ευχάριστη αίσθηση του βλέμματος δεν έχει σημασία για αυτόν».*⁸⁸

Το ζήτημα της λεπτομέρειας αποτέλεσε ένα από τα πιο καίρια σημεία του νέου ρεαλιστικού κινήματος. Το ότι αποτελεί επίσης ένα από τα χαρακτηριστικά που οι γάλλοι κριτικοί εντόπισαν και στον Ruskin έχει επομένως ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αυτό που παρατηρήσαμε στη μελέτη του

⁸⁶ αυτ., σ.359.

⁸⁷ αυτ., σ.355-356.

⁸⁸ αυτ., σ.356.

Weinberg και που έχει ιδιαίτερη σημασία, είναι πως η αναφορά στη λεπτομέρεια γίνεται περισσότερο από την πλευρά της κριτικής και δεν εκφράζεται μέσα από το «μανιφέστο» του ρεύματος. Πράγματι, από τις πιο συχνές φράσεις που συναντά κανείς στη φρασεολογία των κριτικών είναι πως «οι συγγραφείς ενδιαφέρονται περισσότερο για τη μελέτη της αντικειμενικής πραγματικότητας και την περιγραφή των εξωτερικών λεπτομερειών» ή πως «οι συγγραφείς προσπαθώντας να αναπαράγουν τον φυσικό κόσμο, τείνουν να παραδοθούν στην υπερβολική μικρή λεπτομέρεια».⁸⁹ Όμως οι ίδιοι οι θιασώτες του ρεαλισμού δεν παρουσιάζουν τη λεπτομέρεια ούτε ως στόχο ούτε ως μέσο για την προσέγγιση της πραγματικότητας. Στο κείμενο «*Du Réalisme*» του ποιητή Fernand Desnoyers,⁹⁰ που αποτελεί και το πρώτο «προμελετημένο» μανιφέστο της σχολής, η έννοια της λεπτομέρειας δεν έχει εξέχουσα θέση. Επίσης, τα τέσσερα άρθρα για το μυθιστόρημα του Henri Thulié που δημοσιεύτηκαν το 1856 και 1857 στο *Réalisme* και που παρέχουν σημαντικό θεωρητικό υλικό για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, καταλήγουν πως το νέο στυλ,

*«πρέπει να είναι απλό, καθαρό, να χρησιμοποιεί μόνο όσες λέξεις είναι απαραίτητο για να εκφραστεί μια ιδέα, καταλήγοντας στην κατάλληλη λέξη (mot propre) που προτιμάται πάντα σε σχέση με την περιφραση».*⁹¹

Την ίδια σημασία στο «απλό ύφος» του ρεαλιστικού μυθιστορήματος δίνει και ο Champfleury στα άρθρα του που ήδη αναφέραμε για τον «*aventurier Challes*». Από την άλλη πλευρά, οι κριτικοί δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση λεπτομερειών, με χαρακτηριστική και πάλι την περίπτωση του Balzac. Την δεκαετία του 1830, η διεισδυτικότητα των ψυχολογικών του αναλύσεων, η ακρίβεια στην παρατήρηση και η λεπτότητα των λεπτομερειών του, ήταν ακριβώς το σημείο στο οποίο συγκρούονταν οι κριτικές: πολλοί πίστευαν πως η χρήση των λεπτομερειών από τον Balzac φτάνει σε έναν υπερβολικό βαθμό, ενώ άλλοι μιλούσαν για την ικανότητα του με μεγάλο θαυμασμό.

*«Είναι αποτέλεσμα των λεπτομερειών του το ότι ο Balzac ξεπερνά τους αντίζηλους, ανταγωνιστές του».*⁹²

Το βασικό επιχείρημα ενάντια στις λεπτομέρειες του Balzac είναι πως τελικά συσκοτίζουν και συγκρατούν την ανάπτυξη της ιστορίας:

«Έχουμε πει πως ο κ. de Balzac διέπρεπε στις μικρές λεπτομέρειες. Πολύ συχνά όμως εξωθεί αυτή τη μανία πολύ μακριά και παρά την τέχνη με την οποία ξέρει να χρωματίζει, να ζωντανεύει, να τονίζει κάθε πράγμα, βρίσκουμε πως αρκετές φορές αφήνει το κυρίως θέμα να

⁸⁹ Weinberg, *French Realism* σ.193.

⁹⁰ Fernand Desnoyers, «*Du Réalisme*» *Artiste* (9 décembre 1855, 5e série, XVI) σ.197-200.

⁹¹ Henri Thulié, «*Du Roman. Le Style*» *Réalisme* (avril-mai 1857, No.6) σ.86-87.

Τα τέσσερα άρθρα του Thulié αφορούν αντίστοιχα τα τέσσερα κεντρικά ζητήματα για το μυθιστόρημα: χαρακτήρας – περιγραφή – δράση – στυλ.

⁹² Edouard Mennechet [υπογραφή E.M.], «*Ma Revue*» *Panorama littéraire de l'Europe* (février 1834, II) σ.178-179. Όπως παραθέτει ο Weinberg, *French Realism* σ.39.

ατονήσει. Το ξεχνάμε ή μας κάνει ανυπόμονους το να βλέπουμε να μας εμπλέκει ακατάπαυστα σε καινούρια μονοπάτια που μας απομακρύνουν από αυτό που θα έπρεπε να ακολουθούμε».⁹³

Σύμφωνα με τον Weinberg, στα μέσα της δεκαετίας του 1840, υπήρξε μια ξαφνική στροφή υπέρ του Balzac, μια στροφή που ακολούθησε την έκδοση του 16ου τόμου της πρώτης έκδοσης της *Comedie Humaine*, το 1846. Ο Balzac απέκτησε μια τεράστια αναγνώριση: θεωρήθηκε μια μεγαλοφυΐα, ένας Μολιέρος του 19ου αιώνα.⁹⁴ Η αρνητική κριτική στην υπερβολική χρήση των λεπτομερειών του μειώθηκε δραστικά. Όπως προέβλεψε και η George Sand, η χρήση λεπτομερειών θα αποτελούσε το κύριο ενδιαφέρον γύρω από τον Μπαλζάκ για τους αναγνώστες του μέλλοντος:

«Θα αγαπήσουμε μέχρι τέλους το πλεόνασμα λεπτομερειών που μας φαίνεται σήμερα προβληματικό και που ίσως δεν έχουν ακόμα καταφέρει να ικανοποιήσουν εντελώς το ενδιαφέρον και την περιέργεια των αναγνωστών».⁹⁵

Και στην περίπτωση του Flaubert, οι κριτικοί δείχνουν το ίδιο ενδιαφέρον και ασχολούνται με την ίδια επιμονή με το ζήτημα της λεπτομέρειας. Παρότι παραδέχονται τη δεξιοτεχνία του, καταλήγουν πως η χρήση λεπτομερειών γίνεται σε υπερβολικό βαθμό. Με ένα επιχείρημα ανάλογο με αυτό του Abbé Juin για τον Balzac, ο Sainte-Beuve θεωρεί πως η μανία του Flaubert να περιγράψει ό,τι βρίσκεται στο οπτικό του πεδίο, έχει ως αποτέλεσμα τα μυθιστορήματα του να γίνονται μια περίπλοκη μάζα από περιγραφές. Το σημαντικό δεν διαχωρίζεται από το μη-σημαντικό, ούτε η βασική σκηνή από ένα μικρό επεισόδιο:

«Θα τονίσω ένα πρόβλημα που είναι ιδιαίτερα έντονο: χωρίς ο συγγραφέας να έχει απαραίτητα την πρόθεση, με τη μέθοδο του, που συνίσταται στο να περιγράφει τα πάντα και να επιμένει στο καθετί που συναντά, υπάρχουν λεπτομέρειες πολύ ζωντανές, τολμηρές, που σχεδόν αγγίζουν το συναίσθημα και που θα έπρεπε να σταματήσουν εκεί. Ένα βιβλίο, όπως και να 'χει, δεν είναι και δεν θα έπρεπε ποτέ να είναι η ίδια η πραγματικότητα».⁹⁶

idéauté poétique vs vérité humaine

Στον χώρο της ζωγραφικής, η έννοια του «ρεαλιστικού συγκεκριμένου» τοποθετήθηκε απέναντι στη «νεοκλασική γενικότητα» που στην Αγγλία υποστηριζόταν από τον Sir Joshua Reynolds, εξέχουσα προσωπικότητα των γραμμμάτων και τεχνών του 18ου αιώνα. Ενώ οι γάλλοι ρεαλιστές,

⁹³ Abbé Jean-Augustine Juin [υπογραφή Juin d'Allas], «'Le Livre mystique' par M. de Balzac» *Epoque* (janvier 1836, III) σ.692-714. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 710.

⁹⁴ Weinberg, *French Realism* σ.67.

⁹⁵ George Sand, «Honoré de Balzac» στο *Autour de la table* (Paris: Michel Lévy, 1876) σ.197-213. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στις σελίδες 199-200.

⁹⁶ Sainte-Beuve, *Causeries du lundi t.XIII* σ.360.

ακολούθησαν την «*vérité humaine*» του Rembrandt, ο Reynolds υποστήριξε την «*idéalité poétique*» της κλασικής σχολής.⁹⁷ Οι «μεγάλες και γενικές ιδέες» της Ιταλικής ζωγραφικής τέθηκαν έτσι σε αντιπαράθεση με την «κυριολεκτική αλήθεια» και τις μικρές, ασήμαντες λεπτομέρειες της Ολλανδικής σχολής. Βέβαια, αν αφήσουμε στην άκρη λίγες εξαιρέσεις, η στάση του Ruskin απέναντι στη ρεαλιστική Ολλανδική σχολή περιγράφεται ικανοποιητικά από την προκλητική δήλωση του πως «κανείς θα μπορούσε να συγκεντρώσει τα έργα τους σε μια γκαλερί και να τους βάλει φωτιά».⁹⁸ Όμως ο Ruskin δεν ευθυγραμμίστηκε ούτε με τις απόψεις του Reynolds που κυριαρχούσαν στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του Λονδίνου. Η κριτική του στάση απέναντι στις Διαλέξεις του για την τέχνη έχει πολλές πτυχές και, κατά κάποιο τρόπο, ο πρώτος τόμος του *Modern Painters*, όπως και τα περισσότερα κείμενα εκείνης της περιόδου για την τέχνη, ήταν εν μέρει απάντηση στις διάσημες *Discourses on Art*. Το κύριο σημείο όπου η θεωρία του Ruskin για την τέχνη συγγενεύει με τις απόψεις του Reynolds είναι η θέση του για την προτεραιότητα της διανοητικής, πνευματικής εργασίας του καλλιτέχνη σε σχέση με την τεχνική ικανότητα, τη μηχανική δουλειά που απαιτείται.⁹⁹ Για τον Reynolds, ένας μεγάλος καλλιτέχνης «ως ένας φιλόσοφος», συλλαμβάνει τη φύση στην αφαιρετική της μορφή και περιφρονεί την ταπεινή -αν και κερδοφόρα- εργασία του να ασχολείται με μικρές διαφοροποιήσεις και λεπτομέρειες. Όμως ακόμα και σε αυτήν τη συλλογιστική με την οποία ο Ruskin συμφωνεί μονάχα επί της αρχής, τελικά διαφοροποίησε τη θέση του δίνοντας αφορμή για την απαρχή μιας ενορχηστρωμένης επίθεσης εναντίον του, από συντηρητικούς κριτικούς όπως ο John Eagles και ο George Darley που του άσκησαν σφοδρή κριτική στον τύπο της εποχής.¹⁰⁰ Ο Eagles και ο Darley, παρερμηνεύοντας σε ένα βαθμό τον Ruskin, θεώρησαν πως οι απόψεις του έθιγαν το κύρος της Royal Academy. Ο Reynolds, όντας ιδρυτής και πρώτος πρόεδρος της -μια θέση που κράτησε από το 1768 μέχρι το θάνατο του το 1792- είχε επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό τις θεωρητικές κατευθύνσεις της Ακαδημίας στον χώρο της τέχνης. Η υποστήριξη της λεπτομέρειας και του συγκεκριμένου από τον Ruskin, ενάντια στους κριτικούς που θέλησαν να διατηρήσουν την κληρονομιά του Reynolds, τον οδήγησαν στη διατύπωση μιας νέας εισαγωγής για τη δεύτερη έκδοση του *Modern Painters I* το 1844, όπου και προσπάθησε να ξεκαθαρίσει περισσότερο τις θέσεις του για τη ζωγραφική και την τέχνη γενικότερα:

«Το αληθινό ιδεατό του τοπίου είναι ακριβώς το ίδιο όπως της ανθρώπινης μορφής. Είναι η έκφραση του συγκεκριμένου, όχι του μεμονωμένου ατόμου, αλλά του συγκεκριμένου χαρακτήρα κάθε αντικειμένου, στην τελειότητα του. Υπάρχει μια ιδεατή μορφή για κάθε

⁹⁷ Watt, *The Rise of the Novel* σ.17.

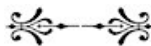
⁹⁸ Ruskin, *Modern Painters I*, LE vol.3 σ.188.

⁹⁹ Sir Joshua Reynolds, «Discourse 4, December 10, 1771» *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy* (London: Seeley and Co, 1905) σ.71.

¹⁰⁰ John Eagles (ανυπόγραφο κείμενο), «The Reverend» *Blackwood's Magazine* (October 1843) και, George Darley, unsigned reviews, *Athenaeum*, (3 & 10 February 1844). Αναδημοσιευμένα στο *Ruskin: The Critical Heritage* στις σελίδες 34 και 64 αντίστοιχα.

βότανο, άνθος, δέντρο, και είναι αυτή η μορφή στην οποία κάθε ένα είδος έχει την τάση να φτάσει, απελευθερωμένο από την επίδραση ενός ατυχήματος ή μιας νόσου. Κάθε ζωγράφος τοπίου θα πρέπει να γνωρίζει τον συγκεκριμένο χαρακτήρα κάθε αντικειμένου που έχει να αναπαραστήσει, πέτρας, άνθους ή σύννεφου. Και στα πιο υψηλά, ιδεατά έργα του, όλες οι διαφορές θα είναι τέλεια εκφρασμένες, αδρά ή με λεπτότητα, λίγο ή ολοσχερώς, ανάλογα με τη φύση του θέματος και τον βαθμό προσοχής που έχει δοθεί στο συγκεκριμένο αντικείμενο ανάλογα με τη θέση που έχει στη γενική σύνθεση». ¹⁰¹

Ο Ruskin εδώ, επηρεασμένος από την πλατωνική θεωρία των «ιδεών» και παραδεχόμενος πως όσο έγραφε τον συγκεκριμένο τόμο του *Modern Painters* «διάβαζε λίγο Πλάτωνα κάθε μέρα», ¹⁰² προσπαθεί να υποστηρίξει την έννοια του συγκεκριμένου και της λεπτομέρειας στην τέχνη, όμως με έναν δικό του τρόπο, που δεν μπορεί να τον φέρει κοντά στον γαλλικό ρεαλισμό, όσο και αν ως συγγραφέα του έχουν αποδοθεί οι τίτλοι του πιο ταλαντούχου χειριστή της λεπτομέρειας. Για τον παρεξηγημένο από τους κριτικούς Ruskin, η παρατήρηση του συγκεκριμένου δεν έχει σκοπό την πιστή αναπαράσταση του αλλά αποτελεί μια αφορμή για την αναζήτηση της κρυμμένης αλήθειας της φύσης και του ιδεατού της μορφής. Όπως χαρακτηριστικά συμπεραίνει ο Gary Wihl, ο Ruskin επιδεικνύει μια εμμονή με το να αποφεύγει τους κινδύνους της μίμησης. ¹⁰³ Ο ρεαλισμός του 19^{ου} αιώνα ήταν μια αντίδραση στον ιδεαλισμό στην τέχνη, όμως ο Ruskin δεν έπαψε να πιστεύει στο ιδεατό των μορφών και σε μια τέχνη που δεν αναπαριστά απλά την πραγματικότητα όπως είναι, αλλά όπως θα μπορούσε ή όπως θα έπρεπε να είναι.



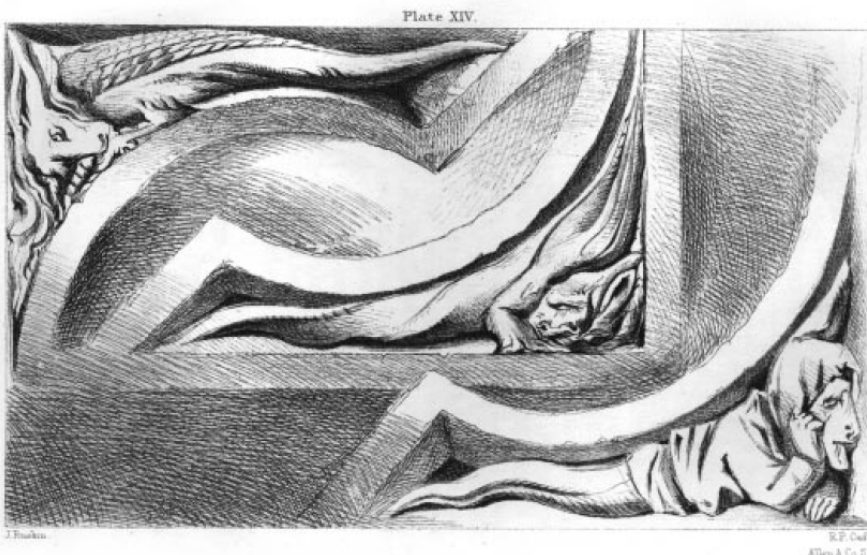
¹⁰¹ Ruskin, *Modern Painters I*, LE vol.3 σ.27.

Πρέπει να σημειωθεί εδώ πως ο Ruskin συνειδητά διαφοροποιεί την έννοια του συγκεκριμένου (specific) από την έννοια του μεμονωμένου ατόμου (individual) τοποθετώντας τις κατηγορίες ειδών πάνω από τα μεμονωμένα όντα. «Οι ποιότητες και οι ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τον άνθρωπο ή όποιο άλλο είδος αποτελούν την τελειότητα της μορφής ή του νου του, ενώ οι μεμονωμένες διαφορές προκύπτουν από τις ατέλειες. Έτσι, η αλήθεια του κάθε είδους έχει μεγαλύτερη αξία για την τέχνη αφού πρέπει πάντα να είναι ωραία, ενώ η αλήθεια του μεμονωμένου είναι γενικά κατά κάποιο τρόπο μια ατέλεια» [LE vol.3 σ.153]. Η τελειότητα του Ruskin απορρίπτει τις ιδιαιτερότητες του μεμονωμένου και διατηρεί μόνο αυτά που είναι κοινά στο είδος. «Λίγα, κι αν υπάρχουν, μεμονωμένα όντα έχουν τον ύψιστο βαθμό ομορφιάς που ένα είδος είναι δυνατό να έχει. Αυτός ο ύψιστος βαθμός συγκεκριμένης ομορφιάς, που αναγκαστικά συνυπάρχει με την ύψιστη τελειότητα του αντικειμένου, είναι το ιδεατό του αντικειμένου» [LE vol.3 σ.111].

¹⁰² Ruskin, *Letters to a College Friend*, LE vol.1 σ.494.

¹⁰³ Gary Wihl, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility* (New Haven & London: Yale University Press, 1985).

Υπάρχει ένα περιστατικό από τη ζωή Marcel Proust, που φωτίζει ακόμα περισσότερο τη σημασία της λεπτομέρειας στη σκέψη του Ruskin, φανερώνοντας μια ακόμα πτυχή της, και φέρνοντας τον έστω και άθελα του πιο κοντά στη ρεαλιστική σκέψη και ματιά. Στις 20 Ιανουαρίου 1900, ημέρα θανάτου του John Ruskin, ο Proust αποτίοντας φόρο τιμής, ξαναδιάβασε ένα απόσπασμα από το 5^ο κεφάλαιο του *Seven Lamps of Architecture*, στο οποίο ο Ruskin περιγράφει ένα από τα -πάνω από τριακόσια- μικρά τέρατα που βρίσκονται στο ανάγλυφο της βόρειας πύλης του Καθεδρικού της Rouen. Ο Ruskin τονίζοντας την ικανότητα του καλλιτέχνη του Μεσαίωνα, υποδεικνύει τη διαφορετικότητα όλων αυτών των μορφών και τη γεμάτη ζήλο δουλειά που έχει καθεμιά από αυτές. Ένα πλάσμα κάτι δαγκώνει και έχει το βλέμμα του σκύλου όταν τρώει. Και ένα άλλο, αυτό στο οποίο αναφέρεται ο Proust, βρίσκεται σε περισυλλογή: το χέρι του ακουμπά στο πρόσωπο του και ο Ruskin προσέχει τις ρυτίδες κάτω από το μάτι του που δημιουργεί η πίεση του χεριού. Η μορφή δεν είναι ούτε δέκα εκατοστά. Όπως όμως παραδέχεται και ο ίδιος ο Ruskin, η λεπτομέρεια είναι ιδιαίτερα σημαντική αν σκεφτεί κανείς το μέγεθος του ανάγλυφου και τον διακοσμητικό ρόλο του στο σύνολο του κτιρίου:



«Κάθε μία από τις γωνίες, όπως συνηθίζοταν, γεμίζει με ένα ζώο. Έτσι, στα γεμίσματα ανάμεσα στα διαστήματα του αναγλύφου, υπάρχουν 70 x 4 = 280 ζώα, όλα διαφορετικά. Τρία από αυτά τα διαστήματα με τα τερατόμορφα πλάσματα τους, παρουσιάζονται εδώ σε πραγματικό μέγεθος, αφού οι καμπύλες ξεπατικώθηκαν πάνω στην πέτρα, και δίνονται στην εικόνα XIV (...)

Το πλάσμα επάνω αριστερά δαγκώνει κάτι που η μορφή είναι δύσκολο να ανιχνευθεί στην κατεστραμμένη πέτρα - αλλά σίγουρα κάτι δαγκώνει. Και ο αναγνώστης δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει στο ιδιόμορφο βλέμμα του την έκφραση που δεν βλέπει κανείς, πιστεύω, παρά σε σκύλο που μασουλάει (...). Την σημασία του βλέμματός του, όσο μπορεί να αποδοθεί με το σμίλημα, μπορούμε να τη νιώσουμε αν το συγκρίνουμε με τα μάτια της πλαγιασμένης μορφής στα δεξιά, μέσα στη συνοφρυωμένη και γεμάτη θυμό περισυλλογή της. Το κεφάλι και το πώς γέρνει το κάλυμμα του κεφαλιού είναι κανονικά. Όμως υπάρχει ένα

μικρό ίχνος πάνω από το χέρι πολύ καλά δουλεμένο: το πλασματάκι είναι ενοχλημένο και μπλεγμένο στη μοχθηρή του διάθεση. Και το χέρι του πιέζεται έντονα πάνω στο μάγουλο του, και η σάρκα της παρειάς του ρυτιδιάζει κάτω από το μάτι του λόγω της πίεσης. Το σύνολο φαίνεται δυστυχώς τραχύ όταν το συγκρίνεις με έργα άλλης κλίμακας, λεπτοδουλεμένα. Όμως, δεδομένου ότι αποτελεί ένα απλό γέμισμα σε ένα διάκενο στο εξωτερικό της πύλης εισόδου ενός καθεδρικού, και ότι είναι μία από τις πάνω από 300 μορφές, αποδεικνύει το ιδιαίτερα ευγενές σφρίγος της τέχνης εκείνης της εποχής». ¹⁰⁴

Λίγες μέρες λοιπόν μετά τον θάνατο του Ruskin, και σίγουρα πριν τις 13 Φεβρουαρίου 1900, ημέρα που δημοσιεύτηκε το *Pèlerinages Ruskiniens en France* στη *Figaro*, ¹⁰⁵ ένα άρθρο-επικήδειος στον αγαπημένο του δάσκαλο, ο Proust ταξίδεψε ως την Rouen και επισκέφτηκε τον Καθεδρικό της πόλης με σκοπό να βρει και να δει από κοντά αυτή τη μικρή μορφή που αιχμαλώτισε την προσοχή του Ruskin. Είναι μια κίνηση με ιδιαίτερη βαρύτητα για τον Proust, την οποία θα χρησιμοποιούσε αργότερα και στο *À la recherche du temps perdu*: κάτι ανάλογο θα κάνει και ο ήρωας του, Bergotte, με το τελευταίο προσκύνημα στο «*View of Delft*» του Vermeer. Στο ταξίδι του Proust στην Rouen, τον συνόδευαν οι Madeleine και Léon Yeatman, και ήταν τελικά η Madeleine αυτή που, ανάμεσα σε όλον αυτόν τον πλούτο λεπτομερειών, ανακάλυψε τη μικρή μορφή του Ruskin να κοιτάζει την «*Portail des Libraires*» όπου αναπαρίσταται η ανάσταση των νεκρών. Η λεπτομέρεια αυτή είναι εμβληματική στον Ruskin και έχει σημασία να δούμε τον τρόπο που γράφει για αυτήν ο Proust, στην εισαγωγή του για το «*Bible of Amiens*», το πρώτο από τα δύο βιβλία του Ruskin που επέλεξε να μεταφράσει στα γαλλικά. ¹⁰⁶

«Ο καλλιτέχνης που έχει πεθάνει αιώνες πια, άφησε εκεί, ανάμεσα σε χιλιάδες άλλα, αυτό το μικρό πλασματάκι που πεθαίνει λίγο λίγο, μέρα με τη μέρα και είναι νεκρό για πάρα πολλά χρόνια, χαμένο ανάμεσα στο πλήθος. Μια μέρα, ένας άνθρωπος για τον οποίο δεν υπάρχει θάνατος, για τον οποίο δεν υπάρχει υλική απειρότητα, δεν υπάρχει λήθη, ένας άνθρωπος ήρθε (...) και ανάμεσα σε αυτά τα κύματα πέτρας όπου κάθε δαντελοειδής παφλασμός μοιάζει με τους άλλους, βλέποντας εκεί όλους τους νόμους της ζωής, όλες τις σκέψεις της ψυχής, ονομάζοντας τα με το όνομα τους, είπε: 'κοίτα, αυτό είναι ετούτο, αυτό είναι το άλλο'. Όσο για την Ανάσταση των Νεκρών, που αναπαριστάται εκεί δίπλα, οι λέξεις του ακούγονται σαν την τρομπέτα του αρχάγγελου, και λέει «όσοι έζησαν θα ζήσουν, η ύλη δεν είναι τίποτα» (...) Πέρασε πολλές μέρες μπροστά από μία από τις χιλιάδες μορφές της εκκλησίας. Έκανε ένα σχέδιο της. Μίλησε για αυτήν. Και η άκακη τερατώδης μικρή μορφή θα έρχονταν πάλι στη ζωή, ενάντια σε κάθε προσμονή, από αυτόν το θάνατο που μοιάζει πιο ολοκληρωτικός από τους άλλους, που είναι η



¹⁰⁴ Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, LE vol.8 σ. 217. Το σκίτσο του Ruskin στην ίδια σελίδα.

¹⁰⁵ Marcel Proust, «Notes et souvenirs: Pèlerinages Ruskiniens en France», *Figaro* (Feb 13, 1900) σ.5.

¹⁰⁶ Όπως παραδεχόταν και ο ίδιος ο Proust, μπορεί να μην γνώριζε καλά την αγγλική γλώσσα, γνώριζε όμως καλά τα αγγλικά του Ruskin. (Richard Macksey, *Marcel Proust on reading Ruskin* σ.χλνί). Έτσι, στη μετάφραση των δύο έργων του στη γαλλική γλώσσα (το *Bible of Amiens*, εκδόθηκε το 1904 και το *Sesame and Lilies* το 1906) τον βοήθησαν ενεργά τόσο η μητέρα του όσο και η φίλη του Marie Nordlinger. Οι μεταφράσεις του έλαβαν θετική κριτική.

εξαφάνιση στο μέσο άπειρων αριθμών και η εξίσωση όλων των ομοιοτήτων, αλλά από την οποία η διάνοια γρήγορα μας σώζει. Μοιάζει να ζει και να κοιτάζει ή μάλλον να το βρήκε ο θάνατος τη στιγμή ακριβώς της ενατένισης, σαν τους ανθρώπους της Πομπηίας που οι κινήσεις τους έμειναν αιωρούμενες. Είναι μια μόνο σκέψη του γλύπτη, πράγματι, που έχει συλληφθεί εδώ, στην κίνηση της από την ακινησία της πέτρας. Συγκινήθηκα που βρήκα τη μικρή μορφή ξανά εκεί. Τίποτα επομένως δεν πεθαίνει που έχει επιζήσει, ούτε η σκέψη του γλύπτη ούτε του Ruskin».¹⁰⁷

Δεν θα μπορούσε κανείς να μιλήσει με πιο συγκινητικό και συγχρόνως πιο αληθινό τρόπο για τη σχέση του Ruskin με τη λεπτομέρεια, την αρχιτεκτονική λεπτομέρεια. Το βλέμμα του Ruskin που σταματά και εστιάζει διαρκώς σε κάποιο γλυπτό ή σε κάποιο ανάγλυφο και συνειρμικά ξεδιπλώνει μια ολόκληρη ιστορία είναι ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο σε όλο το *Stones of Venice*. Η Kristine Ottesen Garrigan σχολιάζει τη σχέση του Ruskin με τις μικρές λεπτομέρειες ως κάτι ιδιαίτερα σημαντικό στον τρόπο που συλλαμβάνει την πραγματικότητα. Και θεωρεί τα σχέδια του, ως ένα ακόμα αποδεικτικό στοιχείο αυτής της σχέσης: «ο Ruskin δούλευε πάνω στην απεικόνιση μικρών, μεμονωμένων θεμάτων και ακόμα και στα μεγαλύτερα σχέδια αρχιτεκτονικής ή τοπίου, οι μικρές λεπτομέρειες του ξεχωρίζουν».¹⁰⁸ Η Jennifer Bloomer επίσης, μιλώντας για τη γραφή του Ruskin τονίζει τον τρόπο που εστιάζει σε αποκομμένες λεπτομέρειες, την προσκόλληση του σε μικρά κομμάτια πέτρας ή σε συγκεκριμένες πινελιές ενός πίνακα.¹⁰⁹ Το αποτέλεσμα είναι πως ο αναγνώστης που αναζητά τη συνολική εικόνα ή το σύνολο του χώρου μένει αρκετά μεπρδεμένος. Αυτή η αποτυχία να συλλάβει τις χωρικές ποιότητες ενός κτιρίου είναι κάτι για το οποίο ο Ruskin έχει συχνά κατηγορηθεί.¹¹⁰ Και είναι μια κατηγορία που έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την κριτική των Γάλλων για τη ρεαλιστική γραφή: ο αποσπασματικός τρόπος που ο Ruskin προσεγγίζει τον χώρο μέσα από ποικίλες λεπτομέρειες και παύσεις, θυμίζει το επιχείρημα κατά του Balzac πως οι υπερβολικές λεπτομέρειες του έχουν ως αποτέλεσμα το να χάνεται «το κυρίως θέμα».

¹⁰⁷ Marcel Proust, «John Ruskin», *Gazette des Beaux-Arts* (1900/07 T24, Période 3, 1900/12) σ.143-144.

Το άρθρο αυτό αποτελεί το 2^ο και τελευταίο άρθρο του Proust στην *Gazette des Beaux-Arts* με τον τίτλο «John Ruskin». Τα δύο άρθρα της *Gazette des Beaux-Arts* του 1900 συμπληρώθηκαν και από άλλα κείμενα και αποτέλεσαν την εισαγωγή του Proust για τη μετάφραση του «*Bible of Amiens*», που εκδόθηκε το 1904.

Η φωτογραφία είναι των George P. Landow and Cynthia J. Gamble 2010. «With The Ruskinians in Rouen, 21-24 June 2010». <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/ontheoldroad/1b.html>

¹⁰⁸ Kristine Ottesen Garrigan, «The Ultimate Significance of Ruskin's Architectural Writings: An Index to his Mind» στο *Ruskin on Architecture: His Thought and Influence* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1973) σ.184.

¹⁰⁹ Jennifer Bloomer, «Ruskin Redux», *Assemblage* (no.32, April 1997). Αφιέρωμα στον John Ruskin, Επιμέλεια: Jennifer Bloomer.

¹¹⁰ Paul Frankl, *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries* (New Jersey: Princeton University Press, 1960) σ.561.

Η περιγραφή του Αγίου Μάρκου επίσης δεν έχει ως στόχο το να δώσει μια γενική «αντικειμενική» εικόνα του καθεδρικού. Περισσότερο έχουμε μια προσωπική έκφραση, μια απόπειρα να μεταφέρει την αίσθηση της δικής του εμπειρίας, παρά μια «ανακατασκευή» του χώρου. Το κείμενο του Ruskin ξεκινά με μια αναφορά στην ιστορία του Αγίου Μάρκου που τελικά είναι η ιστορία της ζωής της πόλης, των μύθων και θρύλων που συνδέονται με το κτίριο, παρά της αρχιτεκτονικής ιστορίας του κτιρίου. Σύντομα όμως το «μάθημα ιστορίας» εστιάζει σε μια αρχιτεκτονική λεπτομέρεια: τα μωσαϊκά στους τοίχους του ναού. Ο Ruskin επιλέγοντας να τα περιγράψει, δημιουργεί μια εικόνα μέσα στην εικόνα, αυτή του κτιρίου πριν 800 χρόνια μέσα στο υπάρχον κτίριο. Πρόκειται για ένα σημείο του κειμένου στο οποίο η ιστορία που αφηγείται και η ιστορία αρχιτεκτονικής του κτιρίου ταυτίζονται. Τα μωσαϊκά αποτελούν εκείνα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που δίνουν σημαντικές πληροφορίες για τον καθεδρικό και πιστοποιούν ιστορικά γεγονότα και χρονολογίες. Αποτελούν αυτό που ο Ruskin ονομάζει «*εικόνα ιστορία*» (“picture history”):

«Η νηστεία και η ανακάλυψη του σκηνώματος του Αγίου Μάρκου, όπως κι αν συνέβησαν, είναι γεγονότα. Και είναι εγγεγραμμένα σε ένα από τα καλύτερα διατηρημένα μωσαϊκά του νότιου κλίτους».¹¹¹

Ο Philippe Hamon στο *Un Discours contraint*,¹¹² αναλύοντας τις περιγραφές του ρεαλιστικού λόγου, παρατηρεί πως η ματιά του εκάστοτε ήρωα οργανώνει τις περιγραφές με μια «λογική» σειρά. Είναι εξάλλου αυτή η στερεότυπη σειρά των πραγμάτων -από πάνω προς τα κάτω, από αριστερά προς τα δεξιά, από μακρινά πλάνα σε κοντινά, από τη φυσική στην ψυχολογική περιγραφή- ένας από τους λόγους που εξηγούν το γιατί ο αναγνώστης γενικά παραλείπει τις περιγραφές. Όπως τονίζει ο Hamon, «η περιγραφή ως μια νόρμα, στερεί τις μεγάλες προσδοκίες από τον αναγνώστη και προκαθορίζει γραμμές που δεν αντιστέκονται στην ανάγνωση».¹¹³ Στον Ruskin, αυτή η στερεότυπη περιγραφική νόρμα, δεν βρίσκει συχνά εφαρμογή. Στο παράδειγμα του Αγίου Μάρκου και αφότου ο Ruskin έχει ολοκληρώσει την ιστορία του ναού μέσω των μωσαϊκών του, αφότου έχει περπατήσει στους γύρω δρόμους παρατηρώντας τα μαγαζιά και τους ανθρώπους της πόλης, μπαίνει τελικά στο εσωτερικό του.

«Ας εισέλθουμε στον ίδιο το ναό».¹¹⁴

Θέλοντας να μιλήσει για τον τρόπο που οι Βενετοί χρησιμοποιούν την επένδυση, εστιάζει στους συνδέσμους, στις ενώσεις των μαρμάρων. Είναι το πρώτο σημαντικό στοιχείο που θέλει να προσέξουμε. Είναι αυτή η λεπτομέρεια που για τον Ruskin εικονογραφεί και εκφράζει μια

¹¹¹ Ruskin, *Stones of Venice II*, LE vol.10 σ.76.

¹¹² Philippe Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος*, μτφρ.Ευαγγελία Πάντα και Κανέλλα Πουλή (Αθήνα: εκδ.Καρδαμίτσα, 2004) σ.76.

¹¹³ Philippe Hamon, «What is a description?» στο *French Literary Theory Today*, Επιμέλεια Tzvetan Todorov (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) σ.163.

¹¹⁴ Ruskin, *The Stones of Venice II*, LE vol.10 σ.88.

ολόκληρη αρχιτεκτονική θεωρία: την ειλικρίνεια στην κατασκευή, την ειλικρίνεια στον τρόπο που οι Βενετοί επιλέγουν να «ντύσουν» έναν τούβλινο τοίχο, χωρίς ούτε μια στιγμή να υπονοήσουν πως πρόκειται για συμπαγή μαρμάρινη κατασκευή:

*«Κάθε πλάκα μαρμάρου είναι δεμένη με τη διπλανή της με ένα πριτσίνι και οι ενώσεις του οπλισμού είναι τόσο ξεκάθαρα τοποθετημένες στο περίγραμμα του υλικού που δεν έχει κανείς δικαίωμα να παραπονεθεί για έλλειψη ειλικρίνειας περισσότερο από έναν βάρβαρο που βλέποντας κάποιον με πανοπλία θα υπέθετε ότι είναι όλος από ασάλι».*¹¹⁵

Η λεπτομέρεια στον Ruskin έχει διπλή σημασία: αφορά τόσο την αρχιτεκτονική λεπτομέρεια όσο και τον τρόπο που γράφει. Αφιερώνονταν στην αναλυτική παρατήρηση τους και μπορούσε να γράφει δεκάδες σελίδες για να τις αποδώσει. Πέρα από τον Hippolyte Taine που όπως είδαμε ήταν ιδιαίτερα επικριτικός μαζί του, άλλοι γάλλοι κριτικοί όπως ο Gabriel Mourey ή ο Edouard Rod επίσης αναφέρθηκαν στο ζήτημα της προσκόλλησης του στη λεπτομέρεια με σχόλια που φωτίζουν περισσότερο τη γενικότερη θεωρία του.¹¹⁶ Παρατήρησαν πως για τον Ruskin, η αξία της λεπτομέρειας έγκειται στην αισθητή μορφή και τη σημασία που ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει σ' αυτήν και την αποδίδει στην τέχνη του. Είτε μιλά για την αρχιτεκτονική λεπτομέρεια είτε για τη λεπτομέρεια στη γλυπτική ή τη ζωγραφική, ο Ruskin ενδιαφέρεται να δείξει την αλήθεια που ο καλλιτέχνης κάθε φορά φωτίζει, μια αλήθεια πέρα από την πιστή αναπαράσταση. Και η γραφή του, παρότι έμπληε λεπτομερειών, έδειχνε την ίδια αδιαφορία για ζητήματα αληθοφάνειας. Η λεπτομέρεια για τη λεπτομέρεια, η απλή μίμηση, η τεχνική της οφθαλμαπάτης είναι κάτι τελείως πέρα από τους στόχους του. Ο Ruskin περιέγραφε τα σύννεφα, την ισορροπία τους, τις σκιές που ρίχνουν, τη γεωμετρία και τη χνουδάτη υφή τους, για να αποδείξει πως μόνο ο Turner ήξερε πώς να κοιτάζει και να αποδίδει τη φύση. Αναζητούσε μια τέχνη που εστιάζει στις αλήθειες του κόσμου, πίσω και πέρα από τον καμβά, έτσι ώστε ο θεατής να μπορέσει να αγνοήσει τη δημιουργία της ίδιας της τέχνης. Είναι χαρακτηριστικό πως και οι δύο γάλλοι κριτικοί επέλεξαν και παρέθεσαν το ίδιο απόσπασμα από το *Modern Painters* ως χαρακτηριστικό σημείο της σκέψης του:

*«...το να ζωγραφίσεις το γρασίδι και τα αγριόχορτα με τόση ακρίβεια ώστε να ικανοποιηθεί το βλέμμα, είναι επίτευγμα που θα καταφέρει ο οποιοσδήποτε με ένα ή δύο χρόνια εξάσκησης: το να ανιχνεύσεις όμως ανάμεσα στα χόρτα εκείνα τα μυστήρια της δημιουργίας και της σύνθεσης με τα οποία η φύση αγγίζει το νου (...) αυτό είναι το ιδιαίτερο χάρισμα ενός ευφυή νου και αυτό είναι και το ιδιαίτερο καθήκον που απαιτεί από αυτόν ο Κύριος».*¹¹⁷



¹¹⁵ αυτ., LE vol.10 σ.95.

¹¹⁶ Gabriel Mourey, *Passé le Détroit, La Vie et l'Art à Londres* (Paris: Paul Ollendorff, 1895) και, Edouard Rod, «Les Préraphaélites Anglais» σε δύο μέρη στην *Gazette des Beaux-Arts* (1er septembre 1887 σ.177-195 και 1er novembre 1887 σ.399-416).

¹¹⁷ Ruskin, *Modern Painters I*, LE vol.3 σ.483.

Επόμενος σταθμός για τη υποδοχή του έργου του Ruskin από το γαλλικό κοινό είναι το έργο του Robert de la Sizeranne. Ο La Sizeranne είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό πρόσωπο στη σχέση του Ruskin με τη γαλλική κριτική, καθώς τα βιβλία του ήταν τα πρώτα κείμενα για τον Ruskin που διάβασε ο Marcel Proust και από τα οποία επηρεάστηκε σημαντικά. Όπως είδαμε ήδη, το *Ruskin et la religion de la beauté* ήταν αυτό που ο Proust αναζήτησε κατά τη διάρκεια των διακοπών του στη λίμνη της Γενεύης. Ο La Sizeranne είναι θαυμαστής του Ruskin. Πριν καταπιαστεί με το έργο του καθαυτό, είχε προετοιμάσει το πεδίο μελέτης του με μια σειρά άρθρων που εστίαζαν στη σύγχρονη αγγλική τέχνη. Το *La peinture anglaise contemporaine* είχε προηγηθεί του *Ruskin et la religion de la beauté* και είχε δημοσιευτεί σε τέσσερα μέρη στη *Revue des Deux Mondes* στα τέλη του 1894 και στις αρχές του 1895.¹¹⁸ Για τον La Sizeranne, ο Ruskin είναι μια εξέχουσα προσωπικότητα με φοβερή επιρροή στην τέχνη και την αρχιτεκτονική. Στην ακαταστασία αλλά και αφθονία των γραπτών του, αναγνωρίζει έναν άνθρωπο που παρότι δεν είχε συνολικό σχέδιο, πάλευε ακούραστα για την τέχνη και την κοινωνία. Θεωρεί πως τα βιβλία του για την αρχιτεκτονική, το *Stones of Venice* και το *Seven Lamps of Architecture*, κατάφεραν να αλλάξουν την αγγλική αρχιτεκτονική. Και η θεωρία του για τη ζωγραφική όπως εκφράστηκε μέσα από το *Modern Painters*, επηρέασε τόσο τα βρετανικά μουσεία, ώστε σύντομα η National Gallery να αποκτήσει «αίθουσα Turner». Ο La Sizeranne βλέπει τον Ruskin ως έναν άνθρωπο μπροστά από την εποχή του: παρατήρησε πως οι σκιές έχουν χρώμα, γράφοντας πριν τους μπρεσιονιστές. Ήδη από το 1853, πίστευε πως τα τοπία θα πρέπει να ζωγραφίζονται έξω στη φύση «*en plein air*» και ο μπρεσιονισμός ακολούθησε λίγες δεκαετίες αργότερα. Το χαρακτηριστικό όμως που ο La Sizeranne εντοπίζει στο έργο του, είναι η δύναμη του να δημιουργεί με λέξεις, εικόνες που ο αναγνώστης μπορούσε να δει και να κατανοήσει. Είχε την ικανότητα να κάνει από εκείνο που φαινόταν νοητικό, και αντιστρόφως, να αναγνωρίζει την πνευματικότητα σε κάτι που φαινόταν απλά χειροπιαστό. Μπορούσε να μεταφράσει τις ιδέες σε εικόνες:

*«Όπως ξέρει να μας κάνει να κατανοήσουμε, ο Ruskin ξέρει και να μας κάνει να δούμε, και τη στιγμή που ο κουρασμένος και αδιάφορος αναγνώστης είναι έτοιμος να αποσυρθεί από τη διαλεκτική του, τον αρπάζει από τη φαντασία. Μας έχει δείξει το νοητικό σε αυτό που αρχικά φαινόταν μόνο αισθητό. Και θα κάνει αισθητό αυτό που συνήθως φαίνεται απολύτως νοητικό. Μετέφρασε τις εικόνες ζωγραφικής σε ιδέες. Και θα μεταφράσει ιδέες φιλοσοφικές σε εικόνες. Για να διηγηθεί, δείχνει. Για να αποδείξει, ζωγραφίζει».*¹¹⁹

¹¹⁸ Robert de la Sizeranne, «La peinture anglaise contemporaine» *Revue des Deux Mondes*

1er octobre 1894, σ.562-596

1er novembre 1894, σ.101-128

15 novembre 1894, σ.326-357

15 janvier 1895, σ. 372-412

Τα άρθρα αυτά συμπεριλήφθηκαν στο βιβλίο με τον ίδιο τίτλο *La peinture anglaise contemporaine*.

¹¹⁹ La Sizeranne, «Ruskin et la Religion de la Beauté: Ses paroles» σ.667.

Στο δεύτερο κατά σειρά εμφάνισης άρθρο στην *Revue des Deux Mondes*, με υπότιτλο «*Ses paroles*», ο La Sizeranne εντυφεί στον τρόπο γραφής του Ruskin και στην κλίση του να χειρίζεται το λόγο με τόση ακρίβεια.

«Με το να λέει πως η φιλολογική λεπτότητα είναι φιλοσοφική λεπτότητα, ο στόχος που ακολουθεί είναι περισσότερο η καθαρότητα του ύφους παρά η φιλοσοφική ακρίβεια».¹²⁰

Επαναφέροντας το γνωστό θέμα της αναλογίας μεταξύ συγγραφέα και ανατόμου, γεωλόγου ή οποιουδήποτε άλλου θετικού επιστήμονα, ο La Sizeranne επισημαίνει την ικανότητα του Ruskin στο να αποδίδει εικόνες της φύσης μέσα από τις περιγραφές του. Εικόνες που δεν είναι γενικές αλλά συγκεκριμένες, με συγκεκριμένο φως, σε συγκεκριμένο τόπο, εποχή και ώρα της ημέρας, όπως οι πίνακες των ιμπρεσιονιστών:

«Στην πορεία είναι σαν να έχεις μαζί σου μερικές φορές έναν εντομολόγο, άλλες φορές έναν γεωλόγο. Όμως αυτός ο εντομολόγος, ο γεωλόγος ή ποιητής, πάντα εκφράζεται σαν ζωγράφος. Και σαν ζωγράφος δεν εφευρίσκει ή πλάθει στη φαντασία του εικόνες σκόρπιων αντικειμένων. Όταν περιγράφει ένα τοπίο, δεν είναι ένα οποιοδήποτε τοπίο: είναι αυτό που έχει δει σε εκείνο το σημείο, εκείνη την εποχή και εκείνη την ώρα, όπως ζωγράφιζε και ο Monet».¹²¹

«Δεν είναι ένας συγγραφέας που ζωγραφίζει. Είναι ένας ζωγράφος που γράφει».¹²²

Αυτή η διπλή ιδιότητα του Ruskin συγγραφέα–ζωγράφου έχει επίσης εκφραστεί από τον όρο «*word-painting*». Η Rhoda L. Flaxman στο *Victorian Word Painting and Narrative* ορίζει τη «ζωγραφική με λέξεις» ως εκτεταμένα κομμάτια με περιγραφές εικόνων, η τεχνική των οποίων μιμείται ζωγραφικές μεθόδους.¹²³ Τα εργαλεία και οι τρόποι σύνθεσης είναι αντίστοιχοι με μια ζωγραφική αναπαράσταση: κάδρα, φως, χρώματα, προοπτική και σημεία φυγής. Πρόκειται για περιγραφικές ενότητες που μπορούν να διαχωριστούν από το περιβάλλον του κειμένου. Συνήθως λέξεις εισαγωγικές ή προτροπές όπως «κοιτάξτε», «παρατηρήστε», «προσέξτε» επισημαίνουν την αρχή μιας τέτοιας περιγραφής, ενός «ρηματικού πίνακα». Ο ίδιος ο Ruskin όμως ήταν αρκετά σκεπτικός με το πώς οι κριτικοί χρησιμοποιούσαν τον όρο για να αναφερθούν στη γραφή του. Στην αλληλογραφία του, απαντώντας σε μια κριτική του *Modern Painters* ως «*wordpainting*», ομολογεί:

¹²⁰ αυτ., σ.674.

¹²¹ αυτ., σ.675.

¹²² αυτ., σ.676.

¹²³ Rhoda L Flaxman, *Victorian Word-painting and Narrative: Toward the Blending of Genres* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1987) σ.1.

«Βρήκα λίγο σοκαριστική την ιδέα του να ονομάσεις το βιβλίο «wordpainting». Είναι μεγάλη πρόκληση για μένα να με αποκαλούν «ζωγράφο των λέξεων» αντί για στοχαστή».¹²⁴

Η αναλογία συγγραφέα-ζωγράφου, ως συμπληρωματική αυτής του συγγραφέα-επιστήμονα, κυριαρχεί την εποχή του ρεαλισμού. Αν επιστρέψουμε και ανατρέξουμε στον Bernard Weinberg και τα άρθρα της περιόδου 1830-1870, θα δούμε πως η σύγκριση λόγου και εικόνας στους ρεαλιστές συγγραφείς και ζωγράφους, εμφανίζεται διαρκώς. Είναι εξάλλου και ο λόγος που ο Weinberg, σε ένα έργο που αφορά τον ρεαλισμό στη λογοτεχνία, είναι υποχρεωμένος να αφιερώσει ένα κεφάλαιο στη ζωγραφική: οι διατυπώσεις του ρεαλισμού τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη ζωγραφική καθώς και η αποτίμηση των κριτικών για τις δύο τέχνες, ήταν πολύ στενά συνδεδεμένες.

Το πιο γνωστό παράδειγμα για την επιρροή της ζωγραφικής στη λογοτεχνία είναι η φιλία μεταξύ Courbet και Champfleury. Ο Champfleury γράφει ένα πρώτο άρθρο για τον Courbet στο *Le Pamphlet* το 1848,¹²⁵ και το 1855 ακολουθεί η διάσημη ζωγραφική έκθεση με τον τίτλο *Réalisme*. Επίσης, το βραχύβιο περιοδικό *Réalisme* του Duranty, αφιερώνει στη ζωγραφική το πρώτο του άρθρο. Και πολλοί από τους γάλλους κριτικούς στους οποίους έχουμε αναφερθεί όπως ο Gustave Planche, ο Arsène Houssaye ή ακόμα συγγραφείς όπως οι αδερφοί Goncourt, ο Zola ή ο Gautier έχουν γράψει πλήθος άρθρων τόσο για τη λογοτεχνία όσο και για τη ζωγραφική. Όπως παρατηρεί ο Bernard Weinberg, ο ρεαλισμός αναγνωρίστηκε ως «σχολή» πρώτα στη ζωγραφική. Δεν υπήρξαν όμως ρητές διατυπώσεις μιας συνεκτικής θεωρίας και η κριτική απέναντι στη ρεαλιστική ζωγραφική ήταν κατά κύριο λόγο εχθρική. Οι ενστάσεις ήταν κατά ένα μεγάλο μέρος οι ίδιες που οι κριτικοί έθεσαν στη συνέχεια και στον λογοτεχνικό ρεαλισμό.¹²⁶ Κοινές ήταν επίσης και αρκετές από τις διεκδικήσεις των ρεαλιστών ζωγράφων και συγγραφέων, όπως η επιθυμία για την αλήθεια και το σύγχρονο, η επιμονή στην παρατήρηση και το απρόσωπο ή η αντίδραση στις συμβάσεις του ρομαντισμού και του κλασικισμού.¹²⁷

Εξετάζοντας το λεξιλόγιο των Γάλλων κριτικών όταν μιλούν για λογοτεχνικά έργα αυτής της περιόδου, παρατηρούμε πως το δίπολο του συγγραφέα-ζωγράφου που ο La Sizeranne αποδίδει στον Ruskin, είναι ένα φαινόμενο τυπικό. Ο Taine, που είναι ιδιαίτερα επικριτικός όταν οι δύο τέχνες συγχέονται, σε ένα κείμενο του για τον Stendhal εκφέρει την άποψη πως η περιγραφή

¹²⁴ Ruskin, *The letters of John Ruskin (1870-1889)*, LE vol.37. σ.136.

¹²⁵ Ο Champfleury, στο Salon του 1848 ξεχωρίζει τον Courbet και το έργο του *La Nuit classique de Walpurgis*, το θέμα του οποίου ο Courbet δανείζεται από τον Faust του Goethe. Γράφει λοιπόν ο Champfleury στο *Le Pamphlet* 28-30 septembre 1848:

«Δεν δώσαμε αρκετή σημασία στη φετινή Έκθεση, σε ένα σπουδαίο και δυνατό έργο, το *La Nuit classique de Walpurgis*, πίνακας που εμπνέεται από τον ευφυή Faust. Σας το λέω εδώ, να το θυμηθείτε! Αυτός ο άγνωστος θα γίνει σπουδαίος ζωγράφος».

Champfleury et Georges Sand, *Du réalisme. Correspondance*. Επιμέλεια Luce Abélès (Paris: Editions des Cendres, 1991) σ.101.

¹²⁶ Weinberg, *French Realism* σ.97.

¹²⁷ αυτ., σ.126.

είναι μια λειτουργία του ζωγράφου και επιτρέπεται να χρησιμοποιείται από τους συγγραφείς εάν και εφόσον έχει ως σκοπό να φωτίσει τους χαρακτήρες:

«Η περιγραφή, ακόμα κι όταν είναι γραφική και πετυχημένη, είναι από τη φύση της ανεπαρκής καθώς η γραφή δεν είναι ζωγραφική και με μαύρα ορνιθοσκαλίσματα αραδιασμένα στο λευκό χαρτί, δεν μπορεί παρά να δοθεί μια γενική ιδέα της μορφής και του χρώματος. Γι' αυτό ο συγγραφέας καλά θα κάνει να μην ξεφεύγει από τον τομέα του, να αφήσει τους πίνακες στους ζωγράφους και να αφοσιωθεί στο κύριο θέμα της τέχνης του, την προσοχή στα γεγονότα, τα συναισθήματα, τις ιδέες και όλα εκείνα που η ζωγραφική δεν μπορεί να αποδώσει ενώ οι λέξεις καταφέρνουν αβίαστα».¹²⁸

Η περίπτωση του Balzac είναι τυπική για τα σχόλια που συγκεντρώνει ένας συγγραφέας-ζωγράφος της πραγματικότητας:

«Ζωγραφίζει για να ζωγραφίζει. Ο πίνακας είναι ακριβής τις περισσότερες φορές, τα χρώματα του γίνονται όλο και πιο έντονα, το φως του ακτινοβολεί όλο και πιο πολύ, όμως αυτό είναι όλο».¹²⁹

Ο Théodore Muret,¹³⁰ ακολουθώντας την άποψη του Taine υποστηρίζει πως η λεπτομερής απεικόνιση της εξωτερικότητας των αντικειμένων είναι κατάλληλη και επιτυχής μόνο στη ζωγραφική και δεν μπορεί να έχει καμία ισχύ στη λογοτεχνία, όπου οι λέξεις είναι το μόνο μέσο έκφρασης. Το παράδειγμα που αναφέρει είναι η Φλαμανδική σχολή.

ρεαλισμός και ολλανδική σχολή

Η ολλανδική σχολή του 17^{ου} αιώνα έχει τιμητική θέση στις αναφορές των Γάλλων κριτικών. Ο Balzac είναι ένα τυπικό παράδειγμα αυτής της σχέσης. Η σύγκριση του με τους εκπροσώπους της Ολλανδικής σχολής τον ακολουθούσε για χρόνια, δίνοντας του τον τίτλο του ζωγράφου ώσπου, τελικά, μετά τις ανακαλύψεις του Daguerre το 1839, οι περιγραφές του συνδέθηκαν και με το νέο μέσο της δαγκεροτυπίας.¹³¹ Σημαντικοί κριτικοί μελετούν και παρουσιάζουν στο γαλλικό κοινό την ολλανδική σχολή, όπως για παράδειγμα ο Arsène Houssaye με έργο του *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* ή ο Gustave Planche ο οποίος, πολύ νωρίς, ήδη από το 1835, χρησιμοποιεί τον όρο *réalisme* για να χαρακτηρίσει τη ζωγραφική του Rembrandt.

¹²⁸ Hippolyte Taine, «Étude sur Stendhal» *Nouvelle Revue de Paris* (1^{er} mars 1864, I) σ.193-216. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στις σελίδες 196-197.

¹²⁹ Emmanuel Gonzalès, «M.de Balzac» *Art et Progrès* (février 1836, VII) σ.243-245.

¹³⁰ Théodore Muret, «Le Père Goriot» *Quotidienne*, (11 avril 1835). Όπως παραθέτει ο Weinberg, *French Realism* σ.40

¹³¹ Weinberg, *French Realism* σ.65.

«Στην Ολλανδική και Φλαμανδική σχολή θα βρίσκαμε χωρίς κόπο πάνω από έναν μεγάλο καλλιτέχνη το πινέλο του οποίου έχει αντιγράψει τη φύση με μια πιστότητα που η Ρώμη και η Φλωρεντία δεν γνώρισαν ποτέ, όμως και η Ρώμη και η Φλωρεντία κατέχουν την υψηλότερη θέση. Γιατί; Επειδή και η Ρώμη και η Φλωρεντία είχαν κατανοήσει τη σημασία του ιδεατού στη ζωγραφική». ¹³²

Ο Planche, χρησιμοποιεί τη γνωστή αντίθεση της “*verité humaine*” που προσδίδει στην ολλανδική σχολή και της “*idealité poétique*” που συσχετίζει με την κλασική σχολή.¹³³ Όπως είδαμε, αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ ιταλικής και ολλανδικής τέχνης είναι ένας άλλος τρόπος να εκφραστεί η αντίθεση της νεοκλασικής «γενικότητας» σε σχέση με το ρεαλιστικό «συγκεκριμένο». Ή για να το θέσουμε διαφορετικά, η αντίθεση ανάμεσα στις μεγάλες και γενικές ιδέες της Ιταλικής ζωγραφικής και στην κυριολεκτική αλήθεια, την ακρίβεια στη λεπτομέρεια της φύσης που χαρακτηρίζει την Ολλανδική σχολή. Πρόκειται για μια αντίθεση που ίσχυε το ίδιο και στη ζωγραφική και στον χώρο της λογοτεχνίας. Οι γάλλοι κριτικοί στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ήταν κατά κύριο λόγο απόγονοι μιας μακράς παράδοσης κριτικών η άποψη των οποίων βασιζόταν σε προκαθορισμένες, λογοτεχνικές σταθερές. Ήταν φανερός ο «κλασικισμός» των κριτηρίων που έθεταν για τη σύνθεση, την τάξη και την ενότητα στην τέχνη. Και ήταν ο δικός τους ιδεαλισμός που έκανε τον ρεαλισμό κατακριτέο.

Η θέση του Ruskin για την Ολλανδική σχολή είναι και αυτή μια σχέση πολύπλοκη που κρύβει αρκετές αντιφάσεις. Η πιο διαδεδομένη άποψη είναι πως ήταν κι αυτός ένας ακόμα πολέμιος της «χαμηλής τέχνης». Ο Ruskin βέβαια, παρά τα τόσα ταξίδια του στην ηπειρωτική Ευρώπη, δεν είχε επισκεφτεί την Ολλανδία. Και τα παραδείγματα έργων Ολλανδικής τέχνης που είχε δει ήταν αρκετά φτωχά. Οι γνώσεις του περιοριζόνταν κυρίως σε ό,τι είχε δει στην Dulwich Gallery του Λονδίνου, μια συλλογή που θεωρούνταν αρκετά απογοητευτική.¹³⁴ Παρόλα αυτά, όπως είδαμε και στη διαφωνία του με τον Sir Joshua Reynolds, δεν ήταν διατεθειμένος να ακολουθήσει σύγχρονους του θεωρητικούς στην υπεράσπιση του κλασικού δόγματος και της Ιταλικής τέχνης ως «υψηλής τέχνης». Στον τρίτο τόμο του *Modern Painters*, αναλύει λέξη προς λέξη κείμενα του Reynolds από το *The Idler*, καταρρίπτοντας τον απλοϊκό διαχωρισμό και τους ορισμούς του για τη «χαμηλή» και την «υψηλή» τέχνη που έχουν ως τυπικούς εκφραστές τους την Ολλανδική και την Ιταλική τέχνη αντίστοιχα.¹³⁵

¹³² Gustave Planche, «Histoire et philosophie de l'art. VII. L'Ecole anglaise en 1835» *Revue des deux mondes* (15 juin 1835, II) σ.676-676. Όπως παραθέτει ο Du Val, *The subject of realism in the Revue des deux mondes* σ.63.

Επίσης στο F.de Lagenevais, «Le Salon de 1849» *Revue des deux mondes* (August 15, 1849) σ.559-593, ο «μοντέρνος ρεαλισμός» συγκρίνεται με τον «ολλανδικό νατουραλισμό». Και στο H.Delaborde, «La Peinture française, son Histoire» *Revue des deux mondes* (September 1, 1854) σ.1109-1135, οι «μοντέρνοι ζωγράφοι» κατηγορούνται πως μιμούνται τους Ολλανδούς στην επιλογή των κοινότοπων θεμάτων και την ακρίβεια στην έκφραση του λόγου.

¹³³ Weinberg, *French Realism* σ.114.

¹³⁴ Ruth Bernard Yeazell, *Art of the Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel* (New Jersey: Princeton University Press, 2008) σ.24.

¹³⁵ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.20.

Ο Reynolds είναι διάσημος υπερασπιστής του “*Grand Style*” στη ζωγραφική, όμως ο Ruskin δεν παραδίδεται άνευ όρων στη θεωρία του. Τα δικά του κριτήρια για το «ποιητικό» και το «υψηλό» στην τέχνη είναι διαφορετικά. Για τον Reynolds, η υψηλή τέχνη είναι η «Ποιητική τέχνη», την οποία και διαχωρίζει από την «Ιστορική». Η ποιητική τέχνη, δεν πρέπει να έχει ως στόχο την κυριολεκτική αλήθεια ούτε την παραμικρή λεπτομέρεια. Πρέπει να καταπιάνεται με σταθερές διαχρονικές αξίες και όχι με το συγκεκριμένο και το μοναδικό. Ο Ruskin, χρησιμοποιώντας ένα τυχαίο παράδειγμα από την -υψηλή- ποίηση του Byron, αναιρεί τους ορισμούς και τις απλουστεύσεις του Reynolds και επιχειρεί να αποδείξει πως και η Ποίηση χρησιμοποιεί τις λεπτομέρειες και μπορεί να εκφράζει το συγκεκριμένο και μοναδικό. Ανατέμνει τους πέντε στίχους που επιλέγει από το ποίημα «Ο φυλακισμένος της Σιγιόν»¹³⁶ και εξετάζοντας μία μία τις λέξεις δείχνει ποιες αποτελούν περιττές σε νόημα λεπτομέρειες που όμως ικανοποιούν την ποιητική λειτουργία:

*«Αντί να βρίσκουμε, όπως περιμέναμε, την ποίηση διαχωρισμένη από την ιστορία με την απόλειψη λεπτομερειών, βρίσκουμε πως η ποίηση αποτελείται απολύτως από λεπτομέρειες. Και αντί να χαρακτηρίζεται από το αμετάβλητο, βρίσκουμε πως όλη η δύναμη της συνίσταται στην ξεκάθαρη έκφραση του μοναδικού και του ιδιαίτερου».*¹³⁷

Αντιστρέφοντας λοιπόν τα επιχειρήματα του Reynolds, φτάνει να δηλώσει πως ίσως η Ολλανδική σχολή να έπρεπε να ονομάζεται ποιητική, ενώ η Ιταλική ιστορική. Και τελικά, αυτό στο οποίο καταλήγει ο Ruskin είναι πως η προσθήκη λεπτομερειών δεν μπορεί απλά να μετατρέψει το ιστορικό σε ποιητικό ή το αντίστροφο. Πρέπει να υπάρχει κάτι στην ποιότητα των λεπτομερειών ή στη μέθοδο με την οποία χρησιμοποιούνται που να τους δίνει ποιητική ή ιστορική απόχρωση.¹³⁸ Αυτή η «συμβιβαστική» δήλωση υπεράσπισης της λεπτομέρειας ήταν κάτι που θα περίμενε κανείς από τον Ruskin:

*«Δεν είναι λοιπόν η λεπτομέρεια για τη λεπτομέρεια, ούτε τα τούβλα που μπορεί να μετρήσει κανείς στα σπίτια των Ολλανδών ζωγράφων (...) που κάνουν την τέχνη υψηλή (...) Είναι η λεπτομέρεια που έχει έναν υψηλό σκοπό, που υπάρχει για χάρη της ανεκτίμητης ομορφιάς που υπάρχει στα μικρότερα και τα ελάχιστα έργα του Θεού».*¹³⁹

¹³⁶ Ο Ruskin αναλύει τους στίχους 108-111 της 6ης στροφής:

*A thousand feet in depth below
Its massy waters meet and flow;
Thus much the fathom-line was sent
From Chillon's snow-white battlement*

¹³⁷ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.26-27.

¹³⁸ αυτ., LE vol.5 σ.27-28.

¹³⁹ Ruskin, *Modern Painters I*, LE vol.3 σ.33.

«Κοιτάζετε γύρω στο δωμάτιο. Το δάπεδο έχει πλούσια μωσαϊκά, που περικλείονται από χαμηλά καθίσματα από κόκκινο μάρμαρο και οι τοίχοι του είναι από αλάβαστρο, αλλά με φθορές, θρυμματισμένοι και με σκούρα στίγματα από το χρόνο, σχεδόν ένα ερείπιο. Σε σημεία οι πλάκες του μαρμάρου έχουν πέσει όλες και η τραχιά πλινθοδομή φαίνεται μέσα από τις σχισμές, όμως όλα είναι όμορφα. Οι καταστροφικές σχισμές διαβρώνουν το δρόμο τους ανάμεσα σε νησίδες και κανάλια αλάβαστρου και οι κηλίδες του χρόνου στις διαφανείς μάζες έχουν σκουρύνει, σαν περιοχές με ένα πλούσιο χρυσό-καφέ, όπως το χρώμα από τα φύκια σε μια βαθιά θάλασσα όταν το χτυπά ο ήλιος. Το φως εξασθενεί στις κοιλότητες της αίθουσας προς το ιερό, και το βλέμμα ίσα που μπορεί να αναγνωρίσει τις γραμμές του ανάγλυφου της βάπτισης του Χριστού πίσω του. Στον θόλο όμως της στέγης, οι μορφές είναι ευδιάκριτες και φαίνονται δύο μεγάλοι κύκλοι...»¹⁴⁰

Το παραπάνω παράδειγμα είναι ένα αρκετά τυπικό απόσπασμα περιγραφής του Ruskin. Καθοδηγεί το βλέμμα σε διαφορετικά μέρη του χώρου: από αυτό που είναι δίπλα, σε αυτό που είναι στο βάθος, σε αυτό που είναι ψηλά. Εστιάζει στις επιμέρους λεπτομέρειες από τις οποίες ο αναγνώστης μόνος θα φανταστεί το όλον. Πέρα από την αξία τους ως εργαλεία για την κριτική της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, οι «πίνακες από λέξεις» του Ruskin έχουν μια αυθύπαρκτη αισθητική αξία. Η γραφή του έχει μια έντονη χωρική ποιότητα και μοιάζει με ένα «patchwork», με μια ύφανση. Ο πεζός λόγος του οδηγεί τους αναγνώστες σε διαφορετικούς δρόμους από ότι θα περίμενε. Δημιουργεί μη γραμμικές μορφές αφήγησης που δείχνουν με πόση άνεση κινούνταν στο χώρο της γραφής, μια ευκολία την οποία είχε παραδεχτεί και ο ίδιος. Τόνιζε πως το γράψιμο δεν του ήταν δύσκολο. Έγραφε «ήσυχα και μεθοδικά όπως θα έφτιαχνε ένα κέντημα». «Ήξερα ακριβώς τί είχα να πω, πώς να βάλω τις λέξεις ακριβώς στη θέση τους».¹⁴¹

«Η κα. Edgeworth μπορεί να καταχράται τη λέξη «ιδιοφυΐα», όμως υπάρχει κάτι τέτοιο και συνίσταται κυρίως στο να κάνει κανείς πράγματα - πνευματικά πράγματα, εννοώ - χωρίς να μπορεί να το αποφύγει. Δεν νομίζω ότι είμαι μεγάλη ιδιοφυΐα, αλλά πιστεύω ότι έχω κάποια ευφυΐα. Κάτι διαφορετικό από την απλή εξυπνάδα, γιατί δεν είμαι έξυπνος, με την έννοια ότι εκατομμύρια άνθρωποι είναι - δικηγόροι, γιατροί και τόσοι άλλοι. Αλλά υπάρχει σε μένα ένα έντονο ένστικτο το οποίο δεν μπορώ να αναλύσω, το να ζωγραφίζω και να περιγράψω τα πράγματα που αγαπώ - όχι για φήμη ούτε για το καλό των άλλων ούτε για το δικό μου καλό, αλλά ένα είδος ενστίκτου σαν αυτό της πείνας ή της δίψας. Θα ήθελα να ζωγραφίσω όλες τις πέτρες του Αγίου Μάρκου και της Βερόνας μία προς μία... Κάθε φορά τα βρίσκω όλο και πιο όμορφα και κάθε φορά είμαι πιο δυσαρεστημένος από το τί έκανα την προηγούμενη».¹⁴²

¹⁴⁰ Ruskin, *The Stones of Venice II*, LE vol.10 σ.86-87.

¹⁴¹ Garrigan, «The Ultimate Significance of Ruskin's Architectural Writings», σ.187.

¹⁴² Ruskin, «Επιστολή στον πατέρα του (Verona, June 2, 1852)» LE vol.10 σ.xxv-xxvi.

Το *Stones of Venice* παραμένει ένα από τα βιβλία όπου η ευγλωττία του Ruskin και η ευφυΐα του στο χειρισμό της γλώσσας είναι χαρακτηριστική και εντυπωσιακή. Λίγοι συγγραφείς, και μάλιστα μη αρχιτέκτονες, πέτυχαν να ασκήσουν επιρροή στους αρχιτέκτονες τον 19^ο αιώνα όσο ο Ruskin. Και είναι σίγουρο πως αυτή η αξιοσημείωτη επιρροή ήταν εφικτή χάρη στη μοναδική ικανότητα του στη γραφή. Έως τότε τα κλασικά έργα στα ράφια των αρχιτεκτόνων, όπως του Βιτρούβιου ή του Παλλάντιο, προσέφεραν περισσότερο πρακτικές συμβουλές και μια πρόζα στεγνή.¹⁴³ Ο Sir George Gilbert Scott στο πρώτο του βιβλίο το 1850, διστακτικά εξηγούσε κάποιους από τους λόγους:

*«ένα από τα μειονεκτήματα του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα είναι ότι παρότι στη φύση του είναι ένα επάγγελμα ευφάνταστο, και παρότι παρουσιάζει ένα ευρύ πεδίο για ρομαντικούς συσχετισμούς, για ιστορικές αναζητήσεις και για φιλοσοφικές έρευνες, η ίδια η πρακτική του επαγγέλματος έχει μια τέτοια υλική αναγκαιότητα στο χαρακτήρα της και είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με τις συνήθεις εργασίες στη ζωή, που ο αρχιτέκτονας ο ίδιος, είναι συνήθως το τελευταίο άτομο που θα δώσει ρηματική έκφραση στο συναίσθημα ή τη φιλοσοφία της τέχνης του. Και όποια κι αν είναι τα εσωτερικά του αισθήματα, σπάνια προχωρά πέρα από το σύννηθες επίπεδο ενός ανθρώπου του επιχειρείν».*¹⁴⁴

Όπως αναλύει και ο Michael Brooks στο άρθρο του «Describing Buildings: John Ruskin and the 19th century architectural prose», η κατάσταση θα άλλαζε την Βικτωριανή εποχή, ακόμα και αν ο Ruskin δεν έστρεφε ποτέ την προσοχή του από τη ζωγραφική τοπίου στην αρχιτεκτονική, ακριβώς επειδή οι πολλαπλές συγκρούσεις των στυλ, ώθησαν τους αρχιτέκτονες να καλλιεργήσουν τις λογοτεχνικές τους δεξιότητες ώστε να υποστηρίξουν το ρεύμα στο οποίο είχαν αποφασίσει να ανήκουν.¹⁴⁵ Σε αυτήν τη μάχη των αρχιτεκτονικών στυλ οι ενθουσιώδεις πολεμικοί του Augustus Pugin υπέρ της γοθτικής αρχιτεκτονικής¹⁴⁶ έδωσαν το μοντέλο, όμως ο Ruskin προχώρησε περισσότερο, δημιουργώντας ένα παράδειγμα γραφής που όχι μόνο μετέφερε την πληροφορία και εξουδετέρωνε τους αντιπάλους, αλλά συλλάμβανε τη συναισθηματική πολυπλοκότητα της αρχιτεκτονικής. Η επιρροή του Ruskin ενθάρρυνε τη δραματική αύξηση σε όγκο αλλά και σε ποιότητα της αρχιτεκτονικής πρόζας το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Η πένα του αρχιτέκτονα έγινε σχεδόν τόσο σημαντική όσο το μολύβι του. Πέρα από το ότι βοηθούσε στην προώθηση διάφορων

¹⁴³ Michael Brooks, «Describing Buildings: John Ruskin and nineteenth-century architectural prose» *Prose Studies: History, Theory, Criticism* (Vol.3 Issue 3, 1980) σ.241.

¹⁴⁴ George Gilbert Scott, *A plea for the faithful restoration of our ancient churches* (London: John Henry Parker, 1850) σ.12.

¹⁴⁵ Michael Brooks, «Describing Buildings: John Ruskin and the 19th century architectural prose» σ.241.

¹⁴⁶ Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts; or, A parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day, shewing the present decay of taste* (1836) (Edinburgh: J. Grant, 1898). Augustus Welby Northmore Pugin, *The true principles of pointed or Christian architecture* (1841) (Edinburgh: J. Grant, 1895). Augustus Welby Northmore Pugin, *An apology for the revival of Christian architecture in England* (1843) (Edinburgh: J. Grant, 1895).

τάσεων της αρχιτεκτονικής παραγωγής, αποτέλεσε το νέο μέσο εκπαίδευσης των νέων αρχιτεκτόνων σε μια χώρα που μπορεί να μην είχε επίσημες σχολές αρχιτεκτονικής αλλά η ίδρυση περιοδικών όπως το *The Builder* (1842), το *The Building News* (1855), το *The Architect* (1869), ή το *The British Architect* (1874) ήταν συνεχής και σε μεγάλη άνθηση.¹⁴⁷ Η πένα του Ruskin στο περιβάλλον αυτό αποτέλεσε ένα σημαντικό μοντέλο, όμως δεν ήταν όλοι του επαγγέλματος ενθουσιασμένοι με το κατόρθωμά του. Όσοι δεν συμφωνούσαν με τις θεωρητικές του διατυπώσεις, συνήθως δυσανασχετούσαν και με το στυλ της γραφής του. Οι έντονες διαφωνίες γύρω από το άτομο του ανάμεσα σε κριτικούς, αρχιτέκτονες και κάθε είδους εκφραστές του δημόσιου λόγου ήταν ιδιαίτερα συχνές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που ανθολόγησε και ο Michael Brooks από τα πρακτικά της συνάντησης των μελών του Royal Institute of British Architects, είναι και η διαφωνία ανάμεσα στον Robert Kerr, ιδρυτή της Architectural Association που κατακεραύνωσε την ποιητικότητα του Ruskin ως ένα ακόμα παράδειγμα φανφαρολογίας και τον John Pollard Seddon, αρχιτέκτονα στο επάγγελμα, ο οποίος τόνισε την πρακτική αξία των βιβλίων του Ruskin και τη συνεισφορά του στο να εμπνεύσει τον ενθουσιασμό τόσων συναδέλφων του χάρη στο συγγραφικό του ταλέντο. Όπως δήλωνε ο Robert Kerr -παραγωγικότετος συγγραφέας και ο ίδιος- για τον Ruskin:

*«Ήταν λίγο πολύ ο ιερέας μιας πίστης που συνέδεσε άμεσα την αρχιτεκτονική με την ποίηση για πρώτη φορά στην ιστορία των τεχνών. Άλλοι συγγραφείς μας έχουν δώσει επαρκώς συναισθηματικότητα και φανφάρες. Όμως μόνο αυτός ο συγγραφέας συνδέει έξυπνα και καταληπτά, αν αυτό είναι εφικτό, την ομορφιά και τη δυσμορφία των κτιρίων -το ίδιο αγαπημένες του και οι δύο- με τα επινοήματα, τα παράδοξα και τα ανείπωτα σκιρτήματα της ποιητικής ψυχής».*¹⁴⁸

Βρισκόμαστε σε μια εποχή που ο τομέας της κριτικής αρχίζει να αποκτά διαρκώς έδαφος. Όπως αναλύει ο Jason Camlot στο βιβλίο του *Style and the Nineteenth-century British Critic*, στην Αγγλία του 19^{ου} αιώνα, υπάρχει μεγάλη αύξηση του αριθμού των εφημερίδων και των περιοδικών μεγάλης κυκλοφορίας. Μέσα στο αυξανόμενο πλήθος άρθρων, εκτός από τη θεματολογία που καλύπτει την αρχιτεκτονική και τις τέχνες, ένα μεγάλο μέρος τους αφορά το πώς να γράφει κανείς σε μια ποικιλία από στυλ. Σημαντικά περιοδικά όπως το Blackwood ή το Chamber's Journal φιλοξενούσαν άρθρα που απαριθμούσαν τα προαπαιτούμενα προσόντα για διάφορα είδη γραφής:

¹⁴⁷ Michael Brooks, «*Describing Buildings: John Ruskin and the 19th century architectural prose*» σ.251.

Αντίθετα από άλλα εκπαιδευτικά μοντέλα της ηπειρωτικής Ευρώπης, όπως για παράδειγμα η γαλλική Ecole des Beaux Arts στην Γαλλία, η Βρετανία της φιλελεύθερης δημοκρατίας και του φόβου ενίσχυσης του κεντρικού ρόλου του κράτους, είχε υιοθετήσει ένα σύστημα μαθητείας όπου δίνονταν κίνητρα σε ιδιώτες αρχιτέκτονες για να αναλάβουν την εκπαίδευση και κατάρτιση των νέων επίδοξων αρχιτεκτόνων. Η πρακτική αυτή ήταν βέβαια ευάλωτη σε μη αξιοκρατικές επιλογές μαθητών, ανάλογα με τα κατεστημένα συμφέροντα. Στο πλαίσιο αυτό οι νεαροί μαθητευόμενοι αρχιτέκτονες Robert Kerr και Charles Gray με ένα άρθρο τους στο *The Builder* το 1846, διακήρυσαν πως αν το κράτος δεν μπορεί να επέμβει στα ιδιωτικά συμφέροντα με το να παράσχει μια συστηματική εκπαίδευση για τους αρχιτέκτονες, τότε θα το έκαναν οι ίδιοι οι εκπαιδευόμενοι. Δημιουργήθηκε έτσι η Architectural Association το 1847, που οργάνωσε εβδομαδιαίες συναντήσεις με συζητήσεις, ομιλίες αρχιτεκτόνων και κριτική πάνω σε συγκεκριμένα σχεδιαστικά θέματα. Καρπός αυτής της διαδικασίας ήταν και η θέσπιση των μη υποχρεωτικών εξετάσεων της RIBA το 1862 και τελικά της συστηματοποίησης και αξιολόγησης των αρχιτεκτονικών σπουδών.

¹⁴⁸ Robert Kerr, *Papers read at the Royal Institute of British Architects. Session 1869-70* (London: Published at the rooms of the Institute, 1870) σ.102.

για κριτικά δοκίμια, για φιλοσοφικά κείμενα είτε ακόμα για ελαφρότερα είδη.¹⁴⁹ Στήλες με τίτλους όπως «Hints to Authors» ή «Hints to our Contributors» αποδυνάμωσαν αρκετά το όριο ανάμεσα στους συγγραφείς και τους αναγνώστες των περιοδικών. Το αναγνωστικό κοινό των δοκιμίων διευρύνθηκε, ξέφυγε από το αυστηρά ακαδημαϊκό περιβάλλον και άρχισε να διαμορφώνει σταδιακά τις τάσεις για το επικρατέστερο στυλ κριτικής. Στον χώρο της τέχνης τις δεκαετίες 1830-1850, η κυρίαρχη τάση είναι η τέχνη να θεωρείται πετυχημένη όταν ανακλά τις επιθυμίες του κοινού. Στο πλαίσιο αυτής της παραδοχής, ο κριτικός λειτουργούσε σαν ένας αντιπρόσωπος του αναγνώστη που απέρριπτε έργα που αποτύγχαναν να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες του. Στην αγωνία του να εκφράσει τη γνώμη του κοινού που πλέον είχε σημαντικό λόγο στις κυκλοφορίες εφημερίδων και περιοδικών, ο λόγος των κριτικών έγινε διαβόητα δύστροπος και εμφοτικός. Ο John Woolford χαρακτηρίζει την κριτική στη δεκαετία του 1850 ως μια «επιθετική κριτική», κάπως «θεατρική», η οποία «χειρονομώντας και κάνοντας γκριμάτσες, καταπονείται από υπερβολικές ακρότητες».¹⁵⁰ Στο περιβάλλον αυτό ο Ruskin έχει μια μάλλον παράδοξη θέση. Μπορούμε να διακρίνουμε στη γραφή του πλήθος από υπερβολές, αυτήν την «υπερβολική σπατάλη» για την οποία μιλά ο Woolford, όμως τα κίνητρα του είναι τελείως διαφορετικά. Ενώ αυτού του είδους η γραφή προσπαθούσε να αντικατοπτρίζει την κοινή γνώμη, ο Ruskin είχε ως στόχο όχι την ανάκλαση της αισθητικής του κοινού, αλλά την αλλαγή του. Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας της γραφής του είναι μέρος αυτής της προσπάθειας του να «διαπλάσει» το κοινό του. Στο *Stones of Venice*, από τις πρώτες κιόλας σελίδες, δηλώνει πως ο στόχος του βιβλίου του είναι να θέσει κανόνες κριτικής της αρχιτεκτονικής για τον μέσο αναγνώστη, κανόνες που θα τον απελευθερώσουν από τις ως τότε απόψεις και θα τον κάνουν να ξεχωρίζει εύκολα το «σωστό από το λάθος», το «καλό από το κακό».

*«Ένιωθα βέβαιος πως ο κανόνας αυτός πρέπει να είναι οικουμενικός: πως θα έπρεπε να μας δίνει τη δυνατότητα να απορρίπτουμε όλα τα χαζά και ασήμαντα έργα και να δεχτούμε όλα τα ευγενή και σοφά, χωρίς αναφορά στο στυλ ή το εθνικό αίσθημα (...) Και θα πρέπει να είναι εύκολα εφαρμόσιμος για κάθε πιθανή αρχιτεκτονική επέμβαση του ανθρώπινου μυαλού. Θέτω τον εαυτό μου λοιπόν, στην ίδρυση ενός τέτοιου νόμου, έχοντας ολοκληρωτική πίστη πως οι άνθρωποι είναι προορισμένοι να γνωρίζουν τα καλά πράγματα από τα κακά, χωρίς υπερβολική δυσκολία και με τη χρήση της γενικής κοινής λογικής».*¹⁵¹

*«Είχα την επιλογή (...) να ζητήσω την υπομονή του αναγνώστη, καθώς ακολούθησα τη γενική έρευνα πρώτα και καθόρισα μαζί του έναν κώδικα σωστού και λάθους, τον οποίο μπορούμε μαζί να επικαλούμαστε αναδρομικά. Θεώρησα πως αυτός είναι ο καλύτερος, αν και ίσως ο πιο ανιαρός τρόπος».*¹⁵²

¹⁴⁹ Jason Camlot, *Style and the Nineteenth-century British Critic* (Farnham: Ashgate Publishing, 1988) σ.92.

¹⁵⁰ John Woolford, «Periodicals and the practice of literary criticism 1855-1864» στο *The Victorian Periodical Press: Samplings & Soundings*, Επιμέλεια: Joanne Shattock, Michael Wolff (Toronto: University of Toronto Press, 1982) σ.116.

¹⁵¹ Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.56.

¹⁵² αυτ., LE vol.9 σ.57.

Αυτή η αγωνία να διαμορφώσει την κριτική ικανότητα του αναγνωστικού του κοινού, είναι και αυτή που τον οδήγησε να ανοιχτεί προς τη συγγραφή άρθρων για περιοδικά μεγάλης κυκλοφορίας, όπως το *Cornhill Magazine* ή το *Fraser's Magazine*. Οι περισσότερες αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιεί για να προσεγγίσει τον αναγνώστη είναι στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας, της σωστής διάπλασης και της δημιουργίας μιας κριτικής ικανότητας σε νέες στέρεες βάσεις. Ο Ruskin λοιπόν, δεν ήταν ο τυπικός «υπερβολικός» κριτής εκείνης της περιόδου. Δεν έδινε στο κοινό του αυτό που ήθελε να ακούσει. Μετά το μέσο όμως του 19^{ου} αιώνα, στις αρχές του 1860, υπήρξε μια σημαντική αλλαγή στον τομέα της κριτικής που άφησε τον Ruskin σε μια παράδοξη, αν όχι μειονεκτική θέση. Η αλλαγή αυτή, από το πρώτο μισό του αιώνα στο δεύτερο μισό, ήταν προς την κατεύθυνση της αναζήτησης νέων κριτηρίων για έναν πιο συνετό κριτικό λόγο, περισσότερο διακριτικό και λιγότερο εξαρτώμενο από το ταμπεραμέντο του αναγνωστικού κοινού. Σε αυτήν τη στροφή ο Ruskin έμεινε εκτεθειμένος. Η αλλαγή υπονόμευσε το κύρος του, και έτσι, παρότι ο ίδιος δεν είχε σχέση με τους «κριτικούς της κοινής γνώμης», τελικά κρίθηκε με τα ίδια κριτήρια που χρησιμοποιήθηκαν εναντίον τους. Όπως γράφει ο William Forsyth, ένας από τους πολλούς πολέμιους του, στο άρθρο «Literary Style» του 1857, όπου επιχειρούσε να αναδείξει στοιχεία «καλού» στυλ και να εκθέσει «λαθεμένους και εμπαθείς τρόπους στυλ», «ο Ruskin παραδίνεται υπερβολικά στην πομπώδη ρητορεία και μερικές φορές αφήνεται στην έπαρση με την υπεραφθονία εικόνων και τη σπάταλη αφθονία επιθέτων στη γραφή του». ¹⁵³ Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα όπου ο ρεαλισμός έχει εδραιώσει το πρόγραμμα του, η συναισθηματική εμφιασμένη κριτική δεν μπορεί να έχει πια θέση.

Η αποστολή του Ruskin ήταν όμως το να πείσει. Σκοπός του ήταν η επανεξέταση του κύρους της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής που κυριαρχούσε στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα και η επανεκτίμηση της γοθτικής αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα. Έπρεπε να αντιμετωπίσει εκείνους που έβρισκαν τον Καθεδρικό της Rouen υπερβολικά διακοσμημένο ή τον Αγ.Μάρκο της Βενετίας παράξενο αν όχι κακόγουστο. Ο τρόπος που ο Ruskin χρησιμοποιούσε τα εργαλεία της περιγραφής και της αφήγησης ήταν ένα κομμάτι από την τέχνη της πειθούς του. Η αφήγηση του, παρά το μεγαλόπνοο επιστημονικό της όραμα, έχει εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τη διαφοροποίησαν από τις επικρατούσες τάσεις της κριτικής της εποχής του. Ο Ruskin χτίζει μια άμεση σχέση, έναν διάλογο με τους αναγνώστες του που αφήνονται στις οδηγίες του και στην απόλαυση της ανάγνωσης. Οι επικριτές του δυσανασχετούσαν και οι θαυμαστές του τον εξυμνούσαν επειδή ακριβώς δούλευε τόσο καλά.

Ακόμα και μετά τον θάνατό του, ο πιο πιστός του μαθητής, ο Marcel Proust, είχε μπει στον πειρασμό να παίξει, όχι χωρίς την αίσθηση του χιούμορ, με το στυλ γραφής του Ruskin. Στα

¹⁵³ William Forsyth: "Literary Style" στο *Fraser's Magazine* (τ.55, 1857) σ.428. Όπως παραθέτει ο Camlot, *Style and the Nineteenth-century British Critic* σ.93.

διάσημα *Pastiches*¹⁵⁴ του από τα οποία δεν γλίτωσαν προσωπικότητες όπως ο Balzac, ο Flaubert, ο Sainte-Beuve και πολλοί άλλοι, ο Proust επέλεγε να γράφει σχολιάζοντας θέματα της επικαιρότητας όπως θα έγραφαν εκείνοι, σαν να δανειζόταν τη φωνή και τον προσωπικό τους τόνο, ακολουθώντας κατά βάση το μότο του πως «η κοινωνική μας προσωπικότητα είναι δημιούργημα της σκέψης των άλλων».¹⁵⁵ Ο Proust δημοσίευσε τα κείμενα αυτά στην *Figaro* την περίοδο Φεβρουαρίου-Μαρτίου του 1908, εκείνο όμως που ξαναζωντάνευε τη φωνή του δασκάλου του έμεινε αδημοσίευτο και δεν εμφανίστηκε παρά μόνο πολύ μετά τον θάνατο και του μαθητή του, την 1η Οκτωβρίου του 1953, στην *Nouvelle Revue Française*.¹⁵⁶ Πρόκειται βέβαια, για ένα κείμενο που προκαλεί αναμφισβήτητα ένα μειδίαμα σε όλους τους αναγνώστες τους εξοικειωμένους με τον Ruskin, ανεξάρτητα από το αν είναι φιλικά ή εχθρικά προσκεείμενοι στον τρόπο γραφής του. Ο Marcel Proust, μέσα σε πέντε μόλις σελίδες, και ήδη από τον τίτλο του κειμένου του, καταφέρνει να αναδείξει πολλές από τις εμμονές του δασκάλου του, τόσο σε επίπεδο ιδεών και στοχασμών πάνω στην τέχνη όσο και στη μανιέρα γραφής του. Η αγάπη για τον Giotto, η καταδίκη της μοντέρνας τεχνολογίας, η αναπόληση ενός άδολου παρελθόντος, όλα παρουσιάζονται μέσα από ένα κείμενο οι λεπτομέρειες του οποίου είναι χαρακτηριστικά Ρασκινιακές. Ο Proust χρησιμοποιεί μια σειρά από χαρακτηριστικά που εμφανίζονται σταθερά στη γραφή του Ruskin. Οι αποστροφές στον «αγαπητό αναγνώστη», οι προστακτικές παρατηρείστε-κοιτάξτε-πιστέψτε, οι μακριές προτάσεις με έκταση ολόκληρης παραγράφου, οι αναφορές στη Βίβλο και οι φράσεις από τα λατινικά, οι διδακτικές συγκρίσεις με τη λονδρέζικη πραγματικότητα, η επιμονή σε λεπτομέρειες που περικλείουν όλο το νόημα ενός έργου τέχνης, η προσπάθεια να εξηγήσει δύσκολες έννοιες με απλά καθημερινά παραδείγματα και αναλογίες, όλα αυτά συνθέτουν με έναν κωμικό τρόπο το ρασκινιακό σύμπαν.

Για τον Proust, τα *Pastiches* αποτελούσαν ένα πρώτο μονοπάτι προς στη λογοτεχνία, ακολουθώντας τα βήματα των μεγάλων συγγραφέων μέσω της μίμησης τους, μια φόρμα γραφής πιο έμμεσης, πιο διακριτικής, πιο σύντομης και πιο κομψής από τη λογοτεχνική κριτική.¹⁵⁷ Σύγχρονοι, όμως, κριτικοί του Ruskin, δεν μοιράζονταν την ίδια ευαισθησία ή κομψότητα με τον Proust. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στο περιοδικό *The Architect* από ανώνυμο συγγραφέα

¹⁵⁴ Το «Pastiches et mélanges» η Μήνα Πατεράκη-Γαρέφη το μεταφράζει «Απομιμήσεις και Σύμμεικτα» στο *Ημέρες Ανάγνωσης* (Αθήνα: εκδ.Ινδίκτος, 2004) σ.10 υποσημείωση νο.3.

¹⁵⁵ Marcel Proust, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο I: Από τη μεριά του Σουάν* Μτφρ. Παύλος Ζάννας (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2001) σ.26.

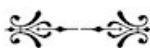
¹⁵⁶ Marcel Proust, «La Bénédiction du sanglier» *Nouvelle Revue Française* (Oct. 1953) σ.763. Το κείμενο με την ψευδή υπογραφή «par John Ruskin», έχει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Etude des Fresques de Giotto représentant l'affaire Lemoine à l'usage des jeunes étudiants et étudiantes du Corpus Christi qui se soucient encore d'elle» ο οποίος άμεσα θυμίζει τίτλους κειμένων του Ruskin, όπως για παράδειγμα το «St.Mark's Rest: The history of Venice written for the help of travellers who still care for her monuments».

¹⁵⁷ Marcel Proust, *Correspondence*, t.VIII, lettre 32. Όπως αναφέρει η Francine Goujon, ««Je» narratif, «Je» critique et écriture intertextuelle dans le *Contre-Sainte-Beuve*», υποσημείωση νο.21. (Δημοσίευση 05 décembre 2007 στον ιστότοπο του *Institut des textes et manuscrits modernes* (CNRS & École Normale Supérieure).

που μπήκε στον κόπο να γράψει την κριτική του στον Ruskin με ρίμες.¹⁵⁸ Και στο ίδιο τεύχος, το ίδιο κοροϊδευτική είναι μια ακόμα κριτική που υπογράφεται από κάποιον «Υποψήφιο για τον ίδρυμα St.Luke's»: οι Λονδρέζοι αναγνώστες εκείνης της εποχής ήξεραν καλά πως πρόκειται για γνωστό φρενοκομείο της αγγλικής πρωτεύουσας.¹⁵⁹ Σε πιο σοβαρές του στιγμές, το *The Architect*, σημειώνει τουλάχιστον το πόσο η κριτική του Ruskin διαφέρει στην αποτίμηση του St.Marks σε σχέση με όλους τους υπόλοιπους αρχιτέκτονες που ασχολήθηκαν με το κτίριο, και παραδέχεται πως ήταν ο πρώτος που αναγνώρισε στον ναό ποιότητες που απλά οι υπόλοιποι ξεπερνούσαν βιαστικά με επιθετικά επίθετα όπως «άσχημο», λόγω του υπερπολυτελούς και ασυνήθιστου διάκοσμου του.

Παρά την κριτική που έφτανε στο σημείο να εγείρει ερωτηματικά για τη νοητική κατάσταση του γράφοντα, ακόμα και σε μια εποχή που τα προβλήματα στους λαβυρίθους του μυαλού του Ruskin δεν είχαν καν εμφανιστεί, οι περισσότεροι κριτικοί αναγνώριζαν την ικανότητα του να πηγαίνει κόντρα σε καλά και βαθιά ριζωμένες ιδέες της εποχής του. Παραδέχονταν πως για τον Ruskin τίποτα δεν θεωρούνταν δεδομένο και πως ο αναγνώστης μαζί του καλούνταν να ασκήσει τη δική του κριτική ικανότητα. Όσο και αν η φήμη του «ζωγράφου των λέξεων» τον ακολουθούσε παντού, μαζί με την καχυποψία πως πρόκειται απλά για έναν ρήτορα που αρέσκεται στο να κυνηγά την δημοφιλία, το εγχείρημα του *Stones of Venice* διαψεύδει αυτήν την εικόνα. Την μονίμως ευφάνταστη ευγλωττία του τη συνοδεύει ένας λόγος που αγωνιά να είναι καθαρός και κατανοητός ώστε να υποστηρίξει το τεχνικό περιεχόμενο του θέματος του. Σκοπός του Ruskin ήταν όλοι να μπορέσουν να διαβάσουν τις πέτρες της Βενετίας και σε αυτό αφιέρωσε όλη του την προσοχή. Όπως σημειώνουν και οι επιμελητές της Library Edition, δεν υπάρχει σελίδα στα χειρόγραφα που να μην έχει σημεία τα οποία μαρτυρούν την επιθυμία του να ξεκαθαρίσει τη διατύπωση κάθε πρότασης, να βρει τις πιο απλές και κατάλληλες λέξεις.¹⁶⁰ Είναι μια εργασία εις βάθος, ανάλογη με αυτήν των μεγάλων ρεαλιστών συγγραφέων και την αναζήτηση της «mot propre». Όπως γράφει και ο ίδιος στον πρόλογο του πρώτου τόμου,

*«Κύριος στόχος μου ήταν η αναγνωσιμότητα. Το να είναι οποιοσδήποτε ικανός, να πάρει το βιβλίο και να καταλάβει αμέσως τί σημαίνει, ανεξάρτητα με το πόσο εξοικειωμένος είναι με το θέμα. Θα έχω αποτύχει στον σκοπό μου αν δεν έχω καταφέρει όλα τα σημαντικά μέρη της εργασίας να είναι ξεκάθαρα για τον λιγότερο ενήμερο και εύκολα για τον πιο αδιάφορο αναγνώστη».*¹⁶¹



¹⁵⁸ “An Architect”, *Something on Ruskinism; with a “Vestibule” in Rhyme*. (London: Robert Hastings, 13 Carey Street, Lincoln’s Inn, 1851) σ.51.

¹⁵⁹ Ruskin, *Stones of Venice I*, LE vol.9 σ.xliii.

¹⁶⁰ αυτ., σ.xxxvii.

¹⁶¹ αυτ., σ.xxxvii.

Κεφάλαιο 2



Viollet-le-Duc & réalisme



μελέτη της σχέσης του Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc με τον ρεαλισμό είναι ένα εγχείρημα αρκετά παράτολμο για δύο λόγους. Αφενός, ο Viollet-le-Duc όντας αρχιτέκτονας, ένας άνθρωπος της πράξης, δεν ανήκει αμιγώς στον χώρο της συγγραφής, παρά το πλήθος των μυθιστορημάτων του και εύρος του θεωρητικού του έργου. Έχει κριθεί και μελετηθεί εκτενώς για τις αποκαταστάσεις του, τη θεωρία του για τη μεσαιωνική αρχιτεκτονική όχι όμως για τον τρόπο που γράφει και περιγράφει. Αφετέρου, το περιβάλλον στο οποίο ανατράφηκε και οι πρώτες του επιρροές έχουν στοιχεία μιας παιδείας ρομαντικής η οποία αν και σε κάποιες στιγμές φαίνεται να έρχεται σε σύγκρουση με τη θετικιστική του σκέψη, δημιουργεί ένα σύνολο καταβολών και επιδράσεων που έχει σημασία να καταγραφεί. Αυτό που επιτρέπει όμως μια ανάγνωση του Viollet-le-Duc μέσα από το πρίσμα της ρεαλιστικής θεωρίας είναι μια σειρά από χαρακτηριστικά στοιχεία του ρεαλιστικού ρεύματος που συναντώνται και στον δικό του γραπτό λόγο για την τέχνη και την αρχιτεκτονική. Παρότι ο ίδιος εκφράζεται συχνά ανοικτά κατακρίνοντας τους σύγχρονους με αυτόν ρεαλιστές καλλιτέχνες, θα προσπαθήσουμε να δούμε τί νόημα αποκτούν οι έννοιες της ρεαλιστικής θεωρίας στο δικό του θεωρητικό οικοδόμημα και στον δικό του τρόπο γραφής. Κατά πόσο συγκλίνουν ή αποκλίνουν από τις προταγές του ρεαλιστικού μανιφέστου.

Η αναζήτηση των στοιχείων της ρεαλιστικής θεωρίας στο συγγραφικό έργο του Viollet-le-Duc – επιστημονικό και μη – περνά αναγκαστικά μέσα από το πλαίσιο του θετικισμού. Η ρεαλιστική αισθητική επηρεάστηκε σημαντικά από την επίδραση των θετικών επιστημών. Το λογοτεχνικό ρεαλιστικό έργο αξίωνε να προσφέρει επιστημονική γνώση με την ευρεία σημασία του όρου, να παρουσιάσει την πραγματικότητα όσο γίνεται πιο αντικειμενικά, χωρίς τις διαστρεβλώσεις που επιφέρουν προσωπικές επεμβάσεις του συγγραφέα.¹ Η αναλυτική, επιστημονική μέθοδος των ρεαλιστών, η αναλογία της ανατομίας, της χειρουργικής, της φυσιολογίας είναι στοιχεία που συναντώνται και στο γραπτό έργο του Viollet-le-Duc. Προέρχονται από τον επιστημονικό χώρο και την άνοδο της θετικιστικής σκέψης διαμορφώνοντας και τη δική του ρασιοναλιστική θεωρία.

Στο κεφάλαιο αυτό, προσπαθώντας να διερευνήσουμε κατά πόσο πλησιάζει ή απομακρύνεται ο Viollet-le-Duc από το ρεαλιστικό ρεύμα, θα ακολουθήσουμε την ίδια πορεία με αυτήν που χρησιμοποιήσαμε στην αναζήτηση των ρεαλιστικών στοιχείων στο έργο του John Ruskin. Οδηγός μας δηλαδή θα είναι και εδώ το έργο του Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction 1830-1870*, το οποίο καταγράφει την εμφάνιση και διαμόρφωση του ρεαλιστικού ρεύματος

¹ Monroe C. Beardsley, «Ρεαλισμός», *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ-Παύλος Χριστοδουλίδης (Αθήνα: εκδ. Νεφέλη, 1989) σ.278-286.

ακριβώς τη στιγμή της γέννησης και της ακμής του. Όπως είδαμε ήδη, ο Weinberg, οργανώνοντας τη σύγχρονη με τον ρεαλισμό βιβλιογραφία και κριτική, πετυχαίνει να δώσει μια ακριβή εικόνα του ρεαλιστικού προγράμματος στην Γαλλία, μια εικόνα που μένει ανεπηρέαστη από τις μεταγενέστερες αναγνώσεις και ερμηνείες του ρεαλισμού όπως διαμορφώθηκαν τον 20^ο αιώνα. Όπως και στην περίπτωση του Ruskin, όπου η σχέση του με τον ρεαλισμό μελετήθηκε με μια παράλληλη προσέγγιση του έργου του Bernard Weinberg και του Jean Autret, θα επιχειρήσουμε να αναζητήσουμε τα στοιχεία ρεαλισμού στον Viollet-le-Duc έχοντας παράλληλα ως οδηγό το έργο του Laurent Baridon *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*.² Ο Baridon είναι από τους πιο σημαντικούς σύγχρονους μελετητές του Viollet-le-Duc και με το βιβλίο αυτό, αναδιαρθρώνοντας τη διδακτορική του διατριβή με τον τίτλο *Viollet-le-Duc, sources d'une pensée architecturale, genèse d'un imaginaire scientifique*, δημιούργησε ένα λεξικό-οδηγό για τον Viollet-le-Duc με όρους-κλειδιά που αφορούν το σύνολο του έργου του. Ανατομία, βοτανική, γεωλογία, γεωμετρία, φιλολογία είναι μερικά από τα λήμματα στα οποία ο Baridon οργανώνει τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το επιστημονικό έργο του Viollet-le-Duc, δημιουργώντας ένα δεύτερο λεξικό, ένα λεξικό που μπορεί να λειτουργήσει ως βοηθός στην ανάγνωση του μεγάλου λεξικού *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, το βασικότερο θεωρητικό έργο του γάλλου αρχιτέκτονα.

Μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του ρεαλισμού που επαναλαμβάνονται σταθερά στον λόγο των κριτικών για το νέο λογοτεχνικό ρεύμα και που το διαφοροποιούν από άλλες προηγούμενες ή σύγχρονες παραδόσεις είναι όπως είδαμε και εν συντομία,

- η αληθοφανής αναπαράσταση του πραγματικού κόσμου
- η μελέτη του σύγχρονου τρόπου ζωής
- η προσέγγιση μέσα από την παρατήρηση και όχι τη φαντασία
- η πιστή αντιγραφή της φύσης μέσα από υπερβολική λεπτομέρεια
- η ακριβής, ζωγραφική αναπαράσταση
- η αναλυτική μέθοδος στη μελέτη των χαρακτήρων
- η απρόσωπη στάση του συγγραφέα
- η υλιστική ή θετικιστική προσέγγιση
- η αδιαφορία για την ηθική - ο πλήρης αισθησιασμός – η προσήλωση στο άσχημο
- οι μακριές παρεκβάσεις – η έλλειψη ενότητας

και τελικά ένα λογοτεχνικό αποτέλεσμα που είναι συχνά συγκρίσιμο με την ανατομία στην ιατρική ή με ένα επιστημονικό πείραμα.³ Πολλά από τα στοιχεία αυτά χρησιμοποιούνται από τους κριτικούς με ιδιαίτερα αρνητική διάθεση για να επιτεθούν στο ρεαλιστικό ρεύμα, κάποια όμως απαντώνται και στις θέσεις του ρεαλιστικού δόγματος όπως διατυπώθηκε από τους ίδιους τους εκφραστές του κινήματος. Όπως και στην περίπτωση του John Ruskin, στην προσπάθεια να προσεγγίσουμε το έργο του Viollet-le-Duc, από τα χαρακτηριστικά αυτά θα επιμείνουμε

² Laurent Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (Paris: Editions L'Harmattan, 1996).

³ Weinberg, *French Realism* σ.194.

περισσότερο στην αναλογία ρεαλισμού και ανατομίας ή επιστημονικής μεθόδου γενικότερα, στην αναλογία της ζωγραφικής, στη σημασία της παρατήρησης και στον ρόλο των λεπτομερειών. Πρόκειται για έννοιες, λέξεις-κλειδιά που θα χρησιμοποιήσουμε ως οδηγούς και που παίζουν σημαντικό ρόλο στο έργο του Viollet-le-Duc, παρότι μπορεί να χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο και όχι πάντα με θετικό πρόσημο. Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει αυτή η απόπειρα είναι μεγαλύτερες από αυτές που προέκυψαν στην περίπτωση του John Ruskin. Ο Viollet-le-Duc, όπως έχουμε αναφέρει, είναι περισσότερο ένας άνθρωπος της πράξης, αφιερωμένος στην κατασκευή της αρχιτεκτονικής και δεν διεκδικεί τόσο τον τίτλο του στοχαστή όπως ο Ruskin. Επιπλέον, ο Ruskin είχε ήδη επιφορτιστεί με τον αμφίβολο τίτλο του ρεαλιστή από τις πρώτες απόπειρες γραφής του – ο Viollet-le-Duc όχι. Η σχέση του με τον ρεαλισμό είναι ένα αχαρτογράφητο πεδίο που προσπαθήσαμε να οργανώσουμε. Το θεωρητικό έργο του Viollet-le-Duc είναι συνδεδεμένο με την ορθολογική ανάλυση της αρχιτεκτονικής κατασκευής, παρότι ο ίδιος μεγάλωσε στον απόηχο του ρομαντικού κινήματος. Και οι ρομαντικές του καταβολές δημιουργούν στο έργο του, μια σειρά από αντιφάσεις, αντίστοιχες με τις αντιφάσεις στον Ruskin. Οι επιρροές αυτές μπορούν να εντοπιστούν σε διάφορα σημεία του θεωρητικού του έργου, στις *Διαλέξεις* του για την αρχιτεκτονική, στο *Dictionnaire*, στα άρθρα του στον τύπο της εποχής, ακόμα και στα τελευταία έργα του, τα *Histoires*, παρότι πλέον είχε καθιερωθεί ως ένας σημαντικός εκπρόσωπος του ορθού και καθαρού λόγου. Προσπαθώντας να κατανοήσουμε τις επιρροές και τις επιλογές του, θα τοποθετήσουμε αρχικά τον Viollet-le-Duc στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής του, στο οικογενειακό και επαγγελματικό του περιβάλλον. Θα μελετήσουμε τη σχέση του με τον κόσμο της λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα και τις προσωπικές του επιλογές στις δικές του λογοτεχνικές απόπειρες, επιχειρώντας στη συνέχεια την ανάγνωση του με οδηγό τα κύρια στοιχεία του ρεαλιστικού ρεύματος που αναφέραμε, ώστε να καταφέρουμε να αποδώσουμε μια πιο συγκεκριμένη εικόνα για τη σχέση του με τον ρεαλισμό.

📍 στοιχεία βιογραφίας

Οι συγγραφικές ικανότητες του Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc εξηγούνται σχετικά εύκολα: το οικογενειακό του περιβάλλον είναι λογοτεχνικό. Στα salons των Viollet-le-Duc και του θείου του Étienne-Jean Delécluze σύχναζαν σημαντικές προσωπικότητες των γραμμάτων της εποχής όπως ο Stendhal ή ο Prosper Mérimée, ο οποίος θα γινόταν στη συνέχεια μέντορας και προϊστάμενος του νεαρού Eugène. Ο Étienne-Jean Delécluze, μαθητής του Jacques-Louis David, ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς κριτικούς τέχνης τη δεκαετία του 1820 και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική και διανοητική του εκπαίδευση. Τα άρθρα του στο *Journal des Débats* είχαν μεγάλο αναγνωστικό κοινό και συνδύαζαν ακρίβεια στην έκφραση



και πειθώ. Η γραφή του θεωρούνταν μετρημένη και «ψυχρή» και σύμφωνα με τον Laurent Baridon θα μπορούσε να χαρακτηριστεί προκαταβολικά ρασιοναλιστής.⁴ Ο Delécluze αν και συχνά έπαιρνε θέση υπέρ της νεοκλασικής κληρονομιάς, δεν ήταν αδιάφορος στις νέες ιδέες του ρομαντισμού. Ο Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc που γεννήθηκε στο ίδιο σπίτι, στην οδό 1 rue du Chabanaise, ήταν πολύ κοντά στον θείο του κατά τη διάρκεια όλης της παιδικής τους ηλικίας. Έκανε μαζί του τα πρώτα ταξίδια και ίσως σ' αυτόν χρωστά το ρομαντικό πάθος του για τα ορεινά τοπία. Πέρα από τις πρώιμες συγγραφικές του ικανότητες όπως φαίνονται στα νεανικά του ημερολόγια, ο Delécluze θαυμάζει και το πάθος του νεαρού για το σχέδιο στο οποίο είχε επίσης από νωρίς δείξει μια ιδιαίτερη κλίση.

Ο Viollet-le-Duc πατήρ, ήταν ένας μεγάλος βιβλιόφιλος και ταυτόχρονα βιβλιογράφος. Η βιβλιοθήκη του προσμετράται μεταξύ των μεγαλύτερων της εποχής του. Το πάθος του για τη λογοτεχνία πιστοποιείται τόσο από τα νεανικά του γραπτά όσο και από το σημαντικό βιβλιογραφικό του έργο. Θεωρείται ένας από τους κύριους συντελεστές στην ανάδειξη της μεσαιωνικής λογοτεχνίας και επιμελήθηκε σημαντικά έργα της περιόδου. Είχε επίσης ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ζητήματα αρχιτεκτονικής και εργαζόταν ως συντηρητής της βασιλικής κατοικίας κατά την Μοναρχία του Ιουλίου του Louis-Philippe. Λόγω της συναναστροφής του με τους κύκλους της εξουσίας, μεγάλοι αρχιτέκτονες της εποχής όπως οι Percier, Fontaine, Huvé, σύχναζαν στην οικεία τους στον Κεραμεικό. Ένα μέρος της βιβλιοθήκης του πατέρα Viollet-le-Duc πέρασε στον μεγάλο του γιο Eugène, ο οποίος μαζί με τα βιβλία κληρονόμησε την αγάπη για τη γραφή, τον Μεσαίωνα και την αρχιτεκτονική.

Το 1825, ο Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc εγγράφεται ως μαθητής στο Institution Morin στο Fontenay-aux-Roses, λίγο έξω από το Παρίσι. Όπως σημειώνει ο πρώτος βιογράφος του, ο Paul Gout, εκεί, άλλη μια σημαντική προσωπικότητα έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαπαιδαγώγηση του.⁵ Καθηγητής του Viollet-le-Duc ήταν ο Ελβετός Johann Heinrich Pestalozzi ο οποίος έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην παιδεία που βασιζόταν στην αισθητή εμπειρία και στην οποία οι επιστήμες έπαιζαν σημαντικό ρόλο. Η παιδαγωγική του μέθοδος είχε μια τριπλή κατεύθυνση, αισθητή, τεχνική και νοητική. Για ένα παιδί που ανακαλύπτει τον κόσμο ήταν πολύ σημαντική η γνωριμία με τη φύση, οι περίπατοι στην εξοχή, η καλλιέργεια μικρών κήπων και άλλες σχετικές δραστηριότητες. Ο Pestalozzi εξάλλου, ήταν μεγάλος υποστηρικτής του Jean-Jacques Rousseau και είναι γνωστός επειδή εφάρμοσε στην πράξη τις καινοτόμες θεωρίες του Rousseau για την εκπαίδευση όπως εκφράστηκαν στο έργο του *Αιμίλιος, ή Περί Αγωγής*. Πίστευε πως η εκπαίδευση πρέπει να βασίζεται στην προσωπική αναζήτηση του μαθητή και πως ο δάσκαλος δεν πρέπει να λειτουργεί σαν αυθεντία, αλλά να θέτει απλά τα ερωτήματα οδηγώντας το μαθητή στην ανακάλυψη των απαντήσεων. Η επιρροή του Pestalozzi στο έργο και τη σκέψη του Viollet-le-Duc εν μέρει

⁴ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Biographie) σ.85 και Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Écriture) σ.145.

⁵ Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine* σ.13.

συμπυκνώνεται στο παρακάτω απόσπασμα που βρίσκεται στο κλείσιμο του τελευταίου βιβλίου του και αποτελεί, όπως δηλώνει και ο τίτλος του, το «κύκναιο άσμα» του:

*«Να εξετάζετε τα πάντα και να κρατάτε αυτό που είναι καλό, και αν κάτι ακόμα καλύτερο ωριμάσει μέσα σας, να το προσθέσετε σε αυτά που προσπάθησα να σας δώσω σε αυτές τις σελίδες, με το ίδιο πνεύμα αλήθειας και αγάπης που οδήγησε και τη δική μου πένα».*⁶

Η πρώτη φράση του αποσπάσματος «*πάντα δὲ δοκιμάζετε, τὸ καλὸν κατέχετε*» είναι μια αναφορά στο κείμενο του Απόστολου Παύλου από την πρώτη *Επιστολή Προς Θεσσαλονικείς*, την οποία και ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί για να κλείσει και τη δική του εισαγωγή στον πρώτο τόμο των *Entretiens sur l'architecture*.⁷ Το ότι ο Viollet-le-Duc επικαλείται μια φράση από την Καινή Διαθήκη δεν θα πρέπει να ιδωθεί ως μια απόδειξη θρησκευτικής πίστης ή ως ένα κοινό στοιχείο με τον John Ruskin. Είναι γνωστή εξάλλου, η πολεμική στάση του Viollet-le-Duc απέναντι στην κληρικοκρατία και οι έντονες επιθέσεις εναντίον της εξουσίας του κλήρου στα άρθρα του στον παρισινό τύπο. Η επιλογή της συγκεκριμένης φράσης έγινε μετά από προτροπή του Prosper Mérimée και είναι χαρακτηριστική για τη σκέψη του, πάντα ανοιχτή στην έρευνα και πιστή στον ορθό λόγο.⁸

Αν και ο νεαρός Viollet-le-Duc αποκόπηκε εν μέρει από το οικογενειακό του περιβάλλον φοιτώντας στο σχολείο του Fontenay-aux-Roses, η σχέση του με τον θείο του Delécluze διατηρήθηκε. Ο Delécluze, έχοντας και μια δεύτερη οικία στο Fontenay, είχε άριστες σχέσεις με τους καθηγητές του Institution Morin.⁹ Ήταν ιδιαίτερα ενημερωμένος σχετικά με τις σύγχρονες μεθόδους διδασκαλίας των λατινικών και των γλωσσών γενικότερα, και συμπλήρωνε τα μαθήματα του ανιψιού του όταν ο μικρός τον επισκέπτονταν. Συζητούσαν μαζί για τις τέχνες, τα γράμματα, τις επιστήμες και το 1831 ταξίδεψαν μαζί στην Ωβέρνη ώστε η παιδεία του Viollet-le-Duc να συμπληρωθεί από την επαφή του με τη γαλλο-ρωμαϊκή αρχιτεκτονική της νότιας Γαλλίας. Ακολούθησε το ταξίδι του Viollet-le-Duc στα Πυρηναία το 1833 και το γνωστό ταξίδι του στην Ιταλία το 1836. Ήδη από το 1834, σε ηλικία 20 ετών, ο Viollet-le-Duc είχε αποφασίσει πως θέλει να γίνει αρχιτέκτονας, είχε δείξει την προτίμηση του για τη μεσαιωνική αρχιτεκτονική και είχε διοριστεί στην *Petite École de Dessin*, όπου δίδασκε «*composition d'ornement*». Σταδιακά, κατά τη διάρκεια της καριέρας του, ενεπλάκη σε ένα πλήθος κρατικών φορέων και ιδρυμάτων όπως το

⁶ Johann-Heinrich Pestalozzi, *Le chant du Cygne* 1826, (Neuchâtel: Ed. de la Baconnière, 1947).

⁷ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier, σ.7.

Καινή Διαθήκη, Απόστολος Παύλος, Προς Θεσσαλονικείς Α, 5^ο κεφάλαιο: «*Πάν τοτε χαίρετε, ἀδιαλείπτως προσεύχεσθε, ἐν παντί ἐὺ χαριστεῖτε· τοῦτο γὰρ θέλημα Θεοῦ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ εἰς ὑμᾶς. τὸ Πνεῦμα μὴ σβέννυτε, προφητείας μὴ ἐξουθενεῖτε. πάντα δὲ δοκιμάζετε, τὸ καλὸν κατέχετε· ἀπὸ παντὸς εἶδους πονηροῦ ἀπέχεσθε*».

⁸ Jean-Jacques Aillagon, «Vérifiez tout, ce qui est bon, retenez-le» στο *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837* Catalogue d'Exposition (Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987) σ.25-31.

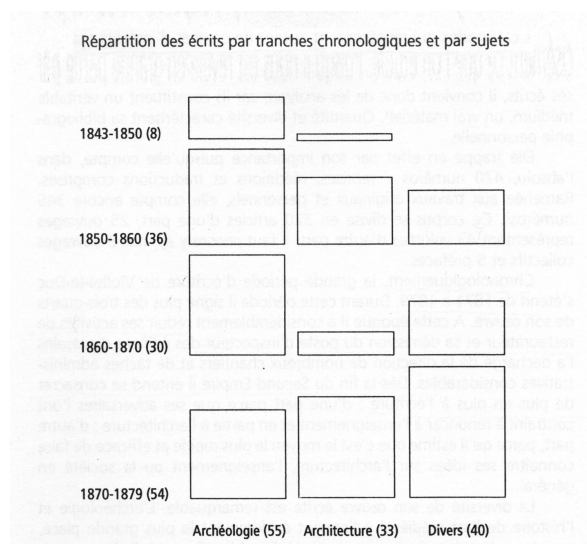
⁹ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Biographie) σ.86.

«Conseil des bâtiments civils», η «Commission des arts et édifices religieux», η «Commission des monuments historiques», ο οργανισμός «Édifices diocésains» και ακολούθησε η αποτυχημένη σχέση του με την «École des beaux-arts».

Η δεκαετία του 1840 είναι η εποχή που και ο Prosper Mérimée βρισκόταν στην ακμή της καριέρας του: ως Ακαδημαϊκός και Επιθεωρητής των Ιστορικών Μνημείων ήταν ένα πρόσωπο πολύ κοντά στην εξουσία που βοήθησε πολύ τον Viollet-le-Duc στα πρώτα του βήματα. Και ο Mérimée αλλά και όλη η οικογένεια των Viollet-le-Duc διατηρούσαν ήδη από τη δεκαετία του 1820 δεσμούς με σημαντικά πρόσωπα των ρομαντικών κύκλων και υποδέχονταν στα salons τους, τους φιλελευθέρους που θα κυβερνούσαν τη χώρα μετά το 1830.¹⁰ Το πραξικόπημα του Ναπολέον III και το δημοψήφισμα που ακολούθησε το 1851 δεν επηρέασαν την επαγγελματική ανέλιξη του Viollet-le-Duc. Η εύνοια που απολάμβανε από το παλάτι ήταν πολύ μεγάλη και σ' αυτήν οφείλεται ένα μέρος των έργων του ως αρχιτέκτονας. Η αντίστροφη εξέλιξη της πορείας του άρχισε το 1854 με την υποψηφιότητα για τη θέση του Professeur d'Ésthetique et d'Histoire de l'Art στην *École des Beaux-Arts*. Ήταν μια υποψηφιότητα που στήριζε ο ίδιος ο Ναπολέον III αλλά που κατέληξε σε μια παταγώδη αποτυχία. Το 1861 ακολούθησε μια δεύτερη μεγάλη αποτυχία, αυτή για τον διαγωνισμό της Όπερας του Παρισιού. Οι προσωπικές επαγγελματικές απογοητεύσεις αλλά και η πολιτική κρίση της Γαλλίας προς το τέλος της δεκαετίας του 1860, τον επηρέασαν σημαντικά. Έγινε πιο κριτικός με το καθεστώς της Β' Αυτοκρατορίας και μετά τον γαλλο-πρωσικό πόλεμο δήλωσε την πίστη του στην Γ' Δημοκρατία και στήριξε με το έργο του την κυβέρνηση του Adolphe Thiers που κατέστειλε βίαια την Παρισινή Κομμούνια.

🌀 στον χώρο της συγγραφής

Τα δέκα τελευταία χρόνια της ζωής του, μετά τις προσωπικές του απογοητεύσεις και την αναθεώρηση των πολιτικών του θέσεων, σχεδόν απαρνήθηκε την καριέρα του ως αρχιτέκτονας και αφιερώθηκε στη συγγραφή. Από τη μια πλευρά ήταν η πίεση που δεχόταν από τους αντιπάλους του που κατά κάποιο τρόπο τον ανάγκασε να εγκαταλείψει τη διδασκαλία και την αρχιτεκτονική, και από την άλλη, πίστευε ούτως ή άλλως πως η γραφή είναι το πιο γρήγορο και αποτελεσματικό μέσο για να κάνει γνωστές τις ιδέες του για την αρχιτεκτονική, τη διδασκαλία και την κοινωνία γενικότερα. Και παρότι ο Viollet-le-Duc είχε αντιπάλους, τα γραπτά του τα εκτιμούσαν ομοφώνως όλοι.¹¹



¹⁰ αυτ., σ.80.

¹¹ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Écriture) σ.145.

Όπως βλέπουμε μέσα από τα διαγράμματα του Laurent Baridon που κατατάσσουν και ταξινομούν το σύνολο του βιβλιογραφικού έργου του Viollet-le-Duc, η πιο σημαντική περίοδος συγγραφής είναι αυτή μεταξύ 1870-1879.¹² Στη διάρκεια της περιόδου αυτής, ο Viollet-le-Duc υπέγραψε πάνω από τα τρία τέταρτα του έργου του. Καθώς είχε παραιτηθεί από τη θέση του Επιθεωρητή Επισκοπικών Κτιρίων (Inspecteur des Édifices Diocésains), είχε πλέον χρόνο και συσσωρευμένη πείρα την οποία θέλησε να αφήσει, μέσω των γραπτών του, στη νέα γενιά.

Το γραπτό έργο του Viollet-le-Duc χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία. Η αρχαιολογία και η ιστορία της μεσαιωνικής τέχνης κατέχουν την κεντρική θέση, υπάρχουν όμως και άλλες θεματολογίες μη αμελητέες: κείμενα αφιερωμένα στη διδασκαλία τέχνης και αρχιτεκτονικής ή ακόμα και κείμενα για τη σύγχρονη κοινωνία που δείχνουν ένα ενδιαφέρον για την πολιτική και στρατιωτική επικαιρότητα. Σε όλα αυτά προστίθενται ένα πλήθος από πρακτικά, άρθρα σε συλλογικούς τόμους, αλλά και έργα αφιερωμένα στη φύση και τη μελέτη ορεινών όγκων όπως το διάσημο *Le massif du Mont Blanc*.¹³ Η αγάπη του Viollet-le-Duc για τη φύση και το ενδιαφέρον του για τις φυσικές επιστήμες και ειδικά τη γεωλογία είναι κάτι που θα δούμε αναλυτικά όταν εξετάσουμε τις επιρροές του από το περιβάλλον των θετικών επιστημών. Όμως ακόμα και το *Le massif du Mont Blanc* ένα αξιοσέβαστο έργο με αξιόπιστα συμπεράσματα, όπως παραδέχεται και ίδιος, αποτελεί ένα έργο «εκλαϊκευσης»:

«Γράφω για όλον τον κόσμο, αυτός ήταν πάντα ο στόχος μου και δίνοντας στο κοινό την περίληψη των παρατηρήσεων μου, δεν έχω άλλη αξίωση από το να καταφέρω να περάσει στο μεγαλύτερο αριθμό αναγνωστών η διακαής επιθυμία για μελέτη της φύσης, της κοινής μας μητέρας, της οποίας τα διδάγματα είναι πάντα τα πιο σωστά και τα πιο επικερδή για το πνεύμα».¹⁴

Έχει σημασία λοιπόν να τονίσουμε εδώ πως παρά την πίστη του στις ανακαλύψεις των φυσικών επιστημών και τη διαρκή ενημέρωση του γύρω από ποικίλα επιστημονικά θέματα, το γραπτό έργο του διαφέρει από αυτό ενός ερευνητή επιστήμονα: περισσότερο από το να ανακαλύψει, να

¹² Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Bibliographie) σ.59. Το συγκεκριμένο διάγραμμα στη σελίδα 60.

¹³ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Le massif du Mont Blanc: Étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers* (Paris: Librairie Polytechnique, J.Baudry, Éditeur, 1876).

Την δεκαετία του 1870 ο Viollet-le-Duc πηγαίνει στις Άλπεις το ελάχιστο μια φορά το χρόνο. Αποτέλεσμα αυτών των ταξιδιών είναι το «Hygiène du voyageur dans les contrées alpestres» στο *Annuaire du Club alpin français* (1878), η παρουσίαση του χάρτη του ορεινού όγκου του Mont-Blanc στην *Société de Géographie* (1874) και ένα άρθρο στο *Annuaire du Club alpin français* για τις «lacs supérieurs» (1874). Το «*Le Massif du Mont-Blanc*» αποτελεί μια Γεωδαιτική τοπογραφία και συμπληρώνει την έκδοση του χάρτη που είχε δημοσιευτεί τρία χρόνια πριν. Εξετάζει επίσης την εξέλιξη του ορεινού όγκου. Κάνοντας δουλειά γεωλόγου, ο Viollet-le-Duc μελέτησε μεταλλειολογία επί του πεδίου και παρουσίασε τη δράση των πάγων ως τον βασικό παράγοντα για την εξέλιξη του όγκου μετά την εμφάνιση του. Κάποια από τα έργα του για τις Άλπεις περισσότερο ανήκουν στην πρακτική του αλпинισμού παρά αποτελούν επιστημονική διαδικασία.

¹⁴ Viollet-le-Duc, *Le massif du Mont Blanc* σ.xvi.

πειραματιστεί και να επαληθεύσει υποθέσεις, κύριος στόχος του είναι απλά το να διαδώσει τις γνώσεις που συλλέγει, απευθυνόμενος πρωτίστως στο νεανικό κοινό της Γαλλίας.¹⁵ Η στάση του αυτή αφορά όλα τα πεδία μελέτης και είναι κυρίαρχη τη δεκαετία του 1870 όταν αφιερώνεται στη συγγραφή. Η σειρά των *Histoires* εκφράζει ακριβώς αυτήν την προσπάθεια και αποτελεί μια σύνθεση όλων των πεδίων μελέτης που είχε προσεγγίσει τα προηγούμενα χρόνια, συνδέοντας τα μεταξύ τους:

- *Comment on construit une maison: Histoire d'une maison* (1873)
- *Histoire d'une forteresse* (1874)
- *Histoire d'un Hôtel de ville et d'une cathédrale* (1874)
- *Histoire de l'habitation humaine* (1875)
- *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner* (1879)

Τα βιβλία αυτά αποτελούν έργα μυθοπλασίας που συνδυάζουν ποικίλες γνώσεις της σύγχρονης επιστημονικής βιβλιογραφίας: η αρχαιολογία, η ιστορία της τέχνης και η αρχιτεκτονική συνυπάρχουν μαζί με γνώσεις των φυσικών επιστημών. Όπως και στο μεγαλύτερο εγχείρημα του, το δεκάτομο *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* και στη σειρά των *Histoires* τα δάνεια από τα διάφορα επιστημολογικά πεδία είναι συχνά και αποτελούν ένα από τα πιο σημαντικά μεθοδολογικά του εργαλεία. Θραύσματα μυθοπλασίας και λογοτεχνίζουσες απόπειρες, μπορεί να συναντήσει κανείς διάσπαρτα και σε κείμενα του Viollet-le-Duc αμιγώς επιστημονικά όπως στις *Entretiens* ή σε άρθρα του στον παρισινό τύπο. Από τα πιο συνήθη αφηγηματικά του τεχνάσματα είναι η χρήση φανταστικών διαλόγων που όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι μια επιρροή που προέρχεται περισσότερο από το ρομαντικό περιβάλλον στο οποίο κινούνταν και από τον τρόπο με τον οποίο ο μέντορας του Prosper Mérimée χρησιμοποιούσε τη φαντασία στα δικά του διηγήματα. Τελικά όμως, εισέβαλλε δυναμικά στον χώρο της μυθοπλασίας και της λογοτεχνίας με τη σειρά των *Histoires*, τα πέντε βιβλία της οποίας βρήκαν καταφύγιο στον εκδοτικό οίκο Hetzel.

Ο Pierre-Jules Hetzel είναι και ο ίδιος συγγραφέας που γράφει με το ψευδώνυμο P.J.Stahl και στις αρχές τις δεκαετίας του 1840 συνεργαζόταν και διατηρούσε στενές σχέσεις με διάσημους γάλλους ρεαλιστές της εποχής. Ως εκδότης όμως, τη δεκαετία του 1870, ενδιαφέρθηκε για το νεανικό μυθιστόρημα συγκεντρώνοντας στον εκδοτικό του οίκο μια σειρά από συγγραφείς με πιο γνωστό όνομα ανάμεσα τους τον Jules Verne.

«Ο οίκος Hetzel εγκαινιάζει ένα εγχείρημα που έχει ωριμάσει από καιρό και που θα προσφέρει σε όσους πιστεύουν στην εθνική παιδεία. Πρόκειται για μια συλλογή από τόμους που είναι αφιερωμένοι σε γενικές έννοιες πάνω σε θέματα των οποίων η μελέτη, έως τώρα, δεν ήταν προσιτή παρά μόνο για έναν μικρό αριθμό ανθρώπων, ή για

¹⁵ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Bibliographie) σ.64.

ιστορικά πρόσωπα και συμβάντα που μπορούν να προσφέρουν χρήσιμη διδασκαλία για τη νέα δημοκρατική (*républicaine*) γενιά».16

Η προώθηση αυτής της σειράς από τον Hetzel είχε πολύ καλή ανταπόκριση από τον τύπο και θεωρήθηκε ως μια «επανάσταση στο παιδικό βιβλίο» που έπρεπε να αναγνωριστεί και να χειροκροτηθεί:

«Καταλάβαμε πως η επιστήμη, ιδωμένη από την πλευρά που είναι προσβάσιμη σε όλους, ήταν ένα πλούσιο μεταλλείο, όπου ο μυθιστοριογράφος και ο λογοτέχνης μπορούσε να αντλήσει υλικό χωρίς να ρισκάρει να φτάσει στον πάτο. Πλέον υπάρχει ένα πλήθος βιβλίων για νέους όπου η διδασκαλία είναι δίπλα στη φαντασία. Θα μπορούσε να υπάρχει αντίλογος: οι απόπειρες αυτές αποτελούν υβριδικά σύνολα από αντικρουόμενα πεδία. Δεν δίνουν την ίδια τροφή για σκέψη ή για διασκέδαση με τα πρωτότυπα είδη. Η επιτυχία όμως ενός τέτοιου βιβλίου εξαρτάται από το ταλέντο».17

Το παράδειγμα του Viollet-le-Duc και του *Histoire d'une maison* που μόλις είχε κυκλοφορήσει, είναι για τον Ad. Le Reboullet, συντάκτη του παραπάνω άρθρου, ένα από τα πιο φωτεινά παραδείγματα νέων «επιστημονικών συγγραφέων». Για το γαλλικό κοινό οι γνώσεις του Viollet-le-Duc είναι αποδεδειγμένες, αλλά οι γνώσεις αυτές δεν είναι απαραίτητα αρκετές και για τη λογοτεχνία. Όπως τονίζει ο Reboullet είναι αναγκαίο και κάποιο συγγραφικό ταλέντο το οποίο στον Viollet-le-Duc το αναγνωρίζει απλόχερα:

«Χρειάζεται η τέχνη της αφήγησης, η χάρη του να μειδιάς, το χάρισμα μιας γοητευτικής πειθούς. Το *Histoire d'une maison* έχει μια έξυπνη απλότητα (...) είναι θρίαμβος του πνεύματος και της μεθόδου. Η ζωντανή επίδειξη της λογικής εφαρμοσμένη στα αντικείμενα της διάνοιας».18

Τα βιβλία του οίκου Hetzel παρουσιάζονται κυρίως στο κοινό ως «*Livres d'etrennes*», βιβλία δηλαδή που κυκλοφορούν στις γιορτές των Χριστουγέννων και της Πρωτοχρονιάς και προορίζονται για δώρα σε νεαρούς αναγνώστες. Τις ημέρες πριν τις γιορτές καταλαμβάνουν μεγάλες διαφημίσεις σε εφημερίδες και περιοδικά μεγάλης κυκλοφορίας και προβάλλουν με όρους *marketing* τους ευπώλητους συγγραφείς και τα έργα τους. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που

16 Anon., «Bulletin Bibliographique» *La Nouvelle Revue* (T.1 Oct. 1879) σ.222.

Άλλα ονόματα που συμμετέχουν στις σειρές νεανικών μυθιστορημάτων του οίκου Hetzel πέρα από τον Jules Verne και τον Viollet-le-Duc είναι οι ο ίδιος ο Hetzel (ως P.J.Stahl) και οι Mayne Reid (*Aventures de terre et de mer, la Soeur perdue*), M. Génin (*La Famille Martin*), George Fath (*Un drôle de voyage*), M.Vallery-Radot (*Journal d'un volontaire d'un an*), Lucien Biart (*Le Voyage involontaire, Les Sciences usuelles et leurs applications mises à la portée de tous*), M.Maurice Block (*Petit Manuel d'Economie politique, la France, le Département, la Commune*), Louis du Temple (*Entre frères et soeurs*), Jules Sandeau, Victor de Laprade, François Coppée, Alphonse Daudet, Lucien Ulbach, Ch.Deslys, Muller, Hector Malot.

17 Ad. Le Reboullet, «Les Livres d'etrennes: Librairie de J.Hetzel» *Le Temps* (20 dec. 1873) σ.3.

18 αυτ., σ.3.

ξεκίνησε μετά το μέσο του 19^{ου} αιώνα και που ήρθε να γεμίσει το κενό στη βιβλιογραφία και την αγορά του παιδικού και εφηβικού βιβλίου:

«Παλιά υπήρχαν μετά βίας ένας ή δύο οίκοι που αναλάμβαναν να πουλήσουν «livres d'etrennes», όπως μετά βίας υπήρχαν ένας ή δύο συγγραφείς για να τα γράψουν. Και τί συγγραφείς! Κάποιες φορές ένας παππούς που ήταν τρυφερός με τα παιδιά και έπαιρνε την άπειρη πένα στα τρεμάμενα χέρια του και διηγούνταν κάποια ωραία ιστορία που περισσότερο ήταν θρύλος παρά Ιστορία. Ή κάποιος παλιός δημοσιογράφος, κουρασμένος από τον αγώνα, ροζιασμένος μέσα του, έγραφε τις αναμνήσεις ή τις περιπέτειες της νεότητας του. Ή τέλος, συχνά, μια μητέρα, που έχτιζε όλα τα δωμάτια μιας άμεμπτου ηθικής, μέχρις ανίας, και μιας άμετρης φαντασίας, και ένα θέμα που τελείωνε συνήθως με σκοπό τη συνέτιση του παιδιού».¹⁹



Την εποχή όμως που ο Viollet-le-Duc εισέρχεται στο χώρο της νεανική λογοτεχνίας όλα έχουν αλλάξει. Καταρχήν, το έργο του Jules Verne, στοιχεία από το οποίο μπορούμε να δούμε και σε κάποια από τις *Histoires* του Viollet-le-Duc, αποτελούσε από μόνο του ένα είδος παιδικής εγκυκλοπαίδειας που επηρέασε πλήθος βιβλίων. Όπως σχολιάζει ο Adolphe Badin δεν υπήρχε πετυχημένος συγγραφέας, συγγραφέας που να έρχεται κατευθείαν από την Ακαδημία, και που να μην επιχειρήσει τη δύσκολη τέχνη του να μιλήσει στα νέα παιδιά, «με μια γλώσσα που να τους αγγίζει και να τους αρέσει».²⁰

Σημαντική αλλαγή που έφεραν επίσης τα βιβλία αυτά στον κόσμο της λογοτεχνίας ήταν στο θέμα της εικονογράφησης. Το αναγνωστικό κοινό στα μέσα του 19^{ου} αιώνα αναζητούσε τον «καλλωπισμό» των βιβλίων μέσα από τις εικόνες και εκτιμούσε τον τρόπο με τον οποίο «τα κραγιόνια έρχονταν να βοηθήσουν την πένα και να δώσουν σώμα στις ιδέες και μια αίσθηση της πραγματικότητας στη μυθοπλασία».²¹ Ο Viollet-le-Duc είχε και ο ίδιος σαφή και συγκεκριμένη άποψη για τον ρόλο των εικόνων τόσο στα μυθιστορήματα του όσο και στα επιστημονικά του συγγράμματα. Όπως έδειξε η Françoise Boudon μελετώντας την εικονογράφηση στο *Dictionnaire*, ο Viollet-le-Duc επιτηρούσε από κοντά τη σελιδοποίηση των βιβλίων του, επέλεγε με προσοχή τους χαρακτες και ελαχιστοποιούσε όσο μπορούσε τη δική τους παρέμβαση στα πρωτότυπα σχέδια.²²

¹⁹ Adolphe Badin, «Les Livres d'etrennes» *La Nouvelle Revue* (nov.-déc. 1886) σ.819-834. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 820.

Η καταχώρηση της διαφήμισης των «Livres d'etrennes» του Οίκου Hetzel είναι από το τεύχος Numéro 345 (26 Δεκεμβρίου 1874) της *Le Figaro*.

²⁰ αυτ., σ.820.

²¹ αυτ., σ.821

²² Françoise Boudon, «Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc: les figures du Dictionnaire de l'architecture» *Revue de l'art* (n. 5859 LVIII-LIX, 1982-1983) σ.95-114. Όπως παραθέτει ο Laurent Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» στο Roland Recht (επιμέλεια) *Le texte de l'oeuvre d'art: la description* (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, Colmar: Musée d'Interlinden, 1998) σ.84.

«Πρέπει η εικόνα, σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο, να σε καλεί να διαβάσεις το κείμενο, να διεγείρει την περιέργεια ώστε να αναζητά μια εξήγηση. Διαφορετικά, κοιτάζει κανείς τις εικόνες χωρίς να διαβάζει το κείμενο. Έχουν κατακριθεί συχνά εικονογραφημένα βιβλία επειδή αποτελούν βιβλία που δεν είναι φτιαγμένα για να διαβαστούν, επειδή πράγματι, οι εικόνες και το κείμενο είναι δύο διακριτά πράγματα που δεν έχουν σχέση μεταξύ τους, που είναι προϊόντα δύο διαφορετικών όντων, ένα που γράφει και ένα άλλο που θέλει, πάνω απ'όλα, να κάνει έναν ωραίο πίνακα».²³

Μέσα από την αλληλογραφία του με τον εκδότη Pierre-Jules Hetzel, παίρνουμε σημαντικές πληροφορίες για τη στάση που κρατά ο Viollet-le-Duc για το μυθιστόρημα της εποχής του και τις δικές του συγγραφικές απόπειρες των *Histoires*. Επιμένοντας στο θέμα της μορφής των βιβλίων, ο Viollet-le-Duc ενδιαφέρεται για τη γενικότερη εικόνα τους και για όλα τα στάδια από τη συγγραφή στο τυπογραφείο. Βρίσκεται σε απόλυτη συμφωνία με τον Hetzel για το ότι η σειρά των *Histoires* θα πρέπει να έχει τη μορφή μικρών βιβλίων, «μικρών ως τόμοι και ως τιμή»²⁴ όπως σχολιάζει και ο ίδιος, που δημιουργούν ένα σύνολο με ενότητα. Οι τέσσερις τόμοι της σειράς *Histoires* τη μορφή της οποίας έχει αρχίσει να φαντάζεται από τον Ιούλιο του 1874, είναι η *Histoire d'un hotel de ville* όπου θέλει να αναφερθεί σε θέματα ίδρυσης και σύστασης μιας πόλης, η *Histoire d'une forteresse* όπου το οχυρό αντιπροσωπεύει την άμυνα της πόλης, την *Histoire de l'habitation humaine* που απεικονίζει μια γενική πορεία της κατοίκησης, και την *Histoire d'une cathédrale* που αντιπροσωπεύει την ηθική ενότητα του γαλλικού έθνους. Εκτός λοιπόν από το *Histoire d'une maison* που είχε ήδη εκδοθεί το 1873 και μιλά για την οικογενειακή ζωή, ο Viollet-le-Duc παρουσιάζει αυτούς τους τέσσερις επιπλέον τόμους που ομαδοποιούν τα ζητήματα της αρχιτεκτονικής γύρω από οικοδομήματα-σύμβολα της αστικής ζωής, την κατοικία, το δημαρχείο, το οχυρό και τον καθεδρικό ναό.

Αυτό που εύλογα μπορεί να αναρωτηθεί κανείς είναι ποια είναι η ανάγκη που ωθεί τον Viollet-le-Duc μετά το εξαντλητικό έργο του *Dictionnaire* αλλά ακόμα και των *Entretiens*, να ασχοληθεί με αυτό το επίσης μεγάλοπνοο project των *Histoires*. Είναι μια ερώτηση που απασχολεί και τον ίδιο και την οποία είναι έτοιμος να απαντήσει. Η ιστορία του καθεδρικού ναού, που για τον ίδιο αντιπροσωπεύει την ενότητα της πόλης και την ανεξαρτησία από τη φεουδαρχία, αποτελεί ένα θέμα για το οποίο έχει μιλήσει αναλυτικά στο *Dictionnaire*, πιστεύει όμως πως και σε αυτήν τη μυθιστορηματική εκδοχή μπορεί να προσθέσει κάτι καινούριο. Ο Viollet-le-Duc ήθελε να εξηγήσει ακόμα πιο ξεκάθαρα στο γαλλικό κοινό, το πώς ο κλήρος, από τον 14^ο αιώνα και μετά, άρχισε να χάνει όλο και περισσότερο το εθνικό αίσθημα που είχε αρχικά για να γίνει σταδιακά ένας υπηρέτης του δεσποτισμού και εχθρός της κοινωνίας.

²³ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Lettres Inédits de Viollet-le-Duc, recueillies et annotées par son fils* (Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1902) σ.147 (Επιστολή στον Hetzel 17 juillet 1874).

²⁴ *Lettres Inédits de Viollet-le-Duc*, σ.149 (Επιστολή στον Hetzel 20 juillet 1874).

«Αυτό θα ήταν πιο διδακτικό από ότι ένας τόμος για τους ναούς της Γαλλίας, όπου υπάρχουν παντού περιγραφές και για τις οποίες έχω πει όσα θα μπορούσα να πω στο Dictionnaire d'architecture».²⁵

Είναι λοιπόν η διάθεση να περάσει τη γνώση και τα πιστεύω του στους νέους που τον ωθεί στο νέο αυτό εγχείρημα. Στο ίδιο γράμμα στον Hetzel λέει καθαρά πως προτιμά να περάσει τα χρόνια που του απομένουν αξιοποιώντας τα για να βοηθήσει τους νέους όλων των κοινωνικών τάξεων και πως έτσι θα νιώθει πιο χρήσιμος από το να παραμείνει στη θέση του ως *Inspecteur Général*. Έκτος από τους πέντε τόμους των *Histoires*, οραματίζεται δώδεκα τεύχη, εκατό σελίδων το καθένα, μοιρασμένα σε τέσσερις τόμους, στο ίδιο μικρό μέγεθος με τα υπόλοιπα βιβλία του στον Hetzel, που θα μιλούν για πρακτικές τέχνες και τεχνικές. Τεύχη για την κατασκευή, το μέγεθος της πέτρας, τις ξυλοδεσιές, τις σιδεριές, την ξυλουργική, τη στέγαση, τον αερισμό, την κυκλοφορία της θέρμανσης, τη διακοσμητική ζωγραφική, τα υδραυλικά και τους υπαίθριους χώρους.²⁶ Συζητώντας ιδέες σαν κι αυτήν με τον Hetzel φαίνεται να καταλήγουν σε μια σειρά βιβλίων για διάφορα επαγγέλματα, βιβλίων που θα μπορούν να αγοράζουν οι τεχνίτες για τα παιδιά τους εκπαιδεύοντας τα στην εργασία τους.²⁷ Βιβλία μικρά αλλά και φτηνά μιας και η απήχηση που θα έχουν στο κοινό θεωρείται σημαντική και για τους δύο: είτε για λόγους εμπορικούς και οικονομικούς που απασχολούν τον εκδότη είτε για λόγους αναγνωσιμότητας και διάδοσης των ιδεών στις κατώτερες τάξεις, στις οποίες στρέφει τις ελπίδες του ο Viollet-le-Duc, απογοητευμένος από τη γαλλική μπουρζουαζία και τους καλλιτέχνες των υψηλών κύκλων. Βλέπουμε λοιπόν, μέσα από όλη την αλληλογραφία του με τον Hetzel την αγωνία του να βρει τρόπους που θα κάνουν τα βιβλία του πιο ελκυστικά, με ιδέες πρωτότυπες τόσο όσον αφορά το θέμα όσο και την παρουσίαση του. Ο στόχος του Viollet-le-Duc είναι βιβλία που θα κάνουν τους νέους να σκεφτούν -κάτι που θεωρεί πως τους λείπει περισσότερο από όλα- και τελικά να αλλάξουν την κοινωνία:

«Πρέπει να παλέψουμε ενάντια σε αυτήν την ολέθρια τάση του γαλλικού πνεύματος που πιστεύει στην τύχη, τη θεία πρόνοια, την Παρθένο και τη Sacré-Coeur (...) να μην πιστεύουμε πως τα προσκυνήματα θα φτιάξουν τις υποθέσεις μας. Είναι πιο βολικό να βασιζόμαστε στην Παρθένο από το να σηκώσουμε τα χέρια και να στρωθούμε στη δουλειά για να ξεπεράσουμε τις δυσκολίες. Πάνω σε αυτές τις ιδέες θα ήθελα να γράψω. Το καθαρά περιγραφικό είδος με αφήνει παγερά αδιάφορο».²⁸

Και με την αιχμή αυτή παίρνουμε μια πρώτη εικόνα για τη γνώμη του απέναντι στο περιγραφικό είδος που πλέον τη δεκαετία του 1870 είχε κατοχυρωθεί. Όπως θα δούμε, η ίδια άποψη επιβεβαιώνεται και από τα γράμματα του στον Prosper Mérimée. Επίσης, ο Laurent Baridon που

²⁵ αυτ., σ.149.

²⁶ αυτ., σ.149.

²⁷ αυτ., σ.150 (Επιστολή στον Hetzel, 8 août 1874).

²⁸ αυτ., σ.147 (Επιστολή στον Hetzel, 17 juillet 1874).

έχει καταγράψει τα λογοτεχνικά βιβλία της προσωπικής βιβλιοθήκης του Viollet-le-Duc, μας βοηθά να αντλήσουμε περισσότερα στοιχεία για τη στάση του απέναντι στο ρεαλιστικό ρεύμα. Τα ράφια της βιβλιοθήκης του μαρτυρούν τη σχέση του με τον ρομαντισμό και τους μεγάλους λογοτέχνες που ανακάλυψε η γενιά του πατέρα του, δείχνουν όμως και μια καλή ενημέρωση για τη συγγραφική δραστηριότητα των σύγχρονων με αυτόν λογοτεχνών. Μαζί με τα ονόματα του Goethe, του Sir Walter Scott, των γάλλων ρομαντικών ανάμεσα στους οποίους ο ίδιος ο πατέρας του, ο θείος του Delècluze, ο Mérimée, αλλά και ο Stendhal και η George Sand, υπάρχουν και αρκετοί συγγραφείς της γενιάς του: ο Honoré de Balzac, ο Gustave Flaubert και οι αδελφοί Goncourt ή ο Octave Feuillet.²⁹ Είχε επίσης την τιμή να παραλάβει γραπτά από τον Victor Hugo, τον Alexandre Dumas υιό, τους αδερφούς Goncourt, τον Charles Blanc, τον Champfleury, τον Ernest Chesneau, ακόμα και από τον Gustave Flaubert του οποίου το ταλέντο θαύμαζε αλλά αποδοκίμαζε τις ιδέες του.³⁰ Στην αλληλογραφία που διατηρούσε με τον Mérimée και με τον οποίο είχε μια μεγαλύτερη άνεση στο να εκφράζεται σε σύγκριση με το πώς έγραφε στον εκδότη του, βλέπουμε καθαρά την άποψη και των δύο για τον συγγραφέα της *Αισθηματικής Αγωγής*. Ο Mérimée βρισκόμενος στις Κάννες για λόγους υγείας, εκφράζεται πρώτος και σχολιάζει στις 26 Ιανουαρίου του 1870 λίγο μετά την κυκλοφορία του διάσημου έργου του Flaubert:

«Διάβασα πολλά και διάφορα βιβλία, μεταξύ άλλων και την Αισθηματική Αγωγή του Flaubert. Δεν τον έχω δει παρά μία ή δυο φορές και μου άρεσε. Δεν υπάρχει κανείς που να μπορεί να του δώσει μια καλή συμβουλή και να τον τραβήξει από αυτήν την άσχημη λούμπα όπου έχει μπει χωρίς να έχει περιθώριο να το αντιληφθεί;»³¹

Και ο Viollet-le-Duc απαντά λίγες μέρες αργότερα στον ίδιο τόνο:

«Έχω την ίδια γνώμη με εσάς σχετικά με την Αισθηματική Αγωγή. Είναι κρίμα να βλέπει κανείς ένα πραγματικό ταλέντο στη γραφή να πηγαίνει τόσο στραβά. Μου αρέσει πολύ ως άνθρωπος (ως συγγραφέας) και θα μπορούσε να πάει καλά. Αλλά υφίσταται, όπως τόσα άλλα πνεύματα, τη διαλυτική επίδραση των καιρών όπου ζούμε. Το μυθιστόρημα του που θα έπρεπε να έχει τον τίτλο «les rateurs» (οι αποτυχημένοι) είναι ένας αρκετά καλός πίνακας μιας πλευράς της κοινωνίας μας. Δεν είναι όμως αυτό που θα έπρεπε να δείξει.»³²

²⁹ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Bibliothèque) σ.75.

³⁰ Οι δυο άντρες Flaubert και Viollet-le-Duc είχαν ανταλλάξει αλληλογραφία. Τα γράμματα του Flaubert αναφέρουν 3 φορές τον Viollet-le-Duc: Το 1968 όπου παραδέχεται πως δεν τον γνωρίζει προσωπικά αλλά πιστεύει πως είναι μια «διακεκριμένη προσωπικότητα», το 1869 σημειώνοντας «en a été aussi très content» και το 1877 για να ζητήσει να μην ξεχάσουν να του φέρουν το *Dictionnaire du mobilier*. Baridon *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* σ.255-256 (υποσημείωση no.15).

³¹ *Lettres inédites de Viollet-le-Duc*, σ.92 (Επιστολή Mérimée στον Viollet-le-Duc, 27 janvier 1870).

³² αυτ., σ.94 (Επιστολή στον Mérimée 30 janvier 1870).

Μέσα από αυτήν τη μεμονωμένη κριτική στον Flaubert βλέπουμε αρκετά στοιχεία που ο Viollet-le-Duc θα επαναλάβει στα κείμενα του. Μια κριτική στη λογοτεχνική γραφή που θυμίζει «καλό πίνακα» λόγω της πιστότητας των περιγραφών και μια κριτική στο τί θα πρέπει να δείχνει ο καλλιτέχνης από όσα βλέπει στην κοινωνία γύρω του. Πρόκειται για μια άποψη στην οποία δεν επιμένει με μεγάλη ένταση και δεν τη δηλώνει ρητά και δημοσίως τονίζοντας την. Όπως θα δούμε, σχεδόν πάντα η κριτική του στο ρεαλιστικό ρεύμα του 19^{ου} αιώνα αφήνεται να φανεί μέσα από δευτερεύουσες ή μεμονωμένες προτάσεις, με ποικίλες αφορμές που μπορεί να αφορούν είτε την αρχιτεκτονική της εποχής του είτε το Μεσαίωνα, την κύρια περίοδο των ερευνητικών του ενδιαφερόντων, και δεν επιχειρήσε μια ανοιχτή κατά μέτωπο επίθεση, εναντίον των ρεαλιστών συγγραφέων.

ρομαντικές επιρροές

Όπως αναφέραμε, η οικογένεια Viollet-le-Duc είχε έντονους δεσμούς με τους φιλελεύθερους ρομαντικούς που υποστήριξαν την άνοδο του Louis-Philippe και την Ιουλιανή Μοναρχία. Μέρος της παιδείας και της ματιάς του Viollet-le-Duc για την Γαλλία και την ιστορία της διαμορφώθηκε από τους ρομαντικούς ιστορικούς που σύχναζαν στους κύκλους του πατέρα και του θείου του Delécluze, όπως ο François Guizot, ο Augustin Thierry, ο Charles de Rémusat, ο Edgar Quinet. Μέσα από τη δική τους σκέψη διαμορφώθηκε και η δική του θεώρηση για τη γέννηση της γοτθικής τέχνης και η ανάγνωση του Μεσαίωνα ως η στιγμή που γεννήθηκε η μοντέρνα γαλλική κοινωνία μετά από την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Οι γάλλοι ρομαντικοί ιστορικοί των αρχών του 19^{ου} αιώνα είχαν αφιερώσει την έρευνα τους στις πρώτες γαλλικές κοινωνίες, τις μεσαιωνικές κοινότητες ή κομμούνες. Κύριος στόχος τους ήταν το ξαναγράψιμο της ιστορίας, μιας ιστορίας-επιστήμης που να βασίζεται σε ντοκουμέντα και με έμφαση στην πολιτική της σημασία: μια θεώρηση της Ιστορίας κοντά στις κοινωνίες, που διαμορφώνει τα μέλη της σε πολιτικά υποκείμενα και όχι μια Ιστορία γραμμένη από τους ευγενείς για τους ευγενείς.

Πέρα από τη σημασία που δόθηκε στον Μεσαίωνα ως μια καθοριστική στιγμή της γαλλικής ιστορίας, ο Viollet-le-Duc μοιράστηκε με τους ρομαντικούς ιστορικούς την κριτική τους στον κλασικισμό της Ακαδημίας. Η άνοδος της Ακαδημίας στο τέλος του 17^{ου} αιώνα επέβαλε μια αφύσικη αναβίωση του κλασικισμού, ξένη προς τη γαλλική ιστορική συνέχεια και καταδικασμένη στην αποτυχία αφού προσπαθούσε να αναβιώσει τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία.³³ Ως αντίδραση στον κλασικισμό, μεγαλόπνοα εγχειρήματα όπως τα *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne*

³³ Barry Bergdoll, «Introduction» στο *The Foundations of Architecture: Selections from the Dictionnaire raisonné* (New York: George Braziller, 1990) σ.10.

*France*³⁴ αποτελούσαν σημαντικές απόπειρες στο να οριστεί και να συγκεντρωθεί η γαλλική πολιτιστική κληρονομιά. Στο έργο αυτό των 24 τόμων που συνδύαζε κείμενο και εικόνα, γκραβούρες ή λιθογραφίες υπό την επιμέλεια του baron Taylor, είχαν συμμετάσχει το διάστημα 1820-1878, πλήθος συγγραφέων και σχεδιαστών: ανάμεσα τους και ο Viollet-le-Duc στο ξεκίνημα της καριέρας του. Και στη συνέχεια ενίσχυσε τις θέσεις των ρομαντικών ιστορικών κυρίως με το έργο του στις αποκαταστάσεις των μεσαιωνικών κτιρίων, δίνοντας στα γοθτικά μνημεία της Γαλλίας μια σημαντική θέση στο σύνολο της ιστορίας της. Στο *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, οι Guizot, Thierry, Rémusat βρίσκονται συχνά στις υποσημειώσεις του και συνηγορούν στην προσπάθεια του να καθιερώσει ένα «εθνικό» στυλ αρχιτεκτονικής.

Εκτός από το *Dictionnaire*, η σειρά των *Histoires* είναι από τα πιο καθαρά παραδείγματα όπου διακρίνονται οι ρομαντικοί δεσμοί της γραφής του Viollet-le-Duc. Και ενώ όπως είδαμε στην αλληλογραφία του με τον εκδότη του Hetzel, ο Viollet-le-Duc αναζητά την πρωτοτυπία στο νεανικό βιβλίο, το *Histoire d'un Hôtel de ville et d'une cathédrale* δεν είναι απλά επηρεασμένο από το πνεύμα των ρομαντικών ιστορικών, αλλά όπως σχολιάζει ο Laurent Baridon, αποτελεί κατά βάση μια λογοκλοπή των *Lettres sur l'Histoire de France* του Augustin Thierry που είχαν κυκλοφορήσει το 1827.³⁵ Την ίδια ιδέα εξάλλου είχε χρησιμοποιήσει και ο François Guizot το 1873 σε ένα βιβλίο που σίγουρα επηρέασε τη σειρά των *Histoires*, ένα βιβλίο εκλαΐκευσης, που προοριζόταν για τα εγγόνια του ιστορικού, διανθισμένο με πίνακες του Alphonse de Neuville.³⁶ Στο *Histoire d'une Forteresse*, ο αναγνώστης ακολουθεί την ιστορική εξέλιξη του «chateau de la Rochepont», το

³⁴ J. Taylor, Ch. Nodier et Alph. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* 3vol. (Paris: Gide fils, 1820-1878).

Πέρα από τη συνεργασία του με τα *Voyages pittoresques* ο Viollet-le-Duc έδωσε σχέδια του για την *Manufacture de Sèvres* (εργοστάσιο με πορσελάνες) που διεύθυνε ο Alexandre Brongniart, φίλος της οικογένειας και το 1849 ο Viollet-le-Duc έγινε μέλος της *Commission supérieure de perfectionnement des Manufactures nationales de Sèvres, Gobelins et Beauvais*.

³⁵ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα *Écriture*) σ.147.

Στο βιβλίο του Viollet-le-Duc, η Laon πήρε απλά το όνομα Clusy. Οι ημερομηνίες της εγκαθίδρυσης της κομμούνας είναι οι ίδιες και η χρονική διαδοχή έχει γενικά διατηρηθεί. Τα ονόματα των χαρακτήρων μόλις που έχουν αλλάξει. Ο επίσκοπος Gaudri έγινε Godefroy. Κάποιες παράγραφοι δεν αποτελούν παρά ξαναγράψιμο. Ο Laurent Baridon παραθέτει δύο σχετικές παραγράφους *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* σ.266-267 (υποσημείωση νο.5):

«Το έτος 1128, 16 χρόνια μετά τον θάνατο του επισκόπου Gaudri, ο φόβος για μια δεύτερη έκρηξη της λαϊκής οργής ανάγκασε τον διάδοχο του να παραχωρήσει στο ίδρυμα (Institution) μια νέα κομμούνα, πάνω στις βάσεις τις παλαιότερα εδραιωμένες. Ο βασιλιάς Louis le Gros, επικύρωσε τον κανονισμό σε μια συνέλευση που έλαβε χώρα στην Compiègne. Μια αξιοσημείωτη λεπτομέρεια είναι πως αποφεύχθηκε προσεκτικά το να γραφτεί σε αυτόν τον καταστατικό χάρτη η λέξη κομμούνα, μιας και η λέξη αυτή είχε γίνει πολύ επιθετική μετά τα τελευταία γεγονότα». Augustin Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*, Lettre XVI, σ.338-339.

Το απόσπασμα αυτό γίνεται στον Viollet-le-Duc:

«Αυτό το μεταβατικό καθεστώς ακολουθήθηκε, το 1128, από τον βασιλιά Louis le Gros, και έναν καταστατικό χάρτη (charte) που έφερε τον τίτλο Institution de Paix (Institutio pacis) διότι η λέξη «κομμούνα» θεωρούνταν στασιαστική, και δεν μπορούσε να γραφτεί σ' αυτόν. Τα άρθρα του όμως, αυτό που έκαναν δεν ήταν παρά να αναπαράγουν, με λίγες διαφορές, τις συνθήκες που θεσπίστηκαν με την εγκαθίδρυση της κομμούνας του 1101». Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, σ.71.

³⁶ François Guizot, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusque'en 1789 racontée à mes petits-enfants* (Paris: Hachette, t.2, 1873) σ.15.

όνομα του οποίου προέρχεται από το Rocherpot στην Βουργουνδία, τον πύργο του 13^{ου} αιώνα που αποκαταστάθηκε τον 19^ο. Η ρομαντική κουλτούρα επανεμφανίζεται σε αυτές τις ιστορικές αφηγήσεις του Viollet-le-Duc. Το *Histoire de l'habitation humaine* διαφοροποιείται από τις δύο προηγούμενες ιστορίες αφού δεν περιορίζεται στον Μεσαίωνα αλλά αποτελεί μια ιδιαίτερα φιλόδοξη προσπάθεια να συμπεριλάβει σε ένα μυθιστόρημα την παγκόσμια αρχιτεκτονική κληρονομιά σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης. Οι δύο ήρωες του, οι Epergos και Doxi, διανύουν το χώρο και τον χρόνο, σε ένα ταξίδι που θυμίζει το γύρω του κόσμου σε 80 ημέρες του Jules Verne, ο οποίος επίσης εκδίδει τα βιβλία του στον οίκο Hetzel. Παρότι η γοτθική αρχιτεκτονική αποτελεί την πιο γνωστή και σημαντική ασχολία του Viollet-le-Duc, η ποικιλία των ενδιαφερόντων είναι σημαντική και πρέπει να ληφθεί υπόψη. Πάνω από το ένα πέμπτο του συγγραφικού του έργου του αποτελούν γραπτά που αφορούν άλλες εποχές και πολιτισμούς.³⁷ Δεν θέλει να αφήσει καμία εποχή και κανένα πεδίο έξω από την εγκυκλοπαιδική του έρευνα. Το μυθιστόρημα *Histoire de l'habitation humaine* με ήρωες τους Epergos και Doxi, θυμίζει τον εγκυκλοπαιδισμό των *Bouvard και Pécuchet*, των ηρώων στο τελευταίο βιβλίο του Flaubert, το οποίο γράφτηκε λίγα χρόνια αργότερα, το 1880. Στη δική του βέβαια φιλόδοξη επιθεώρηση όλων των επιστημών, ο Flaubert καυτηριάζει την αδυναμία της ανθρώπινης διάνοιας και των αλληλοανααιρούμενων επιστημονικών συστημάτων. Ο Viollet-le-Duc αντιθέτως, ακολουθεί το ρομαντικό του όραμα που στοχεύει πραγματικά σε μια νεανική εγκυκλοπαίδεια της αρχιτεκτονικής και χρησιμοποιώντας όλα τα στοιχεία του λαϊκού και νεανικού μυθιστορήματος, επιτελεί το παιδαγωγικό του έργο.

Όσον αφορά τον τρόπο και το στυλ της γραφής, η σχολή των ρομαντικών ιστορικών παρότι βασίζεται σε ντοκουμέντα και πρωτογενείς πηγές, χαρακτηρίζεται από μια αφήγηση ζωντανή, συγκινητική που έχει στόχο να αναβιώσει το παρελθόν δίνοντας μια εικόνα πιστή και γλαφυρή. Η «αφηγηματική σχολή» (*école narrative*) που εκφράστηκε με τη γραφή ιστορικών όπως ο Prosper de Barante ήταν μια ακραία έκφανση αυτής της προσπάθειας που όμως λειτούργησε σε βάρος της επιστημονικότητας και της κριτικής αποστασιοποίησης στη γραφή της Ιστορίας. Ρητό της αφηγηματικής σχολής ήταν το «*Scribitur ad narrandum non ad probandum*» που μπορούμε να αποδώσουμε ως «χάριν αφηγήσεως», και κύριος σκοπός της ήταν να διηγηθεί εικόνες πλούσιες σε λεπτομέρειες και πλοκή και όχι να κρίνει ή να αποδείξει. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από τον Augustin Thierry:

*«Λέγεται πως στόχος του ιστορικού είναι να διηγηθεί, όχι να αποδείξει. Δεν ξέρω, αλλά είμαι σίγουρος πως στην Ιστορία, η καλύτερη απόδειξη, η πιο ικανή στο να πείσει κάθε νου, εκείνη που επιτρέπει τη μικρότερη αντίδραση και αφήνει τις λιγότερες αμφιβολίες είναι η πλήρης αφήγηση».*³⁸

³⁷ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Bibliographie) σ.61.

³⁸ Augustin Thierry, *Récits de temps mérovingiens*, Vol.II (Paris, 1851). Όπως παραθέτει ο Barthes, *The Rustle of Language* σ.140 (σε υποσημείωση).

Αυτό που αρνήθηκε η αφηγηματική σχολή και που ο Viollet-le-Duc κράτησε από τους ρομαντικούς ιστορικούς είναι η χρήση των αναλογιών από τις φυσικές επιστήμες. Οι επιστημονικές αναλογίες αποτέλεσαν για αυτόν ένα αφηγηματικό εργαλείο ιδιαίτερα σημαντικό, μια μέθοδο αναστοχασμού. Για τον François Guizot, ο ιστορικός δουλεύει όπως ο ανατόμος που ανοίγει ένα σώμα ώστε να δει πως συνδέονται τα διάφορα όργανα μεταξύ τους.³⁹ Για τον Edgar Quinet, η αναλογία Ιστορίας και φυσικών επιστημών είναι επίσης μια μέθοδος ανακάλυψης που επιτρέπει να εμφανιστούν «τα σημεία της σχέσης ανάμεσα στα πεδία των φυσικών και ιστορικών επιστημών, των λογοτεχνικών και των προφορικών».⁴⁰ Ο Quinet είναι ο ίδιος λογοτέχνης, με προσωπικές απόπειρες στην επική ποίηση, τα ταξιδιωτικά διηγήματα, τη λογοτεχνική κριτική, παραδέχεται όμως πως το μεγάλο διακύβευμα για τον ιστορικό ξεπερνά αυτό του λογοτεχνικού στυλ. Σκοπός του πρέπει να είναι το «να υψώσει την Ιστορία στο σύνολο του κόσμου».⁴¹ Μαζί λοιπόν με τις μεταφορές, τα σχήματα λόγου και άλλες λογοτεχνικές επιλογές χαρακτηριστικές του ρομαντικού κλίματος, ο Viollet-le-Duc δίνει εξέχουσα θέση στη χρήση των αναλογιών. Στο λιτό ύφος ενός λεξικού όπως το *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, τα σημεία στα οποία ο συγγραφέας αφήνει την ευαισθησία του να φανεί, χρησιμοποιώντας ένα πιο προσωπικό ύφος ώστε ο αναγνώστης να μοιραστεί τα συναισθήματα του είναι λιγοστά. Η χρήση των επιστημονικών αναλογιών αποτελεί το κύριο μέσο με το οποίο εμπλουτίζεται η ξηρότητα της γραφής. Όπως παρατηρεί ο Barry Bergdoll,⁴² κατά τη διάρκεια συγγραφής των τόμων *Dictionnaire*, σε αυτά τα 14 χρόνια (1854-1868) μπορούμε να δούμε μια αλλαγή: στους πρώτους τόμους υπάρχουν πολλές αναφορές στους Guizot και Thierry που τονίζουν την πίστη στην ιστορική αφηγηματική λογική. Στη συνέχεια όμως, σε σημαντικά λήμματα όπως το «style» στον τόμο VIII, οι αναφορές σε άλλα επιστημονικά πεδία ως μοντέλα για την αρχιτεκτονική θεωρία γίνονται πολύ πιο συχνές. Από την ιστορική αφήγηση των πρώτων λημμάτων όπως το «architecture» ή το «construction», ο Viollet-le-Duc περνάει σε μια πιο αναλυτική επιστημονική ματιά που βασίζεται περισσότερο σε αναγνώσεις γεωλογικής, βιολογικής ή γλωσσολογικής έρευνας. Αυτός ακριβώς είναι και ο ιδιαίτερος συνδυασμός στη σκέψη του Viollet-le-Duc που τον διαφοροποίησε από το ρομαντικό περιβάλλον του. Από τον φιλελεύθερο ρομαντισμό των πρώτων του καταβολών γεννήθηκε ο δικός του ρασιοναλισμός, ένας ρασιοναλισμός χρωματισμένος με ρομαντικά και επιστημονικά στοιχεία. Όπως θα δούμε αναλυτικά στον τρόπο που ο Viollet-le-Duc επηρεάστηκε από τις φυσικές επιστήμες, η ανάγνωση του για τον Μεσαίωνα, ήταν μια πράξη ανατομίας που εκτόπισε όλες τις θρησκευτικές ή συναισθηματικές συνδηλώσεις από τη γοτθική αρχιτεκτονική. Στην προσπάθειά του να ορθολογικοποιήσει την κατασκευή των γοτθικών ναών, αφαίρεσε όλη τη «ρομαντική φαντασμαγορία» που μετέφεραν στην

³⁹ Ceri Crossley, *French Historians and Romanticism: Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet* (London: Routledge, 1993). σ.253.

⁴⁰ Edgar Quinet, *La Création vol.1* (Paris: Librairie internationale, 1870) σ.iv.

⁴¹ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Écriture) σ.149.

⁴² Bergdoll, *The Foundations of Architecture* σ.16.

ιστορική μνήμη.⁴³ Για τον Viollet-le-Duc ο καθεδρικός ναός δεν ήταν απλά ένα ιερό της Χριστιανοσύνης, αλλά ένα μνημείο στη γαλλική αρχιτεκτονική ευφυΐα της κατασκευής.

ο ρόλος της φαντασίας

Η φαντασία αποτελεί μια έννοια που διαφοροποιεί έντονα το ρομαντικό από το ρεαλιστικό πρόγραμμα και στον Viollet-le-Duc αποκτά μια ιδιαίτερη ειδική σημασία φανερώνοντας και πάλι τις συγγένειες αλλά και τις διαφορές του από ρομαντικό του περιβάλλον. Η κριτική του 19^{ου} αιώνα αντιλαμβάνεται τον ρεαλισμό ως συνώνυμο του θετικισμού ή του υλισμού και άμεσα αντιτιθέμενο στον ιδεαλισμό, την ποίηση, το ονειρικό, το πνευματικό, τη φαντασία. Ο Champfleury, κύριος εκπρόσωπος του ρεαλιστικού ρεύματος, δηλώνει πως το μυθιστόρημα θα πρέπει να περιορίζεται στην πραγματικότητα, να προχωρά από την παρατήρηση της παραμικρής λεπτομέρειας και όχι από «εφευρέσεις» ή τη «φαντασία».⁴⁴ Το μεγαλύτερο όμως μέρος των κριτικών έχει αντίθετη άποψη και ζητά από τη λογοτεχνία να αποδώσει έναν κόσμο όχι όπως είναι, αλλά όπως θα μπορούσε ή θα έπρεπε να είναι, με χαρακτηριστές γεμάτους αισθήματα ευγενικά και υψηλά. Το μυθιστόρημα, ως έργο τέχνης, θεωρείται πως οφείλει να αποδώσει το ιδεατό αφού το «ιδεατό είναι η ζωή της τέχνης»⁴⁵ και το πραγματικό δεν γίνεται εύκολα αποδεκτό ως θέμα μυθοπλασίας. Πολλοί σκληροί κριτικοί του ρεαλιστικού ρεύματος όπως ο Elme-Marie Caro δηλώνουν καθαρά πως οι ρόλοι του ιστορικού και του μυθιστοριογράφου είναι τελείως διαφορετικοί:

*«Όλα αυτά μπορεί να είναι αληθινά και να έχουν παρατηρηθεί με διαπεραστικότητα. Όμως αυτό που είναι αληθινό δεν είναι και θέμα για μυθιστόρημα, και αυτή η αδιάκοπη προσπάθεια του συγγραφέα που στοχεύει στο βάθος, κουράζει και εκνευρίζει τον αναγνώστη. Αν είστε ο Montesquieu, γράψτε ιστορία, αλλιώς αφήστε ήσυχο το μυθιστόρημα».*⁴⁶

Το έργο του Viollet-le-Duc διαμορφώνεται μέσα σε ένα φιλο-ρομαντικό περιβάλλον, αν όμως αναζητήσουμε τον ρόλο της φαντασίας στη δική του σκέψη, τόσο όσον αφορά τη λογοτεχνία όσο και τις τέχνες γενικότερα, υπάρχουν πολλές ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις που μπορούμε να κάνουμε και που φωτίζουν περισσότερο την προσωπική του σχέση με το ρομαντισμό αλλά και τις αποστάσεις του από αυτόν. Διαβάζουμε λοιπόν στην αρχή των Διαλέξεων του για την Αρχιτεκτονική:

«Είστε για παράδειγμα ένας ποιητής ή ένας διηγηματογράφος: επιθυμείτε να δώσετε αληθοφάνεια σε ένα μύθο; Φαντάζεστε κάτι

⁴³ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Anatomie) σ.40.

⁴⁴ Champfleury, «L'aventurier Challes» *Revue de Paris* (1er et 15 mai 1854, XXI) σ.385-412 και σ.559-586.

⁴⁵ Elme-Marie Caro, «Stendhal (Deuxième partie): Romans, voyages, critiques d'art» στη *Revue Contemporaine* (30 juin 1855, XX) σ.209-241. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στις σελίδες 212-213.

⁴⁶ αυτ., σ. 224.

απίθανο, ένα φάντασμα επί παραδείγματι· αλλά ξέρετε ότι οι αναγνώστες σας δεν πιστεύουν σε φαντάσματα· πως λοιπόν θα κάνετε την ιστορία σας να καταφέρει να μείνει στα μυαλά τους σαν ένα αληθινό περιστατικό;»⁴⁷

Ο Viollet-le-Duc θέτει το σημαντικό αυτό ερώτημα στην πρώτη διάλεξη του με θέμα «Τί είναι τέχνη;» στον πρώτο τόμο των *Entretiens sur l'Architecture*. Το θέμα της αληθοφάνειας σε σχέση με τη φαντασία τον απασχολεί ιδιαίτερα και η απάντηση που δίνει στη συνέχεια στην ερώτηση που ο ίδιος έθεσε έχει έντονο ενδιαφέρον:

«Θα προσπαθήσετε να περιγράψετε την τοποθεσία του μυθιστορήματος, να δώσετε αέρα πραγματικότητας σε κάθε λεπτομέρεια· θα σκιτσάρετε κάθε αντικείμενο με μια απτή μορφή, κάθε χαρακτήρας του δράματος θα έχει μια ξεκάθαρη και διακεκριμένη φυσιογνωμία και χαρακτήρα· εν ολίγοις δεν θα αφήσετε τίποτα ασαφές και απροσδιόριστο· και όταν έχετε προετοιμάσει τη σκηνή και φέρει τους αναγνώστες σας ενώπιόν της, σαν να ήταν πρωταγωνιστές τους δράματος αυτοί οι ίδιοι, τότε θα παρουσιάσετε το φάντασμα σας. Τότε όλα εκείνα που θα φαίνονταν απίθανα στην ιστορία σας θα προσλάβουν μια μορφή πραγματικότητας αφάνταστα ανάλογη με την πιστή απεικόνιση της φύσης που χαρακτήριζε τις προκαταρκτικές περιγραφές σας. Αυτό είναι Τέχνη».⁴⁸

Βλέπουμε λοιπόν πως ο Viollet-le-Duc δεν είναι ένας ακραίος πολέμιος της λεπτομέρειας και της πιστής απεικόνισης του πραγματικού. Βασίζεται σ'αυτά τη θεώρηση του για την τέχνη και δεν υποστηρίζει μία χωρίς όρια φαντασία. Η απάντηση-συνταγή που δίνει στο παραπάνω απόσπασμα, μοιάζει να ταυτίζεται επακριβώς με τους κανόνες για το φανταστικό διήγημα το οποίο βρισκόταν σε μεγάλη άνθηση στην Γαλλία του 1830. Στα διηγήματα αυτού του είδους, η δράση εκτυλίσσεται σε ένα πλαίσιο ρεαλιστικό, καθημερινό, καλά δομημένο, όταν απρόσμενα ένα ανεξήγητο περιστατικό που θα αποδειχθεί καταλυτικό για την πλοκή έρχεται να διαταράξει τη γνώριμη και καθησυχαστική πραγματικότητα. Κατά κάποιο τρόπο, το φανταστικό διήγημα ήταν μια αντίδραση στην εξουσία των επιστημών που κυριαρχούσε το 19^ο αιώνα, μια αντίδραση στον «επιστημονικό δογματισμό και μια αμφισβήτηση στον άνευ όρων ρασιοναλισμό».⁴⁹ Μέσα από το στοιχείο του φανταστικού, η λογοτεχνία έθετε καθοριστικά ερωτήματα στα οποία η επιστήμη ήταν ανίσχυρη να απαντήσει. Οι συγγραφείς δημιουργούσαν έτσι μια ρωγμή στο στέρεο οικοδόμημα του ορθολογισμού και αμφισβητούσαν την εδραιωμένη κυριαρχία των φυσικών νόμων.

Δεν είναι τυχαίο πως ο Prosper Mérimée, μέντορας, συνεργάτης και στενός φίλος του Viollet-le-Duc, είναι ένας από τους εκφραστές του φανταστικού διηγήματος και ένα χαρακτηριστικό έργο

⁴⁷ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Μετάφραση και Επιμέλεια: Αντώνης Κ.Αντωνιάδης (Αθήνα: εκδ.Στάχυ, 2000) σ.53.

⁴⁸ αυτ., σ.53.

⁴⁹ Μαρία-Χριστίνα Γεωργιάτου, Εισαγωγή στο Prosper Mérimée, *Νουβέλες: Η Αφροδίτη της Ιλ* (Αθήνα: εκδ.Πάπυρος, 2011) σ.24.

του σ'αυτήν την κατηγορία είναι η *Αφροδίτη της Ιλ* (*La Vénus d'Il*) που γράφτηκε και κυκλοφόρησε το 1837 στην *Revue des Deux Mondes*. Η υπόθεση της *Αφροδίτης της Ιλ* είναι μια φανταστική ιστορία που βρίσκει ανταπόκριση και στις λογοτεχνικές απόπειρες του Viollet-le-Duc. Πρόκειται για μια ιστορία όπου ένα άγαλμα της Αφροδίτης ζωντανεύει και σκοτώνει τον γιο του κατόχου του – ένα έγκλημα ερωτικής φύσης. Η επιστροφή ενός μη υπαρκτού προσώπου στον κόσμο των ζωντανών ίσως δεν είναι ιδιαίτερα πρωτότυπη για τον λογοτεχνικό κόσμο, αποκτά όμως μια άλλη διάσταση όταν χρησιμοποιείται σε κείμενα ιστορίας της Αρχιτεκτονικής. Ο Viollet-le-Duc σε δύο άρθρα του για τον αρχιτέκτονα του Μεσαίωνα, Villard de Honnecourt, επιλέγει τη μυθοπλασία και το φανταστικό διήγημα ως τρόπο γραφής.⁵⁰ Η αφήγηση του ξεκινά με τον ίδιο να βρίσκεται μόνος στο γραφείο του αργά τη νύχτα. Διαβάζει τον τόμο για τον Villard de Honnecourt που είχε κυκλοφορήσει με σχολιασμό από τον εκλιπόντα συνεργάτη και φίλο του Jean-Baptiste-Antoine Lassus, όταν ο ίδιος ο Honnecourt εμφανίζεται μπροστά του χτυπώντας τον φιλικά στον ώμο και μιλώντας του σαν φίλος από τα παλιά. Ο διάλογος ανάμεσα στους δύο άντρες έχει όλο τον υπερφυσικό χαρακτήρα του διηγήματος του Mérimée. Ο Honnecourt και ο Viollet-le-Duc ξεφυλλίζουν το λεύκωμα μαζί και μιλούν σαν απλοί συνάδελφοι ανταλλάσσοντας απόψεις παρά τους έξι αιώνες που τους χωρίζουν.

Ο Prosper Mérimée είναι μια ιδιαίτερη προσωπικότητα που αξίζει να παρουσιάσουμε λόγω του συγγραφικού του έργου αλλά και λόγω της στενής σχέσης του με τον Viollet-le-Duc. Πέρα από την έδρα του στην *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* είναι Επιθεωρητής στην υπηρεσία «Monuments Historiques» και ως καλλιτέχνης και συγγραφέας διατηρεί στενούς δεσμούς με το περιβάλλον των ρομαντικών. Αυτό που ξαφνιάζει όμως και που θέλουμε να τονίσουμε εδώ είναι πως ο Mérimée είναι μια προσωπικότητα που βρίσκεται στο κέντρο της ρομαντικής και ρεαλιστικής διαμάχης καθώς, παρά τις ρομαντικές του καταβολές, θεωρείται και ένας από τους «προγόνους» του ρεαλιστικού ρεύματος, ένας προσδιορισμός ο οποίος μένει συχνά ασχολίαστος και στο περιθώριο της βιογραφίας του. Η μελέτη του Bernard Weinberg για το ρεαλιστικό ρεύμα τις δεκαετίες 1830-1870 παρουσιάζει μια σειρά άρθρων που αποδεικνύουν πως τα σχόλια και η κριτική που εισπράττει ο Mérimée από τον περιοδικό τύπο του Παρισιού, τον τοποθετούν σε μια θέση πολύ κοντά στον Stendhal. Και στους δύο αναγνωρίζονται ποιότητες που τους διαφοροποιούν από τους συγχρόνους με αυτούς συγγραφείς. Αρκετά νωρίς τον 19^ο αιώνα, και ο Stendhal αλλά και ο Mérimée, αποτέλεσαν μεμονωμένες φιγούρες που το έργο τους αποσπούσε αντιθετικούς χαρακτηρισμούς: κλασικό, ρομαντικό αλλά και ρεαλιστικό. Καθώς όμως η συγγραφική τους καριέρα εξελισσόταν, η ρεαλιστική τους πλευρά αναπτύχθηκε περισσότερο, και ήταν αυτή που θα τους έκανε να χαρακτηριστούν από τις επόμενες γενιές ως πρόδρομοι του ρεαλισμού.

⁵⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, «Première Apparition de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle» *Gazette des Beaux-Arts* (janvier-mars 1859 A1,T1) σ.286-295.

και,

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, «Deuxième Apparition de Villard de Honnecourt, à propos de la renaissance des arts» *Gazette des Beaux-Arts* (janvier-mars 1860 T5) σ.24-31.

Ο Mérimée, συγγραφέας της *Κάρμεν* και της *Διπλής Πλάνης* ήταν από τους πρώτους μυθιστοριογράφους στον οποίο εφαρμόστηκε ο όρος *réaliste*.⁵¹ Η πιο σκληρή κριτική που του ασκήθηκε ήταν από τον Barbey d'Aurevilly, διάσημο πολέμιο του ρεαλιστικού ρεύματος με πλήθος καταδικαστικών άρθρων, ο οποίος μιλούσε για την «οδυνηρή και ποταπή πραγματικότητα» στο έργο του Mérimée η οποία είχε τις ρίζες της στον Stendhal:

*«Ο Stendhal του έδωσε νοητά την τραχύτητα του, τη δύναμη της δριμείας και μερικές φορές μικροπρεπούς πραγματικότητας, την χωρίς φόβο αθεΐα του και την απόλυτη αδιαφορία του για την ανθρώπινη ηθική».*⁵²

Το βασικό όμως ρεαλιστικό στοιχείο του Mérimée στο οποίο υπήρχε ομόφωνη συναίνεση μεταξύ των κριτικών ήταν η μόνιμη ενασχόληση του με την αλήθεια. Είτε τα υλικά του ήταν οι άνθρωποι, είτε τα πράγματα, είτε τα ήθη, ο Mérimée διέπρεπε στην αναπαράσταση τους εξαιτίας της προσεκτικής και ακριβούς παρατήρησης του. Ο Sainte-Beuve, που όπως είδαμε ασκούσε πάντα έντονη και αυστηρή κριτική στον Stendhal, ήταν πολύ λιγότερος επικριτικός με το στυλ του Mérimée:

*«Πνεύμα θετικό, παρατηρητικό, γεμάτο περιέργεια, επιμελής στις λεπτομέρειες, τα γεγονότα, και όλα όσα μπορεί να δείξει και να ορίσει επακριβώς».*⁵³

Οι κριτικοί τόνιζαν επίσης το ότι η μέθοδος παρατήρησης του ήταν απρόσωπη. Ο Mérimée περιόριζε τον εαυτό του στο να καταγράφει ό,τι βλέπει, χωρίς σχόλια και κριτική και το αποτέλεσμα ήταν τελικά ένα ακριβές αντίγραφο του πρωτοτύπου. Σημαντική αναφορά γίνονταν και στη φωτογραφική ή δακτυλοτυπική του μέθοδο και την επιστημονική ανάλυση των θεμάτων του που όμως έδειχναν μια προτίμηση για «κατώτερα» θέματα, κάτι που επίσης αποτελούσε τυπικό στοιχείο της κριτικής ενάντια στο ρεαλισμό. Αυτό που έσωζε όμως τον Mérimée από τη δριμεία κριτική είναι το ότι έβλεπε αυτές τις εικόνες ως παρελκόμενα μέρη μιας ιστορίας, υποταγμένα

⁵¹ Weinberg, *French Realism* σ.29.

⁵² Jules Barbey d'Aurevilly, «M. Prosper Mérimée» *Figaro* (17 août 1865) σ.1.

⁵³ Sainte-Beuve, «Théâtre de Clara Gazul» *Globe*, (24 janvier 1831). Επαναδημοσίευση στο Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains*, vol.II (Paris: Michel-Lévy, 1870) σ.196-199. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 197. Το σύγχρονο πρόσωπο («*Portrait Contemporain*») όπου ο Sainte-Beuve επιλέγει να ανατυπώσει το άρθρο του για τον Mérimée που είχε δημοσιευτεί στην *Globe* είναι ένα «πορτρέτο» αφιερωμένο στον Alfred de Musset όπου αναφέρει και τους διάσημους στίχους του Musset για τον Mérimée:

*L'un, comme Caldéron et comme Mérimée
Incruste un plomb brûlant sur la réalité
Découpe à son flambeau la silhouette humaine
En emporte le moule, et jette sur la scène
La plâtre de la vie avec sa nudité.*

Τους ίδιους στίχους αναφέρει και ο ρομαντικός ιστορικός Charles de Rémusat στο «'Etudes sur l'histoire romaine' par Prosper Mérimée» (*Constitutionnel*, 22 juillet 1844).

στους χαρακτήρες και την πλοκή.⁵⁴ Γενικά, αυτό που μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε είναι πως η συντριπτική πλειοψηφία των κριτικών τελικά αποδεχόταν και θαύμαζε τον Mérimée ως κλασικό συγγραφέα, τυπικά Γάλλο σε όλες του τις πρακτικές. Χειροκροτούσαν την εγκράτεια, το μέτρο, τη μετριοπάθεια του, την αποφυγή κάθε είδους υπερβολής. Τα έργα του έλεγαν, ήταν απλά σε θέμα και μορφή, αυστηρά στο περίγραμμα τους και εστίαζαν –όπως και των κλασικών προγόνων του- στη μελέτη του εσωτερικού κόσμου των ανθρώπων. Η περιγραφή υποτάσσονταν στην ανάλυση του χαρακτήρα και το στυλ του ήταν καθαρό, λιτό, αγνό. Ακόμα και οι πιο γνωστοί επικριτές του ρεαλισμού όπως οι Gustave Planche, Pontmartin, Merlet, ή ο Elme-Marie Caro που είδαμε να κατακεραυνώνει τον Stendhal, έδιναν στον Mérimée πλήρη αμνηστία και δεν συνέχιζαν εναντίον του τις προκαταλήψεις τους ενάντια στο ρεαλιστικό ρεύμα.

*«Ο Mérimée σπάνια φαίνεται συναισθηματικός, είναι σαφής και θετικός, αλλά και πολύ ξεχωριστός, πολύ καλλιτέχνης για να είναι τραχύς. Έχει την ψυχραιμία χειρουργού, τη διορατικότητα της ματιάς, τη σταθερότητα του χεριού και τον σκεπτικισμό για τα πράγματα που ξεφεύγουν από την υλική παρατήρηση».*⁵⁵

Το καθεστώς ασυλίας που απολάμβανε ο Mérimée από την κριτική οφείλονταν εν μέρει στη θέση που κατείχε στην Παρισινή κοινωνία του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα. Επιπλέον, οι προκαταλήψεις των κριτικών είναι κατά κάποιο τρόπο μια προβολή των δικών τους προτιμήσεων πάνω στο έργο του Mérimée στο οποίο βρήκαν αρκετό ιδεαλισμό για να ικανοποιήσουν την ανάγκη τους. Αλλά ακόμα κι αν βρήκαν μια κάποια έλλειψη ιδεαλισμού, θεώρησαν πως αντισταθμίζεται από τις άλλες ποιότητες που θεωρούσαν απαραίτητες στην τέχνη: σύνθεση-τάξη-ενότητα-καταλληλότητα. Ότι λάθη και αν είχε κάνει ο Mérimée στην επιλογή των θεμάτων του ή στην περιγραφική του μέθοδο, όλα συγχωρούνταν εξαιτίας της αισθητικής υπεροχής της τέχνης του. Πρόσωπα, τόποι, θέματα και πλοκές που πιθανότατα θα καταδικάζονταν αν είχαν δουλευτεί με τον τρόπο του Balzac ή του Stendhal, στον Mérimée γίνονταν δεκτά και δικαιολογούνταν ως καλλιτεχνικοί χειρισμοί.

Επιστρέφοντας στον Viollet-le-Duc, παρατηρούμε πως οι επιρροές που δέχεται τόσο από τη σκέψη του Mérimée όσο και από τον χώρο των θετικών επιστημών είναι καταλυτικές και

⁵⁴ Weinberg, *French Realism* σ.29.

Ειδικά η νουβέλα του Mérimée «*La Double méprise*» (*Η Διπλή Πλάνη*, μτφρ. Βάσω Μέντζου, Αθήνα: εκδ. Πατάκης, 1997) διαφοροποιούνταν από τα υπόλοιπα έργα του ως μια μελέτη του σύγχρονου τρόπου ζωής. Στα άλλα μυθιστορήματα και διηγήματα του Mérimée, σύμφωνα με τους περισσότερους κριτικούς, το στοιχείο της απεικόνισης της κοινωνίας θεωρούνταν δευτερεύον. Αλλά οι κριτικοί θεωρούσαν πως ο συγγραφέας της *Carmen* τα κατάφερε εξίσου καλά ως «ζωγράφος ηθών» (*peintre de moeurs*) στην απεικόνιση τοπικών συνηθειών (*couleur locale*), στην πιστότητα και την ένταση των σκηνών του.

«Το τοπικό και ιστορικό χρώμα, τη σημασία του οποίου κατανοεί καλά, δεν είναι για αυτόν ο ύψιστος νόμος της τέχνης. Έχει υπερβολικά πολύ γούστο και μυαλό για να μην τοποθετήσει τον άνθρωπο πάνω από τον τόπο, δηλαδή τη φιλοσοφία πάνω από την ιστορία».

Gustave Planche, «*Ecrivains modernes de la France. Prosper Mérimée*» *Revue des deux Mondes* (15 septembre 1854, III) σ.1207-1232. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 1209.

⁵⁵ Gustave Vattier, *Correspondance Littéraire* (25 dec. 1861). Όπως παραθέτει ο Weinberg, *French Realism* σ.28.

διαμορφώνουν τον ρόλο της φαντασίας στο δικό του έργο, αλλά και τα όρια στη χρήση της ώστε να είναι επιτρεπτή στην τέχνη. Στον τελευταίο τόμο του *Dictionnaire* και στο λήμμα «unité» συναντάμε πάλι ένα απόσπασμα όπου η θέση του για τη φαντασία σε σχέση με τη λογική δηλώνεται ξεκάθαρα:

*«Η αρχιτεκτονική δεν είναι ένα μυστηριώδες ξεκίνημα. Όπως όλα τα προϊόντα της διάνοιας υπόκειται σε αρχές που βασίζονται στο λόγο (...) Όσο κι αν θέλει κανείς να εκτιμήσει τη φαντασία ώστε να αντικαταστήσει κάθε μορφή, η φαντασία μπορεί να ακολουθήσει μόνο το μονοπάτι της λογικής».*⁵⁶

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η ίδια η επιλογή του *Dictionnaire* ως τρόπου να μιλήσει για την αρχιτεκτονική επιβεβαιώνει τη σημαντική θέση της λογικής στο σύνολο της σκέψης του και τον διαφοροποιεί, όπως είδαμε, από τους ρομαντικούς ιστορικούς ή λογοτέχνες του περιβάλλοντος του. Ταυτόχρονα, μας επιτρέπει και την ανάγνωση του μέσα από την περιγραφική μέθοδο του ρεαλιστικού προγράμματος.

Dictionnaire: μια αντι-αφηγηματική επιλογή

*Λεξικά: «το φτιάχνουν μόνο για τους αδαείς»*⁵⁷

Αν ο Viollet-le-Duc είναι περισσότερο γνωστός για το συγγραφικό παρά για το αρχιτεκτονικό του έργο, αυτό οφείλεται στο *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, το πιο διάσημο από τα γραπτά έργα του. Η σχέση του βέβαια με τη γραφή και τη διάδοση των ιδεών του για την αρχιτεκτονική είχε ξεκινήσει ήδη, από την αρχή της καριέρας του. Πλήθος άρθρων τόσο στον Παρισινό τύπο, σε περιοδικά και επιθεωρήσεις ποικίλης ύλης όσο και στον ανερχόμενο «επαγγελματικό» τύπο, δείχνουν πως ο Viollet-le-Duc δοκίμασε πολλές φορές τις δυνατότητες του και έγραψε με σχεδόν όλους τους τρόπους αρχιτεκτονικής γραφής. Την δεκαετία του 1850 δημοσίευσε σχεδόν ταυτόχρονα τα δύο μεγάλα του λεξικά, το δεκάτομο *Dictionnaire raisonné de l'architecture* αλλά και το λιγότερο διάσημο λεξικό 6 τόμων για τα έπιπλα και τις πρακτικές τέχνες στον Μεσαίωνα, με τον τίτλο *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. Και πριν ακόμα ολοκληρωθούν τα δύο λεξικά άλλαξε πάλι τρόπο γραφής, δημοσιεύοντας τα πιο αφηγηματικά δοκίμια του για την αρχιτεκτονική, τις *Entretiens sur l'architecture*. Τέλος, μετά το 1870, την τελευταία δεκαετία της ζωής του αφιερώθηκε, όπως είδαμε, στη συγγραφή μυθιστορημάτων για νέους και για ένα πιο ευρύ κοινό, με την αρχιτεκτονική πάντα ως κύριο θέμα του.

⁵⁶ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, t.IX (Paris: A. Morel, 1868) λήμμα Unité σ.345.

⁵⁷ Gustave Flaubert, *Το λεξικό των κοινών τόπων* Μτφρ. Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη (Αθήνα: εκδ.Σοκόλη, 1992, δίγλωσση έκδοση) σ.42-43.

Θα εστιάσουμε στο *Dictionnaire raisonné de l'architecture* καθώς πέρα από το ότι αποτελεί το ένα από τα πιο σημαντικά έργα του, η ίδια του η μορφή, η επιλογή του Viollet-le-Duc να μιλήσει για την αρχιτεκτονική μέσα από τα λήμματα ενός λεξικού είναι μια επιλογή άμεσα συνδεδεμένη με την περιγραφή και τη θέση της στο ανερχόμενο ρεαλιστικό ρεύμα. Θα πρέπει βέβαια πρώτα να εντάξουμε αυτήν την επιλογή του στο γενικότερο ιστορικό πλαίσιο του 19^{ου} αιώνα, του «αιώνα των λεξικών» (*siècle des dictionnaires*) σύμφωνα με την έκφραση του Pierre Larousse.⁵⁸ Ακόμα και αν ο Viollet-le-Duc ξεκίνησε τη δημοσίευση του πρώτου Λεξικού του πριν τον Larousse ή τον Littré, επηρεάστηκε γρήγορα από το έργο των δύο αυτών μεγάλων της λεξικογραφίας, και κυρίως από τον «πιο θετικιστή» ανάμεσα στους δύο, τον Emile Littré και το έργο του *Dictionnaire de la langue française*.⁵⁹ Η επιλογή του τίτλου του έργου του επίσης δεν ήταν τυχαία. Αποτελεί μια αναφορά στο μεγάλο έργο του Διαφωτισμού, τη διάσημη *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers* των Diderot και D'Alembert. Η «*Εγκυκλοπαίδεια ή Λεξικό αλφαβητικά ταξινομημένο των τεχνών και των επαγγελμάτων*» όπως είναι ο ελληνικός της τίτλος, αποτελεί την πρώτη εγκυκλοπαίδεια με τη σημερινή σημασία της λέξης. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, εμφανίστηκε στην Γαλλία ένα πλήθος από απόπειρες λεξικών και εγκυκλοπαιδειών που σχεδόν όλα ορίζονταν ως αναθεωρήσεις ή σχολιασμοί στο μεγάλο έργο των Diderot και D'Alembert. Τα περισσότερα από αυτά έθεταν τα σημαντικά για την εποχή προβλήματα οργάνωσης της συσσωρευμένης γνώσης και ασχολούνταν κυρίως με τη διαφωνία μεταξύ της καθαρής και φαινομενικά αντικειμενικής αλφαβητικής σειράς, και της θεματικής ή επιστημονικής σειράς που τόνιζε την ιεραρχία των τομέων της ανθρώπινης έρευνας και γνώσης. Ήταν μια διαμάχη που έμεινε άλυτη από τη στιγμή που απασχόλησε τον Diderot στην εισαγωγή της δικής του *Encyclopédie*.⁶⁰

Ο εκδότης Charles-Joseph Panckoucke που κυκλοφόρησε την *Encyclopédie Méthodique* ως μια συνέχεια του έργου του Diderot επέλεξε την έκδοση μια σειράς από ειδικευμένα εγχειρίδια οργανωμένα ανά πεδίο επιστημονικό. Οι τόμοι αυτής της σειράς έπαιξαν σημαντικό ρόλο και καθόρισαν το επιστημονικό και αισθητικό πλαίσιο των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Ειδικά ο τόμος ο αφιερωμένος στην αρχιτεκτονική του οποίου τη συγγραφή ανέλαβε ο Quatremère de Quincy, τότε μόνιμος γραμματέας στην *Académie des Beaux-Arts*, τόνισε το κύρος και τη φήμη όλης της σειράς. Για τον de Quincy, η αρχιτεκτονική ήταν κυρίως μια ιδεατή μορφή γλώσσας, ικανή να εκφράσει ιδέες όσο και κάθε άλλη μορφή τέχνης, γραπτή ή όχι. Το λεξικό του *Dictionnaire méthodique de l'architecture* αποτελούσε, μέχρι το 1830, μία σχεδόν επίσημη και ιδεαλιστική οπτική της αρχιτεκτονικής, μιας τέχνης που θεωρούσε πιο υψηλή από τις υπόλοιπες καθώς ήταν λιγότερο υποχρεωμένη σε κυριολεκτική αναπαράσταση.⁶¹ Επίσης, παρότι ο de Quincy δεν συνηγορούσε υπέρ μιας Ελληνικής αναβίωσης, σε όλη την καριέρα του υποστήριζε πως μόνο η κλασική γλώσσα

⁵⁸ Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.80.

⁵⁹ αυτ. σ.80.

⁶⁰ Bergdoll, *The Foundations of Architecture* σ.12.

⁶¹ αυτ. σ.13.

της αρχιτεκτονικής μπορούσε να αποτελέσει το πλαίσιο για μια μοντέρνα αρχιτεκτονική έκφραση και χρησιμοποίησε όλη την πολιτική του επιρροή για αυτό το σκοπό.

Ένα δεύτερο παράδειγμα Εγκυκλοπαίδειας που επέλεξε την οργάνωση της με βάση τους επιστημονικούς τομείς ήταν η *Encyclopédie Portative* που εμφανίστηκε την ίδια περίοδο και ως εύχρηστη εγκυκλοπαίδεια «τσέπης» απευθυνόταν σε ένα πιο ανοιχτό αγοραστικό κοινό. Στόχος της *Encyclopédie Portative* ήταν να εκλαϊκεύσει μια σειρά από θέματα για τις επιστήμες, τα γράμματα και τις τέχνες, και περιλάμβανε μια εισαγωγική ιστορική αναδρομή, αλφαβητικό ευρετήριο και γλωσσάρι όρων. Ο πατέρας του Viollet-le-Duc επιμελήθηκε δύο τόμους για την ποίηση και το θέατρο και ο θείος του Delécluze τον τόμο για τη ζωγραφική. Ο τόμος για την αρχιτεκτονική ήταν να γραφτεί και πάλι από τον Quatremère de Quincy αλλά δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.⁶²

Η *Encyclopédie Nouvelle* των Pierre Leroux και Jean Reynaud ήταν ένα εγχείρημα που ξεκίνησε λίγο μεταγενέστερα, το 1833, και στο οποίο συμμετείχαν νέοι αρχιτέκτονες και ιστορικοί του ρομαντικού κύκλου. Οι Léon Vaudoyer, Léonce Reynaud και μέλη του κινήματος των σαινσιμονιστών προσπάθησαν και αυτοί με τη σειρά τους να διαδώσουν τις απόψεις τους για την ιστορία και την κοινωνία.⁶³ Για τους ρομαντικούς, η αρχιτεκτονική ήταν μια άμεση αντανάκλαση των υλικών και κοινωνικών παραγόντων και τα διαφορετικά ιστορικά στυλ και συστήματα αρχιτεκτονικής σχετίζονταν άμεσα με τις τοπικές πολιτισμικές αξίες. Τα άρθρα των Léon Vaudoyer και Léonce Reynaud αποτελούσαν μια αντίδραση στις επικρατούσες ιδέες του Quatremère de Quincy, ήταν όμως απόπειρες μεμονωμένες. Το 1854 κυκλοφόρησε ο πρώτος από τους δέκα τόμους του Λεξικού του Viollet-le-Duc και θα απαντούσε συνολικά στην πρωτοκαθεδρία του Quatremère de Quincy και της Ακαδημίας. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ πως και η Ακαδημία ετοίμαζε ένα φιλόδοξο σχέδιο, ένα δικό της λεξικό για την αρχιτεκτονική με τίτλο *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, ο πρώτος τόμος του οποίου καθυστέρησε για σχεδόν μια δεκαετία λόγω αναποφασιστικότητας και εσωτερικών διαφωνιών για τη μορφή του.⁶⁴ Όταν τελικά κατάφερε να κυκλοφορήσει το 1858, οι τέσσερις πρώτοι τόμοι του Λεξικού του Viollet-le-Duc είχαν ήδη κυκλοφορήσει και είχαν κερδίσει τη θέση τους στους κύκλους των αρχιτεκτόνων και των θεωρητικών της αρχιτεκτονικής.

Το *Dictionnaire raisonné de l'architecture* χρειάστηκε 15 χρόνια για να ολοκληρωθεί, όμως ο Viollet-le-Duc είχε εξαρχής συλλάβει τη συνολική του εικόνα. Πρόκειται για ένα έργο 5000 σελίδων και 3367 εικόνων, στενά συνδεδεμένων με το κείμενο. Απορρίπτοντας τόσο το δοκίμιο όσο και την πραγματεία, τις δύο παραδοσιακές μορφές αρχιτεκτονικής γραφής από την Αναγέννηση και μετά, υπέρ μιας φαινομενικά ουδέτερης και αντικειμενικής οργάνωσης μέσω της αλφαβητικής

⁶² αυτ. σ.12.

⁶³ Η ομάδα κινούνταν γύρω από τον Labrousse και το κίνημα των Saint-Simonian της δεκαετίας του 1830. Όπως αναφέρει ο Bergdoll, οι νέοι αυτοί χρωστούσαν πολλά στον Quatremère de Quincy.
αυτ. σ.14.

⁶⁴ αυτ. σ.11.

σειράς, ο Viollet-le-Duc κατασκεύασε ένα θεωρητικό εργαλείο που φιλοδοξούσε να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο σύστημα για την αρχιτεκτονική, μια θεωρία βασισμένη στον ορθό λόγο. Το Λεξικό του ήταν ένα δόγμα που καθόριζε τα κριτήρια για την κριτική και την παραγωγή της αρχιτεκτονικής. Η απόφαση του αυτή να προσαρμόσει την πολύπλοκη θεωρία του στην αυστηρή δομή ενός λεξικού δέχτηκε έντονες κριτικές ήδη από τους πρώτους τόμους. Ο αρχαιολόγος κλασικιστής, διάσημος πολέμιος του γοθικού, Ernest Beulé, πίστευε πως η οργάνωση της αρχιτεκτονικής σε λεξικό είναι απλά μια τυχαία επιλογή:

«Υιοθετούν, αντί για την αφηγηματική φόρμα, τη μορφή λεξικού η οποία είναι απλά το τυχαίο σε αλφαβητική μορφή».⁶⁵

Εκτός από τον Beulé, η γνώμη του οποίου ήταν λίγο-πολύ αναμενόμενη, και ο ίδιος ο Mérimée αναρωτιόταν στις σελίδες του *Moniteur*, πώς ένα επιχείρημα αμιγώς ιστορικό μπορούσε να βρει έκφραση στη διάσπαρτη αντι-αφηγηματική τάξη ενός λεξικού. Ο Viollet-le-Duc ζητούσε συχνά τη γνώμη και τις συμβουλές του Mérimée ο οποίος είχε απέναντι του ένα ρόλο πατρικό και προστατευτικό. Όταν όμως το 1859, με αφορμή την έκδοση του πρώτου τόμου του *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, ο Mérimée προετοίμαζε μια παρουσίαση του βιβλίου, παραδεχόταν πως η επιλογή της μορφής του λεξικού τον προβληματίζε:

«Αγαπητέ μου φίλε, από χθες ασχολούμαι με εσάς (...) Η μεγάλη μου παρατήρηση είναι ότι επιλέξατε την αλφαβητική σειρά. Το διορθώνετε με την αναφορά στους τεχνίτες, με την περιγραφή των ηθών της αριστοκρατίας και της μπουρζουαζίας, όμως πιστεύω θα σας κοστίσει».⁶⁶

Πράγματι, τον 19^ο αιώνα η ιστορική αφήγηση της αρχιτεκτονικής είναι η επικρατούσα γραφή, μια αφήγηση που θεωρεί πως κάθε αρχιτεκτονική μορφή είναι ιστορικά καθορισμένη από ένα πλήθος και έναν συνδυασμό συνθηκών που αφορούν τον συγκεκριμένο χρόνο και τον τόπο. Ο Viollet-le-Duc όμως, όπως δηλώνει στην Εισαγωγή του πρώτου τόμου του *Dictionnaire*, αρνείται να ακολουθήσει τη συμβατική μέθοδο σύμφωνα με την οποία θα έπρεπε να κατηγοριοποιήσει και να κατατάξει την τέχνη σε περιόδους και στυλ πρωταρχικά, δευτερεύοντα, τριτεύοντα, ή στυλ μεταβατικά.⁶⁷ Για αυτόν, το να επιχειρήσει κανείς να γράψει μια αφηγηματική ιστορία της αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα είναι ίσως το να «προσπαθήσει το ακατόρθωτο», αφού θα πρέπει να συμπεριλάβει ταυτόχρονα την πολιτική ιστορία, την ιστορία της θρησκείας και της φεουδαρχίας.⁶⁸ Ο Viollet-le-Duc στην Εισαγωγή αυτή είναι αρκετά προσεκτικός και το ύφος του δεν είναι ιδιαίτερα πολεμικό απέναντι στις προηγούμενες απόπειρες γραφής της ιστορίας της αρχιτεκτονικής. Δεν

⁶⁵ Ernest Beulé, «L'Enseignement de l'Architecture» *Causeries sur l'Art* (Paris, 1867) σ.57.

⁶⁶ *Lettres Inédites de Viollet-le-Duc*. Préface σ.v-vi.

⁶⁷ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, t.I (Paris: B.Bance, 1858) Préface σ.v.

⁶⁸ αυτ., σ.iv.

θέλει να κατηγορήσει «μια μέθοδο που έχει προσφέρει τεράστια βοήθεια, που έχει θέσει εξέχοντα ζητήματα» στον χώρο της ιστορίας της αρχιτεκτονικής.⁶⁹ Θέλει όμως να τονίσει πως μια τέτοια κατηγοριοποίηση στην αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα δεν μπορεί να υπάρξει: από την παρακμή της ρωμαϊκής τέχνης έως την Αναγέννηση του 16^{ου} αιώνα δεν υπάρχει παρά μια σειρά μικρών, αδιάκοπων αλλαγών. Ο Viollet-le-Duc προτείνει λοιπόν την πρωτοποριακή μέθοδο της μελέτης της γοθτικής τέχνης ως μια μελέτη ζωντανού οργανισμού. Μια μελέτη της ανάπτυξης και της ζωής του, από την παιδική ηλικία έως τα γηρατειά, μέσα από μια σειρά ανεπαίσθητων αλλαγών για τις οποίες δεν είναι δυνατό να πει κανείς «ποια είναι η μέρα όπου η παιδική ηλικία ή η ενηλικίωση ξεκινά». ⁷⁰ Η μορφή του λεξικού είναι για αυτόν η πιο κατάλληλη για να παρουσιάσει ένα μεγάλο πλήθος παραδειγμάτων γοθτικής τέχνης διευκολύνοντας το έργο του αναγνώστη:

*«Οι λόγοι αυτοί, και ίσως η ανεπάρκεια μας, μας οδήγησαν στο να δώσουμε στο έργο αυτό τη μορφή του λεξικού. Η μορφή αυτή, διευκολύνοντας την έρευνα των αναγνωστών, μας επιτρέπει να παρουσιάσουμε έναν σημαντικό όγκο πληροφοριών και παραδειγμάτων που διαφορετικά δεν θα μπορούσαν να βρουν θέση σε μια ιστορία χωρίς να την καθιστούν συγκεχυμένη και ακατάληπτη».*⁷¹

Ο Viollet-le-Duc εγκαταλείποντας την ιστορική αφήγηση θέλησε να τονίσει την ενότητα των αρχών που διέπουν τη μεσαιωνική τέχνη. Για πρακτικούς λόγους, η μορφή του λεξικού έδωσε στο βιβλίο μεγαλύτερη αξία ως ένα εργαλείο αναφοράς, αφού με το σύστημα των διασταυρούμενων αναφορών μπορούσε να οδηγήσει από την παρατήρηση του συγκεκριμένου παραδείγματος στο γενικό, παγκόσμιο σύστημα της αρχιτεκτονικής, το σύστημα της ορθολογικής κατασκευής που καθορίζει όλες τις μορφές. Κλείνοντας το μεγάλο του έργο, στον δέκατο τόμο του Λεξικού, έναν τόμο-αλφαβητικό ευρετήριο, ο Viollet-le-Duc κάνει τον απολογισμό της προσπάθειας του και επιμένει στην επιλογή της συγκεκριμένης μη-αφηγηματικής μορφής. Το Λεξικό ήταν για αυτόν μια επιστημονική έρευνα που στόχος της ήταν να αποκαλύψει τη φύση αρχιτεκτονικής ως μιας ζωντανής, οργανικής δομής. Και απευθυνόμενος στους αναγνώστες του δηλώνει πως θα ήθελε με αυτήν την καινοτομία να διευκολύνει την έρευνα τους και να εξοικονομήσει τον χρόνο τους:

*«Δεν θα κολακευόμασταν ιδιαίτερα αν ανακαλύπταμε πως το Dictionnaire κατατάσσονταν μαζί με εκείνα τα βιβλία που ανοίγει κανείς για να βρει μια πληροφορία αλλά δεν μπορεί να το αφήσει, ή όπως εκείνους τους φίλους στους οποίους θες να πεις μια κουβέντα βιαστικά και καταλήγουν να σε κρατήσουν για ώρες με τη γοητεία της συζήτησης μαζί τους».*⁷²

⁶⁹ αυτ., σ. v-vi.

⁷⁰ αυτ., σ. vi.

⁷¹ αυτ., σ. vi.

⁷² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, t.X (Paris: A. Morel, 1868) Avis (μη αριθμημένη σελίδα).

Η άρνηση της αφήγησης και η επιλογή του λεξικού ως τρόπου γραφής έχουν ιδιαίτερη σημασία για την έρευνα μας και την προσπάθεια να τοποθετήσουμε το έργο του Viollet-le-Duc σε σχέση με τη διαμάχη αφήγησης-περιγραφής και το ρεαλιστικό πρόγραμμα. Η άνοδος της περιγραφής που ταυτίστηκε με το νέο ρεαλιστικό ρεύμα, προέκυψε από την ανάγκη προσαρμογής της μυθοπλασίας στο να παρέχει μια επαρκή αναπαράσταση των νέων κοινωνικών φαινομένων. Στο δίπολο «αφήγηση-περιγραφή», το ρεαλιστικό μυθιστόρημα επέλεξε την περιγραφή ως τον πιο κατάλληλο τρόπο καταγραφής και απόδοσης μιας περιοχής της ανθρώπινης γνώσης, μια γνώσης που αποκτήθηκε μέσα από την «επιστημονική» παρατήρηση. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι σημαντικό να τονίσουμε τη σχέση της περιγραφής και των «περιγραφικών» συγγραφέων με τη μορφή και γραφή των λεξικών. Στο κείμενο του «*What is a description*» ο Philippe Hamon ορίζει τη λειτουργία της περιγραφής συγκρίνοντας τη με αυτήν του εγκυκλοπαιδικού λήμματος.⁷³ Για τον Hamon, η σειρά που χαρακτηρίζει τη συνεκτικότητα μιας περιγραφής IT--> V-->PE [όπου IT: introductory theme (εισαγωγικό θέμα), V: vocabulary (λεξιλόγιο), PE: predicative expansion (κατηγορούμενο)], μπορεί να ιδωθεί ως παράλληλη με τη οργάνωση «λήμμα-ορισμός- παραδείγματα», ενός άρθρου λεξικού. Οι περιγραφές αποτελούν αποσπάσματα γνώσης, δηλαδή κατά κάποιο τρόπο «επανεγγράφουν κείμενα λεξικών ή εγκυκλοπαιδειών» και οι ρεαλιστές συγγραφείς παίρνουν το ρόλο των επιστημόνων και κρίνονται αυστηρά για αυτό:

*«Μιας και εσείς οι ρεαλιστές συγγραφείς, δεν είστε παρά οι παρατηρητές φορτισμένοι με το να συλλέγετε ντοκουμέντα, κατατάζετε τους εαυτούς σας μεταξύ των επιστημόνων. Αν υποδέχονται με υπερβολική δυσπιστία συνεργάτες που κάνουν στην τύχη έρευνες μιας αμφίβολης ακρίβειας, που συχνά δεν γνωρίζουν από ανατομία, φυσιολογία, παθολογία, παρά μόνο το λεξιλόγιο (...) θα είστε αργά ή γρήγορα, υποχρεωμένοι να αλλάξετε τις ταμπέλες σας. Στο κοινό δεν αρέσει να κάνει λάθος».*⁷⁴

Η θεώρηση της περιγραφής ως λήμμα λεξικού εξηγεί και τη συμπάθεια που είχαν οι «περιγραφικοί» συγγραφείς για τα λεξικά, όπως για παράδειγμα ο Zola για τον Larousse ή ο Francois Ponge για τον Littré.⁷⁵ Επίσης, δεδομένου ότι τα λεξικά αποτελούν κείμενα που δεν προορίζονται για να τα διαβάσεις αλλά για να τα συμβουλευτείς, έτσι και τα περιγραφικά κείμενα διατρέχουν τον ίδιο κίνδυνο να λειτουργήσουν ως «συμβουλευτικά» και άρα μπορεί κανείς να παραβλέψει τις περιγραφές. Όπως παρατηρεί ο Philippe Hamon, κάθε περιγραφή είναι ένα ομογενές σύνολο λέξεων η έκταση του οποίου σχετίζεται με το διαθέσιμο λεξιλόγιο του συγγραφέα και όχι με το βαθμό πολυπλοκότητας της πραγματικότητας της ίδιας. Είναι ένα «εκτατό λεξικό που

⁷³ Hamon, «What is a description?» σ.161.

⁷⁴ A.David-Sauvageot, «Le Realisme et le naturalisme dans la litterature et dans l'art». Όπως παραθέτει ο Philippe Hamon, *Du Descriptif* σ.34.

⁷⁵ Hamon: «What is a description?» σ.160.

τα όρια του είναι λίγο-πολύ τεχνητά» και αποτελείται από στοιχεία η εμφάνιση των οποίων είναι λίγο-πολύ προβλέψιμη.⁷⁶

Η σχέση αυτή περιγραφής και εγκυκλοπαιδικού λήμματος, μας δίνει ένα ακόμα επιχείρημα για την ανάγνωση του έργου του Viollet-le-Duc με κριτήρια ρεαλιστικού λόγου. Όπως θα δούμε, αντίθετα από την πιο αφηγηματική ματιά του John Ruskin για την αρχιτεκτονική όπως εκφράζεται μέσα από τις προσωπικές περιπατητικές του αφηγήσεις στο *Stones of Venice*, ο Viollet-le-Duc διαλέγει έναν τρόπο διαφορετικό, που εκφράζει καθαρά το θετικιστικό πνεύμα της εποχής και την προσπάθεια του να ανυψώσει την αρχιτεκτονική στο επίπεδο των επιστημών. Λίγο πριν τη δεκαετία του 1850 όταν ο Viollet-le-Duc ξεκινά τη συγγραφή των *Dictionnaire*, η μεσαιωνική κληρονομιά ήταν ακόμα, κατά μεγάλο μέρος, προς εξερεύνηση. Το έργο του λοιπόν ανακλούσε την ανάγκη να καταδειχτούν και να ονομαστούν οι γοθτικές αρχιτεκτονικές και διακοσμητικές μορφές. Η περιγραφή έπαιρνε το ρόλο ενός ορισμού και αποτελούσε το εργαλείο που θα αποκάλυπτε στο βλέμμα αντικείμενα που δεν ήταν απαραίτητως ορατά.⁷⁷ Την ιστορική στιγμή που η γοθτική αρχιτεκτονική διεκδικεί μια σημαντική θέση στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, ο Viollet-le-Duc γράφει με ένα ύφος απλό και αποτελεσματικό. Τα λογοτεχνικά τεχνάσματα είναι σπάνια, η γλώσσα απλή, προσιτή σε όλους. Το στυλ είναι «*dictionnariste*», αυστηρό, διδακτικό και χαρακτηρίζεται από μια ξηρασία λεξιλογίου. Μόνο σε εξαιρετες περιπτώσεις αφήνει τη φαντασία του προς μια «ρομαντική απογοείωση».⁷⁸ Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Laurent Baridon, με το πέρασμα των χρόνων, μπορεί να παρατηρήσει κανείς στους τελευταίους τόμους μια συχνή εμφάνιση παρενθέσεων και έναν πολλαπλασιασμό των παρεκβάσεων. Ο Viollet-le-Duc ανοίγει μεγάλα παράθυρα για την σύγχρονη αρχιτεκτονική της εποχής του και η κριτική στην Ακαδημία γίνεται ένα θέμα που επανέρχεται συχνά, κάποιες φορές με ένα έντονα πολεμικό, εμπρηστικό ύφος.

Επίσης, όπως αναφέραμε ήδη, οι αναλογίες από το χώρο των φυσικών επιστημών πληθαίνουν και στους τελευταίους τόμους έχουμε μια αλλαγή προς την αναζήτηση αρχών που ξεφεύγουν από το ιστορικό πλαίσιο του Μεσαίωνα. Ο Viollet-le-Duc έχει την πρόθεση να διατυπώσει μια θεωρία που να μπορεί να εφαρμοστεί σε όλη την αρχιτεκτονική και όχι μόνο τη γαλλική γοθτική. Αναζητά τις διαχρονικές ποιότητες σε όλες τις περιόδους και τους τόπους της αρχιτεκτονικής, από τους Έλληνες μέχρι και τη νέα χρήση του σιδήρου στην κατασκευή. Το γοθτικό ως ένα ολοκληρωμένο σύστημα ενότητας που άνθισε στο γαλλικό έδαφος με γαλλικά υλικά και από γάλλους δημιουργούς είναι ένα κατάλληλο σημείο εκκίνησης για να φανούν οι παγκόσμιοι κανόνες της μορφής που είναι εφαρμόσιμοι σε κάθε αρχιτεκτονική έκφραση. Στη γοθτική κατασκευή, σε κάθε λεπτομέρεια του γοθτικού ναού, από το κόψιμο της πέτρας έως τη συνολική του εικόνα, εκφράζεται με τελειότητα η ουσία του δομικού ρασιοναλισμού. Και η ανάλυση του Viollet-le-Duc, η ανατομή στα παραμικρά

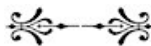
⁷⁶ αυτ., σ.162.

⁷⁷ Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.80.

⁷⁸ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Écriture) σ.145 και 146.

μέρη του συστήματος και η σύνθεση όλων των μερών στην ολότητα της κατασκευής, είναι μια θεωρητική μέθοδος που όχι απλά δεν μπορούσε να παρουσιαστεί παρά μόνο με τη μορφή ενός λεξικού, αλλά ακριβώς η αποσπασματική του μορφή ήταν και η ίδια μέρος του όλου επιχειρήματος: η πράξη της ανατομίας στα επιμέρους λήμματα και η πράξη της σύνθεσης στη συνολική ανάγνωση του Λεξικού.

Η εμφάνιση του *Dictionnaire raisonné de l'architecture* τον 19^ο αιώνα, πέρα από την πρωτοτυπία του επιχειρήματος, αντιμετωπίστηκε σίγουρα και ως μια αντίδραση στο προηγούμενο λεξικό της αρχιτεκτονικής του Quatremère de Quincy στο οποίο αναφερθήκαμε. Ο Viollet-le-Duc, σε αντιδιαστολή με τον de Quincy, δεν έβλεπε την αρχιτεκτονική ως μια μιμητική τέχνη ούτε ως μια γλώσσα για την έκφραση και τη δημιουργία νοήματος. Αντιθέτως, θεωρούσε πως η αρχιτεκτονική είναι μια λογική διαδικασία που αντιστοιχεί στη λειτουργία και όχι στην εικόνα της φύσης. Οι μορφές της αρχιτεκτονικής ήταν για αυτόν αποτέλεσμα των φυσικών νόμων οι οποίοι γίνονται εμφανείς με παρατήρηση και αντικειμενική έρευνα. Ήθελε λοιπόν με το *Dictionnaire* να δημιουργήσει τη βάση για την ορθολογική, επιστημονική περιγραφή της δημιουργίας της αρχιτεκτονικής μορφής. Τα λήμματα με όρους κλασικών αρχιτεκτονικών ρυθμών στο λεξικό του Quatremère de Quincy αντικαταστάθηκαν από τον Viollet-le-Duc με λήμματα για τα μέλη της μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής.⁷⁹ Και σημαντικοί όροι για τον de Quincy όπως *Idéal, Imagination, Inspiration, Invention, Pittoresque, Règle, Type* εξαφανίστηκαν εντελώς. Αυτοί οι αφαιρετικοί όροι για τις αισθητικές κρίσεις, το ιδεατό, τη φαντασία ή την έμπνευση στην τέχνη, δεν βρίσκουν χώρο στο οικοδόμημα του Viollet-le-Duc και όπως σχολιάζει ο Barry Bergdoll, είναι σαν να υπονοείται πως μια θεωρία για την αρχιτεκτονική δεν μπορεί να υπάρχει a priori, πριν το οικοδόμημα επιτρέψει στη θεωρία να φανεί.⁸⁰ Το σχόλιο αυτό του Bergdoll έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού έννοιες όπως το «ιδεατό», η «φαντασία», η «έμπνευση», είναι επίσης έννοιες που αποκλείονται από το ρεαλιστικό πρόγραμμα που αναζητά το απτό, το υπαρκτό το συγκεκριμένο. Όπως ο ρεαλισμός αντέδρασε στο κλασικό ιδεώδες και στην χωρίς όρια φαντασία του ρομαντισμού, ο Viollet-le-Duc μέσα από μια τελείως διαφορετική πορεία μοιράζεται εν μέρει τις ίδιες αυτές αρχές.



⁷⁹ Bergdoll, *The Foundations of Architecture*, σ.14.

⁸⁰ αυτ. σ.15.

στοιχεία ρεαλισμού i : παρατήρηση

Επιστρέφοντας στον Bernard Weinberg και τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού λόγου, θα προσπαθήσουμε να δούμε τί ισχύ έχουν και πώς εφαρμόζονται στο έργο του Viollet-le-Duc ξεκινώντας από την έννοια της παρατήρησης. Πρόκειται για μία από τις πιο χαρακτηριστικές έννοιες για το ρεαλιστικό πρόγραμμα: οι ίδιοι οι κριτικοί θεωρούν τον ρεαλισμό μια «σχολή παρατήρησης» (*école d'observation*) και αποκαλούν απλά τους ρεαλιστές συγγραφείς «παρατηρητές» (*observateurs*).⁸¹ Όπως συνοψίζει ο Émile Bouvier στο βιβλίο του *La Bataille Réaliste*,⁸² ο ρεαλισμός ήταν μια αντίδραση στον ρομαντισμό και τον κλασικισμό που αναζητώντας την ιδανική ομορφιά έφτασαν μόνο στην επιτήδευση και το ψεύδος. Ο ρεαλισμός, αντιθέτως, επιχείρησε να φτάσει την αλήθεια που πίστευε πως είναι εφικτή μόνο με την επιστημονική και απρόσωπη παρατήρηση της πραγματικότητας και της σύγχρονης ζωής και με την ανόθευτη αναπαράσταση της στο έργο τέχνης. Για τους ρεαλιστές ό,τι είναι πραγματικό είναι και κατάλληλο θέμα για τέχνη, ακόμα και το άσχημο. Ο καλλιτέχνης, ειλικρινής και αμερόληπτος, μέσα από τις παρατηρήσεις του και με το απλούστερο δυνατό στυλ θα μπορούσε να αποδώσει πιστά την πραγματικότητα γύρω του.

Ο Stendhal, ο Mérimée, ο Balzac, ο Flaubert έχουν όλοι τους αδιαμφισβήτητα συζητηθεί για αυτήν τους την ικανότητα στην παρατήρηση που αποτελούσε για τους κριτικούς είτε ένα σημαντικό προσόν της γραφής τους είτε μια προβληματική υπερβολή. Από τους επικριτές του ρεαλισμού ο Gustave Planche, για παράδειγμα, που ως βασικός συνεργάτης της *Revue des deux mondes* εκφράζει και τη γενικότερη στάση του περιοδικού, θεωρεί την παρατήρηση της πραγματικότητας ανεπαρκή για την τέχνη:

*«Αν είναι αλήθεια πως η πραγματικότητα πρέπει να αποτελεί το σημείο αφετηρίας για τον ζωγράφο, τον γλύπτη, τον ποιητή (...) δεν είναι αλήθεια, όπως έχουμε επαναλάβει συχνά, πως η πραγματικότητα περιέχει το σύνολο της ομορφιάς και δεν είναι αλήθεια πως ένα πλήθος πραγματικών αντικειμένων, που έχουν παρατηρηθεί και αναπαραχθεί κατά γράμμα, μπορεί να παράγει το ωραίο».*⁸³

Από την άλλη πλευρά, οι εκφραστές του ρεαλιστικού προγράμματος όπως ο Champfleury, θέτουν το ζήτημα της παρατήρησης ως βασική προϋπόθεση για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Σύμφωνα με το «μανιφέστο» του ρεαλισμού, η αλήθεια μπορούσε να επιτευχθεί με τον περιορισμό στη σύγχρονη, παρατηρήσιμη πραγματικότητα. Ο Champfleury κρίνεται βέβαια αυστηρά για τις ιδέες του και συνεργάτες του Planche στην *Revue des deux mondes*, όπως ο Charles de Mazade, γράφουν για αυτόν και την πίστη του στην παρατήρηση:

⁸¹ Weinberg, *French Realism* σ.27.

⁸² Émile Bouvier, *La Bataille Réaliste 1844-1857* (Paris: Fontemoing & Cie, 1913).

⁸³ Gustave Planche, «Histoire et philosophie de l'art. VI. Moralité de la poésie» *Revue des deux mondes* (1 février 1835, I) σ.250. Όπως παραθέτει ο Du Val, *The subject of realism in the Revue des deux mondes* (1831-1865) σ.17.

«Νομίζει πως είναι αρκετό το να παρατηρεί, ό,τι κι αν είναι αυτό που παρατηρεί, αρκεί να έχει έναν χαρακτήρα αληθινό. Ωστόσο η τέχνη, δεν συνίσταται αποκλειστικά στην παρατήρηση, συνίσταται στην επιλογή, στη σύνθεση και στη δημιουργία μιας ιδεατής εικόνας της πραγματικότητας».⁸⁴

Ο Stendhal ήταν από τους πρώτους που συζητήθηκαν για την επιμονή και την υπεροχή της ικανότητας του για παρατήρηση – την «επιστήμη της παρατήρησης» όπως σχολίαζαν:

«Καθώς το μοναδικό αντικείμενο της σκέψης του ήταν η επιστήμη της παρατήρησης, όλα τα οράματα και οι φιλοδοξίες του, όλη η δόξα και η δημιουργία της ζωής του, παραμένουν συνδεδεμένες με τη φήμη του διαπεραστικού παρατηρητή και του αυστηρού επιστήμονα της λογικής».⁸⁵

Γενικά οι κριτικοί αναγνωρίζουν στον Stendhal έναν «ζωγράφο της πραγματικότητας», έναν καλλιτέχνη που βασικό του ενδιαφέρον είναι η απεικόνιση του αληθινού και του παρατηρήσιμου. Σ' αυτό δεν έχουν αντίρρηση. Όταν όμως συγκρίνουν την πραγματικότητα του Stendhal με τη δική τους σύλληψη του κόσμου, βρίσκουν το σύμπαν του Stendhal άσχημο και απογοητευτικό. Βέβαια όπως σχολιάσαμε ήδη, στην περίπτωση του Prosper Mérimée, η ακρίβεια στην παρατήρηση και η απρόσωπη μέθοδος του αντιμετωπίζεται με πιο θετικό τρόπο σε σύγκριση με τον Stendhal:

«Η σύλληψη του πηγάζει όλη από την επίγεια, κοινωνική, απλή παρατήρηση - καμιά σχέση με εκείνη την εξιδανίκευση που ονομάζουμε ποίηση».⁸⁶

Ο Balzac επίσης, παίρνει τον τίτλο του «μόνου γάλλου παρατηρητή μετά τον Μολιέρο». Πρόκειται για μια ποιότητα που σχεδόν όλοι οι κριτικοί επιβεβαιώνουν στα μυθιστορήματά του και παραδέχονται πως έχει την ικανότητα να αποδώσει μια ικανοποιητική αναπαράσταση της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτό όμως που του προσάπτουν είναι η κατάχρηση αυτής της ικανότητας με την υπερβολική χρήση λεπτομερειών και την υπερβολική ανάλυση, καθώς και η αναπαράσταση των ανεπιθύμητων πλευρών της ζωής:

«Αυτό που με εντυπωσιάζει στον κ. de Balzac, εκτός από τη ζωντάνια και την ανεξάντλητη παραγωγικότητα του, είναι ο όγκος των παρατηρήσεων του. Δεν ξέρω στα αλήθεια πού έζησε ο συγγραφέας της Eugénie Grandet για να έχει τέτοιο απόθεμα σημαντικών παρατηρήσεων. Αν δεν τον ήξερα, αν δεν τον είχα δει με τα ίδια μου τα

⁸⁴ Στο *Chroniques de la Quinzaine* της *Revue des deux mondes* (September 15, 1853). Όπως παραθέτει ο Du Val, *The subject of realism in the Revue des deux mondes* σ.21.

Το διάστημα 1850-1860 πολλά από τα *Chroniques de la Quinzaine*, τα editorial της *Revue des deux mondes* είχαν την υπογραφή του Charles de Mazade.

⁸⁵ Auguste Bussière, «Poètes et romanciers modernes de la France. XLVIII. Henri Beyle (M. de Stendhal)» *Revue des deux mondes* (15 janvier 1843) σ.250-299. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 254.

⁸⁶ Cs., «Théâtre de Clara Gazul» στο *Journal des Débats* (22 mars 1831) σ.4.

μάτια, με τα μακριά του μαλλιά και το διάσημο μπαστούνι του, θα μπορούσα να πιστέψω πως έχει κάνει συμφωνία με τον Διάβολο. Πρέπει να πούμε, για να είμαστε δίκαιοι, πως ο κ. de Balzac είναι ο μόνος παρατηρητής που έχει βγάλει η Γαλλία μετά τον Μολιέρο».⁸⁷

Την αντίστοιχη κριτική εισπράττει και ο Gustave Flaubert, τον οποίο θαυμάζουν για την ικανότητα του στην παρατήρηση, τον τρόπο που χρησιμοποιεί τις λεπτομέρειες και που οδήγησε πολλούς κριτικούς να αναθεωρήσουν την άποψη τους και να αποδεχτούν έργα που ειδάλλως θα είχαν απορρίψει. Όπως αναφέρει ο Weinberg, η περίπτωση του Flaubert διαφέρει από αυτήν του Balzac: Στον Balzac η απεικόνιση της κοινωνίας δικαιολογούσε την κατωτερότητα του στυλ στη γραφή. Με τον Flaubert, το μοναδικό στυλ γραφής του, δικαιολογεί τα λάθη στην επιλογή του θέματος.⁸⁸

«Ο συγγραφέας έχει ένα χάρισμα στο να παρατηρεί έντονα και δηκτικά. Όμως αρπάζει τα αντικείμενα από το εξωτερικό τους χωρίς να διεισδύει στο βάθος των ηθών».⁸⁹

Θα προσπαθήσουμε να καταλάβουμε τη σημασία που έχει η έννοια της παρατήρησης στο έργο και τη σκέψη του Viollet-le-Duc αλλά και το πώς διαφέρει από τον τρόπο που συναντάται στους ρεαλιστές συγγραφείς, με μια πρώτη αναφορά σε ένα επεισόδιο από το *Histoire d'un dessinateur*.⁹⁰ Πρόκειται για το τελευταίο του βιβλίο που κυκλοφόρησε λίγο μετά το θάνατο του και το οποίο κατά κάποιο τρόπο συμπυκνώνει τη θεωρία του για τη σημασία του παρατηρητικού βλέμματος, ειδικά σε σχέση με τη σχεδιαστική πρακτική. Σε μια πλοκή αντίστοιχη με αυτή του *Histoire d'une maison*, ο κεντρικός ήρωας του βιβλίου, ο οποίος διαθέτει στοιχεία από την προσωπικότητα του ίδιου του Viollet-le-Duc, αναλαμβάνει την εκπαίδευση ενός νέου στο σχέδιο. Ο νέος είναι ο μικρός Jean ένα παιδί από αγροτική και φτωχική οικογένεια που όμως βρίσκεται υπό την προστασία της αστικής οικογένειας των Mellinot και είναι φίλος με τον μοναχογιό τους André.

Το μυθιστόρημα ξεκινά με ένα επεισόδιο που επιλέγουμε να αναφέρουμε επειδή φανερώνει με έναν πολύ απλό και άμεσο τρόπο την αξία που έχει το καθαρό βλέμμα και η παρατήρηση για τον Viollet-Le-Duc. Ο μικρός Jean έχει ζωγραφίσει μια γάτα και δείχνει το σχέδιο του στον φίλο του André που όμως τον αποπαίρνει: η γάτα του Jean έχει μόνο δύο πόδια. Στη συζήτηση των δύο παιδιών εμπλέκεται τότε ο M. Majorin, το alter-ego του Viollet-le-Duc και οικογενειακός φίλος των Mellinot. Ο κύριος Majorin θα αναλάβει στη συνέχεια του μυθιστορήματος την εκπαίδευση του Jean και στο συγκεκριμένο περιστατικό της πρώτης γνωριμίας τους θέτει εξ αρχής τις απόψεις του για το σχέδιο, υπερασπιζόμενος τον μικρό Jean, του οποίου οι σχεδιαστικές ικανότητες τον εντυπωσιάζουν. Του κάνει μια σειρά από ερωτήσεις για να καταλάβει τον τρόπο που σκέφτηκε πριν

⁸⁷ Anon., «A un élève de l'Ecole des Beaux-Art, à Rome (sixième lettre)» *Artiste* (1838, XV) σ.128-129. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 129.

⁸⁸ Weinberg, *French Realism* σ.173.

⁸⁹ Charles de Mazade, «Chronique de la quinzaine» *Revue des deux mondes* (1er mai 1857, III) σ.218.

⁹⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner* (Paris: Hetzel, 1879).

καταλήξει σε μια γάτα με δύο μόνο πόδια και οι απαντήσεις που παίρνει τον ξαφνιάζουν. Ο Jean καθόταν στο κατώφλι του σπιτιού του, είδε τη γάτα να πηγαίνει προς το μέρος του, πήρε ένα χαρτί και ένα μολύβι από την τσέπη του για να τη ζωγραφίσει, όμως η γάτα τρόμαξε και έφυγε. Ο Jean όμως θυμόταν καλά το ύφος της και τη σχεδίασε από μνήμης. Ήξερε βέβαια πως μια γάτα έχει τέσσερα και όχι δύο πόδια, δεν ήταν όμως έτοιμος να δικαιολογήσει την επιλογή του. Αυτό αναλαμβάνει να το κάνει ο ίδιος ο Viollet-le-Duc ο οποίος έχει βέβαια αδυναμία στις γάτες και έχει συνεισφέρει πλήθος σχεδίων του στον τόμο του Chamfleury *Les Chats*. Στο επεισόδιο αυτό όμως, το ενδιαφέρον του στρέφεται στην ικανότητα παρατήρησης του παιδιού:

«(Ο Jean) γεννήθηκε **παρατηρητής**, και αυτή η ποιότητα ή η ικανότητα αν θέλετε, επιτρέπει σε κάποιον να πάει μπροστά και κυρίως, να αποφύγει πολλά ανόητα λάθη (...) Δεν βλέπετε, ή μάλλον, δεν είδατε εσείς όπως και πολλοί άλλοι, ποτέ παρά με τα μάτια ανθρώπων που δεν ξέρουν να δουν (...) Ο μικρός Jean είδε απλά μια γάτα σε μια συγκεκριμένη θέση που του έκανε εντύπωση. Καθώς ήταν καθιστός δεν έβλεπε την πλάτη της που κρυβόταν από το κεφάλι της, παρά μόνο την ουρά της. Την προσοχή του δεν την τράβηξαν τα δύο πίσω πόδια που κρύβονταν από τα δύο μπροστινά και δεν έβλεπε ούτε την κοιλιά ούτε τα πλευρά της. Το βλέμμα του σε λίγα δευτερόλεπτα κράτησε τις βασικές γραμμές και τη μορφή του ζώου και το απαίδευτο χέρι του απέδωσε αυτό που τα μάτια του μετέφεραν στην κατανόηση του».⁹¹



Fig. 1. — Dessin de petit Jean.

Το επεισόδιο αυτό που αφηγείται ο Viollet-le-Duc δεν μπορεί να μην μας φέρει στο μυαλό το αντίστοιχο ανέκδοτο περιστατικό από τη ζωή του J. M. W. Turner που διηγείται και ο John Ruskin. Ο Turner έφτιαχνε ένα σχέδιο του λιμανιού του Plymouth, με κάποια πλοία σε απόσταση ενός ή δυο μιλίων, κόντρα στο φως. Ο Turner, όπως σχολιάζει ο Ruskin, στην αρχή της καριέρας του, όντας καλοπροαίρετος, συνήθιζε να δείχνει στους άλλους πάνω σε τί δούλευε. Δείχνοντας λοιπόν τον καμβά του σε έναν αξιωματικό του ναυτικού, εκείνος παρατήρησε με έκπληξη τον πίνακα και αντέθεσε με αγανάκτηση πως τα πλοία του Turner δεν είχαν φινιστρίνια:

«“Όχι” είπε ο Turner, “φυσικά και όχι. Αν πήγαινες στο Mount Edgcumbe και κοιτούσες τα πλοία κόντρα στο ηλιοβασίλεμα, θα διαπίστωνες πως δεν μπορείς να δεις τα φινιστρίνια”. «Ναι, αλλά» είπε ο αξιωματικός του ναυτικού ακόμα αγανακτισμένος, «το ξέρεις πως τα φινιστρίνια είναι εκεί». «Ναι» είπε ο Turner «το ξέρω αρκετά καλά. Αλλά δουλειά μου είναι να ζωγραφίζω αυτό που βλέπω και όχι αυτό που ξέρω πως είναι εκεί».⁹²

⁹¹ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.7-8. Το σκίτσο της γάτας στη σελίδα 5.

⁹² John Ruskin, *The Eagle's Nest: Ten Lectures on the Relation of Natural Science to Art, Given before the University of Oxford in Lent Term, 1872*, LE vol.22 σ.210.

Το παράδειγμα αυτό το αναφέρει και ο Robert de la Sizeranne στο Robert de la Sizeranne, “Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur l’art” *Revue des Deux Mondes* (1^{er} mars 1897) σ.169-203. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 179.

Και έχοντας διαβάσει τον Sizeranne το ίδιο παράδειγμα αναφέρει και ο Proust στο: Marcel Proust, «John Ruskin», *Gazette des Beaux-Arts* (1900/07 T24, Période 3, 1900/12) σ.139.

Το ενδιαφέρον του Ruskin για τη σημασία του σχεδίου ως ένα εργαλείο κατανόησης και έκφρασης των αποτελεσμάτων της προσεκτικής παρατήρησης φαίνεται μέσα από το βιβλίο του *The Elements of Drawing*. Πρόκειται για ένα βιβλίο-μάθημα, μια σειρά από οδηγίες προς τους ενδεχόμενους μαθητές του που έχουν το χαρακτήρα «σχολικής άσκησης», «εργασίας για το σπίτι». Τα κεφάλαια έχουν τον τίτλο και την αρίθμηση επιστολών - μαθημάτων διά αλληλογραφίας που παραδίδει στους αναγνώστες του. Ο Viollet-le-Duc, με έναν τρόπο πολύ κοντά στην παιδαγωγική μέθοδο του Ruskin, επιλέγει τη μυθιστορηματική δομή ενός βιβλίου με ήρωες ένα δάσκαλο και έναν μαθητή, για να μεταδώσει τις γνώσεις του πάνω στη σχεδιαστική πρακτική. Στο *Elements of Drawing* οι προστακτικές *Παρατηρήστε, Κοιτάξτε, Προσέξτε, Παρακολουθείστε* εμφανίζονται πολύ συχνά. Είτε μιλά για αρχιτεκτονικά παραδείγματα είτε για εικόνες και σκίτσα που τα συνοδεύουν, ο Ruskin απαιτεί από τους αναγνώστες του τη μέγιστη αξιοποίηση της οπτικής τους ικανότητας και την πλήρη προσοχή σε λεπτομέρειες που φοβούνταν πως θα περνούσαν απαρατήρητες. Στον Viollet-le-Duc, η συχνή χρήση του ρήματος «παρατηρώ» είναι επίσης ένα δείγμα της πίστης του στην προσεκτική ματιά. Στις *Διαλέξεις* του για την αρχιτεκτονική υπάρχουν στιγμές που γίνεται κατάχρηση του ρήματος «παρατηρώ» και των παραγώγων του: με υποκείμενο τον Έλληνα αρχιτέκτονα που επιλύει τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες των κτιρίων του, το ρήμα «παρατηρώ» εμφανίζεται περίπου δέκα φορές σε μία σελίδα:

Έχει παρατηρήσει ότι πρακτικά η σύμπτωση των κέντρων δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή.

Έχει παρατηρήσει ότι όταν βρέχει, το νερό στάζει κάτω στην κατακόρυφη όψη του εξωτερικού γείσου.

Όσο πιο πολύ παρατηρεί ο γεννημένος καλλιτέχνης τόσο πιο πολύ *βλέπει*

Οι παρατηρήσεις του καλλιτέχνη και αυτές του λόγιου διαφέρουν κατά το αποτέλεσμα. Ο σοφός *παρατηρεί* για να συγκρίνει, να βγάλει συμπεράσματα, με μια λέξη για να μάθει.

Ο καλλιτέχνης *παρατηρεί*, αλλά δε σταματά σε συμπεράσματα..

Ο καλλιτέχνης *παρατηρεί* ότι ένας κύλινδρος εκθαμβωτικά φωτισμένος παρουσιάζει ένα φωτισμό και μια σκιά.

Παρατηρεί ότι ο πλατύς άβακας του κιονόκρανου ρίχνει κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους της μέρας μια επιμήκη σκιά..

Παρατηρεί ότι οι αντανακλούμενοι φωτισμοί σε σκιές που προξενούνται από δυνατό φως είναι αφ' εαυτών πολύ λαμπεροί.

Έχει παρατηρήσει ότι η σκιά κάτω από τον άβακα του οποίου η όψη λούζεται από φως είναι σκληρή..

Η *εναίσθητη παρατήρηση* του φωτός, των σκιών και των ανακλάσεων χρησιμοποιεί αυτά τα φυσικά φαινόμενα με ασύγκριτη λογική..

Ο Έλληνας αρχιτέκτονας είχε δίκιο με τις *παρατηρήσεις* που έκανε.⁹³

Για τον Viollet-le-Duc, η αναλυτική παρατήρηση βοηθά τον επιστήμονα στο να λύνει προβλήματα του πεδίου του, βοηθά όμως και τον καλλιτέχνη στο να συλλάβει την ουσία μιας εικόνας, στο να απομονώσει από το σύνολο των πληροφοριών εκείνα τα στοιχεία που προκαλούν ένα αισθητικό ενδιαφέρον. Η διάσημη φράση με την οποία κλείνει το *Histoire d'un dessinateur* είναι ενδεικτική της πίστης του στην παρατήρηση:

«Το να βλέπεις είναι να ξέρεις».⁹⁴

⁹³ Viollet-le-Duc, *Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική* σ.80-81. Η υπογράμμιση δική μου.

⁹⁴ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.302.

Η εμπειρική μελέτη του κόσμου είναι σημαντικό μέρος της θεωρίας του Viollet-le-Duc. Οι απόψεις του αποτέλεσαν μια αντίδραση στην επικρατούσα ακαδημαϊκή άποψη που τόνιζε την καλλιτεχνική και θεωρητική πλευρά του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα σύμφωνα με την παράδοση του Βιτρούβιου και του Alberti, περισσότερο από την πλευρά του αρχιτέκτονα-κατασκευαστή. Ο Viollet-le-Duc μέσα από νέες μεθόδους για τη διδασκαλία του σχεδίου θέλησε να τονίσει την αξία της άμεσης παρατήρησης σε σύγκριση με μια εκπαίδευση απλά φορμαλιστική.⁹⁵ Το σχέδιο ήταν για αυτόν ένα θέμα διανοητικής εξάσκησης περισσότερο, παρά καλλιτεχνικής έκφρασης. Έδινε τη δυνατότητα συγκρίσεων και στοχασμού, τη δυνατότητα να «διακρίνει κανείς την αλήθεια μιας κατάστασης με εμπειρικό τρόπο».⁹⁶

*«Στην εκμάθηση του σχεδίου υπάρχουν δύο στοιχεία: Φυσική εργασία, η εξάσκηση του ματιού και του χεριού και διανοητική εργασία, δηλαδή η συνήθεια να παρατηρεί κανείς με ακρίβεια και να αποτυπώνει στη μνήμη του αυτό που έχει παρατηρήσει, ώστε ο νους να μπορεί να συγκρίνει και να βγάζει συμπεράσματα από τις συγκρίσεις».*⁹⁷

η παρατήρηση της Φύσης

Αντίθετα από τους ρεαλιστές μυθιστοριογράφους που επικεντρώνονταν στην παρατήρηση του σύγχρονου τρόπου ζωής και της αστικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα, ο Viollet-le-Duc όταν μιλά για προσεκτική παρατήρηση αναφέρεται κυρίως στην παρατήρηση της φύσης και τη μελέτη της γεωμετρίας της. Η πράξη της παρατήρησης μέσα από ένα βλέμμα αναλυτικό, επιτρέπει να συλλάβει κανείς τη γεωμετρική τάξη του φυσικού κόσμου.

*«Η γεωμετρία είναι κομμάτι των πάντων και τη συναντάμε παντού. Είναι η μεγάλη ερωμένη της φύσης: γι' αυτό κανείς πρέπει να τη μάθει αν θέλει να παρατηρήσει και να κατανοήσει τις δημιουργίες της».*⁹⁸

Η ύπαρξη της γεωμετρίας σε όλες τις εκφάνσεις της - ανθρώπινης ή μη - δημιουργίας, είναι το μόνο *a priori* που μπορεί να παραδεχτεί ο Viollet-le-Duc. Ο τέλειος κύκλος ή το ισόπλευρο τρίγωνο προϋπάρχουν· ο άνθρωπος δεν τα εφευρίσκει αλλά τα ανακαλύπτει στη φύση μέσα από την προσεκτική παρατήρηση.⁹⁹ Ακόμα και στα εξώφυλλα των τόμων του Λεξικού βλέπουμε τις εξέχουσες προσωπικότητες της μεσαιωνικής κοινωνίας -τον κατασκευαστή, τον κληρικό, τον ιππότη- να σχεδιάζουν τα δύο αυτά σχήματα. Η σκηνή αυτή περιγράφεται ως μια δραστηριότητα της φύσης και όχι του ανθρώπου:

⁹⁵ Millard Fillmore Hearn (Επιμέλεια), *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Reading and Commentary* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990) σ.119.

⁹⁶ αυτ., σ.127.

⁹⁷ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.64.

⁹⁸ αυτ., σ.32.

⁹⁹ Bergdoll, *The Foundations of Architecture* σ.24.

«Η Φύση δουλεύει, τα συμπεράσματα της ακολουθούν το ένα το άλλο σύμφωνα με τη λογική. Φτιάχνει έναν κύκλο και εγγράφει σε αυτόν το μόνο σχήμα που δεν μπορεί να διαστρεβλωθεί, όπου όλες οι πλευρές και οι γωνίες είναι ίσες - το ισόπλευρο τρίγωνο. Παίρνει μια σφαίρα και σε αυτήν εγγράφει μια πυραμίδα της οποίας οι 4 έδρες είναι ίσα τρίγωνα...»¹⁰⁰

Επιπλέον το ωραίο, που για τον Viollet-le-Duc σημαίνει κάτι περισσότερο από απλές συμβάσεις και κανόνες των μορφών, προέρχεται ακριβώς από τον τρόπο που παρατηρεί κανείς τη φύση και όχι από την αναπαραγωγή ενός στυλιστικού τύπου.

«Το ωραίο είναι αρμονία, η ακριβής συμφωνία μεταξύ μορφής και λειτουργίας και ακριβώς εδώ είναι που η επιστήμη συνεργάζεται απαραίτητως με την τέχνη (...) Οι επιστημονικές παρατηρήσεις οδήγησαν τον Cuvier να ανακατασκευάσει ένα ζώο από ένα μέλος του και οι μετέπειτα ανακαλύψεις τον δικαίωσαν. Ο καλλιτέχνης που αναζητά το ωραίο ή την αρμονία αισθάνεται μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο να μαθαίνει πώς λειτουργεί η φύση και τί λογικά συμπεράσματα μπορεί να εξάγει».¹⁰¹

Ο τρόπος που μιλά ο Viollet-le-Duc για την παρατήρηση της φύσης στο λήμμα «Flore» του *Dictionnaire* αποκαλύπτει το μεγάλο ενδιαφέρον του για τις δημιουργίες του φυσικού κόσμου και μια αξιοσημείωτη ικανότητα να μεταφέρει στο γραπτό λόγο αυτό το πάθος. Θέτει ταυτόχρονα και μια σειρά από ερωτήματα που απαντούν άμεσα στη σχέση του με το ρεαλιστικό ρεύμα και τα ζητήματα ακριβούς αναπαράστασης. Το κύριο επιχείρημα του Viollet-le-Duc είναι πως το φυτικό γλυπτικό έργο των πρώτων σχολών του Μεσαίωνα, όπως της σχολής του Cluny, μας χάρισε τα πιο σημαντικά έργα, ενώ με το πέρασμα του χρόνου και φτάνοντας στις αρχές του 15^{ου} αιώνα, η μίμηση των φυτών στον γλυπτικό διάκοσμο παρήκμασε «πέφτοντας απόλυτα στον ρεαλισμό».¹⁰² Οι φορές που ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί στη θεωρία του τον όρο «ρεαλισμός» δεν είναι πολλές, υπάρχει όμως μια συνέπεια και συνοχή στη σημασία που του αποδίδει κάθε φορά. Σύμφωνα με τον Viollet-le-Duc, αρχικά, στη ρωμανική τέχνη, οι φυτικές μορφές δεν ήταν παρά μια μίμηση των ρωμαϊκών και βυζαντινών γλυπτών. Οι γλύπτες της σχολής του Cluny ήταν οι πρώτοι που αναζήτησαν απευθείας στον φυσικό κόσμο στοιχεία για τον διάκοσμο τους. Για παράδειγμα, τα κιονόκρανα στο αβαείο του Vézelay δεν αποτέλεσαν μιμήσεις των παλαιότερων γλυπτών: ο φυτικός τους διάκοσμος έχει μια φυσιογνωμία που ανήκει περισσότερο σε μια νέα τέχνη παρά δανείζεται στοιχεία από παλιές παραδόσεις. Με έναν αφηγηματικό, σχεδόν ποιητικό τρόπο, ο Viollet-le-Duc παρουσιάζει στους αναγνώστες όλη τη διαδικασία αναζήτησης των νέων αυτών φυτικών μοτίβων μέσα από την παρατήρηση της φύσης. Όπως παρουσίασε καρέ-καρέ την εργασία

¹⁰⁰ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Style σ.478.

¹⁰¹ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.212.

¹⁰² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* T.V (Paris: B.Bance, 1861) λήμμα Flore σ.521.

του Έλληνα αρχιτέκτονα της αρχαιότητας, έτσι και εδώ, αφηγείται τον τρόπο που ο γάλλος γλύπτης του Μεσαίωνα εξετάζει ένα φύλλο φτέρης:

«Ο γλύπτης δεν εμπνέεται ούτε από τις ρωμαϊκές ούτε από τις βυζαντινές παραδόσεις: έκοψε ένα κλαδί φτέρης, το εξέτασε προσεκτικά, ερωτεύτηκε τα γοητευτικά προϊόντα της φύσης, μετά συνέθεσε το κιονόκρανο του (...) Οι καλλιτέχνες αναζητούν στη χλόη τα πιο μικρά φυτά. Εξετάζουν τους βλαστούς τους, τα μπουμπούκια τους, τα άνθη και τους καρπούς τους, και ορίστε, με ένα ταπεινό φυτό συνθέτουν μια άπειρη ποικιλία διακόσμου ενός μεγάλου στυλ (...) Αναζητώντας τα διακοσμητικά τους μοτίβα στις όχθες των παραπόταμων, γύρω τους, στα βάθη του δάσους, στις πιο μηδαμινές φυτικές υπάρξεις, αφήνονταν να οδηγηθούν από αυτό το ποιητικό ένστικτο».¹⁰³

Σε αποσπάσματα σαν το παραπάνω, παρότι αποτελούν εξαιρέσεις, το ιδιαίτερα γλαφυρό ύφος του Viollet-le-Duc και η αγάπη του για τις λεπτομέρειες και τα μυστικά της φύσης θυμίζουν έντονα τη γραφή του John Ruskin. Η αληθινή τέχνη που κρύβεται στη σεμνότητα, στα «ταπεινά φυτά», στην «ησυχία τους δάσους» δημιουργούν ένα λογοτεχνικό ύφος που διαφοροποιείται από το γενικά «ξηρό» ύφος του Λεξικού:

«Ποιος ξέρει αν αυτοί οι καλλιτέχνες δεν έβρισκαν μύχιες χαρές στη μνημειακή αναπαραγωγή αυτών των ταπεινών φυτών, που μόνο αυτοί γνώριζαν, μόνο αυτοί αγάπησαν, έκοψαν και παρατήρησαν για ώρα πολύ μέσα στην ησυχία του δάσους;»¹⁰⁴

ενάντια στη μίμηση

Καθώς δίνεται σημασία στα πιο μικρά στοιχεία της φύσης και η παρατήρηση ακόμα και του πιο μικρού φυτού θεωρείται σημαντική, θα περιμέναμε πως η στάση του αυτή θα τοποθετούσε τον Viollet-le-Duc κοντά στο ρεαλιστικό ρεύμα. Ο ίδιος όμως χρησιμοποιεί τον όρο «ρεαλισμό» με μια σημασία αρνητική που ξαφνιάζει. Για τον Viollet-le-Duc, η γοθτική τέχνη παρακμάζει όταν οι καλλιτέχνες παύουν να ασχολούνται με τις «μηδαμινές φυτικές δημιουργίες»¹⁰⁵ και περνούν σε μια μίμηση που πλησιάζει όλο και περισσότερο την πραγματικότητα. Ενώ οι πρώτοι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα αναπαριστούσαν τη φυσιογνωμία των ταπεινών φυτών τη στιγμή που αναπτύσσονταν, που τα φύλλα τους μόλις που έβγαιναν από το μίσχο,¹⁰⁶ στη συνέχεια άρχισαν να αναπαριστούν άνθη και καρπούς, πλούσια δαντελωτά φυλλώματα με μια διάθεση για πιστή απόδοση τους. Η ακριβής αναπαράσταση είναι αυτό ακριβώς στο οποίο αντιτίθεται ο Viollet-le-Duc, το πρόβλημα που δημιουργεί τις αποστάσεις των δικών του θέσεων από αυτές των ρεαλιστών, στους οποίους

¹⁰³ αυτ., σ.488.

¹⁰⁴ αυτ., σ.488.

¹⁰⁵ αυτ., σ.521.

¹⁰⁶ αυτ., σ.489.



προσάπτει το καταστροφικό «αμάρτημα» της μίμησης. Ταυτόχρονα θέτει κάποιους παράδοξους περιορισμούς στην επιλογή του θέματος, καθώς φυτά στην πλήρη άνθηση τους κινδυνεύουν περισσότερο από τη ρεαλιστική απειλή, ενώ τα μικρά νεογέννητα φύλλα έχουν την ταπεινότητα και ίσως τις ρομαντικές συνδηλώσεις που τα σώζουν. Σε ένα κιονόκρανο από τον Καθεδρικό της Carcassonne η επιθυμία για μίμηση της ευλογισίας του φυτού αποτελεί «έναν ρεαλισμό όπως λέμε σήμερα»,¹⁰⁷ που αφαιρεί από το έργο τη μνημειακότητα του και τελικά δημιουργεί σύγχυση παρά την ποιότητα που διακρίνει το ανάγλυφο του.

Η επίθεση του Viollet-le-Duc στην πιστή αναπαράσταση και τη μίμηση της φύσης που για αυτόν είναι και το κύριο πρόβλημα του ρεαλισμού, δηλώνεται καθαρά και στο διδακτικό *Histoire d'un dessinateur*. Η εξάσκηση στην αντιγραφή σχεδίων όπως προωθείται από το γαλλικό εκπαιδευτικό σύστημα δεν έχει τίποτα να προσφέρει στους μαθητές. Παρότι μπορεί να μάθουν να σχεδιάζουν τέλεια αντιγράφοντας μηχανικά ένα πρωτότυπο, δεν θα μπορέσουν να σχεδιάσουν τίποτε από μνήμης «γιατί δεν τους έχουν διδάξει να βλέπουν».¹⁰⁸ Το αποτέλεσμα της δουλειάς τους μπορεί να ταυτίζεται με το πρωτότυπο αλλά και σ' αυτό η εμφάνιση της φωτογραφίας τους έχει ξεπεράσει. Ο Viollet-le-Duc κάνει εδώ μια διάκριση ανάμεσα στην «επιστημονική» και την «καλλιτεχνική» μέθοδο. Για αυτόν, επιστημονική μέθοδος είναι το να καταγράφεις το παραμικρό αποτέλεσμα κάθε παρατήρησης και να κάνεις μια ολοκληρωμένη ανάλυση του παρατηρούμενου αντικειμένου ως προπαρασκευή μιας σύνθεσης. Οι καλλιτέχνες, από την άλλη πλευρά, ακολουθούν την επιστημονική μέθοδο που βασίζεται στην παρατήρηση και την ανάλυση, οφείλουν όμως να παρουσιάζουν μόνο τη γενική εντύπωση, την κύρια εικόνα που διαμορφώνεται στο μυαλό. Και αυτή είναι η δυσκολία της τέχνης αφού για να αποδώσει ένας καλλιτέχνης τη γενική εικόνα «θα πρέπει να τη νιώσει, και λίγοι μόνο μπορούν».¹⁰⁹ Η απόδοση της «γενικής εικόνας» είναι η κύρια αντίδραση του Viollet-le-Duc στην απόδοση της «παραμικρής λεπτομέρειας» των ρεαλιστών. Σε ένα απόσπασμα που συναντάμε επίσης στο *Histoire d'un dessinateur* με αφορμή την τέχνη των Ιαπώνων τοπιογράφων και την ικανότητα τους στη χαρακτηριστική και το σχέδιο, διαχωρίζει καθαρά τις θέσεις του από την προβληματική ρεαλιστική λεπτομέρεια:

*«Παρατήρησε πώς έχουν αποδώσει με ακρίβεια, με τις πιο απλές μεθόδους, μια ιδέα της πατρίδας τους. Επειδή ο καλλιτέχνης έχει συλλάβει τα βασικά σημεία κάθε θέας που θέλει να αποδώσει και χωρίς να προσκολλάται στις λεπτομέρειες, έχει μεταφράσει τη δυνατότερη εντύπωση με εξαιρετική λεπτότητα. Έτσι, όπως και η φύση, έχει υποσυνείδητα συνθέσει ποίηση».*¹¹⁰

¹⁰⁷ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* T.II (Paris: A. Morel, 1867) Λήμμα Charpenteau σ.539. Το σχέδιο του κιονόκρανου στην ίδια σελίδα.

¹⁰⁸ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.65.

¹⁰⁹ αυτ., σ.218.

¹¹⁰ αυτ., σ.217.

Ένα ακόμα σημείο που αφορά τη σχέση του Viollet-le-Duc με το ρεαλιστικό ρεύμα και τη σημασία της παρατήρησης, είναι μια αντίφαση που παρατηρούμε όταν μιλά για μορφές της φαντασίας. Όπως είδαμε, ο Viollet-le-Duc δεν είναι υπέρ μιας άνευ όρων φαντασίας, αλλά μιας φαντασίας που ακολουθεί το «μονοπάτι της λογικής».¹¹¹ Το παράδοξο όμως που θα δούμε εδώ, είναι πως όταν μιλά για θέματα αναπαράστασης της φύσης και για καλλιτεχνικές μορφές, η φαντασία που θεωρεί αποδεκτή διαθέτει ακριβώς τα ρεαλιστικά στοιχεία που στους ρεαλιστές καλλιτέχνες απορρίπτει. Ας πάρουμε για παράδειγμα την αναφορά του σε ένα μυθικό ον, τον Κένταυρο που δημιούργησαν οι αρχαίοι Έλληνες. Εκθειάζοντας τις καλλιτεχνικές ικανότητες των Ελλήνων, ο Viollet-le-Duc τονίζει την αίσθηση της πραγματικότητας που έχουν καταφέρει να δώσουν σε ένα μη-πραγματικό ον. Ο δημιουργός του Κενταύρου έχει καταλήξει στη συγκεκριμένη φανταστική μορφή μετά από προσεκτική παρατήρηση των μελών διαφόρων οργανισμών. Έχει ενώσει τη σπονδυλική στήλη ενός ανθρώπου κι ενός αλόγου, το υπογάστριο του με το στήθος του τετράποδου, με μια τέτοια τελειότητα που και ο πιο έμπειρος κριτικός φαντάζεται πως βλέπει μια σωστή και λεπτομερή μελέτη της φύσης.

*«Ο ψυχολόγος Cuvier έρχεται να μας πει ότι ένα τέτοιο ον, που το γνωρίζετε σα να το 'χατε δει να τρέχει στα δάση, δεν ήταν δυνατό να έχει ποτέ υπάρξει, ότι αυτό επιστημονικά είναι μια χίμαιρα, ότι δε θα μπορούσε ποτέ να περπατήσει ή να χωνέψει, ότι τα τέσσερα πνευμόνια του και οι δύο καρδιές του είναι η πιο γελοία προϋπόθεση».*¹¹²

Την ίδια ιδέα συναντάμε και σε άλλα σημεία του έργου του Viollet-le-Duc. Στο *Dictionnaire* και στο λήμμα «Sculpture», μιλώντας για γλυπτά τερατόμορφων όντων που διακοσμούν το εξωτερικό των καθεδρικών ναών, τονίζει πως ακόμα και αν αυτά τα όντα είναι μη φυσικά, έχουν μια ανατομία χαρακτηριστική που «τους δίνει μια εμφάνιση ρεαλιστική».¹¹³ Αυτά τα λίθινα δημιουργήματα έχουν την ίδια λογική με εκείνα των φυσικών όντων και αυτό ακριβώς είναι που τους δίνει αξία ως αντικείμενα τέχνης: συμπυκνώνουν στη μορφή τους την προσεκτική μελέτη και παρατήρηση της φύσης, έτσι ώστε να τιθασεύουν τη φαντασία που τα έχει δημιουργήσει. Το παρακάτω απόσπασμα, και πάλι από το *Dictionnaire* και το λήμμα «Cul-de-lampe», είναι επίσης χαρακτηριστικό αυτού ακριβώς του παράδοξου στοιχείου στη θεωρία του Viollet-le-Duc:

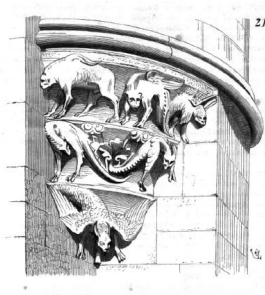
¹¹¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IX λήμμα Unité σ.345.

¹¹² Viollet-le-Duc, *Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική* σ.52.

Ο Αντώνης Κ.Αντωνιάδης μεταφραστής της ελληνικής έκδοσης των Διαλέξεων έχει αποδώσει το γαλλικό «savant» ή το «physiologist» της αγγλικής μετάφρασης, με τη λέξη «ψυχολόγος». Επιλέγουμε και χρησιμοποιούμε στη συνέχεια τον όρο «φυσιοδίφης» ως πιο κατάλληλο.

¹¹³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.245.

«Οι φυσιογνωμία αυτών των τεράτων έχει αποδοθεί από έναν γλύπτη-παρατηρητή της φύσης, παρότι θα μπορούσε να πάρει τα μοντέλα μόνο από τη φαντασία του. Αν εξετάσουμε από κοντά αυτά τα περίεργα θηρία, θα μείνουμε έκπληκτοι από την πραγματικότητα που έχει δοθεί από το χέρι του καλλιτέχνη στα αυτά τα μη δυνατά πλάσματα. Όλα φέρουν το χαρακτήρα μιας βάνανσης αγριότητας που ανήκει στα άγρια κτήνη. Τα μέλη τους είναι συνδεδεμένα από ένα προσεκτικό παρατηρητή και γνώστη».¹¹⁴



Ο καλλιτέχνης που δημιούργησε τον Κένταυρο ή τα τερατόμορφα όντα των γοθικών καθεδρικών, πέτυχε να δώσει στο παραμύθι του έναν αέρα πραγματικότητας μέσα από την προσεκτική μελέτη των μηχανισμών και των πιο ελάχιστων λεπτομερειών της φυσικής δημιουργίας. Για τον Viollet-le-Duc, η αναφορά στον ρεαλισμό γίνεται με θετικό πρόσημο μόνο όταν πρόκειται για κάτι το φανταστικό, όπως τα δημιουργήματα αυτά. Η «ρεαλιστική φαντασία» είναι επιτρεπτή. Αυτό που βρίσκει ασυγχώρητο είναι ένας ρεαλισμός που αναπαριστά επακριβώς την πραγματικότητα και ειδικά τις άσχημες πλευρές της. Η προσεκτική παρατήρηση και η επιλογή των λεπτομερειών όταν γίνεται με σκοπό να γίνει πειστικό και αληθοφανές ένα φανταστικό αντικείμενο, είναι τότε πράξεις δικαιολογημένες.

«Τι με νοιάζει εμένα σαν καλλιτέχνη αν ένας επιστήμονας μου αποδεικνύει ότι ένα τέτοιο ον δεν υπάρχει, αν έχω τη συνείδηση της ύπαρξής του, αν γνωρίζω το βάδισμα και τις συνήθειες του; Αν η φαντασία μου το βλέπει μέσα στα δάση;»¹¹⁵

Όπως θα δούμε αναλυτικά, ο Viollet-le-Duc δεν αγνοεί την αξία και τη συνεισφορά των επιστημών στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η επιστημονική παρατήρηση της φύσης είναι για αυτόν άμεσα συνδεδεμένη με την ποιητική και καλλιτεχνική δημιουργία. Και με άλλη μια δήλωση που τον τοποθετεί κοντά στα πιστεύω του ρεαλισμού, ο Viollet-le-Duc διευρύνει τον ορισμό του ποιητικού και της τέχνης γενικότερα. Όπως παραδέχεται και ο ίδιος, συνήθως προσδίδεται στην έννοια της ποίησης μια ιδέα μυθοπλασίας ενώ κάτι που έχει σχέση με την πραγματικότητα, δεν γίνεται εύκολα αποδεκτό πως μπορεί να κουβαλά ένα αίσθημα ποιητικό. Η λέξη ποίηση συνήθως συνδέεται με το μυθολογικό, το υπερφυσικό και τις μη-πραγματικές εικόνες της φαντασίας.¹¹⁶ Για τον Viollet-le-Duc όμως, η ποίηση μπορεί να αποκτήσει έναν πιο ευρύ ορισμό ώστε να σημαίνει μια «συγκεκριμένη ποιότητα εντυπώσεων που τις νιώσαμε ή τις είδαμε με την όραση μας ή με την περιγραφή ενός φυσικού γεγονότος» και που οφείλεται στην επιστημονική παρατήρηση.

¹¹⁴ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* T.IV (Paris: B.Bance, 1860) λήμμα Cul-de-lampe σ.507. Το αντίστοιχο σχέδιο από την ίδια σελίδα.

¹¹⁵ Viollet-le-Duc, *Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική* σ.52.

¹¹⁶ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.218.

«(Η Επιστήμη) δίνει στο μυαλό δυνατές υγιείς συνήθειες που αντί να περιορίζουν το πέταγμα της φαντασίας, αντιθέτως δίνουν ακρίβεια, βεβαιότητα».¹¹⁷

Για τον Viollet-le-Duc, παρότι οι επιστήμονες βρήκαν τον αληθινό τους δρόμο στην παρατήρηση και την πειραματική μέθοδο, οι καλλιτέχνες ακόμα ψάχνουν. Τους κατηγορεί πως δεν τολμούν την επαφή με την επιστήμη, φοβούμενοι πως θα αποβεί μοιραία για την τέχνη τους, ενώ ο ίδιος πιστεύει πως στην εποχή του, αποτελεί τον μόνο δρόμο που μπορεί να οδηγήσει σε νέες μορφές πέρα από τις παρωχημένες παλαιότερες παραδόσεις. Και ενώ η πρόταση του Viollet-le-Duc φαίνεται να είναι ακριβώς ο δρόμος που ακολούθησαν οι ρεαλιστές και ακόμα περισσότερο οι νατουραλιστές με το «πειραματικό μυθιστόρημα», οι απόψεις τους τελικά δεν ταυτίζονται, και ο Viollet-le-Duc κρατά και πάλι τις αποστάσεις του. Μια από τις συνήθειες έντονες κριτικές στο ρεαλιστικό ρεύμα ήταν πως απειλούσε την «εδαιφική κυριαρχία» των διαφόρων γνωστικών πεδίων των επιστημών και των τεχνών. Ο συγγραφέας του ρεαλιστικού και νατουραλιστικού μυθιστορήματος παρουσιαζόταν ως ζωγράφος, ανατόμος, ιστορικός ερευνητής. Σύμφωνα με τους πολέμιους της νέας αυτής σύγχυσης των διαχωρισμένων ειδικοτήτων, ένας συγγραφέας θα έπρεπε να είναι ειδικός μόνο στο δικό του πεδίο, αυτό της γραφής. Θα έπρεπε να περιορίζεται στη δική του εμπειρία και να μην «δανείζεται τη γνώση του, τη γνώση των λέξεων και τη γνώση των πραγμάτων από άλλες ειδικότητες».¹¹⁸ Ο Viollet-le-Duc φαίνεται να βρίσκεται λοιπόν ανάμεσα στις δύο αυτές απόψεις, με το πρόβλημα της μίμησης να αποτελεί τον κύριο δισταγμό του. Παρά τις πρωτοποριακές του ιδέες και το άνοιγμα τις σκέψης του στα νέα επιστημολογικά πεδία του 19^{ου} αιώνα, δεν απαλλάχθηκε από τις ρομαντικές καταβολές που θεωρούσαν απαραίτητη την εξιδανίκευση της φύσης και όχι την πιστή αναπαράσταση της.

«Όλος ο κόσμος, νομίζουμε, συμφωνεί μ'αυτό. Όλος ο κόσμος (εκτός ίσως από κάποιους φανατικούς ρεαλιστές) παραδέχεται πως είναι απαραίτητο η φύση να εξιδανικεύεται».¹¹⁹

στοιχεία ρεαλισμού ii : ανατομία – επιστημονικότητα

Η «επιστημονική παρατήρηση» είναι ένα από τα κύρια προστάγματα του ρεαλιστικού προγράμματος και συγχρόνως ένα από τα βασικά προαπαιτούμενα για τον Viollet-le-Duc και τη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής του θεωρίας. Η ανάγκη νομιμοποίησης των μεθόδων τόσο των ρεαλιστών μυθιστοριογράφων όσο και του Viollet-le-Duc μέσα από την αναλογία μιας μεθόδου «επιστημονικής» είναι ένα από τα κοινά τους στοιχεία αλλά κυρίως μια στάση χαρακτηριστική στον 19^ο αιώνα. Είναι η εποχή όπου οι επιστήμες, και ειδικότερα οι φυσικές επιστήμες, εισήλθαν στην ανώτατη εκπαίδευση, στο δημόσιο λόγο και στη λαϊκή συνείδηση, ως ένας από τους

¹¹⁷ αυτ., σ.219-220.

¹¹⁸ Hamon, *Du Descriptif* σ.34.

¹¹⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.137.

σημαντικότερους παράγοντες του πολιτισμού.¹²⁰ Το ρεύμα αυτό και η μεγάλη επιρροή των θετικών επιστημών στις τέχνες και τα γράμματα εκφράστηκε στον χώρο της τέχνης με το ρεαλιστικό κίνημα. Η λογοτεχνία βασίστηκε στο ότι όλα όσα γνωρίζουμε, προέρχονται από την υπομονετική συσσώρευση εμπειρικών παρατηρήσεων και την επαγωγική γενίκευσή τους, και αξίωσε να προσφέρει μια «επιστημονική γνώση» με την ευρεία σημασία του όρου. Ο μυθιστοριογράφος, όπως και ο επιστήμονας, βασίζεται στην παρατήρηση των ανθρώπινων συμπεριφορών και προσπαθεί να τις κατανοήσει. Η ρεαλιστική λογοτεχνία αυτό-ορίζεται ως η λογοτεχνία που παρουσιάζει τους ανθρώπους και τις συμπεριφορές τους όσο γίνεται πιο αντικειμενικά, με όσο γίνεται λιγότερες διαστρεβλώσεις ή παρεμβάσεις του συγγραφέα. Όπως πίστευε και ο Hippolyte Taine που εφάρμοσε στη λογοτεχνία τις ιδέες του θετικισμού,

*«ένα λογοτεχνικό έργο δεν είναι ένα απλό παιχνίδι της φαντασίας, ένα μεμονωμένο καπρίτσιο κάποιου εξημμένου πνεύματος, αλλά μια μεταγραφή σύγχρονων ηθών».*¹²¹

Στη «λίστα» των στοιχείων του ρεαλισμού που συγκεντρώνει ο Bernard Weinberg για την περίοδο 1830-1870, η σύγκριση του λογοτεχνικού έργου με αυτό ενός επιστημονικού πειράματος ή της ανατομίας στην ιατρική, είναι όπως είδαμε, ένα σχόλιο που συναντά κανείς στην πλειοψηφία του λόγου των κριτικών για όλους σχεδόν τους ρεαλιστές συγγραφείς.¹²² Πρόκειται για μία αναλογία που χρησιμοποίησαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και ρομαντικοί ιστορικοί όπως ο François Guizot ή ο Edgar Quinet, οι οποίοι δανείστηκαν από τις φυσικές επιστήμες την ιδέα της ανατομίας στην ιατρική, ως δικό τους μεθοδολογικό εργαλείο.¹²³ Ο Viollet-le-Duc, άμεσα επηρεασμένος από το έργο τους, προσπάθησε να δώσει στην αρχιτεκτονική το αντίστοιχο επιστημονικό status. Ξεκινώντας λοιπόν από το πώς οι κριτικοί λογοτεχνίας αλλά και οι ίδιοι οι συγγραφείς υιοθετούν μια μέθοδο από ένα διαφορετικό επιστημολογικό πεδίο και σκιαγραφώντας το ιστορικό πλαίσιο που επέτρεψε και ενίσχυσε τη χρήση αυτής της αναλογίας, θα αναζητήσουμε και στο έργο του Viollet-le-Duc τη σημασία της ανατομίας ως μιας έννοιας κεντρικής στο ρεαλιστικό πρόγραμμα.

Ήδη από την κριτική σε προδρόμους του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, όπως ο Prosper Mérimée, ο οποίος μας αφορά περισσότερο λόγω της ειδικής σχέσης του με τον Viollet-le-Duc, βλέπουμε πως η αναφορά στην επιστημονική μέθοδο ανάλυσης είναι συχνή. Η ακρίβεια στο ύφος συγκρίνεται με την ακρίβεια ιατρού. Ο Gustave Planche, συγκρατώντας το επιθετικό ύφος που συνήθως συνοδεύει την κριτική του, γράφει στην *Revue des deux Mondes* για τον Mérimée:

¹²⁰ Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* σ.278.

¹²¹ Όπως παραθέτει ο Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* σ.280.

¹²² Weinberg, *French Realism* σ.194.

¹²³ Crossley, *French Historians and Romanticism* σ.253

και

Edgar Quinet, *La Création* 2 vol (Paris: Librairie internationale, 1870) vol.1, σ.iv.

«Αυτό που θα μπορούσαμε δικαίως να του προσάψουμε είναι το ότι έχει θεωρήσει, πάνω από μία φορά σε αυτή την ιστορία, πως η αγάπη είναι μια ασθένεια, το ότι έχει περιγράψει τα συμπτώματα με μια ακρίβεια που ανήκει στην ιατρική επιστήμη και που ζαφνιάζει σε έναν ποιητή». ¹²⁴

Η αναζήτηση της αλήθειας, γίνεται από τον Mérimée μέσα από επιστημονικές σημειώσεις, με προσεκτική μελέτη και ακρίβεια στις λεπτομέρειες που συνθέτουν το περιβάλλον των διηγημάτων του:

«Οι σημειώσεις του, γεμάτες επιστημονική βεβαιότητα, οι εικασίες του με τέτοια εμπεριστατωμένη ευρυμάθεια, με ακριβείς ημερομηνίες, με γεωγραφικές αναφορές, με ποικιλία κειμένων, με σκέψη πάνω στις διαφορετικές αργκό, τη χρονολόγηση του ενός ή του άλλου θραύσματος...» ¹²⁵

Ο Flaubert που τοποθετείται από την κριτική στην καρδιά του ρεαλιστικού ρεύματος, παρότι ο ίδιος δεν επιδιώκει και δεν αποδέχεται τον τίτλο του ρεαλιστή, χρησιμοποιεί θετικά την αναλογία της ανατομίας για να αναφερθεί σε έργα του. Όντας ο ίδιος σε οικογένεια ιατρών, σε γράμμα του στην Louise Colet, αναφέρεται στην Madame Bovary ως «ένα έργο κριτικής πάνω απ' όλα, ή μάλλον ανατομίας». ¹²⁶ Σε άλλη επιστολή στην Mlle Leroyer de Chantepie δηλώνει επίσης την πίστη του στις φυσικές επιστήμες από τις οποίες η τέχνη θα πρέπει να δανειστεί τη μέθοδο και την ακρίβεια των ερευνών τους:

«Η τέχνη, εξάλλου, οφείλει να υψώνεται πάνω από τα προσωπικά αισθήματα και τις νευρικές ευαισθησίες! Είναι πια καιρός να της δώσουμε την ακρίβεια των φυσικών επιστημών, χάρη σε μια μέθοδο ανηλεή!» ¹²⁷

Και οι αδελφοί Goncourt, συγγραφείς και εκφραστές του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, συγκεντρώνουν από τις φτωχογειτονιές του Παρισιού, ντοκουμέντα (*documents humains*) για την απεικόνιση των χαμηλότερων επιπέδων εμπειρίας, με την αυστηρότητα επιστήμονα και ιστορικού. ¹²⁸ Στον πρόλογο-μανιφέστο του *Germinie Lacerteux* τον Οκτώβριο του 1864, τονίζουν

¹²⁴ Gustave Planche, «Ecrivains modernes de la France. Prosper Mérimée» *Revue des deux Mondes* (15 septembre 1854, III) σ.1207-1232. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 1218.

¹²⁵ Gustave Merlet, «La vérité dans l'Art – M.Mérimée» στο *Portraits d'hier et d'aujourd'hui: attiques et humoristes* (Paris: Didier, 1863) σ.198-277. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 226.

¹²⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance* Deuxième Série 1850-1854 (Paris: Charpentier et Cie, 1889) σ.370. Επιστολή στην Louise Colet, [Croisset, Lundi soir, 1 heure, 2 janvier 1854].

¹²⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance* Troisième Série 1854-1869 (Paris: Charpentier et Cie, 1903) σ.80. Επιστολή στην Mlle Leroyer de Chantepie, [Paris, 18 mars 1857].

¹²⁸ Edmond and Jules de Goncourt, «On True Novels» (1865), *Documents of Literary Realism*, Επιμέλεια: George J. Becker, (New Jersey: Princeton University Press, 1963) σ.117-119. Φάκελος «Ρεαλισμός», Επιμέλεια: Γεωργία Δράκου, Μετάφραση Αθηνά Βαλδραμίδου, για τον Ηλεκτρονικό Κόμβο του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας (ΚΕΓ).

την ιατρική μέθοδο του μυθιστορήματος τους που αποτελεί μια «κλινική μελέτη του έρωτα», αλλά και την ανάγκη η λογοτεχνία να αναλάβει τα καθήκοντα της επιστήμης:

«Οφείλουμε να ζητήσουμε συγγνώμη από το αναγνωστικό κοινό για το βιβλίο που του δίνουμε, και να το προειδοποιήσουμε για το τί θα βρει σ' αυτό (...) Η μελέτη που ακολουθεί είναι η κλινική διάγνωση του Έρωτα (...) Το ότι το βιβλίο θα συκοφαντηθεί, λίγο ενδιαφέρει. Σήμερα, που το Μυθιστόρημα διευρύνεται και μεγαλώνει, που εξελίσσεται σε μια σπουδαία, σοβαρή, γεμάτη πάθος και ζωντάνια μορφή λογοτεχνικής μελέτης και κοινωνικής έρευνας, που γίνεται μέσα από την ανάλυση και της ψυχολογική αναζήτηση, η σύγχρονη πνευματική Ιστορία, σήμερα που το Μυθιστόρημα έχει επιβάλει στον εαυτό του τις σπουδές και τα καθήκοντα της επιστήμης, μπορεί να διεκδικήσει επίσης την ελευθερία και την ειλικρίνειά της».¹²⁹

Βέβαια τα έργα των Goncourt δεν ξεσήκωσαν ποτέ τη φρενίτιδα που προκάλεσαν εκείνα του Émile Zola. Όσο κι αν οι ίδιοι θεωρούσαν ότι τους στέρησε την πρώτη θέση και τη φήμη που εκείνοι άξιζαν, το νατουραλιστικό πρόγραμμα του Zola ήταν εκείνο που θεωρήθηκε το αποκορύφωμα του «επιστημονικού μυθιστορήματος» και δήλωσε ρητά τη σχέση περιγραφής και ιατρικής «ανατομίας». Ο Zola είχε αποφασίσει για το μέλλον του μυθιστορήματος την κατεύθυνση μιας επιστημονικής μεθόδου πριν ακόμα επηρεαστεί από την ανάγνωση του έργου του Claude Bernard «Εισαγωγή στη μελέτη της πειραματικής ιατρικής» (*Introduction à la médecine expérimentale*, 1865). Και ανταποκρινόμενος στο πνεύμα της εποχής δήλωνε στον πρόλογο του μυθιστορήματος «Thérèse Raquin» που ήταν από τα πρώτα του έργα:

«Ο σκοπός μου ήταν πάνω απ' όλα επιστημονικός (...) Δούλεψα σ' αυτά τα δύο ζωντανά σώματα αναλυτικά όπως δουλεύουν οι χειρουργοί στα πτώματα».¹³⁰

Οι πρώτες επιρροές του νατουραλιστικού προγράμματος του Zola βρίσκονται επίσης στην κριτική μέθοδο του Hippolyte Taine, ο οποίος στην εισαγωγή του έργου του *Histoire de la littérature anglaise*, διακήρυττε:

«Είτε τα γεγονότα είναι φυσικά ή ηθικά, δεν έχει σημασία, υπάρχουν πάντα αίτια. Η φιλοδοξία, το θάρρος, η αλήθεια, η πέψη, η μυϊκή κίνηση, η έξαψη των ζώων. Η κακία και αρετή είναι προϊόντα όπως το βιτριόλι και η ζάχαρη».¹³¹

¹²⁹ Edmond and Jules de Goncourt, *Ζερμινί Λασερτέ (Germinie Lacerteux)* μτφρ. Έφη Κορομηλά (Αθήνα: εκδ.Νεφέλη 2010) σ.22-23 (Παρίσι, Οκτώβριος 1864, Πρόλογος στην πρώτη Έκδοση).

¹³⁰ Όπως παραθέτει ο Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* σ.281.

¹³¹ Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome premier (Paris: Librairie de L.Hachette et Cie, 1863) σ.xv.

Ο θετικισμός του Taine και η διάσημη αυτή φράση «*η κακία και αρετή είναι προϊόντα, όπως το βιτριόλι και η ζάχαρη*» που αποτέλεσε έμβλημα και για τη λογοτεχνική θεωρία του Zola, βρίσκονταν σε συμφωνία με τις απόψεις του Claude Bernard που πίστευε πως ένα έμβιο ον, όσο πολυσύνθετο κι αν είναι, μπορεί να μελετηθεί με τις ίδιες ποσοτικές μεθόδους, όπως και η ανόργανη ύλη. Ακριβώς αυτές τις θέσεις εξέφρασε και ο Zola στο διάσημο κείμενο του *Le roman expérimental* όπου ανύψωσε το έργο του μυθιστοριογράφου σε αυτό ενός θετικού επιστήμονα. Σπάζοντας κάθε δεσμό με τον ρομαντισμό, ο Zola στερεί από τη λογοτεχνία κάθε θέση για τη φαντασία:

*«Οφείλουμε να επιδρούμε πάνω στους χαρακτήρες, τα πάθη, τα ανθρώπινα και κοινωνικά γεγονότα, όπως ο χημικός και ο φυσικός επιδρούν πάνω στα ανόργανα σώματα, όπως ο φυσιολόγος επιδρά πάνω στα έμβια σώματα. Η νομοτέλεια κυριαρχεί επί των πάντων. Η επιστημονική έρευνα, η πειραματική εκλογίκευση μάχεται μία προς μία τις υποθέσεις των ιδεαλιστών και αντικαθιστά τα μυθιστορήματα της καθαρής φαντασίας με τα μυθιστορήματα της παρατήρησης και του πειράματος».*¹³²

Η σχέση βέβαια του νατουραλισμού και του ρεαλισμού είναι μια σχέση αρκετά πολύπλοκη. Αρκεί εδώ να αναφέρουμε πως ο όρος νατουραλισμός είχε γίνει αρχικά αποδεκτός στη ζωγραφική όπου ο όρος ρεαλισμός είχε απλά υιοθετηθεί ως ένα νέο συνώνυμο.¹³³ Στη λογοτεχνία όμως, ο όρος νατουραλισμός χρησιμοποιήθηκε επίσημα από τον Émile Zola και τη δική του λογοτεχνική θεωρία, αποτελώντας ένα πρόγραμμα πιο ευρύ από το αντίστοιχο του ρεαλισμού. Όπως εύστοχα σχολιάζει ο Monroe C. Beardsley, ο νατουραλισμός του Zola έχει με το ρεαλισμό τη σχέση που έχει το πείραμα με την παρατήρηση: ο μυθιστοριογράφος επιλέγει τους χαρακτήρες του, τους τοποθετεί σε μια κατάσταση και τους αφήνει να αλληλεπιδράσουν για να δει τί θα συμβεί. Δεν είναι απλός φωτογράφος, χρονικογράφος, συλλέκτης στοιχείων ή ανατόμος όπως ο ρεαλιστής συγγραφέας, αλλά, όπως και ο εργαστηριακός πειραματιστής, διατάσσει και ρυθμίζει τις συσκευές του, παρατηρεί συνέπειες και δοκιμάζει υποθέσεις.¹³⁴

Viollet-le-Duc και ανατομία

Η επιστημονική παρατήρηση και η χρήση της ανατομίας ως μεθοδολογικό εργαλείο έχει για τον Viollet-le-Duc, όντας αρχιτέκτονας και ιστορικός της αρχιτεκτονικής, έναν διαφορετικό στόχο από ότι για τους ρεαλιστές συγγραφείς. Δική του πρόθεση είναι να αποκαλύψει μέσω της ανατομίας, τα μυστήρια της αρχιτεκτονικής κατασκευής και τους διαχρονικούς κανόνες που διέπουν τη φύση και τις λειτουργίες της. Πρόκειται για μια πρωτοποριακή ιστορική μέθοδο, η οποία αναπτύσσεται

¹³² Émile Zola, *Le roman expérimental* σ.16-17.

Μετάφραση της Ευμορφίας Καραμπατάκη για τον Ηλεκτρονικό Κόμβο του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας (ΚΕΓ).

¹³³ Weinberg, *French Realism* σ.119.

¹³⁴ Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* σ.283.

στους τόμους του *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* και δεν αφορά μόνο τη γοθτική αρχιτεκτονική, αλλά επεκτείνεται σε κάθε είδους κατασκευή. Με αφετηρία και πάλι το τελευταίο μυθιστόρημα του *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, ένα βιβλίο για νέους και παιδιά, βλέπουμε καθαρά τη σημασία που έχουν για τον Viollet-le-Duc οι κατακτήσεις των φυσικών επιστημών. Στο κεφάλαιο 9 που αποτελεί ένα μάθημα για τη σχεδιαστική πρακτική, ο Viollet-le-Duc παρεμβάλλει δύο «Μαθήματα συγκριτικής ανατομίας» που ξαφνιάζουν. Με αφορμή μια νυχτερίδα - δείγμα από την οικογένεια των θηλαστικών - ο M.Majorin που ήδη γνωρίσαμε, εκπαιδεύει τον μικρό Jean πάνω σε θέματα ανατομίας των ζωντανών οργανισμών. Από τη νυχτερίδα και τον πτεροδάκτυλο, περνά στο ανθρώπινο χέρι, στο ανθρώπινο σώμα και τον τρόπο που συνδέονται και λειτουργούν τα ανθρώπινα μέλη. Η γνώση της ανατομίας των οργανισμών του επιτρέπει να καταλάβει και να μας γνωρίσει τον μηχανισμό τους.¹³⁵ Για τον Viollet-le-Duc, η γνώση όλων των επιμέρους μελών, της συνδεσμολογίας τους, των κινήσεων τους, είναι απαραίτητη αν θέλουμε να κατανοήσουμε και να δημιουργήσουμε μηχανές και κατ'επέκταση να κατανοήσουμε και να εξηγήσουμε τη γοθτική αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα. Μέσω της συγκριτικής μελέτης διαφορετικών τύπων του ίδιου αντικειμένου και της θέσης του μέσα στη δομή, ο Viollet-le-Duc επιχειρεί μια οργανική σύλληψη της γοθτικής αρχιτεκτονικής πολύ κοντά στη μέθοδο της ανατομίας.

Η αναφορά αυτή στον πτεροδάκτυλο, το απολίθωμα που ο Georges Cuvier έδειξε το 1801 πως πρόκειται για ένα ιπτάμενο ερπετό, είναι μια έμμεση αναφορά στον γάλλο φυσιοδίφη που επηρέασε δραματικά την εποχή του και τον ίδιο τον Viollet-le-Duc και που αξίζει να διερευνηθεί περισσότερο. Είδαμε ήδη εξάλλου, τόσο σε αποσπάσματα από το *Histoire d'un dessinateur* όσο και στις *Διαλέξεις* του για την αρχιτεκτονική, πως το όνομα του Cuvier χρησιμοποιείται τακτικά από τον Viollet-le-Duc φανερώνοντας την έντονη επιρροή από το έργο του.

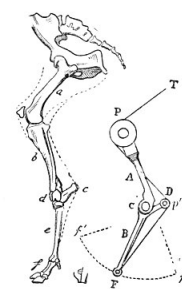


Fig. 60. — Application du jeu des muscles et tendons à la mécanique.

Η ανατομία αποτελεί μια σταθερή αναφορά στη θεωρία της αρχιτεκτονικής, από την Αναγέννηση του Alberti μέχρι τον μοντερνισμό του Le Corbusier. Οι καλλιτέχνες αναζητούσαν στο ανθρώπινο σώμα τους νόμους της φύσης για να εδραιώσουν την αισθητική τους θεωρία. Μελετούσαν τους μύες και τις αναλογίες του, συχνά το ανέτεμναν προσπαθώντας να καταλάβουν τη λειτουργία του, έχοντας ως στόχο να αποδώσουν με ακρίβεια τις κινήσεις του. Στον Viollet-le-Duc, η ανατομία δεν θεωρείται απλά μια χρήσιμη γνώση για τον καλλιτέχνη. Είναι κάτι περισσότερο από μια άσκηση της αναπαράστασης του ανθρώπινου σώματος. Ο Viollet-le-Duc, ως αρχαιολόγος αλλά και ως αρχιτέκτονας, αναζητά στην ανατομία μια μεθοδολογία για να μελετήσει το αρχιτεκτονικό σώμα. Για αυτόν, το κτίριο είναι ένας ζωντανός οργανισμός όχι όμως λόγω των αρμονικών αναλογιών του ανθρώπινου σώματος, αλλά επειδή υπακούει σε νόμους, η τελειότητα των οποίων μπορεί να συγκριθεί με εκείνη του ανθρώπινου οργανισμού.

¹³⁵ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.132. Το αντίστοιχο σχέδιο από τη σελίδα 133.

«Πρέπει να ξεκινήσουμε χωρίς προκαταλήψεις, αποστασιοποιημένοι από μεροληπτικά συστήματα και απόλυτα δόγματα και να έχουμε το υπομονετικό θάρρος του ανατόμου που αναζητά μέσα σε ένα σώμα τα μυστικά της ζωής».¹³⁶

George Cuvier vs Geoffroy-Saint-Hilaire

Για να καταλάβουμε τη νεωτερικότητα των προτάσεων του Viollet-le-Duc για τη σχέση ανατομίας-αρχιτεκτονικής, θα πρέπει να εξετάσουμε τις επιρροές του και το πώς διαφοροποιήθηκαν οι απόψεις του από παλαιότερες και σύγχρονες διατυπώσεις. Ήδη στο 2^ο μισό του 18^{ου} αιώνα σημειώνονται αλλαγές στο πεδίο των φυσικών επιστημών που θέτουν τις βάσεις για μια νέα σύλληψη του ανθρώπου. Το σώμα έπαυε να αποτελεί μια μηχανή καλά συναρμολογημένη και θεωρήθηκε ένα πολύπλοκο σύστημα αισθήσεων και άγνωστων χημικών αντιδράσεων. Δεν ήταν πια ένας ιδεατός κόσμος που ανακλούσε τη θεία τελειότητα αλλά ένα πολύπλοκο σύμπαν. Από μηχανικό, το σώμα έγινε βιολογικό-οργανικό. Ο Viollet-Le-Duc υιοθέτησε τις νέες ιδέες της επιστήμης της εποχής του. Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, η συγκριτική ανατομία του Georges Cuvier (1769-1832) αποτελούσε ένα νέο μεθοδολογικό μοντέλο και είχε αποκτήσει μια σημαντική επιστημονική θέση. Το 1830, η διάσημη διαμάχη ανάμεσα στον Cuvier και τον Étienne Geoffroy-Saint-Hilaire με κύριο αντικείμενο την εξέλιξη και καταγωγή των ειδών ήταν το μείζον επιστημονικό γεγονός, του οποίου ο απόηχος ήταν σημαντικός σε όλη την παρισινή κοινωνία, στο ευρύ κοινό, στους επιστήμονες και τους καλλιτέχνες. Ο φυσιολόγος και ζωολόγος Cuvier, με τις συστηματικές παρατηρήσεις του ουσιαστικά θεμελίωσε την επιστήμη της Παλαιοντολογίας και εξέφρασε μια ολοκληρωμένη άποψη για την κατάταξη και την εξαφάνιση των ειδών, συνδέοντας την με μεγάλα καταστροφικά γεγονότα. Όμως, όσο μεγάλη αυθεντία κι αν ήταν ο Cuvier και όσο κι αν οι ιδέες του κυριαρχούσαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι πιο σύγχρονες ιδέες της εξέλιξης των ειδών άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους σε εμβρυακή μορφή. Ο Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1894), γάλλος καθηγητής ζωολογίας και ανατομίας, αρχικά φίλος και συνεργάτης του Cuvier, ήρθε σε πλήρη ρήξη μαζί του, με ομηρικές γραπτές και προφορικές αντιπαραθέσεις στη γαλλική Ακαδημία. Ο Geoffroy εξέφρασε σοβαρές αμφιβολίες για το αμετάβλητο των ειδών. Υποστήριξε με σαφήνεια την άποψη ότι τα είδη δεν είναι παρά προϊόντα εξέλιξης και έγινε μ' αυτόν τον τρόπο ο πρόδρομος των σύγχρονων θεωριών της εξέλιξης.

Οι θέσεις που υποστήριζε ο Geoffroy συνιστούσαν ένα σύστημα πιο ολοκληρωμένο, του οποίου η μεθοδολογία και τα συμπεράσματα είχαν μια πιο φιλοσοφική και λογοτεχνική στροφή από αυτά του Cuvier και είχε σημαντική επιρροή ακόμα και ανάμεσα στους ρομαντικούς όπως για

¹³⁶ Eugène Viollet-Le-Duc, *Cours d'esthétique appliquée à l'histoire de l'art* (1864) σ.14. Όπως παραθέτει ο Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Anatomie) σ.32.

παράδειγμα στον Γερμανό Goethe.¹³⁷ Η σημασία της διαμάχης Cuvier - Geoffroy έγκειται ακριβώς στο ότι απέκτησε διαστάσεις που ξέφυγαν από τον αυστηρά επιστημονικό χώρο. Το ρεύμα που δημιούργησε ο Geoffroy εμφανίστηκε σε μια ιστορική συγκυρία στην οποία όταν εκείνος αγωνιζόταν ενάντια στην ακαδημαϊκή δύναμη του Cuvier, οι ρομαντικοί του 1830 πολεμούσαν αντίστοιχα το νεοκλασικό ακαδημαϊκό δόγμα του Quatremère de Quincy. Εκτός από τον Goethe και τα μεγάλα πνεύματα του ρομαντισμού, ο Geoffroy κατάφερε να κερδίσει την αποδοχή του Τύπου και των μη επιστημονικών πεδίων. Οι ιδέες του έγιναν δεκτές στους λογοτεχνικούς κύκλους και βρήκαν πιστούς προπαγανδιστές ακόμα και σε συγγραφείς όπως ο Balzac και η George Sand. Ειδικά ο Balzac σύχναζε στα salons του Geoffroy-Saint-Hilaire και τον υποστήριζε δημόσια στον αγώνα του ενάντια στην Ακαδημία.¹³⁸

Η πιο εντυπωσιακή εκδήλωση αυτού του φαινομένου είναι χωρίς αμφιβολία τα «*physiologies*». Πρόκειται για μια πραγματική μόδα που έφτασε στο απόγειο της τη δεκαετία 1840, με 120 διαφορετικά παραδείγματα κειμένων. Τα «*physiologies*» είναι μικρά λαϊκά έργα που αναμειγνύουν κείμενο και εικόνα εγκαινιάζοντας το πάντρεμα των δύο ειδών. Η μαζική επιτυχία και η μεγάλη άνθηση που γνώρισαν είναι πιθανό, σύμφωνα με τον Laurent Baridon, να επηρέασαν και το έργο του Viollet-le-Duc, ειδικά στον τρόπο που συνδυάζει το κείμενο με τα σχέδια του στο *Dictionnaire*.¹³⁹ Τα «*physiologies*» περιέχουν περιγραφές των «κοινωνικών ειδών», δομημένες με τον επιστημονικό τρόπο: κάθε χαρακτηριστικός τύπος της γαλλικής κοινωνίας βρίσκει εκεί το δικό του «λήμμα» και κάθε αναγνώστης μπορεί να βρει ή να κοροϊδέψει εκεί τον γείτονα του. Το *Physiologie du rentier* του Balzac, από τον συλλογικό τόμο *Français peints par eux-mêmes*, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα γραμμένο με αυτό το στυλ μιας επιστημονικής περιγραφής. Μπορούμε να δούμε σε αντιδιαστολή, δύο περιγραφές-ορισμούς, καταρχήν για ζωντανούς οργανισμούς όπως τις συντάσσει ο Geoffroy, σύμφωνα με την επιταγές των συγγραμμάτων Φυσικής Ιστορίας, και στη συνέχεια μια περιγραφή για το «κοινωνικό είδος του επιχειρηματία» με την οξύνοια που διακρίνει το πνεύμα του Balzac. Μία τυπική περιγραφή του Geoffroy έχει αυτή τη μορφή:

¹³⁷ Ο Geoffroy-Saint-Hilaire, πέρα από τον Newton ή τον Bacon, θεωρεί πρόγονο της θεωρίας του τον Goethe και το έργο του *Métamorphose des plantes* που είχε κυκλοφορήσει το 1790 και που είχε μεταφραστεί στα γαλλικά το 1817.

Έγραψε για τον Γερμανό ρομαντικό τα δύο αυτά κείμενα για τις νατουραλιστικές του προσεγγίσεις: «*Réflexions de Goethe sur les débats scientifiques de mars 1830 dans le sein de l'Académie des Sciences*» και

«*Sur des écrits de Goethe lui donnant des droit au titre de savant naturaliste*»

Και ο ίδιος ο Goethe, σε ένα από τα τελευταία γραπτά του, είχε σχολιάσει τη διένεξη του 1830, παίρνοντας θέση υπέρ του Geoffroy-Saint-Hilaire.

Ο Viollet-le-Duc, που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τις φυτικές μορφές γνώριζε τις εργασίες του Γερμανού Ρομαντικού: ο φίλος του Charles Martins είναι αυτός που το 1837 είχε μεταφράσει το σύνολο των έργων φυσικής ιστορίας του Goethe. Μόνο ο Cuvier, και παρά τις γερμανικές του ρίζες, θεωρούσε τις εργασίες του Goethe καθαρά φιλοσοφικές. Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Evolutionnisme) σ.155.

¹³⁸ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Evolutionnisme) σ.156-157.

¹³⁹ αυτ., σ.156.

«Ο πηραμελής είναι ζώο που καταρχήν έχει αρκετή ομοιότητα με τα μαρσιποφόρα, αλλά το κεφάλι του είναι πιο μακρύ και το ρύγχος του πιο λεπτό. Συμμετέχουν στις συνήθειες των θηλαστικών και μπορούν να ανέβουν στις κορυφές των πιο ψηλών δέντρων. Όλη η δομή τους δείχνει πως ζουν στη γη. Όπως στους ασβούς, η μύτη τους είναι μακριά, το τρίχωμα τους σκληρό και τα πόδια τους καταλήγουν σε μεγάλα νύχια σχεδόν ίσια. Επίσης δεν υπάρχει αμφιβολία πως σκάβουν τη φωλιά τους και ίσως μπορούν να το κάνουν με μεγαλύτερη επιδεξιότητα από κάθε άλλο ζώο...»¹⁴⁰

Και η αντίστοιχη περιγραφή του Balzac ακολουθεί πιστά το μοντέλο αυτό:

«Εισοδηματίας: Ανθρωπόμορφος σύμφωνα με τον Linné, Θηλαστικό σύμφωνα με τον Cuvier, της τάξης των Παριζιάνων, της οικογενείας των μετόχων, της φυλής των ηλιθίων, ο ανυπεράσπιστος πολίτης των αρχαίων, αποκαλυπτόμενος από τον αββά Terray, παρατηρούμενος από τον Shilhouette, διατηρούμενος από τους Turgot και Necker, οριστικά εγκατεστημένος σε βάρος των παραγωγών του Saint-Simon (...) Ο εισοδηματίας φτάνει στα πέντε ή έξι πόδια ύψος οι κινήσεις του είναι γενικά αργές, αλλά η φύση, προσεκτική στη διατήρηση των εύθραυστων ειδών, τον έχει προικίσει με το Omnibus, με τη βοήθεια του οποίου οι περισσότεροι των εισοδηματιών μετακινούνται από το ένα σημείο στο άλλο της Παρισινής ατμόσφαιρας εκτός της οποίας δεν ζουν. Μεταφτυεμένος έξω από τα Προάστια, ο εισοδηματίας μαραζώνει και πεθαίνει».¹⁴¹



Με τον ίδιο τρόπο ο Balzac γράφει και το αντίστοιχο λήμμα του «υπαλλήλου» στο *Physiologie de l'employé*, μια ιδέα που είχε ήδη επεξεργαστεί και ο Flaubert. Οι φυσιολογίες είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς και σε ρεαλιστές συγγραφείς, και ήδη στις πρώτες του νεανικές συγγραφικές απόπειρες το 1837, ο Flaubert συντάσσει τη «φυσική ιστορία του υπαλλήλου» (*Une leçon d'histoire naturelle: Genre commis*) με αντίστοιχο χιούμορ και οξυδέρκεια.¹⁴² Και τέλος, αξίζει εδώ να αναφέρουμε το συλλογικό έργο *Scènes de la vie privée et publique des animaux* με εικονογράφηση του Grandville, στο οποίο συμμετείχε πλήθος διασήμων συγγραφέων της εποχής όπως οι George Sand, Charles Nodier, Jules Janin, Paul de Musset και Balzac, όπου φαίνεται καθαρά η μεγάλη συμμετοχή του λογοτεχνικού κόσμου στη διάσημη διαμάχη Cuvier - Geoffroy. Στο εγχείρημα αυτό, ο Pierre-Jules Hetzel, εκδότης της σειράς των *Histoires* του Viollet-le-Duc, συμμετέχει επίσης ενεργά

¹⁴⁰ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, «Mémoire sur un nouveau genre de Mammifères à bourse, nommé Péramèles. Description du genre» στο *Annales du Muséum d'histoire naturelle* t.IV (Paris: Levrault, Schoell et cie, 1804) σ.59.

¹⁴¹ Honoré de Balzac, «Le Rentier» στο *Les Français peints par eux-mêmes* (Paris: Philippart Libraire-Éditeur, 1876) σ. 249. Το σχέδιο των J.-J. Grandville και H. Catenacci στη σελίδα 256.

¹⁴² Gustave Flaubert, «Une leçon d'histoire naturelle: Genre commis», *Oeuvres complètes* t.II (Paris: Club de l'honnête homme, 1973) σ.305-308.

φροντίζοντας για την επιμέλεια του τόμου αλλά και γράφοντας ο ίδιος με το γνωστό ψευδώνυμο P.-J. Stahl.¹⁴³

Dictionnaire: η περιγραφή ως ανατομία

Οι επιστημονικές περιγραφές των διαφόρων αρχιτεκτονικών στοιχείων του Viollet-le-Duc στο *Dictionnaire*, διατηρούν τη δομή των λημμάτων φυσικής ιστορίας, χωρίς βέβαια να έχουν τον χιουμοριστικό τόνο που συναντάμε στα «Physiologies»:

«Άβακας: πλάκα που στέφει το κιονόκρανο ενός κίονα. Αυτό το αρχιτεκτονικό μέλος παίζει έναν σημαντικό ρόλο στις μεσαιωνικές κατασκευές. Το κιονόκρανο προσλαμβάνοντας απευθείας τις γενέτειρες των τόξων, δημιουργεί μια βάση που προορίζεται να ισορροπήσει την προβολή των βεργίων πάνω στον κίονα: ο άβακας ενισχύει την προεξοχή του κιονόκρανου, δίνοντας του μεγαλύτερη αντίσταση. Λαξευμένος γενικά στα κιονόκρανα της πρώτης ρωμανικής περιόδου, επηρεάζει σε οριζόντια προβολή τη μορφή της κάτω πλευράς του βεργίου της ασίδας που στηρίζει. Μερικές φορές είναι διακοσμημένος με απλούς αύλακες, κυρίως τον 12^ο αιώνα, στο Ile-de-France, την Νορμανδία, την Βουργουνδία και κάποιες νότιες επαρχίες».¹⁴⁴

Οι περιγραφές στα αρχιτεκτονικά λήμματα του Λεξικού παρουσιάζουν τον ίδιο θετικιστικό χαρακτήρα και χρησιμοποιούν δάνεια από τη φυσική ιστορία. Έχουν ως εισαγωγή έναν σύντομο ορισμό και δεν πλατειάζουν σε συμπεράσματα. Ο Viollet-le-Duc ήταν αρκετά ενημερωμένος για τις εξελίξεις στο χώρο των επιστημών κάτι που μαρτυρά η προσωπική του βιβλιοθήκη που περιείχε έργα του Georges Cuvier ή του ιατρού Jean-Marc Bourgery. Μια τέτοια παιδεία εξηγείται εξάλλου εύκολα, αφού ευνοούνταν από το οικογενειακό του περιβάλλον. Όπως τονίζει ο Laurent Baridon, ειδικά ο Jean-Marc Bourgery, ίσως περισσότερο και από τον Cuvier, ήταν ο κύριος υπεύθυνος για το ενδιαφέρον του Viollet-le-Duc για την ανατομία.¹⁴⁵ Ως συνταξιούχος σύχναζε στον θείο του Viollet-le-Duc, Étienne-Jean Delécluze με τον οποίο ήταν γείτονες στο Fontenay-aux-Roses. Γνώριζε εξάλλου και τον νεαρό ανιψιό του και πίστευε στις ικανότητες και το ταλέντο του. Ο Bourgery είχε πάθος με τη γοτθική αρχιτεκτονική και ο Delécluze με την ανατομία και ο Viollet-Le-Duc, που ήδη παρακολουθούσε μαθήματα φυσικής ιστορίας στο Institution Morin, επωφελήθηκε από τα ενδιαφέροντα και τις συζητήσεις των δύο ανδρών. Τα έργα του Bourgery ξεχώριζαν όχι μόνο για την επιστημονική τους ακρίβεια αλλά και για την ποιότητα των

¹⁴³ P.-J. Stahl (επιμέλεια), *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Paris: J.Hetzel et Paulin Éditeurs, 1842). Το διήγημα του Balzac «*Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*» που ανήκει στην ίδια συλλογή (σ.183-208) είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα που δείχνει την απήχηση που είχαν οι επιστημονικές διαφωνίες στο ευρύ κοινό. Ο Balzac, αλλάζοντας απλά ελαφρά τα ονόματα των ηρώων, μεταφέρει τη διαμάχη Cuvier - Saint-Hilaire στο διήγημα του και στήνει μια σκηνή των επιστημονικών ινστιτούτων ενάντια στα οποία αγωνίζεται ο φίλος του, Geoffroy-Saint-Hilaire, ο οποίος στηρίζεται στην κοινή γνώμη για να βοηθήσει τις ιδέες του να επικρατήσουν.

¹⁴⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα Abaque σ.1.

¹⁴⁵ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Anatomie) σ.34.

λιθογραφιών του N.H. Jacob. Ο Delécluze γράφει σε ένα άρθρο του στην *Journal des Débats* το 1834 για το έργο του Bourgeroy *Traité complet de l'Anatomie de l'homme, comprenant la Médecine opératoire*:

«Τα σχέδια του Jacob αναπαριστούν κάτι το πραγματικό, φέρουν ωστόσο στο πνεύμα μια αφηρημένη βεβαιότητα όπως ένα γεωμετρικό σχέδιο. Αυτός ο τρόπος αναπαράστασης με εγκάρσιες τομές χρησιμοποιείται συχνά στο *Traité d'anatomie* του Bourgeroy και η ακριβής και επιστημονική εκτέλεση αυτών των σχεδίων συνεισφέρει μοναδικά στο να καταλάβουμε με ευκολία τη σχέση και τη σύνδεση των μερών μεταξύ τους και με το όλο ή τη συνδεσμολογία».¹⁴⁶

Ο Delécluze έδειχνε στον νεαρό Viollet-Le-Duc τα σχέδια αυτά του Jacob και τον ωθούσε να ακολουθήσει το ύφος του και την ακρίβεια στην αναπαράσταση, διορθώνοντας την όποια τάση για ρομαντικά και γραφικά τοπία.¹⁴⁷ Είναι ακριβώς το στυλ που συναντάει κανείς και στην εικονογράφηση του *Dictionnaire* όπου ο αναλυτικός χαρακτήρας των αρχιτεκτονικών σχεδίων φαίνεται να προέρχεται, εν μέρει τουλάχιστον, από αυτά τα σχέδια ανατομίας που συναντούσε στα έργα του Bourgeroy. Όπως για τους ρεαλιστές συγγραφείς γράφονταν συχνά πως η πένα τους είναι νυστέρι, με τον ίδιο τρόπο το μολύβι με το οποίο σχεδιάζει ο Viollet-le-Duc είναι το νυστέρι που ανατέμνει την αρχιτεκτονική κατασκευή. Η ανατομία είναι το εργαλείο του για την ιστορική έρευνα. Όπως ο ανατόμος αναζητά στον οργανισμό τα μυστήρια της φύσης, ο αρχαιολόγος Viollet-le-Duc αναζητά στα κτίρια τα μυστήρια της δημιουργίας τους και προσπαθεί να κατανοήσει τη λειτουργία του αρχιτεκτονικού οργανισμού: το κάθε μέλος απαιτεί αυτή τη μορφή επειδή φέρει ή φέρεται από το τάδε μέλος. Η ίδια η δομή του *Dictionnaire* και η οργανική σύλληψη της γοθτικής αρχιτεκτονικής είναι πιστή στα μαθήματα συγκριτικής ανατομίας του Cuvier. Κοινό στα δύο συστήματα, του Cuvier και του Viollet-Le-Duc, είναι η κατανόηση της εσωτερικής λογικής του αντικειμένου. Υπάρχει και εδώ, η ίδια αγωνία και αναζήτηση μέσω της συγκριτικής μελέτης διαφορετικών τύπων του ίδιου αντικειμένου, της θέσης του μέσα στη δομή. Ο Cuvier προτείνει να δούμε στους οργανισμούς μία αρχή της «σχέσης των οργάνων» και της «εξάρτησης-υποταγής τους».¹⁴⁸ Κάθε όργανο πρέπει να μελετάται σε σχέση με το σύνολο καθώς αλληλεπιδρά με τα γύρω του μέσω της μορφής και της λειτουργίας του. Ο Viollet-Le-Duc ανακαλύπτει ακριβώς τις ίδιες σχέσεις αιτιότητας στον γοθτικό καθεδρικό ναό, όπου κάθε αρχιτεκτονικό μέλος υπακούει στη λειτουργία του μέσα στο σύνολο της δομής.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της περιγραφής-ανατομής που συναντάμε στο *Dictionnaire* αποτελεί η περιγραφή της Notre-Dame της Dijon στο λήμμα «construction». Ο Viollet-Le-Duc

¹⁴⁶ Étienne-Jean Delécluze (υπογεγραμμένο D), «Feuilleton du Journal des Débats - Variétés» *Journal des Débats* (15 novembre 1834) σ.2. Το έργο του Bourgeroy ενέκρινε και ο ίδιος ο Cuvier ο οποίος εκφώνησε ένα εγκωμιαστικό λόγο για αυτόν στο Ινστιτούτο στις 12 Μαρτίου 1832.

¹⁴⁷ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Anatomie) σ.35.

¹⁴⁸ αυτ., σ.36.

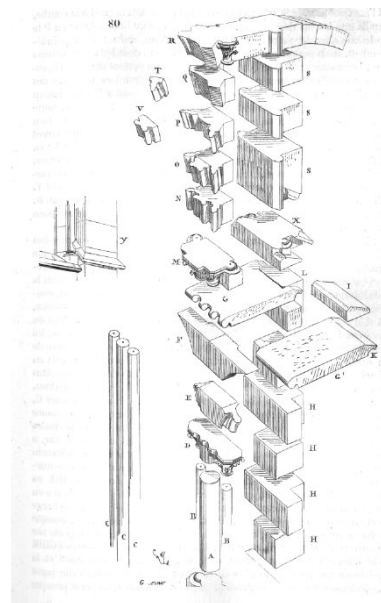
διδεισδύει προοδευτικά στη λεπτομέρεια της γοθτικής δομής ξεκινώντας από το εξωτερικό του ναού. Αναφέρεται στην απλότητα αλλά και τη στατική επάρκεια των αντηρίδων, στο περιβάλλον του ναού και στα χωρικά του όρια. Στη συνέχεια, ο αναγνώστης καλείται να περάσει στο εσωτερικό και να θαυμάσει τη σύνθεση του αρχιτέκτονα που γνώριζε πώς μπορεί να μετριαστεί η έλλειψη χώρου μέσω ενός κατασκευαστικού συστήματος. Ο Viollet-le-Duc έχοντας πάντα ως οδηγό τα αντίστοιχα σχέδια που συνοδεύουν το κείμενο και αναφερόμενος σταθερά σε αυτά, παρουσιάζει το εσωτερικό του καθεδρικού με το πολύπλοκο δίκτυο υποστυλωμάτων και τις ισορροπίες δυνάμεων. Η πορεία που ακολουθεί είναι από τη βάση του ναού, στο πρώτο και στη συνέχεια στο δεύτερο διάζωμα, για να φτάσει στον τρόπο που οι κίονες καταλήγουν στα τόξα των θόλων που καλύπτουν την κατασκευή. Και αφού περιγράψει το εξωτερικό και το εσωτερικό του ναού ο Viollet-le-Duc μας ζητά να προχωρήσουμε περισσότερο, πέρα από αυτά που βλέπει το μάτι, εισχωρώντας στο εσωτερικό της κατασκευής με μια πράξη ιατρικής ανατομής:

«Ξεγυμνώνουμε τώρα αυτήν την κατασκευή από όλα αυτά που δεν είναι παρά εξαρτήματα, παίρνουμε τον σκελετό της, και ιδού τι βρίσκουμε: A. μια αντηρίδα B. ένα λεπτό κίονα όμως ανθεκτικό σαν από χυτοσίδηρο...»¹⁴⁹

Και συνεχίζει παραθέτοντας τα αρχιτεκτονικά μέλη που ταυτόχρονα εμφανίζονται στο κείμενο και στην εικονογράφηση. Όμως, η πράξη του «ξεγυμνώματος» δεν είναι αρκετή και προχωρά σε μεγαλύτερη κλίμακα, ανατέμνοντας και αποσυναρμολογώντας κάθε πέτρα που συμμετέχει στη λεπτομέρεια της κατασκευής:

«ανατέμνουμε αυτήν την κατασκευή κομμάτι κομμάτι»¹⁵⁰

Η αναλυτική γνώση καθενός από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, χάρη στη λογική που διέπει το σύστημα, εγγυάται και την ενότητα του. Το γοθτικό οικοδόμημα είναι σύμφωνα με τον Viollet-Le-Duc ένα λογικό συμπέρασμα. Όπως η συγκριτική ανατομία του Cuvier έδωσε τη δυνατότητα ανασύστασης οργανισμών του παρελθόντος, έτσι και ο Viollet-Le-Duc μέσα από το *Dictionnaire* και τις αποκαταστάσεις ξαναέδωσε ζωή σ' αυτόν τον προϊστορικό κόσμο που είναι ο γοθτικός καθεδρικός ναός. Η ανατομία είναι η πηγή της ρασιοναλιστικής στάσης του Viollet-Le-Duc. Ανατέμνοντας τη γοθτική αρχιτεκτονική εκτοπίζει όλες τις θρησκευτικές ή συναισθηματικές της σημασίες. Η ρομαντική εικόνα του καθεδρικού ναού υποσκελίζεται από την ανάγκη ορθολογικοποίησης της κατασκευής του.



¹⁴⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα Construction σ.133.

¹⁵⁰ αυτ., σ.140. Το αξονομετρικό σχέδιο στη σελίδα 141.

Η σημασία της λεπτομέρειας είναι το τρίτο στοιχείο που θα δούμε, το οποίο παίζει καθοριστικό ρόλο στον γαλλικό ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα. Όπως έχουμε ήδη δει, σύμφωνα με τον Bernard Weinberg, αυτό που τονίζουν σταθερά οι κριτικοί είναι το υπερβολικό ενδιαφέρον των ρεαλιστών συγγραφέων για την «περιγραφή των εξωτερικών λεπτομερειών».¹⁵¹ Οι παρατηρήσεις τους στην πλειοψηφία χαρακτηρίζονται από έναν σκεπτικισμό αν όχι μια διάθεση εντελώς αρνητική. Κατά τη γνώμη των κριτικών, οι λεπτομέρειες των ρεαλιστών έχουν ως αποτέλεσμα τα έργα τους να αποτελούν ένα συνονθύλευμα από περιγραφές στις οποίες δεν ξεχωρίζουν οι σημαντικές από τις ασήμαντες σκηνές. Επιπλέον, οι λεπτομέρειες, σύμφωνα πάντα με την κριτική, εμποδίζουν την αφήγηση και την πλοκή να αναπτυχθεί και κουράζουν τον αναγνώστη με τις διαρκείς παύσεις και καθυστερήσεις που επιβάλλουν στη ροή των γεγονότων. Από την άλλη πλευρά, το στοιχείο αυτό της υπερβολικής προσήλωσης στις λεπτομέρειες, έχει ιδωθεί και ως το χαρακτηριστικό που φανερώνει την ποιότητα και το ύφος της πέννας του συγγραφέα. Ο Balzac, όπως είδαμε, είναι μια τυπική περίπτωση όπου οι απόψεις των κριτικών δίστανται. Υπάρχουν κριτικοί που πιστεύουν πως «το ότι ξεπερνά τους αντίζηλους και τους ανταγωνιστές του είναι αποτέλεσμα των λεπτομερειών του»,¹⁵² υπάρχει όμως πάντα και η άποψη πως αυτή η λεπτομερής απεικόνιση της εξωτερικής όψης των αντικειμένων είναι κατάλληλη και επιτυχής μόνο στη ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στην Φλαμανδική σχολή, και δεν μπορεί να έχει καμία ισχύ στη λογοτεχνία, όπου οι λέξεις είναι το μόνο μέσο έκφρασης.¹⁵³ Παραδόξως βέβαια, όπως έχουμε αναφέρει, από την πλευρά των ίδιων των εκπροσώπων του ρεαλιστικού ρεύματος, η λεπτομέρεια να μην υπάρχει στο λεξιλόγιο τους, δεν βρίσκεται όμως σε κεντρική θέση στο «μανιφέστο» του ρεαλισμού. Δεν αποτελεί ούτε στόχο, ούτε το πρωταρχικό μέσο για την αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ακόμα και ο Champfleury, αναγνωρίζει πως η ζωή είναι γεμάτη από λεπτομέρειες, στόχος όμως του συγγραφέα είναι να κάνει τις επιλογές του και να διανέμει το υλικό του στο σύνολο της ιστορίας του. Στο προγραμματικό κείμενο *L'aventurier Challes*, ο Champfleury γράφει:

«Η καθημερινή ζωή αποτελείται από μικρά ασήμαντα γεγονότα πολυάριθμα όσα και τα κλαδάκια των δέντρων. Αυτά τα μικρά συμβάντα ενώνονται και καταλήγουν σε ένα μεγαλύτερο κλαδί και το κλαδί αυτό στον κορμό. Μια συζήτηση είναι γεμάτη από άσκοπες λεπτομέρειες που μπορούμε να αναπαράγουμε μόνο με την ποιμή του να κουράσουμε τον αναγνώστη (...) ο μυθιστοριογράφος επιλέγει έναν ορισμένο αριθμό συναρπαστικών συμβάντων, τα ομαδοποιεί, τα

¹⁵¹ Weinberg, *French Realism* σ.193.

¹⁵² Edouard Mennechet [υπογραφή E.M.], «Ma Revue» *Panorama littéraire de l'Europe* (février 1834, II) σ.178-179. Όπως παραθέτει ο Weinberg, *French Realism* σ.39.

¹⁵³ Théodore Muret, «Le Père Goriot» *Quotidienne* (11 avril 1835). Όπως παραθέτει ο Weinberg, *French Realism* σ.40.

διανέμει και τα πλαισιώνει. Σε κάθε ιστορία χρειάζεται μια αρχή και ένα τέλος».¹⁵⁴

Η υπερβολική χρήση λεπτομερειών που προσάπτουν οι κριτικοί στον ρεαλισμό δεν πείθει ούτε τον Viollet-le-Duc. Παρά την αγάπη του για τη λεπτομερή παρατήρηση, ο κίνδυνος της απλής μίμησης, η αναπαράσταση του «άσχημου» ή η αναλυτική καταγραφή χωρίς κριτική σκέψη είναι μερικά από τα επιχειρήματά του εναντίον του ρεαλιστικού λόγου. Από την άλλη πλευρά, στην αρχιτεκτονική του θεωρία όπως παρουσιάζεται στο *Dictionnaire*, οι λεπτομέρειες της γοθτικής αρχιτεκτονικής, έχουν μια ιδιαίτερα σημαντική θέση. Η ρασιοναλιστική ανάγνωση του γοθτικού δεν αφήνει στο περιθώριο τις οικοδομικές ή διακοσμικές λεπτομέρειες. Κάθε αρχιτεκτονικό μέλος, από τα φέροντα στοιχεία μέχρι το γλυπτό διάκοσμο και κάθε κατασκευαστική επιλογή, όλα έχουν τον δικό τους συγκεκριμένο ρόλο στη συνολική δομή του κτιρίου.

«Ένα σπίτι, μια εκκλησία, το καθένα έχει μια καθοδηγητική κατασκευαστική αρχή και κάθε τι που συνεισφέρει στον διάκοσμο αυτών των κτιρίων πρέπει επίσης να έχει το γιατί και το για ποιο σκοπό».¹⁵⁵

«Μια λογική, από το σύνολο στις λεπτομέρειες, σχεδόν όμοια με αυτήν που παρατηρείται στα πράγματα όπου το επιμέρους είναι ολοκληρωμένο όπως το σύνολο και συντίθεται όπως αυτό».¹⁵⁶

ενάντια στη λεπτομέρεια

Όταν πρόκειται για ζητήματα αναπαράστασης, ο Viollet-le-Duc γίνεται ιδιαίτερα επιφυλακτικός με τη χρήση λεπτομερειών, την πιστή απόδοση και μίμηση της φύσης. Τα ίδια προβλήματα που διακρίνει στη ζωγραφική ή τη γλυπτική, τα εντοπίζει και στη λογοτεχνία και κατακρίνει τους συγγραφείς που με την πένα τους προσκολλώνται στις λεπτομέρειες δημιουργώντας πιστά φωτογραφικά αντίγραφα με λέξεις:

«(ο συγγραφέας) μας δίνει κάθε φύλο σε κάθε φυτό στο τοπίο του, δεν μας γλιτώνει ούτε από έναν τεχνικό όρο και σημειώνει κάθε σημείο φωτός και σκιάς. Μας δίνει ένα κατάλογο από τα πετραδάκια στο δρόμο – γνωρίζει πως το ένα αποτελείται από καθαρό γρανίτη και το άλλο από χαλαζία. Και υποθέτει πως με το να μας δίνει αυτήν την απογραφή μας έχει μεταφέρει στον τόπο που περιγράφει».¹⁵⁷

¹⁵⁴ Champfleury, «L'aventurier Challes» *Revue de Paris* (1er & 15 mai 1854, XXI) σ.385-412 και σ.559-586. Αναδημοσίευση στο Champfleury, *Le Réalisme* (Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1857) σ.23-116. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 96, στο κεφάλαιο «De la réalité dans l'art».

¹⁵⁵ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, Entretien XVI «Sur la statuaire monumentale» σ.237.

¹⁵⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Style σ.495.

¹⁵⁷ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, Entretien XVI «Sur la statuaire monumentale» σ.237.

Για τον Viollet-le-Duc, η αφαίρεση είναι πιο σημαντική από μια απλή καταγραφή. Η κριτική επιλογή των βασικών στοιχείων μιας εικόνας είναι απαραίτητη για μια σωστή απόδοση της γενικής εντύπωσης. Όπως παραδέχεται και ο ίδιος, «τα πιο πρόχειρα σκίτσα με μολύβι θα μας γνώριζαν καλύτερα το τοπίο».¹⁵⁸ Η λεπτομέρεια λοιπόν για τον Viollet-le-Duc δεν είναι το όχημα για την «αλήθεια». Έχει σημασία να τονίσουμε εδώ πως η έννοια της αλήθειας, του αληθινού (vérité, vrai) ή της ειλικρίνειας (sincerité) συναντώνται στον λόγο του πιο συχνά από το αντίστοιχο «πραγματικό» (réel) των ρεαλιστών, έχοντας μια διαφορετική σημασία. Το αληθινό για τον Viollet-le-Duc είναι αυτό που εμπεριέχει κάποια βαθύτερη και ηθική αξία σε σχέση με την αληθοφάνεια ή την πιστότητα του πραγματικού στο ρεαλισμό.

*«Η ικανότητα στην περίπτωση του γλύπτη (...) σημαίνει την αναζήτηση και την ανακάλυψη, της αληθινής χειρονομίας, της αληθινής υλικής έκφρασης ενός συναισθήματος».*¹⁵⁹

Τόσο στις *Διαλέξεις* του για την αρχιτεκτονική όσο και στο *Dictionnaire*, ο Viollet-le-Duc τονίζει ότι είναι άλλο η εμφάνιση και άλλο η αλήθεια, και φυσικά το πρόβλημα του ρεαλισμού είναι πως αναπαράγει απλά το «φαίνεσθαι» των πραγμάτων πιστεύοντας πως με αυτόν τον τρόπο πλησιάζει την αλήθεια της φύσης.

*«Είμαστε διατεθειμένοι να δεχτούμε την εμφάνιση ως πραγματικότητα και βάζουμε συχνά τη χυδαιότητα στη θέση της κοινής λογικής».*¹⁶⁰

Ας δούμε ένα παράδειγμα που αναπτύσσει αναλυτικά στις *Διαλέξεις* και που αποτελεί για αυτόν ένα σημαντικό επιχείρημα για να εξηγήσει την ανεπάρκεια των λεπτομερειών στο να αποδώσουν την αλήθεια μιας εικόνας. Το παράδειγμα αφορά την αναπαράσταση ενός προσώπου και οι σκέψεις που παραθέτει μπορούν να βρουν απήχηση τόσο σε έναν γλύπτη όσο σε έναν ζωγράφο ή συγγραφέα. Είναι επίσης ένα παράδειγμα σημαντικό για τον τρόπο που διαχωρίζει τις αισθητικές ποιότητες, το ωραίο ή το άσχημο, σε σχέση με τη χρήση ή όχι των λεπτομερειών. Σύμφωνα με τον Viollet-le-Duc, κύρια ασχολία του καλλιτέχνη είναι να προσπαθεί να ανακαλύψει τα «νήματα ομορφιάς και χάρης» σε ένα πρόσωπο άσχημο, στραβό ή περίεργο. Ένας καλλιτέχνης αναζητά να ανακαλύψει ποιότητες που διαφεύγουν από την προσοχή των περισσότερων ανθρώπων, προσπαθεί να βρει εκείνη την έκφραση που υπάρχει πίσω από όλα τα ακανόνιστα χαρακτηριστικά του προσώπου, πίσω από την απλή εντύπωση. Αναζητά την ιδιαίτερη φυσιognωμία του προσώπου. Οι ρεαλιστές όμως, σύμφωνα πάντα με τον Viollet-le-Duc, υποπίπτουν σε ένα σοβαρό παράπτωμα, τον εγκλωβισμό τους στην «υλική αλήθεια»:

¹⁵⁸ αυτ., σ.237.

¹⁵⁹ αυτ., σ.246.

¹⁶⁰ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*. T.IV λήμμα Construction σ.30-31.

«Ο ρεαλιστής, ή τουλάχιστον αυτός στον οποίο το επίθετο ρεαλιστής εφαρμόζεται, θα επιτρέψει στον εαυτό του να καταβληθεί από το τραχύ περίβλημα. Θα το αποδώσει με τόση απόλυτη υλική αλήθεια που το αποτέλεσμα δεν θα δείχνει κανένα ίχνος εκείνης της περαστικής φλόγας που φωτίζει μερικές φορές το πρωτότυπο (...) Θα έχει αποδώσει το φανάρι χωρίς το φως του».¹⁶¹

Η «λύση» που προτείνει εδώ ο Viollet-le-Duc είναι ο καλλιτέχνης να προσπαθήσει να συλλάβει τη φυσιογνωμία του προσώπου και να αποδώσει την έκφραση του «παραμελώντας τις άθλιες ή απωθητικές λεπτομέρειες μέσω των οποίων η έκφραση αυτή δυσκολεύεται να φανεί».¹⁶² Μόνο τότε, μπορεί να δημιουργηθεί ένα αληθινό έργο τέχνης και μόνο τότε φαίνεται το πραγματικό ταλέντο του καλλιτέχνη. Περισσότερα σχόλια, διασκορπισμένα στο σύνολο των *Entretiens* ή στα λήμματα του *Dictionnaire*, συνθέτουν όλα μαζί μια πιο ξεκάθαρη εικόνα για τη σχέση του με το πρόβλημα της λεπτομέρειας. Αναφερόμενος και πάλι στο θέμα της φαντασίας, ο Viollet-le-Duc κάνει μια πολύ σημαντική διάκριση: φαντασία ενεργητική και φαντασία παθητική. Η ενεργητική φαντασία είναι αυτή που διαθέτουν ανεπτυγμένοι πολιτισμοί, όπως φυσικά ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός που τόσο θαυμάζει. Χαρακτηριστικό της ενεργητικής αυτής φαντασίας είναι το ότι συνδυάζεται πάντα με μια προσεκτική ανάλυση, με τη γνωστή «ανατομία» των παρατηρούμενων μορφών.

«Ένας άνθρωπος ήδη εκπολιτισμένος βλέπει ένα εκκρεμές στην άκρη ενός νήματος. Η παθητική φαντασία του δεν του δείχνει τίποτα άλλο πέρα από το γεγονός της ταλάντωσης. Όμως δεν προσδίδει σ' αυτό το φαινόμενο καμία υπερφυσική επίδραση. Για αυτόν, δεν είναι ένας δαίμονας αυτός που σπρώχνει το βάρος δεξιά και αριστερά. Η ενεργητική φαντασία του επεμβαίνει και του λέει: “υπάρχει ένας νόμος, το βάρος ταλαντώνεται επειδή του ασκούνται δύο δυνάμεις, αυτή που το μετατόπισε από το σημείο ισορροπίας και η άλλη που το υποχρεώνει να επανέλθει (...) υπάρχει μια έλξη που υποχρεώνει το βάρος να κινηθεί προς το κέντρο της γης”».¹⁶³

Η ενεργητική φαντασία είναι αυτή που επιτρέπει στους πολιτισμούς να κατανοήσουν τους νόμους της φύσης και να εξελιχθούν. Η παρατήρηση είναι βασική προϋπόθεση πρέπει όμως να συνοδεύεται από κριτική σκέψη και εξαγωγή συμπερασμάτων. Η παθητική παρατήρηση και η παθητική φαντασία αποδεικνύονται προβληματικά εργαλεία αν όχι άχρηστα. Το αντίθετο παράδειγμα σ' αυτό το επιχείρημα είναι ο βάρβαρος, ο μη εκπολιτισμένος άνθρωπος. Η υπόθεση που κάνει τώρα ο Viollet-le-Duc είναι πως ο «βάρβαρος» αυτός, επισκέπτεται την Ρώμη και τα μνημεία της και επιστρέφει στον δικό του «βάρβαρο» πολιτισμό. Ο τρόπος που θεωρεί ο Viollet-le-Duc πως θα αναπαραστήσει τις εικόνες που αποκόμισε είναι αποκαλυπτικός. Η λεπτομέρεια δεν είναι αρκετή ως αναπαραστατικό εργαλείο, όχι μόνο γιατί οδηγεί σε μια στείρα μίμηση που στερεί

¹⁶¹ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, Entretien XVI σ.247.

¹⁶² αυτ., σ.247.

¹⁶³ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier, Entretien VI σ.177.

από την αναπαράσταση την «κρυμμένη αλήθεια», αλλά γιατί είναι απλά ένα τρυκ εντυπωσιασμού στο οποίο αν επαναπαυτεί κανείς, θα θυσιάσει μια σειρά από συμπεράσματα και σκέψεις που θα τον βοηθούσαν να εξελιχθεί.

*«Η μη καλλιεργημένη μνήμη του απεικονίζει τα κτίρια με τον γλυπτικό και ζωγραφικό τους διάκοσμο. Δεν έχει παρατηρήσει τις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων αρχιτεκτονικών μελών. Έχει περισσότερο εντυπωσιαστεί από τις λεπτομέρειες των γλυπτών, τα θέματα στους ζωγραφικούς πίνακες, παρά με τις αναλογίες, τη σοφή χρήση των υλικών, την προσαρμογή των κτιρίων στο σκοπό που πρέπει να ικανοποιήσουν».*¹⁶⁴

Στο βασικό ερώτημα για το αν η γραφή του Viollet-le-Duc για την αρχιτεκτονική μπορεί να χαρακτηριστεί ρεαλιστική, αν οι περιγραφές του μεταφέρουν πιστά την αίσθηση του χώρου, η απάντηση δεν μπορεί να είναι απλή. Ο Viollet-le-Duc δεν περιγράφει με σκοπό την απόδοση της εικόνας του κτιρίου. Αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι να αποκαλύψει τη λογική πίσω από την εικόνα. Το βλέμμα του «γδύνει» και αποσυναρμολογεί τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, φανερώνοντας τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες και τις μεταξύ τους αρθρώσεις, με έναν σκοπό διαφορετικό από τον τρόπο που «ανατέμνουν» την πραγματικότητα οι ρεαλιστές συγγραφείς. Για τον Viollet-le-Duc, πέρα από την εικόνα υπάρχει πάντα η κατασκευή, και η παρατήρηση, αν δεν συνοδεύεται από κριτική ανάλυση, δεν είναι ποτέ αρκετή. Παρατηρεί, χωρίς να μένει στην παρατήρηση, και η ανάλυση του έχει ως επόμενο στόχο μια νέα σύνθεση. Προσπαθώντας και ο ίδιος να τοποθετήσει την αρχιτεκτονική σε σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες και το πρόβλημα του ρεαλισμού, ο Viollet-le-Duc τονίζει τη διαφορετικότητα της δικής του τέχνης.

*«Μια ανάλαφρη πένα, ευχάριστες στροφές, τραγουδιστές λέξεις, μια επιλογή από έξυπνες αντιθέσεις, μπορεί να κρατήσουν τον αναγνώστη σε εγρήγορση. Αλλά στην αρχιτεκτονική δεν υπάρχουν τέτοιες λύσεις (...) Ακόμα και στο χαρτί η τέχνη της αρχιτεκτονικής είναι υποχρεωμένη να εκφράζεται μέσα από μεθόδους κοινής λογικής που έχουν εξαχθεί κανονικά από αμείλικτους κανόνες».*¹⁶⁵

Ο αρχιτέκτονας, σύμφωνα με τον Viollet-le-Duc, δεν έχει δικαίωμα επιλογής ανάμεσα στη λεπτομερή και βαρετή αναπαράσταση ή την παιγνιώδη και ευχάριστη αφήγηση. Είτε τα σχέδια του μένουν στο χαρτί είτε πραγματοποιούνται είναι υποχρεωμένος να ικανοποιήσει ένα λειτουργικό πρόγραμμα. Η έννοια της αλήθειας στην αρχιτεκτονική μπορεί να έχει μόνο τη διάσταση της «ειλικρίνειας της κατασκευής». Ένα αληθινό έργο είναι απλά ένα έργο που δείχνει «τί πραγματικά είναι».¹⁶⁶ Προσγειωμένος στην πραγματικότητα και δεμένος με την υλική υπόσταση των πραγμάτων, ο Viollet-le-Duc θέτει στον εαυτό του και τους αναγνώστες του ένα ερώτημα που ξαφνιάζει. Ένα ερώτημα στο οποίο ζητά από τους συναδέλφους του έστω και λίγη από την πίστη

¹⁶⁴ αυτ., σ.177.

¹⁶⁵ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, Entretien XVI σ.237.

¹⁶⁶ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier, Entretien X σ.484.

στις μικρές λεπτομέρειες του δικού τους επαγγέλματος, τις λεπτομέρειες που αφορούν την υλικότητα της κατασκευής. Το ερώτημα δεν αποτελεί κάτι περισσότερο από το προσωπικό του παράπονο για τις σπουδές και την εξάσκηση του επαγγέλματος της αρχιτεκτονικής, έχει όμως σημασία αφού αποτελεί μία από τις λιγοστές στιγμές όπου η αναφορά του στους ρεαλιστές συγγραφείς και τη μέθοδο τους, γίνεται με ένα πιο θετικό πρόσημο από ότι συνήθως:

«Δεν είναι περίεργο που τη στιγμή που συγγραφείς μιας συγκεκριμένης σχολής πασχίζουν να καταγράψουν την πιο μικρή λεπτομέρεια ενός τοπίου, ενός δωματίου, μιας τρώγλης, με το πρόσημα να κάνουν να φαίνεται πιο πειστική και πιο αληθοφανής η σκηνή που θα περάσει μπροστά από τα μάτια σας, να υπάρχουν αρχιτέκτονες που, περιφρονώντας την κυρίαρχη υλική πλευρά της τέχνης τους, δεν λαμβάνουν υπόψη ούτε τις ανάγκες τις πιο κοινές και καθημερινές, ούτε τα υλικά, ούτε την εργασία τους, ούτε τις εκθέσεις δαπανών που έχουν επίσης τη σημασία τους;»¹⁶⁷

στοιχεία ρεαλισμού iv : ζωγραφική

«ή μὲν ζωγραφία εἶνε ποίησις σιωπῶσα, ἡ δὲ ποίησις ζωγραφία λαλοῦσα»¹⁶⁸

Πέρα από την αναλογία του συγγραφέα-ανατόμου, η δεύτερη σημαντική αναλογία που συναντάται σταθερά στον λόγο των κριτικών για τους ρεαλιστές είναι αυτή του συγγραφέα-ζωγράφου. Η εχθρική κριτική στους ρεαλιστές συγγραφείς εστίαζε στις ίδιες διεκδικήσεις και αρχές που πρέσβευαν και οι ρεαλιστές ζωγράφοι, την επιθυμία για την «αλήθεια», την απεικόνιση της σύγχρονης πραγματικότητας, την επιμονή στην παρατήρηση, την καταγγελία των συμβάσεων του ρομαντισμού και του κλασικισμού. Η περιγραφική μέθοδος των ρεαλιστών συγγραφέων θεωρήθηκε από την κριτική ως ένας τρόπος που δεν αρμόζει στη γραφή. Η τεχνική τους συγκρίθηκε συχνά με αυτή των ζωγράφων λόγω των υπερβολικών λεπτομερειών και της επιμονής τους στην πιστότητα των εικόνων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ζωγράφου-συγγραφέα αποτελεί βέβαια ο Balzac. Όπως είδαμε, οι αναφορές στο στυλ της γραφής του κάνουν λόγο για ένα ζωγράφο, ένα καλλιτέχνη της φλαμανδικής σχολής, έναν φωτογράφο, και τις περισσότερες φορές τα σχόλια αυτού του τύπου έχουν αρνητική απόχρωση.¹⁶⁹

«Έχει τα μάτια ζωγράφου. Εκούσια ή ακούσια βλέπει χρώματα και μορφές. Το έχει ανάγκη».¹⁷⁰

¹⁶⁷ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, Entretien XVI σ.237.

¹⁶⁸ Σιμωνίδης, όπως παραθέτει ο Lessing, *Λαοκόων* σ.18.

¹⁶⁹ Weinberg, *French Realism* σ.78.

¹⁷⁰ Hippolyte Taine, «Balzac» στο *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Paris: Hachette, 1865) σ.63-170. Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα σ.113-114

Ο Viollet-le-Duc σε μια από τις φευγαλέες του αναφορές σε ζητήματα που ξεφεύγουν από το στενό πεδίο της αρχιτεκτονικής, τοποθετείται στο ζήτημα του «συγγραφέα ως ζωγράφου» με αρκετή σαφήνεια:

*«Η τάση να μετατίθενται οι τέχνες είναι ενδεικτική της παρακμής. Ο συγγραφέας υποκρίνεται πως ζωγραφίζει. Ανταλλάσσει την πένα του για ένα πινέλο και κάνει παλέτα του τις λέξεις της γλώσσας (...) Μια ολόκληρη σελίδα, σε ένα μυθιστόρημα ή ένα διήγημα, που καταπιάνεται με την περιγραφή μιας γωνιάς μιας βρόμικης αυλής ή με το κάτω μέρος μιας σκάλας που έχει εγκαταλειφθεί στους αρουραίους, δεν είναι παρά μια άχρηστη σελίδα. Μπορούμε να την παραλείψουμε».*¹⁷¹

Η κριτική του είναι ξεκάθαρα αρνητική στην αλληλοεπικάλυψη των δύο ρόλων, της γραφής και της εικόνας. Και αποτελεί μια διαπίστωση που έχει σημασία να δούμε σε σχέση με το πώς χειρίστηκε ο ίδιος τη σχέση κειμένου και εικόνας στα βιβλία του. Ο Viollet-le-Duc θέλησε να πειραματιστεί και να εντυφίσει και στα δύο είδη. Όχι αντικαθιστώντας την εικόνα με λέξεις, αλλά εντάσσοντας την στο κείμενο με ένα τρόπο ώστε να λειτουργούν μαζί και ισότιμα στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων του. Όπως έχουμε αναφέρει, ο Viollet-le-Duc πρωτοστάτησε στον τρόπο που ενσωμάτωσε τα σχέδια στα βιβλία αρχιτεκτονικής. Είχε ισχυρή άποψη και επενέβαινε στη σελιδοποίηση και σε όλα τα στάδια παραγωγής τους.¹⁷² Στόχος του ήταν η εικόνα να καλεί τον αναγνώστη να διαβάσει το κείμενο, να αναζητήσει μια εξήγηση.

*«Όσο καλά φτιαγμένες κι αν είναι οι όψεις αυτών των μνημείων, θα είναι πάντα σαν αυτές των αλμανάκ, ή των οδηγών, ή του εικονογραφημένου τύπου. Το κοινό έχει κορεστεί με αυτά τα είδη. Τον διασκεδάζουν για μια στιγμή και μετά περνούν σε κάτι άλλο».*¹⁷³

κείμενο και εικόνα

Ο τρόπος που αντιλαμβάνεται το αρχιτεκτονικό σχέδιο και την αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής έχει ιδιαίτερη σημασία αν θέλουμε να μελετήσουμε τον τρόπο που περιγράφει. Η καινοτομία στο έργο του βρίσκεται ακριβώς στον τρόπο που καθιέρωσε τη στενή σχέση κειμένου και εικόνας εμπλέκοντας άμεσα τον αναγνώστη στην περιγραφική πράξη. Τα αρχιτεκτονικά σχέδια που παρεμβάλλονται στο κείμενο συνοδεύονται από μια σειρά από ψηφία και γράμματα που βρίσκουν τα αντίστοιχα τους μέσα στο κείμενο. Περιορίζουν και καθοδηγούν το βλέμμα του αναγνώστη ώστε να ακολουθήσει τον συγγραφέα στην περιγραφή και την ανάλυση. Τυπικές προτάσεις «όπως παρουσιάζεται στην εικόνα», «όπως φαίνεται στην εικόνα», «όπως δείχνει η εικόνα», «ας εξετάσουμε

¹⁷¹ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième, Entretien XVI σ.237.

¹⁷² Laurent Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.84.

¹⁷³ *Lettres Inédits de Viollet-le-Duc*, Επιστολή στον Hetzel 17 juillet 1874 σ.147.

προσεκτικά το σχέδιο του πίνακα» συναντώνται διαρκώς τόσο στο Λεξικό όσο και στις Διαλέξεις για την αρχιτεκτονική, τονίζοντας ακόμα περισσότερο τη σύνδεση κειμένου και εικόνας.

Αυτή η σχέση αποκτά ένα ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν εξετάσουμε το μυθιστόρημα του Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*. Εκεί, είναι η ίδια η εξέλιξη της πλοκής που επιτρέπει την παρουσία της εικόνας μέσα στο βιβλίο: ο νεαρός μαθητευόμενος ήρωας σχεδιάζει μια κάτοψη ή ένα σκίτσο στο μπλοκ του και μόνο τότε ο αναγνώστης έχει πρόσβαση στην εικόνα αυτή. Οι αναγνώστες βλέπουν αποκλειστικά τα σχέδια που βλέπουν και οι ήρωες του βιβλίου. Ο συγγραφέας δεν τους διευκολύνει παρέχοντας τους επιπλέον πληροφορίες.¹⁷⁴ Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το πρόβλημα του ρεαλισμού. Ο Philippe Hamon στο άρθρο του “*What is a description?*” παρατηρεί πως ο αναγνώστης των ρεαλιστικών μυθιστορημάτων βλέπει μόνο ό,τι του επιτρέπει να δει το βλέμμα του ήρωα:

*«Ο αναγνώστης πρέπει να νιώθει πως η περιγραφή βασίζεται στην όραση του χαρακτήρα (του ήρωα) ο οποίος είναι υπεύθυνος για αυτήν, στην ικανότητα του να βλέπει, και όχι στη γνώση του συγγραφέα πάνω στα περιεχόμενα του έργου του».*¹⁷⁵

Το ρεαλιστικό κείμενο σύμφωνα πάντα με τον Hamon,¹⁷⁶ είναι ένα κείμενο «υπερκωδικοποιημένο», κορεσμένο με τη συμπληρωματική χρήση εικονογράφησης, φωτογραφιών, διαγραμμάτων, ένα πρότυπο που και ο Viollet-le-Duc ακολουθεί. Το ζήτημα της περιγραφής της αρχιτεκτονικής στον Viollet-le-Duc φαίνεται λοιπόν να περνά υποχρεωτικά από αυτό της σχεδιαστικής αναπαράστασης της αρχιτεκτονικής. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Laurent Baridon, «το σχέδιο είναι για αυτόν το στήριγμα της περιγραφής».¹⁷⁷

*«Το σχέδιο διδαγμένο όπως θα έπρεπε (...) είναι ο καλύτερος τρόπος για την ανάπτυξη της νόησης και τη διαμόρφωση της κριτικής ικανότητας, γιατί έτσι μαθαίνει κανείς να βλέπει».*¹⁷⁸

Στη γνωστή αντιπαράθεση μεταξύ του Viollet-le-Duc και του Ludovic Vitet για τη διδασκαλία του σχεδίου στην *École des Beaux-Arts*, ο Viollet-le-Duc περιέγραφε την πράξη του σχεδιασμού ως μια αυτόματη διαδικασία. Το μάτι μεταφέρει στον εγκέφαλο μια εικόνα που καταγράφει και ο εγκέφαλος υπαγορεύει στο χέρι, από μνήμης αν χρειαστεί, τις απαραίτητες κινήσεις για να το αναπαραστήσει. Για τον Viollet-le-Duc «ο εγκέφαλος φωτογραφίζει και το χέρι αντιγράφει»:

¹⁷⁴ Παρόμοια αντιμετώπιση της εικονογράφησης έχουμε και στο *Histoire d'un dessinateur*.

¹⁷⁵ Hamon, «What is a description?» σ.171.

¹⁷⁶ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.51.

¹⁷⁷ Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.80.

¹⁷⁸ Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur* σ.302.

«Υπάρχουν δύο διακριτές λειτουργίες στην τέχνη του σχεδίου. Η μία καθαρά υλική και η άλλη εξαρτώμενη από τη διάνοια. Όμως αυτές οι λειτουργίες πρέπει να είναι ταυτόχρονες. Το μάτι δεν είναι παρά ένα όργανο που μεταφέρει μια εντύπωση στο νου. Όταν πρόκειται για την αναπαραγωγή μιας εικόνας στο χαρτί, η διάνοια αυτομάτως υποδεικνύει στο χέρι την απαραίτητη κίνηση (...) Το χέρι γίνεται ένα ευαίσθητο όργανο που αντιγράφει, κατά κάποιο τρόπο, στο χαρτί ή τον καμβά, την παράσταση που μεταβιβάζει ο εγκέφαλος».¹⁷⁹

Χάρη στη μέθοδο του, ο Viollet-le-Duc δημιούργησε ένα σημαντικό αρχαιακό απόθεμα που χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την εικονογράφηση των έργων του. Όπως σχολίαζαν οι συνεργάτες του, «το μάτι του έχει γίνει τόσο πιστό και γρήγορο όσο το χέρι».¹⁸⁰ Ο ίδιος παραδεχόταν πως το σχέδιο είναι «ένα από τα πιο γρήγορα μέσα για να επικοινωνήσει κανείς τη σκέψη, και ταυτόχρονα από τα πιο σίγουρα».¹⁸¹ Με στόχο να θεμελιώσει τη νομιμότητα της, η περιγραφή στον Viollet-le-Duc, μέσα από την πράξη του σχεδιασμού, στηρίζεται επίσης στις επιστήμες της ζωής και χρησιμοποιεί την ανατομία ως μεθοδολογικό μοντέλο. Μέσα από τα σχέδια του εξηγεί, αποσυναρμολογεί, ανατέμνει, αποκαλύπτοντας την εσωτερική λογική του αντικειμένου που παρουσιάζει. Ο τρόπος που τα σχέδια του εντάχθηκαν στο κείμενο του *Dictionnaire* είχε μεγάλη επίδραση στην εικονογράφηση της ιστορίας αρχιτεκτονικής. Ο Viollet-le-Duc θαύμαζε τις «bird's-eye view» στα σχέδια του Androuet Du Cerceau, όμως επέλεξε έναν νέο τρόπο αναπαράστασης στο ακαδημαϊκό αρχιτεκτονικό σχέδιο.¹⁸² Οι γενικές απόψεις από ψηλά είναι λίγες στο σύνολο των σχεδίων του Λεξικού. Περισσότερο, επιλέγει να παρουσιάσει αρχιτεκτονικά στοιχεία μεμονωμένα ή ως μέρη μεγαλύτερων συστημάτων. Οι διάσημες αξονομετρικές τομές που εκρήγνυνται αποκαλύπτοντας όλες τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες και αρθρώσεις, θυμίζουν σχέδια ανατομίας και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της έρευνας του. Ο Viollet-le-Duc δανείστηκε στοιχεία από τη σύγχρονη επιστημονική εικονογράφηση, από την εικονογράφηση στη βιολογία και τη φυσική ιστορία αλλά και από το μηχανικό σχέδιο όπως διδάσκονταν στις σχολές μηχανικών και εμπόρων του Παρισιού. Επίσης, τα σχέδια του απέφευγαν emphaticά την ακαδημαϊκή πρακτική του

¹⁷⁹ Viollet-le-Duc, *Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin* (Paris: A.Morel Libraire-Éditeur, 1864). Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σελίδα 36.

Το άρθρο αυτό αποτελεί απάντηση στο άρθρο του Ludovic Vitet, «De l'enseignement des arts du dessin» *Revue des deux mondes* (1er novembre 1864).

Βλ. και

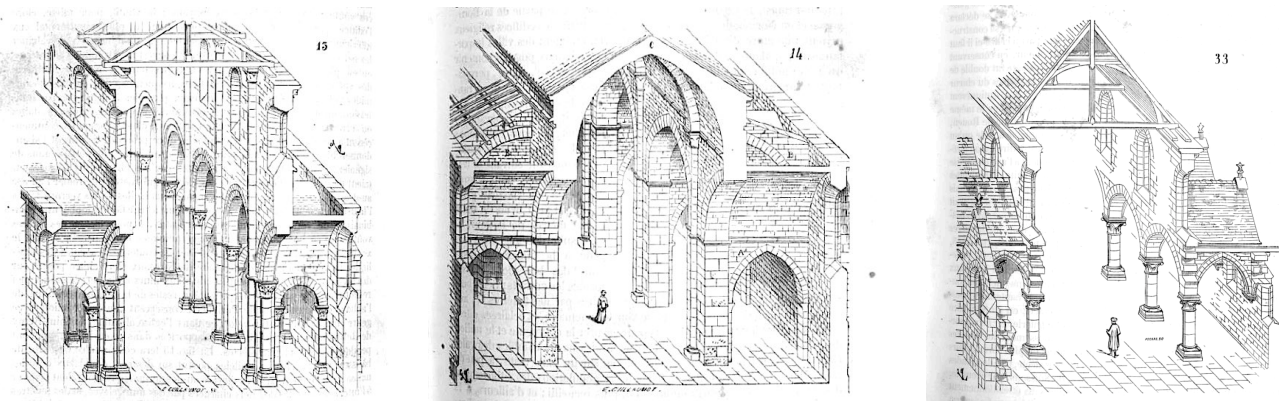
Richard A. Moore, «Academic "Dessin" Theory in France after the Reorganization of 1863» *Journal of the Society of Architectural Historians* (Vol. 36, No. 3 Oct., 1977) σ.145-174.

¹⁸⁰ Claude Sauvageot, *Viollet-le-Duc et son oeuvre dessiné* (Paris: A.Morel, 1880). Όπως παραθέτει ο Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.85.

¹⁸¹ Conférence de M.Viollet-le-Duc sur l'enseignement des arts du dessin. Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, au palais de l'industrie, (le jeudi 19 octobre 1876, Paris, 1876) σ.1-2. Όπως παραθέτει ο Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.84.

¹⁸² Bergdoll, *The Foundations of Architecture* σ.20-21.

διαχωρισμού της κάτοψης από την όψη.¹⁸³ Η επιλογή ασυνήθιστων σημείων θέασης από χαμηλά, προοπτικές τομές και άλλες υβριδικές μορφές αναπαράστασης προσέφεραν σύνθετες απόψεις της γοθτικής κατασκευής. Τα σχέδια αυτά επέτρεπαν στον αναγνώστη όχι μόνο να αντιληφθεί το σύνολο του κτιρίου μονομιάς, αλλά και να καταλάβει αμέσως τη βασική κατασκευαστική του αρχή.



Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* Τ.Ι λήμμα Architecture σελίδα 178, 179 και 197.

περιγραφή & αφήγηση

«Η γλώσσα ξεδιπλώνεται με χρονική διαδοχή. Οι εικόνες ανήκουν στην επικράτεια μια άχρονης χωρικότητας και ταυτοχρονίας».¹⁸⁴

«Η αφήγηση αποκαθιστά μέσα στη χρονική ακολουθία του λόγου της, την εξίσου χρονική ακολουθία των συμβάντων, ενώ η περιγραφή οφείλει να εναρμονίσει πάνω στην κλίμακα της διαδοχικότητας, την αναπαράσταση αντικειμένων που είναι σύγχρονα μεταξύ τους και που παρατίθενται μέσα στο χώρο».¹⁸⁵

Όπως είδαμε συνοπτικά και στην εισαγωγή, η διαφοροποίηση μεταξύ «χωρικής εικόνας» και του «χρονικού λόγου», έχει μακρά ιστορία που φτάνει ως τον G.E.Lessing και το έργο του *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766). Ο Lessing διαχώρισε τις τέχνες της γλώσσας από τις πλαστικές τέχνες και συνέδεσε την ποίηση με τη διαδοχή του χρόνου ενώ τη ζωγραφική με το χώρο. Αν συνδυάσουμε τους ορισμούς του Lessing με αυτούς του Gérard Genette για την αφήγηση και την περιγραφή αντίστοιχα, μπορούμε να επανεξετάσουμε τις σχεδιαστικές επιλογές του Viollet-le-Duc σε σχέση με το περιγραφικό είδος το οποίο τον αφήνει «παγερά αδιάφορο». Σύμφωνα με τον Genette, η περιγραφή αναπαριστά τα αντικείμενα που παρατίθενται ταυτόχρονα στο χώρο, παγώνοντας τη ροή του χρόνου, ενώ η αφήγηση, με τη χρονική ακολουθία του λόγου, τονίζει τη διαδοχή των συμβάντων. Τα αξονομετρικά σχέδια του *Dictionnaire* που

¹⁸³ Ο Viollet-le-Duc, στο λήμμα Unité του 9ου τόμου του *Dictionnaire*, μιλά αναλυτικά για την ενότητα όψης-κάτοψης, ασκώντας κριτική στον Quatremère de Quincy για τον διαχωρισμό τους σε δύο ενότητες. Για τον Viollet-le-Duc η ενότητα στην αρχιτεκτονική είναι μία.
Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IX λήμμα Unité σ.341-342.

¹⁸⁴ W.J.T.Mitchell, *The Language of Images* σ.3.

¹⁸⁵ Genette, *Τα όρια της Διήγησης* σ.31.

αποκαλύπτουν το χώρο μονομιάς, φαίνεται να ανήκουν περισσότερο στο περιγραφικό είδος. Όπως σημειώνει και ο Adrian Forty στο βιβλίο του *Words and Buildings*:

«Είναι στη φύση της γλώσσας, οι λέξεις να ειπωθούν ή να γραφούν σε μια γραμμική σειρά. Ένα σχέδιο, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται μονομιάς. Από αυτήν την άποψη, τα κτίρια είναι περισσότερο σαν τη γλώσσα παρά σαν τα σχέδια, αφού δεν μπορούμε να τα βιώσουμε μονομιάς. Πρέπει να τα εξερευνήσουμε κινούμενοι ανάμεσα και γύρω τους με τη σειρά».¹⁸⁶

Την εξερευνητική ανακάλυψη των κτιρίων και την αφηγηματική τους εξιστόρηση θα τη συναντήσουμε αρκετά καθαρά στο *Stones of Venice* του John Ruskin. Αν θέλουμε όμως να τοποθετήσουμε τον Viollet-le-Duc και το *Dictionnaire* στο δίπολο περιγραφή-αφήγηση, ο Viollet-le-Duc φαίνεται να πλησιάζει περισσότερο τον περιγραφικό πόλο. Οι περιγραφές του, βασιζόμενες στα σχέδια που τις συνοδεύουν δεν αποτελούν μια περιπατητική πορεία μέσα και γύρω από τους γοτθικούς ναούς. Αποκαλύπτουν ταυτόχρονα το σύνολο του χώρου, δίνοντας το μέγιστο δυνατό αριθμό πληροφοριών. Οι τρεις διαστάσεις παρουσιάζονται ταυτόχρονα με τα κλειδιά της κατασκευής δίνοντας στον αναγνώστη μια ενισχυμένη βιονική όραση. Η έννοια της «ταυτοχρονίας» στον Viollet-le-Duc δεν αφορά μόνο τη με-μια-ματιά αντίληψη του χώρου. Αυτό που επίσης παρατηρεί κανείς στα σχέδια του *Dictionnaire* είναι πως δεν παρουσιάζεται κανένα στοιχείο που να φέρει το πέρασμα του χρόνου, καμία πέτρα σπασμένη, κανένα γλυπτό σακατεμένο.¹⁸⁷ Στην έννοια του ταυτόχρονου προστίθεται ο συσσωρευμένος χρόνος που συνοψίζεται σε σχέδια που αναζητούν την ολοκληρωμένη μορφή. Ο Viollet-le-Duc αποκαθιστούσε και ξαναέφτιαχνε σαν καινούρια όλα όσα παρουσίαζε, και ο αναγνώστης, στον οποίο αυτή η σύμβαση αναπαράστασης δεν επισημαινόταν ούτε εξηγούνταν, μερικές φορές δεν το αντιλαμβανόταν ποτέ.

Η σχεδιαστική αναπαράσταση στο *Dictionnaire*, βρίσκονταν σε συμφωνία με το μοντέλο της συγκριτικής ανατομίας και την ανακατασκευή ατελών οργανισμών μέσα από τη διαδικασία ανατομής και ανάλυσης. Όπως είδαμε, πρότυπο του ήταν ο George Cuvier και οι αποκαταστάσεις των απολιθωμένων ζώων στις οποίες κατέληξε έχοντας ως αφετηρία μόνο κάποια από μέλη τους. Αυτός ο επιστημονικός μύθος της επαν-ανακάλυψης εξαφανισμένων οργανισμών μετά από χιλιετίες, επηρέασε σημαντικά αρχαιολόγους που είχαν να αντιμετωπίσουν μεσαιωνικά κτίρια μη ολοκληρωμένα ή κατεστραμμένα. Η θεωρία του Cuvier επέτρεψε μέσω της εξήγησης των σχέσεων μεταξύ των μελών, τη δημιουργία μιας δομικής ανακατασκευής και στην αρχιτεκτονική.

¹⁸⁶ Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000) σ.39.

¹⁸⁷ Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.84.

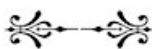
Η διάσημη απεικόνιση του ιδεατού καθεδρικού στο λήμμα Cathédrale του *Dictionnaire*, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της στάσης απέναντι στα ιστορικά μνημεία. Πρόκειται για έναν καθεδρικό τελικά μη-πραγματικό, ένα ιστορικό αμάλγαμα από διάφορους ναούς που αποτελεί απλά μια υπόθεση του Viollet-le-Duc:

«Για να δώσουμε μια ιδέα του πώς έπρεπε να είναι ένας ολοκληρωμένος καθεδρικός ναός του 13^{ου} αιώνα, όπως τον είχαν σχεδιάσει και οραματιστεί, δίνουμε εδώ ένα αξονομετρικό ενός κτιρίου εκείνης της εποχής, στο πρότυπο του ναού της Reims. Χωρίς να δίνουμε έμφαση στις λεπτομέρειες, μπορούμε να δεχτούμε πως το μνημείο που σχεδίασε ο Robert de Coucy πρέπει να είχε αυτήν τη συνολική εικόνα».¹⁸⁸



Όπως παρατηρεί και ο Laurent Baridon, ο Viollet-le-Duc δεν μπόρεσε να εισάγει στο Λεξικό τη φωτογραφία, καθώς τα μέσα για την επιμέλεια των βιβλίων ήταν ακόμα πρωτόλεια.¹⁸⁹ Περιγράφοντας την αρχιτεκτονική μέσα από τη σχεδιαστική της αναπαράσταση και όχι περιγράφοντας το ίδιο το αντικείμενο, η περιγραφή του στερούνταν ένα μέρος της αντικειμενικότητας της. Έχοντας ως αφετηρία μια αναπαράσταση οδηγούνταν σε μια δεύτερη αναπαράσταση. Ο κύριος κίνδυνος που ενεδρεύει για αυτόν που περιγράφει είναι το να παρασυρθεί και να πιστέψει πως περιγράφει το αρχικό αντικείμενο ενώ προσκολλάται στην αναπαράσταση του.

«Η πράξη της περιγραφής δεν είναι μια απλή διαδικασία, μια αντικειμενική αποτύπωση. Δεν προϋποθέτει μόνο το να προσεγγίζουμε το αντικείμενο με ουδετερότητα, αλλά αντιθέτως τελικά, το να κρύβουμε αυτό που θέλουμε να πούμε. Η περιγραφή έχει ως ανομολόγητο στόχο το να διαφύγει από την αντικειμενική πραγματικότητα, να της αποδώσει μια αναπαράσταση στρεβλωμένη από τις ιδέες αυτού που περιγράφει».¹⁹⁰



¹⁸⁸ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.323. Το αξονομετρικό σχέδιο στην ίδια σελίδα.

¹⁸⁹ Baridon, «Voir c'est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» σ.86.

¹⁹⁰ αυτ., σ.86.

Κεφάλαιο 3



Αφηγηματολογία



κτός από την εικόνα του ρεαλισμού όπως διαμορφώθηκε τον 19^ο αιώνα, οφείλουμε να δούμε το πώς η γαλλική θεωρία της λογοτεχνίας αντιμετώπισε το ζήτημα της αναπαράστασης και συγκεκριμένα του ρεαλισμού, την ανήσυχη δεκαετία του 1960. Η γαλλική θεωρία πραγματοποίησε μια μεγάλη στροφή προς την «αυτονομία» της λογοτεχνίας και στη στροφή αυτή έθεσε στο στόχαστρό της το ζήτημα του ρεαλισμού και της μίμησης, το πρόβλημα της σχέσης του κειμένου με την πραγματικότητα, με τα αντικείμενα αναφοράς και τον κόσμο γενικότερα.¹ Ο δομισμός ως το επικρατές μοντέλο ανάλυσης, επεκτάθηκε και στον χώρο των λογοτεχνικών σπουδών, ανέτρεψε την έως τότε ρεαλιστική κυριαρχία και αναζήτησε μια «κάθαρση» για το ζήτημα της αναπαράστασης.² Θα προσπαθήσουμε λοιπόν να εξετάσουμε από μια διαφορετική σκοπιά, το ζήτημα του ρεαλισμού, της αφήγησης και της περιγραφής, ώστε να δούμε τη γραφή στην ιστορία της αρχιτεκτονικής μέσα από τα διδάγματα της αφηγηματολογίας. Θα προσεγγίσουμε το αρχιτεκτονικό αντικείμενο μέσα από το κείμενο, από την αναπαράσταση με ρηματικά μέσα μιας μη-ρηματικής πραγματικότητας. Πριν όμως καταλήξουμε στον διαχωρισμό περιγραφής-αφήγησης που βρίσκεται στο κέντρο της έρευνας αυτής, οφείλουμε να παρουσιάσουμε, συνοπτικά έστω, τη γέννηση της επιστήμης της αφηγηματολογίας, δηλαδή της δομικής ανάλυσης των χαρακτηριστικών του αφηγηματικού λόγου, και να εξηγήσουμε τους λόγους εκείνους για τους οποίους επιτέθηκε ολοκληρωτικά στον ρεαλισμό και ειδικά στην αναφορική του λειτουργία. Στην αναδρομή αυτή αναγκαστικά θα σταθούμε στην έννοια της μίμησης, η οποία αποτέλεσε βασικό διακύβευμα στη διαμόρφωση της νέας θεωρίας και έπαιξε κεντρικό ρόλο στην κατασκευή της νέας «γραμματικής της αφήγησης». Όπως παραδέχονταν οι ίδιοι οι εκφραστές της νέας λογοτεχνική θεωρίας, η αφηγηματολογία δεν κατάφερε να ερμηνεύσει το αφηγηματικό είδος.³ Όμως πριν προχωρήσει στην ερμηνεία, αυτό που είχε σημασία ήταν να αναγνωρίσει και να κατονομάσει τα στοιχεία της αφήγησης. Η αφηγηματολογία ήταν από αυτήν την άποψη η δημιουργία και επεξεργασία ενός περιγραφικού οργάνου για την ανάλυση του αφηγηματικού λόγου.

αυτονομία της λογοτεχνίας: ενάντια στην αναφορά

Ο παραδοσιακός τρόπος μελέτης της λογοτεχνίας έφτασε σε μια οριακή στιγμή τη δεκαετία του 1960. Με την αρχή να έχει γίνει ήδη τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα με τους Ρώσους

¹ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.144.

² Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.21.

³ Tzvetan Todorov, «Η γραμματική του Αφηγηματικού Λόγου» μτφρ: Θανάσης Νάκας, *Σπείρα* (τεύχος 5, Δεκέμβρης 1976) σ.84.

φορμαλιστές, η λογοτεχνική θεωρία υποστήριξε καθαρά την υπεροχή της μορφής επί της ουσίας, την υπεροχή της έκφρασης επί του περιεχομένου, του σημαίνοντος επί του σημαινόμενου, της σημασίας επί της αναπαραστάσεως. Η στροφή αυτή συνοδεύτηκε από μια γενική καταδίκη της έννοιας της μίμησης η οποία, από την Ποιητική του Αριστοτέλη και μετά, ήταν ο γενικός και συνήθης όρος κάτω από τον οποίο τοποθετούνταν όλες οι σχέσεις της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα. Μέχρι τη στιγμή αυτή, η μελέτη της λογοτεχνίας στην Γαλλία είχε ταυτιστεί για πολλές δεκαετίες με το έργο του Gustave Lanson. Ο Lanson, επηρεασμένος από τον ιστορικό θετικισμό, διατύπωσε τις προγραμματικές θέσεις για μια αντικειμενική κριτική, για μια λογοτεχνική ιστορία ως κομμάτι της κοινωνικής ιστορίας, ενάντια στον παραδοσιακό ανθρωπισμό των αντιπάλων του, «ανθρώπων με κουλτούρα ή με γούστο, δηλαδή αστών».⁴ Το όραμα όμως του Lanson παρέμεινε απλά σε επίπεδο πρόθεσης και η μελέτη της λογοτεχνίας παρέμεινε στο επίπεδο του ατομικού χρονολογίου, της βιογράφησης των συγγραφέων, «της οικογένειάς τους, των φίλων και γνωστών τους»,⁵ δηλαδή στο επίπεδο μιας ιστορίας συμβαντολογικού χαρακτήρα. Ακολουθούσε όλους τους κανόνες της «κοζερί» αποτελώντας τελικά ένα απλό «κουβεντολόι».⁶ Σε πλήθος διατριβών του τύπου «ο άνθρωπος και το έργο του», το λογοτεχνικό έργο αναλυόταν σε σχέση με τις προθέσεις και τον βίο του συγγραφέα του ή εξετάζονταν μεμονωμένα τα γνωρίσματα ενός συγκεκριμένου έργου χωρίς να αντιμετωπίζεται ως στοιχείο ενός μεγαλύτερου συστήματος. Η nouvelle critique, με διάφορες ονομασίες στον χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας ως νέα κριτική, ποιητική, σημειολογία ή αφηγηματολογία, άσκησε έντονη κριτική στη θεώρηση των μεμονωμένων γεγονότων και των ατομικών γνωρισμάτων ως στόχων της επιστημονικής έρευνας. Πρόκειται για μια ένσταση που βρίσκεται στις επιστημολογικές προϋποθέσεις τόσο του γλωσσολογικού όσο και του ανθρωπολογικού δομισμού, στο πρότυπο των οποίων θεμελιώθηκε και η νέα θεωρία για τη λογοτεχνία. Τα γεγονότα και οι λεπτομέρειες της μεθόδου του Lanson εγκαταλείφθηκαν για χάρη του συστήματος. Αυτό ήταν κάτι που αναγνώριζαν και στο οποίο συμφωνούσαν τόσο οι εκφραστές της νέας μεθόδου όσο και οι επικριτές της. Ήταν μια «κριτική της ολότητας και όχι των λεπτομερειών» σύμφωνα με τον Jean-Pierre Richard, έναν από τους σημαντικούς υποστηρικτές του νέου ρεύματος, αλλά ομοίως, και από την αντίπαλη πλευρά, ο διάσημος πολέμιος της nouvelle critique, Raymond Picard, έβρισκε πως η νέα κριτική ήταν μια κριτική «ολιστική».⁷



⁴ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.17.

⁵ Gérard Genette, «Ποιητική και ιστορία» σ.17.

⁶ Η μετάφραση της γαλλικής λέξης causerie αποδίδεται τόσο ως «κοζερί» από τον Άρη Μπερλή στα *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* του Roman Jakobson (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009) όσο και «κουβεντολόι» από τον Η.Π.Νικολούδη στο Tzvetan Todorov (Επιμέλεια), *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* (Αθήνα: εκδ.Οδυσσεάς, 1995). Πρόκειται για έναν όρο με σαφή υπαινιγμό στις *Causeries du lundi* του Sainte-Beuve που δημοσιεύτηκαν στον Παρισινό τύπο την περίοδο 1849-1869 και καθιέρωσαν τη βιογραφική του μέθοδο στη μελέτη της λογοτεχνίας.

⁷ Douwe Fokkema, Elrud Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Δομισμός, μαρξισμός, αισθητική της πρόσληψης, σημειωτική* μτφρ.Γιάννης Παρίσης (Αθήνα: εκδ.Πατάκης, 2008) σ.99.

Πρώτοι προσπάθησαν να αποδεσμεύσουν τη μελέτη της λογοτεχνίας από τον αγοραίο ιστορικισμό και ψυχολογισμό, οι Ρώσοι Φορμαλιστές, οι οποίοι, βασιζόμενοι στις κατακτήσεις της γλωσσολογίας, επιχείρησαν να δώσουν έναν συγκεκριμένο ορισμό στο αντικείμενο της θεωρίας, έναν ορισμό που να απαντά στο «πώς» της λογοτεχνίας και όχι στο «τί».⁸ Στα μέσα της δεκαετίας του 1910 και μέχρι το 1930 οπότε και η δράση της σχολής παύτηκε για πολιτικούς λόγους, οι φορμαλιστές αντιτέθηκαν στους υπάρχοντες ορισμούς της λογοτεχνίας ως ντοκουμέντου, ως έκφραση του συγγραφέα, ως αναπαράσταση του κόσμου ή αναπαράσταση του «πραγματικού». Για τους Ρώσους φορμαλιστές η λογοτεχνία ήταν αυτοαναφορική και όχι χρηστική και θέλησαν να την απαλλάξουν από προσεγγίσεις ξένες προς τη λεκτική συνθήκη του κειμένου. Στράφηκαν λοιπόν προς τη μορφή, που αποτέλεσε και ένα από τα κύρια ενδιαφέροντα του δομισμού, και ασχολήθηκαν αποκλειστικά με τη λογοτεχνική δομή: με την αναγνώριση, την απομόνωση και την αντικειμενική παρατήρηση της ειδικής λογοτεχνικής φύσης και χρήσης «τεχνασμάτων» στο λογοτεχνικό έργο. Εγκατέλειψαν έτσι το «μήνυμα», τις «πηγές», την «ιστορία» του έργου, ή τις κοινωνιολογικές, βιογραφικές ή ψυχολογικές του διαστάσεις. Η γλώσσα ανέλαβε πρωταγωνιστικό ρόλο και τελικά η λέξη «κείμενο» υποκατέστησε τη λέξη «έργο».⁹ Στην καθαυτό λογοτεχνική χρήση της γλώσσας δόθηκε το όνομα «λογοτεχνικότητα» (литературность – *literaturnost*). Σύμφωνα με τη διάσημη διατύπωση του Roman Jakobson στο *Nouvelle Poésie Russe* (1921), «αντικείμενο της φιλολογικής επιστήμης δεν είναι η λογοτεχνία, αλλά η λογοτεχνικότητα, αυτό δηλαδή που κάνει ένα δεδομένο έργο λογοτεχνικό».¹⁰

Στη νέα αυτή επιστήμη, η έννοια του λογοτεχνικού «τεχνάσματος» έχει κεντρική θέση. Ο Viktor Shklovsky, από τους κυριότερους εκπρόσωπους της σχολής των Ρώσων Φορμαλιστών, υποστήριζε πως στα περισσότερα λογοτεχνικά έργα, τα τεχνάσματα στη διαδικασία σύνθεσης της πλοκής έχουν ρεαλιστικό κίνητρο, με το συγγραφέα να προσφέρει έγκυρους λόγους για την παρουσία τους, η οποία έχει σαν σκοπό να πείσει τον αναγνώστη για την αλήθεια της ιστορίας. Το βάρος στη σύνθεση ενός λογοτεχνικού έργου δεν δίνεται έτσι στα γεγονότα που αφηγείται ο συγγραφέας, αλλά στον τρόπο παρουσίασης τους, στα λογοπαίγνια και τις άλλες λεκτικές ηχητικές εντυπώσεις που ο αφηγητής επιλέγει. Όπως έγραφε ο Roman Jakobson, «αν η επιστήμη της λογοτεχνίας θέλει να γίνει πραγματική επιστήμη, θα πρέπει να αναγνωρίσει το τέχνασμα ως το μόνο της ήρωα».¹¹ Ο Shklovsky εξέφρασε αποφασιστικά την προτίμηση του για τεχνάσματα χωρίς κίνητρο. Πίστευε πως ο συγγραφέας πρέπει να παίζει με τις προσδοκίες του αναγνώστη και να καταστρέφει την

⁸ Απόστολος Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική* (Αθήνα: εκδ.Καλέντης, 2010) σ.45.

⁹ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.151.

¹⁰ Roman Jakobson, «Nouvelle poésie russe» στο *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973) σ.15.

¹¹ Lawrence Michael O'Toole & Ann Shukman, «A contextual glossary of formalist terminology» στο *Formalist Theory: Russian Poetics in Translation* vol. 4 (Oxford: Holdan Books, 1977) σ.13-48. Όπως παραθέτει ο Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας* σ.45.

προσδοκώμενη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας.¹² Στη θέση αυτή των Ρώσων Φορμαλιστών, διακρίνεται λοιπόν ένας πρώτος διαχωρισμός μεταξύ *fabula* και *sjuzet*, δηλαδή μεταξύ της ιστορίας και του τρόπου παρουσίασης της, καθώς και μια πρώτη απόπειρα εναντίον της αναφορικής λειτουργίας της λογοτεχνίας και της ψευδαίσθησης του πραγματικού.

Η λογοτεχνική θεωρία, όπως και ο ανθρωπολογικός δομισμός, θεμελιώθηκε στο πρότυπο της γλωσσολογίας του Ferdinand de Saussure και γύρισε την πλάτη στο «εκτός της γλώσσας», δηλαδή στον κόσμο των πραγμάτων. Ο Saussure υποστήριξε πως η γλωσσολογία έπρεπε να εγκαταλείψει τη διαχρονική μελέτη της γλώσσας, δηλαδή το πώς εξελίσσεται ιστορικά, και να στραφεί στη συγχρονική μελέτη της, δηλαδή στη μελέτη της ως ένα σύστημα μέσα σε ένα ορισμένο χρονικό επίπεδο. Οι αναζητήσεις του Saussure συνέπεσαν χρονικά με τις εξελίξεις στο πεδίο της φορμαλιστικής κριτικής, με αποτέλεσμα το έργο του να ασκήσει μεγάλη επίδραση σε όσους υιοθετούσαν τη φορμαλιστική προσέγγιση.¹³ Η διάκριση του Saussure σε συγχρονία και διαχρονία ήταν αυτή που κληροδότησε στις στρουκτουραλιστικές μελέτες μια κάποια έχθρα για την ιστορία.¹⁴ Η γενική δυσπιστία απέναντι στο περιεχόμενο σε σχέση με τη μορφή εντάθηκε. Για τους δομιστές έπαψε να υπάρχει σημείο αναφοράς εκτός της γλώσσας.

Ο Roman Jakobson έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην αλλαγή αυτή που συντελέστηκε στο χώρο της λογοτεχνίας. Ιδρυτικό μέλος του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας αλλά και της Σχολής της Πράγας στη συνέχεια, επηρέασε τα γαλλικά πράγματα μέσα από τη συνάντησή του με τον Léni-Strauss στην Νέα Υόρκη όπου είχε καταφύγει με το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μπορεί να είναι απλά θέμα ορολογίας το γεγονός ότι ο Saussure σχεδόν ποτέ δεν χρησιμοποίησε την έννοια της δομής,¹⁵ όμως ο Jakobson, ήδη από το 1929, διατύπωσε τον όρο «δομισμός» στις «Θέσεις του Γλωσσολογικού Κύκλου της Πράγας»:

«Αν θέλαμε να περιλάβουμε τη βασική ιδέα της σύγχρονης επιστήμης στις ποικίλες της εκφάνσεις, δεν θα μπορούσαμε να βρούμε πιο κατάλληλο χαρακτηρισμό από τον δομισμό. Κάθε σύνολο φαινομένων που εξετάζει η σύγχρονη επιστήμη αντιμετωπίζεται όχι ως μια μηχανική συσσώρευση αλλά ως ένα δομικό σύνολο, και το βασικό καθήκον είναι να αποκαλυφθούν οι εσωτερικοί – είτε είναι στατικοί είτε αναπτυξιακοί - νόμοι του συστήματος. Αυτό στο οποίο φαίνεται να εστιάζουν οι επιστημονικοί προβληματισμοί δεν είναι πλέον το εξωτερικό ερέθισμα,

¹² Σε μερικά κείμενα τα τεχνάσματα «απογυμνώνονται» καθιστώντας τον αναγνώστη ενήμερο για την παρουσίασή τους. Για τον Shklovsky το καλύτερο παράδειγμα «απογύμνωσης» του τεχνάσματος ήταν το μυθιστόρημα του Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, με τις συνεχείς διακοπές της δράσης, τις συγγραφικές παρεκκλίσεις, τη διαταραγμένη χρονολογία, τη μετάθεση κεφαλαίων και την καθυστέρηση. Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική* σ.45.

¹³ Κ.Μ. Newton (επιμέλεια), *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα* (Ηράκλειο & Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013) σ.121.

¹⁴ Αγγέλα Καστρινάκη, «Από το Στρουκτουραλισμό στη Σημειωτική» στο Tzvetan Todorov, *Ποιητική* σ.20-21.

¹⁵ αυτ., σ.23.

αλλά οι εσωτερικές συμβάσεις της ανάπτυξης: τώρα η μηχανική θεώρηση των διαδικασιών παραχωρεί τη θέση της στο ερώτημα των λειτουργιών τους».¹⁶

Για τον δομισμό, οι γλώσσες είναι συστήματα που εκτελούν «επικοινωνιακές λειτουργίες». Η έννοια της λειτουργίας είχε ιδιαίτερα σημαντική θέση στην Σχολή της Πράγας και συγκεκριμένα στο έργο του Jakobson. Στο διάσημο άρθρο του «Γλωσσολογία και Ποιητική»¹⁷ ο Jakobson έδωσε στη λογοτεχνικότητα το όνομα «ποιητική». Ήταν η μία από τις έξι λειτουργίες τις οποίες διέκρινε στην επικοινωνιακή πράξη, συνδέοντας τις με τους έξι παράγοντες σε κάθε ενέργημα γλωσσικής επικοινωνίας.

1. συγκινησιακή λειτουργία	- αποστολέας
2. ποιητική λειτουργία	- μήνυμα
3. βουλητική λειτουργία	- αποδέκτης
4. αναφορική λειτουργία	- πλαίσιο αναφοράς
5. μεταγλωσσική λειτουργία	- κώδικας
6. φατική λειτουργία	- επαφή

Το κείμενο αυτό που αποτέλεσε το Δεκάλογο της θεωρίας, συμπεράινε πως η ποιητική λειτουργία ήταν σχεδόν αποκλειστικά συνδεδεμένη με τη μορφή του μηνύματος. Η ποίηση δεν έχει ιδιάζοντα γλωσσικά γνωρίσματα, αλλά διακρίνεται από τη μη ποίηση από το γεγονός ότι η κεντρική έμφαση δίνεται στο μήνυμα χάριν του ίδιου του μηνύματος, και όχι σε εξωτερικούς παράγοντες, όπως αυτά στα οποία αναφέρεται το μήνυμα ή η επίδρασή του στο πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται.¹⁸

«Ο προσανατολισμός προς το μήνυμα καθαυτό, η εστίαση στο μήνυμα χάριν του μηνύματος, συνιστά την ποιητική λειτουργία της γλώσσας».¹⁹

Και οι έξι λειτουργίες της γλώσσας είναι ταυτόχρονα παρούσες σε κάθε γλωσσικό γεγονός όμως μία από αυτές είναι κάθε φορά η δεσπόζουσα. Η λογοτεχνικότητα δεν έχει να κάνει έτσι με την παρουσία ή απουσία, αλλά με το περισσότερο ή λιγότερο, με τη δοσολογία των ιδιαίτερων γλωσσικών στοιχείων στην αφήγηση.²⁰

¹⁶ Roman Jakobson, *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves* (Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1929). Όπως παραθέτει ο Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική* σ.75.

¹⁷ Roman Jakobson, «Γλωσσολογία και Ποιητική» στο *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* μτφρ. Άρης Μπερλής (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009) σ.61.

¹⁸ K.M.Newton, *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα* σ.122.

¹⁹ Jakobson, «Γλωσσολογία και Ποιητική» στο *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* σ.66.

²⁰ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.53.

Εκτός από τον Roman Jakobson, σημαντικό σταθμό στη γαλλική αφηγηματολογία αποτελεί το έργο του Tzvetan Todorov, ο οποίος συνέχισε το εγχείρημα των Ρώσων Φορμαλιστών, επιχειρώντας να καθορίσει την έννοια της λογοτεχνικότητας των κειμένων. Ερχόμενος από την Σόφια της Βουλγαρίας στο Παρίσι τη δεκαετία του 1960, μετέφρασε ρωσικά κείμενα στα γαλλικά και εισήγαγε δυναμικά στη συζήτηση την έννοια της «ποιητικής».²¹ Στον Todorov, η απόσταση ανάμεσα στο περιεχόμενο και τη μορφή διατηρείται. Πρόκειται εξάλλου για έναν διαχωρισμό που προϋπήρχε στο έργο του Αριστοτέλη και τη δική του διαφοροποίηση ανάμεσα στην ιστορία (*μύθος*) και την έκφραση της (*λέξις*). Η διάκριση ανάμεσα στον μύθο και την πλοκή της αφήγησης (*fabula - sjužet*) στην οποία αναφέρονταν και οι Ρώσοι Φορμαλιστές, μετονομάζεται στη γαλλική θεωρία σε διαφορά μεταξύ *histoire* και *discours*, μια διαφορά ανάμεσα στο περιεχόμενο της ιστορίας και τον λόγο που την εκφράζει.²²

Η ποιητική, που έχει την απαρχή της στον Αριστοτέλη, γνώρισε τον 20^ο αιώνα μια μεγάλη αναγέννηση με το ρωσικό φορμαλισμό, με την αγγλοσαξωνική Νέα Κριτική, με τις δομικές έρευνες στην Γαλλία και άλλες κριτικές τάσεις που επιχείρησαν να περιγράψουν τα συστατικά στοιχεία του κειμένου. Συνδέθηκε δηλαδή με ό,τι μπορούμε να ονομάσουμε «επιστήμη της λογοτεχνίας». Για την ποιητική, το κείμενο είναι το προϊόν ενός προϋπάρχοντος μηχανισμού, του μηχανισμού της λογοτεχνίας. Όπως το αντικείμενο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη δεν είναι ένα ορισμένο ποίημα του Ομήρου ή μια ορισμένη τραγωδία του Αισχύλου, αλλά η τραγωδία ή το έπος ως είδη, έτσι και η νέα ποιητική μελετά τύπους, μορφές και λογοτεχνικά γένη, αδιαφορώντας για τις ατομικές διαφορές μεμονωμένων έργων.²³ Το ενδιαφέρον για την *Ποιητική* του Αριστοτέλη κορυφώθηκε με μια νέα μετάφραση στα γαλλικά το 1980, με επίμετρο του ίδιου του Tzvetan Todorov, για τη σειρά *Poétique* των εκδόσεων Seuil και παραμένει ακόμα και σήμερα ένα πρότυπο για τη θεωρία της λογοτεχνίας. Ο τρόπος που η αφηγηματολογία προσέγγισε το ζήτημα της μίμησης, της αναφοράς και της αναπαράστασης, διέσωσε την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και τον ορισμό του για τη μίμηση, από την κοινοτοπία που θεωρεί τη λογοτεχνία «μίμηση της φύσης» και προϋποθέτει πως η γλώσσα μπορεί να αντιγράψει το πραγματικό. Πρότεινε μια νέα ανάγνωση του ρεαλισμού που έπαυε να αποτελεί απλά μια μέθοδο απεικόνισης της πραγματικότητας, και θεωρήθηκε ένας κώδικας που έχει τους δικούς του κανόνες και τις δικές του συμβάσεις χωρίς να είναι πιο πραγματικός από τους άλλους. Παρότι η λογοτεχνική θεωρία, στην πορεία της προς την αυτονομία της λογοτεχνίας,

²¹ Παναγιώτης Μουλλάς, Εισαγωγή στο Tzvetan Todorov, *Κριτική της Κριτικής* (Αθήνα: εκδ.Πόλις, 1994) σ.11.

²² Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire» (Communications 8, 1966) σ.125-151.

²³ Μπορούμε να πούμε ότι και ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης έκαναν πράγματι θεωρία όταν ταξινομούσαν τα λογοτεχνικά γένη στην *Πολιτεία* και στο *Περί Ποιητικής*, αφού ενδιαφέρονταν για τις γενικές και καθολικές κατηγορίες. Από την άλλη πλευρά όμως, όπως εύστοχα σημειώνει ο Antoine Compagnon, ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης δεν έκαναν θεωρία της λογοτεχνίας, με την έννοια ότι η πρακτική την οποία ήθελαν να κωδικοποιήσουν ήταν η ίδια η λογοτεχνία και όχι η μελέτη της λογοτεχνίας ή η έρευνα της λογοτεχνίας. Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.15.

προσπάθησε να αφήσει στο περιθώριο τις έννοιες της μίμησης, της αναπαράστασης και της αναφορικότητας, ταυτόχρονα δεν έπαψε να επικαλείται την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ένα έργο όπου η *μίμησις* είναι κεφαλαιώδους σημασίας για τον ορισμό της λογοτεχνίας. Η ποιητική του Roman Jakobson, του Tzvetan Todorov και της γαλλικής θεωρίας γενικότερα, επέστρεφε σταθερά στο πρωτότυπο κείμενο του Αριστοτέλη προσπαθώντας να δείξει ότι η *μίμησις* στην πραγματικότητα δεν αφορούσε τη μίμηση με τη γενική και κοινή έννοια του όρου, αλλά ήταν μια έννοια που το νόημα της διαστρεβλώθηκε, μεταφέροντας για πολλά χρόνια την προβληματική αντίληψη που συνέδεε τη λογοτεχνία με την πραγματικότητα κατά το πρότυπο της ζωγραφικής.²⁴ Η επανερμηνεία επομένως του Αριστοτέλη από τους σύγχρονους θεωρητικούς της ποιητικής ήταν αναγκαία προκειμένου να προωθηθεί μια νέα αντι-αναφορική ποιητική που θα μπορούσε να ξεφύγει από το διάσημο «*ut pictura, poesis*» του Οράτιου.

Έχοντας ως οδηγό το έργο του Antoine Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας*, θα δούμε αναλυτικά την πορεία της γαλλικής κριτικής σε σχέση με τη μίμηση και το ρεαλιστικό ζήτημα. Το θεωρητικό σχήμα του Compagnon μας αφορά ιδιαίτερα για τον τρόπο που δείχνει το πώς η nouvelle critique απελευθέρωσε την ανάγνωση της μίμησης από την αναφορική της διάσταση. Η γαλλική θεωρία συνέδεσε τη μίμηση με την αφηγηματική οργάνωση γεγονότων, δηλαδή με την αφήγηση, σπάζοντας έτσι τη χρόνια και αδιάρρηκτη σχέση μίμησης-περιγραφής. Επίσης, είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε πως παρότι η nouvelle critique καταδίκασε τον ρεαλισμό και την αναφορική του λειτουργία, τελικά μιλούσε μόνο για αυτόν, δίνοντας του έναν ακόμα ορισμό: ο ρεαλισμός ως ένα σύνολο μορφικών συμβάσεων και όχι ως αναπαραστατικό μοντέλο ακριβείας.

μίμησις: Πλάτωνας & Αριστοτέλης

Μια πρώτη σημαντική αλλαγή στην ιστορία της μίμησης έχει την αφετηρία της στον ορισμό που της έδωσε ο Αριστοτέλης σε σχέση με τον ορισμό του Πλάτωνα. Ο Πλάτων, στο 3^ο βιβλίο της Πολιτείας, αντιπαραθέτει δύο αφηγηματικούς τρόπους ανάλογα με την παρουσία ή την απουσία του ευθύ λόγου. Έτσι, αν ο ποιητής «μιλά εξ ονόματος του, χωρίς να επιχειρεί να μας κάνει να πιστέψουμε ότι είναι κάποιος άλλος που μιλά» έχουμε την «απλή διήγησιν».²⁵ Το αφηγηματικό κείμενο είναι τότε, εξολοκλήρου, σε πλάγιο λόγο. Ο Πλάτων χρησιμοποιεί το επίθετο «άκρατον», εννοώντας την άμεικτη, καθαρή αφήγηση, αυτή δηλαδή που δεν είναι αναμειγμένη με μιμητικά στοιχεία. Αν, αντιθέτως, ο ποιητής προσπαθεί, χρησιμοποιώντας ευθύ λόγο, να δώσει την εντύπωση ότι δεν είναι αυτός που μιλά αλλά κάποιο άλλο πρόσωπο, κατά τον τρόπο της τραγωδίας, τότε πρόκειται για «μίμησιν». Η *μίμησις* σύμφωνα με τον Πλάτωνα προκαλεί την ψευδαίσθηση ότι

²⁴ αυτ. σ.154

²⁵ Ο Gérard Genette χρησιμοποιεί το «simple récit» χωρίς όμως η επιλογή του να τον ικανοποιεί. Στην ελληνική μετάφραση από τον Μπάμπη Λυκούδη, αποδίδεται ως «απλή διήγησις». Gérard Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» στο *Σχήματα III* (εκδ. Πατάκη 2007) σ.233 σε υποσημείωση. Στη μετάφραση του Antoine Compagnon από τον Απ. Λαμπρόπουλο, τη συναντάμε ως «απλή έγκλιση». Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.153.

κάποιος άλλος εκτός από το συγγραφέα αναλαμβάνει την αφήγηση, όπως συμβαίνει στο θέατρο, και γι' αυτό στο 10^ο βιβλίο της *Πολιτείας* καταδικάζει τη δραματική τέχνη ως «μίμηση της μίμησης», η οποία απομακρύνει από την αλήθεια αφού πετυχαίνει να περάσει το αντίγραφο για πρωτότυπο. Η απλή διήγηση θεωρείται πιο αποστασιοποιημένη από τη *μίμησιν*: «λέει λιγότερα και με πιο έμμεσο τρόπο».²⁶ Όπως παρατηρεί ο Gérard Genette, ένα από τα προβλήματα που προκύπτουν στον ορισμό του Πλάτωνα είναι το πώς λειτουργεί η μίμηση όταν πρόκειται για γεγονότα, βουβές πράξεις. Πώς γίνεται τότε το αντικείμενο της αφήγησης «να αφηγείται τον εαυτό του» χωρίς να υπάρχει κανείς που να μιλά γι' αυτό;²⁷ Ενώ στην περίπτωση που η αφήγηση αφορά μόνο τη μεταφορά λόγου τα πράγματα είναι πιο απλά, οφείλουμε να εστιάσουμε στην πιο προβληματική αναπαράσταση γεγονότων ή αντικειμένων, όπως αυτά που αφορούν την ιστορία της αρχιτεκτονικής και να σεβαστούμε τη διάκριση που εισάγει ο Genette.

Οι θέσεις του Πλάτωνα για τη μίμηση και η συνηγορία του υπέρ της καθαρής αφήγησης αμφισβητήθηκαν αρκετά νωρίς από τον Αριστοτέλη, ο οποίος δεν άργησε να υποστηρίξει με επιτυχία ότι, αντιθέτως, η καθαρή μίμηση είναι ανώτερη. Ο Αριστοτέλης τροποποίησε τη χρήση του όρου *μίμησις* δίνοντας της μια γενικότερη και σημαντικότερη σημασία. Θεώρησε την απλή διήγηση και τη μιμητική αναπαράσταση απλά δύο παραλλαγές της *μιμήσεως*. Η *διήγησις* παύει έτσι να είναι η γενικότερη έννοια που χαρακτηρίζει την ποιητική τέχνη. Τόσο το δράμα όσο και το αφηγηματικό κείμενο καλύπτονται εξίσου από τη γενική κατηγορία της μίμησης. Το δραματικό και επικό κείμενο δεν αντιτίθενται πλέον ως περισσότερο ή λιγότερο μιμητικό. Απλά το δράμα είναι ένας άμεσος τρόπος αναπαράστασης της ιστορίας, ενώ η εποποιία, ως αφήγηση μιας ιστορίας, αποτελεί έναν έμμεσο τρόπο. Η άποψη του Πλάτωνα ότι το έργο τέχνης είναι αντίγραφο δευτέρου βαθμού έχασε έτσι κάθε έρεισμα. Ο Αριστοτέλης έλυσε με τη δική του *Ποιητική* το πρόβλημα αυτό, υποστηρίζοντας ότι η τέχνη αποτελεί έναν αυτόνομο χώρο με τους δικούς του κανόνες. Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, στράφηκε προς τη μελέτη της ποιητικής τέχνης αποφασισμένος να μελετήσει τη φύση της ανεξάρτητα από τις διασυνδέσεις της με την ηθική ή την πολιτική.

η μίμησις στην *nouvelle critique*

Η επέκταση της μιμήσεως στο σύνολο της ποιητικής τέχνης ώστε να συμπεριλάβει κάθε μιμητική δραστηριότητα, κάθε ποίηση ή λογοτεχνία ως αναπαράσταση της πραγματικότητας, συμπίπτει με τη διάχυση της έννοιας που ακολούθησε από τον Αριστοτέλη και μετά, και την αγόρευση της τραγωδίας σε υπέρτατο είδος. Στην *Ποιητική*, η αριστοτελική *μίμησις* διατηρεί προνομιακό δεσμό με τη δραματική τέχνη. Για τον Αριστοτέλη, η τραγωδία είναι ανώτερη από το έπος. Το προνόμιο που αποδόθηκε στη δραματική απαγγελία επηρέασε για αιώνες την πορεία των αφηγηματικών ειδών, με την κηδεμονία του δραματικού προτύπου πάνω στο αφηγηματικό. Όπως σημειώνει ο Genette, η κυριαρχία αυτή γίνεται φανερή με την τόσο συχνή χρήση της λέξης «σκηνή» στη

²⁶ Genette, *Σχήματα III* σ.233.

²⁷ αυτ., σ.234.

μυθιστορηματική αφήγηση. Μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, η μυθιστορηματική σκηνή αντιμετωπίζεται ως ταπεινό αντίγραφο της δραματικής σκηνής: μια μίμηση της μίμησης.²⁸ Μέσα από το εμβληματικό έργο του Erich Auerbach, *Μίμησις*,²⁹ μπορεί να δει κανείς πως από την Αναγέννηση έως το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο ρεαλισμός στη λογοτεχνία ταυτιζόταν ολοένα και περισσότερο με το ιδεατό της αναφορικής ακρίβειας. Σύμφωνα με τον Auerbach, η αναπαράσταση της πραγματικότητας ήταν στόχος όλης της δυτικής λογοτεχνίας. Μιας λογοτεχνίας θεμελιωμένης στη *μίμηση*, που φιλοδοξία της ήταν να παρουσιάσει με τρόπο ολοένα και πιο πειστικό, την πραγματική εμπειρία των ατόμων, την πραγματική ζωή. Ήταν μία προσπάθεια που βασιζόταν σε μια γλωσσική ψευδαίσθηση: «την πίστη ότι η γλώσσα μπορεί να αντιγράψει το πραγματικό, ότι η λογοτεχνία μπορεί να το αναπαραστήσει πιστά όπως ένας καθρέφτης ή ένα παράθυρο στον κόσμο».³⁰

Η νέα ανάγνωση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη από τη γαλλική θεωρία, εστιάζει στο γεγονός ότι τόσο στο έπος όσο και στην τραγωδία, αυτό που σχετίζεται με τη *μίμηση* είναι ο μύθος ως «*μίμησις πράξεως*». Ο Αριστοτέλης πράγματι δεν αναφέρει άλλα αντικείμενα μιμήσεως πέρα από τις ανθρώπινες πράξεις: «*Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου*».³¹ Έτσι, σύμφωνα με τη διαφορά περιγραφής και αφήγησης που διατύπωσε ο Gérard Genette, ανάλογα με το αν έχουμε αναπαραστάσεις πράξεων ή αναπαραστάσεις αντικειμένων και προσώπων, η επιστροφή στον Αριστοτέλη επιτρέπει στην *nouvelle critique* να συσχετίσει τη *μίμηση* με την αφήγηση και όχι με την περιγραφή. Πρόκειται για μια σημαντική ανατροπή που, όπως σχολιάζει ο Compagnon, λίγη σημασία έχει το αν είναι πιο σωστή από την παραδοσιακή ανάγνωση του Αριστοτέλη.³² Αυτό που έχει σημασία είναι ότι αποδέσμευσε τη λογοτεχνία από το αναφορικό σύστημα, από την ίδια την πραγματικότητα, από τον κόσμο και την αναπαράστασή του. Η νέα ανάγνωση της *Ποιητικής* τονίζει επίσης πως ο Αριστοτέλης, όταν μιλά για την τραγωδία, δεν ενδιαφέρεται τόσο για την αναπαράσταση με την έννοια της σκηνοθεσίας, όσο για το έργο ως γραπτό κείμενο, για το ποιητικό έργο ως γλώσσα, *μύθος* και *λέξις*. Τον ενδιαφέρει η σύνθεση του κειμένου, η *ποίησις* του, η σύνταξη που τακτοποιεί τα γεγονότα και τα κάνει ιστορία.³³

«Ἡ τραγωδία ἀκόμα πετυχαίνει τὸ ἔργο της καὶ χωρὶς κινήσεις ὅπως ἡ ἐποποιία. Καὶ μόνο ἀπὸ τὸ διάβασμά της μπορεῖς νὰ καταλάβεις τὴν ἀξία της».³⁴

²⁸ Genette, *Σχήματα III* σ.243-244.

²⁹ Erich Auerbach, *Μίμησις* μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005).

³⁰ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.160.

³¹ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1450α16 σ.227.

³² Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.154

³³ αυτ., σ.155.

³⁴ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1462α10-14 σ.349.

Για το λόγο αυτό, η νέα κριτική μπόρεσε να επιστρέψει στην *Ποιητική* θεωρώντας την μια πρώτη αφηγηματολογία. Ένα έργο θεωρίας που ενδιαφέρεται για την αφηγηματική οργάνωση των γεγονότων, για την αναπαράσταση των ανθρωπίνων πράξεων μέσα από τη γλώσσα. Με αυτήν την ανάγνωση, η έννοια της μίμησης και ο ρεαλισμός απομακρύνθηκαν από το εικαστικό μοντέλο και θεωρήθηκαν ως μια ακόμα αφηγηματική τεχνική, μια μορφική έκφραση.

Ένα τρίτο σημείο με το οποίο αποκαθίσταται η έννοια της μίμησης μέσα από μια νέα ανάγνωση της Ποιητικής είναι ότι για τον Αριστοτέλη, η *μίμησις* δεν ήταν παθητική αλλά ενεργητική, αποτελώντας μία μαθητεία.³⁵ Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα που δεν έβλεπε παρά ένα αντίγραφο του αντιγράφου υποβαθμίζοντας τον ρόλο της, η αριστοτελική *μίμησις* είναι γνώση και όχι αντιγραφή:

*«Η μίμηση είναι σύμφυτη ιδιότητα στους ανθρώπους από την παιδική τους ηλικία. Και σε τούτο διαφέρει ο άνθρωπος από τα άλλα ζώα, ότι δηλαδή είναι πολύ ικανός στη μίμηση και τις πρώτες γνώσεις τις αποκτά με τη μίμηση».*³⁶

Η ανάγνωση αυτή υπογραμμίζει τη δημιουργική διάσταση της μίμησης, δηλαδή τη διευθέτηση των γεγονότων σε ένα σύστημα, τη σύνθεση τους σε μια πλοκή ή σε μια χρονική ακολουθία. Η διάσταση της μίμησης αναπτύχθηκε σε μεγάλο βαθμό από συγγραφείς όπως ο Northrop Frye και ο Paul Ricoeur. Μέσα από το έργο τους η *μίμησις*, πάντα ως *μίμησις πράξεων*, γίνεται σχεδόν συνώνυμη με την έννοια του μύθου, και αποκτά μια σημασία εντελώς αντίθετη από την περιγραφή και αντιγραφή ενός προϋπάρχοντος πραγματικού.

Η «αποστασιοποιημένη» απλή διήγηση του Πλάτωνα, δίνει λαβή στον Gérard Genette για να εισάγει ένα ακόμα πολύ σημαντικό ζήτημα στη δική του θεωρία: το ζήτημα της απόστασης. Πρόκειται για την έννοια που καθορίζει την ποσοτική και ποιοτική διαβάθμιση στη μετάδοση της πληροφορίας, και στην περίπτωση που η αφήγηση αφορά αντικείμενα ή γεγονότα και όχι απλά τη μεταφορά λόγων, όπως στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, αποτελεί μια έννοια με ιδιαίτερη σημασία και βαρύτητα. Οι μιμητικοί παράγοντες για τον Genette εξαρτώνται από δύο παραμέτρους, την ποσότητα λεπτομερειών που παρέχει η αφήγηση ή/και την απουσία, ή έστω περιορισμένη παρουσία, του πληροφοριοδότη, δηλαδή του αφηγητή: να αφήνει το αντικείμενο να μιλά για τον εαυτό του.³⁷ Σύμφωνα με τη μιμητική έγκλιση του Πλάτωνα όπου ο ποιητής προσποιείται πως δεν είναι εκείνος που μιλά, προσπαθούμε να πούμε όσο περισσότερα γίνεται ή/και να το πούμε «όσο λιγότερο γίνεται». Η ποσότητα των πληροφοριών και η παρουσία του πληροφοριοδότη είναι αντιστρόφως ανάλογες. Ο Genette περιγράφει τη σχέση τους από την εξίσωση *πληροφορία + πληροφοριοδότης = C*. Η *μίμησις* ορίζεται από ένα μέγιστο βαθμό πληροφοριών και ένα ελάχιστο

³⁵ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.193.

³⁶ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1448b6 σ.211.

³⁷ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.236-237.

όριο πληροφοριοδότη και η απλή διήγησις ορίζεται από το αντίστροφο. Η έννοια της απόστασης στην αφήγηση είναι μια ιδέα που ο Genette αντλεί από την αγγλοσαξωνική διάκριση *showing-telling* της Νέας Κριτικής, μεταξύ του «δείχνω» (πλατωνική *μίμησις*) και «λέγω» (πλατωνική *διήγησις*).³⁸ Και σε αυτόν τον διαχωρισμό ο Genette αποφαίνεται πως ο όρος *showing* όπως και ο όρος *μίμησις* είναι απόλυτα απατηλός: καμία αφήγηση δεν μπορεί να «δείξει» ή να «μιμηθεί» την ιστορία που αφηγείται. Μπορεί μόνο να αφηγηθεί την ιστορία με λεπτομερή, ακριβή και ζωντανό τρόπο και να δώσει έτσι λίγο πολύ την «ψευδαίσθηση της μιμήσεως». Η ψευδαίσθηση μιμήσεως είναι η μόνη αφηγηματική *μίμησις*, για τον ένα και μοναδικό λόγο ότι η αφήγηση, προφορική ή γραπτή είναι ένα γλωσσικό φαινόμενο και η γλώσσα σημαίνει χωρίς να μιμείται.³⁹

ο ρεαλισμός στην *nouvelle critique*

Όπως σημειώνουν οι Fokkema και Ibsch, η λογοτεχνία ως γλωσσικό σύστημα βρίσκεται πιο κοντά στη γλώσσα και τον γλωσσικό δομισμό παρά στον ανθρωπολογικό δομισμό.⁴⁰ Η μεταφορική σημασία με την οποία η αφηγηματολογία χρησιμοποίησε έννοιες όπως η γραμματική ή η σύνταξη, τονίζουν αυτήν τη βαθιά ενότητα μεταξύ γλώσσας και αφήγησης. Σύμφωνα με την *nouvelle critique*, για την κατανόηση της δομής μιας αφήγησης είναι σημαντικό να ξέρουμε ότι η πράξη είναι ένα ρήμα ενώ το πρόσωπο ένα όνομα. Και θα καταλάβουμε καλύτερα το όνομα και το ρήμα αν σκεφτούμε το ρόλο που αναλαμβάνουν μέσα στην αφήγηση.⁴¹ Όπως η γλωσσολογία επιχειρεί να διαρθρώσει τη γραμματική και το συντακτικό της γλώσσας, έτσι και η αφηγηματολογία επιδιώκει να ανακαλύψει και να προσδιορίσει το συντακτικό και τη γραμματική της λογοτεχνίας. Χαρακτηριστική είναι η θέση του Tzvetan Todorov, πως κάθε αφήγημα, όσο περίπλοκο και εκτεταμένο κι αν είναι, αποτελεί ένα γλωσσικό προϊόν, που μπορούμε να το δούμε ως το ανάπτυγμα ενός ρηματικού τύπου, μιας πρότασης. Όμως, ο ανθρωπολογικός δομισμός του Claude Lévi-Strauss υπήρξε πιο αποφασιστικός από τα διδάγματα της γλωσσολογίας στη διαμόρφωση της νέας θεωρίας, κάτι που οφείλεται στην ίδια την προσωπικότητα του, η οποία, ειδικά στην Γαλλία, ενέπνευσε πολύ περισσότερο τους μελετητές. Σημαντικό ρόλο έπαιξε, όπως αναφέραμε, και η συνάντηση του Lévi-Strauss με τον Roman Jakobson στην Νέα Υόρκη, η οποία υπήρξε επίσης καθοριστική για την τύχη του γαλλικού φορμαλισμού. Το προγραμματικό άρθρο του Lévi-Strauss «*Η δομική ανάλυση στη γλωσσολογία και στην ανθρωπολογία*» (1945) αντλούσε την έμπνευση του από το μοντέλο του Jakobson και πρότεινε ως μοντέλο έρευνας για την ανθρωπολογία και τις ανθρωπιστικές επιστήμες γενικότερα, τα διδάγματα της δομικής γλωσσολογίας. Η ανάλυση του μύθου από τον Lévi-Strauss και στη συνέχεια η ανάλυση του αφηγηματικού κειμένου κατά το πρότυπο του μύθου, έδωσαν αφορμή για την προνομιακή μεταχείριση της αφήγησης ως συστατικού

³⁸ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση» σ.994.

³⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.234.

⁴⁰ Fokkema, Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα* σ.107-108.

⁴¹ Todorov, «Η γραμματική του Αφηγηματικού Λόγου» σ.85.

της λογοτεχνίας. Έτσι, η νέα κριτική, ως η νέα επιστήμη της αφηγηματολογίας, εστίασε στη μελέτη και ανάλυση των αφηγηματικών δομών, εις βάρος οποιουδήποτε στοιχείου αφορούσε τη *μίμησιν*, την αναπαράσταση του πραγματικού και τελικά την περιγραφή. Στο δίπολο αφήγηση-περιγραφή, όλη η προσπάθεια επικεντρώθηκε μόνο στον ένα πόλο, δηλαδή την αφήγηση.⁴² Όπως σχολιάζει ο Antoine Compagnon, στο διάσημο άρθρο του Barthes «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγηματικών κειμένων» (1966), ένα κείμενο-κλειδί για τη γαλλική αφηγηματολογία, ο ρεαλισμός και η μίμηση δεν βρίσκουν θέση παρά μόνο στην τελευταία παράγραφο:

*«Η λειτουργία του αφηγήματος δεν είναι να «αναπαριστάνει», είναι να συγκροτεί ένα θέαμα (...) το οποίο δεν θα μπορούσε να είναι «μιμητικής τάξεως». Το αφήγημα δεν μας κάνει να βλέπουμε, δε μιμείται (...) Αυτά που 'διαδραματίζονται' στο αφήγημα δεν είναι, από παραπεμπτικής (αναφορικής) απόψεως κυριολεκτικά τίποτα. «Αυτό που συμβαίνει» είναι «γλώσσα» και μόνο αυτή».*⁴³

Το «ανοιχτό παράθυρο», όπως ονόμαζε, το 1453, ο Leon Battista Alberti τη ζωγραφική στην πραγματεία του *De picture*, ήταν το σύνορο ανάμεσα στον φανταστικό και τον πραγματικό κόσμο. Και με την κατάργηση αυτού του κάδρου, αυτού του ορίου, η μοντέρνα τέχνη πέτυχε την εξάρθρωση της θεσμικής γλώσσας της ζωγραφικής και τη δική της αυτονομία ως εκφραστικό μέσο. Με ανάλογο τρόπο η λογοτεχνία καταργώντας την αναφορά στον πραγματικό κόσμο, έδωσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη γλώσσα, το αμιγώς δικό της εκφραστικό μέσο. Η λογοτεχνία δεν μιλά παρά μόνο για τη λογοτεχνία. «Όλο κι όλο αυτό που η γλώσσα μπορεί να μιμηθεί είναι η γλώσσα».⁴⁴

Όμως, η αναφορά στην πραγματικότητα αποτελούσε με τρόπο μονότονο και σχεδόν έμμονο, ένα αναπόσπαστο τμήμα του δυτικού πολιτισμού.⁴⁵ Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Compagnon, σύμφωνα με την αριστοτελική, ουμανιστική, κλασική, ρεαλιστική, νατουραλιστική ή και μαρξιστική παράδοση, η λογοτεχνία είχε σαν σκοπό να αναπαραστήσει την πραγματικότητα και το είχε καταφέρει περίπου ικανοποιητικά.⁴⁶ Στην πορεία αυτή, από το ανοιχτό παράθυρο του Alberti μέχρι το παράθυρο των νατουραλιστών, περνώντας από τον κανόνα του *ut pictura poesis* και από τις πολλαπλές διακηρύξεις των λογοτεχνικών σχολών, η έννοια του ρεαλισμού ήταν μια έννοια

⁴² Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.150

⁴³ Roland Barthes, «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων» μτφρ. Γιώργος Σπανός στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Αθήνα: εκδ.Πλέθρον, 1997) σ.135-136.

Η μετάφραση του Γιώργου Σπανού επιλέγει τον όρο «παραπεμπτική» τον οποίο σε παρένθεση έχουμε συμπληρώσει με την επεξηγηματική απόδοση «αναφορική» που θεωρούμε ότι εκφράζει περισσότερο το αναφορικό πρόβλημα της μίμησης. Πρόκειται εξάλλου για την επιλογή που κάνει και ο Απόστολος Λαμπρόπουλος στη μετάφραση του Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.150, όπου και παρατίθεται το συγκεκριμένο απόσπασμα από το κείμενο του Roland Barthes.

⁴⁴ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.151.

⁴⁵ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.13.

⁴⁶ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.171.

καθοριστικής σημασίας: κάθε λογοτεχνική σχολή έκανε την επανάσταση της στο όνομα κάποιου ρεαλισμού. Στο άρθρο του «*Από τον Ρεαλισμό στην Πραγματικότητα*» ο Alain Robbe-Grillet παραδέχεται πως όλοι οι συγγραφείς πιστεύουν πως είναι ρεαλιστές. «Κανένας ποτέ δεν αποκαλεί τον εαυτό του αφαιρετικό, φαντασιακό, απατηλό».⁴⁷ Ο ρεαλισμός ήταν μια σημαία κάτω από την οποία συναντιόνταν η συντριπτική πλειοψηφία των μυθιστοριογράφων και που χωρίς αμφιβολία θα έπρεπε να τους πιστέψουμε όλους: ο καθένας προσπαθεί όσο καλύτερα μπορεί να δημιουργήσει το «πραγματικό». Στο όνομα του ρεαλισμού, κάθε λογοτεχνική σχολή επιτίθετο στην προηγούμενη της. Αυτό ήταν το σύνθημα των ρομαντικών ενάντια στους κλασικιστές, των ρεαλιστών ενάντια στους ρομαντικούς. Ως και οι σουρεαλιστές δήλωναν με τη σειρά τους πως τους απασχολούσε μόνο ο πραγματικός κόσμος. Ο ρεαλισμός, μεταξύ των συγγραφέων, φαίνεται να ήταν τόσο διαδεδομένος όσο και η «κοινή λογική» του Descartes.⁴⁸

Ο Philippe Hamon, αναφερόμενος στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους η λογοτεχνία συνδέθηκε με το πρόβλημα της μίμησης, μιλά για μια «πολιτισμική αναποφασιστικότητα»: μια αναποφασιστικότητα ανάμεσα σε μια εντολή (η λογοτεχνία *οφείλει* να αντιγράψει το πραγματικό) και σε μια απαγόρευση (η λογοτεχνία *δεν πρέπει* να αντιγράψει το πραγματικό).⁴⁹ Η σχετικότητα της έννοιας του ρεαλισμού ήταν ένα από τα προβλήματα που κλήθηκε να αντιμετωπίσει η νέα θεωρία, προσθέτοντας έναν νέο ορισμό στις ήδη υπάρχουσες σημασίες του. Ο Roman Jakobson, ήδη από το 1921, στο κείμενό του *Για το Ρεαλισμό στην τέχνη*, προσπάθησε να διευθετήσει το πρόβλημα με μεθοδικό τρόπο. Καθόρισε τις σημασίες που είχε αποκτήσει η λέξη ρεαλισμός και σκιαγράφησε τους διάφορους ορισμούς της οι οποίοι μπορούν να συνοψιστούν στους εξής:⁵⁰

- Ο ρεαλισμός μπορεί να αναφέρεται στην επιδίωξη και πρόθεση του συγγραφέα. Δηλαδή ένα έργο εννοείται ως ρεαλιστικό αν συλλαμβάνεται από τον συγγραφέα του ως έκθεση αληθοφάνειας, ως αληθές προς τη ζωή.
- Ένα έργο μπορεί να ονομαστεί ρεαλιστικό αν εγώ, το πρόσωπο που το κρίνω, το αντιλαμβάνομαι ως αληθές προς τη ζωή.
- Ο ρεαλισμός ως αίτημα για συνεχή δραστηριοποίηση και πραγμάτωση των ποιητικών επινοημάτων.
- Ο ρεαλισμός ως ιστορικά καθορισμένη σχολή, ως δηλαδή το σύνολο των στοιχείων που χαρακτηρίζουν ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα (π.χ. οι Γάλλοι ή Ρώσοι μυθιστοριογράφοι του 19^{ου} αιώνα)
- Ο ρεαλισμός ως διαδικασία απόδοσης «επουσιωδών γνωρισμάτων» που δεν έχουν συνέπεια στην ιστορία.

⁴⁷ Alain Robbe-Grillet, «Du réalisme à la réalité» [1955] στο *Pour un nouveau roman* (Paris: Minuit, Collection "critique", 1963) σ.135.

⁴⁸ αυτ., σ.135.

⁴⁹ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.15.

⁵⁰ Jakobson, «Για τον Ρεαλισμό στην Τέχνη» στο *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* σ.101.

Και ειδικά για την τελευταία κατηγορία, ο Jakobson χρησιμοποιεί ένα γλαφυρό παράδειγμα. Περιγράφει μια σκηνή όπου ζητείται από έναν μαθητή να λύσει το εξής πρόβλημα: «Ένα πουλί πετάει από το κλουβί του. Πόσο γρήγορα θα φτάσει στο δάσος αν πετάξει με τόση ταχύτητα το λεπτό και η απόσταση ανάμεσα στο κλουβί και το δάσος είναι τόση;» Και ο μαθητής ρωτά: «Τι χρώμα έχει το κλουβί;» Το παιδί αυτό είναι χαρακτηριστική περίπτωση ρεαλιστή αυτού του τύπου.⁵¹ Ο Jakobson, εστιάζοντας στη διπλή πολικότητα μεταφοράς και μετωνυμίας που θεωρεί πως χαρακτηρίζει τη γλώσσα, χρησιμοποίησε τη διάκριση αυτή για έναν ακόμα ορισμό του ρεαλισμού. Στο κείμενό του «*Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών*»⁵² (1956) όρισε τον ρεαλισμό με βάση την κυριαρχία της μετωνυμίας και της συνεκδοχής, σε αντίθεση με την προτεραιότητα της μεταφοράς που κυριαρχεί στο ρομαντισμό και στο συμβολισμό. Η μεταφορά βασίζεται σε μία προϋποτιθέμενη ομοιότητα ή αναλογία ανάμεσα στο κυριολεκτικό υποκείμενο και το μεταφορικό του υποκατάστατο (πχ. πάθος-φλόγα) ενώ η μετωνυμία βασίζεται σε μία συνεκδοχική σύνδεση ανάμεσα στο κυριολεκτικό υποκείμενο και τη «συναφή» αντικατάσταση του (πχ. ο πρόεδρος-ο λευκός οίκος). Η μεταφορά έχει γενικά συνειρμικό χαρακτήρα και εκμεταλλεύεται τις «κάθετες» σχέσεις της γλώσσας, ενώ η μετωνυμία έχει γενικά «συνταγματικό» χαρακτήρα και εκμεταλλεύεται τις «οριζόντιες» σχέσεις της γλώσσας. Οι τρόποι που βασίζονται στην ομοιότητα όπως η μεταφορά, είναι πιο πιθανό να βρεθούν στην ποίηση, ενώ η μετωνυμία χαρακτηρίζει περισσότερο την πεζογραφία. Ο ρεαλιστής συγγραφέας, κατά τον Jakobson, αρέσκεται σε συνεκδοχικές λεπτομέρειες και ακολουθώντας την οδό των σχέσεων συνάφειας, εκτρέπεται μετωνυμικά από την πλοκή στην ατμόσφαιρα και από τους χαρακτήρες στο χρονικό και χωρικό περιβάλλον, καθυστερώντας την εξέλιξη της πλοκής.

Η αναφορά «επουσιωδών γνωρισμάτων» για τις οποίες μιλά ο Jakobson ή οι «περιττές λεπτομέρειες» του Roland Barthes που εμπλουτίζουν και επιβραδύνουν τη ροή των γεγονότων είναι ένας τρόπος τα αντικείμενα να γίνουν καθαρότερα, πιο πραγματικά. Ο Jakobson αναφέρει άλλο ένα ανέκδοτο, το οποίο ονομάζει «αρμένικο αίνιγμα», για να εξηγήσει τα τεχνάσματα του ρεαλισμού στην αφήγηση:⁵³

- *Κρέμεται στο σαλόνι και είναι πράσινο. Τι είναι;*

- *Η ρέγγα.*

- *Γιατί στο σαλόνι;*

- *Γιατί όχι;*

- *Γιατί πράσινη;*

- *Για να είναι πιο δύσκολο να το μαντέψεις.*

Όπως εξηγεί ο Jakobson, η ρέγγα είναι πράσινη επειδή χρωματίστηκε και της δόθηκε έτσι ένας απροσδόκητος επιθετικός προσδιορισμός. Στην ερώτηση «γιατί το χρωμάτισες» ο συγγραφέας έχει

⁵¹ αυτ., σ.108.

⁵² Jakobson, «*Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών*» στο *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* σ.31.

⁵³ Jakobson, «*Για τον Ρεαλισμό στην Τέχνη*» σ.108.

πάντοτε μια απάντηση, όμως η σωστή απάντηση έχει να κάνει με την αναστολή του χρόνου και είναι πάντα «για να είναι πιο δύσκολο να το μαντέψεις». Η γαλλική θεωρία μαζί με τη σφοδρή της κριτική στη μίμηση και την περιγραφή αποκήρυσσε μετά βδελυγμίας τον ρεαλισμό. Τον θεωρούσε μια προκατάληψη η οποία συνίσταται στο να πιστεύουμε ότι μια γραφή οφείλει να εκφράζει κάτι το οποίο είναι έξω από αυτήν.⁵⁴ Όμως όπως δείχνουν τα κείμενα του Jakobson που είχαν την αφετηρία τους στους Ρώσους Φορμαλιστές αλλά και η γαλλική *nouvelle critique*, τελικά η θεωρία δεν έδειξε μικρότερη προτίμηση για τον ρεαλιστικό λόγο από ότι οι προκάτοχοι της. Ο ρεαλισμός αποκήρυξε την αναφορική του διάσταση όμως δεν έπαψε να αποτελεί κεντρικό πρόβλημα για τη θεωρία. Αναλύθηκε ως αφηγηματική μορφή, ως ένα σύνολο κειμενικών συμβάσεων, περίπου της ίδιας φύσης με τους κανόνες της κλασικής τραγωδίας και του σονέτου.⁵⁵ Όπως παρατηρεί ο Antoine Compagnon, στην πραγματικότητα, όλη η γαλλική αφηγηματολογία «όρμησε» στη μελέτη του ρεαλισμού. Τόσο ο Tzvetan Todorov, ο Gérard Genette, ο Philippe Hamon, ο Roland Barthes επέστρεφαν σταθερά στο ρεαλιστικό ζήτημα: ο ρεαλισμός ήταν το μαύρο πρόβατο της λογοτεχνικής θεωρίας, γι' αυτό και η θεωρία σχεδόν δεν μίλησε παρά μόνο γι' αυτόν.⁵⁶

Τα λογοτεχνικά ρεύματα που ακολούθησαν διατήρησαν αυτόν τον διαχωρισμό της λογοτεχνίας από την πραγματικότητα. Όπως και στη ζωγραφική, η άρνηση της αναφορικής διάστασης χαρακτήρισε το σύνολο της μοντέρνας αισθητικής που επικεντρώθηκε στο εκφραστικό μέσο της κάθε τέχνης και στη μορφή: Στην περίπτωση της λογοτεχνίας επίκεντρο αποτέλεσε η ίδια η γλώσσα και η δομή της αφήγησης. Η ομάδα Oulipo ή το «νέο μυθιστόρημα» (*nouveau roman*) του Alain Robbe-Grillet ήταν χαρακτηριστικές απόπειρες προς αυτήν την κατεύθυνση της χειραφέτησης του σύγχρονου μυθιστορήματος οι οποίες ώθησαν την έννοια της μίμησης στα άκρα. Το σύγχρονο μυθιστόρημα εμφανίστηκε ως μια προσπάθεια να ελευθερωθεί ο περιγραφικός τρόπος από την αναπαράσταση του πραγματικού, η περιγραφή να αποκτήσει τη δική της αυτονομία ως εκφραστικό μέσο. Τελικά βέβαια, όπως σχολιάζει ο Genette, η σύσταση μιας διήγησης, μιας ιστορίας αποκλειστικά σχεδόν διαμέσου περιγραφών που διαδέχονται η μία την άλλη από σελίδα σε σελίδα, εκτός από το ότι αποτελεί όντως μια θεαματική προώθηση της περιγραφικής λειτουργίας, μπορεί ταυτοχρόνως να θεωρηθεί και ως μια λαμπρή επιβεβαίωση της αμείωτης αφηγηματικής τελικότητας της.⁵⁷ Η διαμάχη δηλαδή μεταξύ αφήγησης και περιγραφής βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο τόσο της αφηγηματολογίας όσο και της ίδιας της συγγραφικής δραστηριότητας, αποδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο οι δύο έννοιες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και αμοιβαία εξαρτώμενες η μία από την άλλη. Το βασικό ερώτημα για το αν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς περιγραφή ή το αντίστροφο βρίσκει έτσι μια πρώτη -αρνητική- απάντηση.



⁵⁴ Philippe Sollers, «Le roman et l'expérience des limites» [1965] στο *Logiques*, (Paris: Seuil, 1968) σ.236. Όπως παραθέτει ο Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.144

⁵⁵ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.162.

⁵⁶ αυτ. σ.162-163.

⁵⁷ Genette, *Τα όρια της διήγησης* σ.29-30.

η μίμηση στον Ruskin

Η έννοια της μίμησης απασχόλησε ιδιαίτερα τόσο τον Viollet-le-Duc όσο και τον John Ruskin και έχει κεντρική θέση στη θεωρία τους για την αξιολόγηση της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Και οι δύο αναζητούσαν τις παραμέτρους εκείνες όπου η μίμηση θα ήταν επιτρεπτή ή έστω ανεκτή, και απέρριπταν τις περιπτώσεις όπου η μίμηση ήταν απόλυτα καταδικαστέα. Όπως χαρακτηριστικά έλεγε ο Ruskin στις *Διαλέξεις του για την Αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική*, «το ερώτημα του ακριβούς βαθμού στον οποίο θα πρέπει να επιχειρείται η μίμηση υπό συγκεκριμένες συνθήκες, είναι ένα από τα πιο λεπτά και δύσκολα ζητήματα σε όλο το φάσμα της κριτικής».⁵⁸ Ο Ruskin, στα βιβλία του, κάνει αρκετές αναφορές στο έργο του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, όχι όμως στην *Ποιητική*. Τα *Ηθικά* και η *Ρητορική* του Αριστοτέλη αλλά και οι *Νόμοι* του Πλάτωνα είναι βιβλία που τον συντρόφευαν από τα νεανικά του χρόνια στην Οξφόρδη και στα οποία επανέρχεται σταθερά. Δημόσια, αναφέρεται και στους δύο αρχαίους φιλοσόφους ως τους «πατριάρχες της ανθρώπινης σοφίας»⁵⁹ και η αγάπη του για τη νεοελληνική γραμματεία κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής του.⁶⁰ Ανάμεσα στους δύο, ο Ruskin θαύμαζε τον Πλάτωνα πολύ περισσότερο. Θεωρούσε το έργο του πληρέστερο, ένα σύστημα που «εμπεριέχει τα μικρότερα συστήματα του Αριστοτέλη και του Κικέρωνα».⁶¹ Για χρόνια διάβαζε τους *Νόμους* του Πλάτωνα κάθε μέρα και μετέφραζε αποσπάσματα σε καθημερινή βάση.⁶² Για τον Αριστοτέλη, σε προσωπικές στιγμές στην αλληλογραφία του, δεν μιλά ιδιαίτερα κολακευτικά: «Έχω καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο Αριστοτέλης ήταν βλαζ».⁶³ Βρίσκει λάθη στην *Ηθική* και γελά μαζί του όπως γελάει και με τον Μολιέρο. Κατηγορεί το εκπαιδευτικό σύστημα που τον προβάλλει σαν ευαγγέλιο, ενώ θα έπρεπε να δείχνουν τα προβληματικά σημεία του έργου του. Παραδέχεται όμως πως τουλάχιστον τα καλά σημεία της *Ηθικής* είναι όντως πολύ καλά και αξίζει να τονιστούν. Παρότι ο Ruskin δεν αναφέρεται στην αριστοτελική μίμηση, χρησιμοποιεί τον όρο με μια ποικιλία από τρόπους και αποχρώσεις. Στο *Stones of Venice* η λέξη *imitation* συναντάται αρκετά συχνά χωρίς να έχει πάντα το ίδιο πρόσημο. Πρόκειται για απλούς θεωρητικούς υπαινιγμούς σπαρμένους στο σύνολο του κειμένου στους οποίους δεν επιμένει ιδιαίτερα. Ο Ruskin βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση των επιτρεπτών ορίων μίμησης και μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως οι αναφορές του στην έννοια της μίμησης συχνά αντικρούονται από διατυπώσεις που βρίσκονται λίγο παρακάτω.

⁵⁸ Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, LE vol.12 σ.93.

⁵⁹ αυτ., σ.181 (σε υποσημείωση).

⁶⁰ Edward Tyas Cook, «Introduction» στο Ruskin, *Early Prose Writings* LE vol.1 σ.xxxv. Οι τόμοι των *Ηθικών* και της *Ρητορικής* που ο Ruskin χρησιμοποιούσε στην Οξφόρδη βρίσκονται στην Βιβλιοθήκη του British Museum.

⁶¹ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.370.

⁶² Ruskin, «Letters to a College Friend» (1840-45) LE vol.1 σ.494 (σε υποσημείωση).

⁶³ αυτ., σ.418-419. «*I have come to the conclusion that Aristotle was a muddlehead*».

Στο διάσημο κείμενο του *The nature of Gothic*, ένα από τα πιο σημαντικά κεφάλαια του *Stones of Venice*, ο Ruskin απαριθμεί τα χαρακτηριστικά στοιχεία της γοθτικής τέχνης, τοποθετώντας την έννοια του «νατουραλισμού» στην τρίτη θέση από πλευράς σημασίας.⁶⁴ Ο Ruskin γράφει μια δεκαετία πριν ο όρος νατουραλισμός αρχίσει να εισβάλλει ολοκληρωτικά στη γαλλική κριτική της λογοτεχνίας με το έργο του Emile Zola, και γνωρίζει πως στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, αποτελεί μια έννοια με ποικίλους ορισμούς και κυρίως, με αρνητικό πρόσημο. Για τον Ruskin, ο νατουραλισμός στη γοθτική τέχνη είναι η αγάπη για τη φύση και η προσπάθεια να την αναπαραστήσει κανείς με ειλικρίνεια, ανεξάρτητα από καλλιτεχνικούς κανόνες και περιορισμούς. Η ειλικρίνεια είναι μια λέξη που χρησιμοποιεί συχνά, αποφεύγοντας αναφορές στο πραγματικό, το ρεαλιστικό ή το αληθινό. Ειλικρινής είναι ο καλλιτέχνης εκείνος που αναπαριστά κάτι που βλέπει με τόση ακρίβεια όση του επιτρέπουν η ικανότητα, η εμπειρία και η επιδεξιότητα του. Με αφορμή τον νατουραλισμό και την αναπαράσταση της φύσης, ο Ruskin προχωρά σε έναν διαχωρισμό που μας δίνει σημαντικά στοιχεία για τη θέση της μίμησης στη θεωρία του. Σύμφωνα με τον Ruskin, η τέχνη μπορεί να έχει ως στόχο την αρμονία της σύνθεσης ή να στοχεύει στην αναπαράσταση γεγονότων. Μιλώντας για «γεγονότα», όπως εξηγεί αναλυτικά, εννοεί όσα φυσικά αντικείμενα συλλαμβάνει το βλέμμα και όχι γεγονότα που συσσωρεύει κανείς με τη γνώση. Η ευγενής τέχνη είναι ένας πετυχημένος συνδυασμός αναπαραστατικής ικανότητας και αφαιρετικής αξίας. Δεν είναι η ομοιότητα με το αντικείμενο αναφοράς εκείνη που καθορίζει την ποιότητα του έργου τέχνης. Ο Ruskin, με μια πρωτοποριακή σκέψη απελευθερώνει την τέχνη από τη μίμηση και την αναπαράσταση. Με έναν τρόπο όμοιο με αυτόν που η μοντέρνα ζωγραφική απελευθερώθηκε από την αναφορική της λειτουργία και η θεωρία της λογοτεχνίας στράφηκε στη γλώσσα ως το δικό της εκφραστικό μέσο και σκοπό, αναφερόμενος στη ζωγραφική ο Ruskin δηλώνει πως το χρώμα δεν χρειάζεται να μεταφέρει την εικόνα κάποιου πράγματος, εκτός του εαυτού του.⁶⁵ Με παράδειγμα πάντα το έργο του Turner, μας λέει πως ο τρόπος που τοποθετούνται στο λευκό χαρτί κάποιες γκρι και μωβ πινελιές μπορούν ήδη να αποτελούν μια σύνθεση με ποιότητα χωρίς να είναι ακόμα φανερό πως το έργο όταν ολοκληρωθεί θα αποτελέσει μια τέλεια μίμηση ενός περιστεριού. Η ποιότητα του χρώματος και της ολικής σύνθεσης βασίζεται σε αφαιρετικές επιλογές και όχι σε μιμητικούς παράγοντες.

Διαχωρίζοντας τους καλλιτέχνες σε δυο γενικές κατηγορίες, εκείνους που ενδιαφέρονται για τα γεγονότα και εκείνους που εστιάζουν στη μορφή, ο Ruskin κάνει μια παραδοχή που συναντήσαμε και στη διαμάχη αφήγησης - περιγραφής. Όπως παρατηρεί, όλοι οι καλλιτέχνες, λιγότερο ή περισσότερο, είναι εξαρτημένοι από την εξωτερική πραγματικότητα. Όπως ο Gérard Genette δήλωνε υπερασπιζόμενος την περιγραφή από την «τυραννία» της αφήγησης, πως δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση απαλλαγμένη από κάθε είδους περιγραφικό στοιχείο, με έναν ανάλογο τρόπο ο Ruskin παρατηρεί πως η αναφορά στον εξωτερικό κόσμο και η περιγραφή του είναι σε ένα βαθμό

⁶⁴ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.180-269.

Οι υπόλοιπες ποιότητες του γοθτικού είναι η αγριότητα/τραχύτητα, η ποικιλομορφία, το γκροτέσκο, η (ενεργή) σταθερότητα και η αφθονία (σ.184).

⁶⁵ αυτ., σ.216.

αναπόφευκτη. Και με βάση αυτήν την παραδοχή προχωρά σε έναν τριπλό διαχωρισμό των καλλιτεχνών, μεταξύ πουριστών, νατουραλιστών και ηδονιστών. Πουριστές είναι εκείνοι που ενδιαφέρονται μοναχά για την αναπαράσταση του καλού και όχι του κακού. Ηδονιστές ονομάζει εκείνους που αναπαριστούν το κακό για χάρη του κακού και νατουραλιστές είναι εκείνοι που αναπαριστούν ακόμα και το κακό για χάρη της αλήθειας.⁶⁶ Δεν θεωρούν κανένα αντικείμενο αναφοράς μεμπτό και είναι πρόθυμοι να αναπαραστήσουν οτιδήποτε επιχειρώντας να αποδώσουν την αλήθεια του κόσμου. Όμως, όσο και αν η θέση αυτή μοιάζει να πλησιάζει σημαντικά το ρεαλιστικό μανιφέστο, ο Ruskin βιάζεται να διαχωρίσει τη θέση του χρησιμοποιώντας το παράδειγμα ενός πίνακα και το πρόβλημα των ποταπών περιττών λεπτομερειών. Το «Beggars Boys»⁶⁷ του Murillo είναι ένας πίνακας που παρά τη φυσικότητα του, δεν ικανοποιεί τις υψηλές απαιτήσεις του Ruskin για την τέχνη. Δεν είναι διδακτικός, δεν επιτελεί κανένα κοινωνικό έργο καθώς δεν ωθεί καν στη φιλανθρωπία. Τα δυο παιδιά δεν φαίνονται πεινασμένα, αντιθέτως απολαμβάνουν το φαγητό τους τρώγοντας με έναν αηδιαστικό τρόπο που δεν προτρέπει κανέναν στο να βοηθήσει το επόμενο παιδί του δρόμου που θα συναντήσει. Επιπλέον, η λεπτομέρεια του βρόμικου γυμνού ποδιού είναι απολύτως περιττή: δεν έχει ως στόχο την αναπαράσταση της φύσης, αλλά την ασχήμια και μόνο. Καθώς όλοι γνωρίζουμε πως τα πόδια ενός ζητιάνου είναι λερωμένα, η περιττή επιλογή να επιδειχθεί κατ' αυτόν τον τρόπο είναι για τον Ruskin ασυγχώρητη. Η ομοιότητα με το πραγματικό είναι μια έννοια χωρίς αξία την οποία συχνά αναφέρει υποτιμητικά ως «ποταπή ομοιότητα».

Ο Ruskin παρά τις πολλαπλές διευκρινίσεις ή παραχωρήσεις, είναι αρκετά ξεκάθαρος για το ποιες είναι οι επιτρεπτές εκδοχές της μίμησης. Οι ποικίλες διαβαθμίσεις και κατηγοριοποιήσεις του έχουν να κάνουν με τη γενικότερη κοσμοθεωρία του για τη φύση, τη χριστιανική πίστη και το πώς τη συσχετίζει με μια θεωρία για την τέχνη. Σε αυτό το πλαίσιο η μίμηση είναι επιτρεπτή όταν αφορά θεία έργα, έργα της φύσης και όχι μίμηση ανθρώπινων δημιουργημάτων.⁶⁸ Και δεν μένει απλά σε αυτή τη γενική θεώρηση, αλλά γίνεται πολύ σαφής δίνοντας συγκεκριμένα παραδείγματα. Όταν μιλά για τον αρχιτεκτονικό διάκοσμο, τονίζει ακριβώς πως υψηλή διακόσμηση είναι αυτή που αποτελεί έκφραση της ανθρώπινης τέρψης για τα έργα του Θεού. Πρωτοτυπώντας, ασκεί κριτική στον δωρικό ρυθμό και το δωρικό κιονόκρανο καθώς δεν μιμείται κάποια μορφή της θείας φύσης, αλλά την τεχνητή επεξεργασία του ξύλου αποτυπωμένη στο μάρμαρο. Το ιωνικό κιονόκρανο επίσης έχει μια προβληματική μορφή καθώς υιοθετεί τη σπειροειδή καμπύλη που συναντάται σε μορφές «κατώτερων ειδών του ζωικού βασιλείου», εννοώντας πιθανότατα τα ταπεινά σαλιγκάρια. Αντιθέτως, το κορινθιακό κιονόκρανο με τη σαφή μίμηση των φύλλων ακάνθου, αποτελεί για τον Ruskin τον ορισμό της επιτρεπτής και «ειλικρινούς» μίμησης. Επόμενο βήμα στην τέχνη αυτή για

⁶⁶ αυτ., σ.224.

⁶⁷ Bartolomé Esteban Murillo, «Αγόρια που τρώνε σταφύλι και πεπόνι» (1645-6), ελαιογραφία σε μουσαμά, 146x104cm., Alte Pinakothek, Μόναχο.

⁶⁸ Ruskin, *Stones of Venice I* «Material of ornament» LE vol.9 σ.253-254. Βλ. και Chapter II «The Virtues of Architecture» σ.61 §2 στον ίδιο τόμο.

τον Ruskin δεν θα μπορούσε να υπάρξει, εκτός κι αν οι γλύπτες «μάζευαν τα ίδια τα λουλούδια και τα προσάρμοζαν στα κιονόκρανα». ⁶⁹

Όσο και αν τα κριτήρια αξιολόγησής του ξαφνιάζουν τον αναγνώστη, ο Ruskin έχει τη δική του επιχειρηματολογία και θέτει τις δικές του εξαιρέσεις ή διαβαθμίσεις για κάθε κατηγορία μίμησης. Άλλο ένα παράδειγμα αποτελεί η αναφορά στον οπλισμό και την πολεμική εξάρτυση που περιγράφει αναλυτικά ο Όμηρος όταν «γδύνει» τον Αχιλλέα από την ασπίδα και την πανοπλία του. Ως θέμα μπορεί να είναι ανεκτό στην ποίηση, όχι όμως και σε ανάγλυφο διάκοσμο. Πρόκειται για ανθρώπινα επιτεύγματα που είναι απόλυτα χρήσιμα για τους εν ζωή ανθρώπους, όμως το να παρουσιάζεις ένα κέλυφος χωρίς τη ζωή μέσα του δεν είναι κατάλληλο θέμα για την αρχιτεκτονική. ⁷⁰ Ομοίως, για τη μίμηση πτυχωτών υφασμάτων, ο Ruskin σχολιάζει πως όταν υλικά όπως το μάρμαρο αποκτούν μορφή υφάσματος τόσο ζωντανή, χάνουν αυτόματα την εντύπωση της πραγματικής τους υφής. Στην ιδέα αυτή βρίσκεται φυσικά η μοντέρνα σύλληψη της «ελικρίνειας της κατασκευής», μια ιδέα η οποία ήταν ήδη καταγεγραμμένη στη σκέψη του Ruskin και ένας από τους λόγους που του αποδίδεται ο τίτλος του πρόδρομου του μοντέρνου στην αρχιτεκτονική.

Η απαγόρευση της μίμησης της ίδιας της αρχιτεκτονικής, έχει και αυτή το δικό της ενδιαφέρον που αποκαλύπτει τη «ρασκίνια» λογική. Αφενός, η έμφαση θα πρέπει να δίνεται στις ανθρώπινες μορφές και η αρχιτεκτονική θα πρέπει να παίζει απλά το ρόλο της σκηνής στην οποία τα πρόσωπα δρουν. Στην ενατένιση ενός αναγλύφου είναι «αυθάδεια» η αρχιτεκτονική να τραβήξει το βλέμμα περισσότερο από τις μορφές και να καταστρέψει αυτήν την ισορροπία. ⁷¹ Και αφετέρου, ο Ruskin ασκεί δριμεία κριτική στη γοτθική αρχιτεκτονική της βόρειας Ευρώπης, στους καθεδρικούς της Γαλλίας, της Notre-Dame του Παρισιού, της Bourges, της Amiens ή της Dijon, γιατί αρχιτεκτονικά τους μέρη όπως οι πυλώνες, αποτελούν μικρά μοντέλα φεουδαρχικών πύργων, αναμειγμένα με στοιχεία εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, σε ένα σύνολο που δημιουργεί σύγχυση. ⁷²

Το γενικό συμπέρασμα είναι πως για τον Ruskin, η μίμηση μοτίβων ή θεμάτων που είναι έργα ανθρώπινα σημαίνει μια «άθλια αυταρέσκεια, μια ευχαρίστηση από τα δικά μας αξιοθήρητα επιτεύγματα» ⁷³ ενώ θα έπρεπε να δίνουμε σημασία στα έργα του Θεού. Ο Ruskin κατά την προσφιλή του μέθοδο, δεν μιλά βέβαια αφηρημένα για όλα τα θεία έργα. Όπως είδαμε τα ταξινομεί σε κατηγορίες ανάλογα με το ποια είναι πιο ευγενή θέματα προς μίμηση στην τέχνη: η μίμηση φυτών και ανθέων είναι πιο ευγενής από μίμηση λίθων, η μίμηση ζώων είναι πιο ευγενής από τη μίμηση φυτών και η μίμηση της ανθρώπινης μορφής αποτελεί την κορυφαία, πιο ευγενή απόπειρα

⁶⁹ Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, «The lamp of beauty» LE vol.8 σ.139-140.

⁷⁰ αυτ. σ.254-255.

⁷¹ αυτ. σ.259.

⁷² αυτ. σ.262-263.

⁷³ αυτ. σ.264.

αναπαράστασης. Η ευγενής τέχνη είναι ακριβώς η έκφραση της ανθρώπινης ευχαρίστησης που πηγάζει από τη θεία φύση. Πρόκειται για μια ιδέα κεντρική στο έργο του Ruskin και την οποία επαναλαμβάνει διαρκώς τόσο στο *Stones of Venice* όσο και στο *Seven Lamps of Architecture* ή στις διαλέξεις του *Lectures on Architecture and Painting*.⁷⁴ Και πάλι φροντίζει να δώσει τις αντίστοιχες διευκρινίσεις προς αποφυγήν παρεξηγήσεων: ο διάκοσμος δεν χρειάζεται να είναι η ακριβής μίμηση των φυσικών μορφών, αλλά ούτε και η απλή προσκόλληση στις φυσικές μορφές εγγυώνται αναγκαστικά και την ποιότητα του διακόσμου.⁷⁵ Για τον Ruskin, όπως έχουμε δει, η αλήθεια δεν βρισκόταν στην ακρίβεια, ούτε στη στείρα αναπαραγωγή της αισθητής μορφής. Αναζητούσε μια τέχνη που να εστιάζει στις αλήθειες του κόσμου, πίσω και πέρα από το αισθητό αντικείμενο της τέχνης.

*«Δεν σημαίνει πως η τέχνη πρέπει να στοχεύει σε μια ακριβή μίμηση ή σε μια απόπειρα να υποκαταστήσει το έργο του Θεού. Μπορεί να υιοθετεί μονάχα εν μέρει τις συνήθεις μορφές φυσικών αντικειμένων, χωρίς καθόλου να στοχεύει στην τέλεια μίμηση. Και είναι επίσης πιθανό πως η μίμηση μπορεί να επιτευχθεί και σε έναν διάκοσμο, που ωστόσο είναι εντελώς ακατάλληλος για τη θέση του και αποτελεί σημάδι μιας εκφυλισμένης φιλοδοξίας και μιας αδαούς επιτηδειότητας».*⁷⁶



⁷⁴ αυτ., σ.70 και Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting* LE vol.12 σ.93.

⁷⁵ Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.264 (υποσημείωση νο.2).

⁷⁶ Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting* LE vol.12 σ.93.

Κατά τρόπο ανάλογο με τον Ruskin και ο Viollet-le-Duc θέτει ζητήματα που αφορούν την αριστοτελική και την πλατωνική έννοια της μίμησης με έναν έμμεσο τρόπο. Ο Viollet-le-Duc, όπως αναφέρει και ο Laurent Baridon, είναι μετά βίας φιλόσοφος.⁷⁷ Ο Πλάτωνας και ο Σωκράτης βρίσκονται στη βιβλιοθήκη του όπως συναντώνται στη βιβλιοθήκη κάθε ανθρώπου που σέβεται τον εαυτό του, όμως στο δεκάτομο *Dictionnaire* δεν υπάρχει κάποια αναφορά στην αριστοτελική ή την πλατωνική μίμηση που να φανερώνει μια ιδιαίτερη σχέση με το έργο των ελλήνων φιλοσόφων. Στη βιβλιοθήκη του είναι εξάλλου φτωχή και η παρουσία πιο σύγχρονων έργων φιλοσοφίας με κάποιες μικρές εξαιρέσεις. Παρόλα αυτά, υπάρχουν αναφορές του Viollet-le-Duc στο πρόβλημα της μίμησης που αξίζει να σημειωθούν και να συγκεντρωθούν καθώς δεν έχουν τύχει επισήμανσης ή ιδιαίτερης μελέτης. Αποτελούν διατυπώσεις που έχουν για μας ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον και που θα διαβάσουμε παράλληλα με όσα αναφέραμε για την αριστοτελική μίμηση αλλά και σε σύγκριση με τη σκέψη του John Ruskin.

Ο Viollet-le-Duc, όπως έχουμε ήδη δει, δηλώνει πολέμιος του ρεαλισμού και της μίμησης. Όπως και ο Ruskin, αλλά για διαφορετικούς λόγους, θεωρεί πως η μηχανική, πιστή αναπαράσταση ενός πρωτοτύπου δεν είναι ζητούμενο της τέχνης. Στην περίπτωση της ζωγραφικής, είχε ούτως ή άλλως ξεπεραστεί από την εμφάνιση της νέας τεχνολογίας, της φωτογραφίας, την οποία παρακολουθεί στενά. Αυτό στο οποίο δίνει σημασία είναι η «ενεργητική» παρατήρηση της φύσης, σε αντιδιαστολή με ένα βλέμμα «παθητικό».⁷⁸ Όπως έχουμε αναφέρει, η ενεργητική φαντασία για τον Viollet-le-Duc είναι αυτή που δεν στοχεύει σε μια στείρα αντιγραφή, αλλά έχει σκοπό την ανακάλυψη των κανόνων της φύσης και αποτελεί μια αναζήτηση δημιουργική. Η θέση αυτή μπορεί να διαβαστεί σε άμεση σχέση με τη μίμηση ως μαθητεία του Αριστοτέλη: τη μίμησης ως γνώση και όχι ως ομοίωμα ή ακριβές αντίγραφο. Μια ενεργητική μαθητεία, μια ικανότητα εγγεγραμμένη στην ανθρώπινη φύση που τον διαφοροποιεί από τα άλλα ζώα.⁷⁹ Στον Viollet-le-Duc, η ενεργητική παρατήρηση είναι αναπόσπαστο κομμάτι της αναλυτικής του σκέψης και της δομικής του θεωρίας για την αρχιτεκτονική. Το αναλυτικό βλέμμα και η ενεργητική φαντασία είναι ικανότητες καθοριστικές για έναν καλλιτέχνη. Μόνο έτσι μπορεί να συλλάβει τους νόμους του φυσικού κόσμου, και να δημιουργήσει με βάσει αυτούς ένα αντικείμενο αισθητικής αξίας. Όπως έγραφε ο Edgar Allan Poe σε μια διατύπωση του που παραδόξως αγγίζει τη σκέψη του Viollet-le-Duc: «ο πολυμήχανος άνθρωπος είναι πάντα γεμάτος φαντασία, και ο πραγματικά ευφάνταστος άνθρωπος δεν είναι ποτέ τίποτε άλλο από έναν αναλυτή».⁸⁰

⁷⁷ Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (λήμμα Bibliothèque) σ.72.

⁷⁸ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier, Entretien VI σ.177.

⁷⁹ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1448β6 σ.211.

⁸⁰ Edgar Allan Poe, *Η διπλή δολοφονία της οδού Μοργκ*. Όπως παραθέτει ο Roland Barthes, «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων» σ.135.

Ο Viollet-le-Duc, όπως και ο Ruskin, δείχνει και αυτός ανοιχτά την προτίμηση του στην *imitation naturae* όταν αναζητά τα πρότυπα για μια υψηλή τέχνη. Εξυμνεί και επιμένει ιδιαίτερα στην παρατήρηση της φύσης, στον τρόπο με τον οποίο, τόσο οι γλύπτες στην αρχαία Ελλάδα όσο και οι γάλλοι τεχνίτες του Μεσαίωνα εξέταζαν τις φυτικές μορφές για να τις αποδώσουν στο μάρμαρο. Με μια λογική που θυμίζει έντονα τον Ruskin, και ο Viollet-le-Duc διατυπώνει διαβαθμίσεις στις οποίες η μίμηση της φύσης οδηγεί σε υψηλή τέχνη ή ξεπέφτει σε έναν παρακμιακό ρεαλισμό. Έτσι, η μίμηση της μορφής των «μηδαμινών φυτικών υπάρξεων»⁸¹ πριν ολοκληρώσουν την ανάπτυξη τους, έδωσε πιο πρωτότυπα αποτελέσματα από ότι η μίμηση φυτών που έχουν γίνει ήδη ώριμα άνθη ή ώριμοι καρποί:

«Οι πρώτοι καλλιτέχνες επέμεναν να μιμούνται τη φυσιολογία αυτών των ταπεινών φυτών τη στιγμή που αναπτύσσονταν, που τα φύλλα τους μόλις που έβγαιναν από το μίσχο, που τα μπουμπούκια εμφανίζονται, που οι παχείς κορμοί γεμάτοι σφρίγος δεν έχουν φτάσει την ανάπτυξη τους. Έψαχναν ως διακοσμητικά μοτίβα το έμβρυο, ή τον ύπερο, τον σπόρο, και τον στήμονα ενός άνθους (...)

*Από τη μίμηση των φυτών στη γέννηση τους πέρασαν στη μίμηση των φυτών που αναπτύσσονται: ο μίσχος μακραίνει και λεπταίνει, τα φύλλα ανοίγουν, απλώνουν, τα μπουμπούκια γίνονται άνθη και καρποί».*⁸²

Η λαϊκή γαλλική σχολή του 13^{ου} αιώνα είναι, για τον Viollet-le-Duc, στο απόγειο της όταν αναζητά τα πιο μικρά, ταπεινά, μηδαμινά προϊόντα της φύσης. Αντιθέτως, όσο η μίμηση πλησιάζει περισσότερο την πραγματικότητα ή επιλέγει φυτικές μορφές αναπτυγμένες και «δαντελωτές», τόσο η γοτθική τέχνη προχωρά προς την παρακμή της και στην αρχή του 15^{ου} αιώνα «πέφτει απόλυτα στον ρεαλισμό».⁸³

Η επίσης σημαντική διάσταση που δίνει ο Viollet-le-Duc στο ζήτημα της μίμησης της φύσης είναι η εισαγωγή της παραμέτρου του φυσικού, πιθανού ή αληθοφανούς που προϋπάρχει και στην αριστοτελική μίμηση. Αυτό που εξυμνεί στην αρχαιοελληνική τέχνη είναι η ικανότητα των καλλιτεχνών να δημιουργούν όντα μη-πραγματικά, που όμως έχουν μια ιδιαίτερα δυνατή αίσθηση του πραγματικού, ακριβώς επειδή αποτελούν προϊόντα προσεκτικής παρατήρησης της φύσης. Ο Κένταυρος, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι ένα από τα παραδείγματα τερατόμορφων όντων που τονίζει αυτό το επιχείρημα του.

Όσον αφορά την αληθοφάνεια στην *Ποιητική*, η γνωστή αριστοτελική αισθητική αρχή «κατά τό εικός ή ἀναγκαῖον» ήταν το κριτήριο για την επιτυχία του τραγικού μύθου. Κατά το «εικός», η μορφή, η πλοκή και η σύνθεση της τραγωδίας πρέπει να αποτελείται από στοιχεία αληθοφανή, πράγματα που θα μπορούσαν να συμβούν. Και κατά το «ἀναγκαῖον» θα πρέπει να συμφωνούν με την αισθητική και την ηθική αναγκαιότητα, να είναι δικαιολογημένα από δραματική άποψη, βάσει του τρόπου με τον οποίο ο ποιητής έχει διαγράψει τον μύθο και την πλοκή του έργου του.

⁸¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.V λήμμα Flore σ.488.

⁸² αυτ., σ.505.

⁸³ αυτ., σ.538.

*«Έργο του ποιητή δεν είναι να λέει όσα απλώς έγιναν, αλλά όσα μπορούσαν να γίνουν, δηλαδή τα δυνατά κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια».*⁸⁴

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αυτό που είναι αδύνατο αλλά αληθοφανές (αδύνατα εικότα) πρέπει να προτιμάται από αυτό που είναι δυνατό αλλά όχι πειστικό (δυνατά απίθανα).⁸⁵ Ο Αριστοτέλης τοποθετούσε έτσι το αληθοφανές στην πλευρά αυτού που ήταν ικανό να πείσει (πιθανόν). Με μια εντυπωσιακή ομοιότητα με τον ορισμό της αριστοτελικής μίμησης, ο Viollet-le-Duc σημειώνει για το παράδειγμα του Κένταυρου:

*«Το αδύνατο γίνεται μια τόσο πιθανή πραγματικότητα που ακόμη και τώρα νομίζουμε ότι οι Κένταυροι υπήρξαν ζώα που κάποτε ζούσαν και κινούνταν όπως οι σκύλοι και οι γάτες».*⁸⁶

Δίνοντας ιδιαίτερη σημασία σε αυτήν τη διάσταση της *Ποιητικής* και εστιάζοντας στην έννοια της αληθοφάνειας, η θεωρία της λογοτεχνίας συνέδεσε την έννοια της *μιμήσεως* με την πλευρά της ρητορικής και της κοινής γνώμης. Αληθοφανές δεν είναι αυτό που μπορεί να συμβεί κατά την τάξη του δυνατού, αλλά αυτό που είναι αποδεκτό από την κοινή γνώμη – «δόξη». Είναι το έν-δοξο και όχι το παρά-δοξο, αυτό που είναι αποδεκτό από τους κανόνες της κοινωνικής ομογνωμίας.⁸⁷ Η θεωρία της λογοτεχνίας διάβασε το αληθοφανές, το «εικός», ως συνώνυμο της δόξης, ως ένα σύστημα συμβάσεων και κοινωνιολογικών προσδοκιών που αποφασίζει τελικά για το τί είναι φυσικό και τί αφύσικο. Η έννοια της μίμησης απομακρύνθηκε έτσι, ακόμα περισσότερο από την αναφορά στο πραγματικό και έγινε περισσότερο μια έννοια εξαρτημένη από την κοινωνική νόρμα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Tzvetan Todorov ανατρέχει και στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, όπου η έννοια της αληθοφάνειας, της αφήγησης και της πειθούς συνδέονται επίσης καθαρά. Στο κείμενο του «*Introduction au vraisemblable*»,⁸⁸ επανέρχεται στην κοινή σημασία που έχει ο όρος «αληθοφανές» τόσο στον Πλάτωνα όσο και στον Αριστοτέλη: το αληθοφανές ως η σχέση του ειδικού κειμένου με ένα άλλο γενικό και διάχυτο κείμενο που το ονομάζουμε «κοινή γνώμη». Το άρθρο του Todorov ξεκινά με ένα χαρακτηριστικό επεισόδιο που εκτυλίσσεται στην Σικελία του 5^{ου} π.Χ αιώνα, όπου δύο πρόσωπα φιλονικούν μετά από ένα ατύχημα και απευθύνονται στις Αρχές που πρέπει να αποφασίσουν ποιος είναι ο ένοχος:

«Όταν οι αισθήσεις είναι ανίκανες, δε μένει παρά ένα μέσο: να ακούσεις τα αφηγήματα των διαδίκων. Κατά συνέπεια, η θέση αυτών των τελευταίων τροποποιείται. Δεν πρόκειται πια να αποδείξουν μια

⁸⁴ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1451a36 σ.239.

⁸⁵ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1460a 26-7 σ.333.

⁸⁶ Viollet-le-Duc, *Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική* σ.52.

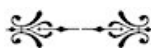
⁸⁷ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.158.

⁸⁸ Tzvetan Todorov, «Introduction au vraisemblable» Εισαγωγή στο τεύχος/αφιέρωμα *Recherches Sémiologiques: Le Vraisemblable* (Communications 1968 vol.11 no.11) σ.1-4.

*αλήθεια (πράγμα που είναι αδύνατο), αλλά να την προσεγγίσουν, να δώσουν μια εντύπωση. Και η εντύπωση αυτή θα είναι πιο ισχυρή όσο πιο επιδέξια είναι η αφήγηση. Για να κερδίσεις τη δίκη είναι πιο σημαντικό να μιλήσεις καλά, παρά να έχεις ενεργήσει καλά».*⁸⁹

Ακόμη λοιπόν και η διαδικασία που περιορίζεται στα «γεγονότα της υπόθεσης», στην πραγματικότητα παράγει αναγνωρίσιμες «λογοτεχνικές» ιστορίες που η πειστικότητα τους έγκειται στο ότι ακολουθούν τις αρχές της αφηγηματικής κατασκευής και βασίζονται σε δημοφιλή μοντέλα.⁹⁰ Όπως σχολιάζει ο Todorov, αυτό είναι κάτι που ήδη είχε παραδεχτεί με πικρία ο Πλάτων: «στα δικαστήρια δεν ενδιαφέρεσαι καθόλου να πεις την αλήθεια, αλλά να πείσεις, και η πειθώ εξαρτάται από την αληθοφάνεια».⁹¹ Το αφήγημα λοιπόν, παύει να είναι μια πειθήνια αντανάκλαση των πραγμάτων και αποκτά μια ανεξάρτητη αξία. Οι λέξεις δεν είναι τα διαφανή ονόματα των πραγμάτων αλλά αποτελούν μια αυτόνομη οντότητα που προσδιορίζεται από δικούς της νόμους και υπόκειται σε κριτική και η ίδια.

Ο Viollet-le-Duc δεν αναφέρεται στη διάσταση αυτή της αληθοφάνειας ή της μίμησης στην αφήγηση, καθώς ενδιαφέρεται κατά κύριο λόγο για ζητήματα αναπαράστασης στη γλυπτική ή την αρχιτεκτονική. Η διεύρυνση όμως της έννοιας της μίμησης στο επίπεδο του λόγου, της ρητορικής και της αφήγησης, βρίσκεται στο κέντρο της δικής μας έρευνας για την έννοια του ρεαλισμού στον λόγο των ιστορικών της αρχιτεκτονικής. Είδαμε εξάλλου, το πώς αντίστοιχες απόψεις διατυπώθηκαν από ρομαντικούς ιστορικούς όπως ο Augustin Thierry, δίνοντας την πρωτοκαθεδρία στην αφήγηση, ανάγοντας την στο πιο χρήσιμο εργαλείο του ιστορικού, ένα εργαλείο ισότιμο της ιστορικής απόδειξης το οποίο δεν αφήνει χώρο για κανενός είδους αμφισβήτηση και στο οποίο κανείς δεν μπορεί να προβάλλει αντίσταση. Ο Viollet-le-Duc εναντιώθηκε στην παράδοση αυτή επιλέγοντας τη φαινομενικά αντι-αφηγηματική μορφή ενός λεξικού, όμως δεν μπορεί κανείς να απαλλαγεί από την αφήγηση ολοκληρωτικά. Όπως σχολιάζει και ο Gérard Genette, ακόμα και μια συσσώρευση περιγραφών, μια συσσώρευση περιγραφικών λημμάτων στην περίπτωση του Viollet-le-Duc, δεν σημαίνει πως καταργείται κάθε έννοια αφηγηματικότητας.⁹² Έχοντας παρουσιάσει το πώς ο Viollet-le-Duc και ο Ruskin στοχάζονται πάνω στο πρόβλημα της μίμησης και του ρεαλισμού, μας ενδιαφέρει στη συνέχεια να εξετάσουμε το πώς χρησιμοποιούν οι ίδιοι τις τεχνικές της μίμησης στη διήγηση τους. Χρησιμοποιώντας τα διδάγματα της θεωρίας της λογοτεχνίας θα επιχειρήσουμε να επαναπροσδιορίσουμε το δίπολο περιγραφή-αφήγηση και τη σημασία που αποκτούν οι έννοιες της πειθούς, της αληθοφάνειας και των αφηγηματικών τρόπων στη δική τους γραπτή κατασκευή. Να διαβάσουμε τελικά την ιστορία της Αρχιτεκτονικής με τους όρους μιας Ποιητικής, μιας ειδικής αφηγηματολογίας.



⁸⁹ αυτ., σ.1.

⁹⁰ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση» σ.1012.

⁹¹ Todorov, «Introduction au vraisemblable» σ.1.

⁹² Genette, *Τα όρια της διήγησης* σ.29-30.

Κεφάλαιο 4



Viollet-le-Duc: αφηγηματολογική προσέγγιση



νώ ο John Ruskin έχει αδιαμφισβήτητα κερδίσει αναγνώριση ως ένας ιδιαίτερα ταλαντούχος χειριστής της γραφής και της περιγραφής, η συγγραφική πένα του Viollet-le-Duc δεν έχει προκαλέσει το ίδιο ενδιαφέρον. Ο Viollet-le-Duc έχει μείνει στην ιστορία ως αρχιτέκτονας, ως αρχαιολόγος, ως πρόδρομος του μοντέρνου και ως υπεύθυνος αποκαταστάσεων για τα πιο σημαντικά γαλλικά μνημεία, όμως η ιστορία και η θεωρία της αρχιτεκτονικής δεν έχει ασχοληθεί σχεδόν καθόλου με τη συγγραφική του ιδιότητα. Αυτό είναι αρκετά παράδοξο αν σκεφτεί κανείς τον όγκο του γραπτού έργου του αλλά και την επιλογή του να δοκιμαστεί ακόμα και στο χώρο της μυθοπλασίας γράφοντας τα πέντε βιβλία των *Histoires* για την αρχιτεκτονική. Στο κεφάλαιο αυτό θα εστιάσουμε ακριβώς στον τρόπο που ο Viollet-le-Duc συντάσσει και συγγράφει ιστορία, όχι τη μυθιστορηματική της εκδοχή που επιχείρησε στις νουβέλες του, αλλά στο κατεξοχήν έργο θεωρίας και ιστορίας της αρχιτεκτονικής, το *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Θα επικεντρωθούμε στην κειμενική ανάλυση του Λεξικού επιχειρώντας μια «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση», έχοντας δανειστεί τα εργαλεία της αφηγηματολογίας δηλαδή της δομικής ανάλυσης των κειμένων. Θα εστιάσουμε στο αφήγημα, στον αφηγηματικό λόγο καθαυτό, αφήνοντας κατά μέρος την ίδια την αρχιτεκτονική ή τις συνθήκες συγγραφής του έργου. Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο «πώς» ο Viollet-le-Duc γράφει την ιστορία της αρχιτεκτονικής και όχι στο «τί», αναζητώντας τα αφηγηματικά και περιγραφικά κομμάτια που συνθέτουν το οικοδόμημα του μεγάλου Λεξικού του.

Όπως έχουμε αναφέρει, ο δομισμός συνέλαβε την αφήγηση ως κάτι ενιαίο, διαπολιτισμικό και διυποκειμενικό, βασιζόμενος σε μοντέλα περιγραφικά και «γεωμετρικά». Επιχείρησε έναν «εκελετισμό» της αφήγησης,¹ με τη χρήση μιας πληθώρας πινάκων, πλαισίων, σχημάτων και διαγραμμάτων που είχαν σαν στόχο την παρουσίαση, την οργάνωση και την ιεράρχηση των αφηγηματικών τρόπων και σχέσεων. Πρόκειται για μια μέθοδο ιδιαίτερα κατάλληλη και για τη δική μας προσέγγιση: αν θέσει κανείς το ερώτημα γιατί επιλέγεται μια δομική ανάλυση για το γραπτό έργο του Viollet-le-Duc, η απάντηση κατά κάποιο τρόπο φαίνεται να έχει δοθεί ήδη από τον ίδιο. Η επιλογή του να παρουσιάσει την ιστορία της γαλλικής αρχιτεκτονικής από τον 11^ο έως τον 16^ο αιώνα μέσα από ένα δεκάτομο λεξικό 427 λημμάτων, ήταν ο τρόπος του για να αποκαλύψει τη ζωντανή, οργανική δομή της γοτθικής αρχιτεκτονικής. Όπως είδαμε αναλυτικά, ο Viollet-le-Duc, εκφράζοντας το θετικιστικό πνεύμα της εποχής, εναντιώθηκε στην αφηγηματική παρουσίαση της ιστορίας και επέλεξε την κατάτμηση της σε λήμματα που κατονομάζουν και περιγράφουν όλα τα μέρη της γοτθικής αρχιτεκτονικής. Η έμφαση που έδωσε στην ιδέα της δομής και η έκφραση της

¹ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση» σ.974.

θεωρίας του μέσα από ένα λεξικό, μπορούμε να πούμε πως εν μέρει εξηγεί το γιατί πολλοί σημαντικοί μελετητές του έργου του επέλεξαν να αποδώσουν την αρχιτεκτονική του θεωρία μέσα από ένα αντίστοιχο πρίσμα. Τόσο το έργο του Laurent Baridon στο οποίο αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, όσο και το έργο των Hubert Damisch και Philippe Boudon στο οποίο θα αναφερθούμε στο κεφάλαιο αυτό, αποτελούν δύο από τα πιο σημαντικά παραδείγματα αυτής της έκφρασης: της ανάγνωσης του Λεξικού του Viollet-le-Duc μέσα από την ανα-κατασκευή του και τη δημιουργία ενός νέου μετα-λεξικού, ενός λεξικού για το λεξικό. Ο Laurent Baridon, υπό μία έννοια, ανασκεύασε το *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* αποσπώντας από αυτό έννοιες που επανέρχονται σταθερά στην αρχιτεκτονική σκέψη του Viollet-le-Duc. Δημιούργησε ένα νέο λεξικό-οδηγό που εστιάζει όχι στα αρχιτεκτονικά μέλη αλλά σε ζητήματα κομβικής σημασίας, σε βιογραφικά στοιχεία και σε επιστημολογικά πεδία που επηρέασαν και διαμόρφωσαν την επιστημονική του σκέψη. Η ανάγνωση, δηλαδή, του μεγάλου Λεξικού του Viollet-le-Duc, οδήγησε σε ένα συμπληρωματικό έργο, με αναφορές σε λέξεις-κλειδιά όπως ανατομία, βοτανική, γεωλογία, γεωμετρία, φιλολογία, που το πλαισιώνουν. Ένα νέο λεξικό που λειτουργεί σε ένα νέο επίπεδο, παράλληλα με το αρχικό.

Η περίπτωση της ανάγνωσης του Λεξικού από τον Hubert Damisch έχει επίσης ιδιαίτερη σημασία για μας αφού αποτελεί την πρώτη δομική προσέγγιση του θεωρητικού έργου του Viollet-le-Duc και επομένως η αναφορά σε στοιχεία αυτής της μελέτης είναι αναγκαία. Η προσέγγιση του Damisch τονίζει τη σημασία της επιλογής του Viollet-le-Duc να μιλήσει για τη γοτθική αρχιτεκτονική, ακριβώς επειδή ως παράδειγμα μελέτης μπορούσε να του παράσχει ένα σύστημα αρχών και λογικών δομών. Η διαμάχη για το γοτθικό που βρίσκονταν σε κεντρική θέση στη συζήτηση για το ρομαντισμό και που κράτησε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα δεν ήταν για αυτόν απλά ένα ζήτημα αντίθετων γούστων, αλλά ένα ζήτημα αρχών. Αν το γοτθικό είχε μια διδακτική αξία για τον Viollet-le-Duc, αυτή δεν βρίσκονταν στον απόηχο του μεσαιωνικού φαντασιακού, ούτε στον ρόλο του ως μοντέλο προς μίμηση. Ο Viollet-le-Duc ήθελε περισσότερο να τονίσει τη λειτουργία της γοτθικής αρχιτεκτονικής ως κάτι που μπορεί να εξηγηθεί, να αναλυθεί και να συζητηθεί, ενώ η επίσημη εκπαίδευση οδηγούσε μόνο στην αντιγραφή. Έγραψε το Λεξικό θέλοντας να καθιερώσει εκείνα τα θεωρητικά εργαλεία που θα καθιστούσαν αναχρονιστικές τις υπάρχουσες μεθόδους διδασκαλίας, οι οποίες παρέβλεπαν τη σημασία των αρχών της κατασκευής. Εναντιώθηκε σε ένα εκπαιδευτικό σύστημα που, συν τοις άλλοις, στρεφόταν περισσότερο στην αρχιτεκτονική παράδοση της Ρώμης από ότι στην πολιτιστική κληρονομιά της ίδιας της Γαλλίας. Καμία άλλη αρχιτεκτονική δεν προσφερόταν τόσο για αυτήν την άσκηση όσο οι λογικές δομές του 12^{ου} και 13^{ου} αιώνα. Και ο Viollet-le-Duc, παρουσιάζοντας μια λογική θεωρία της κατασκευής και μια συστηματική μέθοδο ανάλυσης των κτιρίων, πίστευε πως θα άνοιγε το δρόμο για μια μοντέρνα αρχιτεκτονική - κάτι που εξάλλου εν μέρει πέτυχε.



Το άρθρο του Hubert Damisch που αποτέλεσε έναν σταθμό στη μέχρι τότε προσέγγιση του *Dictionnaire* δημοσιεύτηκε το 1964, ως εισαγωγή στο βιβλίο «*L'architecture raisonnée*»² το οποίο ήταν μια μικρή έκδοση υπό την επιμέλεια του ίδιου του Damisch και περιελάμβανε εκτενή αποσπάσματα από τρία συγκεκριμένα λήμματα του Λεξικού: τα λήμματα *Construction*, *Architecture* και *Style*. Το κείμενο αυτό, που γράφτηκε ακριβώς την εποχή που οι θεωρίες του στρουκτουραλισμού βρίσκονταν στο απόγειο τους, επικεντρώθηκε στον τρόπο με τον οποίο ο Viollet-le-Duc συζητά τη σχέση μεταξύ των αρχιτεκτονικών μελών και του αρχιτεκτονικού συνόλου και το πώς η σχέση αυτή βρίσκει εφαρμογή στη γοτθική αρχιτεκτονική:

*Δεν μπορούμε να συγκρίνουμε καλύτερα την εξέλιξη των τεχνών εκείνης της εποχής, παρά με μια αποκρυστάλλωση. Μια εργασία συνθετική στην οποία όλα τα μέρη συνδέονται σύμφωνα με έναν σταθερό, λογικό, αρμονικό νόμο, για να σχηματίσουν ένα ομοιογενές σύνολο από το οποίο δεν μπορεί να αποσπαστεί κανένα στοιχείο χωρίς να καταστραφεί το όλον. Στην αρχιτεκτονική του 13^{ου} αιώνα η επιστήμη και η τέχνη είναι μία και η μορφή δεν είναι παρά το αποτέλεσμα ενός μαθηματικού νόμου».*³

*«Το γοτθικό οικοδόμημα παραμένει όρθιο μόνο υπό την προϋπόθεση ότι είναι ολοκληρωμένο. Η σταθερότητα του οφείλεται στους νόμους της ισορροπίας και κανένα από τα μέλη του δεν μπορεί να αφαιρεθεί αφού τότε υπάρχει κίνδυνος κατάρρευσης».*⁴

Για τον Viollet-le-Duc, η συνοχή του όλου είναι αποτέλεσμα της λογικής που καθορίζει τις σχέσεις μεταξύ των μερών. Και ο Hubert Damisch αναγνώρισε στη θέση αυτή, μια βασική στρουκτουραλιστική αρχή, την ιδέα του συστήματος. Παίρνοντας ως αφετηρία την ίδια την έννοια της δομής και την ετυμολογία της, μιας και η δομή, ως κατασκευή, βρίσκεται ιδιαίτερα κοντά στη θεωρία και την πρακτική της αρχιτεκτονικής, ο Damisch άνοιξε μια νέα προοπτική για την ανάγνωση του έργου του Viollet-le-Duc. Διατύπωσε την άποψη πως αν κανείς νοιαστεί να διαβάσει το Λεξικό υπό το φως των προθέσεων του, δηλαδή της διαλεκτικής ανάμεσα στο όλον και τα μέρη, τότε θα μπορέσει να το δει ως μια πρώιμη και αποφασιστική αναγγελία μιας μεθόδου και μιας ιδεολογίας, αυτήν της δομικής σκέψης όπως θα εμφανιζόταν τη δεκαετία του 1960 στη γλωσσολογία ή την ανθρωπολογία.

Η μορφή του Λεξικού, μια μορφή που ορίζεται από την ασυνέχεια της αφηγηματικότητας και για την οποία ο Viollet-le-Duc επικρίθηκε έντονα ακόμα και από τους πιο κοντινούς του συνεργάτες, έχει για τον Damisch ιδιαίτερη σημασία: «Αυτή η ασυνέχεια στην καρδιά ενός έργου που αυτό-

² Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française*. Réunis et présentés par Hubert Damisch (Paris: Hermann, Miroirs de L'Art, 1964).

³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα Architecture σ.153.

⁴ αυτ., σ.149.

ονομάζεται «λογικό» (raisonnée) εκφράζει την πιο συστηματική δήλωση πίστης που θεωρητικός της αρχιτεκτονικής έχει ποτέ αναπτύξει». ⁵ Το Λεξικό είναι «λογικό» επειδή ο συγγραφέας του επιχείρησε να ξεδιπλώσει το λόγο ύπαρξης, το γιατί, το για ποιο λόγο, κάθε μέρους ενός μεσαιωνικού κτιρίου. Συγχρόνως, προσπάθησε να αποκαλύψει τις αρχές που καθορίζουν τη σύνδεση αυτών των μερών σε μια ενότητα, καθώς και τη μορφική και λειτουργική εξέλιξη από το ένα σύστημα στο άλλο, όπως για παράδειγμα, το πέρασμα από το ρωμανικό ρυθμό στο γοτθικό. Το Λεξικό, με τη μορφή του, την επιλογή των όρων, την έκταση κάθε λήμματος, τις άπειρες παραπομπές από το ένα λήμμα στο άλλο, είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε να μεταφέρει μια αμιγώς στρουκτουραλιστική ιδέα που ο Viollet-le-Duc είχε διαμορφώσει για τη σχέση μεταξύ του αρχιτεκτονικού όλου και των συντιθέμενων μερών. Όπως έγραφε και ο ίδιος,

«η μορφή του λεξικού (...) αναγκάζει τον αναγνώστη να ανατέμνει κάθε κτίριο και να περιγράφει τις λειτουργίες και τις εφαρμογές όλων των συστατικών μερών». ⁶

Μια από τις πιο καθαρές αρχές του στρουκτουραλισμού είναι το ότι ένα σύστημα – ή τουλάχιστον τα κύρια στοιχεία της δομής του - μπορεί να αναγνωριστεί από οποιοδήποτε στοιχείο του και από τον τρόπο με τον οποίο το κάθε στοιχείο σχετίζεται με τα άλλα συστατικά στοιχεία του συστήματος και καθορίζεται από αυτά. ⁷ Αυτή η αρχή είναι ιδιαίτερα παραγωγική όταν εφαρμόζεται στη μελέτη της αρχιτεκτονικής: η αξία ή η σημασία ενός μεμονωμένου αρχιτεκτονικού στοιχείου, δεν πηγάζει από το ίδιο αλλά από τη θέση του μέσα στο σύστημα. Για τον Viollet-le-Duc, η έννοια του συστήματος αποτελούσε την πιο ολοκληρωμένη έκφραση της δικής του οπτικής για την αρχιτεκτονική ενότητα και τη συνοχή στη γοτθική αρχιτεκτονική, στην οποία κάθε αρχιτεκτονικό μέλος μπορούσε να εξεταστεί και να οριστεί μέσα από τις σχέσεις του με τα υπόλοιπα.

«Μόλις τροποποιήσετε ένα από τα μέλη της (αρχιτεκτονικής κατασκευής), μόλις προσθέσετε κάτι στη διάταξη, βλέπετε τις δυσκολίες στις λεπτομέρειες να συσσωρεύονται. Μια πρώτη αλλαγή στο σύστημα που θεωρούσατε ελάχιστα σημαντική στην αρχή, απαιτεί μια δεύτερη, έπειτα μια τρίτη, και στη συνέχεια ένα πλήθος αλλαγών. Τότε ή πρέπει να περιορίσετε τις απαιτήσεις σας ή να γίνετε σκλάβος των απαιτήσεων που προκαλέσατε». ⁸

Το παραπάνω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό της δομικής σκέψης του Viollet-le-Duc όπως εκφράστηκε στους δέκα τόμους του Λεξικού. Την επιθυμία του να ιδωθεί το φαινόμενο της αρχιτεκτονικής με όρους συστήματος, συμπλήρωνε η ανάγκη να αποδείξει πως η πιο απλή αλλαγή ενός οποιοδήποτε στοιχείου ενός οικοδομήματος δεν μπορεί να μην έχει αντίκτυπο σε άλλα μέρη

⁵ Hubert Damisch, «Introduction» στο *L'architecture raisonnée* σ.13.

⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I σ.vi.

⁷ Damisch, «Introduction» σ.15-16.

⁸ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα Construction σ.194-195.

της συνολικής δομής. Και οι συχνές αναφορές του στην έννοια τους συστήματος, σε στοιχεία και λειτουργίες, στη λογική και δομική ισορροπία, σε επαγωγές, δράσεις και αντιδράσεις, δείχνουν ακριβώς μια στενή σχέση με το μετέπειτα λεξιλόγιο του στρουκτουραλισμού. Η ίδια η έννοια του αρχιτεκτονικού στυλ είναι για τον Viollet-le-Duc, ένα σύνολο κατασκευαστικών αρχών, ένα σύστημα δομικό, το λογικό πλαίσιο που η ανάλυση θα αποκαλύψει. Η πραγματική ποιότητα ενός συνεκτικού αρχιτεκτονικού στυλ υπάρχει στο βαθμό που οι σχέσεις που αφορούν τη δομική ισορροπία του αρχιτεκτονικού συνόλου ισχύουν και για τη μικρότερη κατασκευαστική λεπτομέρεια του.

Αντίθετα από τις θέσεις της τότε επίσημης διδασκαλίας, στη δομή της γοθτικής αρχιτεκτονικής που προσπαθούσε να εκφράσει ο Viollet-le-Duc, το αρχιτεκτονικό συντακτικό δεν μπορούσε να περιοριστεί σε ένα συνδυασμό μορφών ίσης αξίας. Ο Viollet-le-Duc πρότεινε μια ιεραρχική οργάνωση στοιχείων ή δομικών συνόλων από τα οποία κάποια υποτάσσονται και κάποια κυριαρχούν. Όπως παρατηρεί ο Hubert Damisch, αυτή η ιδέα της ιεράρχησης επιτρέπει στον Viollet-le-Duc να μιλήσει για την αρχιτεκτονική με όρους λογικής και όχι με περιγραφικούς ή απλά γραφικούς όρους.⁹ Για παράδειγμα, η άρθρωση ενός υποστυλώματος με τη βάση και το κιονόκρανο που υπόκεινται στη δοκό, δείχνει τις δομικές αρχές ενός συστήματος που βασίζεται σε κατακόρυφες δυνάμεις και οριζόντια στοιχεία. Πρόκειται για ένα σύστημα που είναι σχεδιασμένο «από κάτω», έχει την κλασική τάξη «δοκού επί στύλου» ως σημείο εκκίνησης, και το υποστύλωμα ως το πρώτο και σπουδαιότερο στοιχείο. Αντιθέτως, σύμφωνα με τον Viollet-le-Duc, το υποστύλωμα, δεν αποτελεί γενεσιουργό στοιχείο για την αυστηρά «λογική» γοθτική αρχιτεκτονική που σχεδιάστηκε «από πάνω», αρχίζοντας από τις ασίδες και τους θόλους, αποτελώντας ένα σχεδιαστικό σύστημα που οργανώνει τη διανομή των φορτίων προς το έδαφος. Η ιεραρχική σειρά των αρχιτεκτονικών στοιχείων εκφράζει το σύστημα στο οποίο ανήκουν και εγγράφεται τόσο στη δομή όσο και στη μορφή του.

Η ανάγνωση του Hubert Damisch, η οποία προσεγγίζει το Λεξικό ως μια πρώτη στρουκτουραλιστική θεωρία για την αρχιτεκτονική, μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα για τον τρόπο που αντιμετωπίζει το πρόβλημα της μορφής και τη σχέση της με τη δομή. Είναι ακριβώς στην περιγραφή της μορφής που εστιάζει η δική μας έρευνα. Αυτό που είναι σημαντικό και αξίζει να τονίσουμε λοιπόν από το κείμενο του Damisch είναι η παρατήρηση πως ο Viollet-le-Duc δεν ήταν ευχαριστημένος με το να περιγράψει απλά την εξωτερική όψη του κτιρίου.¹⁰ Αν αποκήρυξε την ακαδημαϊκή διδασκαλία της εποχής του ήταν γιατί σταματούσε στην εμφάνιση, στο επιφανειακό ένδυμα που περικλείει το κτίριο, αγνοώντας την πραγματική λογική στην οποία βασίζεται η τέχνη του κτίζειν. Ο Viollet-le-Duc, όπως και οι προκάτοχοι του, έχει ως αφετηρία τα ορατά μέρη της αρχιτεκτονικής όμως αρνείται να αναγνωρίσει τις επικρατούσες συμβάσεις και τους κανόνες που βασίζονταν εν μέρει στην παράδοση και εν μέρει στην αποδοχή υπερβατικών αρχών όπως αυτών

⁹ Damisch, «Introduction» σ.17.

¹⁰ αυτ., σ.20.

που κυβερνούν την αρμονία, τις αναλογίες ή τη συμμετρία. Αυτός είναι και ο λόγος που, όπως έχουμε αναφέρει, σημαντικοί όροι στα λεξικά αρχιτεκτονικής της εποχής όπως οι όροι *Idéal, Imagination, Inspiration, Pittoresque, Règle*, δεν βρίσκουν θέση στα λήμματα των δέκα τόμων του Λεξικού.¹¹ Τα περισσότερα από τα λήμματα του Viollet-le-Duc είναι στοιχεία υπαρκτά, ορατά, απτά. Η κίνηση μέσω της οποίας ο Viollet-le-Duc απέκλεισε τη θεωρία της αρχιτεκτονικής από τις αυταπάτες, αποφεύγοντας το ολισθηρό έδαφος των καλαισθητικών κρίσεων, είναι μια κίνηση η οποία γυρνώντας την πλάτη στην εξωτερική εμφάνιση ώστε να εξετάσει την πραγματική ουσία του έργου τέχνης, αξιώνει το αρχιτεκτονικό φαινόμενο ως ένα αντικείμενο επιστημονικό.

*«Ο καθένας μπορεί να εκφράσει τα αισθήματά του, όταν πρόκειται για ένα έργο τέχνης και να πει: «Αυτό με ευχαριστεί, ή αυτό όχι». Όμως κανείς δεν έχει δικαίωμα να κρίνει ένα προϊόν της λογικής με άλλο τρόπο πέρα από τη λογική».*¹²

Σε αυτό το πλαίσιο αν η έννοια του ωραίου έχει μια σημασία, αυτή δεν μπορεί να προσδιοριστεί από την ποιότητα της εξωτερικής εμφάνισης, αλλά από το ότι υπονοεί την ιδέα της αλήθειας, την αξία της πραγματικότητας της μορφής. Και αυτή η πραγματικότητα για την οποία μιλούσε ο Viollet-le-Duc ήταν μια απόλυτα δομική πραγματικότητα που βασιζόταν στις δυνατότητες των υλικών, τις δυνατότητες της πέτρας, του ξύλου και του μετάλλου, και όχι σε μια συνήθη σύλληψη του Ωραίου. Ο Hubert Damisch ορίζει έτσι έναν δικό του ρεαλισμό που ονομάζει «δομικό ρεαλισμό»¹³ για να περιγράψει τη θεωρία του Viollet-le-Duc. Ο ρεαλισμός αυτός συνδέει το δομικό σχήμα του Viollet-le-Duc για τη γοτθική αρχιτεκτονική με την υλική της υπόσταση. Έτσι η αρχιτεκτονική, για τον Viollet-le-Duc, θεμελιώνεται στην πραγματικότητα της φυσικής κατασκευής, στα υλικά της, στους λίθους και το κονίαμα, στη δομή της. Η λογική της κατασκευής του παρείχε τα κριτήρια για μια κριτική της αρχιτεκτονικής που ήλπιζε να προκύψει μέσα από την επιθυμία για ειλικρίνεια και τιμιότητα της μορφής – ποιότητες που δεν γνώριζαν όλες οι αρχιτεκτονικές περίοδοι. Το εξωτερικό περίβλημα και η μορφή της γοτθικής αρχιτεκτονικής ήταν το αποτέλεσμα μιας δίκαιης και ορθής χρήσης του οικοδομικού υλικού, με σεβασμό στις εγγενείς του ποιότητες και την ικανοποίηση των αναγκών του αρχιτέκτονα και της κοινότητας.

*«Αυτή η δημιουργική αρχή, είναι η χρήση των υλικών με βάση τις ιδιότητές τους, και ο τρόπος χρήσης τους που είναι πάντα εμφανής, όπως στο ανθρώπινο σώμα όπου διακρίνουμε το σκελετό, τους μύες και τα όργανα (...) η μορφή δεν είναι παρά η συνέπεια αυτής της χρήσης και τόσο το συνολικό αποτέλεσμα όσο και κάθε μέρος του, απαντούν ακριβώς, χωρίς παραχωρήσεις, σε αυτόν τον σκοπό».*¹⁴

¹¹ Bergdoll, *The Foundations of Architecture* σ.15.

¹² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα Construction σ.111.

¹³ Damisch, «Introduction» σ.22.

¹⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Style σ.486.

Ο ρεαλισμός για τον οποίο μιλά ο Hubert Damisch διαφέρει από τη δική μας αναζήτηση του ρεαλισμού αφού αναφέρεται στο ίδιο το αντικείμενο, την αρχιτεκτονική, και όχι στον λόγο για την αρχιτεκτονική. Μας αφορά όμως ιδιαίτερα αφού θέτει ένα πρώτο πλαίσιο που ορίζει τη ματιά του Viollet-le-Duc πάνω στις αρχιτεκτονικές μορφές. Η ματιά αυτή, που στη δική μας μελέτη προσπαθούμε να προσδιορίσουμε μέσα από τον γραπτό του λόγο, είναι μια ματιά που έχει στη βάση της το ορατό κομμάτι της αρχιτεκτονικής, την ίδια τη μορφή. Για τον Hubert Damisch, στη θεωρία του Viollet-le-Duc συνυπάρχουν οι δύο βασικοί δρόμοι της μοντέρνας σκέψης, η δομική ανάλυση και η φαινομενολογική προσέγγιση.¹⁵ Η δομική ανάλυση αφορά την αόρατη λογική της κατασκευής και η φαινομενολογική την ορατή μορφή. Η αρχιτεκτονική μορφή προκύπτει από τη δομή όπως μια λογική συνεπαγωγή προκύπτει από μια υπόθεση. Οι νευρώσεις, για παράδειγμα, στους θόλους των γοθικών ναών είναι κάτι περισσότερο από μια πλαστική δημιουργία αντιστοιχούν σε μια θεωρία της κατασκευής. Η δομική ανάλυση και η φαινομενολογική περιγραφή έχοντας και οι δύο σκοπό να βρουν την εκ προθέσεως λογική άρθρωση των φαινομένων, είναι αναγκασμένες να αναφέρονται διαρκώς η μία στην άλλη.¹⁶

Ο διαχωρισμός όμως αυτός μεταξύ της «ορατής» εμφάνισης και της «αόρατης» λογικής του κτιρίου, αποτελεί μια υπερβατική αυταπάτη και μια αντίφαση στη θεωρία του Viollet-le-Duc. Το πρόβλημα αυτό διατυπώθηκε με εκτενή τρόπο στη μελέτη που εκπόνησε τη δεκαετία του 1970 μια ομάδα νέων Γάλλων ερευνητών. Πρόκειται για μια έρευνα που ανατέθηκε το 1973 από την C.O.R.D.A. (*Comité d'Organisation de la Recherche et du Développement en Architecture*), δημοσιεύτηκε το 1978 και αποτέλεσε μια συνέχεια της αρχικής προσέγγισης του Hubert Damisch. Η ομάδα των Philippe Boudon, Philippe Deshayes και Thierry Desnoyers που πλαισίωσαν τον Damisch παρουσίασε μια ανάλυση που, όπως ο ίδιος ο Boudon παραδέχεται, καταχρηστικά μόνο δικαιούται τον τίτλο της «δομικής» ανάλυσης, αφού λίγη σχέση έχει με τις αρχές που έθεσε για το δομισμό ο Lévi Strauss.¹⁷ Η προσέγγιση αυτή περισσότερο εντοπίζει τις αρχές του δομισμού στο ίδιο το αντικείμενο μελέτης της, το έργο δηλαδή του Viollet-le-Duc, αναζητώντας τη σχέση του με τη στρουκτουραλιστική σκέψη. Όπως γράφει ο Philippe Boudon, για την ομάδα της C.O.R.D.A. μια στρουκτουραλιστική ανάλυση σημαίνει την αναζήτηση των κύριων αντιφάσεων του Λεξικού και της ετερογένειας του κειμένου, πίσω από μια «επιφανειακή ανάγνωση» και πίσω από τις προφανείς -όμως τελικά εύθραυστες- νοηματικές συνδέσεις που επιχειρούν οι πολλαπλές παραπομπές και

¹⁵ Damisch, «Introduction» σ.23.

¹⁶ αυτ., σ.24.

¹⁷ Philippe Boudon, Hubert Damisch, Philippe Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle par E. Viollet-le-Duc* (Paris: Atelier de Recherche et d'Etudes d'Aménagement A.R.E.A 1978).

Οι αρχές που σύμφωνα με το Lévi-Strauss «αποτελούν τη βάση της δομικής ανάλυσης σε όλες τις μορφές είναι η οικονομία της ερμηνείας, η ενότητα της λύσης, η ικανότητα να ανακατασκευαστεί το όλο από ένα απόσπασμα και να προβλεφθούν μελλοντικές αναπτύξεις από την παρούσα πληροφορία». Boudon, Damisch, Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné* σ.VI.

αναφορές των λημμάτων: «Το θέμα δεν είναι να εναντιωθούμε στη λογική του *Dictionnaire* και τους παραλογισμούς του, αλλά να δούμε πώς το κείμενο, με την ετερογενή του φύση, υπόκειται στις αντιφάσεις αυτής της ετερογένειας».¹⁸

Πέρα από την καίρια διάσταση ανάμεσα στις έννοιες της λογικής και της ορατής μορφής, το κείμενο του Λεξικού είναι ετερογενές μιας και περιέχει στοιχεία ιστορικισμού, θετικισμού, εξελικτισμού, εθνικισμού ή και ρομαντισμού. Ο Viollet-le-Duc, όπως θα δούμε, εμπλέκει στην αφήγηση του στοιχεία γοθτικής αρχιτεκτονικής και στοιχεία ιστορικά για τη συμμαχία μοναρχίας-εκκλησίας, για την αστική χειραφέτηση σε βάρος της φεουδαρχίας, για την εμφάνιση του αισθήματος της γαλλικής εθνικής ενότητας σε σχέση με τη δομή των τοπικών μεσαιωνικών κοινοτήτων.¹⁹ Το Λεξικό είναι ένα κείμενο ετερογενές γιατί η ματιά του πάνω στην αρχιτεκτονική δεν είναι καθαρά ιστορική ή θεωρητική αλλά και τα δύο ταυτοχρόνως. Κύριος στόχος του Λεξικού, στον οποίο συνεισφέρει και η μη αφηγηματική του δομή, είναι η χρησιμότητα και η αποτελεσματικότητα του. Όπως γράφει ρητώς και στην πρώτη του *Διάλεξη* για την Αρχιτεκτονική, η γνώση του παρελθόντος, είναι απαραίτητη όχι για να το μιμηθούμε αλλά για να μας χρησιμεύει, να μας βοηθήσει:

*«Το παρελθόν έχει παρέλθει, όμως πρέπει να το ανασκάψουμε προσεκτικά, με ειλικρίνεια, όχι να το αναβιώσουμε αλλά για να το γνωρίσουμε, και να το χρησιμοποιήσουμε».*²⁰

Ωστόσο, όπως παρατηρεί και ο Philippe Boudon, ο Viollet-le-Duc, ενώ δεν αξιώνει να κάνει θεωρία, τελικά το κάνει.²¹ Η απόρριψη της μίμησης του παρελθόντος οδηγεί στη θεωρία, δίνοντας πρωτεύοντα ρόλο στη διατύπωση αρχών για το μέλλον της αρχιτεκτονικής. Για τον Viollet-le-Duc, η λογική διεργασία που είναι απαραίτητη για τη δημιουργία της αρχιτεκτονικής, αποκτά προτεραιότητα σε σχέση με το πρόβλημα της μορφής και προηγείται χρονικά από αυτή. Το κτίριο δεν είναι παρά μια αναπαράσταση της ιδέας που έχει προηγηθεί. Ο Viollet-le-Duc συχνά συγχέει τις έννοιες «λογική», «δομή» ή «αρχές» χρησιμοποιώντας τις αδιακρίτως, όμως αυτό που έχει σημασία και που δηλώνεται ξεκάθαρα στο Λεξικό, είναι η γενική διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής όπως φαίνεται και από τα παρακάτω αποσπάσματα:

«Για να εκφράσουν τις ιδέες τους (οι αρχιτέκτονες όπως και οι συγγραφείς) με σαφήνεια και με κομψότητα, θα πρέπει πρώτα να έχουν ιδέες. Θα πρέπει αυτές οι ιδέες να προηγούνται της μορφής, η οποία θα τις βοηθήσει να εκφραστούν. Αλλά αν, αντιθέτως, μας απασχολεί η

¹⁸ αυτ., σ.IV.

¹⁹ αυτ., σ.155.

²⁰ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier σ.32.

²¹ Boudon, Damisch, Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné* σ.V.

*μορφή πριν σκεφτούμε τί πρέπει αυτή να εκφράσει, με αυτόν τον τρόπο δεν αποδεικνύουμε καμία ύπαρξη γούστου».*²²

«Η μορφή που δίνεται στην αρχιτεκτονική δεν είναι παρά η αναπόφευκτη συνέπεια των αρχών της δομής, οι οποίες εξαρτώνται:

1° από τα υλικά

2° από τον τρόπο που θα χρησιμοποιηθούν

3° από το πρόγραμμα που θα πρέπει να ικανοποιήσουν

*4° από μια λογική επαγωγή από το όλον μέχρι τις λεπτομέρειες, αρκετά όμοια με εκείνη που παρατηρούμε στην τάξη των πραγμάτων όπου το επί μέρους είναι ολοκληρωμένο όπως το σύνολο και έχει συντεθεί όπως κι αυτό».*²³

Η ομάδα της C.O.R.D.A. επέλεξε συγκεκριμένα αποσπάσματα από το σύνολο των λημμάτων των δέκα τόμων του Λεξικού, παρουσιάζοντας τα με ένα νέο τίτλο-δείκτη, ώστε να βοηθήσουν τον σύγχρονο αναγνώστη να συγκεντρώσει και να συγκρίνει πιο εύκολα όλα εκείνα τα χωρία που αναφέρονται σε έννοιες που επαναλαμβάνονται και διατρέχουν το έργο του Viollet-le-Duc. Οι έννοιες της λογικής, των αρχών, της μίμησης, της φύσης, της γεωμετρίας, της σχέσης του όλου με το επιμέρους, του συστήματος, της λειτουργικότητας, της ιστορίας, του ρομαντισμού, της εθνικής ταυτότητας και της γλώσσας, είναι μερικά από τα θέματα στα οποία η νέα ομάδα επικεντρώνεται, με κύριο σκοπό να αποκαλύψει τις ετερογένειες του Λεξικού πηγαίνοντας την αρχική τοποθέτηση του Hubert Damisch ένα βήμα πιο πέρα. Το Λεξικό αναδιοργανώνεται και ο αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει νέες θεματικές ενότητες, διαφορετικές από αυτές που όριζαν τα λήμματα-αρχιτεκτονικοί όροι. Με αυτόν τον τρόπο, με αυτό το ξαναγράψιμο και σχολιασμό του Λεξικού, μπορεί να φέρει κανείς κοντά και σε σύγκριση, αντιφατικές διατυπώσεις του Viollet-le-Duc που χάνονται στην αχανή έκταση των δέκα τόμων. Από αυτές τις αντιθέσεις, αυτή στην οποία επικεντρωνόμαστε καθώς αφορά και τη δική μας έρευνα, είναι όπως είπαμε, το δίπολο ορατό - λογική.

*«Μόνο ο Λόγος μπορεί να εδραιώσει τους δεσμούς μεταξύ των μερών, να τοποθετήσει κάθε στοιχείο στη θέση του και να δώσει στο έργο όχι μόνο συνοχή, αλλά και την εικόνα της συνοχής, με την αληθινή διαδοχή των λειτουργιών που τη συνθέτουν».*²⁴

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής που ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί συχνά σε αντιδιαστολή με την αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική, για να μιλήσει για το πρόβλημα δομής και ορατής μορφής. Στην περίπτωση της ρωμαϊκής κατασκευής, ο Viollet-le-Duc μιλά για δύο έννοιες απόλυτα διαχωρισμένες μεταξύ τους. Το ορατό κομμάτι της αρχιτεκτονικής είναι αποτέλεσμα της προσθήκης διακόσμου πάνω σε μια κρυμμένη δομή:

²² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* T.VI (Paris: B.Bance, 1863) λήμμα *Goût* σ.33.

²³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα *Style* σ.495.

²⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IX λήμμα *Unité* σ.345.

*«Η αρχιτεκτονική των Ρωμαίων (και όχι των Ελλήνων, ας είμαστε σαφείς) είναι μια δομή που καλύπτεται από έναν διάκοσμο και γίνεται έτσι πράγματι αρχιτεκτονική, ορατή αρχιτεκτονική. Αν μελετήσουμε ένα ρωμαϊκό μνημείο θα πρέπει να κάνουμε δύο πράγματα: το πρώτο είναι το να καταλάβουμε τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την ανέγερση του σκελετού. Το δεύτερο είναι το να μάθουμε το πώς αυτή η κατασκευή πήρε μια μορφή ορατή, περισσότερο ή λιγότερο όμορφη, ή περισσότερο ή λιγότερο προσαρμοσμένη στο σώμα της (...)
Αυτό το σύστημα έχει τα πλεονεκτήματά του, συχνά όμως δεν είναι παρά ένα έξυπνο ψέμα. Μπορούμε να μελετήσουμε τη ρωμαϊκή κατασκευή ανεξάρτητα από τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική».²⁵*

Η σκέψη αυτή του Viollet-le-Duc εκφράζεται επίσης με αρκετά ακραίο τρόπο στη θέση που διατυπώνει δυναμικά στην αρχή του 4^{ου} τόμου του Λεξικού με την εισαγωγή στο λήμμα *Construction*:

«Η κατασκευή είναι το μέσο. Η αρχιτεκτονική είναι το αποτέλεσμα».²⁶

Ο Viollet-le-Duc διαχωρίζει τις δύο έννοιες της κατασκευής και της αρχιτεκτονικής, όμως ζητά να τις εξασκούμε ή να τις διδασκόμαστε ταυτόχρονα. Η συμφιλίωση ανάμεσα στην επιφάνεια και το βάθος, ανάμεσα στη μορφή και την κρυμμένη δομή ή ανάμεσα στο ορατό και τη λογική, αποτελεί για τον Viollet-le-Duc ένα κύριο ζητούμενο. Αφενός, το έργο του αρχιτέκτονα οφείλει να είναι μια εργασία του λόγου, αφετέρου, ο ρόλος του αρχιτέκτονα είναι το να δώσει μορφή. Στο πρόβλημα αυτό η θέση του Viollet-le-Duc είναι σαφής: η μορφή δεν μπορεί να είναι άλλη από την έκφραση του περιεχομένου. Η κύρια ποιότητα που θα πρέπει να έχουν όλα τα αρχιτεκτονικά μέλη είναι να φαίνεται πως ικανοποιούν τη λειτουργία για την οποία προορίζονται. Μία από τις μεταφορές που χρησιμοποιεί για να εικονογραφήσει αυτή του την πεποίθηση είναι η σχέση ποδιού και υποδήματος. Το περιεχόμενο του υποδήματος, δηλαδή το πόδι με τη δεδομένη του μορφή, είναι αυτό που καθορίζει και τη μορφή του παπουτσιού:

*«Τι είναι ένα κτίσμα αν όχι μια περικλεισμένη αναγκαιότητα;
Δεν είναι το περιεχόμενο που δίνει μορφή στη θήκη;
Δεν είναι το πόδι που επιβάλλει τη μορφή στο υπόδημα; Και αν σήμερα φτιάχνουμε υποδήματα μέσα στα οποία μπορούμε να βάλουμε το χέρι ή το κεφάλι το ίδιο βολικά ή το ίδιο άβολα με το αν βάζαμε το πόδι, είναι σωστή αυτή η λογική;»²⁷*



²⁵ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα *Construction* σ.245.

²⁶ αυτ., σ.1.

²⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VII λήμμα *Proportion* σ.538.

Η ανάγνωση του γραπτού έργου του Viollet-le-Duc μέσα από το πρίσμα του στρουκτουραλισμού ήταν μια προσπάθεια που έδωσε μια νέα ματιά στο έργο του γάλλου ιστορικού τη δεκαετία του 1960 και προσέθεσε ένα νέο σημείο θεώρησης για την ιστορία της αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα. Τα κείμενα των Hubert Damish, Philippe Boudon και Philippe Deshayes στα οποία αναφερθήκαμε, βρίσκονταν βέβαια σε απόλυτη συμφωνία με την επικράτηση του δομισμού στο χώρο της θεωρίας και τις αναζητήσεις πολλών επιστημολογικών πεδίων προς την κατεύθυνση αυτή. Το ερώτημα που δικαίως προκύπτει στη δική μας μελέτη είναι τί νόημα έχει μια νέα προσέγγιση του έργου του Viollet-le-Duc, αλλά και γενικότερα της ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, με όρους δομισμού. Στο γενικό αυτό ερώτημα θα πρέπει καταρχήν να απαντήσουμε προσδιορίζοντας τις διαφορές της δικής μας ανάλυσης από το έργο της ομάδας CORDA. Η προσέγγιση του Λεξικού μέσα από το έργο της αφηγηματολογίας εστιάζει στο ίδιο το κείμενο του Viollet-le-Duc και δεν φιλοδοξεί να παρουσιάσει εκ νέου μια δομική ανάλυση της γοθτικής αρχιτεκτονικής. Πλάι στον ρεαλισμό στον οποίο αναφέρθηκε ο Hubert Damisch και που αφορά την κατασκευή θα επιχειρήσουμε να ορίσουμε έναν ρεαλισμό που αφορά τον αφηγηματικό λόγο για την αρχιτεκτονική. Πλάι στις αρχιτεκτονικές μορφές και την ιστορία τους, θα εξετάσουμε τις αφηγηματικές μορφές και τη δική τους ιστορία. Στον δομισμό της αρχιτεκτονικής θεωρίας του Viollet-le-Duc για τη μεσαιωνική κατασκευή θα αντιπαραβάλλουμε τον δομισμό ως δομική ανάλυση κειμένου.

Το κεντρικό πρόβλημα της διάστασης μεταξύ λογικής και ορατού το οποίο διέκρινε και ανέπτυξε η δομική ανάλυση της ομάδας του Hubert Damisch, αποτελεί και για μας ένα βασικό ζήτημα. Ο Viollet-le-Duc παρότι ήθελε να ξεφύγει από το ορατό για χάρη της λογικής και για χάρη της οργάνωσης να αποφύγει τη μίμηση, τελικά αναπόφευκτα έμεινε παγιδευμένος στο ορατό. Όπως εύστοχα δηλώνει και ο ίδιος ο Philippe Boudon, το ορατό υπάρχει αναγκαστικά στην αρχιτεκτονική και αν προσπαθήσει κανείς να το αγνοήσει αυτό «θα επιστρέψει καλπάζοντας, με τη μορφή ενός ιδεατού μνημείου, στο οποίο το σύστημα της γοθτικής αρχιτεκτονικής έχει αντικατασταθεί από ένα εντελώς ορατό σύστημα».²⁸ Πράγματι, το διάσημο «ιδεατό μνημείο» του είναι το κατεξοχήν παράδειγμα όπου ο Viollet-le-Duc κάνει ορατό ακόμα και ένα κτίριο που δεν υπάρχει στην πραγματικότητα.²⁹ Παρότι ανατέμνει σχολαστικά την αρχιτεκτονική αναζητώντας τις λογικές της αρχές, στο ιδεατό αυτό μνημείο το ορατό ανασυγκροτείται πλήρως. Το «*Monument Idéal*» κάνει ορατό αυτό που η λογική ανατέμνει. Αυτό που θέλουμε να επισημάνουμε είναι πως παρότι το έργο των Philippe Boudon και Hubert Damisch δίνει αυτήν την έμφαση στην αντιθετική σχέση μεταξύ λογικής και ορατού, τα αποσπάσματα από το Λεξικό που επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν για να φωτίσουν αυτό το θεωρητικό πρόβλημα, είναι αποσπάσματα κατά κύριο λόγο μη περιγραφικά. Παρότι η περιγραφή, ως το κατεξοχήν εργαλείο της γλώσσας για την προσέγγιση του ορατού, μας οδηγεί ακριβώς στα σημεία εκείνα όπου η σκέψη του Viollet-le-Duc συμφιλιώνεται με το ορατό,

²⁸ Boudon, Damisch, Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné* σ. V.

²⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ. 323.

στην εργασία της ομάδας CORDA τα περιγραφικά κομμάτια απουσιάζουν. Η περιγραφή συνδέθηκε με την εμφάνιση και άρα το «ορατό» από τις πρώτες κιόλας απόπειρες ορισμού της. Η ικανότητα της να σπάσει το φράγμα της επιφάνειας και να φτάσει στο «βάθος» των πραγμάτων ήταν συχνά υπό αμφισβήτηση, θεωρούνταν όμως το κατάλληλο εργαλείο για την αναπαράσταση της εικόνας που έφτανε στο βλέμμα. Όπως έγραφε ο Marmontel για το λήμμα *Description*, η περιγραφή δεν αναφέρεται απλά σε ένα αντικείμενο αλλά το «καθιστά κατά κάποιο τρόπο ορατό»:

«*Η περιγραφή είναι η απαρίθμηση των χαρακτηριστικών ενός πράγματος, πολλά από τα οποία είναι τυχαία, όπως όταν περιγράφει κανείς ένα άτομο από τις πράξεις του, τα λόγια του, τα γραπτά του κλπ. (...) Η περιγραφή δεν μας δίνει μια σε βάθος γνώση του πράγματος διότι δεν περιέχει ούτε εκθέτει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του*».³⁰

Η περιγραφή συγκεντρώνει απλά τα στοιχεία με τα οποία ένα πράγμα διαφοροποιείται και διακρίνεται από τα άλλα. Για τον Marmontel, η περιγραφή μοιάζει με μια πρώτη ματιά με ορισμό, αλλά δεν είναι. Απαντά στο ποιος είναι (*quis est? qui est-il?*) και όχι στο τί είναι (*quid est? qu'est il?*).³¹ Όπως έχουμε αναφέρει, η σχέση περιγραφικού κειμένου και εγκυκλοπαιδικού λήμματος είναι ιδιαίτερα στενή. Σύμφωνα με τον Philippe Hamon, η λειτουργία ενός λήμματος λεξικού μπορεί να ταυτιστεί με τη λειτουργία της περιγραφής και η εσωτερική οργάνωση της περιγραφής προσιδιάζει σε αυτήν ενός εγκυκλοπαιδικού λήμματος. Τόσο ένα περιγραφικό κείμενο όσο και ένα λήμμα, αποτελούν εξ υπαρχής ένα «απόσπασμα γνώσης».³² Στο Λεξικό του Viollet-le-Duc, η περιγραφή μπορεί και οφείλει να αποτελέσει μια σημαντική παράμετρο στο πρόβλημα της διάστασης ανάμεσα στην κρυμμένη δομή και την επιφανειακή μορφή. Με τη βοήθεια της αφηγηματολογίας και της δομικής ανάλυσης του κειμένου θα ανιχνεύσουμε τον ρόλο και την έκταση των περιγραφών, ακόμα και όταν ο ίδιος ο συγγραφέας μοιάζει σε σημεία να βιάζεται να τις ξεφορτωθεί και να προτιμά να αφήσει το σχέδιο να μιλήσει για τον εαυτό του από το να μακρηγορεί:

-*Δίνουμε (σχ.11) την τομή της κατασκευής κατά μήκος της εγκάρσιας ευθείας EF τομή με την οποία θα αποφύγουμε μακροσκελείς επεξηγήσεις*.³³

-*Για να αποφύγουμε τις μακροσκελείς επεξηγήσεις, στο σχήμα (1) το A είναι ένα φουρούσι*.³⁴

³⁰ Jean François Marmontel, λήμμα *Description*, *Encyclopédie*, 1779. Όπως παραθέτει ο Edward S. Casey, «Literary description and Phenomenological method», *Towards a theory of description* (Yale French Studies no 61, 1981) σ.186.

³¹ *Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature* (Paris: Panckoucke Libraire, 1782) σ.593.

³² Philippe Hamon, *Du Descriptif* σ.33.

³³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα *Coupole* σ.360.

³⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα *Cul-de-Lampe* σ.487.

-Δείτε εδώ (σχ.33) ένα προοπτικό σχέδιο μιας στοάς, που θα μας γλιτώσει από μακροσκελείς επεξηγήσεις.³⁵
-Το σχήμα 8 θα μας απαλλάξει από μακροσκελείς επεξηγήσεις πάνω στο θέμα αυτό.³⁶

Εστιάζοντας στη μικροκλίμακα του κειμένου θα παρατηρήσουμε ότι στο Λεξικό, παρότι ανήκει εξ ορισμού σε ένα περιγραφικό είδος, οι περιγραφές είναι περιορισμένες σε έκταση και στριμώχνονται ανάμεσα σε μεγάλες αφηγήσεις. Μέσω της αφηγηματολογίας μπορούμε να αναδείξουμε εκ νέου τις συνδέσεις εκείνες που τοποθετούν τον Viollet-le-Duc στην ιστορική ρομαντική σχολή και αποκαλύπτουν το ενωτικό πρόγραμμα του για μια συνέχεια στην ιστορία της Γαλλίας. Μέσα από το δίπολο περιγραφής-αφήγησης, μέσα από την έννοια του ρεαλισμού, της επιλογής του προσώπου της αφήγησης ή του αποδέκτη της αφήγησης, μπορούμε να διαχωρίσουμε τόσο τη «μεγάλη αφήγηση» πίσω από τους ορισμούς των αρχιτεκτονικών όρων στα λήμματα του Λεξικού όσο και τη σχέση της με τις «επιμέρους» αρχιτεκτονικές περιγραφές που την εμπλουτίζουν και την ανατροφοδοτούν.

Άλλο ένα ζήτημα το οποίο ανέδειξε η ομάδα της CORDA, είναι οι προβληματικές σχέσεις και αντιφάσεις του Λεξικού σε σχέση με την ιστορία, η αμφίσημη ανάγνωση του ως ένα έργο ιστορικό ή ένα έργο ανιστορικό. Όπως γράφει ο Philippe Boudon, το Λεξικό είναι ταυτόχρονα μελέτη αρχιτεκτονικής και έργο ιστορίας χωρίς να είναι μόνο το ένα ή το άλλο.³⁷ Επιλέγοντας να αναλύσει μόνο μία χρονική φάση της αρχιτεκτονικής, αυτήν της γοθτικής αρχιτεκτονικής, ο Viollet-le-Duc απορρίπτει σε ένα βαθμό τη διαχρονία. Διαβάζει τις αρχιτεκτονικές μορφές περισσότερο ως μέρη μιας συγκεκριμένης δομής, παρά ως αντικείμενα που υπόκεινται στην ιστορική εξέλιξη. Επιπλέον, ο Viollet-le-Duc επιχείρησε να ενοποιήσει τον Μεσαίωνα για χάρη της κατασκευής της γαλλικής εθνικής ταυτότητας και ιστορίας, όμως μέσα σε αυτήν τη φαινομενικά συνεκτική ιστορία υπάρχουν επιμέρους αντιφάσεις. Για παράδειγμα, στο αφήγημα της ιστορικής ενότητας του γαλλικού έθνους, αντιτίθεται η πολλαπλότητα και η διασπορά των διαφορετικών δημιουργικών κοινοτήτων.

Η εφαρμογή των διδαγμάτων της αφηγηματολογίας δεν έχει σε καμιά περίπτωση σκοπό το να εγκαταλείψουμε την ιστορία της αρχιτεκτονικής χάριν μιας κριτικής της γλώσσας και των αφηγηματικών τρόπων έκφρασης. Αντιθέτως, θεωρούμε πως μέσα από αυτήν την εστιασμένη ματιά στο πρόβλημα της γραφής, η επιστήμη της ιστορίας της αρχιτεκτονικής επαναπροσδιορίζει το επιστημολογικό της περιεχόμενο, τη σχέση της με το αντικείμενο μελέτης που είναι η ίδια η αρχιτεκτονική και βοηθά τον ιστορικό στην οργάνωση του υλικού του. Δεν υιοθετούμε μια κλειστού χαρακτήρα δομική ανάλυση που αποκόπτει τα κείμενα από την εξω-γλωσσική τους πραγματικότητα, αλλά εντάσσουμε τη γραφή της ιστορίας της αρχιτεκτονικής στο ευρύτερο

³⁵ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* T.III (Paris: B.Bance, 1859) λήμμα Charpente σ.43.

³⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.III λήμμα Chéneau σ.224.

³⁷ Boudon, Damisch, Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné* σ.155.

ιστορικό πλαίσιο του 19^{ου} αιώνα, λαμβάνοντας υπόψη τις ιδιαιτερότητες που προέκυψαν από την ιστοριογραφική μελέτη των συγγραφέων. Η κριτική στην αφηγηματολογία και την επέκταση του σημειωτικού μοντέλου στην αφήγηση συμπληρώθηκε από την ιστορική προσέγγιση των κειμένων και την επανατοποθέτηση τους μέσα στο ιστορικό πλαίσιο παραγωγής τους. Όπως έχουμε αναφέρει, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, ακόμα και οι ίδιοι οι εκφραστές του στρουκτουραλισμού, αντέδρασαν στην υπερ-φιλόδοξη προσπάθεια να κατασκευάσει μια «μεγάλη αφηγηματική δομή που θα εφαρμόζεται σε κάθε αφήγηση».³⁸ Ο Gérard Genette το 1972 στο «Ποιητική και Ιστορία» ή ο Tzvetan Todorov στην αναθεωρημένη επανέκδοση της *Ποιητικής* το 1973 εξέφρασαν πλέον ανοιχτά το πρόβλημα της ιστορικής εξέλιξης των αφηγηματικών μορφών. Οι νέες διατυπώσεις τους προϋπέθεταν το ξεπέρασμα της ιδρυτικής, για τον στρουκτουραλισμό, τομής ανάμεσα στη συγχρονία και τη διαχρονία, ανάμεσα στη θεωρία και την Ιστορία.

Ο Gérard Genette μιλώντας για την σχέση Ιστορίας και Ποιητικής, τόνιζε το κενό που έχει ακόμα να καλύψει η Ποιητική, στρεφόμενη προς την κατεύθυνση της «Ιστορίας της μεγάλης λογοτεχνικής διάρκειας».³⁹ Όφειλε να ασχοληθεί με εκείνα τα διαρκή δεδομένα που είναι οι μεγάλες κατηγορίες, οι υπερβαίνουσες τα έργα, δηλαδή με τα λογοτεχνικά είδη, τις σταθερές μορφές, τα επαναλαμβανόμενα θέματα, τους τύπους του λόγου, όπως για παράδειγμα μια ιστορία για την έννοια της ομοιοκαταληξίας ή της περιγραφής. Ο Genette διακρίνει επίσης δύο προκαταλήψεις που ευθύνονται για την απομάκρυνση του δομισμού από τη μελέτη της ιστορίας. Αφενός, για τη δομική ανάλυση κειμένων υπάρχει η προκατάληψη πως η ιστορία πρέπει να ασχολείται αποκλειστικά με «συμβάντα» και να παραμελεί ό,τι θεωρούνταν «επικίνδυνες αφαιρέσεις». Και αφετέρου, υπάρχει στη θεωρία η προκατάληψη πως μια συγχρονική και μια διαχρονική μελέτη είναι ασυμβίβαστες.⁴⁰

η γραμματική της αφήγησης

Λαμβάνοντας υπόψη τις παγίδες που εντοπίζει ο Genette, θα διερευνήσουμε τη σχέση του κειμένου της ιστορίας της αρχιτεκτονικής με το αντικείμενο του, την ίδια την αρχιτεκτονική. Το πώς υιοθετούνται αφηγηματικές μορφές για να αναφερθούν σε αρχιτεκτονικές μορφές. Θα πρέπει όμως πρώτα να παρουσιάσουμε, έστω και συνοπτικά, τα εργαλεία που μας παρέχει η αφηγηματολογία, μέσα από το έργο του Gérard Genette και του Philippe Hamon. Το πρόβλημα που εντοπίζει ο Genette, η έλλειψη μιας ιστορίας της περιγραφής, ως ένα από τα πολλά παραδείγματα αφηγηματικών μορφών, απαντήθηκε κατά ένα μέρος από το έργο του Philippe Hamon, σχεδόν δύο δεκαετίες αργότερα. Τα εργαλεία που προσέφερε στην αφηγηματολογία ο Hamon για την περιγραφή, μπορούν να διαβαστούν ως ένα νέο ανάπτυγμα στο έργο του Todorov ή του Genette, ένα νέο παράθυρο που μεγέθυνε και ανέλυσε τα ειδικά προβλήματα του περιγραφικού λόγου ως υποκατηγορία στο γενικό πρόβλημα της αφήγησης.

³⁸ Roland Barthes, *S/Z* μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού (Αθήνα: εκδ.Νήσος, 2007) σ.13.

³⁹ Genette, Fumaroli, «Πώς να μιλήσουμε για τη λογοτεχνία;» σ.97-98.

⁴⁰ Genette, «Ποιητική και Ιστορία» σ.21-22.

Στην περίπτωση της ιστορίας αρχιτεκτονικής, δεν μπορούν να βρουν εφαρμογή επακριβώς, μία προς μία, όλες οι θέσεις της κειμενικής ανάλυσης της λογοτεχνικής θεωρίας. Μπορούμε όμως να θέσουμε τους δικούς μας κανόνες και λόγους για το ποιες από αυτές έχουν αξία για τον ιστορικό της αρχιτεκτονικής, ανάλογα με τα ερωτήματα που θέτουν και τις απαντήσεις στις οποίες οδηγούν. Αυτό στο οποίο οφείλουμε καταρχήν να σταθούμε είναι η διάκριση πραγματικής και πλασματικής αφήγησης. Η αφηγηματολογία του Gérard Genette λαμβάνει υπόψη αυτήν τη σημαντική διαφοροποίηση, χωρίς όμως να περιορίζεται αποκλειστικά στις φανταστικές αφηγήσεις. Εξάλλου, το πολύτομο έργο του Marcel Proust «*À la recherche du temps perdu*» το οποίο ο Genette χρησιμοποιεί για να παρουσιάσει τις πτυχές της αφήγησης, δεν είναι ένα απλά μυθιστορηματικό έργο, αλλά υιοθετεί στοιχεία αυτοβιογραφικά, ιστορικά. Στην περίπτωση της ιστορίας της αρχιτεκτονικής την οποία αντιμετωπίζουμε ως μια διήγηση που βασίζεται στο πραγματικό, είναι προφανές ότι όσα αφηγείται ο ιστορικός δεν εξαρτώνται καθόλου από την πράξη της αφήγησης. Τα κτίρια και τα γεγονότα γύρω από τα κτίρια, υπάρχουν ανεξάρτητα από τη συγγραφή της ιστορίας. Είναι όμως το ίδιο προφανές ότι και ο αφηγηματικός λόγος του ιστορικού εξαρτάται απόλυτα από το περιεχόμενο της αφήγησης αφού αποτελεί προϊόν του. Αντίθετα, στην περίπτωση που έχουμε μια μυθοπλαστική αφήγηση, η σημασία της αφηγηματικής πράξης αυξάνεται. Χωρίς την αφηγηματική πράξη το αφηγηματικό περιεχόμενο εξαφανίζεται.⁴¹

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο όρος ιστορία έχει μια διττή σημασία η οποία θα πρέπει να είναι διακριτή. Η ιστορία στην καθημερινή της χρήση μπορεί να σημαίνει τόσο την αφήγηση γεγονότων όσο και τα ίδια τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα. Η δομική ανάλυση του Genette διαφοροποιεί τις δύο αυτές σημασίες, προσθέτοντας και μια τρίτη, αυτήν του «αφηγείσθαι», της αφηγηματικής διαδικασίας. Για αποφυγή γλωσσικών συγχύσεων θα χρησιμοποιούμε τον όρο «ιστορία» (*histoire*) για να αναφερθούμε στο αφηγηματικό περιεχόμενο, τον όρο «αφήγημα» (*récit*)⁴² για να αναφερθούμε στον αφηγηματικό λόγο καθ'αυτό, και θα αποκαλούμε «αφηγηματική πράξη» (*narration*), την πράξη του αφηγείσθαι που περιλαμβάνει το σύνολο της πραγματικής κατάστασης εντός της οποίας τοποθετείται ο αφηγηματικός λόγος. Η δομική ανάλυση του κειμένου έχει ως αντικείμενο της το αφήγημα, τον αφηγηματικό λόγο καθ'αυτό, και μελετά τη σχέση ανάμεσα στον λόγο αυτόν και τα γεγονότα που εκθέτει, αλλά και τη σχέση ανάμεσα στον αφηγηματικό λόγο και την πράξη που τον παράγει. Μέσα από την αφηγηματολογία και στην περίπτωση της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, η γραφή για την αρχιτεκτονική, τα αρχιτεκτονικά γεγονότα που διηγείται, όσο και η πράξη της συγγραφής από τον ιστορικό της αρχιτεκτονικής, υπάρχουν για μας μόνο μέσω του αφηγήματος. Σε αυτό θα εστιάσουμε στο κεφάλαιο αυτό και όλη την προσοχή μας.

⁴¹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.86.

⁴² Όπως σημειώνει ο μεταφραστής του έργου του Genette «Σχήματα III» Μπάμπης Λυκούδης (σ.87) ο όρος *αφήγημα* αποτελεί την ακριβή μετάφραση του γαλλικού *récit*. Μπορούμε όμως εναλλακτικά να χρησιμοποιούμε και τον όρο αφήγηση όπου το απαιτούν τα συμφραζόμενα για λόγους γλωσσικούς ή αισθητικούς.

Ο δομισμός μελέτησε την αφήγηση ως μια πρόταση. Οι όροι «γραμματική», «σύνταξη», «έγκλιση», «χρόνος», «φωνή» επαναχρησιμοποιήθηκαν με σκοπό να κατασκευαστεί και να οριστεί μια «γραμματική του αφηγηματικού λόγου».⁴³ Με δεδομένη τη βαθιά ενότητα μεταξύ γλώσσας και αφήγησης, η αφηγηματολογία εστίασε στη λεκτική πλευρά του κειμένου, στα δικά του εκφραστικά μέσα, σε ό,τι το διαφοροποιεί από άλλες μορφές αναπαράστασης. Όπως έγραφε ο Todorov, κλείνοντας το κείμενο του «*Η γραμματική του αφηγηματικού λόγου*», η γλώσσα δε θα γίνει κατανοητή παρά μόνο αν μάθουμε να τη σκεφτόμαστε γύρω από την αφήγηση, αλλά και αντίστροφα, ο συνδυασμός ενός ονόματος και ενός ρήματος είναι το πρώτο βήμα προς την αφήγηση.⁴⁴ Κάθε αφήγημα, όσο περίπλοκο και εκτεταμένο κι αν είναι, σύμφωνα με την αφηγηματολογία, μπορεί να ιδωθεί ως το ανάπτυγμα ενός ρηματικού τύπου. Έτσι, ο Genette προσέγγισε τα προβλήματα ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου σύμφωνα με κατηγορίες δανεισμένες από τη γραμματική των ρημάτων. Η κατηγορία του χρόνου, της έγκλισης ή της φωνής πάνω στις οποίες έχτισε το αναλυτικό του εργαλείο είναι ακριβώς έννοιες δανεισμένες από τη γραμματική της γλώσσας και τις οποίες δανειζόμαστε και εμείς και για προσεγγίσουμε τα κείμενα των ιστορικών. Συγκεκριμένα, η κατηγορία του «χρόνου» αφορά τις χρονικές σχέσεις αφηγήματος και ιστορίας. Στην κατηγορία αυτή θα εστιάσουμε περισσότερο στην έννοια της αφηγηματικής ταχύτητας μιας και μας προσφέρει έναν επιπλέον ορισμό της περιγραφής με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η κατηγορία της «έγκλισης» αφορά τον βαθμό της παρουσίας των γεγονότων μέσα στο κείμενο, τις μορφές και τις βαθμίδες της αφηγηματικής «αναπαράστασης». Εδώ επανέρχεται και η έννοια της αποστασιοποιημένης ή μη διήγησης, η διαφορά μεταξύ του «δείχνω» και «λέγω» για την οποία μιλήσαμε στο πρόβλημα της μίμησης. Και τέλος η κατηγορία της «φωνής» αφορά την ίδια την πράξη του αφηγείσθαι, το πώς εμπλέκονται στην αφήγηση οι δύο πρωταγωνιστές της: ο αφηγητής και ο αποδέκτης της, υπαρκτός ή δυνητικός.⁴⁵

Η νέα κριτική και το έργο του Genette πέρα από το ότι άνοιξε νέους δρόμους για τη θεωρία, ρίζωσε στη γαλλική παιδεία όχι μόνο σε ακαδημαϊκό επίπεδο, αλλά και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Όπως σχολιάζει και ο Antoine Compagnon, πιθανόν αυτός να είναι και ο λόγος για τον οποίο έγινε δύσκαμπτη.⁴⁶ Η θεωρία του Genette και η ιδιόλεκτος της αφηγηματολογίας αποτελώντας εξεταστέα

⁴³ Το κείμενο του Todorov, *La Grammaire du Récit*, ήταν το 9^ο κεφάλαιο στο έργο του *Poétique de la Prose* (Paris: Seuil 1971). Ο τίτλος του είναι εμπνευσμένος από το έργο του Roman Jakobson *The Poetry of grammar and the grammar of Poetry*. Ο Todorov προσπάθησε να κάνει για τον πεζό λόγο κάτι ανάλογο με αυτό που έκανε ο Jakobson για την ποίηση. Ο τίτλος αυτός υπήρξε αφετηρία για μια σειρά εργασιών με σχετικούς τίτλους και η υιοθέτηση του όρου «γραμματική» εμφανίζεται και στο διάσημο έργο του Todorov, *Grammaire du Décameron* (Paris: La Haye Mouton, 1969).

Ελληνική μετάφραση από τον Θανάση Νάκα. Tzvetan Todorov, «Η Γραμματική του Αφηγηματικού Λόγου» *Σπείρα*, (τεύχος 5, Δεκέμβρης 1976) σ.74-85.

⁴⁴ Todorov, «Η Γραμματική του Αφηγηματικού Λόγου» σ.85.

⁴⁵ Θα μπορούσε η κατηγορία αυτή να έχει τίτλο «πρόσωπο» (personne) αλλά ο όρος «φωνή» (voix) φαίνεται προτιμότερος στον Genette επειδή έχει λιγότερες ψυχολογικές συνδηλώσεις και ευρύτερο εννοιολογικό χαρακτήρα από το «πρόσωπο».
Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.91-92.

⁴⁶ Compagnon, *Ο Δαίμων της Θεωρίας* σ.5.

ύλη, συνοψίστηκε γρήγορα σε συνταγές, κόλπα και τεχνάσματα προκειμένου να αριστεύσουν οι υποψήφιοι στους αντίστοιχους διαγωνισμούς. Η δική μας προσέγγιση δεν επιχειρεί μια στείρα μεταφορά και εφαρμογή των εννοιών αυτών στο πεδίο της ιστορίας της αρχιτεκτονικής. Οι αφηγηματικές κατηγορίες μας αφορούν μόνο στο βαθμό που μπορούν να μας αποκαλύψουν χρήσιμα συμπεράσματα τόσο για την προσέγγιση του ορατού μέσω της περιγραφής, όσο και για τη γενικότερη ιστορική αφήγηση στην οποία οι περιγραφές εμφυτεύονται. Μας ενδιαφέρει ο τρόπος που οι ιστορικοί της αρχιτεκτονικής υιοθετούν κυρίαρχες αφηγηματικές τεχνικές προκειμένου να παρουσιάσουν το επιχείρημα τους, και σε ποιο βαθμό οι τεχνικές αυτές επηρεάζουν την ίδια την αρχιτεκτονική ιστορία, το αφηγηματικό περιεχόμενο. Το ενδιαφέρον μιας τέτοιας προσέγγισης δεν βρίσκεται στο χλιοειπωμένο επιχείρημα του δανεισμού και της μεταφοράς μιας σειράς αρχών και κανόνων από το ένα επιστημολογικό πεδίο στο άλλο στο όνομα της διεπιστημονικότητας.⁴⁷ Μια τέτοια προσπάθεια έχει νόημα και ενδιαφέρον μονάχα στο βαθμό που δίνει τη δυνατότητα να έρθουν στο φως στοιχεία του κειμένου που διαφορετικά δεν θα αποκαλύπτονταν. Αν ο Victor Hugo με την «*Παναγία των Παρισίων*» επιχείρησε να δώσει μια απάντηση στο ερώτημα «*πώς διαβάζουμε ένα κτίριο*»,⁴⁸ στη έρευνα αυτή το ερώτημα μπορεί να μετατραπεί στο «*πώς γράφουμε ένα κτίριο*».

το ορατό μέσα από το παράδειγμα των *Cathédrales*

Από το σύνολο των δέκα τόμων του Λεξικού του Viollet-le-Duc, σημείο εκκίνησης αποτέλεσε για μας το λήμμα «*Cathédrale*». Πρόκειται για ένα λήμμα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον που επιλέχτηκε για δύο κύριους λόγους. Η έρευνα αναζητά και αναλύει τη γραφή του Viollet-le-Duc όταν αυτή αναφέρεται σε ορατά, υπαρκτά παραδείγματα αρχιτεκτονικής. Μας ενδιαφέρει ο λόγος του ιστορικού όταν η περιγραφή και η αφήγηση διαμορφώνονται για αρχιτεκτονικές που ο ιστορικός ή ο αναγνώστης, έχει δει, επισκεφτεί, βιώσει. Τότε, στα παραδείγματα αυτά, η ένταση ανάμεσα στο ορατό και τη λογική της αρχιτεκτονικής θεωρίας για την οποία έκανε λόγο ο Philippe Boudon, βρίσκεται στο μέγιστο βαθμό. Και από τα υπαρκτά παραδείγματα αρχιτεκτονικής τα οποία αναφέρονται στο Λεξικό, οι γοτθικοί καθεδρικοί ναοί αποτελούν κάτι περισσότερο από ένα κατασκευαστικό παράδειγμα ή ένα θρησκευτικό σύμβολο. Ο καθεδρικός, στο Λεξικό του Viollet-le-Duc, έχει κυρίαρχη θέση και αποτελεί, για μια σειρά από λόγους που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, το ύψιστο αρχιτεκτονικό παράδειγμα το οποίο του επιτρέπει να παρουσιάσει τα επιχειρήματα του. «*C'était en fin le monument par excellence*».⁴⁹ Επιπλέον, το λήμμα «*Cathédrale*»

⁴⁷ Όπως σχολιάζει και ο Απ. Λαμπρόπουλος, υπάρχει μια εύλογη υποψία πως κατά τη διαδικασία «μετάφρασης» μιας θεωρίας και της μετάβασής της από ένα επιστημονικό πεδίο σε ένα άλλο, ο ενθουσιασμός που προκύπτει από την εμφάνισή της στο νέο περιβάλλον δεν οφείλεται απαραίτητα στη ριζική καινοτομία που αυτή επιφέρει στην τοπική κριτική σκέψη, αλλά πιθανότατα στην επιφανειακά ανανεωτική ρητορική της.

Απόστολος Λαμπρόπουλος, «Θεωρίες εύχρηστες, εύληπτες και ευσύνοπτες; Στιγμιότυπα από τη συνάντηση των λογοτεχνικών θεωριών με τη διδακτική της λογοτεχνίας» Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Επιμέλεια), *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* τ. 2 (Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006) σ. 37-50.

⁴⁸ Philippe Hamon, *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992) σ.10.

⁴⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα Architecture Religieuse σ.223.

έχει την απαιτούμενη έκταση για να μπορέσουμε να μιλήσουμε για τη σχέση περιγραφής-αφήγησης. Οι 113 σελίδες του λήμματος μπορούν να αποτελέσουν μια αυτόνομη αφηγηματική ενότητα, μια ικανή ιστορία όπου ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί μια ποικιλία από αφηγηματικούς τρόπους και δεν μένει περιορισμένος στον αυστηρό ορισμό και τη μορφή ενός σύντομου λήμματος. Μετά το λήμμα *Architecture* με έκταση 339 σελίδες, το λήμμα *Construction* που έχει έκταση 278 σελίδων ή το λήμμα *Sculpture* με έκταση 218 σελίδες, το άρθρο για τους καθεδρικούς είναι ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα του 2^{ου} τόμου και του Λεξικού γενικότερα, τόσο σε έκταση όσο και σε περιεχόμενο. Πέρα από την εισαγωγή του λήμματος, στο οποίο ο Viollet-le-Duc παραθέτει κάποια γενικά ιστορικά στοιχεία για τους γοθτικούς καθεδρικούς ναούς, η γενική δομή του κειμένου αυτού βασίζεται στην παράθεση συγκεκριμένων παραδειγμάτων. Από το Παρίσι με το οποίο ξεκινά, περνά στους καθεδρικούς, της Bourges, της Noyon, της Laon, της Soissons, της Chartes, της Reims, της Amiens, της Beauvais και λίγα ακόμα παραδείγματα από τη γαλλική επικράτεια, μαζί με μια σχετικά σύντομη αναφορά στον Καθεδρικό της Κολωνίας. Η μετάβαση από τον ένα ναό στον επόμενο βασίζεται κυρίως στη χρονολογική σειρά, μιας και όπως θα δούμε, ο Viollet-le-Duc δεν απορρίπτει συνολικά τη χρονολογική αφήγηση και διαδοχή. Ειδικές εξαιρέσεις, αποκλίσεις και ανατροπές της χρονικής διαδοχής γίνονται με κριτήρια αρχιτεκτονικά ώστε να τονιστούν ομοιότητες ή διαφορές, ή με κριτήρια γεωγραφικά, ανάλογα με τις τοπικές λαϊκές κατασκευαστικές σχολές. Το πλήθος των ναών στους οποίους αναφέρεται είναι μέρος του επιχειρήματος του. «Ένα μόνο παράδειγμα δεν αποτελεί απόδειξη. Μπορεί να είναι εξαίρεση».⁵⁰

Με αφετηρία τους ναούς αυτούς, η έρευνα μας επεκτάθηκε και στα υπόλοιπα λήμματα του Λεξικού. Έχοντας ως λέξεις-κλειδιά τα ονόματα των καθεδρικών, αναζητήσαμε και στους δέκα τόμους του Λεξικού τα σημεία εκείνα στα οποία ο Viollet-le-Duc επανέρχεται στα συγκεκριμένα αυτά κτίρια. Από την έρευνα προέκυψε πως το λήμμα «*Architecture Religieuse*» αποτελεί ένα κείμενο που οφείλει να διαβαστεί παράλληλα με αυτό για τους καθεδρικούς. Και τα δύο πραγματεύονται πολλά κοινά αρχιτεκτονικά παραδείγματα, όμως αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι πως ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί έναν διαφορετικό τρόπο για να μιλήσει για αυτά, οπότε έχει σημασία να δούμε τα δύο λήμματα σε μια συγκριτική σχέση. Επίσης, για παράδειγμα, η Notre-Dame του Παρισιού, εμφανίζεται με εκτενείς αναφορές και στα λήμματα *Construction*, *Flore*, *Peinture* ή *Sculpture* και η Notre-Dame της Chartres αποτελεί σημαντικό αρχιτεκτονικό παράδειγμα για τον Viollet-le-Duc όταν εξετάζει το λήμμα *Vitrail*. Μας ενδιαφέρει συνεπώς να εξετάσουμε το πώς ο λόγος του Viollet-le-Duc προσαρμόζεται όταν εξετάζει τα ίδια αρχιτεκτονικά παραδείγματα, δίνοντας έμφαση σε διαφορετικά κάθε φορά στοιχεία των κτιρίων, όταν τα εξετάζει από διαφορετικές οπτικές γωνίες και υπό διαφορετική κλίμακα. Φυσικά, στην οργάνωση αυτή του υλικού, δεν μας απασχολεί μια οποιαδήποτε απλή αναφορά στον έναν καθεδρικό, αλλά τα αποσπάσματα εκείνα στα οποία ο Viollet-le-Duc αναπτύσσει ένα λόγο αφηγηματικό ή περιγραφικό τόσο για την εικόνα, για την κατασκευή ή για την ιστορία του ναού.

⁵⁰ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα *Cathédrale* σ.294.

Για τον Viollet-le-Duc οι καθεδρικοί ναοί έχουν μια διττή σημασία η οποία διατυπώνεται καθαρά στην αρχή του λήμματος, όπου και γίνεται αναφορά στην ετυμολογία της λέξης. Ο καθεδρικός, δηλώνει τη θέση της «έδρας», του επισκοπικού θρόνου που τοποθετούνταν στους ναούς για τη χειροτονία των επισκόπων. Στην ίδια θέση τοποθετούνταν παλιότερα και ο δικαστικός θρόνος στις βασιλικές των Ελλήνων ή των Ρωμαίων. Εκεί αποδίδονταν η δικαιοσύνη ή λάμβαναν χώρα κοσμικές δραστηριότητες καθόλα άσχετες με τη θρησκευτική λατρεία.⁵¹ Η διάταξη του χώρου είχε έτσι τον χαρακτήρα όχι μόνο της θείας λειτουργίας αλλά της δίκης, και οι καθεδρικοί αποτελούσαν τη σύνδεση ανάμεσα στην παλιά Βασιλική και την Χριστιανική εκκλησία, με τον κοσμικό τους χαρακτήρα να βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον θρησκευτικό. Στους καθεδρικούς συγκεντρώνονταν οι πιστοί όχι μόνο για τα θρησκευτικά τους καθήκοντα αλλά και για να παρευρεθούν σε εκδηλώσεις πολιτικού χαρακτήρα.

Την έντονη δραστηριότητα ανοικοδόμησης των καθεδρικών ναών στην Ευρώπη πρέπει να τη δούμε ως μια έκφραση των δραστικών αλλαγών που υπέστησαν οι κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές δομές του 12^{ου} αιώνα, στο πέρασμα από τον πρώιμο στον ύστερο Μεσαίωνα. Ο Viollet-le-Duc επισημαίνει και ο ίδιος τις ιδιαίτερες αυτές κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες, τη σημασία των οποίων τονίζει σε πολλά σημεία της αφήγησης του. Η ιστορική του προσέγγιση για την εμφάνιση και τον ρόλο των καθεδρικών φέρνει σε αντιπαράθεση την εξουσία που είχε συγκεντρωθεί στα χέρια των μεγάλων μοναστικών συγκροτημάτων με τις «ευγενείς» προθέσεις των τοπικών Επισκοπικών. Σύμφωνα με τη δική του αφήγηση, οι τοπικοί Επίσκοποι ήταν εκείνοι που κέρδισαν την εμπιστοσύνη του αστικού πληθυσμού, εκφράζοντας το θρησκευτικό αίσθημα ως ένα σύμβολο, τόσο ανεξαρτησίας από τη φεουδαρχία όσο και ενότητας.⁵² Για τον Viollet-le-Duc, ο φεουδαλικός κατακερματισμός αποτελούσε μέχρι το τέλος του 12^{ου} αιώνα σημαντικό εμπόδιο στην πολιτική σύσταση και σύνθεση των πληθυσμών. Ταυτόχρονα, τα αβαεία, τα μεγάλα θρησκευτικά συγκροτήματα του 11^{ου} αιώνα στα οποία φεουδάρχες με μεγάλη εξουσία και υπό την προστασία του Πάπα είχαν τον έλεγχο της εκπαίδευσης των νέων και της πολιτικής ζωής γενικότερα, περιόριζαν δραστικά την επιρροή των επισκόπων. Όταν οι αστικοί πληθυσμοί άρχισαν να δείχνουν τα πρώτα σημάδια χειραφέτησης και οργανώθηκαν σε κομμούνες, αυτό έγινε ως μια αντίδραση στον μοναστικό και κοσμικό φεουδαλισμό, κάτι που οι επίσκοποι, με τη στήριξη της μοναρχίας, είχαν την ετοιμότητα και την οξύνοια να εκμεταλλευτούν:

«(οι επίσκοποι) είχαν καταλάβει πως είχε έρθει η στιγμή να επανακτήσουν τη δύναμη και την επιρροή που τους έδινε η Εκκλησία και που είχε συγκεντρωθεί αποκλειστικά στα μεγάλα μοναστικά συγκροτήματα».⁵³

⁵¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Basilique σ.165.

⁵² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.V λήμμα Eglise σ.161.

⁵³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.280.

Οι καθεδρικοί αποτελούσαν ένα είδος γέφυρας και συμμαχίας ανάμεσα στην επισκοπική δύναμη και την κοινότητα και μέσω αυτής της συμμαχίας τα επισκοπάτα μπόρεσαν να εδραιώσουν τη δική τους εξουσία εν μέσω της φεουδαρχίας.⁵⁴

Μέχρι τα τέλη περίπου του 12^{ου} αιώνα οι καθεδρικοί ναοί δεν είχαν ιδιαίτερα μεγάλες διαστάσεις. Μεγάλο μέγεθος είχαν μόνο οι ναοί των αβαείων. Όμως, τον 12^ο αιώνα, ο ρόλος των αβαείων είχε ολοκληρωθεί. Στη χρονική αυτή συγκυρία οι επισκοπές ανέλαβαν το εγχείρημα του να εγείρουν ή να ανακατασκευάσουν τους καθεδρικούς ναούς. Και στο εγχείρημα αυτό βρήκαν την ιδιαίτερα ενεργητική και ενθουσιώδη συνδρομή του πληθυσμού. Η κινητικότητα και ο δημιουργικός ζήλος εκείνης της περιόδου που διοχετεύτηκε στην ανέγερση των καθεδρικών ναών δεν μπορεί καν να συγκριθεί με τη δική του εποχή, του 19^{ου} αιώνα, με εξαίρεση ίσως τις εμπορικές και διανοητικές ανταλλαγές ανάμεσα στα έθνη-κράτη της Ευρώπης που επέτρεψε το νέο δίκτυο των σιδηροδρόμων.⁵⁵ Για τον Viollet-le-Duc, η θρησκευτική πίστη ήταν ένα σημαντικό κομμάτι αυτής της κινητικότητας, δεν ήταν όμως το μόνο. Η πίστη ήταν συνυφασμένη με ένα ένστικτο πολιτικό, με τη διάθεση για εγκαθίδρυση μιας νέας πολιτικής τάξης πραγμάτων. Και σε αυτήν την πολιτική κινητικότητα της περιόδου, ο Viollet-le-Duc τονίζει και υπερθεματίζει τον ρόλο της μοναρχίας. Η πίστη του Viollet-le-Duc στη μοναρχία και στη συγκέντρωση της εξουσίας στα χέρια ενός ισχυρού ηγεμόνα δεν ξαφνιάζει. Αφενός, ο Viollet-le-Duc πολιτικά εκφραζόταν ανοιχτά υπέρ της μοναρχίας θεωρώντας πως αποτελεί το πολίτευμα εκείνο που εγγυάται και προωθεί την εθνική ενότητα και ταυτότητα. Αφετέρου, στο κοινωνικά ρευστό περιβάλλον του 12^{ου} αιώνα, η ενίσχυση των κεντρικών ηγεμόνων-βασιλέων έγινε ταυτόχρονα με την άνοδο της νέας αστικής τάξης και τη δημιουργία των πρώτων πόλεων. Οι πρώτοι αστικοί συνοικισμοί εμφανίστηκαν με την παρακμή του φεουδαρχικού μοντέλου που είχε βασιστεί στον πλήρη εξαγροτισμό του πληθυσμού, χαρακτηριστικό του πρώιμου Μεσαίωνα. Η φαινομενικά παράδοξη σύμπλευση της αναδυόμενης αστικής τάξης και των μοναρχών, μπορεί να εξηγηθεί αν λάβουμε υπόψη τις ισορροπίες στις κοινωνικές δομές της περιόδου, όπου ανταγωνίζονταν τρεις βασικοί πόλοι: η εκκλησία, οι φεουδάρχες και οι κεντρικοί ηγεμόνες. Σε αυτόν τον χάρτη συσχετισμών, η αστική τάξη ελίχθηκε προσπαθώντας να περιορίσει την εξουσία των φεουδαρχών, κάτι που αποτελούσε κοινό στόχο και για τους κεντρικούς μονάρχες. Οι κεντρικοί ηγεμόνες-βασιλείς αντιλήφθηκαν εξ αρχής όχι μόνο την οικονομική σημασία αλλά και τη χρησιμότητα των πόλεων σαν ένα όπλο για τον περιορισμό της δύναμης και την τελική πολιτική καθυπόταξη των τοπικών φεουδαρχικών κέντρων. Αντίστοιχα και οι αστοί αντιλήφθηκαν ότι ενισχύοντας τον κεντρικό ηγεμόνα, περιόριζαν τη δύναμη των τοπικών φεουδαρχών. Σε αυτήν την περίοδο της παρακμής του φεουδαρχικού συστήματος, η σύγκλιση αυτή των συμφερόντων είχε ως αποτέλεσμα η απολυταρχία να προωθείται και να

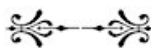
⁵⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.134.

⁵⁵ Philippe Boudon, Philippe Deshayes, *Le Dictionnaire d'architecture: Relevés et observations* (Bruxelles: Éditions Mardaga, 1995) σ.370 («Histoire (donc) architecture»).

προβάλλεται ως εγγυητής της νέας τάξης πραγμάτων, της ειρήνης και της ευημερίας των νέων μεσαιωνικών αστικών κοινοτήτων. Ήταν ένα είδος σιωπηρής ή ανοιχτής συμπαράταξης.⁵⁶

Με την επικράτηση του Louis IX, του «Αγίου Λουδοβίκου» όπως έμεινε γνωστός στην ιστορία, η μοναρχία επιβλήθηκε οριστικά στη φεουδαρχία. Ο Louis IX ήταν βασιλιάς για το μεγαλύτερο μέρος του 13^{ου} αιώνα (1226-1270), ο οποίος ονομάστηκε και «Χρυσός αιώνας του Αγίου Λουδοβίκου». Ήταν ο σημαντικότερος Ευρωπαίος ηγεμόνας της εποχής του, με το ισχυρότερο βασίλειο, τον ισχυρότερο στρατό και παράλληλα, ως προστάτης των γραμμάτων και των τεχνών, συσπείρωσε στο πρόσωπο του όλο τον χριστιανικό κόσμο. Ο λαός, όπως γράφει ο Viollet-le-Duc, βρήκε στη βασιλική εξουσία που αντιπροσώπευε την εθνική ενότητα, την ασφάλεια και τη δικαιοσύνη. Σε αυτές τις πολιτικές συνθήκες, από το 1250 και μετά, ο ζήλος για την ανέγερση των καθεδρικών ναών σταμάτησε, η ανοικοδόμηση επιβραδύνθηκε και τελικά ατρόφησε. Αυτό, για τον Viollet-le-Duc, δεν ήταν βέβαια σημάδι πως η θρησκευτική πίστη έσβησε. Απλά το γαλλικό έθνος δεν ένιωθε πια τόσο έντονα την ανάγκη να αντιπαραθέσει τους καθεδρικούς ναούς ως το αντίπαλο δέος των φεουδαρχικών πύργων και της εξουσίας που αντιπροσώπευαν. Τελικά, η περίοδος στην οποία η ανέγερση των καθεδρικών ήταν σε έξαρση δίνοντας τα γνωστά λαμπρά παραδείγματα, ήταν μια περίοδος στην οποία η επιθυμία για την έκφραση ενός εθνικού αισθήματος ήταν ασυγκράτητη. Και η περίοδος αυτή ήταν για τον Viollet-le-Duc, απλά τα εξήντα χρόνια μεταξύ 1180-1240.⁵⁷ Επιλέγουμε να παραθέσουμε το παρακάτω απόσπασμα από το λήμμα Cathédrale γιατί συμπυκνώνει όλο τον συμβολικό χαρακτήρα που οι καθεδρικοί ναοί έχουν στο έργο του Viollet-le-Duc και εξηγεί τους λόγους που αποτέλεσαν και για μας το κύριο παράδειγμα μελέτης:

*«Οι καθεδρικοί αποτέλεσαν την πραγματική βάση της εθνικής μας ενότητας, το πρώτο σπέρμα της γαλλικής διάνοιας. Οι καθεδρικοί μας είναι συνυφασμένοι με όλη μας την πνευματική ιστορία. Έχουν στεγάσει στους κόλπους τους τις πιο σπουδαίες σχολές της Ευρώπης του 12^{ου}-13^{ου} αιώνα. Ανέλαβαν τη θρησκευτική και φιλολογική εκπαίδευση του λαού. Υπήρξαν η ευκαιρία για μια ανάπτυξη των τεχνών η οποία μπορεί να συγκριθεί μόνο με αυτή της αρχαίας Ελλάδας. Αν οι τελευταίοι αιώνες επέτρεψαν το να χαθούν οι μεγάλες μαρτυρίες της πιο σημαντικής προσπάθειας που έγινε μετά τον χριστιανισμό για χάρη της ενότητας, ελπίζουμε πως ο δικός μας αιώνας, πιο δίκαιος, και λιγότερο άκαρπος, θα μπορέσει να τους διασώσει».*⁵⁸



⁵⁶ Βασίλης Φύλιας, «Το Φεουδαρχικό Σύστημα: Τα αστικά στρώματα και η εδραίωση της Απολυταρχίας» στο *Κοινωνικά Συστήματα* (Αθήνα: εκδ. Νέα Σύνορα, 1978) σ.98-104.

⁵⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.284.

⁵⁸ αυτ., σ.285.

παρεμβολές: διατάραξη της χρονικής τάξης

*«Η μνήμη μας δεν μας παρουσιάζει συνήθως τις αναμνήσεις μας με τη χρονολογική τους σειρά, αλλά σαν μian αντανάκλαση, όπου η τάξη των μερών έχει ανατραπεί».*⁵⁹

Επιστρέφοντας στο ίδιο το κείμενο, στο Λεξικό και την προσέγγιση του μέσα από την αφηγηματολογία, το πρώτο πρόβλημα που συναντάμε αφορά την έννοια του Χρόνου. Ο Gérard Genette ταξινομεί τα ζητήματα εκείνα που αφορούν τις σχέσεις ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης και η πρώτη από τις κατηγορίες που διαχωρίζει είναι η έννοια της «τάξης». Η τάξη, που σημαίνει τη χρονική τάξη ή χρονική διαδοχή των μερών της αφήγησης, βρίσκεται πάντα σε σχέση με τη χρονική διαδοχή των γεγονότων της ιστορίας. Στην περίπτωση του Λεξικού, η χρονική τάξη παύει να επιβάλλεται στη συνολική αφήγηση και στον αναγνώστη. Μια οποιαδήποτε άλλη αφήγηση, ιστορική ή μη, δεν μπορεί να διεξαχθεί παρά σε έναν χρόνο γραμμικό, τον χρόνο της ανάγνωσης. Ένα βιβλίο, αντίθετα από ένα λεξικό, δεν μπορεί να διαβαστεί ανάποδα, ή με τυχαία σειρά. Όπως μας λέει ο Genette, «το αφηγηματικό κείμενο δεν έχει άλλη χρονικότητα πέρα από αυτήν που του δανείζει η ίδια του η ανάγνωση».⁶⁰ Στην περίπτωση όμως του Λεξικού, ο Viollet-le-Duc συγκρούστηκε με την παράδοση που ακολουθούσαν οι σύγχρονοι του και εναντιώθηκε στους κανόνες της γραμμικής αφήγησης της ιστορίας. Επομένως, η εξέταση των σχέσεων ανάμεσα στην τάξη της ιστορίας και την τάξη της αφήγησης έχουν για μας νόημα μόνο μέσα στα όρια ενός λήμματος, που αποτελεί μια αυτόνομη αφηγηματική ενότητα.

Εστιάζοντας στο λήμμα *Cathédrale* και ελέγχοντας τη χρονική τάξη της αφήγησης, παρατηρούμε πως η επίθεση του Viollet-le-Duc στη γραμμική χρονική αφήγηση δεν είναι καθολική. Αντιπαραθέτοντας τη σειρά με την οποία διαδραματίζονται τα ιστορικά γεγονότα στον πραγματικό χρόνο και τον τρόπο που έχει επιλέξει να διαδέχεται το ένα το άλλο στην αφήγηση, βλέπουμε πως υπάρχει μια γενική συμφωνία. Ο Viollet-le-Duc δείχνει έντονη πίστη στη χρονολογική σειρά και όταν παρεκκλίνει από αυτήν νιώθει την ανάγκη να το επισημάνει:

*«Όμως η αναφορά στον Καθεδρικό της Bourges, μας έκανε να βγούμε από τη χρονολογική σειρά, στην οποία είναι αναγκαίο να επιστρέψουμε ώστε να βάλουμε σε τάξη το θέμα μας».*⁶¹

⁵⁹ Marcel Proust, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο II: Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών* Μτφρ. Παύλος Ζάννας (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2002) σ.132.

⁶⁰ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.94.

⁶¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα *Cathédrale* σ.298.

Συχνή είναι επίσης η έντονη χρήση χρονολογιών. Δίνοντας ρυθμό στην αφήγηση, πολλές παράγραφοι ξεκινούν με παραλλαγές της ίδιας διατύπωσης, διευκολύνοντας τον αναγνώστη να τοποθετηθεί χρονικά στην ιστορία:

«Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα...»

«Με το θάνατο του Philippe-Auguste, το 1223...»

«Με το θάνατο του Philippe de Bel, το 1314...»

«Με το θάνατο του Charles V, το 1380...»⁶²

Ακόμα και σε μικρότερες αφηγηματικές ενότητες όπως αυτήν για τον Καθεδρικό της Noyon και την καταστροφική πυρκαγιά του 1131, ο Viollet-le-Duc δεν διστάζει να κατακλύσει τον αναγνώστη με πλήθος χρονολογιών που η διαδοχή τους οργανώνει την αφήγηση:

«Η πυρκαγιά του 1131 δεν ήταν η μόνη που υπέστη ο Καθεδρικός της Noyon.

Το 1152 κάηκε η πόλη και πιθανότατα και ο καθεδρικός.

Το 1238 η φωτιά κατέστρεψε για τρίτη φορά ένα μεγάλο μέρος της πόλης.

Το 1293 μια τέταρτη πυρκαγιά κατέστρεψε τα ξύλινα στοιχεία του νέου καθεδρικού...»⁶³

Η εμφάνιση αναχρονιών, δηλαδή των δυσαρμονιών ανάμεσα στην τάξη της αφήγησης και την τάξη της ιστορίας, δεν γίνεται σε τέτοιο βαθμό που να απειλείται ή να καταστρέφεται η γραμμική χρονική διαδοχή. Ο Genette διαχωρίζει τις αναχρονίες σε αναλήψεις και προλήψεις. Η ανάληψη είναι η εκ των υστέρων ανάκληση ενός συμβάντος προγενέστερου του σημείου στο οποίο βρίσκεται η αφήγηση. Η πρόληψη, αντιθέτως, είναι η εκ των προτέρων εξιστόρηση ενός μεταγενέστερου συμβάντος, μια προαναγγελία. Οι αναχρονίες αποτελούν παραδοσιακά εκφραστικά μέσα της αφήγησης και όχι κάποια ιδιοτροπία ή πρωτοπορία του Viollet-le-Duc. Ειδικά όταν ο αφηγηματικός λόγος αντιστρέφει την τάξη των γεγονότων έχοντας πρώτα φροντίσει να το επισημάνει, δηλαδή χρησιμοποιώντας ενδείξεις της μορφής «*x χρόνια νωρίτερα*» ή «*πριν από x χρόνια*», αυτό αποτελεί μια συνήθη πρακτική που δεν απειλεί την αφηγηματική ικανότητα και συνήθεια του αναγνώστη. Γενικά, η χρήση της χρονικής πρόληψης ή προαναγγελίας είναι λιγότερο συχνή από το αντίστροφο σχήμα, την ανάληψη. Η τυπική αφήγηση συνήθως δίνει την εντύπωση πως ο αφηγητής ανακαλύπτει την ιστορία στον ίδιο χρόνο που την αφηγείται χωρίς να δίνει δείγματα μιας «αφηγηματικής ανυπομονησίας». Όμως, ο Viollet-le-Duc, δοκιμάζει τέτοιου είδους αφηγηματικούς ελιγμούς σύντομης εμβέλειας, παίζοντας με αυτό το αίσθημα ανυπομονησίας, δίνοντας στοιχεία για το μέλλον της ιστορίας και προκαλώντας το ενδιαφέρον ή την αγωνία του αναγνώστη:

⁶² αυτ., σ.284-285.

⁶³ αυτ., σ.303.

«ο τυπικός καθεδρικός ναός δεν έχει ξεπροβάλει ακόμα μέσα από το έδαφος. Μετά από κάποια χρόνια θα τον δούμε να γεννιέται οριστικά και να φθάνει στην τελειότητα του».
«Το σχέδιό του δεν τροποποιήθηκε έκτοτε».
«Χρειάστηκαν αρκετά χρόνια για να...»⁶⁴

Οι πρόληψεις του Viollet-le-Duc έχουν τη μορφή σύντομων υπαινιγμών και παίζουν το ρόλο της αναγγελίας. Συνοδεύονται από μια τυπική διατύπωση όπως «θα δούμε», «όπως θα δούμε αργότερα» και πέρα από τη δημιουργία προσμονής στον αναγνώστη έχουν ένα ρόλο οργανωτικό στην ύφανση του αφηγήματος.⁶⁵ Η χρήση των αναλήψεων είναι πιο σπάνια μιας και, όπως είπαμε, προσπαθεί να ακολουθεί τη γραμμική χρονική διαδοχή σε όσα αφηγείται. Αν χρειαστεί να γυρίσει πίσω στο χρόνο αυτό θα είναι για να ανατρέξει σε ένα προγενέστερο παράδειγμα που θα του χρησιμεύσει ως στοιχείο σύγκρισης σε σχέση με τον καθεδρικό για τον οποίο μιλά τη δεδομένη στιγμή. Η επιστροφή αυτή σε προηγούμενο χρόνο έχει επίσης τη μορφή επανάληψης. Ο αναγνώστης δεν θα χαθεί με νέες πληροφορίες, απλά θα ανακαλέσει χρήσιμα στοιχεία αντίθεσης ή ομοιότητας σε σχέση πάντα με τον παρόντα χρόνο της αφήγησης.

Η θέση στην οποία η αφήγηση επιστρέφει μετά από μια πρόληψη ή ανάληψη αποτελεί τη «θέση κλειδί» της αφήγησης, τη δεσπόζουσα κεντρική θέση. Ανάλογα με το αν αναφερόμαστε στη γενική δομή του Λεξικού ή αν εστιάζουμε σε μεμονωμένες αφηγηματικές ενότητες, σε ένα συγκεκριμένο λήμμα ή σε απόσπασμα ενός λήμματος, η θέση κλειδί της αφήγησης μπορεί να είναι διαφορετική. Έτσι, όταν ο Viollet-le-Duc ενώ βρίσκεται εν μέσω της ιστορίας του Καθεδρικού της Laon, με έναν αφηγηματικό ελιγμό επιστρέφει στην Noyon που έχει χτιστεί μισό αιώνα νωρίτερα, η αφήγηση του μετά την παρένθεση αυτή θα ισοροπήσει και πάλι στην Laon. Και ο Viollet-le-Duc ενημερώνει τον αναγνώστη για τους λόγους της αναχρονίας, που δεν είναι άλλοι παρά η άμεση δυνατότητα σύγκρισης των δύο ναών.⁶⁶ Η χρονική θέση όμως στην οποία ο Viollet-le-Duc επιστρέφει σταθερά είναι αυτή του 19^{ου} αιώνα, του δικού του παρόντος, του δικού του χωροχρόνου:

«η κατασκευή αυτής της εκκλησίας, όπως τη βλέπουμε σήμερα...»
«(Ο Καθεδρικός της Noyon) έχει καταφέρει να φτάσει ως τις μέρες μας σχεδόν στην αρχική του μορφή»
«Η δυτική πρόσοψη που βλέπουμε ακόμα σήμερα»
«Μπορούμε ακόμα να δούμε μεταξύ των δύο πύργων τα ίχνη από την κατασκευή αυτής της εισόδου»
«Σήμερα είναι παραμορφωμένο από βάρβαρες αποκαταστάσεις».⁶⁷

⁶⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.311, σ.293 και σ.321.

⁶⁵ Οι αναγγελίες δεν θα πρέπει να συγχέονται με τις προσημάνεις (amorce): απλά πετραδάκια προσδοκίας, χωρίς προεξαγγελία, έστω και υπαινικτική, που μόνο αργότερα θα βρουν τη σημασία τους και που έχουν να κάνουν με την κλασική τέχνη της «προετοιμασίας» (πχ. η εμφάνιση ενός προσώπου στην αρχή της ιστορίας ενώ θα παρέμβει πολύ αργότερα). Σε αντίθεση με την προμνημόνευση, η προσήμανση δεν είναι παρά ένας «μη-σημαίνων σπόρος», ανεπαίσθητος, που η αξία του θα αναγνωρισθεί αργότερα και μόνο αναδρομικά. Δίνεται έτσι σημασία στην αφηγηματική ικανότητα του αναγνώστη, που γεννιέται από τη συνήθεια, μια ικανότητα που επιτρέπει την όλο και ταχύτερη αποκρυπτογράφηση του αφηγηματικού κώδικα. Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.138-139.

⁶⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.308.

⁶⁷ αυτ., σ.298, σ.304, σ.311 σ.313 και σ.297.

Η αναφορά στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα δεν είναι χωρίς σημασία. Η αφήγηση του Viollet-le-Duc παρότι αφιερωμένη στη γοτθική αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα δεν μένει απομονωμένη σε αυτήν. Όπως έχουμε αναφέρει, ο Viollet-le-Duc εξετάζει το παρελθόν πιστεύοντας πως μπορεί να αποτελέσει ένα μάθημα για το παρόν και το μέλλον. Σε ανύποπτο χρόνο, η αφήγηση σπάει το χρονικό φράγμα του Μεσαίωνα και προσγειώνει τον αναγνώστη σε μια οικεία πραγματικότητα. Το ερώτημα του ποια θα έπρεπε να είναι η σύγχρονη έκφραση της αρχιτεκτονικής αιωρείται ή διατυπώνεται ρητά μέσα από τη σύγκριση με τις επιτυχίες του παρελθόντος.

Στη λογοτεχνία, οι αναχρονισμοί της αφήγησης είναι έργο της μνήμης ή της λήθης. Το να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία όπως ακριβώς βιώθηκε εκείνη τη στιγμή ή όπως ακριβώς την ανακάλεσε κατόπιν η μνήμη, αποτελούν δύο διαφορετικές διεκδικήσεις του ρεαλισμού. Η απόδοση ρεαλιστικών κινήτρων μπορεί να γίνει τόσο στην περίπτωση του υποκειμενισμού, στην προσπάθεια δηλαδή να δειχθούν τα πράγματα όπως βιώθηκαν, όσο και στην περίπτωση της αντικειμενικής αφήγησης, στην προσπάθεια να δειχθούν τα γεγονότα όπως όντως συνέβησαν. Αυτή είναι μια παράμετρος που οφείλουμε να λάβουμε υπόψη στη γραφή της ιστορίας της αρχιτεκτονικής. Στην περίπτωση της αφήγησης ή περιγραφής του χώρου μετά από ένα προσωπικό βίωμα, η χρονική τάξη της ιστορίας και η επιλογή της χρονικής τάξης της αφήγησης μπορούν να δημιουργήσουν ενδιαφέρουσες αναντιστοιχίες. Στην περίπτωση του Λεξικού και ειδικά στο λήμμα *Cathédrale*, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια, η καταγραφή της προσωπικής εμπειρίας δεν αποτελεί το πρωτεύον ζητούμενο για τον Viollet-le-Duc. Επιπλέον, στο Λεξικό, όπου η επιλογή του τρόπου οργάνωσης της ιστορίας δίνει τη δυνατότητα αποσπασματικής ανάγνωσης του, οι διαφοροποιήσεις στη χρονική τάξη δεν έχουν το ίδιο νόημα και την ίδια σημασία με τις αναχρονίες μιας γραμμικής αφήγησης. Μπορούν να έχουν περιορισμένη μόνο εμβέλεια μέσα στα πλαίσια των επιμέρους λημμάτων. Η σχέση της μνήμης, της βιωμένης εμπειρίας και της αφηγηματικής της αναπαράστασης είναι κάτι που θα μας απασχολήσει περισσότερο στη γραφή του John Ruskin.

συχνότητα: χρονικές συμπεκνώσεις

«Διηγούμαι ένα απ'αυτά τα γεύματα, που μπορεί να δώσει μια γενική εικόνα για τα άλλα».⁶⁸

Μια άλλη έννοια που σχετίζεται με τη χρονική οργάνωση της αφήγησης αποτελεί η έννοια της συχνότητας. Η συχνότητα αφορά τις σχέσεις επανάληψης μεταξύ αφηγήματος και ιστορίας και σύμφωνα με τον Gérard Genette αποτελεί ένα αδιερεύνητο πεδίο. Δεδομένου ότι ένα γεγονός δεν έχει μόνο την ικανότητα να παράγεται αλλά μπορεί και να αναπαράγεται, με τον ίδιο τρόπο, και στην αφήγηση υπάρχει η δυνατότητα επανάληψης των γεγονότων της ιστορίας και των αφηγηματικών εκφωνημάτων.⁶⁹ Έτσι, μπορεί να οριστεί ένα σύστημα σχέσεων που περιλαμβάνει τόσο την επαναληπτική αφήγηση, δηλαδή την πολλαπλή αφήγηση αυτού που συνέβη μία φορά, όσο και τη θαμιστική αφήγηση, δηλαδή τη μία και μοναδική αφήγηση αυτού που συνέβη πολλές

⁶⁸ Marcel Proust, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο III*. Όπως παραθέτει ο Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.185.

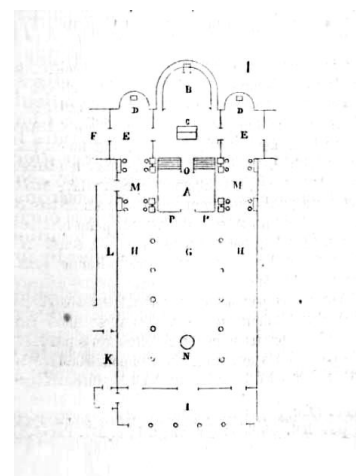
⁶⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.181-182.

φορές. Η αναζήτηση αφηγήσεων που μπορούμε να ονομάσουμε «θαμιστικές» σε ένα κείμενο ιστορίας αρχιτεκτονικής έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ο Viollet-le-Duc μας δίνει παραδείγματα που μπορούν να έρθουν σε άμεση σύγκριση με τις θαμιστικές αφηγήσεις της μυθοπλαστικής αφήγησης. Η γνωστή φράση «για χρόνια πλάγιαζα νωρίς» με την οποία ξεκινά το «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο» του Marcel Proust είναι ένα από τα πιο διάσημα παραδείγματα θαμιστικής αφήγησης στη λογοτεχνία. Οι συμπεριληπτικές διατυπώσεις της μορφής αυτής, «για πολλά χρόνια», «όλες τις μέρες», «κάθε φορά» επιλέγονται όταν σε μια ιστορία προκύπτουν φαινόμενα επανάληψης. Όπως μας λέει ο Genette, η αφήγηση δεν είναι καταδικασμένη να αναπαράγει και να επαναλαμβάνει όμοιες διατυπώσεις σαν να ήταν ανίκανη για την παραμικρή προσπάθεια αφαίρεσης και σύνθεσης.⁷⁰ Οι θαμιστικές αφηγήσεις είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη χρήση του - ελληνικού ή γαλλικού - παρατατικού ή του επαναληπτικού τύπου των αγγλικών ρημάτων. Το όνομα τους το δανείζονται από τη γραμματική, αφού τα θαμιστικά ρήματα είναι αυτά που σημαίνουν τη συχνή επανάληψη του αρχικού ρήματος. Οι θαμιστικές αφηγήσεις παρέχουν ένα είδος φόντου, ένα πλαίσιο πληροφοριών στο οποίο θα διαδραματιστεί μια σκηνή και έχουν για το λόγο αυτό άμεση σχέση με την περιγραφή. Όπως η περιγραφή, έτσι και η θαμιστική αφήγηση βρίσκεται, όπως θα δούμε, στην υπηρεσία της δραματικής σκηνής.

Το ερώτημα του τί μπορεί να οριστεί ως θαμιστική αφήγηση στην ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν είναι δίχως σημασία. Οι συμπεριληπτικές διατυπώσεις είναι απαραίτητο εργαλείο για τον ιστορικό όταν θέλει να περιγράψει επαναλαμβανόμενους τύπους, μορφές ή τρόπους κατασκευής. Η ανάγκη για οργάνωση και ομαδοποίηση αφηγήσεων γίνεται λοιπόν παράλληλα με την ανάγκη οργάνωσης του αρχιτεκτονικού υλικού και την πρόθεση για τη δημιουργία μιας τυπολογίας. Μία θαμιστική αφήγηση στην αρχή του λήμματος *Architecture Religieuse* παίζει κεντρικό ρόλο στην οργάνωση του. Πρόκειται για μια αφήγηση που θα επιτρέψει στον Viollet-le-Duc να δώσει το γενικό κάδρο της πριν-τους-καθεδρικούς εποχής, ώστε να προχωρήσει στη συνέχεια στο κυρίως θέμα, στους καθεδρικούς καθ' αυτούς. Η πρώτη εικόνα που εισάγει στο κείμενο αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι μια «θαμιστική κάτοψη». Μία κάτοψη υποθετική, που δεν αντιστοιχεί σε κανένα πραγματικό κτίσμα, αλλά αποτελεί μια γενική διάταξη ναού μεσαίου μεγέθους που συγκεντρώνει στοιχεία από μια ποικιλία παραδειγμάτων.

«Για να δείξουμε ποια ήταν η γενική διάταξη μιας εκκλησίας μεσαίου μεγέθους τον 10^ο αιώνα, δίνουμε εδώ μια κάτοψη που χωρίς να έχει προκύψει από το ένα ή το άλλο υπάρχον κτίριο, συγκεντρώνει το σύνολο αυτών των διατάξεων».⁷¹

Επίσης στο ίδιο λήμμα, και ενώ ο Viollet-le-Duc εξηγεί το πέρασμα από τον τύπο της αρχαίας ή ρωμαϊκής βασιλικής στη χριστιανική βασιλική την εποχή της Καρολίγγειας δυναστείας, περιγράφει με τη βοήθεια του παρατατικού μια τυπική εκκλησία και μια τυπική εικόνα της εποχής:



⁷⁰ αυτ., σ.184.

⁷¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα *Architecture Religieuse* σ.167-168. Το σχέδιο της κάτοψης στη σελίδα 167.

«**Χρειαζόταν** να ανεγείρουν πύργους για κωδωνοστάσια που θα καλούσαν τους πιστούς και θα τους ειδοποιούσαν τις ώρες της προσευχής».

«**Η εκκλησία δεν ήταν απομονωμένη αλλά γύρω της συγκεντρώνονταν** κτίρια κατοικίας για τους κληρικούς».

«**Μία περίφραξη περιέκλειε** σχεδόν πάντα την εκκλησία και τα παρεκκλήσια, το νεκροταφείο και τον περίβολο».

«**Το περιτείχισμα αυτό, κλειστό τη νύχτα, ήταν διάτρητο από** οχυρωμένες πύλες».

«**Σε έναν μεγάλο αριθμό εκκλησιών ιερουργούσαν από τακτικούς κληρικούς διορισμένοι από τα αβατεία ή τις μονές**».⁷²

Βλέπουμε πως εδώ πληρούνται όλες οι προϋποθέσεις για μια θαμιστική αφήγηση, η οποία έχει άμεση σχέση με την περιγραφή ενός φόντου και απαλλάσσει τον ιστορικό από την υποχρέωση να επανέλθει σε συγκεκριμένα ανάλογα παραδείγματα. Ο Viollet-le-Duc επιλέγει μια θαμιστική αφήγηση για τα κοινά γενικά χαρακτηριστικά των εκκλησιών που αποτέλεσαν προδρόμους των καθεδρικών ναών, ώστε να περάσει στη συνέχεια σε συγκεκριμένα κτίσματα. Η σύγκριση της υποθετικής κάτοψης που μόλις είδαμε, με τον διάσημο υποθετικό ιδεατό καθεδρικό του λήμματος *Cathédrale* είναι αναπόφευκτη. Όμως τα δύο αυτά μη πραγματικά σχέδια εξυπηρετούν διαφορετικούς σκοπούς. Η «θαμιστική κάτοψη» θέλει να συμπυκνώσει σε μια αφήγηση τους αιώνες προσπαθειών και διαμορφώσεων των χριστιανικών ναών. Από την άλλη πλευρά, ο ιδεατός καθεδρικός που ο Viollet-le-Duc παρουσιάζει σε αξονομετρικό σχέδιο, παγώνει το χρόνο σε μια στιγμή, όταν το γοτθικό έχει πετύχει την απόλυτη τελειότητα. Ο υποθετικός αυτός καθεδρικός έχει ως στόχο το απόλυτα συγκεκριμένο και δεν αποτελεί μια αφηγηματική αφαίρεση ή συμπύκνωση. Όπως είδαμε, και όπως εύστοχα σχολιάζει ο Philippe Boudon,⁷³ το *Monument Idéal* αποδεικνύει τη δύναμη του ορατού και αποτελεί μια απόπειρα του Viollet-le-Duc να δείξει στον αναγνώστη του 19^{ου} αιώνα, έναν ναό που δεν μπορεί να δει σε αυτήν μορφή, σε έναν βαθμό τελειότητας που δεν έφτασε καν την εποχή που ανεγέρθηκε.

Το λήμμα *Architecture Religieuse*, αποτελώντας ένα κείμενο μιας πιο ευρείας θεματολογίας από ότι το λήμμα *Cathédrale*, δημιουργεί την ανάγκη για θαμιστικές αφηγήσεις. Έτσι, ο Viollet-le-Duc, χρησιμοποιεί την ίδια αφηγηματική τακτική και στο τέλος του λήμματος, όταν κάνει μια συνοπτική αναφορά σε παραδείγματα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Ανατολής και σε στοιχεία βυζαντινής αρχιτεκτονικής που επηρέασαν τη μορφή των καθεδρικών της Δύσης. Οργανώνοντας τις κατόψεις των ναών αυτών σε τρεις τύπους, ναούς κυκλικούς, ναούς όπου το εγκάρσιο κλίτος καταλήγει σε δύο ημικυκλικές απολήξεις, ή ναούς με κεντρικό τρούλο στην τομή των κλιτών, τονίζει στην αφήγηση του τις ίδιες, κοινές αρχές που διέπουν τα παραδείγματα αυτά. Η έμφαση και επανάληψη του χρονικού επιρρήματος «πάντα» αποτελεί επίσης μια ένδειξη θαμιστικής αφήγησης, μια προσπάθεια οργάνωσης του υλικού ώστε να αποφευχθούν οι επαναλήψεις και να παρουσιαστούν τα συμπεράσματα με έναν σύντομο τρόπο.

⁷² αυτ., σ.167.

⁷³ Boudon, Damisch, Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné* σ.V.

«Τα μνημεία αυτά, αν και διαφορετικά σε διαστάσεις και τρόπους κατασκευής, προκύπτουν από την ίδια αρχή. **Πάντα** ο κεντρικός τρούλος πάνω σε σφαιρικά τρίγωνα, στηρίζεται από πλευρικούς θόλους».

«Αυτή η αρχική μορφή, υιοθετήθηκε την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου αποτέλεσε μια επιρροή για όλα τα χριστιανικά κτίσματα της Ανατολής και σ'αυτήν βρίσκουμε **πάντα** τον κεντρικό τρούλο».⁷⁴

Στον αντίποδα των θαμιστικών αφηγήσεων, οι επαναληπτικές αφηγήσεις στο Λεξικό του Viollet-le-Duc είναι πιο εύκολο να αναγνωριστούν και συναντώνται πιο συχνά. Σε αυτές ανήκουν και οι αναχρονίες, προλήψεις ή αναλήψεις, που ήδη συναντήσαμε.

«Έχουμε ήδη δει ότι...»

«Θα επιστρέψουμε σε αυτό...»

«Είδαμε ήδη και θα ξαναδούμε...»

«Όπως μόλις είδαμε...»

«Όπως είδαμε στην αρχή αυτού του λήμματος»

«Ως τώρα έχουμε δει ότι...»

Οι στερεότυπες φράσεις αυτής της μορφής, αναφέρονται στο ίδιο το κείμενο, επισημαίνουν τις συνάψεις και τις αρθρώσεις μεταξύ των μερών του και εκφράζουν την εσωτερική του οργάνωση. Η ίδια η φύση του Λεξικού επιβάλλει στον συγγραφέα να γίνεται επαναληπτικός, στην προσπάθεια ο αναγνώστης να αποκομίσει το δυνατό περισσότερες πληροφορίες για την αρχιτεκτονική του θεωρία, διαβάζοντας έστω και ένα από τα πολλαπλά λήμματα. Οι επαναλήψεις δεν αφορούν την ιστορία ενός δεδομένου κτιρίου, ιστορικά γεγονότα ή συγκεκριμένες πληροφορίες γύρω από την αρχιτεκτονική των κτιρίων. Ο Viollet-le-Duc δεν διστάζει να γίνει επαναληπτικός για αυτά που ο ίδιος θεωρεί σημαντικά, για τις αρχές της γοθτικής αρχιτεκτονικής και για τις πολιτικές συνθήκες που της επέτρεψαν να αναπτυχθεί. Ο ρόλος των επισκόπων και της μοναρχίας στη στήριξη της νέας αρχιτεκτονικής, ο διττός ρόλος των καθεδρικών ναών ως χώρων θρησκευτικής και πολιτικής συνεύρεσης των κοινοτήτων, η αξία της école laïque και ο τρόπος εργασίας των τεχνιτών με βάση την παρατήρηση, η ενότητα αρχιτεκτονικών μελών και συνόλου ή η διαρκής αναφορά στην αρχαιοελληνική τέχνη ως ύψιστη στιγμή καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι θέματα που επαναλαμβάνονται και διατρέχουν το σύνολο του Λεξικού και για τα οποία μπορεί κανείς να αποκτήσει πληροφορίες από την πλειονότητα των λημμάτων.



⁷⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire T.I* λήμμα Architecture Religieuse σ.269 και 270.

«Στη ζωή μας οι μέρες δεν είναι ίσες μεταξύ τους. Για να περνούν τις μέρες, οι κάπως νευρικές φύσεις όπως ήταν η δική μου, διαθέτουν, όπως τ'αυτοκίνητα, διαφορετικές "ταχύτητες". Υπάρχουν μέρες ανηφορικές και δύσκολες, που χρειάζεσαι άπειρο χρόνο να τις διαβείς, και μέρες κατηφορικές, που τις κατεβαίνεις τρέχοντας και τραγουδώντας».⁷⁵

Η έννοια της αφηγηματικής ταχύτητας, την οποία είχε προτείνει και ο Roland Barthes το 1967 στο κείμενο του «*Le discours de l'Histoire*»⁷⁶ έχει και τη μεγαλύτερη σημασία για μας από όλο το οικοδόμημα της αφηγηματολογίας του Gérard Genette, καθώς μας δίνει επιπλέον εργαλεία για να μελετήσουμε την έννοια της περιγραφής. Η αφηγηματική ταχύτητα ορίζεται ως η σχέση ανάμεσα σε ένα μέτρο χρόνου και ένα μέτρο χώρου. Ο χρόνος αφορά μια διηγητική διάρκεια, την πραγματική διάρκεια της ιστορίας και ο χώρος είναι ο χώρος της σελίδας, η έκταση του αφηγηματικού κειμένου που μετριέται σε λέξεις, αράδες, σελίδες. Όπως παρατηρεί ο Genette, μια αφήγηση χωρίς αναχρονίες μπορεί να υπάρξει, όχι όμως και μια αφήγηση με αποκλειστικά σταθερή ταχύτητα, χωρίς επιταχύνσεις ή επιβραδύνσεις. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να δοκιμαστεί μόνο ως ένα εργαστηριακό πείραμα.⁷⁷ Ο Genette ορίζει σχηματικά τέσσερις αφηγηματικές ταχύτητες που αποτελούν και τις τέσσερις βασικές μορφές αφηγηματικής ροής. Την έλλειψη, τη σκηνή, την περίληψη και την παύση. Αν XI είναι ο χρόνος της ιστορίας και XA ο ψευδοχρόνος ή συμβατικός χρόνος της αφήγησης τότε οι τέσσερις ταχύτητες μπορούν να οριστούν από τις παρακάτω μαθηματικές σχέσεις:

Παύση: XA=v, XI=0. Άρα XA>XI (απείρωσ μεγαλύτερο)
 Σκηνή: XA=XI
 Περίληψη: XA<XI
 Έλλειψη: XA=0, XI=v. Άρα XA<XI (απείρωσ μικρότερο)

Η έλλειψη αφορά ένα αποσιωπημένο τμήμα της αφήγησης, η περίληψη μια συνοπτική αφήγηση, η σκηνή πραγματώνει συμβατικά τη χρονική ισότητα αφήγησης και ιστορίας με τον διάλογο ως τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο έκφρασης της, και η παύση εκφράζει την απόλυτη βραδύτητα του αφηγηματικού λόγου. Αναζητώντας λοιπόν τον ρυθμό της αφήγησης του κειμένου, η έννοια της περιγραφής αποκτά έναν νέο ορισμό. Η παύση, που δεν είναι άλλη από την περιγραφική παύση, είναι η κατάσταση εκείνη στην οποία ένα ορισμένο τμήμα του αφηγηματικού λόγου αντιστοιχεί σε μια μηδενική διηγητική διάρκεια, σε μια μηδενική διάρκεια της ιστορίας. Οι ορισμοί αυτοί του Genette συμπληρώνουν το κείμενο του «*Frontières du récit*» όπου οι έννοιες της περιγραφής και της αφήγησης προσεγγίζονται με κριτήρια διαφορετικά: η αφήγηση ως αναπαράσταση γεγονότων

⁷⁵ Proust, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο I* σ.339.

⁷⁶ Barthes, «The Discourse of History» σ.129 -130.

⁷⁷ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.153.

και πράξεων και η περιγραφή ως αναπαράσταση αντικειμένων ή ανθρώπων.⁷⁸ Η περιγραφή, ως περιγραφική παύση, βρίσκεται υπό την κυριαρχία της αφήγησης, αποτελεί απλά μια αναστολή στην εξέλιξη της ιστορίας και περιορίζεται σε ένα ρόλο επεξηγηματικό, συμβολικό, διακοσμητικό ή τελικά καθαρά αισθητικό, «όπως ο ρόλος της γλυπτικής σε ένα κλασικό οικοδόμημα».⁷⁹ Σε αντιστοιχία με τη διατύπωση του Genette, ο Tzvetan Todorov στη «Γραμματική του αφηγηματικού λόγου»⁸⁰ μιλά για δύο τύπους επεισοδίων μέσα σε ένα αφήγημα. Έναν τύπο «στατικό», που περιγράφει μια κατάσταση ισορροπίας ή αστάθειας και έναν τύπο «δυναμικό» που περιγράφει το πέρασμα από μια κατάσταση σε μια άλλη. Είναι δύο αφηγηματικοί τύποι σε άμεση σχέση με τους ορισμούς της περιγραφής και της αφήγησης του Genette και που ο Todorov συσχετίζει με συγκεκριμένα μέρη του λόγου, το επίθετο και το ρήμα. Τα «επίθετα» είναι εκείνα τα κατηγορήματα που περιγράφουν καταστάσεις και τα «ρήματα» εκείνα που αφηγούνται δυναμικές αλλαγές.

Ο Genette συνδέει επίσης, όπως έχουμε αναφέρει, την περιγραφή και την αφήγηση με τη διάσταση του χώρου ή του χρόνου αντίστοιχα. Πρόκειται για μια σχέση που βασίζεται στο επιχείρημα του G.E.Lessing που επηρέασε για αιώνες τη λογοτεχνική θεωρία, βάζοντας σε μια μόνιμη σύγκριση τα εκφραστικά μέσα των δύο τεχνών, της ποίησης και της ζωγραφικής: η γλώσσα είναι από τη φύση της αφηγηματική, ενώ η ζωγραφική περιγραφική – μια τέχνη του χώρου και όχι του χρόνου. Η αφήγηση και η γλώσσα γενικότερα, ξεδιπλώνονται με χρονική διαδοχή ενώ οι εικόνες, και κατ'επέκταση οι περιγραφές, ανήκουν στην επικράτεια μια άχρονης χωρικότητας και ταυτοχρονίας. Φέρνοντας τα δύο κείμενα του Gérard Genette σε μια άμεση σχέση, βλέπουμε πως και μέσα από την έννοια της αφηγηματικής ταχύτητας, η προσέγγιση της περιγραφής, ως παύσης στη ροή της αφήγησης, επιμένει. Η αφήγηση από την άλλη πλευρά, αντιστοιχώντας σε μια γρηγορότερη αφηγηματική ταχύτητα, συνδέεται με τη «σκηνή» και την εξίσωση $XA=XI$, όπου η παρουσία του δραματικού στοιχείου είναι έντονη, παίζοντας καθοριστικό ρόλο στην πλοκή της ιστορίας. Το ερώτημα που προκύπτει και πάλι άμεσα εξετάζοντας τον λόγο για την αρχιτεκτονική - μια τέχνη τόσο του χώρου και όσο και του χρόνου - είναι αν αφηγούμαστε ή περιγράφουμε το χώρο. Τί σημαίνει «περιγράψω» και τί σημαίνει «αφηγούμαι» την αρχιτεκτονική έχοντας ως εργαλείο αναπαράστασης τον γραπτό λόγο, το γραπτό κείμενο.



⁷⁸ Genette, *Ta όρια της διήγησης* σ.25.

Στα γαλλικά οι όροι διήγηση και αφήγηση αποδίδονται αντίστοιχα με τους όρους *récit* και *narration*. Στην αγγλική μετάφραση από την Ann Levonas αποδίδονται με τους όρους «narrative» (εννοώντας την ιστορία, την πλοκή της) και «narration» (εννοώντας την πράξη της αφήγησης) παρότι στην αγγλική γλώσσα οι δύο όροι χρησιμοποιούνται αδιάκριτα για την ίδια σημασία.

Gérard Genette, “Boundaries of Narrative” *Readers and Spectators: Some views and reviews* (New Literary History, vol.8 No1, Autumn, 1976) σ.12 (σε υποσημείωση).

⁷⁹ Genette, *Ta όρια της διήγησης* σ.28.

⁸⁰ Todorov, «Η Γραμματική του Αφηγηματικού Λόγου» σ.76-77.

Περιγραφή και αφήγηση στον Viollet-le-Duc

«Η περιγραφή των άλλων μερών του σπιτιού θα γίνει μαζί με την αφήγηση των συμβάντων αυτής της ιστορίας....»⁸¹

Η διάκριση του Genette μεταξύ περιγραφής και αφήγησης είναι αρκετά σχηματική. Είναι προφανές πως καθαρή, από αφήγηση, περιγραφή, όπως και καθαρή, από περιγραφή, αφήγηση δεν μπορούν να υπάρχουν. Η καταγραφή των περιγραφικών εδαφίων δεν μπορεί παρά να αμελήσει φράσεις ή περιγραφικές λέξεις που είναι σπαρμένες και χάνονται σε σκηνές όπου κυριαρχεί η αφήγηση. Η αναζήτηση περιγραφικών και αφηγηματικών στοιχείων στο κείμενο του Viollet-le-Duc έχει νόημα μόνο σε ένα μακροσκοπικό επίπεδο μεγάλων αφηγηματικών ενοτήτων. Μια λεπτομερής ανάλυση που αναζητά την κάθε περιγραφική πρόταση ή το κάθε περιγραφικό επίθετο θα ήταν κουραστική και τελικά αδύνατη, χωρίς να προσφέρει κάποια χρήσιμα συμπεράσματα. Όπως αναφέραμε ήδη, ακόμα και στην περίπτωση μιας «καθαρής» αφήγησης, δεν υπάρχει ρήμα, που να αναφέρεται σε μια πράξη, εντελώς απαλλαγμένο από περιγραφή. Μας ενδιαφέρει, λοιπόν, να εντοπίσουμε και να ερευνήσουμε τον διάλογο ανάμεσα στις περιγραφικές και αφηγηματικές ενότητες, τη μεταξύ τους σχέση αλλά και την εσωτερική τους οργάνωση. Να εξετάσουμε επίσης, το πώς η οργάνωση αυτή διαφοροποιείται ανάλογα με το λήμμα του Λεξικού στο οποίο βρίσκεται, ανάλογα δηλαδή με το θέμα που πραγματεύεται, με το περιεχόμενο της περιγραφής ή της αφήγησης.

Όπως παρατηρεί ο ειδικός σε θέματα περιγραφής Philippe Hamon, ο μέσος αναγνώστης, γενικά, αναγνωρίζει αμέσως και χωρίς να διστάζει, μια περιγραφή.⁸² Την «αποκόπτει» εύκολα από το πλαίσιο το οποίο την περικλείει και έχει την ικανότητα να την απομονώσει και να την παραλείψει για να τρέξει στις περιπέτειες και τα νευραλγικά σημεία της αφήγησης. Όπως χαρακτηριστικά διαβάζουμε και στην *Encyclopédie* του Diderot, στο λήμμα *Description*, ο αναγνώστης εμπλέκεται πάντα σε θέματα περιγραφής σαν να βρίσκεται σε μια συγκρουσιακή σχέση μαζί της. Η έκταση της περιγραφής θα πρέπει να είναι ανάλογη με τη σημασία του αντικειμένου της και στόχος του συγγραφέα θα πρέπει να είναι το να μην σπαταληθεί ο χρόνος και η υπομονή του αναγνώστη.⁸³ Η διαισθητική αναγνώριση της περιγραφής βασίζεται και στην παρουσία σημαδιών ή δεικτών που εισάγουν μια περιγραφική παύση στην κειμενική ροή, δημιουργώντας έναν ορίζοντα αναμονής. Ξεκινώντας με το λήμμα *Cathédrale*, ο εντοπισμός των περιγραφικών ενοτήτων δεν ενέχει ιδιαίτερες δυσκολίες. Ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί σταθερά δείκτες που εισάγουν τις περιγραφικές ενότητες, συνδέοντας τες κατά κανόνα με την εισαγωγή εικόνας:

⁸¹ Honoré de Balzac, *Ευγενία Γκραντέ* μτφρ.Κ.Θ.Παπαλεξάνδρου (Αθήνα: εκδ.Κάκτος, 2006) σ.55.

⁸² Hamon, *Du Descriptif* σ.37.

⁸³ Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert (Επιμέλεια), *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et Des Métiers* Tome Dixieme (Paris: Chez Pellet, 1777) Λήμμα *Description/Histoire Naturelle* σ.797-798.

Για την Notre-Dame του Παρισιού:

«Δίνουμε εδώ (σχ.1) την κάτοψη του αρχικού ναού, απαλλαγμένου από τις προσθήκες που έγιναν στη συνέχεια. Όπως μπορούμε να δούμε...»

Για την Notre-Dame της Bourges:

«Βλέπουμε εδώ την κάτοψη (σχ.6)...»

Για την Notre-Dame της Noyon:

«Παρατηρούμε πρώτα πως η κάτοψη του ιερού στον Καθεδρικό της Noyon...»

Για την Notre-Dame της Laon:

«Ο Καθεδρικός της Laon (σχ.9) παρουσιάζει την εξής κάτοψη...»

Για την Notre-Dame της Chartres:

«Το σχ.11 μας δίνει την κάτοψη του Καθεδρικού της Chartres. Εδώ...»

Για την Notre-Dame της Reims:

«Η κάτοψη του Καθεδρικού της Reims είναι απλή (βλ. σχ.13)...»

Για την Notre-Dame της Amiens:

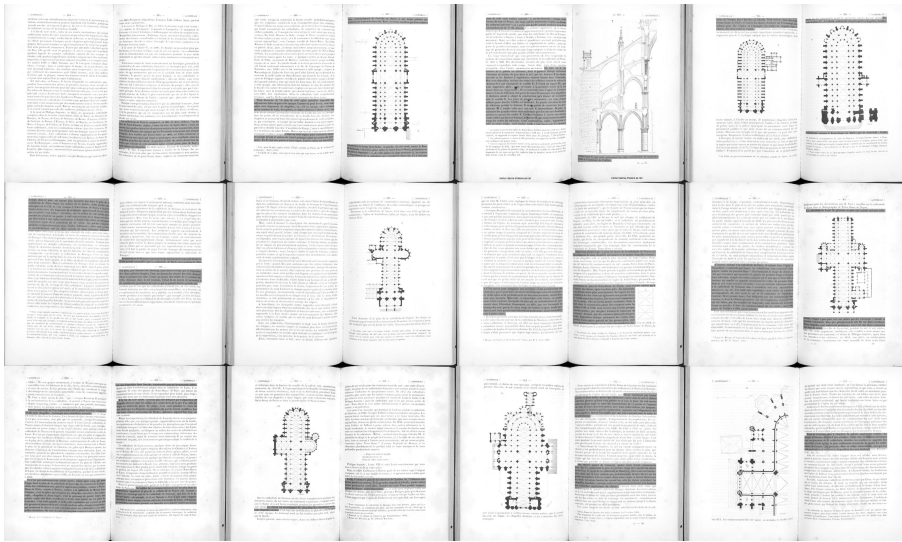
«Αν κοιτάζουμε την κάτοψη (σχ.19) παρατηρούμε ότι...»

Για την Notre-Dame της Beauvais:

«Αν κοιτάζουμε την κάτοψη του Καθεδρικού της Beauvais (σχ.22)...»

Οι περιγραφές στο λήμμα *Cathédrale* είναι λοιπόν άμεσα συνδεδεμένες με την κάτοψη κάθε καθεδρικού. Δίνοντας έμφαση στην ιστορία της ανοικοδόμησης των ναών, ο Viollet-le-Duc δεν ενδιαφέρεται τόσο για την εικόνα τους, όσο για τις χαρακτηριστικές αλλαγές στη διάταξη τους στο πέρασμα από τις παλιές βασιλικές στους νέους καθεδρικούς και για τα κοινά μορφολογικά στοιχεία που ενοποιούν το γοτθικό στυλ. Σπάνια εισάγει μια τομή ή μια οικοδομική λεπτομέρεια. Από τα 50 σχέδια του λήμματος, τα 36 είναι κατόψεις ή λεπτομέρειες κατόψεων, ενώ οι τομές είναι μόνο έξι που προέρχονται κυρίως από το λήμμα *Architecture Religieuse* και γίνεται σαφής αναφορά σε αυτό με τις αντίστοιχες παραπομπές.

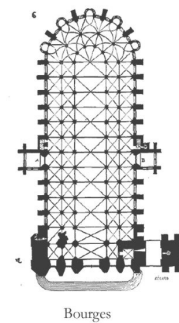
Η έκταση των καθαρά περιγραφικών εδαφίων στο λήμμα *Cathédrale* είναι επίσης αξιοσημείωτα περιορισμένη. Κατά μέσο όρο δεν ξεπερνά τις δέκα σειρές. Στο σύνολο της αφηγηματικής ενότητας που αφορά κάθε φορά έναν από τους καθεδρικούς, τα περιγραφικά κομμάτια δεν ξεπερνούν το ένα πέμπτο της συνολικής αφήγησης. Έτσι, για παράδειγμα, στην ενότητα για την Notre-Dame του Παρισιού η συνολική περιγραφή είναι αθροιστικά 40 γραμμές σε ένα σύνολο 210 αράδων. Στην Notre-Dame της Bourges είναι οι 15 από τις 85 αράδες, στην Notre-Dame της Noyon οι 30 από τις 230 αράδες, στην Notre-Dame της Laon οι 25 από τις 180, στην Notre-Dame της Chartres οι 15 από τις 125 και ούτω καθεξής. Τα ποσοστά δηλαδή των περιγραφικών εδαφίων, αν θέλουμε να μιλήσουμε με όρους στατιστικής, κυμαίνονται από 12% έως 20%, ποσοστά αναμφίβολα χαμηλά δεδομένου ότι ανήκουν σε ένα περιγραφικό αφηγηματικό είδος, αυτό του Λεξικού. Συχνά, πληροφορίες που κάποιος άλλος ιστορικός θα επέλεγε να ενσωματώσει στις κύριες περιγραφές, εξορίζονται σε υποσημειώσεις. Περιγραφές για το ανάγλυφο στην πόρτα ενός πυλώνα (υποσημ. 194) ή περισσότερες πληροφορίες για τις διαστάσεις και την επιφάνεια του χώρου (υποσημ.185) παραλείπονται ώστε οι περιγραφές να περιορίζονται στην έκταση μια μέτριας παραγράφου και να μην ξεφεύγουν από το όριο αυτό.



Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.284-315.

Από τη στιγμή που ο Viollet-le-Duc θα συστήσει στους αναγνώστες τον κάθε καθεδρικό ναό μέσω της κάτοψης του, η περιγραφή του δεν καθυστερεί. Είναι, όπως ήδη αναφέραμε, στενά συνδεδεμένη με το αρχιτεκτονικό σχέδιο και παραπέμπει στην αρίθμηση των διάφορων στοιχείων ενδιαφέροντος, χωρίς να ξεμακρύνει από αυτά.

«Εδώ έχουμε την κάτοψη (σχ.6). Στην αψίδα του ιερού μονάχα πέντε πολύ μικρά παρεκκλήσια. Διπλά πλευρικά κλίτη όπως στην Παναγία των Παρισίων. Κανένα εγκάρσιο κλίτος. Η ενότητα του αντικειμένου, σ' αυτήν την κάτοψη είναι ακόμα πιο τονισμένη απ' ό τι στον Καθεδρικό του Παρισιού. Εκτός από τις εισόδους της πρόσοψης, δύο πόρτες έχουν προβλεφθεί στα σημεία A και B. Και (όπως στην Notre-Dame του Παρισιού, στην πόλη της Αγίας Άννας) είναι κτισμένες με γλυπτά που ανήκουν στον 12ο αιώνα».⁸⁴



Bourges

Χαρακτηριστική στην παραπάνω περιγραφή του Καθεδρικού της Bourges είναι η απουσία ρημάτων στις περιγραφικές προτάσεις. Πρόκειται για μια στυλιστική επιλογή που ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί συχνά στις περιγραφές του.

«Αρχικά, λίγα ή καθόλου παρεκκλήσια, μία μόνο κεντρική Αγία Τράπεζα, ο επισκοπικός θρόνος πίσω από την αψίδα. Τριγύρω, στα μεγάλα κλίτη, το πλήθος. Στην είσοδο του ιερού, κοιτώντας το εγκάρσιο κλίτος, ένας άμβωνας για την ανάγνωση του Ευαγγελίου. Στασίδια των κληρικών στο ιερό και στις δύο πλευρές της Αγίας Τράπεζας».⁸⁵

Αν όμως, όπως είδαμε, τα ρήματα είναι αυτά που συνδέονται περισσότερο με τη δράση και τη χρονική διαδοχή της αφήγησης, ενώ τα επίθετα με τη στατικότητα της περιγραφής, αυτό που έχει

⁸⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.295-296. Η κάτοψη επίσης στη σελίδα 295.

⁸⁵ αυτ., σ.293-294.

ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε είναι πως στον Viollet-le-Duc η απουσία ρημάτων συνοδεύεται και από μια σχεδόν ολοκληρωτική απουσία επιθέτων. Η περιγραφική παύση εμπλουτισμένη από επίθετα που βοηθούν στην ανακατασκευή της εικόνας για την οποία μιλά η θεωρία της αφήγησης, δεν βρίσκει στο λήμμα *Cathédrale* τυπικά παραδείγματα. Εδώ, η ποιητικότητα της περιγραφής δεν βασίζεται στη γλαφυρότητα, αλλά στον έντονο ρυθμό, στο τηλεγραφικό ύφος. Η απουσία ρημάτων μπορεί να σχετίζεται με την έλλειψη δράσης, αλλά σε συνδυασμό με την απουσία επιθέτων δημιουργεί τελικά ένα κείμενο σε βιασύνη, ένα κείμενο με μεγάλη ταχύτητα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η απουσία επιθέτων αφορά τα επίθετα εκείνα που συνοδεύουν τις διατυπώσεις προσωπικών καλαισθητικών κρίσεων. Οι στιγμές στο λήμμα *Cathédrale* όπου ο Viollet-le-Duc επιτρέπει στον εαυτό του να εκφραστεί θετικά ή αρνητικά για το αντικείμενο της περιγραφής είναι πραγματικά λιγοστές και τα επίθετα που χρησιμοποιεί όχι ιδιαίτερα εξεζητημένα. Πιο συχνά θα συναντήσει κανείς ένα *belle, beau* ή *bien faite*:

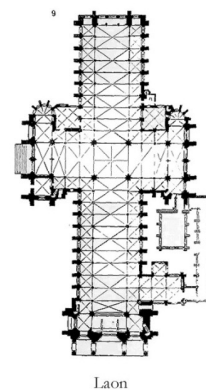
«όμορφο και έξυπνο»
«καλής ποιότητας» «του καλύτερου είδους» «καλή κάτοψη»
«αξιοσημείωτος χαρακτήρας»
«το πνεύμα του (του *Saint. Bernard*) ευθύ, θετικό, φωτεινό»
«όμορφη κύρια αίθουσα»
«αυτό το τμήμα του κτιρίου δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον»
«ένας μεγάλος και όμορφος χώρος»
«μια διάταξη αρκετά καθαρή»
«τρεις όμορφες θύρες» «τρεις θύρες με τα όμορφα γλυπτά τους»
«τζαμωτά μεγάλης λαμπρότητας»

Παρομοιώσεις και μεταφορές επίσης απουσιάζουν και αν κανείς συναντήσει μια τέτοια ρητορική επιλογή που ξεφεύγει από τον κανόνα, είναι μέσα σε εισαγωγικά, δανεισμένη από άλλον αφηγητή:

«*Ήδη από το 1220 ο Guillaume le Breton μιλούσε για τους θόλους αυτούς “που μπορούσε κανείς να συγκρίνει με το καβούκι χελώνας”*».⁸⁶

Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Καθεδρικού της Laon, με τη συνήθη παραπομπή στο αντίστοιχο σχέδιο της κάτοψης και η οποία είναι μια από τις πιο λυρικές περιγραφές του κειμένου.

Δεν είναι μοναχά αυτή η τετράγωνη αψίδα που μας εντυπωσιάζει στην κάτοψη του Καθεδρικού της Laon (εικ. 9), ***είναι*** επίσης η διάταξη των πλευρικών κλιτών με θολωτές στοές· ***είναι*** ο χώρος που καταλαμβάνουν τα κυκλικά παρεκκλήσια των εγκάρσιων κλιτών, παρεκκλήσια σε δύο επίπεδα· ***είναι*** η παρουσία τεσσάρων πύργων στις τέσσερις γωνίες των δύο σκελών του εγκάρσιου κλίτους και του τετράγωνου πύργου στη διασταύρωση των κλιτών· ***είναι*** η μεγάλη και όμορφη κύρια αίθουσα που ανοίγεται προς το Νότο· ***είναι*** αυτοί οι δύο χώροι, το θησαυροφυλάκιο και το σκευοφυλάκιο, που γειτνιάζουν με το ιερό, και βρίσκονται μεταξύ των πλευρικών κλιτών και των κυκλικών παρεκκλησίων.⁸⁷



⁸⁶ αυτ., σ.311.

⁸⁷ αυτ., σ.308. Η κάτοψη του ναού στη σελίδα 305.

Ο Viollet-le-Duc είναι και εδώ ιδιαίτερα συγκρατημένος στη χρήση επιθέτων. Η ποιητικότητα όμως της περιγραφής αυτής δεν στηρίζεται απλά στη χρήση του μοναδικού «*belle*» που δίνει ένα θετικό πρόσχημο στην περιγραφή. Είναι και πάλι ο ρυθμός μέσα από την επανάληψη του «*c'est / ce sont*» και η εύστοχη χρήση της άνω τελείας που δίνει αυτόν τον χαρακτήρα στο κείμενο. Στη συνέχεια, επιχειρώντας μια κριτική αποτίμηση του έργου και εντοπίζοντας τα σημεία στα οποία η αρχιτεκτονική του Καθεδρικού της Laon υστερεί σε σχέση με αυτήν του Παρισιού, ο Viollet-le-Duc διστακτικά χρησιμοποιεί εκφράσεις που περισσότερο αποτυπώνουν μια αίσθηση, παρά επιδιώκουν την αναπαράσταση του ορατού. Φράσεις όπως «*φαίνεται σαν*», «*μοιάζει με*», «*μια εντύπωση*», «*αισθανόμαστε πως*», που επιχειρούν να δώσουν περισσότερο μια αίσθηση του χώρου παρά την αντικειμενική του εικόνα, σπανίζουν στο λήμμα *Cathédrale*. Αποτελούν όμως, τα αποδεικτικά στοιχεία της εμπειρίας του ιστορικού από τον συγκεκριμένο χώρο. Όταν, για παράδειγμα, ο Viollet-le-Duc μιλά για το συναίσθημα φόβου που προκαλούν τα πρωτόγονα και άγρια γλυπτά του διακόσμου στον Καθεδρικό της Laon, ένα συναίσθημα φρίκης πιο δυνατό κι από τη θρησκευτική κατάνυξη, είναι γιατί υπάρχει πίσω από αυτήν την αφήγηση ένα βλέμμα που έχει σταθεί στις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Είναι οι στιγμές που τα αρχιτεκτονικά σχέδια παύουν να αποτελούν την κύρια αναφορά της αφήγησης και αντικαθίστανται από την ίδια την πραγματικότητα των ναών:

«Από μακριά (ο Καθεδρικός της Laon) μοιάζει περισσότερο με παλάτι παρά με εκκλησία (...). Η εξωτερική του εμφάνιση είναι κάπως σκληρή και άγρια. Και μέχρι τα κολοσσιαία γλυπτά των ζώων, τα βοοειδή και τα άλογα που φαίνεται να φυλάσσουν τις κορυφές των πύργων της πρόσοψης, όλα συγκλίνουν στο να δώσουν μια εντύπωση φόβου περισσότερο και όχι θρησκευτικού συναισθήματος, όταν ανέβει κανείς στο ύψωμα στο οποίο βρίσκεται ο ναός».⁸⁸

Όμως ο Viollet-le-Duc κατά κανόνα, και ειδικά στο λήμμα *Cathédrale*, δεν περιγράφει μια δική του ανάμνηση από τον χώρο, αλλά ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο που βρίσκεται μπροστά στα μάτια του και που μοιράζεται με τους αναγνώστες του. Οι ακαδημαϊκοί πληθυντικοί «*βλέπουμε*», «*ας δούμε*», οδηγούν κατά κύριο λόγο το βλέμμα του αναγνώστη στην εικόνα, όχι στο ίδιο το κτίριο. Η ίδια η κάτοψη, ως επιλογή, αντιστοιχεί σε μια αναπαράσταση που δεν προκύπτει από ένα πιθανό πραγματικό βλέμμα, από προσωπική εμπειρία. Έτσι, η περιγραφή διαχωρίζεται από το ορατό. Τα σημεία όπου ο Viollet-le-Duc μιλά για το βλέμμα είναι ελάχιστα:

«Ήταν ο τρόπος να οργανώσει τις θεάσεις προς το κεντρικό κλίτος επιτρέποντας στους πολυάριθμους θεατές να βλέπουν όσα συνέβαιναν στον κυρίως ναό (της Bourges)».⁸⁹

«Φτάσαμε από αρχιεπισκοπικό ανάκτορο στο ιερό, μέσα από τις δευτερεύουσες θύρες, που διαπερνούσαν τη θεμελίωση της σκεπής (βλ. κάτοψη Reims)».⁹⁰

⁸⁸ αυτ., σ.309.

⁸⁹ αυτ., σ.298.

⁹⁰ αυτ., σ.322.

Αποσπάσματα σαν τα παραπάνω ξαφνιάζουν. Προϋποθέτουν ένα υποκείμενο που κινείται στο χώρο, που αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική στις τρεις συν μία διαστάσεις της. Στην αφήγηση του Viollet-le-Duc, το υποκείμενο αυτό ανήκει συνήθως στην εποχή του Μεσαίωνα και σπάνια είναι ο ίδιος ο αφηγητής. Ο πιστός που επισκεπτόταν τον ναό, ο επίσκοπος ή κάποιος τεχνίτης είναι τα πρόσωπα που χρησιμοποιεί και μέσα από την κίνηση τους δίνει ζωή τόσο στην ιστορία όσο και στην κάτοψη.

Πέρα από τις περιγραφές που αναφέρονται στα αρχιτεκτονικά σχέδια και που αποτελούν τις πιο «στατικές» αφηγήσεις του, συχνή στον Viollet-le-Duc είναι και η χρήση μιας ιδιότυπης περιγραφής που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «δραματοποιημένη περιγραφή», δανειζόμενοι τον όρο του Philippe Hamon.⁹¹ Τον 19^ο αιώνα, μια τυπική κριτική της περιγραφής στη λογοτεχνία ήταν το ότι θα πρέπει να είναι «ζωντανή». Αυτό το «ζωντάνεμα» ή η «δραματοποίηση» της περιγραφής σήμαινε το να καταφέρει να διατηρήσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη, με πιο διαδεδομένη συνταγή επιτυχίας το να εισάγει ο συγγραφέας τους ήρωες της αφήγησης στην περιγραφή. Οι «δραματοποιημένες» περιγραφές ακολουθούσαν τις κινήσεις των χαρακτήρων και υπάκουαν στην ιστορία και στη διαδοχή των γεγονότων:

*«Η ζωογόνηση είναι μια απαραίτητη κατάσταση όλων των κάπως εκτενών περιγραφών. Κανείς κάνει μια εικόνα ενδιαφέρουσα αν εισάγει σ' αυτήν όντα και χαρακτήρες που να της δίνουν κάτι από την κίνηση και από τη ζωή τους».*⁹²

Ο Viollet-le-Duc οργανώνει τα ρήματα της αφήγησης δημιουργώντας τη «ζωντανή» εικόνα κατασκευής των ναών. Πρόκειται για αφηγηματικές ενότητες που μιλούν για την αρχιτεκτονική όχι μέσα από την εικόνα της σε μια παγωμένη χρονική στιγμή, αλλά ως μια διαδικασία, τη διαδικασία της κατασκευής. Το ορατό κομμάτι της αρχιτεκτονικής παρουσιάζεται έτσι, με έναν τρόπο κινηματογραφικό. Οι εντατικοί ρυθμοί της ανέγερσης των ναών αποτυπώνονται και στη γραφή με την επιλογή και των τονισμό των ρημάτων:

*«Αντί να αποκαταστήσουν τη ζημιά που προέκυψε στην Notre-Dame του Παρισιού, το εκμεταλλεύτηκαν για να αφαιρέσουν τους ρόδακες πάνω από το υπερώο (...)
-αφαίρεσαν την υδρορροή D,
-κατεδάφισαν τις αντηρίδες H I με διπλό ύψος,
-κατέβασαν την υδρορροή D στο επίπεδο R,
-χαμήλωσαν τα τρίγωνα S των θόλων,
-έκαναν μια επικλινή πλακόστρωση πάνω από τους θόλους».*⁹³

⁹¹ Philippe Hamon, «Rhetorical status of the Descriptive» στο *Towards a theory of description* (Yale French Studies no. 61, 1981) σ.17.

⁹² Charles Leroy, *Etudes sur la Narration, ou traité de littérature à l'usage des élèves d'Humanités et des classes de français* (Paris: Belin, 4e éd., 1847) σ.16. Όπως παραθέτει ο Hamon, *Du Descriptif* σ.23-24.

⁹³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.292.

Ο Viollet-le-Duc δίνει συχνά προτεραιότητα στο να παρουσιάσει το πώς κατασκευάστηκαν οι καθεδρικοί σε σχέση με το πώς μοιάζουν. Ακόμα και οι λιγότες αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες στο λήμμα *Cathédrale* που περιγράφει αναλυτικά, όπως αυτή για τη διατομή μιας υδρορροής, τον απασχολούν και επιμένει σε αυτές επειδή αποτελούν αποδεικτικά στοιχεία για τον τρόπο που κινούνταν οι εργάτες την ώρα των οικοδομικών εργασιών, επειδή δίνουν πληροφορίες για τα στάδια και τις φάσεις της κατασκευής:

«Η υδρορροή στην κορυφή της κορνίζας που περνά από το επίπεδο των κλιτών μπροστά από τις αντηρίδες του εγκάρσιου κλίτους, είναι εφοδιασμένη με μικρές οριζόντιες παύσεις, με διάσταση 40-50 εκατοστά (...) Πρόκειται για κάτι το ιδιαίτερα επινοητικό και έξυπνο μιας και η κλίση των υδρορροών χωρίς αυτά τα διάκενα, δεν θα επέτρεπε στους εργάτες το πέρασμα μπροστά από το διάκοσμο των αντηρίδων στα διάφορα ύψη». ⁹⁴

Η περιγραφή της μορφής, η περιγραφή του ορατού είναι απλά μια απόδειξη για τη μεγάλη ιστορική αφήγηση που διατρέχει το κείμενο, για το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα των ναών και το πώς υλοποιήθηκε στην πράξη. Έτσι, ενώ η λεπτομέρεια εξορισμού είναι συνδεδεμένη με την περιγραφή, στο λήμμα *Cathédrale* βρίσκεται εξίσου σε αδιάρρηκτη σχέση και με την αφήγηση. Ο Viollet-le-Duc δεν διστάζει να παραθέσει ακόμα και λεπτομέρειες που ξεφεύγουν από το καθαρά αρχιτεκτονικό περιεχόμενο και αφορούν τα ιστορικά πρόσωπα που εμπλέκονταν στην ανέγερση των καθεδρικών. Ο αναγνώστης θα πληροφορηθεί έτσι για τη φιλία και αμοιβαία εμπιστοσύνη μεταξύ του αβά Συζέ και του Επισκόπου Beaudoin ή μεταξύ του Villart de Honnecourt και του αρχιτεχνίτη Robert de Coucy.⁹⁵ Πρόκειται για ιστορικά γεγονότα τα οποία έχουν, για τον Viollet-le-Duc, ιδιαίτερη σημασία αφού δημιούργησαν τις συνθήκες εκείνες στις οποίες η γοθτική τέχνη μπόρεσε να λάμψει.

Το λήμμα *Architecture Religieuse* αποτελεί ένα κείμενο που διαβάζεται παράλληλα με το λήμμα *Cathédrale*. Πέρα από το ότι πραγματεύονται το ίδιο αντικείμενο, την ιστορία και την αρχιτεκτονική των καθεδρικών ναών, τα δύο λήμματα συνδέονται με ένα πλήθος παραπομπών και αναφορών. Όμως, στο λήμμα *Architecture Religieuse*, η οπτική και ο λόγος του Viollet-le-Duc διαφοροποιούνται. Εδώ, οι περιγραφικές ενότητες δεν έχουν το ίδιο σαφή όρια με τις περιγραφές στο λήμμα *Cathédrale*. Το λήμμα *Architecture Religieuse* αποτελεί μια ενότητα με αρκετά μπερδεμένη δομή, στην οποία κυριαρχεί το πλήθος των τομών και αξονομετρικών τομών. Σε ένα σύνολο 62 σχεδίων, οι 32 είναι τομές καθεδρικών, κάποιες από τις οποίες χρησιμοποιούνται και στο λήμμα *Cathédrale* όταν η περιγραφή του ναού με την αποκλειστική βοήθεια της κάτοψης γίνεται δυσνόητη. Όπως και στο λήμμα *Cathédrale*, οι τηλεγραφικές σύντομες προτάσεις, πολλές φορές χωρίς ρήμα, ακολουθούν το αντίστοιχο σχέδιο, όμως εδώ το υποκείμενο που κινείται στο χώρο, συνήθως οι πιστοί που επισκέπτονται τον ναό, εμφανίζονται εξ' αρχής και πιο συχνά:

⁹⁴ αυτ., σ.317-320.

⁹⁵ αυτ., σ.298 και 317.

«Εισέρχονται στον κυρίως ναό και στα πλευρικά κλίτη μέσα από τρεις θύρες που παραμένουν κλειστές στη διάρκεια της μέρας».

«Εισέρχονται στην Μονή μέσα από ένα πέρασμα και την πύλη K».

«Οι πιστοί βρίσκονται έτσι πλησιέστερα στη λειτουργία της κωδωνοκρουσίας».⁹⁶

Οι «δραματοποιημένες» περιγραφές μέσω της εισαγωγής του υποκειμένου δεν είναι ο μόνος τρόπος που οι περιγραφές στο λήμμα *Architecture Religieuse* χάνουν τον στατικό τους χαρακτήρα. Η περιγραφή αποκτά στοιχεία αφήγησης όταν εισάγεται σε αυτήν η έννοια του χρόνου, με την περιγραφή του ίδιου παραδείγματος σε διαφορετικές φάσεις της κατασκευής:

«Έχει ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς κάποια κτίρια, που μπορεί να μην είναι τόσο σημαντικά, έχουν όμως υποστεί αλλαγές που δίνουν την ιστορία και την εξέλιξη της τέχνης. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Καθεδρικός του Saint-Dié».⁹⁷

Οι συγκρίσεις γίνονται εδώ πολύ πιο συχνές, τόσο ανάμεσα στις διαφορετικές στιγμές του ίδιου ναού στον χρόνο, όσο και ανάμεσα σε διαφορετικές αναπαραστάσεις του ίδιου καθεδρικού – για παράδειγμα μια κάτοψη σε άμεση αντιδιαστολή με την αντίστοιχη τομή - ή ανάμεσα σε διαφορετικούς ναούς της ίδιας περιόδου. Επίσης, πάντα σε σύγκριση με το λήμμα *Cathédrale*, οι περιγραφές γίνονται πολύ πιο συχνά αδιαχώριστες από τις καλαισθητικές κρίσεις και η χρήση των επιθέτων είναι πολύ μεγαλύτερη.

Επιστρέφοντας στο μικρό απόσπασμα από την *Ευγενία Γκραντέ* που παραθέσαμε στην αρχή του κεφαλαίου αυτού, «η περιγραφή των άλλων μερών του σπιτιού θα γίνει μαζί με την αφήγηση των συμβάντων αυτής της ιστορίας», μπορούμε να πούμε πως ο Balzac με έναν πολύ εύστοχο τρόπο συμπυκνώνει σε αυτό τη συζήτηση γύρω από τη σχέση περιγραφής και αφήγησης όπως την είδαμε μέσα από το έργο του Gérard Genette. Η περιγραφή ως μια ενότητα αυτόνομη, μια παύση στο χρόνο της ιστορίας και μια έκταση στο χώρο, ώστε ο αναγνώστης να συλλέξει τις απαραίτητες πληροφορίες για το πλαίσιο στο οποίο η ιστορία διαδραματίζεται. Και η επιλογή του Balzac να συνδυαστεί η περιγραφή των υπολοίπων μερών του σπιτιού του πατέρα Γκραντέ, με την αφήγηση των συμβάντων, δείχνει την αγωνία του συγγραφέα να μην κουράσει τον αναγνώστη με εξαντλητικές στατικές περιγραφές. Ο Balzac ήταν από τους συγγραφείς που καθιέρωσαν την εξωχρονική περιγραφή, την περιγραφή όπου ο αφηγητής, εγκαταλείποντας τη ροή της ιστορίας, αναλαμβάνει να ενημερώσει τον αναγνώστη για μια εικόνα που ανήκει σε ένα σημείο της ιστορίας στο οποίο κανείς δεν κοιτάζει: «οι πρωταγωνιστές της σκηνης συνεχίζουν να ασχολούνται με τις δουλειές τους ή μάλλον περιμένουν να καταπιαστούν με αυτές, μέχρι να ευαρεστηθεί η αφήγηση να γυρίσει σε αυτούς και να τους ξαναδώσει ζωή».⁹⁸ Στον Viollet-le-Duc, μπορούμε να πούμε πως η

⁹⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire T.I* λήμμα *Architecture Religieuse* σ.168.

⁹⁷ αυτ., σ.211.

⁹⁸ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.167.

σκηνή και η περιγραφή λειτουργούν με έναν αντίστροφο τρόπο από ότι στον Balzac και το ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Ενώ το κύριο ενδιαφέρον σε ένα έργο ιστορίας της αρχιτεκτονικής αποτελεί η ίδια η αρχιτεκτονική και η περιγραφής της και το «βλέμμα» των αναγνωστών είναι στραμμένο σε αυτήν, ο Viollet-le-Duc εγκαταλείπει τις περιγραφές για χάρη των αφηγήσεων γύρω από την αρχιτεκτονική: για τον ρόλο της επισκοπής και της καθολικής εκκλησίας, για το ρόλο της μοναρχίας και της εθνικής ενότητας, για το ταλέντο αρχιμαστόρων ή τεχνιτών της λαϊκής σχολής.

«Όμως πριν ξεκινήσουμε την περιγραφή των μνημείων, ας μας επιτραπεί ένα ακόμη επιχείρημα. Ο Saint-Bernard είχε επανειλημμένα εκφραστεί ενάντια στο ύφος των διαδεδομένων γλυπτών των εκκλησιών της Μονής του Cluny...»⁹⁹

Ο Viollet-le-Duc παρεμβάλλει ιστορικές αφηγήσεις που μοιάζουν να καθυστερούν τις κύριες περιγραφές της αρχιτεκτονικής με έναν τρόπο ανάλογο με αυτόν που οι περιγραφές στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα καθυστερούν την εξέλιξη της πλοκής. Όπως βλέπουμε και στο παραπάνω απόσπασμα, ζητά από το κοινό να του επιτραπεί η διαχείριση των περιγραφών, όπως και ο Balzac ενημερώνει τους αναγνώστες του για την οργάνωση των περιγραφών με τον πιο ανώδυνο τρόπο, αυτόν που ακολουθεί την αφήγηση και την κίνηση των ηρώων.

περίληψη

«για να κάνουν αισθητή τη φυγή του (χρόνου), οι μυθιστοριογράφοι είναι υποχρεωμένοι, επιταχύνοντας τρελά τους χτύπους του λεπτοδείκτη, να βάλουν τον αναγνώστη να δρασκελίζει δέκα, είκοσι, τριάντα χρόνια, μέσα σε δυο λεπτά».¹⁰⁰

Στο λήμμα *Cathédrale* οι περιγραφές εναλλάσσονται με μεγάλα τμήματα συνοπτικών αφηγήσεων που ο Gérard Genette, σύμφωνα με τον ορισμό της αφηγηματικής ταχύτητας, ονομάζει περιλήψεις. Πρόκειται για έναν αφηγηματικό τύπο με αρκετά μεταβλητή ταχύτητα που μπορεί να καλύψει ένα ευρύ πεδίο ανάμεσα στη σκηνή και την πλήρη έλλειψη. Η περίληψη αποτελούσε μέχρι και τον 19^ο αιώνα, τον συνδετικό ιστό της μυθιστοριακής αφήγησης, τον συνηθέστερο τρόπο μετάβασης ανάμεσα σε δύο σκηνές, παίζοντας το ρόλο ενός φόντου στο οποίο οι σκηνές διαδραματιζόνταν. Με έναν ανάλογο τρόπο, και στον Viollet-le-Duc η περίληψη είναι το κείμενο που συνδέει τις περιγραφές, το απαραίτητο φόντο στο οποίο ο συγγραφέας τοποθετεί τους συγκεκριμένους καθεδρικούς ναούς.

Στο λήμμα *Construction* μπορούμε επίσης να βρούμε σημαντικά παραδείγματα για τον τρόπο που ο Viollet-le-Duc χειρίζεται τον αφηγηματικό τρόπο της περίληψης. Κύριο αντικείμενο του λήμματος αποτελεί η παρουσίαση του γοτθικού ως μια στιγμή στην ιστορία της αρχιτεκτονικής όπου

⁹⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα *Cathédrale* σ.300.

¹⁰⁰ Proust, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο II* σ.53.

επετεύχθησαν μεγάλης σημασίας κατασκευαστικές αλλαγές, όμως ο Viollet-le-Duc πιάνει το νήμα της ιστορίας νωρίτερα, από τη ρωμαϊκή και ρομανική αρχιτεκτονική, παρουσιάζοντας τα ενδιάμεσα βήματα και τη σταδιακή πρόοδο μέχρι την κατάληξη στο γοτθικό. Αν ο «ήρωας» του λοιπόν είναι η γοτθική αρχιτεκτονική, «ακολουθώντας το παράδειγμα πολλών σοβαρών συγγραφέων»¹⁰¹ όπως θα έγραφε και ο Stendhal, ο Viollet-le-Duc ξεκινά και αυτός την αφήγηση του πολύ πριν τη γέννηση του ήρωα του. Όσο κι αν τον 19^ο αιώνα, μία ανάγνωση του Μεσαίωνα τον παρουσίαζε ως μια ειδική χρονική περίοδο που δεν σχετιζόταν με τις εποχές που προηγήθηκαν ή ακολούθησαν, για τον Viollet-le-Duc στην Ιστορία υπάρχει συνέχεια και όλα συνδέονται στενά.¹⁰² Έτσι, για να παρουσιάσει συνοπτικά τους αιώνες από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία στη μεροβίγγεια και καρολίγγεια δυναστεία και τις αλλαγές που σημειώθηκαν στη θολοδομία μέχρι τη δημιουργία των γοτθικών θόλων με τα οξυκόρυφα ενισχυτικά τόξα και τα ημικυκλικά διαγώνια τόξα, η υιοθέτηση της περίληψης ως αφηγηματικής επιλογής είναι απαραίτητη.

Στις περιλήψεις στο λήμμα *Construction* παρατηρούμε επίσης μια έντονη παρουσία του παρατατικού, ενός χρόνου χαρακτηριστικού στις θαμιστικές αφηγήσεις για τις οποίες κάναμε ήδη λόγο. Ο γαλλικός παρατατικός «*imparfait*» είναι ένας χρόνος που χρησιμοποιείται για να μιλήσει κανείς για καταστάσεις που ανήκουν στο παρελθόν ή για πράξεις επαναλαμβανόμενες στο παρελθόν. Εδώ, το παράδειγμα του Gustave Flaubert μας είναι ιδιαίτερα χρήσιμο καθώς αποτελεί έναν από τους πλέον χαρακτηριστικούς τρόπους υιοθέτησης του παρατατικού και ανάδειξης του σε κεντρικό τρόπο αφήγησης. Η επίμονη χρήση του παρατατικού στην *Αισθηματική Αγωγή* πετυχαίνει μία ιδιαίτερη διαχείριση του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης για την οποία έκανε λόγο και ο Marcel Proust στο άρθρο του «*À propos du “style” de Flaubert*» στην *Nouvelle Revue Française*.¹⁰³ Στον Flaubert, όπως παρατήρησε ο Proust, ο «αιώνιος παρατατικός», άρτι αφιχθείς στη λογοτεχνία, αναλαμβάνει την παρατεταμένη αφήγηση μιας ζωής, αυτήν του πρωταγωνιστή της ιστορίας. Ολόκληρες σελίδες στην *Αισθηματική Αγωγή* είναι κατασκευασμένες αποκλειστικά από παρατατικούς, οι οποίοι ξαφνικά διακόπτονται από μια πράξη που μεσολαβεί σε χρόνο αόριστο, συνήθως στο τέλος μιας παραγράφου ή στην αρχή της επομένης, αλλάζοντας την κατεύθυνση και τη ροή της αφήγησης. Ο γαλλικός αόριστος «*passé simple*» είναι επίσης ένα παρελθοντικός χρόνος, ένας χρόνος που μιλά για πράξεις στο παρελθόν, όχι για καταστάσεις. Αφορά ρήματα που περιγράφουν τη δράση των υποκειμένων της αφήγησης. Η καινοτόμος αυτή χρήση του παρατατικού από τον Flaubert, το παιχνίδι της εναλλαγής παρατατικών και αόριστων, η μονοτονία της αφήγησης επαναλαμβανόμενων καταστάσεων που διακόπτεται ξαφνικά από μια πράξη σε χρόνο αόριστο, για να αφήσει αμέσως τον παρατατικό να συνεχίσει την κυριαρχία του, είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που διαμορφώνει τη μουσική και το ρυθμό του κειμένου του και μπορεί να ανιχνευτεί σε μια πληθώρα παραδειγμάτων:

¹⁰¹ Stendhal, *Το μοναστήρι της Πάρμας* μτφρ. Γιάννης Μπεράτης (Αθήνα: εκδ. Γκοβόστη, 1983) σ.17.

¹⁰² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire T.IV* λήμμα *Construction* σ.8.

¹⁰³ Marcel Proust «*À propos du “style” de Flaubert*» *Nouvelle Revue Française* (vol.XIX, 1 1920) σ.72-90.

«**Οριζε** μέρες για να πάει στο σπίτι της φτάνοντας στο δεύτερο πάτωμα, μπρος στην πόρτα, **δίσταζε** να χτυπήσει το κουδούνι. **Πλησίαζαν** βήματα: κάποιος **άνοιγε** και οι λέξεις «η κυρία έχει βγει» **ήταν** μια απολύτρωση, σαν ένα βάρος λιγότερο στην καρδιά του. **Ωστόσο τη συνάντησε**».¹⁰⁴

Επιστρέφοντας στον Viollet-le-Duc και το λήμμα *Construction*, μπορούμε και εδώ να παρατηρήσουμε αυτήν τη διαδοχή παρατατικών που διακόπτονται από έναν αόριστο. Οι παρατατικοί μιλούν για τις επαναλαμβανόμενες προσπάθειες των μαστόρων, από την εποχή των Ρωμαίων και μέχρι τον 10^ο αιώνα, για τις συνεχείς απόπειρες να κατασκευάσουν και να στηρίξουν έναν θόλο που να αντέχει στις πλευρικές ωθήσεις. Προσπάθειες άκαρπες για αιώνες, που όμως συσώρευσαν μια πολύτιμη εμπειρία:

«Οι Ρωμαίοι **συνέθεταν** ομοιογενείς λιθοδομές κατασκευασμένες από μικρά συνθετικά υλικά όπως το χαλίκι. **Περιέκλειαν** αυτήν τη μάζα σε ένα όριο από τούβλα ή λαξευμένες πέτρες. Όσον αφορά του θόλους, τους **έχτιζαν** με τούβλα ή πέτρες εξωτερικά και μπετόν (*béton*) εσωτερικά πάνω σε ξύλινα στηρίγματα».¹⁰⁵

«Οι Ρωμαίοι **χρησιμοποιούσαν** αυτήν την πρόχειρη και χωρίς επεξεργασία μέθοδο κατασκευής, μόνο όταν σκόπευαν να καλύψουν τη λιθοδομή με μάρμαρο ή *stucco*. Όταν **κατασκεύαζαν** όψεις με λαξευμένες πέτρες, τότε τις **τοποθετούσαν** χωρίς κονίαμα και τους **έδιναν** καλή θεμελίωση ώστε να αποτελέσουν ένα σύνολο ικανό να αντισταθεί σε πιέσεις που ένας μόνο λίθος δεν θα μπορούσε να αντέξει. Από την αρχή της καρολίγγειας εποχής οι χτίστες **ήθελαν** να ανεγείρουν λιθοδομές με λαξευμένες όψεις μιμούμενοι ρωμαϊκά παραδείγματα. Αλλά δεν **μπορούσαν** να μεταφέρουν ούτε να ανυψώσουν σε τέτοια ύψη τέτοια μεγέθη λίθων που απαιτούνταν».¹⁰⁶

«Οι μοναχοί του Cluny, του Vézelay, της Charité-sur-Loire έχοντας σκοπό να προστατέψουν τα οικοδομικά υλικά από την υγρασία και τον πάγο, **φρόντιζαν** να τα τοποθετούν σε συνθήκες λιγότερο προβληματικές. **Προσπαθούσαν** να μην τα αφήνουν εκτεθειμένα στις ατμοσφαιρικές συνθήκες καλύπτοντας τα με στέγες που προεξείχαν, κρατώντας τα σε απόσταση από το έδαφος, τοποθετώντας τα σε γερά θεμέλια από πέτρες που **προμηθεύονταν** από απομακρυσμένα λατομεία».¹⁰⁷

¹⁰⁴ Gustave Flaubert, *Αισθηματική Αγωγή* μτφρ. Παναγιώτης Μουλλάς (Αθήνα: εκδ. Οδυσσέας 1981) σ.99.

Στο πρωτότυπο: «*Il se fixait des jours pour aller chez elle; arrivé au second étage, devant sa porte, il hésitait à sonner. Des pas se rapprochaient; on ouvrait, et, à ces mots «Madame est sortie» c'était une délivrance, et comme un fardeau de moins sur son cœur. Il la rencontra, pourtant.*».

¹⁰⁵ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire T.IV* λήμμα *Construction* σ.2.

¹⁰⁶ αυτ., σ.4-5.

¹⁰⁷ αυτ., σ.13.

*«Προς το τέλος του 11^{ου} αιώνα, πολλοί ναοί και αίθουσες με τέτοιου είδους θόλους με ημικυκλικά τόξα, **καταστρέφονταν και χρειαζόταν να ανακατασκευαστούν. Αυτά τα ατυχήματα αποτελούσαν μάθημα για τους μάστορες**».¹⁰⁸*

Οι παρατατικοί αυτοί, συνήθως με υποκείμενο τους μάστορες-κατασκευαστές, δημιουργούν στο κείμενο μια μονοτονία, όμως και μία αναμονή. Οι αποτυχίες κάποιες στιγμές φέρνουν αποτελέσματα και κάτι κερδίζεται στην ιστορία της κατασκευής. Είναι τότε που οι αόριστοι διακόπτουν τη σειρά των παρατατικών, που η δράση που μεταφέρουν τα ρήματα σε αόριστο χρόνο προχωρούν την πλοκή της ιστορίας ένα βήμα πιο πέρα:

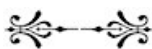
*«Η Καρολίγγεια Αναγέννηση **παρήγαγε** αποτελέσματα πολύ διαφορετικά από αυτά που περίμεναν πιθανότατα οι πρωτεργάτες της».¹⁰⁹*

*«Τα νέα εισαγόμενα στοιχεία από την Ανατολή **έφεραν** αμέσως σημαντικές προσπάθειες και από αυτήν την εποχή οι τέχνες **προόδευσαν** γρήγορα».¹¹⁰*

*«Από τον τρούλο στηριζόμενο σε έναν κυκλικό τοίχο ή τύμπανο, **έφτασαν** στην κατασκευή της εκκλησίας της Αγίας Σοφίας, στον ημισφαιρικό θόλο πάνω σε σφαιρικά τρίγωνα: τεράστιο βήμα που **εγκαθίδρυσε** ένα όριο μεταξύ της ρωμαϊκής κατασκευής της αρχαιότητας και της κατασκευής του Μεσαίωνα».¹¹¹*

*«Από αυτήν την άγνοια των αρχαίων τρόπων κατασκευής και των διαρκών προσπαθειών που συνέχισαν οι κατασκευαστές από τον 9^ο μέχρι τον 11^ο αι., ήταν που **γεννήθηκε** μια νέα οικοδομική τέχνη».¹¹²*

Ο Viollet-le-Duc, παίζοντας με τις αφηγηματικές ταχύτητες, δείχνει το ενδιαφέρον του για την αφηγηματική ποιότητα του Λεξικού. Η ποικιλία ρυθμών που χρησιμοποιεί, δίνει ενδιαφέρον στην ανάγνωση τονίζοντας ταυτόχρονα και το επιχείρημά του γύρω από τη σημασία της γέννησης του γοτθικού τρόπου κατασκευής. Αυτή η εναλλαγή μη δραματικών περιλήψεων που λειτουργούν ως συνδετικά στοιχεία και καλλιεργούν το αίσθημα της προσδοκίας, και δραματικών σκηνών αποφασιστικής σημασίας που προωθούν τη δράση του έργου, αποτελεί εξάλλου και τον κυρίαρχο ρυθμό του μυθιστορηματικού κανόνα, τον οποίο ο Viollet-le-Duc κάθε άλλο παρά αγνοεί.



¹⁰⁸ αυτ., σ.16.

¹⁰⁹ αυτ., σ.3.

¹¹⁰ αυτ., σ.3.

¹¹¹ αυτ., σ.4.

¹¹² αυτ., σ.5-6.

Εκτός από τις περιγραφικές παύσεις και τις περιλήψεις, ανάμεσα στο *adagio* και το *allegro*, βρίσκουμε την αφηγηματική ταχύτητα που ο Gérard Genette ονομάζει «σκηνή» και που θεωρητικά πραγματώνει τη χρονική ισότητα μεταξύ αφήγησης και ιστορίας. Πρόκειται για μια κατηγορία που βρίσκεται σε κεντρική θέση στην ιστορία των αφηγηματικών ειδών. Όπως έχουμε αναφέρει, η κυριαρχία του δραματικού προτύπου πάνω στο αφηγηματικό έχει τις ρίζες του στον Αριστοτέλη, και μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα η σκηνή στην αφήγηση αντιμετωπιζόταν ως ένα αντίγραφο της δραματικής θεατρικής σκηνης που αποτελούσε την ύψιστη μίμηση. Στο Λεξικό αναφέραμε ήδη τις «δραματοποιημένες περιγραφές» που εν μέρει μπορούν να ταξινομηθούν και σε αυτήν την κατηγορία. Το ότι οι περιγραφές στο λήμμα *Cathédrale* στερούνται ανθρώπινης παρουσίας και δεν αποτελούν απόρροια ενός βλέμματος, ενός υποκειμένου που κινείται στο χώρο, δεν σημαίνει πως γενικότερα στο Λεξικό δεν υπάρχουν πρόσωπα ή ήρωες που παίζουν σημαντικό ρόλο. Μάλιστα, ανάλογα με το λήμμα, το πρόσωπο κάθε φορά που αναλαμβάνει δράση διαφέρει. Στο λήμμα *Cathédrale*, η συντριπτική πλειοψηφία των υποκειμένων είναι οι «επίσκοποι» ακολουθούμενοι από τον «λαό» ως ένα γενικό υποκείμενο, με μικρές αναφορές στους αρχιτέκτονες ή τους τεχνίτες. Αντιθέτως, στο λήμμα *Architecture Religieuse* ή στο λήμμα *Construction*, η συντριπτική πλειοψηφία των υποκειμένων της αφήγησης είναι οι τεχνίτες, οι μάστορες και οι αρχιτέκτονες. Επίσης, πολλές φορές είναι ο ίδιος ο καθεδρικός ναός, η ίδια η αρχιτεκτονική που παίρνει τον ρόλο του κεντρικού προσώπου και η οποία, όντας προσωποποιημένη, δρα και συμμετέχει στην ιστορία.

Οι χαρακτήρες του Λεξικού είναι αυτοί που μέσα από την κίνηση ή τον λόγο τους, δίνουν ζωή σε μια ιστορία που διαδραματίζεται τον Μεσαίωνα, προσθέτοντας τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου. Οι ήρωες του Viollet-le-Duc επιτρέπουν την κυκλοφορία της γνώσης και την εμφάνιση των πραγμάτων, των κτισμάτων, των γλυπτών, των αρχών της αρχιτεκτονικής, δημιουργώντας το περιβάλλον στο οποίο τοποθετούνται τόσο οι περιγραφές, οι αφηγήσεις και οι σκηνές και τελικά, κάνοντας ορατό όλο το γοτθικό οικοδόμημα. Όπως τονίζει και ο Philippe Hamon, ακριβώς ένα από τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού λόγου, είναι να αποφεύγει να αναφέρεται σε πράγματα ή καταστάσεις που ίσως υπάρχουν αλλά δεν παρουσιάζονται, όντα αόρατα, κρυμμένοι θησαυροί ή κρυφές δυνάμεις.¹¹³ Οι ήρωες του Λεξικού με τη δράση τους δίνουν μορφή σε όλες τις κρυφές πτυχές της γοτθικής αρχιτεκτονικής, εξηγούν την υλικότητα των δυνάμεων μέσα από την ανάλυση της κατασκευής, αδιαφορώντας για την όποια φαντασμαγορία και απόκρυφη γοητεία του γοτθικού.

Σύμφωνα με τον Genette, η πλήρης αντιστοιχία ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης πραγματώνεται με τον διάλογο. Με την παρουσία διαλόγων μπορούμε να μιλάμε για μια πραγματικά «δραματική» σκηνή στη ροή του κειμένου. Σε ένα κείμενο ιστορίας της αρχιτεκτονικής όπως το *Dictionnaire*, θα περίμενε κανείς η αφηγηματική ταχύτητα της σκηνης, να μην βρίσκει θέση. Όμως ο Viollet-le-Duc έχει μια ειδική σχέση με τον διάλογο, μια σχέση που

¹¹³ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.82-88.

συναντάμε σε πολλά σημεία του έργου του, ακόμα και στο Λεξικό. Για παράδειγμα, στο λήμμα *Construction*, ενώ μιλά σταθερά για τον τρόπο κατασκευής των καθεδρικών, δεν διστάζει, χρησιμοποιώντας εισαγωγικά, να φανταστεί σε ευθύ λόγο το πώς θα μιλούσε ο αρχιτέκτονας και το τί θα έλεγε στους τεχνίτες του. Ο αναγνώστης εδώ μπορεί να φανταστεί μια τυπική σκηνή της εποχής. Ο αρχιτέκτονας του Μεσαίωνα, σκέφτεται έτσι, λέει αυτό, δείχνει εκείνο:

«Ο αρχιτέκτονας του ιερού του ναού *Saint-Nazaire* της *Carcassonne* δεν έχει κάνει μοναχά την κάτοψη του κτιρίου του, τις όψεις και τις τομές, αλλά ξέρει εκ των προτέρων το ακριβές σημείο αφετηρίας των διαφόρων τόξων, τα σημεία τομής, τις αλληλοτομίες τους. Έχει σχεδιάσει τις διατομές τους και ξέρει τί (φορτία) πρέπει να φέρουν. Γνωρίζει τα αποτελέσματα των ωθήσεων, τη διεύθυνση τους, τη δύναμη τους. Έχει υπολογίσει τα φορτία, έχει ελαχιστοποιήσει τις δυνάμεις και τις αντιστάσεις στα πιο δυσμενή όρια τους. Τα ξέρει όλα αυτά εκ των προτέρων, πρέπει να τα γνωρίζει από την πρώτη έδραση στο έδαφος (...) Και λέει σε κάποιον: «Αυτό εδώ είναι το σχέδιο του υποστυλώματος *A* που επαναλαμβάνεται δύο φορές. Εδώ είναι το σχέδιο της αντηρίδας *C* που επαναλαμβάνεται δέκα φορές, κλπ. Εδώ είναι το σχέδιο του παραθύρου *A* που επαναλαμβάνεται έξι φορές και του παραθύρου *B* που επαναλαμβάνεται επτά. Εδώ είναι το σκέλος του διαγώνιου ενισχυτικού τόξου με τους (πρώτους) θολόλιθους κλπ». Τούτου λεχθέντος, ο αρχιτέκτονας μπορεί να φύγει και να αφήσει το κόψιμο και τη λάξευση όλων αυτών των αρχιτεκτονικών μελών».¹¹⁴

Αυτός ο χαρακτηριστικός τρόπος με τον οποίο ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί τον ευθύ λόγο και εισάγει σκηνές μυθοπλαστικών διαλόγων στο έργο του μπορεί να ανιχνευτεί σε πληθώρα παραδειγμάτων, τόσο σε άρθρα του στον παρισινό τύπο, όσο και στις *Διαλέξεις* του για την Αρχιτεκτονική, κυρίως όμως τον συναντάμε στα μυθιστορήματά του, τα *Histoires*. Η τυπική σκηνή όπου κάποιος «ειδικός» που συμμετέχει στην αφήγηση δίνει πληροφορίες σε κάποιον άλλο χαρακτήρα μη ενημερωμένο για το θέμα, αποτελεί, σύμφωνα με τον Philippe Hamon, μια σκηνή τυπική του ρεαλιστικού προτύπου, και στην οποία ο Viollet-le-Duc βασίζει πολλές φορές τον τρόπο οργάνωσης του λόγου του. Πρόκειται για μια διαδικασία που αφομοιώνει το ρεαλιστικό λόγο σε παιδαγωγικό λόγο και η οποία μπορεί να αποδοθεί με το παρακάτω σχήμα:¹¹⁵

Συγγραφέας [πληροφορημένος] πομπός

|

Χαρακτήρας 1
[πομπός πληροφορημένος]

→ Αντικείμενο – Γνώση →

Χαρακτήρας 2
[αποδέκτης μη πληροφορημένος]

|

Αναγνώστης [μη πληροφορημένος] αποδέκτης

¹¹⁴ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα *Construction* σ.198.

¹¹⁵ Hamon, «What is a description?» σ.156.

Πολλές από τις νουβέλες του Viollet-le-Duc βασίζονται κατεξοχήν στον διάλογο είτε ανάμεσα σε έναν δάσκαλο και τον μαθητή του, όπως στο *Histoire d'une maison* και το *Histoire d'un dessinateur* είτε ανάμεσα σε δύο συναδέλφους όπως στο *Histoire de l'habitation humaine*. Πρόκειται για επιλογές στη δομή και την παρουσίαση της πλοκής, ώστε μέσα από τη συζήτηση να μεταφέρεται η πληροφορία και η γνώση στον αναγνώστη. Όπως έγραφε το 1973 ο Adolphe Le Reboullet, εξυμνώντας το έργο του Viollet-le-Duc, «το *Histoire d'une maison* έχει μια έξυπνη απλότητα (...) Κάθε κεφάλαιο είναι ένας διάλογος όπου τα μυστήρια της αρχιτεκτονικής ξεδιπλώνονται σιγά σιγά».¹¹⁶

Και στις Διαλέξεις για την αρχιτεκτονική, συναντάμε τη διάσημη σκηνή-διάλογο που εκτυλίσσεται στον βράχο της Ακρόπολης, όπου ένας αρχιτέκτονας της αρχαίας Αθήνας συνομιλεί με κάποιον ξένο, μη-Αθηναίο, απαντώντας στην κριτική που του ασκεί. Ο διάλογος είναι και εκεί εκτενής, και ο Viollet-le-Duc χρησιμοποιεί τον ευθύ λόγο ξαφνιάζοντας τον αναγνώστη με τα δραματικά στοιχεία που παρεμβάλλει σε ένα μάθημα αρχιτεκτονικής. Όπως έχουμε αναφέρει, και στην *Gazette des Beaux-Arts*, ο Viollet-le-Duc έχει γράψει δύο άρθρα που τίτλος τους είναι η «κυριολεκτική εμφάνιση» του αρχιτέκτονα του Μεσαίωνα Villard de Honnecourt, μια εμφάνιση στο ίδιο το γραφείο του Viollet-le-Duc, όπου και εκτυλίσσεται μια υπερφυσική συζήτηση ανάμεσα στους δύο άντρες για ποικίλα προβλήματα της αρχιτεκτονικής. Αυτήν τη σύνθεση ηρώων από διαφορετικές εποχές που συνομιλούν, τη συναντάμε και στο Λεξικό, στο λήμμα *Structure* σε μια χαρακτηριστική σκηνή όπου οι Αθηναίοι, της αρχαία Ελλάδας, βρίσκονται στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα όπου θέτουν ερωτήσεις και εκφράζουν απορίες για τον τρόπο άσκησης της «σύγχρονης» αρχιτεκτονικής. Μέσα από αυτή τη σκηνή, ο Viollet-le-Duc ασκεί την αυστηρή κριτική του στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής του με έναν τρόπο αν μη τι άλλο πρωτότυπο και ζωντανό:

*«Αν οι Αθηναίοι έβλεπαν τις κενές κόγχες στα κτίρια μας που αναμένουν κάποια άγνωστα γλυπτά, και τα αγάλματα στα ατελιέ που ζητούν μια θέση που δεν υπάρχει, πιστεύουμε ότι θα έβρισκαν ιδιόρρυθμες τις ιδέες μας για τις τέχνες, και κοιτώντας τις πύλες των καθεδρικών της Chartres, του Παρισιού, της Amiens ή της Reims θα μας ρωτούσαν ποιος ήταν ο λαός, διασκορπισμένος σήμερα, δημιουργός αυτών των έργων. Όμως αν τους απαντούσαμε, και όχι αδίκως, πως αυτοί οι δάσκαλοι ήταν πρόγονοι μας, οι βάρβαροι πρόγονοι μας (...) και ότι εμείς, οι πολιτισμένοι, ασκούμε την τέχνη της γλυπτικής για πεντακόσιους ή εξακόσιους φιλότεχνους ή υποτιθέμενους φιλότεχνους (...) οι Αθηναίοι θα γελούσαν μαζί μας».*¹¹⁷

Προσθέτοντας τις περιγραφικές παύσεις, τις περιλήψεις και τις σκηνές δεν σημαίνει ότι καλύπτει κανείς το σύνολο της διήγησης. Υπάρχουν τμήματα λόγου που, όπως και οι περιγραφές, επίσης αντιστοιχούν σε μηδενική διάρκεια της ιστορίας, όμως δεν ανήκουν στο χωροχρονικό σύμπαν της ιστορίας. Πρόκειται για παρεμβολές ή παρεμβάσεις του συγγραφέα που μπορεί να αφορούν το δικό

¹¹⁶ Le Reboullet, «Les Livres d'etrennes: Librairie de J.Hetzl» σ.3.

¹¹⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.129.

του χώρου και χρόνου: στην περίπτωση του *Dictionnaire*, οι παρεμβολές αυτές του Viollet-le-Duc ξεφεύγουν από την κατεξοχήν ιστορία του γοθτικού και αφορούν την αρχιτεκτονική στην Γαλλία του 19^{ου} αιώνα ή αποτελούν γενικότερες σκέψεις του για την αρχιτεκτονική και τις Τέχνες. Το ιδιαίζον γνώρισμα αυτών των παρεμβάσεων είναι ότι δεν είναι στην κυριολεξία αφηγηματικές,¹¹⁸ όμως τελικά αποτελούν την καθαρή θεώρηση του Viollet-le-Duc για την αρχιτεκτονική, την οποία οι περιγραφές, οι σκηνές και οι συνοπτικές ιστορικές περιλήψεις υποστηρίζουν παρέχοντας τα απαραίτητα συγκεκριμένα παραδείγματα.

Έγκλιση: Ποιος βλέπει; ☺

Αφήνοντας την κατηγορία του χρόνου στην αφήγηση και τις υποκατηγορίες της χρονικής τάξης, της συχνότητας και της αφηγηματικής ταχύτητας που εξετάσαμε στην προηγούμενη ενότητα, συνεχίζουμε εστιάζοντας στο ζήτημα της «έγκλισης». Η έννοια της έγκλισης στην αφηγηματολογία δανείζεται και αυτή τον ορισμό της από τη γραμματική και τους ρηματικούς τύπους και αφορά τον τρόπο με τον οποίο ρυθμίζεται η αφηγηματική πληροφορία. Ειδικά σε μια ιστορική αφήγηση, η οποία δεν εκφράζει μια προσταγή ή μιαν ευχή αλλά μεταφέρει γεγονότα πραγματικά ή έστω πιθανά, η έγκλιση που τη χαρακτηρίζει δεν μπορεί παρά να είναι η οριστική. Ενώ ο υποθετικός λόγος εκφράζει καθαρά μια ανεπιβεβαίωτη πληροφορία, στην περίπτωση της ιστορικής αφήγησης μας ενδιαφέρει να εξετάσουμε τις διαβαθμίσεις στη βεβαιότητα της αφήγησης, τους αφηγηματικούς εκείνους τρόπους που κυμαίνονται από τον επιβεβαιωτικό λόγο έως έναν λόγο με στοιχεία αμφιβολίας.

Ο Gérard Genette θέτει δύο ρυθμιστές της έγκλισης, δηλαδή της απόδοσης της αφηγηματικής πληροφορίας: την απόσταση και την προοπτική. Και για να κάνει κατανοητή αυτήν τη διάκριση χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα που αφορά την ιστορία της αρχιτεκτονικής: το πώς «βλέπω» ένα έργο τέχνης. Ως προς την ακρίβεια, αυτό που βλέπω εξαρτάται από την απόσταση μου από αυτό, και ως προς το εύρος της εικόνας που φτάνει σε μένα, αυτό που βλέπω εξαρτάται από τη θέση μου και τα πιθανά εμπόδια που κρύβουν περισσότερο ή λιγότερο το έργο. Η περιγραφή και η αφήγηση της αρχιτεκτονικής αποκτούν επομένως μέσα από αυτό το πρίσμα νέες παραμέτρους. Μπορούμε να εντάξουμε σε αυτό το πλαίσιο τόσο την προσέγγιση αρχιτεκτονικών λεπτομερειών όσο και την επιλογή στον τρόπο μεταφοράς της πληροφορίας με έναν περισσότερο ή λιγότερο άμεσο τρόπο. Και μπορούμε να κατανοήσουμε την έννοια της απόστασης από το αντικείμενο ως μια απόσταση τόσο χωρική όσο και χρονική. Μπορούμε επίσης να κρίνουμε τί είναι αυτό που θέλει να «δούμε» τελικά ο αφηγητής-ιστορικός της αρχιτεκτονικής, ανάλογα με το ποια «οπτική γωνία» υιοθετεί, ανάλογα με το τί ακριβώς βλέπει ο ίδιος ή οι ήρωες του, και πόσα από αυτά - περισσότερα ή λιγότερα - επιτρέπει και στον αναγνώστη να δει.

Στην αφήγηση μπορούμε λοιπόν να διηγηθούμε κάτι με περισσότερες ή λιγότερες λεπτομέρειες και μπορούμε να το διηγηθούμε σύμφωνα με τη μία ή την άλλη οπτική γωνία. Όπως έχουμε αναφέρει,

¹¹⁸ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.160 (υποσημείωση 1).

το πρόβλημα της απόστασης έχει τις ρίζες του στον πλατωνικό και τον αριστοτελικό ορισμό της μίμησης. Ο Πλάτωνας, στο 3^ο βιβλίο της Πολιτείας, θέτει τη διάκριση μεταξύ «απλής διήγησης» και «μίμησης» ανάλογα με το αν ο ποιητής μιλά εξ ονόματος του, χωρίς να θέλει να πιστέψουμε πως είναι κάποιος άλλος που μιλά ή αν προσπαθεί να δώσει την εντύπωση, χρησιμοποιώντας ευθύ λόγο, πως μιλά κάποιος άλλο πρόσωπο, διαφορετικό από τον ίδιο. Ο Πλάτωνας, εισάγοντας έτσι την έννοια της απόστασης στην αφήγηση, τοποθετείται ανοιχτά υπέρ της απλής διήγησης, που θεωρεί πως είναι ένας λόγος «αποστασιοποιημένος», έμμεσος και περιεκτικός. Και για να υποστηρίξει το επιχείρημα του φτάνει στο σημείο να μετεγγράψει σε απλή διήγηση σκηνές από τον Όμηρο που είναι γραμμένες σε ευθύ λόγο. Το απόσπασμα που επιλέγει αφορά τη σκηνή όπου ο ιερέας του Απόλλωνα Χρύσης ικετεύει τους Αχαιούς να του δώσουν πίσω την κόρη του Χρυσίδα, παλλακίδα πλέον του Αγαμέμνονα.¹¹⁹ Ο Αγαμέμνονας αρνείται και αντιμετωπίζει τον Χρύση με ασέβεια και αγένεια. Έτσι, ο ιερέας, επιστρέφοντας στον ναό, προσευχήθηκε στον Απόλλωνα να τιμωρήσει τους Αχαιούς. Στο Ομηρικό κείμενο διαβάζουμε:

*«Τον λόγον του εφοβήθηκε και υπάκουσεν ο γέρος·
την άκραν πήρε σιωπηλός της ηχερής θαλάσσης
και όταν ευρέθη ανάμερα, τον γόνον της ωραίας
Λητούς μέγαν Απόλλωνα, θερμά παρακαλούσε
«Άκου με, αργυρότοξε, που κυβερνάς τη Χρύσα...»¹²⁰*

Και ο Πλάτωνας το αποδίδει με τα παρακάτω λόγια λέγοντας στον Αδείμαντο, «έτσι, φίλε μου, φτιάχνεται μια απλή αφήγηση χωρίς μίμηση»:

*«Σαν τ' άκουσε αυτά ο γέροντας τρόμαξε κι έφυγε δίχως να βγάλει
μιλιά, όταν όμως απομακρύνθηκε από το στρατόπεδο, παρακάλεσε με
θέρμη τον Απόλλωνα».¹²¹*

Μια ακόμα πιο καθαρή αφήγηση της ιστορίας θα μπορούσε να είναι «ο Αγαμέμνονας έδωξε το Χρύση ο οποίος απευθύνθηκε στον Απόλλωνα». Όμως η απλή αφήγηση του Πλάτωνα, διατηρεί σε ένα βαθμό στοιχεία από τον «μιμηθέντα» λόγο του Ομήρου. Αυτό που εξαφανίζεται εντελώς είναι η «πολύφλοισβος θάλασσα» ή η «ηχερή θάλασσα» κατά τη μετάφραση του Πολυλά, ή ο «πολυτάραχος

¹¹⁹ Πλάτων, Πολιτεία μτφρ. Νικόλαος Μ. Σκουτερόπουλος (Αθήνα: εκδ. Πόλις 2002) 392c–394b σ.195.

«Αν ο ποιητής δεν επιχειρεί σε κανένα σημείο να κρύψει τον εαυτό του, ολόκληρο το ποίημα και η αφήγηση θα είναι χωρίς μίμηση. Και για να μην πεις πως πάλι δεν καταλαβαίνεις, θα σου εξηγήσω εγώ σαν τι θα ήταν αυτό. Αν δηλαδή ο Όμηρος λέγοντας ότι ήλθε ο Χρύσης με λύτρα για την κόρη του, για να παρακαλέσει τους Αχαιούς και κυρίως τους βασιλιάδες, αμέσως μετά δεν μιλούσε σαν να είχε μεταμορφωθεί σε Χρύση αλλά εξακολουθούσε να μιλάει ως Όμηρος, αντιλαμβάνεσαι ότι αυτό δεν θα ήταν μίμηση αλλά σκέτη διήγηση. Κι αυτή θα ήταν κάπως έτσι· θα το εκφράσω χωρίς μέτρο, δεν είμαι βλέπεις, ποιητής».

¹²⁰ Ομήρου Ιλιάδα, Ραψωδία Α, στ.33-36 μτφρ. Ιάκωβος Πολυλάς

Στη μετάφραση Ν. Καζαντζάκη και Ι. Θ. Κακριδή διαβάζουμε:

*«Είπε, κι ο γέροντας φοβήθηκε κι υπάκουσε στο λόγο,
πήρε βουβός του πολυτάραχου γιαλού τον άμμον άμμο,
κι ως μάκρυνε, το ρήγα Απόλλωνα, της ομορφομαλλούσας
Λητώς το γιο, με θέρμη ο γέροντας ν' ανακαλιέται επήρε:
«Επάκουσέ μου, ασημοδόξαρε, που κυβερνάς τη Χρύσα...».*

¹²¹ Πλάτων, Πολιτεία 392c–394b σ.197.

γιαλός» των Καζαντζάκη- Κακριδή. Ο Πλάτωνας δεν αλλάζει απλά τον ευθύ σε πλάγιο λόγο, αλλά αποσιωπά ένα επίθετο και μια λεπτομέρεια ως άχρηστη, από λειτουργική άποψη, για την καθαρή διήγηση. Πρόκειται για μια λεπτομέρεια συγκυριακή, που η αφήγηση του Ομήρου την αναφέρει απλά και μόνο επειδή βρίσκεται εκεί. Ο Gérard Genette γράφει χαρακτηριστικά πως ο Όμηρος, ως αφηγητής, παραιτείται από το ρόλο της επιλογής της πληροφορίας, και «αφήνεται να κυβερνηθεί από την πραγματικότητα», μια πραγματικότητα στην οποία η θάλασσα βρίσκεται εκεί ως μια παρουσία που «απαιτεί να δειχτεί».¹²² Ο Roland Barthes ονομάζει αυτού του είδους τις λεπτομέρειες που δεν παίζουν λειτουργικό ρόλο στην αφήγηση ως «στοιχεία του πραγματικού». Αποτελούν τα «ελάχιστα υπολείμματα μιας φονξιοναλιστικής ανάλυσης»¹²³ που δεν μπορούν να βρουν θέση μέσα στη δομή της αφήγησης. Ανώφελες και περιττές λεπτομέρειες, επουσιώδεις χειρονομίες, ασήμαντα αντικείμενα ή σχόλια, πλεονάζουσες λέξεις όπως αυτές που ο Πλάτωνας δεν δίστασε να παραλείψει, σχετίζονται άμεσα με την περιγραφή και δημιουργούν ένα είδος σκανδαλώδους αφηγηματικής πολυτέλειας. Η σημασία αυτών των ασήμαντων λεπτομερειών βρίσκεται στο ότι δηλώνουν αυτό που ο Barthes ονομάζει “απτή πραγματικότητα” (réel concret).¹²⁴

Ο μιμητικός παράγοντας σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Πλάτωνα έχει λοιπόν μια διπλή υπόσταση: αφενός εξαρτάται από τις λεπτομέρειες που παρέχει η αφήγηση και αφετέρου από την απουσία, ή έστω περιορισμένη παρουσία, του πληροφοριοδότη, δηλαδή του αφηγητή. Όμως, η συνηγορία του Πλάτωνα υπέρ της «καθαρής» διήγησης είχε περιορισμένη ισχύ, αφού η θεωρία του μαθητή του Αριστοτέλη, αποκατέστησε τη μίμηση και το δράμα ως την ανώτερη μορφή τέχνης. Στην αφήγηση, η δραματική σκηνή απέκτησε κεντρικό ρόλο και το μυθιστόρημα υιοθέτησε τον αναφερόμενο λόγο ως τον θεμελιώδη τύπο του διαλόγου ή του μονολόγου. Η εξαφάνιση της φωνής του πληροφοριοδότη, όπως εκφράζεται και μέσα από τη εξίσωση *πληροφορία + πληροφοριοδότης = C* αποτελεί την εγγύηση της μιμητικής πράξης. Πρόκειται για μια «απουσία» η οποία στηρίζεται στην επιλογή συγκεκριμένων γραμματικών τύπων, όπως του τρίτου προσώπου της αφήγησης, και έτσι, το πρόβλημα της αφηγηματικής απόστασης ορίζεται με κριτήρια γλωσσολογικής τάξης και όχι με βάση την πιστότητα της αναπαράστασης. Ο Gérard Genette ξεκινώντας από τον Πλάτωνα, ταυτίζει τελικά τον ρεαλισμό των διηγήσεων του 19^{ου} αιώνα με την τεχνική της τέλει απουσίας του αφηγητή από τη διήγηση.

αφήγηση γεγονότων + αφήγηση λόγων

Όπως είδαμε, η διαφοροποίηση μεταξύ μίμησης και απλής διήγησης, οδηγεί στη διαφορά μεταξύ «showing» και «telling», μεταξύ του *δείχνω* και *λέγω*. Και εκεί προκύπτει το πρόβλημα στον ορισμό της μίμησης όταν έχουμε να κάνουμε με μια αφήγηση που δεν μιμείται απλά λόγια, αλλά αφορά γεγονότα ή αντικείμενα. Το πρόβλημα του να δίνεις φωνή στα αντικείμενα για να μιλήσουν,

¹²² Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.235.

¹²³ Roland Barthes, «L'effet de réel» στο *Littérature et réalité* (Paris: Editions du Seuil, 1982) σ.86.

¹²⁴ *αυτ.*, σ.86.

το συναντάμε φευγαλέα και στη σκέψη του Viollet-le-Duc που έχει αναλάβει να μιλήσει εξ ονόματος της γοθτικής αρχιτεκτονικής και των καθεδρικών ναών. Από τη μια πλευρά βλέπει την αρχιτεκτονική ως μια ομιλούσα τέχνη και το γοθτικό ως μια νέα γλώσσα. Σε πολλές διατυπώσεις του η αρχιτεκτονική γενικά ή κάποιος καθεδρικός συγκεκριμένα αποτελούν το προσωποποιημένο υποκείμενο στις προτάσεις του, ένα υποκείμενο που συμβιβάζεται, αντέχει σε δοκιμασίες, διδάσκει, μιλά:

*«Ο καθεδρικός ναός δεν υπερέβη απλά το μέγεθος των μεγαλύτερων αβαιείων, αλλά απέκτησε μια νέα αρχιτεκτονική (...) Μιλά μια νέα γλώσσα. Γίνεται ένα βιβλίο για να το πλήθος, διδάσκει τον λαό και ταυτόχρονα δίνει καταφύγιο στην προσευχή».*¹²⁵

Επίσης, μιλώντας μεταφορικά, ο Viollet-le-Duc αναφέρεται σε «γεγονότα που μιλούν από μόνα τους» ή σε αξιόπαινα παραδείγματα αρχιτεκτονικής ή γλυπτικής που επίσης μιλούν στα μάτια ή στη φαντασία μας:

*«Η θρησκεία και η πολιτική πάνε μαζί, δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν. Τα γεγονότα εξάλλου μιλούν από μόνα τους».*¹²⁶

*«Η μίμηση της βλάστησης φαίνεται να ακολουθεί τους κανόνες της φύσης. Τα παραδείγματα είναι εκεί για να μιλήσουν από μόνα τους».*¹²⁷

*«Ο διάκοσμος αυτός (μερικές φορές διάκοσμος μεγάλης απλότητας), έχει πάντα το πλεονέκτημα πως μιλά στα μάτια μας μια γλώσσα γνωστή».*¹²⁸

*«Είναι αδύνατο να μην κοιτάξει κανείς πίσω με ένα αίσθημα νοσταλγίας, να μην επιστρέψει σ'αυτήν την τέχνη, τη γεμάτη από ένα σφρίγος που ξεχειλίζει, και που μιλά τόσο στη φαντασία».*¹²⁹

Αναζητώντας αντιστοιχίες και αναλογίες μεταξύ ευθύ και πλάγιου λόγου, μπορούμε επίσης να εντάξουμε στην πλατωνική διαφορά μεταξύ μίμησης και καθαρής διήγησης, τον τρόπο με τον οποίο ο Viollet-le-Duc εισάγει τις εικόνες στο αφηγηματικό κείμενο. Στο δίπολο του *show & tell* μπορούμε να πούμε πως η εικόνα και το αρχιτεκτονικό σχέδιο παίρνουν τον ρόλο του ευθύ λόγου, της καθαρής μίμησης. Είναι ο τρόπος να μιλά το ίδιο το κτίριο άμεσα, σαν σε πρώτο πρόσωπο. Το κτίριο έτσι ανεβαίνει στη σκηνή: «Κανείς δεν μιλάει εδώ· τα συμβάντα μοιάζουν να διηγούνται τα

¹²⁵ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.283.

¹²⁶ αυτ., σ.283.

¹²⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα Architecture σ.149.

¹²⁸ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.238.

¹²⁹ αυτ., σ.248.

ίδια τον εαυτό τους».¹³⁰ Με έναν τρόπο ανάλογο με αυτόν που ο Genette σχολιάζει τη διαδοχική χρήση ευθύ και πλάγιου λόγου στην Ιλιάδα, μπορούμε να πούμε πως οι δραματικοί στίχοι, όπως και οι εικόνες του Λεξικού, αποτελούν μια παρεμβολή στο μέσο ενός κειμένου, «ως εάν κάποιος Ολλανδός ζωγράφος του 17^{ου} αιώνα, τοποθετούσε στο μέσο μια νεκρής φύσης, όχι τη ζωγραφιά ενός οστράκου, αλλά ένα όστρακο αληθινό».¹³¹

Από την άλλη πλευρά, ο Viollet-le-Duc ξέρει καλά πως είναι οι ιστορικοί εκείνοι που δίνουν φωνή στην αρχιτεκτονική, μια φωνή που μπορεί και να την αδικεί. Ειδικά στο περιβάλλον του 19^{ου} αιώνα, ο Μεσαίωνας γινόταν αντιληπτός ως μια μαύρη τρύπα στην πρόοδο του κόσμου και του πολιτισμού, μία αδικία που ο Viollet-le-Duc ανέλαβε να αποκαταστήσει, μιλώντας και αυτός εξ ονόματος της ίδια της «άδολης» κατασκευής. Παραδέχεται την καταπίεση και τον δεσποτισμό της φεουδαρχίας, όμως διαχωρίζει την αξία της αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα από τον φανατισμό και το τυραννικό καθεστώς των φεουδαρχών. Όταν, για παράδειγμα, σύγχρονοι με αυτόν ιστορικοί, γράφουν για ένα φεουδαρχικό κάστρο πως ήταν «ληστρικό άντρο μικροπρεπών τυράννων που καταπίεζε τους υποτελείς του» είναι σαν να ζητούν από τους αναγνώστες τους να καταδικάσουν το κάστρο, το ίδιο το κτίριο και όσα αντιπροσωπεύει.¹³² Για τον Viollet-le-Duc όμως, τα κτίρια δεν μπορούν να είναι συνένοχα των κατόχων τους. Ειδικά αν έχουν κτιστεί με λογική και κόπο από τα ίδια τα θύματα της εξουσίας. Τα επίθετα «τυραννικός» ή «καταπιεστικός», δεν μπορούν να εφαρμοστούν στις πέτρες, τα ξύλα και το σίδηρο. Τα κτίρια μπορούν απλά να είναι κατασκευασμένα με λογική ή όχι. Εδώ, είναι χαρακτηριστικό να σημειώσουμε πως στην αγγλική μετάφραση του λήμματος *Construction*, ο μεταφραστής Kenneth D. Whitehead προσθέτει, για να δώσει έμφαση στο επιχείρημα του Viollet-le-Duc, πως τα κτίρια όντας «βουβά» δεν μπορούν να κατηγορηθούν για συνενοχή. Η λέξη «βουβά» δεν υπάρχει στο γαλλικό πρωτότυπο, είναι όμως ενδεικτική για την ανάληψη ευθύνης του ποιος μπορεί να μιλά για ποιόν.

«Με ποιο τρόπο τα κτίρια γίνονται συνένοχοι των ιδιοκτητών τους και μάλιστα κτίρια που χτίστηκαν από εκείνους που ήταν θύματα της κατάχρησης εξουσίας τους;»¹³³

Πέρα από το πώς ο αφηγητής μπορεί να αφήσει την ίδια την αρχιτεκτονική να μιλήσει για τον εαυτό της επιχειρώντας τη μεταγραφή του μη ρηματικού σε ρηματικό λόγο, η μεταφορά λόγων, η μεταγραφή του ευθύ σε πλάγιο λόγο μπορεί να φανταστεί κανείς πως δεν κρύβει κάποιες ιδιαίτερες δυσκολίες. Οι ιστορικοί κατά κανόνα, με τον Viollet-le-Duc να μην αποτελεί εξαίρεση,

¹³⁰ Emile Benveniste, «De la subjectivité dans la langue» *Problèmes de linguistique générale* σ.241. Όπως παραθέτει ο Genette, *Τα όρια της διήγησης* σ.35.

¹³¹ Genette, *Τα όρια της διήγησης* σ.22.

¹³² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα *Construction* σ.9.

¹³³ αυτ., σ.9.

Στην αγγλική μετάφραση διαβάζουμε «*But how can mute buildings really be the accomplices of those who inhabited them, especially if these same buildings were actually built by some of the very victims of the abuses of power perpetrated by their owners?*» Bergdoll (Επιμέλεια), *The Foundations of Architecture: Selections from the Dictionnaire raisonné* σ.116-117.

ενσωματώνουν στον λόγο τους λόγια άλλων ιστορικών προσώπων είτε σε ευθύ είτε σε πλάγιο λόγο, με τις αντίστοιχες παραπομπές. Η χρήση των εισαγωγικών, τα αποσπάσματα από τους Guizot και Thierry, από τον Cuvier ή τον Vitet δεν αποτελούν κάποια έκπληξη. Η ιδιαίτερη σχέση όμως του Viollet-le-Duc με την αφηγηματική μορφή του διαλόγου, μας επιτρέπει να επιμείνουμε λίγο περισσότερο στο ζήτημα αυτό. Μέσα στο κείμενο του Λεξικού, εισχωρούν φράσεις εκφωνημένες από πρόσωπα υποθετικά, πρόσωπα που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα, στα οποία ο Viollet-le-Duc δίνει φωνή, δημιουργώντας μια σύντομη σκηνή, σε ευθύ λόγο, μέσα στην αφήγηση.

Ο Gérard Genette διακρίνει τρεις τύπους για τη μεταφορά λόγων σε πλάγιο ύφος, ανάλογα με την αφηγηματική απόσταση: Τον αφηγηματοποιημένο ή αφηγημένο λόγο που αποτελεί την πιο «αποστασιοποιημένη» εκδοχή, μια εκδοχή που θα ενέκρινε ο Πλάτωνας σύμφωνα με τις θέσεις του για τη μίμηση. Τον μετατιθέμενο λόγο που δεν δίνει καμιά εγγύηση στον αναγνώστη για το ότι τηρεί κατά λέξη τα λόγια που έχουν πραγματικά εκφωνηθεί. Και τον αναφερόμενο λόγο, που αποτελεί και την πιο μιμητική μορφή, έναν λόγο δραματικού τύπου.¹³⁴ Πρόκειται για τον τρόπο που υιοθετήθηκε από το έπος και στη συνέχεια από το μυθιστόρημα ως ο πιο βασικός τύπος διαλόγου. Ο Viollet-le-Duc δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση για τον αναφερόμενο λόγο, τον οποίο συναντάμε σε πολλά σημεία του Λεξικού, σε μια ποικιλία από θεματικές. Με αυτόν τον τρόπο τόσο στιγμές από την ιστορία του Μεσαίωνα, όσο και στιγμές από το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα όπου λαμβάνει χώρα η συγγραφή της ιστορίας, ζωντανεύουν στα μάτια του αναγνώστη και οι χαρακτήρες, έστω και ανώνυμοι ή φανταστικοί, αποκτούν φωνή, σάρκα και οστά:

*«Οι οικοδόμοι εκείνης της εποχής ερευνούσαν αδιάκοπα και η ρουτίνα δεν τους πτοούσε. Ερευνώντας, προχωρούσαν, προόδευαν και δεν έλεγαν ποτέ «το πετύχαμε, ας σταματήσουμε εδώ». Αυτό, πιστεύουμε, είναι ένα αρκετά καλό μάθημα να πάρει κανείς».*¹³⁵

*«Η γοτθική κατασκευή απορρέει (αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτήν τη σύγκριση) από ένα σύστημα οργανικό, πολύ πιο περίπλοκο από εκείνο της ρωμαϊκής κατασκευής. «Τόσο το χειρότερο, λένε κάποιιοι, είναι ένα σημάδι κατωτερότητας» - «τόσο το καλύτερο, λένε άλλοι, είναι μια απόδειξη της προόδου». Πρόοδος ή παρακμή, είναι ένα γεγονός που πρέπει να αναγνωρίσουμε και να μελετήσουμε».*¹³⁶

*«Έχει ειπωθεί: «Οι οικοδόμοι του Μεσαίωνα, υιοθετώντας τα οξυκόρυφα τόξα, δεν εφηύραν τίποτα: υπήρχαν και στα μνημεία της αρχαίας Ελλάδα και της Τυρρηνίας. Η τομή του θολωτού τάφου του Ατρέα στις Μυκήνες έχει ένα οξυκόρυφο τόκο κλπ.» Αυτό είναι αλήθεια. Ωστόσο, η άποψη αυτή παραβλέπει ένα σημαντικό στοιχείο».*¹³⁷

¹³⁴ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.239-243.

¹³⁵ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire T.IV* λήμμα Construction σ.80.

¹³⁶ αυτ., σ.65-66.

¹³⁷ αυτ., σ. 29.

«Ο καθένας μπορεί να εκφράσει τα συναισθήματά του όταν αφορούν ένα έργο τέχνης λέγοντας «αυτό με ευχαριστεί, ή εκείνο με δυσαρεστεί». Όμως κάποιος δεν μπορεί να κρίνει το αποτέλεσμα μιας λογικής σκέψης παρά μόνο με λογική».¹³⁸

«Ο σφυρήλατος σίδηρος, ο μπρούντζος (ορείχαλκος) και ο μόλυβδος χυτός ή επεξεργασμένος, η τερακότα, οι λίθοι εύθρυπτοι ή ανθεκτικοί, οι διάφορες διαστάσεις, απαιτούσαν μορφές κατάλληλες για καθένα από αυτά τα υλικά. Και αυτό με έναν τρόπο τόσο απόλυτο, τόσο αναντίρρητο, ώστε εξετάζοντας ένα καλούπι ή ένα σχέδιο μπορούμε να πούμε «αυτός ο διάκοσμος, αυτό το ανάγλυφο, αυτό το αρχιτεκτονικό μέλος, χρειάζεται το τάδε ή το δείνα υλικό»».¹³⁹

απόσταση + λεπτομέρεια

Ενώ, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η λεπτομέρεια στην αφήγηση αποτελεί απειλή για την καθαρότητα της και έχει κατά καιρούς συνδεθεί υποτιμητικά με τη φλυαρία, τις φιοριτούρες, τη διακόσμηση, ακόμα και με τη γυναικεία φύση,¹⁴⁰ ο ρόλος της στον επιστημονικό λόγο είναι πιο περίπλοκος. Ακόμα και οι θετικές επιστήμες στα πρώτα τους βήματα και κατά την εδραίωση τους βασίστηκαν στην αφηγηματική λεπτομέρεια, ως το μέσο για να κατακτήσουν την αυθεντία και να τονίσουν το κύρος των θέσεων τους. Όπως τονίζει ο Frederic L.Holmes, η παροχή πυκνών λεπτομερειών στα επιστημονικά κείμενα, έδινε έναν ζωντανό αυθορμητισμό στα πρώτα επιστημονικά άρθρα και αποτελούσε μια αδιάσειστη απόδειξη για την πραγματοποίηση και την πορεία της έρευνας.¹⁴¹ Η αφήγηση μπορούσε να γίνει συναρπαστική περιλαμβάνοντας λεπτομέρειες και «περιπετειώδεις ιστορίες» από τη διαδικασία διερεύνησης της φύσης, τις προσπάθειες και τις δυσκολίες κατά την πορεία της εργασίας. Αντιθέτως, η σύγχρονη επιστημονική αφήγηση βρίσκεται πιεσμένη σε μια συμβατική μορφή η οποία αφαιρεί τα όποια υποκειμενικά στοιχεία και είναι απογυμνωμένη από οτιδήποτε ξένο προς το συμπέρασμα στο οποίο θα καταλήξει και αποκομμένη από την ανθρώπινη δραστηριότητα που παρήγαγε αυτό το συμπέρασμα, όμως δεν θα πρέπει να κρίνουμε με τα ίδια κριτήρια τη συγγραφή της ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα.

Στην περίπτωση του Λεξικού, έχει ενδιαφέρον να δούμε το πώς διαμορφώνεται ο λόγος και η παρουσία του Viollet-le-Duc όταν μιλά για λεπτομέρειες κατασκευαστικές και το πώς επηρεάζουν την εμφάνιση λεπτομερειών στην αφήγηση. Τα λήμματα που προσφέρονται για μια τέτοια προσέγγιση, είναι τα λήμματα *Peinture*, *Sculpture*, *Vitrail* ή *Flore*. Εκεί, οι καθεδρικοί ναοί του Παρισιού, της Noyon, της Chartres, της Laon, ή της Soissons, που αποτέλεσαν τα κύρια παραδείγματα μελέτης του Viollet-le-Duc στο λήμμα *Cathédrale*, μπορούν να ιδωθούν μέσα από

¹³⁸ αυτ., σ.111.

¹³⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα Architecture σ.154.

¹⁴⁰ Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London: Methuen, 1987).

¹⁴¹ Frederic L.Holmes, «Argument and Narrative in Scientific Writing» στο Peter Dear (Επιμέλεια) *The Literary Structure of the Scientific Argument* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991) σ.164-181.

μια άλλη ματιά, αυτήν που εστιάζει στην υλικότητα και τη λεπτομέρεια της κατασκευής, στον γλυπτικό και ζωγραφικό διάκοσμο, τα φυτικά μοτίβα ή τα βιτρώ. Στο Λεξικό του Viollet-le-Duc υπάρχουν τριών ειδών λεπτομέρειες. Η αρχιτεκτονική λεπτομέρεια, ο βαθμός λεπτομέρειας που επιλέγει ο καλλιτέχνης του Μεσαίωνα κατά την εκτέλεση και επεξεργασία των επιμέρους αρχιτεκτονικών στοιχείων, και η αφηγηματική λεπτομέρεια που μας αφορά περισσότερο, ο τρόπος δηλαδή που ο Viollet-le-Duc επιλέγει να μιλήσει για το κάθε στοιχείο: η λεπτομέρεια της λεπτομέρειας. Το ζήτημα της αφηγηματικής απόστασης για το οποίο μιλά ο Gérard Genette, αφορά ακριβώς το πρόβλημα του βαθμού παρουσίας του αφηγητή σε συνάρτηση με τη λεπτομέρεια της πληροφορίας: «*Να πούμε όσο περισσότερα γίνεται και να το πούμε όσο λιγότερο γίνεται*».¹⁴²

«Οι γλύπτες του 13^{ου} αιώνα, όπως και οι Έλληνες καλλιτέχνες, έχουν μια σεμνότητα, κι αν απεικονίζουν την κόλαση, όπως κάνουν στη μεγάλη δυτική πύλη της Notre-Dame του Παρισιού, το κάνουν με τον συνδυασμό των γραμμών, με τις εκφράσεις τρόμου που δίνονται στα πρόσωπα, με τις παράξενες κινήσεις τους, που προσπαθούν να περιγράψουν τη σκηνή και όχι με τις αποκρουστικές ή γελοίες λεπτομέρειες των βασανιστηρίων».¹⁴³

Ο Viollet-le-Duc, εστιάζοντας κάθε φορά σε καθένα από τα στοιχεία του αρχιτεκτονικού διακόσμου στο αντίστοιχο λήμμα, δεν παύει να τονίζει με κάθε ευκαιρία πως ο διάκοσμος βρίσκεται στην υπηρεσία του αρχιτέκτονα, αποτελώντας ένα εργαλείο που υπηρετεί το όλον. Η γλυπτική είναι ένα μέσο που διορθώνει πιθανές δυσαρμονίες στις αναλογίες μιας όψης, που οργανώνει και έλκει το βλέμμα του περαστικού αποκρύβοντας προβλήματα της γενικής σύνθεσης.¹⁴⁴ Επίσης, ο βαθμός επεξεργασίας των γλυπτών, ανάλογα με την απόσταση από το μάτι είναι κάτι που μπορεί να παρατηρήσει κανείς στους καθεδρικούς όπως και στις αρχαιοελληνικές συνθέσεις.¹⁴⁵ Με τον ίδιο τρόπο, η ζωγραφική είναι για τον Viollet-le-Duc ένα επίσης αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής, που όμως αποκόπηκε από αυτήν στην Αναγέννηση. Στον Μεσαίωνα, δεν υπήρχε η έννοια του ζωγραφικού πίνακα όπως καθιερώθηκε αργότερα.¹⁴⁶ Η ζωγραφική στις όψεις των καθεδρικών τοποθετούνταν σε συνάρτηση με το βλέμμα, με την απόσταση από το σημείο θέασης, με την κλίμακα και τη λεπτομέρεια στην οποία έφτανε το μάτι:

«Οι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα δεν είχαν ποτέ την ιδέα να καλύψουν με χρώμα ολοκληρωτικά μια όψη 50 μέτρων και ύψους 70 όπως αυτή της Notre-Dame του Παρισιού. Όμως σε αυτές τις τεράστιες όψεις υιοθέτησαν εν μέρει τον χρωματισμό τους. Έτσι, στην Notre-Dame του Παρισιού, οι τρεις πύλες της πρόσοψης, μαζί με τα επάλληλα τόξα και τα τύμπανα τους, ήταν ολόκληρες ζωγραφισμένες και επιχρυσωμένες.

¹⁴² Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.236.

¹⁴³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.136.

¹⁴⁴ αυτ., σ.224.

¹⁴⁵ αυτ., σ.164.

¹⁴⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VII λήμμα Peinture σ.58.

Οι τέσσερις κόγχες που συνδέουν τις θύρες και που περιέχουν τέσσερα κολοσσιαία αγάλματα ήταν επίσης ζωγραφισμένες. Πιο πάνω, η στοά των βασιλέων, σχημάτιζε μια ζώνη χρωματισμένη και επίχρυση. Η ζωγραφική, πάνω από αυτή τη ζώνη, δεν συνδεόταν παρά με τα δύο μεγάλα τοξωτά παράθυρα κάτω από τους πύργους των κωδωνοστασιών και τον κεντρικό ρόδακα που ανακλούσε το χρυσό. Το ανώτερο κομμάτι της όψης, που χάνεται στην ατμόσφαιρα, αφήνονταν στον τόνο της πέτρας. Εξετάζοντας την όψη, είναι εύκολο να αντιληφθούμε την έξοχη εντύπωση που πρέπει να προκαλούσε αυτό το τμήμα του ναού που βρίσκονταν σε τόση συμφωνία με την όλη αρχιτεκτονική σύνθεση». ¹⁴⁷

Τόσο στο λήμμα *Sculpture*, όσο και στο λήμμα *Peinture* ή *Vitrail*, ο Viollet-le-Duc αναπτύσσει τις ιδέες του για την τέχνη και το ωραίο, και στη συνέχεια εστιάζει σε συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα τα οποία εισάγει κάθε φορά με παρόμοιο τρόπο: «ένα από τα ανάγλυφα που δίνουμε εδώ στο σχήμα x», «τέτοιο είναι μεταξύ άλλων το όμορφο γλυπτό x», «ας δούμε ένα από αυτά». Όπως και στην περίπτωση της περιγραφής μιας κάτοψης, ο Viollet-le-Duc κατά κανόνα αναφέρεται σε λεπτομέρειες διακόσμου παραπέμποντας τον αναγνώστη στο αντίστοιχο σχέδιο. Όμως, όπως υπονοήσαμε ήδη, η αναφορά στο πραγματικό αντικείμενο και η αναφορά στο βλέμμα του περαστικού είναι αισθητά πιο συχνή. Έτσι, στην περιγραφή ενός φυτικού μοτίβου στο λήμμα *Flore*, το σχέδιο που αντιστοιχεί στην περιγραφή δεν είναι ένα αλλά δύο: το τυπικό σχέδιο του Viollet-le-Duc από τη λεπτομέρεια του συγκεκριμένου ανάγλυφου στην *Notre-Dame* του Παρισιού, αλλά και ακόμα ένα σχέδιο, μια σπουδή πάνω στο ίδιο το φυτό. Ο Viollet-le-Duc επιστρέφει στη φύση με μια αντίστροφη πορεία από αυτή των ηρώων του, αναζητώντας εκεί τις αρχές της σύνθεσης τους. Ενώ οι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα «αναζητούσαν στη χλόη τα πιο μικρά φυτά»¹⁴⁸ και συνέθεταν με το πιο ταπεινό από αυτά μια ποικιλία από ανάγλυφα υψηλού ύψους, ο Viollet-le-Duc, από το τελικό αποτέλεσμα, ξαναγυρίζει στο ίδιο το φυτό, στο πραγματικό και όχι στην αναπαράστασή του, για να δείξει στους αναγνώστες του τη σχέση μεταξύ φύσης και τέχνης, μια τέχνης που όπως έχει πλειστάκις τονίσει, πρέπει να είναι μια ιδεαλιστική και όχι ρεαλιστική ανάγνωση της φύσης:

«Εδώ (14) έχουμε ένα φυτό αρκετά κοινό, το κάρδαμο. Βλέπουμε ωστόσο με μια προσεκτική ματιά, τους εύκαμπτους και χυμώδεις βλαστούς, τους μίσχους καλά συνδεδεμένους, τις γεμάτες χάρη καμπύλες των φύλλων, το προφίλ A. Σε αυτά τα φύλλα ωστόσο, υπάρχει μια αναποφασιστικότητα του περιγράμματος που δεν προσφέρεται για μνημειακό διάκοσμο. Τα νέα φύλλα B δημιουργούν μια σύγχυση στο σύνολο των όγκων. Για να διακοσμήσει κανείς με αυτό το φυτό πρέπει να θυσιάσει κάτι, να δώσει σιγουριά και σταθερότητα στα περιγράμματα των μίσχων. Πρέπει να πάρει και να αφήσει, να προσθέσει και να αφαιρέσει. Αυτό που πρέπει να διατηρήσει είναι η δύναμη, η χάρη, η λυγεράδα, η φυσικότητα των περιγραμμάτων. Με μια ασύγκριτη επιδεξιότητα, οι γλύπτες



¹⁴⁷ αυτ., σ.108.

¹⁴⁸ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.V λήμμα *Flore* σ.488.

της *Notre-Dame* του Παρισιού, έφτασαν σε αυτό το αποτέλεσμα (15)». ¹⁴⁹

Αυτή η αναφορά στο πραγματικό, γίνεται με έναν ρητό, επιτακτικό τρόπο που ξαφνιάζει. Ενώ οι αναφορές του Viollet-le-Duc στις σχεδιαστικές αναπαραστάσεις του Λεξικού αφήνουν την ύπαρξη του πραγματικού να αιωρείται, υπάρχουν στιγμές όπου επιλέγει να σπάσει την πιθανή ταύτιση φυσικού αντικειμένου και αναπαραστάσης του. Αναγνωρίζει την αξία που έχει η άμεση εμπλοκή με το έργο τέχνης, την αξία της φυσικής παρουσίας μέσα στο ίδιο το μνημείο και του βλέμματος πάνω στην ίδια τη λεπτομέρεια:

«Όσο αδύναμη και αν είναι μια ξυλογραφία στο να αποδώσει αυτήν τη λεπτότητα, ευελπιστούμε εντούτοις πως αυτό το ελλιπές αντίγραφο, θα παρακινήσει τους γλύπτες να περάσουν και να ριξουν μια ματιά στο πρωτότυπο». ¹⁵⁰

«Και αν θέλουμε να διδάξουμε τη γεωμετρία με βιβλία του χθες, δεν μπορούμε να κάνουμε το ίδιο με την κατασκευή. Πρέπει αναγκαστικά να πάμε να αναζητήσουμε τις αρχές της κατασκευής εκεί όπου σχεδιάστηκαν: στα ίδια τα μνημεία. Και αυτό το βιβλίο από πέτρα, όσο παράξενος και αν είναι ο τύπος ή το στυλ του αξίζει τόσο για τη φύση του όσο και για τη σκέψη που το δημιούργησε». ¹⁵¹

Η παρατήρηση, η οποία αποτελεί και την ύψιστη ικανότητα των καλλιτεχνών του Μεσαίωνα, πιστοποιεί και το έργο του Viollet-le-Duc ως ιστορικού ερευνητή. Ενώ η λεπτομέρεια στον Πλάτωνα αποτελεί εμπόδιο προς την καθαρή διήγηση, η λεπτομέρεια στην αφήγηση του Viollet-le-Duc συνδέεται άμεσα με την πράξη της παρατήρησης και έχει χαρακτήρα τεκμηρίου. Αποδεικνύει τόσο τα επιχειρήματά του, όσο και την παρουσία του στην ιστορία, τη συμμετοχή του από πρώτο χέρι στα γεγονότα της αφήγησης, την πιστοποίηση τους ως εγγυητής της πληροφορίας. Ο Viollet-le-Duc όταν μιλά για τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες είναι επειδή ξέρει να βλέπει και να παρατηρεί, μια προϋπόθεση βασική για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Όσοι δεν ξέρουν να βλέπουν, χάνουν αυτομάτως και την αξιοπιστία τους ως κριτικοί και μελετητές της τέχνης:

Θα φυλαχτούμε από το να πέσουμε σε τέτοιες υπερβολές που δεν αποδεικνύουν παρά ένα πράγμα, ότι ούτε έχουν δει ούτε έχουν μελετήσει τα έργα για τα οποία μιλούν». ¹⁵²

¹⁴⁹ αυτ., σ.499. Οι σχεδιαστικές αναπαραστάσεις του φυτού στις σελίδες 500 και 501.

¹⁵⁰ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.168.

¹⁵¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα Construction σ.58.

¹⁵² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.137.

«Είναι φανερό, για τους προσεκτικούς παρατηρητές και όχι τους προκατειλημμένους – γιατί πολλοί, πεπεισμένοι πως τα γλυπτά αυτά δεν έχουν αξία, δεν έκαναν ποτέ τον κόπο να τα κοιτάζουν».¹⁵³

Οι περιγραφές του διαμορφώνονται με τον ίδιο, ως ήρωα της αφήγησης, να παρατηρεί και να οργανώνει την εικόνα με μια λογική σειρά, από πάνω προς τα κάτω, ή από αριστερά προς τα δεξιά, από μακριά καθώς πλησιάζει ή το αντίστροφο:

«Τα γλυπτά αυτά της Chartres χρονολογούνται επίσης στο 1140 (...) Αυτό το φαρδύ μέτωπο, αυτά τα ανασηκωμένα τοξωτά φρύδια, αυτά τα μάτια ως στολίδι της κεφαλής, οι μακριές παρειές, η μύτη σε μεγάλο βαθμό εμφανική στη βάση της και ελαφρώς κρεμαστή, ευθεία σε προφίλ, το φαρδύ στόμα, κλειστό, απομακρυσμένο από τη μύτη, η βάση του τετράγωνου προσώπου, τα επίπεδα αυτιά, τα μακριά κυματιστά μαλλιά δεν έχουν τίποτα το γερμανικό, το ρωμαϊκό, τίποτα το γαλλικό. Είναι, μας φαίνεται, ένας πραγματικός τύπος του παλιού Γαλάτη. Το πρόσωπο είναι μεγάλο σε σχέση με το κρανίο, τα μάτια μπορούν εύκολα να γίνουν περιπαιχτικά, το στόμα περιφρονητικό και χλευαστικό».¹⁵⁴



Όταν ο Viollet-le-Duc μιλά για τα μικρότερης κλίμακας αρχιτεκτονικά στοιχεία ο λόγος του υιοθετεί περισσότερες λεπτομέρειες και περισσότερα επίθετα. Οι καλαισθητικές κρίσεις εκφράζονται με μεγαλύτερη συχνότητα από ότι στην περιγραφή μιας κάτοψης ή μιας τομής. Η προσωπική του θέση διατυπώνεται με απροκάλυπτο τρόπο, χωρίς να διστάζει να εκθειάσει ή να γίνει χαρακτηριστικά ποιητικός.

«Εξετάζοντας την **υπέροχη** ανάπτυξη φυτών που χάνονται στη χλόη, την προσπάθεια τους να φυτρώσουν από τη γη, τη **ζωτική** δύναμη των βλαστών τους, τις **σθεναρές** γραμμές των μίσχων που γεννιούνται, μας έρχονται στη μνήμη οι μορφές του **όμορφου** διακόσμου της πρώτης περιόδου του γοθτικού. Αφού αναζητούσαμε στοιχεία μιας τέχνης στα **μηδαμινά** δημιουργήματα στα οποία η φύση μοιάζει να έχει ρίξει ένα από τα πιο **γλυκά** της βλέμματα, γιατί άλλοι πριν από μας, να μην έχουν κάνει το ίδιο;»¹⁵⁵

«Τα χρώματα που εφαρμόζονται στο εξωτερικό είναι πολύ πιο χτυπητά από εκείνα στο εσωτερικό. Έχουμε τόνους ενός έντονου **κόκκινου** (**βερμιγιόν** γλασέ, σε έναν τόνο **πορφυρό** πολύ φωτεινό), τόνους από ένα **πράσινο** λαχανί, **κίτρινα** μιας **πορτοκαλί** ώχρας, καθαρά **μαύρα** και **λευκά**, σπάνια κάποια **μπλε**».¹⁵⁶

¹⁵³ αυτ., σ.139.

¹⁵⁴ αυτ., σ.117. Η αντίστοιχη εικόνα του γλυπτού στη σελίδα 118.

¹⁵⁵ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.V λήμμα Flore σ.488.

¹⁵⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VII λήμμα Peinture σ.108.

Συχνά, όπως στο παραπάνω παράδειγμα, συναντάμε την παράθεση επιθέτων ή και την παράθεση ονομάτων που δημιουργούν μέσα στην αφήγηση ένα είδος καταλόγου ή απογραφής. Η ονομασία, η κατηγοριοποίηση, η ταξινόμηση, αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά των περιγραφικών ειδών, όπως αυτό του λεξικού. Πρόκειται για μια οργάνωση του λόγου που αποδεικνύει τη «λεξική επάρκεια» του συγγραφέα, την εξοικείωση του με ένα λεξιλόγιο τεχνικό και, για τον Philippe Hamon, αποτελεί έναν ακόμα από τους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται ο ρεαλιστικός λόγος.¹⁵⁷ Τα κατηγοριοποιημένα συστήματα αντικειμένων που συναντά κανείς στη λογοτεχνία, όπως για παράδειγμα η αναφορά σε ένα γεύμα και η καταγραφή ολόκληρου του μενού του, ή μια αναφορά στο ανθρώπινο σώμα με την παράθεση των μελών του, αποτελούν στιγμές στην αφήγηση που παρουσιάζουν μια ασυνέχεια και μια ρήξη στην αφηγηματικότητα του κειμένου. Το παράδειγμα του μυθιστορήματος του Emil Zola «*Au Bonheur des dames*» (Στον Παράδεισο των Κυριών) είναι χαρακτηριστικό για τον τρόπο με τον οποίο ένα ολόκληρο κεφάλαιο αφιερώνεται στην απογραφή ενός πρωτοποριακού πολυκαταστήματος (με πρότυπο το διάσημο *Le Bon Marché*) από τους υπαλλήλους του, μια ειδική μέρα που μένει κλειστό. Σε μικρότερη κλίμακα και έκταση ο Viollet-le-Duc βρίσκει ευκαιρίες για την προεπισκόπηση και απογραφή των δικών του αντικειμένων και καταλόγων, όπως για παράδειγμα η χαρακτηριστική στιγμή όπου παραθέτει 36 ονόματα φυτών από τη γαλλική χλωρίδα:

«Σε ένα μόνο κτίριο βλέπουμε, όπως για παράδειγμα στον καθεδρικό ναό του Παρισιού, όπως γύρω από το ιερό της εκκλησίας του *Saint-Leu Esserent*, όπως στην *Noyon*, γλυπτά από εκμαγεία ρωμανικών παραδόσεων, δίπλα στον διάκοσμο ενός στύλ εντελώς ξένου προς αυτές τις παραδόσεις, που συγκεντρώνει τη γαλλική χλωρίδα. Φύλλα της *Ancolie*, της *Aristolochie*, της *Primevère*, *Renoncule*, *Plantain*, *Cymbalaire*, *Chélidoine*, *Hépatique*, του *Cresson*, του *Géraniums*, *Petite-Oseille*, της *Violette*, *Rumex*, *Fougères*, *Vigne*; Άνθη της *Mufler*, της *Aconit*, *Pois*, *Nénuphar*, *Rue*, *Genêt*, *Orchidées*, *Cucurbitacées*, *Iris*, *Safran*, *Muguet*; Άνθη, καρπούς ή ύπεροι από *Paraveracées*, *Polygalées*, *Lin*, *Malvacées*, από κάποιες *Rosacées*, *Souci*, *Euphorbiacées*, *Alismacées*, *Iridées* και *Colchicacées* που ενέπνευσαν τους γλύπτες του διακόσμου». ¹⁵⁸

εστιάσεις

Το πρόβλημα της έγκλισης στην αφήγηση σύμφωνα με τον Gérard Genette εμπεριέχει, όπως αναφέραμε ήδη, εκτός από το ζήτημα της απόστασης και το ζήτημα της προοπτικής. Η προοπτική αφορά τη γνωστή έννοια της «οπτικής γωνίας» μέσα από την οποία φιλτράρεται η πληροφορία που φτάνει στον αναγνώστη μέσω της αφήγησης. Πρόκειται για ένα πρόβλημα που μελετήθηκε ιδιαίτερα στη θεωρία της λογοτεχνίας, έχοντας όμως δημιουργήσει μια σημαντική σύγχυση: μια σύγχυση ανάμεσα στο *ποιος βλέπει* και στο *ποιος μιλά* σε μια αφήγηση. Το πρόσωπο δηλαδή του

¹⁵⁷ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.63-68.

¹⁵⁸ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.V λήμμα *Flore* σ.498.

οποίου η οπτική γωνία καθορίζει την αφηγηματική προοπτική μπορεί να είναι διαφορετικό από τον αφηγητή που αναλαμβάνει τη διήγηση της ιστορίας. Για το ξεπέραςμα αυτής της σύγχυσης, ο Gérard Genette προτείνει τον ισοδύναμο όρο της «αφηγηματικής εστίας» αντικαθιστώντας εκείνον της «οπτικής γωνίας».¹⁵⁹ Πρόκειται για μια κίνηση που έχει ως στόχο να διαχωρίσει το ζήτημα της προοπτικής –το *ποιος βλέπει*– από το πρόβλημα αφηγηματικής φωνής –το *ποιος μιλά*– το οποίο και θα δούμε στη συνέχεια.

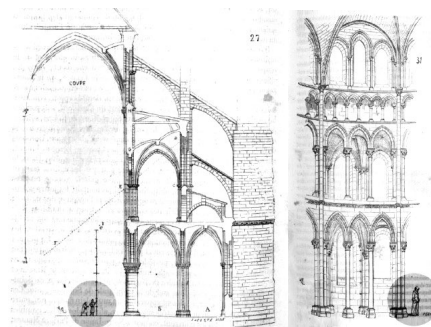
Ο αφηγητής μπορεί να είναι αυτό που η αγγλοσαξωνική παράδοση ονομάζει «παντογνώστης» αφηγητής και ο Genette «μηδενική εστίαση»: ένας αφηγητής που μας λέει για ένα πρόσωπο περισσότερα από όσα ξέρουν όλα τα άλλα πρόσωπα της ιστορίας. Αντίθετα, στην «εξωτερική εστίαση» ο αφηγητής μας λέει λιγότερα από όσα ξέρει το πρόσωπο που κινείται μέσα στην ιστορία: δεν μπορεί για παράδειγμα να μας μεταφέρει τις σιωπηλές σκέψεις ή τα συναισθήματα του ήρωα της αφήγησης. Και τέλος, στην «εσωτερική εστίαση», ο αφηγητής ακολουθεί την οπτική γωνία ενός συγκεκριμένου προσώπου της ιστορίας.¹⁶⁰ Στη διάρκεια μιας αφήγησης, η εστίαση δεν παραμένει αναγκαστικά σταθερή. Μπορεί να είναι μεταβλητή ή πολλαπλή, ακολουθώντας την οπτική γωνία διαφορετικών προσώπων, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο επιστολογραφικό μυθιστόρημα, όπου ένα γεγονός μπορεί να αναφερθεί πολλές φορές ανάλογα με την εστίαση σε διαφορετικό χαρακτήρα.

Στην περίπτωση μιας ιστορικής αφήγησης όπως είναι η ιστορία της αρχιτεκτονικής, η σύγχυση ανάμεσα στον ιστορικό-συγγραφέα και τον αφηγητή είναι λογική. Ο ιστορικός είναι εκείνος που δίνει τη φωνή του στο κείμενο, χωρίς να παραδίδει τον ρόλο του σε έναν άλλο φανταστικό αφηγητή. Η οπτική του γωνία και η φωνή ανήκουν επομένως στο ίδιο πρόσωπο. Στην περίπτωση του Λεξικού και εξετάζοντας τις αφηγηματικές επιλογές του Viollet-le-Duc από τη σκοπιά της προοπτικής, μπορούμε να εντοπίσουμε διάφορες μεταβολές στην εστίαση, τις οποίες και θα προσπαθήσουμε να οργανώσουμε. Καταρχήν, από τη μια πλευρά έχουμε την ιστορία της αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα που αποτελεί και το κύριο θέμα του έργου και από την οποία ο συγγραφέα-αφηγητής-ιστορικός Viollet-le-Duc απουσιάζει. Αντίθετα από τους τεχνίτες, τους γλύπτες, τους επισκόπους, ο Viollet-le-Duc είναι απών ως πρόσωπο της δράσης. Και από την άλλη, έχουμε μια ιστορία που λαμβάνει χώρα τον 19^ο αιώνα, στην οποία ο Viollet-le-Duc είναι παρών. Το «εγώ» της αφήγησης του προσδιορίζει αυτές τις συγκεκριμένες χωροχρονικές συνθήκες της αφηγηματικής πράξης, το «εδώ» και το «τώρα» του συγγραφέα-ιστορικού. Πρόκειται για μια ιστορία που διαδραματίζεται στο Παρίσι και στα μνημεία του Μεσαίωνα τα οποία πλέον βρίσκονται σε μια κατάσταση ερειπίων, διαφορετική από αυτή στην οποία είχαν υπάρξει, και την οποία, ως αρχιτέκτονας μέσω των αποκαταστάσεων, προσπαθεί να αναστρέψει.

¹⁵⁹ Ο όρος «αφηγηματική εστία» (focus of narration) προτάθηκε το 1943 από τους Cleanth Brooks & Robert Penn Warren στο *Understanding Fiction*. Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.256.

¹⁶⁰ *αυτ.*, σ.260.

Όταν ο Viollet-le-Duc μιλά για έναν καθεδρικό αυτό, μπορεί να γίνει με διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα στο λήμμα *Cathédrale*, όπως είδαμε, η περιγραφή του ναού γίνεται με τη διαμεσολάβηση ενός σχεδίου, μιας κάτοψης. Ο Viollet-le-Duc ως αφηγητής δεν κινείται στο εσωτερικό των ναών ώστε να μας μεταφέρει εκείνη την οπτική γωνία. Αν στην περιγραφή του εισαχθεί κάποιο βλέμμα, αυτό είναι των πιστών, του επισκόπου ή των τεχνιτών εκείνης της εποχής. Δανείζεται δηλαδή το δικό τους βλέμμα, το πώς εκείνοι κινούνταν στο χώρο τότε, για να δημιουργήσει τη δική του αφήγηση. Στο λήμμα *Architecture Religieuse* όπου, όπως έχουμε πει, τα σχέδια που συνοδεύουν τις περιγραφές είναι κατά κύριο λόγο αρχιτεκτονικές τομές, το υποκείμενο που κινείται στο εσωτερικό τους είναι επίσης ένα πρόσωπο από το Μεσαίωνα. Εδώ, ο ήρωας των αφηγήσεων είναι ο αρχιτέκτονας, ο οικοδόμος, ο τεχνίτης ή ο επίσκοπος, ο οποίος, όπως φανερώνει και το ένδυμα του, «μπαίνει» και στα αρχιτεκτονικά σχέδια. Αποτελεί κατά κανόνα αναπόσπαστο στοιχείο του σχεδίου δίνοντας του την ανθρώπινη κλίμακα.



Dictionnaire T.I λήμμα Architecture Religieuse σ.192 και 195.

Το ίδιο συμβαίνει και στο λήμμα *Construction* αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο σημείο του Λεξικού ο Viollet-le-Duc μιλά για τον τρόπο κατασκευής: είναι οι αρχιτέκτονες και οι τεχνίτες του 12^{ου} αιώνα εκείνοι που δανείζουν το βλέμμα τους στον αφηγητή, μέσα από τη δική τους οπτική. Και όπως έχουμε αναφέρει ο αφηγητής φτάνει στο σημείο να μαντέψει τις σκέψεις ή να εικάσει τα λόγια τους χρησιμοποιώντας έναν άμεσα αναφερόμενο λόγο:

«Πάνω από όλα, ένας καθεδρικός πρέπει να είναι ευρύχωρος, μεγαλοπρεπής, φωτεινός από τα υαλοστάσια, διακοσμημένος με γλυπτά. Δεν πειράζει που τα μέσα είναι πενιχρά! Πρέπει να ικανοποιηθεί αυτή η θρησκευτική ανάγκη της οποίας η σημασία είναι ανώτερη από κάθε άλλη θεώρηση. Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ατελείς θεμελιώσεις, μέτρια υλικά, αλλά ας ανεγείρουμε έναν ναό όπως κανένας άλλος στην επισκοπή. Αν καταστραφεί γρήγορα, δεν πειράζει! Πρέπει να ανεγερθεί. Αν πέσει, οι διάδοχοι μας θα κτίσουν έναν άλλο...» Έτσι θα πρέπει να σκεφτόταν ένας επίσκοπος στο τέλος του 12^{ου} αιώνα.»¹⁶¹



Υπάρχουν όμως και στιγμές που αυτό το βλέμμα συμπληρώνεται από το βλέμμα του ίδιου το συγγραφέα όταν επιστρέφει στα ίδια τα μνημεία, όπως έχουν φτάσει σε αυτόν, τον 19^ο αιώνα, ένα

¹⁶¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire T.I λήμμα Architecture Religieuse* σ.222. Το σχέδιο όπου οι τρεις εξουσίες (αρχιτέκτονας, επίσκοπος, ευγενής) σχεδιάζουν με τη βοήθεια διαβήτη, βρίσκεται στην πρώτη σελίδα, μαζί με τον τίτλο, σε κάθε τόμο.

βλέμμα με οξυμένη παρατηρητικότητα όπως και εκείνη των ηρώων του. Η εσωτερική εστίαση πάνω στον ήρωα του Μεσαίωνα σε 3^ο πρόσωπο, μετατρέπεται έτσι σε μια αφήγηση σε 1^ο πρόσωπο, με τον συγγραφέα να αποκτά ο ίδιος το ρόλο του μάρτυρα-ήρωα. Οι λέξεις «*ίχνη, ανακαλύψεις, αποδείξεις*», διεισδύουν στο κείμενο, συνδέοντας τις δύο εποχές, την αρχιτεκτονική τότε με την αρχιτεκτονική τώρα, όπως έχει φτάσει στο παρόν του συγγραφέα:

*«Από την ξυλεία δεν έχει μείνει σήμερα κάποιο **ίχνος** από αυτήν την όμορφη κατασκευή, πέρα από τα ανοίγματα και το κάτω μέρος των φεγγιτών. Αυτό όμως είναι αρκετό για να δώσει μια ιδέα για το μεγαλείο των διατάξεων που υιοθετήθηκαν».*¹⁶²

*«**Πρόσφατες ανακαλύψεις** υψηλού ενδιαφέροντος, μας υποχρεώνουν να δείξουμε ξανά αυτήν την τομή που είχαμε σχεδιάσει και για το *λήμμα Architecture Religieuse*, όμως σε μια ανολοκλήρωτη μορφή».*¹⁶³

*«Από το 1235 έως το 1240, μια πυρκαγιά, για την οποία η ιστορία δεν αναφέρει τίποτα και που όμως τα **ίχνη** της είναι ορατά στο μνημείο, κατέστρεψε τα ξύλινα στοιχεία της οροφής και του υπερώου του καθεδρικού».*¹⁶⁴

*«Όχι μόνο μοιραζόμαστε την ίδια άποψη με τον κ. Vitet, αλλά είμαστε πιο καταφατικοί και από αυτόν, καθώς θα στηρίζουμε τις **ιστορικές του αποδείξεις** σε αποδείξεις ακόμα πιο στέρεες, που προκύπτουν από την εξέταση του ίδιου του μνημείου (...) Οι αναλογίες της κατασκευής, όπως έχουν παραμείνει, έχουν έναν αξιοσημείωτο χαρακτήρα για την εποχή στην οποία έχει κτιστεί».*¹⁶⁵

*«Ανάμεσα στους δύο πυλώνες, **βλέπουμε** ακόμα και σήμερα το **ίχνος** της κατασκευής αυτής της εισόδου».*¹⁶⁶

Η εσωτερική εστίαση στην οπτική γωνία του ίδιου του συγγραφέα-αφηγητή είναι ακόμα πιο έντονη στην περίπτωση των λεπτομερειών και του διακόσμου. Εκεί, ο Viollet-le-Duc δίνει έναν δικό του τόνο στην αφήγηση, ακολουθεί το δικό του βλέμμα πάνω στα γλυπτά, τα ανάγλυφα ή τα βιτρώ και μας κάνει μετόχους των συναισθημάτων που του δημιουργούν. Ακόμα και στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες και τα διάσημα αξονομετρικά όπου η εικόνα εκρήγνυται σε ένα σύνολο λίθων που συναποτελούν τη μορφή ενός γοθτικού τόξου, η ματιά του δεν εγκαταλείπει την εσωτερική εστίαση. Όσο και αν μοιάζει, δεν είναι μια ματιά υπερφυσική. Είναι απλά ένα αποτέλεσμα λεπτομερούς παρατήρησης, του σχήματος, του μεγέθους και της θέσης κάθε θολόλιθου, που του

¹⁶² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα Construction σ.256

¹⁶³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.288.

¹⁶⁴ αυτ., σ.292.

¹⁶⁵ αυτ., σ.298

¹⁶⁶ αυτ., σ.313. (Στα αποσπάσματα αυτά η υπογράμμιση είναι δική μου).

επιτρέπει να παρουσιάσει ένα τέτοιο αξονομετρικό σχέδιο ως βοήθημα για τους αναγνώστες. Ακόμα και οι ενδείξεις εστίασης που δηλώνονται με τροπιστικές εκφράσεις που δείχνουν αμφιβολία «*ίσως, μοιάζει να, φαίνεται πως, σάμπως να*» πιστοποιούν την παρουσία του στον χώρο και εγγυούνται την προέλευση της πληροφορίας. Ως ερευνητής-ιστορικός, ο Viollet-le-Duc, χρησιμοποιεί την αληθειακή τροπικότητα¹⁶⁷ για να αναφερθεί στην ενδεχόμενη αλήθεια των λογικών προτάσεων και των λογικών ιστορικών συμπερασμάτων:

*«μας δίνει περιθώριο να υποθέσουμε ότι» / «πιθανώς» / «κατά πως φαίνεται»
«υπάρχει κάθε λόγος ώστε να πιστέψουμε ότι»
«είναι πιθανόν να», «υποθέτουμε απλά ότι...»
«ήταν άραγε αυτός ο αρχικός στόχος; αυτό δεν μπορούμε να το πούμε σήμερα»
«αυτό μας φαίνεται δύσκολο να το απαντήσουμε»*

Φωνή: Ποιος μιλάει;

Η ανάλυση του αφηγηματικού λόγου, διατηρώντας πάντα την τριμερή διάκριση ανάμεσα σε αφήγημα, ιστορία και αφηγηματική πράξη, συνεπάγεται τόσο τη μελέτη των σχέσεων ανάμεσα σ' αυτόν το λόγο και τα γεγονότα που εκθέτει, όσο και των σχέσεων ανάμεσα στον αφηγηματικό λόγο και την πράξη που τον παράγει – σχέσεις που θα προσεγγίσουμε σε αυτήν την ενότητα. Το ενδιαφέρον για την αφηγηματική πράξη δεν ήταν πάντα δεδομένο στη μελέτη του αφηγηματικού λόγου. Η γλωσσολογία χρειάστηκε χρόνο για να περάσει από την ανάλυση των εκφωνημάτων στη σχέση ανάμεσα στα εκφωνήματα και την παραγωγική τους βαθμίδα. Το εκφώνημα, ως μονάδα γλωσσικής ανάλυσης στο πλαίσιο της Πραγματολογίας, αφορά τον λόγο που παράγει ένας συγκεκριμένος ομιλητής, σε μια συγκεκριμένη περίπτωση επικοινωνίας.¹⁶⁸ Έχει όλα τα φυσικά χαρακτηριστικά της φωνής, και του ύφους του ομιλητή, του ιδιώματος ή της διαλέκτου και της ιδιολέκτου του. Η Πραγματολογία, ως αντίδραση στη δομική γλωσσολογία στις αρχές της δεκαετίας του '70, έθεσε το εκφώνημα και τη γλωσσική επιτέλεση στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός της. Βασική θέση της ήταν πως οι λέξεις, οι φράσεις, οι προτάσεις, χρησιμοποιούνται για να κάνουμε κάτι, να επιτελέσουμε πράξεις - και όχι μόνο για να αναπαραστήσουμε ή να περιγράψουμε την πραγματικότητα.

Ο Gérard Genette θέλησε επίσης να αποκαταστήσει τη σημασία και την ιδιαιτερότητα της αφηγηματικής πράξης, παρακάμπτοντας τους δισταγμούς της Ποιητικής να την αναγνωρίσει ως μια αυτόνομη παραγωγική βαθμίδα του αφηγηματικού λόγου.¹⁶⁹ Όπως έχουμε αναφέρει, η σημασία του αφηγείσθαι είναι καθοριστική: χωρίς την αφηγηματική πράξη δεν υπάρχει εκφώνημα και στην περίπτωση μιας φανταστικής, μυθοπλαστικής αφήγησης δεν υπάρχει καν αφηγηματικό περιεχόμενο. Προκαλεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι η θεωρία της αφήγησης είχε δείξει μικρό

¹⁶⁷ David Crystal, *Λεξικό Γλωσσολογίας και Φωνητικής* μτφρ. Γιώργος Ξυδόπουλος (Αθήνα: εκδ. Πατάκης, 2003) σ.8.

¹⁶⁸ Κώστας Κανάκης, *Εισαγωγή στην πραγματολογία* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2007).

¹⁶⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.286.

ενδιαφέρον για τα προβλήματα που αφορούν την πράξη του αφηγείσθαι, συγκεντρώνοντας όλη σχεδόν την προσοχή της στο εκφώνημα και στο περιεχόμενο του. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Genette επαναφέροντας το παράδειγμα αφήγησης στην *Οδύσσεια*, προκαλεί έκπληξη το ότι η θεωρία αντιμετωπίζει το γεγονός πως τις περιπέτειες του Οδυσσέα τις αφηγείται τότε ο Όμηρος και τότε ο ίδιος ο Οδυσσέας, ως κάτι απλά δευτερεύον, ενώ ο Πλάτωνας είχε ήδη υποδείξει τη σημασία αυτού του θέματος.¹⁷⁰

Το πρόβλημα της αυτονομίας της αφηγηματικής εκφώνησης οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη σύγχυση ανάμεσα στην εκφώνηση και την οπτική γωνία. Την ταύτιση ανάμεσα στην αφηγηματική βαθμίδα και τη βαθμίδα της «γραφής», την ταύτιση αφηγητή και συγγραφέα, ή την ταύτιση του αποδέκτη της αφήγησης με τον αναγνώστη. Για τον λόγο αυτό, έχει ιδιαίτερη σημασία να διακρίνουμε τα διάφορα αφηγηματικά επίπεδα ξεφεύγοντας από το απλουστευτικό σχήμα του συγγραφέα που «μιλά» και του αναγνώστη που «ακούει». Μέσα σε μια αφήγηση, ακόμα και στην αφήγηση ενός λεξικού για την αρχιτεκτονική, μπορούν να συνυπάρχουν διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα. Και κάθε γεγονός αφηγημένο μέσα σε ένα αφήγημα βρίσκεται σε ένα διηγητικό επίπεδο αμέσως ανώτερο εκείνου στο οποίο τοποθετείται η αφηγηματική πράξη που το παρήγαγε: ένα έργο μέσα στο έργο.¹⁷¹ Ονομάζουμε την αφηγηματική βαθμίδα μιας αφήγησης πρώτου επιπέδου εξωδιηγητική. Στην περίπτωση του Λεξικού, αυτή είναι η αφήγηση του Viollet-le-Duc που μας μιλά για τη γοτθική αρχιτεκτονική. Ο εξωδιηγητικός χαρακτήρας μιας αφήγησης δεν προϋποθέτει αναγκαστικά μια πραγματική ύπαρξη που αναλαμβάνει την αφήγηση της ιστορίας. Ο Viollet-le-Duc θα μπορούσε κάλλιστα να έχει συλλάβει έναν φανταστικό αφηγητή, όπως έχει κάνει σε τόσα μυθιστορήματα του, και να αναλάβει εκείνος την εξιστόρηση της γοτθικής τέχνης. Και στις δύο περιπτώσεις, ο αφηγητής βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με το αναγνωστικό κοινό του. Ο Viollet-le-Duc απευθύνεται σε αυτό, στους Γάλλους του 19^{ου} αιώνα που κατά κύριο λόγο ζουν στο Παρίσι και μοιράζονται με αυτόν τις ίδιες εικόνες και έχουν προβληματιστεί πάνω στα ίδια τρέχοντα ζητήματα που αφορούν την αρχιτεκτονική της εποχής τους.

Όμως στο Λεξικό, η αφήγηση δεν περιορίζεται ανάμεσα στον συγγραφέα της και τον αναγνώστη, ούτε ο αποδέκτης της αφήγησης είναι πάντα ο ίδιος. Όταν ο Viollet-le-Duc δημιουργεί σκηνές στις οποίες εισάγει τους ήρωες του από τον Μεσαίωνα -έναν αρχιτέκτονα να μιλά στους τεχνίτες, ή έναν επίσκοπο να μιλά στο ποίμνιό του- έχουμε τη δημιουργία μιας αφήγησης δευτέρου βαθμού. Ονομάζουμε την αφηγηματική αυτή βαθμίδα μεταδιηγητική. Και σε αυτήν την περίπτωση η εισαγωγή μιας νέας αφήγησης μέσα στην αφήγηση, δεν συνεπάγεται αναγκαστικά τον μυθοπλαστικό της χαρακτήρα. Ο επίσκοπος Simon, ο επίσκοπος Beaudoin ή ο αββάς Suger ήταν ιστορικά πρόσωπα που απλά ο Viollet-le-Duc επιλέγει να τοποθετήσει ως αφηγητές μιας μεταδιήγησης. Η αφήγηση δευτέρου βαθμού έχει μακρά ιστορία που φτάνει πίσω στην επική ποίηση και διαπέρασε όλη την παράδοση της μυθιστοριογραφίας, ακόμα και το ρεαλιστικό

¹⁷⁰ αυτ., σ.86.

¹⁷¹ αυτ., σ.302.

μυθιστόρημα. Σε αυτήν ανήκουν και αφηγήσεις που δεν είναι απαραίτητα προφορικές ή γραπτές όπως για παράδειγμα η αναφορά σε ένα όνειρο ή κάθε είδους παρεμβολή μιας ανάμνησης από τα πρόσωπα της ιστορίας. Μια δευτέρου βαθμού αφήγηση μπορεί επίσης να προκύψει από μια μη ρηματική παράσταση, όπως για παράδειγμα από έναν πίνακα ή κάποια άλλη εικόνα την οποία ο αφηγητής μετατρέπει σε ρηματική αφήγηση περιγράφοντας την. Η περίπτωση αυτή συναντάται συχνά στο Λεξικό στα παραδείγματα των ιστορημένων κιονοκράνων. Πρόκειται για κιονόκρανα με έξεργο ανάγλυφο, ενίοτε σχεδόν ολόγλυφα, που αναπαριστούν μορφές ζώων από τη μυθολογία ή φανταστικών, αλλά και θέματα από την Βίβλο, από τα ευαγγέλια ή την ιστορία της εκκλησίας γενικότερα.¹⁷² Ο Viollet-le-Duc περιγράφει πολλά από αυτά στο λήμμα *Chapiteau*, αλλά χαρακτηριστικό είναι και το παρακάτω παράδειγμα από το λήμμα *Architecture Religieuse* όπου έχουμε μια περιγραφή ενός «ναού μέσα στο ναό», κατ'αντιστοιχία του «έργου μέσα στο έργο» της μεταδιηγητικής αφήγησης:

«Στην παλιά εκκλησία του *Saint-Sauveur* της *Nevers* που κατέρρευσε το 1839 υπήρχε ένα περίεργο κιονόκρανο των αρχών του 12^{ου} αιώνα, στο οποίο ήταν σκαλισμένη η εκκλησία που δίνουμε εδώ (σχήμα 47). Η εκκλησία αυτή είναι εντελώς Βυζαντινή. Ο τρούλος στο κέντρο, τον οποίο φέρουν σφαιρικά τρίγωνα τα οποία ο γλύπτης είχε φροντίσει να δείξει αφελώς με τα τόξα που εμφανίζονται εξωτερικά, στο ύψος της στέγης. Το εγκάρσιο κλίτος τελειώνει με ημικυκλικές αψίδες και κατασκευή τοιχοποιίας που θυμίζει τον διάκοσμο ελληνικών εκκλησιών. Απουσία αντηρίδων, τόσο προφανών εκείνη την εποχή στις γαλλικές εκκλησίες. Στέγαση που δεν έχει τίποτα το δυτικό. Ένας κυλινδρικός πύργος φυτεμένος δίπλα στον κυρίως ναό, χωρίς σχέση με αυτόν, σε αντίθεση με τις συνήθειες που υιοθετούνταν στα μέρη μας και σύμφωνα με εκείνες της Ανατολής. Ορθογωνική πόρτα χωρίς τα επάλληλα τόξα της πύλης. Μικρά τοξωτά παράθυρα. Τίποτα δεν λείπει, είναι ένα κτίσμα εξίσου βυζαντινό με τον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, ο οποίος από βυζαντινά στοιχεία έχει να επιδείξει μόνο τους τρούλους και το νάρθηκα, και που, ως κάτοψη, θυμίζει μία μόνο εκκλησία της Ανατολής, κατεστραμμένη σήμερα, εκείνη των Αγίων Αποστόλων».¹⁷³



Οι αφηγήσεις δευτέρου βαθμού έχουν στο Λεξικό μια «εξηγητική λειτουργία».¹⁷⁴ Δεν αποτελούν παρενθέσεις που καθυστερούν την αφήγηση ή που απλά ψυχαγωγούν τον αναγνώστη. Έχουν στενή σχέση με το υπόλοιπο κείμενο και η σχέση αυτή παρουσιάζεται ρητά στον αναγνώστη. Στο παραπάνω παράδειγμα, η παρέκβαση από την πρωτεύουσα αφήγηση δίνει στον Viollet-le-Duc την ευκαιρία να μιλήσει για τις επιρροές εξ'Ανατολής και τον τρόπο που αφομοιώθηκαν από τη γαλλική γοτθική τέχνη. Η συρταρωτή περιγραφή του βυζαντινού ναού που απεικονίζεται στο κιονόκρανο αποδεικνύει για τον αφηγητή πως οι γλύπτες γνώριζαν το πώς είναι μια βυζαντινή

¹⁷² Χαράλαμπος Μπούρας, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής: Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα* (Αθήνα: εκδ. Μέλισσα, 1994) σ.307-308.

¹⁷³ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.I λήμμα *Architecture Religieuse* σ.217. Το σχέδιο του κιονόκρανου στη σελίδα 218.

¹⁷⁴ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.307.

εκκλησία, χρησιμοποίησαν συγκεκριμένα στοιχεία όπως οι τρούλοι, οι μεγάλες διατάξεις των κατόψεων ή κάποια στοιχεία διακόσμου, όμως δεν αναπαρήγαγαν τις επιρροές αυτές με τον ίδιο τρόπο και παντού. Αντιθέτως, οι λαϊκές σχολές του 12^{ου} αιώνα κατάφεραν να δημιουργήσουν μια τέχνη δική τους, εντελώς νέα.

Κάθε αφηγηματικό επίπεδο δεν παραμένει ερμητικά κλειστό. Πολλές φορές υπάρχουν παραβιάσεις και μεταβάσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο οι οποίες ονομάζονται αφηγηματικές μεταλήψεις. Χαρακτηριστικό και διάσημο παράδειγμα στη λογοτεχνία είναι αυτό του *Tristram Shandy* όπου ο Laurence Sterne, παραβιάζοντας τις αφηγηματικές συμβάσεις και κάθε έννοια της γραμμικής διήγησης φτάνει στο σημείο να ζητά από τον αναγνώστη να παρέμβει στην ιστορία, να κλείσει μια πόρτα ή να βοηθήσει τον κ. Shandy να επιστρέψει στο κρεβάτι του. Οι μεταλήψεις, που βέβαια πλέον, είναι συνήθειες στη μυθοπλασία, παίζουν με τον διπλό χρόνο, αυτόν της αφήγησης και της ιστορίας, καταστρατηγώντας τα όρια τους. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Gérard Genette, αυτού του είδους οι παραβιάσεις «δηλώνουν τη σημασία του ορίου που πασχίζουν να διαβούν περιφρονώντας την αληθοφάνεια, και το οποίο είναι ακριβώς η ίδια η αφήγηση».¹⁷⁵

*«Το αληθινό, μπορεί μερικές φορές να μην είναι αληθοφανές!»*¹⁷⁶

Η διεισδυση του αφηγητή στο αφηγηματικό σύμπαν που προξενεί αυτό το παράδοξο αποτέλεσμα, συναντάται και στην περίπτωση του Λεξικού με έναν αντίστροφο τρόπο. Σε μια χαρακτηριστική αφηγηματική μετάληψη, είναι οι ήρωες της αφήγησης του Viollet-le-Duc, οι καλλιτέχνες της γοτθικής τέχνης εκείνοι που διεισδύουν στον πραγματικό κόσμο των αναγνωστών. Ο αφηγητής Viollet-le-Duc, με έναν τρόπο ανάλογο με αυτόν που Έλληνες γλύπτες της αρχαίας Ελλάδας συνομιλούν με γάλλους καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα, καταργώντας τα όρια ανάμεσα στους δύο χρόνους των δύο αφηγηματικών επιπέδων, ζητά από τους αναγνώστες να φανταστούν έναν ακόμα υπερφυσικό διάλογο, ανάμεσα στους ίδιους και τους ήρωες του Viollet-le-Duc από το Μεσαίωνα:

*«Αν είχαμε πει συγγνώμη στους καλλιτέχνες αυτούς, στους γλύπτες του 13^{ου} αιώνα: «Καλοί μας άνθρωποι, που κάνατε γλυπτική όπως δεν έκαναν πουθενά στην εποχή μας, που φτιάξατε μια σχολή εκεί όπου ερχόμαστε να μελετήσουμε, που στείλατε καλλιτέχνες παντού, που ασκήσατε την τέχνη με πίστη στα έργα σας και με μια τέλεια γνώση των υλικών, που καλύψατε την πατρίδα μας με ένα γλυπτικό σύμπαν ισάξιο, το λιγότερο, με αυτό των γλυπτών της αρχαίας Ελλάδας. Θα έρθει μια στιγμή στη Γαλλία, στο Παρίσι, εκεί όπου τοποθετήσατε τις σχολές σας, όπου οι άνθρωποι, Γάλλοι όπως και σεις, θα αρνηθούν την αξία σας – και αυτό λίγο σας νοιάζει - θα προσπαθήσουν να πείσουν πως δεν υπήρξατε καν, πως τα έργα σας δεν είναι δικά σας, πως οφείλονται σε έναν τυχαίο προστάτη, και θα δώσουν, ως απόδειξη, το ότι δεν υπογράφατε τα έργα σας...». Οι καλοί άνθρωποι δεν θα πίστευαν την προφητεία. Ωστόσο η προφητεία θα επαληθευόταν».*¹⁷⁷

¹⁷⁵ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.311.

¹⁷⁶ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.VIII λήμμα Sculpture σ.153.

¹⁷⁷ αυτ., σ.153-154.

Όπως εύστοχα σημειώνει ο Gérard Genette, «ο αληθινός συγγραφέας της αφήγησης δεν είναι μόνο αυτός που την αφηγείται αλλά επίσης, καμιά φορά και περισσότερο, αυτός που την ακούει».¹⁷⁸ Έτσι, και στο παραπάνω απόσπασμα, με μια κίνηση κυκλική, ο κύριος αποδέκτης της αφήγησης στο Λεξικό, ο γάλλος αναγνώστης του 19^{ου} αιώνα, παίρνει το ρόλο του αφηγητή και απευθύνεται στους κύριους ήρωες του, σε ένα λόγο που τελικά επιστρέφει σε αυτόν, ως ένας λόγος διδακτικός, ένας κώδωνας κινδύνου για τις επιλογές του στην κριτική της τέχνης. Η σχέση του κύριου αφηγητή, του Viollet-le-Duc, με το αναγνωστικό κοινό του, επιτυγχάνεται βέβαια και με πολύ πιο κοινότοπους τρόπους όπως με τη χρήση ακαδημαϊκών πληθυντικών ή με αποστροφές στον αναγνώστη, ψευδο-διαλόγους ή ρητορικές ερωτήσεις στις οποίες ο αφηγητής δίνει μόνος την απάντηση:

«Πρέπει να το αποδώσουμε σε έλλειψη πίστης; Δεν νομίζω».

«Ποιον προσέλαβε ο Suger για να κτίσει το αβαείο του Saint-Denis; Είναι δύσκολο να ξέρουμε».

«Τι πιο φυσικό από το να υποθέσει κανείς πως ο επίσκοπος Beaudoin, βλέποντας να ξαναχτίζουν την εκκλησία του αβαείου του με τη διάταξη και τα νέα κατασκευαστικά μέσα της εποχής, από το να απευθυνθεί σε αυτόν ώστε να έχει τους αρχιτεχνίτες και τους τεχνίτες που χρειάζονται για το ξαναχτίσιμο του καθεδρικού που καταστράφηκε από την πυρκαγιά; Αν αυτό δεν είναι απόδειξη, τότε πιστεύουμε πως είναι τουλάχιστον εύλογο συμπέρασμα».

«Αν οι επίσκοποι της Laon, θεώρησαν απαραίτητο να κάνουν παρόμοιες ηθικές παραχωρήσεις στους πολίτες τους, δεν μπορούμε να παραδεχτούμε πως αυτή η ανοχή επηρέασε τη διάταξη της κάτοψης του καθεδρικού;»¹⁷⁹

Μέσα από αυτήν την ανάλυση του κειμένου του Λεξικού με τα εργαλεία της αφηγηματολογίας, δεν επιχειρούμε να διατυπώσουμε μια ανιαρή τυπολογία για κάθε αφηγηματική κατάσταση και κάθε αφηγηματικό τέχνασμα που μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς όταν αναλάβει να διηγηθεί μια ιστορία. Θεωρούμε, όμως, πως αξιοποιώντας αυτή τη γνώση, το έργο του Viollet-le-Duc αποκτά μια νέα διάσταση που ξεπερνά ή και συνεχίζει την Δομική Θεωρία του για το γοτθικό την οποία θεμελίωσε ο Hubert Damisch. Ακόμα και αν η αφήγηση μιας προσωπική εμπειρίας της μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής δεν ήταν ζητούμενο για τον Viollet-le-Duc, με τον τρόπο που αυτή, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αποκτά μορφή στο έργο του Ruskin, μέσα από την ανάλυση φάνηκε το πόσο και το πώς η αφήγηση, ως διαμόρφωση ιστορίας επιμένει. Όπως έλεγε ο Paul Ricoeur, ακόμα και οι μορφές γραφής της Ιστορίας οι φαινομενικά απομακρυσμένες από την

¹⁷⁸ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.339.

¹⁷⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.II λήμμα Cathédrale σ.284-284, σ.298, σ.299, σ.306.

αφηγηματικότητα, είναι αναγκαστικά δέσμιες μιας «αφηγηματικής κατανόησης».¹⁸⁰ Παρά λοιπόν την αντιαφηγηματική επιλογή του Λεξικού, παρά τις προσδοκίες για πυκνές, στεγνές πολλαπλές περιγραφές που χαρακτηρίζουν λήμματα Λεξικών, το *Dictionnaire*, μπορεί να διαβαστεί και ως μια μεγάλη ιστορία, μια μεγάλη αφήγηση της γαλλικής μεσαιωνικής κατασκευής, στην οποία η ανάλυση της δομής της μορφής και η εστίαση στις αρχιτεκτονικές και κατασκευαστικές λεπτομέρειες αποτελούν τα κύρια συμβάντα της.



¹⁸⁰ Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* σ.39.

Κεφάλαιο 5



Ruskin: αφηγηματολογική προσέγγιση



Γνωριμία με τη γραφή του John Ruskin αποτελεί μια πρωτόγνωρη εμπειρία για κάθε αναγνώστη. Η ποιητικότητα του λόγου του, ο χειρισμός της γλώσσας και οι εικόνες που παράγει έχουν μια σπάνια ποιότητα που μπορούν να συγκινήσουν και τον πιο καχύποπτο ή απαιτητικό κριτή. Η πρόθεση να εξετάσουμε το κείμενο του Ruskin με όρους αφηγηματολογίας, αποσυναρμολογώντας το λεκτικό του οικοδόμημα σε σχήματα χρονικά, εγκλίσεις, αφηγηματικά επίπεδα, ταχύτητες και λειτουργίες, ενέχει έναν μεταφυσικό φόβο μήπως το κείμενο και η εμπειρία της ανάγνωσης τραυματιστεί από την ίδια την ανάλυση. Είναι που για τέτοιου είδους φόβους μας έχει προϋδεάσει και ο ίδιος ο Ruskin. Όπως απειλείται για μας η γοητεία του κειμένου του, έτσι και για εκείνον, η ομορφιά της Βενετίας που τόσο συστηματικά μελέτησε, συνοδευόταν από το άγχος μήπως όλη αυτή η σαγήνη χαθεί ακριβώς εξαιτίας της άοκνης εργασίας του. Η πρώτη συμβουλή που έδινε στον αναγνώστη και επίδοξο ταξιδιώτη-επισκέπτη της Βενετίας ήταν να την εγκαταλείψει «γρήγορα πριν όλη η μαγεία της πρώτης εντύπωσης καταστραφεί»,¹ λες και αν δεν βιαστεί τα μάγια θα λυθούν όπως συμβαίνει στα παραμύθια. Ήταν μια προτροπή που βασιζόταν στην προσωπική του εμπειρία μετά από μήνες εξονυχιστικής δουλειάς στην αγαπημένη του πόλη. Όπως εξομολογούνταν στην αλληλογραφία του:

*«Η δουλειά μου εκεί ήταν τόσο δύσκολη, πεζή και μηχανική, ώστε πριν ακόμη φύγω ξέχασα τελείως τη γοητεία του μέρους. Η ανάλυση είναι μια σιχαμερή δουλειά: είμαι βέβαιος πως οι άνθρωποι που εργάζονται επισταμένα πάνω σε κάποιο αντικείμενο σίγουρα ταλαιπωρούνται σε δυσάρεστο βαθμό. Αισθάνεται κανείς φυσιολογικά όταν είναι άσχετος με το θέμα».*²

Η απομάγευση της Βενετίας και η διάβρωση μιας εξιδανικευτικής ματιάς από την επιστημονική προσέγγιση και γνώση του αντικειμένου μελέτης είναι κάτι που συναντήσαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, όταν ο Ruskin παραδεχόταν με μια κάποια πικρία πως πλέον, οι γνώσεις του στη

¹ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.7.

² Γράμμα στον Καθηγητή Pr. Charles Eliot Norton που ο Ruskin περιέλαβε στην Εισαγωγή της «Brantwood edition» του *The Stones of Venice* (Travellers' Edition) σ.ix.
Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.xxix.

Το γράμμα αυτό υπάρχει μεταφρασμένο στο John Julius Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* μτφρ.Γιάννης Καστανάρας (Αθήνα: εκδ. Γκοβόστη, 20005) σ.120-122.

Ο Edward Tyas Cook, επιμελητής της Library Edition, αναφέρει το 1859 ως τη χρονιά που γράφτηκε το γράμμα στον Pr.Norton ενώ ο John Julius Norwich το 1857.

Επιπλέον, στη φράση “One only feels as one should when one doesn't know much about the matter” επιλέγουμε να αποδώσουμε το υποκείμενο “one” ως *κανείς, κάποιος*, και όχι ως “καθένας” όπως διαβάζουμε στην ελληνική μετάφραση.

γεωλογία τον κάνουν να μπορεί να δει με ψυχρότητα το γραφικό τοπίο μιας απότομης πλαγιάς και να περιοριστεί στην περιγραφή του εδάφους, της κλίσης του, της χλωρίδας και της μορφής του, παραβλέποντας την ομορφιά και τη συγκίνηση που προκαλεί.³ Η αδυναμία συνύπαρξης συναισθήματος και τεκμηριωμένης γνώσης ήταν, εξάλλου, κάτι για το οποίο είχε μιλήσει με περισσή κυνικότητα και ο Ernest Bersot το 1860, φοβούμενος τη ρεαλιστική απειλή.⁴ Στόχος όμως του Ruskin στο *Stones of Venice* δεν είναι να κατασκευάσει μια ρομαντική εικόνα της Βενετίας. Όπως χαρακτηριστικά γράφει στον πατέρα του, τον Φεβρουάριο του 1852 βρισκόμενος εκεί για τη συγγραφή του πρώτου τόμου,

*Ξέρεις πως δεν υποσχέθηκα (στους αναγνώστες) κανένα ρομάντζο, τους υποσχέθηκα πέτρες (...) Δεν νιώθω κανένα ρομάντζο στη Βενετία. Είναι απλά ένας σωρός από ερείπια.*⁵

Ο Ruskin θέλει να δώσει όλες τις λεπτομέρειες για τις πέτρες της Βενετίας και πιστεύει πως είναι μια εργασία χρήσιμη που κάποτε θα εκτιμηθεί. Τα ρομαντικά αισθήματα είναι απόλυτα πεπεισμένος πως είναι ανίκανα να προστατέψουν την αγαπημένη του πόλη. Όπως γλαφυρά γράφει, «μπορεί να χρυσώσουν την παρακμή της και να προσκολλώνται επάνω της σαν παρασιτικά φυτά, όμως δεν μπορούν καν να διακρίνουν τί είναι εκείνο που αξίζει και στο οποίο θα όφειλαν να έχουν προσκολληθεί».⁶ Η Βενετία της μυθοπλασίας και του δράματος, είναι για τον Ruskin μια απλή «άνθηση παρακμής, ένα όνειρο που οι πρώτες αχτίδες του φωτός της ημέρας θα το διαλύσουν σε σκόνη».⁷ Καθήκον του είναι η διάσωση της πόλης, το να συλλέξει τα απομεινάρια της, αποκαθιστώντας μέσα από αυτά μια ξεθωριασμένη εικόνα της χαμένης πολιτείας, χίλιες φορές πιο όμορφης από την τωρινή. Και την ομορφιά αυτή δεν μπορεί να τη συλλάβει η «ραθυμία της φαντασίας», αλλά χρειάζεται μόχθος και ειλικρινής έρευνα της αληθινής φύσης αυτού του άγριου και μοναχικού σκηνικού της «ανήσυχης παλίρροιας και της τρεμάμενης άμμου».⁸ Χρειάζεται εκείνη η εργασία η «πεζή και μηχανική» κάτω από συνθήκες αντίξοες και καθόλου ειδυλλιακές, που ο Ruskin ξέρει πως είναι ο μόνος που είναι διατεθειμένος να την κάνει. Ούτε ο James Fergusson ούτε ο Charles Robert Cockerell, όπως σχολίασε ο

³ Γράμμα στον Walter Brown, 28 Σεπτεμβρίου 1847. Όπως παραθέτει ο Harold Bloom, *The Literary Criticism of John Ruskin* σ. xix.

Ο Edward Tyas Cook επισημαίνει πως και στο κείμενο του Ruskin «The uses of ignorance» (γραμμένο στις 29 Ιουλίου 1849 στο Courmayer, από το Ruskin's Diary, Switzerland) φαίνεται το πόσο η άγνοια του Ruskin πάνω σε ζητήματα γεωλογίας ενέτεινε την αίσθηση μεγαλείου για τις Άλπεις. *Stones of Venice I*, LE vol.9 σ. xxiii.

⁴ Bersot, «De l'application de la médecine à la littérature» σ.2.

⁵ Γράμμα στον πατέρα του, 18 Φεβρουαρίου 1852, Venice. Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ. xxxiii - xxxiv.

⁶ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.7-8.

⁷ αυτ., σ.8.

⁸ αυτ., σ.9.

πατέρας του στη μεταξύ τους αλληλογραφία, υπονοώντας πως θα μπορούσε να αφήσει τις λεπτομέρειες σε άλλους ιστορικούς, ούτε κανείς άλλος δεν θα μπορούσε να αναλάβει αυτό το εγχείρημα. Ο Ruskin ένιωθε πως μόνο εκείνος ήταν αυτός που μπορούσε να οργανώσει όλο αυτό το υλικό, εκείνη την εποχή σε εκείνη την πόλη. Ήταν ένα στοίχημα προσωπικό στο οποίο πίστευε βαθιά και έβαλε όλη του τη δύναμη για να το πετύχει. Η αφήγηση του είναι διδακτική, οι περιγραφές του σωστικές. Όμως, η υποδοχή του έργου από το κοινό και τους κριτικούς τον απογοήτευσε. Η δεύτερη έκδοση του πρώτου τόμου του *Stones of Venice* δεν ήρθε παρά επτά χρόνια αργότερα, το 1858, λόγω χαμηλών πωλήσεων. Η απογοήτευση του Ruskin είναι έκδηλη σε ένα ακόμα απόσπασμα από την αλληλογραφία με τον πατέρα του:

*«Μην μου στέλνεις άλλες κριτικές. Δεν συνήθιζα να είμαι ευαίσθητος στην κριτική. Θύμωνα όταν γινόμουν ευαίσθητος. Τώρα όμως είμαι - εν μέρει επειδή είμαι εκνευρισμένος, εν μέρει επειδή τα έργα μου μου κοστίζουν περισσότερη δουλειά. Θα μπορούσα να κάτσω να γράψω ένα ποίημα, με μια καλή δόση από ανοησίες, μέσα σε λίγες ώρες. Αν ένας κριτικός έλεγε πως είναι ανοησία, θα ένιωθα πως έχει το δικαίωμα της γνώμης του και δεν θα νοιαζόμουν. Όταν όμως δουλεύω για έναν τόμο δυο χρόνια και ζυγίζω κάθε λέξη του, και κάποιος ηλίθιος όπως εκείνος της *Guardian* έρχεται και μου λέει πως οι μισοί μου ισχυρισμοί είναι αντιδιαμετρικά αντίθετοι στους άλλους μισούς, απλά επειδή ο δόλιος ο άσχετος δεν μπορεί να δει ότι το ακάθι έχει δύο όψεις, με ανησυχεί πολύ και με θυμώνει και με καταθλίβει ταυτοχρόνως».*⁹

Το *Stones of Venice*, σηματοδότησε την αρχή μιας αλλαγής στο στυλ του Ruskin. Παρότι οι τρεις τόμοι του είναι άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της υπέρμετρης ευγλωττίας του, είναι κυρίως ένα έργο μεθοδικό, τεχνικό και βαθιά ταξινομητικό, τόσο που πολλοί από το κοινό του, ανάμεσα στους οποίους και ο ίδιος του ο πατέρας, απογοητεύτηκαν από τη σχετική “ξηρασία” του θέματος.¹⁰ Η πρόθεση του Ruskin για μια κατάθεση αυστηρών κανόνων και γεγονότων και όχι για ένα βενετσιάνικο παραμύθι, είναι που μας δίνουν την άδεια να εισχωρήσουμε και μεις με μια διάθεση αναλυτική ανάμεσα στις σχισμές που αφήνουν οι πέτρες της Βενετίας, αναζητώντας τους τρόπους οργάνωσης της περιγραφής και της αφήγησης της. Στόχος μας είναι να καθορίσουμε τη σχέση ανάμεσα στην εμπειρία του εκεί και στον λόγο που την εκφράζει.

η εμπειρία της γραφής

Η εμπειρία του Ruskin στην Βενετία, η εμπειρία της δύσκολης προσωπικής εργασίας στους δρόμους και τα κανάλια της είναι διάχυτη στο *Stones of Venice* και δεν καμουφλάρεται κάτω από έναν λόγο απρόσωπα επιστημονικό. Αντιθέτως, είναι ακριβώς η εμφάνιση του πρώτου προσώπου της αφήγησης που εμφανίζεται διαρκώς στο κείμενο και πιστοποιεί την επιστημονική

⁹ Γράμμα στον πατέρα του, 27 Φεβρουαρίου 1852, Venice.
Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.xlii.

¹⁰ αυτ., σ.xxxiii - xxxiv.

και ιστορική έρευνα του συγγραφέα του, την από πρώτο χέρι εγγύηση της κάθε πληροφορίας που παρέχεται. Τα σημεία αυτά που η μορφή του ίδιου του Ruskin εισχωρεί στο κείμενο είναι σημαντικά σε αριθμό και αξίζουν ιδιαίτερης μελέτης κάτω από το φακό της κειμενικής ανάλυσης. Είναι επίσης τα σημεία που τονίζουν τη σχέση του Ruskin με την εμπειριστική παράδοση στην οποία θα αναφερθούμε. Όπως γράφει στο *A Joy for Ever*, αφιέρωσε πολύ χρόνο στη λεπτομερή και αδιάκοπη εξέταση της αρχιτεκτονικής της Βενετίας και των χρονολογιών της:

*«Δύο μακριούς χειμώνες που σπαταλήθηκαν αποκλειστικά με τον επί τόπου σχεδιασμό λεπτομερειών, ενώ άλλοι αρχιτέκτονες με τρεις τέσσερις μέρες απλά σε μια γόνδολα στο Μεγάλο Κανάλι, νομίζουν πως η πρώτη τους εντύπωση μπορεί να έχει την ίδια δόση αλήθειας με τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα μετά από τόσο κόπο».*¹¹

Για τον Ruskin, το δικό του βλέμμα είναι ένα βλέμμα που σημαίνει κόπο και μόχθο ενώ η σύγχρονη τάση της εποχής οδηγούσε σε μια ματιά άτακτη και βιαστική. Το σχόλιο του αυτό δεν πρέπει να διαβαστεί ως μια αναίρεση της αρχικής προτροπής του προς τον αναγνώστη-επισκέπτη να εγκαταλείψει την πόλη γρήγορα πριν η μαγεία της χαθεί. Η επιμονή του Ruskin στον χρόνο και τον κόπο που ο ίδιος αφιέρωσε εκεί είναι γιατί θέλει να τονίσει την αδικία της κριτικής που του ασκήθηκε και της χλιαρής υποδοχής ενός έργου τόσο σημαντικού για εκείνον. Η καθημερινότητα του στην Βενετία περιελάμβανε εργασία έξω, για το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας και για όσο του επέτρεπε το φως, μετρώντας, εξετάζοντας και σχεδιάζοντας τα κτίρια της. Κουβαλούσε μαζί του σημειωματάρια τσέπης στα οποία κατέγραφε τις μετρήσεις του, τα περιγράμματα από τα ανάγλυφα και άλλου τύπου λεπτομέρειες, μερικές φορές προσθέτοντας χρώμα. Τα βράδια κατέγραφε τις εντυπώσεις του στο προσωπικό του ημερολόγιο και στην αλληλογραφία του σε μεγάλα τετράδια. Εκεί ξαναπερνούσε όλες τις μετρήσεις και τα αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά των κτιρίων που είχε μελετήσει μέσα στη μέρα. Απέφευγε τα παρακινδυνευμένα συμπεράσματα και συχνά σημείωνε πως η μία ή η άλλη παρατήρηση ίσως είναι προσωρινή και απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση ή περισσότερες συγκρίσεις με άλλα κτίρια.¹² Ο συγγραφέας T. Anthony Trollope στην αυτοβιογραφία του επιβεβαιώνει και εκείνος την εξονυχιστική εργασία του Ruskin, έχοντας ακολουθήσει τα βήματα του στην Βενετία:

*«Πέρασα πολλά πρωινά κυνηγώντας προσεκτικά όλα τα είδη Βυζαντινής αρχιτεκτονικής που ο Ruskin έχει καταγράψει πως υπάρχουν ακόμα στην Βενετία και μπορώ να πιστοποιήσω την απόλυτη ακρίβεια των τοπογραφικών και αρχιτεκτονικών του παρατηρήσεων».*¹³

¹¹ Ruskin, *A Joy for Ever* LE vol.16 σ.126-127 (σε υποσημείωση).

¹² Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.xxv.

¹³ T. Anthony Trollope, *What I Remember*, Vol.III. σ.217. Όπως παραθέτει ο Edward Tyas Cook στην εισαγωγή του *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.xxv.

Η εμπειρία της Βενετίας σήμαινε και κούραση σωματική. Στην αλληλογραφία του διαβάζουμε τις αναμνήσεις του από την παραμονή του εκεί:

«Πόνος για τα ξυλιασμένα μου δάχτυλα και τον παγωμένο μου λαιμό καθώς εξέταζα ή σχεδιάζα περβάζια μέσα στο χειμωνιάτικο άνεμο, προβληματισμός από τα προαναφερθέντα περβάζια που δεν αντιστοιχούσαν με τα κατώφλια ή για πίσω πλευρές σπιτιών που δεν συμφωνούσαν με τις προσόψεις - και πρόκληση, από κάθε λογής ψυχή ή αντικείμενο ταυτόχρονα (...) από τους νεωκόρους όλων των εκκλησιών, οι οποίοι μονίμως έλειπαν από το σπίτι τους όποτε τους γύρευα - από τις καμπάνες όλων των εκκλησιών που χτυπούσαν πάντα πιο δυνατά όταν εργαζόμουν στα κωδωνοστάσια· από τις παλίρροιες που ποτέ δεν έρχονταν ούτε έφευγαν τη σωστή ώρα· από τον άνεμο, που έστελνε τα σχέδια μου στο Κανάλι και μια ημέρα έστειλε και το γονδολιέρη μου ξοπίσω τους· από τη βροχή η οποία έμπαινε από τη στέγη της Σχολής του Αγίου Ρόκο, από τον ήλιο που κάθε απόγευμα έπεφτε πάνω στο Βάκχος και Αριάδνη του Τιντορέτο στο Παλάτι του Δόγη και από το ίδιο το Παλάτι του Δόγη -και εδώ είναι το χειρότερο - που ήθελε να διατηρήσει το μυστήριό του και δεν μου επέτρεπε να καταλάβω πως είχε κτιστεί».¹⁴

Την εμπειρία της Βενετίας και όλη την επιτόπια εργασία ο Ruskin έπρεπε να την κάνει λέξεις, όσο το δυνατό λιγότερες λέξεις «αλλιώς ο αναγνώστης θα τις παραλείψει» και μάλιστα λέξεις όσο το δυνατόν πιο απλές «αλλιώς ο αναγνώστης θα τις παρανοήσει».¹⁵

«Το περιεχόμενο αυτού του βιβλίου είναι κατά μεγάλο μέρος απλά καταγραφή κτιρίων με τους πιο πλήρεις όρους που θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω, βλέποντας πως σύντομα είναι πιθανό να καταστραφούν. Και τα δεδομένα για το ύψος των υποστυλωμάτων, για την απόσταση μεταξύ τους, για ένα τρίγωνο σχήμα που δεν είναι τετράγωνο, δεν μπορεί να είναι πολύ ευχάριστα - όμως κάποια στιγμή στο μέλλον θα με ευχαριστούν περισσότερο για αυτό, παρά για ό,τι άλλο καλό έχει ποτέ γραφτεί. Μπορεί να πεις πως κάποιος άλλος θα μπορούσε να το κάνει. Ναι, αλλά όχι με αυτήν την απαραίτητη φροντίδα. Ακόμα και εγώ βρίσκω τον εαυτό μου πιο ακριβή από ότι ήμουν πριν δυο χρόνια, και όμως όχι τόσο ακριβή όσο θα ήθελα να είμαι».¹⁶

Το τελικό αποτέλεσμα άφησε πάντως αρκετά ικανοποιημένο και τον ίδιο. Όταν ξαναδιάβασε τον πρώτο τόμο μετά την έκδοση του, βρισκόμενος και πάλι στην Βενετία, έμεινε ευχαριστημένος από τη δουλειά του. Εξάλλου, αντίθετα για παράδειγμα με το πολύτομο *Modern Painters*, όπου στις αναθεωρημένες εκδόσεις του έκανε μια σειρά από σημαντικές αλλαγές, στις επανεκδόσεις του

¹⁴ Γράμμα στον Καθηγητή Pr. Charles Eliot Norton (1859).
Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.xxix. (Μετάφραση από το Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.120-121).

¹⁵ Ruskin, *A Joy for Ever* LE vol.16 σ.126 (σε υποσημείωση).

¹⁶ Γράμμα στον πατέρα του, 15 Ιανουαρίου 1852.
Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.xxxvi.

Stones of Venice ο Ruskin άφησε το κείμενο συντριπτικά το ίδιο. Ένα ακόμα γράμμα στον πατέρα του δείχνει την πρώτη του εντύπωση για το αποτέλεσμα της εργασίας του:

«Στο πρωινό γεύμα άνοιξα το *Stones of Venice* μου. Με συνεπήρε και δεν το άφησα κάτω παρά μόνο κοντά στην ώρα της προσευχής (...) Εγώ το βρίσκω ένα πολύ ενδιαφέρον βιβλίο - καθόλου βαρετό - και μου δίνει μια έντονη εντύπωση μιας συγκρατημένης δύναμης τώρα που το βλέπω με φρέσκια ματιά. Είμαι αρκετά σίγουρος πως θα τα πάει καλά στις πωλήσεις τελικά».¹⁷

το *Stones of Venice* στην *Library Edition*

Ο τόμος που κρατήσαμε εμείς στα χέρια μας για την πραγματοποίηση της έρευνας είναι παρόλα αυτά μια μεταγενέστερη έκδοση. Πρόκειται για τη διάσημη *Library Edition* που επιμελήθηκαν οι Edward Tyas Cook και Alexander Wedderburn, μια έκδοση που θεωρείται ακόμα και σήμερα σταθμός στη βιβλιογραφία του Ruskin. Κυκλοφόρησε την περίοδο 1903-1912, μετά δηλαδή από τον θάνατο του και περιλαμβάνει 39 τόμους. Ήταν ένα μεγαλόπνοο έργο με στόχο να συγκεντρώσει κείμενα του Ruskin από ποικίλες πηγές. Περιλαμβάνει όλα τα βιβλία του που είχαν κυκλοφορήσει σε παλαιότερες εκδόσεις, ακόμα και εκείνα που είχαν εξαντληθεί ή είχαν κυκλοφορήσει μόνο ως ιδιωτικές εκδόσεις, την αλληλογραφία του, άρθρα και σκόρπια κείμενα που δεν είχαν ως τότε συμπεριληφθεί σε κάποια έκδοση. Επίσης, στην έκδοση αυτή, γίνεται μια αντιπαραβολή όλων των προηγούμενων εκδόσεων με αναλυτικές σημειώσεις των επιμελητών για τις διαφορές ανάμεσα στα κείμενα και τις διορθώσεις που ο Ruskin πραγματοποιούσε με το πέρασμα του χρόνου. Είναι μια έκδοση που δεν στόχευε απαραίτητα στο ευρύ κοινό, σε μεγάλες πωλήσεις και σε ευρεία απήχηση, αλλά σχεδιάστηκε ως ένα αρχείο του συνόλου του γραπτού έργου του Ruskin, με σκοπό να ικανοποιήσει τους συλλέκτες, θαυμαστές και μελετητές του, συγκεντρώνοντας σχεδόν τα πάντα, βιβλία, εικόνες και σχέδια που ο Ruskin είχε δημοσιεύσει εν ζωή.

Η σειρά ξεκινά με τα πρώτα πεζά και ποιήματα του και ακολουθούν οι πέντε τόμοι του *Modern Painters*. Οι τρεις τόμοι του *Stones of Venice* αποτελούν τους τόμους IX, X και XI στην *Library Edition*. Ο ακριβώς προηγούμενος τόμος είναι το συγγενικό έργο *Seven Lamps of Architecture*. Το *Stones of Venice* είναι εξάλλου η συνέχεια του *Seven Lamps of Architecture*, τόσο χρονολογικά όσο και ως περιεχόμενο, και ο ίδιος ο Ruskin είχε ήδη προαναγγείλει την έκδοση του ζητώντας από τους αναγνώστες του *Seven Lamps* να το εκλάβουν ως μια εισαγωγή στο τρίτομο έργο που θα ακολουθούσε.¹⁸ Ενώ στο *Seven Lamps* παρουσίασε τις ηθικές καταστάσεις απαραίτητες για την παραγωγή καλής αρχιτεκτονικής, στο *Stones of Venice* επιχείρησε μια συγκεκριμένη παρουσίαση των αρχών αυτών, μέσα από το παράδειγμα της ανόδου και της

¹⁷ Γράμμα στον πατέρα του, Κυριακή, 29 Φεβρουαρίου 1852. Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ. xxxvii.

¹⁸ αυτ., σ. xxι.

πτώσης της Βενετίας. Η γοτθική αρχιτεκτονική έρχεται σε αντιπαραβολή με το επικρατές παράδειγμα της αναγεννησιακής, ενώ ταυτόχρονα επιχειρείται η θέσπιση καθολικών κανόνων για την κριτική της αρχιτεκτονικής γενικότερα. Στην προσπάθεια του αυτή, οι λίθοι της Βενετίας αποτέλεσαν τη λυδία λίθο του επιχειρήματος του. Επίσης, η αναφορά στις πέτρες της Βενετίας είναι ένας υπαινιγμός για τις πέτρες ως ερείπια μιας πόλης σε παρακμή, η αρχιτεκτονική της οποίας κινδυνεύει «σαν μια κουταλιά ζάχαρη μέσα σε ζεστό τσάι», όπως έγραψε και ο ίδιος το 1846 στον George Richmond, μετά την τρίτη του επίσκεψη στους δρόμους και τα κανάλια της.¹⁹

Οι τίτλοι, οι διπλές σημασίες και τα λογοπαίγνια είχαν για τον Ruskin ιδιαίτερη σημασία. Και οι επιμέρους υπότιτλοι των τριών τόμων κρύβουν το σκεπτικό πίσω από την επιλογή τους. Ο πρώτος τόμος με τον τίτλο *The Foundations* είναι μια αναφορά τόσο στα θεμέλια μιας αρχιτεκτονικής κατασκευής όσο και στις βάσεις και τους θεμελιώδεις κανόνες που θέλησε να θέσει για την κριτική της αρχιτεκτονικής. Παρότι η αγάπη του Ruskin για τον διάκοσμο και τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες είναι γνωστή, επιλέγει να δώσει βαρύτητα στα θεμέλια, ένα στοιχείο κατασκευαστικό το οποίο παρότι δεν επιδέχεται διακόσμηση είναι απαραίτητο για κάθε έργο. Και δηλώνει με την επιλογή αυτήν την πρόθεση του να συντάξει ένα έργο μεθοδικό, ταξινομητικό. Πράγματι, ο πρώτος τόμος είναι δομημένος με βάση τα επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία ενός κτιρίου, τοίχους, υποστυλώματα, βάσεις, κιονόκρανα, στέγες, τόξα, ανοίγματα και διακοσμητικά στοιχεία, μαζί με το εισαγωγικό κεφάλαιο «λατομείο» από το οποίο αντλείται το οικοδομικό υλικό, μεταφορικά και κυριολεκτικά. Όπως έγραφε και η θαυμάστριά του Charlotte Brontë για τον τόμο αυτό, «οι λίθοι της Βενετίας φαίνονται ευγενώς σμιλευμένες και τοποθετημένες. Το λατομείο με τα μάρμαρα αποκαλύπτεται μεγαλειωδώς. Θα πάρω μαζί μου τις Λίθους της Βενετίας. Όλα τα θεμέλια από μάρμαρο και γρανίτη, μαζί με το λατομείο από το οποίο έχουν λαξευτεί».²⁰ Ο πρώτος τόμος αποτελεί λοιπόν έναν τόμο εισαγωγικό, ένα είδος αρχιτεκτονικού λεξικού, φυσικά πολύ μικρότερης κλίμακας από αυτό του Viollet-le-Duc, δεν παύει όμως να είναι ένας οδηγός που δίνει στον αναγνώστη τα εργαλεία για να προσεγγίσει τα κτίρια της Βενετίας. Όπως και ο Viollet-le-Duc, επιλέγει μια αφήγηση κερματισμένη σε κεφάλαια-αρχιτεκτονικά στοιχεία. Βέβαια, τα αντίστοιχα λήμματα του Ruskin, δεν παρατίθενται με αλφαβητική σειρά, αλλά με σειρά βαρύτητας, από το έδαφος προς τον ουρανό και από τα βασικά, φέροντα στοιχεία προς τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Τα συγκεκριμένα παραδείγματα που χρησιμοποιεί δεν είναι αποκλειστικά από την Βενετία, αλλά από όλη την Ιταλία, την Γαλλία, την Αγγλία, την αρχαία Ελλάδα ή και την εξωτική Ανατολή.

Ο δεύτερος τόμος εστιάζει στην Βενετία. Έχει τον τίτλο *The Sea Stories* το οποίο αποτελεί και πάλι ένα πετυχημένο λογοπαίγνιο του Ruskin. Οι *Sea Stories* που ο ίδιος μετονομάζει *Water*

¹⁹ Γράμμα στον George Richmond, 30 Αυγούστου 1846, Lucerne. Ruskin, *The Letters of John Ruskin 1827-1869* LE vol.36 σ.63.

²⁰ Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.xlv.

Stories σε άλλα σημεία²¹ είναι τόσο οι «θαλασσινές ιστορίες» μιας πόλης στην οποία το νερό της χαρίζει την ταυτότητα της, αλλά και ένα παιχνίδι με την αγγλική λέξη «ισόγειο», ground floor, η οποία στην Βενετία δεν μπορεί να έχει κυριολεκτική σημασία, αφού το ισόγειο δεν βρίσκεται στο επίπεδο της γης αλλά στο επίπεδο του νερού. Έτσι, ο Ruskin, παίρνει την πρωτοβουλία να μετονομάσει το ground floor σε sea floor ή sea stor(e)y. Όπως εξηγεί σε ένα γράμμα στον πατέρα του τον Οκτώβριο του 1851:

«Ο δεύτερος τόμος θα ονομαστεί *The Sea-Stories*, μιας και αυτό που στη στεριά ονομάζουμε ισόγειο/ground floor, εγώ το ονόμαζα *Sea Story* όταν αναφερόμουν στα κτίρια της Βενετίας. Και αυτό δίνει το ίδιο είδος διπλής σημασίας στον τίτλο του δεύτερου τόμου όπως υπήρχε και στον πρώτο».²²

Στις «θαλασσινές ιστορίες» ο Ruskin αναφέρεται σε συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα, χωρίζοντας με αδρές γραμμές την ιστορία της Βενετίας στη βυζαντινή και τη γοτθική της περίοδο. Τα κτίρια του Αγίου Μάρκου και του Παλατιού των Δόγηδων δεσπόζουν ως εκείνα τα παραδείγματα που συμπυκνώνουν τη λαμπρότητα της βενετσιάνικης γοτθικής τέχνης. Το διάσημο κεφάλαιο για τη «φύση του γοτθικού» βρίσκεται επίσης στον τόμο αυτό και μπορεί να διαβαστεί και αυτόνομα. Πρόκειται για ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα του Ruskin, που ο William Morris εξέδωσε από τον εκδοτικό του οίκο Kelmscott Press, ως ένα μικρό βιβλίο για «ανάγνωση στα ταξίδια με το τρένο».²³ Μία έκδοση χαρακτηριστική της «arts and crafts» αισθητικής του Morris και των αναζητήσεων του στον τομέα της τυπογραφίας με τη χρήση των διακοσμητικών φυτικών μοτίβων που τόση σημασία είχαν και για τον μέντορα του. Ο Ruskin ήταν ήδη ένας ήρωας και ένας προφήτης για τους νέους προ-Ραφαηλίτες, και η έκδοση του *Stones of Venice* εδραίωσε ακόμη περισσότερο αυτήν τη θέση του.²⁴ Όπως θα δούμε στη συνέχεια, στο «The Nature of Gothic» ο Ruskin επιχείρησε να δώσει έναν ορισμό για το γοτθικό που ξεφεύγει από τα εσκαμμένα. Το πρώτο μέρος του κειμένου που καταλαμβάνει και τα δύο τρίτα της συνολικής συλλογιστικής του Ruskin, αφορά την ηθική διάσταση του γοτθικού. Πρόκειται για μια έντονη προσπάθεια σύνταξης μιας συνεκτικής θεωρίας της τέχνης, που πολλές στιγμές ξεφεύγει από τα ίδια τα στενά όρια του γοτθικού. Ο Ruskin εκμεταλλεύεται την ευκαιρία για να μιλήσει για γενικότερους κανόνες των καλών τεχνών και να οργανώσει τα κριτήρια των καλαισθητικών κρίσεων. Παραδόξως, σε αυτή την προσπάθεια τα παραδείγματα από την αρχιτεκτονική και δη την αρχιτεκτονική της Βενετίας είναι λιγοστά. Ο Ruskin μπαينوβγαίνει στο χώρο της ζωγραφικής διατηρώντας ανοιχτό διάλογο με το πολύτομο έργο του *Modern Painters*.

²¹ Ruskin, *Stones of Venice III* LE vol.11 σ.334 (Plate 8, Byzantine Ruin / In Rio di Ca' Foscari).

²² Γράμμα στον πατέρα του, 16 Οκτωβρίου 1851.
Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.xliv.

²³ Γράμμα στον πατέρα του, 1 Αυγούστου 1853.
αυτ., σ.lix.

²⁴ J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol.I 1899, σ.38. Όπως αναφέρει ο Edward Tyas Cook στην Εισαγωγή του *Stones of Venice II*, LE vol.10 σ.lix.

Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου *The Nature of Gothic*, μιλά περισσότερο για τους χαρακτήρες των καλλιτεχνών, παρουσιάζει τις σχολές στις οποίες ανήκουν και τους κατατάσσει σε ένα πολύπλοκο σύστημα ταξινόμησης. Το γοτθικό, για τον αναγνώστη, δεν έχει αποκτήσει ακόμα εικόνα, παρά μόνο μια αίσθηση για το πώς σκέφτονταν και πώς εργαζόνταν οι τεχνίτες του. Παραδέχεται βέβαια συχνά πως «ο αναγνώστης σε αυτό το σημείο της ανάγνωσης, μπορεί ήδη να έχει ανησυχήσει για το πώς οδηγηθήκαμε τόσο μακριά από το άμεσο αντικείμενο μας».²⁵ Η εικόνα του γοτθικού έρχεται στο δεύτερο και κατά πολύ μικρότερο σε έκταση μέρος του κεφάλαιου, όπου ο Ruskin, μετά τη θεωρητική προσέγγιση του γοτθικού, μιλά ρητώς για τις «ορατές μορφές» του, δίνοντας συγκεκριμένα παραδείγματα και περιγραφές τους.

Ο τρίτος τόμος του *Stones of Venice* που αφορά τα αναγεννησιακά κτίρια της Βενετίας πήρε τον αναμενόμενο τίτλο “The Fall”, η πτώση, η παρακμή, αν και εκ των υστέρων ο Ruskin σκέφτηκε μια άλλη εναλλακτική που θα προτιμούσε:

*«Θα ευχόμουν να είχα σκεφτεί το βιβλίο του προφήτη Ησαΐα και το κεφάλαιο 34, πριν οριστικοποιήσω τον τίτλο του τρίτου τόμου. Νομίζω πως το «The Stones of Emptiness» - οι λίθοι της κενότητας- θα ταίριαζε ακριβώς στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική».*²⁶

Στον τόμο αυτόν προστέθηκε ως παράρτημα και ένας κατάλογος με τα σημαντικότερα κτίρια της Βενετίας και περιγραφές από τις εικόνες τους, ένας είδος ταξιδιωτικού οδηγού σύμφωνα με τον Ruskin, για τους επισκέπτες της πόλης.

Βενετία

*«...μια πόλη που επρόκειτο να τοποθετηθεί σαν μια χρυσή καρφίτσα στο ζωνάρι της γης, για να γράψει την ιστορία της στους λευκούς παπύρους των κυμάτων (...) να δώσει και να διαδώσει τη δόξα της Δύσης και της Ανατολής».*²⁷

Η Βενετία είναι για τον Ruskin μια πόλη ορόσημο ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, και η αρχιτεκτονική της το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα των πιο ενδιαφερόντων γεγονότων στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, ένα ζωντανό πέρασμα από τις βυζαντινές στις γοτθικές μορφές. Είναι μια πόλη μοναδική που με βάση τη μορφολογία του εδάφους της και με κριτήρια γεωλογικά

²⁵ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.231.

²⁶ Γράμμα στον πατέρα του, 18 Σεπτεμβρίου 1853, Glenfinlas. αυτ., σ.xliv.

Ησαΐας 34:11: «*But the cormorant and the bittern shall possess it; the owl also and the raven shall dwell in it; and he shall stretch out upon it the line of confusion, and the stones of emptiness*».

Ελληνική μετάφραση: «*Αλλ' ο πελεκάν και ο ακανθόχοιρος θέλουσι κληρονομήσει αυτήν· και η γλαύξ και ο κόραξ θέλουσι κατοικεί εν αυτή· και ο Κύριος θέλει εξαπλώσει επ' αυτής, σχοινίον ερημώσεως και στάθμην κρημνισμού*».

²⁷ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.15.

χτίστηκε «στον μόνο τόπο που θα μπορούσε ποτέ να χτιστεί».²⁸ Κατά τους τρεις πρώτους αιώνες της ύπαρξης της ήταν η πλέον βυζαντινή πόλη στη Δυτική Ευρώπη και έδειχνε πρόθυμα την αφοσίωση της στον Αυτοκράτορα της Κωνσταντινούπολης. Οι Βενετσιάνοι, ως έμποροι με το βλέμμα στραμμένο στην Ανατολή, δεν ένιωθαν τόσο κομμάτι της Ιταλίας, αφού οι δεσμοί τους με την Κωνσταντινούπολη, την πολυτελέστερη πόλη στον κόσμο και πηγή του πλούτου τους, ήταν ισχυρότεροι. Ακόμη και μετά την ανακήρυξη της ανεξάρτητης Δημοκρατίας στα τέλη του 7^{ου} αιώνα, η Βενετία έμεινε για αρκετούς αιώνες κάτω από τη βυζαντινή πολιτιστική επιρροή.²⁹ Ο Ruskin ήταν ο πρώτος δυτικοευρωπαίος που υπεραμύνθηκε της βυζαντινής τέχνης και αρχιτεκτονικής. Επίσης, η αντιπάθεια του για τον Ρωμαιοκαθολικισμό βοήθησε στο να δει τους Βενετσιάνους ως «πρωτο-Προτεστάντες» αιώνες πριν την εποχή τους. Παρότι κατά τον Μεσαίωνα οι Βενετσιάνοι ήταν καθολικοί, είχαν μια ιδιαίτερη στάση απέναντι στον Παπισμό, ιδιαίτερα γοητευτική για τον Ruskin. Παραδείγματα από την ιστορία τους μαρτυρούν το έντονο αίσθημα δημοκρατίας και ανεξαρτησίας που τους χαρακτήριζε. Η ιστορία της πόλης διαθέτει αρκετές στιγμές όπου οι παπικές οδηγίες και απαγορεύσεις αμφισβητήθηκαν και δεν εφαρμόστηκαν. Η σχέση αυτή της Βενετίας με την Ρώμη είχε αντίκτυπο και στην αρχιτεκτονική της ταυτότητα. Όπως έγραφε και ο ίδιος ο Ruskin,

*«η Βενετσιάνικη πολιτική κατέστειλε την εξουσία της εκκλησίας και οι Βενετσιάνοι καλλιτέχνες αντιστέκονταν στο παράδειγμα της. Έτσι η αρχιτεκτονική της πόλης χωρίστηκε σε εκκλησιαστική και κοσμική. Η μεν μια άχαρη όμως δυναμική μορφή του γοθικού της δυτικής Ευρώπης, κοινή σε όλη την ιταλική χερσόνησο (...) και η δε, μια πλούσια, πολυτελής και εντελώς πρωτότυπη εκδοχή του γοθικού».*³⁰

Η ιστορία του Αγίου Μάρκου, του ναού που ο Ruskin έσωσε από την αφάνεια και τις αρνητικές κριτικές είναι επίσης μια ιστορία που δείχνει αυτήν την αντίδραση στον Παπισμό. Όπως εξηγεί ο John Julius Norwich στο «Βενετία, Η Παραδεισένια Πόλη»,³¹ όταν κλάπηκε το σκήνωμα του Αγίου Μάρκου από την Αλεξάνδρεια και έφτασε στη Βενετία, οι Βενετσιάνοι δεν το έστειλαν στον Καθεδρικό τους, τον Αγιο Πέτρο ντι Καστέλο όπου θα γινόταν έρμαιο της παπικής εξουσίας, αλλά έκτισαν μια ειδική Βασιλική στη θέση του σημερινού Αγίου Μάρκου, η οποία συνδέονταν με το Παλάτι του Δόγη με εσωτερικό πέρασμα και από τεχνικής άποψης ήταν δηλαδή ένα ιδιωτικό παρεκκλήσι του Δόγη. Ο μεγαλύτερος θησαυρός της Βενετίας έγινε έτσι κτήμα της πολιτικής εξουσίας και όχι της παπικής.



²⁸ Γράμμα στον πατέρα του, 12 Οκτωβρίου 1851, Venice. (Σε υποσημείωση). αυτ., σ.15.

²⁹ Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.127.

³⁰ Ruskin, *Stones of Venice I* LE vol.9 σ.43.

Για τον αποκλεισμό και περιορισμό της επιρροής της Παπικής εξουσίας από τα Συμβούλια της Βενετίας, βλ. σ.27-29.

³¹ Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.126.

Η εκκλησιαστική και η κοσμική αρχιτεκτονική βρίσκουν στην Βενετία τα πιο υψηλά και αντιπροσωπευτικά τους δείγματα στα κτίρια του ναού του Αγίου Μάρκου και του παλατιού των Δόγηδων αντίστοιχα. Πρόκειται για δυο κτίρια που η μελέτη τους αποτέλεσε σταθμό στη γραφή του Ruskin για την αρχιτεκτονική, αφού εκεί συναντά κανείς και τις πιο χαρακτηριστικές και διάσημες περιγραφές του. Η κριτική του για τα δύο κτίρια όπως έγραφε -όχι δίχως κάποια ίχνη περηφάνιας - δεν βασίστηκε σε αρχές τετριμμένες και έως τότε δεδομένες.³² Η μέχρι τότε αποτίμηση τους δεν απείχε από τη γραμμή και το ύφος σχολίων όπως τα παρακάτω:

«Δεν γίνεται να μπερδευτείς και να μην αναγνωρίσεις τον περίεργο ναό και το μεγάλο άσχημο καμπαναριό».³³

«Η εξωτερική εμφάνιση του ναού σε εκπλήσσει από τη φοβερή ασχήμια του περισσότερο από οτιδήποτε άλλο».³⁴

Τα σχόλια αυτά ανήκουν στον Joseph Woods, συγγραφέα του δίτομου έργου *Letters of an architect from France, Italy and Greece*. Ο Woods, αρχιτέκτονας και βοτανολόγος, μια γενιά μεγαλύτερος από τον Ruskin, αντιπροσώπευε ένα στυλ γραφής που θεωρούνταν ουδέτερο και σύνηθες στην αρχιτεκτονική πρόζα. Ο Ruskin ένιωσε την ανάγκη να υπερασπιστεί το γοτθικό της Βενετίας από κριτικές τέτοιου είδους έχοντας να αντιμετωπίσει δύο βασικά διλήμματα, ένα καλλιτεχνικό και ένα θρησκευτικό. Το καλλιτεχνικό πρόβλημα αφορά το πώς γίνεται ένας Άγγλος, μεγαλωμένος και εξοικειωμένος με το γοτθικό του Βορρά, να προσαρμοστεί σε αυτήν τη διαφορετική αισθητική της ανάμειξης βυζαντινών και γοτθικών στοιχείων. Οι Άγγλοι επισκέπτες της πόλης ήταν εκπαιδευμένοι είτε στην ορθολογική κατασκευή του γοτθικού, όπως συναντάται για παράδειγμα στη βόρεια Γαλλία, είτε στις αναλογίες των αναγεννησιακών παλατιών της Ιταλίας. Ακόμα και αν δεν ένιωθαν την ίδια έκπληξη με τον Woods για τις «ασουλούπωτες μορφές» του Αγ.Μάρκου και τους «τεράστιους, άσχημους, κακοσχηματισμένους θόλους», οι περισσότεροι Άγγλοι αρχιτέκτονες θα συμφωνούσαν με το σχόλιο του πως ο διάκοσμος είναι «υπερβολικά βαρύς και φορτωμένος, τόσο που η αρχιτεκτονική φαίνεται να φτιάχτηκε για αυτόν και όχι αυτός για το κτίριο».³⁵

Το θρησκευτικό δίλημμα αφορά το πώς γίνεται να συμβιβαστεί η προτεσταντική ασκητικότητα με τον πολυτελή καθολικισμό του ναού. Πρόκειται για ένα πρόβλημα που με αφορμή τον ναό του Αγίου Μάρκου, ο Ruskin θέτει ανοιχτά για τους χώρους λατρείας εν γένει. Το αν είναι δηλαδή

³² Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.206.

³³ Joseph Woods, *Letters of an architect from France, Italy and Greece* vol.I (London: John and Arthur Arch, 61, Cornhill, 1828) σ.255.

³⁴ αυτ., σ.256.

Ο Ruskin στο *Seven Lamps of Architecture* αναφέρει λαθεμένα τον Woods ως mr. Wood. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.206-207.

³⁵ Woods, *Letters of an architect from France, Italy and Greece* vol.I σ.259.

συμβατός ο πλούσιος διάκοσμος με τον ιερό σκοπό του κτιρίου.³⁶ Ο Ruskin μπαίνει στη διαδικασία να απολογηθεί εκ μέρους των «παλαιών μαστόρων» λέγοντας πως σε καμία περίπτωση δεν ήταν στόχος τους να φτιάξουν κάτι υπερβολικό και παράξενο. Ο διάκοσμος ήταν μέρος της καθημερινής τους εργασίας τόσο για θρησκευτικούς χώρους, όσο για οποιοδήποτε άλλο κτίριο, ακόμη και για την κατοικία τους. Για τον Λονδρέζο του 19^{ου} αιώνα που είναι περισσότερο εξοικειωμένος με τις επίπεδες οροφές και τα ορθογώνια ανοίγματα, η γοτθική ασίδα ή οι θόλοι γίνονται σύμβολα θρησκευτικότητας, όμως την εποχή που κατασκευάζονταν ήταν κάτι το απολύτως σύννηθες.³⁷ Οι ίδιες οι ασίδες, οι αντηρίδες, τα βέλη, δεν διαθέτουν από μόνα τους στοιχεία θρησκευτικότητας. Για τον Ruskin οι αρχιτεκτονικές μορφές εμφανίζονται, δοκιμάζονται και τελειοποιούνται πρώτα στην κοσμική αρχιτεκτονική και έπειτα στην εκκλησιαστική. Ο φανταχτερός διάκοσμος της πρόσοψης του Καθεδρικού της Rouen συναντιόνταν κάποτε, όχι βέβαια στον ίδιο βαθμό, και σε κάθε άνοιγμα των κτιρίων της κεντρικής αγοράς της πόλης. Έτσι και ο γλυπτικός διάκοσμος στις κόγχες του Αγίου Μάρκου είχε κάποτε το αντίστοιχο του στους τοίχους των παλατιών του Grand Canal.

*«Το παλάτι του Δόγη είναι ακόμα πιο άσχημο από ό,τι έχω μέχρι τώρα αναφέρει. Δεν μπορώ να φανταστώ καν κάποια αλλαγή που να το κάνει ανεκτό».*³⁸

Το παλάτι του Δόγη, που ο Joseph Woods επίσης κατακεραυνώνει, είναι για τον Ruskin το «κτίριο που συμπυκνώνει και ενσαρκώνει ολόκληρο το σύστημα της γοτθικής αρχιτεκτονικής της Βενετίας».³⁹ Η εκτενής αναφορά στο κτίριο αυτό που αποτελεί το ένα τέταρτο όλου του δεύτερου τόμου αλλά και η τοποθέτηση του στο τέλος των «θαλασσινών ιστοριών», δείχνει πως για τον Ruskin αποτελούσε την κορύφωση του έργου του. Όπως έγραφε στον πατέρα του τον Απρίλιο του 1952 όντας στην Βενετία και δουλεύοντας εντατικά πάνω στις πέτρες της,

*«όλο το βιβλίο είναι ένα είδος ηθικού διδάγματος από το παλάτι του Δόγη και όλες οι επιμέρους πληροφορίες εστιάζουν σε αυτό και στο νόημα του, όπως η Ιστορία του Ηρόδοτου συμπυκνώνεται στη μάχη της Σαλαμίνας (...) ένας προσεκτικός μαθητής του ανακαλύπτει έγκαιρα πως όλα τα οκτώ πρώτα βιβλία είναι απλά ένα είδος πρόλογου για το ένατο (...) Και έτσι μπορεί να δώσω σποραδικές περιγραφές ενός ανάγλυφου εδώ ή μιας ασίδας εκεί, αλλά όλα αυτά είναι απλά σημειώσεις που αφορούν την άνοδο και την πτώση του Παλατιού του Δόγη, και όλα υποβοηθούν στο να δειχτούν τα αίτια και οι συνέπειες της ανόδου και της πτώσης της τέχνης στην Ευρώπη γενικότερα».*⁴⁰

³⁶ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.117-118.

³⁷ αυτ., σ.118-119.

³⁸ Woods, *Letters of an architect from France, Italy and Greece* vol.I σ.261.

³⁹ Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.327.

⁴⁰ Γράμμα στον πατέρα του 26 Απριλίου 1852 (σε υποσημείωση). αυτ., σ..327.

Πράγματι, η αναφορά στο παλάτι του Δόγη είναι σταθερή σε όλο το *Stones of Venice*, αποτελώντας ένα παράδειγμα που επιβεβαιώνει διαρκώς τη θεωρία του Ruskin. Ακόμα και πέρα από το τελευταίο κεφάλαιο που δικαιωματικά του ανήκει, στο κεφάλαιο για τα υπόλοιπα γοθικά παλάτια της πόλης, ο Ruskin δεν μπορεί να αντισταθεί σε πολλαπλές αναφορές σε αυτό. Είναι «το κεντρικό κτίριο του κόσμου», το σπουδαιότερο από τα γοθικά κτίρια στη Βενετία.⁴¹ Το επιχείρημα του Ruskin είναι πως το παλάτι των Δόγηδων αποτέλεσε μια ξαφνική τομή στην ιστορία της πόλης και της αρχιτεκτονικής και όχι ένα απλό στάδιο εξέλιξης ενός εθνικού στυλ. Όπως έγραφε και ο ίδιος, η επαλήθευση αυτής της υπόθεσης τον απασχόλησε στο μεγαλύτερο μέρος της παραμονής του εκεί:

*«Πάντα μου φαίνονταν ιδιαίτερα περίεργο το να μην υπάρχει σε κανένα σημείο της πόλης ένας αρχικός ή ατελής τύπος της μορφής του παλατιού των Δόγηδων (...) έπρεπε να υπάρχουν κάποια πρώιμα παραδείγματα μιας τέτοιας γοθικής μορφής. Κι όμως δεν υπάρχει κανένα».*⁴²

Ο Ruskin παρατήρησε πως δεν υπάρχει στην κυριολεξία καμία μετάβαση ανάμεσα στα πρώτα γοθικά κτίρια που χτίστηκαν μεταξύ του τέλους του βυζαντινού στυλ γύρω στο 1300μ.Χ. και στην τελειότητα που επιδεικνύει το παλάτι των Δόγηδων (1320-1350μ.Χ.). Ήταν ένα έργο σταθμός στην Βενετία εκείνη την περίοδο και απασχόλησε τους καλύτερους αρχιτέκτονες στο κτίσιμο του και τους καλύτερους ζωγράφους στη διακόσμηση του. Η επιρροή που άσκησε με την κατασκευή του ήταν αξιοσημείωτη. Σύμφωνα με τον Ruskin, το μεγαλείο του παλατιού των Δόγηδων ήταν ικανό ώστε να πετύχει «μια παύση στη γοθική φαντασία». Η αδιάκοπη εφευρετικότητα του γοθικού πάγωσε σε εκείνη τη στιγμή και «σταμάτησε τις δυνάμεις που την ωθούσαν στο να εξελιχθούν σε νέες κατευθύνσεις ή να επιχειρήσουν κάτι τελειότερο».⁴³ Αυτή η ιδιόμορφη γοητεία του κτιρίου που τόσο επηρέασε τη ματιά του Ruskin για την αρχιτεκτονική, οφείλεται όχι τόσο στο μέγεθος του σε σχέση με τα άλλα γοθικά κτίρια ή στον ευγενή σχεδιασμό του ο οποίος, όπως σχολιάζει, δεν είχε ακόμη αποτυπωθεί ορθώς σχεδιαστικά, αλλά στη σχετική απομόνωσή του και την απόσταση του από τα τοξικά αναγεννησιακά κτίρια:

*«Τα άλλα γοθικά κτίρια έχουν τόσο τραυματιστεί από τη διαρκή αντιπαράθεση τους με τα αναγεννησιακά «rallazi», όσο αντιθέτως εκείνα έχουν αναδειχτεί από αυτό, «εξαντλώντας την ίδια τους τη ζωή με το να εκπνέουν πάνω στην αναγεννησιακή ψυχρότητα». Το παλάτι των Δόγηδων όμως στέκεται σχετικά μονάχο και εκφράζει πλήρως τη γοθική δύναμη».*⁴⁴



⁴¹ Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.129.

⁴² Ruskin, *Stones of Venice II* LE vol.10 σ.271.

⁴³ αυτ., σ.328.

⁴⁴ αυτ., σ.271-272.

ο αφηγηματικός λόγος του εμπειρισμού

Η ανάγνωση του έργου του John Ruskin με τους όρους της αφηγηματολογίας είναι ένα εγχείρημα που εκ πρώτης όψεως μοιάζει παράδοξο. Ενώ στην περίπτωση του Viollet-le-Duc το έργο των Hubert Damisch και Philippe Boudon, αναγνωρίζοντας τη στρουκτουραλιστική λογική στη θεωρία του, μας έδωσε το εγχείρημα για την εφαρμογή μιας δομικής κειμενικής ανάλυσης στο *Dictionnaire*, το έργο του John Ruskin ανήκει σε ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο το οποίο οφείλουμε να προσδιορίσουμε. Η γαλλική θεωρία της λογοτεχνίας, η nouvelle critique, δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον για το τεράστιο γραπτό έργο ενός από τους πιο ταλαντούχους χειριστές της αγγλικής γλώσσας, και «ενός από τους πιο αγαπημένους συγγραφείς» του Marcel Proust όπως μαρτυρά και ο τίτλος του άρθρου του Gérard Genette που αναφέρεται στην επιρροή του Ruskin στον γάλλο συγγραφέα:

*«είχα την εντύπωση πως έβλεπα μπροστά μου ένα κομμάτι της ποταμίσις αυτής περιοχής που ήθελα τόσο να γνωρίσω από τότε που είδα να την περιγράφει ένας απ'τους πιο αγαπημένους μου συγγραφείς».*⁴⁵

Όμως, το κείμενο αυτό του Genette, που απλά αναφέρεται στον πολυσυζητημένο ρόλο του John Ruskin ως μέντορας του Marcel Proust, είναι η πιο στενή σχέση που μπορούμε να βρούμε ανάμεσα στους γάλλους αφηγηματολόγους και τον άγγλο θεωρητικό της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Από την άλλη πλευρά, και η αγγλική θεωρία της λογοτεχνίας τράβηξε τον δικό της δρόμο, έναν δρόμο που ξεκινά από τη φιλοσοφία του εμπειρισμού, την τόσο καλά ριζωμένη στην αγγλική σκέψη, και καταλήγει στην Αμερικανική Νέα Κριτική που επηρεάστηκε από τα πρώτα έργα του άγγλου κριτικού Ivor Armstrong Richards τη δεκαετία του 1920. Το έργο του Ian Watt *“The Rise of the novel”* το 1957, συνέχισε την παράδοση του εμπειρισμού, παρουσιάζοντας το αγγλικό μυθιστόρημα του 18^{ου} αιώνα ως μια έκφραση του εμπειριστικού ατομισμού. Το έργο αυτό δημιούργησε μια ολόκληρη λογοτεχνική ιστοριογραφία που συνέδεσε τον ρεαλισμό στη λογοτεχνία με το ατομικό βίωμα - τη θέση πως η αλήθεια μπορεί να ανακαλυφθεί από το άτομο μέσα από τις αισθήσεις του. Τον 19^ο αιώνα, τον αιώνα του John Ruskin, ο βικτωριανός εμπειρισμός συνέδεσε την επιστημολογία του εμπειρισμού με τη συνειρμική θεωρία ή ψυχολογική θεωρία του συνδεδετισμού (Associationism) και σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο έχει σημασία να τοποθετήσουμε το έργο του Ruskin και να διερευνήσουμε τα κοινά στοιχεία αλλά και τις αποστάσεις του από τις επικρατούσες απόψεις στην αγγλική κριτική.

Το έργο του Jules David Law *The Rhetoric of Empiricism*,⁴⁶ αποτελεί ένα σημαντικό έργο που τονίζει τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη φιλοσοφία του εμπειρισμού και τη γλώσσα ως

⁴⁵ Marcel Proust, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο I* σ.154.

και, Gérard Genette, «Un de mes écrivains préférés» *Poétique* 84 (November 1990).

⁴⁶ Jules David Law, *The Rhetoric of Empiricism: Language and Perception from Locke to I.A. Richards* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

εκφραστικό μέσο της εμπειρίας: το πώς τελικά η εμπειριστική θέση του *τί βλέπουμε*, είναι αδιάκριτη από το *τί λέμε*. Πρόκειται για μια μελέτη που βοηθά και τη δική μας έρευνα και προσέγγιση του γραπτού έργου του John Ruskin, πριν εστιάσουμε στην κατεξοχήν κειμενική ανάλυση του *Stones of Venice*. Ο Law εξετάζει σημαντικά έργα του κλασικού αγγλικού εμπειρισμού ως ασκήσεις ρητορικής και τονίζει πως η επιχειρηματολογία των συγγραφέων τους γίνεται καλύτερα κατανοητή όταν μελετώνται και αποκαλύπτονται οι ρητορικοί τρόποι της γλώσσας που χρησιμοποιούν. Στη διαδρομή από τον John Locke στον I.A.Richards, ο Law κάνει αναγκαστικά μια στάση στον Ruskin, καθώς η γραφή του αποτελεί ένα κομβικό σημείο για την αγγλική θεωρία: ο Ruskin φτάνει στα άκρα τη ρητορική του εμπειρισμού, δημιουργώντας, όπως θα δούμε, ένα αδιέξοδο που πρέπει να ξεπεραστεί.⁴⁷

Η Catherine Belsey επίσης, στο έργο της *Critical Practice*,⁴⁸ μέσα από μια στρουκτουραλιστική ή μετα-στρουκτουραλιστική θέση, τονίζει την προβληματική ματιά του εμπειρισμού στην κειμενική ανάλυση, μια ματιά που βασίζεται στη λανθασμένη πεποίθηση πως η ερμηνεία ενός κειμένου είναι σαν να βλέπεις ένα αντικείμενο. Η Belsey διακρίνει από τη μία πλευρά την καχυποψία του εμπειρισμού απέναντι στη ρητορική ως ένα παραμορφωτικό μέσο όμως, από την άλλη, παρατηρεί την τάση του να πιστεύει στη διαφάνεια της γλώσσας. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Jules David Law, πρόκειται ακριβώς για τη «διαβόητη ένταση» του εμπειρισμού ανάμεσα σε μια υποτίμηση της ρητορικής και στην εμπιστοσύνη και εξάρτηση από αυτήν.⁴⁹ Η κριτική της Belsey ενάντια στην ψευδαίσθηση ότι η γλώσσα μπορεί να αντιγράψει το πραγματικό είναι, όπως έχουμε δει, κοινή και στη γαλλική θεωρία που κινήθηκε ενάντια στη «μεγάλη ουτοπία μιας τέλεια διαφανούς γλώσσας όπου τα ίδια τα πράγματα θα ονομάζονταν χωρίς ασάφεια».⁵⁰ Ο εμπειρισμός εμποδίζει την κριτική σκέψη πάνω στον διαμεσολαβητικό ρόλο της ιστορίας και της γλώσσας, θεωρεί πως η κύρια εργασία του κριτικού είναι να ξεμπερδεύει με τη διαδικασία της ανάγνωσης και να αποκριθεί άμεσα στο κείμενο χωρίς να απασχολείται με τις «λεπτότητες της θεωρίας», σαν η έλλειψη συστηματικής θεωρητικής προσέγγισης να είναι η εγγύηση για την όποια αντικειμενικότητα.⁵¹ Οι σχέσεις, όμως, αισθητής εμπειρίας και γλώσσας είναι δεδομένες και αναπόφευκτες. Και όπως σταθερά τονίζει ο Law, αυτό ακριβώς είναι και το κεντρικό δράμα της εμπειριστικής γραφής: το ότι η γλώσσα και οι αισθήσεις -ειδικά η οπτική αίσθηση- είναι αδιάρρηκτα και διαλεκτικά συνδεδεμένες.

Η μελέτη της γραφής του John Ruskin μέσα από το πλαίσιο αυτό είναι απαραίτητη. Ο κλασικός εμπειρισμός του John Locke έδωσε μια προνομιακή θέση στην οπτική αντίληψη και τον 19^ο αιώνα

⁴⁷ Law, *The Rhetoric of Empiricism* σ.243.

⁴⁸ Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Routledge, 1980).

⁴⁹ Law, *The Rhetoric of Empiricism* σ.235.

⁵⁰ Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα* σ.180.

⁵¹ Belsey, *Critical Practice* σ.3.

η ενασχόληση με την όραση και το την έννοια του ορατού έφτασε στα όρια της εμμονής. Ο άγγλος φιλόσοφος Thomas Carlyle ήταν εξάλλου εκείνος στον οποίο αποδίδεται η εφεύρεση του ρήματος *visualize* (απεικονίζω ή συλλαμβάνω νοερά) που την εποχή εκείνη είχε αποτελέσει έναν νεολογισμό.⁵² Ο Ruskin όπως έχουμε ήδη δει, δίνει ιδιαίτερη σημασία στην παρατήρηση και το βλέμμα, όμως για αυτόν, εκτός από το βλέμμα των ματιών, υπάρχει και το βλέμμα της καρδιάς, και θεωρούσε τη δύναμη του βλέμματος ισότιμη με τη δύναμη της γλώσσας.⁵³ Παρά την επίμονη έμφαση του στις επιφάνειες και την περιγραφή τους, ειδικά όταν πραγματεύεται ζητήματα ζωγραφικής, η γραφή του είναι έμπλη μιας ρητορικής του βάθους. Πέρα από την απόδοση της οπτικής εντύπωσης των αντικειμένων, ενδιαφέρεται να περιγράψει το βάθος της ανθρώπινης σκέψης, τις διαδικασίες και τις κινήσεις του νου. Η κυριολεκτική γλώσσα που προσπαθεί να αναπαραστήσει πιστά, βρίσκεται πάντα σε σχέση με μια γλώσσα μεταφορική που εκφράζει συναισθήματα και σκέψεις. Η Catherine Belsey ονομάζει «εκφραστικό ρεαλισμό» (*expressive realism*) τη γλώσσα αυτή που προκύπτει από μια σύνθεση της προσπάθειας για μίμηση της πραγματικότητας και της ρομαντικής πεποίθησης πως η ποιητική γλώσσα είναι το «αυθόρμητο ξεχείλισμα από δυνατά συναισθήματα» ενός ατόμου με «περισσότερη από τη συνήθη ευαισθησία».⁵⁴ Ο εκφραστικός ρεαλισμός θεωρεί πως η λογοτεχνία ανακλά την πραγματικότητα μιας εμπειρίας όπως τη συλλαμβάνει ένα άτομο, ο καλλιτέχνης-συγγραφέας, ο οποίος την εκφράζει με τον λόγο δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στα άλλα άτομα να αναγνωρίσουν την εμπειρία αυτή ως αληθινή.

Στην Αγγλία του 19^{ου} αιώνα, η θεωρία του «εκφραστικού ρεαλισμού» είχε εδραιωθεί στη λογοτεχνία, όμως η τέχνη της ζωγραφικής, και ειδικά της ζωγραφικής τοπίου, βρήκε τον πρώτο μετα-ρομαντικό της θεωρητικό στο πρόσωπο του Ruskin που χρησιμοποίησε την ιδέα αυτή για την υπεράσπιση του J.M.W. Turner. Ο Turner, τον οποίο τοποθετεί στην κορυφή των σπουδαιότερων άγγλων ζωγράφων του τοπίου, διαθέτει ακριβώς το διπλό βλέμμα των ματιών και της καρδιάς. Για τον Ruskin, ο καλλιτέχνης πρέπει και να αναπαριστά πιστά τα αντικείμενα και ταυτόχρονα να εκφράζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα που του προκαλούν.

*«Ο ζωγράφος τοπίου πρέπει να έχει πάντα δύο μεγάλους και διακριτούς στόχους: ο πρώτος, να προκαλέσει στο μυαλό του θεατή μια πιστή σύλληψη ενός οποιουδήποτε φυσικού αντικειμένου· και ο δεύτερος, να καθοδηγήσει το νου του θεατή στα αντικείμενα εκείνα που αξίζουν τον στοχασμό του και να τον ενημερώσει για τις σκέψεις και τα συναισθήματα με τα οποία τα βίωσε ο καλλιτέχνης».*⁵⁵

⁵² Rachel Trickett, *Ruskin and the Language of Description* (London: The English Association, 1982) σ.4.

⁵³ Ruskin, *Modern Painters V* LE vol.7 σ.377.

⁵⁴ Belsey, *Critical Practice* σ.6.

⁵⁵ Ruskin, *Modern Painters I* LE vol.3 σ.133.

Και παρότι ο Ruskin θεωρεί ανώτερο τον δεύτερο από τους δύο αυτούς στόχους, ξέρει πως ο πρώτος γίνεται πιο εύκολα κατανοητός και χαίρει πολύ πιο εύκολα εκτίμησης. Η αναπαράσταση αντικειμένων αποτελεί το θεμέλιο της τέχνης, μια υποδομή που, όπως μας λέει, μπορεί να μην γίνεται καν αντιληπτή και να μην της δίνεται η πρέπουσα προσοχή όταν πάνω της βασίζεται ένα λαμπρό έργο που την επισκιάζει. Η αναζήτηση της πιστότητας στην αναπαράσταση «πρέπει να βρίσκεται εκεί».⁵⁶ Οι καλλιτέχνες που αποτυγχάνουν να παρατηρήσουν με ακρίβεια τις λεπτομέρειες της φύσης είναι καταδικασμένοι.

Βέβαια, όπως παρατηρεί και η Catherine Belsey,⁵⁷ υπάρχει ένα πρόβλημα στη διπλή -εμπειριστική και ιδεαλιστική- θέση του Ruskin για την τέχνη, ένα πρόβλημα που εντοπίζει και ο ίδιος χωρίς όμως να μετακινείται από το βασικό του σχήμα για την αισθητική. Για τον Ruskin, ο κόσμος των φυσικών αντικειμένων είναι δοσμένος, προσβάσιμος στην εμπειρία και ικανός να αναπαρασταθεί. Ομοίως, και ο νους του καλλιτέχνη ή ο νους του αναγνώστη-θεατή είναι έτοιμος και ικανός να δεχτεί, να συλλάβει τα αντικείμενα γύρω του. Το πρόβλημα όμως που εντοπίζει είναι πως τον κόσμο μπορεί να τον συλλάβει κανείς με πολλούς τρόπους, και ένα έργο τέχνης μπορεί να γίνει δεκτό με ποικίλους τρόπους από διαφορετικούς δέκτες. Στην αναπαράσταση της αλήθειας ο καλλιτέχνης εκφράζει μια προσωπική και συγκεκριμένη σύλληψη της που δεν είναι βέβαιο ότι θα φτάσει αμείωτη στον αποδέκτη του έργου του.⁵⁸ Ο Ruskin επιμένει στον διαχωρισμό ανάμεσα στην αναπαράσταση γεγονότων και την αναπαράσταση ιδεών και βλέπει την τέχνη ως μιμητική και εκφραστική ταυτόχρονα. Η έκφραση ιδεών μπορεί να μην φτάνει με τον ίδιο τρόπο σε όλους τους αποδέκτες αφού, όπως πιστεύει, ένας ευγενής και πεπαιδευμένος νους μπορεί να τις κατανοήσει καλύτερα, όμως η πιστότητα στην αναπαράσταση είναι μια αξία οικουμενική που μπορεί να ευχαριστήσει τον καθένα.

Το έργο του Ruskin είναι γεμάτο με λεπτομερείς περιγραφές της φυσιολογίας και της ψυχολογίας της αντίληψης, από κυριολεκτικές περιγραφές και μεταφορικές αφηγήσεις. Η σύνδεση της γλώσσας με την πράξη της παρατήρησης αποκτά στον Ruskin μια ιδιαίτερη ισορροπία, χωρίς η γραφή του να χάνει την κυριολεκτική της δύναμη ή να αφεθεί αποκλειστικά σε μια μεταφορική ρητορεία. Οι σκέψεις του για τον κόσμο και η αναπαράσταση του είναι ένα γαϊτανάκι, ένα σύνολο σκέψεων που όμως είναι αγκιστρωμένο και δεμένο γύρω από ένα φυσικό αντικείμενο. Ο Ruskin αρνείται να θέσει τα γεγονότα υπό τα συναισθήματα και επιμένει σε μια συμβατότητα υποκειμενικότητας και αναζήτησης της πραγματικότητας.⁵⁹ Η προσπάθεια του δεν είναι μόνο το να βλέπει σωστά αλλά να χρησιμοποιεί συνειδητά τη γλώσσα και τα σχήματα λόγου στην υπηρεσία των επιστημολογικών του παρατηρήσεων. Είναι ταυτόχρονα ένας δριμύς αναλυτής και ένας δημιουργικός χειριστής του

⁵⁶ αυτ., σ.137.

⁵⁷ Belsey, *Critical Practice* σ.7-8.

⁵⁸ Ruskin, *Modern Painters I* LE vol.3 σ.135-136.

⁵⁹ Patricia M.Ball, *The Science of Aspects: The changing role of fact in the work of Coleridge, Ruskin and Hopkins* (London: University of London, Athlon Press, 1971) σ.55.

λόγου. Ένας άνθρωπος των λέξεων και των ιδεών αλλά και της οπτικής εμπειρίας. Και αυτός ο διπλός χαρακτήρας που είναι εμφανής στο έργο του αποτελεί μια αντίφαση που δεν μπορεί να λυθεί. Αν κανείς προσπαθήσει, θα κατασκευάσει μια επίπλαστη, απατηλή ενότητα.⁶⁰ Η αγγλική λέξη *reflection*⁶¹ με τη διπλή σημασία τόσο του αντικατοπτρισμού όσο και του αναστοχασμού, είναι ακριβώς η έννοια εκείνη που γεφυρώνει τις δύο λειτουργίες της γραφής του: το λόγο που αφορά τις επιφάνειες των αντικειμένων που λειτουργούν ως καθρέπτης και το λόγο που εκφράζει την ενδοσκόπηση του υποκειμένου μπροστά στα παρατηρούμενα αντικείμενα, η επιφάνεια των οποίων αφήνει το βάθος τους να φανεί.

το μυστήριο της όρασης

«*Why has not man a microscopic eye?
For this plain reason,—Man is not a fly*».⁶²

Έχοντας ως στόχο να κοιτάξει τα πράγματα και να μας πει τι βλέπει, ο Ruskin αναπτύσσει ένα πολύ ακριβές λεξιλόγιο για τη διαδικασία της όρασης και το πώς ο ορατός κόσμος παρουσιάζεται στη συνείδηση μας. Όμως τελικά, αντίθετα από ότι στον κλασικό εμπειρισμό του Locke, ο ορατός κόσμος για τον Ruskin παραμένει δυσανάγνωστος και ακατάληπτος. Η όραση μας και η εγγύτητα μας ως προς τα αντικείμενα δεν είναι ικανές να μας οδηγήσουν στην αποκρυπτογράφηση του φαινομένου κόσμου. Αντιμέτωπος με το τι βλέπουμε όταν κοιτάμε μια τυπωμένη σελίδα ή το έδαφος κάτω από τα πόδια μας, αναφωνεί πως τελικά “ΔΕΝ ΒΛΕΠΟΥΜΕ ΠΟΤΕ ΤΙΠΟΤΑ ΚΑΘΑΡΑ”⁶³ - μια συμπερασματική διατύπωση που παίρνει ακριβώς αυτή τη μορφή κεφαλαίων χαρακτήρων και σχίζει τη ροή του κειμένου τόσο με το νόημα όσο και με την εικόνα της τυπωμένη στη σελίδα αυτή του *Modern Painters IV*.

«*Νομίζουμε πως βλέπουμε το έδαφος κάτω από τα πόδια μας καθαρά, όμως αν προσπαθήσουμε να μετρήσουμε τους κόκκους χρώματος, θα βρούμε πως έχει τόσο μπερδεμένη και αμφίβολη μορφή όσο οτιδήποτε άλλο. Έτσι, είναι μάταιη μια καθαρή όραση και δεν μπορεί καν να υπάρξει. Αυτό που ονομάζουμε βλέπω καθαρά είναι μόνο βλέπω αρκετά ώστε να διακρίνω τι είναι. Αυτή η ακαταληψία ποικίλει ανάλογα με την απόσταση από τα διάφορα μεγέθη και είδη των αντικειμένων, ενώ η ποσότητα μυστηρίου παραμένει σχεδόν ίδια για όλα*».⁶⁴

Ο Ruskin θεωρεί πως πρέπει να αναγνωρίσουμε και να αποδεχτούμε αυτήν την ακαταληψία και την αινιγματικότητα του κόσμου ώστε να αναζητήσουμε τις βαθύτερες αλήθειες του. Όπως λέει

⁶⁰ Wihl, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility*

⁶¹ Law, *The Rhetoric of Empiricism* σ.228.

⁶² Alexander Pope, *Essay on Man* (1733), Epistle I, στίχοι 193–194. (London: Methuen, 1951) σ.33.

⁶³ Ruskin, *Modern Painters IV* LE vol.6 σ.75.

⁶⁴ αυτ., σ.76.

καυστικά σε διάλεξη του στο London Institution το 1875, οι μορφωμένοι άνθρωποι πλέον συνηθίζουν να ενδιαφέρονται μόνο για αντικείμενα που μπορούν να δουν αποκλειστικά με τη βοήθεια οργάνων. Αν είχαν τη δυνατότητα θα ενίσχυαν την όραση τους με «τρία μικροσκόπια» αντί για μάτια.⁶⁵ Η αναφορά στα μικροσκόπια που πετυχαίνουν ένα άλλο επίπεδο όρασης και προσδίδουν νέα δεδομένα στην επιστημονική παρατήρηση και γνώση, έχει άμεση σχέση με τους στίχους του Alexander Pope που παραθέσαμε και τον οποίο ο Ruskin εκτιμά ιδιαίτερα. Οι στίχοι του Pope συνεχίζουν αφοπλιστικά με μια απάντηση που ταιριάζει απόλυτα και στο επιχείρημα του Ruskin: μια καλύτερη όραση μπορεί να μας βοηθούσε να εξετάσουμε λεπτομερώς ένα έντομο, όμως καθόλου δε θα μας βοηθούσε στη σύλληψη και την κατανόηση του Θεού:

*“Say, what avail, were finer optics given
To inspect a mite, not comprehend the heaven?”*⁶⁶

Όπως παρατηρεί ο Law, αυτό που μοιράζονται οι συγγραφείς του εμπειρισμού είναι ένα κοινό λεξιλόγιο -οι έννοιες της επιφάνειας, του βάθους και του αναστοχασμού- η αναλογία ανάμεσα στη γλώσσα και την οπτική εμπειρία, και μια δραματική σκηνή, μια σκηνή από την εμπειρία της αντίληψης. Η δραματική σκηνή που έχει κεντρική θέση στο πρόβλημα του εμπειρισμού είναι αυτή που περιγράφεται ως «το πρόβλημα του Molyneux» (The Molyneux’s Question), ένα πρόβλημα φιλοσοφικό για το τι πράγματι βλέπει το ανθρώπινο μάτι. Το πρόβλημα του Molyneux, το πρόβλημα της ανακτημένης όρασης, προέκυψε στο τέλος του 17^{ου} αιώνα όταν ο William Molyneux, η σύζυγος του οποίου ήταν τυφλή, έστειλε ένα γράμμα στον John Locke, εκφράζοντας την εξής σκέψη: Ένας εκ γενετής τυφλός, που μπορεί να νιώσει τη διαφορά μιας σφαίρας από έναν κύβο με την αφή του, θα μπορούσε να διαχωρίσει αυτά τα δύο αντικείμενα, χωρίς να τα αγγίξει, αν ξαφνικά του δίνονταν η ικανότητα της όρασης; Το πρόβλημα αυτό ήταν ένα αρκετά δημοφιλές ζήτημα ανάμεσα σε φιλοσόφους και επιστήμονες κατά τη διάρκεια του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα. Και αποτελούσε μέρος μιας μεγαλύτερης επιστημολογικής διαμάχης για τη σχέση όρασης και αφής: το αν οι μορφές είναι εννοιολογικές κατασκευές, όπως υποστήριζε ο Leibniz, οπότε και ένας τυφλός μπορεί να έχει αίσθηση της γεωμετρίας ή αν οι μορφές, όπως υποστήριζε ο Locke, είναι θέμα κριτικής ικανότητας και δυνατότητας σύνδεσης της επίπεδης εικόνας μιας επιφάνειας με τη γνώση του όγκου του κύβου που προσφέρει η αφή.⁶⁷ Πρόκειται για ένα πρόβλημα που, παρότι είναι συνδεδεμένο με τον αγγλικό Εμπειρισμό, είναι δύσκολο να αποσυνδεθεί και από ζητήματα της γλώσσας. Αναζητώντας τη σημασία και το ρόλο της γλώσσας στη γραφή των εμπειριστών, ο Jules David Law διατυπώνει το ερώτημα διαφορετικά, με έναν τρόπο που έχει περισσότερο ενδιαφέρον για μας. Πέρα από το τι θα έβλεπε ο εκ γενετής τυφλός αν έβρισκε ξαφνικά την όραση του, το

⁶⁵ Ruskin, *Deucalion* LE vol.25 σ.114-115.

⁶⁶ Pope, *Essay on Man*, στίχοι 195–196 σ.33.

⁶⁷ Gary Wihl, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility* σ.184-185 (υποσημείωση 26).

Ο ίδιος ο Molyneux απαντά στο ερώτημα αρνητικά, πιστεύοντας πως ο τυφλός δεν θα ήταν σε θέση να διαχωρίσει τα δύο αντικείμενα με τη νεοαποκτηθείσα όραση του.

ερώτημα που τίθεται είναι και το τί θα έλεγε.⁶⁸ Το πρόβλημα της όρασης μεταφέρεται λοιπόν στο χώρο της περιγραφής, στον χώρο της γλώσσας.

Στην αναζήτηση της «καθαρής όρασης» και της «οπτικής αλήθειας» των άγγλων εμπειριστών, ο Ruskin είναι χρονικά από τους τελευταίους συγγραφείς που πιστεύουν στην «αθωότητα του ματιού», δηλαδή στην ύπαρξη μιας οπτικής αίσθησης που δεν έχει σχηματιστεί από τη συνήθεια, την ανάλυση ή την κρίση. Όπως θα δούμε αργότερα, αυτή του η πεποίθηση έχει να κάνει με τη συνολικότερη αισθητική του θεωρία, με την οποία προσπάθησε να αντικρούσει κυρίαρχες και δημοφιλείς θέσεις που ασπάζονταν η σχολή της θεωρίας των συνειρμών (Associationist School). Για τον Ruskin, η «αθωότητα» του βλέμματος μοιάζει να είναι ανάλογη μόνο με αυτήν της πρώτης παιδικής ηλικίας ή της ανακτημένης όρασης ενός εκ γενετής τυφλού, όπως στο πρόβλημα του Molyneux:

*«Η αντίληψη της στερεάς Μορφής είναι καθαρά θέμα εμπειρίας. Δεν βλέπουμε τίποτα άλλο παρά επίπεδα χρώματα. Και μόνο με μια σειρά από πειράματα ανακαλύπτουμε πως (...) μια ξεθωριασμένη απόχρωση δηλώνει ότι το αντικείμενο στο οποίο εμφανίζεται είναι μακριά. Όλη η τεχνική δύναμη της ζωγραφικής βασίζεται στην ανάκτηση αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αθωότητα του ματιού». Δηλαδή, ένα είδος παιδικής αντίληψης αυτών των επιπέδων κηλίδων χρώματος, απλά ως τέτοια, χωρίς συνείδηση αυτού που σημαίνουν - όπως θα έβλεπε ένας τυφλός αν ξαφνικά του δωρίζονταν η όραση (...) Προσπαθήστε, λοιπόν, πριν από όλα, να πείσετε τον εαυτό σας για αυτό το σπουδαίο γεγονός της όρασης. Αυτό που έχετε στα χέρια σας, που γνωρίζετε με την εμπειρία και την αφή πως είναι ένα βιβλίο, για τα μάτια σας δεν είναι παρά μάλωμα λευκού με ποίκιλες διαβαθμίσεις και στίγματα».*⁶⁹

Η αναφορά του Ruskin στην έννοια του πειράματος, στο παραπάνω απόσπασμα, δεν έχει τη σύγχρονη της σημασία. Ο αγγλικός εμπειρισμός δεν είναι πειραματικός όπως θα το εννοούσαμε σήμερα.⁷⁰ Τα «πειράματα» τα οποία επικαλείται είναι παροτρύνσεις σε απλές πράξεις και δοκιμές που πολλοί μπορούν να μιμηθούν, αφού αποτελούν απλά παραδείγματα από την κοινή εμπειρία. «Κοίτα ένα αντικείμενο στο δωμάτιο σου και και πρόσεξε τί είναι αυτό που πραγματικά βλέπεις» συμβουλεύει ο εμπειρισμός, με έναν τρόπο όμοιο με αυτόν που και ο Ruskin το ζητά από τους αναγνώστες του. Όμως, από την πλευρά της ανάλυσης του κειμένου, το πρόβλημα της διαφάνειας της γλώσσας παραμονεύει. Για τον εμπειρισμό, το να κοιτάξεις ένα αντικείμενο στο δωμάτιο σου

⁶⁸ Law, *The Rhetoric of Empiricism* σ.19.

⁶⁹ Ruskin, *The Elements of Drawing* LE vol.15 σ.27 (σε υποσημείωση).

⁷⁰ Ο Francis Bacon, η σκέψη του οποίου αποτελεί αφετηρία για τον εμπειρισμό, διέκρινε την εμπειρία σε δύο είδη: την κοινή, την εμπειρία που ταυτίζεται με τη συντυχία, με την τύχη και τη μεθοδευμένη εμπειρία (*experientia*) που ταυτίζεται με το πείραμα (*experimentum*). Την πρώτη την παρομοιάζει με ένα άσκοπο ψηλάφισμα μέσα στο σκοτάδι, και τη δεύτερη με μια πορεία κάτω από φως, το οποίο ανάβει η ίδια η εμπειρία. Αναστάσιος Γιανναράς, *Ο αγγλικός εμπειρισμός και ο γαλλικός διαφωτισμός - Πανεπιστημιακές παραδόσεις* (Αθήνα: εκδ. Παπαζήσης, 1976) σ.35-36.

είναι ακριβώς αυτό που συμβαίνει όταν διαβάζεις τις τυπωμένες λέξεις στη σελίδα που έχεις στα χέρια σου.⁷¹ Ο κλασικός εμπειρισμός μας δίνει την αναλογία της ανάγνωσης και της αναγνωσιμότητας του κόσμου - αφού το τί βλέπουμε είναι αδιάκριτο από το τί λέμε- εκεί που η επιστήμη, με τη σύγχρονη έννοια, θα περίμενε πειραματικές διαδικασίες.

Τα παραδείγματα που ο Ruskin ονομάζει πειράματα και όπου ζητά από τους αναγνώστες του να επιχειρήσουν τη μία ή την άλλη δοκιμή, συναντώνται συχνά στο έργο του. Ειδικά οι δοκιμές που αφορούν την όραση και το τί βλέπουμε, τον οδηγούν σε συμπεράσματα που φτάνουν στα όρια την εμπειριστική σκέψη. Το μυστήριο που βλέπει στη φύση δεν ακολουθεί την παράδοση του κλασικού εμπειρισμού. Ο Ruskin, πραγματοποιώντας ένα «πείραμα», θέλει να δείξει την αινιγματικότητα της φύσης, την πεπερασμένη αναγνωσιμότητα και την απεραντοσύνη του κόσμου, την οποία δεν μπορεί να συλλάβει ούτε η όραση μιας μύγας, ούτε βέβαια η δική μας, και όχι την επαλήθευση μιας επιστημονικής υπόθεσης. Όπως χαρακτηριστικά γράφει, «το άπειρο είναι τόσο πέρα από την όραση μιας μύγας όσο και από τη δική μας».⁷² Για τον Ruskin, η αναπαράσταση μπορεί να είναι ταυτόχρονα μυστηριώδης χωρίς να είναι ασαφής, και μπορεί να είναι ακριβής χωρίς να είναι εντελώς καθαρή. Και για να υπερασπίσει αυτήν την ιδέα χρησιμοποιεί μια σειρά από ασκήσεις-οδηγίες που ζητά από τον αναγνώστη να εκτελέσει. Σε μία από αυτές, του ζητά να φανταστεί τον εαυτό του καθώς απομακρύνεται από την όψη ενός κτιρίου. Οι παρατηρούμενες λεπτομέρειες σταδιακά γίνονται πιο συγκεχυμένες, οι λεπτομέρειες της σκιάς στα γείσα των παραθύρων ή οι ενώσεις στην ξυλεία τους χάνονται, μέχρι τελικά όλο το κτίριο να είναι τόσο θολό ώστε να μοιάζει με μια απλή κουκκίδα.⁷³ Σε άλλη «άσκηση», ο Ruskin ζητά από τον αναγνώστη να φανταστεί ένα φιλικό του πρόσωπο να πλησιάζει από απόσταση. Ακόμα και αφότου το πρόσωπο του γίνει αναγνωρίσιμο και είμαστε σίγουροι για την ταυτότητα του, υπάρχουν χίλια πράγματα στο πρόσωπο του που παρότι βοηθούν στην αναγνώριση δεν μπορούμε να τα δούμε ώστε να ξέρουμε ποια ακριβώς είναι αυτά.

*«Αυτό στο οποίο θέλω ιδιαίτερα να επιμείνω είναι μια κατάσταση της όρασης στην οποία όλες οι λεπτομέρειες ενός αντικειμένου είναι ορατές, όμως ορατές μέσα σε μια συγκεχυμένη αταξία ώστε να μην μπορούμε να πούμε ποιες είναι ή τι σημαίνουν. Δεν είναι ότι υπάρχει ομίχλη ανάμεσα σε εμάς και το αντικείμενο, και σίγουρα δεν ευθύνονται οι σκιές, και ακόμα πιο σίγουρα δεν είναι η αδυναμία του χαρακτήρα μας. Είναι μια σύγχυση, ένα μυστήριο, ένα μπλέξιμο αζεδιάλυτων γραμμών και όχι μια μείωση του αριθμού τους. Το παράθυρο και η πόρτα, το επιστύλιο και η κορνίζα, όλα είναι εκεί: δεν είναι ένας κρύος και κενός όγκος, αλλά είναι γεμάτος, πλούσιος και άφθονος, κι όμως δεν μπορείς να δεις ούτε μια μορφή ώστε να ξέρεις τι βλέπεις».*⁷⁴

⁷¹ Law, *The Rhetoric of Empiricism* σ.7.

⁷² Ruskin, *Modern Painters IV* LE vol.6 σ.75 (υποσημείωση 1).

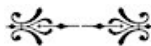
⁷³ Ruskin, *Modern Painters I* LE vol.3 σ.327-328.

⁷⁴ αυτ., σ.328.

Ο Ruskin μεταφέροντας μας στην Βενετία, ζητά στη συνέχεια από τον αναγνώστη να σταθεί στην πλατεία του Αγίου Μάρκου, όσο κοντά στον ναό γίνεται ώστε να μην χάνει από το οπτικό του πεδίο το πάνω μέρος του ναού:

«Κοιτάζτε τα κιονόκρανα στους κίονες του δευτέρου επιπέδου. Βλέπετε ότι είναι εξαιρετικά πλούσια, παντού σμιλευμένα. Πείτε μου τα μοτίβα τους: Δεν μπορείτε. Πείτε μου τη διεύθυνση μια από τις γραμμές τους: Δεν μπορείτε. Και όμως βλέπετε μια πληθώρα γραμμών και έχετε τόση αίσθηση της μιας κάποιας τάσης και διάταξης των γραμμών που είστε αρκετά σίγουροι πως τα κιονόκρανα είναι ωραία και πως όλα είναι διαφορετικά μεταξύ τους. Όμως σας προκαλώ να ξεχωρίσετε έστω και μία γραμμή σε ένα από αυτά».⁷⁵

Ο Ruskin παραπέμπει σε δύο ακόμα παραδείγματα που προσπαθούν να αποδώσουν αυτό το πρόβλημα της οπτικής εμπειρίας. Το πρώτο είναι ένας πίνακας του Βενετσιάνου ζωγράφου του 18^{ου} αιώνα, Canaletto -με τον οποίο ο Ruskin συνηθίζει να είναι επικριτικός- όπου απεικονίζεται ο Άγιος Μάρκος από την ίδια ακριβώς θέση, και αυτό που υπάρχει στη θέση των κιονοκράνων είναι απλά μια μαύρη κουκκίδα κάτω από κάθε κιονόκρανο για τη σκιά και μια κίτρινη κουκκίδα από πάνω για το φως. Το δεύτερο παράδειγμα, μια προσέγγιση στην αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν του Canaletto, είναι η αναφορά στα συνήθη σχέδια των αρχιτεκτόνων που μας δίνουν τις βασικές γραμμές της σύνθεσης με καθαρότητα και ακρίβεια, όμως χωρίς να περικλείουν καμία αβεβαιότητα ή μυστήριο μέσα τους. Και οι δύο προσεγγίσεις παρουσιάζονται ως προβληματικές. Αυτό που για το Ruskin ικανοποιεί και εκφράζει αυτήν την παράδοξη συνθήκη της όρασης είναι, βέβαια, το έργο του Turner, όπου τα φύλλα ακάνθου των κιονοκράνων δεν είναι ορατά, οι γραμμές τους είναι συγκεχυμένες, όμως κανείς νιώθει αμέσως πως βρίσκονται εκεί.⁷⁶ Όπως σημειώνει ο Law, η διατύπωση του Ruskin πως σε κάθε αντικείμενο μένει πάντα κάτι που δεν μπορούμε να δούμε, κάτι που φέρει το μυστήριο της απόστασης ακόμα και σε αυτό που θεωρούμε πως βλέπουμε πεντακάθαρα, είναι από τις πιο αντι-εμπειριστικές στιγμές στην παράδοση της γραφής του εμπειρισμού.⁷⁷ Για τον Ruskin, η αξία της τέχνης της ζωγραφικής βρίσκεται σε εκείνα τα έργα που μας οδηγούν πέρα από τις άμεσες λεπτομέρειες, σε εκείνες τις λεπτομέρειες που παραμένουν μακρινές, μυστηριώδεις και τελικά μη ορατές. Η υπερβατική αλήθεια που ο εμπειρισμός προσπαθεί να αντικρούσει, στον Ruskin επανέρχεται.



⁷⁵ αυτ., σ.337.

⁷⁶ αυτ., σ.337.

Το παράδοξο βέβαια είναι πως ο πίνακας του Turner στον οποίο ο Ruskin αναφέρεται προκειμένου να υποστηρίξει αυτό το επιχείρημα του για την εικόνα των κιονοκράνων είναι ο πίνακας “*Apollo and Daphne*” που απεικονίζει ένα τοπίο ελληνικό, και όχι τον Άγιο Μάρκο της Βενετίας. Για την περιγραφή αυτού του πίνακα, που σε όλο το *Modern Painters* ο Ruskin ονομάζει λαθεμένα “*Daphne and Leucippus*”. Ruskin, *Turner LE* vol.13 σ.148-151.

⁷⁷ Jules Law σ.217.

Η σχέση ρεαλιστικού λόγου και πραγματικότητας βρίσκεται, όπως έχουμε τονίσει, στην καρδιά της ρεαλιστικής αυταπάτης και της κριτικής της από τη γαλλική θεωρία. Από την άλλη πλευρά της Μάγχης, στην αγγλική κριτική της λογοτεχνίας και πριν την εμφάνιση της nouvelle critique, η έννοια του ρεαλισμού συνδέθηκε επίσης με την παράδοση του εμπειρισμού. Η μελέτη του μυθιστορήματος από τον Ian Watt στο έργο του “*The Rise of the Novel*” έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διατύπωση των σχέσεων ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις φιλοσοφικές ρίζες του ρεαλισμού. Η εμφάνιση του μυθιστορήματος τον 18^ο αιώνα και ειδικά η διαμόρφωση του ρεαλιστικού ρεύματος λίγο αργότερα στην Γαλλία του 19^{ου} αιώνα, συνοδεύτηκαν από τη διατύπωση των νέων αρχών και στόχων της λογοτεχνίας ως προϊόν μιας αποστασιοποιημένης και επιστημονικής έρευνας της ζωής όπως δεν είχε επιχειρηθεί ποτέ πριν. Όμως, σύμφωνα με τον Ian Watt, οι γάλλοι συγγραφείς και κριτικοί δεν προσέγγισαν το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ του λογοτεχνικού έργου και της πραγματικότητας στην οποία αναφέρεται ως ένα πρόβλημα επιστημολογικό, ένα πρόβλημα που ο Watt προσπάθησε να φωτίσει περισσότερο με τη βοήθεια της ανάλυσης των ιδεών, δηλαδή της φιλοσοφίας.⁷⁸

Ο ρεαλισμός, στην ανάγνωση του Ian Watt, ξεκινά από τη θέση πως η αλήθεια μπορεί να ανακαλυφθεί από το άτομο μέσα από τις αισθήσεις του. Έχει τις ρίζες του στον διαφωτισμό και τον εμπειρισμό του Locke και έλαβε την πρώτη ολοκληρωμένη διατύπωση του ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και τον Σκωτσέζο Thomas Reid. Ο Σκωτσέζικος διαφωτισμός ή Σκωτσέζικος ρεαλισμός, τόνισε τη σημασία που έχει για την επιστημονική έρευνα η μελέτη και η κατανόηση της ανθρώπινης φύσης και έθεσε έτσι τις βάσεις για τη διαμόρφωση των κοινωνικών, ανθρωπιστικών επιστημών. Απέρριψε τη μεταφυσική, υποστηρίζοντας μια εμπειρική και επιστημονική φιλοσοφία στην οποία η εμπιστοσύνη στις αισθήσεις μας είναι απαραίτητη και αναζήτησε την αλήθεια της γνώσης μέσα στον υλικό και αισθητηριακό κόσμο. Όμως, σύμφωνα με τον Ian Watt, η άποψη πως ο εξωτερικός κόσμος είναι πραγματικός και πως οι αισθήσεις μας δίνουν έναν αληθινό απολογισμό για αυτόν, από μόνη της δεν είναι αρκετή στο να μας βοηθήσει σχετικά με τον ρεαλισμό στη λογοτεχνία.⁷⁹ Αυτό που είναι σημαντικό για το μυθιστόρημα είναι περισσότερο η γενική διάθεση της ρεαλιστικής σκέψης, οι μέθοδοι έρευνας που χρησιμοποίησε και τα προβλήματα που ανέδειξε. Η γενική διάθεση του ρεαλισμού ήταν κριτική, αντι-παραδοσιακή και καινοτόμα. Η μέθοδος του ήταν η μελέτη του συγκεκριμένου της εμπειρίας από έναν ερευνητή απελευθερωμένο από το παλαιό σώμα συμπερασμάτων και παραδοσιακών δογμάτων. Ως κληρονομιά του Διαφωτισμού, ο ρεαλισμός παρέλαβε την αποφασιστικότητα να μην δέχεται τίποτα από πίστη. Έτσι, η μοντέρνα αντίληψη για την αναζήτηση της αλήθειας θεωρήθηκε ως ένα ζήτημα ατομικής αναζήτησης, ανεξάρτητης από την παράδοση της παλαιάς φιλοσοφικής σκέψης. Σε αυτό το πλαίσιο, η εμφάνιση του μυθιστορήματος παρείχε ακριβώς τη μορφή εκείνη της λογοτεχνίας που ανακλά πιο

⁷⁸ Watt, *The Rise of the Novel* σ.11.

⁷⁹ αυτ., σ.12.

ολοκληρωμένα αυτόν τον ατομικιστικό και τον έντονο χαρακτήρα της καινοτομίας. Η πλοκή που βασίζεται σε παραδοσιακές ιστορίες και μύθους αμφισβητήθηκε και για πρώτη φορά πρωταρχικό κριτήριο για το μυθιστόρημα αποτέλεσε η αλήθεια της ατομικής εμπειρίας – η ατομική εμπειρία που είναι πάντα μοναδική και γι' αυτό καινούρια. Το μυθιστόρημα είναι για αυτό το λόγο, το λογοτεχνικό όχημα ενός πολιτισμού που τους τελευταίους αιώνες έχει δώσει ιδιαίτερα μεγάλη αξία στην αυθεντικότητα και την καινοτομία και οπότε δικαίως διατηρεί το αγγλικό όνομα “novel”. Τελικά, όπως είδαμε ανατρέχοντας την ιστορία του ρεαλισμού, η σύγχρονη σημασία του όρου κατέληξε να έχει μια αντίθετη σημασία από αυτήν των ρεαλιστών της Σχολαστικής σχολής του Μεσαίωνα. Ενώ τότε ο ρεαλισμός σήμαινε την πίστη στην πραγματική υπόσταση των καθολικών εννοιών, τελικά ο ρεαλισμός κινήθηκε στο αντίθετο άκρο προς μια συγκεκριμένη σύλληψη της πραγματικότητας μέσα από τις αισθήσεις του ατόμου. Και με έναν αντίστοιχο τρόπο, η έννοια του αυθεντικού (original), που τον Μεσαίωνα σήμαινε αυτό που «υπήρχε από την αρχή», αντιστράφηκε και χρησιμοποιείται πλέον ως ένας έπαινος για το νέο, το καινούριο, το «novel». Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα διαφοροποιήθηκε από τις προηγούμενες μορφές μυθοπλασίας με την ιδιαίτερη προσοχή που έδωσε στην εξατομίκευση των χαρακτήρων και στη λεπτομερή παρουσίαση του περιβάλλοντος τους. Κύριο έργο του θεωρήθηκε τελικά το να μεταφέρει με πιστότητα την ανθρώπινη εμπειρία.

από τον παράδεισο στον κόσμο

Μια ρομαντική, εσωτερικοποιημένη αισθητική, επικεντρωμένη στον τρόπο που συλλαμβάνει τον κόσμο ένα μεμονωμένο υποκείμενο, θεωρεί το ωραίο ένα συναίσθημα και την τέχνη μια έκφραση του ψυχισμού του υποκειμένου. Ο ρομαντισμός συζητά το ωραίο όχι με όρους εξωτερικών ποιοτήτων του αντικειμένου, αλλά με όρους ψυχολογικών εμπειριών του παρατηρητή. Από αυτήν την άποψη ο ρεαλισμός δεν αντιτέθηκε στον ρομαντισμό, δεδομένου του κοινού τους ενδιαφέροντος για την εμπειρία ενός συγκεκριμένου υποκειμένου, αλλά στον ιδεαλισμό. Η επιρροή του εμπειρισμού και των μοντέλων που παρουσίασε για τον νου και τη γνώση διαμόρφωσε σε σημαντικό βαθμό τη συζήτηση για το ωραίο: παρότι το ενδιαφέρον για τις ποιότητες του ωραίου παραμένει, σε αυτό προστίθεται η έρευνα του γιατί οι ποιότητες αυτές λαμβάνονται ως ευχάριστες από το νου. Ο Ruskin, δεδομένων των ρομαντικών του καταβολών πρότεινε μια ρομαντική θεωρία για την τέχνη, είχε όμως σημαντικές ενστάσεις για τους περιορισμούς που δημιουργεί μια υποκειμενική αισθητική. Η θεωρία του για το ωραίο προσπάθησε να λύσει το πρόβλημα της υποκειμενικότητας, απεξαρτώντας το από ατομικούς παράγοντες.

Ένας καθαρός αισθητικισμός που βλέπει τον κόσμο ως αισθητικό φαινόμενο, παραμερίζοντας κάθε άλλο θρησκευτικό ή ηθικό στοιχείο, δεν μπορεί να έχει θέση στον επηρεασμένο βαθιά από την ευαγγελική πίστη Ruskin. Η μελέτη του ωραίου ως ένα ζήτημα αποκλειστικά εξαρτημένο από την αντίληψη του υποκειμένου-παρατηρητή, ενός ωραίου που εξαρτάται από υποκειμενικούς παράγοντες και προσωπικούς συλλογισμούς, όπως πρότεινε η Αγγλική σχολή της θεωρίας των συνειρμών (Association of Ideas) ήταν επόμενο να βρει στο πρόσωπο του Ruskin έναν σημαντικό

επικριτή. Η ψυχολογική θεωρία της συνάφειας ή συνειρμική θεωρία, είχε σαν στόχο την ερμηνεία των νοητικών διαδικασιών μέσα από τους νόμους των συνειρμών, τους νόμους της διαδοχής, της εξάρτησης ή της συνάφειας. Ο άγγλος φιλόσοφος του 18^{ου} αιώνα, David Hartley, το έργο του οποίου έχει συνδεθεί με την εμφάνιση αυτής της σχολής, ακολουθώντας τη σκέψη του Locke μελέτησε τον τρόπο που οι αισθήσεις συνδυάζονται και προσπάθησε να εξηγήσει τη λειτουργία της μνήμης, της λογικής, των εκούσιων και ακούσιων ανθρώπινων πράξεων. Στο πεδίο της αισθητικής θεωρίας, ο ιερωμένος Archibald Alison ήταν από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες που μίλησαν για τον τρόπο που το ωραίο των μορφών είναι άμεσα εξαρτημένο από τους συνειρμούς και το αίσθημα της ευχαρίστησης που οι μορφές μας δημιουργούν.⁸⁰

Ο Ruskin δεν μπορεί να δεχτεί την εγκυρότητα μιας αισθητικής θεωρίας που μιλά για μια υποκειμενική και μεταβλητή φύση του ωραίου, μιας θεωρίας όπου το ωραίο δεν προέρχεται από μια μεταφυσική τάξη, αλλά από αρχές που εξαρτώνται από τον ανθρώπινου νου. Για τον Ruskin των πρώτων τόμων του *Modern Painters*, το ωραίο δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ηθική ή τη θεία φύση. Προσπαθεί για αυτό να διατυπώσει ένα θεωρητικό σύστημα το οποίο οφείλει να αρνηθεί τις ψυχολογικές εξηγήσεις των παλαιότερων αισθητικών θεωριών που τοποθετούν την ομορφιά σε έναν εφήμερο, παροδικό κόσμο, ταπεινών ανθρώπινων απολαύσεων. Ένα σύστημα που να συμβιβάζει τις ρομαντικές του καταβολές για τη σύλληψη του κόσμου από ένα μεμονωμένο υποκείμενο που στοχάζεται πάνω σ' αυτόν, και μια αισθητική θεωρία όπου το ωραίο αποτελεί ποιότητα του αντικειμένου και όχι του υποκειμένου και των ψυχολογικών εμπειριών του παρατηρητή. Η ίδια η χρήση των όρων «υποκειμενικό» και «αντικειμενικό» τον είχαν απασχολήσει ιδιαίτερα καθώς δεν πειθόταν εύκολα για την αναγκαιότητα και τη χρησιμότητα τους στην αγγλική γλώσσα.⁸¹ Πρόκειται εξάλλου για δύο έννοιες που δεν είχαν ακόμα αποκτήσει μεγάλη διάρκεια ζωής. Χρησιμοποιήθηκαν με τη σύγχρονη τους σημασία από τον Coleridge το 1817,⁸² όμως το 1856 ο Thomas De Quincey έγραφε στις *Εξομολογήσεις ενός άγγλου οπιομανούς* για τη λέξη «αντικειμενικός»:

«Ο όρος αυτός, τόσο ακατάληπτος το 1821, τόσο υπερβολικά ακαδημαϊκός και επομένως, όταν περιτριγυρίζεται από συνήθειες και καθημερινές λέξεις, τόσο πρόδηλα σχολαστικός, όμως, από την άλλη πλευρά, τόσο απαραίτητος στην επακριβή σκέψη και στην ευρεία

⁸⁰ Οι ιδέες του Alison, ενάντια στις οποίες απεύθυνε κατά κύριο λόγο τα επιχειρήματα του ο Ruskin, έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς μετά την εμφάνιση του λήμματος «beauty» στην εγκυκλοπαίδεια Britannica, ένα λήμμα γραμμένο από τον Lord Francis Jeffrey το 1795, και που διέδωσε μαζικά τη θεωρία του .

⁸¹ Ruskin, *Modern Painters III* LE vol.5 σ.201.

⁸² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817) vol.I (Oxford: The Clarendon press, 1907) ch.x σ.109 και ch.xii σ.174-177.

σκέψη, έχει από το 1821 και μετά γίνει τόσο κοινός που δεν χρειάζεται κάποια απολογία για τη χρήση του». ⁸³

Ο Ruskin, δεν είναι έτοιμος να δεχτεί τόσο απλά την έννοια του αντικειμενικού και όπως χαρακτηριστικά λέει, η φράση «είναι αντικειμενικά έτσι» μπορεί να αντικατασταθεί από την απλούστερη «είναι έτσι», ενώ η έκφραση «είναι υποκειμενικά έτσι» μπορεί κάλλιστα να αντικατασταθεί από το «έτσι μου φαίνεται» όπως θα έλεγε κανείς παλιότερα και με έναν απλούστερο τρόπο ώστε να γίνεται πιο εύκολα κατανοητός. ⁸⁴ Το μπλε χρώμα του ουρανού είναι μπλε για όλους μας είτε το κοιτάζουμε είτε όχι. Είναι μια ποιότητα που εμπεριέχεται στο αντικείμενο και δεν εξαρτάται από εμάς. ⁸⁵ Η κριτική του σε εκείνους τους φιλοσόφους που πιστεύουν πως δεν έχει τόση σημασία τί είναι τα ίδια τα πράγματα, αλλά μόνο το τί είναι για μας, είναι δριμυία. Φοβάται πως μια τέτοια θεωρία οδηγεί στην άποψη πως η μόνη πραγματική αλήθεια των πραγμάτων είναι η εμφάνιση τους ή η επίδραση τους σε μας.

«Και από αυτήν την άποψη (...) ένας φιλόσοφος μπορεί να φτάσει τόσο μακριά ώστε να πιστέψει και να πει πως όλα στον κόσμο εξαρτώνται από τη δική μας σκέψη και το δικό μας βλέμμα πάνω σ'αυτά, και πως τίποτα επομένως δεν υπάρχει πέρα από αυτό που βλέπει ή σκέφτεται». ⁸⁶

Ο Ruskin προσπάθησε να πείσει τους αναγνώστες του πως η ενατένιση της ομορφιάς γίνεται για την ίδια την ομορφιά, ενώ η ευχαρίστηση που πηγάζει από αυτήν την πράξη δεν ενδιαφέρει. Πρόκειται για μια αδιαφορία που απουσιάζει από τις περισσότερες θεωρίες του 18^{ου} αιώνα. Η άποψη πως η ιδέα μας για το ωραίο έχει να κάνει με το κατά πόσο είμαστε εξοικειωμένοι με συγκεκριμένες μορφές ή μια ωφελμιστική άποψη για το ωραίο ως κάτι που έχει χρησιμότητα για μας, προέρχεται για τον Ruskin από μια «ακατάλληλη, εγωιστική και άρα αναγκαστικά υποκειμενική ψυχολογία». ⁸⁷ Μπορεί να παραδέχεται εν μέρει πως οι συνήθειες μας μπορούν να μας επηρεάσουν σε ένα βαθμό, όμως πιστεύει σε μια ενστικτώδη προτίμηση του ωραίου από το άσχημο, κοινή σε όλους τους ανθρώπους. Το σημείο αυτό είναι άλλο ένα σημείο όπου ο Ruskin διαφωνεί με τον Reynolds, ο οποίος ακολουθώντας τη κυρίαρχη άποψη του 18^{ου} αιώνα, είναι διατεθειμένος να παραδεχτεί πως αν οι άνθρωποι ήταν πιο συνηθισμένοι στο άσχημο, τότε το

⁸³ Thomas De Quincey, *Confessions of an Opium Eater* (Αναθεωρημένη έκδοση του 1856) στο *Works Vol. 1* (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1863) σ.265.

Στην ελληνική έκδοση του De Quincey, *Εξομολογήσεις ενός άγγλου οπιομανούς* (1821) μτφρ. Γιάννα Μυράτ (Αθήνα: εκδ.Ερατώ, 2008) σ.186-187, ο De Quincey χρησιμοποιεί τη λέξη «αντικειμενική» με πλάγια γράμματα, σημειώνοντας σε παρένθεση «για να χρησιμοποιήσω μια μεταφυσική λέξη».

⁸⁴ Ruskin, *Modern Painters III* LE vol.5 σ.203.

⁸⁵ Βάζοντας και πάλι έναν αστερίσκο σε αυτήν τη σκέψη, ο Ruskin προλαβαίνοντας πιθανές αντιρρήσεις, παραδέχεται σε μια υποσημείωση πως «μπορεί να υπάρξει αμφιβολία για το αν οι άνθρωποι έχουν την ίδια αίσθηση από το ίδιο πράγμα». Όμως, επιμένει, πως αυτό δεν αλλάζει τα ίδια τα πράγματα.

⁸⁶ αυτ., σ.202.

⁸⁷ Landow, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin* σ.98.

άσχημο θα φαινόταν όμορφο.⁸⁸ Η πίστη του Ruskin πως το ωραίο είναι η αναπαράσταση της θεϊκής φύσης στα ορατά πράγματα και επομένως το ωραίο, ως θεϊκό, δεν μπορεί να αλλάζει, να διαφοροποιείται και να εξαρτάται από υποκειμενικούς παράγοντες, τον οδήγησαν στη διατύπωση ενός απόλυτου, καθαρού θεωρητικού συστήματος για την αισθητική που ήταν μοιραίο να παρουσιάσει προβλήματα.

*«Τα όμορφα πράγματα είναι χρήσιμα επειδή είναι όμορφα, και χάριν της ωραιότητας τους μόνο».*⁸⁹

Όμως, όπως αναλύει ο George P. Landow στο *The aesthetics and critical theories of John Ruskin*,⁹⁰ αυτό που έχει σημασία να δούμε είναι οι αλλαγές στη σκέψη του Ruskin, καθώς τα ενδιαφέροντα του μετακινήθηκαν από τα προβλήματα της τέχνης στα προβλήματα της κοινωνίας, αλλαγές που μπορούν να ιδωθούν σε συνδυασμό με την προσωπική του κρίση στο θέμα της θρησκευτικής πίστης. Και σε αυτήν τη στροφή, η ενασχόληση του με την αρχιτεκτονική όπως εκφράστηκε από τα δύο διάσημα έργα του *The Seven Lamps of Architecture* και *The Stones of Venice*, αποτέλεσε ένα σημαντικό σταθμό. Η αφοσίωση στη μελέτη της αρχιτεκτονικής, μιας τέχνης που δίνει καταφύγιο στις ανθρώπινες ανάγκες, συνεισέφερε στην αλλαγή της κοσμοθεωρίας του Ruskin. Μέσα από τη μελέτη της αρχιτεκτονικής, ο Ruskin μπόρεσε να συνδέσει το ωραίο όχι πλέον με αρχές που είναι πάνω από τον άνθρωπο, αλλά με τον ίδιο τον άνθρωπο και την εμπειρία του μέσα σ' αυτήν.

Η αμφισβήτηση της θρησκευτικής πίστης το 1858, όπως την περιγράφει και ο ίδιος στο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα έργο του *Praeterita*, έρχεται ως ένας αποφασιστικής σημασίας κλυδωνισμός στο αισθητικό του οικοδόμημα, ένας κλονισμός της πίστης που όμως δεν πρέπει να μας ξαφνιάσει. Η εμπειρία αυτή αφορά την παραμονή του στο Τορίνο, το οποίο θέλησε με λαχτάρα να επισκεφτεί αφού είχε περάσει μέρες απομονωμένος, ζωγραφίζοντας κάθε πέτρα της μικρής μεσαιωνικής πόλης της Bellinzona στη νότια Ελβετία. Ο Ruskin, όπως διηγείται ο ίδιος, ένιωσε ξαφνικά τη διάθεση για αστική ζωή, για ζωντάνια, ανθρώπους καλοντυμένους, όμορφες γυναίκες, μουσική, αίθουσες τέχνης και εμπορικές δραστηριότητες.⁹¹ Την Κυριακή αναζήτησε βέβαια ένα μικρό παρεκκλήσι στα προάστια του Τορίνο για να παρακολουθήσει τη θεία λειτουργία. Και εκεί, ανάμεσα σε λίγες γυναίκες με γκρίζα μαλλιά και το άτονο κήρυγμα ενός ιερέα, ένιωσε να τον συνθλίβει αυτή η ατμόσφαιρα ανάμεσα σε ανθρώπους που η ζωή τους ήταν ανιαρή και το μεταθανάτιο μέλλον της αμετάβλητο. Το κήρυγμα δεν κατάφερε να τον αγγίξει και θέλησε να επιστρέψει στη ζωή της πόλης και τη ζωντάνια των ανθρώπων της, νιώθοντας πως, εκείνη τη μέρα,

⁸⁸ αυτ., σ.100.

⁸⁹ Ruskin, *Modern Painters II* LE vol.4 σ.4.

⁹⁰ Landow, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin* σ.91.

⁹¹ Ruskin, *Praeterita and Dilecta* LE vol.35 σ.494-496.

η πίστη του τον εγκατέλειψε.⁹² Το 1858, ο Ruskin είχε ήδη ολοκληρώσει το *Seven Lamps* και το *Stones of Venice*. Μέσα από αυτήν την αφήγηση από στιγμές της προσωπικής του ζωής δεν προτείνουμε μια γραμμική χρονική ερμηνεία που να εξηγεί απαρέγκλιτα τις αλλαγές στην αισθητική του θεωρία. Υπάρχουν πολλά σημεία στα κείμενα του για την αρχιτεκτονική που πιστοποιούν εκ νέου την πίστη του στην αρχική αισθητική θεωρία του *Modern Painters*. Όμως, δεδομένου ότι δεν παρουσίασε κάποια νέα προσπάθεια για ένα νέο αισθητικό σύστημα, έχει σημασία να παρατηρήσουμε στοιχεία και λεπτομέρειες που πιστοποιούν αυτήν την εξέλιξη και τις αλλαγές στη σχέση του με την τέχνη και την αρχιτεκτονική. Συνδέοντας τελικά και ο ίδιος το ωραίο με τη μνήμη, την προσωπική εμπειρία και το ατομικό συναίσθημα κατέληξε σε διατυπώσεις που δεν απείχαν πολύ από όσα προσπαθούσε να αποκρούσει:

«Πιστεύω πως το μάτι δεν μπορεί να σταθεί σε μια υλική μορφή, σε μια στιγμή κατάρκειας ή αγαλλίασης, χωρίς να μεταφέρει στη μορφή ένα πνεύμα και μια ζωή - μια ζωή που θα κάνει αργότερα τη μορφή σε ένα βαθμό αγαπητή ή τρομακτική (...) Αφήστε το μάτι να σταθεί σε ένα αδρό κομμάτι ακαθόριστης μορφής ενός κλαδιού κατά τη διάρκεια μιας συνομιλίας με ένα φίλο, ακόμα και αν το βλέμμα σταθεί εκεί ασυνείδητα και παρότι η συζήτηση μπορεί να λησμονηθεί, παρότι καθετί συνδεδεμένο με αυτήν μπορεί να χαθεί στη μνήμη, το μάτι μετά από μια ολόκληρη ζωή θα παίρνει κάποια ευχαρίστηση από τέτοια κλαδιά, μια ευχαρίστηση που δεν είχε πριν, τόσο ανεπαίσθητη, μια σειρά αισθημάτων τόσο λεπτών, που μας αφήνουν πλήρως με μια έλλειψη συνείδησης της ιδιάζουσας δύναμης του».⁹³

Βέβαια, η χρήση των προσωπικών αισθημάτων ως κανόνων που ορίζουν το τι είναι ωραίο και τι όχι παραμένει, για τον Ruskin, μια θεωρία ανεπίτρεπτη που δεν επιδέχεται διορθώσεις. Κάτι μπορεί να είναι ωραίο χωρίς καν να το έχει αγγίξει το ανθρώπινο βλέμμα ή να το έχει δοκιμάσει η ανθρώπινη εμπειρία. Όπως λέει χαρακτηριστικά,

⁹² Όταν το 1862, τέσσερα χρόνια μετά την εμπειρία του στο Τορίνο, έπεσε στα χέρια του το βιβλίο ενός επισκόπου που είχε επίσης μελετήσει τις γραφές όμως αμφισβητούσε την ιστορικές αλήθειες της Βίβλου, ο Ruskin ένιωσε μεγάλη ανακούφιση καθώς, όπως γράφει, «για τα τέσσερα τελευταία χρόνια δούλευα προς την ίδια κατεύθυνση χωρίς να μπορώ να πω σε κανέναν με τί ασχολιόμουν».

Ruskin, *The Letters of John Ruskin 1827-1869* LE vol.36 σ.424-425.

Το βιβλίο το οποίο είχε διαβάσει ήταν το *The Pentateuch and the Book of Joshua Critically Examined* [1862] του Bishop John William Colenso. Ο Charles Darwin σε ένα γράμμα του στον Αμερικάνο ζωολόγο Asa Gray (6 Νοεμβρίου 1862) σημείωνε πως υπάρχει «ένα βιβλίο που εμφανίστηκε και που υποθέτω θα κάνει κάποιο θόρυβο, από τον Επίσκοπο Colenso, το οποίο αν κρίνω από κάποια αποσπάσματα καταρρίπτει το μεγαλύτερο μέρος της Παλαιάς Διαθήκης».

Βέβαια, ο Ruskin το 1875, μετά τον θάνατο της αγαπημένης του Rose La Touche, νιώθοντας την ανάγκη για ψυχική ηρεμία και την ανάγκη να δώσει ένα νόημα στον κόσμο μετά από αυτήν την απώλεια, ξαναβρήκε τη χαμένη του πίστη. Landow, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin* σ.266 και σ.293.

⁹³ Ruskin, *Modern Painters II* LE vol.4 σ.72.

Βέβαια, ο Ruskin, επιτρέπει αυτήν την παραχώρηση για όσους, μη έχοντας διαμορφώσει αυστηρούς κανόνες καλαισθητικών κρίσεων, μπορούν να αφεθούν στις προτιμήσεις που τους υπαγορεύει μια μη συνειδητή λειτουργία του νου. Κάνοντας έναν διαχωρισμό μεταξύ rational και accidental association, ο Ruskin προσπαθεί να αποδεχτεί σημεία της θεωρίας του Alison επιτρέποντας τελικά μόνο μια συμπτωματική, τυχαία σύνδεση ιδεών και αναμνήσεων με τα υλικά πράγματα. Ruskin, *Modern Painters II* LE vol.4 σ.73.

«Δεν υπάρχει κάποια θεωρία να ανασκευαστεί, μόνο μια κακή χρήση της γλώσσας που αφορά την άποψη πως σε μη κατοικημένες χώρες η βλάστηση δεν έχει χάρη, οι πέτρες δεν έχουν αξιοπρέπεια, τα σύννεφα δεν έχουν χρώματα, και πως οι χιονισμένες κορυφές των Άλπεων δεν μορφαίνουν από το φως της δύσης επειδή δεν έχουν μολυνθεί από την οργή και την ερήμωση και τη μιζέρια των ανθρώπων».⁹⁴

Η άποψη αυτή, που είναι σταθερή στους πρώτους τόμους του *Modern Painters*, παίρνει μια διαφορετική τροπή λίγα χρόνια αργότερα στο *Seven Lamps of Architecture*. Στη «λυχνία της μνήμης» αφούτου έχει περιγράψει με μεγάλη λεπτομέρεια τις αναμνήσεις του από τη μικρή πόλη Champagnole στα όρη Ζούρα (Jura) των Άλπεων, ο Ruskin με ένα ακριβώς αντίστροφο παράδειγμα, συνειδητοποιεί πώς ο χώρος αποκτά ζωή μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία:

«Είναι δύσκολο να συλλάβουμε ένα τοπίο λιγότερο εξαρτημένο από οποιοδήποτε άλλο ενδιαφέρον πέρα από την ίδια τη μοναχική και σοβαρή του ομορφιά. Όμως ο συγγραφέας θυμάται καλά την ξαφνική κενότητα και το ρίγος που συνδέονται με το τοπίο αυτό, όταν προσπάθησε, με σκοπό να φτάσει ακριβώς στην πηγή του εντυπωσιασμού, να φανταστεί για μια στιγμή ένα άλλο τοπίο σε κάποιο αυτόχθον δάσος της νέας ηπείρου. Τα άνθη σε μια μόνιμη απώλεια του φωτός τους, το ποτάμι χωρίς τη μουσική του, οι λόφοι συνθλιπτικά ερημωμένοι. Το βάρος στα κλαδιά του σκοτεινού δάσους έδειχνε πόσο η προηγούμενη δύναμη τους εξαρτιόταν από μια ζωή που δεν ήταν δική τους (...) Αυτά τα άνθη που διαρκώς φυτρώνουν και οι χείμαροι που κυλούν διαρκώς, έχουν βαφτεί από τα βαθιά χρώματα της ανθρώπινης καρτερίας, ανδρείας και αρετής».⁹⁵

Η περιφρόνηση για την ανθρώπινη ματιά πάνω στη φύση, που ήταν κυρίαρχη στο προηγούμενο απόσπασμα αντικαθίσταται στο *Seven Lamps of Architecture* από έναν έπαινο, που αν δεν βάζει τον άνθρωπο στο κέντρο όλων των πραγμάτων, αν μη τι άλλο κάνει την ομορφιά όλων των πραγμάτων εξαρτώμενη από την ανθρώπινη παρουσία.⁹⁶ Οι σημειώσεις στα προσωπικά ημερολόγια του Ruskin πιστοποιούν επίσης ανάλογες στιγμές όπου φαίνεται πως τελικά, σταδιακά, αποδέχεται τον ρόλο του ανθρώπινου παράγοντα στο βίωμα της φύσης, της τέχνης, της αρχιτεκτονικής. Στις προσωπικές του σημειώσεις κατά την παραμονή του στην Champagnole ομολογεί το πόσο διαφορετική θα ήταν η εντύπωση ενός τέτοιου τοπίου αν βρισκόταν σε μια ξένη χώρα χωρίς ιστορία:

«Πόσο αγαπητό στο συναίσθημα είναι το πεύκο της Ελβετίας σε σύγκριση με αυτό του Καναδά. Έχω δώσει τόσο λίγο βάρος σε αυτές τις βαθιές συνάψεις, γιατί νομίζω πως αν αυτό το πευκοδάσος βρισκόταν στα Απαλάχια όρη, ή αν ο ποταμός ήταν ο Νιαγάρας, θα τα κοιτούσα μονάχα με έντονη μελαγχολία και μια επιθυμία για το οικείο».⁹⁷

⁹⁴ αυτ., σ.71.

⁹⁵ Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.223-224.

⁹⁶ Landow, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin* σ.106.

⁹⁷ Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.221 (σε υποσημείωση).

Και λίγα χρόνια αργότερα, το 1850, επιστρέφοντας στην αγαπημένη του Ελβετία και στην πόλη Venay, ο Ruskin σημείωνε και πάλι τις αντιδράσεις του γράφοντας τις μύχιες σκέψεις του:

«Επαναλάμβανα “είμαι στην Ελβετία” ξανά και ξανά μέχρι το όνομα να δημιουργήσει τους αληθινούς συνειρμούς, και ένιωσα σαν να είχα ψυχή, μια παιδική ψυχή ξανά. Δεν έχω επιμείνει αρκετά σε αυτήν την πηγή κάθε μεγάλης τέχνης της ενατένισης. Χωρίς αυτήν, το όλο τοπίο δεν θα ήταν παρά ζύλα και πέτρες και ένας απότομος χωματόδρομος».⁹⁸

Ο Ruskin δεν κατάφερε να επιτεθεί συνολικά στην αισθητική θεωρία του Alison. Μέσα από την ενασχόλησή του με την αρχιτεκτονική, το ωραίο μπόρεσε να απομακρυνθεί από τον παράδεισο και να προσγειωθεί στον κόσμο των ανθρώπων. Πεισμένος τελικά πως θα πρέπει να στρέψει την ενέργεια του προς την καλύτερη ζωή πάνω στη γη και μην πιστεύοντας πια σε ένα μελλοντικό επέκεινα, σταδιακά επικέντρωσε τα γραπτά του στις ανάγκες του ανθρώπου. Αυτή η εστίαση στον άνθρωπο που αρχίζει να φαίνεται στο κεφάλαιο «The Nature of Gothic» του *Stones of Venice*, εξελίσσεται σε έναν ουμανισμό στον τελευταίο τόμο του *Modern Painters* και τελικά καταλήγει στην πολιτική οικονομία του *Unto this Last*.

η γραφή της εμπειρίας

«Δουλειά του ποιητή είναι να προσδίδει τάξη και συνοχή σε ένα σύνολο εμπειριών, και έτσι, να το απελευθερώνει. Και να το κάνει αυτό με τη βοήθεια των λέξεων, που λειτουργούν ως σκελετός του, ως μια δομή μέσω της οποίας συναρθρώνονται και δρουν από κοινού οι παρορμήσεις που συγκροτούν την εμπειρία».⁹⁹

Με το παραπάνω απόσπασμα του άγγλου γλωσσολόγου και ψυχολόγου Ivor Armstrong Richards, επιστρέφουμε στην εμπειριστική λογοτεχνική θεωρία - ή πιο σωστά στη λογοτεχνική θεωρία που εμπνέεται από τον εμπειρισμό - και στην οποία ο Richards έπαιξε σημαντικό ρόλο με το έργο του *Principles of Literary Criticism* το 1926. Για τον Richards, τα λογοτεχνικά έργα καταγράφουν και μεταδίδουν εμπειρίες και η τέχνη, όπως γράφει ο ίδιος, είναι η «διατήρηση στιγμών στις ζωές ξεχωριστών ανθρώπων όταν ο έλεγχος της εμπειρίας τους είναι στο μέγιστο βαθμό».¹⁰⁰ Ο Richards υποστήριξε την ύπαρξη μιας αυστηρής αναλογίας μεταξύ της αρχικής εμπειρίας του συγγραφέα και της επικοινωνιακής της έκφρασης. Ο συγγραφέας κατασκευάζει μια μορφή, μια γλωσσική δομή που βρίσκεται όσο το δυνατό σε πιο στενή συμφωνία με την αρχική του εμπειρία. Η αντιστοιχία αυτή γίνεται φανερή και από τον αναγνώστη, και έτσι κλείνει το κύκλωμα επικοινωνίας που

⁹⁸ Edward Tyas Cook, *The Life of John Ruskin* Vol. 1 (London: George Allen, 1911) σ. 246.

⁹⁹ I.A.Richards, «Ποίηση και Πεποιθήσεις» [1926] μτφρ. Αθανάσιος Κατσιακέρης, Κώστας Σπαθαράκης στο *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013) σ.38.

¹⁰⁰ I.A.Richards, *Principles of Literary Criticism* (London: Kegan Paul, 1930) σ.32.

συνδέει την εμπειρία του συγγραφέα και του αναγνώστη.¹⁰¹ Από την άλλη πλευρά, έργο του κριτικού είναι, για τον I.A. Richards, να αναζητήσει ακριβώς τα ίχνη της διαδρομής του συγγραφέα προς τα πίσω: να προχωρήσει από μια προσεκτική και ακριβή μελέτη της μορφής του κειμένου, προς την εμπειρία που παρήγαγε αυτήν τη μορφή. Η σωστή κριτική κατανόηση επιτυγχάνεται όταν ο κριτικός φτάσει στο σύνολο των εμπειριών που έχουν εξαχθεί μέσω της ανάγνωσης, στο βαθμό που παραμένουν ικανοποιητικά κοντά στην εμπειρία ή τις εμπειρίες με τις οποίες ξεκίνησε ο συγγραφέας. Έτσι, η κριτική δεν έχει να κάνει με κάποιο δεδομένο υλικό αντικείμενο αλλά με μια συνείδηση ή μια εμπειρία αυτού του αντικειμένου. Συνηθίζουμε να λέμε πως μια εικόνα είναι ωραία, αντί να λέμε πως μας προκαλεί μια εμπειρία που έχει για μας μια αξία.¹⁰² Και δίνοντας αυτήν τη σημασία στην εμπειρία, ο Richards παραθέτει τον Hume και την άποψη πως «η ομορφιά δεν είναι ποιότητα των ίδιων των αντικειμένων - υπάρχει απλά στο μυαλό που τα συλλογιέται».¹⁰³ Η γλώσσα είναι για αυτόν μια ουσία, όπως το χρώμα ή το μάρμαρο, στην οποία εντυπώνεται μια εμπειρία δίνοντας της μορφή.

Οι φιλοσοφικές και ιδεολογικές ρίζες της προσέγγισης του I.A. Richards βρίσκονται στη μακρά παράδοση του βρετανικού εμπειρισμού, όμως ταυτόχρονα το έργο του έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της αγγλοαμερικανικής φορμαλιστικής κριτικής, της Νέας Κριτικής της δεκαετίας του 1930. Η προσέγγιση της γλώσσας ως μορφής και η θεώρηση του λογοτεχνικού έργου ως ένα ενδοκειμενικό σύστημα, η ερμηνεία του οποίου δεν επιδέχεται εξωτερικές επεμβάσεις όπως η εξέταση των ιστορικών συνθηκών παραγωγής του έργου ή τα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα του, διατηρούν κάποια κοινά στοιχεία με τους Ρώσους φορμαλιστές και τη μεταγενέστερη γαλλική *Nouvelle Critique*. Ο Richards δεν αποδεχόταν την ερμηνεία των λογοτεχνικών έργων ως κειμένων που έχουν στόχο να εκφράσουν κάποιο μήνυμα και προέκρινε την αξιολόγηση τους με βάση την αισθητική συγκίνηση που προκαλούν. Διαχωρίζοντας τις δύο βασικές χρήσεις της γλώσσας, την επιστημονική, η αλήθεια της οποίας είναι ζήτημα επαλήθευσης, και την ποιητική ή συγκινησιακή γλώσσα που αποτελεί το κύριο μέσο της ποιητικής τέχνης, υποστήριζε πως «δεν είναι δουλειά του ποιητή να διατυπώνει επιστημονικές προτάσεις».¹⁰⁴

Δεδομένης της εμπειριστικής παράδοσης που επιμένει στην κριτική του θεωρία, ο φορμαλισμός του Richards θα μπορούσε να τηρεί τις προϋποθέσεις ώστε αποτελέσει το εργαλείο και για τη δική μας προσέγγιση των κειμένων του John Ruskin. Όμως, όπως έχει αναλύσει και ο Paul De Man στο

¹⁰¹ Law, *The Rhetoric of Empiricism* σ.238-239.

¹⁰² I.A.Richards, *Principles of Literary Criticism* σ.20.

¹⁰³ αυτ., σ.186.

¹⁰⁴ Richards, «Ποίηση και Πεποιθήσεις» σ.39.

κείμενο του για το «αδιέξοδο της φορμαλιστικής κριτικής»,¹⁰⁵ η θεωρία του Richards, παρά τα όσα προσέφερε στον χώρο της ανάλυσης κειμένων, παρουσιάζει σημαντικά προβλήματα. Το άρθρο του Paul De Man γράφτηκε το 1956, υπό μια αίσθηση κατεπείγοντος, θέλοντας να συστήσει και να εισάγει την Νέα Κριτική της άλλης πλευράς του Ατλαντικού στο γαλλικό αναγνωστικό κοινό, μια χρονική στιγμή όπου υπήρχε μια έντονη κινητικότητα στη γαλλική θεωρία, αλλά ακόμα αρκετά πριν την περιπέτεια του στρουκτουραλισμού στη λογοτεχνική κριτική. Το έργο του Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture* είχε αναστατώσει τα γαλλικά γράμματα τρία χρόνια πριν, και ο De Man προβλέποντας τη σημασία και την επίδραση του στο μέλλον της γαλλικής θεωρίας, προσπάθησε να διατυπώσει τις κοινές αρχές που μοιράζονταν με το εδραιωμένο έργο του Richards, δείχνοντας ταυτόχρονα τις αδυναμίες της Νέας Κριτικής και τα αδιέξοδα στα οποία είχε φτάσει. Όπως παρατηρεί ο Paul De Man, και όπως είδαμε ήδη και στην κριτική της Catherine Belsey για την προσέγγιση του εμπειρισμού στην κειμενική ανάλυση, η «αντίστροφη πορεία» που προτείνει ο Richards για τον κριτικό που αναζητά μέσα από το κείμενο την πρωταρχική εμπειρία του συγγραφέα είναι ιδιαίτερα προβληματική. Υπάρχει πάντα μεγάλη πιθανότητα λάθους σε αυτήν την αναλυτική διαδικασία. Μια εμπειρία δεν μπορεί να μεταφραστεί σε γλώσσα χωρίς απώλειες και παραμορφώσεις. Και όσο και αν πρόθεση του Richards είναι το να αναπτύξει τεχνικές για να αποφύγει αυτά τα λάθη μη έχοντας αμφιβολία ότι η σωστή διαδρομή μπορεί τελικά να ανιχνευτεί, η μέθοδος του βασίζεται εξαρχής στη γνωστή βασική αμφίβολη υπόθεση: πως η γλώσσα, ποιητική ή άλλη, «μπορεί να πει μια εμπειρία» οποιουδήποτε είδους, ακόμα και μια απλή οπτική αντίληψη.¹⁰⁶ Η θεωρία του I.A. Richards είναι συμβολική περισσότερο από σημειωτική. Οι λέξεις έρχονται να αντικαταστήσουν τα αντικείμενα και η εμπειρία των λέξεων γίνεται η εμπειρία των αντικειμένων.

Ο φορμαλισμός της Νέας Κριτικής, παρά τους κοινούς θεωρητικούς προβληματισμούς με τους Ρώσους Φορμαλιστές, την προσέγγιση του λογοτεχνικού έργου ως μια αυτοτελή δημιουργία και τη μέθοδο μιας εντατικής, «εκ του σύννεγγυς ανάγνωσης», αδυνατεί να ενταχθεί ολοκληρωτικά στις περιγραφικές θεωρίες. Η μη ένταξη της μελέτης του λογοτεχνικού κειμένου στο πλαίσιο της επικοινωνίας, η έμφαση της Νέας Κριτικής στη σημασία της αξιολόγησης του κειμένου ως ο απώτερος σκοπός της κριτικής και η απόδοση μνημειακού χαρακτήρα στο λογοτεχνικό έργο, είναι βασικές αιτίες που διαφοροποιούν ριζικά την Νέα Κριτική από τη μετέπειτα πορεία της γαλλικής θεωρίας.¹⁰⁷ Η θέση πως ο λογοτεχνικός λόγος δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο αποκλειστικά μιας περιγραφικής προσέγγισης, αλλά πρέπει να τύχει και μιας αξιολόγησης, αντιτίθεται στη βασική αρχή των επιστημονικών θεωριών του 20^{ου} αιώνα, οι οποίες διαχωρίζουν ρητά την περιγραφή από την αξιολόγηση και στηρίζουν τις μεθόδους τους μόνο στην πρώτη. Έχοντας λοιπόν ως στόχο την προσέγγιση του λόγου του Ruskin μέσα από το πρίσμα της κειμενικής ανάλυσης,

¹⁰⁵ Paul De Man, «L'impasse de la critique formaliste» (*Critique* 109, 1956) σ.438-500.

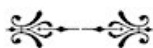
Αγγλική μετάφραση: De Man, «The dead end of formalist criticism» στο *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) σ.229-245.

¹⁰⁶ De Man, «The dead end of formalist criticism» σ.232.

¹⁰⁷ Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία* (Αθήνα: εκδ.Συμμετρία, 1997) σ.31.

προσπαθήσαμε να αναδείξουμε εκείνα τα στοιχεία της αγγλικής εμπειριστικής παράδοσης που αφορούν την αφηγηματολογική προσέγγιση που θα ακολουθήσει. Και αντιστρόφως, από την ανάλυση με τους όρους της *nouvelle critique* που θα ακολουθήσει, θα προσπαθήσουμε να εστιάσουμε στα σημεία εκείνα της θεωρίας του Gérard Genette και του Philippe Hamon που τονίζουν ακριβώς αυτήν τη σημασία της εμπειρίας στον λόγο του συγγραφέα-παρατηρητή Ruskin.

Αναζητώντας το πώς δηλώνεται στο κείμενο η παρουσία και εμπειρία του Ruskin στη Βενετία μέσα από τις αφηγηματικές του επιλογές, ανατρέχουμε και πάλι στα «Σχήματα» του Gérard Genette και τις αφηγηματικές του βαθμίδες. Δεν αρκούμαστε στις βιωματικές μαρτυρίες του Ruskin όπως τις καταγράφει στα προσωπικά του ημερολόγια ή στην αλληλογραφία του, αλλά ερευνούμε το ίδιο το επίσημο κείμενο, το τελικό αποτέλεσμα του κόπου του, το πώς επιτρέπει να φανεί και να αναδειχτεί η σημαντική αυτή παράμετρος στην αρχιτεκτονική του θεωρία που είναι η επιτόπια παρατήρηση και εμπειρία της αρχιτεκτονικής. Τα «σχήματα» του Genette που μας βοηθούν να μιλήσουμε για τη σημασία της εμπειρίας στη γραφή του Ruskin είναι η «φωνή» και η «εστίαση», δηλαδή το ερώτημα του ποιος μιλά και ποιος βλέπει σε ένα κείμενο, και η σχέση της αφηγηματικής δράσης με το υποκείμενο που τη μεταφέρει είτε αυτό συμμετέχει στη δράση είτε όχι. Σε μια πρόταση λοιπόν η οποία εμπλέκει την προσωπική αντωνυμία «εγώ», όπως για παράδειγμα όταν ο Ruskin γράφει στην πρώτη σελίδα του *Stones of Venice* «θα προσπαθήσω να ανιχνεύσω τις γραμμές αυτής της εικόνας της Βενετίας πριν χαθεί»,¹⁰⁸ μας ενδιαφέρει η συσχέτιση του εκφωνήματος με αυτόν που το εκφωνεί και με την κατάσταση εντός της οποίας εκφωνείται.¹⁰⁹ Θέλοντας να τονίσουμε την σημασία της παραγωγικής βαθμίδας του αφηγηματικού λόγου, αυτού που ο Genette ονομάζει αφηγηματική πράξη, οφείλουμε να σεβαστούμε τη διάκριση ανάμεσα στα δύο ερωτήματα της φωνής και της οπτικής. Η σύγχυση αυτή στην περίπτωση της ιστορικής αφήγησης, όπως είδαμε στη γραφή του Viollet-le-Duc και όπως θα δούμε και στον Ruskin, είναι δικαιολογημένη. Ο αφηγητής σε μια μη μυθοπλαστική ιστορία είναι αυτός που και βλέπει και μιλά και γράφει. Δεν είναι ένα πρόσωπο επινοημένο από τον συγγραφέα, αλλά κατά κύριο λόγο ταυτίζεται με αυτόν. Και λέμε κατά κύριο λόγο, γιατί θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ακριβώς εκείνες τις παραλλαγές στη «φωνή» που εκφωνεί την ιστορία του *Stones of Venice* και τί ρόλο παίζουν αυτές οι διαφοροποιήσεις στο οικοδόμημα του Ruskin. Μας ενδιαφέρει το πώς το «εγώ» του συγγραφέα εισβάλλει στο κείμενο, τί διαφορετικές μορφές παίρνει και πώς διαμορφώνει το περιεχόμενο και τη μορφή του κειμένου.



¹⁰⁸ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.17.

¹⁰⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.285.

Η μελέτη του προσώπου της αφήγησης δεν είναι μια απλή, άνευ σημασίας γραμματική επιλογή. Σύμφωνα με τον Gérard Genette, η διάκριση μεταξύ πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης είναι αρκετά προβληματική και χρειάζεται ορισμένες διευκρινίσεις.¹¹⁰ Το ζήτημα δεν είναι απλά η επιλογή ανάμεσα στους δύο γραμματικούς τύπους αλλά ανάμεσα σε δύο αφηγηματικές στάσεις: Ένας συγγραφέας μπορεί να βάλει ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας να αφηγηθεί την ιστορία, οπότε έχουμε μια αφήγηση «ομοδιηγητική» ή να βάλει έναν αφηγητή ξένο ως προς την ιστορία να την αφηγηθεί, οπότε έχουμε μια αφήγηση «ετεροδιηγητική». Ο όρος «πρωτοπρόσωπη» αφήγηση αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στην περίπτωση όπου ο αφηγητής ταυτίζεται με ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας, όταν δηλαδή έχουμε μια αφήγηση ομοδιηγητική. Η διάσταση που αφήνεται να εννοηθεί εδώ, ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αφηγητή δεν χαρακτηρίζει βέβαια όλες τις αφηγήσεις. Σε μια αφήγηση ιστορική ή σε μια αυτοβιογραφία, η ταύτιση των δύο αφηγηματικών βαθμίδων, του συγγραφέα και του αφηγητή, είναι συνήθως αναπόφευκτη επιλογή. Στην περίπτωση όμως του *Stones of Venice*, και παρότι μπορούμε να μιλήσουμε για μια πραγματική ιστορία, μια ιστορία αρχιτεκτονικής, το θέμα της αφήγησης περιπλέκεται λίγο περισσότερο. Μπορούμε να δεχτούμε σχηματικά εκτός από την αφήγηση του συγγραφέα Ruskin και την ύπαρξη μιας ακόμα αφήγησης, αυτή που αναλαμβάνει ο John – ερευνητής και περιπατητής στους δρόμους και τα κτίρια της Βενετίας. Το «εδώ» και το «τώρα», δηλαδή οι χωροχρονικές συνθήκες της αφηγηματικής πράξης των δύο αφηγηματικών «εγώ» είναι διαφορετικές. Ο συγγραφέας Ruskin βρίσκεται πίσω στο Λονδίνο, στο προσωπικό του γραφείο και αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο μια ιστορία για την Βενετία και την ανάμνηση της, καθώς και για την Αγγλία του 19^{ου} αιώνα, της οποίας είναι κομμάτι και η οποία συμβαίνει «τώρα». Είναι μια αφήγηση σε πρώτο επίπεδο. Ο συγγραφέας Ruskin έχει εξάλλου και τον έλεγχο όλης της ύλης και των τριών τόμων και της οργάνωσής τους. Από την άλλη πλευρά, ο ταξιδιώτης ή επισκέπτης John, τοποθετείται στους δρόμους της Βενετίας, ακριβώς μέσα στην πλοκή και εκθέτει τα γεγονότα της προσωπικής του εμπειρίας μέσα στην πρώτη αφήγηση.

Την διάκριση των δύο αυτών «εγώ», του «αφηγηματικού εγώ» και του «αφηγημένου εγώ» διευκολύνει η μεγάλη χρονική διάρκεια της συγγραφής και των τριών τόμων του *Stones of Venice*. Πέρα από το διαφορετικό περιβάλλον του βροχερού Λονδίνου και της Βενετίας του Νότου, υπάρχει μια διαφορά ηλικίας και εμπειρίας που χωρίζει τα δύο «εγώ» και που επιτρέπει στο πρώτο να αντιμετωπίζει το δεύτερο από κάποια απόσταση. Ο Ruskin έκανε τα πρώτα σχέδια του για ένα βιβλίο για την Βενετία το 1845, στην τρίτη επίσκεψη του εκεί. Ήταν τότε 26 ετών και εκείνο ήταν το πρώτο του ταξίδι στην Ευρώπη χωρίς τη συνοδεία των γονιών του. Ξαναταξίδεψε εκεί, πλέον με καθαρό στόχο τη συγγραφή του βιβλίου, μετά από τέσσερα χρόνια, τον Νοέμβριο του 1849, μαζί με τη σύζυγο του Effie Gray. Έμεινε στην Βενετία πέντε μήνες, έως τον Μάρτιο

¹¹⁰ αυτ., σ.319.

του 1850, συλλέγοντας υλικό, ψηλαφώντας κάθε πέτρα της πόλης και γράφοντας. Επέστρεψε όμως στο Λονδίνο για λόγους υγείας των γονιών του και ολοκλήρωσε τον πρώτο τόμο εκεί, στο δικό του γραφείο. Ο τόμος εκδόθηκε στις 3 Μαρτίου του 1851 και αμέσως ο Ruskin έπιασε δουλειά για να ολοκληρώσει και τους υπόλοιπους. Την πρώτη Μαΐου έγραφε στο προσωπικό του ημερολόγιο:

*«Όλο το Λονδίνο και ένα κομμάτι ολόκληρου του κόσμου είναι ανάστατα. Κάθομαι στο ήσυχο μου δωμάτιο, ακούγοντας τα πουλιά να κελαηδούν και έτοιμος να κάνω την πραγματική αρχή του δεύτερου μέρους του έργου μου για την Βενετία. Να με βοηθήσει ο Θεός να το τελειώσω. Για τη δόξα του και για το καλό των ανθρώπων».*¹¹¹

Όμως, ο Ruskin, δεν μπόρεσε να τελειώσει το έργο του στο δωμάτιο του στο Λονδίνο. Ένιωσε γρήγορα την ανάγκη να επιστρέψει στην Βενετία, καθώς διαπίστωσε πως υπήρχαν κενά στις επιτόπιες σημειώσεις του. Έτσι, ταξίδεψε εκεί για πέμπτη φορά και έμεινε για εννέα ολόκληρους μήνες. Τον Ιούνιο του 1852, γύρισε ξανά πίσω στο Λονδίνο και ολοκλήρωσε τον δεύτερο και τον τρίτο τόμο, οι οποίοι εκδόθηκαν μαζί το 1853, με μικρή απόσταση ο ένας από τον άλλο. Τα ταξίδια από το Λονδίνο στην Βενετία και πίσω, παρείχαν στον Ruskin δύο εντελώς διαφορετικά σκηνικά για ένα ομογενές έργο και δημιουργούν αυτήν την πολυπλοκότητα στην αφηγηματική βαθμίδα της φωνής που διατρέχει το κείμενο και που μας επιτρέπει τον διαχωρισμό των δύο διαφορετικών πρώτων προσώπων της αφήγησης. Πρόκειται εξάλλου για μια διάκριση ανάμεσα στα δύο «εγώ» του συγγραφέα, που δανειζόμαστε από τον Genette και την ανάλυση του για το *À la recherche du temps perdu* του Marcel Proust, ένα έργο όπου η πολυπλοκότητα των αφηγηματικών βαθμίδων είναι χαρακτηριστική. Και εκεί, η διαφορά ηλικίας και εμπειρίας που χωρίζει τα δύο «εγώ» μιας αφήγησης αυτοβιογραφικού τύπου, επιτρέπουν τη διάκριση ανάμεσα στις διάφορες διακυμάνσεις της φωνής του ήρωα/αφηγητή καθώς εκείνος «προχωρεί στη μαθητεία της ζωής».¹¹²

Οι αφηγήσεις του επισκέπτη John Ruskin σε 1^ο πρόσωπο, όντας στο περιβάλλον της Βενετίας, έχουν έναν έντονα ημερολογιακό χαρακτήρα και η αίσθηση της αμεσότητας που δημιουργούν είναι μεγαλύτερη. Η επιλεκτική χρήση του ενεστώτα έρχεται σαν ένα επιπρόσθετο αφηγηματικό εφέ και ξαφνιάζει:

*«Είναι πρωί όμως τώρα: έχουμε μπροστά μας μια μέρα σκληρής δουλειάς στο Murano, το πλοίο μας κινείται γοργά κάτω από την τελευταία γέφυρα της Βενετίας και μας φέρνει έξω στην ανοιχτή θάλασσα και τον ανοιχτό ουρανό».*¹¹³

¹¹¹ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.xxiii.

Η αναστάτωση οφείλεται στην Great Exhibition του Λονδίνου την οποία ο Ruskin είχε έντονα αποδοκιμάσει.

¹¹² Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.329.

¹¹³ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.38.

«Μπορεί κανείς να καταλάβει τη διάταξη από αυτές τις προσθήκες αν στηρίξει μια σκάλα στη γωνία του άβακα. Και δέκα λεπτά πριν γράψω αυτήν την πρόταση, είχα το προνόμιο να παρακολουθήσω τον καντηλανάφτη επί το έργον, να κοπανάει τη σκάλα πάνω στα κιονόκρανα λες και τον είχαν θίξει προσωπικά (...) ένα κομμάτι μαρμάρου από τον άβακα έπεσε στο πεζοδρόμιο δημιουργώντας μεγάλο σούσουρο ανάμεσα σε μια φυλή ζητιάνων που βοηθούσαν τον νεωκόρο...»¹¹⁴

«Η ίδια η αψίδα σήμερα, 12 Σεπτεμβρίου 1851 δεν μπορεί να περιγραφεί. Διότι ακριβώς μπροστά της, πίσω από την Αγία Τράπεζα, βρίσκεται μια μεγαλοπρεπής κουρτίνα από κόκκινο βελούδο...»¹¹⁵

«Δεν μπόρεσα να μετρήσω τις ακριβείς διαστάσεις του πάνω ορόφου καθώς το παλάτι ήταν κλειστό όσο ήμουν στη Βενετία».¹¹⁶

«Όπως μπορεί να φανταστεί ο αναγνώστης, δεν είναι εύκολο να ολοκληρώσεις ένα σχέδιο επί τόπου, ειδικά σχέδια λεπτομερειών που βρίσκονται 70 πόδια πάνω από το έδαφος. Και όποιος δοκιμάσει τη θέση και στάση που είχα κάνοντας κάποια από τα έργα μου, στεκούμενος κυριολεκτικά στο γείσο ή στο περβάζι ενός παραθύρου, κρατώντας με το ένα χέρι ένα υποστύλωμα και κρεμάμενος πάνω από τους δρόμους (ή τα κανάλια στην Βενετία), με το σημειωματάριο να το στηρίζω στον τοίχο με το στήθος μου ώστε να αφήνω ελεύθερο το δεξί μου χέρι, μπορεί οι σκιές στο σχέδιο να ήταν βιαστικά βαλμένες ή οι γραμμές λίγο τρεμουλιαστές. Όμως, σταθερές γραμμές ή όχι, τα σχέδια (στο *Seven Lamps*), έχουν γίνει από την ίδια την αρχιτεκτονική, και δείχνουν την αρχιτεκτονική με τις πραγματικές της σκιές εκείνη την ώρα της ημέρας που σχεδιάστηκαν, και με κάθε γραμμή ή ράγισμα όπως ακριβώς υπήρχε. Έτσι όταν μιλάω για ένα σημείο το οποίο δεν ήταν πρόθεση του σχεδίου να αναδείξει, μπορώ να βασιστώ σε αυτό, με την ίδια ασφάλεια σαν να γυρνούσα πίσω και να κοιτούσα το κτίριο ξανά».¹¹⁷

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω αποσπάσματα, ο Ruskin περνούσε τις ώρες του στην Βενετία πάνω σε ψηλές σκάλες και σκαλωσιές, τις οποίες «πλήρωνε από την τσέπη του»¹¹⁸ και η αίσθηση αυτή του συγγραφέα που μεταδίδει σε απευθείας μετάδοση την εμπειρία του από τη δουλειά του είναι κυρίαρχη. Όπως πιστοποιεί και η μαρτυρία της συζύγου του στην αλληλογραφία της με τους γονείς της, «τίποτε δεν του αποσπά την προσοχή και είτε η Πλατεία είναι γεμάτη είτε είναι άδεια, εκείνος κάθεται με το κεφάλι του τυλιγμένο σ'ένα μαύρο ύφασμα παίρνοντας δακτυλοτυπίες ή σκαρφαλώνοντας πάνω στα σκονισμένα κιονόκρανα, ή είναι γεμάτος αραχνιές, θαρρείς και έχει

¹¹⁴ αυτ., σ.63.

¹¹⁵ αυτ., σ.63.

¹¹⁶ αυτ., σ.150.

¹¹⁷ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.431.

¹¹⁸ Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.114.

ταξιδέψει με μάγισσες καβάλα σε ένα σκουπόξυλο». ¹¹⁹ Όμως, παράλληλα με αυτήν τη φωνή του John Ruskin-εξερευνητή, στο κείμενο παρεισφρεί και η φωνή του Ruskin-συγγραφέα που καταγράφει τα συμπεράσματα του μέσα από το φίλτρο της απόστασης, γεωγραφικής και χρονικής. Η φωνή εκείνη αναφέρεται σταθερά στον 19^ο αιώνα και στο περιβάλλον του Λονδίνου της σύγχρονης με αυτόν εποχής.

*«Και τώρα αναγνώστη, κοίταξε γύρω σου το αγγλικό σου δωμάτιο για το οποίο είσαι τόσο συχνά υπερήφανος...»*¹²⁰

*«Υποθέτω η πένα που κρατώ στα χέρια μου γράφει καλύτερα από ότι ένα φτερό παγωνιού».*¹²¹

*«Όπως διαβάζω στο *The Architect*, σε μια κριτική του προηγούμενου έργου μου *The Seven Lamps*, ο συγγραφέας του άρθρου παρατηρεί τη διαρκή μου επιδοκιμασία για τον ναό του Αγίου Μάρκου...»*¹²²

Και στα αποσπάσματα αυτά έχουμε έχουμε αφηγηματικά κομμάτια ομοδιηγητικού τύπου, δηλαδή αφηγήσεις όπου ο αφηγητής είναι παρών μέσα στην ιστορία που αφηγείται, όμως ο στόχος του Ruskin διαφοροποιείται. Πέρα από τη «σωστική ανασκαφή» που πραγματοποιεί η πένα του στην Βενετία, ο στόχος του έχει πάντα αναφορά και στο σήμερα του Λονδίνου. Είναι η διδακτική φωνή του κειμένου που θέλει να αφυπνίσει την προβληματική κριτική της γοθτικής αρχιτεκτονικής, να κατακεραυνώσει την πορεία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής σκηνης και να απαντήσει μια και καλή σε όλους τους επικριτές του. Αυτός είναι και ο λόγος που μεγάλες ενότητες του *The Nature of Gothic*, ξεφεύγουν από το άμεσο αντικείμενο της φύσης του γοθικού και ανοίγονται στην ανάλυση του αγγλικού τρόπου σκέψης και κατασκευής, σε μια προσπάθεια να βρεθεί, ή να κατασκευαστεί, μια αγγλική ταυτότητα πιστή στις ρίζες των προγόνων της, των απλών, ευφάνταστων πιστών και τίμιων τεχνιτών του Μεσαίωνα, και κυρίως μακριά από τις ξένες στη «βόρεια ψυχή» στείρες αντιγραφές ενός άκαρπου νεοκλασικισμού.

*«Πιστεύω πως αυτή η έρευνα θα είναι ευχάριστη και επικερδής. Και πως θα βρεθεί κάτι περισσότερο ενδιαφέρον κατά την ανίχνευση της γκρίζας, σκιώδους εικόνας του γοθικού πνεύματος μέσα μας. Και πως θα διαχωρίσουμε τις σχέσεις ανάμεσα σε αυτό και τις βόρειες καρδιές μας».*¹²³

«Το πόσα κερδίζει κανείς από την παρατήρηση της ελευθερίας του τεχνίτη ίσως αμφισβητηθεί στην Αγγλία, όπου ένα από τα πιο δυνατά ένστικτα σε κάθε νου είναι η αγάπη για την τάξη η οποία μας κάνει να

¹¹⁹ αυτ., σ.114.

¹²⁰ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.193.

¹²¹ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.72.

¹²² αυτ., σ.55.

¹²³ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.182.

επιθυμούμε τα ανοίγματα της κατοικίας μας να είναι ζευγάρι σαν τα ζεύγη αλόγων στις άμαξες μας, και μας κάνει επιρρεπείς σε αρχιτεκτονικές θεωρίες που χρησιμοποιούν μια μορφή για τα όλα και απαγορεύουν τις παραλλαγές της. Δεν θα καταγγείλω την αγάπη για την τάξη: είναι ένα από τα πιο χρήσιμα στοιχεία στον αγγλικό νου...»¹²⁴

«Οι αντίπαλοι μου σε θέματα ζωγραφικής υποθέτουν πάντα πως υπάρχει κάτι σαν κανόνας του σωστού τον οποίο εγώ δεν κατανοώ. Οι αρχιτεκτονικοί μου αντίπαλοι όμως, δεν επικαλούνται κανέναν κανόνα, απλά αντιπαραβάλλουν την άποψη τους ενάντια στη δική μου. Και πράγματι, αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει κάποιος νόμος τον οποίο να μπορούν να επικαλεστούν. Κανείς δεν μπορεί να μιλήσει ορθολογικά για τα υπέρ ή τα κατά κάποιων κτιρίων. Μπορεί να είναι ισχυρογνώμων. Μπορεί να είναι αποφασιστικά προσκολλημένος σε προηγούμενες προκαταλήψεις. Αλλά η κρίση δεν μπορεί να γίνει με βάση μια πλειοψηφία ψήφων. Είχα πάντα την ξεκάθαρη πεποίθηση πως υπάρχει κανόνας για αυτά τα θέματα: πως η καλή αρχιτεκτονική μπορεί αδιαμφισβήτητα να διακριθεί και να διαχωριστεί από την κακή».¹²⁵

Ο 19ος αιώνας είναι η «θέση κλειδί» της αφήγησης, όπως την ονομάζει ο Gérard Genette. Ο χρόνος εκείνος στον οποίο η αφήγηση ισορροπεί μετά από πολλά μπρος και πίσω που διαταράσσουν τη γραμμική χρονική τάξη. Όπως και στον Viollet-le-Duc, έτσι και στον Ruskin, η δική τους εποχή το δικό τους «εδώ και τώρα» επανέρχεται διαρκώς, καθώς και για τους δύο η μελέτη του παρελθόντος έχει νόημα μόνο αν βοηθά στην κατανόηση και τη βελτίωση του παρόντος. Σε κάθε περίπτωση, και στη φωνή του «John της Βενετίας» και του «Ruskin του Λονδίνου», ο χρόνος της περιγραφής είναι πάντα ο 19ος αιώνας. Ακόμα και η μελέτη της ιστορίας της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής του Μεσαίωνα γίνεται όπως την προσλαμβάνει τη δεδομένη στιγμή του παρόντος, μέσα στην απόλυτη παρακμή της και τον κίνδυνο να χαθεί. Η αφήγηση του δεν χαρακτηρίζεται λοιπόν τόσο από αναχρονίες, όπως ονομάζει ο Genette τα «μπρος - πίσω» της διήγησης, όσο από τα «πέρα - δώθε» Λονδίνου - Βενετίας. Ο χρόνος είναι κατά κύριο λόγο το παρόν και η γραφή του δεν καλλωπίζει ούτε ανασυνθέτει κάποιο χαμένο παρελθόν. Ο Ruskin περιγράφει τα θραύσματα όπως τα βρίσκει. Η πένα του δίνει μια μάχη με το χρόνο που έχει στόχο να σώσει τα ερείπια από τις τρέχουσες αποκαταστάσεις που βρίσκει εξίσου επικίνδυνες. Όπως έγραφε στο *Seven Lamps of Architecture*:

«Η αποκατάσταση ενός έργου που υπήρξε σπουδαίο και όμορφο στην αρχιτεκτονική είναι αδύνατη, όσο αδύνατη είναι η νεκρανάσταση (...) Αυτό το πνεύμα το οποίο εκπορεύεται μόνο από το χέρι και το μάτι του τεχνίτη είναι ανεπανάληπτο (...) Ας μη μιλάμε για αποκατάσταση. Είναι ψέμα από την αρχή ως το τέλος».¹²⁶

¹²⁴ αυτ., σ.205.

¹²⁵ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.56.

¹²⁶ Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* LE vol.8 σ.242-244.(Η μετάφραση του Γιάννη Καστανάρα από το Norwich, Βενετία: Παραδεισιένια Πόλη σ.130.

«(Οι βενετσιάνικες τοιχογραφίες) είναι σχεδόν στο σύνολο τους παραμελημένες, ασβεστωμένες από φύλακες, πυροβολημένες από στρατιώτες και έτοιμες να πέσουν σε κομμάτια από τους τοίχους και να γίνουν σκόνη και θρύψαλα από την αδιαφορία της κοινωνίας γενικότερα. Ένα όμως πλεονέκτημα το οποίο αντισταθμίζει όλο αυτό το κακό είναι ότι δεν “αποκαθίστανται” συχνά. Ό,τι έχει απομείνει, όσο ερειπωμένο, σκοτεινό και λερωμένο κι αν είναι, είναι σχεδόν πάντα το αυθεντικό (*the real thing*). Δεν υπάρχουν καινούριες επεμβάσεις και ως εκ τούτου οι μεγαλύτεροι θησαυροί τέχνης που υπάρχουν αυτή τη στιγμή στην Ευρώπη, είναι κομμάτια από παλιό σοβά πάνω σε ερειπωμένους πλίνθινους τοίχους, όπου φωλιάζουν και λουφάζουν οι σαύρες και αποφεύγουν άλλα ζωντανά πλάσματα».¹²⁷

«Τα πιο διακεκριμένα κομμάτια της πόλης έχουν αλλάξει τόσο στο πέρασμα των τριών τελευταίων αιώνων που αν ο Henry Dandolo ή Francis Foscarì καλούνταν να βγουν από τους τάφους τους και στέκονταν στη στοά στην είσοδο του Grand Canal, την ζακουστή αυτή είσοδο, αγαπημένο θέμα των ζωγράφων, αγαπημένη σκηνή των μυθιστοριογράφων, όπου τα νερά στενεύουν από τα σκαλιά του ναού La Salute, οι ισχυροί Δόγηδες δεν θα ήξεραν σε ποιο σημείο βρίσκονται, κυριολεκτικά δεν θα μπορούσαν να αναγνωρίσουν ούτε μια πέτρα αυτής της σπουδαίας πόλης, για χάρη της οποίας, και από την αχαριστία της οποίας τα γκριζά τους μαλλιά κατέληξαν με πικρία στον τάφο. Τα απομεινάρια της Βενετίας τους βρίσκονται κρυμμένα πίσω από βαρείς όγκους που ήταν κάποτε τα θέλγητρα ενός έθνους στη νεότητα του».¹²⁸

Και όπως φαίνεται από το τελευταίο απόσπασμα, ο Ruskin δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει μια υποθετική αφηγηματική μετάληψη όπου ένα αφηγηματικό επίπεδο παραβιάζεται με την επέμβαση σε αυτό προσώπων που ανήκουν σε διαφορετικό επίπεδο, με εντυπωσιακά όμοιο τρόπο με αυτόν που συναντήσαμε και στον Viollet-le-Duc. Η αφηγηματική αυτή μετάληψη υπηρετεί το ίδιο επιχείρημα και έχει σκοπό να τονίσει ακριβώς τον κίνδυνο που διατρέχει η Βενετία να χάσει την ταυτότητα της από τις σύγχρονες επεμβάσεις.



¹²⁷ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.436-437.

¹²⁸ αυτ., σ.8-9.

Μία ακόμα σημαντική παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε ως προς τα αφηγηματικά επίπεδα και τη διάκριση ανάμεσα σε πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη αφήγηση, καθώς και ανάμεσα σε ομοδιηγητική και ετεροδιηγητική αφήγηση, είναι ο τρόπος που ο Ruskin χρησιμοποιεί το τρίτο πρόσωπο, το διάσημο αφηγηματικό «εκείνος». Επαναφέροντας το ζήτημα της εστίασης που ο Gérard Genette ορίζει ως το φίλτρο μέσα από το οποίο περνά η πληροφορία που φτάνει στον αναγνώστη, έχει σημασία να τονίσουμε ότι το ποιος αναλαμβάνει τη διήγηση μιας ιστορίας είναι ένα πρόβλημα διαφορετικό από το ποιο πρόσωπο μας δανείζει την οπτική γωνία και το βλέμμα του για να ακολουθήσουμε την ιστορία. Η γραμματική επιλογή του πρώτου ή του τρίτου ενικού προσώπου δεν μπορούν απλοποιήσουν το πρόβλημα αυτό. Η εστίαση πάνω σε έναν συγκεκριμένο ήρωα της ιστορίας είναι ένας τεχνητός περιορισμός οπτικού πεδίου που επιλέγει ο αφηγητής, και είναι το ίδιο τεχνητός τόσο στο πρώτο πρόσωπο όσο και στο τρίτο. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Genette, ο αφηγητής «ξέρει» σχεδόν πάντα πιο πολλά από τον ήρωα, ακόμη κι αν ο ήρωας είναι ο ίδιος.¹²⁹

Στην περίπτωση του *Stones of Venice*, υπάρχουν σημεία στο κείμενο όπου το «εγώ» της πρωτοπρόσωπης αφήγησης καμουφλάρεται κάτω από από το τρίτο ενικό πρόσωπο, που όμως ακόμα και ένας περιστασιακός αναγνώστης του Ruskin μπορεί να φανταστεί πως πρόκειται για ένα πρόσωπο που δεν απέχει καθόλου από το προφίλ του ίδιου Ruskin:

*«Τις παλιές μέρες των ταξιδιών, που δεν θα ζαναρθούν, στις οποίες οι αποστάσεις δεν μπορούσαν να υποταχτούν χωρίς μόχθο, αλλά στις οποίες ο μόχθος αυτός ανταμειβόταν, εν μέρει από τη δύναμη της προσεκτικής μελέτης των χωρών που αποτελούσαν τη διαδρομή και εν μέρει από την ευτυχία τις νυχτερινές ώρες, όταν από την κορυφή του τελευταίου λόφου όπου είχε σκαρφαλώσει, ο ταξιδιώτης κοιτούσε το ήσυχο χωριό απλωμένο στα λιβάδια, δίπλα απ' το ρέμα της κοιλάδας».*¹³⁰

*«Καθώς το πλοίο πλησίαζε την πόλη, η ακτή που ο ταξιδιώτης μόλις είχε αφήσει, βυθίστηκε πίσω του σε μια μακριά, χαμηλή, μελαγχολική γραμμή, που φούντωνε ακανόνιστα με φρύγανα και ιτιές».*¹³¹

*«εμφανίστηκαν πρώτα οι μακριές σειρές των υπόστυλων παλατιών στα μάτια του ταξιδιώτη -το καθένα με τη μαύρη βάρκα του αγκυροβολημένη στην είσοδο του,- το καθένα με το είδωλο του αντικατοπτριζόμενο κάτω μπροστά στα πόδια του, σε αυτό το πράσινο πεζοδρόμιο που κάθε αεράκι έσπαζε σε νέες ονειροπολήσεις πλούσιων μωσαϊκών».*¹³²

¹²⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.266.

¹³⁰ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.3.

¹³¹ αυτ., σ.4-5.

¹³² αυτ., σ.6.

«Κανένας μεγάλος έμπορος της Βενετίας δεν είδε ποτέ εκείνο το Ριάλτο κάτω από το οποίο ο ταξιδιώτης περνά τώρα με κομμένη ανάσα». ¹³³

Ο Ruskin ανοίγει θεαματικά τον δεύτερο τόμο του *Stones of Venice* με μια εκτενή και ιδιαίτερα γοητευτική περιγραφή της πορείας και της πρώτης εντύπωσης του «ταξιδιώτη» που προσεγγίζει την πόλη από τη θάλασσα, έχοντας διασχίσει και αφήσει πίσω του τις Άλπεις. Είναι μια εικόνα της πόλης που πρέπει να δούμε σε αντιπαραβολή με την προσέγγιση της πόλης όχι με πλοίο, αλλά από τη σιδηροδρομική γέφυρα που είχε χτιστεί το 1842. Όταν ο Ruskin την είχε διασχίσει, στο πρώτο του ταξίδι χωρίς τους γονείς του, έχοντας αρχίσει να οργανώνει στο μυαλό του τη συγγραφή ενός βιβλίου για την Βενετία, είχε νιώσει μια δυσάρεστη έκπληξη. Η γέφυρα που περνούσε πάνω από τη λιμνοθάλασσα και έφερνε τις ατμομηχανές κατευθείαν μέσα στην πόλη της Βενετίας, ήταν μια απειλή για το βλέμμα του. Ο σιδηροδρομικός σταθμός του θύμιζε το σταθμό του Greenwich «μόνο που αυτός εδώ έχει λιγότερες ασίδες και περισσότερους τοίχους, στερώντας ολοκληρωτικά τη θέα προς την ανοιχτή θάλασσα και τη μισή πόλη, η οποία τώρα θυμίζει μάλλον το Liverpool». ¹³⁴ Στο επόμενο ταξίδι στο οποίο άρχισε συστηματικά την εργασία για το βιβλίο του, έφτασε στην Βενετία διασχίζοντας τη θάλασσα. Τμήματα της περιβόητης γέφυρας είχαν καταρρεύσει και επισκευάζονταν. ¹³⁵ Το ταξίδι ήταν όπως επιβεβαιώνει και η γυναίκα του Effie Gray «απολαυστικό». Και εκείνη, μοιραζόταν με τον Ruskin τα ίδια εχθρικά συναισθήματα για τη γέφυρα που κατέστρεφε το ειδυλλιακό πλησίασμα της πόλης και έγραφε στην αλληλογραφία της σε τόνο ακόμη πιο επιθετικό: «Αν ήμουν ο Radetzky δεν θα είχα αφήσει πέτρα για πέτρα από αυτή τη γέφυρα. Καταστρέφει τελείως τις πρώτες σου εντυπώσεις από τη Βενετία και κόστισε στους Ιταλούς 150.000 λίρες, χωρίς μέχρι στιγμής να δουν καλό, συν την αιώνια ατίμωση για τη μετατροπή των μισών ναών τους, που είναι καλυμμένοι με ανεκτίμητες νωπογραφίες του Τιτσιάνο, του Τσιορτζιόνε, των Μπελίνι και άλλων, σε εργοστάσια επειδή δεν μπορούν να τους συντηρήσουν, αφού ξόδεψαν όλα αυτά τα χρήματα για μια σιδηροδρομική γέφυρα. Ήδη όμως έχουν τιμωρηθεί αρκετά». ¹³⁶

Ο Ruskin αποκαθιστά αυτήν την πρώτη εντύπωση της πόλης μέσα από την περιγραφή που είδαμε και όπου πρωταγωνιστεί ένας κάποιος ταξιδιώτης. Η αφηγηματική αυτή επιλογή όπου ο συγγραφέας διατηρεί για τον εαυτό του την αφηγηματική λειτουργία στο σύνολο της, όμως εισάγει ένα άγνωστο πρόσωπο για να παρουσιάσει τη Βενετία μέσα από τα δικά του μάτια, μας επιτρέπει να τη διαβάσουμε σε σχέση με τη διαφορά που επισημαίνει ο Gérard Genette ανάμεσα στα δύο έργα του Marcel Proust, το διάσημο *Recherche* και το πρώτο του μεγάλο αφηγηματικό έργο το *Jean Santeuil*. Το *Jean Santeuil* μπορεί να ιδωθεί ως μια πρώτη εκδοχή του *Recherche* στην οποία, όπως

¹³³ αυτ. σ.7.

¹³⁴ Γράμμα στον πατέρα του (1845). Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.109.

¹³⁵ Από τους βομβαρδισμούς των Αυστριακών οι οποίοι ανακατέλαβαν την Βενετία τον Αύγουστο του 1849 μετά την επανάσταση του Μαρτίου του 1848.

¹³⁶ Γράμμα της Effie Gray στη μητέρα της, 10 Νοεμβρίου 1849. Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.112. Ο Radetzky είναι ο αυστριακός στρατάρχης Johann Josef Radetzky, στρατιωτικός κυβερνήτης της Βενετίας-Λομβαρδίας.

παρατηρεί ο Genette, ο Proust πέρασε από μια ετεροδιηγητική αφήγηση ενός αφηγητή χωρίς όνομα, που είναι όμως μια πρώτη υπόσταση ήρωα, σε μια αφήγηση αυτοδιηγητική.¹³⁷ Από το *Santeuil* στο *Recherche*, ο ήρωας πέρασε από το «αυτός» στο «εγώ». Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Genette, ήταν σαν ο Proust να χρειάστηκε να υπερνικήσει τον εαυτό του για να κατακτήσει το δικαίωμα να πει «εγώ» ή ακριβέστερα το δικαίωμα να κάνει αυτόν τον ήρωα που δεν είναι ούτε εντελώς ο ίδιος ούτε εντελώς άλλος, να πει «εγώ».¹³⁸ Το πέρασμα από μια κάποια «δειλία μπροστά στη μυθιστορηματική γραφή»¹³⁹ σε έναν αφηγηματικό εγωκεντρισμό μπορούμε να το ανιχνεύσουμε έστω και σχηματικά και στην περίπτωση του *Stones of Venice*. Όπως έγραφε και ο ίδιος ο Proust, «οι μυθιστοριογράφοι συχνά ισχυρίζονται σε μια εισαγωγή ότι ταξιδεύοντας σε έναν τόπο, συνάντησαν κάποιον που τους διηγήθηκε τη ζωή ενός προσώπου. Δίνουν τότε το λόγο σε αυτόν και η αφήγηση του είναι το μυθιστόρημα τους».¹⁴⁰ Ένα τέτοιο πρόσωπο μοιάζει να είναι και ο ανώνυμος «ταξιδιώτης» του Ruskin, στον οποίο δανείζει την εμπειρία του από τη γνωριμία με την Βενετία. Όμως τελικά ο Ruskin εισάγει σιγά σιγά στην αφήγηση του το «εγώ», πιο θαρραλέα και ανοιχτά και έτσι η δική του προσωπική εμπειρία εισχωρεί στο κείμενο πιο δυναμικά, πειστικά και αφοπλιστικά. Τα παραδείγματα που είδαμε στα οποία με έναν έντονα ημερολογιακό τόνο περιγράφει τις δυσκολίες της εργασίας του, το πώς ανεβοκατέβαινε σε ετοιμόρροπες σκάλες ή ψηλαφούσε αραχνιασμένα γλυπτά, δείχνουν ακριβώς τη δική του πρόοδο όσον αφορά τη «χειραφέτηση του αφηγητή».

Ανάλογες μεταβάσεις έχουμε στον τρόπο που ο Ruskin χειρίζεται και άλλους ήρωες της αφήγησης του ή τη σχέση του με τον αναγνώστη.

*«Οι μακριοί χειμώνες του Βορρά αναγκάζουν τον Άγγλο, τον Γάλλο, τον Δανό ή τον Γερμανό, αν θέλει να ζήσει μια ευτυχισμένη ζωή να βρει πηγές ευτυχίας τόσο στον άσχημο όσο και στον καλό καιρό. Και να χαίρεται με τα φυλλοβόλα δέντρα όσο και με τα σκιερά δάση. Και το κάνουμε αυτό με όλη μας την καρδιά».*¹⁴¹

Συχνά από το «εκείνος» που αναφέρεται στον τεχνίτη του Βορρά κατά τον Μεσαίωνα, μεταπηδά στο «εμείς» που σημαίνει «εμάς τους άγγλους πολίτες του 19^{ου} αιώνα». Με τον τρόπο αυτό εμπλέκει τους αναγνώστες στην ιστορία με έναν τρόπο που να τους αφορά άμεσα και που τους δίνει κίνητρα να ταυτιστούν. Ταυτόχρονα, τονίζει βέβαια και μια νοητή συνέχεια πολιτιστικής και κατασκευαστικής παράδοσης, μαρτυρώντας έτσι τον ευσεβή πόθο μιας συλλογικής δεξιότητας και ευφυΐας που έχει τις ρίζες της στη γοτθική παράδοση και φτάνει αμείωτη μέχρι τη σύγχρονη απλή αγγλική ψυχή. Και με έναν παρόμοιο τρόπο που στοχεύει στη μέγιστη δυνατή αμεσότητα ανάμεσα

¹³⁷ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.324.

¹³⁸ αυτ., σ.325.

¹³⁹ αυτ., σ.313.

¹⁴⁰ αυτ., σ.314.

¹⁴¹ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.241.

στον αφηγητή και τον αποδέκτη της αφήγησης, οι αποστροφές στον αναγνώστη «αγαπητέ αναγνώστη», γίνονται ένα αφοπλιστικά άμεσο «εσύ», περνώντας από το τρίτο στο δεύτερο ενικό πρόσωπο, έτσι ώστε να αισθάνεται πως το κείμενο σου μιλά και είναι γραμμένο ειδικά για σένα:

«Είναι πιθανό οι Έλληνες να πήραν το σύστημα της δοκού επί στύλων από τους Αιγύπτιους. Αλλά δεν με ενδιαφέρει ο αναγνώστης να κρατήσει αυτή την υπόθεση στο μυαλό του. Είναι μόνο σημαντικό το να μπορεί (εκείνος) να αναφερθεί σε ένα σταθερό σημείο προέλευσης, όταν η μορφή της δοκού πρωτο-τελειοποιήθηκε (...) Έχω αναφέρει πως υπάρχουν δύο αρχιτεκτονικοί ρυθμοί, ο Δωρικός και ο Κορινθιακός. Εσύ έχεις ίσως ακούσει για πέντε ρυθμούς: υπάρχουν όμως μόνο δύο αληθινοί ρυθμοί».¹⁴²

Οι αφηγηματικές επιλογές του Ruskin, οι μεταβάσεις από το «εκείνος» στο «εγώ», από το «αυτοί» στο «εμείς», από το «κάποιος» στο «εσύ», επαναφέρουν το θέμα της σχέσης υποκειμενικού και αντικειμενικού λόγου που συναντήσαμε στο ρεαλιστικό ζήτημα. Όπως και στην περίπτωση του Proust, έτσι και στον Ruskin, καμία από τις δύο επιλογές του «εκείνος» ή του «εγώ» δεν ικανοποιεί απόλυτα τον συγγραφέα. Ούτε η υπερβολικά απόμακρη «αντικειμενικότητα» της ετεροδιηγητικής αφήγησης που κρατά στο περιθώριο της δράσης την εμπειρία του συγγραφέα, ούτε η «υποκειμενικότητα» της αυτοδιηγητικής αφήγησης, πολύ προσωπικής και κάπως υπερβολικά στενής για να μπορέσει να αγκαλιάσει ένα αφηγηματικό περιεχόμενο που υπερβαίνει κατά πολύ αυτήν την εμπειρία.¹⁴³ Ο ίδιος ο Proust οργιζόταν με τα εύκολα συμπεράσματα για τις αφηγηματικές του επιλογές: «Καθώς είχα την ατυχία να αρχίσω το βιβλίο μου με το «εγώ» και δεν μπορούσα πια να αλλάξω, είμαι «υποκειμενικός» μια για πάντα. Αν είχα αρχίσει με το «Ο Ροζέ είχε ένα περίπτερο» θα είχα καταταγεί στους ‘αντικειμενικούς’».¹⁴⁴ Ο Ruskin από την άλλη πλευρά έχει στόχο να κατασκευάσει ένα καθολικό οικοδόμημα για την κριτική της αρχιτεκτονικής και σε αυτήν την προσπάθεια η καταγραφή της προσωπικής εμπειρίας δεν ήταν αρκετή. Για το λόγο αυτό η διασπορά του αυτοβιογραφικού «υλικού» στο σύνολο του κειμένου αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Με την επιλεκτική χρήση διαφορετικών και ποικίλων αφηγηματικών τρόπων ο Ruskin πετυχαίνει να συμφιλιώσει δύο αξιώματα εντελώς αντιφατικά: εκείνο μιας εμπειρίας εστιασμένης στον κεντρικό ήρωα που υιοθετεί μία άμεση αυτοδιηγητική αφήγηση και ενός πανταχού παρόντος θεωρητικού λόγου, ενός αφηγητή οιονεί «παντογνώστη». Ένας αυτοδιηγητικός αφηγητής που αναλαμβάνει προσωπικά να επικυρώσει με τον λόγο του τη δική του εμπειρία είναι απαραίτητος αλλά όχι αρκετός. Ταυτόχρονα ο Ruskin έχει ανάγκη από ένα «παντογνώστη» αφηγητή που είναι ικανός να υπερβεί και να αντικειμενοποιήσει μια εμπειρία, να απευθύνει στον αναγνώστη έναν λόγο που ξεπερνά τη δική του προσωπική ιστορία και ανοίγεται σε μια αφήγηση μεγαλύτερης κλίμακας και χρονικής εμβέλειας.

¹⁴² Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.34.

¹⁴³ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.328.

¹⁴⁴ Correspondance Générale De Marcel Proust III σ.278. Lettre à Jacques Boulenger 30 Nov 1921 (Paris: Plon, 1932). Όπως παραθέτει ο Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.326.

Στο κείμενο «*Un discours contraint*», ο Philippe Hamon καταγράφει τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού λόγου, με διαφορετικά κριτήρια από αυτά που είδαμε στο έργο του Bernard Weinberg. Χωρίς να αναφέρεται στην κριτική ή στη συγκεκριμένη εποχή της εμφάνισης των πρώτων ρεαλιστικών έργων, ο Hamon εστιάζει στο εσωτερικό των κειμένων, αναζητώντας τις διαδικασίες εκείνες που προκαλούν και δημιουργούν την «εντύπωση του πραγματικού».¹⁴⁵ Στο πλαίσιο αυτό, ο Hamon παρατηρεί πως ο ρεαλιστής συγγραφέας παρεμβαίνει στο κείμενο, έστω και λαθραία, πιστοποιώντας την πληροφορία, διακινώντας τη γνώση και εξασφαλίζοντας την αξιοπιστία του μηνύματος. Ο ρεαλιστικός λόγος παρουσιάζεται έτσι, ιδιαίτερα βεβαιωτικός και χωρίς «τροπικότητα», δηλαδή χωρίς εισαγωγικά, χωρίς τα μετριοπαθή επιρρήματα «ίσως», «πιθανώς», «μάλλον», «κάπως», «περίπου», χωρίς εκφράσεις όπως «μοιάζει», «τρόπος του λέγειν», «θα πίστευε κανείς» ή «κατά κάποιο τρόπο». Αντιθέτως, τα στοιχεία αυτά που δηλώνουν τροπικότητα αποτελούν ενδείξεις ενός λόγου αναποφάσιστου, τον οποίο ο ρεαλισμός αποφεύγει. Επίσης, οι τροπιστικές εκφράσεις, τα «ίσως» και τα «σαν να» αποτελούν το «άλλοθι του μυθιστοριογράφου» και επιβάλλουν την αλήθεια του κάτω από ένα κάπως υποκριτικό κάλυμμα, πέρα από τις αβεβαιότητες του ήρωα και ίσως του αφηγητή.¹⁴⁶ Με τη χρήση αυτών των προτάσεων ο αφηγητής μπορεί να πει υποθετικά αυτό που δε θα μπορούσε να βεβαιώσει με βάση τα όσα γνωρίζουν τα πρόσωπα της ιστορίας του, και τελικά αυτή η αμφισημία του κειμένου δεν μας επιτρέπει να αποφασίσουμε αν το «ίσως» δηλώνει έναν δισταγμό που απορρέει από τον ήρωα ή εκφράζει την αμφιβολία του αφηγητή.

Στην περίπτωση του αφηγητή και ταυτόχρονα ήρωα Ruskin, ο ίδιος γίνεται ιδιαίτερα απολογητικός όταν παραδέχεται τις αβεβαιότητες στον λόγο του, τις φράσεις του που ξεκινούν με «πιστεύω πως» ή «νομίζω ότι». Οι δικές του τροπιστικές εκφράσεις μοιάζουν ειλικρινείς προσωπικές αγωνίες παρά κάποιο αφηγηματικό τέχνασμα με σκοπό την επιβολή μιας αλήθειας. Πιο συχνά όμως, όπως θα δούμε στα παρακάτω παραδείγματα από το *Stones of Venice*, συναντάμε έναν λόγο βεβαιωτικό και αποφασιστικό, που δείχνει να υπακούει επακριβώς στα χαρακτηριστικά που ο Philippe Hamon προσδίδει στον ρεαλιστικό λόγο. Ταυτόχρονα ικανοποιεί αυτό που ο Genette ονομάζει «πιστοποιητική λειτουργία» της αφήγησης (*fonction testimonial ou d' attestation*)¹⁴⁷ καθώς ο Ruskin ως αφηγητής και ιστορικός υποδεικνύει τις πηγές των πληροφοριών του. Επίσης, η ακρίβεια των αναμνήσεων του παίζει το ρόλο της ιστορικής μαρτυρίας και εξασφαλίζει το κύρος των συμπερασμάτων του. Η «σωστή περιγραφή», η σωστή καταγραφή των κτιρίων αποκτά μια ιδιαίτερα σημαντική θέση ως ο ύψιστος στόχος του ιστορικού της αρχιτεκτονικής:

¹⁴⁵ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.70.

Η έκφραση «εντύπωση του πραγματικού», αποτελεί απόδοση από τα γαλλικά του διάσημου «*effet de réel*» του Roland Barthes από το ομώνυμο κείμενο του και έχει επίσης μεταφραστεί ως το «τέχνασμα της αληθοφάνειας».

¹⁴⁶ Marcel Muller, *Voix Narratives dans A.L.R.T.P.* (Genève: Droz, 1965) σ.129. Όπως παραθέτει ο Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.274.

¹⁴⁷ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.333.

«Κάθε υπό εξέταση ημερομηνία μπορούσε να καθοριστεί μόνο με εσωτερικές αποδείξεις· και έγινε για μένα απαραίτητο να εξετάσω όχι μόνο το καθένα από τα παλαιότερα παλάτια, πέτρα-πέτρα, αλλά και κάθε κομμάτι σε όλη την πόλη που παρείχε οποιοδήποτε στοιχείο για τον σχηματισμό των αρχιτεκτονικών στυλ της κάθε περιόδου. Στις επόμενες σελίδες μπορεί να βρει κανείς τη μόνη υπάρχουσα καταγραφή των λεπτομερειών της πρώιμης βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής στην οποία να μπορεί να βασιστεί. Δεν με ενδιαφέρει το να δείξω τις ελλείψεις άλλων έργων πάνω στο ίδιο θέμα· ο αναγνώστης, αν τα εξετάσει θα βρει ότι τα κτίρια στα οποία του εφιστώ την προσοχή είτε δεν έχουν περιγραφεί είτε ότι υπάρχουν μεγάλες διαφοροποιήσεις μεταξύ των προηγούμενων περιγραφών και των δικών μου: και για αυτές τις διαφορές ας μου επιτραπεί να δώσω αυτήν τη μοναδική και επαρκή αιτιολόγηση, ότι η δική μου καταγραφή κάθε κτιρίου βασίζεται σε προσωπική εξέταση και μετρήσεις και ότι ο κόπος που κατέλαβα για να εξετάσω όσα έπρεπε να περιγράψω, αποτέλεσε μεγάλη έκπληξη για τους Ιταλούς μου φίλους».¹⁴⁸

«Θα βασιστώ σε δύο διαφορετικά αποδεικτικά στοιχεία: το πρώτο, η μαρτυρία που φέρουν συγκεκριμένα γεγονότα για την έλλειψη σκέψης ή συναισθήματος των μαστόρων της Αναγέννησης, και από την οποία μπορούμε να συμπεράνουμε πως η αρχιτεκτονική τους είναι κακή. Και η δεύτερη, μια αίσθηση, που δεν αμφιβάλλω ότι θα μπορέσω να εξάψω στον αναγνώστη, μιας συστηματικής ασχήμιας στην ίδια την αρχιτεκτονική τους».¹⁴⁹

Το λεξιλόγιο του Ruskin το οποίο φέρνει στο νου έναν λόγο δικανικό, έμπλεο με λέξεις χαρακτηριστικές όπως, γεγονότα, μαρτυρίες, έρευνες, συμπεράσματα, αποδείξεις και καταδίκες, έχει συχνά τον βεβαιωτικό τόνο του ρεαλιστικού λόγου και έχει ως στόχο να εξουδετερώσει τα επιχειρήματα των αντιπάλων του. Όμως, ενώ η βεβαιότητα της πρωτοπρόσωπης αφήγησής του εγγυάται για την πιστότητα της πληροφορίας και την από πρώτο χέρι παρατήρηση, υπάρχουν και περιπτώσεις που ο λόγος του διαταράσσει αυτό το στερεότυπο με μια αφοπλιστική ειλικρίνεια που ξαφνιάζει:

«Ντρέπομαι για τις φορές που στις σελίδες που θα ακολουθήσουν χρειάστηκε να πω «δεν είμαι σίγουρος». Προσπάθησα, όσο μου επέτρεπε ο χρόνος, η δύναμη και το μυαλό μου να πω την αλήθεια».¹⁵⁰

«Δεν μπορώ να ελπίζω πως όλες οι εκφράσεις (...) θα είναι χωρίς λάθη».¹⁵¹

¹⁴⁸ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.4.

¹⁴⁹ αυτ., σ.47.

¹⁵⁰ αυτ., σ.5.

¹⁵¹ αυτ., σ.7.

«Δεν μπορώ να είμαι σίγουρος πως αυτή είναι η ακριβής κατασκευή (...) γιατί βρίσκονταν σε μια επιφάνεια ψηλά όπου δεν μπορούσα να κάνω όλες τις μετρήσεις. Αλλά βρίσκω πως η κατασκευή αυτή συμπίπτει με τις γραμμές στο σκίτσο που έκανα με το μάτι».¹⁵²

«Πιστεύω πως η απαραίτητη πάνω σύνδεση είναι κατακόρυφη, όπως στην εικόνα· αλλά έχω χάσει τις σημειώσεις μου από αυτήν τη σύνδεση».¹⁵³

«Το μοτίβο (στο σχέδιο) αποδίδεται με μαύρο γιατί η θέση του βρίσκεται στο εσωτερικό του Αγίου Μάρκου όπου ήταν πολύ σκοτεινά για να μπορεί να δει κανείς το γλυπτό διάκοσμο από την απαιτούμενη απόσταση».¹⁵⁴

Οι αντιφάσεις αυτές ανάμεσα στην υπέρμετρη σιγουριά και την εξομολογητική αμφιβολία μπορούν να ιδωθούν ως οι δύο πλευρές μιας ρεαλιστικής ειλικρίνειας. Οι παραδοχές της αδυναμίας τονίζουν ακόμη περισσότερο τις στιγμές της αφηγηματικής αυτοπεποίθησης. Ο Ruskin για όσα δεν μπορεί να μιλά σωπαίνει, για να παραφράσουμε το διάσημο απόφθεγμα, ενισχύοντας έτσι την αίσθηση του πραγματικού, τον ανεπίληπτο χαρακτήρα της έρευνας του και το άμεμπτο των προθέσεων του.

Όσον αφορά τη γενικότερη επιλογή λέξεων και ειδικού λεξιλογίου, η γραφή του Ruskin φαίνεται επίσης να διαφοροποιείται από τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού λόγου. Το εξειδικευμένο λεξιλόγιο για το οποίο οι κριτικοί κατηγορούσαν τους ρεαλιστές συγγραφείς δεν αποτελεί στόχο, αλλά ούτε και τον τρόπο για να υποστηρίξει τις ιδέες του. Για τον Philippe Hamon, ένα ακόμα από τα χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού λόγου αποτελούν οι μιμήσεις ενός λόγου ειδικού, ακαδημαϊκού, επιστημονικού, τεχνικού ή ιστορικού. Και η παρουσία ενός τέτοιου εξειδικευμένου λεξιλογίου εξασφαλίζεται με αναφορές σε έναν σχεδόν «παντογνώστη» παρατηρητή που συχνά παρέχει τις γνώσεις του στους πιο αδαείς. Ο Ruskin, αντιθέτως, απευθυνόμενος στον «μέσο αναγνώστη», παρότι θα μπορούσε, αδιαφορούσε για τα εύσημα από τη χρήση ενός λόγου δύστροπου και εξειδικευμένου. Όπως έχουμε αναφέρει, αυτός ήταν και ένας από τους λόγους που ο Ruskin καταδικάστηκε έντονα από τους κριτικούς: στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα αναζητήθηκε ένας κριτικός λόγος πιο ψυχρός και πιο αποστασιοποιημένος από τον απλό και καθημερινό λόγο του αναγνωστικού κοινού - μια τάση την οποία ο Ruskin δεν ακολούθησε.¹⁵⁵ Στο *Stones of Venice*, τα κομμάτια όπου ο αναγνώστης δυσκολεύεται να ακολουθήσει την αφήγηση εξαιτίας δυσκολιών με έννοιες της αρχιτεκτονικής είναι λιγοστά. Κάποια σημεία όπου παραθέτει ιταλικά ονόματα, αποσπάσματα αυτούσια μεταφερμένα στα ιταλικά ή στα γαλλικά από αρχαιακό υλικό, αποτελούν και τα πιο στρυφνά μέρη του και παραδέχεται πως μπορούν ακόμα και να παραλειφθούν.

¹⁵² αυτ., σ.425.

¹⁵³ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.274 (σε υποσημείωση).

¹⁵⁴ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.365.

¹⁵⁵ Camlot, *Style and the Nineteenth-century British Critic* σ.96.

«Η βάση του τοίχου, κομμένη σε κομμάτια, γίνεται η βάση του υποστυλώματος. Το γείσο ενός τοίχου κομμένο σε κομμάτια γίνεται το κιονόκρανο. Μην θορυβείτε από την καινούρια λέξη. Δεν σημαίνει κάτι καινούριο. Ένα κιονόκρανο είναι μόνο ένα γείσο και μπορείτε αν θέλετε να ονομάσετε και το γείσο, το κιονόκρανο ενός τοίχου».¹⁵⁶

Η σημασία που δίνει στη σωστή, απλή, κατανοητή και με ακρίβεια γραφή είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο στο έργο του. Η επιλογή των λέξεων γίνεται με ιδιαίτερη προσοχή και κόπο. Αδιαφορώντας για την ετικέτα της επιστημονικής επιχειρηματολογίας, ο Ruskin, δίνει έμφαση στη «γλωσσική ακρίβεια» και πιστεύει πως η αλήθεια των λέξεων βρίσκεται στην αρχέτυπη εκδήλωσή τους. Την ίδια προσοχή στις λέξεις και τους ορισμούς ζητά και από τους αναγνώστες του. Για τον Ruskin, η ανάγνωση είναι μια αντίστροφη πορεία από τη συγγραφή που βασίζεται και πάλι στην εξέταση των λέξεων μία προς μία. Ο σωστός άγγλος αναγνώστης «γνωρίζει με μια ματιά τη λέξη της «αληθινής καταγωγής» και του «αρχαίου αίματος», «την ξεχωρίζει από τις μοντέρνες αχρειότητες. Θυμάται όλη τη γενεαλογία τους».¹⁵⁷ Σύμφωνα με τον Jason Camlot, ο Ruskin βασίζει αυτό το μοντέλο της ιστορίας των λέξεων στις μελέτες των Richard Chenevix Trench «*On Study of Words*» και Max Müller «*Lectures on the Science of Language*» που εκδόθηκαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και χρησιμοποίησε τη θεωρία τους για να αντικρούσει τις κατηγορίες ότι προσδίδει στις λέξεις δικές του προσωπικές και ιδιοσυγκρασιακές έννοιες.¹⁵⁸

«Υπάρχουν λίγα κομμάτια που απαιτούν μια γνωριμία με τις βασικές Ευκλείδειες αρχές, και αυτά μπορούν να παραληφθούν από τους αναγνώστες που θα τους φανούν μυστήρια, χωρίς να δημιουργηθεί πρόβλημα για το υπόλοιπο κείμενο. Και οι αρχιτεκτονικοί όροι που αναγκαστικά έχουν χρησιμοποιηθεί (και που είναι πολύ λίγοι) εξηγούνται καθώς εμφανίζονται ή σε υποσημειώσεις. Έτσι, παρότι συχνά μπορεί να με βρίσκουν ανιαρό ή κουραστικό, πιστεύω πως τουλάχιστον δεν είναι δυσνόητος».¹⁵⁹

«Σε αυτά τα (θεμέλια) θα βασίσω τη μελέτη μου για την αρχιτεκτονική της Βενετίας, με μια μορφή καθαρή και απλή αρκετά ώστε να είναι κατανοητή ακόμα και σε αυτούς που δεν είχαν ως τώρα ασχοληθεί με την αρχιτεκτονική. Σε αυτούς που έχουν ασχοληθεί, πολλά από αυτά θα φανούν πολύ γνωστά ή αυταπόδεικτα. Δεν θα πρέπει όμως να αγανακτούν με την απλότητα πάνω στην οποία το όλο επιχείρημα βασίζεται τη χρησιμότητα του».¹⁶⁰



¹⁵⁶ Ruskin, *The Stones of Venice I LE* vol.9 σ.102.

¹⁵⁷ Ruskin, *Sesame and Lilies* vol.18 σ.65.

¹⁵⁸ Camlot, *Style and the Nineteenth-century British Critic* σ.102.

¹⁵⁹ Ruskin, *The Stones of Venice I LE* vol.9 σ.9.

¹⁶⁰ αυτ., σ.57.

Επιστρέφοντας στο ζήτημα της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και στην Πλατωνική διάκριση ανάμεσα σε απλή διήγηση και μίμηση, θα εξετάσουμε άλλη μία πτυχή του αφηγηματικού λόγου του Ruskin που αφορά τη «φημισμένη στίξη» του και που φωτίζει περισσότερο τις αφηγηματικές επιλογές που κρύβονται πίσω από τη «γοητευτική πολυλογία», την «κατακλυσμιαία ευφράδεια» και τη «μελωδική καντέντσα» του.¹⁶¹ Όπως αναλύει ο Gérard Genette, το σύγχρονο μυθιστόρημα όπως διαμορφώθηκε τον 19^ο αιώνα, ώθησε το θέμα της μίμησης στα άκρα, επιλέγοντας να δώσει τον λόγο απευθείας στο ενδοκειμενικό πρόσωπο, παρά τα επιχειρήματα του Πλάτωνα ενάντια στην καθαρή μίμηση. Οι αναγνώστες του σύγχρονου μυθιστορήματος «θρονιάζονται» μέσα στη σκέψη του κύριου προσώπου της αφήγησης που τους μιλά σε πρώτο ενικό πρόσωπο και ακολουθούν απρόσκοπτα το ξετύλιγμα της σκέψης του.¹⁶²

Ας δούμε τα παρακάτω αποσπάσματα από το διάσημο κεφάλαιο του Ruskin για τον ναό του Αγίου Μάρκου με δύο περιγραφές, μία καθώς προσεγγίζει τον ναό από την πλατεία και μία μόλις εισέλθει μέσα σε αυτόν:



«...ο τεράστιος πύργος του Αγίου Μάρκου φαίνεται να σηκώνεται από το λιθόστρωτο· και, σε κάθε πλευρά, οι αμέτρητες τοξωτές στοές επιμηκύνονται σε μια κυμαινόμενη συμμετρία, σαν τα τραχιά και ακανόνιστα σπίτια που μας συνέθλιβαν πριν στα σκοτεινά σοκάκια να μπήκαν ξαφνικά υπάκουα σε τάξη, και όλα τα χοντροκομμένα ανοίγματα τους και οι σπασμένοι τοίχοι τους να μεταμορφώθηκαν σε

¹⁶¹ Στρατής Τσίρκας, «Ο Καβάφης σχολιάζει Ruskin» στο *Ο πολιτικός Καβάφης* (Αθήνα: εκδ.Κέδρος, 1971) σ.226.

¹⁶² Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.244.

στοές με ωραία γλυπτά, **και** ραβδωτά υποστυλώματα από εκλεπτυσμένη πέτρα. **Και** μπορεί κάλλιστα να υποχωρήσουν αφού πέρα από αυτές τις συστάδες τόξων προβάλλει μια θέα εξωπραγματική, **και** όλη η μεγάλη πλατεία μοιάζει να ανοίγει με αυτήν με δέος, που μπορούμε να δούμε από μακριά· ένα πλήθος από κολόνες και λευκούς θόλους, συγκεντρωμένοι σε μια μακριά, χαμηλή πυραμίδα χρωματιστού φωτός· ένας σωρός θησαυρού, φαίνεται σαν εν μέρει από χρυσό, και εν μέρει από οπάλιο και μαργαριτάρια, με κοιλότητες στο κάτω μέρος από πέντε μεγάλες τοξωτές κόγχες, επιστρωμένες από ωραία μωσαϊκά, **και** περιστοιχισμένες με γλυπτά από αλάβαστρο, καθαρά σαν κεχριμπάρι και λεπτεπίλεπτα σαν φίλντισι, - γλυπτά φανταστικά **και** σύνθετα, από φύλλα φοίνικα **και** κρινάκια, **και** άμπελους **και** ροδιές, **και** πουλιά που πιάνονται **και** φτερουγίζουν στα κλαδιά, όλα πλεγμένα σε ένα ατέρμονο πλέγμα βλαστών και φτερών· **και** στη μέση, οι μοναχικές μορφές αγγέλων, με σκήπτρο και ένδυμα μακρύ, **και** όπως γέρνουν ο ένας προς τον άλλο μέσα από τις πύλες, οι μορφές τους γίνονται δυσδιάκριτες πάνω στη λάμψη του χρυσού τους φόντου ανάμεσα στα φυλλώματα γύρω τους...»¹⁶³

«Ο ναός χάνεται σε ένα ακόμα βαθύτερο λυκόφως στο οποίο το μάτι πρέπει να συνηθίσει για λίγα λεπτά πριν μπορέσει να καταλάβει τη μορφή του κτιρίου· και τότε ανοίγεται μπροστά μας μια τεράστια σπηλιά, λαξευμένη σε μορφή σταυρού και χωρισμένη από πολλούς κίονες σε σκιερά κλίτη. Γύρω από τους θόλους της οροφής το φως μπαίνει μόνο μέσα από μικρά ανοίγματα σαν μεγάλα αστέρια· και από άλλα μακρινά ανοίγματα περιπλανώνται εδώ και κει στο σκοτάδι μια δυο αχτίδες, και ρίχνουν ένα στενό φωσφορικό χείμαρο πάνω στα κύματα του μαρμάρου που ανυψώνονται και πέφτουν με χιλιάδες χρώματα πάνω στο δάπεδο. Ό,τι άλλο από φως υπάρχει στο χώρο είναι από τις δάδες ή τις ασημένιες λάμπες που καίνε ασταμάτητα στις κόγχες από τα παρεκκλήσια· η οροφή, καλυμμένη με χρυσό, και οι γυαλιστεροί τοίχοι, καλυμμένοι με αλάβαστρο, ανακλούν σε κάθε καμπύλη και σε κάθε γωνία μια αδύναμη λάμψη από τις φλόγες· και τα φωτοστέφανα γύρω από τα κεφάλια στα γλυπτά των αγίων, φωτίζονται καθώς περνάμε δίπλα τους και βουλιάζουν ξανά στο έρεβος. Πάνω από το κεφάλι και κάτω από τα πόδια, μια συνεχής διαδοχή από συνωστισμένες εικόνες που η μία περνά στην επόμενη σαν σε όνειρο· μορφές όμορφες και φοβερές μαζί μπλεγμένες· δράκοι και φίδια, και αδηφάγα αρπακτικά τέρατα, και γεμάτα χάρη πουλιά που πίνουν από τρεχούμενες πηγές και τρώνε από κρυστάλλινα δοχεία· τα πάθη και οι απολαύσεις της ανθρώπινης ζωής συμβολίζονται μαζί, και με το μυστήριο της λύτρωσης· γιατί οι λαβύρινθοι των συνυφασμένων γραμμών και ποικίλων εικόνων οδηγούν πάντα τελικά στο Σταυρό που ανυψώνεται και σμιλεύεται σε κάθε σημείο και σε κάθε πέτρα.»¹⁶⁴

¹⁶³ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.82. Ο πίνακας του J.W.Bunney στην ίδια σελίδα.

¹⁶⁴ αυτ., σ.88.

Σχετικά με τα «κύματα του μαρμάρου στο δάπεδο», όπως σημειώνει ο John Unrau, ο Ruskin γράφει πριν τις εργασίες που έκαναν επίπεδο το αριστερό κλίτος του ναού και που έγιναν το 1870. John Unrau, *Looking at Architecture with Ruskin* (London: Thames and Hudson, 1978) σ.30.

Οι περιγραφές του Ruskin, τόσο από την εξωτερική όψη του Αγίου Μάρκου όσο και από το εσωτερικό του, είναι το μαγικό εργαλείο του για να μας μεταφέρει στη δική του πραγματικότητα. Η επιλογή των λέξεων, μία προς μία, χτίζουν μια εικόνα με ένα πλήθος από μικρές λεπτομέρειες που αγωνιά να συμπεριλάβει στο κάδρο του. Ταυτόχρονα, συσπειρώνει όλους τους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες για να πετύχει το στόχο του: οι προτάσεις γίνονται πολύ μακριές, ο σύνδεσμος «και» χρησιμοποιείται σε υπερβολικό βαθμό και κυρίως στην αρχή των προτάσεων. Ο λόγος του είναι γεμάτος μεταφορές, «σαν να», «φαίνεται σαν». Και επιπλέον η χρήση της άνω τελείας, δίνει στο κείμενο έναν ανήσυχο, ασθμαίνοντα ρυθμό.

Έχει σημασία να αναφερθούμε περισσότερο στη «μαγευτική μελωδία της άνω τελείας», για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του George Moore, όταν αναφερόταν σε ένα λογοτεχνικό έργο, σχετικά μικρό σε μέγεθος και αρκετά άγνωστο, αλλά που έχει μια σημαντική ιστορία. Το *Les lauriers sont coupés*¹⁶⁵ του Edouard Dujardin's είναι ένα έργο γραμμένο το 1887, που έχει επηρεάσει σημαντικά την ιστορία της λογοτεχνίας και μας αφορά στο βαθμό που εισάγει την έννοια του εσωτερικού μονολόγου,¹⁶⁶ έναν αφηγηματικό τρόπο που ο Ruskin - παραδόξως για ένα κείμενο ιστορίας της αρχιτεκτονικής- αγγίζει οριακά. Ο εσωτερικός μονόλογος είναι «το πέρασμα της ονειροπόλησης στο γραπτό».¹⁶⁷ Προτάσεις συχνά ασύνδετες, συνεχής ροή εικόνων και συναισθημάτων. Η γραφή γίνεται αποσπασματική, οι φράσεις συνδέονται με μια απειρία από άνω τελείες. Το συντακτικό ορισμένες φορές καταλύεται και ο λόγος γίνεται ποιητικός. Είναι κάποια από τα στοιχεία του εσωτερικού μονολόγου που μας επιτρέπουν αυτήν την υπό όρους αναλογία. Σύμφωνα με τον Dujardin, ο εσωτερικός μονόλογος είναι «ένας λόγος χωρίς ακροατή και μη εκφωνημένος, με τον οποίο ένα πρόσωπο εκφράζει την πιο μύχια, την πλησιέστερη στο υποσυνείδητο σκέψη του, πριν από κάθε λογική οργάνωση, δηλαδή στην κατάσταση που είναι καθώς γεννιέται, μέσω άμεσων φράσεων περιορισμένων στο συντακτικό ελάχιστο, έτσι ώστε να δίνει την εντύπωση του ό,τι να'ναι».¹⁶⁸ Ο συγγραφέας φαίνεται να εκφράζει τις πιο κρυφές σκέψεις του, σκέψεις που προέρχονται από το ασυνείδητο με μια διαδικασία αμιγώς εσωτερική, με φράσεις άμεσες που δίνουν την αίσθηση ότι βγαίνουν εκείνη τη στιγμή από το μυαλό του. Η γραφή αγγίζει το παραλήρημα, την έκσταση, ακόμα και το παράλογο.

¹⁶⁵ Edouard Dujardin, *Έδρεψε δάφνες* μτφρ. Μιχάλης Αρβανίτης (Αθήνα: εκδ. Νησίδες, 2001).

Ο Edouard Dujardin συνάντησε τον Mallarmé στο Παρίσι το 1884, και επηρεασμένος από αυτόν και τους Συμβολιστές δημιούργησε το περιοδικό “*Révue Wagnérienne*”, όπου το 1887 δημοσίευσε το *Les lauriers sont coupés* σε τέσσερα μέρη. Τον επόμενο χρόνο εκδόθηκε και ως βιβλίο. Το βιβλίο αυτό το ανακάλυψε ο James Joyce σε ένα κιόσκι στο Παρίσι το 1903. Το αγόρασε και παραδέχτηκε στον γάλλο μεταφραστή του Valéry Larbaud, πως αποτέλεσε την έμπνευση για τη συγγραφή του *Ulysses*, παρά τις σημαντικές διαφορές των δύο έργων.

¹⁶⁶ Gleb Struve, «*Monologue Intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities*» *PMLA* vol.69 no.5 (Dec., 1954) σ.1101.

¹⁶⁷ Μιχάλης Αρβανίτης, «Εσωτερικός μονόλογος: Η εξομολόγηση του ενδόμυχου». Επίμετρο στο Dujardin, *Έδρεψε δάφνες* σ.96.

¹⁶⁸ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur* (Paris: Messein, 1931) σ.59. Όπως παραθέτει ο Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.244-245.

Όπως σημειώνει ο Gérard Genette, ο James Joyce περιέγραψε το έργο του Dujardin ως μια αφήγηση ενός «άμεσου λόγου», δίνοντας έτσι έναν σωστότερο ορισμό για για αυτό που με αρκετή αδεξιότητα ονομάστηκε «εσωτερικός μονόλογος». Έναν ορισμό που μας επιτρέπει να τον χρησιμοποιήσουμε και στην περίπτωση του Ruskin όπου δεν έχουμε έναν λόγο απλά παραληρηματικό. Η ουτοπία ενός εσωτερικού μονόλογου του οποίου η έλλειψη οργάνωσης θα μπορούσε να εγγυηθεί τη διαφάνεια και την πιστότητα των βαθύτερων αναταράξεων της «ροής της συνείδησης» ή του ασυνείδητου, δεν είναι και δεν θα μπορούσε να είναι ο κύριος στόχος σε ένα έργο ιστορίας και κριτικής της αρχιτεκτονικής. Αυτό λοιπόν που μας αφορά, και που δεν διέφυγε από την κριτική του Joyce για το έργο του Dujardin, είναι ότι το σημαντικό δεν είναι η εσωτερικότητα του λόγου, αλλά το ότι ο λόγος είναι «εξολοκλήρου χειραφετημένος από κάθε πατρνάρισμα της αφήγησης».¹⁶⁹ Ο Marcel Proust εξάλλου, χρονολογικά τοποθετημένος ανάμεσα στον Dujardin και τον Joyce, όσο και αν τον έχουν συχνά συνδέσει με αυτό το αφηγηματικό είδος, έδειχνε μια «απέχθεια απέναντι σ' αυτό που ο Dujardin ονομάζει διανοητικό 'ό,τι να 'ναι'».¹⁷⁰ Τόσο η αφήγηση του Proust όσο και του Ruskin, οδηγούνται συχνά στα όρια του εσωτερικού μονόλογου αλλά δεν τα ξεπερνούν. Και στις δύο περιπτώσεις το υποκείμενο του άμεσου λόγου δεν είναι ένα πρόσωπο περιχαρακωμένο «μέσα στην υποκειμενικότητα ενός βιώματος χωρίς υπέρβαση ούτε επικοινωνία».¹⁷¹ Οι καταγιστικές περιγραφές του Ruskin δεν πάσχουν από έλλειψη οργάνωσης. Υπάρχει σε αυτές μια εσωτερική δομή την οποία ακολουθεί το βλέμμα του και κατ' επέκταση και το δικό μας. Επιπλέον, ο Ruskin φροντίζει να έχει καλέσει και τον αναγνώστη να συμμετάσχει στην εμπειρία του. Η χρήση της ευκτικής «ας φανταστούμε», «ας πάμε μαζί», οι προτροπές να «περπατήσουν μαζί κατά μήκος του δρόμου»,¹⁷² δεν απομονώνουν τον αποδέκτη της αφήγησης από τη συναισθηματική ένταση που βιώνει ο αφηγητής. Οι αναγνώστες δεν βυθίζονται απλά στη σκέψη του Ruskin αλλά μοιράζονται την ίδια αίσθηση με αυτόν.

Ο μονόλογος δεν είναι ανάγκη να εκτείνεται σε όλο το έργο για να θεωρείται «άμεσος». Αρκεί ανεξαρτήτως της έκτασης του, να αποτελεί μία αυτόνομη ενότητα στην οποία δεν υπάρχει η διαμεσολάβηση άλλης αφηγηματικής βαθμίδας. Κοινό στοιχείο τόσο στον Proust όσο και στις περιγραφές του Ruskin, και στο οποίο θα επιμείνουμε αφού αποτελεί και χαρακτηριστικό στοιχείο του άμεσου λόγου, είναι ο τρόπος που επιλεκτικά χρησιμοποιούν τον ενεστώτα. Η χρήση του ενεστώτα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απλούστερη αφηγηματική επιλογή σε σχέση με τη χρονική τάξη, αφού καταργεί τη χρονική απόσταση ανάμεσα στην εκτύλιξη της ιστορίας και την αφήγηση της, και αποτρέπει τα χρονικά παιχνίδια, αναλήψεων ή προλήψεων. Όμως, η χρήση ενεστώτα μπορεί να οδηγήσει σε δύο αντιτιθέμενες κατευθύνσεις αναλόγως με το αν η έμφαση

¹⁶⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.244.

¹⁷⁰ αυτ., σ.251.

¹⁷¹ αυτ., σ.250.

¹⁷² Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.80.

δίνεται στην ιστορία ή στον αφηγηματικό λόγο. Όπως αναλύει ο Genette,¹⁷³ στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια αφήγηση καθαρά συμβαντολογικού τύπου που μπορεί να εκληφθεί ως ένα εγχείρημα ύψιστης αντικειμενικότητας. Στη δεύτερη περίπτωση όπου η έμφαση δίνεται στην ίδια την αφήγηση, ανήκει η κατηγορία του εσωτερικού μονολόγου, όπου η δράση περιορίζεται ή ακόμα και εξαλείφεται.

Σύμφωνα πάντα με τον Genette, το γαλλικό μυθιστόρημα των τελευταίων χρόνων πέρασε από το ένα άκρο στο άλλο. *Η Ζήλεια* του Alain Robbe-Grillet,¹⁷⁴ ένα έργο χαρακτηριστικό και σημαντικό για το Nouveau Roman, αποτελεί ένα κείμενο που μπορεί να διαβαστεί και με τις δύο χρήσεις του ενεστώτα, και ως καθαρός εσωτερικός μονόλογος ενός ζηλόφθονα συζύγου, και ως ένα έργο αντικειμενικό, χαρακτηριστικό της «αντικειμενικής λογοτεχνίας» του Robbe-Grillet που φημίζεται για τη «φαινομενική αταραξία» των περιγραφών του.¹⁷⁵ Στο έργο αυτό, ο κεντρικός ήρωας είναι ένας ήρωας απών, που στερείται όλες τις ιδιότητες του μυθιστορηματικού προσώπου: «Δεν έχει ούτε όνομα ούτε αρχικά. Ούτε πρώτο ενικό ούτε τρίτο αφηγηματικό».¹⁷⁶ Όπως χαρακτηριστικά έγραφε ο Robbe-Grillet, ενώ στο παραδοσιακό μυθιστόρημα ο ήρωας υπάρχει προτού μπει στην αφήγηση, στο Nouveau Roman «πρώτα μπαίνει και έπειτα ψάχνει να δει ποιος είναι».¹⁷⁷ Με έναν ανάλογο τρόπο και ο Ruskin, μπαίνει μέσα στην αρχιτεκτονική, μέσα στον ναό του Αγίου Μάρκου και αφήνεται, αφήνει τη σκέψη του να σχηματιστεί από αυτήν. Αυτή η διαδικασία, σαν μετουσίωση, γίνεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, ή μαζί του, σαν να τον κρατά και να τον οδηγεί από το χέρι. Για αυτό η επίδραση της γραφής του Ruskin είχε αυτόν τον αντίκτυπο. Δεν πρόκειται απλά για μια γλαφυρή περιγραφή αλλά για μια απευθείας σύνδεση με τη σύνθετη συναισθηματική κατάσταση που η εικόνα και το βίωμα της αρχιτεκτονικής του δημιουργεί. Ο αναγνώστης είναι τελικά τόσο χαμένος στη σύνταξη του Ruskin όσο ο Ruskin στο ανάγλυφο των όψεων και στο βάθος των εσωτερικών χώρων. Η πολλαπλότητα του διακόσμου και ο πλούτος της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής καθρεφτίζεται στη δομή και την πολυπλοκότητα των προτάσεων του.

Ο κίνδυνος με τη γραφή του Ruskin ήταν πάντα να κατηγορηθεί για έναν εύκολο συναισθηματισμό. Όπως αναλύει ο Michael Brooks,¹⁷⁸ ο Ruskin μπορεί να διαβαστεί σε σύγκριση με δύο άλλους άγγλους συγγραφείς της γενιάς του, τον Joseph Woods, τον οποίο είδαμε ήδη να απορρίπτει την αρχιτεκτονική του Αγίου Μάρκου, και τον George Wightwick, αρχιτέκτονα από τους πρώτους εκπρόσωπους της «αρχιτεκτονικής δημοσιογραφίας», ώστε μέσω της διπλής αυτής αντιπαράθεσης, να γίνει περισσότερο κατανοητή η πρόθεση και το αποτέλεσμα της πολύπλοκης σύνταξης του. Ο

¹⁷³ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.292-293.

¹⁷⁴ Alain Robbe-Grillet, *Η Ζήλεια* μτφρ. Μαρία Ευσταθιάδη (Αθήνα: εκδ. Σμίλη, 2006).

¹⁷⁵ Μαρία Ευσταθιάδη, «Οι γρίλιες του Γκριγιέ» στο Robbe-Grillet, *Η Ζήλεια* σ.179.

¹⁷⁶ αυτ., σ.193.

¹⁷⁷ αυτ., σ.181.

¹⁷⁸ Brooks, «Describing buildings» σ.242.

Woods και ο Wightwick αντιπροσωπεύουν, σύμφωνα με τον Brooks, δυο άκρα στο στυλ της αρχιτεκτονικής πρόζας της εποχής. Ο Woods εχθρός του υπερβολικού διακόσμου στη γοτθική αρχιτεκτονική και υπέρμαχος μιας γραφής που αποφεύγει τις λεπτομέρειες και στέκεται στα γεγονότα, βρίσκεται στο αντίθετο άκρο από τον Wightwick, ο λόγος του οποίου είναι χαρακτηριστικά συναισθηματικός και βλέπει το γοτθικό ως μια ανάταση του πνεύματος, μια έκφραση του θείου χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής. Ο Ruskin έπρεπε να αντιμετωπίσει κριτικές που εξάπελυναν επίθεση και στους δύο αυτούς τρόπους και να υπερασπιστεί τόσο τις αναλυτικές περιγραφές και την αγάπη του για τη λεπτομέρεια όσο και τη συναισθηματική προσέγγιση του στην αρχιτεκτονική, η οποία όμως δεν έτρεφε καμία συμπάθεια για τη θεωρία της ανάτασης του γοτθικού (aspiration theory) εμπνευστής της οποίας ήταν ο Coventry Patmore¹⁷⁹ και διαχωριζόταν πλήρως από αυτήν. Όπως εξηγούσε σε ένα γράμμα στον πατέρα του, αναγνώριζε πως έπρεπε να κάνει κάτι περισσότερο από το να επιχειρηματολογεί ενάντια σε αυτές τις απόψεις. Κατανοούσε πως υπάρχουν μερικές αλήθειες που μπορεί να τις συλλάβει κανείς μόνο σε μια συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση και μπορούσε να τις μεταφέρει στον αναγνώστη μόνο βάζοντας τον στην κατάσταση αυτή. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά, «η απόπειρα για περιγραφή θα ήταν όχι το να δώσω λεπτομέρειες για τα γεγονότα μιας σκηνής, αλλά να βάλω με κάθε τρόπο το μυαλό του ακροατή στο ίδιο καζάνι με το δικό μου».¹⁸⁰

Οι περιγραφές του Ruskin είναι το ρηματικό ισοδύναμο της εμπειρίας του από την αρχιτεκτονική. Παρότι οι λέξεις του αποπνέουν έναν λυρισμό και η δομή των προτάσεων του τείνει προς τη συνθήκη της ποίησης, το συναίσθημα που δημιουργείται είναι διαφορετικό από αυτόν ενός εύκολου συναισθηματισμού σαν του Wightwick. Όπως σημειώνει ο Michael Brooks, το βλέμμα του Wightwick είναι στραμμένο ψηλά και ακολουθεί τις κατακόρυφες γραμμές των όψεων των γοτθικών ναών εστιάζοντας στον ουρανό περισσότερο από ότι στο ίδιο το κτίριο.¹⁸¹ Ο Ruskin, αντιθέτως, κοιτά την όψη μέσα από πύλες, λαβυρίνθους, διαφορετικά βάθη και επίπεδα του αναγλύφου. Συλλαμβάνει έτσι όλο το εύρος της γοτθικής αρχιτεκτονικής, το σκούρο της σκιάς και το έντονο σημειακό φως, το βάρος της πέτρας και την αέρινη λεπτότητα των απολήξεων. Έχοντας προσγειωθεί από τον παράδεισο στη γήινη πραγματικότητα και μέσα από το παράδειγμα του Αγίου Μάρκου, βλέπουμε πως τελικά ο Ruskin πετυχαίνει να διαχωρίσει τον ίδιο τον ναό από τους ιερείς

¹⁷⁹ Για την έντονη ένσταση του Ruskin στον κατακορυφισμό, στην aspiration theory και τη σχέση του με τον Coventry Patmore βλ. Michael Brooks, «John Ruskin, Coventry Patmore, and the Nature of Gothic» *Victorian Periodicals Review*, (Vol. 12, No. 4 Winter, 1979) σ.130-140.

Οι επισκέπτες των καθεδρικών συνέδεαν από παλιά το ύψος τους και τον κατακορυφισμό τους με ένα θρησκευτικό αίσθημα. Ο Patmore έκανε αυτό το ποιητικό συναίσθημα ολόκληρη θεωρία (aspiration theory of gothic). Οι λόγοι που ο Ruskin διαφωνούσε έντονα μαζί του μπορούν να εξηγηθούν μέσα από την οπτική των «σταυροφοριών» του για το γοτθικό: έγραφε μια εποχή που το γοτθικό ήταν κυρίως ένα εκκλησιαστικό στυλ συνδεδεμένο με τον καθολικισμό του Pugin αλλά όχι με τους ευαγγελιστές στους οποίους ανήκε ο Ruskin. Επιπλέον ήταν υποστηρικτής του οριζόντιου γοτθικού των παλατιών της Βενετίας και ενάντια στον αποκλειστικό θαυμασμό του γοτθικού των αγγλικών και γαλλικών καθεδρικών ναών.

¹⁸⁰ Γράμμα στον Αιδεσιμότατο W.L.Brown, 28 Σεπτεμβρίου 1847, Pitlochrie. Ruskin, *The Letters of John Ruskin (1827-1869)*, LE vol.36 σ.80.

¹⁸¹ Brooks, «Describing buildings» σ.245.

που λειτουργούν σε αυτόν, από τους αργόσχολους Βενετσιάνους που αράζουν στην είσοδό του ή τους αυστριακούς που παρελαύνουν μπροστά του. Επινοώντας μια σειρά από αντιθέσεις ανάμεσα στην παρακμή της Βενετίας του 19^{ου} αιώνα και των μνημείων που με τη γραφή του επιχειρεί να διασώσει, πετυχαίνει να διαχωρίσει και να σώσει την αρχιτεκτονική δείχνοντας πως ανήκει «στον άχρονο κόσμο του φαντασιακού βλέμματος και πως τελικά ο Άγιος Μάρκος ανήκει σε εκείνους που μπορούν να ανταποκριθούν σε αυτόν πιο έντονα».¹⁸²

εξωτερική εστίαση: *detective*

Ας δούμε άλλη μία περιγραφή από το αγαπημένο κτίριο του Ruskin, το Παλάτι των Δόγηδων. Το παλάτι χτίστηκε σταδιακά σε διαφορετικές χρονικές φάσεις και η χρονολόγηση των τμημάτων του, όπως η υπόθεση για το αν η κύρια όψη είναι έργο του 14^{ου} ή του 15^{ου} αιώνα, αποτελούσε σημαντικό πρόβλημα και πεδίο διαφωνιών για τους Βενετούς αρχαιολόγους. Για τον Ruskin όμως, τα πράγματα είναι αρκετά ξεκάθαρα: πέρα από τη μελέτη του αρχαιολογικού υλικού, το αδιάσειστο στοιχείο που έχει στα χέρια του είναι το ίδιο το κτίριο, το οποίο έχει μελετήσει και παρατηρήσει εξονυχιστικά. Το Παλάτι των Δόγηδων είναι το κτίριο που πραγματοποιεί μια τομή στην ιστορία της Βενετίας χωρίζοντας τη σε δύο ιστορικές περιόδους πριν και μετά από αυτό. Ενώ μέχρι τότε η αρχιτεκτονική της Βενετίας έδειχνε ποικίλες τάσεις προς το γοτθικό χωρίς όμως να έχει εκφραστεί ένας κυρίαρχος μορφολογικός τύπος, με την εμφάνιση του διαμορφώθηκε μια συνεκτική σχολή κοσμικής αρχιτεκτονικής εμφανώς επηρεασμένη από αυτό.¹⁸³ Όσον αφορά τα συγκεκριμένα μορφολογικά στοιχεία, το πέρασμα από το βυζαντινό στο γοτθικό σημαίνει, για τον Ruskin, το σπάσιμο του μήκους των τοξωτών στοών και την εμφάνιση πλευρικών ανοιγμάτων και μικρών τοξωτών θυρών στη μεγάλη διάτρητη επιφάνεια ενός τούβλινου τοίχου. Στην Βενετία, σε ένα βυζαντινό παλάτι μπορεί να συναντήσει κανείς εννέα ή και περισσότερα τόξα σε μια συνεχή γραμμή. Όμως στα γοτθικά παλάτια και ειδικά στο ισόγειο τους που δεν είναι στη γη αλλά στο νερό, συναντάμε απλά μια πόρτα και ένα ή δύο ανοίγματα σε κάθε πλευρά της. Επίσης, στα βυζαντινά παραδείγματα υπάρχει τονισμός της κεντρικότητας και της συμμετρίας στην όψη, τόσο όσον αφορά τον διάκοσμο όσο και τις αναλογίες των τοξωτών στοών της. Μεγάλη σημασία έχουν για τον Ruskin και οι ανεπαίσθητες αποκλίσεις ανάμεσα στα διαδοχικά τόξα των βυζαντινών παλατιών που δίνουν με έναν κρυφό τρόπο έμφαση στον κεντρικό άξονα της όψης. Πρόκειται για μια εργασία που απαιτεί χειρουργική ακρίβεια τόσο από τον τεχνίτη όσο και από τον ερευνητή Ruskin που αναλαμβάνει να φέρει στο φως αυτού του είδους τις κρυμμένες ομορφιές της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής:

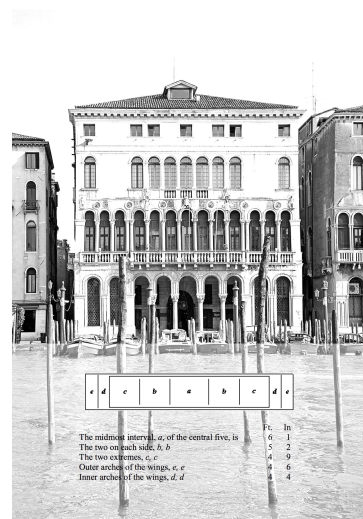
¹⁸² αυτ., σ.250.

¹⁸³ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.274-275.

«Έχουμε μια ιδιαίτερα περίεργη περίπτωση λεπτότητας του βλέμματος που μπορεί να ικανοποιηθεί με τη διαφορά μιας ίντσας».¹⁸⁴

«Είμαι αναγκασμένος να δώσω αυτές τις μετρήσεις κατά προσέγγιση επειδή στην όψη αυτή που έχει μελετηθεί από τον χτίστη της με ασυνήθιστη φροντίδα, καμία μέτρηση δεν είναι ίδια με την άλλη. Και οι συμμετρίες ανάμεσα στα αντίστοιχα τόξα επιτυγχάνονται με διαφοροποιήσεις στο βάθος του ανάγλυφου και στο ύψος τους - πολύ περίπλοκες για να τις αναφέρω εδώ».¹⁸⁵

«Κανένας σύγχρονος μάστορας δεν έχει ιδέα πως να συνδέσει τα τόξα με αυτόν τον τρόπο και οι αποκαταστάσεις στη Βενετία γίνονται από πολύ βίαια χέρια για να δεχτούν πως οι εν λόγω λεπτότητες θα γίνονταν αντιληπτές κατά την κατεδάφιση, και ακόμα λιγότερο στην απομίμηση τους σε μια τυφλή ανακατασκευή».¹⁸⁶



Η ανακάλυψη της διαφοράς, έστω και της παραμικρής ίντσας, μπορεί να αποτελέσει στοιχείο πολύτιμο στα χέρια του Ruskin. Η περισυλλογή λεπτομερειών δεν είναι άνευ νοήματος αφού μπορεί να λύσει το μυστήριο της χρονολόγησης. Όταν στα κτίρια της Βενετίας δεν συναντάμε αυτές τις μικρές διαφοροποιήσεις στα ανοίγματα των τόξων και τον τονισμό της κεντρικότητας στην όψη, σημαίνει πως έχουμε να κάνουμε με ένα κτίριο μεταγενέστερο.¹⁸⁷ Το Παλάτι των Δόγηδων σήμανε το τέλος σε αυτά τα μορφικά χαρακτηριστικά. Τα κιονόκρανα είναι όλα διαφορετικά μεταξύ τους χωρίς να οργανώνονται σε ομάδες που δημιουργούν συμμετρίες και τα τόξα έχουν όλα το ίδιο άνοιγμα.¹⁸⁸ Το Παλάτι έχει δύο βασικές όψεις, μία προς τη θάλασσα και μία προς την Piazzetta. Για τον Ruskin, η πλευρά που βλέπει στη θάλασσα και η πλευρά προς την Piazzetta μέχρι και το έβδομο κύριο τόξο της, είναι έργο των αρχών του 14^{ου} αιώνα, με κάποια κομμάτια του να είναι ίσως και παλαιότερα. Το υπόλοιπο της όψης προς την Piazzetta είναι έργο του 15^{ου} αιώνα και εκφράζει την αρχή της παρακμής της Βενετίας και την «καταστροφική» άνοδο της αναγεννησιακής τέχνης. Εδώ, έχει σημασία να τονίσουμε και τη χρονιά στην οποία ο Ruskin διαρκώς επιστρέφει και την οποία θεωρεί ως αρχή της παρακμής της Βενετίας, το 1418 – χρονιά θανάτου του ναυάρχου και ήρωα της Βενετίας Carlo Zeno.¹⁸⁹ Το 1423, πέντε χρόνια αργότερα, ο Δόγης Foscari ανέλαβε την εξουσία οπότε, σύμφωνα πάντα με τον Ruskin, έχουμε και τα πρώτα σημάδια αλλαγής στην αρχιτεκτονική της πόλης. Στο Παλάτι των Δόγηδων, η αλλαγή στην όψη προς την Piazzetta γίνεται ακριβώς στη μέση του όγδοου τόξου μετρώντας από τη γωνία προς τη

¹⁸⁴ αυτ., σ.151. Οι μετρήσεις της Casa Loredan στη σελίδα 149.

¹⁸⁵ αυτ., σ.153 (σε υποσημείωση).

¹⁸⁶ αυτ., σ.152.

¹⁸⁷ αυτ., σ.277.

¹⁸⁸ αυτ., σ.278.

¹⁸⁹ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.53-54.

θάλασσα. Αυτό που ο Ruskin παρατηρεί είναι η αλλαγή στο μέγεθος των λίθων της τοιχοποιίας που ξαφνικά γίνεται πολύ μεγαλύτερο. Η όψη από αυτό το σημείο ως την Porta della Carta, χτίστηκε την εποχή του Δόγη Tomaso Montenigo και στην αρχή της βασιλείας του διαδόχου του, Δόγη Foscari, δηλαδή περίπου το 1424. Αυτό δεν αμφισβητείται. Όπως μας λέει ο Ruskin, αυτό που αμφισβητείται είναι πως η όψη προς τη θάλασσα είναι προγενέστερη, κάτι για το οποίο όμως οι αποδείξεις είναι απλές και αναμφισβήτητες. Γιατί όχι μονάχα η κατασκευή, αλλά και ο γλυπτός διάκοσμος αλλάζει στα κιονόκρανα των υποστυλωμάτων.

Ας δούμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα που δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο ο Ruskin χειρίζεται τη γραφή γύρω από τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες και τα συμπεράσματα που αντλεί από αυτές. Το ένα παράδειγμα αφορά ακριβώς τα κιονόκρανα στην όψη του Παλατιού των Δόγηδων και το πρόβλημα της χρονολόγησης της:

«Ο αρχιτέκτονας (στο Παλάτι των Δόγηδων) υπό την εξουσία του Foscari ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει τις βασικές αρχές του υπάρχοντος παλαιότερου παλατιού. Δεν είχε όμως την οξύνοια να επινοήσει νέα κιονόκρανα στο ίδιο στυλ, για αυτό και αντέγραψε αδέξια τα παλιά.(...)»

Τα κιονόκρανα που επιλέχθηκαν προς μίμηση από το παλαιότερο παλάτι, μαζί με τα υπόλοιπα, θα περιγραφούν επακριβώς στη συνέχεια. Αυτό που θέλω εδώ να τονίσω είναι η αντιγραφή του 9ου κιονόκρανου, το οποίο είναι διακοσμημένο (και οκτάγωνο όπως τα υπόλοιπα) με τις μορφές από τις 8 Αρετές: Πίστη, Ελπίδα, Ελεημοσύνη, Δικαιοσύνη, Εγκράτεια, Σύνεση, Ταπεινότητα (οι Βενετοί αρχαιολόγοι την αναφέρουν ως Ανθρωπότητα –Humility/Humanity) και Καρτερικότητα. Οι Αρετές του 14ου αιώνα έχουν κάπως σκληρά χαρακτηριστικά. Ζωντανές και ζωηρές εκφράσεις και απλά καθημερινά ρούχα της εποχής.

*Η Ελεημοσύνη έχει στην αγκαλιά της μήλα (ίσως καρβέλια) και δίνει ένα σε ένα μικρό παιδί που τεντώνει το χέρι του για να το πιάσει πάνω σε ένα κενό στο φύλλωμα του κιονόκρανου. Η Καρτερικότητα σχίζει τα σαρόνια ενός λιονταριού. Η Πίστη ακουμπά το χέρι της στο στήθος της καθώς κοιτάζει τον Σταυρό. Και η Ελπίδα προσεύχεται, ενώ πάνω από το χέρι της φαίνεται να προβάλλει από τις ηλιαχτίδες το χέρι του Θεού. Και η επιγραφή επάνω «Spes optima in Deo». Το σχέδιο αυτό είναι λοιπόν αντιγραμμένο, με πρόχειρη και ατελή λάξευση, από τους εργάτες του 15ου αι.: οι Αρετές έχουν χάσει τα σκληρά τους χαρακτηριστικά και τη ζωντανή τους έκφραση. Τώρα έχουν όλες Ρωμανικές μύτες και κατσαρά μαλλιά. Οι πράξεις και τα εμβλήματα τους διατηρούνται, όμως μόνο μέχρι να φτάσουμε στην Ελπίδα: και εδώ προσεύχεται, αλλά προσεύχεται μονάχα στον ήλιο. **Το χέρι του Θεού έχει φύγει.***

Δεν είναι αυτό ένα περίεργο και σημαντικό δείγμα της τάσης που τότε είχε γίνει πια κυρίαρχη, το να ξεχνάς να δεις το χέρι του Θεού στο φως που ο Ίδιος δίνει;»¹⁹⁰



¹⁹⁰ αυτ., σ.54-55.

Οι φωτογραφίες του 9ου κιονόκρανου και της αντιγραφής του από τον Andrew Burke και το άρθρο του «The Doge's Palace: "The Central Building Of The World"» στην ιστοσελίδα <http://www.andrewburke.me/blogposts/272>

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά την περιγραφή του αγάλματος του Δόγη της Βενετίας Andrea Vendramin (1393 -1478). Ο Vendramin πεθαίνοντας, άφησε την Βενετία στη χειρότερη κατάσταση της ιστορίας της, φτιάχτηκε όμως για αυτόν ο ακριβότερος τάφος σε σχέση με όλους τους άλλους μονάρχες. Βρίσκεται στην Βασιλική San Giovanni e Paolo και για τον Ruskin το άγαλμα αυτό αποτελεί σημαντικό στοιχείο του τάφου, αφού πιστεύει πως στην τέχνη της γλυπτικής συσσωρεύεται όλη η γνώση και σοφία των Βενετών για τις τέχνες και την αρχιτεκτονική γενικότερα.

«Επισκέφτηκα τον τάφο (του Δόγη Vendramin), όπως έκανα για κάθε σημαντικό τάφο της Βενετίας, με μια σκονισμένη και αραχνιασμένη αρχαία σκάλα της εκκλησίας, από αυτές που βρίσκει κανείς στα πράγματα των νεωκόρων. Ξαφνιάστηκα αρχικά από την υπερβολική αδεξιότητα και απάθεια στον τρόπο που έπεφτε το χέρι προς τον θεατή (...)

Το χέρι του Mocenigo (στο αντίστοιχο άγαλμα), αυστηρό και ίσως άκαμπτο στις αρθρώσεις του, έχει τις φλέβες του τέλεια σχεδιασμένες, με τον γλύπτη του δικαίως να νιώθει πως η λεπτότητα στις φλέβες δείχνει ομοίως αξιοπρέπεια και ηλικία. Το χέρι του Vendramin είναι περισσότερο δουλεμένο, αλλά το αμβλύ και ασουλούπωτο περίγραμμα του αμέσως μας κάνει να αισθανθούμε πως όλη η φροντίδα έχει φύγει (...)

Και έτσι όπως ήταν το χέρι έψαξα για το ταίρι του. Στην αρχή νόμιζα πως είχε αποκολληθεί, αλλά καθαρίζοντας τη σκόνη είδα πως το δύστυχο ομοίωμα είχε μόνο ένα χέρι και ήταν ένα σκέτο κομμάτι μάρμαρο στην εσωτερική πλευρά...Το πρόσωπο βαρύ και δυσανάλογο στα χαρακτηριστικά του έγινε τερατώδες με το μισο-σκάλισμα. Η μια πλευρά του μετώπου έχει δουλεμένες ρυτίδες και η άλλη έχει μείνει λεία.

Ποιος, που να έχει καρδιά μέσα στο στήθος θα σταματούσε το χέρι του καθώς θα σχεδίαζε τις σκοτεινές γραμμές της όψης ενός γέρου ανθρώπου; (...) ποιος θα σταματούσε το χέρι του καθώς θα έφτανε στο γκρίζο μέτωπο και θα μετρούσε τις τελευταίες φλέβες του σαν φραγκοδίφραγκα;»¹⁹¹

Είναι διάχυτη και στα δύο αποσπάσματα η αίσθηση της αγωνίας και κορύφωσης, η αναμονή πως κάποιο μυστήριο θα αποκαλυφθεί. Και όντως, η εξαφάνιση του Θεού από το ανάγλυφο ή η ανακάλυψη ενός «μαρμάρινου μονόχειρα» είναι σημαντικά στοιχεία για το επιχείρημα του Ruskin: Το θρησκευτικό στοιχείο στην τέχνη του 15^{ου} αιώνα έχει υποχωρήσει. Και στις δύο περιπτώσεις, ο Ruskin χρησιμοποιεί ένα ζευγάρι παραδειγμάτων, πριν και μετά την παρακμή, τα οποία φέρνει προς άμεση σύγκριση και αντιπαράθεση για να οδηγήσει στο συμπέρασμα που επιθυμεί, με ένα είδος περιγραφών και συγκρίσεων που θυμίζει το παιχνίδι με τις δύο εικόνες και το «βρείτε τις διαφορές». Η αίσθηση της κορύφωσης της πλοκής, το στοιχείο της έκπληξης που ακολουθεί είναι ένα από τα αφηγηματικά τεχνάσματα που συναντάμε συχνά στο *Stones of Venice*. Ο Ruskin καθυστερεί και αποφεύγει να δηλώσει μια και έξω το πρόβλημα που θέλει να προσέξουμε.

¹⁹¹ αυτ., σ.50-52.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Gérard Genette χρησιμοποιεί τον όρο «εστίαση» αντί του πιο απλού «οπτική γωνία» για να αποφύγει την πολύ ειδική οπτική σημασία όρων σχετικών με την όραση. Η αφήγηση όπου ο συγγραφέας δε μας λέει μεμιάς όλα όσα γνωρίζει αποτελεί, με όρους αφηγηματολογίας, μια αφήγηση με εξωτερική εστίαση, μια «όραση απ' έξω».¹⁹² Ο αφηγητής είναι ένας ρεπόρτερ που απλά εκθέτει τις πράξεις και τα λόγια των χαρακτήρων και των τόπων ή αντικειμένων που συναντούν. Αντίθετα από μια αφήγηση με εσωτερική εστίαση ή την «*vision anec*» (όραση με), η οποία πραγματώνεται πλήρως με μια αφήγηση «εσωτερικού μονολόγου» όπως είδαμε και προηγουμένως και όπου απορροφώμαστε από όλες τις σκέψεις και πράξεις του ενδοκειμενικού προσώπου, στην αφήγηση με «εξωτερική εστίαση» υπάρχει ένα κενό στην πληροφορία. Ο αφηγητής δεν γνωρίζει και δεν μπορεί να μιλήσει για τα συναισθήματα και τις μύχιες σκέψεις του ήρωα, παρότι ο ήρωας δρα μπροστά στα μάτια μας. Έκφραση αυτού του είδους αποτελούν τα αστυνομικά, τα μυθιστορήματα πλοκής ή περιπέτειας, όπου το ενδιαφέρον του αναγνώστη γεννιέται από το γεγονός ότι υπάρχει ένα μυστήριο για το οποίο ο συγγραφέας δεν φανερώνει όλα όσα ξέρει. Ο ήρωας -στη δική μας περίπτωση ο Ruskin όντας ερευνητής στην Βενετία- δρα μπροστά μας με μια μυστικότητα που ωθείται μέχρι το αίνιγμα.

Ο ήρωας σε ένα ρεαλιστικό κείμενο είναι ένα σημαντικό στοιχείο της αναγνωσιμότητας της αφήγησης. Είναι εκείνος που βλέπει καθαρά, που είναι ειλικρινής, «που λέει τα σύκα-σύκα και τη σκάφη-σκάφη».¹⁹³ Ο αναγνώστης πρέπει να μπορεί εύκολα να τον αναγνωρίσει. Όμως, σε επιλεγμένες στιγμές της αφήγησης, ο συγγραφέας «ξεχνάει» εσκεμμένα τους ήρωες του, κάτι που βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με το περιγραφικό του πρόγραμμα. Όπως μας λέει και ο Gérard Genette, η εστίαση δεν παραμένει αναγκαστικά σταθερή σε όλη τη διάρκεια μιας αφήγησης. Ακόμα και η αλλαγή στην οπτική γωνία, η αλλαγή στην εστίαση πάνω σε διαφορετικό σημείο ή ήρωα της αφήγησης μπορούν να δημιουργήσουν το αίσθημα ανυπομονησίας. Ο Philippe Hamon, συμφωνώντας με τον Genette, εξηγεί πως ο ρεαλιστής συγγραφέας έχει αρκετά εργαλεία στη διάθεση του για να μεταβάλει την εστίαση ενός κειμένου. Οι ήρωες «εξαφανίζονται» για λίγο δίνοντας χώρο στις περιγραφές ή τις καταγραφές τις οποίες οι ίδιοι εισήγαγαν στο κείμενο, παρατείνοντας την αναμονή για τη συνέχιση της πλοκής.¹⁹⁴ Στο *Stones of Venice* τα σημεία της αγωνίας αποτελούν συγκεκριμένα αφηγηματικά τμήματα, αρκετά σύντομα: «και το κλασικότερο αστυνομικό μυθιστόρημα αν και γενικά εστιάζει πάνω στον ντετέκτιβ, τις πιο πολλές φορές μας αποκρύπτει ένα μέρος των ανακαλύψεων και των συμπερασμάτων του μέχρι την τελική αποκάλυψη».¹⁹⁵ Ο Ruskin, σε ρόλο συγγραφέα αστυνομικού διηγήματος πολλές φορές αναλαμβάνει να «σκηνοθετήσει» τον εαυτό του και την αφήγηση του, για χάρη του ενδιαφέροντος του αναγνώστη.

¹⁹² Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.261.

¹⁹³ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.75-76.

¹⁹⁴ αυτ., σ.79.

¹⁹⁵ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.261.

δραματοποιημένες περιγραφές

Ας δούμε μερικά ακόμα αποσπάσματα όπου είναι κυρίαρχη η παρουσία και δράση του Ruskin στην Βενετία. Περιγραφές σαν κι αυτές που ακολουθούν δεν αποτελούν τυπικά δείγματα σε μια ιστορία αρχιτεκτονικής. Η πόλη και τα κτίρια της εμφανίζονται απόλυτα συνδεδεμένα με την εμπειρία του συγγραφέα και οι εικόνες δημιουργούνται κινηματογραφικά μέσα από τη δική του κίνηση:

«Εξέτασα τα κιονόκρανα από τα τέσσερα υπόλοιπα ανοίγματα της πρόσοψης (του Ducal Palace), και αυτά στην Piazzetta ένα προς ένα με μεγάλη φροντίδα και τα βρήκα όλα να είναι πολύ χειρότερης κατασκευής από αυτά που διατηρούν το διάκοσμο τους».¹⁹⁶

«Όταν ήμουν στη Βενετία το 1846, γινόντουσαν δύο εργασίες αποκατάστασης ταυτόχρονα, στα δύο κτίρια που περιέχουν τις εικόνες με τη μεγαλύτερη αξία σε όλη την πόλη (...) Και εγώ ο ίδιος, ήμουν παρών στο ξαναβάψιμο του στήθους ενός λευκού αλόγου, με μια βούρτσα στην κατάληξη ενός ξύλου ενάμιση μέτρον, βουτηγμένης σε ένα κοινό δοχείο με μπογιά».¹⁹⁷

«Η σιωπηλή ολίσθηση της γόνδολας φέρνει το Murano πιο κοντά σε μας κάθε στιγμή· περνάμε το νεκροταφείο και ένα βαθύ κανάλι που το χωρίζει από το Murano, και τελικά εισερχόμαστε σε ένα στενό υδάτινο δρόμο, με ένα πλακόστρωτο μονοπάτι σε κάθε του πλευρά, και που υψώνεται τρία ή τέσσερα πόδια πάνω από το κανάλι, σχηματίζοντας ένα είδος προβλήτας ανάμεσα στο νερό και στις πόρτες των σπιτιών».¹⁹⁸

«Αν επιστρέψουμε αύριο θα βρούμε (τον ναό του San Donato) γεμάτο με ηλικιωμένους άντρες και γυναίκες, ασθενείς και αδύναμους, ακίνητους σε παραλυτικές δεήσεις, ημι-γονατιστούς, ημί-σκυφτους στο πάτωμα· με το κεφάλι γερτό, εν μέρει λόγω αδυναμίας, εν μέρει λόγω μιας έντρομης αφοσίωσης, με τα γκρίζα ρούχα στα πρόσωπα τους, τρομακτικοί σε μια ζοφερή ζωώδη αθλιότητα (...) Και επιστρέφουμε άλλη μια φορά, την επόμενη μέρα. Το εκκλησίασμα και τα αντικείμενα του εκκλησιάσματος, όλο το νοσηρό πλήθος και οι επιχρυσωμένοι άγγελοι έχουν φύγει· και εκεί, πέρα στην αψίδα, φαίνεται η λυπημένη Παναγία να στέκεται τυλιγμένη στο χιτώνα της, και να σηκώνει τα χέρια της στη ματαιότητα της ευλογίας».¹⁹⁹

Θα μπορούσαμε εδώ να μιλήσουμε για «αφηγηματοποιημένες περιγραφές» ή για «δραματοποιημένες περιγραφές» (dramatized descriptions) σύμφωνα με τον όρο του Philippe Hamon που έχουμε ήδη δει και στην περίπτωση περιγραφών του Viollet-le-Duc στο *Dictionnaire*.

¹⁹⁶ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.433.

¹⁹⁷ αυτ., σ.437.

¹⁹⁸ αυτ., σ.39.

¹⁹⁹ αυτ., σ.65.

Πρόκειται για έναν όρο που ο Hamon δανείζεται από τον Lessing και το έργο του *Λαοκόων* και που αναπτύσσει στα άρθρα του “*What is a description?*” και “*Rhetorical status of the Descriptive*”.²⁰⁰ Ο Lessing στο διάσημο κεφάλαιο όπου αναλύει την Ομηρική περιγραφή της καινούριας ασπίδας του Αχιλλέα στην Ιλιάδα,²⁰¹ σημειώνει πως η επιλογή του επικού ποιητή είναι να παρουσιάσει την ασπίδα τη στιγμή που την κατασκευάζει ο Ήφαιστος. Ο Όμηρος δηλαδή «ζωγραφεί την ασπίδα, όχι ως συντετελεσμένη άλλ’ ἐν τῷ γίνεσθαι ασπίδα».²⁰² Μετέτρεψε έτσι, σύμφωνα με τον Lessing, την ανιαρή εικονογράφηση ενός πράγματος σε μια ζωηρή εικόνα μιας πράξεως. Οι «δραματοποιημένες» περιγραφές ακολουθούν τη δράση των προσώπων και την εξέλιξη της ιστορίας. Είναι περιγραφές που εξυπηρετούν την εξέλιξη της πλοκής και παίζουν έναν λειτουργικό ρόλο στην αφήγηση. Περισσότερο από τις στατικές περιγραφές όπου ο χρόνος της ιστορίας σταματά και όπου ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος ο αναγνώστης να τις παραλείψει, οι δραματοποιημένες περιγραφές αποτελούν άλλο ένα εργαλείο στα χέρια του Ruskin για την απόδοση της αρχιτεκτονικής εμπειρίας.

Το θέμα του σταματημένου χρόνου είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το ζήτημα των περιγραφών στην ιστορία αρχιτεκτονικής και στη γραφή του Ruskin ειδικότερα. Όπως έχουμε δει αναλυτικά, ο Gérard Genette, σε άμεση αντιστοιχία με την έννοια της ταχύτητας στις φυσικές επιστήμες, εισάγει την έννοια της «αφηγηματικής ταχύτητας» ως τον λόγο του χρόνου που διαρκεί μια ιστορία προς το μήκος της σε σελίδες ή γραμμές του βιβλίου. Ορίζει έτσι την περιγραφή ως «παύση», ως ένα κομμάτι του αφηγηματικού λόγου όπου ο χρόνος της αφήγησης αντιστοιχεί σε μηδενικό χρόνο για την ιστορία που εκτυλίσσεται. Η περιγραφή πραγματώνει την απόλυτη βραδύτητα στο κείμενο, ακόμη και το ολοκληρωτικό σταμάτημα της κίνησης της πλοκής. Επιλεκτικά τοποθετημένες στο σύνολο του κειμένου, υπάρχουν περιγραφές στον Ruskin που δεν ακολουθούν αυτό το τυπικό μοντέλο της παύσης, αλλά αντίθετα ο χρόνος αφήγησης και ο χρόνος της ιστορίας τείνουν να είναι ίσοι, προσομοιάζοντας περισσότερο στην αφηγηματική ταχύτητα της σκηνής. Τα περιγραφικά αυτά κομμάτια δεν δραπετεύουν από το χρόνο της ιστορίας. Ακολουθούν την ενατένιση του ίδιου του ήρωα-αφηγητή τους. Μπορούμε δηλαδή να πούμε πως δεν επιβραδύνουν την αφήγηση και πως περισσότερο από μια περιγραφή του ενατενιζόμενου αντικειμένου αποτελούν μια αφήγηση της αντιληπτικής δραστηριότητας του αφηγητή. Μια ενατένιση ενεργή που αφηγείται μια ιστορία. Για τον Ruskin δεν είναι αρκετό το να περιγράψει απλά την αρχιτεκτονική. Θέλει να καταγράψει και να αποδώσει και το πώς φτάνει σε αυτήν. Η προσέγγιση της Βενετίας από τη θάλασσα και η πρώτη εντύπωση που προκαλεί, η προσέγγιση του Murano με τη γόνδολα, οι απανωτές επισκέψεις στο ναό του San Donato, το ξεσκόνισμα ενός γλυπτού για να ανακαλύψει την ποιότητα της λάξευσης του, όλα “τα πριν” της περιγραφής, η εμπειρία της προετοιμασίας για την περιγραφή γίνονται τελικά ένα αναπόσπαστο κομμάτι της.

²⁰⁰ Hamon, «What is a description?» σ.152

και,

Hamon, «Rhetorical status of the Descriptive» σ.17.

²⁰¹ Ραψωδία Σ’, στίχοι 478-608.

²⁰² Lessing, *Λαοκόων* σ.116.

Παρά τη «δραματοποίηση» των περιγραφών του και την ενσωμάτωση του χρόνου σε αυτές, ο Ruskin έχει συχνά κατηγορηθεί πως μένει στις δύο διαστάσεις της αρχιτεκτονικής και πως δείχνει μια ασυνήθιστη έλλειψη ενδιαφέροντος για τον όγκο της. Συχνά αποδίδουν αυτού του είδους τις κατηγορίες στο ότι ο ίδιος δεν ήταν αρχιτέκτονας και δεν μπορούσε να συλλάβει το βάθος του χώρου.²⁰³ Όπως σημειώνει ο John Unrau στο *Looking at Architecture with John Ruskin*, η κριτική αυτή για την έλλειψη της αίσθησης των τριών διαστάσεων στη γραφή του για την αρχιτεκτονική είναι έντονη σε κριτικούς όπως ο Paul Frankl,²⁰⁴ όμως άδικη. Πράγματι, στο *Stones of Venice*, η απουσία τρισδιάστατων σχεδίων των γοθικών θόλων ακόμα και η απουσία κατόψεων είναι χαρακτηριστική. Όμως, όπως δείχνει ο Unrau, αυτό δεν σημαίνει αδιαφορία για τη μορφή και τον όγκο της γοθικής θολοδομίας. Οι προσωπικές σημειώσεις του αποδεικνύουν ότι δεν έμενε στις δύο διαστάσεις αφού πέρα από τη διάσημη εμμονή του για τις λεπτομέρειες, δεν παραλείπει να σχεδιάσει και να καταγράψει μετρήσεις που προσεγγίζουν την αρχιτεκτονική από κάθε κλίμακα και γωνία. Εξάλλου, το έντονο ενδιαφέρον του για τον γλυπτό διάκοσμο και ο τρόπος που μιλά για αυτόν δεν σημαίνει αδιαφορία για τον όγκο της αρχιτεκτονικής. «Τα λαξευμένα κιονόκρανα δεν είναι λιγότερο τρισδιάστατα από τον νάρθηκα ενός καθεδρικού ναού»²⁰⁵ και οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες απαιτούν επίσης μια λεπτή κατανόηση των τριών διαστάσεων. Αυτό βέβαια που κυρίως αντικρούει τη μορφή αυτή κατά του Ruskin είναι το πόσο συχνά στο έργο του περιγράφει την αρχιτεκτονική μέσα από μια ματιά ενός υποκειμένου που η κίνηση του στο χώρο είναι ξεκάθαρη. Οι αναφορές στο βλέμμα, στη ματιά, στην απόσταση του σημείου ενδιαφέροντος από τον παρατηρητή και στην οπτική του ανάλογα με το πώς κινείται μέσα και γύρω από τα κτίρια είναι χαρακτηριστική. Οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες δεν παρουσιάζονται απλά φωτογραφικά από μια φιξαρισμένη γωνία, αλλά πάντα σχολιάζεται ο βαθμός επεξεργασίας τους ανάλογα με τη θέση τους μέσα στο αρχιτεκτονικό σύνολο και τη σχέση τους με τον επισκέπτη-παρατηρητή:

«Σε ένα καλό κτίριο, τα γλυπτά βρίσκονται πάντα σε τέτοια κλίμακα, ώστε στη συνήθη απόσταση από την οποία φαίνεται το κτίριο, τα γλυπτά να είναι πλήρως καταληπτά και ενδιαφέροντα. Για να επιτευχθεί αυτό τα γλυπτά που βρίσκονται πιο ψηλά έχουν δέκα ή δώδεκα πόδια ύψος και ο διάκοσμος είναι κολοσσιαίος, ενώ μεγαλώνει η λεπτότητα του προς το κάτω μέρος του κτιρίου, έως ότου, στη βάση του, να έχει σμιλευτεί σαν να πρόκειται για πολύτιμο ερμάριο στο δωμάτιο κάποιου βασιλιά. Όμως ο παρατηρητής δεν θα καταλάβει πως ο διάκοσμος ψηλά είναι κολοσσιαίος. Απλά θα νιώσει πως μπορεί να τον δει καθαρά και με ευκολία».²⁰⁶

²⁰³ Norwich, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* σ.124.

²⁰⁴ Unrau, *Looking at Architecture with John Ruskin* σ.14-15.

και Paul Frankl, *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries* (New Jersey: Princeton University Press, 1960) σ.561.

²⁰⁵ Unrau, *Looking at Architecture with John Ruskin* σ.16.

²⁰⁶ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.269.

Ο Ruskin ζητά από τους επισκέπτες της Βενετίας να προσέξουν τα κτίρια της και να επιβεβαιώσουν τις παρατηρήσεις του. Οι αναγνώστες αισθάνονται να περπατούν μαζί του στους δρόμους της πόλης και να συμμετέχουν στην ξενάγηση με όλο το σώμα τους. Η Βενετία ανακαλύπτεται με κάθε στροφή του κεφαλιού, με κάθε βήμα πάνω από το νερό, στους δρόμους και πάνω στις στέγες των κτιρίων της:

«Ας διασχίσουμε την πόλη αναζητώντας κτίρια που να μοιάζουν στον ναό του Αγίου Μάρκου (...) Κοιτώντας αριστερά ο θεατής (spectator) θα δει κομμάτια από έργα παλαιότερων εποχών...»²⁰⁷

«Αν η παλίσροια ήταν ένα πόδι ή 18 ίντσες ψηλότερη, η πρόσβαση στις εισόδους των παλατιών θα ήταν αδύνατη: ακόμα και έτσι όπως είναι, υπάρχει μερικές φορές δυσκολία στην άμπωτη, να μην φτάνει το πόδι στα πρώτα και ολισθηρά σκαλιά· και στην ψηλότερη παλίσροια μερικές φορές το νερό μπαίνει στις αυλές και πλημμυρίζει τις εισόδους».²⁰⁸

«Τα γλυπτά από τους μήνες (στο εξωτερικό τόξο της κεντρική πύλης του Αγίου Μάρκου) ξεκινούν από κάτω και από το αριστερό χέρι του παρατηρητή όπως εισέρχεται στο ναό».²⁰⁹

*«Πλέον λίγα από τα στηθαία στα δώματα έχουν μείνει. Λόγω του κινδύνου της κατάρρευσης είναι φυσικά τα πρώτα μέρη του κτιρίου που γίνεται απαραίτητο να αφαιρεθούν. Στο Παλάτι των Δόγηδων βέβαια, το στηθαίο διατηρεί αρκετό μέρος από την παλιά του μορφή, και είναι εξαιρετικά όμορφο, παρότι **δεν φαίνεται από κάτω** ότι ο σκοπός του ήταν η προστασία, και εξυπηρετεί μόνο, με την υπερβολική του ελαφρότητα, στο να **ανακουφίσει το βλέμμα** όταν το βαραίνει το εύρος του τοίχου από κάτω· είναι βέβαια ιδιαίτερα βοηθητικό και προστατευτικό για όποιον περπατά στην άκρη του δώματος».²¹⁰*

*«Ένα στηθαίο, με συνεχή κουπαστή, πάνω στην οποία **το χέρι μπορεί να ακουμπήσει** (μια συνθήκη όπως είπαμε απαραίτητη για να εκπληρώσει κατάλληλα τη λειτουργία του), μπορεί να κατασκευαστεί με τους εξής τρεις τρόπους».²¹¹*

«Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πως η ασπίδα που εισάγεται στην κορυφή του βέλους (πλευρική πύλη του ναού της Abberville) είναι ίδια με το προηγούμενο παράδειγμα (ταφικό μνημείο στη Verona) και έχουν

²⁰⁷ αυτ., σ.143-144.

²⁰⁸ αυτ., σ.14.

²⁰⁹ αυτ., σ.271.

²¹⁰ αυτ., σ.283.

²¹¹ αυτ., σ.285.

τον ίδιο σκοπό, το να κρατήσουν το βλέμμα ψηλά και να το προστατέψουν από την οξεία γωνία». ²¹²

Όπως έχουμε σημειώσει, οι περιγραφές του Ruskin δεν μπορούν με μια αντίστροφη πορεία να οδηγήσουν σε μια «ανακατασκευή» του χώρου. Το βλέμμα του εστιάζει σε σημεία ενδιαφέροντος αποσπασματικά δημιουργώντας ένα «patchwork» από οπτικές φυγές παρά ανασυνθέτοντας τη συνολική εικόνα. Η επιμονή στη λεπτομέρεια και η έλλειψη κατόψεων στο *Stones of Venice* δεν είναι χωρίς σημασία. Ο Ruskin ήταν ιδιαίτερα αυστηρός με αρχιτέκτονες που γυρνούσαν την Ευρώπη, όλη την Γαλλία και την Ιταλία κάνοντας κατόψεις, τομές και όψεις όλων των κτιρίων, αλλά χωρίς να νοιάζονται για τις αρχιτεκτονικές τους λεπτομέρειες.

«Ανόητοι και φιλόδοξοι νομίζουν πως μπορούν να διαμορφώσουν την κριτική τους με το να βλέπουν πολύ τέχνη κάθε είδους. Βλέπουν όλες τις εικόνες τις Ιταλίας. Όλη την αρχιτεκτονική του κόσμου- και απλά είναι τόσο ανίκανοι για κριτική όσο ένα παλιό φθαρμένο λεξικό. Το να έχεις σχεδιάσει με προσοχή μια πύλη στην Amiens, ένα τόξο στην Verona, έναν θόλο στην Βενετία, διδάσκει περισσότερο για την αρχιτεκτονική από το να κάνεις κατόψεις και τομές από κάθε σωρό από πέτρες μεταξύ St. Paul και Πυραμίδων». ²¹³

Από τα σχόλια του δεν λείπει η κριτική ακόμα και για τον G.E. Street, θιασώτη της αναβίωσης του γοτθικού, και παρά την εκτίμηση που έτρεφε για το πρόσωπο του, δεν παραλείπει να τον συμπεριλάβει στους αρχιτέκτονες εκείνους που επειδή περνούν τρεις-τέσσερις μέρες σε μια γόνδολα ανεβοκατεβαίνοντας το Grand Canal, θεωρούν ότι οι γνώσεις που αποκομίζουν είναι αρκετές:

«Ο κ. Street για παράδειγμα, κοιτάζει βιαστικά την όψη του Παλατιού των Δόγηδων, τόσο βιαστικά που ούτε καν βλέπει ποιο είναι το μοτίβο της, και χάνει τις εναλλαγές κόκκινων και μαύρων τούβλων στα κέντρα των τετραγώνων της. Και παρόλα αυτά επιχειρεί κατευθείαν να εκφέρει άποψη για τη χρονολόγηση των κιονοκράνων της, ένα από τα πιο δύσκολα θέματα σε όλη τη γοτθική αρχαιολογία». ²¹⁴

Η σχεδόν ολική απουσία κατόψεων από το *Stones of Venice* ενισχύει την άποψη πως ο Ruskin εμμένοντας στις λεπτομέρειες δεν ενδιαφερόταν τόσο για συνολική διάρθρωση των χώρων. Τα σχόλια του για τις δύο κατόψεις τόσο του Καθεδρικού του Torcello ή του ναού του San Donato στο Murano είναι λιγοστά και αφορούν κάποιες βασικές μετρήσεις και αναλογίες για να προχωρήσει στα θέματα που τον απασχολούν περισσότερο, τα κιονόκρανα, τον άμβωνα και κάθε είδους γλυπτικό διάκοσμο. Τελικά αναρωτιέται κανείς γιατί συμπεριέλαβε τις κατόψεις αυτές εξ αρχής. Ο

²¹² αυτ., σ.263.

²¹³ Ruskin, *Turner: The Harbours of England* LE vol.13 σ.501.

²¹⁴ Ruskin, *A Joy for ever* LE vol.16 σ.126-127 (σε υποσημείωση).

Ruskin όμως παρατηρούσε το βάθος του χώρου και ανακάλυπτε στοιχεία και ποιότητες που μέχρι τότε βρίσκονταν στην αφάνεια. Στον Καθεδρικό του Torcello, παρότι οι βάσεις των κιόνων όπως παραδέχεται και ο ίδιος είναι αρκετά ακατέργαστες χωρίς να δημιουργούν περαιτέρω προσδοκίες στον επισκέπτη, μέσα από την προσεκτική παρατήρηση και τις μετρήσεις του, κατάφερε με μεγάλη του χαρά να αποκαλύψει άλλο ένα μυστήριο: Οι διάμετροι των κιόνων που χωρίζουν τα κλίτη μικραίνουν προς το ιερό, ενώ αντιστρόφως τα διάκενα μεταξύ τους μεγαλώνουν.²¹⁵ Οι διαφοροποιήσεις αυτές λειτουργούν ως οπτικές διορθώσεις που τονίζουν τον κατά μήκος άξονα του ναού και ικανοποιούν το βλέμμα προστατεύοντας το από ένα αίσθημα συνωστισμού των κιόνων στο βάθος του ναού. Η παρατήρηση αυτή, την οποία παραδόξως ο Ruskin τοποθετεί σε παράρτημα του τέταρτου τόμου, δείχνει πως η κριτική που του ασκούνταν για έλλειψη ενδιαφέροντος για τις τρεις διαστάσεις του χώρου δεν είναι πειστική. Όπως σχολιάζει και ο John Unrau, είναι πιθανό ο Ruskin, όπως ο ίδιος είχε δηλώσει αρκετές φορές, να φοβόταν «μήπως κουράσει τον αναγνώστη με ανατομική κριτική»²¹⁶ και έτσι να αυτολογοκρινόταν εξορίζοντας από το κύριο σώμα του κειμένου τέτοιου είδους σημαντικές παρατηρήσεις για την αρχιτεκτονική ανάλυση και κρύβοντας τις τελικά σε κάποιο παράρτημα στο τέλος του βιβλίου. Όμως, το βλέμμα που εξερευνά το χώρο είναι πανταχού παρών στην αφήγηση του Ruskin, τόσο στις πιο στατικές περιγραφές των λεπτομερειών όσο κυρίως στις αφηγήσεις του για τα μυστήρια που κατάφερε να ξεσκεπάσει. Η αφήγηση της εξερεύνησης έρχεται μαζί με την περιγραφή του χώρου και σε αυτήν την περιπέτεια ζητά από τον αναγνώστη να τον ακολουθεί με μια σειρά από προτροπές «ας πάμε τώρα», «ας δούμε μαζί», «ας εισέλθουμε», ακόμα και «ας πετάξουμε μαζί»²¹⁷ προτείνοντας φανταστικές εκπαιδευτικές διαδρομές που θα τον βοηθήσουν στην κατανόηση της γεωγραφίας της Ευρώπης και της θέσης της Βενετίας.

οι ήρωες της αφήγησης

Οι συχνές αποστροφές στον αναγνώστη αποτελούν μέρος της επικοινωνιακής λειτουργίας που επιτελεί η αφήγηση του Ruskin. Ο λόγος του αφηγητή αναλαμβάνει και άλλες λειτουργίες, αντίστοιχες με τις λειτουργίες που ορίζει ο Roman Jakobson για τη γλώσσα. Πέρα λοιπόν από την κατεξοχήν αφηγηματική λειτουργία που αφορά τη διήγηση της ιστορίας και την πιστοποιητική ή μαρτυρική λειτουργία που είδαμε μέσα από τον βεβαιωτικό του λόγο, ο αφηγητής αναλαμβάνει να εδραιώσει ή να διατηρήσει την επαφή με τον αναγνώστη και να χτίσει ένα είδος διαλόγου μαζί του. Ο Brian G. Rogers²¹⁸ ονομάζει τους αφηγητές που είναι πάντοτε στραμμένοι στο κοινό τους και τους ενδιαφέρει ιδιαίτερα να διατηρούν μια σχέση μαζί τους «εξιστορητές» (rconteurs). Ο Gérard

²¹⁵ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.444.

²¹⁶ αυτ., σ.78.
και Unrau, *Looking at Architecture with John Ruskin* σ.31.

²¹⁷ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.186-187.

²¹⁸ Brian G. Rogers, *Proust's narrative Techniques* (Genève: Droz, 1965) σ.55. Όπως αναφέρει ο Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.332.

Genette κατηγοριοποιώντας και οργώνοντας τις λειτουργίες του αφηγητή δίνει σε αυτού του είδους τις αφηγήσεις το ρόλο της «επικοινωνιακής λειτουργίας».²¹⁹ Αφορά αφηγητές που είναι περισσότερο «συνομιλητές» (causeurs) και οι αποστροφές τους προς τον αναγνώστη είναι διαρκείς. Στην περίπτωση του *Stones of Venice* υπάρχει επίσης μια συχνή εμφάνιση ερωτήσεων είτε με τη μορφή ψευδο-διαλόγων είτε με τη μορφή ρητορικών ερωτήσεων, που ενισχύουν τη σχέση του Ruskin με το κοινό του:

«Κοιτάζτε γύρω στο δωμάτιο όπου βρίσκεται το άγαλμα του Δόγη Andrea Dandolo (στον ναό του Αγίου Μάρκου). Το δάπεδο πλούσιο σε μωσαϊκά περιτριγυρισμένο από χαμηλά καθίσματα από κόκκινο μάρμαρο».²²⁰

«Υποθέτεις πως σε κάθε μοντέρνο αρχιτέκτονα αρέσει αυτό που χτίζει ή το απολαμβάνει; Ούτε κατά διάνοια. Το χτίζει επειδή του έχουν πει πως το τάδε και το δείνα πράγμα είναι καλό και θα πρέπει να του αρέσει. Πιστεύεις στα αλήθεια αναγνώστη πως υπάρχει ψυχή ζώσα στο Λονδίνο που να της αρέσουν τα τρίγλυφα; Ή που να βρίσκει κάποια ευχαρίστηση στα αετώματα; Κάνεις μεγάλο λάθος. Στους Έλληνες άρεσαν, στους Άγγλους δεν άρεσαν και δεν θα αρέσουν ποτέ».²²¹

«ποιες είναι οι αρετές της αρχιτεκτονικής;»²²²

«Δεν θα ήταν καλύτερα επομένως, να βάλουμε άλλη μια πέτρα, λοζά προς στον τοίχο, κάτω από αυτή που είναι σε πρόβολο, όπως στο παράδειγμα Γ;»²²³

«Άκουσε ποτέ ο αναγνώστης ο Pietro Basegio να έχει την οποιαδήποτε σχέση με το Ducal Palace στη Βενετία;»²²⁴

«Δεν μπορείς να έχεις και ποικιλία στη μορφή και τελειότητα στο φινιρίσμα. Αν ο τεχνίτης ασχολείται με τα τελειώματα δεν μπορεί να σκέφτεται το σχέδιο. Διάλεξε αν θες να πληρώσεις για μια όμορφη μορφή ή για τελειότητα στην εκτέλεση και διάλεξε αν θες έτσι να κάνεις τον τεχνίτη άνθρωπο ή πέτρα ακονίσματος. Όμως όχι, με διακόπτει ο αναγνώστης, “αν ο τεχνίτης σχεδιάζει όμορφα, δεν θα τον είχα να δουλεύει εν καμίνω. Θα έφευγε να γίνει ένας κύριος, να ανοίξει το δικό του στούντιο, να σχεδιάζει εκεί τα βιτρό του που θα τα κατασκεύαζαν

²¹⁹ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.332.

Οι 5 λειτουργίες που διακρίνει ο Genette είναι η αφηγηματική, η οργανωτική, η επικοινωνιακή, η πιστοποιητική και η ιδεολογική λειτουργία.

²²⁰ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.86.

²²¹ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.69.

²²² αυτ., σ.60.

²²³ αυτ., σ.92.

²²⁴ αυτ., σ.64-65.

απλοί εργάτες, και έτσι θα είχα και σχεδιασμό και τελειότητα στην εκτέλεση”. Όμως οι ιδέες αυτού του είδους βασίζονται σε λάθος υποθέσεις: ότι οι σκέψεις ενός ανθρώπου μπορούν να εκτελεστούν από τα χέρια κάποιου άλλου και ότι η χειρωνακτική εργασία είναι υποτιμητική».²²⁵

Το πλήθος των ρητορικών ερωτήσεων και οι «ψευδο-διάλογοι» που ο Ruskin στήνει με τους αναγνώστες του, υποθάλλει μια αγωνία, μια διαρκή ανάγκη για επιβεβαίωση και φανερώνει ένα είδος αφηγηματικής ανασφάλειας. Από την άλλη πλευρά, αυτή η αίσθηση της αγωνιάδους προσπάθειας του είναι και αυτή που κερδίζει τον αναγνώστη, αφού καταργεί τις αποστάσεις ανάμεσα τους, την απόσταση του ειδικού, του παντογνώστη από τον μαθητευόμενο. Οι ψευδο-διάλογοι και οι ρητορικές ερωτήσεις μπορούν λοιπόν να παίξουν δύο τελείως διαφορετικούς ρόλους και να διαβαστούν με διαφορετικό τρόπο.

Οι αναγνώστες σε άλλα σημεία του κειμένου αναφέρονται ως οι επισκέπτες ή οι ταξιδιώτες, αφού όλο το *Stones of Venice* απευθύνεται δυνητικά σε κάποιον που μπορεί με το βιβλίο ανά χείρας να βρίσκεται ακριβώς στον τόπο της περιγραφής, στην Βενετία. Η επανέκδοση του έργου σε μια συντετμημένη εκδοχή του ως ταξιδιωτικός οδηγός επιβεβαιώνει τον ρόλο του αναγνώστη ως κύριο μέλος της αφήγησης και κύριο αποδέκτη της επικοινωνιακής λειτουργίας του Ruskin. Όμως, ο Ruskin και ο αναγνώστης του δεν βρίσκονται μόνοι, οι δυο τους, μέσα στην ιστορία. Στο *Stones of Venice* υπάρχει μια πληθώρα χαρακτήρων που παρελαύνουν, από διάφορους τόπους και εποχές. Η αφήγηση που αφορά την Βενετία τοποθετείται σε μια ευρύτερη μακρο-Ιστορία, πέρα από το εδώ και το τώρα του αναγνώστη και του αφηγητή. Είναι μια «μεγάλη» Ιστορία που ξεπερνά τον 19^ο αιώνα και φτάνει ως τον Μεσαίωνα ή και την αρχαιότητα, καλύπτοντας ένα μεγάλο εύρος της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, ξεπερνώντας τα γεωγραφικά όρια Ιταλίας ή Βρετανίας με αναφορές σε όλη την Ευρώπη ή και τον κόσμο. Όπως αναλύει ο Philippe Hamon, αυτό το «ιστορικό μέγα (extra) αφήγημα» φωτίζει, διπλασιάζει και προκαθορίζει την αφήγηση.²²⁶ Δημιουργεί στον αναγνώστη μια σειρά συνδέσεων και ένα σύστημα αναμονών με το να αναφέρεται σε ένα ήδη γραμμένο κείμενο για το οποίο ο αναγνώστης διαθέτει κάποια γνώση εκ των προτέρων. Και ενώ, όπως παρατηρεί ο Hamon, στο ρεαλιστικό κείμενο ο ήρωας δεν θα ταξιδέψει μακριά από το περιβάλλον του αλλά μάλλον η Ιστορία θα έρθει σε αυτόν, στην περίπτωση του Ruskin, ζητείται από τον αναγνώστη να ταξιδέψει στο χώρο και στο χρόνο προκειμένου να συμμετάσχει ενεργά σε κάθε πτυχή της αφήγησης. Σε αυτές τις μετατοπίσεις στην ιστορία εμφανίζονται μια σειρά από πρόσωπα που βοηθούν τον Ruskin να αναπτύξει τη θεωρία του. Κάποια από τα οποία παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο και ο Ruskin τα χρησιμοποιεί προκειμένου να ζωντανέψει την αφήγηση του, με έναν τρόπο ανάλογο με το «ζωντανέμα» της αφήγησης στις δραματοποιημένες περιγραφές. Σύμφωνα με τον Boris Tomashevsky²²⁷ και τους Ρώσους Φορμαλιστές, και όπως εξάλλου

²²⁵ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.200.

²²⁶ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.47-48.

²²⁷ Boris Tomashevsky, «Ο Ήρωας» στο *Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* σ.310.

παραδέχεται ο Hamon,²²⁸ οι ήρωες, οι χαρακτήρες του κειμένου, τόσο οι θετικοί όσο και οι αρνητικοί τύποι είναι απαραίτητα στοιχεία στην κατασκευή του μύθου. Τα πρόσωπα ενός έργου αποτελούν ένα είδος ζωντανών στηριγμάτων για τα διάφορα κινητήρια θέματα και τα θεματικά στοιχεία της αφήγησης και είναι απαραίτητα για τις συνδέσεις μεταξύ των θεμάτων που η αφήγηση πραγματεύεται. Επιπλέον, η σύνδεση ενός θεματικού στοιχείου με ένα ορισμένο πρόσωπο διευκολύνει την προσοχή του αναγνώστη. Το πρόσωπο παίζει για τον αναγνώστη το ρόλο ενός μίτου ο οποίος του επιτρέπει να προσανατολιστεί μέσα στη συσσώρευση των θεματικών στοιχείων, να ταξινομήσει και να οργανώσει τα επιμέρους τμήματα της αφήγησης. Όπως εξηγεί ο Tomashevsky, δεν αρκεί να διαφοροποιήσουμε τους ήρωες, να τους διαχωρίσουμε από το σύνολο των προσώπων προσδίδοντας τους κάποια ειδικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Πρέπει να τραβήξουμε την προσοχή του αναγνώστη και να προκαλέσουμε το ενδιαφέρον του για την τύχη των προσώπων. Στο πνεύμα αυτό, το βασικό μέσο συνίσταται στο να προκαλέσουμε τη συμπάθεια προς την περιγραφόμενη δράση. Στα πρόσωπα προσδίδεται έτσι συνήθως μια συναισθηματική χροιά. Στις πιο απλές μορφές μιας διήγησης, συναντούμε τους ενάρετους και τους κακούς χαρακτήρες. Εδώ, η συναισθηματική σχέση με τον έναν χαρακτήρα, η συμπάθεια ή η αντιπάθεια αντίστοιχα, αναπτύσσεται με αφετηρία μια ηθική βάση. Το να αποσπάσουμε τη συμπάθεια του αναγνώστη για ορισμένα πρόσωπα του έργου και να προκαλέσουμε την απέχθεια του για ορισμένα άλλα συνεπάγεται χωρίς άλλο τη συναισθηματική συμμετοχή του στα εκτιθέμενα συμβάντα και το ενδιαφέρον του για την τύχη τους. Επίσης, με μια σειρά από επιλογές του αφηγητή τελικά θα πρέπει να είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε ένα ορισμένο πρόσωπο του έργου που περισσότερο ή λιγότερο καταφέρνει να τραβήξει την προσοχή μας. Είναι το πρόσωπο το οποίο λαμβάνει την πιο έντονη και την πιο έκδηλη συναισθηματική χροιά και καλείται «ήρωας». Είναι ο χαρακτήρας που ο αναγνώστης παρακολουθεί με τη μεγαλύτερη προσοχή, που προκαλεί τη συμπόνια, τη συμπάθεια, τη χαρά και τη λύπη του, ανάλογα με τις «οδηγίες» του αφηγητή.

Ο Ruskin φαίνεται να γνωρίζει καλά τον τρόπο που εισάγει ένα πλήθος χαρακτήρων σε μια ιστορία αρχιτεκτονικής. Ο ρόλος των ηρώων του είναι να δώσουν ζωή στην αφήγηση του, στη «μεγάλη ιστορία» και όχι να ανοίξουν με το βλέμμα τους μια περιγραφή. Τα μάτια πίσω από τις περιγραφές είναι του ίδιου του αφηγητή, είναι ο Ruskin που τους δίνει ζωή. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες φωτίζουν το ιστορικό πλαίσιο με την πληροφορία που μεταφέρουν. Ο Ruskin κατατάσσει του ήρωες του σε κατηγορίες, καλών, κακών, μέτριων, αρίστων, με βάση μια σειρά από αισθητικά, ηθικά και θρησκευτικά κριτήρια. Μιλά για αυτούς σαν να ξέρει πώς νιώθουν και πώς σκέφτονται, σαν να τους βλέπει να εργάζονται. Τους βαθμολογεί και δε χαρίζεται σε κανέναν. Ακόμα και εκείνοι που έχουν την τύχη να τοποθετούνται στην ομάδα των εκλεκτών μπορεί να μην αξίζουν την ύψιστη επιβράβευση γιατί ίσως βρίσκονται εκεί για τον λάθος λόγο, ίσως γιατί υπερβάλλουν, ίσως γιατί έχουν την αυταρέσκεια να γνωρίζουν την υψηλή τους θέση. Η κριτική του θεωρία για την τέχνη είναι ένα δέντρο με πολλούς κλάδους και παρακλάδια, ένα πολύπλοκο διάγραμμα με πολλαπλές παραμέτρους και αξιακούς κανόνες. Πρωταγωνιστές σε αυτό το σύνολο προσώπων είναι φυσικά οι

²²⁸ Hamon, *Ένας Περιορισμένος Λόγος* σ.74.

τεχνίτες του Μεσαίωνα, τόσο στην Ιταλία του Νότου όσο και στην Αγγλία ή την Γαλλία του Βορρά. Ο αφηγητής Ruskin στέκεται ο ίδιος προστατευτικά πίσω από τους ήρωες του, τους παρακολουθεί και κατά κάποιον τρόπο τους προσέχει. Γνωρίζει τις δυσκολίες που έχουν περάσει και όλες τις αντίξοες συνθήκες στις οποίες εργάζονταν:

«Ας τον παρακολουθήσουμε με ευλάβεια καθώς τοποθετεί δίπλα δίπλα τους λίθους και λειαίνει με μια ήπια λάξευση τους κίονες από ίασπη που ανακλούν μια συνεχή λάμψη και υψώνονται στον καθαρό ουρανό. Και όχι με λιγότερη ευλάβεια, ας σταθούμε δίπλα του όταν με μεγάλη αντοχή και καρδιοχτύπι τα βάζει με την άγρια ζωή των βράχων στη βαλτώδη γη, και υψώνει στον σκοτεινό αέρα το σωρό από σίδηρο και τους τραχείς τοίχους, με ένα ένστικτο για ένα έργο με άγρια φαντασία και δύστροπο σαν τη βόρεια θάλασσα (...) Δεν υπάρχει όνειδος ή εξαθλίωση σ' αυτό, μόνο αξιοπρέπεια και εντιμότητα».²²⁹

Μιλά για αυτούς με τρυφερότητα, αναγνωρίζοντας και θαυμάζοντας την αδυναμία και την ατέλεια στις προσπάθειες τους. Τα διδάγματα από το έργο τους θα αποτελέσουν εξάλλου και τη μαγιά για τους σύγχρονους τεχνίτες και τη συνέχιση της τέχνης τους. Με ένα κτητικό «μας» που αναφέρεται στους εργάτες, επιχειρεί μια συνέχεια για όλη την αγγλική ιστορία και την αγγλική εθνική ταυτότητα που θα πρέπει να βασίζεται στις αξίες του γοθικού. Μιλά για τους ήρωες του σαν να είναι παιδιά, σαν να είναι μαθητές που μπορούν να εκπαιδευτούν και να δείξουν τον καλύτερο τους εαυτό:

«Αυτό πρέπει να κάνουμε με τους τεχνίτες μας· να κοιτάμε τη σκέψη μέσα τους, και να την αναδειξουμε, ό,τι κι αν χάσουμε, όσα λάθη και σφάλματα κι ας έχουν».²³⁰

Οι διαχωρισμοί ανάμεσα σε τεχνίτες του Βορρά και εκείνους του Νότου και ειδικά της Βενετίας είναι συχνοί. Ο Ruskin, έχοντας πάντα ως στόχο να απαντήσει σε ερωτήματα σχετικά με την πορεία της τέχνης στη σύγχρονη Αγγλία, επιχειρεί συχνά αντιπαραθέσεις που καταργούν τα χρονικά όρια ανάμεσα στις ιστορικές περιόδους, συγκρίνοντας για παράδειγμα τους σύγχρονους άγγλους τεχνίτες γυαλιού με εκείνους της Βενετίας του Μεσαίωνα. Στην Βενετία οι απλοί τεχνίτες αποτελούσαν πρόσωπα σεβασμού και ακόμη και οι ευγενείς μπορούσαν να παντρέψουν τις κόρες τους μαζί τους και τα παιδιά τους να διατηρήσουν τους τίτλους τιμής.²³¹ Ο Ruskin ανησυχούσε ιδιαίτερα για το μέλλον αυτής της τέχνης που έβλεπε να φθίνει και να χάνει την ευγένεια της λόγω των τεχνικών επιτευγμάτων στην επεξεργασία και την κοπή του γυαλιού που θεωρούσε πως αλλοτριώνουν την εργασία και καταστρέφουν την ποιότητα του αποτελέσματος. Η εισαγωγή στην αφηγηματική σκηνή του Βενετσιάνου τεχνίτη που πρωταγωνιστεί είναι πάντα κομμάτι του διδακτικού του έργου:

²²⁹ Ruskin, *The Stones of Venice II* LE vol.10 σ.187-188.

²³⁰ αυτ., σ.191.

²³¹ αυτ. σ.200 (σε υποσημείωση).

*«Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στον άγγλο και τον βενετσιάνο τεχνίτη, αφού ο πρώτος σκέφτεται μόνο το πώς να ταιριάζει με ακρίβεια τα μοτίβα και να πετύχει τελειότητα στις καμπύλες του και στις ακμές του, ενώ ο παλιός Βενετσιάνος τεχνίτης δεν ενδιαφερόταν για αυτά αλλά εφεύρισκε ένα νέο σχέδιο για κάθε γυαλί και δεν καλούπωνε ποτέ ένα στόμιο ή ένα χερούλι χωρίς κάτι καινούριο στη φαντασία του».*²³²

Για τον Ruskin, οι άνθρωποι δεν είναι εργαλεία και η τελειότητα στην εκτέλεση δεν έχει τόση σημασία. Οι πρωταγωνιστές του είναι πάνω από όλα άνθρωποι, με όλα τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης. Η ανθρώπινη αδυναμία παρουσιάζεται συχνά ως η μεγαλύτερη αρετή, αν και σε άλλα σημεία το ανθρώπινο, όταν αναφέρεται σε αντιδιαστολή με το Θείο, αποκτά αρνητικές συνδηλώσεις.²³³ Η ανθρωπινότητα όμως μαζί με την ταπεινότητα, που σημαίνει ούτως ή άλλως την αποδοχή της ανωτερότητας του Θείου, είναι ένα πολύτιμο χαρακτηριστικό. Για τον Ruskin, αν ο ήρωας-τεχνίτης δεν σκέφτεται ο ίδιος πάνω στο έργο του, τότε υποβιβάζεται απλά σε μια μηχανή και έχει εκπαιδευτεί στο να σχεδιάζει και να σμιλεύει καλά. Πρέπει να έχει την ελευθερία να σκεφτεί πάνω στις μορφές στις οποίες εργάζεται και ας κάνει λάθη.

*«Αν απαιτείς τόση ακρίβεια από αυτούς, και θέλεις τα δάκτυλα τους να μετρούν τις μοίρες σαν γρανάζια και τα χέρια τους να χαράσσουν γραμμές σαν καμπυλογράφοι, τότε πρέπει να τους αποκτηνώσεις».*²³⁴

Ο ήρωας-άνθρωπος φαντάζεται, σκέφτεται, δοκιμάζει. Με κάθε αποτυχία και με κάθε πισωγύρισμα η τελειότητα και η ακρίβεια χάνονται, όμως αυτό είναι και το μεγαλείο του. Η τελειότητα ως ύψιστος στόχος είναι για τον Ruskin σκλαβιά. Η σκέψη που διατρέχει και όλη την πολιτική του θεωρία και που άρχισε να διαγράφεται στο *Stones of Venice* είναι πως οι άνθρωποι θα πρέπει να αντλούν ευχαρίστηση από την εργασία με την οποία βγάζουν τα προς το ζην και όχι να οδηγούνται από τον πλούτο ως το μόνο κίνητρο και μέσο ικανοποίησης τους.²³⁵ Ανάμεσα στους ανθρώπους ο «σπουδαίος άνδρας» είναι εκείνος ο χαρακτήρας που για τον Ruskin αποτελεί πρότυπο. Είναι εκείνος που ποτέ δεν σταματά να προσπαθεί, που ο νους του είναι πάντα μπροστά και πέρα από τις υπαρκτούς περιορισμούς και τις δυνατότητες να πραγματοποιήσει το στόχο του. Ο Ruskin μιλά για αυτόν σαν να βρίσκεται μέσα στο μυαλό του, σαν να γνωρίζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του. Ο «σπουδαίος άνδρας» αφιερώνει στα μη σημαντικά κομμάτια της εργασίας του μόνο τόση προσοχή όση χρειάζεται - δεν σπαταλά το χρόνο του σε μια άσκοπη τελειότητα. Το αίσθημα ανικανοποίητου από όσα θα ήθελε να πετύχει αλλά δεν μπορεί να καταφέρει, του δημιουργεί ένα αίσθημα θυμού με τον ίδιο του τον εαυτό. Δεν τον απασχολεί να ικανοποιήσει απλά το κοινό του. Το συμπέρασμα του Ruskin ακούγεται τελικά παράδοξο αλλά αληθινό:

²³² αυτ., σ.199.

²³³ αυτ., σ.223.

²³⁴ αυτ., σ.192.

²³⁵ αυτ., σ.194.

*«Από τα ανθρώπινα έργα εκείνα με τα ελαττώματα μπορούν να είναι τέλεια, με τον δικό τους προβληματικό τρόπο».*²³⁶

Οι ήρωες του Ruskin, όποιο επάγγελμα και αν εξασκούν, καταδέχονται να κάνουν ακόμα και τη σκληρότερη δουλειά. Ο ζωγράφος θα πρέπει μόνος να κατασκευάζει τα χρώματα του και ο αρχιτέκτονας να δουλεύει στο εργοτάξιο με τους εργάτες του και να είναι ο πιο εργατικός από όλους. Η διαφορά ανάμεσα στον πρωταγωνιστή αρχιτέκτονα και τον τεχνίτη δευτέρου ρόλου θα πρέπει να είναι απλά μια διαφορά εμπειρίας και δεξιοτήτων. Και κατά την προσφιλή του μέθοδο, ο Ruskin εικονογραφεί τη θεωρία του με σκηνές όπου πρωταγωνιστούν οι ήρωες του χρησιμοποιώντας παραδείγματα από τα ίδια τα κτίρια και τις αρχιτεκτονικές τους λεπτομέρειες.

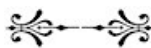
Το 19ο κιονόκρανο του παλατιού των Δόγηδων, στην πλευρά της Piazzetta και μετρώντας από τη θάλασσα, είναι το κιονόκρανο της «τέχνης της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής», το πιο σημαντικό από όλα, για τον Ruskin. Εκεί, αναπαριστώνται μαζί, και στις 8 πλευρές του κιονοκράνου τόσο απλοί τεχνίτες όσο και εστεμμένες μορφές, αγίων, να δουλεύουν πάνω στο μάρμαρο με τη σμίλη, το σφυρί και όλα τα εργαλεία τους, δημιουργώντας γλυπτά ή αρχιτεκτονικές μορφές.

Αυτή η συνύπαρξη αποδεικνύει για τον Ruskin την ισότητα ανάμεσα σε αρχιτεχνίτες και μάστορες, ανάμεσα στην πνευματική εργασία της σύλληψης της ιδέας και της χειρωνακτικής εργασίας της λάξευσης:

*«Δεν ήθελα επομένως να προσβάλω τους σημερινούς μας αρχιτέκτονες όταν έγραφα πως θα πρέπει να δουλεύουν μαζί με τους εργάτες τους».*²³⁷



Με την περιγραφή της σκηνής στο κιονόκρανο του παλατιού των Δόγηδων, έχουμε άλλη μια αφήγηση μέσα στην αφήγηση, μια «συρταρωτή» ιστορία που εισέρχεται στην αρχική για να επιβεβαιώσει το επιχείρημα του Ruskin. Με έναν όμοιο τρόπο με αυτόν που ο Viollet-le-Duc είδαμε να αλλάζει αφηγηματικά επίπεδα εισάγοντας ένα «έργο μέσα στο έργο», έτσι και ο Ruskin χρησιμοποιεί τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες ως μεταδιηγητικές αφηγήσεις που εικονογραφούν την αρχική του αφήγηση. Η αφήγηση για την αρχιτεκτονική και η ίδια η αρχιτεκτονική ως αφήγηση συνυπάρχουν συμπληρώνοντας η μία την άλλη.



²³⁶ αυτ., σ.203.

²³⁷ αυτ., σ.418. Ο Ruskin αναφέρεται στο κεφάλαιο «The Nature of Gothic» (σ.201 του ίδιου τόμου) όπου μιλά για την κοινή αξία που μοιράζονται η χειρωνακτική και πνευματική εργασία.

Η φωτογραφία του 19ου κιονόκρανου από την ηλεκτρονική έκδοση του «Ruskin's Venetian Notebooks: Reconstructing the Research Methods and Composition Practices for The Stones of Venice» του Lancaster University.

Ολόκληρη η σειρά των κιονοκράνων του παλατιού των Δόγηδων μαζί με την φωτογραφική τους τεκμηρίωση στον φάκελο «Ducal Palace. Series of Capitals of Lower Arcade» <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/eSoV/notes/mducalpalaceseriesofcapitaletc.html>

Επίλογος



κολουθώντας την τάση της δομικής ανάλυσης να γεωμετριοποιεί το κείμενο, μπορούμε να αποδώσουμε τη δομή αυτής της έρευνας επίσης με ένα γεωμετρικό σχήμα. Η μορφή του θα μπορούσε να περιγραφεί από δύο βασικούς άξονες πάνω στους οποίους κινήθηκαν τα ερωτήματα που τέθηκαν: Αφενός ο άξονας περιγραφής - αφήγησης, το ερώτημα δηλαδή του αν περιγράφουμε ή αφηγούμαστε το χώρο και πώς, και αφετέρου το ζήτημα του ρεαλισμού με τους διαφορετικούς ορισμούς του από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα. Οι δύο αυτοί άξονες διασταυρώνονται στο σημείο όπου ο ρεαλισμός, μέσω της νέας επιστήμης της αφηγηματολογίας, αποδεσμεύτηκε από τη στενή σχέση του με την περιγραφή για να συνδεθεί εκ νέου με την αφήγηση αποκτώντας ένα νέο ορισμό, που τον απελευθέρωσε από την αναφορική του διάσταση και τη μίμηση του πραγματικού. Σε ένα παράλληλο επίπεδο με τους άξονες αυτούς βρίσκονται τα έργα των δύο ιστορικών, του Ruskin και του Viollet-le-Duc. Πρόκειται για ένα επίπεδο αναφοράς το οποίο τροφοδότησε την έρευνα και από το οποίο αντλήθηκαν ερωτήματα με έναν αμφίδρομο τρόπο που αφορούσε τόσο τον λόγο για την αρχιτεκτονική καθ'αυτόν, όσο και τη λογοτεχνική θεωρία και τον ρόλο της κειμενικής ανάλυσης όταν εφαρμοστεί σε έργα μη αμιγώς λογοτεχνικά. Επιπλέον, με το σχήμα αυτό, τα κείμενα των Ruskin και Viollet-le-Duc πλησίασαν ή απομακρύνθηκαν το ένα από το άλλο αποκαλύπτοντας νέα κοινά σημεία ή αντιθετικές θέσεις και προσθέτοντας νέα στοιχεία στην ήδη αχανή υπάρχουσα βιβλιογραφία τους.

Στο πρώτο μέρος της διατριβής η σκέψη των δύο ιστορικών μελετήθηκε σε σχέση με το ρεαλιστικό πρόγραμμα του 19^{ου} αιώνα, τον γνωστό γαλλικό ρεαλισμό των κλασικών συγγραφέων όπως ο Balzac, ο Flaubert, ο Champfleury κ.α. Ο ρεαλισμός ορισμένος μέσα από αυτό το πρίσμα αποτελεί ένα πολύ συγκεκριμένο ιστορικό κίνημα της λογοτεχνίας και της τέχνης και όχι μια απλή, γενικόλογη ιδέα για το τί θα μπορούσε να θεωρείται ρεαλιστικό. Όπως έλεγε ο Robbe-Grillet, όλοι οι συγγραφείς, ακόμα και οι σουρεαλιστές, θεωρούν ότι γράφουν στο όνομα του ρεαλισμού, όμως ο ρεαλισμός του 19^{ου} αιώνα, όπως περιγράφηκε από τους ίδιους τους εκπρόσωπους του και όπως είδαμε μέσα από τη μελέτη του Bernard Weinberg, είχε τα δικά του συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Η επιστημονική παρατήρηση και η λεπτομερής αναπαράσταση της τρέχουσας πραγματικότητας του 19^{ου} αιώνα συνέδεσαν τον ρεαλισμό με την επικράτηση της περιγραφής έναντι της αφήγησης. Οι Ruskin και Viollet-le-Duc έζησαν και εργάστηκαν ακριβώς σε αυτό το χρονικό πλαίσιο, οπότε η σύγκριση με το αναδυόμενο ρεαλιστικό μανιφέστο και τις αρχές που πρέσβευε είχε βαρύνουσα σημασία. Όπως φάνηκε από τη δική μας μελέτη, οι συγγένειες και οι αποκλίσεις της σκέψης τους σε σχέση με τον γαλλικό ρεαλισμό ήταν περισσότερο συμπτωματικές. Αφορούσαν είτε μια γενικότερη συμπόρευση με τις αλλαγές στις επιστήμες και τις τέχνες του 19^{ου} αιώνα είτε προσωπικές τους πεποιθήσεις και εμμονές. Κανείς τους δεν ήταν στρατευμένος στις νέες ανερχόμενες ρεαλιστικές αρχές και κανείς τους δεν ήταν έτοιμος να τις υποστηρίξει. Και οι δύο πλησίαζαν περισσότερο πιο συντηρητικές απόψεις και κινούνταν σε πιο συντηρητικούς κύκλους

είτε διατηρώντας δεσμούς με ρομαντικές ιδέες είτε με ιδεαλιστικές. Παρόλα αυτά, η ανατομική μέθοδος ανάλυσης στο Λεξικό του Viollet-le-Duc ή η οπτική για τον καλλιτέχνη-γραφιά του Ruskin, είναι κοινές ιδέες και πρακτικές και στο ρεαλιστικό πρόγραμμα. Η αγάπη τους για τη λεπτομέρεια και κυρίως η σημασία που έδιναν στην προσεκτική παρατήρηση, αποτελούν σημεία με ιδιαίτερη βαρύτητα στα οποία ο λόγος τους πλησιάζει σημαντικά τις ρεαλιστικές αρχές. Αυτά ακριβώς τα σημεία προσπαθήσαμε να αναδείξουμε. Επιπλέον, μέσα από την έρευνα αυτή, κάποια από τα στερεότυπα που κατατρύχουν και τους δύο ιστορικούς εν μέρει καταρρίφθηκαν. Ο Ruskin, τόσο εξαιτίας της σχέσης του με την ομάδα των προραφαηλιτών όσο και εξαιτίας των διάσημων περιγραφών του που χαρακτηρίζονταν συχνά ως ζωγραφικοί πίνακες, είχε από νωρίς αποκτήσει τον τίτλο του ρεαλιστή. Τίτλοι όμως σαν κι αυτόν συσκοτίζουν το εύρος, την πολυπλοκότητα και βέβαια τις πολλές αντιφάσεις του αισθητικού του οικοδομήματος. Όπως είχε παρατηρήσει και ο Γάλλος Ernest Chesneau, το έργο του Ruskin χαρακτηρίζονταν από ένα «περίεργο μείγμα ιδεαλισμού και ρεαλισμού».¹ Από την άλλη πλευρά, ο Viollet-le-Duc έχει μείνει περισσότερο γνωστός στην ιστορία της αρχιτεκτονικής για την ορθολογιστική του ανάλυση του γοθτικού, ως ένα πνεύμα θετικό που προσπάθησε να ανυψώσει την αρχιτεκτονική στο επίπεδο των επιστημών. Είναι μια σαφώς επικρατούσα και αδιαμφισβήτητη θέση που όμως με τη σειρά της αποκρύπτει τις ρομαντικές επιρροές που επέμεναν στη γραφή του.

Συγκεκριμένα, και όσον αφορά τη σχέση του John Ruskin με το ρεαλιστικό πρόγραμμα, είδαμε πως η βασική απόσταση που τους χωρίζει είναι ότι ο Ruskin δεν έπαψε ποτέ να πιστεύει στο ιδεατό των μορφών, σε μια τέχνη που οφείλει να αναπαριστά την πραγματικότητα όπως θα έπρεπε να είναι και όχι όπως είναι. Διαχώριζε με σαφήνεια την αληθοφάνεια από το αληθινό και αδιαφορούσε για την ποταπή επιφανειακή ομοιότητα. Το ενδιαφέρον του στρεφόταν προς μια αλήθεια πέρα από την πιστότητα και τα ζητούμενα του ρεαλισμού. Ως δεινός χειριστής της γλώσσας είχε την ικανότητα να περιγράφει με ακρίβεια κάθε λεπτομέρεια και κάθε λίθο της αρχιτεκτονικής κατασκευής, όμως δεν αρκούσαν σε μια περιγραφή που αποκαλύπτει τη μορφή ή την επιστημονική αλήθεια της ύλης. Ο Ruskin χρησιμοποιούσε τη γλώσσα για να κερδίσει μια πραγματικότητα πέρα από τη γλώσσα και πέρα από τον κόσμο των πραγμάτων, αγωνιώντας πάντα να δείξει τη σοφία του Θεού-δημιουργού της φύσης, πίσω από κάθε μορφή και κάθε έκφανση της. Όπως έγραφαν χαρακτηριστικά οι γάλλοι μελετητές του, είχε την ικανότητα να αναγνωρίζει μια πνευματικότητα σε πράγματα που φαίνονταν απλά και χειροπιαστά αλλά και αντιστρόφως, να κάνει απτά όσα ανήκαν στην επικράτεια της νόησης και των ιδεών. Τελικά, το αισθητικό οικοδόμημα του Ruskin χαρακτηρίζονταν από ποικίλες αντιφάσεις κεντρικός άξονας των οποίων ήταν η ταυτόχρονη ανάγκη του για μια αδιαμεσολάβητη καταγραφή της πραγματικότητας όπως ακριβώς την έβλεπε να ξεδιπλώνεται γύρω του, αλλά και η διαρκής επιμονή του να προσπαθεί να θέσει ηθικά κριτήρια για την αξιολόγηση της τέχνης. Όμως η ηθική του, που διαμορφώθηκε μέσα από τη θρησκευτική του πίστη, δεν έμεινε ανεπηρέαστη από τις θετικιστικές τάσεις και εξελίξεις στις φυσικές επιστήμες όπως αυτές διαμορφώθηκαν τον 19^ο αιώνα. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σύγκρουση ανάμεσα στη βιβλική αφήγηση για τη

¹ Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art* σ.29.

δημιουργία του κόσμου και τις διατυπώσεις της επιστήμης της γεωλογίας, ο Ruskin βρέθηκε μετέωρος, αισθανόμενος την πίστη του να απειλείται και μη μπορώντας να συμβιβάσει το γεγονός ότι η θρησκεία και η επιστήμη μιλούσαν διαφορετικές γλώσσες. Παραδόξως προσπαθούσε να συνδυάσει τη λεπτομερή, επιστημονική παρατήρηση που απέδιδε τόσο με τη σχεδιαστική του ακρίβεια όσο και με την ακρίβεια των λέξεων του, με μια σχεδόν μυστικιστική σκέψη που αναζητούσε την κρυμμένη αλήθεια της φύσης και το ιδεατό των μορφών.

Όμως πέρα από τις βασικές του διαφορές με το ρεαλιστικό ρεύμα υπήρχαν σημεία που έστω και άθελα του, ο λόγος του και η θεωρία του πλησίαζε εντυπωσιακά τις αρχές των ρεαλιστών. Καταρχήν η προσωπική, σωματοποιημένη εμπειρία και η καταγραφή της αποτελούσε ένα κοινό χαρακτηριστικό τόσο του ρομαντικού προγράμματος όσο και του ρεαλιστικού. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στο υποκείμενο και τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν τον κόσμο ήταν μια κοινή αρχή που τοποθετούσε τόσο τον ρομαντισμό όσο και τον ρεαλισμό απέναντι από κλασικά ξεπερασμένα ιδεώδη. Σε αυτό το πλαίσιο, οι περιπατητικές περιγραφές του Ruskin με τον ίδιο να βιώνει έντονα την αρχιτεκτονική εμπειρία, τοποθετούν τη γραφή του πιο κοντά σε αφηγηματικές μορφές από ότι σε στατικές περιγραφές, όσο και αν ο ίδιος είχε επιφορτιστεί τον τίτλο του ειδικού των περιγραφών. Η σχέση του τόσο με τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες όσο και η απόδοση τους με λέξεις, είναι άλλο ένα ζήτημα που εκ των πραγμάτων τον τοποθετεί πλησίον του ρεαλισμού. Ο Ruskin περνούσε αμέτρητες ώρες μπροστά στο γλυπτικό διάκοσμο καθεδρικών ναών, σχεδιάζοντας και γράφοντας για μικρής κλίμακας αρχιτεκτονικές μορφές που ειδάλλως θα είχαν χαθεί στη λήθη. Το βλέμμα και οι λέξεις του έδιναν ζωή σε αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες που κανείς ως τότε δεν είχε μιλήσει για αυτές. Όμως, όπως και οι ρεαλιστές συγγραφείς, έτσι και ο Ruskin, κατηγορήθηκε πως προσεγγίζοντας τον χώρο μέσα από ποικίλες λεπτομέρειες και περιγραφές, ο χώρος έμενε κατακερματισμένος χωρίς ο αναγνώστης να μπορεί να δει και να κατανοήσει το σύνολο του. Είναι μια κριτική αντίστοιχη με αυτήν ενάντια στους ρεαλιστές συγγραφείς, όπου το κύριο επιχείρημα εναντίον τους ήταν πως ο υπερβολικός αριθμός των λεπτομερειών έχει ως αποτέλεσμα το κυρίως θέμα της διήγησης να χάνεται.

Ο Ruskin αναλύοντας την ποίηση του Λόρδου Byron, αντέκρουσε τις επικρατούσες κλασικιστικές απόψεις της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου και του εκφραστή τους Sir Joshua Reynolds, που ήθελαν τη λεπτομέρεια να σχετίζεται με τις ασήμαντες, μικρές λεπτομέρειες της Ολλανδικής σχολής και την «*vérité humaine*» του Rembrandt. Υπερασπίστηκε ρητά το δικαίωμα στην «περιττή λεπτομέρεια», όπως θα την ονόμαζε έναν αιώνα αργότερα ο Roland Barthes, μιλώντας για τον ρόλο της ως εγγυητής της ποιητικής λειτουργίας. Ο Barthes, στο διάσημο “*L’effet de réel*”, είχε αναλάβει την υπεράσπιση αυτού που ονόμασε «*άχρηστη λεπτομέρεια*». Μίλησε για εκείνα τα «ελάχιστα υπολείμματα της φονξιοναλιστικής ανάλυσης»,² τις επουσιώδεις χειρονομίες, τα ασήμαντα αντικείμενα ή τις πλεονάζουσες λέξεις, που δεν μπορούσαν να βρουν μια θέση στη δομή της αφήγησης, δημιουργώντας ένα είδος σκανδαλώδους αφηγηματικής πολυτέλειας. Για τον Barthes, η

² Barthes, «*L’effet de réel*» σ.86.

σημασία αυτών των ασήμαντων λεπτομερειών είναι ότι δηλώνουν ακριβώς την «απτή πραγματικότητα» (*«réel concret»*).³ Με έναν ανάλογο τρόπο, ο Ruskin ανέλυσε λέξη προς λέξη ποιητικά κείμενα, επιχειρώντας να δείξει πως εκείνες οι «περιττές λέξεις» αποτελούν και τη δύναμη της ποίησης, πως ο ποιητικός όπος και ο ιστορικός λόγος, αποτελείται από πλήθος λεπτομερειών και η δύναμη του συνίσταται ακριβώς στην έκφραση του συγκεκριμένου και του ιδιαίτερου. Βέβαια, ο Ruskin σημειώνει πως η προσθήκη λεπτομερειών δεν μπορεί, έτσι απλά, να είναι αρκετή. Πρέπει να υπάρχει κάτι στην ποιότητα των λεπτομερειών ή στη μέθοδο με την οποία χρησιμοποιούνται που να τους χαρίζει ποιητικότητα. Και όπως είναι αναμενόμενο, για τον Ruskin η λεπτομέρεια αποκτά αξία όταν υπηρετεί έναν υψηλό σκοπό, όταν χρησιμοποιείται «για χάρη της ανεκτίμητης ομορφιάς που υπάρχει στα μικρότερα και τα ελάχιστα έργα του Θεού».⁴ Αυτή είναι η συμβιβαστική λύση που μπορεί να κάνει για την υπεράσπιση των λεπτομερειών ώστε οι διατυπώσεις του να μην δημιουργήσουν την οποιασδήποτε σύγχυση που μπορεί να τον φέρει κοντά στο ρεαλιστικό στρατόπεδο της κατακριτέας αληθοφάνειας και της ανούσιας προσκόλλησης στο κυνήγι της ομοιότητας και της πιστότητας στην αναπαράσταση.

Ο Viollet-le-Duc από την άλλη πλευρά, λόγω της συμπόρευσης του με το θετικιστικό πνεύμα της εποχής και το άνοιγμα της σκέψης τους στις νέες ανακαλύψεις των φυσικών και θετικών επιστημών του 19^{ου} αιώνα διατύπωσε ιδέες και απόψεις που ήταν αναμενόμενο να πλησιάζουν την πορεία που ακολούθησαν και οι εκφραστές του ρεαλιστικού ρεύματος. Παρά τις ρομαντικές του καταβολές επιχείρησε να ορθολογικοποιήσει τις κατασκευαστικές αρχές της γοθτικής αρχιτεκτονικής αφαιρώντας από τους καθεδρικούς τις ρομαντικές τους συνδηλώσεις. Στην προσπάθεια αυτή, η επιλογή να γράψει μια ιστορία αρχιτεκτονικής με την αντιαφηγηματική μορφή ενός λεξικού που βασίζεται στο τυχαίο της αλφαβητικής σειράς, ήταν μια τομή στη μέχρι τότε συνθήκη, μια τομή που εξέφραζε απόλυτα και τη μέθοδο του. Το Λεξικό και η αποσπασματική του μορφή ήταν μέρος του επιχειρήματος του. Με το «*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*» και χωρίς καν να χρησιμοποιεί τον όρο ιστορία στον τίτλο του, ο Viollet-le-Duc έγραψε ένα νέο είδος ιστορίας της αρχιτεκτονικής, διαβάζοντας τη γοθτική κατασκευή ως ένα σύστημα, ως ένα ζωντανό οργανισμό του οποίου μελέτησε τη λειτουργία περισσότερο από την εικόνα του. Εφαρμόζοντας τις μεθόδους της ανατομίας παρουσίασε μέσα από τα λήμματα του Λεξικού όλα, ακόμα και τα πιο μικρά, μέρη του συστήματος. Και αντιστρόφως, μέσα από τη συνολική ανάγνωση του Λεξικού, στόχευε στη σύνθεση του όλου, στην ολότητα της κατασκευής όπως συντίθεται από τα επί μέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία της. Από το λεξικό του εκθρονίστηκαν σημαντικοί όροι που μέχρι τότε δεν έλειπαν από τα λεξικά αρχιτεκτονικής, όροι αφαιρετικοί και υπερβατικοί για την έμπνευση, το ιδεατό, τη φαντασία ή τους χρυσούς κανόνες της σύνθεσης. Ο Viollet-le-Duc, ενάντια στα κλασικά ιδεώδη, περιορίστηκε σε λήμματα-μέλη της μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής κατασκευής αναζητώντας - όπως και το ρεαλιστικό πρόγραμμα- το απτό, το υπαρκτό, το συγκεκριμένο.

³ αυτ., σ.86.

⁴ Ruskin, *Modern Painters I*, LE vol.3 σ.33.

Επίσης, όπως είδαμε να εξηγεί ο Philippe Hamon, το λεξικό ανήκει στο περιγραφικό είδος με τη δομή μιας περιγραφής να προσιδιάζει σε αυτήν ενός λήμματος. Επιτελούν την ίδια λειτουργία ως «αποσπάσματα γνώσης»,⁵ έχουν συγκεκριμένα όρια, την ίδια συνεκτικότητα και την ίδια εσωτερική οργάνωση η οποία ακολουθεί αυτήν ενός διευρυμένου ορισμού, με καθορισμένο λεξιλόγιο και συγκεκριμένα παραδείγματα. Επίσης, δεδομένου ότι τα λεξικά δεν προορίζονται για την απόλαυση της ανάγνωσης αλλά λειτουργούν ως συμβουλευτικά κείμενα, έτσι και οι περιγραφές αποτελούν μια κλειστή ενότητα στη ροή του κειμένου και η λίγο-πολύ προβλέψιμη οργάνωση τους δημιουργεί τον κίνδυνο ο αναγνώστης να τις παραβλέψει. Οι «περιγραφικοί» ρεαλιστές συγγραφείς δείχνοντας μεγάλο ενδιαφέρον και εμπιστοσύνη στις νέες επιστημονικές μεθόδους και όντας γοητευμένοι από την καταγραφή και οργάνωση της συσσωρευμένης γνώσης στα λήμματα λεξικών κάθε είδους, επηρεάστηκαν σημαντικά από αυτόν τον τρόπο γραφής και ανέλαβαν και οι ίδιοι έναν άτυπο επιστημονικό ρόλο δοκιμάζοντας τα όρια μυθοπλασίας και επιστημονικής γραφής - και βέβαια κρίθηκαν αυστηρά για αυτό. Ο Viollet-le-Duc, εκφράζοντας το θετικιστικό πνεύμα της εποχής και προσπαθώντας να ανυψώσει την αρχιτεκτονική στο επίπεδο των επιστημών, χρησιμοποίησε τις περιγραφές και τη δομή των λημμάτων του *Dictionnaire* ως εργαλεία για να αποκαλύψει όλες τις πτυχές της μεσαιωνικής κληρονομιάς που ήταν ακόμα, κατά μεγάλο μέρος, προς εξερεύνηση. Όπως και οι ρεαλιστές συγγραφείς βασίστηκε στη σημασία της παρατήρησης και στην εμπειρική μελέτη του κόσμου. Ήταν ο δικός του τρόπος να αντιδράσει στην επικρατούσα άποψη της Ακαδημίας που ήθελε τον αρχιτέκτονα περισσότερο καλλιτέχνη από επιστήμονα και κατασκευαστή.

Ο Viollet-le-Duc, όπως και ο Ruskin, δείχνει εξαιρετική προσήλωση στην αξία του προσεκτικού βλέμματος που θα ξεκλειδώσει τις πληροφορίες για τη φύση, τη γεωμετρία και τους μηχανισμούς της. Όπως και ο Ruskin επικροτεί καλλιτέχνες που είναι ικανοί να αποδώσουν την πραγματικότητα όπως αυτή φτάνει στο βλέμμα είτε αυτός είναι ο μεγάλος ζωγράφος Turner είτε ένα μικρό παιδί που τώρα μαθαίνει να σχεδιάζει. Το επιχείρημα είναι ίδιο και για τους δύο. Η προσεκτική παρατήρηση είναι αυτή που θα κάνει τον Turner να μην ζωγραφίσει τα φινιστρίνια ενός πλοίου σε μακρινή απόσταση γιατί δεν φαίνονται, παρότι είναι εκεί. Και η ίδια αγάπη στην παρατήρηση θα επιβραβεύσει τον νεαρό μαθητή που σχεδιάζει μια τετράποδη γάτα μόνο με δύο πόδια, γιατί αυτή ακριβώς είναι η εικόνα της μια δεδομένη φευγαλέα στιγμή. Ακριβώς όπως και ο Ruskin, ο Viollet-le-Duc υπερασπίζεται ενάντια στα κλασικά ιδεώδη το δικαίωμα σε έναν πιο ευρύ ορισμό της ποίησης και της τέχνης, μιας ποίησης που να βασίζεται στη λεπτομέρεια και να αφορά το συγκεκριμένο. Μια νέα τέχνη που εκφράζει με ακρίβεια την ποιότητα μιας εντύπωσης που ένα υποκείμενο βίωσε, είδε, παρατήρησε, ακόμα τη λεπτομερή επιστημονική περιγραφή ενός φυσικού φαινομένου. Παρόλα αυτά, ο Viollet-le-Duc δεν μίλησε ποτέ ανοιχτά υπέρ των ρεαλιστών, με ελάχιστες ασήμαντες εξαιρέσεις. Η κύρια αιτία που τον έκανε να διαχωρίζει τη θέση του ήταν - και για αυτόν - η απέχθεια για το κυνήγι της αληθοφάνειας και της πιστότητας στην αναπαράσταση. Η μέθοδος της παρατήρησης και της ανάλυσης ήταν θεμιτή, οι καλλιτέχνες όμως θα έπρεπε γνωρίζουν τα κριτικά εργαλεία της αφαίρεσης, να στοχεύουν σε μια γενική εικόνα και όχι στην

⁵ Hamon, *Du Descriptif* σ.33.

παραμικρή λεπτομέρεια των ρεαλιστών. Όπως και ο Ruskin, διαχώριζε την αλήθεια από την αληθοφάνεια, διευκρινίζοντας πως η λεπτομέρεια δεν αποτελεί το όχημα για την αλήθεια. Το αληθινό και το ειλικρινές έχουν για τον Viollet-le-Duc μια βαθύτερη αξία και δεν αναπαράγουν απλά το φαίνεσθαι των πραγμάτων. Η αξία αυτή βρίσκεται στο να αποκαλύψει τη λογική πίσω από την εικόνα, την κατασκευαστική δομή πίσω από την αρχιτεκτονική μορφή. Οι περιγραφές του είναι ασκήσεις ανατομίας ώστε να αποκαλύψουν τις αρθρώσεις των αρχιτεκτονικών στοιχείων και να αποσυναρμολογήσουν την κατασκευή πριν την παρουσιάσουν ξανά σε μία τέλεια συναρμολογημένη και ολοκληρωμένη μορφή. Ο Viollet-le-Duc ανατέμνει τη γοτθική αρχιτεκτονική, σαν χειρουργός, με σκοπό να την επαναφέρει στη ζωή. Από την άλλη πλευρά, ο John Ruskin, σαν ιατροδικαστής, μελετά ένα σώμα που ξέρει πως πια έχει πεθάνει, που ο χρόνος έχει αφήσει πάνω του τα σημάδια του αφού αυτή είναι η μη αντιστρέψιμη πορεία της ζωής. Οι ιδεατοί καθηδρικοί του Viollet-le-Duc αψηφούν τη φθορά του χρόνου και αναπαριστώνται σχεδιαστικά αθάνατοι και πλήρεις ή αποκτούν μέσω των αποκαταστάσεων του μια τέλεια μορφή στην οποία ακόμα και ο αρχικός αρχιτέκτονας-δημιουργός του Μεσαίωνα δεν είχε φτάσει. Οι περιγραφές και τα σχέδια του μέσα από αξονομετρικά που εκρήγνυνται και θεάσεις μιας βιονικής όρασης δείχνουν τον έλεγχο πάνω στο αντικείμενο του. Ο χώρος παρουσιάζεται μονομιάς, η ταυτοχρονία στην αντίληψη του κυριαρχεί. Αυτή είναι μια προσέγγιση τελείως διαφορετική από αυτή ενός John Ruskin που είδαμε να περπατά, να σκαρφαλώνει και να σκονίζεται αγγίζοντας την κάθε πέτρα της Βενετίας, που βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από το αντικείμενο του και με τον αναγνώστη συχνά δίπλα του. Στον Ruskin, η κλίμακα της γραφής του είναι η κλίμακα του σώματος του, μια περιπατητική αποτύπωση της κίνησης και της εμπειρίας του στο χώρο. Ο Viollet-le-Duc από την άλλη, σκηνοθετεί τον εαυτό του τοποθετώντας τον στην κορυφή της Παναγίας των Παρισίων, ανάμεσα στους δώδεκα Αποστόλους. Και ενώ τα υπόλοιπα γλυπτά κοιτάζουν προς την πόλη, σε μια άκρως συμβολική επιλογή, ο ίδιος, ως δημιουργός και επί κεφαλής, κοιτάζει ψηλά προς το έργο του, έχοντας την πλήρη εποπτεία.

Όμως, παρά τον δομικό ορθολογισμό του Viollet-le-Duc και την προσπάθεια του να απαλλάξει την αρχιτεκτονική του Μεσαίωνα από τις ρομαντικές της αφηγήσεις, το κείμενο του Λεξικού παραμένει ένα κείμενο ετερογενές με σημαντικές αντιφάσεις. Παρότι επέλεξε μια αντι-αφηγηματική λογική για να διηγηθεί την ιστορία της γοτθικής αρχιτεκτονικής, η ιστορική αφηγηματική προσέγγιση επηρεασμένη από τους ρομαντικούς ιστορικούς του περιβάλλοντος του, επιμένει. Υπάρχει μια μεγάλη αφήγηση που διαπερνά τα επιμέρους αρχιτεκτονικά λήμματα και στην οποία ο Viollet-le-Duc επιστρέφει με κάθε ευκαιρία, διακόπτοντας σταθερά τεχνικές περιγραφές και δομικές αναλύσεις. Μαζί με τα δάνεια από τις φυσικές επιστήμες και παρά το θετικιστικό του όραμα, στο λεξικό συνυπάρχουν έντονα στοιχεία ιστορικισμού, εθνικισμού ή ρομαντισμού. Και τελικά, παρά την εναντίωση του στην αφηγηματική ιστορία πετυχαίνει μια πλήρως συνεκτική ιστορία της Γαλλίας. Μέσα από την παράθεση ιστορικών στοιχείων που αφορούν έμμεσα τη γοτθική αρχιτεκτονική, όπως η συμμαχία μοναρχίας και εκκλησίας, η αστική χειραφέτηση σε βάρος της φεουδαρχίας, ο ρόλος των επισκόπων στη στήριξη της νέας αρχιτεκτονικής, ο διττός ρόλος των καθηδρικών ναών ως χώρων θρησκευτικής και πολιτικής συνεύρεσης των κοινοτήτων, ο Viollet-le-

Duc προσπάθησε να παρουσιάσει μια εκδοχή της γαλλικής ιστορίας στην οποία το αίσθημα εθνικής ενότητας κυριαρχεί. Και μέσα από αυτήν την ενοποίηση της ιστορίας του Μεσαίωνα συνεισέφερε σημαντικά στην κατασκευή της γαλλικής εθνικής ταυτότητας και της ιστορικής συνέχειας του γαλλικού έθνους.

Όπως είδαμε, σύμφωνα με τον Ricoeur, η Ιστορία είναι και λογοτεχνικό τεχνούργημα και αναπαράσταση της πραγματικότητας. Είναι λογοτεχνικό τεχνούργημα εφόσον χρησιμοποιεί την αφήγηση και τις αφηγηματικές μεθόδους και είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας εφόσον μιλά για πραγματικά γεγονότα μέσα στον πραγματικό κόσμο. Τα ιστορικά γεγονότα υπάρχουν μέσα στο πλαίσιο αφηγήσεων και η αφήγηση δεν είναι απλά ένα αναπαραστατικό εργαλείο για τον ιστορικό αλλά μια πρωταρχική και αναγκαία ανθρώπινη ικανότητα. Όπως παρατηρεί ο Jonathan Culler, σχηματικά κάθε αφήγημα οργανώνεται σε μια διπλή λογική. Από τη μία έχουμε τη λογική που δίνει προτεραιότητα στην ιστορία έναντι της αφήγησης και τονίζει το περιεχόμενο της σε σχέση με την παρουσίαση του, και από την άλλη έχουμε τη λογική της σημασιοδότησης η οποία δίνει έμφαση στο αφήγημα καθαυτό και τονίζει την προτεραιότητα της αφήγησης έναντι της ιστορίας. Αν το πρώτο μέρος της διατριβής έδωσε έμφαση στο περιεχόμενο της αφήγησης, στο περιεχόμενο της θεωρίας των Ruskin και Viollet-le-Duc σε σχέση με τις διατυπώσεις του ρεαλισμού, στο δεύτερο μέρος της διατριβής, εστίασαμε στα ίδια τα κείμενα ανιχνεύοντας την αφηγηματική τους μορφή. Μέσα από τα διδάγματα της θεωρίας της λογοτεχνίας, η περιγραφή και η αφήγηση έγινε ο φακός με τον οποίο ξαναδιαβάσαμε τους Ruskin και Viollet-le-Duc με σκοπό να ανακαλύψουμε λεπτομέρειες για την αρχιτεκτονική μέσα από τις λεπτομέρειες των λέξεων τους. Ένας φακός με δυναμική εφαρμογή σε κάθε είδος κειμένου για την αρχιτεκτονική, ένα εργαλείο που ακόμα και αν μένει ίδιο θα μπορεί να αποκαλύπτει διαφορετικά στοιχεία για τη σχέση λόγου και χώρου και τη σχέση του ιστορικού με το θέμα του. Αν ο Philippe Hamon κάλυψε ένα κενό στη θεωρία λογοτεχνίας επιχειρώντας μια ιστορία της περιγραφής, η διατριβή θα μπορούσε να αποτελέσει την αρχή μιας αντίστοιχης ιστορίας της περιγραφής και της αφήγησης εγγεγραμμένης στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Ο 19ος αιώνας ήταν ένα κομβικό σημείο εκκίνησης όπου συντελούνται οι αλλαγές προς τον μοντέρνο κόσμο. Το σημείο όπου η ιστορία γίνεται επιστήμη, με τον ρεαλισμό να παίζει κεντρική θέση στον λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό και επιστημονικό κόσμο. Η διερεύνηση αυτή θα μπορούσε να κατευθυνθεί τόσο πίσω στο χρόνο όσο και προς τα εμπρός, προς τον 20^ο αιώνα του Μοντέρνου. Τόσο ο μοντερνισμός στη γραφή όσο και στην αρχιτεκτονική αποτελούν άλλο ένα συνεκτικό πεδίο στο οποίο θα είχε σημασία και ενδιαφέρον να εστιάσει κανείς μέσα από τον ίδιο φακό της αφηγηματολογίας και το δίπολο περιγραφής-αφήγησης, ανακαλύπτοντας νέες σχέσεις ανάμεσα στη γραφή για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και την αρχιτεκτονική την ίδια.

Η ιστορία, και μαζί η ιστορία αρχιτεκτονικής, δεν είναι ένα οργανωμένο σύνολο προγενέστερο και ανεξάρτητο της αναπαράστασης του, αλλά προϊόν της δύναμης και των απαιτήσεων του αφηγηματικού λόγου. Αυτά ακριβώς τα στοιχεία, τις ιδιαιτερότητες και τα μυστικά της αφήγησης προσπαθήσαμε να δείξουμε με τη βοήθεια της αφηγηματολογίας του Gérard Genette, αναζητώντας

το πραγματικό του χώρου, τον ρεαλισμό μέσα από τον οποίο ξεδιπλώνεται το μυστήριο του χώρου, μέσα από τις αφηγηματικές επιλογές και τις λεπτομέρειες της γραφής. Η γνώση των τρόπων της αφήγησης είναι ένα πολύτιμο εργαλείο στα χέρια του ιστορικού ώστε να ελέγξει, να οργανώσει και κατά κάποιο τρόπο να σκηνοθετήσει το υλικό του. Η αφήγηση δεν είναι μια αβίαστη αλληλουχία προτάσεων που έρχεται με έναν φυσικό τρόπο. Δεν υπάρχει ένας μόνος τρόπος να αφηγηθεί κανείς την ίδια ιστορία, ούτε ένας τρόπος να περιγράψει κανείς ένα κτίριο. Η γνώση των αφηγηματικών τρόπων, των εγκλίσεων, των χρόνων της γραμματικής, του πομπού και του αποδέκτη της αφήγησης, η εκ των προτέρων γνώση του ποιος μιλά, ποιος βλέπει και ποιος ακούει, είναι απαραίτητες αποφάσεις για την ύφανση της ιστορίας. Αν η διατριβή αυτή έχει μια διδακτική αξία, είναι να αξιοποιήσει τα ευρήματα που προέκυψαν με την ανάλυση των κειμένων των Ruskin και Viollet-le-Duc ώστε να ωθήσει σε μια γραφή για την αρχιτεκτονική που να έχει συνείδηση των εργαλείων, των δυνατοτήτων και των τρόπων της. Να προσθέσει στα βάρη του ιστορικού, το βάρος και την ευθύνη επιλογών του συγγραφέα. Με τον τρόπο αυτό ο ιστορικός αφενός θα στοχαστεί πάνω στο πώς προσέγγισε ο ίδιος την αρχιτεκτονική, ποια σχέση ανέπτυξε μαζί της και μέσα από ποια πορεία συγκέντρωσε το υλικό του και αφετέρου, έχοντας αφουγκραστεί το χώρο, θα αναζητήσει εκείνη τη μορφή της αφήγησης που εκφράζει την ιστορία του όσο γίνεται καλύτερα.

Μέσα από αυτό το πρίσμα, η επικράτηση μιας στατικής περιγραφής ή μιας πιο κινηματογραφικής αφήγησης μπορούν εξίσου να αποτελέσουν επιχειρήματα υπέρ του ρεαλισμού στην αναπαράσταση του χώρου. Είδαμε εξάλλου πως ακόμα και απόπειρες «αντικειμενικές» ή «υποκειμενικές» με στόχο να δειχθεί μια ιστορία όπως συνέβη πραγματικά ή όπως βιώθηκε προσωπικά και ανακλήθηκε από τη μνήμη στη συνέχεια, έχουν και οι δύο στη βάση τους ρεαλιστικά κίνητρα. Τόσο μια τέλεια, εξωπραγματική μνήμη όσο και η ανθρώπινη λήθη, μαζί με τις αντίστοιχες γραμματικές επιλογές των χρόνων των ρημάτων και των αφηγηματικών αναχρονιών, αποτελούν ισότιμες διεκδικήσεις στην εξιστόρηση του χώρου. Όπως είδαμε στην περίπτωση του Viollet-le-Duc, η χρήση και έκταση των περιγραφών δεν ήταν η αναμενόμενη, ειδικά δεδομένης της επιλογής του να συντάξει ένα λεξικό. Αντίθετα από το ρεαλιστικό μοτίβο, η αφήγηση του Viollet-le-Duc καθυστερεί τις περιγραφές και όχι το αντίστροφο. Όμως η μεγάλη αφήγηση του Viollet-le-Duc που συχνά δεσπόζει στα λήμματα του *Dictionnaire* δεν αποτελεί αφήγηση του χώρου και δεν αφορά τους ορισμούς του Gérard Genette για μια αφήγηση όπου η κίνηση κυριαρχεί και τα αντικείμενα παρουσιάζονται σε μια χρονική διαδοχή. Η μεγάλη αφήγηση του Viollet-le-Duc αφορά την ιστορία της Γαλλίας και όχι τον αρχιτεκτονικό χώρο καθαυτό. Παρεμβολές που δεν μιλούν για τους γοθτικούς καθεδρικούς καθαυτούς, αφορούν γενικές σκέψεις του συγγραφέα για την αρχιτεκτονική και τις τέχνες και αποτελούν στοιχεία της αφήγησης που δεν είναι στην κυριολεξία «αφηγηματικά».⁶ Τα στοιχεία αυτά ξεφεύγουν από τον κυρίαρχο διαχωρισμό μεταξύ περιγραφικών παύσεων, περιλήψεων ή αφηγηματικών σκηνών και χωρίς να ανήκουν στο χωροχρονικό σύμπαν της ιστορίας, αποτελούν τελικά την καθαρή θεωρία του Viollet-le-Duc για την αρχιτεκτονική. Οι

⁶ Genette, «Ο Λόγος της Αφήγησης» σ.160 (υποσημείωση 1).

περιγραφές και οι αφηγηματικές σκηνές έρχονται να υποστηρίξουν τη θεωρία του παρέχοντας τα απαραίτητα συγκεκριμένα παραδείγματα.

Η ρηματική αναπαράσταση του χώρου, γίνεται κατά κύριο λόγο μέσα από περιγραφές κατόψεων ή αρχιτεκτονικών σχεδίων και όχι με περιγραφές του φυσικού χώρου. Και όταν ο Viollet-le-Duc εισάγει αφηγηματικά στοιχεία που προσθέτουν κίνηση και ζωή στους καθεδρικούς ναούς, τότε επιστρατεύει τους ήρωες του από το Μεσαίωνα. Ο ίδιος παρότι ειδήμων της γοθτικής αρχιτεκτονικής δεν εμφανίζεται μέσα σε αυτή. Τα υποκείμενα που κινούνται στο χώρο είναι φιγούρες του παρελθόντος. Μας δείχνει το πώς ζούσαν και εργάζονταν εκείνοι τότε και όχι το πώς τον βίωσε ο ίδιος, αιώνες μετά, στο εδώ και το τώρα του 19^{ου} αιώνα. Δεδομένης της προσπάθειας του να παρουσιάσει τη δομική λογική πίσω από την εικόνα της γοθτικής αρχιτεκτονικής, οι δραματοποιημένες περιγραφές του εστιάζουν στην εργασία των τεχνιτών, στην κίνηση τους την ώρα της κατασκευής. Ακόμα και οι λεπτομέρειες που παραδοσιακά συνδέονται με στατικές περιγραφές, στο Λεξικό συνδέονται με την κινηματογραφική αφήγηση της εργασίας των μαστόρων και των γλυπτών, παρουσιάζοντας τελικά την εικόνα της αρχιτεκτονικής λεπτομέρειας όχι σε μια παγωμένη στιγμή αλλά σε μια διαδικασία δημιουργικής εξέλιξης. Η χαρακτηριστική περιγραφή της δημιουργίας και της μορφής του οξυκόρυφου γοθτικού τόξου γίνεται επίσης με τη βοήθεια των ηρώων της αφήγησης. Ο Viollet-le-Duc τους σκηνοθετεί να προσπαθούν, να μελετούν τις αστοχίες τους, να μετατοπίζουν το κέντρο του τόξου ανάλογα με το σημείο όπου η κατασκευή υποχώρησε, πραγματοποιώντας πολλαπλές μετρήσεις, παρατηρώντας προσεκτικά και παίρνοντας μαθήματα από τα σημεία στα οποία τα προηγούμενα κτίριά τους κατέρρευσαν. Αναιρώντας κάθε συσχετισμό κατακορυφισμού και χριστιανικής πίστης, ο Viollet-le-Duc καταλήγει, όχι δίχως κάποια ειρωνεία, πως οι άοκνοι χτίστες των καθεδρικών ναών δεν κατέληξαν στα οξυκόρυφα τόξα επειδή είχαν μεγαλύτερη θρησκευτικότητα από τα κυκλικά τόξα. Η μορφή τους ήταν αποτέλεσμα κατασκευαστικών δοκιμών πολλών ετών και εξηγείται με τους κανόνες της γεωμετρίας, της βαρύτητας, της φυσικής και της αντοχής των υλικών. Κάνοντας ακόμα πιο έντονη την αφήγηση του δεν διστάζει να μιλήσει με βεβαιότητα ακόμα και για τα αισθήματα των μαστόρων που «έτρεμαν όταν αφαιρούσαν τα ξύλινα στηρίγματα των θόλων».⁷

Τόσο για τον Viollet-le-Duc όσο και για τον Ruskin δεν υφίσταται η έννοια του γοθτικού χωρίς τους τεχνίτες του. Και δεδομένου ότι δεν υπάρχει αφήγηση χωρίς ήρωες, οι χτίστες του Μεσαίωνα, καθώς και οι γλύπτες, οι αρχιτέκτονες ή οι επίσκοποι επανέρχονται σταθερά στη διήγηση τους και αποτελούν σημαντικά αφηγηματικά στοιχεία. Όπως και ο Viollet-le-Duc έτσι και ο Ruskin δείχνει την ίδια βεβαιότητα στην περιγραφή της σκέψης, της δράσης και των συναισθημάτων τους. Όπως και ο Viollet-le-Duc, απέρριπτε κάθε συσχετισμό του γοθτικού κατακορυφισμού με αισθήματα θρησκευτική ανάτασης. Απαντώντας εμμέσως στη θεωρία της ψυχικής ανάτασης του Coventry Patmore, εξηγούσε πως η απότομη κλίση των στεγών στους καθεδρικούς διαμορφώθηκε καθώς οι μαστορες προσπαθούσαν να αποφύγουν την κατάρρευση τους από τις βαριές χιονοπτώσεις. Αν

⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* T.IV λήμμα Construction σ.30.

αυτό εξελίχθηκε σε υπερβολή σταδιακά ήταν λόγω της ανθρώπινης τάσης να θέλει να προχωρήσει μια καλή ιδέα. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά, το τελικό αποτέλεσμα δεν έχει θρησκευτικές προεκτάσεις και φιλοδοξίες περισσότερο από ότι έχουν τα παιδιά όταν χτίζουν χάρτινους πύργους και συναγωνίζονται για το ποιο θα χτίσει τον ψηλότερο.⁸ Όμως παρά την ορθολογιστική αυτή σκέψη, η ματιά του Ruskin πάνω στο γοτθικό διέφερε σημαντικά από αυτήν του Viollet-le-Duc. Προσπαθώντας και αυτός να δει πίσω από τη μορφή δεν έβλεπε ένα κατασκευαστικό σύστημα ασκούμενων δυνάμεων αλλά ένα φάντασμα, μια αόρατη γραμμή έκφρασης. Η γραμμή αυτή δεν είναι ορατή, «όπως ορατή δεν είναι και η καρδιά ενός ανθρώπου», όμως ο Ruskin δεν θέλει να μιλήσει για δυνάμεις εφελκυσμού και ωθήσεις. Όταν μιλά για τις οξυκόρυφες μορφές της γοτθικής αρχιτεκτονικής, οι δυνάμεις που ασκούνται γίνονται «πειρασμοί» που προσπαθούν να αλλάξουν τον ακέραιο χαρακτήρα του τόξου, ενώ οι θολόλιθοι είναι η ηθική του άμυνα, η πανοπλία της μορφής για να αντέξει στους πειρασμούς.⁹ Όταν μιλά για το ημικυκλικό τόξο το ονομάζει «αψίδα του Θεού», είναι η μορφή που έχει το ουράνιο τόξο και ο παράδεισος. Είναι η μορφή του ήλιου που ανατέλλει και οι ακτίνες του εκείνες που ορίζουν και σχεδιάζουν τη θέση των λίθων.¹⁰ Με τέτοιου είδους ποιητικές μεταφορές ο Ruskin προσπαθεί πίσω από την ορατή μορφή να περιγράψει την ηθική υπόσταση του καλλιτεχνικού ή αρχιτεκτονικού έργου και τη σχέση του με τη θεία φύση και τον Θεό δημιουργό.

Από την άλλη πλευρά, η περιγραφή του ορατού περνά, όπως είδαμε, μέσα από την προσωπική εμπειρία του ίδιου του Ruskin. Με οδηγό την αφηγηματολογία του Gérard Genette και τη ρητορική του εμπειρισμού που αποτελεί σημαντικό κομμάτι της Βρετανικής παράδοσης και φτάνει μέχρι τη λογοτεχνική θεωρία της Νέας Κριτικής, το ερώτημα του ποιος μιλά για τις Πέτρες της Βενετίας απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα. Ο Ruskin διασπά την αφηγηματική του ταυτότητα σε μια σειρά από χαρακτήρες που αναλαμβάνουν την αφήγηση προσδίδοντας διαφορετικές οπτικές στην προσέγγιση της αρχιτεκτονικής. Η χρήση του «εγώ» και το πρώτο πρόσωπο της αφήγησης δίνουν καταρχήν έναν έντονο ημερολογιακό χαρακτήρα στο κείμενο και τονίζουν την άμεση επαφή του με το αντικείμενο μελέτης. Η αφήγηση του είναι συχνά καθαρά αυτοδιηγητική, ο ίδιος ως συγγραφέας ταυτίζεται με τον αφηγητή και αποτελεί κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας του. Όμως ο Ruskin δεν αρκείται σε μια καθαρά πρωτοπρόσωπη και ομοδιηγητική περιγραφή. Επινοεί και επανασυστήνει τον εαυτό του επιτελώντας διαφορετικές αφηγηματικές λειτουργίες. Ο Ruskin του Λονδίνου αφηγείται διαφορετικά από εκείνον που βρίσκεται στην καρδιά της Βενετίας, στην καρδιά της δράσης. Ο αφηγηματικός εγωκεντρισμός του Ruskin καμουφλάρεται όταν το «εγώ» της πρωτοπρόσωπης αφήγησης δίνει τη θέση του στην τριτοπρόσωπη αφήγηση. Ο Ruskin επινοεί ως ήρωα του έναν ανώνυμο ταξιδιώτη, που δεν είναι παρά ο ίδιος μεταμφιεσμένος, και δανείζει σε αυτόν την οπτική γωνία και το βλέμμα για να ακολουθήσουμε την ιστορία. Επίσης,

⁸ Ruskin, *The Stones of Venice I* LE vol.9 σ.187.

⁹ αυτ., σ.157.

¹⁰ αυτ., σ.159.

χρησιμοποιώντας τεχνικές αστυνομικού μυθιστορήματος, αποσιωπά στοιχεία της ιστορίας, παρουσιάζοντας την ανακάλυψη αρχιτεκτονικών ευρημάτων με τη μέγιστη αγωνία μέχρι την αποκάλυψη του αρχιτεκτονικού αινίγματος ή μυστηρίου. Σε όλες αυτές τις διαφορετικές αφηγηματικές εστιάσεις, ο χρόνος της αφήγησης είναι πάντα ο 19ος αιώνας και ο αφηγητής μιλά για τη βενετσιάνικη γοθική αρχιτεκτονική όπως έχει φτάσει σε αυτόν, μέσα από από τα ερείπια ή τις αποκαταστάσεις που τόσο μισούσε ακριβώς επειδή κάλυπταν το πέρασμα του χρόνου και προσέθεταν μια ψεύτικη τελειότητα. Η χρήση του ενεστώτα έρχεται συμπληρωματικά ως μια επιλογή που δίνει έμφαση στην εμπειρία είτε ως δράση είτε ως συναισθηματική κατάσταση. Όπως είδαμε και από τον Genette, ο ενεστώτας χρόνος της αφήγησης μπορεί να δίνει έμφαση στον αφηγηματικό λόγο καθαυτό, αποτελώντας ένα τμήμα της διήγησης όπου η δράση περιορίζεται ή σταματά. Μια τέτοια περίπτωση είναι η μορφή των εσωτερικών μονολόγων που είδαμε και στον Ruskin. Αλλά και αντιστρόφως, η χρήση του ενεστώτα μπορεί να δίνει έμφαση στην εξέλιξη της ιστορίας, αποτελώντας μια αφήγηση συμβαντολογικού χαρακτήρα - ένα εγχείρημα αντικειμενικότητας στον αντίθετο πόλο από τον υποκειμενισμό ενός εσωτερικού μονολόγου. Και σε αυτήν την περίπτωση, ο Ruskin αφηγείται την εμπειρία του από την εργασία του στην Βενετία, μιλώντας για κάθε κτίριο και κάθε λεπτομέρεια του, με τον ίδιο πανταχού παρών να πιστοποιεί την κάθε πληροφορία και την κάθε μέτρηση. Οι περιγραφές του δεν περιλαμβάνουν μόνο την εικόνα αλλά και τους ήχους και τις μυρωδιές της πόλης. Ακόμα και οι στατικές περιγραφές του, προϋποθέτουν έναν στατικό παρατηρητή, έναν Ruskin που σταματά να εργάζεται για να κοιτάξει. Με αυτόν τον τρόπο οι περιγραφές του δεν ακολουθούν το τυπικό μοτίβο της περιγραφικής παύσης που δραπετεύει από τη ροή της ιστορίας, αλλά συμβαδίζουν με την ενατένιση του κεντρικού ήρωα, χωρίς ο χρόνος να σταματά.

Όταν λοιπόν μιλάμε για περιγραφή και αφήγηση πρέπει να απαντάμε στο ποιος μιλά, ποιος περιγράφει, ποιος αφηγείται, σε ποιον, ποιος βλέπει και τί, από ποια θέση και πότε. Οι απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά μπορεί να μην βρίσκονται καν στις προθέσεις του συγγραφέα να απαντηθούν, αποκαλύπτουν όμως νέες πτυχές του κειμένου και νέα στοιχεία για τη σχέση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου και της λεκτικής αναπαράστασης του. Η περιγραφή ως μεταγραφή του βλέμματος είναι μια θεμελιώδης λειτουργία στη σχέση κειμένου και αντικειμένου. Όπως έγραφε ο Viollet-le-Duc στο «*Histoire d'un dessinateur*», το τελευταίο έργο του, «*το να βλέπεις είναι να ξέρεις*». Και η περιγραφή, ειδικά στα μέσα του 19^{ου} αιώνα όταν η μεσαιωνική αρχιτεκτονική κληρονομιά ήταν ακόμα άγνωστη, ανέλαβε την πολύτιμη εργασία του να αποκαλύψει στο βλέμμα αντικείμενα που δεν ήταν γνωστά, που ως τότε κανείς δεν είχε κοιτάξει. Σε αυτή τη διαδικασία, ο Viollet-le-Duc χρησιμοποίησε το σχέδιο ως στήριγμα της περιγραφής, εναποθέτοντας τους δύο αυτούς τύπους αναπαράστασης, τον ρηματικό και τον σχεδιαστικό, μαζί στις σελίδες του Dictionnaire, μπροστά στο βλέμμα του αναγνώστη. Οι περιγραφές του εκκινούν με αφετηρία τα αρχιτεκτονικά σχέδια και καταλήγουν σε αυτά, με τον κίνδυνο να έχουμε συχνά μια αναπαράσταση της αναπαράστασης και όχι του πραγματικού αντικειμένου ή βιωμένου χώρου. Στην περίπτωση του Ruskin, με έμφαση στη βιωμένη εμπειρία, το βλέμμα έχει αντίστοιχα τον ίδιο σημαντικό ρόλο. Με τον ίδιο τρόπο που ο Viollet-le-Duc δηλώνει πως «*το να βλέπεις, είναι να ξέρεις*», ο Ruskin δηλώνει πως «*το*

σημαντικότερο που μπορεί να κάνει ο άνθρωπος σ' αυτόν τον κόσμο, είναι να δει κάτι, και να πει τί είδε με απλό και καθαρό τρόπο. Το να δεις καθαρά είναι ποίηση, προφητεία και θρησκεία ταυτοχρόνως».¹¹ Η περιγραφή ή η αφήγηση του χώρου είναι η επόμενη κίνηση από αυτήν του παρατηρητικού βλέμματος, μια δημιουργική πράξη σύνθεσης, που κατασκευάζει ένα νέο λεκτικό οικοδόμημα, μια νέα εικόνα του χώρου φτιαγμένη μόνο από λέξεις, από τα επίθετα της περιγραφής και τα ρήματα της αφήγησης.



¹¹ Ruskin, *Modern Painters III*, LE vol.5 σ.333.

Βιβλιογραφία

- Abrams, Meyer Howard, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου (Αθήνα: εκδ. Πατάκης 2005).
- Aillagon, Jean-Jacques, «Vérifiez tout, ce qui est bon, retenez-le» στο *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837 Catalogue d'Exposition* (Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987) σ.25-31.
- Alpers, Svetlana, “Describe or Narrate? A problem in Realistic Representation” στο *Readers and Spectators: Some views and reviews* (New Literary History, vol.8 No1, Autumn, 1976).
- *The Art of Describing* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- “An Architect”, *Something on Ruskinism; with a “Vestibule” in Rhyme*. (London: Robert Hastings, 13 Carey Street, Lincoln’s Inn, 1851).
- Anon. «‘Contes bruns’, par une tête à l’envers» *Revue de Paris* (février 1832, 1er série, XXXV) σ.185-189.
- Anon. «‘Scènes de la Vie privée’» *Quotidienne* (29 juin 1832).
- Anon., «Bulletin Bibliographique» *La Nouvelle Revue* (T.1 Oct. 1879).
- Anon., «A un élève de l’Ecole des Beaux-Art, à Rome (sixième lettre)» *Artiste* (1838, XV).
- Αριστοτέλους Ποιητική* μτφρ. Στάθης Ιω. Δρομάζος (Αθήνα: εκδ. Κέδρος, 1982).
- Arrhenius, Thordis, «John Ruskin’s Daguerreotypes of Venice» *Πρακτικά του Συνεδρίου του ACSIS - Advanced Cultural Studies Institute of Sweden*, 13–15 Ιουνίου 2005, Norrköping.
- Auerbach, Erich, *Μίμησις* μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005).
- Autret, Jean, *Ruskin and the French before Marcel Proust* (Genève: Librairie Droz, 1965).
- *L’Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l’oeuvre de Marcel Proust* (Genève: Librairie Droz 1955)
- Autret, Jean, Burford, William, Wolfe, Philip J. (Επιμέλεια), *Marcel Proust on reading Ruskin* (New Haven & London: Yale University Press, 1987).
- Badin, Adolphe, «Les Livres d’étrennes» *La Nouvelle Revue* (nov.-déc. 1886) σ.819-834.
- Ball, Patricia M., *The Science of Aspects: The changing role of fact in the work of Coleridge, Ruskin and Hopkins* (London: University of London, Athlon Press, 1971).
- Bally, Charles, *Traité de stylistique française* vol.I (Paris: Librairie C.Klincksieck, 1950 Seconde Édition).
- Balzac, Honoré de, «Le Rentier» στο *Les Français peints par eux-mêmes* (Paris: Philippart Libraire-Éditeur, 1876).
- *Ευγενία Γκραντέ* μτφρ. Κ.Θ. Παπαλεξάνδρου (Αθήνα: εκδ. Κάκτος, 2006).
- Baridon, Laurent, «Voir c’est savoir: Pratiques de la description chez Viollet-le-Duc» στο Roland Recht (επιμέλεια) *Le texte de l’oeuvre d’art: la description* (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, Colmar: Musée d’Interlinden, 1998).
- *L’imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc* (Paris: Editions L’Harmattan, 1996).
- Baron, Auguste Alexis Floréal, *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire* (Bruxelles: Alexandre Jamar Libraire, 1849).

- Barthes, Roland, «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων» μτφρ. Γιώργος Σπανός στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Αθήνα: εκδ.Πλέθρον, 1997).
- «Ιστορία ή Λογοτεχνία» μτφρ.Λίζυ Τσιριμώκου *Ο Πολίτης* (τεύχος 47-48, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1982).
- «L'effet de réel» στο *Littérature et réalité* (Paris: Editions du Seuil, 1982).
- «Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, College de France, January 7,1977» *October* (vol.8 Spring, 1979) σ.3-16.
- *S/Z* μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού (Αθήνα: εκδ.Νήσος, 2007).
- «The Discourse of History» (1967) στο *The Rustle of Language* μτφρ.Richard Howard (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1989).
- «The Last Word on Robbe-Grillet?» στο *Roland Barthes: Critical Essays* Μετάφραση και επιμέλεια Richard Howard (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972) σ.197-204.
- «Objective Literature: Alain Robbe-Grillet» στο *Jealousy-In the Labyrinth: Two Novels by Robbe-Grillet* (New York: Grove Press, 1965) σ.11-25.
- *Writing degree zero* (1953) (New York: Hill and Wang, 1968).
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: On Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985).
- Beardsley, Monroe C., «Ρεαλισμός», *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ-Παύλος Χριστοδουλίδης (Αθήνα: εκδ.Νεφέλη, 1989) σ.278-286.
- Belsey, Catherine, *Critical Practice* (London: Routledge, 1980).
- Benveniste, Émile «Για την υποκειμενικότητα στην γλώσσα» μτφρ.Μαρία Ιακώβου *Σημαινον* (τεύχος 1 Δεκέμβριος 1991) σ.42-47.
- Bergdoll, Barry, «Introduction» στο *The Foundations of Architecture: Selections from the Dictionnaire raisonné* (New York: George Braziller, 1990).
- Bersot, Ernest, «De l'application de la médecine à la littérature» στο *Journal des Débats* (20 avril 1860).
- Bertho, Sophie, «Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne» *Littérature* (no.103, oct., 1996) σ.94-112.
- Beulé, Ernest, «L'Enseignement de l'Architecture» *Causeries sur l'Art* (Paris, 1867).
- Blair, Hugh, «Imitation and Description» στο *Lectures on rhetoric and belles lettres* (London: A. Strahan and T. Cadell, 1787) σ.117-121.
- Bloom, Harold, *The Literary Criticism of John Ruskin* (New York: Anchor Books, 1965).
- Bloomer, Jennifer, «Ruskin Redux» *Assemblage* (no.32, April 1997) Αφιέρωμα στον John Ruskin, Επιμέλεια: Jennifer Bloomer.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, «Canto I» στο *The art of poetry: the poetical treatises of Horace, Vida and Boileau* (Boston: Ginn and Company, 1892). Τρίγλωσση έκδοση.
- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983).
- Boudon, Françoise, «Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc: les figures du Dictionnaire de l'architecture» *Revue de l'art* (n. 5859 LVIII-LIX, 1982-1983) σ.95-114.

- Boudon, Philippe, Damisch Hubert, Deshayes Philippe, *Analyse du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle par E. Viollet-le-Duc* (Paris: Atelier de Recherche et d'Etudes d'Aménagement A.R.E.A 1978).
- Boudon, Philippe, Deshayes Philippe, *Le Dictionnaire d'architecture: Relevés et observations* (Bruxelles: Éditions Mardaga, 1995) σ.370 («Histoire (donc) architecture»).
- Bouvier, Émile, *La Bataille Réaliste 1844-1857* (Paris: Fontemoing & Cie. 1913).
- Bradley, John Lewis (Επιμέλεια), *Ruskin: The Critical Heritage* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984).
- Breton, André, *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού* μτφρ. Ελένη Μοσχονά (Αθήνα: εκδ. Δωδώνη, 1983).
- Brooks, Michael, «John Ruskin, Coventry Patmore, and the Nature of Gothic» *Victorian Periodicals Review*, (Vol. 12, No. 4 Winter, 1979).
- «Describing Buildings: John Ruskin and nineteenth-century architectural prose» *Prose Studies: History Theory, Criticism* (Vol.3 Issue 3, 1980).
- Buffon, Comte de, «Histoire naturelle, Premier Discours: De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle», στο *Oeuvres complètes de Buffon* τόμος I (Paris: Salmon Libraire, 1829).
- Bussière, Auguste, «Poètes et romanciers modernes de la France. XLVIII. Henri Beyle (M. de Stendhal)» *Revue des deux mondes* (15 janvier 1843) σ.250-299.
- Γιανναράς, Αναστάσιος, *Ο αγγλικός εμπειρισμός και ο γαλλικός διαφωτισμός - Πανεπιστημιακές παραδόσεις* (Αθήνα: εκδ. Παπαζήσης, 1976).
- Cs., «Théâtre de Clara Gazul» στο *Journal des Débats* (22 mars 1831).
- Camlot, Jason, *Style and the Nineteenth-century British Critic* (Farnham: Ashgate Publishing, 1988).
- Carné, Louis de, «Etudes sur la littérature contemporaine» *Revue européenne* (Nouvelle série, II, octobre 1835).
- Caro, Elme-Marie, «Stendhal (Deuxième partie): Romans, voyages, critiques d'art» στη *Revue Contemporaine* (30 juin 1855, XX) σ.209-241.
- Casey, Edward S., «Literary description and Phenomenological method» *Towards a theory of description* (Yale French Studies no 61, 1981) σ.176-201.
- Cavell, Stanley, «The Ordinary as the Uneventful: A Note on the Annales Historians» στο *Themes out of School: Effects and Causes* (San Francisco: North Point Press, 1984).
- Champfleury, *Le Réalisme* (Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Editeurs, 1857).
- «L'aventurier Challes» *Revue de Paris* (1er & 15 mai 1854, XXI) σ.385-412 και σ.559-586.
- Champfleury et Georges Sand, *Du réalisme. Correspondance*. Επιμέλεια Luce Abélès (Paris: Editions des Cendres, 1991).
- Charton, Edouard, «Les Cent Contes drolatiques» *Revue encyclopédique* (mars 1832, LIII).
- Chesneau, Ernest, *Les Nations rivales dans l'art* (Paris: Didier & Cie 1868).
- Citati, Pietro, «Ράσκιν» στο *Πληγωμένο Περιστέρι: Ο Μαρσέλ Προυστ και η Αναζήτηση* μτφρ. Δημήτρης Αρβανιτάκης (Αθήνα: εκδ. Ωκεανίδα, 2006) σ.176-201.
- Clark, Elizabeth A., *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004) σ.88.

- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* vol.I (Oxford: The Clarendon press, 1907).
- Collingwood, William Gershom, «Stones of Venice (1849-1851)» στο *The life and Work of John Ruskin* (Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1893) σ.164-178.
- Colomb, Romain, *Notice sur la vie et les ouvrages de M.Beyle* (Paris: Schneider et Langrand, 1845).
- Compagnon, Antoine, *Ο Δαίμων της Θεωρίας*, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος (Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003).
- Cook, Edward Tyas, *The Life of John Ruskin* Vol. 1 (London: George Allen, 1911).
- Crossley, Ceri, *French Historians and Romanticism: Thierry, Guizot, the Saint-Simoniens, Quinet, Michelet* (London: Routledge, 1993).
- Crystal, David, *Λεξικό Γλωσσολογίας και Φωνητικής* μτφρ.Γιώργος Ξυδόπουλος (Αθήνα: εκδ.Πατάκης, 2003).
- Curtin, Frank D., «Ruskin in French Criticism: A possible reappraisal» *PMLA* (vol.77, no.1 March 1962) σ.102-108.
- D'Aurevilly, Jules Barbey, «M. Prosper Mérimée» *Figaro* (17 août 1865).
- D'Est-Ange, M.Chaix, «Affaire de la Revue de Paris contre M.de Balzac (juin 1836)» στο *Discours et plaidoyers* (Paris: Durant et Pedone-Lauriel, 1877) σ.37-55.
- Damisch, Hubert (Επιμέλεια), *Viollet-le-Duc, L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française.* (Paris: Hermann, Miroirs de L'Art, 1964).
- De Lagenevais, F., «Le Salon de 1849» *Revue des deux mondes* (August 15, 1849) σ.559-593.
- De Man, Paul, «L'impasse de la critique formaliste» (*Critique* 109, 1956) σ.438-500.
- De Quincey, Thomas, *Confessions of an Opium Eater* (Αναθεωρημένη έκδοση του 1856) στο *Works Vol. 1* (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1863).
De Quincey, *Εξομολογήσεις ενός άγγλου οπιομανούς* (1821) μτφρ. Γιάννα Μυράτ (Αθήνα: εκδ.Ερατώ, 2008).
- Delaborde, Henri, «La Peinture française, son Histoire» *Revue des deux mondes* (September 1, 1854) σ.1109-1135.
- Delécluze, Étienne-Jean (υπογεγραμμένο D), «Feuilleton du Journal des Débats - Variétés» *Journal des Débats* (15 novembre 1834).
- Desnoyers, Fernard, «Du Réalisme» *Artiste* (9 décembre 1855, 5e série, XVI) σ.197-200.
- Dias, Nélia, «Séries de crânes et armée de squelettes les collections anthropologiques en France dans la seconde moitié du xixe siècle» *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* (Année 1989, Volume 1, Numéro1-3-4).
- Diderot Denis, d'Alembert, Jean le Rond (Επιμέλεια), «Λήμμα Description/Histoire Naturelle» *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et Des Métiers* Tome Dixième (Paris: Chez Pellet, 1777).
- Dixon Hunt, John, «Ut pictura poesis, the picturesque, and John Ruskin» *MLN* (vol.93, no.5, Dec., 1978) σ.794-818.
- Dobrovsky, Serge, *The new criticism in France* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1973).
- Dujardin, Edouard, *Έδρεψε δάφνες* μτφρ.Μιχάλης Αρβανίτης (Αθήνα: εκδ. Νησίδες, 2001).
- Duranty, Edmond, «Nouvelles diverses», *Réalisme* (15 mars 1857, No.5).
- Feydeau, Ernest, «Préface que pourra passer le lecteur, l'auteur ne l'ayant écrite que pour lui-même et quelques-uns de ses intimes» στο *Un Début à l'Opéra* (Paris: Michel Lévy Frères, 1863).

- Flaubert, Gustave, *Αισθηματική Αγωγή* μτφρ. Παναγιώτης Μουλλάς (Αθήνα: εκδ. Οδυσσέας 1981).
- *Το λεξικό των κοινών τόπων* Μτφρ. Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη (Αθήνα: εκδ. Σοκόλη, 1992, δίγλωσση έκδοση).
- *Correspondance Deuxième Série 1850-1854* (Paris: Charpentier et C^{ie}, 1889).
- *Correspondance Troisième Série 1854-1869* (Paris, Charpentier et C^{ie}, 1903).
- «Une leçon d'histoire naturelle: Genre commis», *Oeuvres complètes t.II* (Paris: Club de l'honnête homme, 1973).
- «On Realism» στο George J. Becker (Επιμέλεια), *Documents of Modern Literary Realism* (New Jersey: Princeton University Press, 1963) σ.89-96.
- Flaxman, Rhoda L, *Victorian Word-painting and Narrative: Toward the Blending of Genres* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1987).
- Forty, Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000).
- Διάλεξη με τίτλο «History: Things themselves», *Symposium of Swedish Historiography SAHN*, 11-12 October 2013, Uppsala.
- Foucault, Michel, *Οι λέξεις και τα πράγματα: Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου* μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: εκδ. Γνώση, 1986).
- Fowler, D.P., «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis» *The Journal of Roman Studies* (vol.81, 1991) σ.25-35.
- Fraisse, Luc, «Proust et Viollet-le-Duc: De l'église de Combray à l'esthétique de la Recherche» *Revue d'histoire littéraire de la France* (vol.100, no.1, jan.-feb., 2000) σ.45-90.
- Frye, Northrop, *Ανατομία της Κριτικής* μτφρ. Αμαριζέτα Γεωργουλέα (Αθήνα: εκδ. Gutenberg, 1996).
- Gaillard, Françoise, «The Great Illusion of Realism, or the Real as Representation» *Poetics Today* (Vol.5, No.4, 1984) σ.753-766.
- Gamble, Synthia, Wildman Stephen, *'A perpetual paradise': Ruskin's Northern France* (Lancaster: The Ruskin Library, University of Lancaster, 2002).
- Gamble, Cynthia, *Proust as interpreter of Ruskin: The seven lamps of translation* (Birmingham: Summa Publications, 2002).
- Gautier, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, 2 vols. (Paris: Lévy Frères, 1855)
- Gelley, Alexander, «The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol.37 no.4 Summer, 1979) σ.415-422.
- Genette, Gérard, *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα* μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης (Αθήνα: εκδ. Πατάκη 2007).
- «Πώς να μιλήσουμε για τη λογοτεχνία;» Ανταλλαγή απόψεων ανάμεσα στον Gérard Genette και τον Marc Fumaroli, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, Ο Πολίτης (τεύχος 69-70, Οκτώβριος 1985) σ.91-103.
- *Τα όρια της Διήγησης* μτφρ. Έλενα Θεοδωροπούλου (Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα, 1987).
- «Un de mes écrivains préférés» *Poétique* 84 (November 1990).
- «Vraisemblance and Motivation» μτφρ. David Gorman *Narrative* (Vol. 9, No. 3 Oct. 1st, 2001).
- Gilbert Scott, George, *A plea for the faithful restoration of our ancient churches* (London: John Henry Parker, 1850).
- Giraud, Raymond, *The Unheroic Hero In The Novels Of Stendhal, Balzac, and Flaubert* (New Jersey: Rutgers University Press, 1957).

- Goodman, Nelson, «Realism, Relativism, and Reality» *New Literary History* (vol.14, no.2. Winter, 1983) σ.269-272.
- Goncourt, Edmond et Jules, *Idées et sensations* (Paris, Charpentier, 1877).
- «On True Novels» (1865), *Documents of Literary Realism*, Επιμέλεια: George J. Becker, (New Jersey: Princeton University Press, 1963) σ.117-119.
(Φάκελος «Ρεαλισμός», Επιμέλεια: Γεωργία Δράκου, Μετάφραση Αθηνά Βαλδραμίδου, για τον Ηλεκτρονικό Κόμβο <http://www.komvos.edu.gr/>.)
- *Ζερμινί Λασερτέ (Germinie Lacerteux)* μτφρ. Έφη Κορομηλά (Αθήνα: εκδ.Νεφέλη 2010).
- Gonzalès, Emmanuel, «M.de Balzac» *Art et Progrès* (février 1836, VII).
- Gossman, Lionel, *Between History and Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990).
- Goujon, Francine, ««Je» narratif, «Je» critique et écriture intertextuelle dans le *Contre-Sainte-Beuve*». Δημοσίευση 05 décembre 2007, στον ιστότοπο του *Institut des textes et manuscrits modernes* (CNRS & École Normale Supérieure).
- Gout, Paul, *Viollet-le-Duc, sa vie, son oeuvre, sa doctrine* (Paris: E. Champion, 1914).
- Grant, Damian, *Ρεαλισμός* μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου (Αθήνα: εκδ. Ερμής, 1972).
- Guizot, Francois, *Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusque'en 1789 racontée à mes petits-enfants* (Paris: Hachette, t.2, 1873).
- Habans, Jules, «'Madame Bovary' Roman par M.Gustave Flaubert» *Figaro* (28 juin 1857).
- Hamon, Philippe, *Du Descriptif* (Paris: Hachette Supérieur, 1993).
- *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992).
- «Images parlantes, paroles imageantes et images parlées» στο Murielle Gagnebin (Επιμέλεια), *Les images parlantes* (Seysssel: Éditions Champ Vallon, 2005).
- «Rhetorical status of the Descriptive» στο *Towards a theory of description* (Yale French Studies no.61, 1981).
- «Un discours contraint» στο *Littérature et réalité* (Paris: Editions du Seuil, 1982)
(Ελληνική μετάφραση) Ένας περιορισμένος Λόγος, μτφρ.Ευαγγελία Πάντα και Κανέλλα Πουλή (Αθήνα: εκδ.Καρδαμίτσα, 2004).
- «What is a description?» στο *French Literary Theory Today*, Επιμέλεια Tzvetan Todorov (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
- Hanson, Brian, «Carrying off the Grand Canal: Ruskin's Architectural Drawings and the Daguerreotype» *The Architectural Review* (vol.169 Feb., 1981) σ.104-109.
- Harvey, Michael, «Ruskin and Photography» *Oxford Art Journal* (vol. 7, no. 2, 1984) σ.25-33.
- Hearn, Millard Fillmore (Επιμέλεια), *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Reading and Commentary* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990).
- Hellerstein, Marjorie H., «Reality and Truth in Modern Fiction» στο *Inventing the Real World: The art of Robbe-Grille* (Cranbery, Nj.: Associated University Presss, 1998) σ.9-20.
- Helsing, Elizabeth K., *Ruskin and the Art of the Beholder* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982).
- Hewison, Robert, *John Ruskin: The Argument of the Eye* (New Jersey: Princeton University Press, 1976).

- Holmes, Frederic L., «Argument and Narrative in Scientific Writing» στο Peter Dear (Επιμέλεια) *The Literary Structure of the Scientific Argument* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991) σ.164-181.
- Houssaye, Arsène, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (Paris: Jules Hetzel, 1846).
- «Post-face. Les écoles en littérature» *Artiste* (21 novembre 1847, 4^e série, XI).
- Huard, P., «Discours de M. le professeur P. Huard», *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* (Année 1959, Volume 10, Numéro Jubilé, σ.277-291).
- Ibsch, Elrud, Fokkema, Douwe, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Δομισμός, μαρξισμός, αισθητική της πρόσληψης, σημειωτική* μτφρ. Γιάννης Παρίσης (Αθήνα: εκδ. Πατάκης, 2008).
- Ibsch, Elrud, «Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts» *Poetics Today* (vol.3, no.4. Autumn, 1982) σ.97-113.
- Jakobson, Roman, *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας* μτφρ. Άρης Μπερλής (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009).
- «Nouvelle poésie russe» στο *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973).
- Janin, Jules [υπογραφή J.J.], «Le Rouge et le Noir» *Journal des Débats* (26 décembre 1830).
- Juin, Abbé Jean-Augustine [υπογραφή Juin d'Allas], «'Le Livre mystique' par M. de Balzac» *Epoque* (janvier 1836, III) σ.692-714.
- Κανάκης, Κώστας, *Εισαγωγή στην πραγματολογία* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2007).
- Καραδέδος, Γ.Π., «Προστασία μνημείων και συνόλων» Τεύχος 2, *Ιστορία και Εξέλιξη της προστασίας μνημείων και συνόλων* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, τομέας Β', 1984).
- Καψάλης, Διονύσης (επιμέλεια), «Συζήτηση για τον Εξπρεσιονισμό: Δύο κείμενα (του Bertolt Brecht) για το ρεαλισμό» *Ο Πολίτης* (τεύχος 33, Μάρτης-Απρίλης 1980).
- Kearny, Richard, «Dialogues with Paul Ricoeur» (Συνέντευξη 1981) στο *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, επιμέλεια Richard Kearny (Manchester: Manchester University Press, 1984).
- Kerr, Robert, *Papers read at the Royal Institute of British Architects. Session 1869-70* (London: Published at the rooms of the Institute, 1870).
- Κιντή, Βάσω, «Ιστορία και Αφήγηση» στο περιοδικό *Cogito - αφιέρωμα: Ιστορία και Αφήγηση* (τεύχος νο.2, Ιανουάριος 2005).
- Kittay, Jeffrey, «Descriptive Limits» *Towards a theory of description* (Yale French Studies no.61, 1981) σ.225-243.
- Λαμπρόπουλος, Απόστολος, «Θεωρίες εύχρηστες, εύληπτες και ευσύνοπτες; Στιγμιότυπα από τη συνάντηση των λογοτεχνικών θεωριών με τη διδακτική της λογοτεχνίας» Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Επιμέλεια), *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* τ. 2 (Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006) σ. 37-50.
- Lampropoulos, Apostolos, *Le Pari de la Description. L'effet d'une figure déjà lue* (Paris: L'Harmattan, 2002).
- Landow. George P., *The aesthetic and critical theories of John Ruskin* (New Jersey: Princeton University Press, 1971).
- Law, Jules David, *The Rhetoric of Empiricism: Language and Perception from Locke to I.A. Richards* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).
- Le Reboullet, Ad., «Les Livres d'etrennes: Librairie de J.Hetzel» *Le Temps* (20 dec. 1873).

- Lessing, Gotthold Ephraim, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* μτφρ. Αριστομένης Προβελέγγιος (Αθήνα, Τύποις Π.Δ.Σακελλάριου, 1902 / Ανατύπωση εκδ.Πελεκάνος, 2003).
- Levine, Caroline, «Ruskin's Radical Realism» στο *The Serious Pleasures of Suspense: Victorian Realism and Narrative Doubt*, (Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2003).
- «Ruskin's Dreaded Trompe l'oeil» στο *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* (vol.56 no.4, Autumn, 1998).
- Levine, Neil, «The Book and the Building: Hugo's Theory of architecture and Labrouste's Bibliotheque Ste-Genevieve» στο Robin Middleton (Επιμέλεια), *The Beaux Arts and nineteenth-century French Architecture* (London: Thames and Hudson, 1982) σ.139-173.
- Lukács, Georg, «Narrate or Describe» στο *Writer and Critic and other essays*, Μετάφραση και επιμέλεια: Arthur D.Kahn (London: Merlin Press 1970).
- *The Meaning of Contemporary Realism* (London: Merlin Press, 1963).
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., «Παρατηρήσεις πάνω στην έννοια του Ρεαλισμού» *Σπείρα* (3η περίοδος, τεύχος 1, Καλοκαίρι 1990) σ.102-108.
- Mazade, Charles de, «Chronique de la quinzaine» *Revue des deux mondes* (1er mai 1857, III).
- McCullagh, C. Behan, «Historical Realism» *Philosophy and Phenomenological Research* (vol. 40, no. 3. March, 1980) σ.420-425.
- «The Truth of Historical Narratives» *History and Theory* αφιέρωμα «*The Representation of Historical Events*» (vol.26 no.4, Dec.1987) σ.30-46.
- «Bias in Historical Description, Interpretation and Explanation» *History and Theory* (vol.39 no1. Feb.2000) σ. 39-66.
- McKean, John, «Design Discourse. Viollet-le-Duc's How to build a house» *Building Design* (15 May, 1987) σ.47-49.
- Mennechet, Edouard [υπογραφή Ε.Μ.], «Ma Revue» *Panorama littéraire de l'Europe* (février 1834, II).
- Mérimée, Prosper, *Νουβέλες: Η Αφροδίτη της Ιλ* μτφρ.Μαρία-Χριστίνα Γεωργιάτου (Αθήνα: εκδ.Πάπυρος, 2011).
- *Η Διπλή Πλάνη*, μτφρ. Βάσω Μέντζου (Αθήνα: εκδ.Πατάκη, 1997).
- Merlet, Gustave, «La vérité dans l'Art – M.Mérimée» στο *Portraits d'hier et d'aujourd'hui: attiques et humoristes* (Paris: Didier, 1863) σ.198-277.
- Milsand, Joseph Antoine, *L'Esthétique anglaise. Etude sur M.John Ruskin* (Paris: Germer Baillère, 1864).
- «Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre» *Revue des deux Mondes* (1^{er} juillet 1860) σ.184-213.
- «De l'influence littéraire dans les Beaux-Arts» *Revue des deux Mondes* (15 aout 1861) σ.870-915.
- Mitchell, W.J.T., «Space and Time: Lessing's Laocoon and the politics of genre» στο *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).
- (Επιμέλεια) *The Language of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 1974).
- Mosher, Harold F., «Toward a Poetics of 'Descriptized' Narration» *Poetics Today* (vol.12, no3 Autumn 1991) σ. 425-445.
- Mourey, Gabriel, *Passé le Détroit, La Vie et l'Art à Londres* (Paris: Paul Ollendorff, 1895).
- Moore, Richard A., «Academic "Dessin" Theory in France after the Reorganization of 1863» *Journal of the Society of Architectural Historians* (Vol. 36, No. 3 Oct., 1977) σ.145-174.

- Μπενάτσης, Απόστολος, *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική* (Αθήνα: εκδ.Καλέντης, 2010).
- Μπούρας, Χαράλαμπος, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής: Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα* (Αθήνα: εκδ. Μέλισσα, 1994).
- Müller, Heiner. *Περιγραφή εικόνας* μτφρ.Νατάσα Σιουζουλή (Αθήνα: εκδ. Οδός Πανός, 2000).
- Newton, K.M. (επιμέλεια), *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα* (Ηράκλειο & Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013).
- Norwich, John Julius, *Βενετία: Παραδεισένια Πόλη* μτφρ.Γιάννης Καστανάρας (Αθήνα: εκδ. Γκοβόστη, 20005).
- Novati, Franco, *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837* (Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987).
- Ottesen Garrigan, Kristine, «The Ultimate Significance of Ruskin's Architectural Writings: An Index to his Mind» στο *Ruskin on Architecture: His Thought and Influence* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1973).
- Papadakis, Andreas C. (Επιμέλεια), *Viollet-le-Duc* (αφιέρωμα) *Architectural Design* Επετειακό τεύχος 50th anniversary (3/4 - 1980).
- Pelzer, Birgit, «The Insistent Detail» *October* (vol.66 Autumn, 1993) σ.92-112.
- Penny, Nicholas, «Architecture, Space, Figure and Narrative» *AAFiles* (no.20 Autumn 1990) σ.34-41.
- Perec, George, «Still Life /Style Leaf» *Towards a theory of description* (Yale French Studies no 61, 1981) σ.299-305.
- Pestalozzi, Johann-Heinrich, *Le chant du Cygne* [1826] (Neuchâtel: Ed. de la Baconnière, 1947).
- Pevsner, Nikolaus, *Ruskin and Viollet-le-Duc, Englishness and Frenchness in the appropriation of Gothic Architecture* (London: Thames and Hudson, 1969).
- *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1972).
- «Viollet-le-Duc et Reynaud» στο *À la recherche de Viollet-le-Duc* (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1980).
- Pizer, John, «Narration vs. Description in Georg Lukacs's History and Class Consciousness» *Intertexts* 6 (no. 2 Sept. 22nd, 2002).
- Planche, Gustave, «Ecrivains modernes de la France. Prosper Mérimée» *Revue des deux Mondes* (15 septembre 1854, III) σ.1207-1232.
- Πλάτων, *Πολιτεία* μτφρ. Νικόλαος Μ. Σκουτερόπουλος (Αθήνα: εκδ. Πόλις 2002).
- Podro, Michael, *The critical historians of Art* (New Haven: Yale University Press, 1984).
- Pope, Alexander, *Essay on Man* (1733), Epistle I, στίχοι 193–194. (London: Methuen, 1951).
- Preisendanz, Wolfgang, *Ρομαντισμός, ρεαλισμός, μοντερνισμός* μτφρ. Άννα Χρυσογέλου - Κατσή (Αθήνα: εκδ.Καρδαμίτσα, 1990).
- Proust, Marcel, *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο I: Από τη μεριά του Σουάν* Μτφρ. Παύλος Ζάννας (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2001).
- Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο II: Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών* Μτφρ. Παύλος Ζάννας (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2002).
- «À propos du "style" de Flaubert» *Nouvelle Revue Française* (vol.XIX, 1 1920) σ.72-90.
- «Contre Sainte-Beuve» στο *Against Sainte-Beuve and Other Essays*, μτφρ. John Sturrock (London: Penguin Books, 1988).

- *Ημέρες Ανάγνωσης* μτφρ.Μήνα Πατεράκη-Γαρέφη (Αθήνα: εκδ.Ινδίκτος, 2004).
- «John Ruskin», *Gazette des Beaux-Arts* (1900/01 T23, Période 3, 1900/06).
«John Ruskin», *Gazette des Beaux-Arts* (1900/07 T24, Période 3, 1900/12).
- «La Bénédiction du sanglier» *Nouvelle Revue Française* (Oct. 1953).
- «Notes et souvenirs: Pèlerinages Ruskiniens en France» *Figaro* (Feb 13, 1900).
- Pugin, Augustus, *Contrasts; or, A parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day, shewing the present decay of taste* (1836) (Edinburgh: J. Grant, 1898).
- *The true principles of pointed or Christian architecture* (1841) (Edinburgh: J. Grant, 1895).
- *An apology for the revival of Christian architecture in England* (1843) (Edinburgh: J. Grant, 1895).
- Quinet, Edgar, *La Création vol.1* (Paris: Librairie internationale, 1870).
- R...n, «'La Peau de chagrin' par M. de Balzac» *Gazette littéraire* (11 aout 1831, II) σ.569-571.
- Reid, James H., *Narration and Description in the French Realist Novel: The temporality of Lying and Forgetting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Reynolds. Sir Joshua, «Discourse 4, December 10, 1771» *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy* (London: Seeley and Co, 1905).
- Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism* (London: Kegan Paul, 1930).
- Ricoeur, Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία* μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος (Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα, 1990).
- *Time and Narrative*, vol.I μτφρ.Kathleen McLaughlin & David Pellauer. (Chicago: The University of Chicago Press, 1984).
- Riffaterre, Michael, «Descriptive Imagery» *Towards a theory of description* (Yale French Studies no.61, 1981) σ. 107-125.
- Robbe-Grillet, Alain, «A Fresh Start for Fiction» μτφρ. Richard Howard *Evergreen Review* (vol.1, no.3, 1957) σ. 97-104.
- «Du réalisme à la réalité» [1955] στο *Pour un nouveau roman* (Paris: Minuit, Collection “critique”, 1963).
- *Η Ζήλεια* μτφρ. Μαρία Ευσταθιάδη (Αθήνα: εκδ. Σμίλη, 2006).
- «Three Reflected Visions» μτφρ. Richard Howard *Evergreen Review* (vol.1, no.3, 1957) σ.105-113.
- «Time and Description in Fiction Today» στο *For a New Novel: Essays on Fiction* μτφρ.Richard Howard (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989).
- Rod, Edouard, «Les Préraphaelites Anglais» σε δύο μέρη στην *Gazette des Beaux-Arts* (1er septembre 1887 σ.177-195 και 1er novembre 1887 σ.399-416).
- Ruskin, John, *The Works of John Ruskin* Library Edition, Επιμέλεια: .E.T.Cook & Alexander Wedderburn, 39 vols (London: George Allen, 1903-1912).
- «The Pre-Raphaelites. Letter to the Editor» *London Times* (13 May 1851).
- «Τρεις μελέτες του John Ruskin» μτφρ.Τ.Κ.Παπατζώνη, *Το 3ο μάτι* (Σεπτ.-Οκτ. 1936).

- *Ruskin's Venetian Notebooks* Επιμέλεια: Ian Bliss, Roger Garside, Ray Haslam, ηλεκτρονική έκδοση από το Ruskin Foundation και το Lancaster University, <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/eSoV/>
- Saint-Hilaire, Étienne Geoffroy, «Mémoire sur un nouveau genre de Mammifères à bourse, nommé Péramèles. Description du genre» στο *Annales du Muséum d'histoire naturelle* t.IV (Paris: Levrault, Schoell et cie, 1804).
- Sainte-Beuve, «Madame Bovary» *Moniteur universel*, (4 mai 1857). Αναδημοσίευση στο *Causeries du lundi* t.XIII (Paris: Garnier, 1857-1862) σ. 346-363.
- Salomone, A. William, «The Nineteenth-Century discovery of Italy: Prolegomena to a Historiographical Problem» *The American Historical Review* (vol.73, no.5, Jan. 1968) σ.1359-1391.
- Sand, George, «Honoré de Balzac» στο *Autour de la table* (Paris: Michel Lévy, 1876) σ.197-213.
- «‘Souvenirs de soixante années’ par M. Etienne-Jean Delécluze» *Constitutionnel* (18 aout 1862) σ.3.
- «Théâtre de Clara Gazul» *Globe*, (24 janvier 1831). Επαναδημοσίευση στο Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains*, vol.II (Paris: Michel-Lévy, 1870) σ.196-199.
- Σαχίνης, Απόστολος, «Ο John Ruskin και οι Προρροφαηλίτες» στο *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού* (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1981) σ.41-49.
- Schor, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London: Methuen, 1987)
- Sizeranne, Robert de la, «Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa physionomie» *Revue des Deux Mondes* (1er décembre 1895) σ.553-590.
- «Ruskin et la Religion de la Beauté: Ses paroles» *Revue des Deux Mondes* (1er juin 1896) σ.655-696.
- «Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur la nature» *Revue des Deux Mondes* (1er février 1897) σ. 610-633.
- «Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur l'art» *Revue des Deux Mondes* (1er mars 1897) σ.169-203.
- «Ruskin et la Religion de la Beauté: Sa pensée sur la vie» *Revue des Deux Mondes* (15 avril 1897) σ.825-858.
- «La peinture anglaise contemporaine» *Revue des Deux Mondes* 1er octobre 1894, σ.562-596
1er novembre 1894, σ.101-128
15 novembre 1894, σ.326-357
15 janvier 1895, σ. 372-412.
- Stahl, P.-J. (επιμέλεια), *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Paris: J.Hetzel et Paulin Éditeurs, 1842).
- Stendhal, *Το μοναστήρι της Πάρμας* μτφρ.Γιάννης Μπεράτης (Αθήνα: εκδ.Γκοβόστη, 1983).
- Struve, Gleb, «Monologue Intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities» *PMLA* vol.69 no.5 (Dec., 1954).
- Swenarton, Mark, «Ruskin and the Moderns» στο *Artisans and Architects: The Ruskinian Tradition in Architectural Thought* (London: Macmillan Press, 1989) σ.189-200.
- Tagg, John, «The Proof of the Picture» *Afterimage* (vol.15 January 1988) σ.11-13.
- Taine, Hippolyte, «Balzac» στο *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Paris: Hachette, 1865) σ.63-170.
- «Etude sur Stendhal» *Nouvelle Revue de Paris* (1er mars 1864, I) σ.193-216.
- *Histoire de la littérature anglaise*, tome premier (Paris: Librairie de L.Hachette et Cie, 1863).
- *Notes sur l'Angleterre* (Paris: Hachette, 1890).
- Taylor, J., Ch. Nodier, de Cailleux Alph., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* 3vol. (Paris: Gide fils, 1820-1878).

- Τζιόβας, Δημήτρης, «Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής» (3η περίοδος, τεύχος 1, Καλοκαίρι 1990) σ.46-68.
- «Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της Λογοτεχνίας» *Ο Πολίτης* (τεύχος 62, Σεπτέμβριος 1983).
- Τζούμα, Άννα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία* (Αθήνα: εκδ.Συμμετρία, 1997).
- Thulié, Henri, «Du Roman. Le Style» *Réalisme* (avril-mai 1857, No.6).
- Todorov, Tzvetan, «Η γραμματική του Αφηγηματικού Λόγου» μτφρ: Θανάσης Νάκας, *Σπείρα* (τεύχος 5, Δεκέμβριος 1976).
- «Introduction au vraisemblable» Εισαγωγή στο τεύχος/αφιέρωμα *Recherches Sémiologiques: Le Vraisemblable* (Communications 1968 vol.11 no.11).
- *Κριτική της Κριτικής: Ένα μυθιστόρημα μαθητείας* μτφρ.Γιάννης Κιουρτσάκης (Αθήνα: εκδ.Πόλις, 1994).
- «Les catégories du récit littéraire» (Communications 8, 1966) σ.125-151.
- «Τυπολογία του Αστυνομικού Μυθιστορήματος» *Ο Πολίτης* (τεύχος 74 (2), Δεκέμβριος 1986).
- Todorov, Tzvetan (Επιμέλεια), *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* μτφρ. Η.Π.Νικολούδης (Αθήνα: εκδ.Οδυσσέας, 1995).
- Trickett, Rachel, *Ruskin and the Language of Description* (London: The English Association, 1982).
- Τσιριμώκου, Λίζυ, «Ιστορία Λογοτεχνίας και Ιστορική Ποιητική» *Ο Πολίτης* (τεύχος 47-48, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1982).
- Τσίρκας, Στρατής, «Ο Καβάφης σχολιάζει Ruskin» στο *Ο πολιτικός Καβάφης* (Αθήνα: εκδ.Κέδρος, 1971).
- Unrau, John, *Looking at Architecture with Ruskin* (London: Thames and Hudson, 1978).
- Φίλιας, Βασίλης, «Το Φεουδαρχικό Σύστημα: Τα αστικά στρώματα και η εδραίωση της Απολυταρχίας» στο *Κοινωνικά Συστήματα* (Αθήνα: εκδ. Νέα Σύνορα, 1978).
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γεωργία, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία*, τομ. 149, τεύχος 1735 (Ιούνιος 2001) σ. 972-1017.
- Van Dijk, Teun A., «Action, Action Description, and Narrative» αφιέρωμα On Narrative and Narratives *New Literary History* (vol.6, no.2. Winter 1975) σ.273-294.
- Vapereau, Gustave, «Succès du roman physiologique: M.G.Flaubert» στο *L'Année littéraire et dramatique* tome I (Paris: Librairie de L.Hachette et Cie, 1858) σ.47-59.
- Vassen, Florian, «Images become Texts become Images: Heiner Müller's Bildbeschreibung (Description of a Picture)» στο Gerhard Fischer (Επιμέλεια), *Heiner Müller: Contexts and History* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1994) σ. 165-188.
- Vignerot, Robert, «Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust» *The French Review* (May, 1946)
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle* Τόμοι 1-10 (Paris: B.Bance & A. Morel, 1858 - 1868).
- *Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Μετάφραση και Επιμέλεια: Αντώνης Κ.Αντωνιάδης (Αθήνα: εκδ.Στάχυ, 2000).
- *Entretiens sur l'Architecture* Tome Premier (Paris: A.Morel et Cie, 1863).
- *Entretiens sur l'Architecture* Tome Deuxième (Paris: A.Morel et Cie, 1872).

- *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner* (Paris: Hetzel, 1879).
- *Histoire d'une maison* (Paris: Hetzel, 1873)
- *Le massif du Mont Blanc: Étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers* (Paris: Librairie Polytechnique, J.Baudry, Éditeur, 1876).
- *Lettres Inédits de Viollet-le-Duc, recueillies et annotées par son fils* (Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1902).
- «Première Apparition de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle» *Gazette des Beaux-Arts* (janvier-mars 1859 A1,T1) σ.286-295.
- «Deuxième Apparition de Villard de Honnecourt, à propos de la renaissance des arts» *Gazette des Beaux-Arts* (janvier-mars 1860 T5) σ.24-31.
- *Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin* (Paris: A.Morel Libraire-Éditeur, 1864).
- Vitet, Ludovic, «De l'enseignement des arts du dessin» *Revue des deux mondes* (1er novembre 1864).
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (Berkeley: University of California Press, 1957).
- Weinberg, Bernard, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870* (London: Oxford University Press, 1937).
- Wellek, René, «The Concept of Realism in Literary Scholarship» στο *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963).
- Wey, Francis, *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire* (Paris: Firmin Didot Frères, Libraires, 1845).
- White, Hayden, *Λογοτεχνική Θεωρία και ιστορική συγγραφή* μτφρ.Γιώργος Πινακούλας (Τρίκαλα: εκδ.Επέκεινα, 2015)
- «Ranke: Historical Realism as Comedy» στο *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973) σ.163-190.
- Wihl, Gary, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility* (New Haven & London: Yale University Press, 1985).
- Wilmer, Clive, «No such thing as a flower ...no such thing as a man. John Ruskin's response to Darwin» στο *Darwin, Tennyson and Their Readers: Explorations in Victorian Literature and Science* Επιμέλεια:Valerie Purton (London: Anthem Press, 2013) σ.97-108.
- Woods, Joseph, *Letters of an architect from France, Italy and Greece* vol.I (London: John and Arthur Arch, 61, Cornhill, 1828).
- Woolford, John, «Periodicals and the practice of literary criticism 1855-1864» στο *The Victorian Periodical Press: Samplings and Soundings*, Επιμέλεια: Joanne Shattock & Michael Wolff (Toronto: University of Toronto Press, 1982).
- Yeazell, Ruth Bernard, *Art of the Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel* (New Jersey: Princeton University Press, 2008).
- Zola, Émile, *Le roman expérimental* (Paris: G.Charpentier Éditeur, 1881 cinquième édition).



ευχαριστίες: μια ιστορική αναδρομή

Η αρχή της ερευνητικής μου πορείας στο χώρο της θεωρίας της αρχιτεκτονικής έγινε στα πλαίσια του προπτυχιακού κύκλου σπουδών με την διάλεξη του 9ου εξαμήνου υπό την επίβλεψη του Καθ. Παν. Τουρνικιώτη. Υπάρχει ένα παράδοξο σε εκείνο το ξεκίνημα: θέμα της εργασίας ήταν το υψηλό και μη απεικονίσιμο. Είχαμε γοητευτεί τότε από τις κατηγορίες των καλαισθητικών κρίσεων, τη διαφορά του υψηλού από το ωραίο, τη σιωπή ως τη μονή απάντηση σε sublime εικόνες και γεγονότα. Είχαμε κάνει την απαραίτητη διαδρομή από τον Καντ στο μη απεικονίσιμο του Lyotard. Στα σύννεφα που ο Brunelleschi δεν μπορούσε να αποδώσει και για αυτό είχε επιλέξει να βάλει έναν καθρέφτη όταν ζωγράφιζε το βαπτιστήριο της Φλωρεντίας: τα σύννεφα θα έμεναν αληθινά, *real* και δεν θα αντικαθίσταντο από μια αναπαράστασή τους. Το παράδοξο είναι ότι από αυτήν την καχυποψία για την φλυαρία της αναπαράστασης και την πίστη στη δύναμη της σιωπής, γρήγορα βρέθηκα να ψάχνω το πώς περιγραφούμε το χώρο. Ίσως ήταν μια ήττα και μια παραδοχή πως οι λέξεις θα είναι πάντα απαραίτητες, ίσως η αγάπη για τη γραφή και καθετί συγγραφικό. Ήμουν στο Λονδίνο, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα με επιβλέποντα τον Pr. Adrian Forty και έπρεπε να βρω ένα ερευνητικό ερώτημα. Διάβαζα Wölfflin, το *Renaissance and Baroque*, και συναντούσα στο κείμενο μια σειρά από προτάσεις «η μορφή μοιάζει σαν», «φαίνεται να», «σαν να είναι». Μια στιγμή. Αυτό δεν είναι ιστορία σκέτη. Εδώ υπάρχει ποίηση. Παρομοιώσεις και μεταφορές. Πώς περιγραφούμε το χώρο; Το ερευνητικό ερώτημα δημιουργήθηκε. Όπως και να 'χει, από το μη περιγράψιμο στην περιγραφή, το ενδιαφέρον στο κέντρο ήταν το ίδιο: ο λόγος για την αρχιτεκτονική. Όχι η αρχιτεκτονική η ίδια. Το αν μιλάμε, τί λέμε και πώς.

Οι δάσκαλοι μου ήταν δύο. Η «βόρεια ψυχή» του Pr. Adrian Forty και η «νότια καρδιά» του Καθ. Π. Τουρνικιώτη, όπως θα έλεγε και ο Ruskin. Τρέφω και για τους δύο έναν υπέρμετρο θαυμασμό και μια ατέλειωτη ευγνωμοσύνη για όσα έμαθα κοντά τους. Ο χρόνος της μαθητείας δίπλα τους δεν είναι ισότιμα μοιρασμένος. Μια ζωή στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ δεν συγκρίνεται με έναν χρόνο στο βροχερό Λονδίνο. Ήταν όμως ένας απόλυτα πυκνός, πηκτός και σκοτεινός χρόνος και η εμπειρία εκεί αποκαλυπτικά εκπαιδευτική και δύσκολη. Η πρώτη απόπειρα σε θέματα περιγραφής επέστρεψε πίσω στο φωτεινό και οικείο περιβάλλον της Πατησίων και την εμπιστεύτηκα στον άνθρωπο που ήταν εκεί από την αρχή για να μας μάθει ότι υπάρχει θεωρία και τί είναι. Η περιγραφή συμπληρώθηκε από την αφήγηση. Ήταν το θέμα μου. Το θέμα της ζωής μου. Το είχα βρει.

Η έρευνα που ακολούθησε ήταν βιβλιογραφική. Άρα και πολύ μοναχική. Τα μεγαλεπήβολα σχέδια μιας ιστορίας της περιγραφής και της αφήγησης έπρεπε να γίνουν πιο ρεαλιστικά. Παρά την αγάπη στο «νέο μυθιστόρημα» και την έμπνευση που ένιωθα με κάθε γραμμή ανάγνωσης του Robbe-Grillet, έπρεπε να πάρω τα πράγματα από την αρχή. Ο αιώνας μου θα ήταν ο 19ος. Πρώτα ο ρεαλισμός και μετά, κάποτε στο μέλλον, ο νέος ρεαλισμός. Από τα πιο δύσκολα πράγματα στο διδακτορικό είναι η πειθαρχία. Το να μπορείς να αφήνεις. Αυτό μου το έμαθε καλά ο κ. Β. Γκανιάτσας. Την προσήλωση στο ερώτημα. Τη σημασία του να κατασκευάσεις ένα εργαλείο. Το διδακτορικό δεν είναι μια ιστορία. Πρέπει να είναι ένα καινούργιο μεθοδολογικό εργαλείο μου έλεγε και βέβαια με έπεισε. Η κα. Λ. Τσιριμώκου επίσης με βοήθησε να ξεπεράσω χαοτικά ανοίγματα σε πολλαπλές κατευθύνσεις. Χωρίς την βοήθεια της δεν θα μπορούσα να ξεπεράσω τις ανασφάλειες ενός αρχιτέκτονα που ανοίγει ξένη πόρτα στη θεωρία της λογοτεχνίας. «Διάβασε έναν

συγγραφέα, *καλά*. Θα καταλάβεις πιο πολλά. Μάθε γαλλικά *τόρα*». Διάβασα τον Flaubert σαν να μαθαίνω πρώτη φορά ανάγνωση. Διάβασα τους χρόνους, τις εγκλίσεις, τα κόμματα και τις τέλειες του. Διάβαζα διπλά: για τη μορφή και για το περιεχόμενο. Δυο αναγνώσεις για κάθε σελίδα.

Το γαλλικό ινστιτούτο δεν ήταν μόνο μια διαδικασία εκμάθησης ξένης γλώσσας. Είχα την τύχη να έχω δασκάλα την κα.Μ.Δρούτσα που μας έμαθε πράγματα πέρα από τη γλώσσα. Με παρότρυνε να κάνω παρουσιάσεις για τον Flaubert, να μιλώ για το διδακτορικό μέσα στην τάξη. Να μάθουμε τη γλώσσα μέσα από τα δικά μας ενδιαφέροντα. Έκανε επιμέλεια σε κείμενο μου για ένα συνέδριο για την Περιγραφή, στη Grenoble. Μας μάθαινε δομή και συνοχή στο λόγο. Την ευχαριστώ για όλα.

Άρχισα να νιώθω πιο άνετα όταν διάβαζα για τις θέσεις της *nouvelle critique* από ότι για αρχιτεκτονικές κατασκευαστικές αρχές. Ή πλούτιζα σε γνώσεις ή δεν ανήκα πουθενά και δεν ήξερα τίποτα καλά. Ούτε αρχιτέκτονας ούτε φιλόλογος. Ούτε ιστορικός αρχιτεκτονικής ούτε ιστορικός λογοτεχνίας. Ούτε μυθιστοριογράφος δυστυχώς. Άρχισα να γράφω παράλληλα μυθοπλασία και διατριβή. Δε γινόταν να διαβάζεις όλες αυτές τις ανακαλύψεις του Genette και να μην θες να δοκιμάσεις. Έγραφα σε διαφορετικές αφηγηματικές ταχύτητες, μια με ατέλειωτες περιγραφικές παύσεις, μια με χρόνο αφήγησης ίσο με το χρόνο ιστορίας, μόνο με διαλόγους, με ευθύ λόγο ή μεταφερόμενο λόγο. Και στα διπλανά αρχεία της διατριβής: Πώς μεταφέρεται ο χώρος σε πλάγιο λόγο; Πως μιλάει η αρχιτεκτονική σε ευθύ λόγο;

Το διδακτορικό είναι μοναχική δουλειά όμως υπάρχουν οι φίλοι. Ο Βασίλης είναι πυρηνικός φυσικός πλέον με γνώσεις πάνω στο γοτθικό και την Ποιητική. Ξέρει για τις αντιφάσεις που βρήκε ο Boudon στο Λεξικό του Viollet-le-Duc και για τα προβλήματα συγχρονίας και διαχρονίας στην μελέτη της ιστορίας. Κυρίως ξέρει να κάνει ερωτήσεις και να με ωθεί να σκεφτώ πάνω σε ό,τι απέφευγα να αποφασίσω. Είναι η επέκταση της σκέψης μου. Η περίπου αδερφή μου Ευγενία, περίπου 25 χρόνια τώρα, είναι εκεί από την εποχή του «μη απεικονίσμου» για να μπορώ να την ρωτάω οτιδήποτε, να συζητάω και να ζητάω οτιδήποτε, οποτεδήποτε. Βοήθεια χειροπιαστή και άπιαστη. Στα προπτυχιακά χρόνια ήμασταν συμφοιτήτριες. Πολύ αργότερα έμαθα ότι μας ήξεραν ως «Κατερίνα και Ευγενία» αλλά δεν ήξεραν ποια είναι ποια. Είναι από τα μεγαλύτερα κοπλιμέντα που έχω ακούσει στη ζωή μου. Η Άντζελα και η Τζίνα με στήριξαν πολύ και διάβαζαν πάντα κριτικά όσα κομμάτια της διατριβής τους εμπιστευόμουν. Κυρίως πίστευαν σε μένα με έναν ακατάληπτο τρόπο που ενώ η λογική μου έλεγε, μην τις ακούς, τα λένε επειδή είναι φίλες και σ' αγαπάνε, από την άλλη ήθελα να τις ακούω, γιατί χωρίς στήριξη που να βρει κουράγιο κανείς να συνεχίσει; Τους ευχαριστώ όλους πιο πολύ και από το πάρα πολύ. Και τέλος ευχαριστώ τους γονείς μου, που ξέρω ότι θα είναι περήφανοι για μένα τώρα που αυτή η περιπέτεια φτάνει στο τέλος της, πιο περήφανοι και πιο χαρούμενοι και από ό,τι εγώ.

Η διατριβή χρηματοδοτήθηκε από το ΕΛΚΕ (και βέβαια και από τους γονείς). Όλα άρχισαν στην Αθήνα και πήγαιναν καλά. Κατά το πρόγραμμα. Και μετά η ζωή μου άλλαξε. Μετανάστευσα στη Σουηδία. Νέα γλώσσα, νέο κρύο. Έγινα μητέρα. Ο χρόνος σχεδόν σταμάτησε. Ποτέ δεν σκέφτηκα να το εγκαταλείψω. Ήταν το θέμα της ζωής μου. Θα γινόταν αργά ή γρήγορα. Έγινε αργά. Δεν πειράζει.



Στην οικογένεια μου. Που είναι πια δύο.
Στον Ελίας. Που ξέρει ήδη τον Ruskin.