

ω Β [α] λ



Δημήτριος Θεοδώρου
εμπ [] σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών

διάλεξη 9^ο εξαμήνου με θέμα: **ωB[α]λ
εμπ []** σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών

σπουδαστής: **Δημήτριος Θεοδώρου**

επιβλέπων καθηγητής: **Κωνσταντίνος Μωραΐτης**

Φεβρουάριος 2013

Πίσω από απλά πράγματα κρύβομαι, για να με βρείτε·
αν δε με βρείτε, θα βρείτε τα πράγματα,
θ' αγγίξετε εκείνα που άγγιξε το χέρι μου,
θα σμίξουν τα χνάρια των χεριών μας.

Το αυγουστιάτικο φεγγάρι γυαλίζει στην κουζίνα
σα γανωμένο τεντζέρι (γι' αυτό που σας λέω γίνεται έτσι)
φωτίζει τ' άδειο σπίτι και τη γονατισμένη σιωπή του σπιτιού –
πάντα η σιωπή μένει γονατισμένη.

η κάθε λέξη είναι μια έξοδος
για μια συνάντηση, πολλές φορές ματαιωμένη,
και τότε είναι μια λέξη αληθινή, σαν επιμένει στη συνάντηση.

*Το νόημα της απλότητας, Παρενθέσεις (1946-1947)
γιάννης ρίτσος*

Στη **Δ**έσποινα που **Ξ**υαγγελίζεται την ουσία των πραγμάτων

Στις **Α**γριόπαπιες που αρέσκονται ανάστροφα συνέχεια να πετούν

Περιεχόμενα

Έξεργο.....	5
Πρελούδιο.....	8
Εισαγωγή	
Αντικείμενο.....	11
Αφορμή.....	12
Σκοπιμότητα.....	13
Μεθοδολογία.....	15
ω	
Αισθητικής Γέννηση.....	17
Όχι και τόσο... Αθώα.....	20
Η Κριτική Ικανότητα.....	23
Το απαραίτητο Μη Αναγκαίο	
Βα]	
Ο <i>Ευπαλίνος</i> στο Χρόνο.....	35
Η Αρχιτεκτονική στην εποχή του <i>Ευπαλίνου</i>	
Νεωτερικότητα: Νεογοθτική ή Νεοκλασική Αρχιτεκτονική ;	42
Προς μια Νέα Αρχιτεκτονική.....	45
Αισθητικές Αναζητήσεις στη Νεωτερικότητα.....	50
Το τραγούδι των Κιόνων.....	55
[αλ	
Υπενθύμιση της Αλήθειας.....	62
Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος.....	67
Η μετατροπή του σχήματος σε ενέργημα	
Προσεγγίζοντας το Θείο.....	73
Αλήθεια και Ωραίο στον Ποιητή.....	80
Αντι Επιλόγου	
Απόπειρα Συμπερασμάτων.....	86
Άφιξης ήτοι η Αρχή.....	90
Πηγές.....	94

1 Έξεργο

Μέσα στα μάτια σου καθρεφτίζεται ο εαυτός μου και ο χώρος που με περιβάλλει. Είσαι ο υπέροχος άλλος. Θεέ μου πόσο όμορφος γίνομαι στον αντικατοπτρισμό σου!

Τι υπέροχη αρμονία και τάξη είναι τούτη εδώ ανάμεσα σε μένα και σε σένα;

Η πόλη ξεδιπλώνεται σαν κύμα κι εγώ...

Βλέπω γαλάζια τη σκιά μου και το φως της πόλης ξεκάθαρο και πιο κρυστάλλινο από ποτέ. Σου δίνω να πιαστείς από το χέρι μου και ακολουθώ τα βήματα σου μες στα στενά της πόλης.

Όλη την ώρα τριγυρνάμε αμέριμνοι σε πάρκα και πλατείες, δε βαρέθηκες;

Στάσου.

Στάσου να ξεκουραστούμε. Να πάρει πιες νερό. Πιο δροσερό από ποτέ αναβλύζει απ' τις προσόψεις των κτιρίων. Υπέροχο και καθαρό κι αυτό όπως το πρώτο φως της μέρας. Μοσχοβολάει γαζία. Πάντα στο αντιφέγγισμα εκείνης της ματιάς σου.

Όποιο μονοπάτι κι αν διαλέξουμε, πάντα ξέρω, είμαι βέβαιος, πως εκείνο θα οδηγεί στην πρώτη παιδική αθωότητα. Ξέρω πως, είμαι βέβαιος δηλαδή απ' την ματιά σου την ανέσπερη, πάντα θα βρίσκεται εκεί σε μια πλατεία το υπέροχο χάλκινο άγαλμα που θα θυμίζει το πρώτο μας φιλί. Κάθε φιλί μας είναι σαν το πρώτο. Ακόμη κι αν το άγαλμα ποτέ του δεν υπήρξε, ακόμη κι αν εκείνο το φιλί το δώσαμε ένα βράδυ σε κάποιο μουχλιασμένο -απ' τα νερά- υπόστεγο μέσα στη βροχή και γύρω γύρω ένα σωρό τα τραπεζοκαθίσματα του καφενείου. Όμως η πόλη παραμένει υπέροχη κι εσύ έτσι όπως παρατεταμένα κρατάς μετέωρο το χέρι σου που αναζητάει το δικό μου γίνεσαι ολοένα και πιο όμορφη σαν κάποιο κυκλαδίτικο ειδώλιο που φτιάχτηκε από καιρό από έναν καλλιτέχνη που σκαρφίστηκε την

αιώνια ομορφιά. Κι έχω την απαίτηση όλοι οι άλλοι που 'ναι όμοιοι με μένα άνθρωποι, να 'χουν την ίδια απόκριση μαζί μου¹. Η γυναικεία παρουσία σου μαρτυρά αθόρυβα την προαιώνια ομορφιά που χάρισε σε τούτη εδώ την πόλη το φως που αναβλύζει.

Καθώς νυχτώνει και σε αποχαιρετώ με έναν κάποιο στίχο λες σαιξπηρικό², χαμηλώνω το βλέμμα μου και κατευθύνομαι στην πόλη μέσα που κάθε μέρα περπατώ.

Μεταμορφώνεται.

Όσο το βλέμμα μου απομακρύνεται από σένα τόσο η πόλη αποκτά τη ζοφερή της όψη. Ανυπόφορη στα μάτια των περαστικών, βρώμικη και λερωμένη, πόρνη γίνεται η πόλη που ο καθένας μας αφού τελειώσει το δικό του ιδιοτελή οργανισμό την παρατά στο πίσω το δρομάκι και την αφήνει να φύγει με ταξί.

Κάνω να φύγω, μα ξέρω πως.. όσο απομακρύνομαι από τα μάτια που μου χάρισαν την ομορφιά τόσο η πραγματικότητα θα επανέρχεται. Ολοένα και συνέχεια εμπρός μου.

Δε θέλω.

Προτιμώ να παραμείνω μες στα μάτια σου, να κοιτάζω την πόλη από εκεί κι ας ξέρω πως... βλέπω μόνο ένα καθρέφτισμα, ένα ψέμα. Μια ουτοπία.

¹ Η καθολική εγκυρότητα του ωραίου ως μια από τις τέσσερις κρίσεις που παρουσιάζονται στην Κριτική της Κριτικής Ικανότητας από τον Kant.

² William Shakespeare: Ρωμαίος και Ιουλιέτα:

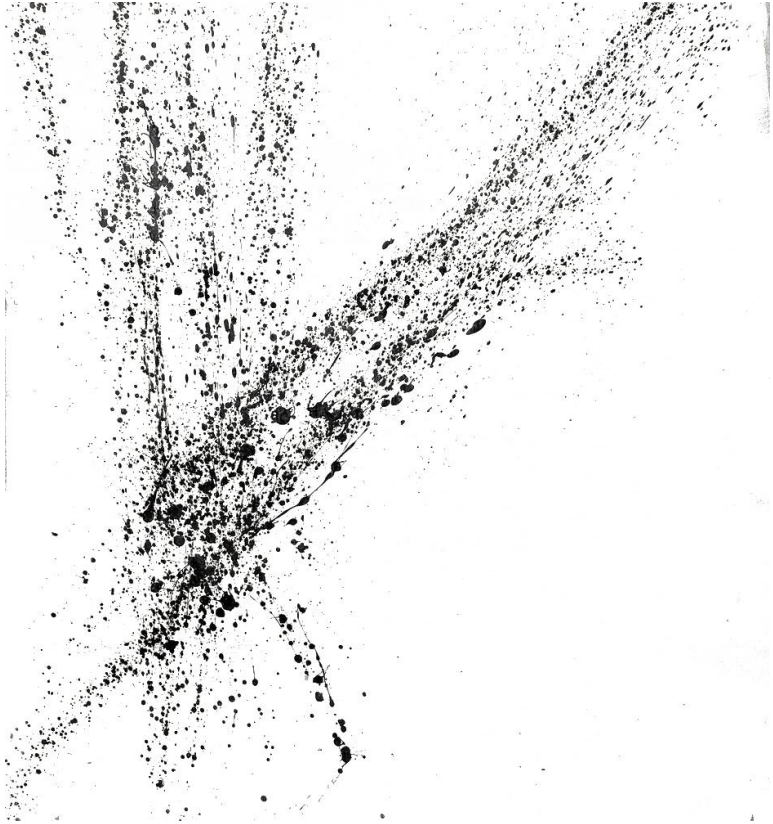
-Καλή σου νύχτα, χίλιες φορές καλή σου νύχτα.

-Χίλιες φορές κακή χωρίς το φως σου.

-Καληνύχτα καληνύχτα τούτη η πίκρα του χωρισμού έχει μια γλύκα τόση που καληνύχτα θα σου λέω μέχρι να ξημερώσει.

-Ύπνος να 'ρθει στα μάτια σου και στην καρδιά σου ειρήνη.

-Ύπνος και ειρήνη θα θελα για σένα να 'χα γίνει.



2 Πρελούδιο

Η παραδοξότητα του τίτλου με οδηγεί αμέσως στην υποχρέωση να αιτιολογήσω την επιλογή του. Μολονότι ο τίτλος παραπέμπει αρχικώς σε ένα σχήμα, ωστόσο διαθέτει κάτι περισσότερο από την αυτοαναφορική προφάνεια της πρώτης ανάγνωσής του. Ο τίτλος από ένα φαινομενικά μονοσήμαντο σχήμα, μετατρέπεται σε μια δυνητική κατάσταση περιπτώσεων, μια διάθεση να μιλήσω για τρεις συνιστώσες μέσα στο χρόνο, οι οποίες με απασχόλησαν και που η καταγραφή τους μετατράπηκε εν τέλει σε αυτήν εδώ την εργασία. Τούτες είναι το ωραίο και η αισθητική, ο *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων* του Paul Valéry και η σχέση των τεχνών κυρίως της αρχιτεκτονικής με την αλήθεια.

Εντούτοις, ο τρόπος που επιλέγει η εργασία να αναφερθεί στις συνιστώσες αυτές, δεν ξεφεύγει από την αισθητηριακή αντίληψη του ωοειδούς σχήματος. Ένα πρώτο ευλογοφανές ερώτημα θα ήταν να πει κανείς «γιατί». Ένα τέτοιο σχήμα παραπέμπει αφενός -στην περιοχή της αρχιτεκτονικής- στην αισθητική του Μπαρόκ, κατά την οποία οι ευθείες εξελίσσονται σε περιελίξεις, οι κύκλοι σε σχήματα ωοειδή, καθώς η τέχνη τείνει να επιβάλλει δυνάμεις πάνω στα ευκλείδεια σχήματα και να τα παραμορφώσει. Στην περίοδο δηλαδή του Μπαρόκ, οι σταθερές ισορροπίες που θεωρούσαμε χαρακτηριστικές της ευκλείδειας ακεραιότητας και επομένως της ευ-μορφίας και της ωραιότητας των σχημάτων, υποβάλλονται σε δυναμικές καταπονήσεις.

Την απάντηση στο ερώτημα θα τη δώσει η εργασία δανειζόμενη από τη δύναμη της γλώσσας. Η εργασία ακροβατεί μεταξύ πραγματικού ορισμού της λέξης και ακροστοιχιάς. Ο ορισμός του ωοειδούς σχήματος, ή στη γαλλική εκδοχή του τίτλου, «οβάλ»,

φανερώνει τη σχέση του σχήματος με τη ζωή. Το «ωό», το αυγό, του οποίου το σχήμα είναι ακριβώς αυτό, το οβάλ, παραπέμπει στην πρώτη εκείνη στιγμή κατά την οποία η ζωή ξεκινά και «τίκτει»³ έναν ολόκληρο κόσμο. Η εργασία λοιπόν, γεννά, φανερώνει, όλα αυτά που πρόκειται να περιγραφούν. Την ίδια στιγμή παραπέμπει στην ακροστιχίδα, που επεξηγεί την ανάπτυξη του θέματος που επιχειρώ να αναλύσω και η οποία περιέχει εκείνα ακριβώς τα συστατικά που προαναφέρθηκαν. Αυτό λοιπόν το σχήμα επικαλούμαστε, προκειμένου να αποδώσουμε «ζωή» στην εργασία, καθιστώντας ταυτόχρονα σαφές το γεγονός ότι η εργασία δεν έχει πρόθεση να αναφερθεί στα σχήματα της εποχής του Μπαρόκ -από την οποία έχει αποσπαστεί το ωοειδές, «οβάλ» σχήμα ως τίτλος της- αλλά η περίοδος αυτή ανήκει στα θεωρητικά εκείνα κείμενα που για πρώτη φορά συγκροτούν οργανωμένα μια αισθητική θεωρία.

Ο αναγνώστης, με τον τρόπο αυτό, κρατά στα χέρια του σχηματοποιημένο ολόκληρο το περιεχόμενο της εργασίας και του απομένει να ακολουθήσει τις σελίδες της, ώστε να φτάσει να γνωρίσει τη σύμπλεξη, τη συναρμογή των συστατικών της. Απομένει δηλαδή το ταξίδι του αναγνώστη, στο οποίο για την εργασία έχει αποδοθεί αναπόφευκτα μια μορφή, γνωρίζοντας εντούτοις, πόσο σημαντικό ήταν το καθαυτό ταξίδι και όχι απαραίτητα ο προορισμός της. Μέσα από το ταξίδι γινόμαστε σοφότεροι όπως σπεύδει να αναγγείλει ο ποιητής.⁴ Ο ταξιδιώτης δεν έχει να φοβηθεί κανέναν Κύκλωπα και κανένα Λαιστρυγόνα, γιατί αυτό το πολύ σημαντικό δώρο είναι που ως αρχιτέκτονες αφορά περισσότερο την ιδιαίτερη

³ Πρβλ. Μ. Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Αθήνα, 2008, μτφρ. Γιώργος Ξηροπαίδης, σ.69

⁴ Αναφέρομαι στο ποίημα του Κωνσταντίνου Π. Καβάφη «Ιθάκη»

ζωή μας και μας «μπάζει πιο ανόθευτα στην τέχνη που σπουδάζουμε»⁵.



⁵ Από την εκπομπή Παρασκήνιο της ΕΡΤ, τίτλος: ΜΕ ΕΡΓΟΔΟΤΗ ΤΗ ΖΩΗ, ΑΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ.

<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6595&tsz=0&act=mMainView>

3 Εισαγωγή

3.1 Αντικείμενο

Αφετηρία της εργασίας αποτελεί το κείμενο του Paul Valéry *Ευπαλίνος*. Αντικείμενο της είναι η εξέταση του μικρού αυτού, υποθετικά στραμμένου προς την αρχιτεκτονική, κειμένου. Ξεκινώντας από το κείμενο αυτό, θα διερευνήσουμε το ωραίο συσχετισμένο με το ζήτημα της αλήθειας και ακόμη ειδικότερα θα συσχετίσουμε την προσέγγισή τους, από την πλευρά του Valéry, με την ιδιαίτερη εποχή κατά την οποία ο Γάλλος ποιητής, δοκιμογράφος και φιλόλογος ζει και συγγράφει.

Εν τέλει το αντικείμενο της διερεύνησης τριχοτομείται στο ζήτημα του ωραίου, «ω», στην ιδιαίτερη προσέγγιση του Valéry, «Βα】 και στη σχέση της αλήθειας με την τέχνη, «[αλ».

Η διερεύνηση σχετίζεται με την αισθητική θεώρηση της αρχιτεκτονικής ειδικότερα, αλλά και με τον γενικότερο τρόπο συγκρότησης της αισθητικής φιλοσοφικής θεωρίας, όσο αυτό είναι βέβαια δυνατό για έναν αδόκιμο στον φιλοσοφικό στοχασμό σπουδαστή της αρχιτεκτονικής. Ως βασικές γι' αυτήν την θεωρητική περιπέτεια που επιχειρούμε επιλέξαμε τις φιλοσοφικές τοποθετήσεις του Immanuel Kant, οι οποίες εμφανίζονται τόσο σημαντικές για τη δυτική σκέψη, ώστε σε γενικές γραμμές να τολμούμε να πούμε ότι εκφράζουν με έμφαση τον φιλοσοφικό στοχασμό στα ζητήματα αισθητικής, κατά τον 18^ο αιώνα, καθορίζοντας όμως και τους διανοητές που ακολουθούν. Τονίζεται ιδιαίτερα ότι ο όρος «αισθητική» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από επίσης Γερμανό, όπως και ο Kant, παλαιότερο φιλόσοφο με την εκφορά «Ästhetik», στην προσπάθειά του να στραφεί προς το ελληνικό κλασικό ιδεώδες, επομένως και προς την κλασική αντίληψη της αισθητικής

αξιολόγησης, εφόσον την ετυμολογική απαρχή της λέξης αποτελεί η ελληνική λέξη «αίσθησις».

Από την άλλη πλευρά, η έννοια της αλήθειας η οποία απασχόλησε και αυτή αρκετά φιλοσόφους και καλλιτέχνες, συνδέεται κατά καιρούς με τις τέχνες ως το κύριο αιτούμενο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αντιπροσωπευτικότερο εκπρόσωπο αυτής της τάσης θεωρούμε τον φιλόσοφο Martin Heidegger, διανοητή σύγχρονο με τον Valéry (18 χρόνια νεότερος), ο οποίος στη πορεία του συγγραφικού του έργου ασχολείται με ζητήματα τέχνης, ενώ στα γραπτά του η λέξη «αλήθεια» αποτελεί τη διαρκή «οδό» διαφυγής και αναζήτησης.

Η εργασία που παρουσιάζεται, θέλοντας να περιορίσει το ούτως ή άλλως εκτενές θέμα της, αναφέρεται στα προηγούμενα ζητήματα εστιάζοντας ιδιαίτερα στην περίοδο κατά την οποία γράφεται ο *Ευπαλίνος*. Περίοδο η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως πολύ σημαντική για το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, αλλά ταυτόχρονα και για την πορεία της αρχιτεκτονικής, εφόσον αποτελεί κατώφλι της Νεωτερικότητας. Στον *Ευπαλίνο* ο Valéry εξετάζει την αρχιτεκτονική ως τέχνη την οποία μάλιστα ήδη ο ποιητής από πολύ νωρίς στο συγγραφικό του έργο την τοποθετεί, ανάμεσα στις τέχνες, στην υψηλότερη θέση όλων.

3.2 Αφορμή

Αφορμή για μια τέτοιου είδους εργασία στάθηκε η άμεση επαφή με την αρχιτεκτονική της πόλης. Θεμελιώδες στοιχείο για την ανάπτυξη μιας αρχιτεκτονικής παιδείας, αποτελεί η άμεση εμπειρική προσέγγιση του χώρου. Έτσι λοιπόν, οι πορείες που ακολουθούσα μέσα στην πόλη, με τη φωτογραφική μηχανή, οδηγούσαν, στις περισσότερες των περιπτώσεων, σε απογοητευτική καταγραφή κτισμάτων ή ελεύθερων χώρων. Τα δείγματα της καλής αρχιτεκτονικής που συναντούσα ήταν ελάχιστα και μάλλον λίγο ως

πολύ γνωστά, μέσα από τις διαλέξεις και τα μαθήματα στα αμφιθέατρα της σχολής. Τη διαπίστωση μου αυτή, ήρθε να ενδυναμώσει και να συμπληρώσει μια φράση, που αποδίδεται στον Άρη Κωνσταντινίδη, η οποία δήλωνε περιπαιχτικά: *Δεν έχουμε ελληνική αρχιτεκτονική και ας μη θυμώσει κανένας*. Η φράση αυτή έχει σίγουρα ειπωθεί ή τυπωθεί αρκετά χρόνια πριν. Το γεγονός ότι σήμερα επίσης υποχρεώνομαι να καταλήξω σε ένα παρεμφερές συμπέρασμα, με σπρώχνει να ερωτηθώ για τις βάσεις, τα θεμέλια της αρχιτεκτονικής. Στην προσπάθεια αυτή, επιχειρώ με κριτήρια αισθητικής τάξης να αξιολογήσω το χτισμένο περιβάλλον και να το συσχετίσω με θέματα που αφορούν τη δομή και τη συνολικότερη συγκρότηση του χώρου.

Η διαπίστωση ότι μια από τις αιτίες για τις οποίες η αρχιτεκτονική συγκινεί λογικά τα ευαίσθητα πλάσματα, συνδέεται με την υποδειγματική δυνατότητά της να συγκροτεί προτάσεις και να τους αποδίδει ποιότητες που συχνά υπερβαίνουν το λογικό προσδιορισμό, έρχεται σα φυσική συνέχεια στη σκέψη μου ύστερα από την ανάγνωση του μικρού διαλόγου που γράφει ο Valéry. Θα θεωρήσουμε βέβαια την αντιληπτική ευαισθησία βασικό ανθρώπινο χαρακτηριστικό. Όσο για την αρχιτεκτονική, αυτή, σχολιάζει ο Martin Heidegger, οφείλει να αποτελεί την θεμελιώδη απάντηση στο πρόβλημα του κατοικείν, πράγμα το οποίο επανερχόταν κάθε τόσο στη σκέψη μου, ύστερα από τα αποτελέσματα κάθε...φωτογραφικού περιπάτου.

3.3 Σκοπιμότητα

Σκοπός της εργασίας είναι η καταρχήν κατανόηση κάποιων βασικών εννοιών που εμφανίζονται διαρκώς κατά τη διάρκεια της εκφοράς λόγου από αρχιτέκτονες στην ανάλυση ή και τεκμηρίωση των έργων τους αφενός και τις οποίες, αφετέρου, η ίδια η αρχιτεκτονική πρακτική επιζητά κάθε τόσο στην παραγωγή της. Έννοιες όπως η αλήθεια, την οποία επικαλούνται πολύ συχνά αρχιτέκτονες γνωστοί σε εμάς, ο Άρης Κωνσταντινίδης για παράδειγμα στα γραπτά του, ή

το ωραίο, το οποίο πολύ συχνά -όχι πάντα- εμφανίζεται ως μια τις προτεραιότητες της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, αποτελούν παλαιότατες απαιτήσεις ώστε να μας υποχρεώνουν στη στοιχειώδη κατανόησή τους.

Στη συνέχεια ως σκοπό της εργασίας μπορούμε να θεωρήσουμε την κατανόηση της ωφέλειας την οποία η τέχνη μπορεί να προσφέρει στον άνθρωπο, επιμένοντας όχι απλώς για μεροληπτικούς λόγους, στην πρωτοκαθεδρία της αρχιτεκτονικής ανάμεσα στις τέχνες. Έχοντας αυτή την υψηλή θέση κατά νου, θεωρώ ότι η μέλλουσα παραγόμενη αρχιτεκτονική θα μπορέσει να παράξει κτήρια τα οποία αποτελούν κόσμηση της πόλης, όπως αναφέρει ο Le Corbusier, και να γίνονται αφετέρου βιβλία ανοιχτά και να συνδιαμορφώνουν μαζί με τα σχολεία και τα πανεπιστήμια τους κατοίκους της.

Η κατανόηση και η παρουσίαση του *Ευπαλίνου* και η σκέψη του Valéry πάνω στα θέματα αρχιτεκτονικής είναι εκείνα που απασχολούν ιδιαίτερα την εργασία θεωρώντας ότι ένα κείμενο γραμμένο πριν από τόσα χρόνια μπορεί εντούτοις να αποτελεί διαρκές σημείο αναφοράς για όλους τους νεότερους μελετητές.

Τονίζεται ιδιαίτερα, ότι μια εργασία σαν κι αυτή, δεν έχει πρόθεση να αντικαταστήσει σε επίπεδο θεωρίας έναν ειδήμονα της φιλοσοφίας της αισθητικής, ούτε να αποσπάσει δάφνες από την περιοχή του κατ' εξοχήν θεωρητικού λόγου. Η έρευνα είναι σίγουρο ότι γίνεται από πλευρά της αρχιτεκτονικής και σε αυτήν θα παραμείνει. Η πεποίθηση όμως, ότι η αρχιτεκτονική είναι ένα πολύ σημαντικό γεγονός που αφορά ολόκληρη την κοινωνία, έχει σαν αποτέλεσμα, την εκφορά θέσεων, προτάσεων και κριτικής από ολόκληρο το εύρος ενδιαφερόμενων, μέσα στο οποίο προφανώς εντάσσονται οι αρχιτέκτονες, οι καλλιτέχνες και οι σπουδαστές αρχιτεκτονικής.

3.4 Μεθοδολογία

Για να μπορέσει η εργασία να στηθεί και να παρουσιαστεί χρειάστηκε να παραλάβει τα κυριότερα βοηθήματα της όπως έχει ήδη αναφερθεί από το σώμα της φιλοσοφίας. Αναλύονται και παρουσιάζονται έννοιες όπως «ωραίο», «τέχνη» που απασχολούν ιδιαίτερα τον Valéry, κατά τη διάρκεια της συγγραφής του έργου του και εν συνεχεία γίνεται εξέταση του ίδιου του κειμένου του από κοντινότερη απόσταση. Βασική κεντρική ιδέα της δομής του κειμένου αποτελεί η παρακολούθηση της γραφής της λέξης «ωβαλ» η οποία αντιστοιχεί σε τρία κεντρικά κεφάλαια της εργασίας. Σε εκείνο που μιλά για το Ωραίο, το αμέσως επόμενο που εξετάζει το κείμενο του Valéry, *Ευπαλίνος*, στο οποίο η αρχιτεκτονική συνδέεται πρωτίστως με τη μουσική και το τελευταίο το οποίο αναφέρεται στην Αλήθεια μέσα στο έργο τέχνης, που εδώ μας απασχολεί, όπως εκείνη αναφέρεται στη σκέψη του Γερμανού φιλοσόφου Martin Heidegger. Στο τέλος γίνεται προσπάθεια ανασύστασης της λέξης «ωβάλ» και εξέτασης των όρων αλήθεια και ωραίο μέσα από τη ματιά του ίδιου του Valéry, ενώ στο τέλος τα συμπεράσματα και οι τοποθετήσεις κλείνουν τον αφηγηματικό περίπατο. Για την πληρέστερη τεκμηρίωση και όπου κρίνεται απαραίτητο συνεπικουρούν απόψεις και κείμενα από άλλους συγγραφείς ή φιλοσόφους, που στόχο όμως έχουν πάντα την πληρέστερη κατανόηση των όρων και εννοιών.



4.1 Αισθητικής Γέννηση

{ΣΩ.} 'Αλλά μέντοι δῆλον ὅτι σὺ κάλλιον οἶσθα.
 ὁμῶς δέ, ὠγάθέ, ἀθρει: ἐρωτᾷ γάρ σε οὐ τί ἐστὶ
 καλόν, ἀλλ' ὅτι ἐστὶ τὸ καλόν.
 {ΙΠ.} Μανθάνω, ὠγάθέ, καὶ ἀποκρινοῦμαι γε
 ἀπὸ ὅτι ἐστὶ τὸ καλόν, καὶ οὐ μὴ ποτε ἐλεγχθῶ.
 ἐστὶ γάρ, ὦ Σώκρατες, εὖ ἴσθι, εἰ δεῖ τὸ ἀληθές
 λέγειν, παρθένος καλὴ καλόν.⁶

Μολονότι ο Bernard Bosanquet αναφέρει ως αρχαιότερη αισθητική⁷ απόκριση ένα χωρίο από την Ιλιάδα του Ομήρου⁸, δηλαδή περί τον 8^ο

⁶ Στο πλατωνικό έργο Ιππίας Μείζων γίνεται φανερή η αδυναμία προσδιορισμού της έννοιας του ωραίου, και τα πολλαπλά γλωσσικά και γνωσιολογικά αδιέξοδα του σοφιστή, του οποίου η θέση δυσχεραίνεται από τον άκρως ειρωνικό Σωκράτη. Στο πρώιμο αυτό πλατωνικό έργο το γεγονός της «αδυναμίας» κατά κάποιο ορισμού της έννοιας του ωραίου δεν αποτελεί απαραίτητα κάποιο λογοτεχνικό τρικ του φιλοσόφου, όπως ενδεχομένως έχουν παρατηρήσει κάποιοι μελετητές αλλά ο **Μανώλης Ανδρόνικος** μας πληροφορεί ότι ο Πλάτων βρίσκεται στο κατώφλι των σκέψεών του για τις υπερουράνιες ιδέες οι οποίες θα εφαρμοστούν πλήρως στην τετραλογία αργότερα του Πάτωνα, *Φαίδρος, Φαίδων, Συμπόσιο, Πολιτεία*.

⁷ Διευκρινίζεται ότι σκοπός της διάλεξης δεν είναι η απλή παράθεση των αισθητικών θεωριών όπως εκείνες αναφέρονται π.χ στον Beardsley, αλλά κυρίως η εκπήγαση των σημαντικότερων θέσεων από αυτές, θέτοντας ως κυρίαρχη την καντιανή αισθητική. Οι Πλάτωνας, Αριστοτέλης, Πλωτίνος, παρότι ασχολήθηκαν με το θέμα του ωραίου, εντούτοις δεν συνέταξαν ένα καθαρό φιλοσοφικό κείμενο Αισθητικής.

⁸ *Κι έβαζε ακόμα πάνω νιόσκαφτο, παχύ, πλατύ χωράφι, με αφράτο χώμα, τριπλογύριστο 'πολλοί ζευγάδες μέσα φέρναν τρογύρα τα ζευγάρια τους κι όργωναν δώθε κείθε' και κάθε που γύριζαν κι έφταναν στου χωραφιού την άκρα, τους ζύγωνε ένας και τους έδινε κρασί γλυκό μια κούπα, στο χέρι καθένος· και γύριζαν στους όργους πίσω εκείνοι, και στου βαθιού να φτάσουν βιάζονταν του χωραφιού την άκρα.*

αιώνα π.Χ, σήμερα είναι πλέον κοινώς αποδεκτό ότι η Αισθητική⁹, ως αυτόνομος κλάδος της φιλοσοφίας, είναι γέννημα του λογοκρατικού 18^{ου} αιώνα και θρέμμα του φιλοσοφικού στοχασμού που επικράτησε στην Ευρώπη αμέσως μετά το Μεσαίωνα. Ο Descartes είναι γνωστό ότι ποτέ του δε συγκρότησε αισθητική θεωρία. Ωστόσο ως γνήσιο τέκνο μιας μακράς περιόδου της δυτικής φιλοσοφίας, αρχής γενομένης από τους Πυθαγόρειους,¹⁰ ασχολήθηκε μόλις στα είκοσι δύο του χρόνια, με τρόπο σαφή, με τη Μουσική γράφοντας ένα μικρό κείμενο. Δεν είχε ως σκοπό τη δημοσίευσή του, η συγγραφή του αφορούσε περισσότερο προσωπικές παρατηρήσεις¹¹.

Στο κείμενο αυτό, ισχυρίζεται ο Παύλος Καϊμάκης διαφαίνονται κάποιοι πρώτοι κανόνες, οι οποίοι θα μπορούσαν να υποστηρίξουν μια ορθολογιστική οικοδόμηση της αισθητικής. Το

*Κι η γης μαυρολογούσε πίσω τους και φάνταζε οργωμένη,
χρυσή κι ας ήταν τέτοια η τέχνη του μεγάλο θάμα αλήθεια!*

Ιλιάδα Ραψωδία Σ548

⁹ Οι 4 κλάδοι της φιλοσοφίας είναι η ηθική, η αισθητική, η γνωσιολογία και η μεταφυσική. Η παραπάνω πρόταση είναι εν μέρει μόνο σωστή, αφού κάποιοι φιλόσοφοι αντιδρούν στον καταμερισμό της φιλοσοφίας όπως για παράδειγμα ο Schelling και πολύ αργότερα ο Heidegger.

¹⁰ Οι πυθαγόρειοι πλησίασαν περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον πριν από τον Πλάτωνα και το Σωκράτη στο να σκιαγραφήσουν μια θεωρία για μια από τις τέχνες δηλ. τη Μουσική. Ο Πυθαγόρας ανακαλύπτει τη σχέση μεταξύ του μήκους της τεντωμένης χορδής και του ύψους του ήχου που παράγει. Άρα η ποιοτική διαφορά των ήχων ανάγεται σε μαθηματικά. (σχέσεις) Τόσο ο Πλάτωνας όσο και ο Αριστοτέλης, δεν συνέγραψαν κάποιο δοκίμιο που να αποτελεί για εμάς σήμερα «Αισθητική», όμως μέσα στα γραπτά τους αναφέρονται στο ωραίο και το συναρτίζουν σχεδόν πάντοτε με έναν ηθικό προορισμό, ή με μια σκοπιμότητα, η οποία αποτελεί επακόλουθο. Ωραίο είναι το χρήσιμο. Τη σκυτάλη παραλαμβάνει ο Πλωτίνος, ο οποίος πρώτος ανέδειξε την ομορφιά των απλών πραγμάτων, λέγοντας μάλιστα ότι τα συνθετότερα είναι συναρμογή μεταξύ απλών πραγμάτων.

¹¹ Πρόκειται για το “*Compendium Musicae*” έργο γραμμένο το 1618 που προοριζόταν για προσωπική χρήση από τον παραλήπτη του έργου τον Ολλανδό επιστήμονα Isaac Beeckman. Ο Παύλος Καϊμάκης δίνει πολλές λεπτομέρειες στο άρθρο του με τίτλο «Ο Descartes και η Μουσική». Αισθητική και θεωρία της τέχνης....

μικρό αυτό κείμενο, πάντως, χαίρει της εκτίμησης των θεωρητικών της μουσικής περισσότερο, παρά των ίδιων των φιλοσόφων. Η αναφορά στη δυνατότητα μιας καρτεσιανής αισθητικής θέτει βέβαια ένα συνολικότερο θέμα: Την απαίτηση ελέγχου του κόσμου των αισθήσεων από το λογικά σκεπτόμενο υποκείμενο. Ο Descartes εδραιώνει τη νεώτερη φιλοσοφία του πάνω στο δίπολο υποκείμενο – αντικείμενο, και τα μεταφράζει ως «σκεπτόμενο πράγμα», *res cogitans* και «εκτατό πράγμα», *res extensa*¹². Εισάγει έτσι τη φιλοσοφική πρόταση για τον δυισμό του κόσμου και για τον έλεγχο όλων εκείνων των καταστάσεων που γίνονται αντιληπτές από τις αισθήσεις, τα αισθητά, από τις δια-νοητικές διεργασίες, τα νοητά, και σε όλα εκείνα που μπορούν να γεννηθούν μέσα μας εξαιτίας των.

Η ανάγκη ελέγχου ακόμη και αυτής της περιοχής της αισθητικής, με κριτήρια ορθολογικά οδηγεί έναν κατ' εξοχήν ορθολογιστή φιλόσοφο τον Alexander Gottlieb Baumgarten να συγγράψει το δικό του σχετικό θεωρητικό πόνημα, προκειμένου να διαπιστώσει εάν μπορούν να ισχύσουν τα κριτήρια αυτά και σε μια περιοχή που δεν απευθύνεται στη νόηση, αλλά στις αισθητηριακές προσλήψεις. Με άλλα λόγια να διαπιστώσει εάν μπορούν να ισχύσουν λογικά κριτήρια -αυτό ήταν το αίτημα του ορθολογισμού γενικότερα-, ελεγχόμενα και επαληθεύσιμα στην περιοχή των αισθητικών αποκρίσεων και αξιολογήσεων. Ο Baumgarten ούτε λίγο ούτε πολύ απευθύνεται στην αισθητική αποκαλώντας την «η επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης». Έτσι λοιπόν στο έργο του με τίτλο *Aesthetica*, στα 1750, ο φιλόσοφος εφαρμόζει στην περιοχή της ποίησης, τη ρασιοναλιστική καρτεσιανή μέθοδο για να στηρίζει την αισθητική του θεωρία. Για τον

¹² Στη νεώτερη φιλοσοφία διαχωρίζεται μια ευρύτατη σημασία της λέξης «πράγμα» από μια στενή σημασία. Η ευρύτατη περιοχή των πραγμάτων συμπεριλαμβάνει στα πράγματα καθετί υπαρκτό, κάθε ον: ακόμα και οι άνθρωποι, τα ζώα, τα φυτά, ο θεός, ο θάνατος είναι πράγματα. Στην ελεύθερη απόδοσή τους μπορούν να μεταφραστούν ως σκεπτόμενο υποκείμενο και εκτατό αντικείμενο.

ίδιο τον Baumgarten, ο οποίος θεωρείται πως έχει σημαντικά επηρεαστεί από τον Gottfried Wilhelm Leibniz ¹³, η εξέταση της αισθητικής συνιστά τρόπο, για να γνωρίσουμε τα αντικείμενα μέσα από τις αισθήσεις μας και αποτελεί συνεπώς προβαθμίδα της γνώσης των αντικειμένων, δηλαδή της συνολική αλήθειας τους. Ο φιλόσοφος εξηγεί ότι οι Αρχαίοι Έλληνες ξεχωρίζουν τα αισθητά από τα νοητά και ότι τα μεν πρώτα αναφέρονται στις αισθήσεις, ενώ τα δεύτερα στη λογική. Με το σκεπτικό αυτό ονόμασε «Αισθητική» την έρευνα του Καλού και θεώρησε τα αντικείμενά της προσιτά στην εποπτεία. Ο Baumgarten ισχυρίζεται πάντως ότι μέσα από την εποπτεία αυτή αποσπάζ γνώσεις που περιορίζονται στο αντικείμενο και είναι επομένως κατώτερης τάξης από τη γνώση εκείνη που αφορά τις νοητικές διεργασίες, ενώ στην καντιανή φιλοσοφία αντίθετα, η λογική κρίση βάσει εννοιών, χαρακτηρίζεται από συναισθηματική ουδετερότητα· δε δύναται να προσφέρει «αίσθημα ευαρέστησης ή δυσαρέστησης»¹⁴.

4.2 Όχι και τόσο... Αθώα

Μέσα σε όλο αυτό το πολύχρωμο και ολοφώτιστο παιχνίδι, αναζήτησης πρόσφορου εδάφους ορισμών στην περιοχή της αισθητικής, έρχεται να ταράξει τα νερά η διαπίστωση ότι η έννοια του ωραίου, αλλά και οι τέχνες οι οποίες τις περισσότερες φορές το επιδιώκουν και αναζητούν δεν είναι πάντοτε αθώες. Τούτο εξηγεί τη μεγάλη προθυμία και ενδιαφέρον των ισχυρών, των μεγάλων βασιλέων ή των πολιτικών και εκκλησιαστικών κυριάρχων, για την περιοχή των τεχνών. Ενδιαφέρον που διογκώνεται εξαιρετικά κατά

¹³ Που όπως θα διαπιστωθεί αμέσως μετά αντίκειται στην καντιανή αισθητική.

¹⁴ I. Kant: *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Αθήνα 2005, σσ.26, 27

την περίοδο ακριβώς της εμφάνισης της συγκροτημένης αισθητικής θεωρίας, δηλαδή κατά τον 17^ο αιώνα, ο οποίος αποτελεί επίσης τον ανήσυχο αιώνα σημαντικών στρατιωτικών, πολιτικών και θρησκευτικών συγκρούσεων.

Οι αναπτυσσόμενες ομάδες εξουσίας στη δυτική Ευρώπη, έχουν αντιληφθεί, από την Αναγέννηση ήδη, ότι το έργο τέχνης και η αισθητική κρίση, την οποία δεν έχουν ορίσει ακόμη με θεωρητική ακρίβεια, αποτελούν ισχυρότατα επικοινωνιακά όπλα, μέσα προβολής της πολιτικής τους εξουσίας και καθορισμού της συνείδησης. Η Αντιμεταρρύθμιση και το Μπαρόκ προβάλλει αυτές τις δυνατότητες με εξαιρετική ένταση. Έτσι έχει επανειλημμένα επισημανθεί πως ο πλούτος του Μπαρόκ, συνδέεται με την προσπάθεια των καθολικών βασιλείων και της καθολικής Αγίας Έδρας να τονίσουν την ισχύ τους. Κατά τον 17^ο αιώνα συγκροτούνται τα πρώτα νεότερα οργανωμένα δυτικά κράτη. Είναι λογικό τα κράτη αυτά, στην προσπάθειά τους να «μετρήσουν» και να ελέγξουν τα πάντα, να επιθυμούν να ελέγξουν επίσης και το αποτέλεσμα της κοινωνικής εκείνης παραγωγής που αντιστοιχεί στις καλές τέχνες.

Μία από τις ισχυρότερες αποδείξεις που μπορούμε να προβάλλουμε επιμένοντας στη χρήση των τεχνών από την κεντρική εξουσία, αφορά την περίπτωση του Λουδοβίκου ΙΔ΄ της Γαλλίας, του «βασιλιά Ήλιου». Στην προσπάθειά του να αυξήσει το γόητρό του, δαπανά τεράστια ποσά για την κατασκευή ενός ανακτόρου και του κήπου του στις Βερσαλλίες, έχοντας ταυτόχρονα συνείδηση ότι ένας βασικός λόγος ο οποίος δικαιολογεί αυτήν την «κατασπατάληση χρημάτων» είναι πολιτικής φύσεως· λόγος σαφής και για τον ίδιο αλλά και για τους διοικητικούς του παράγοντες. Ο Λουδοβίκος διαθέτει υπηρεσίες που ελέγχουν τις κατασκευές αυτές με οργάνωση εξαιρετική, με χρηματοοικονομική και τεχνική ισχύ, ακόμη και με τα σημερινά μέτρα σύγκρισης. Ανάλογος όμως έλεγχος ασκείται εκ μέρους της γαλλικής Βασιλικής Ακαδημίας των Τεχνών και προς την

πλευρά της τεράστιας παραγωγής καλλιτεχνικού έργου, με τέτοιο αυστηρό τρόπο ώστε να μπορέσει να προκαθορίζεται το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Η παραγωγή της αισθητικής λοιπόν, κατά την περίοδο του 17^{ου} αιώνα, συνδέεται γενικά με την προσπάθεια ελέγχου που ο δυτικός νους προσπαθεί να ασκήσει στον πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό χώρο του. Ωστε η ορθολογική προσέγγιση δεν αποτελεί μόνο ένα φιλοσοφικό εγχείρημα, αλλά συνδέεται επίσης με την οργανωτική προσπάθεια που ένα ορθολογικά δομημένο σύστημα διακυβέρνησης προσπαθεί να επιβάλει ως έλεγχο κοινωνικό. Η παραγωγή επομένως στην περίοδο αυτή κανόνων που θα μπορούσαν να καθορίσουν την αισθητική κρίση δεν αποτελεί ένα γενικό θεωρητικό σχήμα μόνο, αλλά αποδίδει μια συνολικότερη απαίτηση εποχής.

Παραγωγή της τέχνης και έλεγχος της τέχνης δεν είναι κοινωνικά και πολιτικά αθώα!

Όπως σχολιάσαμε ήδη προηγουμένως, στην περίοδο που μόλις περιγράψαμε, η οποία ταυτίζεται με την Αντιμεταρρύθμιση και της ανάπτυξης ισχυρής κεντρικής εξουσίας, οι τέχνες δεν αποτελούν απλώς στοιχείο απόλαυσης των ισχυρών, ή στοιχείο καλλωπισμού των ανακτόρων αλλά επίσης μέσο προβολής της δύναμης, της εξουσίας. Κατά τον τρόπο αυτό η τέχνη δεν αποτελεί πρακτική δευτερεύουσα, αλλά αντίθετα παρουσιάζεται ως κεντρικό πολιτικό μόρφωμα.¹⁵ Στο πλαίσιο αυτό, δαπανάται για αυτήν ένα μεγάλο κομμάτι του κρατικού προϋπολογισμού. Τότε όμως διαθέτουμε ένα σημαντικό «πρακτικό» λόγο ανάπτυξης των αισθητικών κριτηρίων

¹⁵ Μια λεπτομερέστερη καταγραφή της σχέσης τέχνης-εξουσίας στο κείμενο «Σχήματα τόπων: η συγκρότηση του τοπίου, ως αντικείμενο αισθητικής τάξης». Πρβλ. Κ. Μωραΐτης, Αθήνα: 2005.

που συνδέεται με τις αυστηρές διαδικασίες ελέγχου που αναπτύσσονται στις πρώτες συγκροτημένες Ακαδημίες τεχνών.

4.3 Η Κριτική Ικανότητα¹⁶

Η κριτική ικανότητα ως αντίστοιχη της αισθητικής κρίσης και η αναγκαστική διερεύνησή της, στο πλαίσιο της συνολικής προσπάθειας αντιμετώπισης των νοητικών διεργασιών

Είμαι βαθύτατα πεπεισμένος ότι κανένας ανθρώπινος νους δε μπορεί να προχωρήσει πέρα από το όριο στο οποίο σταμάτησε ο Kant, ιδιαίτερα στην Κριτική της Κριτικής Ικανότητας, καίτοι δε μας το προσδιόρισε επακριβώς, παρουσιάζοντάς το ως το έσχατο όριο της πεπερασμένης γνώσης¹⁷.

περί το 1770 ο Immanuel Kant συγγράφει ένα μικρό δοκίμιο, εν είδει σημειώσεων, με τίτλο *Παρατηρήσεις γύρω από το Αίσθημα του Ωραίου και του Υπέροχου*, πιθανόν επηρεασμένος, από τον Edmund Burke, έναν Ιρλανδό εμπειριστή συγγραφέα, ο οποίος αν και πρώτιστα ασχολείται με τη συγγραφική δοκιμίων πολιτικού

¹⁶ Η Κριτική Ικανότητα έχει μια a priori αρχή. Δεν αποκτάται από την εμπειρία και επομένως την δημιουργεί η φύση στον άνθρωπο από μόνη της. Η αρχή αυτή είναι η εξής: το τυχαίο για εμάς -ανθρώπινη αντίληψη- περιέχει μια «νόμιμη ενότητα». Το τυχαίο για εμάς είναι μια σκοπιμότητα της φύσης. Θέλει δηλαδή η Φύση, να εναρμονίσει τον εαυτό της με τις δικές μας γνωστικές ικανότητες. Η σκοπιμότητα της φύσης για τον άνθρωπο δεν είναι άλλη από την ικανότητα του να θέτει σκοπούς χρησιμοποιώντας τη Φύση ως μέσον. Ο έσχατος σκοπός της φύσης είναι η καλλιέργεια, η δημιουργία ικανοτήτων στον άνθρωπο και συνεπώς η συγκρότηση πολιτικής κοινωνίας.

¹⁷ Ο Johann Gottlieb Fichte προλογίζοντας τον Kant 4 χρόνια μετά την έκδοση της *Κριτικής της Κριτικής Ικανότητας*.

ενδιαφέροντος, επιχειρεί εντούτοις να διερευνήσει στο ομώνυμο έργο του το Ωραίο και το Υπέροχο. Κατά την περίοδο αυτή, ο Kant δεν έχει ξεκινήσει ακόμα τη συγγραφή του έργου του, του αφιερωμένου στην Κριτική του Φιλοσοφία, η οποία θα αποτελέσει το επιστέγασμα μιας μακράς θεωρητικής πορείας. Το μικρό αυτό κείμενο του Kant μπορεί να αποτέλεσε ένα μικρό προσχέδιο για την τελευταία Κριτική του, την *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, αφιερωμένη στην αισθητική, που ακολουθεί την *Κριτική του Καθαρού Λόγου* και την *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*. Επιχειρεί έτσι να γεφυρώσει το χάσμα που διανοίχθηκε στις δύο αυτές Κριτικές, μεταξύ της Νόησης και του Λόγου. Σημειώνεται στο σημείο αυτό, ότι ο Kant μεταχειρίζεται τον όρο «Αισθητική» για πρώτη φορά στην Κριτική του Καθαρού Λόγου, σε αντιδιαστολή με τον όρο Λογική για να ονομάσει εκείνο το μέρος της Κριτικής του που εξετάζει τις a priori μορφές της εποπτείας, δηλαδή τον Χώρο και τον Χρόνο. Η κριτική περίοδος διέπεται από την θεωρία του ότι η γνώση έγκειται σε παραστάσεις του εμπειρικού κόσμου. Και εδώ πρόκειται για μια επανάσταση στην φιλοσοφία ανάλογης σημασίας με το θεωρητικό κατόρθωμα του Κοπέρνικου στην φυσική επιστήμη. Ο ορισμός της γνώσης κατά την σχολαστική παράδοση αποδέχεται ως γνώση την εξίσωση/αντιστοιχία του πράγματος με το πνεύμα. Κατ' αυτήν, η γνώση στρέφεται προς το αντικείμενο/πράγμα αυτό καθαυτό (Ding an sich). Αυτό καθαυτό σημαίνει ότι το αντικείμενο είναι **αναγκαίο** και **απόλυτο**. Ο Kant αντιστρέφει τους όρους, το αντικείμενο στρέφεται προς την γνώση, αλλά, και εδώ έγκειται η επαναστατική του άποψη, το αντικείμενο είναι μόνο παράσταση, το αντικείμενο αυτό καθαυτό παραμένει ανέφικτο για την γνώση.

Το εγχείρημα του Kant ως προς την Τρίτη Κριτική που εδώ μας αφορά είναι υψίστης σημασίας. Καταφέρνει αρχικά να κηρύξει την ανεξαρτησία της Αισθητικής ως αυτόνομου κλάδου της φιλοσοφίας πλέον, ο οποίος ασχολείται με το Ωραίο. Αργότερα,

φιλόσοφοι όπως ο Lipps ή ο Volkelt θα παρουσιάσουν μια «ψυχολογική αισθητική»¹⁸ που υπερβαίνει τα όρια της αισθητικής του Kant, ή καλύτερα αλλάζουν τον προσανατολισμό της αποδίδοντας στην εκφορά των αισθητικών κρίσεων κατευθύνσεις που δε σχετίζονταν απλώς και μόνο με την υπερβατική διαλογιστική που επιθυμούσε ο Kant. Εντούτοις η περιπέτεια της Αισθητικής έχει εγκατασταθεί για τα καλά στο χώρο της φιλοσοφίας. Ο δεύτερος πολύ σημαντικός λόγος παρουσίασης της φιλοσοφικής Αισθητικής -μιας αυτονομίας του κλάδου που υπόσχεται ότι μπορεί να δώσει κανόνες και όχι αρχές, για τον προσδιορισμό του Ωραίου- αφορά στις ικανότητες της ψυχής έτσι όπως τις παρουσιάζει ο φιλόσοφος. Ο Kant αναγνωρίζει τρεις ικανότητες και θεωρεί πολύ σημαντικό, ύστερα από τη Γνωστική Ικανότητα με την οποία ασχολείται μαζί της ο Καθαρός Λόγος και την Ικανότητά μας για επιθυμία, με την οποία ασχολείται μαζί της ο Πρακτικός Λόγος (θέτοντας πρώτα και κύρια την ηθική βούληση), να ασχοληθεί και με την περιοχή της Αισθητικής, ως Κριτικής Ικανότητας της ψυχής. Η ικανότητα αυτή της ψυχής φέρει το αίσθημα της ευαρέστησης και της δυσαρέστησης και σχετίζεται με την εμπειρία του ωραίου και του υπέροχου. Το ωραίο προβάλλει μέσα από την εναρμόνιση της φαντασίας με τη νόηση, ενώ το υπέροχο μέσα από τη σύγκρουση της φαντασίας με το λόγο. Το πολύ σημαντικό εγχείρημα του Kant, ασχέτως εάν, όπως θα δούμε παρακάτω, ο Heidegger θα απέφυγε έναν τέτοιο καταμερισμό εργασίας (και εννοούμε εδώ της φιλοσοφίας), είναι επίσης ότι διανοίγει αποστάσεις μεταξύ της γνώσης του αντικειμένου και της ευχαρίστησης που εισπράττουμε από αυτό. Η απόσταση αντικειμένου-υποκειμένου στον Kant γίνεται χαοτική, μια απόσταση που έχει ήδη διανοιχθεί από την ιδεαλιστική φιλοσοφία του Πλάτωνα. Όλη η δυτική φιλοσοφία βασίστηκε και στήθηκε πάνω στα δίπολα

¹⁸ Α. Γιανναράς, *Θέματα Παραδοσιακής και Σύγχρονης Αισθητικής*, Αθήνα (χ.χ)

που αργότερα, αρχής γενομένης από τον Heidegger θα επιχειρηθεί να ανααιρεθούν.

Η καντιανή φιλοσοφία και πιο συγκεκριμένα το κομμάτι εκείνο που αναφέρεται στην αισθητική της θεώρησης και που μας αφορά στην παρούσα μελέτη, προσπαθεί να αποβάλει από την καλαισθητική κρίση, όχι μόνο οτιδήποτε μπορεί να προσφέρει κάποια γνώση για το αντικείμενο, αλλά πολύ περισσότερο κάθε τι το οποίο μπορεί με οιοδήποτε τρόπο να φανεί χρήσιμο στον άνθρωπο. Απορρίπτει με άλλα λόγια κάθε πρακτική τάξη πραγμάτων ως οιονεί καλαισθητικά αντικείμενα και ως εκ τούτου *a priori* ωραία. Για τον Kant, το γεγονός ότι ένα αντικείμενο εξυπηρετεί ένα σκοπό, δεν αποτελεί δικαιολογία για την ωραιότητα του αντικειμένου αυτού. Η προσέγγιση ενός αντικειμένου με τον τρόπο αυτό, εμπίπτει στο πεδίο της λογικής κρίσης και όχι της αισθητικής. Μια παράλληλη προσπάθεια του Kant, είναι ότι επιδιώκει με κάθε τρόπο να αποβάλει από τον άνθρωπο την επίπλαστη αρετή και την πολυτέλεια του δαπανηρού τρόπου ζωής. Καταλήγει να πει ότι «η χρησιμοθηρία δεν συμβαδίζει με την καλαισθησία».¹⁹ Το αίσθημα του ωραίου είναι ανιδιοτελές, αδιάφορο για την ύπαρξη του αντικειμένου, το οποίο τονίζεται ότι προσφέρεται για παρατήρηση και σε καμία περίπτωση για επιθυμία, ή γνώση. Η καλαισθητική κρίση δεν απαιτεί την αντικειμενικότητα μιας λογικής κρίσης, γιατί δε θεμελιώνεται σε έννοιες, όμως παρ' όλα αυτά και εδώ υπεισέρχεται η αντινομία των καλαισθητικών κρίσεων, απαιτεί την καθολική αποδοχή²⁰.

Μέσα από την ενδελεχή ανάγνωση της τρίτης Κριτικής του Kant, προκύπτουν όχι μόνο οι τέσσερις ορισμοί του Ωραίου²¹, αλλά

¹⁹ I. Kant, *Παρατηρήσεις γύρω από το Αίσθημα του Ωραίου και του Υπέροχου*, σ.52

²⁰ I. Kant, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Αθήνα, 2005, (§56)

²¹ *Κατά ποιόν* Ωραίο είναι εκείνο το αντικείμενο που δεν έχουμε κανένα συμφέρον να το αποκτήσουμε

Κατά ποσόν Ωραίο είναι αυτό που αρέσει καθολικά σε όλους, χωρίς τη

και η βασική διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο Ωραίο και το Υπέροχο. Το αίσθημα της ευαρέστησης και επομένως μιας ηρεμίας διακατέχει το υποκείμενο στο πρώτο, το αίσθημα της δυσαρέστησης και παράλληλα μιας παλινδρόμησης της ψυχής και αγωνίας στο δεύτερο. Με τον τρόπο αυτό ο Kant προσπάθησε να αποδώσει με καθολικές έννοιες μια κρίση κατεξοχήν υποκειμενική και «ενική» η οποία βασίζεται σε κανόνες και μάλιστα a priori. Ο Παπανούτσος, μιλώντας για την καντιανή αισθητική, πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι πρόκειται για μια αναστοχαστική διαδικασία, κατά τη διάρκεια της οποίας το άτομο έρχεται σε επαφή με τη φύση ή με το έργο τέχνης και εξετάζει τις ιδιαίτερες δονήσεις της ψυχής του, την ώρα που δεξιώνεται το έργο και τον καλεί να αποκριθεί με το αίσθημα της ευαρέστησης ή της δυσαρέστησης. Είναι μια βαθύτατα προσωπική στιγμή η οποία παρ' όλα αυτά απαιτεί καθολική εγκυρότητα. Επομένως δε μπορούμε να πούμε ότι η καλαισθητική κρίση θεμελιώνεται σε κάποιο νόμο, γιατί τότε παύει να είναι κρίση του γούστου και απευθύνεται στη διάνοια, αλλά έχει τη βάση της σε κανόνες θεμελιώδεις που ενυπάρχουν μέσα στον άνθρωπο πριν εκείνος γεννηθεί, προεμπειρικά.

μεσολάβηση εννοιών

Κατ' αναφοράν Ωραιότητα είναι η μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, στο βαθμό που είναι αντιληπτή σ' αυτό κάποια σκοπιμότητα χωρίς σκοπό

Κατά τρόπον Ωραίο είναι αυτό που αναγνωρίζεται ως αντικείμενο μιας αναγκαίας ικανοποίησης, χωρίς τη μεσολάβηση εννοιών.

4.4 Το Απαραίτητο Μη Αναγκαίο

Ήτανε μια ωραία φθινοπωρινή βραδιά. Ο ήλιος πήγαινε να βασιλέψει και το ήσυχο αεράκι απλωνόταν έως την όχθη του ποταμού... ο πλατύς ποταμός δεν παρουσίαζε ούτε την αλαφρότερη αναταραχή απάνω στην απέραντη υδάτινη επιφάνεια του κι εκείνο που ζούσε κανείς με την ψυχή του ήτανε μόνο οι αναλογίες των διάφορων χρωμάτων που καθρεφτίζονταν μέσα στο ηλιοβασίλεμα. Στο βάθος ξεχώριζε μια ξερή, απλωμένη σ' έκταση μεγάλη, άγονη, άμμο γεμάτη ακτή. Έμοιαζε σαν ένα τεράστιο αμφίβιο προϊστορικής εποχής, που τα λέπια του λαμποκοπούσαν με όλα τα χρώματα. Καθώς ήρεμα και γαλήνια κυλούσε η βάρκα μας, άξαφνα πήδησε πάνω από την επιφάνεια του ποταμού ένα μεγάλο ψάρι και σε λίγο χάθηκε πάλι, αφού όμως δέχτηκε στο μεταξύ απάνω σ' αυτό το φευγαλέο αντίκρισμα της μορφής του το χαιρετισμό όλης εκείνης της γοητείας των χρωμάτων του δειλινού. Φάνηκε πως παραμέρισε για μια στιγμή το πολύχρωμο παραπέτασμα, που πίσω του κρυβότανε ένας κόσμος γεμάτος από τη χαρά της ζωής. Φάνηκε πως ξεπετάχτηκε από τα βάθη της μυστηριώδους κρύπτης του με ωραίες χορευτικές κινήσεις και εναρμόνισε την ιδιαίτερη μουσική του με την ήρεμη συμφωνία της ημέρας που έφηνε. Έμεινα με την εντύπωση πως δέχτηκα εκείνη τη στιγμή ένα φιλικό χαιρετισμό από κάποιο μακρινό και ξένο τόπο, στην ιδιαίτερη γλώσσα του και τη στιγμή εκείνη η καρδιά μου σκιρτούσε από χαρά και ευγνωμοσύνη. Άξαφνα ο συνοδός μου που καθόταν στο τιμόνι της βάρκας φώναξε με τόνο χαρακτηριστικό:

‘Α για ιδές! Ένα μεγάλο ψάρι!’ Τον καημένο... Αμέσως στροβιλίστηκε στα πνευματικά του μάτια η εικόνα του ψαριού όπως την είχε λάβει η ψυχή του, δηλαδή σα μια νόστιμη μπουκιά για το εσπερινό του φαγητό. Δε μπορούσε βέβαια να αντικρύσει το ψάρι παρά μόνο με τα μάτια της επιθυμίας του και έτσι του ξέφυγε εντελώς όλη η αλήθεια και η ομορφιά της ύπαρξής του.

Rabindranath Tagore

Τα λόγια αυτά, που πολύ εύληπτα και ποιητικά παραθέτει ο Tagore, καταδεικνύουν με άμεσο τρόπο την αναγκαιότητα που έχει στη ζωή

μας η ομορφιά και την αντιδιαστέλλει με τους καθαρά πρακτικούς σκοπούς της επιβιώσής μας.²² Ο άνθρωπος σίγουρα για να μπορέσει να ζήσει, χρειάζεται το ψάρι ως τροφή και πολλά άλλα ακόμη απαραίτητα για τον προορισμό της ζωής του. Όμως εκείνος ο ιδιαίτερος άνθρωπος, ο οποίος εκτός και πέρα από τις εντελώς πρακτικές ανάγκες της ζωής του, διαθέτει μια ανάγκη ξεχωριστή, καίτοι δεν είναι ζωτικής σημασίας, αποτελεί εντούτοις βασικό και αναπόσπαστο πυρήνα της ζωής του, αποδεικνύει μια καλλιεργημένη και φωτισμένη ψυχή. Όχι μονάχα εξετάζει τη ζωή από αυτή τη διαφορετική σκοπιά, αλλά πολύ περισσότερο την επιζητά κάθε μέρα που περνάει. Αποτελεί κάθε τόσο πηγή αναζήτησης, και δια τούτης εύρεσης της θέας του ωραίου.

Η τέχνη κατέχει την πρωτοκαθεδρία ανάμεσα στα γεγονότα της ζωής, η οποία δύναται να χαρίζει στον άνθρωπο τη θέα της ομορφιάς. Είτε η τέχνη γεννήθηκε από τη θρησκευτική εμπειρία, είτε γεννήθηκε μέσα από μια κοσμική ατμόσφαιρα, με περιλάλητα κτήρια και παλάτια, είναι παρούσα για να μας χαρίζει τις πολλαπλότητες των «μεταμορφώσεών» μας στις οποίες εμείς οι ίδιοι μεταπίπτουμε. Μαζί της να γινόμαστε «αναρίθμητοι άνθρωποι»²³ όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Ευάγγελος Παπανούτσος. Η αισθητική απόλαυση παραπέμπει σε ένα αμάλγαμα μορφής και περιεχομένου που δίνει η τέχνη στον άνθρωπο διαμέσου των ξεχωριστών κάθε φορά εκφράσεών της. Οι έννοιες αυτές είναι τόσο αδιαχώριστες μεταξύ τους όπως ακριβώς μια χημική ένωση, κατά την οποία ούτε το ένα

²² Στον *Ευπαλίνο* που θα δούμε παρακάτω γίνεται αναφορά στην ωφελιμότητα που ο άνθρωπος κοιτά να αποκομίσει από τη φύση, σε αντιδιαστολή με το φιλόσοφο που θέλει να τα έχει όλα ανάγκη. (Ε.89)

²³ Στο ίδιο μήκος κλήματος κινείται ο Valéry, λέγοντας μέσα από τα λόγια του Σωκράτη, ότι τίποτα δε μπορεί να μας μαγέψει να μας τραβήξει, τίποτα δεν ταράζει την ισορροπία της ψυχής μας που να μη βρίσκεται εκεί από τα πριν, με κάποιο τρόπο, μέσα στο είναι μας, ή να μην το προσδοκούσε η φύση μας μυστικά. Γεννιάμαστε πολλοί και πεθαίνουμε ένας. Οι υπόλοιποι γινόμαστε ιδέες.(Ε. 71, 72)

σκέλος της ενώσεως, ούτε το άλλο, μπορούν από μόνα τους να προσφέρουν την απόλαυση εκείνη που χαρίζει το νερό ως μίξη των δύο στοιχείων και μάλιστα κάτω από πολύ καθορισμένη αναλογία. Η τέχνη χαρίζει στην ψυχή το αιώνιο σταθερό, το οποίο είναι ακριβώς αυτή η *μεταβολή* -το πηγαινέλα- των ψυχικών χορδών και δεν τους επιτρέπει να «παγώνουν μέσα στην ακινησία»²⁴ τους.

Η τέχνη²⁵, όσο κι αν αρχικώς έμοιαζε να σημαίνει την πράξη του «κάνω κάτω», σταδιακά μεταμορφώθηκε και περνώντας από το στάδιο της ποιότητας αυτού του πράττειν -και επομένως μιας ορισμένης ανισότητας μεταξύ των ενεργειών του ανθρώπου- εν τέλει αποκτά έναν χαρακτήρα **ποιότητας** και ταυτόχρονα **«μη ωφελιμότητας»** αλλά τόσο σημαντικής για τη ζωή του ανθρώπου. Ο Valery σημειώνει χαρακτηριστικά ότι η τέχνη προσπαθεί να προσδώσει στη μη ωφελιμότητα ένα είδος ωφελιμότητας και στην αυθαίρετη πράξη μια αναγκαιότητα, οι οποίες δεν έχουν ως άμεσο σκοπό την επιβίωση του ατόμου, δεν είναι δηλαδή ζωτικής σημασίας, αλλά ο καθένας τις νιώθει κατά τη φύση που είναι φτιαγμένος.²⁶ Είναι μια δημιουργία της οποίας η πρακτική απαιτεί ελευθερία από το άτομο, ενώ την ίδια στιγμή οι πράξεις της θεμελιώνονται στο λόγο²⁷.

Η τέχνη, αναφέρει ο Kant στις λίγες γραμμές που αφιερώνει σε αυτήν, στην *Κριτική Ικανότητα*, είναι μια ανθρώπινη δημιουργία και πολύ περισσότερο ελεύθερη δημιουργία, που συνήθως αποδίδεται στη *μεγαλοφυΐα*. Διεκδικεί εντούτοις το νοητικό έλεγχο, του πράττειν, ώστε να αναχαιτιστεί η περίπτωση της μετάπτωσής της στην ανώφελη ασυδοσία και στη δουλκή μίμηση της φύσης. Διαφέρει σαφώς από τη

²⁴ Ε.Π Παπανούτσος, *Αισθητική*, Αθήνα, 1976, σελ. 84

²⁵ Από την εποχή ακόμα του Πλάτωνα, η τέχνη είχε κάποια σχέση με την επιστήμη και οι δυο αυτές έννοιες συνδέονται με την έννοια της αλήθειας η οποία φανερώνεται μέσα σε αυτές. Μέσω της τέχνης η ψυχή αληθεύει, μέσω της επιστήμης, η γνώση.

²⁶ Π. Πούλος (επιμ.), *έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα* : Paul Valéry: η έννοια της τέχνης γενικά, (σσ.193-204)

²⁷ I. Kant, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Αθήνα, 2005

χειροτεχνία διότι εκείνη αποτελεί μια πράξη έμμισθη, ενώ η καθαρή τέχνη είναι μια *ελευθέρια* τέχνη. Απαιτεί η τέχνη από τον εκτελεστή της ευαισθησία, γνώση και ικανότητα. Όταν ο Μιχαήλ εξέταζε στην Αισθητική Κρίση την έννοια του ωραίου, τόνιζε την απαραίτητη εκείνη ελευθερία στην οποία το άτομο οφείλει να αφεθεί, αλλά διευκρίνιζε το γεγονός ότι αυτό δε σημαίνει ότι είναι «δούλη της ελευθερίας της ακαλλιέργητη». Όταν λοιπόν η τέχνη μας προσφέρει με τα έργα της τη θέα της ομορφιάς, μπορούμε και ξεφεύγουμε ως άνθρωποι από τον απόλυτα αισθητό κόσμο και μεταφερόμαστε, με μια υπερβατική διαδικασία, στον κόσμο των ιδεών. Γίνεται με αυτόν τον τρόπο η ζωή μας υποφερτή, γι' αυτό και οπωσδήποτε οφείλει η τέχνη να μην είναι έρμαιο των παρορμήσεών μας, πολλώ δε μάλλον όταν εκείνη αποτελεί την ενσάρκωση μιας πολύ συγκεκριμένης ιδέας, όπως πολύ εύστοχα παρατηρούν οι Hegel και Viollet le Duc. Οφείλει το πνεύμα να επεμβαίνει και να την καθιστά κάτι περισσότερο από απλό παιχνίδι και αυτό μπορεί να συμβεί μόνο εάν μπει εμπρόθετα μια σκοπιμότητα, εντούτοις χωρίς να φαίνεται ως τέτοια, η οποία θα καλλιεργεί την ψυχή. Το δύσκολο όμως έργο, της καλλιέργειας του ατόμου, το έχει αναλάβει σύμφωνα με τον Kant η Φύση, γι' αυτό και ως υπερτερούσα στην κατατακτήρια σειρά που δίνει ο φιλόσοφος έναντι της τέχνης, θα πρέπει στα έργα τέχνης, για να αποκτήσουν την προσδοκώμενη ωραιότητα να διαφαίνεται η «όψη της φύσης»²⁸ χωρίς ωστόσο να ξεχωρίζει ο κανόνας που έχει χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης μέσα στο έργο του.

Ο Valéry γίνεται οπαδός της γνώσης, παραλληλίζοντας την απόκτηση γνώσης δίχως σκοπό, με την ενατένηση του ωραίου και της ικανοποίησης που δίνει η αισθητική απόλαυση²⁹. Εκδηλώνεται έτσι μια άλλη μορφή της σιβυλλικής διατύπωσης του Kant, της

²⁸ Ο.π., σ. 211

²⁹ «[...] ότι το μανθάνειν εύρεστον όχι μόνον εις γαρ μιμείσθαι σύμφυτον τοις ανθρώποις εκ παιδών έστι...» Αριστοτέλης, *Περί Ποιητής*.

σκοπιμότητας χωρίς σκοπό, που όμως είναι τόσο ζωτικής σημασίας για την ανθρώπινη συγκρότηση. Οι καλές τέχνες, επισημαίνει ο Kant,³⁰ στο απόγειό τους θέλησαν οπωσδήποτε την αρωγή των επιστημών και συνεπώς μια τέτοια απόκριση του φιλοσόφου συμφωνεί απόλυτα με το πνεύμα του Γάλλου ποιητή.

Ενώ όμως ο Paul Valéry συσχετίζεται έμμεσα με την ιδεαλιστική φιλοσοφία του Kant, σύμφωνα με την οποία η Φύση υπερβαίνει την αισθητική παρουσία των τεχνών, την ίδια στιγμή διατυπώνει και την συμμετρικώς αντίθετη άποψη, αυτήν που τον φέρνει πλησιέστερα στην εγελιανή φιλοσοφία ορίζοντας ότι το έργο τέχνης (καθώς εγκλείει την ανθρώπινη επεξεργασία) βρίσκεται σε υψηλότερη βαθμίδα από τη Φύση. Ο Valéry αναφέρει: «Όλο το πρόβλημα της τέχνης έγκειται στη σύνδεση των διαδικασιών της ζωντανής φύσης με την πράξη του ανθρώπινου τύπου. Τραγουδώ σημαίνει δίνω σε μια φωνή τη μορφή ενός φυτού που μεγαλώνει ή της δραστηριότητας ενός πουλιού μέσα στο χώρο. Η μίμηση, η περιγραφή, η αναπαράσταση του ανθρώπου ή των άλλων πραγμάτων δεν σημαίνει μίμηση της φύσης στη λειτουργία της: σημαίνει μίμηση των προϊόντων της, και αυτό είναι τελείως διαφορετικό»³¹. Η εγελιανή επιρροή *-το καλλιτεχνικό προϊόν είναι υψηλότερης βαθμίδας της Φύσης-* είναι εμφανής στο ζήτημα αυτό, αλλά ταυτόχρονα ο ποιητής δεν επαναπαύεται απλώς και μόνο στην «αισθητοποίηση της ιδέας». Η τέχνη χρειάζεται μόχθο και καλλιεργημένη ψυχή, ώστε να υπερβεί την απλή μίμηση μορφών και να φτάσει στο σημείο να διδαχθεί και

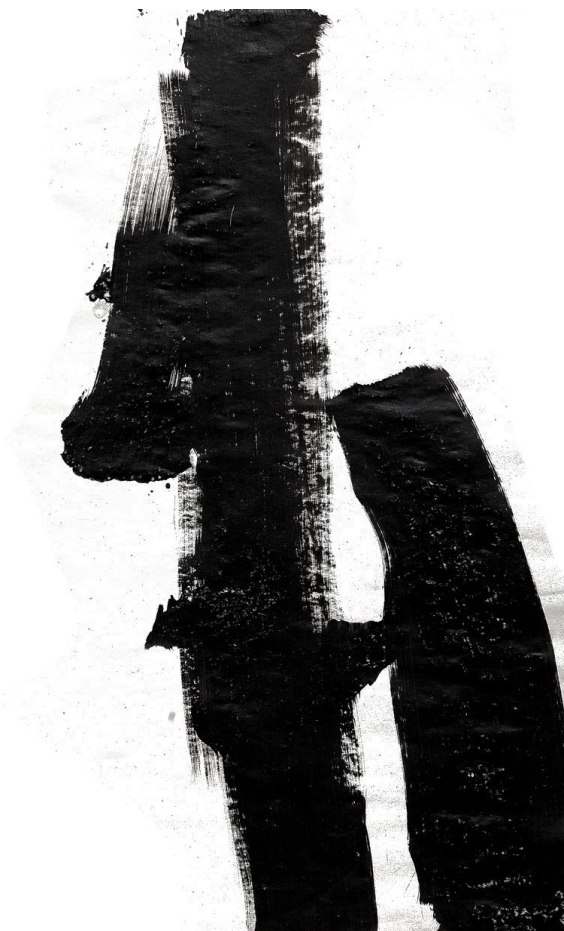
³⁰ «Αυτό που οδήγησε στην έκφραση ωραίες επιστήμες, είναι χωρίς αμφιβολία η σωστή παρατήρηση ότι οι καλές τέχνες, σε όλη τους την τελειότητα, χρειάστηκαν σε μεγάλο βαθμό την επιστήμη...»

I. Kant: *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Αθήνα 2005 σ. 209

³¹ P. Valéry, *Στοχασμοί – επιλογή από το έργο του*, μτφρ. Χ. Μπανάκου-Καραγκούνη, Στιγμή

επομένως να προβάλλει **δομές**.³² Αν υπάρχει κάποιος, μεταξύ των απογόνων του Μαλαρμέ, που ανύψωσε το καλλιτεχνικό αντικείμενο σε περίοπτη θέση, ερμηνεύοντάς το ως προϊόν επιλογής και δόμησης στοιχείων αντλημένων από ένα ευρύ φάσμα δυνατοτήτων, αυτός είναι σίγουρα ο Valéry, αναφέρει ο καθηγητής φιλοσοφίας Διονύσης Καββαθάς.

³² «όσο για τα αντικείμενα όμως που φτιάχνει ο άνθρωπος, αυτά οφείλονται στις πράξεις του νου». (Ε.94)



5 Βα]

5.1 Ο Ευπαλίνος στο Χρόνο

*Χρησιμοποιούμε πέτρα, ξύλο, τσιμέντο, για να
χτίσουμε σπίτια, παλάτια.
Αυτό σημαίνει κατασκευή. Λειτουργεί η
εφευρετικότητα.
Ξαφνικά όμως αγγίζετε την καρδιά μου, με
εμφραίνετε, είμαι ευτυχισμένος, λέω:
Είναι ωραίο. Αυτό σημαίνει αρχιτεκτονική. Η τέχνη
είναι εδώ.³³*

Στις 30 Σεπτεμβρίου το 1921 από τις εκδόσεις Nouvelle Revue Française, κυκλοφορεί το λεύκωμα *Architectures 1921* ένας ογκώδης τόμος που αναφέρεται στην αρχιτεκτονική, την εσωτερική διακόσμηση, τη ζωγραφική, τη γλυπτική και ο Paul Valéry προλογίζει την έκδοση αυτή με ένα κείμενο που τιτλοφορείται *Διάλογος των νεκρών*. Το 1923, το μικρό αυτό κείμενο του Valéry, θα αυτονομηθεί και θα κυκλοφορήσει μόνο του, από τις εκδόσεις Gallimard και θα έχει τίτλο *Ευπαλίνος*. Το κείμενο αυτό θα συμπληρώσουν δυο άλλα κείμενα, ο *Διάλογος της Ψυχής και του Χορού* και ο *Διάλογος του Δέντρου* και έτσι το 1944 θα έχουμε την τελική τους μορφή, με ένα εξώφυλλο ενός αρχαίου ναού και συγκεκριμένα του Επικουρείου Απόλλωνος στις Βάσσειες της Φιγαλίας, του οποίου ο αρχιτέκτων ήταν ο Ικτίνος. Το 1935 ο *Ευπαλίνος* θα αποκτήσει και ελληνική ταυτότητα με τη μετάφραση της Έλλης Λαμπρίδη την οποία και θα προλογίσει ο

³³ Le Corbusier, *Για Μια Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 2004 μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, σ.123

Άγγελος Σικελιανός. Ποίηση και Αρχιτεκτονική, λοιπόν, συμπορεύονται μαζί για να καλύψουν τις σκέψεις του Γάλλου ποιητή και στοχαστή. Η ποίηση δηλαδή, έρχεται να καλύψει με το λόγο της, τις σκέψεις για την αρχιτεκτονική δημιουργία, όπως τη στοχάζεται ο Paul Valéry.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο διάλογος γράφεται τρία μόλις χρόνια μετά το *Θαλασσινό Κοιμητήριο*³⁴, δηλαδή μια περίοδο αναζήτησης της ποιητικής μεθόδου του ποιητή, αλλά παράλληλα και έντονης ενδοσκόπησης της ελληνικής αρχιτεκτονικής, όπως εκείνη εμφανίζεται μέσα στα γραπτά του Βιτρούβιου και του Αλμπέρτι, με σκοπό τη γέννηση μιας νέας. *Ο Διάλογος των σκιών* (κείμενο που κυκλοφόρησε παράλληλα με το *Vers une Architecture*), έμεινε στην κυριολεξία μέσα στη σκιά και δε φωτίστηκε όπως θα του άρμοζε στο πεδίο της αρχιτεκτονικής. Το κείμενο, πατώντας πάνω στη σκέψη σύγχρονων αρχιτεκτόνων, αλλά και κειμένων που αφορούν στην αρχαιότητα και πιο συγκεκριμένα στην Αρχαία Ελλάδα, αποτελεί μια καλή ευκαιρία για αναστοχασμό της εποχής του ποιητή.

Ο διάλογος του έργου, λαμβάνει χώρα στα Ηλύσια Πεδία μεταξύ του Φαίδρου και του Σωκράτη. Ο Valéry εκμεταλλεύεται την πλατωνική μέθοδο του σωκρατικού διαλόγου και έτσι μέσα από το στόμα του Φαίδρου εξετάζει θέματα που αντιστοιχούν υποθετικά στην Αρχαία αρχιτεκτονική εκφέροντας εντούτοις τις αντιλήψεις του για την αρχιτεκτονική της εποχής του. Με τον αναχρονισμό που κάνει ο ποιητής, σχετικά με την επιλογή των προσώπων, τονίζει ότι οι ιδεώδες της σκέψης και του πνεύματος για εκείνον βρίσκεται στην

³⁴ Πώς γίνεται να μην αντιπαραβάλουμε το τούτο το ποιητικό, συνάμα αρχιτεκτονικό, *Θαλασσινό Κοιμητήριο*, του ποιητή, με εκείνο που σχεδίασε ο Le Corbusier, στην Κυανή Ακτή, σχεδιάζοντας και κατασκευάζοντας έτσι την τελευταία κατοικία του. Η επιρροή του ποιητή τόσο στη συγγραφική όσο και στην αρχιτεκτονική πορεία του αρχιτέκτονα είναι έκδηλη.

Αρχαία Ελλάδα³⁵. Ο διάλογος αυτός είναι φανταστικός και μάλιστα ο Valéry σα να βιάστηκε να ονοματοδοτήσει το έργο του, αφού το όνομα «Ευπαλίνος» το οποίο χρησιμοποίησε, μάλλον αντιστοιχεί σε έναν αρχαίο μηχανικό από τη Σάμο, παρά σε κάποιον αρχιτέκτονα.

Όσον αφορά το σχολιασμό του έργου, θα μπορούσαμε να περιοριστούμε στην προηγούμενη άποψη σύμφωνα με την οποία ο Valéry κάνει λόγο για την αρχιτεκτονική της εποχής του, και ειδικότερα για το κομμάτι εκείνο που αναφέρεται στη νεωτερικότητα, μεταφέροντας τις σκέψεις αυτές με ποιητικό τρόπο στο χαρτί. Μια τέτοια διατύπωση, όμως, είναι μάλλον απλουστευτική και περιορισμένη, διότι αναλύοντας εκτενέστερα τις απόψεις του Valéry, εντοπίζουμε σε αυτές μία βαθύτερη διερεύνηση. Ο ποιητής προσπαθεί να εξετάσει την αρχιτεκτονική ως τέχνη, επιχειρώντας μια οντολογική διερεύνηση.³⁶ Στρέφοντας δηλαδή το ενδιαφέρον του στην αναγκαιότητα της τέχνης, εν προκειμένω της αρχιτεκτονικής, και επιχειρώντας να αποκαλύψει τις αρχές της αλλά και την ιδιαίτερη φύση της. Ο Valéry, μέσα από την παρουσία του Σωκράτη στο διάλογό του, προσβλέπει στη γνώση, την αλήθεια. Τα κτήρια τα οποία τραγουδούν³⁷ και είναι τα μόνα τα οποία αξίζουν την προσοχή μας, είναι εκείνα, μέσα στα οποία ο αρχιτέκτονάς τους «βυθίστηκε ως τις άκρες του είναι του».³⁸

Είναι γεγονός ότι ο Valéry, ξεκινάει πολλές φορές τις αφηγήσεις του, με αφορμή ένα ασήμαντο αντικείμενο που δεν θα τύχαινε σε αντίθετη περίπτωση την προσοχής μας. Αυτό το ασήμαντο αντικείμενο, το παράξενο, «το πιο αμφίβολο και πολυσήμαντο πράμα

³⁵ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Α, Αθήνα, 2001, σ. 126

³⁶ «Από την όχθη τούτη...βλέπουμε όλα τα ανθρώπινα πράγματα και όλες τις φυσικές μορφές... με τον αληθινό ρυθμό της ουσίας τους.» (Ε.18)

³⁷ P.Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.38

³⁸ Ο.π., σ.43

στον κόσμο»³⁹, ανακαλύπτει, μας αφηγείται ο ποιητής, ο Σωκράτης στα εφηβικά του χρόνια στην ακροθαλασσιά, τότε που ακόμα ήταν νέος, ελεύθερος, γεμάτος ζωή και «δρασκεύλιζε με φόρα το καμπυλωτό περιγιάλ»⁴⁰. Το αντικείμενο αυτό εν τέλει δεν προσδιορίζεται ακριβώς, ούτε καταλαβαίνει ο αναγνώστης περί τίνος πρόκειται, όμως αποτελεί το πεδίο σκέψης και προβληματισμού του νεαρού Σωκράτη, πράγμα το οποίο μας επιτρέπει να καταλάβουμε τη μέθοδο του ποιητή. Μέσα από αυτό το αμφίσημο αντικείμενο που ο Σωκράτης συγκρίνει την εικόνα του με όλες τις γνωστές εικόνες των κατηγοριών του νου του, μας δίνεται, με ποιητικό τρόπο, η διαπίστωση της διαφοράς των φυσικών πραγμάτων από τα πράγματα που δημιουργεί ο άνθρωπος⁴¹ και έτσι ο διάλογος προχωρά με την κατάφαση του Σωκράτη να επιλέξει το δρόμο της γνώσης. Ωστόσο ο Valéry, ανήκοντας στην περιοχή των συμβολιστών ποιητών, δε θα μπορούσε να αναφερθεί σε κάποιο γεγονός μέσα στα ποιήματά του, τυχαία χωρίς πολύ συγκεκριμένη σκοπιμότητα. Με τη σκέψη αυτή, το αντικείμενο που επιλέγει να αναφέρει δεν αποτελεί καθόλου τυχαίο γεγονός έστω κι αν αυτό δεν το αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης από την πρωτοβάθμια ανάγνωση του ποιήματος. Δεν αποτελεί επίσης τυχαίο γεγονός και η τοποθεσία στην οποία επιλέγει να μας παρουσιάσει, να μας φανερώσει τούτο το αντικείμενο. Η τοποθεσία είναι πολύ απλώς ένα **όριο** (στεριάς-θάλασσας) και το ίδιο το αντικείμενο αποτελεί ένα **σύμβολο της γονιμότητας**. Σύμβολο γάμου. Αυτό το όστρακο(;) που σε άλλο ποίημά του θα μεταμορφωθεί

³⁹ Ο.π., σ.73

⁴⁰ Ο.π., σ.74

⁴¹ Ο άνθρωπος μεταχειρίζεται τη φύση χωρίς να ενδιαφέρεται για το σύνολο των ιδιοτήτων των υλικών της. Μόνο για μερικές ιδιότητες ενδιαφέρεται οι οποίες σχετίζονται με την έννοια του σκοπού. Επομένως υπάρχει πάντα σε αυτά που κατασκευάζει ο άνθρωπος μια επιπρόσθετη κατηγορία, αυτή της ωφελιμότητας και της χρησιμότητας. Τα δε σύνολα που απαρτίζονται είναι πάντα μικρότερης σημασίας και περισσότερο απλά, από τη μονάδα που τα απαρτίζει. (Ε.88)

σε **κοχύλι**, είναι ένα θαυμαστό αντικείμενο, αφού το ίδιο αποσπά από τα υπόλοιπα αντικείμενα της φύσης μια εξέχουσα γεωμετρική μορφή και έτσι λοιπόν μια ευκαιρία για διαλογισμό της τέχνης, του κατοικείν, της φύσης.

Η γνωριμία του Φαίδρου με τον Ευπαλίνο μάς δίνει την πτυχή της αρχιτεκτονικής ως τέχνη ενώ, η γνωριμία του με τον Τρίδωνα τον Σιδώνιο, έναν πρώην ναυτικό και ναυπηγό πλοίων μάς αποκαλύπτει την τεχνική πλευρά, την κατασκευαστική αναγκαιότητα που απαιτεί ένα αρχιτεκτονικό έργο, ως δεύτερη σημαντική πτυχή της αρχιτεκτονικής έκφρασης. Αυτός ο παράξενος ξένος, στο διάλογο του Valéry, αντίκριζε όλα τα έργα αποκλειστικά από την άποψη της πρακτικής εφαρμογής και των τεχνικών τρόπων οργάνωσής τους.⁴² Ο Ευπαλίνος κτίζει κατασκευάσματα από πέτρα (ναούς), ο Τρίδων κατασκευάζει ξύλινα οικοδομήματα (πλοία). Το έργο αποφασίζει ο ποιητής να τιλοφορηθεί *Ευπαλίνος*, όχι για να υποτιμηθεί η προσέγγιση του Τρίδωνα απέναντι σε εκείνη του αρχιτέκτονα, αλλά γιατί η ενδοσκοπική ματιά του Valéry, στόχο έχει τη βαθύτερη αποτίμηση της αρχιτεκτονικής η οποία ξεπερνά τα όρια της απλής κατασκευής, αν και βέβαια οι γνώσεις των λεπτομερειών θεωρούνται οπωσδήποτε απαραίτητες. «Στην εκτέλεση» επιμένει ο Φαίδρος «δεν υπάρχουν λεπτομέρειες».⁴³ Η βαθιά μελέτη της φύσης, ο ακριβής υπολογισμός και οι συνεχείς παρατηρήσεις της, αποσκοπούν στην επιστημονική διάσταση της αρχιτεκτονικής η οποία θα κατασκευάσει έργα στέρεα. Τα πλοία στο διάλογο του Valéry, συνδέονται με την παρατήρηση και τη λογική ανάγνωση των φυσικών μορφών που επιβιώνουν στο θαλάσσιο περιβάλλον και όχι απλώς με την αναλογική μεταφορά τους στις ξύλινες κατασκευές. Η αντιμετώπιση του θαλάσσιου περιβάλλοντος αναλύεται σε δυνάμεις και

⁴² Ο.π., σ.102

⁴³ Ο.π., σ.22

μαθηματικές προσεγγίσεις που εξηγούν την επιρροή των καταπονήσεων πάνω στα πλέοντα σώματα, έτσι ώστε να μπορέσουν αυτοί οι υπολογισμοί **σωστά** να εφαρμοστούν στη ναυπηγική και το πλοίο να ισορροπήσει.

Στο τέλος του *Ευπαλίνου* μιλά ο Σωκράτης στον Φαίδρο για έναν υποθετικό αντίθετό του που τον αποκαλεί Αντισωκράτη. Σύμφωνα με την παρουσία του αυτή, αν ο Σωκράτης αναζήτησε μέσα στη φιλοσοφία του, την πορεία του προς το θείο, συνδέοντας τα με το λόγο και την ηθική διδασκαλία, ο Αντισωκράτης θα επιχειρούσε την ίδια πορεία προχωρώντας μέσα από την τέχνη και την ανθρώπινη κατασκευή. Τείνει να ισχυριστεί ο Σωκράτης με εμφανή νοσταλγική χροιά μιας και μόνο οι σκιές απέμειναν να συνομιλούν, ότι μέσα από την οργανωτική συνθήκη του νου, ο άνθρωπος είναι ικανός να προσεγγίσει εξίσου το θείο. Ένας άλλος δρόμος κατάκτησης της αθανασίας, παρατηρεί ο Μιχελής, είναι εκείνος της τέχνης, της τεχνικής, της λογικής. Όλες αυτές θέλουν να «ικανοποιήσουν τη λαχτάρα των ανθρώπων για την αιωνιότητα, μια λαχτάρα, που κατά βάθος είναι τρέλα, αλλά χωρίς αυτή είναι αδύνατη η ζωή».⁴⁴

Εν τέλει, ο *Ευπαλίνος* ολοκληρώνεται με τις σκέψεις του Valéry με μια έντονη εσωτερικότητα να υποστηρίζουν ότι η τέχνη αναζητά το Θεό. Μέσα από αυτόν την αλήθεια⁴⁵. Αναμφισβήτητη η οντολογία⁴⁶ του Valéry, αφορά την εξερεύνηση του εαυτού μας, στην προσπάθεια να συγκεράσουμε τη θεωρία με την πράξη. Το προαναφερθέν όστρακο, αποσκοπούσε σε αυτόν ακριβώς το γάμο. Σε μια

⁴⁴ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Α, Αθήνα, 2001, σσ.126,127

⁴⁵ Στη συνέχεια της εργασίας θα παρουσιάσουμε την αλήθεια όπως την αντιλαμβάνεται ο Martin Heidegger, αναζητώντας σημείο τομής των στοχαστών.

⁴⁶ Οντολογία: Η επιστήμη του όντος, ο κλάδος της φιλοσοφίας που ασχολείται με το ον. Μπορεί να θεωρηθεί επιμέρους κλάδος της μεταφυσικής, αν και συχνά οι δύο όροι χρησιμοποιούνται σαν να ήταν συνώνυμοι.

Πηγή: <http://filosofyeap.blogspot.gr/>

εσωτερικότητα (θεωρία) που εξωτερικεύεται με την πράξη (τέχνη). Μέσα από αυτήν την πράξη ένωσης, διυλίζονται τα ερεθίσματα των αισθήσεών μας διαμέσου της σκέψης και συνακόλουθα αποκτάμε τη δύναμη να παράγουμε έργα των οποίων η ωφελιμότητα δεν είναι άμεσης ζωτικής σημασίας, αλλά νοηματοδοτούν τη ζωή μας, αποκαλύπτοντας την αλήθεια του βαθύτερου εαυτού μας με τη διαρκή παρουσία του θεϊκού μέσα σε αυτά.⁴⁷

⁴⁷ Ο Valéry γράφει σε ένα σημείο του: [...] είμαστε σε θέση να διαθέσουμε τις δυνάμεις μας κατά τέτοιο τρόπο ώστε να διαμορφώσουμε μια ύλη πέρα από κάθε πρακτική επιδίωξη, και κατόπιν να πετάξουμε ή να εγκαταλείψουμε ολοσχερώς το αντικείμενο που κατασκευάσαμε.»

Π. Πούλος (επιμ.), *έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα : Paul Valéry: η έννοια της τέχνης γενικά*, (σσ.193-204)

5.2 Η Αρχιτεκτονική στην Εποχή του *Ευπαλίνου*

5.2.1 Νεωτερικότητα: Νεογοθτική ή Νεοκλασική αρχιτεκτονική;

Υπάρχει πάντα, για όλους τους μεγάλους φιλοσόφους, στοχαστές, ιστορικούς που μελετάμε, η περίπτωση να έχουν κάνει σφάλμα, είτε λογικό (κατανόηση ιστορικών δεδομένων), είτε ποσοτικό (σύγκυση στις χρονολογικές τοποθετήσεις) κατά τη διάρκεια του συγγραφικού τους έργου και δεν προεξοφλείται η εγκυρότητά τους. Όλοι οι προγενέστεροι εμπίπτουν στο πεδίο της κριτικής, κανείς δεν είναι πέραν αυτής και δεν τίθενται a priori σε ξεχωριστή βαθμίδα εάν προηγουμένως δεν εξεταστούν με τον προσήκοντα τρόπο. Τα όποια λάθη (ιστορικά) γίνονται περισσότερο εμφανή σε εμάς, όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση (χρονική) με την οποία εξετάζονται.⁴⁸

Αυτό που παράγει το μοντέρνο κίνημα δεν αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο στις τέχνες και οφείλουμε να θεωρήσουμε ότι αποτελεί ένα αντιφαινόμενο πολύ σημαντικών πολιτικών και οικονομικών σχηματισμών, οι οποίοι συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με την ανάπτυξη της αστικής τάξης στη νεότερη Ευρώπη. Έχοντας κατά νου την παραπάνω πρόταση, μπορούμε να συμπεράνουμε χωρίς να έχουμε υποπέσει σε σφάλμα, ότι οι ρίζες της νεωτερικότητας οφείλουν τις απαρχές τους στις μεγάλες πολιτικές μεταστροφές της Ιταλίας του 14^{ου} αιώνα.

⁴⁸ Η διαπίστωση αυτή του Κωσταντίνου Μωραΐτη, αφορά στο σύνολο της παιδείας των ελληνικών πανεπιστημίων η οποία τείνει να ισχυριστεί το αλάθητο όλων των μεγάλων και γνωστών «ονομάτων» που διδασκόμαστε μέσα στα αμφιθέατρα των πανεπιστημίων και έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τις πρακτικές των ευρωπαϊκών.

Η νεωτερικότητα⁴⁹ αποτελεί ένα πολιτικό αίτημα των κοινωνιών για αλλαγή στην κεντρική Ευρώπη και κρύβει στις ρίζες της σπέρματα τόσο μιας νεοκλασικής αντίληψης όσο και της ακριβώς αντίθετης της, της μεσαιωνικής. Η γέννηση μιας αστικής τάξης, πλήρως αντίθετης προς τα βασιλικά καθεστώτα, προβάλλει τον κλασικισμό ως κεντρικό της θέμα⁵⁰. Σε αντίθεση αλλά και ταυτόχρονα με αυτό το ρεύμα, αναπτύσσεται αυτό που αποκαλούμε Ρομαντισμός. Ο Ρομαντισμός ισχυρίζεται ότι ο Διαφωτισμός δεν έλυσε τα προβλήματά του και στρέφεται προς τη μεσαιωνική περίοδο, θεωρώντας ότι η μεσαιωνική περίοδος πρέπει να αποτελέσει το πολιτιστικό κέντρο ανάπτυξης των νεώτερων κοινωνιών και όχι η περίοδος του Διαφωτισμού. Αρχιτεκτονικά αυτό εμφανίζεται ως νεογοτθικός ρυθμός και παράγει μορφικά πρότυπα που ανάγονται στο Μεσαίωνα περιλαμβάνοντας εκτός από τη γοτθική αρχιτεκτονική και τη βυζαντινή. Έτσι λοιπόν τόσο ο νεοκλασικισμός όσο και η νεογοτθική αρχιτεκτονική, παράγονται στο πλαίσιο μιας ανάπτυξης νεωτερικότητας, η οποία εν τέλει, αφορά και στην αλλαγή στάσης της κοινωνίας.

Ο κλασικισμός είναι η πρώτη εκδήλωση διεθνούς νεωτερικής αρχιτεκτονικής. Προσπαθεί με το δικό του τρόπο, να κανονικοποιήσει την έκφραση, να δημιουργήσει κανόνες ανάπτυξης που θα ήταν

⁴⁹ Οι απαρχές της νεωτερικότητας προσδιορίζονται τουλάχιστον κατά τον 16ο αιώνα και πιθανότατα κάποιους αιώνες πριν. Στην ουσία της αυτό που αποκαλούμε νεωτερικότητα είναι ένα κράμα επιρροών και όχι αυτό που αποκαλούμε η αρχιτεκτονική που συνέβη στις αρχές του 20ου ή τέλη του 19ου αιώνα. Ο Viollet le Duc θέτει ως πεμπτουσία της γαλλικής αρχιτεκτονικής τη γοτθική και πιο συγκεκριμένες τη ρωμανική, συνεπώς τοποθετείται κατά τον 12^ο και 13^ο αιώνα. Για εκείνον περιγράφεται μια «Αναγέννηση» η οποία διαφέρει από εκείνη του 16^{ου} αιώνα και η οποία δεν στρέφει το ενδιαφέρον της αποκλειστικά και μόνο στη μορφή.

⁵⁰ Ο κλασικισμός αποτελεί έμβλημα της αστικής δημοκρατίας η οποία επιβλήθηκε κατά το πρότυπο της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας και στις αρχές της ρωμαϊκής δημοκρατίας, επομένως για αυτό το λόγο είναι νεο-κλασική.

εφαρμόσιμοι διακρατικά και παγκόσμια και να εγκαταστήσει αυτούς τους κανόνες στην πολιτική αστική δημοκρατία. Η νεωτερικότητα, ο μοντερνισμός στη Δύση, δε συνδέεται μόνο με την ανάπτυξη του Διαφωτισμού και των ισχυρών αστικών πολιτευμάτων. Συνδέεται επίσης και με τα αντίθετά τους τα οποία συγκροτούν το γενικότερο ρεύμα που έρχεται σε αντίθεση με το κλασικισμό, τον ρομαντισμό. Με τον τρόπο αυτό, δεν έχουμε μόνο μια φωτεινή Ευρώπη, αλλά έχουμε επίσης μία Ευρώπη των μεσαιωνικών σκιών. Μια νεοκλασική και μια νεογοτθική. Συνεπώς νεογοτθικό και νεοκλασικό αποτελούν εκφράσεις της αναμενόμενης νεωτερικότητας και τα δύο στυλ συνυπάρχουν σε μια διαλεκτική συσχέτιση. Η συσχέτιση και η ανάπτυξη αυτών των δύο ρευμάτων θα δώσει αυτό που αργότερα ονομάζουμε Διεθνές Στυλ και που οι πρωτοπόροι (Pioneers) θα προσπαθήσουν εσφαλμένα να πείσουν ότι ξεκινάει ως Μοντέρνο τον 19ο αιώνα. Κάτι τέτοιο δεν είναι αληθές, ξεκινάει αρκετά νωρίτερα και είναι κατ' αρχήν πολιτικής τάξης.

Το Διεθνές Στυλ θα κατηγορήσει τις παλαιότερες εκφράσεις του κλασικισμού ή του ιστορικισμού σαν αρνητικές, αλλά ήδη έχει αποσπάσει και έχει δεχτεί από αυτές επιρροές. Η ιστορία έχει ενταχθεί άπαξ και δια παντός στο σώμα του Μοντερνισμού, ώστε το ίδιο το ρεύμα να προσπορίζεται από αυτήν τις πιο καθολικές αρχές της. Η ιστορία της αρχιτεκτονικής είναι γεμάτη από κτήρια με ιστορικίζουσα μορφολογία. Εντούτοις αυτό που μας αφορά, δεν είναι μόνο οι μορφές και τα στυλ αλλά κυρίως οι διαδικασίες⁵¹ που χρησιμοποιήθηκαν για την παραγωγή των εκάστοτε μορφών και πολύ περισσότερο η προσπάθεια ερμηνείας του παρελθόντος στη σύγχρονη εποχή.

⁵¹ Μ.Κωσταροπούλου, *Αισθητική Θεώρηση της Αρχιτεκτονικής Δημιουργίας, από το Δράμα στην Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 2008, σ.291

5.2.2 Προς μια Νέα Αρχιτεκτονική

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ είναι η κατ' εξοχήν τέχνη που πλησιάζει το πλατωνικό μεγαλείο, τη μαθηματική τάξη, τον διαλογισμό, την αντίληψη της αρμονίας μέσα από σχέσεις που προκαλούν συγκίνηση. Αυτός είναι ο ΣΚΟΠΟΣ της αρχιτεκτονικής⁵²

Το νέο ρεύμα, ή νέα λογική κατασκευής, αναδεικνύεται σημαντικά, από τα κείμενα και τα γραπτά αρχιτεκτόνων, ή θεωρητικών της αρχιτεκτονικής, οι οποίοι φλερτάρουν με την ιδέα μιας κατασκευής της οποίας το χαρακτηριστικότερο στοιχείο, θα είναι αυτό που αποκαλούμε «διαφάνεια». Ο Auguste Perret, ο Auguste Choisy, ο Tony Garnier⁵³, κλείνουν το μάτι προς μια νέα αρχιτεκτονική, πολύ πριν γραφτεί και κυκλοφορήσει το ομότιτλο βιβλίο του νεότερου σε ηλικία Le Corbusier. Σε κοινωνικό επίπεδο, η αίσθηση ευθύνης που αισθάνονται οι καλλιτέχνες για μια νέα κοινωνία προσανατολισμένη περισσότερο στον άνθρωπο, γίνεται ολοένα και πιο έντονα ο ένας πόλος σταθερής αναφοράς για αυτή τη νέα αρχιτεκτονική. Ο ρόλος της “École des Beaux-Arts” σε αυτήν τη στροφή είναι καθοριστικής σημασίας, αν και, όπως μας πληροφορεί ο Reyner Banham, η στάση

⁵² Le Corbusier, *Για Μια Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 2004 μτφρ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, σ.87

⁵³ Συγκριτικά με τον Paul Valéry (1871 – 1945), ο Tony Garnier είναι μόλις 2 χρόνια μεγαλύτερός του, ενώ ο Auguste Perret μικρότερος κατά 3. Η αριθμητική προσέγγιση βοηθάει καλύτερα τον αναγνώστη να αντιληφθεί ότι πρόκειται ουσιαστικά για ομάδα ατόμων περίπου συνομήλικων των οποίων οι ιδέες συνδιαμορφώνουν σε ένα γενικότερο πλαίσιο που κατεύθυνση έχει τη νέα τέχνη, τις ιδέες του άλλου. Ο Julien Guadet είναι κατά 37 χρόνια μεγαλύτερος του Paul Valéry και καθηγητής στην École des Beaux-Arts, ο Le Corbusier είναι ο «Βενιαμίν» της παρέας με 16 χρόνια διαφορά από τον ποιητή, ενώ τέλος ο Viollet le Duc είναι ήδη 57 ετών όταν γεννιέται ο Valéry και φαίνεται πως διανοίγει το δρόμο της... «διαφάνειας»

των «πατέρων» της νέας αρχιτεκτονικής ως προς την παρισινή σχολή, παρέμενε διφορούμενη.

Έως τότε η σχολή αυτή, κρατάει τα ηνία σε πρωτοπορία στην Δυτική Ευρώπη, και επομένως οι νέοι αρχιτέκτονες απόφοιτοι της σχολής σχεδιάζουν και κτίζουν σύμφωνα με τις αρχές τις οποίες δεξιώνεται η ακαδημαϊκή κοινότητα⁵⁴. Μια τέτοια υιοθέτηση στάσης αφορά τους άξονες συμμετρίας στις κατόψεις των κτηρίων, τη συναρμογή λεπτομερειών από διάφορους ρυθμούς του παρελθόντος και κατά το δυνατόν μια ποικιλία στη διαμόρφωση των όψεων. Επομένως η έννοια της σύνθεσης κάνει την εμφάνισή της αναφερόμενη ακριβώς σε αυτό το γεγονός που η λέξη δηλώνει. Οι αρχιτέκτονες συν-θέτουν, δηλαδή τοποθετούν μαζί σε μια ενότητα, διάφορα στοιχεία με απώτερο σκοπό τη δημιουργία του κτηρίου.⁵⁵

Τα δύο παράλληλα ρεύματα που κυριαρχούν, όπως ήδη αναφέρθηκε, το ίδιο αντιφατικά, εξίσου δυναμικά, συνδιαμορφώνουν το σκηνικό των πόλεων. Ελληνική και γοτθική αρχιτεκτονική αντιπαλεύουν στο ποια θα κυριαρχήσει σχετικά με τις αρχές που προσκομίζουν στη νέα αρχιτεκτονική. Παράλληλα με αυτές τις δύο κατευθύνσεις, γεννιούνται και οι θεωρίες που ακολουθούν και αφορούν την «επένδυση» και τη «διαφάνεια».⁵⁶ Ο Choisy, καθηγητής

⁵⁴ Οφείλουμε στο σημείο αυτό να αναφέρουμε την παρατήρηση του R. Banham, ότι πολλές από τις ακαδημαϊκές ιδέες που ενστερνίζονται οι αρχιτέκτονες, δεν προέρχονται από το χώρο διδασκαλίας της École des Beaux-Arts, αλλά από το πεδίο της ζωγραφικής.

⁵⁵ Αναφερόμαστε εδώ στη στοιχειακή σύνθεση, από την οποία ο ίδιος ο Le Corbusier δε ξεφεύγει κατά τη διάρκεια της κατασκευής και σύνθεσης των πρώτων του έργων. Πατέρας μιας τέτοιας ιδέας για την αρχιτεκτονική θεωρείται ο Julien Guadet.

⁵⁶ Σε έναν πολύ συνοπτικό πίνακα στην εργασία του 6^{ου} εξαμήνου φαίνονται τα ονόματα που πρωτοστατούσαν στη μία και στην άλλη περίπτωση. Εργασία: *Άρης Κωνσταντινίδης / Frank O'Gehry ταξίδι στην αλήθεια σε ενεστώτα χρόνο, φοιτητές, Δ. Θεοδώρου/Α. Καλογηράτος*

<http://www.archisearch.gr/article/634/aris-kwnstantinidhis---frank-owen-gehry---taksidi-stin-alitheia-se-enestwta-xrono---dimitris-theodwro.htm>

στην Ecole des Ponts et Chaussees, είχε αναπτύξει μια ντετερμινιστική άποψη για την ιστορία, υποστηρίζοντας ότι οι διάφορες τεχνοτροπίες δε είχαν προκύψει ως παιχνίδια της μόδας κάθε εποχής, αλλά ως λογικές συνέπειες των εξελίξεων που συνέβαιναν στην κατασκευαστική τεχνική⁵⁷. Το νεοεμφανιζόμενο υλικό που αποτελεί τη μίξη χάλυβα και σκυροδέματος αποτελεί τη λυδία λίθο για τις νέες κατασκευές και που πράγματι θα εξελιχθεί σε σημείο αναφοράς. Το σκυρόδεμα και ο χάλυβας μπορούν να χαρακτηρισθούν, χωρίς υπερβολή, ως η πεμπτουσία των υλικών της νέας εποχής. Στο διεθνή χάρτη της αρχιτεκτονικής τίθεται για πρώτη φορά το ζήτημα της «ηθική» της κατασκευής και της «ειλικρίνειας». Εξαιρείται ως η πιο τίμια και αληθινή αρχιτεκτονική, εκείνη η οποία δέχεται στα σπλάχνα της τη χρήση των νέων υλικών και ταυτόχρονα αναδεικνύει τη λειτουργία τους μέσα από την κατασκευή⁵⁸. Σαν προέκταση αυτών των αρχών, εμφανίζονται κτήρια στα οποία προβάλλει αυτό που λέμε «δομικός κάρναβος» αν και η μορφολογία είναι ακόμα ιστορική. Η Παναγία του Raincy⁵⁹ κτισμένη το 1922⁶⁰ από τον Auguste Perret, σε μία μάλλον κλασικιστική

⁵⁷ Κ. Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα 1999, σ.102

⁵⁸ Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο κομμάτι αυτό, το συναντάμε στον τρόπο με τον οποίο ο αρχιτέκτονας της Savoye χρησιμοποιεί τον φέροντα οργανισμό. Η ειλικρίνεια είναι μάλλον ένα αμφιλεγόμενο θέμα και κατά πως προκύπτει είναι το «θέατρο της αρχιτεκτονικής». Εκείνο δηλαδή, που θέλουμε να πιστεύουν οι άλλοι πως είναι και όχι πως πραγματικά είναι κάτι. Αντίστοιχα, συναντάμε φαινόμενο «κάλυψης απόκρυψης» του Φ.Ο και στο περίπτερο της Βαρκελώνης (1929) από την Mies van der Rohe κατά την οποία, τα στοιχεία που φαίνονται να φέρουν φορτία ουσιαστικά καλύπτουν τον πραγματικό Φ.Ο του περιπτέρου.

⁵⁹ Η πρώτη αυτοτελής έκδοση του *Ευπαλίνου* συμπίπτει με την αποπεράτωση του ναού, ενώ λίγα χρόνια νωρίτερα ο Valéry είχε παρακολουθήσει από κοντά την οικοδόμηση του θεάτρου των Ηλυσιών Πεδίων, έργο του ίδιου αρχιτέκτονα. Ο Valéry με τον Perret ήταν φίλοι σε σημείο μάλιστα ο Charles Nicod να πει: «ο Ευπαλίνος είναι ο Perret».

⁶⁰ Δύο χρόνια νωρίτερα το 1920, στο Potsdam της Γερμανίας έχει χτιστεί το παρατηρητήριο του Einstein από τον Mendelson, από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η μορφή του είναι μάλλον προκλητική εφόσον θέλει με τη μορφοπλασία του, την

μορφοπλασία, αλλά κατασκευασμένη εξ ολοκλήρου από εμφανές σκυρόδεμα, θα υπέβαλλε τους περαστικούς σε μια ασυνήθιστη και πιθανόν τρομακτική θέα, αλλά ταυτόχρονα –πράγμα που επεδίωκε ο αρχιτέκτονας- θα γινόταν και σύμβολο που θα επιθυμούσε όλη η επόμενη νέα γενιά.⁶¹ Ήδη αρχίζει να φαίνεται το γεγονός ότι τα κτήρια, κι αυτό αποτελεί αξίωμα στη σκέψη του Choisy, αποτελούν έναν καθρέφτη της κοινωνίας, μέσα από τον οποίο είμαστε ικανοί να διακρίνουμε τη ήθη και τον τρόπο ζωής της. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι περίπου μισό αιώνα νωρίτερα, ο Victor Hugo χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική στο σύνολό της, ως «το μεγάλο βιβλίο της ανθρωπότητας». Γεννιέται η ιδέα του διαχωρισμού των πληρώσεων του κτηρίου και του φέροντα οργανισμού του, γεγονός που θα αποτελέσει σταδιακά, μια από τις πλέον ηχηρές εκφράσεις του Μοντέρνου Κινήματος και που αυτές θα βρουν την πληρέστερα αισθητική και εκφραστική γραφή τους στα 5 σημεία της αρχιτεκτονικής⁶², και στο ποίημα της ορθής γωνίας⁶³ από τον Le Corbusier. Συνακόλουθα η μορφή του κτηρίου θα είναι άμεση συνεπαγωγή της δομής και της λειτουργίας του. Οι ρυθμιστικές χαράξεις, που επίσης «εμφανίζονται» μέσα στην κρυπτότητά τους, λειτουργούν ως καθοδηγητές και ελεγκτές των αρχικών μορφικών

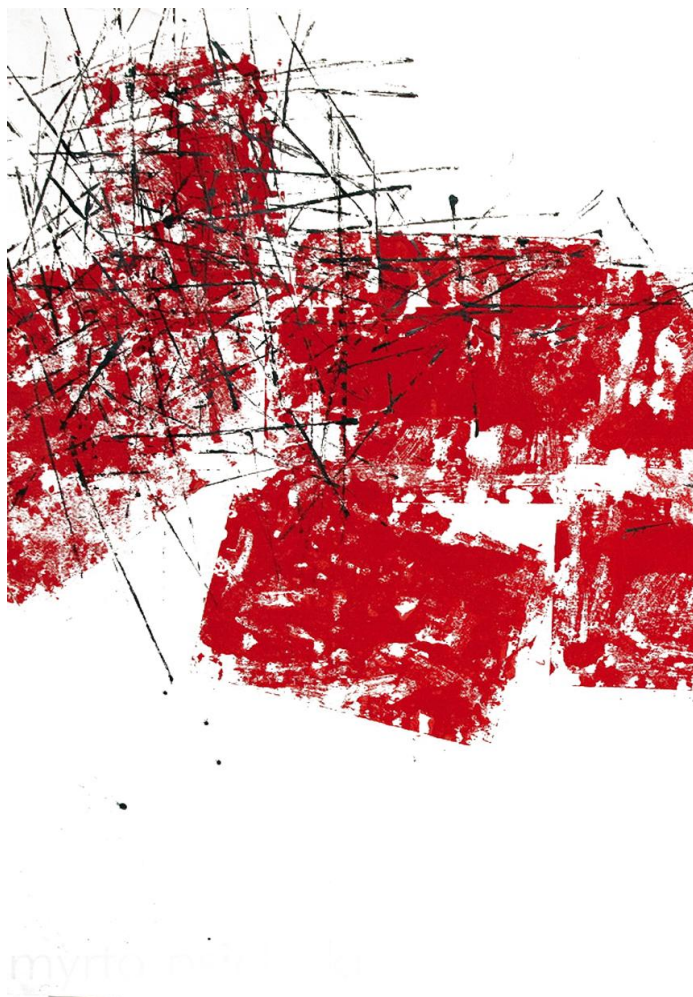
πλαστικότητά του, να φέρει έναν εξπρεσιονισμό στην αρχιτεκτονική έναντι του γαλλικού κονστρουκτιβισμού που επικρατούσε θέλοντας να αναδείξει την πλαστικότητα του (χυτού) υλικού. Ο σκελετός του έργου παραμένει κρυφός και δεν αναδεικνύεται.

⁶¹ R. Banham, *Θεωρία και Σχεδιασμός την Πρώτη Μηχανική Εποχή*, Αθήνα, 2008, σ.58

⁶² Δημοσιεύεται το 1926, τα 5 σημεία είναι η ελεύθερη κάτοψη, η ελεύθερη όψη, το επίπεδο δώμα, η pilotis, τα μακρόσυρτα παράθυρα.

⁶³ Ο Le Corbusier εκφράζει με το ποίημα αυτό, το προσωπικό του όραμα για τον άνθρωπο και τα δημιουργήματά του. Το θέμα του βασίζεται στους νόμους της φύσης γιατί πίστευε ότι η ερμηνεία τους είναι η αφετηρία για την κατανόηση των πάντων. Μέσα από το ποίημα του και τις τέλεια συνδυασμένες λιθογραφίες του σκιαγραφεί, με τον τρόπο που εκείνος αντιλαμβάνεται, την οικουμενική αρμονία του κόσμου και συμφιλιώνει τη φύση με τα έργα των ανθρώπων.

επιλογών των αρχιτεκτόνων, κατά τη διάρκεια της μορφικής επεξεργασίας των όψεων των κτηρίων τους.



5.3 Αισθητικές Αναζητήσεις στην Νεωτερικότητα

Είναι απαραίτητο ο καθένας να κρίνει από μόνος του, χωρίς να χρειάζεται να ξέρει τις κρίσεις των άλλων, ένα αντικείμενο και όχι μιμούμενος τους άλλους, επειδή το αντικείμενο άρεσε καθολικά. Η καλαισθησία αξιώνει μονάχα την αυτονομία. Η μετατροπή της κρίσης των άλλων σε προσδιοριστική αρχή καλαισθησίας εν τέλει οδηγεί στην ετερονομία. Στους κλασικούς αρχαίους που μελετάμε και θαυμάζουμε μοιάζει η κρίση να είναι a posteriori, διότι άλλοι πριν από εμάς έχουν ερευνήσει τα ίδια αντικείμενα με εμάς, όχι για να γίνουμε μιμητές τους, αλλά για να μας δείξουν τις ΑΡΧΕΣ μέσα μας, υιοθετώντας την καλύτερη λύση. Η λέξη κλειδί είναι η λέξη διαδοχή όχι μίμηση. Να αντλείς τη μέθοδο δουλειάς του καλλιτέχνη και όχι τις αρχές του και όχι να τον μιμείσαι.⁶⁴

«Για μία κοινωνία ανθρώπων η αρχιτεκτονική είναι η ωφελιμότερη τέχνη. Πηγάζει από την ανάγκη να εξυπηρετήσει με έργα στέρεα και διαρκείας και τότε μόνο υψώνεται στην ομορφιά. Έχει ως μέτρο τον άνθρωπο»⁶⁵. Με τη φράση αυτή ο Valéry θέτει ως βάση για την αισθητική του απόκριση μια μάλλον περισσότερο αριστοτελική έννοια, δηλαδή εκείνη του ωφέλιμου και του εξυπηρετικού, μολονότι δεν υποβαθμίζει καθόλου την αίσθηση εκείνη που αναφέρεται στην όραση. Η όραση άλλωστε και η ακοή βρίσκονται πιο κοντά στην περιοχή της ψυχής και κάπως έτσι ξεκινά η αντίληψη ότι η μουσική και η αρχιτεκτονική είναι οι δύο τέχνες που συγγενεύουν. Ο Valéry την περίοδο εκείνη έχει ήδη καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η αρχιτεκτονική είναι «η τελειότερη των τεχνών» και μάλιστα πιο συγκεκριμένα η ελληνική αρχιτεκτονική συγκαταλέγεται στα

⁶⁴ I. Kant, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Αθήνα, 2005 (§ 32)

⁶⁵ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.51

«τελειότερα έργα της τελειότερης των τεχνών»⁶⁶. Ο Βιτρούβιος που θέτει στη βάση της αρχιτεκτονικής τα χαρακτηριστικά της ωφέλειας, της ομορφιάς και της αντοχής⁶⁷, θα προσφέρει με τον τρόπο αυτό μια βαθμίδα στον Valéry, ώστε να τονίσει την αγνότητα των μορφών και την «επιστημονικότητα» της τέχνης. Η τριαδικότητα του Βιτρούβιου εμφανίζεται μέσα στο έργο, με την απόκριση του Σωκράτη προς το Φαίδρο να διακρίνει μέσα στο σύμπαν το σώμα του ανθρώπου, την ψυχή του και τον υπόλοιπο κόσμο⁶⁸. Έτσι λοιπόν κατ' αντιστοιχία, τα έργα της τελειότερης πράξης του ανθρώπου, οφείλουν την εξυπηρέτηση (εργονομία), την ομορφιά (συγκίνηση) και τη στερεότητα (στατικότητα).

Η αισθητική θεώρηση της εποχής κατά την οποία ο Valéry γράφει τον *Ευπαλίνο*, μπορεί να παρομοιαστεί με την αναφορά του ποιητή στην αρχιτεκτονική που κάνει προσπάθεια να κοιτάξει προς δύο πλευρές ταυτόχρονα. Το δίπολο Παρελθόν-Μέλλον, «μορφή-μεταμορφή», το σταθερό και το δοκιμασμένο απέναντι σε κάτι νέο όχι και τόσο σίγουρο, συνιστά την πρόκληση για τους νέους αρχιτέκτονες της περιόδου.

Για να το κατανοήσουμε πληρέστερα αυτό αρκεί να σκεφτούμε το παράδειγμα της villa Savoye⁶⁹, που χτίζεται λίγα μόλις

⁶⁶ Ιωάννης-Ανδρέας Γ. Βλάχος, *Ο Πόλ Βαλερύ & ο Παρθενώνας, η Κρυφή Αρχιτεκτονική Δομή του Θαλασσινού Κοιμητηρίου*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2000, σ.44

⁶⁷ Vitruvii, *De Architectura*, Βιβλίο I, Κεφ.2, Αθήνα Β΄ έκδοση, μτφρ. Παύλος Λέφας

⁶⁸ P.Valéry, *Ευπαλίνο ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.95

⁶⁹ Ο.π., σ.163.

«Ο Henry-Russel Hitchcock και ο Philip Johnson την περιέλαβαν στη μεγάλη έκθεση το Διεθνές Στυλ, που οργανώθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, το 1932, μόλις ένα χρόνο από την ολοκλήρωσή της.» Η villa Savoye του Le Corbusier και η κατοικία Tugendhat του Mies van der Rohe θεωρούνται τα αντιπροσωπευτικότερα και καλύτερα δείγματα της εποχής.

Η ιστοριογραφία που αφορά τη συγκεκριμένη κατοικία είναι υπέρ του δέοντος πλούσια και περιγράφεται εκτενέστατα και γλαφυρά στη *Διαγώνιο του Le Corbusier*.

χρόνια μετά τη συγγραφή του *Ευπαλίνου* (1929-1931). Η κατοικία που θα αποτελέσει το «κτισμένο μανιφέστο»⁷⁰ της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής, παντρεύει σε δομικό επίπεδο, το παρελθόν με το μέλλον. Ο Le Corbusier έχει σίγουρα υπ' όψιν του το *Διάλογο των Σκιών* και αναδुकνύονται περίφημα στη villa Savoye, τα λόγια του ποιητή. Κλασικιστική δομή⁷¹ με πουριστική μορφολογία. Ζυμώνονται νέες αναζητήσεις και κατευθύνσεις και σε αντίθεση με τον Valéry, ο οποίος ποτέ τελικά δεν επισκέπτεται την Ελλάδα, αν και η αγάπη του προς αυτήν είναι έκδηλη σε όλο το συγγραφικό του φάσμα, ο Le Corbusier, ο νεώτερος του τρίπτυχου Valéry – Perret – Corbusier, την επισκέπτεται δύο φορές και καταλήγει μέσα του σε πολύ σημαντικά συμπεράσματα εφαρμόζοντάς τα στην κατασκευή⁷².

Η νοητική κατασκευή του Valery είναι τα ποιήματα του και σε αυτά η δομή είναι καθαρά αρχιτεκτονική, επηρεασμένη σαφώς από κίονες, αετώματα, παραστάδες, σηκούς. Η υλική κατασκευή του Corbusier, είναι επηρεασμένη από τη κλασική Ελλάδα και από τις εφαρμογές των νέων υλικών (σιδηροπαγές σκυρόδεμα) με αποτέλεσμα, η δομή του πλέον μαχητικού κτηρίου του Μοντερνισμού, που κατοικήθηκε μόλις 10 χρόνια⁷³, να είναι μια μορφή στα δομικά της χνάρια κλασική, αλλά η πουριστική της μορφή να δηλώνει με ένα νεύμα, μια κατάφαση ένα σαφή προορισμό προς το μέλλον.

⁷⁰ Π. Τουρνικιώτης, *Η Διαγώνιος του Le Corbusier*, Αθήνα, 2010, σ.171

⁷¹ Ο.π., σ.179

⁷² Ο Le Corbusier υποστηρίζει στη δεύτερη επίσκεψη που πραγματοποιεί στην Αθήνα με αφορμή το IV CIAM που λαμβάνει χώρα στο προαύλιο του ΕΜΠ, ότι με την πρώτη επίσκεψη του (Το Ταξίδι της Ανατολής 1911) έγινε «επαναστατημένος», ανακάλυψε επιστρέφοντας στην πατρίδα του ότι οι ακαδημίες λένε ψέματα.

Le Corbusier, *Κείμενα για την Ελλάδα, Αέρας-Ήχος-Φως*, Αθήνα, 2009, σσ. 131-135 επιμ. Γ. Σημαιοφορίδης.

⁷³ Π. Λέφφας, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas*, Αθήνα, 2008, σ.72

Πρβλ. Π. Τουρνικιώτης, *Η Διαγώνιος του Le Corbusier*, Αθήνα, 2010, (κεφ.9)

Οι νέες αποκαλυπτικές δυνατότητες της μηχανής που έρχονται στο φως μέσω της Επανάστασης της Βιομηχανίας από τη μια και οι εξελίξεις στο χώρο των τεχνών από την άλλη, με πρώτο και κύριο εκπρόσωπο τον Paul Cézanne, ο οποίος επιχειρεί μια ανασύσταση του ιμπρεσιονισμού, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό, τα πρώτα πρώιμα κυβιστικά έργα, δημιουργούν γόνιμο έδαφος, ώστε να ενταχθεί σε αυτό και η νέα αρχιτεκτονική πρακτική που *κοιτάζει* στο μέλλον.



5.4 Το Τραγούδι των Κιόνων⁷⁴

*Μερικοί λαοί χάνονται μέσα στους στοχασμούς
των,
αλλά για μας τους Έλληνες τα πάντα είναι μορφή.
Από τα πράγματα δε συγκρατούμε παρά τις σχέσεις
τους
και ωσάν περικλεισμένοι μέσα στη διάφανη μέρα,
όμοιοι με τον Ορφέα, χτίζουμε με το λόγο ναούς
σοφίας και επιστήμης
που μπορούν να ικανοποιήσουν όλα τα λογικά
πλάσματα.⁷⁵*

«**Ε**ν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος...»⁷⁶ και είδεν ο θεός [...] ότι καλόν⁷⁷. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι για να μπορούν να ικανοποιηθούν οι άνθρωποι από το αποτέλεσμα και να θεωρήσουν αισθητικώς ένα ναό, προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός έλλογου όντος. Η προσπάθεια της νεώτερης φιλοσοφίας να θέσει στο επίκεντρο του λόγου κάθε τι που εμπίπτει στις αισθήσεις και την εμπειρία του

⁷⁴ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, μτφρ. Έλλη Λαμπρίδη σ.52

⁷⁵ Ο.π., σ.69, αργότερα ο ποιητής θα γράψει ποίημα με τίτλο: *το άσμα των κιόνων*. Σε μια ζωγραφιά του που αναπαριστά ελληνικούς κίονες δωρικού ρυθμού, υπάρχει με σφραγίδα πάνω στο σχέδιο αποτυπωμένη η έκφραση «προς χάριν». Οι ίδιες λέξεις υπάρχουν ως «μόττο» στο έργο *Ευπαλίνος*. Στα γαλλικά προφέρεται «καρίν», και με αυτό το λογοπαίγνιο θεωρείται ότι ο ποιητής αφιερώνει το ποίημά του στην ερωμένη του της οποίας το όνομα -Κατρίν Ποζί- ήταν το χαϊδευτικό Καρίν.

<http://dimitriostheodorou.wordpress.com/2012/12/04/cantique-des-colonnes/>

⁷⁶ Ιω. 1,1 και ενώ στην χριστιανική θρησκεία ο Λόγος εμφανίζεται ως ένα μέρος του τριαδικού Θεού, ο Λόγος καθαυτός ως έννοια, εμφανίζεται για πρώτη φορά με τον Ηράκλειτο, με σημαινόμενο την καθολικότητα και την αναγκαιότητα του Φυσικού Νόμου. Για τον Ηράκλειτο όλα αλλάζουν και το μόνο που δεν αλλάζει είναι η διαρκής αλλαγή η οποία υπόκειται σε αυστηρούς Νόμους. Την αναγκαιότητα του να υφίσταται Νόμους την αποκαλεί Λόγο.

⁷⁷ Γένεσις Κεφ.1. Η απόκριση του Θεού έπειτα από κάθε δημιουργία του, από την οποία καταλαβαίνουμε ότι παίρνει μια στάση (μια απόσταση) ώστε να θεωρήσει το δημιούργημά του.

ανθρώπου γίνεται όλο και πιο κραταιά και σημαίνουσα στα λόγια του Valéry. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι ανάμεσα στις τέχνες, ο ποιητής ξεχωρίζει την αρχιτεκτονική και τη μουσική ως τις δυο εκείνες τέχνες που δεν συνταυτίζονται με τις υπόλοιπες γνωστές (ζωγραφική, δράμα, ποίηση). Κοινός τόπος των δύο τεχνών αποτελεί αναμφισβήτητα σύμφωνα με τον Valéry η έμφαση της λογικής επεξεργασίας, ο **λόγος**. Ο λόγος μπορεί να αποδοθεί με την απαίτηση της ακρίβειας και την εφαρμογή μαθηματικών κανόνων· εν τέλει σχέσεων. Κάθε φορά που ο Δημιουργός έφτιαχνε κάτι, πάλι σταματούσε, κρατούσε την κατάλληλη απόσταση, η οποία είναι απαραίτητη για να θεωρήσεις αισθητικώς ένα δημιούργημα και ύστερα πάλι συνέχιζε. Όπως ακριβώς ο χτίστης που χτίζει πέτρα πέτρα έναν τοίχο⁷⁸. Έτσι και ο Δημιουργός. Σταθερά προσηλωμένος στο αμετάβλητο ώστε να αποδώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον κόσμο⁷⁹. Οι σχέσεις άλλωστε των τεσσάρων υλικών του κόσμου δεν είναι τίποτε παραπάνω από μία μαθηματικοποιημένη μουσική. Έτσι θα κατασκεύαζε το Ωραίο, αυστηρώς με μαθηματικούς κανόνες γιατί «έτσι γεννιέται η ελευθερία, μέσα από την αυστηρότερη ακρίβεια».⁸⁰ Στη συνέχεια, εμείς οι άνθρωποι, κάθε φορά που αντικρίζουμε τις παραστάσεις των μορφών Του, μετέχουμε στη δημιουργία Του, γινόμαστε αρχιτέκτονες και ξαναχτίζουμε τον κόσμο⁸¹. Όλη αυτή η δημιουργία κρύβει μέσα της μία δύναμη. Μια δύναμη που θέτει την αταξία σε τάξη και κατασκευάζει το μεγάλο και το μικρόκοσμο. Η αγάπη του Δημιουργού και ο λυσιμελής του

⁷⁸ Τ. Μπίρης, *Με τη σκέψη στην Αρχιτεκτονική, Δεκαπέντε συν πέντε κείμενα*, Αθήνα, 1999, σσ. 95, 101

⁷⁹ Πλάτων, *Τίμαιος*

⁸⁰ Ρ. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.100

⁸¹ Π. Μιχαηλίδης, *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχαηλίδη, Αθήνα, 2008 σ.313

Πρβλ. Ε.Π. Παπανούτσου, *Αισθητική*, Αθήνα, 1976, «η τέχνη είναι σωστή κοσμογονία.» σ.140

πόθος για το ωραίο νικά την αταξία και η αρμονία αντικαθιστά το σκοτεινό και άμορφο.

Στο κείμενο του *Ευπαλίνου*, αποδίδεται ένα ευρύτατο φάσμα επιρροών, είτε αυτές αφορούν θεωρητικά κείμενα, ξεκινώντας από την αρχαία φιλοσοφία (Πλάτωνα, Αριστοτέλη), μέχρι την πλησιέστερη σε αυτόν (Nietzsche), αλλά επίσης αποδεικνύουν οι σκέψεις του ποιητή και την αρχιτεκτονική του επιρροή από θεωρητικούς και αρχιτέκτονες όπως ο Viollet le Duc, Auguste Perret και Le Corbusier. Ιδιαίτερα με τον Auguste Perret τον συνδέει φιλία, η οποία μεταξύ άλλων αποτυπώνεται και στην παρουσία του ποιητή στην οικοδόμηση του θεάτρου των Ηλυσίων Πεδίων στο Παρίσι.⁸²

Για τον Valéry η δήλωση του Ευαγγελιστή Ιωάννη, μεταλλάσσεται και γίνεται «εν αρχή ην ο μύθος»⁸³. Οι μύθοι είναι οι ψυχές των πράξεων και των ερώτων μας. Δεν μπορούμε να δράσουμε παρά κατευθυνόμενοι προς ένα φάντασμα. Δεν μπορούμε να αγαπήσουμε παρά αυτό που δημιουργούμε.⁸⁴ Η μουσική τίθεται εξ αρχής αξεδιάλυτα με την αρχιτεκτονική στην υψηλότερη βαθμίδα για τον ποιητή, όχι μόνο επειδή ο ρυθμός και η μελωδία είναι σύμφυτα στον άνθρωπο, και συνεπώς κατά τεκμήριο ευχάριστα σε αυτόν⁸⁵,

⁸² P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.157

⁸³ Βεβαίως τέτοιου είδους απόκριση μοιάζει να παραπέμπει στην πρωτογονική εποχή (Primitif) όταν ο άνθρωπος είχε την ανάγκη να απευθυνθεί σε ένα μύθο ώστε να αιτιολογήσει τα διάφορα φυσικά φαινόμενα που συνέβαιναν γύρω του. Είναι επομένως γνωστό ότι ο άνθρωπος πριν από την τεκμηρίωση του **λόγου** εκείνο που αποτελούσε την *απαρχή* για τη συγκρότηση του κόσμου του -να κατανοήσει όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω- του ήταν ο **μύθος**. Η φύση είναι κατ' αρχήν εχθρική προτού ο άνθρωπος μέσω της διάνοιας την καταστήσει φιλική. Διάλεξη από τον Θεοδόση. Π Τάσιο, με θέμα: «Το Θρησκευέσθαι» στο πλαίσιο του Megaron Plus, από τη σειρά διαλέξεων «Φιλοσοφία και Κοινωνία». Η διάλεξη πραγματοποιήθηκε στις 22 Νοεμβρίου 2012.

⁸⁴ P. Valéry, *Στοχασμοί – επιλογή από το έργο του*, μτφρ. Χ. Μπανάκου-Καραγκούνη, Στιγμή

⁸⁵ Η λογική αυτή κρίση αποδίδεται στον Αριστοτέλη.

M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Αθήνα, 1989, σ.50

αλλά και από το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική παρουσιάζεται ήδη από πολύ νωρίς στο μύθο του Αμφίωνα ως «μαρμαρωμένη μουσική», με τον ίδιο να παίζει μουσική με τον αυλό του και να κινεί τις πέτρες και έτσι να χτίζονται τα τείχη των Θηβών.⁸⁶ Με τον τρόπο αυτόν ο Valéry, διακρίνει ανάμεσα στις τέχνες ποιες είναι εκείνες οι οποίες μιμούνται λιγότερο τη φύση και τις θέτει σε προεξάρχουσα θέση. «Και η φαντασία τούτη με φέρνει με μεγάλη ευκολία στο σημείο να βάλω την αρχιτεκτονική και τη μουσική από τη μια μεριά, και όλες τις άλλες τέχνες από την άλλη.»⁸⁷ Η επιστημονικότερη των τεχνών, εφόσον οι αριθμοί και τα σχήματα αποτελούν απαρέγκλιτη προϋπόθεση στο έργο της αρχιτεκτονικής. Η συγγένεια των δύο τεχνών οφείλεται στο γεγονός ότι ενώ η ζωγραφική, η γλυπτική και το δράμα έχουν να μιμηθούν ανθρώπινες πράξεις, συμπεριφορές και μορφές, η μουσική δεν έχει άμεσα αντιληπτικά ερεθίσματα να μιμηθεί. Πρέπει επομένως να διυλίζει τα ερεθίσματά της και μόνο τότε θα μπορέσει να παραχθεί ένας ήχος ζωτικής σημασίας. Όταν η μουσική προσπαθήσει να παραστήσει τον ήχο ενός κεραυνού, ή ενός ποταμού που κυλά, τότε μεταπίπτει στο γελοίο. Με αυτή τη λογική, η μουσική δανείζεται από τη φύση **δομές**⁸⁸ και όχι μορφές και σε τούτο λοιπόν το σημείο εμφανίζεται να συγγενεύει περισσότερο με την αρχιτεκτονική, ακριβώς επειδή και εκείνη δανείζεται από το φυσικό περιβάλλον παραστάσεις που περισσότερο προσιδιάζουν το αρχέτυπο της «καλύβας» παρά μιμούνται την ίδια την καλύβα. Και οι δύο

⁸⁶ Ο Παναγιώτης Μιχαήλ μας ενημερώνει ότι πρώτος ο Schlegel ονομάζει την αρχιτεκτονική «παγωμένη ή μαρμαρωμένη μουσική» και παρόμοιο τρόπο παρουσίασης της αρχιτεκτονικής κατατίθεται και από τον Goethe.

⁸⁷ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.52

⁸⁸ Είναι στα αλήθεια τόσο δύσκολο και αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης αναζητά από τη φύση την εσωτερική δομή της; Η απάντηση είναι «να» διότι στη φύση αρέσκειται να κρύβεται και μας φανερώνεται με τρόπο μυστικό, τον οποίο καλούμαστε να αποκωδικοποιήσουμε. Στην ηρακλείεια αυτή διαπίστωση στηρίζεται ένα μέρος των ιδεών του για την *Προέλευση του Έργου Τέχνης* ο Martin Heidegger.

τέχνες, εάν απογυμνωθούν, αυτό που θα παραμείνει είναι η δομική οργανωτική τους προσέγγιση ή οποία συνδέεται με τους αριθμούς και με αριθμητικές ισότητες⁸⁹. Το αντικείμενο της μουσικής έχει ελευθερωθεί από την τυραννία του «πράγματος», του «αντικειμένου» και ο ακροατής της ελεύθερα δέχεται τις εικόνες της ψυχής του μέσα από τα σύμβολα που του προσφέρονται. Οι ήχοι είναι διάφανοι και καθαροί, εύκαμπτοι και προσαρμοστικοί⁹⁰, όπως ακριβώς έρχονται και παρέρχονται οι σκέψεις και τα συναισθήματα στον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά, χωρίς να είναι εκ προοιμίου γνωστά⁹¹, κατά τη διάρκεια που προσφέρεται το αρχιτεκτονικό έργο στην όρασή του. Η Μουσική και η Αρχιτεκτονική «μεταχειρίζονται αισθητά μέσα που δεν είναι ομοιώματα αισθητών πραγμάτων και αντίγραφα πλασμάτων γνωστών· δίνουν μορφές στους νόμους ή συνάγουν τις μορφές τους από τους νόμους».⁹²

Στη σκέψη του Viollet le Duc, από τον οποίο έχει δεχτεί επιρροές ο ποιητής, η τέχνη όσο περισσότερο απομακρύνεται από τη μίμηση της φύσης, «τόσο περισσότερο ξεσηκώνει μερικές βαθιά ριζωμένες χορδές της ψυχής, σφραγίζοντάς μας προφανώς με μια διαρκή εντύπωση.»⁹³ Ο Valéry σχολιάζοντας τις ποιότητες της μουσικής και της αρχιτεκτονικής υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος είναι ικανός να σταθεί **μέσα** σε αυτές τις δύο μορφές τέχνης. Βρίσκεσαι

⁸⁹ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.57

⁹⁰ Ε. Π. Παπανούτσος, *Αισθητική*, Αθήνα, 1976, σ.356

⁹¹ Ασφαλώς και καμία τέχνη δεν υποβάλλει εντελώς καθορισμένους συνειρμούς εξηγεί ο Παπανούτσος, πάντα υπάρχει η ελευθερία του τι ζει ο καθένας ξεχωριστά μέσα από κάθε έργο. Εάν όμως, συμπληρώνει, θελήσουμε να κατατάξουμε τις καλές τέχνες σε ένα διασαφητικό διάγραμμα που να δείχνει σχηματικά το βαθμό ελευθερίας που έχει η καθεμία να απομακρύνεται από την ωμή πραγματικότητα, για να πλάθει και τα νοήματα και τα εκφραστικά της μέσα, τότε στο ένα άκρο τοποθετούμε την Αρχιτεκτονική με τη Μουσική και στο άλλο την Πλαστική με τη Μιμική.

⁹² P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σσ. 42, 43

⁹³ Α. Αντωνιάδης, *Viollet le Duc, Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2000, σ.44

μέσα στον παραγόμενο ήχο μιας ορχήστρας, όπως ακριβώς βρίσκεται μέσα σε έναν ναό. «Όλη αυτή η κινητικότητα σχηματίζει κάτι σταθερό».⁹⁴ Επιτρέπει στον παρατηρητή και των δύο τεχνών να **εξίσταται**, να βγαίνει εκτός εαυτού. Η μεν ψυχή σου πάλλεται, το δε σώμα σου περικλείεται από το υλικό των δύο τεχνών. Την πέτρα, στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, που θυμίζει την τάξη και τη σταθερότητα του κόσμου, τον αέρα, στην περίπτωση της μουσικής που αναφέρεται στη δημιουργία του. Η μουσική καθ' ομοίωση με την αρχιτεκτονική, η οποία βρίσκεται στο ύψιστο σκαλοπάτι των τεχνών, είναι μια καθολική στον ανώτατο βαθμό γλώσσα, εκφράζει τη δημιουργία του κόσμου και χαρακτηρίζεται από την καθολικότητα των ιδεών.⁹⁵

Το λόγο, ως τρόπο με τον οποίο επικοινωνούμε, δηλαδή ένα απολύτως πρακτικό στοιχείο, συχνά χοντροκομμένο, που χειρίζεται ο καθένας μας, ο ποιητής αναλαμβάνει να τον εξυψώσει, μετατρέποντάς τον σε ένα κόσμο που δεν έχει καμία συνάφεια με τον πρακτικό τομέα. Η αντίληψη του Valéry για τον χώρο στον οποίο ο ίδιος μετέχει -ποίηση- φανερώνει μια σχέση, άμεση, με την καθαρά καλαισθητική κρίση, όπως εκείνη συναντάται στην καντιανή φιλοσοφία. Η χρήση ενός τόσο πρακτικού οργάνου, θα πρέπει εν τούτοις, να αποφέρει αποτελέσματα ανάλογα με εκείνα που μπορεί μια μορφή να εξαναγκάσει την ψυχή να παράξει δονήσεις. Αυτός ο συν-τονισμός ψυχικής κατάστασης και θεωρούμενου αποτελέσματος, οδηγεί τη φαντασία στο ελεύθερο παιχνίδι της με τη νόηση και εν τέλει αποκαλείται ωραίο, το οποίο όμως είναι πρακτικά ανιδιοτελές. Η παράλληλη μετατόπιση της διάτύπωσης αυτής, από την ποίηση στο χώρο της αρχιτεκτονικής στοιχειοθετεί την άποψη του ποιητή για την

⁹⁴ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.55

⁹⁵ F. Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, Αθήνα, σ.115

καλαισθητική κρίση στην αρχιτεκτονική. Ο λόγος ο οποίος εμφανίζεται να κατέχει την πρωτοκαθεδρία στην παραγωγή των δύο τεχνών, είναι εκείνος που συνδέει τις δύο τέχνες με την Άλγεβρα και τη Γεωμετρία. Τα μαθηματικά σύμβολα εκφράζουν με τη σειρά τους το λογικό απόλυτο, τη λογική πειθαρχία της ανθρώπινης νόησης, όπως αντίστοιχα οι οικοδομές και οι ηχοδομές διαμέσου της «σηματικής γενικότητά τους»⁹⁶, εκφράζουν ψυχικές ταλαντώσεις. Η Αίσθηση και ο Λόγος στις δύο τέχνες, εκπνευματώνονται και αποτελούν μια ενιαία, αδιαίρετη και ομοούσια ενότητα.



⁹⁶ Ε. Π. Παπανούτσος, *Αισθητική*, Αθήνα, 1976, σ.360

6 [αλ

6.1 Υπενθύμιση της Αλήθειας

*ἀμφοτέρων δὴ τῶν νοητικῶν μορίων ἀλήθεια τὸ
ἔργον. καθ' ὅς οὖν μάλιστα ἔξεις ἀληθεύσει
ἐκότερον, αὐτὰ ἄρεται ἀμφοῖν.
ἀρξάμενοι οὖν ἄνωθεν περὶ αὐτῶν πάλιν λέγωμεν.
ἔστω δὴ οἷς ἀληθεύει ἡ ψυχὴ τῶ καταφάναι ἢ
ἀποφάναι, πέντε τὸν ἀριθμὸν· ταῦτα δ' ἐστὶ τέχνη
ἐπιστήμη φρόνησις σοφία νοῦς.⁹⁷*

«**Δ**ε νομίζω πως υπάρχει διαφορά ουσίας ανάμεσα σε όποιο οικοδόμημα, από το πιο απλό καλύβι έως τον πιο σοφά υπολογισμένο ναό. Η αιτία που γεννά και το ένα και το άλλο είναι ίδια, όπως ίδια και η λειτουργία τους. Η διαφορά τους είναι διαφορά ποσοτική και όχι ποιοτική, ή ακόμη, διαφορά σε στοιχεία δευτερογενήτα και συμπτωματικά κι όχι στα πρωταρχικά και αναγκαία μέρη των μελών τους. [...] η τέχνη που τα δημιουργεί αποτελεί αδιαχώριστη ενότητα.»⁹⁸. Η αντίληψη η οποία συνδέει το γεγονός της ανοικοδόμησης οποιουδήποτε κτηρίου, με ένα κοινό παρονομαστή, εκείνου της φανέρωση της βαθύτερης ουσίας των όντων, συνδέεται στενά με τη φιλοσοφία του Martin Heidegger. Ο Γερμανός φιλόσοφος στοχάζεται για την τέχνη και προσπαθεί να ορίσει έναν **κοινό τόπο** μέσα σε όλες τις εκφράσεις της και το οποίο συνδέει με την έννοια της **αλήθειας**. Η φιλοσοφία του, τείνει να κοιτάζει στην προνεωτερική εποχή, δηλαδή πριν από το 17^ο αιώνα, θέλοντας με τη σκέψη αυτή, να επανακτήσει ο άνθρωπος την ενότητα με τα πράγματα

⁹⁷ Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, Βιβλίο VI, Κεφ. III.

⁹⁸ Μ. Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η Τέχνη, οι πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Αθήνα, 1984, σ.114

που πιστεύει ότι έχασε. Ο πολύ δυνατός ισχυρισμός του Heidegger για την τέχνη αφορά το γεγονός ότι εκείνη περισσότερο ενδιαφερόταν για το ωραίο και όχι για την αλήθεια⁹⁹, με αποτέλεσμα να εμπίπτει (η τέχνη) στο πεδίο της Αισθητικής, ενώ η αλήθεια αποδίδεται περισσότερο στον τομέα της Λογικής. Το δοκίμιο εκείνο το οποίο αποτελεί τον καθρέφτη των σκέψεών του για την τέχνη, είναι αναμφιβόλως *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης* μέσα στο οποίο ο φιλόσοφος κυρίως κάνει μια οντολογική¹⁰⁰ προσέγγιση της τέχνης, παρά διατυπώνει μια αισθητική θεωρία. Με τον τρόπο αυτό έρχεται σε ευθεία ρήξη με την έως τότε παράδοση των αισθητικών θεωριών των οποίων, όπως διατυπώσαμε, ο Kant¹⁰¹ αποτελεί την αιχμή και το πλέον αντιπροσωπευτικό παράδειγμα.

Το βασικό εγχείρημα του Heidegger είναι να μας αποκαλύψει τον εσωτερικό κόσμο του έργου τέχνης και σε αυτήν του την προσπάθεια έρχεται σε μια ρήξη με την καντιανή αισθητική η οποία αντικειμενοποίησε το έργο τέχνης μεγαλώνοντας την απόσταση υποκειμένου-αντικειμένου¹⁰² και προσφέροντας στο υποκείμενο τη μέγιστη ισχύ για την εκφορά αισθητικών αποκρίσεων. Πολλές φορές, μέσα στο δοκίμιο του ο Heidegger φαίνεται να στρέφεται ενάντια στην παράδοση της δυτικής σκέψης και πιο συγκεκριμένα ενάντια

⁹⁹ M. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, σ.61

¹⁰⁰ «Το έργο τέχνης με τον τρόπο του ξανοίγει το Είναι των όντων. Αυτό το ξάνοιγμα, δηλαδή η αποκάλυψη, δηλαδή η αλήθεια των όντων, συμβαίνει μέσα στο έργο τέχνη».

M. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, σ.65

Γίνεται σαφές ότι ο φιλόσοφος δεν έχει πρόθεση να αναφερθεί σε μια **νέα αισθητική θεωρία** και στόχος είναι να αποκαλύψει τη βαθύτερη ουσία του έργου τέχνης και επομένως των ανθρώπων.

¹⁰¹ Η ευθεία βολή του φιλοσόφου προς τον Kant παρουσιάζεται μέσα στην *Προέλευση του Έργου Τέχνης* όταν στο πρώτο κεφάλαιο ο Heidegger προσπαθεί να ορίσει το εργοειδές του έργου τέχνης.

¹⁰² Ο Heidegger προσπαθεί να κάνει ένα βήμα πριν τη νεωτερικότητα και να συλλάβει τον κόσμο σαν μια ενότητα μέσα στην οποία ενυπάρχει ο χώρος. Με τον τρόπο αυτό ο διαχωρισμός υποκειμένου και αντικειμένου δεν υφίσταται στον Heidegger και αντ' αυτών υπάρχει η έννοια του Dasein (ώδε είναι).

Πρβλ., M. Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, Αθήνα, 2006

στον ίδιο τον Kant, απορρίπτοντας την υποκειμενοκρατία, η οποία έδωσε στην Αισθητική την ιδιαίτερη χροιά που τη διακρίνει, από τους υπόλοιπους κλάδους της φιλοσοφίας. Εκείνο που τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι μια οντολογική προσέγγιση της τέχνης, ενώ η μέθοδός του τον καθιστά φαινομενολόγο. Το φαινόμενο όμως στην περίπτωση του Heidegger είναι το ίδιο το **Είναι των Όντων** και αποτελεί το διαρκώς ζητούμενο σε όλο το φάσμα της φιλοσοφίας του. Το ερώτημα αυτό, σχετικά με την ουσία των πραγμάτων, φαίνεται να έχει εντελώς εξοστρακιστεί στην καντιανή φιλοσοφία και ομοίως και αντιθέτως δεν απασχολεί καθόλου τον Kant¹⁰³, κάνοντας τον να στρέψει όλη του την προσοχή προς το πεδίο του **τι μπορώ να γνωρίζω** (γνωσιολογία), συνεχίζοντας σαφώς την δυϊστική παράδοση όλης της δυτικής σκέψης αφενός και αφετέρου να καθορίσει ένα συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο για τη Μεταφυσική. Γίνεται, με τον τρόπο αυτό, πολλές φορές σαφές ότι ο Γερμανός φιλόσοφος «δεν ενδιαφέρεται για το αισθητικό βίωμα ως υποκειμενική συναισθηματική πράξη ή πάθημα, αλλά για την επαφή του δέκτη με την αλήθεια, η οποία συμβαίνει μέσα στο καλλιτέχνημα».¹⁰⁴ και που μάλλον ιδιάζει περισσότερο σε μια ηθική φιλοσοφία, παρά σε αισθητική.

Ο Heidegger στρέφεται περισσότερο προς τους προσωκρατικούς φιλοσόφους, όχι με στόχο μια δήθεν επιστροφή, αλλά για να αναζητήσει τα ίχνη της «λήθης του Είναι» και τους τρόπους με τους οποίους επιβάλλεται, επιμένει στην έννοια της αλήθειας της οποίας το νόημα σχετίζεται με το «αποκαλύπτεσθαι»,

¹⁰³ Ο Kant απέρριψε την οντολογία θεωρώντας ότι υπερβαίνει τα όρια της ανθρώπινης γνώσης και υπό την επιρροή του η γερμανική ιδεαλιστική σχολή την έθεσε στο περιθώριο. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ξανά στη φιλοσοφία από τον ιδρυτή της φαινομενολογίας Edmund Husserl, που διέκρινε την οντολογία σε υλική (που μελετά μια συγκεκριμένη περιοχή του όντος και το πρόβλημα της υλικής σύστασης των όντων σε αυτήν την περιοχή) και σε μορφική (που περιλαμβάνει ταυτόχρονα όλες τις δυνατές οντολογίες). Ο Husserl ουσιαστικά επανέρχεται στο πρόβλημα της κατηγορίας του όντος με την υλική οντολογία και στο πρόβλημα της ουσίας του όντος με τη μορφική οντολογία του.

Πηγή: http://iparxismos.blogspot.gr/2010/11/blog-post_30.html

¹⁰⁴ Μ. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, σ.110

κάνοντας έτσι ρητή αναφορά στην ηρακλείτεια φιλοσοφία ως μη-κρυπτότητα, τονίζοντας μάλιστα το γεγονός ότι η αλήθεια κρύβει στα σπλάχνα της μια άρνηση. «Η άρνηση αυτή δεν είναι ελάττωμα ή λάθος. Στερείται η αλήθεια καθετί κρυφό»¹⁰⁵. Αυτό το κρυφό αναφέρεται στην ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, την οποία καλούνται οι άνθρωποι να μη λησμονήσουν. Ο φιλόσοφος επιμένοντας να δανείζεται από την αρχαία ελληνική γλώσσα, που εν τέλει αποκαλύπτεται σταδιακά η παντοδυναμία της, ισχυρίζεται ότι «Η ουσία της γνώσης έγκειται στην αλήθεια δηλαδή στην αποκάλυψη των όντων. Η τέχνη είναι παραγωγή όντων, κατά τρόπο που προάγει τα παρόντα ως τέτοια από την κρυπτότητα στη μη-κρυπτότητα.» «[...]ενώ στους ανθρώπους λανθάνουν (=παραμένουν κρυμμένα) όσα κάνουν, εφόσον αυτοί επιλανθάνονται (=λησμονούν), δηλαδή αφήνουν τα όντα να πέσουν μέσα στην κρυπτότητα, η α-λήθεια έγκειται στον όχι κρυφό χαρακτήρα των όντων, άρα στη μη-κρυπτότητά τους»¹⁰⁶. Ο Heidegger επιμένει σε αυτήν την αρχέγονη σημασία της αλήθειας, η οποία είναι αυτή που, ούτως ή άλλως, έχει μεταφερθεί κάπως λανθασμένα στη σύγχρονη εποχή και σημαίνει τη συμφωνία γνώσης με τα πράγματα και δέχεται τον ορισμό της «αποκάλυψη των όντων»¹⁰⁷, τα οποία φανερώνονται ως τέτοια μέσα στο έργο τέχνης. Η γλωσσική επιμονή του Heidegger, η οποία προσδιορίζει όλο το εύρος της σκέψης και φιλοσοφίας του, προς την ετυμολογική ανάλυση της λέξης αλήθεια, τον πείθει ότι η έννοια αυτή ουσιαστικά έχει στα σπλάχνα της κάτι το οποίο απαιτεί φανέρωση. Αυτή η φανέρωση λαμβάνει χώρα μέσα στο έργο τέχνης ως διαρκής διαμάχη.

Αφού καταρχήν θέσει μέσα στο έργο τέχνης ο Heidegger δύο σταθερές, τη γη και τον κόσμο¹⁰⁸, στη συνέχεια αποκαλύπτει τη

¹⁰⁵ Ο.π., σ.91

¹⁰⁶ Ο.π., σ.59

¹⁰⁷ Ο.π., σ.97

¹⁰⁸ Αυτό το αναδύεσθαι και αναφύεσθαι σαν τέτοιο και ως όλο ονομάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες Φύσις. [...] το ονομάζουμε γη.

Ο.π., σσ. 70,71

Με τον όρο γη δεν νοείται κάποιος πλανήτης ή στρώματα μάζας, είναι ένας φορές ανάδυσης που ταυτόχρονα επαναφέρει στην αφάνεια. Το δεύτερο στοιχείο του έργου

συγκρουσιακή τους σχέση σχετικά με το «αναδύεσθαι» και το το «αυτοεγκλείεσθαι» ως το συμβάν της αλήθειας. Η σχέση αυτή, των δύο στοιχείων του έργου τέχνης, είναι μια σαφής αναφορά του Heidegger προς τον Nietzsche, καθώς αποδέχεται ο νεότερος φιλόσοφος την αποκάλυψη του έργου τέχνης μέσα από το δίπολο του ευγενούς και φωτεινού απολλώνιου με το αιώνια σκοτεινό και μυστηριακό διονυσιακό. Άλλωστε τη σχέση αυτή των δύο φιλοσόφων αποκαλύπτει και το γεγονός ότι και οι δύο συμφωνούν πως το έργο τέχνης προτάσσει την συνύπαρξη¹⁰⁹ και όχι την απομόνωση του ανθρώπου μέσω του βιώματος της αλήθειας. Το γεγονός της απόκρισης από τον φιλόσοφο ότι «κάθε τέχνη είναι κατ' ουσίαν ποίηση»¹¹⁰, φαίνεται πως ηχεί ερεθιστικά στα αυτιά μας, προσφέροντας μας έτσι άλλη μια ευκαιρία, ώστε να προχωρήσουμε αναλύοντας αυτήν την... ποίηση.

τέχνης είναι το γεγονός ότι προάγει έναν ολόκληρο κόσμο. Το έργο τέχνης ανυψώνει έναν κόσμο και προάγει τη γη ως γη.

¹⁰⁹ Ο.π., σ.113

¹¹⁰ Ο.π., σ.120, ο Γ. Τζαβάρας σχολιάζοντας τον Heidegger, δηλώνει κατηγορηματικά ότι ο φιλόσοφος σε καμία περίπτωση δεν ανάγει όλες τις τέχνες σε εκείνη της συγγραφής ποιημάτων. Αν και επηρεασμένος από τη μακρόχρονη ενασχόλησή του με τα ποιήματα του Hölderlin, εντούτοις δεν αναφέρεται στη λογοτεχνική διάσταση της ποίησης αλλά κυρίως στη διαδικασία του πράττειν που αργότερα αυτή θα συνταυτιστεί με το κατοικείν. Στο *Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος*, εξηγεί ακριβέστερα την έννοια της ποιητικής της κατοίκησης. Σημειώνεται στο σημείο αυτό από τον Κ. Πρώιμο, μια αδυναμία τελικής ερμηνείας σε ζητήματα που αφορούν την τέχνη στον Heidegger, που σχετίζεται είτε με τον αποσπασματικό χαρακτήρα των θεμάτων αυτών, είτε με την πολιτική στράτευση του φιλοσόφου με τον εθνικοσοσιαλισμό.

6.2 Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος¹¹¹

*Πες μου πώς κτίζεις, για να σου πω ποιος είσαι.
Και πες μου ποιος είσαι, για να σου πω πώς
κτίζεις.¹¹²*

Χάρης χάριν γαρ έστιν η τίκτους' αεί¹¹³

Ο Heidegger επιχειρεί το ανάλογο του Valery μισό σχεδόν αιώνα αργότερα. Καθένας από τους δύο στοχαστές στρέφονται όμοια προς την προνεωτερική εποχή, εισπνέοντας παρελθόν για να εκπνεύσουν μέλλον. Το φαινόμενο αυτής της *διδαχής*¹¹⁴ δεν αποτελεί βέβαια

¹¹¹ Τον τίτλο αυτόν τον κλέβω από τον Heidegger αφού προηγουμένως τον έχει «κλέψει» ο ίδιος από το ποίημα του Hölderlin που παραθέτω:

*Όταν γεμάτος κόπο είναι ο βίός του, μπορεί ένας
Άνθρωπος*

*Να υψώσει το βλέμμα του και να πει: έτσι
θέλω κι εγώ να είμαι; Ναι. Όσο η φιλοφροσύνη, η Αγνή,
διαρκεί*

*Στην καρδιά, δεν είναι ατελέσφορη η αναμέτρηση
του ανθρώπου με τη θεότητα. Είναι άγνωστος άραγε ο
Θεός;*

*Είναι φανερός όπως ο ουρανός; Μάλλον
αυτό πιστεύω. Είναι το μέτρο του ανθρώπου.*

*Εντελώς επάξια, αλλά **ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος**
πάνω σ' αυτήν τη γη. Όμως η σκιά της έναστρης νύχτας,
αν θα μπορούσα έτσι να το πω, δεν είναι καθαρότερη
από τον άνθρωπο, αυτήν την εικόνα της θεότητας.*

*Υπάρχει άραγε, ένα μέτρο πάνω στη γη; Δεν υπάρχει
κανένα.*

¹¹² Ολόκληρη η φιλοσοφία του Heidegger σε μία φράση από τον Άρη Κωνσταντινίδη. Κυρίως αυτό που πρέπει να προσεχθεί είναι η αποφυγή της «εργαλειακής» αντίληψης της αρχιτεκτονικής, πράγμα στο οποίο εστίασε την προσοχή του ο Heidegger.

¹¹³ Σοφοκλέους, *Αίας*, (στ. 522). Για όσο διάστημα διαρκεί η χάρις (=φιλοφροσύνη) στην καρδιά του ανθρώπου, δύναται ο άνθρωπος να αναμετρηθεί με τη θεότητα.

¹¹⁴ Κλέβω και παραλλάσσω τη **διαδοχή** την οποία επισημαίνει ο Immanuel Kant στην §32 στην *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, ως η μόνη επιτρεπτή κατά την εξέλιξη μας

στοιχείο καινοφανές στην πορεία της σκέψης, καθώς η νεώτερη φιλοσοφία, αλλά και αρχιτεκτονική, έχει στραφεί στην αρχαιότητα, είτε εκείνη αφορά την Ελλάδα, είτε τη Ρώμη.

Στις αρχές της δεκαετίας του '50 ο Martin Heidegger επιδιώκει από τη δική του θέση, δηλαδή από εκείνη του σκεπτόμενου και θεωρητικού και όχι ενός πρακτικού με στόχο το οικοδομείν, να επαναφέρει στο πεδίο των συζητήσεων το θέμα της κατοίκησης. Παρουσιάζει μεταξύ άλλων τη διάλεξη με τίτλο «Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι» σε κοινό το οποίο κυρίως αποτελείται από αρχιτέκτονες της εποχής. Η κρίση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, την οποία η Ευρώπη λίγα μόλις χρόνια πριν έχει βιώσει και από την οποία η Γερμανία έχει βγει σοβαρά τραυματισμένη και με τεράστια απώλεια κτηριακού οικοδομικού δυναμικού, προβάλλει στη σκέψη των αρχιτεκτόνων αλλά και των κοινωνιών τους ευρύτερα, το μείζον ζήτημα της κάλυψης των αναγκών κατοικίας. Με τις καταστροφές του πολέμου, η γη αλλάζει, στη σκέψη του φιλοσόφου τον τρόπο με τον οποίο νοείται. Ο Heidegger υποστηρίζει ότι δεν είναι πια εκείνη -ως όφειλε- στην οποία πάνω θα στηρίζεται το Είναι, η ύπαρξη των ανθρώπων, αλλά εκείνη στην οποία επιβάλλεται η συνεχής ανοικοδόμηση, που υπονοεί το γεγονός της εκμετάλλευσης. Η λέξη «ανεστιότητα» είναι ο χαρακτηριστικός προσδιορισμός του ανθρώπου από το φιλόσοφο, διευκρινίζοντας μάλιστα ότι δεν αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο στο φαινόμενο της ανοικοδόμησης. Ούτως ή άλλως η αναφορά στο οξυμμένο πρόβλημα της μη πατρίδας και της έλλειψης στέγασης και στην ανοικοδόμηση κτηρίων την περίοδο εκείνη, δε θα ήταν από μόνα τους αρκετά ώστε να χαρακτηρίσουν τον Heidegger μεγάλο στοχαστή, εάν δεν προσέβλεπε σε τούτα μια οιονεί οντολογική σημασία¹¹⁵.

Ο Heidegger υποστηρίζει στη διάλεξή του την ενότητα του κτίζειν και του κατοικείν. Σε τόσο μεγάλο βαθμό είναι ενοποιημένες

όταν μαθαίνουμε από τους προγενέστερούς μας. Διαδοχή και όχι μίμηση, να αναζητάς τις αρχές και τις μεθόδους.

¹¹⁵ Γ. Ξηροπαΐδης, *Χάιντεγκερ και Αρχιτεκτονική, παρατηρήσεις γύρω από ένα αμφιλεγόμενο θέμα*

οι έννοιες αυτές ούτως ώστε να μη μπορούμε να φανταστούμε τη μία δίχως την άλλη, χωρίς να έχουμε προκαλέσει ζημιά στο δίπολο, εαν τις αποκόψουμε. Η κρίση (που βιώνει η Ευρώπη) είναι πρωτίστως κρίση θεμελίων και τούτο σημαίνει ότι πρέπει να υπάρξει μια στροφή, πρωτίστως, στη σκέψη. Εντούτοις το πρόβλημα της σκιάς, μέσα στην οποία παρέμειναν τα λόγια του φιλοσόφου εξηγείται σαφέστατα από την άποψη ότι το «κοσμοείδωλο» της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πρακτικής είναι ασύμβατο με το κοσμοείδωλο που απορρέει από τη σκέψη του διανοητή και προβάλλεται μέσα στις γραμμές των κειμένων του.

Η καταρχήν ταύτιση του κατοικείν με το κτίζειν, της οποίας προέλευση αποτελεί η **γλώσσα** και στη συνέχεια με το ίδιο το «εγώ» αποτελεί την απαρχή της σκέψης του φιλοσόφου με τρόπο σαφή όπως ακριβώς επισυμβαίνει η αλήθεια μέσα στο έργο τέχνης. Η αλήθεια είναι ένας άλλος δρόμος για το έργο τέχνης και μέσω του έργου τέχνης συντελείται και σταθεροποιείται η αλήθεια. «*Το έργο τέχνης με τον τρόπο του ξανοίγει το Είναι των Όντων. Αυτό το ξάνοιγμα, δηλαδή η αποκάλυψη δηλαδή η αλήθεια των όντων συμβαίνει μέσα στο έργο τέχνης*»¹¹⁶. Με τον τρόπο αυτόν οι δύο αυτές έννοιες παράγουν μια ενότητα η οποία δεν μπορεί να διασπαστεί χωρίς να διαταραχθεί η ισορροπία της. Αντίστοιχα «*το κτίζειν δεν είναι απλώς μέσον και οδός προς το κατοικείν, το κτίζειν είναι ήδη εν εαυτώ κατοικείν*».¹¹⁷ Ο Heidegger στοχάζεται την ουσία του κατοικείν και ορμώμενος από τη μεταπολεμική Γερμανία εστιάζει τη σκέψη του στην έλλειψη στοχασμού του ανθρώπινου **Είναι** και όχι τόσο στην καθαυτό ανέγερση οικοδομημάτων¹¹⁸. Για να μπορέσει ο άνθρωπος να κατοικήσει πάνω στη γη, κάτω από τον ουρανό και τις θεότητες και πλάι στους ανθρώπους, απαιτείται η διαφύλαξη αυτού του **τετραμερούς**¹¹⁹ που ο φιλόσοφος θεωρεί ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό το **φείδεσθαι**.¹²⁰

¹¹⁶ M. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, σ.65

¹¹⁷ M. Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Αθήνα, 2008, σ.25

¹¹⁸ Ο.π., σ. 75

¹¹⁹ «Οι άνθρωποι είναι στην Τετράδα -μέρος του ενιαίου σώματος των τεσσάρων αυτών συστατικών του κόσμου- εφόσον κατοικούν. Οι άνθρωποι κατοικούν στο

Εμείς οι άνθρωποι αντλούμε την πληροφορία για την ουσία του κατοικείν μέσα από τη γλώσσα. Η γλώσσα εμφανίζεται ως εκείνο το δομοσυγκροτητικό στοιχείο της σκέψης, η οποία είναι η δέσποινα του ανθρώπου¹²¹ και μολονότι ο άνθρωπος ασκεί επάνω της εξουσία, ωστόσο κατά βάσιν είναι **εκείνη** η οποία ομιλεί διαμέσου του ανθρώπου και διόλου το ανάποδο. «Μεταξύ όλων των προσαγορεύσεων, τις οποίες εμείς οι άνθρωποι μπορούμε αφ' εαυτών να συν-κομίσουμε στον ομιλείν, η γλώσσα είναι η υψίστη και απανταχού η πρώτη»¹²². Οφείλει να αντιληφθεί ο άνθρωπος ότι είναι **υπό** την κυριαρχία της γλώσσας και δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για το ανάποδο. Μάλιστα εκείνη, εμφανίζει στη δομική της συγκρότηση, ομοιότητες με τη Φύση¹²³ του Ηράκλειτου. Ο Heidegger μελετώντας τον αρχαίο φιλόσοφο και αντλώντας στοιχεία από αυτόν για την εκφορά προτάσεων περί αλήθειας, εμφανίζει τη γλώσσα να αρέσκεται στο **να μην παρέχει απευθείας την ουσία των πραγμάτων** όπως θα όφειλε να πράξει ένα εργαλείο, που αμέσως αναγνωρίζουμε τη χρησιμότητά του. Η Φύση παρακινεί τον άνθρωπο σε διαρκή μόχθο

βαθμό που φροντίζουν τη γη και της δίνουν ευκαιρία να δώσει τους καρπούς της. Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που δέχονται τις μεταβολές του καιρού ως τίμημα που πρέπει να πληρώνουν για να έχουν ως σκέπη πάνω από το κεφάλι τους τον απέραντο αλλά προστατευτικό ουρανό. Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που καταλαβαίνουν την αδυναμία τους και τη μοναξιά τους και αισθάνονται την ανάγκη επίκλησης μιας ανώτερης δύναμης που θα τους συντροφεύει και θα τους βοηθάει να ξεπερνούν τις δυσκολίες της ζωής. Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που ζουν με πάντοτε παρόντα το θάνατο, κάτι που τους επιτρέπει να συλλαμβάνουν την ουσία της ύπαρξής τους.»

Π. Λέφφας, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas*, Αθήνα, 2008, σ.31

¹²⁰ Φειδομαι σημαίνει προστατεύω το τετραμερές ως προς την ουσία του. Αυτό πετυχαίνεται με το να φροντίζουν οι άνθρωποι τα πράγματα που φύονται, με το ανεγείρουν κατά τον προσίδιο [ιδιάζοντα] τρόπο πράγματα που δεν φύονται.

M. Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Αθήνα, 2008, σσ. 41, 43

¹²¹ M. Heidegger, *Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος*, Αθήνα, 2008, σ.19

¹²² M. Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Αθήνα, 2008, σ.25

¹²³ Αναφέρομαι στην ρήση του Ηράκλειτου *Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ*, από την οποία ο Heidegger αντλεί την ιδέα της παραγομένης γης του, η οποία εμφανίζεται μέσα στην *Πρόελευση του Έργου Τέχνης* ως εκείνη που αναδύει και ταυτόχρονα σιγουρεύει με την επαναφορά στην αφάνεια τα φύσει όντα.

και κόπο έτσι ώστε ανακαλύπτοντας τα ιδιαίτερα μυστικά της, ο άνθρωπος να προάγεται σε πνευματικό και πολιτικό επίπεδο. Αντίστοιχα η γλώσσα προσδοκά από τον άνθρωπο να την ανακαλύψει και μόνο έτσι επάξια ο άνθρωπος προσπορίζεται τα άφθονα κέρδη και μπορεί να υψώνει το βλέμμα του προς το θεό.¹²⁴ Συνεπώς μόνο μέσω αυτής και δι' αυτής θα μπορέσουμε να κατακτήσουμε το κατοικείν, το ποιητικό κατοικείν. Όσο ο άνθρωπος θα συμπεριφέρεται με αλαζονεία έναντι της **γλώσσας**, θα επισυμβαίνει το φαινόμενο της ανεσιτότητας. Αναλύοντας με χειρουργική ακρίβεια και με μαθηματική συνέπεια τη γλώσσα, ο Γερμανός φιλόσοφος, αποδεικνύει ότι το «εγώ», ο τρόπος που είμαι και στέκομαι πάνω στη γη, αφορά τον τρόπο με τον οποίο χτίζω και ταυτόχρονα καλλιεργώ, φροντίζω τον τόπο μου. Ο λόγος όμως ότι η «καθαυτό [ιδιάζουσα, προσίδια] σημασία του ρήματος «bauen» δηλαδή κατοικώ, έχει για μας απολεσθεί»¹²⁵, τούτο σημαίνει ότι έχουμε χάσει μαζί με τη γλώσσα μας και ένα μεγάλο μέρος του τρόπου με τον οποίο θα οφείλαμε να κατοικούμε και συνεπώς να χτίζουμε. Η βαθύτερη ουσία του κατοικείν-κτίζειν, συνίσταται στον αντιεξουσιαστικό τρόπο εν τέλει με τον οποίο ο άνθρωπος θα πρέπει να έρθει σε επαφή και να δώσει τέλος στην κατάχρηση εξουσίας έναντι της γλώσσας, της Φύσης του ανθρώπου. Η έννοια του **κοινωνείν**¹²⁶, είναι υψίστης σημασίας και ο άνθρωπος, αφενός πρέπει να αναλάβει το δύσκολο αυτό έργο μεταξύ ανθρώπων, από την άλλη να βρει το μέτρο με το οποίο θα αναμετρηθεί με το Θεό. Όχι ακριβώς με τον ίδιο το Θεό, αλλά στο βαθμό στον οποίο ο Θεός, παραμένοντας άγνωστος, αποκαλύπτεται από τον ουρανό ως τέτοιος.¹²⁷ «Η ποιητική διαδικασία ως αληθινός υπολογισμός της διάστασης του κατοικείν, είναι η απαρχή του κτίζειν. Η ποιητική διαδικασία είναι εκείνη που αφήνει πρωτίστως να εισέλθει το κατοικείν του ανθρώπου στην ουσία

¹²⁴ Μ. Heidegger, *Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος*, Αθήνα, 2008, σ.31

¹²⁵ Μ. Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Αθήνα, 2008, σ.27

¹²⁶ Ο Heidegger μία από τις θεμελιώδεις έννοιες που χρησιμοποιεί είναι εκείνη της σύμπλεξης ως παραπεμπτική σχέση των οργάνων. Πρβλ. Μ. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, σσ. 46-47

¹²⁷ Μ. Heidegger, *Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος*, Αθήνα, 2008, σ.41

του. Η ποιητική διαδικασία είναι το αρχέγονο στοιχείο που επιτρέπει το κατοικείν»¹²⁸.

Την ουσία του ποιητικού ο Hölderlin τη βλέπει στη λήψη του μέτρου με το οποίο μετράται η ανθρώπινη ουσία. Και στο σημείο αυτό ακριβώς έχουμε άλλη μια φανέρωση η οποία εξηγεί ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος προσλαμβάνει το θεό. Η φανέρωση αυτή ως μη κρυπτότητα και επομένως ως αλήθεια.

¹²⁸ Ο.π., σ.53

7 Η μετατροπή του «σχήματος» σε «ενέργημα»

Με τη μετατροπή του σχήματος «ωβαλ» σε ρήμα «βάλω» θέλει η εργασία να προσανατολίσει τον αναγνώστη, από τις πολλαπλές ερμηνείες έτσι όπως παρουσιάστηκαν, ακολουθώντας τη γραφή της λέξης ωB[α]λ, προς μια άλλη κατεύθυνση, εκείνη δηλαδή με την οποία το **υποκείμενο** –στην περίπτωση μας ο ποιητής- ενεργεί και εξετάζει, «βάλει» δηλαδή, **προς** την αλήθεια και το ωραίο. Επομένως επιχειρείται ο αναγραμματισμός της λέξης, από ωB[α]λ σε B[α]λω και προσφέρεται για την εξέταση του ωραίου και της αλήθειας, αλλά έτσι όπως ο Valéry τα παρουσιάζει μέσα στο έργο του.

7.1 Προσεγγίζοντας το Θείο

*Και τάχα ποιο εναργέστερον ορόσημο στη νίκη
αυτή, συνθετικό όλων των αρχών της ψυχικής
δημιουργίας προεκτεινόμενη στην αισθητή, απ'
αυτήν την ίδια την αρχιτεκτονική,¹²⁹*

«**Η** αρχιτεκτονική υπήρξε ένας από τους πρώτους και σοβαρότερους έρωτες του πνεύματός μου. Στην εφηβεία μου ονειρευόμουν με πάθος την κατασκευή. [...] Η ιδέα της κατασκευής που είναι το πέρασμα από την αταξία στην τάξη και η χρήση του αυθαίρετου που καταλήγει

¹²⁹ Ο Άγγελος Σικελιανός προλογίζει τον *Ευπαλίνο*

στο αναγκαίο, καθοριζόταν μέσα μου ως ο τύπος της πιο όμορφης πράξης που ο άνθρωπος μπορεί να επιφυλάξει στον εαυτό του»¹³⁰. Με τα λόγια αυτά ο Paul Valéry φανερώνει το πάθος και την αγάπη του από πολύ νωρίς για την «τέχνη του οικοδομείν» σε σημείο μάλιστα που να τον γοητεύει περισσότερο από τις ίδιες του τις σπουδές.

Όταν ο ποιητής αναφερόμενος στην κατασκευή, μιλά για γεωμετρία, ουσιαστικά εννοεί τους αριθμούς «τα πιο απλά λόγια»¹³¹ με την οποία γεννάται η μεγαλύτερη ελευθερία και όχι συγκεκριμένα κάποιο γεωμετρικό στερεό, όπως πιθανότατα έχει στο μυαλό του ο Le Corbusier, όταν αντίστοιχα απευθύνεται στο χώρο της γεωμετρίας¹³². Αυτή η αριθμοκρατούμενη θέση εκπορεύεται από την καρτεσιανή λογική, την οποία ο Valéry προσπαθεί να εκφράσει μέσα στα έργα του. Η ποιητική του είναι εξόχως μαθηματική και υπάρχει πάντα μια κρυμμένη μαθηματική αρμονία, μια κατ' ελάχιστον οιονεί κοσμογονία, όπως εκείνη αποδίδεται μέσα στο πλατωνικό έργο *Τίμαιος*, στο οποίο ο κόσμος είναι σχέσεις των τεσσάρων υλικών που παρουσιάζονται¹³³ αναλυτικά από τον ίδιο.

Στη σκέψη του Γάλλου διανοητή ενοποιούνται οι κορυφαίες τέχνες που αναφέρονται στις αισθήσεις εκείνες που βρίσκονται πιο

¹³⁰ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ.130: επίμετρο Γιώργος Σημαιοφορίδης.

¹³¹ Ο.π., σ.69

¹³² Ο Le Corbusier το 1924 στη Σορβόνη, δίνει μια διάλεξη με θέμα «Το Πνεύμα στην Αρχιτεκτονική» στην οποία υποστηρίζει τη θεμελιακή σημασία της γεωμετρίας στην κατασκευή και το γεγονός ότι η επίτευξη αυτή γίνεται χάρη στο νέο υλικό (béton armé) το οποίο παράγει τα φιληβικά στερεά που διαβάζει ο αρχιτέκτονας από τον Πλάτωνα.

¹³³ Τα 4 υλικά είναι η γη, ο αέρας, η φωτιά και το νερό. Στα ίδια υλικά διαμελιστικό ο Διόνυσος από τους Τιτάνες, το χαμόγελό του γέννησε τους Θεούς, το δάκρυ του τους ανθρώπους. Η τέχνη προορίζει την ενότητα και όχι την εξατομίκευση. Η εξατομίκευση είναι η πηγή όλων των συμφορών. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, σ.77

κοντά στη ψυχή (όραση, ακοή)¹³⁴ με μια μαθηματική χημεία. Η αρχιτεκτονική γίνεται ποιητική και σκοπός της είναι να μας «κινεί σαν το πλάσμα που αγαπάμε»¹³⁵. Η κρίση την οποία βλέπει να περνά η αρχιτεκτονική πρακτική στην εποχή του, μετατρέπεται σε ευκαιρία να ξεδιπλώσει τις σκέψεις του, φανερώνοντας μια ιδιάζουσα νεωτερικότητα κατά την οποία η αίσθηση της ωραιότητας αρνείται να υποταχθεί απλώς και μόνο σε μια λειτουργικότητα ή στατικότητα, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως με αναφορά το Βιτρούβιο.

Κύριο και βασικό αίτημά του, είναι η επίτευξη της συζυγίας μεταξύ των δύο βασικών κατηγοριών του ανθρώπου. Αίσθημα και Λογική. Αυτή η διπολική σχέση που προσδιορίζει ο Valéry, επανακάμπει ούτως ειπείν στο καρτεσιανό δυισμό,¹³⁶ στον οποίο στέκεται εντούτοις, με τις προσλαμβάνουσες του θεωρητικού του 20^{ου} αιώνα και των ανάλογων προβλημάτων της εποχής. Ο ποιητής, στην κοινωνία μέσα στην οποία ζει, παρατηρεί μια όλο και περισσότερο αυξανόμενη τάση για απόκτηση αγαθών που σχετίζονται με τη σωματική ευδαιμονία περισσότερο, παρά με την πνευματική καλλιέργεια. Η διαρκής προσπάθεια του ανθρώπου να πρωτοτυπήσει, είτε στην τέχνη, είτε στην τεχνολογική εξέλιξη, και να αποκτήσει πράγματα τα οποία τίθενται εν αμφιβόλω από τις ουσιαστικότερες

¹³⁴ «Η όραση και η ακοή είναι οι δύο από τις αισθήσεις μας οι οποίες έχουν διανοητικοποιηθεί και επομένως το αισθητό στο έργο τέχνης αφορά κυρίως αυτές τις δύο. Βρίσκονται πιο κοντά στο πνεύμα»

G. Hegel, *Αισθητική, Επιλογή Κειμένων*, Αθήνα (χ.χ)

¹³⁵ P. Valéry, *Ευπαλίνοσ ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, σ. 28

¹³⁶ Το προσωπώνυμο αυτό «Υποτακτικός του Καρτέσιου» το παραλαμβάνουμε από τον Ζήσιμο Λορεντζάτο -όπως μας πληροφορεί ο Γ. Σημαιοφορίδης- και εξηγεί το γεγονός της υπερβολικής «αγάπης» του ποιητή προς μια αισθητική ή καλύτερα τρόπο σκέψης με καθαρά ορθολογιστικά κριτήρια. Αυτό γίνεται ακόμα περισσότερο σαφές μέσα από τη θερμή υποστήριξη του και αγάπη προς τα μαθηματικά. Όταν μαθηματικοποιούνται οι αναλογίες του πλάσματος που αγαπάς, πετυχαίνεις την ομορφιά. Σε μία τέτοια κατεύθυνση αισθητικής είναι προσανατολισμένοι οι πουριστές Le Corbusier – Ozenfant οι οποίοι δηλώνουν: *η τέχνη και η επιστήμη εξαρτώνται από τους αριθμούς.*

πλευρές της ζωής του, οδηγούν σταδιακά τον άνθρωπο στην απομάκρυνση από το πνεύμα και τη φύση του. Με τον καιρό, και καθώς ο άνθρωπος απομακρύνεται από καθετί που τον κρατούσε ζωντανό, απομακρυνόμενος ο άνθρωπος απ' τον σκοπό που έχει θέσει πριν από αυτόν η Φύση του ξεπέφτει ολοένα στην βαρβαρότητα. Αυτό συμβαίνει, διότι «στερεύουν οι πηγές που όταν λειτουργούσαν ένωσαν τα άτομα αναμεταξύ τους και δημιουργούσαν αρμονία και εξισορρόπηση των μελών της κοινωνίας».¹³⁷

Μολονότι ο Valéry μέσα στον *Ευπαλίνο*, αποφεύγει τους λογοκρατικούς ορισμούς όπως διακρίνει ο Παναγιώτης Μιχελής, δε θα ήταν σφάλμα, να διατυπώσουμε **ότι το ωραίο μέσα στο αρχιτεκτονικό έργο είναι κάτι που υπερβαίνει τον αμιγώς πρακτικό προορισμό του.**¹³⁸ Ο Valéry, υπερβαίνοντας την καθιερωμένη πλατωνική ιδέα περι ωραίου, ως ιδιότητα του εξυπηρετικού και του ωφέλιμου, αποδίδει στην έννοια αυτή κάτι περισσότερο. Είναι σαφές ότι ένα αντικείμενο που πληροί τη μία ιδιότητα (εξυπηρετήση), δεν αποτελεί πανάκεια ότι πληροί την υπερβατική ιδιότητα του ωραίου. Ο ακριβής ορισμός του διαρκώς διαφεύγει και εν τέλει, φαίνεται να μοιάζει αδύναμος. Παρ' όλα αυτά, με λίγη πίστη στον εαυτό μας, μπορούμε να τον παρομοιάσουμε με το **Θείο**,¹³⁹ του οποίου η διαδικασία εύρεσης ορισμού του μοιάζει εξίσου

¹³⁷ Α. Αντωνιάδης Κ., *Viollet-Le-Duc, Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 2000, σ.37

¹³⁸ Για το ωραίο στην αρχιτεκτονική αναφέρεται συχνά ο Π. Μιχελής στο έργο του διατυπώνοντας την άποψη, μεταξύ άλλων, ότι η αισθητική κρίση αποτελεί μια αντιδιασκευτική διαδικασία.

¹³⁹ Το Καλό (=ωραίο) μπορούμε να το πλησιάσουμε μόνο με την ανώτατη τούτη προσπάθεια του εγώ μας, που ξεπερνάει τα όρια κάθε επιστήμης. Έτσι μόνο θα συλλάβουμε και την ενότητά του, την ουσία του. Όπως λέει και ο Goethe, «το ωραίο είναι το πρωταρχικό φαινόμενο που ποτέ δε φανερώνεται το ίδιο, αλλά μόνο η λάμψη του γίνεται ορατή μέσα σε χιλιάδες διάφορες εκδηλώσεις του δημιουργικού πνεύματος και είναι τόσο πολλαπλό και τόσο ποικίλο, όσο η ίδια η φύση.»

αδύνατη, αλλά μπορούμε να πούμε με τι μοιάζει και σε τι μας ωφελεί. Τείνει με τον τρόπο αυτό, να αποκτήσει την καθολικότητα που του αρμόζει έτσι όπως την παρουσιάζει η καντιανή φιλοσοφία¹⁴⁰. Άλλωστε ο ίδιος ο Πλάτων στο Φαίδωνα, μας λέει «το απόλυτα Ωραίο, δε βλέπεται με τα μάτια, αλλά συλλαμβάνεται εννοιολογικά μόνο με το νου».¹⁴¹ Το ωραίο μας προσφέρει μια γαλήνη και η αλήθεια του μας οδηγεί κάθε φορά να εξερευνούμε τον εαυτό μας. Για τον Nietzsche η τέχνη, η οποία είναι εκείνη περισσότερο που φέρει το φορτίο του ωραίου, προτάσσει κυρίως το **Εμείς έναντι του Εγώ**¹⁴², και συνεπώς στην αρχιτεκτονική μπορεί εύκολα να μεταφραστεί, πως έρχεται σε πρώτη μέριμνα, η πόλη έναντι του πολίτη, ο πολίτης έναντι του ιδιώτη και, εν τέλει, με τον τρόπο αυτό, ο άνθρωπος αποκτά το βαθμό αυτοσυνειδησίας που αρμόζει σε μια κοινωνία ελεύθερη, αλλά όχι δούλη της ελευθερίας της.

Συνεπώς, αν ο Θεός προβάλλει τον πληθυντικό, τη δημοκρατία, έναντι της ολιγαρχίας, η αρχιτεκτονική εκπληρώνει τον προορισμό αυτόν με τον καλύτερο τρόπο, μέσα από το ωραίο της μορφής. Μέσα από την κατασκευή.

Με τη σκέψη στραμμένη στην κατασκευή, η μεγάλη ουσία της αρχιτεκτονικής είναι η δομοσυγκροτιτική της προσέγγιση, η οποία αποτελεί το υπόδειγμα της οργανωτικής συνθήκης του νου. Με αυτήν

Μ. Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η Τέχνη, Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Αθήνα, 1984, σσ. 222-223

¹⁴⁰ Βλπε σημείωση 21

¹⁴¹ Πλάτων, *Φαίδων* 65, 75a

¹⁴² F. Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, Αθήνα, (χ.χ), μτφρ. Κ. Λ. Μεραναίος κεφ.Χ

Πρβλ. Μ. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας. Η έννοια της αλήθειας στον Heidegger η οποία είναι εκείνη που διαφυλάσσει την αλήθεια εξηγεί ο Γ. Τζαβάρας ότι συνδέει τους ανθρώπους, σ.114

ο άνθρωπος τείνει να έρθει σε εγγύτητα με τη θεότητα και η τέχνη της αρχιτεκτονικής (μαζί με τη μουσική) αποτελεί το τέλειο παράδειγμα.

Ουσία λοιπόν της αρχιτεκτονικής, μέσα από τη ματιά του ποιητή, δεν είναι απλώς και μόνο η σύλληψη του ωραίου, μολονότι μας πληροφορεί ο Μιχαήλς, ο καλλιτέχνης ζει κάτω από την τυραννία του¹⁴³, αλλά πρωτίστως η συγκρότηση της ελέγχουσας διάνοιας, η οποία επιτρέπει στον άνθρωπο να συγκριθεί ακόμα και με αυτή την υπερβατική ουσία της θεότητας. Το κεντρικό στοιχείο προσέγγισης του αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος, αυτό που καθιστά την αρχιτεκτονική κορυφαία για τη σύγκριση με τη νοητική οργάνωση της θεωρίας και ακόμα και με την υπόθεση της θεότητας είναι η δυνατότητά της να μεταφέρει λογικές δομές στο επίπεδο του πραγματικού υλικού κόσμου. Κατά κάποιο τρόπο ο Paul Valéry, μισό αιώνα περίπου πριν την κορύφωση της στρουκτουραλιστικής¹⁴⁴ προσέγγισης, θέτει ως κεντρικό θέμα ενδιαφέροντος τη δομική οργάνωση και ανακαλύπτει ότι αυτή αποτελεί βασικό στοιχείο της νοητικής συγκρότησης. Η βασική πρόθεση της διερεύνησης της

¹⁴³ Π. Α. Μιχαήλς, *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Α, Αθήνα, 2001, σ. 140

¹⁴⁴ Η θεωρία και κυρίως η μεθοδολογία ορισμένων επιστημών του ανθρώπου (π.χ της γλωσσολογίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της θεωρίας της λογοτεχνίας) η οποία προσεγγίζει το εκάστοτε προς εξέταση αντικείμενο ως σύστημα οργανωμένων και αλληλοπροσδιοριζόμενων στοιχείων. Δημ. *Στρουκτουραλισμός*, Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Δ' Έκδοση

Το πολύ βασικό εγχείρημα της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης είναι ότι προβάλλει τη **δομή** ως **σχέσεις** των στοιχείων και όχι τα στοιχεία καθ' εαυτά.

Αυτό που χαρακτηρίζεται συνήθως στρουκτουραλισμός δεν είναι μια εδραιωμένη σχολή, όπως λόγου χάριν ο στωικισμός ή ο επικουρισμός. Είναι ένα ρεύμα σκέψης, το οποίο ξεκίνησε από τις εργασίες του Φερντινάν ντε Σοσύρ και συνεχίστηκε με τις έρευνες της σύγχρονης γλωσσολογίας, που έδινε έμφαση στη δομική ανάλυση και στη μελέτη των συστηματικών σχέσεων μεταξύ των γλωσσικών σημείων. Στη Γαλλία ανέπτυξαν αυτό το κίνημα ο Κλοντ Λεβί-Στρος στην εθνολογία, ο Ζακ Λακάν στην ψυχανάλυση, ο Λουί Αλτουσέρ στον μαρξισμό και ο Μισέλ Φουκό στην επιστημολογία. Ο στρουκτουραλισμός στη φιλοσοφία παρουσιάζεται ως αντιανθρωπισμός, ο άνθρωπος δεν είναι πια "το μέτρο όλων των πραγμάτων", αλλά προϊόν δομών.

Πηγή: <http://filosofyeap.blogspot.gr/>

φυσικής πραγματικότητας μέσα απ' την οποία επιχειρούμε να αντλήσουμε δομικές κανονικότητες και εν τέλει, βασικό στοιχείο το οποίο υποβαστώνει τη συγκρότηση των ανθρώπινων κατασκευών.

Η γλώσσα ως τέτοιο στοιχείο δομικό της ανθρώπινης σκέψης μας επιτρέπει να στοχαζόμαστε την ουσία του κατοικείν και επομένως του κτίζειν και είναι το στοιχείο εκείνο μέσω της σκέψης που μας επιτρέπει να αναμετρηθούμε με τη θεότητα. Η αλήθεια είναι κατ' ουσίαν η φανέρωση του εαυτού μας και εκείνη η οποία βρίσκεται στα ανθρώπινα κατασκευάσματα. Η έννοια της αλήθειας και του Είναι των όντων συνταυτίζονται στη σκέψη του Heidegger σε σημείο που τελικώς η απόκριση για την αναζήτηση της αλήθειας στο έργο τέχνης, μετατίθεται στην αναζήτηση του βαθύτερου εαυτού μας. Επειδή όμως η γλώσσα, με τη δύναμη που δεξιώνεται από τη δομική της ουσία, είναι αυτή που τελικά μας καθιστά ως αυτό που είμαστε μπορούμε χωρίς μεγάλο σφάλμα να πούμε ότι εν τέλει η γλώσσα, ο λόγος ο οποίος κυριαρχεί στη σκέψη του ποιητή φανερώνεται ως **ωραία δομή**, εάν μπορέσει να εγκατασταθεί μέσα στο αρχιτεκτονικό έργο ως τέτοιος.

Η ομορφιά η οποία στον Valery πραγματώνεται με τη δύναμη του λόγου, αλλά ταυτόχρονα υπερβαίνει τα απλά καθορισμένα σχήματα, ώστε να μεταμορφωθεί σε ποίηση, είναι ένας τρόπος ύπαρξης της αλήθειας, δηλαδή της φανέρωσης της βαθύτερης ουσίας των όντων.

7.2 Αλήθεια & Ωραίο στον Ποιητή

*Τίποτε ωραίο δεν μπορεί να συνοψιστεί. Η ομορφιά
έγκειται στην αδυναμία να χωρίσεις χωρίς
απώλειες
- τη συγκίνηση απ' αυτό που συγκινεί
- τη μορφή από το περιεχόμενο
- τον τρόπο της δημιουργίας από το δημιούργημα
και στην ανανέωση της επιθυμίας από την ίδια την
ικανοποίηση.¹⁴⁵*

Ο Παναγιώτης Μιχελής παρατηρεί ότι ο Valéry ήταν άνθρωπος αντιπροσωπευτικός της εποχής του, με ευαισθησία καλλιτεχνική αλλά και με παράλληλη γνώση των δυσκολιών και προβλημάτων της¹⁴⁶. Την περίοδο που ζει και εργάζεται ενώ τέχνη και γνώση έχουν αποσχιστεί η μία από την άλλη, ο ποιητής φανερώνεται ως ενοποιητής των δύο αυτών κατευθύνσεων.

Ο Valéry επιχειρεί με το μελάνι του να επαναφέρει τη χαμένη συζυγία μεταξύ «λογισμού και ονείρου»,¹⁴⁷ ή πράξης και λόγου. Ο ποιητής θέτει στο προσκήνιο της τέχνης, το λόγο. Ο λόγος είναι εκείνος που δίνει μια εξήγηση στην τάξη.

Ο λογισμός, δηλαδή εκείνη η βεβαιότητα που νιώθεις κοιτάζοντας πίσω σου, και με αυτό να λογαριάζεις, να ζυγίζεις ποσοτικά (το παρελθόν που κοιτάνε οι Μοντέρνοι αφορά στο νεοκλασικό και το νεογοτθικό) και το όνειρο, δηλαδή

¹⁴⁵ P. Valéry, *Στοχασμοί – επιλογή από το έργο του*, μτφρ. Χ. Μπανάκου-Καραγκούνη, Στιγμή

¹⁴⁶ Π. Α. Μιχελής, *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Α, Αθήνα, 2001, σ. 126

¹⁴⁷ Τη φράση αυτή την παίρνει από τον ποιητή Δ. Σολωμό, ο Άρης Κωνσταντινίδης και τη χρησιμοποιεί συχνά μέσα στα κείμενά του, για να ανδείξει την πρωτεύουσα σημασία του νου, των νοητικών διεργασιών κατα το πλάσιμο της αρχιτεκτονικής φόρμας.

«κατασκευάζοντας τη γη» που περιγράφει ο Heidegger, να κοιτάς τον ουρανό θεμελιώνοντας το όνειρό σου πάνω σε μια σκέψη. «Να οικοδομείς κανείς τον εαυτό του και να γνωρίζει τον εαυτό του είναι δύο πράξεις ή μια;»¹⁴⁸ Έτσι αλληλοτροφοδοτείται η μία πράξη με την άλλη και αυτό το παιχνίδι το στηρίζει πολύ καλά η αρχιτεκτονική. Η αυτογνωσία, πάνω στην οποία θα στηθεί η ερμηνεία για τον κόσμο, οφείλει να εδράζεται πολύ καλά πάνω στη συνείδηση του κάθε ατόμου. Η ερμηνεία είναι ζήτημα ποιότητας και όχι ποσότητας.¹⁴⁹ Πόσο καλά γνωρίζω τον εαυτό μου. Στη συνέχεια δύναμαι να χτίσω, αφού έχει προηγηθεί η πράξη αυτο-ελέγχου η οποία έχει ως αποτέλεσμα την ανοικοδόμηση του Είναι.

Η σκέψη, η πιο ακριβής σκέψη, είναι εκείνη που θα δώσει τη μεγαλύτερη ελευθερία και συνεπώς τα μεγαλύτερα ανοίγματα για την κατάκτηση του μέλλοντος. Το όνειρο¹⁵⁰ αποτελεί την τροφό της σκέψης. Η διαρκής διαφορά δυναμικού των δύο αλληλοτροφοδοτεί και κινεί το άτομο. Τα δυο στοιχεία όμως για να ενωθούν χρειάζονται οπωσδήποτε ένα τρίτο μας πληροφορεί ο *Τίμαιος*¹⁵¹. Ο Valéry εντοπίζει ότι το απαραίτητο συνδετικό κοινάμα είναι η **αγάπη**¹⁵². Αυτή η χημική ένωση όταν επιτευχθεί θα είναι τόσο δυνατή και αδιάσπαστη που τα δημιουργήματά της θα είναι στα αλήθεια

¹⁴⁸ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτον*, Αθήνα, 1988, σσ. 35, 36

¹⁴⁹ Μ. Κωσταροπούλου, *Αισθητική Θεώρηση της Αρχιτεκτονικής Δημιουργίας, από το Δράμα στην Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, σ.64

¹⁵⁰ Το όνειρο, μας εξηγεί ο Nietzsche στη *Γέννηση της Τραγωδίας, αποτελεί την απαρχή*. Ο προικισμένος άνθρωπος με καλλιτεχνική ευαισθησία, συμπεριφέρεται στην πραγματικότητα του ονείρου, όπως ο φιλόσοφος συμπεριφέρεται στην πραγματικότητα της ύπαρξης.

¹⁵¹ Πλάτων, *Τίμαιος*, 31C, επιμ. Γ. Κορδάτος σ. 95

¹⁵² Ο Χ. Γιανναράς ερμηνεύοντας την χριστιανική ορολογία, λέει πως ελευθερία είναι αγάπη. Δεν μπορείς ποτέ να αγαπάς υποχρεωτικά, εξαναγκαστικά, εκβιαστικά, αγαπάς επειδή ελεύθερα κάνεις αυτήν την αυθυπέμβαση και δίνεις, χαρίζεις.

Στην εκτέλεση του έργου δεν υπάρχουν λεπτομέρειες αποκρίνεται ο Φαίδρος στο Σωκράτη και πρέπει με αγάπη να προσεγγίζει ο αρχιτέκτονας όλα τα θέματα της οικοδομής που εμπίπτουν στην αρμοδιότητά του.

δημιουργήματα που συν-κινούν όπως σε συγκινεί το «πλάσμα που αγαπάς». Με κίνητρο αυτήν ξεκίνησε ο Ευπαλίνος να κατασκευάζει το ναό του, όπως περιγράφει ο Φαίδρος, και να αποδίδει με μια «γλυκιά μεταμόρφωση»¹⁵³ τη μορφή της κόρης από την Κόρινθο που αγαπούσε. Είναι μάλιστα τόσο αδιάσπαστα και αδελφοποιημένα τα τρία αυτά στοιχεία, που καθένα μόνο του είναι αδύνατο να μπορέσει να προσφέρει κάτι στον άνθρωπο αν πρώτα δεν σφιχταγκαστεί μαζί με τα υπόλοιπα δύο. Ακριβώς το ίδιο κράμα είναι για τον ποιητή η αισθητική ιδέα του έργου τέχνης, εφόσον το περιεχόμενο του δεν μπορεί να διασπαστεί από τη μορφή του εάν δεν συνεπιφέρει σοβαρές συνέπειες στο σύνολο.

Το περιεχόμενο του τι να αγαπήσεις από το παρελθόν έχει τεράστια σημασία, γιατί σε αντίθετη περίπτωση, αγάπη για το παρελθόν κενού περιεχομένου, μεταλίπτει σε μια στείρα -ρομαντική διάθεση- αφελών ονειροπόλων. Το ίδιο πρόβλημα συναντάται και στην ακριβώς αντίθετη περίπτωση της αγάπης για το μέλλον. Πρέπει να προσεχθεί, να αποφευχθεί η φαντασιοπληξία ή αχαλίνωτη και άνευ ουσίας διάθεση για την κατάκτηση κάθε τι νέου χωρίς διύλιση της σκέψης.

Η αλήθεια όπως μας την περιγράφει ο Heidegger, γεννάται μέσα από διαρκείς συγκροτήσεις σχέσεων οι οποίες, στην πλήρη εφαρμογή τους, μας δίνουν την ομορφιά. Στην προσευχή του *Ευπαλίνου* οι σχέσεις αυτές μας δίνονται μέσα από το πεπερασμένο (το σώμα) και το άπειρο (το νου). Αυτά τα δύο πρέπει να ενωθούν. Οφείλει η **χάρη**¹⁵⁴ να ενωθεί με το πρεπούμενο, η ομορφιά με τη διάρκεια, οι κινήσεις με τις γραμμές, οι κινήσεις με τη σκέψη, ακόμα

¹⁵³ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, μτφρ. Έλλη Λαμπρίδη σ. 36

¹⁵⁴ Η σημασία που δίνει ο Heidegger στη χάρη αποδίδεται με την έννοια της **φιλοφροσύνης**. Επισημαίνει το γεγονός ότι για όσο εκείνη παραμένει μέσα στην καρδιά του ανθρώπου, εκείνος αναμετράται με τη θεότητα.

το φως με τη σκιά, οι όγκοι με τις κατατομές¹⁵⁵. Η διαρκής διπολικότητα του Valéry θα έρθει να συναντήσει τη διπολικότητα του κτίζειν και του κατοικείν. Τη διπολικότητα της φανέρωσης της αλήθειας μέσα στο αρχιτεκτονικό έργο. Αυτό το «μέσα», κρύβει μια ανασκαφή. Εκεί που θα γευτούμε τη χαρά και την ομορφιά θα είναι πίσω από κάτι. Αυτό το κάτι, είναι οι φαινομενικότητες¹⁵⁶, και οι μορφές που νομίζουμε ότι μας δίνουν χαρά, αλλά ουσιαστικά μας συγκινεί το κρυμμένο πίσω από αυτές. Αν όμορφο είναι το πλάσμα που αγαπάς και αν οφείλει η αρχιτεκτονική να παράγει κτίσματα ισάξια με εκείνον που σε συγκινεί (γιατί μόνο έτσι τα κτήρια τραγουδούν και αντιθέτως τότε και μόνο τότε μιλάμε για αρχιτεκτονική) τότε αναζητάς το ωραίο και το ερμηνεύεις, το αναλύεις και το αποδίδεις.

Ξέρεις λοιπόν, ή οφείλεις να ξέρεις, ότι το ωραίο βρίσκεται σε μιαν υπερουράνια κατάσταση και οφείλει η σκέψη, η πολύ οργανωμένη και συγκροτημένη, να του δώσει μορφή. Τότε λοιπόν αναλαμβάνει δράση ο λόγος. Η γλώσσα. Αυτή με τη σειρά της «γίνεται οικοδόμος»¹⁵⁷ και οικοδομεί ότι νωρίτερα έχει συλλάβει ο νους.

¹⁵⁵ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, μτφρ. Έλλη Λαμπρίδη σ. 51

¹⁵⁶ F. Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, Αθήνα, μτφρ. Κ. Α. Μεραναίος, κεφ. XVII

¹⁵⁷ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, μτφρ. Έλλη Λαμπρίδη σ. 67

«...δε βρίσκεται στην αιωνιότητα ό,τι ωραίο υπάρχει;»¹⁵⁸ και η αιωνιότητα είναι η Υπερουράνια Ιδέα. Και η Ιδέα είναι το Απόλυτο. Απόλυτο είναι μόνο ο Θεός. Και ο Θεός είναι η αλήθεια και η αλήθεια είναι ένας άλλος δρόμος να πραγματωθεί η ομορφιά¹⁵⁹, αυτή της εμφάνισης του Είναι των όντων.¹⁶⁰

Και ο κύκλος κλείνει ως άρχισε

¹⁵⁸ Ο.π., σ. 29

¹⁵⁹ Τόσο ο γερμανικός ιδεαλισμός στην Αισθητική του Hegel όσο και η κατ' εξοχήν οντολογία του Heidegger συγκλίνουν στο συμπέρασμα αυτό. Φυσικά μπορούμε να δεχτούμε τον ισχυρισμό ότι ο τελευταίος κλείνει έναν κύκλο που διανοίχτηκε από τον πρώτο, εντούτοις όμως στη σκέψη των δύο φιλοσόφων, το ωραίο συνδέεται με την φανέρωση της αλήθειας, συνεπώς χρειάζεται μια ενδοσκοπική ανάγνωση της τέχνης, ήτοι νοητικές διεργασίες, η οποία εν τέλει αντιτάσσονται πλήρως στην καθαρή καλαισθητική κρίση της καντιανής φιλοσοφίας.

¹⁶⁰ M. Heidegger, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Αθήνα, 1986, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, σ.135



8 Αντί επιλόγου

8.1 Απόπειρα Συμπερασμάτων

Θα 'ταν μάλλον άστοχο και, το λιγότερο, αφελές, να επιθυμούσα από τους κρατικούς μηχανισμούς της πολιτείας να απαγορεύεται η οποιαδήποτε ανοικοδόμηση «άσχημου» κτίσματος στην πόλη. Είναι σαφές ότι και τα κτήρια συνεισφέρουν στην πνευματική παιδεία των κατοίκων της. Αυτό που σίγουρα θα επιθυμούσα, θα ήταν η ανάπτυξη, όσο είναι δυνατόν, των πνευματικών ικανοτήτων του νου, δηλαδή μια ανάπτυξη της κριτικής σκέψης. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας ενέργειας, θα δικαιωνόταν από τη δική μας τουλάχιστον πλευρά, εκείνη των μελετητών-αρχιτεκτόνων μέσα στις πόλεις μας, με τις κατοικίες μας. Η εσωτερική μας νοητική διεργασία, στον τομέα που έχουμε επιλέξει να ακολουθήσουμε, θα εξωτερικεύονταν μέσα από τις κατασκευές μας. Έτσι λοιπόν, θα γινόταν κατανοητό ότι ο τρόπος με τον οποίο κατοικούμε και βρισκόμαστε πάνω στη γη, είναι εφάμιλλο της ύπαρξής μας και μέσα από αυτήν την ενέργεια, να μπορούν τα κτήρια, η πόλη, να δίνουν μια ελπίδα για το μέλλον, έναν αναστοχασμό. Η τέχνη της αρχιτεκτονικής, να μπορεί να αποκρίνεται θετικά στο ερώτημα της ζωής και με αφορμή αυτήν και δι' αυτής, ο άνθρωπος να αποκτά την ευαισθησία που με μεγάλη προθυμία προσφέρει απλόχερα και ανιδιοτελώς η τέχνη.

Η αρχιτεκτονική θα μπορεί να είναι σε θέση, με την καθοδήγηση του αρχιτέκτονα, να παράγει μορφές οι οποίες θέτουν την ψυχή σε παλινδρόμηση. Το κύριο αίτημα της αρχιτεκτονικής πέρα από κάθε πρακτική σκοπιμότητα. Η αδιάκοπη μεταβολή της ψυχικής κατάστασης. Αυτή η χαρά που δύναται να αισθάνεται κανείς μέσα στο κτήριο, αλλά και έξω από αυτό, όταν θα το συγκρίνει με τα μύχια της ψυχής του και θα γίνεται αρχιτέκτονας ο ίδιος, ξαναφτιάχνοντας την εικόνα του μέσα του, είναι το στοιχείο εκείνο της ζωής, που διαρκώς μεταβάλλει τη ψυχή. Το σταθερό, δηλαδή μεταβαλλόμενο, δεν αφήνει την ψυχή να «παγώσει μέσα στην ακινησία της». Μια ανησυχία εντούτοις ήρεμη και μάλιστα επιδιωκόμενη. Γιατί ακινησία σημαίνει θάνατος. Αν η ψυχή του ανθρώπου πάψει να εκφράζεται και πάψει

πια να συγκινείται από τα κτήρια της πόλης του -τα οποία συνδιαμορφώνουν τη διαπαιδαγώγησή του- και αποτελούν την πιο πρακτική και επιστημονική τέχνη, τότε ο επικείμενος θάνατος θα είναι έτι περισσότερο επώδυνος από το φυσικό. Ο λόγος είναι κάτι περισσότερο από προφανές. Όχι ασφαλώς εξ αιτίας της παροιμιώδους έκφρασης «κανείς πεθαίνει μόνο μια φορά» αλλά γιατί, πολύ περισσότερο, ο πνευματικός θάνατος καταστέλλει όλες τις ψυχονοητικές λειτουργίες του ανθρώπου, που μολονότι δεν είναι άμεσα απαραίτητες για την επιβίωση του, εντούτοις χρωματίζουν τη ζωή και οδηγούν τον άνθρωπο στην πλήρη απελευθέρωση του.

Τον οδηγούν στο να μπορεί να κοιτάξει τον κόσμο με άλλα μάτια τα οποία υπόσχονται -και είναι η μόνη βέβαιη πηγή μιας τέτοιας υπόσχεσης- ένα ελπιδοφόρο μέλλον, μια κατοίκηση, μια τέχνη που θα μπορέσει να εξασφαλίσει στον άνθρωπο την απαραίτητη γνώση του εαυτού του όπως παρατηρεί ο Heidegger πως έχει χαθεί. Η φύση, διαπιστώνει ο Kant, πως κρύβει μέσα της τη βαθιά σκοπιμότητα του να οδηγεί τον άνθρωπο ολοένα στην προσωπική τελειότητα και αυτό με τη σειρά του οδηγεί στο χτίσιμο μιας επιδιωκόμενης **κοινωνίας**. Η ανεστία του σύγχρονου ανθρώπου είναι πολύ περισσότερο επικίνδυνη -χωρίς να υποτιμάται καθόλου το πρόβλημα των αστέγων στους δρόμους στη σύγχρονη εποχή- καθώς ο άνθρωπος φαίνεται να χάνει τον προσανατολισμό του. Εάν βρεθεί αυτός, τότε θα μπορέσει ανάλογα και συνακόλουθα να λυθεί και το πρόβλημα των αστέγων. Η τέχνη, και μαζί με αυτήν η αρχιτεκτονική, και μεν οφείλει να διαφυλάσσει το καθήκον αυτό, αλλά μαζί τους ο άνθρωπος θα πρέπει να είναι ικανός να μπορεί να αντιλαμβάνεται το σκούντημα στον ώμο και κάθε τόσο να ανασκουμπώνεται με περισσότερη ελπίδα και όρεξη για αλλαγή. Ο τρυφηλός τρόπος ζωής, η διαρκώς αυξανόμενη τάση του ανθρώπου για απόκτηση υλικών

αγαθών¹⁶¹, χωρίς άμεσα πρακτικούς σκοπούς, η επίπλαστη αρετή και η πολυτέλεια του δαπανηρού φέρεσθαι, που δίνει τάχα τις μιαν ευδαιμονία, είναι τα σημεία εκείνα που ο άνθρωπος οφείλει και πρέπει να αναχαιτίσει προς όφελος του ίδιου του εαυτού και εν τέλει ολόκληρου του κόσμου. Η νιτσεική αντίληψη του Valéry για την αρχιτεκτονική εν γένει, η οποία προτάσσει το «εμείς» έναντι του «εγώ» και η οποία βλέπει την αρχιτεκτονική ως τέχνη εφάμιλλη της μουσικής, είναι ένα σημείο εκκίνησης που οφείλουμε να προσέξουμε. Για να μπορέσει να μας συγκινήσει το κτήριο, όπως το πλάσμα που αγαπάμε, οφείλουμε να διαχειριστούμε την αρχιτεκτονική ως καθεστώς τέχνης και λόγου μέσα από την αυτοσυνείδητη ελευθερία¹⁶², τη μόνη αληθινή ελευθερία, που δύναται να καθυποτάξει τις **σκαιές πτυχές της φαντασίας μας**. Όλο αυτό το εγχείρημα απαιτεί μια προσπάθεια, να γνωρίζεις διαρκώς τον εαυτό σου και ταυτόχρονα να τον οικοδομείς¹⁶³, που εν τέλει αποτελεί δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο ποιητής επιμένει στην άποψη πως ο άνθρωπος δε γνωρίζει από τι εκπληκτικό εργαλείο είναι καμωμένο το σώμα του¹⁶⁴. Αυτή η αυτοσυνειδησία που απαιτείται από την τέχνη έχει σαν προορισμό το απόλυτο και αληθές.

Για να αποφευχθούν οι σκοτεινές πλευρές της φαντασίας, δηλαδή οι φαντασιώσεις, το πάντρεμα που προτείνει ο ποιητής, λογικής και ονείρου, θα φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η ωραιότητα καθόλου δεν απαιτεί τη διαρκή πρωτοτυπία σε ιδέες και πλούσιους

¹⁶¹ «Η χρήση της τεχνολογίας επιτρέπει πλέον στο άτομο να αποσύρεται στον περικλειστο κόσμο της προσωπικής καθημερινότητάς του και έτσι να δημιουργεί την ψευδαίσθηση της αυτάρκειας.» γίνεται σαφές ότι Heidegger στρέφεται εναντίον της κατάχρησης της τεχνολογίας, της «τεχνολογικής αλαζονείας».

Π. Λέφφας, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas*, Αθήνα, 2008, σ.67

¹⁶² Χ. Γιανναράς

¹⁶³ P. Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Αθήνα, 1988, μτφρ. Έλλη Λαμπρίδη σ.37

¹⁶⁴ Ο.π, σ. 48

εντυπωσιασμούς. Είναι σαφές ότι η «φαντασία σε όλο της τον πλούτο δρώντας ελεύθερη και χωρίς νόμους, γεννά μόνο το παράλογο· ενώ η κριτική ικανότητα είναι η δύναμη της εναρμόνισής της με τη νόηση»¹⁶⁵. Ο Kant χωρίς να μεταχειρίζεται όστρακα ή κοχύλια, νυχτερίδες ή κουκουβάγιες, δηλώνει εμφαιτικά την εξαιρετική δύναμη του νου την οποία βρίσκουμε να μεταχειρίζεται ο λίγα χρόνια νεώτερός του, Francisco Goya, στο χαρακτηριστικό του «ο ύπνος της λογικής γεννάει τέρατα». Χωρίς τη βοήθεια των νοητικών διεργασιών, κάθε ονειροπόληση θα μετατρέπεται σε εφιάλη, ενώ στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής αυτό θα ήταν ολέθριο. Ο Valery υπό το φως της λογικής μπορεί και αφήνει χώρο στο όνειρο και την ονειροπόληση. Εκείνη είναι άλλωστε η ιδιαίτερη ικανότητα με την οποία θα μπορέσουμε να μεταφράσουμε σε αριθμούς το πλάσμα που μας συγκινεί, ώστε να του χαρίσουμε αναλογίες ναού και να το αποκρυσταλλώσουμε δια παντός σε πέτρα και σίδηρο. και ακριβώς επειδή η καρτεσιανή λογική θέτει στο τραπέζι οτιδήποτε εμπίπτει στην εμπειρία του ανθρώπου, ο Valery ωθούμενος από τη γενική αυτή ιδέα επιστεγάζει κάθε ονειροπόληση με το Λόγο. Προσπαθεί να δαμάσει το διονυσιακό χαρακτήρα του ανθρώπου με το απολλώνιο φωτισμένο πνεύμα, το ατίθασο με το λογικό, το ένστικτο με την προσήκουσα κάθε φορά **εμπειρία**.

Η λογική βρίσκεται στην υπηρεσία του ονείρου και καλείται να το περι-γράψει.

¹⁶⁵ I. Kant, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Αθήνα, 2005, μτφρ. Χάρης Τασάκος, σ.229

8.2 Άφιξις ήτοι η Αρχή

Το να μάθεις να σκέφτεσαι, να είσαι ακριβής, να ζυγίζεις τις λέξεις σου, να ακούς τον άλλον, σημαίνει να μπορείς να συνδιαλέγεσαι και είναι το μόνο μέσο για να αναχαιτισθεί η τρομακτική βία που αυξάνεται γύρω μας. Ο λόγος είναι ένα φρούριο κατά της κτηνωδίας. Όταν δεν ξέρουμε, όταν δεν μπορούμε να εκφραστούμε, όταν ο λόγος δεν είναι επαρκής και αρκετά επεξεργασμένος επειδή η σκέψη είναι ασαφής και μπερδεμένη, δεν απομένουν παρά μόνο οι γροθιές, τα χτυπήματα, η άξεστη, βλακώδης, τυφλή βία¹⁶⁶

Κάθε άφιξη από ένα ταξίδι κρύβει και μιαν αρχή. Η άφιξη σηματοδοτεί ένα τέλος, εκείνο του ταξιδιού. Την ίδια στιγμή, μια αρχή ξεκινάει για τον ταξιδιώτη στο μέρος το οποίο αφίχθη. Η εργασία λοιπόν αφίχθη στον προορισμό της. Εντούτοις ξεκινά μια άλλη πορεία, η οποία βρίσκεται μακριά από τον «προφυλαγμένο» κόσμο του πανεπιστημίου και ολοένα τείνει να ανακαλεί στην νέα της πορεία, όλα όσα η προηγούμενη πορεία της δίδαξε. Πάντοτε θα χει κατά νου τα σχήματα και τις γραμμές, το σημείο πάνω -και έξω- από

¹⁶⁶ Στις 25 Ιανουαρίου του 2012 πραγματοποιήθηκε συμπόσιο στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών αφιέρωμα στη Γαλλίδα συγγραφέα και ελληνίστρια Jacqueline de Romilly. Η ακαδημαϊκός έχει στρέψει από πολύ νωρίς στη ζωή της το ενδιαφέρον της στην Αρχαία Ελλάδα, διαβάζοντας απ' το πρωτότυπο αρχαίους συγγραφείς. Μεταξύ άλλων η ηθική ήταν από τα θέματα που την αφορούσαν, τη γοήτευαν και εξερευνούσε. Στο συμπόσιο αυτό παρευρέθησαν μεταξύ άλλων και ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης ο οποίος τόνισε ιδιαίτερα την ελλειμματική παιδεία των νέων μέσα στα πανεπιστήμια. Το απόσπασμα από τη Γαλλίδα ακαδημαϊκό που αποτελούσε την προμετωπίδα του συμποσίου.

Ο λόγος για τον Valéry, η συγκρότηση της σκέψης και η εκφορά της, είναι σαν επινίκιο στεφάνι, γοητεύει την ακοή για καιρό. (E.24)

το επίπεδο, την αλήθεια, το ωραίο, την ανυπέρβλητη αξιακή σημασία της γλώσσας.

Ο λόγος, ο οποίος δηλώνεται με εξαιρετικά εμφατικό τρόπο στη σκέψη του Paul Valéry και συνεπακόλουθα στη σκέψη των δύο φιλοσόφων που παρουσιάστηκαν, παίρνει προεκτάσεις και πέραν του σημαίνοντος της ομιλίας. Ο λόγος όχι απλώς ως μια κοινοποίηση των σκέψεών μας και επομένως ένα όργανο με ιδιότητες μεταφορικού μέσου. Κάθε άλλο, ο λόγος ως διαδικασία νόησης, ως ποιοτική επεξεργασία των διαφόρων ερεθισμάτων του ανθρώπου και επομένως μιας κριτικής στάσης απέναντι στη ζωή, είναι ικανός να μας οδηγήσει σε μονοπάτια που σε αντίθετη περίπτωση η φαντασία θα έφθινε στη βαρβαρότητα. Για τον ποιητή «Λόγος σημαίνει στα ελληνικά λογική, συλλογισμό και σχέση... ο ίδιος όρος σημαίνει επίσης τη θεϊκή δημιουργική Διάνοια». Το γεγονός ότι η βία αναφέρεται καθ' ολοκληρίαν σε περιπτώσεις οι οποίες είναι καταφανείς, δεν αποτελεί πανάκεια ότι εξαντλεί τα περιθώρια της σε αυτές. Η βαρβαρότητα γίνεται εξίσου επικίνδυνη και στις περιπτώσεις στις οποίες είναι συγκαλυμμένη με ένα πέπλο ευγένειας, τάξης, και οιονεί καλαισθησίας. Αποτελεί γεγονός αυταπόδεικτο στη σύγχρονη εποχή, η οποία εν τέλει περισσότερο μας αφορά. Το να οριοθετείς τη σκέψη σου και να την προσανατολίζεις διαρκώς προς την περιοχή του λόγου, μετρώντας την ποσοτικά και ποιοτικά, είναι ο μόνος τρόπος να οικοδομήσεις σωστά τον εαυτό σου και αμέσως μετά την τέχνη σου. «Δεν υπάρχει γεωμετρία χωρίς λόγια», γιατί όπως τυχαίες θα παραμένουν οι μορφές χωρίς αυτά, το ίδιο «τυχαίως» και ανέτοιμος θα παραμένει ο άνθρωπος χωρίς την ορθοφροσύνη. Η γλώσσα, που κατ' ουσίαν είναι τέχνη όπως επισημαίνει ο Heidegger μέσα από τη φιλοσοφία του, γίνεται οικοδόμος και μεταξύ άλλων οικοδομεί το Είναι μας. Είμαστε τυχεροί, γιατί το προνόμιο της γλώσσας και του λόγου, τον έχει μόνο ο άνθρωπος και όχι παραδείγματος χάριν μια

πέτρα¹⁶⁷. Επομένως μόνο εκείνος φέρει την αξιοσύνη του Είναι. Κάθε τέχνη όμως είναι κατ' ουσίαν ποίηση, προβάλλοντας έτσι η γλώσσα την ποιητική διάστασή της ανεγείρει το Είναι μας και μέσα από αυτήν την ανέγερση του Είναι προβάλλει η αλήθεια. Για όσην ώρα η αλήθεια προβάλλεται και διαφυλάσσεται (=αληθεύει) μπορούμε να πούμε ότι ζούμε σε μια ωραιότητα. Κι αν πλάσουμε έτσι τους εαυτούς μας έχοντας τη χάρη οδηγό μας, τότε φαίνεται πως εντελώς επάξια και ποιητικά θα μπορέσει ο άνθρωπος να κατοικήσει πάνω σε αυτήν εδώ τη γη¹⁶⁸.

Αν μπορέσουμε να καταλάβουμε πόσο σημαντικό για τη ζωή μας είναι το σπίτι, η κατοικία μας -το γεγονός δηλαδή ότι εκείνη διαφυλάσσει με τον καλύτερο τρόπο «την ονειροπόλησή μας»¹⁶⁹ που κάθε τόσο μας επιτρέπει να γίνουμε ποιητές, να γινόμαστε «η χώρα»¹⁷⁰ μέσα στην οποία ψυχή και σώμα γίνονται ένα- τότε η «ποιητική» κατοίκηση, έτσι όπως την περιγράφει ο Heidegger, θα ξεμακρύνει κάπως από τη συνήθη, κακώς νοούμενη, περιστασιακή χρήση που συνήθως δίνουμε στον όρο, δηλαδή ένα λογοτεχνικό γεγονός και επομένως θα γίνει περισσότερο ουσιαστικός, με αποδέκτη τον εαυτό μας. Θα έχουμε φτάσει στο σημείο να κατανοήσουμε ότι η κατοικία είναι ο τρόπος που εμείς οι ίδιοι είμαστε

¹⁶⁷ Το παράδειγμα του Heidegger

¹⁶⁸ Ο Martin Heidegger στραμμένος σαφώς σε μια κατεύθυνση περισσότερο ηθική, αναφέρεται στον τρόπο του κατοικείν σαφώς επηρεασμένος από την ποίηση του Hölderlin.

¹⁶⁹ Ο Gaston Bachelard περιγράφει με γλαφυρό τρόπο την ουσία του κατοικείν ως διαφύλαξη των σκέψεων μας, της μνήμης και της φαντασίας μας. Αμέσως παρακάτω γράφει «**όλο το είναι του σπιτιού θα ξετυλιχτεί, πιστό στο δικό μας το είναι**». σ.42

¹⁷⁰ Από τον *Τίμαιο* και τη «χώρα», η οποία αποτελεί τον υποδοχέα κατά τον Πλάτωνα και τη μήτρα όλων των αισθητών μορφών, γινόμαστε εμείς οι ίδιοι, η υποδοχή του πνεύματος και της ψυχής μας.

πάνω σε αυτήν εδώ τη γη ούτως ώστε αλλάζοντας το εμείς, να αλλάζει και το κτίζειν. Ο λόγος ως δύναμη αποτελεί το εναργέστερο εργαλείο για την επιχείρηση αυτού του νέου απόπλου.



9 Πηγές

Βιβλιογραφία

Ανδρόνικος Μανώλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη, Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Νεφέλη, Αθήνα, 1984

Αντωνιάδης Αντώνης Κ., *Viollet-Le-Duc, Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική*, Στάχυ, Αθήνα, 2000

Banham Reyner, *Θεωρία και Σχεδιασμός την Πρώτη Μηχανική Εποχή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2008, μτφρ. Ιωάννης Λιακατάς

Beardsley Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Νεφέλη, Αθήνα, 1989, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης

Βλάχος Ιωάννης-Ανδρέας Γ., *Ο Πόλ Βαλερύ & ο Παρθενώνας, η Κρυφή Αρχιτεκτονική Δομή του Θαλασσινού Κοιμητηρίου*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2000, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ

Γιανναράς Αναστάσιος, *Θέματα Παραδοσιακής και Σύγχρονης Αισθητικής*, Παπαζήση, Αθήνα (χ.χ)

Hegel Georg W. F., *Αισθητική, Επιλογή Κειμένων*, Αναγνωστίδη, Αθήνα, μτφρ. Ιάνης Λο Σκόκκο (χ.χ)

Heidegger Martin, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008, μτφρ. Γιώργος Ξηροπαΐδης

Heidegger Martin, *Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008, μτφρ. Ιωάννα Αβραμίδου

Heidegger Martin, *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, Δωδώνη, Αθήνα, 1986, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας

Heidegger Martin, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2006, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας

Kant Immanuel, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Ροές, Αθήνα, 2005, μτφρ Χάρης Τασάκος

Kant Immanuel, *Παρατηρήσεις γύρω από το Αίσθημα του Ωραίου και του Υπέροχου*, Printa, Αθήνα, 2005, μτφρ Χάρης Τασάκος

Κωνσταντινίδης Άρης, *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα*, Άγρα, Αθήνα, 2004

Κωσταροπούλου Μυρτώ, *Αισθητική Θεώρηση της Αρχιτεκτονικής Δημιουργίας, από το Δράμα στην Αρχιτεκτονική*, Εκκρεμές, Αθήνα, 2008

Λέφφας Παύλος, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, από τον Heidegger στον Koolhaas*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008

Μιχελής Παναγιώτης Α., *Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2008

Μιχελής Παναγιώτης Α., *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμος Α, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2001

Μιχελής Παναγιώτης Α., *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα, 2006

Nietzsche Friedrich, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, Μαρή, Αθήνα, μτφρ. Κ. Α. Μεραναίος (χ.χ)

Παπανούτσος Ευάγγελος Π., *Αισθητική*, Ίκαρος, Αθήνα, 1976

Πλάτων, *Ιππίας Μείζων*, Κάκτος, Αθήνα, 1993, μτφρ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου

Πλάτων, *Τίμαιος*, Γιάννης Κορδάτος (επιμ.), Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα
(χ.χ)

Πούλος Παναγιώτης (επιμ.), *Έννοιες της Τέχνης τον 20^ο Αιώνα*,
ΑΣΚΤ, Αθήνα, 2006

Πρώμος Κωνσταντίνος Β., *Στα Όρια της Αισθητικής*, Κριτική, Αθήνα,
2003

Ραφαηλίδης Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*, Εκδόσεις του Εικοστού
Πρώτου, 1992

Valéry Paul, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, Άγρα, Αθήνα, 1988, μτφρ.
Έλλη Λαμπρίδη

Αρθρογραφία

Χρονικά Αισθητικής

Τάτλα Ελένη, Leibniz εναντίον Descartes: από τη μοντέρνα αρχιτεκτονική στην αρχιτεκτονική της πτύχωσης, Τεύχος 45, 2009-2010

Koichi Yoshida, Eupalinos and French Classicist, Architecture in the 1930s, Τεύχος 25, 1986-1987

Γλέζος Πέτρος, Η ανιδιοτέλεια της Αισθητικής, Τεύχος 25-26, 1986-1987

Βαλαλάς Δημήτριος, Μια ανάγνωση πεζών έργων του Paul Valéry, Τεύχος 25-26, 1986-1987

ΑΑΟ

Μωραΐτης Κωνσταντίνος, Ηθική και Αισθητική: Το παράδειγμα της διφυούς αξιολόγησης του τοπίου, Παπσωτηρίου, 2011, σσ. 113-131

Το Βήμα

Καββαθάς Διονύσης, Το αμφίσημο αντικείμενο, 16/07/2006

Μωραΐτης Κωνσταντίνος, Σχήματα: Η Συγκρότηση του Τοπίου, ως Αντικείμενο Αισθητικής Τάξης, Συμμετοχή στον τιμητικό τόμο Πορεία, προε τιμήν του καθηγητή του ΕΜΠ Δ.Α. Ζήβα εκδ. ΕΜΠ, Αθήνα, 2007, σελ. 432-441

Ξηροπαΐδης Γεώργιος, Χαίντεγκερ και Αρχιτεκτονική. Παρατηρήσεις γύρω από ένα αμφιλεγόμενο θέμα

Διαλέξεις

Θεοδόσης Π. Τάσιος, *Το Θρησκευέσθαι*, Megaron Plus, Μεγαρο Μουσικής Αθηνών

Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Σπύρος Φλογαίτης, Marc Fumarolli, Paul Demont, *Αφιέρωμα στην Jacqueline de Romilly*, Megaron Plus, Μεγαρο Μουσικής Αθηνών,
Σε συνεργασία με τη Γαλλική Πρεσβεία, το Γαλλικό Ινστιτούτο και το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Διαδικτυογραφία

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CF%81%CE%B8%CE%BF%CF%85%CF%81_%CE%A3%CE%BF%CF%80%CE%B5%CE%BD%CF%87%CE%AC%CE%BF%CF%85%CE%B5%CF%81
(τελευταία επίσκεψη 26/1/13)

http://www.matia.gr/7/78/7806/7806_1_16.html
(τελευταία επίσκεψη 12/8/12)

<http://www.scribd.com/doc/24742232/%CE%9A%CE%A5%CE%A1%CE%99%CE%91->
(τελευταία επίσκεψη 26/1/13)

<http://dim-adele.reth.sch.gr/archives/courses/art-teachers/art-edu.html>

(τελευταία επίσκεψη 26/1/13)

http://vouliakis.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=72:2008-11-15-16-51-29&catid=36:music&Itemid=62

(τελευταία επίσκεψη 20/1/13)

<http://users.sch.gr/kassetas/philKant19.htm>

(τελευταία επίσκεψη 11/10/12)

http://www.filosofia.gr/thematafilosofias.php?subaction=showfull&id=1162867205&archive=&start_from=&ucat=1&

(τελευταία επίσκεψη 11/10/12)

http://el.science.wikia.com/wiki/%CE%A5%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B2%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%83%CE%BF%CF%86%CE%AF%CE%B1

(τελευταία επίσκεψη 17/7/12)

http://iparxismos.blogspot.gr/2010/11/blog-post_30.html

(τελευταία επίσκεψη 26/1/13)

<http://filosofyeap.blogspot.gr/>

(τελευταία επίσκεψη 2/12/12)

<http://politischephilosophie.blogspot.gr/2009/09/heidegger.html>

(τελευταία επίσκεψη 2/12/12)

<http://anthologio.wordpress.com/2012/08/29/%CF%8D-%CE%AE-%CE%AF-2/>

(τελευταία επίσκεψη 7/12/12)

Θέλω να απευθυνθώ σε όλους όσους, με τον ανιδιοτελή τους χαρακτήρα, υπέμειναν στωικά τη γκρίνια και τις ιδιοτροπίες μου και συνέβαλαν, ο καθένας με τον τρόπο του, στην ολοκλήρωση και τεκμηρίωση του παρόντος κειμένου.
Για το λόγο αυτό, στέλνω εγκάρδιες ευχαριστίες στους

Κωσταντίνο Μωραΐτη

Νάντια Κατσαρού
Αλεξία Θεοδώρου
Γιούλη Ράπτη
Ελένη Τάτλα
Ανθή Βερυκίου
Μυρτώ Κωσταροπούλου
Μαρία Ξηρογιάννη
Αφροδίτη Οικονόμου
Θωμά Παπακωνσταντίνου

Καθώς επίσης και στη ζωγράφο

Μυρτώ Ψυχάκη
για την ιδιαίτερη τιμή, να μου παραχωρήσει έργα της τα οποία κοσμούν τις σελίδες του εντύπου.



Δε θα υπήρχαν άνθρωποι αν δεν υπήρχε Έρωτας
Paul Valery, Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων

Έρος, ος κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δ'Υ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.
Ἡσίοδος, Θεογονία