

Giorgio de Chirico Η «ελληνική» ιδέα της Pittura Metafisica: Η *θέαση* της Αντικειμενικότητας

Κωνσταντίνος Λαμπρόπουλος
(Δρ Ιστορίας Τέχνης)

Πρόλογος

Η εικονογραφία της Pittura Metafisica αναπτύχθηκε σε τρεις άξονες: τις αινιγματικές αντιπαραθέσεις των πραγμάτων, την παράδοξη γεωμετρία του χώρου και την απουσία του ανθρώπου. Ο πρώτος άξονας παρείχε τη δυνατότητα της παρουσίας στο έργο του De Chirico μιας «αστικής» κατά φαινόμενα *nature morte*¹ της οποίας η *θέαση* προσομοιώνεται προς αυτή ενός *ανησυχητικού* Ονείρου². Ο δεύτερος, ο οποίος στηρίχτηκε στην αποδιάρθρωση της αναγεννησιακής προοπτικής –έχοντας ως ερμηνευτικά εργαλεία τις σκιές των πραγμάτων και το αποσταθεροποιημένο σημείο σύγκλισης των γραμμών βάθους–, προσέφερε μια καινοτόμο ερμηνεία του χώρου παράλληλη με άλλες νεωτεριστικές ερμηνείες της εποχής του *μοντερνισμού*³. Ο τρίτος άξονας ενέγραψε στην εξέλιξή του όλη την ηθική και ποιητική σκέψη του De Chirico γύρω από την ανθρώπινη κατάσταση των καιρών του· μέσω της μοναχικής παρουσίας των αγαλμάτων ή των αποκομμένων ανθρώπινων σκιών που, αντίστοιχα, υποδήλωναν νοσταλγία και εγκατάλειψη, σιωπή και απειλή· μέσω της παρουσίας των δομημένων ανδρικών ειδώλων που έμελε να υποκαταστήσουν την ανθρώπινη φύση και να αναπληρώσουν την ανθρώπινη γνώση με κάποιας μορφής μηχανική και μαθηματική *ενατένιση*· μέσω της παρουσίας άδειων οικημάτων, πλατειών, συμβόλων τεχνολογικής

¹ «Φώτα, /Γωνιές στρεβλές, αναποδογυρισμένα κράσπεδα, /των επιφανειών αντίθετη ροή. /Η πόλις απούσα. / ... /Η σιωπή θρυμματίζεται απότομα, /αποκαλύπτοντας πίσω από τον καθρέφτη /κρότους απείραχτους. /...» βλ. Βασιλάκος, 1998, σ. 70

Η «απούσα πόλη», όπως η ποιητική έμπνευση του De Chirico το διατυπώνει, παραπέμπει σε ένα οξύ πρόβλημα συμφιλίωσης του ανθρώπου με το αστικό τοπίο, όπως το δημιούργησε η Βιομηχανική Επανάσταση και ο νέος αστικός τρόπος ζωής. Περισσότερα επ' αυτού βλέπε στα βιβλία των Elderfield, c1999, και, Δασκαλοθανάσης, 2001

² Ο De Chirico αναζητεί εκείνη την «παθητική» διάσταση της σύστασης της ανθρώπινης πραγματικότητας, όπως γίνεται στο Όνειρο, όπου ένα είδος ανησυχητικής υπέρβασης του «έθους ιδεών» του νου λαμβάνει χώρα. «Με την άρνηση της ιδέας ενός πράγματος» όπως διαπίστωσε ο Hume «αποφαινόμαστε για την ταυτότητα του χαρακτηριστικού γνωρίσματος αυτού του πράγματος και μιας κατ' ανάκλαση εντύπωσης». Η υπέρβαση στην πράξη των «πεποιθήσεων» ή, αλλιώς, «έθους ιδεών» του νου καταλήγει, πάντα σύμφωνα με τον Hume, στη σύλληψη της αντίφασης που περιλαμβάνει η συστατική διάσταση της ανθρώπινης πραγματικότητας (ο άνθρωπος νους συστήνει «συνήθειες», σταθερές εξωτερικές σχέσεις ως προς τους όρους, για να διαμορφώσει την αναγκαιότητα της πραγματικότητας).. *Περί ανθρώπινης φύσης* στον Hume βλέπε: Deleuze, 1995, σσ. 22, 27 & 30-31

³ Στο έργο του De Chirico: αντί σε ένα «μάτι» να εστιάζεται το σύνολο των γραμμών του οπτικού πεδίου, ικανοποιώντας την απαίτηση του αναγεννησιακού ανθρώπου να ελέγξει απολύτως λογικά τον ορατό κόσμο: οι όψεις και οι κατόψεις των πραγμάτων, οι τομές και οι κλίσεις, οι βυθίσεις και οι ανώσεις των επιφανειών, οι αξονομετρικές και οι ισομετρικές προβολές, προβάλλουν τις ίδιες τις δυνάμεις των πραγμάτων. Άλλωστε προτροπή του De Chirico ήταν «να ανακαλύψουμε έναν *μάτι* σε κάθε πράγμα». Chipp, 1968, (“Zeus l' esploratore”, *Valori Plastici*, Ρώμη, I, 1 /1919, 10) σ.447

προόδου και ειδών κατανάλωσης /εμπορίου από τα οποία απουσίαζε ανεμμήνευτα ο άνθρωπος-χρήστης⁴.

Αυτοί οι άξονες στην πολιτισμική θεματολογία τους –στη βαθύτερή τους διάσταση, την *εικονολογική*⁵– έχουν ασφαλώς σχέση με τις μεταβολές, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, της κρατούσας ιστορικής συνθήκης του ευρωπαϊκού πολιτισμού περισσότερο γνωστής ως *νεωτερικότητα*. Στο πλαίσιο αυτών των μεταβολών και για να υπερπηδηθούν οι αντινομίες που η Βιομηχανική Επανάσταση συσσώρευσε οι κυριότερες συνιστώσες του ευρωπαϊκού πνεύματος αλλάζουν εκ βάθρων τον προσανατολισμό τους· σε αυτήν την τροχιά αλλάζουν, όχι χωρίς ένταση και βία, οι συμβατικές αντιλήψεις του *νεωτερικού* ατόμου σε τομείς πολιτισμικής δράσης οι οποίες μέχρι πρότινος θεωρούντο θέσφατα της παράδοσης του Δυτικού Ανθρώπου⁶. Από μια άποψη είναι το *υποκείμενο* της ιστορικής εξέλιξης αυτό το οποίο συνειδητοποιεί τα αδιέξοδά του (ατομικά, συλλογικά-εθνικά, κοινωνικά-ταξικά, πολιτιστικά) και στρέφεται, περισσότερο ή λιγότερο και όχι απαραίτητα διαζευκτικά, στην επιτάχυνση των εξελικτικών διαδικασιών του πολιτισμού ή προς την άρνηση της κατασκευασμένης ιστορικής πολιτισμικής του συνείδησης και την επανάκτηση «αρχαίων» και «αρχέγονων» μορφών της Ύπαρξης⁷. Το «μεταφυσικό» έργο του De Chirico καθορίζεται από τις πολιτισμικές συμπτώσεις της εποχής του. Ωστόσο, στη δική του περίπτωση, η διερεύνηση ενός *παραδειγματικού* τρόπου «αρχαϊκής» θέασης μέσα σε έναν άδειο και διφορούμενο αστικό-σκηνικό χώρο προς την οποία έτεινε, υπό την επίδραση καλλιτεχνών όπως οι Böcklin και Klinger⁸, περιέκλειε εξ αρχής τον χαρακτήρα μιας ιδιάζουσας ατομικής σύμπτωσης και θεϊκής /δαιμονικής μοίρας. Και αυτό γιατί είχε σημείο αναφοράς την Ελλάδα, την χώρα στην οποία ο De Chirico γεννήθηκε και μεγάλωσε. Κατά παρέκκλιση λοιπόν της γενικότερης προσπάθειας επανάκτησης «αρχέγονων» μορφών της Ύπαρξης, χάριν μιας αντισυμβατικής προς την προοδευτικά και ευθύγραμμα εξελισσόμενη ιστορική συνείδηση του *υποκειμένου* εκείνη την εποχή, ο De Chirico ως άλλος «αρχαϊκός» ποιητής-καλλιτέχνης αποπειράται να ανακτήσει μορφές Μνήμης⁹ μέσα στο έργο του που θα επέτρεπαν να *θεαθεί* το «ευρωπαϊκό» Παρόν στατικό και πεπρωμένο από το «ελληνικό» Παρελθόν.

⁴ Μια κλασική ανάγνωση της *dechiriciana*, της εικονογραφίας δηλαδή της *Pittura Metafisica*, είναι αυτή του Breton, που την ερμήνευσε χρονικά σε τρεις φάσεις. Στην πρώτη φάση εμφανίζονται οι αιώνιοι τόποι-πλατείες που τείνουν να γίνουν τόποι στοιχειωμένοι, στη δεύτερη φάση αυτοί οι στοιχειωμένοι τόποι-σχεδίες υποδέχονται τον άνθρωπο, δομημένο όμως με την πανοπλία και το προσωπείο του αυτομάτου, και στην τρίτη φάση εξαφανίζεται ο άνθρωπος μέσα στα μεταφυσικά εσωτερικά –τα οποία ανακαλούν το φάντασμά του μέσα από τα αντικείμενα, ως βασιλιά, στρατηγό, ναύτη. Breton, 1981, σ.105-6.

⁵ Βλ. Panofsky, 1991, σσ. 37-9

⁶ Η νέα ιστορική συνείδηση και ο νέος ρόλος του ατόμου μέσα στις σύγχρονες κοινωνίες υπήρξε αποτέλεσμα των αντιφάσεων των ταχύτατα αναπτυσσόμενων δυτικών κοινωνιών, που ενώ στον οικονομικό τομέα εμφανίζονταν πρόθυμες να εγκαταλείψουν τις όποιες κοινωνικές συμβάσεις εμπόδιζαν την περαιτέρω ανάπτυξη σε άλλους τομείς, όπως στον τομέα της τέχνης, συντηρούσαν ένα πνεύμα παραδοσιακό. Έτσι στο *απόγειο* της δράσης των καλλιτεχνικών *πρωτοποριών*, κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, η όποια επαναστατική ηθική και το όποιο οικουμενικό όραμα προβαλλόταν μέσω αυτών των ριζοσπαστικά ανανεωτικών κινήσεων είχε ως βάση τη μαχητική πρόκληση του αστού. Λοϊζίδη, 1992, σσ.15-6

⁷ Αρκεί μόνον να αναφερθούμε στο γεγονός ότι καθώς ο ιδεαλιστικός κόσμος φτάνει στο τέλος του η «άρνηση» του αστικού πολιτισμικού status που έκρυβε η έννοια «*decadence*» υποχωρεί μπροστά στη γενεσιουργό και εγγύτερη στην αρχέγονη φύση «άρνηση» της έννοιας «*primitivism*». Gibson, 1995, σ. 213

⁸ Οι δυο αυτοί καλλιτέχνες υπήρξαν τα «κλειδιά» για να αντιληφθεί ο De Chirico ότι η αρχαιότητα μπορεί να έχει ένα «ζωντανό /πραγματικό» παρόν σε κάποιο *χώρο* που θα υπαινισσόταν μια «άλλη» διάσταση της μητροπολιτικής ζωής. Lista, 1991, σ.17

⁹ Όπως ο Ποιητής στην Αρχαία Ελλάδα μετέδιδε τα θεϊκά λόγια των Μουσών· Snell, 1984, σ.395

Κατά έναν τρόπο η υποκειμενική εμπειρία της σχέσης του De Chirico με τη νεωτερικότητα και ο βαθύς και αντικειμενικός δεσμός του με την Ελλάδα συναντιόνται. Το «ελληνικό» Παρελθόν, εκπεφρασμένο όχι ως προσωπικός κύκλος αναμνήσεων αλλά ως «αρχή /πόρος» μεταφυσικά δημιουργημένης πολιτισμικής μνήμης, γίνεται ο καθρέφτης του «ευρωπαϊκού» Παρόντος και, κατά μια βαθύτερη έννοια, ο απομυθοποιητικός καθρέφτης ενός *εσώτερου* Εγώ¹⁰. Αντικαθρεφτισμένο το υποκείμενο της επιστημονικής βεβαίωσης, της ρεμβώδους διάθεσης ή της ιστορικής μετάθεσης σε έναν τόπο *αμετάβλητο* και *αλλότριο* αναζητά τον Εαυτό του στα ίδια τα πράγματα και ανησυχεί για τα προμηνύματα που εκείνα στέλνουν· ακριβώς ανησυχεί για το υπέρλογο του πράγματος και για την *άνιση* σχέση «υποκειμενικότητας» και Αντικειμενικότητας. Αινιγματικά επανασυνδέοντας το υποκείμενο της ιστορικής *εξέλιξης* με τις πρώτες συλλήψεις της κοσμογονικής *αρχής* των πραγμάτων η παρέκκλιση De Chirico επανεισάγει το «ελληνικό» παράδειγμα στον Δυτικό πολιτισμό ως *φασματικό* Ήταν και *δαιμονικό* «Υπο-κείμενο»¹¹. Αυτό υπήρξε και το αντισυμβατικό πλεονέκτημα της Pittura Metafisica¹². Η «θέαση /θεωρία» της Αντικειμενικότητας εναντιωμένη στο (νεοκλασικό ή ρομαντικό) υποκειμενικό βλέμμα και την (ιδεαλιστική ή ρεαλιστική) υποκειμενική γνώση της πραγματικότητας αναγεννά, με σύγχρονους όρους και στόχους, μια «αρχαϊκή» ποιητική-ηθική *στάση* απέναντι στον ανεπίγνωστο και θεϊκό κόσμο των πραγμάτων¹³.

Ό,τι συνεπώς επιδιώκεται να τεκμηριωθεί στη μελέτη μας είναι σχετικό με το «αρχαϊκό» υπόβαθρο της έμπνευσης του De Chirico, όπως αυτό αντλείται από το «ελληνικό» παράδειγμα, τη βιωματική σχέση του καλλιτέχνη με την Ελλάδα και τις αρχαιοελληνικές ιδέες που μεταχειρίζεται. Εκ των πραγμάτων μια τέτοια προσέγγιση δείχνει «φιλολογική» και «φιλοσοφική», ίσως ακόμη και «ιδεαλιστική»· γιατί τείνει να

¹⁰ Στην αρχαιότητα, όπως παρατηρεί ο Jean Pierre Vernant το άτομο γινόταν αντιληπτό στα *αλλότρια*, στα κάτοπτρα που βρίσκονταν *έξω* στον κόσμο· το θεμέλιο της νεότερης Δυτικής παράδοσης αντίθετα αντιλαμβάνεται το Εγώ με την *εσωτερική* διάσταση που το άτομο του προσδίδει και που μόνο το ίδιο έχει δυνατότητα πρόσβασης μέσα του, προς τον *εαυτό* του. Βλ. Vernant, 1988, σσ.7-12

Ο απομυθοποιητικός αυτός καθρέφτης παρερμηνεύτηκε πλήρως από τους Σουρεαλιστές στη συνέχεια και έχασε την βαθύτερη θρησκευτική /κοσμογονική του διάσταση που είχε προσδώσει ο De Chirico σε αυτόν –στο φάσμα των πραγμάτων που υπακούει στη νομοτέλεια της Αντικειμενικότητας. Ο «ασυνείδητος» καθρέφτης του *εσώτερου* Εγώ έγινε για το Σουρεαλισμό (*Surrealism*), ως επιφανειακός ή εμβριθής τρόπος λίγο είχε σημασία, ο «πόρος /αρχή» για να ανοίξει το υποκείμενο απευθείας /αυτοματικά δρόμο προς το μέλλον. Αφού: «ότι κρύβομε δεν αξίζει ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο απ' αυτό που βρίσκουμε». Breton, 1981, σ.84

¹¹ Με το «υπο-κείμενο» του Κόσμου καταπαύστηκε πρώτη η αρχαιοελληνική σκέψη. Στη συνέχεια οι Ρωμαίοι παρερμηνεύοντας την αρχαιοελληνική σκέψη μεταθέτουν την ουσία του Κόσμου στο ανθρώπινο υποκείμενο (Εγώ) που γνωρίζει τα πράγματα μέσω των κατηγορημάτων του· βλ. Heidegger, 1986, σσ.38-9.

¹² Η Pittura Metafisica στάθηκε πάντα ένας κόσμος «παλιός /παραδοσιακός» και ωστόσο «νέος», δημιουργημένος εξαρχής –όπως πρότασε ο *μοντερνισμός*· Gibson, 1995, σσ. 217-8

¹³ Θα λέγαμε ότι η «αρχαϊκή» στάση του De Chirico μετατρέπει τη σχέση ανθρώπου και πραγμάτων σε *αινιγματικό* έργο Δαίμονος. Δηλαδή ο *αρχαϊσμός* του De Chirico για τα πράγματα πηγαιίνει πολύ πίσω· πριν ακόμη ο χριστιανισμός καταστήσει την ύλη *ποσοτικό* αναγκαίο κακό και πολύ πριν η νεωτερικότητα καταστήσει τη σχέση του ανθρώπου με τα πράγματα αγαθό έργο *επιστήμης*. Ο Eco επισημαίνει το γεγονός ότι στο Corpus Dionysianum η χριστιανική σκέψη αιτούσε από τον άνθρωπο να ξεμπλέξει το χάος της πολυσημίας του κόσμου και να φτάσει στον μονοσήμαντο στοχασμό· άρα να καταργήσει την αντίφαση: το υλικό πράγμα είναι μια *signata quantitate*· Eco, 1994², σσ.198-203.

Η νεωτερική καινοτόμος σκέψη δεν ενδιαφέρεται να καταργήσει την αντίφαση εκθέτοντας συλλογιστικά επιχειρήματα, αλλά, με τον παραγωγικό /επαγωγικό στοχασμό, να στερεώσει μια εκτεταμένη βάση γνώσης (επιστήμη) αποκλειστικά για τις ανάγκες και τις χρήσεις της ζωής. Αν η ακριβής γνώση της φύσης των πραγμάτων κατανοηθεί ως «μέγα» φιλάνθρωπο έργο, εκτεταμένο και πειραματικό: «τότε θα έχουμε παράσχει μια γαμήλια κλίνη για το νου και το σύμπαν, με παράνυμφο το θείο αγαθό ον». Bacon, 2000, σσ. 62, 66-7, 69 & 74

δώσει μεγαλύτερη σημασία στη «μυθική» καταγωγή και την «ελληνική» παιδεία του De Chirico παρά στον ιστορικό μετασχηματισμό της ευρωπαϊκής κοινωνίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα και, από τη πλευρά του καλλιτέχνη, την παρανόηση των επιθυμητών στόχων αυτού του μετασχηματισμού όπως γενικότερα την εξέφρασε ο *μοντερνισμός*. Ωστόσο όσα και αν προσάψει κανείς στον De Chirico, φασματικό ιδεαλισμό, αποϊδεολογικοποιημένη μνήμη ή αρχαϊζουσα θρησκευτικότητα, δεν αλλάζει το γεγονός πως με το έργο του *υπόβαλλε* έναν διαφορετικό τρόπο *θέασης /θεωρίας* των πραγμάτων που κάθε άλλο παρά αρνήθηκε τον ιστορικό μετασχηματισμό. Και αυτό όχι γιατί με τις οξυδερκείς ποιητικές-τεχνικές εμπνεύσεις του *υπόβαλε* μια διαφορετική θέαση του πράγματος και του αντικειμενικού χώρου, *υποβολή* από την οποία αργότερα οι σουρεαλιστές άντλησαν θεμελιώδεις ιδέες πολιτισμικού μετασχηματισμού της κοινωνίας¹⁴, αλλά γιατί εναντιώθηκε στην κυρίαρχη ρομαντική-κλασικιστική *παιδεία* της εποχής του. Αυτή η *παιδεία* κατεχόταν από τη «φιλολογική» και «μυθοποιητική» αντίληψη του αρχαιοελληνικού κόσμου και δεν μπορούσε να αντιμετωπισθεί αλλιώς παρά κόβοντας τον Γόρδιο Δεσμό του ιδεαλιστικού παρελθόντος της Δυτικού πολιτισμού, όπως έπραξαν οι περισσότεροι καλλιτέχνες του *μοντερνισμού*, ή, όπως έπραξε ο De Chirico, συνδέοντάς την και πάλι με τον Ομφάλιο Λώρο της, την «αρχαϊκή» Ελλάδα. Αυτό το τελευταίο προσέλαβε από μόνο του τον χαρακτήρα ενός «αντι-μύθου», τον χαρακτήρα μιας αινιγματικής *υποκατάστασης* της κρατούσας «φιλολογικής» και «φιλοσοφικής» παράδοσης της Δύσης με το φασματικό και άλογο /δαιμονικό περιεχόμενο της. Σε αυτή τη βάση γεννήθηκε η Pittura Metafisica.

Περί «ελληνικής» ιδέας

Η σχέση του De Chirico με την Ελλάδα είναι περίπλοκη και βαθιά. Στα έργα της Pittura Metafisica η κεντρική παρουσία των αγαλμάτων στις συνθέσεις της, όπως αυτό της εγκαταλελειμμένης Αριάδνης, και πολλά άλλα συμβολικά στοιχεία (τρένα και σταθμοί, τοιχία προστασίας γραμμών τρένου, πανιά ιστιοφόρων¹⁵) υπαινίσσονται ένα ευρύ φάσμα επιρροών από τον τόπο και την ιστορία αυτής της χώρας. Ο Lista υποστηρίζει, για τον De Chirico, ότι η Ελλάδα –ως τροφός της *μυθικής* παιδικής του ηλικίας και, εν μέρει, της *μυθικής* παιδικής ηλικίας του Δυτικού πολιτισμού– αποτέλεσε ένα στήριγμα για να κατακτήσει την πνευματική του αυτοδυναμία και την ψυχική του ισορροπία, όταν στο Μόναχο ήρθε αντιμέτωπος με το αρνητικό για εκείνον πνευματικό περιβάλλον της πόλης το οποίο φερόταν να συναγωνίζεται *συλλογικά* το «μύθο» του πνεύματος των Ελλήνων· εκείνη την εποχή βρέθηκε σε ένα κενό, με ακαθόριστη και αμφιλεγόμενη ταυτότητα μέσα του, που τον έφερνε σε μόνιμη μελαγχολική κατάσταση και του προκαλούσε ψυχοσωματικές διαταραχές· σε αυτή την κατάσταση «δυσφορίας» αντιδρά τελικά, δυναμώνοντας με σκέψεις το σώμα του και προικίζοντας τον εαυτό του με πολιτισμικές και μυθολογικές ρίζες.¹⁶ Ανάλογες απόψεις ενισχύουν το γεγονός ότι η

¹⁴ Έτσι η επινόηση και συστηματοποίηση του ποιητικού μοντάζ στη ζωγραφική εικόνα κατατάσσει τον De Chirico στους προδρόμους του σουρεαλιστικού κινήματος. Η «Το αναθεωρημένο ή αναδημιουργημένο αντικείμενο, αποκομμένο από το φυσικό του πλαίσιο, γίνεται κύριο θέμα όλων των ζωγραφικών έργων που συνιστούν –κυρίως ως προς το περιεχόμενο– προμήνυμα της σουρεαλιστικής δημιουργίας. Λοϊζίδη, 1987, σσ.33 & 35

¹⁵ Το τρένο και το ιστιοφόρο καράβι στην εικονογραφία του De Chirico έχουν να κάνουν με αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας του, το επάγγελμα του πατέρα και τις αλληπάλληλες μετακινήσεις της οικογένειάς του. Porcu – Casabán, 2006, σ.90

Ακόμη βλέπε: Ανδρουλιδάκης Κώστας, «Αναμνήσεις από τη Θεσσαλία στο έργο του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο», στο *Θεσσαλικοί Σιδηρόδρομοι και Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο*, 1995, σ.72-97

¹⁶ Lista, 1991, σσ. 21-2

Ελλάδα συνέστησε για το νεαρό De Chirico πηγή ψυχικής δύναμης και αναστοχασμών απέναντι σε ένα *αλλότριο* για εκείνον καλλιτεχνικό και πνευματικό περιβάλλον και, ακόμη, ότι συνέστησε την αρχή της «αντιδραστικής» ενσωμάτωσής του στη *νεωτερικότητα*¹⁷.

Υπάρχει αναντίρρητα ένας άρρηκτος και αινιγματικός δεσμός ανάμεσα στον De Chirico και την Ελλάδα. Αυτός ο δεσμός διατρέχει με διάφορο κάθε φορά χαρακτήρα ολόκληρο το έργο του¹⁸, αλλά ιδιαίτερα την περίοδο κατά την οποία ο De Chirico, νεαρός και δοκιμαζόμενος τότε καλλιτέχνης, σύλλαβε και εξέφρασε μια τέχνη «μεταφυσική» εικάζουμε ότι αυτός ο δεσμός είχε βαρύνουσα σημασία για την ίδια του την ύπαρξη. Χωρίς να θέλουμε να εισέλθουμε σε σκοτεινές πτυχές της προσωπικότητας του νεαρού De Chirico είναι βέβαιο ότι ένα «αντικειμενικό άγχος» το οποίο του δημιουργούσε η πρώτη και η άμεση επαφή του με το *νεωτερικό* πολιτισμικό γίνεσθαι στο Μόναχο σήμανε τόσο τη φυσιολογική «φυγή» του από αυτή τη μητρόπολη της τέχνης όσο και την ενεργοποίηση ενός δυναμικού αισθήματος «αντίδρασης» (αγχώδη «ετοιμότητα» θα την αποκαλούσε ο Freud¹⁹) εκπεφρασμένη σε αυξημένη διορατικότητα των αισθήσεων και κινητικότητα. Έτσι ο De Chirico μετέτρεψε τη «φυγή» του από το *ανοίκιο* παρόν σε «δρόμο» μελέτης, ενθύμησης και έμπνευσης. Δηλαδή η «φυγή» του De Chirico από το ρευστό περιβάλλον του Μονάχου και η καταφυγή του στο «αντικειμενικό» παρελθόν με τη συνδρομή της Μνημοσύνης –μητέρας της *Μελέτης*, της *Θύμησης* και της *Εμπνευσμένης Όρασης*²⁰ – είχε τον χαρακτήρα μιας σε βάθος έρευνας ενός «ανοίγματος» του παρόντος προς την Αντικειμενικότητα (το *όντως* παρελθόν²¹),

¹⁷ Ο Wieland Schmied εκφράζει την άποψη ότι ο De Chirico αισθανόταν «σπίτι» του την αρχαιότητα και «αφιλόξενο» το μοντέρνο κόσμο, ενώ την ίδια στιγμή έβλεπε τον εαυτό του ως έναν από τους Αργοναύτες οι οποίοι είχαν αποστολή να «αρπάξουν» το *χρυσόμαλλο δέρας* –μαζί με τον αδελφό του, τον έτερο εκ των «θεικών διδύμων» Διόσκουρο. Γενικότερα, η ζωή και το έργο του De Chirico ήταν γεμάτα «αντιθέσεις», που προκάλεσαν παράδοξα αποτελέσματα και παράδοξες αντιδράσεις. *Italian Art (20th Century)* – (edit.) Braun, 1989, (*De Chirico, Metaphysical Painting and the International Avant-garde: Twelve Theses*), σσ.72 & 79

¹⁸ Ο De Chirico εξακολούθησε σε όλη του τη ζωή να αναφέρεται έμμεσα ή άμεσα στην Ελλάδα, τον τόπο, τη μυθολογία, την αρχαιοελληνική σκέψη και την τέχνη της ταυτίζεται με θεούς και ημίθεους, φιλοσόφους, τραγικούς ποιητές και καλλιτέχνες της. Παράδειγμα, ταυτίζεται με τον Απόλλωνα στο μυθιστόρημα του ο *Εβδομέρος* –δηλαδή *Εβδομαίος Απόλλωνας* (1930). Στο *Giorgio de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος*, 1995, (Ursino Mario: «*O de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος*») σ.32

Ακόμη βλέπε στο Fagiolo Dell' Arco 1998, (Gerd Roos, *Come san Luca, come Zeusi*), σσ. 217-18.

Κάθε φορά βεβαίως οι αναφορές του είχαν διαφορετική αιτία /λόγο. Η πρώτη γυναίκα του De Chirico η ηθοποιός Raissa Gurievich ξεκινώντας σπουδές Αρχαιολογίας στη Sorbonne το φθινόπωρο του 1925 φαίνεται να είναι ένας λόγος για να ξεκινήσει «να ζωγραφίζει άλογα ανάμεσα σε ερείπια» –όπως εξιστορεί η ίδια η Raissa. Αλλά, περίπου την ίδια εποχή, και μια έκδοση για τον Πανσανία και τα ταξίδια του έδωσε περισσότερα ερεθίσματα στον De Chirico να δημιουργήσει νέους κύκλους έργων: «Τροπαίων Δημιουργοί» (στην τέχνη των οποίων είχαν αναφερθεί οι Ξενοφών και Πλούταρχος), «Οι Αρχαιολόγοι» και «Άλογα στην παραλία». *De Chirico and the Mediterranean*, 1998, (Paolo Thea, *De Chirico and the Disclosure of the Myth*) σ.37-38

¹⁹ Όπως αναφέρει ο Freud «το πρόβλημα του άγχους είναι ένας κόμβος, όπου συναντώνται τα πιο σημαντικά προβλήματα. Ένα αίνιγμα, που η λύση του θα πρέπει να ρίξει άπλετο φως πάνω σε όλη τη ψυχική μας ζωή.» Sigmund Freud, Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση, (μτφρ. Α. Πάγκαλος, Το Βήμα) Αθήνα, 2010, (τομ. Β) σσ. 143-6

²⁰ Η Μνημοσύνη ήταν η μητέρα των Μουσών. Οι Ελικωνίδες Μούσες, σύμφωνα με την αρχαιότερη παράδοση ήταν μόνο τρεις: η Μελέτη (Άσκηση), η Μνήμη και η Αοιδή (Τραγούδι). Οι αοιδοί προετοιμαζόντουσαν με μνημονικές ασκήσεις για να πετύχουν την «εμπνευσμένη όραση» –έναν συνδυασμό απαγγελίας και αυτοσχεδιασμού. Vernant, 1989², σ.175

²¹ Στη δυνατότητα το «αντικειμενικό» παρελθόν, δηλαδή το *όντως* παρελθόν, να συνιστά μια διάσταση του παρόντος, όσο και το (μη ον) μέλλον, αναφέρεται με τον δικό του τρόπο και ο Bergson. Αν δεχτούμε ότι η «ενθύμηση» είναι μια δυναμική εμπειρία του παρόντος που καθιστά το παρελθόν «εικόνα» (είναι το άλμα που κάνει η «ενθύμηση», κατά τον επηρεασμένο από τον Πλάτωνα Bergson, στο

ώστε να ξεπεράσει ο ίδιος όσα μαρτυρούσε η αντιφατική όψη και οι ιστορικές παλινδρομήσεις του αστικού «ονείρου /πανοράματος» της εποχής του²². Ο Fagiolo dell'Arco δίνει εύστοχα και επιγραμματικά τον βαθύτερο χαρακτήρα αυτής της επίμονης αναζήτησης ενός παρελθόντος «αντικειμενικού» όταν, αναφερόμενος συνολικά στα έργα αυτής της περιόδου του De Chirico, ορίζει ως αρχή αυτής της αναζήτησης το συσχετισμό ενός γοθτικού χώρου (*Piazza Santa Croce* της Φλωρεντίας) με μια «ελληνική» ιδέα στον πίνακα *Αίνιγμα ενός Φθινοπωρινού Απογεύματος* (1910) και τερματικό της σταθμό τον πίνακα *Οι Ανησυχητικές Μούσες* (1917-18), έργο-σταθμό που συνοψίζει μοναδικά την *ars memoriae*²³.

Καίριο αιτούμενο για την κατανόηση της *arte metafisica* θα ήταν επομένως να διευκρινιστεί ο υπαρκτ(ικ)ός χαρακτήρας του «ελληνικού» παραδείγματος του οποίου μετέρχεται ο De Chirico για να συγκεκριμενοποιήσει τις αντιδράσεις του απέναντι στο νεωτερικό έθος της εποχής του και για να μορφοποιήσει εξελικτικά τη δική του «θεωρία /θέαση» στα πράγματα. Σχετικά με τη συνολικότερη μορφή της «αντίδρασης» του De Chirico απέναντι στο νεωτερικό έθος παραδεχόμαστε ότι καθοδηγήθηκε και βρήκε ερείσματα σε ένα μεταρομαντικό στοχασμό, όπως τον στοχασμό των Schopenhauer, Nietzsche και Weininger²⁴, και σε ορισμένους *αινιγματικούς* για τον ίδιο καλλιτέχνες, όπως τους Böcklin και Klinger²⁵. Αυτοί, πέρα από την έκταση και την ακρίβεια των οφειλών του καλλιτέχνη σε καθέναν χωριστά, *μήσαν* τον De Chirico στη σημασία του *αποξενωτικού* χώρου και του *ακίνητοποιημένου* χρόνου²⁶ και της ατμόσφαιρας

«παρελθόν εν γένει») θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι αυτή είναι κατά κάποιον τρόπο και «πρόβλεψη» του παρόντος ή, αν θέλετε, είναι μια ασυνείδητη γνωστική δύναμη του παρόντος. Βλ. Deleuze, 2010, σσ.80-88

²² Το πλατύ κοινό, μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, βίωνε τα μοντέρνα και κλασικά έργα, τις νέες τεχνολογίες κι τις νέες επιστημονικές θεωρίες, ως να συνιστούσαν συνέχειες του πανοράματος των υψηλών επιτευγμάτων του ανθρώπινου πνεύματος. Γι' αυτό άλλωστε και ο Πόλεμος αυτός, ο οποίος ξεκινάει το 1914, θα σημάει για την ανυποψίαστη έως εκείνη τη στιγμή bourgeoisie το τέλος μιας εποχής. Έως τότε οι διπολισμοί και οι αντιθέσεις ανάμεσα σε ιστορικές «παραδόσεις», σε νέα «επιτεύγματα» και σε *παράδοξα* «φαινόμενα» (η *avant-garde* προσλαμβάνονταν ως τέτοιο «φαινόμενο», ο Picasso ήταν ένα *παράδοξο* «φαινόμενο»), έδιναν κίνηση στα «όνειρα» της φιλελεύθερης, εφησυχασμένης και ευημερούσας bourgeoisie. Hobsbawm, 1995², σσ. 220-2, 225 & 231-5

²³ Βλ. Fagiolo dell'Arco, 1984, σ. 5-9

²⁴ De Chirico, 1985, σ.14 & Λοϊζίδη, 1987, σσ. 75-78

²⁵ Κατά τον Owen Maurice [Cahiers du Musée National d' Art Moderne, *Giorgio de Chirico et la perspective métaphysique*, 11/1983] ο de Chirico γνώρισε τη νεκρική ζωγραφική του ρωμαιο-καμπανικού στιλ (80 π.Χ.) από το έργο του Böcklin που έζησε στην Ιταλία και μελέτησε ιδιαίτερα τον αρχαίο κόσμο. Αναφέρεται στο Λοϊζίδη, 1984, (σημ.3) σσ.102-3

Εξάλλου για τον De Chirico ο Klinger είναι γνωστό πως ήταν ο καλλιτέχνης που του έδειξε το δρόμο στην ανορθόδοξη αντίληψη του ιστορικού χρόνου, στην ανεξήγητη πολυμορφία της σύνθεσης και την πολυχρωμία του υλικού, δίχως με όλα αυτά ο πίνακας, το χαρακτηριστικό ή το γλυπτό να χάνει τον γαλήνιο χαρακτήρα του· βλ. Soby, 1966, σ.29

²⁶ «Ας μεταφερθούμε σε μια ερημική χώρα» έγραφε ο Schopenhauer «ο ορίζοντας είναι απεριόριστος, ο ουρανός χωρίς σύννεφα... καθόλου ζώα, καθόλου άνθρωποι, καθόλου τρεχούμενα νερά· παντού η πιο μεγάλη σιωπή· μια παρόμοια τοποθεσία φαίνεται να μας καλεί στην περισυλλογή, στη θέαση, ελεύθερη από τη βούληση και τις απαιτήσεις της· είναι ακριβώς αυτό που δίνει σ' ένα παρόμοιο τοπίο, απλώς έρημο και συσπειρωμένο, ένα χρώμα του εξαισίου. Πραγματικά, καθώς δεν προσφέρει κανένα ευνοϊκό ή δυσμενές αντικείμενο στη βούληση που ζητάει προσπάθειες και επιτυχίες, η κατάσταση της καθαρής θέασης παραμένει η μόνη δυνατή, και εκείνος που δεν είναι καθόλου ικανός να υψωθεί ως εκεί, παραμένει προς μεγάλη του ντροπή, παραδομένος στην αργία μιας βούλησης αναπασχόλητης, στην οδύνη της στεναχώριας. Μπροστά σε μια παρόμοια τοποθεσία, δίνουμε το μέτρο της διανοητικής μας αξίας· είναι μια έξοχη λυδία λίθος, που πάνω της δοκιμάζεται η μεγάλη μας ικανότητα να υποφέρει ή να αγαπήσει την ερημιά... εδώ (όμως) στην κατάσταση της καθαρής γνώσης, ολόγιμης με γαλήνη και ανεξαρτησία, ανακατεύεται από αντίθεση μια ανάμνηση αυτής της εξαρτημένης και άθλιας βούλησης που επιζητάει την κίνηση». Schopenhauer (β), *χ.χ.*, σ.257

Stimmung²⁷ τον *μύησαν* στην αξία της ριζοσπαστικής αναβάπτισης της επίκαιρης *θεωρησιακής /καλλιεργημένης* ζωής στον «αρχαϊκό» κόσμο του *ιδείν /ειδέναι* τον *μύησαν* στη σπουδαιότητα της τραγικής /μεταφυσικής διάστασης των άλυτων αντιφάσεων της ανθρώπινης «πραγματικότητας» που το *νεωτερικό* υποκείμενο ζητούσε να επιλύσει²⁸. Η *μύηση* του De Chirico στις προαναφερθείσες απόψεις και όψεις των κρατουσών συνθηκών του *νεωτερικού* πολιτισμού, μερικές από τις οποίες ήταν ιδιαίτερα «αρνητικές» και άλλες παράδοξα «προφητικές», τον οδήγησαν τελικά στο δρόμο της ανάκτησης μέσω της Μνημοσύνης μιας Νέας Τέχνης η οποία θα βασιζόταν, όπως προσδοκούσε και ο Nietzsche, στην *τόλμη του βλέμματος* –άρα την τραγωδία, την τέχνη της μεταφυσικής παρηγοριάς που τολμά να γυρίσει «την πλάτη στις θεωρίες της ανάπηρης αισιοδοξίας»²⁹, ή και, όπως οραματιζόταν ο Schopenhauer, θα βασιζόταν στην *καθαρή θέαση* –που θα έφερνε το εξαρτημένο από την τυραννική *θέληση* υποκείμενο σε κατάσταση ίδια με τα όνειρα του ύπνου, μόνο που εδώ όλα θεωρούνται μέσα από ένα και μοναδικό κοσμικό μάτι³⁰.

²⁷ Stimmung είναι όρος που χρησιμοποιήθηκε από τους Hegel, Schopenhauer και Nietzsche για να υπογραμμίσει την αίσθηση λυρικής και ηθικής ατμόσφαιρας προς την οποία η διάθεση του υποκειμένου ταυτίζεται με έμφυτο εσωτερικό τρόπο. Blyth Alstair Ian, <http://dialognaporoge.blogspot.com/2009/08/bacavia-melancholy-stimmung.html>

Ο Giovanni Lista αναφέρει ότι τη Stimmung τη διδάχτηκε ο De Chirico από τον Schopenhauer και ειδικότερα διδάχτηκε από αυτόν πόσο ιδιαίτερη υπήρξε η κατανόησή της για τους Γερμανούς: που με τη χρήση της λέξης Stimmung περιέγραφαν μια φευγαλέα ολοκλήρωση, δηλαδή ότι επέφερε την ακαριαία συγχώνευση της κατάστασης του μυαλού του υποκειμένου και της ατμόσφαιρας που ενυπήρχε στο άμεσο περιβάλλον του. Lista, 1991, σ.27-29

Ο ίδιος ο De Chirico αναφέρει ότι τη *νιτσεική* Stimmung εντόπιζε στην ατμόσφαιρα του φθινοπωρινού απογεύματος: «όταν ο ουρανός είναι καθάριος και οι σκιές μακρύτερες απ' ό,τι το καλοκαίρι, γιατί ο ήλιος αρχίζει να χαμηλώνει». –Αλλά αναφέρεται και στον Otto Weininger, ο οποίος στο βιβλίο του *Σχετικά με τα εξαιρετικά πράγματα* παραπέμπει σε ιδιαίτερες ατμοσφαιρικές συνθήκες που έχουν ίδια ηθική και λυρική σημασία: «ο ήλιος, όταν βασιλεύει στον ορίζοντα, μοιάζει με λαιμό κομμένο». De Chirico, 1985, σσ.59 & 168

Ο De Chirico πάλι, στο «σουρεαλιστικό» μυθιστόρημα *Εβδόμηρος*, ανακάλυπτε την αυθεντική Stimmung στην πληρότητα του *Αέρα*. De Chirico, 1982, σ.51

²⁸ Για τον Nietzsche οι «τελευταίοι άνθρωποι που εφεύραν την ευτυχία» ασχολούνταν με τη *vis contemplativa* για να ψυχαγωγηθούν και όχι γιατί αντιλαμβάνονταν την τραγική διάσταση της ανεπίγνωστης ζωής –η οποία γι' αυτό ήταν και *vis creativa*. Nietzsche, 1996, σσ. 244-5 & 338-9

Ο Nietzsche θεωρούσε πως η πεμπτουσία του «γιγνώσκοντος» υποκειμένου είναι καθαυτή η συνείδηση πως απέναντι στην *ανεπίγνωστη* φαινομενικότητα ο άνθρωπος πορεύεται πάντοτε με γνώμονα την καλλιέργεια και την ενίσχυση της τελεστικής-ονειρικής του δραστηριότητας. Nietzsche, 1996, σ.98

Από την άλλη ο Schopenhauer κάνοντας τη διάκριση ανάμεσα στην *Ιδέα*, η οποία είναι *Unitas ante rem*, και στην αντίληψη, η οποία είναι *Unitas post rem*, διέκρινε κάτι που είναι στην ουσία του μη ανακοινώσιμο (*Ιδέα*) και το οποίο μόνο *ενσυναίσθητα* επιδοκιμάζουμε, όπως το Ωραίο. Για να καταλάβει την *Ιδέα* το υποκείμενο πρέπει να απογυμνωθεί από κάθε βούληση, από κάθε ατομικότητα, και να υψωθεί στην κατάσταση του καθαρά γνωρίζοντος υποκειμένου. Schopenhauer, *χ.χ.*, σσ. 298-9

²⁹ Nietzsche, 1995, σ.23

Αλλιώς: «η ερημιά μεγαλώνει: που ερημίες κρύβει, αλλοίμονό του!» Nietzsche, 1983², σ. 407

³⁰ Ο Schopenhauer δείχνει το φάσμα μιας «πραγματικότητας» απαλλαγμένης από βουλητικές προσμίξεις, που όπως το όνειρο του ύπνου μας αποσπά η *θέασή* του και τότε βλέπονται όλα μέσα από ένα μοναδικό «κοσμικό μάτι». Γράφει ο Schopenhauer: «...από τη στιγμή που ...αφεθήκαμε στην καθαρή γνώση, την απαλλαγμένη από βουλητικές προσμίξεις, έχουμε μπει σ' έναν άλλο κόσμο, όπου οτιδήποτε ενεργοποιεί τη βούλησή μας και, εξαιτίας αυτού, μας συνταράσσει έντονα, δεν υπάρχει πια. Εκείνη η απελευθέρωση της γνώσης μας αποσπά ... εξ ολοκλήρου από όλα αυτά, όπως ο ύπνος και το όνειρο. Ευτυχία και δυστυχία έχουν εξαφανιστεί, δεν είμαστε πια το άτομο, αυτό έχει ξεχαστεί, αλλά αποκλειστικά και μόνο ένα καθαρό υποκείμενο της γνώσης: Είμαστε πια μόνο το ένα και μοναδικό κοσμικό μάτι που κοιτάζει μέσα απ' όλα τα γνωστικά όντα αλλά που μόνο μέσα στον άνθρωπο μπορεί να απελευθερωθεί πλήρως από τη δουλειά της βούλησης...». Schopenhauer –*Επιλογή...*, 1993, σ.73-4

Ακόμη, για την *καθαρή θέαση* βλέπε Schopenhauer (β), *χ.χ.*, σσ.224-7, 246-7

Τόλμη του βλέμματος, καθαρή θέαση, στιγματισμός της σύγχρονης θεωρησιακής ζωής – η οποία μεταφράζεται και σε στιγματισμό της επηρμένης υποκειμενικότητας και του αχαλίνωτου ρομαντισμού³¹ –, όλα αυτά παρέπεμπαν το De Chirico στο «ελληνικό» παράδειγμα, είτε κατά τον τρόπο τον οποίο ο Ηράκλειτος διαπίστωνε ότι: «ο άνακτας, στον οποίο ανήκει το μαντείο των Δελφών, ούτε λέει ούτε κρύβει, αλλά δείχνει με σημάδια»³² είτε κατά τον τρόπο που ο ίδιος φιλόσοφος προειδοποιούσε πως «περισσότερο και από την πυρκαγιά πρέπει κανείς να κατασβήνει την έπαρση (Υβριν)»³³. Η ανάκληση της θεωρητικής ζωής των Αρχαίων Ελλήνων³⁴ και η προσαρμογή τόσο της θαυμαστικής όσο και της τραγικής της διάστασης στις απαιτήσεις ενός σύγχρονου μητροπολιτικού πολιτισμού πρόδηλα δεν θα ήταν για τον εξοικειωμένο με τη στάση του «θαυμάζειν» De Chirico – «αυτός εν οφθαλμοίσι νοήσας (Ιλιάδα, Ω 294)» – κάτι ανέφικτο³⁵. Κατά τα πρότυπα του αρχαιοελληνικού αιώνιου /θεϊκού Κόσμου κάθε ανθρώπινη /θνητή άποψη θα ήταν υποδεέστερη της Αντικειμενικότητας και κάθε ορθοφρονούσα αντίληψη θα εφραπόταν της άνισης σχέσης Υπέρλογου και ιδιωτικής σκέψης³⁶. Έτσι μια υπέρλογη και απο-ανθρωποποιημένη «πραγματικότητα» (Nature Morte) είχε έναν ποιητικό και ηθικό λόγο να υποστηρίξει ποιητικό σε ό,τι θα αφορούσε τη «θεωρία /θέαση» της Αντικειμενικότητας (ενδεχομένως την Ουράνια Μηχανική, «την τάξιν του παντός και τον αριθμόν»³⁷) και ηθικό σε ό,τι θα είχε να κάνει με την

³¹ Ο αχαλίνωτος ρομαντισμός του Fichte (Ego Volo) διατράνωνε την πίστη: «δεν ζω εγώ χάριν αυτής (της φύσης) αλλά... αυτή ζει χάριν εμού και μόνο». Fichte, (α' γερμανική έκδοση: 1800) 2000, σ. 163

Για αυτό και ο μεταρομαντικός Nietzsche πρότεινε: *αρετή* να ονομάζεται να υπονομεύει κανείς το Εγώ, να ραδιουργεί εναντίον του. Nietzsche, 1983², σ.263

³² Ηράκλειτος, 1999, σ. 119

Στη *ρήση* περί του «άνακτος» στέκεται και ο Baldacci Paolo: «De Chirico and Savinio – The Theory and Iconography of Metaphysical Painting» στο *Italian Art in the 20th Century*, 1989, σ.63

Αλλά και σε έναν άλλο προσωκρατικό φιλόσοφο, τον Αναξαγόρα: «το ορατό του άνοιξε το μάτι για το άορατο» (απ.21a), Zeller – Nestle, 1988, σ.80

³³ «Υβριν χρη σβεννύναι μάλλον ή πυρκαϊήν». Ηράκλειτος, 1999, σσ. 94-5

³⁴ Η θεωρητική ζωή θέτει ερωτήματα /απορίες για την τάξη του κόσμου και αντλεί θαυμασμό από το μυστήριο της φαινομενικότητας. Κατά τον Ηρόδοτο τα ταξίδια του Σόλωνος έγιναν «θεωρίας είνεκεν» (A, 30, 2). Πάπυρος–Larousse–Britannica, τομ. 28, έκδ. 1996, σ.156

Το αρχαιοελληνικό «θεωρείν» δεν σήμαινε κάποιον εκφραστικό ή συναισθηματικό τρόπο όρασης και δεν σήμαινε μια απλή «θέαση». Το «θεωρείν» σήμαινε κυριολεκτικά μια ένταση της πραγματικής, της ουσιαστικής οπτικής λειτουργίας. Στους Πλάτωνα και Αριστοτέλη ο θεωρητικός –κυριολεκτικά ο «εταστικός»– βίος αξίζει περισσότερο από τον πρακτικό. Snell, 1984², 22-3 & 60

³⁵ *Εκπληξη, απορία και θαυμασμός* είναι συχνά τα αισθήματα που προκαλεί η εμφάνιση ενός θεού στον Όμηρο. Θαυμασμός είναι το γεμάτο έκπληξη βλέμμα –το θαυμάζειν παράγεται από το θεάσθαι που σημαίνει «βλέπω». Η φράση «βλέπω στα (όχι με τα) μάτια» αντιπροσωπεύει το ομηρικό *γιγνώσκειν* («αναγνωρίζω», «ταυτίζω το πρόσωπο»), όταν το *νοείν* σήμαινε «αποκτώ σαφή εικόνα ενός πράγματος» και το *ειδέναι* (γνωρίζω) σχετιζόταν με το *ιδείν* (βλέπω). Βεβαίως στον Όμηρο δεν συναντάμε το φόβο ή το δέος, επειδή η σχέση ανθρώπων και θεών δεν διακατέχεται από σκοτεινές μυστηριακές δυνάμεις. Αλλά το δέος υπεισέρχεται στη σχέση θνητών και αθανάτων, κυρίως στην κεντρική Ελλάδα' περισσότερο ως δέος του παρελθόντος, ως «μίασμα» και «ενοχή». Δηλαδή το δέος αποκτά μια τραγική πολιτισμική διάσταση και γίνεται πρωταρχικό στοιχείο της ιστορικής πολιτισμικής συνείδησης του Έλληνα. Ό.π., σσ. 32, 33, 54 & 211

³⁶ Το χάσμα θεϊκού /δαιμονικού και ανθρώπινου /ιδιωτικού κόσμου γεννά τη διάσταση του τραγικού στην αρχαιοελληνική σκέψη. Αν και είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι στην Αρχαία Ελλάδα, καθώς ο θρησκευτικός κόσμος των «δαιμόνων» υποχωρεί, ο «διαφωτισμός» κάνει την ανθρώπινη φύση περισσότερο οικεία και αποδεκτή: όμως ποτέ δεν έχασε τη δύναμη της η θρησκευτική αντίληψη του θείου νόμου και της θείας-έλλογης ψυχής ως ξεχωριστή έννοια από τη θνητή, άλογη και γεμάτο πάθη ανθρώπινη φύση. Dodds, 1978, 155-166

Γι' αυτό και ο Έλληνας «ξέρει» και στη βάση όσων *ξέρει* πράττει. Η έννοια της «σοφίας», λοιπόν, περιοριζόταν σε όσα *ήξερε* κανείς να κάνει καλά. Zeller – Nestle, 1988, σσ. 11-12

³⁷ Πλάτωνος, 1911¹, σ.36 & 89

απόκρουση της ευδαίμονος ιδιότητας στην ανθρώπινη «πραγματικότητα» και της νεωτερικής ψευδαίσθησης ότι δικαιωματικά η «αντικειμενικότητα» ανήκει στο μεταφυσικό υποκείμενο³⁸.

Το έργο του De Chirico και η Νέα Τέχνη /Θρησκεία³⁹ την οποία εκφράζει συστήνει τον «αντι-μύθο»⁴⁰ που είχε ανάγκη ένας κορεσμένος «καλλιεργημένων» μύθων σύγχρονος άνθρωπος⁴¹, όπως ένιωσε και ο ίδιος ο καλλιτέχνης στο Μόναχο, για να αναβαπτισθεί στις «αρχαϊκές» ρίζες του Δυτικού πολιτισμού. Ο κλασικισμός και ο ρομαντισμός, που εξέφραζαν ακόμη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα το σύνολο της «θεωρησιακής» ζωής του νέου αστικού-μητροπολιτικού πολιτισμού της Ευρώπης, προωθώντας αντιστοίχως την ιδέα της έλλογης και δεξιοτεχνικής οικειοποίησης του ορατού κόσμου και την ιδέα της *ενανθρώπισης* της άπειρης φύσης, από κοινού και συμπληρώνοντας το ένα ρεύμα το άλλο, δεν έκαναν τίποτα άλλο από το να μυθοποιούν τις δυνάμεις ενός *χαρισματικού* υποκειμένου ικανού να διορθώσει /τελειοποιήσει τις ορατές πλευρές της φύσης και να ταυτιστεί με τις αόρατες σκοπιμότητές της. Ειδικότερα ο ρομαντισμός, με αφορμή τον εξοστρακισμό της «παραδοσιακής» μυθολογικής σκέψης από το νεότερο επιστημονικό ορθολογισμό⁴², καλλιέργησε κάθε πρόσφορη πτυχή της φαντασίας, ακόμη και την πλέον ανορθόδοξη και ρινοκίνδυνη⁴³, προκειμένου η επική /μυθιστορηματική υποκειμενικότητα να λάβει το *χάρισμα* της *αέναα ανανεώσιμης* πηγής της «πραγματικότητας»⁴⁴. Ως «αντι-μύθος» η Nature Morte την οποία εμπνέεται ο De Chirico στρέφεται ενάντια στις προσπάθειες τόσο των κλασικιστών να «εξωραΐσουν» όσο και των ρομαντικών να «αναγεννήσουν» την πραγματικότητα και, συνακόλουθα,

³⁸ Ο νεωτερικός μύθος του υποκειμένου εδραιώθηκε στη σύλληψη του Descartes: του ατόμου που σε κατάσταση συνεχούς «εργήγορης /αμφιβολίας» βεβαιώνει την ουσία του και όχι τα συμβεβηκότα. Χάρη σε αυτή τη σύλληψη, *αμφιβάλλοντας* για ό,τι συνέβαινε πέρα και έξω από την «ουσία» του υποκειμένου, το άτομο μυθοποίησε την υπαρκτικ(ικ)ή θέλησή του για «αλήθεια /τελειότητα» και απομυθοποίησε τη θρησκευτική /μεταφυσική σχέση του με την εξωτερική φύση –αυτή άλλωστε, προς όφελος του ανθρώπινου γένους, με τη βοήθεια του Θεού και περισσότερους ή λιγότερους πειραματισμούς θα περιερχόταν βαθμιαία στην *κτήση* του. Descartes, 1948, σσ. 7,60-61,73,117, 162

Όλο αυτό ήταν πολύ μακριά από το: «*Αιών εστι παίς παίζων πεττεύων, παιδός η βασιλείη*» – όπου τα *συμβεβηκότα* «έδειχναν» την *ανισότητα* Θεού /Λόγου και Ανθρώπου. Ηράκλειτος, 1988, σ. 18

³⁹ Η «νέα τέχνη», όπως ομολογούσε ο De Chirico, όφειλε να παίζει το ρόλο της σύγχρονης θρησκείας, με διαφορετικές απόψεις και αξίες, τρομακτικά περίπλοκης και πολύμορφης. Chirp, 1968, (*Νέα Τέχνη*) σ.449

⁴⁰ Σε έναν κόσμο που φαντάζει αδάμαστος, περίπλοκος και πολύμορφος, ακόμη και ο σύγχρονος άνθρωπος θα νιώσει την (πανάρχαια) ανάγκη να αντιμετωπίσει το *άλογο* και να αναδημιουργήσει το «μύθο» ως «αντι-μύθο», δηλαδή να καταφύγει σε «νέες» μορφές θρησκευτικής-μεταφυσικής εμπειρίας. Broch, 2003, σ.327

⁴¹ Γι' αυτό και ο Nietzsche αναρωτιέται: «Κατά πόσο θα γίνονται οι συνθήκες ζωής όλο και πιο *καλλιτεχνικές* στην Ευρώπη». Nietzsche, 1996, σ. 307

⁴² Για το ρασιοναλιστικό υποκείμενο η λογική έγινε το καλύτερο και ασφαλέστερο εργαλείο για τη βελτίωση των επιστημών. Αντίθετα η νόηση, αφημένη μόνο στον εαυτό της, θα ήταν πάντα μια υπόθεση επισφαλής και ύποπτη. Bacon, 2000, σσ.55-6

⁴³ Η ιδέα της *ενανθρώπισης* της φύσης είναι κυρίαρχη στους ρομαντικούς. Η Φαντασία ήταν η δύναμη για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο. Η Φαντασία βρισκόταν στην καρδιά οποιασδήποτε γνώσης για την πραγματικότητα και, ακόμη, στις πλέον οραματικές στιγμές της παρέμενε «συγχρόνως δημιουργική και αποκριτική, μεταρσιωμένη και όμως εναρμονισμένη με τον κόσμο.» Στο Larmore, 1998, σ. 71

⁴⁴ Το *ανορθολογικό* στοιχείο παρείσφραε στην εξέλιξη της νεωτερικής σκέψης και έκφρασης μέσω της εμφάνισης και της εξάπλωσης των ρομαντικών ιδεών. Ο γερμανικός ρομαντισμός (η Γερμανία υπήρξε η «μάννα» του ρομαντισμού) μπροστά στον ορατό κίνδυνο ο «ορθολογικός» διαχωρισμός *υποκειμένου* και *αντικειμένου* να θανατώσει την πραγματικότητα (καθιστώντας την «ξερή» *αντικειμενικότητα*) επανεισάγει στο νεωτερικό σκηνικό τη μυθολογική σκέψη (το σκοτεινό της διαδικασίας εικόνας να παραπέμπουν σε άλλες εικόνες και έτσι αυτό που είναι να ειπωθεί να μετατίθεται συνεχώς με συνέπεια το ανεπίωτο /άφατο να αποχτά λόγο /ζωή) και αυτή με τη σειρά της δρομολογεί μια αντίρροπη δύναμη στη λογική της επιστήμης: τη θέληση για απεριόριστη δράση, ανυστερόβουλη ζωή και επική /μυθιστορηματική υποκειμενικότητα. Berlin, 2000, σ. 191

αποκλείει a-priori κάθε λογική δυνατότητα οπτικής ή ψυχικής καλλιέργειας του υποκειμένου⁴⁵. Και ένα υποκειμένο το οποίο αδυνατεί να επιβεβαιώσει με κάποιον τρόπο την «ουσία» του ή να καλλιεργήσει τρόπους σύνδεσης με την «πραγματικότητα» θα νιώσει εκείνη τη *μεταφυσική μοναξιά* που μονάχα η καταλυτική παρουσία του Υπέρλογου μεταδίδει⁴⁶. Γενικότερα η Αντικειμενικότητα βρίσκεται πέραν των όποιων φυσικών ή μεταφυσικών ικανοτήτων /δυνατοτήτων διαθέτει το υποκειμένο της γνώσης⁴⁷. μπροστά στο *το αιώνιο περιέχον*, το Χώρο⁴⁸, και το φασματικό της περιεχόμενο, το Χρόνο⁴⁹, ο άνθρωπος *εγρηγορώς άπτεται εύδοντος*⁵⁰.

Έτσι ο De Chirico, βαθύνοος δέκτης των σημείων των καιρών⁵¹, μετέρχεται του «ελληνικού» παραδείγματος για να ανακτήσει ο νέος άνθρωπος τις χαμένες μορφές «αρχαϊκού» (*δια*)λόγου των αντιθέτων στοιχείων («νύχτα» και «ημέρα»⁵², «νόμος» και «φύση»⁵³, «θερμό» και «ψυχρό»⁵⁴, «επιστήμη» και «αμάθεια»⁵⁵) που επέτρεπαν σε κάποιον να γίνει «θεωρός» του Υπέρλογου⁵⁶ ή και *θεικός φιλόσοφος*⁵⁷. Γιατί με αυτόν

⁴⁵ Για τον De Chirico η nature morte (η νεκρή φύση της οποίας η σύλληψη δεν αφορά το εικονιστικό θέμα αλλά τη φασματική όψη που θα μπορούσε εξίσου να ανήκει και σε μια υποτιθέμενη ζωντανή μορφή) των έργων του, η οποία εμπεριέχει τη *μοναξιά των σημείων* («μια κατεξοχήν μεταφυσική μοναξιά, μια μοναξιά που αποκλείει a priori κάθε λογική δυνατότητα οπτικής ή ψυχικής καλλιέργειας»). Βασιλάκος, 1986, (*Τα Αιώνια Σημεία*) σ.117

⁴⁶ Η άνιση σχέση *φαινομενικότητας* και *υποκειμένου* απασχόλησε και τους φιλοσόφους του Υπαρξισμού. Σε κάθε περίπτωση όμως το δικό τους βάρος έπεφτε στις επιλογές /αποφάσεις του υποκειμένου και στον τρόπο που η έκφραση της κυριαρχίας του απέναντι στο «αντικειμενικό» το καθιστούσε «δυνητικά» υπαρκτό και ελεύθερο ον. Ο Søren Kierkegaard, παράδειγμα, κατόνησε το υποκειμένο όχι ως έκφραση *κατάφασης* στο Όλο (ιστορικής-μεταφυσικής κατάφασης όπως ήθελε ο Hegel) αλλά ως έκφραση *απόφασης* στο Μέρος και, άρα, *υπαρκτικής αντικειμενικότητας* –ό,τι δηλαδή γίνεται στιγμή «ελευθερίας» του ατόμου και «κυρίαρχη» συνθήκη των πραγμάτων. Βλ. Kierkegaard, χ.χ., σσ. 15-7, 195-9 & 260-1

⁴⁷ Κατά μια έννοια η Αντικειμενικότητα στον De Chirico είναι μια καθαρή /ανιγνακτική φαινομενικότητα στην οποία όταν ρίχνεται «το δίχτυ της τέχνης» πιάνει παράξενες εικόνες, πιάνει μυστήρια πράγματα και καταστάσεις: και αυτή είναι μια περίπου ανώμαλη στιγμή την οποία συλλαμβάνουν δαιμονικά ή παράφρονα άτομα (Sull'arte metafisica /Valori Plastici, Rome, I, 4-5/1919). Chipp, 1968, σ.397-402 & 445-53

⁴⁸ «*Αι μεταβολλαί Συμβαίνουσιν αναγκαίως εις τι, όπερ μένει ταυτόν εαυτώ, και όπερ μη ον ωρισμένον σώμα δύναται να γίνει πάντα και να δεχθή πάσας τας ποιότητας, είναι άφθαρτον και αόρατον, καταληπτόν δια εικασίας και αναλογίας, αιώνιος Χώρος, παρέχων τόπον εις παν ό,τι γίνεται.*» Πλάτωνος, 1911¹, σ. 96

⁴⁹ «*Ίνα ο κόσμος μετάσχη της αιωνιότητας του προτύπου του, ο Θεός εδημιούργησε τον χρόνον, όστις είναι εικόν κινητή της ακινήτου αιωνιότητας: διότι, καίτοι ο χρόνος ουδέποτε είναι, όμως γίνεται πάντοτε και απαύστως.*» Ο.π., 1911¹, σ.71

⁵⁰ «*ουχί και Ηράκλειτος θάνατον τη γένεσιν καλεί... εν οισ φησι: θάνατος εστιν οκόσα εγερθέντες ορέομεν, οκόσα δε εύδοντες ύπνος.*» Ηράκλειτος, 1999, σσ.84 & 86

⁵¹ «*Ούτως μεν πανάριστος, ός αυτός πάντα νοήσει* (Ησιόδος – *Έργα και Ημέρες* 293 κ.ε.)». Αναφέρεται στο Snell, 1984², σ.34

⁵² Στη Θεογονία του Ησιόδου τα στοιχεία που γεννιούνται είναι αντίθετα από τους γεννήτορες: έτσι η Νύχτα γέννησε την Ημέρα. Kirk, 1988, σ.51

⁵³ Τον 5^ο π.Χ. αιώνα κυριαρχούσε η άποψη πως «ότι υπήρχε κατά νόμον δεν υπήρχε κατά φύσιν» βλ. Guthrie, 1989, σ.80

⁵⁴ Οι δυο αιτίες γενέσεως κατά τον Αρχέλαο (Διογένης Λαέρτιος II, 16-17): Πλάτων, 1978, (σημ. 2) σ.152

⁵⁵ Ο.π., σ.131

⁵⁶ Αρχής γενομένης από τους Πυθαγορείους η *θεωρία* εκφράστηκε ως δεσμός «θηρσκευτικής» και «μαθηματικής» *μύησης* προς το Υπέρλογο και Αιώνιο. Οι Πυθαγόρειοι ήταν αυτοί που είχαν την έμπνευση να επιστρατεύσουν τα μαθηματικά στη μελέτη του Αιώνιου και να δώσουν πνευματικό βάθος στη θρησκευτική *θεωρία* των Ορφικών. Ήταν οι πρώτοι που αντιλήφθηκαν ότι τα σύμβολα της πίστης και τα σύμβολα των μαθηματικών, δηλαδή η θρησκευτική και η επιστημονική *θεώρηση* /*ατένιση* του κόσμου ήταν οι διαφορετικές πλευρές της ίδιας αδιαίρετης πραγματικότητας. Koestler, 1979², 28-9

τον τρόπο το ανησυχητικό «προαίσθημα» που διαφεντεύει κάθε μορφή φυσικής ζωής⁵⁸ αναβαθμίζεται και μετέχει του κοσμικού λόγου, «θεάται /θεωρεί» και κρίνει, *επί το ορθόν*, τη σχέση του με το Υπέρλογο⁵⁹. Πράγμα το οποίο σήμαινε, σε νεωτερική εκδοχή, ότι η περίπλοκη και αντιφατική σκοπιμότητα του υποκειμένου παρά τις όποιες απεγνωσμένες προσπάθειες κατέβαλε έως τότε να λυτρωθεί μέσα στο όνειρο και την τέχνη, μέσα στην *απολλώνια* μεταμόρφωση του *principium individuationis*⁶⁰, θα έπρεπε να επανεκτιμήσει τα «μηνύματα» των καιρών στην αρχή ενός Παρελθόντος που όφειλε κανείς να *δει* ως Ήταν⁶¹. Πράγμα το οποίο επίσης σήμαινε, σε νεωτεριστική εκδοχή, ότι ο ιδεαλισμός του υποκειμένου δεν ήταν αρκετό να ξεπεραστεί με την σε βάθος πολυσχιδή και συγχρονισμένη διάρρηξη του Εγώ, προκειμένου να λάβει η υποκειμενικότητα έναν αυτόνομο μεταφυσικό χαρακτήρα⁶², αλλά είχε χρεία εξορίας του

⁵⁷ Ο Πλάτωνας, ως μαθητής του Σωκράτη, ασχολείται ειδικότερα με τους τρόπους που η ανθρώπινη διάνοια προσλαμβάνει «ψευδαίσθηση» και «αλήθεια», «μη-ον» και «όν». Το *ποιόν* της σχέσης του ανθρώπου με το «όν» γίνεται ο γνώμονας μιας υπέρτερης ψυχικής-διανοητικής διεργασίας. Έτσι ο *θεικός* φιλόσοφος καθίσταται όργανο της «αλήθειας»: έργο του γίνεται ο έλεγχος της *αντίφασης* να είναι κάτι το «ίδιο» και «άλλο» μαζί, δηλαδή να υπάρχει μαζί το ένα και το πολλαπλό, τη στάση και την κίνηση, την αλήθεια και το ψέμα. Η *διαλεκτική* αποκτάει τώρα έναν σκοπό: εναντιώνεται στην ψευδαισθητική /δαιμονική κίνηση των «παραστάσεων» και ελέγχει τους τρόπους με τους οποίους το «μη ον» συσκοτίζει την αλήθεια. Σε αντίθετη περίπτωση παρασύρεται κανείς από την άγνοια, παρασύρεται από το πλήθος των «παραστάσεων»: δηλαδή η ψυχή του παίρνει φόρα να βρει την αλήθεια αλλά δεν έχει τον τρόπο να φτάσει σε αυτή και παραφέρεται /παραφρονεί. Πλάτων [Σοφιστής 228D, 253C-D, 259C-E, 263D, 264A, 265E-266A-E], 1976, σσ.221, 303, 311-313, 323-5, 337, 339, 345-7

⁵⁸ Ο Nietzsche είχε επισημάνει τη στενή σχέση μεταξύ *προφητείας* και ανησυχητικού «προαισθήματος». Γενικότερα κάθε ικανότητα *πρόβλεψης* είναι μια φυσιολογική αντίδραση, έντονη σε όλο το ζωικό βασίλειο, όπου η παρατήρηση ανησυχητικών προμηνυμάτων και η ατμόσφαιρα της απειλής οξύνει τους αμυντικούς μηχανισμούς απέναντι στον «εχθρό» (το ζώο τρέχει, γρυλλίζει, επιτίθεται..., ο άνθρωπος δημιουργεί κώδικες σκέψης /μνήμη, γλώσσες και εργαλεία...). Nietzsche, 1996, σ.254

⁵⁹ Η «προφητεία» είχε πολλές παραμέτρους στην Αρχαία Ελλάδα. Έτσι, πέρα από την εκστατικό χαρακτήρα που έλαβε με το συσχετισμό *μαντικής* και βακχικής *μανίας* υπήρχαν ακόμη η επαγωγική μαντεία από οιωνούς, όπως τη συναντάμε στα ομηρικά έπη, και η αποκριτική μαντεία του «ενθουσιασμένου /ένθεου» απολλώνιου αντιπροσώπου. Ο Πλάτων εκφράζεται μειωτικά για τους *αχαλιναγώγητους* αποδέκτες των δαιμονικών «δωρημάτων» –μάντιες, ηπατοσκόπους και άλλους· αυτό όμως δεν σημαίνει ότι απορρίπτει την «προφητεία» όταν αυτός που την ασκεί είναι κοντά στην έλλογη /θεία ψυχή. Dodds, 1978, 73-8 & 183

⁶⁰ «Ο Απολλώνας είναι για μένα η μεταμορφώουσα μεγαλοφυΐα του *principium individuationis* μέσω της οποίας μπορεί να αποκτηθεί μόνο η λύτρωση μέσα στην ψευδαίσθηση· ενώ με τη μυστικοπαθή θριαμβευτική κραυγή του Διονύσου σπάει η μαγεία της εξατομίκευσης και ανοίγει ο δρόμος που οδηγεί στις Μητέρες του Είναι, στη βαθύτερη καρδιά των πραγμάτων. Τούτη η φοβερή αντίθεση ... χάσκει ανάμεσα στην πλαστική τέχνη ως απολλώνια τέχνη και στην μουσική ως διονυσιακή τέχνη...» Nietzsche (α), χ.χ., σ. 121.

Μια άλλη, εξελιγμένη μορφή του Απολλώνιου-Διονυσιακού, είναι αυτή την οποία προτείνει ο Heidegger. Η διαρκή *πάλη* του ζεύγους Ουρανός-Γη δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια αυθεντική ανθρώπινη γνώση-τέχνη. Εάν βεβαίως ο άνθρωπος *δει* αυτό που δείχνει η *πάλη* Ουρανού και Γης, φωτός και σκότους: τα παρόντα πράγματα ως τέτοια. Έτσι «Η αλήθεια εντάσσεται στο έργο τέχνης. Αλήθεια υπάρχει μόνο ως διαμάχη ανάμεσα στον φωτισμό και στην απόκρυψη μέσα στην εναντίωση κόσμου και γης...» Heidegger, 1986, σ.97 & 103

⁶¹ Παλιά έπαρση: όλοι πιστεύουν ότι ξέρουν από πολύ καιρό τι ήταν καλό και κακό για τον άνθρωπο. Την ώρα που το Γίγνεσθαι είναι χορός θεών και τόλμη Θεών. Nietzsche, 1983², σσ.270-1

⁶² Ο Βιταλισμός είναι σε μια εξελιγμένη-επιστημονική μορφή Ανιμισμός. *Πάπυρος-Larousse-Britannica*, 1991, τομ.14, σ.381

Η σχέση σώματος και ψυχής έγινε αντικείμενο μελέτης και από τον Bergson, ένα φιλόσοφο που άσκησε βαθιά επιρροή στους πρωτεργάτες του καλλιτεχνικού μοντερνισμού και όχι μόνον. Για τον Bergson στους σκοπούς της δημιουργικής εξέλιξης το Όλον έχει την ίδια φύση με το Εγώ. Έτσι τα υλικά πράγματα και το σώμα συμμετέχουν στην πνευματικότητα, στη ροή της εσωτερικής ζωής – «πραγματικότητα» και ζωή συμπίπτουν σε ένα εννοιακό επίπεδο, μέσω της συμπαθητικής δημιουργίας

Εγώ μέσα από τα πράγματα, προκειμένου να ανακτηθεί το μεταφυσικό /δαιμονικό «υποκείμενο» της Αντικειμενικότητας /Nature Morte.

Ελλάδα – Μόναχο: τόποι «παράδοσης» και «νεωτερισμού»

Ο De Chirico είναι γνωστό ότι γεννήθηκε, μεγάλωσε και σπούδασε στην Ελλάδα έως τη στιγμή του θανάτου του πατέρα του Evaristo de Chirico, μηχανικού υπεύθυνου για την κατασκευή του θεσσαλικού σιδηροδρομικού δικτύου, οπότε και την εγκατέλειψε μαζί με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του –τη μητέρα του Gemma και τον αδελφό του Andrea (αργότερα γνωστό με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Alberto Savignio)⁶³. Οι αναμνήσεις από την Ελλάδα και τα «ελληνικά» βιώματά του, όπως πιστοποιούν τόσο δικά του κείμενα όσο και του αδελφού του, επιβεβαιώνουν την πρόσληψη «ασυνήθιστων» εμπειριών σε ένα περιβάλλον που μάλλον θολά αντανακλούσε τον μητροπολιτικό πολιτισμό της Ευρώπης⁶⁴ και περισσότερο ιδιότυπα ανακαλούσε στην ιστορική κληρονομιά της Αρχαίας Ελλάδας⁶⁵. Μεγαλώνοντας υπό αυτές τις συνθήκες ο De Chirico δεν είναι παράδοξο ότι ακολούθησε, σε όλη του τη ζωή, μια πορεία ασύμβατη προς αυτή που ο νεωτερικός πολιτισμός χάραζε: ήταν και παρέμεινε πάντοτε ο καλλιτέχνης που *θεάται* τα φαινόμενα έχοντας *σφραγίσει* το μνημονικό του με ζωηρές εντυπώσεις και όχι ο καλλιτέχνης ο οποίος διερευνούσε τον *εσωτερικό* του κόσμο και πειραματιζόταν με τον *εξωτερικό*⁶⁶. Ήταν φανερό, όταν πια αναχώρησε από την Αθήνα, ότι ο χαρακτήρας της προσωπικής του μετοίκησης και ο θαυμασμός του για την Ελλάδα θα επηρέαζαν αποφασιστικά την προσαρμογή του στον περιβάλλον του Μονάχου.



και της εκπεφρασμένης πολλαπλότητας της συνείδησης σε πραγματικό χρόνο. Besnier, 1996, σσ. 601-617

Ο *μοντερνισμός* όπως τον σκιαγραφεί ο Merleau-Ponty είναι αυτός που δίνει στην Ύπαρξη «βάθος», και αυτός ο οποίος δεν «κλείνει» το Είναι σε ένα προσχεδιασμένο τέλος /στόχο αλλά το «ανοίγει» σε κάτι ενδεχόμενο, κάτι που ακόμη δεν έχει υπάρξει. Έτσι: οι τρόποι μας να *είμαστε* συντελούνται σε *βάθος* –και μπορεί να μην είμαστε ελεύθεροι απέναντι στις εξωτερικές συνθήκες αλλά είμαστε ελεύθεροι απέναντι στον εαυτό μας. Ειδικότερα στην τέχνη ο *μοντερνισμός* είναι αυτός ο οποίος απελευθέρωσε την όραση από την τυραννία του έθνους της σκέψης, –το «βάθος» είναι η νέα έμπνευση έλεγε ο Robert Delaunay, δηλαδή, όπως διευκρινίζει ο Merleau-Ponty, το «βάθος» έρχεται από το άγνωστο να βλαστήσει στην επιφάνεια του πίνακα. Merleau-Ponty, σσ. 48-9 & 90,97,99, 1991

⁶³ Βλ. Porcu & Casabán, 2006, σ. 26-33

⁶⁴ Ο.π., σ.27

⁶⁵ Ο ιδεαλιστικός προγραμματισμός της αναγεννώμενης Ελλάδος, εκπεφρασμένος από τα πιο επίσημα πρόσωπα, έθετε πάντοτε το ζήτημα της *ελληνικότητας* ως ζωτικό γνώμονα της πολιτιστικής αυθεντικότητας του τόπου –στην ουσία επρόκειτο για μια «επαρχιώτικη» αυθεντικότητα. Χωρίς να είναι πάντοτε ξεκάθαρο τι οριζόταν ως «ελληνικό» σε περιπτώσεις όπως των κλασικιστικών και ρομαντικών κύκλων το προαναφερόμενο ζήτημα ταυτιζόταν με τους *κλασσικούς αιώνες* της Αρχαίας Ελλάδος. Αυτός ο προγραμματισμός, που τον υποδαύλιζαν οι ξένοι ιδιαίτερα, καλλιέργησε την ιδέα της «αναγέννησης» της αρχαίας παράδοσης («καλλιτεχνικής», «φιλοσοφικής», «αρχιτεκτονικής», ακόμη και «γλωσσικής»): έτσι ευδοκίμησαν πολλά είδη τέχνης και λόγου που είχαν μια ιδιότυπη αναφορά σε αυτήν. Λυδάκης, 1976, σ. 104

⁶⁶ Εξομολογείτο ο De Chirico: «οι μοναδικές *θεαματικές* ομορφιές που είδα στην Ελλάδα παιδί και που υπήρξαν ό,τι ωραιότερο είδα μέχρι σήμερα στη ζωή μου με εντυπωσίασαν τόσο βαθιά, έμειναν τόσο ισχυρά χαραγμένες μέσα στη νυχή και τη σκέψη μου, επειδή εγώ είμαι ένας άνθρωπος ξεχωριστός, που όλα τα αισθάνεται και τα καταλαβαίνει εκατό φορές πιο έντονα από άλλους.» De Chirico, 1985, σ. 30

Μάλλον ο De Chirico θα συμφωνούσε με τη ρήση του Ηράκλειτου: «*ψυχής πείρατα ιών ουκ αν εξεύροιο, πάσαν επιπορευόμενος οδόν· ούτω βαθύν λόγον έχει*». Ηράκλειτος, 1999, σ.94

Μοιραία ο «έρωτας» του De Chirico για την Ελλάδα, τη φύση, την αρχαία σκέψη και την κλασική της τέχνη, καθόρισε για πάντα τις επιλογές του⁶⁷. Τα ιδανικά αγάλματα, τα οποία σε κάποια φάση της ζωής του, την πιο ρεμβώδη, τα είδε βράδυ λουσμένα στο φως του φεγγαριού⁶⁸, και, μεσημέρι απορροφημένα σε παιχνίδια ηλιοφώτιστα, του άνοιξαν τα μάτια της Ψυχής και του έδειξαν τον φιλόσοφο-Έρωτα, τον Έρωτα που κινείται μεταξύ Αμάθειας και Σοφίας⁶⁹. Ο θαυμασμός του για την πανέμορφη φύση της Ελλάδας –πέλαγα ήρεμα, πελώριοι υδάτινοι καθρέφτες⁷⁰– και ο έρωτάς του για τις κλασικές δημιουργίες της Αρχαίας Ελλάδας –ναοί σε απόλυτη αρμονία με το τοπίο, αγάλματα σιωπηλά «κάτω από έναν αληθινό ουρανό μέσα σε μια αληθινή φύση»⁷¹– του έδειξαν τον γνώμονα του Αγαθού. Αναμφίβολα το σφραγισμένο με τόση διαύγεια μνημονικό του καλλιτέχνη ήταν προετοιμασμένο να κρίνει την ετερότητα του παριστάμενου και του αναπαριστάμενου μέσω της μέθεξης με τους ιδεώδη όγκους, τις αρμονικές μορφές, το αγλάισμα της φαινομενικότητας⁷². Με αυτόν τον τρόπο ο De Chirico, ενθυμούμενος την επιφάνεια της Ελλάδος, τα ιστορικά μνημεία και τα φυσικά αινίγματα αυτής της επιφάνειας που διαρρηγνύονταν αιφνιδιαστικά εδώ και εκεί δίχως να προκληθεί αναστάτωση, ταξίδεψε με την αρματοσιά του «θεικού φιλόσοφου»⁷³ σε χώρες τελείως διαφορετικές, σε χώρες που το βάθος –ιστορικό και μη– ήταν ενεργό σαν ηφαίστειο έτοιμο να εκραγεί⁷⁴. Γι' αυτό και το όραμα της τελειότητας, της ηρεμίας και της συμφωνίας /αρμονίας που ζωοποιούσε η μνήμη του τον οδήγησε να αγαπήσει εκείνους τους ζωγράφους και τους φιλοσόφους οι οποίοι διακαώς είχαν πιστέψει ότι αυτό το φωτεινό όνειρο το οποίο ακούει στο όνομα Αρχαία Ελλάδα ήταν το πλέον κατάλληλο να δώσει λύσεις στα μεγάλα προβλήματα που αντιμετώπιζε ο

⁶⁷ Πρβλ. Ursino Mario: «*O de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος*», στο Κουτσομάλλης, Ursino κ.ά., 1995, σ.24-6

⁶⁸ Βλέπε την «ανάμνηση» του καλλιτέχνη από τον Ερμή του Πραξιτέλη, όταν ως παιδί επισκέφτηκε την Ολυμπία. De Chirico, 1985, σ.19

⁶⁹ Βλ. Πλάτωνος, 1986⁸, σ.145-6

⁷⁰ Ο De Chirico έλεγε χαρακτηριστικά: «Η θάλασσα ήταν καθρέφτης' ποτέ ξανά σε άλλες χώρες δεν είδα έναν τόσο όμορφο υδάτινο καθρέφτη... Μετά από τόσα χρόνια ξαναβλέπω αυτό το θέαμα όπως το έβλεπα τότε, αλλά, αν ήθελα να το περιγράψω με ακρίβεια, να το παρουσιάσω με την πένα, το μολύβι ή το πινέλο, δεν θα τα κατάφερα καθόλου. Η Ελλάδα ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες σ' όλες τις εποχές, αλλά υπάρχουν πράγματα τόσο όμορφα, που μόνον να τα φανταστεί μπορεί κανείς. Γι' αυτό είναι μεγάλη αλήθεια τα λόγια του Έλληνα ζωγράφου του δεκάτου ενάτου αιώνα Νικολάου Γύζη που είπε: Δεν μπορώ να ζωγραφίσω την Ελλάδα τόσο ωραία όσο την φαντάζομαι.» De Chirico, 1985, σ.30.

⁷¹ Ο De Chirico χρησιμοποιεί την έκφραση «κάτω από έναν αληθινό ουρανό μέσα σε μια αληθινή φύση» για να δείξει πόσο παράταιρη και αναιδήσ μπορεί να είναι η πολυπληθής παρουσία και η θορυβώδης συμπεριφορά κάποιων συναθροισμένων στην ύπαιθρο ανθρώπων' όταν τέτοια καθαρά φαινόμενα απαιτούν τη σιωπή, την ακινησία, ίσως την παρουσία μόνον αγαλμάτων [De Chirico, 1985, σ.38].

⁷² «Ευχαρίστηση» η οποία δεν προέρχεται από σχετικές ομορφιές (ομοιώματα ζώων, τοπίων) αναμεμιγμένες με πόνο, αγωνία και καταναγκασμό, αλλά από αιώνιες, απόλυτες και ιδιαίτερες ομορφιές, όπως είναι καθαυτά τα επίπεδα και στερεά γεωμετρικά σχήματα όταν μορφοποιούνται [Φίλητος 51a-c] Plato, 1970, σσ.98-9

⁷³ Ο φιλόσοφος παραμένει αιώνια με τους στοχασμούς του κοντά στην ιδέα του «όντος» και δεν είναι εύκολα ορατός μέσα στην λαμπράδα του τόπου. «Γιατί τα μάτια της ψυχής των πολλών δεν αντέχουν να κοιτάζουν για πολύ το θεικό.» Πλάτων (*Σοφιστής* 254A-B), 1976, σ.305

⁷⁴ Αυτό το εκρηκτικό κλίμα των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα περιγράφει ο De Chirico δια στόματος Εβδόμερου: «Γιατί όλες αυτές οι εξεγέρσεις; Αυτές οι μάζες ξεσηκώνονται σαν τα βουνά με την επίδραση των σεισμικών δονήσεων; Γιατί αυτά τα πιστεύω που τα μουρμουρίζουν πολύ χαμηλά με μια φωνή συριστική με την λυπηρή εμμονή μιας θελήσεως, υπερήφανης, αδιάλλακτης, που δεν βλέπει παρά τις μορφές και τα ορθογώνια σχήματα, διγασμένης για τοξική καθαρότητα, σκοτεινιασμένης από τον πειρασμό του βελτίονος, και αυτό σε περιοχές έρημες όπου κάθε σπόρος που πέσε σαπίζει και πεθαίνει χωρίς να καρποφορήσει;» De Chirico, 1982, σ.120-1

νεωτερικός πολιτισμός⁷⁵. Ακόμη δεν είναι τυχαίο ότι και αυτές οι Ιταλικές Πλατείες της Pittura Metafisica έγιναν αντιληπτές ως το αρνητικό ενός Ναού μέσα στον οποίο τα ιδανικά αγάλματα, τα οποία κουβαλούσε στη μνήμη του ο De Chirico, βρήκαν τόπο για να επανεμφανιστούν⁷⁶.

Οι φιλόσοφοι και ζωγράφοι από τους οποίους ο De Chirico πρωταρχικά μνήθηκε στη νεωτερική –γερμανική– εμπειρία, οι Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche (1844-1900), Weininger (1880-1903), Böeklin (1827-1901) και Klinger (1857-1920), είχαν μια κοινή συνισταμένη, όλων το ενδιαφέρον επικεντρωνόταν στα μυστήρια της φαινομενικότητας⁷⁷. Οι περισσότεροι από αυτούς, μακριά από τον κυρίαρχο επιστημονικό νατουραλισμό και από τα απονευρωμένα πια πολιτισμικά ρεύματα του κλασικισμού και του ρομαντισμού, αναζήτησαν στους Αρχαίους Έλληνες τον τρόπο για να αναθερμάνουν το ενδιαφέρον τους για την *ενατένιση* του κόσμου, δηλαδή τη μη-πρακτική στάση απέναντι στον κόσμο⁷⁸. Έτσι δεν ήταν δύσκολο για τον De Chirico να κατανοήσει πώς προκύπτει ένας φοβερός ησυχασμός των αισθήσεων μέσα από τα φαινόμενα, τα φαινόμενα στα οποία ο Weininger διέβλεπε την «ανησυχία του μεσημεριού» ή αυτό που εξυμνούσε ο Nietzsche με τη φράση «να πιστεύεις (...) τον Όλυμπο της φαινομενικότητας»⁷⁹. Ή, πάλι, να κατανοήσει αυτό το οποίο προσδοκούσε ο Schopenhauer, μια καθαρή θέαση της αντικειμενικότητας μέσω των αρχέτυπων Ιδεών –αφού ολόκληρος «ο κόσμος είναι παράσταση»⁸⁰. Και τέλος να μαγευτεί από το

⁷⁵ Ιδιαίτερα το γερμανικό πνεύμα, κατά δήλωση του Friedrich Nietzsche, είχε καταβάλλει πολύ μεγάλες προσπάθειες να μάθει κάτι από τους Έλληνες. Ο Nietzsche, ειδικότερα, αποδίδει στους Goethe, Schiller, και Winckelmann, αυτή την προσπάθεια και το γεγονός ότι δημιουργήθηκε ένας φλογερός δεσμός ανάμεσα στον γερμανικό και τον ελληνικό πολιτισμό (βεβαίως αυτόν τον δεσμό αναζωπύρωσαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και άλλοι, όπως οι Husserl και Heidegger) Nietzsche, 1995, σ.31

⁷⁶ Ο Nietzsche, ο αγαπημένος φιλόσοφος του De Chirico, να πώς περιγράφει την αναγκαιότητα ενός *Ναού*, δηλαδή ενός χώρου περισυλλογής, μέσα στην πόλη: «Μια μέρα, και ίσως σύντομα, πρέπει να καταλάβουμε τι λείπει από τις μεγάλες μας πόλεις: ήσυχα και ευρύχωρα, πολύ εκτεταμένα μέρη για στοχασμό. Μέρη με μακριά και ψηλά περιστώλια για την κακοκαιρία και τον πολύ καυτό ήλιο, όπου δεν θα έφταναν φωνές ή θόρυβοι αμαξιών και όπου μια λεπτότερη αξιοπρέπεια θα απαγόρευε ακόμη και στον ιερέα να προσεύχεται φωναχτά –κτίρια και χώροι που θα έδιναν έκφραση στην ευγένεια της περισυλλογής και της απόσυρσης. Πέρασε πια ο καιρός που η Εκκλησία είχε το μονοπώλιο του στοχασμού, που η *vita contemplativa* έπρεπε να 'ναι πρώτα απ' όλα *vita religiosa*, κι ό,τι έχτισε η Εκκλησία εκφράζει αυτή τη σκέψη.» [Nietzsche, 1996, σ.227].

⁷⁷ Ο Nietzsche, ο οποίος επέκρινε το γεγονός ότι στην εποχή του ο ρόλος των αισθήσεων είναι ψυχαγωγικός, θεωρούσε ότι στην Αρχαία Ελλάδα οι αισθήσεις έπαιζαν πρωταγωνιστικό ρόλο στη ζωή των ανθρώπων και ότι οι Έλληνες στην προσπάθειά τους να κατευνάσουν τις πολύ δυνατές αισθήσεις ανέπτυξαν τη φιλοσοφία, ως αντίρροπη δύναμη. Βλ. Nietzsche, 1996, σσ.338-9

⁷⁸ Ακριβώς αυτή «η μη-πρακτική θεωρητική στάση, η στάση του θαυμάζω... το πάθος της παρατήρησης και μιας γνώσης του κόσμου που αποκρούει κάθε πρακτικό ενδιαφέρον...», θα θεωρηθεί από τον Husserl το θεμέλιο του ευρωπαϊκού πνεύματος βλ. Husserl, 1991, σ.42

⁷⁹ Ο Weininger έλεγε: «Η ειρήνη και η ησυχία του μεσημεριού, όταν όλοι οι ήχοι έχουν καταλαγιάσει, μοιάζει ανησυχιακή μέσα στην φαινομενική της τελειότητα, την απουσία κάθε επιθυμίας, την αφαίρεση κάθε δραστηριότητας. Αυτή η ανησυχία του μεσημεριού, ίσως αντιστοιχεί στον φόβο που αισθανόμαστε αντιμέτωποι με τη διανοητική σαφήνεια /φωτεινότητα, όπου όλα έχουν βρει την απάντησή τους» αναφέρεται στο Lista, 1991, σ.21

Ο Nietzsche βρήκε στους Αρχαίους Έλληνες εκείνον τον ιδανικό λαό ο οποίος *μεθούσε* με την Επιφάνεια: «ήξεραν να ζουν: πράγμα που απαιτεί να σταματάς θαρραλέα στην επιφάνεια, στην πτυχή, στην επιδερμίδα, να λατρεύεις τη φαινομενικότητα, να πιστεύεις στις μορφές, στους ήχους, στις λέξεις, σ' ολόκληρο τον Όλυμπο της φαινομενικότητας.» [Nietzsche, 1996, σ.19].

⁸⁰ Ο Schopenhauer, στο *Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση*, λέει ότι αν το άτομο επιμείνει να ανεξαρτητοποιηθεί από την εχθρική φύση μέσω του αισθητικού στοχασμού θα κατορθώσει να δει γαλήνια και αδιάφορα τα αντικείμενα, που είναι τόσο τρομερά για τη θέληση, και τότε, αντιλαμβανόμενο αντικειμενικά τις πλατωνικές Ιδέες, μεταρσιώνεται σε καθαρό υποκείμενο γνώσης που το πλημμυρίζει η αίσθηση του υπέρχου. Schopenhauer, 1993, σ.70-4 & Schopenhauer, 1984¹¹, σ. 252, 264-5

συμβολισμό των ανοίκειων τόπων του Böcklin⁸¹ και τη μυστηριώδη-ερωτική αίσθηση των ασυνήθιστων πραγμάτων του Klinger⁸².

Αν όμως αυτοί οι διανοητές και οι καλλιτέχνες στους οποίους αναφερθήκαμε επέδρασαν θετικά στη σκέψη του De Chirico και ενίσχυσαν την πίστη του στο «ελληνικό» παράδειγμα τα όσα πραγματικά συμβαίνουν στο Μόναχο άσκησαν αρνητικές, πολύ μάλλον αρνητικές επιδράσεις σε εκείνον. Γενικότερα η ίδια την πολιτική-ιστορική⁸³ και η πολιτιστική-καλλιτεχνική παράδοση⁸⁴ της βαυαρικής πρωτεύουσας είχε δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα *υπερβολής* σε ό,τι αφορούσε την καλλιτεχνική ζωή αλλά και όχι μόνον αυτή⁸⁵. Ειδικότερα στο τέλος του αιώνα, με τη ραγδαία οικονομική και πληθυσμιακή ανάπτυξη της πόλης, αυτή την *υπερβολή* την εξέφρασαν πολλές φιλόδοξες καλλιτεχνικές συντροφικές και αποσχιστικές καλλιτεχνικές ομάδες που αναζητούσαν επίμονα το *νέο ύφος* στην τέχνη· έτσι θα προκύψει και το Jugendstil, το αντιπροσωπευτικότερο ύφος της αστικής ευφορίας, αισθησιακότητας

Οι τέχνες στον Schopenhauer γίνονται αντιληπτές, μαζί, ως απελευθέρωση από την πίεση του βίου και ως εταστική μορφή γνώσης. Janaway, 2002, σ. 79

⁸¹ Συμβολισμοί οι οποίοι παρέπεμπαν στον κόσμο του *επέκεινα*. Έναν κόσμο τον οποίο είχε μελετήσει ο Böcklin στις ρωμαιοκαμπαδικές τοιχογραφίες. Κατά τον Picard: «τα εικονογραφικά στοιχεία του τοίχου και της πύλης που επαναλαμβάνονται πολύ συχνά στις νεκρικές τοιχογραφίες του ρωμαιοκαμπαδικού στυλ έχουν μια βαθύτερη ψυχολογική σημασία: ο τοίχος χωρίζει τον κόσμο των ζωντανών από τον κόσμο των νεκρών, ενώ η πύλη είναι η είσοδος προς το χώρο του επέκεινα, αλλά και το μέρος απ' όπου ο κάτω κόσμος περνά για να εισχωρήσει στον κόσμο των ζωντανών». Αναφέρεται στο Λοϊζίδη, 1984, (σημ.8) σ.139

⁸² Έτσι στο άρθρο του για τον Klinger ["Max Klinger", *Il Convegno*, Milan, 5/1921] αναφέρεται στο σύμβολο-γάντι το οποίο συναντάμε στη γνωστή λιθογραφική σειρά *Παραλλαγές στην Ανακάλυψη ενός Γαντιού*: «το γάντι γίνεται σύμβολο κάθε ερωτικής συγκίνησης που διαποτίζεται βαθιά από το μυστήριο». Και για τον Böcklin λέει: «Χάρη στην τεχνική του κατορθώνει να κάνει το πραγματικό να φαίνεται εξωπραγματικό, και το εξωπραγματικό πραγματικό». Λοϊζίδη, 1987, σ. 17-8

⁸³ Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο *νεοκλασικισμός* εξέφρασε στο Μόναχο, ως πρωτεύουσας του Βαυαρικού Βασιλείου, τον πυρήνα μιας ιδεολογίας που επιχείρησε να διαχειριστεί με καθαρά αισθητικά κριτήρια τη νομιμότητα και την ταυτότητά του· έτσι αυτός ο απολίτικος και εξωραϊσμένος *νεοκλασικισμός* έγινε η ρομαντική έκφραση ενός εθνικού-ιστορικού μέλλοντος. Στο Αθήνα – Μόναχο, 2000, (Κητρομηλίδη Πασχάλη Μ.: «*Δنو νεοκλασικά βασίλεια την εποχή του εθνικισμού*») σ.33-6

⁸⁴ Ιστορικισμός και συμβολισμός ανθούσαν στο Μόναχο. Έχουμε για παράδειγμα τους Ναζαρηνούς και τους Deutschrömer (Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées). Οι Deutschrömer πάλεψαν να ανανεώσουν τη Γερμανική τέχνη εμπνεόμενοι από την Μεσόγειο και τον πολιτισμό της Αρχαιότητας. Αντίθετα από τους *Ναζαρηνούς* δεν έψαχναν να βρουν τις ρίζες της χριστιανικής ζωής στην Ιταλία και την Αναγέννηση. Αυτοί αναζητούσαν στην Αρχαιότητα μια συμφιλωτική ιδέα που η μοντέρνα εποχή αδυνατούσε να δώσει: την αρμονική απεικόνιση ανθρώπου και φύσης. Αλλά ακόμη έχουμε και τη ρομαντική επίδραση από τον Βορρά, όπου η καλλιτεχνική δημιουργία αναμίγνυε συναισθηματική διάθεση και εθνικές ιδέες, μεσαιωνικές ιστορίες και *άλπικα* τοπία, αγροτική ζωή και αστικά γούστα. Στο *Romantics – Realists – Revolutionaries*, 2000, (Börsch-Supan: «*Diversity within Unity*») σσ. 28-9

⁸⁵ Σε αυτή την ατμόσφαιρα «η τέχνη ήταν το σκήπτρο όσων ευημερούσαν και προπαγάνδιζαν διεθνώς το γούστο και την αφοσίωσή τους στο Ωραίο και το Υψηλό», όπως σχολίαζε ειρωνικά ο Thomas Mann. Αναφέρεται στο Mendgen, c1995, σ.10

Άλλωστε το Μόναχο φημιζόταν ως το πολιτιστικό κέντρο που εκκόλαπτε τους πρίγκιπες της τέχνης: το φαινόμενο «Kunstfürst». Βλ. Börsch-Supan Helmut: «*Diversity within Unity*» στο *Romantics – Realists – Revolutionaries*, 2000, σ.27

Ήδη το 1885 το Μόναχο αριθμούσε περισσότερους καλλιτέχνες από ό,τι το Βερολίνο και η Βιέννη μαζί· οι Αμερικανοί μόνον καλλιτέχνες που σπούδαζαν εκεί είχαν φτιάξει ολόκληρη παροικία. Αυτόν τον πλεονασμό «καλλιτεχνών» ευνοούσε η κυρίαρχη ιδεολογία στην πόλη, η Gründerzeit. Επρόκειτο για μια ιδεολογία που η καλλιτεχνική δημιουργία ήταν αναπόσπαστο συμπλήρωμα του πετυχημένου και καλλιεργημένου αστού. Έτσι οι ευκαιρίες που παρουσιάζονταν στους καλλιτέχνες για *κοινωνική άνοδο* και *ευγενείς συναναστροφές* ήταν πάρα πολλές. Μισιρλή, 1996, σ.30-4

και ευελιξίας⁸⁶. Και φυσικά αυτή την *υπερβολή* τη συντηρούσαν ολοζώντανοι καλλιτεχνικοί θρύλοι: όπως ο Franz Stuck, ο οποίος φημιζόταν γιατί είχε δημιουργήσει με *νεωτεριστικές* μεθόδους, δηλαδή ζωγραφική έξω από το atelier, «τον κήπο του Παράδεισου –όπως δεν τον έχει αισθανθεί και δεν τον έχει δει μέχρι τώρα ανθρώπινο μάτι»⁸⁷. Καλλιτέχνες όπως ο Stuck έδειχναν ότι το *όνειρο της Αθήνας του Ιζαρ* παράτεινε τη ζωή του στον 20^ο αιώνα εμπλουτίζοντας τον επίσημο ακαδημαϊκό φορμαλισμό στην τέχνη με *νεωτεριστικού* ύφους απεικονίσεις χαμένων παραδείσων και χρυσών εποχών. Όμως αυτό δεν έπαυε να είναι ένα όνειρο που φανέρωνε ότι το συλλογικό υποσυνείδητο του «καλλιεργημένου» υποκειμένου κατεχόταν από την εμμονή της μετάθεσης /μεταφοράς του ελλειμματικού νοήματος της αστικής ζωής σε κάποια «απούσα» πραγματικότητα⁸⁸. Όπως έγραφε «προφητικά» ο Thomas Mann: η ανεμελιά των ηθών αυτής της πόλης, που είχε ένα στοιχείο μασκοφόρας ελευθερίας, και το πνεύμα της, η ανόητα αθώα διάθεση απέναντι στη ζωή που συνδυαζόταν με ένα αισθησιακά διακοσμητικό-καρναβαλικό φρόνημα, καθώς ελισσόταν αυτάρεσκα ανάμεσα στο συνηθισμένο και το παράδοξο, το λογικό και το αντιφατικό, αναπόφευκτα θα οδηγούσε ορισμένους βαθείς και αυστηρούς ανθρώπους σε αντίθετους δρόμους: στη *στοχαστική απομάκρυνση*.⁸⁹

Πράγματι ο De Chirico οδηγείται από το περιβάλλον το οποίο συνάντησε στο Μονάχο προς τη *στοχαστική απομάκρυνση*. Η *ζωή σαν όνειρο* δεν τον ενδιέφερε, αντίθετα τον ενδιέφερε το *όνειρο σαν όνειρο*, το *όνειρο* ως ευκαιρία να δει μέσα σε αυτό

⁸⁶ Ο August Endell εισάγει στο Μονάχο ένα προσωπικό ύφος, το οποίο χαρακτηρίζει η *γραμμαίτου-μαστιγίου*. Αυτό το ελεγχόμενο σχέδιο, που αντανakλούσε τις διδασκαλίες στη ψυχολογία και αισθητική του Theodor Lipps, στηριζόταν στη συμπαθητική κατανόηση (empathy) –διαμέσου της οποίας ο θεατής ταυτιζόταν με μια συγκεκριμένη ποιότητα της Ζωής που εξέφραζε το έργο τέχνης. Watkin, 1996², σ. 476-7

Το «νεανικό ύφος» υπήρξε μια *δημιουργική παρανόηση*: η αντιπαράθεση στον αντι-γραμμαϊκό ζωγραφικό μπερεσιονισμό μιας γραμμικής αντι-φόρμας, κατάλληλης για τις τέχνες και τις χειροτεχνίες, αντιπροσώπευε την ευκαμψία που άρχισε να αποκτά η αστική κουλτούρα στο γύρισμα του αιώνα σε πόλεις όπως το Μονάχο και η Βιέννη. Η συμβολική χλωρίδα του «νεανικού ύφους» (υδάτινες ποιότητες, κύματα, κρίνοι, νούφαρα) επέτρεψε σε συγκεκριμένες κυρίαρχες αντιλήψεις για την ζωή (παράδειγμα ο ηδονικός αισθητισμός) να εκφράσουν το περιεχόμενο του *αστισμού* στην Κεντρική Ευρώπη. Broch, 2003, 217-221

⁸⁷ Το παράδοξο βέβαια είναι ότι ο συμβολικός αυτός παράδεισος του Stuck στα μάτια των συγχρόνων του φάνταζε «πραγματικός», χάρη στις νεωτεριστικές καλλιτεχνικές πρακτικές που υιοθέτησε ο καλλιτέχνης «έξω από το atelier» (νατουραλισμός, ζωγραφική «plain air») και «εξωπραγματικός», χάρη σε έναν συμβολισμό ο οποίος συνέδεε τον «νεκρό» ακαδημαϊκό /φορμαλισμό με το «ζωντανό» παρόν. Mendgen, c1995, σ.8

⁸⁸ Η «μεταφορά» σαν σχήμα λόγου, στην οποία συνυπάρχουν μια παρούσα και μια απύσα λέξη, παραπέμπει στη «μεταφορά /μετάθεση» σαν ψυχολογικό σχήμα, όταν σε ένα πράγμα συνυπάρχουν η «παρουσία» της επιθυμίας και η «απουσία» της πραγμάτωσής της: βλ. Χρυσανθόπουλος, 2001, σ.21-8

⁸⁹ Να πώς περιγράφει ο Mann στο μυθιστόρημά *Δόκτωρ Φάουστους* τη ζωή στο Μονάχο, την «πρωτεύουσα των ωραίων προοπτικών», τέσσερα χρόνια πριν ξεσπάσει ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος. Η πόλη ζει την παραδοξότητα ενός περιορισμένου πολιτικού προβληματισμού ο οποίος πεισματικά κινείται ανάμεσα σε έναν μισοαποσχιστικό λαϊκό καθολικισμό και σε ένα φιλελεύθερο πνεύμα αφοσιωμένο στη Γερμανία. Χρώμα στη ζωή της πόλης δίνουν: οι συναυλίες της φρουράς, τα καταστήματα τέχνης, τα μεγαλοπρεπή μαγαζιά ειδών διακόσμησης, οι εποχικές εκθέσεις, οι χωριάτικοι χοροί τις απόκριες –με το βαρύ μεθύσι της μαρτιάτικης μπύρας– και το τερατώδες ευθυμίας λαϊκό πανηγύρι του Οκτωβρίου. Επίσης την εικόνα της πόλης χρωμάτιζαν: ο λιμνάζων βαγκνερισμός της, οι εσωστρεφείς κύκλοι που διοργάνωναν βραδινές «αισθητιστικές» τελετουργίες πίσω από την Πύλη της Νίκης και ο κόσμος των μοσέμ, άνετος και βολεμένος στη δημόσια ευαρέσκεια. Όλα αυτά όμως, η ανεμελιά των ηθών της –που είχε ένα στοιχείο διαρκούς μασκοφόρας ελευθερίας– και το πνεύμα της –η ανόητα αθώα της διάθεση απέναντι στη ζωή και το αισθησιακά διακοσμητικό-καρναβαλικό καλλιτεχνικό φρόνημά της–, οδηγούσαν ορισμένους βαθείς και αυστηρούς ανθρώπους σε αντίθετους δρόμους: σε μια *στοχαστική απομάκρυνση*. Mann, 2002, σ.273-4

την ίδια του τη βιωμένη κατάσταση⁹⁰. Αυτό είναι ίσως που τον κάνει να μαγευτεί και από τον Böcklin, τον ζωγράφο της «Νήσου των Νεκρών»⁹¹. Το αίσθημα τρομερής ασυμφωνίας το οποίο του μετέδιδαν οι μορφές των έργων του Böcklin, χωρίς τίποτα να δείχνει παράταιρο και ανακριβές, έδειχναν στον De Chirico μια άποψη της ζωής η οποία μάλλον προκαλούσε παρά ικανοποιούσε τον μηχανισμό ταυτοποίησης της μνήμης⁹². Αυτό ήταν συναρπαστικό για τον De Chirico, το όνειρο στην περίπτωση Böcklin –όπως και στην περίπτωση Klinger– γινόταν *αίνιγμα* ζωής, και αυτό ήταν το μεγαλύτερο «μάθημα» που πήρε από το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Μονάχου. Ωστόσο ο De Chirico πήρε και ένα άλλο σημαντικό «μάθημα» από το ίδιο περιβάλλον όταν κλήθηκε να πάρει θέση σχετικά με τη διαμάχη νεωτερισμού και παράδοσης με σημείο αναφοράς τον Böcklin⁹³. Αυτή ήταν μια διαμάχη για την ανανέωση της τέχνης στη Γερμανία η οποία έφερε τον ιμπρεσιονισμό⁹⁴ αντιμέτωπο με τον συμβολισμό και, αν το δει κανείς στα πλαίσια των εθνικών ανταγωνισμών, έφερε αντιμέτωπη την κοσμοπολίτικη γαλλική με τη γνήσια-εθνική γερμανική τέχνη⁹⁵. Ουσιαστικά όμως ήταν και μια οξεία διαμάχη ιδεαλισμού και ρεαλισμού στην οποία η αμφισβήτηση του

⁹⁰ Ο απολλώνιος καλλιτέχνης βλέπει στο όνειρο την ίδια του την κατάσταση και συμφιλώνεται με τις αντιφάσεις της ζωής. Nietzsche, 1995, σ.16, σ.35-6.

⁹¹ Το έργο αυτό έγινε κατόπιν παραγγελίας. Ο παραγγελιοδότης ζήτησε από τον Arnold Böcklin να δημιουργήσει έναν πίνακα για να ονειρεύεται όταν τον κοιτάζει. Ο Böcklin μεταφέρει αυτήν την επιθυμία σε ένα «απονεκρωμένο» τοπο-νησί. Ένας εξαιρετικά χαμηλός ορίζοντας τόνιζε την επιβλητική παγερότητα της βραχώδους νήσου με τους ετρουσκικούς τάφους. Ο «εισερχόμενος» σε αυτόν τον τόπο είναι και ο «ονειρευόμενος». Υπό τη σκιά του Θανάτου η ζωή μονάχα σαν όνειρο μπορούσε να κατανοηθεί. –Στην ιστορία της ανθρωπότητας είναι δεδομένο ότι η προοπτική του θανάτου συνδεόταν πάντοτε με την προοπτική της ζωής: όταν άλλαζε η μια μεταβαλλόταν και η άλλη (παραδείγμα: η αλλαγή του μεσαιωνικού *memento mori* στο αναγεννησιακό «εξανθρωπισμένο» *memento vivere*). Braudel, 2000, σ.89-90, 475

⁹² Ο Soby λέει ότι ο Böcklin, στον οποίο αναφέρονται οι συγκεκριμένες σκηνές του De Chirico, διακατεχόμενος από μια ισχυρή ρομαντική εμμονή για την αλληλεπίδραση των τεχνών (μουσικής, λογοτεχνίας, πλαστικών τεχνών) οδηγήθηκε στη σύγχυση των μεταξύ τους ορίων, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την πρόκληση μιας αταίριαστης συνένυσης τεχνικών δεξιοτήτων και πλαστικής σύλληψης –πράγμα που δεν είχε ίσως παρατηρήσει ο De Chirico. Soby, 1966, σ.25-8

⁹³ Στο Arnold Böcklin, *Giorgio de Chirico, Max Ernst*, c1997, (Roos: «Giorgio de Chirico...») σ. 212-3

⁹⁴ Οι Wilhelm Leibl, Max Slevogt, Gotthardt Kuehl, Fritz von Uhde, Ludwig Dilkl, Wilhelm Trübner, Lovis Corinth (που σπούδασε στο Μόναχο κι επέστρεψε εκεί την περίοδο 1891-1900), Max Liebermann (που διέμενε στο Μόναχο από το 1878 έως το 1884) ήταν μερικοί από τους σημαντικούς καλλιτέχνες οι οποίοι κατά τη διάρκεια των δυο-τριών τελευταίων δεκαετιών του αιώνα στράφηκαν στον ιμπρεσιονισμό και τον εδραίωσαν στο Μόναχο. Φυσικά πολλοί από αυτούς είχαν σταδιοδρομήσει στον ρεαλισμό (γαλλικής και ολλανδικής έμπνευσης), στη ζωγραφική *plain air*, είχαν ασχοληθεί -και μερικοί εξακολουθούσαν να ασχολούνται- με θρησκευτικά θέματα ή είχαν δημιουργήσει πουρατικά-ψυχολογικά πορτραίτα -στα πρότυπα του Franz von Lenbach (το πρότυπο καλλιτέχνη της περιόδου *Günderzeit*, πριν σε προχωρημένη ηλικία ασπασθεί τον ιμπρεσιονισμό. *Romantics – Realists – Revolutionaries*, 2000, σ.148 & (Βιογραφίες καλλιτεχνών) σ.201-13.

⁹⁵ Σε αυτό το κλίμα η ιδέα να γίνει αντιληπτή η γαλλική επίδραση με άλλο όνομα και περιεχόμενο, ως *Sensationismus* –καθαρά συναισθήματα με μεγάλη δόση φαντασίας–, φανερώνει τη γενικότερη εμμονή των Γερμανών να ετεροπροσδιορίζονται ως προς τους Γάλλους. Ο Henry Thode στις «οκτώ διαλέξεις για το νεωτερισμό στη γερμανική ζωγραφική –Böcklin και Thoma» τις οποίες έδωσε στα 1905 αντί του παρεξηγημένου όρου Ιμπρεσιονισμός προτείνει τον όρο *Sensationismus*: «Γιατί πρόκειται για καθαρά συναισθήματα, με μεγάλη συμμετοχή της φαντασίας». Στο *ίδιο*

Σχετικός είναι άλλωστε και ο ανταγωνισμός *κλασικισμού* και *ρομαντισμού* που ευδοκίμησαν αντίστοιχα στη Γαλλία και τη Γερμανία. Την πλειονοψηφία των Γερμανών από τον 18^ο αιώνα διακατέχει ένας βαθύς *ευσεβισμός*, μια εσωστρέφεια και μια απέχθεια σε οτιδήποτε γαλλικό –έστω κι αν στοχαστές όπως οι Goethe και Schiller προσπάθησαν να διαμορφώσουν ένα κοσμοπολίτικο πνεύμα. Για τον Berlin ο Ρομαντισμός γεννιέται κυρίως από αυτήν την *κατώτερη* αλλά *αυθεντική* κουλτούρα των Γερμανών, που λαμβάνει πολύ σοβαρά υπόψη της τον ανθρώπινο ανθρωπολογισμό και τις σκοτεινές δυνάμεις της φύσης και του ανθρώπου. Berlin, 2000, σ.78-80 & σ.219

Böcklin⁹⁶ έδειχνε αφενός τα αδιέξοδα του νεορομαντισμού και αφετέρου τις επερχόμενες ανακατατάξεις και ανατάξεις στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο Μόναχο⁹⁷.

Υπό αυτές τις συνθήκες ο De Chirico στρέφει την πλάτη του στον *μπρεσιονισμό* και στο *νεωτερισμό*⁹⁸. Θεωρεί ότι μπροστά σε αυτό που εσωτερικά μπορεί να αισθανθεί κανείς από την απροσδιόριστη ομοιότητα μιας «εικόνας» με ό,τι βρίσκεται έξω από το οπτικό πεδίο του παρατηρητή αυτό που πραγματικά αποτυπώνεται στο μάτι είναι δευτερεύουσας σημασίας⁹⁹. Εμμένει στη μαγεία του Böcklin, στο μάθημα της ασυμφωνίας των μορφών και των αινιγμάτων της μνήμης που οδηγούν σε ένα μη-συμβατικό χώρο και χρόνο. Αυτό τον οδηγεί στη σπουδή της Μνήμης και τη σημασία της «αντικειμενικότητάς» της¹⁰⁰, δηλαδή στη σπουδαιότητα της *εμπνευσμένης όρασης* προκειμένου να *θεαθούν* τα «αντικειμενικά» στοιχεία του *φάσματος των αναμνήσεων* και μόνον αυτά. Συνακόλουθα οδηγείται στη οξεία διάκριση του υποκειμενικού ονείρου

⁹⁶ Η αμφισβήτηση της περίπτωσης Böcklin, που άρχισε επίσημα στα 1905 με τη δημοσίευση του επικριτικού κειμένου του Julius Meier-Graef προς τον θεωρούμενο «κορυφαίο» Γερμανό καλλιτέχνη της εποχής, σημάδεψε την αντιπαλότητα *νεωτερισμού* και (ιδεαλιστικής) *παράδοσης* στη Γερμανία –χώρα της οποίας τα μεγαλύτερα πνευματικά τέκνα (Goethe, Hegel, Kant...) εξέφρασαν τον ιδεαλισμό. Porcu – Casabán, 41, 2006

⁹⁷ Γενικότερα η πρωτοποριακή θεώρηση της επιθυμίας για αφαίρεση του Wilhelm Worringer, όπως διατυπώθηκε στο βιβλίο *Abstraction und Einfühlung* (1908) –ακολουθεί το *Formprobleme der Gotik* (1912)- και τα όσα διατυπώνει ο Kandinsky στο *Über das Geistige in der Kunst* (1912) περί εσωτερικής ανάγκης για *αφηρημένη /πνευματική* δημιουργία, φανερώνουν ότι στη βαυαρική πρωτεύουσα συνεβαίνανε πράγματα τα οποία δεν μπορούσαν απόλυτα να ταυτιστούν με όσα συνέβησαν την ίδια εποχή στο Παρίσι· βλ. Read, 1978, σσ.42-4

Αυτή η διαμάχη οδήγησε αμφότερους, υπέρμαχους ή πολέμιους του γαλλικού *μπρεσιονισμού*, σε μια βαθύτερη κατανόηση της διάστασης της μοντέρνας τέχνης και έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς να μετατρέψουν το μάθημα της αναλυτικής τάξης των εντυπώσεων σε τρόπο /τεχνοτροπία για να εκφράσουν καθαρότερα συναισθήματα και, γιατί όχι, «*εσωτερικές impressions*» –πράγμα το οποίο έκανε το Μόναχο τόπο γόνιμο για τον *Εξπρεσιονισμό* και την *Αφηρημένη τέχνη*. Παράδειγμα ο Kandinsky· ο οποίος αν και δεν συνεχίζει τον συμβολικό δρόμο των Böcklin και Stuck εκφράζει ωστόσο μια πνευματική στάση αλληλέγγυα προς αυτούς και αντίθετη προς το κοσμοπολίτικο πνεύμα του *μπρεσιονισμού*. Ιδιαίτερα η πρώτη σειρά των έργων (περίπου δώδεκα) τα οποία δημιουργεί ο Kandinsky από το 1909 έως το 1911 με τον γενικό τίτλο *Αυτοσχεδιασμοί (Improvisation)* γίνεται φανερό ότι τις συλλαμβάνει αυτούς του *αυτοσχεδιασμούς* ως εξελικτικές εκφράσεις μιας εσωτερικότητας /πνευματικότητας, ως εντυπώσεις μιας εσωτερικής φύσης που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις εντυπώσεις (*Impressions*) που έρχονται από έξω, από την εξωτερική φύση. Βλ. Tesch, c1997, σ.44

Ακόμη αυτή η διαμάχη, αν τη δούμε από την ανεκδοτολογική της πλευρά, είναι που οδήγησε και δυο φίλους καλλιτέχνες, όπως οι Giorgio de Chirico και Γιώργος Μπουζιάνης, σε διαφορετικούς δρόμους. Roos, «*Giorgio de Chirico...*» στο *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst*, c1997, σσ. 220-2.

⁹⁸ Μην ξεχνάμε ότι εκείνη την εποχή ο ρεαλισμός υπό τη μορφή του καλλιτεχνικού *μπρεσιονισμού* ως «κοσμοπολίτικο» κίνημα εξέφραζε την πιο *νεωτεριστική* εκδοχή της τέχνης. Αλλά δεν θα ήταν φρόνιμο να προτρέξουμε και να συμπεράνουμε ότι ο νεαρός De Chirico απλά παίρνει θέση αρνητική προς αυτή τη *νεωτεριστική* εκδοχή της τέχνης και τα παράγωγά της· ειδικότερα προς το Φουτουρισμό ο οποίος, εκθειάζοντας την *εποχή των Μηχανών*, μετέτρεψε την «ύλη» των αναλυτικών *εντυπώσεων* σε «μέσο» *δυναμικών εντυπώσεων*· πράγματα τα οποία τον οδήγησαν να επιλέξει την ακινησία έναντι της κίνησης και την αδράνεια έναντι της δυναμικής των μορφών. Κατά τον Wieland Schmied κάθε συσχετισμός Φουτουρισμού και Μεταφυσικής ζωγραφικής αφορά δυο εκ διαμέτρου αντίθετες αντιλήψεις που συνδέονται ιστορικά μόνον ως προς αυτό που ονομάζουμε *μοντερνισμό*· από τη μια έχουμε τη γιορτή της προόδου, τη γοητεία της ταχύτητας, την επιθυμία να αιχμαλωτιστεί η στιγμή και από την άλλη τον σκεπτικισμό απέναντι στην τεχνολογία, την ενασχόληση με την ακινησία των αντικειμένων, την εμμονή με το άχρονο και αμετάβλητο. *Italian Art (20th Century)* – (edited) Braun, 1989, (*De Chirico, Metaphysical Painting and the International Avant-garde: Twelve Thesis*) σ. 71

⁹⁹ Soby, 1966, (Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard) σ.244

¹⁰⁰ Ο Σωκράτης λέει [Φαίδων, 73C]: «εάν κανείς ενθυμηθεί κάτι, πρέπει ακριβώς αυτό το κάτι να το έχει μάθει εις προηγούμενο χρόνο» Πλάτων, 1978, σ.85

από το Όνειρο καθαυτό, αφού το πρώτο είτε με τη μορφή της ποιητικής μεταφοράς είτε τη μορφή του αναστοχασμού των ατυχημάτων της «θέλησης» και των ανεκπλήρωτων «επιθυμιών» του υποκειμένου δεν συγκρίνεται με τη μεταφυσική του Ονείρου –οι φασματικές χωρο-χρονικές διαστάσεις του οποίου αποκλείουν την εκούσια /συνειδητή καλλιέργεια της ψυχής, την ονειροπόληση και τη φαντασία¹⁰¹.

Με όλα αυτά τα θετικά και αρνητικά που προσέλαβε ο νεαρός De Chirico στη βαυαρική πρωτεύουσα, και μάλιστα με τόσο μεγάλη ένταση, ο δρόμος της «φυγής» του προς την Ιταλία, σε μια γη αφ' ενός πατρώα αφ' ετέρου ιστορική, ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να του εξασφαλίσει την απόσταση που χρειαζόταν για να ανασυντάξει τις «μνήμες» του και να χαράξει το δικό του ανηφορικό και δύσβατο μονοπάτι (οίμος). Για τη συνέχεια μιλάει ο ίδιος: «Όταν συνειδητοποίησα, έχοντας πια φύγει από την Ακαδημία του Μονάχου, ότι ο δρόμος τον οποίο ακολούθησα δεν ήταν αυτός που έπρεπε, μπήκα σε άλλα λαβυρινθώδη μονοπάτια ορισμένοι σύγχρονοι καλλιτέχνες, ιδιαίτερα ο Max Klinger και ο Böcklin, με γοήτευσαν. Μέσα στις βαθιά αισθαντικές τους συνθέσεις ένιωσα να κυριαρχεί μια συγκεκριμένη διάθεση (Stimmung) που θα μπορούσα να την αναγνωρίσω ανάμεσα σε χίλιες άλλες. Αλλά και πάλι κατάλαβα ότι δεν ήταν αυτό που αναζητούσα. Ρίχτηκα στο διάβασμα. Ένα απόσπασμα από τον Όμηρο με συνεπήρε –ο Οδυσσεύς στο νησί της Καλυψώς μερικές περιγραφές, και η εικόνα παρουσιάστηκε μπροστά μου, ένιωσα πως επιτέλους είχα βρει κάτι. Ή όταν διάβαζα Αγιосто: ο Ρογήρος, ο χαρακτηριστικός περιπλανώμενος ιππότης, ξεκουράζεται κάτω από ένα δέντρο, κοιμάται, ενώ το άλογό του μασάει χορτάρι εκεί κοντά όλα είναι σιωπηλά κι ερημικά, περιμένει κανείς να δει κάποιο δράκο να περνάει.

Η σκηνή με γοητεύει, ξαφνικά συλλαμβάνω στο μυαλό μου την εικόνα του ιππότη, του αλόγου, του τοπίου είναι σχεδόν μια αποκάλυψη, όμως ακόμα δεν είμαι ικανοποιημένος. Μήπως δεν θα μπορούσαν και ο Mantegna, ο Dürer, ο Böcklin, ο Hans Thoma ή ο Max Klinger να έχουν ζωγραφίσει μια τέτοια εικόνα; Χρειάζεται κάτι καινούργιο. Στη διάρκεια ενός ταξιδιού που έκανα στη Ρώμη τον Οκτώβριο, αφού είχα διαβάσει τα έργα του Friedrich Nietzsche, συνειδητοποίησα ότι υπάρχει ολόκληρο πλήθος από παράξενα, άγνωστα, μοναχικά πράγματα τα οποία μπορούν να μεταφραστούν σε ζωγραφική.»¹⁰²

¹⁰¹ Ο De Chirico έφτασε πολύ κοντά στο να αντιληφθεί με ακρίβεια τη μηχανική του Ονείρου, τις αλλόκοτες Εικόνες-Μνήμες που αναδύουν στο νου οι κινήσεις των ματιών, που όταν κοιμόμαστε αδρανούν οι αισθητικές και κινητικές μας λειτουργίες αλλά όμως σε κάποια φάση του ύπνου έχουμε μια εσωτερική αισθητικότητα και κινητικότητα που προέρχεται από την ενεργοποίηση των ματιών και ορισμένων κέντρων του εγκεφάλου. Κολιόπουλος, 1999, σσ.110-120

Πρόσθετα, αντιλήφθηκε το γεγονός ότι ο χρόνος στα Όνειρα βιώνεται ως ρεαλιστική διάσταση, ως τέταρτη διάσταση, και δεν έχει σχέση με τον χρόνο της ονειροπόλησης ή της φαντασίας. Χαρτοκόλλης, 2001, σσ. 8-13

Στο όνειρο (η δραστηριότητα του ονείρου αποτελείται σχεδόν εξολοκλήρου από εικόνες) έχουμε απόλυτη πίστη στις ψευδαισθήσεις μας. Καθώς ο ύπνος αναστέλλει τις αναπαραστατικές δράσεις της βούλησής μας και το όνειρο δραματοποιεί ακούσια για εμάς «εικόνες» δεν πιστεύουμε ότι σκεφτόμαστε αλλά πως ζούμε τα γεγονότα της σκηνής. Αντίθετα λοιπόν προς τη δραστηριότητα της «εργήγορης» (όπου οι έννοιες βασιλεύουν και ο «έλεγχος» των υποθέσεων ή η «λογοκρισία» των πράξεών μας είναι εκούσια) στο φάσμα των όψεων «της ζωής του ύπνου» ο άνθρωπος **αναπαρσταίνει ακούσια** ένα «λογοκρινόμενο» πεδίο **επιθυμιών** συγκαλυμμένο από «αδιάφορα» πράγματα, «ξένα» πρόσωπα, «ερημικά» τοπία, «άχρονες» στιγμές. Freud, 1956, σσ.49 & 50, 120-1 & 195

¹⁰² Βασιλάκος, 1986, (Χειρόγραφο από τη συλλογή Paul Elyard, 1911-13) σ.100-1



Böcklin Arnold, *Η Νήσος των Νεκρών* (1880)



Klinger Max, *Το άγαλμα του Beethoven* (1902)

*Ιταλία, Παρίσι και Φεράρα: ο «δρόμος»*¹⁰³

Φεύγοντας από το Μόναχο ο De Chirico αφήνει πίσω του τη «νεοκλασική» προθήκη του ευρωπαϊκού πολιτισμού, το στυλιζαρισμένο νεωτερισμό της art nouvelle

¹⁰³ Πολλοί καλλιτέχνες του μοντερνισμού είχαν για σύνθημά τους αυτό που υποστήριζε ο Kafka: «Μόνο υπαρκτό σημείο είναι ο στόχος. Αυτό που ονομάζουμε δρόμος είναι δισταγμός.» Βλ. *Γερμανοί Εξπρεσιονιστές – Συλλογή Buchheim*, c1985, σ.20

Αντίθετα για τους Αρχαίους Έλληνες το σύμβολο του δρόμου ήταν βαρύνουσα σημασία. Η εκλογή του καλού ή του κακού, ο δρόμος της αρετής (οίμος) ή της κακίας (η λείη οδός), της λήθης ή της μνήμης (οι Μούσες είχαν αλάθητη μνήμη, μπορούσαν να θυμίσουν και να συνδράμουν στην αποκάλυψη της αλήθειας), της φρόνησης ή της αφροσύνης (η Φαίδρα του Ευριπίδη εκθέτει τη «γνώμης οδόν», πώς αντιμετώπισε το πάθος της «τω σοφρονείν νικώσα»), η αναζήτηση του όντος ή του μη-όντος (Παρμενίδης, Πλάτων), ήταν πλευρές της αρχαιοελληνικής σκέψης και έκφρασης που είχαν κοινό χαρακτηριστικό «το σύμβολο του δρόμου». Snell, 1984², σσ. 315-327

που διακοσμούσε με ανάλαφρες υδάτινες ποιότητες και φυτικά *μοτίβα* την επιφάνεια του αστικού πλούτου, τον *ιμπρεσιονιστικό ρεαλισμό* που αντιπαρατίθετο στο πέτρινο αστικό τοπίο με φυσική-χρωματική ελευθερία και συναισθηματικές διαθέσεις («*Stimmungs-malerei*»¹⁰⁴), αλλά και, κυρίως αυτό, αφήνει πίσω του τον *αχαλίνωτο* ρομαντισμό της πόλης¹⁰⁵. Ήταν η στιγμή όταν ο υποβόσκων *ανορθολογισμός* του ρομαντισμού επέτεινε τις απόπειρες εκβάθυνσης του Εγώ και αυτές με τη σειρά τους, ως πνευματικές κατακτήσεις /διδαχές, προσέδιδαν στην υποκείμενη «ουσία» του *νεωτερικού* ατόμου μια θέση ανταγωνιστική προς τον τεχνολογικό πολιτισμό και τις υλιστικές συνέπειες του¹⁰⁶. Κοιτάζοντας πια το Μόναχο από απόσταση ασφαλείας ο De Chirico μπορούσε να βάλει σε τάξη τους συλλογισμούς και τις αναμνήσεις του. Στην Ιταλία, βοηθούμενος από την άμεση επαφή του με το τεράστιο απόθεμα της αναγεννησιακής τέχνης και της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής που αυτή η χώρα κατείχε, θα αρχίσει να κατανοεί κάποιες αλήθειες εκ των οποίων η ουσιωδέστερη έδειχνε ότι μεταξύ τέχνης και ηθικής υφίσταται ένας μεταφυσικός δεσμός¹⁰⁷. Έτσι όταν μελετάει τους μεγάλους ζωγράφους της Αναγέννησης¹⁰⁸ ανακαλύπτει πολλά και παραδειγματίζεται από την τραχιά «ηθική» που κρύβει ένα προοπτικό βλέμμα¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Ο Eduard Schleich ο Πρεσβύτερος, ο πιο ένθερμος υποστηρικτής της ζωγραφικής των Courbet, Manet, Corot και άλλων (πρωτοπαρουσιάστηκαν έργα τους στη Πρώτη Διεθνής Έκθεση του Μονάχου το 1869) έλεγε ότι η τέχνη έχει μοναδικό της δάσκαλο τη φύση που φορτίζεται από συναισθηματικές διαθέσεις («*Stimmungs-malerei*»). Λυδάκης, 1997, σ.47-8.

¹⁰⁵ Δεν είναι τυχαίο ότι η *ψυχανάλυση* είναι καρπός μιας τέτοιας εποχής. Ιδιαίτερα στην Κεντρική Ευρώπη. Εκεί η σύγχυση την οποία καλλιεργούσαν οι νεορομαντικοί δημιουργοί ανάμεσα στην ποιητική *μεταφορά* και την ασυνείδητη *μετάθεση* της ανεκπλήρωτης επιθυμίας έδωσε πολλές αφορμές για να γνωστοποιηθούν ψυχικά συμβάντα που υπέκρυπταν τη λανθάνουσα νεύρωση του υποκειμένου. Ο Sigmund Freud, στο *Die Traumdeutung*, είχε επισημάνει ότι ο μηχανισμός της ποιητικής *μεταφοράς* και της *μετάθεσης* της επιθυμίας στα όνειρα του ύπνου είναι ο αυτός. Freud, 1956, *πολλαχού*

¹⁰⁶ Η ευρωπαϊκή κουλτούρα στο γύρισμα του αιώνα φαίνεται να «κατέχεται» από την έμμονη ιδέα να διεισδύσει στην πνευματική καρδιά του Εγώ, μια τάση η οποία οφείλεται, εν μέρει, στην επίδραση της θεοσοφίας και τα έργα του Rudolf Steiner. [Metken Günter: «*Behind the Mirror –Notes from the portrait in the Twentieth Century*» στον *identity and alterity*, 1995, σ.34].

Για την μαντάμ Blavatsky ο υλικός κόσμος διαλύεται σιγά-σιγά και δίνει τη θέση του στον κόσμο της ουσίας. βλ. Blavatsky, 1997, *πολλαχού*

Αλλά και ο Kandinsky όταν μιλούσε για «αυτή την τελευταία ώρα της πνευματικής καμπής», «όταν κλυδωνίζονται η θρησκεία, η επιστήμη και η ηθική (η τελευταία από το δυνατό χέρι του Nietzsche), και όταν διαγράφεται η απειλή κατάρρευσης των ακρότατων ερεισμάτων», την ώρα που «αποστρέφει ο άνθρωπος το βλέμμα από την εξωτερικότητα και *στρέφεται στον ίδιο τον εαυτό*» επιβεβαίωνε ότι και οι πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα «κατέχονται» από την *εμμογή* της σύγκρουσης εσωτερικού /ύλου και εξωτερικού /υλικού κόσμου. Ο ίδιος μάλιστα αναφέρεται στην προφητική άποψη της Blavatsky: «πως θα γίνει η γη τον εικοστό πρώτο αιώνα κάτι επουράνιο σε σύγκριση με αυτό που είναι στο παρόν» –επισημαίνοντας ότι και μόνον ως εικασία αυτή η άποψη είναι λυτρωτική και προαναγγέλλει νέες δυναμικές λύσεις *για το πνευματικό...* [Kandinsky, 1981, σ.56-7, 67, 146-7]

¹⁰⁷ Στο Sull' arte metafisica ο De Chirico μιλάει για ένα είδος ηθικού-ποιητικού κώδικα που βρίσκεται στις γωνίες και στις γραμμές, στους όγκους και τις επιφάνειες ενός αρχιτεκτονικού συνόλου. Chipp, 1968, σσ. 452 & 453

Ακόμη βλέπε σχετικά Λοϊζίδη, 1987, σ.24

¹⁰⁸ Στα έργα του Giotto ανακάλυψε ότι ο χώρος και τα ανοίγματά του (πόρτες, παράθυρα, καμάρες) προκαλούσαν το αίσθημα κοσμικού μυστηρίου. Βλέπε σχετικά τα άρθρα του Giorgio. de Chirico: «Il senso architettonico nella pittura antica», *Valori Plastici*, Rome, 5-6/1920, και «Gustave Gouret», *Valori Plastici*, Rome, 1925.

Στον Raphael, που γοήτευε τον De Chirico, ανακάλυψε τη *μεταφυσική* των εκτεταμένων χώρων. Πιο συγκεκριμένα, από τον πίνακα *Ο Γάμος της Παρθένου* του Raphael (από το πλακόστρωτο στον πίνακα που δημιουργήσε έναν εκτεταμένο μεταφυσικό χώρο ανάμεσα στη ζώνη των ανθρώπων του πρώτου πλάνου και στο βάθος που ορίζοντα –με τον περικέντρο ναό να δεσπόζει), έλκει την καταγωγή της η εξέδρα στα έργα της Pittura Metafisica. Soby, 1966, (*Στοχασμοί ενός ζωγράφου /1912*) σ.251

¹⁰⁹ Ο Alberti είναι αυτός ο οποίος κάνει ευρύτατα γνωστή τη *costruzione legittima* (*De Pictura*, 1435). Ουσιαστικά η *perspectiva artificialis* φιλοδόξησε να τοποθετήσει τα πάντα στη σωστή κλίμακα

Καθαυτό το γεγονός ότι ανακαλύπτει πώς γίνεται η παραστατική γεωμετρία να καθλώνει το βλέμμα και να προσδίδει στην ανθρώπινη παρατήρηση «ήθος» υπήρξε καταλυτικό¹¹⁰. Από αυτήν την καταλυτική εμπειρία ξεκινά την προσπάθειά του να αποκαταστήσει μια μεγάλη παρανόηση την οποία αντιλήφθηκε στο Μόναχο: η μεταφυσική δεν είναι υπόθεση του υποκειμένου, δεν υπάρχει μια υποκείμενη στον άνθρωπο «ουσία» επί της αρχής της οποίας πρέπει να μεθοδεύσει το cogito και τη φαντασία ή ακόμη και να αρνηθεί την αρχή της εξατομίκευσης (principium individuationis). Η σύνδεση της αναπαραστατικής τέχνης με έναν ποιητικό-ηθικό κώδικα έχει μια μεταφυσική αυτονομία την οποία ούτε το ρασιοναλιστικό και ούτε το ιρασιοναλιστικό υποκείμενο έχουν τη δύναμη /ικανότητα να την υποκαταστήσουν είτε μέσω της ποιητικής /θεωρησιακής μεταφοράς είτε διαμέσου της ρομαντικής μέθης. Άρα, ό,τι είχε γνωρίσει έως τότε στο Μόναχο ήταν υποκειμενική τέχνη και όχι μεταφυσική τέχνη.

Για αυτό τον σκοπό ο De Chirico θα μεταχειριστεί το αποδεικτικό βλέμμα της αναγεννησιακής προοπτικής με έναν τρόπο που δεν θα επιβεβαίωνε ακριβώς την «αλήθεια» για την οποία συντάχθηκε¹¹¹. Σκοπός ήταν ανάμεσα στο «βλέμμα» και την «πραγματικότητα» να μην μεσολαβεί πια η θεία λογική ή, πολύ περισσότερο, η υποκειμενική σκέψη του καλλιτέχνη αλλά το *αίνιγμα* τους καθαυτό: άρα η αναγεννησιακή προοπτική θα μπορούσε να παίξει το ρόλο του «δούρειου ίππου» για να βγάλει το Εγώ από την προνομιά του θέσης την οποία κατείχε μέσα στα λογικά συστήματα εν γένει. Έτσι για να αδειάσει η υποκειμενικότητα από το «υποστήριγμα /ουσία» της ο De Chirico μεταχειρίστηκε ανορθόδοξα όλες τις προοπτικές λύσεις και αποδιάρθρωσε το απαραίτητο για την ενότητα των παραστάσεων, σαν να συνιστούν αντικείμενο¹¹², υποκείμενο της γνώσης /αίσθησης. Με την υπονόμηση του υποκειμένου ως ενοποιητικής αρχής όλων των υποκειμενικοτήτων και την αφύσικα *αινιγματική* κατάσταση πραγμάτων που παρεμβάλλεται μεταξύ υποκειμενικότητας και

υπό την αιγίδα ενός θεϊκού σημείου: τότε και θα γίνει έθος η ρήση του Κικέρωνα «*As προχωρήσουμε, καθώς λένε, με τις δικές μας τραχιές αισθήσεις /Agamus igitur pingui, ut aiunt Minerva*» βλ. Alberti, 1991, σ.12¹⁷ & σ.37-9

¹¹⁰ «Η προοπτική καθόριζε με όρους αξιών τα principia individuationis με τα οποία ο καλλιτέχνης ταυτοποιούσε και διευκρίνιζε την πραγματικότητα για να την αναπαραστήσει: καθόριζε τη γραμμή ως όριο ή περίγραμμα των πραγμάτων, τον όγκο ως φυσική υπόσταση των αντικειμένων, τον τόνο ως τοπικό χρώμα που μεταβάλλεται από την απόσταση και από το φως.» Argan, 1998, 553

«*Η προοπτική είναι η χαλιναγώγηση και το πηδάλιο της ζωγραφικής*» έλεγε ο Leonardo de Vinci. Βεβαίως μετά τον 15^ο αιώνα ήρθαν στο προσκήνιο ένα πλήθος ευρεσιτεχνιών, από απλά βοηθήματα προοπτικής έως εκλεπτυσμένα οπτικά βοηθήματα ικανά να δημιουργήσουν ολοζώντανες τρισδιάστατες οφθαλμαπάτες, που είχαν σκοπό να διευκολύνουν τόσο την μιμητική ικανότητα των καλλιτεχνών όσο και να ενισχύσουν την μαγεία του ανθρώπινου αναπαραστατικού μηχανισμού. Μοιραία η πρόκληση οπτικών εφέ στα έργα τέχνης εξαιτίας όλων αυτών των ευρεσιτεχνιών αποδυνάμωσε το «ηθικό» πρόσταγμα της *costruzione legittima*. Βλ. Cole, c1993, σ.44-5

¹¹¹ Ανατρέχοντας στην καταγωγή της αναγεννησιακής προοπτικής θα σταθούμε στο αφετηριακό της σημείο, το πείραμα του Brunelleschi. Το πείραμα του Brunelleschi, όπως το αναλύει ο Damisch, οργανώθηκε γύρω από την εξής απορία: πώς, κοιτάζοντας έναν καθρέπτη, πιασμένος στο πεδίο του, μπορεί κάποιος να τον κοιτάξει χωρίς να βλέπει τον εαυτό του εκεί, μέσω μιας τρυπίτσας ή, ακριβέστερα, μιας ενδοσκοπικής ματιάς που μεταθέτει την αλήθεια για κάτι που βλέπει κανείς απέναντί του, απέναντι στον ίδιο. Και τι είναι το βλέπειν αν αυτό που βλέπω με κοιτάζει; Για τον Damisch, το πείραμα του Brunelleschi ήταν μια μηχανή που τοποθετούσε τα αντικείμενα έξω από τον εαυτό του δημιουργού, χρησιμοποιώντας τον εαυτό του σαν κοίλο και σαν αρνητικό, το μάτι πίσω από το βλέμμα ή μάλλον ένα σύστημα βλέμματος και ματιού, το οποίο σημειωτέον δεν είχε καμία σχέση με το φωτογραφικό στιγμιότυπο, που συλλαμβάνει απ' ευθείας το πραγματικό: αντίθετα αυτό το άνοιγμα της θέας μέσα σε παρένθεση είναι ένα βλέμμα απομονωμένο από την πραγματικότητα και στραμμένο στην αλήθεια /απόδειξη. Damisch, 1995, σ. 126, σ.137-140

¹¹² Lalande, 1955, σσ. (IV) 1591-2 & 1594

αντικειμενικότητας ενεργοποιείται η μεταφυσική πλευρά του αναπαραστατικού μηχανισμού¹¹³. Θεωρητικά αυτό σήμαινε ότι ο De Chirico έχοντας υπονομεύσει τη λογική /ratio με την οποία *το μάτι αποδεικνύει αυτό-που-φαίνεται* είχε κατορθώσει να (εξ)ωθήσει το υποκείμενο στη συλλογή «παρουσιών» και μόνον. Δηλαδή σήμαινε ότι το υποκείμενο ως *παθητικός* δέκτης «παρουσιών» ερχόταν σε οξεία αντιπαράθεση με την ίδια του τη *νεωτερική* σύσταση ως απόλυτος εκφραστής του επιστημονικού πνεύματος, ως κορυφαίος αφηγητής της επικής ανθρωπότητας και ως προικισμένος κριτής της αισθητικής δημιουργίας –ήδη με το *νεοκλασικισμό* είχε συσταθεί το θέατρο του πιο μεγαλειώδους ανθρώπινου ιστορικού δράματος και υποκειμενικού έπους¹¹⁴. Πρακτικά τώρα μια θεατρική σκηνή «άδεια» από ηθοποιούς, χωρίς ίχνος ηρωικής-ατομικής δράσης¹¹⁵, χωρίς να είναι σε θέση κάποιος να εκφράσει την πίστη του στην ανθρώπινη λογική¹¹⁶, αδυνατώντας ακόμη και να εκφράσει την πιο σιωπηρή και βαθιά προσωπική του απογοήτευση /υποκειμενική μελαγχολία¹¹⁷, δεν μπορούσε παρά να διαγράφει ανεξήγητα και αινιγματικά τον «υπερ-αντικειμενικό /υπέρλογο» τόπο μιας ανησυχητικής *αναμονής* και μιας επικείμενης *φάνερωσης*¹¹⁸.

¹¹³ Κάτι ανάλογο προς αυτήν την «τεχνική» αποδιάρθρωση του υποκειμένου ως ενοποιητικής αρχής στην οποία εδώ αναφερόμαστε συναντάμε και στο *καφκικό* μυθιστόρημα. Ο Maurice Blanchot θεωρεί ότι ο Kafka *αντιστρέφει* την «αρχή της απεικόνισης» και δημιουργεί ανάμεσα στο «μάτι και τον «στόχο» μια έντονη ασυμφωνία. –Ως «αρχή της απεικόνισης» ο Blanchot προσδιορίζει την «αρχή» με την οποία το είδωλο στο μάτι, σε άμεση ανταπόκριση με τον εγκέφαλο, συνιστά το σημείο ανασυγκρότησης του βλέμματος και, κατ' επέκταση, της ανθρώπινης ατομικότητας. Βέβαια στο καφκικό μυθιστόρημα το διακύβευμα είναι η αγχώδης καταστολή της «καλλιεργημένης» πια στη σύγχρονη εποχή *επιθυμίας* για πρόωρη λύση και ταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο-στόχο. Kafka, 1989, (*Εισαγωγή*) σ.47

Ο René Passeron παρατηρεί ότι η αρχιτεκτονική ονειροπόληση στον De Chirico (μετά τους Piranesi, Bresdin, και άλλους) βρίσκει ένα είδος αστηρής ηρεμίας για να εκφρασθεί. Μάλιστα επισημαίνει ότι κάθε περιπέτεια μέσα στον λαβύρινθο των μεταφυσικών εικόνων του De Chirico, μακριά από το να είναι το καφκικό καταδικαστικό πεπρωμένο, καταλήγει σε ένα ειρηνοποιό συναίσθημα υπό την επίδραση του φασματικού εκφραστικού αποτελέσματος. Passeron, 1978, σσ. 24-5

¹¹⁴ Βλ. Fried, 1980, σ. 118-36

¹¹⁵ Όπως ακριβώς αντιλαμβάνονταν οι Αρχαίοι Έλληνες τους ηθοποιούς στις Τραγωδίες: «μια στατική και θεόμορφη φιγούρα, που μιλούσε και τραγουδούσε με βάση μια μουσική ειδικά για την περίπτωση γραμμένη ... και έπνιγε την ατομικότητά του μέσα στον χαρακτήρα που υποδούταν.» Hartnoll, 1980, σ.26

¹¹⁶ «Η πίστη μας στα πράγματα: αποτελεί την προϋπόθεση για την πίστη μας στη λογική. Το Α της λογικής είναι όπως το άτομο: μια μετακατασκευή του «πράγματος»... Εφ' όσον δεν το καταλαβαίνουμε αλλά κάνουμε από τη λογική ένα κριτήριο του αληθινού είναι, βρισκόμαστε ήδη στο δρόμο να θέσουμε όλες εκείνες τις υποστάσεις: ουσία, κατηγορημα, αντικείμενο, υποκείμενο, δράση κλπ. ως πραγματικότητες: δηλαδή να συγκροτούμε διανοητικά έναν κόσμο μεταφυσικό, δηλαδή έναν «αληθινό κόσμο» (αλλά και τούτος είναι ο φαινομενικός κόσμος πάλι...). Στ' αλήθεια, η λογική (όπως και η γεωμετρία και η αριθμητική) ισχύει μόνο για πεπλασμένες οντότητες τις οποίες εμείς έχουμε δημιουργήσει». Nietzsche, 1988, σ. 469-470

¹¹⁷ Αυτό που θα ονομάζαμε *υποκειμενική μελαγχολία* προκαλείται στη σφαίρα μιας διάνοιας εξαιτίας της αστοχίας του υποκειμένου να προσεγγίσει κάποιας μορφής συνειδητή «τελειότητα». Στην περίπτωση De Chirico, όπου τα ίδια τα «πράγματα» διαμεσολαβούν με αυτοματικό-μηχανικό τρόπο στην πρόκληση μιας αστοχίας ολότελα ανεξήγητης στο υποκείμενο, μπορούμε να μιλάμε για *υπερ-αντικειμενική μελαγχολία*. Πρβλ. Lista, 1991, σσ. 27-8

¹¹⁸ Φαίνεται ότι ο De Chirico είχε συναίσθηση της διαφορά μεταξύ χριστιανικού δράματος –από το οποίο προήλθε το υποκειμενικό δράμα– και αρχαίας τραγωδίας. «Στην ελληνική τραγωδία δεν υπάρχει περίοδος της μέρας, δεν υπάρχει εποχή του χρόνου, δεν υπάρχουν καιρικές συνθήκες, δεν υπάρχει τοπίο, δεν υπάρχει ΕΔΩ: *αυτή είναι η περίφημη ενότητα του χώρου*. Και η ενότητα του χρόνου συνίσταται στο ότι η ψυχική ζωή δε γνωρίζει καμιά εξέλιξη, δεν έχει δρώμενα και παύσεις». Γιατί ο Έλληνας ανεχόταν ένα τέτοιο σκηνικό; Γιατί η καταστροφή ήταν δεδομένη εξ αρχής, γιατί δεν υπήρχε πριν και μετά, γιατί οι ήρωες των τραγωδιών δεν έχουν προιστορία και δεν υπάρχουν κρίσιμες *καμπές /αλλαγές* στη ζωή τους, μυθολογικές στιγμές και επιμέρους κομμάτια συντίθενται σε ένα επίπεδο και *ανάγλωφο μέταπο*. Όπως αντιθέτως, οι ήρωες του δράματος συνδέονται με το παρελθόν, δηλαδή έχει ήδη υπάρξει μια ιστορία η οποία μεταβάλλεται, ανατρέπεται, συνεχίζεται, ανασκευάζεται. Friedell, 1986, σ. 243-4

Έτσι εδραιώνεται στην Ιταλία η πίστη του De Chirico σε μια μεταφυσική σκηνική (ανα)παράσταση της οποίας τα δρώμενα δεν καθορίζονται από το υποκείμενο και την προσωπική του ιστορία /δράση, όπως συνήθιζε να κάνει το νεοκλασικό (εικαστικό-θεατρικό) δράμα, αλλά από «απρόσωπα» και «άφιλα» αντιθετικά στοιχεία¹¹⁹, δηλαδή από τον χρόνο των αντινομιών¹²⁰ και των κοσμογονικών μοιρών /μερών¹²¹. Στη φάση αυτή, όταν ως ποιητής είχε πετύχει να βυθιστεί στον «αρχαϊκό» χρόνο της Αντικειμενικότητας¹²², πρόκρινε την επιλογή της μετεγκατάστασης του στο Παρίσι. Και αυτό έπραξε. Η Πόλη του Φωτός, καρδιά των καλλιτεχνικών επαναστάσεων του ιμπρεσιονισμού και εσχάτως του κυβισμού¹²³, φαινόταν, σε ό,τι αφορούσε το γενικότερο αίτημα της νέας εποχής για αντιπροσωπευτικό ύφος στην τέχνη, να ακολουθεί πορεία αντίθετη προς αυτή της ψευδεπίγραφης ανανέωσης του ύφους που επιχειρούσαν να κάνουν καλλιτέχνες κηδεμονευόμενοι από το ιστορι(κι)στικά καλλιεργημένο πνεύμα της bourgeoisie¹²⁴. Η μετωπική μάχη την οποία ξεκίνησαν ορισμένοι καλλιτέχνες του Παρισιού ενάντια στο «ρομαντισμό» της επιδεικτικά εκλεκτικής και ορθολογικής bourgeoisie έφερε στο προσκήνιο τόσο τον φόβο του αστού απέναντι στο άλογο και αδάμαστο στοιχείο της φύσης¹²⁵ όσο και την

¹¹⁹ Στους Αρχαίους Έλληνες η διερεύνηση του περιεχομένου του *διθυράμβου* (ο οποίος αρχικά πραγματευόταν αποκλειστικά τη ζωή και τη λατρεία του Διονύσου) οδήγησε στη σύλληψη /αντίληψη ανεξάντλητων πηγών δραματικής έντασης-αντίθεσης και ακόμη παραπέρα στην κατανόηση και τη συμφιλίωσή τους με τα αντιθετικά αυτά στοιχεία –έστω και αν αυτά επιφέρουν καταστροφές, ασυνεννοησία και χάος. Hartnoll, 1980 σσ.9-10

¹²⁰ Το ιστορικό σκηνικό το οποίο εμπνέεται ο De Chirico από έναν τόπο όπως η Ιταλία, όπου όλες οι εποχές μοιάζουν να εκφράζονται διαλεκτικά στο παρόν (Αρχαιότητα, Μεσαίωνας, Αναγέννηση, νεότερος αστικός πολιτισμός), προφανώς τον έκανε να αντιληφθεί ότι ο χρόνος δεν είναι ο χρόνος της αδιάκοπης χρονικής διαδοχής αλλά είναι ένας χρόνος αντινομιών, πως υπάρχουν φάσεις που εναλλάσσονται σύμφωνα με σχέσεις αντίθεσης και συμπληρωματικότητας. Ίδια αντίληψη για τον χρόνο είχε και ο «αρχαϊκός» Έλληνας και αυτήν την αντίληψη του χρόνου εξέφραζε και ο Ησίοδος στη *Θεογονία*. Vernant, 1989², σ.65

¹²¹ Kirk, 1988, σσ.373-380

¹²² «Αοιδός και μάντης έχουν, και οι δυο τους, το χάρισμα της *διόρασης*, προνόμιο που χρειάστηκε να πληρώσουν θυσιάζοντας τα μάτια τους. Τυφλοί, μη βλέποντας το φως, βλέπουν το αόρατο.» Ο μάντης έδινε απάντηση σε ζητήματα που αφορούσαν το μέλλον, ο ποιητής αντίθετα προσανατολίζεται προς το παρελθόν: «όχι το ατομικό του παρελθόν, ούτε και το παρελθόν γενικά, σαν να πρόκειται για ένα άδειο πλαίσιο, ανεξάρτητο από τα γεγονότα που διαδραματίζονται μέσα σε αυτό· προσανατολίζεται προς τον παλιό χρόνο με το δικό του περιεχόμενο και τις δικές του ιδιότητες: δηλαδή την ηρωική εποχή ή, πέρα ακόμη και από αυτήν, την αρχέγονη εποχή, τον αρχικό χρόνο.» Ένας κοινός τόπος της ποιητικής παράδοσης στον αρχαϊκό ελληνικό κόσμο ήταν το να αντέτασσε ο ποιητής το είδος της γνώσης που απασχολούσε τον κοινό άνθρωπο (εξ ακοής, προφορικά) στο είδος της γνώσης του αοιδού που τον κατέχει η έμπνευση, η άμεση προσωπική όραση. Vernant, 1989², σ.142-3

¹²³ Το σκάνδαλο του ιμπρεσιονισμού αρχικά, εξαιτίας της ανάδειξης του «μέσου» ως αντικειμενικού όρου για να συσταθεί μια αδιαμεσολάβητη πραγματικότητα, και το πείραμα του κυβισμού στη συνέχεια, όπου το ρήμα «ορώ» θεμελιωνόταν μυστηριωδώς τόσο από το υποκείμενο όσο και το αντικείμενο, λύνουν ριζοσπαστικά το ζήτημα του «νέου» ύφους. Broch, 2003, σσ. 52-3 & 240

¹²⁴ Την περίοδο του *fin de siècle* κορυφώνεται ένα κοινωνικό φαινόμενο μοναδικό στην ιστορία της τέχνης, η bourgeoisie δημιουργεί ένα τεχνικά άρτιο διακοσμητικό ύφος στηριγμένο κυριολεκτικά στην απουσία ύφους –υπό την έννοια ότι η κρίση της επηρεαζόταν πάντα και παντού σε ένα προγενέστερο ιστορικό ύφος. Ο.π., σσ. 33-8

¹²⁵ Μέσα στον ορθολογισμό του ο αστός αποδεχόταν κάθε υπερτροφική ασχήμια –αφού τη νομιμοποιούσε η ρομαντική συνιστώσα της έλλογης κατανόησης από μέρους του κάθε ιδιοτροπίας και κάθε «έκπληξης». Το μόνο που τον φόβιζε και τον έκανε να χάσει την ψυχραιμία του ήταν η ασυνείδητη συνειδητοποίηση της *αναληψίας* (*απανθρωπιάς*) μέσα στην ίδια την τέχνη –με άλλα λόγια το ίδιο το άλογο. Και ο *μοντερνισμός* τον φόβιζε γιατί ένιωθε να «οπισθοχωρεί»στο άλογο και το αδάμαστο της φύσης. Broch, 2003, σσ. 59 & 60

Τότε οι μύθοι της ακαδημαϊκής-ιστοριστικής τέχνης, το μεγάλο ψέμα του κοινού νου όπως έλεγε ο Picasso, αντιπαρατέθηκαν στους «αντι-μύθους» της εσωτερικής ζωής του δημιουργού που,

πίστη του δημιουργού σε έναν υπαρκτικ(ικ)ό λόγο που ενοικεί στα αρχέγονα βάθη του Είναι¹²⁶. Ο De Chirico, μετά την εγκατάστασή του στο Παρίσι, διατηρεί σαφείς αποστάσεις από την μαχόμενη εμπροσθοφυλακή της τέχνης –όταν οι άλλοι καλλιτέχνες απασχολούνταν ανόητα με εκρηκτικές φόρμες και άγωνα συστήματα εκείνος, ο *μόνος*, συνέχιζε να ανακαλύπτει «τις σκιές της πιο βαθιάς, της πιο περίπλοκης τέχνης και με μια λέξη ...πιο μεταφυσικής»¹²⁷. όμως αντιλαμβάνεται πλήρως τα ζητήματα που θίγει η καλλιτεχνική «επανάσταση» στο Παρίσι (αντισυμβατικός χώρος και χρόνος¹²⁸, αναζήτηση της αυθεντικής «κλασικής» παράδοσης και απόρριψη του ρομαντικού ανθρώπου¹²⁹, νέος *απανθρωποποιημένος άνθρωπος*¹³⁰) και αντλεί από αυτά –ιδιαίτερα όπως αυτά τα θέτει ο ίδιος ο Apollinaire¹³¹– μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στο «ελληνικό» παράδειγμα.

εγκαταλείποντας τον ναρκισσισμό του, βρίσκει την αυθεντικότητά του μέσα από επάλληλες «καταστροφές /προσαρμογές». De Micheli, *χ.χ.*, σ.46-54

¹²⁶ Η μεταφυσική διάσταση στην οποία αναφερόμαστε έχει να κάνει με καθαυτή τη διαδικασία της αντίληψης η οποία δεν είναι συνέπεια μιας καλά εξοπλισμένης νόησης ή κάποιας διαδοχικής εμπειρίας εξωτερικών στοιχείων αλλά είναι συνέπεια μιας *ειδικής μορφής* αντικειμενικότητας («μια φιγούρα και ένα φόντο», παράδειγμα, συνιστούν *ολική μορφή /gestalt* στην οποία τα αισθητηριακά στοιχεία αρθρώνονται –για να ακολουθήσει η αναδιάρθρωση αυτού του *συνόλου* σε ευρύτερα *σύνολα* και ούτω καθεξής). Υπό αυτή την έννοια η *σχέση εξωτερικότητας και εσωτερικότητας* υποκινείται από το αόρατο υπαρκτικ(ικ)ό *είναι* και δεν εξαντλείται σε κάποιον *εμμενή* αντικειμενικό χώρο. Μπανάνκου-Καραγκούνη, 2002, σ.57-63, 2002

¹²⁷ Chipp, 1968, (“Zeus l’ esploratore”, πρωτοδημοσιεύτηκε στο Valori Plastici, Ρώμη, I, 1 /1919, 10) σ.447

¹²⁸ Για τους Κυβιστές καλλιτέχνες ο δυναμισμός μιας φόρμας, που διαπραγματευόταν *εν τη γενέση* τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, θα έλυνε το γόρδιο δεσμό της αντιπαράθεσης υποκειμένου και αντικειμενικότητας. Herbert, 1972, σ.24

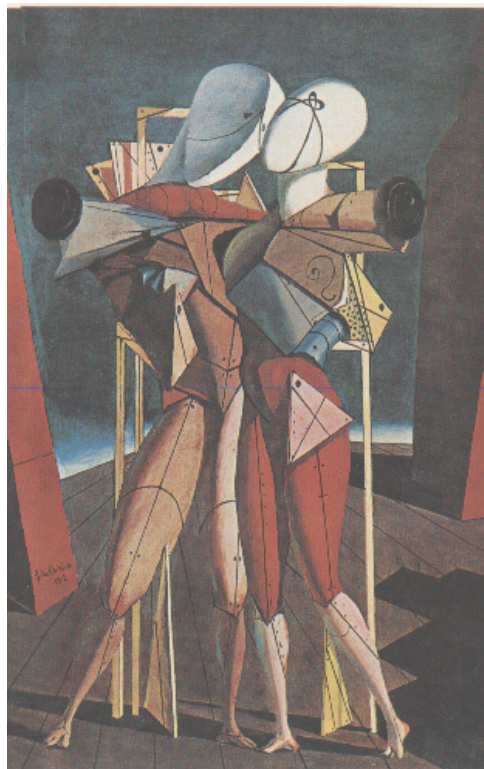
¹²⁹ Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Apollinaire, μεσούντος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στρέφεται φανερά κατά του ακαδημαϊκού και πλαστού γερμανικού αισθητισμού και επαινεί τη Γαλλική σχολή που αντιστάθηκε στην καταστροφική μαγεία του Winckelmann, συμβουλευοντας όσους θέλουν να κάνουν αληθινή τέχνη να ανακαλύψουν την αυθεντική κλασική παράδοση. Βλ. Cowling & Mundy, 1990, σ. 11-28.

¹³⁰ Ο Apollinaire προφήτεψε τον τύπο του «νέου» ανθρώπου που καμιά «αλήθεια» δεν τον αφορά εκτός της *απανθρωπιάς* – ίχνη της *απανθρωπιάς* δεν βρίσκονται πουθενά μέσα στη φύση` η *απανθρωπιά* είναι «ανεξάρτητη απ’ όλες τις φύσεις που αγωνίζονται να μας κρατήσουν μέσα στη μοιραία τάξη, εκεί που δεν είμαστε παρά ζώα». Apollinaire, 1983, σ.50-1

Σχετικά με την προσπάθεια των καλλιτεχνών της avant-garde για την αναζήτηση του «νέου ανθρώπου» βλέπε στο *Identity and alterity* [Clair (επιμ.)], 1995, σ. 243

¹³¹ Είναι γνωστό ότι ο Apollinaire ήθελε να ταυτίζεται με τη μορφή του Ορφέα και ότι αντλούσε από τη διδασκαλία του Ορφισμού πολλές εμπνεύσεις, όπως την ιδέα της συγκεχυμένης θείας και ζωώδους φύσης του ανθρώπου που μορφοποιεί στο «σουρεαλιστικό» δράμα *ΟΙ ΜΑΣΤΟΙ ΤΟΥ ΤΕΙΠΕΣΙΑ*· ωστόσο, το 1911, είχε δημοσιεύσει τη μικρή ποιητική συλλογή *Συναξάρι των Ζώων ή Ορφείως Ακολουθία* –εικονογραφημένη από τον Dufy. Σε μύθους της ορφικής κοσμογονίας μαρτυρείτε πως όταν οι Τιτάνες κατασπάραξαν τον Διόνυσο μωρό και τον καταβρόχθισαν ο Δίας με τον κεραυνό του τους έκαμε στάχτη. Από αυτήν τη στάχτη βγήκε ο άνθρωπος, που γι' αυτό έχει μέσα του και τη διονυσιακή-θεϊκή αγαθότητα και την τιτανική-γήινη κακότητα. Βλ. Lesky, 1981, σ.244

Ο Ηράκλειτος σε εκείνη τη φάση των αναζητήσεων του De Chirico ενδυναμώνει την αινιγματική θεώρηση του κόσμου¹³². Η «ελληνική» ιδέα να κατανοηθούν οι αντίθετες δυνάμεις του κόσμου, δηλαδή η αληθινή δομή της φύσης, ως μέρη που απαρτίζουν «σύνολα», παλίντοπους «δεσμούς» και εξισορροπιστικά «μέτρα», με τη συμπεριφορά των οποίων η ανθρώπινη μοίρα αλλά και η ορθή /εναργής ανθρώπινη κρίση ήταν αναπόσπαστα συνδεδεμένα¹³³, προσδίδει στην Αντικειμενικότητα τον ακριβή μεταφυσικό της χαρακτήρα¹³⁴. Ως τόπος τώρα όχι μόνον «αντικειμενικής» μελαγχολίας –στην οποία οδηγούν τα αντιθετικά προαισθήματα αναμονής /αναχώρησης /μισεμού και φανέρωσης /προορισμού /νόστου– αλλά και ως τόπος άσκησης της ανθρώπινης ενάργειας και πρόβλεψης –«ώσπερ επί σχεδίας» (Πλάτων, Φαίδων 85D)– η Νέα Τέχνη παρέχει τη δυνατότητα μύησης σε έναν λόγο ξυνόν¹³⁵ αλλά και φανερώνει τις συνέπειες της υπέρβασης του «λόγου /μέτρου»¹³⁶. Για να καταδειχτεί το σοφόν¹³⁷, σε αυτή τη φάση, όλες οι εικονογραφικές συλλήψεις συγκλίνουν στην προσπάθεια ταύτισης του βλέμματος του θεατή, παρά-τη-θέλησή-του, με αυτό του μάντη ή ποιητή: ένα ρόλο που αναλαμβάνουν να τον παίξουν τα ίδια τα «πράγματα»: αρχής γενομένης από μια διάφανη γεωμετρική φόρμα¹³⁸, το βάθρο ενός αγάλματος ή τον προσανατολισμό ενός βαγονιού. Επίσης σε αυτή τη φάση η εισαγωγή της ιδέας ενός φιλόσοφου, προφήτη και ποιητή, θεωρού «παντός μεν χρόνου, πάσης δε ουσίας»¹³⁹, σύμβολο μηχανικής και μαθηματικής ενατένισης με τη μορφή Ανδρείκελου («απο-ανθρωποποιημένος» άνθρωπος), αφήνει να εννοηθεί υπό ποιες προϋποθέσεις είναι δυνατόν να εκδηλωθεί ένας διάλογος ανάμεσα



¹³² Πικιώνης, 1987, σ. 29-31

¹³³ Kirk, 1988, σσ. 198-9 & 205, 209

¹³⁴ «τον κόσμο αυτό δεν τον έφτιαζαν ούτε θεοί ούτε άνθρωποι, αλλά είναι ο ίδιος για όλους, ήταν πάντα και θα μείνει πάντα πυρ αιώνιο που με νόμους ανάβει και με νόμους σβήνει». Ηράκλειτος, 1988, σ.26-7 & Ηράκλειτος, 1999, 88-9.

¹³⁵ Τον κανόνα δίνει ο Ηράκλειτος: «Αυτά (που αποκαλύπτει ο λόγος) δεν τα καταλαβαίνουν οι πολλοί...». «(Οι πολλοί) έρχονται σε αντίθεση με τον λόγο με τον οποίο βρίσκονται συνεχώς σε στενότερη επαφή (και ο οποίος κυβερνάει τα πάντα) και τους φαίνονται ξένα αυτά που συναντούν κάθε μέρα.» Και «ο Ηράκλειτος φησι τοις εγρηγορόσιν ένα και κοινον κόσμον είναι, των δε κοιμωμένων έκαστον εις ίδιον αποστρέφεται» «μεινήσθαι δε και του επιλανθανομένου ή η οδός άγει.» Ηράκλειτος, 1999, σσ. 73, 83, 98 & 108-109, 116

¹³⁶ Η τεχνική χρήση της λέξης λόγος από τον Ηράκλειτο σχετίζεται πιθανότατα με το γενικό νόημα όρων όπως «μέτρο», «υπολογισμός» ή «αναλογία». Kirk, 1988, σ.196

Άλλωστε ο Ηράκλειτος επικέντρωνε όλη τη φιλοσοφική του στάση σε έναν γνώμονα «προσαρμογής» στο ξυνόν Κόσμο /Τάξη Windelband, 1986, (A) σ.76

¹³⁷ «Έν το σοφόν, επίστασθαι γνώμην, στέη εκυβέρνησε πάντα δια πάντων». Ηράκλειτος, 1999, σ.92

¹³⁸ Κατά τον Lista μια διάφανη γεωμετρική φόρμα που εμφανίζεται στα έργα του De Chirico στο μπροστινό μέρος της σύνθεσης, όχι πάντοτε ευδιάκριτη και ακέραιη, παραπέμπει στη βάση στήριξης ενός τρίποδα της Πυθίας Lista, 1991, σ. 61

¹³⁹ Η ιδέα του προφήτη-φιλόσοφου αντικαθρεφτίζει στον De Chirico, τηρουμένων κάποιων αναλογιών, τον πλατωνικό «φιλόσοφο»: θεωρός /θεατής [Πολ. 486a]. Πλάτων, 1977, σσ. 428-9

στο Υπέρλογο και τη Διάνοια ώστε να γίνουν συνείδηση στον άνθρωπο μέσω της τελευταίας τα όρια και η πεπερασμένη φύση του¹⁴⁰.

Στο παρισινό περιβάλλον ο De Chirico δείχνει να έχει ενεργοποιήσει όλο το φάσμα των δυνατοτήτων που του παρέσχε η Μνημοσύνη για να θεωρητικοποιήσει την «ποιητική» και «ηθική» διάσταση της Αντικειμενικότητας. Εκείνη την περίοδο, όσο καιρό έμεινε στο Παρίσι, δημιούργησε πλήθος σημαντικών έργων που δείχνουν τη μετάβασή του σε περισσότερες σύνθετες «θεάσεις /θεωρίες» των πραγμάτων, εισάγοντας με έναν μυστηριακό αλλά και γεωμετρικό /μαθηματικό τρόπο τότε το βλέμμα του μάντη και τότε τον εμπνευσμένο λόγο του ποιητή στη σκηνή. Όμως αλίμονο, ο δρόμος που ακολουθούν πάντοτε οι περισσότεροι των ανθρώπων είναι ο «κοινός» – είναι ο δρόμος του *Φαίνεσθαι* και όχι του *Είναι* (οδού διζήσιος κατά Παρμενίδη¹⁴¹). Αυτός ο «κοινός» δρόμος έφερε τον De Chirico στη Φεράρα. Τότε δημιουργεί μια σειρά έργων γνωστών ως «μεταφυσικά» Εσωτερικά στα οποία η «θεωρία /θέαση» της Αντικειμενικότητας γίνεται εμφαντικά περίπλοκη και μυστικιστική¹⁴². Ήταν ο καιρός της εσωστρέφειας αλλά και της οξείας επιβεβαίωσης του γεγονότος ότι μεταξύ ανθρώπινων έργων /πράξεων και θεωρίας /λόγου το χάσμα είναι αγεφύρωτο. Είναι τότε που ωριμάζει στο μυαλό του De Chirico η «ελληνική» ιδέα της *άφρευκτης πλάνης* του ανθρώπου και οι τραγικές της συνέπειες¹⁴³. Η επικαιρότητα την οποία εκφράζουν τα έργα *Έκτωρ και Ανδρομάχη*, *Ο Μέγας Μεταφυσικός* και *Οι Ανησυχητικές Μούσες*, δείχνει ότι την *ύβρη* διαδέχεται η *άτης*¹⁴⁴ και ότι, κάτω από αυτές τις συνθήκες των «νέων» σκοτεινών χρόνων του ανθρώπου, οι Μούσες καλούνται να συνεισφέρουν κάτι περισσότερο από την ποιητική έμπνευση

¹⁴⁰ Στην Αρχαία Ελλάδα η μοίρα των θνητών ήταν υποχείριο των Θεών. Ας θυμηθούμε τον Πλάτωνα στους *Νόμους* [903D]: «ο θεός είναι πεσσευτής και οι άνθρωποι πεσσοί».

Από την άλλη όμως ο κόσμος των θνητών πάντοτε έβρισκε στους Θεούς στηρίγματα, κάποιο κρυμμένο σημάδι αποκάλυπτε την τύχη τους ή μια μυστηριακή τελετή εξευμένιζε τη σχέση με Αυτούς. Προϋπόθεση γι' αυτό ήταν πάντοτε ο σεβασμός, η προετοιμασία και η μύηση σε μια αποκαλυπτική εμπειρία. Σχετιζόμενος με τα αρχαία μυστήρια ήταν αρχικά ο «μύστης» που έκλεινε μάτια και στόμα για να μην αποκαλύψει όσα είδε ή άκουσε (από το ρήμα *μύω*: κλείνω) Μπαμπινιώτης, 2004, σ. 662

Το Ανδρείκελο είναι ένας «μύστης-πράγμα», ένα πράγμα που δεν έχει στόμα και μάτια. Από μια άποψη εισέρχεται στη μεταφυσική σκηνή ως ο «αποκαθαρμένος» και «μη-ανθρώπινος» άνθρωπος που ανοίγει έναν διάλογο με τα πράγματα. Είναι σαν να έχει αποσπάσει τον εαυτό του από το σύνολο των πραγμάτων και ως ποιητής ή μάντης να διαλέγεται με τα σημεία της Αντικειμενικότητας. Άποψη που παραπέμπει στη μεγάλη καινοτομία του Θέσπι, στη *Θέσπια τέχνη* και την Τραγωδία. Hartnoll, 1980, σ.11

¹⁴¹ Ο «κοινός» δρόμος /δρόμοι είναι αυτός /αυτοί που ακολουθούν οι θνητοί, τυφλοί και κουφοί βολοδέρνουν, η αμηχανία κυβερνάει τη σκέψη τους· ένας δρόμος μένει (*μόνος δ' έτι μύθος οδοί*): ο δρόμος του «είναι». Kirk-Raven-Schofield, 1988, σ.254-5

¹⁴² Ο De Chirico με το ξέσπασμα του Πολέμου κατατάσσεται στον Ιταλικό στρατό. Υπηρετεί στη Φεράρα ως βοηθητικός. Ο μυστικισμός αυτής της μεσαιωνικής πόλης τον επηρεάζει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα όσα αναφέρει ο ίδιος ο καλλιτέχνης για το *αλχημικό* πνεύμα του Filippo de Pisis· ένα είδος μάγου –πραγματικού σουρεαλιστή ante litteram– που ζούσε: «σ' ένα παράξενο δωμάτιο, γεμάτο ετερόκλιτα και παράξενα αντικείμενα: βαλσαμωμένα πουλιά, παλιατζούρες με παράξενα σχήματα, φιάλες και φιαλίδια και συντριμμία κάθε λογής, παλιά βιβλία που μ' ένα άγγιγμα διαλύονταν». De Chirico, 1985, σ.85

¹⁴³ Σε κανέναν από τους άλλους αρχαίους πολιτισμούς (Κίνα, Ινδία) δεν προέκυψε η έντονη αντίθεση μεταξύ *θεωρίας* και *πράξης* όπως έγινε στην Ελλάδα· δηλαδή αυτή η τραγική αντίθεση μεταξύ *θεόμηνης αρμονίας* –στον ομηρικό άνθρωπο οι θεοί είναι «αξιοθαύμαστοι»– και *δυσαρμονίας* στην πράξη –δείγμα ανθρώπινης *ατέλει*ς και αδυναμίας να κατανοηθεί η θεϊκή αλήθεια. Snell, 1984², σσ. 402-3

¹⁴⁴ Οι Έλληνες απέκτησαν ιστορική συνείδηση επειδή πίστεψαν ότι μετά από μια λαμπρή εποχή έπρεπε να ζήσουν μια σκοτεινή περίοδο τιμωρίας. Έτσι μαθαίνει ο άνθρωπος ότι πρέπει να αποφεύγει την *ύβρη*. Η φρίκη μπροστά στην φοβερή δύναμη του εκδικητή θεού δίδαξε τη σωφροσύνη και τη σοφή μετριοφροσύνη, που έτσι έγιναν η ιδιαίτερη ελληνική *αρετή*. Snell, 1984², σ. 211

του παρελθόντος ή τη *μαντική* διόραση του μέλλοντος (*υμείς γαρ θεαί εστε, πάρεστέ τε, ιστέ τε πάντα, ημείς δε κλέος οίον ακούομεν ουδέ τι ίδμεν*¹⁴⁵). Ίσως τον εμπνευσμένο τρόπο να ξεφύγει κανείς από τον ευθύγραμμο χρόνο και να ξαναταμώσει την *αιωνιότητα*¹⁴⁶.

H Avant-garde και

*ο «υπερ-αιώνια-κλασικός» δαιμών*¹⁴⁷

Στα προηγούμενα δυο κεφάλαια δείξαμε την ανηφορική οδό που ακολούθησε ο De Chirico, από τη στιγμή κατά την οποία στο Μόναχο πήρε τη δύσκολη απόφαση να εξερενήσει την ίδια του της κατάσταση έως τη στιγμή κατά την οποία στην πόλη της Φεράρα σημαίνει ένα (*υπερ*)αντικειμενικό ανθρώπινο τέλος –αυτό της *άφευκτης* *πλάνης*. Από μια διαφορετική σκοπιά θα λέγαμε ότι αυτή οδός αρχίζει με τη γνωριμία της τέχνης του καιρού του –τέχνης εκπεφρασμένης μάλλον ως *καλής θέλησης* για την φαινομενικότητα¹⁴⁸–, διασχίζει μια *Nature Morte* στην οποία ο *οικείος /φιλόξενος* ανθρώπινος κόσμος απουσιάζει¹⁴⁹ και φτάνει στη δημιουργία μιας *νέας τέχνης* στην οποία η φαινομενικότητα έχει έναν ανεξάρτητο από όλες τις ανθρώπινες *θελήσεις* Λόγο –αλλιώς και Αντικειμενικότητα. Τώρα θα ξαναδούμε την «αρχή» στην οποία στηρίχτηκε αυτή τη διαδρομή από τη σκοπιά της αντιπαράθεσης της μοντέρνας τέχνης με τον ιστορι(κι)σμό στην τέχνη¹⁵⁰ και συνακόλουθα με ένα ρομαντικό πνεύμα που οικειοποιείτο την κλασική κληρονομιά για να εκφράσει τον αστικό εκλεκτικισμό /γούστο και τις υποκειμενικές *θελήσεις* εν γένει¹⁵¹. Αντιπαράθεση η οποία από την

¹⁴⁵ «Εσείς είσαστε θεές, και βρίσκεστε παντού, και τα ξέρετε όλα· εμείς μόνο τη φήμη ακούμε και δεν ξέρομε τίποτα.» Όμηρος, *χ.χ.*, (*Ιλιάδα* Α) σ.72

¹⁴⁶ Για να ανταμώσει κανείς την *αιωνιότητα* θα έπρεπε να έχει τη δυνατότητα να κινείται σε όλους τους χρόνους, να πηγαίνει από το Παρόν στο Παρελθόν και να *επιστρέφει*. Όπως ο «αρχαϊκός» ήρωας, ο οποίος *κατέρχεται* στον Κάτω Κόσμο για να πραγματοποιήσει μια αληθινή «ανάκληση» του παρελθόντος. Γιατί ποια είναι η λειτουργία της μνήμης; «Η μνήμη δεν ξαναπλάθει τον χρόνο, αλλά ούτε και τον καταλύει. Γκρεμίζοντας το φράγμα που χωρίζει το παρόν από το παρελθόν, ρίχνει μια γέφυρα ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στον Άλλο Κόσμο... Το προνόμιο που χαρίζει η Μνημοσύνη ..., είναι το προνόμιο της επαφής με τον Άλλο Κόσμο, η δυνατότητα να μπαίνει κανείς σε αυτόν και να ξαναγυρίζει ελεύθερα. Το παρελθόν εμφανίζεται ως μια διάσταση του Άλλου Κόσμου.» Vernant, 1989², σ.148

¹⁴⁷ «*Ηράκλειτος έφη ως ήθος ανθρώποι δαίμων*» *Ηράκλειτος*, 1999, 130

¹⁴⁸ Ο De Chirico με τη βοήθεια του Nietzsche αντιλήφθηκε την «αισθητική» *απρονοησία* της «νέας εποχής». Όταν ακόμη και οι υποτιθέμενοι «άνθρωποι του βάθους» πίστευαν πως το καλύτερο στα πράγματα είναι αυτό που έχουν στην επιφάνειά τους, το επιδερμικό τους *ύφος* δηλαδή: «η τέχνη ως *καλή θέληση* για φαινομενικότητα» ήταν γράμμα κενό. Ο Nietzsche αντιπαράβαλλοντας τις ορθολογικές δυνάμεις που διέπουν την αρχή της *εξατομίκευσης* με τις ενστικτώδεις δυνάμεις του Διονύσου και δείχνοντας ότι υπό το «φως» της *απολλώνιας* τέχνης είναι μόνον υποφερτή η πρώτη (η *principium individuationis*) έδωσε στο ζήτημα της *θεωρησιακής* ζωής έναν λόγο πέρα από αυτόν της ψυχαγωγικής και διακοσμητικής ενασχόλησης με την «επιφάνεια» των πραγμάτων. Nietzsche, 1996, σσ.151 & 215

¹⁴⁹ «Θυμάμαι» έλεγε ο De Chirico «την παράξενη και βαθιά εντύπωση που μου είχε προξενήσει όταν ήμουν παιδί ένας πίνακας από ένα παλιό βιβλίο που είχε τον τίτλο Ο Κόσμος πριν τον Κατακλυσμό. Ο πίνακας παρίστανε ένα τοπίο της τριτογενούς περιόδου. Ο άνθρωπος δεν ήταν ακόμη παρών. Με απασχόλησε συχνά το παράξενο φαινόμενο αυτής της απουσίας ανθρώπινων όντων από τη μεταφυσική του πλευρά». Βασιλάκος, 1986, (*Τα Αιώνια Σημεία*) σ.117

¹⁵⁰ Ο «ιστορι(κι)σμός» στην τέχνη ήταν ένα πολιτιστικό συμπτώματα της *νεωτερικότητας* και το επικαλούνταν όσοι θεωρούσαν ότι το *ύφος* και το *ήθος* αλλοτινών εποχών θα αντιστάθμιζε την ορατή απουσία ύφους και το *ήθος* της σύγχρονης εποχής. Τον 19^ο αιώνα τόσο η Αθήνα όσο και το Μόναχο –η Αθήνα του ποταμού Ίζαρ– έγιναν, για ξεχωριστούς λόγους κάθε μια, φορέας μιας τέτοιας *ιστορικήστικης* αντίληψης· βλ. Στο *Αθήνα – Μόναχο*, 2000, (Κητρομηλίδη Πασχάλη Μ.: «*Δυο νεοκλασικά βασίλεια την εποχή του εθνικισμού*») σσ.33-7

¹⁵¹ Πραγματικότητα χωρίς την ανθρώπινη συμβολή δεν υφίσταται κατά τον Nietzsche· γι' αυτό η «ψεύτικη» *θεωρησιακή* ζωή των ανθρώπων του καιρού του σήμαινε και «ψεύτικη» πραγματικότητα. Nietzsche, 1996, σσ. 104 & 244-5

πλευρά της *μοντέρνας* τέχνης /μοντερνισμού έστρεψε τον καλλιτέχνη είτε προς πρωτόγονες τέχνες και την εκφραστικοκεντρική δημιουργία¹⁵² είτε στην αναζήτηση «καθαρών» πλαστικών αξιών από την παγκόσμια τέχνη που επιβεβαίωναν τη *φαινομενολογική* δομή του υποκειμένου¹⁵³.

Συγγένεια της *arte metafisica* θα είχαμε οπωσδήποτε με εκείνο το κομμάτι της *νεωτεριστικής* καλλιτεχνικής δημιουργίας που κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα στράφηκε στην ελληνική «κλασική» κληρονομιά για να αντλήσει από αυτήν μόνον «καθαρές» πλαστικές ή δομικές αξίες¹⁵⁴. Γενικότερος στόχος αυτής της δημιουργικής προσπάθειας ήταν η αφαίρεση από τον αναπαραστατικό μηχανισμό του υποκειμένου κάθε αφηγηματικού, μιμητικού ή εμπαιχτικού καλλιτεχνικού μορφώματος. Αλλά πάλι η μεταχείριση των «κλασικών» προτύπων μόνον ως *πρώτη-τη-τάξη* συνθήκη κατανόησης της μορφής του κόσμου δεν μοιάζει να είναι ένας καθαρός αντικειμενικός στόχος στην *arte metafisica*: η συμπλοκή πολλών αντικρουόμενων στόχων και πολλών υπερτιθέμενων λόγων θέτει το ζήτημα της μεταχείρισης των γεωμετρικών μορφών σε μια «ανορθολογική» μάλλον σφαίρα¹⁵⁵. Και αυτή όμως η εκδοχή δείχνει να εξασθενεί μπροστά στην υποβόσκουσα θρησκευτικότητα στο έργο του De Chirico¹⁵⁶: ένα μίγμα αυστηρής «ηθικής» ατμόσφαιρας και ευσεβούς «ποιητικής» ανησυχίας θα μας απέτρεπε να παραλληλίσουμε τον δικό του «ανορθολογισμό» με τον προκλητικό *ανορθολογισμό* που εξέπεμπε η *avant-garde* προκειμένου να αποσαθρώσει τις γραμμές επικοινωνίας

¹⁵² Πρωτοπόρος αυτής της καλλιτεχνικής αναζήτησης που απέρριπτε κατηγορηματικά τη «χαλασμένη» ζωή του σύγχρονου ανθρώπου είναι ο Gauguin. Η πρωτόγονη ζωή και η τροπική φύση φάνταζε στα μάτια του ως επιστροφή στην αθωότητα της ανθρώπινης φύσης και δημιουργίας. Prather & Stuckey, 1987, (*On his plans for Madagascar*) 132

¹⁵³ Η περίπτωση Modrian θα ήταν αρκετή για να δείξει πώς οι οικουμενικές πλαστικές αξίες της τέχνης διαχωρίζονται αυστηρά από την ιστορική τέχνη που ακολουθούσε εποχικές πολιτισμικές προκαταλήψεις. Busignani, c1968 (reprinted 1975), σ.24-5

Προηγήθηκε βέβαια ο Κυβισμός που επέτρεψε τα καθαρά νοητικά μέσα να αναπαρασταθούν ως να ήταν «φύση». Βλ. Ανδρόνικος, 1986, 280-3

Από *φαινομενολογική* σκοπιά, όπως παρατηρεί ο Husserl, το αντικειμενικό (das Objektive) ενέργημα το οποίο λογιζόμαστε, το λογίζεσθαι και το παριστάνει καθαυτό, διακρίνεται κατηγορηματικά από το αντικείμενο της ψυχολογικής αναστόχασης (Reflexion), δηλαδή αυτό που συνήθως βιώνουμε ως περιεχόμενο του πραγματικού και το οποίο βέβαια δεν είναι τίποτα άλλο παρά εποχική πολιτισμική προκατάληψη. Husserl, 1986, σ. 121-2 & σ.119

¹⁵⁴ Το πνεύμα του *avant-garde* κλασικισμού γονιμοποιείται, κατά τους Cowling & Mundy, με τη διάκριση μεταξύ *αληθινού* και *ψεύτικου* κλασικισμού. Μην ξεχνάμε ότι ακόμη στα 1900 η εκπαίδευση στις Ακαδημίες γινόταν πάνω στα Ελληνο-Ρωμαϊκά γλυπτά και πάνω σε μοντέλα με αρχαιοπρεπείς πόζες και συμπληρώνονταν με την μελέτη της Αναγέννησης και της Νεοκλασικής τέχνης και, γενικότερα, με τις φορμαλιστικές καινοτομίες της παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης. Γι' αυτό η *avant-garde* εναντιώνεται στη *μίμηση* των Αρχαίων και υπερασπίζεται μια *πρώτης τάξεως* (clasicus) δημιουργία την οποία αντιπροσωπεύει το *μέτρο*, το *σύμμετρο*, ο *ρυθμός*, η *δομή*, το *συμπαγές*, το *απέριττο*, η *ηρεμία*. Cowling & Mundy, c1990, σ. 11-28

¹⁵⁵ Ο «ορθολογικός» Brancusi παράδειγμα «δινώ για γεωμετρία» και αναγνωρίζει ότι ως προς την ουσία της η τέχνη ζητούσε και ζητά πάντοτε τις αρμονικές αναλογίες που μεταφράζονται και σε αριθμητικές σχέσεις. Βλ. <http://journal.aplmat.com/volume-2-2009/journal.volume-2/Number-1/Samoila.pdf> / Brancusi+classic, (Georghe Ștefan Samoila: Brancusi and Mathematics Interferences), σσ. 227-234

¹⁵⁶ Ο Nietzsche έλεγε ότι η πρώτη διάκριση που πρέπει να κάνουμε στα έργα τέχνης είναι αν ανήκουν στην τέχνη μονόλογο ή στην τέχνη ενώπιον μαρτύρων. Η πρώτη περίπτωση εμπεριέχει την πίστη στον Θεό, τον λυρισμό της προσευχής, εμπεριέχει έναν τόσο δυνατό δεσμό με τα φαινόμενα της πίστης που κάνει τον καλλιτέχνη-δημιουργό να «λησμονήσει» τον κόσμο. Nietzsche, 1996, σσ. 330-1

Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη ενστικτώδης αντίδραση του Apollinair μόλις είδε πίνακες του De Chirico ήταν να τον συγκρίνει με τον «Τελώνη» Roussau: «κυρίως για την θρησκευτικότητα που τον διακρίνει στην απεικόνιση του ουρανού». Porcu – Casabán, 2006, σ.183

της *ορθολογικής* και *ηθικολογικής* *bourgeoise*¹⁵⁷. Άρα ο παραλληλισμός των προσπαθειών της καλλιτεχνικής *avant-garde* να αντλήσει νέα διδάγματα από την «κλασική» κληρονομιά με το ανάλογο εγχείρημα του De Chirico –καθαρά λατρευτικό από μια έννοια¹⁵⁸– υφίσταται μονάχα σε ένα κοινό ιστορικό πλαίσιο προθέσεων και όχι τέλους /στόχου.

Κατά τον Argan πάντως η *arte metafisica* δεν έχει καν τέλος /στόχο· θεωρεί μάλιστα πως αυτή παρεισφρεί στην *avant garde* των αρχών του 20^{ου} αιώνα ως καινοφανές «κλασικιστικό» ύφος: «το πραγματικά νέο γεγονός!» Ακριβώς αναφέρει: «Το έργο του De Chirico αποτελεί στην ευρωπαϊκή τέχνη το πραγματικά νέο γεγονός: Ωστόσο, όχι επαναστατικό, αποφασιστικά αντεπαναστατικό μάλιστα, αντιρρητικό σε σχέση με τις πρωτοπορίες που προσπάθησαν να εισχωρήσουν στη διαδικασία μετασχηματισμού της κοινωνίας και να την επισπεύσουν. Για τον De Chirico η τέχνη δεν αντιπροσωπεύει ούτε ερμηνεύει ούτε αλλάζει την πραγματικότητα: τίθεται ως άλλη πραγματικότητα, μεταφυσική και μεταϊστορική. Είναι σκέτη *θέαση*, και η επαφή της με τον κόσμο καθαρά περιστασιακή: μήπως η σκέψη του Πλάτωνα ισχύει μόνο σε σχέση με τη γνώση του κόσμου και την κοινωνική ζωή του 4^{ου} π.Χ. αιώνα; Απεικονίζοντας αντικείμενα της πραγματικότητας, τέλος, ο καλλιτέχνης εκδηλώνει την επιθυμία του να μην αποκτήσει σχέση με αυτά, να τα απομακρύνει από αυτόν ως ξένα.» Και συνεχίζει: «Ανώφελο να αναζητηθούν κρυφές σημασίες, βαθιές συσχετίσεις: το νόημα, η αρχή συσχέτισης, είναι η άρνηση κάθε νοήματος ή σχέσης, η ενσυνείδητη ανατροπή της πραγματικότητας στη μη πραγματικότητα, του Είναι στο μη Είναι. Η ζωγραφική είναι στοχασμός πάνω στη μηδαμινότητα του Είναι και ως στοχασμός δεν μπορεί να έχει καμιά σκοπιμότητα»¹⁵⁹. Από αυτή την άποψη ο «νεκρός κλασικισμός» που εκφράζει το έργο του De Chirico κερδίζει μια «ανεπίκαιρη» θέση στο μέτωπο της *avant-garde* και την κερδίζει ως *εξάιρεση* στον κανόνα της ευθείας ανατροπής κάθε μορφής παραδοσιακού *έθους*: στη θρησκεία, την πολιτική, τις κοινωνικές σχέσεις, τη «σκέψη» και την «αίσθηση» της πραγματικότητας¹⁶⁰.

Βέβαια θα αδικούσαμε τον De Chirico εάν ερμηνεύαμε το έργο του αποκλειστικά από την οπτική γωνία της καλλιτεχνικής *avant-garde* και της σπουδής της τελευταίας να παίζει έναν «επαναστατικό» ρόλο στον μετασχηματισμό της κοινωνίας.

¹⁵⁷ Στο θεατρικό δράμα του Apollinaire ΟΙ ΜΑΣΤΟΙ ΤΟΥ ΤΕΙΡΕΣΙΑ αντλούμε από τον πρόλογο του ίδιου δυο στοιχεία: α) πόσο στρεφόταν ενάντια στον χυδαίο ιδεαλισμό και στα έργα ηθών της εποχής του και β) το «νέο» θέατρο δεν θα παρουσιάζει πια τη ζωή. Το κωμικό και το τραγικό κατά συνέπεια δεν θα έχουν σχέση με τη «ζωή» αλλά με τη «τέχνη» και τις επινοήσεις της ανθρώπινης δημιουργίας. Έτσι το παιχνίδι της «επινοημένης» και της «απονενοημένης» πράξης, σε αλληλοδιαδοχή, μετατρέπουν τη «ζωή» σε φαρσοκωμωδία και ιλαροτραγωδία. Ο Apollinaire με αυτόν τον «σουρεαλιστικό» όπως ο ίδιος τον βάφτισε τρόπο, «χωρίς θέση» αλλά με «σιβυλλική ομιλία», άφησε το ζήτημα των σύγχρονων κινδύνων που αντιμετώπιζε ο άνθρωπος έξω από κάθε ηθικοπλαστικό διδασκασμό. Αυθεντικός εκφραστής του *νεωτερισμού* και *μέντορας* της παρισινής *avant-garde* ο Apollinaire δείχνει σαφώς την προτίμησή του σε μια «κίνηση-προς-τα-εμπρός» αιτιολογημένη αλλά όχι ηθικοποιημένη. Από αυτή την άποψη ο *μοντερνισμός* δεν θα μπορούσε να ταυτιστεί με καμιά είδους επιστροφή σε «ηθικής» τάξεως δημιουργίες. Apollinaire, 1996, 17-24

¹⁵⁸ Το εγχείρημα του De Chirico αντιλαμβάνεται την αρχαιοελληνική τέχνη στη λατρευτική /θρησκευτική της διάσταση· στην *αίγλη* /*aura* που αυτή μεταδίδει «ως ανεπανάληπτου οράματος ενός χώρου μακρινού, όσο κι αν φαίνεται κοντινός»· απλησίαστη τέχνη παρά την εγγύτητα που απορρέει από την ύλη της· τίποτα δεν αίρει την απόσταση που διατηρεί ως φαινόμενο. Benjamin, 1978, σ. 17

¹⁵⁹ Argan, 1998, 410, 545-8

¹⁶⁰ Ανάλογες απόψεις με του Argan εκφράστηκαν κατ' επανάληψη. Η απουσία κοινωνικής κριτικής στο έργο του, ο «αφελής» μυστικισμός τον οποίο εξέφρασε ο καλλιτέχνης σε συνδυασμό με τον επηρεασμό του από τον μεταρομαντικό ιδεαλισμό και, προκειμένου να εκφραστεί μια διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων, ο «αρχαίων /θρησκευτικός» τρόπος με τον οποίο η Μνήμη υποκατέστησε την κριτική σκέψη στην ερμηνεία του κόσμου, σαφώς ήταν στοιχεία τα οποία άφηναν έκθετο σε παρόμοιες «κρίσεις» το εγχείρημα De Chirico. Λοϊζίδη, 1987, σσ.102-3

Και τέλος πάντων δεν μπορεί να είναι σκέτη «θέαση» κάτι το οποίο περιέκλειε στον πυρήνα του την «άρνηση» του De Chirico να αποδεχτεί τον classicismo ως αστικής λογικής φωτοστέφανο ή ως ρομαντικής φαντασίας θησαύρισμα¹⁶¹. Η υποκειμενική έπαρση (υπό τις μορφές του Ego cogito ή του Ego volo¹⁶²), ο φιλοιστορισμός του αστισμού και ο εξωραϊσμός του με τις (νεο)κλασικές «αρετές» της γαλήνιας ομορφιάς και της λεπτεπίλεπτης χάρης –το ανέφελο δώρημα δηλαδή της Αρχαίας Ελλάδας στη Νεότερη Ευρώπη– ήταν ζητήματα τα οποία γνώρισε ο De Chirico στην πρωτεύουσα της Βαυαρίας –και τα γνώρισε άμεσα¹⁶³ και έμμεσα¹⁶⁴. Η ναρκισσιστική «καλαισθησία» του κλασικιστή και το φανταστικό «μαρτύριο» του ρομαντικού¹⁶⁵ ήταν οι πραγματικοί στόχοι της ανάκτησης του αυθεντικού «ελληνικού» παραδείγματος από την πλευρά του καλλιτέχνη¹⁶⁶. Η «ελληνική» ιδέα της βαθύτερης ενότητας των αντιθέτων την οποία μετέρχεται και η ανάκληση της φασματικών διαστάσεων πραγματικότητας, όπου ο Χώρος είναι αναγώγιμος σε σταθερή δομή και ο Χρόνος είναι αμφίδρομος «μνεία¹⁶⁷», έρχονται σε σύγκρουση με ό,τι φανατικά προάσπιζαν κλασικισμός και ρομαντισμός· ο πρώτος ως εξελιγμένη ιστορική συνείδηση και εκλεπτυσμένη καλλιτεχνική έκφραση και ο δεύτερος, αμείλικτος εχθρός κάθε αιώνιας και αμετάβλητης δομής στον κόσμο¹⁶⁸,

¹⁶¹ Ο Thomas Mann στο μυθιστόρημα *Το Μαγικό Βουνό* (την αρχική ιδέα την εμπνεύστηκε το 1912) εκφράζει μέσα από τον βασικό ήρωά του, πέραν πολλών άλλων, την ιδιάζουσα σχέση μιας κλασικ(ιστικ)ής και μιας ρομαντικής αντίληψης: καθώς ο ρομαντικός νεαρός ήρωας θεωρεί ότι η ασφαλής παρακαταθήκη του «κλασικού /ορθολογικού» πνεύματος επιτρέπει στο «νέο» πνεύμα να παρεκκλίνει σε επισφαλής αναζητήσεις και αντιδράσεις –ανορθολογικές και ακόμη χασοτικές. Mann, 1995, σσ. (Α΄) 189 & 267

¹⁶² Πρβλ. Berlin, 2000, σ.158

¹⁶³ Στο Μόναχο, την Αθήνα του ποταμού Ίζαρ, έγινε μια συστηματική προσπάθεια «αντιγραφής» της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής –η τελειότητά της οποίας οδηγούσε στην αποκάλυψη της «θείας αλήθειας» κατά τον Klenze– μέσα από την οποία προσδοκούσαν ακόμη και να ανακαλέσουν την «αύρα» του μεγάλου αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Στο *Αθήνα – Μόναχο*, 2000, (Winfried Nerdinger: «Μια εικόνα καθαρού ελληνισμού μεταφυτεύεται στο δικό μας κόσμο» τα κτίσματα του Leo von Klenze για την Αθήνα του ποταμού Ίζαρ) σσ. 255 & 258

¹⁶⁴ Ο Nietzsche έκρινε ότι στην εποχή του οι επιδράσεις του ελληνικού πολιτισμού εκφυλίζονται με τον πιο ανησυχητικό τρόπο: αφού κάποιιοι ατάλαντοι μεγαλόστομα μιλούσαν για την ελληνική αρμονία, το ελληνικό κάλλος, την ελληνική νηφαλιότητα, με τον πιο βολικό και ψυχαγωγικό τρόπο. Ακριβώς γι' αυτό τον λόγο ο στοχασμός του Nietzsche για τους Αρχαίους Έλληνες στράφηκε στις «αρχαϊκές» πηγές του τραγικού ελληνικού πνεύματος. Nietzsche, 1995, σ.229-30 & Nietzsche, 1996, σ.244-5

¹⁶⁵ Ο Nietzsche οικτρίζει την τυραννική θέληση ενός Ρομαντικού, «κάποιου που υποφέρει βαθιά, που αγωνίζεται και βασανίζεται, και που θα 'θελε να μετατρέψει το πιο προσωπικό, το πιο μοναδικό, το πιο στενό, την πραγματική ιδιοσυγκρασία του πόνου του σε υποχρεωτικό νόμο και εξαναγκασμό –κάποιου που εκδικείται όλα τα πράγματα αποτυπώνοντας σ' αυτά την εικόνα του, την εικόνα του μαρτυρίου του, σημαδεύοντάς τα με το πυρωμένο σίδηρο της εικόνας του.» Γι' αυτό κι ο ίδιος θα ονόμαζε το όραμά του κλασικό πεσιμισμό, αν ο όρος «κλασικό» δεν ήταν τόσο τετριμμένος· γι' αυτό προτιμά να το ονομάσει διονυσιακό πεσιμισμό. Nietzsche, 1996, σ.336-7

Και τον De Chirico φαίνεται να τον εξέφραζαν απόλυτα τα λόγια του E. Renan, ότι τίποτα δεν του έδινε τόσο την αίσθηση του απείρου, όσο η ηλιθιότητα των ανθρώπων. De Chirico, 1985, σ.38

¹⁶⁶ Από μια άποψη η όλη αντίδραση του De Chirico στο αστικό και ρομαντικό πνεύμα της εποχής του βρίσκει το ανάλογο στον νεοκλασικισμό του τέλους του 18^{ου} αιώνα –προτού εκείνος καταλήξει σε art officiel και art rompiet· όταν τότε ο νεοκλασικισμός εναντιώθηκε στο ancient regim και απάλλαξε την τέχνη από το εύχαρο και διακοσμητικό γούστο της αυλικής αριστοκρατίας. Πρβλ. Friedlaender, 1980, σ.46-50, 73

¹⁶⁷ Οι Μούσες αποκαλούνται και *Μνείαι*· αντιπροσωπεύουν την ακριβή μνήμη, την πραγματική θέαση του παρελθόντος. Dodds, 1978, σ.95 (116)

¹⁶⁸ Δυο στοιχεία: «η ελεύθερη αδέσμευτη βούληση και η άρνηση του γεγονότος ότι υφίσταται μια φύση των πραγμάτων, η προσπάθεια ανατροπής και κατασύντριψης αυτής τούτης της ιδέας ότι σε όλα τα πράγματα δεσπόζει μια σταθερή δομή» είναι τα βαθύτερα και, κατά μια έννοια, τα πιο παράλογα στοιχεία που διακρίνουν το κίνημα του ρομαντισμού. Berlin, 2000, σ. 186

ως μαρτυρική /διονυσιακή φύση¹⁶⁹. Άρα είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι σκόπιμα ο De Chirico απονεκρώνει τα ιδεώδη τόσο του νεοκλασικού όσο και του ρομαντικού υποκειμένου· σκόπιμα η Μνήμη κατισχύει της ανθρώπινης συνείδησης –όταν οι όψεις, οι τομές και οι προβολές των πραγμάτων στο χώρο επικυρώνονται μόνον από τα *αιώνια σχήματα /μορφές*–, σκόπιμα η Nature Morte σβήνει τη φλόγα που ανάβει το ρομαντικό πάθος και το αίνιγμα αδρανοποιεί την αφήγηση /πλοκή του νεοκλασικού μύθου.

Ρομαντισμός χωρίς το *πάσχων* υποκείμενο και κλασικισμός χωρίς τον *καλλιεργημένη* ιστορική συνείδηση ήταν λέξεις κενές περιεχομένου. Ευγενική απλότητα και ήρεμο μεγαλείο στην κίνηση και την έκφραση των έργων τέχνης, μια μεγάλη και ήρεμη δημιουργική ψυχή που εξουδετερώνει τις επιφανειακές αναταράξεις των παθών, ένα πνεύμα γαλήνιο όπως είναι πάντοτε ο βυθός της θάλασσας, αυτές ήταν οι ιδεοληψίες του ρομαντικού υποκειμένου –και ενός μεγάλου κλασικιστή όπως ο Winckelmann¹⁷⁰– για τους Αρχαίους Έλληνες και την τέχνη τους. Ο De Chirico απέναντι σε αυτές τις «ευγενικές» όψεις της αρχαίας ελληνικής τέχνης και τις «καταπραϋντικές» για το ταραγμένο ρομαντικό πνεύμα ερμηνείες τους αντιπαραθέτει τις «ελληνικές» όψεις που ο ίδιος γνώρισε και που πίσω από τη *μορφική διαύγεια* και την *επιφανειακή ηρεμία* τους το κατοικούσαν από θεούς /δαίμονες¹⁷¹. Ο «υπερ-αιώνιος» κλασικός *δαίμων* τον οποίο κάνει αντιληπτό ο De Chirico μέσω της *arte metafisica*, μέσω της «θεωρίας /θέασης» της Αντικειμενικότητας, τελικά είναι τόσο «ανατρεπτική» υπόθεση όσο κάθε άλλη δράση της *avant-garde*· πρώτα, γιατί και αυτός (*ο δαίμων*) ακουμπά στην ίδια *φαινομενολογική* βάση στην οποία ο *μοντερνισμός* πρότεινε έναν *ανοιχτό-προς-το-μέλλον* ιδεατό διακανονισμό της ζωής, διαμέσου της αφύπνισης ενός «νέου ύφους» της προσωπικής ύπαρξης μέσα στον βιοτικό της κύκλο¹⁷², και ύστερα,

¹⁶⁹ Η μορφή του θεού Διονύσου είναι εκείνη που προσφέρει στον Ρομαντισμό τον κυρίαρχο «μύθο» για να απαντήσει στην ιδέα τόσο της πολλαπλότητας /διαφορετικότητας όσο και της ενότητας των στοιχείων της φύσης. Η ιδέα του Διονύσου, ο οποίος καταστρέφεται και επαναμορφοποιείται και *πάσχει* κατά έναν τρόπο όπως ο Χριστός, δίνει πίσω σε όσα ακατάπαυτα διαιρούνται στον εαυτό τους την αναπολοτροϊωτή ταυτότητα τους. Αυτός ο «μύθος» υπήρξε κεντρική ιδέα στους Schelling και Hegel, ενώ στους Schopenhauer και Nietzsche το μαρτύριο της διαίρεσης και της ταυτότητας του Θεού θα *εξομοιωθεί* με την τέχνη της μουσικής. Bowie, (repr.) 1995, 53-56

¹⁷⁰ «Το γενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των ελληνικών αριστουργημάτων» έλεγε ο Winckelmann είναι «μια ευγενική απλότητα και ένα ήρεμο μεγαλείο στην κίνηση και την έκφραση. Όπως τα βάθη της θάλασσας διατελούν πάντοτε σε κατάσταση ηρεμίας όσο τρικυμισμένη κι αν είναι η επιφάνεια, όμοια και η έκφραση των ελληνικών μορφών δείχνει, ακόμα και μέσα στο πάθος, μια μεγάλη και ήρεμη ψυχή». Winckelmann, 1996, σ.32-3

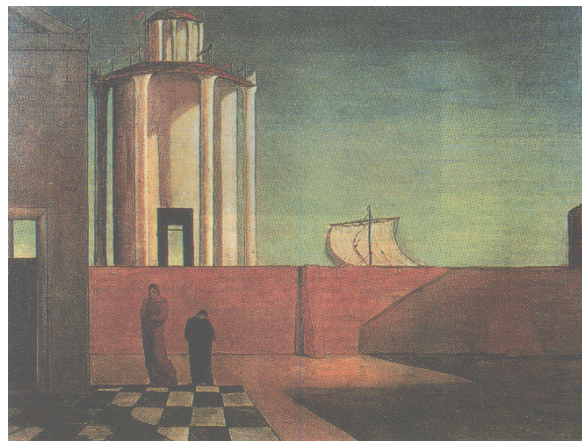
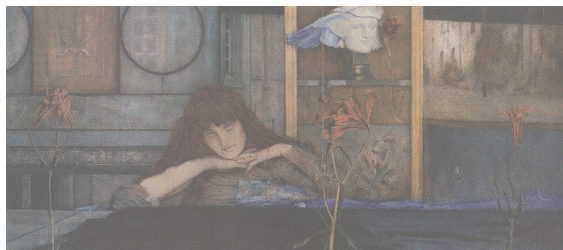
¹⁷¹ «Πάντα πλήρη θεών» έλεγε ένα αρχαίο ρητό. Για τους Αρχαίους Έλληνες «οι θεοί είναι το μέτρο όλων των πραγμάτων. Αυτό σημαίνει ότι ο κόσμος είναι ένα σύνολο, στο οποίο επικρατεί αυστηρή τάξη.» Snell, 1984², σσ.65 & 347

Οι θεοί έδιναν το ρυθμό, τον τόνο και το χρώμα στις αισθήσεις. Όπως έλεγε και ο ίδιος ο De Chirico: οι Αρχαίοι Έλληνες στην τέχνη «φαντάστηκαν ένα θεό με ανθρώπινα χαρακτηριστικά για να ανανεώνουν συνεχώς τις αισθήσεις». Βασιλάκος, 1986, (*Το αίσθημα της Προϊστορίας*) σ. 108

Γι' αυτό και ο De Chirico κάνει λόγο για το *ανησυχιακό* σύνδρομο του «κατοικημένου βάθους», το σύνδρομο του ανθρώπου που φοβάται ότι κάτι άλλο κρύβεται πίσω από ορισμένες διανυγείς εικόνες όπως ένας γαλήνιος ωκεανός. Chipp, 1968, (*Τα Αιώνια σημεία*) σ.451

¹⁷² «Η πνευματική Ευρώπη έχει έναν γενέθλιο τόπο» κι αυτός, όπως υπογραμμίζει ο Husserl είναι η Αρχαία Ελλάδα του 7^{ου} & 6^{ου} αιώνα π.Χ. Αυτήν την εποχή εγκαινιάζεται η αγάπη των ιδεών, ο ιδεατός διακανονισμός της ζωής που ανοίγει το μέλλον στην ανθρώπινη πνευματική κίνηση και στην επ' άπειρον προσπάθεια να αφύπνιστεί «ένα νέο ύφος της προσωπικής ύπαρξης μέσα στον βιοτικό της κύκλο, ένα αντιστοιχώς νέο γίνεσθαι μέσα στην ομοθυμία». Η θεωρητική αυτή στάση η οποία στόχευε σε μια ουσιαστική μεταβολή της γενικής φυσικής στάσης και σε μια ανακαινιστική στροφή των *εν-διαφερόντων* του πρακτικού βίου κατέστησε την παιδεία /καλλιέργεια του ατόμου *αναπόσπαστο* τμήμα της καθημερινότητας. Το καθαρό πνεύμα, δηλαδή η ίδια η επιστήμη του αυθυπόστατου πνεύματος που ενοικεί έλλογα τον κόσμο, την αντικειμενικότητα, γίνεται έκτοτε το θεμέλιο του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Husserl, 1991, σσ.30-1

μοναδικό ως εγχείρημα, αυτός ο δαίμων «ταξίδεψε» τη παρακμασμένη και κλεισμένη στον εαυτό της μνήμη της Ευρώπης (Khnorff Fernand, *Κλειδώνω την πόρτα στον εαυτό μου*, 1891) πολύ μακριά στον χρόνο και τον *Πόρο* της διαλεκτικής /αντιθετικής τάξης των πραγμάτων (*Το Αίνιγμα της Άφιξης και του Δειλινού*, 1912: μια μελαγχολική ατμόσφαιρα που, όμως, δείχνεται με καθαρά εξωτερικούς /αντικειμενικούς όρους και τεκμήρια)¹⁷³.



Η Θέαση της Αντικειμενικότητας: «αρχές» και «τέλος»

A. Το Πέρασμα στη μεταφυσική τέχνη

Όσα εξετάσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια είχε να κάνει με το «παρελθόν» και το «παράδειγμα» το οποίο επικαλέστηκε ο De Chirico για να κατανοήσει την ίδια του την κατάσταση, τις δικές του πρώτα από όλα «αντιδράσεις» απέναντι στα φαινόμενα και τις καλλιτεχνικές δράσεις του νεωτερικού πολιτισμού. Εικάσαμε πολλές και διαφορετικές όψεις αυτού του «παρελθόντος» που άκουγε στο όνομα Ελλάδα. Τώρα μένει να επιβεβαιώσουμε αυτές τις όψεις μέσα από την ίδια την εικονογραφική εξέλιξη της Pittura Metafisica. Και αυτό θα αρχίσουμε να το κάνουμε συγκρίνοντας δυο έργα του νεαρού De Chirico εκ των οποίων το ένα προηγείται και το άλλο ηγείται της προσπάθειας του να χαράξει «νέα» πορεία στο χώρο της τέχνης. Πρόκειται για τους πίνακες: *Η Αναχώρηση των Αργοναυτών* (1909) και *Το Αίνιγμα ενός Φθινοπωρινού Απογεύματος* (1910). Το πρώτο έργο διαπραγματεύεται μια «ελληνική» ιδέα βασισμένη στο αντιθετικό ζεύγος *αναχώρηση /μισεμός και άφιξη /νόστος*· η περιγραφική ανάπτυξη του θέματος ανακαλεί «οικείους» τόπους και «λυρικές» στιγμές του παρελθόντος (απόπλους πλοίου, άγαλμα της «προστάτιδας» Αθηνάς, «θεσσαλική» ακτή, θυσιασμένα ζώα στη βάση του αγάλματος, δυο μορφές που κατευοδώνουν το πλοίο με τη συνοδεία λύρας, ούριος άνεμος που λυγίζει ελαφριά τις κορυφές των δέντρων και άλλα). Ως «ύφος» δείχνει μια σαφή αποστασιοποίηση του De Chirico από τα ρομαντικά-μπεκλινικά έργα τα οποία είχε πρόσφατα δημιουργήσει –Τρίτωνες και Σειρήνες, Κένταυροι και Λάπηθες– και τα οποία περισσότερο διέγειραν παρά

¹⁷³ Να θυμηθούμε εδώ ότι ο *πόρος* της αρχαιοελληνικής σκέψης /πνεύματος είναι ένας «διαλεκτικός» διαχωρισμός θεότητας και φύσης, τάξης και αταξίας· όπως έγινε πολύ αργότερα *πόρος* της νεότερης ευρωπαϊκής σκέψης ο «παραγωγικός» διαχωρισμός υποκειμένου και αντικειμένου, λογικής /reason και εμπειρικής πραγματικότητας. Αυτός ο αρχαιοελληνικός *πόρος* προκάλεσε την ανθρώπινη σκέψη στο να αναζητήσει *αρχή* και *όρια*, *αρχές* και *συνέπειες*, *ιδέες* και *θεωρίες*. «Όταν η ύλη άρχισε να τακτοποιείται, έγινε ένα είδος *πόρου*..., κάτι σαν *αρχή*. ... ο Αλκμάν (λέει) ότι η ύλη όλων των πραγμάτων ήταν ταραγμένη και αποίητη· έπειτα γεννήθηκε κάποιος που τακτοποιούσε τα πάντα, έπειτα έγινε ένας *πόρος* και, όταν παρήλθε αυτός ο *πόρος*, ακολούθησε ένα όριο ή τέρμα /τέκμων». Kirk, 1988, σ.62

ηρεμούσαν το βλέμμα. Αυτό από μόνο του είναι σημαντικό. Εξίσου σημαντικό όμως με την αποδραματοποίηση του «ύφους» το οποίο επιτυγχάνεται μέσω του συγκεκριμένου πίνακα είναι το γεγονός ότι τα θεματικά του στοιχεία του «επανέρχονται» στο έτερο έργο, τον πίνακα *Το Αίνιγμα ενός Φθινοπωρινού Απογεύματος*· μάλιστα τον τελευταίο θα τον είχαμε, εν μέρει, «εικονογραφήσει» αν περιστρέφαμε νοητά τη σύνθεση του πρώτου: αν βλέπαμε την πλάτη του αγάλματος να δεσπόζει περίπου στο μέσο του πίνακα, τους δυο ραγωδούς να συρρικνώνονται λίγο πιο μπροστά και λοξά από τη βάση του αγάλματος, το πλοίο να έχει απομακρυνθεί ακριβώς κάθετα στον οπτικό τους ορίζοντα, και τη ζώνη που σχηματίζουν δέντρα και σπίτια αν την αντιληφθούμε ως παραπέτασμα εγκάρσιο στον οπτικό άξονα του θεατή.

Ωστόσο *Το Αίνιγμα ενός Φθινοπωρινού Απογεύματος* δεν προέκυψε απλά μέσα από την εφευρετική φορμαλιστική μεταφορά του –«ελληνικής» έμπνευσης– αντιθετικού ζεύγους αναχώρηση και άφιξη σε κάποιον «ουδέτερο» χώρο και έναν «απροσδιόριστο» χρόνο. Το πέρασμα από το νοσταλγικό και ειρηνοποιό συναίσθημα που εξέπεμπε η ανάμνηση της ξενίας γης της Θεσσαλίας στο παγερό συναίσθημα που εξέπεμπε ο αποξενωτικός τόπος της *Piazza Santa Croce* σήμαινε πρώτα και κύρια το βαθύ πέρασμα του De Chirico από μια φορτισμένη εμπειρία μετοίκησης, η οποία έβρισκε σκόρπια ψήγματα ειρήνευσης στο παρελθόν του, σε μια εμπειρία μετοίκησης πλήρως αποφορτισμένη και εμπνευσμένη /καθοδηγημένη από τη Μνήμη /Παρελθόν. Τότε το αντιθετικό ζεύγος αναχώρηση και άφιξη εμπλουτίζεται από το «στοχασμό» στη μνήμη¹⁷⁴ και τη λήθη¹⁷⁵, στην χρονικότητα (εμπειρία του χρόνου δεμένη με τη συναισθηματική ζωή, τις μεταλλαγές στον ανθρώπινο βίο και το Θάνατο¹⁷⁶) και την αιωνιότητα (κυκλικός χρόνος και θεϊκός Αιών¹⁷⁷). Η Μνήμη υπό αυτές τις προϋποθέσεις

¹⁷⁴ Η μνήμη είναι μια «αρχαϊκή» και «κατεκτημένη» λειτουργία που σχετίζεται με την οικοδόμηση του ανθρώπινου χρόνου και τη συγκρότηση του εγώ. Μοιραία έγινε αντικείμενο λατρείας στην αρχαιότητα αφού κινητοποιούσε ένα σύνολο νοητικών διεργασιών υπό την ηγεμονία της, γι' αυτό και η αναμνηστική της δύναμη προϋπόθετε προσπάθεια, γύμναση και άσκηση. Η θέση της μέσα στο σύστημα του Εγώ, η εσωτερική οργάνωση της λειτουργίας της, η μνημονοτεχνική της σύσταση, εκπροσωπεί ένα ατομικό παρελθόν και γενικότερα, μέσα σε ένα ενεργό (επι)κοινωνι(α)κό δίκτυο, αντιπροσωπεύει ένα επίπεδο πολιτισμού. Vernant, 1989², σ. 139-140

¹⁷⁵ Η λήθη κατά κανόνα «απονέκρωνα» τον άνθρωπο, ήταν πηγή θανάτου, αφού έκανε κάποιον να λησμονήσει το παρελθόν του και να οδηγηθεί στη Νύχτα /Κάτω Κόσμο. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως, όπως αναφέρεται στους εσχατολογικούς μύθους, ήταν σύμβολο επιστροφής στη ζωή. «Η ψυχή που δεν κρατήθηκε και ήπιε από αυτό το νερό, γεμάτη λήθη και κακία (όπως λέει ο Πλάτων στο *Φαίδρο*), ξαναρίχνεται ακόμη μια φορά πάνω σε αυτή τη γη, όπου βασιλεύει ο αδυσώπητος νόμος του γίνεσθαι.» Ο.π., σ.149 & 152

Έτσι ο Οδυσσεύς όταν κατέρχεται στο Βασίλειο του Άδη για να ακούσει τον Τειρεσία, μπροστά στον φορτισμένο συναισθηματικά κόσμο των «ψυχών» και μπροστά στον κίνδυνο να απολιθωθεί η επιθυμία του γυρισμού, γρηγορεί για να εγκαταλείψει τον Κάτω Κόσμο (στιχ. 630-640). *Νέκυα*, 2004, (Ελένη Λαδιά: πρόλογος) σσ.7-9

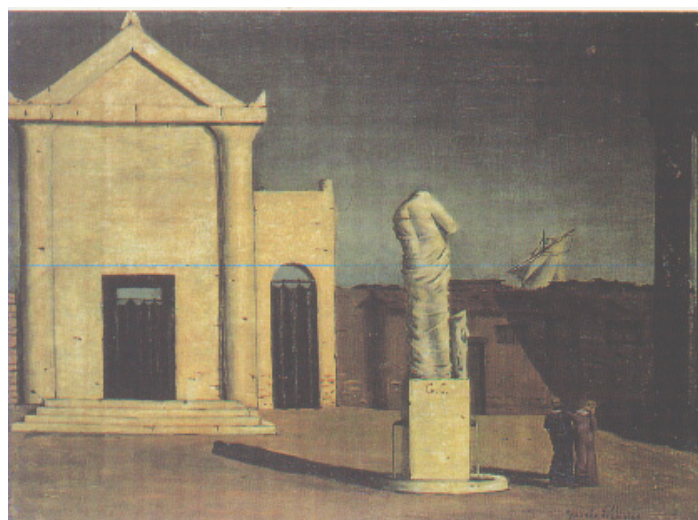
¹⁷⁶ Αυτός που μπορεί να διατηρήσει τη μνήμη στον Κάτω Κόσμο, *Λήθης πεδίον*, μπορεί και να κινηθεί ανάμεσα στους δυο Κόσμους –ο Αιθαλίδης, γιος του Ερμή, ήταν αθάνατος γιατί ο πατέρας του τον προίκισε με «μνήμη αιώνια». Vernant, 1989², σ. 150

«Ψυχή δ'ήντ' όνειρος» στον Κάτω Κόσμο. Όμηρος, χ.χ., (*Οδύσσεια Β*) σ.326

¹⁷⁷ Θεϊκός Αιών σημαίνει μονιμότητα μέσα στην αιωνιότητα και όχι αδιάκοπο ξαναγύρισμα στον εαυτό. Στη *Θεογονία* (όπως επισημαίνει ο René Schaefer) ο χρόνος των θεών έτεινε προς την τάξη και κατέληγε στη σταθερότητα, όταν ο χρόνος των ανθρώπων τείνει στην προοδευτική αταξία και το θάνατο. Vernant, 1989², σσ. 148 & 164

Η ιδέα της αιωνίας επιστροφής του Nietzsche, από την οποία εκκινεί ο «στοχασμός» του De Chirico αλλά δεν ταυτίζεται, έχει περισσότερο να κάνει με αυτό που στα *παραλείπόμενα* του Ζαρατούστρα αναφέρεται: «Πρώτα-πρώτα, η νομοθεσία. Μετά η υπόσχεση του Υπερανθρώπου, η διδασκαλία της αιωνίας και τρομαχτικής επιστροφής. Τώρα είναι *υποφερτή*» και «Πρέπει να θελήσουμε να αφανιστούμε, για να μπορέσουμε να ξαναγίνουμε –από τη μια μέρα ως την άλλη. Μετάπλαση μέσα από χίλιες ψυχές –ας είναι αυτό η ζωή σου, ας είναι αυτό η μοίρα σου! Και στο κάτω-κάτω του

δεν συντρέχει τον εμπνευσμένο άνδρα¹⁷⁸ με πληροφορίες και θυμικές ανακλήσεις μιας προηγούμενης ζωής αλλά με την ενόραση του Είναι και με την ανάκτηση της ολότητας του χρόνου¹⁷⁹. Έτσι έγινε το πρώτο μεγάλο βήμα να ξεπεράσει ο De Chirico τους κύκλους των ψυχικών του μεταπτώσεων και της προσωπικής του αγωνίας: κυριολεκτικά ένα άλμα από την ανθρώπινη θνητή /συναισθηματική κατάσταση σε αυτήν του αρχαιοελληνικού ακατάβλητου «ήρωα» και ατάραχου «σοφού»¹⁸⁰. Ανακτώντας πρόσβαση σε μια ολότητα χωρο-χρονική η ανθρώπινη καταπραϊντική γαλήνη που μετέδιδε ο νοσταλγικός /ρομαντικός πίνακας *Η Αναχώρηση των Αργοναυτών* μετουσιώνεται στον πίνακα *Το Αίνιγμα ενός φθινοπωρινού Απογεύματος* σε μεταφυσική γαλήνη /μοναξιά και υπερ-κλασικό αίνιγμα μνημόνευσης.



λογαριασμού, να θελήσεις, μια φοράν ακόμη, όλη αυτή τη σειρά!» Nietzsche, 1983², σσ. (Εισαγωγή – σχόλια για την ιδέα της Αιώνιας Επιστροφής) 15 & 471

Για την πίστη του De Chirico στην ιδέα της *Αιώνιας Επιστροφής* βλέπε την εξομολόγηση του στον Πικιώνη. Αν μάλιστα συνδυάσει κανείς τη θεωρία του Ηράκλειτου, η οποία αναφέρεται επίσης σε αυτήν την εξομολόγηση, με την ιδέα της *αιώνιας επιστροφής*, όπως την εννοήσαμε παραπάνω, θα είχαμε έναν συνδυασμό που θα εξέφραζαν οι ακόλουθοι στίχοι: «πρώτα-πρώτα», ο λόγος (το Ένα, που κυβερνάει τα πάντα), μετά «να θελήσεις, μια φοράν ακόμη, όλη αυτή τη (τρομαχτική) σειρά!». Πικιώνης, 1987, σ. 29-31

¹⁷⁸ Ποιητής ή Ήρωας, εκγυμνάζονται πρωτίστως σε μια μνημονική αγωγή. Vernant, 1989², σ.177

¹⁷⁹ Μάλιστα κατά τον Κροτωνιάτη γιατρό Αλκμαίωνα, που είχε σχέσεις με τους Πυθαγορείους: «Οι άνθρωποι πεθαίνουν γιατί δεν μπορούν να σμίξουν την αρχή με το τέλος». Ο.π., σ.160

¹⁸⁰ Κατά τον Εμπεδοκλή, μετά από έναν εξιλεωτικό κύκλο μετενσαρκώσεων σε εποχές και θνητά είδη, οι άνθρωποι που γίνονται δαιμονικά πρόσωπα (εξαιτίας της γνώσης και της λειτουργίας τους) καταλήγουν να γίνουν μάντιες, ποιητές και αρχηγοί, πριν, στο έσχατο στάδιο, ξαναγεννηθούν θεοί /αθάνατοι και δεν μετέχουν πια στις αγωνίες των ανθρώπων. Vernant, 1989², σ.156

B. Το ξεπέραςμα της «μαγείας» του Böcklin

Έχοντας πια ανοίξει δρόμο ο De Chirico για έναν διάλογο, χωρίς περιττούς συναισθηματισμούς, με το Παρελθόν (το παρελθόν ως πηγή «έμπνευσης» και όχι «παραγωγής» χρονικά προσδιορισμένων πληροφοριών ή μεταβαλλόμενων σκοπιμοτήτων πνεύματος και επιθυμιών) συνειδητοποιεί και πόσο διάφορη είναι η δική του αντίληψη σε σχέση με τα ρομαντικά και κλασικιστικά ιδεώδη – τις άμετρες και αμέτρητες απόπειρες των ανθρώπων της εποχής του να οικειοποιηθούν το παρελθόν και να προγραμματίσουν το μέλλον με γνώμονα την «αναπτυγμένη/προοδευμένη» ιστορική τους συνείδηση¹⁸¹. Έμενε κάτι τελευταίο. Να κλείσει τον διάλογο τον οποίο εδώ και καιρό είχε αναπτύξει με τον Böcklin και να «λύσει» τη μαγεία την οποία του ασκούσε –

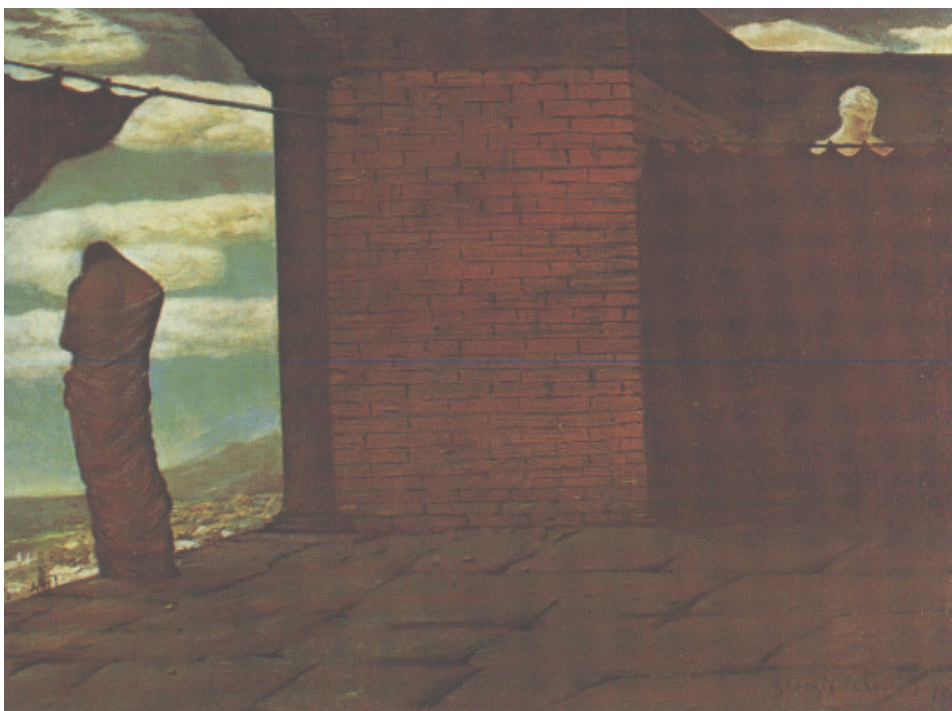


μαγεία η οποία, κατά κύριο λόγο, αφορούσε την «ανοίκεια /αποξενωτική» εμπειρία της αρχαιότητας που ο ίδιος εισέπραττε το παράδειγμα Böcklin έπρεπε να αντιπαρατεθεί στο «ελληνικό» παράδειγμα και να διακριθεί κάθε (νεο)ρομαντική-κλασικιστική αντίληψη από τη μεταφυσική-θρησκευτική αντίληψη που είχε σχηματίσει ο ίδιος. Επακόλουθα δημιουργείται ο πίνακας *Το Αίνιγμα του Μαντείου* (1910), ως «μετρημένη» αντιπαράθεση με το έργο του Böcklin *Οδυσσέας και Καλυψώ* (1883). Στο δικό του έργο ο De Chirico επαναδιαπραγματεύεται την αμετακίνητη επιθυμία ενός μυθολογικού ήρωα για επιστροφή /νόστο ή, για να είμαστε ακριβείς στο νεορομαντισμό του Böcklin, την ακατανίκητη θέληση ενός σκοτεινού υποκειμένου να πραγματώσει /εκπληρώσει τον μεταφυσικό του προορισμό. Ο De Chirico βεβαίως αποκλείει από τη νέα διαπραγμάτευση εκείνο το σκέλος του πίνακα *Οδυσσέας και Καλυψώ* που είχε να κάνει με την επιλογή του ήρωα /υποκειμένου να αρνηθεί τους όποιους φυσικούς πειρασμούς εμπόδιζαν /παρακάλυαν την εμμονή του σε έναν άρρητο και άφατο προορισμό και διαπραγματεύεται καθαυτή την εμμονή και την ιδεοληψία του ρομαντικού υποκειμένου. Ο ομοιότυπος ήρωας του Böcklin επανέρχεται στον πίνακα *Το Αίνιγμα του Μαντείου*, αλλά αυτή τη φορά ο «στοχασμός» του στέκεται επικίνδυνα μετέωρος στο χείλος ενός σκηνικού ανοίγματος που διαγράφει εξωτερικά ένα φυσικό τοπίο και εσωτερικά ένα ιερό άβατο. Στην πραγματικότητα είναι η συνολική η εσωτερική διάρθρωση του σκηνικού αρχιτεκτονήματος που



¹⁸¹ Ο Hegel, στη *Φιλοσοφία της Ιστορίας*, επιχειρήσει με την υποκειμενοποίηση της ιστορικής εξέλιξης να αποθεώσει το ρομαντικό-συμβολικό πνεύμα. Η Αρχαία Ελλάδα σε αυτή την «αφήγηση», αν και διατηρεί μια κορυφαία θέση σε ζητήματα εκφραστικής πληρότητας των δημιουργημάτων της, υστερεί από τη σκοπιά της σύγχρονης συνείδησης του υποκειμένου και της καθαρής φαινομενολογικής κατάστασης του Πνεύματος την οποία αυτό (το υποκείμενο) έχει τη δύναμη να προσλάβει. Άρα η πρόσληψη της αρχαίας τέχνης από τη σκοπιά μιας «απόλυτης» συνείδησης καθίσταται υπόθεση ιστορικής γνώσης και αισθητικής καλλιέργειας. Βλ. Hegel, *χ.χ.*, πολλαχού

αινιγματικά εξωθεί τον (ρομαντικό) «ήρωα-με-τη-σκοτεινή-θέληση» τόσο σε έναν ιλουζιονιστικό συσχετισμό με τη φύση όσο και την παρέκκλισή του από το μεταφυσικό *αγλίσμα* της ψυχής που υποκρύπτει το *άβατο* της θεότητας. Η διχοστασία του θέματος το οποίο εμπνεύσθηκε ο De Chirico στον πίνακα *Το Αίνιγμα του Μαντείου*, όταν το ένα βλέμμα καταφάσκει στο συναισθηματικό υποκείμενο και τις σκοπιμότητές του και το άλλο αποφαίνεται για την παρουσία του «θεού», βεβαιώνει ότι ο δρόμος είναι *διζήσιος*: ο ένας είναι αυτός της *υποκειμενικής* «άποψης» και της ανθρώπινης «υπερβολής» ή «προσδοκίας», και ο άλλος της *αντικειμενικής* «φάνερωσης» –σύμφωνα με τους ίδιους κώδικες των πραγμάτων– και της μεταφυσικής «θέασης /θειώσης».



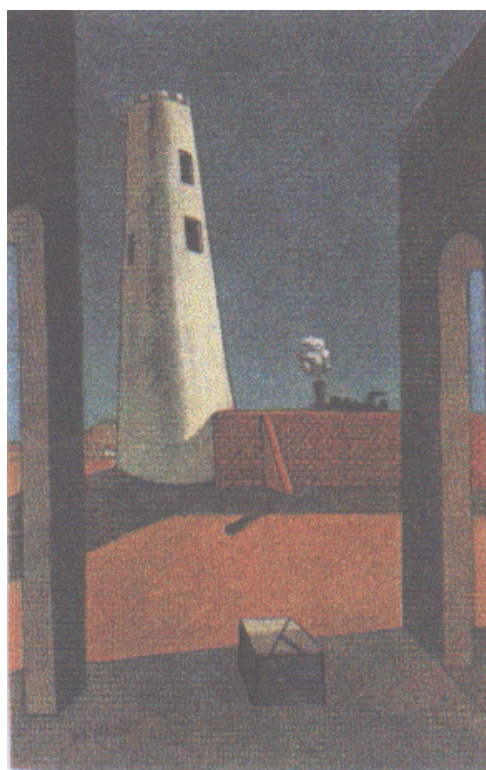
Γ. Προμηνήματα και αινιγματικές διαδρομές σε πεπερασμένους κόσμους¹⁸²

Η καλλιτεχνική «θεωρία» του De Chirico για τα πράγματα εξελίσσεται ραγδαία· σε αυτήν την εξέλιξη το ρήμα *θεώμαι* (θεά-ομαι) ανακτά τον «αρχαϊκό» του χαρακτήρα και ο θεατής των έργων του αναγνωρίζει στα πεπερασμένα όριά του την έκφραση ενός «θεϊκού» *προμηνήματος*. Έτσι η αρχή της «άνισης» σχέσης *υπέρλογου* και *ανθρώπινου* νου θεμελιώνεται σε ένα *δαιμονικό* τόπο που αφηγάει κάθε υποκειμενική ενοποιητική αρχή ομοιογένειας και συνέχειας¹⁸³. οι διαδρομές τις οποίες ακολουθεί το ανθρώπινο μάτι αυτονομούνται και δεν υπακούν στις υποκειμενικές θελήσεις· αντί ωστόσο να προκληθεί σύγχυση επικρατεί η *γαλήνη*· και μονάχα το υποκείμενο αισθάνεται εκτός τόπου και χρόνου –το ρασιοναλιστικό εθισμένο καθώς είναι σε προγραμματικές δράσεις /προβολές και το ιρασιοναλιστικό καθώς είναι εθισμένο σε αυθόρμητες αντιδράσεις. Περιστρέφοντας τις όψεις, αμβλύνοντας και

¹⁸² Πολύ αργότερα, ο Wittgenstein, ανέφερε: επειδή «η ζωή μας είναι ... δίχως τέρμα, όπως το οπτικό μας πεδίο είναι δίχως όρια», αφού το θάνατο δεν τον ζούμε, «το μυστικό στοιχείο» είναι «το αίσθημα του κόσμου ως περιορισμένου συνόλου»· Wittgenstein, 1978, σ.54, 72-73 & 111,128-131

¹⁸³ Ήδη ο Adolph von Hildebrandt [στο *"Das Problem der Form in der Bildenden Kunst"*, 1893, 1907] ο οποίος είχε ασχοληθεί επισταμένως με το πρόβλημα του αντικειμενικού χώρου, είχε καταλήξει στο συμπέρασμα πως ο αισθητικός χώρος είναι αποτέλεσμα της υποκειμενικής συναίσθησης για σύγκλιση και προσαρμογή και ότι σε αυτή τη συναίσθηση οφείλονται οι τάσεις ομοιογενούς αναπαράστασης του χώρου στην τέχνη. Αντίθετα ο φυσικός χώρος είναι ανομοιογενής. Βλ. Chipp, 1968, σ. 212-3

οξύνοντας τις γωνίες, υποστρέφοντας τις βαριές σκιές και τέμνοντας τον οπτικό ορίζοντα διαγράφεται μια ένθεη σημείων /σημάτων πορεία στον Αιώνιο Χώρο και Χρόνο¹⁸⁴. Ήγουν πορεία στην Αντικειμενικότητα. Σε έργα όπως η *Νοσταλγία του Απείρου* (1913) επιβεβαιώνεται η διχοστασία της υποκειμενικής «θέας /άποψης» και της αντικειμενικής «φανέρωσης /θέασης»¹⁸⁵ καθώς είναι τόσο προφανής ο υποκειμενικός στόχος, δηλαδή ο Πύργος, αλλά και τόσο ανυπόθετες για το υποκείμενο οι διαδρομές που χαράζει η Αντικειμενικότητα¹⁸⁵. Σε έναν «θεωρό» μονάχα θα επιτρεπόταν η *μύηση /παρατήρηση*, η *εταστική παρακολούθηση* –στην οποία κομβικό ρόλο θα έπαιζε η μισο-προβαλλόμενη διάφανη γεωμετρική φόρμα στο κάτω και δεξιό μέρος του καμβά¹⁸⁶. Εκείνον τον καιρό ο De Chirico μέσω αρχικά μιας βάσης *αγάλματος* ή διάφανης *γεωμετρικής βάσης*, όπως αντίστοιχα στους πίνακες *Το απόγευμα της Αριάδνης* (1913) και *Μεταφυσικό τοπίο και λευκός πύργος* (1914), διαγράφει τελεστικά το σχέδιο της *μύησης* στη σύνθεση των στοιχείων της Αντικειμενικότητας¹⁸⁵ επιτρέποντας στο «θεωρό» να σχηματίσει γνώμη για τη *θεική-δαιμονική* σήμανσή της, από ένα σημείο σε άλλο και από μια όψη σε άλλη όψη¹⁸⁵: σημεία, σήματα και όψεις γίνονται ρυθμιστές του βλέμματος του «θεωρού» και δημιουργούν ό,τι θα αποκαλούσαμε *αντικειμενική εμπλοκή* του βλέμματος στη σύνθεση της Αντικειμενικότητας.



¹⁸⁴ Ο ίδιος ο De Chirico θα μας προέτρεπε άλλωστε: «όταν θα έχετε βρει ένα σήμα, γυρίστε το και ξαναγυρίστε το απ' όλες τις μεριές, δέστε το φάτσα και απ' τα πλάγια, τρία τέταρτα και υπό γωνίαν, εξαφανίστε το και παρατηρήστε τι μορφή παίρνει στη θέση του η ανάμνηση της όψεώς του, δέστε από ποια πλευρά μοιάζει με άλογο κι από ποια άλλη με τις γύνινες διακοσμήσεις του ταβανιού σας, όταν θυμίζει την όψη σκάλας ή περικεφαλαίας με λοφίο, σε ποια στάση μοιάζει με την Αφρική που κι αυτή μοιάζει με μεγάλη καρδιά: την καρδιά της γης: καρδιά απέραντη και θερμή, θα τολμούσα να πω ακόμα και υπέρθερμη, χτυπά πάρα πολύ γρήγορα, χρειάζεται να ρυθμισθεί.» De Chirico, 1982, σ.60

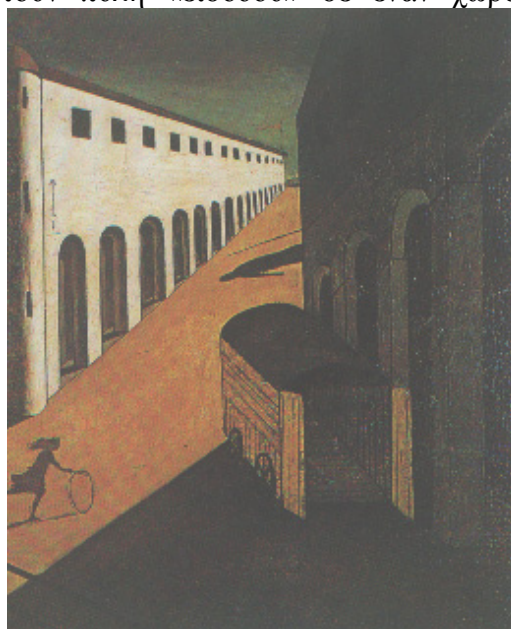
¹⁸⁵ Η «εμμονή» και η «προαίσθηση» του *τέλους /στόχου* που διακατέχει τις ανθρώπινες υποθέσεις γίνονται αντικείμενο έρευνας από και από άλλους δημιουργούς του 20^{ου} αιώνα. Ο Kafka στο μυθιστόρημα *Ο Πύργος* βάζει τον *πέισμων* ήρωα K., που «τον κάλεσαν για τοπογράφο, κι αυτός θέλει να κάνει εδώ τον τοπογράφο!», να αναζητήσει επίμονα ένα *τέλος* στις υποθέσεις του. Ατυγχώς όμως αυτό το οποίο εμφανίζεται ως καθαρός *στόχος /τέλος*, ο Πύργος, μεταβάλλεται σε μια επανερχόμενη *απορριπτική αίσθηση* και γίνεται μια *καταδικαστική συνθήκη*. Kafka, 1989, σ.534.

Επίσης ο Henry James στο μυθιστόρημα η «Εικόνα στο Χαλί» κρύβει πίσω από μια πλοκή η οποία δεν έχει κανένα *τέλος /στόχο* «μια γενική ιδέα qui s' en dégage» βλ. James, 1991, σ.129-41

¹⁸⁶ Το ρήμα *θεωρώ* αρχικά σήμαινε είμαι *θεωρός* (αξίωμα *παρατηρητή* σε θρησκευτική τελετή) και στη συνέχεια «παρατηρώ, παρακολουθώ» και «διατυπώνω τη γνώμη μου». Μπαμπινιώτης, 2004, σ.429

Δ. Ο «Θεωρός-Μύστης»

Ο δρόμος της *arte metafisica* είχε πλέον χαραχθεί. Είναι ο μεταφυσικός δρόμος ο οποίος «υποστηρίζει» τον *άνθρωπο-με-την-αγωνιώδη-ματιά* αλλά και τον «εγκαλεί» σε περισυλλογή: «*Άνθρωπε θα σε σκεπάσω αν κρυνώνεις. Πλησίασε. Η ευτυχία θα κυλήσει στα πόδια σου σαν μια κρυστάλλινη σφαίρα. Και όλες οι επινοήσεις του μυαλού σου μαζί θα σε δοξάζουν. Εκείνη τη μέρα θα σε επιδοκιμάσω και εγώ καθισμένος στο κέντρο της ηλιόλουστης πλατείας, κοντά στον πέτρινο πολεμιστή και την άδεια λιμνούλα.*»¹⁸⁷ Το *Μυστήριο* και η *μελαγχολία ενός δρόμου* (1915) παγώνει τα συναισθήματα και τις συγκινήσεις, υπό το βάρος των σκιών και της ανεξήγητης έκθεσής τους στο φως: ο θεατής αναζητεί μάταια τον χαμένο του προσανατολισμό¹⁸⁸, όχι όμως και ο «θεωρός»: το *Βαγόδι* αναπροσανατολίζει αντικειμενικά τη *θέαση*, καθώς το εσωτερικό του άνοιγμα σχηματίζει με τη βάση του πίνακα ένα τρίγωνο¹⁸⁹ και αυτό μαζί με την ισομετρική προοπτική της οροφής το καθιστούν πύλη «εισόδου» σε έναν χώρο ανυπότακτο στην υποκειμενική προοπτική. Η «θεωρία /θέαση» της Αντικειμενικότητας κατά αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται σε όποιον (παρα)ακολουθεί τους νόμους της και όχι σε όποιον (απο)βλέπει (σε) υποκειμενικές ομογενοποιήσεις, συγκλίσεις, συνέχειες. Έτσι ένας απλός θεατής νιώθει να τον κυριεύουν μελαγχολικά αισθήματα μπροστά σε αυτή την αντιφατική κατάσταση και, πάντοτε, παρά τις όποιες προσπάθειες καταβάλλει θα στέκεται αμήχανα έξω /μακριά από τα «πραγματικά» δρώμενα της σκηνής: τα «πραγματικά» δρώμενα τα οποία ο «θεωρός /μύστης» παρακολουθεί από μέσα. Όπως ακριβώς έδειξε με θαυμαστό τρόπο και ο πίνακας *Το Τραγούδι της Αγάπης* (1914) εκεί όπου η πράσινη σφαίρα της σύνθεσης λειτουργεί ως *ενδοσκοπικό μάτι* που επιτρέπει τη «θεωρία /θέαση» της Αντικειμενικότητας: ο «θεωρός /μύστης» είναι σε θέση να δει από μέσα και κάτω υπερμεγέθη το κεφάλι του Απόλλωνα και το Λαστιχένιο Γάντι. Προς δόξα της Αντικειμενικότητας ένα αινιγματικό πράγμα

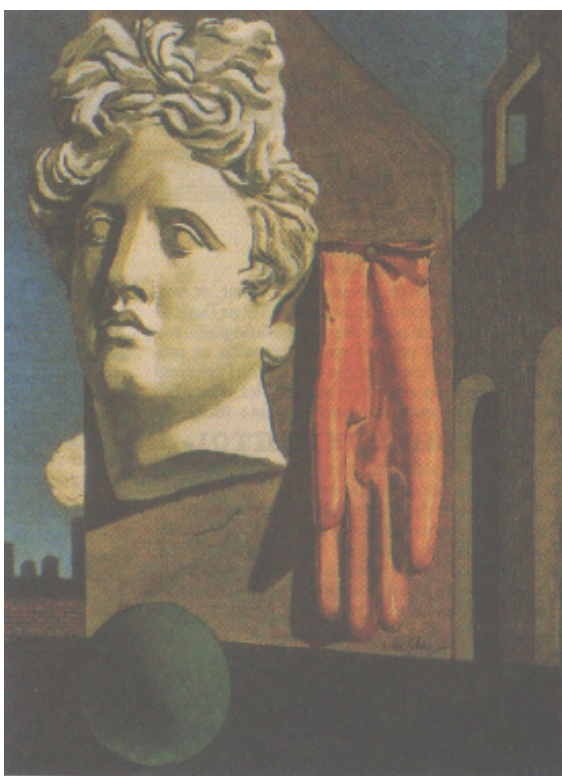
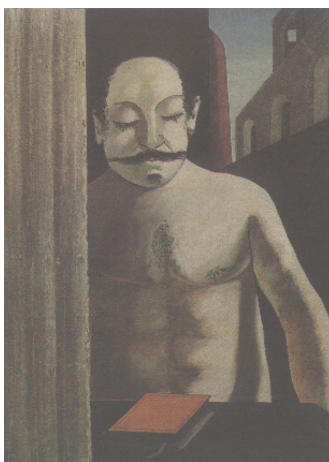
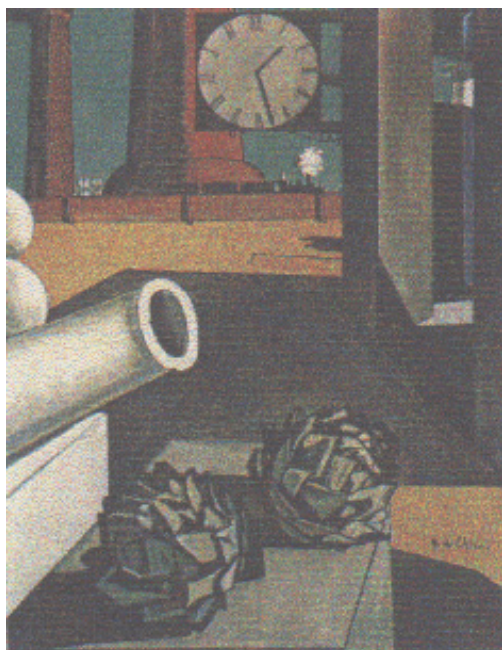


¹⁸⁷ Απόσπασμα από το ποίημα του De Chirico *Ο Άνθρωπος με την Αγωνιώδη Ματιά*: Chipp, 1968, σ.400

¹⁸⁸ Διαβάζουμε για τον πίνακα *Μυστήριο και Μελαγχολία ενός Δρόμου* ότι: «μερικά από τα αγαπημένα του εικονογραφικά στοιχεία –η παγερή αγίδα, η ερημωμένη πλατεία, το άδειο βαγόδι, προμηθεύουν το σκηνικό διάκοσμο για να αναμετρηθούν δυο φιγούρες στα αντίθετα άκρα μιας διαγώνιας φωτεινής λωρίδας. Ένα μικρό κορίτσι παίζει κυλώντας ένα στεφάνι με το ραβδί και κατευθύνεται ανέμελα προς τα εκεί που μια απειλητική σκιά κάνει την εμφάνισή της. Τι πρόκειται να συμβεί; Γιατί είναι μόνη; Ποιος είναι η πηγή αυτής της σκιάς; Είναι άντρας ή γυναίκα; Τι είναι η κονταρόσχημη σκιά δίπλα στη φιγούρα; Σύντομα φτάνουμε σε αδιέξοδο και σκεφτόμαστε το χειρότερο... Οι θεατές πρέπει να αναστατώνονται όσο δραστηριοποιείται η φαντασία τους... βυθιζόμενοι στα ίχνη του μυστηρίου... από το οποίο μόνον ένα απότομο ξύπνημα θα τους σώσει...». Ficher-Rathus, 1989², (κεφ. 16) σ. 428-9

¹⁸⁹ Στο μεταφυσικό γεωμετρικό αλφάβητο του Weininger, παράδειγμα, το τόξο ωθούσε τον άνθρωπο στην πρόβλεψη και το τρίγωνο έκλεινε μέσα του τον φόβο /αγωνία. Βλ. Lista, 1991, σσ. 24 -7 & De Chirico, 1985, σσ. 14 & 168

όπως είναι η πράσινη σφαίρα επιβεβαιώνει, υπό τη σκέπη του θεού Απόλλωνα, ότι: «ήθος γαρ ανθρώπειον μεν ουκ έχει γνώμας, θείον δε έχει»¹⁹⁰.



¹⁹⁰ Ηράκλειτος, 1999, σ.112

Ε. Αντικειμενική εμπλοκή στα μυστήρια της Νέας Τέχνης

Η κατάκτηση του Φιλοσόφου, σύμφωνα με τον ομότιτλο πίνακα του 1914, είναι καθαυτή η αντίληψη της σχέσης *αντιτιθεμένων μερών και όλου* ως σύμφωνης προς τον εαυτό της «παλίντροπος αρμονία όκωσπερ τόξου και λύρης»¹⁹¹. Και ενώ *Το σιωπηλό Άγαλμα /Αριάδνη* (1912/13) «παραδίδει τη ψυχή του στον αναστοχασμό των δικών του σκιών»¹⁹² *Το Ταξίδι χωρίς Τέλος* (1914) προτρέπει «ανθρώποισι πάσι μέτεστι γινώσκειν εωυτούς και σοφρωνείν»¹⁹³

ΣΤ'. «Αντι-μύθοι»

«*Ανήρ νήπιος ήκουσε πρός δαίμονος όκωσπερ παίς πρός ανδρός*»¹⁹⁴ αυτή τη μεταφορική άποψη εκφράζει ο De Chirico στο έργο *Το Μυαλό του Παιδιού* (1914). Η *άνιση* σχέση θείου και ανθρώπινου, όπως ποικιλοτρόπως εκφράζεται στην αρχαιοελληνική σκέψη και την οποία υιοθετεί ο καλλιτέχνης, ασφαλώς δεν συμφωνεί με την ιδέα που είχαν οι ρομαντικοί άνθρωποι της εποχής του για το παιδί –το αδιαφιλονίκητο σύμβολο της χαμένης *αθωότητας* αλλά και της πιο ελπιδοφόρας προοπτικής για το μέλλον τους. Ο τρόπος που ορθώνεται μέσα στην υπέρλογη πραγματικότητα ένα «φάντασμα» παιδιού εικάζει το παράδοξο της *μύησης* στην Αντικειμενικότητα μέσα από την απονεκρωμένη /υπνωτισμένη του μορφή παράδοξο που επιτείνει το βιβλίο, η μεταφυσική «θεωρία» του οποίου ανοίγει τα μάτια της ψυχής και διανοίγει τη φυλακή του σώματος. Με τη διάνοιξη της ανθρώπινης φύσης σε σφαίρες υψηλότερες ασχολείται ο De Chirico και στον πίνακα *Θα πάω... Ο Σκύλος από Γυαλί* (*Andrò... Il cane di vetro* /1914). Αντιθετικά σε αυτό το έργο συνυπάρχουν ο ρομαντικός «μύθος» του συναισθηματικού υποκειμένου τον οποίο αντιπροσωπεύει η θηλυκή φύση του ανθρώπου¹⁹⁵ και ο «αντι-μύθος» της θείας έλλογης ψυχής που σκιαγραφείται στο διάστημα του μαυροπίνακα –για πρώτη φορά εδώ εισάγεται ως σκαρίφημα η μορφή του Ανδρικήλου. Έτσι το μητρικό αρχέτυπο του *συναισθηματικού* υποκειμένου, η Γυναίκα καθώς «ανοίγει» την καρδιά της, αντιπαραβάλλεται στην «*απο-ανθρωποποιημένη*» Διάνοια του μαυροπίνακα.

¹⁹¹ Ηράκλειτος, 1999, σ.98

¹⁹² Απόσπασμα από το ποίημα του De Chirico *Η Επιθυμία του Αγάλματος*· Chipp, 1968, σ.400-2

Η Αριάδνη αποτέλεσε εμβληματική μορφή στο έργο τόσο του De Chirico όσο και του Nietzsche. Ο Deleuze υποστηρίζει ότι η Αριάδνη του Nietzsche ήταν μια Anima. Πρώτα «αρνητική» *anima*, όταν είχε μέσα της τη γυναικεία μνησικακία, και μετά «καταφατική» *anima*, όταν αφέθηκε στην ελαφράδα της ύπαρξης. Deleuze, 1993, σ.46

¹⁹³ Ηράκλειτος, 1999, σ.128

¹⁹⁴ Ηράκλειτος, 1999, σ. 112

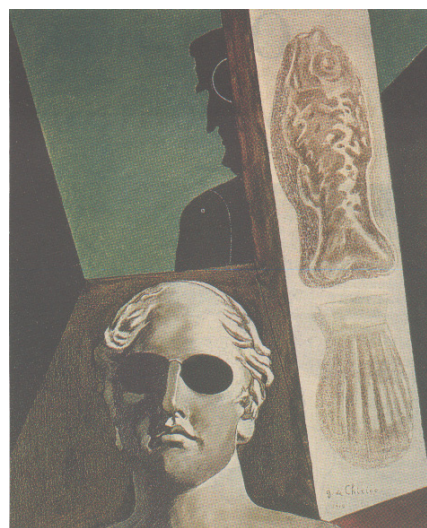
¹⁹⁵ Ο Otto Weininger στο μοναδικό του έργο *Φύλο και χαρακτήρας* (*Geschlecht und Character*, 1903) είχε υποστηρίξει ότι κάθε ζωντανός οργανισμός συνδύαζε, σε διαφορετικές αναλογίες, θηλυκά και αρσενικά στοιχεία· το πρώτο ήταν θετικό, παραγωγικό και ηθικό και το δεύτερο αρνητικό, μη παραγωγικό και ανήθικο. *Πάπυρος-Larousse-Britannica*, 1996, τομ.13, σ.155



Z. Ο «κύκλος» του Guillaume Apollinaire

Στο σπίτι του Apollinaire, κάθε Σάββατο: «Έρχονταν ζωγράφοι, ποιητές, λόγιοι, οι αποκαλούμενοι «νέοι» και «ευφρείς» και οι οποίοι υπερασπίζονταν τις λεγόμενες «νέες ιδέες»... Πρωτάνευε καθισμένος στο γραφείο του πρόσωπα σιωπηρά και επιτηδευμένα συλλογισμένα... Αργότερα κρεμάστηκαν και δυο τρεις μεταφυσικοί πίνακες δικοί μου, μεταξύ των οποίων υπήρχε και ένα πορτρέτο του, ο οποίος παριστανόταν σαν ομοίωμα στόχου σκοποβολής... Πήγαινα σχεδόν πάντα σε αυτά τα Σάββατα, αλλά μόνον γιατί ήμουν ακόμα πολύ νέος, επομένως είχα ακόμη μια κάποια δόση αφέλειας και δεν είχα εμβαθύνει σε πολλά θέματα... Ο Apollinaire με

συμβούλεψε να εκθέσω στους *Indépendants*, και πράγματι... (δυο ζωγράφοι) υπεύθυνοι για την τοποθέτηση των έργων... δεν είχαν καταλάβει καθόλου τον ιδιαίτερα ασκητικό χαρακτήρα και τον βαθύ λυρισμό των έργων εκείνων' άλλωστε κανένας ποτέ δεν κατάλαβε τίποτα...»¹⁹⁶ [Το όνειρο του Ποιητή /Apollinaire (1914), Το πορτρέτο του Guillaume Apollinaire (1914)]



¹⁹⁶

De Chirico, 1985, σσ. 69-71

Η. Ποιητής-Φιλόσοφος-Προφήτης-Ανδρείκελο

Η ψυχή του φιλοσόφου θεωρεί τελείως ανάξιο λόγου το σώμα, φεύγει μακριά του και ζητεί να συγκεντρώνεται απολύτως εις τον εαυτό της· γιατί γνωρίζει ότι όσο σε μεγαλύτερο βαθμό και με περισσότερη ακρίβεια προετοιμάζεται να διανοηθεί το κάθε πράγμα καθ' εαυτό τόσο μπορεί να φτάσει πλησιέστερα στη γνώση αυτού του πράγματος, μεταχειριζόμενος καθαυτή και ολοκάθαρη τη διάνοια ώστε να συλλάβει έκαστον από τα όντα στην απόλυτη καθαρότητά του· αναζητεί κάτι σαν μονοπάτι να απελευθερωθεί από το σώμα, που όσο το έχουμε η ψυχή είναι ανακατωμένη με το κακό, με έρωτες και επιθυμίες και εικόνες κάθε λογής, και με αυτή την μέριμνα στο νου προσπαθεί να απαλλαχθεί από την επίδραση των οφθαλμών των αυτιών και των λοιπών αισθήσεων [Φαίδων 65D–66E].¹⁹⁷ Έτσι μόνον κάποιος «καθαρός» από προσμίξεις μπορεί να στοχαστεί για τα πράγματα καθαυτά ως φιλόσοφος, ή, να εμπνευσθεί από τη Μνημοσύνη την αλήθεια για το παρελθόν και το μέλλον αντίστοιχα ως ποιητής και ως προφήτης¹⁹⁸. Το Ανδρείκελο γεννιέται ως μια μετανεωτερική εκδοχή του αρχαίου Φιλόσοφου, Ποιητή και Προφήτη· σύμβολο μαθηματικής και ποιητικής ενατένισης είναι *Ο Φιλόσοφος και ο Ποιητής* (1915)¹⁹⁹ και *Ο Προφήτης (Il Vaticinatore)*, 1915²⁰⁰).



¹⁹⁷ Πλάτων, 1978, σσ. 63-5

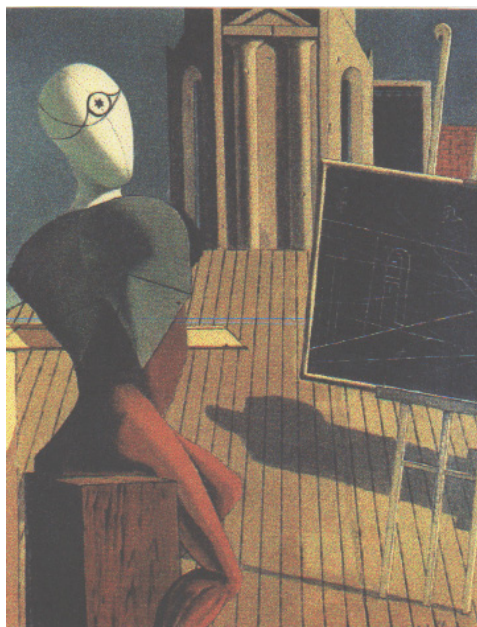
¹⁹⁸ Τάδε έφη Ζαρατούστρας: «Αληθινά, δεν έχουμε ετοιμασμένες κατοικίες εδώ πάνω για ακάθαρτους! Παγερή θα 'ταν η ευτυχία μας για τα σώματα και τα πνεύματά τους!» Nietzsche, 1983², σ.147

¹⁹⁹ Τη σχέση Φιλοσόφου-Αστρονόμου και Ποιητή-Φιλόσοφου όπως εμφανίζεται σε αυτόν τον πίνακα θα πρέπει να τη θεωρήσουμε συμπληρωματική. Συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον στη θέαση των πραγμάτων. Μια αναφορά του Schopenhauer θα μας εξηγήσει τον τρόπο: «Δυο Κινέζοι πήγαν για πρώτη φορά σε θέατρο κάποτε που βρέθηκαν στην Ευρώπη. Ο ένας προσπάθησε να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο γενικώς λειτουργεί ο όλος μηχανισμός, και το κατόρθωσε. Ο άλλος, μ' όλο που αγνοούσε τη γλώσσα, προσπάθησε να συλλάβει το νόημα του έργου. Στον πρώτο μοιάζει ο αστρονόμος, στον δεύτερο ο φιλόσοφος». Schopenhauer –Επιλογή, 1993, σ. 108

²⁰⁰ Σε αυτόν τον πίνακα είναι σαφής η εμπνευση της εξέδρας και του περίκεντρου ναού του De Chirico από τον πίνακα του Raphael *Ο Γάμος της Παρθένου*. Βλέπε (σημ. 105) σ.34

Θ. Σε καιρούς διονυσιακής μέθης /τρέλας

Με την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο De Chirico κατατάσσεται στον ιταλικό στρατό. Μπροστά στο δυσοίωνα ανθρώπινο πεπρωμένο εκείνων των χαλεπών καιρών ο De Chirico αρχικά δημιουργεί τα *Μεταφυσικά Εσωτερικά*, όπως τους πίνακες *Χαιρετισμούς σε έναν Μακρινό Φίλο* (1916) και *Ο Πιστός Υπηρέτης* (1916). Σε αυτούς τους κορεσμένους από απολλώνια τεχνάσματα κλειστούς χώρους η «θεωρία /θέαση» της Αντικειμενικότητας παρεκκλίνει μερικώς από τον πρωταρχικό προσανατολισμό της. Ο De Chirico αιχμαλωτίζεται προσωρινά στον τυραννικό χρόνο των ανθρώπων. Έπρεπε ξανά να διερευνήσει το «Ήταν» και να απαλλαχτεί της αιχμάλωτης στο παρελθόν υποκειμενικής θέλησης –που ζητάει εκδίκηση και πολέμους, «κακός θεατής του κάθε τι που έχει περάσει»²⁰¹. Έπρεπε να το αλλάξει σε ένα «Έτσι το ήθελα», σε μια νέα λυτρωτική *έμπνευση*²⁰².



I. Η Νέα Τραγωδία

Οι σκιές του Πολέμου έφεραν στην επιφάνεια την Ύβρη του νεωτερικού υποκειμένου²⁰³ και επανέφεραν στην επικαιρότητα έναν λησμονημένο νόμο: «το τ' έπειτα και το μέλλον και το πρίν επαρκέσει: νόμος ...: θνατών βιώτω πάμπολις εκτός άτας.»²⁰⁴ Ο De Chirico συνειδητοποιεί σε αυτόν τον τραγικό καιρό την ανάγκη να ενεργοποιήσει ένα ευθύτερο «τέλος /στόχο» στην *arte metafisica* σημειώνοντας και σημαίνοντας τον πεπερασμένο ανθρώπινο ορθολογισμό, με το ουσιαστικό σημεία και το ρήμα σημαίνον να διαβιβάζουν εκ μέρους του Υπέρλογου πράγματα άγνωστα και επικίνδυνα στον «άνθρωπο»²⁰⁵. Έπρεπε ως άλλος Σοφοκλής της Αρχαίας Ελλάδας, εκπροσωπώντας το θεόνομο κοσμοειδωλό, να επισημάνει την υπουλότητα της ανθρώπινης παραίτησης και τις παρενέργειες της αποσύνδεσης ανθρώπινου και θεϊκού

²⁰¹ Nietzsche, 1983², σ.199

²⁰² «Η θέληση είναι ένας δημιουργός» έλεγε ο Ζαρατούστρα. Όταν λυτρώνεται από τον εαυτό της και γίνεται θέληση της Μη θέλησης. «Το ότι δεν μπορεί να σπάσει το χρόνο και την επιθυμία του χρόνου: αυτό 'ναι η πιο μοναχική θλίψη της θέλησης». Γι' αυτό και παντού ο Ποιητής συναντά κομματιασμένους ανθρώπους, βλέπει παντού σκορπισμένα τα κομμάτια τους σάμπως σε ένα πεδίο μάχης και σφαγής –ό,τι πιο φριχτό για τα μάτια του!» Ό.π, σσ.198-201

²⁰³ Χωρίς πίστη σε θεούς αλλά και χωρίς πίστη στον Εαυτό του ένας *υπαρξιακός* «άνθρωπος» ομολογεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα: «Κατόρθωσα να διυλίσω και να κρατήσω σε απόσταση τα πάντα. Είπα στη Γη που με γέννησε: Είμαι Εγώ κι εσύ είσαι σκιά. Και μα το Θεό, έτσι είναι! Αλλά φαίνονται ότι τέτοια λόγια δε λέγονται ατιμώρητα. Ιδού εγώ, σε μια Σκιά που την κατοικούν Ίσκιои. Πόσο αδύναμος είναι ο άνθρωπος ενάντια στους Ίσκιους! Πώς να τους φοβίσεις, πώς να τους Πείσεις, να τους αντισταθείς, να σηκώσεις το ανάστημά σου εναντίά τους; Έχασα κάθε πίστη στις πραγματικότητες...». Conrad, 1991, σ.377

²⁰⁴ Ο Χορός στην *Αντιγόνη* (στιχ .610) του Σοφοκλή λέει: «Το τ' έπειτα και το μέλλον / και το πρίν επαρκέσει / νόμος όδ', ουδέν έρπει / θνατών βιώτω πάμπολις εκτός άτας» –«Μα το θνητό τον άνθρωπο /Η συμφορά κρυμμένη /Στο δρόμο τον προσμένει / Ο νόμος είναι αυτός.» Σοφοκλής, χ.χ., σ.65

²⁰⁵ Λιαπής, 2003, σσ.84-5 & 95-7

νόμου²⁰⁶· δηλαδή όφειλε, ως ο νέος «επί σκηνης» φιλόσοφος, να *σημάνει* την πλάνη του νεωτερικού υποκειμένου κατά το ανάλογο της Αρχαίας Τραγωδίας, εκεί που η αντιπαράθεση των ορθολογικών κριτηρίων που ανέπτυξαν οι Έλληνες με τα προμηνήματα των θεών αποδεικνύεται καταστροφική²⁰⁷.

Τότε *Οι Ανησυχητικές Μούσες* (1916-1918) ανεβαίνουν στη σκηνή και εκφράζεται η ωραιότερη και η τραγικότερη (ανα)παράσταση της *arte metafisica*. Ο De Chirico επιλέγει για αυτόν το σκοπό τις αυστηρότερες από τις Μούσες που μέσα από τις αντιθέσεις δημιουργούν κάθε φορά την ενότητα και αποκλείει τις πιο μαλακές –οι οποίες χαλαρώνουν αυτή την αιώνια ομοιομορφία²⁰⁸. Ο Mario Ursino μας πληροφορεί ότι «για την αξιοπερίεργη εικονογραφία του θέματος αυτού έχουν γίνει αναφορές σε συγκεκριμένα έργα της κλασικής γλυπτικής: στην Ιπποδάμεια στο δυτικό αέτωμα του ναού του Διός στο Μουσείο της Ολυμπίας (προκειμένου για το όρθιο ανδρείκελο), και στο Γουδέας Ι, 2290-2225 π.Χ., ένα ειδώλιο ανατολικής τέχνης από το Ιράκ (προκειμένου για το καθιστό ανδρείκελο), το οποίο ο De Chirico ίσως είχε δει στο Μουσείο του Λούβρου, όπου εκτίθεται. Σε



υποστήριξη της άποψης αυτής θα μπορούσε να προσθέσει κανείς το γεγονός ότι ο De Chirico είχε επιλέξει για να ενσωματώσει στη ζωγραφική του ακόμη ένα μυθολογικό θέμα συνδεδεμένο με τον τόπο της γέννησής του, τη Θεσσαλία, όπου, κατά το μύθο, έλαβε χώρα η μάχη Λαπήθων και Κενταύρων –θέμα με το οποίο είχε καταπιαστεί ξανά το 1909. Ο Κένταυρος *Ευρυτίων* πρόσβαλε την Ιπποδάμεια (το όρθιο ανδρείκελο του πίνακα) ακριβώς την ημέρα των γάμων του Λαπήθη *Πειρίθου*. Ο De Chirico λοιπόν, υιοθετώντας το κλασικό πρότυπο, ορίζει ως ανησυχητική τη μούσα του, ίσως μέσω της ιστορίας στην οποία εκείνη πρωταγωνίστησε²⁰⁹. Οι Μούσες λοιπόν, οι ίέρειες του απολλώνιου μαντείου που προφητεύουν μια μοίρα αθανασίας για τον ποιητή²¹⁰, ανεβαίνουν «επί σκηνης» για να καταγγείλουν την ανθρώπινη *βαρβαρότητα* και

²⁰⁶ Στην κορύφωση της κλασικής εποχής, τη στιγμή κατά την οποία ο ανθρώπινος νόμος καθίσταται σεβαστός, ο ποιητής επεκτείνει την τραγικότητα των συμβάντων μέσα στην πόλη, μέσα στον πολιτισμό της, και τότε τραγικά –όχι δραματικά– αποσυνδέει τον ανθρώπινο από τον θεϊκό νόμο· Lesky, 1981⁵, σ. 397 & 402.

²⁰⁷ Λιαπής, 2003, σ.106

²⁰⁸ Αναφορά του Πλάτωνα (Σοφιστής, 242E) στη σκέψη των Εμπεδοκλή και Ηράκλειτου –με τους οποίους διαφωνεί. Πλάτων, 1976, σ.267

²⁰⁹ *Ο Giorgio de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος* (Ursino Mario: «De Chirico και Ελληνικός Μύθος»), 1995, σ.36.

²¹⁰ Στο ίδιο

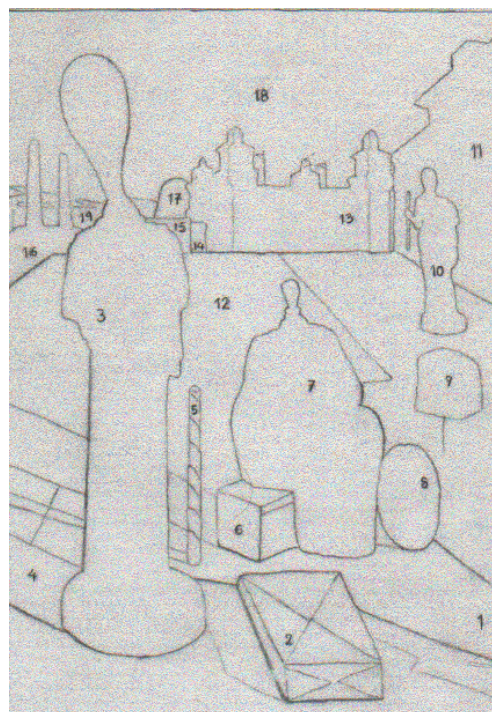
ιδιότυπη²¹¹ αλλά και να συνδράμουν την περίπλοκη μοίρα της ανθρωπότητας²¹². Έτσι, δίνοντας διέξοδο στην ανθρώπινη άγνοια, την ώρα που το ρίγος του θανάτου και το ρίγος της αιωνιότητας μαζί υποχωρούσαν στην αρχή των όλων των πραγμάτων, στην αρχή του χρόνου²¹³, οι Μούσες: έριξαν την αυλαία του θεάτρου της *χαρισματικής υποκειμενικότητας* που έθρεψε όλες τις «υπερβολές /υπερβάσεις» του *νεωτερικού πολιτισμού*.

Ι.α. Αποσπάσματα της Νέας Τραγωδίας: Οι Ανησυχητικές Μούσες

Ι.α.1 Το Φασματικό Μουσείο

«Να ζούμε στον κόσμο αυτό σαν μέσα σε απέραντο μουσείο από παράξενα πράγματα, από περίεργα ποικιλόχρωμα παιχνίδια που αλλάζουν την εμφάνισή τους και που μερικές φορές, όπως τα μικρά παιδιά, τα σπάζουμε για να δούμε το εσωτερικό τους, και να ανακαλύπτουμε με απογοήτευση πως είναι άδεια»²¹⁴.

1. Είσοδος του μουσείου
2. Πυθαγόρειο κουτί
3. Μούσα Ιπποδάμεια
4. Παράθυρο του μουσείου
5. Οφιοειδής στύλος
6. Το κουτί της Πανδώρας
7. Μούσα-όργανο
8. Μάσκα Διονύσου
9. Άγνωστο αντικείμενο
10. Απόλλων
11. Αναγεννησιακό κτίριο
12. Πρώτο επίπεδο μουσείου
13. Castello Estense (Φεράρα)
14. Πύλη εξόδου
15. Οικεία
16. Βιομηχανικά κτίρια
17. Πύργος
18. Ουρανός του μουσείου
19. Υπαίθριο φως



Ι.α.2 Ανησυχητικές αντιθέσεις και Φασματικές όψεις²¹⁵

²¹¹ Με ανάλογο τρόπο όπως στη *Θεογονία* του Ησίοδου, στο προίμιο, όταν εμφανίζονται οι Μούσες να δυσανασχετούν κατά των απολίτιστων και αμύητων στη ποίηση βοσκών, τους οποίους και «ονομάζουν κακότροπα ανθρωπάκια και τίποτα άλλο από στομάχια /«κακ' ελέγχεα, γαστέρες οιον»». Lesky, 1981⁵, σ.150

²¹² Στην αρχαιοελληνική κοινωνία η καταθλιπτική αίσθηση της ανθρώπινης άγνοιας και της ανθρώπινης ανασφάλειας, που μεταφράζονταν σε «δέος» για τον θείο *φθόνο*, «δέος» για το *μιάσμα*, βρήκε στον Απόλλωνα τον «αλεξίκακο» θεό ο οποίος συνέτρεχε την ανθρωπότητα με «χρησμούς» που αφορούσαν το περίπλοκο παιχνίδι των αθανάτων με τα γένη των θνητών. Dodds, 1978, σ.78

²¹³ Βλέπε χειρόγραφο του De Chirico από τη συλλογή του Paul Eluard: «Το Αίσθημα της Προϊστορίας /1913» στο Soby, 1966, σ.248

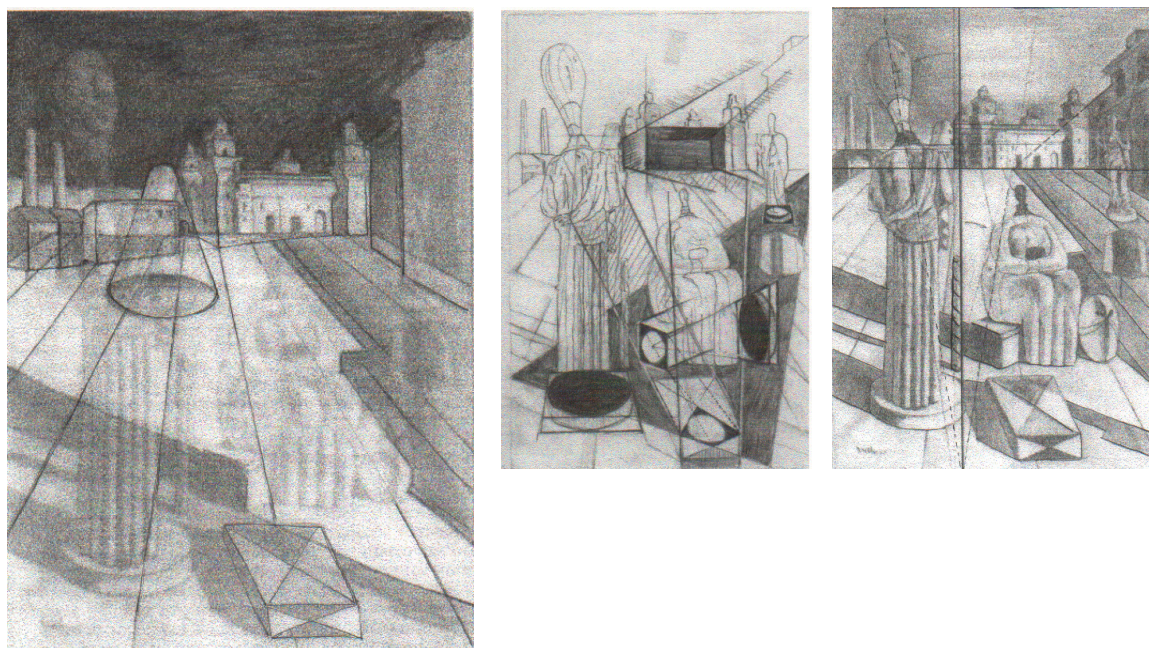
²¹⁴ Βασιλάκος, 1986, σ.101

«Παίδων *αθύρματα τα ανθρώπινα δοξάσματα*». Ηράκλειτος, 1988, σσ. 12 & 18

²¹⁵ Το ίδιο πράγμα μπορεί να έχει χίλιες όψεις` eadem, sed aliter. Schopenhauer, 1993, σ.104

«Στην Αρχαία Ελλάδα οι πράξεις δεν έχουν την αφετηρία τους στον ίδιο τον άνθρωπο και για αυτό ο άνθρωπος δεν φτάνει ποτέ σε ένα σκοπό που έθεσε ο ίδιος· οι θεοί μόνον φτάνουν στον σκοπό που έχουν τάξει».216 Ανησυχητική για τον άνθρωπο η αγνωσία του θείου προκαλεί δέος αλλά και φρονηματισμό217. Ο De Chirico για να φέρει το υποκείμενο σε κατάσταση διαρκούς αστοχίας /ανησυχίας, προκειμένου να καταδείξει πως μονάχα η Αντικειμενικότητα ορίζει τους στόχους της, μετέρχεται πολλών απολλώνιων τεχνασμάτων. Τα διασκορπισμένα αντικείμενα και βαριές σκιές που πλαγιοκοπούν τη σύνθεση, η ιλουζιονιστική σύγκλιση των γραμμών της σανιδωτής εξέδρας-αποβάθρας (Boat Deck), η βύθιση της ίδιας εξέδρας εμπρός και η ανύψωση της προς πίσω μέχρι να καλυφτεί μέρος του ορίζοντα, τα προσανατολισμένα ακανόνιστα οικοδομήματα στο βάθος (Palazzo, Castello, Πύλη, Πύργος, Οικήματα, Καμινάδες), η ατελής υποδήλωση της χρυσής τομής (οφιοειδής στύλος) και οι Μούσες-Αντικείμενα (Μούσα-Ιπποδάμεια, Μούσα-Όργανο) και το άγαλμα του Απόλλωνα, υποχρεώνουν τον απλό θεατή να αναστοχαστεί την «απούσα» ορθότητα τους, το «ατελές» μέτρο και τη «φασματική» τάξη τους218.

Βέβαια, παρά όλες αυτές τις τεχνητές εντάσεις και παρεκκλίσεις τις οποίες φανερώνει η σκηνή, παρά όλες αυτές τις αλληλοσυγκρουόμενες και αποπροσανατολιστικές «πλευρές-όψεις» των πραγμάτων, το αποτέλεσμα εκφράζει μια πληρότητα ειρηνοποιό. Είναι φανερό ότι μια υπέρλογη στην άμεση υποκειμενική παρατήρηση δύναμη έχει αναλάβει αυτό το ρόλο· υπό μια συμβολική έννοια αυτή την



216 Snell, 1984², σ.50

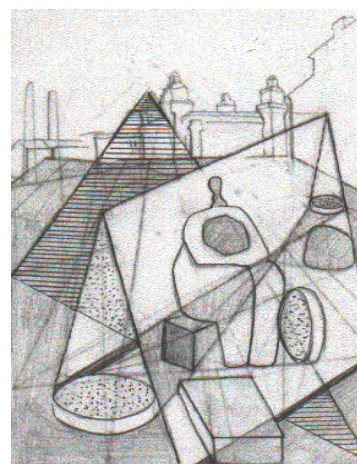
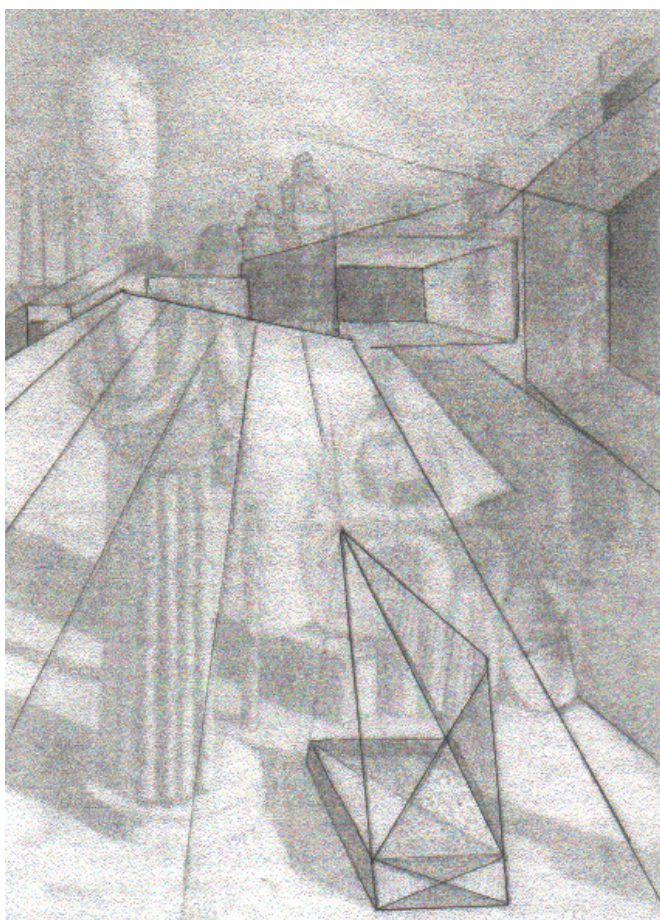
217 Λιαπής, 2003, σ.71

218 Γενικότερα, ο De Chirico, μετέρχεται «παραποιημένους» κλασικούς κανόνες για να αυξήσει την αιγματοκτικότητα και την ένταση του παρατηρούμενου αντικειμένου. Η Όρθια Μούσα ειδικότερα παίζει με την αρχαία αναλογία σώματος και κεφαλής 1:4. Panofsky, (repr.) 1993, σ.95

Έτσι ο «ακρωτηριασμός» και η «δυσαναλογία» των Μουσών προκαλεί ψυχολογική ένταση στον θεατή που αναζητά την «αποκατάστασή» τους. Ανάλογο ιστορικό παράδειγμα έχουμε με την περίπτωση της Αφροδίτης της Μήλου, της οποίας ο «ακρωτηριασμός» προκάλεσε κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα φρενίτιδα «αποκατάστασεών» της· βλ. Fuller, 1988, σσ.134 & 152-3

Επίσης ο Πύργος, σε πείσμα της πιο οπισθοχωρημένης και απόμακρης θέσης την οποία έχει στη σειρά των οικοδομημάτων υποβάλλει φασματικά μια ανατροπή στην ιεράρχηση των θέσεων του πίνακα. Την ένταση που δημιουργεί η φασματική τάξη των πραγμάτων, ειδικότερα στην περίπτωση του Πύργου, θα μπορούσαμε να την παραλληλίσουμε με την ένταση την οποία προκαλεί στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Kafka ο Πύργος, οποίος είναι τόσο κοντά αλλά και τόσο μακριά. Kafka, 1989, σ.47 & 247

πληρότητα τη μεταδίδει ο ίδιος ο θεός Απόλλωνας ο οποίος κατέχει την κορυφή ενός νοητού τριγώνου στις πλευρές του οποίου παρατάσσονται: από τη μια πλευρά η καθιστή Μούσα-Όργανο, ο οφιοειδής στύλος και η όρθια Μούσα-Ιπποδάμεια, και από την άλλη πλευρά ένα ακανόνιστο σχήμα, μια μάσκα (σύμβολο του Διονύσου ή Δαίμονος) και το πολύχρωμο κουτί στο πρώτο πλάνο (το Πυθαγόρειο κουτί)²¹⁹.



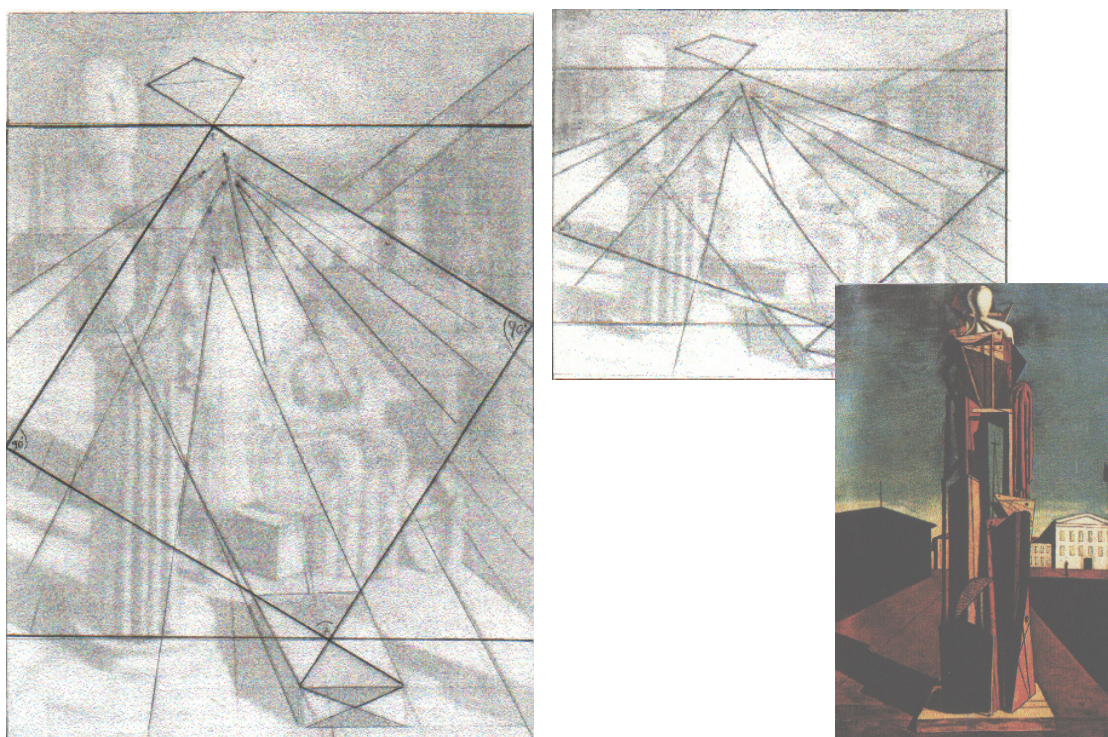
1.α.3 Το Μέγα Τετράγωνο

Η *πληρότητα* την οποία η ίδια η σύνθεση του πίνακα *Οι Ανησυχητικές Μούσες* μεταδίδουν, σε πείσμα των εμφανών ανισοροπιών και αντινομιών της, δεν αφήνει αμφιβολία ότι το ειρηνοποιό /ενοποιητικό στοιχείο της κρύβεται μυστηριωδώς εκτός της όποιας άμεσης υποκειμενικής παρατήρησης. Ίσως μόνον η Διάνοια να είναι σε θέση να το αποκαλύψει εάν και εφόσον ανοιχτεί προς τις Αιώνιες Μορφές /Ιδέες και δεν αφήσει την ψυχή να παρασυρθεί σε πλασματικούς στόχους –ως είθισται να κάνει το «λανθάνων» μέρος του νοητού, σχηματίζοντας γνώμες χωρίς να λαμβάνει υπ' όψη του το μέτρημα– και, όπως κάνουν οι γεωμέτρες που ενώ χρησιμοποιούν τα ορατά είδη οι συλλογισμοί τους αναφέρονται στο καθαυτό τετράγωνο και στην καθαυτή διάμετρο, οδηγήσει τις υποθέσεις της από αδιαμφισβήτητα θεμέλια προς τα *επίλοιπα* με λογική

219

«Το πώς έχουν τα πράγματα, αυτό είναι Θεός». Wittgenstein, 2007, σ.71

συνέπεια σε εκείνο που είναι η *αρχή* (Πολιτεία 510A-E & 603A).²²⁰ Και ο De Chirico, που όλα τα ορατά είδη τα αντιλαμβάνεται ως γεωμέτρης και ο οποίος πάντα μεταχειρίζεται το «ορθό» μέρος του νοητού με τρομακτική σαφήνεια, δεν θα ήταν δυνατόν να αγνοήσει ποιος ήταν ο ύψιστος σκοπός της Διάνοιας στο έργο του²²¹. Αν και η *άνιση* σχέση Υπέρλογου και υποκειμενικής φύσης / παρατήρησης αποκτά τέτοια τραγική επικαιρότητα στον πίνακα *Οι Ανησυχητικές Μούσες* και στιγματίζονται οι αιχμάλωτες στο παρελθόν θελήσεις –κακοί θεατές του κάθε τι που έχει περάσει²²²– πίσω από όλη αυτή τη φαινομενική αταξία των πραγμάτων και πίσω από την καταγγελτική παρουσία των Μουσών δίδεται μια «από-μηχανής» λύση και δείχνεται η *αρχή* /Είναι τόσο απλή όσο ένα στερεό ή επίπεδο γεωμετρικό σχήμα –*το γαρ πλέον εστί νόημα*²²³. Και αυτό που δίνει τη λύση και δείχνει την *αρχή* είναι Το Πυθαγόρειο κουτί χάρης σε αυτό το μάτι ασυνείδητα προεκτείνει τις γεωμετρικές γραμμές του ως τα άκρα του πίνακα και από εκεί, με γωνία 90^0 , τις επανασυνδέει στο εσωτερικό του πίνακα για να δημιουργήσει ένα δεσπόζων τετράγωνο –στην *αρχή* του οποίου «θεάται /θεωρεί» κανείς όλες τις μεταβολές στο χώρο²²⁴. Αυτό το νοητό Μέγα Τετράγωνο γαληνεύει τη ψυχή που καταφάσκει στην αποσαφηνισμένη τελειότητα του και, άρα, προς το Αγαθό.



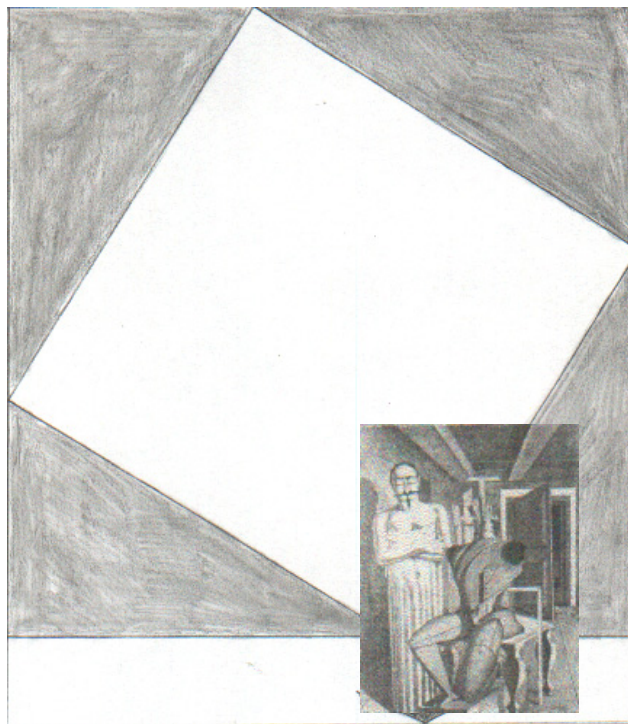
²²⁰ Ο Πλάτωνας δημιουργεί ανάμεσα στο Υπέρλογο και την ατομική σκέψη έναν ψυχικό δεσμό που ενεργοποιείται από την «κρίση», δηλαδή την άρνηση και την κατάφαση της ψυχής, και έναν νοητό δεσμό ανάμεσα στις Ιδέες και τη Διάνοια. Πλάτων, 1977, σσ. 492-5 & 731

²²¹ Τόνιζε ο De Chirico: «η λεπτομερέστατα ακριβής και προσεχτικά προσδιορισμένη χρήση επιφανειών και όγκων αποτελεί τον πρωταρχικό κανόνα της μεταφυσικής ζωγραφικής αντίληψης» Chirp, 1968, (Sull' arte metafisica) σσ. 452 & 453

²²² Βλέπε (σημ. 195) σ.69

²²³ Για τον Εμπεδοκλή η συμπερίληψη του νοήματος του κόσμου ήταν μια καλοστρογγυλεμένη σφαίρα. Windelband, 1986, σ.50

²²⁴ Το τετράγωνο αυτό θα μπορούσαμε να το αντιληφθούμε και ως την *πρώτη αρχή* στον αρχέτυπο μηχανισμό διερεύνησης του αντιληπτικού πεδίου που μεταχειρίζεται ο νους. Όλα τα βασικά γεωμετρικά σχήματα συνιστούν *αρχές* πάνω στις οποίες ταχύτατα προσαρμόζεται και αναπροσαρμόζεται (όψη, κάτοψη, κλίση, σύγκλιση και άλλα) το αντιληπτικό μας πεδίο. Γενικότερα αντιλαμβανόμαστε τον χώρο μέσα από την «παραμόρφωση» ενός Τετραγώνου ή Τριγώνου ή ενός σχήματος –επίπεδου και στερεού. Arnheim, 1984, σ.247-8, 259, 288



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο De Chirico φτάνοντας στο σημείο να εκθέσει το σύνολο σχεδόν των (υπο)θέσεών του για τα όσα τα τελευταία χρόνια συνέβησαν στον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό χώρο, και όχι μόνο σε αυτόν, μετρούσε πολύ λίγες ακόμη προσπάθειες – κατώτερες όλες των προηγούμενων²²⁵– για να κλείσει τον ενιαύσιο κύκλο της *ars memoriae*²²⁶. Ήδη αφότου υψώθηκε στη μέση μιας «νεκροφόρας» πλατείας το *άγαλμα δίχως σημασίες*, της *λήθης* ο *Μέγας Μεταφυσικός* (1917), το προμήνυμα είχε σταλεί: χωρίς τη συνδρομή των θεών και στη δίνη των αδιάλλακτων θελήσεων, η ψυχή που υπολογίζει τις γραμμές, τις ακολουθεί και μεγαλώνει μαζί τους, δεν θα ευτυχούσε.²²⁷

²²⁵ Με τον πίνακα *Οι Ανησυχιακές Μούσες* ολοκληρώνεται ο κύκλος της *Pittura Metafisica*. Αν και θα ακολουθήσουν κάποια ακόμη έργα, όπως *Μεταφυσικό Εσωτερικό με Φάρο*, *Ιεροί Ιχθείς*, *Λουκρητία Βοργία*, κανένα από αυτά όμως δεν προσθέτει κάτι παραπάνω στην υπόθεση της ποιητικής-ηθικής επίδρασης της Αντικειμενικότητας στο νεωτερικό υποκείμενο. Με το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο De Chirico περνάει από την ανιγματική έκφραση της αντικειμενικότητας στην παραδοσιακή, αυτή την οποία δείχνουν η ύλη της μίμησης και οι μεγάλοι δάσκαλοι της τέχνης –όταν θεωρεί: ότι το πιο δυσκολονόητο πράγμα στον κόσμο είναι το να καταλάβει κανείς τη σημασία της ποιότητας της ύλης για τη ζωγραφική. De Chirico, 1985, σ.20, 56

²²⁶ Την *ars memoriae* θα μπορούσαμε να την εννοήσουμε ως μια τέχνη η οποία φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με τις βαθμίδες της ακριβούς ή ανακριβούς δόξας την οποία έχει σχηματίσει για τα αισθητά. Στον *Θεαίτητο* [191D-194D] αναφέρεται ότι: ωσάν «κήρινο εκμαγείο» οι εντυπώσεις αφήνουν το ανάγλυφό τους στην ψυχή, άλλα αισθήματα και παραστάσεις εντυπώνονται ζωηρότερα και διαρκέστερα και άλλα ασθενέστερα με μικρή διάρκεια. Η ορθή ή λανθασμένη γνώμη που σχηματίζουμε για τα αισθητά είναι συνάρτηση αφενός του βαθμού «έντασης» των εντυπώσεων –που η μητέρα των Μουσών *Μνημοσύνη* έχει, ως μητέρα κάθε δόξας, δωρίζει στους ανθρώπους– και ακριβούς ή ανακριβούς εφαρμογής των καινούργιων εντυπώσεων στο εκμαγείο τους. Πλάτων, 1993, σσ.224-233

²²⁷ «Ο ήλιος έχει μια τρομακτική ομορφιά. Επακριβώς, γεωμετρικές σκιές...Αφρικανικό συναίσθημα. Η στοά είναι εδώ παντοτινά. Σκιά από δεξιά προς αριστερά, δροσερή αύρα που προκαλεί τη λήθη, σαν να έχει ριχτεί από ένα πελώριο φύλλο. Αλλά είναι ωραία στη γραμμή της: αίνιγμα του πεπρωμένου, σημάδι μιας αδιάλλακτης θέλησης. Αρχαίοι χρόνοι, εμμετάβλητοι φωτισμοί και σκιές. Όλοι οι θεοί είναι νεκροί...Κάποιος μπορεί να υπολογίσει τις γραμμές. Η ψυχή τις ακολουθεί και μεγαλώνει μαζί τους. Το

Ερχόταν ο καιρός της επιστροφής στις ανθρώπινες, πολύ ανθρώπινες αξίες· ερχόταν ο καιρός της «χριστιανικής» συγνώμης. Στον πίνακα *Ο Επιστρέψας* (1918), το *ανδρείκελο* γονυκλινές δίπλα στο «ανθρωποποιημένο» *άγαλμα* δείχνει να μεταμελείται –ως άλλος Άσωτος Υιός– επειδή θέλησε να υποκαταστήσει την αρχαία σοφία. Στα χρόνια που ακολουθούν, εκτός των άλλων, ο De Chirico θα ενσωματωθεί στον «ιταλικό» τρόπο ζωής και σκέψης και ο κάποτε *αλλοτριωτικός* χαρακτήρας της μετοίκησης του θα αποξεχαστεί²²⁸. Τόση επομένως ήταν η διάρκεια της *Pittura Metafisica* όσο ο δημιουργός της, ενάντια στους *νεωτερικούς* «μύθους» περί μεταφυσικής βεβαίωσης ή σκοπιμότητας του ανθρώπινου «έργου» και της υποκείμενης «ουσίας» (*reason*²²⁹, *ingenium*²³⁰), υποστήριζε την αρχαιοελληνικής έμπνευσης χρεία *πρόβλεψης* και *ορθής φρόνησης* απέναντι σε ένα νομοτελειακό κόσμο του οποίου η *πληρότητα* ήταν *αμετάκλητα* χωροθετημένη και χρονισμένη.

Βεβαίως η επίμονη εξέταση των χαρακτηριστικών εκείνων της αρχαίας σοφίας τα οποία υποστηρίζαμε ότι μεταχειρίστηκε ο De Chirico προκειμένου να υπερβεί την *αλλοτριωτική* εμπειρία της μετοίκησης του και να στοιχειοθετήσει έναν διάφορο από αυτό των συγχρόνων του ύφος και ήθος *θεωρησιακής* ζωής δεν απέκλεισε μια πολύ πλουσιότερη κλίμακα επιδράσεων στο έργο του. Ακόμη και ένα πλήθος μορφών *εσωτεριστικής–θεοσοφικής* «θεοδικίας» απέναντι στα έργα και τις ημέρες του *νεωτετικού* ανθρώπου που ανθούσαν στους νεορομαντικούς κύκλους την εποχή του De Chirico θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι τον ώθησε και στη δική του μορφή «αντίδρασης»· η ιδέα των «απρόβλεπτων συνεπειών» που γεννά η αλόγιστη παρεμβατική δράση του ανθρώπου στη φύση και ιδέες όπως «άλλες είναι οι βουλές των ανθρώπων και άλλα τα κελεύσματα της απόκρυφης πραγματικότητας, ότι ο άνθρωπος αν υπερβεί τη φύση ή τις σκοτεινές δυνάμεις του υποσυνείδητου ή όποια άλλη οντότητα αιφνίδια και ολοκληρωτικά γυρίζει στην αρχή από όπου ξεκίνησε» θα το επιβεβαίωναν²³¹. Γενικότερα όμως ο ρομαντικός *πεσιμισμός* ήταν μακριά από την κλασική «σκέψη» του De Chirico· σκέψη που υπερασπιζόταν όλα όσα οι ρομαντικοί αμφισβητούσαν με πάθος –κατά τους ρομαντικούς, ζώντας κανείς κάτι, και κάνοντας κάτι εκφράζει τη φύση του, εκφράζοντας τη φύση του, εκφράζει τη σχέση του με το

άγαλμα, το *άγαλμα* δίχως σημασίες έπρεπε να υψωθεί.» Ποίημα του De Chirico (αποσπάσματα): *Μια Γιορτή*. Chipp, 1968, σσ.399-400

²²⁸ Η ρωμαϊκή περίοδος του De Chirico (1919-1925) περιλάμβανε ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων και έναν «συντροφικό» τρόπο ζωής: από συγγραφικά κείμενα για νέα φιλόδοξα περιοδικά, τα *La Ronda* και *Valori Plastici*, έως και εξομήσεις σε ταβέρνες, μαζί με άλλους καλλιτέχνες και ανικανοποίητους διανοούμενους που δημιουργούσαν μια ατμόσφαιρα *Kermesse*. Τότε φαίνεται ότι επιτέλους ένιωσε Ιταλός· μια επιθυμία διακαής που εξηγεί και γιατί κατατάχθηκε στον ιταλικό στρατό ο ίδιος. De Chirico, 1985, σσ. 76, 91, 111

Μην ξεχνάμε ότι στην Ιταλία ο τόπος γέννησης και η κλασική μόρφωση του De Chirico μερικές φορές δεν ήταν κάτι που τον έκανε «υπερήφανο». Ο συγγραφέας Anton Giulio Bragaglia (στη γκαλερί του οποίου έγινε η έκθεση του De Chirico τον Φεβρουάριο του 1919) κορόιδευε τη συνήθεια του καλλιτέχνη να χρησιμοποιεί λατινικά με το ακόλουθο επίγραμμα «*Georgius de Quiricus, vir doctissimus, Atheniensis...*», ενώ πάλι τον ειρωνευόταν ότι μιμείται τους αρχαίους και τον σύγκρινε με ένα πλαστό νόμισμα που ξεχωρίζει πάντοτε από το γνήσιο. Αναφέρεται από τον Gerd Roos: «*Nullasine tragædia gloria – The Self-Portrait with Euripides (1922-3) by Giorgio de Chirico*» στο de Sanna, c1998, σ.51

²²⁹ Σε όλο το φάσμα του *Λόγου Περί Της Μεθόδου* κυριαρχεί η προσπάθεια να γίνει το «*σκέπτεσθαι*» υπαρκτ(ικ)ή επιστήμη από εικοτολογία και, στον προικισμένο από τον Θεό με σκέψη άνθρωπο, να βεβαιωθεί μονάχα η *reason* –πλέον η χρεία *προφητείας /πρόβλεψης* ήταν περιττή. Descartes, 1948, πολλαχού

²³⁰ Το *Genius*, ιδιοφυές υποκείμενο που ανταποκρίνεται ασμένως στα *καλέσματα /κλίσεις* της φύσης του, αποέλεσε μια ανταγωνιστική στα ρασιοναλιστικά στερεότυπα της επιστήμης *υποκείμενη* «ουσία» που είχε το χάρισμα να συναισθάνεται τις υψηλότερες /βαθύτερες σκοπιμότητες της Φύσης –τόρα τη χρεία *πρόβλεψης /προφητείας* υποκαθιστά η Φαντασία. Kant, 2000, σ.38 & 230-2

²³¹ Berlin, 2000, σσ.171, 176 & 199

σύμπαν και, άρα, δεν μπορεί να υφίσταται μια σταθερή δομή στα πράγματα²³². Όμως ούτε αυτή η υπεράσπιση είχε να κάνει ακριβώς με την ιδέα της επιστροφής στη *philosophia perennis*²³³. Τίποτα δεν ήταν μονοσήμαντα καθορισμένο στην *arte metafisica* –πώς αλλιώς θα δειχνόταν: «*το ένα, το μόνο σοφό, που και θέλει και δεν θέλει να λέγεται Ζεύς*»²³⁴.

Ωστόσο, πέρα από όλα όσα υποθέσαμε και από στα οποία αναφερθήκαμε, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε και αυτό: ο «αντι-μύθος» της *Pittura Metafisica* είχε να κάνει πρωταρχικά με την τραγική και ελεύθερη πορεία της Ύπαρξης που χάραξε ο μοντερνισμός στον 20^ο αιώνα²³⁵. Σε αυτή την πορεία ο De Chirico συλλαμβάνει μέσα από δυο αντίθετους πόλους, το «αίσθημα της προϊστορίας και μεταφυσικής μοναξιάς²³⁶» από τη μια και τη «θέληση για δημιουργία /εξερεύνηση και νέα αναχώρηση»²³⁷ από την άλλη, το «αντι-μυθοποιητικό» πνεύμα της νέας εποχής²³⁸. Ο ίδιος ως «αντι-ήρωας» συλλαμβάνει και αναπαριστάνει ό,τι θα εξέφραζε ο «ήρωας» στην αρχαιοελληνική μυθολογία (αναγνώριση της πραγματικής του ταυτότητας ως υιός θεού /βασιλιά), αφού πρώτα υποστεί τις προκρινόμενες για μια τέτοια εξυψωτική διαδικασία «απο-ανθρωποποιητικές» δοκιμασίες και αποδειξει τις «ηθικές-μεταφυσικές» του καταγωγές²³⁹. Έτσι Νεωτερικότητα και Μνήμη (ως μια *παρανοϊδής* δομή «μύθου» που επιτρέπει στο μηχανισμό του *διχασμού* να αναπαραστήσει το *λόγο* της απόρριψης και της δικαίωσης του «ήρωα»²⁴⁰) συνυπάρχουν για να θεραπεύσουν την ένταση της μετοίκησης του De Chirico στην Πατρική γη, την Ιταλία, και το τραύμα του αποχωρισμού του από τη Μητρική γη, την Ελλάδα. Κατά έναν τρόπο το διακύβευμα

²³² Ο.π., σ.170

²³³ *Philosophia perennis*, η παραδοσιακή μεταφυσική η οποία προϋπόθετε ότι ο αισθητός κόσμος είναι αναγώγιμος σε μια υπεραίσθητη Πραγματικότητα. Huxley, 1945, σ. vii

²³⁴ *Ηράκλειτος*, 1999, σ.90

²³⁵ Από μια ανθρωπολογική άποψη το ξεπέραςμα του *παλιού κόσμου* συνοδεύονταν και από την κατακρήμνιση των *ειδώλων* του. Ο *νέος κόσμος* δεν είχε χρεία του «ήρωα», του «άγιου» και του «σοφού», *είδωλα* «εξυψωμένων ανθρώπων» που ήταν κάτοχοι μιας αναδημιουργημένης και πρότυπης αναπαράστασής τους μέσα στον κόσμο: ως επιβεβαιωμένη θε(ι)ότητα /αγιότητα και αρετή /αυταπάρνηση, αναπολλωτρίωτη αξία και θαυμα(σ)τικό έργο στα μάτια των συνανθρώπων του. Ο *νέος άνθρωπος* δεν αναζητάει την αυθυπέρβασή του αλλά την παραγωγική «κίνησή» του, τη χρόνια «εκπαίδευσή» του και την υπαρκ(τ)ική «ετοιμότητα» του. Mamford, 1998, σσ. 62 & 217-9

Και από μια φιλοσοφική άποψη *σύγχρονος* «αντι-ήρωας» είναι αυτός που στο βάθος της ύπαρξής του δεν αναζητά το Είναι αλλά το Μηδέν. Δηλαδή δεν αναζητά μια κρυμμένη σταθερή αρετή /δομή πίσω από την πράξη του «αναπαριστάνειν» αλλά δίνει σε αυτή την πράξη το αυθεντικό –και τραγικό για την ίδια αναπαραστατική συνείδηση του ανθρώπου– φαντασιακό /φασματικό της περιεχόμενο. Πρβλ. Λασσιθιωτάκη, 1981, σσ. 6-7

²³⁶ Η αίσθηση του προμηνήματος ήταν κυρίαρχη στους πρώτους ανθρώπους όπως εξακολουθεί να είναι κυρίαρχη σε όλους τους ζωντανούς οργανισμούς. Βασιλάκος, 1996, [Giorgio de Chirico: *Το αίσθημα της Προϊστορίας*] σ.109 & (σημ.55) σ.18

²³⁷ Chipp, c1968, [“Zeus, l’esplorete”: (*Valori Plastici* [Rome], I, I [January 1919],10) σσ. 446-448

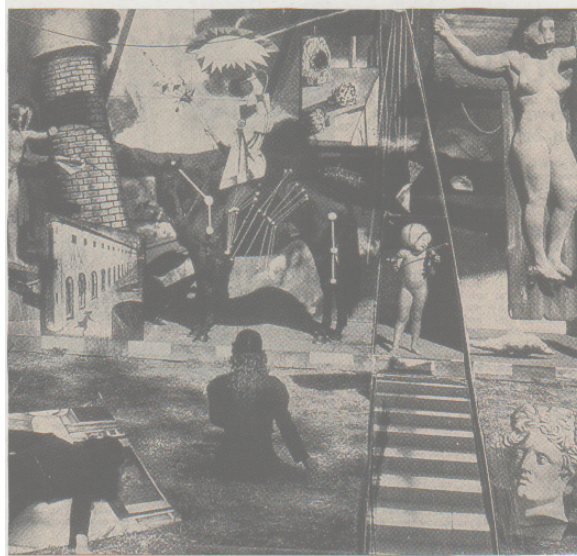
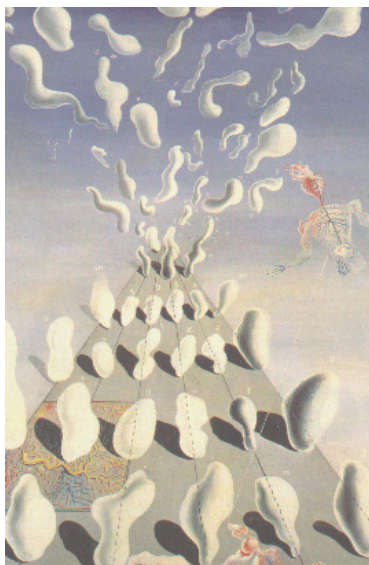
«*Εάν μη έλπηται ανέλπιστον, ουκ εξευρήσει, ανεξευρήνητον εόν και άπορον*». Ηράκλειτος, 1988, σ. 26

²³⁸ «Όποιος μελέτησε τις αρχαίες καταγωγές, για δεσ, αυτός θα αναζητήσει τις πηγές του μέλλοντος και τις νέες καταγωγές. ...Η ανθρώπινη κοινωνία: είναι ένα πείραμα..., μια μακρά αναζήτηση... –Ένα πείραμα... Και κανένα «συμβόλαιο»! Nietzsche, 1983², σσ. 290-1

²³⁹ Από μια σύγχρονη ψυχαναλυτική θέση (όπως τη διατύπωσε ο Lacan, θεμελιώνοντας τη αλήθεια της *ψυχανάλυσης* μέσα στη «σημαντική /γλωσσική» ροή της μετωνυμίας του *είναι* του υποκειμένου) ο ηθικός ήρωας μέσα μας, που δεν δείχνει καμιά ανοχή στην προδοσία, είναι αυτός ο οποίος μπορεί να καλύψει το κενό διάστημα ανάμεσα στην υπαναχώρηση σε σχέση με τις επιθυμίες μας και την πρόσβαση ξανά σε αυτές μέσω της εκπλήρωσης του απαιτούμενου τιμήματος, μέσω της ανάκτησης του Αγαθού. Badiou, (*Φιλοσοφία και ψυχανάλυση*) σσ. 107, 111& 115

²⁴⁰ Rank, 1982, σ. 25

ήταν για τον De Chirico η «αναγνώριση» της μυθικής /θεϊκής σύλληψής του στην Ελλάδα που προ(καθ)όρισε το έργο του²⁴¹. Όταν η «αναγνώριση» αυτή επιτεύχθηκε και ο «μύθος» De Chirico εδραιώθηκε ο ίδιος δεν είχε λόγους πλέον να συνεχίσει το δρόμο των «αποδεικτικών» δοκιμασιών. Άλλαξε πορεία, *αφέθηκε* στην αγκαλιά της Πατρικής γης και αναλώθηκε στην προστασία του «μύθου» του –ενός «μύθου» που μεταμορφωνόταν πότε από τις επιθυμίες του ίδιου και πότε από τις επιθυμίες των Άλλων (Salvador Dali, *Εναρκτήρια σάρκα χήνας* /1928, η *υπερπραγματική /πρωτοποριακή* διάσταση του «μύθου» & Joel Peter Witkin: *Περιμένοντας τον De Chirico στο τμήμα Καλλιτεχνών του Καθαρηρίου* /1994, η *αποδομητική /μετανεωτερική* διάσταση του «μύθου»)²⁴².



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alberti Leon Battista, *On Painting*, (trns. Cecil Grayson, Intr. Martin Kemp, Penguin Books) London, 1991

Angeles Peter A., *Dictionary of Philosophy*, (Barnes & Noble Books) New York, 1981

²⁴¹ Ο «αντι-ήρωας» De Chirico έχει ανάγκη να δει τον εαυτό του ως ένα πλάσμα ανώτερο που η «ελληνική» μοίρα του τον έχει προορίσει για μεγάλο και δύσκολο έργο· παράλληλα όμως έχει συνείδηση ότι αυτό το «πλάσμα» το υπονοεί: «δεν αποτελεί (ακόμα) παρουσία, μα ... παρουσιάζει το σκοπό της υπάρξής του... Μέσα στον σκοπό βρίσκεται η αγάπη, η ευλάβεια, τ' όραμα αυτού που είναι τέλειο...». Nietzsche, 1983², σσ.465-6

²⁴² Ο «μύθος» De Chirico, «μύθος» σκοπίμως –από τον ίδιο– συγκεχυμένος, διάνυσε πολλές δεκαετίες δημιουργικής ζωής και έμπνευσης στον 20^ο αιώνα. Ποιος είναι τελικά ο De Chirico: ο «μεταφυσικός» της περιόδου 1910-18, ο «σουρεαλιστής» (1925-30), ο «νάρκισσος» (προσωπογραφίες δικές του και της δεύτερης γυναίκας του), ο «ρομαντικός» (μιμητής των Rubens, Courbet και άλλων), ο «αντιγραφάας» (της Pittura Metafisica –σκόπιμα απονευρωμένης), ή κάποιος «άλλος»; Βλ. Fagiolo dell'Arco, 1984, σ. 5-9

Κατά τον Sanna ο Ιταλός καλλιτέχνης εξελίσσεται σε τρεις φάσεις: Μεταφυσική της ύπαρξης και των πραγμάτων του κόσμου –στηριγμένη πρωτίστως στο νιτσεικό *αίνιγμα* και τη σοπεναουερική *αποκάλυψη*-, Μεταφυσική του υλικού, Μεταφυσική της Φόρμας· De Sanna («*Giorgio de Chirico: Analysis of Form.Theory*»), c1998, σ.11

Έπειτα είναι ο «μύθος» των Άλλων. Ο De Chirico γίνεται ο «εχθρικός» Πατέρας του Σουρεαλισμού. Γίνεται όμως και ο «απελευθερωτής» από τη σκλαβιά των ιστορικών *πρωτοποριών* Gimferrer, χ.χ., σ.19

- Apollinaire** Guillaume, *Οι Μαστοί του Τειρεσία*, (μτφρ. Άρης Σφακιανάκης, Αιγόκερως) Αθήνα, 1996
- Apollinaire** Guillaume, *Οι Κυβιστές Ζωγράφοι – αισθητικοί στοχασμοί*, (μτφρ. Τόνια Μαρκετάκη, Νεφέλη) Αθήνα, 1983
- Argan** Giulio Carlo, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, (μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Π.Ε. Κρήτης & Α.Σ.Κ.Τ. Αθηνών) Ηράκλειο, 1998
- Arnheim** Rudolf, *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye* (new version), (University of California Press) Berkeley-Los Angeles-London, (1954¹) 1984
- Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst – Eine Reise ins Ungewisse**, [(κατ.) Kunsthaus Zürich (3.Okt.1997-18.Jan.1998) – Haus der Kunst München (5.Feb.-3.Mai 1998) – Nationalgalerie Berlin (20.Mai-10.Aug.1998)] c1997
- Bacon** Francis, *η μεγάλη αναμόρφωση*, (μτφρ. Θάνος Χριστακόπουλος, Στάχυ) Αθήνα, 2000
- Badiou Alain**, *Από το είναι στο συμβάν*, (μτφρ. Δ. Βεργέτης, Χ.Ε. Ράπτης κ.ά., Εκδόσεις Πατάκη) Αθήνα, 2009
- Benjamin** Walter, *Δοκίμια – για την τέχνη*, (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος) Αθήνα, 1978
- Berlin** Isaiah, *Οι Ρίζες του Ρομαντισμού*, (επιμ. Henry Hardy – διαλέξεις A.W. Mellon /Καλές Τέχνες, 1965, Εθνική Πινακοθήκη Ουάσιγκτον–, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Scripta) Αθήνα, 2000
- Besnier** Jean-Michel, *Ιστορία της Νεωτερικής και Σύγχρονης Φιλοσοφίας – Φυσιογνωμίες και Έργα*, (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Καστανιώτη) Αθήνα, 1999
- Blavatsky** H.P., *Ίσις αποκαλυμμένη*, (μτφρ. Θ. Σιαφαρίκας, Ιάμβλιχος) Αθήνα, 1997
- Bowie** Andrew, *Aesthetics and Subjectivity – from Kant to Nietzsche*, (Manchester University Press) Manchester-New York, 1990
- Braudel** Fernand, *Γραμματική των Πολιτισμών*, (μτφρ. Άρης Αλεξάκης, Μ.Ι.Ε.Τ.) Αθήνα, 2000
- Breton** André, *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, (μτφρ. Στεφ. Κουμανούδης, ύψιλον/βιβλία) Αθήνα 1981
- Broch** Hermann, *Ο Χόφμανσταλ και η εποχή του*, (μτφρ. Δημήτρης Πολυχρονάκης, Εκδόσεις Πατάκη) Αθήνα, 2003
- Busignani** Alberto, *Mondrian*, (A Dolphin Art Book-Thames and Hudson) London, (reprinted) 1975
- Calvesi** Maurizio – **Mori** Gioia, *De Chirico*, (Giunti, c1988), 1999
- Chipp** Herchel B.–*contributions by Seltz Peter and Taylor Joshua C., Theories of Modern Art – A source book by Artists and critics*, (University of California Press) Berkeley-Los Angeles-London, c1968
- Cole** Alicon, *Προοπτική*, μτφρ. Έφη Μάνου, Δελθθανάσης – Ερευνητές, Αθήνα, c1993
- Conrad** Joseph, *NIKH*, (μτφρ. Βασίλης Καλλιπολίτης, Εξάντας) Αθήνα, 1991
- Cowling** Elizabeth & **Mundy** Jennifer, *On Classic Ground – Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910 - 1930*, (Tate Gallery) c1990
- Damisch** Hubert, *The Origin of Perspective*, (trnsl. John Goodman, (The MIT Press) Cambridge/Massachusetts- London/ England, 1995
- De Chirico** Giorgio, *Αναμνήσεις από τη Ζωή Μου*, (μτφρ. Έμμου Λαμπίδου – Βαρουξάκη, Ύψιλον /βιβλία) Αθήνα, 1985
- , *Εβδόμερος*, (μτφρ. Στ.Ν. Κουμανούδης, ύψιλον /βιβλία) Αθήνα, 1982
- De Sanna** Jole, (επιμ.), *De Chirico and the Mediterranean*, (Rizzoli) New York, c1998
- Deleuze Gilles**, *Εμπειρισμός και Υποκειμενικότητα*, (μτφρ. Παναγιώτης Πούλος, Ολκός /Μικρή Άρκτος) Αθήνα, 1995

- , *Ο Μπερξονισμός*, (μτφρ. Γιάννης Πρελορέντζος, SCRIPTA) Αθήνα, 2010
- , *Friedrich Nietzsche: Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Εξάντας-Νήματα) Αθήνα, 1993
- Delius Christoph & Gatzemeier Matthias, Sertcan Deniz, Wünsch Kathleen**, *Ιστορία της Φιλοσοφίας*, (μτφρ. Δέσποινα Ρισάκη, Könemann) Αθήνα, 2006
- De Micheli Mario** (επιμ.), *τα γραφτά του Πικάσο*, (Οδυσσέας) Αθήνα, χ.χ.
- Descartes René**, *Λόγος Περί της Μεθόδου/ Discours de la Méthode*, (μτφρ. Χρ. Χρηστίδης) Αθήνα, 1948
- Di Carlo M. - Ferrari Cl.G.** κ.ά. (επιμ.), *Giorgio de Chirico 1920-1950*, (Electa) Milano, c1990
- Dodds Eric Robertson**, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, (μτφρ.-εισ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Μ. Καρδαμίτσα) Αθήνα, 1978²
- Elderfield Jhon** κ.ά. (επιμ.), *Modern Starts – People, Places, Things*, (The Museum of Modern Art) New York, c1999
- Fagiolo dell'Arco **Maurizio, L' opera completa di De Chirico /1908-1924, (Classici dell' Arte -Rizzoli Editore) Milano, 1984**
- (επιμ.), *De Chirico gli anni Trenta*, (Mazzotta) Verona, c1998
- Ficher-Rathus Lois**, *Understanding Art*, (Prentice-Hall) New Jersey, 1989²
- Freud Sigmund**, *Η Ερμηνευτική των Ονείρων (Die Traumdeutung)*, (μτφρ. Μίνας Ζωγράφου-Μεραναίου, Εκδόσεις Μαρή) Αθήνα, 1956
- Fried Michael**, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, 1980
- Friedell Egon**, *Πολιτιστική Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας*, (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πορεία) Αθήνα, 1986
- Friedlaender Walter**, *David to Delacroix*, (trnsl. Robert Goldwater, Harvard University Press) Cambridge/Massachusetts–London/England, (1952¹) 1980/1980
- Fuller Peter**, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Ηρώ Κανακάκη, Νεφέλη 1988
- Gibson Michael**, *Symbolism*, (Benedikt Taschen) c1995
- Gimferrer Pere**, *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, (μτφρ. Γιάννης Κωνσταντίνου, Γκοβόστης) Αθήνα, χ.χ.
- Guthre N.K.**, *Οι Σοφιστές*, (M.I.E.T.) Αθήνα 1989
- Hartnoll Phillis**, *Ιστορία του Θεάτρου*, (μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή) Αθήνα, 1980
- Hegel G.W. F.**, *Φιλοσοφία της Ιστορίας*, (μτφρ. Αχιλλέας Βαγενάς, Γερ. Αναγνωστίδη) Αθήνα, χ.χ.
- Heidegger Martin**, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, (εισ-μτφρ-σχολ. Γιάννη Τζαβάρα, Δωδώνη) Αθήνα-Γιάννινα, 1986
- Herbert Robert L.**, *Η Σύγχρονη Τέχνη –Δοκίμια Καλλιτεχνών*, (μτφρ. Μάχη Δημοπούλου, Σχήμα) Αθήνα, 1972
- Hobsbawm E.J.**, *The Age of Empire (1875-1914)*, (Abacus) London, (Originally published 1987) 1995².
- Husserl Edmunt**, *Δεύτερη Λογική Έρευνα -Η ιδεατή ενότητα του Είδους και οι νεότερες θεωρίες για την αφαίρεση*, (μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, "Γνώση") Αθήνα, 1986.
- : *Η Κρίση του Ευρωπαϊού Ανθρώπου και η Φιλοσοφία*, (μτφρ. Θεόδωρου Λουπασάκη, Έρασμος) Αθήνα, 1991.
- Huxley Aldus**, *The Perennial Philosophy*, (Harper & Brothers Publishers) New York and London, 1945
- Identity and alterity (Clair) –figures of the body 1895 / 1995**, [(κατ.) la Biennale di Venezia – 46. esposizione internazionale d'arte, La Biennale di Venezia–Marsilio], Venezia, 1995

- Italian Art in the 20th Century -Painting and Sculpture 1900-1988*, (ed. Emily Braun, Prestel-Verlag/Munich and Royal Academy of Arts/London) 1989
- James**, Henry, *Η Εικόνα στο Χαλί*, (Άγρα) Αθήνα, 1991
- Janaway** Christopher, *Schopenhauer –a very short introduction*, (Oxford) New York, 2002
- Kafka** Franz, *Η Μεταμόρφωση – Ο Πύργος - Αμερική*, (μτφρ. Β. Τομανάς, Εξάντας) Αθήνα, 1989
- Kandinsky** Wassily, *Για το πνευματικό στη τέχνη*, (μτφρ. Μηνάς Παράσχης, Νεφέλη) Αθήνα, 1981
- Kant** Immanuel, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, (μτφρ. Χ. Τασάκος, Printa) Αθήνα, 2000
- Kierkegaard** Soren, *Η Έννοια της Ειρωνίας –με σταθερή αναφορά στον Σωκράτη*, (μτφρ. Γεώργιος Στεφ. Καραγιάννης, Αναγνωστίδης) Αθήνα, χ.χ.
- Kirk** G.S. – **Raven** J.E. – **Schofield** M., *Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι*, (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Μ.Ι.Ε.Τ.) Αθήνα, 1988
- Koestler** Arthur, *Οι Υπνοβάτες*, (μτφρ. Ι.Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Χτζηνικολή) Αθήνα, 1979²
- Lalland** André, *Λεξικόν τα Φιλοσοφίας*, (μτφρ. Ευτύχιος Π. Φικιώρης, Πάπυρος) Αθήνα, 1955
- Larmore** Charls, *Η Ρομαντική κληρονομιά*, μτφρ. Στεφ. Ροζάνης, Πόλις, Αθήνα 1998
- Lesky** Albin, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, Α/φοί Κυριακίδη) Θεσσαλονίκη, 1981⁵
- Lista** Giovanni, *De Chirico*, trnsl. Eddie Crockett, Published by Art Data, England, 1991
- Mamford** Louis, *Οι Μεταμορφώσεις του Ανθρώπου*, (μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες), Αθήνα, 1998
- Mann** Thomas, *Δόκτωρ Φάουστους –η ζωή του Γερμανού μουσουργού Αντριαν Λέβερκνυ εξιστορημένη από έναν φίλο*, (μτφρ. Θεοδ. Παρασκευόπουλος, Πόλις) Αθήνα, 2002
- , *Το Μαγικό Βουνό*, (μτφρ. Θεοδ. Παρασκευόπουλος, Εξάντας, τομ.2) Αθήνα, 1995
- Mendgen** Eva, *Franz Von Stuck (1863-1928) – “Un prince au royaume de l’ art”*, (Benedikt Taschen) Köln, c1995
- Merleau-Ponty** Maurice, *Το Μάτι και το Πνεύμα – Η Αμφιβολία του Σεζάν*, (μτφρ. Αλ. Μουρίκη, Νεφέλη) Αθήνα. 1991
- Nietzsche** Friedrich, «Η αρχή της Αντίφασης», (μτφρ. Ε.Ν. Πλατής) ‘Ευθύνη’, τεύχ. 201, Σεπτ. 1988
- , *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, (μτφρ. Γιάννη Λάμψα, Κάκτος) Αθήνα, 1995
- (α), *Η γέννηση της τραγωδίας ή Ελληνισμός και πεσιμισμός – Νέα έκδοση με απόπειρα αυτοκριτική*, (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Εκδοτική Θεσσαλονίκης) Θεσσαλονίκη, χ.χ.
- , *Η Χαρούμενη Γνώση –la gaya scienza*, (μτφρ. Λίλα Τρουλινού, Εξάντας) Αθήνα, 1996
- , *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, (μτφρ. Άρη Δικταίου, Δωδώνη) Αθήνα-Γιάννινα, 1983²
- , *ΤΑΔΕ ΕΦΗ ΖΑΡΑΤΟΥΣΤΡΑ*, (μτφρ. Ν. Καζαντζάκη, εκδ. Χρήστος Δ. Φέξης) Αθήνα, 1924
- (β), *Το λυκόφως των ειδώλων*, (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Εκδοτική Θεσσαλονίκης), Θεσ)νίκη, χ.χ.
- Panofsky** Erwin, *Μελέτες Εικονολογίας –Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, (μτφρ. Ανδρ. Παππός, Νεφέλη) Αθήνα, 1991
- , *The Meaning in the Visual Arts*, (Penguin Books) London, (repr.) 1993.
- Passeron** René, *Phaidon encyclopedia of Surrealism*, (Phaidon) London, 1978
- Plato** (The dialogues of), (trnsl. Benjamin Jowett, Sphere Books) London, 1970

- Porcu** Constantino (κειμ.) – **Casabán** Consuelo Ciscar (εισ.), *NTE KIPIKO (DE CHIRICO)*, (μτφρ. Νίκος Κοκκάλας, Βιβλιοθήκη Τέχνης–Η Καθημερινή), 2006
- Prather** Marla & **Stuckey** Charles F., *Gauguin –A Retrospective*, (Hugh Lauter Levin Associates, Inc.) New York, 1987
- Read** Herbert, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, (μτφρ. Ανδρέας Παππάς-Γιώργος Μανιάτης, Υποδομή) Αθήνα, 1978
- Romantics – Realists – Revolutionaries –Masterpieces of 19th Century German Painting from the Museum of Fine Arts, Leipzig**, (ed. Edgar Peters Bowron, Prestel) Munich-London-New York, 2000
- Schopenhauer** Ar. (α), *Κριτική της Ελευθερίας της Βούλησεως*, (μτφρ. Χ. Βασιλειάδη, Αναγνωστίδη) Αθήνα, χ.χ.
- , *Επιλογή από το έργο του*, (μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος & Κλάους Μπέτσεν, Στιγμή) Αθήνα, 1993
- (β), *Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση*, (μτφρ. Αχιλλέα Α. Βαγενά, Αναγνωστίδη), Αθήνα, χ.χ.
- , *Le monde comme volonté et comme représentation –Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos*, (traduit en français par A. Burdeau, Presses Universitaires de France), Paris, (1966¹–1984¹¹)
- Snell** Bruno, *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος –ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, (μτφρ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Μ.Ι.Ε.Τ.) Αθήνα, 1984²
- Soby** James Thrall, *Giorgio de Chirico*, (The Museum of Modern Art) New York, (*new ed.*)1966
- The Age of Modernism –Art of the 20th Century**, (Joachimides Christos M. & Rosenthal Norman –επιμ.), (Verlag Gerd Hatje & Zeitgeist –Gesellschaft e.V.), Stuttgart-Berlin, 1997
- Tesch** Jürgen and **Hollmann** Eckhard, *Icons of Art –the 20th century*, (Prestel) Munich-New York, c1997
- Vernant** Jean Pierre: «Το άτομο μέσα στην πολιτεία», *Αρχαιολογία*, τεύχ. 28, 1988
- , Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα, (μτφρ.Στέλλα Γεωργιάδη, Ι.Ζαχαρόπουλος) Αθήνα, 1989²
- Watkin** David, *A History of WESTERN ARCHITECTURE*, (Laurence King) London, 1996²
- Winckelmann** J. J., Σκέψεις για τη Μίμηση των Ελληνικών Έργων στη Ζωγραφική και τη Γλυπτική, (μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλου, Ίνδικτος) Αθήνα, 1996
- Windelband** W. – **Heimsoeth** H., *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, (μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Μ.Ι.Ε.Τ.) Αθήνα, 1986
- Wittgenstein** Ludwig, *Tractatus – Logico - Philosophicus*, (μτφρ. Θανάσης Κιτσόπουλος, Παπαζήση) Αθήνα, 1978
- , *Στοχασμοί*, (μτφρ. Κώστας Κωβαίος, Στιγμή) Αθήνα, 2007
- Zeller** Eduard – **Nestle** Wilhelm, (μτφρ. Χ.Θεοδωρίδη, Εστία) Αθήνα, 1988
- Αθήνα – Μόναχο**, *Τέχνη και Πολιτισμός στη νέα Ελλάδα*, [(κατ.) Εθνική Πινακοθήκη (5/4 – 3/7/2000)] Αθήνα, 2000
- Ανδρόνικος** Μανόλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη*, (Νεφέλη) Αθήνα, 1986
- Βασιλάκος** Νίκος, *Η Μεταφυσική του Ντε Κίρικο στην Ποίηση*, (ύψιλον/βιβλία) Αθήνα, 1998
- , *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο –ο μέγας μεταφυσικός*, (ύψιλον/βιβλία) Αθήνα, 1986
- Γερμανοί Εξπρεσιονιστές –Συλλογή** Buchheim, [Εθνική Πινακοθήκη (7 Οκτ. –10 Δεκ. 1985), Buchheim –Verlag, Feldafing] c1985
- Δασκαλοθανάσης** Νίκος, *Η Ζωγραφική του Giorgio De Chirico*, (opera) Αθήνα, 2001.
- Ηράκλειτος από την Έφεσο**, (μτφρ.Φώτη Μπασουκέα, Γαβριηλίδης) Αθήνα, 1988

- Ηράκλειτος –Άπαντα**, (μτφρ. Τάσος Φάλλκος-Αρβανιτάκης, Ζήτρος) Θεσ/νίκη, 1999
- Θεσσαλικό Σιδηρόδρομο και Τζιόρτζιο ντε Κίρικο** – Πρακτικά ημερίδας/ 4
Απρ.1993, (Δημοτικό Κέντρο Ιστορικών Ερευνών/ Τεκμηρίωσης/ Αρχείων και
Εκθεμάτων) Βόλος, 1995
- Κολιόπουλος Γιάννης**: «Το θέατρο του ύπνου – Τα όνειρα», *Scientific American* (ελλ.
έκδ.), Ιανουάριος 1999, τευχ.1, том.1
- Λασιθιωτάκη Λίζυ-Ελένη Κ.**, *Ο Σαρτρ και οι δρόμοι της Ελευθερίας*, (Ε.Λ.Ι.Α.)
Αθήνα, 1981
- Λιαπής Βάιος**, *Άγνωστος Θεός –Όρια της ανθρώπινης γνώσης στους Προσωκρατικούς
και στον Οιδίποδα Τύραννο*, (Στιγμή) Αθήνα, 2003
- Λοϊζίδη Νίκη**, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, (Νεφέλη)
Αθήνα, 1987
- , *Ο Υπερρεαλισμός στη Νεοελληνική Τέχνη - Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*,
(Νεφέλη) Αθήνα, 1984
- , *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, (Νεφέλη) Αθήνα, 1992
- Λυδάκης Στέλιος**, *Βολονάκης*, (Αδάμ) Αθήνα, 1997
- , *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, (Μέλισσα) Αθήνα, 1976
- Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.Χ.**, *Διαστάσεις του Ορατού –Η φιλοσοφία της τέχνης στο
έργο του Μ. Merleau-Ponty*, Αθήνα, 2002
- Μπαμπινιώτης Γεώργιος**, *Λεξικό*, (Κέντρο Λεξικολογίας) Αθήνα, 2004
- Νέκτα (Ομήρου Οδύσσειας Α)**, (μτφρ. Δ.Π.Παπαδίτσα - Ελένη Λαδιά, Αρμός) Αθήνα,
2004
- Όμηρος**, *Οδύσεια (Α,Β)*, (μτφρ. Ζήσιμος Σιδέρης, Ι.Ζαχαρόπουλος) Αθήνα, χ.χ.
- Όμηρος**, *Ιλιάδα (Α,Β)*, (μτφρ. Ο.Κομνηνού-Κακριδή, Ι.Ζαχαρόπουλος) Αθήνα, χ.χ.
- Ο Giorgio de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος**, [Κουτσομάλλης Κ., Ursino Μ. κ.ά.
(επιμ.), Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Άνδρος) και Κέντρο Τέχνης Giorgio de Chirico -
Ίδρυμα Ν. & Ε. Πορφυρογένη (Βόλος & Αγριά Βόλου), Umberto Allemandi & C.] 1995
- Πάπυρος–Larousse–Britannica**, (64 τόμοι)1996
- Πικιώνης Δημήτρης**, *Κείμενα*, (επιμ. Αγνή Πικιώνη & Μιχ. Παρούσης, Μ.Ι.Ε.Τ.)
Αθήνα, 1987
- Πλάτων**, *Θεαίτητος –ή περί επιστήμης*, (μτφρ. Ομάδα Φιλολόγων, Κάκτος) Αθήνα, 1993
- , *Πολιτεία (Α/Β)*, (προλ. Ευάγγελος Παπανούτσος, εισ.-μτφρ.-σχολ. Ιωάννης
Γρυπάρης, εκδ. Ζαχαρόπουλου) Αθήνα, 1977.
- , *Σοφιστής*, (μτφρ. Δημ. Γληνός, εκδ. Ζαχαρόπουλου) Αθήνα, 1976
- , *Φαίδων – Πρωταγόρας*, (μτφρ. Ευ. Παπανούτσος – Β. Τατάκης, εκδ.
Ζαχαρόπουλου) Αθήνα, 1978
- Πλάτωνος**, *Συμπόσιον*, (κειμ.-μτφρ.-ερμ. Ιωάννου Συκουτρή, Βιβλιοπωλείον της
'Εστίας') Αθήνα, 1986⁸
- Πλάτωνος**, *Τιμαίος*, (μτφρ. Παύλου Γρατσιάτου, Φέξη) Αθήνα, 1911
- Σοφοκλής**, *Αντιγόνη-Ηλέκτρα-Αίας*, (μτφρ. Κ.Μάνος κ.ά., εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος)
Αθήνα, χ.χ.
- Χαρτοκόλλης Πέτρος**: «Χρόνος και Όνειρο», *Αρχαιολογία*, τευχ. 81, Δεκέμβριος 2001
- Χρυσανθόπουλος Μιχάλης**: «Η Λειτουργία του Χρόνου στα Όνειρα της Λογοτεχνίας –
Βιζυηνός και Παπαδιαμάντης», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τευχ.80, Ιουλ.-Αυγ.-Σεπτ. 2001
- Blyth Alstair Ian**, *bacavia–melancholy–stimmung*, [http:// dialognaporoge.blogspot.com
/2009/08/Blyth.html](http://dialognaporoge.blogspot.com/2009/08/Blyth.html)
- Samoilă Ștefan Georghe**, *Brancusi and Mathematics Interferences*, [http//
journal.aplimat.com /volume 2-2009 / journal.volume 2/ Number I /Samoila.pdf](http://journal.aplimat.com/volume2-2009/journal.volume2/NumberI/Samoila.pdf)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εισαγωγή	5-10
Περί «ελληνικής» ιδέας	11-21
Αθήνα - Μόναχο: τόποι «παράδοσης» και «νεωτερισμού»	22-33
Ιταλία, Παρίσι και Φεράρα: ο δρόμος	34-44
Η Avant-garde και ο «υπερ-αιώνια-κλασικός» δαίμων	45-52
Η θέαση της Αντικειμενικότητας: «αρχές» και «τέλος»	53-81
Επίλογος	82-86
Βιβλιογραφία	87-97
