

ARTHUR C. DANTO

Η μεταμόρφωση του κοινότοπου

Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	17
I Έργα τέχνης και απλά πραγματικά αντικείμενα	19
II Περιεχόμενο και αιτιότητα	69
III Φιλοσοφία και τέχνη	101
IV Αισθητική και έργο τέχνης	155
V Ερμηνεία και ταύτιση	193
VI Έργα τέχνης και απλές αναπαραστάσεις	225
VII Μεταφορά, έκφραση και ύφος	271
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	339

II

Περιεχόμενο και αιτιότητα

Το γεγονός ότι υπάρχουν έργα τέχνης που δύσκολα διακρίνονται μεταξύ τους, τουλάχιστον με το μάτι ή την ακοή, αποδείχθηκε από τη συμπαράθεση των κόκκινων τετραγώνων με την οποία ξεκινήσαμε αυτή την πραγμάτευση. Νομίζω όμως ότι αυτή η πιθανότητα αναγνωρίστηκε για πρώτη φορά, σε σχέση με τα λογοτεχνικά έργα, από τον Borges, ο οποίος είχε την τιμή να την ανακαλύψει στο αριστούργημά του *Πιερ Μενάρ, συγγραφέας του Κιχώτη*. Εκεί περιγράφει δύο αποσπάσματα από λογοτεχνικά έργα, το ένα από τα οποία είναι ένα κομμάτι από τον *Δον Κιχώτη* του Cervantes, και το άλλο, αν και μοιάζει απόλυτα ως προς τον τρόπο γραφής με το πρώτο –τόσο πολύ, ώστε θα μπορούσε να θεωρηθεί αντίγραφο του–, έχει γραφτεί από τον Πιερ Μενάρ και όχι από τον Cervantes.

Σε αυτό το σημείο τίθεται ένα γνωστό μεταφυσικό πρόβλημα που αφορά την ταυτότητα ενός έργου τέχνης. Μπορούμε να καταστήσουμε σαφέστερο το πρόβλημα αυτό αν εξετάσουμε τη σχέση ανάμεσα σε ένα ποίημα και στα διαφορετικά τυπωμένα αντίτυπά του: Το ποίημα είναι ταυτόσημο με τα αντίτυπά του, ή έχει μια ιδιαίτερη ταυτότητα; Μπορώ, για παράδειγμα, να κάψω ένα αντίτυπο του βιβλίου στο οποίο είναι τυπωμένο ένα ποίημα, αλλά δεν είναι καθόλου σίγουρο ότι με αυτό τον τρόπο καίω και το ποίημα, εφόσον είναι σαφές ότι η καταστροφή της σελίδας δεν ισοδυναμεί με την καταστροφή του ποιήματος. Και μολοντί το ποίημα αυτό υπάρχει και αλλού, ας πούμε σε ένα άλλο αντίτυπο, δεν μπορεί να είναι ταυτόσημο με το συγκεκριμένο αντίτυπο. Για τον ίδιο λόγο δεν μπορεί να είναι ταυτόσημο με τις σελίδες που μόλις

έκαψα. Γεγονός το οποίο συνεπάγεται ότι η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο ποίημα και στα αντίτυπά του είναι κατά κάποιον τρόπο της ίδιας τάξης με τη σχέση ανάμεσα σε μια πλατωνική μορφή και στα παραδείγματα με τα οποία αυτή εκδηλώνεται: Ο Πλάτωνας πίστευε ότι η καταστροφή των παραδειγμάτων αφήνει ανεπηρέαστη τη μορφή (οι μορφές είναι λογικά άφθαρτες, επειδή είναι αιώνιες). Κατά συνέπεια, βάσει ενός παράλληλου συλλογισμού, το Ποίημα Καθαυτό εμφανίζεται ως λογικά άκαυτο. Πολλοί ποιητές και φιλόσοφοι συχνά θεώρησαν ότι τα έργα τέχνης έχουν αμυδρή σχέση με τις υλικές ενσαρκώσεις τους. Αρκεί να σκεφτεί κανείς, για παράδειγμα, τον τρόπο με τον οποίο ο Ροκαντέν, προς το τέλος της *Navτίας* του Sartre, σχεδιάζει να ξαναδώσει στη ζωή του τη χαμένη της αυθεντικότητας δημιουργώντας ένα Έργο Τέχνης –ένα μυθιστόρημα στην προκειμένη περίπτωση–, επειδή θεωρεί ότι τα έργα τέχνης ξεφεύγουν από τα σημαντικά απρόοπτα της ύπαρξης και τοποθετούνται σε έναν ιδιαίτερο χώρο που εξυψώνεται πάνω από την καθημερινή ζωή. Ο Ροκαντέν, ακούγοντας σε ένα δίσκο το μάλλον ελαφρύ τραγούδι «One of these Days», παρατηρεί ότι ο δίσκος είναι χαραγμένος, αλλά όχι και το τραγούδι, το οποίο υπάρχει ανεξάρτητα από τις αμέτρητες ακροάσεις αυτού του δίσκου ή άλλων πανομοιότυπων δίσκων, και δεν έχει φθαρεί όπως αυτοί. Ο δημιουργός, όπως και ο ερμηνευτής του τραγουδιού, κατά κάποιον τρόπο έχουν διασωθεί.

Η άποψη αυτή είναι ευρέως διαδεδομένη, προσιδιάζει σε όλα τα έργα τέχνης και είναι η εξής: Μπορώ να πετάξω μια ώριμη ντομάτα στον άντρα που παίζει τον Άμλετ, αλλά δεν μπορώ να πετύχω τον ίδιο τον Άμλετ, και όταν κάποιος από τους θεατές θεωρούν αυτή την ενέργειά μου τόσο κωμική όσο έλπιζα ότι θα τη θεωρούσαν όταν πέταξα την ντομάτα περιγελούν τον άτυχο ηθοποιό και όχι τον Άμλετ, του οποίου η υπόληψη δεν θίγεται από την προσβολή, και το μόνο που μπορεί να τον θίξει είναι κάποιες επιθέσεις ανάλογες με αυτές του Λαέρτη. Ο Yeats πιστεύει ότι μπορεί να γλιτώσει από τη μεταβλητότητα της φύσης αν μεταμορφωθεί σε έργο τέχνης –«Once out of nature I shall never take my form / From any natural thing» [«Αν καταφέρω και ξεφύγω από τη φύση, ποτέ δεν θα δανειστώ τη μορφή μου / από κάτι που να 'ναι φυσικό»]–, και σκιαγραφεί την ίδια ακριβώς αντίθεση ανάμεσα στον αεικίνητο και γεμάτο σεξουαλικότητα κόσμο της άμπωτης και της πλημμυρίδας και στο αμετάβλητο βασίλειο της τέχνης. Ο Keats ασχολείται αριστοτε-

χνικά με το ίδιο θέμα στην «Ωδή στην ελληνική υδρία», όπου μιλάει για μελωδίες που κανείς δεν μπορεί να ακούσει (εκτός από την Κόρη και τον Εραστή) και για την αιώνως αδιακόρευτη νύφη. Ο Schopenhauer εξυμνεί την τέχνη κινούμενος στο ίδιο κλίμα, καθώς τη θεωρεί μια φυγή από τις επιταγές της βούλησης, μια φυγή προς το βασίλειο των μορφών, των οποίων η οντολογική αφθαρσία δεν διαφέρει από αυτήν των αντίστοιχων πλατωνικών: «Η τέχνη, έργο της διάνοιας, επαναλαμβάνει και αναπαράγει τις αιώνιες ιδέες τις οποίες συλλαμβάνει μέσω του καθαρού στοχασμού, δηλαδή τον ουσιώδη και διαρκή χαρακτήρα όλων των φαινομένων του κόσμου» γράφει εγκωμιαστικά ο γερμανός φιλόσοφος. Και η ειρωνεία είναι ότι όλες αυτές οι εξυμνητικές θεωρίες αποδίδουν στα έργα τέχνης τις ίδιες εξαιρετικές ιδιότητες για την απουσία των οποίων τα κατηγορούσε ο Πλάτωνας, ο οποίος, αντίθετα, αποδεχόταν την παρουσία τους στις μορφές. Για την ώρα όμως θα ήθελα απλώς να επισημάνω ότι η σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε ένα τραγούδι και στις ηχογραφήσεις του είναι ίδια με αυτήν που υπάρχει ανάμεσα σε ένα μετεωρολογικό δελτίο και στις δικές του ηχογραφήσεις: ότι το ψεύτικο δόντι που κατασκευάζει ένας έλληνας χρυσοχός, επειδή ακριβώς είναι ένα ψεύτικο δόντι, δεν είναι περισσότερο φυσικό αντικείμενο από οποιοδήποτε άλλο προϊόν της επαγγελματικής δεξιότητας του· και, τέλος, ότι το πρόβλημα που ανακύπτει από το ποίημα και τις διάφορες ανατυπώσεις του θα μπορούσε να ανακύψει και από ένα φυλλάδιο του Υπουργείου Γεωργίας όσον αφορά το φύλο των κοτόπουλων («Μπορείς να κάψεις ένα από αυτά τα καταραμένα φυλλάδια, αλλά δεν μπορείς να κάψεις την ίδια την αναφορά» θα μπορούσε να πει ένας αγρότης από το Βερμόντ). Και είναι πιθανόν όλα αυτά να επαναφέρουν το επίμαχο ζήτημα του καθεστώτος που διέπει τις ατομικές και καθολικές ιδιότητες. Σε κάθε περίπτωση είναι γεγονός ότι τα δύο έργα που εξομοίωσε ο Borges, αυτό του Cervantes και αυτό του Μενάρ, μπορούν να δημιουργήσουν δύο τάξεις πανομοιότυπων αντιτύπων, η μία από τις οποίες θα είναι αυτή με τα αντίτυπα του έργου του Cervantes, και η άλλη αυτή με τα αντίτυπα του έργου του Μενάρ. Τότε όμως θα επρόκειτο για τα αντίτυπα δύο εντελώς διαφορετικών έργων, έστω και αν θα ήταν πολύ εύκολο να μπερδέψει κάποιος το αντίτυπο του Cervantes με εκείνο του Μενάρ. Δύο αντίτυπα του έργου του Cervantes είναι αντίγραφα του ίδιου έργου, και το ίδιο ισχύει και για τα αντίτυπα του έργου του Μενάρ. Όμως ένα αντίτυπο του Cervantes και ένα αντίτυ-

πο του Μενάρ είναι αντίγραφα δύο διαφορετικών έργων, έστω και αν μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους όσο και δύο αντίτυπα του ίδιου έργου. Το ερώτημα λοιπόν είναι το εξής: Τι είναι αυτό που τα κάνει αντίτυπα δύο διαφορετικών έργων; Σύμφωνα με τη θεωρία του Leibniz, αν δύο πράγματα έχουν τις ίδιες ιδιότητες είναι ταυτόσημα, και αυτή η ταυτοσημία σημαίνει ότι, για κάθε ιδιότητα *I*, το *a* είναι ταυτόσημο με το *b* αν, κάθε φορά που το *a* ισοδυναμεί με το *I*, ισοδυναμεί και το *b* με το *I*. Κατά συνέπεια, αν τα συγκεκριμένα έργα έχουν τις ίδιες ιδιότητες, πρέπει να είναι ταυτόσημα. Ο Borges όμως αποδεικνύει ότι αυτό δεν ισχύει. Οι μόνες κοινές ιδιότητες που διαθέτουν είναι αυτές που μπορεί να αναγνωρίσει κανείς οπτικά. Τόσο το χειρότερο λοιπόν για εκείνες τις ιδιότητες που σχετίζονται με την οπτική λειτουργία όταν τις επικαλούμαστε για να αναγνωρίσουμε ένα έργο τέχνης. Και το παράδειγμα του Borges έχει ως φιλοσοφική συνέπεια να μας αναγκάσει να αποστρέψουμε το βλέμμα μας από την επιφάνεια των πραγμάτων και να αναρωτηθούμε σε τι συνίσταται η διαφορά μεταξύ διαφορετικών έργων, αν όχι στις επιφανειακές ιδιότητες.

Ο Borges μάς πληροφορεί ότι ο *Κιχώτης* του Μενάρ είναι απείρως πιο εκλεπτυσμένος από τον *Κιχώτη* του Cervantes, ο οποίος είναι απείρως πιο ανεπεξέργαστος από το αντίγραφό του, μολονότι κάθε λέξη την οποία περιέχει η εκδοχή του Μενάρ μπορούμε να τη βρούμε σε αυτήν του Cervantes, και μάλιστα ακριβώς στο αντίστοιχο σημείο. Ο Cervantes «αντιπαραθέτει στα ιπποτικά μυθιστορήματα τη φτωχή* επαρχιακή πραγματικότητα της χώρας του». Ο Μενάρ, από την πλευρά του (από την πλευρά του!), επιλέγει ως δική του πραγματικότητα «τη χώρα της Κάρμεν την εποχή του Λεπάντο** και του Lope de Vega». Πρόκειται βέβαια για περιγραφές που αφορούν τον ίδιο τόπο και χρόνο, αλλά ο τρόπος αναφοράς σε αυτούς ανήκει σε διαφορετικές

* Στο πρωτότυπο κείμενο του Borges χρησιμοποιείται ο όρος «pobra», ο οποίος στην αγγλική γλώσσα έχει μεταφραστεί με τον όρο «tawdry» (= «ασήμαντος», «ανάξιος»), ίσως σε μια προσπάθεια επιτακτικής μεθερμηνείας της λέξης «φτωχός» εκ μέρους του μεταφραστή (δεν γνωρίζουμε αν η αγγλική μετάφραση ανήκει στον ίδιο τον Danto ή σε κάποιον άλλο μεταφραστή, εφόσον δεν υπάρχει παραπομπή). (Σ.τ.Μ.)

** Φραγκική ονομασία της Ναυπάκτου. Είναι ενδιαφέρον να θυμηθούμε ότι ο Cervantes πολέμησε στη ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), όπου και τραυματίστηκε σοβαρά στο αριστερό του χέρι, με αποτέλεσμα να μην μπορέσει να το ξαναχρησιμοποιήσει για την υπόλοιπη ζωή του. (Σ.τ.Μ.)

εποχές: Θα ήταν αδιανόητο για τον Cervantes να αναφερθεί στην Ισπανία ως «χώρα της Κάρμεν», εφόσον η Κάρμεν είναι ένα λογοτεχνικό πρόσωπο του 19ου αιώνα, οικείο στον Μενάρ. Και η έκφραση «φτωχή επαρχιακή πραγματικότητα της χώρας του» είναι ένας εσφαλμένος χαρακτηρισμός στην περίπτωση του βιβλίου του Μενάρ, εφόσον η χώρα στην οποία αναφέρεται είναι η Ισπανία, και ο Μενάρ ήταν Γάλλος. Επίσης θα ήταν γελοίο εκ μέρους του Μενάρ να αντιτεθεί στα ιπποτικά μυθιστορήματα, αφού αυτό το λογοτεχνικό είδος είχε καταργηθεί εδώ και πολύ καιρό, και μάλιστα από τον ίδιο τον Cervantes. Και αν ο Μενάρ ήθελε ίσως να κάνει μια έμμεση αναφορά στη *Σαλαμπό** ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ιστορικού μυθιστορήματος, δεν θα μπορούσαμε να αποδώσουμε παρόμοια πρόθεση στον Cervantes, ο οποίος εξάλλου ήταν σύγχρονος του Shakespeare. «Η αντίθεση όσον αφορά το ύφος είναι εξίσου έντονη» γράφει ο Borges, και συνεχίζει: «Το αρχαϊζον –και τελείως ανοίκειο τελικά– ύφος του Μενάρ πάσχει από κάποια επιτήδευση. Αυτό δεν ισχύει για τον πρόδρομό του, ο οποίος χειρίζεται με ευκολία την καθομιλούμενη ισπανική γλώσσα της εποχής του». Και αν ο Μενάρ είχε ζήσει αρκετά ώστε να ολοκληρώσει τον δικό του (δικό του!) *Δον Κιχώτη*, θα ήταν αναγκασμένος να εφεύρει έναν επιπλέον χαρακτήρα από αυτούς που δημιούργησε η φαντασία του Cervantes, δηλαδή το συγγραφέα του «Αυτοβιογραφικού αποσπάσματος» (τίτλος ο οποίος μπορεί να αποδοθεί μόνο στην περίπτωση του Μενάρ). Και ούτω καθεξής. Δεν είναι μόνο ότι τα βιβλία γράφτηκαν σε διαφορετικές εποχές, από διαφορετικούς συγγραφείς, με διαφορετική εθνικότητα και διαφορετικές λογοτεχνικές προθέσεις: Τα γεγονότα αυτά δεν είναι εξωτερικά, εφόσον μας επιτρέπουν να προσδιορίσουμε το χαρακτήρα των έργων και να τα διαχωρίσουμε, παρά την ταυτοσημία της γραφής τους. Με άλλα λόγια, τα έργα εν μέρει συνίστανται από τη θέση που κατέχουν στην ιστορία της λογοτεχνίας, όπως και από τη σχέση τους με τους συγγραφείς τους. Και καθώς όλα αυτά πολλές φορές δεν λαμβάνονται υπόψη από τους κριτικούς, οι οποίοι μας προτρέπουν να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στο ίδιο το έργο, η συμβολή του Borges στην οντολογία της τέχνης είναι τεράστια: Δεν μπορού-

* Μυθιστόρημα του Gustave Flaubert του 1862, το οποίο αναφέρεται στον πόλεμο της Καρχηδόνας εναντίον των στασιαστών στρατιωτών της, ύστερα από τον Πρώτο Καρχηδονιακό Πόλεμο. (Σ.τ.Μ.)

με να απομονώσουμε αυτούς τους παράγοντες από το έργο, εφόσον διαπερνούν την ίδια την ουσία του. Έτσι λοιπόν, παρά τις ομοιότητες στη γραφή, πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικά έργα. Και αξίζει να αναρωτηθούμε πώς το κατηγορητήριο εναντίον της αποκαλούμενης «πλάνης της πρόθεσης» θα επιβιώσει του λογοτεχνικού επιτεύγματος του Μενάρ.

Ας εξετάσουμε για λίγο τη σχέση που συνδέει τα δύο έργα, χωρίς να λάβουμε υπόψη την απόλυτη οπτική τους ομοιότητα. Κατ' αρχάς, σε αντίθεση με όσα διαπιστώσαμε όσον αφορά τη σειρά των κόκκινων τετραγώνων –καθένα από τα οποία μπορεί να είναι μια ανεξάρτητη δημιουργία, υπό την έννοια ότι ο καλλιτέχνης που ζωγράφισε την «Ψυχική κατάσταση του Kierkegaard» δεν γνώριζε, για παράδειγμα, το έργο «Η διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας από τους Ισραηλίτες», και ως εκ τούτου οι εξωτερικές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα οφείλονται σε καθαρή σύμπτωση–, το έργο του Μενάρ δεν είναι ένα θαύμα που οφείλεται σε σύμπτωση: Η προϋπαρξη του έργου του Cervantes συμβάλλει στην εξήγηση του έργου του Μενάρ. Επιπλέον ο Μενάρ έχει συνείδηση της ύπαρξης του προδρομού του ως προδρομού του: Η δική του περίπτωση διαφέρει από εκείνη του Rodin, ο οποίος ανακάλυψε ότι μία από τις «Σκιές» του στο έργο «Πύλη της Κολάσεως» ήταν ακριβές αντίγραφο, παρότι είχε υποστεί μια στροφή ενενήντα μοιρών, της μορφής του Αδάμ στην οροφή του παρεκκλησίου της Σιζτίνα, την οποία ο Rodin είχε θαυμάσει και σχεδιάσει σαράντα χρόνια πριν, στη διάρκεια ενός καλλιτεχνικού προσκυνήματος στην Ιταλία. Ο Μενάρ δεν ανακάλυψε ότι αυτό που είχε γράψει ήταν λέξη προς λέξη αυτό που είχε γράψει ο Cervantes. Σκοπός του ήταν να ξαναδημιουργήσει ένα έργο το οποίο γνώριζε ήδη πολύ καλά. Έτσι παρήγαγε ένα έργο, το δικό του έργο. Συνεπώς δεν πρόκειται για ένα αντίγραφο, εφόσον οποιοσδήποτε τρελός θα μπορούσε να αντιγράψει το έργο του Cervantes, με αποτέλεσμα αυτό το αντίγραφο να μην έχει άλλη λογοτεχνική αξία από εκείνη του πρωτοτύπου. Το μόνο που θα χρειαζόταν είναι η επιδεξιότητα την οποία απαιτεί μια ανατύπωση: Ο αντιγραφείς θα ήταν απλώς ένας μηχανισμός αναπαραγωγής, όπως ένα φωτοτυπικό μηχάνημα, και δεν θα χρειαζόταν να έχει το παραμικρό λογοτεχνικό ταλέντο, ενώ η πράξη του Μενάρ αποτελεί ένα εκπληκτικό λογοτεχνικό επίτευγμα.

Η λογοκλοπή ενός τόσο περιώνυμου έργου θα ήταν εξίσου αφελής με την απόπειρα κάποιου να πείσει το δούκα του Ουέλινγκτον ότι αυτός είναι ο δούκας του Ουέλινγκτον – θα κατέληγε σε φιάσκο. Το αναγνωστικό κοινό του έργου του Μενάρ θα πρέπει να αποτελείται από εκλεπτυσμένους αναγνώστες, οι οποίοι, διαβάζοντας το έργο του, θα συνειδητοποιήσουν ότι αυτό αναφέρεται σε μια πραγματικότητα που ήδη εμπεριέχει το έργο του Cervantes ως ιστορικό χαρακτηριστικό, έτσι ώστε η αναφορά στο πρωιμότερο έργο να αποτελεί μέρος του θέματος του υστερότερου. Επίσης το έργο του Μενάρ δεν πρέπει να θεωρηθεί ούτε ως παραπομπή στο πρωτότυπο. Πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε ένα αντίγραφο και σε μια παραπομπή, από την άποψη ότι το αντίγραφο, όπως έχω ήδη σημειώσει, απλώς αντικαθιστά το πρωτότυπο και κληρονομεί τη δομή και τη σχέση του με τον κόσμο. Όταν πολλά άτομα λαμβάνουν αντίγραφα της ίδιας επιστολής, στην πραγματικότητα λαμβάνουν την ίδια επιστολή, και όλα έχουν την ίδια σχέση με την πληροφορία που αυτή περιέχει. Όταν όμως κάποιος από αυτά, σε μια δική του επιστολή, παραθέσει ένα απόσπασμα της πρώτης επιστολής, αυτό που γράφει δεν είναι ένα αντίγραφο, εφόσον δηλώνει μάλλον την επιστολή παρά αυτά που δηλώνει η ίδια η επιστολή, και κατά συνέπεια έχει διαφορετικό θέμα, και ως εκ τούτου διαφορετικό νόημα. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι οι παραπομπές δεν διαθέτουν τις ιδιότητες που διαθέτει αυτό στο οποίο παραπέμπουν: *Δείχνουν* κάτι που έχει αυτές τις ιδιότητες, χωρίς οι ίδιες να τις διαθέτουν. Μια παραπομπή δεν μπορεί να είναι σπινθηροβόλα, εμβριθής, πνευματώδης ή εύστοχη. Και αν είναι όλα αυτά, τότε οι εν λόγω ιδιότητες σχετίζονται με τις συνθήκες της παραπομπής και όχι με τα αποσπάσματα που παρατίθενται. Πράγματι, υπάρχουν θεωρίες σχετικά με τις παραπομπές που υποστηρίζουν ότι δεν διαθέτουν καμία σημασιολογική δομή, και ότι απλώς εκθέτουν αυτό το οποίο περιέχεται στο χώρο που ορίζεται από τα εισαγωγικά, κατονομάζοντας, κατά κάποιον τρόπο, το παρατιθέμενο απόσπασμα. Αλλά ένα *όνομα* δεν διαθέτει δομή, ή τουλάχιστον διαθέτει μια δομή διαφορετική από εκείνο το οποίο κατονομάζει. Σε κάθε περίπτωση, αν ο Μενάρ έκανε παραπομπή στο έργο του Cervantes, το θέμα του βιβλίου του θα ήταν αποκλειστικά το βιβλίο του ισπανού συγγραφέα, και όχι «η χώρα της Κάρμεν την εποχή του Λεπάντο και του Lope de Vega». Εξάλλου το έργο του δεν μπορεί εύκολα να εξομοιωθεί με μια απομίμηση, τουλάχιστον αν δεχτούμε

την επαγωγή ότι ένα *χ* κατ' απομίμηση δεν ισοδυναμεί με το *χ*. Ο Cervantes είχε μιμητές και επιγόνους, στους οποίους απάντησε με οργή και θλίψη στο δεύτερο μέρος του αριστουργήματός του. Σίγουρα όμως ο Μενάρ δεν ήταν ένας από αυτούς. Ούτε το έργο του είναι ένας *Δον Κιχώτης* κατ' απομίμηση: Είναι ένας πραγματικός *Δον Κιχώτης*, ο οποίος όμως ανήκει μάλλον στον Μενάρ παρά στον Cervantes. Και κατά βάθος είναι ένα εξαιρετικά πρωτότυπο έργο, τόσο πρωτότυπο, που θα ήταν υπερβολικά δύσκολο να βρούμε έναν προάγγελό του σε ολόκληρη την ιστορία της λογοτεχνίας. Ποιος πριν από τον Μενάρ θα είχε το θάρρος να επιχειρήσει να ξαναδημιουργήσει, βασιζόμενος στη δημιουργική του παρόρμηση, ένα έργο το οποίο πηγάζει από τόσο διαφορετική παρόρμηση και τόσο διαφορετική εποχή, και είναι δημιούργημα ενός τόσο διαφορετικού και κατά κάποιον τρόπο τόσο λιγότερο εκλεπτυσμένου καλλιτέχνη; Αξίζει τον κόπο να θυμηθούμε άλλον έναν τρελό λόγο του Borges, που τον συναντάμε στις *Αφηγήσεις του Μπούστος Ντομέκ* και ο οποίος εφαρμόζει και γενικεύει την αρχή που ο Borges ονομάζει «διεύρυνση της μονάδας». Η αρχή αυτή είναι περίπου η εξής: Ο Eliot δανείστηκε ολόκληρους στίχους από άλλους ποιητές και τους ενσωμάτωσε στο δικό του έργο, όπως επίσης και ο Pound δανείστηκε εκτεταμένα αποσπάσματα από τον Όμηρο και τα ενσωμάτωσε στο έργο του *Cantos*. Ο ήρωας του Borges προχώρησε ακόμα περισσότερο, εφόσον επανέλαβε ολόκληρα έργα, όπως τους *Γενναίους καπετάνιους [Captains Courageous]* ή τον *Χάκλμπερι Φιν*. Βέβαια μπορεί κάποιος να αναρωτηθεί σε ποιο έργο του τα ενσωμάτωσε, και νομίζω ότι αυτό που θα απέμενε αν αφαιρούσαμε τον *Χάκλμπερι Φιν* από τον δικό του *Χάκλμπερι Φιν* θα ήταν απλώς η αρχή της διεύρυνσης. Πράγματι, το ταλέντο αυτού του συγγραφέα εξαντλείται στην ικανότητα επιλογής που διαθέτει. Επαναλαμβάνει ολόκληρα τα έργα, ενώ ο Μενάρ συνέγραψε ένα νέο έργο, και η διαφορά κλίμακας γίνεται σαφής από το γεγονός ότι ο Μενάρ δεν μπόρεσε να προχωρήσει πέρα από ένα απόσπασμα.

Τελικά νομίζω ότι το έργο του Μενάρ δεν μπορεί να θεωρηθεί ως επανάληψη του έργου του Cervantes. Το γεγονός και μόνον ότι δύο έργα μοιάζουν μεταξύ τους δεν σημαίνει ότι ο δημιουργός του ενός επαναλαμβάνει το δημιουργό του άλλου. Ο ζωγράφος David Burluk μου είπε κάποτε ότι ζωγράφιζε τα πράγματα που αγαπούσε – τη γυναίκα του, τους φίλους του, την περιοχή του Λονγκ Άιλαντ όπου ζούσε. Επίσης του άρεσαν ορισμένα ζωγραφικά έργα,

μεταξύ των οποίων η «Πωλήτρια γαρίδων» του Hogarth, έργο το οποίο ζωγράφισε πολλές φορές. Οι πίνακες αυτοί απεικονίζουν την «Πωλήτρια γαρίδων» με τον ίδιο τρόπο που άλλοι πίνακες απεικονίζουν απόψεις του κόλπου του Χάμπτον. Ας υποθέσουμε λοιπόν ότι ο Burliuk αγαπούσε έναν από τους δικούς του πίνακες τόσο όσο αγαπούσε τους πίνακες του Hogarth, και ότι ζωγράφισε το δικό του έργο «Προσωπογραφία της Λίντα»* στο ίδιο πνεύμα που ζωγράφισε την «Πωλήτρια γαρίδων». Σίγουρα αγαπούσε τη Leda, εφόσον τη ζωγράφισε, και επίσης αγαπούσε τον πίνακα που απεικόνιζε τη Leda, εφόσον και αυτόν τον ζωγράφισε. Θα ήταν όμως δύσκολο να πούμε ότι επαναλαμβάνει τον εαυτό του, εφόσον ο πρώτος πίνακας είναι το θέμα του δεύτερου: Η έμπνευση λοιπόν του Burliuk δεν στέρεψε. Δεν μπορούμε επίσης να πούμε ότι αντιγράφει τον εαυτό του. Ένα αντίγραφο το κρίνουμε βάσει του βαθμού πιστότητάς του, κι αν κάποιος επιχειρούσε να επικρίνει έναν από αυτούς τους πίνακες που αναπαριστούν άλλους πίνακες για έλλειψη πιστότητας, ο Burliuk θα έβαζε τα γέλια. Το ζήτημα της πιστότητας δεν τίθεται όταν κάποιος πίνακας δεν έχει πρόθεση να είναι αντίγραφο. Το ζήτημα της έλλειψης πιστότητας, όπως κι εκείνο της πιστότητας, είναι άσχετο, αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο ο πίνακας που έχει ως θέμα την «Προσωπογραφία της Λίντα» να είναι απόλυτα όμοιος, μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια, με την ίδια την «Προσωπογραφία». Πρέπει να είμαστε εξαιρετικά προσεκτικοί όταν υποστηρίζουμε ότι ένας καλλιτέχνης επαναλαμβάνει τον εαυτό του ή κάποιον άλλο καλλιτέχνη. Η τελευταία σύνθεση του Schumann βασιζόταν σε ένα θέμα που, όπως έλεγε, του υπαγόρευσαν οι άγγελοι την ώρα που κοιμόταν, αλλά στην πραγματικότητα (;) ήταν το αργό μέρος του δικού του κονσέρτου για βιολί που είχε πρόσφατα δημοσιεύσει. (Είναι άραγε σύμπτωση το γεγονός ότι ο Schumann ασχολούνταν με ένα βιβλίο σχετικά με τις παραπομπές την εποχή της Zusammenbruch [κατάρρευσής] του;) Το «Τελευταίο ποίημα στη Γιούκι» του Robert Desnos –«J'ai tant rêné de toi que tu perds ta réalité» [«Και σ' ονειρεύτηκα πολύ, τόσο πολύ που εχάθη ως πραγματικά ήταν η μορφή σου»]– είναι απλώς, σύμφωνα με τη Mary Ann Caws, «μια εκ νέου μετάφραση στα γαλλικά της πρόχειρης και συντετημημένης μετάφρασης στα τσεχικά» του

* Αναφέρεται στη Leda Berryman. (Σ.τ.Μ.)

περίφημου πρωιμότερου ποιήματος που είχε γράψει για τη γαλλίδα ηθοποιό Yvonne George. Αυτό όμως σημαίνει ότι ο Desnos βρισκόταν σε κατάσταση παραληρήματος όταν, τη στιγμή που πέθαινε, έγραφε αυτό το ποίημα για τη Γιούκι –είτε νόμιζε ότι ήταν η Yvonne George είτε θεωρούσε ότι επρόκειτο για ένα νέο ποίημα–, ή *επρόκειτο όντως* για ένα νέο ποίημα, όπως στην περίπτωση του Μενάρ επρόκειτο για ένα νέο μυθιστόρημα; Αναφέρω τον Schumann και τον Desnos μαζί με τον Burluk για να δείξω ότι το πρόβλημα υπερβαίνει τις διαφορές μεταξύ των τεχνών.

Οι επαναλήψεις είναι εξοργιστικές, αλλά αυτό που πρέπει ουσιαστικά να μας απασχολήσει είναι αν οι περιπτώσεις που αναφέραμε πιο πάνω είναι όντως επαναλήψεις. Στην Ολλανδία του 17ου αιώνα οι καλλιτέχνες που ανακάλυπταν ότι ένα θέμα είχε εμπορική επιτυχία δεν δίσταζαν να το επαναλάβουν για εμπορικούς λόγους. Αυτή η αντιμετώπιση των έργων τέχνης ως εμπορικών προϊόντων φαίνεται να συνδέεται με ένα είδος αισχύνης, λες και υπάρχει κάποια ασυμβατότητα ανάμεσα στην αντίληψη περί καλλιτεχνικής αυθεντικότητας και στην εφαρμογή συνταγών. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Canaletto χρησιμοποιούσε ένα είδος συνταγής, αλλά μπορούμε επίσης να δούμε κάθε έργο του ως μια νέα καλλιτεχνική απάντηση στην έμπνευση που του προκαλούσε η Βενετία. Ο Morandi επανερχόταν συνεχώς στο ζωγραφικό θέμα που του είχε γίνει σχεδόν έμμονη ιδέα, και που δεν ήταν άλλο από τα μπουκάλια, αλλά μπορούμε να πούμε ότι ακολουθούσε κάποια συνταγή, ή ότι επαναλάμβανε τον εαυτό του; Ποια είναι η διαφορά ανάμεσα στον Morandi και στον Chagall, ο οποίος πολύ συχνά κατηγορήθηκε ότι είναι επαναληπτικός; Αυτή η μομφή δεν μπορεί να οφείλεται *μόνο* στο γεγονός ότι όλα τα έργα του Chagall μοιάζουν μεταξύ τους τόσο από μορφολογικής όσο και από θεματικής άποψης, διότι αυτό ισχύει και για τον Morandi.

Η περίπτωση του Μενάρ δεν μπορεί παρά να μας βοηθήσει να επιλύσουμε εν μέρει το πρόβλημά μας. Η προσεκτική παρατήρηση της σχέσης ανάμεσα στο έργο του και σε αυτό του Cervantes φέρνει στο φως τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες σχέσεις που συνδέουν την ταυτότητα ενός έργου και το χρόνο, τον τόπο και την προέλευση της δημιουργίας του, σε τέτοιο βαθμό που δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε την ταυτότητα του θέματος και του ύφους του εξαλείφοντας εντελώς την ιστορική διάσταση. Και στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα σε δύο φαινομενικά πανομοιό-

τυπα αντικείμενα, ανακαλύψαμε ορισμένα στοιχεία που άπτονται διαισθητικά της έννοιας του έργου τέχνης. Ωστόσο, στην περίπτωση του ζεύγους αντικειμένων με τα οποία ασχοληθήκαμε, και τα δύο αντικείμενα είναι, ή τουλάχιστον φαίνονται να είναι, έργα τέχνης, και το ερώτημα είναι αν η μελέτη αυτών των αντικειμένων διαφωτίζει πραγματικά το όριο που κυρίως μας αφορά – δηλαδή το όριο που διαχωρίζει οποιοδήποτε έργο τέχνης από ένα απλό αντικείμενο το οποίο, μολονότι μπορεί να του μοιάζει απόλυτα, συμβαίνει να μην είναι έργο τέχνης. Χάρη σε αυτήν τη σύντομη έρευνα, μάθαμε ίσως αρκετά ώστε να μπορέσουμε να αρχίσουμε να διακρίνουμε ορισμένα στοιχεία που σχετίζονται με το θέμα μας. Ας φανταστούμε άλλο ένα παράδειγμα προκειμένου να αποσαφηνίσουμε τα στοιχεία αυτά.

Ο Borges, χρησιμοποιώντας ένα μύθο που έμεινε στην ιστορία, απέδειξε ότι δύο πανομοιότυπα κείμενα μπορούν να αποτελέσουν δύο διαφορετικά, αν όχι αντιθετικά, λογοτεχνικά έργα. Στο συγκεκριμένο βιβλίο, ο Arthur C. Danto επεκτείνει στο σύνολο των καλλιτεχνικών πρακτικών το ερώτημα που προκύπτει από μία τέτοια «διανοητική εμπειρία»: Το ίδιο αντικείμενο μπορεί να είναι ταυτόχρονα μια κοινότοπη ρόδα ποδηλάτου αθλή και ένα έργο τέχνης (ο «Τροχός ποδηλάτου» του Marcel Duchamp), το οποίο εκτιμάται ακριβώς στο χρηματιστήριο των αισθητικών αξιών που ονομάζεται «κόσμος της τέχνης»; Μία τέτοια μεταμόρφωση αποδεικνύει ότι η ιδιαιτερότητα του έργου τέχνης δεν έγκειται σε υλικές ή αντιληπτικές, αθλή σε κατηγορικές ιδιότητες. Το έργο τέχνης διαθέτει μια προθεσιακή δομή, διότι, είτε είναι αναπαραστικό είτε όχι, αναφέρεται πάντα σε κάτι.

Το εγχείρημα του Danto, που ηθελημένα εξεληίσσεται βασιζόμενο σε υποθέσεις, παραδοξότητες και φανταστικές παραλήψεις, θα ξαφνιάσει με τη ζωντάνια, τη διασκεδαστική του διάθεση, αθλή και την προκλητικότητά του. Ωστόσο, ο αναγνώστης θα διαπιστώσει ότι, επειδή ακριβώς το βιβλίο αυτό βασίζεται σε βαθιά γνώση της κλασικής και σύγχρονης τέχνης, γι' αυτό κλονίζει τόσο αποτελεσματικά τις πλέον καθιερωμένες συνήθειες της αισθητικής σκέψης.

ISBN 960-375-659-8



9 789603 756590

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 3659