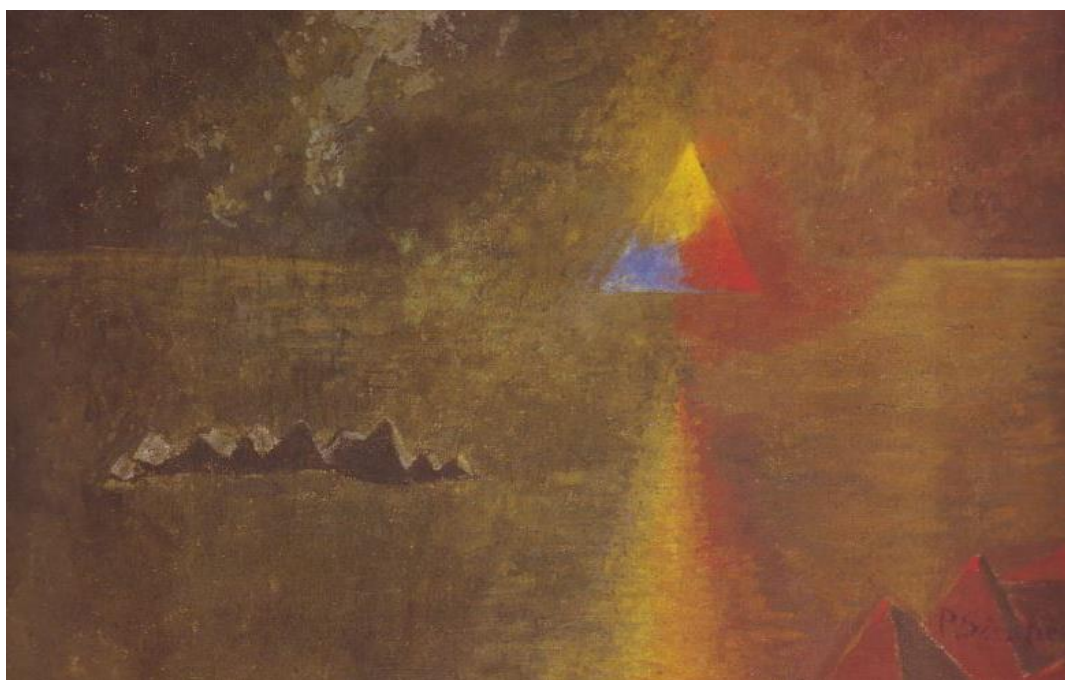


ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΑΚΗΣ

*Χρωματομουσικές θεωρίες στους κύκλους των συμβολιστών και
θεοσοφιστών καλλιτεχνών και διανοουμένων την περίοδο 1880–1914:
Ιδεολογικές προϋποθέσεις και πραγματώσεις.*

Α΄ Μέρος



Διδακτορική διατριβή

Επιβλέπων καθηγητής: Ε. Δ. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ

Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Ρέθυμνο 2021

Διδακτορική Διατριβή

Υποβλήθηκε στη Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας,
Πανεπιστήμιο Κρήτης. Ημερομηνία υποστήριξης διατριβής: 29/01/2021.

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Ευγένιος Μαθιόπουλος. Επιβλέπων καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Παναγιώτης Ιωάννου. Μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Αναστάσιος Χαμούλας. Μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, Πανεπιστήμιο Αθήνας.

Αρετή Αδαμοπούλου. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Λία Γυιόκα. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Παναγιώτα Κορνέζου. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Άρης Σαραφινός. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Εξώφυλλο: Paul Sérusier, *Οι απαρχές*, 1909, λάδι σε καμβά, 72 x 44 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Στη μνήμη της μητέρας μου και της γιαγιάς μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	5
ΠΡΟΛΟΓΟΜΕΝΑ.....	14
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	21
1.1 Το πρόβλημα της <i>σύγκλισης</i> της ζωγραφικής με τη μουσική.....	21
1.2 Κριτική της υπάρχουσας βιβλιογραφίας: ιστορία της έρευνας, μεθοδολογικές προσεγγίσεις, ερωτήματα.....	35
1.3 Απόπειρες επαναμάγευσης του κόσμου από τη Θεοσοφία στη Νέα Εποχή: ερμηνευτικά σχήματα και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.....	49
1.3.1 Απομάγευση και επαναμάγευση του κόσμου.....	49
1.3.2 Χαρτογράφηση των εσωτεριστικών σπουδών.....	52
1.3.3 Η Κριτική στον εσωτερισμό – αποικρυφισμό.....	55
1.3.4 Αντικουλτούρα – η εισβολή των Κεντάυρων.....	58
1.3.5 Διάχυση των εσωτεριστικών σπουδών στο πολιτισμικό πεδίο.....	63
1.4 Το «σχέδιο στο χαλί»: η διακύβευση του νοήματος της εικόνας και το αίτημα επαναμάγευσης του κόσμου.....	70
1.5 Στόχοι και διάρθρωση της διατριβής.....	81
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ — «Το σχέδιο». Οι μεταμορφώσεις της σχέσης του χρωματικού και του μουσικού τόνου μέσα από την επισκόπηση των φιλοσοφικών και επιστημονικών θεωριών από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Βέρνερ Χάιζενμπεργκ.....	88
2.1 Το φως και ο ήχος ως φυσικά και πολιτισμικά φαινόμενα.....	88
2.2 Ακουστικοί συνειρμοί στις εικαστικές τέχνες κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα: προσλήψεις της «μουσικότητας» και στρατηγικές οικειοποίησής της.....	94

2.3 Η σχέση φωτός και ήχου στους αρχαίους πολιτισμούς.....	111
2.4 Το «τραγούδι» του Πυθαγόρα: ένα σύμπαν αριθμών.....	113
2.5 «Πάντα Σύμπνοια»: η συμφιλίωση των αντιθέτων	129
2.6 Οι Πυθαγόρειοι απόηχοι στη σκέψη του Πλάτωνος.....	132
2.7 Σύμφωνα και διάφωνα χρώματα; Η προσέγγιση του Αριστοτέλη	141
2.8 Η «ερμητική παράδοση»: <i>αντιστοιχίες – συμπάθεια</i>	145
2.9 Απολιθωμένη μουσική – εδραιωμένη τάξη	152
2.10 Οι ουράνιες κλίμακες του Γιοχάνες Κέπλερ	155
2.11 Η ασπρόμαυρη κλίμακα του Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο	160
2.12 Ο Νικολά Πουσσέν, ο Τζοζέφο Τζαρλίνο και η συζήτηση γύρω από τους τρόπους. 174	
2.13 Στο λυκόφως μεταξύ επιστήμης και εσωτερισμού: το <i>φάσμα</i> του Ισαάκ Νεύτωνος. 184	
2.14 Ξεϋφαίνοντας το ουράνιο τόξο: ο απόηχος της θεωρίας του Ισαάκ Νεύτωνος	190
2.15 Το «οπτικό κλειδοκύμβαλο» του Μπερτράν Καστέλ και η παρουσία των «χρωματικών οργάνων» στα τέλη του 17ου αιώνα	195
2.15.1 Ο «Τζότο της χρωματομουσική».....	195
2.15.2 Η κινούμενη ταπισερί.....	200
2.16 «Μουσική για το φιλοσοφικό βλέμμα»: η κληρονομιά του Καστέλ.....	201
2.17 <i>Η Διδασκαλία των χρωμάτων</i> του Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (1749–1832).....	209
2.18 Η διαμάχη γύρω από την αναβίωση του πυθαγορισμού τον 19ο αιώνα: Η τριαδική <i>μετροχρωμία</i> και <i>χρωματογραφία</i> του Τζωρτζ Φιλντ.....	214
2.19 Ουίλιαμ Τέρνερ (1775–1851): «Οι ταραγμένοι χρωματισμοί στο περσικό χαλί».....	223
2.20 Το δονούμενο σύμπαν και η γραφική εξεικόνισή του	226
2.20.1 Ο κόσμος των φωτεινών και ηχητικών ταλαντώσεων.....	226

2.20.2 Τα ηχητικά σχέδια του Ερνστ Φλόρενς Χλάνντινι	232
2.20.3 Τα σχέδια Λισσαζού.....	234
2.20.4 Φωνειδοσκοπία, Ειδόφωνα, Καλειδόφωνα.....	235
2.20.5 Το «παλλόμενο μωσαϊκό».....	240
2.21 Προς μια νέα τέχνη στο παράδειγμα της μουσικής: η χειραφέτηση του χρώματος και η συγκρότηση μιας γραμματικής της ζωγραφικής.....	243
2.21.1 Η νέα τέχνη της χρωματομουσικής.....	243
2.21.2 Η νέα μουσική σημειογραφική μέθοδος με χρώματα του Ντ. Τζέημσον και ο απόηχός της	246
2.21.3 Οι «άδουσες φλόγες» του Φρέντερικ Κάστνερ	252
2.21.4 Το χρωματόργανο του Μπέινμπριτζ Μπίσοπ.....	255
2.21.5 Συμφωνίες και Πρελούδια με χρώματα	258
2.21.6 Το καλειδοσκοπικό σχέδιο: η τέχνη του κινούμενου χρώματος του Γουάλας Ρίμινγκτον και ο αντίτυπός της.....	262
2.22 Βέρνερ Χάιζενπεργκ: η αβεβαιότητα της συμπαντικής τάξης.....	270
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ — Υφαίνοντας το «χαλί»: η μουσική ως παράδειγμα των εικαστικών τεχνών	275
3.1 Κινούμενες αραμπέσκ: η απόλυτη μουσική και το διακύβευμα της μη αναπαραστατικής τέχνης	275
3.2 Πίνακες χωρίς πλοκή: το αίτημα για αισθητική ανανέωση.....	286
3.2.1 Μελομανία και βαγνερική ζωγραφική	286
3.2.2 Οι Συμφωνίες και τα Νυχτερινά του Τζέιμς Γουίσλερ	290
3.2.3 Ζωγραφίζοντας Σονάτες και Φούγκες — Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Φραντσίσεκ Κούπκα και ο Πάουλ Κλέε	301

3.3 Η φούγκα στο χαλί: μια επικίνδυνη καταδίωξη στον κήπο του Ραπατσίνι	312
3.3.2 Η μεταφορά του χαλιού στον τεχνολογικό λόγο του 19ου αιώνα.....	312
3.3.3 Οι κινούμενες αραμπέσι και ο «εσωτερικός ήχος» του Βασίλι Καντίνσκι	325
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ — Διαθλάσεις, διαχύσεις και χρήσεις των χρωματομουσικών θεωριών στους κύκλους των συμβολιστών-θεοσοφιστών	335
4.1 Χαρτογραφώντας τα δίκτυα των συμβολιστών-θεοσοφιστών	335
4.1.1 Ιστορία της Θεοσοφικής Εταιρείας – Βασικά δόγματα της θεοσοφικής διδασκαλίας...	335
4.1.2 Τα δίκτυα των θεοσοφιστών-συμβολιστών.....	343
4.1.3 Η σύμπλεξη των καλλιτεχνών με τα θεοσοφικά δίκτυα	347
4.2 Το ιδεολογικό στίγμα των χρωματομουσικών θεωριών.	352
4.2.1 Ο μυστικισμός ως έμφανση της «μαγεμένης» νεωτερικότητας.....	352
4.2.2 Θεοσοφία και σοσιαλισμός: Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και ο Γκεόργκι Πλεχάνωφ στο Μπολιάσκο	355
4.2.3 Η Κριτική του Ζίγκφριντ Κρακάουερ στην Ανθρωποσοφία και του Τέοντορ Αντόρνο στον αποκρυφισμό.....	361
4.2.4 Εσωτερισμός – φασισμός: μια κριτική θεώρηση.....	368
4.3 Οι διαφιλονικούμενες ρίζες της αφηρημένης τέχνης: μουσική, αφαίρεση και αποκρυφισμός.....	376
4.3.1 Οι κραδασμοί του «ηχώδους κόσμου» του Σίξτεν Ρίνγκμπομ: ο Βασίλι Καντίνσκι και η θεοσοφική διδασκαλία μέσα από την ιστοριογραφία της τέχνης.....	376
4.3.2 Η διαμάχη γύρω από το ζήτημα της αφαίρεσης και της θεοσοφίας στο έργο του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις και του Βασίλι Καντίνσκι.....	382
4.4 Χρήση των χρωματικομουσικών θεωριών από τους θεοσοφιστές.....	389
4.4.1 Οι χρωματομουσικές θεωρίες στο έργο της Έλενα Μπλαβάτσκι	389

4.4.2 Η χρήση των χρωματομουσικών θεωριών μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι	396
4.5 Η συζήτηση για τη συναισθησία υπό το πρίσμα του εσωτερισμού γύρω στο 1900.....	404
4.5.1 Συναισθησία και συμβολιστές.....	404
4.5.2 Η μουσική των σφαιρών – Φωνήεντα.....	412
4.5.3 Οι <i>Σκεπτομορφές</i> (1905) και ο αντίκτυπός τους.....	414
4.5.4 Ο πολύχρωμος και πολύτροπος κόσμος της θεοσοφίας: ο Ρέτζιναλντ Μείτσελ (1854–1927) και η διδασκαλία των τεχνών στη θεοσοφική πόλη Πόιντ Λόμα.	431
4.5.5 Η υποδοχή της χρωματομουσικής του Γουάλας Ρίμινγκτον από τους θεοσοφιστές και ιδιαίτερα τον Ρέτζιναλντ Μείτσελ και τον Σάιριλ Σκοτ	440
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ — Ο εικαστικός πυθαγορισμός: οικειοποιήσεις, μεταφορές και μεταμορφώσεις της Πυθαγόρειας γνώσης στο πεδίο των τεχνών στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα.....	452
5.1 Το «βουητό του Πυθαγόρα»: παρουσίες και αναβιώσεις του πυθαγορισμού στη θεοσοφική διδασκαλία.....	452
5.2 «Το νεοπυθαγόρειο ξέσπασμα»: Η μεταφορά των πυθαγόρειων θεωριών στο αισθητικό πεδίο.....	463
5.3 Τα Σαλόν των Ροδόσταυρων ως κόμβος συρροής των ποικίλων πυθαγόρειων θεωριών για την τέχνη.....	477
5.3.1 Οι αισθητικές και φιλοσοφικές επιδιώξεις του Ζοζεφέν Πελαντάν.....	477
5.3.2 «Εν λευκώ και με ακινησία»: Οι πυθαγόρειες ιδέες στους καλλιτέχνες γύρω από τον Πελαντάν	487
5.4 Οι νεοπυθαγόρειες προϋποθέσεις του έργου του Πωλ Σερυζιέ	499
5.5 Η γεωμετρική ιδεογραφία του Ζαν Ντελβίλ.....	513
5.5.1 Οι ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές του Ζαν Ντελβίλ	513

5.5.2 Η αποστολή της τέχνης (1900) και οι εχθροί της «αρμονίας»: ενάντια στον υλισμό και τον καθολικισμό	521
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ — Το «παλλόμενο σχέδιο»: η κυματική θεωρία ως εργαλείο επαναξιολόγησης της μορφής	530
6.1 Διαμελίζοντας τις «υπνωτιστικές πλαγγόνες» του Φρέντερικ Ουώτς: μουσική και θεοσοφία στα ύστερα έργα του καλλιτέχνη.....	530
6.1.1 Οι «πλαγγόνες» του Φ. Ουώτς και το όραμα μιας νέας ανθρωπότητας	530
6.1.2 Ο Φρέντερικ Ουώτς και η μουσική	537
6.1.3 Οι θεοσοφικές και ευρύτερα θρησκευτικές καταβολές του έργου του Φ. Ουώτς	543
6.1.4 «Η πνευματική αφαιρεση» στο έργο του Φ. Ουώτς: η υποδοχή του έργου του υπό το πρίσμα της θεοσοφικής σκέψης.....	551
6.1.5 Εννεφώματα και ιριδισμοί: «υφαίνοντας το ρούχο του Θεού»	554
6.1.6 Ο ζωροαστρισμός ως βάση της κυματικής θεωρίας	566
6.1.7 Coda: Ζωτικότητα, θεοσοφία και αποικιοκρατία.....	576
6.2 Ο καθρέφτης και το λυχνάρι: η πρόσληψη του Νικολάου Γύζη στην Αθήνα και το Μόναχο στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα.....	583
6.2.1 Ο καθρέφτης και το λυχνάρι	583
6.2.2 Ο κόσμος ως καθρέφτης: ο «αττικισμός» του Γύζη κατά τον Γουίλιαμ Ρίττερ.....	592
6.2.3 Ο απόηχος των σκέψεων του Γουίλιαμ Ρίττερ στο πεδίο της ελληνικής τεχνολογικής. 598	
6.2.4 Ο Γύζης και η μουσική	601
6.2.5 Το ύστερο έργο του Γύζη στο πλαίσιο των θεοσοφικών αναζητήσεων στο Μόναχο γύρω στο 1900.....	604
6.2.6 «Το Μόναχο έλαμπε»: Ο Νικόλαος Γύζης και ο κύκλος των Κοσμικών στο Μόναχο γύρω στο 1890–1900	609

6.2.7 Από τον καθρέφτη στο λυχνάρι: η πρόσληψη του <i>Ιδού ο Νυμφίος</i> από τον Ρούντολφ Στάινερ στο Μόναχο το 1910	616
6.2.8 Ο ήχος του φωτός: Γιαίτε, Τέρνερ και η χρωματομουσική παράσταση, <i>Οι μεταμορφώσεις του φόβου</i>	633
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ — «Κομίζοντας το λυχνάρι στην αγορά»: Απόπειρες επαναμάγευσης του κόσμου μέσα από την τέχνη της χρωματομουσικής	640
7.1 Ο <i>Προμηθέας</i> μέσα από το ιδεολογικό και ευρύτερα κοσμοθεωρητικό πρίσμα του θεοσοφισμού.....	640
7.1.1 Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν: ο «άνθρωπος χωρίς διαβατήριο»	640
7.1.2 Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και η αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος: οι αισθητικές, ιδεολογικές και ευρύτερα κοσμοθεωρητικές αναζητήσεις του συνθέτη μέσα από τη συναναστροφή του με τους συμβολιστές καλλιτέχνες.....	649
7.1.3 Αλλάζοντας τον μουσικό κανόνα: Η συνεργασία του Αλεξάντερ Σκριάμπιν με τον Σεργκέι Κουσεβίτσκι	660
7.1.4 Η Λευκή Αδελφότητα και ο <i>Προμηθέας</i> : Ζαν Ντελβίλ, Αλεξάντερ Σκριάμπιν, Ροντό, Σουντμπινίν και Τσουρλιόνις	663
7.1.5 Ο <i>Προμηθέας</i> του Ντελβίλ και του Σκριάμπιν υπό το πρίσμα του Πυθαγορισμού	680
7.1.6 Οι συσχετισμοί χρώματος και ήχου μέσα από το θεοσοφικό πρόγραμμα του <i>Προμηθέα</i>	685
7.1.7 Η υποδοχή του <i>Προμηθέα</i>	694
7.2 Ανταύγειες του έργου του Σκριάμπιν σε άλλους καλλιτέχνες στις αρχές του 20ού αιώνα	706
7.2.1 Η «αυρική εσπεράντο» της Μπέατρις Ίργουιν (1888–1956).....	706
7.2.2 Κινούμενη ζωγραφική, αφηρημένα φιλμ και θεοσοφία.....	714
7.2.3 Το <i>Sarabet</i> της Μαίρη Ελιζαμπεθ Χάλοκ-Γκρόηγουολτ	717

7.2.4 Ο Ιβάν Βισνεγκράντσι (1893-1979) και το φωτομωσαϊκό «υπερχρωμάτων».....	719
7.2.5 Ο Νικολάι Ομπούκοφ (1892-1954) και το τελετουργικό του <i>Βιβλίου της ζωής</i> (1916-). 724	
7.2.6 Οι Προμηθεϊστές της Νέας Υόρκης: από το όραμα της άμεσης δημοκρατίας στην πολυπολιτισμική ουτοπία.....	728
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ — Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ, ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και το ζήτημα της σύνθεσης των τεχνών	
	738
8.1 Η «παγκόσμια μουσική» των τεχνών στον κύκλο των <i>Αργοναυτών</i>	738
8.2 Ο συνθέτης και ζωγράφος Κωνσταντίνος Μικάλογιους Τσουρλιόνις	747
8.3 Το μουσικό και ζωγραφικό έργο του Τσουρλιόνις στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών συμβολιστικών κινημάτων	753
8.3.1 Η επαφή με τα συμβολιστικά κινήματα της Κεντρικής Ευρώπης.....	753
8.3.2 Το ζωγραφικό-μουσικό έργο του Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις μέσα από τα πρίσματα της θεοσοφίας	760
8.3.3 «Σε μίμηση του Τσουρλιόνις»	769
8.4. Η υποδοχή του Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις και του Αλεξάντερ Σκριάμπιν από τον Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ: Το πρόβλημα της σύνθεσης των τεχνών.....	773
8.4.1 Το μοτίβο της «ανάβασης» στον φιλοσοφικό στοχασμό του Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ.....	773
8.4.2 <i>A realibus ad realiora</i> : το πέρασμα από τον «ιδεαλιστικό» στον «ρεαλιστικό» Συμβολισμό	778
8.5 Το «Συνολικό Έργο Τέχνης» του Ρίχαρντ Βάγκνερ και το θέατρο του μέλλοντος: Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και η έννοια της «Συνοδικότητας» κατά τον Ιβάνοφ.....	784
8.5.1 Το πρόβλημα της σύνθεσης των τεχνών: από την επιδίωξη της αυτοδυναμίας των τεχνών στην προσδοκία της κυψελικής συνείδησης.....	784

8.5.2 «Η σεραφική οδοιπορία από το θάνατο του κόσμου στην εμβάπτιση της πράξης»: Οι ιδεολογικές προϋποθέσεις του <i>Μυστηρίου</i>	789
8.5.3 Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και ο κύκλος του στη Μόσχα: Το <i>Μυστήριο</i> μέσα από τη φιλοσοφία του Βιατσσεσλάφ Ιβάνοφ	793
8.5.4 Η <i>Προοιμακή Πράξη</i> και το <i>Μυστήριο</i> στα ριζά των Ιμαλαΐων	798
8.6 Το μαγικό χαλί: Η «πτήση» προς την τέταρτη διάσταση	808
8.6.1 Το μοτίβο της ανάβασης στο «μαγικό χαλί»	808
8.6.2 Η «γεωμετρική διαφάνεια» και η «αντιστικτική αφαίρεση»	815
8.6.3 Η σύνθεση του χώρου και του χρόνου σε μια άλλη διάσταση.....	817
9. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	830

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η διατριβή μου έχει ως αντικείμενο μελέτης τις διαφορετικές όψεις οικειοποίησης και τροποποίησης των χρωματομουσικών θεωριών από τους συμβολιστές και θεοσοφιστές συγγραφείς και διανοουμένους κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, διαδικασία μέσα από την οποία διαμορφώθηκε και αναδείχθηκε ένα ποικιλόμορφο μωσαϊκό αισθητικών τάσεων και καλλιτεχνικών πρακτικών. Με τον όρο «χρωματομουσικές θεωρίες» [colour-music theories] αναφέρομαι στις θεωρίες εκείνες, οι οποίες εμφανίστηκαν από τα μέσα του 19ου αιώνα και επιχειρούσαν να «μεταφράσουν» αριθμητικά, συνήθως με τη συνοδεία ειδικά κατασκευασμένων ηλεκτροφόρων οργάνων, τον καθορισμένο αριθμό ταλαντώσεων ενός μουσικού τόνου στον αντίστοιχο χρωματικό του. Τα ερωτήματα που έθεσα αφορούν στους όρους διαμόρφωσης και επεξεργασίας των χρωματομουσικών θεωριών από διακεκριμένους διαμεσολαβητές και εκλαϊκευτές των επιστημονικών θεωριών και στις συνθήκες διάχυσης και διασποράς των θεωριών αυτών στα θεοσοφικά και συμβολιστικά δίκτυα.

Το ενδιαφέρον μου για το θέμα ξεκίνησε, αφενός, λόγω της μελέτης του κινήματος του συμβολισμού κατά την εκπόνηση της μεταπτυχιακής μου εργασίας στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης και, αφετέρου, λόγω των πολύχρονων μουσικών μου σπουδών. Η αναζήτηση για τις φερόμενες σχέσεις και αναλογίες ανάμεσα στα δύο διαφορετικά πεδία των τεχνών, της ζωγραφικής και της μουσικής, εγγράφεται σε μια μακράιωνη παράδοση που ανιχνεύεται στην αρχαιότητα. Το ότι κάθε μουσική νότα ή ανθρώπινος φθόγγος μπορεί να φέρει το δικό του μοναδικό, οπτικό αποτύπωμα, τη δική του υπογραφή, συνιστά σήμερα αντικείμενο ενδεδειγμένης επιστημονικής έρευνας. Από τον πυθαγόρειο οραματισμό του σύμπαντος με βάση τη μουσική, το γοτθίπλεκτο των γοθθικών ναών, την κυματική θεωρία του 19ου αιώνα, μέχρι τα σχέδια του Τζων Γουίτνι [John Whitney] (1917–1995) και τη συναυλία *Βιοφιλία* της Μπιορκ στο Campfield Market Hall στο Μάντσεστερ το 2011, επαναλαμβάνεται, αν μπορεί να ειπωθεί σε αδρές γραμμές, μια καθαρή ιδέα: το ότι αν διαθέταμε τα κατάλληλα όργανα δεν θα βλέπαμε τον ήχο με τη μορφή ενός κύματος, αλλά σαν ένα φαντασμαγορικό καλειδοσκόπιο, μια εναλλαγή καμπυλόσχημων και διακλαδιζομένων γραμμών και σχημάτων που αλληλοπλέκονται και αλλάζουν όσο η δομή του ήχου μεταβάλλεται στον χρόνο. Η ιδέα αυτή, όσο πολύπλοκη μπορεί να είναι μέσα στην ιστορική της ανάπτυξη, υπογραμμίζει ένα καίριο αίτημα που διατυπώθηκε κατά καιρούς μέσα σε

συγκεκριμένες ιστορικές περιστάσεις, αυτό της «μετάφρασης» του αόρατου σε κάτι το ορατό, με άλλα λόγια της οπτικοποίησης του αόρατου μέσω του χρώματος και της γεωμετρικής μορφής.

Οι πολυδαίδαλες διασταυρώσεις του πεδίου των εικαστικών τεχνών με τη μουσική αποτελούσαν για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, ιδιαίτερα μετά την εμπειριστατωμένη έκθεση στην Orangerie του Σαρλότενμπουργκ στο Βερολίνο το 1985 —έκθεση πράγματι ανεπανάληπτη από τότε— αντικείμενο μελέτης μιας μερίδας μουσικολόγων που ήταν σε θέση, ακόμη και αν δεν γνώριζαν το πεδίο της ιστορίας της τέχνης, να μιλήσουν και να δημοσιεύσουν με άνεση κείμενα για την σειριακή γραφή και τον Γιοχάνες Ίτεν ή για την εμφάνιση μουσικών τεχνικών του Μπαχ στο έργο του Κλέε.¹ Από την άλλη πλευρά, αρκετοί ιστορικοί τέχνης βρήκαν ιδιαίτερα γόνιμο το πεδίο της εικονογραφικής ανάλυσης πινάκων, στους οποίους οι διασταυρώσεις των δύο τεχνών λειτουργούσαν ως μεταφορικά σχήματα λόγου. Ο κλάδος αυτός έγινε αρκετά δημοφιλής για ένα διάστημα και σε αυτόν ήρθαν να συνεισφέρουν μουσικολόγοι, οι οποίοι έθεσαν ως αντικείμενο της έρευνάς τους την αναζήτηση και καταγραφή των εξωμουσικών εναυσμάτων που πυροδότησαν την παραγωγή μουσικών έργων, κυρίως συμφωνικών ποιημάτων ή εκείνων με προγραμματικό χαρακτήρα. Την τελευταία δεκαετία, οι μελέτες καταρτισμένων μουσικά ιστορικών τέχνης, με εξέχοντα τον Πήτερ Βέργκο, ενέγραψαν το θέμα της διασταύρωσης των τεχνών στα ιστορικά του συμφραζόμενα, με το βάρος του ενδιαφέροντος να μετατοπίζεται στην ανάλυση των λόγων περί μουσικότητας της ζωγραφικής και άρα στην τεχνοκριτική πρακτική.² Με δεδομένη αυτήν την κατάσταση στην έρευνα ξεκίνησα, λοιπόν, να μελετώ εκείνους τους συμβολιστές καλλιτέχνες, οι πίνακες των οποίων, κατά την υποδοχή τους, ήταν άμεσα συνυφασμένοι με τον λόγο περί μουσικότητας. Η μεθοδολογική αυτή προσέγγιση καθόρισε τα πρώτα μου ερευνητικά εγχειρήματα, καρπός των οποίων υπήρξε η δημοσίευσή μου “Arnold Böcklin and Music: a Case Revisited”, το 2011, στον απόηχο ενός συνεδρίου που είχε οργανώσει λίγο νωρίτερα ο Πήτερ Βέργκο στο Courtauld Institute στο Λονδίνο.³

¹ Karin von Maur, (επιμ.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, κατ. έκθ., Staatsgalerie Στουτγάρδη, 6 Ιουλίου – 22 Σεπτέμβρη 1985, Prestel: Μόναχο, 1985.

² Peter Vergo, *That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, Λονδίνο: Phaidon, 2005· Peter Vergo, *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Λονδίνο: Phaidon, 2010.

³ Spyros Petritakis, “Arnold Böcklin and Music: a Case Revisited”, στο *Music and Modernism, C. 1849–1950*, επιμ. Charlotte De Mille, Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Press, 2011, σελ. 53–80.

Σύντομα, ωστόσο, κατά τη διάρκεια της έρευνας ήρθα αντιμέτωπος με νέα ερωτήματα, τα οποία σταδιακά εξοβέλισαν τις πρώτες μου σκέψεις ως ανεπαρκώς πειστικές. Αφορμή στάθηκε η διαπίστωση ότι το σύνολο σχεδόν των συμβολιστών καλλιτεχνών που είχαν αναπτύξει κάποιας μορφής θεωρητική σκέψη γύρω από το θέμα της διασταύρωσης–διαπλοκής της ζωγραφικής με τη μουσική, και οι οποίοι δεν αρκούσαν απλά σε μια κοινότυπη χρήση γλωσσικών μεταφορών —αρκετά συνηθισμένη για τα τέλη του 19ου αιώνα— είχαν κάποια σχέση με τη Θεοσοφική Εταιρεία ή εμπλέκονταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο σε αυτό που θα ονομάζαμε εναλλακτικά θρησκευτικά ρεύματα. Το πεδίο έρευνας που είχε διανοίξει ο επόπτης καθηγητής μου, Ευγένιος Ματθιόπουλος, γύρω από την υποδοχή των νεορομαντικών ιδεών και του θεοσοφισμού εν γένει στο πεδίο του τεχνοκριτικού λόγου στην Ελλάδα κατά τη στροφή του 19ου στον 20ό αιώνα, μου επέτρεψε να αναθεωρήσω τη μεθοδολογική μου προσέγγιση και να ανασυντάξω τις στρατηγικές αξιοποίησης και ερμηνείας των αρχειακών πηγών.

Η μεταφορά του χαλιού που χρησιμοποιώ στη διατριβή δεν υπήρχε από την αρχή στον πυρήνα της έρευνάς μου. Το έναυσμα μού δόθηκε κατά την περίοδο που παρακολούθησα μια σειρά μαθημάτων που πραγματοποίησε ο Νίκος Χατζηνικολάου στο Βερολίνο το 2011 με θέμα «Ιστορία ή Θεωρία της Πρόσληψης». Τότε έπεσε στα χέρια μου για δεύτερη φορά η νουβέλα του Χένρι Τζέιμς «Το σχέδιο στο χαλί», η οποία ήδη σε ένα πρωτότερο εγχείρημα εξοικείωσης με το κείμενο μού είχε αφήσει μια απροσδιόριστη αίσθηση αμηχανίας. Παράλληλα, τον ίδιο καιρό, ο Στέφαν Βίνκλερ, με τον οποίο έκανα την περίοδο εκείνη μαθήματα σύνθεσης στο Βερολίνο, μου επέστησε την προσοχή σε μια καρτ ποστάλ, η οποία έδειχνε ένα από τα χαλιά της συλλογής του μινιμαλιστή συνθέτη Μόρτον Φέλντμαν [Morton Feldman] (1926-1987), τα οποία ο Βίνκλερ είχε δει στο Μουσείο-σπίτι του συνθέτη κατά την παραμονή του στη Νέα Υόρκη το 1994-1995. Ο Φέλντμαν ήταν ένας πολύ σημαντικός συλλέκτης χαλιών, πιο συγκεκριμένα τουρκικών νομαδικών χαλιών.⁴ Τα χαλιά αυτά, σε αντίθεση με τα

⁴ Ο Φέλντμαν κατείχε 49 βιβλία σχετικά με χαλιά και 71 καταλόγους από εκθέσεις δημοπρατικών οίκων. Κυρίως του άρεσαν τα νομαδικά χαλιά Yürük (από το yürümeek, που σημαίνει περιπλανιέμαι). Για τον Μόρτον Φέλντμαν βλ. Amy C. Beal, “‘Time Canvasses’: Morton Feldman and the Painters of the New York School”, στο *Music and Modern Art*, επιμ. James Leggio. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2002, σελ. 227–246· B. H. Friedman, (επιμ.), *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge: Exact Change, 2000· Jörg Jewanski, “Die Kompositionen Morton Feldmans unter dem Einfluss der Malerei. Zum Problem der Konkretisierung”, στο *Wie Bilder klingen*, επιμ. Monika Fink και Lukas Christensen, τόμος πρακτικών από το συμπόσιο *Musik nach Bildern*. Βιέννη: LIT, 2011, σελ. 169–181· Heinz-Klaus Metzger (επιμ.), *Morton Feldman*, Μόναχο: Edition Text + Kritik, 1986· Chris Villar (επιμ.), *Morton Feldman says: selected interviews and lectures 1964–1987*, Λονδίνο:

περσικά που έχουν άρτιες και ισορροπημένες συμμετρίες, έχουν μια ιδιαιτερότητα· χαρακτηρίζονται από μια αρχή ασυμμετρίας. Δεν υφαινόνται δηλαδή με αφετηρία κάποιο σχέδιο συγκεκριμένο αλλά εκ μνήμης, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται διαρκώς παραλλαγές μοτίβων, τα οποία στη διάταξή τους αν και είναι όμοια δεν είναι εντελώς συμμετρικά, η θέση τους στο πεδίο είναι δηλαδή κάθε φορά ελαφρώς παραλλαγμένη και μετατοπισμένη. Ενώ δηλαδή κατά την ύφανση των περσικών χαλιών κάθε στιγμή υπάρχει η εποπτεία της αναλογίας του μέρους προς το όλον, στα νομαδικά το ολοκληρωμένο μέρος πέφτει προς τα κάτω και επομένως, χωρίς αυτό να είναι ορατό, η διαδικασία του ελέγχου και της διόρθωσης μεταφέρεται στη μνήμη.⁵ Το ενδιαφέρον του Φέλντμαν για τα συμμετρικά ή ασυμμετρικά μοτίβα των χαλιών και η συμβολή τους στη διαμόρφωση της χαρακτηριστικής μινιμαλιστικής του μουσικής γραφής με ώθησε να ξαναδιαβάσω τη νουβέλα του Τζέιμς από μια άλλη οπτική γωνία. Το αίτημα δηλαδή της χειραφέτησης της λογοτεχνίας από το θέμα [subject matter] και τις μιμητικές λειτουργίες που σχετίζονται με αυτό —ένα βασικό ερώτημα που θέτει η νουβέλα— πρόβαλε αυτόχρονα την ανάγκη *εσωτερικοποίησης* των μιμητικών αυτών λειτουργιών σε ένα άλλο επίπεδο όπου η γλώσσα δεν δύναται πια να υπηρετήσει τους στόχους της. Στην πρόταση 4.014 από το *Tractatus* [1921], ο Βίγκενσταϊν προσέγγισε, κατά τη γνώμη μου, τον προβληματισμό αυτόν όταν έγραψε πως «ο δίσκος του γραμμοφώνου, η μουσική σκέψη, η μουσική γραφή, τα ηχητικά κύματα, όλα αυτά βρίσκονται μεταξύ τους στην απεικονιστική εκείνη εσωτερική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη γλώσσα και στον κόσμο. Όλα αυτά έχουν από κοινού τη λογική κατασκευή».⁶ Σύμφωνα με τον Βίγκενσταϊν, η «απεικονιστική, εσωτερική σχέση» ανάμεσα στη γλώσσα, τη σκέψη και την εικόνα δεν μπορεί να εκφραστεί με τη γλώσσα την ίδια, αλλά μπορεί να διαφανεί σε αυτή, όπως για παράδειγμα στις αυλακώσεις ενός γραμμοφώνου, στη μουσική σημειογραφία μιας παρτιτούρας και στις κυματομορφές.

Η διατριβή ξεκίνησε με την αρωγή της υποτροφίας του ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, για τα έτη 2009–2012, η οποία μου επέτρεψε να μεταβώ και να

Hyphen Press, 2006· Walter Zimmermann (επιμ.), *Morton Feldman Essays*, Κολωνία: Beginner Press, 1985.

⁵ Walter Zimmermann (επιμ.), *Morton Feldman Essays*, ό.π., σελ. 15–16.

⁶ “Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zueinander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam.” Βλ. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μτφρ. Θανάσης Κιτσόπουλος, παρουσίαση Ζήσιμος Λορεντζάτος, εισ. Bertrand Russell, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1978, σελ. 65. Για κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με την πρόταση αυτή, βλ. Ross Shields, “‘Nonsense, wherein there is Method’: Wittgenstein on Music and Language”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, τόμ. 93, τχ. 4, 2018: 394–413.

εγκατασταθώ στο Βερολίνο για να διεξάγω έρευνα γύρω από το αντικείμενό μου. Επιπροσθέτως, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στη Συνέλευση του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης για την απονομή των παραπάνω υποτροφιών και για την έγκριση της εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής. Για τη συγκέντρωση του βιβλιογραφικού και αρχειακού υλικού, καθώς και για την ανάγκη μιας *in situ* καταγραφής των εντυπώσεων από τα ίδια τα έργα, πραγματοποίησα το διάστημα αυτό μια σειρά από ταξίδια, τα οποία μου έδωσαν τη δυνατότητα να επισκεφτώ αρκετά Ινστιτούτα, βιβλιοθήκες και ιδρύματα. Αυτά είναι: Η British Library, το αρχείο και η συλλογή του Victoria & Albert Museum του Λονδίνου, η Watts Gallery και το Watts Chapel στο Κόμπτον, όπου βρίσκεται το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής έργων του Ουότς. Επίσης, στο ίδιο μέρος απόκειται το σημαντικό αρχείο του καλλιτέχνη και η βιβλιοθήκη με την πολύ σημαντική συλλογή αγγλικής τέχνης. Άλλα ιδρύματα, όπου πραγματοποίησα έρευνα είναι: η Koninklijke Bibliotheek van België, η Bibliothèque nationale de France, το αρχείο του Musée d'Orsay, η Österreichische Nationalbibliothek στη Βιέννη, η Národní knihovna České republiky στην Πράγα, το Μοναστήρι Strahov της ίδιας πόλης και προπάντων η Bayerische Staatsbibliothek στο Μόναχο, η Staatsbibliothek στο Βερολίνο και η Εθνική Βιβλιοθήκη της Αθήνας. Σημαντικό υλικό για την έρευνά μου βρήκα επίσης στο Zentralinstitut für Kunstgeschichte στο Μόναχο. Για την έρευνα γύρω από τα θεοσοφικά και ανθρωποσοφικά δίκτυα παραγωγική στάθηκε η μελέτη στα αρχεία της Anthroposophische Gesellschaft – Arbeitszentrum München, του Rudolf Steiner Haus στο Βερολίνο και στο Goetheanum στο Ντόρναχ (Rudolf Steiner Archiv και Archiv – Goetheanum Dokumentation). Αν και πολλά θεοσοφικά και ανθρωποσοφικά περιοδικά παραμένουν ιδιαίτερα σπάνια ή βρίσκονται σε ελλειπείς σειρές, όπου αυτά απόκεινται, προσπάθησα, στο μέτρο του δυνατού, να συμπληρώσω τις ελλείψεις σε τεύχη περιοδικών, αλλά και στη βιβλιογραφία, με συστηματικές αγορές από παλαιοβιβλιοπωλεία και συλλέκτες.

Επιμέρους επιχειρήματα και ιδέες της διατριβής μου δοκιμάστηκαν παρουσιάζοντάς τις σε επιστημονικά συνέδρια και σεμινάρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ευχαριστίες οφείλω στους διοργανωτές των συνεδρίων για την πρόσκληση και τις ζωνρές και εποικοδομητικές συζητήσεις, οι οποίες με βοήθησαν να εμβαθύνω σε επιμέρους ζητήματα του θέματός μου. Βαθύτατα ευγνώμων είμαι στον καθηγητή μου Ευγένιο Ματθιόπουλο, ο οποίος με τα διεισδυτικά ερωτήματα που μου έθεσε καθώς και με τις πυκνές συζητήσεις που είχα μαζί του, μου έδειξε με την ευαίσθητη

κρίση του τη διέξοδο σε πολλές άσκοπες περιπλανήσεις. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης θερμά τον Παναγιώτη Ιωάννου και τον Αναστάσιο Χαψούλα για τις παρατηρήσεις και τη στήριξή τους καθόλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής. Κατά την πορεία συγκέντρωσης του υλικού και γέννησης του κειμένου είχα την υποστήριξη, την ενθάρρυνση, αλλά και την κριτική πολλών ανθρώπων. Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Desna Greenhow για την καθοδήγηση που μου προσέφερε στο αρχείο του Φ. Ουώτς στο Κόμπτον, αλλά και για τις υπέροχες συζητήσεις και αναπαραστατικές εξιστορήσεις της για τη ζωή του καλλιτέχνη. Επίσης τους επιμελητές του Εθνικού Μουσείου Κωνσταντίνας Τσουρλιόνις [Nacionalinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės muziejus] στο Κάουνας, του Μουσείου Σκριάμπιν [Музей Скрыбина] στη Μόσχα, του Αρχείου του Claude Bragdon (Bragdon Family Papers) στο Πανεπιστήμιο του Ρότσεστερ, καθώς και του Cyfarthfa Castle στην Ουαλία για το υλικό που μου παρείχαν. Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη χρωστώ στον Peter Vergo, τον Jean-David Jumeau Lafond και τον Massimo Introvigne για τις ουσιαστικές τους συμβουλές και υποδείξεις σε επιμέρους θέματα της διατριβής μου, τα οποία γνωρίζουν καλά. Ιδιαίτερες ευχαριστίες για τις γόνιμες συζητήσεις που μοιράστηκα μαζί τους, από τα πρώτα μέχρι τα τελευταία ερευνητικά μου βήματα, θα ήθελα να απευθύνω προς την Μαριλένα Κασιμάτη, τον Κωνσταντίνο Διδασκάλου, τον Helmut Zander, την Τιτίνα Κορνέζου, τον Άρη Σαραφιανό και προπάντων την Θεοδώρα Μαρκάτου, υπό την παραίνεση της οποίας πραγματοποίησα την πρώτη μου φοιτητική εργασία στην Ιστορία της Τέχνης με θέμα τον Νικόλαο Γύζη και τη μουσική. Είναι μια ευτυχής συγκυρία που κλείνει ένας μεγάλος κύκλος σπουδών με τον Γύζη να βρίσκει πάλι τη θέση του εντός του υποφαινόμενου πονήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω, επίσης, ορισμένους φίλους που βοήθησαν στην ολοκλήρωση αυτού του πονήματος: τον Γιώργο Κηλαϊδίτη για τις πάντα πρόθυμες και νηφάλιες συμβουλές του, τον Μιχαήλ Λειβαδιώτη για τις ζωντανές συζητήσεις που είχα μαζί του, την Έφη Ρομποτή για το πραγματιστικό της βλέμμα, τον Tobias Maul για την ηθική στήριξή του και τον Παναγιώτη Κοντόλαιμο για την οξεία κρίση και αμείλικτη κριτική του. Επίσης φίλους και συναδέλφους που υπήρξαν συνοδοιπόροι μου στο ταξίδι αυτό: Την Ελεονώρα Βρατσκίδου, την Αγγελική Μαυρίδου, τον Αλέξανδρο Τενεκετζή, τον Μανώλη Καρτεράκη, τον Λευτέρη Σπύρου, τη Γεωργία Μεταξά και την Πόπη Σφακιανάκη. Για τη συμβολή του στην ολοκλήρωση της διδακτορικής διατριβής και για την ιώβεια υπομονή του ευχαριστώ εκ βαθέων τον Πέτρο Κανελλόπουλο. Ευγνώμων είμαι στη θεία μου, Μαρία Πετριτάκη, για τις γλωσσικές

της παρατηρήσεις σε επιμέρους κεφάλαια του πονήματος αυτού. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον πατέρα μου, του οποίου η υποστήριξη υπήρξε αμείωτη καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της ευχάριστης περιπέτειας.

Η μετάφραση όλων των ξενόγλωσσων αποσπασμάτων, όπου δεν αναγράφεται ελληνική έκδοση ή μεταφραστής, έχει γίνει από εμένα. Τα ποιήματα, αντίθετα από τις δοκιμιακές μελέτες ή τα πεζά, παρατίθενται πάντα και στο πρωτότυπο. Έγινε η προσπάθεια να αναζητηθούν μεταφράσεις Ελλήνων ποιητών ή συγγραφέων, και όπου υπήρχαν περισσότερες από μία εκδοχές, η επιλογή έγινε με βάση την εναρμόνισή τους με το πρωτότυπο. Σε περιπτώσεις, όπου η μετάφραση κρίθηκε ακατάλληλη, ή όπου δεν υπήρχε διαθέσιμη στην ελληνική γλώσσα, η απόδοση, όπως σημειώνω σε κάθε περίπτωση, έγινε από εμένα. Σε ό,τι αφορά τις θεολογικές πηγές, η μετάφραση προέρχεται τις περισσότερες φορές από μένα με βάση το πρωτότυπο κείμενο. Ωστόσο, για την απόδοση ειδικών θεολογικών όρων (ατραπός, απόρροια-εμφάνεια, επιτόνιση, κτλ.) έχω συμβουλευτεί τα ελληνικά θεολογικά συγγράμματα που δημοσιεύτηκαν κυρίως τη δεκαετία του 1920 από διανοούμενους, όπως ο Αντώνιος Φ. Χαλάς (1891–1967). Έχω προσπαθήσει να συμπεριλάβω για διευκόλυνση του Έλληνα αναγνώστη όσα περισσότερα μπορούσα στη βιβλιογραφία, πλάι στην ξενόγλωσση έκδοση.

Οι δύο τόμοι της διατριβής αυτής δεν διεκδικούν κάποια «υψηλή ενόραση», αλλά όπως κάθε ακαδημαϊκή δημοσίευση αποσκοπούν στο να διευκολυνθεί η μελλοντική έρευνα, η οποία ίσως κάποια μέρα τους αντικαταστήσει. Αυτήν τη στιγμή η Ευρώπη, με φόντο τις μειονότητες μεταναστών, βρίσκεται σε μια διαδικασία επαναξιολόγησης της πολιτιστικής της κληρονομιάς, η οποία είναι στον βασικό της κορμό διαμορφωμένη από τον χριστιανισμό. Θεωρώ, πως η μελέτη του παραδείγματος της θεολογίας δείχνει το πώς μέσα από μια συγκριτολογική προσέγγιση θα μπορούσαν να δημιουργηθούν κόμβοι διαλόγων μεταξύ των θρησκειών, που να επιτρέπουν εν τέλει την άνθιση μιας ευρύτερης θρησκευτικής και πολιτισμικής πολυφωνίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Το πρόβλημα της σύγκλισης της ζωγραφικής με τη μουσική

Το 1873, στο δοκίμιό του «Η σχολή του Τζορτζόνε», από το βιβλίο του *Η Αναγέννηση*, ο Ουόλτερ Πέιτερ [Walter Pater] (1839-1894) δήλωσε emphaticά ότι *όλη η τέχνη υψιπετεί πιστά προς μια μουσική κατάσταση*.⁷ Η επίζηλη θέση που είχε κατακτήσει η μουσική στο πεδίο των τεχνών στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έγκειται, κατά τον Άγγλο κριτικό, στο εύπλαστο και αυτόνομο μέσο του ήχου, ο οποίος επιτρέπει την καλλιτεχνική έκφραση μέσα από τον συγκεκριμένο μορφή και περιεχομένου.⁸ Απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη αυτής της μουσικής κατάστασης ορίζεται με αξιωματικό τρόπο από τον Πέιτερ η θέση ότι η κάθε τέχνη οφείλει να διαθέτει τις δικές της καθορισμένες και ανεξάρτητες ποιότητες, τη δική της αμετάφραστη τάξη εντυπώσεων, ενώ η κατανόηση των απόλυτων αυτών διαφοροποιήσεων των τεχνών οφείλει να αποτελεί την αφετηρία κάθε αισθητικής κριτικής.⁹ Ο Πέιτερ αμφισβήτησε, έτσι, την επικρατούσα τότε ιδέα —ιδέα βαγκνερική στη σύλληψή της— ότι οι τέχνες είναι εκδοχές και μεταφράσεις μιας κοινής πηγής, από την οποία αυτές δανείζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους: η ζωγραφική το χρώμα, η μουσική τον ήχο, η ποίηση το ρυθμό.¹⁰ Η κάθε τέχνη, σύμφωνα με τον Άγγλο συγγραφέα, είναι δυνατόν, με τη χρήση και τελειοποίηση των αυτόνομων μέσων που διαθέτει, να μεταβεί προς την κατάσταση μιας άλλης συγγενικής τέχνης, και μέσα από μια αμοιβαία ανταλλαγή ζειδωρων δυνάμεων, να διαζευχθεί μερικώς από τους περιορισμούς που η ίδια θέτει στον εαυτό της, χωρίς να κινδυνεύσει να αφομοιωθεί, μέσω της αμοιβαίας αυτής προσφοράς, από την τέχνη προς την οποία αυτή αποτείνεται.¹¹ Συνεπώς, γράφει, μέσω της αδιάζευκτης ενότητας μορφής και περιεχομένου, η μουσική είναι δυνατόν να εξυψωθεί σε ένα είδος κανόνα για τις υπόλοιπες τέχνες, οι οποίες μέσα από την

⁷ Walter Pater, “The School of Giorgione”, στο *The Renaissance: Studies in Art and Poetry: The 1893 Text*, επιμ. και σχόλια Donald L. Hill, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1980, σελ. 106 [*Studies in the History of the Renaissance*, Λονδίνο: Macmillan, 1873]. Υπογράμμιση στο πρωτότυπο.

⁸ Ο.π., σελ. 109.

⁹ Ο.π., σελ. 105.

¹⁰ Ο.π., σελ. 102.

¹¹ Ο.π., σελ. 105.

αυτοτέλειά τους είναι δυνατόν να προσεγγίσουν τη μουσική αυτή κατάσταση.¹² Θα πρέπει να συνυπολογίσουμε εδώ ότι με την αξιακή του αυτή τοποθέτηση ο Άγγλος συγγραφέας επιχειρεί, εμμέσως, να ρυθμίσει και να ελέγξει τον χώρο της καλαισθητικής κριτικής, με το να αξιολογήσει δηλαδή σε πιο βαθμό τα προϊόντα τέχνης στέκονται ικανοποιητικά απέναντι στο μουσικό παράδειγμα.¹³ Η κριτική σκέψη του Πέιτερ εγγράφεται, ως γνωστόν, σε μια γενικότερη αναθεωρητική στροφή, η οποία είχε προαναγγελθεί το 1859 σε ένα άρθρο του Λουί Βιαρντό [Louis Viardot] (1800–1883) με τίτλο “Ut pictura musica”, στο οποίο ο Γάλλος τεχνοκριτικός στον απόηχο της περίφημης φράσης του Ορατίου (Quintus Horatius Flaccus) (65 π.Χ–8 π.Χ), *Ut pictura poesis*, μίλησε για αναλογίες ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική.¹⁴ Έχοντας ως πυξίδα προσανατολισμού τα έργα του Τζέιμς Γουίσελνερ [James Abbott McNeill Whistler] (1834–1903), τα οποία έφεραν τίτλους όπως *Συμφωνία* ή *Νυχτερινό*, αρκετοί ζωγράφοι στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έσπευσαν να εξηγήσουν την ολοένα και πιο φανερή «αφαίρεση» στην τέχνη τους στη βάση μιας ρητορικής, σύμφωνα με την οποία η μουσική παγιώνεται ως το νέο *paragone* της ζωγραφικής. Με άλλα λόγια οι αξίες και ποιότητες της τέχνης του ζωγράφου οφείλουν να ιεραρχηθούν και να αποτιμηθούν με κριτήριο την εγγύτητά τους σε ένα μουσικό πρότυπο. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, το ενδιαφέρον του θεατή αποσπάται από την προσήλωσή του στο θέμα [subject matter] του έργου και κατευθύνεται σε ποιότητες όπως το χρώμα και η διάθεση, ή σε αυτό που ο Πέιτερ αποκαλούσε «αφηρημένη γλώσσα» της μορφής.

Όπως, ωστόσο, φαίνεται να γνώριζε ο Πέιτερ, η διαφύλαξη των ορίων των τεχνών είχε υποστηριχθεί νωρίτερα από τον Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσινγκ [Gotthold Ephraim Lessing] (1729–1781) στην πολύ γνωστή πραγματεία του *Λαοκόων, ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766), με την οποία ο Γερμανός

¹² Ο.π., σελ. 109.

¹³ Ο Πέιτερ ισχυρίζεται ότι «η επίτευξη της ιδανικής αυτής κατάστασης, της αλληλοδιείσδυσης του θέματος του πίνακα με τα στοιχεία του χρώματος και του σχεδίου του», μπορεί παραδειγματικά να εντοπιστεί στη Σχολή του Τζορτζόνε, ό.π., σελ. 117 κ.ε. Η διατύπωση αυτή του Πέιτερ σχετικά με την επίτευξη της «μουσικής κατάστασης» επηρέασε τη σκέψη αρκετών συγγραφέων τα χρόνια που ακολούθησαν. Επί παραδείγματι, στη μονογραφία του για τον Τζορτζόνε, ο Άντζελο Κόντι αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στο θέμα αυτό με τίτλο «Η μουσική της ζωγραφικής». Εκεί σημειώνει πως «όλες οι τέχνες τείνουν να αποκτήσουν τη δυνατότητα να μιλούν με αμεσότητα στον ενδότερο εαυτό. Σε αυτό συνίσταται η φιλοδοξία τους να φτάσουν την κατάσταση της μουσικής. Η ζωγραφική εκφράζει αυτήν την προσδοκία με τη σιωπηλή αναπαράσταση της αρμονίας των χρωμάτων και των μορφών» [Le arti tendono tutte ad acquistar la potenza di parlare all'intimo, immediatamente, in ciò consiste la loro aspirazione a raggiungere la condizione di musica. La pittura esprime questa aspirazione con la rappresentazione silenziosa dell' armonia dei colori e delle forme]. Βλ. Angelo Conti, *Giorgione*, Φλωρεντία: Fratelli Alinari, 1894, σελ. 37.

¹⁴ Louis Viardot, “Ut pictura musica,” *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 1, 1859: 19–29. Πρβλ. Horaz, *Ars Poetica* [Die Dichtkunst], μτφρ. και πρόλογος Eckart Schäfer, Στουτγάρδη: Reclam, 1972.

φιλόσοφος είχε αντιταχθεί στο δόγμα *ut pictura poesis* του Ορατίου, προκρίνοντας ως αντέρεισμα τον άξονα του χώρου και του χρόνου ως κριτήριο για την οριοθέτηση και διάκριση των τεχνών: «είναι παραδεδομένο ότι η χρονική διαδοχή είναι το στάδιο του ποιητή, όπως είναι ο χώρος το στάδιο του ζωγράφου», παρατηρούσε ο Λέσσιγκ.¹⁵ Ζωγραφικές προσπάθειες κατά τις οποίες περισσότερο χρονικά-αφηγηματικά σημεία συνοψίζονται πάνω στον καμβά υπό το βλέμμα του θεατή, αποσκοπώντας στην παραγωγή ενός συνολικού αποτελέσματος, συνιστούν, έτσι, σφετερισμό των δικαίων του ποιητή από τον ζωγράφο, καθώς μόνο η ποίηση διαθέτει το πλεονέκτημα του να μπορεί να αφηγηθεί μια σειρά από συμβάντα μέσα στον χρόνο.¹⁶

Η υπόθεση του Λέσσιγκ να κρατήσει τα όρια των τεχνών διακριτά και διαφυλαγμένα υποστηρίχτηκε περαιτέρω από τον Αμερικάνο πολιτικό φιλόσοφο, κριτικό λογοτεχνίας και κήρυκα του πολιτικού συντηρητισμού στην Αμερική, Ίρβινγκ Μπάμπιτ [Irving Babbitt] (1865-1933). Το 1910, με το βιβλίο του *Ο νέος Λαοκόων*, ο Μπάμπιτ χαρακτήρισε τη συνήθεια να ερμηνεύεται το φως και το χρώμα με μουσικούς όρους ως δείγμα νευρικής δυσλειτουργίας, ενώ για την αντίθετη πρακτική, να περιγράφεται δηλαδή ο ήχος ως χρώμα, ο συγγραφέας εμφανίστηκε περισσότερο διαλλακτικός και λιγότερο καταδικαστικός.¹⁷ Ασπαζόμενος τη βασική θέση του Πέιτερ ότι η μουσική, λόγω της ακαθόριστης μορφής της, τείνει να εδραιωθεί ως πρότυπο για τις υπόλοιπες τέχνες, ο Μπάμπιτ ανίχνευσε την ιστορία του φαινομένου αυτού, το οποίο χαρακτήρισε ως *υπεραισθησία* [hyperaesthesia] —και με το οποίο εννοούσε το διαδεδομένο όρο της συναισθησίας— πίσω στο παρελθόν, στη μελομανία των Γερμανών ρομαντικών και στη διαδεδομένη πίστη τους ότι η μουσική δεν είναι κάτι άλλο παρά «απολιθωμένη αρχιτεκτονική».¹⁸ Ο Μπάμπιτ, ωστόσο, —και στο σημείο αυτό διαφοροποιήθηκε από τον Πέιτερ— δεν βλέπει κάποιον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν οι τέχνες να πλησιάσουν τη μουσική κατάσταση χωρίς να υποσκελιστούν οι ιδιαίτερες ποιότητες ή να διασαλευτούν τα όρια που τις κρατούν στερεωμένες στον δυτικό πολιτισμό.

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Στουτγάρδη: Reclam 1994, edō παραθέτω από Γκότχολντ Λέσσιγκ, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, μτφρ. Α. Προβελέγγιου, Αθήνα: Π. Δ. Σακελλαρίου, 1902, Κεφ. ΙΗ, σελ. 111.

¹⁶ Ο.π., σελ. 111–112.

¹⁷ Irving Babbitt, *The New Laokoön: an Essay on the Confusion of the Arts*, Βοστώνη/Νέα Υόρκη: Houghton Mifflin, 1926⁷ [Λονδίνο: Constable, 1910], σελ. 174-175. Η διατύπωση αυτή του Μπάμπιτ παραπέμπει ασφαλώς στην αποφασιστικής επιρροής μελέτη του Μαξ Νορντάου [Max Nordau] (1849-1923) για τους Συμβολιστές με τίτλο *Entartung*, δύο τόμοι, Βερολίνο: Carl Duncker, 1892/1893.

¹⁸ Ο Μπάμπιτ αναφέρεται στον Πέιτερ στη σελ. 62.

Μέσα από τις σελίδες του βιβλίου του, ο Μπάμπιτ περιγράφει άλλοτε διεξοδικά και άλλοτε περισσότερο συνοπτικά τους βασικούς συγγραφείς που είχαν εκδηλώσει εκφάνσεις αυτής της *υπεραισθησίας*: τον Ιησουίτη Μοναχό Αθανάσιο Κίρχερ [Athanasius Kircher] (1602-1680), τον Λουί Μπερτράν Καστέλ [Louis Bertrand Castel] (1688-1757), τον Έ. Τ. Α. Χόφμαν [E. T. A. Hoffmann] (1776-1822), τον Αλφρέ ντε Μυσσέ [Alfred de Musset] (1810-1857), τον Σαρλ Μπωντλαίρ [Charles Pierre Baudelaire] (1821-1867) και προπάντων, τον Ζορίς-Καρλ Υσμάν [Joris-Karl Huysmans] (1848-1907), του οποίου ο ήρωας Ντεζ Εσέντ ήταν διάσημος για τους συναισθητικούς πειραματισμούς του. Όπως παρατηρεί ο Μπάμπιτ, «η ακρόαση των χρωμάτων [color-audition] φαίνεται ότι προσδίδει ένα συγκεκριμένο ψυχολογικό υπόβαθρο σε αυτή τη συνδρομή όλων των διαφορετικών εντυπώσεων, σε αυτή τη μυστικιστική συνθετική αίσθηση, την οποία ονειρεύεται ο σύγχρονος αισθητιστής, — η αίσθηση ότι βλέπει, ακούει, γεύεται, οσφραίνεται, ψηλαφεί, όλα μαζί σε ένα».¹⁹ Το μπωντλαιρικό αυτό αίτημα πηγάζει, υποστηρίζει ο Μπάμπιτ, από τη θεωρία του Συνολικού Έργου Τέχνης [Gesamtkunstwerk] του Ριχάρδου Βάγκνερ [Richard Wagner] (1813-1883), η οποία ικανοποιεί με πληθωρικό τρόπο την τάση του συγκερασμού των τεχνών. Μια ενδιαφέρουσα και τολμηρή παρατήρηση, που συμπαρασύρει τον αναγνώστη πολύ πιο μακριά από τη σκέψη του Λέσσιγκ, ανακλύπει όταν ο Μπάμπιτ συζητά την προγραμματική μουσική, με τη διάδοση της οποίας οι σύγχρονοι συνθέτες θυσίασαν τους νόμους της δομής, της μουσικής αρμονίας και της αναλογίας στον βωμό ενός «καταιγιστικού ιμπρεσιονισμού».²⁰ Αυτοί, υποστήριξε, παρασύρθηκαν από το παιχνίδι των χρωμάτων και των εντυπώσεων, υπέπεσαν σε μια αμετροέπεια που τους παρέσυρε σε «μια απόμακρη επαρχία της τέχνης τους, παρά στο ίδιο της το κέντρο».²¹ Για τον Μπάμπιτ, λοιπόν, η διαφύλαξη των ορίων των τεχνών συνιστά ένα σημαντικό διακύβευμα προκειμένου να κρατηθούν ανέγγιχτες οι ανθρωπιστικές αξίες του δυτικού κόσμου, ο οποίος υποφέρει, καθώς η περιπλάνηση στις παρυφές των ορίων των αισθήσεων συνεπάγεται τον κίνδυνο της μόλυνσης από τον μυστικισμό της ανατολής, τον συγκερασμό και το θόλωμα των διακριτών δυτικών κατηγοριών, τα οποία θα έπρεπε να παραμείνουν καθαρά και αμιγή από τη συνεπαγόμενη εκθήλυνσή τους, καθότι μάλιστα οι υπεραισθητικοί πειραματισμοί

¹⁹ Ο.π., σελ. 173.

²⁰ Ο.π., σελ. 167.

²¹ Ο.π., σελ. 171.

εξομοιώνονται από τον συγγραφέα με την υπερβολική εκλέπτυνση, τον αισθηματισμό, αλλά και τον επιστημονικό νατουραλισμό.²²

Τριάντα χρόνια αργότερα, το 1940, ο τροτσικιστής Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ [Clement Greenberg] (1909–1994), στο δοκίμιό του «Προς έναν νέο Λαοκόοντα» δημοσιευμένο στην *Partisan Review*, επιχείρησε να «κλειδώσει» την ιδιαιτερότητα της κάθε τέχνης στο δικό του αφήγημα για τη νεωτερική τέχνη.²³ Η έννοια της καθαρότητας [purism] αναδεικνύεται, έτσι, σε ρυθμιστικό παράγοντα για την εξέλιξη των εικαστικών τεχνών προκειμένου να αποσοβηθούν εκείνα τα λάθη του παρελθόντος, που επέτρεψαν την αλληλοδιείσδυση ετερόκλητων στοιχείων στις εικαστικές τέχνες. Ως αφετηρία του εξελικτικού αυτού φαινομένου «αποκάθαρσης» της ζωγραφικής ο Γκρίνμπεργκ εξέλαβε τον 17ο αιώνα, οπότε και η χρήση της λογοτεχνίας από τους ζωγράφους είχε μια διαβρωτική επίδραση στην τέχνη τους καθώς τους ωθούσε να αδιαφορήσουν για το μέσον τους και να στραφούν στο θέμα. Όπως σημειώνει ο Γκρίνμπεργκ, «η ζωγραφική και η γλυπτική στα χέρια ελάσσωνων ταλέντων δεν γίνεται κάτι άλλο παρά φάντασμα και ανδρείκελο της λογοτεχνίας».²⁴ Για να αποτραπεί η πορεία αυτή παρακμής της ζωγραφικής οι καλλιτέχνες, υποστηρίζει ο Γκρίνμπεργκ, θα πρέπει να στοχαστούν πάνω σε ένα νέο αισθητικό παράδειγμα, εκείνο της μουσικής. Συντονισμένος με τη βασική θέση του Πέιτερ, πως η μουσική λόγω των ιδιαίτερων ποιοτικών της χαρακτηριστικών παρέμεινε ανέγγιχτη όλα τα χρόνια από εξωμουσικές επιρροές, ο Γκρίνμπεργκ διατείνεται ότι οι μη-μουσικές τέχνες θα αποκτήσουν την καθαρότητα [purity] και την αυτονομία που επιθυμούν μόνο αν αυτοπροσδιοριστούν σύμφωνα με τους όρους εκείνους που καθορίζουν το πλαίσιο και τις ικανότητες της κάθε αίσθησης, εξοβελίζοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που θα μπορούσαν να γίνουν αναγνώσιμα ως εγγενή μιας άλλης τέχνης.²⁵ Με οδηγό την έννοια της «καθαρότητας» ο Γκρίνμπεργκ διάβασε την εξέλιξη της ζωγραφικής από τον Κουρμπέ [Gustav Courbet] (1819–1877), τον Μανέ [Édouard Manet] (1832–1883), τους μπρεσιονιστές και τον Σεζάν [Paul Cézanne] (1839–1906), στους κυβιστές και την αφηρημένη τέχνη, ως μια ριζοσπαστική και πετυχημένη απόπειρα διαφύλαξης των

²² Ο.π., σελ. 172, 185. Με τον όρο «επιστημονικό νατουραλισμό» ο Μπάμπιτ αναφέρεται στον Ρουσσώ, τον οποίο θεωρεί υπεύθυνο για την έξαρση της υπεραισθησίας στους ρομαντικούς ποιητές, πρβλ. σελ. 164 και 176.

²³ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review*, τόμ. 7, τχ. 4, 1940: 296–310.

²⁴ Ο.π., σελ. 298.

²⁵ Ο.π., σελ. 304.

έγκυρων ορίων που καθορίζουν, μέσω της ανάδειξης της διαφάνειας του μέσου της, το πεδίο δραστηριότητάς της.²⁶

Με το βλέμμα του προσηλωμένο στις ιστορικές αυτές διεργασίες που ευνόησαν την εμφάνιση της αφηρημένης τέχνης, ο Γκρίνμπεργκ διαφύλαξε για την πρωτοπορία μια θέση μέσα στους κόλπους της ιστορίας της τέχνης· με άλλα λόγια η πρωτοπορία παρουσιάζεται από τον Αμερικάνο τεχνοκριτικό σαν λογική απόρροια ήπιων, μορφοπλαστικών μεταβάσεων και όχι ως αποτέλεσμα ρήξεων με τους κανόνες του παρελθόντος. Η αιχμηρότητα με την οποία στο γύρισμα του αιώνα τα κινήματα αυτά εναντιώθηκαν στις παραδομένες κατηγοριοποιήσεις των τεχνών και στους μηχανισμούς που τις συντηρούσαν, με σκοπό τη διαφύλαξη των θεμιτών τους ορίων και την παγίωση της εξουσίας τους, αμβλύνεται από τον Γκρίνμπεργκ, ο οποίος πρεσβεύει τη μορφική και αισθητική αυτονομία της ζωγραφικής, καθοδηγημένη από την «καθαρότητα» της μουσικής. Αναμφίβολα, με τη συμβολή του Γκρίνμπεργκ εδραιώθηκε το παράδειγμα της μουσικής ως ουσιώδες για την εξέλιξη και παγίωση εκείνων των αρχών στη ζωγραφική —της προσήλωσης δηλαδή στην καθαρή γραμμή, το χρώμα, το σχήμα και τον χώρο— οι οποίες θα της επέτρεπαν τόσο το να επιδρά στον θεατή με την ίδια αμεσότητα και ευκολία που διεισδύει ο ήχος, όσο και το να διαμορφώνει το μορφοπλαστικό της λεξιλόγιο ανεξάρτητα από μιμητικές αναφορές και αφηγηματικές αγκιστρώσεις. Αυτό που απουσίαζε από την ανάλυση του Γκρίνμπεργκ ήταν η κωδικοποίηση εκείνων ακριβώς των αναλογικών αρχών ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική, οι οποίες θα σταθεροποιούσαν την τροχοδρόμησή της πορείας των τεχνών προς την καθαρότητα και την αυτονόμηση.

Την απάντηση την έδωσε μετά από δύο περίπου δεκαετίες ο Τέοντορ Αντόρνο [Theodor W. Adorno] (1903–1969), του οποίου η θέση αποτέλεσε και το βασικό μεθοδολογικό κορμό των περισσότερων μελετών για τη σχέση μουσικής και ζωγραφικής, που δημοσιεύτηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και ύστερα. Κομβικής σημασίας για τη θεωρία του Αντόρνο υπήρξε η έννοια της «σύγκλισης [Konvergenz] των τεχνών», την οποία ο Αντόρνο διατύπωσε στις 23 Μαΐου 1965, σε μια διάλεξη στην Ακαδημία των Τεχνών στο Βερολίνο, για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο τα πεδία της ζωγραφικής και της μουσικής θα μπορούσαν να

²⁶ Θα ήταν, ωστόσο, άδικο να προσπαθήσουμε να βρούμε στο παραπάνω κείμενο του Γκρίνμπεργκ μια σχηματισμένη μορφή της κεντρικής του αυτής θέσης, η οποία διατυπώνεται εδώ σπέρματικά. Για μια περισσότερο συγκροτημένη έκθεση των ιδεών του, βλ. Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Βοστώνη: Beacon Press, 1961, ιδιαίτερα το άρθρο του “Avant-Garde and Kitsch”, το οποίο δημοσιεύτηκε το Φθινόπωρο του 1939, επίσης στην *Partisan Review*.

διασταυρωθούν μεταξύ τους.²⁷ Ακολουθώντας τον Λέσσινγκ, ο Αντόρνο ξεκίνησε την επιχειρηματολογία του με την εμφανή διαπίστωση ότι η μουσική είναι μια τέχνη του χρόνου [Zeitkunst], εφόσον δημιουργεί χρονικές σχέσεις ανάμεσα στα συστατικά της μέρη, ενώ η ζωγραφική είναι μια τέχνη του χώρου [Raumkunst], τον οποίο εκείνη επεξεργάζεται και του οποίου ρυθμίζει ή ακυρώνει τη δυναμική.²⁸ Ο Αντόρνο παρατηρεί ότι στοιχεία από τη μια τέχνη μπορούν να παρεισφρήσουν στην άλλη και επομένως «οι πιο πετυχημένοι πίνακες μοιάζουν να είναι εκείνοι, στους οποίους το απόλυτα ταυτόχρονο εμφανίζεται σαν ένα κύλημα του χρόνου, που κρατά την αναπνοή του».²⁹ Η σύγκλιση, σύμφωνα με τον Αντόρνο, είναι η διαδικασία εκείνη κατά την οποία οι καλλιτέχνες εγκαταλείπουν το μεταφορικό λόγο και την αφήγηση προς χάριν μιας συνειδητοποιημένης εστίασης στις ενυπάρχουσες αρχές [immanentes Prinzip] που διέπουν το κάθε μέσο χωριστά, έτσι ώστε ως απώτερος σκοπός να προκρίνεται η τελειοποίηση των αρχών αυτών, οι οποίες, σε αυτήν την περίπτωση, θα μπορούσαν να ανιχνευθούν κατά παρόμοιο τρόπο και στις δύο τέχνες. Για παράδειγμα, η μουσική μπορεί να επιτύχει ένα βαθμό διαστημοποίησης [Verräumlichung] μέσω της μουσικής σημειολογίας, δηλαδή μέσω της σύλληψης του χρόνου ως μορφή και της διαίρεσης, της οργάνωσης, του σχεδιασμού και προγραμματισμού του σαν να επρόκειτο για ζωγραφική επιφάνεια.³⁰ Αντίστοιχα, στη ζωγραφική, η χρήση των εννοιών της αρμονίας και της διαφωνίας δεν αφορά απλά μεταφορικά σχήματα αλλά αντίθετα

²⁷ “Die Bilder dünken die gelungensten, in denen das absolut Gleichzeitige wie ein Zeitverlauf erscheint, der den Atem anhält.” Παραθέτω από την ακόλουθη έκδοση: Theodor W. Adorno, “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”, στο *Vorträge aus der Reihe Grenzen und Konvergenzen der Künste in der Akademie der Künste Berlin, 1965-1966, Schriftenreihe der Akademie*, τχ. 12, Βερολίνο: Akademie der Künste, 1967· βλ. επίσης, Rolf Tiedemann (επιμ.), *Adorno, Gesammelte Schriften*, τόμ. 16, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1978, σελ. 628–42. Για μια συζήτηση της θεωρίας του Αντόρνο βλ. Heinz-Klaus Metzger, “Schönberg und Kandinsky. Ein Beitrag zum Verhältnis von Musik und Malerei (1963)”, στο *Musik wozu Literatur zu Noten*, επιμ. Riehn Rainer, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1980, σελ. 181-207· επίσης, Walter Frisch, *German Modernism, Music and the Arts*, Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 2005, σελ. 89 κ.ε. Για την αγγλική μτφρ. βλ. Theodor W. Adorno και Susan Gillespie, “On Some Relationships between Music and Painting”, *The Musical Quarterly*, τόμ. 79, τχ. 1, 1995: 66–79.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, ό.π., σελ. 5-6.

²⁹ Ό.π., σελ. 6.

³⁰ Ό.π., σελ. 7. Για τη χρήση του όρου της «διαστημοποίησης» και του αντίστοιχου της «επικαιροποίησης» βλ. τη διαμορφωμένη σε ύφος πλατωνικού διαλόγου μελέτη του Τσεζάρε Μπράντι [Cesare Brandi] (1906-1988) *Αρκάδιος ή περί Γλυπτικής*. Μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη, 1983 [*Arcadio o della Scultura*. Τορίνο: Giulio Einaudi, 1956]· σε απάντησή του στον Κάρμωνα για τη σχέση της ζωγραφικής με τη γλυπτική, ο Ευθύμιος παρατηρεί ότι «στο διαμορφωμένο αντικείμενο ενυπάρχουν οι προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση, οι προϋποθέσεις που πρέπει να μας οδηγήσουν στη «διαστημοποίηση» [spazializzazione] του χρόνου ή στην «επικαιροποίηση» [temporalizzazione] του διαστήματος, κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να εξασφαλισθεί η ταυτόχρονη και απόλυτη τήρηση των μορφικών όρων», ό.π., σελ. 37. Στην προσέγγιση του Ευθύμιου υφέρπει, ωστόσο, η χαιντεγκεριανή ιδέα ότι ο χρόνος, προτού γίνει αίσθηση, και πολύ πριν γίνει έννοια, είναι καθαρή διαίσθηση, ότι αυτός βρίσκεται στη συνείδηση πριν προλάβει να γίνει αντιληπτός από τις αισθήσεις, ό.π., σελ. 26.

υπογραμμίζει μια συγκεκριμένη αντιμετώπιση των συμπληρωματικών χρωμάτων ή των καθαρών τόνων.³¹ Ο Αντόρνο σπεύδει, ωστόσο, να προλάβει μια παρανόηση που θα μπορούσε να προκύψει από τον παραπάνω συλλογισμό. Σε καμιά περίπτωση δεν θα πρέπει η μια τέχνη να επιχειρήσει να μοιάσει ή να αφομοιωθεί στην άλλη, διαδικασία την οποία ο Αντόρνο χαρακτηρίζει ως ψευδομορφοποίηση [Pseudomorphosis] και την οποία εντοπίζει ιστορικά στα νεορομαντικά ρεύματα και στη συζήτηση γύρω από τη συναισθησία και το Συνολικό Έργο Τέχνης κατά το γύρισμα του αιώνα.³² Στην περίπτωση εκείνη που ο καλλιτέχνης επιχειρήσει να μιμηθεί την άλλη τέχνη, τόσο πιο πολύ εν τέλει θα απομακρυνθεί από αυτήν διότι θα απαρνηθεί τα ιδιαίτερα υλικά που τη συναρμολογούν, με αποτέλεσμα να «ξεπέσει σε γενικές γραμμές στον συγκρητισμό, σε μια συγκεχυμένη ιδέα ενός μη διαλεκτικού συνεχούς των τεχνών».³³ Η σύγκλιση, διατείνεται ο Αντόρνο, βρίσκεται στον αντίποδα μιας τέτοιας ταυτολογίας, «υλοποιείται στο λεγόμενο και όχι στο ειπωμένο».³⁴ Με άλλα λόγια, ο Αντόρνο απηύθυνε την κριτική του στους υποστηρικτές των νεοπυθαγόρειων θεωριών, σύμφωνα με τις οποίους ο κόσμος είναι προ-οργανωμένος, δομημένος από μια ανώτερη ύπαρξη και γι' αυτό τον λόγο αναλλοίωτος και προαναγγελλμένος [το ειπωμένο].³⁵ Αν και ο Αντόρνο έσπευσε κάπως βιαστικά να εντοπίσει την αφετηρία αυτής της τάσης στο Συνολικό Έργο Τέχνης του Ρίχαρντ Βάγκνερ [Richard Wagner] (1813-1883), η κρίση του πως το νεοπυθαγόρειο ξέσπασμα εκδηλώθηκε μετά τον θάνατο του συνθέτη, είναι μάλλον σωστή. Ο Αντόρνο αναφέρεται, επί παραδείγματι, στον *Προμηθέα* (1910) του Αλεξάντερ Σκριάμπιν [Alexander Scriabin] (1872-1915), έργο, το οποίο, σύμφωνα

³¹ “Andererseits sind in der Malerei Begriffe wie Harmonie und Dissonanz der Farben nicht bloß Metaphern, allein schon wegen der Komplementärfarben.” Ο.π., σελ. 17.

³² Ο.π., σελ. 6, 7.

³³ “Sobald die eine Kunst die andere nachahmt, entfernt sie sich von ihr, indem sie den Zwang des eigenen Materials verleugnet, und verkommt zum Synkretismus in der vagen Vorstellung eines undialektischen Kontinuums von Künsten überhaupt.” Ο.π., σελ. 6.

³⁴ Ο.π., σελ. 16.

³⁵ Ο τρόπος με τον οποίο ο Αντόρνο προσέγγισε το έργο του σύγχρονου με τον Σένμπεργκ Αυστριακού συνθέτη, Γιόζεφ Ματίας Χάουερ [Josef Matthias Hauer] (1883–1959), μπορεί να φωτίσει το σημείο αυτό. Το έργο του Χάουερ είναι διαποτισμένο από πυθαγόρειες-μυστικιστικές ιδέες, οι οποίες λειτουργούν ως προϋπόθεση για την οργάνωση του δωδεκαφθογγικού του συστήματος, αισθητά διαφορετικό από εκείνο του Σένμπεργκ. Ο Αντόρνο είχε εξαπολύσει μύδρους κατά του Χάουερ, τον οποίον και αποκαλούσε υποτιμητικά «ωρολογοποιό». Βλ. Theodor Adorno, “Joseph Matthias Hauer, Hölderlin-Lieder II, op. 23. Bariton und Klavier. Wien: Universal-Edition 1929” (1929), στο *Gesammelte Schriften*, τόμ. 19, σελ. 311. Ο Σόου Μίλλερ εξετάζει την περίπτωση του Χάουερ ως προτομικού βασικών εννοιών της αισθητικής του μινιμαλισμού: η ιδέα ότι το έργο βρίσκεται σε μια διαδικασία ολοκλήρωσης, η άρνηση της κεντρικής σημασίας της αυτοέκφρασης, η μείωση της υφολογικής πυκνότητας και η αυξανόμενη επικέντρωση στη διάταξη παρά στη σύνθεση. Βλ. Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music*, ό.π., σελ. 163–207.

με τον Γερμανό διανοούμενο, απέτυχε γιατί θόλωσε, μπέρδευε και εν τέλει ανέμειξε διαφορετικά εκφραστικά μέσα.³⁶

Η άποψη αυτή συνάδει με εκείνη του Μπάμπιτ σχετικά με την περιχαράκωση απέναντι σε μια επικείμενη «βαρβαρική επιδρομή», η οποία θα επιφέρει την αλλοίωση των καθιερωμένων δυτικών-ορθολογικών και νομιμοποιημένων μέσα από εδραιωμένες θεσμικές πρακτικές αισθητικών κατηγοριών. Ο Αντόρνο μιλάει αντίστοιχα για τον κίνδυνο «υποτροπιασμού» [Regression] από την ανεξέλεγκτη αισθητική πρόοδο και την ενδοτικότητα στη «βαρβαρική κυριολεξία» [barbarische Buchstäblichkeit], που θριαμβεύει στη λατρεία των απόλυτων μεθόδων.³⁷ Επιχειρώντας μια γενική αποτίμηση, η έννοια της σύγκλισης του Αντόρνο αποδείχτηκε, εν γένει, περισσότερο αποτελεσματική από τις λιγότερο εύστοχες έννοιες, όπως της συγγένειας, αναλογίας, παραλληλισμού, ή της «συγχώνευσης» [confusion] που χρησιμοποίησε ο Γκρίνμπεργκ, έννοιες που παραπέμπουν σε μεταφορικά ή αφηγηματικά σχήματα του λόγου και από τις οποίες απουσιάζει η διάσταση αυτή της διαλεκτικής συσχέτισης των εγγενών αρχών των τεχνών, την οποία αποζητάει ο Αντόρνο.³⁸

Στη μελέτη του, ο Αντόρνο δεν χρησιμοποιεί ιστορικά παραδείγματα, αν και για τα επιχειρήματά του αναφέρεται συνοπτικά σε ιστορικά κινήματα, όπως ο φουτουρισμός και ο κυβισμός, ή σε καλλιτέχνες, όπως ο Βάγκνερ, ο Σκριάμπιν, και κυρίως ο Βασίλι Καντίνσκι [Wassily Kandinsky] (1866-1944) και ο Άρνολντ Σένμπεργκ [Arnold Schönberg] (1874-1951). Αν και ο Αντόρνο τονίζει ότι η σύγκλιση των τεχνών είναι περισσότερο μια διαδικασία σε εξέλιξη και όχι κάτι ήδη διαμορφωμένο, σπεύδει, ωστόσο, να υποστηρίξει ότι τα χρόνια γύρω στο 1900 είναι τα πλέον κατάλληλα για να κοιτάξει κανείς προς τη σύγκλιση αυτή, ενώ προκρίνει ως

³⁶ Ο.π., σελ. 16-17.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, τόμ. 16, ό.π., σελ. 642.

³⁸ Προσπάθειες, ωστόσο, να εμπλουτιστεί το λεξιλόγιο είναι ορατές στην έρευνα. Ο Φιλίπ Ζουνώ διακρίνει τέσσερις κατηγορίες για να υποδηλώσει τη συγγένεια ανάμεσα στις τέχνες: Παραλληλία, σύγκλιση, απόκλιση και διαδοχή. Ο πρώτος όρος χρησιμοποιείται από τον μελετητή για να δηλώσει συγκρίσεις που παραμένουν στο επίπεδο της γλωσσικής έκφρασης. Ο δεύτερος υποδηλώνει τη σύμπραξη των διαφορετικών τεχνών σε χώρους όπως το θέατρο και η όπερα. Η απόκλιση των τεχνών είχε αντιμετωπιστεί από τους καλλιτέχνες ως απώλεια και είχε αντικατασταθεί από την εσχατολογική έννοια της ένωσης σε μια μελλοντική στιγμή. Τέλος, με τη «διαδοχή» εννοεί την συνεπακόλουθη και λογική πορεία των εικαστικών τεχνών προς μια μουσική γλώσσα, την οποία ταυτίζει με την αφαίρεση. Είμαι γνώμη μου, ωστόσο, ότι τέτοιες κατηγοριοποιήσεις δεν μας οδηγούν πουθενά, παραμένουν πάντα υποκειμενικές, ενώ θα πρέπει να δούμε κριτικά και μέσα στα ιστορικά τους συμφραζόμενα τις αντίστοιχες απόπειρες ονοματοθεσίας του Γκρίνμπεργκ και του Αντόρνο. Βλ. Philippe Junod, "The New Paragone: Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism" στο *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*, επιμ. Marsha L. Morton και Peter L. Schmunk, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Garland, 2000, σελ. 23-46. Για το ζήτημα του διαλόγου των τεχνών και της διασταύρωσης των μέσων τους βλ. Philippe Junod, *Contrepoints: Dialogues entre musique et peinture*, Γενεύη: Contrechamps éditions, 2006.

γόνιμο καρπό της ιστορικής αυτής διαδικασίας την υποδειγματική περίπτωση της σχέσης του Καντίνσκι με τον Σένμπεργκ.³⁹ Ο Αντόρνο διατείνεται, λοιπόν, ότι η αφαίρεση συμβαίνει στη ζωγραφική μέσα από την άρνηση της επαφής της με το αντικείμενο, ενώ παράλληλα η ατονικότητα στη μουσική μέσα από τη «θανατηφόρα συστολή των μιμητικών στιγμών της». Και οι δύο κατηγορίες, αφαιρετική ζωγραφική και ατονική μουσική συγκλίνουν, έτσι, κατά τον Αντόρνο, προς την καθαρή έκφραση. Οι απόψεις περί καθαρότητας που εκφράζονται εδώ ακολουθούν το νήμα της σκέψης του Πέιτερ, του Μπάμπιτ και του Γκρίνμπεργκ, συνάδουν ωστόσο και με τα όσα αναφέρει ο Καντίνσκι στη θεωρητική πραγματεία του *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1911), έργο το οποίο ο Αντόρνο αν και δεν αναφέρει, θα πρέπει, ωστόσο, να γνώριζε αρκετά καλά.⁴⁰ Εκεί ο Καντίνσκι διατείνεται ότι «σταδιακά, οι διάφορες τέχνες διαβαίνουν στο μονοπάτι τού να μιλήσουν για εκείνο που μπορούν να μιλήσουν καλύτερα, και με τα μέσα εκείνα που κατέχει η κάθε μία από αυτές αποκλειστικά».⁴¹ Οι τέχνες θα διδαχθούν η μία από την άλλη όταν η προσοχή στραφεί από την εξωτερική μορφή στις εσωτερικές αρχές, στους ιδιαίτερους εκείνους κανόνες, δηλαδή, με τους οποίους η κάθε τέχνη χειρίζεται με αποκλειστικό τρόπο το υλικό της.⁴² Η καθολική χειραφέτηση της μουσικής από τη μιμητική υπακοή στη φύση, που της επιτρέπει να μη χρειάζεται να δανειστεί εξωτερικές μορφές από αλλού, αλλά να στηριχθεί στη δική της γλώσσα, υποδεικνύει στον Καντίνσκι το δρόμο εκείνο που θα πρέπει να διέλθει η ζωγραφική για να μπορέσει να απεγκλωβιστεί από τα δεσμά της αναπαραστατικότητας.⁴³ Όπως ο μουσικός διαθέτει τη δική του πηγή άντλησης γραμματικών κανόνων έτσι και ο ζωγράφος, εξηγεί ο Καντίνσκι, οφείλει να κατασκευάσει ένα συνεχές βάσιμο [General-bass] για τη ζωγραφική, υπεκφεύγοντας, ωστόσο, τον κίνδυνο της υποβίβασής της στον ακαδημαϊσμό, ο οποίος ελλοχεύει πίσω

³⁹ Βλ. Josef Rufer, “Schönberg – Kandinsky. Zur Funktion der Farbe in Musik und Malerei”, στο *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, ό.π., σελ. 69–75.

⁴⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, επιμ. Jelena Hahl-Fontaine, Βέρνη: Benteli, 2006² [2003] [Μόναχο R. Piper, 1911]· μτφρ. στα Ελληνικά: Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης, εισαγωγή Victor Ieronim Stoichitã, Αθήνα: Νεφέλη, 1981. Για το συνολικό θεωρητικό έργο του Καντίνσκι βλ. Kenneth C. Lindsay και Peter Vergo (επιμ.), *Kandinsky, Complete Writings on Art*, Νέα Υόρκη: Da Capo Press, 1994 [1982]. Οι μεταφράσεις είναι δικές μου, από το πρωτότυπο κείμενο (Μόναχο: R. Piper, 1912³).

⁴¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, ό.π., σελ. 36.

⁴² Ο.π., σελ. 37.

⁴³ Όπως ο Μπάμπιτ, ο Καντίνσκι λοιδορεί την προγραμματική μουσική, η οποία προσπαθεί να αναπαραστήσει εξωτερικές μορφές, μέσω της απομίμησης τραγουδιών βατράχων, κοτετσιών και ακονίσματος μαχαιριών. Με άλλα λόγια ο Καντίνσκι θεωρεί ότι στην περίπτωση αυτή η μουσική χάνει τη σοβαρότητά της και ξεπέφτει σε ένα ανεπανόρθωτο λάθος, αυτό της μίμησης της φύσης, ό.π., σελ. 38.

από την απόλυτη και αυθαίρετη κανονικοποίηση.⁴⁴ Τη φράση αυτή, την οποία ο Καντίνσκι δανείζεται από τον Γκαίτε, την επαναχρησιμοποιεί μάλιστα ως πρόλογο για το άρθρο του συνθέτη Τόμας φον Χάρτμαν [Thomas von Hartmann] (1885–1956), «Η αναρχία στη μουσική», το οποίο εμφανίστηκε το 1912 στο μοναδικό τεύχος του Αλμανάκ *Ο Γαλάζιος Καβαλάρης*.⁴⁵

Ως γνωστόν, η ύπαρξη ενός κωδικοποιημένου χρωματικού συστήματος σύμφωνα με το οποίο η παράθεση μιας επινοημένης ατέρμονης «μελωδικής», χρωματικής γραμμής θα επέτρεπε την εξακρίβωση των υπόλοιπων χρωμάτων (ή φωνών) με τη βοήθεια ενός βαθμονομημένου χρωματικού κύκλου —βάση του οποίου θα συμπληρώνονταν οι χρωματικές αρμονίες, όπως συμβαίνει, δηλαδή, με το ενάριθμο βάσιμο στη μουσική— είχε απασχολήσει, πριν από τον Γκαίτε και τον Καντίνσκι, τον Ντιντερό, σε ένα κείμενό του για το Σαλόν του 1765. Αναφερόμενος εκεί σε φιλικές [amies] και εχθρικές [ennemies] μείξεις χρωμάτων, ο Γάλλος φιλόσοφος εξηγεί ότι «τα χρώματα του ουράνιου τόξου στη ζωγραφική είναι το ισοδύναμο του συνεχούς βάσιμου [basse fondamentale] στη μουσική».⁴⁶ Αν και ο Ντιντερό άφησε αναπάντητο το

⁴⁴ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, ό.π., σελ. 96-97. Η πατρότητα της ιδέας αυτής οφείλεται στον Γκαίτε: ο Καντίνσκι τον μνημονεύει, όπως και το παράδειγμα με το συνεχές βάσιμο, στο έκτο κεφάλαιο του βιβλίου, θέλοντας να υποδείξει το δρόμο με τον οποίο η ζωγραφική χρησιμοποιώντας τα μέσα της θα μετατραπεί σε μια τέχνη με την αφηρημένη έννοια της λέξης και θα κατακτήσει την καθαρή ζωγραφική σύνθεση, ό.π., σελ. 51.

⁴⁵ Wassily Kandinsky, Franz Marc. *Der Blaue Reiter*. Μόναχο: R. Piper, 2000 [1912¹, 1914²], σελ. 42 (Β΄ έκδοση του 1914): Thomas von Hartmann, “Über Anarchie in der Musik”, ό.π., σελ. 42–47. Η φράση του Γκαίτε είναι η εξής: «στη ζωγραφική απουσιάζει προ πολλού η γνώση του συνεχούς βάσιμου, μιας εγκαθιδρυμένης και αναγνωρισμένης θεωρίας, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της μουσικής» [In der Malerei fehlte schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehlte an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist]. Ο Καντίνσκι παραθέτει από την εξής έκδοση: Franz Deibel και Friedrich Gundelfinger (επιμ.), *Goethe im Gespräch*, Λειψία: Insel Verlag, 1907³, σελ. 94.

⁴⁶ Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, εισαγωγή Έπη Μελοπούλου-Αλούπη, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2002 [*Essais sur la peinture*, Παρίσι: Fr. Buisson, 1795], σελ. 182-183. Επειδή στην ελληνική βιβλιογραφία ο όρος αποδίδεται εσφαλμένα (βλ., «θεμελιώδες βάσιμο» στο Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά*, ό.π., σελ. 83, ή «κύριο βαθύ μέτρο» στο Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, ό.π., σελ. 80, 126), θα επιχειρήσω μια σύντομη επεξήγηση της έννοιας αυτής, όπως χρησιμοποιείται στην ιστορία και θεωρία της μουσικής. Το συνεχές βάσιμο [basso continuo ή basso principale] εμφανίστηκε το 16ο αιώνα, όταν υπήρξε η ανάγκη μεταγραφής για λαούτο, τσέμπαλο ή εκκλησιαστικό όργανο, χορωδιακών πολυφωνικών έργων, η εκτέλεση των οποίων, λόγω έλλειψης χώρου, ήταν αδύνατη σε μερικές εκκλησίες. Πρόκειται για μια μουσική στενογραφία που σχετίζεται με την εκτελεστική πρακτική της εποχής του Μπαρόκ. Γραφόταν μονάχα η αδιάκοπη, μελωδική γραμμή του μπάσου, υποδεικνύοντας έτσι τις χαμηλότερες νότες του οργάνου που έπρεπε να παιχτούν. Η γραμμή αυτή μπορούσε να φέρει αριθμούς πάνω από ορισμένες νότες (ενάριθμο βάσιμο), οι οποίοι καθοδηγούσαν έτσι την αυτοσχεδιαστική εκτέλεση των συγχορδιών πάνω από το βάσιμο και όριζαν αν η συγχορδία έπρεπε να παιχτεί σε αναστροφή, με αλλοίωση, με καθυστέρηση, με εβδόμη, με ενάτη κ.ο.κ. Η σημειογραφία του συνεχούς βάσιμου επέτρεπε μια σχετικά ελεύθερη και σολιστική κίνηση των ψηλότερων φωνών και αποτέλεσε σημαντικό εργαλείο στην εκμάθηση της μουσικής θεωρίας και αρμονίας ενώ παραλλαγές της εμφανίζονται και στη μουσική της Τζαζ. Βλ. Ulrich Michels (επιμ.), *Ατλας της Μουσικής*, τόμ. I, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, επιμ. Παναγιώτης Αδάμ και Κώστας Μόσχος, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994 [*div-Atlas der Musik*, τόμ. I: *Systematischer Teil, Historischer Teil*, Μόναχο: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998¹⁸, 1977¹], σελ. 101. Για το «συνεχές

ερώτημα του πώς τελικά ο ζωγράφος θα μπορούσε να αντλήσει χρωματικές αρμονίες από το ουράνιο τόξο, επέσεισε την προσοχή στον κίνδυνο που ελλοχεύει για όσους καλλιτέχνες υπηρετούν τυφλά το ουράνιο τόξο και των οποίων οι χρωματικές επιλογές εξελίσσονται σε τυποποιημένες και προβλέψιμες συνταγές.⁴⁷

Μέσω της κωδικοποίησης ενός χρωματικού λεξιλογίου ο Γκαίτε, ο οποίος είχε εν τω μεταξύ μεταφράσει στα γερμανικά το *Δοκίμιο για τη ζωγραφική* [*Essais sur la peinture*] (1795) του Ντιντερό στο *Die Propyläen* το 1799, με τον τίτλο *Δοκιμή περί της ζωγραφικής, ακολουθούμενη μετά παρατηρήσεων* [*Versuch über die Malerei, mit Anmerkungen begleitet*], έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη συγκρότηση του φιλοσοφικού και θεωρητικού στοχασμού του Καντίνσκι, ο οποίος είχε την ευκαιρία να διαβάσει τη *Θεωρία των χρωμάτων* [*Farbenlehre*] (1810) του Γκαίτε από την έκδοση που είχε επιμεληθεί ο Ρούντολφ Στάινερ.⁴⁸ Στην αναζήτηση της επινόησης, λοιπόν, εκείνου του μορφοπλαστικού κανόνα, που θα επέτρεπε στους ζωγράφους να ανεξαρτητοποιήσουν το μέσο τους στη βάση τελειοποίησης των επιμέρους στοιχείων του, ο Καντίνσκι πρότεινε τη δημιουργία ενός σκηνικού συνθετικού έργου, στο οποίο οι μορφές των επιμέρους τεχνών θα δρούσαν μεν συλλογικά αλλά θα οργανώνονταν δε αυτόνομα.

Αν η πτυχή αυτή παραμένει καθοριστική για τη συγκρότηση του θεωρητικού λόγου του Καντίνσκι και ορατή στον Αντόρνο, ο οποίος αποτιμά θετικά τον καλλιτέχνη πενήντα περίπου χρόνια αργότερα, μια άλλη παραμένει υποφωτισμένη για τους λόγους που θα αναφέρω παρακάτω. Για τον Καντίνσκι, δηλαδή, η σήμανση της ώρας της μουσικής στο πέρασμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα προϋποθέτει μια συγκεκριμένη πνευματική εγρήγορση, εφόσον κάθε καλλιτέχνης που επικεντρώνεται στην τέχνη του παραμένει ένας «επίζηλος συνεργάτης στην πνευματική πυραμίδα που φτάνει μέχρι τον ουρανό».⁴⁹ Οι μεταφυσικές αναζητήσεις και κοσμοθεωρήσεις του Καντίνσκι που υπογραμμίζουν το *Για το Πνευματικό στην τέχνη* ήταν, θεωρώ, παραπάνω από ορατές στον Αντόρνο, ο οποίος σπεύδει να δει με καχυποψία και σκεπτικισμό μερικά σημεία των θεωριών του Καντίνσκι και του Σένμπεργκ. Αυτά αφορούν τις έννοιες του

βάσιμο» στον Καντίνσκι βλ. το πολύ καλό άρθρο του Πήτερ Βέργκο, “Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg”, στο *Towards a New Art: Essays on the background to abstract art 1910-20*, κατ. έκθ., Λονδίνο: The Tate Gallery, 1980, σελ. 41–63.

⁴⁷ Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά*, ό.π., σελ. 183. Ο Ντιντερό αναφέρεται στους θιασώτες του ουράνιου τόξου με το νεολογισμό *protocolier*.

⁴⁸ Το αντίτυπο το οποίο κατείχε ο Καντίνσκι ήταν, όπως λέει ο Χαρμς, εκείνο των εκδόσεων *Kürschners Deutsche National-Literatur: Goethes Werke*, τόμ. XXV (*Naturwissenschaftliche Schriften* III), 1891, με την εισαγωγή και τα σχόλια του Ρ. Στάινερ. Ο Στάινερ εισήγαγε εκεί τον όρο «εσωτερική αναγκαιότητα», τον οποίο χρησιμοποίησε ο Καντίνσκι στη δική του μελέτη. Βλ. E. Harms, “My Association with Kandinsky”, *American Artist*, τόμ. 27, 1963: 36 κ.ε.

⁴⁹ Ο.π., σελ. 39.

ηχοχρώματος [Klangfarbe] του Καντίνσκι και της «Μελωδίας του ηχοχρώματος» [Klangfarbenmelodie] του Σένμπεργκ, τις οποίες ο Αντόρνο αντιλαμβάνεται στο πλαίσιο της συζήτησης γύρω από τη συναισθησία και το Συνολικό Έργο Τέχνης κατά τον 19ο αιώνα, ή σε συνάρτηση με εκείνο που αποκαλεί *σεκταριστική χρωματονοωδία* [sektierhafte Farbtonmusik] κατά τη δεκαετία του 1920.⁵⁰ Με άλλα λόγια, ενώ για τον Αντόρνο η γνώση του χρώματος ως κωδικοποιημένου συστήματος αλληλεξαρτημένων σχέσεων είναι περισσότερο από επιθυμητή, η παρείσφρηση «αμφίβολων αναλογιών» στην παραπάνω στοχαστική «εξίσωση» —όπως επί παραδείγματι η αντιστοίχιση χρωμάτων και μουσικών οργάνων από τον Καντίνσκι, ή η πυθαγόρειας εμπνεύσεως χρήση της αρμονικής σειράς από τον Σένμπεργκ— θα οδηγούσε σε μια παλινδρόμηση στις αξίες του όψιμου 19ου αιώνα και στον *Τριστάνο* του Βάγκνερ.⁵¹ Πιο συγκεκριμένα, ο Αντόρνο παρατηρεί επί αυτού του σημείου: «όποιος θέτει τη συναισθησία ως αρχή, ο ίδιος θα ήθελε να πει δύο φορές, συνδέοντας διαφορετικά μέσα και εκμεταλλευόμενος διάφορες αμφίβολες αναλογίες ανάμεσα σε ορισμένα φαινόμενά τους, αυτό που ήδη είχε ειπωθεί μια φορά· όπως μια τρομπέτα, που εισβάλλει σε μια χορωδία εγχόρδων, έχει δραστικότερη ισχύ από τα τέσσερα όργανα».⁵²

Είναι περισσότερο από εμφανές ότι ο Αντόρνο εκλαμβάνει τη σύμπλεξη, τη συγχώνευση [Vermischung] των διαφορετικών μέσων των τεχνών ως προϊόντα του βαγκνερικού Συνολικού Έργου Τέχνης και των επιγόνων του, στους οποίους αναφέρεται απροσδιόριστα με τη διατύπωση «απόκρυφες απόπειρες».⁵³ Ο *Προμηθέας* του Σκριάμπιν (ηχητική αναπαραγωγή) αναφέρεται ως ένα τέτοιο παράδειγμα «συγκριτολογικής ένωσης» [synkretistische Vereinigung], όπου εγκαταλείπεται η «ενυπάρχουσα σύγκλιση» [immanente Konvergenz] των μέσων.⁵⁴ Συνεπώς, ωφέλιμες

⁵⁰ Ο.π., σελ. 16–17. Με τον επινοημένο από τον ίδιο όρο *σεκταριστική χρωματονοωδία* ο Αντόρνο αναφέρεται στην παράδοση της *χρωματομουσικής* ή *colour-music*, η οποία στη γερμανική βιβλιογραφία μεταφέρθηκε με τον όρο *Farblichtmusik* ή *Farbenmusik*. Βλ. ενότητα 1, παρακάτω.

⁵¹ Έτσι, για τον Καντίνσκι οι ιδιότητες του χρώματος, φωτεινό-σκοτεινό, θερμό-ψυχρό, καθώς και σχέσεις, όπως η συμπληρωματικότητα, προέρχονται από τον χρωματικό κύκλο του Γκαίτε. Από την άλλη πλευρά, η σύγκριση που επιχειρεί ανάμεσα στα μουσικά όργανα και τα χρώματα, για παράδειγμα το φαγκότο με το βιολετί, προϋποθέτει τις συναισθητικές θεωρίες του τέλους του 19ου αιώνα. Για τον όρο του ηχοχρώματος [Klangfarbe] βλ. παρακάτω, ενότητα 1.

⁵² Ο.π., σελ. 16.

⁵³ Η ορολογία που χρησιμοποιεί είναι αρκετά κοντά σε εκείνη του Μπάμπιτ, βλ. ό.π., σελ. 17.

⁵⁴ Theodor W. Adorno, “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”, ό.π., σελ. 637. Το 1929 ο Αντόρνο χαρακτήρισε το εγχείρημα του Σκριάμπιν ως αποτυχημένη «μουσική πορνογραφία», ως μια μουσική αναπαράσταση μιας ολοκληρωμένης σεξουαλικής συνουσίας, την οποία ο συνθέτης δεν κατόρθωσε ποτέ να ολοκληρώσει. Βλ. Theodor W. Adorno, “Motifs” (1929), στο *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, μτφρ. Rodney Livingstone, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso, 1992 [Suhrkamp, 1963], σελ. 15.

καρποφορήσεις για τα πεδία της ζωγραφικής και της μουσικής μπορούν να προκύψουν μόνο μέσα από τον αλληλοσχετισμό αφηρημένης τέχνης και ατονικής μουσικής και όχι μέσα από άλλους πειραματισμούς. Θα ήταν ωφέλιμο, έτσι, να δούμε πίσω από την επινοημένη έννοια της *Ψευδομορφοποίησης*, της εσφαλμένης δηλαδή μεταμόρφωσης της μιας τέχνης στην άλλη, την προσπάθεια περιχαράκωσης του Αντόρνο πίσω από ένα πλέγμα ορθολογικών κανόνων, ικανών να περιφρουρήσουν τα αδιασάλευτα όρια των τεχνών. Η εμμονή του Αντόρνο σε μια «πουριστική διαλεκτική», η οποία έχει απεκδυθεί τα «σκύβαλα» [Abhub] όλων αυτών των λανθασμένων αποπειρών και ενεργειών που τη μολύνουν με ανορθολογικές και εσφαλμένες πρακτικές θα πρέπει να συσχετιστεί εδώ με την κριτική στάση που διατηρούσε ο φιλόσοφος απέναντι στα μη δυτικά ρεύματα σκέψης καθώς και προς τον μυστικισμό και τον αποκρυφισμό, στάση που δεν διαφέρει από εκείνη του Μπάμπιτ σχετικά με τον κίνδυνο διασάλευσης των καθιερωμένων δυτικών κανόνων από τη βάρβαρη Ανατολή.⁵⁵

Αξίζει να σχολιαστεί εδώ ακόμη ένα έργο από τον χώρο της μουσικής, το οποίο παράχθηκε μέσα στην ατμόσφαιρα των συμβολιστικών και θεοσοφικών ρευμάτων. Πρόκειται δηλαδή για τον *Βασιλιά των Αστρων* [Zvezdoliki (*Le roi des étoiles*, 1911, ηχητική αναπαραγωγή)] του Ιγκόρ Στραβίνσκι [Igor Strawinsky] (1882–1971), ένα εξαιρετικά ριζοσπαστικό και δύσκολο έργο, βασισμένο σε ποίηση του Κωνσταντίν Μπάλμοντ [Konstantin Balmont] (1867–1942).⁵⁶ Ο Αντόρνο συνέκρινε το ύφος της μουσικής με εκείνο του Σκριάμπιν και έσπευσε να παρατηρήσει πως ο Στραβίνσκι, επειδή αρνήθηκε στον εαυτό του τη δημιουργία ενός *chorus mysticus*, επέτρεψε στις μυστικιστικές αυτές παρορμήσεις, τις οποίες διέκρινε μέσα του, να αναδυθούν μονάχα

⁵⁵ Για τη χρήση της λέξης «σκύβαλα», που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την απορριφθείσα γνώση, βλ. παρακάτω τις θέσεις του για τον αποκρυφισμό. Πρβλ. επίσης την προσέγγιση του Αντόρνο με όσα λένε οι Λιζ Κόνσταμπλ, Μάθιου Ποτόλσκι και Ντένις Ντενίσοφ για τις καταχρήσεις του όρου «παρακμή»: «Η ετοιμότητα μερικών κριτικών, δηλαδή, να εξοβελίσουν την παρακμή από τα δικά τους σύνορα υποδηλώνει ότι αυτοί φοβούνται όχι μονάχα μια μόλυνση «παρακμής» στα δικά τους εθνικά, βιολογικά και πειθαρχικά πεδία, αλλά μάλλον (φοβούνται) ένα φαινόμενο που υπογραμμίζει τη συμβατική φύση των ίδιων των ορίων». Liz Constable, Dennis Denisoff και Matthew Potolsky, *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press, 1999, εισαγωγή, παράθεμα σελ. 21.

⁵⁶ Clytus Gottwald, “Swesdoliki – die unbeantwortete Frage”, στο *Igor Strawinsky. Musik-Konzepte* τχ. 34/35, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn, Μόναχο: Edition Text & Kritik, 1984, σελ. 65–79. Ο Στραβίνσκι αφιέρωσε το έργο στον Κλωντ Ντεμπουσύ. Μόλις ο Ντεμπουσύ παρέλαβε την παρτιτούρα του *Swesdoliki* απάντησε (στις 18 Αυγούστου 1913) στον Στραβίνσκι ότι «η μουσική του *Βασιλιά των Αστρων* παραμένει εξαιρετική [...]. Πιθανότατα πρόκειται για την Αρμονία των αιώνιων σφαιρών, για τις οποίες μιλάει ο Πλάτων (μην με ρωτήσετε σε ποια σελίδα!). Και δεν βλέπω που θα μπορούσε κανείς στον κόσμο να παρουσιάσει την Καντάτα εκτός από τον Σείριο και τον Αλντεμπαραν. Τολμώ να ισχυριστώ ότι σε ό,τι αφορά τον πολύ πιο ταπεινό πλανήτη μας, η Καντάτα παραμένει για τον ακροατή βυθισμένη σε μια άβυσσο [...]. Βλ. Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Στουτγάρδη: Deutscher Bücherbund, 1972 [Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1969], σελ. 80.

περιστασιακά κατά τη σύνθεση μεταγενέστερων θρησκευτικών θεμάτων.⁵⁷ Απέναντι σε αυτήν την πτυχή της σκέψης του Αντόρνο, όχι τόσο ορατή στο κείμενο του για τη σύγκλιση των τεχνών, θα σταθώ κριτικά στη συνέχεια. Προς το παρόν θα ιχνογραφήσω συνοπτικά τον αντίκτυπο αυτής της προσέγγισης του Αντόρνο στην ιστοριογραφική έρευνα.

1.2 Κριτική της υπάρχουσας βιβλιογραφίας: ιστορία της έρευνας, μεθοδολογικές προσεγγίσεις, ερωτήματα.

Η διάχυση του αιτήματος πλοήγησης της ζωγραφικής προς μια «μουσική κατάσταση» από τους Γερμανούς ρομαντικούς, τους Άγγλους αισθητιστές και τους μοντερνιστές των αρχών του 20ού αιώνα έχει αναδειχθεί και ερευνηθεί ιστοριογραφικά μέσα από μια πληθώρα μελετών, οι οποίες συνήθως εγγράφονται σε ένα χρονικό διάστημα που ορίζεται από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ έως τον Τζων Κέιτζ [John Cage] (1912-1992).⁵⁸ Θεωρώ πως τα βασικά επιχειρήματα του κειμένου του Αντόρνο είναι παρόντα και καθορίζουν τον διάλογο στην πλειονότητα των μελετών αυτών τη δεκαετία του 1970 και 1980, προερχόμενες κυρίως από μουσικολόγους στην αρχή και ιστορικούς τέχνης αργότερα.⁵⁹ Σε γενικές γραμμές μπορούμε να ανασυνθέσουμε το

⁵⁷ Εννοεί τις μεταγενέστερες Καντάτες του συνθέτη. Βλ. Theodor W. Adorno, “Stravinsky: A Dialectical Portrait” (1962), στο *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, σελ. 151.

⁵⁸ Η βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά εκτενής. Βλ. ενδεικτικά, Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations*, Νέα Υόρκη: The Liberal Arts Press, 1951· Ο ρομαντιστής και ακτιβιστής της ειρήνης Φραντς Ράουχουτ (1898–1988) εξετάζει το θέμα ως ένα αίτημα των ρομαντικών· Franz Rauhut, “Die Idee der Einheit oder Verwandtschaft und der Vereinigung oder Verschmelzung der Künste”, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, τόμ. 6, τχ. 5, 1956: 553–575. Kurt Wais, *Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*, Στουτγάρδη: W. Kohlhammer, 1936· Wilfried Johannes Bentgens, *An der Grenze des Fruchtlandes: Musik und Malerei im Vorfeld der Moderne*, Τσόλπιχ: Prisca, 1997. Helmut Rösing, “Musik Und Bildende Kunst. Über Gemeinsamkeiten Und Unterschiede Beider Medien”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, τόμ. 2, τχ. 1, 1971: 65–76· Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle*, Παρίσι: Minerve, 2006 [1998]· Frank Schneider, *Im Spiel der Wellen: Musik nach Bildern*. Μόναχο/Νέα Υόρκη: Prestel, 2000. Μερικές μελέτες, στις οποίες απουσιάζει, ωστόσο, κάποια μεθοδολογική αρχή: Udo Dammert, “Moderne Malerei und Musik”, *Musica*, τόμ. 17, τχ. 5, 1963: 193–199· Bernd Rosner, “Bildende Kunst Und Musik”, *Bildende Kunst*, τόμ. 6, 1984: 248–250. Frank Schneider, «Klang-Bilder», *Bildende Kunst*, τχ. 6, 1984: 261-265· Franzsepp Würtenberger, *Malerei und Musik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Lang, 1979.

⁵⁹ Βλ. για παράδειγμα το συγγραφικό έργο της σημαντικής μουσικολόγου, ειδικής για τα θέματα σύγκλισης της ζωγραφικής και της μουσικής, Helga De la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Λαάμπερ: Laaber-Verlag, 1990· της ίδιας, *Klangkunst: tönende Objekte und klingende Räume*, Λαάμπερ: Laaber, 1999· *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Λαάμπερ: Laaber, 2000. Για μια επεξεργασία και ανάπτυξη του όρου της «σύγκλισης» βλ. Dietmar Polaczek, “Konvergenzen? Neue Musik und die Kunst der Gegenwart”, *Musica*, τόμ. 32, τχ. 1, 1978: 29-33· επίσης, Thomas Steiert, *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den*

κύριο επιχείρημα ως εξής: η μουσική, λόγω της αυλότητάς της και της συνεπαγόμενης απαγκίστρωσής της από τη διαδικασία της μιμητικής αναπαράστασης υπήρξε το μοντέλο-υπόδειγμα [paragone] της ζωγραφικής, σε μια εξελικτική πορεία κατά την οποία οι ζωγράφοι αναζητούσαν νέα μορφοπλαστικά λεξιλόγια με σκοπό την υπέρβαση-ανατροπή των παραδοσιακών κανόνων, τους οποίους είχαν διδαχτεί στις Ακαδημίες. Παράλληλα, η πορεία αυτή φαίνεται να καθορίζεται, να εξαρτάται και να αλληλοτροφοδοτείται από μια συζήτηση γύρω από την απόλυτη και την προγραμματική μουσική στο τεχνοκριτικό-μουσικοκριτικό πεδίο. Οι προϋποθέσεις της τάσης αυτής, ωστόσο, μπορούν να ανιχνευτούν ήδη νωρίτερα. Όπως είναι ήδη γνωστό, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι Ηνωμένες Πολιτείες ανέλαβαν ηγετικό ρόλο στην πολιτισμική σκηνή με την προώθηση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, στη διάδοση του οποίου ο Γκρίνμπεργκ, μεταξύ άλλων, έπαιξε σημαντικό ρόλο.

Το 1947 ο Βερολινέζος ψυχίατρος και συλλέκτης νεωτερικής τέχνης, Ότομαρ Ντόμνικ [Ottomar Domnick] (1907–1989), παρατήρησε στον συλλογικό τόμο που επιμελήθηκε με κείμενα που παγίωναν τη σημασία της αφηρημένης τέχνης πως «η κριτική αντιπαράθεση με την αφηρημένη ζωγραφική είναι ένα αίτημα των καιρών μας [...], δεν πρόκειται για κάποια τυχαία εμφάνιση ή κάποιο εντυπωσιακό συμβάν. Η ιδέα αυτή δεν είναι μια χίμαιρα παρακμιακών ζωγράφων αλλά μια πραγματικότητα γεννημένη από την εποχή μας».⁶⁰

Τα κριτήρια που έθεσε ο Αντόρνο με τη μελέτη του το 1967 παραγκώνισαν προηγούμενα πορίσματα εργασιών, τα οποία πλέον θεωρούνται παρωχημένα και αυθαίρετα από τη σύγχρονη έρευνα. Για παράδειγμα, στην *Αντιστοιχία των τεχνών* (1947) του Γάλλου φιλόσοφου Ετιέν Σουριώ [Étienne Souriau], επιχειρείται να εφευρεθεί μια «επιστημονική» και αντικειμενική μέθοδος αντιστοιχίσης των τεχνών. Έχοντας ως πυξίδα μια «ρουλέτα» που αντιστοιχούσε τις επτά πρωτεύουσες και τις επτά δευτερεύουσες τέχνες, ο Σουριώ κατέδειξε πως ένα μουσικό κομμάτι θα μπορούσε να «μεταφραστεί» σε ένα γραφικό σχήμα.⁶¹ Όπως εύλογα παρατηρεί ο Νίκος Χατζηνικολάου, στην περίπτωση του Σουριώ οι συγκρίσεις μεταξύ των τεχνών

Künsten: Beziehungen zwischen Musik und Malerei, Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Βερολίνο/Βέρνη κ.α: Peter Lang, 1995· Ο Walter Frisch παρακολουθεί επίσης τη σύγκλιση της ζωγραφικής και της μουσικής στη Βιέννη, στο γύρισμα του αιώνα, ακολουθώντας το παράδειγμα του Αντόρνο· Walter Frisch, *German Modernism*, ό.π. Τη θεωρία της σύγκλισης του Αντόρνο έχει σαν οδηγό και ο Peter Vergo στις πολυάριθμες δημοσιεύσεις του· βλ. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π.

⁶⁰ Ottomar Domnick (επιμ.), *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei: ein Zyklus*, Μπέργκεν: Müller & Kiepenheuer, 1947, σελ. 13.

⁶¹ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Παρίσι: Flammarion, 1969 [1947].

παραμένουν αυθαίρετα και γενικά διατυπωμένες, με αποτέλεσμα το πρόβλημα του υποκειμενισμού να είναι το βασικό εμπόδιο που θα πρέπει να υπερκεράσει ο ιστορικός.⁶²

Αντλώντας έμπνευση από το βιβλίο του Σουριώ αλλά και από εκείνα των νεοπυθαγοριστών Ματίλα Γκίκα [Matila Ghyka] (1881-1965) και Χανς Κάιζερ [Hans Kayser] (1891-1964), ο Μάριο Πραζ [Mario Praz] (1896-1982) πραγματεύθηκε στη μελέτη του *Μνημοσύνη: Η παραλληλία ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες* (1970) έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας των τεχνών. Ο Πραζ παρουσίασε τη συγγένεια της ζωγραφικής και της μουσικής σε μια σύντομη επισκόπηση από την πυθαγόρεια φιλοσοφία και αριθμολογία, στον Γκρεγκόριο Κομανίνι και τον Αρτσιμπόλντο μέχρι τον Καστέλ, τον Μπωντλαίρ και τον Σκριάμπιν.⁶³

Με την επιφυλακτική στάση του Αντόρνο απέναντι στις ιδεολογικές προϋποθέσεις που υπογράμμισαν τις μορφοπλαστικές αναζητήσεις του Καντίνσκι και του Σένμπεργκ συντονίστηκαν αρκετοί μουσικολόγοι, ήδη από τη στιγμή που ο Αντόρνο δημοσίευσε την περίφημη διάλεξή του. Ο μουσικολόγος Χέλμουτ Ρέζινγκ, έχοντας ως αφετηρία την έννοια της *ψευδομορφοποίησης* του Αντόρνο, κρούει τον κώδωνα του κινδύνου, λέγοντας ότι στο δρόμο της σύστασης ενός επιστημονικού μοντέλου της σχέσης της ζωγραφικής με τη μουσική ελλοχεύει μια «ανορθολογική αισθητική που οδηγεί σε απατηλά συμπεράσματα».⁶⁴

Αν στρέψουμε την προσοχή μας στις μεγάλες εκθέσεις που αφιερώθηκαν στις διασταυρώσεις ή συγκλίσεις της μουσικής με τη ζωγραφική, θα διακρίνουμε περισσότερο ανάγλυφα τα προβλήματα που περιγράψαμε παραπάνω. Η πρώτη ανασκοπική έκθεση για τη σχέση μουσικής και ζωγραφικής πραγματοποιήθηκε το 1974 από τον ιστορικό τέχνης Βέρνερ Χάφτμαν [Werner Haftmann] (1912-1999), πρώτο διευθυντή της Neue Nationalgalerie του Δυτικού Βερολίνου (από το 1967), στην τότε προσφάτως ιδρυθείσα το 1968, από τον Μις φαν ντερ Ρόε [Ludwig Mies van der Rohe] (1886-1969), Νέα Εθνική Πινακοθήκη, στο Kulturforum, στο Βερολίνο.⁶⁵ Με

⁶² Νίκος Χατζηνικολάου, *Από τον Μολιέρο στον Γκόγια*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, το κεφάλαιο «Διαβάζοντας τα πάθη του νεαρού Βέρθερου», σελ. 39 κ.ε., πρβλ. σελ. 70 κ.ε. για ένα σχολιασμό του βιβλίου του Ετιέν Σουριώ.

⁶³ Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Πρίνστον/Λονδίνο: Princeton University Press, 1974 [Oxford University Press, 1970]. Για μια κριτική του στο σύστημα του Σουριώ βλ. σελ. 26.

⁶⁴ Helmut Rösing, "Musik Und Bildende Kunst", (1971), ό.π., σελ. 65. Ο συγγραφέας αγορεύει υπέρ της διακριτής αυθπαρξίας και αυτονομίας των μέσων της ζωγραφικής και της μουσικής μέσα κυρίως από το παράδειγμα του Καντίνσκι και του Σένμπεργκ.

⁶⁵ Werner Haftmann και Angela Schneider (επιμ.), *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, κατ. έκθ., Nationalgalerie Βερολίνου, 11 Σεπτεμβρίου – 4

εφαλτήριο τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Άρνολντ Σένμπεργκ και με μεθοδολογική και ιδεολογική σκευή το κείμενο του Αντόρνο για τη σχέση της ζωγραφικής με τη μουσική, η έκθεση ανέδειξε το πώς οι μορφοπλαστικές αλλαγές που συντελούνται στις εικαστικές τέχνες κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα θα μπορούσαν να συσχετιστούν, ή ακόμη περισσότερο να εξαρτηθούν, από τις μορφικές και δομικές αλλαγές που συντελούνται στο έργο του Σένμπεργκ εκείνη την περίοδο, το πέρασμα δηλαδή από τον ύστερο ρομαντισμό και υπέρμετρο χρωματισμό στην ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό αργότερα. Καμβάς για το ξεδίπλωμα αυτής της αλληλεπιδραστικής σχέσης ορίστηκε το κίνημα του Γαλάζιου Καβαλάρη και τα νεωτερικά κινήματα στο Παρίσι, αν και αχνά, όπως ο Ορφισμός και ο Κυβισμός, ή ο Φουτουρισμός στην Ιταλία. Αρκετά χρόνια πιο πριν, στη συζήτησή του για τον Γαλάζιο Καβαλάρη στο βιβλίο του για τη ζωγραφική του 20ού αιώνα, ο Χάφτμαν ήταν από τους πρώτους μελετητές που τόνισαν εμφατικά τις θρησκευτικές καταβολές του κινήματος. Στην προσπάθειά τους, δηλαδή, ο Καντίνσκι και οι φίλοι του να κόψουν το νήμα που τους συνέδεε με τον κόσμο των εικόνων και «να διακρίνουν στις αντανάκλασεις μιας ανώτερης πραγματικότητας τις ανταποκρινόμενες κινήσεις της ψυχής τους», ενστερνίστηκαν ιδέες, οι οποίες δεν περιστρέφονταν γύρω από μια συμβατική έννοια της «τέχνης», αλλά περισσότερο ενσωμάτωναν μια καθολική θρησκευτική αντίληψη για τη θέση του ατόμου μέσα στον κόσμο, αντίληψη όχι, όμως, Χριστιανική —καθώς απουσίαζε το Χριστιανικό ζητούμενο της λύτρωσης— αλλά βαθύτερα κοσμικής: «Ιδέες της θεοσοφίας παρεισέφεραν· η ομάδα διάβαζε Στάινερ και Μπλαβάτσκι ενώ ένας πανθεισμός από τη μακρινή ανατολή βρισκόταν στο παρασκήνιο, αν και το θρησκευτικό αίσθημα παρέμεινε ελεύθερο, αδιαμόρφωτο, ανοιχτό σε θαύματα και έτοιμο να δει το θαύμα της Αποκάλυψης παντού. Κανείς μπορεί να το εκλάβει σαν μια κοσμική μορφή φραγκισκανισμού· πίσω από τις θρυμματισμένες εικόνες της πραγματικότητας, αυτοί οι άνθρωποι έψαχναν, με κάθε μέσο, για κάτι που θα ταίριαζε στη φύση του φραγκισκανικού *ordo caritatis*».⁶⁶

Νοεμβρίου 1974, Βερολίνο: Albrecht Hentrich, 1974. Βλ. ιδιαίτερα το εισαγωγικό και εκτενές κείμενο του Χάφτμαν, το οποίο παρουσιάζει τη χρήση της έννοιας της «μουσικότητας» στις εικαστικές τέχνες από το ρομαντισμό μέχρι τις μουσικοκινητικές χορογραφίες του Όσκαρ Σλέμερ [Oskar Schlemmer] (1888-1943): Werner Haftmann, “Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts”, στο *Hommage à Schönberg*, ό.π., σελ. 8-41.

⁶⁶ Υπογράμμιση του Χάφτμαν. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε στη Νέα Εθνική Πινακοθήκη στο Βερολίνο, το 1974, δεν γίνεται καμία αναφορά στη θεματική αυτή. Βλ., Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century: An Analysis of the Artists and their Work*, μτφρ. Ralph Manheim, Νέα Υόρκη/Ουάσιγκτον: Praeger, 1972⁷ [Νέα Υόρκη: 1965, μτφρ. από τα γερμανικά, Μόναχο: Prestel 1965, τόμ. I: 1954¹ και τόμ. II: 1955¹], σελ. 118-119 και 122 σε σχέση με τον Φραντς Μαρκ. Η *ordo caritatis* είναι μια θεολογική έννοια, αντίθετη με το Λουθηρανικό δόγμα, σύμφωνα με

Η παρατήρηση αυτή του Χάφτμαν, αν και αρκετά διεισδυτική μέσα σε όλη της την συνοπτικότητα, θα παραμείνει, ωστόσο, για χρόνια στην αφάνεια για τους ιστορικούς και μουσικολόγους εκείνους που συνέρραφαν έναν κανόνα της σχέσης μουσικής-ζωγραφικής πάνω στον άξονα του μοντερνισμού, κατά το παράδειγμα του Γκρίνπεργκ και του Αντόρνο. Όπως επεσήμανα παραπάνω, ο Χάφτμαν δεν αξιοποίησε τις ιδέες του αυτές στην έκθεση που διοργάνωσε το 1974, ίσως από φόβο πως το κοινό δεν ήταν έτοιμο να αποτιμήσει θετικά τέτοιους συσχετισμούς. Τη δημοφιλή έκθεση το 1974 ακολούθησε το 1981 μια λιγότερο προβεβλημένη έκθεση για τον κυβισμό και τη μουσική, με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Πικάσο,⁶⁷ και το 1985, μια έκθεση για τα κινητικά γλυπτά [Klangskulpturen], η οποία περιόδευσε σε αρκετές πόλεις της Δυτικής Γερμανίας.⁶⁸

Αναμφίβολα, ωστόσο, η έκθεση ορόσημο για τη σχέση εικαστικών τεχνών και μουσικής θα πρέπει να θεωρηθεί εκείνη που εγκαινιάστηκε στις 6 Ιουλίου 1985 στην Staatsgalerie της Στουτγάρδης με τίτλο *Από τον ήχο των εικόνων* [Vom Klang der Bilder], υπό την επιμέλεια της Κάριν φον Μάουερ, υπεύθυνης για μια σειρά άρθρων και συλλογικών τόμων πάνω στα ζητήματα της διασταύρωσης των τεχνών.⁶⁹ Στον μνημειώδη κατάλογο, όπου συγκροτείται ένας βασικός και εκτενής πυρήνας έργων βρίσκει κανείς μια πληθώρα παραδειγμάτων, συνοδευόμενων από εμπειριστατωμένα άρθρα μιας πλειάδας μελετητών ειδικών γύρω από διάφορες πτυχές και ρεύματα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, η πλειονότητα των οποίων έχουν ως αφετηρία τη βασική θέση του Αντόρνο.⁷⁰ Ο κατάλογος της έκθεσης ξεκινάει με την περίφημη επιστολή του Καντίνσκι στον Σένμπεργκ τον Απρίλιο του 1911, μέσω της οποίας στοιχειοθετείται

την οποία η διοχέτευση της αγάπης μας προς τα πράγματα είναι συναρτώμενη με την αξιακή θέση του αντικειμένου, στο οποίο αυτή κατευθύνεται. Με λίγα λόγια, η ιεραρχία που υπάρχει στο σύμπαν υπαγορεύει και τον τρόπο με τον οποίο οφείλει να ιεραρχηθεί η μεταβίβαση της αγάπης του ανθρώπου· βλ. Joey D. Gonzaga, *Ordo Caritatis: The Moral Relevance of the Order of Love in Practical Reason in Thomas Aquinas*, διδακτορική διατριβή, Ρώμη: Pontificia università lateranense, 2009.

⁶⁷ Ingo Bartsch και Manfred Jelonek (επιμ.), *Hommage à Picasso: Kubismus und Musik*, κατ. έκθ., Museum Bochum – Haus Kemnade/Μπόχουμ. Μπόχουμ: J. Kordt Bochum-Wattenscheid, 1981. Στο άρθρο τους «Kubismus und Musik», ο Oldřich Pukl και ο Peter Spielmann συζητούν, ανάμεσα σε άλλα, για το πώς η φιλοσοφία του Μπερξόν για τη συνείδηση και το χρόνο καθώς και οι εκλαϊκευτικές θεωρίες για την τέταρτη διάσταση του Αϊνστάϊν βοήθησαν τους κυβιστές ζωγράφους να συλλάβουν το χρόνο έξω από τα καθιερωμένα πλαίσια που επέβαλλε η παραδοσιακή φυσική μέχρι τότε.

⁶⁸ Klaus Hinrich Stahmer, (επιμ.), *Klangskulpturen '85*, κατ. έκθ., Städtische Galerie/Bίρτσμπουργκ, Kulturforum/Bόννη, Kunstverein/Χαϊδελβέργη, Spielboden/Ντόρνμπιρν, Leopold Hoesch-Museum/Ντύρεν, Refektorium des Karmeliterklosters/Φρανκφούρτη, Bίρτσμπουργκ: Hochschule für Musik, 1985.

⁶⁹ Karin von Maur, (επιμ.), *Vom Klang der Bilder*, ό.π.

⁷⁰ Βλ. για παράδειγμα το άρθρο της ειδικού στον Καντίνσκι Jelena Hahl-Koch, “Kandinsky und der Blaue Reiter”, στο *Vom Klang der Bilder*, ό.π., σελ. 354–359. Για τον Αντόρνο και τον Καντίνσκι, βλ. σελ. 354.

βήμα προς βήμα η αποδέσμευση της ζωγραφικής από τις μιμητικές της λειτουργίες. Παρόλο που το θέμα της έκθεσης ήταν η επίδραση της μουσικής στη ζωγραφική από τους ρομαντικούς καλλιτέχνες μέχρι τη σύγχρονη τέχνη, η έκθεση επικεντρωνόταν κυρίως σε αφαιρετικά έργα. Η Κάριν Μάουερ αιτιολογεί ως αυτονόητη την επιλογή της αφαίρεσης από τους καλλιτέχνες ως εξής: «η αποσυμπλοκή από την προσήλωση σε ένα αναπαραστατικό πλαίσιο ρύθμισε την αρχική έλξη προς τη μουσική, απέναντι στην οποία οι ζωγράφοι θέλησαν να αντιταχθούν με τη δημιουργία μιας αυτόνομης εικαστικής γλώσσας».⁷¹

Η κωδικοποίηση της αναπόδραστης πορείας προς την αφαίρεση ως αλληλουχία μορφικών ρήξεων στοιχειοθετείται, σύμφωνα με την Μάουερ, πάνω στο παράδειγμα καλλιτεχνών, όπως ο Καντίνσκι, οι οποίοι είχαν επανειλημμένα εκφράσει τον αληγή ζήλο τους για τη θέση της μουσικής, ενώ παραγκωνίζονται άλλοι καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από τη μουσική, κυρίως συμβολιστές, που είτε παρουσιάζουν αντινεωτερικά στοιχεία, είτε εμμένουν σε αναπαραστατικές παραδόσεις. Όπως θα δείξω στη διατριβή μου το σχήμα αυτό, το οποίο έχει στηθεί γύρω από το παράδειγμα του Καντίνσκι και του Σένμπεργκ, είναι εξαιρετικά απλουστευτικό και σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να εξηγήσει όλες τις περιπτώσεις εκείνων των καλλιτεχνών που στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα ένωσαν να ελκύονται από την τέχνη της μουσικής.

Παρόλ' αυτά, η επιδραστικότητα της έκθεσης στα χρόνια που ακολούθησαν ήταν μεγάλη και ορατή στο έργο πολλών μελετητών.⁷² Παρακολουθώντας το διάλογο της μουσικής με τη ζωγραφική μέσα από τις πολυάριθμες αναφορές συνθετών σε έργα των αναπαραστατικών τεχνών, η Μόνικα Φινκ καταλήγει, στη μελέτη της για τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική, στην ακόλουθη διαπίστωση: «Επιπλέον, μέσα από μια αναφορά σε έργα εικαστικών τεχνών μετριάζονται οι επικίνδυνες στη σύγχρονη μουσική τάσεις προς έναν ιδιόμορφο ερμητισμό και μια εσωτερικιστική κωδικοποίηση της κατασκευής του ήχου».⁷³ Το καταληκτικό αυτό συμπέρασμα της συγγραφέως, το οποίο στοχεύει στην παραγωγή καθοδηγητικών προτύπων και αξιών για τους σύγχρονους μουσικούς,

⁷¹ Karin von Maur, (επιμ.), “Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts”, στο *Vom Klang der Bilder*, ό.π. σελ. 3.

⁷² Το ερώτημα κατά πόσον η ατονικότητα του Σένμπεργκ άνοιξε το δρόμο προς την αφηρημένη τέχνη του Καντίνσκι, απαντάται ποικιλοτρόπως στη βιβλιογραφία. Ο Σαβέλκα, για παράδειγμα, τηρεί μια επιφυλακτική στάση. Ό.π., σελ. 278 κ.ε.

⁷³ «Zudem werden durch eine Bezugnahme auf Schöpfungen der bildenden Kunst die in der zeitgenössischen Musik gefährlichen Tendenzen zu einer eigenbrötlerischen Hermetik und esoterischen Verrätselung der Klangerfindung gemildert». Monika Fink, *Musik nach Bildern: programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*, Ίνσμπρουκ: Edition Helbling, 1988, σελ. 128.

προκύπτει, ωστόσο, ανεργάτιστα. Με λίγα λόγια, είναι δυνατόν οι πίνακες του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, του Ρέμπραντ, του Γκόγια, του Καντίνσκι και του Κλέε, τους οποίους η Φινκ επικαλείται αντιστικτικά προς τις εμπνευσμένες από αυτούς μουσικές συνθέσεις, να διασφαλίζουν την αποτελεσματική φρούρηση της μουσικής από έναν αόριστα προσδιορισμένο «ιδιόμορφο ερμητισμό», πιθανότατα εκείνον του Καρλχάιντς Στοκχάουζεν [Karlheinz Stockhausen] (1928-2007), όπως υπονοείται στο κείμενο; Μέσα από τις μελέτες της η Φινκ αποφεύγει συστηματικά να θέσει ερωτήματα γύρω από τους όρους διαμόρφωσης των έργων τέχνης και τις ιστορικές συνθήκες, μέσα στις οποίες αυτά παρήχθησαν. Την άποψη ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι κάτι που πρέπει να περιφρουρηθεί από αφελείς εξωκαλλιτεχνικές δραστηριότητες ασπάζεται μια μεγάλη μερίδα μελετητών ακόμη και σήμερα. Η Φινκ σημειώνει σχετικά με τον Σκριάμπιν:

Η περιστασιακά μη συστηματική και χωρίς κριτικό πνεύμα εντύπωση σε ποικίλες φιλοσοφικές κατευθύνσεις —πέρα από τον Ρωσικό συμβολισμό, θα συμπεριλαμβάναμε τον Γαλλικό συμβολισμό, τη Θεοσοφία, ιδιαίτερα της Έλενας Μπλαβάτσκι, τη φιλοσοφία του Νίτσε, την Ανθρωποσοφία του Ρούντολφ Στάινερ καθώς και τον ινδικό μυστικισμό— καθώς και η απερίσκεπτη υιοθέτηση ξένων θεωριών θα μπορούσαν να ισοσκελιστούν με την καλλιτεχνική ποιότητα του συνθέτη.⁷⁴

Η καλλιτεχνική αξία του έργου του συνθέτη έχει, δηλαδή, μείνει ανεπηρέαστη από μυστικιστικές και άλλες εξωμουσικές αναφορές. Η ιστορικός-κριτικός μετατρέπεται εδώ σε μια άδολη θεραπεύτρια μιας καλά διαφυλαγμένης αισθητικής, πολιτισμικής αξίας, η οποία στην από-ιδεολογικοποιημένη διασπορά της οφείλει να αποσυνδεθεί από αλλόκοτες και ανοίκειες θεωρίες.

Στην υφηγεσία του για την πρόσληψη της «μουσικότητας» στη ζωγραφική από το 1800, ο ιστορικός τέχνης Καρλ Σαβέλκα [Karl Schawelka] (γ. 1944) εξέλαβε συλλήβδην τις κατηγορίες του εσωτερισμού και του αποκρυφισμού ως ασύνδετες με το ζήτημα της πρόσληψης των έργων τέχνης. Όπως σημειώνει: «Αν και για τις σχέσεις παραγωγής πολλών έργων, η εμπειρία εσωτεριστικών και αποκρυφιστικών οδών σκέψης παραμένει σημαντική, για την πρόσληψη των έργων, και μάλιστα των πιο

⁷⁴ Monika Fink, “Mit Farbe komponieren: Synästhetische Modelle bei Alexander Skrjabin, Ivan Wyschnegradsky und Olivier Messiaen”, στο *Festschrift Günther Andersgassen – zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, επιμ. Bruno Oberhammer, Μπότσεν [Μπολτσάνο]: Südtiroler Künstlerbund: 2005, σελ. 158-159.

σημαντικών, αυτή δεν έπαιξε κανένα ρόλο». ⁷⁵ Παράλληλα, ο Σαβέλκα αντιλαμβάνεται το φαινόμενο της «μουσικότητας» των πινάκων ως ασύνδετο με τις μυστικές εμπειρίες: «ο Χριστιανός Γιαβλένσκι χρησιμοποιεί τα ίδια καλλιτεχνικά μέσα όπως ο Θεοσοφιστής Καντίνσκι. Και μπροστά στα έργα τους είναι δίχως νόημα η ερώτηση του αν τα ζωγράφισε ένας Καθολικός, ένας Έλληνας Χριστιανός-Ορθόδοξος ή ένας Προτεστάντης». ⁷⁶

Σε στοίχιση με τον Γκρίνμπεργκ και τον Αντόρνο, η Κάριν φον Μάουερ παρακολούθησε την εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης ως απόρροια της σαγήνευσης των ζωγράφων από την αϋλότητα και την αποδέσμευση της μουσικής από την αδήριτη ανάγκη της μίμησης της φύσης και του ορατού κόσμου. Αν και η Μάουερ γνωρίζει ότι ο Φραντίσεκ Κούπκα [František Kupka] (1871–1957) είχε εντυπώσει στα θεοσοφικά δόγματα, την ίδια περίοδο ακριβώς κατά την οποία στράφηκε στην αφαίρεση σε μια προσπάθεια να εκφράσει με παραστατικό τρόπο την κινητική διάσταση της ζωγραφικής, αυτές οι δύο ιδιότητες, δηλαδή του θεοσοφιστή και του πρωτοπόρου ζωγράφου, παραμένουν ασύνδετες και διακριτές. ⁷⁷

Η ίδια αδιαφορία για την ιδεολογικές και φιλοσοφικές αφετηρίες της διασταύρωσης της ζωγραφικής με τη μουσική διατρέχει και το φιλόδοξο εγχείρημα της ιστορικού τέχνης Αντρέα Γκόττανγκ [Andrea Gottdang], η οποία αποθησαύρισε ένα πλήθος τεχνοκριτικών και βιβλιογραφικών μαρτυριών, που πιστοποιούν ότι, στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γερμανία, η τάση του να «αφουγκραστεί» κανείς τους πίνακες ήταν αρκετά διαδεδομένη. ⁷⁸ Η πρότασή της μοιάζει, ωστόσο, ιστορικά μετέωρη καθώς οι διάφορες ρήσεις περί «μουσικότητας» ακολουθούν η μία την άλλη χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι στρατηγικές που εκφέρονταν από τους τεχνοκριτικούς και τους καλλιτέχνες, οι πολιτικές πεποιθήσεις που ευνοούσαν συγκεκριμένες επιλογές και τα θεωρητικά αναγνώσματα που διαμόρφωσαν τις χρωματομουσικές αυτές θεωρίες.

Οι συνεισφορές του Γιεργκ Γιεβάνσκι [Jörg Jewanski] (γ. 1959) κινούνται προς μια διαφορετική κατεύθυνση από εκείνη της πρόσληψης των έργων τέχνης. Στις

⁷⁵ Karl Schawelka, *Quasi una Musica. Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800*, Μόναχο: Mäander, 1993, σελ. 112. Για μια κριτική του βιβλίου από τη Μόνικα Φινκ βλ. Monika Fink, “Rezension: Karl Schawelka, *Quasi una Musica. Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800*. München: Mäander, 1993”, στο *Imago Musicae*, τόμ. 9/12, 1992-1995: 295-296.

⁷⁶ Ο.π., σελ. 112-113.

⁷⁷ Karin von Maur, *The Sound of Painting: Music in Modern Art*. Μόναχο/Λονδίνο: Prestel, 1999, σελ. 46.

⁷⁸ Andrea Gottdang, *Vorbild Musik: die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915*, Μόναχο/Βερολίνο: Deutscher Kunstverlag, 2004, σελ. 11. Βλ. επίσης της ίδιας, Andrea Gottdang και Regina Wohlfarth (επιμ.), *Mit allen Sinnen Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, Λειψία: Henschel, 2010.

πολυάριθμες μελέτες του, ο Γιεβάνσκι διερεύνησε στις επιστημονικές πραγματείες την αντιστοίχιση ανάμεσα στο χρωματικό και το μουσικό τόνο, με την έμφαση να δίνεται στο φαινόμενο της χρωματομουσικής [Farbenlichtmusik ή color-music] και της συναισθησίας.⁷⁹ Παρόλη την πλούσια βιβλιογραφία και την πληθωρική, κειμενολογική παράθεση του υλικού που μας παρέχει, ο Γιεβάνσκι δεν αντιπαράτίθεται κριτικά προς το αντικείμενο που μελετά, δεν επερωτά τα ιδεολογικά ερείσματα τόσο των επιστημόνων όσο και των καλλιτεχνών που απαριθμεί, ενώ αντιλαμβάνεται την τάση της διασταύρωσης των μέσων της ζωγραφικής και της μουσικής ως μια ορθολογική διεργασία, που νομιμοποιείται ιστορικά τον 20ό αιώνα με την έλευση των πολυμέσων.

Μια σειρά από σημαντικές εκθέσεις από το 2000 και μετά τείνουν να αντιλαμβάνονται το κανονιστικό σχήμα που περιγράψαμε παραπάνω περισσότερο πλουραλιστικά, ανοίγοντας το πεδίο της έρευνας και προς τις περιπτώσεις άλλων καλλιτεχνών, όπως ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis] (1875-1911) και ο Κούπκα, και αξιοποιώντας θεματικές άλλων επιστημονικών πειθαρχιών, όπως της φυσιολογίας της ακοής και της όρασης. Στην ιδιαίτερα σημαντική έκθεση *Μουσικές αναλογίες* [Analogías musicales], η οποία φιλοξενήθηκε στο Museo Thyssen-Bornemisza στη Μαδρίτη το 2003, ο Χαβιέ Αρνάλντο εξέτασε με επίκεντρο όχι μόνο τον Καντίνσκι και τον Σένμπεργκ, αλλά και τον Κούπκα και τον Τσουρλιόνις, την πορεία των εικαστικών τεχνών προς την αφαίρεση.⁸⁰ Τον ίδιο χρόνο ο Πασκάλ Ρουσσώ και ο Σερζ Λεμουάν οργάνωσαν στο Musée d'Orsay την αρκετά πιο φιλόδοξη και ενδιαφέρουσα έκθεση με τίτλο *Στις απαρχές της αφαίρεσης* [Aux origines de l'abstraction] με την οποίαν διερεύνησαν το κατά πόσον οι επιστημονικές εξελίξεις στη σημειωτική, τη φυσιολογία της όρασης και της ακοής καθώς και στις κυματικές θεωρίες ευνόησαν στο καλλιτεχνικό πεδίο την ανεξαρτητοποίηση των ζωγραφικών μέσων, του χρώματος και της γραμμής.⁸¹ Όπως σημειώνει ο Ρουσσώ «η αφαίρεση

⁷⁹ Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe; von Aristoteles bis Goethe*, Ζίντσιχ: Studio, 1999 [διδασκαρική διατριβή, Βερολίνο: Hochschule der Künste, 1996]. Jörg Jewanski, “Die Farblichtmusik Alexander Lászlós”, *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 60, τχ. 1, 1997: 12–43. Jörg Jewanski και Natalia Ursina Sidler (επιμ.), *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*, Βέρνη/Νέα Υόρκη: Lang, 2006. Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert: Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Κάσσελ: Unidruckerei der Universität Kassel, 2009. Για την απόδοση του όρου *Farbenlichtmusik* (color-music) στα ελληνικά βλ. παρακάτω την 1η ενότητα.

⁸⁰ Javier Arnaldo, Tomás Llorens Serra και Christian Meyer (επιμ.), *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, κατ. έκθ., Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 11 Φεβρουαρίου – 25 Μαΐου 2003, Μαδρίτη: Fundación Colección Thyssen, 2003.

⁸¹ Serge Lemoine και Pascal Rousseau (επιμ.), *Aux origines de l'abstraction, 1800 – 1914*, κατ. έκθ., Musée d'Orsay, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004, Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

προβάλλεται, λοιπόν, ως η καθολική γλώσσα μιας εποχής στην οποίαν μεσουρανεί το φάντασμα της γλώσσας Εσπεράντο μιας σύγχρονης Βαβέλ και η προσδοκία επικοινωνίας σε μια γλώσσα άμεση, όχι συμβατική, υπό την κυριαρχία της μηχανιστικής κανονικοποίησης της σκέψης και της αντίληψης». ⁸² Ο Ρουσσώ παρακολουθεί την πορεία από την αναπαραστατική ζωγραφική στην αφαίρεση μέσα από τη διαμάχη που είχε ξεσπάσει στους κύκλους των τεχνοκριτικών και μουσικολόγων σχετικά με την απόλυτη και προγραμματική μουσική, θεωρώντας, έτσι, την πρόκριση των καθαρών μουσικών μορφών ως δείκτη για την αντίστοιχη συμπόρευση της ζωγραφικής με άξονα τα βασικά στοιχεία του μέσου της, δηλαδή τη γραμμή και το χρώμα. Λίγο αργότερα στο Centre Georges Pompidou, με την έκθεση «Son et Lumières», οι Σοφί Ντυπλέ και Μαρσελά Λιστά συνέχισαν τον διάλογο των εικαστικών τεχνών με τη μουσική εκτείνοντας τα χρονικά όρια επισκόπησης έως τη σύγχρονη τέχνη. ⁸³ Και στις δύο εκθέσεις, ωστόσο, απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στις κοσμοθεωρητικές και θρησκευτικές πεποιθήσεις τόσο των βασικών φορέων των χρωματομουσικών, επιστημονικών θεωριών όσο και των αποδεκτών τους, των καλλιτεχνών ή των τεχνοκριτικών που τις εξέλαβαν ποικιλοτρόπως.

Μέσα από τη σύμπραξή τους το 2005 οι επιμελητές των Hirshhorn Museum της Ουάσιγκτον καθώς και του Museum of Contemporary Art του Λος Άντζελες, στον απόηχο της επιτυχίας που είχε η έκθεση του Musée d'Orsay, παρουσίασαν την πρώτη μεγάλη έκθεση στον αγγλοσαξονικό χώρο με θέμα την *οπτική μουσική* [Visual Music]. ⁸⁴ Ενώ η λογική της συγκρότησης της έκθεσης δεν διέφερε μεθοδολογικά από τις προηγούμενες εκθεσιακές πρακτικές, —εξετάζεται δηλαδή και πάλι ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες ενσωματώνουν στο εικαστικό τους λεξιλόγιο πλευρές της μη-αναπαραστατικής μουσικής— ωστόσο, από τον τίτλο προδικάζεται η νέα έμφαση που

⁸² Pascal Rousseau, “Un langage universel: L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction”, στο *Aux origines de l'abstraction*, ό.π. σελ. 19-33, παράθεμα σελ. 19.

⁸³ Sophie Duplaix και Marcella Lista (επιμ.), *Sons & lumières : une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, κατ. έκθ., Centre Pompidou, Παρίσι, 22 Σεπτεμβρίου 2004 – 3 Ιανουαρίου 2005, Παρίσι: Éditions du Centre Pompidou, 2004.

⁸⁴ Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilczer (επιμ.), *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, κατ. έκθ., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Ουάσιγκτον, Museum of Contemporary Art, Λος Άντζελες, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005. Ο όρος *οπτική μουσική*, ο οποίος μας ενδιαφέρει εν τω προκειμένω, επινοήθηκε μάλλον από τον τεχνοκριτικό και ζωγράφο Ρότζερ Φράι [Roger Fry] (1866-1934), όταν αυτός υποστήριξε την νέο-μπρεσιονιστική έκθεση του 1912, για να περιγράψει εκείνα ζωγραφικά έργα που έδιναν την εντύπωση μιας αφηρημένης, καθαρής γλώσσας. Η κριτική του Φράι δημοσιεύτηκε στο *Nation*, 2 Αυγούστου 1913. Βλ. Roger Fry, *An Important Event of the Season: Recent Paintings of Mr. Alfred Maurer of Paris*, Νέα Υόρκη: Folsom Galleries, 1913, παρατίθεται στο Judith Zilczer, *The Aesthetic Struggle in America: Abstract Art and Theory in the Stieglitz Circle*, Av Άρμπορ: University of Michigan, 1975, σελ. 56.

θέλει η έκθεση να δώσει σε ένα «υβριδικό» θα λέγαμε είδος τέχνης, που περιγράφεται καλύτερα με τον όρο της *οπτικής μουσικής*. Η οπτική μουσική περιλαμβάνει ένα ποικιλόμορφο φάσμα από καλλιτεχνικές πρακτικές, κοινός παρονομαστής των οποίων είναι αφομοίωση εκείνων των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της μουσικής, της κίνησης, του ρυθμού, του μέτρου, της αντίστιξης, της έντασης, της δυναμικότητας, στο πεδίο των εικαστικών τεχνών. Το κύριο εκφραστικό μέσο της *οπτικής μουσικής* είναι ο έγχρωμος φωτισμός, με τη βοήθεια του οποίου δημιουργούνται τα επιθυμητά πλαστικά αποτελέσματα μέσα από την αντιπαραβολή φωτός και σκότους, χρώματος και σκιάς. Μέσα από μια ιστορική αναδρομή από τον 19ο αιώνα έως τον κινηματογράφο και τα σύγχρονα πολυμέσα, η έκθεση ανέδειξε μια σειρά από «υβριδικά» μουσικά όργανα, τα οποία παρείχαν τη δυνατότητα σε αυτόν που τα χρησιμοποιούσε να χειριστεί, πέρα από τη μουσική κλίμακα, τη φασματική κλίμακα. Τόσο το μη αναπαραστατικό αποτέλεσμα των οργάνων αυτών, καθώς αυτά πρόβαλαν μορφές και χρώματα, όσο και η ικανότητά τους να «ζωγραφίζουν στον χρόνο», εφόσον οι έγχρωμοι αυτοί φωτισμοί ήταν διαρκώς εν κινήσει, επέτρεψαν στους επιμελητές της έκθεσης Κέρυ Μπράουερ, Τζέρεμι Στρικ, Άρι Γουάισμαν και Τζούντιθ Τσίλτσερ να τα συμπεριλάβουν ως πηγές έμπνευσης για τους καλλιτέχνες εκείνους που ήθελαν να διαβούν το Ρουβίκωνα και να αφήσουν πίσω τους τις μιμητικές λειτουργίες της τέχνης τους. Έτσι, πέρα από τους πρωτεργάτες της αφαίρεσης, τον Καντίνσκι, τον Κούπκα, τον Κλέε, ο επισκέπτης της έκθεσης είχε την ευκαιρία να δει και να γνωρίσει τον Όσκαρ Φίσινγκερ [Oskar Fischinger] (1900-1967), την Τζόρτζια Ο'Κιφ [Georgia O'Keeffe] (1887-1986), τον Λούντβιχ Χίρσφελντ Μακ [Ludwig Hirschfeld-Mack] (1893-1965) και τον Κουρτ Σβερντφέγκερ [Kurt Schwertfeger] (1897-1966) από το Μπάουχαους, τους πρωτοπόρους κινηματογραφιστές Βίκινγκ Έγκελινγκ [Viking Eggeling] (1880-1925) και Χανς Ρίχτερ [Hans Richter] (1888-1976) αλλά και τον Κωνσταντίνα Τσουρλιόνις. Αν και οι τεχνικοί όροι που χρησιμοποιούνται στην έκθεση δεν μένουν ιστορικά ανερμάτιστοι, αλλά εξετάζονται μέσα στα ιστορικά τους συμφραζόμενα, δεν φωτίζονται οι λόγοι που οδήγησαν τους καλλιτέχνες να αναζητήσουν τέτοιες μορφοπλαστικές μεθόδους έκφρασης ούτε αναζητιέται το προγραμματικό πλαίσιο στο οποίο συχνά εγγράφονταν τα «υβριδικά» αυτά έργα.

Οι ιστορικοί, οι οποίοι ενέγραψαν το αντικείμενο της μελέτης τους στα ιστορικά του συμφραζόμενα είναι λιγοστοί και δραστηριοποιούνται, κυρίως, την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, στον αγγλοσαξονικό χώρο, στο πεδίο της ιστορίας της

τέχνης, της λογοτεχνίας και του πολιτισμού παρά στον χώρο της ιστορίας ή θεωρίας της μουσικής.⁸⁵

Τέλος, όπως ήδη προείπα, την εξέταση του πεδίου της τεχνοκριτικής, της υποδοχής των έργων και της επίσκεψης των όρων μέσα στο ιστορικό τους πλαίσιο τα οφείλουμε σε μεγάλο βαθμό στην υποδειγματική συμβολή του Πίτερ Βέργκο, ο οποίος έθεσε το νέο αυτό ερευνητικό πλαίσιο μέσα από τις δύο μονογραφίες του, μερικά άρθρα και ένα συνέδριο που διοργάνωσε για αυτό το θέμα.⁸⁶ Ακόμη, όμως, και ένας οξυδερκής ιστορικός, όπως ο Βέργκο, διστάζει να αντιπαρατεθεί κριτικά με τις ιδεολογικές προϋποθέσεις που υπογράμμισαν τις διαφορές απόψεις ή τις λιγότερο ή περισσότερο επεξεργασμένες θεωρίες των καλλιτεχνών που εξετάζει, από τον Βάγκνερ και τον Μπωντλαίρ, έως τους Ζωρζ Σερά [Georges Seurat] (1859-1891), τον Φαντέν-Λατούρ [Henri Fantin-Latour] (1836-1904), τον Μαξ Κλίνγκερ [Max Klinger] (1857-

⁸⁵ Μια εξαιρετική μελέτη που εστιάζει στον 18ο αιώνα είναι του Thomas Tolley, *Painting the Cannon's Roar: Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c.1750 to c.1810*. Ashgate, 2001. Μια ενδιαφέρουσα οπτική γύρω από το ζήτημα των ορίων των τεχνών, που συζητά ο Γκρίνμπεργκ, προσθέτει ο πρώην καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης και Μουσικής στο Birkbeck College, στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου, Σάμιον Σόου Μίλερ στο *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2002. Ο Μίλερ προσεγγίζει μεθοδολογικά τη σχέση μουσικής και ζωγραφικής από το 1860 έως το 1960 με κοινό παρονομαστή το θεωρητικό έργο του Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ και του Μάικλ Φριντ. Τέλος, βλ. τη μονογραφία του Philippe Junod, *Contrepoints: Dialogues entre musique et peinture*, Γενεύη: Éditions Contrechamps, 2006.

Για τον χώρο της ιστορίας της λογοτεχνίας, αν και το αντικείμενο εγγράφεται εν τέλει στη μελέτη της πολιτισμικής ιστορίας, βλ. την εξαντλητική μελέτη, με κύριο πρωταγωνιστή τον Βάγκνερ, για το *Gesamtkunstwerk* και την τάση για «ενοποίηση-σύνθεση» των εικαστικών τεχνών του Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. Βλ. επίσης μια σειρά από συλλογικούς τόμους που έχουν εκδοθεί τα τελευταία χρόνια: Marsha L. Morton και Peter L. Schmunk (επιμ.), *The Arts Entwined*, ό.π.: Charlotte de Mille (επιμ.), *Music and Modernism c. 1849-1950*, Κέιμπριτζ: Cambridge Scholars, 2011· James H. Rubin και Olivia Mattis (επιμ.), *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*, Farnham, Surrey/Burlington: Ashgate, 2014.

Αρκετά ενδιαφέροντα, εύληπτα και κατατοπιστικά συμπεράσματα για τον χώρο της ιστορίας της μουσικής, στην κεντρική Ευρώπη, καταθέτει ο Walter Frisch, βλ. Walter Frisch, *German Modernism, Music and the arts*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 2005. Για μελέτη Ελλήνων καλλιτεχνών βλ. Eugenia Alexaki, *Sehen, Hören, Erleben. Multimediale Kunsttendenzen seit 1945 am Beispiel drei griechischer Künstler der Diaspora. Takis, Iannis Xenakis, Anestis Logothetis*, διδακτορική διατριβή, Βερολίνο: Freie Universität, 1996. Για μια περισσότερο διαφωτιστική και διεξοδική συνόπηση της ιστορίας των εκθέσεων και των δημοσιεύσεων γύρω από το θέμα βλ. παρακάτω.

⁸⁶ Peter Vergo, "Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg", στο *Towards a New Art: Essays on the background to abstract art 1910-20*, Λονδίνο: The Tate Gallery, 1980, σελ. 41-63· Peter Vergo, "Musik und bildende Kunst", στο *Ernstes Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst, 1790-1990*, κατ. έκθ. επιμ. Keith Hartley κ.α., Haus der Kunst, Μόναχο, Στουτγάρδη: Oktagon, 1995, σελ. 581-586· Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π.: βλ. επίσης τα άρθρα από το συνέδριο που οργάνωσε το 2009 ο Βέργκο στο Courtauld Institute, στο Λονδίνο, δημοσιευμένα στον τόμο που επιμελήθηκε η Charlotte de Mille (επιμ.), *Music and Modernism, c. 1849-1950*, Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Pub., 2011. Ο Πήτερ Βέργκο ακολούθησε το παράδειγμα ενός άλλου ιστορικού και μουσικολόγου, του Άγγλου μουσικολόγου, ειδικού στον Κλωντ Ντεμπυσσύ και στη γαλλική ζωγραφική των τελών του 19ου αιώνα, Έντουαρντ Λοκσπέιζερ [Edward Lockspeiser] (1905-1973). Βλ. Edward Lockspeiser, *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, Λονδίνο: Cassell, 1973.

1920), τον Καντίνσκι και τον Σένμπεργκ, τον Ζωρζ Μπρακ [Georges Braque] (1882-1963), τον Λάιονελ Φάινινγκερ [Lyonel Feininger] (1871-1956), τον Φρανσί Πικαμπιά [Francis Picabia] (1879-1953) και τον Μαρσέλ Ντυσάν [Marcel Duchamp] (1887-1968). Το πρόβλημα είναι εμφανές αν αναλογιστούμε ότι η Πυθαγόρεια αρμονική θεωρία, η οποία εξετάζεται στον πρώτο τόμο (*That Divine Order*), που περιλαμβάνει την περίοδο από την αρχαιότητα έως και τον 18ο αιώνα, εξοβελίζεται εντελώς από το δεύτερο βιβλίο, δίνοντας έτσι την αίσθηση ότι ο πυθαγορισμός αναπτύχθηκε μονάχα ως ιδεολογικό ρεύμα κατά τις περιόδους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, ενώ ουδεμία σχέση έχει με τα καλλιτεχνικά κινήματα του 19ου και 20ού αιώνα.

Τέλος, στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, το θέμα των «συναισθητικών πειραματισμών και οπτικοακουστικών εφαρμογών» έχει εξετάσει η Θέμις Βελένη.⁸⁷ Στη διδακτορική της διατριβή η συγγραφέας υπόσχεται να εξετάσει το πώς μέσα από συνεχή δάνεια και αντιδάνεια ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και τη μουσική αναδεικνύονται σταδιακά, κατά τον 20ό αιώνα, νέες μορφές τέχνης, όπως η «οπτική μουσική, ο «αφηρημένος κινηματογράφος» και διάφορα άλλα «καλλιτεχνικά προϊόντα, που εξαίρουν την πολυαισθητηριακή ενότητα, από τα συμβάντα (happenings), τα περιβάλλοντα (τα environments), τις εγκαταστάσεις (installations), τις performances, τις πολυμεσικές παραστάσεις, τη λογοτεχνία των αισθήσεων, μέχρι την πληθώρα των επιστημονικών δημοσιεύσεων για τη συναισθησία και τις πολυάριθμες πρόσφατες εκθέσεις που αναδιοργανώνουν το υλικό του 20ού αιώνα ανασηματοδοτώντας το με αισθητηριακό άξονα».⁸⁸ Η καταληκτική φράση πως «η παρούσα διατριβή επιχείρησε μία συνολική παρουσίαση της σχέσης μουσικής-εικαστικών τεχνών σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα»,⁸⁹ επιβεβαιώνει το ασυνήθιστα ευρύ χρονικό διάστημα που αναλαμβάνει η συγγραφέας να εξετάσει. Άμεση απόρροια αυτής της επιλογής είναι η έλλειψη ενός σαφούς και σταθερού προσανατολισμού σε όλη την έκταση του κειμένου και η επιδερμική αναφορά σε οποιοδήποτε θέμα επιχειρείται να θιχτεί, ενώ απουσιάζουν εμπειριστατωμένες και τεκμηριωμένες προσεγγίσεις μέσα από μια προσεκτική εξέταση πηγών και τεχνοκριτικών κειμένων. Με άλλα λόγια, η διατριβή ιστορικοποιεί ανεπαρκώς τα θέματα που θέτει, στερείται ενός κεντρικού προβληματισμού και διακρίνεται από μια ασυνέχεια στο συλλογισμό και στη

⁸⁷ Βλ. επίσης Θέμις Βελένη, *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας), Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνεργασία*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011, σελ. 39 κ.ε.

⁸⁸ Θέμις Βελένη, *Εικαστικές τέχνες και μουσική*, ό.π., σελ. 18–19.

⁸⁹ Θέμις Βελένη, *Εικαστικές τέχνες και μουσική*, ό.π., σελ. 437.

διατύπωση των επιχειρημάτων. Το γεγονός ότι στην εισαγωγή δεν διατυπώνεται μια υπόθεση εργασίας, η οποία θα μπορούσε να ελεγχθεί, να ανασκευαστεί ή να συμπληρωθεί στη συνέχεια, αντανακλάται και στην αποτυχία μεθοδολογικής οργάνωσης του υλικού και στη συχνή σύγχυση που προκύπτει από την επεξεργασία του. Δεν διαφαίνεται, επίσης, η παραμικρή προσπάθεια ιεράρχησης και κριτικής αποτίμησης και διαλογής των ουσιαστικών μελετών από τις λιγότερο σημαντικές, ενώ η γερμανική βιβλιογραφία για το θέμα, η οποία όπως προείπα είναι δεσπόζουσα έως και τη δεκαετία του 1980, απουσιάζει από τη διατριβή.

Εν κατακλείδι, τα θεωρητικά ζητήματα που προκύπτουν από τα παραπάνω ερευνητικά εγχειρήματα των συγγραφέων που εξετάστηκαν μπορούν να συνοψιστούν γύρω από ένα κεντρικό άξονα: σταδιακά από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το πέρας του 20ού αιώνα, η μουσική, μέσα από αλληπάλληλες διασταυρώσεις λόγων περί «μουσικότητας» ζωγραφικών έργων ή «χρωματικότητας» μουσικών κομματιών αντίστοιχα, θεωρήθηκε από μια σημαντική μερίδα τεχνοκριτικών και καλλιτεχνών ως το εύλογο πρότυπο των εικαστικών τεχνών, διαδικασία που σήμανε την υπονόμηση της αναπαραστατικότητας και, με σταθερή πορεία προς την αφαίρεση, τη σταδιακή χειραφέτηση των καλλιτεχνικών μέσων, του χρώματος και της μορφής.

Οι προσπάθειες σύζευξης της εικόνας με τον ήχο στοιχίζονται από τους συγγραφείς υπόρρητα —και εδώ συνδράμει επίσης ο τρόπος παρουσίασης και χρονολογικής διάταξης του υλικού— με την υποδοχή των νεωτερικών τάσεων στις αρχές του εικοστού αιώνα και αργότερα. Κατά συνέπεια, οι διάφορες πτυχές του φαινομένου τείνουν να θεωρηθούν για την αναδρομική ματιά ως προϊόντα ορθολογικής ωρίμανσης, τα οποία παράγονται μέσα από μια αλληλουχία μορφικών ρήξεων (βλ. Γκρίνμπεργκ).⁹⁰ Η συνήθης διάταξη των ονομάτων, σαν σε πένθιμη λιτανεία, αφήνει να εννοηθεί ότι η μουσική βρίσκεται στο απυρόβλητο, εκτός κοινωνικής πραγματικότητας, ότι έχει από τη μια μεριά μια έμφυτη υποβλητική ικανότητα (το άυλο, το απροσδιόριστο) ή ότι διαθέτει κάτι το «απόλυτο» είτε, από την άλλη, ότι από όλες τις τέχνες φανερώνει τη μικρότερη σχέση με τη αρχή της μίμησης, με λίγα λόγια ότι η μουσική ορίζεται με μαθηματικούς νόμους, οι οποίοι έτσι ήταν και πάντα θα

⁹⁰ Βλ. για παράδειγμα το σχόλιο των επιμελητών της έκθεσης *Visual Music*, ό.π. σελ. 10: «αν και η ιδέα της μουσικής αναλογίας στη ζωγραφική προέρχεται από τα τέλη του 19ου αιώνα, η δυνατότητα εφαρμογής αυτής της επαναστατικής ιδέας δεν στέφθηκε με επιτυχία παρά μονάχα στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν Ευρωπαίοι και Αμερικανοί καλλιτέχνες ξεκίνησαν να «συνθέτουν» αφηρημένους πίνακες που συναγωνίζονταν την αισθητική καθαρότητα της μουσικής».

είναι.⁹¹ Ασφαλώς, όμως, και η εξέλιξη της τέχνης της μουσικής διέρχεται μέσα από πολυποίκιλες αλλαγές, μεταμορφώσεις και διαδικασίες. Αν δεν συζητηθεί το ιστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο παράγονται δύο έργα τέχνης, ο κίνδυνος εμφάνισης αυθαίρετων αναγνώσεων είναι ορατός.⁹²

Όπως προείπα, η περίπτωση της αποσιώπησης του φαινομένου του (νέο)πυθαγορισμού στο δεύτερο βιβλίο του Βέργκο (*The music of Painting*), στο οποίο εξετάζεται ο 19ος και 20ος αιώνας, σε αντίθεση με τον πρώτο τόμο (*That Divine Order*), όπου, όπως υπονοείται και από τον τίτλο, η έλλογη τάξη αποτελεί βασικό σημείο αναφοράς, εγγράφεται, νομίζω, σε αυτό το πλαίσιο. Ο κίνδυνος που ενέχεται από παρόμοιες ερμηνευτικές και επιστημολογικές προσεγγίσεις συνίσταται στο ότι ομογενοποιείται κατά τρόπο αμφίσημο ένα ευρύ φάσμα ιδεολογικών αποχρώσεων, ενώ αποσιωπώνται η αλληλοδιαπλοκή άλλων συγκυριών, όπως η έκταση του ρόλου αυτού που περιγράφεται από τις επιστήμες του ανθρώπου ως εσωτερισμός καθώς και όλων των συναφών μυστικιστικών, αποκρυφιστικών και ρεφορμιστικών τάσεων, των ιδιαίτερων εκείνων κοινωνικών και εθνικών μορφωμάτων, τα οποία στο τέλος του 19ου αιώνα βρισκόνταν σε μια συνεχή και ανατροφοδοτούμενη έξαρση. Για τους παραπάνω λόγους, προσπάθησα να αξιοποιήσω κριτικά στην έρευνά μου τη σχετική βιβλιογραφία από τον χώρο των εσωτεριστικών σπουδών, για τις οποίες θα μιλήσω στη συνέχεια.

1.3 Απόπειρες επαναμάγευσης του κόσμου από τη Θεοσοφία στη Νέα Εποχή: ερμηνευτικά σχήματα και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

1.3.1 Απομάγευση και επαναμάγευση του κόσμου

Λίγα χρόνια μετά την έκδοση του *Για το Πνευματικό στην τέχνη* (1911) του Βασίλη Καντίνσκι, ο Γκέοργκ Ζίμελ, έχοντας την εμπειρία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, επισήμαινε στο δοκίμιό του *Η σύγκρουση του σύγχρονου πολιτισμού* [*Der Konflikt der modernen Kultur*] την εξής εσωτερική μάχη, την οποία βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος: ενώ δηλαδή αυτός «αδυνατεί να διατηρήσει περαιτέρω τα εκκλησιαστικά

⁹¹ Βλ. για παράδειγμα Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Βερολίνο: Reimer, 2007, σελ. 39 κ.ε.

⁹² Εξαιρετικές μελέτες, όπως εκείνες του Λέον Μπότστειν [Leon Botstein] (γ. 1946), ο οποίος εξετάζει τις αισθητικές προτιμήσεις του Γιοχάννες Μπραμς σε σχέση με τις πολιτικές θέσεις που μοιραζόταν μαζί με εικαστικούς καλλιτέχνες, δεν επαναλαμβάνονται δυστυχώς συχνά. Βλ. Leon Botstein, “Brahms and Nineteenth-Century Painting”, στο *19th-Century Music*, τόμ. 14, τχ. 2, 1990: 154–168.

παραδομένα δόγματα, η θρησκευτική του παρόρμηση εξακολουθεί να παραμένει ισχυρή, παρόλη την παρεμβολή του Διαφωτισμού, ο οποίος μπορεί μονάχα να της αποσπάσει το εξωτερικό της ένδυμα, αλλά όχι την ίδια της τη ζωή.⁹³ Ο Ζίμελ εκτιμά ότι οι πλατιές κοινωνικές ομάδες κατά την προσπάθεια διοχέτευσης και εξωτερίκευσης των θρησκευτικών αυτών παρορμήσεων από «εσωτερική αναγκαιότητα», στρέφονται ολοένα και περισσότερο πιο μακριά από τον χριστιανισμό, προς «κάθε είδους εξωτικά, απομακρυσμένα και αλλόκοτα δόγματα», αναζητώντας είτε την πλήρωση της θρησκευτικής τους ανάγκης μέσω μιας απροϋπόθετης και αδιαμεσολάβητης επαφής με το θείο, είτε μέσω της ριζικής αποκήρυξης της ύπαρξης του θεού ως μια «απολίθωση, ένα εμπόδιο» στο δρόμο για την ενατένιση της ψυχής, η οποία δεν μπορεί να «σμιλευτεί από οιοσδήποτε μορφές πίστης».⁹⁴ Διαπιστώνοντας ότι υπήρχε ένα πλεόνασμα κοινωνικής, ενεργητικής δημιουργικότητας, η οποία δεν μπορούσε να εκφραστεί μέσα από θεσμοθετημένες διαδικασίες, ο Ζίμελ, ο οποίος είχε εν τω μεταξύ προειδοποιήσει τα πανεπιστήμια για την αποτυχία τους να απευθύνουν στους φοιτητές θέματα που άπτονταν αυτής της πνευματικής εγρήγορσης, διείδε στον μυστικισμό ένα ξέφωτο, όπου συνέρρεαν ποικίλες, αδιαμόρφωτες τάσεις. Ο Ζίμελ πρόκρινε ότι «οι μορφές, οι οποίες διοχετεύουν τη θρησκευτική ζωή μέσω αντικειμενικών και στο επίπεδο του περιεχομένου συγκεκριμένων διαδοχικών εικόνων, δεν αντιπροσωπεύουν πια τη ζωή αυτή» και επομένως «η στροφή στον μυστικισμό προβάλλει αποφασιστική για την απελευθέρωση από τα αδρά περιγράμματα και τα όρια των θρησκευτικών μορφών».⁹⁵ Συνεπώς, «ο καθ' ολοκληρίαν ασχημάτιστος μυστικισμός [gestaltlose Mystik] σηματοδοτεί τη στιγμή εκείνη κατά την οποία η εσωτερική ζωή δεν μπορεί να φιλοξενηθεί πια στις μορφές που κατελάμβανε έως τότε, και επειδή είναι ανήμπορη να δημιουργήσει άλλες, κατάλληλες μορφές, συμπεραίνει ότι πρέπει να υπάρξει χωρίς μορφή εν γένει».⁹⁶

Ο Μαξ Βέμπερ, την ίδια περίπου περίοδο, στη μελέτη του *Η οικονομική ηθική των παγκόσμιων θρησκειών* [*Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen*], διατύπωσε την άποψη ότι όσο η νοησιарχία απομαγεύει τα κοσμικά γεγονότα με το να τα μετατρέπει σε διαφανή μέρη ενός αιτιώδους μηχανισμού, απορρίπτοντας την ίδια στιγμή την πίστη

⁹³ Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur*, Μόναχο/Λειψία: Duncker & Humblot, 1921 [1918], σελ. 27–28.

⁹⁴ Georg Simmel, “The crisis of culture”, στο *Simmel on Culture: Selected Writings*, επιμ. D. Frisby και M. Featherstone, Λονδίνο: Sage, 1998, σελ. 94–95.

⁹⁵ Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur*, ό.π., σελ. 24.

⁹⁶ Ο.π., σελ. 95.

στη μαγεία, τόσο πιο επείγουσα προβάλλει η απαίτηση να παραστούν ο κόσμος και οι αξίες της ζωής ως σημαντικά στο σύνολό τους και γεμάτα με νόημα.⁹⁷ Ο Βέμπερ είδε τη διαμορφωτική διαδικασία της «απομάγευσης του κόσμου» ως το κλειδί για την κατανόηση της ιδιαιτερότητας της νεωτερικής κοινωνίας, η οποία προτίθεται να υπαγάγει τα φυσικά και κοινωνικά συμβάντα υπό το κάτοπτρο μεθοδικά επεξεργασμένων μοντέλων.⁹⁸ Οι τάσεις, επομένως, επαναμάγευσης του υλικού κόσμου, ορατές κυρίως σε κύκλους διανοουμένων στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, μπορούν να γίνουν κατανοητές ως ένδειξη της αντιστικτικής εκείνης σχέσης ανάμεσα στην ορθολογικοποίηση και εργαλειοποίηση της ζωής, από τη μια πλευρά, και στην αναζήτηση για ατομική σωτηρία και ιεροποίηση ενός ανέμητου κόσμου, από την άλλη.

Σε σύζευξη προς τη σκέψη του Βέμπερ, ο Μπουρντιέ παρατήρησε πως ο ανταγωνισμός για την επιρροή των λαϊκών παρήγαγε τριών ειδών μορφές θρησκευτικών ειδικών: τους ιερείς, τους προφήτες και τους μάγους.⁹⁹ Η θρησκευτική δύναμη είναι το προϊόν της συναλλαγής ανάμεσα σε αυτούς τους ειδικούς και τους λαϊκούς, ή αλλιώς, οι ιερείς, οι προφήτες και οι μάγοι εξυπηρετούν τις θρησκευτικές ανάγκες των ατόμων και έτσι αναγνωρίζονται συμβολικά ως νόμιμοι πάροχοι υπηρεσιών. Εξετάζοντας το φαινόμενο στην ιστορική του διάσταση, ο Μπουρντιέ αναγνωρίζει πως οι προφήτες και οι μάγοι τείνουν να αποκλειστούν από το θρησκευτικό πεδίο, το οποίο ελέγχεται από τον κλήρο, ο οποίος επιβάλλει στους ανθρώπους συγκεκριμένες κοσμοεικόνες.¹⁰⁰ Σύμφωνα με τον Μπουρντιέ, η σχέση του επίσημου θρησκευτικού λόγου των ειδικών, οι οποίοι αποβλέπουν στη διατήρηση του μονοπωλίου της δύναμης, με τον μαγικό-μυθικό λόγο πρέπει να γίνει κατανοητή στο

⁹⁷ Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, τόμ. 1, Τύμπιγκεν, ⁸1986, σελ. 237 [πρώτη δημοσίευση στο *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, τόμ. 41, 1916, τχ. 1, σελ. 1-87· τχ. 2, σελ. 335-421]. Για το θέμα της απομάγευσης και περαιτέρω βιβλιογραφία βλ. Jason A. Josephson-Storm, *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity and the Birth of the Human Sciences*, Σικάγο/Λονδίνο: University of Chicago Press, 2017. Βλ. επίσης την πολύ σημαντική μελέτη, Christopher Partridge, *The Re-enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, 2 τόμοι, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: T & T Clark International, 2006.

⁹⁸ Για τη χρήση του όρου νεωτερικότητα, βλ. Μίλτος Πεχλιβάνος, «Οι εποχές της αισθητικής νεωτερικότητας στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας: ονομάτων επίσκεψις», στο *H νεωτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα*, πρακτικά της IB' επιστημονικής συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα, Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2010, σελ. 65-78.

⁹⁹ Pierre Bourdieu, "Genèse et structure du champ religieux", *Revue française de sociologie*, 1971, τόμ. 12/13: 295-334. Βλ. επίσης, Erwan Dianteill, "Pierre Bourdieu et la religion. Synthèse critique d'une synthèse critique", *Archives de sciences des religions*, τόμ. 118, 2002: 5-19.

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, "Genèse et structure du champ religieux", ό.π., σελ. 330-331.

πλαίσιο της συζήτησης για τον έλεγχο του θρησκευτικού πεδίου, διαπίστωση που εν τέλει ερμηνεύει τη δομική ομολογία ανάμεσα στα κοινωνικά και θρησκευτικά πεδία.¹⁰¹ Λαμβάνοντας υπόψη την άποψη του Μπουρντιέ πως οι «κοσμολογικές τοπολογίες» είναι πάντα και πολιτικές τοπολογίες, προκύπτει για τον ιστορικό τέχνης το εξής ερώτημα: μέσω ποιων κοσμοεικόνων ο προφήτης και ο μάγος παρεμβαίνουν στις επικρατούσες σχέσεις εξουσίας, αποβλέποντας στην τροποποίηση της δυναμικής τους, ή διαφορετικά, πώς το αίτημα για επαναμάγευση προϋποθέτει την παραγωγή νέων κοσμοεικόνων, που έχουν ως σκοπό την επαναχάραξη των γνωσιοθεωρητικών αρχών και την τροποποίηση των ιεραρχικών σχέσεων στο ευρύτερο κοινωνικό αρχιτεκτόνημα;

1.3.2 Χαρτογράφηση των εσωτεριστικών σπουδών

Τις τελευταίες δεκαετίες, τα ετερόκλητα ή ετερόδοξα θρησκευτικά ρεύματα σκέψης έχουν συγκροτήσει το γνωστικό αντικείμενο έρευνας των σπουδών του «εσωτερισμού».¹⁰² Οι ακαδημαϊκές σπουδές του δυτικού εσωτερισμού είναι σχετικά νέο φαινόμενο. Ωστόσο, ήδη πριν, οι ερευνητές του Ινστιτούτου Βάρμπουργκ, ανάμεσά τους ο Έντγκαρ Γουίντ [Edgar Wind] (1900–1971), η Φράνσις Γέιτς [Frances Yates] (1899–1981) και ο Ντάνιελ Γουόλκερ [Daniel Pickering Walker] (1914–1985), εγκαινίασαν μια ιστορία ιδεών που γεφύρωνε τις κλασικές σπουδές με τη μελέτη της

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, “Genèse et structure du champ religieux”, ό.π., σελ. 322.

¹⁰² Ενώ το επίθετο «εσωτερικός» είναι αρκετά διαδεδομένο ήδη από την αρχαιότητα, το ουσιαστικό «εσωτερισμός» είναι νεολογισμός που απαντάται πρώτη φορά στα γαλλικά [*l'ésoterisme*] το 1828, περίοδο κατά την οποία εμφανίζονται εναλλακτικά θρησκευτικά ρεύματα, τα οποία, στον απόηχο της κριτικής που δεχόταν η Εκκλησία, αποσχίζονται ή διαφοροποιούνται από αυτήν. Βλ. Kocku von Stuckrad, λ. “Esotericism”, στο *The Brill Dictionary of Religion*, επιμ. Kocku von Stuckrad, 4 τόμοι, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2006, σελ. 606 κ.ε. Επίσης, Kocku von Stuckrad, *Western esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*. Λονδίνο: Equinox, 2005, σελ. 1 κ.ε. (εισαγωγή). Εδώ δεν είναι ο κατάλληλος χώρος για να οριστεί το πεδίο της έρευνας των εσωτεριστικών σπουδών και να τεθούν τα ερωτήματα που άπτονται της λειτουργίας του συγκεκριμένου κλάδου της έρευνας. Για την ιστορία, βλ. Wouter J Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2012· για μια αναλυτική ακαδημαϊκή βιβλιογραφία, βλ. Wouter J. Hanegraaff, *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη κ.α.: Bloomsbury, 2013· επίσης Nicholas Goodrick-Clarke *The Western Esoteric Traditions: a Historical Introduction*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008, σελ. 3 κ.ε. Ο Αντουάν Φεβρ [γ. 1934], στενά συνδεδεμένος τόσο με το θρησκευτολογικό συγκρητισμό του Μίρτσεα Ελιάντε [Mircea Eliade] (1907-1986) όσο και με τον ισλαμικό μυστικισμό του Χένρι Κόρμπιν [Henry Corbin] (1903-1978) διατήρησε, από το 1965 μέχρι τη συνταξιοδότησή του, την έδρα «Ιστορία των Εσωτεριστικών και Μυστικιστικών Ρευμάτων στη Νεότερη και Σύγχρονη Ευρώπη» στην École Pratique des Hautes Études, στη Σορβόνη. Βλ. Antoine Faivre, *L'ésotérisme*, Παρίσι: Presses Universitaires de France: 4²⁰⁰⁶ [1992]· αγγλική μτφρ. Antoine Faivre, *Western Esotericism: A Concise History*, μτφρ. Christine Rhone. Όλμπανι: SUNY Press, 2010· βλ. επίσης του ίδιου, *Access to Western Esotericism and Theosophy, Imagination, Tradition*, Όλμπανι: SUNY Press, 2000 [1994].

αστρολογίας, του ερμητισμού, της αλχημείας και της μαγείας.¹⁰³ Πιο συγκεκριμένα, η Γέιτς δημιούργησε, αρχής γενομένης από τη μετάφραση του *Corpus Hermeticum* από τον Μαρσίλιο Φιτσίνο [Marsilio Ficino] (1433–1499) το 1471, το αφήγημα της «ερμητικής παράδοσης» ως ενός αυθεντικού κινητήρα προόδου και ισχυρίστηκε ότι ο ερμητισμός και η Καμπάλα ήταν μια ζωτική προϋπόθεση για την επιστημονική επανάσταση. Στη θέση αυτή της Γέιτς για την «ερμητική παράδοση», όσο και στο σύγχρονο ρεύμα της αντικουλτούρας, όπως θα δείξω παρακάτω, άσκησε δριμύτατη κριτική ο Βάουτερ Χάνεγκραφ [Wouter J. Hanegraaff] (γ. 1961), ο οποίος έθεσε τα θεμέλια των σπουδών του εσωτερισμού.¹⁰⁴

Με τη σύμπραξη του παραπάνω ακαδημαϊκού, η διάσπαρτη και ασύμμετρη παραγωγή ακαδημαϊκών εργασιών και ερευνητικών πρακτικών που σημειώθηκε τη δεκαετία του 1990 αποκρυσταλλώθηκε θεσμικά στις 20 Φεβρουαρίου 1998 με την ίδρυση του κέντρου «Ιστορίας της Ερμητικής Φιλοσοφίας και Συναφών Ρευμάτων» [History of Hermetic Philosophy and related currents] με έδρα το Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ, το οποίο εξέδωσε μια σειρά από κεφαλαιώδους σημασίας έργα πάνω στην ιστορία του δυτικού εσωτερισμού, συγκαλώντας συνέδρια, εκδίδοντας περιοδικά κ.τ.λ.¹⁰⁵

Υπό τον όρο του «εσωτερισμού» οι μελετητές εξετάζουν συγκεκριμένες μορφές ερμηνείας του κόσμου και θρησκευτικότητας, των οποίων οι απαρχές θα μπορούσαν να ανιχνευτούν σε ρεύματα σκέψης της ύστερης αρχαιότητας, όπως ο νεοπλατωνισμός και ο γνωστικισμός, και κυρίως στη διάδραση των ρευμάτων αυτών με τον

¹⁰³ Βλ. τα βιβλία της Γέιτς, Frances Amelia Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1964. Frances Amelia Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. Λονδίνο: Routledge, 2001 [Routledge & Kegan Paul, 1979]. Πιο αναλυτικά για τους υπόλοιπους συγγραφείς, βλ. το κεφάλαιο με τον Ρίνγκμπομ και τον Καντίνσκι.

¹⁰⁴ Βλ. κυρίως, Wouter J. Hanegraaff, “Beyond the Yates Paradigm: The Study of Western Esotericism Between Counterculture and New Complexity”, *Aries*, τόμ. 1, τχ. 1, 2001: 5–37. Επίσης, Wouter J. Hanegraaff, “How Hermetic was Renaissance Hermetism”, *Aries—Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 15, 2015: 179–209. Ο Χάνεγκραφ υποστηρίζει ότι ο Μαρσίλιο Φιτσίνο, ο Πίκο ντελλα Μιράντολα και ο Τζορντάνο Μπρούνο δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως ερμητιστές [Hermeticists], ενώ εκείνοι, στους οποίους ο ερμητισμός ήταν κεντρικής σημασίας στα έργα τους, όπως ο Λοντοβίκο Λατσαρρέλι [Ludovico Lazzarelli] (1447–1500) απουσιάζουν από την εργασία της Γέιτς. Βλ. Wouter J. Hanegraaff, “How Hermetic was Renaissance Hermetism”, ό.π., σελ. 180–181.

¹⁰⁵ Για παράδειγμα, βλ. το περιοδικό *Aries: Journal for the Study of Western Esotericism*, το οποίο εκδίδεται από το 2001 από τις εκδόσεις Brill. Στο Άμστερνταμ υπάρχει και μια από τις δυο πιο πλούσιες συλλογές σε εσωτεριστική βιβλιογραφία, η περίφημη Βιβλιοθήκη Ritman· η άλλη είναι η βιβλιοθήκη του Warburg Institute στο Λονδίνο. Πιο πρόσφατα, το 2012, η καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου του Γιόρκ, Λιζ Πρίττιζων [Liz Prettejohn] εγκαινίασε το ερευνητικό σχέδιο με τίτλο *Μαγεμένες Νεωτερικότητες* [*Enchanted Modernities: Theosophy, Modernism and the Arts, c. 1875–1960*], και συγκέντρωσε μια διεθνή ομάδα ερευνητών. Οι καρποί της έρευνας αποτυπώθηκαν σε δύο συνέδρια, ένα στο Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ το 2013 και ένα στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια, στη Νέα Υόρκη, το 2015.

χριστιανισμό, τον ιουδαϊσμό και τον ισλαμισμό.¹⁰⁶ Η κατηγορία του «δυτικού εσωτερισμού» επινοήθηκε τον 17ο αιώνα στο πλαίσιο μιας έγκριτης συζήτησης για το τι μπορεί να θεωρηθεί απορριφθείσα γνώση. Αφορούσε με άλλα λόγια εκείνους τους γνωσιακούς ισχυρισμούς που ερείδονταν σε αξιακά συστήματα και κοσμοθεωρίες, οι οποίες μέσα από μια διαδικασία θεματοποίησης της γνώσης οροθετήθηκαν και περιεγράφηκαν ως «σκούβαλα», κυρίως από Προτεστάντες και ιστορικούς του Διαφωτισμού που ασπάζονταν από τη μια πλευρά τον πραγματικό χριστιανισμό και από την άλλη τον επιστημονικό λόγο. Αποκρυφιστές συγγραφείς και πνευματιστές τον 19ο αιώνα συνέλαβαν την κατηγορία του «εσωτερισμού» με θετικό πρόσημο (από αρνητικό) ως ένα σύνολο ιδεών που τους παρείχε την απαραίτητη σκευή για να ασκήσουν κριτική στον χριστιανισμό αλλά και τη θετικιστική ιδεολογία. Δεν είναι, λοιπόν, παράδοξο που μια μεγάλη μερίδα συμβολιστών ποιητών και ζωγράφων, που είχαν δει τους εαυτούς τους ως αποσυνάγωγους και πλάνητες και στους οποίους οι θεσμοθετημένες θρησκείες δεν μπορούσαν πια να παρέχουν κάποιο κοινωνικό νόημα, βρήκαν καταφύγιο στους μυχούς των κινημάτων αυτών και περιπλανήθηκαν στις μεθορίες των διανοητικών εμπειριών που αυτά υπόσχονταν.

Μελετώντας τις συνάνσεις ανάμεσα στα εσωτεριστικά κινήματα και τις πολιτισμικές, κοινωνικές αλλαγές και δυναμικές εκσυγχρονισμού, ο Όλαφ Χάμερ [Olav Hammer] (γ. 1958), με ορίζοντα τις έννοιες της ατομικότητας, της νεωτερικότητας και της προόδου της επιστήμης, χαρτογράφησε τη θέση αυτών των κινήματων στο μεταδιαφωτιστικό περιβάλλον με κριτήριο τις *παρεκβατικές στρατηγικές*, τις οποίες οι φορείς των κινήματων αυτών υιοθετούσαν με απώτερο στόχο την προσαρμογή των δικών τους ιδεών και αξιακών προσανατολισμών στα ήδη οργανωμένα πολιτισμικά κομμάτια της εκάστοτε κοινωνίας.¹⁰⁷

Η έρευνα γύρω από το πεδίο αυτό έχει συγκροτηθεί πάνω σε τρεις άξονες που υπαγορεύουν τις κατευθυντήριες γραμμές και κεντρικές έννοιες αυτού που θα ονομάζαμε «δυτικό εσωτερισμό»: αυτοί είναι: Πρώτον, η προ-διαφωτιστική κοσμοθεώρηση, η οποία, από τη μια πλευρά, εκφράζεται σε αντιδιαστολή προς τον ορθολογικό εκσυγχρονισμό και το πρόταγμα της χειραφέτησης του υποκειμένου — κυρίως μέσα από το αντίρροπο αίτημα επιστροφής σε μια χαμένη ολότητα και

¹⁰⁶ Βλ. Wouter J., Hanegraaff, Antoine Faivre, Roelof van den Broek και Jean-Pierre Brach (επιμ.), *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2005.

¹⁰⁷ Olav Hammer, *Claiming Knowledge Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*. Άμστερνταμ: Brill, 2003.

ισορροπία (Prisca theologia, philosophia perennis)— ενώ από την άλλη αρθρώνεται μέσα από λόγους επαναμάγευσης του κόσμου σε μια εποχή μετα-νεωτερικότητας (New Age).¹⁰⁸ Δεύτερον, μια σειρά από αποκρυφιστικές ή πνευματιστικές ιδέες, οι οποίες δεν πλέουν σε ένα κενό αέρος, αλλά αντίθετα αναπαράγονται και μεταφέρονται μέσα από μηχανισμούς με θεσμική υπόσταση, οι οποίοι ανέκυψαν σε μια μετα-διαφωτιστική περίοδο, και εξακολουθούν να παίζουν ενεργό ρόλο στη δημόσια σφαίρα μέσα στον 20ό αιώνα (Ελευθεροτεκτονικές Στοές, Θεοσοφικές Εταιρείες, Ανθρωποσοφία, Ροδόσταυροι, Πίστη Μπαχάι, Κοσμικό Κίνημα κ.α.). Τέλος, οι παραπάνω οργανώσεις σχεδιάζουν και μεταμορφώνουν μέσω πολλαπλών μηχανισμών το πλέγμα των θρησκευολογικών και φιλοσοφικών συστημάτων πίστης σε κοινωνικές πρακτικές, οι οποίες υπαγορεύουν συγκεκριμένους ηθικούς και γνωστικούς προσανατολισμούς, ενώ μέσα από την εμπειρία στοχεύουν στην καθιέρωση και αναπαραγωγή τους. Εδώ θα εντάσσαμε καλλιτεχνικά και ρεφορμιστικά κινήματα των τελών του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, όπως το Lebensreformbewegung, την καλλιτεχνική αποικία στο Mathildenhöhe στο Ντάρμστατ, το Μόντε Βεριτά και τη Σχολή Πόιντ Λόμα στο Σαν Ντιέγκο.¹⁰⁹

1.3.3 Η Κριτική στον εσωτερισμό – αποκρυφισμό

Για πολλά χρόνια οι ομάδες εκείνες που μοιράζονταν περιθωριακές θρησκευτικές πεποιθήσεις και ήταν οργανωμένες γύρω από εσωτεριστικά δόγματα είχαν θεωρηθεί από την ακαδημαϊκή κοινότητα ως παρίες και περιθωριακές, ενώ ακόμη και σήμερα η μελέτη τους εξακολουθεί να γίνεται δεκτή με απαξίωση και σκεπτικισμό.¹¹⁰ Το βασικό

¹⁰⁸ Wouter J. Hanegraaff, “The New Age Movement and the Esoteric Tradition”, στο *Gnosis and Hermeticism From Antiquity to Modern Times*, επιμ. Roelof van den Broek και Wouter J. Hanegraaff, Νέα Υόρκη: State University of New York, 1998, σελ. 359–382. Ο Χάνεγκραφ τονίζει το ολιστικό παράδειγμα της επιστήμης που το κίνημα αυτό προσπαθεί να προωθήσει: «όπως στην περίπτωση του ρομαντισμού, το κίνημα του New Age είναι η αναβίωση κάτι παλιού, αλλά είναι η αναβίωση με μια διαφορά» (υπογράμμιση του Hanegraaff), σελ. 360. Βλ. επίσης, Kocku von Stuckrad, *Western esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*. Λονδίνο: Equinox, 2005.

¹⁰⁹ Για βιβλιογραφία βλ. Hermann Müller, *Der Dichter und sein Guru. Hermann Hesse - Gusto Gräser. Eine Freundschaft*. Βέτσλαρ: Neuland, 1977· Ulrich Linse, *Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre*, Βερολίνο: W. J. Siedler, 1983· Martin Green, *Mountain of Truth: The Counterculture begins. Ascona, 1900-1920*, Χανόβερ, Νιου Χαμπσάιρ: University Press of New England, for Tufts University Press 1986· Martin Green, *Prophets of a New Age. The Politics of Hope from the eighteenth through the twenty-first Centuries*, Νέα Υόρκη: Scribners, 1992· Ulrike Voswinckel, *Freie Liebe und Anarchie: Schwabing - Monte Verità. Entwürfe gegen das etablierte Leben*, Μόναχο: Allitera Verlag 2009.

¹¹⁰ Πρβλ. το σχόλιο του James Webb στο *The Occult Underground*, Λα Σαλ: Open Court Publishing, 1974· «είναι πιθανό ότι το υλικό που εξετάστηκε σε αυτό το βιβλίο έχει αγνοηθεί εξαιτίας της διανοητικής του ανυποληψίας» (ό.π., σελ. 1). Επίσης, τη συζήτηση του Χέλμουτ Τσάντερ· Helmut

επιχείρημα παραμένει ότι οι φορείς των αποκρυφιστικών-εσωτεριστικών ιδεών ενισχύουν και επιβεβαιώνουν τις απολιτικές και κεντρόφυγες ψυχοδιανοητικές αντιλήψεις των απαθών, μεσοαστικών στρωμάτων, καλλιεργώντας μια «φυγή από τη λογική».¹¹¹ Με παρόμοιο λεξιλόγιο, ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ [Siegfried Kracauer] (1889-1966) είχε περιγράψει τον Ρούντολφ Στάινερ [Rudolf Steiner] (1861-1925) ως έναν μάγο-γητευτή, ο οποίος μέσα από έναν καπνό οπίου αποκοίμιζε τα ανύποπτα θηράματά του, παρασυρμένα εκεί «από αμβλυμμένες ορμές, από κενωτικές τάσεις φυγής και αναζητήσεις νοηματοδότησης του εαυτού».¹¹² Η εικόνα που πλάθει ο Κρακάουερ για τον Γερμανό διανοούμενο —η οποία, τόσο στο λεξιλόγιο που τη συνθέτει όσο και στα προσωνάκια που τη συνοδεύουν, δεν διαφέρει πολύ από εκείνη που κατασκευάζει ο καχύποπτος και δύσπιστος επιστήμονας για τον πλανόδιο μάγο Άλμπερτ Βόγκλερ, στον *Μάγο* [Ansiktet, 1958] του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (1918-2007)— είναι εκείνη του γητευτή που με τη μαυλιστική του φωνή και «τα δίκτυα της εξαπάτησης» παρασύρει τη νεολαία στο λημέρι του. Μάλιστα το λημέρι αυτό έχει ένα όνομα· είναι δηλαδή το Γκαϊτεάνουμ, το οποίο παρουσιάζεται σαν ένας χώρος «δαιμονικής βαρβαρότητας».¹¹³

Από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, ο εσωτερισμός δεν αντιμετωπιζόταν πλέον με καχυποψία αλλά με εχθρότητα. Ο Τζωρτζ Όργουελ [George Orwell] (1903–1950) είχε αναρωτηθεί το 1943, με αφορμή τον Άγγλο ποιητή Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς [William Butler Yeats] (1865-1939), το κατά πόσον η έχθρα απέναντι στη δημοκρατία συνδέεται με το «κοίταγμα στη μαγική σφαίρα».¹¹⁴ Πράγματι, ο Γέιτς

Zander, *Anthroposophie in Deutschland: theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis, 1884-1945*, δύο τόμ., Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, σελ. 1717. Στο γερμανόφωνο χώρο, οι ιστορικοί της τέχνης είναι ακόμη αρκετά επιφυλακτικοί για να δεχτούνε μεθοδολογικά εργαλεία από τις εσωτεριστικές σπουδές. Δεν ισχύει, ωστόσο, το ίδιο για τους ιστορικούς λογοτεχνίας. Βλ. παρακάτω για τη συζήτηση αυτή.

¹¹¹ Βλ. εδώ ενδεικτικά τις μελέτες του Τζέιμς Γουέμπ, ο οποίος υποστήριξε με τα δύο σημαντικά έργα του για τον αποκρυφισμό, το *The Occult Underground* και το *The Occult Establishment* ότι «η φυγή από τη λογική» κέρδισε έδαφος από την ήττα του Ναπολέοντα έως τις επαναστάσεις του 1848 σε μια πρώτη φάση ενώ κυριάρχησε με προοδευτική παραληρηματική μανία στο τέλος του αιώνα ως μια αντίδραση στα διάφορα μοντέλα ορθολογικής σκέψης που είχαν αναδειχθεί νωρίτερα τον 18ο αιώνα. Βλ. James Webb, *The Occult Underground*, ό.π. σελ. 6 κ.ε.· James Webb, *The Occult Establishment*, Λα Σαλ: Open Court Publishing, 1976, σελ. 9 κ.ε.

¹¹² Inka Mülder-Bach και Ingrid Belke (επιμ.), *Siegfried Kracauer Werke*, τόμ. 5 (1906-1923): *Essays, Feuilletons, Rezensionen*, Βερολίνο: Suhrkamp, 2011, σελ. 256-265, εδώ σελ. 263. Για την κριτική στη Θεοσοφία-Ανθρωποσοφία βλ. για περισσότερα παρακάτω στο κεφάλαιο «Ακροβατώντας ανάμεσα στο υπερπαραδοσιακό και υπερμοντέρνο».

¹¹³ Βλ. το τέταρτο κεφάλαιο για μια διεξοδικότερη ανάλυση.

¹¹⁴ Το άρθρο του με τίτλο “W. B. Yeats” δημοσιεύτηκε στον απόηχο της εμφάνισης του βιβλίου του V. K. Narayana Menon, *The Development of William Butler Yeats* (Oliver and Boyd, 1942), στο *Horizon*, τον Ιανουάριο του 1943. Αναδημοσιεύτηκε αργότερα στο συλλογικό τόμο με τα δοκίμια και τις επιφυλλιδιογραφίες. Βλ. George Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters*, τόμ. II: *My*

πέρα από το γνωστό ενδιαφέρον που έτρεφε για τον αποκρυφισμό, μετά τον Μεγάλο Πόλεμο έδειξε συμπάθεια για τα ανερχόμενα φασιστικά κινήματα.¹¹⁵ Τρία σημεία μπορούν να εξηγήσουν, κατά τον Όργουελ, το μίσος του αποκρυφισμού για τη δημοκρατία: το πρώτο αφορά στις «κυκλικές θεωρίες», που ήταν διαδεδομένες στους χώρους των αποκρυφιστών, το δεύτερο τον ελιτισμό —η αντίληψη ότι η γνώση διαδίδεται, κοινοποιείται σε ένα μικρό αριθμό οπαδών— και το τρίτο την κοινή με τον φασισμό έχθρα απέναντι στον χριστιανικό κώδικα αξιών.

Ο Αντόρνο, στο δοκίμιό του *Θέσεις κατά του αποκρυφισμού*, γραμμένο, μετά τον πόλεμο, όταν ήταν εξόριστος στην Αμερική το 1946-1947, αλλά δημοσιευμένο το 1951 στα *Minima Moralia*, κατακεραυνώνει συλλήβδην όλα εκείνα τα ρεύματα που θα χαρακτηρίζαμε ως εσωτερισμό ή αποκρυφισμό, χωρίς ωστόσο να υπεισέρχεται σε λεπτομερείς διακρίσεις και κατηγοριοποιήσεις.¹¹⁶ Σύμφωνα με τον Αντόρνο, τα κινήματα αυτά αφιονίζουν τα αστικά στρώματα και καλλιεργούν παραστατικές φαντασιώσεις που τα απομακρύνουν από τον ορθό λόγο, προκαλώντας την καθίζηση της συνειδησιακής και επομένως διανοητικής ικανότητας του ανθρώπου· «η επιρρέπεια προς τον αποκρυφισμό είναι σύμπτωμα της παλινδρόμησης της συνείδησης, γιατί αυτή έχασε τη δύναμή της να σκέφτεται το απροϋπόθετο και να ανέχεται το υπό όρους. Το απροϋπόθετο γίνεται γεγονός ενώ το υπό όρους άμεσα ουσιώδες», με άλλα λόγια «στην άρρωστη συνείδηση του αποκρυφιστή, τα σκύβαλα του φαινομενικού κόσμου μετατρέπονται σε mundus intelligibilis». Οι θέσεις του Αντόρνο θα βρουν ευρεία αποδοχή στον μεταπολεμικό ακαδημαϊκό λόγο.

Ειδικότερα, ο ιστορικός Τζέιμς Γουέμπ (1946–1980) ισχυρίστηκε πως το υπόγειο ρεύμα του αποκρυφισμού μετατράπηκε, επί της εξουσίας των Ναζί, σε κατεστημένο κύριο λόγο, με άλλα λόγια η «αποβληθείσα γνώση» (πρβλ. τα σκύβαλα του Αντόρνο) μεταβλήθηκε σε κύρια.¹¹⁷ Παρόμοια, ο ιστορικός Νίκολας Γκούντρικ-Κλαρκ (1953–2012), μέσα από τις εξαιρετικές μελέτες του έδειξε ότι ειδικότερα ρεύματα που αναπτύχθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα μέσα στο ευρύτερο θεοσοφικό

Country Right or Left 1940-1943, Sonia Orwell και Ian Angus (επιμ.), Βοστώνη: D. R. Godine, 2000, [Νέα Υόρκη: Harcourt, Brace and World, 1968], σελ. 271-276.

¹¹⁵ Για τη σχέση του αποκρυφισμού με την πολιτική βλ. Marco Pasi, “The Modernity of Occultism: Reflections on Some Crucial Aspects” στο *Hermes in the Academy: Ten Years’ Study of Western Esotericism at the University of Amsterdam*, επιμ. Wouter J. Hanegraaff και Joyce Pijnenburg, Άμστερνταμ: Amsterdam University Press 2009, σελ. 59-60. Επίσης, Pierre-André Taguieff, *Θεωρίες συνωμοσίας: εσωτερισμός, εξτρεμισμός*, μτφρ. Αναστασία Καραστάθη, Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2010 [Fayard, 2005].

¹¹⁶ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 2019 [1951], σελ. 321–329.

¹¹⁷ Βλ. James Webb, *The Occult Establishment*, ό.π.

κίνημα στον γεωγραφικό χώρο της Αυστροουγγαρίας, όπως ο Αριοσοφισμός και η Θεοζωολογία, είχαν ως πυξίδα προσανατολισμού τον πολιτισμικό πεσσιμισμό, την έχθρα προς τη δημοκρατία και τον εκσυγχρονισμό, ενώ αμφισβητούσαν καθιερωμένες δομές, θεσμούς και θρησκευτικά ιδρύματα. Τα ρεύματα αυτά προετοίμασαν το έδαφος και διαμόρφωσαν κάποια πολύ καθοριστικά στοιχεία της ναζιστικής ιδεολογίας.¹¹⁸

1.3.4 Αντικουλτούρα – η εισβολή των Κενταύρων

Παράλληλα με τις ακαδημαϊκές αυτές εργασίες, οι πρώτες συνεπείς προσπάθειες διάρρηξης του ακαδημαϊκού ταμπού για τον δυτικό εσωτερισμό ως αντικείμενο έρευνας σημειώθηκαν στον απόηχο των κοινωνικών αναταραχών που συγκλόνισαν τα Αμερικανικά πανεπιστήμια τη δεκαετία του 1960.¹¹⁹ Οι ακαδημαϊκοί αυτοί, κατά κύριο λόγο αριστεροί που επεδίωκαν την άμεση πολιτική αλλαγή, αναγνώρισαν στις δράσεις των εσωτεριστικών κινήσεων, και ιδιαίτερα του ανατολικού μυστικισμού, τα σπέρματα μιας επικείμενης κοινωνικής αλλαγής. Την τάση αυτή, η οποία εξακολουθεί μέχρι σήμερα να έχει μια ισχυρή, αν και αμφισβητούμενη παρουσία, στην ιστοριογραφία, θα την αποκαλέσουμε εδώ «κίνημα της αντικουλτούρας».

Αποφεύγοντας να ανατρέχουν πίσω στην κλασική ρητορική της ριζοσπαστικής μαρξιστικής παράδοσης, ακαδημαϊκοί όπως ο Τέοντορ Ρόζακ [Theodore Roszak]

¹¹⁸ Οι πρώτοι Αριοσοφιστές έδρασαν στη Βιέννη πριν από τον πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο. Υποστήριζαν ότι μια διεθνής συνομοσία ξένων, μη γερμανικών συμφερόντων είχε σκοπό να καταστρέψει το γερμανικό ιδεατό κόσμο. Αποβλέποντας σε ένα ιδανικό παρελθόν, οι Αριοσοφιστές ίδρυσαν τάγματα θρησκευτικά που σκοπό είχαν την αναβίωση της χαμένης εσωτεριστικής γνώσης, και την αναγέννηση των φυλετικών αρετών με σκοπό την καθιέρωση ενός ισχυρού Γερμανικού κράτους. Ήταν όλοι τους πολιτισμικοί πεσιμιστές. Βλ. Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Tauris Parke, 2005 [1985]. Του ιδίου: *Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: New York University Press, 2002. Τους κινδύνους του πολιτισμικού πεσσιμισμού στη Γερμανία έχει πολύ καλά αναδείξει ο ιστορικός Φριτς Στερν (1926–2016), βλ. Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Στουτγάρδη: Klett-Cotta, 2005. Σχετικά με τη δράση της ανθρωποσοφικής κοινότητας στον γερμανόφωνο χώρο η αποτίμηση είναι περισσότερο δύσκολη. Αν και πολλά μέλη της ανθρωποσοφικής κοινότητας διώχθηκαν ή εκτελέστηκαν από τους Ναζί, πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι δεν έλειψαν συνεργασίες, όπως στην περίπτωση της γνωστής βιοτεχνίας βιοδυναμικής καλλιέργειας *Demeter*, όταν, το 1939, σε ένα τεύχος του ομώνυμου περιοδικού που εξέδιδε απεικονίστηκε ο Χίτλερ σε βουκολικό αλπικό τοπίο. Για το θέμα, βλ. Peter Staudenmaier, *Between Occultism and Nazism: Anthroposophy and the Politics of Race in the Fascist Era*, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2014.

¹¹⁹ Πολύ σημαντικός παράγοντας, ωστόσο, για τη διάχυση των εναλλακτικών θρησκευτικών ρευμάτων στις Ηνωμένες Πολιτείες υπήρξε η άρση της απαγόρευσης μεταναστών από τη Νότια και Ανατολική Ασία το 1965 με τον νόμο Χαρτ–Σέλλερ [Hart–Celler Act], ο οποίος επέτρεψε την αθρόα μετοίκηση πολλών θρησκευτικών ηγετών στις Ηνωμένες Πολιτείες. Βλ. Dereck Daschke και W. Michael Ashcraft, *New Religious Movements: A Documentary Reader*, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: New York University Press, 2005, σελ. 2.

(1933–2011) και ο Έντουαρντ Τιριάκιαν [Edward Ashod Tiryakian] (γ. 1929) αναζήτησαν τον τρόπο με τον οποίο οι μορφές αυτές «αντικουλτούρας» απέκλειαν από τις καθιερωμένες αξίες και παραδοχές που επέβαλλε ο αποκαλούμενος «τεχνοκρατικός πολιτισμός», θέτοντας μια σειρά από αιχμηρά ερωτήματα: μέσω ποιων πρακτικών καθίσταται δυνατή η αποσκίρτηση από την εδραιωμένη ορθολογικότητα, την κοσμική διανοητικότητα και την εργαλειακή χρήση των τεχνολογικών επιτευγμάτων; σε ποιο βαθμό η εσωτεριστική κουλτούρα υπήρξε ζωτικής σημασίας σε στιγμές μετατόπισης του πολιτισμικού παραδείγματος, στις ιστορικές εκείνες συνθήκες, δηλαδή, κατά τη διάρκεια των οποίων σημειωνόταν μια έλλειψη εμπιστοσύνης τόσο στα καθιερωμένα και εγκαθιδρυμένα σύμβολα όσο και στα γνωστικά μοντέλα ερμηνείας και κατανόησης της πραγματικότητας; εν τέλει, είναι δυνατόν οι μη νοησιαρχικές δυνάμεις να συμβάλουν στην εμπειρία της εξασθένησης και κατάρρευσης των θεσμοθετημένων, συλλογικών ταυτοτήτων κάθε είδους ή ακόμη να μεταμορφώσουν την ίδια την αίσθηση των ανθρώπων για την πραγματικότητα; Ο Ρόζακ περιγράφει τις αμέτρητες πρωτεϊκές μορφές της αντικουλτούρας ως «Κένταυρους», οι οποίοι εισβάλλουν στα διάκενα της τεχνοκρατικής τάξης για να χαράξουν βαθιές ρωγμές, μέσα από τις οποίες θα καταφέρουν να αναδυθούν νέες κοινωνικές μορφές και μοντέλα ζωής.¹²⁰

Ο κοινωνιολόγος Έντουαρντ Τιριάκιαν, στην πολύ σημαντική μελέτη του *Στο όριο του ορατού*, παρακάμπτοντας την εύκολη λύση της υποβίβασης της «εσωτεριστικής υποκουλτούρας» σε συνονθύλευμα πολιτισμικών, αντι-νεωτερικιστικών και αταβιστικών σκυβάλων, υποστήριξε ότι «η εσωτεριστική κουλτούρα» υπήρξε ζωτικής σημασίας σε στιγμές μετατόπισης του πολιτισμικού παραδείγματος, κάθε φορά, δηλαδή, που σημειωνόταν μια έλλειψη εμπιστοσύνης τόσο στα καθιερωμένα και εγκαθιδρυμένα σύμβολα όσο και στα γνωστικά μοντέλα ερμηνείας και κατανόησης της πραγματικότητας, εν τέλει στην εμπειρία της εξασθένησης και κατάρρευσης των θεσμοθετημένων, συλλογικών ταυτοτήτων κάθε είδους.¹²¹ Με άλλα λόγια, ο εσωτερισμός και ο αποκρυφισμός μπορούν να είναι δείκτες και ενός ανεπτυγμένου

¹²⁰ Theodore Roszak, *Η γέννηση της αντικουλτούρας*, ό.π., δεύτερο κεφάλαιο: «Η εισβολή των Κενταύρων», σελ. 63 κ.ε.

¹²¹ Edward A. Tiryakian, *On the Margin of the Visible: Sociology, the Esoteric, and the Occult*, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: J. Wiley, 1974, ιδιαίτερα σελ. 1-15. Βλ. επίσης το πολύ σημαντικό, κατά τη γνώμη μου άρθρο του, το οποίο αν και είναι λησμονημένο, όπως και το προηγούμενο βιβλίο του, από τη σύγχρονη επιστημονική κοινότητα, είναι γραμμένο με ένα αισιόδοξο και ζειδωρο βλέμμα, από ένα ανήσυχο πνεύμα, όχι αμέτοχο στις ιστορικές αναταράξεις και αναδιατάξεις που χαρακτηρίζουν την πανεπιστημιακή κοινότητα στην Αμερική στις αρχές της δεκαετίας του 1970, βλ. Edward A. Tiryakian, “Toward the Sociology of Esoteric Culture”, *American Journal of Sociology*, τόμ. 78, τχ. 3, Νοέμβριος 1972: 491–512.

σταδίου πολιτισμικής παρακμής, το οποίο ωστόσο φέρει μέσα του το σπόρο του καινούργιου, είναι ο προάγγελος ενός νέου καλλιτεχνικού παραδείγματος.¹²² Η θέση επομένως του Τιριάκιαν θα μπορούσε να συνοψιστεί στο ότι η εσωτεριστική παράδοση, η κρυφή πλευρά του δυτικού πολιτισμού, υπήρξε καταλύτης στη διαδικασία εκσυγχρονισμού και στις ανατάσεις και στις καταπτώσεις του. Νεότερες μελέτες έχουν δείξει ότι το φεμινιστικό κίνημα, το απελευθερωτικό κίνημα στην Ινδία καθώς και διάφορες εκφάνσεις του σοσιαλισμού, επί παραδείγματι, είχαν διαμορφωθεί σε συνάρτηση με τις ωσμώσεις που συντελούνταν στις προγραμματικές δράσεις των Θεοσοφικών Εταιρειών.¹²³

Η αντικουλτούρα, ωστόσο, δεν θα πρέπει να συνδεθεί εδώ μονάχα με μια συγκεκριμένη πολιτική κατεύθυνση. Ενώ τα κινήματα αντικουλτούρας της δεκαετίας του 1960 τείνουν σε αριστερές θέσεις, όπως ο Ρόζακ και ο Τιριάκιαν σπεύδουν να επισημάνουν, οι συμμετέχοντες του Εranos ήταν μάλλον πολιτικά συντηρητικοί. Η δεύτερη ομάδα, την οποία ο Χάνεγκραφ αποκαλεί *Θρησκευτισμό* [*Religionism*] έχει συνδεθεί με τον Μίρτσα Ελιάντε [Mircea Eliade] (1907–1986) και τη Σχολή Θρησκευτικών Σπουδών του Σικάγο.¹²⁴ Σε γενικές γραμμές, η στρατηγική των σημαντικότερων εκπροσώπων της κατεύθυνσης αυτής προσέβλεπε στην υπέρβαση των αντιθέσεων ανάμεσα στην επιστήμη και τη θρησκεία και επομένως στόχευε στη ριζική

¹²² Ο όρος του «αποκρυφισμού» έχει χρησιμοποιηθεί εναλλάξιμα με εκείνον του «εσωτερισμού». Ιστορικά απαντάται ως «occultisme» κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα στο Λεξικό Νέων Λέξεων [Dictonnaire de Mots Nouveaux] με τίτλο *Enrichissement de la langue française* του Ζαν-Μπατίστ Ρισάρ [Jean-Baptiste Richard] (Παρίσι: Pilout, 1842). Ο όρος, ωστόσο, διαδόθηκε το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα μέσα από τα γραπτά του Αλφόνς Κονστάντ [Alphonse Louis Constant], γνωστότερου με το όνομα Ελιφά Λεβί [Éliphas Levi] (1810–1875). Η λέξη προέρχεται από το επίθετο *occultus* [κρυφός] και είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από συγγραφείς, όπως ο Παράκελσος [Theophrastus Bombastus von Hohenheim] (1493–1541) ή ο Κορνήλιους Αγρίππα [Cornelius Agrippa] (1486–1535), για να προσδιορίσει τις ιδιότητες ή τις δυνάμεις εκείνες της φύσης που παραμένουν ακατανόητες από τις ανθρώπινες αισθήσεις. Ο Αντόρνο, στις *Θέσεις κατά του αποκρυφισμού* χρησιμοποιεί τον όρο με χαλαρό τρόπο για να αναφερθεί γενικά στο φαινόμενο του «ανορθολογικού». Ο Τιριάκιαν χρησιμοποίησε τον όρο για να περιγράψει τις πρακτικές εκείνες που αντλούν με εμπειρικό τρόπο από εκείνες τις κρυμμένες δυνάμεις της φύσης και του κόσμου, οι οποίες δεν μπορούν να υπολογιστούν με επιστημονικές μεθόδους (βλ. Edward A. Tiryakian, “Toward the Sociology of Esoteric Culture”, ό.π., σελ. 498). Ο Βάουτερ Χάνεγκραφ και ο Ρόμπερτ Γκάλμπρεθ χαρακτήρισαν, σωστά κατά τη γνώμη μου, ως ανυπόστατη τη διάκριση αυτή ανάμεσα σε μια θεωρητική διάσταση του φαινομένου (εσωτερισμός) και σε μια πρακτική εκδοχή του (αποκρυφισμός). Ο Χάνεγκραφ προτείνει, αντίθετα, να κατανοήσουμε τον αποκρυφισμό ως μια προσπάθεια τροποποίησης και προσαρμογής των πολλαπλών εσωτεριστικών παραδόσεων μέσα σε έναν απομαγεμένο κόσμο. Βλ. Wouter J. Hanegraaff, *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Λέιντεν: Brill, 1996, σελ. 422–423. Για τη χρήση του όρου, βλ. Marco Pasi, λ. “Occultism”, στο *The Brill Dictionary of Religion*, ό.π., σελ. 1364 κ.ε.

¹²³ Βλ. ενδεικτικά Joy Dixon, *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*, Βαλτιμόρη/Λονδίνο: John Hopkins University Press, 2001· Hugh B. Urban, *Magia Sexualis: Sex, Magic and Liberation in Modern Western Esotericism*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 2006.

¹²⁴ Βλ. Wouter J. Hanegraaff, “Beyond the Yates Paradigm,” ό.π., σελ. 29 κ.ε.

αλλαγή της ακαδημίας ως θεσμού. Σύμφωνα με τον Χάνεγκραφ, η μελέτη του δυτικού εσωτερισμού παραμένει ένα ταμπού στον σύγχρονο ακαδημαϊκό χώρο επειδή η κακή αρχή έγινε τη δεκαετία του 1960 με το αποκαλούμενο «παράδειγμα της Γέιτς».¹²⁵ Επιχειρώντας να ανασκευάσει τόσο τους βασικούς άξονες των βιβλίων της Γέιτς όσο και τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν στο περιβάλλον της αντικουλτούρας, τις οποίες έβλεπε βλαβερές για το ακαδημαϊκό περιβάλλον, ο Χάνεγκραφ από το 2000 και μετά έθεσε τα δικά του όρια με σκοπό την ακαδημαϊκή επαγγελματοποίηση της μελέτης του εσωτερισμού.¹²⁶

Περιπλέοντας, συνεπώς, τον κάβο της κριτικής αποτίμησης του εσωτερισμού-αποκρυφισμού ως παραφυάδες του φασισμού, καθώς και τα παγιωμένα ερμηνευτικά σχήματα που αντιδιαστέλλουν την αισθητική νεωτερικότητα προς την παραδοσιακότητα ή την αντινεωτερικότητα, καθώς και τις ορθολογικές εννοιολογήσεις της τέχνης προς τις ανορθολογικές, στη διατριβή μου θα παρακολουθήσω, αξιοποιώντας τα κριτικά εφόδια της κοινωνιολογικής προσέγγισης του Τιριάκιαν, το πώς με πολιτικούς όρους, το αίτημα για μια «αλλοίωση των ορίων των τεχνών», το οποίο όπως επεσήμανα, αποτίμησαν αρνητικά ο Μπάμπιτ και ο Αντόρνο, είναι πολυσθενικό και πολιτικά μπορεί να πάρει πολλές δυνατές μορφές. Επομένως, μονάχα μια εστίαση στις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες θα μπορούσε να φωτίσει την πολυσχιδή μορφολογία του.¹²⁷ Η παρούσα διατριβή εκκινεί από την υπόθεση ότι η πολυσθενικότητα των κοσμοϊδεολογικών μορφών που οικειοποιούνται οι καλλιτέχνες μέσα από την ανίχνευση των ορίων ζωγραφικής-μουσικής, και κατά συνέπεια οι διαφορετικές τεχνοτροπικές και μορφολογικές προσεγγίσεις που αναφύονται από τη βιωματική εμπειρία τους με αυτήν, εκπορεύεται σε μεγάλο βαθμό από τις ετερόκλητες, *ιδεοτυπικές κοσμοθεωρήσεις*, που προκύπτουν από αποκλίνουσες δέσμες φιλοσοφικών και μυστικιστικών ιδεών. Απώτερος στόχος μου είναι επομένως να δείξω πως οι διαφορετικές οικειοποιήσεις των πυθαγόρειων χρωματομουσικών θεωριών έδωσαν διέξοδο σε και νομιμοποίησαν συγκεκριμένες ιδεολογικές αναζητήσεις, οι οποίες υποστασιοποιήθηκαν μέσα από την επιλογή συγκεκριμένων μορφοπλαστικών

¹²⁵ Frances Amelia Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Λονδίνο: Routledge, 2001 [Routledge & Kegan Paul, 1979].

¹²⁶ Βλ. την κριτική του Χάνεγκραφ σε αυτήν την τάση. Wouter J. Hanegraaff, “Beyond the Yates Paradigm”, ό.π.

¹²⁷ Στο παραπάνω πλαίσιο, επί παραδείγματι, θα μπορούσαμε να εγγράψουμε τη μεταφορά της Πυθαγόρειας γνώσης στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ευρώπη· οι μεταμορφώσεις των ιδεών αυτών είναι τόσο πολύτροπες που επιτρέπουν ποικίλες πολιτικές θεωρήσεις.

μέσων.¹²⁸ Θα βολιδοσκοπήσω, λοιπόν, το κατά πόσον οι προσπάθειες επαναμάγευσης της πολιτισμικής και κοινωνικής ζωής μπορούν να εκληφθούν ως δείκτες ενός ανεπτυγμένου σταδίου πολιτισμικής παρακμής, το οποίο ωστόσο φέρει μέσα του ήδη τον σπόρο του καινούργιου, είναι δηλαδή ο προάγγελος ενός νέου καλλιτεχνικού και κοινωνικού παραδείγματος σε μια διαδικασία εκσυγχρονισμού, τόσο στις ανατάσεις, όσο και στις καταπτώσεις του.¹²⁹

Τέλος, με την εσωτεριστική κουλτούρα να μετατρέπεται σε ένα σημαντικό όχημα έκφρασης νέων συμβόλων και αναπαραστατικών συστημάτων καθώς και σε ένα σηματορό νέων αξιακών προσανατολισμών της σύγχρονης ζωής, θα πρέπει να διερωτηθούμε το κατά πόσον η υπονόμευση της πραγματικότητας που αυτή απεργάζεται, συνδέεται, σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, με την κρίση θεσμοθετημένων παραδειγμάτων, αν πίσω από τη ρωγμή αυτή στο κέλυφος της πραγματικότητας μπορεί να αχνοφανεί το περίγραμμα ενός νέου παραδείγματος, το οποίο έρχεται να αντικαταστήσει το παλιό, να θολώσει, να διαλύσει και να επαναχαράξει τα όριά του, ή, για να θυμηθούμε τον Μάρσαλ Μπέρμαν [Marshall Howard Berman] (1940–2013), να επιβεβαιώσει, μέσα από μια σπείρα αδιάλειπτης αυτοαναίρεσης και αυτουπέρβασης, ότι «οι στέρεες βεβαιότητες λιώνουν στον αέρα».¹³⁰ Στο πλαίσιο αυτό έχει ενδιαφέρον, για παράδειγμα, πώς η σεξουαλική απελευθέρωση που βιώνει ο Μώρις, από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Φόρστερ [Edward Morgan Forster] (1879–1970), δομήθηκε πάνω στο παράδειγμα του Έντουαρντ Κάρπεντερ [Edward Carpenter] (1844–1929), ο οποίος, μαζί με τον σύντροφό του, μέσω της ασκητικής διαβίωσης και του κοινωνικού ακτιβισμού, ευαγγελιζόταν τη πνευματική μετάβαση του ανθρώπου προς ένα νέο στάδιο κοσμικής συνείδησης, άμεσα συνυφασμένο με μια παράλληλη αισιόδοξη πίστη στην απελευθέρωση από τους σεξουαλικούς, κοινωνικούς και ταξικούς περιορισμούς της

¹²⁸ Τον όρο «αδεοτυπικός» τον καταλαβαίνω σύμφωνα με τον Βέμπερ. Πρόκειται για μια *Σκεπτοεικόνα* [Gedankenbild], η οποία, αν και δεν συνιστά κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, διαμορφώνεται εννοιολογικά και αντικειμενικά από χαρακτηριστικά της κοινωνικής πραγματικότητας που έχουν αφαιρετικοποιηθεί και τα οποία στη συνέχεια σχηματοποιούνται εκ νέου (υποστασιοποίηση). Βλ. Thomas Burger, *Max Weber's Theory of concept Formation: History, Laws, and Ideal Types*, Ντάρχαμ, Βόρεια Καρολίνα: Duke University Press, 1976, ιδιαίτερα σελ. 135 κ.ε.

¹²⁹ Πρβλ. τις θέσεις του Τιριάκιαν παραπάνω. Επίσης, τα όσα λεν στην πολύ καλή εισαγωγή (ιδιαίτερα σελ. 23–25) του *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900* οι επιμελητές του δίγλωσσου τόμου (γαλλικά-γερμανικά), Moritz Bäßler και Hildegard Châtellier.

¹³⁰ Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air. The experience of Modernity*, Νέα Υόρκη: Penguin Books, 1998 [1982].

Βικτωριανής εποχής.¹³¹ Την έννοια αυτή της κοσμικής συνείδησης, άμεσα συνδεδεμένη με συγκεκριμένα κοινωνικά ή πολιτικά αιτήματα, θα τη δούμε να τη χρησιμοποιούν μια χορεία από καλλιτέχνες και συγγραφείς, ανάμεσά τους ο Σκριάμπιν, ο Ιβάνοφ, ο Ουσπένσκι, ο Μπράγκντον, οι καλλιτέχνες στον κύκλο του Στίγκλιτς [Alfred Stieglitz] (1864–1946), Άρθουρ Ντόουβ [Arthur Dove] (1880–1946) και Τζώρτζια Ο'Κιφ [Georgia O'Keeffe] (1887–1986), μερικούς εκ των οποίων θα μελετήσω αναλυτικά στη συνέχεια. Με την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ωστόσο, τα ουτοπιστικά αυτά οράματα είτε βρήκαν άδοξο τέλος (Σκριάμπιν) είτε πήραν συντηρητική στροφή.

1.3.5 Διάχυση των εσωτεριστικών σπουδών στο πολιτισμικό πεδίο

Στο πλαίσιο της αναζήτησης των ιδεολογικών προϋποθέσεων των νεωτερικών κινήματων της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα το ενδιαφέρον των ιστορικών έχει μετακυλήσει από τη μια μεριά στη μελέτη των θεοσοφικών και γενικότερων μυστικιστικών τάσεων στο γύρισμα του αιώνα και από την άλλη, όπως επεσήμανα παραπάνω, στο ρόλο της μουσικής στη διαμόρφωση της αφαίρεσης. Στο βιβλίο της για το συμβολισμό το 2009 η ιστορικός τέχνης Μισέλ Φακός [Michelle Facos] (γ. 1955) ανασκευάζοντας παλαιότερες μεθοδολογικές προσεγγίσεις –όπως αυτή του πολέμιου του φορμαλισμού Φιλίπ Ζυλιάν [Philippe Jullian] (1919–1977), ο οποίος τη δεκαετία του 1980 έστρεψε τη συζήτηση γύρω από το περιεχόμενο των έργων– κωδικοποίησε την αναπόδραστη πορεία των συμβολιστών προς την αφαίρεση με άξονα τους Βέλφλιν, Μάγιερ Γκρέφε, και Γκρίνμπεργκ, που της παρείχαν τα μεθοδολογικά εργαλεία για την

¹³¹ E. M. Forster, *Maurice*, εισαγωγή David Leavitt, Λονδίνο: Penguin Books: 2005 [1971]. Το μυθιστόρημα, ως γνωστόν, αν και γράφτηκε το 1913–1914, λόγω της θαρραλέας θεματολογίας του εκδόθηκε μετά το θάνατο του συγγραφέα. Βλ. εισαγωγή, σελ. xxviii–xxix για τη σύνδεση με τον Κάρπεντερ, σελ. 210–211 του κειμένου για τις πρακτικές διαστάσεις του ασκητισμού-πιετισμού, καθώς και το καταληκτικό σημείωμα του συγγραφέα (σελ. 219 κ.ε), όπου εξιστορεί τη γνωριμία του με τον κοινωνικό ακτιβιστή. Η Λίντα Χέντερσον ισχυρίζεται ότι ο Κάρπεντερ στήριξε τη θεωρία της εξελισσόμενης κοσμικής συνείδησης στη σύγχρονη με εκείνον θεωρία του υποσυνειδήτου του Μάγιερς [Frederic Myers] (1843–1901) καθώς και στη φιλοσοφία του τετραδιάστατου χώρου του Χίντον [Charles Howard Hinton] (1853–1907), βλ. Linda Dalrymple Henderson, “Mysticism as the ‘tie that binds’: the case of Edward Carpenter and modernism”, *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 29–37. Τις ιδέες και τα γραπτά του Κάρπεντερ χρησιμοποίησε το 1978, μέσα στο ευρύτερο κίνημα της αντικουλτούρας, ο γκέι ακτιβιστής Άρθουρ Έβανς στο βιβλίο του *Witchcraft and the Gay Counterculture: A Radical View of Western Civilization and Some of the People it Has tried to Destroy*, Βοστώνη: Fag Rag Books, 1978. Ο Άρθουρ Έβανς ολοκλήρωσε τη διατριβή του με τον Paul Oskar Kristeller (βλ. το υποκεφάλαιο για τον Ρίνγκμπομ παρακάτω).

ανάγνωση των έργων.¹³² Η τάση αυτή, που προϋπήρχε στην έρευνα, παρουσιάστηκε ως θέσφατο από μια πλειάδα ιστορικών τέχνης οι οποίοι ανέδειξαν τις μορφοπλαστικές καινοτομίες των συμβολιστών καλλιτεχνών.¹³³ Απότοκο του παραπάνω αφηγηματικού μοντέλου θα πρέπει να θεωρηθεί το φαινόμενο του παραγκωνισμού εκείνων των συμβολιστών, που αν και συμμετείχαν στον διάλογο γύρω από την αφαίρεση, δεν ανήκαν ωστόσο ούτε στους προδρόμους της, όπως ο Κούπκα, ο Καντίνσκι ή ο Μοντριάν, αλλά ούτε στις προοδευτικές «πτέρυγες» των Ναμπί και της Ζετσεσιόν. Στη διαμόρφωση αυτής της καμπής στην παραπάνω ερευνητική κατεύθυνση, μεταξύ άλλων παραγόντων, ιδιαίτερο βάρος φαίνεται να έχουν κατά τη γνώμη μου δύο λόγοι: Πρώτον, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το Παρίσι και τις Βρυξέλλες, κεντρικές μητροπόλεις των συμβολιστικών κύκλων, προς την Ευρωπαϊκή περιφέρεια, τάση που φαίνεται να σχετίζεται με την παράλληλη προσφορά στο εμπόριο τέχνης έργων, των οποίων η τεχνοτροπία αποκλίνει από το γαλλικό παράδειγμα για το συμβολισμό. Δεύτερον, η πολιτικά συντονισμένη, με ιδιαίτερη ένταση από το 2000 και εξής, επαναχάραξη και ανασυγκρότηση ενός κοινού Ευρωπαϊκού, πολιτισμικού παρελθόντος πριν το Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στρατηγική που εφαρμόζεται παράλληλα με την εισχώρηση νέων μελών στην Ευρωπαϊκή οικογένεια με σκοπό τη δημιουργία γεφυρών επικοινωνίας με χώρες όπως η Γερμανία και η Γαλλία και τον τονισμό της μοντέρνας, ευρωπαϊκής, πολιτισμικής κληρονομιάς, που δεν είναι άλλη από την τέχνη γύρω στο 1900.¹³⁴

¹³² Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Μπέρκλεϋ: University of California Press 2009, σελ. 1-4. Πρβλ. επίσης Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, Παρίσι: Flammarion, 2005, σελ. 146: «ο συμβολισμός είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένος με την έννοια του μοντερνισμού».

¹³³ Robert Goldwater, *Symbolism*, Κολοράντο, Westview Press, 1988 (Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1979). Πιο πρόσφατα ο Rodolphe Rapetti αναφέρει «Ο συμβολισμός είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένος με την έννοια του μοντερνισμού», Rodolphe Rapetti, *Le Symbolism*, Παρίσι, Flammarion, 2005, 146. Για τους ίδιους όρους συζήτησης στο λογοτεχνικό πεδίο βλ. Dee Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art, Sites of Imaginary Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

¹³⁴ Το ζήτημα είχε ήδη ξεκάθαρα τεθεί στη θεμελιώδους σημασίας έκθεσης *Symbolismus in Europa* του 1976 (βλ. παραπάνω). Στον κατάλογο της έκθεσης η επιμελήτρια του Λούβρου και αργότερα του Μουσείου Ορσαί, Ζενεβιέβ Λακάμπρ [Geneviève Lacambre] (γ. 1937), υποστήριξε ότι «ο συμβολισμός έχει τώρα δικαίωμα ιθαγένειας στις μεγαλύτερες ευρωπαϊκές μητροπόλεις» και κατέληξε, με αφορμή το βιβλίο του Ουίλιαμ Ρίττερ [William Ritter] (1867–1955) *Etudes d'art étranger* (Παρίσι: Mercure de France, 1906), στο συμπέρασμα ότι «υπήρξε ένα συνολικό ευρωπαϊκό συμβολιστικό κίνημα που τροφοδοτήθηκε από τις ίδιες φιλοσοφικές και λογοτεχνικές πηγές». Βλ. Geneviève Lacambre, “Der Symbolismus in Europa – Historische Notizen”, στο *Symbolismus in Europa*, ό.π., σελ. 25–26. Για εκθέσεις, βλ. Gyöngyi Éri, Zsuzsa O Jobbágyi (επιμ.), *A Golden Age: Art and Society in Hungary, 1896-1914*, κατ. έκθ., Barbican Art Gallery, Λονδίνο, 25 Οκτωβρίου 1989 – 14 Ιανουαρίου 1990/ Center for the Fine Arts, Μαϊάμι, 16 Μαρτίου – 27 Μαΐου 1990, San Diego Museum of Art, Σαν Ντιέγκο, 10 Νοεμβρίου 1990 – 5 Ιανουαρίου 1991, Βουδαπέστη κ.α.: Corvina, 1991· Anđelka Galić (επιμ.), *Art Nouveau in Croatia*, Ζάγκρεμπ, Museum of Arts and Crafts, 2003· Francis Ribemont/Wojciech Suchocki (επιμ.), *Le Symbolisme polonais*, κατ. έκθ. Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2004· Dace Lamberg (επιμ.), *L'âge du symbolisme en Lettonie*, κατ. έκθ., Musée national d'histoire et d'art Luxembourg,

Οι ιστορικές μελέτες για τη διάχυση των ευρύτερων μυστικιστικών και αποκρυφιστικών ιδεών στο πολιτισμικό πεδίο δεν προήλθαν, όπως θα ήταν αυτονόητο, από τον χώρο των κοινωνιολόγων, οι οποίοι υπήρξαν ιδιαίτερα ευαίσθητοι στα σύγχρονα με αυτούς εναλλακτικά θρησκευτικά ρεύματα, αλλά από ιστορικούς λογοτεχνίας, οι οποίοι ως αντικείμενο των ερευνητικών ενδιαφερόντων τους είχαν τα συμβολιστικά ρεύματα των τελών του 19ου αιώνα, ιδιαίτερα στη Γαλλία.¹³⁵ Στην ιστορία της μουσικής, ο Ρόι Χόγουατ [Roy Howat] (γ. 1951) κατέδειξε τη σημασία που είχαν τα εσωτεριστικά μετρικά συστήματα και κυρίως οι αριθμοί Φιμπονάτσι και ο αριθμός Π στην αρχιτεκτονική κατασκευή των συνθέσεων του Ντεμπυσσύ.¹³⁶ Όπως σωστά σημειώνει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, από τη δεκαετία του 1970, τόσο η ακαδημαϊκή κατεύθυνση που σκιαγραφήθηκε παραπάνω, όσο και η παράλληλη δράση της «εσωτεριστικής υποκουλτούρας» λειτούργησαν ως μοχλός πίεσης για τη διερεύνηση των τάσεων αυτών στον χώρο της παραγωγής των εικαστικών τεχνών.¹³⁷ Μια ουσιαστική στροφή παρατηρείται, έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, οπότε και μια σειρά από δημοσιεύσεις και εκθέσεις έθεσαν ως σκοπό την αμφισβήτηση της εδραιωμένης στην ιστοριογραφία άποψη του Αντόρνο για τον ανορθολογισμό.¹³⁸

Ο ειδικός στον ευρωπαϊκό συμβολισμό Χανς Χοφστέτερ [Hans Hellmut Hofstätter] (1928-2016), στη διάρκεια της πολυετούς έρευνάς του για τον συμβολισμό —ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά το αντικείμενο της γραφιστικής τέχνης—, αδιαφορώντας για τις κοινωνικές ζυμώσεις που σκιαγραφήσαμε παραπάνω, παρέμεινε προσκολλημένος σε μια φορμαλιστική προσέγγιση, αναζητώντας να κωδικοποιήσει μέσα από

2010. Rodolphe Rapetti (επιμ.), *Âmes sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*, κατ. έκθ., Musée d'Orsay, Παρίσι, Παρίσι: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018. Στην τελευταία αυτή έκθεση, η εναρκτήρια προσφώνηση του Εμανουέλ Μακρόν είναι ενδεικτική της κλιμάκωσης αυτής της τάσης: «Πολύ νωρίς η Γαλλία ανακάλυψε την ύπαρξη μιας κοινής Βαλτικής κληρονομιάς. [...] Τέλος, η έκθεση αυτή είναι μια ανάκληση στον απαραμείωτο δεσμό που ενώνει τις τέσσερις χώρες και τις θεμελιώδεις αξίες που διέπουν την Ευρώπη. Εκείνη την Ευρώπη, στην οποία οι Βαλτικές χώρες λόγω της γεωγραφίας, της ιστορίας και του προορισμού τους πάντα ανήκαν».

¹³⁵ Alain Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, δύο τόμοι, Παρίσι: Nizet, 1969· Jean Pierrot, *The Decadent Imagination, 1880–1900*, μτφρ. Derek Coltman, Σικάγο: The University of Chicago Press, 1981.

¹³⁶ Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1983.

¹³⁷ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Θεοσοφικές αναζητήσεις και εικαστικές τέχνες: ευρήματα και ερωτήματα από τις πρόσφατες έρευνες των ιστορικών της τέχνης του 20ού αιώνα», στο *Μυστικισμός και τέχνη: Από το Θεοσοφισμό του 1900 στη «Νέα Εποχή», Εξάρσεις και επιβιώσεις*, επιμ. Καϊάφα Ουρανία, Επιστημονικό Συμπόσιο (7-8 Δεκεμβρίου 2007), Αθήνα: Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας Σχολή Μωραΐτη, 2010, σελ. 165-193, όπου και εκτενής παρουσίαση της κριτικής - ιστοριογραφικής έρευνας.

¹³⁸ Για μια κριτική, αν και ασθενή, βλ. Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff (επιμ.), *Bildwelten des Symbolismus. Festschrift Irmgard Feldhaus zum 65. Geburtstag*. Νόις: Concept Verlag, 1985 (ιδιαίτερα το πρώτο κεφάλαιο από τον ίδιο συγγραφέα: “Die Wiederkehr des Symbolismus”, σελ. 7 κ.ε.).

μορφοπλαστικά μέσα ένα εικαστικό λεξιλόγιο για το «ανορθολογικό» και το «φανταστικό», χωρίς να διακινδυνεύει να θέσει ερωτήματα που άπτονταν επί συγκεκριμένων κοινωνικών, πολιτικών ή ιδεολογικών ζητημάτων αναφορικά με τα καλλιτεχνικά έργα που εξέταζε.¹³⁹ Στο επίκεντρο της προσέγγισης του Χοφστέτερ παραμένει η διαπίστωση πως ένας συμβολιστής καλλιτέχνης με τη σωστή χρήση των συναισθητικών μεταφορών έχει σκοπό να αφηγηθεί κάτι, να υπαινιχθεί μια ψυχική κατάσταση.¹⁴⁰

Ο Γάλλος μελετητής του συμβολισμού, Φιλίπ Ζυλιάν [Philippe Jullian] (1919-1977) κατασκεύασε ένα γαλλικό κανόνα του συμβολισμού, ο οποίος τροφοδοτούταν από δύο κυρίως πηγές: η πρώτη αφορούσε το κλίμα πεσιμισμού που είχε επικρατήσει στους κύκλους των διανοούμενων μετά τη λήξη του Γαλλοπρωσικού πολέμου και το τέλος της Κομμούνας, ενώ η δεύτερη την αντίδραση στον υλισμό και την έννοια της προόδου, που είχαν διατρανώσει οι υποστηρικτές του θετικισμού.¹⁴¹ Σε αντίθεση με τον Χοφστέτερ, ο οποίος εμμένει σε μια φορμαλιστική ανάλυση, εκπορευόμενη από την προτίμησή του στις γραφικές τέχνες και την έννοια της διακοσμητικότητας, ο Ζυλιάν ερμηνεύει τον συμβολισμό με βάση κάποιες βασικές θεματικές, όπως το μακάβριο, το μυστικιστικό, το «Βυζάντιο», τη μορφή του ανδρόγυνου, τα οποία εξετάζει μέσα από τις σύγχρονες με τα εικαστικά δημιουργήματα λογοτεχνικές απόπειρες συγκρότησης μιας συμβολιστικής αισθητικής. Μάλιστα, το βιβλίο του *Αισθητιστές και μάγοι* (1969) ο Ζυλιάν το αφιερώνει στον Ιταλό τεχνοκριτικό Μάριο Πραζ [Mario Praz] (1896-1982), έναν εξαιρετικά βαθύ γνώστη των μυθολογικών θεμάτων που επαναχρησιμοποιούσαν οι συμβολιστές καλλιτέχνες.¹⁴² Τόσο ο Πραζ όσο

¹³⁹ Βλ. Hans Hellmut Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Κολωνία: Du Mont: 61977 [1963]. *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Κολωνία: M. Du Mont Schauberg, 1965. *Idealismus und Symbolismus*, Βιέννη/Μόναχο: Anton Schroll, 1972 (βλ. σελ. 5 κ.ε. για τη χρήση των όρων «ανορθολογισμός» και «φανταστικό»). Του ίδιου, *Jugendstil: Graphik und Druckkunst*, Μπάντεν-Μπάντεν: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1983. Μια σειρά από μαθητές του υποστήριξαν διδακτορικές διατριβές, οι οποίες κινούνται μεθοδολογικά στα μονοπάτια που είχε ανοίξει ο δάσκαλός τους.

¹⁴⁰ Ο Χοφστέτερ χρησιμοποιεί μια δήλωση του Μπέκλιν, ότι δηλαδή «ένας πίνακας οφείλει κάτι να αφηγηθεί και να δώσει στον θεατή κάποιο έναυσμα για σκέψη, όπως ένα ποίημα, και να του προκαλέσει εντύπωση όπως ένα μουσικό κομμάτι», για να συνοψίσει τις τρεις βασικές αρχές της συμβολιστικής ποιητικής για υποβολή. Βλ. Hans H. Hofstätter, “Die Bildwelt der symbolistischen Malerei”, στο *Symbolismus in Europa*, ό.π., σελ. 11.

¹⁴¹ Philippe Jullian, *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, μτφρ. από τα γαλλικά Peter Hahlbrock, Βερολίνο: Rembrandt-Verlag, 1971 [*Esthètes et Magiciens*. Παρίσι: Librairie académique Perrin, 1969], σελ. 30 κ.ε.· Philippe Jullian, *Idealistes et Symbolistes*, κατ. έκθ., Galerie J. C. Gaubert, 3 Οκτωβρίου – 21 Δεκεμβρίου 1973, Παρίσι. Παρίσι: Ed. Gaubert, 1973· Philippe Jullian, *French symbolist painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*, κατ. έκθ., Walker Art Gallery, Λίβερπουλ / Hayward Gallery, Λονδίνο, Λονδίνο: Arts Council of Great Britain, 1972.

¹⁴² Το σημαντικότερο βιβλίο του είναι το *The Romantic Agony*, μτφρ. Agnus Davidson, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Oxford University press, 1970 [Λονδίνο: 1933· πρώτη ιταλ. έκδ. *La carne, la morte e il diavolo*

και ο Ζυλιάν, ο οποίος σε μεγάλο βαθμό συμμερίζεται τις απόψεις του, αντιλαμβάνονται τα διάφορα εσωτερικά και αποκρυφιστικά ρεύματα των τελών του 19ου αιώνα με το βλέμμα ενός οριενταλιστή, δηλαδή σαν μία πολύτιμη και πομφολυγώδη επίστρωση, ως ένα *décor* «εκφοράς μιας πνευματιστικής και ηθικής ατμόσφαιρας».¹⁴³ Η πρώτη μεγάλη έκθεση για τον συμβολισμό το 1975, που παρουσιάστηκε στο Ρότερνταμ, στις Βρυξέλλες, στο Μπάντεν-Μπάντεν και στο Παρίσι, υπό τη συμβολή τόσο του Χοφστέτερ όσο και του Ζυλιάν, βασίστηκε στα συμπεράσματα των δύο αυτών βασικών μελετητών.¹⁴⁴ Το 1977 η Άννα Μπαλάκιαν [Anna Balakian] (1915–1997) συνέβαλε στην ιστορία της συγκριτικής λογοτεχνίας με το βιβλίο της *Το συμβολιστικό κίνημα: μια κριτική αποτίμηση*.¹⁴⁵ Δύο χρόνια αργότερα ο Ρομπέρ Ντελβουά (1914–1982) νοσηματοδότησε τις προϋποθέσεις του ερευνητικού του εγχειρήματος μέσα από τις μετανεωτερικές τάσεις στη Γαλλία τη δεκαετία του 1970. Πιο συγκεκριμένα, απηχώντας ιδέες του Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ [Jean-François Lyotard] (1924–1998) και του Ζαν Μποντριγιάρ [Jean Baudrillard] (1929–2007), ο Ντελβουά παρατηρεί: «μετά από μισό αιώνα σκηρίας που μας αποδυνάμωσε και μιας κατήχησης από ένα συναίσθημα που διακατέχεται από απλές φορμαλιστικές εμφανίσεις – υποταχθήκαμε στον ήχο του 20ού αιώνα και αρκεστήκαμε με το λειτουργείν και τη λειτουργικότητα».¹⁴⁶

Μια ουσιαστική στροφή παρατηρείται στα μέσα της δεκαετίας του 1980, οπότε και μια σειρά από δημοσιεύσεις έθεσαν ως σκοπό την αμφισβήτηση της εδραιωμένης στην ιστοριογραφία άποψη του Αντόρνο και γενικότερα της Σχολής της Φρανκφούρτης για τον ανορθολογισμό.¹⁴⁷ Το ενδιαφέρον για τη θεοσοφία αποτυπώθηκε το 1986 με

nella letteratura romantica, Μιλάνο: La Cultura, 1930]. Για τη σχέση της λογοτεχνίας με τις εικαστικές τέχνες βλ. το βιβλίο του *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Πρίνστον/Λονδίνο: Princeton University Press, 1974 [Oxford University Press, 1970].

¹⁴³ Mario Praz, *The Romantic Agony*, ό.π., σελ. 398. Ο Πραζ δεν κατονομάζει ποια είναι τα πνευματιστικά κινήματα και δεν αναφέρεται στη Θεοσοφία.

¹⁴⁴ Hans Albert Peters και Ingrid Jenderko (επιμ.), *Symbolismus in Europa*, κατ. έκθ. Museum Boymans-van Beuningen, Ρότερνταμ, 14 Νοεμβρίου 1975 – 11 Ιανουαρίου 1976 / Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Βρυξέλλες, 23 Ιανουαρίου – 7 Μαρτίου 1976 / Staatliche Kunsthalle, Μπάντεν-Μπάντεν, 20 Μαρτίου – 9 Μάϊου 1976 / Grand Palais, Παρίσι, 21 Μάϊου – 19 Ιουλίου 1976, Μπάντεν-Μπάντεν: Staatliche Kunsthalle, 1976.

¹⁴⁵ Anna Balakian, *The Symbolist Movement, A Critical Appraisal*, New York University Press: Νέα Υόρκη, 1977· Anna Balakian, *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Βουδαπέστη: Akadémiai Kiadó, 1982.

¹⁴⁶ Robert L. Delevoy, *Der Symbolismus in Wort und Bild*, μτφρ. Knud Lambrecht και Cornelia Niebler, Γενεύη: Skira, 1979 [*Journal du symbolisme*, 1977, *Le symbolisme*, ²1982· αγγλ. μτφρ. Barbara Bray, Λονδίνο: Macmillan, 1978, ²1982], ιδιαίτερα σελ. 7, 9–12.

¹⁴⁷ Για μια κριτική, βλ. Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff (επιμ.), *Bildwelten des Symbolismus. Festschrift Irmgard Feldhaus zum 65. Geburtstag*. Νότις: Concept Verlag, 1985 (ιδιαίτερα το πρώτο κεφάλαιο από τον ίδιο συγγραφέα: “Die Wiederkehr des Symbolismus”, σελ. 7 κ.ε.).

την ιστορικής πλέον εμβέλειας έκθεση *Το πνευματικό στην τέχνη: Αφηρημένη ζωγραφική 1890–1985* [*The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*], στην οποία συμπεριλήφθηκαν αρκετοί συμβολιστές καλλιτέχνες.¹⁴⁸ Τον τόνο της έκθεσης έδωσε η μελέτη του Σίξτεν Ρίνγκμπον [Sixten Ringbom] (1935-1992) για τον Καντίνσκι με τίτλο *Ο ηχώδης κόσμος* [*The Sounding Cosmos*], στο οποίο ο Φιλανδός ιστορικός υποστήριζε ότι η Θεοσοφία και ιδιαίτερα ο Ρούντολφ Στάινερ είχαν θεμελιακή επίδραση στον Καντίνσκι και στη γένεση της μοντέρνας τέχνης εν γένει.¹⁴⁹ Ακολούθησε το 1995 μια μεγάλη έκθεση στη Φρανκφούρτη με τίτλο *Αποκρυφισμός και Πρωτοπορία* [*Okkultismus und Avantgarde*], ανάλογη στο μέγεθος με εκείνη στο Λος Άντζελες πριν εννέα χρόνια.¹⁵⁰

Παράλληλα, μια ουσιαστική τομή σημειώνεται με μια σειρά εκθέσεων που οργάνωσαν ο Ζαν Κλαιρ [Jean Clair] (γ. 1940) και ο Χάραλντ Ζέεμαν [Harald Szeemann] (1933–2005) για τα ποικίλα αναθεωρητικά-ρεφορμιστικά κινήματα του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.¹⁵¹ Το θέμα της *Documenta 5* (1972)

¹⁴⁸ Maurice Tuchman και Judi Freeman (επιμ.). *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, Museum of Contemporary Art, Σικάγο, Gemeentemuseum, Χάγη, Λος Άντζελες: County Museum of Art, 1986. [βλ. επίσης την γερμ. μτφρ. *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Στουτγάρδη: Urachhaus, 1988].

¹⁴⁹ Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, στη σειρά Acta Academiae Aboensis, τόμ. 38, τχ. 2, Όμπο [Φιλανδία]: Åbo Akademi, 1970. Είχε προηγηθεί μια δημοσίευση το 1966: Sixten Ringbom, “Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”, στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 29, 1966: 386–418. Sixten Ringbom, “Kunst in der ‘Zeit des großen Geistigen’”, στο *Mythologie der Aufklärung: Geheimlehren der Moderne*, επιμ. Beat Wyss, Μόναχο: Silke Schreiber, 1993, σελ. 26-71 (γερμ. μετάφραση του άρθρου του 1966). Είχε προηγηθεί η δουλειά της Γ. Λονγκ για τον Καντίνσκι, βλ. Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1980.

¹⁵⁰ Ingrid Ehrhardt (επιμ.), *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, κατ. έκθ. Schirn-Kunsthalle/Φρανκφούρτη επί του Μάιν, 3 Ιουνίου – 20 Αυγούστου, 1995, Όστφλντερν: Tertium, 1995. Το 2008–2009 πραγματοποιήθηκε στο Centre Pompidou στο Παρίσι και στο Haus der Kunst στο Μόναχο η μικρότερης έκτασης έκθεση *Στα ίχνη του Ιερού*, βλ. Mark Alizart (επιμ.), *Traces du sacré*, κατ. έκθ., Centre Pompidou, Παρίσι, 7 Μαΐου – 11 Αυγούστου 2008 / Haus der Kunst, Μόναχο, 19 Σεπτεμβρίου 2008 – 11 Ιανουαρίου 2009, Παρίσι: Centre Pompidou, 2008· τέλος βλ. Serge Fauchereau και Joëlle Pijaudier (επιμ.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Στρασβούργο: Musées de la Ville de Strasbourg, 2011.

¹⁵¹ Pierre Théberge, Jean Clair κ.α. (επιμ.), *Paradis perdu: L'Europe symboliste*, κατ. έκθ., Musée des beaux-arts, Μόντρεαλ, Παρίσι: Flammarion, 1995. Για μια συνέντευξη των επιμελητών της έκθεσης βλ. Jean-Dominique Siéglé (επιμ.), *Symbolist Europe, Lost Paradise*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Παρίσι: Beaux Arts Magazine, 1995. Ο Ζαν Κλαιρ επιμελήθηκε μια σειρά από εκθέσεις μέσα από τις οποίες αναδύθηκαν μια σειρά από ερωτήματα σχετικά με τις αναπαραστάσεις της επιστήμης/ την κριτική αντιπαράθεση με τη [νεωτερικότητα] και τις χρήσεις τους από συμβολιστές καλλιτέχνες. Βλ. Jean Clair, Cathrin Pichler και Wolfgang Pircher (επιμ.), *Wunderblock: eine Geschichte der modernen Seele*, κατ. έκθ., Messepalast, Βιέννη, 27 Απριλίου – 6 Αυγούστου 1989, Βιέννη: Löcker, 1989· Jean Clair, (επιμ.), *L'âme au Corps, arts et Sciences, 1793-1993*, κατ. έκθ., Galeries Nationales du Grand Palais, Παρίσι, 19 Οκτωβρίου 1993 – 24 Ιανουαρίου 1994, Παρίσι: Gallimard/Electa, 1993. Η έκθεση *Junggesellenmaschinen* (1975) και *Les Immatériaux* (1985) του Λυοτάρ θέτουν τις προϋποθέσεις για τις εκθέσεις του Ζαν Κλαιρ.

του Ζέεμαν ήταν μάλιστα η αμφισβήτηση της πραγματικότητας. Ο Ελβετός ιστορικός τέχνης μέσω των πολυάριθμων εκθέσεων που επιμελήθηκε από το 1957 και εξής, αρχικά στην Ελβετία και ύστερα διεθνώς, άνοιξε το δημόσιο διάλογο για τον θεσμό του μουσείου, ασκώντας κριτική που σε μεγάλο βαθμό πήγαζε και από τις δικές του σαμανιστικές πεποιθήσεις.¹⁵² Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η έκθεση του 1983 με τίτλο *Η τάση προς το Συνολικό Έργο Τέχνης*, στην οποία επιχειρήθηκε μια εννοιολόγηση των πολλαπλών πολιτικών και ουτοπικών-κοινωνικών εκφάνσεων της ιδέας ενός «ολοκληρωτικού» έργου τέχνης από τα τέλη του 19ου αιώνα και μέχρι το Τρίτο Ράιχ.¹⁵³ Ακολούθησαν από το 2000 και μετά μια σειρά από εκθέσεις και δημοσιεύσεις, οι οποίες σκοπό είχαν να αναδείξουν την «εικονολογία του αόρατου» και να ανασυστήσουν το πλαίσιο του αποκρυφισμού και πνευματισμού, που τροφοδότησε με εικονογραφικό υλικό τα κινήματα της πρωτοπορίας, ιδιαίτερα τον Γαλάζιο Καβαλάρη, το Μπάουχαους και τον Σουρεαλισμό.¹⁵⁴

Οι θεοσοφικές, φιλοσοφικές και μαθηματικές ιδέες που είχαν διατυπωθεί στα τέλη του 19ου αιώνα σχετικά με την ύπαρξη μιας τετραδιάστατης ή πολυδιάστατης πραγματικότητας, και οι οποίες θα συγγέονταν αργότερα στη δημόσια σφαίρα με τη θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν, αποτέλεσαν το αντικείμενο μελέτης της Λίντα Ντάλραϊμπλ Χέντερσον στη διδακτορική της διατριβή με τίτλο *Ο Καλλιτέχνης: «η τέταρτη διάσταση» και η μη ευκλείδεια γεωμετρία 1900–1930: μια σχέση πολλαπλών διαστάσεων* [*The Artist, “The Fourth Dimension” and Non-Euclidean Geometry 1900-1930: A Romance of Many Dimensions*], την οποία υποστήριξε στο Yale University το 1975, και η οποία εκδόθηκε το 1983 από το Princeton University και πιο πρόσφατα, το 2013, σε μία νέα συμπληρωμένη έκδοση.¹⁵⁵ Τέλος, από το 2010 και μετά έχουν

¹⁵² Για έναν πλήρη κατάλογο όλων των εκθέσεων που ανέλαβε ο Ζέεμαν από το 1957 έως το 2005, βλ. Tobia Bezzola και Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann, with by through because towards despite, Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Ζυρίχη: Edition Voldemeer, 2007.

¹⁵³ Harald Szeemann, και Susanne Häni, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1800*, κατ. έκθ., Kunsthau Zürich, Ζυρίχη / Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ντίσελντορφ, Ααράου: Sauerländer, 1983. Βλ. επίσης, Harald Szeemann, *Monte Verità: Berg der Wahrheit*, Ζυρίχη: Electra Editrice, 1978.

¹⁵⁴ Βλ. Beat Wyss (επιμ.), *Mythologie der Aufklärung: Geheimlehren der Moderne*, Μόναχο: Silke Schreiber, 1993· ιδιαίτερα το πρώτο κεφάλαιο “Ikonologie des Unsichtbaren”, σελ. 15 κ.ε. Από εκθέσεις οι πιο σημαντικές είναι οι εξής: Claudia Dichter, Hans Günter Golinski, Michael Krajewski και Susanne Zander (επιμ.), *The Message: Kunst und Okkultismus*, κατ. έκθ., Kunstmuseum Bochum, 16 Φεβρουαρίου 2008 – 13 Απριλίου 2008, Κολωνία: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

¹⁵⁵ Linda Dalrymple Henderson, *The Artist, “The Fourth Dimension” and Non-Euclidean Geometry 1900-1930: A Romance of Many Dimensions*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1975. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983. Στο εξής παραθέτω από την συμπληρωμένη και εκτεταμένη έκδοση: Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης/Λονδίνο: The MIT Press, 2013 [Princeton University Press, 1983].

πραγματοποιηθεί μια σειρά εκθέσεων, που στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος έθεσαν τον συμβολισμό από μια εσωτεριστική οπτική. Ανάμεσα στις πιο αξιόλογες είναι δύο εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στο Guggenheim: Ο *Μυστικιστικός Συμβολισμός: τα Σαλόν των Ροδόσταυρων στο Παρίσι, 1892–1897* [*Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*], όπου επιχειρήθηκε μια ανασύσταση των Σαλόν των Ροδόσταυρων του Πελαντάν [Joséphin Péladan] (1858-1918), καθώς και η έκθεση *Χίλμα Αφ Κλιντ: πίνακες για το μέλλον* [*Hilma Af Klint: Paintings for the Future*].¹⁵⁶

1.4 Το «σχέδιο στο χαλί»: η διακύβευση του νοήματος της εικόνας και το αίτημα επαναμάγευσης του κόσμου

Στο θεμελιακό του έργο *Η πράξη της ανάγνωσης: θεωρία της αισθητικής ανταπόκρισης*, [*Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*] (1976) ο Βόλφγκανγκ Τζερ [Wolfgang Iser] (1926-2007), μέσω της προσφυγής, εν είδει προλόγου, στη νουβέλα του Χένρι Τζέιμς [Henry James] (1843-1916) *Το σχέδιο στο χαλί* [*The Figure in the Carpet*] (1896) (εικ. 2.1.1), προανήγγειλε τη θεωρία της αισθητικής ανταπόκρισης, με την οποία προσδιόρισε, αναζητώντας μια ρυθμιστική αρχή ανάμεσα στον αναγνώστη και το κείμενο, την πράξη της ανάγνωσης ως αέναη διάδραση ανάμεσα σε ένα κατασκευασμένο σύμπαν (το κείμενο) και σε ένα πρόσωπο που το εμποτίζει με νόημα (ο αναγνώστης).¹⁵⁷ Στη σύντομη σε πλοκή αυτή ιστορία του Τζέιμς, δημοσιευμένη το 1896, ο νεαρός αφηγητής, κριτικός λογοτεχνίας σε εφημερίδα, του οποίου το όνομα δεν αποκαλύπτεται ποτέ, προκαταλαμβάνεται με την

¹⁵⁶ Kenneth E. Silver, “The Important and Sometimes Embarrassing Links between Occultism and the Development of Abstract Art, Ca. 1909–1913,” στο *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*, κατ. έκθ. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, 46–53. Tracey Bashkoff (επιμ.), *Hilma Af Klint: Paintings for the Future*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2018.

¹⁵⁷ Το «Figure in the Carpet» κυκλοφόρησε στο περιοδικό *Cosmopolis* τον Ιανουάριο του 1896. Τον Ιούνιο του ίδιου έτους δημοσιεύτηκε στο συλλογικό τόμο *Αμηχανίες* [*Embarrassments*] (σελ. 3–66) (εικ. 2.1.1), από τον Λονδρέζο Γουίλιαμ Χέινεμαν [William Heinemann] και τον εκδοτικό οίκο Macmillan Company στη Νέα Υόρκη. Συμπεριλήφθηκε, επίσης, στα *Άπαντα* του Χένρι Τζέιμς, βλ. Henry James, *Complete Stories*, τόμ. 4, 1892-1898, Νέα Υόρκη: The Library of America, 1996, 572–608. Εδώ παραπέμπω στην ελληνική μετάφραση καθώς και στα επεξηγηματικά κείμενα-δοκίμια που την συνοδεύουν: Henry James, *Η εικόνα στο χαλί, και τέσσερα δοκίμια*, μτφρ. Παλμύρα Ισμουρίδου, επιλογή και μτφρ. δοκιμίων, Κώστας Παπαδόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1991. Για την ανάλυση της νουβέλας από τον Β. Τζερ βλ., Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Μόναχο: Wilhelm Fink, 1976· για την ελληνική απόδοση βλ.: Henry James, *Η εικόνα στο χαλί*, ό.π., σελ. 149 κ.ε. Βλ. επίσης την αγγλική μτφρ. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο: The John Hopkins University Press, 1978. Η παράθεση παρακάτω γίνεται από το γερμανικό πρωτότυπο.

επίμονη μανία να ανακαλύψει το «σχέδιο» της μυθιστορηματικής πλοκής των βιβλίων του αγαπημένου του συγγραφέα, Χιου Βέρκερ, μετά τη διόλου κολακευτική δήλωση του τελευταίου ότι ο αφηγητής δεν κατάφερε να συλλάβει με τη δημοσιευμένη κριτική του το «μικρό του μυστικό». ¹⁵⁸ Ο Βέρκερ, μάλιστα, αντλεί απίστευτη ικανοποίηση από την αποτυχία των κριτικών να αποκαλύψουν το μυστικό του και αναμένει να δει αν αυτοί ποτέ θα το ανιχνεύσουν. ¹⁵⁹ Παρά τις ικετεύσεις του νεαρού κριτικού για την ομολογία του «κρυμμένου αυτού θησαυρού», ο Βέρκερ θα αρκестεί, σχεδόν σαδιστικά, να ξεγλιστρήσει από το στόμα του μονάχα μια μεταφορική περιγραφή του μυστικού, ότι αυτό, δηλαδή, θυμίζει τα πολύπλοκα διακοσμητικά σχέδια ενός περσικού χαλιού και σαν «κρυμμένη μουσική» είναι υφασμένο στην τεχνική της αφήγησης των βιβλίων του. ¹⁶⁰ Στο κυνήγι της λύσης του γρίφου εμπλέκεται στην πορεία της ιστορίας και ο φίλος του αφηγητή, επίσης κριτικός, Τζωρτζ Κόρβικ, μαζί με την αρραβωνιαστικιά του. Κατά τη διάρκεια ενός μοναχικού ταξιδιού στην Ινδία, και αφού είχε φτάσει σε αδιέξοδο με τη δική του έρευνά, ο Κόρβικ κατέληξε στη λύση του γρίφου, την οποία, όμως, δεν θα αποκαλύψει αλλά θα περιοριστεί μονάχα στην αποστολή μιας επιστολής από την Ινδία με το κατηγορηματικό περιεχόμενο «Εύρηκα.

¹⁵⁸ Στην ελληνική μετάφραση η λέξη «figure» του αγγλικού κειμένου αποδίδεται ως «εικόνα» (ό.π., σελ. 148). Θεωρώ, ωστόσο, ότι η χρήση αυτή είναι περιοριστική καθώς στα αγγλικά, ή λατινικά, η λέξη “figure”-“figura” ενσωματώνει ένα ευρύτερο φάσμα σημασιών, όπως μορφή, σχήμα, διάκοσμος, ψηφίο, τύπος, είδωλο, σχέδιο, σύνθεση ακόμη και εντύπωση. Ο Γ. Σεφέρης, σε επιστολή του στον Γ. Θεοτοκά, θέλοντας να επαινέσει το μυθιστόρημα *Αργώ* του τελευταίου, για το καλοδουλεμένο του σχέδιο, αναφέρεται ως σχήμα λόγου στον αγγλικό τίτλο της νουβέλας του Τζέημς. Σε σχόλιο του στο κείμενο, ο Σαββίδης αποδίδει τον όρο «figure» ως «σχήμα», βλ. Γιώργος Θεοτοκάς και Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, επιμέλεια και σχόλια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ερμής, 1981, σελ. 124 και σελ. 211. Παρότι η λέξη «σχήμα» είναι πολύ πιο εύστοχη από την «εικόνα» ή τη «μορφή», καθώς σε ένα χαλί απεικονίζονται συχνότερα διακοσμητικά σχήματα και σπανιότερα μορφές, ζωικές ή φυτικές, εδώ θα προτιμήσω τη λέξη «σχέδιο» για τους εξής λόγους: Το σχέδιο [βλ. επίσης pattern], απλό ή περίπλοκο, αποτελείται από ειδικότερα μέρη ή μοτίβα, τα οποία εμφανίζονται αλληλεξαρτώμενα στον παρατηρητή, σε αντίθεση με το σχήμα ή τη μορφή. Επιπλέον, εφόσον ο Τζέημς, χρησιμοποιεί το “figure” με μεταφορικό τρόπο για να αναφερθεί στη μουσική, θεωρώ πως το «σχέδιο» είναι περισσότερο κατάλληλο για να περιγράψει την προεργασία, τη μελέτη και το σχεδιασμό, διαδικασίες με τις οποίες καταγίνεται ο δημιουργός του χαλιού (ή ο συνθέτης), με απώτερο σκοπό να παρουσιάσει το τελικό αποτέλεσμα χωρίς τα επιμέρους μέρη να είναι απαραίτητως ορατά· ένας συνθέτης, για παράδειγμα, αφήνει σχέδια για ένα συμφωνικό έργο και όχι σχήματα, εικόνες κλπ. Επιπλέον, ένα σχέδιο σε ένα χαλί μπορεί να αποτελείται από επιμέρους μοτίβα που επαναλαμβάνονται, αλλά όχι από σχήματα. Στη γαλλική ο όρος αποδίδεται με *motif* ενώ στη γερμανική με *Muster*. Το *Muster* (βλ. επίσης το κείμενο του Τζερ) έχει επιπλέον την έννοια του προτύπου-υποδείγματος, αναφέρεται, δηλαδή, σε κάτι που μπορεί να αναπαραχθεί και να πολλαπλασιαστεί. Τέλος, ο Τζέημς, με το στόμα του Βέρκερ, αναφέρεται στο «πράγμα» [thing] που πρέπει να αναζητήσει ο κριτικός στα βιβλία του, το οποίο δεν είναι τίποτα άλλο από ένα «θανυμάσιο σχέδιο» [exquisite scheme], που διατρέχει τη διάταξη, τη μορφή και την υφή των βιβλίων του. Βλ. Henry James, *Η εικόνα στο χαλί*, ό.π., σελ. 44.

¹⁵⁹ Henry James, *Η εικόνα στο χαλί*, ό.π., σελ. 47.

¹⁶⁰ Henry James, *Η εικόνα στο χαλί*, ό.π., σελ. 62 και σελ. 68-69. Η διαπίστωση ότι τα σημάδια στο χαλί υπαινίσσονταν νότες κρυμμένης μουσικής προέρχεται από το φίλο του συγγραφέα, Κόρβικ. Την άποψη αυτή υιοθετεί κατόπιν και ο ίδιος ο κριτικός, ό.π., σελ. 69.

Κολοσσός».¹⁶¹ Προς απογοήτευση του κριτικού (και του αναγνώστη μαζί) ο Κόρβικ πεθαίνει μυστηριωδώς κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του σε ένα δυστύχημα και έτσι ο κριτικός αρχίζει απαρηγόρητος την έρευνά του ξανά από το μηδέν. Εγκλωβισμένος μέσα στην ψύχωση του να εντοπίσει το κρυμμένο σχέδιο φαντασιώνεται ότι η Γκουέντολιν Ερμ, η αρραβωνιαστικιά του Κόρβικ, καθώς και ο νέος της σύζυγος, Ντρέτον Ντην, συνωμοτούν εναντίον του, τον περιγελούν για κάτι που είναι «κοινό μυστικό». Η νουβέλα κλείνει με τον νεαρό να αφηγείται με παραληρηματικό τρόπο στο σαστισμένο Ντην τα πάντα γύρω από τον μυστηριώδη Βέρκερ και την ανακάλυψη του Κόρβικ, θεωρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο παίρνει την εκδίκησή του, αφού η νεκρή πλέον γυναίκα του Ντην αρνήθηκε να μοιραστεί μαζί του το σημαντικότερο εύρημα. Το «σχέδιο στο χαλί» παραμένει, έτσι, μέχρι το τέλος της νουβέλας, μια ασαφής έννοια, ένα ανεύρετο μυστικό, το οποίο δεν είναι ξεκάθαρο αν αναφέρεται σε κάποια αφηγηματική τεχνική, σε κάποιο υφολογικό μοτίβο ή ακόμη σε έναν οπτικό γρίφο, σαν αυτούς που συνήθιζαν να λύνουν οι αναγνώστες των εφημερίδων στα οπισθόφυλλα τους στα τέλη του 19ου αιώνα.

Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης της ιστορίας είναι εμφανές ότι ο Χένρι Τζέιμς γλευάζει τους κριτικούς λογοτεχνίας και τους επιφυλλιδογράφους που δούλευαν κατά αντίστοιχο τρόπο με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας, δηλαδή σαν λύτες παζλ, οι οποίοι, στην προσπάθειά τους να εξιχνιάσουν τις προθέσεις του συγγραφέα, απογύμνωναν το κείμενο από οποιοδήποτε μυστήριο θεωρούσαν ότι το περιέβαλλε.¹⁶² Μέσα στο σύμπαν των τριών αυτών σημείων, του έργου τέχνης, του κριτικού και του κοινού, η εξαγωγή της λύσης προβάλλεται, έτσι, ως το τρόπαιο που θα κομίσει ο κριτικός στο κοινό, ως διαμεσολαβητής, με σκοπό να εισπράξει τη φιλοφρόνηση και τα συγχαρητήρια για το κατόρθωμά του.¹⁶³ Το κείμενο αντιμετωπίζεται, επομένως, ως αντικείμενο εκμετάλλευσης, ως πράγμα, από το οποίο μπορεί να εξαχθεί-αποσταχθεί μια πολύτιμη πληροφορία, ένα λανθάνον νόημα, το οποίο εν συνεχεία θα μπορούσε, ίσως, διαδοχικά να αναχθεί σε ένα άλλο εξωκειμενικό πλαίσιο ή δέσμη νοηματοδοτημένων επεξηγήσεων. Στην περίπτωση που ο επίδοξος κριτικός λύσει τον γρίφο και το ανομολόγητο μυστικό του κειμένου αποκαλυφθεί με παραστατικό τρόπο, τότε αυτός έρχεται να επιβεβαιώσει τις προσδοκίες των σύγχρονών του αναγνωστών

¹⁶¹ Ο.π., σελ. 80.

¹⁶² Πρβλ. τον πρόλογο του συγγραφέα στη νουβέλα, προορισμένος για την πολύτομη έκδοση των έργων του από τον οίκο Scribner's and Sons (1905-1909), ό.π., σελ. 17-21.

¹⁶³ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, ό.π., σελ. 16.

και να επιφέρει την εξομάλυνση της διαφοράς ανάμεσα στο κείμενο, ένα σύμπαν με σημεία, και τους αναγνώστες του, οι οποίοι, χωρίς την προμήθεια του κρυφού σχεδίου, καταλήγουν να το αντιμετωπίζουν με αμηχανία. Ως εκ τούτου, «ο κριτικός» με την παραπάνω κίνηση τείνει, εν τέλει, να λειτουργεί σε βάθος χρόνου ρυθμιστικά και κατευθυντήρια στη χάραξη των αισθητικών, βιοθεωρητικών και πολιτικών επιλογών των αναγνωστών του, για χάρη των οποίων διανοίγει το δρόμο εξόδου από τον λαβύρινθο. Με το στόμα του Βέρκερ, ο Τζέιμς, λοιπόν, αμφισβητεί την ευρέως διαδεδομένη, ακόμη και σήμερα, άποψη ότι το νόημα είναι κάτι που μπορεί να εξαχθεί από το λογοτεχνικό κείμενο.

Από την άλλη πλευρά, ο Βέρκερ, ο ιδιότροπος δημιουργός, φαίνεται να γνωρίζει καλά την παραπάνω διαδικασία. Αν αυτός εκμυστηρευόταν το μυστικό του στον κριτικό, το γεγονός αυτό θα σηματοδοτούσε ακαριαία τη δημόσια ομολογία και απογύμνωσή του ίδιου του συγγραφέα στο αναγνωστικό του κοινό, το οποίο αφού έστυβε, κατανάλωνε τις πληροφορίες που ήθελε να αποκομίσει θα πετούσε τα βιβλία του αποχρωμαμένα στον κάδο του λογοτεχνικού πλεονάσματος. Ο Τζέιμς βάζει τον Βέρκερ μάλιστα να επικροτεί τον αγαθό κριτικό για τη ζωντανή παρομοίωση που αυτός χρησιμοποίησε, ότι δηλαδή το μυστικό έχει τη μορφή ενός «σχεδίου στο χαλί»· κολακευμένος ο Βέρκερ του εκμυστηρεύεται ένα επιπλέον στοιχείο ότι, δηλαδή, «είναι η ίδια η κλωστή, που έχει γύρω της περασμένα τα μαργαριτάρια μου».¹⁶⁴ Η σιβυλλική ρήση του Βέρκερ δεν βοηθά ασφαλώς τον κριτικό, αλλά ούτε και εκείνη η αινιγματική παρατήρηση του Κόρβικ, ότι, μελετώντας το έργο του μεγαλοφυούς συγγραφέα, είχε εντοπίσει κάποια σημάδια που αγνοούσε τη σημασία τους, κάποιες ανεπαίσθητες, ρευστές φράσεις μιας κρυφής μουσικής.¹⁶⁵ Ο Κόρβικ, ο οποίος μετά από κάποιου είδους επιφώτισης στην Ινδία θα παρατηρήσει ότι το μυστικό ήταν *μια εμπειρία καθαυτό ξεχωριστή*, θα αποτύχει λόγω κάποιων ατυχών περιστατικών, να οδηγήσει τον αφηγητή της ιστορίας στην αποκάλυψη του σχεδίου.¹⁶⁶

Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, ο Τζέιμς, με τη νουβέλα αυτή εγείρει ερωτήματα σε ό,τι αφορά τον μηχανισμό της λογοτεχνικής ανταπόκρισης, προαναγγέλλοντας, έτσι, τον θάνατο του αφελούς τύπου δημοσιογραφικής και κοινοτοπικής κριτικής, αρκετά διαδεδομένης στα τέλη του 19ου αιώνα, η οποία εξασκείται από τον αφηγητή της νουβέλας. Την κριτική αυτή την προσλαμβάνει και ο Ίζερ, ο οποίος διέκρινε στη δομή

¹⁶⁴ Henry James, *Η εικόνα στο χαλί*, ό.π., σελ. 62.

¹⁶⁵ Ό.π., σελ. 69.

¹⁶⁶ Ό.π., σελ. 82. Υπογράμμιση δική μου.

της νουβέλας τη ρήξη με τον παραδοσιακό τρόπο συγγραφής ή ανάγνωσης και την εγκαίνιαση ενός νέου λογοτεχνικού μοντέλου, σύμφωνα με το οποίο ο αναγνώστης θα καλείται να συμπληρώσει τα κενά εκείνα του κειμένου που παρουσιάζουν κάποια απροσδιοριστία, διαδικασία που όρισε ως συγκεκριμενοποίηση [Konkretisation].¹⁶⁷ Εκφράζοντας τις ανησυχίες του για τους κινδύνους της ερμηνείας, ο Ίζερ εστίασε περισσότερο στη σχέση του κειμένου-αναγνώστη, επισημαίνοντας ότι το «νόημα» δεν υπάρχει καθ' αυτό, δεν είναι δηλαδή ενυπάρχον [immanent] στο κείμενο, έρμαιο στα εργαλεία της αναφορικής ανάλυσης του κριτικού, αλλά παράγεται και υπόκειται σε πολλαπλούς μετασηματισμούς κατά την αναγνωστική διαδικασία, πάντα μέσα στο κειμενικό περιβάλλον και όχι σε σχέση με μια εξωτερική πραγματικότητα. Το νόημα περιγράφεται, έτσι, καλύτερα ως ένα συμβάν κατασκευής παρά σαν μια αμετάβλητη αρχή, όπως εκείνη που αναζητούσε ο κριτικός της νουβέλας. Την προσέγγιση αυτή, που αντίκειται στην αρχαιολογική (ανασκαφική) προσέγγιση του νεαρού κριτικού, ο Ίζερ τη βλέπει να ενσαρκώνει το παράδειγμα του Κόρβικ, αφού αυτός αίρει τη διάκριση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, το νόημα παύει να είναι πράγμα προς απόσπαση και βιώνεται ως επενέργεια [Wirkung].¹⁶⁸ Η επενέργεια, η οποία ενεργοποιείται από τη συμμετοχή του αναγνώστη στο κείμενο υπονομεύεται ακριβώς από τις εξηγήσεις, οι οποίες ανάγουν τα κείμενα σε δεδομένα πλαίσια αναφοράς.¹⁶⁹ Ο Ίζερ ισχυρίζεται ότι τόσο ο Βέρκερ όσο και ο Κόρβικ καταλαβαίνουν το κείμενο σαν ένα σχέδιο [Muster] δομημένων οδηγιών που κατευθύνουν τη φαντασία του αναγνώστη και άρα το νόημα δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί παρά σαν εικόνα [Bild].¹⁷⁰ Όταν, λοιπόν, ο πρωταγωνιστής της νουβέλας του Τζέιμς, ο επίδοξος κριτικός, αποτυγχάνει ως προπομπός της αλήθειας, να ανακαλύψει, να εξάρει το «νόημα» ή το «κλειδί» του έργου τέχνης —το οποίο, καθώς είναι οργανικά δεμένο στο κείμενο, όπως ένα μοτίβο σε ένα χαλί, δεν μπορεί να εξαχθεί χωρίς κάποια «πληροφορία» ή βοήθεια από τον δημιουργό του— ο ρόλος του κριτικού ως διάμεσου

¹⁶⁷ Ο Ίζερ παίρνει τον όρο Konkretisation [συγκεκριμενοποίηση] από τον Πολωνό φιλόσοφο Ρόμαν Ίνγκαρτεν [Roman Ingarden] (1893-1970). Για τη θεωρία της πρόσληψης του Ίζερ σε σχέση με τα άλλα μέλη της Σχολής της Κωνσταντίας, βλ. Robert Holub, «Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας», στο Raman Selden (επιμ.), *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, επιμ., μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, στο *The Cambridge History of Literary Criticism*, τόμ. 8, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2004 [Cambridge University Press, 1995], σελ. 455 κ.ε.

¹⁶⁸ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, ό.π., σελ. 22.

¹⁶⁹ Ό.π., σελ. 23.

¹⁷⁰ Ό.π., σελ. 20.

κλονίζεται και μαζί με αυτόν η παράδοση της λογοτεχνικής κριτικής που ο Τζέιμς παρατηρεί στη χάση της.

Λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική διάσταση του κειμένου του Τζέιμς θα ήθελα εδώ να διακρίνω τρεις προσεγγίσεις-στάσεις που, κατά τη γνώμη μου, πρεσβεύουν οι πρωταγωνιστές της νουβέλας, και οι οποίες σχετίζονται με τις δύο θεματικές που συζητήθηκαν παραπάνω στην εισαγωγή, εκείνη της πρόταξης της μουσικής ως παράδειγμα των τεχνών και εκείνη του αιτήματος επαναμάγευσης του κόσμου. Για την προσέγγιση-στάση του κριτικού μίλησα αναλυτικά παραπάνω. Παράλληλα, η προσέγγιση-στάση του Βέρκερ παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον. Θεωρώ, δηλαδή, πως την άποψη του συγγραφέα Βέρκερ, ότι το νόημα του λογοτεχνικού του έργου δεν πρέπει να συνοψίζεται και να καταναλώνεται από επιδέξιους κριτικούς, τη συμμεριζόταν πιθανότατα και ο ίδιος ο Τζέιμς. Η νουβέλα του Τζέιμς, άλλωστε, γράφτηκε σε μια περίοδο που το αίτημα των αισθητιστών για απαγκίστρωση του έργου τέχνης από άσχετες αναφορές ή λόγους, οι οποίοι ουδεμία σχέση έχουν με το ίδιο το μέσο που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης-δημιουργός, είχε γνωρίσει μεγάλη διάδοση.

Ο Μπωντλαίρ, ο οποίος χρησιμοποιεί τον Σταντάλ [Stendhal] (1783–1842) στα τεχνοκριτικά του, είχε ήδη ταυτίσει την αφελή τεχνοκριτική προσέγγιση, την οποία συναντήσαμε μέσα από την οπτική γωνία του νεαρού κριτικού, με μια ψυχρή, μαθηματική-θετικιστική κριτική, ενώ στη θέση της είχε αντιπροτείνει μια κριτική καμωμένη από έναν ευφυή και ευαίσθητο νου: «η καλύτερη αναφορά για έναν πίνακα μπορεί να είναι ένα σονέτο ή μια ελεγεία» παρατηρεί ο Μπωντλαίρ ως ένας άλλος Βέρκερ. Στην κριτική του ο Μπωντλαίρ αρνείται να δεχτεί μια διδακτική, ηθική και ωφελμιστική λειτουργία για το έργο τέχνης, ενώ εξατομικεύει τα εργαλεία του για να περιγράψει την ιδιαίτερη εκείνη *naïvité* του καλλιτέχνη, με την οποία αυτός διαμορφώνει μια προσωπική αντίληψη για το ωραίο.¹⁷¹ Αντλώντας από τον Σταντάλ, ο Μπωντλαίρ επανέλαβε την άποψη ότι «η ζωγραφική δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια κατασκευασμένη ηθική», υπονοώντας ότι ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να ελευθερωθεί από τους μηχανισμούς εκείνους που τον εγκλωβίζουν και τον ωθούν να υπηρετεί στόχους άλλους πέρα από αυτούς που ορίζει η τέχνη του.¹⁷² Ο Τζέιμς Γουίςλερ αντίστοιχα στο *μανιφέστο-διάλεξη* του «Δέκα η ώρα», το 1888, το οποίο αποτελούσε το απόσταγμα

¹⁷¹ Charles Baudelaire, “The Salon of 1846”, στο *Art in Paris, 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, επιμ. και μτφρ. Jonathan Mayne, Λονδίνο: Phaidon Press, 1965, σελ. 44–45.

¹⁷² Βλ. *Histoire de la Peinture en Italie*, κεφ. 156 (έκδοση 1859, σελ. 338, αρ. 2). Παρατίθεται στο Charles Baudelaire, “The Salon of 1846”, ό.π., 44–45. Βλ. επίσης, Charles Baudelaire, “The Salon of 1845”, στο *Art in Paris, 1845-1862*, ό.π., σελ. 1–2.

του αισθητισμού εκείνα τα χρόνια, παρατηρούσε ότι «η ευγένεια μιας πράξης, σε αυτήν τη ζωή, συγγέεται απέλπιδα με την αξία ενός έργου, το οποίο την περιγράφει —και έτσι οι άνθρωποι απέκτησαν τη συνήθεια να κοιτούν, όπως θα λέγαμε, όχι στην εικόνα, αλλά μέσα από αυτήν, σε κάποιον ανθρώπινο παράγοντα, ο οποίος από κάποια κοινωνική οπτική, θα βελτιώσει τη νοητική ή ηθική τους κατάσταση». Και συμπληρώνει ο Γουίςλερ λέγοντας ότι μια τέτοια στάση οδηγεί αναπόφευκτα σε διατυπώσεις του τύπου «ένας πίνακας που εξυψώνει», «το καθήκον του ζωγράφου» ή «ο πίνακας που εμπεριέχει σκέψη».¹⁷³ Είναι αναπόφευκτο, έτσι, ότι ένας πίνακας καταλήγει να είναι περισσότερο ή λιγότερο ένα ιερογλυφικό ή σύμβολο μιας ιστορίας, την οποία «ο μεσολαβητής» [middleman] αντιμετωπίζει στα δοκίμιά του, από λογοτεχνική σκοπιά, ως ένα μυθιστόρημα, μια ιστορία ή ένα ανέκδοτο. Η παραγωγή ενός πίνακα, υποστηρίζει ο Γουίςλερ στο μανιφέστο του αυτό για την αυτοτέλεια της ζωγραφικής, τείνει να θεωρηθεί ένα «συμβάν», το οποίο, ανάλογα με τη λογοτεχνική μαεστρία και δεξιότητα του συγγραφέα-τεχνοκριτικού, επιχρίεται με λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες σκέψεις, μεταθέτοντας την αξία του πίνακα από το ίδιο το έργο, στον λόγο για το έργο.¹⁷⁴ Είδαμε ότι ο Ίζερ, αντίστοιχα, διαβάζει την «άφιξη του κριτικού» στη νουβέλα του Τζέιμς ως την «ώρα της αλήθειας», ένα συμβάν μετά το οποίο ο κριτικός θα έχει απομυζήσει το λογοτεχνικό κείμενο και θα έχει αφήσει πίσω του ένα αδειανό κέλυφος.¹⁷⁵ Ο κριτικός, λέει ο Γουίςλερ, υποβαθμίζει την τέχνη σε μια μέθοδο επίτευξης λογοτεχνικής κλιμάκωσης και αστοχεί στην εξακρίβωση των ιδιαίτερων εκείνων ποιοτήτων, ανεξερεύνητων έως τώρα, που διακρίνουν ένα έργο τέχνης από τον σωρό.¹⁷⁶ Τα έργα τέχνης στολίζονται με «κραυωδίες —οι οποίες δεν αφήνουν τίποτα για την Εθνική Πινακοθήκη».¹⁷⁷

Η δημόσια συζήτηση που είχε ανοίξει με αφορμή την αγωγή του Γουίςλερ κατά του Ράσκιν ήταν ασφαλώς αρκετά γνωστή στον Τζέιμς, ο οποίος είχε ανταποκριθεί

¹⁷³ Πρόκειται για διάλεξη που δόθηκε στο Λονδίνο στις 20 Φεβρουαρίου, 1885. Επαναλήφθηκε στις 24 Μαρτίου στο Κέιμπριτζ και στις 30 Απριλίου στην Οξφόρδη. Βλ. *The Gentle Art of Making Enemies*, Λονδίνο: W. Heinemann, σελ. 135-159. Βλ. επίσης James McNeill Whistler, *The Ten O'Clock Lecture* (1885). Παρατίθεται στο Henri Dorra, (επιμ.), *Symbolist Art Theories: A critical Anthology*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1994, σελ. 65-70. Για παραπομπή εδώ βλ. Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art. Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler*, Μάντσεστερ: Carcanet, 2004 [1994], σελ. 81.

¹⁷⁴ Ο.π., σελ. 86-87.

¹⁷⁵ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, ό.π., σελ. 14.

¹⁷⁶ Ο.π., σελ. 87.

¹⁷⁷ Ο.π., σελ. 88.

στη δίκη αυτή με ένα άρθρο του στις 13 Φεβρουαρίου 1879.¹⁷⁸ Ο Τζέιμς, ο οποίος είχε ήδη γράψει μια κριτική για τα *Νυχτερινά* του Γουίςλερ που εκτέθηκαν στην Grosvenor Gallery το 1877, αν και είδε μάλλον με περίσκεψη το 1879 την πλήρη κατάργηση του ρόλου του τεχνοκριτικού από τον Γουίςλερ, το 1896 που δημοσίευσε το «Σχέδιο στο Χαλί» φαίνεται ότι αποδέχτηκε εν μέρει τη θέση αυτή.

Το «χαλί» θα πρέπει επίσης να ήταν ένα γνώριμο αντικείμενο στα μάτια των αναγνωστών του Τζέιμς καθώς αυτό συνοψίζει τα βασικά σημεία του δόγματος *Η τέχνη για την τέχνη*. Ο Πέιτερ, στην προσπάθειά του να ανυψώσει τη μουσική ως παράδειγμα της ζωγραφικής, προέκρινε τη σημασία του καθαρού χρώματος και του σχεδίου: «το *χρωμάτισμα* – αυτή η ύφανση του φωτός, των μόλις αντιληπτών, χρυσών κλωστών, μέσα από το φόρεμα, το δέρμα, και την ατμόσφαιρα» στα έργα του Τισιανού ή το *σχέδιο*, «η αραμπέσκ που μπορεί να ανιχνευθεί στις ιπτάμενες μορφές του Τιντορέττο». Και συνεχίζει: «στην πρωταρχική της διάσταση, μια σπουδαία εικόνα δεν έχει για μας άλλο οριστικό μήνυμα πέρα από εκείνο του παιχνιδίσματος του φωτός και της σκιάς για λίγα λεπτά στον τοίχο ή στο πάτωμα: είναι το ίδιο, στην πραγματικότητα, ένας χώρος τέτοιου εκπίπτοντος φωτός, παγιδευμένο σαν τα χρώματα σε ένα ανατολίτικο χαλί, αλλά εκλεπτυσμένο και επεξεργασμένο με περισσότερη ευαισθησία και καλαισθησία, απ’ ότι στην ίδια τη φύση».¹⁷⁹ Η αντιστοιχία στη σκέψη του Πέιτερ και του Τζέιμς είναι αξιοσημείωτη: το χαλί (και στις δύο περιπτώσεις αυτό της ανατολής) είναι μια εικόνα (Bild), όπου τα χειραφετημένα χρώματα και οι κυματιστές, ζωηρές γραμμές (αραμπέσκ) συνυφαίνονται δημιουργώντας αφηρημένα σχέδια, τα οποία κάλλιστα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως απεικασματα, σχηματοποιήσεις, μιας κρυμμένης, άορατης μουσικής.

Η δεύτερη προσέγγιση-στάση μέσα στη νουβέλα που θα ήθελα να αναδείξω είναι περισσότερο σύνθετη και υποφωτισμένη, και ως εκ τούτου πιστεύω ότι παραμένει αναξιοποίητη από τον Ίζερ. Αυτή αφορά τον χαρακτήρα του Κόρβικ. Ο Κόρβικ εμφανίζεται σαν «αντι-κριτικός» αφού αρνείται να πραγματοποιήσει το έργο του, δηλαδή την αποκάλυψη του μυστικού, για την οποία άλλωστε θα αμειβόταν ηθικά, αλλά και υλικά. Ο Κόρβικ εμφανίζεται ως γνώστης της αλήθειας, αφού έχει κατανοήσει το μυστικό μέσω ενός απροσδόκητου *secousse* [ταρακουνήματος], μιας νέας δυνατής

¹⁷⁸ Henry James, “On Art-Criticism and Whistler”, *Nation*, 13 Φεβρουαρίου 1879· παρατίθεται στο Robin Spencer (επιμ.), *Whistler. A Retrospective*, Νέα Υόρκη: Hugh Lauter Levin Associates, 1989, σελ. 133–134.

¹⁷⁹ Water Palter, “The School of Giorgione”, ό.π., σελ. 104. Υπογραμμίσεις του Πέιτερ.

εμπειρίας, με την οποία όλα τα στοιχεία απέκτησαν νόημα και το σχέδιο στο χαλί «φανερώθηκε».¹⁸⁰ Αρνείται, ωστόσο, ίσως και να διστάζει, για άγνωστους, δικούς του λόγους, να μεταφέρει το μήνυμα αυτό στον κριτικό και άρα στον αναγνώστη, ανατροφοδοτώντας έτσι τη μυστηριώδη αύρα του νοήματος του έργου τέχνης. Παρόλη την επικινδυνότητα που κρύβει η δημιουργία αφαιρετικών τύπων, θα ήθελα να συσχετίσω την προσέγγιση-στάση του Κόρβικ, από δω και στο εξής, με μια μερίδα των θεοσοφιστών και συμβολιστών. Ο συσχετισμός αυτός προκύπτει και από τα ιστορικά συγκείμενα της συγγραφής της νουβέλας του Τζέιμς. Η επιλογή της Ινδίας ως τόπος φυγής για τον Κόρβικ δεν θα πρέπει να θεωρηθεί, έτσι, ως τυχαία επιλογή από τον Τζέιμς. Άλλωστε η αναφώνηση του αφηγητή «Μα, για αναλογιστείτε το, να βρούμε τη θεότητά μας στο ναό του Βισνού!» υπαινίσσεται, νομίζω, ότι η εύρεση της αλήθειας έγινε όχι με αναλυτικό-νοητικό τρόπο αλλά με υπερβατικό. Τη σκέψη του Κόρβικ ότι τα λόγια δεν επαρκούν για να εκφράσουν το μυστήριο του έργου τέχνης, αλλά απαιτείται η εμπειρία της μέθεξης, θεωρώ ότι μπορούμε να τη βρούμε με πολλούς τρόπους διατυπωμένη στα γραπτά της Έλενα Μπλαβάτσκι και του Ρούντολφ Στάινερ, οι οποίοι επικαλούνται τη συνειδησιακή βίωση του έργου τέχνης παρά τη νοητική, διανοητική σύνδεση με αυτό. Είναι γνωστό, πως η Μπλαβάτσκι, αν και κράτησε εχθρική στάση απέναντι στο φαινόμενο του πνευματισμού, αναγκάστηκε να καταφύγει στη σύνταξη των λεγόμενων «εσωτεριστικών οδηγιών», έπειτα από τη μεγάλη ζήτηση που υπήρχε για άμεση αποκάλυψη των «κρυμμένων μυστικών». Άλλωστε, ο Τζέιμς, ο οποίος κρατά εσκεμμένα τον Κόρβικ σε ένα λυκόφως, είχε διατηρήσει μια αμφίσημη στάση απέναντι στο φαινόμενο του πνευματισμού, το οποίο την περίοδο της συγγραφής της νουβέλας βίωνε μια αδιαμφισβήτητη έξαρση.¹⁸¹

Η παρουσίαση του ανατολίτικου χαλιού ως ενός κρυμμένου θησαυρού από χρυσάφι και πολύτιμους λίθους, «που έβγαινε στην επιφάνεια με μια λαμπρότητα που σάστιζε», είναι ενδεικτική της παράδοσης μέσα στην οποία το τοποθετεί ο Τζέιμς. Όπως σημειώνει ο Πιοτρ Ουσπένσκι [Pyotr Demianovich Ouspensky] (1878-1947), η ιδέα μιας «κρυφής γνώσης», η οποία υπερβαίνει όλη τη συσσωρευμένη ανθρώπινη γνώση, και είναι απροσπέλαστη στους συνηθισμένους ανθρώπους, διαπερνά την ιστορία της ανθρωπότητας και είναι παρούσα στον πυρήνα των περισσοτέρων

¹⁸⁰ Ο.π., σελ. 81–82. Γαλλικά στο πρωτότυπο.

¹⁸¹ Βλ. Martha Banta, “Henry James and ‘The Others’”, *The New England Quarterly*, τόμ. 37, τχ. 2, 1964: 171–184. Για τη χρήση συμβολιστικών θεματικών στα μυθιστορήματα του Τζέιμς, βλ. Adeline R. Tintner, “Henry James and the Symbolist Movement in Art”, *Journal of Modern Literature*, τόμ. 7, τχ. 3, 1979: 397–415.

θηρσκειών και μύθων που προσπαθούν να την ανασύρουν με συμβολικό τρόπο.¹⁸² Έτσι, μύθοι, όπως το Χρυσόμαλλο Δέρασ, το Πουλί της Φωτιάς, το λυχνάρι του Αλαντίν, το Ιερό Δισκοπότηρο, η Φιλοσοφική Λίθος, υπηρετούν την έκφραση ακριβώς αυτής της σχέσης του ανθρώπου με την κρυμμένη γνώση. Αυτή μπορεί να ανευρεθεί μονάχα μέσω της υπέρβασης της αισθητηριακής εμπειρίας. Η αλλαγή της συνειδησιακής κατάστασης μέσω της διεύρυνσης των πέντε αισθήσεων ορίζεται, λοιπόν, από τον Ουσπένσκι ως η προϋπόθεση για τη διάνοιξη εκείνου του δρόμου που θα οδηγήσει σε ό,τι πριν παρέμενε κρυφό και αόρατο. Ο καλλιτέχνης, ο *δημιουργός των μύθων*, σπέρνει τον δρόμο αυτό με σύμβολα χειροπιαστά και ορατά, τα οποία, μπορούν να καθοδηγήσουν τον μούμενο σε μια οριακή εμπειρία της γνώσης. Σε αντίθεση με την ανασκαφική προσέγγιση του νεαρού κριτικού που θέλει να αποκαλύψει την κρυμμένη γνώση, η προσέγγιση του Κόρβικ προϋποθέτει ότι το έργο τέχνης παραμένει ένα ιερό αντικείμενο, το σχέδιο του οποίου δεν μπορεί και δεν πρέπει ποτέ να αποκαλυφθεί παρά μονάχα να υπαινιχθεί, μέσω συγκεκριμένων μεθόδων και συμβολικών συνειρμών. Το ότι υπάρχει ένα είδος γνώσης που δεν μπορεί να κοινωνηθεί φαίνεται ότι είναι γνωστό και από τον κριτικό που ρωτάει τον συγγραφέα αν το σχέδιο του μυθιστορήματος είναι ένα είδος «εσωτεριστικού μηνύματος».¹⁸³ Ο κριτικός γνωρίζει, επομένως, ότι το «εσωτεριστικό μήνυμα» δεν μπορεί να διαδοθεί παρά μονάχα ανάμεσα σε έναν κύκλο μυημένων. Αν αυτό αποκαλυφθεί απνευστί σε δημόσια θέα, τότε τίθενται σε αμφισβήτηση τα κοινωνικά ερείσματα των εσωτεριστικών εκείνων κινημάτων, τα οποία πρέσβευαν πως η γνώση αποκαλύπτεται σταδιακά, από αναβαθμό μύησης σε αναβαθμό. Ιδού ένα παράδειγμα: τον Σεπτέμβριο του 1893, έχοντας τελειώσει το πρώτο προσχέδιο μιας σκηνης από τον *Πελλάα*, ο Κλωντ Ντεμπυσσύ [Claude Debussy] (1862–1918) σε επιστολή του προς τον συνθέτη Ερνέστ Σωσόν [Ernest Chausson] (1855–1899) πρότεινε την ίδρυση μιας Εταιρείας Μουσικού Εσωτερισμού ως αντιρρόπηση στην «εξάπλωση της μουσικής στο ευρύ κοινό». Και συμπλήρωσε ότι: «η μουσική θα έπρεπε να είναι πραγματικά μια ερμητική επιστήμη [...] φυλαγμένη σε τόσο δύσκολα και περίπλοκα κείμενα, ώστε η αποκρυπτογράφηση τους να αποθαρρύνει τη μάζα των ανθρώπων να την αντιμετωπίζουν σαν ένα

¹⁸² P. D. Ouspensky, *A New Model of the Universe*, Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1931, κεφάλαιο I, σελ. 11-17.

¹⁸³ Henry James, *Η εικόνα στο χαλί*, ό.π., σελ. 47. *Εσωτεριστικό* [esoteric] και όχι *απόκρυφο*, όπως εσφαλμένα σημειώνεται στην ελλ. μτφρ.

χαρτομάνηλο!». ¹⁸⁴ Ο Τζεντ Ρασούλα παρατηρεί πολύ σωστά, νομίζω, ότι «για την τόσο πολύ διαποτισμένη από μια αίσθηση μουσικής *fin de siècle* φαντασία, που έγινε αυτόματα πρότυπο για όλες τις τέχνες, οι αναφορές στο άρρητο συνέστησαν ένα πολυμορφικό κώδικα, το νόημα του οποίου μπορούσε να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε μια μυστικιστική έκσταση και έναν αισθητικό σνομπισμό, τροφοδοτώντας τη σεχταριστική αλληλεγγύη και τον αντικοινωνικό μποεμισμό». ¹⁸⁵

Οι θεοσοφιστές, όπως οι συμβολιστές, υπαινίσσονται, υποβάλλουν το νόημα στον θεατή-ακροατή για να το υποδεχτεί εκείνος ιδιοσυγκρασιακά, βιωματικά ή υπερβατικά και όχι μέσω των διεργασιών εκείνων που απαιτούν η κριτική αμφισβήτηση, η διάνοια και η νόηση. Η αποκάλυψη της αλήθειας αναδεικνύεται, έτσι, σε ένα υποκειμενικό στοίχημα —και άρα σε αναπόδεικτη πράξη. Το νόημα του έργου τέχνης δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο δημόσιας εξομολόγησης, καθώς αυτό επικαλύπτεται από πολλά περιβλήματα, η διαπερατότητα των οποίων είναι εφικτή για τα άτομα εκείνα που έχουν οξύνει υπέρμετρα την πνευματική τους ικανότητα.

Με αφετηρία την τριπλή αυτή διάδραση ανάμεσα στον καλλιτέχνη-δημιουργό, το έργο τέχνης και την κριτική πρόσληψή του, θα ήθελα, επομένως, να χρησιμοποιήσω το μοτίβο του «χαλιού» ως μια μεταφορά που θα μου επιτρέψει να πλοηγηθώ ανάμεσα στα ερωτήματα που έχω ήδη θέσει παραπάνω. Η επιλογή του «χαλιού» φαίνεται θεμιτή και λόγω της ποικιλίας των μέσων, τα οποία χρησιμοποίησαν οι συμβολιστές-θεοσοφιστές για τις χρωματομουσικές τους πρακτικές: πέρα, δηλαδή, από τον καμβά, χρησιμοποιείται η κουρτίνα, το πέπλο, η ταπισερί, η διαφάνεια κ.α. Από τη μια μεριά, δηλαδή, θα εξετάσω το «σχέδιο στο χαλί» ως μεταφορά του αιτήματος αυτονόμησης και χειραφέτησης των μέσων της ζωγραφικής από τη λογοτεχνία, όπως δηλαδή παρουσιάζεται από τον Πέιτερ και τον Τζέιμς, ενώ από την άλλη ως μια μεταφορά της τάσης για επαναμάγευση του κόσμου.

¹⁸⁴ Επιστολή του Ντεμπυσσύ στον Ερνέστ Σωσόν, 3 Σεπτεμβρίου 1893, με υστερόγραφο στις 6 Σεπτεμβρίου 1893. Παρατίθεται στο David Grayson, “Debussy on Stage”, στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2003, σελ. 61–83, εδώ σελ. 79.

¹⁸⁵ Jed Rasula, “‘Listening to Incense’: Melomania & the Pathos of Emancipation”, *Journal of Modern Literature*, τόμ. 31, τχ. 1, 2007: 2.

1.5 Στόχοι και διάρθρωση της διατριβής

Στο επόμενο κεφάλαιο της διατριβής (2. «Το σχέδιο»). Οι μεταλλαγές της σχέσης του χρωματικού και του μουσικού τόνου μέσα από την επισκόπηση των φιλοσοφικών και επιστημονικών θεωριών από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Βέρνερ Χάιζενμπεργκ) μελετώ τις θεωρίες εκείνες που διατυπώθηκαν σχετικά με τις δυνατότητες στοχασμού ή οπτικοποίησης ενός «σχεδίου» με βάση τη μουσική στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για την τάση εύρεσης μιας οργανωτικής, ρυθμιστικής αρχής που να δικαιολογεί-νομιμοποιεί την αντιστοιχίση του μουσικού και του χρωματικού τόνου. Αναδρομικά χρησιμοποιώ τον όρο *χρωματομουσικές θεωρίες* [*colour-music theories* ή *Farbenlichtmusik*] για να αναφερθώ στην τάση αυτή και πριν το 1844, οπότε και εκδόθηκε ένα ολιγοσέλιδο σύγγραμμα, όπου χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά ο όρος αυτός. Η επιλογή αυτή δικαιολογείται άλλωστε και από τη νοηματική πολυσημία του όρου, ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς πως οι συγγραφείς των χρωματομουσικών συγγραμμάτων συχνά, στην προσπάθειά τους συγκρότησης μιας γενεαλογίας της τέχνης αυτής, ενέτασσαν στους προδρόμους του εγχειρήματός τους συγγραφείς και φιλοσόφους παλαιότερων εποχών. Η τάση ανεύρεσης ενός «αόρατου κοσμικού σχεδίου», το οποίο διατρέχει υφαίνοντας όλες τις εκφάνσεις του κόσμου των παραστάσεων εκφράστηκε μέσα από τις επιστημονικές και φιλοσοφικές πραγματείες, δοκίμια, και άρθρα, που ανιχνεύονται σε ένα μεγάλο ιστορικό διάνυσμα, από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Χάιζενμπεργκ. Ως γνωστό, το «σχέδιο» αυτό, με άλλα λόγια η αναζήτηση ενός «θείου σχεδιασμού» του έμβιου κόσμου κατά το μουσικό πρότυπο, εντοπίζεται ιστορικά στην πυθαγόρεια φιλοσοφία, όχι όμως με τη μορφή μιας ακέραιης και αμετακίνητης θεωρίας, αλλά ως ένα σύνολο ιδεών που κάθε φορά οικειοποιείται, χρησιμοποιείται, μεταβάλλεται, απωθείται και μεταμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο μέσα στα διαρκώς μετασχηματιζόμενα ιστορικά συμφραζόμενα. Ο χαρακτήρας της ενότητας αυτής δεν είναι εκείνος μιας ιστορικής αναδρομής ή μιας γενεαλογικής αναζήτησης προδρόμων και επιγόνων. Το εγχείρημα αυτό έχει ήδη πραγματοποιηθεί από τον Γιεργκ Γιεβάνσκι [Jörg Jewanski] (γ. 1959) με εμπειριστατώμενο τρόπο.¹⁸⁶ Αντίθετα, επιδίωξη μου είναι να ερμηνευθούν οι

¹⁸⁶ Η μελέτη του Γιεργκ Γιεβάνσκι περιλαμβάνει όλες σχεδόν τις επιστημονικές και καλλιτεχνικές πραγματείες από τον Αριστοτέλη στον Γκαίτε, στις οποίες συζητιέται η σχέση χρωματικού και μουσικού τόνου. Βλ. Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe; von Aristoteles bis Goethe*, Ζίντσιχ: Studio, 1999 [διδασκαρική διατριβή, Βερολίνο: Hochschule der Künste, 1996]. Αρκετά χρήσιμες, αν και όχι

πραγματείες αυτές και οι παράμετροι που στοιχειοθετούν το πλαίσιο επιδραστικότητάς τους με βάση ένα κομβικό σημείο αναφοράς: την πυθαγόρεια αρμονική θεωρία. Η προσέγγιση αυτή μου επιτρέπει, αντίθετα από τον Γιεβάνσκι, να κατανοήσω την κυματική θεωρία και τα χρωματομουσικά εγχειρήματα γύρω στο 1900 εντός του θεωρητικού πλαισίου του νεοπυθαγορισμού. Μια επιλεκτική εστίαση στις χρωματομουσικές θεωρίες γύρω στο 1900, την περίοδο δηλαδή που έδρασαν οι συμβολιστές-θεοσοφιστές, ή μια εμβάθυνση στις δυσαρμονικά ασύνδετες πηγές που αυτοί επικαλούνταν δεν θα επέτρεπε μια απάντηση του ερωτήματος: γιατί και υπό ποιες προϋποθέσεις συγκεκριμένοι δρώντες προσέβλεψαν ειδικώς σε εννοιολογημένα μέσω της πυθαγόρειας αρμονικής θεωρίας σχήματα για την ερμηνεία του κόσμου των παραστάσεων; Έχοντας ήδη εκφράσει παραπάνω τις επιφυλάξεις μου σχετικά με μια επιστήμη απελευθερωμένη από ιδεολογίες, θα υποστηρίξω στο κεφάλαιο αυτό ότι οι επιστήμονες συχνά υιοθέτησαν θρησκευτικά και μεταφυσικά αιτήματα, τα οποία ενσωμάτωσαν με διάφορους τρόπους στα κείμενα που παρήγαγαν, δημιουργώντας αυτό που ο Στούκραντ ονομάζει «κόμβους λόγων της θρησκείας με την επιστήμη».¹⁸⁷ Στόχος δεν είναι τόσο να αναλυθούν οι λόγοι αυτοί μέσα στα πολιτισμικά τους συμφραζόμενα, κάτι το οποίο δεν θα μπορούσε να αποτελεί αντικείμενο μίας μόνο διατριβής, αλλά να καθοριστούν οι επιδιώξεις των φορέων τους, ώστε να φωτιστούν στο μέτρο του δυνατού τα βασικά νήματα των θεωριών αυτών, τα οποία εμφανίζονται σε ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο στα τέλη του 19ου αιώνα.

Στο επόμενο κεφάλαιο (3. Υφαίνοντας το «χαλί»: η μουσική ως παράδειγμα των εικαστικών τεχνών), εξετάζω, όπως προείπα, το αίτημα της χειραφέτησης της ζωγραφικής από το θέμα [subject matter] στη βάση μιας συζήτησης γύρω από τη στοιχειοθέτηση της μουσικής ως γόνιμο παράδειγμα για τις εικαστικές τέχνες. Παράλληλα, δείχνω πώς για μια συγκεκριμένη μερίδα καλλιτεχνών και διανοουμένων το αίτημα αυτό ήταν συμφυές με τις ιδεολογικές αναζητήσεις και ψυχοδιανοητικές ανάγκες επαναμάγευσης του κόσμου. Η μεταφορά του «σχεδίου στο χαλί» λειτουργεί στο πλαίσιο αυτό, όπως επεσήμανα ήδη μέσω της νουβέλας του Τζέιμς, ως βοήθημα για την ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο τα μουσικομαθηματικά στοιχεία μιας εικόνας

εξαντλητικές ως προς το θέμα, είναι οι μελέτες του Τζων Γκέιτζ· βλ. John Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Λονδίνο: Thames and Hudson, 2005 [1993]· John Gage, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*, Λονδίνο: Thames and Hudson, 2002 [Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1999].

¹⁸⁷ Kocku von Stuckrad, *The Scientification of Religion. An Historical Study of Discursive Change, 1800-2000*, Βοστώνη/Βερολίνο: Walter de Gruyter, 2014, σελ. 180.

μπολιάζονται με «εξωμουσικό» περιεχόμενο. Με λίγα λόγια —και εδώ βρίσκεται η παραδοξότητα που αναστατώνει οποιαδήποτε ερμηνευτική απόπειρα σχηματοποίησης— με ποιους τρόπους παρεμβαίνουν οι συγκεκριμένοι στοχαστές στο αίτημα περί της *εσωτερικοποίησης* της μιμητικής λειτουργίας της ζωγραφικής και δημιουργούν τις συνθήκες εκείνες για να επανέλθει ένα «εξωκειμενικό» σημείο αναφοράς; Με άξονα ανάλυσης την πρόσληψη του έργου του Γουίσελνερ και του Μπράγκντον, πώς πραγματώνεται η εννοιολόγηση του πίνακα από «χαλί» σε «μαγικό χαλί»; Τα ερωτήματα αυτά επανέρχονται σταθερά και στα επόμενα κεφάλαια.

Στο τέταρτο κεφάλαιο (4. Διαθλάσεις, διαχύσεις και χρήσεις των χρωματομουσικών θεωριών στους κύκλους των συμβολιστών-θεοσοφιστών), προβαίνω σε μια χαρτογράφηση των συμβολιστικών και θεοσοφικών δικτύων ενώ εστιάζω στη μεταφορά και χρήση των χρωματομουσικών θεωριών από τους πρωταγωνιστές των δικτύων αυτών. Ως γνωστόν, οι μυστικές πυθαγόρειες και πλατωνικές ιδέες που αναπτύσσονται στα κείμενα του Πλωτίνου, του Πορφύριου και του Πρόκλου, μεταφέρονται, μέσω πολλαπλών διαμεσολαβήσεων, στους συνφιλοσοφούντες, παροικούντες και μνημένους ζωγράφους των θεοσοφικών στοών, τους τροφοδοτούν με ιδέες, ελπίδες, οράματα και σωτηριολογικά δόγματα. Έτσι, η «αρχαία γνώση» αποκρυπτογραφείται και ανανοηματοδοτείται με σκοπό να εξυπηρετήσει τις ανάγκες νέων κοινωνικών ομάδων. Παράλληλα, ωστόσο, όπως δείχνω, οι δοξασίες αυτές μπολιάζονται με νέα στοιχεία, που προέρχονται από τον χώρο των θετικών επιστημών. Αντιστικτικά προς το δεύτερο κεφάλαιο, λοιπόν, θα διερωτηθώ για τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται η προσαρμογή των ιδεών αυτών στο ήδη μετασχηματιζόμενο θεοσοφικό δόγμα. Ποιοι ήταν οι δρώντες που λειτούργησαν ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στους τρεις χώρους, τον επιστημονικό, τον θεοσοφικό και τον καλλιτεχνικό; πώς συμβάλλουν στη δημιουργία συνάψεων ανάμεσα τους και πώς πρωταγωνιστούν στην παραγωγή της νέας γνώσης;

Στα επόμενα κεφάλαια πραγματεύομαι το ζήτημα της διάχυσης των θεωριών αυτών στην καλλιτεχνική πράξη. Η ενασχόλησή μου με τους καλλιτέχνες ερείδεται μεθοδολογικά πάνω σε δύο άξονες: ο πρώτος αφορά στη σχέση των καλλιτεχνών με τα θεοσοφικά ή εναλλακτικά φιλοσοφικά ρεύματα, τον πιθανό συγχρωτισμό τους με τα θεοσοφικά δίκτυα, καθώς και στη μελέτη των γραπτών ή προγραμματικών του δηλώσεων, ενώ ο δεύτερος στην ομόχρονη δεξίωση του έργου τους από τα δίκτυα των ανθρώπων εκείνων, που επεδίωκαν να επικοινωνήσουν και άρα να νομιμοποιήσουν στη δημόσια σφαίρα τις ιδέες τους. Στο πέμπτο κεφάλαιο (5. Ο εικαστικός

Πυθαγορισμός: Οικειοποιήσεις, μεταφορές και μεταμορφώσεις της πυθαγόρειας γνώσης στο πεδίο των τεχνών στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα) εστιάζω σε καλλιτέχνες που δραστηριοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο στη Γαλλία και στο Βέλγιο γύρω από τον Ζοζεφέν Πελαντάν [Joséphin Péladan] (1858-1918). Επιπροσθέτως, κεντρική θέση στην τοπογραφία της διάρθρωσης λόγων περί σύγκλισης ζωγραφικής και μουσικής κατέχουν οι Πωλ Σερυζιέ [Paul Sérusier] (1864–1927) και Ζαν Ντελβίλ [Jean Delville] (1867-1953), οι οποίοι ακολούθησαν διαφορετική πορεία από εκείνη του Πελαντάν. Οι παραπάνω καλλιτέχνες, παρόλες τις σημαντικές ιδεολογικές και αισθητικές τους διαφορές, θεωρώ πως προσέλαβαν τον νεοπυθαγορισμό μέσα από ένα κοινό πρίσμα, του οποίου οι έδρες συνέχονται γύρω από την αρχή της αναπαραστατικότητας. Το φαινόμενο αυτό το ονομάζω «εικαστικό πυθαγορισμό» και αναζητώ τις ιδεολογικές και ευρύτερα φιλοσοφικές του προϋποθέσεις.

Στο επόμενο κεφάλαιο (6. Το «παλλόμενο σχέδιο»: η κυματική θεωρία ως εργαλείο επαναξιολόγησης της μορφής) εξετάζω μέσα από το πλέγμα λόγων και πρακτικής τη χρήση της κυματικής θεωρίας από τον Φρέντερικ Ουάτς [George Frederick Watts] (1817-1904) και τον Ρούντολφ Στάινερ (με αφορμή τη διάλεξή του για τον Νικόλαο Γύζη, 1842–1901).

Ξετυλίγοντας τον μίτο της πολιτισμικής ιστορίας στο ναρκοθετημένο πεδίο εκείνης της περιόδου θα ήθελα να θέσω τα παρακάτω ερωτήματα: σε ποιο βαθμό οι καλλιτέχνες, οι λογοτέχνες και οι κριτικοί που έδειξαν ένα ζωηρό ενδιαφέρον για τις εσωτεριστικές ιδέες άντλησαν πολύτιμη ιδεολογική μαγιά από τους παραπάνω χώρους και πως τη χρησιμοποίησαν για τη συγκρότηση των δικών τους λόγων; Μέσω ποιων πολιτισμικών διαδρομών και διαμεσολαβητών συντελέστηκε η μεταφορά αυτή των ιδεών από την εσωτερική-κρυφή στην εξωτερική-δημόσια σφαίρα; Πώς οι λόγοι αυτοί συνυφαίνονται ή διασταυρώνονται με άλλους εγκαθιδρυμένους και συλλογικά θεωρούμενους έγκριτους λόγους; Πιο συγκεκριμένα, μέσα από μια προοπτική ανάδειξης των «εσωτεριστικών» λόγων θα ήθελα να διαφωτίσω τη σχέση που αυτοί μπορεί να αναπτύσσουν με παγιωμένους τεχνοκριτικούς κανόνες. Λαμβάνοντας υπόψη ολόκληρο το φάσμα των ιδεολογικών αυτών θέσεων και δυνατοτήτων προσπαθώ να διερευνήσω το κατά πόσον το αμάλγαμα αυτό του εσωτερισμού όχι μόνο πυροδότησε και υπαγόρευσε συγκεκριμένες εικονογραφικές επιλογές και θεματικές, τόσο στο πεδίο της λογοτεχνικής συγγραφής όσο και σε αυτό της πρακτικής των εικαστικών τεχνών, (αυτό σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης), αλλά πολύ περισσότερο αν μέσα από την

εμπειρία και επαφή των υποκειμένων με τις εσωτεριστικές θεωρίες και πρακτικές διαφαίνεται, με ορίζοντα τη νεωτερική αισθητική, ένας γενικότερος αναστοχασμός στη σχέση με το αντικείμενό τους, δηλαδή μια υπονόμευση των παραδοσιακών, αισθητικών ιδεών που έως τότε το καθόριζαν και το επικύρωναν. Πιο συγκεκριμένα, στη λογοτεχνία θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για άρση της διχοτομίας της συγγραφικής εξουσίας και του κειμένου, για την ποιητολογική προσέγγιση της αυτόματης γραφής, για τη λογοτεχνική αναίρεση των ορίων του χρόνου και του χώρου, ενώ στην ιστορία της τέχνης για την εγκατάλειψη της αναπαραστατικότητας και για τη διάχυση ή άρση των καθιερωμένων ιεραρχήσεων των τεχνών.¹⁸⁸ Οι διεκδικήσεις επαναμάγευσης συνδράμουν στον ανασχηματισμό-ανασύνθεση και επομένως στην ενδεχόμενη απόρριψη αυτών των παραδομένων κανόνων και αισθητικών εννοιών ή συντελούν στη συντήρηση και επισφράγιση τους; Οι διάφορες πρωτεϊκές μορφές της αντικουλτούρας θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μια εν δυνάμει πολιτισμική πηγή αλλαγής, η οποία με πρόσταγμα την καταστροφή ή μεταμόρφωση του επιστημονικού κοσμοειδώλου τροφοδότησε μια σειρά από μορφικές ανανεώσεις στις εικαστικές τέχνες, στη λογοτεχνία, στη μουσική, στον χορό και στο θέατρο.¹⁸⁹

Όπως μου κατέστη σαφές κατά την πορεία της έρευνάς μου όλοι οι υπό εξέταση ζωγράφοι που κατέφυγαν στο παράδειγμα της μουσικής είχαν εμπνευστεί σε μεγάλο βαθμό από τις εσωτεριστικές και θεοσοφικές δοξασίες και αναζητήσεις, διατυπώνοντας και ως εκ τούτου νομιμοποιώντας τις ιδέες τους σε αντιστοιχία προς θεωρίες που διακινούνταν στους χώρους αυτούς. Ασφαλώς, οι προσωπικότητες των ανθρώπων παραμένουν αρκετά πολύπλοκες και σύνθετες για να περιοριστούν κάτω από την επικεφαλίδα του εσωτερισμού ή του θεοσοφισμού, πόσο μάλλον όταν οι ιδέες τους βρίσκονταν σε μια διαρκή αλλαγή, πολλές φορές μάλιστα δεν είναι καν ξεκάθαρες και στους ίδιους. Ο αόριστος χαρακτηρισμός, λοιπόν, ενός καλλιτέχνη ως θεοσοφιστή ή αποκρυφιστή-εσωτεριστή από μόνος του δεν επαρκεί για την κατανόηση, ειδικά όταν αυτός αποτελεί μια προσωπικότητα στην οποία συγκεράζονταν αντινομικές συμπεριφορές, δίβουλες στρατηγικές ή πολλαπλές ταυτότητες αυτοπροσδιορισμού ή

¹⁸⁸ Βλ. κυρίως εδώ: Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik Der Moderne: Die visionäre Ästhetik der Deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Στουτγάρδη: J. B. Metzler, 1989· Priska Pytlik, *Okkultismus und Moderne: ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Πάντερμπορν: Schöningh, 2005· Priska Pytlik, *Spiritismus und ästhetische Moderne - Berlin und München um 1900: Dokumente und Kommentare*, Τύμπιγκεν: Francke, 2006· Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945*, Βερολίνο: Akademie Verlag, 2000.

¹⁸⁹ Πρβλ. Edward A. Tiryakian, *On the Margin of the Visible*, ό.π., σελ. 3.

ετεροπροσδιορισμού. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά, το να είναι κανείς θεοσοφιστής ή ανθρωποσοφιστής δεν αφορά χαρακτηριστικό ενός ενδότερου, κρυμμένου εαυτού, το οποίο θα μπορούσαμε ενδεχομένως να παραλείψουμε, αλλά ένα ουσιώδες γνώρισμα που επεκτείνεται σε όλη την προσωπικότητα και επομένως είναι οργανικά δεμένο με το σύνολο των στρατηγικών λόγων που την καθορίζουν, συνιστά με άλλα λόγια αναπόσπαστο κομμάτι της βιοκοσμοθεωρίας του ατόμου.¹⁹⁰ Είναι προφανές εξάλλου ότι οι ιδεολογικές αντιλήψεις εξωτερικεύονται σε μια σειρά από συμπεριφορές, όπως στο ντύσιμο, ή άλλες πρακτικές της καθημερινότητας, με τις οποίες οι καλλιτέχνες συχνά υπογραμμίζουν την αντι-αστική, αντισυμβιβαστική τους στάση.¹⁹¹

Λαμβάνοντας υπόψη το πλέγμα αυτό της πολιτισμικής κινητικότητας ανθρώπων και ιδεών, αναδεικνύω σε κεντρική θέση στη διατριβή μου, στο έβδομο κεφάλαιο, το θέμα της δικτύωσης του Σκριάμπιν με συμβολιστές καλλιτέχνες ή διανοούμενους και διερευνώ το κατά πόσον ο *Προμηθέας*, με το ριζοσπαστικό του πρόγραμμα συγκερασμού θρησκευτικών, φιλοσοφικών και επιστημονικών πρακτικών, τροφοδότησε μια δημιουργική ανασύνθεση εικόνων και παραστάσεων για την κοινωνία και τον κόσμο. Τέλος, αναφέρομαι στον απόηχο που είχε ο *Προμηθέας* (και το *Μυστήριο* αργότερα) σε μια μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη.

Παράλληλα, στο επίκεντρο των ερευνών μου βρέθηκε, κατά συνέπεια, μια σειρά άρθρων ή διαλέξεων που προβάλλουν το ζήτημα της «σύγκλισης» των τεχνών υπό ένα μυστικιστικό ή φιλοσοφικό-θρησκευτικό πρίσμα. Αυτά είναι τα θεωρητικά γραπτά του Πωλ Σερυζιέ [Paul Sérusier] (1864–1927), το *Η αποστολή της τέχνης* [*La mission de l'art*] (1900, αγγλ. μτφρ. 1910), του Ζαν Ντελβίλ [Jean Delville] (1867–1953) το κεφάλαιο από το *Μελέτες για τις επτά τέχνες* [*Studies in Seven Arts*] (1906) του Άρθουρ Σάιμονς [Arthur Symons] (1865–1945) για τον Φρέντερικ Ουώτς, η διάλεξη, το 1910, του Ρούντολφ Στάινερ [Rudolf Steiner] (1861–1925) για τον Νικόλαο Γύζη, το *Για το Πνευματικό στην τέχνη* [*Über das Geistige in der Kunst*] (1911) του Βασίλι Καντίνσκι [Wassily Kandinsky] (1866–1944), το άρθρο του Λεονίντ Σαμπανέγιεφ [Leonid Leonidowitsch Sabanejew] (1881–1968) για τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, το οποίο

¹⁹⁰ Βλ. για παράδειγμα την κριτική που ασκεί ο Κάρολ Μπλότκαμπ σε εκείνους τους ιστορικούς τέχνης που θεωρούσαν ότι η θεοσοφία ήταν απλώς «μια τροφή για την ψυχή» του Μοντριάν και δεν είχε απολύτως καμιά σχέση με την καλλιτεχνική του εξέλιξη· Carel Blotkamp, “Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction”, στο *The Spiritual in Art*, ό.π., σελ. 89. Αντίστοιχη ήταν η άποψη της Μόνικα Φινκ για τον Σκριάμπιν, όπως είδαμε παραπάνω.

¹⁹¹ Για παράδειγμα να αναφέρουμε εδώ την ενδυμασία του μοναχού του Γκούσταβ Κλιμτ ή τη ρεφορμιστική ενδυμασία που είχε επιβάλει ο Ντίφενμπαχ σε όλη την κοινότητα του.

δημοσιεύτηκε στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη* (1912), το *Δημιουργία στις πλαστικές τέχνες* [*Création dans les Arts Plastiques*] (1913, δημοσίευση 1923) του Φραντίσεκ Κούπκα [František Kupka] (1871–1957) και η διάλεξη του Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ [Vyacheslav Ivanov] (1866-1949) για τον Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις με τίτλο «Το πρόβλημα της σύνθεσης των τεχνών» (1914). Η τελευταία αυτή διάλεξη αποτελεί τη βάση για την ανάπτυξη του 8ου και τελευταίου κεφαλαίου της διατριβής (8. Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ, ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και το ζήτημα της σύνθεσης των τεχνών), στο οποίο πραγματεύομαι το πώς ο συγκερασμός νεοπλατωνικών, βαγκνερικών, μεσσιανικών και εσωτεριστικών δοξασιών σχηματοποιήθηκε στην έννοια της Συνοδικότητας του Ιβάνοφ, και διερευνώ τους τρόπους με τους οποίους ο Ρώσος φιλόσοφος πρόβαλε τις κοσμοθεωρητικές πεποιθήσεις και αισθητικές προσδοκίες του στο ζωγραφικό έργο του Τσουρλιόνις, καθώς και στο μουσικό έργο του Σκριάμπιν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ — «Το σχέδιο». Οι μεταμορφώσεις της σχέσης του χρωματικού και του μουσικού τόνου μέσα από την επισκόπηση των φιλοσοφικών και επιστημονικών θεωριών από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Βέρνερ Χάιζενμπεργκ

νοῦς ὄρηι καὶ νοῦς ἀκούει· τᾶλλα κωφὰ καὶ τυφλά
Επίχαρμος (5ος αι. π.Χ.)¹⁹²

Η μουσική που δεν ζωγραφίζει
κάτι, δεν είναι παρά θόρυβος
Ζαν Ντ'Αλαμπέρ¹⁹³

2.1 Το φως και ο ήχος ως φυσικά και πολιτισμικά φαινόμενα

Η ιδέα της σύγκρισης και αντιπαράθεσης ακουστικών και οπτικών ερεθισμάτων —καθώς αυτά προσλαμβάνονται από τον ανθρώπινο εγκέφαλο μέσω των αντίστοιχων αισθητηριακών υποδοχών του αυτιού και του οφθαλμού, μετασηματιζόμενα εκεί σε ενεργειακά σήματα— δεν συνιστά αυτονόητη, αντανακλαστική ψυχολογική διεργασία αλλά υπονοεί, σε συλλογικό επίπεδο, μια τάση με πολυδιάστατες κοινωνικές-πολιτισμικές προϋποθέσεις. Ως κοινωνική τάση σημαίνει ότι εγγράφεται και καθορίζεται κάθε φορά μέσα σε ένα ιδιαίτερο ιστορικό και πολιτισμικό συγκείμενο. Οι απόρροιές της —είτε αναφερόμαστε στη συναισθησία, τις αντιστοιχίες [correspondances], το Συνολικό Έργο Τέχνης [Gesamtkunstwerk], είτε στη μουσική των σφαιρών— δεν αποτελούν επιστημονικά θέσφατα που δεν επιδέχονται αμφισβήτηση, αλλά πολιτισμικά φαινόμενα και διανοητικές κατασκευές που απαιτούν σε κάθε περίπτωση ιδιαίτερη ερμηνεία μέσα από ένα πλέγμα πολυποίκιλων κοινωνικοοικονομικών, πολιτισμικών, θρησκευτικών συνισταμένων. Συνεπώς, η σχέση στην οποία κανείς υπάγει το φως και τον ήχο δεν μπορεί παρά να υπόκειται σε

¹⁹² Απ. 12, [Plut., de Fort. Al., II, 3, 336B]. Βλ. Eddie Leroy Miller, *A Critical Analysis of the Philosophical Fragments of Epicharmus*, διδακτορική διατριβή, University of Southern California: Λος Άντζελες, Καλιφόρνια, 1965, σελ. 79.

¹⁹³ Jean D'Alembert, "Discours préliminaire de l'Encyclopédie" στο *Œuvres complètes de D'Alembert*, τόμ. 1, Παρίσι: A. Belin, 1821 [1751], σελ. 39.

πολλαπλές καλειδοσκοπικές παραλλαγές, μεταμορφώσεις και σημειολογικές αναδιατάξεις.

Η αντιπαραβολική σχέση στην οποία έχουν υποβληθεί τα οπτικά και ακουστικά ερεθίσματα στο πέρασμα των αιώνων, έχει αποτυπωθεί σε μια πληθώρα θεωρητικών κειμένων, επιστημονικών συγγραμμάτων και καλλιτεχνικών πραγματειών, ιστορικά προϊόντα πολλαπλών συγκερασμών, τα οποία τα τελευταία χρόνια έχουν συναρτηθεί σε ένα σχετικά ομοιογενές ερευνητικό αντικείμενο, που συγκροτήθηκε από επιστημονικές συζητήσεις, οι οποίες εστιάζουν στην κατανόηση των δύο αυτών σφαιρών αισθητηριακής αντίληψης. Οι πηγές, απ' όπου μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για τις εκφάνσεις του φαινομένου, συνίστανται κυρίως σε θεωρητικά κείμενα, φιλοσοφικές, επιστημονικές και άλλες πραγματείες, προσωπικές σημειώσεις, αλληλογραφίες κτλ., που αποτελούν αντικείμενο μελέτης διαφορετικών πειθαρχιών, όπως αυτό της μουσικολογίας, της ιστορίας της τέχνης ή της ιστορίας των επιστημών και της φιλοσοφίας, η κατανόηση των οποίων καθώς και η διερεύνηση των μεθοδολογικών τους εργαλείων προβάλλει απαραίτητη για την αντιμετώπιση των επιμέρους δυσκολιών.¹⁹⁴ Από το *Περί αισθήσεων* του Αριστοτέλη, όπου διασώζεται η πρώτη γραπτή πηγή σχετικά με τη διασταύρωση χρώματος και ήχου, μέχρι και σήμερα η αίσθηση της όρασης και εκείνης της ακοής υπόκεινται σε διασταυρωτές αντιστοιχίσεις. Μπορεί να ακολουθήσει άραγε κανείς τη μεταλλαγή της σχέσης της ζωγραφικής και της μουσικής σαν ένα νήμα που οδηγεί από το παλιό στο καινούργιο και άρα στο επιστημονικά «ορθότερο»; Ένα τέτοιο ερώτημα είναι στην πραγματικότητα ψευδερώτημα και δεν επιδέχεται απάντηση, η οποία να στερείται ενδογενών αντιφάσεων. Αν και τα προβλήματα της σχέσης αυτής που θέτουν οι ερευνητές εδράζονται σε κάποιους κοινούς πυλώνες, τους οποίους θα εξετάσω διεξοδικότερα παρακάτω, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούμε να μιλάμε για μια γνώση αποκτημένη που διανθίζεται, εμπλουτίζεται ή ακόμη εξοβελίζεται ως σφαλερή και αντικαθίσταται από κάποια άλλη ορθολογικότερη. Το μοτίβο που σχηματίζεται απέχει πολύ από εκείνο της γραμμικής εξέλιξης και του προοδευτικού εξορθολογισμού.

Όπως θα δείξω στη συνέχεια, οι καλλιτέχνες, οι τεχνοκριτικοί και οι θεωρητικοί της μουσικής δανείστηκαν στοιχεία από την ορολογία της όμορης τέχνης για να

¹⁹⁴ Για την ανεύρεση των πραγματειών εκείνων που αντιπαραβάλουν το φως με τον ήχο, ή το χρώμα με τον τόνο, έχω χρησιμοποιήσει σε μεγάλο βαθμό τη μελέτη του Roy Osborne, *Books on Colour, 1495–2015: History and Bibliography*, Ράλεϊ, Βόρεια Καρολίνα: 2017 [2015], όπου απαριθμούνται χιλιάδες πραγματείες με θέμα το χρώμα.

περιγράψουν και να αξιολογήσουν την οπτική εμπειρία με μουσικά κριτήρια ή, αντίστοιχα, για να αναφερθούν στις εξωγενείς ποιότητες ενός μουσικού κομματιού. Η αρμονία, ο ρυθμός, η μελωδία, έχουν διεισδύσει σε τέτοιο βαθμό στο τεχνοκριτικό λεξιλόγιο, που σχεδόν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς πλέον μια συνειδητή χρήση των όρων αυτών από τους τεχνοκριτικούς ή να διακρίνει ένα επαναληπτικό μοτίβο που να τεκμηριώνει συγκεκριμένες επιλογές και προτιμήσεις. Εδώ προκύπτει, μια δέσμη ερωτημάτων. Είναι δυνατόν, αν παραβλέψουμε τα «ευφάνταστα» γλωσσικά παιχνίδια αντιστοιχίας μεταξύ των τεχνών, να διακρίνουμε ένα περισσότερο αναλυτικό τρόπο σκέψης, που να οργανώνει τα εμπειρικά δεδομένα σε μια επιστημονική βάση; Μπορεί να αποδειχτεί ότι το χρώμα κυβερνάται και αυτό από μαθηματικούς νόμους που καθορίζουν ποιοι χρωματικοί συνδυασμοί είναι αρμονικοί-σύμφωνοι και ποιοι διάφωνοι, όπως αντίστοιχα προτάθηκε στη μουσική; Κατ' επέκταση είναι δυνατόν να οργανωθούν οι χρωματικοί τόνοι σε ένα σύστημα συνεπές και ορθολογικό, όπως συμβαίνει με τη μουσική, και ποια χρησιμότητα θα είχε ένα τέτοιο εγχείρημα και για ποιον; Η συγγένεια με τη μουσική περιορίζεται στο χρώμα, στο σχέδιο ή και στα δύο; Είναι δυνατόν, στο όνομα μιας «τάξης», να επικληθεί μια μαθηματική αρχή που να καθορίζει ποιες συνηγήσεις και ποιοι χρωματικοί συνδυασμοί είναι αρμονικοί και σύμφωνοι και σε ποιο βαθμό η παραπάνω διεκδίκηση νομιμοποιεί συγκεκριμένες ιδεολογίες και πρακτικές;

Για την απάντηση των παραπάνω ερωτημάτων είναι απαραίτητη η διερεύνηση της σχέσης της ζωγραφικής με τη μουσική σε μια βάση που προσδιορίζεται από τις φυσικές επιστήμες. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με την επεξεργασία και εσωτερίκευση μιας οπτικής εικόνας που γίνεται αντιληπτή από τις αισθήσεις μας μέσα σ' αυτό το ασταθές και μεταβαλλόμενο περιβάλλον, το οποίο αποκαλούμε χώρο, και από την άλλη μεριά με τη σύλληψη και πρόσληψη ανεπαίσθητων μεταβολών στον ατμοσφαιρικό αέρα, που διαδίδονται με τη μορφή ηχητικών κυμάτων. Με τη βαθμονόμηση του χρώματος και του μουσικού τόνου (νότα ή φθόγγο με συγκεκριμένο τονικό ύψος) κατά βάση θίγονται οι ιδιότητες δύο ευρύτερων φυσικών φαινομένων, εκείνων του φωτός και του ήχου.¹⁹⁵ Ενώ για τον ήχο ήταν γνωστό, ήδη από το 1500, ότι μεταδίδεται ως κύμα μέσω του αέρα, ως αποτέλεσμα των παλινδρομικών κινήσεων των σωματιδίων της ύλης, κάτι που είχε ήδη επισημάνει ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι

¹⁹⁵ Rolf G. Kuehni και Andreas Schwarz, *Color ordered: A Survey of Color Order Systems from Antiquity to the Present*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008.

[Leonardo da Vinci] (1452–1519),¹⁹⁶ για το φως πρέπει να παραδεχτούμε ότι η κατάσταση είναι αρκετά πιο περίπλοκη. Στα τέλη του 18ου αιώνα, άρχισε να γίνεται κατανοητό ότι μια ουσιαστική σύγκριση ανάμεσα στα δύο φαινόμενα, του φωτός και του ήχου, προϋπέθετε ότι και τα δύο έχουν κυματική φύση.¹⁹⁷ Οι φυσικοί είχαν ονομάσει το μυστηριώδες μέσο διάδοσης των κυμάτων του φωτός «αιθέρα», το οποίο υπέθεταν ότι ήταν πιο λεπτό και εξευγενισμένο από τον ατμοσφαιρικό αέρα. Η διαπίστωση ότι οι συχνότητες, οι ρυθμοί δηλαδή των ταλαντώσεων ανά δευτερόλεπτο, αποτελούν κοινή βάση και για τα δύο φαινόμενα, κέντρισε το ενδιαφέρον αρκετών ερευνητών από τον 17ο αιώνα και μετά. Το πεδίο συχνοτήτων του ήχου που μπορεί να προσληφθεί από την ανθρώπινη ακοή κυμαίνεται μεταξύ 16-20.000 Hz. Το ορατό φως, από την άλλη πλευρά, έχει εύρος συχνότητας μεταξύ 430–750 τεραχέρτζ (THz). Μια μικρή δόνηση (μικρή συχνότητα) στον ήχο δίνει την αίσθηση μιας χαμηλής νότας, ενώ μια γρήγορη δόνηση, μιας υψηλής νότας. Αντίστοιχα, το βιολετί παράγεται από υψηλές συχνότητες στο τέλος του φάσματος, ενώ το κόκκινο από τις χαμηλές συχνότητες στο άλλο άκρο του φάσματος.

Μέχρι την πρώτη έκδοση της δημοσίευσης των *Οπτικών* του Νεύτωνος, το 1704, ήταν αρκετά διαδεδομένη η θεωρία που αποδίδεται κατ' άλλους στον Αριστοτέλη, και κατ' άλλους στον Θεόφραστο, ότι, δηλαδή, το χρώμα είναι προϊόν διάδρασης του φωτός και του σκότους. Με αφορμή τις έρευνες του Νεύτωνος στα τέλη του 17ου αιώνα διαγράφεται μια αποφασιστική καμπή στις επιστημονικές θεωρίες για το χρώμα. Ο

¹⁹⁶ Ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι είχε παρατηρήσει ότι τα ηχητικά κύματα κινούνται σε κύκλους, όπως ακριβώς εκείνοι που εμφανίζονται πάνω σε μια επιφάνεια νερού, όταν κάποιος πετάξει μια πέτρα. Βλ. Leonardo Da Vinci, *Notebooks*, επιμ. Thereza Wells, πρόλογος Martin Kemp, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008 [1952], σελ. 38.

¹⁹⁷ Ένα κύμα, όπως τεκμαίρεται άμεσα και από τα φυσικά φαινόμενα, δημιουργείται όταν μια πηγή ύλης τεθεί σε παλμική κίνηση, όταν για παράδειγμα κρούεται ένα μουσικό όργανο και προκαλούνται μηχανικές ταλαντώσεις των μορίων του αέρα. Το πεδίο συχνοτήτων της ανθρώπινης ακοής ανέρχεται από 16 έως 20.000 Hz. Κάτω από το σημείο αυτό βρίσκονται οι υπόηχοι, ενώ πάνω οι υπέρηχοι. Οι ταλαντώσεις παράγονται από την παλινδρομική κίνηση σωματιδίων ύλης εντός κάποιου υλικού μέσου (αέρας, υγρό στερεό). Η συχνότητα (αριθμός των ταλαντώσεων ανά δευτερόλεπτο) μετριέται σε Hertz (Hz, κύκλους ανά δευτερόλεπτο). Η ταλάντωση που πραγματοποιείται σε συνάρτηση προς το χρόνο αποκαλείται δόνηση. Διαφορετικά καλείται κύμα. Το μήκος κύματος, η απόσταση δηλαδή μεταξύ δύο διαδοχικών κορυφών ενός κύματος, είναι αντιστρόφως ανάλογο της συχνότητας του ίδιο του κύματος. Όσο μικρότερη η συχνότητα, τόσο μεγαλύτερο το μήκος κύματος. Υπάρχουν, ωστόσο, ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα στα δύο φαινόμενα, του φωτός και του ήχου. Η ταχύτητα του φωτός είναι κατά πολύ μεγαλύτερη από την ταχύτητα του ήχου (κατά προσέγγιση 300.000 χιλιόμετρα ανά δευτερόλεπτο). Μια άλλη σημαντική διαφορά επίσης είναι ότι ανάλογα με τον τύπο διατάραξης του υλικού μέσου, τα ηχητικά κύματα που δημιουργούνται είναι διαμήκη ή εγκάρσια. Στην περίπτωση των διαμηκών κυμάτων το εκτόπισμα του μέσου γίνεται προς την ίδια κατεύθυνση με τη διεύθυνση της ταλάντωσης. Αντίθετα, το φως αποτελείται από εγκάρσια κύματα και διαδίδεται με τη μορφή ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας. Τέλος, όσο πιο πυκνό είναι το μέσο, τόσο πιο γρήγορη είναι η ταχύτητα του ήχου. Το αντίθετο ισχύει για το φως. Βλ. Leon Gunther, *The Physics of Music and Color*, Νέα Υόρκη κ.α.: Springer, 2012.

Νεύτων, ωστόσο, θεωρούσε ότι το φως διαδιδόταν με τη μορφή μικρών σωματιδίων, άποψη που δεν συμεριζόταν ο Ολλανδός μαθηματικός και αστρονόμος Κρίστιαν Χόιχενς [Christiaan Huygens] (1629–1695). Αργότερα, η κβαντομηχανική ερμήνευσε το κύμα του φωτός υπό τη μορφή της δυαδικότητας κύμα-σωματίδιο αποκαθιστώντας τόσο το όνομα του Χόιχενς όσο και του Νεύτωνος.

Κατά τον 19ο αιώνα οι πρώτες αναφορές που γίνονται γύρω από τη συσχέτιση χρώματος και ήχου εκβάλλουν από επιστημονικά εγχειρίδια αφιερωμένα στο χρώμα.¹⁹⁸ Οι θεωρίες αυτές δεν αλληλοεξουδετερώνονται αλλά συμπληρώνουν η μία την άλλη και πολλές φορές, αν και παραμένουν απηρχαιωμένες ή λανθασμένες, εντούτοις συνεχίζουν να εμφανίζονται στη δημόσια σφαίρα μέσα από ένα πρίσμα επικαιροποίησης και επιστημονικής ορθότητας. Την περίοδο από το 1890 έως το 1930 τα επιστημονικά βιβλία που συζητούν το φαινόμενο της συναισθησίας και της «χρωματομουσικής» πολλαπλασιάστηκαν και διαχύθηκαν σε ένα μεγαλύτερο κοινό κυρίως μέσα από μαζικά θεάματα που περιλάμβαναν έγχρωμους φωτισμούς.¹⁹⁹ Θα πρέπει να σημειωθεί πως στον συντριπτικό τους αριθμό οι συγκρίσεις που επιχειρούνται ανάμεσα στην οπτική και την ακουστική εμπειρία αφορούν τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική και σχεδόν ποτέ τη γλυπτική.

Σε γενικές γραμμές, για το πεδίο της έρευνάς μας δύο σημαντικά θεωρητικά ρεύματα συναρμολογούνται και διασταυρώνονται, αν και αυτά σπάνια εξετάζονται κριτικά από κοινού: το πρώτο αφορά στην πυθαγόρεια θεωρία για τη μουσική και τους αριθμούς γενικότερα, ενώ το δεύτερο αφορά στην αντίληψη του χρώματος και του ήχου ως κύματα. Είναι αξιοσημείωτο ότι εμπεριστατωμένες μελέτες, όπως εκείνη του Πήτερ Βέργκο, κατανέμουν τα δύο αυτά ρεύματα σε δύο στεγανοποιημένα ιστορικά πλαίσια, από την αρχαιότητα μέχρι τον 19ο και από τα μέσα του 19ου μέχρι τα μέσα του 20ού. Ως εκ τούτου, διαφαίνεται μια αδυναμία διαχείρισης του υλικού και μια αμηχανία σε ό,τι αφορά την αλληλοδιαπλοκή των δύο αυτών ρευμάτων.²⁰⁰ Όπως θα υποστηρίξω

¹⁹⁸ Αρκετές φορές συναντά κανείς στην επιστημονική βιβλιογραφία προσπάθειες συνέχισης αυτής της παράδοσης, μασκαρεμένες πίσω από την ιστορική έρευνα που τα άρθρα αυτά επικαλούνται πως ερευνούν, βλ. για παράδειγμα Alan Wells, “Music and Visual Colour: A proposed Correlation”, *Leonardo* τόμ. 13, τχ. 2, 1980: 101–107, όπου μια σύντομη επισκόπηση της ιστορία του συσχετισμού του χρωματικού και του μουσικού τόνου· επίσης, Brigitte Burgmer, “Chromatic Notation of Music: Transforming Bach and Webern into Color and Light”, *Leonardo Music Journal*, τόμ. 5, 1995: 5–10.

¹⁹⁹ Για την απόδοση και χρήση του όρου «χρωματομουσικός-η-ο, βλ. παρακάτω.

²⁰⁰ Από τα δύο αυτά βιβλία του Πήτερ Βέργκο, το πρώτο, το *That Divine Order*, καλύπτει τις απαρχές της ανθρώπινης ιστορίας, από την τέχνη των σπηλαίων, την κινέζικη τέχνη μέχρι τον 18ο αιώνα ενώ στο δεύτερο μέρος, *The Music of Painting*, ο συγγραφέας εξετάζει την περίοδο του μοντερνισμού, από το 1870 περίπου έως το 1960. Το πρώτο μέρος δίνει έμφαση στην πυθαγόρεια θεωρία των αριθμών, στις αντιλήψεις για ευφωνία και συμφωνία στον Αριστοτέλη και στον Πλάτωνα, καθώς και στον ρόλο της

παρακάτω, οι πυθαγόρειες αριθμητικές θεωρίες ήκμαζαν σε κύκλους συμβολιστών-θεοσοφιστών το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και παρωχημένες επιστημονικές θεωρίες, οι οποίες στο παρελθόν είχαν αποκρουστεί ως αναληθείς, αναβίωσαν και διαχύθηκαν στη δημόσια σφαίρα μέσα από το ιδεολογικό όχημα της πυθαγόρειας αριθμοσοφίας. Η ανανέωση του δόγματος της «κρυφής γνώσης» γινόταν συχνά, κατά τρόπο παράδοξο, μέσα από την επαληθευσιμότητα επίκαιρων επιστημονικών θεωριών που διατυπώνονταν από επιφανείς επιστήμονες, πολλοί εξ' αυτών μέλη τεκτονικών ή θεοσοφικών στοών. Ωστόσο, η πεταμένη αυτή στα σκουπίδια επιστημονική γνώση, για να θυμηθούμε τον Αντόρνο, αναστήθηκε από το χρονοντούλαπο της ιστορίας συχνά επικαιροποιημένη ή καμουφλαρισμένη, ανάλογα με τις ιδεολογικές προθέσεις, και με την υποτιθέμενη εγκυρότητα των σύγχρονων επιστημονικών θεωριών. Ο Κανγκιλέμ είχε τονίσει τον ισχυρό αυτόν δεσμό ανάμεσα στην επιστήμη και την ιδεολογία, υποστηρίζοντας ότι η επιστήμη προσδιορίζεται από τη σχέση της με την ιδεολογία και δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς αυτήν.²⁰¹ Μία επιστημολογική προσέγγιση τέτοιου τύπου προωθεί την κριτική αναδρομική ιστορική ματιά, αναδεικνύοντας τον διαλεκτικό συσχετισμό ανάμεσα στην παρωχημένη και την επικυρωμένη γνώση.²⁰² Το πώς, λοιπόν, η «πυθαγόρεια μουσική θεωρία» μεταμορφώνεται μέσα σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα και με ποιους τρόπους υπεισέρχεται στη συζήτηση για τις δονήσεις και την οπτικοποίηση των ηχητικών κυμάτων κατά τον 19ο αιώνα θα με απασχολήσει εντατικά στα επόμενα κεφάλαια. Πρώτα, όμως, θα ήθελα να επιστήσω την προσοχή στα πολλαπλά ερωτήματα, και ως εκ τούτου προβλήματα, που προβάλλουν μέσα από την εκτεταμένη χρήση της μουσικοτεχνικής ορολογίας στη ζωγραφική και τανάπαλιν, με άλλα λόγια να επισημάνω τις δυσκολίες που προκύπτουν για τον ιστορικό κατά την ενασχόλησή του με το ζήτημα της λογοθετικής κατασκευής της «μουσικότητας» των εικαστικών έργων στο πολιτισμικό χάρτη του 19ου αιώνα.

μουσικής σε μια πλειάδα αναγεννησιακών και μεταγενέστερων λογίων και φιλοσόφων. Στο δεύτερο εξετάζονται κυρίως ζητήματα πρόσληψης της «μουσικότητας» της ζωγραφικής, το «Gesamtkunstwerk», και η χρωματομουσική, ενώ απουσιάζει εμφανώς οποιαδήποτε μνεία στον Πυθαγόρα.

²⁰¹ Pierre Macherey, *De Canguilhem à Foucault, la force des normes*, Παρίσι: La Fabrique-Éditions, 2009 [Από τον Κανγκιλέμ στον Φουκώ: *Η Δύναμη των Κανόνων*, μτφρ. Τάσος Μπετζέλος, Αθήνα: Πλέθρον, 2010], κεφ. «Ο Κανγκιλέμ και η έννοια της επιστημονικής ιδεολογίας», σελ. 197–232.

²⁰² Thomas Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, επιμέλεια Β. Κάλφας, μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος, Β. Κάλφας, Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1997.

2.2 Ακουστικοί συνειρμοί στις εικαστικές τέχνες κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα: προσλήψεις της «μουσικότητας» και στρατηγικές οικειοποίησής της

Για δεκατέσσερα χρόνια ερευνούσα στις Άλπεις τις συγχορδίες μιας αλπικής συμφωνίας συντεθειμένης από ήχους και χρώματα, η οποία θα συνένωνε τις διάφορες αρμονίες των ψηλών αυτών βουνών [...] Η τέχνη μας είναι αποσπασματική· αποκαλύπτει μερικά ωραία πράγματα με λεπτομέρειες αλλά ποτέ την συνολική εικόνα εκείνης της ζωντανής, αρμονικής ομορφιάς που ζωογονεί τη φύση. Γι' αυτό το λόγο σκέφτηκα να συνθέσω ένα έργο μεγαλειώδους κλίμακας, στο οποίο μέσω της σύνθεσης θα συλλάβω στο σύνολό του το αίσθημα της αλπικής συμφωνίας.²⁰³

Με τα παραπάνω λόγια ο ζωγράφος Τζιοβάνι Σεγκαντίνι [Giovanni Segantini] (1858–1899) γνωστοποίησε την πρόθεσή του να κατασκευάσει ένα κυκλικό οικοδόμημα, το οποίο θα αποτελούσε μέρος του ελβετικού περιπτέρου στη Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι το 1900. Το κτήριο αυτό θα φιλοξενούσε ένα από τα μεγαλύτερα έργα του ζωγράφου, ένα πανόραμα του Ενγκαντέν, γύρω στα 200 μέτρα. Υπερβαίνοντας τα όρια της ζωγραφικής ο Σεγκαντίνι στόχευε να διεγείρει όχι μόνο την όραση αλλά και τις υπόλοιπες αισθήσεις.

Λίγα χρόνια αργότερα, σε μια επιστολή του Ιταλού συμβολιστή ζωγράφου Βιττόρε Γκρουμπισί ντε Ντραγκόν [Vittore Grubicy de Dragon] (1851-1920), φίλου και πάτρωνα του Σεγκαντίνι, στον ζωγράφο Μπενβενούτο Μπενβενούτι [Benvenuto Benvenuti] (1881–1959), θα βρούμε την εξής δήλωση:

[...] τα χρώματα τα σχήματα ενός τοπίου εύκολα μετατρέπονται σε μουσικές αξίες, εναρμονίζονται τώρα με απλά μελωδικά κύματα [...] περιπλέκονται σε πλούσιες αρμονικές συγχορδίες μιας σφιχτής πολυφωνίας, τόσο λεπτομερούς ώστε να μεταδίδει την εντύπωση της ακρόασης συγκεκριμένων οργάνων [...].²⁰⁴

²⁰³ Τζοβάνι Σεγκαντίνι προς τον Ιταλό τεχνοκρίτικο και συγγραφέα Βιτόριο Πίκα [Vittorio Pica], 4 Νοεμβρίου 1897. Παρατίθεται στο Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π, σελ. 131 κ.ε. Ο Βέργκο εντοπίζει ένα αντίστοιχο παράδειγμα του πανοράματος στην *Έκτη Συμφωνία* του Μάλερ, στην οποία ο συνθέτης για να ανακαλέσει την εικόνα των Άλπεων χρησιμοποίησε στο έργο κουδούνια αγελάδων.

²⁰⁴ Επιστολή του Γκρουμπισί ντε Ντραγκόν στον Μπενβενούτο Μπενβενούτι, Φεβρουάριος/Μάρτιος 1910, παρατίθεται στο Sergio Rebona, *Vittore Grubicy De Dragon: poeta del divisionismo, 1851-1920*, Cinisello Balsamo, Μιλάνο: Silvana, 2005, σελ. 19. Ο Γκρουμπισί ντε Ντραγκόν έδινε συχνά μουσικούς τίτλους στα έργα του κατά το παράδειγμα του Γουίςλερ.

Το αλπικό τοπίο μετατρέπεται, επομένως, σε ένα χώρο ώσμωσης χρωμάτων και ήχων, αρμονικών γραμμών και μουσικών οργάνων, με λίγα λόγια σε σκηνικό μιας πολυαισθητηριακής εμπειρίας. Ο Σεγκαντίνι σκόπευε μάλιστα να αξιοποιήσει τεχνολογικά μέσα για την υλοποίηση της *Αλπικής Συμφωνίας*: αγωγοί αερισμού θα μετέδιδαν όζον στον εκθεσιακό χώρο, οσμές από δασότοπους και λιβάδια, ενώ ήχοι από καταρράχτες και κουδούνια αγελάδων θα συνόδευαν την δραματική αλλαγή έγχρωμων φώτων πάνω στην πελώρια τοιχογραφία.²⁰⁵

Υπέρμαχος της χάραξης ενός εθνικού Ελβετικού κανόνα ζωγραφικής ο συμβολιστής Αλμπέρ Τρακσέλ [Albert Trachsel] (1863–1929) είχε επίσης συνδέσει την επίκληση της εσωτερικής μουσικής με τον εσωτερικό ρυθμό του Αλπικού τοπίου: «ο ζωγράφος και ο γλύπτης θα εκφράσουν κινήσεις, συμπεριφορές, εξωτερικούς ρυθμούς· ο ποιητής, ο πεζογράφος, ο δραματουργός ή ο μουσικός θα εκφράσουν τις κινήσεις, τις συμπεριφορές, τους ρυθμούς της ψυχής, ή των εσωτερικών ρυθμών».²⁰⁶ Οι κυματιστές και απότομες, τεθλασμένες γραμμές που ρυθμοκοπούν πολλά από τα πρώιμα έργα του Τρακσέλ συμβολίζουν σύμφωνα με τον ίδιο την κίνηση της πνευματικής ενέργειας και αποκαλούνται «ηχογραμμές».²⁰⁷

Όπως σωστά παρατηρεί ο Βέρνερ Χάφτμαν η μεταμόρφωση μιας ακουστικής εντύπωσης σε έναν «οπτικό ήχο» βρίσκεται σε άμεση αλληλεξάρτηση με τις γενικότερες αναζητήσεις μιας εποχής, οι οποίες έθεταν ως σκοπό να αφήσουν να διεισδύσουν οι εντυπώσεις από τον κόσμο της ακοής [Hörwelt] στον κόσμο της παράστασης [Schauwelt].²⁰⁸ Σε πίνακες Ολλανδικής ζωγραφικής συναντάμε συχνά τέτοιους μηχανισμούς σκηνοθεσίας, κυρίως μέσω της προσεκτικής αξιοποίησης μουσικών οργάνων και εκφραστικών χειρονομιών.²⁰⁹ Το ερώτημα που θα έπρεπε να

²⁰⁵ Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 132.

²⁰⁶ Albert Trachsel, *Quelques mots sur l'art en Suisse*, Λωζάνη Couchoud, 1890, σελ. 78–79. Παρατίθεται στο Alain Clavien, *Les Helvétistes, Intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Λωζάνη: Société d'histoire de la Suisse romande & Editions d'en bas, 1993, σελ. 26–27. Το 1901 ο Τρακσέλ επέστρεψε στη Γενεύη και αφοσιώθηκε στη ζωγραφική. Στα σημαντικότερα έργα της περιόδου ανάμεσα στο 1904 και 1905 ανήκει η σειρά *Ονειρικά τοπία* [Paysages de rêve].

²⁰⁷ Valentina Anker, *Der Schweizer Symbolismus*, ό.π., σελ. 179.

²⁰⁸ Werner Haftmann, “Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts”, ό.π., σελ. 11. Βλ. επίσης, Peter Rautmann, “Über die Musikalität von Bildern und die Bildlichkeit von Musik. Von Philipp Otto Runge bis John Cage”, στο *Wie Bilder klingen*, επιμ. Monika Fink και Lukas Christensen, τόμος πρακτικών από το συμπόσιο *Musik nach Bildern*, Βιέννη: LIT, 2011, σελ. 277–293.

²⁰⁹ Στη παρούσα μελέτη παρέλειψα οποιαδήποτε αναφορά σε πίνακες του 19ου και 20ού αιώνα που απεικονίζουν μουσικούς, μουσικά όργανα, τραγουδιστές, συνθέτες, σκηνές από όπερες, ιδιαίτερα εκείνες του Βάγκνερ. Το πεδίο αυτό της μουσικής εικονογραφίας, πέρα του ότι θεωρώ πως έχει εξεταστεί από τους ερευνητές ενδελεχώς, απομακρύνεται ξεκάθαρα από τους στόχους και τα ερωτήματα που έθεσα παραπάνω. Η απεικόνιση αρχαίων οργάνων, μουσικών σκηνών από την κοινωνική ζωή αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτισμικής ζωής και έχει επανειλημμένως αποτυπωθεί στις εικαστικές τέχνες από το μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας – αρκεί να αναφερθούμε στα έργα του Τισιανού [Tiziano

μας απασχολήσει είναι το *γιατί* στα τέλη του 19ου αιώνα πληθαίνουν στο πεδίο της τεχνοκριτικής οι λόγοι περί «μουσικότητας», ακόμη και αν δεν υπάρχει μια τέτοια πρόθεση από την πλευρά του δημιουργού; Μήπως έχουμε ένα σύμπτωμα ελλιπούς εκπαίδευσης των τεχνοκριτών, οι οποίοι δεν είναι σε θέση να περιγράψουν με καθαρά τεχνικούς όρους τα χρώματα και τις σχέσεις αυτών; Με ποιους τρόπους η «μουσικότητα» ή η μουσικοτεχνική γλώσσα χρησίμευσε και ως ένα μέσον επιχειρηματολογίας;

Ας στραφούμε αρχικά στο γλωσσικό-σημασιολογικό επίπεδο της σχέσης αυτής. Μεθοδολογικά το πρόβλημα είναι ορατό αν αναλογιστούμε την έλλειψη ενός κοινού λεξιλογίου για το χρώμα, τον ήχο, καθώς και για τις επιμέρους διαιρέσεις τους, τη χροιά του χρώματος και την ποιότητα του ήχου, και συνεπακόλουθα τη δυσκολία αναγωγής τους σε ένα ενοποιητικό-οργανωτικό πλαίσιο που να ικανοποιεί τις περισσότερες επιστημονικές τοποθετήσεις, καθώς και την υπερτροφική ασάφεια κοινών αποδεκτών όρων γύρω από τα ζητήματα της ένωσης, διασταύρωσης, σύνθεσης των τεχνών. Λεξιλογικά δάνεια έχουν εμφολωρήσει από το ένα πεδίο στο άλλο σε τέτοιο βαθμό ώστε έχουν καταστεί κοινός τόπος οι αναφορές στη «χρωματικότητα» ενός ορχηστρικού έργου, στη «μελωδικότητα» μιας όμορφα σχεδιασμένης γραμμής, στη «ρυθμικότητα» μιας αρχιτεκτονικής σύνθεσης κτλ.

Η μουσικοτεχνική γλώσσα δεν χρησιμοποιείται από τους τεχνοκριτικούς πάντα με τον ίδιο τρόπο ενώ συχνά η στρατηγική επιλογή της προϋποθέτει μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση στην εννοιολόγηση της μουσικότητας. Ας δούμε τα εξής παραδείγματα: Ο Τέοντορ Κλέμενς σε ένα άρθρο του επαινεί τον ζωγράφο Λούντβιχ φον Χόφμαν [Ludwig von Hofmann] (1861–1945) ως τον μουσικότερο ζωγράφο της

Vecellio] (1488/90–1576), του Τζορτζόνε [Giorgio Barbarelli da Castelfranco] (1478-1510), του Βερμέερ [Johannes Vermeer] (1632-1675), στα *fêtes galantes* και *fêtes champêtres* του Βατώ [Jean-Antoine Watteau] (1684-1721), του Μπέκλιν [Arnold Böcklin] (1827-1901), στις σκηνές από βαλκονικές όπερες του Φαντέν-Λατούρ [Henri Fantin-Latour] (1836-1904) και πολλών άλλων. Μια σειρά από μονογραφίες έχουν αφιερωθεί στα παραπάνω ερωτήματα: ο Lawrence Haward (1878-1957), πρώτος διευθυντής της Manchester City Art Gallery επικεντρώνεται στο βιβλίο του *Music in Painting* (Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Pitman Publishing Corporation, 1948) στις απεικονίσεις μουσικών οργάνων ή μουσικών σε πίνακες από την Αναγέννηση μέχρι τον Πικάσο. Για το πώς οι εικαστικές τέχνες αποτελούν αστείρευτη πηγή για τον ιστορικό της μουσικής, βλ. Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, Λονδίνο: Faber & Faber, 1967· Alan Rich, *Music, Mirror of the Arts*, Λονδίνο: Pitman Publishing, 1970· αξίζει να αναφέρουμε επίσης το περιοδικό *Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography*, του οποίου οι σελίδες είναι αφιερωμένες στη μελέτη της μουσικής εικονογραφίας και στις πολύμορφες σχέσεις μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της μουσικής. Καθιερωμένο από το 1984 και υπό την αιγίδα του Répertoire International d'Iconographie Musicale έχει αποτελέσει σημαντικό κόμβο συμβολής ιδεών ανάμεσα στον χώρο της ιστορίας της τέχνης και εκείνον της μουσικολογίας, της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής ιστορίας. Εμφυχωτική και κινητήρια δύναμη του σημαντικού αυτού εκδοτικού ορυχείου υπήρξε ο δραστήριος μουσικολόγος Τίλμαν Ζέεμπας [Tilman Seebass] (γ. το 1939), ο οποίος είχε την επίβλεψη για σχεδόν τρεις δεκαετίες.

εποχής του, κυρίως λόγω της «μελωδίας» των έργων του. Σημειώνει, λοιπόν, ο αρθρογράφος: «θα μπορούσε κανείς να πει ότι είναι περισσότερο μουσικός παρά ζωγράφος», ότι «είναι ο Σοπέν της ζωγραφικής».²¹⁰ Ο φίλος του Μουνχ [Edvard Munch] (1863-1944), επίσης Νορβηγός ζωγράφος, Κρίστιαν Κρόγκ [Christian Krohg] (1852–1925), γράφει το 1891 σχετικά με τον πίνακα *Ζήλια* [Sjalusi, 1895] του φίλου του: «Η τελευταία λέξη της μόδας [σύνθημα] σήμερα λέγεται ‘ήχος’ στο χρώμα. Έχει ακούσει ποτέ κανείς έναν παρόμοιο ήχο στα χρώματα; – ίσως να πρόκειται περισσότερο για μουσική παρά για ζωγραφική».²¹¹ Τέλος, ο χαράκτης Μωρίς Μπω [Maurice Baud] (1866-1915) επικαλείται αναφερόμενος στον γλύπτη Ροντό [Rodo v. Niederhäusern], φίλο του Σκριάμπιν στην Ελβετία, μια πιο περίεργη μεταφορά, η οποία προϋποθέτει ασφαλώς κάποιες βασικές γνώσεις μουσικής αρμονίας από τον αναγνώστη. Παρατηρεί, λοιπόν, ότι ο Ροντό «[είναι] ένας μεγάλος μουσικός, ένας «μαγευτικός ενορχηστρωτής [...]. Είναι θαυμάσιο να παρακολουθεί κανείς τις μετατροπές του [...] έρχονται και φεύγουν, στρέφονται και διασταυρώνονται· πνέουν σαν ένας Μπίζε ή μια καταιγίδα γύρω από τα μαρμάρινα έργα του».²¹²

Στα τρία παραπάνω παραδείγματα έχουμε τρεις διαφορετικές οικειοποιήσεις και εφαρμογές μουσικοτεχνικού λόγου, οι οποίες υπογραμμίζουν και τις διαφορετικές ιεραρχήσεις των αισθητικών κριτηρίων. Στην πρώτη περίπτωση μπορούμε να διακρίνουμε μια σημαντική τάση πίσω από την αναλογική σκέψη του Κλέμενς: ο αρθρογράφος, δηλαδή, δεν ασχολείται καθόλου με το χρώμα, αλλά συνδέει ανεμπόδιστα τη μουσική με τη μελωδικότητα των γραμμών του ζωγράφου, τη ρυθμικότητα των μορφών και την κινησιολογία, ενώ η συσχέτισή του Χόφμαν με τον Πυβί ντε Σαβάν [Pierre Puvis de Chavannes] (1824-1898) και τον Σοπέν (του οποίου τα *Νυχτερινά*, επί παραδείγματι, διακρίνονται για τις πολύπλοκες και περίτεχνες

²¹⁰ Theodor Clemens, “Ein Musiker der Malerei”, στο *Arena: Oktav-Ausgabe von Über Land und Meer*, τόμ. 30, τχ. 6, 1913/1914: 809-814· για τις ρεφορμιστικές τάσεις στο έργο του Χόφμαν βλ. τον κατάλογο έκθεσης *Ludwig von Hofmann: Arkadische Utopien in der Moderne*, επιμ. Annette Wagner και Klaus Wolbert, 18 Δεκεμβρίου 2005 – 19 Ιουνίου 2006, Ντάρμστατ: Institut Mathildenhöhe, 2005· ιδιαίτερα για τις απεικονίσεις ρυθμικών μορφών και χρορευτικών τεχνικών στο έργο του, στον απόηχο της επαφής του ζωγράφου με τις καινοτομίες του Ζακ-Νταλκρόζ [Émile Jaques-Dalcroze] (1865-1950), της Μέρι Γουίγκμαν [Mary Wigman] (1886-1973) και της Γκρετ Παλούκα [Gret Palucca] (1902-1993), βλ. Verena Senti-Schmidlin, “Die Seele kann sich nur tänzerisch äussern,” στο *Ludwig von Hofmann: Arkadische Utopien*, ό.π., σελ. 80-87.

²¹¹ Παρατίθεται από τον Werner Haftmann, “Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts”, ό.π., σελ. 11.

²¹² Υπογράμμιση δική μου. Βλ. Daniel Baud-Bovy, *Rodo von Niederhäusern*, Ζυρίχη: Beer & Company, 1918, σελ. 73. Ο Μπιζ [Bise] είναι ένας κρύος, ξηρός βόρειος άνεμος που φυσά στην περιοχή της Γενεύης.

μελωδίες) ενισχύει αυτήν την κατεύθυνση που επιθυμεί να δώσει ο τεχνοκριτικός.²¹³ Η ταύτιση του Σοπέν με τη γραμμική μελωδικότητα δεν ήταν, ωστόσο, καθολικά αποδεκτή. Ο ιστορικός τέχνης Χανς φον Μπέρλεπς [Hans E. von Berlepsch] έγραφε στο περιοδικό *Die Kunst für Alle*, το 1896/1897 για τον ζωγράφο Άλμπερτ φον Κέλλερ [Albert von Keller] (1844–1920), πως το κολοριστικό πνεύμα των πινάκων του οφειλόταν στη μουσική του Σοπέν και πως ο ίδιος ο καλλιτέχνης είχε εκμυστηρευτεί στον τεχνοκριτικό ότι η μουσική ήταν για εκείνον πάντα ένα ερέθισμα καθώς από την αίσθηση της ακοής προέκυπταν πάντα οπτικές παραστάσεις.²¹⁴

Στην περίπτωση του πίνακα του Μουνχ, ο φίλος του ζωγράφου εκκινεί πιθανώς από παρατηρήσεις του ίδιου του ζωγράφου σχετικά με τη «διαφωνία» των χρωμάτων. Στον διάσημο πίνακά του με τίτλο *Η κραυγή* [Skrik, 1894] ο Έντβαρτ Μουνχ επιχείρησε, τόσο με τη βοήθεια των κυματοειδών γραμμών στο βάθος, όσο και με τα έντονα διάφωνα «ουρλιαχτά», τα κραυγαλέα δηλαδή αντίθετα χρώματα βιολετί και πορτοκαλί, να αποδώσει ορατή τη «διαφωνία» που συνεπάγεται η αλλόκοτη αυτή κραυγή. Άλλωστε, στην οπίσθια όψη του πίνακα ο Μουνχ είχε σημειώσει: «Ακούω την κραυγή μέσα από τη φύση».²¹⁵ Τέλος, ο Μπω παρομοιάζει την αίσθηση της ρυθμικής κίνησης και του χορού που μεταδίδεται από τα γλυπτά του Ροντό με μουσικές μετατροπίες: όπως, δηλαδή, ο συνθέτης χρησιμοποιεί συγκεκριμένες τεχνικές για να περάσει από μια τονικότητα σε μια άλλη, συγγενή ή πιο απομακρυσμένη, έτσι και ο γλύπτης χειρίζεται τις επιφάνειες του μαρμάρου, τα διαφορετικά επίπεδα, τις λεπταίσθητες μεταβάσεις από τη μια επιφάνεια στην άλλη, για να δώσει την αίσθηση της διαρκούς αλλαγής και κίνησης μέσα στον χώρο.²¹⁶

Συχνά, οι ίδιοι οι ζωγράφοι παρέπεμπαν προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση. Ο Γερμανός ζωγράφος Μάρτιν Μπράντενμπουργκ [Martin Brandenburg] (1870–1919), μέλος της Βερολινέζικης σετσεσιονιστικής ομάδας «Η Ένωση των XI» σημειώνει σε σχέση με το έργο του *Η νύφη του ανέμου* [Die Windsbraut, 1899]:

²¹³ Παρακάτω, ο Κλέμενς παραδέχεται ότι στο σχέδιο ο ζωγράφος επιδεικνύει περισσότερη επιτυχία απ' ό,τι στο χρώμα, Theodor Clemens, "Ein Musiker der Malerei", ό.π., σελ. 812.

²¹⁴ Harry Bert και Kuno Schlichtenmaier, *Albert von Keller, 1844 Gais/Schweiz– 1920 München*, κατ. έκθ., 1985, Γκραφενάου: Galerie Schlichtenmaier, 1985, σελ. 7. Ο Άλμπερτ φον Κέλλερ, πέρα από εξαιρετικός πιανίστας, ήταν επίσης μέλος της ιδρυθείσης το 1886 Ψυχολογικής Εταιρείας [Psychologische Gesellschaft] του Μονάχου. Πρβλ. το κεφάλαιο 6.2.3.

²¹⁵ Elizabeth Prelinger, "Music to Our Ears? Munch's *Scream* and Romantic Music Theory", στο *The Arts Entwined*, ό.π., σελ. 209–225.

²¹⁶ Βλ. ενδεικτικά το έργο *Andante* του Ροντό, όπου τα στοιχεία που παρατηρεί ο Μ. Μπω είναι ιδιαίτερα εμφανή. Για απεικόνιση βλ., ό.π., πίν. XIV.

Για μένα κάθε κομμάτι της φύσης είναι ένας κυματισμός από αλληλοπλεκόμενα χρώματα και γραμμές. Το σχέδιο, ο πίνακας, πάνω στον οποίο επιχειρώ να μιμηθώ έναν τέτοιου είδους ρυθμό, οφείλει να επενεργήσει σαν μια μελωδία που γίνεται αισθητή όχι με το αυτί αλλά με το μάτι.²¹⁷

Η χρήση των παραπάνω όρων σε διαφορετικά εννοιολογικά πεδία από εκείνα, μέσα στα οποία αυτοί αρχικά παρήχθησαν, δεν είναι ανεξάρτητη και αποσυνδεδεμένη από ιδεολογικές προθέσεις, αλλά προβάλλεται συνυφασμένη με σημαντικά ιστορικά και κοινωνικά διακυβεύματα. Η επιλογή μιας λέξης, λόγου χάρη, μπορούσε να φορτιστεί με κάποιο εθνικό πρόσημο, όπως στην περίπτωση της χρήσης της λέξης *mélodie* από τον Έκτωρ Μπερλιόζ [Hector Berlioz] (1803-1869) για να δηλώσει ένα σύντομο φωνητικό κομμάτι με ευαίσθητη, λεπτή και πολύπλοκη μουσική μελωδία, ερωτικού ή αισθηματικού χαρακτήρα, σε αντιδιαστολή προς το *Lied*, κύριος εκφραστής του οποίου υπήρξε στη Γερμανία ο Φραντς Σούμπερτ [Franz Peter Schubert] (1797-1828).²¹⁸

Από την άλλη μεριά, η ιδέα ότι η μουσική μπορεί με κάποιον τρόπο να «χρωματιστεί» δεν είναι ασφαλώς νέα.²¹⁹ Ένα από τα τρία γένη της αρχαίας ελληνικής μουσικής ήταν το «χρωματικό», όρος που υποδήλωνε κατιούσα αλλοίωση στη δεύτερη νότα του τετραχόρδου ενός τρόπου.²²⁰ Επίσης, σε μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές μορφές πολυφωνικής μουσικής την περίοδο της Ars Nova, στο μοτέτο, η διανθισμένη μελωδική γραμμή του τενόρου ή της σοπράνο ονομάζεται *color*.²²¹ Στο λήμμα για την

²¹⁷ Martin Brandenburg, *Die Windsbraut*, 1899, λάδι σε καμβά, Bröhan-Museum, Βερολίνο. Για το παράθεμα βλ. Karl Friedrich Moest (επιμ.), *Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts: Enzyklopädie des deutschen Geisteslebens in biographischen Skizzen*, τόμ. I: *Die Bildenden Künstler*, Λειψία/Βερολίνο: Röder, 1898, λ. “Martin Brandenburg”.

²¹⁸ Αυτό συνάδει με μια προσπάθεια δημιουργίας εθνικής μουσικής σχολής στη Γαλλία, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα μετά τον Γαλλοπρωσικό πόλεμο, βλ. Elaine Brody, “Musical Settings of Symbolist Poems”, στο *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, επιμ. Anna Balakian, Βουδαπέστη: Akadémiai Kiadó, 1982, σελ. 483–491. Βλ. επίσης Edward Lockspeiser, “French Song in the 19th Century”, *Musical Quarterly*, τόμ. 26, τχ. 2, Απρίλιος 1940: 192–199· ο Lockspeiser υποστηρίζει ότι ο Καμίγ Σαιν Σανς [Camille Saint-Saëns] (1835–1921) χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο ως μέρος του τίτλου του για τα *Mémoires Persanes* (1870, Op. 26).

²¹⁹ Για μια συζήτηση γύρω από τη χρήση του χρώματος από τους συνθέτες, καθώς και για τη διασταύρωση των αισθητικών εμπειριών βλ. Karl Schawelka, *Quasi una Musica: Untersuchungen zum Ideal des “Musikalischen” in der Malerei ab 1800*, Μόναχο: Mäander, 1993.

²²⁰ Πχ. Λα, Σολ ύφεση, Φα, Μι στον Δώριο τρόπο. Υπάρχουν τρία γένη: το διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο, ονομασίες που παραπέμπουν στον τρόπο διαίρεσης του τετραχόρδου. Στο διατονικό γένος το τετραχόρδο διαιρείται (σε κατιούσα εκδοχή) σε αποστάσεις τόνου-τόνου-ημιτόνιου, στο χρωματικό τριμητονίου-ημιτονίου-ημιτονίου και στο εναρμόνιο δύο τόνων-τέταρτο του τόνου-τέταρτο του τόνου. Βλ. περισσότερα στο *dtv-Atlas der Musik*, τόμ. 1: *Systematischer Teil, Historischer Teil*, Ulrich Michels (επιμ.), Μόναχο: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, σελ. 177. Επίσης, Annemarie Jeanette Neubecker, *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μιρέλλα Σίμωτα-Φιδέτζη, Αθήνα: εκδόσεις Οδυσσέας, 1986 [1977], σελ. 106 κ.ε.

²²¹ Ο.π., σελ. 215.

«χρωματικότητα», τη δεκαετία του 1920, στο περίφημο *Grove's Dictionary of Music and Musicians* η έννοια αυτή αντιπαράκειται υποτιμητικά απέναντι σε ένα κεντρικό-πρωτεύον σύστημα αρμονίας, ενώ συσχετίζεται με μια ιστορική τάση που επιδιώκει τη διαστολή της κλίμακας και του τονικού υλικού με την εκτεταμένη χρήση αλλοιώσεων. Το λήμμα συνεχίζει με το παράδειγμα του Βάγκνερ και περιγράφει πως αυτός εισήγαγε περισσότερη χρωματικότητα στις μελωδίες του, αδιαφορώντας για την παραδοσιακή συστοίχιση μελωδίας και αρμονίας. Όταν το άρθρο φτάνει στη σύγχρονη εποχή, ωστόσο, διαπιστώνεται μια αμηχανία στη συμπερίληψη συνθετών στον παραπάνω κανόνα· η ατονική περίοδος του Σένπεργκ που ακολουθεί μετά τα μελοποιημένα ποιήματα του Στέφαν Γκεόργκε παραμένει ασχολίαστη, ενώ τονίζεται εμφαντικά η επικινδυνότητα να διασαλευτούν εντελώς οι παραδοσιακές αξίες προς χάρη μιας *διανοητικής αφαίρεσης*.²²² Με τον όρο χρωματικότητα ακόμη και σήμερα, άλλωστε, περιγράφονται οι συχνές αρμονικές εναλλαγές και αλλοιώσεις που έχουν την τάση να απομακρύνονται από το τονικό κέντρο σε ένα μουσικό κομμάτι. Στην όπερα, με τον όρο *coloratura* προσδιορίζονται κατά παρόμοιο τρόπο οι δεξιοτεχνικές, ελισσόμενες κινήσεις της φωνής της σοπράνο, που έχουν ένα διακοσμητικό ρόλο πάνω στην κύρια γραμμή της μελωδικής γραμμής. Τέλος, στη συμφωνική μουσική θεωρείται ότι η επιλεκτική και συνδυαστική χρήση ορισμένων οργάνων στην ορχήστρα από τον συνθέτη ή τον μαέστρο προσδίδει «χρώμα» στον χαρακτήρα ή στο ύφος του έργου. Όλα τα παραπάνω παραδείγματα αρκούν για να δείξουμε ότι η χρήση της δάνειας λέξης «χρώμα» στη μουσική μεταδίδει στην τελευταία ένα στοιχείο ευειδούς επίστρωσης, ένα κράμα από περιττά αλλά ενδιαφέροντα σωματίδια, που φαίνονται σαν να επικάθονται ή να υπερτίθενται στο θεωρούμενο σημαντικότερο ή αυθεντικότερο υλικό των γραμμών, οι οποίες συνθέτουν την τεκτονική δομή του κομματιού. Θα λέγαμε δηλαδή ότι το χρώμα στη μουσική έχει αντίστοιχη λειτουργία με το παστό χρώμα πάνω σε έναν καλά προσχεδιασμένο καμβά.

Ασφαλώς, με την τεχνική βελτίωση που συντελέστηκε στα όργανα της ορχήστρας τον 19ο αιώνα τέτοιες χρήσεις της γλώσσας κατέκλυσαν τον τεχνοκριτικό λόγο και συχνά κωδικοποιήθηκαν αναλόγως, συνιστώντας ένα έτοιμο οπλοστάσιο στα χέρια του κριτικού. Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση, λοιπόν, που μια μεγάλη μερίδα τεχνοκριτών το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα χρησιμοποίησαν την έννοια του «χρωματισμού» και του «χρώματος» με τη σημασία που της είχε προσδώσει

²²² Υπογράμμιση δική μου. Βλ. *Groves Dictionary of Music and Musicians*, Νέα Υόρκη: Macmillan, 1927, τόμ. 1: 645-646.

προηγουμένως ο μουσικοκριτικός λόγος. Με αυτόν τον τρόπο ήθελαν να αντιπαραβάλλουν την αίσθηση εκείνη του διακόσμου, της πλήρωσης, και της τονικής ποικιλίας με τις εμπλουτισμένες αρμονίες και τις σύνθετες, συχνά ευφάνταστες συζεύξεις ορχηστρικών οργάνων των σύγχρονων νεορομαντικών συνθετών. Ως χρωματικές συγχορδίες περιγράφονταν συνήθως οι μη τυπικές εκείνες συγχορδίες που δεν εξυπηρετούσαν μια λειτουργική χρήση μέσα στη μουσική αρμονία του κομματιού αλλά είχαν μια δική τους ανεξάρτητη ταυτότητα, όπως επί παραδείγματι η «συγχορδία του Τριστάνου» του Βάγκνερ.

Σταδιακά, από το 1890 και έπειτα, το κοινό ήταν προετοιμασμένο να διακρίνει τη «χρωματικότητα» όχι μόνο στις παρτιτούρες του Ραχμάνινοφ, ιδιαίτερα στα συμφωνικά του ποιήματα, αλλά και στον «συμφωνιστή» Μπέκλιν, του οποίου η ζωγραφική είχε στοιχηθεί με τους δαιδαλώδεις, συμφωνικούς πειραματισμούς των Γερμανών νεορομαντικών συνθετών.²²³ Ο Λούντβιχ Γιούστι [Ludwig Justi] (1876–1957) εκτίμησε, για παράδειγμα, ότι στη δεύτερη εκδοχή της *Βίλας στη Θάλασσα* στην (Schackgalerie) τα «πασσακάλια θερμών και ψυχρών χρωμάτων εκτελούνται με πλήρη σιγουριά στο μέτρο», ή ότι ακολουθώντας έναν άλλο δρόμο από τους ιμπρεσιονιστές, ο Μπέκλιν χρησιμοποιεί ένα «καθαρό και γεμάτο ήχο χρώμα».²²⁴ Ο υπερτροφικός διάκοσμος δεν ήταν ένα χαρακτηριστικό μονάχα του Μπέκλιν και του Μάκαρτ, για να αναφέρουμε δύο κλασικά παραδείγματα. Αντίστοιχα, ο Σένμπεργκ είχε κατηγορηθεί πολλές φορές, όπως και οι περισσότεροι Βιεννέζοι συνθέτες στις αρχές του 20ού αιώνα, ότι «παραχρωματίζουν» τα πολυφωνικά μοτίβα τους με ποικίλους συνδυασμούς οργάνων, σε τέτοιο βαθμό ώστε το κοινό να μην μπορεί να παρακολουθήσει τη μουσική. Ο Αλεξάντερ Τσεμλίνσκι, όταν είδε την παρτιτούρα του συμφωνικού ποιήματος *Πελλέας και Μελισσάνθη* (Op. 5) του Σένμπεργκ, το οποίο έπρεπε να διευθύνει, επισήμανε στον συνθέτη το εξής: «μου είναι πρακτικά αδύνατο να χρωματίσω με τόσες σκιές τόσα διαφορετικά θέματα ταυτόχρονα και το καθένα ανάλογα με τη σημασία που έχει [...]. Ακόμη περισσότερο αφού κάθε θέμα έχει το δικό

²²³ Η προσφώνηση είναι του Adolf Rosenberg, *Geschichte der modernen Kunst*, Λειψία: Grunow, 1887, τόμ. 2, σελ. 195. Το ερώτημα της πρόσληψης του έργου του Μπέκλιν υπό μουσικούς όρους με έχει απασχολήσει, ανάμεσα σε άλλα, στο παρακάτω άρθρο μου. Βλ. Spyros Petritakis, “Arnold Böcklin and music: a case revisited”, στο *Music and Modernism*, ό.π., σελ. 53–80.

²²⁴ Ludwig Justi (επιμ.), *Gemälde und Zeichnungen von Arnold Boecklin ausgestellt zur Feier seines 100. Geburtstages*, κατ. έκθ., Βερολίνο: H. S. Hermann, 1927, σελ. 18–19. Πρβλ. Justi Ludwig, *Im Dienste der Kunst*, Μπρεσλάου: W. G. Korn, 1936, σελ. 121, όπου αναφέρεται στα «πασσακάλια ζεστών και ψυχρών χρωμάτων». Τα πασσακάλια είναι μουσική φόρμα της εποχής μπαρόκ, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι το επαναλαμβανόμενο βάσιμο σε τρίσημο ρυθμό. Το 19ο αιώνα η λέξη σήμαινε το είδος σύνθεσης κατά το οποίο γινόταν χρήση μιας σειράς από παραλλαγές πάνω σε ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο (Οστινάτο).

του ηχώχρωμα, κατασκευασμένο από τους πιο αλλοπρόσαλλους συνδυασμούς οργάνων: χάος!»²²⁵ Βλέπουμε, δηλαδή με αφορμή το παραπάνω σχόλιο, ότι για τον διάσημο Αυστροεβραίο συνθέτη, η χρήση του χρώματος σήμαινε τον προσεκτικό «φωτισμό» κάποιων μοτίβων με τη χρήση συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων από την ορχήστρα.

Στο πεδίο της ζωγραφικής έχει εμφιλοχωρήσει, ως γνωστόν, από τη μουσική ο όρος «χρώμα-ηχώχρωμα» [timbre (αγγλ./γαλλ.), Klangfarbe (γερμ.)].²²⁶ Με τον όρο αυτό περιγράφεται στη μουσική μια από τις βασικές παραμέτρους ενός τόνου-φθόγγου: η ποιότητα, δηλαδή, του ήχου που επιτρέπει σε έναν ακροατή να καταλάβει την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα σε δύο όργανα, για παράδειγμα ενός όμποε και ενός κλαρινέτου, όταν αυτά παίζουν στον ίδιο τόνο.²²⁷ Η απόκλιση στο ηχώχρωμα είναι αυτή δηλαδή που διαφοροποιεί δύο όργανα και, ως γνωστόν, οφείλεται σε πολλούς παράγοντες, από τους οποίους οι πιο σημαντικοί είναι το υλικό κατασκευής του οργάνου, αν αυτό είναι ξύλο ή μέταλλο, οι διάφοροι θόρυβοι που εμπλέκονται στην παραγωγή του ήχου (κυρίως στα πνευστά), και προπάντων η διαφορετική σειρά των φυσικών αρμονικών, που συγκροτούν το φάσμα του μουσικού τόνου.²²⁸ Σε έναν

²²⁵ Αλεξάντερ Τσεμλίνσκι προς Σένμπεργκ, Απρίλιος 1903, στο Horst Weber (επιμ.), *Zemlinsky Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker*, Ντάρμστατ: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, σελ. 42-43. Υπογράμμιση δική μου.

²²⁶ Στη γερμ. γλώσσα το Klangfarbe σημαίνει στην κυριολεξία «ηχώχρωμα». Βλ. Jürgen Maehder, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes – Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Βέρνης, ιδιωτική έκδ. 1976.

²²⁷ Η συζήτηση για το ηχώχρωμα βασίζεται στη θεωρία των αρμονικών. Με τον όρο ηχώχρωμα ή χροιά χαρακτηρίζουμε την ποιότητα του ήχου. Το ηχώχρωμα μας δίνει τη δυνατότητα να ξεχωρίσουμε τα όργανα μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα οι ήχοι που παράγουν τα όργανα είναι σύνθετοι. Το ηχώχρωμα εξαρτάται από τη σύνθεση των παλμικών κινήσεων. Όταν τίθεται σε παλμική κίνηση μια χορδή δεν πάλλεται μόνο σε όλο το μήκος της αλλά και στα επιμέρους τμήματά της, στα δύο μισά της, στα τρία μισά της, τέσσερα τέταρτά της. Κάθε μέρος καθώς πάλλεται, παράγει και αυτό έναν ήχο, ο οποίος όμως είναι ασθενέστερος. Ο ήχος που αναγνωρίζουμε ως ντο ή λα είναι ο ισχυρότερος και αυτός που προέρχεται από την ταλάντωση ολόκληρου του μήκους της χορδής. Οι δευτερεύοντες ήχοι που παράγονται από τα μέρη της χορδής είναι ασθενέστεροι και ονομάζονται αρμονικοί. Δεν παράγουν όλα τα όργανα τον ίδιο αριθμό αρμονικών. Ο καθαρός ήχος που παράγει το φλάουτο, για παράδειγμα, οφείλεται στο ότι ο θεμελιώδης φθόγγος είναι πιο ισχυρός. Επίσης, δεν αναδεικνύουν όλα τα όργανα τους ίδιους αρμονικούς. Το όμποε δίνει τον τόνο στην ορχήστρα λόγω των λιγότερων αρμονικών και του πιο καθαρού ήχου. Η διαμόρφωση του ηχοχρώματος εξαρτάται από πολλούς παράγοντες: τρόπος παραγωγής ήχου, γλωττίδες, επιστόμια, σχήμα ηχογόνου σώματος, υλικό, βερνίκια κλπ. Ο Σένμπεργκ, για παράδειγμα, εισήγαγε αρκετές νέες τεχνικές για να επηρεάσει το ηχώχρωμα. Από την άλλη, στο γαλλικό κόρντο, ο θεμελιώδης φθόγγος είναι αδύναμος ενώ ο δεύτερος αρμονικός αρκετά ισχυρός κ.ο.κ.

²²⁸ Θα σταθούμε σε αυτό το σημείο καθώς αποτελεί πυξίδα για αυτά που θα αναφερθούν στη συνέχεια. Όταν ακούμε έναν φθόγγο, π.χ. τη μεσαία νότα Λα (Λα3), στην πραγματικότητα ακούμε ένα σύνθεμα ήχων από τους οποίους ο θεμέλιος είναι αυτός που αισθανόμαστε ότι υπερισχύει. Πάνω σε αυτόν, όμως, «χτίζονται» μια σειρά από άλλες νότες, σχηματίζοντας τη λεγόμενη αρμονική σειρά. Αυτό συμβαίνει γιατί μια χορδή καθώς τίθεται σε παλμική κίνηση (ή ένας σωλήνας) δεν πάλλεται μόνο ως προς όλο το μήκος της αλλά ταυτόχρονα και στα επιμέρους τμήματά της, στα δύο μισά της, στα τρία τρίτα της κ.ο.κ. Οι ήχοι αυτοί βέβαια είναι ασθενέστεροι και με μεγαλύτερη συχνότητα από τον θεμέλιο, που δίνει και το όνομα στη νότα. Αν κρατήσουμε τους πρώτους επτά αρμονικούς που προκύπτουν από μια τέτοια

ηχογράφο, για παράδειγμα, το ηχόχρωμα ενός μουσικού οργάνου απεικονίζεται ως μια διακριτή κυματομορφή γύρω από μια πιο χαρακτηριστική, κανονική κυματομορφή, που συνιστά τον θεμελιώδη τόνο. Το παραπάνω σχόλιο του Τσεμλίνσκι προς τον Σένμπεργκ, όσον αφορά τον χρωματισμό, αναφερόταν ακριβώς σε αυτές τις ιδιότητες.

Κατά κανόνα, στις χρωματικές πραγματείες, το «timbre» [χρoιά] χρησιμοποιείται για να δηλώσει την μία από τις τρεις ιδιότητες-συναρτήσεις ενός χρώματος, βάση της οποίας προσδιορίζεται η ταυτότητα-ποιότητα ενός χρωματικού τόνου. Από τα μέσα του 19ου αιώνα, ωστόσο, περνά ως αντιδάνειο η λέξη «ηχόχρωμα» [Klangfarbe] από τη μουσική στον τεχνοκριτικό λόγο. Όταν ο Φραντς Χέρμαν Μάισνερ [Franz Hermann Meissner] (1863–1925) σημειώνει ότι οι πίνακες του Γκάμπριελ φον Μαξ μεταδίδουν μια «μουσική διάθεση» [musikalische Stimmung],²²⁹ ή ότι οι χρωματικές επιλογές του Φραντς φον Στουκ [Franz von Stuck] (1863-1928) επενεργούν σαν συγχορδίες, με συγκεκριμένο «ηχόχρωμα» [Klangfarbe] ή μουσική αξία,²³⁰ αναφέρεται στο χρώμα ή στη χρήση του πινέλου και στην εντύπωση που αυτό μεταδίδει στον θεατή. Ο Μάισνερ ήταν στην πραγματικότητα ένας από τους πολλούς Γερμανούς τεχνοκριτικούς ή ιστορικούς τέχνης που στον λόγο τους χρησιμοποίησαν τέτοιους παραλληλισμούς. Αντίστοιχα, ο Βαν Γκογκ, αρκετά χρόνια πριν τον Καντίνσκι, είχε διαισθανθεί και εκμυστηρευτεί στον αδερφό του ότι η ζωγραφική βαίνει προς ένα νέο μονοπάτι, διανθισμένο με περισσότερο χρώμα: «Η ζωγραφική, όπως είναι τώρα, υπόσχεται να γίνει πιο λεπτεπίλεπτη —περισσότερο μουσική και λιγότερο γλυπτική— στην πραγματικότητα υπόσχεται το χρώμα. Εφόσον τηρήσει την υπόσχεση αυτή».²³¹ Εδώ ο Βαν Γκογκ, αν και εμμέσως, αντιπαραθέτει το χρώμα προς τον κανόνα της γλυπτικής, ακρογωνιαίος λίθος της οποίας είναι το σχέδιο. Η διατύπωση του Βαν Γκογκ προϋποθέτει, δηλαδή, ότι το χρώμα είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον κόσμο της μουσικής και άρα η χειραφέτησή του στη ζωγραφική επιφάνεια συνεπάγεται άμεσα την αδελφική συμπόρευση με τη μουσική τέχνη. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να προχωρήσουμε στη διαπίστωση ότι τόσο το χρώμα στη μουσική όσο και στη ζωγραφική είχαν θεωρηθεί ότι αποτελούν μια αναδύουσα δύναμη που κείται

σειρά θα έχουμε μια μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη (δεσπόζουσα). Ο φυσικός Hermann von Helmholtz χρησιμοποίησε τον όρο «Obertöne».

²²⁹ Franz Hermann Meissner, “Gabriel von Max”, *Die Kunst unserer Zeit*, τόμ. 10, τχ. 1, 1899: 11.

²³⁰ Franz Hermann Meissner, *Franz von Stuck*, στη σειρά *Das Künstlerbuch*, τόμ. 3, Βερολίνο και Λειψία: Schuster & Loeffler, 1899.

²³¹ Υπογράμμιση του Βαν Γκογκ. Επιστολή στον Theo van Gogh, 26 Αυγούστου 1888, Αρλ. Βλ. Leo Jansen, Hans Luijten και Nienke Bakker (επιμ.), *Vincent van Gogh: Ever Yours. The Essential Letters*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2014, σελ. 574-575, αρ. επιστολής 669.

αντιστικτικά προς έναν συνδετικό, συνήθως συμμετρικό, οργανωτικό ιστό, είτε αναφερόμαστε στο σχέδιο είτε σε μια οργανωτική αρχή, η οποία κρατά τα επιμέρους στοιχεία σε αναφορική σχέση μεταξύ τους, όπως συμβαίνει με τις αρμονικές σειρές σε ένα μουσικό κομμάτι —από την πρώτη βαθμίδα, στη δεύτερη, στην πέμπτη και πάλι στην πρώτη.

Η «μουσικότητα» ενός πίνακα ή ενός γλυπτού δεν αφορούσε, ωστόσο, πάντα τη χρήση του κατάλληλου χρώματος-ηχοχρώματος. Ο ρυθμός ήταν εξίσου ένας ουσιαστικός παράγοντας αξιολόγησης για το αν ένα έργο επενεργούσε «μουσικά». Ο Ιταλός συμβολιστής ζωγράφος Βιτόρε Γκρουμπισί ντε Ντραγκόν, ο οποίος φιλοτέχνησε αρκετούς πίνακες βασισμένους σε συμφωνίες του Μάλερ και συμφωνικά κομμάτια του Ντεμπυσσύ, περιγράφει τα έργα του χρησιμοποιώντας το ρυθμό και τη μελωδία και όχι το χρώμα [Klangfarbe].²³² Ο Γύζης, που κρέμασε πάνω από το πιάνο την *Εαρινή Συμφωνία* (1886–1888), είχε επίσης μια γραμμική, ρυθμική αντίληψη για τη μουσικότητα, κάτι που έχει επισημανθεί αρκετές φορές από την έρευνα.²³³ Ο Γερμανοϊάπωνας ποιητής Σαντακίτσι Χάρτμαν [Sadakichi Hartmann] (1862–1944), τον οποίο θα ξανασυναντήσουμε παρακάτω σε σχέση με τις χρωματομουσικές θεωρίες και τον μυστικισμό, έγραψε ένα μικρό δοκίμιο, στο οποίο επιχείρησε να ανιχνεύσει έναν κατ' εκείνον ιαπωνικό «μουσικό» νόμο, την «επανάληψη με ελαφρά παραλλαγή», στους πίνακες του Πυβί ντε Σαβάν και του Ντουάιτ Τράιον [Dwight William Tryon] (1849-1925). Ιδιαίτερα στις τοιχογραφίες του ντε Σαβάν, επί παραδείγματι τον *Χειμώνα*, μπορεί κανείς να διακρίνει στη διαίρεση του χώρου, στους επαναλαμβανόμενους παράλληλους, κάθετους άξονες και στην οικονομική διαχείριση του βάθους τον νόμο αυτόν. Αν και τα ζωγραφικά έργα του ντε Σαβάν έχουν έναν χαρακτήρα *largo*, λέει ο Χάρτμαν, εκείνα του Τράιον παραπέμπουν μάλλον σε *adagios* και *andantes*.²³⁴ Αντίστοιχα, ο Πολωνός ζωγράφος αλλά και συνθέτης Βότσιες Βάις

²³² Annie-Paule Quinsac (επιμ.), *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo*, κατ. έκθ., GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino κ.α. Μιλάνο: Skira, 2005, σελ. 92–93· Sergio Rebor, *Vittore Grubicy De Dragon: poeta del divisionismo*, ό.π., σελ. 19.

²³³ *Εαρινή Συμφωνία*, 1886–1888, ελαιογραφία σε ξύλο, 33 x 40 εκ., ΕΠΜΑΣ, Αθήνα. Βλ. για παράδειγμα το σχόλιο του Καλλιγά, ο οποίος είναι και ο κύριος εκφραστής αυτής της κατεύθυνσης: «Ο απλός, στέρεος ρυθμός που χαρακτηρίζει τα έργα του Γύζη στηρίζεται σ' έναν αφανή σκελετό, ο οποίος υπάρχει στους περισσότερους από τους πίνακές του»· επίσης: «Έχει μια συμφωνική δομή που δηλώνεται καθαρά με τις μορφές που κρατούν όργανα. Αλλά αυτά δεν θα έδιναν μόνα τους τη μουσική υφή του πίνακα. Τη μουσικότητα του τη δίνει ο ρυθμός, το συνταίριασμα των διαφόρων “ήχων” θα 'λεγε κανείς». Βλ. Μαρίνος Καλλιγάς, *Νικόλας Γύζης, η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1981, σελ. 72 και σελ. 130. Για τον σχολιασμό της προσέγγισης αυτής του Καλλιγά βλ. παρακάτω το κεφάλαιο 6.2.

²³⁴ Sidney Allan [Sadakichi Hartmann], “Repetition with slight variation”, στο *Camera Work: A Photographic Quarterly*, 1903, τχ.1: 30–34.

[Wojciech Weiss] (1875-1950), φανατικός λάτρης του Σοπέν, ζωγράφισε το έργο του *Σκιάχτρα* με το δικό του τέμπο και τονικότητα, δίνοντας έμφαση στους ξέφρενους ρυθμούς, που βρίσκουν το πάρισό τους στη ρυθμοκόπηση της ζωγραφικής επιφάνειας σε διαγώνιους.²³⁵ Για το έργο του *Σκιάχτρα* (1905) ο ζωγράφος σημείωσε:

Πέρασα μια περίοδο κατά την οποία η μουσικότητα ήταν το κύριο πρόβλημα που με απασχολούσε στη ζωγραφική. Προσπάθησα να ζωγραφίσω τους *Ηλιάνθους* σε τονικότητα μινόρε, σχεδιάζοντας τις γραμμές σε tempo largo. Τα *Σκιάχτρα*, όπου μια αγρότισσα ξεφεύγει σε γρήγορο ρυθμό presto από σκιάχτρα που την κυνηγούν, ανήκει σε αυτήν την κατηγορία πινάκων. Στα περιδινούμενα και ανάκατα κουρέλια της, στις ταραγμένες χειρονομίες, στους γραμμικούς ρυθμούς όλης της σύνθεσης, αντιμετώπισα όλα εκείνα τα μουσικά θέματα που πρέπει να απασχολούν ένα ζωγράφο. Ταξινομώ τους *Μουσικούς* και την *Κηδεία* στην ίδια αυτή κατηγορία έργων.²³⁶

Ο Βάις υπήρξε ίσως ο μοναδικός καλλιτέχνης της ομάδας Młoda Polska που επιχείρησε να εκφράσει με ζωγραφικά μέσα συγκεκριμένες μουσικές ενδείξεις, όπως για παράδειγμα το Σκέρτσο. Ο Τσουρλιόνις θα είχε την ευκαιρία να δει το έργο του Βάις, *Η ακτίνα του δειλινού* (1897–1898) το 1899, κατά τη διάρκεια της έκθεσης της Εταιρείας Zachęta.²³⁷ Στο έργο του, *Η μουσική του δάσους* (1904), ο Τσουρλιόνις συνδέει την αρχική αυτή ιδέα του Βάις, δηλαδή τους κορμούς δέντρων που λειτουργούν και ως χορδές ενός αόρατου χεριού, με την αισθητική του Μπέκλιν. Ενώ πράγματι στο αρχικό σχέδιο για το έργο, ο Τσουρλιόνις είχε την πρόθεση να απεικονίσει τους κορμούς των δέντρων ως χορδές μιας πελώριας άρπας, εμμένοντας στην ρομαντική πεποίθηση της θεοποιημένης φύσης, στο τελικό έργο σε καμβά, αφαιρεί το χέρι και αφήνει το φως του ήλιου, όπως πέφτει κατά το σούρουπο, να λούσει το άνω μέρος των σημύδων με παχιές πινελιές πορτοκαλιού και κίτρινου χρώματος. Με τον τρόπο αυτό προσθέτει μια νέα ερμηνεία στο έργο: οι χορδές της φύσης βρίσκονται σε συντονισμό με την ψυχή.

²³⁵ Elżbieta Charazińska κ.ά (επιμ.), *Symbolism in Polish Painting, 1840-1914*, Ντιτρόιτ: The Detroit Institute of Arts, 1984, σελ. 137.

²³⁶ Aneri Irena Weiss (επιμ.), *Szkicownik Wojciecha Weissa*, Κρακοβία: Wydaw Literackie, 1976, σελ. 74. Παρατίθεται από την Zofia Weiss-Nowina Konopka, “Wojciech Weiss and his Szopen Painting at the Time of fin-de-siècle”, στο *Chopin, Weiss, fin-de-siècle*, κατ. έκθ., επιμ. Zofia Weiss-Nowina Konopka, Κρακοβία: Fundacja Muzeum Wojciecha Weiss, 2010, σελ. 29. Για το έργο *Σκιάχτρα*, βλ. *Symbolism in Polish Painting, 1840-1914*, ό.π., σελ. 137.

²³⁷ Βλ. Maria Gołąb, “Ut pictura musica. Chmielowski – Podkowiński – Weiss. Entre la critique d’art et la praxis picturale” στο *Le symbolisme polonaise*, κατ. έκθ., επιμ. Francis Ribemont/Wojciech Suchocki, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2004–2005, Somogy, Éditions d’art: Παρίσι, Musée des Beaux-Arts, Rennes, 2004, σελ. 238· Alison Smith (επιμ.), *Symbolist Art in Poland, Poland and Britain c. 1900*, κατ. έκθ., Tate Britain, Λονδίνο. Λονδίνο: Tate Publishing 2009.

Η πρόσληψη του Μπέκλιν αποτελεί, λοιπόν, έναν σαφή δείκτη αξιολόγησης του βαθμού που οι μουσικοποιητικές αντιλήψεις είχαν ήδη αρχίσει να διεισδύουν στο πεδίο του τεχνοκριτικού λόγου στα τέλη του 19ου αιώνα. Ιδιαίτερα στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη τα παραδείγματα νέων καλλιτεχνών που επιχειρούν να προσθέσουν μια μουσική διάσταση στη ζωγραφική τους κατά το πρότυπο του Μπέκλιν είναι πάρα πολλά. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, μια μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών, ανάμεσα στους οποίους ο Τσουρλιόνις, ο Κούπκα και ο Καντίνσκι, αρχίζει να στρέφεται στην οικειοποίηση ειδικών μουσικών όρων, όπως εκείνοι της Σονάτας, της Συμφωνίας και της Φούγκας. Με λίγα λόγια, η έμφαση μετατοπίζεται τώρα από το «χρώμα», το «ηχόχρωμα», τη «μελωδική γραμμή» και τον «ρυθμό» του ζωγραφικού πίνακα στη μίμηση συγκεκριμένων τεχνικών σύνθεσης. Ασφαλώς η πρακτική αυτή προϋποθέτει στιβαρές μουσικές σπουδές. Η προτίμηση του ζωγράφου-συνθέτη Τσουρλιόνις, επί παραδείγματι, για ακριβώς προσδιορισμένες μουσικές φόρμες, όπως η «Σονάτα», ή αντιστικτικές τεχνικές, όπως η φούγκα, αντί για τα «Νυχτερινά» και τις «Φαντασίες», με τα οποία καθιερώθηκαν οι νεορομαντικοί ζωγράφοι, προϋποθέτει την εξής ιστορική συνειδητοποίηση: ότι για να εγκαθιδρυθεί μια πιθανή εγγύτητα μεταξύ των ειδικών γνωρισμάτων της μουσικής και των οπτικών φαινομένων, ήταν απαραίτητη μια περισσότερο αυστηρή μουσική γλώσσα και μια δημιουργική λογική που να αναχαιτίζει την ατελείωτη «γραμμή-μελωδία» των νεορομαντικών ζωγράφων και μουσικών αλλά και την άσκοπη περιφορά και χρήση του χρωματικού-μουσικοτεχνικού υλικού. Η κατεύθυνση αυτή θα πρέπει να εκληφθεί ως μια αντίδραση στη βαγκνερική αισθητική, η οποία είχε κατακλύσει τους κύκλους των συμβολιστών ζωγράφων και μουσικών. Στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα αρκετοί ήταν οι συνθέτες εκείνοι που φιλοδοξούσαν να ενσωματώσουν μια πολυφωνική σκέψη στη μουσική τους, που να ακυρώνει τη βαγκνερική αισθητική. Προς την κατεύθυνση αυτή κινήθηκαν οι Μαξ Ρέγκερ [Max Reger] (1873–1916) κι αργότερα ο Ιγκόρ Στραβίνσκι [Igor Stravinsky] (1882–1971). Ο Στραβίνσκι θα παρατηρήσει ότι «οι αλκυονίδες μέρες του βαγκνερισμού ανήκουν πια στο παρελθόν» και πως η μουσική απελευθερώθηκε τελικά από τη «νοθευμένη θρησκευτικότητα» του βαγκνερικού ιδεώδους.²³⁸ Αφομοιώνοντας μουσικά στοιχεία από τη μουσική του 18ου αιώνα, ο Κούπκα και ο Πάουλ Κλέε ήταν ανάμεσα στους πρώτους στην ιστορία της τέχνης που εγκατέλειψαν το αισθητικό άρμα του Μπέκλιν, το οποίο ήταν άμεσα προσαρτημένο στη μουσική του Βάγκνερ. Όπως

²³⁸ Igor Stravinsky, *Musical Poetics in the form of six lessons*, μτφρ. Arthur Knodel και Ingolf Dahl, Κέμπριτζ: Harvard University Press, 1947, σελ. 59.

έχει σημειώσει ο Πίτερ Βέργκο, έχει καθιερωθεί από ιστορικούς τέχνης η περιγραφή της δεκαετίας του 1920 ως μια στροφή στην τάξη. Εντούτοις, συνεχίζει, είναι εντυπωσιακό να βρίσκει κανείς, ακόμη και πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αρκετούς συνθέτες, συμπεριλαμβανομένου του Τσουρλιόνις, οι οποίοι αναζητούσαν την έμπνευσή τους στους αυστηρούς νόμους της αντίστιξης.²³⁹ Σε αντιδιαστολή προς τη ζωγραφική, από την οποία απουσίαζε μια καθολικά αποδεκτή γραμματική και ένα μαθηματικά αποδείξιμο συντακτικό, οι παραπάνω καλλιτέχνες μπορούσαν να αναζητήσουν στη μουσική μια έλλογη, ορθολογική οργάνωση του υλικού τους και να μιμηθούν τους μηχανισμούς εκείνους που συντελούν στην αποτελεσματική συναρμογή και πύκνωσή του.

Έχει επικρατήσει η αντίληψη ότι η μουσική, σε αντίθεση προς τη ζωγραφική, είναι η κατεξοχήν άυλη, άκτιστη, ανυπόστατη τέχνη, η οποία λόγω της «άπιαστης φύσης της», της ασάφειας και της ρευστότητάς της θα πρέπει να συνδέεται αμεσότερα με το πνεύμα ή την ανθρώπινη ψυχή. Πρόκειται για μια σχεδόν αυτονόητη σκέψη, — ποιος θα τολμούσε να την αμφισβητήσει άραγε— την τροχιά της οποίας κανείς θα μπορούσε να ακολουθήσει στο παρελθόν μέχρι τα γραπτά του Πλωτίνου και του Πλάτωνος. Το ζήτημα, ωστόσο, του αν η μουσική όφειλε να αποτελέσει το πρότυπο (*paragone*) της ζωγραφικής διατυπώθηκε πολύ αργότερα και η πλάστιγγα έγειρε τελικά στις αρχές του 19ου αιώνα μέσα από τα πολλαπλά νήματα του γερμανικού ρομαντισμού προς την πλευρά του άυλου και του άκτιστου, κάτι που αποτυπώνεται ζωηρά στις συζητήσεις των καλλιτεχνών, στις σκέψεις τους, και τις θεωρητικές τους αναζητήσεις.²⁴⁰ Δεν ήταν, όμως, μόνο η αϋλότητα [*Immaterialität*] το άκτιστό, το ασώματο και η επέκταση στον χρόνο, τα στοιχεία εκείνα που προσέδωσαν αβίαστα οι θεωρητικοί και οι καλλιτέχνες στη μουσική. Προπάντων ήταν η ισχυρή πεποίθηση ότι ο κόσμος της μουσικής είναι περισσότερο ορθολογικά διαρθρωμένος, πιο συστηματικός και συνεπής από εκείνον της ζωγραφικής. Ο Καντίνσκι με αφορμή ένα κοντσέρτο του Σένμπεργκ και έχοντας ανταλλάξει με το συνθέτη μια στοιχειώδη αλληλογραφία, τού γράφει ότι: «σας φθονώ πολύ! Έχετε στο τυπογραφείο ήδη τη *Διδασκαλία της Αρμονίας* [*Harmonielehre*]. Πόσο απεριόριστο καλό (αν και μόνο αναλογικά) κάνουν οι μουσικοί στην τόσο φτασμένη τέχνη σας. Αληθινή τέχνη, που διαθέτει ήδη την τύχη, να παραλείπει εντελώς κάθε καθαρά πρακτικό σκοπό. Πόσο

²³⁹ Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 209.

²⁴⁰ Το θέμα αποτελεί αντικείμενο της έκθεσης *Vom Klang der Bilder* (1985), επιμ. Karin Mauer, ό.π.

καιρό θα πρέπει να περιμένει η ζωγραφική για κάτι τέτοιο;»²⁴¹ Όχι πολύ, αν λάβουμε υπόψη ότι ο Καντίνσκι γράφει την επιστολή αυτή το 1911. Αντίστοιχα, τη φράση του Ν. Γύζη «θέλω να ξαναγεννηθώ μουσικός»,²⁴² οφείλουμε να τη διαβάσουμε με δύο τρόπους: πρώτον στο πλαίσιο της άμιλλας των τεχνών ο μουσικός είχε κατακτήσει το στερέωμα του καλλιτεχνικού σύμπαντος, λόγω της ικανότητάς του να γητεύει και να διεγείρει άμεσα τα συναισθήματα. Από την άλλη πλευρά, ένας μουσικός μπορούσε να περιγράψει σκηνές, καταστάσεις και συναισθήματα σύνθετα χωρίς να είναι εξαρτημένος από την αναπαραστατικότητα και πειστικότητα κατά την απόδοση μιας σκηνής, με άλλα λόγια μπορούσε να παρακάμψει την αναπαραγωγή της υλικής πραγματικότητας. Όπως προείπα, το αίτημα για μια συγκεκριμένη ορθολογική οργάνωση του υλικού στη ζωγραφική κατά το παράδειγμα της μουσικής άρχισε να διεκδικείται με δυναμικούς τρόπους στις αρχές του 20ού αιώνα από καλλιτέχνες όπως ο Τσουρλιόνις, ο Κούπκα, ο Καντίνσκι και ο Κλέε. Παράλληλα, ωστόσο, όπως θα δείξω στις ενότητες που ακολουθούν, οι καλλιτέχνες αυτοί (εξαιρουμένου του Κλέε) αναζητούσαν μέσω της συγκρότησης μιας εικαστικής γραμματικής —όπου το κάθε χρώμα, σχήμα ή σημείο θα έχει τη δική του δυναμική, θέση, αξία κτλ.— να εκφράσουν την *υπερβατικότητα* των εικόνων τους, με λίγα λόγια να συνταχθούν ιδεολογικά με μια μερίδα μυστικιστών, θεοσοφιστών και άλλων διανοουμένων, οι οποίοι εκείνη την περίοδο προβάλλουν ιστορικά στο προσκήνιο.

Προτού περάσω στην αναλυτική παρουσίαση των χρωματομουσικών θεωριών, θα ήθελα να σκιαγραφήσω ένα παρεμφερές ερευνητικό πεδίο με εκείνο που μόλις ανέδειξα, το οποίο ωστόσο δεν θα με απασχολήσει τόσο έντονα στη διατριβή μου. Συχνά, στην προσπάθειά τους να εξετάσουν την αλληλοδιαπλοκή της ζωγραφικής με τη μουσική, πολλοί ιστορικοί τέχνης και μουσικολόγοι οικειοποιήθηκαν τον όρο «συναισθησία» από τον χώρο της νευροβιολογίας για να παρέχουν ένα στέγασμα στο όλο αυτό εγχείρημα ταύτισης χρωματικών και μουσικών τόνων.²⁴³ Κύρια δεξαμενή για

²⁴¹ Καντίνσκι προς Σένμπεργκ, 9 Απριλίου 1911, Μόναχο. Βλ. Jelena Hahl-Koch (επιμ.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Βιέννη: Residenz Verlag, 1980, σελ. 25. Για τη *Διδασκαλία της αρμονία*, βλ. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Βιέννη: Universal Edition, 1922 [1911].

²⁴² Επιστολή στις 7 Απριλίου 1875, Μόναχο, βλ. Γεώργιος Δροσίνης και Λάμπρος Κορομηλάς, *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη*, Αθήνα: Εκδόσεις Εκλογής, 1953, σελ. 34-35 (στο εξής *Επιστολαί*).

²⁴³ Το περιοδικό *Leonardo*, που έχει αποτελέσει την ιδανικότερη πλατφόρμα για ζητήματα που αφορούν την αλληλεπίδραση των διαφορετικών πεδίων της τέχνης, της επιστήμης και της τεχνολογίας παρέχει μια εκτενή βιβλιογραφική βάση για τη μελέτη του φαινομένου της συναισθησίας, βλ. <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/synesthesiabib.html>. Από νευροβιολογική πλευρά βλ. Mitchell Whitelaw, “Synesthesia and Cross-Modality in Contemporary Audiovisuals”, *Senses & Society*, τόμ. 3, τχ. 3, σελ. 259–276. Για το φαινόμενο της συναισθησίας σε σχέση με τους συμβολιστές

τη συζήτηση αυτή υπήρξαν οι πολυάριθμες δημοσιεύσεις ψυχολόγων και ιατρών, οι οποίες δημοσιεύτηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, καθώς και διακεκριμένων νευροβιολόγων, οι οποίοι έθεσαν τις βάσεις για μια πιο κριτική προσέγγιση στο ζήτημα αυτό.²⁴⁴ Ο Ρόμπερτ Μπρέιν έδειξε το πώς οι διάφορες δημοσιεύσεις στον χώρο της πειραματικής φυσιολογίας από τη δεκαετία του 1870 και έπειτα σηματοδότησαν αλλαγές στην ρυθμική και ιεραρχική οργάνωση της αισθητηριακής εμπειρίας.²⁴⁵ Ωστόσο, η άκριτη και άμετρη χρήση νευροβιολογικών θεωριών για την παροχή μιας κλινικής εικόνας ή την κατανόηση των προθέσεων εκείνων των καλλιτεχνών, οι οποίοι έχουν σήμερα πεθάνει, εμφανίζει, όπως είναι επόμενο, αρκετά προβλήματα.²⁴⁶ Η έρευνα της συναισθησίας ως νευροβιολογικό φαινόμενο οφείλει πολλά στον Ρίτσαρντ Σαιτόγουικ, ο οποίος πραγματοποίησε τις πρώτες έρευνες, προτείνοντας ένα σύνολο κλινικών και διαγνωστικών χαρακτηριστικών για την κατάσταση της συναισθησίας. Η πιο σημαντική ερευνητική του δουλειά είναι το βιβλίο του *Ο άνθρωπος που γεύεται σχήματα* (1993), στο οποίο ο συγγραφέας ξεκινά παρουσιάζοντας την περίπτωση του Μάικλ Γουότσον, ο οποίος ομολόγησε στον ερευνητή ότι το κοτόπουλο είχε γεύση αιχμηρών σχημάτων.²⁴⁷

Ως νευρολογικό φαινόμενο η συναισθησία είναι, κατά βάση, μία αλληλοεμπλοκή των αισθήσεων· συμβαίνει όταν ένα ερέθισμα, οπτικό, μουσικό ή άλλο, αντί να διεγείρει την αισθητηριακή ενότητα (τροπικότητα), που συσχετίζεται με το εν λόγω ερέθισμα, με σκοπό να μεταδοθεί η πληροφορία του ερεθίσματος μέσω των νεύρων στον εγκέφαλο, αντίθετα πυροδοτεί μια άλλη αισθητηριακή ενότητα.²⁴⁸ Μια τυπική

καλλιτέχνες και λογοτέχνες βλ. πιο συγκεκριμένα: John Harrison και Simon Baron-Cohen, “Synaesthesia: An Account of Coloured Hearing”, *Leonardo*, τόμ. 27, 1994: 343–46· Judd D. Hubert, “Symbolism, Correspondence and Memory”, *Yale French Studies*, τχ. 9, 1952: 46–55. Για τα προσωπικά βιώματα μιας ζωγράφου-γλύπτριας, η οποία είχε παράλληλα και συναισθησία βλ., Carol Steen, “Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art”, *Leonardo*, τόμ. 34, τχ. 3, 2001: 203–208. Greta Berman, “Synesthesia and the Arts”, *Leonardo* τόμ. 32, τχ. 1, 1999: 15–22.

²⁴⁴ Τον Μεσοπόλεμο, στη Γερμανία, ο Γκέοργκ Άνσουτς [Georg Anschütz] και ο θεολόγος Φρίντριχ Μάλινγκ [Friedrich Mahling] (1865–1933) επιχειρήσαν να καταγράψουν το φαινόμενο της συναισθησίας. Βλ. Friedrich Mahling, *Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Ton und Farbe*. Διδακτορική διατριβή, Βερολίνο: 1923.

²⁴⁵ Robert Brain, *The Pulse of Modernism. Physiological Aesthetics in Fin-De-Siècle Europe*, Σιάτλ: University of Washington Press, 2015. Για τη συναισθησία, βλ. το κεφάλαιο 6.

²⁴⁶ Για παράδειγμα η Γκρέτα Μπέρμαν αναφέρεται στη «μη δυνατότητα κατανόησης της μουσικής [του Σκριάμπιν], αν δεν λάβει ο ερευνητής υπόψη του τη συναισθησία», βλ. Greta Berman, “Synesthesia and the Arts”, ό.π., σελ. 18.

²⁴⁷ Richard E Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken: die bizarre Welt der Sinne*, Μόναχο: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995 [*The Man Who Tasted Shapes*, Νέα Υόρκη: Putnam, 1993]. Βλ. επίσης Richard Cytowic και David M. Eagleman, *Wednesday is Indigo Blue. Discovering the Brain of Synesthesia*, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press, 2009.

²⁴⁸ *Synesthesia* ή *Synaesthesia* σημαίνει αισθάνομαι μαζί. Ο όρος αποτελεί νεολογισμό (και όχι αντιδάνειο) από την αρχαία ελληνική πρόθεση «συν» και τη λέξη «αίσθησις».

μορφή συναισθησίας είναι η χρωμαισθησία [chromesthesia], όταν δηλαδή κανείς βλέπει χρώματα, σχήματα ή κινήσεις καθώς έρχεται σε επαφή με καθημερινούς ήχους, φωνές και ιδιαίτερα τη μουσική. Ο συναισθητικός άνθρωπος αντιλαμβάνεται τα έγχρωμα αυτά σχήματα σαν πυροτεχνήματα, τα οποία φτάνουν σε ένα αποκορύφωμα και μετά εξασθενούν. Το φαινόμενο αυτό δεν έχει κάποια σχέση με την ηθελημένη ανάκληση συνειρμών κατά την ακροαματική διαδικασία ή τον επιβεβλημένο βομβαρδισμό με φωτιστικά εφέ σε καλλιτεχνικά θεάματα. Ένας συναισθητικός δηλαδή βλέπει πάντα σχέδια *ακούσια* όταν ακούει συγκεκριμένους ήχους. Η πιο συνηθισμένη μορφή συναισθησίας είναι η ικανότητα αντίληψης μαύρων τυπογραφικών στοιχείων ως έγχρωμων.

Στην ιστορία της ζωγραφικής και της μουσικής εμφανίζονται αρκετές περιπτώσεις καλλιτεχνών, μερικές εκ των οποίων θα εξετάσω, που ισχυρίστηκαν ή υπαινίχθηκαν στη διάρκεια της ζωής τους ότι είχαν, κάποια στιγμή ή περισσότερες, κάποιας μορφής συναισθητική εμπειρία. Η παρατήρηση του φαινομένου, όμως, από μια νευρολογική σκοπιά, θεωρώ πως υποστέλλει την τάση της συσχέτισης μουσικής-ζωγραφικής ως διανοητικό-φιλοσοφικό πλέγμα λόγων και την υποβιβάζει σε ένα ντετερμινιστικό παράδειγμα, αφού κάθε περίπτωση καλλιτέχνη θα μπορούσε να υποβληθεί σε μια κλινική εξέταση λόγω νευροβιολογικών ή άλλων ιδιαιτεροτήτων. Συνεπώς, θα πρέπει να κάνουμε διάκριση ανάμεσα στο νευρολογικό φαινόμενο, το οποίο μπορεί κλινικά να παρατηρηθεί και να μελετηθεί, και το φαινόμενο της συσχέτισης ζωγραφικής-μουσικής ως φαινόμενο με πολιτισμικό και κοινωνικό πρόσημο που εντοπίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα.

Για να δείξουμε ότι στην πραγματικότητα σαν φαινόμενο εμφανίζεται σπάνια και με κάποιους περιορισμούς, αρκεί να αναφερθούμε στα παρακάτω: η συναισθησία εκδηλώνεται με ομόρροπο χαρακτήρα –δηλαδή αν σε έναν συναισθητικό ένα γράμμα εμφανίζεται μπλε, αυτό δεν σημαίνει αυτομάτως ότι η εμπειρία του μπλε χρώματος πυροδοτεί την εμπειρία του συγκεκριμένου γράμματος.²⁴⁹ Επίσης, μία ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στο συναισθητικό άτομο και εκείνο που επικαλείται-χρησιμοποιεί τη συναισθησία, είναι ότι ο συναισθητικός έχει πάντα τις ίδιες αισθητικές εμπειρίες, ένα συγκεκριμένο ερέθισμα βιώνεται, δηλαδή, ως ερέθισμα από κάποια άλλη συγκεκριμένη αίσθηση.

²⁴⁹ Richard Cytowic και David M. Eagleman, *Wednesday is Indigo Blue*, ό.π., σελ. 240.

Όπως παρατηρεί ο Σαιτόγουικ επισκοπώντας ένα μεγάλο ιστορικό διάνυσμα, ένα μακροχρόνιο πρόβλημα σχετικά με τη συναισθησία ήταν η έλλειψη αντικειμενικά παρατηρούμενων ενδείξεων, δηλαδή, οι αναφορές για τη συναισθησία εξαρτώνται εξ' ολοκλήρου από υποκειμενικά σχόλια ατόμων που ισχυρίζονταν ότι είχαν την ιδιότητα αυτή.²⁵⁰ Όμως, θα πρέπει να γίνει εδώ η διάκριση ανάμεσα στη συναισθησία ως μόνιμη κατάσταση και ως μεταφορά ή σχήμα λόγου, που χρησιμοποιήθηκε κυρίως από λογοτέχνες και ποιητές, οι οποίοι επιδίωκαν να συγγέουν τις διαφορετικές αισθήσεις και να χρησιμοποιούν δια-αισθητηριακά επίθετα για να περιγράψουν μια σύνθετη αισθητική εμπειρία.²⁵¹

2.3 Η σχέση φωτός και ήχου στους αρχαίους πολιτισμούς

Στην ευρωπαϊκή πολιτισμική ιστορία των τελών του 19ου αιώνα η εμπειρία από τη θέαση μια εικόνας πρόθυμα συσχετιζόταν με την εμπειρία από το άκουσμα μιας μελωδίας ή ενός μουσικού κομματιού. Οι επικαλούμενες αναλογίες που προκύπτουν, όμως, από τον συσχετισμό των δύο αυτών εμπειριών συνιστούν ένα πολυπλοκότερο φαινόμενο της αντιληπτικής ικανότητας —και άρα πολιτισμικό φαινόμενο— για το οποίο θα έπρεπε να προϋποθέσουμε ότι τα δύο σκέλη της εξίσωσης, η εικόνα και η μουσική, αποτελούσαν πάντα δύο εμφανώς ξεχωριστές και διακριτές κατηγορίες από τις απαρχές του ανθρώπινου πολιτισμού. Μία τέτοια «πραγματική» διάκριση δεν εμφανίστηκε, ωστόσο, ποτέ με αδιάλειπτο τρόπο. Το φαινόμενο της αισθητηριακής (μουσικής και οπτικής) αντίληψης —σε αντιδιαστολή προς την όραση και την ακοή,

²⁵⁰ Ο.π., σελ. 15. Ωστόσο, για ελάχιστες περιπτώσεις καλλιτεχνών μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ήταν πράγματι συναισθητικοί. Μία τέτοια περίπτωση είναι ο Βλαντίμιρ Ναμπόκοφ (1899-1977), ο οποίος έβλεπε έγχρωμα γράμματα ενώ η μητέρα του είχε χρωμαισθησία [chromesthesia], δηλαδή άκουγε ήχους όταν έβλεπε χρώματα. Ο γιος του Ναμπόκοφ, Ντμίτρι, καθώς και η σύζυγός του Βέρα είχαν επίσης κάποια μορφή συναισθησίας. Βλ. Richard Cytowic και David M. Eagleman, *Wednesday is Indigo Blue*, ό.π., σελ. 10-11. Άλλη μια περίπτωση σύγχρονου συναισθητικού καλλιτέχνη είναι του Μάικλ Τορκ [Michael Torke] (γ. 1961), ο οποίος δραστηριοποιείται στη Νέα Υόρκη.

²⁵¹ Η πιο ακραία περίπτωση είναι ίσως εκείνη του συνθέτη Ολιβιέ Μεσιάν [Olivier Messiaen] (1908-1992), του οποίου το μεγάλο δράμα ήταν ότι κάθε φορά που αυτός έλεγε στους ανθρώπους ότι βλέπει χρώματα κατά την ακρόαση μουσικής, αυτοί δεν τον πίστευαν. Βλ. Olivier Messiaen, *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Παρίσι: Belfond, 1986, σελ. 43. Βλ. επίσης τη συνέντευξη του Μεσιάν με τον Almut Rössler, 16 Δεκεμβρίου 1983, στο Almut Rössler (επιμ.), *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*, μτφρ. Barbara Dagg και Nancy Poland, Ντουίσμπουργκ: Gilles und Francke, 1986, σελ. 122. Ήταν μάλιστα τόσο ευέξαπτος, που τον ενοχλούσε το βιολετί χρώμα να προβάλλεται μαζί με μια συγχορδία σολ μείζονα. Σε μια τέτοια περίπτωση ανέφερε ότι αυτό «χτύπησε τόσο πολύ άσχημα» που του αρρώστησε το στομάχι. Το σχόλιο αυτό το έκανε αφότου είδε μια παράσταση, κατά την οποία έργα του Μπετόβεν συνοδεύονταν από προβολές βιολετί φώτων. Βλ. Messiaen, *Musique et couleur*, ό.π, σελ. 41· επίσης Greta Berman, “Synesthesia and the Arts”, ό.π., σελ. 18 κ.ε.

που είναι κυρίως νευροβιολογικά φαινόμενα— αποτελεί μια πολιτισμική κατασκευή και ως τέτοια πρέπει να μελετηθεί, μέσα στο εκάστοτε ιστορικό και πολιτισμικό σχήμα. Συνεπώς, οποιαδήποτε αναφορά σε διαπολιτισμική συνέχεια της σχέσεως εικόνας και μουσικής, ή χρώματος και ήχου, θα οδηγούσε σε έναν επικίνδυνο επιστημονισμό και θα καθιστούσε οποιαδήποτε απόπειρα σύνθεσης μιας ιστορίας του χρώματος και του ήχου ένα μάταιο εγχείρημα.

Η διασταύρωση των οπτικών και ακουστικών φαινομένων, συνήθως μέσα στο πλαίσιο της επίτευξης της αρμονίας μεταξύ του ανθρώπου και της φύσης ή του κόσμου, αποτελεί ένα φαινόμενο που εντοπίζεται πίσω στους κοσμογονικούς μύθους των αρχαίων πολιτισμών, όπως των Βραχμάνων, των Αζτέκων και των Κινέζων. Στους περισσότερους κοσμογονικούς μύθους των εξωδυτικών πολιτισμών η εικόνα και η μουσική εισάγονται με τη μορφή του φωτός και του ήχου, άμεσα συνυφασμένα και τα δύο με κάποια υπέρτατη αρχή. Έτσι, στους Αρχαίους Αιγύπτιους ο κόσμος δημιουργήθηκε από τον άδοντα ήλιο μέσω μιας φωτεινής κραυγής, στον πρώτο βραχμανικό μύθο οι άνθρωποι εξέπεμπαν φως και ήχο μαζί, ενώ σε έναν μύθο των Αζτέκων ένας άνθρωπος ρούφηξε από τον ήλιο τη μουσική κτλ.²⁵² Ο Άλμπερτ Βέλεκ διαπίστωσε ότι συσχετισμοί ανάμεσα σε μουσικές σκάλες και χρωματικές σειρές απαντούν στις Ινδικές Βέδες, στην Αρχαία Κίνα, Περσία κ.α.²⁵³ Στην αρχαία Ινδική κοσμολογία ο καθαρός ήχος είναι η πρώτη φανέρωση της δημιουργικής σκέψης του Βράχμα, ο οποίος σαν ρυθμικά κινούμενη και υποκινούσα αρχέγονη ουσία παίρνει μορφή σε όλα τα πράγματα του κόσμου.²⁵⁴ Στις Βέδες τα επτά βασικά μέτρα συνδέονται τόσο με μουσικούς τόνους ή τονικότητες όσο και με χρώματα.²⁵⁵ Η έννοια του raga, η οποία προέρχεται από τη σανσκριτική ρίζα «rani», που σημαίνει αυτό που είναι χρωματισμένο, αναφέρεται σε ένα μουσικό-μελωδικό σχήμα, του οποίου η φυσιολογία καθορίζεται από εξωμουσικούς παράγοντες. Έτσι, κάθε raga έχει τη δυνατότητα να «χρωματίζει» διαφορετικά τα συναισθήματα του ακροατή και να εκφράσει ποικίλες αισθητικές ποιότητες.²⁵⁶

²⁵² Βλ. Ernest G. McClain, *The Myth of Invariance: The Origin of the Gods, Mathematics and Music. From The Rig Veda to Plato*, Γιορκ Μπιτς, Μέν: Nicolas-Hays, 1976. Friedrich Zipp, *Vom Urklang zur Weltharmonie: Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*. Κάσσελ: Merseburger, 1985, σελ. 9–21.

²⁵³ Albert Wellek, “Farbenmusik” στο *Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]*, τόμ. III, 1954, σελ. 1803 κ.ε.

²⁵⁴ Friedrich Zipp, *Vom Urklang zur Weltharmonie*, ό.π., σελ. 11.

²⁵⁵ Heinrich Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Βερολίνο: De Gruyter, 1961, σελ. 142.

²⁵⁶ Για την Ινδική κλασική μουσική, βλ. Αναστάσιος Χαγρούλας, *Ινδική κλασική μουσική: ιστορικές, εθνομουσικολογικές διαστάσεις*, Αθήνα: Νήσος, 2014, σελ. 51 κ.ε. Για βιβλιογραφία, βλ. σελ. 127–131.

Όπως έχει πολλές φορές επισημανθεί η μουσική δραστηριότητα και η πράξη της αναπαράστασης στους αρχαίους πολιτισμούς δεν μπορούσαν να εκληφθούν ως διαφορετικές πολιτισμικές εκφάνσεις, αλλά αντίθετα συνδέονταν με πολύ ζωτικές πλευρές των τελετουργικών πράξεων, που έφεραν τον άνθρωπο σε υπερβατική επαφή με το θείο. Οι μαθηματικές σχέσεις που κρατούσαν το καλοκουρδισμένο κοσμικό ρολόι συμπαγές και ακέραιο ήταν κατανοητές ως ένα βαθμό από τους αρχαίους πολιτισμούς, οι οποίοι ερμήνευαν τις κοσμικές, ρυθμικές επαναλήψεις, δηλαδή την ανατολή και δύση του ηλίου, τις φάσεις του φεγγαριού, την ανακύκληση της ζωής, κ.α., ως την ύπαρξη ενός κρυφού, θεϊκού σχεδίου.²⁵⁷ Με γνώμονα την εμπειρική αυτή παρατήρηση, η εικαζόμενη από τους μυστικιστές συνοχή του κόσμου, μικρόκοσμου και μακρόκοσμου, εξασφαλίζεται από μια μυστική αλληλουχία αριθμών από την οποία προκύπτουν όλες οι μορφές του επιστητού. Αν και ομόφωνα έχει πλέον χρεωθεί στον Πυθαγόρα η συστηματική καταγραφή και επεξεργασία των μαθηματικών αρχών οι οποίες καθορίζουν τα μουσικά φαινόμενα, πολλοί είναι εκείνοι που υποστηρίζουν ότι τον 5ο αιώνα ένα αντίστοιχο πυθαγόρειο σύστημα ήταν μάλλον ήδη γνωστό στην Κίνα, όπως έχουν δείξει ανασκαφές στο βορειοανατολικό Χουμπέι στον τάφο του Zenghou Yi (433 π.Χ.), κατά τις οποίες ήρθαν στο φως 65 χάλκινες καμπάνες σε διαφορετικά μεγέθη.²⁵⁸

2.4 Το «τραγούδι» του Πυθαγόρα: ένα σύμπαν αριθμών

(Ο Αχιλλέας γράφει: $\forall a: \forall b: < (a \cdot a) = (SSO \cdot (b \cdot b)) \supset a = 0$ και ο κάβουρας παίζει).

«—Κάβουρας: Είχες δίκιο Αχιλλέα. Φαίνεται ότι ανέκτησες πλήρως τη μουσική σου οξυδέρκεια.

Αυτό είναι ένα μικρό κόσμημα! Πως έφτασες στη σύνθεσή του; Δεν έχω ξανακούσει κάτι σαν αυτό.

Υπακούει σε όλους τους κανόνες της αρμονίας, αλλά έχει, ωστόσο, μια συγκεκριμένη —πώς να το θέσω;— ανορθολογική γοητεία. [...] —Χελώνα: Έχεις βρει, Αχιλλέα, κάποιο όνομα να του δώσεις;

Ίσως να το αποκαλούσες το «Τραγούδι του Πυθαγόρα». Θυμάσαι ότι ο Πυθαγόρας και οι ακόλουθοί

του ήταν ανάμεσα στους πρώτους που μελέτησαν τον μουσικό ήχο. [...] —Κάβουρας: Δεν ήταν ο

Πυθαγόρας εκείνος που πρώτος ανακάλυψε ότι ο λόγος δύο τετραγώνων δεν μπορεί ποτέ να ισούται με

Ο Σκριάμπιν ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την ινδική κλασική μουσική, την οποία έμαθε πιθανώς μέσω του Σούφι συνθέτη Ιναγιάτ Χαν [Inayat Khan] (1882–1927). Βλ. παρακάτω, το κεφάλαιο 7.

²⁵⁷ Ernest G. McClain, *The Myth of Invariance*, ό.π., σελ. 73 κ.ε.

²⁵⁸ Ο Πήτερ Βέργκο ασχολείται με τον κινέζικο πολιτισμό στην αρχή του βιβλίου του. Βλ. Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 37 κ.ε.

Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 35. Για τη σχέση μαθηματικών και μουσικής στην αρχαία Κίνα βλ. Mei-Chu Wang, *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Peter Lang, 1985.

το 2; –Χελώνα: Νομίζω ότι έχεις δίκιο. Είχε θεωρηθεί πραγματικά μια δυσοίωνη ανακάλυψη την εποχή εκείνη, γιατί ποτέ κανείς δεν είχε αντιληφθεί ότι υπάρχουν αριθμοί –όπως η τετραγωνική ρίζα του 2– που δεν αποτελούν λόγους ακέραιων αριθμών». ²⁵⁹

Μία από τις θέσεις που επανέρχονται στο εμπνευσμένο βιβλίο του Ντ. Χοφστέιντερ, *Γκέντελ, Έσερ, Μπαχ: ένα αιώνιο χρυσό νήμα* (1979)— το οποίο διεισδύει σε αρκετά ερευνητικά πεδία, όπως εκείνο της τεχνητής νοημοσύνης, της σχέσης μαθηματικών και τέχνης, των γλωσσών προγραμματισμού, της βιολογίας, της μουσικής— είναι ότι κάθε πτυχή της ανθρώπινης σκέψης μπορεί να εκληφθεί ως περιγραφή ενός υψηλά ανεπτυγμένου, πολύπλοκου συστήματος, του οποίου, ωστόσο, οι λειτουργίες μπορούν να υπαχθούν σε απλούστερους μηχανισμούς και κανόνες. Ξεκινώντας με την παράδοξη δήλωση του Επιμενίδη ότι «Οι Κρήτες είναι πάντα ψεύτες» [Κρήτες *ἀεὶ ψεῦσται*], αν και ο ίδιος ο Επιμενίδης κατάγεται από την Κρήτη, —ο μηχανισμός της διατύπωσης συσχετίζεται στο βιβλίο με τη σχολή Βουδισμού Ζεν— ο συγγραφέας ξεδιπλώνει την έννοια της «επιστροφής με επανάληψη» [recursion], και των διαφόρων «κλειστών αυτοαναφορικών συστημάτων» ή βρόχων [loops] μέσα από τις φούγκες και τους κανόνες του Μπαχ στη *Μουσική Προσφορά* (BWV 1079), τις παραδοξολογικές κατασκευές του Μάουριτς Έσερ [Maurits Cornelis Escher] (1898-1972) και το θεώρημα της «μη-πληρότητας» που διατύπωσε ο μαθηματικός και φιλόσοφος Κουρτ Γκέντελ [Kurt Friedrich Gödel] (1906-1978).

Σε νοητικό επίπεδο, ακόμη και οι μορφές εκείνες του επιστητού, που θα χαρακτηρίζαμε «ανορθολογικές» μπορούν να γίνουν κατανοητές ως αντανάκλασεις του βασικού αυτού μηχανισμού στα ανώτερα υποσυστήματα της συμβολικής έκφρασης, οι οποίες μπερδεύονται, συγχέονται μέσα σ' αυτά, παρουσιάζοντας και ερμηνεύοντας το νοούμενο ως ορθολογικό ή ανορθολογικό, «ενώ υπογείως δρα ένα αξιόπιστο, λογικό λειτουργικό». ²⁶⁰ Αν, όπως διατείνεται ο συγγραφέας αναφορικά με την οπτική μορφή, «δεν υπάρχει κατ' αρχήν τίποτα κρυπτικό ή κρυμμένο στις *συντακτικές ιδιότητες της*», ²⁶¹ τότε δεν μένει παρά να αναζητήσουμε το σφάλμα στις *σημαντικές ιδιότητές της*, που παραμένουν ανοιχτές και ατελείς, και επιτρέπουν την ανασηματοδότηση και επανεφεύρεση του νοήματος *ad nauseam*. Η σκέψη αυτή του Χοφστέιντερ, που μόνο να σκιαγραφηθεί εδώ σε αδρές γραμμές είναι δυνατόν,

²⁵⁹ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*, Νέα Υόρκη: Basic Books, 2006 [1979], σελ. 556–557.

²⁶⁰ Ο.π., σελ. 577.

²⁶¹ Ο.π., σελ. 583. Οι υπογραμμίσεις δικές μου.

ακολουθεί τη μαθηματική σκέψη του Γκέντελ, σύμφωνα με την οποία ο μηχανισμός που κρατά ενωμένο το σύμπαν υπάρχει *a priori* της δικής μας αισθητικής εμπειρίας και όχι εξαιτίας αυτής, ενώ καθίσταται αδύνατη η κατανόηση-αναπαραγωγή του με τη βοήθεια του αριθμητικού αυτοαναφορικού συστήματος, χωρίς να υποπέσει ο δράστης σε κάποια εσωτερική αντίφαση ή παράδοξο. Η εμπλοκή με το παράδοξο επισημαίνεται επανειλημμένως από τους πυθαγόρειους φιλοσόφους, οι οποίοι παρατήρησαν ότι το τέλεια δομημένο και ιεραρχημένο σύμπαν τους καταβαρυνώθηκε με την ανακάλυψη των αρρήτων αριθμών (το π ή η $\sqrt{2}$), διαπίστωση που επεξεργάζεται μυθοπλαστικά ο Χοφστέιντερ στην παραπάνω ιστορία του Αχιλλέα και του κάβουρα. Όπως άλλωστε ισχυρίζεται ο Γκέντελ με το θεώρημα «μη πληρότητας» —το οποίο ο Χοφστέιντερ χρησιμοποιεί για να εξετάσει όλα τα παράδοξα αυτοαναφορικά-αναδρομικά συστήματα, από την μουσική του Μπαχ και τους πίνακες του Έσερ, μέχρι την συνείδηση και το σχεδιασμό προγραμμάτων— κανένα τυποποιημένο σύστημα που ενσωματώνει την αριθμητική δεν μπορεί να εκφράσει όλες τις εποπτικές αλήθειες για τους αριθμούς, χωρίς να υπάρχει μια πρόταση έξω από αυτό που να επισημαίνει ότι στοιχεία του συστήματος μπορούν να αποδειχθούν επαγωγικά μέσα στο ίδιο το σύστημα. Η αλήθεια, με άλλα λόγια, εκτείνεται πέρα από την ικανότητά μας να αποδείξουμε τι συνιστά και τι όχι την αλήθεια.²⁶² Πριν επιστρέψω ξανά σε κάποιες πτυχές των θεμάτων που θίγει ο Χοφστέιντερ θα παρουσιάσω στη συνέχεια αναλυτικά την πυθαγόρεια θεωρία των φυσικών διαστημάτων, η οποία αποτέλεσε την αφετηρία των χρωματομουσικών θεωριών.

Ως γνωστόν, οι διασωζόμενες πηγές για τον βίο του Πυθαγόρα και το γνωσιοθεωρητικό σύστημα που αυτός ανέπτυξε είναι διαμεσολαβημένες και παραμένει αδιευκρίνιστο το κατά πόσον οι μουσικές θεωρίες και τα μαθηματικά θεωρήματα που αποδίδονται σε αυτόν ανταποκρίνονται στη σκέψη του ή είναι προϊόν των μαθητών του που έδρασαν στο τέλος του 5ου αιώνα π.Χ.²⁶³ Το πρόβλημα της γνησιότητας, της

²⁶² Για το θεώρημα της μη πληρότητας του Γκέντελ βλ. Vladimir A. Uspensky, *Gödel's incompleteness theorem*, Μόσχα: Mir, 1987 [διευρυμένη αγγλική μτφρ. της πρώτης ρωσικής έκδοσης του 1982, ελλ. έκδ.: *Για το θεώρημα μη πληρότητας του Gödel*, μτφρ. Θάνος Χριστακόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 1998].

²⁶³ Το θέμα του Πυθαγόρα, της Πυθαγόρειας σκέψης και διδασκαλίας, καθώς και εκείνο του (Νέο)πυθαγορισμού ταλανίζει την κοινότητα των ειδικών στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία μέχρι και σήμερα, βλ. σχετικά William Keith Chambers Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, τόμ. 1: *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1992, σελ. 146 κ.ε. Πρόσφατες εργασίες έχουν μεταφέρει τη συζήτηση στο πεδίο της ιστοριογραφίας, αναδεικνύοντας έτσι το ζήτημα της ολισθηρότητας των πηγών, βλ. Gabriele Cornelli, *In Search of Pythagoreanism: Pythagoreanism as an Historiographical Category*, Βερολίνο/Βοστώνη: De Gruyter, 2013.

πατρότητας και της οικειοποίησης των πηγών αυτών που αποδίδονται στον ίδιο τον Πυθαγόρα ή τους μαθητές του έχει εύστοχα αναδειχθεί από την έρευνα και έχουν διατυπωθεί αρκετές επιφυλάξεις αναφορικά με τα διαδοχικά κύματα ανακάλυψης, οικειοποίησης και μεταφοράς της πυθαγόρειας γνώσης από τους μαθητές του Πυθαγόρα, τον 6ο και 5ο αι., μέχρι τους συνεχιστές του Πλάτωνα τον 4ο και τον 3ο αι., και τους ενθουσιώδεις θιασώτες της πυθαγόρειας αναγέννησης κατά τους πρώτους αιώνες μ.Χ. Μπορούμε, όμως, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Άντριου Μπάρκερ, να διακρίνουμε ένα «δίκτυο αλληλεξαρτώμενων νημάτων» αναφορικά με συγκεκριμένες απόψεις και τάσεις που χαρακτήριζαν την αρμονική θεωρία του Πυθαγόρα και των μαθητών του.²⁶⁴ Το βασικό κορμό αυτής της θεωρίας, απαραίτητη για την κατανόηση των όσων έπονται, θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια.

Από τότε που ο Πυθαγόρας και οι επίγονοί του εξέφρασαν με βεβαιότητα ότι ο ιστός του σύμπαντος διέπεται από αριθμητικές αναλογίες αντίστοιχες με εκείνες που χαρακτηρίζουν τις σχέσεις των μουσικών φθόγγων, διαγράφηκε ένα δεσπόζον ευρωπαϊκό ρεύμα σκέψης, το οποίο πρόκρινε πως η αρμονία, η συμμετρία καθώς και η δομή της φύσης και του κόσμου που μας περικλείει υπόκεινται σε κάποιους κανόνες, οι οποίοι, αν και παραμένουν αφανείς στο άπειρο μάτι, καθορίζουν εντούτοις υπόρρητα την οργάνωση και τον πολλαπλασιασμό της ύλης κατά αντιστοιχία των αριθμών.²⁶⁵ Η προσπάθεια αυτή ανεύρεσης μιας ενοποιητικής θεωρίας που να συνδέει όλες τις μορφές του επιστητού, στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο, καταβλήθηκε, κατά πάσα πιθανότητα πρώτη φορά από τον Πυθαγόρα, ο οποίος συνέκρινε τα γενεσιουργά αίτια της αρμονικότητας και μεθοδικότητας του σύμπαντος με εκείνα του μικρόκοσμου που μας περιβάλλει. Η ιδιαιτερότητα και συνάμα σφαλερότητα της Πυθαγόρειας θεωρίας έγκειται στο ότι εξέλαβε τους αριθμούς ως αυτόνομες οντότητες που διατρέχουν καθοριστικά τόσο την αριθμητική όσο και τη γεωμετρία, τη μουσική και την αστρονομία. Έτσι, όταν οι πυθαγόρειοι φιλόσοφοι στράφηκαν στη σύνδεση μικρόκοσμου και μακρόκοσμου διαπίστωσαν μια αλληλένδετη σχέση ανάμεσα στα

²⁶⁴ Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, τόμ. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*, Κέμπριτζ κ.α: Cambridge University Press, 1989, σελ. 5.

²⁶⁵ Για μια κριτική προσέγγιση στην αριθμητική θεωρία των Πυθαγορείων βλ. Gabriele Cornelli, *In Search of Pythagoreanism*, ό.π., σελ. 137 κ.ε. Ο συγγραφέας ασκεί κριτική στην ιστοριογραφική κατεύθυνση που ισχυρίζεται ότι, ήδη από την εποχή του Φιλόλαου παρατηρείται μια καθαρή διάκριση ανάμεσα σε έναν μυστικισμό των αριθμών και σε μια επιστημολογία των αριθμών. Η θετικιστική αυτή άποψη, που προϋποθέτει μια γραμμική εξέλιξη της πυθαγόρειας θεωρίας των αριθμών από τις απαρχές μέχρι τον μαθηματικό ρασιοναλισμό δεν ευσταθεί καθώς, όπως παρατηρεί ο συγγραφέας, η πολυφωνία των ποικίλων κατευθύνσεων μέσα στο πυθαγόρειο κίνημα επέτρεψε διαφορετικού τύπου αφομοιώσεις και προσαρμογές της πυθαγόρειας γνώσης σε διαφορετικά ιστορικά και φιλοσοφικά περιβάλλοντα (ό.π., σελ. 188).

μουσικά διαστήματα και τους λόγους ακεραίων, αν και η αναλογία αυτή δεν εξηγούσε με επαγωγικό-λογοκρατικό τρόπο το πώς η μαθηματική υπόσταση της μουσικής μπορούσε να γονιμοποιήσει μια ολιστική θεωρία κατανόησης του σύμπαντος.

Πανθομολογουμένως, ο ακρογωνιαίος λίθος της πυθαγόρειας διδασκαλίας υπήρξε η πολύπλευρη χρήση και πολυδιάστατη ερμηνεία των απλών ακέραιων αριθμών από το ένα έως το τέσσερα, το άθροισμα των οποίων είναι γνωστό ως τετρακτύς.²⁶⁶ Πρόκειται, δηλαδή, για ένα ισόπλευρο τρίγωνο, το οποίο συντίθεται από εννέα ισόπλευρα τρίγωνα, δέκα δηλαδή στο σύνολο (εικ. 1.1)²⁶⁷ Οι κορυφές των τριγώνων αποτελούνται από σημεία (άτομα), των οποίων το άθροισμα (1+2+3+4), από το ένα στην πρώτη σειρά μέχρι το τέσσερα στην τέταρτη, ισούται με τη δεκάδα. Ο συμβολισμός της τετρακτύος ήταν τόσο σημαντικός ώστε κατά την αποδοχή ενός νέου μέλους στην κοινότητα των Πυθαγορείων επιβαλλόταν η ορκοδοσία «απέναντι σε κείνον που έδωσε στην ψυχή μας την τετρακτύς».²⁶⁸ Ο συσχετισμός της τετρακτύος με την κρυφή διάρθρωση του συμπαντικού ιστού και την επακόλουθη επίδρασή της στην ανθρώπινη ψυχή αιτιολογεί το πλήθος των προσηγορικών ονομάτων που της είχαν αποδοθεί: Κόσμος, Παν, Αιών, Κλειδούχος, Γνώμων κ.α.²⁶⁹

Η χρήση της τετρακτύος δεν εξαντλήθηκε, ωστόσο, μόνο σε ένα αφηρημένο αριθμητικό σύμπαν· οι τέσσερις αυτοί αριθμοί είχαν εμψιλοχωρήσει στον κόσμο των αισθήσεων και είχαν συσχετιστεί με τα τέσσερα στοιχεία καθώς και με τα γεωμετρικά σχήματα: η μονάδα με το σημείο, η δυάδα με τη γραμμή, η τριάδα με το επίπεδο και η τετράδα με το στερεό (την τριγωνική πυραμίδα). Με άλλα λόγια, η τετρακτύς αντιστοιχούσε στο άθροισμα των τριών Ευκλείδειων διαστάσεων. Η πτυχή αυτή της ερμηνείας της τετρακτύος από τα μεταγενέστερα πυθαγόρεια και νεοπλατωνικά ρεύματα σκέψης παραμένει αρκετά σημαντική για τις εικαστικές τέχνες, και θα

²⁶⁶ Για την τετρακτύ βλ. Kitty Ferguson, *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space*, Νέα Υόρκη: Walker 2008. Βλ. ιδιαίτερα το κεφάλαιο “All things have number”, σελ. 62–75. Μια αξιοσημείωτη μελέτη των αριθμητικών καταβολών και χρήσεων της τετρακτύος καθώς και της συμβολής της στον υπολογισμό των διαστημάτων της οκτάβας από τους πυθαγόρειους, βλ. Richard L. Crocker, “Pythagorean Mathematics and Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 22, τχ. 2, 1963: 189-198 και Richard L. Crocker, “Pythagorean Mathematics and Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 22, τχ. 3, 1964: 325–335, όπου αναλύεται η χρήση των τριών μεσοτήτων, όπως περιγράφονται από τον Αρχύτα, για τη διαίρεση και συνεπώς την κατασκευή της οκτάβας.

²⁶⁷ Ο Πλάτων, στον *Τίμαιο*, δίνει μια διαφορετική και περισσότερο εμπλουτισμένη εκδοχή της τετρακτύος, η οποία αποτελείται από το άθροισμα των πρώτων τεσσάρων περιττών και τεσσάρων αρτίων αριθμών (=36). Πρβλ. με τον *Τίμαιο* παρακάτω.

²⁶⁸ Iamblichus, *Life of Pythagoras*, μτφρ. Thomas Taylor, Λονδίνο: J. M. Watkins, 1818, σελ. 80, 87.

²⁶⁹ Christoph Riedweg, “Approaching Pythagoras of Samos: Ritual, Natural Philosophy and Politics”, στο *On Pythagoreanism*, επιμ. Gabriele Cornelli, Richard McKirahan, Constantinos Macris κ.α., Βερολίνο/Βοστώνη: De Gruyter, 2013, σελ. 53–54.

επανέλθουμε στο ζήτημα αυτό αρκετές φορές. Όπως σημειώνει ο Νέστωρ Ταίηλορ η συμβολική και μορφική αυτονομία της τετρακτύος είχε οδηγήσει σε μια εκτεταμένη προσπάθεια εφαρμογής της αριθμητικής αυτής θεωρίας στη μουσική, όπως και συνέβη με τη συστηματική διαίρεση της οκτάβας.²⁷⁰ Έτσι, η τετρακτύς λειτούργησε ως το προνομιακό εκείνο δομικό υλικό γύρω από το οποίο συγκροτήθηκε ένα πλαίσιο αναφορών και νοηματοδοτημένων στοιχείων, ικανών να διαμορφώσουν το συνεκτικό ιστό όλης της πυθαγόρειας εσχατολογικής φιλοσοφίας. Το δέκα, στο οποίο αποδόθηκαν όπως είναι γνωστό μυστικές ιδιότητες, και γύρω από το οποίο συγκροτήθηκε με τους αιώνες μια μυστικιστική αριθμολογία, υπήρξε για τους Πυθαγόρειους το εμβληματικό νούμερο της τελειότητας, και αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο της θεωρίας τους.²⁷¹ Η σημασία που απέδιδαν οι Πυθαγόρειοι στη μυστική αριθμητική ενισχύθηκε από τους συνεχιστές της φιλοσοφίας αυτής που χρησιμοποίησαν τους αριθμούς για να εκφράσουν το υπερβατικό και άρρητο με όρους πεπερασμένου και εγκόσμιου. Όπως σημειώνει ο Ρίτσαρντ Κρόκερ «τέτοιου είδους μυστικισμός ήταν μονάχα η κρούστα που σχηματίστηκε γύρω από ένα σκληρό πυρήνα αριθμητικής αλήθειας».²⁷²

Επειδή η εξεικόνιση των αρχών της τετρακτύος ήταν ιδιαίτερα εύληπτη στη μουσική πράξη, η μουσική θεωρήθηκε από την πρώτη στιγμή ως ο ρυθμιστικός παράγοντας της κίνησης των πλανητών, αλλά και σε μικροκοσμικό επίπεδο, τροφοδότρια δύναμη της ευταξίας και ισηγορίας, παραγόντων σημαντικών για την ομαλή διεξαγωγή του κοινωνικού βίου, αλλά και για την ομαλή διαπαιδαγώγηση του πολίτη, ή την ευεργετική επίδραση στο θυμικό του ανθρώπου.²⁷³ Η εμμονή των Πυθαγορείων με τα σύμφωνα διαστήματα πηγάζει, όπως προανέφερα, από την πεποίθησή τους ότι ο κόσμος δομείται και συναρμόζεται από σχέσεις αριθμών, τις

²⁷⁰ Νέστωρ Ταίηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων: Η μαθηματική έννοια της Αρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων*, Αθήνα: Νεφέλη, 2000, σελ. 51.

²⁷¹ Για τη μυστική μυθολογία γύρω από την τετρακτύ και το πυθαγόρειο σύμπαν εν γένει, βλ. Πέτρος Γράβιγγερ, *Ο Πυθαγόρας και η μυστική διδασκαλία του Πυθαγορισμού: η χαραυγή του δυτικού πολιτισμού και η αναγέννηση του σύγχρονου κόσμου*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Σφισγγός, 1982. Η μελέτη αυτή του Γράβιγγερ, αν και δεν συνιστά σε καμιά περίπτωση κριτική παρέμβαση στην ιστοριογραφία, καθώς ο ίδιος ο συγγραφέας ως πρόεδρος της Θεοσοφικής Εταιρείας Αθήνας υπηρετούσε τις ιδέες αυτές, παραμένει μια σημαντική συμβολή στη μελέτη για τον Πυθαγόρα στη νεοελληνική γλώσσα, κυρίως λόγω της σπανιότητας των πηγών και της πολυμορφίας των χωρίων που παρατίθενται.

²⁷² Richard L. Crocker, "Pythagorean Mathematics and Music", ό.π., τόμ. 22: 193.

²⁷³ Αν και η συσχέτιση ανάμεσα στη μουσική (π.χ. τους τρόπους [αρμονίες]) και την ψυχική κατάσταση του ανθρώπου απαντάται και σε μεταγενέστερες εποχές από εκείνην του Πυθαγόρα, η Neubecker σημειώνει ότι «πρέπει να εξακολουθούμε να τοποθετούμε πολύ νωρίς την αρχή μιας ενσυνειδητής υπαγωγής της μουσικής στους παράγοντες που ασκούν ηθική επίδραση». Βλ. Annemarie Jeanette Neubecker, *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σελ. 137.

οποίες εξέλαβαν σαν ανεξάρτητες οντότητες, που υπάρχουν a priori της ανθρώπινης νόησης. Κάθε μορφή του επιστητού κατά τους Πυθαγορείους, επομένως, μπορεί να αναλυθεί με μαθηματικούς λόγους, κάτι που επιτρέπει στον άνθρωπο να συνδεθεί με τις αρχετυπικές δομές που απαρτίζουν τον μακρόκοσμο. Η μεταφυσική αυτή θεώρηση, η αποκαλούμενη *Μουσική των Σφαιρών*, που αποτυπώθηκε στα κείμενα μιας πλειάδας κατοπινών διανοητών και μελετητών της πυθαγόρειας διδασκαλίας, θα μας απασχολήσει παρακάτω, ωστόσο εδώ χρειάζεται να εστιάσουμε στο μαθηματικό σκέλος της υπόθεσης αυτής.

Η έμπρακτη διάδραση των εξωκόσμιων αυτών ρυθμιστικών όρων με τις παραστάσεις της εμπειρίας αποτυπώνεται με τον καλύτερο τρόπο στη αρμονική θεωρία του Πυθαγόρα, όπου επιτυγχάνεται μια λογοκρατική προσέγγιση των συγκινησιακών δυνατοτήτων της μουσικής πάνω στη βάση των αριθμητικών νόμων της τετρακτύος. Στο έργο του *Περί του Πυθαγορικού Βίου* [*De vita Pythagorica*], που αποτελούσε, ως γνωστόν, εισαγωγή σε μια μεγαλύτερη πολύτομη μελέτη γύρω από την Πυθαγόρεια Σχολή, ο Ιάμβλιχος εξιστορεί το ακόλουθο περιστατικό, το οποίο παραθέτω εδώ εν συντομία: όταν κάποτε ο Πυθαγόρας περνούσε έξω απ' ένα σιδηρουργείο κι άκουσε την κλαγγή των σφυριών πάνω στο αμόνι, παρατήρησε ότι ο όγκος των σφυριών και ο παραγόμενος ήχος, που προέκυπτε από την κρούση στο ηχογόνο σώμα, όχι μόνο αλληλοσυσχετιζόνταν αλλά και ότι η σχέση τους θεμελιωνόταν μάλιστα πάνω σε απλούς λόγους ακέραιων αριθμών.²⁷⁴ Όταν επέστρεψε σπίτι του επιχείρησε να εξαρτήσει διαφορετικά βαρίδια με αριθμητικές αξίες 12, 9, 8, και 6 ολκών στα άκρα τεσσάρων πανομοιότυπων χορδών. Από τη νύξη των χορδών ο Πυθαγόρας εξήγαγε το συμπέρασμα ότι οι σύμφωνοι-εύηχοι μουσικοί φθόγγοι βρίσκονται σε αιτιώδη σχέση με τους απλούς αριθμητικούς λόγους, ενώ οι διάφωνοι-κακόηχοι με τους πιο σύνθετους. Αν και η γλαφυρή αυτή διήγηση προσφέρει στον αναγνώστη μια γοητευτική, προσιτή περιγραφή της σύνθετης θεωρίας των διαστημάτων, η γνησιότητά της έχει σε μεγάλο βαθμό αμφισβητηθεί, ως γνωστόν, από επιστήμονες ήδη από τον 16ο αιώνα.²⁷⁵ Παρόλα αυτά επιζεί και αναπαράγεται έως το 19ο αιώνα μέσα σε

²⁷⁴ Iamblichus, *Life of Pythagoras*, μτφρ. Thomas Taylor, Λονδίνο: J. M. Watkins, 1818, XXIV, σελ. 61 κ.ε. [Βλ. επίσης Ιάμβλιχος, *Περί του Πυθαγορικού βίου*, μτφρ και σχόλια Αλέξιος Α. Πέτρου, Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτρος, 2001, σελ. 251 κ.ε. Η ελληνική μτφρ. παρουσιάζει αρκετά προβλήματα και στους υπομνηματισμούς υπάρχουν λάθη].

²⁷⁵ Πρώτος ο Βικέντιος Γαλιλαίος [Vincenzo Galilei] (1520-1591) κατέδειξε τη σφαλερότητα της παραπάνω παρατήρησης στο βιβλίο του *Discorso intorno alle opere di Gioseffo Zarlino et altri importanti particolari attenenti alla musica* (Φλωρεντία: G. Marescotti, 1589), τονίζοντας ότι τα παραπάνω συμπεράσματα προκύπτουν μόνο μετά από ελάττωση του μήκους των χορδών, καθώς στην

εγχειρίδια και θεωρητικές πραγματείες σχεδόν αυτούσια. Η σφαλερότητα της επιχειρηματολογίας του Ιάμβλιχου έγκειται στη σύγχυση ανάμεσα στη συχνότητα ταλάντωσης των χορδών, φαινόμενο που αποτελεί αντικείμενο της κυματικής φυσικής, και στη βαρυτική έλξη που ασκούν τα εξηρητημένα βάρη. Είναι μάλλον ασφαλέστερο να υποθέσουμε ότι ο Πυθαγόρας διαπίστωσε τη σχέση ανάμεσα στους λόγους ακέραιων αριθμών και τα σύμφωνα διαστήματα ύστερα από πειραματισμούς που πραγματοποίησε με το μονόχορδο (τον πυθαγόρειο κανόνα).²⁷⁶

Για να γίνει κατανοητή η εφαρμογή του αριθμητικού αυτού συστήματος στη μουσική θεωρία θα ανατρέξω στο ακόλουθο κλασικό παράδειγμα που έδωσε το έναυσμα σε πολλούς κατοπινούς διανοητές να καταπιαστούν με την πυθαγόρεια θεωρία των διαστημάτων. Τη μαθηματική εγκυρότητα της θεωρίας αυτής επικαλούνται, άλλωστε, οι περισσότερες πραγματείες του 18ου και 19ου που θα μελετηθούν στη συνέχεια. Το μονόχορδο ή κανόνας των Πυθαγορείων ήταν μια τεταμένη χορδή στερεωμένη πάνω σε ένα βαθμονομημένο ξύλινο χάρακα. Η χορδή αυτή μπορούσε να διαιρεθεί κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο με τη βοήθεια ενός μετακινούμενου επ' αυτής ξύλινου καβαλάρη (αρχ. ελλ. υπαγωγέας), που έδινε τη δυνατότητα στον χειριστή του οργάνου να παραγάγει μια σειρά από μουσικά διαστήματα και να τα συσχετίσει μεταξύ τους. Το συμπέρασμα του Πυθαγόρα από το πείραμα ήταν το ακόλουθο: ο λόγος των απλών ακέραιων αριθμών παράγει σύμφωνα διαστήματα για το αυτί ενώ εκείνος των σύνθετων, διάφωνα και κακόηχα. Ιδού, πως αποδεικνύεται αυτό έμπρακτα: σήμερα είναι γνωστό ότι κάθε νότα έχει μια δική της συχνότητα (ο αριθμός που δείχνει πόσες φορές ο ήχος πάλλεται σε μια δεδομένη χρονική περίοδο). Ας πάρουμε για παράδειγμα μια χορδή που πάλλεται σε συχνότητα t (έστω C4-μεσαίο ντο). Αν η χορδή διαιρεθεί ακριβώς στη μέση και κατόπιν νυχθεί, παράγει έναν οξύτερο ήχο που απέχει διάστημα οκτάβας (διαπασών) από την αρχική

περίπτωση της πρόσθεσης βαρών θα έπρεπε κανείς να καταφύγει στα τετράγωνα των αριθμών. Για τη διήγηση του Ιάμβλιχου βλ. επίσης Νέστορ Ταιήλορ, *Η Αρμονία των Πυθαγορείων*, ό.π., σελ. 32–36.

²⁷⁶ Ο Αριστόξενος παραθέτει μια άλλη εκδοχή της ανακάλυψης των αρμονικών σχέσεων, σύμφωνα με την οποία ο Ίππασος, σύγχρονος του Πυθαγόρα που όμως επέφερε ρωγμές στο φιλοσοφικό σύστημα του δασκάλου του, όταν ανακάλυψε τους άρρητους αριθμούς, κατασκεύασε τέσσερις χάλκινους δίσκους με ίση διάμετρο αλλά διαφορετικό πάχος. Το πάχος των δίσκων αυτών ήταν υπολογισμένο με βάση τις αναλογίες των απλών ακέραιων. Έτσι, όταν έκρουσε τους δίσκους σε ελεύθερη αιώρηση διαπίστωσε ότι τα παραγόμενα διαστήματα ήταν σύμφωνα. Η διαπίστωση αυτή είναι σωστή: αν οι δίσκοι έχουν ίδια διάμετρο τότε οι συχνότητες από την κρούση τους είναι ανάλογες με το πάχος τους. Βλ. Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, τόμ. 2, *Harmonic and Acoustic Theory*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1989, σελ. 31.

νότα, με συχνότητα $2t$ (C5).²⁷⁷ Λαμβάνοντας υπόψη ότι η ισόρροπη διαμοίραση τόνων και ημιτονίων μέσα στα όρια της οκτάβας αποτελεί μεταγενέστερη εφεύρεση, το διάστημα της οκτάβας είναι και το μοναδικό στα σύγχρονα συγκερασμένα όργανα που προκύπτει από μια τέτοια προσέγγιση, και συμπίπτει επομένως, με την οκτάβα των Πυθαγορείων.²⁷⁸ Όλα τα υπόλοιπα είναι ελαφρώς διαφοροποιημένα από τα αντίστοιχα διαστήματα που εφηύραν οι Πυθαγόρειοι. Για παράδειγμα, το διάστημα της πέμπτης στο πυθαγόρειο σύστημα είναι λίγο μεγαλύτερο από το σημερινό (702 αντί 700 cents). Στη σύγχρονη συγκερασμένη κλίμακα, με την οποία είναι εξοικειωμένοι όλοι οι μουσικοί σήμερα στη Δύση, το διάστημα της ογδόης (2:1) έχει χωριστεί, αυθαίρετα, σε δώδεκα ίσα μέρη, έτσι ώστε κάθε ημιτόνιο, το $1/12$ του διαστήματος της ογδόης, να έχει την αξία του άρρητου αριθμού $\sqrt[12]{2}$ και τα υπόλοιπα διαστήματα πολλαπλάσια αυτού του αλγόριθμου.²⁷⁹

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στο πείραμα αυτό με το μονόχορδο, επειδή το μήκος μιας χορδής είναι αντιστρόφως ανάλογο της παραγόμενης συχνότητας, οι σχέσεις μήκους θα πρέπει να αναστραφούν για να εκφράσουν τις αντίστοιχες σχέσεις συχνότητας. Έτσι, η σχέση αυτή των δύο χορδών καθορίζεται με τον λόγο των συχνοτήτων τους, $2t:t$ ή $2:1$. Προχωρώντας αν διαιρέσουμε τη χορδή σε τρία ίσα μέρη (3t) και κρατήσουμε τα δύο απ' αυτά, το διάστημα/λόγος που θα προκύψει θα είναι αυτό της τέλει Πέμπτης (3:2 ή G4). Οι υπόλοιπες νότες της διατονικής κλίμακας μπορούν να υπολογιστούν με διάφορους τρόπους, έχοντας όμως στο νου, ότι όταν αφαιρούμε ή προσθέτουμε διαστήματα διαιρούμε και πολλαπλασιάζουμε αντίστοιχα, αφού έχουμε να κάνουμε με λόγους. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα διαφορετικού τρόπου εύρεσης της πέμπτης εντός της οκτάβας: αν έχουμε το διάστημα $3t$ (3:1) που ισοδυναμεί με το διάστημα της Δωδέκατης (διαπασών διαπέντε, G5) τότε για να βρούμε το Σολ εντός της οκτάβας (2:1) θα πρέπει να διαιρέσουμε με το δύο για να κατεβούμε μια οκτάβα στο Σολ (G4). Τέλος, η διαίρεση σε τέσσερα μέρη και νύξη των τριών εξ' αυτών μας δίνει το διάστημα Τέταρτης (4:3). Μέχρι αυτό το σημείο οι Πυθαγόρειοι παρατήρησαν ότι όσο πιο απλός είναι ο λόγος δύο νοτών (δύο ακέραιων

²⁷⁷ Στη κλίμακα της μονάδας μέτρησης Χερτς, αν από τη νότα λα που έχει συχνότητα 440 Hz ανεβούμε μία οκτάβα, η επόμενη νότα λα θα έχει 880 Hz.

²⁷⁸ Το διάστημα της 8ης αποτελεί (εκτός από την ταυτοφονία ασφαλώς) τη βάση για να δημιουργηθεί οποιαδήποτε κλίμακα στη δυτική μουσική. Αν και ενδείξεις χρήσης κλιμάκων στη βάση της συμφωνίας φαίνεται ότι έχουν προηγηθεί της πυθαγόρειας κλίμακας, ο Πυθαγόρας ήταν εκείνος που εδραίωσε το σύστημά του σε μαθηματικά θεμέλια.

²⁷⁹ Το σύστημα αυτό προτάθηκε από τον Γάλλο θεολόγο και μαθηματικό Μαρέν Μερσέν [Marin Mersenne] (1588-1648).

αριθμών, όπως στους λόγους 2:1, 3:2, 4:3) τόσο πιο σύμφωνες, εύηχες εμφανίζονται οι νότες αυτές στο ανθρώπινο αυτί.²⁸⁰ Παρατήρησε δηλαδή ο Πυθαγόρας, ότι τα απλά εύηχα-σύμφωνα διαστήματα ογδόης, πέμπτης και τετάρτης δομούνται από τους λόγους ακεραίων της τετρακτύος. Καθώς προχώρησε στην ιεράρχηση όλων των διαστηματικών σχέσεων που εμφανίζονται μέσα σε μια κλίμακα, διαπίστωσε ότι οι υπόλοιποι λόγοι δεν είναι τόσο εύηχοι όσο οι πρώτοι. Για να βρούμε τα εμβόλιμα διαστήματα που λείπουν δεν έχουμε παρά να βρούμε πρώτα το διάστημα του τόνου: ανεβαίνοντας μια πέμπτη καθαρή από το διάστημα της πέμπτης που βρήκαμε πριν (G4) θα βρούμε το D5 (Ρε), μία οκτάβα πιο ψηλά από το Ρε που θέλουμε να φτάσουμε, δηλαδή $(3:2)^2 = 9:4$. Διαιρώντας τώρα το λόγο αυτό με το λόγο της οκτάβας (2:1) κατεβαίνουμε στο D4, που ορίζεται ως 9:8 ($9:4/2:1 = 9:8$). Έχοντας τώρα ως αφετηρία το 9:8, το διάστημα του τόνου, μπορούμε να ορίσουμε το δίτονο (δηλαδή την τρίτη μεγάλη, $9:8 \times 9:8 = 81:64$) καθώς και την έκτη μεγάλη, τη νότα Λα δηλαδή ($3:2 \times 9:8 = 27:16$). Τέλος το Σι, τη μεγάλη έβδομη, που αντιστοιχεί σε μια μεγάλη έκτη συν μια μεγάλη δεύτερη, τη βρίσκουμε από το Λα ($27:16 \times 9:8 = 243:128$). Έτσι, λοιπόν, διαμορφώνονται οι λόγοι της πυθαγόρειας διατονικής κλίμακας, εκείνης που θα ονομάζαμε σήμερα κλίμακα της Ντο μείζονος. Αν τη συγκρίνουμε με την κλίμακα που σχηματίζεται από τη σειρά των αρμονικών θα διαπιστώσουμε ότι κάποιοι διαστηματικοί λόγοι παραμένουν κοινοί ενώ κάποιοι άλλοι όχι.²⁸¹

Τα προβλήματα ξεκίνησαν, ωστόσο, για τους Πυθαγόρειους φιλοσόφους όταν προσπάθησαν με την αναγωγή του λόγου 3:2 (της πέμπτης) σε άλλες δυνάμεις να διασχίσουν όλες τις νότες και να επιστρέψουν στην αρχή (κύκλος των πέμπτων). Όμως,

²⁸⁰ Έτσι, όσο πιο σύμφωνα ήταν τα διαστήματα τόσο πιο απλοί ήταν οι ακεραίοι αριθμοί. Στις συμφωνίες συγκαταλέγονταν τα αναστρέψιμα διαστηματικά ζεύγη της 8ης-1ης και 5ης-4ης και τα σύνθετα αυτών, δηλαδή η 15η (4:1, ή δις διαπασών-διπλή οκτάβα), η 12η (6:2, ή διπλή πέμπτη), η 11η (8:3, ή διπλή τέταρτη). Τα υπόλοιπα, ακόμη και οι 3ες-6ες, μικρές και μεγάλες, συγκαταλέγονταν στα διάφωνα ή ασύμφωνα διαστήματα. Οι 2ες, οι 7ες, τα εκτημόρια και τα δωδεκατημόρια συγκαταλέγονταν επίσης στα διάφωνα. Όπως παρατηρεί ο Νέστορ Ταίηλορ «το σύνθετο διάστημα 4ης αποτελούσε την αχίλλειο πτέρνα του αναλυτικού συστήματος των Πυθαγορείων και τούτο γιατί, η πυθαγόρεια ακουστική θεωρία όριζε ότι κάθε σύμφωνη συνήχηση θα πρέπει να έχει τους όρους της σε επιμόρια ή πολλαπλάσια αναλογία. Ο λόγος του (8:3) δεν πληροί καμία από τις δύο αυτές συνθήκες», βλ. Νέστορ Ταίηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, ό.π., σελ. 39.

²⁸¹ Η ύπαρξη της αρμονικής σειράς, βέβαια, παρέμενε άγνωστη στους αρχαίους, οι οποίοι είχαν προσαρμόσει τους θεωρητικούς τους υπολογισμούς στο τετράχορδο, από την ένωση των οποίων σχηματίζεται η οκτάβα. Το πεδίο, ωστόσο, της φυσικομαθηματικής επιστήμης του ήχου δεν αναπτύχθηκε αισθητά παρά στα τέλη του 17ου αιώνα. Η ανακάλυψη της αρμονικής σειράς οφείλεται στα πορίσματα του Γάλλου φυσικού και συνεχιστή του Μαρτέν, Ζοζέφ Σωβέρ [Joseph Sauveur] (1653–1716), μέλους της Ακαδημίας του Παρισιού το 1696. Με το έργο του *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons*, Editions Minkoff, 1701 επηρέασε αρκετά τον Ζαν Φιλίπ Ραμό [Jean-Philippe Rameau] (1683-1764), ο οποίος και έθεσε τα θεμέλια της κλασικής αρμονίας που διδάσκονταν οι μουσικοί για αιώνες αργότερα.

με βάση την πυθαγόρεια μέθοδο, μια ενσωμάτωση των δώδεκα νοτών σε έναν κύκλο από πέμπτες είναι αδύνατη αφού οι τελευταίες νότες δεν θα είναι ποτέ εναρμόνιες (η Σι# με την Ντο για παράδειγμα). Οι πυθαγόρειοι είχαν εν μέρει λύσει το πρόβλημα αυτό με την λεγόμενη *Πέμπτη του λύκου*.²⁸² Η διαφορά αυτή ονομάστηκε *πυθαγόρειο κόμμα* και εμφανίζεται στις εναρμόνιες νότες, μετά από δώδεκα συνεχόμενες νότες στον κύκλο των πεμπτών. Έτσι, έχει εύστοχα επισημανθεί ότι το παραστατικό σχήμα που προκύπτει από τις αναγωγές της πέμπτης είναι μια ελικοειδής σπείρα και όχι ένας κύκλος.²⁸³ Στη διαπίστωση πως το πυθαγόρειο εγχείρημα συμπυκνώνεται στο σχήμα της σπείρας και όχι σε αυτό του κύκλου θα επανέλθω στο κεφάλαιο για τη Θεοσοφία και πιο μετά σε εκείνο για τον Σκριάμπιν.

Αντίστοιχα, αδυνατώντας οι Πυθαγόρειοι να διαιρέσουν τον τόνο (9:8) σε δύο ίσα μέρη-ημιτόνια με τη βοήθεια του γεωμετρικού μέσου, κατέφυγαν στην αναπόφευκτη χρήση δύο ανισομερών ημιτονίων: του *λείμματος* (μικρότερο από ημιτόνιο) και της *αποτομής* (μεγαλύτερο από ημιτόνιο).²⁸⁴ Το κυριότερο πρόβλημα που προέκυπτε πρακτικά από την τονική ανομοιομέρεια ήταν η μεταφορά από μία κλίμακα σε μία άλλη καθώς η έλλειψη κυκλικότητας αντικατοπτριζόταν στις διαστηματικές μεταθέσεις. Το μειονέκτημα αυτό, η έλλειψη κυκλικότητας, απασχολούσε όλους τους θεωρητικούς μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα και οδήγησε αργότερα, όπως έχω ήδη τονίσει, στον ιστονικό συγκερασμό, σύμφωνα με τον οποίο όλα τα διαστήματα (πλην της οκτάβας μονάχα) τροποποιήθηκαν για να μπορεί να διαιρεθεί η οκτάβα σε 12 ίσα τμήματα και οι 12 πέμπτες να ισοδυναμούν με 7 οκτάβες.²⁸⁵

²⁸² Για τον πυθαγόρειο τρόπο κουρδίσματος και το «δίκαιο τονισμό» [Just Intonation], βλ. Neil Bibby, “Tuning and Temperament: closing the spiral”, στο *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*, επιμ. John Fauvel, Raymond Flood και Robin Wilson, Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2003, σελ. 13-27.

²⁸³ Το πρόβλημα αυτό, αν τεθεί υπό μαθηματικούς όρους, έγκειται στο να βρεθούν δύο αριθμοί χ και ψ ώστε $(3/2)^\chi = 2^\psi$. Κάτι τέτοιο, όμως, όπως απέδειξε ο μαθηματικός Κάρολος Φρειδερίκος Γκάους [Johann Carl Friedrich Gauss] (1777-1855) δεν μπορεί να ισχύει. Κατά συνέπεια, δεν μπορεί να δημιουργηθεί ένα πυθαγόρειο σύστημα με τη βοήθεια του κύκλου των πεμπτών χωρίς την ύπαρξη του πυθαγόρειου κόμματος.

²⁸⁴ Όπως υπάρχει πάντα ένα μικρό πλεόνασμα κατά την αναλογική διαίρεση της οκτάβας, το Πυθαγόρειο κόμμα, έτσι κι αυτό μπορεί να καθοριστεί με διάφορους τρόπους: π.χ. ως διαφορά ανάμεσα σε δύο εναρμόνιες νότες, διαφορά ανάμεσα στην Πυθαγόρεια αποτομή (χρωματικό ημιτόνιο) και *λείμμα* (διατονικό ημιτόνιο), διαφορά ανάμεσα σε δώδεκα τέλειες πέμπτες και επτά οκτάβες, διαφορά ανάμεσα σε τρία Πυθαγόρεια δίτονα (μεγάλες τρίτες) και μία οκτάβα.

²⁸⁵ Η νέα αυτή μέθοδος, που ονομάζεται συγκερασμός, κατέστη εφικτή από τον Andreas Werckmeister στην εργασία του *Musicalische Temperatur* (Κβέντλινμπουργκ: Theodori Philippi Calvisius, 1691). Η οκτάβα, το μόνο διάστημα που διατηρεί τη σχέση 2:1, διαιρείται σε 12 ίσους φθόγγους, ημιτόνια (δεύτερες μικρές), σε ίσες αποστάσεις πάνω σε λογαριθμική κλίμακα ($f=12\sqrt{2}$). Βλ. παράρτημα του βιβλίου.

Η ανακάλυψη του Πυθαγόρα, ότι τα σύμφωνα-εύηχα διαστήματα προκύπτουν από απλές αριθμητικές σχέσεις, τροφοδότησε, κατά την περίοδο της Αναγέννησης, με θεματικό υλικό αρκετούς καλλιτέχνες, οι οποίοι επιχείρησαν να αποτυπώσουν τη σχέση του Έλληνα φιλόσοφου με τα μαθηματικά και τη μουσική θεωρία.²⁸⁶ Εδώ θα ήθελα να αναφερθώ σε μια πολύ γνωστή περίπτωση, όπου αναπαρίσταται σε μορφή σχεδιαγράμματος η πυθαγόρεια θεωρία, όπως την παρουσίασα παραπάνω.

Η σκηνή από τη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ, όπου στο εμπρόσθιο και αριστερό τμήμα της νωπογραφίας απεικονίζεται ένας γενειοφόρος άνδρας, με το δεξί σκέλος του σε όκλαση και το αριστερό σε στάση γονυκλισίας, να μεταφέρει από έναν πίνακα, τον οποίο υποβαστάζει μια γυναικεία μορφή στα δεξιά, τις σκέψεις ή τις παρατηρήσεις του σε ένα ανοιχτό βιβλίο, είναι αρκετά γνωστή. Ομόφωνα η έρευνα, ήδη από τον 17ο αιώνα, έχει ταυτίσει τη γενειοφόρα μορφή με τον Πυθαγόρα και κατ' ακολουθία έχει επισημάνει ότι το περιεχόμενο του πίνακα πρέπει με κάποιο τρόπο να συσχετίζεται με την αρμονική θεωρία του Πυθαγόρα.²⁸⁷ Οι πληροφορίες που αναγράφονται στον πίνακα είναι αρκετά ξεκάθαρες και επεξηγηματικές (**εικ. 1.3**): στο κάτω μέρος εμφανίζεται, σε λατινική αρίθμηση, η τετρακτύς των πυθαγορείων, με τους θεμελιώδεις αριθμούς 1, 2, 3, 4 οι οποίοι συναρμολογούν τον κοσμικό ιστό και αποτελούν αιτία όλων των φαινομένων. Η αναγραφή του λατινικού X είναι επεξηγηματική για όσους δεν αναγνωρίζουν το ελληνικό ισόπλευρο τρίγωνο, το γράμμα Δ (= δέκα) μέσα στο οποίο εγγράφεται η τετρακτύς.

Ας περάσουμε τώρα στη χρήση των απλών αυτών φυσικών αριθμών για τη δημιουργία της οκτάβας. Η σχηματική αναπαράσταση στο πάνω μέρος του πίνακα δείχνει τη διαίρεση της οκτάβας σε σύμφωνα διαστήματα με βάση τα υποτιθέμενα αριθμητικά μεγέθη που μεταχειρίστηκε ο Πυθαγόρας (6, 8, 9, 12), κατά την παράδοση του Ιάμβλιχου. Συγκεκριμένα το σχήμα του Ραφαήλ περιγράφει πως η οκτάβα (διαπασών, 12:6 ή 2:1) μπορεί να διαιρεθεί σε δύο άνισα μέρη με βάση την αρχή των δύο μεσοτήτων, της αριθμητικής και της αρμονικής, τις οποίες χρησιμοποιούσαν οι

²⁸⁶ Για βιβλιογραφία βλ. Christopher S. Celenza, *Piety and Pythagoras in Renaissance Florence: The "Symbolum Nesianum"*, Λέιντεν/Βοστώνη/Κολωνία: Brill, 2001.

²⁸⁷ Μια λεπτομερής ανάλυση του πυθαγορείου πίνακα στη *Σχολή των Αθηνών* εμφανίστηκε ήδη το 1879, βλ. Emil Naumann, "Erklärung der Musiktafel in Raffael's „Schule von Athen“", *Zeitschrift für bildende Kunst*, τόμ. 14, 1879: 1–14. Αν και το άρθρο του Γιούλιους Σβάμπε το 1966 για το ίδιο θέμα, ορμώμενο από μια συζήτηση με τον ειδικό στον «εσωτεριστικό Πυθαγορισμό» Hans Kayser (βλ. παραπάνω), δηλώνει ότι προσεγγίζει το αντικείμενο για πρώτη φορά, στην πραγματικότητα κομίζει γλαύκας εις Αθήνας αφού αυτό έχει ήδη συζητηθεί στους επιστημονικούς κύκλους, βλ. Julius Schwabe, "Hans Kaysers letzte Entdeckung: die pythagorische Tetraktys auf Raffaels „Schule von Athen“", *Symbolon*, τόμ. 5, 1966: 92–102. Ο Σβάμπε ταυτίζει τη γυναικεία μορφή που υποβαστάζει τον πίνακα με τη Δαμώ, κόρη του Πυθαγόρα, μνημένη στη διδασκαλία του πατέρα της.

πυθαγόρειοι στις αναλύσεις τους. Έτσι, η αριθμητική μεσότητα ($\beta = \frac{\alpha+\gamma}{2} = \frac{6+12}{2} = 9$) μας δίνει την 5η καθαρή (διαπέντε, 12:8 ή 3:2 και 9:6 ή 3:2) ενώ η αρμονική μεσότητα ($\beta = \frac{2\alpha\gamma}{\alpha+\gamma} = \frac{2 \times 6 \times 12}{6+12} = 8$) μας δίνει την Τετάρτη καθαρή (διατέσσαρων, 12:9 ή 4:3 και 8:6 ή 4:3). Στην περίπτωση της διαίρεσης της οκτάβας σε δύο διαστήματα Τετάρτης καθαρής, τα δύο τετράχορδα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, διαγράφεται στο κέντρο ένα κενό, που επεξηγείται με κεφαλαία γράμματα στην κορυφή του πίνακα ως ΕΠ'ΟΓΔΟΩΝ, το διάστημα της μεγάλης 2ας (9:8). Αν αντικαταστήσουμε, λοιπόν, τους αριθμούς με τις νότες του τετράχορδου, όπως μας παραδίδονται από τον Φιλόλαο, θα έχουμε την *υπατή* για το 6, τη *νήτη* για το 12, τη *μέση* για το 8 και την *τρίτη* για το 9.²⁸⁸ Επομένως, κατά την ορολογία του Φιλολάου, που προέρχεται περισσότερο από την πρακτική εξάσκηση της μουσικής, μία *συλλαβά* (4η) και μία δι' οξείαν (5η) απαρτίζουν μία *αρμονία* (8η) και μία δι' οξείαν είναι κατά ένα επόγδοον μεγαλύτερη από μία συλλαβά.

Δεν είναι ξεκάθαρο αν ο Ραφαήλ επινόησε το διάγραμμα αυτό μόνος του ή με τη βοήθεια κάποιου ουμανιστή, γνώστη της μουσικής αυτής θεωρίας. Ο Πήτερ Βέργκο προτείνει ως πηγή έμπνευσης του Ραφαήλ τις εικονογραφήσεις από την πραγματεία του Φρανκίνο Γκαφούριο [Franchino Gaffurio] *Theorica musice*, η οποία εκδόθηκε το 1492 στο Μιλάνο, όπου ο Γκαφούριο ήταν χοράρχης.²⁸⁹ Το έργο αυτό του Γκαφούριο οφείλει πολλά στον Βοήθιο, κυρίως επειδή προσεγγίζει τη μουσική ως επιστήμη και όχι ως τέχνη. Η επαγγελματική σχέση που διατηρούσε ο Γκαφούριο με τον Μπραμάντε στο Μιλάνο μπορεί να εξηγήσει, σύμφωνα με τον Βέργκο, τον τρόπο με τον οποίο ο Ραφαήλ πληροφορήθηκε τις θεωρίες του Γκαφούριο, αφού ο Μπραμάντε είχε συμβάλει σε μεγάλο βαθμό στην προώθηση του ζωγράφου στην παπική αυλή.²⁹⁰ Τα σχετικά διαγράμματα της κατανομής των συμφωνιών στο βιβλίο του Γκαφούριο, που επικαλείται ο Βέργκο, προέρχονται από τη μουσική θεωρία του Βοήθιου και διαφοροποιούνται από τον πίνακα του Ραφαήλ μόνο ως προς την μουσική έκταση, η

²⁸⁸ Για τα τετράχορδα στο σύστημα του Φιλολάου βλ. Andrew Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Κέμπριτζ κ.α.: Cambridge University Press, 2007, σελ. 263 κ.ε. Η διαίρεση της οκτάβας σε δύο υποστήματα τετραχόρδων χρησιμοποιείται και από άλλους θεωρητικούς, πέρα από τον Φιλόλαο, με τη διαφορά ότι στη θέση της *τρίτης* τοποθετούν την *παραμέση*. Πρβλ. με το σχήμα του Schwabe, Julius Schwabe, "Hans Kaysers letzte Entdeckung", ό.π., σελ. 98.

²⁸⁹ Franchino Gaffurio, *Theorica Musice*, Μιλάνο: Filippo Mantegazza, 1492. Εδώ χρησιμοποίησα την έκδοση Franchino Gaffurio, *The Theory of Music*, μτφρ, εισαγωγή και σχόλια Walter Kurt Kreyszig, επιμ. Claude V. Palisca, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1993.

²⁹⁰ Peter Vergo, *That Divine Music*, ό.π., σελ. 72–73.

οποία στην περίπτωση του Γκαφούριο καλύπτει δύο οκτάβες (δύο διαπασών) και όχι μία (εικ. 1.4).

Ήδη από την πρώιμη Αναγέννηση η πολυφωνική μουσική είχε αρχίσει να αναπτύσσεται και έτσι παράλληλα με την αρμονική χρήση των διαστημάτων της οκτάβας, της πέμπτης και της τέταρτης, άρχισε να παρατηρείται μια σταδιακή υιοθέτηση των διαστημάτων της τρίτης και της έκτης. Η ανάγκη χρήσης αυτών των διαστημάτων επέφερε μια τροποποίηση στο πυθαγόρειο κούρδισμα, κατά τέτοιον τρόπο ώστε η τρίτη (81:64) ελαττώθηκε σε 80:64, δηλαδή σε 5:4, ενώ η έκτη από 27:16 σε 25:15, ή 5:3.²⁹¹ Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα σημειώθηκαν αρκετές προσπάθειες ενσωμάτωσης αυτών των πιο σύμφωνων διαστημάτων. Αργότερα, στα τέλη του 16ου αιώνα, ο Τζοζέφο Τζαρλίνο [Giuseffo Zarlino] (1517-1590) κατάφερε να δημιουργήσει την πρώτη επτάβαθμη «φυσική κλίμακα» [just intonated scale], όταν συνειδητοποίησε ότι οι τρίτες και οι έκτες, που στην πυθαγόρεια θεωρία είναι διάφωνες, αν μειωθούν κατά μία τιμή, που επικράτησε να λέγεται *Διδύμειο-συντονικό κόμμα* (81:80), γίνονται σύμφωνες. Τα διαστήματα της ογδόης, της πέμπτης, της τέταρτης και της δευτέρας είναι ίδια στην φυσική κλίμακα και στην πυθαγόρεια ενώ όλα τα άλλα διατηρούν τη γνωστή διαφορά του Διδύμειου κόμματος (π.χ. όπως στην έκτη μεγάλη στην πυθαγόρεια και στη φυσική κλίμακα, $\frac{27}{16} : \frac{5}{3} = \frac{81}{80}$).

Η προσπάθεια μιας επίμονης συμμετρικής διευθέτησης του φυσικού κόσμου και της μουσικής, πιο συγκεκριμένα, με τη βοήθεια των τριών μεσοτήτων δεν έφερε τα επιθυμητά αποτελέσματα για τους πυθαγόρειους θεωρητικούς. Ακόμη περισσότερο, η πεποίθησή τους ότι η δομή του κόσμου συντίθεται από σχέσεις λόγων θετικών ακέραιων αριθμών, προσέκρουσε σε αδιέξοδο όταν ανακαλύφθηκαν οι άρρητοι αριθμοί. Για παράδειγμα, αν και η διαίρεση της χορδής σε δύο ίσα μέρη μας δίνει το εύχο διάστημα της οκτάβας και τη μαθηματική αναλογία 2:1, η συνακόλουθη διαίρεση της οκτάβας, του ενός μισού της χορδής, σε δύο ίσα μέρη, όχι μόνο δεν παράγει ένα εύχο αποτέλεσμα αλλά το πλέον κακόφωνο και δύστροπο διάστημα της αυξημένης τέταρτης, που έμεινε γνωστό ως *diabolus in musica*. Κατ' ειρωνικό τρόπο, όμως, η αναζήτηση της αρμονικής ισορροπίας και συμμετρίας είναι εκείνη που θα ωθήσει καλλιτέχνες στο γύρισμα του 19ου αιώνα να αναζητήσουν μια νέα αρμονική γλώσσα που να ανατρέπει τις υπάρχουσες βεβαιότητες για τη συμφωνία και τη διαφωνία. Το τρίτονο αυτό, που τόσο πολύ λάτρευε ο Σεργκέι Προκόφιεφ [Sergei

²⁹¹ Neil Bibby, "Tuning and Temperament", ό.π., σελ. 20.

Prokofiev] (1891–1953) τον 20ό αιώνα, εξαντλώντας κάθε χρήση του τόσο στη μελωδική γραμμή όσο και στις συγχορδίες του, είχε απαγορευτεί το μεσαίωνα από τους θεολόγους, και όχι αδικώς, αφού από μαθηματική άποψη παράγεται ένας άρρητος αριθμός ($\sqrt{2}$). Μουσικοί και καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, λοιπόν, όπως ο Σκριάμπιν και ο Ντελβίλ, που συσχετίζονταν με σατανιστικές τάσεις, παρερμήνευσαν την πυθαγόρεια θεωρία των σύμφωνων διαστημάτων, και βοήθησαν με το παραπάνω στη χειραφέτηση του οξύτερου των διαφωνιών.²⁹²

Τι σηματοδοτεί η πυθαγόρεια θεωρία, την οποία συνοπτικά αναλύσαμε παραπάνω, σε φιλοσοφικό και ιδεολογικό επίπεδο εξαρτάται άρρηκτα από το κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο αυτή αναπτύσσεται και ορίζεται ανά τους αιώνες. Οι πυθαγόρειες θεωρίες προώθησαν την ιδέα μιας διαχρονικά αντικειμενικής πραγματικότητας, ανεξάρτητης από τον βαθμό συνειδητοποίησής της από τον ανθρώπινο νου, η οποία μπορεί μεν να προσεγγιστεί μουσικοθεωρητικά (νοητικά) αλλά στην ουσία της υπάρχει προτού επινοηθεί η μουσική (ενορατικά).²⁹³

Σύμφωνα με μια παράδοση που ξεκίνησε από τον Αναξίμανδρο, ο οποίος προσπάθησε να ταξινομήσει τα ουράνια σώματα σε σχέση με τη γη, και εξελίχθηκε αργότερα από τον Πυθαγόρα και τους Πυθαγόρειους σε ένα γνωσιοθεωρητικό σύστημα κατανόησης των σχέσεων μικρόκοσμου και μακρόκοσμου, η περιφορά των ουράνιων σωμάτων γύρω από την τροχιά τους παρήγαγε έναν βόμβο εξαιτίας της τριβής των σωμάτων με τον γαλαξιακό αιθέρα. Η μουσική αυτή των σφαιρών, ή *musica coelestis* για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Βοήθιου, δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή από το ανθρώπινο αυτί.

Ανάλογα με την απόσταση των πλανητών αυτών από τη γη, ο παραγόμενος βόμβος από κάθε πλανήτη αποκτούσε διαφορετικό τονικό ύψος και το σύνολο αυτών σχημάτιζε μια συμπαντική αρμονία, που ονομαζόταν *Μουσική των Σφαιρών*.²⁹⁴ Ο

²⁹² Ένα τρίτονο αποτελείται από τρία διαστήματα μεγάλης δευτέρας. Για τη χρήση του διαστήματος αυτού στους αλληγορικούς μύθους του Πλάτωνος βλ. Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*, Ann Arbor, Michigan: Nicolas-Hays, 1984 [1978], σελ. 37-38. Για τον Σκριάμπιν βλ. τη διατριβή της Anna Gawboy, *Alexander Scriabin's Theurgy in Blue: Esotericism and the Analysis of Prometheus: Poem of Fire*, Op. 60, διδακτορική διατριβή, Yale University, 2010, ιδιαίτερα το τρίτο κεφάλαιο: "The Law of Polarity and Scriabin's Late Harmonic Practice", σελ. 99 κ.ε.

²⁹³ Για τους Πυθαγόρειους υπάρχει μια αυταπόδεικτη αρχή η οποία εγγυάται τη συνοχή του μουσικοθεωρητικού τους πλαισίου. Η κοσμοθεώρηση αυτή έχει συχνά αντιπαρατεθεί από τους μελετητές με εκείνη του μουσικού-θεωρητικού Αριστόξενου, μαθητή του Αριστοτέλη, που πρέσβευε ότι όλα τα μουσικά φαινόμενα καθορίζονται μέσα από την πράξη, εντάσσονται μέσα σε ισορροπίες ενταγμένες σε μια χρονική αλυσίδα. Βλ. Νέστωρ Ταϊήλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, ό.π., σελ. 41.

²⁹⁴ Σύμφωνα με τον αστροφυσικό και οργανίστα Dominique Proust υπήρχαν πέντε αστρονομικά συστήματα στα αρχαία χρόνια που εξηγούσαν τις ουράνιες κινήσεις και την αρμονία. Το πρώτο είναι εκείνο του Πυθαγόρειου Φιλολάου, που επινόησε το κεντρικό πυρ και τον Αντίχθονα, το δεύτερο του

αριθμός δέκα, το άθροισμα της τετρακτύος, κατείχε και στο πλανητικό σύστημα, σύμφωνα με τους πυθαγόρειους, ρυθμιστικό και γενεσιουργό ρόλο. Ο Φιλόλαος, που υπήρξε ο σημαντικότερος από τους πυθαγόρειους αστρονόμους, υποστήριζε ότι οι πλανητικές αποστάσεις έπρεπε να υπολογίζονται όχι με αφετηρία τη γη αλλά το κεντρικό πυρ, από το οποίο ξεκινούσε ένας φανταστικός άξονας, γύρω από τον οποίο περιστρέφονταν κυκλικά ο αντί-χθων, κατόπιν η Γη, μετά η Σελήνη, ο Ήλιος, οι πέντε πλανήτες και τέλος η εξωτερική σφαίρα του σύμπαντος, η οποία έφερε τους απλανείς αστέρες.²⁹⁵

Το φιλολάειο σύστημα είχε συναντήσει εξαρχής, όπως είναι φυσικό, σημαντικούς επικριτές, κυριότερος των οποίων υπήρξε ο Αριστοτέλης.²⁹⁶ Ο Αριστοτέλης διαβεβαίωνε ότι το σύμπαν είναι ήσυχο και ότι τα κηρύγματα των Πυθαγορείων για την αρμονία και τη μουσική δεν μπορούν να αληθεύουν σε σχέση με την πραγματικότητα.²⁹⁷ Σύμφωνα με πολύ πρόσφατες έρευνες έχει αποδειχτεί πως οι πλανήτες παράγουν μια πρωτότυπη μουσική, που όμως δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή χωρίς ειδικά όργανα μετρήσεως. Ως γνωστό στο σύμπαν δεν μπορεί να διαδοθεί ήχος, εφόσον δεν υπάρχει αέρας. Βέβαια, υπάρχουν ταλαντώσεις, αν και δεν μπορούν αυτές να γίνουν αντιληπτές από το ανθρώπινο αντί αφού απουσιάζει το μέσο του αέρα. Τα ηχητικά αυτά κύματα μπορούν, όμως, να ανιχνευτούν μέσα στον ίδιο τον πλανήτη, όπως ακριβώς τα κύματα που αντηχούν μέσα σε ένα σωλήνα. Μάλιστα, μετρώντας οι επιστήμονες (NASA) τις συχνότητες των ηλεκτρομαγνητικών αυτών κυμάτων, που εξαρτώνται από το μέγεθος του πλανήτη, την πυκνότητα και την περιστροφή του, μπορούν να μάθουν για την εσωτερική δομή του ίδιου του πλανήτη.²⁹⁸

Εύδοξου, το τρίτο του Ηρακλείδη του Ποντικού, κατόπιν εκείνου του Αρίσταρχου του Σάμιου, που τοποθετεί τον Ήλιο στο κέντρο του κόσμου, και τελευταίο εκείνου του Ίππαρχου και του Πτολεμαίου, με το οποίο η γη ξαναπαίρνει τη θέση της στο κέντρο. Ένα έκτο σύστημα, εκείνου του Κοπέρνικου, θα έρθει αρκετούς αιώνες αργότερα. Βλ. Dominique Proust, *Η αρμονία των σφαιρών: η σχέση της αστρονομίας με τη μουσική*, μτφρ., Ελένη Λάσκαρη και Ελένη Χατζηχρήστου, Αθήνα: Διάυλος, 2008 [Παρίσι: Le Seuil, 2001], σελ. 56–57. Βλ. επίσης Νέστωρ Ταίηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σελ. 87 κ.ε.

²⁹⁵ Νέστωρ Ταίηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σελ. 87-88.

²⁹⁶ Ο Αριστοτέλης επικρίνει τους Πυθαγόρειους για την εμμονή τους στην αριθμητική θεώρηση του κόσμου, λέγοντας περιπαιχτικά πως «αν κάτι έλειπε, το προσέθεταν, έτσι ώστε όλα να είναι πλήρη πάλι. Εννοώ ότι αφού θεώρησαν ότι η δεκάδα είναι πλήρης και εμπεριέχει όλο το σύμπαν των αριθμών, τότε και τα σώματα στους ουρανούς θα ήταν δέκα, και εφόσον μόνο εννέα έχουν παρατηρηθεί, έκαναν τον Αντίχθωνα τον δέκατο». Αριστοτέλης, *Μετα τα φυσικά*, 986α.

²⁹⁷ Αριστοτέλης, *Περί Ουρανού*, II, 290b. Βλ. Richard Sorabji (επιμ.), *Simplicius: On Aristotle On the Heavens*, 2. 1–9, μτφρ. Ian Mueller, Λονδίνο κ.ά.: Bloomsbury Academic, 2004.

²⁹⁸ Βλ. Alessandra Celletti και Ettore Perozzi, *Celestial Mechanics: The Waltz of the Planets*, Τσίτσεστερ: Springer, 2007.

2.5 «Πάντα Σύμπνοια»: η συμφιλίωση των αντιθέτων

Οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς σπανίως πραγματεύονταν ζητήματα των επιμέρους τεχνών χωριστά, σαν να επρόκειτο, δηλαδή, για αυτοπροσδιοριζόμενα πεδία έρευνας με σαφή νοηματοδοτημένα πλαίσια ερμηνείας. Αντίθετα, επεδίωκαν πάντα να τα συνδέουν με δέσμες θεμάτων, ιδεών, που απέρρεαν απ' αυτά, όπως για παράδειγμα, τη σωστή διαπαιδαγώγηση του πολίτη, την ηθική ανάπλαση, την πολιτική διαγωγή κ.α.²⁹⁹ Όλη η συζήτηση που διεξήχθη στα τέλη του 19ου αιώνα γύρω από την αντιστοιχία ενός μουσικού με ένα χρωματικό τόνο, και η οποία προϋποθέτει ασφαλώς τον Νεύτωνα, δεν ήταν δυνατόν να ανακύψει στην αρχαιότητα σαν αυτόνομο θέμα, αποκομμένο από ευρύτερα, συλλογικά ηθικά και πολιτικά ερωτήματα. Το αν το κόκκινο ή το μπλε αντιστοιχεί στη νότα Ντο δεν μπορούσε έτσι να τεθεί σαν ερώτημα γιατί απουσίαζε η ανάγκη απάντησης σε αυτό.

Κάθε άλλο παρά ατελέσφορη θα ήταν, ωστόσο, η προσπάθεια να δούμε όχι τόσο αν συγκροτήθηκε στην αρχαιότητα ένα σύστημα αντιστοίχισης χρωματικών και μουσικών τόνων —αυτό θα συμβεί μετά από απαραίτητες προϋποθέσεις τον 17ο αιώνα— αλλά εάν μαρτυρούνται απόπειρες μεταφοράς και μεταγραφής των βασικών σταθερών της πυθαγόρειας αρμονικής θεωρίας σε ένα αυτόνομο χρωματικό-αξιολογικό σύστημα. Το ότι αυτό θα συνέβαινε με αυτήν τη φορά, δηλαδή από τη μουσική στη ζωγραφική, δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει αφού η μουσική —που στα αρχαία ελληνικά είναι έννοια πολύ ευρύτερη από ό,τι στα νέα ελληνικά— είχε θεμελιωθεί έμπρακτα από τον Πυθαγόρα ως η πιο κοντινή τέχνη, μαζί με τη γεωμετρία και την αστρονομία, στην αριθμητική. Η ένδειξη ή υπόνοια ότι ο κόσμος είναι διαρθρωμένος από απλές αριθμητικές σχέσεις, ακόμη και αν οι αισθήσεις αποτυγχάνουν να τις συλλάβουν, οδήγησε τόσο τους πυθαγόρειους όσο και τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους να θελήσουν να διευθετήσουν κατά συμμετρικό, ίσως και αδιάλλακτο, τρόπο την ανθρώπινη δραστηριότητα και κατά συνέπεια να την ορίσουν. Οι Πυθαγόρειοι πίστευαν ότι και μόνο η εισαγωγή μιας διαφορετικής τονικότητας σε μια πόλη μπορεί να ανατρέψει το πολίτευμα.³⁰⁰ Αργότερα, ο Πλάτων, με τις «ακραίες»

²⁹⁹ Βλ. Annemarie Jeanette Neubecker, *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σελ. 135 κ.ε. (κεφάλαιο: *Ηθική αξιολόγηση της μουσικής*).

³⁰⁰ Είναι γνωστό από τη διήγηση του Ιάμβλιχου το περιστατικό με τον νέο που αποπειράθηκε να κάνει ολότελα το σπίτι της αγαπημένης του υπό την επήρεια του Φρύγιου τρόπου. Μόνο όταν ο Πυθαγόρας ζήτησε από τον αυλητή να αλλάξει τον τρόπο, μπόρεσε ο νέος να κατευνάσει την οργή του. Βλ. Jamie James, *The Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 32.

απόψεις του, προκρίνει τη σύνθεση μιας μουσικής, ευεργετικής για το κράτος και ικανής να διαπαιδαγωγεί σωστά τους πολίτες, ενώ, από την άλλη, απορρίπτει κάποια είδη μουσικής ή μουσικής πρακτικής, τα οποία έβρισκε χυδαία.³⁰¹ Αργότερα, ο Αριστοτέλης διατύπωσε αντίστοιχες θέσεις για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας και του χαρακτήρα ενώ κατακεραυνώνει τις νέες τάσεις στη μουσική, όπως εκπροσωπούνται από τον Φιλόξενο και τον Τιμόθεο.³⁰² Η συζήτηση για την κατευναστική αλλά και την αρειμάνια επίδραση των *Τρόπων* είχε αναβιώσει στη Γαλλία τον 17ο αιώνα. Για παράδειγμα, στις 24 Νοεμβρίου 1647, ο Πουσσέν σε μια επιστολή του που συνέταξε στη Ρώμη, απευθυνόμενη στον πάτρωνά του Πωλ Φρεάρντε Σαντελού [Paul Fréart de Chantelou] (1609-1694), ανακοίνωσε τις προθέσεις του να ζωγραφίσει ένα πίνακα σύμφωνα με το Φρύγιο Τρόπο —Τρόπος οργιαστικός και διονυσιακός— γιατί «οι φοβεροί πόλεμοι μας προμηθεύουν με θέματα που ταιριάζουν καταλλήλως στον τρόπο αυτό».³⁰³

Συνεπώς, εφόσον είχε τονιστεί από νωρίς από τους φιλοσόφους η επιδραστική δύναμη των τεχνών, ένα από τα κύρια μελήματα τους ήταν να καθορίσουν τι είδους μουσική ή ζωγραφική είναι ευεργετική για το άτομο και την κοινωνία και τι είδους ρυθμιστικά κριτήρια πρέπει να τεθούν ως προς αυτά τα δύο είδη. Ένα από τα πρώτα κριτήρια, και το σημαντικότερο, που τέθηκε ήταν αυτό της συμφωνίας και ασυμφωνίας.

Κατά τον Ηράκλειτο η έννοια της συμφωνίας [το σύμφωνον], απορρέει από το συγκερασμό των αντιθετικών, συγκρουσιακών δυνάμεων ή ροπών, νομιμοποιεί όλες τις διαφορετικές εκφάνσεις του ανθρώπινου πολιτισμού και τις εγκολπώνεται, ταυτόχρονα, σε ένα ενοποιημένο, αναγωγικό επίπεδο:

Η ζωγραφική αναμειγνύει τα λευκά με τα μαύρα, τις ώχρες με τα κόκκινα χρώματα και κάνει τις εικόνες σύμφωνες με τα πρότυπα [τοις προηγουμένοις]. Η μουσική αναμειγνύει τους οξείς και τους βαρείς, τους μακρούς και τους βραχείς ήχους και δημιουργεί μια αρμονία από διαφορετικές φωνές. [...] Συνδέσεις [συνάψεις]: σύνολα και μη σύνολα,

³⁰¹ Πλάτων, *Πολιτεία* 401 D, ό.π. Στην Πολιτεία 395d – 400a ο Πλάτων διαπομπεύει σύγχρονες απόπειρες σύνθεσης αυτού που θα αποκαλούσαμε σήμερα προγραμματική μουσική, μουσική που μιμείται καμπάνες, μουγκρίσματα ταύρων, σκάσιμο κυμάτων θάλασσας, καταιγίδα κ.τ.λ.

³⁰² Του τελευταίου ιδιαίτερα τη μουσική που έγραψε για τους *Πέρσες*, στην οποία ο συνθέτης φαίνεται ότι «κάνει μετατροπίες» απότομα από τον ένα τρόπο στον άλλο μέσα στο ίδιο κομμάτι.

³⁰³ Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*, Λονδίνο: Pantheon Books, 1967, σελ. 367 κ.ε. Πρβλ. με τα ενδιαφέροντα σχόλια του Πήτερ Βέργκο· Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 63–64 και σελ. 198 κ.ε. όπου το ζήτημα της ηθικοπλαστικής δύναμης της μουσικής αναλύεται διεξοδικά.

ομόρροπο και αντίρροπο, ήχοι σε όμοιο τόνο και σε αντίθετο τόνο, κι από τα πάντα ένα κι από το ένα τα πάντα.³⁰⁴

Οι σκέψεις αυτές επέζησαν και ανατροφοδοτήθηκαν μέσα σε ετερόκλητα πολιτισμικά περιβάλλοντα, σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές, από τον Πλάτωνα και τους Νεοπλατωνικούς, τον Λάμπνιτς, τον Σοπενχάουερ, τον Βάγκνερ, τον Νίτσε κτλ., στους κύκλους εκείνους που αναζητούσαν ένα ενοποιημένο πλαίσιο διάδρασης της μουσικής με τη ζωγραφική. Ο Ρώσος πολυμαθής συμβολιστής Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ επέλεξε να επισφραγίσει το περιεχόμενο της διάλεξής του για τον Λιθουανό καλλιτέχνη Τσουρλιόνις με το γνωμικό *Πάντα σύμπνοια*, το οποίο αν και δανείζεται από τον Λάμπνιτς, είναι στην πραγματικότητα ρητό, το οποίο αποδίδεται στον Ηράκλειτο.³⁰⁵ Η επιλογή της λέξης «σύμπνοιας», αντί της «σύνθεσης», την οποία είχε επιλέξει ο Ιβάνοφ ως τίτλο της ομιλίας του και που εν τέλει απέρριψε φανερώνει και την πρόθεσή του να περιγράψει τη σκέψη του με όρους δυνητικής οργανικής ώσμωσης των ετερόκλητων στοιχείων παρά με όρους οριστικής, στατικής σύνθεσης. Σ' αυτό το σημείο έγκειται και η μεγάλη διαφορά στο συλλογισμό του Ηράκλειτου από εκείνον του Πυθαγόρα σε ό,τι αφορά την εννοιολογική προσέγγιση της λέξης «αρμονία». Αν και οι δύο ανήγαγαν σε ένα ενωτικό κέντρο τις ποικιλόμορφες εκδηλώσεις που εγκολπώνεται το όλον, ο τρόπος που οραματίστηκαν και στοχάστηκαν την αναγωγή αυτή διαφέρει σε κάποια σημεία. Η διαλεκτική του Ηρακλείτου βρίσκεται σε μια αέναη αντάμωση με τον ρυθμό του κόσμου, με το γίνεσθαι παρά με το είναι· τα αλληλένδετα και αλληλοσχετιζόμενα μέρη του όλου έχουν την τάση να περιέρχονται σε μια ταυτόχρονα αντίρροπη-συγκρουσιακή αλλά και ομόρροπη-συμφιλιωτική κατάσταση (συμπαθέα πάντα) από την οποία δεν προκύπτει κάποια ουδετερότητα, εξουδετέρωση

³⁰⁴ Ηράκλειτος, απ. 10 (Αριστοτέλης, *Περί κόσμου* 5. 396b 7). Βλ. Ηράκλειτος, *Άπαντα*, πρόλογος και μτφρ. Τάσος Φάλκος – Αρβανιτάκης, επίμετρο Ι. Σ. Χριστοδούλου, Θεσσαλονίκη/Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτρος 1999.

³⁰⁵ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts,” στο *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes, 1906-1989*, μτφρ. R. E. Richardson, επιμ. Stasys Goštautas και Birutė Vaičiūrgis-Šležas, Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994, σελ. 95. Βλ. σχετικά με την προαναφερθείσα ρήση: Hippocrates, *On Nutriment*, 23, μτφρ. W. H. S. Jones, The Loeb Classical Library, τόμ. 1, Λονδίνο: William Heinemann, 1957, [1923]: «Σύρροια μία, σύμπνοια μία, συμπαθέα πάντα. κατὰ μὲν οὐλομελίην πάντα, κατὰ μέρος δὲ τὰ ἐν ἐκάστῳ μέρει μέρεα πρὸς τὸ ἔργον». Το ψευδο-ιπποκρατικό σύγγραμμα *Περί Τροφής* θεωρείται ομόφωνα ότι περιλαμβάνει σπαράγματα, αν και αλλοιωμένα, της ηρακλείτειας σκέψης. Επίσης, Ηράκλειτος, *Άπαντα*, ό.π., (Ιπποκράτης, Περί Τροφής, απ. 23). Πρβλ. επίσης με τα απ. 59 («Η διαδρομή του κοχλίου του γναφείου είναι ευθεία και λοξή, είναι μία και η ίδια») και απ. 60 («Ο δρόμος προς τα πάνω, προς τα κάτω, είναι ένας και ο ίδιος»). Για την κοσμολογική αντίληψη του Ηρακλείτου βλ. Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα: Εξάντας, 1986 [1974, α' γαλλική εκδ.: Les éditions de Minuit, 1962], σελ. 111 κ.ε. Για το ψευδο-ιπποκρατικό σύγγραμμα και την ηρακλείτεια στάση απέναντι στην τέχνη και την καλλιτεχνική μίμηση βλ. σελ. 265 κ.ε.

της δυναμικής ή αδράνεια, αλλά αντίθετα μια αέναη ανακύκλιση συμπαντικών ροών (φωτιάς και αερίων νεφών κατά τον Ηράκλειτο) που *συρρέουν* και *συμπνέουν*. Ο Εφέσιος φιλόσοφος αντικρούει, έτσι, με την «μομπιλιστική» θεωρία της συμπαντικής ροής την «ιδεαλιστική» στατική θεωρία του Πυθαγόρα και της σχολής του, που νομιμοποιούσε την αρμονία ως ρυθμιστή της τάξης και της ευρυθμίας του κόσμου. Η αμετάβλητη τάξη των πραγμάτων, η στατικότητα και η αδρανοποίηση των συγκρουσιακών τάσεων στο Πυθαγόρειο σύμπαν είναι άρρητα δεμένη με την προφανή επιθυμία της σχολής του Κρότωνα να συνδέσει τα μαθηματικά και κατ' επέκταση την αρμονία με την ειρηνική διάθεση της ψυχής, την υγεία στο σώμα και το ωραίο στην τέχνη. Οι αντίπαλες, αρνητικές ροπές, καταστάσεις ή διαθέσεις, όπως η διαφωνία, η διχόνοια, η αρρώστια, εξουδετερώνονται, λοιπόν, με την υποβολή τους στο νόμο των αρμονικών αναλογιών, που θέτει όρια (*πέρατα*) στη χαοτική τους ανακύκλιση και χαράζει με ορθολογικά κριτήρια τον αρμονικό σκελετό του κόσμου (κόσμος κατά την ομηρική έννοια).³⁰⁶

2.6 Οι Πυθαγόρειοι απόηχοι στη σκέψη του Πλάτωνος

Αλλά στη βαθιά νύχτα, όταν η υπνηλία
αιχμαλωτίζει τις αισθήσεις των θνητών,
τότε ακούω την αρμονία των ουράνιων Σειρήνων
που κάθονται πάνω στις εννέα τυλιγμένες σφαίρες
και τραγουδούν σ' αυτούς που κρατούν τα λεπίδια της ζωής
και γυρίζουν το αδαμάντινο αδράχτι
πάνω στο οποίο είναι δεμένη η μοίρα των θεών και των ανθρώπων.

Τζον Μίλτον, *Arcades* (1633)³⁰⁷

Αν και ο Πλάτων αναφέρεται στον Πυθαγόρα ονομαστικά μονάχα δύο φορές (*Πολιτεία*, 530d-531a, 600b-2),³⁰⁸ σε σχέση με την ηθική και επιστημονική διάσταση

³⁰⁶ Για τη συγκρότηση μιας διαφορετικής έννοιας της Αρμονίας από τον Ηράκλειτο σε αντιδιαστολή προς τον Πυθαγόρα βλ. W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy: The earlier Presocratics and the Pythagoreans*, τόμ. 1, Λονδίνο/Κέμπριτζ κ.ά.: Cambridge University Press 1985 [1962], για την Πυθαγόρεια αρμονία σελ. 222 κ.ε, για τον Ηράκλειτο ιδιαίτερα σελ. 435 κ.ε. και οι παρατηρήσεις στις σελ. 448-449.

³⁰⁷ John Milton, *The Poetical Works*, τόμ. 1: *The Minor Poems*, Λονδίνο: Macmillan, 1890, σελ. 380 (στ. 61-67).

³⁰⁸ Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2002.

της φιλοσοφίας του, είναι πλέον γενικά αποδεκτό ότι ένα μεγάλο μέρος της κοσμοθεωρίας του εδράζεται σε πυθαγόρειες αντιλήψεις.³⁰⁹ Ομόφωνα οι μελετητές του Πλάτωνος αποδέχονται ότι στους πλατωνικούς διαλόγους (ιδιαίτερα τον *Φαίδωνα*, τον *Τίμαιο*, τον *Φίληβο* και την *Πολιτεία*) ο Πλάτων αναπλάθει πυθαγόρειο υλικό και το οικειοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε οι μαθητές του φιλοσόφου δεν επιχειρούν αργότερα καμιά διάκριση ανάμεσα στις πλατωνικές μεταπλάσεις των πυθαγόρειων αρχών και στις ιδέες του ίδιου του Πυθαγόρα.³¹⁰ Η σκέψη ότι οι πυθαγόρειες και νεοπλατωνικές θεωρίες εκφύονται από τον ίδιο φιλοσοφικό κορμό παρέμεινε δεδομένη στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού και δύσκολα μπορούσαν να διακριθούν πλέον τα δύο αυτά ρεύματα σκέψης. Ο ιδεαλιστής φιλόσοφος και σημαντικός σχολιαστής του Πλάτωνος Άλφρεντ Έντουαρντ Τέιλορ [Alfred Edward Taylor] (1869–1945) επιχείρησε μια ενδελεχή ανάγνωση του *Τίμαιου* υπό το φως της πυθαγόρειας θεωρίας, όπως αυτή εξελισσόταν τον 5ο αιώνα π.Χ.³¹¹

Η μόδα αυτή που είχε διαποτίσει τους κόλπους της ακαδημαϊκής κοινότητας δεν παρέμεινε απρόσβλητη από την κριτική. Ο Μπέρτραντ Ράσελ [Bertrand Russell] (1872-1870), πιστός στη λογική-αναλυτική μέθοδο και τον εμπειρισμό, χαρακτηρίζει τον απόηχο του Πυθαγόρα στο πέρασμα των αιώνων «εμβριθή αλλά και ατυχή», και ήταν πεπεισμένος ότι ο Πλάτων δανείστηκε αρκετά στοιχεία από αυτόν τον «ορφισμό» στη φιλοσοφία του, τη θρησκευτική μόδα, την πίστη στην αθανασία της ψυχής, στον εξώκοσμο, τον ιερατικό τόνο, το σεβασμό στα μαθηματικά και την οικεία πρόσμιξη της διάνοησης με τον μυστικισμό.³¹² Ο Ράσελ σημειώνει μάλιστα ότι πολλά ρεύματα σκέψης, που φαίνεται ότι έλκουν την καταγωγή τους από τον πλατωνισμό, είναι στην πραγματικότητα εμποτισμένα με πυθαγόρειες δοξασίες, η πιο σημαντική από τις οποίες είναι η πίστη στην αιώνια συμπαντική τάξη, απροσπέλαστη για τον κόσμο των

³⁰⁹ Βλ., G. S. Kirk και J. E. Raven (επιμ.), *The Presocratic Philosophers*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1977 [1957], κεφάλαιο VII, “Pythagoras of Samos”, σελ. 217-231. [ελλην. έκδ.: *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 42001], σελ. 221 κ.ε. Albrecht Riethmüller, “Antike Mythen vom Ursprung der Musik”, στο *Musik und Religion*, επιμ. Helga de la Motte-Haber. Λαάμπερ: Laaber Verlag, 2003 [1995], σελ. 23-24.

³¹⁰ G. S. Kirk και J. E. Raven (επιμ.), *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, ό.π., σελ. 222–223. Ο Carl A. Huffman υποστηρίζει ότι «η διεστραμμένη μετα-πλατωνική φήμη του Πυθαγόρα αποτελεί τροχοπέδη για μια ακριβή εκτίμηση των ιδιοφυιών κατορθωμάτων του και εκείνων των πρώιμων Πυθαγορείων, όπως του Φιλολάου του Κροτωνιάτη». Βλ. Carl A. Huffman, “The Pythagorean Tradition”, στο *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, επιμ. A. A. Long, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1999, σελ. 66–87.

³¹¹ Ο Τέιλορ σημειώνει ότι «ο Τίμαιος πρέπει να προβληθεί ως ένα πρώτης τάξεως κείμενο για την κατανόηση της ιστορίας της πυθαγόρειας επιστήμης», βλ. Alfred E. Taylor, *A Commentary on Plato's Timaeus*, Οξφόρδη: At the Clarendon Press, 1928, πρόλογος, ix.

³¹² Βλ. το κεφάλαιο “Pythagoras” στο Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge Classics, 2004 [1946].

αισθήσεων και φανερή μονάχα στον νου.³¹³ Η προσέγγιση αυτή του Ράσελ θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρίσκεται στον αντίποδα εκείνης του Γκέντελ, εφόσον τα μαθηματικά για τον Άγγλο φιλόσοφο ήταν μια ανθρώπινη κατασκευή, η διαχείριση της οποίας είχε απώτερο σκοπό την επιβολή της τάξης και τη χαρτογράφηση του ανοικείου, προς όφελος της ανθρώπινης ευημερίας. Σε ένα άρθρο του ο Ράσελ κατηγόρησε τους πυθαγόρειους ότι μόλυναν με το σμίξιμο των μαθηματικών και της θρησκείας το δέντρο της ελληνικής φιλοσοφικής σκέψης: «Υπήρχε ένα φίδι στο φιλοσοφικό παράδεισο, και το όνομά του ήταν Πυθαγόρας. Η άποψη αυτή μετακύλησε από τον Πυθαγόρα στον Πλάτωνα και από τον Πλάτωνα στους χριστιανούς θεολόγους και από εκεί, σε μια νέα μορφή, στον Ρουσσώ και τους ρομαντικούς και στους μυριάδες προμηθευτές ανοησίας που ευημερούν οπουδήποτε ατροφεί η αλήθεια ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες».³¹⁴ Ασφαλώς, θα πρέπει να διευκρινίσουμε εδώ, ότι η προσήλωση του Ράσελ στην επαγωγική λογική, τον εμπειρισμό, την επιστημονική μέθοδο, τον πασιφισμό, τον αντικληρικαλισμό και τον ακτιβισμό σε αντίθεση προς μια στοχαστικά παθητική στάση ζωής, μέσα σε ένα περιβάλλον που ευδοκίμωσε ο νεοπλατωνισμός (Cambridge, Trinity College), ερμηνεύει σε μεγάλο βαθμό τον ζήλο του να αποκαθάρει τα μαθηματικά από το μυστικιστικό βάμμα που τους είχαν εμφυσήσει τα πυθαγόρεια ρεύματα σκέψης.

Παρά την κριτική στάση του Ράσελ, η πυθαγόρεια απήχηση στο έργο του Πλάτωνος έχει ανιχνευτεί πλέον από μια πλειάδα μελετητών, η οποία, για να προσπελάσει το πρόβλημα της επιρροής, μετέθεσε τη συζήτηση σε ιστοριογραφικά ζητήματα. Σε ό,τι αφορά το θέμα της αρμονικής θεωρίας του Πυθαγόρα οι απόψεις των μελετητών δίστανται στο κατά πόσον μπορεί να εξαχθεί μέσα από το συγγραφικό έργο του Πλάτωνος ένα μαθηματικό μοντέλο βασισμένο στη μουσική, με το οποίο να μπορεί να κατανοηθεί η κίνηση των πλανητών και, κατ' επέκταση, η συγκρότηση του σύμπαντος. Η πιο συστηματική δουλειά προς αυτήν την κατεύθυνση έχει πραγματοποιηθεί από τον Ε. ΜακΚλέιν, ο οποίος χαρακτήρισε μάλιστα αρκετούς από τους αλληγορικούς μύθους που εμφανίζονται εμβόλιμα στο έργο του Πλάτωνος ως πολύπλοκους, μουσικούς, κοσμογονικούς (αστρονομικούς) μύθους και προχώρησε αναλύοντάς τους υποδειγματικά (εικ. 1.2).³¹⁵ Δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε,

³¹³ Βλ. το κεφάλαιο “The Janus Face” στο Kitty Ferguson, *The Music of Pythagoras*, ό.π., σελ. 297 κ.ε.

³¹⁴ Bertrand Russell, “How to read and Understand History”, στο *Understanding History and Other Essays*, Νέα Υόρκη: Philosophical Library, 1957.

³¹⁵ Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*. Ανν Άρμπορ, Μίσιγκαν: Nicolas-Hays, 1984 [1978]. Ο ΜακΚλέιν, κείμενα του οποίου σταχυολογεί και ο Πήτερ Βέργκο, υπήρξε

ωστόσο, ότι πολλές από τις ερμηνευτικές αυτές απόπειρες εκκινούν από ομάδες μελετητών του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού που πίστευαν ακράδαντα στην πυθαγόρεια αρμονία και επομένως ενέγραψαν τα εγχειρήματά τους σε μια ευρύτερη προσπάθεια νομιμοποίησης των δικών τους θεωριών. Η πιο φιλόδοξη προσπάθεια, αλλά συνάμα άγνωστη στη σύγχρονη έρευνα, είναι εκείνη του πολιτικού Άλμπερτ φον Τίμους [Albert von Thimus] (1806-1878), που προσπάθησε να εγκαθιδρύσει με το δίτομο έργο του *Η αρμονική συμβολική γλώσσα της αρχαιότητας* [Die harmonikale Symbolik des Altertums] μια νέα επιστήμη, εκείνη της *Αρμονικής*, η οποία ήταν δυνατό να καλύπτει όλες τις εκφάνσεις του ανθρώπινου πολιτισμού, από την τέχνη, τη μουσική, την αρχιτεκτονική μέχρι τη θρησκεία και τον πολιτικό βίο.³¹⁶ Μέσα από πολύπλοκες μαθηματικές αναλύσεις της πυθαγόρειας αρμονίας των διαστημάτων και της πλατωνικής πρόσληψής της, ο Τίμους διατρέχει με την εργασία του όλες τις εκφάνσεις της πυθαγόρειας γνώσης, τόσο στον δυτικό κόσμο όσο και στον μη-δυτικό. Ο σχολιαστής και μεταφραστής του Πλάτωνος, Τέιλορ, στον οποίον αναφερθήκαμε προηγουμένως, φαίνεται ότι ακολούθησε κάποιες από αυτές τις ιδέες στη μετάφραση του *Τίμαιου* το 1928.³¹⁷ Ο μεγαλύτερος θιασώτης, όμως, των ιδεών του Τίμους, ήταν αναμφίβολα ο σημαντικός μουσικολόγος και πυθαγοριστής Χανς Κάιζερ [Hans Kayser] (1891-1964), ο οποίος υπήρξε μαθητής του Σένμπεργκ, και ο οποίος έχει αφήσει πίσω του ένα μεγάλο έργο γύρω από την *Αρμονική*, η οποία αναφέρεται τόσο στη μουσική όσο και τη ζωγραφική. Ο Ελβετός μουσικολόγος, συνθέτης και μαέστρος Ερνστ Λέβυ [Ernst Levy] (1895-1981) υπήρξε άλλη μια σημαντική μορφή που εντρύφησε στο έργο του Πλάτωνος, αναζητώντας μουσικομαθηματικές διαβεβαιώσεις των δικών του θεωριών.

Αν και οι αλληγορικοί μύθοι με αριθμητικό-μουσικό περιεχόμενο διατρέχουν το σύνολο της φιλοσοφικής παρακαταθήκης του Πλάτωνος, εδώ θα μας απασχολήσουν κυρίως δύο μύθοι που έχουν περισσότερο άμεση διασύνδεση με τη μουσική. Αυτοί είναι ο μύθος του Ηρόδου από την *Πολιτεία* και ο μύθος της ψυχογονίας από τον *Τίμαιο*.

καθηγητής Μουσικής στο κολλέγιο του Μπρούκλιν και καθιερώθηκε για τις σχέσεις που επεδίωξε να αναδείξει ανάμεσα στα ιερά κείμενα των αρχαίων πολιτισμών και τις μαθηματικο-μουσικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν μέσα σ' αυτούς. Το θέμα που πραγματεύεται είναι αυτό της «Μουσικής των σφαιρών». Στον πρόλογο του ποιήματός του για τον Πλάτωνα (βλ. παραπάνω) παρατηρεί ότι «όχι μόνο είναι δυνατόν να αναλυθούν όλες οι μαθηματικές αλληγορίες του Πλάτωνος με βάση τη μουσική —κάτι που ούτως ή άλλως βγάζει νόημα σε κάθε βήμα της αριθμητικής του— αλλά ακόμη, αν πάρουμε όλες τις αλληγορίες συνολικά, είναι δυνατό να συγκροτήσουμε μια ενιαία μουσική θεωρία, καθώς κάθε μύθος συμπληρώνει τον άλλο», ό.π., σελ. 3.

³¹⁶ Albert von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums*, δύο τόμοι, 1868 και 1876· ανατύπωση: Χίλντεσχαϊμ: 1988. Ένας τρίτος τόμος θεωρείται σήμερα χαμένος.

³¹⁷ A. E. Taylor, *A Commentary on Plato's Timaeus*, ό.π. σελ. 137 κ.ε.

Ίσως σε κανέναν άλλο πλατωνικό μύθο δεν μπορούμε να διακρίνουμε τόσο κραταιά την παρουσία της πυθαγόρειας σκέψης όσο στον μύθο του Ηρός από το δέκατο κεφάλαιο της Πολιτείας.³¹⁸ Ο μύθος έχει ως εξής: Ο Ερ, γιος του Αλκίνοου, από το γένος των Παμφύλων, σκοτώθηκε στη μάχη. Τη δέκατη μέρα που οι σύντροφοί του πήγαν να περισυλλέξουν τα ήδη αποσυντεθημένα σώματα των υπόλοιπων πεσόντων ξαφνιάστηκαν όταν είδαν άθικτο το σώμα του πολεμιστή. Τη δωδέκατη μέρα, την ώρα που ετοιμάζονταν να κάψουν το νεκρό στην πυρά, ο Ερ επέστρεψε στη ζωή και αφηγήθηκε την εμπειρία που είχε απ' όσα είχε, εν τω μεταξύ, δει. Αφηγήθηκε, λοιπόν, ότι η ψυχή του οδηγήθηκε, μαζί με των άλλων νεκρών, σε ένα σημείο όπου υπήρχαν τέσσερα μεγάλα βάραθρα, ανάμεσά στα οποία στέκονταν οι δικαστές: σε εκείνο που ήταν στον ουρανό δεξιά κατευθύνονταν οι ψυχές των νεκρών που ήταν δίκαιες και αγαθές, ενώ προς τα κάτω αριστερά εκείνων που είχαν διαπράξει άδικες πράξεις. Η ψυχή του Ηρός διασώθηκε από τους δικαστές με σκοπό να επιστρέψει στη γη και να αναγγείλει στους ανθρώπους όσα είχε δει ιδίοις όμμασι σε εκείνον τον δαιμονικό τόπο. Οι ψυχές, λοιπόν, παρέμεναν για επτά μέρες (ο αριθμός των νοτών σε μια κλίμακα) στον λειμών και την όγδοη ξεκινούσαν την πορεία τους, όπου έφταναν σε ένα σημείο απ' όπου αντίκριζαν να απλώνεται μπροστά τους ένα φως σε μορφή στήλης, που ήταν, στις άκρες του, στερεωμένο στον ουρανό. Και ο ταξιδιώτης συνεχίζει την αφήγησή του περιγράφοντας έναν απόκοσμο, πλανητικό μηχανισμό, ο οποίος κινείται με τη βοήθεια των Σειρήνων και των τριών Μοιρών.³¹⁹ Η περιπλάνηση των ψυχών τελειώνει, όπως μας λέει ο Ερ, όταν οι ψυχές επιλέξουν τις επόμενες ζωές τους, άλλες με σοφία και άλλες με οδηγό την υπερβολή και την αμετροέπεια.

Ο πολύπλοκος αυτός κοσμογονικός μύθος έχει συσχετιστεί, όπως είναι εύλογο, με πυθαγόρειες αλλά και με ορφικές ιδέες, με τις οποίες οι πρώτες είναι ούτως ή άλλως αλληλένδετες, ιδίως σε ό,τι αφορά τη μετεμψύχωση.³²⁰ Όπως έχει επισημανθεί, ο Πλάτων, αντλώντας πιθανότατα από τον Αρχύτα, συσχετίζει τις κινήσεις των ουράνιων σωμάτων με την παραγωγή κάποιων συγκεκριμένων μουσικών φθόγγων, εξετάζοντας

³¹⁸ Για μια ανάλυση του μύθου αυτού σε σχέση με την πυθαγόρεια σκέψη βλ. Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song itself*, Av Άρμπορ, Μίσιγκαν: Nicolas-Hays, 1984 [1978], σελ. 41 κ.ε. Ο McClain υποστηρίζει ότι μια σειρά από κοσμογονικούς μύθους στο έργο του Πλάτωνα εκφράζουν μαθηματικές σκέψεις μέσω μουσικών παραδειγμάτων. Βλ. επίσης Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 81 κ.ε. Εδώ χρησιμοποιούμε την μτφρ. του Σκουτερόπουλου, βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, ό.π., σελ. 761 κ.ε. Για μια σχηματική αναπαράσταση του οράματος του Ηρός, όπου παρουσιάζονται και οι δυσκολίες σύλληψής της βλ. Griet Schils, "Platon's Myth of Er: The Light and the Spindle", *L'Antiquité Classique*, τόμ. 62, 1993: 101–114.

³¹⁹ Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 614b-, ό.π.

³²⁰ Βλ. Plato, *The Republic*, μτφρ. Francis Macdonald Cornford, Λονδίνο/Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1970 [1941].

έτσι θέματα συναφή με εκείνα στον *Τίμαιο*.³²¹ Ο ήχος που παράγουν τα ουράνια σώματα κατά την τριβή τους με τον αιθέρα είναι ανάλογος και εξαρτώμενος από την απόσταση που έχουν μεταξύ τους. Η βασική αυτή πυθαγόρεια ιδέα περί πλανητικής μουσικής έχει περιγραφεί ως «αρμονία των σφαιρών» και γνώρισε μεγάλη απήχηση ανά τους αιώνες.³²² Θα πρέπει να επισημάνουμε, ωστόσο, ότι με τη λέξη «αρμονία» την εποχή του Πλάτωνα θα πρέπει να προσδιορίσουμε μάλλον νότες που ηχούσαν διαδοχικά η μία μετά την άλλη, και όχι μια εμπλουτισμένη συγχορδία (cluster), όπως λανθασμένα έχει επικρατήσει, αφού στην αρχαιότητα ήταν διαδεδομένη η ομοφωνία ενώ η πολυφωνία ήταν άγνωστη.

Το διακύβευμα, πολιτικού και φιλοσοφικού χαρακτήρα, πίσω από τον μύθο αυτόν στο τέλος της *Πολιτείας*, όπως παρατηρεί ο ΜακΚλέιν, είναι να προταθεί ένα μουσικό σύστημα ικανό να παρακάμπτει το πρόβλημα της «έλλειψης πληρότητας» που δημιουργείται από το πυθαγόρειο κούρδισμα, όπως δείξαμε παραπάνω.³²³ Θα πρέπει, έτσι, να επιστήσουμε την προσοχή σε μια σειρά από αριθμητικούς συμβολισμούς: το σώμα του Ηρός περισυλλέχθηκε τη *δέκατη* μέρα· ο αριθμός δέκα συσχετίζεται με την τετρακτύ των Πυθαγορείων και το άθροισμα των τριών διαστάσεων της ανθρώπινης εμπειρίας και αντιληπτικότητας. Η ανάσταση του Ηρός συνέβη τη *δωδέκατη*: ο αριθμός δώδεκα είναι αρκετά σημαντικός στην *Πολιτεία* καθώς σχετίζεται με το σταθερό λόγο των δύο τετραχόρδων μέσα στην οκτάβα ($6:12 = 1:2$).³²⁴ Οι *επτά* μέρες παραμονής του Ηρός στο λειμώνα συσχετίζονται με τις επτά νότες της κλίμακας. Ο ΜακΚλέιν εξηγεί ότι τα δύο μονοπάτια, το ένα που οδηγεί στον ουρανό και το άλλο που οδηγεί στα τάρταρα, περιγράφουν τον Φρύγιο τρόπο (ρε, ντο, σι, λα, σολ, φα, μι) που ανεβαίνει με

³²¹ Στα τέλη του 5ου αιώνας, λίγο πριν τον Πλάτωνα, υπήρχε μια ομάδα πυθαγορείων, ανάμεσά τους και ο Αρχύτας, οι απόψεις και θεωρίες των οποίων αντανακλώνται στα κείμενα του Πλάτωνος και του Αριστοτέλη.

³²² Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, μτφρ. Edwin L. Minar, Jr., Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: Harvard University Press, 1972 [Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon, Nυρεμβέργη: Hans Carl, 1962], σελ. 351 κ.ε

³²³ Ο.π., σελ. 5. Απ' αυτήν την άποψη σχολιάζει ο μελετητής «η *Πολιτεία* είναι, από μουσική άποψη, δύο χιλιάδες χρόνια, μπροστά στον χρόνο».

³²⁴ Σύμφωνα με τον McCain, η ποσοτική σχέση που χρησιμοποιείται στην *Πολιτεία*, και όχι μόνο, με βάση την οποία γίνονται οι υπολογισμοί δεν είναι το 1, 2, 3, 4 αλλά το 6, 8, 9, 12. Σύμφωνα με τον André Barbara η ποσοτική αυτή σχέση διαδόθηκε από τον Αρχύτα για να συμπεριλάβει τη θεωρία των μέσων στον υπολογισμό των διαστημάτων (βλ. παραπάνω σχετικά με τη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ). Οι αριθμητικές αυτές τιμές προτάθηκαν κι αργότερα από τον θεωρητικό της μουσικής Γαυδέντιο (2ος/3ος αιώνας μ.Χ.) στο βιβλίο του *Αρμονική Εισαγωγή* για να ενσωματώσει στις πυθαγόρειες συμφωνίες το σύνθετο διάστημα 4ης (ενδέκατη) που φέρει το λόγο $8:3$ ($\frac{4}{3} \times \frac{2}{1}$). Έτσι, σε μια *επτακτίνα* (επεκταμένη τετρακτύς) το διάστημα ενδέκατης εμφανίζεται ως 24:9. Βλ. André Barbera, “The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: A Study of Ancient Pythagoreanism”, *Journal of Music Theory*, τόμ. 28, τχ. 2, Φθινόπωρο 1984: 191–223.

τη μορφή ακέραιων αριθμών με κατεύθυνση τη μονάδα (ταυτοφωνία) και κατέρχεται από αυτήν με τη μορφή αντίστροφων κλασμάτων.³²⁵ Δηλαδή, εκφράζονται σχέσεις μήκους και σχέσεις συχνοτήτων (αντιστρόφως ανάλογες αυτών).

Η πλανητική περιγραφή είναι αρκετά πιο σύνθετη: σε αυτήν εμπλέκονται οι παραπάνω μουσικές κλίμακες, οι στερεωμένοι σφόνδυλοι στο αδράχτι της Ανάγκης, το σχήμα των σφονδύλων, το πλάτος της περιφέρειάς τους, η ταύτιση χρωμάτων και πλανητών, η ταχύτητα των σφονδύλων, το τραγούδι των Σειρήνων και η δράση των Μοιρών. Ο ΜακΚλέιν ισχυρίζεται ότι ο Πλάτων, επειδή δεν μπορούσε να φανταστεί ασυμφωνία στο σύμπαν, παραγκώνισε το πυθαγόρειο και το φυσικό κούρδισμα και πρότεινε ένα νέο τρόπο συγκερασμού των κλιμάκων, ο οποίος θα συμπεριελάμβανε και τους άρρητους αριθμούς, ως πρότυπο για την ουράνια τάξη. Αυτό πραγματοποιείται με την εισαγωγή των Μοιρών στον μύθο που επεμβαίνουν για να ρυθμίσουν τις κλίμακες που τραγουδούν οι Σειρήνες, και να αποκαταστήσουν τις πέμπτες κατά την περιστροφή τους. Η λύση αυτή που προτείνεται στο τέλος συνάδει με το νόημα της δικαιοσύνης που αναπτύσσεται ως κομβικός άξονας διαδρομής σε όλο το έργο. Ο Πλάτων δηλαδή είδε την αναγκαιότητα του ισοσυγκερασμού για συστήματα προορισμένα να λειτουργούν σε αρμονία, είτε είναι μουσικές κλίμακες, πλανητικά σώματα, ή κοινωνίες δικαίων ανθρώπων.³²⁶

Στον ιδιότυπο, τόσο σε δομή όσο και περιεχόμενο, διάλογο *Τίμαιο* (35b-36b) ο Πλάτων περιγράφει με το στόμα του πυθαγόρειου Τιμαίου από τους Λοκρούς της Μεγάλης Ελλάδος τη διαίρεση της παγκόσμιας ψυχής, σε μια προσπάθεια να ερμηνεύσει τη δημιουργία του κόσμου.³²⁷ Η σύλληψη του θεού ως δημιουργού-γεωμέτρη στο έργο αυτό μας οδηγεί σε δύο αλληλεξαρτώμενα ακόλουθα συμπεράσματα: πρώτον ότι η θεία σκέψη σχεδιάζει έναν κόσμο εύτακτο και σύμμετρο και δεύτερον ότι το μείγμα με τα υλικά που χρησιμοποιεί ο θεός υπάρχει πριν από αυτόν και δεν είναι δημιούργημά του.³²⁸ Η ιδέα αυτή υπαινίσσεται εδώ την a priori σύλληψη των αριθμών ως οντοτήτων, που όπως είδαμε είναι πυθαγόρειας σύλληψης. Η αναφορά επίσης σε αριθμητικούς και αρμονικούς μέσους δείχνει ακράδαντα, όπως υποστηρίζει ο Β. Κάλφας, ότι η κατασκευή της κοσμικής ψυχής αντανακλά τη μουσική θεωρία των πυθαγορείων.³²⁹ Τον πολύπλοκο αυτό κοσμικό μύθο μπορούμε να τον χωρίσουμε σε

³²⁵ Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato*, ό.π., σελ. 43 κ.ε.

³²⁶ Ό.π., σελ. 55.

³²⁷ Βλ. Πλάτων, *Τίμαιος*, εισαγωγή, μτφρ., σχόλια, Βασίλης Κάλφας, Αθήνα: Πόλις 1995.

³²⁸ Βλ. το τρίτο κεφάλαιο στη μτφρ. του Βασίλη Κάλφα «Ο πλατωνικός Δημιουργός», ό.π., σελ. 65 κ.ε.

³²⁹ Πλάτων, *Τίμαιος*, ό.π., σχόλια σελ. 371.

δύο μέρη για να διευκολύνουμε την κατανόησή του: στο πρώτο μέρος ο θεός-δημιουργός διαιρεί τον κόσμο τέμνοντας τον κοσμικό ιστό σε μέρη. Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιεί το προϋπάρχον υλικό, το «κινούμενον πλημμελώς και ατάκτως», το οποίο και παραλαμβάνει, μεταπλάθει, φέρνοντάς το σε τάξη:

πρώτα αφαίρεσε ένα κομμάτι από το σύνολο του μείγματος [1]: κατόπιν αφαίρεσε ένα δεύτερο κομμάτι, διπλάσιο από το πρώτο [2]: το τρίτο κομμάτι ήταν μίαμιση φορά το δεύτερο και τριπλάσιο του πρώτου [3]: το τέταρτο διπλάσιο του δεύτερου [4], το πέμπτο τριπλό του τρίτου [9], το έκτο οκταπλάσιο του πρώτου [8] και το έβδομο ήταν είκοσι εφτά φορές το πρώτο [27].³³⁰

Αναγνωρίζουμε αμέσως ότι οι πρώτοι τέσσερις αριθμοί είναι εκείνη της τετρακτύος, και άρα οι λόγοι των απλών ακεραίων που αναλύσαμε παραπάνω. Οι υπόλοιποι αριθμοί (9, 8, 27) προκύπτουν από τα τετράγωνα και τους κύβους του 2 και του 3, των δύο αριθμών δηλαδή που εκφράζουν την αντίθεση Περιττού και Άρτιου. Να επισημάνουμε επίσης, ότι ο Πλάτων σταματάει στους κύβους, (γιατί τον ενδιέφεραν μονάχα οι τρεις διαστάσεις–τα στερεά), και πιο συγκεκριμένα στον αριθμό 27, που όπως επισημαίνει ο σχολιαστής του Πλάτωνος, Κόρνφορντ [F. M. Cornford] (1874-1943), συμβολίζει το σώμα στις τρεις του διαστάσεις.³³¹ Για την οπτικοποίηση των δύο αυτών σειρών, εκείνης με τη δύναμη του 2 (1, 2, 4, 8) και εκείνης με του 3 (1, 3, 9, 27) έχει επικρατήσει, σύμφωνα με τη συμβολική παράδοση της λαβδοειδούς διάταξης, το σχήμα του γράμματος Λ, εύρημα του Μικρασιάτη φιλοσόφου Κράντορα (εικ. 1.2.2).³³² Με άλλα λόγια, από τη σπερματική δύναμη του ενός, στην κορυφή του Λ, σχηματίζονται δύο γεωμετρικές πρόοδοι, μία με λόγο το 2 και μία με λόγο το 3. Η λογική των δύο αυτών αριθμητικών σειρών είναι μουσικής συλλήψεως και επομένως θα μπορούσε να απεικονιστεί, με αφετηρία το Ρε, σε ένα διπλό πεντάγραμμο πολλών οκτάβων ως εξής (Ρε-Ρε-Λα-Ρε-Ρε-Μι-Σι). Αυτό που απομένει τώρα είναι να «μπαλώσει» ο δημιουργός τα ενδιάμεσα κενά, καλύπτοντάς τα με κομβικά διαστήματα.

Για την επίτευξη του στόχου αυτού, ο δημιουργός διαιρεί τα αρχικά διαστήματα, που καλύπτουν αρκετές οκτάβες, με τη βοήθεια του αριθμητικού και αρμονικού μέσου, δημιουργώντας εντός αυτών νέα, μικρότερα διαστήματα καθαρής

³³⁰ Πλάτων, *Τίμαιος*, 35b-c, ό.π., σελ. 209.

³³¹ Francis M. Cornford, *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, μτφρ. F. M. Cornford, Ιντιανάπολις/Κέιμπριτζ: Hackett Publishing, 1997 [Λονδίνο: 1935], σελ. 68.

³³² Τη διάταξη του αρχικού μείγματος μπορούμε να τη φανταστούμε και σε λωρίδες. Οι περισσότεροι μελετητές χρησιμοποιούν, ωστόσο το σχήμα του λάμδα (το πλατωνικό λάβδωμα).

4ης (3:2), καθαρής 5ης (4:3) και μεγάλης 2ας (9:8).³³³ Παράλληλα, συμπλήρωσε όλα τα διαστήματα καθαρής 4ης με διαστήματα μεγάλης 2ας (9:8) αφήνοντας υπόλοιπο ένα τμήμα, που ισοδυναμούσε με την αναλογία 256:243. Έτσι, ο δημιουργός, εξαντλώντας όλο το μείγμα του προϋπάρχοντος υλικού σχηματίστηκε μια συνεχή σειρά αριθμητικών αναλογιών, η οποία μοιάζει με μία σημερινή μείζονα κλίμακα που ξεκινά από το Ρε.

Στο δεύτερο μέρος της ψυχογονίας ο Τίμαιος επιχειρεί να σκιαγραφήσει τις βασικές αρχές του αστρονομικού του συστήματος. Αφού έσκισε στα δύο κατά μήκος τη λωρίδα που είχε κατασκευάσει, πήρε τα δύο κομμάτια και τα τοποθέτησε έτσι ώστε να σχηματίζουν ένα Χ. Κατόπιν έκαμψε τα άκρα τους και τα ένωσε ακριβώς απέναντι από το σημείο τομής, σχηματίζοντας έτσι δύο κύκλους, που θύμιζαν κρίκους αλυσίδας (εικ. 1.2.2). Αυτοί οι δύο κύκλοι, που περιστρέφονται γύρω από τον εαυτό τους αλλά σε αντίθετη φορά, περιγράφουν ο ένας την κίνηση των απλανών (sidereal equator) και ο άλλος των επτά πλανητικών σωμάτων (ζωδιακός κύκλος). Μάλιστα ο Τίμαιος τοποθετεί τον ένα εξωτερικά και τον άλλο εσωτερικά: «θεώρησε την περιφορά του εξωτερικού κύκλου ως κίνηση που αρμόζει στη φύση της Ταυτότητας, και την περιφορά του εσωτερικού ως κίνηση που αρμόζει στη φύση της Διαφοράς».³³⁴ Πώς γίνεται, όμως, ο ένας κύκλος να είναι εξωτερικός και ο άλλος εσωτερικός; Το απόσπασμα αυτό από τη διήγηση του Τίμαιου έχει οδηγήσει μελετητές να υποστηρίξουν ότι κατά την περιγραφή του μηχανισμού της συμπαντικής ψυχής ο Πλάτων θα έπρεπε να είχε μπροστά του κάποιο είδους αστρολάβου (κρικωτή σφαίρα), καθώς οι πολύπλοκες αυτές περιγραφές των κινήσεων των πλανητών παραμένουν δυσνόητες χωρίς ένα οπτικό μοντέλο.³³⁵ Μία τέτοια σφαίρα αποτελείται από έναν αριθμό ένθετων δακτυλίων, εκ των οποίων ο εξωτερικός είναι πάντα σταθερός (αντιστοιχώντας στην κίνηση των απλανών) ενώ οι εσωτερικοί δακτύλιοι απεικονίζουν τις κινήσεις των άλλων αστεριών και τη ζωδιακή ζώνη.³³⁶ Οι υπολογισμοί είναι εξαιρετικά πολύπλοκοι και έχει χυθεί αρκετό μελάνι, ήδη από την αρχαιότητα, χωρίς

³³³ Η σειρά των αριθμών που περιγράφονται στο χωρίο αυτό αποτελεί σημείο σύγχυσης για πολλούς μελετητές, ήδη από την αρχαιότητα: Κάλφας, ό.π., σελ. 372-373, για σύνοψη βλ. Francis M. Cornford, *Plato's Cosmology*, ό.π., 66-72.

³³⁴ Πλάτων, *Τίμαιος*, ό.π., σελ. 211.

³³⁵ Την άποψη αυτή υποστηρίζει ο Cornford, βλ. Francis M. Cornford, *Plato's Cosmology*, ό.π., σελ. 74. Την ακολουθεί ο Jamie James (Jamie James, *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*, Νέα Υόρκη: Grove Press, 1993, σελ. 48-49). Ο Dicks έχει αντίθετη άποψη (σελ. 120-121): θεωρεί ότι την εποχή που γράφει ο Πλάτων ήταν αδύνατη η κατασκευή τέτοιας πολύπλοκης μηχανής.

³³⁶ Jamie James, *The Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 48-49.

να υπάρχει μια οριστική απάντηση για τις ουράνιες κλίμακες που περιγράφονται και για τον τρόπο που πραγματοποιείται η διαίρεση της ψυχής.³³⁷

2.7 Σύμφωνα και διάφωνα χρώματα; Η προσέγγιση του Αριστοτέλη

Η πρώτη γραπτή πηγή που διασώζεται στον δυτικό κόσμο και η οποία καταδεικνύει μια συστηματική προσπάθεια καταγραφής της σχέσης διαστηματικού λόγου και χρώματος, επί τη βάση της έννοιας της *συμφωνίας*, όπως την αναλύσαμε παραπάνω, προέρχεται από τον Αριστοτέλη. Η λογοκρατική συστηματικότητα και μεθοδικότητα την οποία επέδειξε ο Σταγειρίτης φιλόσοφος για όλα τα θέματα με τα οποία καταπιάστηκε, τον οδήγησε, ανάμεσα στις υπόλοιπες δραστηριότητές του, να αναστοχαστεί τον κεντρικό πυρήνα της σκέψης του Πυθαγόρα και να διατυπώσει ένα ερώτημα που έμελλε να απασχολήσει πλήθος διανοητών και στοχαστών αιώνες αργότερα. Το ερώτημα αυτό αφορούσε τη δυνατότητα κατανομής των χρωμάτων κατά τέτοιο τρόπο ώστε να παράγονται «συμφωνικά διαστήματα» αντίστοιχα με κείνα που δημιουργούν οι απλοί λόγοι ακέραιων αριθμών στη μουσική. Αν και ο Αριστοτέλης είχε διακωμωδήσει και επικρίνει επανειλημμένως «το μυστικισμό» των αριθμών και την παρεμβατική εισχώρησή τους στη σφαίρα του αισθητού, αντικρούοντας έτσι τις πυθαγόρειες και πλατωνικές ιδέες των συγχρόνων του, σήμερα είναι γενικώς αποδεκτό ότι η ανάλυση που προτείνει εδώ ο Αριστοτέλης οφείλει πολλά στην πυθαγόρεια διδασκαλία.³³⁸

Στο *Περί των Αισθήσεων* [*De Sensu*] ο Αριστοτέλης παρατηρεί, λοιπόν:

Όπως στον αέρα άλλοτε υπάρχει φως και άλλοτε σκότος, έτσι και στα σώματα υπάρχει το άσπρο και το μαύρο [...]. Είναι δυνατόν, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι υπάρχουν περισσότερα χρώματα κοντά στο λευκό και το μαύρο, που πληθαίνουν με την αναλογία. Γιατί είναι δυνατόν να τεθούν κοντά τρία μέρη του ενός προς δύο του άλλου και τρία προς τέσσερα και σύμφωνα με άλλους αριθμούς. Τα μέρη που γενικά δεν έχουν κανένα αριθμητικό λόγο είτε από πλεονασμό είτε από

³³⁷ Βλ. για παράδειγμα τα σχόλια του Πρόκλου πάνω στον Τίμαιο: Proclus, *Commentary on Plato's Timaeus*, τόμ. 4: *Proclus on Time and the Stars*, επιμ. και μτφρ. Dirk Baltzly, Κέμπριτζ, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013. Επίσης τα πολύ διεισδυτικά σχόλια του Γκάνταμερ πάνω στον Τίμαιο: Hans-Georg Gadamer, “Griechische Philosophie III, Plato im Dialog” στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 7, Τύμπινγκεν: J. C. B. Mohr, 1991.

³³⁸ Αναφερόμενος στους Πυθαγορείους που ανέπτυξαν την επιστήμη των αριθμών ο Αριστοτέλης καταγγέλλει ότι έσπευσαν να αποδώσουν υπερβολική αξία στους αριθμούς και να ερμηνεύσουν τα πάντα σύμφωνα με αυτούς. Βλ. Αριστοτέλης, *Μεταφυσικά*, 985b–986a.

έλλειψη, είναι ασύμμετρα και σ' αυτά συμβαίνει ό,τι και στις συμφωνίες [συμφωνία] των ήχων.³³⁹ Γιατί τα χρώματα που μπορούν να εκφραστούν με αριθμητικές αναλογίες [ευλόγιστοι χρώματα], όπως οι συμφωνίες των ήχων, φαίνονται ότι είναι τα πιο ευχάριστα, όπως το πορφυρό και το κατακόκκινο [φοινικοῦν] και μερικά άλλα τέτοια που είναι λίγα, για την ίδια αιτία που και οι συμφωνίες των ήχων είναι λίγες. Τα άλλα χρώματα όμως δεν μπορούν να εκφραστούν με αριθμούς, ή και όλα τα χρώματα μπορούν να εκφραστούν με αριθμούς, άλλα κατά τάξη και άλλα άτακτα, αυτά δε τα ίδια, δηλαδή τα άτακτα, όταν δεν είναι καθαρά, γίνονται τέτοια, γιατί δεν έχουν αριθμητικές σχέσεις.³⁴⁰

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Αριστοτέλης παρατηρεί ότι οι πιο ευχάριστοι συνδυασμοί χρωμάτων για τον οφθαλμό εξαρτώνται από τις ίδιες εκείνες μαθηματικές αναλογίες που καθορίζουν τις συμφωνίες στη μουσική. Οι σχέσεις 3:2 και 3:4 παράγουν επομένως «σύμφωνα χρώματα» κάτι που άλλες επιλογές λόγων δεν το καταφέρνουν. Με ποια κριτήρια γίνεται, όμως η επιλογή αυτή; Η ανάλυση του Αριστοτέλη δεν μας διαφωτίζει περισσότερο. Σημειώνει, ωστόσο, λίγο παρακάτω ότι «το κάθε πράγμα μπορούμε να το αισθανόμαστε περισσότερο, όταν είναι απλό, παρά ανακατωμένο με άλλα, όπως π.χ. το ανέρωτο κρασί από το νερωμένο, το μέλι, τα χρώματα και τη νήτη, όταν ακούγεται μόνη και όχι στη διαπασών».³⁴¹

Αναπάντητο παραμένει επίσης το ερώτημα αν ο Πυθαγόρας ή κάποιος μαθητής του πριν από τον Αριστοτέλη, όπως ο Φιλόλαος και ο Αρχύτας, είχαν διατυπώσει κάποια αντίστοιχη υπόθεση. Ο Αριστοτέλης πάντως, σε αντίθεση προς τον Προσωκρατικό Εμπεδοκλή, ο οποίος διέκρινε μια τετραμερή διαίρεση των χρωμάτων σε αντιστοιχία προς τα τέσσερα στοιχεία (λευκό – μελανό – κόκκινο – κίτρινο), καθώς και προς τον Πλάτωνα, κλίνει προς την υιοθέτηση των επτά χρωμάτων, στα όρια των οποίων τοποθετεί το λευκό και το μελανό ενώ τα υπόλοιπα εξάγονται από προσμίξεις

³³⁹ Η μετάφραση στο σημείο αυτό είναι άστοχη και αντανάκλα την ασάφεια του κειμένου του Αριστοτέλη. Ο Αριστοτέλης, δηλαδή, δέχεται ότι υπάρχουν «ευλόγιστοι» συνδυασμοί χρωμάτων, που προκύπτουν από συγκεκριμένους αριθμητικούς λόγους και άλλοι που «δεν έχουν αριθμητικό λόγο» ή έχουν πλεονεκτικό ή ελλειπτικό το ένα μέρος τους. Το να μην έχουν αριθμητικό λόγο όμως είναι αδύνατο, όπως αδύνατο είναι να συγκρίνονται οι ασύμμετροι συνδυασμοί χρωμάτων με τις συμφωνίες των ήχων. Ο Μπάρκερ ερμηνεύει τον *λόγον μηδένα* ως δυσανάλογη σχέση και τοποθετεί όλη την πρόταση αυτή σε παρένθεση, ξεκινώντας νέα πρόταση μετά το *ασύμμετρον* που λειτουργεί ως θέση, την οποία κατόπιν αναπτύσσει. Βλ. Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, ό.π. Ίσως ο Αριστοτέλης να αναφέρεται εδώ στην «αλογικότητα» των άρρητων αριθμών, όπως είναι η τετραγωνική ρίζα του δύο, η ανακάλυψη της οποίας είχε προκαλέσει αμηχανία και ταραχή στους κύκλους των Πυθαγορείων.

³⁴⁰ Αριστοτέλης, *Περί Αισθήσεων*, 439b 19–440a, 4. Πρβλ. Αριστοτέλης, *Μικρά φυσικά*, εισ., μφρ., σχόλια Ν. Σωτηράκης και Α. Ευσταθίου, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος, 2006, σελ. 29-31. Βλ. επίσης Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, ό.π., σελ. 74. Επίσης, Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 60.

³⁴¹ Αριστοτέλης, *Περί Αισθήσεων*, 447a 17–20.

τους.³⁴² Θα μπορούσαμε, συνεπώς, να θεωρήσουμε ότι οι προσμίξεις αυτές προκύπτουν από την εφαρμογή της αρμονικής θεωρίας των πυθαγορείων. Όπως σημειώνει ο Μ. Κεμπ, το σύνολο των σωζόμενων αποσπασμάτων για το χρώμα, που αποδίδονται στον Αριστοτέλη, δεν διασώζει ένα αυτοτελές, συνεπές επιστημονικό σύστημα ή σύνολο θεωριών, αλλά αντίθετα παρέχει μια διάσπαρτη κατανομή υποθέσεων, οι οποίες οικειοποιούνται και ερμηνεύονται ποικιλοτρόπως μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα.³⁴³ Παρόλ' αυτά, μπορούμε να εξάγουμε τη ραχοκοκαλιά της θεωρίας του Αριστοτέλη, που διατρέχει τη μεταγενέστερη θεωρία για τα χρώματα, ιδιαίτερα κατά τον 17ο αιώνα, και καθορίζεται κατά κύριο λόγο από την αντίθεσή της από εκείνη του Νεύτωνα. Κατά τον Αριστοτέλη το χρώμα υπήρχε σαν ένα συστατικό της επιφάνειας των αντικειμένων και όχι σαν αίσθηση που παράγεται από το μεταδιδόμενο φως.³⁴⁴ Τα προσμειγμένα ενδιάμεσα χρώματα παράγονται από τη διαφορετική ποσοτική μείξη φωτεινότητας και σκοτεινότητας, του λευκού δηλαδή και του μελανού, τα οποία και καθορίζουν τους δύο πόλους-όρια της χρωματικής σειράς. Θα ήταν εύλογο να υποθέσουμε ότι για τον ιστορικό του 19ου αιώνα η θεωρία του Αριστοτέλη παραμένει ξεπερασμένη και ερασιτεχνική, όμως—παρόλη τη διάδοση που είχαν οι κυματικές θεωρίες για το χρώμα στους καλλιτεχνικούς κύκλους την περίοδο αυτή— λόγω της επαναδιατύπωσης και ανάδειξης κάποιων βασικών πτυχών της αριστοτέλειας προσέγγισης κυρίως από τον Γκαίτε και άλλους Γερμανούς επιστήμονες, επικαιροποιήθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα στη Γερμανία από τους ανθρωποσοφιστές, αφήνοντας αισθητή την αντίληψή της στους καλλιτεχνικούς κύκλους, όπως θα δούμε παρακάτω. Προκύπτει, λοιπόν, το ερώτημα αν ο αριστοτέλειος καταμερισμός των χρωμάτων είχε εκληφθεί κατά τη διάρκεια του 19ου

³⁴² Βλ. John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 11 κ.ε. Rolf G. Kuehni και Andreas Schwarz, *Color Ordered: A Survey of Color Order Systems from Antiquity to the Present*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008, σελ. 31-32.

³⁴³ Martin Kemp, *The Science of Art*, ό.π., σελ. 264.

³⁴⁴ Στο ίδιο έργο του (*Περί Αισθήσεων*, 439a), λίγο παραπάνω, ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι «το χρώμα βρίσκεται στα πέρατα των σωμάτων, γι' αυτό και οι Πυθαγόρειοι ονόμαζαν χρώμα την επιφάνεια». Για μια ανασκευή της άποψης αυτής βλ. Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, ό.π., σελ. 247. Για μια φιλολογική-αρχαιολογική προσέγγιση του πώς η λέξη «χρώς» έφτασε να εκφράζει μια δέσμη συχνά αντικρουόμενων χαρακτηρισμών, από το ανθρώπινο δέρμα, έως την ποιοτική ιδιοτυπία των επιφανειών, και αργότερα, μετά τα χρόνια του Ομήρου, το χρώμα εν γένει, βλ. Έλενα Walter-Καρούδη, «Χρώς – Η γέννηση της ελληνικής λέξης για το χρώμα», στο *Σπουδές στον Όμηρο*, πρακτικά του ΣΤ' Παγκοσμίου Συνεδρίου για την Οδύσσεια (2-5 Σεπτεμβρίου 1990), εις Μνήμη του Ι. Θ. Κακριδής, Ιθάκη: 1993, σελ. 177–192. Από τη μελέτη αυτή θα ξεχωρίσουμε τη διαπίστωση ότι ο Όμηρος ενδιαφερόταν περισσότερο για τις αξίες του φωτεινού και σκοτεινού και τις συνυφασμένες με αυτές ιδιότητες, αστραφτερός, στιλπνός, θαμπός, παρά για το χρώμα ως ποσοτική ιδιότητα που καλύπτει, γεμίζει τα πέρατα του αντικειμένου, βλ. Έλενα Walter-Καρούδη, «Χρώς – Η γέννηση της ελληνικής λέξης για το χρώμα», ό.π., σελ. 178.

αιώνα ως παραφυάδα της πυθαγόρειας αρμονικής θεωρίας, ή αν τα δύο αυτά ρεύματα σκέψης παρέμεναν συμφιλωμένα ή ασafώς συγκεχυμένα.

Ο Αριστοτέλης είχε επικρίνει και ανασκευάσει αρκετά επιχειρήματα των πυθαγορείων σχετικά με τη σημασία των αριθμών: «Όσο για τους πυθαγόρειους, επειδή αυτοί είδαν ότι πολλές μεταβολές [πάθη] των αριθμών υπάρχουν στα αισθητά σώματα, έκαναν τα πραγματικά όντα να συντίθενται από αριθμούς [...] Γιατί; Επειδή οι μεταβολές των αριθμών βρίσκουν εφαρμογή στη μουσική κλίμακα [άρμονία], στον ουρανό και σε άλλες περιπτώσεις. Άνθρωποι που υποστηρίζουν ότι μονάχα οι μαθηματικοί αριθμοί υπάρχουν δεν μπορούν να υποστηρίξουν κάτι τέτοιο μόνο από τις εικασίες τους».³⁴⁵ Το επιχείρημα του Αριστοτέλη αποκτά νόημα αν αναλογιστούμε ότι ο Σταγειρίτης φιλόσοφος είχε προχωρήσει σε μια διάκριση του αντικειμένου μελέτης της φυσικής και των μαθηματικών, που του επέτρεπε να κρατήσει τον κόσμο της ύλης —τον οποίο αναγνωρίζουμε με τις αισθήσεις μας και που μελετά η φυσική— απροσπέλαστο από τον αφηρημένο κόσμο των μαθηματικών. Το περιττό, το άρτιο, ο αριθμός, η γραμμή, το στερεό μπορούν να μελετηθούν καθ' αυτά, όχι όμως ο άνθρωπος, το κόκαλο, η σάρκα ή σε μακροκλίμακα οι πλανήτες και τα άστρα.³⁴⁶ Με άλλα λόγια, ο Αριστοτέλης κατέκρινε την παραστατικότητα των αφηρημένων εννοιών, οι οποίες πάραυτα σε νοητό επίπεδο παραμένουν χρήσιμες: «[Οι Πυθαγόρειοι] με το να δημιουργήσουν φυσικά σώματα από τους αριθμούς, πράγματα με ελαφρότητα και βάρος από πράγματα με καθόλου ελαφρότητα ή βάρος, φαίνεται ότι μιλούν για ένα διαφορετικό ουρανό και διαφορετικά σώματα, και όχι τα αισθητά [...]. Υπάρχουν κάποιοι που νομίζουν ότι υφίστανται οντότητες τέτοιου είδους, αφού το σημείο είναι το πέρας [πέρατα] και το έσχατο [έσχατα] της γραμμής, η γραμμή του επιπέδου και το επίπεδο του στερεού».³⁴⁷ Η υπόθεση των Πυθαγορείων, λοιπόν, ότι οι αριθμοί αποτελούν ανεξάρτητες οντότητες, οι οποίες υποστασιοποιούνται στην περίπτωση των γεωμετρικών σχημάτων ή άλλων οργανικών ή ανόργανων μορφωμάτων, παραμένει για τον Αριστοτέλη αναπόδεικτη και λανθασμένη.³⁴⁸

³⁴⁵ Aristotle, *Metaphysics*, Book N, 1090a20-b5, μτφρ. εισαγωγή και σχόλια Julia Annas, Οξφόρδη: Clarendon Press, 2003 [1976]. Διαφοροποιούμαι από τη μτφρ. όπου παρεμβάλλεται αγκύλη με επεξήγηση της λέξης στο πρωτότυπο. Για τον τρόπο που ο Αριστοτέλης προσεγγίζει τη φυσική και τα μαθηματικά στα *Μεταφυσικά* βλ. W. D. Ross, *Αριστοτέλης*, μτφρ. Μαριλίτσα Μητσού, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2001 [1991], γαλλική έκδ.: *Aristotle*, Methuen, 1977 [1923], σελ. 104 κ.ε.

³⁴⁶ Ο.π. πρβλ. επίσης τα σχόλια σελ. 208–209.

³⁴⁷ Aristotle, *Metaphysics*, Book N, 1090a20-b5.

³⁴⁸ Η αγεφύρωτη σχέση των δύο αυτών ρευμάτων σκέψης αποτυπώνεται καλύτερα στους επιγόνους των δύο στοχαστών, τους πυθαγόρειους φιλοσόφους, από τον 5ο αιώνα και έπειτα, και τον Αριστόξενο. Για τους οπαδούς της μιας «σχολής» σημασία είχε η αριθμητική, αφηρημένη και στοχαστική [speculativa] ερμηνεία της μουσικής, ενώ για την άλλη η καλλιτεχνική εμπειρία και πράξη.

Σε αντίθεση με τον πλατωνικό *Τίμαιο*, η παρέμβαση του Αριστοτέλη στη συζήτηση για την πυθαγόρεια αρμονική θεωρία δεν έρχεται για να επισφραγίσει τον συσχετισμό της ζωγραφικής με τη μουσική, ή να επισημάνει τη σχέση των χρωμάτων με τις μουσικές πλανητικές τροχιές. Μια υπόθεση ότι τα χρώματα «ηχούν», ή ότι οι μουσικοί φθόγγοι «παράγουν χρώματα» θα ήταν παράλογο να χρεωθεί στον Αριστοτέλη. Αυτό που ενδιέφερε τον Σταγειρίτη φιλόσοφο —και σε αυτό το σημείο δεν διαφέρει η σκέψη του πολύ από το περιεχόμενο της επιστολής του Καντίνσκι στον Σένμπεργκ που προανέφερα— ήταν η ταξινόμηση και ορθολογική νομή των χρωμάτων, τόσο ως προς τη θέση τους όσο και προς την αξία τους (σύμφωνα ή διάφωνα), στη βάση ενός αυτόνομου μαθηματικού ορίζοντα, που μόνο η μουσική μπορούσε να προσφέρει.

2.8 Η «ερμητική παράδοση»: αντιστοιχίες – συμπάθεια

Είναι γνωστό ότι από τον 2ο αι. μ.Χ. αναδύθηκαν κάθε είδους λατρείες και μυστήρια, όπως, ανάμεσα σε άλλα, η λατρεία του Μίθρα, ο πυθαγορισμός, ο μυστικός χριστιανισμός και ο γνωστικισμός. Γνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα οι θρησκευτικές αυτές τάσεις είχαν τεράστια διάδοση, σε τέτοιο βαθμό ώστε οι Χριστιανοί Πατέρες, όπως ο Αυγουστίνος εξαπέλυσαν μύδρους κατά των ασελών και ασεβών τους δοξασιών. Πώς και με ποιον τρόπο, λοιπόν, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται, αυτήν τη χρονική περίοδο, από την κατανόηση των συμπαντικών νόμων, και άρα τον στοχασμό του θείου —που θέτει ως σκοπό την αναγωγή του στοχαστή σε μια ανώτερη βαθμίδα πνευματικής αυτοέκφρασης— σε μια ατραπό σκέψης που χρησιμοποιούσε την τελετουργική πράξη ως διαμεσολαβητικό εργαλείο για την επαφή ή την ένωση, πλέον, με το θείο, παραμένει αναπάντητο ερώτημα. Σε γενικές γραμμές, έχει επικρατήσει η άποψη ότι η στροφή από την πλατωνική θεωρία προς τη μυστική τελετουργία και πράξη συντελέστηκε από τον ανάδοχο του πλωτινικού φιλοσοφικού οικοδομήματος, τον Πορφύριο, καθώς και από την αλυσίδα μαθητών που τον διαδέχτηκαν, όπως τον Ιάμβλιχο και τον Πρόκλο. Σύμφωνα με την κοσμοθεωρία του Πλωτίνου ολόκληρος ο κόσμος αναδιπλώνεται σε διαβαθμισμένη σχέση κάτω από το εν.³⁴⁹ Στο *Περί ψυχής*

³⁴⁹ Βλ. E. R. Dodds, *Πλάτων και Πλωτίνος. Δύο Μελέτες*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 1988 [1977]. βλ επίσης Eric Robertson Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2000 [1965], σελ. 88 κ.ε.

αποριών β', στο τέταρτο βιβλίο από τις *Εννεάδες*, συναντάμε τη βασική ιδέα της *συμπάθειας* του σύμπαντος, όπως την είδαμε στον Ηράκλειτο, διανθισμένη με πλατωνικούς απόηχους:

Στους ανθρώπους αρέσει να γητεύονται [φιλοῦσι κηλούμενοι] ακόμη κι αν αυτό δεν είναι ακριβώς αυτό που ζητούν από τους μουσικούς [...]. Και αυτό για το οποίο [ο άνθρωπος] προσεύχεται, συμβαίνει, γιατί το ένα μέρος βρίσκεται σε συμπάθεια με το άλλο, σαν μια τεντωμένη χορδή· γιατί αν η χορδή νυχθεί στο κάτω άκρο, θα προκαλέσει κίνηση στο πάνω. Πολλές φορές, μάλιστα, όταν μια χορδή νυχθεί, μια άλλη χορδή πάνω στη λύρα αποκτά αίσθηση της κίνησης αυτής εξαιτίας της συμφωνίας και του γεγονότος ότι είναι εναρμονισμένη στην ίδια κλίμακα. Αλλά αν η κίνηση μπορεί να περάσει από τη μία λύρα στην άλλη, εφόσον υπάρχει η συμπάθεια, τότε υπάρχει επίσης μια μοναδική αρμονία στο όλον, ακόμη και αν συντίθεται από ενάντια· και στην πραγματικότητα συντίθεται από μέρη που είναι όμοια μεταξύ τους και συγγενή, αλλά ακόμη και ενάντια.³⁵⁰

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι στο παραπάνω απόσπασμα διακρίνεται ο απόηχος της ηρακλείτειας σκέψης σχετικά με την ενότητα των αντιθέτων ή την αρμονία των αντιθετικών τάσεων.³⁵¹ Όσο παράδοξο κι αν ακούγεται το παράδειγμα με την λύρα, το οποίο επικαλείται ο Πλωτίνος, από φυσικής απόψεως είναι τουλάχιστον ορθό. Όπως έδειξα δηλαδή παραπάνω, όταν ένας μουσικός φθόγγος κρούεται, ηχούν παράλληλα και άλλες νότες που βρίσκονται σε συμφωνία με αυτόν —οι λεγόμενοι αρμονικοί, οι οποίοι σχηματίζουν την αρμονική σειρά. Σχηματίζεται έτσι μια σειρά από νότες (οκτάβα, πέμπτη, οκτάβα, τρίτη μεγάλη κλπ.) με αφετηρία τον έναν και μόνο φθόγγο. Δηλαδή, η νότα Ρε μιας χορδής λύρας ενυπάρχει στη νότα Σολ και ούτω κάθε εξής.

Ωστόσο, πέρα από αυτήν την ορθή διαπίστωση, στους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους έχουν ανιχνευτεί μια σωρεία υπερλογικών και άλογων στοιχείων, τα οποία με αυτήν τη μορφή δεν συναντιούνται στον Πλάτωνα.³⁵² Ο Γκόντγουιν διακρίνει επτά

³⁵⁰ Plotinus, *Enneads*, IV.4.40.26-IV.4.41.10, μτφρ. A. H. Armstrong, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: Harvard University Press, 1984, σελ. 263–265. Στην αγγλική μτφρ. αντί της λέξης «κίνηση» χρησιμοποιείται το *vibration* [ταλάντωση, δόνηση]. Για να αποφύγω όμως το συσχετισμό με τον όρο που χρησιμοποιούν οι φυσικοί κατά τον 19ο αιώνα, επιλέγω την πιο ουδέτερη λέξη «κίνηση». Θα μπορούσε στη θέση του να χρησιμοποιηθεί η λέξη «παλμός».

³⁵¹ Giannis Stamatellos, *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads*, Όλμπανι, Νέα Υόρκη: SUNY Series in Ancient Greek Philosophy, University of New York Press, 2007, σελ. 52.

³⁵² Κατά τον Τσίντσεν μετά από τον Πλωτίνιο ξεκινά μια «διαδικασία φθοράς» στη νεοπλατωνική σχολή, που χαρακτηρίζεται από τη σταδιακή αποδοχή κανόνων μαγείας. Οι λόγοι που εξηγούν τη μεταβολή αυτή κατά τον συγγραφέα είναι η μετατόπιση του κέντρου βάρους από τη φιλοσοφική έρευνα στην ψυχαγωγία και ο εναγκαλισμός σωτηριακών και ερμητικών κειμένων, ανάμεσα στα οποία και οι χαλδαϊκοί χρησμοί, που εξασφάλιζαν μια εύκολη πρόσβαση των κατώτερων πνευματικά στρωμάτων στη φιλοσοφία του Πλάτωνα και του Πλωτίνου. Βλ. Clemens Zintzen, *Μυστικισμός και μαγεία στη νεοπλατωνική φιλοσοφία*, μτφρ. Ι. Γ. Καλογεράκος, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα, 2000 [“Die Wertung von

κύματα αναβίωσης του αποκρυφισμού: το πρώτο το συσχετίζει με αυτό που ονομάζει «αλεξανδρινό νεοπλατωνισμό», ένα συνονθύλευμα τάσεων που ήκμασε στους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες, με κύριους εκπροσώπους του τον Πορφύριο, τον Ιάμβλιχο, τον Αυτοκράτορα Ιουλιανό και τον Πρόκλο. Στην περίοδο αυτή τοποθετεί και τη διάδοση του *Corpus Hermeticum*, των ψευδο-ζωροαστρικών *Χαλδαϊκών Χρησμών*, καθώς και τους Ορφικούς Ύμνους.³⁵³ Τη δεύτερη περίοδο την ονομάζει «Ισλαμικό Νεοπλατωνισμό» (10ο-12ο αι.), την τρίτη τη συσχετίζει με τη Σχολή της Σαρτ (12ος αι.) ενώ την τέταρτη με την Πλατωνική Ακαδημία της Φλωρεντίας. Η πέμπτη περίοδος διήρκησε από τον 16ο έως τα μέσα του 17ου αιώνα και περιλαμβάνει τον Παρακελσισμό, τον Κέπλερ, τον Φλαντ, τον Μερσέν και τον Κίρχερ. Η έκτη περίοδος συμπίπτει με τον Ρομαντισμό ενώ η έβδομη με τον Συμβολισμό, στο γύρισμα του 19ου αιώνα προς τον 20ό.

Το ρεύμα αυτό του «ανορθολογισμού» που διαπέρασε πολλά στοχαστικά ρεύματα του δυτικού κόσμου έχει κωδικοποιηθεί από τη σύγχρονη έρευνα στην έννοια του «αποκρυφισμού», όρος που χρησιμοποιήθηκε από τον Κορνήλιο Αγρίππα [Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim] (1486-1535) στο έργο του *De occulta philosophia* (1531), του οποίου οι τρεις τόμοι, «Φυσική Μαγεία», «Ουράνια Μαγεία» και «Τελετουργική Μαγεία» διαπνέονται από τη εδραιωμένη πεποίθηση ότι το σύμπαν συναρθρώνεται πάνω σε ένα «κρυμμένο» [occulted] δίκτυο αντιστοιχιών, αόρατων στο ανθρώπινο μάτι.³⁵⁴ Οι τρεις τόμοι του έργου του Αγρίππα εξερευνούν ακριβώς τις σχέσεις αυτές που υπάρχουν ανάμεσα σε κατώτερους τύπους της υλικής σφαίρας (λόγου χάρη στα μέταλλα, τα βότανα και τα ορυκτά) με απώτερο σκοπό την ρύθμιση-επιρροή ή επίκληση ανώτερων σφαιρών ύπαρξης (των πλανητών, των αγγέλων κ.τ.λ.). Σημαντική θέση στο βιβλίο του Αγρίππα κατέχει και η πυθαγόρεια θεωρία των διαστημάτων, φιλτραρισμένη μέσα από τα κείμενα του Πλάτωνος και του Αριστοτέλη, ενώ τονίζεται επισταμένως η σημασία της τετρακτύος, καθώς και η απόκρυφη σημασία και παρουσία του αριθμού τέσσερα, τόσο στη φύση όσο και στον χριστιανισμό.³⁵⁵

Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie” στο *Die Philosophie des Neuplatonismus*, επιμ. C. Zintzen, Ντάρμστατ: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977], ιδιαίτερα σελ. 13–18, 36–37.

³⁵³ Joscelyn Godwin, *Music and the Occult: French Musical Philosophies, 1750-1950*, ό.π., σελ. 5 κ.ε.

³⁵⁴ Ο όρος «αποκρυφισμός» δεν χρησιμοποιείται, ωστόσο, παρά στα μέσα του 19ου αιώνα μέσα σε ένα διαφορετικό εννοιολογικό πλαίσιο που καθορίστηκε από την επικράτηση του θετικισμού.

³⁵⁵ Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, μτφρ. James Freake, επιμ. και σχόλια Donald Tyson, Woodbury, Μινεσότα: Llewellyn Publications, ¹¹2009 [1993], σελ. 254–255.

Από την περίοδο της Αναγέννησης και ύστερα, στον κορμό της Πυθαγόρειας-Πλατωνικής παράδοσης, που ήθελε τον κόσμο έννομα δομημένο και διευθετημένο κατά τα μουσικά πρότυπα, εκφύονται νέοι βλαστοί, αυτοί της ερμητικής παράδοσης και της *prisca theologia* [αρχαία θεολογία], που καλλιεργούνται και φροντίζονται επιμελώς στα εργαστήρια σκέψης σημαίνουσών προσωπικοτήτων της εποχής, όπως του Μαρσίλιο Φιτσίνο (1433-1499), του Πίκο ντελλά Μιράντολα (1463-1494), του Γιόχαν Ρόιχλιν [Johann Reuchlin] (1455-1525), του Κοπέρνικου (1473-1543), του Κορνήλιου Αγρίππα (1486-1535), του Χάινριχ Κούνρατ [Heinrich Khunrath] (1560-1605), του Τζων Ντη [John Dee] (1527-1608/9), του Γιοχάνες Κέπλερ (1571-1630), του Ρόμπερτ Φλαντ (1574-1637), του Αθανάσιου Κίρχερ [Athanasius Kircher] (1601-1680) κ.α.³⁵⁶ Επίσης, πολλοί συγγραφείς αυτού του ρεύματος του «πλατωνικού οριενταλισμού» υπήρξαν συνθέτες και μουσικοί· πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις αυτές του συγγραφέα αποκρυφιστικών βιβλίων Ζίμον Στούντιον [Simon Studion] (1543-1605), του Ρόμπερτ Φλαντ [Robert Fludd] (1574-1637) και του γιατρού του Ροδόλφου Β΄ και αλχημιστή Μίχαελ Μάγιερ [Michael Maier] (1568-1622).³⁵⁷ Ο Στούντιον συνέθεσε ένα εξάφωνο μοτέτο πάνω σε ένα αλχημιστικό κείμενο, ο Μάγιερ συνέθεσε το *Atalanta Fugiens* (1617), μια συλλογή από μαθητικές φούγκες, η μελέτη των οποίων θα βοηθούσε, κατά τον συγγραφέα τους, σε μια κατανόηση της αλχημείας.³⁵⁸

Η εικόνα του Πυθαγόρα ως γητευτή, θαυματουργού, σαμάνου και ιερέα ήταν αρκετά διαδεδομένη στην αναγεννησιακή Φλωρεντία. Ο Μαρσίλιο Φιτσίνο, ο οποίος είχε τραγουδήσει ορφικούς ύμνους προς τους πλανήτες, σύμφωνα με το δόγμα των αντιστοιχιών, συντέλεσε στη διαμόρφωση ενός «πυθαγορίζοντος νεοπλατωνισμού».³⁵⁹ Η επαναανακάλυψη των κειμένων του Ερμή του Τρισμέγιστου είχε προκαλέσει αίσθηση σε κύκλους λογίων στη Φλωρεντία και ο Κόζιμο των Μεδίκων ζήτησε από τον Φιτσίνο να φροντίσει με αφοσίωση τη μετάφρασή τους. Ο Φιτσίνο, ο οποίος την περίοδο που του απευθύνθηκε ο Κόζιμο, ασχολούταν με τις μεταφράσεις και επιμέλειες των

³⁵⁶ Βλ. Wouter J. Hanegraaff, *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη κ.α.: Bloomsbury, 2013, σελ. 50 κ.ε.

³⁵⁷ Ο όρος του «πλατωνικού οριενταλισμού» χρησιμοποιείται από τον Χάνεγκραφ, ο οποίος δεν αποδέχεται την ύπαρξη μιας ερμητικής παράδοσης, με τη σημασία που αποδίδει στη φράση αυτή η Γέιτς. Βλ. Wouter J. Hanegraaff, “How Hermetic was Renaissance Hermeticism”, ‘ο.π., σελ. 182.

³⁵⁸ Joscelyn Godwin, “Music and the Hermetic Tradition”, στο *Gnosis and Hermeticism From Antiquity to Modern Times*, επιμ. Roelof van den Broek και Wouter J. Hanegraaff, Νέα Υόρκη: State University of New York, 1998, σελ. 183-196, εδώ σελ. 191.

³⁵⁹ Για περισσότερα βλ. Christopher S. Celenza, *Piety and Pythagoras in Renaissance Florence: The “Symbolum Nesianum”*, Λέιντεν/Βοστώνη/Κολωνία: Brill, 2001.

πλατωνικών κειμένων, συνέταξε με προσοχή το γενεαλογικό δέντρο αυτού που ονόμασε *prisca theologia* [αρχαία θεολογία], στο επίκεντρο της οποίας ήταν η μελέτη της κοσμικής αρμονίας και προφητική της μορφή, ο Ερμής ο Τρισμέγιστος· έπονταν στη λίστα ο Ορφέας, ο Αγλαόφημος, ο Πυθαγόρας, ο Φιλόλαος, και τέλος ο Πλάτων.³⁶⁰

Στο έργο *Utriusque cosmi [...] historia* (1617) του διάσημου Άγγλου αστρολόγου, μαθηματικού, οπαδού του Παράκελσου [Theophrastus Bombast von Hohenheim] (1493–1541) και Ροδοσταυρίτη Ρόμπερτ Φλαντ [Robert Fludd] (1574–1637) περιγράφεται η ψυχή του κόσμου σαν ένα τεράστιο μονόχορδο, μια οντολογική αλυσίδα, πάνω στην οποία αποτυπώνονται βαθμονομημένες οι ιεραρχικές σχέσεις από τον δικό μας κάτω κόσμο, τη γη, στον πάνω κόσμο, το σύμπαν (εικ. 1.5).³⁶¹ Στο σχέδιο αυτό απεικονίζεται η πυθαγόρεια διαίρεση της διπλής οκτάβας από το κάτω Σολ [Γ = γη] στο πάνω Σολ [gg = εμπύριον], δηλαδή η σχέση 1:4. Επειδή η νότα Φα είναι φυσική, η κλίμακα που σχηματίζεται αντιστοιχεί στον Μιξολύδιο Τρόπο.³⁶² Έτσι, προκύπτει ότι η σχέση γης (Γ) και ήλιου (G) είναι σχέση οκτάβας (2:1). Ακολουθεί η αιθέρια περιοχή με τις ζωδιακές ζώνες και τέλος τα τέσσερα στοιχεία που απαρτίζουν τον υλικό κόσμο. Το εμπύριον κατοικείται από αγγελικές οντότητες, ο αιθέριος κόσμος από τους πλανήτες του σύμπαντος και η γη από τα τέσσερα στοιχεία. Κάθε τμήμα των τριών αυτών περιοχών οριοθετείται από ένα διάστημα. Αριστερά του μονόχορδου αναγράφονται σε κυκλική τροχία τα λατινικά ονόματα των διαστημάτων, τα οποία εξηγήσαμε παραπάνω, ενώ δεξιά τα ελληνικά, σε λατινική γραφή (Disdiapason, Diapason, Diapente, Diatessarou). Στη μαθηματική-φιλοσοφική θεωρία των Πυθαγορείων που μας κληρονόμησε ο Πλάτων στον *Τίμαιο*, λέει ο Φλαντ, η μονάδα είναι το πρώτο φως, που εισέρχεται στον κόσμο από το σκοτάδι. Το δύο ταυτίζεται με την πολικότητα του φωτός και του σκότους, ενώ μαζί με το υγρό πνεύμα απαρτίζουν την τριάδα. Ένα ζευγάρι από διασταυρούμενα τρίγωνα ή πυραμίδες εκφράζει τη σχέση

³⁶⁰ Αργότερα ενσωματώνει στο γενεαλογικό αυτό σχήμα ως συνιδρυτή του Τρισμέγιστου, τον Ζωροάστρη. Βλ. Jamie James, *The Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 118. Για τον Ερμή τον Τρισμέγιστο βλ. Antoine Faivre, *The Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus*, μτφρ. Joscelyn Godwin. Γκραντ Ράπιντς, Μίσιγκαν: Phanes Press, 1995.

³⁶¹ Robert Fludd, *Utriusque Cosmi maioris salicet et minoris metaphysica*, 2 τόμοι, Όπενχάιμ: 1617–1619, επανέκδοση Κίλα, Μοντάνα: Kessinger, 2005, τόμ. 1, α, σελ. 90. Από δω και στο εξής χρησιμοποιείται η συντομογραφία UCH. Βλ. επίσης Urszula Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Λάιντεν/Βοστώνη/Κολωνία: Brill, 2000, ιδιαίτερα το κεφάλαιο “Robert Fludd: The Divine Alchemy of the Eye of God”, σελ. 167–182.

³⁶² Ο Γκόντγουιν είναι άλλης άποψης. Πιστεύει ότι ο Φλαντ εσφαλμένα σημειώνει F αντί F#, προσαγωγέας δηλαδή στο σολ. Πιστεύω ότι κάτι τέτοιο δεν προκύπτει από πουθενά.

αυτή της δυαδικότητας.³⁶³ Τέλος, το τέσσερα της τετρακτύος συμβολίζει τα τέσσερα στοιχεία κτλ.³⁶⁴

Στη μεταφυσική σκέψη του Φλαντ συγκεραυνώνονται θρησκευτικές (Βίβλος) και ερμητικές (*Corpus Hermeticum*) παραδόσεις για τη δημιουργία του κόσμου και την σχέση του ανθρώπου με αυτόν· η ενεργή ακτίνα φωτός που εκπηγάζει από τον Θεό διαπερνά το σύμπαν και συγγέεται στην πορεία της με το συμπυκνωμένο σκοτάδι (την ύλη), δημιουργώντας κόσμους και δέσμες κόσμων, τις οποίες μπορούμε να συνοψίσουμε σε τρεις κατηγορίες: στον εμπύριο κόσμο ή Παράδεισο, όπου το φως υπερικχύει του σκότους, το οποίο παίρνει την μορφή πολύ λεπτής ύλης· έπειτα, ο αιθέριος κόσμος, που συντίθεται ισάξια από φως και σκοτάδι και διαπνέεται από μια ουσία που αποκαλείται αιθέρας· τέλος, ο στοιχειώδης κόσμος, όπου το σκοτάδι υπερικχύει του φωτός. Εκεί διακρίνονται οι τέσσερις παραδοσιακές καταστάσεις της ύλης: το φλογώδες, το αεριώδες, το υδαρές και το στερεό.³⁶⁵ Ο εμπύριος κόσμος είναι μόνο φως, ελεύθερος από οποιαδήποτε υλική ιδιότητα, ενώ τα κατώτατα επίπεδα είναι πυκνά, βαριά και αδιαφανή σε μεγάλο βαθμό. Ο Φλαντ, για να καταστήσει, μάλιστα, σαφείς τους διαχωρισμούς αυτούς, χρωματίζει τα διάφορα επίπεδα με διάφορες αποχρώσεις της κλίμακας του γκρι. Οι ενδιάμεσες περιοχές μεταξύ εμπύριου και γήινου κόσμου αποδίδονται με μεσαίες χρωματικές αξίες, ενώ αυτές κοντά στο εμπύριον με πιο φωτεινές. Είναι εύλογο, λοιπόν, να αναρωτηθούμε εάν ο Φλαντ παρέπεμπε με αυτόν τον τρόπο στην ασπρόμαυρη κλίμακα του Αριστοτέλη, όπου τα περάσματα από τη μία απόχρωση στην άλλη ανταποκρίνονται στις αναλογίες του πυθαγόρειου συστήματος.

Ο πολυμαθής παλαιοπώλης και Ιησουίτης ιερέας Αθανάσιος Κίρχερ [Athanasius Kircher] (1601-1680), ο οποίος συνέγραψε το μεγαλύτερο μέρος του έργου του στη Ρώμη, την περίοδο μετά την εκτέλεση του Τζορντάνο Μπρούνο (1548-1600) και κατά τη διάρκεια του επίδικου διασυρμού του Γαλιλαίου και του βασανισμού του Τομάσο Καμπανέλλα [Tommaso Campanella] (1568-1639), φρόντισε να είναι ιδιαίτερα προσεχτικός στις διατυπώσεις του περί αντιστοιχιών μεταξύ μακρόκοσμου και μικρόκοσμου. Η αινιγματική, πολυσχιδής φυσιογνωμία του, ο ελιγμός του ανάμεσα σε

³⁶³ Joscelyn Godwin, *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*, Λονδίνο: Thames and Hudson, 1979, σελ. 42.

³⁶⁴ Robert Fludd, *Philosophia sacra et vere Christiana Seu Metereologia Cosmica*, Φρανκφούρτη: Officina Bryana, 1626, σελ. 33.

³⁶⁵ Για μια ανάλυση της μεταφυσικής θεωρίας του Φλαντ βλ. Joscelyn Godwin, *Robert Fludd*, ό.π., σελ. 14.

διαφορετικά επιστημονικά πεδία, η αναγεννησιακή του παιδεία και η πίστη του στην ερμητική παράδοση, η δεξιοτεχνία του στην κρυπτογράφηση και πολύ περισσότερο το περιβάλλον των Ιησουιτών, όλα αυτά του επέτρεψαν να διατηρήσει σε μεγάλο βαθμό την συγγραφική του ελευθερία, ώστε, μέσα από πολύτομες πραγματείες, να μας αποθέσει τους πνευματικούς θησαυρούς του με τη μορφή ενός διανοητικού παιχνιδιού.³⁶⁶ Στα βιβλία του επαναλαμβάνονται διαρκώς φράσεις σχετικές με τις παγκόσμιες αναλογίες καθώς και γύρω από τη σχέση του φωτός και των χρωμάτων. Η πιο γνωστή του διατύπωση, ο απόηχος της οποίας εμφανίζεται από τον Νεύτωνα έως τους συναισθητικούς πειραματισμούς του Λάτσλο, είναι αναμφίβολα εκείνη που εμφανίστηκε το 1650 στο έργο του *Musurgia Universalis*, όπου αναφέρεται ότι ο ήχος είναι «ο πίθηκος του φωτός» [sonus lucis similia] και ότι ό,τι ακροάται μπορεί να γίνει ορατό και το αντίστροφο.³⁶⁷ Τα πρώτα ψήγματα αυτής της σκέψης ο Κίρχερ τα είχε παρουσιάσει στο έργο του *Magnes* (1641) όπου διαπιστώνει ότι «και στα χρώματα, όπως στη μουσική, δόθηκε αρμονία, η οποία είναι ευχάριστη όχι λιγότερο από εκείνη της μουσικής, ενώ ως αναλογία της αρμονίας [harmoniarum analogia], έχει ιδιαίτερη ισχύ στη διέγερση συναισθημάτων στην ψυχή [in concitandis animi affectibus]».³⁶⁸ Και συνεχίζει παρατηρώντας ότι όπως στη μουσική η οκτάβα (διαπασών) αποτελείται από διαστήματα πέμπτης (διαπέντε) και τέταρτης (διατέσσερον), έτσι και τα χρώματα μπορούν να έχουν παρόμοιες αρμονίες.

Στο *Ars Magna lucis et umbrae* (Ρώμη, 1646) ο Κίρχερ επεξεργάζεται ένα χρωματικό διάγραμμα, του οποίου η σύνθεση παραπέμπει στην Πυθαγόρεια διαίρεση της οκτάβας (εικ. 1.6).³⁶⁹ Στο σχέδιο αυτό, που τιτλοφορείται *Analogia rerum cum coloribus*, ο Κίρχερ αντιστοιχεί μεταξύ τους τις εντάσεις φωτός, τις γεύσεις, τα τέσσερα στοιχεία, τις ηλικίες της ζωής, τα επίπεδα γνώσης, τα οντολογικά στάδια, τους

³⁶⁶ Για τον Κίρχερ βλ. Albert Wellek, “Renaissance-und Barock-Synaesthesie: Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jahrhundert”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, τόμ. 9, 1931: 549 κ.ε. Joscelyn Godwin, *Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*, Λονδίνο: Thames and Hudson, 1979, για το *Musurgia Universalis* βλ. σελ. 66 κ.ε.: Joscelyn Godwin, *The Harmony of the Spheres. A sourcebook of Pythagorean Tradition in Music*, Ρότσεστερ: Inner Traditions, 1993, σελ. 263–264· John Edward Fletcher, (επιμ.), *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, ‘Germanus Incredibilis’*, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2011, ιδιαίτερα το τρίτο κεφάλαιο.

³⁶⁷ Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, δύο τόμοι, Ρώμη: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650 [21662, 31690], τόμ. 1, σελ. 557. Εδώ χρησιμοποίησα την έκδ. Χίλντεσχαϊμ: G. Olms, 1970 (facsimile).

³⁶⁸ Athanasius Kircher, *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*, Ρώμη: Ludovici Grignani, 1641 [Κολωνία 21643, Ρώμη 31654], σελ. 889.

³⁶⁹ Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*, Ρώμη: Ludovici Grignani, 1646 [Άμστερνταμ 21671], τόμ. 1, III, κεφ. 2, σελ. 67. Βλ. επίσης τόμ. 1, I, σελ. 128, όπου επαναλαμβάνει την ιδέα ότι ο ήχος είναι ο πίθηκος του φωτός.

μουσικούς φθόγγους και τα χρώματα.³⁷⁰ Τα χρώματα και οι φωτεινότητες ταξινομούνται από το ανοιχτό προς το σκούρο ενώ οι μουσικοί τόνοι από ψηλά προς χαμηλά (νήτη, παρανήτη, μέση, παραμέση, υπατή). Οι γεύσεις ταξινομούνται από το γλυκό μέχρι το πικρό, τα στοιχεία από τη φωτιά μέχρι τη γη, οι ηλικίες της ζωής από την παιδική μέχρι τα γεράματα, τα στάδια της γνώσης από την ενσυνείδηση μέχρι την αμάθεια και τέλος τα όντα, από τον Θεό μέχρι το φυτό. Ο Κίρχερ, που αντλεί το σχήμα του με τα τόξα πιθανότατα από τον Βέλγο, Ιησουίτη μαθηματικό Φρανσουά ντ' Αγκιλόν [François d' Aguilon] (1567-1617) (και συνεπώς αριστοτελικό στη σύλληψη), διαιρεί τα χρώματα σε κύρια και σύνθετα ενώ για πόλους διατηρεί το λευκό (Albus) και το μαύρο (Niger)· τα υπόλοιπα χρώματα εμφανίζονται ενδιάμεσα, ενώ το πράσινο δεν λαμβάνει ακόμη κάποια θέση.³⁷¹

2.9 Απολιθωμένη μουσική – εδραιωμένη τάξη

*Ars sine scientia nihil est.*³⁷²

Jean Mignot

Σε όλη τη διάρκεια του μεσαίωνα και της Αναγέννησης τόσο τα γραπτά του Αριστοτέλη όσο και οι βασικές αριθμητικές θεωρίες σχετικά με την αρμονία νομιμοποιήθηκαν και διαδόθηκαν μέσα σε ένα θεολογικό πλαίσιο που θεμελιώνει τη σχέση ανθρώπου και θεού. Ιδιαίτερα μέσα από τα κείμενα του Βοήθιου (480–525) και του Αγίου Αυγουστίνου (353–430), που αντέγραψαν πολλά κείμενα του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα, διαδόθηκε η θεωρία των αριθμητικών αναλογιών στις σπουδαιότερες

³⁷⁰ Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert: Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Κάσσελ: Unidruckerei der Universität Kassel, 2009, σελ. 76.

³⁷¹ Λίγα χρόνια αργότερα, ο Κίρχερ οργάνωσε ένα νέο σύστημα αντιστοιχιών μουσικών διαστημάτων και χρωματικών τόνων, παρέχοντας στο πράσινο το διάστημα της οκτάβας (και άρα τη θέση του κέντρου). Ο Ιησουίτης ιερέας αναλύει μέσα από πολύπλοκους πίνακες και διαγράμματα τις αντιστοιχίες ανάμεσα στον μακρόκοσμο και τον μικρόκοσμο μέσα από μια σχέση χρωμάτων-μουσικών διαστημάτων, συσχετίζοντας τα διαγράμματα αυτά με τις κοσμολογικές σχέσεις που διέπουν το σύμπαν. Στην αναθεώρηση αυτή δεν αντιστοιχεί πια τα χρώματα με συγκεκριμένες νότες (νήτη κλπ.), όπως έκανε πριν λίγα χρόνια, αλλά με διαστήματα. Στην κατεύθυνση προς το λευκό τοποθέτησε τα σύμφωνα διαστήματα ενώ προς το μαύρο τα διάφωνα. Βλ. *Musurgia universalis*, δύο τόμοι, Ρώμη 1650, facsimile, Χίλντεσχαϊμ: G. Olms, 1970, τόμ. 1, Βιβλίο VII, μέρος III, κεφ. I, σελ. 568.

³⁷² «Η τέχνη χωρίς την επιστήμη δεν αξίζει τίποτα». Τα λόγια αυτά αποδίδονται στον Γάλλο αρχιτέκτονα των τελών του 14ου αιώνα Ζαν Μινιώ [Jean Mignot] με αφορμή την ανέγερση του Καθεδρικού του Μιλάνου το 1398. Το παραθέτει ο Ματίλα Γκίκα, βλ. Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, Νέα Υόρκη: Dover, 1977 [Νέα Υόρκη: Sheed and Ward, 1946], σελ. xi και ως κατακλείδα σελ. 174 (Βλ. Mignot αντί της λανθασμένης γραφής Vignot στο κείμενο).

βιβλιοθήκες του μεσαιωνικού κόσμου. Ο Βοήθιος ο οποίος υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους μεσαιωνικούς συγγραφείς σε θέματα που αφορούσαν την μουσική, συνέγραψε το περίφημο *De Institutione musica* (αρχές 6ου αι.) το οποίο διαβάστηκε ακόρεστα από τους θεολόγους της εποχής του.³⁷³ Ο Βοήθιος δίδασκε πως οι αρχές τις πυθαγόρειας συμφωνίας (των μουσικών αναλογιών) θα μπορούσαν να οπτικοποιηθούν με γεωμετρικούς όρους.

Από τα μέσα του 20ού αιώνα και εξής υπήρξε μια μεγάλη μερίδα ιστορικών που επιχείρησε συστηματικά να αναδείξει ότι ο γοθτικός καθεδρικός ναός ενσαρκώνει όλη εκείνη τη φιλοσοφική συζήτηση περί αντιστοιχιών μικρόκοσμου και μακρόκοσμου και επομένως ότι θα μπορούσε κανείς να συσχετίσει τις μετρικές αναλογίες των γοθικών ναών με τα σύμφωνα μουσικά διαστήματα.³⁷⁴ Ο Ρούντολφ Βίτκοβερ [Rudolf Wittkower] (1901-1971) στο *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), εξέτασε λεπτομερώς τις μουσικές αναλογίες σε κτήρια της περιόδου της Αναγέννησης.³⁷⁵ Ο Ότο φον Ζίμσον [Otto von Simson] (1912-1993) υποστήριξε ότι στη σχολή της Σαρτρ συγχωνεύτηκαν ιδέες του Νεοπλατωνισμού και του Αγίου Αυγουστίνου και ότι είχαν άμεσο αντίκτυπο στη φιλοσοφική σκέψη πίσω από την ανέγερση του καθεδρικού: «για τους θεολόγους της Σαρτρ, η έννοια του κόσμου ως έργο αρχιτεκτονικής και του Θεού ως τον αρχιτέκτονά του έχει μια ειδική σημασία, καθώς προϋποτίθεται μια διπλή πράξη δημιουργίας: η δημιουργία της χαοτικής ύλης και η δημιουργία του κόσμου μέσα από το χάος. Εφόσον η λέξη *κόσμος* στα ελληνικά σήμαινε τόσο το κόσμημα όσο και την τάξη, ήταν έτσι δυνατό να θεωρηθεί η ύλη ως το δομικό υλικό, η καθ' αυτό δημιουργία ως η «διακόσμηση» της ύλης μέσω της επιδέξιας επιβολής της αρχιτεκτονικής τάξης».³⁷⁶ Ο Μάριο Πραζ, επίσης, εξέφρασε

³⁷³ Ως γνωστόν, κυρίως μέσα από την εγκυκλοπαιδική σχολαστικότητα και ενδελέχεια του Βοήθιου γίνεται γνωστό το λεξιλόγιο της αρχαίας ελληνικής μουσικής στον ύστερο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Στον Βοήθιο οφείλουμε τη διάδοση των κατηγοριών *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, το *Quadrivium* [τετραάδιο] (αριθμητική, γεωμετρία, αστρονομία, μουσική) καθώς και τις κριτικές διαφοροποιήσεις των *musici*, θεωρητικών της νοητικής μουσικής, και των *cantores*, δηλαδή, των ερμηνευτών και των εκτελεστών. Βλ. Daniel Heller-Roazen, *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: The MIT Press, 2011, σελ. 67.

³⁷⁴ Το θέμα έχει απασχολήσει μια μεγάλη μερίδα ιστορικών τέχνης. Βλ. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: 1951· Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Νέα Υόρκη: Harper Torchbook, 1964, [Νέα Υόρκη: Bollingen Foundation, 1956]. Ο Πήτερ Βέργκο αποφεύγει να κάνει άμεσους παραλληλισμούς ανάμεσα στο Σχολαστικισμό και στη γοθτική αρχιτεκτονική —και άρα να ερμηνεύσει τη γοθτική αρχιτεκτονική μέσα από την προκρούστεια κλίνη των αριθμητικών αναλογιών— ενώ επιχειρεί να μεταφέρει τη συζήτηση στα «διακριτικά μοτίβα σκέψης» που χαρακτηρίζουν την περίοδο εκείνη μια πλειάδα από αρχιτέκτονες, συγγραφείς, θεωρητικούς και μουσικούς. Βλ. Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., το κεφάλαιο “Gothic Architecture and Polyphony”, σελ. 95-133.

³⁷⁵ Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, Μόναχο: Beck, 1969.

³⁷⁶ Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, ό.π., σελ. 29.

την άποψη ότι η Πυθαγόρεια παράδοση πέρασε, μέσα από την πράξη των αρχιτεκτόνων και των λιθοξόνων, στους κτίστες των γοθτικών ναών, όπως φαίνεται μέσα από το κείμενο του 13ου αιώνα του Campanus της Novara, έναν κανόνα, ο οποίος αποτίει φόρο τιμής στη χρυσή τομή.³⁷⁷

Ο Ελβετός μουσικοθεωρητικός Χανς Κάιζερ [Hans Kayser] (1891-1964), από τους πιο ένθερμους μελετητές και απολογητές της πυθαγόρειας προσέγγισης στον 20ό αιώνα, υποστήριξε ότι ένα διάγραμμα που βρέθηκε στα σημειωματάρια του Βιγιάρ ντε Ονκούρ [Villard de Honnecourt] (13ος αιώνας) επιτρέπει τη διατύπωση της υπόθεσης ότι οι πυθαγόρειες θεωρίες γύρω από το Μονόχορδο ήταν γνωστές στις συντεχνίες κτιστών των γοθτικών ναών.³⁷⁸ Ο Χάνς Κάιζερ, ο οποίος σπούδασε μαθηματικά και μουσική στο Βερολίνο, ενώ από το 1913 υπήρξε μαθητής του Άρνολντ Σένμπεργκ, υποστήριξε τη διατριβή του στο Πανεπιστήμιο του Έρλανγκεν στην ιστορία της τέχνης υπό τον Χανς Προύς [Hans Preuß] (1876-1951), με θέμα τον Φρα Αντζέλικο [Fra Angelico] (π. 1395-1455).³⁷⁹ Στα γραπτά του επαναδιατυπώνει τις πυθαγόρειες θεωρίες μέσα από μια σύζευξη αριθμοσοφικού μυστικισμού, κρυσταλλογραφίας, νεοπλατωνισμού και κβαντικής φυσικής. Καθιέρωσε τη χρήση της λέξης *Αρμονική* [Harmonik] για να περιγράψει όλα τα παραπάνω νήματα σκέψεων, στη βάση των οποίων βρίσκεται και πάλι το μονόχορδο του Πυθαγόρα και οι απλές διαστηματικές σχέσεις, που αποδίδονται σε αυτόν.³⁸⁰ Μέσα από το έργο του, ο Κάιζερ συνένωσε ποικίλες νέο-πυθαγόρειες θεωρίες και τις θεωρητικοποίησε σε ένα ενοποιητικό σύστημα, σύμφωνα με το οποίο τις αναπαραστατικές τέχνες της αρχαιότητας, του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης διατρέχει ένα *κρυμμένο σχέδιο*, για του οποίου την αποκωδικοποίηση ως ερμηνευτικό κλειδί αναδεικνύεται ο πυθαγόρειος κανόνας. Με βάση αυτήν την οπτική ο ερευνητής μεταμορφώνεται σε έναν κυνηγό ανεύρεσης κρυμμένων νοημάτων, τα οποία κωδικοποιούνται πίσω από αριθμητικά-μετρικά συστήματα και γεωμετρικές χαράξεις, στην κορωνίδα των οποίων βρίσκεται η «χρυσή τομή». Η προσέγγιση του Κάιζερ, η οποία περισσότερο προπαγανδίζει τις πυθαγόρειες θεωρίες, παρά αξιολογεί κριτικά την υποδοχή τους, είχε ευρεία απήχηση σε έναν κύκλο

³⁷⁷ Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, ό.π., σελ. 63.

³⁷⁸ Hans Kayser, *Ein harmonikaler Teilungskanon: Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch Villard de Honnecourt*, Ζυρίχη: Occident Verlag, 1946.

³⁷⁹ Hans Kayser, *Literarische Parallelen zwischen Fra Angelicos Darstellungen des Jüngsten Gerichtes und den Schriften des Antoninus Florentinus*, διδακτορική διατριβή, Ερλάνγκεν, 1925 (αδημοσίευτη).

³⁸⁰ Hans Kayser, *Die Harmonie der Welt*, Βιέννη: Lafite, 1968. Βλ. επίσης τα έργα του: *Vom Klang der Welt*, Ζυρίχη και Λειψία: Niehans, 1937· *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Βασιλεία: Schwabe & Co., 2007 [1946]· *Orphikon. Eine harmonikale Symbolik*, επιμ. Julius Schwabe, Βασιλεία/Στουτγάρδη: Schwabe & Co., 1973.

μουσικολόγων και ιστορικών της τέχνης γύρω από αυτόν.³⁸¹ Ωστόσο, οι παραπάνω ερμηνείες αμφισβητήθηκαν από άλλους ερευνητές που αρνήθηκαν να διαβάσουν τους γοτθικούς καθεδρικούς ως «απολιθωμένη φιλοσοφία».³⁸²

2.10 Οι ουράνιες κλίμακες του Γιοχάνες Κέπλερ

Οι πυθαγόρειες και νεοπλατωνικές θεωρίες για τη διάρθρωση του σύμπαντος δεν είχαν μονοπωλήσει μονάχα το ενδιαφέρον των ερμητικών φιλοσόφων, αστρολόγων κ.α. αλλά και των στοχαστών εκείνων, που επεδίωκαν μέσα από την παρατήρηση και το πείραμα να εδραιώσουν ένα ενιαίο κοσμολογικό μοντέλο στηριγμένο πάνω στη μουσική θεωρία.³⁸³ Ο Γιοχάνες Κέπλερ (1571-1630) εκφράζει με τον καλύτερο τρόπο τη διχοστασία αυτή, που παρατηρείται στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, ανάμεσα σε μια ακλόνητη και εδραιωμένη πίστη στις εσωτεριστικές παραδόσεις, την αστρολογία, τη μαγεία και την αλχημεία, και από την άλλη πλευρά στην πεποίθηση ότι η ανθρώπινη πρόοδος και η επιστημονική ορθότητα μπορούν να χαράξουν τον ανεξάρτητο, απαλλαγμένο από δεισιδαιμονίες, δρόμο τους.³⁸⁴ Έτσι, αν και οι θρησκευτικοί παραλληλισμοί με την Αγία Τριάδα, καθώς και η βαθιά πίστη στην πυθαγόρεια κοσμογονία ουδόλως απουσιάζουν από το έργο του Κέπλερ, μπορούμε ωστόσο να διακρίνουμε στην επιστημονική μέθοδο που αυτός εφαρμόζει, ιδιαίτερα στα σημαντικά έργα του *Νέα Αστρονομία* [*Astronomia nova*, 1609], *Αρμονία του Κόσμου* [*Harmonice Mundi*, 1619], τα πρώτα ψήγματα μιας προσπάθειας που θα οδηγήσει αργότερα στη βαρυτική θεωρία του Νεύτωνα.

Για το πλανητικό του μοντέλο ο Κέπλερ είχε μελετήσει τόσο τους πυθαγόρειους και τον Πλάτωνα όσο και το έργο του σύγχρονού του Δανού αστρολόγου Τύχο Μπράχε

³⁸¹ Βλ. για παράδειγμα, Johannes Gruntz-Stoll, *Harmonik: Sprache des Universums: Überlieferung und Überwindung pythagoräischer Harmonik*, Βέρνη: Kreis der Freunde um Hans Kayser, 2000.

³⁸² Christopher Wilson, *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church 1130-1530*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1990, σελ. 45–46.

³⁸³ Το θέμα αυτό το έθεσε για την περίοδο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ ο Αυστριακός μουσικοψυχολόγος Άλμπερτ Βέλεκ (1904-1972): βλ. Albert Wellek, “Renaissance-und Barock-Synaesthesia”, ό.π., σελ. 534-584.

³⁸⁴ Για τον Γιοχάνες Κέπλερ βλ. James R. Voelkel, *Johannes Kepler and the New Astronomy*, Νέα Υόρκη/Οξφόρδη: Oxford University Press, 1999, Dominique Proust, *Η αρμονία των σφαιρών: η σχέση της αστρονομίας με τη μουσική*, ό.π., σελ. 95 κ.ε. Jamie James, *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*, ό.π., το κεφάλαιο “Kepler Pythagorizes” σελ. 140 κ.ε. Για τον απόηχο των θεωριών του Κέπλερ, ιδιαίτερα στον Κίρχερ, βλ. J[udith] V[eronica] Field, “Musical cosmology: Kepler and his readers” στο *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*, επιμ. John Fauvel, Raymond Flood και Robin Wilson, Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2003, σελ. 29–44, Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 180–181.

[Tycho Brahe] (1546-1601). Επίσης, το έργο *Διάλογος της αρχαίας και της μοντέρνας μουσικής* [*Dialogo della musica antica e moderna*, 1581] του Βιτσέντζο Γκαλιλέι, στο οποίο ο πατέρας του διάσημου αστρονόμου αποτίει φόρο τιμής στην πυθαγόρεια σύλληψη του κόσμου.³⁸⁵ Ωστόσο, ιδιαίτερης σημασίας για το μεθοδολογικό πλαίσιο που χρησιμοποιεί Κέπλερ υπήρξε ο πλατωνικός διάλογος *Τίμαιος* και το έργο *Αρμονική* του Πτολεμαίου. Ιδιαίτερα από τον Πλάτωνα δανείζεται τη σύλληψη του γεωμέτρη-αρχιτέκτονα (Θεία Πρόνοια κατά τον Κέπλερ) και εξετάζει το σύμπαν σαν ένα διαρθρωμένο, ιεραρχημένο σύνολο γεωμετρικών σχημάτων που προκύπτουν από τις μουσικές σχέσεις και τα πλατωνικά-πυθαγόρεια γεωμετρικά στερεά. Στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων του Κέπλερ βρίσκεται η μαθηματική μέθοδος που προκύπτει από τη μουσική θεωρία και παραμένει η κατευθυντήρια γραμμή για τον υπολογισμό των πλανητικών αποστάσεων. Όπως σωστά έχει επισημανθεί, αυτό που διαφοροποιεί το όραμα της ουράνιας αρμονίας του Κέπλερ από τους προδρόμους του ήταν η προσθήκη της πολυφωνικής μουσικής στην κατανόηση των ουράνιων σφαιρών. Ενώ οι αρχαίοι Έλληνες, τόσο οι πυθαγόρειοι όσο και ο Πλάτων, εκλάμβαναν τη μουσική των σφαιρών ως διαδοχή νοτών (κλίμακες), ως μια αφηρημένη δηλαδή σχέση ανάμεσα σε δύο δεδομένα τονικά ύψη και όχι σαν ένα σύμφωνο άκουσμα που προσλαμβάνεται από το ανθρώπινο αυτί ως ολότητα, ο Κέπλερ εισήγαγε την παραλληλία στο άκουσμα των μουσικών κλιμάκων κατά αντιστοιχία των μουσικοθεωρητικών αναζητήσεων των συγχρόνων του.³⁸⁶ Η μουσική των πλανητών, δηλαδή, δεν είναι πια μονοφωνική, αλλά πολυφωνική.

Το 1595, καθώς σχεδίαζε ένα διάγραμμα στον πίνακα για τους μαθητές του στο Γκρατς, ο Κέπλερ παρατήρησε ότι ένας κύκλος εγγεγραμμένος σε ένα ισόπλευρο τρίγωνο, που αυτό με τη σειρά του είναι περιγεγραμμένο σε έναν δεύτερο κύκλο, μπορεί να συσχετιστεί με τις τροχιές του Κρόνου και του Δία: η απόσταση-αναλογία, δηλαδή, των δύο κύκλων που διαγράφονται από την περιστροφική κίνηση των συγκεκριμένων πλανητών μπορεί να οριστεί από ένα ισόπλευρο τρίγωνο, του οποίου οι κορυφές αγγίζουν την τροχιά του Κρόνου και οι πλευρές του πλαισιώνουν τη μικρότερη τροχιά του Δία. Ο Κέπλερ, ενθουσιασμένος με την ανακάλυψη αυτή και πεπεισμένος ότι η Θεία Πρόνοια έχει σχεδιάσει τα πάντα με τάξη, επιχείρησε να εγγράψει και τα υπόλοιπα κανονικά πολύγωνα (τετράγωνο, πεντάγωνο, εξάγωνο κ.α.) στις αποστάσεις που ορίζονται από τις τροχιές των υπόλοιπων πλανητών, του Δία και

³⁸⁵ James R. Voelkel, *Johannes Kepler and the New Astronomy*, ό.π., σελ. 85

³⁸⁶ Jamie James, *The Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 142.

του Άρη, του Άρη και της Γης κτλ. Από την πρώτη απόπειρα, όμως, το εγχείρημα αυτό απέτυχε, μέχρι εωσότου ο Κέπλερ συνειδητοποίησε ότι επιβαλλόταν για τη λύση του προβλήματος η χρήση κανονικών πολυέδρων, στερεών και όχι επίπεδων πολυγώνων, εφόσον το σύμπαν είναι τρισδιάστατο.

Μένοντας, έτσι, πιστός στην Πλατωνική πολυεδρική-σφαιρική κοσμολογία, όπως αυτή παρουσιάζεται στον *Τίμαιο*, ο Κέπλερ φαντάστηκε την εμπλοκή των σχημάτων αυτών με τον κοσμικό ιστό κατά τον ακόλουθο τρόπο: ως γνωστόν, τα τέλεια πλατωνικά στερεά, την ύπαρξη των οποίων απέδειξε ο μαθητής του Πλάτωνος, Θεαίτητος, και αργότερα ο Ευκλείδης (13ο βιβλίο των *Στοιχείων* του), ονομάζονται έτσι γιατί είναι πλήρως συμμετρικά, δηλαδή οι έδρες τους είναι ίσα κανονικά πολύγωνα και οι πολυεδρικές γωνίες τους ίσες. Τα πέντε αυτά πολυέδρα είναι τα εξής: το τετράεδρο (ή πυραμίδα), το κανονικό εξαέδρο (ή κύβος), το οκτάεδρο, το δωδεκάεδρο και το εικοσάεδρο.³⁸⁷ Σε κάθε Πλατωνικό στερεό, οι κορυφές του ισαπέχουν από το κέντρο του πολυέδρου, πράγμα που σημαίνει ότι υπάρχει μία σφαίρα η οποία περιγράφεται εκτός του πολυέδρου, έχει κέντρο το κέντρο του και εφάπτεται των κορυφών του. Ο Κέπλερ έδειξε, λοιπόν, το εξής: όπως στο σχήμα που είχε σχεδιάσει στο Γκρατς, κατά παρόμοιο τρόπο τα γεωμετρικά αυτά στερεά είναι περιγεγραμμένα σε μία σφαίρα που αγγίζει τις κορυφές τους, ενώ μία δεύτερη σφαίρα εγγράφεται σ' αυτά.³⁸⁸ Είναι επίσης εμφανές ότι και οι δύο κύκλοι είναι συμμετρικοί και ομόκεντροι. Στη φιλοσοφία του Πλάτωνος καθένα απ' αυτά τα στερεά συνδέεται με ένα ρίζωμα, η γη με τον κύβο, η πυραμίδα με τη φωτιά, το οκτάεδρο με τον αέρα και το εικοσάεδρο με το νερό. Το δωδεκάεδρο, που έχει και το σημαντικότερο ρόλο, συμβολίζει, κατά τον Πλάτωνα, τον αιθέρα και μέσα σ' αυτόν εγγράφεται ολόκληρο το σύμπαν. Η σφαίρα επίσης σχετίζεται, τόσο στον *Τίμαιο*, όσο και στον Κέπλερ, με την τελειότητα. Τέλος, ο Κέπλερ παρατήρησε ότι ο λόγος των δύο σφαιρών των Πλατωνικών στερεών είναι ανάλογος με τις τροχιές που διαγράφουν τα πλανητικά σώματα γύρω από τον ήλιο και ότι η εξωτερική σφαίρα είναι αυτή που διαγράφεται από την τροχιά του Κρόνου.

Η πολυεδρική αυτή θεωρία του Κέπλερ δημοσιεύτηκε το 1596 στο έργο του *Μυστήριο του Κόσμου* [*Mysterium Cosmographicum*], το οποίο είχε ολοκληρώσει ένα χρόνο πριν, το χειμώνα του 1595-96, και το οποίο ανασκεύασε, συμπλήρωσε και συνέτημησε αργότερα σε μια δεύτερη έκδοση το 1621. Στην περίφημη εικονογράφηση που συνοδεύει το έργο, το σύμπαν απεικονίζεται σαν ένας καλοκουρδισμένος μουσικός

³⁸⁷ Πλάτων, *Τίμαιος*, ό.π., σελ. 249 κ.ε. Σχόλια σελ. 436 κ.ε.

³⁸⁸ James R. Voelkel, *Johannes Kepler and the New Astronomy*, ό.π., σελ. 88-89.

μηχανισμός αποτελούμενος από ενάλληλες σφαίρες, με την μεγαλύτερη εξωτερική να αντιστοιχεί στον Κρόνο. (εικ 1.7).³⁸⁹ Ο Κέπλερ δεν εγκατέλειψε, ωστόσο, ποτέ την αντίληψη του Γεωμέτρη-Θεού που συναντήσαμε στον *Τίμαιο*, και ακόμη κι αν στις μεταγενέστερες έρευνές του ανακάλυψε ότι τα πλανητικά σώματα δεν κινούνται σε κυκλικές αλλά σε ελλειπτικές τροχιές, έμεινε προσκολλημένος στην ιδέα ότι τα γεωμετρικά στερεά ορίζουν τις αποστάσεις ανάμεσα στους πλανήτες.

Στο σπουδαιότερο έργο του, την *Αρμονία του Κόσμου* [Harmonice Mundi, 1619] ο Κέπλερ ενσωματώνει στο μοντέλο του μουσικές μελωδίες.³⁹⁰ Η *Παγκόσμια Αρμονία* [Harmonie universelle] του Μαρέν Μερσέν, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1636 καθώς και η *Παγκόσμια Μουσουργία* [Musurgia universalis] (1650) του Αθανάσιου Κίρχερ επισημαίνουν τον άμεσο αντίκτυπο που είχε η *Αρμονία του Κόσμου* του Κέπλερ μετά τη δημοσίευσή της το 1619, ένα χρόνο μετά την εκπαραθύρωση στην Πράγα, που σηματοδότησε την αρχή του Τριακονταετούς πολέμου. Την περίοδο που δούλευε πάνω στο έργο του αυτό, ο Κέπλερ προσέφερε παράλληλα τις υπηρεσίες του στον Αυτοκράτορα Ροδόλφο Β΄, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό συνίσταντο σε αστρολογικές συμβουλές. Ο Κέπλερ προόριζε το βιβλίο αυτό για τον Ιάκωβο Α΄ της Αγγλίας, ελπίζοντας ότι ο Άγγλος Βασιλιάς θα μεσολαβούσε ως ειρηνοποιός ανάμεσα στα πολεμοκάπηλα πάθη που ταλάνιζαν την Ευρώπη. Η προσφορά του Κέπλερ όφειλε, δηλαδή, να θυμίσει ότι η αρμονία που ο Θεός προνόησε για την πλάση όλη μπορεί να εμπνεύσει τη Μεγαλειότητα Του να αναζητήσει την αρμονία και την τάξη ανάμεσα στα κράτη και τις εκκλησίες.³⁹¹ Δύο χρόνια μετά την έναρξη του πολέμου ο Κέπλερ σημειώνει: «μάταια γρυλίζει, μουγκρίζει και βρυχάται ο Θεός του πολέμου [...] Ας περιφρονήσουμε το βάρβαρο χλιμίντρισμα που αντηχεί μέσα στις ευγενείς αυτές χώρες, και ας αφυπνίσουμε το ενδιαφέρον μας και τον πόθο μας για τις αρμονίες».³⁹²

Το έργο αυτό, το οποίο ο Κέπλερ αποκαλεί «Άσμα Ασμάτων ενός μαθηματικού»³⁹³ αποτελεί μια φιλόδοξη προσπάθεια να συγκροτηθεί ένα σύστημα που να ενσωματώνει τη γεωμετρία, τη μουσική, την αστρολογία, την αστρονομία και την επιστημολογία. Η γεωμετρική πειθαρχία που επιβάλλει ο Κέπλερ στο μουσικό διάστημα αντανακλά και την πίστη του στα εργαλεία των κλασικών μαθηματικών: τον

³⁸⁹ Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, Τύμπινγκεν: Georgius Gruppenbachius, 1596 [21621].

³⁹⁰ Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, 5 τόμοι, Λιντς: sumptibus Godofredi Tampachii excudebat Ioannes Plancvs, 1619.

³⁹¹ James R. Voelkel, *Johannes Kepler and the New Astronomy*, ό.π., σελ. 91.

³⁹² Παρατίθεται από τον Jamie James, *The Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 154.

³⁹³ Arthur Koestler, *The Sleepwalkers*, ό.π., σελ. 265.

κανόνα και την πυξίδα. Σχεδιάζοντας όλα τα κανονικά πολύγωνα (τρίγωνο, τετράγωνο, πεντάγωνο κ.τ.λ.) με τη βοήθεια αυτών των δύο, μπόρεσε να συγκεντρώσει ή καλύτερα να αναπαραστήσει γεωμετρικά τα αρμονικά διαστήματα των πυθαγορείων. Αν, για παράδειγμα, εγγράψουμε ένα πεντάγωνο σε έναν κύκλο, τότε η αναλογία που προκύπτει ανάμεσα στο τόξο που δημιουργείται από τις δύο πλευρές του πολυγώνου και το υπόλοιπο τόξο από τις υπόλοιπες πλευρές, είναι ίση με 3:2, δηλαδή διάστημα πέμπτης. Αντίστοιχα μπορούμε να πράξουμε για τις ταυτίσεις των υπόλοιπων διαστημάτων με τα πολύγωνα που απομένουν. Όσα πολύγωνα δεν σχηματίζονται με αυτήν τη λογική (όπως το επτάγωνο) ο Κέπλερ τα αποκαλεί βδελύγματα γιατί παράγουν έντονες διαφωνίες. Τα κανονικά πολύγωνα, δηλαδή, παραμένουν στην κορωνίδα των συμφωνιών που αρμολίζουν σε ένα σύμπαν αρθρωμένο με αρμονία και σύνεση.

Παράλληλα, στο πέμπτο βιβλίο της *Αρμονίας του Κόσμου* ο Κέπλερ επιχειρεί να συμφιλώσει τη θεωρία των σύμφωνων διαστημάτων με την ελλειπτική τροχιά των πλανητών. Μετά από διάφορες απόπειρες, στις οποίες περιλαμβάνονταν ο υπολογισμός του όγκου των πλανητών, η περίοδος περιστροφής τους από τον ήλιο κ.τ.λ., κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι αποστάσεις που καλύπτουν οι πλανήτες στο περιήλιο και το αφήλιο της τροχιάς τους, με αφετηρία μέτρησης τον ήλιο στο κέντρο, είναι ανάλογες με τα μουσικά διαστήματα των πυθαγορείων και τα τέλεια πολύγωνα. Επίσης, έδειξε ότι κάθε πλανήτης έχει μια δική του μουσική φράση που καθορίζεται ανάλογα με την ταχύτητα που αναπτύσσει ο κάθε πλανήτης στο περιήλιο και στο αφήλιο του. Έτσι, ο Κρόνος έχει τη βαθύτερη κλίμακα ενώ ο Ερμής την υψηλότερη. Στη Γη, η οποία έχει σχεδόν κυκλική τροχιά —και λίγο ελλειπτική— ο Κέπλερ δίνει μια σύντομη μελωδία που απαρτίζεται από ένα ημιτόνιο (όσο απέχει το περιήλιο από το αφήλιό της). Σκέφτηκε ως εκ τούτου ότι η λυπητερή αυτή φράση (γιατί το ημιτόνιο έχει ένα χαρακτήρα ελλιπή και άδειο) περιγράφει γλαφυρά την κατάσταση στον πλανήτη μας, μια υπενθύμιση για το ότι ο τόπος αυτός που κατοικούμε είναι διεφθαρμένος και ελλιπής.³⁹⁴ Όμως ο Κέπλερ δεν σταμάτησε εδώ. Όπως αναφέραμε παραπάνω η πολυφωνική σκέψη ήταν κλειδί για την κατανόηση του μηχανισμού του σύμπαντος. Άρα τι θα συνέβαινε αν κανείς αντιλαμβανόταν τις παράλληλες αυτές ανερχόμενες και κατερχόμενες κλίμακες (ή φράσεις) με πολυφωνικό τρόπο; ο Ερμής παίρνει, επομένως,

³⁹⁴ Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Πρίνστον/Οξφόρδη: Princeton University Press, 2002, σελ. 150 (όπου και απεικόνιση των μουσικών φράσεων που «τραγουδούν οι πλανήτες»).

το ρόλο της σοπράνο, η γη και η Αφροδίτη μοιράζονται την άλτο, ο Άρης έχει τη γραμμή του τενόρου, ενώ ο Δίας και ο Κρόνος του μπάσου.³⁹⁵

Ο Κέπλερ είναι, κατά τη γνώμη μου, σημαντικός στην προσπάθεια σύνταξης μιας ιστορίας των χρωματικομουσικών θεωριών για δύο κυρίως λόγους: για πρώτη φορά επιχειρείται να στοιχειοθετηθεί σε επιστημονική βάση η σχέση μουσικού διαστήματος και γεωμετρικού σχήματος. Σε αντίθεση με την αφαιρετική, μη γεωμετρική σύλληψη του κόσμου ως μονόχορδου του Φλαντ, ο Κέπλερ προσφέρει τρόπους «οπτικοποίησης» των μουσικών διαστημάτων μέσα στο χώρο, ακόμη και αν ο χώρος αυτός είναι ο συμπαντικός. Δεύτερον, ο Κέπλερ εγκαταλείπει τις αφελείς, και ασαφείς, ερμητικές θεωρίες που έβλεπαν την αντιστοιχία μικρόκοσμου και μακρόκοσμου νομιμοποιημένη μέσα από την ύπαρξη ενός μονόχορδου, που ήταν κουρδισμένο πάνω σε μια συγκεκριμένη κλίμακα —πλην όμως αδρανές— και αντιλαμβάνεται το σύμπαν, σε όλη την πολυπλοκότητά του, σαν μια πολυφωνική συμφωνία, όπου κάθε πλανήτης παράγει τη δική του μουσική και όλες μαζί συνηχούν, συναρμόζουν αρμονικά. Η διαδικασία θρυμματισμού των διαφορετικών σφαιρών της ανθρώπινης εμπειρίας είχε ήδη ξεκινήσει και ο Κέπλερ, όπως παρατηρεί ο Τζ. Τζέιμς, «προσπαθούσε να κρατήσει ενωμένο εκείνο που είχε ήδη αρχίσει να εκρέει. Στέκοντας με τα πόδια ανοιχτά πάνω από εκείνη τη γραμμή, όπου οι χλωμές αχτίδες της αρχαιότητας συναντήθηκαν με τα πρώτα ενθουσιώδη βήματα της μοντέρνας ορθολογικής σκέψης, ήταν ικανός να κοιτά και στις δυο κατευθύνσεις. Αλλά με το που πέρασε η στιγμή εκείνη, αυτό δεν θα ήταν ποτέ πια εφικτό».³⁹⁶

2.11 Η ασπρόμαυρη κλίμακα του Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο

Το παιχνίδι του αλληλοσχετισμού της μικροκοσμικής, φυσικής τάξης και του μακροκοσμικού, εξωκοσμικού σύμπαντος εμπεριέχει, όπως είναι φυσικό, και μια συμβολική διάσταση που απορρέει από την εξιδανικευμένη παράσταση που διαμορφώνει η κοσμική/θρησκευτική αρχή με σκοπό την προπαγάνδισή και διαιώνισή της δύναμής της: ο ρυθμιστής της κοινωνικής και πολιτικής ζωής διατηρεί μια ομοιωματική σχέση με το Θείο, και αντίστροφα, εκείνος που επιτυγχάνει να αντιληφθεί

³⁹⁵ Albert Wellek, “Renaissance-und Barock-Synaesthesie”, ό.π., σελ. 538–539, για τον Κέπλερ βλ. σελ. 538–543.

³⁹⁶ Jamie James, *The Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 149.

μια ανώτερη διαρθρωτική μορφή (εκείνη του μακρόκοσμου) είναι ο πλέον κατάλληλος για να αυτοπροβληθεί ως εκφραστής, προπομπός και μεταδότης μιας υπερβατικής αλήθειας. Είδαμε ότι ο Κέπλερ ήλπιζε να γεννήσει αντίστοιχα συναισθήματα στον Βασιλιά Ιάκωβο Α΄, σε μια προσπάθεια να ανατρέψει τον μαινόμενο πόλεμο στην καρδιά της Ευρώπης. Η συμβολική διάσταση ανάμεσα στην αρμονία των σφαιρών και την κοσμική ή εγκόσμια τάξη δεν έχει, ίσως, πουθενά αλλού αποτυπωθεί πιο ανάγλυφα, απ' όσο στην περίπτωση του Αψβούργου Αυτοκράτορα Ροδόλφου του Β΄ και του κύκλου του στην Πράγα.³⁹⁷

Η *Kunstammer* του Αυτοκράτορα ήταν διάσημη για την εξαιρετική και παράταιρη συλλογή από αντικείμενα κάθε λογής που την αποτελούσαν, τα οποία αντανάκλουν την προσπάθεια του Ροδόλφου να αυτοσκηνοθετήσει την συμβολική χρήση της εξουσίας που ο ίδιος ασκούσε στο λαό. Έχοντας ως αποδέκτες τόσο ένα κλειστό κύκλο γνωστών και μνημένων όσο και ένα ευρύτερο κοινό διπλωματών και απεσταλμένων, ο Αυτοκράτορας επεδίωκε να νουθετήσει το κοινό αυτό και ενδεχομένως να το επηρεάσει πολιτικά ή να το κατευθύνει ιδεολογικά. Η νοητή επεξεργασία των εκκεντρικών αυτών αντικειμένων της συλλογής από τον θεατή μπορεί να αναχθεί, λοιπόν, για το έμπειρο βλέμμα, πέρα και έξω από την μικροκοσμική αναπαράστασή τους σε μια κοσμική εικόνα που να επιτρέπει τη διείσδυση σε εξωκοσμικές σφαίρες και να επιρρώνει σε τέτοιο βαθμό την κυριαρχία ώστε να επιτρέπει-νομιμοποιεί δυναμικά τον έλεγχο της εγκόσμιας ζωής. Στο «μαγικό αυτό θέατρο της μνήμης», για να παραπέμψουμε εδώ στο θεωρητικό σύγγραμμα του Τζούλιο Καμίλλο [Giulio Camillo] (1480–1544), η μουσική, η γλυπτική, η ζωγραφική και οι εφαρμοσμένες τέχνες συνενώνονται, για την αναδρομική ματιά, σε ένα είδος *Gesamtkunstwerk*, ένα θεατρικό παιχνίδι αντιστοιχιών ανάμεσα στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο.³⁹⁸ Ανάμεσα σε αυτά τα αντικείμενα, λοιπόν, μνημονεύεται και ένα περίεργο μουσικό όργανο προοπτικής [Perspektivlaute] ή *χρωματικό κλειδοκύμβαλο*, το οποίο κατασκευάστηκε ή αγοράστηκε από τον Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο, η ταυτοποίηση του οποίου έχει προκαλέσει πονοκέφαλο στη σύγχρονη έρευνα.³⁹⁹

³⁹⁷ Βλέπε πάνω στο θέμα αυτό το πολύ κατατοπιστικό άρθρο του Thomas DaCosta Kaufmann, “Remarks on the Collection of Rudolf II: The *Kunstammer* as a form of *Representatio*”, *Art Journal*, τόμ. 38, τχ. 1, Φθινόπωρο 1978: 22–28.

³⁹⁸ Giulio Camillo, *L'idea del teatro con «L'idea dell'eloquenza», il «De Transmutatione» e altri testi inediti*, επιμ. Lina Bolzoni, Μιλάνο: Adelphi, 2015 [Βενετία/Φλωρεντία: Lorenzo Torrentino, 1550]. Πρβλ. Thomas DaCosta Kaufmann, “Remarks on the Collection of Rudolf II”, ό.π., σελ. 25.

³⁹⁹ Βλ. Tonino Tornitore, “Music for Eyes”, στο *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, επιμ. Pontus Hulten, Μιλάνο: Bompiani, 1987, σελ. 345–356, ιδιαίτερα σελ. 348. Ο Τορνιτόρε επιμένει ότι ένα τέτοιο όργανο δεν ήταν δυνατό να υπάρξει (βλ.

Ο Μιλανέζος καλλιτέχνης Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο [Giuseppe Arcimboldo] (1527-1593), αυλικός ζωγράφος και επιδέξιος πολυτεχνίτης του Ροδόλφου Β΄ στην Πράγα, από το 1576 έως το 1587, έχει μείνει κυρίως γνωστός για τα εκκεντρικά γκροτέσκα πορτρέτα που σχεδίασε στο αυλικό αυτό περιβάλλον. Η πολυπραγμοσύνη του, όμως, που οδήγησε τον Γκρεγκόριο Κομανίνι [Gregorio Comanini] (1550-1608) να τον αποκαλέσει πρωτεϊκή προσωπικότητα, εκτεινόταν από τη σχεδίαση σκηνικών, μηχανών, αντικειμένων, πινάκων, μέχρι την κατασκευή μουσικών οργάνων και την έρευνα γύρω από την πυθαγόρεια θεωρία της μουσικής και τον πρωτοφανή συσχετισμό της με τη ζωγραφική. Πιθανότατα, ο Αρτσιμπόλντο όφειλε στον Ντα Βίντσι όχι μόνο τις μελέτες του για το γκροτέσκο αλλά και την εξερεύνηση της σχέσεως του ήχου με το χρώμα. Μαζί με έναν μουσικό στην αυλή του Ροδόλφου Β΄, τον Μαούρο Κρεμονέζε [Mauro Cremonese], μνημονεύεται ότι προσπάθησε να δημιουργήσει έναν ιδιαίτερο τρόπο σύνταξης του χρωματικού υλικού, ένα είδος χρωματικής μουσικής σημειογραφίας.⁴⁰⁰ Ο Λιονέλλο Λέβι τοποθετεί τον Αρτσιμπόλντο στο δάσος των ψιθύρων πριν από τον Μπωντλαίρ:

Εν τούτοις, στους ζωγραφικούς πίνακες του ήχου, περισσότερο από ένα καινοτόμο σύστημα που αντιπαραβάλλεται στο ισχύον σύστημα μουσικής σημειογραφίας, ο μιλανέζος ζωγράφος —αν η υπόθεση, παρά τη ρευστότητά της έχει κάποιο νόημα— ήταν απασχολημένος με μουσικά προβλήματα και δοκίμασε κάτι νέο, ασυνήθιστο, φαντασμαγορικό, με τη συνήθη του αμεροληψία και αυτοπεποίθηση, διαισθανόμενος το μυστήριο της εκφραστικής συγγένειας που ενυπάρχει ανάμεσα στα χρώματα και τους ήχους, τέτοια που να επικαλείται μία αίσθηση ανταπόκρισης στην ανθρώπινη ικανότητα της αντίληψης. Αυτό θα δημιουργούσε ένα άνοιγμα προς τα φαντάσματα της ποίησης [...]. Κάτι που αντήχησε σχεδόν τρεις αιώνες αργότερα στο λυρικό θέλγητρο του στίχου του Μπωντλαίρ: *Le parfums, les couleurs et les sons se répendent*.⁴⁰¹

και παρακάτω για τη συζήτηση αυτή). Αντίθετης άποψης είναι ο ειδικός στον Αρτσιμπόλντο ΝταΚόστα Κάουφμαν, ο οποίος μιλά για «color cembalo» και «chromatic cembalo». Βλ. Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Σικάγο: Chicago University Press, 2009, σελ. 48, 116.

⁴⁰⁰Για τις πυθαγόρειες αναζητήσεις του Αρτσιμπόλντο, βλ. Austin B. Caswell, “The Pythagoreanism of Arcimboldo”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 39, τχ. 2, 1980: 155–161. Martin Kemp, *The Science of Art*, ό.π., σελ. 273–274. Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 229–234. Giacomo Berra, “Ut musica pictura: l’Arcimboldo e la ricerca delle “musicali consonanze dentro i colori””, στο *Arcimboldo: Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio*, επιμ. Sylvia Ferino-Pagden, κατ. έκθ., Palazzo Reale, Μιλάνο: Skira, 2011, σελ. 349–359. Lionello Levi, “L’ Arcimboldi musicista”, στο *I Dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi, pittore illusionista del Cinquecento, 1527-1593, con una nota su l’Arcimboldi musicista di Lionello Levi ed un Epilogo di Oskar Kokoschka*, επιμ. Benno Geiger, Φλωρεντία: Vallecchi, 1954, σελ. 89–94. John Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Λονδίνο: Thames and Hudson, 2005 [1993], σελ. 230–231.

⁴⁰¹ Lionello Levi, “L’ Arcimboldi musicista”, ό.π., σελ. 94.

Οι πηγές μας για τη θεωρητική σκέψη του Αρτσιμπόλντο προέρχονται μονάχα από δευτερεύουσες πηγές: η πρώτη είναι *Η Πραγματεία περί ζωγραφικής* (*Trattato dell'arte della pittura*, 1584) του Πάολο Λομάτσο.⁴⁰² η δεύτερη το *Il Figino, ovvero del fine della pittura* (Μάντοβα, 1591) του ουμανιστή, και φίλου του Αρτσιμπόλντο, Γκρεγκόριο Κομανίνι. Στο δεύτερο αυτό έργο, μια πραγματεία πάνω στη θεωρία της τέχνης με τη μορφή πλατωνικού διαλόγου ανάμεσα στον Αμπρότζο Φιτζίνο [Ambrogio Figino] και δυο φίλους του, εξετάζονται οι επιδιώξεις, ο ορισμός και η χρησιμότητα της τέχνης καθώς και οι ομοιότητες ή διαφορές με άλλα καλλιτεχνικά είδη. Μέσα από τις αντιπαραβολές αυτές ο Κομανίνι θέλει να αποδείξει την κυκλικότητα των τεχνών, ότι η ποίηση συνδέεται με τη μουσική και η ποίηση με τη ζωγραφική και επομένως η ζωγραφική με τη μουσική. Από παράδειγμα της τελευταίας σχέσης είναι το πρόσφατο χρωματικό σύστημα που συνέταξε ο Αρτσιμπόλντο και το οποίο βασιζόταν στις μαθηματικές αναλογίες των μουσικών διαστημάτων.⁴⁰³ Όπως σωστά παρατηρεί ο Τ. Τορνιτόρε θα πρέπει να υποθέσουμε ότι, εφόσον η πραγματεία αυτή εκδόθηκε ενώ ακόμη ο Αρτσιμπόλντο βρισκόταν εν ζωή, ο ίδιος θα πρέπει, αν όχι να είχε ουσιαστικά συμβάλλει στην παράθεση αυτών των λεπτομερειών, τουλάχιστον να τα είχε επισκοπήσει και εγκρίνει.⁴⁰⁴ Στη ροή του διαλόγου, για να καταστήσει σαφή την επιχειρηματολογία του για τη ζωγραφική, ο Φιτζίνο παραπέμπει σε πίνακες του Αρτσιμπόλντο καθώς και στις αναζητήσεις του ζωγράφου για τις κοινές μαθηματικές βάσεις της μουσικής με τη ζωγραφική. Αναφερόμενος στο έκτο και τελευταίο στοιχείο της τραγωδίας, την αρμονία, ο Φιτζίνο παρατηρεί ότι αυτό δεν έχει να κάνει τόσο με τον τομέα της ποίησης αλλά με εκείνον της μουσικής: Απευθυνόμενος στον Γκουάτσο [Guazzo] λέει, λοιπόν, ο Φιτζίνο:

Σε ό,τι αφορά την αρμονία, όλοι ξέρετε ότι αυτή δεν είναι υπόθεση της ποιητικής ικανότητας, αλλά της μουσικής, η οποία από την πλευρά της δεν έχει καμία σχέση με τη

⁴⁰² Ο Λομάτσο αναφέρεται στα πορτρέτα του Αρτσιμπόλντο, βλ. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, τόμ. 2, Ρώμη: Giuseppe Gismondi, 1844 [1584], σελ. 199–200.

⁴⁰³ Η μετάφραση παρατίθεται από το Gregorio Comanini, *The Figino or On the Purpose of Painting: Art Theory in the Late Renaissance*, επιμ. και μτφρ. Ann Doyle-Anderson και Giancarlo Maiorino, Τορόντο/Λονδίνο: University of Toronto Press, 2001 [*Il Figino, ovvero, del fine della pittura, dialogo*, Μάντοβα: Francesco Osanna 1591].

⁴⁰⁴ Tonino Tornitore, “Music for Eyes”, ό.π., σελ. 345-346. Για να στηρίξει το επιχειρήμα του αυτό ο Tornitore επισημαίνει ότι ο Comanini ήταν ενήμερος για το ότι το έργο *Vertumnus*, το οποίο ποτέ του δεν είχε δει, ήταν μια συγκαλυμμένη αλληγορία του αυτοκράτορα Ροδόλφου, γεγονός που υποδεικνύει ότι μονάχα ο καλλιτέχνης μπορούσε να του είχε αποκαλύψει την πρόθεσή του αυτή. Πόσο μάλλον που γνώριζε του ποίημα του Fonte. Της ίδιας άποψης είναι και ο Peter Vergo. Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 230.

ζωγραφική. Ωστόσο, παρά τη διαπίστωση αυτή, η ζωγραφική πλευρίζει τη μουσική, όπως περίπου συμβαίνει και με την ποίηση. Θα ήθελα να το αποδείξω αυτό με τη βοήθεια του ζακουστού Αρτσιμόλντο, ο οποίος ανακάλυψε ότι οι τόνοι, τα ημιτόνια, το διατέσσερον [Τέταρτη] και το διαπέντε [Πέμπτη], η διαπασόν [Οκτάβα] και όλες οι άλλες μουσικές συμφωνίες βρίσκονται και στα χρώματα, χρησιμοποιώντας για το σκοπό αυτό τη μέθοδο καθορισμού των αρμονικών αναλογιών που εφηύρε ο Πυθαγόρας.⁴⁰⁵

Και συνεχίζει ο Φιτζίνο εξιστορώντας το γνωστό περιστατικό της επίσκεψης του Πυθαγόρα στο σιδηρουργείο, το οποίο είναι γνωστό από τον *Βίο του Πυθαγόρα* του Ιάμβλιχου, και το οποίο, όπως είπαμε παραπάνω, δεν ευσταθεί από φυσικής απόψεως:

Ο Πυθαγόρας παρατήρησε στο σιδηρουργείο ότι η κρούση του σφυριού στο αμόνι παρήγαγε αρμονικούς ανάλογους προς το βάρος των σφυριών. Μετά συνέλλεξε τους αριθμούς αυτούς, των οποίων η ποικιλομορφία συνδυάστηκε για να σχηματιστεί μια μελωδία από πολλές αρμονίες. Κατόπιν τέντωσε μερικές χορδές, στις οποίες προσάρτησε τόσα διαφορετικά βάρη όσα είχε παρατηρήσει προηγουμένως στο σιδηρουργείο. Έτσι, διαπίστωσε ότι η χορδή που ήταν μεγαλύτερη κατά διάστημα ενάτης [sesquiota] από την επόμενη ως προς το μήκος, όταν παιζόταν έναντι της άλλης παρήγαγε έναν τόνο που ήταν ένας τέλειος και γεμάτος ήχος κατά αναλογία εννέα προς οκτώ. Όμοια αυτός [ο Αρτσιμόλντο] τοποθέτησε ένα καθαρό λευκό χρώμα στον καμβά και σκουραίνοντάς το σταδιακά με μαύρο έφτασε στην αναλογία του 9:8, δηλαδή στον ολόκληρο τόνο.⁴⁰⁶

Και συνεχίζει ο Φιτζίνο λέγοντας ότι ο ζωγράφος κατάφερε να ξεπεράσει τον Έλληνα φιλόσοφο γιατί διαίρεσε τον τόνο σε δύο ίσα ημιτόνια, ένα ημιτόνιο λίγο

⁴⁰⁵ Gregorio Comanini, *The Figino or On the Purpose of Painting*, ό.π., σελ. 102.

⁴⁰⁶ Ό.π., σελ. 102. Για τα διαστήματα, τα κλάσματα και την αντιστοιχία ανάμεσα στους ελληνικούς και ιταλικούς όρους που χρησιμοποιούνται στο κείμενο βλ. το παρακάτω σχήμα:

Διάστημα	Λόγος στα ελληνικά	Λόγος στα ιταλικά	Μαθηματικό κλάσμα
Καθαρή τέταρτη	διατέσσερον	sesquiterza	4:3
Καθαρή Πέμπτη	διαπέντε	sesquialtera	3:2
Ογδόη	διαπασόν	proportio dupla	2:1
Ολόκληρος τόνος	τόνος	sesquiota	9:8
Δωδέκατη	διαπασόν διαπέντε	proportio tripla	3:1
Διπλή οκτάβα	δισδιαπασόν	proportio quadrupla	4:1

μεγαλύτερο από το μισό και ένα άλλο λίγο πιο μικρό από το μισό. Μάλιστα επισημαίνει ότι με τη ζωγραφική κατάφερε εκείνο που ο Έλληνας φιλόσοφος δεν μπορούσε να λύσει: τη διαίρεση δηλαδή του επόγδοου λόγου (9:8) σε δύο απόλυτα ίσα ημιτόνια με τη βοήθεια του γεωμετρικού μέσου:

[Ο Αρτσιμπόλντο] βρήκε ένα ημιτόνιο λίγο μεγαλύτερο από το μισό και ένα άλλο λίγο πιο μικρό από το μισό (το οποίο συνήθως αποκαλείται δίεση από τους καθηγητές της μουσικής). Ο ευφυής καλλιτέχνης όχι μονάχα μπόρεσε να αναπαράγει αυτά τα μείζονα και ελάσσονα ημιτόνια με χρώματα αλλά μπόρεσε να διαιρέσει τον τόνο σε δύο ίσα μέρη, σκουραίνοντας ευγενικά και σταδιακά το λευκό με μαύρο, ανεβαίνοντας βήμα-βήμα προς τη μεγαλύτερη σκοτεινότητα, όπως αντίστοιχα ανεβαίνει κανείς από τις χαμηλότερες νότες στις ψηλότερες.⁴⁰⁷

Αυτό που περιγράφει ο Κομανίνι αναλυτικά είναι η προσπάθεια του Αρτσιμπόλντο να σκουρύνει το λευκό χρώμα σε ισάριθμες και ισόβαθμες διαβαθμίσεις, έτσι ώστε κάθε φορά να συγκρίνεται ο λόγος του πρωτότυπου (λευκό χρώμα) με του παραγόμενου (**εικ. 1.8**). Το σύστημα αναλογιών, που περιγράφει, βασίζεται επομένως σε μια προσεκτική βαθμονόμηση της ασπρόμαυρης κλίμακας, σύμφωνα με εκείνη που περιγράφει ο Αριστοτέλης στο *Περί των Αισθήσεων*.

Παρακάτω ο Φιτζίνο ακολουθεί την ίδια διαδικασία με την οκτάβα και την τετάρτη:

Όμοια ο Αρτσιμπόλντο σκουραίνοντας το λευκό κατά διπλάσια αναλογία, σχημάτισε την ίδια σχέση με την οκτάβα, ανεβαίνοντας οκτώ σκαλοπάτια σκοτεινότητας από το πολύ λευκό χρώμα, συμπεριλαμβανομένου του πολύ αυτού λευκού και ορίζοντάς το ως πρώτο σκαλί. Επιπλέον, όπως ο Πυθαγόρας, έβαξε ανάμεσα στα διαστήματα για την αναλογία της sesquiterzia και βρήκε το διατέσσερον, ή την Τέταρτη, έτσι και ο Αρτσιμπόλντο, μεταφέροντας σε ένα λευκό την ίδια αναλογία σκούρου κατά sesquiterzia, σχημάτισε την ίδια μέτρηση, από την οποία παράγεται το διατέσσερον[...].⁴⁰⁸

Η ίδια διαδικασία ακολουθείται και με το διαπέντε, δηλαδή την πέμπτη:

Ο Πυθαγόρας είδε ότι η διαπασών γεννιέται από το διατέσσερον και το διαπέντε. Ο Αρτσιμπόλντο παρατηρώντας αυτές τις δύο αναλογίες παρήγαγε την οκτάβα με τα

⁴⁰⁷ Ό.π., σελ. 102. Στην πυθαγόρεια διαίρεση του τόνου εμφανίζονταν αναπόφευκτα δύο ανισομερή ημιτόνια: το λείμμα και η αποτομή. Το λείμμα ορίζεται ως η απόσταση ανάμεσα στο δίτονο (3η μεγάλη) και την καθαρή τετάρτη, ενώ η αποτομή ως η απόσταση ανάμεσα στο λείμμα και στον τόνο. Βλ. Νέστωρ Ταϊήλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, ό.π., σελ. 84–85.

⁴⁰⁸ Ό.π., σελ. 103.

χρώματά του. Ο Πυθαγόρας τριπλασιάζοντας την αναλογία έφτασε στη διαπασών διαπέντε, που είναι η δωδέκατη. Και με τις ίδιες αναλογίες ο Αρτσιμπόλντο έδωσε δώδεκα βαθμίδες σκούρου στο λευκό.⁴⁰⁹

Το σχήμα που ακολουθείται εδώ είναι, δηλαδή, εκείνο που σχολιάσαμε παραπάνω στον πίνακα του Πυθαγόρα από την *Αγορά των Αθηναίων* του Ραφαήλ. Και τελειώνει ο Φιτζίνο:

Και ότι είπα για το λευκό και το μαύρο, ισχύει και για τα άλλα χρώματα. Γιατί όπως έπραξε σκουραίνοντας σταδιακά τη φωτεινότητα του λευκού έτσι έκανε με το κίτρινο και όλα τα άλλα, χρησιμοποιώντας λευκό για το χαμηλό τμήμα στο οποίο βρίσκεται ο *cantus firmus* [canto], πράσινο και μπλε για τις μεσαίες περιοχές, ενώ μωβ [morello] και σκούρο καστανό [tané] για τις ψηλές περιοχές – αφού σε αυτά τα χρώματα το ένα ακολουθεί και σκουραίνει το άλλο. Το λευκό σκιάζεται από το κίτρινο, το κίτρινο από το πράσινο, το πράσινο από το μπλε, το μπλε από το μωβ και το μωβ από το σκούρο καστανό, όπως ο Μπάσος ακολουθείται από τον Τενόρο, ο Τενόρος από την Άλτο, και η Άλτο από τη Σοπράνο. Αφού του δόθηκαν οδηγίες, ο Μαούρο Κρεμονέζε [Mauro Cremonese dalla Viula], ο μουσικός του Ροδόλφου Β΄, έπαιξε στο τσέμπαλο (*graviciembalo*) όλες αυτές τις αρμονίες, τις οποίες ο Αρτσιμπόλντο σημείωσε με χρώματα σε μια κόλλα χαρτί. Έτσι βλέπετε, Γκούατσο, πως οι τέχνες της ζωγραφικής και της ποίησης πορεύονται μαζί και ακολουθούν τους ίδιους νόμους για να καθορίσουν τις μορφές τους.⁴¹⁰

Ο μελετητής του Αρτσιμπόλντο, Τονίνο Τορνιτόρε, σημειώνει: «Για τον Μιλανέζο ζωγράφο τα χρώματα είναι σαν τους ήχους αλλά όχι ήχοι. Ο Αρτσιμπόλντο δεν μπορεί επομένως να θεωρηθεί ο πρόδρομος του Πατέρα Καστέλ που εφήυρε το *οπτικό κλειδοκύμβαλο* [*clavecin oculaire*] στο πρώτο τρίτο του 18ου αιώνα, ούτε στη θεωρία ούτε στην πράξη».⁴¹¹ Θα σταθούμε εδώ σε μερικά σημεία. Σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες το όνομα του Μαούρο Κρεμονέζε, που παρέμενε για αιώνες αταύτιστο, έχει ασφαλώς ταυτιστεί με εκείνο του Μαούρο Σινιμπάλντι [Mauro Sinibaldi] (1541–1591) από την Κρεμόνα, δραστήριου παίχτη της βιόλας στην αυλή του Μαξιμιλιανού του Β΄ και αργότερα του Ροδόλφου Β΄.⁴¹² Συσκοτισμένο και ασαφές παραμένει, όμως, το σχόλιο σχετικά με τον καρπό αυτής της συνεργασίας. Πρόκειται για τον πρόδρομο ενός «χρωματικού τσέμπαλου» που θα επιχειρούσε να μεταφράσει νότες σε χρώματα, όπως τα μεταγενέστερα χρωματικά όργανα του Καστέλ και των

⁴⁰⁹ Ο.π., σελ. 103.

⁴¹⁰ Ο.π., σελ. 159.

⁴¹¹ Ο.π., σελ. 347. Οι υπογραμμίσεις του Τορνιτόρε.

⁴¹² Giacomo Berra, “Ut musica pictura”, ό.π., σελ. 356.

μιμητών του, ή πρόκειται για μια απόπειρα να επιβεβαιωθεί με την τεχνογνωσία ενός τσεμπαλίστα ο συσχετισμός ανάμεσα στο πεδίο της όρασης (χαρτί με διαβαθμισμένη χρωματική κλίμακα) και εκείνο της ακοής (τονική κλίμακα κατά τον Πυθαγόρα) με την βοήθεια των μαθηματικών αναλογιών; Οι απόψεις των μελετητών δίστανται επί τούτου.⁴¹³

Σημαντικό είναι και το ζήτημα της μετάβασης από την ασπρόμαυρη κλίμακα στις χρωματικές. Το κείμενο του Κομανίνι για τον Αρτσιμπόλντο έχει προκαλέσει ερωτήματα ως προς τις προθέσεις του ζωγράφου. Είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι εφόσον ο Αρτσιμπόλντο χρησιμοποίησε τις διαβαθμίσεις ανάμεσα στο λευκό και το μαύρο, σύμφωνα με την αριστοτελική παράδοση, θα σκέφτηκε να επεκτείνει την παραπάνω μέθοδο και στα υπόλοιπα χρώματα. Το απόσπασμα, θεωρώ, είναι αρκετά σαφές ώστε να αντικρούσει όσους επιχειρηματολογούν ότι ο Αρτσιμπόλντο σκόπευε να σχεδιάσει μονάχα μια ασπρόμαυρη κλίμακα. Είναι δηλαδή σχεδόν αδιανόητο να είχε προχωρήσει σε μια κατά γράμμα αποτύπωση των πυθαγόρειων μαθηματικών αναλογιών στη ζωγραφική και να μην σκέφτηκε να συμπεριλάβει στο σχήμα αυτό τα υπόλοιπα χρώματα.

Αξίζει τέλος να σταθούμε στην απροσδόκητη μετάβαση που πραγματοποιείται από την περιγραφή των πυθαγόρειων διαστηματικών αναλογιών σε κάτι τελείως διαφορετικό, που έχει να κάνει με την πολυφωνική μουσική, και ειδικότερα με ένα πολυφωνικό μοτέτο. Ο Αρτσιμπόλντο χρησιμοποιεί στο χωρίο αυτό τη θεωρία του Πυθαγόρα με τις αριθμητικές αναλογίες για να ερμηνεύσει ή καλύτερα να συμπληρώσει την πολυφωνική μουσική, η οποία την περίοδο εκείνη που ζει ο Αρτσιμπόλντο είχε φτάσει στο υψηλότερο σημείο εκλέπτυνσης. Αυτό που υπονοεί εδώ ο ζωγράφος μέσα από το στόμα του Κομανίνι είναι ότι μπορούμε να συλλάβουμε την υφή ενός πολυφωνικού κομματιού σαν ένα πολύπλοκο σχέδιο με αλληλεπικαλυπτόμενες χρωματικές γραμμές (bass, tenor, quintus, altus, superius). Το πώς πραγματοποιείται η επιλογή αυτή των χρωμάτων φαίνεται να είναι αυθαίρετη και

⁴¹³ Επιπρόσθετο πονοκέφαλο στους ερευνητές προκάλεσε η ανώνυμη καταγραφή ενός «προοπτικού λαούτου» [*Perspektivlaute*] στο κάστρο της Πράγας το 1621, ανάμεσα σε άλλα έργα τέχνης, που αποδίδεται στον Αρτσιμπόλντο ή αγοράστηκε από αυτόν. Ο Πήτερ Βέργκο, στηριζόμενος στον Τορνιτόρε, υποστηρίζει ότι εσφαλμένα περιγράφηκε ως ένα οπτικοακουστικό όργανο αλλά τουναντίον πρόκειται για έναν πίνακα που απεικονίζει τη διαδικασία προοπτικής βράχυνσης της λύρας, όπως άλλωστε το αντίστοιχο χαρακτηριστικό του Άλμπερτ Ντύρερ μας διασώζει ως τεχνική («Ο καλλιτέχνης εξετάζει τους νόμους της προοπτικής» από το *Unterweisung der Messung*, δημοσιευμένο στη Νυρεμβέργη το 1525, βλ. Μόναχο, Staatliche Graphische Sammlung). Το γεγονός ότι ο Ροδόλφος ο Β΄ ήταν μανιωδής συλλέκτης έργων του Ντύρερ και ότι στο Wunderkammer του υπήρχε το παραπάνω έργο ή ένα αντίγραφο του, συνεπικουρεί προς μια τέτοια προσέγγιση. Βλ. Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π, σελ. 233. Επίσης, Tonino Tornitore, “Music for Eyes”, ό.π., σελ. 347–348.

ο Κομανίνι δεν μας διαφωτίζει επί τούτου. Η κλίμακα του κίτρινου σε δύο οκτάβες, για παράδειγμα (από το λευκό-υποκίτρινο έως το καθαρό-σκούρο κίτρινο) δεν θα αντιστοιχούσε σε μια διαφορετική τονικότητα (όπως θα δούμε σε άλλες πραγματείες αργότερα) αλλά, όπως λέει κάπως ασαφώς ο Κομανίνι, σε μια διαφορετική περιοχή της φωνητικής σημειογραφίας. Αυτό σημαίνει ότι το σύστημα αντιστοιχίας των χρωμάτων που επιλέγει ο Αρτσιμπόλντο είναι κάθετο (πολυφωνικό) και όχι χρωματικό (δηλ. Ντο = κόκκινο, Ρε = κίτρινο), όπως θα επικρατήσει αργότερα.

Για να καταλάβουμε το εγχείρημα αυτό του Αρτσιμπόλντο πρέπει πρώτα να εξηγήσουμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ένα μοτέτο. Το μοτέτο, τα χρόνια του Αρτσιμπόλντο, είναι μια πολυφωνική σύνθεση με πέντε ή έξι κατά κανόνα φωνές, οι οποίες κινούνται ανεξάρτητα, συχνά μιμούμενες κατά περιόδους η μία την άλλη και ακολουθούν το περιεχόμενο ενός ή διαφορετικών θρησκευτικών κειμένων με τις συλλαβές να κατανέμονται ποικιλοτρόπως.⁴¹⁴ Χαρακτηρίζεται γενικά από μια πολυεπίπεδη κίνηση των φωνών που συντελεί σε έναν αυξανόμενο ηχητικό όγκο και σε μια εν γένει πυκνή γραφή. Οι φωνές (πέντε ή έξι) καταλαμβάνουν συνήθως έκταση δύο οκτάβων. Επομένως, η χρήση της διαίρεσης της οκτάβας κατά την Πυθαγόρεια μέθοδο εξυπηρετεί τη μεταγραφή της φωνής σε διαβαθμισμένη κλίμακα ενός χρώματος από την πιο φωτεινή απόχρωση (χαμηλότερες νότες) στην πιο σκουρόχρωμη κατά διπλάσια αναλογία (υψηλότερες νότες). Κατ' αντιστοιχία των υπολοίπων αναλογιών, που εξετάσαμε παραπάνω, υπολογίζονται οι υπόλοιπες διαβαθμίσεις. Στο σύνολό του ένα μουσικό μοτέτο μεταγραμμένο πάνω σε ένα χαρτί, θα έμοιαζε με έναν κানাβο από χρωματικά τετράγωνα, όπου στην κάτω περιοχή θα βρίσκονταν τα φωτεινότερα χρώματα ενώ στις υψηλότερες τα σκουρόχρωμα, ασφαλώς με κενά ενδιάμεσα, που θα αντιστοιχούσαν στις παύσεις των φωνών. Τη χρήση αντίστοιχης μεθόδου θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε στο χρωματόργανο του Τζέημσον (το οποίο θα σχολιάσω παρακάτω), αν και η συλλογιστική που διατρέχει την αντιστοίχιση χρωματικού και μουσικού τόνου στο όργανο αυτό απουσιάζει από τον Αρτσιμπόλντο.

Το εγχείρημα αυτό του Αρτσιμπόλντο εγγράφεται στο ευρύτερο διανοητικό-φιλοσοφικό ρεύμα του περιβάλλοντος του Ροδόλφου Β', που εξερευνούσε τις σχέσεις μακρόκοσμου και μικρόκοσμου. Ενδεχομένως να υπήρχαν και άλλοι διανοητές που

⁴¹⁴ Για το μοτέτο βλ. Dolores Pesce (επιμ.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Νέα Υόρκη/Οξφόρδη: Oxford University Press, 1997. Με τη μέθοδο του Αρτσιμπόλντο είναι αμφίβολο, βέβαια, αν θα μπορούσε κανείς να «διαβάσει» τις μουσικές αξίες (τα ολόκληρα, τα μισά, τα τέταρτα κλπ.) στο ζωγραφισμένο χαρτί. Ο Κομανίνι δεν μας εξηγεί, επίσης, πως μεταγράφονταν οι αλλοιώσεις, αν και αυτές θα ήταν λίγες κατά την περίοδο που ζούσε ο Αρτσιμπόλντο.

υποστήριζαν παρόμοιες ιδέες εκείνα τα χρόνια. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ο Ροδόλφος έγινε αυτοκράτορας το 1576 και ο ζωγράφος άφησε την αυλή του το 1587, έχουμε το χρονικό πλαίσιο στο οποίο ο ζωγράφος και μουσικός από την Κρεμόνα σύναψαν το πείραμα αυτό.⁴¹⁵

Την ίδια περίοδο, ο Αντόνιο Σκαρμιλιόνι (Antonio Scarmiglioni, [1560]-1620), Ιταλός γιατρός που δίδαξε φιλοσοφία και ιατρική στις αρχές του 17ου αιώνα στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, αφιέρωσε ένα από τα βιβλία του, το *De Coloribus* (Μάρμπουργκ, 1601) στον Ροδόλφο Β΄ στην Πράγα, όπου και κλήθηκε το 1579 να διδάξει και να εξασκήσει το επάγγελμά του.⁴¹⁶ Ο Σκαρμιλιόνι, του οποίου η ευρυμάθεια εκτείνεται από το *Περί των Αισθήσεων* του Αριστοτέλη, το *De sensu* του Θωμά του Ακινάτη, το *De subtilitate* και *De varietate Rerum* (1550 και 1559) του Τζερόλαμο Καρντάνο [Gerolamo Cardano] (1501-1576) μέχρι τα έργα του Albertus Magnus, διατηρεί την πυθαγόρεια (Αριστοτελική) διαίρεση των χρωμάτων και τα αντιστοιχεί στα πέντε σύμφωνα διαστήματα της Πυθαγόρειας θεωρίας. Διακρίνει πέντε χρώματα, τα τρία κύρια, το κίτρινο [flavus], το μπλε [hyacinthinus], το κόκκινο, περιστοιχιζόμενα από το λευκό και το μαύρο και τα αντιστοιχεί στα πέντε σύμφωνα διαστήματα —οκτάβα, Δωδέκατη (Πέμπτη + οκτάβα), διπλή οκτάβα, Πέμπτη και Τέταρτη.⁴¹⁷ Ο Τζ. Γκέιτς εξάγει την σπουδαιότητα του γιατρού αυτού από την Ουμβρία, ο οποίος, παρότι πιστός στην θεωρία του Αριστοτέλη για την πολικότητα του φωτός και της σκιάς, διερωτήθηκε αν το χρώμα μπορεί να ενυπάρχει στην επιφάνεια των αντικειμένων και όχι στο φως, ενώ μίλησε για «πραγματικά» και «φαινομενικά» χρώματα.⁴¹⁸ Πράγματι, μετά τον Σκαρμιλιόνι φαίνεται ότι ισχυροποιείται ένα σύστημα ταξινόμησης των χρωμάτων, που στηρίζεται σε δύο πυλώνες, εκείνον του Πυθαγόρα και εκείνον του Αριστοτέλη. Το 1613 ο Φρανσουά ντ' Αγκιλόν [François d'Aguilon] (1567-1617) δημοσίευσε ένα σχήμα που αποτύπωνε στην πράξη τη μεταφορά της θεωρίας των συμφώνων διαστημάτων του Πυθαγόρα στη χρωματική κλίμακα του Αριστοτέλη (εικ. 1.9).⁴¹⁹ Στο σχήμα απεικονίζονται τα τρία χρώματα, το κίτρινο

⁴¹⁵ Giacomo Berra, "Ut musica pictura", ό.π., σελ. 355.

⁴¹⁶ Guido Antonio Scarmiglioni, *De coloribus*, 2 τόμοι, Marpurgi Cattorum: Egenolphus, 1601. Η έκδοση του πονήματος του Scarmiglioni, που πραγματοποιήθηκε μετά από παρότρυνση των μαθητών του στην Πράγα, αποτελεί συμπλήρωμα των παραδόσεών του, που έδωσε στην πόλη στα τέλη του 16ου αιώνα. Το σπάνιο αυτό βιβλίο βρίσκεται στο αρχείο της Staatsbibliothek στο Βερολίνο. Για τον Scarmiglioni βλ. John Gage, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες: University of California Press, 1999, σελ. 127-130· John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 230· Jörg Jewanski, *Ist C = Rot?*, ό.π., σελ. 179.

⁴¹⁷ Ό.π., τόμ. 2, κεφ. IV, σελ. 112.

⁴¹⁸ John Gage, *Color and Meaning*, ό.π., σελ. 128.

⁴¹⁹ François d'Aguilon, *Opticorum Libri sex*, Αμβέρσα: officine de Moretus, 1613.

[Flaveus], το κόκκινο [Rubeus] και το μπλε [Caeruleus], περιστοιχισμένα από το λευκό [Albus] και το μαύρο [Niger]. Βλέπουμε δηλαδή εδώ μια προσπάθεια να καταγραφούν οι σχέσεις των χρωμάτων μεταξύ τους και να υπαινιχθούν οι μεταξύ τους συνδυασμοί ή αρμονίες (Aureus + Purpureus = Viridis). Αν και το λευκό, το κίτρινο και το πράσινο (το κεντρικό χρώμα στην Αριστοτέλεια διάκριση) απαντούν στις χρωματικές γραμμές του «μοτέτου» του Αρτσιμπόλντο, τα υπόλοιπα χρώματα απουσιάζουν. Ουσιαστική διαφοροποίηση είναι επίσης η εξής: ο Αρτσιμπόλντο χρησιμοποιεί την Πυθαγόρεια θεωρία για τη βαθμονόμηση του χρώματος (φωτεινότητα-σκουρότητα) και όχι για την πιστοποίηση της μεταξύ τους σχέσης (κατανομή χρωμάτων κατά χροιά).

Αν και η θεωρία του Πυθαγόρα για τα διαστήματα έχαιρε ευρείας αποδοχής και οι βασικές της αρχές δεν είχαν μέχρι τότε ανασκευαστεί, παρέμενε ωστόσο αναπόδεικτη μαθηματικά. Η απόδειξη του ότι το μήκος μιας χορδής είναι αντιστρόφως ανάλογο με τον αριθμό των ταλαντώσεών της (τη συχνότητα δηλαδή) προήλθε το 1614 από τον Ολλανδό μαθηματικό και φιλόσοφο Ισαάκ Μπέεκμαν [Isaac Beeckman] (1588-1637),⁴²⁰ ο οποίος έδειξε, επίσης, ότι ο αριθμός των ταλαντώσεων αυξάνεται όσο το τονικό ύψος ανεβαίνει.⁴²¹ Το 1623 ο Μπέεκμαν δανείστηκε το χρωματικό σχήμα του ντ' Αγκιλόν και προχώρησε σε συγκρίσεις με μουσικά διαστήματα. Έτσι, εξίσωσε το λευκό με την πρώτη (ή ογδόη), το κίτρινο με την πέμπτη, το κόκκινο με την τετάρτη, το μπλε με τις τρίτες και τις έκτες και το μαύρο με όλα τα διάφωνα διαστήματα. Το 1625 επεξεργάστηκε το παραπάνω σχήμα με σκοπό να εντάξει σε αυτό το πράσινο χρώμα, που είχε μια ιδιαίτερη, κομβική θέση στην Αριστοτέλεια θεωρία. Αυτό το εξίσωσε με το διάστημα της τέταρτης, το οποίο είναι ένα αρκετά ιδιαίτερο διάστημα στην ιστορία της μουσικής, αφού άλλοτε αντιμετωπιζόταν ως συμφωνία και άλλοτε ως διαφωνία. Η αμφίρροπη αυτή θέση του πράσινου στην αναλογία διαστημάτων και χρωμάτων αιτιολογείται, σύμφωνα με τον Μπέεκμαν, από την σύνθεσή του από κίτρινο και μπλε.⁴²²

Ο Γάλλος μαθηματικός Μαρέν Μερσέν [Marin Mersenne] (1588-1648) στο σημαντικό έργο του για τη θεωρία της μουσικής *Παγκόσμια Αρμονία* [Harmonie Universelle] διατυπώνει έναν αρκετά σύνθετο συλλογισμό γύρω από την αντιστοιχία

⁴²⁰ Για την ακουστική θεωρία του Μπέεκμαν βλ. Klaas van Berkel, *Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making*, Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press, 2013, σελ. 116 κ.ε.

⁴²¹ Ο.π., σελ. 118.

⁴²² Jörg Jewanski, "Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik", στο *Farbe – Licht – Musik*, ό.π., σελ. 138.

χρωμάτων και μουσικών διαστημάτων. Εκεί ξεχωρίζει κάποια *απλά χρώματα*, τα οποία χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι και τα ταυτίζει όχι με συγκεκριμένα μουσικά διαστήματα αλλά με μουσικά γένη: το πράσινο με το διατονικό, το κίτρινο με το χρωματικό και το κόκκινο με το εναρμόνιο. Κάθε χρωματική κλίμακα [nuance] που αποτελείται από ένα διαφορετικό τετράχορδο υποδιαιρείται σε μικρότερες αξίες του ίδιου χρώματος. Παράλληλα, θεωρεί ότι το πράσινο χρώμα αναλογεί στη μέση, με τον ίδιο τρόπο που στη ζωγραφική το μπλε και το κίτρινο παράγουν πράσινο. Αντίστοιχα το κίτρινο παίρνει τη θέση του *προσλαμβανόμενου* και το μπλε εκείνη της *νήτης*. Δεν απουσιάζουν επίσης από το θεωρητικό αυτό σύγγραμμα οι συμβολικές χρήσεις των χρωμάτων. Για παράδειγμα το κίτρινο θεωρείται χρώμα της γης και το μπλε του ουρανού.⁴²³

Ο βασιλικός ιατρός, διευθυντής του Βοτανικού Κήπου από το 1587, ορυκτολόγος-γεμολόγος και αλχημιστής του Ροδόλφου Β΄, Άνσελμους ντε Μποστ [Anselmus de Boodt] (1550-1632) είχε επίσης υποστηρίξει μια πενταμερή διαίρεση των χρωμάτων με άξονα το λευκό και το μαύρο.⁴²⁴ Ο Κέπλερ είχε παρομοίως συλλάβει μια κλίμακα χρωμάτων ανάμεσα στο λευκό και το μαύρο, ενώ σε μια επιστολή του στον Γερμανό αστρονόμο και μαθηματικό Μίχαελ Μέστλιν [Michael Mästlin, 1550-1631], παρατηρώντας το ουράνιο τόξο, διατύπωσε την υπόθεση αν θα μπορούσαν τα χρώματα, ανάλογα με τη γωνία διάθλασής τους, να βαθμονομηθούν κατά αντίστοιχο τρόπο με εκείνο στη μουσική.⁴²⁵ Βλέπουμε ότι τόσο ο Κέπλερ, όσο και ο Αρτσιμπόλντο και ο Σκαρμιλιόνι δεν μπορούσαν να απαλλαγούν από την βαθιά ριζωμένη άποψη ότι τα χρώματα απλώνονται σε μια κλίμακα ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι.

Φαίνεται ότι μέσα στο περιβάλλον του Ροδόλφου Β΄ η Αριστοτέλεια παράδοση της βαθμονόμησης της χρωματικής κλίμακας από το μαύρο στο λευκό κατά την αρμονική μουσική θεωρία του Πυθαγόρα ήταν αρκετά σημαντική. Αλλά ακόμη και στη Γαλλία, υπήρχαν συγγραφείς, οι οποίοι αντιλαμβάνονταν την ποσοτικοποίηση των χρωμάτων (κλίμακες φωτεινότητας-σκοτεινότητας) με βάση την πυθαγόρεια διαίρεση της οκτάβας. Μια τέτοια περίπτωση υπήρξε ο προσωπικός ιατρός του Λουδοβίκου XIV, Μαρέν Κυρώ ντε λα Σαμπρ [Marin Cureau de la Chambre] (1594-1669), ο οποίος, στηριζόμενος κυρίως στον Πυθαγόρα και τον Αριστοτέλη, την περίφημη περικοπή του

⁴²³ Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, δύο τόμοι, Παρίσι 1636/1637, Ανατύπωση: Παρίσι 1963, τόμ. 2, σελ. 100 κ.ε.

⁴²⁴ Anselm de Boodt, *Gemmarum et Lapidum Historia*, Χανάου: Typis Wecheliani apud Claudium Marnium & heredes Ioannis Aubrii, 1609, 1ο βιβλίο, κεφάλαιο XV.

⁴²⁵ Επιστολή του Κέπλερ προς τον Μέστλιν, 19/20 Αυγούστου 1599, βλ. Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*, τόμ. 14: Briefe, 1599–1603, επιμ. M. Caspar, Μόναχο: Beck, 2001, σελ. 50–51.

οποίου παραθέτει, συνέθεσε ένα χρωματικό σύστημα αρμονικών και δυσαρμονικών χρωμάτων.⁴²⁶ Στην βαθμονομημένη εκδοχή της χρωματικής κλίμακας του ντε λα Σαμπρ, τα χρώματα κατανέμονται σε μια έκταση δύο οκτάβων ($12 + 12 = 24$) ενώ ως πόλοι εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται το λευκό και το μαύρο. Σημειώνει σχετικά:

Εάν υποθέσουμε ότι αυτό που είπε ο Αριστοτέλης αληθεύει και αν αυτό που αποδείξαμε προηγουμένως μπορεί να στηριχτεί κάπου, ότι δηλαδή οι ίδιες αναλογίες που σχηματίζουν τις αρμονίες σχηματίζουν και τα ωραία χρώματα, τότε είναι ανάγκη ότι τα πιο ευχάριστα απ' όλα τα χρώματα είναι αυτά που έχουν μεταξύ τους διπλή σχέση [οκτάβας], αφού η πιο ευχάριστη απ' όλες τις συμφωνίες είναι αυτή η αναλογία.⁴²⁷

Με αφετηρία την υπόθεση αυτή ο ντε λα Σαμπρ σχημάτισε μια διπλή κλίμακα στο μέσο της οποίας βρισκόταν το «πιο ευχάριστο απ' όλα τα χρώματα»,⁴²⁸ το πράσινο, το οποίο απείχε διάστημα 8ης τόσο από το λευκό όσο κι από το μαύρο (**εικ. 1.10.1**). Κατόπιν, λαμβάνοντας ως ρυθμιστικό παράγοντα τις μουσικές αναλογίες, ιδιαίτερα εκείνες που δημιουργούνται από τους απλούς αριθμούς 1 έως 4, καθόρισε την αρμονικότητα ή δυσαρμονικότητα όλων των δυνατών χρωματικών συνδυασμών (**εικ. 1.10.2**). Ο τρόπος που προσδιόρισε, ωστόσο, τη μουσική αρμονία των χρωμάτων είναι εντελώς αυθαίρετος καθώς από πουθενά δεν τεκμηριώνεται ότι το κόκκινο είναι πιο αρμονικό χρώμα από το κίτρινο, όπως άλλωστε δείχνει η σύνδεσή του με το διάστημα 5ης παρά με το διάστημα 4ης, το οποίο κρατείται για το κίτρινο. Τα χρώματα, θα λέγαμε, ότι είναι εμπειρικά τοποθετημένα ανάλογα με τον βαθμό φωτεινότητας που έχουν: το μωβ είναι πιο σκούρο από το μπλε άρα εκφράζεται, σε σχέση με το λευκό, με μεγαλύτερο διάστημα (12η , λόγος $\frac{1}{3}$) απ' ότι το μπλε με το λευκό (11η , λόγος $\frac{3}{8}$).⁴²⁹

⁴²⁶ Marin Cureau de la Chambre, *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*, Παρίσι: Jacques d'Allin, 1662 [P. Rocolet: 1650], ιδιαίτερα σελ. 184–234. Ο συγγραφέας παραθέτει το περίφημο απόσπασμα από το *Περί των Αισθήσεων* του Αριστοτέλη στις σελ. 190–191. Για τον Πυθαγόρα, βλ. σελ. 204 κ.ε.

⁴²⁷ “Cela présupposé si ce qu’Aristote a dit est véritable, & si ce que nous avons montré ci-devant se peut soutenir, que les mêmes proportions qui font les Harmonies font les belles Couleurs, il faut de nécessité que la plus agréable de toutes les Couleurs soit en proportion double, puis que la plus agréable de toutes les Consonances est dans la même proportion.” Ο.π., σελ. 208. Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια επιλογή του ντε λα Σαμπρ, η οποία παραμένει μοναδική μέσα στο σύνολο των ιστορικών πραγματειών που έχω εξετάσει. Ο ντε λα Σαμπρ τοποθετεί δηλαδή το φως (λευκό χρώμα) στις χαμηλές νότες ενός μουσικού οργάνου (όταν δηλαδή ο ήχος είναι πιο βαρύς [grave] και πυκνός) ενώ το σκοτάδι στις υψηλότερες (όταν ο ήχος οξύνεται [aigu] και γίνεται σταδιακά πιο άδειος). Το σκεπτικό του ντε λα Σαμπρ είναι ότι, όπως το λευκό χρώμα έχει περισσότερο φως μέσα του από το μαύρο, έτσι και οι «βαρύτερες» νότες εμπιρίχουν περισσότερο ήχο από τις «οξύτερες». Ο.π., σελ. 191 κ.ε.

⁴²⁸ Ο.π., σελ. 208.

⁴²⁹ Ο.π., σελ. 212. Η αυθαίρετη επιλογή της αξίας 24 για το λευκό και της αξίας 12 για το πράσινο απορρέει, κατά τη γνώμη μου, από πλατωνικές αντιλήψεις. Σε κάποιο άλλο σημείο ο ντε λα Σαμπρ

Παράλληλα, οι σχέσεις αρμονικότητας, οι οποίες διαπιστώνονται ανάμεσα στο λευκό και τα άλλα χρώματα με βάση τις μουσικές αναλογίες, αλλάζουν αν επιλεγθεί ως αφετηρία της κλίμακας ένα άλλο χρώμα. Έτσι, το μπλε για παράδειγμα σχηματίζει μια οκτάβα με το κίτρινο ($9 : \frac{1}{2} = 18$), μια 4η με το πράσινο ($9 : \frac{3}{4} = 12$), μια 5η με το μαύρο ($9 \times \frac{2}{3} = 6$), μια 11η με το λευκό ($9 : \frac{3}{8} = 24$), αλλά διαφωνία με το κόκκινο και το μωβ.⁴³⁰ Στο τέλος του κεφαλαίου ο ντε λα Σαμπρ παρουσιάζει ένα πληρέστερο σύστημα στο οποίο αντιλαμβάνεται τα έγχρωμα φώτα [couleurs lumineux] ως προέκταση της λευκής κλίμακας, για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, προς τα αριστερά (περισσότερο φως, πιο πυκνός ήχος) (εικ. 1.10.3). Στο κατοπτρικό αυτό χρωματομουσικό σύστημα κάθε έγχρωμο φως βρίσκει το πάρισό του στο αντίστοιχο υλικό χρώμα. Με εξαίρεση το μαύρο, το οποίο δεν αντιστοιχεί σε κάποιο πάρισο φως, όλα τα υπόλοιπα χρώματα μπορούν να αναχθούν κατά δύο οκτάβες (π.χ. κόκκινο υλικό χρώμα – $16 : \frac{1}{4} = 64$ – κόκκινο φως) με το «υπέρτατο φως» [Lumière Souveraine] να λαμβάνει τη μεγαλύτερη αξία (96) ως προέκταση του λευκού ($24 : \frac{1}{4} = 96$).

Το σύστημα του ντε Σαμπρ παρουσιάζει ενδιαφέρον για τους εξής λόγους: ο συγγραφέας εξοβελίζει από τη συζήτηση για τη μουσική αρμονία των χρωμάτων οποιαδήποτε μεταφυσική πεποίθηση περί σύνδεσης μακρόκοσμου και μικρόκοσμου — αντίθετα δηλαδή από τον Κίρχερ—⁴³¹ και δίνει προτεραιότητα σε ένα ακέραιο μαθηματικό μοντέλο σκέψης. Αν και, όπως επεσήμανα, δεν απουσιάζει εντελώς από τη σκέψη του ένας *a priori* αριθμολογικός συλλογισμός, όπως για παράδειγμα η πλατωνικής προέλευσης σκέψη ότι μια αυταπόδεικτη και αυτόνομη αρχή ευθύνεται για τη συμμετρική διευθέτηση όλων των μορφών του επιστητού, την ίδια στιγμή παρατηρείται μια προσπάθεια εμπειρικής θεμελίωσης ενός μοντέλου, σύμφωνα με το οποίο τα χρώματα δεν είναι αρμονικά ή δυσαρμονικά *de facto* ή *a priori* αλλά πάντα σε σχέση με τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Από αυτήν την οπτική γωνία, θεωρώ, ότι η αριστοτέλεια προσέγγιση στην πυθαγόρεια μουσική θεωρία υπήρξε αποφασιστικότερη στην περίπτωση του ντε λα Σαμπρ για τη συγκρότηση πολλαπλών χρωματικών

αναφέρει ότι οι αριθμοί αυτοί προκύπτουν από μια γεωμετρική λογική, καθώς «όπως λέει ο Πλάτων, η φύση έπλασε τα πάντα μέσω της γεωμετρίας», ό.π., σελ. 222.

⁴³⁰ Θα πρέπει εδώ να υπενθυμίσω πως όταν κανείς ανεβαίνει στην κλίμακα των χρωμάτων πολλαπλασιάζει, ενώ όταν κατέρχεται διαιρεί. Ό.π., σελ. 218–219 (σχεδιάγραμμα).

⁴³¹ Ενώ ο Κίρχερ συσχετίζει, δηλαδή, *a priori* τις μουσικές αναλογίες με συγκεκριμένα χρώματα, ο ντε λα Σαμπρ κατανοεί την αλληλεπίδραση των χρωμάτων σύμφωνα με την αρμονική θεωρία ως εν δυνάμει μεταβαλλόμενη και εναλλασσόμενη διαδικασία.

κλιμάκων με πέντε χρώματα (συν φως και σκότος), βαθμονομημένων με βάση τους απλούς αρμονικούς λόγους.

2.12 Ο Νικολά Πουσσέν, ο Τζοζέφο Τζαρλίνο και η συζήτηση γύρω από τους τρόπους

Στην ύστερη Αναγέννηση και στην αρχή του Μπαρόκ, παράλληλα με την ανάπτυξη ενός θεωρητικού λόγου γύρω από τη ζωγραφική, παρατηρείται μια προσπάθεια από αρκετούς λόγιους να στραφούν σε μουσικοθεωρητικά κείμενα προκειμένου να ενσωματώσουν στις δικές τους πραγματείες πτυχές της μουσικής θεωρίας, οι οποίες θα μπορούσαν να σταθούν ως υποδειγματικά μοντέλα στη συγκρότηση ενός λόγου περί ζωγραφικής. Μια τέτοια περίπτωση είναι η συζήτηση γύρω από τη χρησιμότητα και αναβίωση των αρχαίων ελληνικών Τρόπων κατά το 17ο αιώνα και η μεταφορά της συζήτησης αυτής σε ένα καλλιτεχνικό-θεωρητικό πλαίσιο.⁴³²

Η συγκινησιακή φόρτιση με την οποία οι Τρόποι επιδρούν στην ανθρώπινη ψυχή και διάθεση, έχοντας τη δύναμη να τη τροποποιήσουν και να τη μεταβάλουν, είχε ασφαλώς απασχολήσει τους αρχαίους φιλοσόφους, από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Αριστόξενο, και είχε μεταφερθεί, κατά τον 16ο αιώνα, μέσω του Βοήθιου, στο θεωρητικό έργο του Βιτσέντζο Γκαλιλέι και του Τζοζέφο Τζαρλίνο· η συζήτηση, όμως, ότι και οι πίνακες ζωγραφικής, μέσω τόσο των οπτικών όσο και των αφηγηματικών τους ιδιοτήτων, μπορούν να ασκήσουν μια συγκεκριμένη συναισθηματική, ψυχική φόρτιση, αντίστοιχη με εκείνη που επιτυγχάνουν οι μουσικοί με τους τρόπους, είναι εντελώς νέα και δεν εμφανίζεται με κάποια παρόμοια μορφή στους αρχαίους σχολιαστές. Κατά γενική ομολογία η ιστορία αυτή ξεκινά από τον Νικολά Πουσσέν [Nicolas Poussin] (1594-1665) και διαδίδεται με τη μορφή μόδας, μέσω των μαθητών του, Σαρλ λε Μπρεν [Charles le Brun] (1619-1690) και Αντρέ Φελιμπιάν [André Félibien] (1619-1695), μέχρι τον 19ο αιώνα.

⁴³² Βέβαια, η συζήτηση για τους Τρόπους [λατ. *Modus*, αρχ. ελλην. *Αρμονίαι*] είναι αρκετά παλαιότερη αλλά τον 17ο αιώνα αναβιώνει με μια νέα δυναμική. Οι αρχαίοι συγγραφείς αναφέρονταν σ' αυτούς με την ονομασία *τόνοι* ή *αρμονίαι*. Βλ. Annemarie Jeanette Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σελ. 112, όπου και πίνακας με όλους τους τρόπους που χρησιμοποιούνταν στην αρχαιότητα: Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1989, σελ. 327–328. Για μια επισκόπηση της χρήσης των Τρόπων στο λόγο περί ζωγραφικής, βλ. Jan Białostocki, “Das Modusproblem in den Bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte Und Zum Nachleben Des ‘Modusbriefes’ Von Nicolas Poussin,” *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, τόμ. 24, τχ. 2, 1961: 128–141.

Η απολογητική απάντηση του Πουσσέν στην περίφημη επιστολή που συνέταξε στις 24 Νοεμβρίου 1647 από τη Ρώμη, όπου βρισκόταν, προς τον φίλο και πάτρωνά του Πωλ Φρεάρ ντε Σαντελού [Paul Fréart de Chantelou] (1609–1694), αποδεικνύει ότι η συζήτηση γύρω από την συναισθηματική δύναμη, την ψυχική επίδραση, ή τα ερεθίσματα που μπορεί να προκαλέσει το άκουσμα ενός τρόπου στην ανθρώπινη ψυχή είχε αναζωπυρωθεί σε κύκλους συγκεκριμένων λογίων ενώ έμελλε να ριζοβολήσει στη γαλλική ακαδημαϊκή θεωρία της ζωγραφικής. Η ιστορία αυτή που έχει δικαιολογημένα εγείρει αρκετά ερωτήματα στους σύγχρονους ερευνητές έχει ως εξής: Ο Σαντελού, δυσαρεστημένος από τον πίνακα *Χειροτονία* [*Ordination*],⁴³³ —τον πέμπτο από τη σειρά *Τα Επτά Θεία Μυστήρια*, τον οποίο και είχε παραγγείλει στο ζωγράφο— συνέταξε μια επιστολή προς τον Πουσσέν με σκοπό να του επισημάνει ότι το έργο ήταν λιγότερο ελκυστικό και περισσότερο ζοφερό σε σύγκριση με την *Εύρεση του Μωυσή*, το οποίο ο Πουσσέν είχε στείλει τον ίδιο χρόνο σε έναν άλλο πάτρωνά του, τον έμπορο μεταξιού και τραπεζίτη Ζαν Πουαντέλ [Jean Pointel] (1570–1615).⁴³⁴ Στην απάντησή του, ο Πουσσέν, φανερά παραξενευμένος, αναρωτήθηκε με ελαφρώς επικριτικό ύφος: «Δεν μπορείτε να δείτε ότι είναι η φύση του θέματος η οποία ευθύνεται για αυτό το αποτέλεσμα καθώς και η διάθεσή σας [disposition], και ότι τα θέματα που ζωγραφίζω για εσάς απαιτούν μια διαφορετική προσέγγιση;» και έσπευσε αμέσως να συμπληρώσει με μια επίγνωση της διανοητικής του υπεροχής: «δεν πρέπει να κρίνουμε με τις αισθήσεις μας μονάχα, αλλά και με τη λογική [raison]». ⁴³⁵ Στο κείμενο που ακολουθεί ο Πουσσέν δικαιολογεί την επιλογή του ενσωματώνοντας στην επιχειρηματολογία του μια εκτενή αναφορά στους αρχαίους τρόπους, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να υπογραμμίσει ότι το θέμα ενός ζωγραφικού πίνακα καθορίζει και το χαρακτήρα που αυτό μεταδίδει:

αυτή η λέξη τρόπος [Mode] σημαίνει, πράγματι, τον λόγο [raison]⁴³⁶ ή το μέτρο καθώς και τη φόρμα που χρησιμοποιούμε για να κάνουμε κάτι το οποίο μας εξαναγκάζει να μην προχωρήσουμε πέρα από αυτό, παρακινώντας μας να δουλεύουμε με όλα τα πράγματα με πραότητα [modération] και εγκράτεια [modération]. Και έτσι αυτή η πραότητα ή η

⁴³³ Νικολά Πουσσέν, *Χειροτονία*, από τη δεύτερη σειρά των *Επτά Θείων Μυστηρίων*, 1647, λάδι σε καμβά, 117 x 178 εκ., Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, Συλλογή του Δούκα του Σάδερλαντ, Εδιμβούργο.

⁴³⁴ Παρατίθεται από τον Α. Μπλαντ σε αγγλική μετάφραση μαζί με το γαλλικό πρωτότυπο κείμενο, βλ. Antony Blunt, *Nicolas Poussin*, δύο τόμοι, Λονδίνο: Phaidon Press, 1967, τόμ. 1, σελ. 367–370. Για μια συζήτηση γύρω από το περιεχόμενο της επιστολής βλ. σελ. 225–227.

⁴³⁵ Ο.π., σελ. 368.

⁴³⁶ Στην αγγλική μετάφραση χρησιμοποιείται το «ratio». Για το σχολιασμό της μετάφρασης βλ. παρακάτω.

εγκράτεια είναι απλά μια συγκεκριμένη μανιέρα και μια καθορισμένη και αμετακίνητη τάξη [ordre], μέσα από των οποίων την εξέλιξη το πράγμα διατηρεί την ουσία του.⁴³⁷

Ο Πουσσέν συνεχίζει αναλύοντας τις ψυχικές επιδράσεις που θα μπορούσαν να επιφέρουν οι τρόποι, παρατηρώντας, ωστόσο, ότι ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης επαίνεσαν μονάχα τον Δώριο και τον Φρύγιο. Και σημειώνει επί τούτου: «ελπίζω μέσα σε ένα χρόνο να ζωγραφίσω κάτι σε Φρύγιο τρόπο· οι φοβεροί πόλεμοι παρέχουν θέματα που αρμόζουν σε αυτήν τη μανιέρα».⁴³⁸ Εν συνεχεία παρουσιάζει το χαρακτήρα του Λύδιου και του Υπολύδιου τρόπου, οι οποίοι αρμόζουν σε πιο λυπητερά θέματα ή θρηνωδίες. Τέλος, ο Πουσσέν ολοκλήρωσε την επιστολή αντιδιαστέλλοντας την απόφασή του να ζωγραφίσει τον πίνακα αυτόν με την επιλογή του ποιητή να διαλέγει τα ζυγιασμένα και σοφά λόγια του σε αντιστοιχία προς το θέμα που πραγματεύεται.

Ο Άντονι Μπλαντ [Antony Blunt] (1907-1983) ήταν από τους πρώτους που παρατήρησε ότι ένα μεγάλο μέρος της γνώσης του Πουσσέν για τους τρόπους προήλθε από τον Ιταλό θεωρητικό της μουσικής και συνθέτη Τζοζέφο Τζαρλίνο [Giuseffo Zarlino] (1517-1590) και πιο συγκεκριμένα από το τετραμερές έργο του *Le Istitutioni harmoniche* (1558), το οποίο εγκολπώνεται με τον καλύτερο τρόπο τις θεωρητικές του αναζητήσεις.⁴³⁹ Τα τέσσερα βιβλία καταπιάνονται με την πυθαγόρεια διαίρεση της οκτάβας και την αρμονική θεωρία των πυθαγορείων γενικότερα, τη μαθηματική έννοια της συμφωνίας, ενώ τα δύο τελευταία με τη σύνθεση και τη θεωρία των τρόπων. Πριν στραφούμε σε ένα διεισδυτικότερο σχολιασμό της επιστολής του Πουσσέν θα ήταν σκόπιμο να επισημάνουμε πρώτα κάποια βασικά στοιχεία στη μουσική θεωρία του Τζαρλίνο, βάση των οποίων ο Ιταλός θεωρητικός δικαίως κατακτά τη σπουδαιότερη θέση ανάμεσα στον Αριστόξενο και τον Ραμό, τους θεμελιωτές της μουσικής θεωρίας. Ο Ιταλός μουσικός θεωρητικός και συνθέτης Τζοζέφο Τζαρλίνο κύριος υποστηρικτής του φυσικού κουρδίσματος [Just Intonation], επικαιροποίησε με τον πλέον επιστημονικό τρόπο τις απόψεις των αρχαίων για τη *musica mundana*. Ο Τζαρλίνο, που εκκινεί από την αριθμοσοφική παράδοση των Πυθαγορείων, επεκτείνει την τετραδική ιεραρχία σε εξαδική και κατά συνέπεια διευρύνει τα σύμφωνα διαστήματα που

⁴³⁷ Ό.π., σελ. 369.

⁴³⁸ Ό.π., σελ. 369.

⁴³⁹ Giuseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Βενετία: Franceschi, 1558 (αναθεωρημένες εκδόσεις, 1573, 1589)· πανομοιότυπη έκδοση, Νέα Υόρκη: Broude, 1965. Στο εξής παρατίθεται, σε σύγκριση με το πρωτότυπο από Giuseffo Zarlino, *On the Modes*, μτφρ. Vered Cohen, επιμ. και εισαγωγή Claude V. Palisca, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1983. Βλ. επίσης Martin Kemp, *The Science of Art*, ό.π., σελ. 273.

προκύπτουν από τους αριθμητικούς λόγους, συμπεριλαμβάνοντας τα διαστήματα Τρίτης και Έκτης. Έτσι, ο Τζαρλίνο δέχτηκε πιο απλούς λόγους για τις Τρίτες και Έκτες από εκείνους, στους οποίους είχαν καταλήξει οι Πυθαγόρειοι (5:4 για τη μεγάλη 3η και 6:5 για την μικρή 3η — 5:3 για τη μεγάλη 6η και 8:5 για την μικρή 6η). Συνεπώς, όλοι οι λόγοι εγγράφονται στην αριθμητική σειρά 1-6, που ονομάζεται *senario*.⁴⁴⁰ Το σύστημα αυτό που αφορά το «φυσικό κούρδισμα», έγινε το αισθητικό πρότυπο κατά την Αναγέννηση. Έχοντας απλοποιήσει τους αριθμητικούς λόγους ο Τζαρλίνο κατασκεύασε, λοιπόν, την πρώτη επτάβαθμη κλίμακα που εμπεριείχε μία τέλεια Πέμπτη, μία τέλεια Τέταρτη καθώς και Τρίτες και Έκτες. Για την κατασκευή μιας χρωματικής κλίμακας ο Τζαρλίνο χρησιμοποίησε το δίπολο λευκό–μαύρο του Αριστοτέλη, για την ταυτοφωνία και την οκτάβα αντίστοιχα. Για τα ενδιάμεσα σύμφωνα διαστήματα, της Πέμπτης, της Τέταρτης και της Τρίτης, μικρής και μεγάλης, χρησιμοποίησε τα χρώματα πράσινο, κόκκινο και μπλε.⁴⁴¹

Στο τέταρτο μέρος του *Istituzioni harmoniche* ο Τζαρλίνο, αντλώντας από τον Βοήθιο και το *Dodekachordon* (Βασιλεία, 1547) του Ενρίκου Γκλαρεάνους [Henricus Glareanus] (1488-1563) περιγράφει την ικανότητα των αρχαίων τρόπων να διεγείρουν ορισμένα συναισθήματα —ο Φρύγιος το θυμό, ο Μιξολύδιος τη λύπη και το στοχασμό ενώ ο Δώριος τη σταθερότητα και την ηπιότητα— και στη συνέχεια τους αναλύει διεξοδικά.⁴⁴²

Όπως έχει επισημάνει ο Μπλαντ και άλλοι μελετητές του Πουσσέν, ο ζωγράφος, χωρίς να μνημονεύει τον Ιταλό θεωρητικό, χρησιμοποίησε αυτολεξεί ολόκληρα χωρία από το *Istituzioni harmoniche*, κυρίως από το τέταρτο βιβλίο, όπου ο Ιταλός θεωρητικός πραγματεύεται το ζήτημα των τρόπων.⁴⁴³ Για παράδειγμα, το απόσπασμα στο οποίο ο Πουσσέν προτρέπει τον Σαντελού να διατυπώνει κρίσεις όχι με βάση τις αισθήσεις, των οποίων τα μέσα είναι επισφαλής, αλλά με οδηγό τη λογική, ασφαλώς προέρχεται από τον Τζαρλίνο, ο οποίος με τη σειρά του το αντιγράφει από τον Βοήθιο.⁴⁴⁴ Έχει αποτελέσει διαφιλονικούμενο ζήτημα το κατά πόσον ο Πουσσέν

⁴⁴⁰ Βλ. John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 229.

⁴⁴¹ Ο.π.

⁴⁴² Βλ. Frans Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2001, σελ. 159 κ.ε.

⁴⁴³ Ο Πουσσέν, σύμφωνα με τον Frederick Hammond είχε την τύχη να μελετήσει το βιβλίο αυτό στη βιβλιοθήκη του Καρδινάλιου Francesco Barberini, ο οποίος παρήγγειλε αρκετά έργα στο ζωγράφο κατά την παραμονή του στη Ρώμη, βλ. Frederick Hammond, “Poussin et les modes: le point de vue d’un musicien”, στο *Poussin et Rome*, Olivier Bonfait κ.α. (επιμ.), Πρακτικά συνεδρίου της Γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη, 16-18 Νοεμβρίου 1994, Παρίσι: Réunion des musées nationaux, 1996, σελ. 76 κ.ε.

⁴⁴⁴ Boethius, *De Institutioni Musica*, I, σελ. 8.

αφομοίωσε τα σχετικά αποσπάσματα από το κείμενο του Τζαρλίνο, καθώς και αν πράγματι είχε συγκροτήσει μια θεωρία ζωγραφικής βασισμένη στους τρόπους ή αν τα παραπάνω σχόλιά του ήταν εντελώς επιφανειακά.⁴⁴⁵ Ο Άντονι Μπλαντ πεισμένος από το περιεχόμενο της απαντητικής επιστολής του Πουσσέν ήταν πρόθυμος να παρακολουθήσει το «δόγμα» των τρόπων στα τοπία του ζωγράφου. *Οι Στάχτες του Φωκίωνα* μπορούν να θεωρηθούν, έτσι, σύμφωνα με τον Βρετανό ιστορικό τέχνης, ότι ανακαλούν τον Δώριο τρόπο ενώ *Ο Πύραμος και η Θίσβη*, τον Λύδιο.⁴⁴⁶ Από μια άλλη οπτική γωνία, ο Μάρτιν Κεμπ σημειώνει τη σημασία που θα μπορούσαν να είχαν τα γραπτά του Κίρχερ στη θεωρητική συγκρότηση του Πουσσέν, πιθανότητα το διάστημα κατά το οποίο ο ζωγράφος επισκέφτηκε τον πολυσχιδή λόγιο στη Ρώμη, όπου και διατηρούσε δικό του μουσείο, το Museo Kircheriano, και τον συμβουλευτήκε σε θέματα προοπτικής.⁴⁴⁷ Τέλος, αρκετοί μελετητές είναι επίσης εκείνοι που υποστηρίζουν ότι η θεωρία των τρόπων χρεώθηκε στον Πουσσέν από τον Φελιπιάν και τον Λε Μπρεν.⁴⁴⁸

Όπως επισημαίνει ο Π. Βέργκο η «ξεδιάντροπη αυτή λογοκλοπή» από το *Istituzioni harmoniche* φανερώνει και τη στρατηγική του Πουσσέν, η οποία συνίστατο στο να αποκρούσει με ευφυΐα την κριτική του πάτρωνά του, και με τη βοήθεια μιας αυθεντίας να δώσει παράλληλα ένα μάθημα για την άρθρωση κρίσεων γύρω από θέματα που αφορούν τη θεωρία και πρακτική της ζωγραφικής, καθώς και την νοησιαρχική ή αισθαντική προσέγγισή της. Η παράθεση των αποσπασμάτων από το *Istituzioni harmoniche*, συνεχίζει ο Βέργκο, δεν γίνεται όμως χωρίς λάθη, πράγμα που καταδεικνύει ότι είτε ο Πουσσέν δεν καταλάβαινε αυτό που αντέγραφε είτε δεν είχε αφομοιώσει καλά τις πηγές του.⁴⁴⁹ Για παράδειγμα, όταν ο Πουσσέν αποφθέγγεται ότι «η λέξη τρόπος σημαίνει το λόγο [raison]», το νόημα γίνεται, σύμφωνα με τον Βέργκο, ασαφές και παραπλανητικό. Όπως είδαμε, ο Μπλαντ μεταφράζει το *raison* με την

⁴⁴⁵ Ο Λοκσπέιζερ διατείνεται ότι αν και τα έργα του Πουσσέν δεν μπορούν σε καμιά περίπτωση να θεωρηθούν αντίστοιχα μέρη ενός μουσικού τρόπου, ωστόσο δείχνουν να είναι επηρεασμένα από ένα μουσικό ιδεώδες: Edward Lockspeiser, *Music and painting*, ό.π., σελ. 31–32, 145–148· βλ. επίσης του ίδιου “Poussin et les modes”, *Revue de Musicologie*, τόμ. 53, τχ. 1, 1967: 61-64.

⁴⁴⁶ Antony Blunt, *Nicolas Poussin*, ό.π., σελ. 296.

⁴⁴⁷ Martin Kemp, *The Science of Art*, ό.π., σελ. 280.

⁴⁴⁸ Για τον τρόπο με τον οποίο η θεωρία των τρόπων διεισδύσε στην Βασιλική Ακαδημία της Ζωγραφικής και Γλυπτικής βλ. Jennifer Montagu, “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 55, 1992: 233-248. Σύμφωνα με τη συγγραφέα η έννοια των τρόπων αναδύθηκε στις discourses της Ακαδημίας στις 7 Ιανουαρίου 1668 από τον Σαρλ λε Μπρεν στη διάρκεια της περιβόητης διαμάχης σχετικά με την παράληψη των καμήλων από τον πίνακα του Πουσσέν *Eliezer και Rebecca*.

⁴⁴⁹ Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 201.

αγγλική λέξη *ratio* και συσκοτίζει ακόμη περισσότερο την περικοπή αυτή. Όπως διατείνεται ο Βέργκο η θεωρία των πυθαγόρειων αναλογιών, η διαίρεση δηλαδή του μονόχορδου σε τμήματα, ή ο κύκλος των Πέμπτων, δεν έχουν καμία σχέση με το σχηματισμό ενός τρόπου, ο οποίος συνίσταται σε μια συγκεκριμένη διαδοχή από τόνους και ημιτόνια. Ο Πουσσέν, δηλαδή, αφαίρεσε από το κείμενο του Τζαρλίνο την περικοπή «η λέξη τρόπος, ανάμεσα στις άλλες σημασίες της, που είναι πολλές» και έτσι μεταβλήθηκε το τελικό νόημα.⁴⁵⁰

Πιστεύω ότι η κριτική του Βέργκο είναι άδικη και εν μέρει οφείλεται στη μερική απόδοση του όρου *ragione* σε *ratio* που μας παραδίδεται από τον Μπλαντ και επομένως στη μερική κατανόησή του. Στη συγκεκριμένη περικοπή ο Τζαρλίνο τονίζει ότι «επιπρόσθετα με τις πολλαπλές σημασίες που μπορεί να έχει, ο τρόπος *basica* [propriamente] σημαίνει τη *λογική-το λόγο* [ragione], δηλαδή εκείνο το μέτρο ή τη μορφή που μας εμποδίζει να ξεπεράσουμε το όριο σε ό,τι κάνουμε, παρακινώντας μας να ενεργούμε απέναντι σε όλα τα πράγματα με μια συγκεκριμένη πραότητα [mediocrità] ή εγκράτεια [moderatione]». ⁴⁵¹ Συνεπώς, για τον Τζαρλίνο ο τρόπος εμπεριέχει και την έννοια της λογικής και του (μαθηματικού λόγου), πρόκειται δηλαδή για εκείνη την κανοναρχημένη και οριοθετημένη κλειστή τάξη ή λειτουργία «μέσω της οποίας η ουσία του πράγματος διατηρείται λόγω της αναλογίας που υπάρχει σε αυτό» ενώ οποιαδήποτε απόκλιση της τάξης από την αναλογία, είτε από καθαρή συγκυρία είτε από πρόθεση, θα είχε ένα «προσβλητικό και φρικαλέο αντίκτυπο στα συναισθήματα μας σε τέτοιο βαθμό που θα ήταν δύσκολο να περιγραφεί». ⁴⁵² Εκτιμώ, λοιπόν, ότι ο Πουσσέν, λόγω της έλλειψης ενός γαλλικού όρου που να εμπεριέχει και τη λογική (τάξη) και τον λόγο (αναλογία) προτίμησε το *raison*, έχοντας ωστόσο υπόψη του τη διττή σημασία της αντίστοιχης ιταλικής λέξης.

Αντίστοιχα, η διατύπωση του Πουσσέν ότι ο Φρύγιος τρόπος έχει απ' όλους τους τρόπους «τα πιο μικρά διαστήματα» [modulations plus menues] παραμένει, σύμφωνα με τον Βέργκο, συσκοτισμένη. ⁴⁵³ Ωστόσο, αν δεχτούμε ότι στη συγκεκριμένη περικοπή ο όρος *modulation* δεν σημαίνει τη μετατροπία, όπως καθιερώνεται στα μετέπειτα χρόνια, αλλά τη μελωδική γραμμή, τότε ενδεχομένως θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι

⁴⁵⁰ Gioseffo Zarlino, *Institutioni harmoniche*, IV, I· Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, ό.π., σελ. 1.

⁴⁵¹ Υπογραμμίσεις δικές μου, βλ. Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, ό.π., σελ. 1. Ο Τζαρλίνο παραθέτει το εξής απόσπασμα από τον 13ο Ολυμπιονικό του Πινδάρου (47-48) προς επίρρωση της παραπάνω σκέψης του: «είναι παντού απαραίτητο το μέτρο». Βλ., Βασίλειος Ι. Λαζανάς, *Πινδάρου Επίνικοι*, Αθήνα: Ιδρυοθέατρον, 2001, σελ. 204.

⁴⁵² Gioseffo Zarlino, *Institutioni harmoniche*, τόμ. 4, I· Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, ό.π., σελ. 2.

⁴⁵³ Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 202-204.

ο Πουσσέν αναφερόταν στο ημιτόνιο στο πρώτο τετράχορδο (Μι-Φα), του Φρύγιου, το οποίο τον διαχωρίζει από τους υπόλοιπους τρόπου.⁴⁵⁴

Αν ο Πουσσέν είχε συγκροτήσει ένα σύστημα «τροπικής ζωγραφικής» παραμένει αντικείμενο διαμάχης, εφόσον δεν είναι ξεκάθαρο αν είχε αφομοιώσει το θεωρητικό σύγγραμμα του Τζαρλίνο. Ο Π. Βέργκο επικρίνει εκείνους τους ιστορικούς της τέχνης που είδαν στην επιστολή αυτή του 1647 τη χειραφέτηση της ζωγραφικής από το κείμενο, που εξέλαβαν δηλαδή την προσφυγή του Πουσσέν στον τρόπο ως μια προσπάθεια αποδέσμευσης της μουσικής από την αφήγηση, και συνεπώς θεώρησαν ότι «ο Πουσσέν, πολύ μπροστά από την εποχή του, διατύπωσε ένα μανιφέστο για τη μη αναπαραστατική τέχνη».⁴⁵⁵ Θα πρέπει στο σημείο αυτό να λάβουμε υπόψη μας ότι την εποχή εκείνη το χρώμα, η φόρμα, η γραμμή, η σύνθεση δεν μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά ως αυτοσκοπός, αποσυνδεδεμένα από άλλα σημαντικότερα πλαίσια αναφοράς. Αντίθετα όλα αυτά βρίσκονταν σε διάλογο με το αναπαριστάμενο αντικείμενο. Είναι πιθανό, επομένως, ότι η χρήση της λέξης «Τρόπος» από τον Πουσσέν και από τους μαθητές του δεν γίνεται με σκοπό να ταυτιστούν κάποιες χρωματικές κλίμακες με κάποιους μουσικούς Τρόπους. Επιδίωξη του ζωγράφου ήταν περισσότερο να εμπνεύσει τα επιθυμητά συναισθήματα στο νου του παρατηρητή μέσω μιας ισορροπημένης σύνθεσης, προνοώντας για τα βασικά στοιχεία αυτής: την κίνηση και το ρυθμό, την αυστηρή ή χαλαρή δομή του θέματος, τα ζωνηρά ή μουντά χρώματα, τις χειρονομίες, τη ρητορική, το ήθος κ.α.

Ένα πράγμα, ωστόσο, παραμένει περισσότερο βέβαιο· ότι η εισαγωγή της θεωρίας των τρόπων στην Ακαδημία οφείλεται στον Σαρλ λε Μπρεν [Charles le Brun] (1619-1690) και τον Αντρέ Φελιπιάν [André Félibien] (1619-1695), οι οποίοι μετά τον θάνατο του Πουσσέν διέδωσαν τις θεωρίες τους για τους Τρόπους. Σύμφωνα με την Τζένιφερ Μοντάγκου η έννοια των Τρόπων αναδύθηκε στις *discourses* της Βασιλικής Ακαδημίας στη Γαλλία στις 7 Ιανουαρίου 1668 από τον Σαρλ λε Μπρεν στη διάρκεια της περιβόητης διαμάχης σχετικά με την παράληψη των καμήλων από τον πίνακα του Πουσσέν *Ελιέζερ και Ρεβέκκα* [Eliezer et Rebecca].⁴⁵⁶ Ο Λε Μπρεν

⁴⁵⁴ Βλ. Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, ό.π., εισαγωγή xxι.

⁴⁵⁵ Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 68.

⁴⁵⁶ Για τη χρήση των τρόπων από τον Λε Μπρεν, βλ. Jennifer Montagu, “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture”, ό.π., σελ. 236 κ.ε. Η Montagu αμφιβάλλει κατά πόσον ο Λε Μπρεν γνώριζε την επιστολή του Πουσσέν προς τον Σαντελού και υποστηρίζει ότι έμαθε για αυτούς απευθείας από τον Πουσσέν. Σε αυτήν την περίπτωση γεννιέται η υπόθεση ότι ο Πουσσέν ίσως ήξερε για τους Τρόπους και από άλλες πηγές, πέρα από αυτήν του Τζαρλίνο, η χρήση της οποίας πρέπει να ήταν τυχαία.

υπερασπίστηκε την αναπαραστατική εκδοχή, με την οποία είχε ενδύσει ο Πουσσέν το θέμα του, επικαλούμενος τους τρόπους ως «αρμονικές αναλογίες των αρχαίων».⁴⁵⁷ Αργότερα, σε μια διάλεξη πάνω στο έργο του Πουσσέν *Πανώλη στην Ασντόντ* [*La Peste à Ashdod*], το Μάρτιο του 1670, ο Λε Μπρεν σημείωσε ότι ο ζωγράφος μελετούσε με φροντίδα τον χαρακτήρα όλων των επιμέρους στοιχείων των έργων του και τον προσάρμοζε στις αρμονικές αναλογίες που χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί στις συνθέσεις τους.⁴⁵⁸ Διερωτώμαι αν θα μπορούσε να υπάρξει κάποια λογική βάση σε αυτόν τον ισχυρισμό του Λε Μπρεν.

Η Ν. Μπάρκερ διατύπωσε την υπόθεση ότι η θεωρία των τρόπων στο ζωγραφικό έργο του Πουσσέν εκφράζεται μέσω μιας αυστηρής, γεωμετρικής δομής και τάξης. Πιο συγκεκριμένα, αν δεχτούμε ότι όλα τα σύμφωνα πυθαγόρεια διαστήματα μπορούν να εκφραστούν γεωμετρικά σε μια επιφάνεια με τη μορφή ρυθμοκοπημένων κανάβων, εφόσον πρόκειται για αριθμητικές αναλογίες, τότε οι τρόποι, που προκύπτουν από συγκεκριμένες αλληλουχίες αριθμητικών αναλογιών, είναι δυνατόν να αποτυπωθούν στον καμβά ως αθροίσματα αυτών των γεωμετρικών χαραξέων.⁴⁵⁹ Με βάση την τεχνική αυτή, οι πλευρές ενός πίνακα αντιμετωπίζονται σαν μονόχορδα, πάνω στα οποία, με αφετηρία τους μαθηματικούς λόγους που συνθέτουν τον εκάστοτε τρόπο, χαράζονται γραμμές που διατρέχουν τους πίνακες σε κάθετους και οριζόντιους άξονες και σχηματίζουν χαρακτηριστικά πλαίσια. Σύμφωνα με την Μπάρκερ, λοιπόν, στον πίνακα *Η αρπαγή των Σαβίνων γυναικών* του Πουσσέν, όπου η βιαιότητα, η ορμή και η ένταση του θέματος, ή η αρειμάνια διάθεση κατά τον Πουσσέν, επιβάλλουν την επιλογή του Φρύγιου τρόπου, τότε το ημιτόνιο, το οποίο ξεχωρίζει τον Φρύγιο τρόπο από τους υπόλοιπους, μπορεί να γίνει αντιληπτό ως μικρό πλαίσιο στο κέντρο της σκηνής (εικ. 1.11). Το πλαίσιο αυτό καθορίζεται οριζοντίως και καθέτως με χάραξη σύμφωνα με τον λόγο 16:15 (ημιτόνιο). Επιπλέον, το μικρό αυτό άνοιγμα στο κέντρο της σκηνής επιτρέπει την επέκταση του ματιού στο βάθος του τοπίου.⁴⁶⁰ Αν και η προσέγγιση της Ν. Μπάρκερ προβάλλει πειστική, θεωρώ πως αυτή προϋποθέτει ότι ο Πουσσέν είχε στο νου του μονάχα ένα θεωρητικό σχήμα βασισμένο στη γεωμετρία και

⁴⁵⁷ Αναφορά του Guillet de Saint-Georges, στο André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture d'après les manuscrits des archives de l'École des Beaux-arts*, Παρίσι: A. Fontemoing, 1903. Παρατίθεται στο Jennifer Montagu, "The Theory of the Musical Modes", ό.π., σελ. 236.

⁴⁵⁸ Ό.π., σελ. 238.

⁴⁵⁹ Naomi Joy Barker, "Diverse Passions: Mode, Interval and Affect in Poussin's Paintings", *Music in Art*, τόμ. 25, τχ. 1/2, 2000: 5–24.

⁴⁶⁰ Ό.π.

πιο συγκεκριμένα στο σχέδιο. Μία τέτοια ερμηνεία, ωστόσο, δεν μπορεί να προσφέρει μια ικανοποιητική απάντηση για τη χρήση του χρώματος.

Η ιστορία της χρήσης των Τρόπων στη θεωρία της ζωγραφικής τελειώνει, όπως εύστοχα παρατηρεί η Μοντάγκου, με ένα κλαυθμό.⁴⁶¹ Η σύγχυση που υπήρχε γύρω από τον όρο και οι περιορισμένες δυνατότητες που προσέφερε στο πλαίσιο της συζήτησης των αναλογιών μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής, ειδικά σε σχέση με άλλες θεωρίες που θα εξετάσουμε παρακάτω, όλα αυτά οδήγησαν στη σταδιακή λήθη και εγκατάλειψή του τον 18ο και τον 19ο αιώνα.⁴⁶²

Η τελευταία συζήτηση για τους τρόπους σε πραγματεία εμφανίζεται, πιθανότατα, το 1865 στο πόνημα *Γενική και Εφαρμοσμένη Αισθητική* [*Esthétique générale et appliquée*] του Νταβίντ Συτέ [Jean-David Sutter] (1811–1880), καθηγητή Αισθητικής στην *École des Beaux-Arts* από το 1865 έως το 1870. Στο έργο αυτό ο Συτέ συζητάει το ήθος, την οικονομία στη γραμμή και πως αυτά τα δύο εκφέρονται με τη χρήση των Τρόπων. Παραθέτοντας τον Λάμπνιτς ο Συτέ σημειώνει ότι «η τάξη, οι αναλογίες, η αρμονία, μας θέλγουν· η ζωγραφική και η μουσική δεν είναι παρά δείγματα τους. Ο Θεός είναι τάξη· επιβλέπει πάντα την ακρίβεια των αναλογιών· προκαλεί την παγκόσμια αρμονία: όλη η ομορφιά δεν είναι παρά ξεχείλισμα των ακτινών του».⁴⁶³ Εφόσον η ποικιλία στην ενότητα εξαρτάται και καθορίζεται από τη συμμετρία και την τάξη των επιμέρους στοιχείων, τα οποία υποτάσσουν τις λεπτομέρειες στο σύνολο, τότε ο Συτέ επιμένει ότι η ζωγραφική έχει και εκείνη τη γραμματική της, διδάσκοντας τους κανόνες της γραμμής, του σκιοφωτισμού και των χρωμάτων. Όπως η μουσική, έτσι και η ζωγραφική «απλώνεται σε όλα τα γένη, σε όλους τους Τρόπους, υπακούει σε όλα τα στυλ».⁴⁶⁴ Ο Συτέ παίρνει τη σκυτάλη από τον Φελμπιάν για να δικαιολογήσει την επιλογή των θεμάτων και των χρωμάτων με βάση τη θεωρία των τρόπων στο έργο του Πουσσέν: «Αυτοί που θα έχουν μελετήσει όλους αυτούς τους υπολογισμούς που

⁴⁶¹ Jennifer Montagu, “The Theory of the Musical Modes”, ό.π., σελ. 247.

⁴⁶² Παρόλ’ αυτά, στις αρχές του 19ου αιώνα παρατηρείται μια αναβίωση στη συζήτηση των τρόπων από έναν μαθητή του Λουί Νταβίντ [Jacques-Louis David] (1748-1825), τον Ζακ-Νικολά Παγιώ ντε Μονταμπέρ [Jacques-Nicolas Paillot de Montabert] (1771-1849). Βλ. Jennifer Montagu, “The Theory of the Musical Modes”, ό.π., σελ. 246–247. Επίσης, Chiara Savettieri, “Modes musicaux et peinture entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle : une remise en question de la mimesis ?”, στο *Penser l’art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, επιμ. Christian Michel και Carl Magnusson, πρακτικά συνεδρίου. Παρίσι: Somogy, 2013, σελ. 103–119.

⁴⁶³ David Sutter, *Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques*, Παρίσι: Jules Renouard, 1865, σελ. 17. Ο Συτέ ήταν ενήμερος για την αλληλογραφία του Πουσσέν από την έκδοση του Quatremère de Quincy, *Collection de Lettres de Nicolas Poussin*, Παρίσι, Firmin Didot, 1824.

⁴⁶⁴ Ό.π., σελ. 32.

υποδείξαμε με τη θεωρία θα μάθουν να βλέπουν καλύτερα τη φύση. Κανείς θα είναι σε θέση να κατακτήσει το οπτικό αίσθημα το ίδιο εύκολα με το αίσθημα εκείνο που στη μουσική τού επιτρέπει να ξεχωρίζει μια δίεση από μια ύφεση».⁴⁶⁵

Οι αρχαίοι, ισχυρίζεται ο Συτέ, δανείστηκαν τους Τρόπους από τη μουσική και τους εφάρμοσαν σε όλες τις τέχνες τους, τη ζωγραφική την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική. Η αρμονική και μετρημένη χρήση των χρωμάτων στο έργο του Πουσσέν, οι άλλοτε βίαιες και άλλοτε χαριτωμένες κινήσεις υποδηλώνουν ότι το έργο του χαρακτηρίζεται από μια λανθάνουσα αρμονία του θέματος, των χαρακτήρων και της σύνθεσης: Στο έργο του *Πύρρος*, μας λέει ο Συτέ, ο Πουσσέν «απεικονίζει το θέμα με ένα τρόπο ζωντανό και κινούμενο· η διάταξη των γραμμών προσδίνει ζωηρότητα στην έκφραση, η κίνηση έχει κάτι το έμψυχο ενώ το στυλ συμβαδίζει με τη σκηνή που περιγράφεται [...] Κάθε θέμα ή σκηνή στη φύση έχει το δικό του ιδιαίτερο Τρόπο και κατά συνέπεια έναν αποφασιστικό χαρακτήρα. Τώρα, η διάταξη των γραμμών, των σκιών, του φωτός και του χρώματος θα είναι σε αρμονία με τον τρόπο που υιοθετείται και δεν πρέπει ποτέ κανείς να αποχωρεί από εκείνον».⁴⁶⁶

Η χρήση του όρου Τρόπου είχε φέρει στο προσκήνιο τις απόψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη για την επίδραση της μουσικής στην ψυχή του ακροατή και για τη διάπλαση του χαρακτήρα του, προσφέροντας έναν ορίζοντα νομιμοποίησης σε κείνους που ήθελαν να αποδώσουν στη ζωγραφική παρόμοια επιτελεστικότητα. Στο πλαίσιο αυτό η συζήτηση που ανοίγει ο Συτέ θα βρει ευήκοα ώτα σε εκείνους που πίστευαν ότι με τη βοήθεια των Τρόπων ήταν αδύνατο να εξυπηρετηθεί η επίκληση στην ουράνια αρμονία και τάξη.⁴⁶⁷ Δύο βασικές ιδέες αναδύονται μέσα από τη μελέτη των τρόπων του Τζαρλίνο, που θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν στον Πουσσέν, και αργότερα στους Γάλλους συμβολιστές: πρώτον ότι οι Τρόποι αποτελούν ορθολογικά, μετρήσιμα συστήματα και δεύτερον ότι έχουν την ικανότητα να επενεργούν στην ψυχή του θεατή ποικιλοτρόπως. Αρκετοί συμβολιστές, ανάμεσά τους ο Μωρίς Ντενί και ο Αντρέ Ζιντ, που είχαν μελετήσει προσεκτικά το παράδειγμα του Πουσσέν και είχαν προσεγγίσει τον Πυβί ντε Σαβάν υπό την ίδια οπτική, μου φαίνεται ότι ήταν ενήμεροι για τις θεωρίες

⁴⁶⁵ David Sutter, *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, Παρίσι: Jules Tardieu, 1858, σελ. 320-321.

⁴⁶⁶ Ο.π., σελ. 217-218. Αναφέρεται στο έργο του Πουσσέν *Διάσωση του νεαρού βασιλιά Πύρρου*, 1634, λάδι σε καμβά, 116 x 160 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.

⁴⁶⁷ Βλ. για παράδειγμα την περίπτωση του Σερά, William Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Νέα Υόρκη: Hacker Art Books, 1985, σελ. 207-212.

που είχε διατυπώσει ο Τζαρλίνο σχετικά με τους Τρόπους.⁴⁶⁸ Οι Τρόποι επίσης δεν ήταν καθόλου άγνωστοι στους Γάλλους συνθέτες του τέλους του 19ου αιώνα, στους αποφοίτους της Schola Cantorum de Paris ή στον Ντεμπυσσύ και τον Σατί, οι οποίοι προτίμησαν τον πιο αρχαϊκό αυτό τρόπο έκφρασης για να αναχαιτίσουν ή έστω να παραμείνουν αλώβητοι από τη μόδα του βαγκνερισμού.

2.13 Στο λυκόφως μεταξύ επιστήμης και εσωτερισμού: το φάσμα του Ισαάκ Νεύτωνα

Ο Γάλλος συγγραφέας Μπερνάρ Λε Μποβιέ ντε Φοντανέλ [Bernard Le Bovier de Fontanelle] (1657-1757) παρατήρησε το 1738, όχι χωρίς ειρωνεία, ότι «το φάντασμα [spectre] του Κ. Νεύτωνα είναι αρκετά διάσημο στην επιστήμη της οπτικής, και αν θέλει κανείς να το εκθειάσει, θα μπορούσε να πει ότι εφηύρε μια καινούργια επιστήμη».⁴⁶⁹ Ο Φοντανέλ δικαιολογημένα βρίσκει τη χρήση της λέξης «spectre» στα γαλλικά από τα λατινικά «όχι τόσο γλυκόφωνη» και «ακατάλληλη», αφού μέχρι τη δημοσίευση των *Οπτικών* του Νεύτωνα στη Γαλλία, η λέξη σήμαινε αποκλειστικά το «φάντασμα», το «είδωλο», την «οπτασία».⁴⁷⁰ Όπως δείχνει γλαφυρά το παραπάνω σχόλιο, η χρωματική και μουσική διαίρεση του φάσματος του Νεύτωνα, εξήγησε για

⁴⁶⁸ Ο Μωρίς Ντενί, για παράδειγμα, αναφέρεται στην περίφημη επιστολή του Πουσσέν προς τον Σαντελού στο δοκίμιό του για τον Πωλ Σεζάν, το οποίο δημοσιεύτηκε στην *L'Occident* τον Σεπτέμβριο του 1907, σε μια προσπάθειά του να ανασυστήσει μια γενεαλογία του κλασικισμού και του καθολικισμού. Βλ. Maurice Denis, *Théories, 1890–1910, Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Παρίσι: L. Rouart et J. Watelin, 1920 [Παρίσι: Bibliothèque de l'Occident, 1912], σελ. 261. Πρβλ. με το κεφάλαιο 5.

⁴⁶⁹ Bernard Le Bovier de Fontanelle, “Sur la réflexion, la réfraction, et la diffraction de la lumière”, *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, τόμ. 1738, 1740: 82–97, εδώ σελ. 82 (πλάγια γραφή του Φοντανέλ).

⁴⁷⁰ Ο Νεύτων χρησιμοποίησε τη λέξη πρώτη φορά στη δημοσίευσή του “New Theory about Light and Colors”, το 1672. Μέχρι τότε, όπως για παράδειγμα στις περίφημες «Διαλέξεις πάνω στην Οπτική» στις αρχές της ίδιας χρονιάς, ο Νεύτων επιλέγει τη λατινική λέξη «imago» με επιθετικούς προσδιορισμούς το «oblonga» ή «colorata». Στα *Οπτικά*, το 1704, η λέξη *spectrum* χρησιμοποιείται εκτενώς. Ο Άλαν Σαπίρο υποστηρίζει ότι ο Νεύτωνας πιθανότατα αρύεται τη λέξη από διάφορες πηγές και την εισάγει στην αγγλική γλώσσα για να δηλώσει την «ηλιακή εικόνα» ή την έγχρωμη ταινία που δημιουργείται από τη διάθλαση της ακτίνας του φωτός στο πρίσμα. Διακρίνει επίσης στη χρήση της λέξης από τον Νεύτωνα την έννοια του απεικασματος ή του ειδώλου, την οποία ο Άγγλος μαθηματικός θα γνώριζε από το *Physiologia Epicuro-Gassendo-Charlotiana* (1654) του φιλοσόφου Γουόλτερ Τσάρλετον [Walter Charleton] (1619-1707). Εκεί διατυπώνεται η άποψη ότι «βλέπουμε μικρά απεικασματα των αντικειμένων, που εκπορεύονται από αυτό, σαν το φίδι που χάνει το δέρμα του». Παρατηρεί, ωστόσο, ότι ο Νεύτωνας γνώριζε και την άλλη έννοια της λέξης, εκείνη της οπτασίας και του φαντάσματος, την οποία χρησιμοποιεί ο Φρανσουά ντ' Αγκιλόν στο *Opticorum* (1613), αλλά από την οποία αποστασιοποιείται στα *Οπτικά*: βλ., Alan E. Shapiro, “The Spectre of Newton’s Spectrum”, στο *From Ancient Omens to Statistical Mechanics: Essays on the Exact Sciences Presented to Asger Aaboe*, επιμ. J. L. Berggren και B. R. Goldstein, Κοπεγχάγη: University Library, 1987.

πολλούς αιώνες μετά τον θάνατο του μαθηματικού, τη φαντασία αρκετών στοχαστών, οι οποίοι, ορμώμενοι από την επιστημονική βάση του εγχειρήματος, εξέλαβαν με σιγουριά ότι τα χρώματα του φάσματος είναι επτά, όπως και οι μουσικές νότες.

Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, με τη βοήθεια πειραμάτων με πρίσματα, κατέστη εφικτό να αναλυθεί το φυσικό φως στα φασματικά χρώματα, τα οποία το συνθέτουν. Το 1666 ο Ισαάκ Νεύτωνας, στηριζόμενος σε προηγούμενες έρευνες, ανακάλυψε ότι το λευκό φως μπορεί να αναλυθεί σε μια σειρά από χρώματα. Στην αρχή είχε υπολογίσει ότι αυτά είναι έντεκα, αργότερα πέντε, και το 1672 κατέληξε στα επτά χρώματα.⁴⁷¹ Ενώ προηγούμενοι επιστήμονες, όπως ο Καρτέσιος, ο Ρόμπερτ Χουκ (1635-1703), ο Ρόμπερτ Μπόιλ (1627-1691) διατείνονταν ότι το χρώμα είναι απόρροια της τροποποίησης του λευκού φωτός, ή ο Χόιχενς, ο οποίος το 1690 στο *Traité de la lumière* υποστήριξε ότι το φως είναι κύμα, ο Νεύτων πρόκρινε με τη βοήθεια πειραμάτων ότι το φως αναλύεται, διαιρείται, σε επιμέρους τμήματα, σε ποιοτικές ακτίνες με διαφορετικές ιδιότητες, τα επτά, δηλαδή, βασικά χρώματα.⁴⁷² Για τη σχέση ανάμεσα στη διαθλασιμότητα [refrangibility] του φωτός και το σχηματισμό των χρωμάτων, ο Νεύτων διατύπωσε τη θεωρία ότι τα σωματίδια του φωτός είναι μεν ίδιου μεγέθους αλλά ταξιδεύουν με διαφορετικές ταχύτητες, έτσι ώστε όταν περνάνε μέσα από το πρίσμα, αλλάζουν κατεύθυνση σε διαφορετικές γωνίες.

Τα πρώτα σπέρματα της προσπάθειας του Νεύτωνος ανεύρεσης της σχέσης του οπτικού φάσματος με τη μουσική κλίμακα —προσπάθεια που αποκρυσταλλώθηκε με τη δημοσίευση των *Οπτικών* το 1703 [*Opticks*]— είχαν καταβληθεί αρκετές δεκαετίες πριν, από τον Ιανουάριο του 1672, σε μια περίφημη επιστολή του Άγγλου μαθηματικού προς τον Χένρι Όλντενμπουργκ [Henry Oldenbourg] (1615-1677), γραμματέα της Βασιλικής Εταιρείας του Λονδίνου, και λίγο αργότερα με τη δημοσίευση του άρθρου του «New Theory about Light and Colours» στο περιοδικό *Philosophical Transactions* της Βασιλικής Εταιρείας το ίδιο έτος.⁴⁷³ Στις αρχές της δεκαετίας του 1670, λοιπόν, όταν ο Νεύτων εξερεύνησε τις φασματικές αναλογίες σε σχέση με τα πέντε χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, πράσινο, μπλε και βιολετί) παρατήρησε ότι υπολείπονταν δύο για να

⁴⁷¹ Ο Φραντσέσκο Γκριμάλντι [Francesco Maria Grimaldi] (1618-1663) παρατήρησε το 1665 ότι το φως δεν κινείται ευθύγραμμα, ανακαλύπτοντας την περίθλαση και τη διάθλαση. Ο Έρασμος Μπαρτόλιν [Erasmus Bartholin] (1625-1698) ανακάλυψε τη διπλή διάθλαση το 1670. Βλ. Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, ό.π., σελ. 76.

⁴⁷² Martin Kemp, *The Science of Art*, ό.π., σελ. 285.

⁴⁷³ Alan E. Shapiro (επιμ.), *The Optical Papers of Isaac Newton*, τόμ. I: *The Optical Lectures 1670-1672*, Κέμπριτζ κ.α.: Cambridge University Press, 1984. Για το συσχετισμό του χρωματικού φάσματος με τη μουσική βλ. Jörg Jewanski, “Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik”, ό.π., σελ. 144-147.

σχηματιστεί μια μουσική κλίμακα. Εκκινώντας, έτσι, μάλλον από εσωτεριστικές πεποιθήσεις, προσέθεσε το πορτοκαλί και το ίντιγκο, ώστε το χρωματικό φάσμα να αντιστοιχεί σε μια διατονική κλίμακα με επτά νότες, με συγκεκριμένη, δηλαδή, διαδοχή τόνων και ημιτονίων. Συνεπώς, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν επτά χρώματα που αντιστοιχούν σε επτά διαστήματα μιας διατονικής κλίμακας και όχι σε επτά νότες, όπως εσφαλμένα επικράτησε να λέγεται από τον 19ο αιώνα και έπειτα.

Στην επιστολή του προς τη Βασιλική Ακαδημία ο Νεύτων περιγράφει αναλυτικά τη διαδικασία που ακολούθησε για να καταλήξει στο συμπέρασμα αυτό: το ηλιακό φως, διερχόμενο μέσω ενός μικρού ανοίγματος μέσα σε μια *Camera obscura*, διαθλάσθηκε με τη βοήθεια ενός πρίσματος με τρεις γωνίες και αναλύθηκε στα χρώματα του φάσματος. Παράλληλα, με μια προσεκτικότερη ανάλυση του πλάτους κάθε χρώματος της φασματικής ταινίας, ο Νεύτων παρατήρησε ότι οι αναλογίες των μηκών των χρωμάτων ήταν αντίστοιχες με τις αποστάσεις που σχηματίζονται πάνω σε μια χορδή (μονόχορδο), όταν αυτή καταταμηθεί σύμφωνα με την πυθαγόρεια διαίρεση της οκτάβας. Σε μια επιστολή του προς την Βασιλική Ακαδημία, η οποία ωστόσο δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα στα μέσα του 18ου αιώνα, ο Νεύτων σημειώνει:

Και ακόμη περισσότερο, όπως η αρμονία και η δυσαρμονία των ήχων απορρέουν από τις αναλογίες των εναέριων ταλαντώσεων [aerial vibrations], έτσι μπορεί και η αρμονία μερικών χρωμάτων, όπως του χρυσού και του μπλε, καθώς και η δυσαρμονία κάποιων άλλων, όπως του κόκκινου και του μπλε, να απορρέουν από τις αναλογίες των αιθέριων ταλαντώσεων [aetherial]. Και είναι πολύ πιθανό ότι το χρώμα μπορεί να διακριθεί στις κύριες βαθμίδες του, δηλαδή σε κόκκινο, πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο, μπλε, ίντιγκο και βαθύ βιολετί, πάνω στην ίδια βάση που ο ήχος, στην έκταση μιας ογδόης [δηλ. οκτάβας], μπορεί να διαβαθμιστεί σε τόνους.⁴⁷⁴

Ο Νεύτων επιβεβαίωσε το πείραμα κατά τον ακόλουθο τρόπο: πάνω σε ένα χαρτί στο οποίο διαθλώντο οι ακτίνες του φωτός που διέρχονταν από το πρίσμα, σχεδίασε με μολύβι τα περιγράμματα των χρωμάτων της προβαλλόμενης εικόνας, φτιάχνοντας έτσι στήλες στα σημεία εκείνα όπου κάθε χρώμα φαινόταν να έχει πιο ζωηρά και έντονα χαρακτηριστικά.⁴⁷⁵ Το ίδιο πείραμα συνεχίστηκε για πολλές ημέρες μέχρις εωσότου

⁴⁷⁴ Επιστολή του 1675 απευθυνόμενη στη Βασιλική Ακαδημία. Δημοσιευμένο στο Thomas Birch, *History of the Royal Society of London*, τόμ. 3, Λονδίνο: A. Millar, 1757, σελ. 263. Βλ. επίσης John Cage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, ό.π., σελ. 140. Η επιστολή δημοσιεύεται το 1757 στο Thomas Birch, *History of the Royal Society of London*, ό.π., σελ. 262. Χρονολογημένη επιστολή στις 14 Δεκεμβρίου 1675 (Κέμπριτζ) προς τον κ. Oldenburg.

⁴⁷⁵ Ό.π., σελ. 262.

επιβεβαιώθηκε η θέση των στηλών στο χαρτί, εγχείρημα δύσκολο αφού οι διαβαθμίσεις από το ένα χρώμα στο άλλο ήταν εξαιρετικά αγχές, σχεδόν αδιόρατες. Η κατάτμηση του φάσματος κατ' αυτόν τον τρόπο φανέρωνε ότι κάποια χρώματα είχαν μεγαλύτερο πλάτος από κάποια άλλα. Ο Νεύτων στη συνέχεια συνέκρινε το φάσμα με μια χορδή διαιρεμένη κατά το πυθαγόρειο κούρδισμα: στο διάγραμμα που δημοσίευσε απεικονίζεται ο άξονας XZ, το μήκος μιας χορδής που παράγει τη νότα Σολ. Ως XY όρισε το μέσον του άξονα XZ, δηλαδή μια οκτάβα πάνω από το Σολ (δηλαδή πάλι Σολ). Κατά συνακόλουθο τρόπο διαίρεσε κλασματικά ολόκληρη τη χορδή με βάση τις πυθαγόρειες αναλογίες και τράβηξε κάθετες γραμμές στους παράλληλους άξονες AB και CD, που όριζαν τις περιοχές του χρωματικού φάσματος (εικ. 1.12.1).⁴⁷⁶ Διαπίστωσε, ή καλύτερα πίστεψε, έτσι, ότι οι τομές διαίρεσης της φασματικής ταινίας και της χορδής συνέπιπταν, αφού επιπρόσθετα κάθε χρώμα εμφανιζόταν περισσότερο έντονο στο μέσο αυτών των διαστημάτων. Η προσθήκη του ίντιγκο και του πορτοκαλί [citrius] στα πέντε βασικά χρώματα το 1672 πρέπει να συσχετιστεί με την πεποίθησή του ότι τα χρώματα του φάσματος έπρεπε να είναι επτά κατ' αντιστοιχία προς τη φυσική διατονική κλίμακα.⁴⁷⁷ Ο Νεύτων, έτσι, σε αντιδιαστολή προς την αριστοτέλεια πρόσληψη της πυθαγόρειας θεωρίας, εξοβέλισε τελείως από το σχήμα του το λευκό και το μαύρο χρώμα. Αξίζει να σημειώσουμε ότι στην πρόιμη αυτή προσπάθεια κατασκευής μιας χρωματομουσικής κλίμακας ο Νεύτων είχε στο μυαλό του μια σκάλα από το σολ, ίσως τον Μιζολύδιο τρόπο, κατά αντιστοιχία προς το μονόχορδο του Φλαντ, και όχι μια κλίμακα από το Ντο.

Ο Σαπίρο σημειώνει ότι πριν το 1672 δεν εμφανίζονται πουθενά στο έργο του Νεύτωνα μουσικές αναλογίες και επομένως η ξαφνική αναφορά τους στις *Οπτικές διαλέξεις* θα πρέπει να συσχετιστεί με τις εντατικές έρευνες που διεξήγαγε ο Νεύτων ωρίς τη δεκαετία του 1670 πάνω στο φαινόμενο της κυματικής συμβολής, το οποίο είναι γνωστό με το όνομα «δακτύλιοι του Νεύτωνα».⁴⁷⁸ Η Π. Γκάουκ υποστηρίζει ότι

⁴⁷⁶ Ο.π., σελ. 263.

⁴⁷⁷ Allan E. Shapiro, *The Optical Papers of Isaac Newton*, ό.π., διάλεξη 7η, σελ. 146 κ.ε. Πρβλ. ό.π., μέρος II, διάλεξη 3η, σελ. 460. Το πορτοκαλί και το ίντιγκο εισήχθησαν το 1672, βλ. ό.π., μέρος II, διάλεξη 11η, σελ. 538. Βλ. επίσης, Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 228. Επίσης, John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 232.

⁴⁷⁸ Allan E. Shapiro, *The Optical Papers of Isaac Newton*, ό.π., σελ. 546, σημείωση 28. Η Πενέλοπε Γκάουκ θυμίζει, ωστόσο, ότι στα φοιτητικά σημειωματάρια του Νεύτωνα, ανάμεσα στη χρονιά 1664 και 1666, στη διάρκεια της φοίτησης στο Trinity College στο Κέμπριτζ, μπορεί κανείς να βρει τις πρώτες σημειώσεις στη μουσική θεωρία των αρμονικών και στη διαίρεση της οκτάβας συγκεκριμένα, βλ. Penelope Gouk, "The harmonic roots of Newtonian science", στο *Let Newton be!*, επιμ. John Fauvel, Raymond Flood, Michael Shortland και Robin Wilson, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη/Τόκιο: Oxford University Press, 1994 [1988], σελ. 106–107.

ο Νεύτων οδηγήθηκε στη «δεύτερη θεωρία του φωτός» μετά την ανοιχτή κριτική που του απηύθυνε ο Χουκ.⁴⁷⁹

Αργότερα στα *Οπτικά* (1704) ο Νεύτων επεξεργάστηκε μια πληρέστερη θεωρία πάνω στον ήχο και το φως ως φαινόμενα ταλάντωσης, προσπαθώντας να συμπεριλάβει στο σχήμα του τα πρωταρχικά χρώματα των ζωγράφων.⁴⁸⁰ Στον πίνακα που συνοδεύει το βιβλίο η διάταξη έχει ως εξής (**εικ. 1.12.2**): Η περιφέρεια ενός κύκλου διαιρείται σε τόξα ανάλογα με τα μήκη των επτά φασματικών χρωμάτων, δηλαδή κατά την αρμονική θεωρία. Το κίτρινο για παράδειγμα ορίζεται από την απόσταση ανάμεσα στη νότα Φα και Σολ. Στο κέντρο κάθε τόξου υπάρχει ένας μικρός κύκλος, το μέγεθος του οποίου είναι ανάλογο με τον αριθμό των ακτινών που έχει το συγκεκριμένο χρώμα. Κάθε τόξο εμπεριέχει όλες τις «βαθμίδες» αυτού του χρώματος. Το κέντρο *O* του κύκλου αναπαριστά το λευκό και η περιφέρεια το καθαρό χρώμα, το οποίο δεν έχει καμιά πρόσμειξη με το λευκό.⁴⁸¹ Στην εκδοχή αυτή ο Νεύτων εγκατέλειψε τον Μιξολύδιο τρόπο από Σολ και υιοθέτησε τον δώριο τρόπο από Ρε. Για την επιλογή αυτή έχει υποστηριχθεί ότι έπαιξε ρόλο η ανάγνωση από τον Νεύτωνα του πλατωνικού *Τιμαίου*.

Λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες μελέτες που επισημαίνουν το ενδιαφέρον του Νεύτωνα για την αλχημεία, τον μυστικισμό και την αντιστοιχία του μικρόκοσμου με το μακρόκοσμο, θα ήταν χρήσιμο να δούμε το φιλόδοξο και εκκεντρικό εγχείρημα του Άγγλου μαθηματικού να συνδέσει τα διαφορετικά μήκη των χρωμάτων του φάσματος με τη διατονική μουσική κλίμακα υπό το πρίσμα αυτό.⁴⁸² Ως αρειανιστής, ο Νεύτων αρνιόταν την ύπαρξη της Αγίας Τριάδας, του κεντρικού, δηλαδή, πυλώνα του καθολικισμού και προτεσταντισμού. Απέρριπτε, επομένως, τη σημασία της τρίφωνης συγχορδίας και προήγαγε τη σημασία του αριθμού επτά, ο οποίος ήδη από τους

⁴⁷⁹ Penelope Gouk, “The harmonic roots of Newtonian science”, ό.π., σελ. 117.

⁴⁸⁰ Λίγα χρόνια πιο πριν, γύρω στο 1700 ο Νεύτων συνεργάστηκε με τον μαθηματικό Μπρουκ Τέιλορ [Brook Taylor] (1685-1731) και τον συνθέτη Τζων Κρίστοφερ Πέπους [J. C. Pepusch] (1667-1752) για ένα σύγγραμμα πάνω στη μουσική (*On Musick*), το οποίο δεν εκδόθηκε ποτέ. Ο Τζων Κρίστοφερ Πέπους είναι ιδιαίτερα γνωστός για την ενορχήστρωση των δημοφιλών τραγουδιών, χορών και μελωδιών από την *Όπερα του ζητιάνου* του ποιητή Τζων Γκαίη. Διέθετε γνώσεις γύρω από τον εσωτερισμό καθώς και γύρω από την αρχαία μουσική. Εκλέχτηκε μέλος της Βασιλικής Εταιρείας για ένα άρθρο του πάνω στα αρχαία γένη το 1745. Βλ. John T. Cannon και Sigalia Dostrovsky, *The Evolution of Dynamics: Vibration Theory from 1687 to 1742*, Νέα Υόρκη/Βερολίνο/Χαϊδελβέργη: Springer-Verlag, 1981, σελ. 21.

⁴⁸¹ Isaac Newton, *Opticks*, 1952⁴ [1704], τόμ. III, μέρος I, σημείωση 15. Βλ. Isaac Newton, *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light*, Βιβλίο I, Μέρος II, Υπόθεση VI, από την τέταρτη αγγλική έκδοση του 1730, επιμ. Edmund Whittaker (κ.α.), πρόλογος Albert Einstein, Νέα Υόρκη: Dover Publications 1952, σελ. 154 κ.ε.: βλ. επίσης, Alan E. Shapiro, “Artists’ Colors and Newton’s Colors”, *Isis*, τόμ. 85, τχ. 4, 1994: σελ. 619–620.

⁴⁸² Για τις μυστικιστικές, «ανορθολογικές» αντιλήψεις του Νεύτωνα καθώς και για την συσχέτισή τους με το κυρίως επιστημονικό του Corpus, βλ. Betty Jo Teeter Dobbs, *The Janus Faces of Genius: the Role of Alchemy in Newton’s Thought*, Κέμπριτζ: University of Cambridge Press, 1991· Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 8–9.

Πυθαγορείους και μετά είχε λάβει μια συμβολική διάσταση.⁴⁸³ Κατά την άποψή του, οι κρυμμένοι μαθηματικοί νόμοι που διέπουν το συμπαντικό ιστό και οι οποίοι ήταν γνωστοί από τους αρχαίους στοχαστές, τον Πυθαγόρα, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, αλλά και από τον Ερμή τον Τρισμέγιστο, κωδικοποιήθηκαν σε μια σειρά από μύθους, η σημασία των οποίων συσκοτίστηκε από τη χριστιανική Εκκλησία με σκοπό η μαθηματική αλήθεια να καταβυθιστεί στη λήθη για πάντα.⁴⁸⁴ Στο φιλόδοξο έργο του *Μαθηματικές αρχές της φυσικής φιλοσοφίας*, [*Philosophiae naturalis principia mathematica*] (1687), στο οποίο περιεργάζεται τις φυσικές ιδιότητες που διέπουν τα φυσικά σώματα και διατυπώνει τους τρεις θεμελιώδεις νόμους της κίνησης καθώς και τον νόμο της παγκόσμιας έλξης, ο Νεύτων αναφέρεται στον Πυθαγόρα για να προκρίνει τη θέση του ότι η θεϊκή δύναμη ενσταλάζει στο σύμπαν τις μαθηματικές-μουσικές αρχές: «[Ο Θεός] είναι πανταχού παρόν όχι μόνο ουσιαστικά [virtually] αλλά και ουσιαδώς [substantially]· γιατί η αρετή δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς ουσία. Όλα τα πράγματα εμπεριέχονται σε αυτόν και βρίσκονται σε κίνηση».⁴⁸⁵

Ο Α. Σαπίρο παρατηρεί ότι ο αιώνας του Νεύτωνος διακρίνεται από μια ραγδαία μετάβαση από την αριστοτέλεια φυσική φιλοσοφία στη νέα μηχανική φιλοσοφία.⁴⁸⁶ Ο Νεύτων πράγματι επιμένει μέχρι το τέλος σε έναν μαθηματικό καθορισμό του χρώματος, ο οποίος δεν του επιτρέπει να χρησιμοποιήσει τα τρία χρώματα που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι. Η διαπίστωση αυτή συνιστά μια κριτική αντιπαράθεση προς την παραδοσιακή αριστοτελική-σχολαστικιστική πεποίθηση ότι τα χρώματα ενυπάρχουν στην επιφάνεια των σωμάτων ως αποτέλεσμα της διάδρασης ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Η αντίληψη αυτή για το χρώμα είχε συνδεθεί με την αριστοτελική φιλοσοφική σκέψη, η οποία προϋπέθετε ότι η πραγματικότητα είναι ενσωματωμένη

⁴⁸³ Ο Νεύτων πραγματοποιεί σύγκριση ανάμεσα στα επτά χρώματα – τονικά διαστήματα, και στους επτά πλανήτες. Με την ανακάλυψη, το 1781, του Ουρανού ως όγδοου πλανήτη του ηλιακού μας συστήματος, θα κλονιστεί η μυστικιστική αυτή δοξασία της αρμονίας των σφαιρών.

⁴⁸⁴ Isaac Newton, *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, από την τέταρτη αγγλική έκδοση του 1730, επιμ. Edmund Whittaker (κ.α.), πρόλογος Albert Einstein, Νέα Υόρκη: Dover Publications 1952.

⁴⁸⁵ Isaac Newton, *Principia* [1729], τόμ. 2, στο *Mathematical Principles of Natural Philosophy and his System of the World*, τ. 2: *The System of the World*, μτφρ. Andrew Motte, επιμ. Florian Cajori, Μπέρκλεϊ κ.α: University of California Press, 1973 [1934], σελ. 545. Ο Νεύτων ερμηνεύει τον Πυθαγόρα μέσω του Πρώτου Βιβλίου του διαλόγου του Κικέρωνα *Περί της Φύσης των Θεών*, όπου ο ομιλητής Velleius, υπερασπιστής της επικούρειας κοσμοθεωρίας, αναπτύσσει τις βασικές αρχές της σκέψης του Θαλή, του Αναξαγόρα και του Πυθαγόρα με σκοπό να τις ανασκευάσει: «[...] Όσο για τον Πυθαγόρα, αυτός πίστευε ότι όλη η ουσία του συμπαντος διαπνέεται και διαχέεται από μία ψυχή, τις οποίας οι δικές μας ψυχές δεν είναι παρά θραύσματα». Cicero, *De Natura Deorum*, I, x–xi, στο Cicero, *De Natura Deorum Libri Tres*, τόμ. 1, εισαγωγή και σχόλια Joseph B. Mayor και J. H. Swainson, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2009 [Κέμπριτζ, Λειψία: 1880], σελ. 9–10. Βλ. επίσης Betty Jo Teeter Dobbs, *The Janus faces of genius*, ό.π., σελ. 198.

⁴⁸⁶ Alan E. Shapiro, “Artists’ Colors and Newton’s Colors”, ό.π., σελ. 610.

στις μορφές του επιστητού και επομένως ότι το αισθητό εν δράση είναι ταυτόσημο με την αίσθηση εν δράση. Με άλλα λόγια, η αίσθηση του χρώματος, που τίθεται σε δράση – πυροδοτείται από την παρουσία του φωτός, συλλαμβάνεται από το αισθητήριο όργανο, συμμετέχοντας στην επικαιρότητα της δράσης κατά τέτοιον τρόπο ώστε η δράση και η εικόνα της να είναι το ίδιο και το αυτό.

2.14 Ξεϋφαίνοντας το ουράνιο τόξο: ο απόηχος της θεωρίας του Ισαάκ Νεύτωνος

Στο ποίημά *Η Λάμια* (1820) ο Τζων Κητς [John Keats] (1795–1821) εξιστορεί τον έρωτα της ομώνυμης γυναίκας με τον εγκρατή Κορίνθιο νεαρό Λύσιο, ο οποίος, αν και ικανός να μετριάξει με επιτυχία τα πάθη του, συχνά «η φαντασία του χάνεται εκεί που ξεθωριάζει η λογική, στο γαλήνιο λυκόφως των πλατωνικών σκιών» [στ. 235-236]. Μια μέρα, καθώς επέστρεφε από την Αίγινα, ερωτεύτηκε παράφορα την ωραία Λάμια, τη νυμφεύτηκε και οργάνωσε το βίο του μαζί της μέσα σε ένα παλάτι στην Κόρινθο, χτισμένο από τις μαγικές ικανότητες της γυναίκας αυτής, της οποίας την πραγματική ταυτότητα ο Λύσιος αγνοούσε. Όταν το ζευγάρι, παρά τις επιφυλάξεις της Λάμιας, αποφάσισε να διοργανώσει μια γιορτή, στην οποία όλοι οι φίλοι του Λύσιου θα ήταν καλεσμένοι, η Λάμια νιώθει ιδιαίτερα να απειλείται από το άτεγκτο, διαπεραστικό, «σαν αιχμηρό δόρυ», βλέμμα του δασκάλου και καθοδηγητή του Λύσιου, του νεοπυθαγόρειου φιλοσόφου Απολλώνιου του Τυανέα, ο οποίος γνωρίζει ότι πίσω από την όμορφη όψη της γυναίκας αυτής κατοικεί ένα αδίσταχτο ερπετό.⁴⁸⁷ Άκαμπτος και ακλόνητος στις ικεσίες της Λάμιας ο Απολλώνιος αποκαλύπτει μπροστά σε όλους τους παρισταμένους την πραγματική της ταυτότητα, εκείνης του ερπετού, ενώ η σκηνή της απομάγευσης φτάνει στο κορύφωμά της με την Λάμια να εξαϋλώνεται και τον νεαρό Λύσιο να χάνει την πνοή του. Ο Κητς προοικονομεί τη σκηνή με τα παρακάτω λόγια:

Δεν εξανεμίζονται όλες οι γοητείες
Με το απλό άγγιγμα της ψυχρής φιλοσοφίας;
Κάποτε ήταν στους ουραμούς ένα ουράνιο τόξο που προκαλούσε δέος:
Γνωρίζουμε το υφάδι του, την υφή του· παραδίδεται
Στους βαρετούς καταλόγους των κοινότυπων πραγμάτων.
Η φιλοσοφία θα κόψει τα φτερά του Αγγέλου,
Θα κατατροπώσει όλα τα μυστήρια με το χάρακα και τη γραμμή,
Θα αδειάσει το στοιχειωμένο αέρα, και το ορυχείο των νάνων —
Θα ξεϋφάνει το ουράνιο τόξο, όπως έγινε πριν λίγο καιρό

⁴⁸⁷ Η Λάμια στο ποίημα αυτό του Κητς συνιστά μια εμβληματική, προδρομική μορφή της femme fatale των Προραφηλιτών και των Γάλλων συμβολιστών αργότερα. Για τις βάσεις που έθεσε ο Κητς στο κίνημα του συμβολισμού, βλ. το κεφάλαιο “La Belle Dame sans merci” στο Mario Praz, *The Romantic Agony*, ό.π., σελ. 199–300.

Ο τρυφερός χαρακτήρας της Λάμιας θα λιώσει και θα γίνει σκιά.⁴⁸⁸

Η ταύτιση της Λάμιας με το ουράνιο τόξο έχει προηγηθεί στο πρώτο μέρος του ποιήματος, όταν ο θεός Ερμής, ο οποίος επρόκειτο να της χαρίσει την ανθρώπινή της μορφή, την βλέπει να ωρύεται με γογγυσμούς λόγω της καταδίκης της να περιφέρεται με τη μορφή του ερπετού. Το δέρμα που καλύπτει το φίδι αυτό αναπαρίσταται ως έχων «Γόρδιο σχήμα» [στ. 47], διάστικτο με κιννάβαρι, ποικιλόχρωμο, στιγματισμένο με βούλες λεοπάρδαλης και διάσπαρτο με πολύπλοκα σχέδια, φραγμένα με άλικο χρώμα, ικανά να εκθαμβώνουν το βλέμμα του θεατή, καθώς και «ασημένια φεγγάρια» που όταν το σώμα αυτό ενέπνεε, εκείνα άλλοτε διαλύονταν και άλλοτε έλαμπαν πιο έντονα καθώς αλληλοέπλεκαν τη λάμψη τους με τις πιο ζοφερές ταπισερί [στ. 48-53]. Αυτό το «ουράνιο τόξο μιας όψης» [στ. 54], ένα ζωντανό χαλί που αναπνέει, παραμένει για τον Κητς ένα αντικείμενο, το οποίο ενώ ο ποιητής το θαυμάζει και το σέβεται, ο φιλόσοφος—εν προκειμένη περίπτωση ο νεοπυθαγόρειος φιλόσοφος που ερμηνεύει τον κόσμο—προσπαθεί άοκνα να το αναλύσει με τον «χάρακα και τη γραμμή», να ξεμπλέξει τις γραμμές του και άρα να το ξεϋφάνει. Στο βλοσυρό, επίμονο και άτεγκτο βλέμμα του φιλοσόφου, που είναι επιζήμιο για την ενοραματική φαντασία του ρομαντικού ποιητή, θα πρέπει να δούμε το πορτρέτο του Νεύτωνος, τον οποίο ο ποιητής είχε κατηγορήσει λίγα χρόνια πριν τη σύλληψη του ποιήματος ότι κατέστρεψε την ποίηση του ουράνιου τόξου.⁴⁸⁹

Τόσο για θεολογικούς, όσο και για ενδο-ακαδημαϊκούς λόγους η πρισματική ανάλυση των χρωμάτων που πρότεινε ο Νεύτων αντιμετώπιστηκε με δυσπιστία τόσο στους χώρους των επιστημονικών ακαδημιών όσο και στους κόλπους των καλλιτεχνών

⁴⁸⁸ “Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel’s wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed mine—
Unweave a rainbow, as it erewhile made
The tender-person’d Lamia melt into a shade”.

Βλ. John Keats, *Lamia*, 229–238. William T. Arnold (επιμ.), *The Poetical Works of John Keats*, Λονδίνο: Kegan Paul, Trench & Co., 1884, σελ. 198. Πηγή για το ποίημα του Κητς υπήρξε το *Anatomy of Melancholy* (1621) του Ρόμπερτ Μπάρτον [Robert Burton] (1577–1640) και η αναφορά που γίνεται σε αυτό σχετικά με τη ζωή του Απολλώνιου.

⁴⁸⁹ Σε ένα κοινό δείπνο με τον ποιητή και κριτικό Τσαρλς Λαμπ [Charles Lamb] (1775–1834), στις 28 Δεκεμβρίου 1817, ο Τζων Κητς είχε δηλώσει ότι ο Νεύτων κατέστρεψε την ποίηση του ουράνιου τόξου με το να το μειώσει ως προϊόν του πρίσματος. Βλ. John Keats, *The Critical Heritage*, επιμ. G. M. Matthews, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge, 2005 [1971], σελ. 151.

και των κριτικών της τέχνης, αφού με την τελεσίδικη διαίρεση του φάσματος σε επτά χρώματα ο Άγγλος μαθηματικός διείσδυε απειλητικά σε πεδία που μέχρι τότε αποτελούσαν το προνομιακό έδαφος άλλων επιστημόνων.⁴⁹⁰ Αν και η έρευνα σήμερα έχει ομόφωνα παραδεχτεί ότι «μουσικοί» λόγοι ήταν εκείνοι που ώθησαν τον Νεύτωνα να αναζητήσει μια επτατονική χρωματική κλίμακα, η οποία να συνάδει με τη μακροκοσμική πλανητική τάξη, οι σύγχρονοι με τον Νεύτωνα μαθηματικοί, φυσικοί και αστρονόμοι που παρακολουθούσαν τη συζήτηση αυτή κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα είχαν περιπέσει σε σύγχυση από την αυθαίρετη επιλογή των χρωμάτων.⁴⁹¹ Το πείραμα του Νεύτωνα επαναλήφθηκε αρκετές φορές και πολλοί ήταν εκείνοι που έσπευσαν να αμφισβητήσουν τόσο τα επτά χρώματα όσο και την βαθμονόμηση του φάσματος με βάση τις μουσικές αναλογίες. Ο φυσικός, μαθηματικός και αστρονόμος από την Αλσατία Γιόχαν Χάινριχ Λάμπερτ [Johann Heinrich Lambert] (1728-1777), υποστήριξε ότι ο επιμερισμός του φάσματος μπορεί να γίνει κατά τέτοιον αυθαίρετο τρόπο ώστε ο καθένας θα μπορούσε να παραγάγει δώδεκα ή όσες νότες επιθυμεί ανάλογα με το κούρδισμα. Κατά συνέπεια, στην πρώτη τρισδιάστατη πυραμίδα χρωμάτων που επινόησε ο Λάμπερτ το 1772 οι μουσικοί συσχετισμοί απουσίαζαν.⁴⁹² Τέλος, δεν θα πρέπει να υποτιμήσουμε το γεγονός ότι η καταβαράθρωση της ιερής χρωματικής τριάδας (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) θα μπορούσε δυνητικά να εκληφθεί από πολλούς φυσικούς ως υποστολή της σημασίας της Χριστιανικής Τριάδας εν γένει, παρατήρηση που προσδίδει μια θεολογική-συμβολική διάσταση στην όλη συζήτηση που ξεκίνησε ο Νεύτων.

Ήδη ο Ρόμπερτ Χουκ, ο οποίος είχε συνεργαστεί με τον Νεύτωνα, είχε ασκήσει κριτική σε πολλές θέσεις του Άγγλου μαθηματικού μέσα από την εγκυρότητα του θεσμού της Βασιλικής Εταιρείας. Ο Χουκ πίστευε ότι το φως δεν είναι σωματιδιακό αλλά διαδίδεται σε ένα λεπταίσθητο μέσο, τον αιθέρα, ενώ τα χρώματα είναι προϊόν της διασάλευσης των ταλαντώσεων στο μέσο αυτό. Σε γενικές γραμμές οι αντιδράσεις θέλησαν να κάμψουν με τη βοήθεια πειραματικών, μαθηματικών και ποσοτικών αναλύσεων την επιστημονική βεβαιότητα και αισιοδοξία με την οποία ο Νεύτων

⁴⁹⁰ Για την υποδοχή της πρισματικής θεωρίας του Νεύτωνος, βλ. Jacques Le Rider, “L’héritage de Goethe: romantisme et expressionisme”, στο *Aux origines de l’abstraction*, σελ. 112 κ.ε.

⁴⁹¹ Η κριτική είχε διατυπωθεί σε μεγάλο βαθμό από συνεχιστές της καρτεσιανής φιλοσοφίας. Βλ. για παράδειγμα, Jean Banières, *Traité physique, de la lumière et des couleurs, du son et des différents tons*, Παρίσι: Mazieres & J. B. Garnier, 1737, σελ. xxv για την αναφορά στα χρωματομουσικά μοντέλα του Νεύτωνος και του Καστέλ.

⁴⁹² Johann Heinrich Lambert, *Beschreibung einer mit dem Calauschen Wachse ausgemalten Farbenpyramide*, Βερολίνο: Haude und Spener, 1772, σελ. 20–21.

υποστήριξε τη θέση του. Το 1750, ο οπτομέτρης Τζον Ντόλοντ [John Dollond] (1706-1761) έδειξε ότι η διαμόρφωση των χρωμάτων εξαρτάται άμεσα από το πρίσμα που χρησιμοποιείται.

Ο αντίκτυπος της διασταύρωσης του χρωματικού φάσματος και του πυθαγόρειου μονόχορδου δεν άργησε επίσης να φανεί και στους κύριους εμπλεκόμενους, ενδιαφερόμενους από τη συζήτηση αυτή. Αρκετοί συνθέτες του 18ου αιώνα που ασχολούνταν με τις αντιστοιχίες χρώματος και ήχου, ανάμεσά τους οι Γκέοργκ Φίλιπ Τέλεμαν [Georg Philipp Telemann] (1681-1767) και ο Ζαν Φιλίπ Ραμώ [Jean-Philippe Rameau] (1683-1764) διέκριναν άμεσα το διακύβευμα που προέκυπτε από έναν τέτοιο συσχετισμό. Ο Ραμώ άσκησε κριτική στον Νεύτωνα όχι από την οπτική ενός ρασιοναλιστή και σκεπτικιστή αλλά από το βάθος ενός μνημένου στις παγκόσμιες αρμονίες, την ουσία των οποίων ο Νεύτων δεν ήταν σε θέση, σύμφωνα με τον Ραμώ, να καταλάβει. Σημειώνει, λοιπόν, ο Ραμώ ότι:

[...] εάν κανείς λάβει υπόψη του τις άπειρες σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στις Καλές Τέχνες [...] δεν πείθεται ότι όλες διέπονται από τη μία και ίδια αρχή; [...] Εάν ο κύριος Νεύτων, για παράδειγμα, ήξερε αυτήν την αρχή, θα επέλεγε ένα διατονικό σύστημα —ένα σύστημα γεμάτο από προϊόντα και σφάλματα— για να το αντιπαραθέσει με τα χρώματα; Δεν θα έπρεπε να έχει εξετάσει από πριν το κατά πόσον αυτά τα χρώματα μπορούν να έχουν ένα βαθμό αυτονομίας, έτσι ώστε το κάθε ένα από αυτά να αποτελεί μια ξεχωριστή βάση, ένα κύκλωμα, μέσα στο οποίο θα σχηματίζονται επιμέρους ομάδες και ευχάριστα σύνολα; Δεν θα έπρεπε να διαλέξει πρώτα τα χρώματα εκείνα που θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τις Οκτάβες και τις Πέμπτες;⁴⁹³

Για τον Ραμώ, λοιπόν, η σύγκριση του χρωματικού φάσματος με τη διατονική κλίμακα ήταν ασταθής καθώς δεν επέτρεπε να εξαχθεί ένα ευρύτερο χρωματικό σύστημα, μέσα από το οποίο να ερμηνεύονται με όρους μουσικούς οι χρωματικές σχέσεις και αρμονίες.

Λίγο αργότερα, ο Ιρλανδός ζωγράφος Τζέιμς Μπάρρυ [James Barry] (1741-1806) σε διάλεξή του που παρέδωσε τη δεκαετία του 1790 στη Βασιλική Ακαδημία δήλωσε ότι

⁴⁹³ Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie*, Παρίσι: Durant et Pissoy, 1752, σελ. 62-64. Πηγή του Ραμώ ήταν το βιβλίο του αρχιτέκτονα Σαρλ-Ετιέν Μπριζέ [Charles-Etienne Briseux] (1680-1754) *Traité du beau essentiel dans les arts, appliqué particulièrement à l'architecture* (1752). Βλ. Joscelyn Godwin, *The Harmony of the Spheres: A sourcebook of Pythagorean Tradition in Music*, ό.π., σελ. 309-313.

Οι φιλόσοφοί μας έχουν ισχυριστεί ότι ανακάλυψαν στο ουράνιο τόξο επτά βασικά χρώματα [...] Αλλά αν εννοούν με τον όρο βασικά χρώματα τα απλά χρώματα, που δεν έχουν, δηλαδή, αναμειχθεί με άλλα, γιατί τότε επτά και όχι τρία, που ούτως ή άλλως είναι; Αν πάλι θέλουν να απαριθμήσουν τις διαφορές, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους το γεγονός της παραγωγής των σύνθετων χρωμάτων από τα πρωτεύοντα, γιατί τότε όχι πάνω από έξι [...];⁴⁹⁴

Οι θέσεις αυτές φανερώνουν την απίστευτη παρανόηση που υπήρχε την περίοδο εκείνη σχετικά με τη διαίρεση των χρωμάτων και ειδικότερα με τη μουσική θεωρία του Νεύτωνα. Είναι φυσικό ο Μπάρρυ να θεωρούσε λόγω της εμπειρίας που είχε με τις χρωστικές ουσίες ότι τα πρωτεύοντα χρώματα είναι τρία, αφού με αυτά κανείς μπορούσε να συνθέσει όλη τη χρωματική γκάμα στην παλέτα του. Ο εντομολόγος και χαράκτης Μόζις Χάρις [Moses Harris] (1731-1785), ο οποίος δημοσίευσε μια πληθώρα εικονογραφημένων από τον ίδιο βιβλίων για τα βρετανικά έντομα, εξέδωσε μια μικρή πραγματεία για το χρώμα, στην οποία απλοποίησε τη θεωρία του Νεύτωνα, κράτησε δηλαδή τα τρία βασικά χρώματα των ζωγράφων και κατέδειξε, με τη βοήθεια δύο χρωματικών κύκλων, τον τρόπο με τον οποίο όλα τα χρώματα μπορούν να παραχθούν από τα τρία βασικά και τα τρία, παραγόμενα από αυτά, σύνθετα χρώματα.⁴⁹⁵ Στο χρωματικό του κύκλο ο Χάρις προκρίνει την αφαιρετική μείξη των χρωμάτων, την παραγωγή δηλαδή του μαύρου χρώματος μέσω της υπέρθεσης των τριών βασικών χρωμάτων.⁴⁹⁶ Με μια δήλωσή του που υπέκρυπτε κριτική απέναντι στον Νεύτωνα και τη μουσικοθεωρητική προσέγγισή του, ο Χάρις διευκρίνισε ότι πρόθεσή του ήταν να διαφωτίσει με επιστημονική μέθοδο τη γνώση για την οργάνωση των χρωμάτων, η οποία έως τότε παρέμενε «σκοτεινή και απόκρυφη».⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ James Barry, *The Works* (δύο τόμοι), 1809, τόμ. 1, σελ. 524–526, παρατίθεται από John Gage, *Color and Culture*, ό.π., σελ. 108. Παρόμοια άποψη με τον Μπάρρυ εξέφρασε και ο πολυμαθής μαθηματικός Λόρεντς Κρίστοφ Μίτσελερ [Lorenz Christoph Mizler] (1711-1778), ο οποίος παρατήρησε ότι δεν υπάρχουν μονάχα επτά αλλά άπειρα χρώματα.

⁴⁹⁵ Moses Harris, *The Natural System of Colours*, Λονδίνο: Licester-Fields, [1766]. Η πρώτη έκδοση του βιβλίου, αφιερωμένη στον Τζόσουα Ρέυνολντς [Joshua Reynolds] (1723–1792), είναι εξαιρετικά σπάνια και εικάζεται ότι δημοσιεύτηκε στα τέλη του 18ου αιώνα, ανάμεσα στο 1766 και 1770. Το 1811 ακολούθησε μια επανέκδοση του βιβλίου από τον Thomas Martyn, το οποίο αφιερώνεται στον δεύτερο πρόεδρο της Βασιλικής Ακαδημίας, τον ζωγράφο Μπέντζαμιν Γουέστ [Benjamin West] (1738–1820). Βλ. John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 194, 203, 221.

⁴⁹⁶ Θα πρέπει εδώ να γίνει μια διευκρίνιση. Με τον όρο «πρισματικά χρώματα» ο Χάρις δεν εννοεί τα χρώματα του φάσματος, που παράγονται με τη βοήθεια του πρίσματος, αλλά τις χρωστικές εκείνες ουσίες, που ονομάζουμε σήμερα βασικά χρώματα. Βλ. Moses Harris, *The Natural System of Colours*, ό.π., σελ. 6. Το χρώμα ίντιγκο δεν απαντά στον κύκλο του Χάρις.

⁴⁹⁷ “[...] but opens a door whereby farther information may be obtained respecting the mixing and blending of colours, and seems plainly to point out the reason why the science or systematic knowledge of colours in general hath been so dark and occult,” ό.π., σελ. 6.

2.15 Το «οπτικό κλειδοκύμβαλο» του Μπερτράν Καστέλ και η παρουσία των «χρωματικών οργάνων» στα τέλη του 17ου αιώνα

2.15.1 Ο «Τζότο της χρωματομουσικής»

Στην κριτική του απέναντι στη διαδεδομένη μόδα της συναισθησίας στα τέλη του 19ου αιώνα, ο Ίρβινγκ Μπάμπιτ, ανιχνεύοντας τη γενεαλογία εκείνη των φιλοσόφων και συγγραφέων, οι οποίοι οφείλουν να χρεωθούν την αναγωγή σε *reductio ad absurdum* της όλης συζήτησης γύρω από τη σχέση της ζωγραφικής και της μουσικής, δεν μπορούσε να παραλείψει τον Ιησουίτη, μαθηματικό και φιλόσοφο, Λουί Μπερτράν Καστέλ [Louis Bertrand Castel] (1688-1757), ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα του οποίου σπεύδει να παραθέσει:

Εάν κατά τη διάρκεια ενός κοντσέρτου μπορούσαμε να δούμε τον αέρα που διαταρασσόταν από όλες τις ταλαντώσεις που μεταδίδονταν σε αυτόν από τις φωνές και τα όργανα, θα εκπλησσόμασταν καθώς θα βλέπαμε τον αέρα να πλημμυρίζει με τα πιο λεπταίσητα και [...] αναμειγμένα χρώματα.⁴⁹⁸

Η περικοπή αυτή, που πολύ σωστά ο Μπάμπιτ πιστεύει ότι ανακαλεί το πνεύμα της *Musurgia Universalis* του Κίρχερ, εμφανίζεται με την ίδια σχεδόν διατύπωση στις *Σκεπτομορφές* (1905) της Άννυ Μπέζαντ και αναπαράγεται με παραλλαγές στα γραπτά άλλων καλλιτεχνών, όπως του Καντίνσκι, του Κούπκα και του Σκριάμπιν.⁴⁹⁹

Με αφορμή την έκδοση των *Οπτικών* του Νεύτωνα σε γαλλική μετάφραση το 1720, ο Λουί Μπερτράν Καστέλ δημοσίευσε το 1723 τη βιβλιοκριτική του για το βιβλίο του Άγγλου φυσικού στο διάσημο ακαδημαϊκό περιοδικό *Mémoires de Trévoux*.⁵⁰⁰ Ο Καστέλ αποτέλεσε μια ιδιαίτερη περίπτωση φιλοσόφου, που προσέλυσε το ενδιαφέρον των σύγχρονων του.⁵⁰¹ Καθηγητής Μαθηματικών και Φυσικής στο

⁴⁹⁸ Irving Babbitt, *The New Laokoön* (1910), ό.π., σελ. 54–58, περικοπή σελ. 57.

⁴⁹⁹ Πρβλ. Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905, σελ. 75 κ.ε.

⁵⁰⁰ Πρόκειται για την μετάφραση των *Οπτικών* του Pierre Coste (Αμστερνταμ, 1720). Για τη βιβλιοκριτική του Καστέλ βλ. *Mémoires (de Trévoux) pour l'histoire des sciences et des beaux-arts pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, τόμ. 23, Αύγουστος 1723: 1428–1450. Στον Νεύτωνα ο Καστέλ επανέρχεται το 1743 με τη δημοσίευση του βιβλίου του *Le vrai Système de physique générale de M. Isaac Newton, exposé et analysé en parallèle avec celui de Descartes*, Παρίσι: 1743. Η συντακτική επιτροπή της *Mercure de France* χαρακτήρισε την κριτική του Καστέλ «έργο μιας μεγαλοφυΐας», *Mercure de France*, Απρίλιος 1743, Νοέμβριος, σελ. 2444.

⁵⁰¹ Wilton Mason, “Father Castel and His Color Clavecin”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 17, τχ. 1, Σεπτέμβριος 1958: 103-116· Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*,

σχολείο των Ιησουϊτών στο Παρίσι, όπου εγκαταστάθηκε από το 1720, με ένα πλατύ εύρος ενδιαφερόντων από τα πυροτεχνήματα, έως την κατασκευή ρολογιών και την αρχιτεκτονική, καλλιέργησε την αγάπη του για τα μαθηματικά και τη σχέση μεταξύ μουσικών και χρωματικών τόνων,⁵⁰² έλκυσε με τα άρθρα του το ενδιαφέρον αρκετών διανοούμενων, μεταξύ των οποίων του Ντιντερό, του Μοντεσκιέ, του Μπερνάρ λε Μποβιέ ντε Φοντενέλ [Bernard Le Bovier de Fontenelle] (1657–1757), γραμματέα της Βασιλικής Παρισινής Ακαδημίας των Επιστημών, του κριτικού Ρενέ Ζοζέφ ντε Τουρνεμίν [René-Joseph de Tournemine] (1661–1739), του συνθέτη Γκέοργκ Τέλεμαν [Georg Philipp Telemann] (1681–1767) και του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ [Jean-Jacques Rousseau] (1712–1778).⁵⁰³

Ο Καστέλ, καθιερωμένος ως ειδικός στα μαθηματικά και τη φυσική, δημοσίευε τακτικά τόσο στο Ιησουϊτικό περιοδικό *Mémoires de Trévoux* όσο και στην *Mercure de France*. Με το έργο του *Mathématique universelle* απέσπασε διθυραμβικές κριτικές από τους Άγγλους συναδέλφους του και του δόθηκε τιμητική θέση στη Βασιλική Εταιρεία του Λονδίνου. Τη γενικότερη αποδοχή του, όμως, την οφείλει στο λεγόμενο «οπτικό κλειδοκύμβαλο» [clavecin pour les yeux ή clavecin oculaire, 1734], το οποίο, σύμφωνα με τη γνώμη πολλών μελετητών, είναι αμφίβολο αν ποτέ τελειοποιήθηκε.⁵⁰⁴ Το οπτικό κλειδοκύμβαλο του Καστέλ υπήρξε προϊόν μιας μακροχρόνιας έρευνας, τα θεμέλια της οποίας έθεσε τον Νοέμβριο του 1725 με τη δημοσίευση ενός άρθρου του στο *Mercure de France* σχετικά με την οπτική μετατροπή-μεταγραφή του ήχου.⁵⁰⁵ Το

ό.π., σελ. 76 κ.ε. Kenneth Peacock, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, τόμ. 21, τχ. 4, 1988: 399–400.

⁵⁰² Για μια επισκόπηση της διάχυσης των ιδεών του Καστέλ στους συγχρόνους του βλ. την εξαιρετική μελέτη του Maarten Franssen, “The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel. The Science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre”, *Tractrix: Yearbook for the History of Science*, τόμ. 3, 1991: 15–77. Επίσης, Françoise Roy-Gerboud, *Le piano des Lumières. Le Grand Œuvre de Louis-Bertrand Castel*, Παρίσι: L’Harmattan, 2013· Corinna Gepner, *Le père Castel et le clavecin oculaire. Carrefour de l’esthétique et des savoirs dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Παρίσι: Honoré Champion, 2014.

⁵⁰³ Ο Τέλεμαν μεταφέρει τη συζήτηση για το όργανο του Καστέλ στον γερμανόφωνο χώρο. Wolff, Helmut Christian. *Telemanns Beschreibung einer Augen-Organ <1739>*. Επιμέλεια Georg Philipp Telemann. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts; 18). [Blankenburg/Harz], fac-simile, 1982. Πρβλ. Wilton Mason, “Father Castel and His Color Clavecin”, ό.π., σελ. 106.

⁵⁰⁴ Louis-Bertrand Castel, *L’optique des couleurs, fondée sur les simples observations & tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes*, Παρίσι: Briasson, 1740· Wilton Mason, “Father Castel and His Color Clavecin”, ό.π., σελ. 107. Ο Αντριαν Κλάιν αναφέρεται στον Καστέλ ως τον «Τζότο της χρωματομουσικής», βλ. Maarten Franssen, “The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel”, ό.π., σελ. 71.

⁵⁰⁵ Louis-Bertrand Castel, “Clavecin pour les yeux, avec l’art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique”, *Mercure de France*, τόμ. 9, Νοέμβριος 1725: 2552–2577. Το άρθρο του Καστέλ είναι δημοσιευμένο με τη μορφή επιστολής, χρονολογημένης στις 20 Φεβρουαρίου 1725.

1735, δημοσίευσε γύρω από το θέμα αυτό μια σειρά από άρθρα στους τελευταίους έξι τόμους του *Mémoires de Trévoux* με τον τίτλο “Nouvelles expériences d’optique et d’acoustique”.⁵⁰⁶ Με τη δημοσίευση του κειμένου αυτού σε συνέχειες υπεισέρχεται για πρώτη φορά το έργο του Ιησουίτη μαθηματικού στη δημόσια σφαίρα και δίνεται η αφορμή για μια έντονη αντιπαράθεση που θα κρατήσει μέχρι το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα, οπότε και η μελέτη του Καστέλ θα περιπέσει σε λήθη, μετά την εμφάνιση πιο επίκαιρων θεωριών.

Ο Καστέλ διατύπωσε την υπόθεση εργασίας του με τα εξής λόγια:

[Κανείς μπορεί να] να ζωγραφίσει τους ήχους πραγματικά, αυτό δηλαδή που αποκαλείται ζωγραφική, με χρώματα, και μάλιστα με τα κατάλληλα χρώματα: με μια λέξη να καταστήσει τους ήχους αισθητούς και παρόντες στο μάτι, όπως είναι στο αυτί, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε ένας κουφός να μπορεί να απολαύσει και να κρίνει την ομορφιά μιας μουσικής το ίδιο καλά με αυτόν που την ακροάζεται, και αντίστοιχα, παρά το γνωμικό, ένας τυφλός να μπορεί να κρίνει με τα αυτιά του την ομορφιά των χρωμάτων.⁵⁰⁷

Η ιδέα που γονιμοποίησε τη σκέψη του Καστέλ προς την κατεύθυνση του οπτικού κλειδοκύμβαλου προερχόταν από το *Musurgia Universalis* (1650) του επίσης Ιησουίτη Αθανάσιου Κίρχερ. Από τον Κίρχερ, ο οποίος, όπως είδαμε παρομοιάζει τον ήχο ως «μιμητή του φωτός» (*Singe de la lumière – simiam lucis*), ο Καστέλ δανείζεται τον ισχυρισμό ότι τα χρώματα είναι προϊόν της τροποποίησης του φωτός ενώ ο μουσικός τόνος προϊόν της τροποποίησης του ήχου. Όπως το άσπρο εμπεριέχει όλα τα χρώματα (όπως έδειξε ο Νεύτωνας), έτσι και μια μουσική νότα εμπεριέχει όλες τις νότες. Συνεπώς, η ανάμειξη των χρωμάτων παράγει τη ζωγραφική, ενώ των ήχων, τη μουσική.⁵⁰⁸ Ο Καστέλ παραθέτει, μάλιστα, την ακόλουθη ευφάνταστη αφήγηση που δανείζεται από το βιβλίο του Κίρχερ:

Γιατί να μην κατασκευάσουμε οπτικά κλειδοκύμβαλα όπως κάναμε με τα ακουστικά; είναι και πάλι στον καλό μας φίλο Κίρχερ στον οποίο οφείλω αυτή τη θεσπέσια ιδέα. Διάβαζα τη *Musurgia* του δύο χρόνια πιο πριν και εκεί εντόπισα μια περικοπή που λέει ότι εάν κατά τη διάρκεια ενός ωραίου κοντσέρτου μπορούσαμε να παρατηρήσουμε τον αέρα που πάλλεται από τις ποικίλες δονήσεις που προκαλούν οι φωνές και τα όργανα, με κατάλληλη

⁵⁰⁶ Louis-Bertrand Castel, “Nouvelles expériences d’optique et d’acoustique”, *Journal de Trévoux*, Ιούλιος 1735: 1444–1482, 1619–1666, 1807–1839, 2018–2053, 2325–2372, 2642–2768.

⁵⁰⁷ Louis-Bertrand Castel, “Clavecin pour les yeux” (1725), ό.π., σελ. 2553.

⁵⁰⁸ Louis-Bertrand Castel, *Espit, saillies et singularités du P. Castel*, Άμστερνταμ: Vincent, 1763, σελ. 285. Βλ. Corinna Gepner, *Le père Castel*, ό.π., σελ. 16–18.

θα βλέπαμε διασκορπισμένα εδώ και κει τα πιο ζωντανά και ταιριασμένα χρώματα. Ήταν μία απ' αυτές τις ιδέες που αποκαλώ σπόρο της ανακάλυψης.⁵⁰⁹

Η δεύτερη σημαντική πηγή του Καστέλ, μετά τον Κίρχερ, ήταν ο Νεύτων. Στις πρώτες του ερευνητικές θέσεις και δημοσιεύσεις ο Καστέλ ακολούθησε πιστά το παράδειγμα του Νεύτωνα, στην πορεία όμως άρχισε να αμφισβητεί την εφαρμογή μαθηματικών και γεωμετρικών μοντέλων στη φυσική, αμφισβητώντας έτσι το γεωμετρικό, τεκτονικό παραλληλισμό ανάμεσα στη μουσική οκτάβα και το φάσμα.⁵¹⁰ Άρχισε, επομένως, να προσανατολίζεται στην υπόθεση ότι τόσο το φως όσο και ο ήχος είναι φυσικά φαινόμενα που εξαρτώνται άμεσα από τις ταλαντώσεις. Στην πρακτική εφαρμογή των ιδεών αυτών, στην αντιστοίχιση διαστημάτων και χρωμάτων στο μουσικό όργανο, ο Καστέλ δεν βρήκε, ωστόσο, άλλη λύση από εκείνη που είχε προτείνει ο Νεύτων.⁵¹¹

Ένα από τα προβλήματα που αντιμετώπισε εξ αρχής ο Καστέλ ήταν η αντικατάσταση της επτάφθογγης κλίμακας του Νεύτωνα με μία που να καλύπτει περισσότερες οκτάβες. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποίησε τη πραγματεία του φίλου του και συνθέτη Ζαν-Φιλίπ Ραμώ [Jean-Philippe Rameau] (1683–1764), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), στην οποία ο Γάλλος συνθέτης εμπλούτισε τα σύμφωνα διαστήματα του Τζαρλίνο (τρίτες και έκτες) κατά αναλογία προς τις σύγχρονες ανακαλύψεις του Ζοζέφ Σωβέρ [Joseph Sauveur] για τους αρμονικούς των μουσικών φθόγγων.⁵¹² Διαπιστώνεται, έτσι, ότι για το κτίσιμο μιας τριαδικής αρμονίας είναι απαραίτητα τα σύμφωνα διαστήματα μικρών και μεγάλων τρίτων καθώς και πέμπτων, οι πρώτοι δηλαδή αρμονικοί που παράγονται κατά τη κρούση ή ψαύση ενός οργάνου. Είδαμε ότι οι Πυθαγόρειοι, επειδή έδιναν βαρύτητα στη μαθηματική αιτιότητα των υπολογισμών τους, δεν θεωρούσαν τις τρίτες (και τις έκτες) σύμφωνα διαστήματα. Με τον Ραμώ, όμως, και οι Έκτες (μικρές και μεγάλες) καθώς και η τέταρτη θεωρούνται δευτερεύοντα σύμφωνα διαστήματα στην αρμονία. Γύρω στο 1730, λοιπόν, ο Καστέλ χρησιμοποίησε μια κλίμακα με δώδεκα νότες, από

⁵⁰⁹ Louis-Bertrand Castel, “Clavecin pour les yeux, (1725), ό.π., σελ. 2557–2558· Louis-Bertrand Castel, *Esprit, saillies et singularités du P. Castel*, Άμστερνταμ: Vincent, 1763, σελ. 284.

⁵¹⁰ Corinna Gerner, *Le père Castel*, ό.π., σελ. 16.

⁵¹¹ Αρχικά ο Καστέλ χρησιμοποίησε τη κλίμακα του Νεύτωνα αλλά στη συνέχεια την τροποποίησε ως εξής: Το Ντο αντιστοιχεί στο μπλε, το Ντο# στο μπλε-πράσινο [celadon], το Ρε στο πράσινο, το Ρε# στο πράσινο της ελιάς, το Μι στο κίτρινο, το Φα στο κίτρινο-πορτοκαλί της αυγής [Aurore], το Φα# στο πορτοκαλί, το Σολ στο κόκκινο, το Σολ# στο άλικο [cramoisi], το Λα στο βιολετί, το Λα# στο βιολετί-μπλε και το Σι στο μπλε της Ίριδος (του φυτού) [Bleu d'iris] (βλ. παράρτημα).

⁵¹² Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Παρίσι: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

το Ντο (μπλε) στο Σι (βιολετί) η οποία στηριζόταν στις έξι πρωτεύουσες και δευτερεύουσες συμφωνίες του Ραμώ. Καθεμία από τις δώδεκα αυτές αποχρώσεις δεχόταν τροποποιήσεις κατά δώδεκα βαθμίδες ως προς τη φωτεινότητα και τη σκοτεινότητα, δημιουργώντας ένα σύνολο από 144 αποχρώσεις, οι οποίες εκτείνονταν σε ένα ηλεκτροφόρο όργανο με δώδεκα οκτάβες, έκταση μεγαλύτερη από εκείνη που διαθέτει ένα σύγχρονο πιάνο. Από τον Ραμώ ο Καστέλ δανείζεται επίσης την ιδέα του συνεχούς βάσιμου, απαραίτητου για το κτίσιμο μιας συγχορδίας. Μια αντίστοιχη λειτουργία με εκείνη του συνεχούς βάσιμου ανακάλυψε στο χρώμα μπλε (μπλε ισάτιδα), το οποίο, καθώς παρατήρησε, αρκετοί βαφείς στην εποχή του χρησιμοποιούσαν ως βάση για το μαύρο.⁵¹³ Το 1735, ο Καστέλ στράφηκε κατά της προσέγγισης του Νεύτωνα και πρόκρινε μια κεντρική τριάδα χρωμάτων, το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε, χρώματα δηλαδή που ήταν διαδεδομένα στους καλλιτέχνες. Αυτά τα αντιστοίχισε στις τρεις νότες που συνθέτουν μια συγχορδία ντο μείζονος (ντο–μι–σολ).⁵¹⁴

Ο Καστέλ για πολλά χρόνια προσπάθησε να υλοποιήσει τις σκέψεις του αυτές και να δημιουργήσει ένα «οπτικό κλειδοκύμβαλο», αλλά κάθε φορά συναντούσε ανυπέρβλητες δυσκολίες και τεχνικά προβλήματα.⁵¹⁵ Κατάφερε, ωστόσο, να κερδίσει το ενδιαφέρον των συγχρόνων του. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στη Γαλλία, ο Τέλεμαν ζήτησε να δει μια πρώιμη εκδοχή του οργάνου αυτού και αργότερα δημοσίευσε μια περιγραφή του.⁵¹⁶ Η περιγραφή του Τέλεμαν μνημονεύει ένα έγχρωμο κουτί με ξύλινα κλειδιά, το οποίο έμοιαζε με μαγική λατέρνα, όχι πιθανότατα πολύ διαφορετική από εκείνη που αποδίδεται στον Αρτσιμπόλντο. Κάθε πλήκτρο του τσέμπалу ήταν συνδεδεμένο με ένα σύρμα ή κορδόνι, το οποίο, κατά την πίεση του πλήκτρου προς τα κάτω, άνοιγε μία θήκη από την οποία εξερχόταν το φως ενός κεριού, τοποθετημένο πίσω από χρωματιστό γυαλί. Το 1754 πραγματοποιήθηκε μια ιδιωτική παρουσίαση του οργάνου αυτού και το 1755 ακολούθησε μια δημόσια. Στο Σόχο του Λονδίνου (Great Concert Room), με αφορμή τον θάνατο του Καστέλ το 1757, επρόκειτο να παρουσιαστεί εκ νέου το όργανο, ενισχυμένο με 500 λαμπτήρες πίσω από

⁵¹³ John Gage, *Colour and Culture*, σελ. 233.

⁵¹⁴ Louis-Bertrand Castel, *L'optique des couleurs : fondée sur les simples observations & tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes*, Παρίσι 1740.

⁵¹⁵ Βλ. Françoise Roy-Gerboud, *Le piano des Lumières*, ό.π., σελ. 63 κ.ε.

⁵¹⁶ Georg Philipp Telemann, *Beschreibung der Augenorgel oder des Augenclavicimbals, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werck gerichtet hat; aus dem Französischen Briefe übersetzt von Telemann*, Αμβούργο: 1739. Πρβλ. Jörg Jewanski, *Ist C = Rot?*, ό.π., σελ. 303–307, 326–328, 454–457.

60 χρωματιστά γυάλινα φίλτρα. Η παρουσίαση φαίνεται ότι δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

2.15.2 Η κινούμενη ταπισερί

Έχει υποτεθεί ότι υπήρξαν διάφορα στάδια στην κατασκευή του οργάνου, τα οποία εξαρτώνται άμεσα από τις μεταβολές της σκέψης του Καστέλ και από τις υλικές δυνατότητες που αυτός είχε. Τη δεκαετία του 1720 ο Καστέλ ζήτησε τη βοήθεια του κατασκευαστή οργάνων Ροντέ [Rondet]. Σε αυτό το στάδιο εξέλιξης χρησιμοποιούνταν κομμάτια από χρωματιστό χαρτί, τα οποία εξείχαν πάνω από το κάλυμμα του κλειδοκύμβαλου. Στην εκδοχή αυτή, οι χρωματιστές ταινίες πιθανότατα υψώνονταν πάνω από κάθε νότα, όταν αυτή κρουόταν. Αργότερα ο Καστέλ συμβουλευτήκε τον ταπητοποιό Τουρόντ [Tourgonde] αλλά δεν είναι ξεκάθαρο αν υπήρξε μια ουσιαστική πρόοδος επί του θέματος. Είναι αρκετά πιθανό πάντως ότι ο Καστέλ φανταζόταν τα αφηρημένα μοτίβα του χαλιού ως οπτικές μεταγραφές του ήχου. Για το οπτικό του κλειδοκύμβαλο θα χρησιμοποιούσε μια λευκή κουρτίνα, ορατή από όλα τα σημεία, πάνω στην οποία θα προβαλλόταν το έγχρωμο φως που θα δημιουργούσαν οι αντανakλάσεις των κεριών στα χρωματιστά γυαλιά. Σύμφωνα με τον ίδιο:

Μπορείς να φανταστείς την ιδέα ενός δωματίου, του οποίου οι τοίχοι έχουν επενδυθεί με ταπετσαρία, με ριγκοντόν και μενουέτα, σαραμπάντες και πασσακάλια, σονάτες και καντάτες, και, αν θέλεις, με μια πλήρη αναπαράσταση μιας ολόκληρης όπερας;⁵¹⁷

Στην ίδια παρομοίωση προσέφυγε ένα χρόνο αργότερα:

Μια μέρα, καθώς έκλεισα όλα τα παράθυρα ενός δωματίου που φώτιζε ο ήλιος, και αφού τοποθέτησα τέσσερα ή πέντε πρίσματα μπροστά σε κάποιες τρύπες που άνοιξα στα παραθυρόφυλλα, και κάνοντάς τα να κινούνται ακατάπαυστα, παρακολούθησα στον απέναντι τοίχο μια κινούμενη ταπισερί [*tapisserie mouvante*], η οποία χωρίς κάποιο άλλο κοντσέρτο αρμονίας, μου προσέφερε το πιο ευχάριστο θέαμα που θυμάμαι να έχω δει ή ακούσει ποτέ μου.⁵¹⁸

⁵¹⁷ Louis-Bertrand Castel, “Clavecin pour les yeux” (1725), ό.π., σελ. 2573.

⁵¹⁸ Louis-Bertrand Castel, “Difficultez sur le Clavecin oculaire, avec leurs Réponses”, *Mercur de France*, Μάρτιος 1726, σελ. 455–463, εδώ σελ. 461.

Με αφορμή τα δύο αυτά αποσπάσματα, αξίζει να σταθούμε στα παρακάτω σημεία. Αρχικά για τον Καστέλ, η μουσική ως μια τέχνη των μαθηματικών,⁵¹⁹ οφείλει να ιεραρχηθεί ανώτερα από τη ζωγραφική. Η μουσική είναι μια «ζωγραφική σε κίνηση» [reinture animée], ενώ η ζωγραφική «μια μουσική νεκρή και ακίνητη».⁵²⁰ Συνεπώς, όπως η μουσική στη διάρκεια των αιώνων απέκτησε τις συμφωνίες και τις συγχορδίες της, έτσι και η ζωγραφική πρέπει να ακολουθήσει το παράδειγμά της.⁵²¹ Ο Καστέλ παρακινεί, λοιπόν, τους αναγνώστες του να οραματιστούν το μέλλον της ζωγραφικής σε αντιδιαστολή προς τη μουσική σε δύο επίπεδα: αφενός σε εκείνο της κατάκτησης της απαραίτητης «σύνταξης» και «γραμματικής», τις οποίες στερείται αυτή τη στιγμή, και αφετέρου σε εκείνο της μεταβολής της από μια τέχνη της παγίωσης σε μια τέχνη της κίνησης. Το αν τα χρωματιστά πασσακάλια και μενουέτα επρόκειτο να προβάλλονται μόνα τους, ή με τη συνοδεία κάποιας μουσικής από ένα πραγματικό όργανο, αυτό δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί. Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να εικάσουμε ότι αυτό που ενδιέφερε τον Καστέλ ήταν η προβολή των κινούμενων χρωμάτων χωρίς τη συνοδεία ήχου, συνθήκη που θα επέτρεπε στον θεατή να εμπιστευτεί περισσότερο τους οφθαλμούς από τα ότα του. Σε ό,τι αφορά τη συμβολή του Καστέλ αξίζει να σταθούμε στα παρακάτω σημεία. Αρχικά, ο Γάλλος θεωρητικός κατάφερε να συγκεράσει τις θεωρίες του Κίρχερ και του Νεύτωνα σε ένα δικό του θεωρητικό μοντέλο, από το οποίο αφαίρεσε οποιαδήποτε αναφορά στη μεταφυσική (σε πλανήτες, στοιχεία, κ.λπ.).⁵²² Δεύτερον: μετέτρεψε τη σχέση χρώματος και μουσικού διαστήματος του Νεύτωνα, σχέση δύσκολα αντιληπτή σε έναν μη μουσικό, σε σχέση χρωματικού και μουσικού τόνου. Ως εκ τούτου μετέβαλε την κλίμακα των χρωμάτων από επτά σε δώδεκα. Τέλος, προσέδωσε στο χρώμα μια δυναμική κίνηση, ιδιότητα που στερείται πάνω στον καμβά.

2.16 «Μουσική για το φιλοσοφικό βλέμμα»: η κληρονομιά του Καστέλ

Ο θάνατος του Καστέλ το 1757 σηματοδότησε μια στροφή στην εξερεύνηση της σχέσης μουσικής και ζωγραφικής. Αυτό που κατάφερε να πετύχει ο Ιησουΐτης μοναχός ήταν να αποσπάσει το χρώμα από τη ζωγραφική επιφάνεια ενός πίνακα και να το

⁵¹⁹ Ο.π., σελ. 238.

⁵²⁰ Louis-Bertrand Castel, *Esprit, saillies et singularités du P. Castel*, Άμστερνταμ: Vincent, 1763, σελ. 236.

⁵²¹ Louis-Bertrand Castel, “Difficultez sur le Clavecin oculaire, avec leurs Réponses”, ό.π., σελ. 456.

⁵²² Κατά ειρωνικό τρόπο οι συμβολιστές που «επανακάλυψαν» τις θεωρίες Καστέλ είδαν σε αυτές την επιστημονική πιστοποίηση των δικών τους μεταφυσικών και φιλοσοφικών πεποιθήσεων.

καταστήσει ανεξάρτητο στοιχείο με δική του δυναμική, δυνατότητα επιδραστικότητας και συντακτική δομή. Αυτό σήμαινε στην πράξη ότι υποσκελιζόταν η ανάδειξη των σύμφωνων χρωματικών αρμονιών ενώ κάθε χρωματικός συνδυασμός κέρδιζε τη δική του θέση σε ένα παιχνίδι αλληλοδιαδοχής χρωμάτων ή χρωματιστών φώτων, που μιμούνταν τη μουσική τόσο στο ρυθμό όσο και στη μοτιβική ανάπτυξη του υλικού. Για τους θεατές των παραστάσεων στο Παρίσι το 1754 θα πρέπει να ήταν εξαιρετικά δύσκολο να αντιληφθούν τα χρώματα ως αυτόνομα στοιχεία αποκομμένα από μια αφήγηση και ανένταχτα σε μια ευρύτερη σύνθεση. Ακόμη περισσότερο, θα ήταν δύσκολο να αντιληφθούν το θέαμα ως μουσική παράσταση, αν υποθέσουμε, εν προκειμένω, ότι το πληκτροφόρο όργανο ήταν βουβό. Ένας ανώνυμος συνεργάτης του Καστέλ που μας κληροδότησε πολύτιμες πληροφορίες για το «οπτικό κλειδοκύμβαλο» γράφει μέσα σε έκλαμψη αυτοσυνείδησης:

[...] το όργανο αυτό κατασκευάστηκε εξαρχής για τη φιλοσοφική ματιά [...] δεν μπορεί να περιμένει κανείς ότι θα εισπράξει απόλαυση από αυτό, πέρα από την περιέργεια για την οπτική και τη μουσική που θα μεταδώσει σε ένα μυαλό φιλοσοφικής στάθμης.⁵²³

Αν και το όνειρο του Καστέλ απέμεινε, εν τέλει, ανολοκλήρωτο, δεν ήταν λίγοι εκείνοι οι καλλιτέχνες, επιστήμονες και διανοούμενοι, οι οποίοι κράτησαν ζωντανή τη μνήμη του εκκεντρικού αυτού εγχειρήματος πέρα από τα σύνορα της Γαλλίας καθ' όλο το 18ο και 19ο αιώνα. Σε ένα άρθρο του με τίτλο «Προς ένα νέο είδος μουσικής με σκοπό την απόλαυση των οφθαλμών» ο γιατρός, και σύγχρονος του Καστέλ, Γιόχαν Γκότλοπ Κρύγκερ [Johann Gottlob Krüger] (1715-1759) διέσωσε το 1743 ένα σχέδιο για ένα οπτικό κλειδοκύμβαλο [Farbenclavescymbel], το οποίο, μάλλον, εικονογραφεί με μεγάλο βαθμό πειστικότητας το χαμένο όργανο του Καστέλ (εικ. 1.13).⁵²⁴ Αν και δεν σώζεται καμιά μαρτυρία που να αναφέρει ότι το οπτικό αυτό πληκτροφόρο του Κρύγκερ κατασκευάστηκε ποτέ —προσθέτοντας ακόμη ένα όργανο στη λίστα των χιμαιρικών, οπτικών-μουσικών κατασκευών— αξίζει να το μνημονεύσουμε για τον ακόλουθο λόγο: ο Κρύγκερ αντιλήφθηκε ότι οι παραταγμένες χρωματιστές ταινίες του Καστέλ δεν μπορούσαν να ανταγωνιστούν τη συνδυασμένη συνήχηση οποιασδήποτε μουσικής αρμονίας και γι' αυτό το λόγο πρόσθεσε στο υποθετικό όργανο μια ποικιλία

⁵²³ Ανώνυμος, *Explanation of the Ocular Harpsichord upon Shew to the Public*, Λονδίνο: Hooper and Morlay, 1757, σελ. 17.

⁵²⁴ Jo[hann] Gottlob Krüger, “De novo musices, quo oculi delectantur, genere”, στο *Miscellanea Berolinensia, ad Incrementum Scientiarum*, τόμ. 7, Βερολίνο: Michaelis, 1743, σελ. 345–357, πίνακας VII-VIII.

από έγχρωμους κοίλους φακούς και κοίλα διαφράγματα, τα οποία με τη βοήθεια μιας φωτεινής πηγής, πιθανότατα ενός κεριού, θα συγχωνεύονταν, θα αναμειγνύονταν οπτικά σε μια οθόνη. Οι μορφές που θα προβάλλονταν θα ήταν ομόκεντροι, χρωματιστοί κύκλοι. Το μέγεθος του κάθε διαφράγματος εξαρτιόταν από το ύψος του μουσικού τόνου, με τους χαμηλότερους να αντιστοιχούν σε μεγαλύτερα ανοίγματα και τους ψηλότερους σε μικρότερα. Ακολουθώντας τον Νεύτωνα και όχι τον Καστέλ, η κλίμακα που χρησιμοποιεί είναι εκείνη της ντο μείζονος, με το κόκκινο να αντιστοιχεί στο Ντο και το βιολετί στο Σι. Το παράδειγμα του Νεύτωνα αντέγραψε και ο Γερμανός φυσικός, μαθηματικός και συνθέτης Λόρεντς Μίτσελερ [Lorenz Christoph Mizler] (1711–1778), ο οποίος ξεκίνησε την κλίμακά του από το κόκκινο (Ντο) και την τελείωσε στο βιολετί (Σι).⁵²⁵ Και η περίπτωση, όμως, του Κρύγκερ, όπως και εκείνη του Μίτσελερ, δεν θα ήταν κατανοητές αν δεν είχε προηγηθεί η αλλαγή του παραδείγματος από τον Καστέλ: δεν αντιστοιχούνται δηλαδή τα μουσικά διαστήματα με χρωματικούς τόνους, κάτι που θα προϋπέθετε μια γεωμετρική διαίρεση του φάσματος. Αντίθετα, οι μουσικές νότες, αποσυνδεδεμένες πια από την πυθαγόρεια θεωρία των διαστημάτων, αποκτούν ισοδύναμη αξία και σημασία.

Ήταν αναμενόμενο ότι σχέδια, όπως αυτά του Κρύγκερ, κίνησαν εξαρχής το ενδιαφέρον εκείνων που ασχολούνταν με την κινούμενη εικόνα και το σχεδιασμό φαντασμαγορικών θεαμάτων, όπως είναι η περίπτωση του γιατρού χαρτογράφου και εφευρέτη Εντμέ-Ζιλ Γκυγιώ [Edmé-Gilles Guyot] (1706-1786), προδρόμου της κινούμενης εικόνας καθώς και επίσης του ζωοτρόπιου και ζωοπραξισκόπιου. Ανάμεσα στις «μαγικές» εφευρέσεις του Γκυγιώ συγκαταλέγονται μάλιστα μια σειρά από μαγικές λατέρνες, με τις οποίες ο εκκεντρικός εφευρέτης πρόβαλλε ζωγραφιστές εικόνες πάνω σε καπνό, τεχνική που έδινε την εντύπωση εμφάνισης φαντάσματος. Άραγε να γνώριζε ο Γκυγιώ τα αντίστοιχα πειράματα του Ραβίνου Λεβ στην αυλή του Ροδόλφου Β΄; Στο περίφημο έργο του *Nouvelles récréations physiques et mathématiques* (1770) ο Γκυγιώ σε ένα κεφάλαιο με τίτλο «Musique oculaire» αναφέρθηκε στο σύστημα αναλογιών του Καστέλ, το οποίο επέκρινε καθώς το όλο εγχείρημα της αντιστοιχίας χρωμάτων και μουσικών τόνων το βρήκε ανούσιο.⁵²⁶ Χωρίς κάποια ιδιαίτερη θεωρητική αξίωση ο Γκυγιώ πρότεινε ένα δικό του οπτικό

⁵²⁵ Jörg Jewanski, *Ist C = Rot?*, ό.π., σελ. 466–468.

⁵²⁶ Edmé-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, 4 τόμοι, Παρίσι: Gueffier, 1769-1770, εδώ τόμ. III, σελ. 240, πίνακας XXIII, εικ. 1–4. Για τον Καστέλ και την περιγραφή του οργάνου βλ. σελ. 234 κ.ε.

πληκτροφόρο, ένα είδος επιτραπέζιου φανού, που λειτουργούσε με τη βοήθεια μιας μανιβέλας τοποθετημένης πάνω σε ένα «βαρέλι» με εγκοπές. Το βαρέλι αυτό χρωματιζόταν ανάλογα με τις περιστροφικές κινήσεις του χειριστή (εικ. 1.14). Παραμένει, όμως, και πάλι ασαφές αν το όργανο αυτό κατασκευάστηκε ποτέ.

Λίγα χρόνια αργότερα, ο καθηγητής Ιστορίας στο Βερολίνο και τοξικολόγος, Γιόχαν Ζάμουελ Χάλε [Johann Samuel Halle] (1727–1810), προσπάθησε να υλοποιήσει την υπόθεση του Καστέλ με τη βοήθεια του «βαρελιού» με εγκοπές του Γκυγιώ.⁵²⁷ Το 1791 ο μύστης και φιλόσοφος Καρλ φον Έκαρτσχάουζεν [Karl von Eckartshausen] (1752-1803) επινόησε μια αντίστοιχη κατασκευή με εκείνη του Καστέλ. Χρησιμοποίησε κυλινδρικά γυαλιά γεμισμένα με χρωματισμένα υγρά και σκεπασμένα με διαφράγματα από κασσίτερο. Όταν κάποιος έπαιζε τα πλήκτρα του οργάνου, τα αντίστοιχα διαφράγματα άνοιγαν και επέτρεπαν να φανεί από πίσω το φως των κεριών διαμέσου των γυαλιών.⁵²⁸ Εμφορούμενος από την ιδέα ότι τα χρώματα επιδρούν στον ψυχισμό του ανθρώπου όπως οι ήχοι, ο φον Έκαρτσχάουζεν σημείωσε ότι «κανείς δεν μπορεί να περιγράψει την αίσθηση που ξυπνούν στο μάτι οι διαφορετικές αυτές συγχορδίες χρωμάτων». ⁵²⁹ Ο Έκαρτσχάουζεν, ο οποίος συναναστρεφόταν τον τσαρλατάνο-νεκρομάντη Γιόχαν Γκέοργκ Σρέπφερ [Johann Georg Schröpfer] (1738-1774), πρωτοπόρο στη χρήση μαγικών φανών για την ανάσταση των νεκρών και την επίκληση των φαντασμάτων, διατύπωσε την άποψη ότι τα επτά χρώματα και οι επτά νότες του πιάνου αντιστοιχούν σε επτά ευχάριστα αρώματα. Μάλιστα, όπως όλα τα χρώματα εμπεριέχονται στο λευκό, και όλοι οι ήχοι σε μια νότα (σειρά των αρμονικών), έτσι και όλες οι οσμές συνθέτουν την άμβρα (το σπάνιο αρωματικό έκκριμα της φάλαινας).

Το 1819, ο Σκότος αστρονόμος, μαθηματικός και εφευρέτης Ντέιβιντ Μπρούστερ [David Brewster] (1781-1868), συγκατέλεξε τον Καστέλ — «τον μοναδικό που επιχείρησε να εφοδιάσει το όργανο της όρασης με τις απολαύσεις του φωτός και του χρώματος»⁵³⁰— στους προδρόμους μιας οπτικής συσκευής που εφηύρε, η οποία είναι γνωστή σήμερα με το όνομα καλειδοσκόπιο. Αν και το όργανο είχε κατασκευαστεί ήδη από το 1814, τα αποτελέσματα της έρευνάς του ο Μπρούστερ τα

⁵²⁷ Johann Samuel Halle, *Magie, oder die Zauberkräfte der Natur, so auf den Nutzen und die Belustigung angewandt worden*, Βιέννη: Joh. Thomas Edl. V. Trattner, 1785, βλ. σελ. 259–260.

⁵²⁸ Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 15.

⁵²⁹ Karl von Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur*, Μπρνο: Joh. Sylv. Siedler, 1788, τόμ. 1, σελ. 337.

⁵³⁰ David Brewster, *A Treatise on the Kaleidoscope*, Εδιμβούργο: Archibald Constable, 1819, σελ. 131.

δημοσίευσε αργότερα, το 1819, στη μελέτη με τίτλο *Μια πραγματεία πάνω στο καλειδοσκόπιο*.⁵³¹ Η συσκευή αυτή, που στηρίζεται στις ιδιότητες του σχηματισμού ειδώλων, συνίσταται από ένα σύστημα χρωματιστών κατόπτρων, διαφόρων σχημάτων και συμμετρικά διαταγμένων, τα οποία ανακλούν εικόνες που σχηματίζονται στο εσωτερικό ενός σωλήνα που περικλείει το σύστημα αυτό των κατόπτρων. Ανάλογα με τη γωνία που σχηματίζουν τα κάτοπτρα καθορίζεται και η πολυπλοκότητα του τελικού σχεδίου, καθώς πολλαπλασιάζονται αντίστοιχα τα αντανακλώμενα μέρη.⁵³² Στο ένα άκρο του σωλήνα υπήρχε οπή για οπτική παρατήρηση ενώ στο άλλο υπήρχε μια περιστρεφόμενη προέκταση με κομματάκια χρωματιστού γυαλιού, τα οποία, κάθε φορά που το κουτί περιστρεφόταν, αυτά σχημάτιζαν, ανάλογα με τη θέση που κατέλαβαν, φαντασμαγορικές εικόνες με άπειρους συνδυασμούς συμμετρικών προτύπων (εικ. 1.15). Ο Μπρούστερ εξέλαβε το καλειδοσκόπιο ως ένα «φιλοσοφικό όργανο» και το παρουσίασε ως ένα τελειοποιημένο μοντέλο του οπτικού κλειδοκύμβαλου του Καστέλ, αφού με τις περιστρεφόμενες εικόνες και τα αρμονικά διαδοχικά χρωματιστά μοτίβα που βρίσκονται εν κινήσει το μάτι μπορεί να εισπράξει την ίδια, έντονη ευχαρίστηση που εισπράττει το αυτί από τη μουσική.⁵³³ Μετά από μια εμπειριστατωμένη αναδρομή στη θεωρία του Καστέλ, ο Μπρούστερ εξέφρασε την επιφύλαξή του σχετικά με την ικανότητα του οπτικού κλειδοκύμβαλου να προσφέρει απόλαυση στον θεατή, γιατί το χρώμα ανεξαρτητοποιημένο από τη φόρμα δεν μπορεί να προσφέρει συνεχόμενη ικανοποίηση. Σημειώνει σχετικά:

Μάζες πλούσιων και αρμονικών αποχρώσεων, ακολουθώντας η μία την άλλη διαδοχικά, ή συνδυασμένες κατά συγκεκριμένους νόμους, αναμφίβολα θα προσέφεραν κάποιου είδους ικανοποίηση σε κάποιον που δεν είναι εξοικειωμένος με τη μελέτη των χρωμάτων· αλλά αυτή η ικανοποίηση δεν θα ήταν μόνιμη, και κανείς θα σταματούσε να θαυμάζει τα χρώματα από τη στιγμή που εκείνα σταματούσαν να ανανεώνονται. Το χρώμα είναι απλά ένα ατύχημα του φωτός, που προσφέρει αφθονία και ποικιλία στα αντικείμενα, τα οποία είναι με διαφορετικό τρόπο όμορφα· η τελειότητα της μορφής είναι πηγή ομορφιάς, ανεξάρτητη απ' όλα τα χρώματα· και επομένως μόνο μέσω ενός συνδυασμού αυτών των δύο πηγών ομορφιάς μπορεί να διεγερθεί το αίσθημα της ευχαρίστησης.⁵³⁴

⁵³¹ Ο.π. Όταν το όργανο αυτό έφτασε τις αγορές του Λονδίνου και του Παρισιού το 1816, εικάζεται ότι πωλήθηκαν 200.000 κομμάτια μέσα σε τρεις μήνες. Βλ. David Brewster, *A Treatise on the Kaleidoscope*, ό.π., σελ. 7.

⁵³² Ο.π., σελ. 9 κ.ε.

⁵³³ Ο.π., σελ. 71 και 135. Ο Μπρούστερ αναλύει το σκεπτικό και τις υποθέσεις του Καστέλ από τη σελ. 131 κ.ε.

⁵³⁴ Ο.π., σελ. 134.

Αξίζει να σημειωθεί ότι και ο Μπρούστερ, όπως και οι άλλοι εφευρέτες που είδαμε, δανείζεται πολλές από τις ιδέες του από το βιβλίο του Κίρχερ *Η μεγάλη τέχνη του φωτός και της σκιάς* [*Ars Magna Lucis et Umbrae*] (1646).⁵³⁵ Ο Μπρούστερ αναγνώρισε τόσο στο δικό του καλειδοσκόπιο όσο και στο κλειδοκύμβαλο του Καστέλ τα σπέρματα των ίδιων «χιμαιρικών ιδεών». ⁵³⁶ Σημειώνει, ωστόσο, ότι μόνο με την προσθήκη της μορφής, και ιδιαίτερα της συμμετρικής, θα μπορούσε να ενισχυθεί το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Το ότι ο Μπρούστερ παρουσιάζει την κατασκευή του, το καλειδοσκόπιο, σαν ένα όργανο, με το οποίο ο χειριστής μπορεί να αντιληφθεί τις συγκεκριμένες (ή ακόμη αφηρημένες) μορφές σαν ένα μουσικό κομμάτι, δεν έχει τύχει της απαραίτητης προσοχής των ιστορικών. Ένα καλειδοσκόπιο λειτουργεί με κάτοπτρα τα οποία ανακλούν εικόνες που σχηματίζονται από κομμάτια χρωματιστού γυαλιού ή κάποιου άλλου μοτίβου σε συμμετρική διάταξη δια μέσου ενός παραθύρου παρατήρησης. Το μέρος της συσκευής που περιέχει τα κινητά στοιχεία μπορεί και περιστρέφεται έτσι ώστε η διάταξη να αλλάζει συνεχώς. Έχουμε δηλαδή συνεχώς μεταβαλλόμενους σχηματισμούς τόσο όσον αφορά το χρώμα όσο και τη μορφή. Η εμμονή του Μπρούστερ με την ένταξη του χρώματος σε μια μορφή μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ο Σκότος κατασκευαστής δεν είχε στο μυαλό του τη μεταγραφή των χρωμάτων σε συγκεκριμένες νότες ή διαστήματα, όπως ο Καστέλ, ο Νεύτωνας και άλλοι πριν από αυτούς, αλλά το συσχετισμό τους με τη μουσική φόρμα, αυτό που θα ονομάζαμε φόρμα σονάτα, φούγκα, ροντώ, ή πιο ελεύθερες εκφράσεις όπως φαντασία και πρελούδιο. Ασφαλώς ο χρόνος περιστροφής της βάσης του καλειδοσκοπίου θα επέτρεπε στον παρατηρητή να αντιληφθεί τις μεταβολές των σχηματισμών στον χρόνο σαν αναδιπλώσεις, επαναλήψεις, κατοπτρισμούς και μετατροπίες μουσικών φράσεων και μοτίβων τόσο σε οριζόντια (μελωδική) όσο και σε κάθετη (πολυφωνική) γραφή. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι ο Μπρούστερ συνέλαβε κυριολεκτικά το χρόνο ως *κινητή εικόνα της αιωνιότητας*,⁵³⁷ μια ρυθμικά κινούμενη παράσταση με μέτρο και συνεχή επανακύκλωση, μια έγχρωμη ζωοφόρος συραμμένη και διασπώμενη, συναρμολογημένη και πάλι κατακερματισμένη σε άμεση αντιπαραβολή προς την ακίνητη αιωνιότητα του κόσμου των ιδεών. Τέλος, ανάμεσα στις εφαρμογές που θα

⁵³⁵ Ό.π. Το καλειδοσκόπιο που περιγράφει ο Μπρούστερ έχει μικρή συγγένεια με το σημερινό. Ενώ τα σημερινά διαδεδομένα καλειδοσκόπια απεικονίζουν αφαιρετικές γεωμετρικές μορφές, αυτά που εφηύρε ο Μπρούστερ αναπαρήγαγαν συμμετρικές μορφές ακαδημαϊκών μοτίβων από αγγεία, ανάγλυφα, ζωοφόρους κτλ.

⁵³⁶ Ό.π., σελ. 134.

⁵³⁷ Πλάτων, *Τίμαιος*, ό.π., σελ. 213.

μπορούσε να είχε το καλειδοσκόπιο ο Μπρούστερ εξαίρει την κατασκευή συμμετρικών μοτίβων και συνδυασμών χρωμάτων για χαλιά.⁵³⁸

Τα παραπάνω αρκούν για να δείξουμε τον βαθμό εξάπλωσης και διάχυσης των ιδεών του Καστέλ σε ένα ετερόκλητο κοινό ανθρώπων στο γύρισμα προς τον 19ο αιώνα. Δεν έλειψαν, ωστόσο, κι εκείνοι που στάθηκαν προβληματισμένοι μπροστά σε αυτήν τη νέα μόδα. Η πιο σκληρή, σύγχρονη κριτική στο εγχείρημα του Καστέλ πρέπει να είναι εκείνη του Ζαν Ζακ Ρουσσώ. Στο *Δοκίμιο περί της καταγωγής των γλωσσών* ο Ρουσσώ ονομάζει ένα ολόκληρο κεφάλαιο «Εσφαλμένη αναλογία ανάμεσα στα χρώματα και τους ήχους» [Fausse analogie entre les couleurs et les sons]. Εκεί διατυπώνει την παρακάτω άποψη:

Χωρίς να μπορούν να ζωγραφίσουν εικόνες για τα ότα, οι άνθρωποι επιχείρησαν να τραγουδήσουν μελωδίες για τα μάτια. Είδα αυτό το περιβόητο κλειδοκύμβαλο για το οποίο διαδιδόταν ότι κανείς μπορούσε σε αυτό να συνθέσει μουσική με χρώματα· ωστόσο κατέδειξε μια πενιχρή κατανόηση των τρόπων λειτουργιών της φύσης, αγνοώντας ότι η επίδραση των χρωμάτων έγκειται στη μονιμότητα ενώ των μουσικών τόνων στη διαδοχική τους κίνηση». ⁵³⁹

Και συνεχίζει ο Ρουσσώ:

Κάθε αίσθηση έχει, επομένως, το δικό της ιδιαίτερο πεδίο. Το πεδίο της μουσικής είναι αυτό του χρόνου, ενώ της όρασης, του χώρου. Το να πολλαπλασιάσουμε τους ήχους που ακούμε ταυτόχρονα ή να αναπτύξουμε τα χρώματα το ένα μετά το άλλο, αυτό θα άλλαζε την οικονομία τους, δηλαδή θα έθετε το μάτι στη θέση του αυτιού και το αυτί στη θέση του ματιού.⁵⁴⁰

Η περίπτωση του ζωγράφου Γιόχαν Λέοναρντ Χόφμαν [Johann Leonhard Hoffmann] (1740-1812) αποτελεί μια ιδιαίζουσα εξαίρεση στον διάλογο που είχε ανοίξει ο Νεύτων και ο Καστέλ. Στο έργο του *Ένα εγχείρημα εξιστόρησης της ιστορίας της αρμονίας της ζωγραφικής και της αρμονίας των χρωμάτων πιο συγκεκριμένα* (1786) ο Χόφμαν αντλεί τα πορίσματά του για τη σχέση χρωματικών και μουσικών τόνων όχι

⁵³⁸ David Brewster, *A Treatise on the Kaleidoscope*, ό.π., σελ. 125 κ.ε.

⁵³⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, επιμ. Charles Porset, Μπορντό: Guy Ducros, 1970 [1755], σελ. 169. Το έργο αυτό έμεινε ανολοκλήρωτο έως τον θάνατο του Ρουσσώ. Δημοσιεύτηκε το 1781 υπό τον τίτλο “Traité sur la musique” στα *Œuvres posthumes*. Ο Ρουσσώ επισκέφτηκε το εργαστήριο του μαθηματικού, σύμφωνα με μια μαρτυρία του Καστέλ, ανάμεσα στο 1742 και 1743· παρατίθεται από τον Maarten Franssen, “The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel”, ό.π., σελ. 57. Ο Καστέλ ανταπάντησε στον Ρουσσώ με οχτώ επιστολές.

⁵⁴⁰ Ό.π.

από τον Νεύτωνα και τον Καστέλ αλλά από τον Αριστοτέλη, τον Πλίνιο και τον Ντα Βίντσι.⁵⁴¹ Η προσέγγιση του Χόφμαν είναι φανερά αναχρονιστική: αποδέχεται την ύπαρξη του αιθέρα ως υγρού [Fluidum] χάρη στον οποίο το φως, στην αλληλεπίδρασή του με το σκοτάδι, διαδίδεται στον χώρο με ταχύτητα αντίστοιχη με εκείνη του ήχου.⁵⁴² Στο σκοτάδι αποδίδεται, έτσι, μια αναγκαιότητα με συμβολική διάσταση, την οποία θα συναντήσουμε λίγα χρόνια αργότερα στο έργο του Γκαίτε.⁵⁴³ Ο συσχετισμός που κάνει ο Χόφμαν ανάμεσα στους μουσικούς και τους χρωματικούς τόνους είναι αυθαίρετος και σπάνιος στην ιστορία της αναλογίας μουσικής και ζωγραφικής. Τοποθετεί τα πρωτεύοντα χρώματα στις γραμμές του κλειδιού της σοπράνο [Diskantschlüssel], δηλαδή στο κλειδί ντο της πρώτης γραμμής. Οι νότες από κάτω προς τα πάνω είναι οι εξής: Ντο, Μι, Σολ, Σι, Ρε. Αυτές αντιστοιχούν στα εξής χρώματα: σκούρο μπλε, κόκκινο, κίτρινο λεμονιού, πράσινο θάλασσας και ουλτραμαρίν. Στα κενά διαστήματα (Ρε, Φα, Λα, Ντο, Μι) ο Χόφμαν τοποθετεί τους ενδιάμεσους τόνους: βιολετί, ανοιχτό κόκκινο, πράσινο χλόης, μπλε ουρανού, κόκκινο (μια οκτάβα πάνω).⁵⁴⁴ Κατ' επέκταση η δίεση υποδηλώνει αλλοίωση του χρωματικού τόνου προς τα πάνω ενώ η ύφεση αλλοίωση προς τα κάτω αλλά χωρίς να επηρεάζεται η φωτεινότητα, όπως συμβαίνει στο σύστημα του Καστέλ. Έτσι, η αλλοίωση προς τα πάνω είτε επηρεάζει τον χρωματικό τόνο (και σχηματίζεται π.χ. το βυσσινί – Ρε# ή το κόκκινο της αυγής – Φα#) είτε προστίθεται ένα είδος στιλβώματος στον μη αλλοιωμένο τόνο (π.χ. πράσινο της θάλασσας – Ρε# τέταρτης γραμμής). Οι κατιούσες αλλοιώσεις αποδίδονται με πρόσμειξη του χρώματος με λίγο άσπρο ή γκρι.⁵⁴⁵ Ο Χόφμαν δανείζεται επίσης από τον Καστέλ τα ζεύγη Ντο – σκούρο μπλε καθώς και Σολ – κίτρινο.

Τέλος, στο βιβλίο του καταγράφεται μια από τις πρώτες απόπειρες να συσχετιστούν τα μουσικά όργανα με συγκεκριμένα χρώματα. Έτσι, το βιολοντσέλο αντιστοιχεί στο ίντιγκο, το μπλε του λάπις λάζουλι στη βιόλα, το μπλε ουλτραμαρίν στο βιολί, το κιννάβαρι (άλικο) στην τρομπέτα, το κίτρινο στο κλαρινέτο, το ροζ στο όμποε, το κόκκινο του καρμινίου στο φλάουτο, το μωβ στο κόρνο, το βιολετί στο

⁵⁴¹ Johann Leonhard Hoffmann, *Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere*, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen, Χάλε: J. C. Hendel, 1786. Ο Γκαίτε στο *Farbenlehre (Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, σελ. 395–399) τον επαινεί ως ένα καλλιεργημένο άνθρωπο, πολυμαθή και πολύγλωσσο, με ειδικές γνώσεις στην ιστορία της τέχνης. Εκφράζει, όμως, τη δυσπιστία του σε ό,τι αφορά τον παραλληλισμό που επιχειρεί ο Χόφμαν ανάμεσα στις τέχνες.

⁵⁴² “Die zwei Extremen sind Licht und Finster” [Τα δύο ακροσημεία είναι το φως και το σκότος]. Ο.π., σελ. 74.

⁵⁴³ Johann Leonhard Hoffmann, *Versuch einer Geschichte*, ό.π., σελ. 12–13.

⁵⁴⁴ Ο.π., σελ. 103.

⁵⁴⁵ Ο.π., σελ. 104.

φαγκότο. Στο σύστημα του Χόφμαν το πράσινο θεωρείται το πιο ευχάριστο απ' όλα τα χρώματα, αυτό που εξισορροπεί τις αντιθέσεις —άποψη που συναντιέται και στον Αριστοτέλη, καθώς και στον ντε λα Σαμπρ και μέσω του Γκαίτε και του Στάνερ θα την ξαναβρούμε αργότερα στο *Για το πνευματικό στην τέχνη* του Καντίνσκι.⁵⁴⁶ Λόγω της ηπιότητας που χαρακτηρίζει το πράσινο, ο Χόφμαν το συσχετίζει με την ανθρώπινη φωνή.⁵⁴⁷ Τέλος, ο συγγραφέας βρίσκει αρκετά ελκυστικές τις συγκρίσεις ανάμεσα στα είδη ζωγραφικής και τα μορφολογικά είδη της μουσικής. Για παράδειγμα το *κοντσέρτο* το παραλληλίζει με έναν πίνακα, στον οποίο ένα συγκεκριμένο μοτίβο υπερिशχύει, όπως η σόλο φωνή ενός οργάνου δεσπόζει σε ένα κοντσέρτο. Αντίστοιχα στη *Συμφωνία* ο Χόφμαν αντιπαραβάλλει έναν πίνακα όπου το φως είναι ιδιαίτερα διάχυτο και τα χρώματα έντονα, εκθαμβωτικά και απλωμένα με σπάτουλα [impastiert].⁵⁴⁸

Η περίπτωση του Χόφμαν καταδεικνύει ότι η αφομοίωση των φυσικών θεωριών από ζωγράφους και εφευρέτες-θετικούς επιστήμονες δεν γινόταν συγχρονισμένα. Ο Χόφμαν όχι μόνο αγνοεί το σύστημα του Νεύτωνος και τη διατυπωμένη απ' αυτόν φυσική ερμηνεία του φωτός —ο Χόφμαν επαναφέρει δηλαδή τη συζήτηση για τη διάδραση του φωτός και του σκότους— αλλά αντιδρά ηθελημένα στις χρωματικές θεωρίες που είχαν διατυπωθεί από τους φυσικούς και μαθηματικούς της γενιάς του.⁵⁴⁹

2.17 Η Διδασκαλία των χρωμάτων του Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (1749–1832)

Το 1829, λίγα χρόνια προτού πεθάνει, ο Γιόχαν Βόλφγκανγκ Γκαίτε εκμυστηρεύτηκε στον Γιόχαν Πέτερ Έκερμαν (1792-1854) πως δεν περηφανευόταν για το ποιητικό του έργο, γνωρίζοντας ότι πάντα υπήρξαν και θα υπάρχουν καλοί ποιητές· αντίθετα ισχυρίζεται ο Γκαίτε μέσα από το στόμα του Έκερμαν τα εξής: «είμαι ο μόνος άνθρωπος του αιώνα μου που γνωρίζει την αλήθεια στο δύσκολο πεδίο της διδασκαλίας των χρωμάτων — γι' αυτό ομολογώ πως περηφανεύομαι αρκετά, και σ' αυτό έχω επίγνωση της υπεροχής μου επί των άλλων».⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ Πρβλ. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [³1912], σελ. 78: «Absolutes Grün ist die ruhigste Farbe, die es gibt: sie bewegt sich nach nirgend hin und hat keinen Beiklang der Freude, Trauer, Leidenschaft, die verlangt nichts, ruft nirgend hin».

⁵⁴⁷ Ο.π., σελ. 57–58.

⁵⁴⁸ Ο.π., σελ. 57.

⁵⁴⁹ Αντίστοιχες εμπειρικές διατυπώσεις με εκείνες του Χόφμαν μπορούμε να διακρίνουμε στο έργο του Γερμανού συγγραφέα και θεολόγου Carl Ludwig Junker, *Betrachtungen über Malerey, Ton- und Bildhauerkunst*, Βασιλεία: Karl August Serini, 1778, σελ. 88 κ.ε.

⁵⁵⁰ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, επιμ. Fritz Bergemann, [Φρανκφούρτη επί του Μάιν]: Insel Verlag, ³1987 [1955], σελ. 307.

Γύρω στο 1950, ο Λούντβιχ Βίτγκενσταϊν θα καταπιαστεί στο τέλος της ζωής του με τη θεωρία των χρωμάτων του Γκαίτε αναστοχαζόμενος εν γένει πάνω στο συνολικότερο αίνιγμα της προέλευσης, της κατάταξης, και της σύστασης μιας αρμονίας των χρωμάτων. Στις αφοριστικές, μπρεσιονιστικές του θέσεις ο Βίτγκενσταϊν θα αντιμετωπίσει με καχυποψία τη θεωρία του Γκαίτε, την οποία χαρακτηρίζει ως ένα «ασαφές σχήμα σκέψης», στο οποίο η έλλειψη ενός *experimentum crucis* (ενός αποφασιστικού πειράματος που να καταδεικνύει την επαληθευσιμότητα ή τη διαψευσιμότητα μιας υπόθεσης ή θεωρίας) δυσχεραίνει την κριτική αντιπαράθεση μαζί της.⁵⁵¹ Μάλιστα ο Βίτγκενσταϊν εξέφρασε την απορία του για το αν οι παρατηρήσεις του Γκαίτε σχετικά με τις ιδιότητες των χρωμάτων και τους συνδυασμούς τους θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν πρακτικά στους ζωγράφους.⁵⁵² Αν και με το πρώτο σχόλιο ο Βίτγκενσταϊν είχε κλείσει το μάτι στον Νεύτωνα με το δεύτερο είχε υποπέσει σε ένα σφάλμα. Είναι ήδη γνωστό ότι μια σημαντική πλειάδα φυσικών έχει αποδουθεί σε μια προσπάθεια απόρριψης της *Διδασκαλίας των χρωμάτων* (1810) του Γκαίτε ως επιστημονικού έργου. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, μια μεγάλη μερίδα φυσικών και φιλοσόφων είχε καταπιαστεί με πτυχές του πονήματος αυτού από το έτος δημοσίευσής του και έπειτα, ανάμεσά τους ο Άρθουρ Σοπενχάουερ, ο Χέρμαν φον Χέλμχολτς, ο Ρούντολφ Στάινερ, ο Βέρνερ Χάιζενμπεργκ, ο Κουρτ Γκέντελ και ο Μίτσελ Φάιγκενμπαουμ [Mitchell Feigenbaum] (1944–2019). Όπως παρατηρεί ο Ζακ Λε Ριντέ σχετικά με τη διάχυση της *Διδασκαλίας των χρωμάτων* στο πολιτισμικό πεδίο, τα μέλη του Γαλάζιου Καβαλάρη —ο Καντίνσκι, ο Μαρκ, ο Κλέε— καθώς και ο Ίττεν αργότερα, θεώρησαν τον Γκαίτε, σε μεγάλο βαθμό, χάρη στην παρέμβαση και μεσολάβηση του Ρούντολφ Στάινερ, ως τον απελευθερωτή του καθαρού χρώματος, ως εκείνον που αποδύθηκε σε μια «επανάσταση της *Naturphilosophie* του *Verstehen*, της αισθητικής και μεταφυσικής δηλαδή σύλληψης, ενάντια στις επεξηγηματικές [Erklären] και περιοριστικές θεωρίες της επιστήμης της φυσικής και της χημείας».⁵⁵³

⁵⁵¹ Ludwig Wittgenstein, *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα*, εισ., μτφρ., Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Γ. Α. Πνευματικός, ²1987 [Οξφόρδη: Basil Blackwell, 1977], σελ. 36, θέση 70–71. Ο Βίτγκενσταϊν έγραψε το παραπάνω πόνημα ανάμεσα στο 1949 και το 1951. Ο Γκαίτε επιμένει στην προτεραιότητα της ανθρώπινης εμπειρίας απέναντι σε οποιοδήποτε διανοητικό σχήμα η πρακτική – δεν δέχεται το *experimentum crucis* και όπως εξηγεί στον πρόλογο του πονήματός του «μάταια προσπαθούμε να εξηγήσουμε την ουσία ενός αντικειμένου».

⁵⁵² Ό.π., σελ. 37, θέση 73. Ο Γκαίτε αναφέρει, ως γνωστόν, ότι «επιστήμη και τέχνη τείνουν να πλησιάζουν η μία την άλλη».

⁵⁵³ Jacques Le Rider, “L’héritage de Goethe: romantisme et expressionisme”, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π. σελ. 114.

Αντίθετος προς την ιδέα ότι οι επιστημονικές θεωρίες εκφράζουν κάτι βαθύτερο από εκείνο που αποκαλύπτουν τα φαινόμενα, ο Γκαίτε προσπάθησε να συλλάβει τη στιγμή εκείνη που η εμπειρία της εκδήλωσης του φαινομένου, φυσικού είτε τεχνητού, μετατρέπεται σε θεωρία.⁵⁵⁴ Ο Γκαίτε κατάφερε έτσι να ισορροπήσει ανάμεσα στις πιο ιδεαλιστικές τάσεις του ρομαντικού κινήματος και σε μια επιμονή στην εμπειρική επαλήθευση, για την οποία μάχονταν τα θετικιστικά ρεύματα. Μέσα από τον διάλογο που τροφοδότησε ανάμεσα στον εμπειρισμό και τη θεωρητική αφαίρεση, ο Γκαίτε κράτησε ανοιχτή την πόρτα στους καλλιτέχνες, διαβεβαιώνοντάς τους πως τα φαινόμενα μπορούν να αποκαλύψουν τα αληθινά διδάγματα της φύσης.

Ο Βίτγκενσταϊν στο πόνημά του για τα χρώματα είχε παραδεχτεί ότι «αν υπήρχε μια θεωρία της αρμονίας των χρωμάτων, ίσως να άρχιζε ξεχωρίζοντας τα χρώματα σε ομάδες, απαγορεύοντας ή επιτρέποντας ορισμένες αναμειξείς ή παραθέσεις. Και, όπως στη θεωρία της αρμονίας, οι κανόνες της δεν θα ήταν θεμελιωμένοι».⁵⁵⁵ Ο Γκαίτε, όπως έχω ήδη αναφέρει παραπάνω, είχε χρησιμοποιήσει από τη μουσική την έννοια του *συνεχούς βάσιμου* (την οποία δανείζεται από τον Ντιντερό) προκειμένου να αναφερθεί στην ανάγκη κωδικοποίησης ενός χρωματικού συστήματος με δική του γραμματική και συντακτικό. Παρόλ' αυτά, σε ό,τι αφορά το πρόβλημα της αρμονικής θεωρίας των χρωμάτων σε μια μουσική βάση, ο Γκαίτε παραμένει φειδωλός στις δηλώσεις του. Στο μοναδικό χωρίο από τη *Διδασκαλία των χρωμάτων* επισημαίνεται ότι τα χρώματα και οι ήχοι δεν μπορούν να συσχετιστούν μεταξύ τους: «Το χρώμα και ο ήχος είναι σαν δύο ποτάμια που πηγάζουν από το ίδιο βουνό, αλλά κυλούν από διαφορετικές συνθήκες προς αντίθετες κατευθύνσεις, ώστε σε κανένα σημείο της διαδρομής τους δεν μπορούν να συγκριθούν».⁵⁵⁶ Το απόσπασμα αυτό αν και έχει προταθεί από τους ειδικούς ως απόδειξη της αρνητικής στάσης του Γερμανού φιλοσόφου προς το ζήτημα του συσχετισμού της μουσικής με τη ζωγραφική, θα πρέπει να εξεταστεί από μια άλλη οπτική γωνία. Θα ήθελα, δηλαδή, να διατυπώσω την υπόθεση ότι ο Γκαίτε στο συγκεκριμένο απόσπασμα αναφέρεται στη νευτώνεια κατασκευή της μουσικής-χρωματικής κλίμακας και στις πραγματείες εκείνες που στηρίχτηκαν στον Άγγλο μαθηματικό. Από την άλλη πλευρά η μεταφορά των δύο ποταμιών, τα οποία δεν

⁵⁵⁴ Βλ. Daniel Steuer, "In defence of experience: Goethe's natural investigations and scientific culture", στο *The Cambridge Companion to Goethe*, επιμ. Lesley Sharpe, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2002, σελ. 160.

⁵⁵⁵ Ludwig Wittgenstein, *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα*, ό.π., σελ. 60, θέση 91.

⁵⁵⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Θεωρία των χρωμάτων, διδακτικό μέρος*, εισαγωγή και σχόλια Rudolf Steiner, μτφρ. Παύλος Κλιματσάκης, Αθήνα: Printa, 2008, σελ. 318–319.

συγκλίνουν αλλά κυλούν παράλληλα, θα μπορούσε να συσχετιστεί με την αριστοτέλεια εκδοχή της πυθαγόρειας θεωρίας. Ο Γκαίτε αυτό που ίσως υπονοεί είναι ότι δεν αρκούν να προσδιοριστούν οι αναλογίες μεταξύ των δύο φαινομένων, τα οποία παραμένουν ανεξάρτητα και άρα αδιασταύρωτα, αλλά προβάλλεται αναγκαίο να εντοπιστεί η κοινή πηγή τους, που δεν είναι άλλη από την ψυχολογία της ακοής και της όρασης.

Ο Γκαίτε στη θεωρία των χρωμάτων δηλώνει την άρνησή του στην κατάτμηση των φαινομένων, στην κατηγοριοποίησή τους ανάλογα με τις διαφορές τους, στην ποσοτικοποίηση και εν τέλει εργαλειοποίηση της γνωσιακής εμπειρίας.⁵⁵⁷ Η θεωρητική αυτή εκκίνηση απομακρύνει τον Γκαίτε τόσο από τη νευτώνεια θεωρία όσο και από τις θεωρίες των τριών βασικών χρωμάτων που είχαν αρχίσει να κερδίζουν έδαφος μετά τον Καστέλ.⁵⁵⁸ Ο Γκαίτε διαμαρτυρήθηκε ενάντια στην ιδέα ότι το λευκό φως μπορεί να αναλυθεί σε επτά πρισματικά χρώματα και επιδόθηκε με πάθος στην αντίκρουση της νευτώνειας θεωρίας.⁵⁵⁹ Ακολουθώντας το παράδειγμα του Αριστοτέλη, ο Γκαίτε προκρίνει τη σημασία της βακωνικής *a posteriori* (εμπειρικής) συλλογιστικής και παραγκωνίζει από το σχήμα του την *a priori* επιστημολογική προσέγγιση των πραγμάτων, σύμφωνα με την οποία οι αριθμοί υπάρχουν έξω και πριν από την ενασχόλησή μας με αυτούς.⁵⁶⁰

Η *Διδασκαλία των χρωμάτων* του Γκαίτε διαιρείται σε τρία μέρη: ένα διδακτικό, στο οποίο ο Γκαίτε παρουσιάζει τα δικά του ευρήματα και τους μεθοδολογικούς του στοχασμούς, ένα δεύτερο, πολεμικό-κριτικό μέρος, στο οποίο ο Γερμανός φιλόσοφος βάλλει κατά των *Οπτικών* (1704) του Νεύτωνα και ένα τρίτο, ιστορικό, όπου παρουσιάζει την ιστορία των επιστημονικών θεωριών για τα χρώματα και το φως από την αρχαιότητα έως τις αρχές του 19ου αιώνα.⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Γράφει σχετικά: «Μέχρι τώρα διαχωρίζαμε σχεδόν δια της βίας τα φαινόμενα το ένα από το άλλο, αν και αυτά έτειναν να συνδεθούν ξανά και ξανά, εν μέρει λόγω της φύσης τους, και εν μέρει λόγω δικής μας πνευματικής ανάγκης». Η υπογράμμιση δική μου, ό.π., σελ. 297.

⁵⁵⁸ Ο Γκαίτε δείχνει να γνωρίζει το παράδειγμα του Καστέλ, τον οποίο μνημονεύει προς επίρρωση της αντι-νευτώνειας στρατηγικής του. Αγνωεΐ, ωστόσο, εντελώς το «οπτικό κλειδοκύμβαλο» του Καστέλ, ο οποίος κατά τον Γκαίτε, μάλιστα, επαγγελλόταν βαφέας. Βλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Geschichte der Farbenlehre*, σελ. 328-333. Επίσης πρβλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, 2ο μέρος, τόμ. 6: *Zur Farbenlehre. Historischer Teil. Ergänzungen und Erläuterungen*, επιμ. Dorothea Kuhn & Karl Lothar Wolf, Βαϊμάρη: Hermann Böhlau, 1959.

⁵⁵⁹ Για μια σύγκριση των δύο θεωριών βλ. τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις που κάνει ο Χέλμχολτς: David Cahan, (επιμ.), *Hermann von Helmholtz, Science and Culture, Popular and Philosophical Essays*, Σικάγο/Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1995, σελ. 1-17 (διάλεξη με τίτλο «Πάνω στις επιστημονικές έρευνες του Γκαίτε» που δόθηκε στην Γερμανική Εταιρεία του Κένιγκσμπεργκ την Άνοιξη του 1853).

⁵⁶⁰ Daniel Steuer, "In defence of experience", ό.π., σελ. 163.

⁵⁶¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, επιμ. Rupprecht Mattheaei, Ράβενσμπουργκ: Maier, 1987 [1971]. Η πρώτη γαλλική μτφρ. πραγματοποιήθηκε το 1973 από το ανθρωποσοφικό κίνημα στη Γαλλία με την εισαγωγή και τις σημειώσεις του Στάνιερ· βλ. *Traité des couleurs* (1810), μτφρ. Henriette Bideau,

Στον πυρήνα της σκέψης του Γκαίτε βρίσκεται η πεποίθηση ότι τα χρώματα δεν είναι τυχαία απότοκα των ιδιοτήτων των ακτινών του λευκού φωτός, προϊόντα δηλαδή που σχετίζονται με τη διάθλαση-ανάλυση του, αλλά αντίθετα συνέπεια της διάδρασης του φωτός και της αδιαφάνειας, με άλλα λόγια τα χρώματα προκύπτουν μέσα από την αλληλεπίδραση του μαύρου και του λευκού, της πολικότητας και της σύνθεσης του φωτός και της σκιάς. Ο Γκαίτε χρησιμοποιεί την έννοια της «πολικότητας» από τον ηλεκτρισμό και τη μεταφέρει στη θεωρία των χρωμάτων και στη μουσική, στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο. «Δεν είναι λάθος» λέει ο Γκαίτε «να συγκρίνουμε έναν πίνακα που προκαλεί έντονη εντύπωση με ένα μουσικό κομμάτι σε μείζονα και έναν πίνακα που επιδρά απαλά με ένα μουσικό κομμάτι σε ελάσσονα». ⁵⁶² Ο Γκαίτε ερμηνεύει το χρώμα όχι ως απόρροια μιας και μόνο αρχής αλλά ως ένα φαινόμενο το οποίο μπορεί να επεξηγηθεί με βάση διπολικά αντιθετικά σχήματα, φως-σκοτάδι, θερμό-ψυχρό. Έτσι, σε έναν χρωματικό κύκλο ο Γκαίτε τοποθετεί το κίτρινο (το πιο λαμπερό) και το μπλε (το πιο σκοτεινό), τις δύο πρωταρχικές αντιθέσεις ή πολικότητες. Ακολουθεί μια επαύξηση [Steigerung] μέσω της οποίας οι δύο αυτές αντιθέσεις μετατρέπονται σε ένα τρίτο χρώμα, το κόκκινο. Ο χρωματικός κύκλος κατά τον Γκαίτε απαρτίζεται, λοιπόν, από έξι χρώματα, τα οποία τοποθετούνται σε έναν χρωματικό κύκλο με όλες τις απαραίτητες διαβαθμίσεις των αποχρώσεων. ⁵⁶³ Ο Γκαίτε ονομάζει εκείνους τους συνδυασμούς των χρωμάτων που εμπεριέχουν μονάχα ένα γειτονικό στον χρωματικό κύκλο χρώμα, «αρμονίες», ενώ «αρνητικές αρμονίες» εκείνους που σχηματίζονται αποκλειστικά από γειτονικά χρώματα.

Στο τέλος του διδακτικού μέρους του έργου του ο Γκαίτε αναφέρεται, φευγαλέα ωστόσο, στη συμβολιστική, μυστικιστική χρήση του χρώματος. Τα σχήματα που δημιουργούνται από τις αμοιβαίες σχέσεις των χρωμάτων θα μπορούσαν να αναχθούν σε ένα είδος γλώσσας, που δεν γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις μας. «Ο μαθηματικός εκτιμά την αξία του τριγώνου, το ίδιο όμως κάνει και ο μυστικιστής, αφού με το τρίγωνο εκφράζονται πολλά πράγματα, ακόμη και ο νόμος των χρωμάτων, κυρίως όταν, με τη διασταύρωση δύο τριγώνων, δημιουργείται το μυστηριώδες εξάγωνο της αρχαιότητας». ⁵⁶⁴ Οι διατυπώσεις αυτές, αν και δείχνουν ότι ο Γκαίτε ήταν

Παρίσι: Triades, 1973 [1975, ²1980, ³1983, 1986, 1990, ⁴2000]. Βλ. επίσης, Pascal Rousseau, “‘L’œil solaire’”. Une généalogie impressionniste de l’abstraction, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π., σελ. 126.

⁵⁶² Ό.π., σελ. 352.

⁵⁶³ Τα βασικά, το κίτρινο, το μπλε, και το αποτέλεσμα της μείξης τους, το πράσινο. Το κόκκινο, το πορτοκαλί, το μωβ και το πορφυρό. Για τον χρωματικό κύκλο βλ. ό.π., σελ. 334.

⁵⁶⁴ Ό.π., σελ. 359.

ενήμερος για τις μυστικιστικές θεωρίες των χρωμάτων, παραμένουν ωστόσο ανεπεξέργαστες. Αρκείται έτσι να επισημάνει προφητικά, ότι, αν η θεωρία του για τα χρώματα γνωρίσει την εύνοια του κοινού, δεν θα λείψουν οι μυστικιστικές και αλληγορικές ερμηνείες από την εφαρμογή της.

Ο Γκαίτε με τη *Διδασκαλία των χρωμάτων* του κατάφερε να διοχετεύσει το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών μακριά από τη νευτώνεια θεωρία. Ο ζωγράφος Λιμπέρρατ Χούντερτπφουντ [Liberat Hundertpfund] (1806–1878), πιστός στον νέο-αριστοτελισμό, υιοθέτησε αρκετά στοιχεία από τη *Διδασκαλία των χρωμάτων* του Γκαίτε, επιχειρώντας να εισάγει τη διάκριση ανάμεσα στα ιδεατά χρώματα και στα φυσικά. Όπως ο Γκαίτε, ο Χούντερτπφουντ επισήμανε ότι το χρώμα σχηματίζεται από την αρνητική και θετική αλληλεπίδραση του φωτός και του σκότους.⁵⁶⁵

2.18 Η διαμάχη γύρω από την αναβίωση του πυθαγορισμού τον 19ο αιώνα: Η τριαδική μετροχρωμία και χρωματογραφία του Τζωρτζ Φιλντ

Η περίπτωση του Άγγλου χημικού Τζωρτζ Φιλντ [George Field] (1777-1854) είναι αρκετά ιδιαίτερη. Η ιδιαιτερότητά των θεωριών του Φιλντ έγκειται στο ότι αυτές εμπερικλείουν στοιχεία από διαφορετικές πηγές, όπως τον Πυθαγορισμό, τον Νεύτωνα, τον Καστέλ, τη χριστιανική θεολογία, τα οποία ο Φιλντ συναρμολογεί δημιουργικά σε ένα προσωπικό θεωρητικό σύστημα βασισμένο κατά βάση πάνω στην αρμονική θεωρία του Πυθαγόρα. Μέχρι την έκδοση του βιβλίου του *Χρωματογραφία* [Chromatography] το 1835, το οποίο εκδόθηκε άλλες έξι φορές μέχρι το τέλος του αιώνα, ο Φιλντ υπήρξε ένας καταξιωμένος χρωματοποιός που προμήθευε χρωματοπώλες με πολύ ανθεκτικές χρωστικές ύλες και μπογιές. Το 1817, στο βιβλίο του *Χρωματικοί* [Chromatics] ο Φιλντ επιχειρήσει να συγκροτήσει μια αισθητική θεωρία για το χρωματικό και μουσικό τόνο με καθολική ισχύ (εικ. 1.16.1).⁵⁶⁶ Στον πρόλογό του βιβλίου διατυπώνει την άποψη ότι

⁵⁶⁵ Liberat Hundertpfund, *Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt: eine Anweisung mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung zu malen*, Αουγκσμπουργκ: J. Walch, 1847, σελ. 6. Βλ. επίσης την αγγλ. έκδ.: *The Art of Painting Restored to its Simplest and Purest Principles*, Λονδίνο: David Bogue, 1849, σελ. 5.

⁵⁶⁶ Η ονομασία *Χρωματικοί*, η επιστήμη που ασχολείται με τη σχέση του φωτός, της σκιάς και των χρωμάτων, θα πρέπει να θεωρηθεί, επομένως ότι παραπέμπει στη λέξη *Αρμονικοί*. Βλ., George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: A. J. Valpy 1817· μια δεύτερη έκδοση εμφανίστηκε το 1835 και μια τρίτη εμπλουτισμένη δέκα χρόνια αργότερα. Παρακάτω θα αναφέρομαι στον τίτλο του βιβλίου και στην έκδοση που κάθε φορά χρησιμοποιώ. Πρβλ. Adrian Bernard Klein, *Colour-Music*, ό.π., σελ. 67–69.

οι μυστηριώδεις αναλογίες ανάμεσα στον χώρο και τον χρόνο υποδεικνύουν ότι μια διανοητική αρχή κυβερνά τα πάντα:

η αρχή ή το σχέδιο της ανάπτυξης που επιχειρείται εδώ εγγράφεται σε ένα παγκόσμιο αρχέτυπο· γιατί η αναλογία εδραιώνεται προ πάντων σε παγκόσμιες σχέσεις, ή διαφορετικά, το σύμπαν, χωρίς την ενότητα, την αρμονία και το σχέδιο δεν είναι ένα σύστημα με τάξη και σοφία αλλά ένα σύστημα σύγχυσης και τρέλας. Οι συσχετισμού ανάμεσα στη μουσική και το χρώμα που επικαλούμαστε στη συνέχεια είναι ενδεικτικές μιας τέτοιας παγκόσμιας σχέσης.⁵⁶⁷

Το βιβλίο σημείωσε αρκετή επιτυχία σε κύκλους σπουδαστών και καθηγητών ζωγραφικής και συμπεριελάμβανε έναν αναλυτικό οδικό χάρτη με την ιστορία, προέλευση και χρησιμότητα όλων των χρωματικών υλών, που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες. Η πρώτη έκδοση του 1835 είναι ογκωδέστερη από τις άλλες, με περισσότερα ιστορικά στοιχεία όσον αφορά την ιστορία του χρώματος και του συμβολισμού του.⁵⁶⁸ Οι αναλογίες που χρησιμοποιεί σε σχέση με τη μουσική εμφανίζονται κυρίως σε αυτήν την έκδοση καθώς στην έκδοση του 1885, που επιμελείται ο Σκοτ Τέυλορ [Scott Taylor], εξοβελίζονται κατά περίεργο τρόπο όλες οι αναφορές αυτές και ιδιαίτερα το όνομα του Καστέλ. Πρόκειται, μάλλον, για μια προσπάθεια «εξορθολογισμού» του θεωρητικού εγχειριδίου του Φιλντ, καθώς όχι μόνο έχουν αφαιρεθεί οι «περιττές, άσχετες με το θέμα, περιγραφές» αλλά έχουν ενσωματωθεί στο βασικό κορμό της φυσικής θεωρίας οι επιστημονικές προσεγγίσεις του Γιανγκ, του Μάξγουελ και του Χέλμχολτς, οι οποίες απουσιάζουν από την πρώτη έκδοση. Η έκδοση, μάλιστα, του 1885 (σε σχέση με την έκδοση του 1869 από τον T. W. Salter) είναι ακόμη περισσότερο συνεπτυγμένη και λιτή, διαπίστωση που προδίδει

⁵⁶⁷ Η πλάγια γραφή του Φιλντ, ό.π., πρόλογος (iv).

⁵⁶⁸ George Field, *Chromatography or a Treatise on Colours and Pigments for the use of artists*, J. Scott Taylor και B. A. Cantab, επιμ. Λονδίνο: Winsor and Newton, ⁵1885 [*Chromatography or a Treatise on Colours and Pigments, and of their Powers in Painting*, Λονδίνο: Charles Tilt, 1835]. Η έκδοση του 1885 της *Χρωματογραφίας*, συνεπτυγμένη και αλλαγμένη από εκείνη του 1835, βασίστηκε σε μια άλλη έκδοση του 1869, την οποία επιμελήθηκε ο T. W. Salter. Το 1850 εκδόθηκε μια επίσης συντομευμένη μορφή με τίτλο *Rudiments of the Painter's Art, or A Grammar of Colouring*, Λονδίνο. Ο William Holman Hunt απέκτησε ένα αντίγραφο της έκδοσης αυτής από τον Τσαρλς Ρόμπερτσον [Charles Robertson] το 1856 (βλ. Gage, ό.π., σελ. 33). Μια δεύτερη έκδοση του *Rudiments* επανεκδόθηκε το 1852, την οποία επιμελήθηκε ο John Weale. Η Γερμανική έκδοση εμφανίστηκε το 1836 [*Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente sowie deren Anwendung in der Kunst*, Βαϊμάρη]. Βλ. επίσης, George Field, *The Analogy of Logic and the Logic of Analogy or the Third Organ Proposed*, Λονδίνο: David Bogue, 1850· George Field, *A Grammar of Colouring applied to Decorative Painting and the Arts*, επιμ. Ellis A. Davidson, Λονδίνο: Crosby Lockwood, ⁷1916· George Field, *Outlines of Analogical Philosophy, being a primary view of the principles, relations and purposes of Nature, Science and Art*, δύο τόμοι, Λονδίνο: Charles Tilt, 1839.

ξεκάθαρα τις προθέσεις του επιμελητή να ανταποκριθεί στις ανάγκες ενός κοινού που ενδιαφέρεται περισσότερο για τις «πρακτικές συνταγές» της ζωγραφικής παρά για τη θεωρία.

Αν και η χρωματική αρμονία του Φιλντ βασίζεται στην τριαδική διαίρεση του Κριστόφ Λε Μπλον και του Μόζις Χάρις [Moses Harris] (1731–1785),⁵⁶⁹ και όχι σε εκείνη του Νεύτωνα, η βάση της είναι αναχρονιστική. Έτσι, υιοθετώντας μια αριστοτέλεια ορολογία, ο Φιλντ, διακρίνει τα χρώματα σε εκείνα που *ενυπάρχουν* στην ύλη, τις χρωστικές ουσίες, και στα *μεταβατικά*, όρο που χρησιμοποιεί για να περιγράψει τα πρισματικά χρώματα. Παραπέμπει επίσης στον Αριστοτέλη όταν γράφει ότι η συμφωνία δύο χρωμάτων συσχετίζεται με τα μουσικά συμφωνικά διαστήματα, είτε πρόκειται για νότες που ηχούν ταυτόχρονα είτε σε ακολουθία.⁵⁷⁰ Από την άλλη πλευρά, ο Φιλντ διατηρεί τη διάκριση του Αριστοτέλη-Γκαίτε για την πολικότητα φωτός και σκιάς ενώ βαθμονομεί μια κλίμακα από το λευκό στο μαύρο με όλους τους ενδιάμεσους τόνους, όπως δηλαδή έκανε ο Αρτσιμπόλντο. Συνδυάζοντας τις ιδέες του Αρτσιμπόλντο και του Γκαίτε, ο Φιλντ κατασκευάζει αντίστοιχες κλίμακες με πόλους το κίτρινο και το μπλε. Για την αναπαράσταση των κλιμάκων αυτών δεν χρησιμοποιεί τετράγωνα αλλά ισόπλευρα τρίγωνα, χωρισμένα στη μέση, έτσι ώστε το δεξί ισοσκελές τρίγωνο να είναι σε χαμηλότερο τόνο από το αριστερό (εικ. 1.16.2).⁵⁷¹

Σε γενικές γραμμές το θεωρητικό σύστημα του Φιλντ στηρίζεται στις βασικές χρωματικές τριάδες που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι, αν και ο αριθμός τρία επιλέγεται με αφετηρία τη μουσική και θεολογική σημασιολογία του: τα τρία χρώματα-τρεις νότες της συγχορδίας είναι οι ενσαρκώσεις της Αγίας Τριάδας. Ο Φιλντ μάλιστα αφοσιώθηκε στην παρασκευή χρωμάτων που θεωρούσε ιερά, όπως τη χρωστική ουσία από ριζάρι (βαθύ κόκκινο) [madder], το κίτρινο του λεμονιού και το ουλτραμαρίν.⁵⁷²

⁵⁶⁹ Ο Άγγλος εντομολόγος και χαράκτης Μόζις Χάρις είχε παρουσιάσει στο βιβλίο του *The Natural System of Colors* (Λονδίνο: George Laidler, 1776) τα πρωταρχικά [Primitives] και ενδιάμεσα [Mediates] χρώματα που προκύπτουν από τη χημική πρόσμιξη των χρωστικών ουσιών. Η χρωματική του ρόδα, απαλλαγμένη από μυστικιστικές συνδηλώσεις, παρουσίαζε την κάθε μία από τις 18 αποχρώσεις των χρωμάτων διαβαθμισμένη από την πιο φωτεινή στην πιο σκοτεινή. Πρβλ. George Field, *Chromatics* [1817], σελ. vi–vii.

⁵⁷⁰ George Field, *Chromatics*, [1817] ό.π., σελ. 13–14. Παρακάτω, ωστόσο, πάλι αναφέρει ότι ο ένδοξος Νεύτων είχε δίκιο στην προσπάθειά του να «εγκαθιδρύσει μια γεωμετρική βάση για τη συμμόρφωση της επιστήμης των χρωμάτων και του ήχου», ό.π., σελ. 31.

⁵⁷¹ George Field, *Chromatics*, [1817] ό.π., σελ. 4–5.

⁵⁷² Ο Φιλντ άνοιξε ένα εργοστάσιο παρασκευής χρωμάτων κοντά στο Μπρίστολ το 1808, όπου και γνώρισε τον γιατρό, συνθέτη και ιδρυτή της Αρμονικής Εταιρείας του Μπαθ, Χένρι Χάρινγκτον [Henry Harington, 1727-1816]. Ο Χάρινγκτον μόλις δύο χρόνια πριν, το 1806, είχε εκδώσει το θεωρητικό του έργο *ΣΥΜΒΟΛΟΝ ΤΡΙΣΑΓΙΟΝ*, or *The Geometrical Analogy of the Catholic Doctrine of the Trinity Consonant to Human Reason and Comprehension; Typically Demonstrated and Exemplified by the Natural Indivisible Trinity of Certain Simultaneous Sounds*, Μπαθ: 1806. Βλ. John Britton, *The history*

Στη βάση της θεωρίας του Γκαίτε ο Φιλντ υποστήριζε ότι αν το λευκό ενισχυθεί, θα προκύψει το κίτρινο. Αντίστοιχα, η ενίσχυση του μαύρου θα δώσει μπλε και η σύγκρουση του μπλε με το κίτρινο θα αδρανοποιηθεί σε κόκκινο.⁵⁷³

Το ότι η πυξίδα πλεύσης στη χρωματική αρμονία του Φιλντ είναι ο μυστικισμός των σχημάτων, φαίνεται ξεκάθαρα τόσο από την προμετωπίδα του βιβλίου του, όπου αναπαρίσταται το εξάγραμμα, εγγεγραμμένο σε έναν ουροβόρο όφι, το σύμβολο του μακρόκοσμου, όσο και από τη χρήση εξαγράμμων εγγεγραμμένων σε κύκλο με τα βασικά χρώματα (**εικ. 1.16.1**). Καθοδηγούμενος, έτσι, από την ιερή τριαδικότητα που κυβερνά το σύμπαν ο Φιλντ ορίζει το τρίγωνο ως φορέα αυτών των δυναμικών σχέσεων ανάμεσα στα χρώματα.⁵⁷⁴ Η αρμονία αυτή που υπάρχει στην τριαδική ένωση [trinity] των βασικών χρωμάτων είναι η μουσική· οι πλευρές του γενικού τριγώνου μπορούν να διαβαστούν σαν μελωδίες ή συγχορδίες, όπου το κόκκινο παίρνει τη θέση του θεμέλιου φθόγγου, είναι δηλαδή ο *αρχαίος* [archeus], το κίτρινο του *δεξιού* [dexter] (τρίτη της συγχορδίας) και το μπλε του *αριστερού* [sinister] (πέμπτη της συγχορδίας) (**εικ. 1.16.3**).⁵⁷⁵ Και όπως στη μουσική έχουμε σε κάθε τρίφωνη συγχορδία δύο αναστροφές, έτσι και ο Φιλντ ισχυρίζεται ότι με την αλλαγή της πλευράς του ισόπλευρου τριγώνου αλλάζει και η βάση της συγχορδίας.⁵⁷⁶ Τέλος, ο Φιλντ τοποθετεί τις τριάδες των χρωμάτων, που κατασκεύασε (βασικών, συμπληρωματικών, σύνθετων) σε μια κλίμακα από το Ντο³ έως το σολ⁵. Η κλίμακα αυτή τοποθετείται στη μια πλευρά ενός ισόπλευρου τριγώνου με τα τρία κλειδιά (του Φα, του Ντο, του Σολ) να υποδεικνύουν σε πιο σημείο βρίσκεται η εκάστοτε νότα (**εικ. 1.16.4**).

Σε μεταγενέστερη, εμπλουτισμένη, έκδοση των *Χρωματικών* [Chromatics, 1845] ο Φιλντ υποστήριξε, ακολουθώντας τον Γκαίτε και αναιρώντας τελείως τα πορίσματα

and antiquities of Bath Abbey Church, Λονδίνο: Longman, 1825. Ολόκληρη η θεωρητική σταδιοδρομία του Φιλντ διατρέχεται από την ισχυρή πεποίθηση ότι τα βασικά χρώματα είναι ενσαρκώσεις της Χριστιανικής Τριάδας και αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα ορυκτά της γης. Βλ. επίσης, John Gage, *Color and Culture*, ό.π., σελ. 216.

⁵⁷³ George Field, *Chromatics*, [1817] ό.π., σελ. 4.

⁵⁷⁴ George Field, *Chromatics*, [1817] ό.π., σελ. 15-16.

⁵⁷⁵ George Field, *Chromatics*, [1817] ό.π., σελ. 15-16. Η διατύπωση αυτή είναι μοναδική στην ιστορία της καταγραφής της σχέσης του χρωματικού και του μουσικού τόνου. Ίσως εδώ ο Φιλντ να αναφέρεται σε μια έννοια, που υπάρχει στον Παράκελσο και στον Κορνήλιο Αγρίππα, αλλά που χρησιμοποιήθηκε επίσης από τους Πλατωνιστές του Κέιμπριτζ, και αναφέρεται στην αρχέγονη δύναμη που ζωογονεί τον κάθε οργανισμό· βλ. Ralph Cudworth, “The Digression concerning the Plastick Life of Nature, or an Artificial, Orderly and Methodical Nature”, στο *The Cambridge Platonists*, επιμ. C. A. Patrides, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1969 [*The True Intellectual System of the Universe*, Βιβλίο I, Κεφ. III, 1678], σελ. 297· για τη χρήση του όρου *Archeus* από τον Παράκελσο ως τη δραστηκή κοσμογονική ουσία που συνέχει και διαχωρίζει τα πράγματα, βλ. Andrew Weeks (επιμ.), *Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541): Essential Theoretical Writings*, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2008, σελ. 99, υπ. 1.

⁵⁷⁶ George Field, *Chromatics*, [1817] ό.π., σελ. 31.

του Νεύτωνα, ότι το δυσπρόστατο φως συντίθεται από ένα φωτογενές [photogenic] και ένα σκιογενές [sciogenic] στοιχείο, δύναμη ή αιθέριο σωματίδιο. Το πρώτο το παραβάλλει με το οξυγόνο ενώ το δεύτερο με το υδρογόνο. Η ύπαρξη αυτών των δύο στοιχείων είναι απαραίτητη για τη δημιουργία των χρωμάτων, αφού αυτά παράγονται από διαφορετικές προσμίξεις των δύο αυτών γενεσιουργών δυνάμεων. Ο Φιλντ βλέπει την ενοποιητική δύναμη του φωτογενούς και σκιογενούς στοιχείου να διαιρείται μέσω του πρίσματος σε δύο μέρη: στα χρώματα του φωτός (τα σχετιζόμενα με το κίτρινο και το κόκκινο) και τα χρώματα του σκότους (τα σχετιζόμενα με το μπλε) (εικ. 1.16.5).⁵⁷⁷ Όπως ο Γκαίτε, ο Φιλντ αντιλαμβάνεται το σκότος ως άρνηση και ακύρωση της δυναμικής του φωτός. Με την επαυξημένη αυτή έκδοση των *Χρωματικών* ο Φιλντ διευρύνει τη θέση του προς ένα σχήμα που να εμπεριέχει τον χριστιανικό μυστικισμό και, ενδεχομένως πιστεύω, την τριαδική θεωρία της ύλης και τη μουσική θεωρία του Ρόμπερτ Φλαντ. Μάλιστα, η προμετωπίδα του βιβλίου ανακαλεί τα σχέδια με τους πλανητικούς, σκοτεινούς κύκλους από το *Utriusque Cosmi* του Φλαντ (εικ. 1.16.6).

Τον συλλογισμό του Φιλντ για τις «χρωματικές αναλογίες» μοιραζόταν και ο Σκότος ζωγράφος, διακοσμητής εσωτερικών χώρων και θεωρητικός του χρώματος Ράμσεϊ Χέι [David Ramsey Hay] (1798–1866), ο οποίος εξακολουθούσε να πιστεύει στην παραγωγή των χρωμάτων από τη διάδραση φωτός και σκιάς, στρέφοντας το ενδιαφέρον πολλών συναδέλφων του στις θεωρίες του Αριστοτέλη και του Γκαίτε.⁵⁷⁸ Ο Χέι συνέδεσε τα χρώματα με τους αριθμούς εκείνους που δημιουργούν τις βασικές συμφωνίες κατά την πυθαγόρεια θεωρία (το 1, 2, και το 3). Η ενεργή αρχή του φωτός εκφράζεται με το 3 και άρα με το κίτρινο ενώ του σκότους με το 1 και άρα με το μπλε. Στο κόκκινο συνενώνονται οι δύο αυτές ιδιότητες (ο αριθμός 2).⁵⁷⁹ Ακολουθώντας τον Φιλντ, ο Χέι επιχείρησε να μεταφέρει τις απλές αυτές αναλογικές σχέσεις στα γεωμετρικά σχήματα και επομένως να εδραιώσει μια καθολική θεωρία για το ωραίο

⁵⁷⁷ George Field, *Chromatics*, [1845] ό.π., σελ. 5, 148-158. Ο Φιλντ υποστηρίζει μάλιστα ότι η αγγλική λέξη *sky* ετυμολογείται από την λέξη *σκιά*, υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η αντενεργούσα δύναμη του φωτός εδρεύει στον πλανητικό και ατμοσφαιρικό χώρο, βλ. ό.π., σελ. 149.

⁵⁷⁸ Ramsey Hay, *The Principles of Beauty in Colouring Systematized adopted to Interior Decorations*, Εδιμβούργο: William Blackwood, 1845. Του ιδίου, *The Laws of Harmonious Colouring, adapted to Interior Decorations, Manufactures and other useful Purposes*, Λονδίνο: W. S. Orr, 1838. Ο Άντριαν Κλάιν αναφέρει ότι όταν έγραφε το βιβλίο του για την «Χρωματομουσική» τού προτάθηκε από έναν χρωματιστή υφασμάτων να ανατρέξει για βοήθεια στο βιβλίο του Χέι. Η επικαιρότητα του βιβλίου του Χέι στους καλλιτεχνικούς κύκλους εξέπληξε τον Κλάιν. Βλ. Adrian Klein, *Colour-Music*, [1926] ό.π., σελ. 68–72. Τη θεωρία του Χέι υιοθέτησε στη Γερμανία ο ιστορικός τέχνης Τέοντορ Ζέεμαν [Theodor Seemann] (1837–1898) στο βιβλίο του *Die Lehre von der Harmonie der Farben: zum Gebrauch für Maler, Dekorateure, Tapetendrucker und Alle, welche sich der Farben als Mittel der Verschönerung bedienen*, Βαϊμάρη: B. F. Voigt, 1881.

⁵⁷⁹ Ramsey Hay, *The Principles of Beauty*, ό.π., σελ. 13.

στην τέχνη (εικ. 1.17). Οι βασικές αριθμητικές σχέσεις αντανακλώνται σε ένα μεγάλο εύρος σχημάτων, από απλά γεωμετρικά σημεία μέχρι σύνθετα στερεά (κύκλος, τετράγωνο, τρίγωνο). Από τα σχήματα αυτά διαρθρώνεται το βασίλειο του ωραίου ενώ ο βαθμός και ο χαρακτήρας του εξαρτώνται από τον τρόπο που ρυθμίζονται και λειτουργούν οι αρμονικές-μουσικές αναλογίες. Η καθολικότητα της πυθαγόρειας αυτής θεωρίας νομιμοποιείται μάλιστα μέσα από τις σύγχρονες επιστημονικές ανακαλύψεις:

Η αρμονία των αριθμών υπάρχει παντού στη φύση —στη δύναμη της βαρύτητας, στις πλανητικές κινήσεις, στο νόμο της θερμότητας, του φωτός, του ηλεκτρισμού και τη χημική έλξη [...] Πιστεύουμε ότι η σύγχρονη επιστήμη σύντομα θα δείξει ότι ο μυστικισμός του Πυθαγόρα ήταν μυστικός μονάχα για τους αδαείς, και ότι ήταν ένα φιλοσοφικό σύστημα εδραιωμένο στις υφιστάμενες τότε γνώσεις για τα μαθηματικά [...].⁵⁸⁰

Η συζήτηση γύρω από τις αναλογίες ήχου και χρώματος πρέπει να ήταν τόσο έντονη στους κύκλους των θετικών επιστημόνων, ώστε προκλήθηκαν έντονες αντιδράσεις από εκείνους που παρέμεναν πιστοί σε μια περισσότερο ορθολογική μέθοδο τεκμηρίωσης ενός συστήματος ταξινόμησης χρωμάτων, όντας σκεπτικοί απέναντι στις πυθαγόρειες θεωρίες που είχαν διατυπώσει οι προκάτοχοί τους. Ο καθηγητής Φυσικής και Μετεωρολογίας στην Τεχνική Ανωτάτη Σχολή του Μονάχου Βίλχελμ φον Μπέτσολντ [Wilhelm von Bezold] (1837–1907) χαρακτήρισε ως «πνευματώδη παιχνίδια» τις προσπάθειες εύρεσης μιας κοινής βάσης ανάμεσα στον ήχο και το φως και ανέλυσε τους λόγους για τους οποίους δεν είναι δυνατόν να στοιχειοθετηθεί μια τέτοια συγκριτολογική προσέγγιση.⁵⁸¹ Η κριτική του φον Μπέτσολντ είναι σωστή, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε πόσο συγκεχυμένες εμφανίζονταν οι περισσότερες από τις συγκριτολογικές αυτές θεωρίες. Είναι αμφίβολο, για παράδειγμα, το αν ο Φιλντ είχε καταλάβει πραγματικά την πυθαγόρεια θεωρία και αν αντιλαμβανόταν την ασυμφωνία των θεωριών που κάθε φορά επικαλούνταν (Πυθαγόρας, Φλαντ, Καστέλ, Γκαίτε). Οι παρανοήσεις του Φιλντ ήταν ορατές στα μάτια των συγχρόνων του, οι οποίοι, ανάμεσά τους ο Χέλμχολτς και ο Μάξγουελ, έσπευσαν να επικρίνουν τις ιδέες του.

⁵⁸⁰ Ο.π., σελ. 16. Ο Χεί παραθέτει στο άρθρο που δημοσιεύτηκε στο *British and Foreign Medical Review*, τόμ. 35, Ιούλιος 1844: 165–179, εδώ σελ. 171.

⁵⁸¹ Wilhelm von Bezold, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Βράουνσβαγκ: George Westermann, 1874, σελ. 142 κ.ε: “geistreiche Spielerei”, σελ. 146. Για κριτική στον Φιλντ, βλ. σελ. 224 κ.ε. Ο Μπέτσολντ αποφεύγει να σχολιάσει τη *Διδασκαλία των χρωμάτων* του Γκαίτε, την οποία θεωρεί αντιεπιστημονική, από σεβασμό στον συγγραφέα.

Την ίδια περίπου περίοδο, ο Αμερικανός φυσιολόγος, υδατογράφος και καθηγητής Φυσικής στο Κολούμπια από το 1863, Όγκντεν Ρουντ [Ogden Rood, 1831-1902], πολύ γνωστός για το δημοφιλές εγχειρίδιό του *Modern Chromatics* (1879) στο οποίο παρουσιάζει με εύληπτο τρόπο τις δυσπρόσιτες θεωρίες για το χρώμα σε σπουδαστές ζωγραφικής, υπήρξε ένας από τους πιο επικριτικούς σχολιαστές των θεωριών αυτών. Σε γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι συνεχίζει το δρόμο που άνοιξε ο Γιανγκ, ο Μάξγουελ, ο Σεβρέλ και ο Χέλμχολτς. Ήδη, στον πρόλογο του βιβλίου του διατυπώνει ρητά τα εξής:

[...] σκοπός στο έργο αυτό είναι να παρουσιάσω με διαυγή, λογικό και ει δυνατόν ελκυστικό τρόπο τα θεμελιώδη δεδομένα που σχετίζονται με την αντίληψη του χρώματος, όπως αυτά τα γνωρίζουμε έως τώρα, είτε αφορούν τον αναγνώστη των τεχνών είτε όχι. Για την επεξήγηση αυτών των δεδομένων μείναμε πιστοί στη θεωρία του Τόμας Γιανγκ, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Χέλμχολτς και τον Μάξγουελ. Όλη η τάξη των μουσικών θεωριών, όπως κι αυτή του Φιλντ, έχουν απορριφθεί για λόγους που θα παραθέσουμε στη συνέχεια στο κείμενο.⁵⁸²

Αναζητώντας μια σχέση ανάμεσα στα μήκη κυμάτων που παράγουν την εντύπωση των συμπληρωματικών χρωμάτων ο Ρουντ παρατήρησε ότι η αλλαγή του χρώματος σε διαφορετικά μέρη του φάσματος δεν είναι ανάλογη της αλλαγής του μήκους κύματος.⁵⁸³ Αναφερόμενος στον Χέλμχολτς, ο οποίος είχε χρησιμοποιήσει τους λόγους των μουσικών διαστημάτων για να προσδιορίσει τη σχέση των ζευγών των συμπληρωματικών χρωμάτων, ο Ρουντ αποφαινεται ότι οι προσπάθειες αυτές είναι «μοιραίες για κάθε χρωματική θεωρία που χρησιμοποιεί μουσικό υπόβαθρο».⁵⁸⁴ Παρακάτω στο βιβλίο του, ο Ρουντ επικαλείται τη διαφορετική λειτουργία των αισθητηρίων οργάνων —τα μεν ως υποδοχείς των ηχητικών κυμάτων, τα δε ως υποδοχείς των κυμάτων φωτός— για να υπερασπιστεί την άποψή του, ότι η μουσική δεν έχει καμία θέση στη συγκρότηση μιας χρωματικής θεωρίας: «[...] όλες οι μουσικές αυτές θεωρίες είναι ευτελείς»⁵⁸⁵ Ο Ρουντ χρησιμοποιεί μια σειρά από επιχειρήματα για να στηρίξει την άποψή του: πρώτον, η αίσθηση της μουσικής συσχετίζεται με τον

⁵⁸² Ogden N. Rood, *Modern Chromatics, with Application to Art and Industry*, Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1879, πρόλογος, σελ. 5. [Φωτομηχανική ανατύπωση Νέα Υόρκη: Litton Educational Publishing, 1973]. Το βιβλίο αυτό σημείωσε τέτοια επιτυχία που σε δύο χρόνια επανεκδόθηκε με τον τίτλο *Students' Text Book of Colour*. Βλ. επίσης τη γαλλ. μτφρ. *Théorie scientifique des couleurs et de leurs applications à l'art et à l'industrie*, Παρίσι: Baillière, 1881.

⁵⁸³ Ο.π., σελ. 175.

⁵⁸⁴ Ο.π., σελ. 176.

⁵⁸⁵ Ο.π., σελ. 304.

χρόνο, εκείνη του χρώματος με τον χώρο. Δεύτερον, η αντίληψή για το χρώμα δεν μπορεί να υπερβεί την οκτάβα (από το κόκκινο στο βιολετί), ενώ στη μουσική χρησιμοποιούνται επτά οκτάβες. Τρίτον, δύο μουσικοί φθόγγοι δημιουργούν, αν ενωθούν, μια συμφωνία ή διαφωνία, οι νότες της οποίας γίνονται αντιληπτές χωριστά από έναν έμπειρο μουσικό. Αντίθετα, δυο μάζες χρωματιστού φωτός αν αναμειχθούν παράγουν ένα εντελώς καινούργιο χρώμα, τα συστατικά μέρη του οποίου δεν μπορούμε να διακρίνουμε ως χωριστά. Τέταρτον, τα διαστήματα στη μουσική είναι απόλυτα και εύκολα διαθέσιμα ή αναγνωρίσιμα ενώ στα χρώματα δεν υπάρχει αντίστοιχη επιλογή.⁵⁸⁶ Και καταλήγει: «Τα δεδομένα αυτά, επιρρεπή στον πιο άκαμπτο έλεγχο, μάλλον αρκούν για να δείξουμε ότι υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στην αίσθηση της όρασης και της ακοής, και ότι κάθε θεωρία χρώματος βασισμένη σε μουσική εμπειρία πρέπει να είναι φαντασιοκοπία περισσότερο παρά δεδομένο».⁵⁸⁷

Αν και το βιβλίο του Ρουντ είχε πλατιά απήχηση σε ένα ευρύ κοινό, κυρίως γιατί επανάφερε τη συζήτηση γύρω από τις ταλαντώσεις σε μια πραγματιστική βάση, χρήσιμη για τους σπουδαστές ζωγραφικής και καθηγητές στις διάφορες ακαδημίες και σχολές, οι οποίοι ήταν προσανατολισμένοι σε πιο πρακτικά ζητήματα παρά στην αρμονία των σφαιρών, οι πυθαγόρειες ιδέες δεν είχαν σταματήσει να τροφοδοτούν την φαντασία φιλόδοξων καθηγητών που επιθυμούσαν τώρα να παντρέψουν τις κληρονομημένες θεωρίες της αρχαιότητας με τα νέα επιστημονικά δεδομένα. Ο Ισαάκ Ράις [Isaac L. Rice] (1850-1915), Γερμανοεβραίος από τη Βαυαρία, που σε νεαρή ηλικία μετανάστευσε στην Αμερική για να ασχοληθεί με το σιδηροδρομικό δίκαιο, τη μουσικολογία, τη συγγραφή, και το σκάκι —γνωστός στους σκακιστικούς κύκλους για το «Γκαμπί του Ράις»— δημοσίευσε το 1875 στη Νέα Υόρκη το βιβλίο του *Τι είναι η μουσική*, το οποίο ακολούθησε σε πέντε χρόνια το *Πώς οι γεωμετρικές γραμμές έχουν*

⁵⁸⁶ Για τις δυσκολίες που προκύπτουν από μια επιστημονική «μετάφραση» του φασματικού χρώματος σε μουσικό τόνο καθώς και για μια ανάλυση-ανάπτυξη των σημείων που παραθέτει ο Ρουντ, βλ. W. Garner, “The Relationship between Colour and Music”, *Leonardo*, τόμ. 11, τχ. 3, 1978: 225-226. Για μια αντίθετη άποψη, βλ. James W. Davis, “A Response to W. Garner’s Observations on the Relationship between Colour and Music”, *Leonardo*, τόμ. 12, τχ. 3, 1979: 218-219· για παράδειγμα ο Ντέιβις αντικρούει το επιχείρημα περί της διαφοράς της ταυτόχρονης συνήχησης των νοτών σε μια συγχορδία με την ανάμειξη δύο διαφορετικών χρωμάτων, φέρνοντας το παράδειγμα του Σερά: ένας θεατής, σε κάποια απόσταση από έναν πίνακα του Γάλλου ζωγράφου, μπορεί όχι μόνο να συλλάβει με τον αμφιβληστροειδή του τις κηλίδες των διαφορετικών χρωμάτων, τοποθετημένων πλάι-πλάι, ως συντεθειμένες σε ένα νέο χρώμα, αλλά και να τις αναλύσει, αν πλησιάσει στον πίνακα, όπως ακριβώς ένας ακροατής έχει τη δυνατότητα να συλλάβει στην ενότητά της μια συγχορδία σε ντο μείζονα αλλά και να την αναλύσει στις νότες που τη συνθέτουν. Από την άλλη πλευρά η απουσία αρμονικών σε ένα χρώμα θα μπορούσε να λυθεί στη ζωγραφική με επικαλυπτόμενα περάσματα με διαφανή βερνίκια, αραιούς, αυξομειωμένους τόνους κ.α., ό.π., σελ. 218.

⁵⁸⁷ Ο.π., σελ. 304.

το ισοδύναμό τους στη μουσική.⁵⁸⁸ Η ολιστική προσέγγιση του Ράις σε ό,τι αφορά το σύμπαν και τον τρόπο που το προσεγγίζουμε είναι πυθαγόρειας εμπνεύσεως: το σύμπαν είναι, σύμφωνα με τον συγγραφέα, ένα συνεχές του οποίου τα διαμελισμένα τμήματα αντιλαμβανόμαστε μονάχα ως εικόνες και ήχους. Στο βιβλίο του *Τι είναι η μουσική* ο Ράις, μετά από μια σύντομη συνόπηση της ιστορίας της μουσικής στην αρχαία Κίνα, την Ινδία, την Αίγυπτο και την Ελλάδα, όπου τον απασχολεί κυρίως η κοσμολογική αλλά και η μουσικολογική διάσταση του φαινομένου του ήχου, εστιάζει στις αναλογίες ανάμεσα στον ήχο και το φως. Ακολουθώντας τον Χέλμχολτς και τον Όιλερ αναγνωρίζει ότι και οι δύο τέχνες είναι εκδηλώσεις του ίδιου κυματικού φαινομένου, των ταλαντώσεων. Η μόνη διαφορά παραμένει, σύμφωνα με τον Ράις, ότι οι ταλαντώσεις που γίνονται αντιληπτές από το μάτι, είναι υψηλότερης συχνότητας: οι μουσικοί τόνοι και τα χρώματα είναι κατά βάση το ίδιο πράγμα. Τα χρώματα είναι τόνοι εξαιρετικά υψηλού τονικού ύψους. Οι μουσικοί τόνοι εξαιρετικά χαμηλού τονικού ύψους [...]. Υπάρχει, δηλαδή, ανάμεσα στον πιο οξύ ήχο που μπορεί να γίνει αντιληπτός από το αυτί και στο ακραίο κόκκινο χρώμα ένα διάστημα από περίπου 34 οκτάβες».⁵⁸⁹

Τέλος, ο Ράις επιχειρεί να εφαρμόσει τις πυθαγόρειες ιδέες στο πεδίο της αισθητικής. Ενώ αμφισβητεί, όμως, τη μιμητική κατεύθυνση που έχει πάρει η μουσική τα τελευταία χρόνια (πιθανώς εννοεί εδώ τα εξωμουσικά στοιχεία και την προγραμματική μουσική) πιστεύει ότι σκοπός της ζωγραφικής είναι να δημιουργεί πιστές αναπαραστάσεις πραγμάτων που μπορούν να επαληθευτούν από κοντά. Το αντικειμενικά ωραίο φανερώνεται

τόσο σε πράγματα στον χώρο όσο και σε πράγματα στον χρόνο [...]. Οι μορφές του ωραίου στον χρόνο και τον χώρο δεν είναι, ωστόσο, διακριτά και ξεχωριστά πράγματα χωρίς καμιά σύνδεση μεταξύ τους, όπως φαίνεται να είναι: στην πραγματικότητα υπάρχουν μεταξύ τους οι πιο δυνατές και αναμφίβολα πραγματικές αναλογίες, που αναφύονται από τις αρκετά θεμελιώδεις αναλογίες ανάμεσα στον χρόνο και τον χώρο καθ' εαυτό.⁵⁹⁰

Ο τρόπος που ανακινεί ο Ράις τις πυθαγόρειες θεωρίες φανερώνει το χάσμα που είχε ανοίξει πλέον ανάμεσα στους πυθαγόρειους και μια μεγάλη μερίδα φυσικών που αμφισβητούσαν αυτές τις ιδέες. Το πρόβλημα ήταν και επιστημολογικό: για τους

⁵⁸⁸ Isaac L. Rice, *What Is Music?*, Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1883 [1875]. Isaac L. Rice, *How the Geometrical Lines Have Their Counterparts in Music*, Νέα Υόρκη: Asa K. Butts, 1880.

⁵⁸⁹ Ο.π., σελ. 71-72.

⁵⁹⁰ Υπογράμμιση του Ισαάκ Ράις. Βλ. Isaac L. Rice, *What Is Music?*, ό.π., σελ. 92-93.

πρώτους ο κόσμος παρέμενε ένα δίκτυο αναλογιών και αντιστοιχιών, όπου όλα τα πράγματα συνδέονται μεταξύ τους, βρίσκονται δηλαδή σε μια *συμπάθεια*. Από την άλλη πλευρά, από την πραγματιστική οπτική των περισσότερων φυσικών η νοητική κατανόηση του σύμπαντος προϋποθέτει τη λογική αλληλουχία αιτιακά προσδιορισμένων υποθέσεων που υπόκεινται μέσω του πειράματος στη διαψευσιμότητα. Στη πρώτη περίπτωση θα λέγαμε η επιστημολογική προσέγγιση είναι *αναλογική* ενώ στη δεύτερη *αναλυτική*.

Ενώ, όπως θα δείξω στο επόμενο κεφάλαιο, η κυματική θεωρία προσέφερε στους συνεχιστές της πυθαγόρειας κοσμοθεωρίας ένα νέο εννοιολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διοχέτευσαν τη σκέψη τους, υπήρχε στα τέλη του 19ου αιώνα μια μεγάλη μερίδα συγγραφέων που αγνοούσαν, εκούσια ή ακούσια, τη συζήτηση για την κοινή κυματική φύση του φωτός και του ήχου, και ενέμεναν προσηλωμένοι στα θεωρητικά μοντέλα του Φιλντ και του Χέι. Μία τέτοια περίπτωση υπήρξε το βιβλίο *Αρμονίες των τόνων και των χρωμάτων* [*Harmonies of Tones and Colours*] που δημοσίευσε το 1883 η ανιψιά του Εράσμου Δαρβίνου και ξαδέρφη του Καρόλου, Φ. Χιουτς [J. F. Hughes].⁵⁹¹ Στο διαποτισμένο με τη χριστιανική θεολογία αυτό σύγγραμμα η συγγραφέας υιοθετεί την ιερή τριάδα του Φιλντ, Ντο (κόκκινο – Πατέρας), Μι (κίτρινο – Υιός), Σολ (μπλε – Άγιο Πνεύμα) και επεκτείνει τις τριαδικές ή δυαδικές σχέσεις στις υπόλοιπες νότες των κλιμάκων (**εικ. 1.18.1**).⁵⁹²

2.19 Ουίλιαμ Τέρνερ (1775–1851): «Οι ταραγμένοι χρωματισμοί στο περσικό χαλί»

Ο Ουίλιαμ Τέρνερ [Joseph Mallord William Turner] (1775–1851) ανταποκρίθηκε στην θεωρία του Γκαίτε μόλις διάβασε την σχολιασμένη αγγλική έκδοση του Άγγλου αρχιτέκτονα Τσαρλς Ιστλεϊκ [Charles Locke Eastlake] (1836–1906) του 1840. Προϊόν της έμπνευσης ήταν οι δύο συμμετρικά όμοιοι πίνακες *Σκιά και σκοτάδι: το βράδυ του κατακλυσμού* (1843) και *Φως και χρώμα (Η θεωρία του Γκαίτε)* – το πρωινό μετά τον κατακλυσμό – ο Μωυσής γράφει το βιβλίο της Γένεσης

⁵⁹¹ J. F. Hughes, *Harmonies of Tones and Colours, Developed by Evolution*, Λονδίνο: Marcus Ward, 1883 [συμπληρωματική έκδ. 1885]. Πρβλ. Adrian Bernard Klein, *Colour-Music* [1926], ό.π., σελ. 85–86.

⁵⁹² Ό.π., σελ. 44.

(1843) (εικ. 3.9.5).⁵⁹³ Αν και δεν υπάρχει ομοφωνία ανάμεσα στους ειδικούς σχετικά με τον βαθμό απορρόφησης των ιδεών του Γκαίτε, είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Άγγλος τοπιογράφος επεξεργάστηκε κριτικά κάποιες κομβικές έννοιες από τη *Διδασκαλία των Χρωμάτων*. Πρώτον, μια αντιμηχανιστική, αντι-νευτώνεια προσέγγιση τόσο στο διαμορφωτικό όραμα της εξέλιξης της ζωής και των φυσικών διαδικασιών όσο και στις προϋποθέσεις δημιουργίας των χρωμάτων. Δεύτερον, η διαίρεση και συνύφανση των χρωμάτων και των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τους σύμφωνα με την αρχή της πολικότητας (θετικό πρόσημο: κίτρινο, φως, θερμότητα, προσέγγιση / αρνητικό πρόσημο: μπλε, σκιά, ψυχρότητα, απομάκρυνση).

Ο Τέρνερ καταπιάστηκε με τη *Θεωρία των χρωμάτων* του Γκαίτε (1810) ως απόρροια ενός ουσιαστικού ενδιαφέροντος για τη σχέση του φωτός και του χρώματος.⁵⁹⁴ Όπως και στον Φίλιπ Ότο Ρούνγκε [Philipp Otto Runge] (1777–1810), η προσέγγιση αυτή είναι αριστοτελική και αντι-νευτώνεια στη σύλληψή της, καθώς κύριο μέλημά του Τέρνερ ήταν να διαβαθμίσει τα χρώματα ανάλογα με την τονικότητά τους, πάντα ανάμεσα στους δύο πόλους, εκείνους του φωτός και του σκότους. Κατέταξε, έτσι, τα τρία κύρια χρώματα (το κόκκινο, το κίτρινο και το μπλε) με βάση τις τονικές τους σχέσεις και τους απέδωσε ψυχολογικές ιδιότητες: το κόκκινο είναι το χρώμα που σχετίζεται με την ύλη, το κίτρινο, ως διάμεσος, με το φως και το μπλε με την απόσταση.⁵⁹⁵

Ως καθηγητής προοπτικής στη Βασιλική Ακαδημία, ένα πόστο που ανέλαβε από το 1807 έως το 1837, ο Τέρνερ παρέδωσε αρκετές διαλέξεις (ανάμεσα στο 1811 και 1828), στις οποίες επισώρευσε μια εντυπωσιακά εκτενή βιβλιογραφία καθώς και διαγράμματα που εικονογραφούσαν τις θεωρίες που ήθελε να διδάξει. Τα σωζόμενα χειρόγραφα των διαλέξεων αυτών μαρτυρούν την πολυπλοκότητα των θεμάτων, με τα

⁵⁹³ Σκιά και σκοτάδι – το απομεσήμερο του Κατακλυσμού, 1843, λάδι σε καμβά, 78,7 x 78,1 εκ., Tate Britain, Λονδίνο· Το φως και το χρώμα (η θεωρία του Γκαίτε) – το πρωινό μετά τον Κατακλυσμό – ο Μουσής γράφει το Βιβλίο της Γένεσης, 1843, λάδι σε καμβά, 78,5 x 78,5 εκ., Tate Britain, Λονδίνο· βλ. John Gage, *Colour and Meaning*, ό.π., σελ. 166-167. Ο Ίστλεϊκ, σε υπομνηματισμό του στο κείμενο του Γκαίτε, είναι ο πρώτος που αναφέρεται, στη «χρωματική μουσική» [colorific music] του Αρτσιμπόλντο, ανασύροντας μάλλον την πληροφορία από τον Κομανίνι. Βλ. Charles Lock Eastlake (επιμ. και μτφρ.), *Goethe's Theory of Colours*, Λονδίνο: John Murray, 1840, σελ. 418. Για ένα σχολιασμό των δύο αυτών έργων σε σχέση με τη χρωματική θεωρία του Γκαίτε, βλ. Jutta Müller-Tamm, “Joseph William Mallord Turner”, στο *Goethe und die Kunst*, επιμ. Sabine Schulze, κατ. έκθ., Schirn Kunsthalle, Φρανκφούρτη / Kunstsammlungen zu Weimar, Όστφιλντερν: Hatje, 1994, σελ. 566–570. Βλ. παρακάτω για το θέμα αυτό.

⁵⁹⁴ Ο Τέρνερ κατείχε την αγγλική μτφρ. του 1840 από τον Τσαρλς Ίστλεϊκ (βλ. ενότητα I, σελ.). Για μια ενδελεχή εξέταση μιας προσπάθειας συγκρότησης επιστημονικής θεωρίας για το χρώμα στον Τέρνερ, βλ. John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, Λονδίνο: Studio Vista, 1969· John Gage, *Colour and Meaning*, ό.π., σελ. 162 κ.ε.· John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 203-204.

⁵⁹⁵ John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 111.

οποία καταπιάστηκε ο Τέρνερ, καθώς επίσης δείχνουν την εξέλιξη και ωρίμανσή του ως καλλιτέχνη και δασκάλου μέσα από την αμφισβήτηση και επαναξιολόγηση της βάσης των θεωριών που εξέταζε.⁵⁹⁶ Στις διαλέξεις που έδωσε ο Τέρνερ στην Ακαδημία τη δεκαετία του 1820, διαφαίνεται αυτή η εμμονή του να διαστρέψει την πρισματική θεωρία του Μόζις Χάρις και να εξάρει το φως και το σκότος ως τους πραγματικούς πόλους της χρωματικής εμπειρίας.⁵⁹⁷ Το 1843 ο Τέρνερ εφάρμοσε τη θεωρία του Γκαίτε στους δύο πίνακες που ανέφερα παραπάνω. Τα δύο αυτά έργα αναπαριστούν τους δύο πόλους που περιγράφονται στο βιβλίο του Γκαίτε – το κίτρινο χρώμα καταλαμβάνει όλη τη σκηνή μέσα σε μια δίνη από μορφές που στροβιλίζονται γύρω από τον Μωυσή, ενώ το μπλε τοποθετείται στα περιθώρια του πίνακα. Αν και ο Τέρνερ διαφοροποιείται τελικά σε πολλά σημεία από το κείμενο του Γκαίτε, η βασική αρχή ωστόσο, σύμφωνα με την οποία το χρώμα έχει μια ηθική αξία και επομένως μπορεί να μεταδώσει συναισθήματα στον θεατή, παραμένει ενεργή και στους πίνακες του Τέρνερ.⁵⁹⁸

Σε αντιδιαστολή προς τον Γκαίτε, ο συσχετισμός του χρώματος και του μουσικού τόνου παρέμενε στον Τέρνερ ένα πεδίο προς διερεύνηση. Σε μια από τις διαλέξεις του για τη χρήση του χρώματος στη ζωγραφική ο Τέρνερ φαίνεται ότι ήταν ενήμερος για την ιδέα του Πουσσέν να ταξινομήσει τους διάφορους χρωματικούς συνδυασμούς σύμφωνα με το παράδειγμα των Τρόπων στη μουσική. Σύμφωνα με τον Γκέιτς, ωστόσο, ο Τέρνερ φαίνεται να απέρριψε την παραπάνω ιδέα.⁵⁹⁹ Ο Τέρνερ θα μπορούσε να ήξερε επίσης για τις αντιστοιχίες του χρώματος και του μουσικού τόνου από τον Τζωρτζ Φιλντ, τον οποίο και είχε μελετήσει.⁶⁰⁰ Το πιο πιθανό, ωστόσο, είναι ότι ο Τέρνερ ενδιαφερόταν για τις αλλοιώσεις των αντικειμένων που προκαλούσαν τα κάτοπτρα του καλειδοσκοπίου του Μπρούστερ. Σε μια περικοπή από το σύγγραμμα του Γκαίτε σχετικά με τη «λαμπρή εμφάνιση» του φωτός μέσα από το πρίσμα, ο Τέρνερ σημείωσε στο περιθώριο τη λέξη «καλειδοσκόπιο».⁶⁰¹ Η καταγραφή αυτή καθώς και άλλες αναφορές που έγιναν στο πλαίσιο της διάλεξης του 1818 υπονοούν, σύμφωνα με

⁵⁹⁶ John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 106.

⁵⁹⁷ John Gage, *Color and Culture*, ό.π., σελ. 203.

⁵⁹⁸ Ο Γκαίτε δεν αναφέρει κάτι στη *Διδασκαλία των χρωμάτων* για σκιές. Επίσης ο Τέρνερ εξέλαβε με προβληματισμό τις απόψεις του Γκαίτε για επαύξηση του κίτρινου σε κόκκινο και μπλε. Βλ. Jonathan Crary, “Aveuglant lumière”, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π., σελ. 105-109.

⁵⁹⁹ John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 109. Για μια αντίθετη άποψη βλ. Jerrald Ziff, “Turner and Poussin”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 105, τ.χ. 724, 1963: 315-321.

⁶⁰⁰ John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 120.

⁶⁰¹ Σκόρπιες αναφορές που εμφανίζονται στις διαλέξεις του 1818 υποδηλώνουν ένα ειδικότερο ενδιαφέρον για το καλειδοσκόπιο, βλ. John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 122 κ.ε.

τον Γκέιτζ, ότι ο Τέρνερ είχε έρθει σε επαφή με το καλειδοσκόπιο του Μπρούστερ, το οποίο είχε εφευρεθεί γύρω στο 1814, και ότι μάλιστα ο ζωγράφος γνώρισε προσωπικά τον Άγγλο φυσικό στο Εδιμβούργο, το 1831, οπότε και τον ρώτησε σχετικά με τη συσκευή του.⁶⁰² Τον Τέρνερ θα τον ενδιέφερε ο τρόπος με τον οποίον το καλειδοσκόπιο διέλυε τα αντικείμενα μέσα από πολλαπλές ανακλάσεις. Αν και ο Μπρούστερ θεωρούσε πως η κατασκευή του δεν θα είχε κάποια εφαρμογή στους τοπιογράφους, εφόσον αυτοί δεν ενδιαφέρονται για τις συμμετρίες, σε αντίθεση δηλαδή με τους καλλιτέχνες των εφαρμοσμένων τεχνών, είναι πιθανό ότι ο Τέρνερ μελετούσε μέσα από το καλειδοσκόπιο τη διάθλαση του λευκού φωτός κατά τη διάρκεια των ηλιοβασιλεμάτων.

Στην πορεία του χρόνου το καλειδοσκόπιο εισήχθη στο λεξιλόγιο της τεχνοκριτικής σε σχέση με το έργο του Τέρνερ. Ένας κριτικός, γράφοντας για το έργο του ζωγράφου *Ο Οδυσσέας περιγελά τον Πολύφημο* (1829), σημειώνει ότι «στον πίνακα αυτόν ο καλλιτέχνης έχει αγγίξει την τελειότητα ενός αφύσικου φληναφήματος. Στην πραγματικότητα μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα χρώματος σε έξαλλη κατάσταση —αληθινό κιννάβρι, αληθινό ίντιγκο, και οι πιο σελαγισμένες αποχρώσεις του πράσινου, του κίτρινου και του ιώδους ανταγωνίζονται για την κυριαρχία στον καμβά με όλες τις παράφορες αντιπαραθέσεις ενός καλειδοσκόπιου ή ενός περσικού χαλιού».⁶⁰³

2.20 Το δονούμενο σύμπαν και η γραφική εξεικόνισή του

2.20.1 Ο κόσμος των φωτεινών και ηχητικών ταλαντώσεων

Το 1801 ο Τόμας Γιανγκ [Thomas Young] (1773-1829) με το *πείραμα της διπλής σχισμής* κλόνισε το κύρος των υποστηρικτών της σωματιδιακής θεωρίας, και ειδικότερα του Νεύτωνα, αποδεικνύοντας ότι το φως, όπως και ο ήχος, ταξιδεύει σε κύματα. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπόρεσε να ερμηνεύσει, πέρα από το φαινόμενο της διάθλασης και ανάκλασης του φωτός, το φαινόμενο της συμβολής, για το οποίο ο Νεύτων δεν είχε προτείνει κάποια εξήγηση.⁶⁰⁴ Κατ' αυτόν τον τρόπο αποκαταστάθηκε

⁶⁰² John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 124.

⁶⁰³ *Morning Herald*, 6 Μαΐου 1829, παρατίθεται στο John Gage, *Colour in Turner*, ό.π., σελ. 123.

⁶⁰⁴ Βλ. Thomas Young, “Bakerian Lecture: On the Theory of Light and Colours”, *Philosophical Transactions*, τόμ. 92, 1802: 12–48.

η κυματική θεωρία του Ολλανδού Κρίστιαν Χόιχενς [Christiaan Huygens] (1629–1695), που είχε απολέσει την εγκυρότητά της στη διεθνή επιστημονική κοινότητα, όταν η πλάστιγγα έγειρε προς τη σωματιδιακή θεωρία του Νεύτωνα.⁶⁰⁵ Ο Τζέιμς Μάξγουελ [James Clerk Maxwell] (1831–1879) επέκτεινε τη θεωρία αυτή του Γιανγκ όταν το 1862 απέδειξε ότι το φως είναι ενέργεια μεταφερόμενη από το ηλεκτρικό και μαγνητικό πεδίο των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων.⁶⁰⁶ Στην περιβόητη διάλεξη του το 1803 στο Λονδίνο, ο Γιανγκ ανακοίνωσε ότι «εφόσον γνωρίζουμε ότι ο ήχος αποκλίνει σε ομόκεντρες εξωτερικές επιφάνειες και ότι οι μουσικοί ήχοι αποτελούνται από αντιθετικές ποιότητες, ικανές να αυτοεξουδετερωθούν και να διαδεχτούν η μία την άλλη σε συγκεκριμένα ίσα διαστήματα —διαφορά που καθορίζεται από την εκάστοτε νότα— έχουμε κάθε δικαίωμα να συμπεράνουμε ότι πρέπει να υπάρχει κάποια δυνατή συγγένεια ανάμεσα στη φύση του ήχου και εκείνη του φωτός».⁶⁰⁷ Διπλασιάζοντας τις συχνότητες των ήχων κατά τόσες φορές, όσες χρειαζόταν ώστε να πλησιάσει τις περιοχές των μηκών κύματος του φωτός, ο Γιανγκ οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι στη νότα Ντο αντιστοιχεί ένα κιτρινωπό πράσινο.⁶⁰⁸

Ο Γιανγκ δεν ήταν ο πρώτος που είχε επισημάνει την κοινή κυματική φύση του φωτός και του ήχου. Ο Ελβετός μαθηματικός, φυσικός και μουσικολόγος Λέοναρντ Όιλερ [Leonhard Euler] (1707-1783), ακολουθώντας την κυματική θεωρία του φωτός του Χόιχενς, αντέκρουσε τη σωματιδιακή θεωρία του Νεύτωνα και τους ενδοιασμούς του για τη «θεωρία του μέσου».⁶⁰⁹ Στο διάσημο φιλοσοφικό και μαθηματικό έργο του *Lettres à une princesse d'Allemagne*, που απηύθυνε στην Πριγκίπισσα της Πρωσίας, Φρειδερίκη Σαρλότε [Frederike Charlotte Ludovica Luise] (1745-1808), ο Όιλερ ανέπτυξε περισσότερο τις σκέψεις του πάνω στην αντιστοιχία ήχου και φωτός.⁶¹⁰ Ο Όιλερ εκκινεί από τη διαπίστωση ότι εφόσον το όργανο της ακοής είναι ρυθμισμένο να ξεχωρίζει σύμφωνα με τον διαφορετικό αριθμό ταλαντώσεων τους οξείς από τους αμβλείς ήχους, τότε και το όργανο της όρασης είναι ικανό να αντιληφθεί τα χρώματα

⁶⁰⁵ Christiaan Huygens, *Traité de la lumière*, Λέιντεν: Pieter van der Aa, 1690.

⁶⁰⁶ Olivier Darrigol, *A History of Optics*, ό.π., σελ. 240 κ.ε.

⁶⁰⁷ Thomas Young, “The Bakerian Lecture. Experiments and Calculations relative to physical Optics”, στο *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, τόμ. 1, Λονδίνο: W. Bulmer 1804: 1–16, εδώ σελ. 12.

⁶⁰⁸ Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, ό.π., σελ. 80.

⁶⁰⁹ Για τη θεωρία του φωτός του Όιλερ βλ. Olivier Darrigol, *A History of Optics. From Antiquity to the Nineteenth Century*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2012, σελ. 154–161. Βλ. επίσης Jörg Jewanski, *Ist C=Rot?*, ό.π., σελ. 490-496.

⁶¹⁰ Leonhard Euler, *Lettres de M. Euler à une princesse d'Allemagne, sur différentes questions de physique et de philosophie*, τόμ. 2, Παρίσι: Rouez, 1788. Επιστολή αρ. CXXXV, 9 Ιουνίου 1761, σελ. 253.

κατά έναν παρόμοιο τρόπο. Τα χρώματα, λοιπόν, όπως και οι μουσικοί τόνοι, «είναι εξαναγκασμένα να δονούνται κατά ένα συγκεκριμένο αριθμό».⁶¹¹ Ο Όιλερ, δηλαδή, αντιλαμβάνεται τον αριθμό —και ως προς αυτό ακολουθεί το νήμα των στοχαστών που έχουμε ήδη εξετάσει— ως βάση όχι μόνο της φυσιολογίας της ακοής αλλά και της όρασης. Από την άλλη πλευρά αμφισβητεί την επταμερή διαίρεση του φάσματος από τον Νεύτωνα, σημειώνοντας ότι ο Άγγλος μαθηματικός παρασύρθηκε από τις μυστικιστικές συνδηλώσεις με τις οποίες είχε επιφορτιστεί ο αριθμός επτά από την αρχαιότητα και έπειτα. Παρατηρεί σχετικά:

Η αντιστοιχία που [ο Νεύτων] παρατήρησε, ανάμεσα στις υποδιαίρεσεις του φάσματος και αυτές του μονόχορδου, και οι οποίες από τότε επαναλήφθηκαν από αρκετούς συγγραφείς, είναι εξαιρετικά ιδεατές· γιατί οι αναλογίες ανάμεσα στο μήκος των διαφορετικών χρωμάτων καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από την ποιότητα των διαθλωμένων μέσων. Έτσι, ένα πρίσμα από γυαλί, στο οποίο υπερισχύουν τα αλκάλια, δημιουργεί φάσμα εντελώς ανόμοια σε σχέση με άλλο γυαλί που έχει ως βασική ουσία τον μόλυβδο.⁶¹²

Ακολουθώντας τις πρακτικές συνήθειες των ζωγράφων, ο Όιλερ επιλέγει για τα χρώματα τον αριθμό έξι, εξοβελίζοντας το ινδικό μπλε. Παρασυρόμενος, ωστόσο, από την επιθυμία να συνδέσει τα χρώματα με τις επτά νότες της διατονικής κλίμακας, υιοθετεί κι αυτός τελικά τον αριθμό επτά, υιοθετώντας όμως για τη νότα ντο το πορφυρό και όχι το κόκκινο χρώμα.⁶¹³ Ο Όιλερ φαίνεται επίσης να γνώριζε τις απόπειρες του Καστέλ να δημιουργήσει μέσω του οπτικού κλειδοκύμβαλου του ένα είδος «οπτικής μουσικής». Αμφιβάλει, ωστόσο, για την επιδραστικότητα που μπορούν να έχουν τα χρωματιστά χαρτιά του Καστέλ στον θεατή και αναγνωρίζει ότι μονάχα «η ζωγραφική φαίνεται να είναι για το μάτι, ότι η μουσική για το αυτί».⁶¹⁴

Ο Όιλερ, τέλος, παρατηρεί μια διαφορά ως προς το μέσο μετάδοσης των ταλαντώσεων: οι ταλαντώσεις που παράγουν τους ήχους ενδημούν στον αέρα ενώ οι ταλαντώσεις εκείνες που είναι υπεύθυνες για το φως και για τα χρώματα μεταδίδονται μέσα από κάτι περισσότερο εξευγενισμένο και εκλεπτυσμένο από τον αέρα.⁶¹⁵ Το ελαστικό αυτό μέσο είναι ο *αιθέρας*, ο οποίος κάθε φορά που τίθεται σε δόνηση,

⁶¹¹ Ό.π., επιστολή αρ. CXXXV, σελ. 253.

⁶¹² Ό.π., τόμ. Ι, επιστολή αρ. XXI, 21 Ιουνίου 1760.

⁶¹³ Ό.π., τόμ. Ι, επιστολή αρ. XXXI, 27 Ιουλίου 1760, σελ. 130 κ.ε.

⁶¹⁴ Ό.π., τόμ. Ι, επιστολή αρ. XXXI, σελ. 134.

⁶¹⁵ Σε μια άλλη επιστολή ο Όιλερ διευκρινίζει ότι οι αναλογίες ανάμεσα στην αίσθηση της ακοής και της όρασης είναι υπαρκτές και ότι διαφορές προκύπτουν μονάχα από το μέσο και την ταχύτητα των ταλαντώσεων. Βλ. Επιστολή αρ. CXXXIV, 6 Ιουνίου 1761, σελ. 4–5. Ό.π.

σκίρτημα ή τρεμούλιασμα, μεταδίδει το αίσθημα της όρασης στο μάτι.⁶¹⁶ Ο Γιανγκ, μετά τον Όιλερ, δεν κατάφερε να προτείνει κάποια καλύτερη εξήγηση για το είδος του μέσου στο οποίο διαδίδεται το φως, και έτσι οι φυσικοί, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, συνέχισαν να αναζητούν ένα αβαρές αέριο, το οποίο ταύτιζαν με τον *αιθέρα*.⁶¹⁷ Μέχρι να ανασκευαστεί η θεωρία αυτή από την κβαντική φυσική, η οποία ταρακούνησε τις επικρατούσες θεωρίες των φυσικών για τα κύματα φωτός, το μέσο διάδοσης των κυμάτων φωτός παρέμενε ο αιθέρας, και με αυτήν την έννοια διαδόθηκε στους καλλιτεχνικούς και θεοσοφικούς κύκλους.⁶¹⁸

Παράλληλα, από τα μέσα του 19ου αιώνα οι νευροβιολόγοι υποστήριζαν ότι τόσο η εμπειρία του ήχου όσο και του φωτός είναι αποτέλεσμα χημικών διεργασιών που τελούνται στον εγκέφαλο και κατά συνέπεια δεν μπορούν να διαχωριστούν. Με τον Χέρμαν Χέλμχολτς [Hermann von Helmholtz] (1821-1894) ξεκινά μια νέα κατεύθυνση στην έρευνα της ακουστικής, στην οποία κερδίζουν ολοένα έδαφος οι νέες έρευνες για την φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος αλλά και η ψυχολογία. Εναρμονίζοντας τον γερμανικό ιδεαλισμό (Καντ) με την εργαστηριακή εμπειρία, ο Χέλμχολτς πραγματοποίησε μια σειρά από πειράματα, τα οποία είχαν ως σκοπό να διερευνήσουν τον τρόπο με τον οποίο το μάτι και το αυτί ανταποκρίνονται στο φως και στον ήχο και το πώς ο ανθρώπινος εγκέφαλος οργανώνει τα οπτικά και ακουστικά αυτά ερεθίσματα.⁶¹⁹ Η φύση της αίσθησης βρίσκεται πρωτίστως στα χαρακτηριστικά του νευρικού μηχανισμού του ματιού και δευτερευόντως στο αντικείμενο που παρατηρούμε. Ακολουθώντας τον Γιουνγκ στη διάκριση της κατανόησης της χρωματικής εμπειρίας ως φως και ως χρωστική ύλη, ο Χέλμχολτς εισήγαγε τους όρους προσθετική μείξη για τα έγχρωμα φώτα και αφαιρετική μείξη για τις χρωστικές ουσίες.

⁶¹⁶ Ό.π., επιστολή αρ. CXXXIV, 6 Ιουνίου 1761, σελ. 248 κ.ε.

⁶¹⁷ Ο Γιανγκ σημειώνει: «[...] είμαι διατεθειμένος να πιστέψω ότι ο φωτοβόλος αιθέρας [luminiferous ether] διασχίζει την ουσία όλων των υλικών χωμάτων με λίγη ή καθόλου αντίσταση, τόσο ελεύθερα όσο ο άνεμος περνά μέσα από ένα σύδεντρο». Ό.π., σελ. 12-13.

⁶¹⁸ Βλ. Georges Rogue, “Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l’univers”, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π., σελ. 52–53. Για παράδειγμα, ο Συρ έ ανατρέχει στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία για να ερμηνεύσει τις νέες εξελίξεις στην επιστήμη της φυσικής. Χαρακτηριστικά λέει πως «ο χώρος ολόκληρος είναι γεμάτος από ένα ρευστόν απείρως λεπτό, το οποίο διεισδύει μέσα σε όλα τα σώματα και δια του οποίου μεταβιβάζονται τα κύματα της θερμότητας και του φωτός». Τη γνώση του λεπτού αυτού ρευστού, του αιθέρα, την ανιχνεύει πίσω στην αρχαιότητα, στο *sensorium Dei* του Νεύτωνος, στον Παράκελσο και στο *όδιον* [οντική δύναμη] του Ράιχενμπαχ. Βλ. Édouard Schuré, *Les Grands Initiés: Esquisse de l’histoire secrète des religions, par Édouard Schuré. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Παρίσι: Perrin, ⁶¹1921 [1889], σελ. 294–295. Για ελλ. μτφρ. βλ. *Οι Μεγάλοι Μύσται – Συμβολή εις την Μυστικήν Ιστορίαν των Θρησκειών*, 2 τόμοι, μτφρ. Κωνστ. Δημ. Κτίστη, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, 1929, σελ. 43–44.

⁶¹⁹ Βλ. David Cahan, (επιμ.), *Hermann von Helmholtz, Science and Culture, Popular and Philosophical Essays*, ό.π.

Προσθέτοντας τα κύρια χρώματα για το φως (μπλε, πράσινο και πορτοκαλοκόκκινο) παράγεται το λευκό φως. Από την άλλη πλευρά, οι χρωστικές ύλες λειτουργούν απορροφώντας (εξού και η αφαίρεση) συγκεκριμένες δέσμες φωτός από το φάσμα και αντανακλούν αυτό που δεν συγκρατούν (αυτό που βλέπουμε). Έτσι έχουμε τρία βασικά χρώματα, το κίτρινο, το μπλε και τη ματζέντα (κόκκινο προς μπλε).⁶²⁰

Ο Χέλμχολτς, σε αντίθεση με τον Γιανγκ, εξέλαβε με οξυδέρκεια ως μεταφυσικές ανοησίες όλες εκείνες τις προσπάθειες εύρεσης μιας κοινής βάσης ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική. Αμφισβήτησε, λοιπόν, τη νευτώνεια διαίρεση του φάσματος σε επτά χρωματικές δέσμες, το μήκος των οποίων αντιστοιχεί στα μουσικά διαστήματα μιας μουσικής κλίμακας. Κατά τον Χέλμχολτς η ταυτόχρονη ενσωμάτωση του ίντιγκο και του μπλε στη χρωματική κλίμακα οφείλεται στο γεγονός ότι τα περισσότερα πρίσματα διογκώνουν το μέρος εκείνου του φάσματος που αντιστοιχεί στο μπλε χρώμα.⁶²¹ Από φυσιολογική, ωστόσο, σκοπιά ο Χέλμχολτς βρίσκει κοινούς μηχανισμούς στη λειτουργία της ακοής και της όρασης. Το 1863 στην πραγματεία του για την ακοή ο Χέλμχολτς περιγράφει το αυτί, όπως το μάτι, σαν ένα όργανο που μετατρέπει τα κύματα σε νευρικά ερεθίσματα. Και καταλήγει ότι «τα πάντα είναι αριθμός και αρμονία».⁶²² Σχολιάζοντας πάνω στην κυματοειδή φύση του φωτός και του ήχου, ο Χέλμχολτς παρατηρεί ότι το βιολετί έχει πράγματι το μισό αριθμό ταλαντώσεων από εκείνων του κόκκινου στο άλλο άκρο του φάσματος. Σε αντίθεση με το αυτί, το μάτι δεν είναι σε θέση, όμως, να ξεχωρίσει σύνθετους συνδυασμούς από έγχρωμα φώτα και άρα να κατανοήσει ποια είναι τα πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα χρώματα. Και συνεχίζει: «Το μάτι δεν έχει αίσθηση της αρμονίας με την ίδια έννοια που έχει το αυτί. Δεν υπάρχει μουσική για το μάτι».⁶²³

Ο Μισέλ Σεβρέλ [Michel Eugène Chevreul] (1786-1889), χημικός, που διορίστηκε το 1824 διευθυντής της εταιρείας βαφής ταπισερί Γκομπλέν, είχε ασχοληθεί, λόγω της ανάγκης που του υπαγόρευε η φύση του επαγγέλματός του,

⁶²⁰ Ο.π. σελ. 127–203 (Διαλέξεις πάνω στη «Θεωρία της Όρασης» που δόθηκαν στη Φρανκφούρτη και τη Χαϊδελβέργη και δημοσιεύτηκαν στα *Preußische Jahrbücher* το 1868).

⁶²¹ Hermann von Helmholtz, “Über die Theorie der zusammengesetzten Farben”, *Annalen der Physik und Chemie*, τόμ. 87, 1852: 45–66, για Νεύτωνα σελ. 47–48.

⁶²² Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Βισμπάντεν: Springer 1913 [Μπράουνσβαϊγκ: Friedrich Vieweg & Sohn, 1863]. Βλ. αγγλ. έκδ.: *On the Sensations of Tone, as a Physiological Basis for the Theory of Music* (1862, 21877), μτφρ. Alexander J. Ellis, Νέα Υόρκη: Dover, 1954, σελ. 229.

⁶²³ Βλ. David Cahan, (επιμ.), *Hermann von Helmholtz, Science and Culture*, ό.π., σελ. 74 (Διάλεξη με τίτλο «Οι φυσιολογικές αιτίες της αρμονίας στη μουσική», η οποία δόθηκε στη Βαϊμάρη το Χειμώνα του 1857).

περισσότερο με τους συνδυασμούς των χρωμάτων και την επιδραστικότητά τους στον περιβάλλοντα χώρο. Δεν παρέλειψε να επισημάνει, ωστόσο, ότι

Η ακοή είναι η αίσθηση που φαίνεται να έχει τη μεγαλύτερη σχέση με την όραση: γιατί όλος ο κόσμος γνωρίζει το συσχετισμό που έχει γίνει ανάμεσα στους ήχους και τα χρώματα, όχι μονάχα όταν αντιπαραβλήθηκαν ως αισθήσεις αλλά και όταν επιχειρήθηκε να εξηγηθούν μέσω της θεωρίας των κυμάτων.⁶²⁴

Σπεύδει, ωστόσο, να δηλώσει την αμηχανία που νιώθει απέναντι στις συνδέσεις εκείνες που στηρίζονται στην πυθαγόρεια αρμονική θεωρία: «Αν και τα έχω ταξινομήσει σε διαφορετικές αρμονίες [τα χρώματα] κι έχω υποδείξει τον τρόπο να αναλύσουμε μέσω ενός είδος αναγνώσματος αυτά που απαρτίζουν έναν πίνακα, ομολογώ, ωστόσο, ότι δεν καταλαβαίνω καθόλου αυτές τις εσωτερικές σχέσεις, τις οποίες αρκετοί συγγραφείς, ιδιαίτερα ο Πατήρ Καστέλ, λένε ότι έχουν αντιληφθεί ανάμεσα στα χρώματα και τους ήχους».⁶²⁵ Η καχυποψία αυτή του Σεβρέλ φαίνεται ότι έγινε ιδιαίτερα αντιληπτή σε εκείνους τους συγγραφείς που ενώ εξακολουθούσαν να θαυμάζουν τον Γάλλο χημικό ένωσαν παράλληλα την ανάγκη να ανιχνεύσουν στη μουσική αρμονία των χρωμάτων γεωμετρικές και μαθηματικές αρχές. Για παράδειγμα, ο συγγραφέας Μωρίς Βαλέτ [Maurice Valette] (1828–1891) θεώρησε ατυχία το ότι ο Σεβρέλ δεν έκανε το βήμα να «νομιμοποιήσει» τη διαίρεση της χρωματικής του ρόδας σε δύο ημικύκλια, όπως με το να ανατρέξει στο διάστημα της 4ης που τέμνει τον μουσικό κύκλο σε δύο ημικύκλια.⁶²⁶ Ο Βαλέτ έστρεψε την πλάτη του στις σύγχρονες, απλοποιημένες θεωρίες περί αντιστοίχισης χρωμάτων και νοτών και επέμεινε στη δημιουργία μιας «συγκριτικής γεωμετρίας της ακολουθίας των ήχων και των χρωμάτων».⁶²⁷ Με άλλα λόγια, στηριζόμενος στον Νεύτωνα και στην προσπάθειά του να εφαρμόσει γεωμετρικές αρχές στην ακουστική και στην όραση, ο Βαλέτ ανίχνευσε την αναλογία [analogie], τον παραλληλισμό [parallélisme] και την ομοιότητα των σχέσεων [similitude de rapports] των ήχων και των χρωμάτων στη διαίρεση του

⁶²⁴ Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Παρίσι: Pitois-Levrault 1839, σελ. 689. Βλ. επίσης την αγγλ. μτφρ. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours*, Λονδίνο: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1855.

⁶²⁵ Ό.π. γαλλική έκδ., σελ. 689.

⁶²⁶ Maurice A. Valette, *Harmonies des couleurs en rapport avec les harmonies des sons*, Μπορντό/Παρίσι: La Fargue, 1861, σελ. 7.

⁶²⁷ “*Géométrie comparée de la marche des sons et des couleurs.*” Ό.π., σελ. 5. Υπογράμμιση του Βαλέτ. Ο Βαλέτ αναφέρει στην πραγματεία του, πέρα από τον Νεύτωνα και τον Σεβρέλ, τον Κίρχερ και τον Καστέλ.

φάσματος σύμφωνα με τους διαστηματικούς λόγους.⁶²⁸ Επειδή ο Βαλέτ επέβλεπε σε μια εφαρμοστικότητα των ιδεών του στο καλλιτεχνικό πεδίο ή στην ευρύτερη αγορά, το σχήμα που τελικά παρήχθη ήταν μια κυριολεκτική προσαρμογή του διαστηματοποιημένου φάσματος του Νεύτωνος στον χρωματικό κύκλο του Σεβρέλ (εικ. 1.18.2).

2.20.2 Τα ηχητικά σχέδια του Ερνστ Φλόρενς Χλάνντι

Μέχρι το 18ο αιώνα η μεταφορά της πυθαγόρειας αρμονικής θεωρίας στις αναπαραστατικές τέχνες εξαρτιόταν άμεσα από τις αριθμητικές αναλογίες, τη χρυσή τομή, τις σχέσεις των απλών λόγων και ούτω κάθε εξής. Ακόμη και οι διαιρέσεις του φάσματος και η αντιστοιχία χρωματικών και μουσικών τόνων είχε στηριχθεί, τόσο από το Νεύτωνα, όσο και από τον Καστέλ, σε μια αυθαίρετη διαίρεση της οκτάβας και του φάσματος με αφετηρία έναν ιδεατό αριθμητικό κανόνα. Με την ανακάλυψη της κυματικής φύσης του φωτός και του ήχου, ωστόσο, άρχισε να αποκαλύπτεται ένας νέος τρόπος συμφιλίωσης της πυθαγόρειας θεωρίας με τον κόσμο της όρασης.

Το 1787, στο βιβλίο του *Ανακαλύψεις περί της θεωρίας του ήχου* [*Entdeckungen über die Theorie des Klanges*], ο Γερμανός φυσικός και μουσικός Ερνστ Φλόρενς Χλάνντι [Ernst Florens Friedrich Chladni] (1756-1827), δημοσίευσε τα αποτελέσματα μιας μακροχρόνιας έρευνας πάνω στις *Ηχητικές μορφές* [Klangfiguren].⁶²⁹ Εάν λεπτόκοκκη άμμος διασκορπιστεί πάνω σε έναν τετράγωνο χάλκινο ή γυάλινο δίσκο, διαμέτρου 3 έως 6 ιντσών, και το μεσαίο σημείο μιας από τις άκρες του εξουδετερωθεί ακουμπώντας το με τη μύτη του δαχτύλου, και ένα δοξάρι ενός βιολιού συρθεί κατά μήκος της άκρης του δίσκου κοντά σε μια από τις γωνίες του, η άμμος θα διασπαρθεί μακριά από συγκεκριμένα σημεία της επιφάνειας του δίσκου και θα συσπειρωθεί γύρω από τις λεγόμενες δεσμικές γραμμές [nodal lines], οι οποίες χωρίζουν το μεγάλο τετράγωνο σε τέσσερα μικρότερα. Ο διαχωρισμός αυτός του δίσκου ανταποκρίνεται στον χαμηλότερο τόνο. Αν ξαναριχτεί άμμος στην επιφάνεια του δίσκου και εξουδετερωθεί αυτή τη φορά μια από τις γωνίες, και στη συνέχεια συρθεί το δοξάρι, όπως πριν, η άμμος θα συσσωρευτεί σε δύο τεμνόμενες διαγώνιες γραμμές που

⁶²⁸ Ο.π., σελ. 5.

⁶²⁹ Ernst Florens Friedrich Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Λειψία: Weidmanns Erben und Reich, 1787. Βλ. επίσης, Dieter Ullmann, *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*, Βασιλεία/Βοστώνη/Βερολίνο: Birkhäuser Verlag, 1996.

ενώνουν τις γωνίες του τετραγώνου (εικ. 1.19.1). Η νότα που παράγεται με αυτόν τον τρόπο είναι μια πέμπτη πάνω από την προηγούμενη. Με τον τρόπο αυτό και εξουδετερώνοντας κάθε φορά διαφορετικά σημεία είναι δυνατόν να παραχθούν διάφορα συμμετρικά γεωμετρικά μοτίβα (εικ. 1.19.2). Η μορφή των δεσμικών σχεδίων καθορίζεται, λοιπόν, από το σχήμα του σώματος που τίθεται σε δόνηση. Από την άλλη μεριά, όταν η συχνότητα του ήχου μεταβάλλεται, το γεωμετρικό μοτίβο μετασχηματίζεται, η πολυπλοκότητα του οποίου εξαρτιέται άμεσα από την αύξηση της συχνότητας.

Οι έρευνες αυτές του Χλάντνι απέδειξαν όχι μόνο ότι συγκεκριμένες νότες μπορούν να αποκτήσουν κάποια συγκεκριμένη μορφή αλλά ότι οι δονήσεις του ήχου μπορούν να προκαλέσουν την αλλαγή της σωματιδιακής ύλης. Με άλλα λόγια, κάθε νότα αφήνει το δικό της «αποτύπωμα», το οποίο αν και δεν γίνεται πάντα αισθητό στον άνθρωπο, αποκαλύπτει τους βαθύτερους νόμους που διέπουν τον κόσμο. Τα πειράματα αυτά του Χλάντνι τράβηξαν την προσοχή του Γκαίτε, ο οποίος προμηθεύτηκε αμέσως το βιβλίο του Χλάντνι *Η ακουστική* [Die Akustik] (1802) και προχώρησε στην επαλήθευση των θεωριών του με δικά του μέσα.⁶³⁰ Η επιστήμη αυτή σήμερα είναι γνωστή με την ονομασία κυματική και οφείλει την πατρότητά της στον Ελβετό ανθρωποσοφιστή και επιστήμονα Χανς Γένι [Hans Jenny] (1904-1972).⁶³¹ Ο Γένι είχε παραλληλίσσει τα σχέδια από τα πειράματα του Χλάντνι με τα μαντάλα και άλλες μορφές που εμφανίζονται στη φύση, ενώ ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιασμένος από την απεικόνιση του ήχου Ομ, έναν κύκλο με μια στιγμή στο κέντρο του.

⁶³⁰ Ernst Florens Friedrich Chladni, *Die Akustik: Mit 12 Kupfertafeln*, Λειψία: Breitkopf & Härtel, 1802. Η προσαρμοσμένη και συμπληρωμένη γαλλική μτφρ. έγινε από τον ίδιο τον συγγραφέα το 1809 (*Traité d'Acoustique*, Παρίσι, Courcier) και αφιερώθηκε στον Ναπολέοντα. Στη Βαϊμάρη (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Bestand Goethe-Nationalmuseum) σώζονται σχέδια με μελάνι και κραγιόν σε χαρτί που φιλοτέχνησε ο Γκαίτε γύρω στο 1810, σύμφωνα με τις εργασίες του Χλάντνι. Βλ. επίσης, E. F. F. Chladni, *Treatise on Acoustics*, μτφρ. Robert T. Beyer, Springer, 2015 (ακολουθεί τη γαλλ. μτφρ. του 1809, με επιπρόσθετα σχόλια). Εδώ παραθέτω από τη φωτομηχανική ανατύπωση του 1802 (Χίλντεσχαϊμ/Ζυρίχη/Νέα Υόρκη: Georg Olms Verlag, 2004).

⁶³¹ Στο δίτομο έργο του βιβλίο *Cymatic* (Βασιλεία: Basilius Presse, τόμ. 1: 1967 και τόμ. 2: 1972), αφιερωμένο στον Ρούντολφ Στάινερ, ο Γένι εξετάζει το *κυματοσκόπιο* [CymaScope], με τη βοήθεια του οποίου είναι δυνατόν να αποτυπωθούν οι δονήσεις που παράγει κάθε ήχος σε μια ειδική επιφάνεια, όπως η επιφάνεια του αποσταγμένου νερού, η οποία αποδείχτηκε το καταλληλότερο μέσο για τη διεξαγωγή των πειραμάτων. Το φάσμα της εφαρμογής του «κυματοσκόπιου» σήμερα αποδεικνύεται ευρύ: από την Ωκεανογραφία και τη Βιολογία μέχρι την Σεισμογραφία. Πρόσφατα το όργανο αυτό χρησιμοποιήθηκε για την οπτικοποίηση των βασικών ηχητικών σημάτων που εκπέμπουν τα δελφίνια, προκειμένου να αναγνωρισούν τα αντικείμενα που βρίσκονται σε απόσταση απ' αυτά. Με την ηχητική αυτή εικόνα το δελφίνι μπορεί επικοινωνήσει με άλλα δελφίνια και να τα προειδοποιήσει για κάποιο αντικείμενο που βρίσκεται σε κοντινή απόσταση. Βλ. <https://www.cymascope.com/index.html>

2.20.3 Τα σχέδια Λισσαζού

Πενήντα χρόνια μετά τα πειράματα του Χλάντνι, ένας μαθηματικός, ο Ζιλ Λισσαζού [Jules Antoine Lissajous] (1822-1880) εφηύρε ένα τέχνασμα με σκοπό να ανακαλύψει μεθόδους οπτικοποίησης των ταλαντώσεων, οι οποίες δεν εξαρτώνται από την αίσθηση της ακοής. Τα αποτελέσματά, από τα οποία προέκυψαν τα περίφημα «σχέδια Λισσαζού» [figures Lissajous] τα δημοσίευσε το 1857.⁶³² Βρήκε, λοιπόν, ότι αν κανείς τοποθετήσει ένα καθρεφτάκι στις άκρες (δεξιά και αριστερά) ενός διαπασών, τοποθετημένου κάθετα και πάνω σε βάση, και μια ακτίνα φωτός στρεφόταν προς τον καθρέφτη, τότε με τη βοήθεια ενός μεγάλου δευτέρου καθρέφτη μπορεί να προβληθεί σε μια σκοτεινή μικρή οθόνη μια φωτεινή κηλίδα. Αν το διαπασών δονηθεί την ίδια στιγμή, μια ευθεία φωτεινή γραμμή θα προβληθεί στην οθόνη. Ο Λισσαζού προχώρησε στη συνέχεια προσθέτοντας ένα δεύτερο διαπασών κάθετα και σε δεξιά γωνία από το πρώτο, το οποίο αν το χρησιμοποιούσε κατά τον προηγούμενο τρόπο θα παρήγαγε μια λευκή οριζόντια κηλίδα. Αν υποτεθεί ότι τα δύο διαπασών ηχούν σε ταυτοφωνία (δίνοντας ακριβώς την ίδια νότα) και παράλληλα έρθουν σε δόνηση, τότε με τη βοήθεια της ακτίνας του φωτός και των καθρεφτών, το σχήμα που θα παραχθεί θα είναι αυτό του τέλειου κύκλου, ενώ όσο το μέγεθος της ταλάντωσης μειώνεται, ο κύκλος μετατρέπεται σε έλλειψη και στο τέλος σε ευθεία γραμμή. Αν τώρα τα δύο διαπασών παράγουν νότες, οι οποίες απέχουν μια οκτάβα (2:1), ή αν τοποθετηθούν βάρη πάνω στα διαπασών, τότε το σχήμα που θα προκύψει θα είναι αυτό του 8. Αν χρησιμοποιηθεί διαπασών σε απόσταση καθαρής πέμπτης (2:3), τότε παράγεται ένα πολυπλοκότερο σχήμα. Αντίστοιχα η τέταρτη (3:4) παράγει ακόμη πιο σύνθετο σχήμα και ούτω καθ' εξής (εικ. 1.20). Ο Λισσαζού έδειξε έτσι ότι δονούμενα διαπασών, των οποίων οι συχνότητες έχουν λόγο ίσο με το λόγο δύο ακέραιων αριθμών, παράγουν απλά σχήματα στη μορφή τους, κάτι ανάλογο με τη θεωρία που αποδίδεται στον Πυθαγόρα.

Πριν τη δημιουργία των υπολογιστών τα σχέδια Λισσαζού δημιουργούνταν με τη βοήθεια ενός Ταλαντοσκόπιου ή μηχανικά με τη βοήθεια ενός Αρμονοσκόπιου. Τέτοια όργανα, όπως ο αρμονογράφος, εφεύρεση του Σκώτου μαθηματικού Χιουτς Μπλάκμπερν [Hugh Blackburn] (1823-1909) το 1844, είχαν γίνει της μόδας στα τέλη του 19ου αιώνα, προσελκύοντας φιλοπερίεργους αστούς, οι οποίοι μάλιστα είχαν τη

⁶³² J[ules] [Antoine] Lissajous, “Mémoire sur l'étude optique des mouvements vibratoires”, *Annales de Chimie et de Physique*, σειρά τρίτη, τόμ. 51, Οκτώβριος 1857: 147–230.

δυνατότητα πολλές φορές να προμηθευτούν φορητές εκδοχές των οργάνων αυτών και να τα παρουσιάσουν σε συγκεντρώσεις ή soirées.⁶³³

2.20.4 Φωνειδοσκόπια, Ειδόφωνα, Καλειδόφωνα

Το 1891, η Ουαλή σοπράνο Μάργκαρετ Ουώτς-Χιουτς [Margaret Watts-Hughes] (1842-1907), η οποία εγκατέλειψε τη μουσική σταδιοδρομία για να αφιερώσει τη ζωή της ανάμεσα στη φιλανθρωπία και την επιστημονική έρευνα, μελέτησε συστηματικά τα ηχητικά κύματα και τους τρόπους εξεικόνισής τους. Για το σκοπό αυτό στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στα συμπεράσματα του Χλάντινι αλλά και του καθηγητή του Trinity College στο Κέιμπριτζ, Σέντλεϋ Τέιλορ [Sedley Taylor] (1834–1920), ο οποίος λίγα χρόνια πριν είχε εφεύρει το φωνειδοσκόπιο [Phoneidoscope]: αυτό αποτελούταν από έναν σωλήνα ο οποίος απέληγε σε μια αντηχητική κοιλότητα με ένα διάφραγμα, πάνω στο οποίο εκτεινόταν ένας δίσκος με ένα λεπτό στρώμα σαπουνιού με χρωματιστές ιξώδεις ουσίες (εικ. 1.21.1). Αν ο χειριστής του οργάνου παρήγαγε έναν φωνητικό ήχο από το στόμιο του σωλήνα, με προσοχή ώστε να μην εισέλθει επιπλέον αέρας σε αυτόν, τότε μπορούσε να δει να σχηματίζονται στροβιλοειδείς συσπάσεις πάνω στο στρώμα του σαπουνιού, οι οποίες οφείλονταν στις δονήσεις που παράγονταν στο ηχείο (εικ. 1.21.2).⁶³⁴ Όσο η νότα κρατιούνταν σε διάρκεια, τόσο τα χρωματιστά σχέδια στροβιλίζονταν ρυθμικά πάνω στο δίσκο. Πέρα από την ανθρώπινη φωνή θα μπορούσε κανείς να εισάγει στο στόμιο ήχους από ένα διαπασών, σφυρίχτρες ή άλλα όργανα. Θα πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι οποιαδήποτε αλλαγή στον παραγόμενο ηχητικό φθόγγο κατά ένα ημιτόνιο, ή στην ένταση και την ποιότητα του, δημιουργούσε «ξαφνικά καλειδοσκοπικά άλματα, από τη μια μορφή στην άλλη», τα οποία και υπέδειξαν στον Τέιλορ το όνομα που τελικά δόθηκε στο όργανο αυτό.⁶³⁵

⁶³³ Anthony Ashton, *Harmonograph: A Visual Guide to the Mathematics of Music*, Νέα Υόρκη: Walker & Company, 2003· το βιβλίο αξίζει να συμβουλευτεί μονάχα για το εικονογραφικό υλικό, καθώς εμπεριέχει αρκετές ανακρίβειες. (βλ. για παράδειγμα την αναπαραγωγή του μύθου του Πυθαγόρα στο σιδηρουργείο, ό.π., σελ. 4, 8). Ένας προάγγελος του αρμονογράφου ήταν το καλειδόφωνο, το οποίο εφευρέθηκε από τον Άγγλο Τσαρλς Γουίτστοουν [Sir Charles Wheatstone] (1802-1875) το 1827. Το όργανο αυτό οπτικοποιούσε τους αρμονικούς και γι' αυτόν το λόγο ο Γουίτστοουν συνήθιζε να το αποκαλεί «φιλοσοφικό παιχνίδι». Η πιο απλή εκδοχή της συσκευής αποτελείται από μία απσαλένια ράβδο με τη μία άκρη να είναι στερεωμένη σε μια βαριά μπρούτζινη βάση ενώ η άλλη να απολήγει σε μία ασημένια χάντρα. Ανάλογα με το πώς δονούταν το καλειδόφωνο μπορούσαν να εξεικονιστούν σε μια οθόνη ένα μεγάλο εύρος από σχέδια.

⁶³⁴ Sedley Taylor, "Sound Colour-Figures", *Nature*, τόμ. 17, 28 Μαρτίου 1878: 426–427· βλ. επίσης του ίδιου, επιστολή στο *Nature*, τόμ. 17, 4 Απριλίου 1878, σελ. 447.

⁶³⁵ Sedley Taylor, "Sound Colour-Figures", ό.π., σελ. 427.

Η Ουώτς-Χιουτς, λοιπόν, βασιζοντας την έρευνά της πάνω στο φωνειδοσκόπιο κατέληξε στη δημιουργία των λεγόμενων «φωνοσχεδίων» [Voice Figures], γεωμετρικών δηλαδή μοτίβων και σχεδίων, τα οποία προκαλούνταν από τις ταλαντώσεις που παρήγαγε η ανθρώπινη φωνή.⁶³⁶ Στο αποτέλεσμα αυτό οδηγήθηκε με τη βοήθεια ενός οργάνου, του «ειδοφώνου»⁶³⁷ [Eidophone] (εικ. 1.22.1), το οποίο λειτουργούσε με τον εξής τρόπο: πάνω σε μια ελαστική μεμβράνη από λεπτό στρώμα καουτσούκ, τεντωμένη και στερεωμένη σε έναν κωνικό αποδέκτη, η Ουώτς-Χιουτς διασκόρπισε λεπτόκοκκη άμμο ή σκόνη από λυκοπόδιο (είδος βοτάνου), όπως, δηλαδή, στο πείραμα του Χλάντι. Ο κωνικός αποδέκτης, ο οποίος λειτουργούσε σαν ηχείο και ενισχυτής ταυτόχρονα, επικοινωνούσε στη μια πλευρά με έναν σωλήνα, μέσω του οποίου εισαγόταν η ανθρώπινη φωνή, όπως δηλαδή στο φωνειδοσκόπιο του Τέιλορ. Για την επίτευξη πιο εντυπωσιακών αποτελεσμάτων, η Ουώτς-Χιουτς αντικατέστησε στην πορεία των πειραμάτων την άμμο με κάποια υγρή ουσία, όπως νερό, γάλα, και επίχρισε τη μεμβράνη με χρωματιστή γλυκερίνη ή κάποια άλλη ιξώδη ουσία. Κάθε φορά που η Ουώτς-Χιουτς τραγουδούσε νότες με συγκεκριμένο τονικό ύψος μέσα από το σωλήνα, η λεπτή επιφάνεια του δίσκου ζαρωνόταν σχηματίζοντας διάφορα μοτίβα, τα οποία εναλλάσσονταν και εξελίσσονταν ανάλογα με την ένταση της φωνής και τον βαθμό ιξώδους του υλικού που χρησιμοποιούταν. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια της ανοδικής κίνησης της φωνής, μονάχα ορισμένες νότες μπορούσαν να προκαλέσουν τη δημιουργία καθαρών σχημάτων (εικ. 1.22.2), τα οποία καθορίζονταν κάθε φορά από το μέγεθος των ταλαντώσεων που παράγονταν, όπως δηλαδή συνέβαινε και στο πείραμα του Τέιλορ. Σε αντίθεση, όμως, με το φωνειδοσκόπιο του Τέιλορ, το ειδοφώνο της Ουώτς-Χιουτς μπορούσε να δημιουργήσει πολυπλοκότερα σχέδια για τον λόγο ότι το κλειστό ηχείο προκαλούσε διαρκείς ανακλάσεις των κυμάτων του ήχου στο εσωτερικό του. Επίσης, με την προσθήκη ενός λεπτού στρώματος γυαλιού πάνω

⁶³⁶ Margaret Watts-Hughes, *Voice Figures*, Λονδίνο: Hazell and Watson, 1891 – της ίδιας, “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάιος-Οκτώβριος): 37–40· στο τέλος του άρθρου υπάρχει ένα πολυσέλιδο σχόλιο από την Sophie B. Herrick, η οποία στη σύντομη επισκόπηση της για την ταλάντωση του ήχου, αναφέρεται στο μονόχορδο και στη διαίρεση της οκτάβας, στους παραγόμενους αρμονικούς, στους δεσμούς και στα σχέδια του Χλάντι. Εδώ παραθέτουμε από την εμπλουτισμένη έκδοση του 1904, *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904· Βλ. επίσης, αν και από μια ανθρωποσοφική ματιά, τη συμβολή του Michael Theroux, *Rhythmic Formative Forces of Music. With the Eidophone Voice Figures of Margaret Watts Hughes*, πρόλογος Gerry Vassilatos, Μπέισαϊντ, Καλιφόρνια: Borderland Sciences Research Foundation, 1995· στο παράρτημα Β αναδημοσιεύεται το *The Eidophone Voice Figures* στην έκδοση του 1904.

⁶³⁷ Πιθανότατα από τις ελληνικές λέξεις «είδος» (δηλαδή σχήμα, εξωτερική μορφή κατά τον Πλάτωνα) και «φωνή».

από τη μεμβράνη καθώς και με τη χρήση αραιωμένου χρώματος κατέστη δυνατή η δημιουργία ακόμη πολυπλοκότερων σχεδίων, τα οποία κανείς θα μπορούσε να περιγράψει ως φυτά (φτέρες), δέντρα, τοπία ή οφιοειδείς γραμμές (εικ. 1.22.3–5). Τα σχέδια αυτά μπορούσαν να αποθηκευτούν και να χρησιμοποιηθούν ως αποσπώμενες εικόνες. Άλλες πρακτικές συνίσταντο στην ελαφρά μετακίνηση του γυαλιού, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή καμπυλόγραμμων σχημάτων (εικ. 1.22.6) ή την προσεκτική μετακίνηση του ειδοφώνου πάνω από το δίσκο κατά την παράλληλη αλλαγή του τονικού ύψους και άρα του ρυθμού ταλάντωσης. Τα πιο δύσκολα προς ανάκληση σχήματα ήταν εκείνα που η Ουώτς-Χιουτζ αποκάλεσε «εντυπώσεις» [impressions], και τα οποία έγιναν σε μια προσπάθεια να καταγραφεί η αλλαγή και κίνηση στο σχέδιο πάνω στο δίσκο όσο διάστημα η φωνή άλλαζε τόνο. Η οπτική καταγραφή της ηχητικής αλλοίωσης κατέστη δυνατή με την επίθεση στη μεμβράνη ενός κομματιού γυαλιού, το οποίο προηγουμένως αλείφθηκε με χρώμα. Αφού, λοιπόν, η Ουώτς-Χιουτζ τραγούδησε μερικούς τόνους, και σήκωσε το γυαλί μπόρεσε να διακρίνει ότι οι ταλαντώσεις της φωνής είχαν αποτυπωθεί στο σχέδιο με τη μορφή επάλληλων καμπυλόγραμμων κινήσεων, οι οποίες, ανάλογα με τον βαθμό πειραματισμού στη φωνή, έδιναν διάφορα αποτελέσματα, τα οποία ονομάστηκαν από την ίδια «γραμμικές καμπύλες, σταυρωτές ταλαντώσεις, ποικιλία φτέρης και δεντρομορφές». Για τα τελευταία, τα οποία μοιάζουν με νευρωνικά δίκτυα απαιτείται μικρότερος δίσκος και υγρότερο χρώμα (εικ. 1.22.7). Οι καμπύλες γραμμές που φαίνονται να συνοδεύουν σαν απόηχος αρκετά από τα καμπυλόγραμμο σχήματα των παραπάνω εικόνων πιστοποιούν κατά την Ουώτς-Χιουτζ την ύπαρξη των αρμονικών, οι οποίοι δεν είναι ανιχνεύσιμοι ούτε στο πιο σωστά εκπαιδευμένο αυτί. Όταν οι νότες τραγουδιούνται με ιδιαίτερη δύναμη, μαζί με τα οπτικά μοτίβα που συνόδευαν τις νότες, εμφανίζονταν διαδοχικές καμπύλες, τις οποίες η Ουώτς-Χιουτζ απέδιδε στην ύπαρξη των αρμονικών, δυσδιάκριτων στο αυτί, αλλά ορατών, ωστόσο, στο ανθρώπινο μάτι (εικ. 1.22.8). Κάτι τέτοιο νομιμοποιεί την σπουδαιότητα του ειδοφώνου αφού αυτό «ανιχνεύει και αποκαλύπτει στο μάτι, ό,τι το αυτί αδυνατεί να συλλάβει».⁶³⁸ Τα φωνοσχήματα παρουσιάστηκαν στο φιλότεχνο κοινό το 1885 στη Βασιλική Εταιρεία και στη Μουσική Ένωση στο Λονδίνο.⁶³⁹

⁶³⁸ Margaret Watts-Hughes, “Visible Sound”, ό.π., σελ. 39.

⁶³⁹ H. Holbrook Curtis, *Voice Building and Tone Placing. Showing a new Method of Relieving Injured Vocal Cords by Tone Exercises*, Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1896, σελ. 201. Για μια σύντομη αναδρομή στα *Φωνοσχήματα* βλ. σελ. 195-210. Για πολλά χρόνια τα φωνοσχέδια της σοπράνο θεωρούνταν χαμένα και έτσι η έρευνα μπορούσε να στηριχθεί μονάχα στις ασπρόμαυρες εικόνες που συνόδευαν τις

Στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης (1904) η Χιουτζ απηύθυνε το βιβλίο της τόσο στον τραγουδιστή-μουσικό, όσο και στον ερευνητή, που αναζητεί να ερμηνεύσει τους μυστηριώδεις νόμους που διέπουν όλες τις ορατές δυνάμεις της δημιουργίας. Η βαθιά θρησκευόμενη Χιουτζ δεν απέφυγε έτσι τη σύζευξη ανάμεσα στις μορφές αυτές και τα ιερά κείμενα.⁶⁴⁰ Ήδη, άλλωστε, το 1891 είχε παραπέμψει στη σύνδεση των μικροκοσμικών αυτών σχημάτων με τα μακροκοσμικά σχέδια ενός ανώτατου νου:

Και ξανά, βλέποντας τις μικρές επισωρεύσεις κατά το σχηματισμό των φυτικών μοτίβων να συνωστίζονται και μετά να εκτοξεύουν τα πέταλα τους, όπως ακριβώς ένα λουλούδι εκφύεται από το ανθισμένο μπουμπούκι, έτσι με κυρίεψε η ελπίδα ότι τα ταπεινά αυτά πειράματα ίσως προσφέρουν μερικές υποδείξεις σχετικά με την παραγωγή των ίδιων όμορφων σχημάτων στη φύση, και ίσως κατ' αυτόν τον τρόπο βοηθήσουν, ως ένα ελάχιστο σημείο, στην ανακάλυψη ενός ακόμη κρίκου στη μεγάλη αλυσίδα του οργανωμένου σύμπαντος, που όπως μας λένε οι Γραφές, πήρε το σχήμα του με τη φωνή του Θεού.⁶⁴¹

Τα σχέδια αυτά της Ουώτς-Χιουτζ είλκυσαν γρήγορα την προσοχή διαφόρων αρθρογράφων. Ένας επιφυλλιδογράφος στο *The Spectator* επαίνεσε τα «γεωμετρικά σχέδια τακτικής πολυπλοκότητας και αμετάβλητης συμμετρίας», που προκύπτουν από τα ηχητικά κύματα και αναρωτήθηκε κατά πόσον τα παντρεμένα με νότες αυτά σχέδια αποκαλύπτουν κάτι από τις «κρυμμένες μεθόδους με τις οποίες ο Θεός στη δημιουργική διαδικασία δουλεύει με τελικό σκοπό την ομορφιά».⁶⁴² Σε μια διάλεξη του νεαρότερου αδερφού της Ουώτς-Χιουτζ, Τζων Ουώτς, στο Ντάουλαϊς στην Ουαλία, το 1910, οι εικόνες των *φωνοσχημάτων* παρουσιάστηκαν με τη βοήθεια ενός προβολέα διαφανειών και κέρδισαν τον ενθουσιασμό του κοινού.⁶⁴³

Η Ράσελ Μπάρινγκτον [Russell Barrington γ. Emilie Isabel Barrington], Βρετανίδα συγγραφέας και φίλη του Άγγλου ζωγράφου Φρέντερικ Ουώτς, έγραψε στο *The Spectator*, στις 26 Οκτώβρη 1889, ότι στο ορφανοτροφείο αγοριών που λειτουργούσε η Χιουτζ στο Ίσλινγκτον «αντί για γρίλιες και κουρτίνες στις κάτω πλευρές των παραθύρων, υπήρχαν θαυμάσια σχέδια με χρώμα, παράξενα, όμορφα πράγματα, τα οποία απέδιδαν αντικείμενα της φύσης, χωρίς ωστόσο να αποτελούν

δημοσιεύσεις. Πρόσφατα, ωστόσο, το 2016, τα πρωτότυπα σχέδια ανευρέθηκαν στο Cyfarthfa Castle Museum and Art Gallery της Ουαλίας.

⁶⁴⁰ Margaret Watts-Hughes, *The Eidophone Voice Figures*, ό.π., πρόλογος.

⁶⁴¹ Margaret Watts-Hughes, “Visible Sound”, ό.π., σελ. 40.

⁶⁴² Ανώνυμος, “Voice-Figures”, *The Spectator*, 29 Αυγούστου 1891: 297–298.

⁶⁴³ Ανώνυμος, “The Watts-Hughes Voice Figures”, *The Merthyr Express*, 9 Απριλίου 1910: 9.

ακριβείς αναπαραγωγές και μιμήσεις της».⁶⁴⁴ Τα σχέδια αυτά της θύμιζαν μάλιστα «οστρακοειδή, τρομπέτες, οφιοειδείς σχηματισμούς, και άλλες ελισσόμενες και περιπλεγμένες σε πολύπλοκες καμπύλες ωθημένες πάνω στο γυαλί, σαν τη βία της δύναμης που εξαναγκάζει τον ατμό από το φουγάρο της μηχανής, και τον υφαίνει έτσι ώστε να πάρει ποικίλα σχήματα».⁶⁴⁵ Αντίστοιχα, τα παιδιά που παρακινούνται να κοιτάζουν τα παράθυρα βλέπουν «περίεργα σπήλαια στον πυθμένα της θάλασσας, οστρακοειδή, ακέφαλα φίδια, μαγεμένα κύπελλα καθώς και βρυώδη περιελίγματα από σχήματα ανθών και φυλλωμάτων [...] όλα υπακούοντας στους νόμους της ανάπτυξης της φύσης, την οποία και υποβάλλουν».⁶⁴⁶ Ο παραλληλισμός είναι εμφανής: η αντικατάσταση των υαλικών τμημάτων των παραθύρων με γυάλινα χρωματισμένα σχέδια απόκοσμης προέλευσης μετατρέπει τον χώρο του ορφανοτροφείου σε ναό περισυλλογής, όπου ο λόγος του θεού, το φως που έρχεται δια μέσω των παραθύρων, γίνεται ορατός στα μάτια των τροφίμων ως έννομη τάξη ενός κρυμμένου από τις αισθήσεις φυσικού κόσμου. Δεν ήταν, όμως, μονάχα παιδιά αλλά και ζωγράφοι που πέρασαν να θαυμάσουν τα υπέροχα αυτά έργα, μας πληροφορεί η Μπάρινγκτον· μάλιστα, ένα μέρος των έργων αυτών εκτέθηκαν στην Arts and Crafts Exposition του 1889. Η Μπάρινγκτον τελειώνει λέγοντας ότι «το φινίρισμα των σχεδίων αυτών, ο λεπτός χειρισμός των τονικών αποχρώσεων, η σκίαση και η διαβάθμιση, τα οποία οι τόνοι της φωνής δίνουν σε αυτήν τη συνηθισμένη υδαρή κόλλα, παράγουν μιας εξαιρετικής ποιότητας και ομορφιάς χρώματα, τα οποία μπορούν να αποτελέσουν μάθημα για οποιονδήποτε ζωγράφο».⁶⁴⁷

Αν υποθέσουμε ότι οι δονήσεις είναι ταλαντώσεις που απλώνονται προς όλες τις κατευθύνσεις σε συνάρτηση προς τον χρόνο, τότε τα σχέδια που παρήχθησαν από τις πλάκες του Χλάντινι και τους καθρέπτες του Λισσαζού δεν είναι τίποτα άλλο παρά στατικές, σχεδόν φωτογραφικές, καταγραφές και εκφάνσεις ενός φαινομένου που είναι σε διαρκή κίνηση και εξέλιξη. Η Ουώτς-Χιουτζ αναγνώρισε το πρόβλημα αυτό και, όπως είδαμε, προσπάθησε να το προσπελάσει μέσω της καταγραφής της κίνησης του ήχου πάνω σε ένα ιξώδες υλικό, μέθοδος που είχε σαν αποτέλεσμα σχέδια με ενάλληλες και επάλληλες γραμμές, που θυμίζουν όστρακα της φύσης. Εκείνος όμως που αναγνώρισε ότι «τα φαινόμενα αυτά δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά παρά μονάχα

⁶⁴⁴ Emilie Isabel Barrington, “Mrs Watts Hughes’s ‘Voice-Figures’”, *The Spectator*, 26 Οκτωβρίου 1889: 550–551.

⁶⁴⁵ Ο.π., σελ. 204.

⁶⁴⁶ Ο.π.

⁶⁴⁷ Ο.π.

μέσα από πολλαπλές καταγραφές» ήταν ο Γάλλος φυσιολόγος και χρονοφωτογράφος Ετιέν-Ζιλ Μαρέ [Étienne-Jules Marey] (1830-1904), ο οποίος το 1878 μελέτησε τους τρόπους γραφικής απεικόνισης των ηχητικών κυμάτων στο βιβλίο του *Η γραφική μέθοδος*.⁶⁴⁸ Έχοντας μελετήσει τους τρόπους γραφικής καταγραφής των ταλαντώσεων που πρότειναν ο Χλάντινι, ο Λισσαζού και ο Τίσλεϋ, ο Μαρέ, με τη μέθοδο της χρονοφωτογραφίας, μπόρεσε να καταγράψει τα ίχνη της πορείας εξέλιξης ενός φαινομένου, το οποίο οι ανθρώπινες αισθήσεις δεν είναι δυνατό να συλλάβουν.⁶⁴⁹ Η σφαλερότητα των αισθήσεων και η ανεπάρκεια της ανθρώπινης γλώσσας να περιγράψει με ακρίβεια ένα φυσικό φαινόμενο φαίνεται ότι είχαν απασχολήσει επισταμένως τον Μαρέ, ο οποίος στο τέλος της ζωής του επιδόθηκε στην αποτύπωση και φωτογράφιση αφηρημένων μορφών, όπως των ιχνών καπνού σε κίνηση.⁶⁵⁰

2.20.5 Το «παλλόμενο μωσαϊκό»

Τόσο τα πειράματα του Χλάντινι όσο και εκείνα του Λισαζού διαπέρασαν τα στενά όρια της επιστημονικής κοινότητας και τα σχέδια που παρήχθησαν από τα πειράματά τους διαχύθηκαν σε ένα ευρύτερο κοινό, κυρίως μέσα από το εκλαϊκευτικό και πλούσια εικονογραφημένο ανάγνωσμα *Λαϊκή Αστρονομία [Astronomie populaire]* (1880) του Καμίγ Φλαμμαριόν [Camille Flammarion] (1842–1925), κύριου εκλαϊκευτή των θετικών επιστημών στα τέλη του 19ου αιώνα και μέλους της Θεοσοφικής Εταιρείας.⁶⁵¹ Αν και ο Χλάντινι αποφεύγει με κάθε τρόπο να προβάλει στο φαινόμενο των ταλαντώσεων μεταφυσικές πεποιθήσεις, ο Γάλλος αστρονόμος, συγγραφέας και πνευματιστής αναγνωρίζει στο φαινόμενο των ταλαντώσεων τη δικαίωση των μυστικιστικών καταβολών και σπεύδει να το συνδέσει άμεσα με την πυθαγόρεια αρμονία των σφαιρών. Σημειώνει, λοιπόν, στο παραπάνω έργο του ότι

⁶⁴⁸ Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Παρίσι: Masson, 1878 [21885].

⁶⁴⁹ Ο.π., εισαγωγή, Ι. Στο βιβλίο του *Le Mouvement* (1894) ο Μαρέ έκανε χρήση της χρονοφωτογραφίας για να καταγράψει διαφορετικούς τύπους ταλαντώσεων και δονήσεων, ιδιαίτερα εκείνων των εύκαμπτων σωλήνων. Βλ. Etienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Παρίσι: Masson, 1894, σελ. 98 κ.ε. [βλ. επίσης την αγγλική μτφρ. του Eric Pritchard, Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1895].

⁶⁵⁰ Για τη μελέτη της «γραφικής εικόνας» και για το πώς δημιουργεί ένα νέο πεδίο αναπαράστασεων βλ. Michel Frizot, “Les courbes du temps. L’image graphique et la sensation temporelle”, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π., σελ. 69–83.

⁶⁵¹ Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1880. (βλ. επίσης αγγλ. μτφρ. J. Ellard Gore, Λονδίνο: Chatto & Windus, 1894).

οι κινήσεις [των πλανητών] εκτελούνται σύμφωνα με προκαθορισμένους νόμους, σαν το δείκτη ενός ρολογιού που περιστρέφεται γύρω από το κέντρο του, και σαν τα κυκλικά κυματικά μοτίβα που αναπτύσσονται στην επιφάνεια του νερού, όταν διαταραχθεί ένα σημείο. Αυτή είναι η παγκόσμια αρμονία την οποία το φυσικό αυτί μας δεν μπορεί να ακούσει, αλλά, όπως ο Πυθαγόρας υπέθεσε, το αυτί της διάνοησης μπορεί να κατανοήσει. Και δεν είναι η μουσική εκείνη η ίδια που μας αποκοιμίζει νοχελικά στα σεραφικά φτερά της και που τόσο εύκολα ταξιδεύει τα μυαλά μας σε κείνες τις αιθέριες περιοχές του ιδεατού, όπου ξεχνούμε τα δεσμά της ύλης; Οι ηχητικές μετατροπές του οργάνου, οι γλυκές αναριγήσεις του δοξαριού του βιολιού, ο νευρικός λήθαργος της κιθάρας, η ακόμη η πιο σαγηνευτική γοητεία της ανθρώπινης φωνής, όλα αυτά δεν ενώνουν τις εκστάσεις της ζωής με τα θερμά χρώματα της αρμονίας; Τι είναι τα παραπάνω αν όχι μια κυματική κίνηση του αέρα η οποία επιτυγχάνει να αγγίξει τον νου στο βάθος του μυαλού και να του αποτυπώσει συναισθήματα μιας συγκεκριμένης τάξης;⁶⁵²

Και ολοκληρώνει το σκεπτικό του με μια φράση, η οποία έμελλε να στοιχειώσει τη φαντασία των καλλιτεχνών, που ήθελαν να αντισταθούν στον ντετερμινισμό του θετικισμού: «Επομένως, όλα στη φύση είναι κίνηση, ταλάντωση και αρμονία».⁶⁵³ Στη συνέχεια του κειμένου του ο Φλαμμαριόν αναπαράγει τη θεωρία της συστοίχισης των μουσικών νοτών και των χρωματιστών φώτων με βάση τον αριθμό των ταλαντώσεων που παράγονται στον αιθέρα από το φως και στον αέρα από τον ήχο. Εφόσον με ιώδες φως τα μόρια του αιθέρα δονούνται με αρκετά υψηλή ταχύτητα, περίπου 740 δισεκατομμύριο ταλαντώσεις ανά δευτερόλεπτο, και με κόκκινο φως περίπου 380, δεν θα ήταν επομένως εύλογο να υποθέσουμε ότι και στην περίπτωση του ήχου οι υψηλότερες νότες αναπαριστούν το ιώδες φως ενώ οι χαμηλότερες το κόκκινο;⁶⁵⁴ Αντίστοιχα, οι πλανήτες αιωρούνται στο σύμπαν υπό την επήρεια της βαρύτητας, όπως ο ήχος στον αέρα και το φως στον αιθέρα, σχηματίζοντας ένα «όμορφο παλλόμενο, ρυθμικών κινήσεων, μωσαϊκό, ένα είδος οπτικής μουσικής».⁶⁵⁵ Σαν παραδείγματα της «οπτικής μουσικής» ο Φλαμμαριόν χρησιμοποιεί τα πορίσματα των πειραμάτων του

⁶⁵² Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, ό.π., σελ. 283–284.

⁶⁵³ Ό.π., σελ. 284.

⁶⁵⁴ Ο Φλαμμαριόν επιστρέφει παρακάτω στο θέμα αυτό όταν συζητά τη θεωρία του Νεύτωνα, αναγνωρίζοντας, ωστόσο, ότι τα χρώματα είναι άπειρα και όχι 7. Ο αριθμός 7 που εισάγει ο Άγγλος Μαθηματικός είναι κατά τον Φλαμμαριόν λανθασμένος και οφείλει την παρουσία του σε ιερές δοξασίες που ήταν πολύ διαδεδομένες την περίοδο που ο Νεύτων συνέγραφε τα κείμενά του. Συμμερίζεται, ωστόσο, την άποψη του Νεύτωνα ότι τα χρώματα και οι νότες έχουν κάποια κοινή βάση, που όμως ο Φλαμμαριόν την εντοπίζει στις ταλαντώσεις. Όπως το φως (βλ. παραπάνω), έτσι και οι ηχητικές ταλαντώσεις επεκτείνονται από 32 το δευτερόλεπτο (χαμηλές νότες) σε 36.000 (υψηλές νότες). Πάνω από το σημείο αυτό δεν ακούμε τίποτα (υπέρηχοι) και συμπληρώνει: «Τα χρώματα, όπως και οι νότες της κλίμακας, είναι αποτελέσματα του αριθμού· στη μουσική, όπως και στη ζωγραφική, υπάρχουν τόνοι». Ό.π., σελ. 394, υπογράμμιση του Φλαμμαριόν.

⁶⁵⁵ Ό.π., σελ. 285.

Χλάντι και του Λισαζού, τα οποία και στη συνέχεια αναλύει (εικ. 1.23.1–2). Αυτό που δεν ήταν ιδιαίτερα ξεκάθαρο στον Χλάντι, διατυπώνεται από τον Φλαμμαριόν στο τέλος του κειμένου του απερίφραστα: σε όλα αυτά τα συμμετρικά, γεωμετρικά σχήματα της φύσης, είτε είναι απεικασματα ηχητικών κυμάτων είτε δομές που δεν μπορούν να ανιχνευτούν παρά με μικροσκόπιο (π.χ. νιφάδες χιονιού) επιβεβαιώνεται το γνωμικό του Πυθαγόρα, μέσα από το στόμα του Πλάτωνος, ότι δηλαδή ο θεός κάνει τα πάντα με γεωμετρία: ΑΕΙ Ο ΘΕΟΣ ΓΕΩΜΕΤΡΕΙ (εικ. 1.23.3).⁶⁵⁶

Το έργο του Φλαμμαριόν έγινε εξαιρετικά δημοφιλές και εκτός Γαλλίας, μέσα από μεταφράσεις, δημοσιεύσεις σε εκλαϊκευτικά επιστημονικά περιοδικά, επιτομές και διασκευές. Σε μια διασκευή της *Ιστορίας του Ουρανού* [*Histoire du ciel*], ολόκληρο κεφάλαιο αφιερώνεται στην «ουράνια μουσική», και πιο συγκεκριμένα στην «αρμονική κοσμογραφία» του Πυθαγόρα, όπως αυτή διασώθηκε από τον Τίμαιο από τους Λοκρούς. Περιλαμβάνεται ακόμη μια εκτεταμένη αναφορά στους αρμονικούς του Πυθαγόρα, στον ψευδή μύθο με το χαλκουργείο (τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει ως αληθή), στην αριθμοσοφία, στην αρμονία των σφαιρών, τον Μακρόβιο και τον Κέπλερ.⁶⁵⁷

Μέχρι τώρα είδαμε ότι όλες οι προσπάθειες αντιστοιχίας νοτών και χρωμάτων στηρίζονταν σε ένα σύστημα που έθετε ως αφετηρία τον αναλογικό και με ορθολογικά κριτήρια επιμερισμό του ορατού φάσματος και των αντιληπτών μουσικών τόνων. Επειδή η άυλη διάσταση της μουσικής θεωρείτο ότι προσέγγιζε με περισσότερη ακρίβεια, όπως άλλωστε είχε αποδειχτεί, την ανυπέβλητη δεξαμενή των μαθηματικών συμβόλων, έπρεπε κατ' αντίστοιχο τρόπο η ζωγραφική να ανασυγκροτηθεί στη βάση μιας νέας γλώσσας, ικανής να τη συνδέσει με τη μακροκοσμική ευταξία. Για πρώτη φορά, λοιπόν, όταν έγινε κατανοητό ότι τα ηχητικά κύματα μεταδίδονται με τη μορφή γεωμετρικών εικόνων, όμοιων με εκείνων ενός φαντασμαγορικού καλειδοσκόπιου, η διαδικασία της γραφικής καταγραφής των ταλαντώσεων ή, πιο συγκεκριμένα, της σταδιακής απολίθωσης του ήχου ερμηνεύτηκε ως μια αντίστοιχη εξελικτική ενέργεια με εκείνη της απούλοποίησης-αποδόμησης της εικόνας.

Τέτοιες ερμηνείες του φαινομένου της ταλάντωσης, όπως ήταν επόμενο, εξήραν την περιέργεια των επιστημόνων εκείνων που εκκινούσαν από έντονα μεταφυσικές

⁶⁵⁶ Ο.π., σελ. 288. Προτότυπο κείμενο σε ελληνικά και κεφαλαία.

⁶⁵⁷ John F. Blake, *Astronomical Myths, based on Flammarion's "History of the Heavens"*, Λονδίνο: Macmillan, 1877, σελ. 161 κ.ε. Βλ. Camille Flammarion, *Histoire du ciel*, εικονογράφηση του Léon Benett, Παρίσι: J. Hetzel, 1872, σελ. 193 κ.ε.

πεποιθήσεις, όπως ο Μπαρναντ και ο Αλμπέρ ντε Ροσά, αλλά και ορισμένων θεοσοφιστών, που αναζητούσαν τρόπους απεικόνισης του άορατου κόσμου. Όπως θα δείξουμε παρακάτω, τόσο ο Καντίνσκι όσο και ο Κούπκα ήταν ενήμεροι για την επιστημονική αυτή συζήτηση κυρίως μέσα από τα συγγράμματα του Ροσά αλλά και από το περίφημο βιβλίο *Σκεπτομορφές* (1905), στο οποίο οι Άννυ Μπέζαντ και Τσαρλς Λιντμπίτερ παρέθεσαν έναν πίνακα από τα πειράματα του Χλάντινι καθώς και αποσπάσματα από το βιβλίο του Φλαμμαριόν με σκοπό να επιχειρηματολογήσουν υπέρ ανάλογων δονούμενων μοτίβων που παράγονται τόσο με τη μουσική όσο και με τη σκέψη.⁶⁵⁸

2.21 Προς μια νέα τέχνη στο παράδειγμα της μουσικής: η χειραφέτηση του χρώματος και η συγκρότηση μιας γραμματικής της ζωγραφικής

2.21.1 Η νέα τέχνη της χρωματομουσικής

Με τη δημοσίευση των επιστημονικών θεωριών γύρω από το συσχετισμό των ταλαντώσεων του φωτός και του ήχου παρατηρείται από τα μέσα του 19ου αιώνα ένα οξυμμένο ενδιαφέρον γύρω από τις κατασκευές ηλεκτροφόρων οργάνων, τα οποία θα κατάφερναν να «μεταφράσουν» αριθμητικά τον καθορισμένο αριθμό ταλαντώσεων ενός μουσικού τόνου στον αντίστοιχο χρωματικό. Η πρακτική αυτή, η οποία είχε θεμελιωθεί, όπως είδαμε, σε ένα πρώιμο στάδιο από τον Καστέλ, περιγράφεται στη βιβλιογραφία υπό τον όρο *Χρωματομουσική* [*Colour-Music*].⁶⁵⁹ Στο λήμμα «colour and

⁶⁵⁸ Annie Besant και Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, 1905.

⁶⁵⁹ Ο αγγλικός όρος είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθεί σε άλλες γλώσσες. Ο Ρίμινγκτον προτείνει τον όρο “mobile color art” αλλά χρησιμοποιεί και το “color music”. Στα Γερμανικά ο όρος μεταφράζεται ως “Farbe-Licht Musik”, περιγράφοντας έτσι καλύτερα το χαρακτήρα της σύνθετης αυτής τέχνης. Πρόκειται, δηλαδή, για κινούμενο έγχρωμο φως που αλλάζει, μεταβάλλεται παράλληλα με τη μουσική. Στα Γαλλικά ο Πασκάλ Ρουσσώ κρατάει τον όρο αμετάφραστο και δεν τον επεξεργάζεται παραπέρα. Ο ελληνικός όρος «χρωματική μουσική» θα ήταν λανθασμένος και θα παρέπεμπε σε τεχνικές διανθίσματος της αρμονίας. Θα προτιμήσω από δω και στο εξής τον όρο *χρωματομουσική*, επιχειρώντας έτσι να περιγράψω όλες αυτές τις μορφές τέχνης που χρησιμοποίησαν κάποιου είδους όργανο ή κονσόλα για να προβάλλουν με τη βοήθεια ηλεκτρισμού έγχρωμους φωτισμούς σε ουδέτερο βάθος. Στην αντίθετη περίπτωση, εκείνη της “Music-Colour” χρησιμοποιείται ο όρος *μουσικοχρωμία*. Η πιο εμπειριστατωμένη μελέτη γύρω από το θέμα είναι εκείνη του Άντριαν Μπέρναντ Κλάιν [Adrian Bernard Klein], *Colour Music: The Art of Light*, Λονδίνο: Crosby Lockwood and Sons, 1926, η οποία καλύπτει τη χρονική περίοδο από τον Καστέλ έως τους πειραματισμούς γύρω από ένα χρωματόργανο του ίδιου του Κλάιν. Βλ. την επαυξημένη έκδοση *Coloured Light: An Art Medium*, Λονδίνο: The Technical Press, ³1937). Ο Κλάιν, ο οποίος εν τω μεταξύ άλλαξε το επώνυμό του σε Cornwell-Clyne, δημοσίευσε το 1936 μια πολύ σημαντική μελέτη για τον έγχρωμο κινηματογράφο σε μια προσπάθεια να αναβαθμίσει τα μέσα που τον

music» του έτους 1938 στο *The Oxford Companion of Music* ο μουσικολόγος Πέρσι Σόουλς [Percy Scholes] (1877-1958) ισχυρίζεται ότι ανάμεσα στο 1895 και το 1932 υπήρχαν τουλάχιστον δώδεκα τέτοιες συσκευές, οι οποίες παρήγαγαν τόσο έγχρωμα φώτα όσο και μουσικούς ήχους. Οι αιτήσεις που είχαν υποβληθεί για απόκτηση ευρεσιτεχνίας ανέρχονταν σε δεκαεφτά. Οι προσπάθειες αυτές υποδηλώνουν ότι οι επιστημονικές θεωρίες πάνω στις οποίες αυτές βασίστηκαν ήταν αρκετά διαδεδομένες σε ένα ευρύτερο κοινό. Οι ανακαλύψεις αυτές δημιουργήθηκαν μέσα από ένα ιδιότυπο κλίμα επαγγελματικού ανταγωνισμού και ο Κένεθ Πίκοκ εύστοχα παρατηρεί ότι κάθε εφευρέτης επεφύλασσε για τον εαυτό του την πρωτοπορία στον χώρο.⁶⁶⁰

Μια γενική παρατήρηση που μπορεί να γίνει σχετικά με τη μόδα της «χρωματομουσικής» είναι ότι οι ερευνητές της σχέσεως ήχου και φωτός παύουν πια να συγκρίνουν τα διαστήματα με συγκεκριμένα χρώματα του φάσματος, όπως δηλαδή έκανε ο Νεύτων, και εκλαμβάνουν ως ισοδύναμες τις νότες του πιάνου με τα χρώματα. Η πρακτική αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς μεταθέτει το βάρος από την πυθαγόρεια θεωρία, τη σχέση δηλαδή των απλών διαστηματικών λόγων με τα βασικά χρώματα, στη στιγμή της κρούσης. Ο «εκδημοκρατισμός» των μουσικών τόνων παίρνει έτσι τη μορφή ενός παιχνιδιού ταύτισης και συμπλήρωσης πινάκων. Η μικρή αυτή διαφορά, πυροδοτεί μια νέα συζήτηση που ανοίγει νέα ιστία στους ποντοπόρους της αισθητικής ανανέωσης στο γύρισμα του 19ου αιώνα. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι πυθαγόρειες θεωρίες εξαφανίζονται από το προσκήνιο —αυτό θα ήταν αδιανόητο να υποτεθεί, εφόσον η πολυμορφία των ρευμάτων αυτών σκέψης ανατροφοδοτείται μέσα από ασύνδετα πολλές φορές μονοπάτια— αλλά ότι η συζήτηση σχετικά με την ευταξία του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου, ή με τη μαθηματική διάρθρωση του σύμπαντος, κατ' αναλογία προς την οποία οφείλουν να εξεικονίζονται τα ανθρώπινα πολιτισμικά προϊόντα είχε περιπέσει σε μερική λήθη, συνθήκη που στην ουσία πυροδότησε την

υπηρετούσαν και να τα στρέψει προς μια άλλη κατεύθυνση, εκείνη του κινουμένου σχεδίου (anime). Ασκώντας σκληρή κριτική στη λειτουργία των κινηματογραφικών παραστάσεων ως υλικά εμπορεύματα καθώς και στον «επονεϊδιστο» και «χυδαίο» ρεαλισμό που προωθούνταν μέσα από αυτές, ο Κλάιν οραματιζόταν να αντιπαρέλθει τη χρήση της εικόνας ως «υποκατάστατο της ζωής» [ersatz life], και να δημιουργήσει μια συνθετική μορφή τέχνης, της οποίας τα εργαλεία προσέγγισης θα ήταν περισσότερο διανοητικά παρά αισθητηριακά. Με το έργο του, το οποίο ασφαλώς εγγράφεται στην παράδοση που ο ίδιος με τις τεχνικές του γνώσεις μπορεί και προσεγγίζει, ο Κλάιν ανακεφαλαιώνει —από τον Καστέλ και τον Τζέημσον έως τον Σκριάμπιν και τον Βίλφρεντ— όσο και επισφραγίζει τις πολυμορφες εκείνες και πολυδαίδαλες προσπάθειες δημιουργίας μιας χρωματομουσικής τέχνης· βλ. Adrian Cornwell-Clyne, *Colour Cinematography*, Λονδίνο: Chapman & Hall, ³1951 [1936, ²1939], παραθέματα από την εισαγωγή. Η α' έκδοση του 1926 είναι εξαιρετικά σπάνια· για τη διατριβή μου χρησιμοποιώ το αντίτυπο που απόκειται στη Staatsbibliothek του Βερολίνου (Rara-Saal).

⁶⁶⁰ Kenneth Peacock, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, τόμ. 21, τχ. 4, 1988: 397–406.

αποδέσμευση της καλλιτεχνική πράξης από ρυθμιστικές αρχές τέτοιου τύπου.⁶⁶¹ Φαινομενικά προκύπτει, έτσι, ότι οι πυθαγόρειες αντιλήψεις για τον ήχο ή τα νεοπλατωνικά ρεύματα σκέψης, τα οποία είχαν εμφιλοχωρήσει σε συγκεκριμένους επιστημονικούς κύκλους το 19ο αιώνα εξοβελίζονται από το νέο αυτό μοντέλο, το οποίο έρχεται να ικανοποιήσει τώρα περισσότερο τους κανόνες της τέχνης του θεάματος ή άλλους παιδαγωγικούς σκοπούς.⁶⁶²

Στη σύγχρονη έρευνα το γνωστικό αυτό αντικείμενο έχει περιγραφεί ως «οπτική μουσική» [visual music] και περιλαμβάνει μια ευρεία σειρά από καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες με ορίζοντα την εδραίωση της αυτόνομης τέχνης των έγχρωμων φωτισμών ή των αφηρημένων κινούμενων σχεδίων, αφομοιώνουν αφηρημένες ποιότητες, οι οποίες παραδοσιακά χαρακτηρίζουν το παράδειγμα της «απόλυτης μουσικής».⁶⁶³ Βασικό στοιχείο του νέου αυτού είδους, που ευαγγελίστηκαν αρκετοί εφευρέτες, είναι η διάσταση του χρόνου, η κίνηση μέσα στον χρόνο, η μετατόπιση-μετακύλιση του οπτικού υλικού μέσα στον χρόνο, ο ρυθμός, το τέμπο, η αντίστιξη, η αρμονία, η δομή, κ.α. Το χρώμα «κινείται» και άρα έχει διάρκεια, δυναμική, ένταση, φορά και δεν είναι δέσμιο ενός καθορισμένου χωρικού πεδίου. Η οπτική μουσική μπορούσε να συνοδεύεται από πραγματικό ήχο ή, όπως στην περίπτωση του Ρίμινγκτον, με μόνο σύνεργο τη σιωπή.

Το ερώτημα για το εάν ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να χειριστεί το χρώμα κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ο μουσικός χρησιμοποιεί τις νότες είχε πια διατυπωθεί ξεκάθαρα και επιπλέον, οι τεχνολογικές προϋποθέσεις ήταν δεδομένες για την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος. Διαπλέοντας τον κάβο του 1900 οι φωνές εκείνων που έβλεπαν εφικτή την ύπαρξη μιας τέχνης που να επιτρέπει στα χρώματα να κινούνται ελεύθερα στον χώρο, όπως οι ήχοι στον χρόνο, αυξήθηκαν και από τον καρπό

⁶⁶¹ Η ύπαρξη εξαιρέσεων επιβεβαιώνει τον κανόνα. Βλ. για παράδειγμα το βιβλίο του Χούμπερτ Γκρύντερ, γραμμένο στα λατινικά, στο οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη πυθαγόρεια θεωρία από τη σκοπιά του Αριστοτέλη. Βλ. Hubert Gruender, *De qualitibus sensibilibus et in specie de coloribus et sonis*, Φράμπουργκ: B. Herder, 1911, ιδιαίτερα σελ. 93 κ.ε.

⁶⁶² Δεν γνωρίζω να υπάρχει καμιά μελέτη που να θέτει το παραπάνω ερώτημα και ως εκ τούτου να ερευνά το φαινόμενο της χρωματομουσικής υπό αυτήν την οπτική. Η συντριπτική πλειοψηφία των ερευνητών εντάσσει τις περιπτώσεις, που θα μας απασχολήσουν παρακάτω, μέσα σε ένα ξεχωριστό επιστημονικό παράδειγμα, που ορίζεται από την επίτευξη της αντιστοιχίας φωτός και ήχου, ή χρωματικού και μουσικού τόνου.

⁶⁶³ Το θέμα έχει αποτελέσει αντικείμενο σημαντικών εκθέσεων: βλ. ενδεικτικά: Serge Lemoine και Pascal Rousseau (επιμ.), *Aux origines de l'abstraction, 1800 – 1914*, ό.π. Javier Arnaldo, Tomàs Llorens Serra, Christian Meyer (επιμ.), *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, ό.π. Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilzer (επιμ.), *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, ό.π. Βλ. επίσης, Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible*, ό.π., ιδιαίτερα το κεφάλαιο “Wordless Music and Abstract Art”, σελ. 149–161· Brian Evans, “Foundations of a Visual Music”, *Computer Music Journal*, τόμ. 29, τχ. 4, 2005: 11–24.

των προσδοκιών τους δεν άργησαν να φανούν οι πρώτοι βλαστοί στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Στην περίπτωση του Ρίμινγκτον εκβάλλουν όλες εκείνες οι προσπάθειες εδραίωσης του χρώματος ως δομικού στοιχείου της ζωγραφικής με δική του γραμματική και συντακτικό.

2.21.2 Η νέα μουσική σημειογραφική μέθοδος με χρώματα του Ντ. Τζέημσον και ο απόηχός της

Ο όρος *χρωματομουσική* [*Colour-Music*] απαντάται για πρώτη φορά το 1844 στο ολιγοσέλιδο σύγγραμμα του Άγγλου Τζέημσον [D. D. Jameson] με τον ομώνυμο τίτλο.⁶⁶⁴ Εκεί ο συγγραφέας επιχείρησε να εισαγάγει ένα νέο παιδαγωγικό σύστημα για την καλύτερη εκμάθηση της μουσικής, καθιστώντας έτσι τη μελέτη της περισσότερο προσφιλή στα παιδιά. Για το σκοπό της μελέτης του ο συγγραφέας εξήγγειλε τα εξής:

αντικείμενο της σύντομης αυτής πραγματείας είναι να εισάγει, με απλό και πρακτικό τρόπο, ένα νέο είδος μουσικής, που ονομάζεται *χρωματομουσική* [*colour-music*], ένα πρακτικό σύστημα που συγκροτείται για πρώτη φορά.⁶⁶⁵

Στη σύντομη ιστορική αναδρομή ο συγγραφέας ξετυλίγει το μίτο της ηχοχρωμίας από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Αρτσιμπόλντο, τον Νεύτωνα (1704), τον Καστέλ (από το 1723), τον Λε Μπλον, τον Γκαίτε (1810), τον Φιλντ (1816), τον Χάρις και τον Χέι (1828).⁶⁶⁶ Στους πολέμιους της νέας αυτής τέχνης ο Τζέημσον τοποθετεί τους Ίστλεϊκ και Λέσλι· ο πρώτος θεώρησε τους πειραματισμούς αυτούς ιδιόρρυθμους ενώ ο δεύτερος εξέλαβε τις αντιστοιχίσεις αυτές ως *μυστικιστικές*.⁶⁶⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι η πρώτη φορά που επιχειρείται μια συγκρότηση ιστορικού κανόνα για τη μορφή αυτής της τέχνης, με προδρόμους, συνεχιστές, υποστηρικτές και πολέμιους. Τα κίνητρα του Τζέημσον είναι περισσότερο πρακτικά παρά θεωρητικά ή πόσο μάλλον θρησκευτικά. Στο σύγγραμμα του δεν θα βρούμε τη διάσταση αυτή της

⁶⁶⁴ D. D. Jameson, *Colour-Music*, Λονδίνο: Smith, 1844. Για τον Jameson βλ. επίσης Jörg Jewanski, *Ist C = Rot?*, ό.π., σελ. 503-504. Jörg Jewanski, “Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblightmusik”, ό.π., σελ. 168. Βλ. τέλος την αναφορά στον Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 253, 258-259.

⁶⁶⁵ Υπογράμμιση του Τζέημσον, ό.π., σελ. 2.

⁶⁶⁶ Τα ονόματα εμφανίζονται στον Τζέημσον με λανθασμένη χρονολογική σειρά. Επίσης, λανθασμένα εξισώνει τους πειραματισμούς του Καστέλ με εκείνους του Αρτσιμπόλντο, το παράδειγμα του οποίου δεν έχει μελετήσει, αλλά το γνωρίζει, μάλλον, από τον Ίστλεϊκ. Ό.π. σελ. 8-9.

⁶⁶⁷ Υπογράμμιση του Τζέημσον, ό.π., σελ. 9.

νοσταλγίας για τη χαμένη ενότητα, ή για την αυθεντικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που θα συναντήσουμε αργότερα στον Ρίμινγκτον. Ο συγγραφέας, ωστόσο, δείχνει να γνωρίζει ότι η χρήση της λέξης *χρωματικός* από τους Αρχαίους Έλληνες, με σκοπό να περιγραφεί ένα γένος μουσικής κλίμακας, υπονοεί ότι οι Έλληνες σκέφτονταν με πιο περίπλοκους όρους από αυτούς της σύγχρονης εποχής.⁶⁶⁸

Το ενδιαφέρον του Τζέημσον, παρακινούμενο από τις αναζητήσεις κυρίως του Καστέλ, επικεντρώνεται στην κατασκευή μιας συσκευής που να επιτρέπει την παράλληλη έκθεση χρωμάτων και μουσικών ήχων στον χώρο. Παράλληλα, ο συγγραφέας προσανατολίζεται προς την ανεύρεση ενός σημειογραφικού συστήματος με χρώματα, ικανού να καταργήσει τη «βαρβαρότητα του μέτρου».⁶⁶⁹ Ο συγγραφέας περιγράφει τη διαδικασία ως εξής: σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, επικαλυμμένο με επικασιτερωμένες πλάκες, διανοίγονται στους τοίχους του δώδεκα στρογγυλές κόγχες, μέσα στις οποίες τοποθετούνται γυάλινα σφαιρικά δοχεία. Τα δοχεία αυτά περιέχουν διαφανή υγρά των πρισματικών χρωμάτων [prismatic colours] και των «ημιτονικών διαμέσων» τους [semitonic intermediates], δηλαδή των δευτερευόντων χρωμάτων που παράγονται από τα πρισματικά.⁶⁷⁰ Το εξωτερικό των δοχείων περιβάλλεται από λάμπες ενώ το εσωτερικό από κινητά πώματα, τα οποία συναρμόζονται στα πλήκτρα ενός πιάνο-φόρτε, το οποίο βρίσκεται στο μέσον της αίθουσας. Κάθε φορά που ένα πλήκτρο χτυπιέται, τα πώματα επηρεάζονται ανάλογα με τη δονούμενη ένταση και την οκτάβα, αφήνοντας να διαχυθεί περισσότερο ή λιγότερο φως στο δωμάτιο.⁶⁷¹

Η σημειογραφία διέφερε επίσης από την παραδοσιακή καθώς αυτή αποτελούταν από χρωματικά σχήματα αντί των καθιερωμένων νοτών: ταινίες χρωματιστού χαρτιού εφαρμόζονταν σε κάθε πλήκτρο του πιάνου, χωρίζοντας έτσι τη διατονική κλίμακα με τον παραδοσιακό τρόπο των πρωτευόντων (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) και δευτερευόντων χρωμάτων (πορτοκαλί, πράσινο, μωβ και βιολετί), από το κόκκινο (Ντο) μέχρι το βιολετί (Σι) και με όλες τις συνεπαγόμενες ενδιάμεσες αποχρώσεις για τα υπόλοιπα χρωματικά διαστήματα.⁶⁷² Έτσι προέκυπταν επτά διατονικά χρώματα και πέντε

⁶⁶⁸ Ο.π., σελ. 7.

⁶⁶⁹ “Bar-bar-ism of bars”: λογοπαίγνιο αγγλικό, που σημαίνει ότι η κατάτμηση του μουσικού χώρου σε μέτρα και μονάδες μέτρησης είναι τυραννική για τον μουσικό. Ο.π., σελ. 16.

⁶⁷⁰ Ο Τζέημσον συγκρίνει τα δοχεία αυτά με αντίστοιχα που διατηρούσαν οι φαρμακοποιοί στις προθήκες των μαγαζιών τους. Ο.π., σελ. 11.

⁶⁷¹ Ο.π., σελ. 11.

⁶⁷² Η επιλογή του κόκκινου για το ντο δηλώνει ότι ο Τζέημσον χρησιμοποιεί ως μοντέλο την κλίμακα του Κρύγκερ.

χρωματικά (σύνολο δώδεκα, βλ. **εικ. 1.24.1**). Για παράδειγμα ανάμεσα στη νότα Ντο (κόκκινο) και Ρε (πορτοκαλί) βρίσκεται το ντο δίεση ή ρε ύφεση για το συγκεκριμένο σύστημα, δηλαδή το κόκκινο-πορτοκαλί.

Το μήκος της ταινίας πάνω στο πλήκτρο καθόριζε το τονικό ύψος: αν μια ίντσα αντιστοιχεί στη μεσαία οκτάβα (C4-B4), τότε οι δύο ίντσες αντιστοιχούν στην πρώτη, η μία και μισή στη δεύτερη κ.τ.λ.⁶⁷³ Για να αντιπαρέλθει το πρόβλημα της διάρκειας των νοτών κατά τη μεταφορά τους από την παρτιτούρα στο χαρτί, ο Τζέημσον προτείνει τη διεύρυνση της χρωματισμένης ταινίας κατά πλάτος, ανάλογα με την αξία του μουσικού φθόγγου. Οι παύσεις ισοδυναμούν με λευκά, κενά διαστήματα στο χαρτί ενώ οι στακάτο νότες ξεχωρίζουν από μικρά μαύρα διαστήματα που έπονται των ταινιών. Τέλος, η δυναμική της νότας καθορίζεται από την ένταση, βαθύτητα του χρώματος. Εν κατακλείδι, τρεις παράγοντες καθορίζουν την απόδοση της νότας σε χρώμα: η χρωματική ταινία (νότα), το μήκος (χρόνος) και το ύψος της (οκτάβα - τονικό ύψος).

Για να αποδείξει ότι η ανάγνωση της μουσικής σημειογραφίας μπορεί να πραγματοποιηθεί ευκολότερα με το παραπάνω σύστημα, με τη μεταγραφή δηλαδή των νοτών σε χρωματικές ταινίες, ο Τζέημσον ενσωμάτωσε για τον αναγνώστη ένα ειδικό παράρτημα με δημοφιλή τραγούδια. Η διαδικασία είναι τόσο απλή, ισχυρίζεται ο συγγραφέας, ώστε ακόμη και ένα οκτάχρονο παιδί με ελάχιστες μουσικές γνώσεις θα μπορούσε να ερμηνεύσει το μουσικό κομμάτι βλέποντας μονάχα τον πίνακα με τις χρωματικές ταινίες.⁶⁷⁴ Ας δούμε ένα παράδειγμα: Στο λαϊκό κομμάτι Αφροαμερικάνικης προέλευσης *Jim Crow* (**εικ. 1.24.2**) η μελωδία έχει μεταγραφεί στην τονικότητα της λα μείζονος (από φα μείζονα, βλ. παρτιτούρα). Οι πρώτη σειρά σε κάθε πλέγμα υπονοεί τη μελωδία ενώ η δεύτερη και τρίτη καθορίζουν μια υποτυπώδη αρμονία. Το ότι το κομμάτι είναι γραμμένο σε λα μείζονα (άρα τονική συγχορδία Λα, Ντο δίεση, Μι και δεσπόζουσα Μι, Σολ δίεση, Σι) φαίνεται με την πρώτη όψη από τη χρωματική αρμονία, όπου κυριαρχούν τα χρώματα της τονικής και της δεσπόζουσας (τονική: μωβ, πορτοκαλί σκούρο, κίτρινο). Το κομμάτι ξεκινάει από τη ρε (D4) οπότε το μήκος του χαρτονιού είναι μικρότερο σε σχέση με τη λα που εμφανίζεται στο μπάσο (A3). Είναι εμφανές ότι στο σύστημα αυτό του Τζέημσον οι αλλαγές στη χροιά του χρώματος συμβαίνουν εντός της έκτασης μιας οκτάβας, ενώ το μήκος είναι αυτό που

⁶⁷³ Η επιλογή αυτή του επιτρέπει να μην χρησιμοποιήσει ανοιχτότερες διαβαθμίσεις ενός χρώματος για να υποδηλώσει το ίδιο χρώμα σε υψηλότερες οκτάβες, όπως δηλαδή έκανε ο Καστέλ.

⁶⁷⁴ Ο.π., σελ. 18.

καθορίζει το τονικό ύψος της νότας. Αντίστοιχα στο *See! the conquering hero comes* από το ορατόριο *Ιούδας Μακκαβαίος* του Χέντελ οι πλατιές ταινίες στην πρώτη σειρά υποδηλώνουν νότες μεγάλης χρονικής αξίας (μισά) σε σχέση με τις μικρότερες (όγδοα) στη δεύτερη σειρά (**εικ. 1.24.3**).

Στο τέλος της πραγματείας του ο Τζέημσον αναφέρεται στη σιωπή, την οποία συσχετίζει με το λευκό φως. Σε ένα απόσπασμα που αντανακλά μάλλον τη σκέψη του Γκαίτε, ο συγγραφέας χωρίζει τα τρία πρωτεύοντα χρώματα σε δύο κατηγορίες και τους αποδίδει αριθμητικές ιδιότητες. Τα θετικά: κίτρινο (τιμή 3) και κόκκινο (τιμή 5) εξουδετερώνουν το αρνητικό μπλε (τιμή -8) ενώ από τη σύνθεση αυτή παράγεται το λευκό φως.⁶⁷⁵ Κατά προέκταση, μας λέει ο Τζέημσον, σύμφωνα με τον Πυθαγόρα, η παράλληλη συνήχηση των ουράνιων σφαιρών εξουδετερώνει τη μεταξύ τους συμφωνία και παράγει τελικά τη σιωπή, τον καλύτερο ύμνο προς τον θεό.

Αν το εγχείρημα αυτό του Άγγλου συγγραφέα γονιμοποίησε κάποιο δημόσιο διάλογο δεν είναι γνωστό. Δεν διασώζεται επίσης κάποια αναφορά σχετικά με τη χρήση της παραπάνω συσκευής ή την παρουσίασή της στο κοινό. Η συνεισφορά του Τζέημσον στην ιστορία της χρωματομουσικής έγκειται στο ότι για πρώτη φορά αναπαρίσταται ή μεταφράζεται μουσική σε χρώματα, αν και ακόμη το ζήτημα των μορφών, που μπορούν να πάρουν τα χρώματα αυτά, δεν φαίνεται να είναι μείζονος σημασίας. Αν και οι επιδιώξεις του συγγραφέα δεν ήταν να ασκήσει κριτική στο φυσιοκρατικό σύστημα αναπαράστασης που αναπαρήγαγαν οι ακαδημίες, ωστόσο, είναι δελεαστικό να διαβάσουμε τα πρώιμα αυτά ανεικονικά σχέδια ως προπομπές των μεταγενέστερων εγχειρημάτων των σουπρεματιστών, του Κλέε, κ.α.⁶⁷⁶

Το βιβλίο του Τζέημσον είχε άμεσο αντίκτυπο στο αγγλόφωνο, τουλάχιστον, κοινό. Το 1886 η γνωστή προστάτιδα των τεχνών και θεατρική παραγωγός Άρτσιμπαλντ Κάμπελ [Lady Archibald Campbell] (1846–1923) δημοσίευσε ένα μικρό κείμενο με θέμα τη χρωματομουσική, το πιθανότερο εμπνευσμένη από τον Τζέιμς Άμποτ Γουίςλερ, με τον οποίο διατηρούσε φιλική σχέση.⁶⁷⁷ Αν και φιλοδοξούσε να

⁶⁷⁵ Η διαπίστωση αυτή του Τζέημσον είναι εσφαλμένη. Αναφέρεται, προφανώς, στα χρωματιστά φώτα και όχι στις χρωστικές ουσίες, αλλά τα συγγεί θεωρώντας ότι και τα δύο απαρτίζονται από τα ίδια κύρια χρώματα.

⁶⁷⁶ Οι μεταγραμμένες σε χρώματα μελωδίες του Τζέημσον προοιωνίζονται, από μορφοπλαστική άποψη, τα έργα δύο καλλιτεχνών του 20ού αιώνα, του Ρόμπερτ Στρώμπιν [Robert Strübin] (1897-1965) και του Λουίτζι Βερονέζι [Luigi Veronesi] (1908-1998). Βλ. ενδεικτικά το έργο *Μπετόβεν – Σονάτα υπό το Σεληνόφως, πρώτο μέρος* (1958) του πρώτου και τη *Χρωματική οπτικοποίηση ενός κομματιού για πιάνο του Καρλχάιτς Στοκχάουζεν* (1974, 30 x 64 εκ.) του δεύτερου.

⁶⁷⁷ Lady Archibald Campbell, *Rainbow Music; or the Philosophy of Harmony in Colour-Grouping*, Λονδίνο: Bernard Quaritch, 1886.

εντάξει τη μελέτη της στην χρωματομουσική παράδοση που φέρεται να αρχίζει από τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα, και η οποία διατρέχοντας τον Αρτσιμπόλντο, τον Καστέλ, τον Γκαίτε, τον Φιλντ, τον Σεβρέλ, ολοκληρώνεται με τον Τζέημσον, η Κάμπελ δεν κατάφερε με τη ρίψη αυτή των ονομάτων να ορίσει εκ νέου το αντικείμενο έρευνά της και το αποτέλεσμα μοιάζει να βουλιάζει σε τετριμμένες παραδοχές.⁶⁷⁸ Στη χρωματομουσική της κλίμακα υιοθέτησε τη διάταξη των χρωμάτων του Καστέλ, με το μπλε, ως το «τονικό χρώμα όλης της φύσης», να αντικαθιστά το κόκκινο του Νεύτωνος.⁶⁷⁹ Μάλιστα τον ίδιο χρόνο που δημοσιεύτηκε το βιβλίο της, γράφτηκε μια αρκετά δυσμενής κριτική, στην οποία περισσότερο μελάνι αφιερώθηκε στον Καστέλ και στον Τζέημσον παρά στο βιβλίο που όφειλε ο αρθρογράφος να κρίνει. Ο ανώνυμος κριτικός καταλήγει στο εξής, λοιπόν, συμπέρασμα:

Όσον αφορά τη μετατρεψιμότητα της αίσθησης του χρώματος και του ήχου, και την επιθυμία αυτά τα δύο να συνδυαστούν με τη βοήθεια ενός οργάνου, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι υπάρχει μια γενική σύμπνοια απόψεων ανάμεσα στους καταξιωμένους κριτικούς, ότι, δηλαδή, ένα μεγάλο μέρος της γοητείας της μουσικής έγκειται στην αυλότητα της, και ότι οι ασυνάρτητες και μπερδεμένες φλυαρίες της συγγραφέως του *Rainbow Music* είναι πιθανό να σείσουν τη διαπίστωση αυτή, όσο ένα αεροβόλο με φελλό εκτιμάται να εντυπωσιάσει μπροστά στη Μεγάλη Πυραμίδα.⁶⁸⁰

Η διαπίστωση ότι η μουσική ως τέχνη του άυλου και του απροσδιόριστου όφειλε να μείνει αλώβητη από εξωμουσικές επεμβάσεις ήταν ασφαλώς μια γενική αξίωση των υποστηρικτών της απόλυτης μουσικής και η διασάλευση της καθιερωμένης αυτής συνθήκης επρόκειτο να αναδειχθεί σε ένα από τα κεντρικά διακυβεύματα στα τέλη του 19ου αιώνα. Η παραπάνω συζήτηση ήταν ασφαλώς αρκετά γνωστή στην Άρτσιμπαλντ Κάμπελ, η οποία εκκίνησε να γράψει το βιβλίο της ανταποκρινόμενη στην εντύπωση που της προκάλεσε η Κάμαρα των Παγωνιών του Γουίσλερ. Στο θέμα αυτό θα επιστρέψω στο επόμενο κεφάλαιο. Θα πρέπει επίσης να τονιστεί, ότι η Κάμπελ από το 1906 δημοσίευσε αρκετά άρθρα σε αποκρυσταλλικά περιοδικά και επομένως ο ρόλος

⁶⁷⁸ Ο.π., σελ. 19.

⁶⁷⁹ “[...] the tonic colour of all nature [...]” Ο.π., σελ. 20.

⁶⁸⁰ “As to the convertibility of the sensations of colour and sound, and the desirability of combining them through the medium of some instrument, we may be allowed to remark that there is a pretty general consensus of opinion amongst competent critics that a great deal of charm of music resides in its invisibility, and that the incoherent and rambling rhapsodies of the author of *Rainbow Musick* are about as likely to shake this conclusion as a popgun is calculated to make an impression on the Great Pyramid.” Ανώνυμος, “Rainbow Musik. By Lady Archibald Campbell”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, τόμ. 27, τχ. 524, Οκτώβριος 1886: 610.

της ως διακινήτρια των χρωματομουσικών θεωριών στο καλλιτεχνικό και θεοσοφικό πεδίο πρέπει να εξεταστεί προσεκτικά.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι γύρω στο 1850, οπότε και η ανάδυση της κυματικής θεωρίας, της πειραματικής ψυχολογίας και της φυσιολογίας της όρασης, μετατόπισαν το ενδιαφέρον για μια ολιστική θεωρία κατανόησης της σχέσης χρώματος και τόνου προς μια συσχέτιση του φαινομένου του φωτός και του ήχου με τους μηχανισμούς εκείνους του σώματος που είναι υπεύθυνοι για την όραση και την ακοή, παραμένει άξιο απορίας το πώς αναχρονιστικές υποθέσεις παρελθόντων δεκαετιών δεν κλονίστηκαν από την πλημμυρίδα των νέων αυτών επιστημονικών δεδομένων. Έτσι, γύρω στο 1900, η επταμερής διαίρεση του φάσματος από τον Νεύτωνα καθώς και οι συνδηλώσεις που αποδίδονται σε αυτήν, εξακολουθούσαν να τροφοδοτούν το περιεχόμενο μερικών νέων συγγραμμάτων. Αρκετά αξιοσημείωτη για την αφέλιά της είναι στο πλαίσιο αυτό η πραγματεία που συνέθεσε ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Έντμουντ Τζωρτζ Λιντ [Edmund George Lind] (1829–1909) με τίτλο *Η μουσική του χρώματος και ο αριθμός επτά*.⁶⁸¹ Ο συγγραφέας ακολουθεί τόσο την Άρτσιμπαλντ Κάμπελ, την οποία θαυμάζει για την ευρυμάθειά της, όσο και τη μελέτη του Τζέημσον, τη σημειογραφική μέθοδο του οποίου υιοθετεί για να οπτικοποιήσει γραφικά ορισμένες λαϊκές μελωδίες (**εικ. 1.25.1**). Σε αντίθεση με τη σημειογραφική μέθοδο του Τζέημσον, η οποία ήταν περισσότερο σύνθετη και συνεπής (χρησιμοποίησε για παράδειγμα κάθετες στοιχήσεις χρωμάτων για να παραστήσει τις συγχορδίες), εκείνη του Λιντ διακρίνεται από μια σύμπλεξη ετερόκλητων αναφορών στην αριθμοσοφία, τη συναισθησία και τη μουσική των σφαιρών (**εικ. 1.25.2**). Πολύ σημαντική παραμένει, έτσι, για τη μελέτη του η επτάβαθμη κλίμακα του Νεύτωνα (**εικ. 1.25.3**) και ιδιαίτερα ο αριθμός επτά, του οποίου η καθολική ισχύς αναζητείται στην Παλαιά Διαθήκη, στην παραποιημένη τιμή των ταλαντώσεων των νοτών της διατονικής κλίμακας και των χρωμάτων (που όλες οι τιμές διαιρούνται δήθεν με το 7) και στην ιεράρχηση επτά πολιτισμικών περιόδων (**εικ. 1.25.4**). Τέλος, ο συγγραφέας είναι σίγουρος πως η καθολική ισχύς της αντιστοιχίας των χρωματικών και μουσικών τόνων επιβεβαιώνει ότι «ο δημιουργός δούλεψε με

⁶⁸¹ Edmund George Lind, *The Music of Color and the Number Seven*, Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δύο δακτυλογραφημένα χειρόγραφα με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room]. Πρβλ. Adrian Bernard Klein, *Colour-Music* [1926], ό.π., σελ. 14–16. Βλ. επίσης, Jeremy Kargon, “Harmonizing These Two Arts: Edmund Lind’s ‘The Music of Color’”, *Journal of Design History*, τόμ. 24, τχ. 1, 2011: 1–14.

βάση κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα, το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει το κλειδί για όλο το σχέδιο».⁶⁸²

2.21.3 Οι «άδουσες φλόγες» του Φρέντερικ Κάστνερ

Η περίπτωση του Τζέημσον δείχνει ότι οι τεχνικές ελλείψεις και αδυναμίες αναχαιτίζουν την υλοποίηση ενός οργάνου ικανού να ενεργοποιεί χρωματικά εφέ παράλληλα με τη μουσική εκτέλεση. Δεν θα πρέπει, λοιπόν, να προκαλεί κατάπληξη το γεγονός ότι ερευνητές όπως ο Τζέημσον και ο Χουτ επικέντρωσαν τις προσπάθειές τους στη δημιουργία ενός νέου μουσικού σημειογραφικού συστήματος με τη βοήθεια χρωματικών ταινιών αντί για την πιο δύσκολη περίπτωση της προβολής πρισματικών φώτων. Το 1854, η ανακάλυψη του λαμπτήρα και των λαμπών φωταερίου έδωσε νέα ώθηση στις παραπάνω θεωρίες και ανατροφοδότησε το ενδιαφέρον για τη χρωματομουσική. Ο καταγόμενος από το Στρασβούργο, φυσικός και εφευρέτης, Φρέντερικ Κάστνερ [Georg Friedrich Eugen Kastner] (1852-1882) εκδήλωσε από νωρίς το ενδιαφέρον του για το φαινόμενο του ηλεκτρισμού και των ταλαντώσεων αλλά και για τη μουσική, αφού με την καθοδήγηση του πατέρα του, του συνθέτη Τζωρτζ Κάστνερ [Jean-Georges Kastner] (1810–1867), ο Γάλλος φυσικός είχε την ευκαιρία να σπουδάσει μουσική.⁶⁸³ Ανάμεσα στο 1869 και 1873 άρχισε να σχεδιάζει ένα ειδικό όργανο, το λεγόμενο *Πυρόφωνο*, για το οποίο έκανε αίτηση ευρεσιτεχνίας, και κατόπιν το παρουσίασε στο Παρίσι, στη Βιέννη, στο Λονδίνο και άλλες πόλεις (εικ. 1.26.1). Δημοσίευσε μάλιστα και μια μικρή πραγματεία γύρω από το θέμα αυτό.⁶⁸⁴ Το εγχείρημα αυτό του Κάστνερ υποβοηθήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Ελβετό ακτιβιστή και ιδρυτή του Ερυθρού Σταυρού, Ερρίκο Ντυνάν [Henry Dunant] (1828-1910), τον οποίο γνώριζε προσωπικά η μητέρα του εφευρέτη.⁶⁸⁵

⁶⁸² “The Creator worked upon some definite plan which may form the key to the whole design.” Ό.π., σελ. 3.

⁶⁸³ Ο πατέρας του Κάστνερ είχε συντάξει μια εξαντλητική μελέτη για τον μύθο της Σειρήνας, τον οποίο εξέτασε από την αρχαιότητα μέχρι και τον 19ο αιώνα στο πεδίο της λογοτεχνίας, της μουσικής και της φιλοσοφίας. Βλ. Georges Kastner, *Les Sirènes: Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc., considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts. Suivi de Le rêve d'Oswald ou, les sirènes, grande symphonie dramatique vocale et instrumentale*, Παρίσι: G. Brandus et S. Dufour, 1858.

⁶⁸⁴ Frédéric Kastner, *Les Flammes Chantantes: Théorie des Vibrations et considérations sur l'électricité*, Παρίσι: E. Dentu, ³1876 [1873].

⁶⁸⁵ Βλ. λ. “Henry Dunant” στο *Der Hang zum Gesamtkunswerk*, ό.π., σελ. 197–199.

Το φαινόμενο των αδόντων φλογών, η ιδιότητα μιας φλόγας δηλαδή να παράγει μουσικό ήχο όταν δεχτεί συγκεκριμένη πίεση μέσα σε ένα γυάλινο σωλήνα, είχε μελετήσει ο Ιρλανδός φυσικός Τζων Τάινταλ [John Tyndall] (1820–1893) πριν από τον Κάσνερ. Η απόσπαση όμως μιας μοναδικής μουσικής νότας, του *lumen philosophicum* όπως αποκαλείται, από το σωλήνα απαιτεί μεγαλύτερη προσπάθεια.⁶⁸⁶ Ο Κάσνερ κατάφερε όχι μόνο να αποσπάσει έναν μουσικό τόνο, τον θεμέλιο τόνο του σωλήνα ή κάποιον αρμονικό του, αλλά και να ρυθμίσει μηχανικά τον ήχο περισσότερων θερμαινόμενων σωλήνων, δημιουργώντας έτσι ένα ξεχωριστό μουσικό όργανο. Στις 17 Μαρτίου 1873, ο Βαρόνος Φελίξ Λαρέ [Félix Hippolyte Larrey] (1808–1895), μέλος της Ακαδημίας των Επιστημών στο Παρίσι, κατά την παρουσίαση των *Αδουσών φλογών* του Κάσνερ στο Ινστιτούτο Επιστημών της Γαλλίας πρόκρινε την παρακάτω αρχή:

Αν δύο φλόγες ίσου μήκους εισαχθούν σε γυάλινο σωλήνα και τοποθετηθούν κατά τέτοιο τρόπο ώστε να καλύπτουν κατά το ένα τρίτο το ύψος του σωλήνα (μετρημένος από τη βάση) τότε οι φλόγες δονούνται σε ταυτοφωνία. Το φαινόμενο αυτό συνεχίζεται όσο οι φλόγες καίνε σε απόσταση· όταν αυτές ενωθούν ο ήχος παύει.⁶⁸⁷

Το όργανο του Κάσνερ διέθετε τρία κλαβιέ, με μηχανισμό αντίστοιχο με εκείνο του εκκλησιαστικού οργάνου. Ο Κάσνερ για το πείραμά του χρησιμοποίησε φλόγες από αέριο υδρογόνου, οι οποίες, εισαγμένες σε συγκεκριμένων διαστάσεων κρυστάλλινους σωλήνες, έδιναν, την επιθυμητή νότα. Σε αντίθεση με το εκκλησιαστικό όργανο, όπου ο ήχος παράγεται με την πίεση του αέρα, στο πυρόφωνο ο ήχος παράγεται από την ανάφλεξη αερίου στο εσωτερικό του γυάλινου σωλήνα, το οποίο ξεπηδούσε σε πίδακες και την ίδια στιγμή παρήγαγε έναν ιδιαίτερο ήχο. Πιο συγκεκριμένα, η λειτουργία του πυρόφωνου εξαρτιόταν από μικρούς τροφοδοτικούς αυλούς στο εσωτερικό κάθε σωλήνα, οι οποίοι, όταν μια νότα πιεζόταν, απομακρύνονταν ο ένας από τον άλλο, με αποτέλεσμα να παράγεται ο επιθυμητός ήχος. Αν απομακρυνόταν το δάκτυλο από το πληκτρολόγιο τότε οι μικρές φλόγες ενώνονταν και πάλι σε μία κεντρική και ο ήχος έπαυε (**εικ. 1.26.2**). Παράλληλα, η διαφορετική τοποθέτηση των φλογών (κρατημένες σε απόσταση) μέσα στο σωλήνα παρήγαγε, όπως είναι φυσικό, διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, η τοποθέτηση αλάτων μέσα στους

⁶⁸⁶ M. Durant, “The Pyrophone”, *The Popular Science Monthly*, τχ. 7, Αύγουστος 1875: 444–453.

⁶⁸⁷ M. Durant, “The Pyrophone”, ό.π., σελ. 451.

σωλήνες θα δημιουργούσε, μάλλον, διαφορετικούς χρωματισμούς κατά την ανάφλεξη.⁶⁸⁸

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Χλάντνι, ο Κάστνερ έθεσε τις ταλαντώσεις στο κέντρο των ερευνών του. Κατά τον Κάστνερ η μόνη απόκλιση ανάμεσα στα κύματα του φωτός και τα κύματα του ήχου προκύπτει λόγω της διαφορετικής ταχύτητας των ταλαντώσεων των κυμάτων αυτών.⁶⁸⁹ Κατά την παρουσίαση του οργάνου από τον Ντυράν το 1875 δεν έλλειψε η αναφορά στις ταλαντώσεις και η σύνδεσή τους με τις πιο μύχιες εκφάνσεις της ανθρώπινης ψυχής:

Ο ήχος του πυρόφωνου μπορούμε να πούμε ότι θυμίζει τον ήχο της ανθρώπινης φωνής, και τον ήχο της αιολικής άρπας: [...] σαν ένας ανθρώπινος και φλογισμένος ψίθυρος, σαν ένας αντίλαλος των ενδότερων ταλαντώσεων της ψυχής, κάτι μυστηριώδες και ακαθόριστο [...]. Είναι χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, ότι ο ήχος αυτός του αντίλαλου προσιδιάζει σε αυτό που αποκαλούμε αρμονική σειρά, [...] και εμπίπτει στη σφαίρα της χημικής και συμπαθητικής μουσικής.⁶⁹⁰

Είναι εμφανές ότι με το παραπάνω σχόλιο ο Ντυράν προσπαθεί να εντάξει το πυρόφωνο μέσα σε όλη εκείνη την παράδοση της *musica speculativa* και να τραβήξει τα νήματα της γραμμής αυτής μέχρι τους Γερμανούς ρομαντικούς, τον Γκαίτε, τον Νοβάλις και τον Ζαν Πωλ. Ο Κάστνερ εστιάζει ακόμη και στην οπτική εικόνα των φλογών, την εντύπωση των οποίων προσπαθεί να τελειοποιήσει με διάφορους τρόπους. Πόσο δύσκολο θα ήταν για έναν μυημένο στη φιλοσοφία του Πρόκλου να αντιληφθεί κατά τη διάρκεια της παρουσίασης ότι οι άδουσες φλόγες δεν είναι τίποτα άλλο από *ατύπωτες μορφές*, οι οποίες συντετριμμένες από το φως, αποκτούν σχήμα.

Η ιδιορρυθμία του οργάνου αυτού προσέλκυσε το ενδιαφέρον συνθετών, οι οποίοι πιθανώς σκέφτηκαν τη δυνατότητα να το ενσωματώσουν στα έργα τους.⁶⁹¹ Ωστόσο, μόνο στις 17 Φεβρουαρίου 1875 χρησιμοποιήθηκε δημοσίως το πυρόφωνο ως μουσικό όργανο, στη Βασιλική Εταιρεία των Τεχνών, όταν παρουσιάστηκε μια διασκευή του *Ο θεός σώζει τη Βασίλισσα* του Γάλλου συνθέτη Τεοντόρ Λακ [Théodore

⁶⁸⁸ Τη διαπίστωση αυτήν την κάνει η Μπάρμπαρα Κίνσερφ, βλ. Barbara Kienschferf, *Das Auge hört mit*, ό.π., σελ. 58.

⁶⁸⁹ Frédéric Kastner, *Les Flammes Chantantes*, ό.π., σελ. 129.

⁶⁹⁰ Ό.π., σελ. 445–446. Πλάγια γραφή από τον Κάστνερ.

⁶⁹¹ Ο αντίκτυπος, όμως, πρέπει να ήταν περιορισμένος, παρά τις προσδοκίες του δημιουργού του να το εντάξει στα ορχηστρικά σύνολα και στις θρησκευτικές λειτουργίες. Ο Έκτωρ Μπερλιόζ και ο Σεζάρ Φρανκ [César Franck] (1822-1890) επισκέφτηκαν τον Κάστνερ με σκοπό να δοκιμάσουν το όργανο από κοντά. Ο Σαρλ Γκουνώ [Charles-François Gounod] (1818-1893) σκέφτηκε να το συμπεριλάβει στην παραγωγή του για την *Ιωάννα της Λωραίνης*.

Lack] (1846-1921). Το 1876 εκτέθηκε στη συλλογή επιστημονικών συσκευών στο Σάουθ Κένσινγκτον και το 1878 στη Διεθνή Έκθεση στο Παρίσι. Τέλος, το 1880 ο βαγκνερικός συνθέτης, Βέντελιν Βάιτσαϊμερ [Wendelin Weißheimer] (1838–1910), συνέθεσε για το πυρόφωνο τα *Πέντε ιερά σονέτα για φωνή, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, πυρόφωνο και πιάνο* και ερμήνευσε το μέρος του Πυρόφωνου ο ίδιος (**εικ. 1.26.3**).⁶⁹² Στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί και η Μανομετρική συσκευή για φλόγες [Manometric Flame Apparatus], την οποία εφηύρε το 1862 ο μαθητής του Χέλμχολτς, Ρούντολφ Κένιχ [Rudolph Koenig] (1832–1901).⁶⁹³ Η συσκευή αυτή προσέφερε έναν νέο τρόπο οπτικοποίησης των ταλαντώσεων: μέσω ενός σωλήνα ο ήχος διοχετευόταν σε ένα θάλαμο, όπου η δόνησή του τροποποιούσε τη ροή του εύφλεκτου αερίου μέσα σε αυτόν. Με τη βοήθεια ενός περιστρεφόμενου κατόπτρου ήταν δυνατό να προβληθούν σε έναν τοίχο ξεχωριστές εικόνες από τις «άδουσες φλόγες» και μέσω του υπολογισμού της ενδιάμεσης απόστασής τους καθώς και της ταχύτητας περιστροφής του κατόπτρου να μετρηθεί η συχνότητα της ταλάντωσης (**εικ. 1.26.4**). Αντίθετα, χωρίς την παρέμβαση του ήχου, οι φλόγες αποτυπώνονταν στην οθόνη προβολής ως μια συνεχιζόμενη λωρίδα φωτός.⁶⁹⁴

2.21.4 Το χρωματόργανο του Μπέινμπριτζ Μπίσοπ

Το 1876, στις Ηνωμένες πολιτείες, ο Μπέινμπριτζ Μπίσοπ [Bainbridge Bishop] (1837–1905), ερειδόμενος στις θεωρητικές μελέτες του Αριστοτέλη, του Φιλντ και του Σεβρέλ, κατασκεύασε ένα χρωματικό όργανο το οποίο δήλωσε αμέσως στην αμερικάνικη υπηρεσία κατοχύρωσης ευρεσιτεχνίας (**εικ. 1.27**).⁶⁹⁵ Όπως ανέφερε στην υπηρεσία, ως αφετηρία της ερευνητικής του δραστηριότητας χρησιμοποίησε την αντιστοιχία ανάμεσα στα επτά πρισματικά χρώματα και τις επτά νότες της φυσικής κλίμακας. Ο Μπίσοπ επιχείρησε να κατασκευάσει διάφορα όργανα ώστε να τελειοποιήσει την τεχνική του και τελικά εξέθεσε στη Νέα Υόρκη ένα από αυτά πριν

⁶⁹² Barbara Kienschferf, “From the ‘Ocular Harpsicord’ to the ‘Sonchromatoscope’”, ό.π., σελ. 186· Barbara Kienschferf, *Das Auge hört mit*, ό.π., σελ. 59· λ. “Henry Dunant” στο *Der Hang zum Gesamtkunswerk*, ό.π., σελ. 198.

⁶⁹³ Από το αρχαίο ελληνικό επίθετο *μανός*=αραιός, πορώδης, ισχνός.

⁶⁹⁴ Theo Pajmans, *Free Energy Pioneer: John Worrell Keely*, Κέμπτον: Adventures Unlimited Press, 2004, σελ. 170–171.

⁶⁹⁵ Κατατέθηκε με τον τίτλο *Improvement in attachments for key-board musical instruments*, Ηνωμένες Πολιτείες, Υπηρεσία κατοχύρωσης ευρεσιτεχνίας, αρ. 186298, ημερομηνία δημοσίευσης 16 Ιανουαρίου 1877 (το κείμενο συντάχθηκε στις 22 Απριλίου 1876 και η αίτηση υποβλήθηκε στις 7 Ιουνίου του ίδιου χρόνου).

το 1893. Ο διάσημος επιχειρηματίας και παράγοντας του θεάματος Φινέας Τέιλορ Μπάρνεμ [Phineas Taylor Barnum] (1810-1891) έδειξε ενδιαφέρον για τη δουλειά του Μπίσοπ και του ζήτησε να τοποθετήσει ένα από τα όργανά στο σπίτι του στο Μπρίτζπορτ, στο Κονέκτικατ.⁶⁹⁶ Το όργανο αυτό για έγχρωμο φωτισμό αποτελείτο από δύο σειρές πλήκτρων και μία σειρά από ποδόπληκτρα για τους μπάσους ήχους, όπως δηλαδή συνηθίζεται στα εκκλησιαστικά όργανα. Υπερκείμενο των δύο σειρών πλήκτρων βρισκόταν ένα ουδέτερο διαθλαστικό γυαλί με διάμετρο πέντε πόδια ενώ πίσω από αυτό ήταν τοποθετημένη μια ημικυκλική οθόνη. Κάτω από την οθόνη ήταν στερεωμένα μικρά παράθυρα με υαλώδη έγχρωμη επίστρωση, τα οποία καλύπτονταν από ένα μηχανισμό διαφράγματος, κατά τέτοιον τρόπο ώστε κάθε φορά που πιεζόταν ένα πλήκτρο το διάφραγμα αποσυρόταν, επιτρέποντας έτσι στους έγχρωμους χρωματισμούς να προβληθούν επί της οθόνης και συνεπακόλουθα στο διαθλαστικό γυαλί στο πρόσθιο μέρος. Μάλιστα με την προσθήκη δύο σουρντινών μπορούσε ο οργανοπαίκτης να «πνίξει», να εξαφανίσει δηλαδή, τον μουσικό ήχο και να κρατήσει μονάχα το παιχνίδι των φώτων. Στην πράξη αυτό σήμαινε ότι θα μπορούσε κανείς να προβάλλει τους έγχρωμους φωτισμούς με τη συνοδεία μουσικής ή ακόμη και χωρίς αυτήν, αν και στη δεύτερη περίπτωση αυτό συνεπάγεται ότι επί της ουσίας το κομμάτι θα ήταν αρκετά γνωστό στο ακροατήριο ώστε να το αναγνωρίσει πρωτίστως από τη ρυθμική αλλαγή των χρωμάτων.

Το όργανο ήταν αρκετά εντυπωσιακό, καθώς τα διάφορα ξύλινα μέρη του ήταν σκαλιστά με αρκετά διακοσμητικά στοιχεία, κιονίσκους, γείσα, αετώματα, που έδιναν την εντύπωση ενός μικρού ναΐσκου. Μάλιστα, διακρίνεται σχεδόν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο διασταυρούμενης επτάφωτης λυχνίας, τόσο στο ελεύθερο πλαίσιο πάνω από τα πλήκτρα, όσο και στο προεξέχον μέτωπο κάτω απ' αυτά. Θεωρώ ότι ο εφευρέτης παραπέμπει εδώ στο γνωστό σχέδιο από τον πίνακα του Πυθαγόρα, που απεικονίζεται στη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ και που μας είναι γνωστό από τον Βοήθιο. Αν πράγματι πρόκειται για μια εσκεμμένη χρήση της πυθαγόρειας μουσικής θεωρίας, σε ποιο βαθμό ο Αμερικανός εφευρέτης ενέτασσε το εγχείρημά του στην παράδοση αυτή;

⁶⁹⁶ Adrian Bernard Klein, *Colour-Music: The Art of Light*, ό.π., σελ. 21.

Το 1893 ο Μπίσοπ δημοσίευσε τα συμπεράσματα των ερευνών του σε ένα σύγγραμμα, στο οποίο ανέλυσε την ιδέα του να ζωγραφίσει κανείς τη μουσική.⁶⁹⁷ Ακολουθώντας την παράδοση του Νεύτωνα και του Φίλντ, ο Μπίσοπ ορίζει το κόκκινο για το Ντο και χωρίζει το πρισματικό φάσμα του χρώματος σε δώδεκα ημιτόνια, με τελευταίο για τη νότα Σι το βιολετί-κόκκινο. Για τις οκτάβες πάνω από το μεσαίο ντο επιλέγει ανοιχτότερες τονικότητες ενώ για αυτές που βρίσκονται από κάτω, πιο σκούρες. Η επιλογή του κόκκινου για το ντο αιτιολογείται, ωστόσο, ανορθόδοξα: Αφού διέκρινε δηλαδή στον ουρανό τριών ειδών ουράνια τόξα διαίρεσε με βάση τη θεωρία των αρμονικών την οκτάβα σε τρεις ζώνες, ώστε και τα τρία ουράνια τόξα να αντιστοιχούν στις νότες της αρμονικής σειράς της συγχορδίας (εδώ η ντο-μι-σολ). Έτσι, κάθε φορά που το κόκκινο εμφανιζόταν στο ουράνιο τόξο, έδινε την εντύπωση της επανάληψης της θεμελίου νότας στην αρμονική σειρά. Προσπαθεί να δικαιολογήσει ακόμη τις επιλογές των χρωμάτων με βάση την τοποθέτησή τους στην αφετηρία μιας ελάσσονος ή μείζονος κλίμακας: «Πάρτε για παράδειγμα τη σχετική ελάσσονα της κλίμακας του ντο, που είναι η λα ελάσσονα, ή το βιολετί-μπλε χρώμα. Πάντα αυτό το χρώμα μου προκαλούσε μια θλιμμένη αίσθηση όμοια με αυτή μιας ελάσσονος τονικότητας σε λα». ⁶⁹⁸ Το σχόλιο αυτό ασφαλώς είναι εντελώς υποκειμενικό και δεν έχει καμιά επιστημονική υπόσταση. Δεν είναι δυνατό, λόγου χάρη, να υποστηρίξουμε ότι μια νότα τείνει προς τη θλίψη καθώς από αυτήν (ας πάρουμε τη λα) μπορούμε να δημιουργήσουμε οποιαδήποτε τονικότητα, είτε μείζονα, είτε ελάσσονα, είτε οποιαδήποτε άλλη κλίμακα ή συγχορδία. Η χειραφέτηση του χρώματος κατ' αντιστοιχία προς τη μουσική δεν είναι αυτονόητη διεργασία για τον Μπίσοπ, καθώς ο ερευνητής υπάγει την αυτόνομη επενέργεια των χρωμάτων σε συμβολισμούς που είναι συνυφασμένοι με πολιτισμικές κατασκευές (π.χ. το βιολετί-μπλε με το ηλιοβασίλεμα, ή το λυκόφως).

Το ότι η ερευνητική αυτή προσπάθεια δεν εκκινεί, ίσως, τόσο από απλή επιστημονική περιέργεια αλλά από πνευματικές ανησυχίες υποδηλώνεται αχνά στο τέλος του βιβλίου του. Ο Μπίσοπ θεωρεί ότι το όργανό του μπορεί να ενσωματωθεί στην λειτουργία ως συνοδευτικό του εκκλησιαστικού οργάνου:

⁶⁹⁷ Bainbridge Bishop, *A Souvenir of the Colour Organ, with some Suggestions in regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light. With Marginal Notes and Illuminations*, Νέα Υόρκη (New Russia, Essex County): The De Vinne Press, 1893.

⁶⁹⁸ Bainbridge Bishop, *A Souvenir of the Colour Organ*, ό.π., σελ. 16.

Στο τέλος του καθεδρικού, πάνω και πίσω από το εκκλησιαστικό όργανο θα μπορούσε να στηθεί ένας πίνακας ή μια βάση όπου πάνω της θα προβάλλονταν οι χρωματικές αρμονίες. Εντυπωσιακά αποτελέσματα θα μπορούσαν να παραχθούν από ένα συνδυασμό επιβλητικών κουρτινών από γάζα, οι οποίες, όσο η μουσική βροντούσε, θα άστραφτε και θα ξεθώριαζε σε συνδυασμό με τα απαλά, ρευστοποιημένα ηχοχρώματα των χρωματιστών φώτων και σε συμφωνία με το λατρευτικό άσμα. Καθώς η μουσική πάλλεται μέσα από το εκκλησιαστικό όργανο, αναδύεται από τη σκοτεινή κατασκευή μαργαριταρένιο, έγχρωμο φως, το οποίο συναγωνίζεται την ομορφιά της αυγής, τρεμάμενο περνά από τη μια πρισματική σφοδρότητα στην άλλη [...]. Ας δοξάσει το φως τον Δημιουργό του.⁶⁹⁹

Είναι αμφίβολο αν ποτέ ο Μπίσοπ βρήκε χώρο σε καθεδρικό ναό να πραγματοποιήσει το όραμά του, ή αν είχε συναίσθηση ότι με αυτόν τον τρόπο προέτρεπε στη ριζική αισθητική ανανέωση της θρησκευτικής λατρευτικής πρακτικής. Σίγουρα όμως συνειδητοποιούσε ότι θόλωνε τα όρια μεταξύ της θρησκευτικής τελετής και του καλλιτεχνικού θεάματος αφού η αισθητικοποίηση της βιωματικής σχέσης με το θείο μετατρέπεται εδώ σε ένα καλλιτεχνικό δρώμενο, όχι πολύ μακριά από τα θρησκευτικά δράματα του Βάγκνερ, και πόσο μάλλον από τα *Μυστήρια* του Στάινερ γύρω στο 1910, στα οποία οι έγχρωμοι φωτισμοί βρίσκουν την πρακτική τους χρησιμότητά. Ο Μπίσοπ είχε επίγνωση ότι διάβαινε ένα μονοπάτι, του οποίου η εκτύλιξη είχε αρχίσει να διαφαίνεται από τα μέσα του αιώνα. Σπεύδει, λοιπόν, να δηλώσει ικανοποιημένος ότι στο μέλλον η νέα αυτή επιστήμη της «χρωματομουσικής» ή όπως αναφέρει της «αρμονίας του φωτός» θα βρει εφαρμογή τόσο στην εκμάθηση της μουσικής όσο και της ζωγραφικής. Άλλωστε, όπως αναφέρει, ο Ραφαήλ και ο Τισιανός απέδωσαν τους σαρκικούς τόνους στα έργα τους σχεδόν πάντα με μια έγχρωμη γκριζωπή απόχρωση, πρακτική που υποδηλώνει ότι μια «αρμονία του φωτός» μπορεί να υπάρξει και στη ζωγραφική, όπως στη μουσική.⁷⁰⁰

2.21.5 Συμφωνίες και Πρελούδια με χρώματα

Ο απόηχος του βιβλίου του Μπίσοπ και η διάχυση της εντεινόμενης συζήτησης γύρω από τη χρωματομουσική στη δημόσια σφαίρα δεν άργησε να φανεί, όταν δύο χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 1895, εμφανίστηκε ένα άρθρο με τον τίτλο «Χρωματομουσική» [Colour-Music] από τον Γουίλιαμ Σκούλινγκ [William Schooling]

⁶⁹⁹ Ο.π., σελ. 17–18.

⁷⁰⁰ Ο.π., σελ. 10.

(1860–1936) στο λογοτεχνικό περιοδικό *The Nineteenth Century*.⁷⁰¹ Το άρθρο αυτό παραμένει σχετικά άγνωστο και δεν έχει ακόμη αποτελέσει αντικείμενο σχολιασμού.⁷⁰² Σε αυτό διατυπώνεται το αίτημα για μια νέα τέχνη «κινούμενου χρώματος», της οποίας η σύλληψη και η υλοποίηση είναι καθήκον του «συνθέτη των χρωμάτων» [colour-composer]. Ο Σκούλινγκ διατύπωσε μια υπόθεση, την οποία θα την ξαναβρούμε σε αρκετούς συγγραφείς μετά από αυτόν και πρωτίστως στον Αντόρνο. Είναι δυνατό να δημιουργηθεί μια τέχνη, η οποία να ελκύει και να επιδρά όπως η μουσική; Είναι δυνατόν να εκλεπτυνθούν οι διανοητικές ικανότητες του ανθρώπου σε τέτοιο βαθμό, ώστε αυτός να εκτιμήσει τη μελωδία και την αρμονία του χρώματος; Η απάντηση του συγγραφέα είναι καταφατική. Η κυματική φύση και των δύο φαινομένων είναι η κοινή βάση, που μας επιτρέπει να σκεφτούμε τον τρόπο που μπορεί να υλοποιηθεί αυτό. Το συγκεκριμένο τονικό ύψος ενός ήχου και ενός χρώματος εξαρτώνται από τον αριθμό των ταλαντώσεων· το βιολετί φως και οι ψηλές νότες προέρχονται από πυκνές ταλαντώσεις· το κόκκινο φως και οι χαμηλές νότες από συγκριτικά αραιότερες.⁷⁰³

Ο Σκούλινγκ έβλεπε την ίδια στιγμή ότι η τέχνη του κινούμενου χρώματος μπορούσε να ισχυροποιήσει την επίδραση που ασκεί στον θεατή μια αρμονία στατικών χρωμάτων σε έναν πίνακα. Όπως στη μουσική, μια συγχορδία ή μελωδία εκτείνεται και επαναλαμβάνεται στον χρόνο, κατά παρόμοιο τρόπο στη νέα τέχνη επιβάλλεται να προκριθεί η αίσθηση της *αλλαγής* και της *κίνησης*.⁷⁰⁴ Αυτό παραμένει για τον συγγραφέα, βέβαια, ένα *Desideratum*, καθώς η αντίληψη που έχουμε για την εικόνα δεν συνδέεται απαραίτητα με το χρώμα. Όπως σωστά σημειώνει, οι μονοχρωματικές αναπαραγωγές έργων τέχνης αποδεικνύουν ότι η απόλαυση ενός πίνακα μπορεί να επέλθει ακόμη και με την απουσία χρώματος, στη μουσική βέβαια αυτό θα ήταν αδιανόητο, να υπάρξει δηλαδή μουσική χωρίς ήχο.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ William Schooling, “Colour-Music: A Suggestion of a New Art”, *The Nineteenth Century: a monthly review*, Ιούλιος 1895, τόμ. 38, τχ. 221: 125–134. Το άρθρο εστάλη στον εκδότη τον Απρίλιο του 1893, άρα πριν τη δημοσίευση του βιβλίου του Ρίμινγκτον, και παράλληλα με το βιβλίο του Μπίσοπ. Ο Καστέλ είχε ήδη θεωρηθεί πρόδρομος της *Colour Music*, και ότι προετοίμασε το δρόμο για τον Ρίμινγκτον και τον Σκριάμπιν, βλ. W. H. Grattan Flood, “Colour Music”, *The Musical Times*, τόμ. 67, τχ. 1006, 1926, σελ. 1117.

⁷⁰² Ο Κλάιν αναφέρει τον Σκούλινγκ χωρίς την πλήρη όμως βιβλιογραφική παραπομπή και οι περισσότεροι μελετητές αργότερα αναφέρονται σε αυτόν μέσω του Κλάιν. Βλ. Adrian Bernard Klein, *Colour-Music: The Art of Light*, ό.π., σελ. 192–193.

⁷⁰³ William Schooling, “Colour-Music”, ό.π., σελ. 125–126.

⁷⁰⁴ Ό.π., σελ. 126. Υπογράμμισή δική μου.

⁷⁰⁵ Ο Τζων Κέιτζ, ως γνωστόν, αμφισβήτησε πολύ αργότερα την εδραιωμένη αυτή αντίληψη· John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Μασαχουσέτη: MIT Press, 1967 [The Wesleyan University Press, 1961].

Ο ερασιτέχνης μουσικολόγος και συγγραφέας Χιου Ρέτζιναλντ Χογουάις [Hugh Reginald Haweis] (1838–1901), γνωστός για τις ανεκδοτολογικές συναντήσεις του με τον Λιστ και τον Βάγκνερ, στο βιβλίο του *Μουσική και ηθικές αξίες* [*Music and Morals*] παρατηρεί ότι μόνο το χρώμα μπορεί να είναι εφάμιλλο του ήχου, ως μέσον έκφρασης καθαρού συναισθήματος.⁷⁰⁶ Ωστόσο, παρατηρεί, αγνοώντας το άρθρο του Σκούλινγκ, ότι ακόμη δεν έχει καθιερωθεί μια μορφή τέχνης, στην οποία το χρώμα να χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο που ο ήχος χρησιμοποιείται στη μουσική.⁷⁰⁷ Το να δημιουργηθεί μια «συμφωνία χωρίς ήχο», είναι σχεδόν αδύνατο αφού ο ήχος, ο οποίος γίνεται αντιληπτός με το αυτί ή τον νου, αποτελεί το βασικό δομικό συστατικό της δουλειάς του συνθέτη.⁷⁰⁸ Σε ποιον ζωγράφο, λοιπόν, θα ήταν το χρώμα τόσο απαραίτητο, ώστε η περιθωριοποίησή του να δημιουργούσε αντίστοιχο κενό με εκείνο που δημιουργεί η απουσία ήχου στη μουσική; Μέσα από αυτό το πρίσμα ο Χογουάις «διαβάσει» τους πίνακες του Τέρνερ ως το πιο φιλόδοξο εγχείρημα που εγγράφεται στην παραπάνω κατεύθυνση. Παρόλ' αυτά, δεδομένων των τεχνικών περιορισμών που του επιβάλλει η τέχνη του, ο Τέρνερ, παρατηρεί ο Χογουάις, αποτυγχάνει γιατί η πολύπλοκη συγχορδία των χρωμάτων, που συνθέτει μπροστά στα μάτια μας, μένει αμετάβλητη στον χρόνο και δεν αναπτύσσει ταχύτητα.⁷⁰⁹ Εν κατακλείδι, ο συγγραφέας θέτει τις εξής προϋποθέσεις για να μπορέσει να αναπτυχθεί μια τόσο υψηλή τέχνη στο μέλλον: α) να υπάρξει ένα αυτόνομο σύστημα χρωματικής σημειογραφίας, όπου όλες οι αποχρώσεις να συνδέονται μεταξύ τους κατά ορθολογικό τρόπο, β) το σύστημα αυτό να γίνεται κατανοητό νοερά από τον θεατή, όπως συμβαίνει με τις νότες στην παρτιτούρα, γ) να δημιουργηθούν μουσικά όργανα κατάλληλα να μεταφράσουν τα χρώματα σε χρωματικά κύματα. Μάλιστα, η εντύπωση που πρέπει να δίνουν τα χρώματα πρέπει να είναι όμοια με εκείνη «τα πυροτεχνημάτων καθώς διασχίζουν το σκοτεινό πέπλο της νύχτας». Ο Χογουάις εμμένει, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, στην επίκληση της πρακτικής της «πυροτεχνουργίας» [pyrotechny] για να περιγράψει τη νέα κινούμενη τέχνη.⁷¹⁰ Η νέα τέχνη, ωστόσο, δεν θα μιμείται τη φύση, αλλά θα αποτελεί μια νοητική κατασκευή, απόδειξη της σχεδιαστικής ικανότητας του ανθρώπου:

⁷⁰⁶ H. R. Haweis, *Music and Morals*, Λονδίνο: Longmans, Green, and Co., 1900, σελ. 30.

⁷⁰⁷ Δεν έχει ακόμη ανακαλυφτεί η μέθοδος που να διευθετεί το χρώμα για το μάτι με τον τρόπο που η τέχνη του μουσικού διευθετεί τον ήχο για το αυτί. Ό.π., σελ. 31.

⁷⁰⁸ Ό.π., σελ. 31.

⁷⁰⁹ Ό.π., σελ. 32.

⁷¹⁰ Ό.π., σελ. 33.

αλλά τι μεγαλοπρεπής Συμφωνία θα προέκυπτε από τέτοια ορχηστρικά σπινθηροβολήματα απaráμιλλων αποχρώσεων! τι εύθραυστες μελωδίες θα συντίθεντο από ξεχωριστά αιωρούμενα φώτα, που αλλάζουν και συγχωνεύονται από τη μια χαμηλή ένταση στην άλλη μέσα από το σκοτάδι, μέχρι η αβρή αυγή από οπάλιο μπορέσει ίσως να λάβει το τελευταίο ζωτικό φτερούγισμα της διάπυρης φλόγας και ετοιμάσει το μάτι για ένα νέο πέρασμα εκλεκτού χρώματος! Γιατί δεν κατεβαίνουμε στο Παλάτι των Ανθρώπων να βοηθήσουμε στην προετοιμασία μιας αληθινής Συμφωνίας ή Πρελούδιου με χρώμα, όπως πάμε να ακούσουμε ένα έργο του Μότσαρτ και του Μέντελσον;⁷¹¹

Θεωρώ ότι στο παραπάνω απόσπασμα υπάρχει μια υπόμνηση στον Κάστνερ, για τον οποίο πιθανότητα ο Χογουάις θα είχε ακούσει. Πόσο μακριά βρίσκονταν άραγε τα οράματα αυτά από το να υλοποιηθούν; Σε ποιο βαθμό οι σκέψεις αυτές δραστηριοποιούσαν και έθεταν, πιθανότατα χωρίς τη θέλησή τους, σε ισχύ δυνάμεις, που ζυμώνονταν αργά σε κύκλους καλλιτεχνών και θεοσοφιστών; Τα τεχνουργήματα μιας «θεολογίας της φωτιάς», οι «ακμαίοι πυρσοί» των Χαλδαϊκών Χρησμών, δεν θα αργούσαν να φανούν, όπως δείχνει «Η Προοιμακή Πράξη» του *Μυστηρίου* του Σκριάμπιν.

Μέσα από τον αστερισμό των παραπάνω δημοσιευμένων πραγματειών διαφαίνεται η προσπάθεια να εδραιωθεί ένα νέο πρότυπο για τις εικαστικές τέχνες, το οποίο κατά παράδοξο τρόπο θα έχει εξοβελίσει τη μουσική, αν και θα έχει προκύψει από τη μήτρα της. Με λίγα λόγια, ο Σκούλινγκ ή ο Χογουάις δεν αναζητούν να νομιμοποιήσουν στα μάτια των αναγνωστών τους τη χρωματομουσική ως τέχνη δομημένη κατά το παράδειγμα της μουσικής αλλά ως τέχνη που δεν έχει φτάσει ακόμη το επίπεδο της πολυπλοκότητας που έχει φτάσει η μουσική.⁷¹² Κατά το σχήμα του Σκούλινγκ το ξεδίπλωμα της εξελικτικής διαδικασίας των τεχνών και της διανοητικής απόλαυσης που εισπράττουμε από αυτές προκύπτει μέσα από μια κυκλική διαδρομή από απλές μορφές σε περισσότερο πολύπλοκες και τανάπαλιν. Το Συνολικό Έργο Τέχνης του Βάγκνερ είναι η απόδειξη, κατά τον συγγραφέα, από αφαιρετική σκοπιά, ότι η μουσική φιλοδοξεί να παλινδρομήσει σε αρχαϊκά πολιτισμικά στάδια, όπου η διαίρεση της καλλιτεχνικής πρακτικής δεν έχει ακόμη συμβεί.⁷¹³

Ο αρθρογράφος δεν διστάζει μάλιστα να ισχυριστεί ότι η νέα αυτή τέχνη της χρωματομουσικής θα εξαλείψει το οποιοδήποτε ενδιαφέρον για την παραδοσιακή ζωγραφική, της οποίας η ζήτηση θα φθίνει όλο και περισσότερο. Κινήματα, όπως αυτό

⁷¹¹ Ο.π., σελ. 33–34.

⁷¹² William Schooling, “Colour-Music”, ό.π., σελ. 133.

⁷¹³ Ο.π., σελ. 132.

του μπρεσιονισμού, αποδεικνύουν περίτρανα ότι η γενική κατεύθυνση που δίνεται στην καλλιτεχνική παραγωγή είναι προς την πλευρά του χρώματος και όχι της φόρμας.⁷¹⁴ Αναγνωρίζει, ωστόσο, τη σημασία της μονοχρωματικής ζωγραφικής, δηλαδή των αναπαραγωγών σε σέπια και των ασπρόμαυρων σχεδίων, με τα οποία ο καλλιτέχνης μέσω της ευαισθητοποιημένης και εξευγενισμένης χρήσης της σκιάς και του φωτός αποδεσμεύεται από το υλικό χρώμα.⁷¹⁵

2.21.6 Το καλειδοσκοπικό σχέδιο: η τέχνη του κινούμενου χρώματος του Γουάλας Ρίμινγκτον και ο αντίκτυπός της

Το άρθρο του Σκούλινγκ για τη νέα τέχνη της χρωματομουσικής στο *The Nineteenth Century* σχολιάστηκε άμεσα. Ο εφευρέτης, ζωγράφος, υδατογράφος και καθηγητής Καλών Τεχνών στο Queen's College του Λονδίνου, Αλεξάντερ Γουάλας Ρίμινγκτον [Alexander Wallace Rimington] (1854-1918), έσπευσε να δηλώσει ότι ανέπτυξε κατά σύμπτωση τις ίδιες σκέψεις με τον παραπάνω συγγραφέα γύρω στο 1894–1895. Είναι πιθανόν, λέει ο Ρίμινγκτον, ότι ο Σκούλινγκ ενημερώθηκε για τη δουλειά του πάνω στο αντικείμενο καθώς εκείνος τις συζητούσε με κάποιους φίλους του.⁷¹⁶ Το παραπάνω σχόλιο καταδεικνύει τον αδήριτο ανταγωνισμό που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα σε εφευρέτες ή ερασιτέχνες ζωγράφους σχετικά με την πατρότητα της χρωματομουσικής γύρω στο 1890, δέκα χρόνια δηλαδή προτού οι καλλιτέχνες επιδοθούν σε έναν απaráμιλλο αγώνα για την κατάκτηση της αχαρτογράφητης περιοχής που διανοιγόταν από την εγκατάλειψη της αναπαραστατικής ζωγραφικής.

Στον Ρίμινγκτον οφείλουμε την πατρότητα του όρου «χρωματόργανο» [colour-organ], για το οποίο ο εφευρέτης υπέβαλε αίτηση ευρεσιτεχνίας το 1894 περιγράφοντας αναλυτικά τον τρόπο λειτουργίας του νέου αυτού οργάνου (**εικ. 1.28.1**).⁷¹⁷ Αν και η αίτηση για ευρεσιτεχνία είχε υποβληθεί ήδη από το 1893, το χρωματόργανο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 6 Ιουνίου 1895 σε ένα κοινό χιλίων ανθρώπων στο St. James Hall του Λονδίνου ενώ με την αφορμή αυτή ο Ρίμινγκτον διάβασε ένα

⁷¹⁴ Ό.π., σελ. 128-129.

⁷¹⁵ Ανασύρει επίσης στην επιχειρηματολογία του την παρατήρηση του Ράσκιν για την «ασπρόμαυρη» γλυπτική. Ό.π., σελ. 132.

⁷¹⁶ Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, επιμ. Michael Betancourt, Μέριλαντ: Wildside Press, 2004, σελ. 243–244.

⁷¹⁷ Βλ. Georges Rogue, “Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l’univers”, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π., σελ. 55–57.

σύντομο κείμενο που είχε εκδώσει για την παραπάνω περίπτωση.⁷¹⁸ Η δημοτικότητα που έλαβε η ανακάλυψη του Ρίμινγκτον ήταν αρκετά πλατιά. Η *Musical Courier* (8 Ιουνίου 1895) δημοσίευσε ότι ο Σερ Άρθουρ Σάλιβαν [Sir Arthur Sullivan] (1842–1900) έπαιξε διάφορους αυτοσχεδιασμούς στο όργανο αυτό και μάλιστα με τα μάτια του κλειστά. Τα επόμενα χρόνια μάλιστα ο Σάλιβαν επανέλαβε κάποιες παραστάσεις με το όργανο εικονογραφώντας μουσική του Βάγκνερ, του Σοπέν, του Μπαχ και του Ντβόρζακ [Antonín Dvořák] (1841–1904).⁷¹⁹ Το χρωματόργανο ωστόσο ήταν αδύνατο να παραγάγει ήχο και έτσι η συναυλία συμπεριλάμβανε ορχήστρα και πιάνο. Στα τέλη της δεκαετίας του 1890 ο ίδιος ο Ρίμινγκτον περιόδευσε στην Αμερική με το όργανο, προκαλώντας έντονη δημόσια συζήτηση.⁷²⁰

Τα συμπεράσματα της έρευνάς του ο Ρίμινγκτον τα παρουσίασε το 1911 στο βιβλίο του *Χρωματομουσική: η τέχνη του κινούμενου χρώματος* [*Colour-Music: The Art of Mobile Colour*], με το οποίο προσπάθησε να τεκμηριώσει τη σχέση ανάμεσα στις ταλαντώσεις του φωτός και τις ταλαντώσεις του ήχου (**εικ. 1.28.2**).⁷²¹ Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι ο Ρίμινγκτον δεν γράφει μια αποστειρωμένη επιστημονική πραγματεία προς τέρψη ενός φιλερευνητικού κοινού.⁷²² Αντιθέτως γράφει και δημοσιεύει με ορίζοντα το κοινό των εμπειρογνομόνων της τέχνης. Μέσα από τις πολλαπλές πτυχές που αποκαλύπτει η πραγματεία αυτή αποκαλύπτεται ένας άνθρωπος με ευαισθησία στο χρώμα, ειλικρινής και γνήσιος ως προς τις προθέσεις του και ιδιαίτερα ενημερωμένος γύρω από τις σύγχρονες με αυτόν καλλιτεχνικές τάσεις. Το βασικό έναυσμα που πυροδότησε την έρευνα αυτή παραμένει από την αρχή έως το τέλος του βιβλίου η πεποίθηση του συγγραφέα ότι η αίσθηση της όρασης, η ικανότητα

⁷¹⁸ Barbara Kienschnerf, “From the ‘Ocular Harpsicord’ to the ‘Sonchromatoscope’”, ό.π., σελ. 189.

⁷¹⁹ Crétien van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2008, σελ. 50.

⁷²⁰ βλ. Pascal Rousseau, “The Art of Light: Couleurs, sons et technologies de la lumière dans l’art des synchronistes”, στο *Made in USA. L’art américain, 1908-1947*, κατ. έκθ., επιμ. Éric de Chassey, Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2001, σελ. 69–81, εδώ σελ. 80–81.

⁷²¹ Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Νέα Υόρκη: Frederick A. Stokes Company, 1911. Αμέσως μετά τη διάλεξη που έδωσε ο Ρίμινγκτον το 1895 στο St. James Hall, το οποίο ήταν κατάμεστο από κόσμο, δημοσιεύτηκε στις 13 Ιουνίου 1895 ένα πρόχειρο φυλλάδιο με το περιεχόμενο της ομιλίας από τον οίκο Messrs. Spottiswoode & Co., New St. Square, τιτλοφορούμενο “A new Art: Colour-Music”. Μετά την έκδοση του βιβλίου το 1911 (Λονδίνο: Hutchinson & Company) ακολούθησε μια δεύτερη έκδοση το 1912 (Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row) ενώ το κείμενο της ομιλίας συμπεριλήφθηκε ως παράρτημα στο επισκοπικό έργο του Adrian B. Klein, *Colour-Music*, ό.π., σελ. 256, βλ. επίσης σελ. 190–192). Τέλος, πραγματοποιήθηκε το 2004 μια έκδοση που συμπεριέλαβε την αίτηση ευρεσιτεχνίας που υπέβαλε ο ζωγράφος (αριθμός σειράς 517,745, 16 Ιουλίου 1894) καθώς και το κείμενο της διάλεξης του 1895 (επιμ. Michael Betancourt, Maryland: Wildside Press, 2004). Εδώ χρησιμοποιώ την έκδοση του 2004, εκτός κι αν αναγράφεται διαφορετικώς.

⁷²² Όπως εξηγεί στον πρόλογο του βιβλίου του, ο Ρίμινγκτον με το εγχείρημα αυτό απευθύνεται σε κοινό, το οποίο είτε είναι ελάχιστα εξοικειωμένο με την τέχνη του «κινούμενου χρώματος» είτε αποφάσισε τώρα, την πλέον κατάλληλη στιγμή, να ενημερωθεί γι’ αυτό.

και ευαισθησία —κυρίως των μεσοαστικών και εργατικών τάξεων— να αντιληφθούν και επομένως να κατανοήσουν τις εξαιρετικά λεπτές αποχρώσεις και διαφοροποιήσεις στην ποιότητα των χρωμάτων έχει εξασθενήσει και εκφυλιστεί, συνθήκη που τελικά άνοιξε το δρόμο για εκείνα τα βιομηχανοποιημένα διακοσμητικά αντικείμενα και έργα τέχνης, των οποίων η ποιότητα απέχει μακράν από εκείνη που κάποτε σημάδεψε τόσο τους δυτικούς όσο και τους ανατολικούς πολιτισμούς.⁷²³ Αν στραφούμε στο παρελθόν, μας υπενθυμίζει ο Ρίμινγκτον, θα βρούμε ωραίο χρώμα σχεδόν παντού, στα μωσαϊκά και στις εικόνες, στις μινιατούρες των χειρόγραφων, στα ψηφιδωτά και στις νωπογραφίες, στην αγγειοπλαστική και την υφαντουργία. Το ωραίο χρώμα εκτεινόταν σε όλο το εύρος της κοινωνικής διαστρωμάτωσης από την Αρχαιότητα, το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Σε αντιδιαστολή προς τη Δύση, οι χώρες της Ανατολής έχουν διατηρήσει τα χρώματα ζωνρά και δυνατά, εκλεπτυσμένα και ευγενή. Η οργανική αυτή σχέση ανάμεσα στο χρώμα και χρηστικότητα του παραμένει για τον δυτικό άνθρωπο άβατη και ακατανόητη.⁷²⁴

Η επιστημονική θεωρία που παρέχει εγκυρότητα στο εγχείρημα του Ρίμινγκτον είναι, όπως και σε άλλες περιπτώσεις πριν από αυτόν, είναι η κυματική. Ο συγγραφέας βασίζεται στον Όιλερ, τον Χέλμχολτς κ.α., οι οποίοι διέδωσαν ότι οι δύο αισθήσεις προκαλούνται από ταλαντώσεις, οι οποίοι ενεργοποιούν τα νεύρα που συνδέονται με τα αισθητήρια όργανα.⁷²⁵ Όπως πολλοί φυσικοί τότε, ο Ρίμινγκτον διατυπώνει την υπόθεση ότι συγκεκριμένες συχνότητες δονήσεων στον αιθέρα παράγουν την αίσθηση του χρώματος ενώ οι δονήσεις στον αέρα ενεργοποιούν την αίσθηση της ακοής.⁷²⁶ Για τον συσχετισμό του χρωματικού φάσματος και της μουσικής κλίμακας παραπέμπει στον Νεύτωνα και τον Καστέλ, αν και διατυπώνει την άποψη ότι η επιλογή της νότας Ντο ως αφετηρία είναι μάλλον αυθαίρετη. Σύμφωνα με τη μέτρηση της ταχύτητας των ταλαντώσεων το βιολετί χρώμα έχει σχεδόν διπλάσιο αριθμό ταλαντώσεων από το κόκκινο (εικ. 1.28.3–4). Αν μεταφραστεί η σχέση αυτή στη μουσική, η νότα Σι έχει σχεδόν διπλάσιο αριθμό ταλαντώσεων από τη νότα Ντο. Ο Ρίμινγκτον πίστευε, μάλιστα, ότι το μωβ πριν εξαφανιστεί στο μαύρο έχει περισσότερο κόκκινο μέσα του,

⁷²³ Καθ' όλη τη διάρκεια του πονήματός του ο Ρίμινγκτον επισημαίνει ότι η ικανότητα των ανθρώπων να αντιλαμβάνονται σωστά το χρώμα έχει ατροφήσει. Αναφέρεται επί τούτου, μάλιστα, στον Νορντάου, βλ. ό.π., σελ. 9.

⁷²⁴ Βλ. κεφάλαιο “The Colour Sense and its Decay”. Ό.π.

⁷²⁵ Στο τέλος του βιβλίου παραθέτει μια σειρά απόψεων για το θέμα. Ό.π., σελ. 237 κ.ε.

⁷²⁶ Πιστεύει ότι υπάρχει μια κοινή βάση (κάπου στα νεύρα) την οποία ακόμη δεν γνωρίζουμε. Σε παράρτημα στο τέλος εκθέτει σε πίνακα τις συχνότητες των κυμάτων του ήχου και του χρώματος. Ό.π., σελ. 261 κ.ε.

γεγονός που υποδεικνύει, ίσως, ότι μια νέα κλίμακα, με το κόκκινο ως αφετηρία, τείνει να ξεκινήσει από το σημείο εκείνο, όπως στη μουσική η διαδοχική οκτάβα από το Ντο. Αντίστοιχα από την άλλη πλευρά του φάσματος, όπου το κόκκινο εμφανίζει χαρακτηριστικά βαθιού, ιωδίζοντος κόκκινου πριν σβήσει στο σκοτάδι, κρύβεται μια «αόρατη οκτάβα».⁷²⁷

Το εγχείρημα του Ρίμινγκτον είναι σημαντικό για δύο κυρίως λόγους: πρώτον, συμπυκνώνει και ανακεφαλαιώνει με τον πλέον κατανοητό τρόπο την ιστορία του αλληλοσχετισμού του ήχου και του φωτός· δεύτερον, με εμφανή την εμπειρία του στο πεδίο της πρακτικής άσκησης της ζωγραφικής εγείρει ερωτήματα στους σύγχρονους του καλλιτέχνες σχετικά με την αλληλεπίδραση των δύο μέσων, με άλλα λόγια, υποδεικνύει, αν και ακούσια, τρόπους επανακαθορισμού και επαναχάραξης των αισθητικών και φιλοσοφικών τους προσανατολισμούς προς μια κατεύθυνση η οποία δεν θα αργούσε να φανεί. Δύο είναι οι νέες ποιότητες που επιχειρεί να κοινωνήσει στους καλλιτέχνες ο Ρίμινγκτον σε ό,τι αφορά την αυτοτέλεια του χρώματος: η χειραφέτησή του από τη μορφή και ο επανακαθορισμός του με αφορμή την εισαγωγή του χρόνου και του ρυθμού.⁷²⁸ Ο Ρίμινγκτον εξηγεί ότι η ενασχόληση με την τέχνη του κινούμενου χρώματος επιφυλάσσει για τον ζωγράφο διευκολύνσεις, οι οποίες απουσιάζουν από τη συμβατική ζωγραφική, όπου γίνεται χρήση χρωστικών ουσιών.⁷²⁹ Για παράδειγμα, ενώ στη ζωγραφική με πινέλο η ασύδοτη μείξη χρωμάτων μπορεί να οδηγήσει συχνά σε ένα αποτέλεσμα μη επιθυμητό, δηλαδή το θέμα να σκουρύνει, στην περίπτωση της χρωματομουσικής ο επιπρόσθετος αριθμός των έγχρωμων φώτων που προβάλλονται στην οθόνη ενδυναμώνει τη ροπή προς το λευκό χρώμα, αφού πρόκειται για προσθετική μείξη χρωμάτων και όχι για αφαιρετική.⁷³⁰

Σε ένα δεύτερο στάδιο, ο Ρίμινγκτον προσπάθησε να μεταφράσει τις τρεις ιδιότητες της μουσικής, το ρυθμό, την κίνηση στον χρόνο και το συνδυασμό (συγχορδίες) στην καλλιτεχνική πρακτική. Σε ό,τι αφορά το ρυθμό και τον χρόνο, ο Ρίμινγκτον αναφέρει τα εξής οφέλη που αποκομίζει ο ζωγράφος με το κινούμενο χρώμα: ακόμη, δηλαδή, και στα έργα των μεγαλύτερων τοπιογράφων, όπως στον Τέρνερ, τον οποίο τον απασχόλησε το πρόβλημα της ατμοσφαιρικής αλλαγής, οι διαβαθμίσεις των χρωμάτων είναι ορατές παντού, συνήθως ξεκινούν αργά σε ένα

⁷²⁷ Ο.π., σελ. 22.

⁷²⁸ Ο.π., σελ. 193.

⁷²⁹ «Αν ο καλλιτέχνης είχε ένα πιο ευαίσθητο μάτι για το χρώμα, οι πίνακές του θα ήταν καλύτεροι». Ο.π., σελ. 8.

⁷³⁰ Ο.π., σελ. 199.

σημείο του πίνακα και κορυφώνονται σε βάθος και ένταση σε ένα συγκεκριμένο σημείο εστίασης. Αντίθετα, με το όργανο των χρωμάτων ο καλλιτέχνης μπορεί να δώσει την αίσθηση της διακύμανσης, της ανάπτυξης και φθίσης του χρώματος, κατά βούληση, με το ρυθμό και την ταχύτητα που εκείνος επιθυμεί.⁷³¹ Τέλος, ο Ρίμινγκτον βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στις δύο τέχνες σε ό,τι αφορά τη χρήση της συμφωνίας και της διαφωνίας. Όπως μια νότα μόνη της μπορεί να παράγει ένα όμορφο και καθαρό ηχόχρωμα, την ίδια στιγμή μπορεί να γίνει ανυπόφορη αν της προστεθεί μια άλλη νότα, εξίσου ωραία και καθαρή από μόνη της, αλλά διάφωνα ως προς την προηγούμενη.⁷³² Με τον ίδιο τρόπο που το Σι ύφεση είναι διάφωνο με το ντο, έτσι και το μπλε-βιολετί είναι μη ευχάριστο μαζί με το κόκκινο.

Ο Άντριαν Κλάιν, μετά από μια επίσκεψη στον χώρο εργασίας του Ρίμινγκτον, λογικά κάποια στιγμή κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, διέσωσε μια καλή περιγραφή του σύνθετου αυτού οργάνου. Το χρωματόργανο είχε πληκτρολόγιο αντίστοιχο με αυτό του πιανοφόρτε. Αποτελείτο από πέντε οκτάβες, ξεκινώντας από τη νότα Φα, μιάμιση οκτάβα κάτω από το μεσαίο Ντο. Το όργανο διέθετε και ποδόπληκτρα για τη ρύθμιση της φωτεινότητας και της έντασης των χρωμάτων αντίστοιχα (εικ. 1.28.1). Τα χρωματικά φίλτρα ήταν κατασκευασμένα από μίκα βερνικωμένη με βαφή ανιλίνης ή σε μερικές περιπτώσεις από έγχρωμο γυαλί επενδυμένο με κάποιο βερνίκι.⁷³³ Οι τρεις μεταβλητές που καθόριζαν την αίσθηση ενός συγκεκριμένου χρώματος, η απόχρωση, η τονικότητα και ο βαθμός κορεσμού, ρυθμίζονταν με διαφορετικούς τρόπους: η απόχρωση (timbre) από το χρώμα του φίλτρου, η φωτεινότητα με την μεσολάβηση ενός διαφράγματος από μίκα και ο κορεσμός με τη βοήθεια συμπυκνωμένου και αραιωμένου διαλύματος. Η ενεργοποίηση συγκεκριμένων ποδόπληκτρων του οργάνου ρύθμιζε τα παραπάνω διαφράγματα, όπως για παράδειγμα εκείνο της φωτεινότητας.

Η προβολή των έγχρωμων φώτων γινόταν πάνω σε μια λευκή ταπισερί ή κουρτίνα, το υλικό της οποίας (αν πρόκειται για βελούδο, γάζα ή αδιαφανές υλικό) και ο τρόπος με τον οποίο αυτή κρεμιόταν (αν δηλαδή δημιουργούνταν πτυχώσεις) μετέβαλλε την αίσθηση του χρώματος, δίνοντάς του όγκο και μορφή (εικ. 1.28.5–6). Η εμμονή του Ρίμινγκτον στο ζήτημα της μορφής του χρώματος είναι αρκετά σημαντική και τον διαφοροποιεί σε μεγάλο βαθμό από τους προηγούμενους εφευρέτες

⁷³¹ Ο.π., σελ. 196.

⁷³² Ο.π., σελ. 26.

⁷³³ Adrian B. Klein, *Colour-Music: The Art of Light*, ό.π., σελ. 190.

που δημιουργήσαν αντίστοιχα όργανα. Ενώ, δηλαδή, ο Τζέημσον και ο Μπίσοπ αντιλαμβάνονταν το έγχρωμο φως ως μάζα που κάλυπτε μια επιφάνεια, ο Ρίμινγκτον το αντιμετωπίζει περισσότερο ως ένα νεφελώδες αέριο που τείνει να δημιουργεί συγκεκριμένες μορφές ή σχέδια και στη συνέχεια να διαλύεται:

[...] εκεί εμφανίζεται, όσο δυνατόν, η πιο αγνή λάμψη ροζ χρώματος, η οποία σταδιακά σβήνει ενώ απολαμβάνουμε την καθαρότητά της και την αβρότητα της απόχρωσης, και επιστρέφουμε στο σκότος. Μετά από ένα διάστημα, επαναλαμβάνεται το ίδιο σε τρεις διαδοχικές φάσεις, η τελευταία από τις οποίες είναι εντονότερη και επιμνηκυμένη. Καθώς παραμένει στην οθόνη, μια γοργή εναλλαγή από πινελιές χλωμής λεβάντας αρχίζουν να πηγαινοέρχονται, σταδιακά ενισχυμένες σε ένα βαθύ βιολετί. Αυτό με τη σειρά του βομβαρδίζεται με έναν αμέθυστο, και ακολούθως, αλλάζοντας σταδιακά σε μια σπασμένη απόχρωση ρουμπινιού, δίνει τη θέση του στους θερμότερους τόνους του αρχικού μέτρου.⁷³⁴

Η χρήση κινούμενων διαφραγμάτων θα επέτεινε, κατά τον Ρίμινγκτον, την αίσθηση δημιουργίας εκείνων των λεπταίσθητων κυματισμών που βλέπουμε πάνω στα κοχύλια, στις δίνες του νερού και στον «χνουδωτό» ουρανό (θύσανος – *cirrocumulus*).⁷³⁵ Ενδεχομένως, η πηγή απ' όπου αντλεί ο Ρίμινγκτον πρέπει να είναι οι *Ηχομορφές* (Sound-forms) της Ουότς-Χιουτζ, τις οποίες ο Άγγλος εφευρέτης και ζωγράφος σκόπευε να χρησιμοποιήσει στη θέση των διαφραγμάτων προκειμένου να προβληθούν τα ασπρόμαυρα σχέδια (στα οποία έχουμε ήδη αναφερθεί παραπάνω) στη λευκή επιφάνεια μαζί με τις έγχρωμες αποχρώσεις.⁷³⁶ Η μέθοδος, ωστόσο, το αποτέλεσμα της οποίας ο Ρίμινγκτον χαρακτηρίζει ως εξάισιο, διαθέτει ένα σημαντικό μειονέκτημα: δεν επιτρέπει στον καλλιτέχνη να παράγει τις δικές του μορφές μέσα από τα χρώματα που αυτός προβάλλει αφού οι παραπάνω ηχομορφές είναι ήδη καθορισμένες και δεν μπορούν να υποβληθούν στον έλεγχό του.⁷³⁷ Παρόλη την ημιτελή εφαρμογή της παραπάνω ιδέας η σκέψη του Ρίμινγκτον είναι μοναδική: όχι μόνο τα χρώματα είναι δυνατόν να βαθμονομηθούν σε συνάρτηση με τους μουσικούς τόνους, η βάση των οποίων είναι ο νόμος των κοινών τους ταλαντώσεων, αλλά επιπλέον οι μουσικοί ήχοι είναι δυνατόν να πάρουν τη μορφή ενός καλειδοσκοπικού σχεδίου («διακοσμητικού και με καμιά έννοια ρεαλιστικού»),⁷³⁸ όπου τα χρώματα

⁷³⁴ Ο.π., σελ. 133–134.

⁷³⁵ Ο.π., σελ. 140, 152.

⁷³⁶ Ο.π., σελ. 15, 141.

⁷³⁷ Ο.π., σελ. 143.

⁷³⁸ Ο.π., σελ. 152.

συνελίσσονται και συναρμόζουν με τη δική τους δυναμική, ένταση μέσα στον χρόνο. Η αριστοτέλεια εκδοχή της πυθαγόρειας θεωρίας και η κυματική θεωρία έχουν έρθει σε σύζευξη.

Το 1900 είδε το φως της δημοσιότητας ένα ακόμη βιβλίο για τη νέα τέχνη της «μουσικής των χρωμάτων», υπογεγραμμένο από τον δικηγόρο, καθηγητή ψυχολογίας και ειδικό στα θέματα παραψυχολογίας και μαγνητισμού, Λουί Φαβρ [Louis Favre] (1868–19[38]), ο οποίος σε γενικές γραμμές ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του Μπίσοπ και του Ρίμινγκτον.⁷³⁹ Για τον συγγραφέα η μουσική είναι η κατεξοχήν τέχνη της κίνησης. Επομένως η μουσική των χρωμάτων οφείλει να είναι μια τέχνη έγχρωμων φωτισμών σε κίνηση τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο, όπως δηλαδή η μουσική.⁷⁴⁰ Και σε αυτήν την περίπτωση, το επιστημονικό έρεισμα του το παρέχει η θεωρία των δονήσεων, η διαπίστωση ότι ο άνθρωπος κολυμπάει σε έναν ωκεανό από ταλαντώσεις, όπου τα κύματά τους συναντούν και δονούν τα στερεά, τα υγρά, τα αέρια και τον αιθέρα. Επομένως και για τον Φαβρ η αντιστοίχιση ανάμεσα στους μουσικούς τόνους και τα χρώματα γίνεται με βάση τον αριθμό των ταλαντώσεων, δηλαδή οι χαμηλοί τόνοι ρέπουν προς το κόκκινο και οι ψηλοί με το βιολετί. Ο Φαβρ ενδιαφέρεται, ωστόσο, σε αντιδιαστολή προς τους αγγλοσάξονες συναδέλφους του, πολύ περισσότερο για τις φυσιολογικές-ψυχολογικές διαστάσεις του φαινομένου παρά για τον ακριβή τρόπο που μπορεί να υλοποιηθεί μια τέτοια ιδέα. Από αυτήν την άποψη δεν είναι παράξενο που ο Φαβρ αναφέρεται στο φαινόμενο της συναισθησίας, προσπαθώντας να συνδυάσει τη χρωματική-τονική κλίμακα με στατιστικές μελέτες: «υπάρχει ένας συγκεκριμένος αριθμός ατόμων, εφοδιασμένων ή πασχόντων από *έγχρωμη ακουστική ικανότητα*, οι οποίοι, όταν ακούσουν έναν ήχο, βλέπουν να παρουσιάζεται στη φαντασία τους, λιγότερο ή περισσότερο καθαρά, ένα χρώμα, και πάντα το ίδιο χρώμα για τον ίδιο ήχο».⁷⁴¹ Όταν περνά στις μελέτες που έχουν διεξαχθεί σε συναισθητικούς ανθρώπους παρατηρεί ότι τα πορίσματα είναι μάλλον συγκεχυμένα, το κόκκινο δεν ανακαλείται στη φαντασία όσων ακούν χαμηλές νότες και το βιολετί

⁷³⁹ Louis Favre, *La musique de couleurs et les musiques de l'avenir*, Παρίσι: Schleicher frères, 1900. Βλ. επίσης του ιδίου, *La musique des couleurs et le cinéma*, Παρίσι: Presses Universitaires de France, 1927. Λανθασμένα στο *Visual Music: Synaesthesia in art and music* (ό.π.) ο Φαβρ συγχέεται με τον ομώνυμο Ελβετό εφευρέτη και μηχανικό (1826–1879). Ο Φαβρ είχε ήδη ασχοληθεί με το θέμα της συναισθησίας και της χρωματομουσικής πριν τη δημοσίευση του βιβλίου του. Το 1889, στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης στο Παρίσι, ζήτησε άδεια να ανεβάσει μια χρωματομουσική παράσταση μπροστά στα φωτισμένα σιντριβάνια της έκθεσης, βλ. Kevin T. Dann, *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1998, σελ. 65–66.

⁷⁴⁰ Ό.π., σελ. 23.

⁷⁴¹ “Audition colorée”, υπογράμμιση του Φαβρ. Ό.π., σελ. 31.

δεν εμφανίζεται στο άκουσμα των υψηλών. Διατηρεί, ωστόσο, μια επιφύλαξη για το μπλε, το χρώμα του ουρανού, το οποίο συσχετίζεται με νότες που ανεβαίνουν ή που έχουν προαχθεί παρά με εκείνες που κατέρχονται.⁷⁴²

Προς μια εξίσου μεταφυσική ερμηνεία του εγχειρήματος του Ρίμινγκτον πορεύτηκε και ο Αυστραλός διευθυντής του χημικού κολοσσού Burroughs Welcome, Αλεξάντερ Έκτωρ [Alexander Hector] (1866–1958). Στις διαλέξεις που πραγματοποίησε στην Πυθαγόρεια Μουσική Εταιρεία, η οποία λειτουργούσε από το 1911 υπό την αιγίδα της Στοάς Γνώσις [Gnosis], υποστήριζε την άποψη ότι η επιστήμη θα προσφέρει αποδεικτική ισχύ σε όλες εκείνες τις συνδέσεις, τις οποίες ο Πυθαγόρας είχε ήδη υπαινιχθεί.⁷⁴³ Μέσα από τις διαλέξεις αυτές ο Έκτωρ παρήγαγε αρκετά σχέδια που απεικόνιζαν χρωματικές κλίμακες ενταγμένες μέσα σε αφηρημένα σχήματα ή πολύχρωμες δίνες (εικ. 1.29).⁷⁴⁴ Τις έρευνες για τη σχέση ήχου και χρώματος τις ξεκίνησε γύρω στο 1910, πιθανότατα γνωρίζοντας τις ομόχρονες αναζητήσεις του Ρίμινγκτον. Η πρώτη χρωματομουσική παράσταση δόθηκε στο Δημαρχείο του Σίδνεϋ το 1912, κατά την οποία το εκκλησιαστικό όργανο του Δημαρχείου καλύφθηκε με έναν λευκό καμβά, πάνω στον οποίο προβάλλονταν οι έγχρωμοι φωτισμοί.⁷⁴⁵ Ο Έκτωρ τελειοποίησε ένα νέο τύπο χρωματοργάνου, το οποίο λειτουργούσε με ηλεκτρισμό, το 1916, οπότε και κατέθεσε αίτηση για δίπλωμα ευρεσιτεχνίας.⁷⁴⁶ Αυτό μπορούσε να το δει κανείς στο σπίτι του στο Γκρήνουιτς, στο Σίδνεϋ. Πίσω από το όργανο είχε κατασκευάσει μια τεχνητή σπηλιά (grotto) με καταρράχτη, κλασικιστικά αγάλματα και κρυμμένες ηλεκτρικές λάμπες, που άναβαν με την κρούση των πλήκτρων του οργάνου.⁷⁴⁷ Ένας δημοσιογράφος άφησε την παρακάτω περιγραφή:

Το δωμάτιο σκοτεινίασε και μια συγχορδία ήχησε· αυτόματα βλέπει κανείς μια «μαγική σπηλιά», μια πραγματική αίθουσα στο «παλάτι του Αλαντίν»· κανείς μεταφέρεται στο βασίλειο της νεραϊδοχώρας —μια αχτίδα έντονου ηλιακού φωτός— και τότε ζωνρά άλικα, πλούσιες σκιές ρευστών ιωδών, βασιλικά μωβ, λαμπερά ήλεκτρα και αστράφτοντα

⁷⁴² Ο.π., σελ. 32.

⁷⁴³ Βλ. Jenny Mcfarlane, *A visionary space: Theosophy and an alternative modernism in Australia, 1890–1934*, διδακτορική διατριβή, Australian National University, 2006, σελ. 180 κ.ε. Λίγα λόγια στον Έκτωρ αφιερώνει και ο Πίκοκ. Βλ. Kenneth Peacock, “Instruments to Perform Color-Music”, ό.π., σελ. 403–404.

⁷⁴⁴ 13 έγχρωμα σχέδια σε χαρτί, 5 από τα οποία είναι διπλής όψης, απόκεινται στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Σίντνεϋ (New South Wales).

⁷⁴⁵ Βλ. το άρθρο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Lone Hand*, όπου ο αρθρογράφος επιχειρεί να εντάξει τον Έκτωρ στον κανόνα των εφευρετών εκείνων (από τον Καστέλ στον Ρίμινγκτον), οι οποίοι κατασκεύασαν χρωματούργα: Ανώνυμος, “Color Music,” *The Lone Hand*, 1η Ιουλίου, 1913: 240–244.

⁷⁴⁶ Alexander Burnett Hector, “Colour Music”, *The Sydney Morning Herald*, 25 Φεβρουαρίου 1922: 7.

⁷⁴⁷ Βλ. για μια περιγραφή: Ανώνυμος, “The Art of Colour Music”, *Sydney Mail*, 26 Ιουνίου 1935: 15.

πράσινα διαρκώς εναλλάσσονται, συμπλέκονται και κυνηγούν το ένα το άλλο μέσα σε έναν υπέροχο ρυθμό.⁷⁴⁸

Η περιγραφή αυτή σχεδόν αναπλάθει φαντασιακά τις τεχνητές σπηλιές του Λουδοβίκου Β΄ της Βαυαρίας, ιδωμένες μέσα από τον διαστρεβλωτικό και μυστικιστικό φακό του Ντεζ Εσέντ του Υσμάν.

2.22 Βέρνερ Χάιζενμπεργκ: η αβεβαιότητα της συμπαντικής τάξης

Όπως έχω ήδη διατυπώσει παραπάνω, οι βασικές θεωρίες γύρω από τη συσχέτιση των κυμάτων του φωτός και του ήχου προϋπέθεταν ότι τα μήκη κύματος των δύο φαινομένων διαδίδονταν σε διαφορετικά μέσα, τον αέρα και τον φωτοφόρο αιθέρα. Το 1909 ο Τζέφρεϊ Τέιλορ [Geoffrey Taylor] (1886–1975) επανέλαβε το πείραμα της διπλής σχισμής του Γιανγκ, αφήνοντας αυτήν τη φορά μόνο ένα φωτόνιο να διέρχεται κάθε φορά από τη μικρή σχισμή. Η φωτογραφική πλάκα που χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να μελετηθεί η συμπεριφορά του σωματιδίου απέδειξε ότι εξακολουθούσαν να δημιουργούνται κροσσοί συμβολής.⁷⁴⁹ Το πείραμα του Τέιλορ καθόρισε, έτσι, ότι το φαινόμενο του φωτός δεν μπορεί να καθοριστεί από κάποιον εξωτερικό παρατηρητή: το φως είναι σωματίδιο και κύμα μαζί και δεν μπορεί να ξεχωριστεί η μία από την άλλη ιδιότητά του. Όπως είναι γνωστό, η γενική κυματική θεωρία του φωτός που είχε διατυπωθεί από τον Γιανγκ στις αρχές του 19ου αιώνα ανατράπηκε όταν ο Μαξ Πλανκ [Max Karl Ernst Ludwig Planck] (1858–1947) απέδειξε πειραματικά ότι το φως αποτελείται από μικρά σωματίδια ή στοιβάδες σωματιδίων, τα κβάντα, ή φωτόνια.⁷⁵⁰

Όταν ο Αϊνστάιν διατύπωσε το 1905 την ειδική θεωρία της σχετικότητας εισήγαγε μια νέα αντίληψη για τον κόσμο που μας περιβάλλει και τον πειραματικό τρόπο που τον προσεγγίζουμε. Σύμφωνα με αυτήν την αρχή δεν υπάρχει απόλυτος νευτώνειος χώρος ή απόλυτος χρόνος, βάση του οποίου να μπορούν να μετρηθούν τα

⁷⁴⁸ Σχόλιο γύρω στο 1926. Παρατίθεται στο Jenny Mcfarlane, *A visionary space: Theosophy and an alternative modernism in Australia, 1890–1934*, ό.π., σελ. 182.

⁷⁴⁹ Το πείραμα επαναλήφθηκε το 1961 από τον Γερμανό Κλάους Γένσον [Claus Jönsson] (γ. 1930), με ηλεκτρόνια αντί για φωτόνια. Το αποτέλεσμα έδειξε πάλι κροσσούς συμβολής.

⁷⁵⁰ Peter J. Bowler και Iwan Rhys Morus, *Ιστορία της νεότερης επιστήμης: μια επισκόπηση*, μτφρ. Βαρβάρα Σπυροπούλου, επιστημονική επιμέλεια Θεόδωρος Αραμπατζής και Φαίδρα Παπανελοπούλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, [*Making Modern Science. A Historical Survey*, Σικάγο: The University of Chicago, 2005], σελ. 240 κ.ε., υποενότητα: «Στο εσωτερικό του ατόμου».

συμβάντα στο σύμπαν. Αν και διέκρινε κάποιες σταθερές, όπως την ταχύτητα του φωτός, το πλαίσιο αναφοράς είναι πάντα αυτό που καθορίζει την κίνηση των σωμάτων. Ενώ χρειάστηκε να περάσουν άλλα δέκα χρόνια για να διατυπώσει ο Αϊνστάιν τη θεωρία της σχετικότητας σε μια πιο ολοκληρωμένη μορφή, ο αντίκτυπος της ρήξης με την έννοια της πραγματικότητας, η οποία δεν προβάλλει πια ως κάτι ανεξάρτητο από το πειραματικά καθιερωμένο, υπήρξε μεγάλος. Ο Βέρνερ Χάιζενμπεργκ [Werner Heisenberg] (1901–1976), παραμερίζοντας τους νόμους της κλασικής αιτιότητας, επεξεργάστηκε ένα νέο φυσικό μοντέλο, αυτό της κβαντομηχανικής, και το θεμελίωσε με της αρχής της αβεβαιότητας ή απροσδιοριστίας το 1927. Σύμφωνα με το μοντέλο αυτό, στον κβαντικό κόσμο είναι αδύνατο να μετρηθεί η ταχύτητα και η ορμή, ή να προσδιοριστεί η κατάσταση και θέση ενός σωματιδίου· μόνο τις πιθανότητες που θα μπορούσαν να προκαλέσουν μια συγκεκριμένη κατάσταση πραγμάτων είναι δυνατόν να υπολογίσει κανείς.⁷⁵¹

Οι περισσότεροι από τους Γερμανούς αυτούς φυσικούς ήταν και ταλαντούχοι μουσικοί.⁷⁵² Ο Αϊνστάιν στον ελεύθερο χρόνο του έπαιζε στο βιολί μελωδίες του Μότσαρτ και του Μπετόβεν και δοκίμαζε στο πιάνο δικές του συγχορδίες και αρπίσματα ενώ ο Χάιζενμπεργκ ήταν ταλαντούχος πιανίστας και βαθύς γνώστης της μουσικής.⁷⁵³ Ο τελευταίος, σε ηλικία 18 χρονών, την άνοιξη του 1919, —όταν το Μόναχο συνταρασσόταν από τα βίαια επαναστατικά γεγονότα που τελείωσαν όταν τα *Ελεύθερα Σώματα* εισέβαλαν στην πόλη και κατατρόπωσαν τους κομμουνιστές— βρίσκει πνευματικό καταφύγιο σε μία σχολική έκδοση του *Τιμαίου* του Πλάτωνος. Ο Χάιζενμπεργκ διέκρινε στο «συναρπαστικό» αυτό βιβλίο «μια φιλοσοφική συζήτηση για τα μικρότερα σωματίδια της ύλης».⁷⁵⁴ Πιο συγκεκριμένα, μνημονεύει το εδάφιο του *Τιμαίου*, όπου ο φιλόσοφος αναφέρεται στα κανονικά πολύγωνα και πως αυτά απαρτίζουν τα μικρότερα σωματίδια της ύλης, μια στριφνή διατύπωση που αφήνει τον Γερμανό φυσικό με πολλά ερωτηματικά σχετικά με την «τάξη» στη φύση. Μετά από

⁷⁵¹ Peter J. Bowler και Iwan Rhys Morus, *Ιστορία της νεότερης επιστήμης: μια επισκόπηση*, ό.π., σελ. 252–253.

⁷⁵² Ο Σρέντιγκερ, αντίθετα, αν και δεν συμεριζόταν το ίδιο πάθος για τη μουσική με τον Αϊνστάιν και τον Χάιζενμπεργκ, συνέβαλε, ωστόσο, στην ωρίμανση της επιστήμης της χρωματομετρίας, συνεχίζοντας την παράδοση του Χέλμχολτς στον τομέα αυτό. Τη δεκαετία του 1920 δημοσίευσε μια σειρά από άρθρα με θέμα τις χρωματικές θεωρίες. Η χρωματομετρία του αδειοδοτεί μια ευρύτερη συζήτηση γύρω από την εφαρμογή της γεωμετρίας στη χρωματομετρία. Βλ. Keith K. Niall (επιμ.), *Erwin Schrödinger's Color Theory*, Σαμ: Springer, 2017, βλ. κεφάλαιο 1, σελ. 1–10.

⁷⁵³ Βλ. Peter Pesic, *Music and the Making of Modern Science*, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press, 2014, σελ. 271.

⁷⁵⁴ Werner Heisenberg, *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*, μτφρ. Arnold J. Pomerans, επιμ. Ruth Nanda Anshen, Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1971, σελ. 8.

την επαφή του με τον Τίμαιο και ενώ βρισκόταν σε μια νεανική σύναξη σε ένα κάστρο κοντά στη λίμνη Στάρνμπεργκ, παλεύοντας μέσα του με τις ιδεολογικές συγκρούσεις τριγύρω του που αποζητούσαν την επιβολή κάθε λογής «τάξης», παρατήρησε έντρομος ότι του έλειπε εκείνο το «ενωμένο κέντρο» στη ζωή του, ο δρόμος προς το οποίο είχε σβηστεί μέσα από μια «λόχμη συγκρουόμενων απόψεων». Τότε, συνεχίζει ο Χάιζενμπεργκ ως εξής:

αρκετά ξαφνικά, ένας βιολιστής εμφανίστηκε στο μπαλκόνι πάνω από την αυλή. Επικράτησε σιωπή, καθώς αυτός από ψηλά, έψαυσε τις πρώτες επιβλητικές συγχορδίες της ρε ελάσσονος από τη *Σακόν* του Μπαχ. Αρκετά ξαφνικά, και με περισσή σιγουριά ξαναβρήκα μέσα μου το σύνδεσμο με το κέντρο [...]. Οι καθαρές φράσεις από τη *Σακόν* με άγγιζαν σαν ένας δροσερός άνεμος, που διαλύει την ομίχλη στο διάβα του και αποκαλύπτει τις πυργωτές κατασκευές στον ορίζοντα. Υπήρχε πάντα ένα μονοπάτι προς την κεντρική τάξη στη γλώσσα της μουσικής, στη φιλοσοφία, και στη θρησκεία, όχι λιγότερο στις μέρες μας απ' ό,τι στα χρόνια του Πλάτωνος και του Μπαχ. Αυτό το αντιλήφθηκα τώρα μέσω της εμπειρίας μου.⁷⁵⁵

Ο Τίμαιος επανέρχεται συχνά στα γραπτά του Χάιζενμπεργκ. Ενώ επιστήμονες, όπως ο Αϊνστάιν και ο Σρέντινγκερ δεν συμφιλιώθηκαν ποτέ εντελώς με την ιδέα της απομάκρυνσης της φυσικής από την αιτιότητα, ο Χάιζενμπεργκ ακολούθησε αυτό το νήμα της αβεβαιότητας με περισσότερη αποφασιστικότητα. Σε μια συζήτησή του με τον Νιλς Μπορ [Niels Bohr] (1885–1962) και τον Βόλφγκανγκ Πάουλι [Wolfgang Pauli] (1900–1958), ο Χάιζενμπεργκ επέκρινε την εμμονή των θετικιστών στα «γεγονότα» και την τάση τους να εκλαμβάνουν ως «ασαφές, λυρικό πάρεργο, ως υποτροπή σε μια προ-επιστημονική σκέψη», πτυχές του έργου του, όπως την Αρχή της Συμπληρωματικότητας, την τομή ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, κ.α.⁷⁵⁶ Θα πρέπει, ωστόσο, τηρώντας μια απόσταση, να σημειωθεί πως η απόρριψη των κλασικών εννοιών της αιτιότητας στο πεδίο της φυσικής, αλλά και αντίστοιχα σε εκείνο της φιλοσοφίας και των υπόλοιπων ανθρωπιστικών σπουδών, ανάγεται στον και συνδέεται με τον πολιτισμικό πεσιμισμό που ήκμασε στα χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Werner Heisenberg, *Physics and Beyond*, ό.π., σελ. 10–11· Peter Pesic, *Music and the Making of Modern Science*, 272.

⁷⁵⁶ Werner Heisenberg, “Der Teil und das Ganze,” στο Hans Dieter Zimmermann, (επιμ.), *Rationalität und Mystik*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Insel Verlag, 1981, “Positivismus, Metaphysik und Religion” (1952), σελ. 217–218.

⁷⁵⁷ Βλ. Paul Forman, “Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment”, *Historical Studies in the*

Σε στοίχιση με τον Μαξ Βέμπερ, ο Χάιζενμπεργκ έβλεπε ότι η ηθική του πραγματισμού πήγαζε από τον Καλβινισμό.⁷⁵⁸ Με σκοπό τον υπερκερασμό των απαγορεύσεων που έθεταν οι θετικές επιστήμες, προς χάριν μιας διεύρυνσης της θέασης της σύγχρονης επιστήμης προς ένα σχήμα που να περιλαμβάνει και τη «μεταφυσική», ο Χάιζενμπεργκ πρόκρινε την ανάγκη στοχασμού πάνω στις *συνάψεις* [Zusammenhänge] που προκύπτουν από τη γλώσσα των εικόνων και των παραβολών των αρχαίων θρησκειών.⁷⁵⁹ Σε ένα μεγάλο βαθμό επηρεασμένος από τον Πλάτωνα και την ανατολική (ινδική) φιλοσοφία,⁷⁶⁰ ο Χάιζενμπεργκ πίστευε ότι η κβαντική φυσική διευκόλυνε τη θέαση των συνάψεων αυτών ανάμεσα στα πολλά και το ένα. Πιο συγκεκριμένα, η Αρχή της Συμπληρωματικότητας, θεωρούσε ο Χάιζενμπεργκ, διευκόλυνε τον απεγκλωβισμό της σκέψης από το κυρίαρχο σχήμα του δυϊσμού, το οποίο φιλοσοφικά εντοπίζεται πίσω στον Αριστοτέλη, ενώ στην επιστήμη αποτυπώνεται στην κυριαρχία του μοντέλου σωματίδιο-κύμα.

Αν και με την εδραίωση της κβαντικής θεωρίας δεν σταμάτησαν να δημοσιεύονται χρωματομουσικές πραγματείες στη βάση της πεποίθησης ότι το φως και ο ήχος είναι κύματα που μοιράζονται παρόμοιες συμπεριφορικές ιδιότητες, το αποφασιστικό βήμα είχε γίνει για όσους ήταν έτοιμοι να αντιληφθούν πως στο σύμπαν δεν υπάρχουν μορφές, σχήματα, χρώματα, ήχοι και οσμές, δηλαδή όλα αυτά που δημιουργούν την αισθητή πραγματικότητα, αλλά ένας ενιαίος και αδιάσπαστος ωκεανός κοχλάζουσας ενέργειας. Αν και στις χρωματομουσικές παραστάσεις του Μπράγκντον και του Βίλφρεντ, τη δεκαετία του 1920, διακρίνουμε, όπως θα δείξω στο κεφάλαιο 7.2.6, μια σύζευξη του κβαντικού μοντέλου της φυσικής με την παραδοσιακή αντιστοίχιση χρωματικού και μουσικού τόνου, η κυρίαρχη τάση είναι, νομίζω, η εγκατάλειψη των πολύπλοκων θεωρητικών, φιλοσοφικών λόγων, που συνήθως περιβάλανε τις παραστάσεις αυτές, προς χάριν μιας φαντασμαγορικής απλότητας που τέρπει τα ακροατήρια.⁷⁶¹ Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση θα εντάσσαμε, για

Physical Sciences, τόμ. 3, 1971: 1–115: «Το πολιτισμικό περιβάλλον της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, η αιτιότητα και η κβαντική θεωρία, 1918-1927: Η προσαρμογή των Γερμανών φυσικών και μαθηματικών σε ένα εχθρικό διανοητικό περιβάλλον», μτφρ. Βαρβάρα Σπυροπούλου, στο *Η κρίση στη φυσική και η δημοκρατία της Βαϊμάρης*, επιμ. Θόδωρος Αραμπατζής, Κώστας Γαβρόγλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σελ. 1–129.

⁷⁵⁸ Werner Heisenberg, “Der Teil und das Ganze,” στο Hans Dieter Zimmermann, (επιμ.), *Rationalität und Mystik*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Insel Verlag, 1981, “Positivismus, Metaphysik und Religion” (1952), σελ. 230–231.

⁷⁵⁹ Ο.π., σελ. 228–229.

⁷⁶⁰ Βλ. Gregor Schiemann, *Werner Heisenberg*, Μόναχο: C. H. Beck, 2008, σελ. 78 κ.ε.

⁷⁶¹ Μια διεξοδική παρουσίαση των κύριων εκπροσώπων των χρωματομουσικών παραστάσεων ή της «οπτικής μουσικής» κατά τον 20ό αιώνα δεν είναι δυνατόν να γίνει, καθώς αυτή θα ξεπερνούσε κατά

παράδειγμα, τον Ούγγρο καλλιτέχνη Αλεξάντερ Λάσλο [Alexander László] (1895–1970).⁷⁶² Παράλληλα, αν και σπανίως εντοπίζουμε στα θεωρητικά κείμενα που παρήχθησαν την περίοδο εκείνη αναφορές σε μεταφυσικά συστήματα ή υπαινιγμούς σε «θεϊκά σχέδια», θα πρέπει να σημειωθεί πως η προέλευση των δοξασιών που υπογραμμίζουν παρόμοια εγχειρήματα δεν είναι πάντα ευδιάκριτη και σπανίως επισημαίνεται από την ειδική βιβλιογραφία.⁷⁶³

πολύ τα χρονολογικά όρια της διατριβής μου. Για περισσότερη βιβλιογραφία βλ. Kerry Brougher, “Visual-Music Culture”, στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, κατ. έκθ., επιμ. Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilcher. Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005, σελ. 90–175· Olivia Mattis, “Scriabin to Gershwin: Color Music from a Musical Perspective”, στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, ό.π., σελ. 211–227· Jörg Jewanski, “Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblightmusik”, στο *Farbe – Licht – Musik*, ό.π., σελ. 131–210· Pascal Rousseau, “Concordances: Synesthésie et conscience cosmique dans la Color Music”, στο *Sons et lumières*, ό.π., σελ. 29–38. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Βίκινγκ Έγκελινγκ [Viking Eggeling] (1880-1925) και ο Χανς Ρίχτερ [Hans Richter] (1888-1976) πειραματίζονταν με κινούμενα σχέδια, τα οποία, μερικά από αυτά έγχρωμα, στηρίζονταν στην παράδοση των αφηρημένων γεωμετρικών μοτίβων που είχαν δημιουργήσει οι Τζέημσον, Μπίσοπ και Ρίμινγκτον. Τα φιλμ αυτά ακολουθούν συνήθως μουσικές φόρμες, όπως δείχνουν και οι τίτλοι τους. Η *Διαγώνια συμφωνία* (1923–1924) του Έγκελινγκ, επί παραδείγματι, βασίζεται στο σχέδιο της έκθεσης-ανάπτυξης-επανάκθεσης της φόρμας σονάτας, την οποία συναντάμε συχνά στο πρώτο μέρος μιας συμφωνίας, ενός κοντσέρτου ή μιας σονάτας. Παράλληλα με τα χρωματομουσικά εγχειρήματα το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, μια σημαντική μερίδα καλλιτεχνών, σε μια αντίδραση τους απέναντι στον ακαδημαϊσμό και τις ρεαλιστικές τάσεις εν γένει, επεδίωξαν μέσω της χειραφέτησης του χρώματος, της εκτεταμένης χρήσης τονικών διαβαθμίσεων και της ανεξάρτητης κίνησης των μορφών στον χώρο, να αφομοιώσουν ποιότητες τη μουσικής, όπως τον ρυθμό, το τέμπο, τη δυναμική, την αντίστιξη και την αρμονία. Για παράδειγμα, ο Μόργκαν Ράσελ [Morgan Russell] (1886–1953), ο Στάντον Μακντόναλντ-Ράιτ [Stanton Macdonald-Wright] (1890–1973) και ο Όσκαρ Φίσινγκερ εξερεύνησαν τρόπους με τους οποίους το χρώμα μπορεί να αποδώσει την κίνηση στον ζωγραφικό καμβά. Οι πειραματισμοί του Τζων Γουίτνι [John Whitney] (1917–1995) εγγράφονται επίσης στο πλαίσιο αυτό. Βλ. John H. Whitney, *Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art*, Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 1980.

⁷⁶² Ο Ούγγρος πιανίστας και συνθέτης Αλεξάντερ Λάσλο εφήυρε τη δεκαετία του 1920 ένα χρωματόργανο, το οποίο ονόμασε Ηχοχρωματοσκόπιο (Sonchromatoscope). Δημοσίευσε μάλιστα ένα βιβλίο για την μουσική με έγχρωμους φωτισμούς με τον τίτλο *Farblightmusik*, ανέπτυξε τη δική του μέθοδο μουσικής σημειογραφίας και συνέθεσε μια σειρά από έργα σύμφωνα με αυτήν. Για τον László βλ. Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, ό.π., σελ. 85 κ.ε· Barbara Kienscherf, “From the ‘Ocular Harpsichord’ to the ‘Sonchromatoscope’”, ό.π., σελ. 191–192.

⁷⁶³ Υπό αυτήν την οπτική θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει τη γνωστή διαμάχη ανάμεσα στον Όσκαρ Φίσινγκερ και τον Ουόλτ Ντίσνεϊ αναφορικά με τα αφηρημένα σχέδια που θα χρησιμοποιούσε ο Ντίσνεϊ στη Φαντασία (1940). Βλ. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 300 κ.ε. Η χρωματομουσική, με τη μορφή που την παρουσίασα στη διατριβή, επανέρχεται στο προσκήνιο τη δεκαετία του 1970 με τα κινήματα της αντικουλτούρας. Η συνθέτρια New Age μουσικής, Κέι Γκάρντνερ [Kay Gardner] (1940–2002) χρησιμοποίησε σε μεγάλο βαθμό τους έγχρωμους φωτισμούς στις συναυλίες που έδωσε. Στο άλμπουμ της *A Rainbow Path* (1984) πρόκρινε τις αναλογίες ανάμεσα στα χρώματα, τις τονικότητες στη μουσική και τα επτά Τσάκρα της βουδιστικής φιλοσοφίας. Βλ. Olivia Mattis, “Scriabin to Gershwin”, ό.π., σελ. 226.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ — Υφαίνοντας το «χαλί»: η μουσική ως παράδειγμα των εικαστικών τεχνών

*Ένας δικαστής του κοινού δικαίου μπορεί να είναι ένας συνηθισμένος άνθρωπος· ένας καλός
κριτικός [judge] ενός χαλιού θα πρέπει να είναι μια ιδιοφυΐα.*⁷⁶⁴

Έντγκαρ Άλαν Πόε

3.1 Κινούμενες αραμπέσκ: η απόλυτη μουσική και το διακύβευμα της μη αναπαραστατικής τέχνης

Όπως θα προσπαθήσω να τεκμηριώσω στα επόμενα κεφάλαια, θεωρώ πως το βιβλίο του Ρίμινγκτον για τη χρωματομουσική ήταν το βασικό πόνημα που διαβάστηκε από τεχνοκριτικούς, καλλιτέχνες και θεοσοφιστές στο γύρισμα του αιώνα και στις αρχές του 20ού.⁷⁶⁵ Ο σημαντικός πάτρωνας των μοντέρνων καλλιτεχνών, τόσο του Γουίςλερ όσο και του Καντίνσκι αλλά και των κυβιστών, Άρθουρ Τζέρομ Έντι [Arthur Jerome Eddy] (1859-1920), αφιέρωσε, το 1914, στο βιβλίο του *Κυβιστές και Μεταϊμπρεσιονιστές* [*Cubists and Post-Impressionism*], ένα κεφάλαιο για τον Ρίμινγκτον και τη χρωματομουσική.⁷⁶⁶ Περιγράφοντας τον τρόπο λειτουργίας του χρωματοργάνου του Ρίμινγκτον, ο Έντι σημείωσε ότι σε αντίθεση με τον όρο «σκηνικό φωτισμό», στον οποίο απουσιάζει η έμπνευση και η επιστημονική μέθοδος, η τέχνη της μουσικής των φώτων «θα μπορούσε να αναπτυχθεί και να διδαχθεί στη θεωρία και στην πράξη. Οι αυθεντίες των τεχνών θα έρθουν και οι άνθρωποι θα συνειδητοποιήσουν ότι είναι εξίσου μια μορφή σπουδαίας τέχνης το να ικανοποιείς το μάτι με μελωδίες φωτός, όπως το να ικανοποιείς το αυτί με ηχητικές μελωδίες».⁷⁶⁷ Ο

⁷⁶⁴ Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Furniture,” *Burton’s Gentleman’s Magazine*, τόμ. 6, τχ. 5, Μάιος 1840, σελ. 243–245.

⁷⁶⁵ Βλ. ενδεικτικά εδώ D. E. Zon, “The Color Concert”, *The American Theosophist*, τόμ. 14, τχ. 7, 1913: 549· Charles Brodie Patterson, *The Rhythm of Life*, Νέα Υόρκη: Thomas Y. Crowell, 1915, σελ. 57. Περισσότερα για τη διακίνηση του βιβλίου του Ρίμινγκτον στα θεοσοφικά δίκτυα βλ. το κεφάλαιο για τον Ρέτζιναλντ Μέιτσελ.

⁷⁶⁶ Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, Σικάγο: A. C. McClurg, 2^η 1919 [Μάρτιος 1914].

⁷⁶⁷ Ο.π., σελ. 143.

συγγραφέας βλέπει την εφαρμογή των χρωματικών αρμονιών στον φωτισμό του δρόμου, στις βιτρίνες των καταστημάτων και στις διαφημίσεις. Και προφητεύει την ύπαρξη κονσέρτων, όπου η μουσική των φώτων θα σταθμίσει ισάξια τη μουσική των κονσέρτων.

Ο Άρθουρ Τζέρομ Έντι, ο οποίος προήγαγε ως πρότυπο τις θεωρίες του Ρίμινγκτον, σημειώνει το 1914, λίγα χρόνια μετά τη δημοσίευσή του *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* (1911) του Καντίνσκι, ότι «η χρήση της γραμμής και του χρώματος, με μιμητικό τρόπο, για την αναπαράσταση αντικειμένων είναι ένα ζήτημα. Η ελεύθερη χρήση της γραμμής και του χρώματος για την παραγωγή καθαρών αρμονιών γραμμών και χρωμάτων, χωρίς αναφορά σε αντικείμενα είναι ένα άλλο, και κατά μία έννοια, μια υψηλότερη μορφή τέχνης —μία αφηρημένη [abstract] τέχνη.⁷⁶⁸ Το αντικείμενο αυτό καθαυτό δεν έχει καμιά αξία, σε ό,τι αφορά τη μορφή του [figure]. Σε μια νεκρή φύση, μια μπανάνα, ένα μήλο η μορφή είναι εντελώς άνευ σημασίας, καθώς αυτό που δίνει ικανοποίηση στον θεατή είναι η αρμονία που προέρχεται από τον συνδυασμό των τόνων που υπάρχουν στα αντικείμενα και όχι η αυθαίρετη διάταξη των αντικειμένων ή ο όγκος τους. Ο συγγραφέας γνωρίζει, ωστόσο, ότι το κοινό δεν είναι ακόμη εξοικειωμένο να βλέπει καμβάδες που περιέχουν μονάχα χρωματικές αρμονίες χωρίς κάποια αναφορά ή έστω υπαινιγμό σε μια μορφή ή ένα αντικείμενο.⁷⁶⁹ Όπως και ο Ρίμινγκτον, ο Έντι δίνει έμφαση στη διαπαιδαγώγηση του κοινού για την εκτίμηση μιας τέχνης, στην οποία καθαρά χρώματα και γραμμές θα αποτελούν τα μοναδικά δομικά στοιχεία του πίνακα ή, στην περίπτωση του έγχρωμου φωτισμού, αφηρημένες κινούμενες μάζες σε διάφορα σχήματα θα κινούνται ρυθμικά δίνοντας το ένα τη θέση του στο άλλο, όπως σε ένα καλειδοσκόπιο. Η θέση αυτή του Έντι βρίσκεται πολύ κοντά σε εκείνη του Γουίςλερ, όπως θα δείξω στη συνέχεια, ο οποίος είχε άλλωστε φιλοτεχνήσει και το πορτρέτο του.

Υπό το πρίσμα αυτό τα χειραφετημένα μοτίβα και χρώματα δεν προκύπτουν τώρα ως προϊόντα ρήξης με τον αναπαραστατικό κόσμο αλλά ως *δυνατότητες-εκδοχές* της οπτικής αντίληψης, οι οποίες αντλούν την νόμιμη ισχύ τους από την πειραματική φυσική. Πιο συγκεκριμένα, στα τέλη του 19ου αιώνα, το παράδειγμα της χρωματομουσικής, όπως αυτό συζητήθηκε στους χώρους των εκλαϊκευτικών επιστημονικών περιοδικών και ευρύτερα στη δημόσια σφαίρα, είχε υποδείξει εμμέσως στους καλλιτέχνες ότι η χειραφέτηση του χρώματος ήταν πλέον εφικτή. Με την ίδια

⁷⁶⁸ Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionists*, ό.π., σελ. 146. Υπογραμμίσεις του Έντι.

⁷⁶⁹ Ο.π., σελ. 145.

ευκολία που ένας μουσικός επιλέγει τις τονικότητές του, τις οποίες αναπτύσσει και εξελίσσει μέσα στον χρόνο, έτσι και ένας ζωγράφος θα μπορούσε ενδεχομένως να απλώσει τα χρώματά του στον χρόνο με τη βοήθεια φωτισμών και διαφανειών. Η τάση αυτή είχε κυριεύσει φιλόδοξους εφευρέτες και ερασιτέχνες ζωγράφους, οι οποίοι επιδίδονταν στην ανακάλυψη της μίας και πετυχημένης συσκευής μεταγλώττισης των κανόνων της μιας τέχνης στην άλλη. Η συγκρότηση μιας γραμματικής των τεχνών είχε επομένως αποτελέσει αντικείμενο έντονης συζήτησης σε Σχολές Καλών Τεχνών: η Αμερικανίδα θεωρητικός του χρώματος Μωντ Μάιλς [Maud Miles] (1871–1944) παρατήρησε το 1914:

Η πιο εφικτή αναλογία που μπορώ να σκεφτώ ανάμεσα στις καθαρές φωτεινές, χρωματιστές ακτίνες και τη μουσική θα προϋπέθετε να παραμερίσουμε εντελώς κάθε προσπάθεια αναπαράστασης των αντικειμένων είτε με τη φυσική τους μορφή είτε με τον παραδοσιακό τρόπο χρήσης του χρώματος. Το να χρησιμοποιήσουμε το χρώμα ως μουσική, ίσως αποδειχτεί μια αυθεντικά νέα τέχνη. Ίσως μια ιδιοφυΐα να εφεύρει ένα εκκλησιαστικό όργανο πίσω από μια οθόνη με έγχρωμα φώτα. Εάν αυτά τα φώτα μπορούσε κανείς να χειριστεί με τα ίδια πλήκτρα που λειτουργεί το όργανο, και αν μπορούσαν να μειωθούν σε ένταση, όπως όταν η μουσική καταλαγιάζει, τότε ένας τέλειος παραλληλισμός μουσικής και χρώματος θα γεννιόταν [...].⁷⁷⁰

Γύρω στο 1910, οι δηλώσεις για τη μορφική ανανέωση της ζωγραφικής και των τεχνών εν γένει άρχισαν, ως γνωστόν, να πυκνώνουν μέσα στους κόλπους των καλλιτεχνών. Πώς μπορούσε, ωστόσο, η συζήτηση για τη χρωματομουσική και τον έγχρωμο φωτισμό να συνδράμει στη ριζική μεταμόρφωση της ζωγραφικής από μια δυσδιάστατη, στατική εικόνα σε μια εικόνα με κίνηση και δυναμική; Ήταν δυνατό το φως, ως νέο μέσο της τέχνης, να αντικαταστήσει το χρώμα ως χρωστική ουσία; ο συγγραφέας και τεχνοκριτικός Γουίλιαρντ Ράιτ [Williard Huntington Wright] (1887–1939) είχε εκφράσει τις επιφυλάξεις του για την πιθανότητα ολοκληρωτικής επικράτησης μιας χρωματομουσικής τέχνης, ενώ υπογράμμισε πως οι αρχές της μορφής και της οργάνωσης της σύνθεσης, απαραίτητα στοιχεία της ζωγραφικής, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη από κάθε φιλόδοξο χειριστή ενός χρωματοργάνου.⁷⁷¹ Στην ευρύτερη συζήτηση για τη χρωματομουσική γινόταν εμφανές πως η χρήση του έγχρωμου φωτισμού προϋπέθετε τη δημιουργία μιας σκηνής και την προσήλωση του

⁷⁷⁰ M. Miles, *Short talks to Art Students on Color from an Artist's Standpoint, Also Dealing with the Relations of Color to the Musical Scale*, Κάνσας Σίτυ, Μιζούρι: E. L. Mendenhall, 1914, σελ. 97.

⁷⁷¹ Willard Huntington Wright, *The Future of Painting*, Νέα Υόρκη: B. W. Huebsch, 1923, σελ. 47 κ.ε.

θεατή σε μια θέση. Ανοιγόταν επομένως το ερώτημα του κατά πόσον η ζωγραφική μπορούσε να συνδράμει στη δημιουργία ενός νέου θεατρικού δρώμενου, μέσα στο οποίο όλες οι τέχνες θα είχαν ισάξια θέση με αυτήν.

Ένα κλειδί για την κατανόηση των ζητημάτων αυτών αποτελεί η συζήτηση γύρω από την απελευθέρωση της μουσικής από μιμητικές ή αναπαραστατικές λειτουργίες και ρόλους, δηλαδή τον ανθρώπινο λόγο, τους μιμητικούς ήχους φυσικών φαινομένων, ή την αγκίστρωση σε κάποια λογοτεχνική πηγή. Πρόκειται για μια διαδικασία που ξεκινά με την ανάπτυξη της οργανικής μουσικής και τη διασπορά ειδών όπως η φούγκα και η σονάτα και κορυφώνεται με το αίτημα της «απόλυτης μουσικής» που διατύπωσε ο Έντουαρντ Χάνσλικ [Eduard Hanslick] (1825–1904).⁷⁷² Αυτό συνέβη ιστορικά πολύ νωρίτερα από την έκκληση του Καντίνσκι για απελευθέρωση της ζωγραφικής από τις μιμητικές λειτουργίες που της είχαν αποδοθεί. Στη ζωγραφική, σε αντίθεση με τη μουσική, η διαδικασία προς την αφαίρεση ήταν ο συγκερασμός πολλαπλών παραμέτρων, όπως η υποβάθμιση του αντικειμένου από τους ιμπρεσιονιστές, η διάδοση της μονιστικής φιλοσοφίας και η κατάργηση της αφήγησης από το κίνημα «Τέχνες και Χειροτεχνίες».

Ωστόσο, όπως έχει δείχτει επανειλημμένως από την έρευνα, η πρόταξη της μουσικής ως παράδειγμα της ζωγραφικής έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση ενός τεχνοκριτικού λόγου που νομιμοποιούσε την αφαίρεση. Κοινός παρονομαστής, όπως επεσήμανα στην εισαγωγή, στο αίτημα της καθαρής μουσικής και ζωγραφικής υπήρξε το μοντέλο ενός μη αναπαραστατικού τρόπου έκφρασης, ο οποίος θα συσπειρωνόταν γύρω από τις αρχές εκείνες που έχουν να κάνουν με την ίδια τη μορφή της τέχνης και τα εγγενή στοιχεία που σχετίζονται με αυτή ή συμβάλλουν κατά ποικίλους τρόπους στην οργάνωσή της.

Όπως σωστά επισημαίνει ο Πασκάλ Ρουσσώ, η ευρέως αποδεκτή και δεδομένη στις αρχές του 20ού αιώνα αντίληψη —ανιστορική στη σύλληψή της— ότι η μουσική προσδιορίζεται πρωτίστως μέσω της αυτοτέλειάς της, της ικανότητάς της δηλαδή να αδιαφορεί για ένα εξωτερικό σημείο αναφοράς πέρα από το πεδίο δράσης της, θα πρέπει να εγγραφεί στο ιστορικό πλαίσιο της διαμάχης γύρω από την «απόλυτη μουσική».⁷⁷³ Στη διάρκεια του 19ου αιώνα το διακύβευμα για το «περιεχόμενο» της

⁷⁷² Για μια συζήτηση γύρω από το θέμα αυτό βλ. Javier Arnaldo, “Analogías musicales”. Στο *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, ό.π., σελ. 15-45.

⁷⁷³ Pascal Rousseau, “Arabesques: Le formalisme musical dans les débuts de l’abstraction”, στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π. σελ. 232. Ο Ρουσσώ υποστηρίζει ότι η κατανόηση των διακυβευμάτων

μουσικής, όπως αυτό αναδύθηκε μέσα από τις αντιμαχίες μεταξύ των υποστηρικτών της απόλυτης και προγραμματικής μουσικής, διαπέρασε σταδιακά τα σύνορα του μουσικοκριτικού χώρου και εισχώρησε σε άλλα πεδία, όπως εκείνο της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Προτού επικεντρωθώ στο πεδίο της τεχνοκριτικής θα ήταν χρήσιμη η κατανόηση των βασικών θεματικών που αναδύθηκαν στο μουσικοθεωρητικό λόγο.

Γνωστός για την πολεμική του ενάντια στον Βάγκνερ και θερμός υποστηρικτής του Μπραμς, ο Έντουαρντ Χάνσλικ δημοσίευσε το 1854 τη σημαντική του μελέτη *Περί του ωραίου στη μουσική [Vom musikalischen-Schönen]*, μια πραγματεία εξαιρετικά σημαντική για την κατανόηση των μορφολογικών προβλημάτων της μουσικής αλλά προπάντων για τη βασική θέση που αναπτύσσεται εκεί, ότι δηλαδή η μουσική είναι μια τέχνη αυτοαναφορική, που δεν προϋποθέτει ή εξαρτάται δηλαδή από άλλα σημεία αναφοράς για την κατανόηση του μηνύματός της.⁷⁷⁴ Αντικρούοντας τη διαδεδομένη αντίληψη ότι η μουσική εκφράζει ή περιγράφει συγκεκριμένα συναισθήματα, ο Χάνσλικ εκλαμβάνει περισσότερο τη μουσική σαν μια μορφή υπερ-γλώσσας, υποβοηθούμενος στο σημείο αυτό, σε μεγάλο βαθμό, από το επιστημονικό υπόβαθρο των θεωριών του Χέλμχολτς.⁷⁷⁵ Για τον Χάνσλικ η καθαρή μουσική βρίσκεται στον αντίποδα της προγραμματικής και της φωνητικής μουσικής: είναι αντι-περιγραφική και δεν θα συνδέεται με την εξωτερική πραγματικότητα.⁷⁷⁶ Ο όρος της «απόλυτης μουσικής» δεν είναι ανιστορικός αλλά εγγράφεται σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες.⁷⁷⁷ Μάλιστα, από έγκυρους μελετητές, η στροφή προς την

γύρω από τη διαμάχη είναι απαραίτητη προκειμένου να σκιαγραφηθούν τα επιχειρήματα υπέρ της «καθαρής ζωγραφικής» γύρω στο 1912.

⁷⁷⁴ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, επιμ. και σχόλια στο κείμενο Dietmar Strauß, Μάνιτς/Λονδίνο κ.α.: Schott, 1990. Γαλλική μτφρ. Charles Bannelier, *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Παρίσι: Brandus, 1877. Το έργο γνώρισε πολλές αναδημοσιεύσεις μέσα στον 19ο αιώνα, φτάνοντας την όγδοη έκδοση το 1891.

⁷⁷⁵ Βλ. Max Paddison, "Music as Ideal: the aesthetics of autonomy", στο *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, επιμ. Samson, Jim, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2004 [2002], σελ. 318–342, εδώ σελ. 336. Ο Μαξ Πάντισον υποστηρίζει ότι ο Χάνσλικ εκφράζει ένα νέο πιο «νηφάλιο και συστηματικό ήθος στη μουσικολογία», αφήνοντας πίσω τις υπέρμετρες μεταφυσικές εικασίες των προηγούμενων θεωρητικών. Ωστόσο, ο όρος «απόλυτη μουσική» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Βάγκνερ στο «Πρόγραμμαμά» του για την Ενάτη Συμφωνία του Λούντβιχ φαν Μπετόβεν.

⁷⁷⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, επιμ. Wolfgang von Golther, Βερολίνο/Λειψία: Bong, 1914, τόμος II, σελ. 61. Για έναν κριτικό σχολιασμό της χρήσης του όρου από τον Βάγκνερ βλ. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Κάσσελ/Βασιλεία/Λονδίνο κ.α.: Bärenreiter, 1987 [1978], σελ. 24 κ.ε.

⁷⁷⁷ Από μια μαρξιστική σκοπιά ο Χανς Αϊσλερ [Hanns Eisler] (1898–1962) περιέγραψε τον όρο της «απόλυτης μουσικής» ως ένα φαντασικό κείμενο της αστικής κουλτούρας. Βλ. Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Λειψία: Deutscher Verlag für Musik, 1973.

ενδοσκόπηση έχει ερμηνευτεί ως μια μορφή αποξένωσης στο πλαίσιο των αποτυχημένων επαναστάσεων του 1848.⁷⁷⁸

Για τον Χάνσλικ το «Ωραίο» στη μουσική δεν εξαρτάται από την απεικόνιση-έκφραση των συναισθημάτων. Οι ιδέες που εκφράζει ο συνθέτης είναι πάνω απ' όλα καθαρά μουσικές, το υλικό της μουσικής είναι οι κλίμακες της, οι συγχορδίες, τα ηχοχρώματα και το πρωταρχικό της δομικό στοιχείο είναι ο ρυθμός.⁷⁷⁹ Η μουσική δεν ακολουθεί κάποιο πρότυπο στη φύση ή κάποιο περιεχόμενο, το οποίο μπορεί να γίνει κατανοητό με συγκεκριμένη ορολογία. Το βασίλειό της με λίγα λόγια δεν είναι από αυτόν τον κόσμο.⁷⁸⁰ Στη μουσική παρατηρείται μια ταύτιση μορφής και περιεχομένου:

Ηχητικές, κινούμενες μορφές είναι αποκλειστικά και μόνο το περιεχόμενο και το αντικείμενο της μουσικής. Με ποιον ακριβώς τρόπο η μουσική μπορεί να εγείρει ωραίες μορφές χωρίς να προσφύγει στο περιεχόμενο εκείνο που εκρέει από το θυμικό, το αποδεικνύει ένας συγκεκριμένος κλάδος της διακοσμητικής στις πλαστικές τέχνες: η αραμπέσκ. Παρατηρούμε δονούμενες γραμμές, σε ένα σημείο να γέρνουν απαλά, σε άλλο να προβάλλουν με σθένος, να εμφανίζονται και να χάνονται, να συναντιούνται σε μικρά και μεγάλα τόξα, φαινομενικά ασύμμετρα αλλά πάντα καλώς διαρθρωμένα, να συνομιλούν παντού με ένα πλευρικό ή αντιδιαμετρικό κομμάτι, μία συλλογή από μικρές ενότητες αλλά, ωστόσο, ένα όλον. Ας σκεφτούμε τώρα την αραμπέσκ όχι ως κάτι νεκρό και αναπαυόμενο, αλλά ως κάτι που γεννιέται μπροστά στα μάτια μας μέσα από μια διαρκή επανεφεύρεση του εαυτού του [Selbstbildung].⁷⁸¹

Είναι εντυπωσιακό ότι σχήματα λόγου που εμφανίζονται σε αυτήν την εξαιρετική περιγραφή του Χάνσλικ θα χρησιμοποιηθούν χρόνια αργότερα ως επιχείρημα στα χέρια των υποστηρικτών της αφαίρεσης. Η εμπειρία, μας λέει ο Χάνσλικ, που αποκομίζει κανείς από την ατένιση μιας αραμπέσκ είναι όμοια με εκείνη ενός μουσικού κομματιού. Η σύγκριση, όμως, με την αραμπέσκ που κομίζει εδώ ο θεωρητικός της μουσικής δεν είναι αθώα και ιστορικά διαχρονική και αυταπόδεικτη. Αντίθετα, προϋποθέτει όλη εκείνη την συζήτηση στο πεδίο των φυσικών επιστημών που είχε ξεκινήσει ο Όιλερ και που αργότερα πυροδότησε με τα πειράματά του ο Χλάντνι. Το ότι ο Χάνσλικ γνώριζε πολύ καλά τις θεωρίες αυτές φαίνεται λίγο πιο κάτω στο κείμενό του, όπου συγκρίνει τη διαδικασία της μουσικής δημιουργίας με το παίξιμο του καλειδοσκόπιου. Η μουσική παράγει, δηλαδή, πάντα σε εξελισσόμενη εναλλαγή

⁷⁷⁸ Max Paddison, "Music as Ideal", ό.π., σελ. 325 κ.ε.

⁷⁷⁹ Ό.π., σελ. 45, 48, 74.

⁷⁸⁰ Ό.π., σελ. 77.

⁷⁸¹ Ό.π., σελ. 75.

ωραίες μορφές και χρώματα, τα οποία, στην περίπτωση της μουσικής δεν είναι ορατά.⁷⁸² Επίσης, αν και γνωρίζει το «χρωματικό κλειδοκύμβαλο» [Farbenclavier] ή το «όργανο για τους οφθαλμούς» [Augenorgel] του Καστέλ, τηρεί μια αμφίσημη στάση σχετικά με τη χρησιμότητα της αυτόματης μεταγλώττισης του χρώματος σε μουσική.⁷⁸³ Τέλος, για να δώσει μια γλαφυρή εικόνα της αδιάσπαστης ενότητας ανάμεσα στο περιεχόμενο και τη μορφή, ο Χάνσλικ χρησιμοποιεί μια εικόνα που παραπέμπει στο πρόβλημα της απόσπασης του νοήματος, όπως το συναντήσαμε στη νουβέλα του Τζέιμς: «Η μουσική σαμπάνια», μας λέει ο Χάνσλικ, «έχει την εξής ιδιαιτερότητα: ωριμάζει με το μπουκάλι»,⁷⁸⁴ ή, όπως θα έλεγε χρόνια μετά ο Τζέιμς, η μουσική είναι συνυφασμένη με το σχέδιο του μυθιστορήματος ή πάνω στο χαλί με τρόπο που δεν μπορεί να αποσπαστεί, εφόσον αυτή είναι άυλη και άσαρκη.

Θα ήταν υπεραπλουστευτικό, ενδεχομένως, να δούμε τη μεταφορά της συζήτησης για την «καθαρότητα», από το πεδίο της μουσικής σε εκείνο της ζωγραφικής, ως μια αδιάκοπη αλυσίδα που ξεκινά με τη δημοσίευση του έργου του Χάνσλικ. Η ιδέα αυτή είναι μόνο μία ανάμεσα σε μια δέσμη από ιδέες αναφορικά με την ανάδειξη της μουσικής ως παράδειγμα των τεχνών. Ο Χάνσλικ αν και υποστήριξε με πολεμικό τρόπο την ιδέα της καθαρής ή απόλυτης μουσικής δεν ήταν σε καμιά περίπτωση ο μόνος. Η ιδέα του οπτικού κλειδοκύμβαλου του Καστέλ είχε ήδη εμπνεύσει μερικούς ρομαντικούς ποιητές και ζωγράφους, όπως τον Νοβάλις, τον Φ. Σλέγκελ και τον Ρούνγκε, οι οποίοι αντιλήφθηκαν τις αραμπέσκ, τα διακοσμητικά σχέδια των εφαρμοσμένων τεχνών, με λίγα λόγια κάθε ζωγραφική εικόνα που απομακρύνεται από την αναπαραστατικότητα, ως αποτυπώσεις μιας αόρατης μουσικής.⁷⁸⁵ Ο Καντ, αν και περιστασιακά μονάχα αναφερόταν στη μουσική,⁷⁸⁶ είχε διατυπώσει την έννοια της ελεύθερης ωραιότητας, απελευθερωμένης από την ανάγκη να ορίσει τα πράγματα, όπως στην περίπτωση των εφαρμοσμένων τεχνών και της ενόργανης μουσικής. Σύμφωνα με τον Καντ υπάρχουν δύο είδη ωραιότητας: η καθαρή ωραιότητα και η εξαρτημένη από κάποιο αντικείμενο, μια ιδέα ή έννοια. Στην πρώτη κατηγορία εμπίπτουν τα λουλούδια, τα πουλιά, τα οστρακόδερμα, όλα εξ αυτών φορείς μιας ωραιότητας, η οποία «δεν ανήκει σε κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο αναφορικά

⁷⁸² Ο.π., σελ. 75–76.

⁷⁸³ Ο.π.

⁷⁸⁴ Ο.π., σελ. 81.

⁷⁸⁵ Για το θέμα αυτό βλ. Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, ό.π., σελ. 25–96.

⁷⁸⁶ Βλ. σχετικά, Herman Parret, “Kant on Music and the Hierarchy of the Arts”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 56, τχ. 3, 1998: 251–264.

με έννοιες της προθετικότητας, αλλά αντίθετα ευχαριστεί ελεύθερα και για τον εαυτό της». ⁷⁸⁷ Τα σχέδια à la grecque, τα διακοσμητικά φυλλώματα [άκανθοι] στα περιθώρια ή στις ταπισερί, κ.τ.λ., δεν σημαίνουν τίποτα από μόνα τους, ούτε πάλι αναπαριστούν κάτι, οποιοδήποτε αντικείμενο που υπόκειται σε μια συγκεκριμένη έννοια, αλλά είναι ελεύθερες ωραιότητες. Στην ίδια κατηγορία εμπίπτει, κατά τον Καντ, το μουσικό είδος που είναι γνωστό ως *φαντασία* (μουσική χωρίς θέμα), συμπεριλαμβανομένου κάθε μουσικής χωρίς κείμενο. ⁷⁸⁸

Το 1819, στο έργο του *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση* [*Die Welt als Wille und Vorstellung*], ο Σοπενχάουερ [Arthur Schopenhauer] (1788–1860), ως γνωστόν, επαίνεσε την ικανότητα της μουσικής να εγκολπώνεται την εικόνα της ίδιας της βούλησης: «Η μουσική είναι μια υποσυνείδητη μεταφυσική άσκηση κατά την οποία το μυαλό δεν έχει επίγνωση ότι φιλοσοφεί». ⁷⁸⁹ Η σύνδεση της μουσικής με τα μαθηματικά είχε επισημανθεί και διαδοθεί από τους ρομαντικούς ποιητές και συγγραφείς. Οι πρώτοι ρομαντικοί συγγραφείς είχαν τονίσει ότι η καθαυτό δομική και αφηρημένη φύση της μουσικής, που δεν έχει την ανάγκη της λεκτικής συνοδείας, μπορούσε να αποτελεί μια αυτόνομη πηγή γνώσης. Ο Φρίντριχ Σλέγκελ αναζητεί ένα καινούργιο *paragone* από εκείνο του Λέσσιγκ, το οποίο να καθορίζει τα όρια ανάμεσα στη μουσική και τη φιλοσοφία. Το 1798 διερωτήθηκε στο *Athenäum* αν η ενόργανη μουσική θα μπορούσε να είναι ένα κείμενο από μόνη της και αν το θέμα γινόταν να επιβεβαιωθεί, να μεταβληθεί και να αντιστραφεί σαν το αντικείμενο της σκέψης σε μια ακολουθία φιλοσοφικών ιδεών. ⁷⁹⁰ Το 1799 ο Νοβάλις [Georg Philipp Friedrich von Hardenberg] (1772–1801) εξέφρασε την ιδέα ότι η ζωγραφική που προέρχεται από τη φαντασία απελευθερώνει τον καλλιτέχνη από την ανάγκη της μίμησης: «η πραγματικά ορατή μουσική είναι οι αραμπέσκ, κομμάτια από υλικό, στολίδια κ.λπ.». ⁷⁹¹ Ο Νοβάλις τόνισε επίσης ότι «η μουσική είναι πολύ κοντά στην άλγεβρα», και επομένως η συναρμογή όλων των στοιχείων σε μια ζωγραφική σύνθεση θα μπορούσε να

⁷⁸⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, επιμ. Gerhard Lehmann, Στουτγάρδη: Reclam, 2011 [Βερολίνο και Λιππάου: Lagarde und Friederich, 1790], σελ. 146.

⁷⁸⁸ Ο.π., σελ. 146.

⁷⁸⁹ Arthur Schopenhauer, *Werke* [Zürchner Ausgabe], επιμ. Arthur de Hübscher και Angelika Hübscher, 10 τόμοι, Ζυρίχη: Diógenes, 1977, τόμ. I, σελ. 332. Η ρωσική μετάφραση του βιβλίου αυτού το 1893 ήταν μια σημαντική πηγή έμπνευσης, μαζί με τη φιλοσοφία του Βλαντιμίρ Σολοβιόφ, για το κίνημα του ρωσικού συμβολισμού. Αξίζει εδώ να τονιστούν τα ονόματα του Μιχαήλ Βρούμπελ, του Αλεξάντερ Σκριάμπιν και του Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ.

⁷⁹⁰ Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, επιμ. E. Behler, 35 τόμοι, Μόναχο: F. Schöningh, 1958-1985, τόμ. II (1967), σελ. 155, 254.

⁷⁹¹ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, επιμ. Hans-Joachim Mähl και R. Samuel, Μόναχο: Hanser, 1976, τόμ. II, σελ. 756.

συσχετιστεί με την ενότητα που επιτυγχάνεται στη μουσική με τη βοήθεια των εδραιωμένων αρμονικών νόμων.⁷⁹²

Οι οπαδοί των μουσικών αναλογιών στήριζαν τις ιδέες τους περισσότερο σε μια αφηρημένη, ιδεαλιστική εικόνα που είχαν για τη μουσική παρά σε κάποια ουσιαστική κατανόηση της μουσικολογίας ή της ιστορίας της εξέλιξης της μουσικής. Για αυτούς η μουσική μπορούσε πιο άμεσα να απευθυνθεί στις αισθήσεις και τα συναισθήματα, ήταν μια παγκόσμια γλώσσα, κατανοητή σε όλους. Ο Ετιέν Σουριώ είχε ήδη επισημάνει στην ιστορική του μελέτη για τη σύμπλεξη των τεχνών το 1947 ότι η μουσική και η τέχνη της αραμπέσκ (μια εμβρυακή μορφή σχεδίου) πρέπει να συσχετιστούν. Έδειξε ότι συγκεκριμένα τμήματα από το Νυχτερινό ορ. 9 αρ. 1 του Σοπέν, αν μεταφραζόντουσαν σε αραμπέσκ, θα αποκάλυπταν ένα σχέδιο το οποίο «αν χρωματιζόταν κατάλληλα, ακόμη και με κιαροσκούρο, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν πλαίσιο χαλιού από έναν διακοσμητή».⁷⁹³ Ο Μάριο Πραζ σημειώνει ειρωνικά ότι «η σχέση τους [των αραμπέσκ του Σουριώ] με τον πλούτο και την πολυπλοκότητα της μουσικής ανακαλεί επί της ουσίας στη μνήμη εκείνη την ομοιότητα που η σειсмоγραφική καταγραφή φέρει προς το απέραντο και φοβερό φαινόμενο του σεισμού: είναι ασθενή ίχνη εκείνου του δέους των σφαιρών με τις οποίες η μουσική μπορεί να συγκριθεί».⁷⁹⁴

Η σχέση της αραμπέσκ με την Αρ Νουβώ, ή με τη γερμανική της εκδοχή, το Γιούγκεντstil, έχει απασχολήσει επανειλημμένως την έρευνα και έχει μελετηθεί επισταμένως η σχέση τη γραμμικής αφαίρεσης με τις παράλληλες μουσικές τάσεις γύρω στο 1900.⁷⁹⁵ Σε αντίθεση με τον Χάνσλικ, ο οποίος θεωρούσε ως χαρακτηριστικό της μουσικής την κίνηση —γι' αυτό και χρησιμοποίησε την εικόνα του καλειδοσκοπίου— από άλλους μελετητές έχει προκριθεί η επιπεδότητα [Flächenkunst] της αραμπέσκ, ή η υπεροχή των δυναμικών, ρευστών και κυματοειδών γραμμών. Ο Χανς Χολάντερ θεωρεί πως αρκετά από τα μουσικά έργα που έχουν ρευστή γραμμή και πλούσια ορχηστρική γραφή, θα πρέπει να θεωρηθούν ότι σχετίζονται με το

⁷⁹² Ο.π., σελ. 423, 554. Βλ. επίσης, Roger Forno, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, ό.π., σελ. 58–66.

⁷⁹³ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, ό.π., σελ. 97 κ.ε., σελ. 210.

⁷⁹⁴ Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, ό.π., σελ. 25.

⁷⁹⁵ Για την Αρ Νουβώ και το Γιούγκεντstil βλ. την εμπειριστατωμένη μελέτη του ειδικού στο συμβολισμό Χανς Χοφστέτερ (1928-2016): Hans Hellmut Hofstätter, *Jugendstil: Graphik und Druckkunst*, Μπάντεν-Μπάντεν: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1983· Dolf Sternberger, *Über Jugendstil*, Ντάρμσταντ: Insel Verlag, 1977. Gabriele Fahr-Becker, *Jugendstil*. Κένινγκσβίντερ: Tandem Verlag, 2007· για Γαλλία βλ. τον εκτενή κατάλογο της Renate Ulmer (επιμ.), *Art Nouveau: Symbolismus and Jugendstil in Frankreich*, κατ. έκθ., Mathildenhöhe/Ντάρμσταντ, Bröhan-Museum/Βερολίνο. Στουτγάρδη: Arnoldsche 1999.

Γιούγκεντστιλ.⁷⁹⁶ Ο Βάλτερ Φρις διατείνεται ότι ένα μουσικό Γιούγκεντστιλ μπορεί να εντοπιστεί στα Αυστρογερμανικά Λίντερ του Σένμπεργκ και του Τσεμλίνσκι που συντέθηκαν γύρω στο 1900 με αφορμή λογοτεχνικά κείμενα που χαρακτηρίζονται από μια fin-de-siècle αισθητική.⁷⁹⁷ Όπως ήδη προανέφερα, το ζήτημα της αδιάσπαστης ενότητας μεταξύ περιεχομένου και μορφής, το οποίο ανέδειξαν πρόθυμα οι τεχνοκριτικοί στη μουσική, θα αντιπαραβληθεί στα τέλη του αιώνα με το αίτημα για ατονικότητα. Εδώ θα αναφερθώ σε ένα παράδειγμα, όπου η χρήση της «αραμπέσκ» λειτουργεί ως μεταφορά για την ενεργοποίηση του μηχανισμού εκείνου χειραφέτησης της μουσικής από την αφήγηση.

Η περίπτωση της μελοποίησης των τριών ποιημάτων του Μαλλαρμέ από τον Ραβέλ αποτελεί μια τέτοια περίπτωση. Στις 17 Αυγούστου 1913, ο Μωρίς Ραβέλ [Maurice Ravel] (1875–1937) ολοκλήρωσε στο Σαιν Ζαν ντε Λου τη σύνθεση του έργου *Τρία τραγούδια πάνω σε ποίηση του Στεφάν Μαλλαρμέ* για πιάνο, έγχορδα, φωνή, δύο φλάουτα και δύο κλαρινέτα, έργο το οποίο δημοσιεύτηκε τον ίδιο χρόνο στον εκδοτικό οίκο Ντυράν στο Παρίσι (ηχητικό παράδειγμα). Αν και δεν ήταν η πρώτη φορά που ο συνθέτης μελοποίησε Γάλλους συμβολιστές ποιητές,⁷⁹⁸ με το συγκεκριμένο εγχείρημα άνοιξε το διάλογο με το έργο πρωτοπόρων συνθετών, όπως τον *Φεγγαρίσιο Πιερότο* (Pierrot Lunaire, Op. 21, 1912) του Σένμπεργκ και τα *Τρία Ιαπωνικά Λυρικά* (1912–1913) του Ιγκόρ Στραβίνσκι [Igor Stravinsky] (1882–1971). Πιο συγκεκριμένα, η μελοποίηση του τρίτου ποιήματος με τίτλο *Εγειρόμενο από τα καπούλια και το άλμα* [surgi de la croupe et du bond], το οποίο είναι αφιερωμένο στον Ερίκ Σατί, διαπερνά τα όρια της τονικότητας και εισβάλλει σε ένα σύμπαν ατονικό.⁷⁹⁹

Το στριφνό και αντιστεκόμενο σε οποιαδήποτε ερμηνεία ποίημα του Μαλλαρμέ φαίνεται εκ πρώτης όψεως να αναφέρεται σε ένα βάζο ή αγγείο, η ανάκληση του οποίου

⁷⁹⁶ Hans Hollander, *Musik und Jugendstil*, Zürich: Atlantis-Verlag, 1975. Για παράδειγμα ο Χοφστέτερ παρατηρεί ότι «ως συνέπεια ενός ψυχολογικού αντανακλαστικού απήχησης [Resonanzreflex] ο θεατής συλλαμβάνει μια ψυχική, μια επιθετική, μια προσποιητή, μια αυτοσυνείδητα εγωιστική ή μια συλλογιστικά ερευνητική γραμμή, η οποία από οπτικό ερέθισμα μετατρέπεται σε ένα μετά-συναίσθημα [Nachempfindung], όπως ένας ήχος τρομπέτας, ή ένας αιωρούμενος τόνος βιολιού, ένας επιθετικός ρυθμός και μια απαλή μελωδία μπορούν να γίνουν κατανοητά στην αξία και στη σημασία τους». Βλ. Hans Hellmut Hofstätter, *Jugendstil*, ό.π., σελ. 12. Ο Νταλχάους είναι περισσότερο επιφυλακτικός. Το ίδιο και ο Μπρίνκμαν· Βλ. Reinhold Brinkmann, “On the Problem of Establishing ‘Jugendstil’ as a Category in the History of Music – With a Negative Plea”, στο *Art Nouveau and Jugendstil and the Music of the Early 20th Century, Adelaide Studies in Musicology* 13, 1984, σελ. 31–35.

⁷⁹⁷ Walter Frisch, *German Modernism: Music and the Arts*, ό.π., σελ. 112.

⁷⁹⁸ Είχε ήδη μελοποιήσει ποιήματα του Βερλαίν, του Εμίλ Φερχέρεν, του Ντε Ρενιέ και του Ζυλ Ρενάρ.

⁷⁹⁹ Michael J. Puri, *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation and Desire*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη κ.α.: Oxford University Press, 2011. Για τις μελοποιήσεις των ποιημάτων του Μαλλαρμέ από τον Ντεμπυσσό και τον Ραβέλ, βλ. Helga Böhmer, “Alchemie der Töne. Die Mallarmé-Vertonungen von Debussy und Ravel”, *Musica*, τχ. 2, 1968: 83-85.

εγκαθιδρύει την εντύπωση της αναπαράστασης. Στην πρώτη στροφή του ποιήματος ο αφηγητής, ο οποίος έχει τη μορφή μιας συλφίδας, συμπαρασύρει τον αναγνώστη στο παιχνίδισμα μιας γραμμής, ενός περιγράμματος που μέσα από περιελίξεις σκιαγραφεί την εικόνα ενός βάζου, από τη βάση στο λαιμό. Το γκροτέσκο-μυθικό στοιχείο επιτείνεται με τη γαλλική λέξη *croupe* (καπούλια), η οποία πιθανότατα παραπέμπει σε ένα ζωόμορφο αγγείο, ίσως σε σχήμα χίμαιρας, όπως αναφέρεται στη δεύτερη στροφή.⁸⁰⁰ Το ποίημα είναι ένα σχόλιο στην άρση της αντίθεσης μορφής και περιεχομένου και της διάλυσης των υπαρκτών ορίων αυτών των δύο. Όπως και στο σχόλιο του Χάνσλικ για τη σαμπάνια που ωριμάζει με το μπουκάλι, στο ποίημα του Μαλλαρμέ το βλέμμα του αναγνώστη αναδημιουργεί την κίνηση του περιγράμματος του «καθαρού βάζου», η οποία με ένα άλμα δεν απολήγει σε ένα λουλούδι, στο περιεχόμενο, αλλά σταματάει στο λαιμό.

Με το πειραματικό του ποίημά *Το ρίζιμο των ζαριών* [*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897] ο Στεφάν Μαλλαρμέ πηγαίνει στα άκρα τη ρητορική της καθαρότητας, αναζητώντας να σχεδιάσει έναν ιστό σημειολογικών συνδέσεων μέσω των οποίων η γλώσσα χάνει κάθε αναφορικότητα σε εξωτερικές συνθήκες και αποκτά τη δική της εσωτερική δομή. Μέσω της διάταξης των λέξεων και των κενών στις σελίδες του ποιήματος, επαναπροσδιορίζεται η εμπειρία της ανάγνωσης ενώ τα τυπογραφικά στοιχεία, καθαροί ήχοι λέξεων, έρχονται να υπενθυμίσουν ότι αυτό που βλέπουμε δεν διαφέρει κατά πολύ από μία μουσική παρτιτούρα. Τα διάφορα τυπογραφικά στοιχεία και κενά διαστήματα παίρνουν τη θέση των νοτών και των παύσεων, οι αποστάσεις ανάμεσα στις λέξεις υποδηλώνουν την αλλαγή της επιτάχυνσης του ρυθμού. Σε πρόλογο που συνέταξε για το ποίημα αυτό, ο Μαλλαρμέ σημειώνει:

Η αφήγηση αποφεύγεται [...]. Η μουσική παρτιτούρα προκύπτει από μια απείριτη μορφή σκέψης (με οπισθοχωρήσεις, επιμηκύνσεις, πτήσεις) ή από την απλή διαρρύθμιση. Η διαφορά στα τυπογραφικά στοιχεία ανάμεσα στο κύριο θέμα, ένα δευτερεύον, καθώς και συναπτά, υπαγορεύει το επίπεδο της σημασίας τους κατά την προφορική εκφώνησή τους, και η θέση στο πεντάγραμμο, στο μέσον, ψηλά, ή χαμηλά στη σελίδα, θα υποδηλώσει τον τρόπο με τον οποίο ο επιτονισμός ανυψώνεται ή βυθίζεται [...]. Ας παραδεχτούμε ειλικρινώς ότι η προσπάθεια αυτή συμμερίζεται αναπάντεχα συγκεκριμένες επιδιώξεις, αρκετά αγαπητές στις μέρες μας: ελεύθερος στίχος και ποίηση σε πεζό. Αυτές ήρθαν κοντά

⁸⁰⁰ Peter Kaminsky, “Vocal music and the lures of exoticism and irony,” στο *The Cambridge Companion to Ravel*, επιμ. Deborah Mawer, Κέμπριτζ κ.α.: Cambridge University Press, 2000, σελ. 162–187.

μέσω μιας παράξενης επίδρασης, εκείνης της συναυλιακής μουσικής· αρκετές από τις μεθόδους που αυτή χρησιμοποιεί θα βρεθούν εδώ.⁸⁰¹

3.2 Πίνακες χωρίς πλοκή: το αίτημα για αισθητική ανανέωση

3.2.1 Μελομανία και βαγκνερική ζωγραφική

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, η διαπίστωση ότι ο διχαστικός λόγος ανάμεσα στην απόλυτη και την προγραμματική μουσική δεν γίνεται πάντοτε κατανοητός στα νέα πεδία που εμφιλοχωρεί, με αποτέλεσμα η έννοια της καθαρότητας, του αυτοστοχασμού και της ενδοσκόπησης, που είχαν χρεωθεί στην απόλυτη μουσική, να χρησιμοποιούνται τώρα από κριτικούς για μουσικά έργα με λόγο, όπερες και συμφωνικά ποιήματα, με άλλα λόγια, κάθε μουσική εμπειρία να θεωρείται ικανή να εγείρει παρόμοιους μηχανισμούς αυτονομίας και αυτοσυνείδησης. Η πρόσληψη του Βάγκνερ από τον Μπωντλαίρ και τους συμβολιστές λογοτέχνες και κριτικούς είναι ενδεικτική της τάσης αυτής.

Η επέλαση του βαγκνερισμού στα τέλη του 19ου αιώνα παραμένει ένα φαινόμενο σύνθετο. Στα τέλη του 19ου αιώνα η έννοια της καθαρότητας και της αυτοαναφορικότητας διείσδυσε και στο πεδίο της λογοτεχνίας, κυρίως μέσω της διάχυτης επιρροής του Βάγκνερ στους συμβολιστές, ενισχυμένη μέσα από την πρόσληψη του Γερμανού συνθέτη από τον Μπωντλαίρ και την *Revue Wagnérienne*. Στη Γαλλία ο βαγκνερισμός έφτασε σε δύο κύματα. Ο Μπωντλαίρ παραμένει στον πυρήνα αυτού του κόμβου, ο οποίος εξέλαβε τις βαγκνερικές ιδέες ως έκφραση του νεωτερικού. Τον Ιανουάριο του 1860 ο Βάγκνερ επισκέφτηκε το Παρίσι για δεύτερη φορά —την πρώτη φορά (1839-1842) οι προσδοκίες του δεν είχαν καρποφορήσει— με σκοπό να παρουσιάσει τα έργα του *Τανχούζερ* (1843-1845), *Λόεγκριν* (1850), την εισαγωγή στον *Ιπτάμενο Ολλανδό* και το Πρελούδιο από τον *Τριστάνο και Ιζόλδη*. Ο *Τανχούζερ*, ωστόσο, έλαβε έντονα αρνητική και δυσφημιστική υποδοχή, όχι μόνο για αισθητικούς λόγους, αλλά προπάντων λόγω των έντονων αντιγερμανικών αισθημάτων. Το άρθρο του Μπωντλαίρ με τίτλο «Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και ο Τανχούζερ στο Παρίσι» γράφτηκε για να υπερασπιστεί το συγκεκριμένο έργο του συνθέτη, το οποίο γνώρισε

⁸⁰¹ Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*, εισ. McCombie Elizabeth, μτφρ. E. H. και A. M. Blackmore, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006, σελ. 262–263. Για το ποίημα στο πρωτότυπο βλ. σελ. 139 κ.ε.

μια ταραχώδη υποδοχή όταν παρουσιάστηκε στο Παρίσι και κατέβηκε μετά την τέταρτη παράσταση, στις 24 Μαρτίου 1861.⁸⁰²

Στις 17 Φεβρουαρίου 1860 ο Μπωντλαίρ έγραψε στον Βάγκνερ μια εκτενή επιστολή ανακοινώνοντάς του τη βαθιά ευγνωμοσύνη του αλλά και την απελπισία καθώς και την ντροπή του για όλους αυτούς τους ηλίθιους (εννοεί τους Γάλλους κριτικούς, αριστοκράτες του Jockey Club) που τον διαπόμπευσαν. Συνεχίζει σε ένα ιδιαίτερα διαχυτικό ύφος:

Πάνω απ' όλα θέλω να σας πω ότι σας οφείλω τη μεγαλύτερη μουσική απόλαυση [*juissance*] που δοκίμασα ποτέ μου [...]. Αρχικά μου φάνηκε πως γνώριζα τη μουσική αυτή, και λίγο αργότερα, σκεπτόμενος πάνω σε αυτήν, κατάλαβα από που ήρθε αυτή η ψευδαίσθηση· μου φάνηκε πως αυτή η μουσική ήταν η δική μου, και ότι την αναγνώρισα, όπως κάθε άνθρωπος αναγνωρίζει τα πράγματα, τα οποία είναι προορισμένος να αγαπάει [...]. Σε όλα σας τα έργα ξαναβρήκα παντού την ιεροπρέπεια των μεγάλων θορύβων, των σπουδαίων πτυχών της φύσης, και την ιεροπρέπεια, επίσης, των μεγάλων ανθρώπινων παθών. Κανείς αισθάνεται αυτόματα ανυψωμένος και υποταγμένος. Ένα από τα πιο περίεργα κομμάτια, το οποίο μου προκάλεσε μια καινούργια μουσική αίσθηση [*sensation*], είναι εκείνο που προοριζόταν να ζωγραφίσει την θρησκευτική έκσταση. Ο αντίκτυπος που μου προκάλεσε η *Εισαγωγή των επισκεπτών* και η *Νυμφική εορτή* είναι απέραντος [από τον Τανχούζερ και από τον Λόενγκριν αντίστοιχα]. Αισθάνθηκα ολόκληρη τη μεγαλοπρέπεια μιας ζωής πιο γενναιόδωρης από τη δική μας. [...] Η μουσική σας είναι γεμάτη από κάτι ανυψωμένο και ανυψωτικό, κάτι που φιλοδοξεί να αναρριχηθεί πιο ψηλά, κάτι υπέρμετρο και υπερθετικό. Για παράδειγμα, για να δανειστώ μια σύγκριση από τη ζωγραφική, φαντάζομαι μπροστά στα μάτια μου μια αχανή έκταση με κόκκινο σκούρο. Αν αυτό το κόκκινο αναπαριστά το πάθος, το βλέπω να καταφτάνει σταδιακά, μέσα από όλες τις διαβαθμίσεις του κόκκινου και του ροδαλού, έως το πυρακτωμένο κόκκινο του κλίβανου. Θα φαινόταν δύσκολο, ακόμη και αδύνατο, να αποδώσω κάτι πιο φλογερό· κι όμως μια τελική φωτοβολίδα έρχεται να χαράξει ένα αυλάκι πιο λευκό από το λευκό του καμβά

⁸⁰² Βλ. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Παρίσι: Poulet-Malassis et de Broise, 1857, σελ. 19–20. Επίσης, Charles Baudelaire, “Correspondences”, στο *Symbolist Art Theories: A critical Anthology*, επιμ. Henri Dorra. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1994, σελ. 8–11 [κείμενο στα γαλλικά].

που χρησιμεύει ως βάθος. Αυτό, αν μου επιτρέπετε, θα είναι η ύστατη *κραυγή της ψυχής που αναρριχήθηκε στον παροξυσμό της*.⁸⁰³

Μια σειρά από σημεία αξίζουν εδώ το σχολιασμό μας. Ένας ποιητής, όπως ο Μπωντλαίρ, ικανός να περιγράψει τα πιο πλούσια συναισθήματα, δεν βρίσκει εδώ τις λέξεις να εκφράσει τη δύναμη, τον αντίκτυπο ή την εντύπωση που του προκάλεσε η μουσική του Βάγκνερ, την οποία είχε την ευκαιρία να ακούσει το 1860 («αυτό που ένιωσα, δεν περιγράφεται»). Οποιαδήποτε γλωσσική μαεστρία, ρητορικό τέχνασμα ή λεπτεπίλεπτη και εξεζητημένη έκφραση δεν είναι αρκετά ικανή να περιγράψει, να εκφράσει το μουσικό περιεχόμενο, όχι τη μουσική πλοκή ή τα πομπώδη και ευρηματικά σκηνικά τεχνάσματα, αλλά την αίσθηση που αυτή αφήνει· η αντίδραση του Μπωντλαίρ αφορά τη μουσική καθ' εαυτή. Ο Μπωντλαίρ καταφεύγει, έτσι, σε μια σύγκριση [comparaison]: το παράδειγμα είναι οπτικό και συγκεκριμένα δανεισμένο από τη ζωγραφική, αφού παρακάτω προσθέτει τον καμβά σαν πληροφορία. Επιπλέον, δεν πρόκειται για έναν πίνακα ζωγραφικής με κάποιο θέμα· ναι μεν υπάρχει ο καμβάς στο βάθος, μια μεγάλη χρωματική επιφάνεια επεξεργασμένη με διάφορες αποχρώσεις του κόκκινου, από το πιο μαλακό στο πιο έντονο. Η εικόνα αυτή περιγράφει το συναίσθημα της ψυχικής ανάτασης που νιώθει ο Μπωντλαίρ, αλλά το οποίο δεν μπορεί να αποδοθεί με λέξεις. Κάτι που ξεκινά κλιμακωτά, αναρριχάται στον αέρα, ανίπταται, μένει μετέωρο, και συνεχίζει να αυξάνεται προς τα πάνω, ένας παροξυσμός, μια έκσταση με τη μυστικιστική έννοια της λέξης.

Το παραπάνω απόσπασμα δείχνει τη δυσκολία που είχαν οι καλλιτέχνες-λογοτέχνες να αφομοιώσουν τους όρους με τους οποίους είχε τεθεί το ζήτημα της απόλυτης και προγραμματικής μουσικής. Ένα άλλο παράδειγμα είναι η πολεμική του Χάνσλικ για την απόλυτη μουσική, η οποία βρήκε, όπως θα ανέμενε κανείς, άμεση ανταπόκριση στη Γαλλία, ιδιαίτερα στο περιοδικό *Revue Wagnérienne* (1885–1888), εκδοτικό εγχείρημα του Τεοντόρ ντε Βυζεβά [Téodor de Wyzewa] (1862-1917) και του Εντουάρ Ντυζαρντέν [Édouard Dujardin] (1861-1949), χάρη στο οποίο το βαγκνερικό έργο προσλήφθηκε στη Γαλλία. Τον Απρίλιο του 1885, ο Βυζεβά δημοσίευσε ένα άρθρο στο οποίο συζητούσε τις ιδέες του Χάνσλικ σχετικά με την αυτοτέλεια των

⁸⁰³ Επιστολή Σαρλ Μπωντλαίρ προς Ριχάρδο Βάγκνερ, 17 Φεβρουαρίου 1860, Παρίσι. Βλ. Charles Baudelaire, *Correspondance*, τόμ. I: 1832-1860, Παρίσι: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1973. *Ανυψωμένο και ανυψωτικό, να αναρριχηθεί πιο ψηλά, κραυγή της ψυχής που αναρριχήθηκε στον παροξυσμό της*: υπογραμμίσεις δικές μου. Οι υπόλοιπες του Μπωντλαίρ.

μουσικών μορφών.⁸⁰⁴ Με αφορμή τη συζήτηση του έργου του Βάγκνερ, ο Βυζεβά ισχυρίστηκε ότι η μουσική οφείλει να μην αναπαράγει τους φυσικούς θορύβους, τα φαινόμενα, τη δράση, καθώς όλα αυτά μπορούν να συλληφθούν από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική με ευστοχότερο τρόπο.⁸⁰⁵ Καταδίκασε έτσι, την «περιγραφική μουσική» [musique descriptive] η οποία «ζωγραφίζει» τα υλικά πράγματα, αλλά παραμένει αποστασιοποιημένη ως προς τα συναισθήματα που γενούν αυτά στον ακροατή. Τον Ιούνιο του 1885, ο Βυζεβά επικαλέστηκε το θέμα της αυτοτέλειας της μουσικής προκειμένου να εισαγάγει αυτό που αποκαλούσε «βαγκνερική ζωγραφική» [peinture wagnérienne].⁸⁰⁶ Αν και η ιδέα που έχει για τη «βαγκνερική ζωγραφική» έχει πολύ λίγη σχέση με την απεικόνιση σκηνών από όπερες του Βάγκνερ, ο Βυζεβά δυσκολευόταν να διατυπώσει μια ξεκάθαρη αισθητική θέση, με αποτέλεσμα οι διάφορες ποιότητες που χαρακτήριζαν το έργο του Βάγκνερ να συγχέονται: «[το έργο] του Βάγκνερ ορίζει την αναγκαία και φυσική συμμαχία των τριών μορφών τέχνης, των πλαστικών τεχνών, της λογοτεχνίας και της μουσικής, μέσα από την επικοινωνία ενός κοινού σκοπού: να δημιουργήσουμε ζωή, να παρακινήσουμε τις ψυχές με σκοπό τη δημιουργία ζωής».⁸⁰⁷

Μέσα από το άρθρο του αυτό, καθώς και μερικά άλλα που ακολούθησαν, ο Βυζεβά προώθησε στο περιοδικό την ιδέα της βαγκνερικής ζωγραφικής, την οποία είδε να αποτυπώνεται τόσο στα έργα των μεγάλων δασκάλων όσο και σε σύγχρονους με αυτόν καλλιτέχνες. Αρχικά διέκρινε δύο είδη ζωγραφικής: την κοινότυπη ζωγραφική [peinture prosaïque] ή ρεαλιστική, η οποία μεταφράζει άμεσα τον αντικειμενικό κόσμο, και την ποιητική ζωγραφική [peinture poétique], η οποία αδιαφορεί για τις πραγματικές μορφές.⁸⁰⁸ Αν και ο Βυζεβά βιάζεται να διαβεβαιώσει πως και οι δύο μορφές ζωγραφικής είναι νόμιμες και ιερές, στη συνέχεια φαίνεται ότι προτιμάει τη δεύτερη κατηγορία, σύμφωνα με την οποία ο φαινομενικός κόσμος αναπλάθεται μέσα από τον αρμονικό συνδυασμό διάχυτων περιγραμμάτων και χρωματικών αποχρώσεων. Διακρίνει, μάλιστα, μερικούς καλλιτέχνες που διέπρεψαν στη δεύτερη αυτή κατηγορία. Ο Γκυστάβ Μορώ αναφέρεται ως συμφωνιστής των «πιο εξευγενισμένων

⁸⁰⁴ Téodor de Wyzewa, "La musique descriptive", *La Revue Wagnérienne*, τ μ. 1, τχ. 3, 8 Απριλίου 1885, σελ. 74–77, επαναδημοσιευμένο στο *La Revue Wagnérienne*, τόμος 1, 1886–1886, Γενεύη: Slatkine Reprints, 1993.

⁸⁰⁵ Ο.π., σελ. 74.

⁸⁰⁶ Téodor de Wyzewa, "Peinture Wagnérienne: Le Salon de 1885", *La Revue wagnérienne*, τ μ. 1, τχ. 5, 9 Ιουνίου 1885, σελ. 154–156, επαναδημοσιευμένο στο *La Revue Wagnérienne*, τόμος 1,  .π.

⁸⁰⁷ Ο.π., σελ. 154.

⁸⁰⁸ Téodor de Wyzewa, "Peinture Wagnérienne: Le Salon de 1885", à.π., σελ. 154.

συναισθημάτων» και σε αυτόν προστίθενται ο Φαντέν-Λατούρ, ο Ντεγκά, ο Γουίσελνερ, όλοι εκ των οποίων συστεγάζονται υπό το λάβαρο του βαγκνερισμού.⁸⁰⁹ Σε ένα σχετικό άρθρο του το 1886 ο Βυζεβά πλησίασε περισσότερο στην ιδέα του για τη νέα ζωγραφική, κάνοντας διάκριση ανάμεσα στους «συμφωνιστές» ζωγράφους και τους καθαρά αναπαραστατικούς.⁸¹⁰ Ανάμεσα στους ζωγράφους που συμπεριέλαβε αυτή τη φορά στη λίστα των «βαγκνερικών ζωγράφων» ήταν και ο Πυβί ντε Σαβάν. Η συμπερίληψη, ασφαλώς, όλων αυτών των καλλιτεχνών υπό τη σκέπη του βαγκνερισμού μας δείχνει ότι ο Βυζεβά διέκρινε σε αυτούς μια καινοτομία στο χειρισμό του σχεδίου και του χρώματος.⁸¹¹

3.2.2 Οι Συμφωνίες και τα Νυχτερινά του Τζέιμς Γουίσελνερ

Όπως επεσήμανα στην εισαγωγή, το αίτημα των αισθητιστών για απαγκίστρωση του έργου τέχνης από άσχετες μορφές λόγου, οι οποίοι ουδεμία σχέση έχουν με το ίδιο το μέσο που ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί, ήταν άμεσα συνδεδεμένο με τη δρομολόγηση της μουσικής ως υπόδειγμα της ζωγραφικής. Ο Χένρι Τζέιμς, ο οποίος χρησιμοποίησε την εικόνα του «χαλιού» —της κινούμενης αραμπέσκ— για να εξάρει την άρση της διάκρισης ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, είναι πιθανόν πως είχε στον ορίζοντα της σκέψης του τη ζωγραφική. Ο Χένρι Τζέιμς έγραψε μάλιστα το 1877 μια κριτική για το *Νυχτερινό* του Τζέιμς Μακνίλ Γουίσελνερ [James Abbott McNeil Whistler] (1834-1903), το οποίο είχε εκτεθεί τότε στη Grosvenor Gallery.⁸¹² Αργότερα, τη δεκαετία του 1890, οπότε και ο Τζέιμς έγραφε τη νουβέλα *Το σχέδιο στο χαλί*, συναντούσε συχνά τον Γουίσελνερ στο Παρίσι. Ο Γουίσελνερ ή ο Χένρι Τζέιμς δεν ήταν ασφαλώς οι μόνοι που προωθούσαν την ιδέα μιας αποκαθαρμένης από την αφηγηματικότητα τέχνης. Αυτή εγγράφεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο συζήτησης ανανέωσης των αισθητικών αξιών της ζωγραφικής την περίοδο εκείνη.

Ο Φίλιπ Γκίλμπερτ Χάμπερτον [Philip Gilbert Hamerton] (1834-1894), σημαντικός Άγγλος κριτικός στην *Saturday Review*, στο βιβλίο του *Σύγχρονοι Γάλλοι*

⁸⁰⁹ Ο.π., σελ. 155.

⁸¹⁰ Téodor de Wyzewa, “Notes sur la peinture Wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885–1886”, *La Revue wagnérienne*, τ μ. 2, τ.χ. 6, 8 Ιουλίου 1886, σελ. 183–193, επαναδημοσιευμένο στο *La Revue Wagnérienne*, τ μος ΙΙ, 1886–1887,  .π.

⁸¹¹ Ο Β ργκο υποστηρίζει  τι ο Βυζεβά δεν προανήγγειλε  ποια μορφή αφηρημένης ή μη αναπαραστατικής τέχνης. Peter Vergo, *The Music of Painting*,  .π., σελ. 28. Για  πίσης το κεφάλαιο “Wagnerian Painting”, σελ. 25 κ.ε.

⁸¹² Robin Spencer (επιμ.), *Whistler. A Retrospective*, Νέα Υ ρκη: Hugh Lauter Levin Associates, 1989, σελ. 133.

ζωγράφοι (1868), θέλοντας να μιλήσει για την αυθύπαρκτη αξία της δημοσιογραφίας, η οποία για να κερδίσει την εύνοια των συνδρομητών και αναγνωστών της, συχνά κατέφευγε στην έκδοση συνοδευτικών εντύπων, τα *primes*, τα οποία δεν είχαν να κάνουν με την ίδια τη δημοσιογραφία αλλά με άλλα πεδία γνώσης, όπως η λογοτεχνία (π.χ. μυθιστορήματα του Μπαλζάκ, ή η ιστορία της Γαλλίας), κατέφυγε σε ένα παράδειγμα από τη ζωγραφική για να τεκμηριώσει το επιχείρημά του. Αναφέρθηκε, πιο συγκεκριμένα, στην περιφρόνηση που δείχνουν αρκετοί καλλιτέχνες προς το λογοτεχνικό, το δραματικό και το ιστορικό είδος, καθώς και προς όλα τα άλλα εξωγενή ενδιαφέροντα στην τέχνη της ζωγραφικής, τα οποία, κατά τη γνώμη τους, δεν είναι τίποτα καλύτερο από [*primes*] με τα οποία προσελκύουν ανίδεους ως προς την τέχνη θεατές.⁸¹³ Και συνεχίζει λέγοντας: «Η ζωγραφική, όπως και η δημοσιογραφία, θα έπρεπε, σύμφωνα με την άποψή τους, να μην προσφέρει τίποτα άλλο πέρα από το εμπόρευσμά της. Και το ιδιαίτερο εμπόρευσμα της ζωγραφικής πιστεύουν ότι είναι οι οπτικές μελωδίες και αρμονίες, —ένα είδος οπτικής μουσικής— το οποίο δηλώνει και αφηγείται τόσα όσα η μουσική που συλλαμβάνεται με τα αυτιά, και τίποτα παραπάνω».⁸¹⁴ Και δίνει ένα παράδειγμα: «όταν ζωγραφίζουν μια γυναίκα, δεν τους ενδιαφέρει καθόλου η προσωπικότητά της· αντίθετα, αυτή είναι για εκείνους απλά μια όμορφα διευθετημένη και πετυχημένη σύνθεση μορφών, μια απρόσωπη αρμονία και μελωδία, μελωδία σε αρμονία, την οποία βλέπει κανείς παρά ακούει».⁸¹⁵ Και παραδέχεται ότι θέλει κόπο από τους θεατές, όσο και από τους αναγνώστες του που τον διαβάζουν, «να οδηγήσουν τη σκέψη τους σε μια τέτοια κατάσταση, και να καταφέρουν να ζήσουν στο πιο μύχιο ιερό καλλιτεχνικής αφαίρεσης, βλέποντας δηλαδή τον εξωτερικό κόσμο απλά σαν ένα όραμα από σχήματα».⁸¹⁶ Γράφοντας για τον Ελβετό ζωγράφο Λεοπόλ Ρομπέρ [Léopold Robert] (1794–1835), παρατηρεί ότι αυτός κατάφερε με τους πίνακές του να αποδώσει «την αρμονία των κινούμενων μορφών [...] και να θέσει τη μουσική των μορφών σε κίνηση».⁸¹⁷

Λίγα χρόνια αργότερα ο Χάμερτον συγκεκριμενοποιεί τη σκέψη του ως εξής: «Όταν το μυαλό ενός καλλιτέχνη χάνει την αίσθηση του περιεχομένου, τότε το όραμα του κόσμου μετατρέπεται για εκείνο αυτό που ο Γουόρτζγορθ εύστοχα αποκάλεσε

⁸¹³ Philip Gilbert Hamerton, *Contemporary French Painters: An Essay*, Βοστώνη: Roberts Brothers, 1898 [Λονδίνο, 1868], σελ. 76.

⁸¹⁴ Ο.π., σελ. 76.

⁸¹⁵ Ο.π., σελ. 76–77.

⁸¹⁶ Ο.π., σελ. 77.

⁸¹⁷ Philip Gilbert Hamerton, *Thoughts About Art*, Βοστώνη: Roberts Brothers, 1885 [Λονδίνο: Macmillan, 1873] σελ. 283.

“μουσική για το μάτι” [eye music], και αυτή η ζωγραφική δεν είναι πια με κανέναν τρόπο μια σπουδή για χειροπιαστά αντικείμενα, αλλά ένα όνειρο σαν τα όνειρα του μουσικού». ⁸¹⁸ Και προσθέτει ότι με τη σωστή εξάσκηση της φαντασίας, ο καλλιτέχνης είναι δυνατόν να την τροφοδοτήσει όχι με φανταστικές σκηνές αλλά με «διαδοχές και σχέσεις, —με λίγα λόγια να γίνει μουσικά δημιουργική». ⁸¹⁹ Στο κλείσιμο της μελέτης του, ο Χάμερτον σπεύδει να καθησυχάσει τον αναγνώστη του ότι κάτι τέτοιο δεν θα σήμαινε λιποταξία από την τέχνη, «αφού μπορεί να υπάρξει μια χρωματομουσική [colour-music] χωρίς κάποιο νόημα, επινοημένη από τη φαντασία, ακριβώς όπως υπάρχει μουσική με ήχους χωρίς νόημα, ή τουλάχιστον, της οποίας το νόημα δεν θα μπορούσε ποτέ να εκφραστεί σε άλλη γλώσσα πέρα από τη δική της». ⁸²⁰

Ο Χάμερτον, σε μια κριτική του, που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Saturday Review* τον Ιούνιο του 1867, είχε αναφερθεί θετικά στα καλλιτεχνικά χαρίσματα του Γουίσλερ και στον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος χρησιμοποιούσε το πινέλο. ⁸²¹ Αλλά ο Άγγλος τεχνοκριτικός δεν στάθηκε μόνο εκεί· απευθύνθηκε στον Γουίσλερ με σκοπό να δανειστεί μερικούς τίτλους από τα χαρακτηριστικά του ζωγράφου με σκοπό να τα κρίνει ευμενώς σε μια επόμενη κριτική του. Ο Γουίσλερ όχι μόνο αγνόησε την επιστολή του κριτικού αλλά τη δημοσίευσε στο βιβλίο του *Η ευγενής τέχνη του να δημιουργείς εχθρούς* με την επικεφαλίδα «Ένα αναπάντητο γράμμα». ⁸²² Και όταν ο κριτικός, ίσως λόγω της κραυγαλέας αδιαφορίας του Γουίσλερ, αποτίμησε αρνητικά τη *Συμφωνία σε λευκό*, αρ. 3 (1867), επισημαίνοντας ότι ο ζωγράφος χρησιμοποιεί και άλλα χρώματα πέρα από το λευκό, ο καλλιτέχνης αποκρίθηκε ως εξής: «Πιστεύει, μήπως, μέσα στην απίστευτη συνέπειά του, ότι μια συμφωνία σε Φα δεν εμπεριέχει άλλη νότα πέρα από το Φα, το οποίο επαναλαμβάνεται, Φα, Φα, Φα; ... Ο ανόητος!». ⁸²³

Κατά παράδοξο τρόπο, οι ιδέες που διατύπωσε ο Χάμερτον βρίσκονταν αρκετά κοντά σε εκείνες που ο ίδιος ο Γουίσλερ θα διατυπώσει λίγα χρόνια αργότερα. Ο εκπατρισμένος Αμερικανός ζωγράφος Τζέιμς Μακνίλ Γουίσλερ διακήρυττε το 1878 στην εφημερίδα *The World* το νέο του αισθητικό δόγμα ως εξής:

⁸¹⁸ P[hilip] G[ilbert] Hamerton, *Imagination in Landscape Painting*, Λονδίνο: Seeley and Co., 1896 [1887], σελ. 244-245.

⁸¹⁹ Ο.π., σελ. 245.

⁸²⁰ Ο.π., σελ. 246.

⁸²¹ Philip Gilbert Hamerton, “Pictures of the Year”, *Saturday Review*, 1η Ιουνίου 1867: 691.

⁸²² James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Λονδίνο: Heinemann, 1892, σελ. 78.

⁸²³ Χρονολογημένο: Chelsea, Ιούνιος 1867· βλ. “The Critic’s Mind Considered” στο *The Gentle Art of Making Enemies*, ό.π., σελ. 45.

Γιατί να μην μπορώ να αποκαλέσω τα έργα μου «συμφωνίες», «συνθέσεις» [arrangements], αρμονίες, και νυχτερινά; Ξέρω ότι πολλοί καλόπιστοι άνθρωποι βρίσκουν τους τίτλους των έργων μου αστείους και εμένα τον ίδιο «εκκεντρικό». [...] Η μεγάλη πλειοψηφία του αγγλικού λαού δεν μπορεί και δεν θέλει να δει έναν πίνακα ως πίνακα, παρά μονάχα κοιτάζει να βρει την ιστορία που αυτός υποτίθεται ότι λέει. Ο πίνακάς μου «Αρμονία σε γκρι και χρυσό» [εικ. 2.2] περιγράφει αυτό που θέλω να πω — μια σκιηνή στο χιόνι με μια μονάχα μαύρη μορφή και μια φωτισμένη ταβέρνα. Δεν με ενδιαφέρει καθόλου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της μαυροντυμένης αυτής μορφής, τοποθετημένης εκεί επειδή ακριβώς στο σημείο εκείνο ταίριαζε το μαύρο. Το μόνο πράγμα που ξέρω είναι ότι ο συνδυασμός του γκρι και του χρυσού είναι η βάση αυτού του πίνακα. [...] Όπως η μουσική είναι η ποίηση του ήχου, έτσι και η ζωγραφική είναι η ποίηση της όρασης, και το θέμα [subject-matter] δεν έχει καμιά σχέση με την αρμονία του ήχου ή του χρώματος. Οι μεγάλοι μουσουργοί το γνώριζαν αυτό. Ο Μπετόβεν και οι υπόλοιποι συνέθεσαν μουσική — απλά μουσική· συμφωνία σε αυτήν την τονικότητα, κονσέρτο ή σονάτα σε εκείνη. Στην τονικότητα του Φα και του Σολ έφτιαζαν ουράνιες αρμονίες — σαν αρμονίες— σαν συνδυασμούς, που εξελίσσονται από τις συγχορδίες του Φα και του Σολ και τις ελάσσονες σχετικές.⁸²⁴

Με αφορμή το δόγμα της «καθαρής μουσικής» ο Γουίςλερ παρατηρεί ότι η τέχνη πρέπει να στέκει από μόνη της, χωρίς να συγχέεται με συναισθήματα εντελώς ξένα με αυτήν, όπως η αφοσίωση, η ευτέλεια, η αγάπη, ο πατριωτισμός και άλλα παρόμοια: «γι' αυτό και επιλέγω να ονομάσω τα έργα μου «συνθέσεις» και «αρμονίες». Ως παράδειγμα τέτοιας αρμονίας ονομάζει το πορτρέτο της μητέρας του, για την ταυτότητα της οποίας το κοινό δεν χρειάζεται να ασχοληθεί. Είναι φανερό ότι ο Γουίςλερ συστοιχίζει εδώ τις «μουσικές αρμονίες» με τις χρωματικές αρμονίες. Για παράδειγμα, σε μια τονικότητα σε φα μείζονα, η νότα φα (το χρώμα λευκό ως υποθέσουμε) έχει καθοριστικό ρόλο για την αναγνώριση της κλίμακας: όχι μόνο η πρώτη συγχορδία (η τονική) είναι η φα-λα-ντο, αλλά και η όποια διαδοχή των συγχορδιών οδηγεί με μεγαλύτερη συχνότητα πάντα στην τονική και άρα στη νότα φα. Η δεσπόζουσα συγχορδία της ίδιας τονικότητας, η ντο-μι-σολ, από την άλλη πλευρά δημιουργεί ένα κλίμα έντασης, ασάφειας και μετεώρισης, αφού σε αυτήν απουσιάζει η νότα φα ενώ εμπεριέχεται η νότα μι, ο προσαγωγέας, η οποία έχει την τάση να «λυθεί»

⁸²⁴ Τζέιμς Μακνίλ Γουίςλερ, επιστολή στην εφ. *The World*, 22 Μαΐου 1878. “The Red Rag” στο *The Gentle Art of Making Enemies*, ό.π., σελ. 126-128. Το *The Gentle Art of Making Enemies* συντάχθηκε από τον ζωγράφο το 1890 και αποτελεί ένα συμπίλημα συγκεντρωμένων επιστολών, κριτικών τρίτων για το έργο του καλλιτέχνη αλλά και απόψεων δικών του πάνω σε διάφορα θέματα. Παρατίθεται επίσης από τον Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art. Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler*, Μάντσεστερ: Carcanet, 2004 [1994], σελ. 51–52.

στη νότα φα και να αποκλιμακώσει την ένταση. Τέλος, η υποδεσπόζουσα, η Σι ύφεση-Ρε-Φα, η οποία έχει την τάση να οδηγεί στη δεσπόζουσα, και η επιδεσπόζουσα (Ρε-Φα-Λα), η οποία είναι ελάσσονα συγχορδία, εμπεριέχουν επίσης τη νότα Φα αλλά όχι σε τόσο ισχυρή θέση, όπως είναι η πρώτη νότα της συγχορδίας (σε ευθεία θέση).

Ας δούμε τα παραπάνω στο έργο *Αρμονία (Νυχτερινό) σε γκρι και χρυσό (εικ. 2.2)* που αναφέρει ο Γουίσλερ. Το χρώμα γκρι είναι εμφανώς η νότα της τονικής συγχορδίας που κατακλύζει όλον τον πίνακα ενώ το χρυσό η νότα της δεσπόζουσας, η οποία λειτουργεί αντιστικτικά σε σχέση με την πρώτη. Το χρυσό καταλαμβάνει κομβικά σημεία της σύνθεσης, όπως στην ταβέρνα, όπου η μαύρη-άχρωμη μορφή κατευθύνεται, και όπου ο προοπτικός σχεδιασμός οδηγεί το μάτι του θεατή. Η πορεία που διαγράφει η σκοτεινή σιλουέτα προς τη φωτεινή πηγή θα μπορούσε να περιγραφεί ως η περιπέτεια μιας ελάσσονας συγχορδίας (λόγω του χρώματος γκρι) προς τη δεσπόζουσα, η οποία όπως σε κάθε ελάσσονα, είναι συγχορδία μείζονα και άρα πιο «φωτεινή» (χρυσό). Τα επίσης χρυσά παραθυρόφυλλα που αχνοφέγγουν σε διάφορα σημεία κατά μήκος του δρόμου θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μικρότερες πτώσεις προς τη δεσπόζουσα, οι οποίες οδηγούν πάντα στην τονική. Ο κριτικός και ποιητής Κόσμο Μόνκχαουζ [Cosmo Monkhouse] (1840–1901) παρατηρεί ότι ο ζωγράφος διανέμει τους χρωματικούς τόνους για να δημιουργήσει εκλεπτυσμένες «συμφωνίες» ή «να προκαλέσει συγχορδίες οπτικής αίσθησης [...], σαν κύματα που σηκώνονται στο καθαρό σκοτεινό μπλε μιας καλοκαιρινής νύχτας».⁸²⁵

Το Νοέμβριο του 1871 δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *The Times* μια κριτική, με αφορμή την έκθεση στην Dudley Gallery στο Λονδίνο, στην οποία συμπεριλαμβάνονταν τα έργα του Γουίσλερ *Παραλλαγές σε βιολετί και πράσινο* και *Νυχτερινό: Μπλε και ασημί – Τσέλι*. Ο κριτικός σχολιάζει ότι στα έργα αυτά «η ζωγραφική είναι τόσο κοντά στη μουσική, ώστε τα χρώματα από τη μία τέχνη θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σαν τους ταξινομημένους ήχους από την άλλη, σαν μέσα και επιρροές από ασαφή συναισθήματα».⁸²⁶ Η ίδια εφημερίδα είχε αναφερθεί σε αρκετές περιστάσεις στο έργο του ζωγράφου. Ένα χρόνο αργότερα η ίδια εφημερίδα παρομοίασε τη ζωγραφική του Γουίσλερ με τον ασαφή και καθαρά συναισθηματικό χαρακτήρα της μουσικής, «ο οποίος απελευθερώνει από όλες τις λειτουργίες της αναπαράστασης».⁸²⁷ Ο ζωγράφος είχε τονίσει επανειλημμένως το καθήκον του

⁸²⁵ Cosmo Monkhouse, *British Contemporary Artists*, Νέα Υόρκη: Charles Scribner, 1899, σελ. xi.

⁸²⁶ “Dudley Gallery – Cabinet Pictures in Oil”, *The Times*, 14 Νοεμβρίου 1871: 4.

⁸²⁷ “The Dudley Gallery”, *The Times*, 11 Νοεμβρίου 1872: 4.

καλλιτέχνη να προχωρήσει πέρα από την πράξη της μίμησης: «ο μιμητής είναι ένα φτωχό πλάσμα. Αν ο άνθρωπος που ζωγραφίζει μόνο ένα δέντρο, ή ένα λουλούδι, ή όποια άλλη επιφάνεια βρίσκει μπροστά του, ήταν καλλιτέχνης, τότε ο βασιλιάς των καλλιτεχνών θα ήταν ο φωτογράφος. Είναι καθήκον του καλλιτέχνη να κάνει κάτι πέρα από αυτό».⁸²⁸ Τη δεκαετία του 1870, ως γνωστόν, η τάση αυτή της αποδέσμευσης από την αφηγηματικότητα και την πιστή αναπαραστατικότητα δεν είχε αφομοιωθεί ισάξια και με τον ίδιο βαθμό γονιμότητας από κοινό και κριτικούς. Όταν ο Τομ Τέιλορ [Tom Taylor], τεχνοκριτικός από τους *The Times*, κλήθηκε να γνωμοδοτήσει για τα έργα του Γουίςλερ στην περίφημη δίκη εναντίον του Τζων Ράσκιν, δεν αμέλησε να αναφερθεί στον «ημιτελή» χαρακτήρα των πινάκων του ζωγράφου. Η περιβόητη δικαστική διαμάχη του Γουίςλερ με τον Τζων Ράσκιν, φανέρωσε και το διακύβευμα που κρυβόταν πίσω από την υιοθέτηση των μουσικών τίτλων. Ο Τζων Ράσκιν είχε χαρακτηρίσει τον πίνακα του Γουίςλερ *Νυχτερινό σε μαύρο και χρυσό: πίπτουσα φωτοβολίδα (εικ. 2.3)* ως «ηθελημένη εξαπάτηση», καθώς ο καλλιτέχνης ζητούσε για ένα έργο, του οποίου η ολοκλήρωση συνέβη σε δύο μέρες, 200 γκινέες,⁸²⁹

Αξιίζει να σταθούμε εδώ στα εξής σημεία. Ο Γουίςλερ ακυρώνει μια μεγάλη παράδοση: αρνείται την εξιστόρηση μιας ιστορίας (δεν μας ενδιαφέρει η συνολική ιστορία της μαυροντυμένης μορφής στο χιόνι), ούτε καν που βρίσκεται και γιατί. Ο αδαής κριτικός θα αναζητήσει να στήσει την ιστορία από την αρχή, να ξετυλίξει την πλοκή σαν τον μίτο της Αριάδνης, όπως ο αφελής κριτικός στη νουβέλα του Τζέιμς. Ο τίτλος είναι ακόμη μια τολμηρή απόφαση από τη μεριά του Γουίςλερ. Ένας τίτλος όφειλε να προσφέρει στον θεατή, αν όχι μια συνοπτική περιγραφή, τουλάχιστον τις απαραίτητες εκείνες λέξεις-κλειδιά για να μπορέσει ο κριτικός (και μαζί του ο θεατής) να προσανατολιστεί ως προς το θέμα του πίνακα. Η αγορά των έργων τέχνης δεν μπορούσε να λειτουργήσει χωρίς τίτλους έργων.⁸³⁰ Ο ζωγράφος όφειλε αρχικά να διευκρινίσει αν πρόκειται για μια νεκρή φύση, για μια ιστορική, για μια μυθολογική σκηνή ή σκηνή εσωτερικού χώρου. Πολλές φορές αυτό δεν ήταν ξεκάθαρο και ένας τίτλος βοηθούσε πάντα προς την λήψη της σωστής απόφασης, προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση. Τι μπορούσε, λοιπόν, να καταλάβει ένας θεατής με τον τίτλο *σύνθεση*

⁸²⁸ *The Gentle Art of Making Enemies*, ό.π., σελ. 128.

⁸²⁹ Ο καλλιτέχνης, ο οποίος δικαιώθηκε, εισέπραξε ένα φαρδίνιο αντί για 1000 λίρες που είχε ζητήσει, για τη ζημιά που υπέστη από τη συκοφαντία.

⁸³⁰ Οι φίλοι του Γουίςλερ τον παρέτρεπαν να «βαφτίσει» το έργο «Trotty Veck» (ένας πάμπτωχος ήρωας από τη νουβέλα του Κάρολου Ντίκενς *Οι καμπάνες*, 1844) και να το πουλήσει για μια “round harmony of golden guineas”, *The Gentle Art of Making Enemies*, ό.π., σελ. 126.

[arrangement] ή *αρμονία*; Είναι πολύ πιθανό, ότι σαν τον κριτικό του Τζέιμς θα αναζητούσε να βρει κάτι κρυμμένο, κάτι το οποίο με την πρώτη ματιά δεν θα μπορούσε να ανασύρει από την επιφάνεια του πίνακα.

Ο Πωλ Γκωγκέν [Paul Gauguin] (1848–1903) λίγα χρόνια πιο μετά θα επαναλάβει με σχεδόν ίδια λόγια το συλλογισμό του Γουίςλερ. Σε μια συνέντευξή του στον Εζέν Ταρντιέ [Eugène Tardieu] το 1895, ρωτήθηκε γιατί ζωγραφίζει τους σκύλους κόκκινους και τους ουρανούς μωβ. Η απάντηση που έδωσε ο ζωγράφος ήταν η εξής: «είναι μουσική, αν θέλετε. Μέσω της διάταξης των γραμμών και των χρωμάτων και χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα οποιοδήποτε θέμα, παρμένο από τη ζωή ή τη φύση, αποκτούν συμφωνίες, αρμονίες οι οποίες δεν απεικονίζουν κάτι πραγματικό με την κοινή χρήση της λέξης, κι ούτε εκφράζουν κάποια ιδέα άμεσα, αλλά οφείλουν να κάνουν το θεατή να σκεφτεί με τον τρόπο που μας κάνει η μουσική να σκεφτόμαστε, χωρίς να πρέπει δηλαδή να στρεφόμαστε σε ιδέες ή εικόνες, απλά μέσω μυστηριωδών σχέσεων που υπάρχουν ανάμεσα στους εγκέφαλούς μας και τις διατάξεις αυτών των χρωμάτων και γραμμών».⁸³¹

Η πρώτη προσφυγή στη χρήση μουσικού τίτλου για πίνακα συμβαίνει τη δεκαετία του 1870, οπότε και ο Γουίςλερ διαδίδει τη χρήση των *Νυχτερινών*, ερχόμενος σε ρήξη με τη Βικτωριανή αισθητική και την αντίληψη ότι το έργο τέχνης οφείλει να αφηγείται μια ηθική ιστορία. Ωστόσο, ο όρος *Νυχτερινό* δεν προήλθε από τον ίδιο τον καλλιτέχνη αλλά προτάθηκε σε αυτόν από τον πάτρωνά του Φρέντερικ Ρ. Λέυλαντ [Frederick R. Leyland] (1831–1892), όπως τεκμηριώνεται από μια ευχαριστήρια επιστολή του Γουίςλερ σε αυτόν.⁸³² Οι δύο όροι, «Νυχτερινό» και «Συμφωνία», αναφέρονται σε συγκεκριμένα μουσικά είδη με διαφορετικό τρόπο σύνθεσης. Ο Ρον Τζόνσον έχει δείξει ότι η ονοματοθεσία των έργων του Γουίςλερ δεν είναι ανεξάρτητη από το θέμα που αυτοί απεικονίζουν. Έτσι, οι *Συμφωνίες* περιλαμβάνουν συνήθως γυναικείες ιδεαλιστικές μορφές σε εσωτερικό χώρο λουσμένο στο φως, ενώ τα *Νυχτερινά* απεικονίζουν συνήθως γενικευμένες απόψεις από διάφορα σημεία του Τάμεση, ή της θάλασσας κατά τη διάρκεια της νύχτας. Οι *Συνθέσεις*, από την άλλη

⁸³¹ Eugène Tardieu, "Interview with Paul Gauguin," *L'Echo de Paris*, 13 Μαΐου, 1895.

⁸³² Ο Λέυλαντ, για τον οποίο ο Γουίςλερ ζωγράφισε την *Κάμαρα των Παγωνιών*, ήταν ερασιτέχνης μουσικός, που είχε μια ιδιαίτερη αγάπη για τα πιανιστικά έργα του Σοπέν. Επιστολή προς Φρέντερικ Ρ. Λέυλαντ, Νοέμβριος 1872, Λονδίνο (2 Lindsey Houses, Chelsea). Βλ. Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art*, σελ. 46-47. Συγκεκριμένα ο Γουίςλερ γράφει στον πάτρωνά του ότι «[ο τίτλος *Νυχτερινό*] ανακοινώνει με ποιητικό τρόπο ό,τι θέλω να εκφράσω και να πω και τίποτα περισσότερο από αυτό που επιθυμώ».

πλευρά, είναι περισσότερο πορτρέτα ζωγραφισμένα σε πιο σκούρους τόνους.⁸³³ Ο Π. Βέργκο μάλιστα υποστηρίζει ότι ο Ντεμπυσσύ, αν και έτρεφε ιδιαίτερο θαυμασμό για την πιανιστική τέχνη του Σοπέν, δανείστηκε τον τίτλο «Νυχτερινά» για τα ομώνυμα ορχηστρικά κομμάτια του 1899 όχι από τον Πολωνό συνθέτη αλλά από τον Γουίσλερ.⁸³⁴ Η άποψη αυτή, η οποία είναι αρκετά πιθανή, ενισχύεται από μια σειρά μαρτυριών μαθητριών του συνθέτη, που τονίζουν την προτίμηση του Ντεμπυσσύ για τους πίνακες του Τέρνερ και του Γουίσλερ. Ακόμη πιο εντυπωσιακή είναι, όμως, η μνημόνευση του ονόματος του Ντεμπυσσύ σε μια επιστολή του Θεοντόρ Ντυρέ [Théodore Duret] στον Γουίσλερ τον Ιούνιο του 1903. Εκεί ο κριτικός σχολιάζει ειρωνευόμενος τον ζωγράφο λέγοντας ότι, αν και εκείνος επικρίθηκε για την επιλογή του να δανειστεί για τα έργα του μουσική ορολογία, «τώρα είναι οι συνθέτες που αναζητούν στους πίνακές του την έμπνευση».⁸³⁵ Ο ίδιος ο συνθέτης είχε αναφερθεί στα κομμάτια αυτά με λέξεις που θυμίζουν εκείνες του Γουίσλερ. Γράφει στον βιολονίστα Εζέν Ιζαΐ [Eugène Ysaÿe] (1858–1931): «Δουλεύω πάνω σε τρία Νυχτερινά για σόλο βιολί και ορχήστρα, τα οποία είναι προορισμένα για σένα. Στο πρώτο, η ορχήστρα εκπροσωπείται από έγχορδα! Στο δεύτερο από τρία φλάουτα, τέσσερα κόρνα, τρεις τρομπέτες και δύο άρπες· το τρίτο συνταιριάζει και τους δύο συνδυασμούς. Είναι ένα πείραμα, στην ουσία, προκειμένου να εντοπίζω νέους τρόπους διάταξης ενός μοναδικού χρώματος, όπως στη ζωγραφική —σαν μια σπουδή σε γκρι».⁸³⁶

Αντίστοιχη ήταν η περίπτωση της χρήσης της λέξης *Συμφωνίας*. Αυτή προτάθηκε από τον κριτικό Πωλ Μαντζ [Paul Mantz], ο οποίος έγραψε ένα εκτενές άρθρο για το Salon des Refusés στην *Gazette des Beaux-Arts*. Ανάμεσα στα έργα που σχολιάζει είναι και εκείνο του Γουίσλερ με τον τίτλο *Το λευκό κορίτσι*, το οποίο και επαίνεσε ως μια «συμφωνία σε λευκό χρώμα».⁸³⁷ Ο τίτλος «Συμφωνία» και αριθμοί «αρ. 1» και «αρ. 2» (για το έργο *Το μικρό λευκό κορίτσι*) δόθηκαν από τον ζωγράφο μόνο αναδρομικά, καθιερώνοντας τον πίνακα *Συμφωνία σε λευκό, αρ. 3* (1865-7), στην ουσία το πρώτο

⁸³³ Ron Johnson, “Whistler’s Musical Modes: Numinous Nocturnes”, *Arts Magazine*, τόμ. 55, τχ. 8, Απρίλιος 1981: 170–171.

⁸³⁴ Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 81. Για την υποδοχή των *Νυχτερινών* του Σοπέν από τους καλλιτέχνες βλ. Monika Fink, “Die Rezeption der Nocturnes in der bildenden Kunst”, στο *Chopin Studies*, τόμ. 5, Βαρσοβία: Musica Iagellonica, 1995, σελ. 145–152.

⁸³⁵ “Avez-vous entendu parler de Debussy et de ses *Nocturnes*?”. Επιστολή, 30 Ιουνίου 1903. (Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Γλασκόβης, Συλλογή Γουίσλερ, MS Whistler D208).

⁸³⁶ Επιστολή Ντεμπυσσύ προς Ευγένιο Ιζαΐ, 22 Σεπτεμβρίου 1894· βλ. Claude Debussy, *Correspondance, 1872–1918*, Παρίσι: Gallimard, 2005.

⁸³⁷ Paul Mantz, “Le Salon de 1863; peinture et sculpture, 2e et dernier article”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 25, 1η Ιουλίου 1863: 32–64.

έργο με μουσικό τίτλο.⁸³⁸ Ο Π. Βέργκο υπενθυμίζει την ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στον τίτλο του έργου και στο ποίημα του Θεόφιλου Γκωτιέ «Συμφωνία σε λευκή μείζονα», δημοσιευμένη είκοσι χρόνια νωρίτερα στη συλλογή *Émaux et camées*, η οποία γνώρισε πολλές επανεκδόσεις.⁸³⁹ Ο Γουίςλερ ωθεί τους θεατές να κοιτάζουν τον ίδιο τον πίνακα και όχι να σκεφτούν για αυτόν, ανακαλώντας ιδέες και σκέψεις, οι οποίες είναι ξένες προς το έργο. Έτσι, ήρθε σε ρήξη με μια μεγάλη μερίδια κριτικών τέχνης και άλλων καλλιτεχνών.

Αν εξαιρέσουμε τις σποραδικές αναφορές του Γουίςλερ στη μουσική, οι οποίες αποσκοπούν κυρίως στην υποστήριξη της αυτοτέλειας της ζωγραφικής, ο ζωγράφος δεν φαίνεται να είχε προσπαθήσει να αρθρώσει ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο συστοίχισης μουσικών και ζωγραφικών στοιχείων. Οι πίνακές του δεν μας επιτρέπουν να καταλήξουμε σε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Όπως παρατηρεί ο Π. Βέργκο, σε αντίθεση με τον Ντελακρουά, ο Γουίςλερ δεν ήταν ο καλλιεργημένος τύπος του *mélomane*.⁸⁴⁰

Από τα παραπάνω θα μπορούσε ενδεχομένως να εξαχθεί το επισφαλές συμπέρασμα ότι ο Γουίςλερ εξέλαβε το χρώμα ως ισοδύναμο της μουσικής νότας. Κάτι τέτοιο θα ήταν ωστόσο ανακριβές. Ο ζωγράφος, σε μια επιστολή του στον Φαντέν Λατούρ, αναφερόμενος σε μια νεκρή φύση του τελευταίου, εξηγεί το πώς αντιλαμβανόταν την «αρμονική σύνθεση» των χρωμάτων: «Αλλά ξέρεις, προτιμώ τη σύνθεση του άλλου έργου —όχι μόνο καταλαβαίνεις τα ζωγραφισμένα αντικείμενα και τη διάταξη τους [l'arrangement]— αλλά και τη σύνθεση [composition] των χρωμάτων, η οποία για εμένα συνιστά το πραγματικό χρώμα —και ιδού, λοιπόν, πως μου φαίνεται πάνω απ' όλα ότι, με αφετηρία τον καμβά, τα χρώματα πρέπει, για να το διατυπώσουμε έτσι, να είναι *κεντημένα* πάνω του —με άλλα λόγια το ίδιο χρώμα να επανεμφανίζεται συνέχεια εδώ και κει σαν την ίδια κλωστή ενός κεντήματος —και το ίδιο με τα υπόλοιπα— περισσότερο ή λιγότερο ανάλογα με τη σημασία τους —έτσι ώστε στο σύνολο να διαμορφωθεί ένα *αρμονικό σχέδιο* [patron harmonieux] —κοίτα οι Γιαπωνέζοι πως το κατάλαβαν αυτό! — δεν αναζητούν την αντιπαραβολή, αλλά, αντίθετα, την επανάληψη—».⁸⁴¹

⁸³⁸ Λάδι σε καμβά, 52 x 76,5 εκ., Barber Institute, Μπέρμιγχαμ.

⁸³⁹ Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 75–76.

⁸⁴⁰ Για μια εξιστόρηση της βιοματικής σχέσης του Γουίςλερ με τη μουσική βλ. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 72 κ.ε. Ο Βέργκο υποσκελίζει τη σημασία της χρήσης μουσικών τίτλων για τους πίνακες του, υποστηρίζοντας ότι μάλλον ο ζωγράφος έπραξε κατ' αυτόν τον τρόπο περισσότερο προς τέρψη των θεατών του παρά για κάποιο άλλο συγκεκριμένο λόγο, ό.π., σελ. 80.

⁸⁴¹ Επιστολή, συνταγμένη στα γαλλικά, προς τον Ανρί Φαντέν-Λατούρ, 30 Σεπτεμβρίου 1868, Λονδίνο (Old Battersea Bridge, Chelsea), βλ. Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art*, σελ. 32-35. Υπογράμμιση του Γουίςλερ.

Η παρατήρηση αυτή του Γουίσλερ είναι η περισσότερο αποκαλυπτική για τις προθέσεις του σχετικά με τη χρήση μουσικών τίτλων. Ο Γουίσλερ πρέπει να δούλευε πάνω σε αυτές τις ιδέες γύρω στο 1870 και να προσπαθούσε στην πράξη να τις εφαρμόσει. Λίγα χρόνια πιο μετά, το 1873, προέτρεψε τον έμπορο τέχνης Τζωρτζ Λούκας [George Aloysius Lucas] (1824–1909) να πάει να δει τα έργα του που εκτίθεντο στην γκαλερί του Ντυράν Ρυέλ [Paul Durand-Ruel] (1831–1922) στη Rue Lafitte, όπου εκεί θα μπορούσε να διακρίνει «κάτι από τη θεωρία της τέχνης —την επιστήμη του χρώματος και το *σχέδιο της εικόνας* [picture pattern], έτσι όπως το έχω δουλέψει τα τελευταία χρόνια».⁸⁴²

Ασκώντας σκληρή κριτική στη μαζική παραγωγή έργων τέχνης, ο Γουίσλερ στη διάλεξή του «Δέκα η ώρα» παρατήρησε ότι το *γούστο* του εμπόρου αντικατέστησε την *επιστήμη* του καλλιτέχνη.⁸⁴³ Στην αντίληψη αυτή, ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι ισάξια μιας επιστημονικής ενασχόλησης ή ανακάλυψης, ο Γουίσλερ είχε επανέλθει αρκετές φορές στα κείμενα του. Σε μια επιστολή του στον Άγγλο πολιτικό και εκδότη Ανρί Λαμπουσέρ [Henry Du Pré Labouchère] για την παγκοσμιότητα της τέχνης, ο Γουίσλερ παρατηρεί, καταρρίπτοντας τα εθνικά στεγανά και τα θεωρητικά στολίδια με τα οποία φορτώνεται ένα έργο τέχνης, πως δεν υπάρχει «Αγγλική τέχνη», όπως δεν υπάρχουν και «Αγγλικά μαθηματικά».⁸⁴⁴ Αυτό που θέλει να πει ο Γουίσλερ μπορούμε να το αναδιατυπώσουμε ως εξής: όπως τα μαθηματικά (εδώ θα προσθέταμε και τη μουσική) έχουν έναν παγκόσμιο κώδικα επικοινωνίας, ο οποίος δεν μπορεί να ερμηνευτεί με βάση εθνικές φαντασιώσεις και διεκδικήσεις, συνιστούν δηλαδή μια «παγκόσμια γλώσσα επικοινωνίας» για όλους τους ανθρώπους, έτσι και η τέχνη οφείλει να έχει το λεξιλόγιο εκείνο που να της παρέχει μια αυτάρκεια για να μπορεί να υπερβαίνει τις μορφές της επικοινωνίας που την καθιστούν υποχείριο μιας ανεργμάνιστης θεωρητικής συζήτησης. Είναι προφανές ότι ο Γουίσλερ αντιλαμβανόταν τη μουσική περισσότερο κοντά στα μαθηματικά, και άρα στη φύση —η οποία αποκρύπτει τους μαθηματικούς της νόμους. Ως εκ τούτου η ζωγραφική οφείλε να κατακτήσει τη θέση που έχει η μουσική στο σύμπαν των τεχνών. Σε ένα διάσημο απόσπασμα από την παραπάνω διάλεξη (Δέκα η ώρα), ο Γουίσλερ παρατήρησε ότι «η φύση εμπεριέχει τα στοιχεία του χρώματος και της μορφής όλων των εικόνων, όπως το

⁸⁴² Επιστολή Γουίσλερ προς Τζωρτζ Λούκας, 18 Ιανουαρίου 1873, Λονδίνο (2 Lindsey Houses, Chelsea). Βλ. Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art*, σελ. 47-48. Υπογράμμιση του Γουίσλερ.

⁸⁴³ Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art*, 84. Υπογράμμιση του Γουίσλερ.

⁸⁴⁴ Επιστολή στον Ανρί Λαμπουσέρ, Παρίσι, 21 Αυγούστου, 1886. Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art*, σελ. 107.

πληκτρολόγιο του πιάνου εμπεριέχει όλες τις νότες της μουσικής. Αλλά ο καλλιτέχνης είναι γεννημένος να διαλέγει, να επιλέγει και να ταξινομεί με επιστήμη τα στοιχεία εκείνα, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι όμορφο —όπως ο μουσικός συγκεντρώνει τις νότες του, και σχηματίζει τις συγχορδίες του, μέχρι εωσότου από το χάος παραχθεί μια ένδοξη αρμονία».⁸⁴⁵

Έως εδώ έχω παρουσιάσει το αίτημα παραγωγής πινάκων «χωρίς πλοκή», στους οποίους δηλαδή το «σχέδιο», στην βάση μιας μουσικής-μαθηματικής λογικής, όπως λέει ο Γουίσλερ και ο Τζέιμς, προσφέρει όλα εκείνα τα στοιχεία για την κατανόηση και απόλαυση του έργου. Το πότε και υπό ποιες προϋποθέσεις άρχισαν να επικάθονται ή να διεισδύουν στην αισθητιστική αυτή προσέγγιση και ερμηνεία της τέχνης στοιχεία μυστικιστικά και υπερβατικά, τα οποία κατά έναν παράδοξο τρόπο επανάφεραν το ζήτημα της πλοκής διαστρεβλωμένο μέσα σε ένα διαφορετικό εννοιολογικό και αξιακό πλαίσιο, δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά. Προς αυτήν την κατεύθυνση, ωστόσο, αποφασιστικό ρόλο διαδραμάτισαν δρώντες, οι οποίοι λειτούργησαν ως μεσολαβητές ανάμεσα στο καλλιτεχνικό/τεχνοκριτικό πεδίο και το θεοσοφικό/αποκρυφιστικό. Η Αρτσιμπαλντ Κάμπελ, φίλη του Γουίσλερ, η οποία έγραψε το βιβλίο της για την χρωματομουσική, στο οποίο αναφέρθηκα εκτεταμένα στο κεφάλαιο 2, δημοσίευσε μετά το 1900 αρκετά άρθρα με θεοσοφικό-αποκρυφιστικό περιεχόμενο, τα οποία δημοσιεύτηκαν σε διάφορα περιοδικά, όπως το *The Occult Review* και το *The Light*.⁸⁴⁶ Μπορούμε, ωστόσο, στο λόγο της πριν το 1900 να διακρίνουμε ίχνη αυτής της ιδεολογικής στροφής; Με αφορμή τις τοιχογραφίες από την *Κάμαρα των Παγωνιών* (εικ. 2.4) η Κάμπελ παρουσίασε μια ανάλυση του έργου, πιστή στο αισθητιστικό κίνημα. Αφού πρώτα επέκρινε τις διακοσμημένες επιφάνειες που βρίσκει κανείς σε εμπορικά μαγαζιά και ξενοδοχεία, τα οποία δίνουν την εντύπωση ότι «βρίσκεσαι κανείς μέσα σε ένα καλειδοσκόπιο»,⁸⁴⁷ η Κάμπελ ανίχνευσε στις τοιχογραφίες του Γουίσλερ μια επιστημονική μέθοδο, ένα «σχέδιο» που διατρέχει όλη τη σύνθεση. Στην πρώτη περίπτωση επικρατεί σύγχυση και μπερδεμα παντού, το «κουβάρι» των μπερδεμένων γραμμών και χρωμάτων δεν ξεδιαλώνεται και δεν

⁸⁴⁵ Nigel Thorp, (επιμ.), *Whistler On Art*, ό.π., σελ. 84.

⁸⁴⁶ Lady Archibald Campbell, “The Only Wisdom”, *The Occult Review*, τόμ. 2, τχ. 8, Αύγουστος 1905: 59–67, τχ. 11, Νοέμβριος 1905: 230–239, τόμ. 3, τχ. 2, Φεβρουάριος 1906: 75–81, τόμ. 3, τχ. 5, Μάιος 1906: 240–247, τόμ. 4, τχ. 11, Νοέμβριος 1906: 249–255, τχ. 12, Δεκέμβριος 1906: 315–319· Lady Archibald Campbell, “Faerie Ireland”, *The Occult Review*, τόμ. 6, τχ. 5, Νοέμβριος 1907: 259–274.

⁸⁴⁷ Lady Archibald Campbell, *Rainbow Music* [1889], ό.π., σελ. 5.

προκύπτει λύση [dénouement] ή πλοκή.⁸⁴⁸ Πρόκειται για τονικότητες που περιελίσσονται χωρίς μεταβάσεις και καταλήγουν σε διαφωνίες. Αντίθετα, στην περίπτωση του Γουίσλερ υπάρχει ενότητα [Unity], η οποία επιτυγχάνεται με τη μουσική μέθοδο εναλλαγής των δύο χρωμάτων, του μπλε και του χρυσού.⁸⁴⁹ Στη συνέχεια η Κάμπελ συστήνει στον θεατή τους τρόπους με τους οποίους ο Γουίσλερ υλοποίησε τη μέθοδο αυτή: το πτέρωμα των παγωνιών για παράδειγμα έχει τη θέση του μέσα στο ευρύτερο σχήμα, όπως σε μια φούγκα. Πρόκειται, δηλαδή, με άλλα λόγια για μια «αντιστικτική ζωγραφική».⁸⁵⁰ Στο τελικό αποτέλεσμα του έργου, όπως σε μια φούγκα, αποτυπώνονται υπό το στέμμα της «Ενότητας» οι νόμοι της μετάθεσης, του συνδυασμού και της παραλλαγής. Τέλος, ο επαναληπτικός μηχανισμός μοτίβων λειτουργεί όπως σε μια μουσική σύνθεση: τα σχέδια που προέρχονται από τα μάτια του παγωνιού και το πτέρωμά του μετατίθενται παραλλαγμένα, ολόκληρα ή τμηματικά, σε όλο το δωμάτιο.⁸⁵¹

3.2.3 Ζωγραφίζοντας Σονάτες και Φούγκες — Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Φραντσίσεκ Κούπκα και ο Πάουλ Κλέε

Η παραγωγή έργων που επικαλούνταν τη σύγχυση των διακριτών ορίων ανάμεσα στις τέχνες είχε προκαλέσει ήδη τεράστια συζήτηση και φάνερωνε το βασικό διακύβευμα πίσω από τη συζήτηση αυτή: υπό ποιους νέους όρους μπορούσε να διεξαχθεί ο τεχνοκριτικός διάλογος όταν ετίθεντο σε αμφισβήτηση οι κατεκτημένες βεβαιότητες του 19ου αιώνα;

Κατά τη διάρκεια της Τρίτης Λιθουανικής Έκθεσης, την Άνοιξη του 1909, ο Τσουρλιόνις παρουσίασε μερικά από τα πιο ώριμα έργα του, όπως τους κύκλους έργων *Σονάτα της Θάλασσας*, *Σονάτα του Ερπετού*, *Σονάτα των Άστρων* και τον πλέον αινιγματικό πίνακα του με τίτλο *Rex*. Ο διάσημος Λιθουανός φιλόσοφος, θεολόγος, κριτικός, μαθηματικός, ποιητής και σημαντικός παράγοντας της Λιθουανικής Αναγέννησης στο γύρισμα του αιώνα, Άντομας Νταμπράουσκας-Γιάκστας [Adomas Dambrauskas-Jakštas] (1860-1938), αποτύπωσε με γλαφυρότητα τα ανέκφραστα

⁸⁴⁸ Παράθεση όρου στα γαλλικά. Στον πρόλογο του βιβλίου η συγγραφέας δανείζεται τον όρο από τον Πόε [*Philosophy of Composition*], με τον οποίο στοιχειοθετείται πως κάθε πλοκή ενός έργου πρέπει να είναι έτσι επεξεργασμένη ώστε όλα τα ανεξάρτητα συμβάντα και στοιχεία που το απαρτίζουν να οδηγούνται στη λύση. Ό.π., σελ. 1.

⁸⁴⁹ Ό.π., σελ. 14–15.

⁸⁵⁰ Ό.π., σελ. 14.

⁸⁵¹ Ό.π., σελ. 15.

συναισθήματα των λόγιων συμπατριωτών του απέναντι στα «μουσικά» αυτά έργα του Τσουρλιόνις, τα οποία είχαν εν τω μεταξύ προκαλέσει την προσοχή του κοινού:

Ο καλλιτέχνης επιμένει να επιδιώκει το αδύνατο. Κανείς δεν θα μπορούσε να ακούσει με τα μάτια και να δει με τα αυτιά. [...] Δεν υπάρχει εδώ ο παραμικρός κόκκος Λιθουανικότητας. Ούτε η ιστορία μας, ούτε η σημερινή ζωή μας, ούτε η φύση μας απασχολούν στο ελάχιστο τον Τσουρλιόνις. [...] Ζωγραφίζει τη φύση, η οποία, όχι μόνο δεν είναι λιθουανική, αλλά απεικονίζεται σαν να ξεπετιέται μέσα από την εξωγήινη ατμόσφαιρα του πλανήτη Άρη [...].⁸⁵²

Λιθουανική ταυτότητα, καθαρότητα και σαφήνεια τίτλου, μιμητικό στάδιο της ζωγραφικής απεικόνισης: ιδού τα τρία συστατικά, τα τρία κομμάτια του πάζλ, που χρειαζόταν ο Νταμπράουσκας-Γιάκστας στο Βίλνιους στο γύρισμα του αιώνα για να αξιολογήσει την εικαστική παραγωγή στην πόλη του, να κατασκευάσει μία νοηματοδοτημένη αφήγηση και να δρέψει, όπως ο κριτικός στη νουβέλα του Τζέιμς, τον έπαινο για το κατόρθωμά του αυτό.

Κατά την οργάνωση των δύο πρώτων Λιθουανικών εκθέσεων το 1906 και 1908, στόχος των οργανωτών (στους οποίους συγκαταλέγεται και ο ζωγράφος) ήταν η δημιουργία ενός εθνικού στυλ, και δουλειά του κριτικού η ανεύρεση των κριτηρίων εκείνων με τα οποία θα σταθμιζόταν θετικότερα η πορεία αυτή προς την εθνική τέχνη. Το έργο τέχνης όφειλε να ανταποκρινόταν στον ορίζοντα των αναπαραστατικών προσδοκιών τους. Από τη στιγμή, όμως, που η φυσιοκρατική απόδοση των μορφών ή η πειστικότητα στην αναπαράσταση διακυβευόταν, τότε ο παραπάνω δοκιμασμένος μηχανισμός αποδεικνυόταν ανεπαρκής για την γλωσσική μεταφορά των οπτικών ερεθισμάτων στο γραπτό κείμενο. Θα πρέπει ίσως να αναλογιστούμε εδώ ότι η συμπερίληψη στην έκθεση έργων με μουσικούς τίτλους προϋπόθετε από το κοινό την ικανότητά του να αντιληφθεί, αν γνώριζε μουσική, τις μουσικές φόρμες που αναπαρίσταντο, αλλά επιπλέον και τους μηχανισμούς και τις τεχνικές σύνθεσης, ώστε να αναπαραστήσει νοητικά τις αναλογίες αυτές. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι μια τέτοια ικανότητα απουσίαζε από την πλειονότητα των κριτικών που είχαν την τύχη να δουν από κοντά τα έργα του Τσουρλιόνις.

⁸⁵² Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Draugija*, Ιούνιος 1909. Παρατίθεται από: Ugnė Karvelis, “Čiurlionis le Lithuanien”, στο *M. K. Čiurlionis 1875-1911*, κατ. έκθ., επιμ. Osvaldas Daugelis και Henri Loyrette, Παρίσι, Musée d’Orsay, Νοέμβριος 2000 – Φεβρουάριος 2001, Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2000, σελ. 19–23, εδώ σελ. 23.

Η περίπτωση του διάσημου ζωγράφου Αλεξάντερ Μπενουά [Alexandre Benois] (1870-1960) παρουσιάζει εξίσου ενδιαφέρον. Όταν αυτός κλήθηκε στην Αγ. Πετρούπολη το 1909 για να εξηγήσει τα έργα του Τσουρλιόνις, που εκτίθεντο εκείνο το διάστημα στην πόλη, εκείνος ανέφερε τα εξής, με αφορμή το έργο *Rex* (εικ. 2.5):

Μου ζητήθηκε να εξηγήσει τα έργα του Τσουρλιόνις [...] Πριν συμβουλευτώ τον κατάλογο και προτού προσπαθήσω να λύσω τον γρίφο, πρέπει να πω ότι είμαι γοητευμένος από τους πίνακες αυτού του νεαρού καλλιτέχνη, και για την έξοχη ομορφιά των χρωμάτων, με τέτοια μουσική ποιότητα και ένα είδος δύναμης και υποβλητικότητας. Το αδύναμο σημείο του έργου είναι, βέβαια, η «αφηγηματική του πλευρά» [...] Η απίστευτη έλξη και το αληθινό μήνυμά του βρίσκονται στους ασυνήθιστους συνδυασμούς των χρωμάτων, γλυκείς και λυπητεροί, απελευθερωμένοι, ωστόσο, από κάθε γλυκύτητα, στις ρυθμικές κυκλώσεις των ουράνιων σωμάτων, στις μυστηριώδεις γοητείες των πολλαπλών χαραυγών, που εκτείνονται σαν ένα φεγγοβόλο λιβάδι πάνω από τη νοσταλγική στρογγυλότητα της σφαίρας.⁸⁵³

Και στη μαρτυρία που μας διασώζει ο Μπενουά βλέπουμε να επαναλαμβάνονται συμπεριφορικά μοτίβα, όμοια με εκείνα του κριτικού στη νουβέλα του Τζέιμς. Αν και δηλαδή ο Μπενουά δηλώνει «γοητευμένος» από τους πίνακες του Τσουρλιόνις δεν διστάζει να παραδεχτεί ότι τους αντιμετώπισε ως «γρίφους», ως κάτι που πρέπει να επεξηγήσει και να λύσει, αφού αυτοί δεν διέθεταν κάποια «αφηγηματική» πλευρά.

Ο Τσουρλιόνις έδρεψε συχνά αρνητικές κριτικές από τους συγχρόνους του για τα ασαφή και απροσδιόριστα έργα, τόσο μουσικά, όσο και ζωγραφικά, των οποίων το κρυμμένο «νόημα» ήταν δύσκολο να βρεθεί. Ο Έτκιντ στη μονογραφία του για τον καλλιτέχνη, παρατηρεί σιβυλλικά ότι «στην πολύπλοκη δομή των πινάκων του φαίνεται να βρίσκεται ένα είδος κώδικα».⁸⁵⁴ Αν και συχνά ο καλλιτέχνης βομβαρδιζόταν με ερωτήσεις για το κρυμμένο μήνυμα της δουλειάς του, εκείνος παρ' όλα αυτά απέφυγε επανειλημμένα να προσφέρει εξηγήσεις ή να δώσει οποιαδήποτε στοιχεία για την «ανάγνωση» των πινάκων του, στάση που εν πολλοίς εκλήφθηκε ως προκλητική και ύποπτη για εκτροπή αιρετικών απόψεων.⁸⁵⁵ Αρκεί να αναφέρουμε εδώ,

⁸⁵³ Παρατίθεται στο Vytautas Landsbergis, *M. K. Čiurlionis: Time and Content*, Βίλνιους: Lituania, 1992, 40-41.

⁸⁵⁴ Βλ. Johanna Roos, “Čiurlionis – Die Zeit in St. Petersburg”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911): Die Welt als große Sinfonie*, επιμ. Rainer Budde, κατ. έκθ., Wallraf-Richartz Museum, Κολωνία: Oktagon, 1998, σελ. 56-65· επίσης, *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes*, ό.π., σελ. 57.

⁸⁵⁵ Βλ. για παράδειγμα την υποδοχή της Πρώτης Λιθουανικής Έκθεσης, την οποία ο καλλιτέχνης οργάνωσε και εγκαίνιασε στις 9 Ιανουαρίου 1907. Πρβλ. Nikolai Vorobjov, “The First and Second

τη μία φορά που τα έργα του μεταφέρθηκαν από το Βίλνιους στο Κάουνας, οι διοργανωτές της έκθεσης ζήτησαν γραπτές επισημάνσεις γύρω από τον κάθε πίνακα χωριστά, πράγμα το οποίο ο καλλιτέχνης απέφευγε εκ πεποιθήσεως να κάνει.⁸⁵⁶ Επίσης, κατά την έκθεσή τους τα έργα συχνά αντιμετωπιζόνταν με περιφρονητικά χαμόγελα, σνομπισμό και σκεπτικό ύφος.⁸⁵⁷ Η επιλογή του, τέλος, να δώσει μουσικούς τίτλους στα ζωγραφικά του έργα εξόργιζε περαιτέρω τους τεχνοκριτικούς που τα εξέλαβαν ως αιρετικά.

Η γυναίκα του καλλιτέχνη Σοφίγια Κιμανταίτε-Τσουρλιονιένε [Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė], όταν πληροφορήθηκε ότι το «Αντάντε» από τη *Σονάτα των Πυραμίδων* πωλήθηκε, έντρομη έστειλε επιστολή στο ζωγράφο Ντομπουτσίνσκι επιπλήττοντάς τον λέγοντάς του ότι αυτό δεν έπρεπε να συμβεί γιατί «όλα τα έργα του [του Τσουρλιόνις] αποτελούν μια αλυσίδα αδιάκοπη, ένα ενιαίο φιλοσοφικό-μουσικό σύστημα με εκατοντάδες νοηματικές ιδέες που συνέχεια επαναλαμβάνονται» (εικ. 2.6.1–3).⁸⁵⁸ Η παρατήρηση αυτή δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει. Το αντίστοιχο θα ήταν ένας μαέστρος να επέλεγε να ερμηνεύσει μονάχα το μέρος «Αντάντε» μιας Συμφωνίας ή ενός Κονσέρτου και να παρέλειπε τα υπόλοιπα μέρη.⁸⁵⁹ Είναι εμφανές ότι ο Τσουρλιόνις έβλεπε τα έργα αυτά σαν ενότητες, των οποίων τα μέρη αλληλεπικοινωνούν με κριτήριο μια δική τους *εσωτερική λογική*. Στους ύστερους πίνακες του Τσουρλιόνις παρατηρούμε μια ρυθμική κατανομή αυτόνομων ζωγραφικών εκτάσεων που σχετίζεται με τη γνώση του πάνω στη μουσική και ιδιαίτερα την αντιστικτική τεχνική.⁸⁶⁰ Ο ίδιος είχε σημειώσει: «είμαι βυθισμένος στην αντίστιξη. Φαντάζομαι τον κόσμο σαν μια μεγάλη συμφωνία και τους ανθρώπους ως νότες [...]». ⁸⁶¹ Η εμβριθέστερη επεξεργασία επαναλαμβανόμενων και αντιστικτικά

Exhibitions of Lithuanian Art in Vilnius” στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 175–188, εδώ σελ. 181–182.

⁸⁵⁶ Alfred Erich Senn, “Čiurlionis’s Search for Spiritual Continents”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*, επιμ. Alfred Erich Senn κ.α., Νιούτονβιλ Μασαχουσέτης: Oriental Research Partners, 1986, σελ. 5–39, εδώ σελ. 26–27.

⁸⁵⁷ Για την υποδοχή του έργου του από τους συγχρόνους του βλ. Mark Etkind, “The Second Life of the Artist: Dilettante or Genius”, στο *Collected Essays*, ό.π., σελ. 51–57.

⁸⁵⁸ Birute Verkelyte-Fedaravičiene, (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Gemälde, Entwürfe, Gedanken*, Βίλνιους: Leidykla Fodio, 1997, σελ. 13.

⁸⁵⁹ Οι πίνακες του Τσουρλιόνις πρέπει να ιδωθούν στο σύνολό τους. Συχνά ένας πίνακας ανοίγει μια σειρά. Περισσότερα πάνω στο θέμα αυτό βλ. Nathalie Lorand, “Symbolist Visions: the role of music in the paintings of M. K. Čiurlionis”, *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 2, 2003: 22–32.

⁸⁶⁰ Jörg Makarinus, “Das Prinzip Musik: Zur Malerei von M. K. Čiurlionis”, *Bildende Kunst*, 6, 1984: 260.

⁸⁶¹ Παρατίθεται από Gytis Vaitkunas, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, Δρέσδη: Verlag der Kunst, 1975, σελ. 43.

δουλεμένων μοτίβων από τον ζωγράφο, τόσο ζωγραφικών όσο και μουσικών, αποτυπώνεται στη φόρμα της ζωγραφικής-μουσικής φούγκας.

Η φούγκα, ως γνωστόν, θεωρείται το αποκορύφωμα της πολυφωνίας και της αντιστικτικής γραφής. Έχει υποστηριχθεί ότι παράλληλα με τη χρήση της μουσικής ως ρευστής, αφηρημένης οντότητας, χρησιμοποιήθηκαν συχνά πιο αυστηρές μορφές της μουσικής σύνθεσης, οι οποίες προσέφεραν στους καλλιτέχνες ένα περισσότερο ελεγχόμενο και καθορισμένο πλαίσιο δράσης. Αυτό πρέπει να συνέβη στις αρχές του 20ού αιώνα όταν οι ζωγράφοι άρχισαν να αναρωτιούνται για το αν η χρήση μουσικών όρων θα μπορούσε να έχει μια περισσότερο προσδιορισμένη εφαρμογή στη ζωγραφική πρακτική. Ο Γουίςλερ, όταν χρησιμοποιούσε το μουσικό όρο «Συμφωνία» δεν επεδίωκε να μιμηθεί στοιχεία της συγκεκριμένης μουσικής φόρμας στη ζωγραφική του· αντίστοιχα, η χρήση του όρου «Νυχτερινό» δεν παρέπεμπε σε κάποια συγκεκριμένη λειτουργία στη ζωγραφική. Ο Καντίνσκι, επίσης, χρησιμοποίησε μουσικούς όρους καθορισμού του χρόνου, όπως Αντάντε, Αντάτζιο ή Πρέστο, ενώ κατηγοριοποίησε τους πίνακες του 1910–1911 σε τρεις κατηγορίες: συνθέσεις, αυτοσχεδιασμοί και [σπουδές]. Πέρα, ωστόσο, από την εμφανή παραπομπή σε μια έλλογη τάξη, επιτελούσαν οι χαρακτηρισμοί αυτοί κάποια συγκεκριμένη λειτουργία;

Κάποια στιγμή, στο γύρισμα του αιώνα, ζωγράφοι και τεχνοκριτικοί άρχισαν να κάνουν χρήση ειδικών μουσικών όρων, όπως Κανόνας, Φούγκα, Σονάτα. Οι μουσικές αυτές φόρμες, σε αντιδιαστολή προς τα Νυχτερινά, τις Φαντασίες και τα Πρελούδια έχουν μια ιδιαιτερότητα: διακρίνονται από μια αυστηρή δομή, την οποία ο συνθέτης καλείται να ελέγξει και να τιθαसेύσει για να αποδείξει ότι κατέχει τα απαραίτητα εκείνα τεχνικά εφόδια που του εξασφαλίζουν την επαγγελματική αυθεντία. Ο Πίτερ Βέργκο παρατηρεί σωστά, στο κεφάλαιό του για τον Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ότι αν και οι ιστορικοί συχνά χαρακτηρίζουν τη δεκαετία του 1920 ως μια «επιστροφή στην τάξη», όπως καταδεικνύουν τα παραδείγματα των πιουριστών Λεζέ και Αμεντέε Οξενφαντ [Amédée Ozenfant] (1886-1966) ή των νεοκλασικιστών Πικάσο και Στραβίνσκι, οι οποίοι αναζήτησαν την έμπνευσή τους στον 18 αιώνα, παραμένει υποφωτισμένο το γεγονός ότι πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο αρκετοί συνθέτες (αλλά και ζωγράφοι), συμπεριλαμβανομένου του Τσουρλιόνις, μελετούσαν επιμελώς τις αυστηρές φόρμες της μουσικής του 18ου αιώνα με σκοπό να αντισταθμίσουν την

απροσδιόριστη και αφηρημένη ιδέα για τη μουσική —εν πολλοίς βαγκνερικής σύλληψης— που είχε καλλιεργηθεί στους (υστερο)ρομαντικούς κύκλους.⁸⁶²

Ο Πήτερ Βέργκο σημειώνει ότι γύρω στο 1900 κανείς καλλιτέχνης δεν είχε επιχειρήσει να «ζωγραφίσει» φούγκες. Ο πρώτος που το επιχειρεί, κατά τον έγκυρο μελετητή, είναι ο Τσουρλιόνις το 1908 (εικ. 2.7).⁸⁶³ Ωστόσο, το έργο *Φούγκα* [*Fugue*] (γύρω στο 1900) (εικ. 2.8) του Φρέντερικ Ουάτς (αδημοσίευτο και άγνωστο μέχρι σήμερα), θεωρώ ότι εξετάζει αρκετά πρωιμότερα την προβληματική της σύνδεσης της ζωγραφικής με μια αυστηρά μουσική φόρμα. Αν και με τη *Φούγκα*—μια περιστρεφόμενη έλικα από ερωτιδείς— ο Ουάτς δεν καταργεί την αναπαραστατικότητα, ούτε δείχνει να έχει αυτόν τον σκοπό, θέτει ερωτήματα, ωστόσο, γύρω από τη μορφική αυτονομία της ζωγραφικής. Ως γνωστό, η σύνδεση της φούγκας με τη ζωγραφική, ως γλωσσική μεταφορά, ανιχνεύεται πίσω στις αρχές του 19ου αιώνα. Ο Γκαίτε είδε το *Μυστικό Δείπνο* του Λεονάρντο ντα Βίντσι ως την «πρώτη τέλεια ζωγραφισμένη φούγκα»,⁸⁶⁴ ενώ ο Φίλιπ Ότο Ρούνγκε (1777-1810) συζητώντας το έργο του *Το μάθημα του Αηδονιού* (1804–1805) το 1802 διαπίστωσε ότι θα ήθελε «ο πίνακας αυτός να είναι ό,τι είναι η φούγκα στη μουσική».⁸⁶⁵ Ο φίλος του Ρούνγκε, συνθέτης Λούντβιχ Μπέργκερ [Ludwig Berger] (1777–1839) ήταν εξοικειωμένος με την τεχνική της φούγκας και είναι πιθανό να είχε συζητήσει με τον ζωγράφο πάνω σε αυτά τα θέματα. Είναι πλέον γνωστό ότι η χρήση της «φούγκας» από τους καλλιτέχνες σχετίζεται με την ανύψωση του έργου του Μπαχ από τη λήθη στα τέλη του 19ου αιώνα, κυρίως μέσω των διαφόρων γιορτών που διοργανώθηκαν προς τιμή του συνθέτη στο Βερολίνο, το 1901, και στη Λειψία, το 1904.⁸⁶⁶ Το 1906 ο Ρεντόν παραλλήλισε τις σφινχτές, πλούσιες σε παραλλαγή γραμμές της *Μελαγχολίας* του Ντύρερ με τη μουσική του Μπαχ, από την οποία ο ζωγράφος, ωστόσο, δεν άντλησε ποτέ ικανοποίηση, σε αντίθεση με τη μουσική του Μπετόβεν και του Σούμαν. Και προσέθεσε σχετικά με το χαρακτηριστικό του Ντύρερ: «από την ώριμη ηλικία μου και εξής, είχα πάντα αυτό το είδος

⁸⁶² Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 209.

⁸⁶³ Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 208.

⁸⁶⁴ «Von diesem unschätzbaren Werk, der ersten kompletten malerischen Fuge». Επιστολή του Γκαίτε στον Καρλ Φρίντριχ Τσέλτερ [Carl Friedrich Zelter], Ιένα, 31 Δεκεμβρίου 1817.

⁸⁶⁵ «[...] dass dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist». Βλ. Peter Francis Runge (επιμ.), *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*, Αμβούργο: Friedrich Verthes, 1840, τόμ. 1, σελ. 223 (σημείωση στις 4 Αυγούστου, 1802). Για μια ανάλυση του πίνακα βλ. Andrea Gotttdang, *Vorbild Musik*, ό.π., σελ. 171 κ.ε.

⁸⁶⁶ Βλ. σχετικά, Friedrich Teja Bach, “Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne”, στο *Vom Klang der Bilder*, ό.π., σελ. 328–335· Walter Frisch, *German Modernism, Music and the arts*, ό.π., σελ. 138 κ.ε.· Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 203 κ.ε. (κεφάλαιο: “The Art of Fugue”).

γραμμαμικής φούγκας στα μάτια μου». ⁸⁶⁷ Από το 1912 και μετά η χρήση της μεταφοράς της «φούγκας» παρεισέφρησε έντονα στο λεξιλόγιο των καλλιτεχνών, με όλο και περισσότερους να βαφτίζουν τους πίνακές τους «φούγκες». ⁸⁶⁸

Πώς μπορούμε να καταλάβουμε αυτήν την πύκνωση των γλωσσικών μεταφορών γύρω από την τέχνη της φούγκας; Γνώμη μου είναι πως η μουσική του Μπαχ, ιδιαίτερα η τέχνη της πολυφωνίας —της φούγκας, προσέφερε στους ζωγράφους εκείνα τα απαραίτητα εργαλεία ώστε να εσωτερικοποιήσουν τον μηχανισμό της μίμησης μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η απομάκρυνση δηλαδή από το αντικείμενο-θέμα και η κατάργηση της «πλοκής» δημιούργησε ένα «διανοητικό κενό» για τους καλλιτέχνες εκείνους που ήθελαν να περιώσουν ένα «εσωτερικό νόημα» στο έργο τέχνης. Η επικρατέστερη εξήγηση για την τάση αυτή είναι, νομίζω, ότι μια σημαντική μερίδα καλλιτεχνών αποζητούσε, με την επίκληση στην αυθεντία των μαθηματικών και της αυστηρής διάρθρωσης της φούγκας, να διαφοροποιηθεί από τη βαγκνερική μόδα και τον συγκεχυμένο, χωρίς όρια και σαφήνεια στυλ του ύστερου ρομαντισμού. Το παράδοξο, ωστόσο, είναι ότι η αντιβαγκνερική-αντιρομαντική αυτή τάση δεν προήλθε μονάχα από τους νεοεμπρεσιονιστές ή τους Φωβ, αλλά και από ζωγράφους γαλουχημένους με τη θεοσοφική διδασκαλία, οι οποίοι διύλιζαν τις όποιες θετικιστικές κατακτήσεις μέσα από τα φίλτρα του μυστικισμού και του υπερβατισμού. Χαρακτηριστική περίπτωση της τάσης αυτής είναι, κατά τη γνώμη μου ο Κούπκα.

Το 1912, ο Κούπκα, ο οποίος τότε διαβιούσε στο Παρίσι, εξέθεσε στο Salon d'Automne τα δύο του έργα *Άμορφα: φούγκα σε δύο χρώματα* [*Amorpha: Fugue à deux*

⁸⁶⁷ Odilon Redon, *A soi-même, journal (1867-1915): notes sur la vie, l'art et les artistes*, εισ. Jacques Morland, Παρίσι: H. Floury, 1922, σελ. 105. Υπογράμμιση δική μου.

⁸⁶⁸ Στην επιφάνεια του έργου του Μάρσντεν Χάρτλεϋ [Marsden Hartley] (1877-1943), *Μουσικό θέμα αρ. 2 – Μπαχ, Πρελούδια και Φούγκες* (1912), η λέξη «φούγκα» είναι αναγραμμαμένη. Την ίδια χρονιά, το 1912, ο Κούπκα εξέθεσε στο Παρισινό Salon d'Automne το έργο του *Άμορφα: Φούγκα σε δύο χρώματα*. Ακριβώς την ίδια περίοδο ο Ζωρζ Μπρακ [Georges Braque] (1882-1962) ζωγράφησε το έργο του *Hommage à Bach* ενώ ένας πίνακάς του από το 1912-1913 φέρει τον τίτλο *Άρια του Μπαχ*. Το 1913 η *Καντάτα αρ. 60 του Μπαχ* ενέπνευσε στον Όσκαρ Κοκόσκα [Oskar Kokoschka] (1886-1990) μια σειρά από έντεκα λιθογραφίες με τον τίτλο *Ω αιωνιότητα – λέξη βροντερή*. Το 1914 ο Καντίνσκι βάφτισε «φούγκα» έναν πίνακά του που προηγουμένως είχε ονοματίσει ως *Ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό*. Το 1916, ο Άντολφ Χέλτσελ [Adolf Hölzel] (1853-1934), ο οποίος εξασκούσε και τη μουσική, ζωγράφησε το έργο του *Φούγκα πάνω στο θέμα της Ανάστασης* (πιθανότατα από τη φούγκα σε ρε μείζονα BWV 850 του Μπαχ) και έδωσε μια διάλεξη για το πώς κανείς μπορεί να ζωγραφίσει μια «πλούσια ενορχηστρωμένη φούγκα». Ο Γιοχάννες Ίτεν, μαθητής του Χέλτσελ έπαιζε δίφωνες φούγκες του Μπαχ πριν ξεκινήσει να δουλεύει τους πίνακες. Ο Κλέε ζωγράφησε το διάσημο πίνακά του *Φούγκα σε κόκκινο* το 1921. Από τη δεκαετία του 1920 και ύστερα αρκετοί καλλιτέχνες βρήκαν έμπνευση στη χρήση της φούγκας, ανάμεσά τους ο ζωγράφος Λάιονελ Φάινινγκερ, γιος μουσικών και ταλαντούχος βιολιστής, συνέθεσε ανάμεσα στα έτη 1921 και 1927 δεκατρείς φούγκες στο στυλ του Μπαχ, από τις οποίες διασώζονται τα χειρόγραφα από τις δώδεκα, τρεις για πιάνο και εννέα για εκκλησιαστικό όργανο. Βλ. την ανάλυση του Βέργκο, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 204 κ.ε.

couleurs] (εικ. 2.9) και *Άμορφα: θερμοί χρωματισμοί* [*Amorpha: Chromatique chaude*].⁸⁶⁹

Για τα δύο αυτά έργα έγραψε στον φίλο του και τεχνοκριτικό Άρθουρ Ρέσλερ [Arthur Roessler] (1877–1955) το 1913:

Ό,τι εξέθεσα τον τελευταίο χρόνο ήταν τα εξής: Επιφάνειες μέσα από χρώματα, Άμορφα: φούγκα σε δύο χρώματα, θερμοί χρωματισμοί κ.τ.λ. Εν γένει, αναζητώ τώρα Συμφωνίες – θυμάσαι την έκφραση Συμφωνιστής του χρώματος; Αυτό μόλις έχω γίνει – και δεν μπορείς να φανταστείς τι χλευασμό πρέπει να υποστώ.⁸⁷⁰

Πράγματι, με τα δύο αυτά έργα, τα οποία για πολλούς έγκυρους μελετητές αποτελούν τα πρώτα αφηρημένα έργα τέχνης, ο Κούπκα αποθέτει για πρώτη φορά το καλλιτεχνικό του φορτίο με τη μορφή ενός δυσανάγνωστου μανιφέστου στο παρισινό κοινό. Θα πρέπει, επομένως, να θεωρήσουμε ιδιαίτερος σημαντικό το γεγονός ότι ο ζωγράφος χρησιμοποίησε τη φούγκα για να υπονοήσει τη στροφή σε ένα άλλο είδος τέχνης, το οποίο ο ίδιος συσχέτιζε με τη συμφωνική μουσική.

Παρόλη τη φιλοδοξία με την οποία είχε περιβάλλει ο Κούπκα το εγχείρημά του αυτό, τα έργα προκάλεσαν απίστευτες αντιδράσεις στους Γάλλους κριτικούς, οι οποίοι προβληματίστηκαν από τους τίτλους που παρέπεμπαν σε μουσικές φόρμες ή ποιότητες. Ίσως η πιο χαρακτηριστική είναι αυτή που εμφανίστηκε στη στήλη «Echos» του παρισινού περιοδικού *Gil Blas*:

To Salon d'Automne, του οποίου τα θυρανοίξια αναμένονται, μας επιφυλάσσει μερικές εκπλήξεις [...] Για παράδειγμα, ο κ. Φρανσουά Κούπκα, ο οποίος σύμφωνα με τον

⁸⁶⁹ Για τον Κούπκα, βλ. Rodolphe Rapetti, “Kupka symboliste.” Στο *Kupka: Pionnier de l'abstraction*, κατ. έκθ., Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαρτίου – 30 Ιουλίου 2018, Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, σελ. 29–41· Anna-Maria von Bonsdorff, “L'abstraction sonore de Kupka. Musicalité, couleur et spiritisme”, στο *Kupka: Pionnier de l'abstraction*, κατ. έκθ., Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαρτίου – 30 Ιουλίου 2018, Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, σελ. 117–131. Brigitte Leal, Markéta Theinhardt και Pierre Brullé (επιμ.), *Kupka: Pionnier de l'abstraction*, κατ. έκθ., Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαρτίου – 30 Ιουλίου 2018, Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018. Meda Mladek, “Mitteleuropäische Einflüsse auf die Arbeit von František Kupka”, στο *Wegbereiter der Moderne*, τόμ. 1: *František Kupka aus der Sammlung Jan und Meda Mladek*, κατ. έκθ., Tschechisches Museum der bildenden Künste Prag, Albertina, Βιέννη / Haus der Kunst, Μόναχο. Πράγα: České muzeum výtvarných umění, 1997, σελ. 43. Για τον Κούπκα, βλ. Volker Adolphs (επιμ.), *František Kupka: Der Rhythmus der Farbe*, κατ. έκθ. Kunstmuseum, Βόννη / Museum Kampa, Ίδρυμα Jan και Meda Mladek, 19 Σεπτεμβρίου – 21 Νοεμβρίου 2004, Βόννη: VG Bild-Kunst, 2004.

⁸⁷⁰ Ήδη από το 1895 ο Κούπκα υπέγραφε τις επιστολές του ως «άνθρωπος του χρώματος» [Farbenmensch] ή «Συμφωνιστής του χρώματος» [Farbensymphonist]. Επιστολή προς Arthur Roessler, 2 Φεβρουαρίου 1913. Για τον Κούπκα βλ. Jaroslav Anděl, και Dorothy M. Kosinski (επιμ.), *František Kupka: Painting the Universe. Pioneer in Abstraction*, κατ. έκθ., Dallas Museum of Art, Τέξας / Kunstmuseum Wolfsburg, Βόλφσμπουργκ / Národní Galerie, Πράγα, Όσφιλντερν-Ρούιτ: Hatje Cantz, 1997.

κατάλογο γεννήθηκε στη Βοημία, εκθέτει – πάντα σύμφωνα με τον κατάλογο – τα Αμορφα, θερμοί χρωματισμοί. Αλλά η όψη αυτού του καμβά, απαρτισμένου από ξέφρενες, φουτουριστικές αραμπέσκ, δεν μας βοηθά να κατανοήσουμε το νόημα αυτής της μυστηριώδους επονομασίας. Γνωρίζουμε το θερμό τίλιο ή τη θερμή σούπα με γάλα, αλλά τους [θερμούς] χρωματισμούς;⁸⁷¹

Αντίστοιχα, ο κριτικός Λουί Βωσέλ [Louis Vauxcelles] (1870–1943), γράφοντας για το Salon του 1912 στο ίδιο περιοδικό, σημειώνει αδιάφορα την εντύπωση που του έκαναν οι πίνακες του ζωγράφου, τοποθετημένοι στις παρυφές της έκθεσης: «Γύρω από το κλιμακοστάσιο που οδηγεί στην αίθουσα X [...] ο Κούπκα, ο άνθρωπος των «θερμών χρωματικών [Cromatique Chaude]».⁸⁷² Με τον χαρακτηρισμό αραβούργημα ή «αραμπέσκ» του πρώτου τεχνοκριτικού θα συμφωνήσει και ο Γκυστάβ Καν στο *Mercur de France*, αρνούμενος να προβεί, ωστόσο σε κάποιο θετικό σχόλιο: «Ένας άντρας που έχει επιδείξει αρκετό ταλέντο, ο κ. Κούπκα, μας μπερδένει εκθέτοντας σκέτες αραμπέσκ».⁸⁷³ Περισσότερο ουδέτερο ήταν το άρθρο που εμφανίστηκε στη *New York Times* το 1913 αφιερωμένο στον Κούπκα και υποτιτιζόμενο ως «Παρισινή Σχολή, υπό την καθοδήγηση του Φρανσουά Κούπκα, υποστηρίζει ότι το χρώμα επιδρά στις αισθήσεις όπως η μουσική». Ο αρθρογράφος σημειώνει ότι «εκεί στο Παρίσι ζει ένας ζωγράφος με το όνομα Φρανσουά Κούπκα [...]. Επιδιώκει να αναπαράγει τις ίδιες εντυπώσεις στα αισθήματα με εκείνες που προκαλεί η μουσική. Στη ζωγραφική θα στροβιλίσει τα χρώματα και τις φόρμες στον καμβά με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκαλύψει το χρωματικό αίσθημα μιας μουσικής συμφωνίας».⁸⁷⁴ Βλέπουμε, δηλαδή, ότι η υποδοχή των έργων εκείνων του Κούπκα που επικαλούνται μουσικούς συσχετισμούς, δεν διαφέρει από την υποδοχή των αντίστοιχων έργων του Γουίτσελ και του Τσουρλιόνις.

Στο ίδιο πλέγμα ιδεών με εκείνο των Τσουρλιόνις και Κούπκα θα εντάσσαμε ασφαλώς και τον Πάουλ Κλέε, ο οποίος, ωστόσο δεν θα με απασχολήσει ιδιαίτερω, καθώς η καλλιτεχνική του παραγωγή ξεπερνάει τα χρονικά όρια της διατριβής μου. Ο Κλέε αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση καλλιτέχνη που στράφηκε σε μουσουργούς του 18ου αιώνα προκειμένου να βρει τους αυστηρούς εκείνους δομικούς

⁸⁷¹ Ανώνυμος, “Les excentriques” στη στήλη “Echos”, *Gil Blas*, 29 Σεπτεμβρίου 1912: 1.

⁸⁷² Louis Vauxcelles, “Le Salon d’Automne”, *Gil Blas*, 7 Νοεμβρίου 1913: 7.

⁸⁷³ Gustave Kahn, “Le Salon d’Automne”, *Mercur de France*, τόμ. 99, τχ. 368, 16 Οκτωβρίου 1912: 879–884, εδώ σελ. 884.

⁸⁷⁴ Επιστολή στον W. Warshawsky, ο οποίος στις 19 Οκτωβρίου 1913 δημοσίευσε ένα άρθρο για τον Κούπκα στην *New York Times*. “Orpheism Latest of Painting Cults”, *New York Times*, 19 Οκτωβρίου 1913 Βλέπε επίσης, Wieland Schmied, “Notizen zu Frank Kupka”, ό.π., σελ. 26.

κανόνες που θα του επέτρεπαν να επανακαθορίσει τα μορφοπλαστικά στοιχεία της τέχνης του σε μια νέα, περισσότερο αυστηρή βάση.⁸⁷⁵ Η προγραμματική μουσική ή η ατελείωτη βαγκνερική μελωδία δεν προσφέρονταν, όπως έχω δείξει, ως κατάλληλα εργαλεία για κάτι τέτοιο.⁸⁷⁶ Ο Πίτερ Βέργκο παρατηρεί για τον Κλέε ότι η προτίμηση της γραμμής έναντι του χρώματος οφείλεται στο γεγονός ότι ο ζωγράφος σπούδασε στο Μόναχο, στην πόλη εκείνη δηλαδή που φημιζόταν για την πριμοδότηση των φORMALISΤΙΚΩΝ στοιχείων έναντι των περισσότερο χρωματικών.⁸⁷⁷ Η άποψη αυτή ενισχύεται αν σκεφτούμε ότι η στροφή του Κλέε στην πολυφωνία του 18ου αιώνα προϋπέθετε μια προτίμηση για τις μορφές εκείνες της μουσικής τέχνης που χαρακτηρίζονταν από μια κρυσταλλική απλότητα αλλά που συνάμα διαπνέονταν από μια σταθερή μαθηματική αρχή. Συνεπώς αυτό που επιχείρησε ο Κλέε τη δεκαετία του 1920 ήταν η μετάφραση των αντιστικτικών τεχνικών, τις οποίες παρατηρεί κανείς σε πολυφωνικά έργα, όπως οι κανόνες και οι φούγκες, στη γλώσσα της ζωγραφικής.⁸⁷⁸

Στον πίνακα *Φούγκα σε κόκκινο* (εικ. 2.10, 1921) ο Κλέε μιμείται συνειδητά την τεχνική της φούγκας (ή του κανόνα). Ο τρόπος με τον οποίο θα μπορούσαμε να «διαβάσουμε» το έργο δεν είναι ασφαλώς ένας· ωστόσο, μερικά από τα παρακάτω σημεία, θεωρώ, ότι είχαν ληφθεί σοβαρά από τον ζωγράφο. Ο Κλέε, λοιπόν, χρησιμοποιεί ένα οπτικό μοτίβο σαν το αρχικό κύτταρο με το οποίο θα χτίσει την υπόλοιπη σύνθεση· αυτό είναι ένα είδος αγγείου, σαν εκείνα που ο ζωγράφος θα συνάντησε στο ταξίδι του στη Βόρεια Αφρική. Το οπτικό αυτό μοτίβο ανταποκρίνεται στο συμπυκνωμένο μουσικό θέμα της φούγκας (ένα μοτίβο αποτελούμενο από μερικές

⁸⁷⁵ Angela Schneider, “Zum Musikalischen im Werk Paul Klees”, στο *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, ό.π., σελ. 80–91. Για βιβλιογραφία βλ. Kagan, Andrew. *Paul Klee. Art & Music*. Ίθακα/Λονδίνο: Cornell University Press, 1983· Christine Hopfengart και Michael Baumgartner (επιμ.), *Paul Klee: Leben und Werk*. Zentrum Paul Klee, Βέρνη: Hatje Cantz, 2012· Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, επιμ. Wolfgang Kersten, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Βέρνη, Στουτγάρδη και Τόυφεν: 1988· Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, επιμ. Christian Geelhaar. Κολωνία: DuMont, 1976· Marcel Franciscano, κ.α. (επιμ.), *Klee et la musique*, κατ. έκθ., Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne. Παρίσι: Centre Georges Pompidou, 1985.

⁸⁷⁶ «Παίζω σόλο σονάτες του Μπαχ [...] Τι είναι ο Μπέκλιν συγκρινόμενος με αυτές; Με κάνει να γελάω [Ich spiele Bach-Solosonaten, was ist dagegen Böcklin? Ich muss lächeln]. Βλ. Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, ό.π., τόμ. 1, αρ. 52 [Βέρνη, 10 Νοεμβρίου 1897], σελ. 26.

⁸⁷⁷ Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 243.

⁸⁷⁸ Όταν ξεκίνησε να διδάσκει στο Μπάουχαους, ο Κλέε επιχείρησε να θεμελιώσει ένα πιο ισχυρό σύστημα που να δικαιολογεί τη μεταφορά της μουσικής πολυφωνίας στη ζωγραφική επιφάνεια. Σε έργα που εκτέλεσε ανάμεσα στο 1930 και 1932 είναι εμφανής η προσπάθεια αυτή. Στην τέταρτη παράδοση που έδωσε στο Μπάουχαους (στις 16 Ιανουαρίου 1922) ο Κλέε παρουσίασε το πρόβλημα της απεικόνισης του ρυθμού μέσα από το παράδειγμα της Σονάτας αρ. 6 σε Σολ μείζονα για βιολί και τσέμπαλο του Γ. Σ. Μπαχ (BWV 1019). Στο γραφικό του σχέδιο ο Κλέε παρουσίασε τα πρώτα μέτρα της σονάτας και τα συνόδεψε με μια γραφική μεταγραφή στο κάτω μέρος του σχεδίου. Το τέμπο είναι αντάτζιο και το είδος σύνθεσης μοιάζει με μια τρίφωνη φούγκα, από την οποία όμως βλέπουμε μονάχα την έκθεση της πρώτης και της δεύτερης φωνής σε μια Τέταρτη ψηλότερα (μίμηση στην Τέταρτη).

νότες παρά μια μελωδία). Κομμάτια ή τμήματα από το κυρίως σώμα του αγγείου εμφανίζονται σε διάφορα σημεία του πίνακα, σε αναστροφή, μεγεθυμένα ή σμικρυσμένα. Ακολουθώντας μάλλον το παράδειγμα του Ρομπέρ Ντελωνάι [Robert Delaunay] (188)–1941), ο Κλέε παρουσιάζει κάθε σχήμα, τόσο το κυρίως αγγείο όσο και τα επιμέρους τμήματά του, σε ταυτόχρονο πολλαπλασιασμό, τοποθετώντας τα σχεδόν ομοιότυπα αντίγραφα τους το ένα πάνω στο άλλο, ώστε να δώσει έμφαση στην ταυτόχρονη κίνηση μέσα στο χώρο. Για να πετύχει αυτήν την αλληλοεπικάλυψη ο Κλέε χρησιμοποιεί υδατοδιαλυτά χρώματα σε διαφορετικές αποχρώσεις και εντάσεις που κυμαίνονται από τα πιο αραιωμένα βιολετί μέχρι τα διάφορα ροζ και υπόλευκα. Ωστόσο, δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι ο Κλέε είχε στο μυαλό του να μας παρουσιάσει μια συγκεκριμένη φούγκα, η οποία να «διαβάζεται» από την πάνω αριστερή γωνία έως την κάτω δεξιά του πίνακα. Περισσότερο έχουμε εδώ να κάνουμε με μια έκθεση του μηχανισμού της φούγκας παρά με την παρουσίαση μιας συγκεκριμένης φούγκας. Παράλληλα, θεωρώ πως η παρουσίαση με τη μορφή σπουδής των βαθμονομημένων σχημάτων μας πηγαίνει πίσω στη συζήτηση για τις χρωματικές κλίμακες του Αριστοτέλη και στην εφαρμογή της θεωρίας του από τον Αρτσιμπόλντο. Συνεπώς, αν μείνουμε πιστοί σε αυτήν την υπόθεση, τότε το επαναλαμβανόμενο μοτίβο των αγγείων, καθώς και τα επιμέρους μοτίβα, το ατρακτοειδές πάνω αριστερά, το κυκλικό, το τριγωνικό, το τετράγωνο κ.λπ. αναφέρονται σε διαφορετικά τονικά ύψη, σε αποστάσεις διαστημάτων, και όχι σε διαφορετικές τονικότητες ή νότες. Στα έργα της δεκαετίας του 1920, όπως στη φούγκα που εξετάσαμε παραπάνω, ο Κλέε χρησιμοποιεί ξεθωριασμένα και αραιωμένα χρώματα για να υπονοήσει ακριβώς τη πολυφωνική σχέση που μπορεί να αναπτυχθεί ανάμεσα σε δύο ζωγραφικά μοτίβα. Όπως θα δείξω στο κεφάλαιο 8 της διατριβής, παρόμοια τεχνική είχε χρησιμοποιήσει, πριν από τον Κλέε, ο Τσουρλιόνις, τόσο στη *Φούγκα* του, όσο και σε άλλους πίνακές του.

Όπως έχω επανειλημμένα υποστηρίξει μέχρι τώρα οι προσπάθειες σύμμιξης της τέχνης του ήχου και του χρώματος ήταν άμεσα συνυφασμένες με τις μυστικιστικές καταβολές των δημιουργών τους. Με βάση όσα ειπώθηκαν παραπάνω, αξίζει να σημειωθεί ότι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με το είδος της φούγκας όπως ο Ουάιτς, ο Τσουρλιόνις, ο Καντίνσκι, ο Κούπκα, για να αναφέρω μερικές περιπτώσεις, εκκινούσαν από θεοσοφικές ή παρόμοιες θρησκευτικές καταβολές. Το γεγονός ότι καλλιτέχνες, όπως ο Κλέε, χρησιμοποιούσαν, λίγο αργότερα, τη φόρμα της φούγκας για να αντιταχθούν στον ασύδοτο μυστικισμό-βαγκνερισμό των τελών του 19ου αιώνα

μας δείχνει πόσο πολύπλοκο ήταν εν τέλει το πλέγμα αυτό των ιδεών που τροφοδοτούσε τις χρωματομουσικές μεταφορές.

3.3 Η φούγκα στο χαλί: μια επικίνδυνη καταδίωξη στον κήπο του Ραπατσίνι

Το μυαλό, δαιμονόπληκτο από το σκεπτικισμό και την επιστημονική γνώση, αρνείται ότι το πεπρωμένο υπάρχει: παρόμοια, η σαΐτα του αργαλειού, προσηλωμένη στην επόμενη βελονιά, παραβλέπει το σχέδιο που υφαίνει, για το οποίο δεν έχει την παραμικρή γνώση.⁸⁷⁹

Κλωντ Μπράγκντον (1904)

Und teil um teil ist wirr und gegenwendig

Und keiner ahnt das Rätsel der verstrickten.

Στέφαν Γκεόργκε, “Der Teppich” από το *Der Teppich des Lebens* (1899)

3.3.2 Η μεταφορά του χαλιού στον τεχνοκριτικό λόγο του 19ου αιώνα

Αν και η αποστροφή προς τη διαδικασία της μίμησης ήταν μια τάση που χρονολογικά προηγήθηκε στο πεδίο της μουσικής και ακολούθησε σε εκείνο της ζωγραφικής, θα ήταν αβάσιμο να υποστηριχθεί πως η μιμητική λειτουργία εξοβελίστηκε εντελώς από τις δύο τέχνες. Κατά παράδοξο τρόπο μια *εσωτερικοποίηση της μιμητικής λειτουργίας* έρχεται να αντικαταστήσει την έλλειψη αναφορικότητας σε κάποιο εξωτερικό αντικείμενο ή θεματική. Στο πρώτο κεφάλαιο επεσήμανα τους τρόπους με τους οποίους η κωδικοποίηση και βαθμονόμηση του χρώματος με γνώμονα την πυθαγόρεια θεωρία θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πυξίδα προσανατολισμού για τον θεατή των χρωματομουσικών παραστάσεων, ο οποίος ασφαλώς θα παραξενευόταν από την αυθαίρετη διαδοχή χρωμάτων ή και σχημάτων πάνω στην οθόνη. Έδειξα, επίσης, πώς η εικόνα του χαλιού χρησίμευσε, από τον Καστέλ και μετά, ως μεταφορά για να καθοριστεί ένα συγκεκριμένο πλαίσιο οργάνωσης του χρώματος και της μορφής. Η μεταφορά του χαλιού χρησιμοποιήθηκε εξάλλου, όπως θα δείξω στη συνέχεια, και από τεχνοκριτικούς ή καλλιτέχνες στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Η παραπάνω τάση μπορεί να γίνει κατανοητή αν αναλογιστούμε την εικόνα ενός χαλιού. Τα χαλιά,

⁸⁷⁹ Claude Bragdon, “The Figure in Mr. James’s Carpet”, *The Critic; an illustrated monthly review of literature, art, and life*, τόμ. 44, Φεβρουάριος 1904: 146-150, εδώ σελ. 159.

ιδιαίτερα αυτά της ανατολής, είναι διάσημα για τα συμμετρικά τους σχέδια, τα οποία διαμορφώνονται από τον επιδέξιο χειρισμό των χρωμάτων και των διακοσμητικών μοτίβων. Σύγχρονες μελέτες έχουν δείξει πως η μέθοδος διάταξης και ιεράρχησης των μορφικών ή χρωματικών στοιχείων ενός χαλιού θα μπορούσε να υπαχθεί σε κάποιες συγκεκριμένες μαθηματικές αρχές.

Στην Ευκλείδεια γεωμετρία υπάρχουν μόνο τέσσερα είδη κινήσεων, που μπορούν να αποτυπωθούν στο επίπεδο: οι κινήσεις αυτές είναι οι περιστροφές, οι μεταφορές, οι κατοπτρισμοί-ανακλάσεις και οι ολισθανακλάσεις. Οι παραπάνω μετασχηματισμοί που λαμβάνουν χώρα σε κάποια επιφάνεια αποκαλούνται ισομετρίες γιατί δεν αλλάζουν την κλίμακα των αποστάσεων μεταξύ δύο σημείων στο επίπεδο. Στην περιστροφική συμμετρία υπάρχει ένα σημείο-κέντρο γύρω από το οποίο το σχήμα μπορεί να περιστραφεί πάνω στο επίπεδο κατά συγκεκριμένες γωνίες δεξιόστροφα ή αριστερόστροφα. Μεταφορική καλείται η συμμετρία κατά την οποία ένα σχέδιο ή μόρφωμα μετακινείται – μετατίθεται κατά διάνυση v παράλληλα προς μια ευθεία L . Η επανάληψη αυτή καθορίζει ένα συγκεκριμένο ρυθμό αφού κάθε φορά επαναλαμβάνεται η ίδια απόσταση μέσα στον χώρο. Η κατοπτρική αντανάκλαση χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον διπλασιασμό ενός αντικειμένου που εμφανίζεται σε ένα κατοπτρικό επίπεδο. Είναι επίσης δυνατό να συνδυαστεί η μορφή αυτή της συμμετρίας με τη μεταφορική. Η ολισθανάκλαση, η πιο περίπλοκη μορφή συμμετρίας, προϋποθέτει κατοπτρισμό και μεταφορά την ίδια στιγμή.⁸⁸⁰ Σχέδια με τα τέσσερα αυτά είδη συμμετριών αναπαράγονταν σε τόσα πολλά εγχειρίδια τέχνης και περιοδικά των διακοσμητικών τεχνών στα τέλη του 19ου αιώνα, ώστε μια περαιτέρω εμβάθυνση στο θέμα δεν θα είχε κάποιο νόημα. Παρόλ' αυτά, ο συσχετισμός των συμμετριών αυτών, ή των τεσσάρων κινήσεων, με μουσικές αρχές παραμένει ένα ιδιαίτερα σπάνιο φαινόμενο, το οποίο θα εξετάσω στα κεφάλαια που ακολουθούν.

Ο καλλιτέχνης και θεωρητικός της τέχνης Ραλφ Βόρνυμ [Ralph Nicholson Wornum] (1812–1877) παρατήρησε το 1856 πως το κόσμημα βρίσκει το πάρισό του στη μουσική, εφόσον και τα δύο ικανοποιούν το μυαλό μέσα από διαφορετικά όργανα.⁸⁸¹ Και συνεχίζει: «πιστεύω πως η αναλογία ανάμεσα στη μουσική και το κόσμημα είναι τέλεια: το ένα είναι στο μάτι, ό,τι το άλλο στο αυτί· και δεν απέχει η

⁸⁸⁰ Dorothy Koster Washburn and Donald Warren Crowe, *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle: University of Washington Press, 1988. Βλ. επίσης, Emil Makovicky, *Symmetry: Through the Eyes of Old Masters*, Βερολίνο/Βοστώνη: Walter de Gruyter, 2016.

⁸⁸¹ Ralph N. Wornum, *Analysis of Ornament*, Λονδίνο: Chapman & Hall, 1869 [1856], σελ. 6. Το βιβλίο σημείωσε πολλές επανεκδόσεις: το 1873, το 1884 και το 1896.

μέρα που αυτό θα αποδειχτεί στην πράξη». ⁸⁸² Για να δείξει με ποιον τρόπο το κόσμημα είναι η απολίθωση μιας μουσικής μελωδίας χρησιμοποιεί ως παράδειγμα την έννοια της επαναληπτικότητας. Η πρώτη αρχή του κοσμήματος είναι, δηλαδή, η επανάληψη, η μετρήσιμη επανάληψη σε σειρές. Η επανάληψη αυτή σε σειρές αποτυπώνεται, κατά τον Βόρναμ, στη μελωδία ενός μουσικού κομματιού (επανάληψη φράσης). Η κατοπτρική συμμετρία ή η αντιδιαστολή διακοσμητικών μοτίβων, από την άλλη πλευρά, σχετίζεται από τον συγγραφέα με την αντίστιξη στη μουσική.

Αρκετοί μουσικολόγοι έχουν επιχειρήσει τα τελευταία χρόνια να εφαρμόσουν τις μαθηματικές αρχές που διέπουν τα είδη των συμμετριών στη μουσική θεωρία. Στη μουσική η μεταφορική συμμετρία είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη κατά τον 19ο αιώνα, την κλασική, τη ρομαντική και ακόμη περισσότερο στη μινιμαλιστική μουσική του 20ού αιώνα. Ορίζεται από την επανάληψη ενός ρυθμικού μοτίβου, μιας μελωδίας ή ενός άλλου μορφώματος. Η κατοπτρική συμμετρία, για παράδειγμα, αντιστοιχεί σε αυτό που στη μουσική ονομάζεται *αντιστροφή* μιας μουσικής φράσης. Η μεταφορική συμμετρία μπορεί επίσης να παρατηρηθεί οριζόντια ή και κάθετα, κατά την αλλαγή μιας τονικότητας ή την παρεμβολή μιας μετατροπίας. Αντλώντας κυρίως από το βιβλίο *Symmetries of Culture*, το οποίο εστιάζει στην ταξινόμηση των οπτικών συμμετριών, οι Κέβιν Χολμ-Χάντσον και Ντάριους Κουτσίνσкас έδειξαν ότι ανωφερή και κατωφερή μοτίβα σε μελωδικές γραμμές έργων του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις είναι δυνατόν να αναπαραχθούν οπτικά ως γεωμετρικά σχήματα. ⁸⁸³

Στα πολυπλοκότερα έργα του Τσουρλιόνις, όπως είναι οι *Σονάτες* και ο *Rex*, η αυτοαναπαραγωγή και συνακόλουθη επαναληπτικότητα των μορφικών στοιχείων ή σχημάτων γίνεται ολοένα πιο συχνή, με εμφανή σκοπό να αναδειχθεί η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο ζωγραφικό έργο και κάποιο αόρατο μαθηματικό νόμο. Στον πίνακα *Rex*, τον οποίο ο Τσουρλιόνις ζωγράφησε στην Αγ. Πετρούπολη σε καμβά με τέμπερα, απεικονίζεται η μαύρη σκιά του βασιλιά-δημιουργού να κυκλώνει με τη βάση του θρόνου στον οποίο κάθετα μία σφαίρα (**εικ. 2.5**). ⁸⁸⁴ Στο κέντρο της σφαίρας υπάρχει ένας βωμός, το απόκοσμο φως του οποίου εκβάλλει προς τα πάνω ενώ ταυτόχρονα η σκηνή καθρεφτίζεται στο υγρό στοιχείο που περιβάλλει το βωμό αυτό.

⁸⁸² Ο.π., σελ. 24.

⁸⁸³ Kevin Holm-Hudson και Darius Kučinskas, “Plane isometries in the music and art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, *Musicae Scientiae*, ειδικό τεύχος 2005-2006: 109-137. προσβάσιμο στον ιστότοπο: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/19343> (τελευταία πρόσβαση στις 2 Δεκεμβρίου, 2016). Dorothy Koster Washburn and Donald Warren Crowe, *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle: University of Washington Press, 1988.

⁸⁸⁴ Για το έργο βλ. τον κατ. *Ames sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*, ό.π., σελ. 122.

Γύρω από τη σφαίρα υπάρχει ένα βραχώδες νησί — μια πιθανή αναφορά στο *Νησί των νεκρών* του Μπέκλιν— το οποίο και αυτό με τη σειρά του αντανακλάται στο κάτω μέρος της εικόνας. Η σιλουέτα του βασιλιά επαναλαμβάνεται εντός του με την προσθήκη ενός μικρότερου λευκού βασιλιά. Και οι δύο μορφές είναι διαφανείς, αφήνοντας πίσω τους να φανούν οι κοσμικές ζωοφόροι-σφαίρες που περιτρέχουν όλη τη σκηνή. Οι σφαίρες αυτές ιεραρχούνται με βάση την κυριότητά τους: στην ανώτερη βρίσκονται οι άγγελοι οι οποίοι αναρριχώνται σταδιακά στο κέντρο της σφαίρας, όπου βρίσκεται το κεφάλι της σκοτεινής σιλουέτας του βασιλιά. Στις οριζόντιες ζωοφόρους-σφαίρες διακρίνουμε αρκετές δομές οριζόντιας μεταφορικής συμμετρίας.

Στη μουσική του Τσουρλιόνις ένα παράδειγμα μεταφορική συμμετρίας μπορούμε να βρούμε στο *Πρελούδιο VI. 187* (1901), όπου στο μπάσο εμφανίζονται επαναληπτικές ακολουθίες συγχορδιών ενώ στη μελωδία επαναλαμβανόμενα μελωδικά μοτίβα (ηχητική αναπαραγωγή). Στο ναό και στους βράχους που αντανακλώνται στη θάλασσα διακρίνουμε την ανακλαστική ή κατοπτρική συμμετρία. Τέλος στην περίπτωση της δυϊκότητας του βασιλιά παρατηρούμε το είδος της συμμετρίας υπό κλίμακα, το οποίο εμφανίζεται στις αυτοόμοιες δομές, τα φράκταλ. Ο βασιλιάς αναπαράγει τον εαυτό του αλλά σε άλλη κλίμακα. Στη μουσική μια αντίστοιχη δομή προσφέρει η μεγέθυνση, μια τεχνική που επιτρέπει σε μια μελωδία ή σε ένα θέμα να παρουσιαστεί σε αναλογική διαπλάτυνση με νότες μεγαλύτερων αξιών.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί στην πορεία αυτής της μελέτης, το παράδειγμα του χαλιού που επικαλείται ο Τζέημς θα πρέπει να εγγραφεί στη συζήτηση για τη χειραφέτηση της ζωγραφικής από το αναπαριστώμενο αντικείμενο. Ένα χαλί, ιδιαίτερα εκείνα της Ανατολής, διακρίνεται για το σχέδιό του. Άλλωστε στην προμετωπίδα του βιβλίου του (*embarrassments*), όπου δημοσιεύτηκε η νουβέλα, ο Τζέημς χρησιμοποιεί ένα φυτικό μοτίβο σε επανάληψη (εικ. 2.1.1). Το 1913 ο Ολιβιέ-Ουρκάντ [Olivier-Hourcade] (1892–1914), ένας φιλόδοξος, νεαρός συγγραφέας από τη Γασκώνη, παρατήρησε τα εξής:

Για ποιο λόγο να μην δεχτούμε ότι θα μπορούσε να υπάρξει μια καθαρή ζωγραφική, όπως ακριβώς υπάρχει μια καθαρή μουσική; Αυτό δεν μας πάει πίσω στα χαλιά της Ανατολής; θα αναρωτηθείτε. Όχι καθόλου. Η καθαρή μουσική των μεγάλων μας συνθετών μας πάει

πίσω στις άναρθρες κραυγές; [...]. Θα αρνηθείτε, λοιπόν, ότι υπάρχει και μια εξέλιξη στη ζωή των τεχνών;⁸⁸⁵

Εδώ αξίζει να σταθούμε σε δύο σημεία. Πρώτον, ο Ολιβιέ-Ουρκάντ διατρανώνει το αίτημα του για μια ζωγραφική χειραφετημένη από την αναπαραστατικότητα και τη «ζωγραφική του αντικειμένου» στη βάση μιας «μουσικής απόλυτης», και όχι γενικά μιας αφηρημένης αντίληψης περί μουσικής, ως κάτι το άυλο, άπιαστο, και δυσπερίγραπτο με τη χρήση της γλώσσας. Το δεύτερο σημείο που έχει ενδιαφέρον στο σχόλιό του είναι ότι σπεύδει να αποσυνδέσει αμέσως την καθαρή αυτή ζωγραφική από τα χαλιά της Ανατολής, δηλαδή τη διακοσμητικότητα. Τα διακοσμητικά αυτά αντικείμενα, φαίνεται να λέει, έχουν σκοπό να τέρψουν μονάχα τις αισθήσεις του ανθρώπου, η διαδραστική μας σχέση με αυτά μένει σε ένα επιφανειακό και πρωτόγονο επίπεδο («άναρθρες κραυγές») και καμιά νοητική εμβάθυνση δεν είναι εφικτή. Από μια φιλοσοφική οπτική, ο Ρεμί Λαμπρύς εύστοχα καθορίζει το διακοσμητικό στοιχείο (ενός χαλιού) ως εκείνο που υποβιβάζεται στα περιθώρια μιας κυρίαρχης οντολογικής τάξης, της οποίας την φανέρωση καθιστά ικανή και την οποία γιορτάζει, χωρίς ωστόσο να έχει ενταχθεί πραγματικά σε αυτήν.⁸⁸⁶

Η ανάδειξη του κοσμήματος, του διακοσμητικού στοιχείου ως κεντρικού στοιχείου ενός πίνακα, ως συμβόλου, είχε διαδοθεί από τον εμπνευστή των συμβολιστικών ρευμάτων, τον Γκυστάβ Μορώ. Ένα ημιτελές έργο του Μορώ με τίτλο *Οι Μονόκεροι* [*Les Licornes*] (1885), το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Μορώ στο Παρίσι, και το οποίο απεικονίζει τα μυθικά αυτά πλάσματα περιστοιχισμένα από παρθένες τυλιγμένες με τα πιο ευφάνταστα ενδύματα, είναι έκδηλα επηρεασμένο από τις περίφημες ταπισερί του Μουσείου Κλουνί, οι οποίες μάλιστα είχαν αποκτηθεί τότε, το 1882, από το Γαλλικό κράτος.⁸⁸⁷ Ο Μορώ είχε μελετήσει προσεκτικά τη χρήση διακοσμητικών μοτίβων στις ταπισερί αυτές και είχε ήδη προχωρήσει (με το έργο του *Η Οπτασία*, 1876) στη δημιουργία μιας νέας τεχνικής κατά την οποία, αντί να τονίζει το χρώμα, το υποβίβαζε μέσω της αραίωσής του, αναδεικνύοντας, πάνω από αυτό, με

⁸⁸⁵ Olivier-Hourcade, “Peinture. Du Cubisme”, *La Vie du Sud-Ouest et du Centre*, τχ. 10, Ιανουάριος 1913: 8· παρατίθεται στο Pascal Rousseau, “Arabesques: Le formalisme musical”, ό.π. σελ. 232.

⁸⁸⁶ Rémi Labrusse, “Ornement et subjectivité”, στο *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014.

Βλ. <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloquequestionner-l-ornement>

⁸⁸⁷ *Οι Μονόκεροι*, 1885, λάδι σε καμβά, 115 x 90 εκ., Μουσείο Μορώ, Παρίσι. Βλ. Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau: Leben und Werk mit Œuvre-Katalog*, Στουτγάρδη/Βερολίνο κ.α.: W. Kohlhammer, 1976 [*Gustave Moreau – sa vie, son œuvre*. Φράμπουργκ: Office du Livre, 1976], σελ. 159.

μελάνι ή παχιά πένα, το διακοσμητικό μοτίβο-σύμβολο μέσα από ένα πυκνό δίκτυο διασταυρούμενων γραμμών. Σύμφωνα με την αντίληψή του η φύση διέπεται από μια ευταξία.⁸⁸⁸ Επίσης, σε ένα κείμενό του για τον Γκυστάβ Μπουλανζέ [Gustave Boulanger] (1824-1888), το 1890, αναφερόμενος στη διάχυση των ειδών της ζωγραφικής στην εποχή του, την οποία ο ζωγράφος αξιολογεί αρνητικά, παραθέτει ως υποδειγματική κατανόηση της χρήσης της σωστής τονικότητας, των χρωματικών μέσων, της μορφής και του στυλ, τη θεωρία των τρόπων, όπως αυτήν τη χρησιμοποιούσαν οι Αρχαίοι και ο Πουσσέν στην περίφημη επιστολή του στον Σαντελού.⁸⁸⁹ Όπως φαίνεται και από άλλα σημεία, ο Μορώ είχε δείξει να συνταυτίζεται με τον τρόπο με τον οποίο ο Πουσσέν χρησιμοποίησε τους τρόπους στη ζωγραφική ενώ φαίνεται να διαφωνεί κάθετα με το γούστο της νεότερης γενιάς συμβολιστών του 1890 και 1900, το οποίο διακρινόταν από μια προτίμηση για τη βαγκνερική μουσική και την αισθητικοποίηση της ζωγραφικής μέσα από τη μουσική. Σημειώνει λοιπόν: «ποτέ ξανά δεν θα μπορούσε κανείς να δει μια γενιά, μια νεότητα παραδομένη στα πιο θετικά ένστικτα, γούστα και ήθη και ποτέ δεν θα μπορούσε να δει κανείς παρόμοιους ενθουσιασμούς για το αόρατο, τις αποκλειστικές ανάγκες για το ονειρικό, για το μυστήριο, τον μυστικισμό, τον συμβολισμό και το απροσδιόριστο. Τι σνομπισμός! [...] Αγαπούν τη μουσική, είναι πλήρως δοσμένοι στη μουσική, και αυτό είναι φυσικό [...]. Αυτή, τουλάχιστον, παρά τη μεγάλη της συγγένεια με τα μαθηματικά, και αυτή είναι η δόξα της, μπορούσε, αρχικά, να θεωρηθεί από το πεισματικό και άπειρο βλέμμα τους, ως η τέχνη του αόριστου συναισθήματος και των νεφών, τυλιγμένων στην ψυχή και το πνεύμα».⁸⁹⁰ Οι παραπάνω διαπιστώσεις του Μορώ δείχνουν ότι η έννοια της «βαγκνερικής ζωγραφικής» που είχε εισάγει ο Βυζεβά δεν έβρισκε σύμφωνους τους κάποιους συμβολιστές. Ο Μορώ απέρριψε έτσι και τον Φαντέν-Λατούρ και όλους τους συγχρόνους του που προσπαθούσαν να δημιουργήσουν έργα «νεφελώδη», τα οποία είχαν «δημοσιογραφικό χαρακτήρα».⁸⁹¹ Ο Μορώ είχε εκφράσει επίσης τη δυσπιστία του ως προς τη «νέα αισθητική» που είχε κατακλύσει τη Γαλλία, χαρακτηρίζοντάς την

⁸⁸⁸ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, ό.π., σελ. 205.

⁸⁸⁹ Πρόκειται για διάλεξη που έδωσε ο Μορώ στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών το 1890 στο Παρίσι με σκοπό να πλέξει το εγκώμιο στον Γκυστάβ Μπουλανσώ, του οποίου τη θέση διαδεχόταν στην Ακαδημία. Το κείμενο της ομιλίας εκδόθηκε τον ίδιο χρόνο. Βλ. Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, επιμ. Geneviève Lacambre και Peter Cooke, δύο τόμοι, Φονφρουάντ: Bibliothèque artistique & littéraire, 2002, σελ. 342.

⁸⁹⁰ Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, ό.π., σελ. 326-328.

⁸⁹¹ Ό.π., σελ. 327.

«παιδαριώδη».⁸⁹² Παράλληλα, υπονοώντας μάλλον το ρητό της Μαντάμ ντε Σταέλ ότι η μουσική είναι μία τέχνη που δεν μιμείται τίποτα, αποφαίνεται ότι «η ζωγραφική, μέσα από τη σιωπή της, είναι η πρώτη από τις τέχνες».⁸⁹³

Στα τέλη του αιώνα, ο λόγος περί καθαρότητας ή μη αναφορικότητας της μουσικής είχε αρχίσει να διαχέεται και σε άλλα καλλιτεχνικά πεδία, όπως εκείνο της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Η ιδέα ότι η εμπειρία της μουσικής πράξης καθορίζεται από έναν αυτόνομο, στοχαστικό μηχανισμό, ο οποίος δεν προϋποθέτει οποιουδήποτε είδους εννοιολογική σύλληψη, αλλά αντίθετα επικαλείται την ενδοσκόπηση και εσωστρέφεια ήταν κοινός τόπος σε αρκετούς συμβολιστές ζωγράφους. Η Ανν Λέοναρντ εύστοχα παρατηρεί ότι η επιλογή της απεικόνισης σκηνών όπου κάποιος ακροάται μουσική, αποκαλύπτει τις προθέσεις των ζωγράφων να εξομοιώσουν την αίσθηση του χρόνου στο μέσο τους.⁸⁹⁴ Παρουσιάζει ενδιαφέρον, λοιπόν, η παρουσία ενός σημαντικού αριθμού έργων, τα οποία απεικονίζουν τον ακροατή της μουσικής να καταβυθίζεται στην ενδοσκόπηση στρέφοντας το βλέμμα του στο έδαφος, όπου βρίσκεται ένα περίτεχνο χαλί, η οπτική απόδειξη της σχηματοποίησης των μελωδικών και αρμονικών ταλαντώσεων. Στον πίνακα του Κνοπφ, *Ακούγοντας τον Σούμαν* (1883) (εικ. 2.11), η μορφή του πιανίστα έχει συρρικνωθεί σε ένα χέρι στην αριστερή άνω γωνία του πίνακα ενώ το κέντρο της σκηνής καταλαμβάνει μια γυναικεία εμβληματική μορφή, καθιστή σε μια πολυθρόνα, η οποία καλύπτει κυριευμένη από τη θλίψη της με το δεξί χέρι το πρόσωπό της. Το κεφάλι της είναι ελαφρά προσηλωμένο προς τα κάτω, όπου τον χώρο καταλαμβάνει ένα βαρύ και πλούσιο χαλί. Το χαλί αυτό καταλαμβάνει δυσανάλογα μεγάλο χώρο ενώ τα σχέδιά του δεν είναι με ακρίβεια ζωγραφισμένα: αντίθετα μαύρες μικρές κοφτές ή κυματιστές πινελιές εναλλάσσονται με βαθιές κοκκινωπές και καφετιές κηλίδες χρώματος. Η χρήση του χαλιού έχει εδώ διπλή ιδιότητα: από τη μια αντανακλά τα ταραγμένα συναισθήματα της γυναίκας [Affekte] ενώ από την άλλη η απροσδιοριστία της επιφάνειάς του και η ασάφεια των περιγραμμάτων του υποβάλλουν την αίσθηση των καθαρών δονήσεων που εκβάλλουν από το πιάνο.

⁸⁹² Ο Μορώ σχολιάζει το βιβλίο του Κατύλ Μεντέ για τον Βάγκνερ, το οποίο βρισκόταν στη βιβλιοθήκη του. Catulle Mendès, Richard Wagner, Παρίσι, G. Charpentier 1886· βλ. Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, επιμ. Geneviève Lacambre και Peter Cooke, τόμ. II, Φονφρουάντ: Bibliothèque artistique & littéraire, Fata morgana, 2002, σελ. 262, 376.

⁸⁹³ Ό.π., σελ. 219.

⁸⁹⁴ Anne Leonard, "Picturing Listening in the Late Nineteenth Century", *The Art Bulletin*, τόμ. 89, τχ. 2, 2007: 266.

Αντίστοιχα στο έργο του Εζέν Λου [Eugène Loup] (1867–1948) *Η ταπισερί* (ή Η μελαγχολία/ονειροπόληση, **εικ. 2.12**) η τεχνική του παστέλ, που δίνει τη δυνατότητα για εύπλαστο χειρισμό του χρώματος και δημιουργία νεφελωδών περιγραμμάτων, προσδίδει στη σκηνή έναν χαρακτήρα ονειρικό και ασαφή, ο οποίος περιγράφει τα εσωτερικά συναισθήματα [Affekte] ή τις σκέψεις της καθιστής γυναικείας μορφής.⁸⁹⁵

Στο γύρισμα του αιώνα η ιδέα της επιδραστικότητας της μουσικής είχε αρχίσει να θεωρητικοποιείται. Ο Άουγκουστ Έντελ [August Endell] (1871-1925), μαθητής του Χέρμαν Όμπριστ [Hermann Obrist] (1862-1927), προπαγάνδισε με τα άρθρα του την επερχόμενη νέα τέχνη, την *Τέχνη των μορφών* [Formkunst].⁸⁹⁶ Οι μορφές αυτές δεν σημαίνουν τίποτα και δεν αναπαριστούν τίποτα αλλά καταφέρνουν να επιδρούν στην ψυχή, όπως η μουσική μονάχα μπορεί να το πετύχει.⁸⁹⁷ Στα θεωρητικά του κείμενα ο Έντελ επιχειρηματολόγησε ενάντια στον νατουραλισμό και τον ρεαλισμό στις εικαστικές τέχνες: «Υπάρχει μια τέχνη, για την οποία φαίνεται ότι κανείς δεν γνωρίζει τίποτα: η τέχνη των μορφών [Formkunst], η οποία μόνο μέσα από τις μορφές αρκεί για να αναστατώσει την ανθρώπινη ψυχή, η οποία δεν μοιάζει με κάτι γνωστό, δεν αναπαριστά τίποτα και δεν συμβολίζει τίποτα, η οποία επενεργεί στον θεατή μέσω των ελεύθερα επινοημένων μορφών, όπως ακριβώς η μουσική μέσω των ελεύθερων μουσικών τόνων».⁸⁹⁸

Η προμετωπίδα του βιβλίου *Περί της ωραιότητας* [Um die Schönheit]⁸⁹⁹ το σκιασμένο άνθος της ορχιδέας προοιωνίζεται το σχέδιο του ξυλόγλυπτου με το οποίο ο Καντίνσκι διακόσμησε το εξώφυλλο του *Για το Πνευματικό στην τέχνη* [1911]. Η μεγάλη γκάμα των μορφών και των χρωμάτων, λοιπόν, για τον Έντελ μπορεί να αφυπνίσει τα ίδια συναισθήματα σε όλους τους ανθρώπους, όπως, ανάμεσα σε πολλά, την ηπιότητα, την ευθυμία, τη θλίψη, τη γλυκύτητα, την αηδία και τον φόβο. Η διαφοροποίηση των συναισθημάτων των ανθρώπων κατά τη «βύθισή» τους σε έναν πίνακα οφείλεται στην εστίαση σε ένα συγκεκριμένο χρώμα ή σχήμα. Η επίδρασή τους

⁸⁹⁵ Jean-David Jumeau-Lafond, “Symbolismes”, στο *Le mystère et l'éclat: pastels du Musée d'Orsay*, επιμ. Claude Arnaud, κατ. έκθ., Παρίσι, Musée d'Orsay, Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008, σελ. 129.

⁸⁹⁶ Για τη συμβολή του κινήματος του Γιούγκεντστιλ στο έργο του Καντίνσκι βλ. Peg Weiss, “Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations”, στο *Kandinsky in Munich: 1896-1914*, επιμ. Carl E. Schorske κ.α., κατ. έκθ. Νέα Υόρκη: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1982, σελ. 28–82.

⁸⁹⁷ August Endell, “Formenschnheit und Dekorative Kunst”, ό.π. σελ. 75.

⁸⁹⁸ August Endell, “Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, τόμ. 1, 1897–1898: 144.

⁸⁹⁹ August Endell, *Um die Schönheit, eine Paraphrase über die Münchener Kunstaustellungen 1896*, Μόναχο: Emil Franke, 1896.

όμως στον ψυχισμό παραμένει αντικειμενική. Πρέπει να μάθουμε απλά να βλέπουμε, να βυθιζόμαστε στο χρώμα και στη μορφή.⁹⁰⁰

Η ιδέα ότι η μουσική είναι ένα χαλί, όπου τα διάφορα όργανα περιπλέκονται και δημιουργούν συμφωνίες και αρμονίες πρέπει να ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη μουσική των νεορομαντικών συνθετών. Το 1885 ο Αλφρέντ ντε Λοσταλό [Alfred de Lostalot] παρομοίασε, αν και με δυσφημιστική πρόθεση, τη μουσική από τον *Τριστάνο* του Βάγκνερ με ένα ανατολίτικο χαλί:

Η υφή του Τριστάνου είναι, αλήθεια, μιας εκπληκτικής ποικιλίας και αφθονίας· μοιάζει σαν να έχει κανείς στερεωμένο το βλέμμα του σε ένα από αυτά τα ανατολίτικα χαλιά, όπου η γλωρίδα και η πανίδα ενός φανταστικού κόσμου συγχωνεύεται σε ανησυχητικές αραμπέσκ και όπου τα θερμά χρώματα προκαλούν ένα είδος μέθης των αισθήσεων. Αλλά περίμενε! Υπάρχει κανείς «ερασιτέχνης» στη γη που θα μπορούσε να αντέξει αυτή την αυτοσυγκέντρωση του βλέμματος πάνω στο χαλί για τέσσερεις συνεχόμενες ώρες χωρίς να καταρρεύσει από την κούραση;⁹⁰¹

Τη μεταφορά της μουσικής ως χαλιού τη χρησιμοποίησε και ο Καμίγ Μωκλαίρ στο δοκίμιό του «Χαρακτικά μετά την ορχήστρα» (1909). Σύμφωνα με τον Γάλλο τεχνοκριτικό η μουσική είναι ένα χαλί που υφαίνεται από τους μουσικούς της ορχήστρας, οι οποίοι δεν έχουν τη δυνατότητα να δουν το σχέδιο που δημιουργούν. Μόνο το κοινό έχει το προνόμιο να αντικρύσει το «πέπλο αυτό των θεικά διαφανών εικόνων» από τη σωστή οπτική.⁹⁰²

Από την άλλη πλευρά η χρήση της μεταφοράς του χαλιού για να τονιστεί η χρωματική και μορφική χειραφέτηση από τη διαδικασία της μίμησης ήταν αρκετά συχνή σε εκείνους τους κριτικούς που πρόκριναν την καθαρότητα της ζωγραφικής. Με ένα σχόλιο που θυμίζει εκείνο του Ουώτς για το παιχνίδισμα του πολυέλαιου στη Μάλτα, ο Πέιτερ θα παρατηρήσει ότι κάθε τέχνη διαθέτει μια γοητεία η οποία δεν μπορεί να μεταφραστεί: «Ένας σπουδαίος πίνακας δεν έχει άλλο οριστικό μήνυμα για μας πέρα από το τυχαίο παιχνίδι του φωτός και της σκιάς για λίγα λεπτά πάνω σε έναν τοίχο ή στο πάτωμα: είναι, στην πραγματικότητα, το ίδιο ένας χώρος τέτοιου πεπτωκότος φωτός, που συλλαμβάνεται όπως τα χρώματα σε ένα χαλί της ανατολής,

⁹⁰⁰ Ο.π., σελ. 8–9.

⁹⁰¹ Alfred de Lostalot, “Revue musicale”, *Gazette des Beaux-Arts*, 2^η σειρά, 31 Μαρτίου 1885: 270.

⁹⁰² Camille Mauclair, *La religion de la musique*, Παρίσι: Fischbacher, 1928 [1909], σελ. 3.

αλλά εξευγενισμένο και επεξεργασμένο με περισσότερη λεπτότητα και εκλέπτυνση απ' ότι στην ίδια τη φύση». ⁹⁰³

Τη διακοσμητικότητα τη χρησιμοποιούσαν μερικοί καλλιτέχνες για να αναφερθούν σε μια αισθητική της επιπεδότητας καθώς και στην ενσωμάτωση ή απορρόφηση της ζωγραφικής από αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα. ⁹⁰⁴ Ο Φαν ντε Φέλντε [Clemens Henry Van de Velde] (1863–1957) περιγράφοντας έναν αρχαίο ναό —ένα κτήριο πρότυπο για νέους σχεδιαστές— παρατηρεί πως «τα μωσαϊκά, τα υφαντά και οι ταπισερί» συνδυάζονται για να δημιουργήσουν ενοποιημένους ρυθμούς γραμμών και χρωμάτων, οι οποίοι απούλοποιούν την αρχιτεκτονική δομή του κτηρίου προς όφελος μιας «αρμονικής γραμμής και ρυθμικής τάξης». ⁹⁰⁵ Ως σκοπός της τέχνης προκρίνεται επομένως όχι ο φονξιοναλισμός αλλά η κατεύθυνση προς μια μουσική αισθητική.

Στη δημιουργία μιας αίσθησης επιπεδότητας και διακοσμητικότητας είχαν προσβλέψει, ως γνωστόν, αρκετοί συμβολιστές. Ο Λόβις Κόριντ [Lovis Corinth] (1858-1925) σημείωσε το 1903 σχετικά με τον γνωστό πίνακα του Καρλ Στράτμαν [Carl Strathmann] (1866–1939) με τίτλο *Σαλαμπό* (εικ. 2.13): [Ο Στράτμαν] κάλυψε τη γύμνια της Σαλαμπό όλο και με περισσότερα χαλιά και φανταστικά ενδύματα δικής του επινοητικότητας και μάλιστα έτσι, ώστε στο τέλος μόνο ένα μυστικιστικό προφίλ και τα δάκτυλα ενός χεριού ξεχωρίζουν από αυτόν τον κυκεώνα υφασμάτων με επιτηδευμένα διακοσμητικά σχέδια». ⁹⁰⁶ Ο Στράτμαν πράγματι είχε εμπνευστεί πολλές από τις ιδέες του από τους Ολλανδούς συμβολιστές, ιδιαίτερα τον Τόροπ και τον Κνοπφ, οι οποίοι οδήγησαν τη διακοσμητικότητα στα όρια. ⁹⁰⁷

Οι Ναμπί και οι καλλιτέχνες της Αρ Νουβώ οραματίστηκαν το πώς η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική και τα σχεδιαστικά αντικείμενα θα μπορούσαν να ρυθμιστούν κατάλληλα ώστε να συγκροτήσουν σειρές από ελκυστικούς και διεισδυτικούς ρυθμούς. Η σειρά των πέντε πινάκων που φιλοτέχνησε ο Εντουάρ Βιγιάρ [Edouard Vuillard] (1868–1940) για το διαμέρισμα του συλλέκτη, κριτικού τέχνης και συνιδρυτή του *La Revue blanche*, Ταντέ Νατανσόν, [Thadée Natanson] (1868–1951) εγγράφεται σε

⁹⁰³ Water Palter, “The School of Giorgione”, ό.π., σελ. 104.

⁹⁰⁴ Katherine M. Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Λονδίνο κ.α.: Routledge, 2016, σελ. 152.

⁹⁰⁵ Henry van de Velde, “Première prédication d’art”, *L’art moderne*, τχ. 3, 21 Ιανουαρίου 1894: 20–21, παράθεμα σελ. 21.

⁹⁰⁶ Lovis Corinth, “Carl Strathmann”, *Kunst und Künstler*, τόμ. 1, 1903: 255–263.

⁹⁰⁷ Γύρω στο 1900 ασχολήθηκε στο ατελιέ του, το οποίο μοιραζόταν με τον A. Nyemeyer, με τη χειροτεχνία [Kunsthandwerk]. Φιλοτέχνησε σχέδια για υφάσματα, καταλόγους εστιατορίων, αλλά και χαλιά. Βλ. Joachim Heusinger von Waldegg (επιμ.), *Grotesker Jugendstil: Ausstellung Carl Strathmann (1866–1939)*, κατ. έκθ., Das Rheinische Landesmuseum, Βόννη. Βόννη: Rheinisches Landesmuseum, 1976.

αυτήν την προβληματική.⁹⁰⁸ Το έργο του Βιγιάρ *Υφαντό* (ή *Ταπισερί*, 1895, **εικ. 2.15.1**), το οποίο έχει το μέγεθος ενός *κακεμόνο* [掛物– κρεμάμενος πάπυρος], απεικονίζει τρεις γυναικείες μορφές —δύο από αυτές με δυσκολία ορατές— να είναι συγκεντρωμένες στο εργόχειρό τους, εν μέσω ενός κυκεώνα από κουβάρια και νήματα. Το κόκκινο νήμα που κρατεί η γυναίκα στο πρώτο πλάνο καταλήγει σε έναν σχεδόν άορατο κάδο, του οποίου τα αποθηκευμένα κουβάρια συγχέονται με το βάθος του πίνακα, ένα χαλί. Η συγκεχυμένη επιφάνεια του κόκκινου χαλιού επεκτείνεται πάνω στην επιφάνεια του τραπεζιού αλλά και στον τοίχο, δημιουργώντας ένα πνιγηρό πλέγμα, μέσα στο οποίο οι μορφές απορροφώνται. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το σχέδιο που παράγεται από την πράξη της ύφανσης μεταγράφεται σχεδόν στο χρυσάνθεμο στο κέντρο της σκηνής, του οποίου το πλέγμα από μικρές πινελιές κυριολεκτικά καταπίνει τα περιγράμματα της μεσαίας μορφής. Η πραγματικότητα διαλύεται μέσα σε μια πνιγηρή δόνηση και μετατρέπεται σε ένα σχέδιο για χαλί. Αντίστοιχα, στον πίνακα *Το Άλμπουμ* (**εικ. 2.15.2**) η σύνθεση έχει διασπαστεί σε ενότητες με μικρά μωσαϊκά κομμάτια, τα οποία δημιουργούν ένα καλειδοσκοπικό σχέδιο πάνω σε μια δισδιάστατη επιφάνεια.⁹⁰⁹

Ο Πωλ Σερυζιέ σε επιστολή του προς τον Μωρίς Ντενί το 1889 είχε προειδοποιήσει τον ζωγράφο πως «η λογοτεχνική πλευρά της ζωγραφικής» είναι ένα δευτερεύον στοιχείο, το οποίο, αν και δεν μπορεί να εξαλειφθεί εντελώς, θα πρέπει να λειτουργεί ως πρόσχημα.⁹¹⁰ Την ίδια περίπου περίοδο, τη δεκαετία του 1890, ο Μωρίς Ντενί έγραφε, ως γνωστόν, τα εξής: «να θυμηθούμε ότι ένας πίνακας, προτού γίνει ένα άλογο, μια μάχη, μια γυμνή γυναίκα ή κάποια άλλη ανεκδοτολογική σκηνή, είναι ουσιαστικά μια επίπεδη επιφάνεια επικαλυμμένη με χρώματα, συναρμοσμένα σε μια συγκεκριμένη σειρά».⁹¹¹ Ο Ντενί συνέχισε εξάιροντας τη σημασία της μουσικότητας

⁹⁰⁸ Το 1894–1895 ο Ταντέ Νατανσόν ανέθεσε στον Βιγιάρ τη δημιουργία μιας σειράς διακοσμητικών φύλλων [Panneaux décoratifs] για την οικεία του στη Rue Saint-Florentin στο Παρίσι. Τα πέντε αυτά έργα, διαφορετικά ως προς το σχήμα και το μέγεθος, διακοσμούσαν τους πλούσιους σε κόγχες χώρους του διαμερίσματος, αν και δεν είναι σαφής η διάταξη που αυτά είχαν. Η συνοχή των έργων διασπάστηκε κατά τον πλειστηριασμό της οικείας στις 13 Ιουνίου 1908· βλ. Claire Frèches-Thory και Ursula Perucchi-Petri, *Die Nabis: Propheten der Moderne*, κατ. έκθ., Kunsthau Zürich, Ζυρίχη / Musée d'Orsay, Παρίσι, Μόναχο: Prestel Verlag, 1993, σελ. 340–342.

⁹⁰⁹ Katherine M. Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism*, ό.π., σελ. 172.

⁹¹⁰ Επιστολή του Πωλ Σερυζιέ στον Μωρίς Ντενί, γραμμένη ανάμεσα στις 7 Ιουνίου και 27 Ιουλίου του 1889. Παρατίθεται στο Paul Sérusier, *A.B.C. de la peinture*, Παρίσι: La Douce France, Henri Floury, 1950, σελ. 42–45.

⁹¹¹ Pierre Louis [Maurice Denis], “Définition du néo-traditionisme”, *Art et critique*, 12 Αυγούστου 1890: 540–542 και 30 Αυγούστου, 1890: 556–558. Αναδημοσιευμένο στο Maurice Denis, *Théories*, ό.π., σελ. 1. Στον πρόλογο της έκδοσης του 1920 (με σημείωση του 1913) ο Ντενί αφιερώνει το βιβλίο του στον Σερυζιέ, ο οποίος του ενέπνευσε «την αίσθηση των θεωριών», ό.π., σελ. ν. Για το θέμα της μουσικής

ως μια ένδειξη της αναγωγής ενός έργου σε μορφές και χρώματα: «στην αρχή η καθαρή [pure] αραμπέσκ, επίσης λίγο trompe-l'œil όπου είναι δυνατό· ένας τοίχος είναι κενός: αυτός γεμίζει με συμμετρικές κηλίδες που έχουν μορφή ή υπακούουν στις αρμονίες των χρωμάτων (βιτρό, αιγυπτιακοί πίνακες, βυζαντινά ψηφιδωτά, κακέμονο)».⁹¹²

Οι μεταφορές αυτές ήταν περισσότερο συχνές σε καλλιτέχνες του αισθητικού κινήματος που είχαν στραφεί στις διακοσμητικές τέχνες. Σε ένα χιουμοριστικό σχέδιο του Μπερν Τζόουνς, ο Ουίλιαμ Μόρις [William Morris] (1834–1896) απεικονίζεται με την πλάτη γυρισμένη στο ακροατήριο να παίζει σε κάτι που μοιάζει με ένα τεράστιο εκκλησιαστικό όργανο. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, πρόκειται για έναν αργαλειό, όπου μπροστά στα έκπληκτα μάτια του κοινού υφαίνεται ένα χαλί (εικ. 2.1.2). Άλλωστε, ο Ουίλιαμ Μόρις, γοητευμένος από τις μεσαιωνικές ταπισερί και τα χαλιά του 17ου αιώνα με τα ανατολίτικα μοτίβα, εμπνέεται συχνά από τα αντικείμενα αυτά σχέδια για τη δουλειά του.⁹¹³

Πέρα από τον Πέιτερ και τον Γουίσλερ, παρόμοιες ιδέες περί καθαρότητας του μέσου του οποίου χειρίζονταν είχαν ενστερνιστεί αρκετοί αισθητιστές στην Αγγλία. Ο Άλμπερτ Μουρ [Albert Joseph Moore] (1841–1893), για παράδειγμα, διέθετε τις απαραίτητες μουσικές και μαθηματικές γνώσεις για να παρακολουθήσει τον παραλληλισμό της μουσικής με τη ζωγραφική μέσα από ένα πιο κριτικό και σύνθετο πρίσμα. Το 1867, ο Μουρ εξέθεσε το έργο του *Ο μουσικός* (εικ. 3.9.8) στη Βασιλική Ακαδημία, την ίδια χρονιά που ο Γουίσλερ εξέθεσε το έργο του *Ο καναπές* με τον τίτλο *Συμφωνία σε άσπρο, αρ. 3*.⁹¹⁴ Ένα χρόνο αργότερα, ένας κριτικός που είδε τις *Αζαλέες* του Άλμπερτ Μουρ στη Βασιλική Ακαδημία το 1868 σχολίασε ότι «σε τέτοιο ύψος που ο πίνακας είναι κρεμασμένος, μοιάζει περισσότερο με ένα κομμάτι πλαισιωμένης ταπισερί παρά με έναν πίνακα με λάδια».⁹¹⁵ Ο Σουίνμπερν [Algernon Charles Swinburne] (1837–1909) συσχέτισε το παραπάνω έργο του Μουρ με τη μουσική και την ποίηση, επευφημώντας το ως ένα παράδειγμα καθαρής τέχνης για την τέχνη: «ο πίνακάς του είναι για τους καλλιτέχνες ό,τι ο στίχος του Θεόφилου Γκωτιέ για τους ποιητές· η άψογη και ασφαλής έκφραση μιας αποκλειστικής λατρείας πραγμάτων

στο έργο του Ντενί, βλ. Gerard Vaughan, “Maurice Denis and the Sense of Music”, *Oxford Art Journal*, τόμ. 7, τχ. 1, 1984: 38–48.

⁹¹² Maurice Denis, “Définition du néo-traditionisme”, ό.π., σελ. 7.

⁹¹³ Alastair Mackintosh, *Symbolismus und Jugendstil*, Μόναχο: Droemer Knauer, 1976 [*Symbolism and Art Nouveau*, Λονδίνο: Thames and Hudson, 1975], σελ. 49-50.

⁹¹⁴ Η έκθεση αυτή ήταν αποφασιστικής σημασίας διότι στα μάτια των κριτικών οι δύο καλλιτέχνες συσχετίστηκαν λόγω της επιθυμίας τους να εκθέτουν σπουδές σε λευκό. Βλ. Robyn Asleson, *Albert Moore*, Λονδίνο: Phaidon Press, 2000, σελ. 95 και υπ. 92.

⁹¹⁵ Παρατίθεται από τον Robyn Asleson, *Albert Moore*, ό.π., σελ. 99.

ωραίων στη μορφή τους». Και συνοψίζει: «η μελωδία του χρώματος, η συμφωνία της μορφής είναι πλήρης».⁹¹⁶

Ένας σπουδαίος Ρώσος συμβολιστής ζωγράφος, ο Μιχαήλ Βρούμπελ [Michail Wrubel] (1856-1910) χειρίζεται τη διανομή του χρώματος στους πίνακές του κατά τρόπο, που θυμίζει πολύπλοκα σχέδια σε ανατολικά χαλιά (εικ. 2.16.1–2). Αφοσιωμένος από μικρή ηλικία στην εκμάθηση της μουσικής και παντρεμένος με την τραγουδίστρια της όπερας Ναντέσα Ζαμπέλα [Nadescha Zabela] (1868–1913), ο Βρούμπελ κράτησε ισχυρή τη φιλία του με τον Ρίμσκι Κόρσακοφ, του οποίου οι όπερες χρησίμευσαν ως θεματικό υλικό για πολλά έργα του. Έχει επίσης τονιστεί επανειλημμένα η ομοιότητα της τεχνικής διανομής του χρώματος στους πίνακές του με την τεχνική βαφής των περσικών χαλιών.⁹¹⁷ Στον Βρούμπελ άρεσαν ιδιαίτερα τα περσικά χαλιά τα οποία τα μελετούσε και αντέγραφε στο σπίτι του παραγγελιοδότη του, και μαικίνα του, Αντριάν Πραχόφ [Adrian Prachow] (1846–1916), ο οποίος είχε περάσει αρκετά χρόνια στην ανατολή, στην Παλαιστίνη, στην Ελλάδα, στην Αίγυπτο και στη Μικρά Ασία, και κατείχε ένα σημαντικό αριθμό αντικειμένων ή σχεδίων, υφασμάτων από την ανατολή.⁹¹⁸ Πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι ο Βρούμπελ γοητευόταν προβαίνοντας σε παραλληλισμούς των πινάκων του με τη μουσική και ότι ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις θαύμαζε ιδιαίτερα τα έργα του. Σε μια επιστολή στην αδερφή του γράφει: «τώρα είμαι στο Αμπράμτσεβο [Abramzevo], και πάλι περιβάλλομαι, όχι, πάλι ακούω εκείνη την εσωτερική εθνική νότα, την οποία πρόθυμα θα ήθελα να συλλάβω στον καμβά σαν ένα διακοσμητικό στοιχείο. Αυτή είναι η μουσική ενός ολοκληρωμένου ανθρώπου, ο οποίος δεν είναι διχασμένος από τις αφαιρέσεις της ορθώς ταξινομημένης, διαφοροποιημένης και θολής Δύσης».⁹¹⁹ Η ιδιαίτερη τεχνική του Βρούμπελ με το πινέλο, που δημιουργούσε ένα μωσαϊκό χρωμάτων με κοφτές αλλά παχιές πινελιές, μιμείται σε μεγάλο βαθμό χαλιά της ανατολής. Ο Καντίνσκι, όπως έχει υποστηριχθεί, ήξερε το έργο του Βρούμπελ, το οποίο

⁹¹⁶ Robyn Asleson, *Albert Moore*, ό.π., σελ. 100.

⁹¹⁷ Günter Metken, “Zwischen Slawophilie und Avantgarde”, στο *Michail Wrubel, der russische Symbolist*, κατ. έκθ., επιμ. Harten, Jürgen και Christoph Vitali, Kunsthalle Düsseldorf / Haus der Kunst, Μόναχο, Κολωνία: DuMont, 1997, σελ. 75–84, εδώ σελ. 77.

⁹¹⁸ Alla Piling, “Orientalische Ornamentik und mediterrane Inspiration” στο *Michail Wrubel, der russische Symbolist*, σελ. 127, βλ. εικόνες χαλιών σελ. 128 (χρον. 1886) (εικ. 2.16.2).

⁹¹⁹ Ο.π., σελ. 57.

είχε δει σε διάφορες περιστάσεις, και είναι πιθανό να δανείστηκε διάφορα μορφολογικά στοιχεία από αυτό.⁹²⁰

Η τάση αυτή της σύνδεσης της διακοσμητικότητας με τη μουσική οδηγείται στα άκρα στις αρχές του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, αρκετοί πίνακες του Ελβετού ζωγράφου Άντολφ Βέλφλι [Adolf Wölfli] (1864–1930) φέρουν μια ιδιοσυγκρασιακή μουσική σημειογραφία. Μέσα από καλειδοσκοπικές κινήσεις χρωμάτων και γραμμών η διακοσμημένη επιφάνειά τους συμπύσσεται σε ένα φόβο του κενού [horror vacui].⁹²¹

3.3.3 Οι κινούμενες αραμπέσκ και ο «εσωτερικός ήχος» του Βασίλι Καντίνσκι

Λίγα χρόνια μετά τη δημοσίευση της νουβέλας του Τζέιμς *Το σχέδιο στο χαλί*, ο αρχιτέκτονας, θεωρητικός και θεοσοφιστής Κλωντ Μπράγκντον [Claude Fayette Bragdon] (1856–1946) δημοσίευσε μια σύντομη κριτική με τον τίτλο: “The Figure in Mr. James’s Carpet” με αφορμή τη δημοσίευση του μυθιστορήματος του Χένρι Τζέιμς *Οι Πρεσβευτές* το 1903 στο λογοτεχνικό περιοδικό *The Critic*.⁹²² Σε αυτό το άρθρο ο Άγγλος συγγραφέας εξύμνησε το λογοτεχνικό ταλέντο του Τζέιμς και πρόβαλε κάποιες χαρακτηριστικές αξίες στο έργο του, οι οποίες είναι με τέτοιο τρόπο περιπλεγμένες και υπαινιγμένες που θυμίζουν το περίτεχνο περσικό χαλί από το ομώνυμο διήγημά, ορατό μονάχα στο εξοικειωμένο μάτι του αναγνώστη που κατέχει τον τρόπο να κοιτάζει από μια λοξή γωνία και να αποκαλύπτει τον πλούτο του λογοτεχνικού έργου.⁹²³ Σκοπός του δοκιμίου του Μπράγκντον ήταν να αναδείξει τη διανοητικότητα του Τζέιμς, η οποία πηγάζει από την άρνησή του συγγραφέα να

⁹²⁰ Natascha Niemeyer-Wasserer, *Wassily Kandinsky und die Malerei des russischen Symbolismus in den formativen Jahren 1896-1907. Eine vergleichende Studie*, διδακτορική διατριβή, Ludwig-Maximilians-Universität, Μόναχο, 2007, σελ. 112–115.

⁹²¹ Για τον καλλιτέχνη βλ. Daniel Baumann, κ.α. (επιμ.). *Adolf Wölfli: Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*, Βασιλεία: Wiese Verlag, 1996.

⁹²² Claude Bragdon, “The Figure in Mr. James’s Carpet”, *The Critic; an illustrated monthly review of literature, art, and life*, τ. 44, Φεβρουάριος 1904: σελ. 146–150. Για τον Μπράγκντον, βλ. την εξαιρετική μελέτη του Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque: Claude Bragdon, Ornament, and Modern Architecture*, Πίτσμπουργκ: University of Pittsburgh Press, 2009.

⁹²³ Ο.π., σελ. 146. Ο Μπράγκντον επανέρχεται στη μεταφορική αυτή εικόνα από το “Figure in the Carpet” για να διαβάσει άλλα διηγήματα του Τζέιμς, όπως το “The Golden Bowl”. Βλ. Claude Bragdon, “A Master of Shades”, *The Critic; an illustrated monthly review of literature, art, and life*, τόμ. 46, Ιανουάριος 1905: 20–22. Εκεί παρατηρεί ότι το στυλ του Τζέιμς με τα χρόνια γίνεται όλο και περισσότερο απαιτητικό σαν να είναι κατεργασμένο από *αραχνοϋφαντες κλωστές εξαιρετης λεπτότητας*, ό.π., σελ. 21· υπογράμμισή δική μου. «Έτσι, ο Σβεντενμποργκιανισμός του πατέρα του, σαν ένα καθαρό λουλούδι μαζεμένο από ένα ψυχρό βέραθρο της Νορβηγίας, που μεταφυτεύτηκε από εκεί σε έναν κήπο στη Νέα Αγγλία, ανθεί τώρα σε ένα αγγλικό θερμοκήπιο, - ένα πράγμα το οποίο αξίζει να θαυμάσουμε και να είμαστε ευγνώμονες». (ό.π., σελ. 22) Ο πατέρας του Τζέιμς (Henry James Sr., 1811-1882) ήταν Αμερικανός θεολόγος και οπαδός του Σβεντενμποργκιανισμού.

φανερώνει το μηχανισμό της συγγραφικής δημιουργίας, επιλογή που τον καθιστά, κατά τον Μπράγκντον, εν τέλει, λιγότερο εμπορικό και δημοφιλή. Ενστερνιζόμενος την έννοια της οργανικότητας του καλλιτεχνικού έργου ο Μπράγκντον διατείνεται ότι το νόημα μπορεί να κοινωνηθεί μονάχα στο εκπαιδευμένο, έμπειρο μάτι, που είναι σε θέση να διακρίνει τα δύο επίπεδα του περίτεχνου χαλιού: τα περιπλεγμένα μοτίβα λειτουργούν δηλαδή τόσο στο κειμενολογικό επίπεδο της αφήγησης-γλωσσικής μεταφοράς όσο και στο επίπεδο της τεχνικής του συγγραφέα. Η γνωστή ρήση του Γουόλτερ Πάτερ, ότι «όλες οι τέχνες υψιπετούν προς την κατεύθυνση της μουσικής», αρμόζει περισσότερο, σύμφωνα με τον Μπράγκντον, στο όψιμο έργο του Χένρι Τζέιμς. Όχι όμως επειδή η πρόζα του είναι σχεδόν λυρική, αλλά επειδή, όπως η καλή μουσική, αξίζει πολλαπλών ακουσμάτων, ένδειξη ότι μισό-αποκαλύπτεται στον αναγνώστη σταδιακά, σαν «κρυμμένος θησαυρός».⁹²⁴ Με άλλα λόγια, το να συλλάβει ο θεατής την μορφή είναι σαν να «καταδιώκει μια πεταλούδα στον δηλητηριώδη κήπο του Ραπατσίνι».⁹²⁵ Όσο και αν λαχταρούμε να αποκωδικοποιήσουμε το κείμενο, ο μηχανισμός που το συναρμολογεί παραμένει πάντα κρυμμένος, ξεγλιστρά από τις αισθητηριακές και νοητικές μας λειτουργίες. Φυσικά τέτοιες δηλώσεις συνάδουν με τις φιλοσοφικές και ιδιοσυγκρασιακές αντιλήψεις του Μπράγκντον σχετικά με το κρυμμένο ή αινιγματικό χαρακτήρα του έργου τέχνης και συνακολούθως πρέπει να διαβαστούν μέσα στο ευρύτερο περιβάλλον της εσωτεριστικής κριτικής, της οποίας ο ίδιος ήταν άλλωστε σημαντικός φορέας.⁹²⁶

Το 1910, στη συλλογή άρθρων με τίτλο *Η ωραία αναγκαιότητα* [The Beautiful Necessity], όπου αναπαράγονται βασικές νεοπλατωνικές και νεοπυθαγόρειες θεματικές, ο Μπράγκντον σημειώνει ότι «[η Θεοσοφία] όπως το κλειδί για ένα

⁹²⁴ Claude Bragdon, "The Figure in Mr. James's Carpet", ό.π., σελ. 149.

⁹²⁵ Ό.π., σελ. 149. Πρόκειται για τη μικρή ιστορία «Κόρη του Ραπατσίνι» του Ναθάνιελ Χόθορν [Nathaniel Hawthorne] (1804-1864) που δημοσιεύτηκε το 1844 στο περιοδικό *The United States Democratic Review* (τόμ. 15, τχ. 78, σελ. 545-561) και το 1846 στη συλλογή *Mosses from an Old Manse* (Λονδίνο: Wiley and Putnam). Ο γιατρός Τζάκομο Ραπατσίνι [Giacomo Rappacini] στη μεσαιωνική Πάδοβα καλλιεργεί έναν κήπο με δηλητηριώδη φυτά και καθιστά την κόρη του υπεύθυνη για την ευδοκίμησή του. Εκείνη αποκτά ανοσία στο δηλητήριο που αναδύουν τα φυτά αλλά μετατρέπεται η ίδια σε γυναίκα-φόνισσα, λόγω της ικανότητάς της να δηλητηριάζει όποιον τη διεκδικούσε ερωτικά. Η ιστορία αυτή που στηρίζεται στο Ινδικό θεατρικό έργο *Mudrarakshasa*, αναβιώνει στα τέλη του 19ου αιώνα στους κύκλους των συμβολιστών, όπως για παράδειγμα σε μια σύντομη ιστορία του Ρώσου συμβολιστή Φιοντόρ Σολόγκουμπ [Fjodor Sologub] (1863-1927). Βλ. Fjodor Sologub, "Der vergiftete Garten" στο *Jenseits des Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus*, επιμ. και μτφρ. Christa Ebert, Λειψία: Reclam, ³1992 [1981], σελ. 150-170.

⁹²⁶ Ο Μπράγκντον το δημοσίευσε το κριτικό αυτό κείμενο τον ίδιο χρόνο που έγραψε το κείμενο για τον Μάτερλινκ. Στο δοκίμιό του για τον Μάτερλινκ λίγους μήνες αργότερα ο Μπράγκντον επανέρχεται στη χρήση παρόμοιων γλωσσικών μεταφορών. Βλ. Claude Bragdon, "Maeterlinck", *The Critic; an illustrated monthly review of literature, art, and life*, τόμ. 45, Ιούλιος 1904: σελ. 156-159.

κρυπτόγραμμα, καθιστά σαφές και απλό εκείνο που πρότερα ήταν πολύπλοκο και σκοτεινό». ⁹²⁷ Υπάρχει, λοιπόν, μια *αναγκαιότητα* στην οργάνωση του σχεδίου του κόσμου· μια θεία τάξη και αρμονία διαπερνά τα πάντα με τη βοήθεια των αριθμών, της μουσικής και της γεωμετρίας. Η τέχνη, αποφαίνεται ο Μπράγκντον, οφείλει να προσβλέπει στην «ύφανση αυτού του σχεδίου» και την επικοινωνήση του μέσα από συγκεκριμένη μεθοδολογία και διαφορετικά μέσα. ⁹²⁸ Όμοια, οι θεοσοφιστές πίστευαν ότι ο κόσμος υποκρύπτει κάποιες εσωτερικές δομές, οι οποίες εκφράζονται με μαθηματικό τρόπο.

Στην πορεία της ζωγραφικής προς την αφαίρεση ένα από τα μεγαλύτερα διακυβεύματα παρέμενε το πώς τα επιμέρους μορφοπλαστικά στοιχεία ενός πίνακα μπορούσαν να επιτελέσουν μια αυτόνομη λειτουργία χωρίς τον φόβο να συσχετιστούν, να ανασυρθούν ως «ενθυμήσεις» γνώριμων μοτίβων, τα οποία βρίσκει κανείς σε έργα των διακοσμητικών τεχνών. Τον προβληματισμό αυτόν τον είχε εκφράσει επανειλημμένως ο Καντίνσκι στο *Για το πνευματικό στην τέχνη*, και όχι αδικώς, αν αναλογιστούμε προς ποια κατεύθυνση κυμαίνονταν οι κριτικές που αφορούσαν τους πίνακες, τους οποίους ο καλλιτέχνης αποκαλούσε *Συνθέσεις*. Σε μια κριτική που εμφανίστηκε το 1912 στο *Die Kunst*, ο Μαξιμίλιαν Ρόε σημείωσε ότι: «Βλέπουμε τις φαντασίες από χαλιά [Terrichphantasien] του Βασίλι Καντίνσκι, των οποίων το βαθύτερο νόημα [tieferen Sinn] ακόμη και με τη βοήθεια του θεοσοφικού προγραμματικού εγχειριδίου του ζωγράφου δεν είμαστε σε θέση να εξιχνιάσουμε». ⁹²⁹ Αντίθετα ο Μάγιερ-Γκρέφε χρησιμοποίησε τη μεταφορά του χαλιού επιτιμητικά: «ο Καντίνσκι διυλίζει υπό την επιρροή του Οντιγιόν Ρεντόν και άλλων Παρισινών το χαλί μέσα από διακοσμητικά στοιχεία υπνωτιστικών ήχων. Υπάρχει τόσο πολύ γούστο μέσα σε αυτές τις κηλίδες χρώματος, τόσα έντονα συναισθήματα για ρυθμό [...]. ⁹³⁰ Ένας άλλος κριτικός που ήθελε να απαξιώσει τα έργα του Καντίνσκι ως διακοσμητική εργασία γράφει σχετικά με τη *Σύνθεση αρ. 2* του τελευταίου: «ένα χρωματικό χάος [Tohuwabohtu] το ονομάζει ο Καντίνσκι *Σύνθεση αρ. 2*, γιατί μάλλον ο καλλιτέχνης δεν μπορούσε να βρει άλλον τίτλο για την άκριτη αυτή συσσώρευση χρωμάτων. Θα

⁹²⁷ Claude Bragdon, *The Beautiful Necessity. Seven Essays on Theosophy and Architecture*, Ρότσεστερ: The Manas Press, 1910, σελ. 9.

⁹²⁸ Ο.π., σελ. 22–23.

⁹²⁹ Υπογράμμιση δική μου. Βλ. Curt Glaser, “Berliner Ausstellungen”, *Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, τόμ. 25, 1912: 362.

⁹³⁰ Julius Meier-Graefe, “Die doppelte Kurve”, *Ganymed*, τόμ. 1, 1919: 12–52, εδώ σελ. 46.

μπορούσα ωστόσο να συμφωνήσω αν κάτω από τον τίτλο έγραφε: «έγχρωμο σκίτσο για ένα μοντέρνο χαλί».⁹³¹

Ο Καντίνσκι γνώριζε τον κίνδυνο αυτόν και είχε φροντίσει στο *Για το πνευματικό στην τέχνη* να διαφοροποιηθεί από το κίνημα του Γιούγκεντστιλ. Εκεί παρατηρεί ότι η ωραιότητα [Schönheit] στη χρήση των χρωμάτων και των μορφών δεν συνιστά επαρκή στόχο του καλλιτέχνη. Και συνεχίζει:

Αν εμείς σήμερα ξεκινούσαμε να καταστρέφουμε το δεσμό που μας συνδέει με τη φύση και κατευθυνόμασταν με ορμή [Gewalt] προς την απελευθέρωση και αφιερωνόμασταν στον συνδυασμό καθαρών χρωμάτων και ανεξάρτητων μορφών, θα κατασκευάζαμε έργα, τα οποία θα φαινότουσαν σαν γεωμετρικό στολίδι [geometrische Ornamentik], ή, για να το θέσουμε ωμά, θα έμοιαζαν με μια γραβάτα ή ένα χαλί.⁹³²

Το σχόλιο αυτό συνομιλεί άμεσα με αντίστοιχες περικοπές και θέσεις από το *Περί της ωραιότητας* (1896) του Έντελ, στο οποίο ο συγγραφέας, όπως έχουμε ήδη τονίσει, πρόκρινε ως προϋπόθεση της επιδραστικότητας της ζωγραφικής στον θεατή —κατά το πρότυπο της συγκίνησης που επιφέρει η μουσική στην ψυχή— την απομάκρυνσή της από τη φύση και τις μιμητικές λειτουργίες που συνδέονται με αυτήν.⁹³³ Το ότι η κατάσταση αυτή της απελευθέρωσης των μορφών και της αυτόνομης ανάπτυξής τους πάνω στον καμβά εκλαμβάνεται από τον Καντίνσκι ως ένα πρώτο στάδιο, και γι' αυτό όχι αυθυπόστατο, προς έναν ανώτερο σκοπό, μπορεί να τεκμηριωθεί από ένα απόσπασμα που ακολουθεί. Εκεί αναδιαμορφώνει τον συλλογισμό του ως εξής:

Η διακοσμητική τέχνη δεν είναι ωστόσο κάτι άψυχο. Διαθέτει τη δική της εσωτερική ζωή, η οποία είτε δεν είναι σε μας κατανοητή (αρχαία διακοσμητική τέχνη), ή μας φαίνεται ένας άλογος κυκεώνας [alogischer Wirrwarr], ένας κόσμος, όπου, για να το θέσουμε έτσι, οι ενήλικες άνθρωποι και τα έμβρυα μεταχειρίζονται με τον ίδιο τρόπο και κοινωνικά διαδραματίζουν ισότιμο ρόλο, όπου όντα με αποκομμένα μέλη τοποθετούνται στην ίδια σκηνή [Brett] με μύτες, δάχτυλα και αφαλούς που έχουν τη δική τους αυτόνομη ζωή.

⁹³¹ G. J. W. "Von Ausstellungen," *Die Kunst für Alle*, τόμ. 26, τχ. 3, 1η Νοεμβρίου 1910: 66–70, εδώ σελ. 70.

⁹³² Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912], ό.π., σελ. 97–98. Παρόμοια είναι η θέση του Καντίνσκι σε ένα παράθεμα από το *Αναδρομές* [1913]: Ο κίνδυνος της διακόσμησης μου είναι πια ξεκάθαρος: η νεκρή ομοιότητα [Scheinexistenz] των στυλιζαρισμένων μορφών μου είναι πια αποκρουστική. Βλ. Wassily Kandinsky, *1901–1913 [Rückblicke]*, Βερολίνο: Der Sturm, 1913, σελ. 15 [XV].

⁹³³ August Endell, *Um die Schönheit, eine Paraphase über die Münchner Kunstausstellungen—1896*, Μόναχο: Verlag Emil Franke, 1896, σελ. 13. Βλ. επίσης, Helge David, "Ein fließender Teppich. Zur Ästhetik von August Endell", στο *August Endell, 1871–1925: Architekt und Formkünstler*, επιμ. Nicola Bröcker, Gisela Moeller και Christiane Salge, Πέτερσμπουργκ: Michael Imhof Verlag, 2012, σελ. 69–75.

Πρόκειται για τον κυκεώνα ενός καλειδοσκοπίου, όπου τα πάντα εναπόκεινται στην υλιστική τύχη και όχι στο πνεύμα του δημιουργού. Και παρά τούτη την ακαταληψία και την αδυναμία να γίνει σε γενικές γραμμές κατανοητή, η διακοσμητική τέχνη επιδρά σε μας, ακόμη και στην τύχη και χωρίς σχέδιο.⁹³⁴

Και ολοκληρώνει στη συνέχεια: «Είναι πολύ πιθανό ότι προς το κλείσιμο της ήδη αποθνήσκουσας εποχής μας μια νέα διακοσμητική τέχνη θα αναπτυχθεί αλλά η οποία δεν θα βασιστεί στη γεωμετρική μορφή».⁹³⁵ Η περικοπή αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη. Η Πεγκ Βάις έχει επανειλημμένα προσπαθήσει να αναδείξει τις οφειλές του Καντίνσκι στο κίνημα του Γιούγκεντστιλ, και ιδιαίτερα στους «προφήτες της αφαίρεσης», τον Όμπριστ, τον Άντολφ Χέλτσελ και ιδιαίτερα τον Έντελ, τα γραπτά του οποίου άνοιξαν το δρόμο για την όψιμη φάση της αφαίρεσης στο έργο του Καντίνσκι.⁹³⁶ Όμως, το παραπάνω απόσπασμα δείχνει, ενδεχομένως, ότι ο Καντίνσκι πασχίζει με επιμονή να ξεφύγει από το αδιέξοδο στο οποίο οδηγεί η θεωρία του Γιούγκεντστιλ: να γίνει δηλαδή ο ζωγραφικός πίνακας αντιληπτός ως μια επιφάνεια, το σχέδιο της οποίας μπορεί να αναλυθεί και άρα να εξαχθεί με κριτήριο κάποιους γεωμετρικούς συσχετισμούς (συμμετρικό, μη συμμετρικό κλπ.). Θα μπορούσαμε από την άλλη πλευρά, ασφαλώς, να βρούμε στην παραπάνω διατύπωση για τη «νέα διακοσμητική τέχνη» έναν απόηχο από τον Καστέλ και την παράδοση των χρωματοργάνων, σύμφωνα με την οποία τα χρώματα και οι μορφές χρησιμοποιούνται αυτόνομα και εν κινήσει, με διάρκεια, στον χρόνο.

Μια προσεκτικότερη, ωστόσο, εστίαση στη φράση «εσωτερική ζωή» μπορεί να φωτίσει το κείμενο από μια άλλη οπτική γωνία. Η λέξη εσωτερικός [innerlich, innere] εμφανίζεται διαρκώς στο *Για το πνευματικό στην τέχνη*. Συνήθως προσδιορίζει ως επίθετο το ουσιαστικό ήχος [Klang/Klänge] και αναφέρεται σε μια ιδιότητα-ουσία που καθορίζει το χρώμα.⁹³⁷ Η μορφή, ακόμη και αν είναι αφηρημένη και μοιάζει να είναι γεωμετρική, έχει έναν «εσωτερικό ήχο» που της δίνει ζωή, τη *ζωντανεύει*. Δεν είναι, λοιπόν, παράδοξο που ο Καντίνσκι για να οπτικοποιήσει την σκέψη αυτή χρησιμοποιεί την εικόνα ενός καλειδοσκοπίου με έμβιες μορφές, σαν αυτό που είχε εφεύρει ο Μπρούστερ εμπνευσμένος από τον Κίρχερ. Η ιδιαιτερότητα που έχει το όργανο αυτό

⁹³⁴ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912], ό.π., σελ. 99.

⁹³⁵ Ό.π.

⁹³⁶ Peg Weiss, *Kandinsky in Munich*, ό.π., σελ. 28 και εξής και ιδιαίτερα σελ. 34 κ.ε.

⁹³⁷ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912], ό.π., σελ. 8, 29, 45, 51, 56, 58, 59, 80, 84, 99, 122. Άλλες λέξεις που απαντώνται είναι «εσωτερική αξία», «εσωτερικό περιεχόμενο», «εσωτερικός νόμος», «εσωτερική ζωή», «εσωτερική αναγκαιότητα». Το γιατί ο εσωτερικός ήχος προσδιορίζει συγκεκριμένα το χρώμα θα με απασχολήσει παρακάτω.

είναι ότι ο χειριστής του δεν μπορεί να επέμβει στα ευφάνταστα σχέδια που δημιουργούνται κάθε φορά, τα οποία είναι ένας «άλογος κυκεώνας» με δική του τυχαιότητα. Ο κόσμος των μορφικών και χρωματιστών αυτών σχηματισμών έχει τη δική του ρυθμικότητα, κίνηση, αξία, εσωτερική ζωή. Η επαναμάγευση της δυσδιάστατης, επίπεδης και άψυχης εικόνας σε ένα δονούμενο σύμπαν από αλλόκοτες μορφές που σφύζουν από ζωή και χρώματα που κοχλάζουν μπορεί να βρει το σύστοιχό της στην λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου.

Η συλλογή ποιημάτων του Στέφαν Γκεόργκε [Stefan George] (1868-1933) με τίτλο *Το χαλί της ζωής* [Das Teppich des Lebens] (1899) και πιο συγκεκριμένο το πρώτο ποίημα με τίτλο «Το χαλί» προσφέρει ένα οπτικό πάρισο στις *Συνθέσεις* του Καντίνσκι.⁹³⁸ Η συλλογή αυτή γράφτηκε στο Βερολίνο το 1899, σε ένα κομβικό σημείο της συγγραφικής πορείας του Γκεόργκε, κατά το οποίο, όπως τονίζει ο Μαξ Βέμπερ, ο οποίος τον αντιπαθούσε, ο ποιητής «ένας ασκητής με αισθητικό πρόσημο, κατά το πρότυπο τόσων άλλων ασκητών, σπεύδει να ανανεώσει και να κατακτήσει τον κόσμο, από τον οποίο αυτός αρχικά δραπέτευσε».⁹³⁹ Όπως ισχυρίζεται ο Γουίλιαμ Γουότερς, ο Γκεόργκε στην ποιητική αυτή συλλογή εξερευνά τη δυνατότητα της μεσολάβησης, η οποία θα έφερνε τους κόσμους της φαντασίας και της κοινωνικής πραγματικότητας σε διάλογο μεταξύ τους.⁹⁴⁰ Το ποίημα διακρίνεται για μια επιδεικτικότητα και πολυπλοκότητα στο χειρισμό της γλώσσας,⁹⁴¹ την οποία εύκολα θα μπορούσαμε να

⁹³⁸ Βλ. Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Βερολίνο: Holten, 1899. Μόνο 300 αριθμημένα αντίτυπα κυκλοφόρησαν και για συγκεκριμένο κύκλο αναγνωστών, ενώ οι τυπογραφικές πλάκες καταστράφηκαν μετά την έκδοση. Ο Γκεόργκε επιμελήθηκε το χαρτί, το μελάνι, το εξώφυλλο, τη διάταξη και τις τυπογραφικές επισημάνσεις. Ο Μέλχιор Λέχτερ επιμελήθηκε την προμετωπίδα από ξύλο και πράσινο λινό ύφασμα. Πάνω σε αυτό τυπώθηκε με μπλε γραφή ο πλήρης τίτλος (εικ. 2.1.3). Εδώ παραθέτουμε από την εξής έκδοση: Ντούισμπουργκ: Helmut Küpper, 1949, προμετωπίδα του Μέλχιор Λέχτερ, βλ. ποίημα στη σελ. 40:

Der Teppich

Hier schlingen menschen mit gewachsen tieren

Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze/Und blaue sicheln weisse sterne zieren / Und queren sie in dem erstarrten tanze / Und kahle linien ziehn in reich-gestickten / Und teil um teil ist wirr und gegenwendig / Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten. / Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste/Die wesen eng von strich und kreis umspannet/Und treten klar vor die geknüpften quäste/Die lösung bringend über die ihr sannet! / Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede/Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde. / Sie wird den vielen nie und nie durch rede/Sie wird den selten selten im gebilde.

⁹³⁹ Marianne Weber, *Max Weber: Ein Lebensbild*, Χαϊδελβέργη: L. Schneider, 1950, σελ. 500. Για τον Στέφαν Γκεόργκε, τον κύκλο του, και τις αποκρυφιστικές ιδέες που παρεισέφεραν στο έργο του, βλ. Werner Paul Sohnle (επιμ.), *Stefan George und der Symbolismus*, κατ. έκθ., Württembergische Landesbibliothek, Στουτγάρδη, 2 Δεκεμβρίου 1983 – 31 Ιανουαρίου 1984, Στουτγάρδη: Württembergische Landesbibliothek, 1983.

⁹⁴⁰ William Waters, “Stefan George’s Poetics”, στο *A Companion to the Works of Stefan George*, επιμ. Jens Rieckmann, Νέα Υόρκη: Camden House, 2005, σελ. 47.

⁹⁴¹ Ο Γερμανός μεταφραστής και ποιητής Ρούντολφ Αλεξάντερ Σρέντερ [Rudolf Alexander Schröder] (1878-1962) βρήκε τη συλλογή αυτή φορτωμένη με «χριστιανικό μυστικισμό» ενώ αντίθετα ο Ούγκο

αντιπαραβάλουμε με το σύγχρονο Γιούγκεντστιλ ή ακόμη περισσότερο με τα σχέδια του φίλου του, του ζωγράφου Μέλχιορ Λέχτερ, ο οποίος είχε διακοσμήσει πολλά ποιήματα και βιβλία του.⁹⁴²

Με το «εδώ» από τον πρώτο στίχο της πρώτης stanza ο Γκεόργκε μας «απλώνει» μπροστά μας το αντικείμενο της μελέτης του· ένα χαλί, όπου αναπαρίστανται άνθρωποι, φυτά και ζώα, «παγωμένα» σε ένα περιελισσόμενο συνονθύλευμα.⁹⁴³ Μάλιστα, η έλλειψη στίξης (όπως ανάμεσα στο *gewachsen* και το *tieren* ή στο *blaue sicheln* και το *weisse sterne*) επιτείνει περισσότερο στον αναγνώστη το μπερδεμα αυτό και δημιουργεί μια σύγχυση αντίστοιχη με εκείνη του πολύπλοκου σχεδίου στο χαλί. Αν και οι μορφές αυτές στο σχέδιο είναι ξένες μεταξύ τους, παρόλα αυτά σχηματίζουν κάποιου είδους δεσμό [zum bund] και επιδίδονται σε έναν απολιθωμένο χορό [erstarrten tanze]. Σε τι συνίσταται ο δεσμός αυτός δεν το γνωρίζουμε, καθώς αυτό αποτελεί το «αίνιγμα του υφασμένου» [rätsel der verstrickten], και κατά συνέπεια το ζητούμενο του ποιήματος. Κάποιο βράδυ, ωστόσο, επέρχεται η μάγευση: οι μορφές στο χαλί έρχονται στη ζωή [Da eines abends wird das werk lebendig], η περιπέτεια των οποίων περιγράφεται στην τρίτη stanza. Τα νεκρά κλαδιά αργοσέρνονται ανατριχιαστικά, τα όντα τα περιπλεγμένα μες στις γραμμές και τους κύκλους βαδίζουν σταθερά προς τους υφασμένους θυσάνους, σέρνοντας μαζί τους τη λύση, την οποία εμείς, οι αναγνώστες, λαχταρούμε με βαθιά περισυλλογή [die ihr sannet]. Η τελική stanza του ποιήματος ανακεφαλαιώνει την εμπειρία από το αλλόκοτο αυτό κινούμενο σχέδιο. Για να επιστρέψουμε στον Μπένγιαμιν, κάθε προσπάθεια ενθύμησης του σχεδίου τη μέρα, ματαιώνεται από το «ζωντάνεμα» του χαλιού τη νύχτα. Το χαλί είναι έμβιο παλίμψηστο και το σχέδιο του έχει αλλάξει. Όπως και στη νουβέλα του Τζέμς, το μυστικό αυτό δεν μπορεί να κοινωνηθεί σε καμιά «συντεχνία», δηλαδή σε κάποιο θεσμό ή στα μέλη κάποιας συλλογικότητας, [ist kein schatz der gilde], ούτε στους

φον Χόφμανσταλ [Hugo von Hofmannsthal] (1874-1929) τη χαρακτήρισε «μεγαλειώδη» και «αμάραντη», βλ. Werner Paul Sohnle (επιμ.), *Stefan George und der Symbolismus*, ό.π., σελ. 25.

⁹⁴² Για τον Μέλχιορ Λέχτερ βλ. Jürgen Wissmann (επιμ.), *Melchior Lechter*, κατ. έκθ., Westfälischer Kunstverein, Μίνστερ, 17 Οκτωβρίου – 14 Νοεμβρίου 1965, Μίνστερ: Der Kunstverein, 1965· Jürgen Wissmann, *Melchior Lechter*, Ρέκλιγγκχαουζεν: Aurel Bongers, 1966· Bert Treffens (επιμ.), *Melchior Lechter, der Meister des Buches, 1865-1937: eine Kunst für und wider Stefan George*, κατ. έκθ., Άμστερνταμ: Castrum Peregrini, 1987.

⁹⁴³ Για μια ανάλυση του ποιήματος βλ. William Waters, “Stefan George’s Poetics”, ό.π., σελ. 39 κ.ε. Επίσης, Karla Schultz, “In Praise of Illusion: Das Jahr der Seele and Der Teppich des Lebens: Analysis and Historical Perspective”, στο *A Companion to the Works of Stefan George*, ό.π., σελ. 79–98. Michael M. Metzger, “Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel”, στο *Encyclopedia of German Literature*, επιμ. Matthias Konzett, Σικάγο: Fitzroy Dearborn, 2000, τόμ Ι, σελ. 328–329.

πολλούς [Sie wird den vielen nie] γιατί η λύση [Die lösung] βρίσκεται πέρα από τη δύναμη του λόγου [und nie durch rede], με άλλα λόγια η λύση είναι ενσωματωμένη στο ίδιο το απεικονιζόμενο σχέδιο [Sie wird den seltnen seltnen im gebilde]. Είδαμε ότι αυτού του είδους η προσέγγιση υιοθετήθηκε από τον Κόρβικ στη νουβέλα του Τζέιμς, σύμφωνα με την οποία το νόημα βρίσκεται ενσωματωμένο στο αντικείμενο που αυτό επιχειρεί να κυκλώσει, δεν μπορεί να αποσπαστεί από αυτό και παραμένει οργανικά δεμένο μαζί του. Στο ποίημα του Γκεόργκε έρχεται να προστεθεί ότι το σχέδιο έχει το δικό του ρυθμό, τη δική του εσωτερική ζωή. Η ομοιότητα του ποιήματος αυτού με την περικοπή από το *Για το πνευματικό στην τέχνη* του Καντίνσκι που παρέθεσα παραπάνω είναι, νομίζω, εμφανής.

Ο Γκεόργκε θα πρέπει να είχε αφομοιώσει τις ιδέες αυτές όταν ήρθε σε επαφή με Γάλλους, Βέλγους, Ολλανδούς και Άγγλους συμβολιστές. Για παράδειγμα ο Ρεμύ ντε Γκουρμόν [Remy de Gourmont] (1858–1915) είχε χρησιμοποιήσει, κατά τον Οντιγιόν Ρεντόν, τη μεταφορά του ζωντανού χαλιού για να περιγράψει τα έργα του. Συζητώντας για τα σχέδιά του ο Ρεντόν τα συσχετίζει με τη μουσική και την «τέχνη της υποβολής» [art suggestif]:

αυτή η υποβλητική τέχνη μπορεί να βρεθεί εξ' ολοκλήρου στη συναρπαστική τέχνη της μουσικής, περισσότερο ελεύθερα, περισσότερο λαμπερά· αλλά είναι επίσης η δική μου τέχνη, μέσα από ένα συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων που διασταυρώνονται μεταξύ τους, μορφών που μετατίθενται και μεταμορφώνονται, χωρίς καμιά αναφορά σε προϋποθέσεις, αλλά έχοντας, ωστόσο, τη δική της λογική [...]. Τα σχέδια μου εμπνέουν και δεν ορίζουν τίποτα. Δεν προκαθορίζουν τίποτα. Αλλά μας μεταφέρουν, όπως εξάλλου η μουσική, στον αμφίβολο κόσμο του ακαθόριστου. Είναι ένα είδος *μεταφοράς*, έχει πει ο Ρεμύ ντε Γκουρμόν, τοποθετώντας τα εν μέρει, μακριά από κάθε γεωμετρική τέχνη. Αυτός βλέπει εκεί μια λογική του φανταστικού. Πιστεύω ότι αυτός ο συγγραφέας έχει πει μέσα σε λίγες γραμμές περισσότερα από αυτά που έχουν γραφτεί μερικές φορές για τα πρώιμα έργα μου. Φανταστείτε ποικίλες αραμπέσκ και μαιάνδρους, που ξεδιπλώνονται όχι σε ένα επίπεδο αλλά στον χώρο [...]: φανταστείτε το παιχνίδι των γραμμών τους, οι οποίες ξεπροβάλλουν και συνδυάζονται μαζί με τα πιο παράταιρα στοιχεία.⁹⁴⁴

Η ανησυχία του Ρεντόν να παραλληλιστούν τα σχέδιά του με τις διακοσμητικές τέχνες [γεωμετρική τέχνη], λόγω της ελεύθερης και αυθαίρετης χρήσης των γραμμών και των μορφών, είναι αντίστοιχη με εκείνη του Καντίνσκι. Όπως ο Καντίνσκι έπαιζε

⁹⁴⁴ Odilon Redon, *A soi-même, journal (1867-1915): notes sur la vie, l'art et les artistes*, εισ. Jacques Morland, Παρίσι: H. Floury, 1922, σελ. 27–28 (σημείωμα “Confidences d’artiste”) Πλάγια γραφή του Ρεντόν.

τσέλο, ο Ρεντόν ήταν έξοχος πιανίστας και συνόδευε συχνά τον συνθέτη Ερνέστ Σωσόν [Ernest Chausson] (1855-1899). Παρόλ' αυτά ήταν αρκετά δύσπιστος με τους παραλληλισμούς ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική και είχε εκφράσει σε πολλές περιστάσεις την αμφιβολία του. Για παράδειγμα σημειώνει για τον Ανρί Φαντέν Λατούρ [Henri Fantin-Latour] (1836–1904) ότι

ερμηνεύει τη μουσική μέσω της ζωγραφικής, λησμονώντας ωστόσο ότι κανένα χρώμα δεν μπορεί να μεταφράσει το μουσικό κόσμο, ο οποίος είναι μοναδικά και μονάχα εσωτερικός, στερούμενος οποιοδήποτε σημείο επαφής με την πραγματική φύση. Έχοντας αποτύχει [ο Λατούρ], χωρίς αμφιβολία, επανέρχεται με σκοπό να κατευνάσει την πείνα του μέσω της λιθογραφίας, μεταφέροντας σε αυτό το μέσο τα σκίτσα του, τα οποία είναι βασισμένα σε ποιήματα του συνθέτη Βάγκνερ.⁹⁴⁵

Η οξυδερκής παρατήρηση επομένως του Ρεμού ντε Γκουρμόν αποσυνέδεε τον καλλιτέχνη όχι μονάχα από τον απολιθωμένο κόσμο των διακοσμητικών τεχνών αλλά και από τον άνευρο και αφελώς εικονογραφημένο από τον Λατούρ μουσικό κόσμο του Βάγκνερ.

Αρκεί να θυμηθούμε επίσης ότι στη βίβλο του συμβολισμού, στο *Ανάποδα* του Υσμάν, ο ντεζ Εσέντ οδηγεί μια χελώνα στον θάνατο από το βάρος των πολύτιμων λίθων που το ζώο αυτό ήταν αναγκασμένο να κουβαλάει πάνω σε ένα χαλί, με σκοπό όχι μόνο να αποτρέψει το ξεθώριασμα των χρωμάτων αλλά και να δώσει την ψευδαίσθηση ενός καλειδοσκοπικού σχεδίου εν κινήσει! Την ιδέα αυτή ίσως να τη δανείστηκε ο Υσμάν από τις αφηγήσεις του Μαλλαρμέ μετά την επίσκεψη του στη «σπηλιά του Αλί Μπαμπά», το σπίτι δηλαδή του δανδή Ρομπέρ ντε Μοντεσκιού, στη rue Franklin το 1883.⁹⁴⁶

Ο Πωλ Ρανσόν [Paul Ranson] (1861-1909) φαίνεται να εξέλαβε κυριολεκτικά την προτροπή του Ρεμού ντε Γκουρμόν και του Υσμάν για τις αραμπέσκ που ζωντανεύουν στον χώρο και όχι στο επίπεδο και φιλοτέχνησε το χαλί με τίτλο *Άλφα και Ωμέγα* (1893) (εικ. 2.14).⁹⁴⁷ Το έργο αυτό, το οποίο αποτελεί το πάνθεο των φιλοσοφικών, εσωτεριστικών και θρησκευτικών αναζητήσεων των Ναμπί,

⁹⁴⁵ Odilon Redon, ό.π., σελ. 149 (σημείωμα Fantin-Latour, Νοέμβριος 1882). Παρόλ' αυτά, ο Ρεντόν σε άλλες περιστάσεις δοξάζει τη μουσική ως την τέχνη που «ανανεώνει τα συναισθήματα σαν ένα είδος ανάστασης». Ό.π., σελ. 56. Για τον Φαντέν Λατούρ και τη σχέση του με τη μουσική, βλ. Corrinne Chong, “Invoking the Language of the Musical Vague in the Art and Critical Reception of Henri Fantin-Latour”, στο *Music and Modernism*, ό.π., σελ. 119–157.

⁹⁴⁶ J. K. Huysmans, *Ανάποδα*, ό.π., σελ. 58–59.

⁹⁴⁷ Για τον Ρανσόν βλ. Frédéric Bigo (επιμ.), *Paul Ranson: fantasmes & sortilèges*, κατ. έκθ., Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, 24 Οκτωβρίου – 24 Ιανουαρίου 2010, Παρίσι: Somogy, 2009.

σχεδιάστηκε από τον ίδιο τον Ρανσόν και υλοποιήθηκε από τον φίλο του Λωρ Λακόμπ [Laure Lacombe] (1834–1923).⁹⁴⁸ Τα σύμβολα, τα διάφορα ζώα συνενώνονται σε ένα είδος έμβιας αραμπέσκ που έρχεται στη ζωή με μαγικό τρόπο. Σε ένα σχέδιο της προηγούμενης χρονιάς με τον τίτλο *Η μάγισσα στον κύκλο της* (εικ. 2.18) ο Ρανσόν φαίνεται να υπαινίσσεται ότι ενώ ένα χαλί μπορεί να χρησιμεύσει ως πεδίο πάνω στο οποίο θα λάβει χώρα η μαγική πράξη επίκλησης των πνευμάτων, την ίδια στιγμή τα ίδια τα μοτίβα του χαλιού, οι αραμπέσκ γκροτέσκων ζώων, μπορούν να έρθουν στη ζωή και να ίπτανται γύρω από τη κεντρική γυναικεία μορφή. Ο Ρανσόν είχε εξάλλου συχνά συνδέσει την επιπεδότητα με τη μουσική.⁹⁴⁹

Εν κατακλείδι, στην πορεία εδραίωσης της μουσικής ως παράδειγμα των εικαστικών τεχνών, οι αισθητιστές, στην προσπάθειά τους να αντισταθμίσουν την έλλειψη του θέματος, εσωτερικοποίησαν τη μιμητική λειτουργία της ζωγραφικής εισάγοντας τεχνικές από τη μουσική σύνθεση, όπως τη μίμηση, τη παραλλαγή κ.α. Έδειξα, επίσης, πώς η χρήση της μεταφοράς του χαλιού στον λόγο εκείνων των καλλιτεχνών εξυπηρέτησε την ανάγκη στοιχειοθέτησης ενός νέου κανόνα, σύμφωνα με τον οποίο η οπτική γλώσσα όφειλε να διαθέτει τις δικές της μορφοπλαστικές και χρωματικές αρχές. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, μια μερίδα αισθητιστών ή τεχνοκριτικών ήταν διατεθειμένη να διακρίνει στο διακοσμητικό αυτό σχέδιο, συμπληρωματικά ή ακόμη και αντιδιαμετρικά προς την παραπάνω τάση, ένα υπόρρητο μοτίβο, του οποίου τα ποιοτικά χαρακτηριστικά δεν μπορούσαν παρά να υπάρχουν εκτός της εικόνας. Με αφετηρία τη σκέψη αυτή θα εστιάσω στο εξής στο κατεξοχήν πεδίο παραγωγής τέτοιων λόγων: στα δίκτυα των συμβολιστών-θεοσοφιστών.

⁹⁴⁸ Ο.π., σελ. 27.

⁹⁴⁹ Βλ. το έργο *Η μύηση στη μουσική*, Δεκέμβριος 1889, λάδι σε καμβά, 84 x 114 εκ., ιδιωτική συλλογή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ — Διαθλάσεις, διαχύσεις και χρήσεις των χρωματομουσικών θεωριών στους κύκλους των συμβολιστών-θεοσοφιστών

4.1 Χαρτογραφώντας τα δίκτυα των συμβολιστών-θεοσοφιστών

4.1.1 Ιστορία της Θεοσοφικής Εταιρείας – Βασικά δόγματα της θεοσοφικής διδασκαλίας

Όπως είναι γνωστό, η θεοσοφία, το ταυτόχρονα θρησκευτικό και φιλοσοφικό αυτό σύστημα συγκροτήθηκε το 1874, όταν η Έλενα Μπλαβάτσκι [Helena Petrovna Blavatsky] (1831-1891) γνώρισε στη Νέα Υόρκη τον Χένρι Στήλ Όλκοτ [Henry Steel Olcott] (1832-1907), —έναν Αμερικανό πρώην αξιωματικό του στρατού, δικηγόρο, δημοσιογράφο αλλά και εισηγητή του βουδισμού στη Σρι Λάνκα—, και ίδρυσαν τον επόμενο χρόνο, το 1875, τη Θεοσοφική Εταιρεία.⁹⁵⁰ Η σύνθεση που διεκδικούσαν οι ιδρυτές της Θεοσοφικής Εταιρείας δεν μπορεί να αναχθεί ή να συμπυκνωθεί στο δόγμα μιας συγκεκριμένης φιλοσοφικής κατεύθυνσης ή σχολής, καθώς αυτοί εγκολλώνονταν κάθε τομέα της ανθρώπινης σκέψης με έναν εκλεκτικιστικό και συνθετικό, παρά αναλυτικό τρόπο.⁹⁵¹ Στην τυπολογία του το κίνημα αυτό έχει υπαχθεί ιστοριογραφικά στην περιληπτική κατηγορία των «νέων θρησκευτικών ρευμάτων», με την οποία συνήθως χαρακτηρίζονται κοινωνικές συσσωματώσεις, οι οποίες θέτουν σαν προγραμματικό στόχο τους την αποκατάσταση των «αρχαίων αληθειών» και την επικαιροποίησή τους στον σύγχρονο κόσμο.⁹⁵² Γύρω στο 1884 η Μπλαβάτσκι

⁹⁵⁰ Ο όρος «θεοσοφία» (από τις ελληνικές λέξεις «θεός» και «σοφία») χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο είδος γνώσης του θείου, και απαντάται σε συγκεκριμένους στοχαστές τόσο στο πλαίσιο των μονοθεϊστικών, μυστικιστικών παραδόσεων όσο και σε εκείνο του «δυτικού εσωτερισμού». Βλ. Helmut Zander, *ό.π.*, τόμ. 1, σελ. 545 κ.ε. Ωστόσο, στη μελέτη αυτή με τον όρο θεοσοφία αναφέρομαι στη συγκεκριμένη οργανωτική μορφή που συνήθως απαντάται με τον όρο Θεοσοφική Εταιρεία. Όταν θέλω να αναφερθώ στο γενικότερο σώμα παραδόσεων, από τις οποίες άντλησαν οι ιδρυτές της Θεοσοφικής Εταιρείας, χρησιμοποιώ τον όρο θεοσοφισμός. Η βιβλιογραφία για την ιστορία της Θεοσοφικής Εταιρείας είναι αρκετά εκτενής· βλ. ενδεικτικά, Michael Gomes, *Theosophy in the Nineteenth Century: An Annotated Bibliography*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Garland, 1994· Dereck Daschke και W. Michael Ashcraft, *New Religious Movements*, *ό.π.*, σελ. 46–50· Joscelyn Godwin, *The Theosophical Enlightenment*, Όλμπαν: State University of New York Press, 1994, κεφάλαιο 14–17· Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, *ό.π.*, τόμ. 1. James A. Santucci, “Theosophical Society”, στο *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, *ό.π.*, σελ. 1114–1123.

⁹⁵¹ Βλ. Walter R. Old, *What is Theosophy?*, *ό.π.*, σελ. 11.

⁹⁵² James A. Beckford, (επιμ.), *New Religious Movements and Rapid Social Change*, Λονδίνο: Sage, 1986. Συνήθως, οι όροι που χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο αυτό συζήτησης είναι εκείνοι του

κατηγορήθηκε στην Ινδία ότι πλαστογράφησε επιστολές, τις οποίες αυτή ισχυρίστηκε ότι έλαβε από τους Δασκάλους. Μετά από αυτό το περιστατικό μετέβη στο Λονδίνο, όπου σχημάτισε έναν κύκλο από ακολούθους, ανάμεσα στους οποίους ξεχώρισε η Άννυ Μπέζαντ [Annie Besant] (1847-1933). Η Μπέζαντ, μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι το 1891, ενεπλάκη σε μια έντονη διαμάχη με τον Τζατζ σχετικά με κάποιες επιστολές, που υποτίθεται ότι αυτός έλαβε με μεταφυσικό τρόπο από τους Δασκάλους.⁹⁵³ Η διαμάχη αυτή (γνωστή ως «The Judge case») οδήγησε τον Τζατζ, το 1895, να ανεξαρτητοποιήσει όλες τις θεοσοφικές στοές στις Ηνωμένες Πολιτείες από την επιρροή της Αγγλίας, ενώ μετά το θάνατό του τον επόμενο χρόνο η σοσιαλίστρια και ρεφορμίστρια Κάθριν Τίνγκλεϋ [Katherine Tingley] (1847-1929) ανασυγκρότησε τους θεοσοφιστές στο Πόιντ Λόμα, κοντά στο Σαν Ντιέγκο της Καλιφόρνια.⁹⁵⁴ Την Τίνγκλεϋ τη διαδέχτηκε μετά το θάνατό της ο Γκότφριντ ντε Πιούρακερ [Gottfried de Purucker] (1879–1942), ο οποίος, κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, μετέφερε την κοινότητα στο Λος Άντζελες.⁹⁵⁵ Το 1909, η Μπέζαντ και ο Λιντμπίτερ αναγόρευσαν ένα μικρό παιδί, τον Τζίντου Κρισναμούρτι [Jiddu Krishnamurti] (1895-1986) ως τον επόμενο Μποντισάτβα [*Bodhisattva*] (παγκόσμιο-δάσκαλο) και σχημάτισαν έναν νέο οργανισμό, το Τάγμα του Άστρου της Ανατολής. Η εκπαίδευση του Κρισναμούρτι, που είχε ως σκοπό την επώαση ενός παγκόσμιου, φωτισμένου δασκάλου, σύμφωνα με το δόγμα του Μαχαγιάνα Βουδισμού, έδωσε την αφορμή στον Ρούντολφ Στάινερ, μέχρι τότε υπεύθυνο της Γερμανικής Θεοσοφικής Εταιρείας να αποδεσμευτεί γύρω στο 1912/1913 από το άρμα της Άννυ Μπέζαντ. Τη

αποκρυφισμού, του εσωτερισμού και του μυστικισμού, η εννοιολογική διάκριση μεταξύ των οποίων ήταν συνειδητή και αισθητή από τους φορείς των ιδεών αυτών. Με τον όρο *εσωτερισμό* εννοούμε μια δέσμη παραδόσεων, όπως αυτές έχουν οριστεί από τον Αντουάν Φεβρ. Από την άλλη πλευρά, ο μυστικισμός αναφέρεται στη μυστική εμπειρία-επαφή του ανθρώπου με το θείο μέσω της υπέρβασης με άμεσο τρόπο· βλ. Robert Galbreath, “The History of Modern Occultism: A Bibliographical Survey”, *Journal of Popular Culture*, τόμ. 5, 1971: 726-754. Βλέπε γλωσσάριο στο *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, σελ. 380-381. Όπως έχει σωστά επισημανθεί, ακόμη και αν η θεοσοφία δεν ήταν το μόνο εναλλακτικό θρησκευτικό κίνημα της περιόδου αυτή, τα μικρότερα κινήματα ή σέκτες διαμόρφωναν το προγραμματικό τους λόγο σε σχέση ή σε αντιδιαστολή με τις Θεοσοφικές Εταιρείες.

⁹⁵³ Michael Gomes, *Theosophy in the Nineteenth Century*, ό.π., σελ. 13. Στην Αμερική ο Γουίλιαμ Τζατζ [William Q. Judge] (1851-1896) βοήθησε στην επίρρωση του κινήματος από τη δεκαετία του 1880, ενώ υπό την εποπτεία του άρχισε να εκδίδεται το θεοσοφικό περιοδικό *The Path*.

⁹⁵⁴ Ό.π., σελ. 14. Παρόλ’ αυτά ο θεοσοφιστής Ρόμπερτ Κρόσμπι [Robert Crosbie] (1849-1919), μέλος της κοινότητας του Πόιντ Λόμα, ίδρυσε το 1909 την Ενωμένη Στοά των Θεοσοφιστών, η οποία αποσπάστηκε από την παράδοση του Τζατζ και της Τίνγκλεϋ. Εν τω μεταξύ οι υπόλοιποι θεοσοφιστές ακολούθησαν την Μπέζαντ και τον Τσαρλς Λιντμπίτερ [Charles W. Leadbeater] (1837-1934), οι οποίοι είχαν διαδεχτεί την Μπλαβάτσκι. Βλ. Annie Wood Besant, *Theosophy*, Λονδίνο: T.C. & E.C. Jack· Νέα Υόρκη: Dodge, 1912.

⁹⁵⁵ Σήμερα η παράδοση του Τζατζ και της Τίνγκλεϋ συνεχίζεται από τη Θεοσοφική Εταιρεία στη Πασαδένα της Καλιφόρνιας, ενώ η παράδοση του Αντζάρ από τη Θεοσοφική Εταιρεία στο Γουίτον, Ιλλινόι. Βλ. Dereck Daschke και W. Michael Ashcraft, *New Religious Movements*, ό.π., σελ. 48.

δεκαετία του 1920 ο Κρισναμούρτι απέρριψε τους θεοσοφικούς ισχυρισμούς της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ και ακολούθησε το δικό του δρόμο ως δάσκαλος του ινδουισμού.⁹⁵⁶

Η θεοσοφία μεσουράνησε περίπου από το 1880 έως το 1930. Τον Ιανουάριο του 1915 αριθμούσε στα ενδιαυτήματά της στο Αντζάρ 57.762 μέλη ενώ μέχρι το 1943, 300.000. Οι πρώτοι συμμετέχοντες της Θεοσοφικής Εταιρείας προέρχονταν κυρίως από τα μεσαία και υψηλά αστικά στρώματα, ήταν επαγγελματίες και διανοούμενοι που ενδιαφέρονταν για τη συγκριτολογική προσέγγιση των θρησκειών, τον πνευματισμό και τη σύζευξη επιστήμης και θρησκείας. Οι Θεοσοφικές Εταιρείες, μέσω των συνεδρίων και των εκθέσεων που διοργάνωναν, προσέλκυαν και στόχευαν σε ένα ευρέως μορφωμένο κοινό της ανώτερης και μεσαίας τάξης, κυρίως δυσαρεστημένους αστούς που αντιδρούσαν τόσο στη φιλοσοφία του υλισμού και του θετικισμού όσο και στα παραδοσιακά θρησκευτικά δόγματα και τις θεσμοποιημένες διαστάσεις τους. Συνήθως, όσοι έλκονταν από τη θεοσοφία, είχαν απορρίψει τον χριστιανισμό (ή τον ιουδαϊσμό), τον οποίο είχαν διδαχτεί από την οικογένειά τους. Ως προς τη σύσταση και τα ποιοτικά του χαρακτηριστικά το κοινό αυτό ήταν ιδιαίτερα ετερογενές. Αποτελείτο από ένα κράμα ανομοιογενών αποδεκτών, συχνά προερχόμενων από διαφορετικούς επαγγελματικούς χώρους, όπως ρεφορμιστές, αριστοκράτες και πολιτικούς, συγγραφείς, θεολόγους, διανοούμενους, απογοητευμένους με τον υλισμό και τη θετικιστική ιδεολογία επιστήμονες, όπως για παράδειγμα ο Ουίλιαμ Κρουκς [William Crookes] (1832–1919), ο Καμίγ Φλαμμαριόν, ο Γιόχαν Τσέλνερ [Johann Karl Friedrich Zöllner] (1834–1882) και ο Όλιβερ Λοντζ [Oliver Lodge] (1851–1940).⁹⁵⁷ Οι νεότερες ανακαλύψεις της φυσικής επιστήμης δεν εκλήφθησαν από τους θεοσοφιστές ως εχθρικές απέναντι στο δόγμα της αιώνιας σοφίας που εκείνοι πρέσβευαν. Αντίθετα, πρόκριναν την συμβατή με τις νεότερες επιστήμες θέση ότι όλες οι ανακαλύψεις επιβεβαίωναν πτυχές και όψεις μιας προεγκαθιδρυμένης αρμονίας. Ο Ελιφά Λεβί διατράνωνε πως «η ερμητική επιστήμη, όπως όλες οι πραγματικές επιστήμες, είναι μαθηματικά αποδείξιμη. Ακόμη και τα υλιστικά αποτελέσματά της είναι το ίδιο ακριβή

⁹⁵⁶ Dereck Daschke και W. Michael Ashcraft, *New Religious Movements*, ό.π., σελ. 48.

⁹⁵⁷ Μελετώντας τη δομή και τη λειτουργία των ελευθεροτεκτονικών Στοών στη Γερμανία στα τέλη του 19ου αιώνα ο Στέφαν-Λούντβιχ Χόφμαν παρατηρεί ότι ήταν η ιδιαίτερη εκείνη σύντηξη ανάμεσα στις εκπαιδευτικές αξίες που είχε κληρονομήσει ο Διαφωτισμός και σε μια θρησκευτικότητα αποκομμένη από την εκκλησιαστική ευλάβεια, η οποία ώθησε τους γερμανούς αστούς να συσπειρωθούν γύρω από τέτοιου είδους κοινωνικά μορφώματα. Βλ. Stefan-Ludwig Hoffmann, *Die Politik Der Geselligkeit: Freimaurerlogen in Der Deutschen Bürgergesellschaft, 1840-1918*, Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, σελ. 279.

σαν μια καλοδουλεμένη εξίσωση». ⁹⁵⁸ Συνεπώς, για τον ηλεκτρισμό, την ανακάλυψη της ραδιενέργειας, το σύγγραμμα *Πυρηνική δομή του ατόμου* του Ράδερφορντ [Ernest Rutherford] (1871–1937), οι θεοσοφιστές δημοσίευσαν υμνολόγια. ⁹⁵⁹ Ο ενθουσιασμός αυτός από την προσμονή σε ένα «επαναμαγεμένο» από την επιστήμη μέλλον μεταδιδόταν και σε εκείνους τους καλλιτέχνες που προσέτρεχαν στα διδάγματα της θεοσοφίας για να εμπλουτίσουν τη θεωρητική τους σκευή. Το 1913 ο Καντίνσκι ολοκλήρωσε το βιβλίο του με τίτλο *Αναδρομές* [Rückblicke] στο οποίο περιγράφει τη συντριβή που ένιωσε από την είδηση της διάσπασης του ατόμου: «ο θρυμματισμός του ατόμου ήταν στην ψυχή μου όμοιος με τον θρυμματισμό ολόκληρου του κόσμου. Ξαφνικά κατέρρευσαν οι πιο πυκνοί τοίχοι. Όλα έγιναν αβέβαια, ασταθή και αδύνατα. Δεν θα απορούσα αν μια πέτρα έλιωνε μπροστά μου στον αέρα και γινόταν αόρατη». ⁹⁶⁰ Οι θεοσοφιστές χρησιμοποίησαν, λοιπόν, αναδρομικά τις παραπάνω επιστημονικές θεωρίες για να επικαιροποιήσουν τις θεωρίες των αλχημιστών και των άλλων «σοφών» του παρελθόντος, αποσκοπώντας παράλληλα στη νομιμοποίηση των δικών τους μορφών κοινωνικής δράσης. Από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της Θεοσοφικής Εταιρείας το 1875 οι θεοσοφιστές οικειοποιήθηκαν επιστημονικούς όρους και τους ερμήνευσαν κατά το δοκούν.

Παράλληλα, η οικειοποίηση των ανατολικών θρησκειών από τους θεοσοφιστές έδωσε ισχυρή ώθηση σε ένα αναδύμενο ρεύμα θρησκευτικού συγκρητισμού, το οποίο επέτρεψε πολύμορφες και συχνά απρόσμενες πολιτισμικές διασταυρώσεις. Το 1878 η Μπλαβάτσκι και ο Όλκοτ μετέβησαν στην Ινδία με σκοπό να επεκτείνουν τις οργανωτικές δραστηριότητες του κινήματος και να δρομολογήσουν διαδικασίες συσπείρωσης ενός κοινού, το οποίο θα ήταν περισσότερο έτοιμο να δεχτεί τις βασικές αρχές του θεοσοφισμού. Ο Όλκοτ μάλιστα διατηρούσε επαφές με εκπροσώπους του αναμορφωτικού κινήματος στην Ινδία, οι οποίοι στρέφονταν εναντίον της βρετανικής αποικιοκρατικής τάξης και των χριστιανών ιεραπόστολων. Ο Ρίτσαρντ Φοξ διατείνεται ότι η μορφή αυτή «καταφατικού οριενταλισμού» [affirmative Orientalism] παρήγαγε λόγους που δεν είχαν μειωτική χροιά και ως εκ τούτου αφομοιώθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από Ινδούς στα πρώτα χρόνια των απελευθερωτικών κινήματων. ⁹⁶¹

⁹⁵⁸ Eliphas Levi, *Δόγμα και τελετουργία*, ό.π., σελ. 115.

⁹⁵⁹ Ernest Rutherford, *Über die Kernstruktur der Atome. Baker-Vorlesung*, Λειψία: Hirzel, 1921.

⁹⁶⁰ Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, ό.π., σελ. x.

⁹⁶¹ Richard G. Fox, “East of Said” στο *Edward Said: A Critical Reader*, επιμ. Michael Sprinker, Οξφόρδη: Blackwell, 1992, σελ. 152. Βλ. επίσης, Richard King, *Orientalism and Religion. Postcolonial theory, India and the ‘mystic East’*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σελ. 86.

Ο γεννημένος στη Σρι Λάνκα Κουρουπουμουλάτζε Τζιναραντανάσα [Curuppumullage Jinarajadasa] (1875-1953), προικισμένος γλωσσολόγος, ερασιτέχνης επιστήμονας, θεοσοφιστής και ελευθεροτέκτονας, ήταν πεπεισμένος ότι ο κόσμος στο μέλλον θα λάβει τη νέα πνευματιστική ώθηση από την επιστήμη που θα θέσει τις αποκρυφιστικές και μυστικιστικές πεποιθήσεις σε ένα σταθερό βάθρο.⁹⁶² Κοινή πεποίθηση των θεοσοφιστών ήταν ότι οι άνθρωποι βρίσκονταν στο κατώφλι ενός νέου αιώνα, ο οποίος εγκαινιάζε, σύμφωνα με τους βραχμάνους, μια νέα αστρονομική περίοδο. Η περίοδος αυτή εκφυλισμού και πνευματικής ατροφίας που χαρακτηρίζεται συχνά ως Κάλι Γιούγκα θα στηλιτευθεί από έντονες κοινωνικές, πολιτικές και βίαιες κοσμολογικές αλλαγές που θα σημάνουν και την αλλαγή της ψυχής του κόσμου.⁹⁶³

Σε κάθε εποχή, τη γνώση κατέχουν οι «μεγάλοι μνημένοι», εξελιγμένες προσωπικότητες δηλαδή, οι οποίες στη θεοσοφική ορολογία αποκαλούνται μύστες [Adept], δάσκαλοι [Meister] ή Μαχάτμα [Mahatma].⁹⁶⁴ Ανώτερος σκοπός τους είναι να κατευθύνουν τα ανθρώπινα όντα, ως ποιμένες και οδηγοί, στο τελευταίο σκαλοπάτι της εξελικτικής μετενσάρκωσης, κατά τέτοιο τρόπο ώστε «όταν ο χρόνος ωριμάσει, όλα τα όντα να διαλυθούν μέσα στον Μεγάλο Εαυτό».⁹⁶⁵ Η ψυχή δεν είναι παρά ένας θεϊκός ταξιδιώτης (Atman) που μέσα από κυκλωτικές συσσωρεύσεις εμπειριών από το χαμηλότερο, ανόργανο βασίλειο στο ψηλότερο, τα ανώτερα από τον άνθρωπο όντα, επιστρέφει στην υπερψυχή (Brahman). Για την εκπλήρωση του σχεδίου τους αναλαμβάνουν ως αποστολή να βρουν ένα πλήθος από νέους οπαδούς με σκοπό να μεταβιβάσουν το μήνυμά τους. Ο μαθητευόμενος μπορεί μέσω διαφόρων διαλογιστικών ασκήσεων και μνητικών τελετών να φτάσει σε ένα υψηλότερο επίπεδο πνευματικής εξέλιξης μέχρις ότου ανέλθει στον τελευταίο αναβαθμό και αποκτήσει τη θεϊκή υπόσταση.⁹⁶⁶ Σε όλα αυτά τα ψυχοδιανοητικά συστήματα η γνώση είναι ασφαλώς πυραμιδωτή και η κατανόησή της προορίζεται μονάχα για μια μικρή μερίδα μνημένων. Κάθε επιστημονική ανακάλυψη επιβεβαιώνει, σύμφωνα με τους θεοσοφιστές, τα ήδη γνωστά δεδομένα για την αρχαία γνώση, βοηθά επιπλέον τον

⁹⁶² Claude Bragdon, *Episodes from an Unwritten History*, Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1910, σελ. 93.

⁹⁶³ Franz Hartmann, “Populäre Vorträge VI. Die Religion der Zukunft”, *Lotusblüten*, τόμ. 14, τχ. 87, 1899: 799–828.

⁹⁶⁴ *Mahatma* ή αλλιώς μεγάλη (Maha) ψυχή (Atma), βλ. William Q. Judge, *The Ocean of Theosophy*, ό.π., σελ. 7· επίσης, C[harles] W[ebster] Leadbeater, *Οι διδάσκαλοι και η ατραπός*, μτφρ. Ι. Ν. Χ[αρίτος], επιμ. Ν. Καρβούνης. Αθήνα: θεοσοφικός εκδοτικός οίκος, 1928 [*The Masters and the Path*. Αντζάρ: Theosophical Publishing House, 1925. Ελλ. μτφρ. από δεύτερη επαυξημένη έκδ. του 1927].

⁹⁶⁵ Claude Bragdon, *The Small Old Path*, Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1914 [1911], σελ. 18. Βλ. επίσης William Q. Judge, *The Ocean of Theosophy*, ό.π., σελ. 68 κ.ε.

⁹⁶⁶ Marty Bax, “Die Theosophische Gesellschaft”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 32–37.

άνθρωπο να αναπτύξει ψυχο-συνειδησιακούς μηχανισμούς που θα τον βοηθήσουν να εξερευνήσει την υπερβατική ύλη.

Η Μπλαβάτσκι στήλωσε τα θεμέλια των δογματικών αυτών θέσεων το 1877 με τη δημοσίευση του πρώτου σημαντικού βιβλίου της με τίτλο *Η Ίσις αποκαλυμμένη* [*Isis Unveiled*] και αργότερα, το 1888, με το magnum opus της, το *Η Μυστική δοξασία* [*The Secret Doctrine*, 1888].⁹⁶⁷ Στο δίτομο έργο *Η Ίσις αποκαλυμμένη* [*Isis Unveiled*, 1877] η Μπλαβάτσκι απέκρουσε τις βεβαιότητες των θετικών επιστημόνων του 19ου αιώνα καθώς και των χριστιανικών δογμάτων, υποστηρίζοντας ότι στα σπαράγματα των αρχαίων πολιτισμών, στα θρησκευτικά και μεταφυσικά τους κείμενα, διασώζονται για εκείνον που είναι πρόθυμος ή έτοιμος να διαφωτιστεί τα βασικά σημεία για το ξεκλείδωμα της γνώσης. Η Μπλαβάτσκι διακήρυξε τις ιδέες της σε άρθρα (πολλές φορές συμπιλήματα από τα βιβλία της) τα οποία δημοσίευε σε πολύ σημαντικά περιοδικά, όπως το *The Theosophist* (έτος ίδρυσης 1879), το οποίο εκδιδόταν στο Αντζάρ της Ινδίας, και το *Lucifer* (έτος ίδρυσης 1887).⁹⁶⁸ Τα δύο αυτά περιοδικά ήταν καίριας σημασίας για τη μετάδοση των θεοσοφικών ιδεών, πέρα από την Ευρώπη, στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Ασία και την Αυστραλία. Το επίσημο περιοδικό της Θεοσοφικής Εταιρείας της Γαλλίας, το *Le Lotus Bleu*, άρχισε να κυκλοφορεί τον Μάρτιο του 1890 από τον αναρχικό δημοσιογράφο και συγγραφέα Αρτούρ Αρνού [*Arthur Arnould*] (1833–1895).⁹⁶⁹

Σε γενικές γραμμές, παρά τις όποιες επί μέρους διαφοροποιήσεις μεταξύ των Θεοσοφικών Εταιρειών, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε κάποιες κομβικές, επαναλαμβανόμενες ιδέες, συντεθειμένες από διαφορετικά και συχνά ανταγωνιστικά

⁹⁶⁷ Helena Petrovna Blavatsky, *Isis Unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*, δύο τόμοι, Νέα Υόρκη: J. W. Bouton, 1877· Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, δύο τόμοι, Πασαντένα, Καλιφόρνια: Theosophical University Press, 1988 [Νέα Υόρκη: Madras, 1888]· Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3, επιμ. Annie Besant, Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, 1897 (επανέκδ.: 1910, 1913, 1918). Η γερμανική μτφρ. πραγματοποιήθηκε από τον Ρόμπερτ Φρέμπε: Helena Petrovna Blavatsky, *Die Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie*, μτφρ. Robert Froebe, 3 τόμοι, Χάγη: W. Friedrich, χ.χ. [πιθ. 1897–1902, βλ. Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 689]. Η γαλλική μτφρ. ξεκίνησε το 1899 και ολοκληρώθηκε το 1911: *La Doctrine Secrète, synthèse de la science, de la religion et de la philosophie*, μτφρ. Dominique Albert Courmes (1843–1914), Παρίσι: Librairie de l'art indépendant, τόμος 1-2 (*cosmogénèse*): 1899, τόμος 3: 1904, τόμ. 4: 1906.

⁹⁶⁸ Η Μπέζαντ ενεπλάκη στη σύνταξη του *Lucifer* από το 1890 και εξής, παραμένοντας η βασική συντονίστρια του περιοδικού μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι, ενώ μετά τη συνεργασία της με τον Τζωρτζ Μηντ [*George Robert Stowe Mead*] (1863–1933) το περιοδικό μετονομάστηκε σε *The Theosophical Review* (1897–1909). Για τα περιοδικά που εξέδιδε η Θεοσοφική Εταιρεία βλ. Michael Gomes, *Theosophy in the Nineteenth Century*, ό.π., σελ. 551 κ.ε.

⁹⁶⁹ Η κυκλοφορία του συνεχίζεται μέχρι σήμερα αδιάκοπα, με εξαίρεση το διάστημα από την γερμανική εισβολή το 1940, οπότε η γαλλική κυβέρνηση έπαυσε τη κυκλοφορία του, καθώς επίσης απαγόρευσε την λειτουργία της Στοάς.

ρεύματα σκέψης, όπως την Καμπάλα, τον ροδοσταυρισμό, τον ινδουισμό και τον βουδισμό, αλλά και από θραύσματα αρχαίων μυθολογιών. Το συνονθύλευμα αυτών των ιδεών, βίαια αποσπασμένων από το πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο που αυτές παρήχθησαν, θα μπορούσε να οργανωθεί γύρω από τους παρακάτω άξονες: η κοινή στη βάση όλων των θρησκειών αλήθεια, η οποία παραμένει εν κρυπτώ και σε λήθη, ο εκπεσμός των διαφόρων εκφάνσεων του πνεύματος και της ψυχής σε ύλη, τα διαφορετικά στάδια εξέλιξης μέσω των οποίων φανερώνονται οι έμβιες μορφές, και τέλος η αναγωγή του ανθρώπου σε θεό μέσω γνωστικών και μυστικιστικών-εσωτεριστικών βιωμάτων. Ιδού πως ο σπουδαστής ιατρικής και αργότερα θεοσοφιστής και αστρολόγος Γουόλτερ Ολντ [Walter Richard Old] (1864-1929), γνωστός περισσότερο με το όνομα του αγγέλου Σεφάριαλ από το απόκρυφο ευαγγέλιο του Ενώχ, συνόψισε το 1891 τα βασικά νήματα του ρεύματος αυτού:

Μπορούν να συναχθούν τρία βασικά νήματα που είναι κοινά στις διδασκαλίες αυτές: Πρώτον, η πεποίθηση ότι υπάρχει ένα ανώτερο και ανεξιχνίαστο παγκόσμιο πνεύμα-θεότητα που διαχέεται στο σύμπαν [all-pervading] και από το οποίο απορρέει όλη η φύση, ορατή και αόρατη, και στο οποίο αυτή εν τέλει καταλήγει. Δεύτερον, η δογματική πίστη στην ύπαρξη ευφώνων δυνάμεων στη φύση —και κατ’ αντιστοιχία πνευματικών και ψυχικών δυνάμεων στον άνθρωπο— τις οποίες η αρχαία σοφία τόσο της ανατολικής όσο και της δυτικής σκέψης έχει ενθυλακώσει με κρυπτογραφικό τρόπο στο σώμα των διδασκαλιών της, αλήθειες ή σπέρματα της οποίας πρέπει να μελετηθούν με επιστημονικά πλέον μέσα από τον άνθρωπο. Τρίτον, η πίστη στην αφθαρσία του ανθρώπου, στην θεία προέλευσή του και στη αρχή της μετεμψύχωσης, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος μέσα από συνεχείς και διαδοχικές μετενσαρκώσεις προοδεύει πνευματικά και καταλήγει στο τέλος στην ένωση με το παγκόσμιο πνεύμα.⁹⁷⁰

Οι βασικές αυτές αρχές παραμένουν έως σήμερα σχεδόν αναλλοίωτες μέσα στους κόλπους των Θεοσοφικών Εταιρειών. Πέρα από τον ινδουισμό και τον βουδισμό, η παρουσία των οποίων είναι εμφανής στο δόγμα των θεοσοφιστών, στους προγόνους του θεοσοφισμού θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν όλα τα ρεύματα του αποκαλούμενου «δυτικού εσωτερισμού», οι νέο-πλατωνικοί και Αναγεννησιακοί φιλόσοφοι, ο Μπέμε και ο Σβέντενμποργκ. Ιδιαίτερα μετά τη Γαλλική επανάσταση και την άνοδο των ρομαντικών κινημάτων σε όλη την Ευρώπη διαγράφεται μια ισχυρή τάση, η οποία χαρακτηρίζεται από την προσήλωση σε μια συνολική θεώρηση του

⁹⁷⁰ Walter R. Old, *What is Theosophy? A handbook for Inquirers into the Wisdom-Religion; Being an Outline of Theosophical Teachings Relating to Man and the Universe, Occultism, etc.*, πρόλογος της Annie Besant, Λονδίνο: Hay Nisbet, 1892 [1891], σελ. 9 και εξής (κεφάλαιο “What is Theosophy”).

κόσμου, κατά την οποία τα στεγανά ανάμεσα στις διάφορες πειθαρχίες καθίστανται περιοριστικά και δεσμευτικά για την κατανόηση των διαφόρων εκφάνσεων του πολιτισμικού ψηφιδωτού. Στη σύνθεση των διαφόρων πεδίων γνώσεως συνεπικούρησε σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον των αστικών στρωμάτων για τον μυθολογικό συγκρητισμό, την εθνογλωσσολογία και την εθνομουσικολογία, που φουντώνει μετά τη Γαλλική Επανάσταση και τον κλονισμό των θεμελιακών διεκδικήσεων της εκκλησίας από τους υποστηρικτές της εκκοσμίκευσης και του διαφωτισμού.⁹⁷¹ Το κενό που δημιούργησε η μεταστροφή του βλέμματος από μια ολική θεώρηση του κόσμου σε μια απομαγεμένη και κατακερματισμένη εκδοχή του ήταν ορατό ήδη πολύ πριν τη σύσταση της Θεοσοφικής Εταιρείας, και μάλιστα από προτεστάντες κληρικούς. Ένας από τους πρώτους στοχαστές, ο οποίος προσπάθησε να γεφυρώσει τη χαμένη πίστη με την εκκοσμιευμένη γνώση, ήταν ο προτεστάντης θεολόγος Φρίντριχ Σλάιερμαχερ [Friedrich Schleiermacher] (1768-1834). Ο Σλάιερμαχερ πρότεινε μια αναθεωρημένη εκδοχή του χριστιανικού δόγματος, η οποία απελευθέρωνε το πεδίο για την ατομική έκφραση της πίστης και προπάντων αναγνώρισε την ισοδυναμία των άλλων εθνικών θρησκειών, νομιμοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο όλες τις συγκριτολογικές μελέτες που εκδόθηκαν από τα μέσα του 19ου αιώνα και εξής. Όπως είναι εξάλλου αναμενόμενο, αρκετοί ακαδημαϊκοί άσκησαν δριμεία κριτική στις συγκριτολογικές απόπειρες των θεοσοφιστών, όπως ο ινδολόγος Φρίντριχ Μαξ Μίλλερ [Friedrich Max Müller] (1823–1900), ο οποίος επεσήμανε τις λανθασμένες αναγνώσεις και ερμηνείες των βουδιστικών και ινδουιστικών κειμένων, καθώς και την ανιστορική οικειοποίηση της λέξης «θεοσοφία». Θα πρέπει να επισημανθεί, ωστόσο, πως ένα μεγάλο μέρος της κριτικής προήλθε από ιδεολογικά συναφή ρεύματα, όπως η Εταιρεία Ψυχικών Ερευνών [Society for Psychical Research] στο Λονδίνο, κάποια μέλη της οποίας συχνά κατηγορήσαν την Μπλαβάτσκι για τσαρλατανισμό και απάτη. Παράλληλα, από μια άλλη κατεύθυνση ο Ρενέ Γκενόν [René Guénon] (1886–1951), στο βιβλίο του *Θεοσοφισμός: Ιστορία μιας ψευδοθρησκείας* [*Le Théosophisme – Histoire d'une pseudo-religion*], υπέβαλε σε εξοντωτική κριτική τα αποκρυφιστικά και θεοσοφικά δόγματα.⁹⁷²

⁹⁷¹ Για το θέμα της εκκοσμίκευσης, βλ. Φώτης Τερζάκης, *Θρησκευολογικά ελάσσωνα: δοκίμια συγκριτικής θρησκευολογίας*, Αθήνα: futura, 2018, σελ. 69 κ.ε.

⁹⁷² René Guénon, *Le Théosophisme – Histoire d'une pseudo-religion*, Παρίσι: Nouvelle Librairie nationale, 1921.

4.1.2 Τα δίκτυα των θεοσοφιστών-συμβολιστών

Η διασπορά των θεοσοφικών αντιλήψεων γίνεται σχεδόν ταυτόχρονα σε ένα μεγάλο δίκτυο που περιλαμβάνει τα πιο γνωστά ευρωπαϊκά κέντρα, το Παρίσι, το Λονδίνο, τις Βρυξέλλες, το Άμστερνταμ, τη Χάγη, το Βερολίνο, το Μόναχο, τη Βιέννη, την Πράγα, το Μιλάνο και την Αγία Πετρούπολη.⁹⁷³ Το πιο εντυπωσιακό είναι ότι η ανάπτυξη του δικτύου αυτού δεν περιορίζεται μονάχα στην Ευρωπαϊκή ήπειρο αλλά επεκτείνεται συνολικά σε τέσσερις ηπείρους, εννοώντας την ανάπτυξη μιας πλούσιας χροάνης ιδεών. Με αφετηρία τη διαπίστωση αυτή η σχεδόν παράλληλη εμφάνιση τόσο συγγενών ιδεών όσο και ομοειδών νεωτεριστικών καλλιτεχνικών φαινομένων δείχνει να ερμηνεύεται από το υπερεθνικό και κοσμοπολιτιστικό χαρακτήρα των Θεοσοφικών Εταιρειών, από την αποτελεσματική λειτουργία των δικτύων, μέσω των οποίων πραγματοποιούνταν διαλέξεις, διοργανώνονταν εκθέσεις κ.α. Οι νεοπλατωνικές και οι νεοπυθαγορικές ιδέες δεν κυκλοφορούσαν, επομένως, ανεργάτιστα στην ατμόσφαιρα αλλά αντίθετα επεξεργάζονταν, ερμηνεύονταν και διαχέονταν μέσα σε περιβάλλοντα με σαφή οργανωτική διάσταση, τα οποία διαδραμάτιζαν προπάντων ρόλο κοινωνικοποίησης. Οι θεοσοφιστές και οι συμβολιστές ήταν οργανωμένοι σε δίκτυα, Σαλόν και κύκλους, οι οποίοι λειτουργούσαν σαν εργαστήρια διάδοσης και διάχυσης των πνευματιστικών και φιλοσοφικών τους μηνυμάτων, και σαν εκκολλαπτήρια καινοτόμων ιδεών και κοινωνικών κινημάτων.⁹⁷⁴ Ωστόσο, οι χώροι αυτοί δεν λειτουργούν πια, όπως στις αρχές του 19ου αιώνα, ως πεδία ώσμωσης, συμβολής ή αντιπαράθεσης των μελών της αριστοκρατικής τάξης, αλλά αντίθετα αποκτούν περισσότερο το χαρακτηριστικά της σέκτας, η οποία διακρίνεται από μια αυστηρή ιεραρχία και περικλειστη δομή προς χάριν της αποσόβησης οποιασδήποτε ανεπιθύμητης εξωτερικής ενέργειας.⁹⁷⁵ Τόσο σε επίπεδο οργάνωσης όσο και δομημένης εκ των άνωθεν ιδεολογίας, οι Θεοσοφικές Εταιρείες αξιοποίησαν το

⁹⁷³ Για τον γερμανόφωνο χώρο, βλ. Sabine Doering-Manteuffel, *Das Okkulte: Eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung: von Gutenberg bis zum World Wide Web*, Μόναχο: Siedler, 2008. Για τη Βιέννη, βλ. Astrid Kury, *‘Heiligenscheine Eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus’: Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Βιέννη: Passagen, 2000.

⁹⁷⁴ Για τη μεθοδολογία της χρήσης των δικτύων βλ. Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme και Jeanne Riou (επιμ.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Κολωνία κ.α.: Böhlau Verlag, 2004.

⁹⁷⁵ Ο όρος σέχτα [sect] και αίρεση [cult] χρησιμοποιούνται εναλλάξιμα στη σύγχρονη βιβλιογραφία. Ωστόσο, ο όρος αίρεση [cult] επινοήθηκε αρχικά στην αγγλοσαξονική βιβλιογραφία για να περιγράψει θρησκευτικές ομάδες που έδρασαν στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του 1960 και 1970. Βλ. Dereck Daschke και W. Michael Ashcraft, *New Religious Movements*, ό.π., σελ. 2. Για την τυπολογία των κινημάτων βλ. σελ. 8 κ.ε· James A. Beckford, (επιμ.), *New Religious Movements and Rapid Social Change*, ό.π., σελ. viii.

πρότυπο των ελευθεροτεκτονικών στοών, προκειμένου να χρησιμοποιήσουν τους ήδη υπάρχοντες μηχανισμούς προπαγάνδισης και να πετύχουν μια αποτελεσματική δικτύωση και εν τέλει εδραίωση σε ένα ήδη χαρτογραφημένο περιβάλλον.⁹⁷⁶ Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι ελευθεροτέκτονες, όπως και οι θεοσοφιστές, ισχυρίζονταν ισχυρούς δεσμούς με ένα απώτερο, ιδεατό παρελθόν, η κωδικοποίηση του οποίου, μέσω πρακτικών, συμβόλων και τελετουργιών, νομιμοποιούσε την ύπαρξή τους στον σύγχρονο κόσμο.⁹⁷⁷ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ελευθεροτεκτονικές στοές λειτούργησαν σαν παλαιά κύπελλα στα οποία χύθηκε το νέο κρασί, το ιδιόμορφο κράμα των θεοσοφικών ιδεών. Οι θεοσοφιστές συνέχισαν, έτσι, την κοσμοπολιτική παράδοση των ελευθεροτεκτόνων. Στα μάτια των καθολικών, αντινεωτεριστών και αντιδιαφωτιστών όλες οι «μυστικές εταιρείες» των τελών του 19ου αιώνα συσπείρωναν τις ιδεολογικές τους θέσεις γύρω από το άρμα του ελευθεροτεκτονισμού και του οράματος του οικουμενισμού. Για παράδειγμα, ο καθολικός συγγραφέας Κλώντιο Ζανέ [Claudio Jannet] (1844–1894) παρατηρεί στο πόνημά του για τις μυστικές εταιρείες, πως αυτές μοιράζονται την ίδια βάση με τον ελευθεροτεκτονισμό, τον κοσμοπολιτισμό: «είναι παραποιημένο αντίγραφο της Καθολικής Εκκλησίας, θέλει να κυβερνάει όλη την ανθρωπότητα και είναι ίδιος σε κάθε σημείο του πλανήτη».⁹⁷⁸ Η κριτική που ασκούταν από συγκεκριμένους κύκλους της Καθολικής Εκκλησίας είχε μια βάση, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε το πόσοι καλλιτέχνες, φιλικά προσκείμενοι στη θεοσοφία, είχαν επιτεθεί στον θεσμό της Εκκλησίας. Ένα παράδειγμα προς το παρόν αρκεί: Ο Ντίφενμπαχ είχε χαρακτηριστικά κρίνει ως πηγή της μιζέριας της ανθρωπότητας την Καθολική Εκκλησία.⁹⁷⁹

Γύρω στο 1900 καταγράφεται, έτσι, μια πολύμορφη κινητικότητα σε ελευθεροτεκτονικές και θεοσοφικές στοές, το αποτύπωμα των οποίων συνθέτει ένα πλούσιο ψηφιδωτό από συγγενικές αλλά και συγκρουσιακές μεταξύ τους απόψεις και

⁹⁷⁶ Άλλωστε και οι ελευθεροτέκτονες, όπως οι θεοσοφιστές, διεκδικούσαν μια γενεαλογία που χάνεται πίσω στην αρχαιότητα. Γύρω στο 1900, δρούσαν εξάλλου στο Παρίσι, πέρα από τους θεοσοφιστές και ελευθεροτέκτονες, ποικίλες σχολές βουδισμού, σβεντενμποργκιστές, σατανιστές, γνωστικοί και οπαδοί της λατρείας της Ίσιδος. Βλ. Jules Bois, *Les Petites Religions de Paris*, Παρίσι: Léon Chailley, 1894. Ο Ζυλ Μπούα αναφέρει ακόμη και σε μια μυστικιστική οργάνωση (*Le culte de l'humanité*), η οποία ασπαζόταν την αθεΐα και τη θετικιστική φιλοσοφία του Ογκύστ Κοντ, ό.π., σελ. 128 κ.ε.

⁹⁷⁷ Marit Rättsch, *Die Loge 'Zur Harmonie' in Chemnitz und ihr freimaurerisches Umfeld im 19. Jahrhundert*, Βερολίνο: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 2001, 8–9· Stefan-Ludwig Hoffmann, *Die Politik Der Geselligkeit*, ό.π., σελ. 151.

⁹⁷⁸ Claudio Jannet, *Les sociétés secrètes*, Παρίσι: Librairie de la société bibliographique, 1881 [1877], σελ. 11. Πρβλ. Pierre-André Taguieff, *Θεωρίες συνωμοσίας*, ό.π., σελ. 40–41.

⁹⁷⁹ Βλ. Claudia Wagner, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) – Meister und Mission*, διδακτορική διατριβή, Freie Universität, Βερολίνο: 2007, σελ. 148.

ιδεολογίες. Το φαινόμενο αυτό του κοσμοθεωρητικού πλουραλισμού, που έχει συχνά περιγραφεί με τον όρο «περιπλανώμενη θρησκευτικότητα» [vagierende Religiosität],⁹⁸⁰ δεν συνιστά σε καμιά περίπτωση ενστερνισμό των επίσημων θέσεων και πρακτικών των επίσημων εκκλησιαστικών θεσμών, αλλά μάλλον μια εκζήτηση πνευματικής διάθεσης, εκφρασμένης μέσα από τη συγκριτολογική ανάκληση ετερόκλητων και ετερόχρονων πολιτισμικών στοιχείων. Η συγκριτολογική χρήση του πολιτισμικού υλικού προϋπέθετε αναγνωστικές και γλωσσικές ικανότητες, οι οποίες ήταν ανιχνεύσιμες στα μεσαία και ανώτερα αστικά στρώματα. Η μύηση σε διαφορετικές στοές ή οργανώσεις ήταν τέτοια, ώστε οι ελευθεροτεκτονικοί κύκλοι συχνά χαρακτήριζαν ειρωνικά ως ασθένεια τη συλλογή διακριτικών (cordons) από τα διάφορα τάγματα.⁹⁸¹ Η πρακτική αυτή, ωστόσο, συνιστούσε και μια μορφή συλλογής και αξιοποίησης συμβολικού κεφαλαίου, η διατήρηση και ιεράρχηση του οποίου πυροδοτούσε συχνά προστριβές και ρήξεις, όπως θα δείξω, στους κόλπους των κινήματων αυτών. Τα κύρια διακυβεύματα που καθορίζουν τον ορίζοντα προσανατολισμού των εσωτεριστικών ρευμάτων και στοιχειοθετούν τις παραμέτρους διαμόρφωσης των αισθητικών αξιών καθώς και της υποστασιοποίησής τους, είναι, σε γενικές γραμμές, το ζήτημα της εκκοσμίκευσης, η εποικοδομητική ή αποσχιστική σχέση με την παπική Εκκλησία και η κατασκευή κανόνων παράδοσης με σημείο αναφοράς τον άξονα «Ανατολή-Δύση».

Τα δίκτυα των θεοσοφιστών τέμνουν, ορίζουν διαμορφώνουν και ενσωματώνουν ετερόκλητες πολιτισμικές ή μη σφαίρες της δημόσιας ζωής. Όποιος είναι αποκλεισμένος δυσκολεύεται να συνομιλήσει με τους υπόλοιπους, να αφογκραστεί νέες ιδέες και να επιτύχει επαγγελματικά. Ιδιαίτερα γύρω στο 1900 και μετά, οπότε και τα Σαλόν των συμβολιστών υιοθετούν και αφομοιώνουν οργανωτικά σχήματα των Θεοσοφικών Στοών, με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ τους να γίνονται ολοένα και πιο ρευστά, τα κριτήρια για την αποδοχή νέων μελών στους διαμορφωμένους αυτούς χώρους γίνονται ολοένα και περισσότερο αυστηρά, ένδειξη του ότι η λογική που υπογραμμίζει το οργανωτικό πλαίσιο χαρακτηρίζεται πλέον από έναν ελιτισμό και μια

⁹⁸⁰ Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 40. Ο Τσάντερ χρησιμοποιεί τον όρο από τον Γερμανό ιστορικό Τόμας Νίπερντέι [Thomas Nipperdey] (1927–1992). Βλ. Thomas Nipperdey, *Religion im Umbruch: Deutschland 1870-1918*, Μόναχο: C. H. Beck, 1988. Ο Νίπερντέι παρατηρεί πως η εξελικτική αυτή διαδικασία περιπλάνησης στις μεθορίες των οργανωμένων χριστιανικών θεσμών συντελείται γύρω στο 1900 προπάντων στον χώρο του προτεσταντισμού. Thomas Nipperdey, *Religion im Umbruch*, ό.π., σελ. 124, 143 κ.ε.

⁹⁸¹ Massimo Introvigne, “Zöllner’s Knot: Jean Delville (1867-1953), Theosophy, and the Fourth Dimension”, *Theosophical History: A Quarterly Journal of Research*, τόμ. 17, τχ. 3, 2014: 90.

διάθεση ελέγχου και περιορισμού πρόσβασης στη γνώση. Τα παραδείγματα που θα μπορούσαμε να επικαλεστούμε είναι αρκετά: τα Σαλόν της Ζινάιντα Νικολάεβνα Γκίπιους [Sinaida Nikolajewna Hippus] (1869–1945),⁹⁸² τα Σαλόν των Ροδόσταυρων που οργάνωσε ο Πελαντάν στο Παρίσι, η ομάδα του *Pour L'Art* του Ζαν Ντελβίλ ο «Πύργος» του Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ στην Αγία Πετρούπολη, ο Κύκλος των *Αργοναυτών* του Μπιέλι στη Μόσχα και ο Κύκλος του Στέφαν Γκεόργκε στο Μόναχο. Οι χώροι αυτοί λειτουργούσαν πολύ συχνά με βάση συγκεκριμένο τελετουργικό: ιδιαίτερες αμφιέσεις, για το σχεδιασμό των οποίων συχνά επιστρατεύονταν καλλιτέχνες, καθώς και ιεροτελεστίες με τη συνοδεία μουσικής και καλλιτεχνικές παραστάσεις. Συχνά, ωστόσο, παρατηρείται μια διάθεση ελεύθερης πρόσβασης στη γνώση και εκδημοκρατισμού του τρόπου λειτουργίας των διοργανώσεων αυτών. Ακολουθώντας το πλατωνικό πρότυπο, ο Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ, στις συναντήσεις της Τετάρτης, οι οποίες τελούνταν στο πρότυπο των Τρίτων του Μαλλαρμέ, προσέλκυσε όχι μονάχα συμβολιστές, όπως τον Γκεόργκι Ιβάνοβιτς Τσούλκοφ [Georgy Ivanovich Chulkov] (1879–1939), τον Ντομπουτσίνσκι, τον Βζέβολοντ Μέγιερχολντ (1874–1949), αλλά τον Μαξίμ Γκόργκι [Maxim Gorky] (1868–1936) και τον Ανατόλυ Λουνατσάρσκι [Anatoly Vasilyevich Lunacharsky] (1875–1933).

Γύρω στο 1890 τα όρια ανάμεσα στις Θεοσοφικές Εταιρείες και τους κύκλους των συμβολιστών υπερκαλύπτονται και συγχέονται. Η νέα συνθήκη που προκύπτει μέσα από τη διασταύρωση πλουραλιστικών σχημάτων εξαρτάται άμεσα από την ιδεολογική συμπόρευση των βασικών πρωταγωνιστών των παραπάνω κινήσεων και τη συνειδητοποίηση της ανάγκης χάραξης μιας αμοιβαίας στρατηγικής απέναντι σε κοινούς εχθρούς, όπως η Καθολική Εκκλησία. Για παράδειγμα, το βιβλιοπωλείο του συγγραφέα, μουσικού, εκδότη και πρώην υποστηρικτή της Παρισινής Κομμούνας, Εντμόντ Μπαγί [Edmond Bailly] (1850–1916), Librairie de L'Art Indépendant (στη Rue de la Chaussée d'Artin), το οποίο άνοιξε στο Παρίσι το 1885, υπήρξε ένα τέτοιο κομβικό σημείο συρροής μυστικιστικών, θεοσοφικών και συμβολιστικών ρευμάτων σκέψης. Ο πολυμαθής Μπαγί υπήρξε παραγγελιοδότης μεταφράσεων στα γαλλικά αρχαίων ελληνικών και σανσκριτικών κειμένων.⁹⁸³ Ο εκδοτικός του οίκος εξέδιδε

⁹⁸² Christa Ebert, “Symbolistische Zirkel und Salons – Kulturutopien im Selbstversuch”, στο *Gesamtkunstwerk: Zwischen Synästhesie und Mythos*, επιμ. Hans Günther, Μπίλεφελντ: Aisthesis Verlag, 1994, σελ. 75-90.

⁹⁸³ Για μια εκτενή παρουσίαση της δραστηριότητας του Μπαγί, βλ. Denis Herlin, “Le cercle de l'Art indépendant”, στο *Debussy, la musique et les arts*, κατ. έκθ., Musée de l'Orangerie, Παρίσι, Παρίσι: Flammarion, 2012, σελ. 77–89. Σύμφωνα με τον συμβολιστή ποιητή Εμίλ Μισελέ [Victor-Émile Michelet] (1861–1938), ο Ντεμπυσσύ υπήρξε ένας από τους πιο τακτικούς πελάτες του Μπαγί. Ο

άλλωστε το *Le Lotus Bleu*, το επίσημο περιοδικό της Θεοσοφικής Εταιρείας στη Γαλλία. Το βιβλιοπωλείο του Μπαγί επισκέπτονταν όχι μονάχα ο Ζυλ-Μπούα [Henri Antoine Jules-Bois] (1868–1943) και ο Εντουάρ Συρέ [Eduard Schuré] (1841–1929) αλλά και συμβολιστές, όπως ο Γκυστάβ Μορώ, ο Εμίλ Μπερνάρ, ο Εμίλ Σουφενέκερ [Émile Schuffenecker] (1851–1934), ο Φελισιέν Ρόπς [Félicien Rops] (1833–1898) ο Κλωντ Ντεμπυσσύ, ο Σατί, ο Ογκύστ ντε Βιγιέ ντε Λιλ-Αντάμ [August de Villiers de L'Isle-Adam] (1838–1889), ο Υσμάν και ο Μαλλαρμέ.⁹⁸⁴ Είναι γνωστό ότι ο Στεφάν Μαλλαρμέ γνώριζε και αξιοποιούσε τα γραπτά του Ελιφά Λεβί, ενώ αντάλλαζε μέσω αλληλογραφίας συμβουλές για τη συγγραφική δημιουργία με τον ποιητή Βικτόρ-Εμίλ Μισελέ [Victor-Émile Michelet] (1861–1938), ο οποίος ήταν γνωστός για την ευρυμάθειά του γύρω από τον εσωτερισμό.⁹⁸⁵ Το εγχείρημα αυτό του Μπαγί ήρθε να συμπληρώσει εκείνο του Λουσιάν Σαμυέλ [Lucien Chamuel] ([;]–1936), ιδρυτή από κοινού με τον Παπύς του εκδοτικού οίκου Librairie du Merveilleux το 1888, ο οποίος έγινε τόπος συνάντησης τόσο της ομάδας Groupe Indépendant d'études ésotériques de Paris που είχε ιδρύσει ο Παπύς μετά την απομάκρυνσή του από τη Θεοσοφική Εταιρεία, όσο και των Ναμπί.⁹⁸⁶ Τα δύο αυτά βιβλιοπωλεία διέσπειραν τις εσωτερικές ιδέες και θεωρίες σε ένα κοινό το οποίο, προετοιμασμένο να τις αφογκραστεί, μετέβαινε εκεί για να εκδώσει τα έργα του, να διαβάσει, να ακούσει μουσική, να συμμετάσχει σε σεάνς και σε ζωνιές συζητήσεις.

4.1.3 Η σύμπλεξη των καλλιτεχνών με τα θεοσοφικά δίκτυα

Οι Θεοσοφικές Εταιρείες προσέφεραν έναν φυσικό και περικλειόμενο χώρο ζύμωσης, όπου οι ζωγράφοι, οι μουσικοί, οι μαθηματικοί, οι φιλόσοφοι μπορούσαν όχι μόνο να δράσουν από κοινού αλλά επιπλέον να μοιραστούν και να διακινήσουν τις

Ντεμπυσσύ φέρεται, επίσης, να έπαιξε τις τελευταίες πιανιστικές του συνθέσεις σε ένα δωμάτιο πίσω από το βιβλιοπωλείο. Άλλωστε, ο Μπαγί τον βοήθησε να εκδώσει τα *Πέντε ποιήματα του Μπωντλαίρ* [Cinq poèmes de Charles Baudelaire, 1887–1889] και τη *Demoiselle élue* (1887–1888), έργο βασισμένο στο ομώνυμο ποίημα του Ροσέτι. Βλ. Victor-Émile Michelet, *Les Compagnons de la Hiérophanie: Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle*, Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1937, σελ. 75. Βλ. επίσης Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 151 κ.ε.

⁹⁸⁴ Janine Méry και Brigitte Ranson Bitker, “Paul Ranson, un nabi ésotérique?”, στο *Paul Ranson, 1861-1909*, κατ. έκθ., επιμ. Gilles Genty και Hélène Moulin-Stanislas, Παρίσι: Somogy Editions d'Art, 2004, σελ. 29. Ο Αλαίν Μερσιέ χαρακτηρίζει τη συμβολή του Μπαγί καθοριστική για τη διάδοση του εσωτερισμού στο Παρίσι τη δεκαετία του 1890, βλ. Alain Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, ό.π., σελ. 126.

⁹⁸⁵ Gabriele Uerscheln, “‘Und ein Geheimnis zwischen Sohn und Mohn’: Anmerkungen zur Rezeption von Geheimlehren in der Malerei des Symbolismus”, στο *Bildwelten des Symbolismus*, ό.π., σελ. 26.

⁹⁸⁶ Émile Michelet, *De l'ésotérisme dans l'art*, Παρίσι: Librairie du Merveilleux, 1890.

ιδέες τους.⁹⁸⁷ Ο καλλιτέχνης —ζωγράφος, σκηνογράφος, λογοτέχνης ή μουσικός— ήταν επιθυμητός και απαραίτητος στη θεοσοφική κοινότητα όχι μονάχα ως διάμεσος και κοινωνός μηνυμάτων από τον «εσωτερικό» χώρο στον «εξωτερικό» αλλά γιατί προσέφερε με εύγλωττο τρόπο μέσα από οπτικές παραστάσεις και μυθοπλαστικές αφηγήσεις (μουσικές ή μη) στο φαντασιακό των θεοσοφιστών τρόπους υποστασιοποίησης των συχνά κρυπτικών εννοιών τους. Μάλιστα, σε μερικές χώρες οι πρώτες Θεοσοφικές Εταιρείες ή σχετικές ομάδες ιδρύθηκαν από καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα συνέβη στη Βαρσοβία (Τσαρική Ρωσία) από τον Λιθουανικής καταγωγής Καζιμίρ Σταμπρόφσκι [Kazimierz Stabrowsky] (1869-1929), καθηγητή του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις, στη Βουλγαρία από τον ζωγράφο και λογοτέχνη Νικολάι Ραινόφ [Nikolay Rainov] (1889-1954) ή στην Πράγα από τον λογοτέχνη Γκούσταβ Μάρινκ [Gustav Meyrink] (1868-1932). Παράλληλα, αρκετοί θεοσοφιστές καλλιτέχνες, όπως ο Ζαν Ντελβίλ, είχαν σημαντικό θεσμικό ρόλο σε ακαδημίες, πανεπιστήμια, επιτροπές, διαγωνισμούς κ.α. Συνεπώς, οι καλλιτέχνες, άλλοτε λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, μετατρέπονταν μέσω του κοινωνικού τους ρόλου σε φορείς ή ακόμη και προπαγανδιστές των ιδεών αυτών σε ένα ευρύτερο κοινό.

Το πιο γνωστό παράδειγμα ιδεολογικής σύμπλευσης καλλιτεχνικών και θεοσοφικών αντιλήψεων είναι τα Σαλόν των Ροδόσταυρων, τα οποία οργάνωσε ο Πελαντάν στο Παρίσι αποβλέποντας στη δημοσιοποίηση των ιδεολογικών του πεποιθήσεων. Στο πλαίσιο αυτό εμφανίστηκαν καλλιτέχνες, που αργότερα θα ακολουθούσαν άλλη πορεία, όπως ο Κνοπφ στη ζωγραφική ή ο Σατί στη μουσική. Ο Μοντριάν, ο οποίος στράφηκε στη θεοσοφία το 1899-1900 πέρασε μέσα από πολλές θρησκευτικές αναζητήσεις. Μέσω της φιλίας του με τον Ολλανδό θεοσοφιστή και μαθηματικό Μ. Σχούνμακερς [M. H. J. Schoenmaekers] ανέπτυξε μια ιδιότυπη θεωρία για την τέχνη και δανείστηκε από αυτόν λεξιλόγιο για τα δοκίμιά του περί τέχνης.⁹⁸⁸

Στη Γερμανία η τάση αυτή φτάνει στο αποκορύφωμά της στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, όπως καταδεικνύει η έκδοση μιας πλειάδας περιοδικών την περίοδο εκείνη.⁹⁸⁹ Τα πιο δημοφιλή στους καλλιτεχνικούς και λογοτεχνικούς χώρους

⁹⁸⁷ Για την επαλήθευση της εγγραφής ενός καλλιτέχνη στη Θεοσοφική Εταιρεία χρησιμοποιώ τον γενικό κατάλογο της Θεοσοφικής Εταιρείας του Αντγιάρ (από την ημερομηνία ίδρυσης το 1875 έως το 1916), τον οποίο μπορεί κανείς να συμβουλευτεί στην ιστοσελίδα της Marty Bax, *The Art Archives*: URL: <http://www.theartarchives.org>.

⁹⁸⁸ Ο Μοντριάν έγινε μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας του Άμστερνταμ το 1909. Βλ. Robert P. Welsh, "Mondrian and Theosophy." Στο *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition.*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971, σελ. 35-51.

⁹⁸⁹ Επειδή τα περισσότερα αρχεία των Θεοσοφικών Εταιρειών στη Γερμανία είναι πλέον χαμένα εξαιτίας του πολέμου, τα περιοδικά αποτελούν τη σημαντικότερη πηγή για την άντληση πληροφοριών. Για μια

ήταν τα *Psychischen Studien* που ιδρύθηκαν το 1874 στη Λειψία από τον συγγραφέα και πεπεισμένο οπαδό της τελεκίνησης, Αλεξάντερ Ακσάκοφ [Alexander Aksakov] (1832–1903), καθώς και το *Sphinx* (1886–1896) που εκδόθηκε από τον θεοσοφιστή Βίλχελμ Χύμπε-Σλάιντεν [Wilhelm Hübbe-Schleiden] (1846–1916), και με το οποίο συνεργαζόταν ο Φίντους [Fidus, γ. Hugo Höppener] (1868–1948).⁹⁹⁰ Ο Κρίστιαν Μόργκενστερν ακολούθησε με μεγάλο ενδιαφέρον το ανθρωποσοφικό κίνημα ενώ ο Αντρέι Μπέλυ έδειξε διακυμάνσεις στον θαυμασμό του απέναντι στον Στάινερ.

Στην Πράγα, το ενδιαφέρον για τον εσωτερισμό και τον αποκρυφισμό ήταν επίσης αρκετά έντονο.⁹⁹¹ Σε αυτό συνέτεινε η παρουσία αρκετών συμβολιστικών ομάδων στην πόλη.⁹⁹² Η αποκρυφιστική άλως που περιέβαλλε τον Ροδόλφο τον Β΄ αποτυπώνεται γλαφυρά στις σελίδες του μυθιστορήματος *Der Golem* του Γκούσταβ Μάιρινκ, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1915 και μέσα σε τρία χρόνια σημείωσε τεράστια επιτυχία πουλώντας 145.000 αντίτυπα. Στις σελίδες του συγγραφέα, αποκρυφιστή και ιδρυτή της Θεοσοφικής Εταιρείας της Πράγας, Γκούσταβ Μάιρινκ, ξαναζωντανεύει ο *hortus conclusus* του γεννημένου υπό τον αστερισμό του Ερμή, Αψβούργου Αυτοκράτορα, μέσα σε ένα καφκικό, εφιαλτικό τοπίο εξερεύνησης των μύχιων πλευρών της ανθρώπινης προσωπικότητας και της αλλοτρίωσης της στο σύγχρονο αστικό τοπίο.⁹⁹³

όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα των δυσερέτων αυτών περιοδικών και της χρονολογίας κυκλοφορίας τους, βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 343 κ.ε.

⁹⁹⁰ Για τον Φίντους, βλ. Janos Frecot, Jonas Geist και Diethart Kerbs, *Fidus, 1868-1948. Zur Ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, Μόναχο: Rogner & Bernhard, 1972· Jost Hermand και Gregory Mason, “Meister Fidus: Jugendstil-Hippie to Aryan Faddist”, *Comparative Literature Studies*, τόμ. 12, τχ. 3, 1975: 288–307· Massimo Introvigne, “Fidus (1868–1948). A German Artist from Theosophy to Nazism”, *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 17, 2017: 215–242.

⁹⁹¹ Massimo Introvigne, “Artists and Theosophy in Present-Day Czech Republic and Slovakia”, στο *Esotericism, Literature and Culture in Central and Eastern Europe*, επιμ. Nemanja Radulović, Βελιγράδι: Faculty of philology, University of Belgrade, 2018, σελ. 215–223.

⁹⁹² Otto M. Urban (επιμ.), *In Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880-1914*, μετάφραση κειμένων Barbara Day, Πράγα: Arbor Vitae, 2009. Anna Pravdová (επιμ.), *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*, κατ. έκθ., Musée des Beaux-Arts de Dijon, Ντιζόν, Παρίσι: Réunion des musées nationaux, 1997.

⁹⁹³ Gustav Meyrink, *Der Golem*, μτφρ. και επιμ. Axel Dunker, Στουτγάρδη: Philipp Reclam, 2008 [Λειψία: Wolff, 1915], σελ. 49–50. Κάποτε, τον 17ο αιώνα, λέει ο Μάιρινκ, ένας ευφυής Ραβίνος που κατείχε γνώσεις αλχημείας και καβαλιστικής τέχνης, δημιούργησε από πηλό ένα πλάσμα άβουλο και αλλόκοτο, το Γκόλεμ, για να του κάνει όλες τις καθημερινές δουλειές και εξυπηρετήσεις και το οποίο ήλεγχε μέσω μιας «μυστικής σφραγίδας που κόλλησε στο πίσω μέρος των δοντιών του και η οποία απορροφούσε τις ελεύθερες μακροαστρικές δυνάμεις [siderische Kräfte] του σύμπαντος». Αν και ο Ραβίνος αναγκάστηκε να καταστρέψει το δημιούργημά του, γιατί αυτό εν τω μεταξύ, είχε χάσει τον έλεγχο και έτρεχε αλαφιασμένο το βράδυ στην Παλιά Συναγωγή της Πράγας σκορπίζοντας τον τρόμο στους περαστικούς, οι δεξιότητές του στις μαγικές τέχνες είχαν φτάσει στα αυτιά του Αψβούργου Αυτοκράτορα, ο οποίος τον κάλεσε να παραβρεθεί στο κάστρο Χρατσάνι για να «ξυπνήσει τα σχήματα των νεκρών και να τα κάνει ορατά». Ο Ραβίνος ανταποκρίθηκε στην παράκληση του Ροδόλφου Β΄ με επιτυχία και, όπως εξιστορεί ο Μάιρινκ, για τον σκοπό αυτό του χρησίμευσε μια *Μαγική Λατέρνα* [Laterna Magica]. Η γλαφυρή αυτή αφήγηση φέρνει στο νου τα πυροτεχνουργήματα του Πρόκλου και

Η Ολλανδία αναδείχθηκε στον μεγαλύτερο αγωγό θεοσοφικών ιδεών στην ηπειρωτική Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα. Πολλοί καλλιτέχνες ήταν μέλη Θεοσοφικών Στοών που λειτουργούσαν στη χώρα εκείνη την περίοδο, όπως ο Κάρελ ντε Μπάζελ [Karel de Basel] (1869-1923), ο Γιοχάννες Λάουβερικ [Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks] (1864-1932), ο Πητ Μοντριάν, ο Φρανς Τσβόλο [Frans Zwollo] (1872-1945), η Γιάκομπα φαν Χέεμσκερκ [Jacoba van Heemskerck] (1876-1923) και η Μαρί Τακ φαν Πόρτφλιετ [Marie Tak van Poortvliet] (1871-1936), κ.α.⁹⁹⁴ Οι δύο τελευταίες ζωγράφοι έδρασαν κυρίως στη Χάγη και αργότερα στράφηκαν στην ανθρωποσοφία. Το πέρασμα πολλών καλλιτεχνών από τη θεοσοφία στην ανθρωποσοφία μπορεί κανείς να εντοπίσει και στην Ιταλία, όπου οι συμβολιστικές και φουτουριστικές τάσεις είναι άμεσα συνυφασμένες με το φαινόμενο του μυστικισμού.⁹⁹⁵

Στη Σκανδιναβία σημαντική είναι η περίπτωση της Χίλμα αφ Κλιντ [Hilma af Klint] (1862-1944), η οποία θεωρείται από νεότερους ερευνητές ως μία από τους πρωτοπόρους της αφαίρεσης.⁹⁹⁶ Ο Ιβάν Αγκελί [Ivan Aguéli] (1869-1917), μαθητής του συμβολιστή Εμίλ Μπερνάρ στο Παρίσι, πέρασε αρκετά χρόνια στην Αίγυπτο και το 1907 μνήθηκε στη σουφική αδελφότητα Shadhiliyya. Αργότερα, κατήυθνε το ενδιαφέρον του Ρενέ Γκενόν στον Σουφισμό. Στα τέλη της δεκαετίας του 1910 ο ζωγράφος και ο Γκενόν ήταν μέλη της Παγκόσμιας Γνωστικής Εκκλησίας και δημοσίευαν το περιοδικό *La Gnose*. Τέλος, ο Έντβαρτ Μουνχ και ο Άουγκουστ Στρίντμπεργκ είχαν εκδηλώσει θερμό ενδιαφέρον για τη θεοσοφία και τον αποκρυφισμό. Τέλος, ο θεοσοφικός κύκλος του Μουνχ στο Βερολίνο περιελάμβανε

των Χαλδαϊκών χρησμών, στα οποία θα αναφερθώ πάλι στη συνέχεια. Τέλος, δεν γνωρίζουμε το κατά πόσον η λατέρνα αυτή μπορούσε να παράγει κάποιο είδος ήχου, όπως στην περίπτωση των κατασκευών που διαδόθηκαν από τα μέσα του 18ου αιώνα και ύστερα. Θα ήταν, όμως, λογικό, ότι για να είναι πιο πειστική η επίκληση των φαντασμάτων, έπρεπε να υπήρχε πρόνοια για κάποιο είδος ηχητικής παρέμβασης.

⁹⁹⁴ Για τις συμβολιστικές τάσεις στην Ολλανδία βλ. Bettina Spaanstra-Polak, *Het Symbolisme. Beeldende kunst en bouwkunst in Nederland*, Άμστερνταμ: J. M. Meulenhoff, 1967· Caroline Boot και Marie Hélène Cornips, *Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930*, κατ. έκθ., Gemeentemuseum, 1978, Χάγη: Staatsuitgeverij, 1978.

⁹⁹⁵ Marco Pasi, “Teosofia e antroposofia nell’Italia del primo Novecento”, στο *Storia d’Italia. Annali 25. Esoterismo*, επιμ. Gian Mario Cazzaniga, Τορίνο: Einaudi, 2010, σελ. 569–598.

⁹⁹⁶ Βλ. την πρόσφατη μελέτη της Γιούλια Φος, η οποία «διορθώνει» αρκετές παλαιότερες ανακρίβειες και καταρρίπτει αρκετούς μύθους σχετικά με την αποκλεισμένη από την κοινωνία και αποκομμένη από τον χώρο της τέχνης καλλιτέχνη. Βλ. Julia Voss, *Hilma Af Klint – »Die Menschheit in Erstaunen versetzen«: Biographie*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: S. Fischer, 2020. Επίσης, Iris Müller-Westermann κ.α. (επιμ.), *Hilma Af Klint: A Pioneer of Abstraction*, Όσφιλντερν: Hatje Cantz, 2013. Τα έργα της Χίλμα αφ Κλιντ έγιναν για πρώτη φορά γνωστά στο φιλότεχνο κοινό το 1986 στο πλαίσιο της εμβληματικής έκθεσης *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, που έλαβε χώρα στο Λος Άντζελες, στο Σικάγο και στη Χάγη (βλ. ό.π.).

τον Φιλανδό Συμβολιστή Αξέλι Γκαλέν-Καλέλα (1865-1931), ο οποίος ήταν φίλος του Ραίριχ.

Τα δίκτυα του θεοσοφισμού απλώνονταν πέρα από την Ευρώπη, στις Ηνωμένες Πολιτείες, στην Ινδία, την Ιαπωνία, την Αυστραλία, το Μεξικό και τον Καναδά. Στο Πόιντ Λόμα, κοντά στο Σαν Ντιέγκο, μακροημέρευσε μια θεοσοφική κοινότητα, στην οποία μεγάλωσαν και εκπαιδεύτηκαν εκατοντάδες παιδιά. Στον Καναδά, ο ζωγράφος και θεοσοφιστής Λόουρεν Χάρις [Lawren Harris] (1885-1970) είχε συγκεντρώσει στον *Κύκλο των Επτά* αρκετούς Καναδούς θεοσοφιστές καλλιτέχνες και ηγέιτο μιας συζήτησης για τη σχέση των θεοσοφικών ιδεών με τη ζωγραφική.⁹⁹⁷ Διατηρώντας επαφές με διεθνή καλλιτεχνικά δίκτυα κατάφερε το 1927 στην Art Gallery του Οντάριο να διοργανώσει μια έκθεση με έργα του Μοντριάν, του Καντίνσκι και του Ντυσάν.⁹⁹⁸ Αργότερα, στο Μεξικό βρέθηκε στους συνιδρυτές της *Υπερβατικής ομάδας ζωγραφικής*, η οποία βρισκόταν σε επικοινωνία με τον Ραίριχ, την Έμιλ Βίστραμ [Emil Bisttram] (1895-1976) και τον Ρέιμοντ Τζόνσον [Raymond Jonson] (1891-1982).

Στις Θεοσοφικές Εταιρείες είχαν προσχωρήσει, παράλληλα, αρκετοί συνθέτες, οι οποίοι αναζήτησαν την έμπνευση στον εξωτισμό, με τον οποίο έτρεφαν τις τάσεις φυγής των αστικών στρωμάτων. Ο Αλμπέρ Ρουσέλ [Albert Roussel] (1869–1937) αφού εξάντλησε τις δυνατότητες που του προσέφερε η «ιμπρεσιονιστική» αισθητική του Ντεμπυσσύ και προτού καθιερωθεί ως ένας από τους πρώτους νεοκλασικιστές στην Γαλλία του Μεσοπολέμου, εξερεύνησε τις ανατολικές ινδικές κλίμακες σε έργα που φέρουν έντονη τη θεοσοφική σφραγίδα. Τα έργα του *Επικλήσεις*,⁹⁹⁹ (Op. 15, ηχητική αναπαραγωγή) και η όπερα Παντμαβάτι [Padmavati] είναι εμπνευσμένα από τις περιπλανήσεις του στην Ινδία, όπου το 1909 πραγματοποίησε ένα ταξίδι τεσσάρων μηνών, ένα χρόνο προτού δηλαδή ο Μέλχιορ Λέχτερ και ο Καρλ Βόλφσκελ επιχειρήσουν το ίδιο ταξίδι.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁷ Ο Χάρις έγινε μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας το 1923 και συνεισέφερε με άρθρα του στο επίσημο όργανο της Εταιρείας, το *Canadian Theosophist*. Βλ. Lawren Harris, “Revelation of Art in Canada”, *The Canadian Theosophist*, τόμ. 7, τχ. 5, Ιούλιος 1926: 85–88· Lawren Harris, “Theosophy and Art”, *The Canadian Theosophist*, τόμ. 14, τχ. 5, Ιούλιος 1933: 129–132.

⁹⁹⁸ Gillian McCann, *Vanguard of the New Age: The Toronto Theosophical Society, 1891–1945*, Μόντρεαλ: McGill-Queen’s University Press, 2014, σελ. 85 κ.ε.

⁹⁹⁹ Το έργο του *Επικλήσεις* γράφτηκε βάσει σημειώσεων που ο συνθέτης είχε κρατήσει μετά την επιστροφή του από την Ινδία στη Γαλλία το 1910. Τα τρία μέρη του έργου είναι τα εξής: *Οι θεοί στη σκιά των σπηλαίων* [Les dieux dans l’ombre des cavernes], *Η ρόδινη πόλη* [La ville rose], και *Στις όχθες του ιερού ποταμού* [Au bord du fleuve sacré].

¹⁰⁰⁰ Manfred Kelkel (επιμ.), *Albert Roussel. Musique et esthétique*, πρακτικά συμποσίου. Παρίσι: Librairie J. Vrin, 1989.

Επίσης, ο Άγγλος συνθέτης Τζων Φάουλντς [John Foulds] (1880-1939), μυημένος στη θεοσοφία μέσω της γυναίκας του, Μωντ ΜακΚάρθι [Maud MacCarthy], η οποία είχε ταξιδέψει στην Ινδία μαζί με την Μπέζαντ, συνόδευσε συχνά τις μουσικές του συνθέσεις με έγχρωμο φωτισμό (ηχητική αναπαραγωγή). Τέλος, ο Γκούσταβ Χολστ [Gustav Holst] (1874-1934), αν και δεν έγινε ποτέ μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας, γνώριζε θεοσοφιστές, όπως τον αστρολόγο Άλαν Λέο [Alan Leo] (1860–1917) και τον γραμματέα της Μπλαβάτσκι, Τζωρτζ Μηντ [George Robert Stowe Mead] (1863–1933), με τους οποίους μοιραζόταν πολλές κοινές ιδέες. Αρκετά έργα του, όπως οι *Πλανήτες* (1914–1916, ηχητική αναπαραγωγή του «Ποσειδώνα»), ο *Ύμνος στον Ιησού* (βασισμένο σε μετάφραση του Μηντ από τις Γνωστικές Πράξεις του Ιωάννη, 1917) και η *Ωδή στον θάνατο* (1919), καθώς και έργα βασισμένα πάνω σε Ινδικά κείμενα, όπως οι «Τρεις Ύμνοι» από το *Ριγκ Βέντα* [Rig Veda, 1902–1903, ηχητική αναπαραγωγή] και η Σαβίτρι [Savitri, 1907–1908], είναι εμπνευσμένα από τη θεοσοφία.¹⁰⁰¹

4.2 Το ιδεολογικό στίγμα των χρωματομουσικών θεωριών.

Γυρίζοντας ολοένα σε κύκλους που πλαταίνουν
το γεράκι δεν μπορεί ν' ακούσει πια το γερακάρη·
τα πάντα γίνονται κομμάτια· το κέντρο δεν αντέχει.¹⁰⁰²

4.2.1 Ο μυστικισμός ως έκφανση της «μαγεμένης» νεωτερικότητας

Οι συνάψεις και οι συσχετισμοί ανάμεσα στις διάφορες εναλλακτικές θρησκείες και τους θεσμούς τους, ανάμεσα στους οποίους η Θεοσοφική Εταιρεία αναδύεται σε δεσπόζουσα θέση στο τέλος του 19ου αιώνα, με τα κύρια ιδεολογικά αφηγήματα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα αποτελεί ένα ακανθώδες θέμα για τη μεταπολεμική ιστοριογραφία. Στο διάσημο βιβλίο του *Εκφυλισμός* [Entartung] (1892), το οποίο

¹⁰⁰¹ Βλ. Imogen Holst, *The Music of Gustav Holst*, Λονδίνο: Oxford University Press, ²1968, σελ. 21 κ.ε., 41 κ.ε.,

¹⁰⁰² «Turning and turning in the widening gyre/The falcon cannot hear the falconer;/Things fall apart;/the centre cannot hold», William Butler Yeats, *The Second Coming* [*Η Δευτέρα Παρουσία*, μτφρ. Γιώργος Σεφέρης], βλ. W. B. Yeats. *Ποιήματα*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, ²2005 σελ. 23. Το ποίημα γράφτηκε το 1919 και δημοσιεύτηκε στις 6 Νοεμβρίου 1920 στο περιοδικό *Nation*, καθώς και στο περιοδικό *Dial* (τόμ. 69, τχ. 5, σελ. 460) τον ίδιο μήνα. Συμπεριλήφθηκε τον ίδιο χρόνο στη συλλογή *Michael Robartes and the Dancer*, Τσερτσάουν, Ντάντραμ [Ιρλανδία]: Cuala Press, 1920.

ξεσήκωσε τόσο θύελλα αντιδράσεων όσο και επαίνων, ο Μαξ Νορντάου [Max Nordau] [1849–1923] είχε ήδη καταβαρθρωθεί με προγραμματικό τρόπο ποικίλες αισθητικές τάσεις, τις οποίες εκείνος έκρινε ως εκφάνσεις και συμπτώματα μιας «νοσηρής εξάντλησης» της άρχουσας ανώτερης μεσαιάς τάξης, που διαβιούσε στα μεγάλα μητροπολιτικά κέντρα.¹⁰⁰³ Οι ιερεμιάδες του Νορντάου στρέφονταν ενάντια στους καλλιτεχνικούς και λογοτεχνικούς πειραματισμούς των ρεαλιστών και νατουραλιστών, των νεαρών παρακμιών και οπαδών του νέο-μυστικισμού, όλοι εξ' αυτών φορείς μιας διαταραγμένης πνευματικής κατάστασης, η παθολογία της οποίας αντανακλάται στη σωματική εξάντληση και οργανική φθορά. Κατά την κρίση του Νορντάου τόσο η μόδα της χειραφέτησης της εργατικής τάξης (σοσιαλισμός) όσο και το διαβρωτικό κύμα της απελευθέρωσης του νου (μυστικισμός) είναι συμπτώματα της ίδιας κοινής εκφυλιστικής ασθένειας: της νεωτερικότητας.¹⁰⁰⁴ Ο συγγραφέας έκρινε τα εξής:

τι μπορούμε να καταλάβουμε με τον κάπως ασαφή όρο του μυστικισμού; Η λέξη περιγράφει μια κατάσταση του μυαλού κατά την οποία το υποκείμενο φαντάζεται ότι αντιλαμβάνεται ή ότι προμαντεύει άγνωστες και ανεξήγητες σχέσεις μεταξύ των φαινομένων, διακρίνει στα πράγματα υπαινιγμούς για τα μυστήρια, και τα θεωρεί σύμβολα, με τη βοήθεια των οποίων μια σκοτεινή δύναμη επιδιώκει να αποκαλυφθεί ή, τουλάχιστον, να υποδείξει όλων των ειδών τα θαύματα που αυτός προσπαθεί να μαντέψει, αν και μάταια γενικά [...] Σε αντιστοιχία με αυτήν την ιδιαιτερότητα του μυαλού του, ο μυστικιστής ζει σαν να περιβάλλεται από τρομαχτικές μάσκες, πίσω από το προσωπίο των οποίων παραμονεύουν αινιγματικά μάτια, και τα οποία παρατηρεί με διαρκή φόβο αφού δεν μπορεί να είναι ποτέ σίγουρος ότι αναγνωρίζει καθόλου τις όψεις [Gestalten], που πίσω από τη μεταμφίεση συνωστίζονται προς το μέρος του.¹⁰⁰⁵

Το σχήμα για τον μυστικισμό που συνθέτει εδώ ο Νορντάου είναι άμεσα συνυφασμένο με τη νεωτερική αυτοσυνειδησία του σύγχρονου αστού. Με άλλα λόγια, η εισχώρηση στην κατάσταση της νεωτερικότητας, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της οποίας ο Νορντάου σκιαγραφεί με όρους όπως εκσυγχρονισμός, αστικοποίηση, βιομηχανοποίηση, ταξική διαστρωμάτωση, γίνεται κατανοητή ως μια συνθήκη που

¹⁰⁰³ Max Nordau, *Entartung*, δύο τόμοι, Βερολίνο: Carl Duncker, ³1896 [δύο τόμοι, 1892–1893]. Το βιβλίο μεταφράστηκε ως *Dégénérescence* στη Γαλλία τον επόμενο χρόνο (μτφρ. Auguste Dietrich, Παρίσι: Félix Alcan, 1894), ως *Degenerazione* στην Ιταλία (μτφρ. G. Oberosler, Μιλάνο: Fratelli Dumolard Editori), και το 1895 ως *Degeneration* στην Αμερική και στην Αγγλία (Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1895), όπου και σημείωσε επτά εκδόσεις σε έξι μήνες. Για μια κριτική τοποθέτηση στο όρο της «παρακμής» βλ. την πολύ διεισδυτική μελέτη των Liz Constable, Dennis Denisoff και Matthew Potolsky, *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press, 1999, ιδιαίτερα σελ. 1–32.

¹⁰⁰⁴ Ο.π., σελ. 79–80.

¹⁰⁰⁵ Ο.π., σελ. 85–86.

παράγει εικόνες γεμάτες μυστήρια σύμβολα, τα οποία απειλούν να αλλάξουν τη συνειδησιακή και πνευματική ετοιμότητα του ατόμου, επιφέροντας στο τέλος την παρακμή και τον ηθικό εκπεσμό.¹⁰⁰⁶ Ο κίνδυνος της επαναμάγευσης ελλοχεύει μάλιστα και για τον «αληθινό» επιστήμονα που ψάχνει να δημιουργήσει σχέσεις ανάμεσα στα διακριτά φαινόμενα και τις αμφίβολες και άμορφα νεφελώδεις σκιές: «ο ερευνητής, ο οποίος χάνει την ικανότητα της παρατήρησης, [...] μετατρέπεται σε εξερευνητή της τέταρτης διάστασης, όπως ο άτυχος ο Τσέλνερ [Johann Karl Friedrich Zöllner] (1834–1882) [...]. Ο τεχνικός που έχει ξεπέσει στον μυστικισμό εξαντλείται με αδύνατες κατασκευές, πιστεύει ότι βρίσκεται μπροστά στα ίχνη της λύσης του προβλήματος ενός *perpetuum mobile*, επινοεί συνδέσεις ανάμεσα στη γη και τα αστέρια [...], ο αστρονόμος γίνεται αστρολόγος, ο χημικός αλχημιστής [...]».¹⁰⁰⁷

Σε ένα σημείο είχε, ωστόσο, μάλλον δίκιο ο Νορντάου. Η άνοδος και ευρεία διάχυση των μυστικιστικών τάσεων συσχετιζόταν άμεσα με τις κρίσεις σε «παραδοσιακές» αφηγηματικές μορφές αναπαράστασης. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές μέσα από την επιχειρηματολογία που χρησιμοποιούν οι προερχόμενες από ένα συντηρητικό ή δεξιό πολιτικό φάσμα κριτικές. Για παράδειγμα, στον απόηχο της εγκυκλίου που εξέδωσε ο Πάπας Πίος Χ΄ κατά του μοντερνισμού στις 3 Σεπτεμβρίου 1907, ο θεολόγος Τζοακίνο Αμπροσίνι καταδίκασε τον αποκρυφισμό, καθώς διείδε σε αυτόν προσπάθειες εκσυγχρονισμού του καθολικού δόγματος.¹⁰⁰⁸ Το ερώτημα που προβάλλει, επομένως, για να επανέλθουμε στον Τιριάκιαν, είναι το κατά πόσον οι κρίσεις μέσα σε ορισμένους θεσμούς συνδέονται και με την αλλαγή ή πυροδότηση ενός νέου αισθητικού παραδείγματος.

¹⁰⁰⁶ Για την ενδιαφέρουσα αυτή παρατήρηση βλ. Jason A. Josephson-Storm, *The Myth of Disenchantment*, ό.π., σελ.182 κ.ε. Πρβλ. επίσης με το συμπέρασμα του βιβλίου του Νορντάου: «Η 'ελευθερία', η 'νεωτερικότητα', η 'πρόοδος' και η 'αλήθεια' αυτών των παληκαριών δεν είναι η δική μας. Δεν έχουμε απολύτως τίποτα κοινό μαζί τους. Θέλουν τέρψη, θέλουμε εργασία. Θέλουν να σύρουν το συνειδητό στο ασυνείδητο, ενώ εμείς θέλουμε να ισχυροποιήσουμε και να εμπλουτίσουμε το συνειδητό. Θέλουν φυγή από τη λογική και πομφόλυγες, εμείς θέλουμε προσοχή, παρατήρηση και γνώση». Ό.π., τόμ. 2, σελ. 558.

¹⁰⁰⁷ Ό.π., σελ. 110–111.

¹⁰⁰⁸ Gioachino P. Ambrosini. *Occultismo e Modernismo: Lettere Familiari ad un amico*, Μπολόνια: Arcivescovile, 1907.

4.2.2 Θεοσοφία και σοσιαλισμός: Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και ο Γκεόργκι Πλεχάνωφ στο Μπολιάσκο

«Ούουου-ούου-ούου...» ακουγόταν στον αέρα.

«Ακούτε;»

«Τι είναι;»

«Ούουου-ούου-ούου».

«Δεν ακούω τίποτα»

[...] Είχες ακούσει μήπως κι εσύ αυτό το οκτωβριανό τραγούδι του χίλια εννιακόσια πέντε; Το τραγούδι αυτό δεν είχε ποτέ ξανακουστεί· αυτό το τραγούδι δεν θα ξανακουστεί... «Σίγουρα θα είναι σειρήνα εργοστασίου: κάπου στα εργοστάσια γίνεται απεργία». Αλλά η σειρήνα του εργοστασίου δεν ηχούσε, αέρας δεν υπήρχε· και έμεναν σιωπηλά τα σκυλιά.¹⁰⁰⁹

Στο παραπάνω απόσπασμα από την *Πετρούπολη* του Αντρέι Μπιέλυ μπορούμε, ενδεχομένως, να ανιχνεύσουμε μια κρυμμένη αναφορά στο τελευταίο μέρος του *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, όπου η γυναικεία χορωδία (οι σειρήνες) τραγουδά τα φωνήεντα από τη *Μυστική Δοξασία* της Μπλαβάτσκι. Στη συνείδηση του Μπιέλι, και ενδεχομένως και άλλων διανοουμένων της περιόδου, το έργο αυτό προϊδέαζε για μια διαφορετική επανάσταση από εκείνη που σκιαγραφούσαν οι Μπολσεβίκοι με τα τραγούδια τους. Γύρω στο 1905, με την εξάπλωση των σοσιαλιστικών κινήματων στην Ευρώπη, την οργανωμένη δράση των συνδικάτων και προπάντων την ήττα της Ρωσίας στο Ρωσοϊαπωνικό Πόλεμο καθώς και την επανάσταση που τον διαδέχτηκε, μια πλειάδα διανοουμένων και καλλιτεχνών, ανάμεσά τους και πολλοί συμβολιστές, στράφηκαν προς τις σοσιαλιστικές θεωρίες. Αρκετοί διανοούμενοι που προηγουμένως ενστερνίζονταν τις νιτσεϊκές ιδέες, βλέποντας τον ιδεαλισμό να παρακμάζει, στράφηκαν σε νέες ριζοσπαστικές θεωρίες, με σολιμιστικές αποχρώσεις, ενώ πολλοί άλλοι αφομοιώθηκαν με τους σοσιαλδημοκράτες και συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση της ρεβιζιονιστικής πτέρυγας, επιχειρώντας να συγκεράσουν τον ύστερο μαρξισμό με τη νέο-καντιανή φιλοσοφία ή ακόμη και τη θεοσοφία.¹⁰¹⁰ Για παράδειγμα, ο Τσουρλιόνις από το 1904 και μετά συσχετίστηκε όλο και περισσότερο με τον σοσιαλισμό και με το λιθουανικό εθνικό κίνημα, αναμένοντας με ελπίδα τη Ρωσική

¹⁰⁰⁹ Αντρέι Μπιέλυ, *Πετρούπολη*, ό.π., σελ. 188.

¹⁰¹⁰ Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περφορνεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας και της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ποταμός, 2005, σελ. 221 κ.ε., 596 κ.ε.

επανάσταση του 1905, η οποία αν και κατεστάλη, έφερε ως συνέπεια την άρση της απαγόρευσης τύπωσης λιθουανικών βιβλίων, που είχε επιβληθεί από τις τσαρικές αρχές. Το ενδιαφέρον του για τον μυστικισμό και τη θεοσοφία, που σημειώνεται τα ίδια χρόνια, υπογραμμίζει ακριβώς την ανάγκη μιας σημαντικής ομάδας Πολωνών και Λιθουανών διανοουμένων να αμφισβητήσουν την παραδομένη γνώση και τις σχέσεις εξουσίας και να αναρωτηθούν για την εγκυρότητα καθιερωμένων κοινωνικών ή ακόμη και επιστημονικών μοντέλων.

Στο πλαίσιο αυτό το συμπίλημα των ιδεών που θα χαρακτηρίζαμε ως πυθαγορισμό, ο οποίος βιώνει έναν αναβρασμό μέσα σε ετερόκλητα πεδία και κοινωνικά σχήματα, βρίσκει χρήσιμη εφαρμογή στον οργανωτικό σχεδιασμό των κινήματων εκείνων που επιδίωκαν τη ριζική αναμόρφωση και ανακατεύθυνση τόσο του κοινωνικού όσο και του ιδιωτικού βίου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Πλάτωνος Δρακούλη (1858–1934), ο οποίος συγκεραίνει στο κοινωνικό-αναμορφωτικό του πρόγραμμα τον θεοσοφισμό και το μεταρρυθμιστικό σοσιαλισμό της Φαβιανής Εταιρείας.¹⁰¹¹ Η Άννυ Μπέζαντ ήταν, ως γνωστόν, μέλος της Φαβιανής Εταιρείας, δημοσίευσε κείμενα για τα δικαιώματα των γυναικών και εναντιώθηκε στην βρετανική κυριαρχία στην Ιρλανδία, στο Σουδάν και στην Ινδία.¹⁰¹² Με ορίζοντα την αναμόρφωση της κοινωνίας οι ομάδες αυτές πρέσβευαν θερμά κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, όπως την κατάργηση της θανατικής ποινής, την βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης στις φυλακές, την κατάργηση της ζωοτομής, τη χειραφέτηση των γυναικών, την περίθαλψη των ορφανών στις μεγάλες πόλεις κ.α. Ο Καρλ Ντίφενμπαχ, ο «προφήτης της Νέας Εποχής», παράλληλα με τις σοσιαλιστικές του πεποιθήσεις, είχε επιδείξει πρωτόγνωρη ευαισθησία για τα ορφανά παιδιά, τα οποία υποδέχτηκε ως μαθητές στην κομμούνα του, ανάμεσα τους και τον Κωνσταντίνο Παρθένη και τον αδερφό του, οι οποίοι είχαν ορφανέψει σε νεαρή ηλικία.¹⁰¹³ Αντίστοιχα, ο Γκάμπριελ

¹⁰¹¹ Ο Δρακούλης, ο οποίος συμμετείχε στο ιδρυτικό συνέδριο της Β΄ Διεθνούς στο Παρίσι το 1889 υπογράμμισε τη σπουδαιότητα του Πυθαγόρα και των ιδεών του σε μια σειρά από άρθρα του, εξοικειώνοντας έτσι το ελληνικό κοινό με το θεοσοφισμό· βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η τέχνη περφορνεί εν οδύνη*, ό.π., σελ. 224. Για τον Δρακούλη βλ. Παναγιώτης Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, 4 τόμοι, τόμ. Α΄: Οι σοσιαλιστές διανοούμενοι και η πολιτική λειτουργία της πρώιμης κοινωνικής κριτικής (1875–1907), Αθήνα: Γνώση, ²1995 [1990–1994], σελ. 163–187, 322–342.

¹⁰¹² Herman A. O. de Tollenaere, *The Politics of Divine Wisdom. Theosophy and labour, national, and women's movements in Indonesia and South Asia, 1875–1947*, Nijmegen: Katholieke Universiteit Nijmegen, 1996, σελ. 71. Επίσης, Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 1247. Η εικόνα της κοινωνικοπολιτικής της εξέλιξης είναι, ωστόσο, πιο σύνθετη. Βλ. παρακάτω το κεφάλαιο 6.1.7 για τον Ουότς.

¹⁰¹³ Για τον Κ. Παρθένη, βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα: Κ. Αδάμ, 2008.

φον Μαξ [Gabriel von Max] (1840–1915), στο σπίτι του οποίου πραγματοποιήθηκε στις 9 Αυγούστου 1884 η δεύτερη συνάντηση της Θεοσοφικής Εταιρείας στη Γερμανία, είχε παλέψει για τα δικαιώματα των ζώων και είχε εναντιωθεί στην ζωτομή και στα πειράματα που γίνονταν σε αυτά.¹⁰¹⁴ Το θεοσοφικό κίνημα βοήθησε, τέλος, στην απόρριψη ή αμφισβήτηση των αποικιοκρατικών προκαταλήψεων σε σχέση με την ανωτερότητα του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Όπως θα δείξω στο κεφάλαιο 4.5.3, προς την κατεύθυνση του κοινωνικού ρεφορμισμού και του πασιφισμού προσανατολίστηκε η Κάθριν Τίνγκλεϋ, ίσως η πιο προοδευτική φωνή στο θεοσοφικό κίνημα.

Η κύρια γραμμή, όμως, που τελικά υπερίσχυσε, ήταν μάλλον η εχθρότητα των σοσιαλιστών απέναντι σε όλες τις ακραίες συμβολιστικές τάσεις και ιδιαίτερα τον ινδικό μυστικισμό, που τότε είχε θεωρηθεί πηγή του ανορθολογισμού και γεννήτρια αντιδραστικών ιδεολογιών, οι οποίες προήγαγαν την παραίτηση από κάθε κοινωνική διεκδίκηση. Ένα αρκετά γλαφυρό παράδειγμα, το οποίο συμπυκνώνει την ασυμβατότητα αυτή ανάμεσα στον νέο αδιάλλακτο μυστικισμό των αρχών του αιώνα και το σοσιαλιστικό ρεύμα της επανάστασης, τις ιδεολογικές αμφιταλαντεύσεις αλλά και τις πολωτικές συγκρούσεις που συχνά αντανάκλωνταν στη δημόσια σφαίρα, μάς παρέχει η συνάντηση του Σκριάμπιν με τον Πλεχάνωφ [Georgi Valentinovich Plekhanov] (1856-1918) στο Μπολιάσκο της Βόρειας Ιταλίας, το 1905, μαρτυρημένη στα ημερολόγια της Ροζαλία Μπόγκραντ-Πλεχάνοβα [Rosalia Bograd-Plekhanova].

Τον Νοέμβριο του 1905 ο μαρξιστής Πλεχάνωφ, ήταν εξόριστος στα πενήντα του έτη, διαβιώντας κυρίως από τη συγγραφή άρθρων σε σοσιαλιστικές εφημερίδες και τη διδαχή παιδιών πλουσίων οικογενειών, όταν συναντήθηκε με τον Σκριάμπιν —τότε τριάντα τεσσάρων χρονών— και άλλους Ρώσους στο σπίτι του προεδρεύοντος μέλους του Σοσιαλδημοκρατικού κόμματος Βλάντισλαβ Γκόλντμπεργκ [Vladislav Goldberg].¹⁰¹⁵ Ο Σκριάμπιν έπαιξε στο πιάνο διάφορες δικές του συνθέσεις, σπουδές και βαλς, αλλά και αποσπάσματα από το *Ποίημα της Έκστασης* (Op. 54), το οποίο συνέθετε εκείνη την περίοδο. Με πάθος υποστήριξε ότι η μουσική του, που ήταν εμπνευσμένη από την επανάσταση στη Ρωσία, προοριζόταν να ξεσηκώσει τους καταπιεσμένους της γης: «ξεσηκωθείτε άνθρωποι του μόχθου! Αντισταθείτε» έλεγε η επιγραφή που επισύναπτε ο Σκριάμπιν στο *Ποίημα* αυτό. Όταν όμως ο Σκριάμπιν

¹⁰¹⁴ Karin Althaus και Helmut Friedel (επιμ.), *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*, κατ. έκθ., Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Μόναχο, Μόναχο: Hirmer, 2010.

¹⁰¹⁵ Fabion Bowers, *Scriabin: A Biography*, Νέα Υόρκη: Dover, 1996 [Πάλο Άλτο, Καλιφόρνια: Kodansha International, 1969], τόμ. II, σελ. 90-97.

εξέφρασε τα θεοσοφικής εμπνεύσεως μυστικιστικά του οράματα και τις θέσεις του για το ρόλο του σαμάνου-καλλιτέχνη στη μορφωτική ανάπτυξη των μαζών, ο Πλεχάνωφ τον αντέκρουσε με σφοδρότητα. Σε μια μικρή βόλτα, καθώς περνούσαν πάνω από ένα ρυάκι, ο Σκριάμπιν εξομολογήθηκε: «πλάθουμε τον κόσμο με τη δημιουργική μας ψυχή, τη θέληση. Δεν υπάρχουν εμπόδια για να εκδηλώσουμε τις επιθυμίες μας. Ο νόμος της βαρύτητας δεν υπάρχει. Μπορώ να ριχτώ στη γέφυρα και να μην σπάσω το κεφάλι μου στις πέτρες. Θα αιωρηθώ χάρη στη δύναμη της θέλησής μου». «Εμπρός προχώρα, δείξε μου», του ανταπάντησε ο Πλεχάνωφ.¹⁰¹⁶ Φυσικά, αν και ο Σκριάμπιν διαβεβαίωνε τον Πλεχάνωφ ότι διάβαζε Μαρξ, η φιλοσοφία του απείχε παρασάγγας από τον διαλεκτικό υλισμό. Ο Πλεχάνωφ, ωστόσο, δεν έπαψε να εκφράζει τον ενθουσιασμό του για τον νεαρό συνθέτη και επεδίωκε να περνά χρόνο μαζί του. Αν αναλογιστούμε τη σημασία που προσέδιδε ο Πλεχάνωφ στην εκπαιδευτική αναμόρφωση της κοινωνίας, την οποία έβλεπε ως καταλύτη για την κλιμακωτή επανάσταση που θα αγκάλιαζε τη φιλελεύθερη αστική τάξη, σε αντίθεση με ό,τι πίστευαν οι Μπολσεβίκοι και ο Λένιν, τότε μπορούμε να χαρακτηρίσουμε καλύτερα τη συγγένεια ανάμεσα στο φιλόσοφο και το συνθέτη ως μια σχέση ριζοσπαστικών πνευμάτων.

Η σχέση τους συνεχίστηκε την επόμενη χρονιά στην Γενεύη (1906), μετά την επιστροφή του Πλεχάνωφ από το συνέδριο του Ρωσικού Σοσιαλδημοκρατικού-Εργατικού Κόμματος στη Στοκχόλμη (10–25 Απριλίου, 1906). Ο Σκριάμπιν, που όλο αυτό το διάστημα περίμενε εναγωνίως τον φιλόσοφο να επιστρέψει, του έπαιξε νέα αποσπάσματα από το *Ποίημα της Έκστασης*, ανακοινώνοντάς του ότι η μουσική αυτή εκφράζει τα ιδανικά του επαναστατημένου Ρωσικού λαού. Σύμφωνα με τον συνθέτη και μουσικοκριτικό Γιούλι Ντιμιτρίγεβιτς Ένγκελ [Juli Dmitrijewitsch Engel] (1868-1928) στην αιχμή του δόρατος ήταν για ακόμη μια φορά ο ρόλος του καλλιτέχνη στην κοινωνία, η Μπλαβάτσκι και η μόδα της θεοσοφίας μετά τον θάνατό της.¹⁰¹⁷ Σε ένα δείπνο που διοργάνωσε η Ροζαλία για τους Σκριάμπιν και άλλους καλεσμένους, ο Σκριάμπιν έπαιξε για ακόμη μια φορά τις συνθέσεις του στο πιάνο και ανέπτυξε τις απόψεις του για τη φιλοσοφία, απορρίπτοντας συλλήβδην την κυρίαρχη μουσική παράδοση του Μπετόβεν, του Βάγκνερ και του Σοπέν.

Ακούγοντας εκστασιασμένος τη μουσική του, και ενοχλημένος από την κατάρριψη του Μπετόβεν και του Βάγκνερ, ο Πλεχάνωφ παρατήρησε: «Αυτό που

¹⁰¹⁶ Ο.π., σελ. 96.

¹⁰¹⁷ Ο.π., σελ. 117.

μόλις μας παρουσίασες είναι καθαρός μυστικισμός. Μου λες ότι έχεις διαβάσει περισσότερο από μια φορά τον Μαρξ και τον μαρξισμό. Κρίμα που δεν σου άφησαν τίποτα. Παραμένεις ακόμη ένας αδιόρθωτος ιδεολόγος μυστικιστής, όπως ήσουν στο Μπολιάσκο». ¹⁰¹⁸ Έτσι, η συζήτηση κορυφώθηκε σε έναν οξύ διαξιφισμό ανάμεσα στους ιδεαλιστές (με έμφαση στη θεοσοφία) και τους διαλεκτικούς υλιστές. Μετά τη συμφιλίωση των δύο πλευρών και έχοντας συνοδεύσει τον Σκριάμπιν σπίτι του, ο Πλεχάνωφ πρόσθεσε εκμυστηρευτικά στη Ροζαλία: «Τι ταλαντούχος και συμπαθητικός άνθρωπος, μα τι αδιόρθωτος μυστικιστής που είναι! Η μουσική του είναι μεγαλοπρεπής και εμψυχωτική. Διυλίζει την επαναστατική μας εποχή αλλά μέσα από τον αποστακτήρα ενός ιδεαλιστικού-μυστικιστικού μυαλού και μέσα από την ξεχωριστή ιδιοσυγκρασία και κοσμοθεωρία του». ¹⁰¹⁹ Το σχόλιο αυτό του Πλεχάνωφ θα μπορούσε, ίσως, να διαβαστεί αλλιώς: Αν ο Σκριάμπιν εξέφραζε μια μεγάλη μερίδα συμβολιστών, αυτό συνέβαινε γιατί αυτοί ήταν σε θέση να δουν στο πρόσωπό του ένα αντίδοτο στη διανοητική απομόνωση που θα τους οδηγούσε μια ενδεχομένως απορριπτική ή εχθρική στάση απέναντι στην Επανάσταση. Συνεπώς, η σύμπλεξη της τέχνης με πολιτικά ή ακόμη και θρησκευτικά προγράμματα εξασφάλιζε στον καλλιτέχνη, μέσα στο κατατμημένο πολιτικό σκηνικό μετά την επανάσταση του 1905, τη δεσπόζουσα θέση του ενορχηστρωτή και συντονιστή ποικίλων κοινωνικών μορφωμάτων. ¹⁰²⁰ Λαμβάνοντας αυτό υπόψη, μπορούμε, εν μέρει, να εξηγήσουμε γιατί η μουσική του συνθέτη δεν εξαλείφθηκε, όπως θα ανέμενε κανείς, από τη δημόσια σφαίρα τα πρώτα χρόνια της Σοβιετικής Ένωσης. Ο πρώτος Κομισάριος Διαφώτισης της Κυβέρνησης των Σοβιέτ, ο Ανατόλ Λουνατσάρσκι [Anatoly Lunacharsky] (1875–1933), στην προσπάθειά του να γεφυρώσει το κενό ανάμεσα στην προεπαναστατική αστική τέχνη και τους προλετάριους, περιέγραψε τη μουσική του Σκριάμπιν ως

¹⁰¹⁸ Ο.π., σελ. 118.

¹⁰¹⁹ Ο.π., σελ. 119. Όταν πληροφορήθηκε τον θάνατο του συνθέτη, ο Πλεχάνωφ συνέγραψε μια επιστολιμαία νεκρολογία και την παρέδωσε στον Γιατρό Μπογκορότσκι, φίλο του συνθέτη. Εκεί σημειώνει ότι «τα πνευματικά ενδιαφέροντα του Σκριάμπιν διεύρυναν την εμβέλεια της τέχνης του [...] Χωρίς τη χορηγία τους, είναι πιθανό ότι το βάρος του καλλιτεχνικού δώρου του Σκριάμπιν θα ήταν ελαφρύτερο. Κάθε τι που σχετίζεται με αυτήν την εξέλιξη του ξεχωριστού ανθρώπου είναι αξιοσημείωτο. Πρέπει να μελετηθεί σαν ντοκουμέντο της ανθρωπότητας [...]». Βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. II, σελ. 281.

¹⁰²⁰ Πρβλ. με την παρακάτω δήλωση του συνθέτη: «η πολιτική επανάσταση στη Ρωσία στην τωρινή της φάση και η ανατροπή που επιθυμώ είναι δύο διαφορετικά πράγματα, αν και επί του παρόντος αυτή η επανάσταση, όπως κάθε ζύμωση, φέρνει πιο κοντά την πλήρωση της επιθυμητής στιγμής [...] Η στιγμή μου δεν ήρθε ακόμη. Αλλά πλησιάζει. Θα υπάρξει γιορτή. Σύντομα!». Επιστολή στην Margarita Kirillovna Morozova, 1 Μάϊου 1906, Γενεύη. Παρατίθεται στο Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn (επιμ), *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 7.

«αναπαράσταση της επανάστασης [...]. Ο Σκριάμπιν ήταν ο μουσικός της προφήτης και σε αυτό έγκειται η κοινωνική του σημασία».¹⁰²¹

Στο *Τέχνη και κοινωνική ζωή [Die Kunst und das Gesellschaftliche Leben]* (1912) ο Πλεχάνωφ ανακεφαλαίωσε τις απόψεις του για τον μυστικισμό, τον συμβολισμό και τον ανορθολογισμό, την αναζωπύρωση των οποίων συνέδεσε με την παρακμή της αστικής τάξης. Η διαμαρτυρία αυτών των καλλιτεχνών, σύμφωνα με τον Πλεχάνωφ, όσο ισχυρή και αν ήταν, δεν είχε καμιά σημασία διότι αυτοί δεν αγωνίζονται ενάντια στις πολιτικές και κοινωνικές βάσεις του καθεστώτος αλλά δραπετεύουν στο *milieu* τους, στο μεσαιωνικό παρελθόν και τον μυστικισμό, αναζητώντας καταφύγιο σε εξωτικές χώρες.¹⁰²² Συζητώντας τις περιπτώσεις συμβολιστών λογοτεχνών, όπως του Υσμάνς ή νατουραλιστών, όπως του Κνουτ Χάμσουν [Knut Hamsun] (1859–1952), το έργο των οποίων επιδεικνύει, αν και με διαφορετικούς τρόπους, μια έλξη προς τον μυστικισμό, ο Πλεχάνωφ αιτιολογεί ως εξής την κριτική του απέναντι στις τάσεις αυτές:

Στον μυστικισμό οδήγησε η αδυναμία της συνείδησης να περιοριστεί σε μια μορφή χωρίς περιεχόμενο, δηλαδή χωρίς ιδέα: μια συνείδηση, που συνοδεύεται από την ανικανότητα να ορθωθεί προς την κατανόηση των μεγάλων φιλελεύθερων ιδεών των καιρών μας. [...]. Ο μυστικισμός είναι ασυμφιλίωτος εχθρός του ορθού λόγου [...] όταν ψευδείς ιδέες υποστυλώνουν τη βάση ενός καλλιτεχνικού έργου, τότε κομίζουν σε αυτό εγγενείς αντιφάσεις οι οποίες αναπόφευκτα αποσπών από αυτό την αισθητική του αξία.¹⁰²³

Πόσο διαφορετική είναι πράγματι η τοποθέτηση του Καντίνσκι στο ζήτημα αυτό. Τον ίδιο χρόνο με τον Πλεχάνωφ, το 1912, στις σελίδες του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, ο Καντίνσκι πρόκρινε τη θέση ότι οι πνευματικές αξίες που κυριεύουν τους ανθρώπους, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, αναζητούν, από εσωτερική αναγκαιότητα, μια υλική μορφή για να υποστασιοποιηθούν: *η μορφή δηλαδή είναι η εξωτερική έκφραση της εσωτερικού περιεχομένου*.¹⁰²⁴ Επιπλέον, με την επιχειρηματολογία του

¹⁰²¹ Anatoly Lunacharsky, “On Scriabin”, *Journal of the Scriabin Society of America*, τόμ. 8, τχ. 1, 2003–2004: 43. Ο Λουνατσάρσκι προσέφερε μάλιστα κρατικούς πόρους για την ανάπλαση της τελευταίας κατοικίας του Σκριάμπιν, η οποία είχε σχεδόν καταστραφεί σε πυρκαγιά το 1919, και τη μετατροπή της σε κρατικό μουσείο.

¹⁰²² Το άρθρο αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο δημοσιεύτηκε στο τεύχος του Νοεμβρίου του 1912 στο περιοδικό *Sowremennik*, το δεύτερο τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους και το τρίτο τον Ιανουάριο του 1913. Βλ. Georgi Plechanow, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, επιμ. Alexander Ushakow και Pjotr Nikolajew, Βερολίνο: Dietz Verlag, 1975, σελ. 220–309. Πρβλ. επίσης Γ. Β. Πλεχάνωφ, *Αισθητική: η τέχνη και η λογοτεχνία σαν κοινωνικά φαινόμενα, κριτικές μελέτες και φιλολογικά άρθρα*, μτφρ. Τάσος Βουρνάς, Αθήνα: Πυξίδα, 1954, σελ. 41–45.

¹⁰²³ Georgi Plechanow, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, ό.π., σελ. 268–269. Βλ. επίσης σελ. 264.

¹⁰²⁴ Wassily Kandinsky, “Über die Formfrage”, στο *Der Blaue Reiter*, ό.π., σελ. 132, 137.

Καντίνσκι καταρρίπτεται και ο ισχυρισμός του Πλεχάνωφ περί του περιορισμού της συνείδησης σε μια μορφή χωρίς περιεχόμενο: επειδή η μορφή είναι μονάχα μια έκφραση του περιεχομένου, σύμφωνα με τον Καντίνσκι, και επομένως το περιεχόμενο διαφέρει από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη, είναι προφανές, ότι στον ίδιο χρόνο μπορούν να υπάρξουν πολλαπλές μορφές, στον ίδιο βαθμό αποδεκτές.¹⁰²⁵ Η τεχνοτροπική πολυειδία ως προϋπόθεση της πολιτισμικής πολυφωνίας προκρίνεται, επομένως, από τον Καντίνσκι ως μια επιθυμητή κατάσταση ή ένα προσδοκώμενο στάδιο στην εξέλιξη των ανθρώπινων κοινωνιών, εφόσον —και εδώ η στάση του Καντίνσκι συνάδει με εκείνη των θεοσοφιστών— η αντίληψη του ανθρώπου για τον Θεό ποικίλλει ανάλογα με το προσωπικό ή κοινωνικό-πολιτισμικό υπόβαθρο.

4.2.3 Η Κριτική του Ζίγκφριντ Κρακάουερ στην Ανθρωποσοφία και του Τέοντορ Αντόρνο στον αποκρυφισμό

Στο πεδίο της τεχνοκριτικής δεν ήταν ασφαλώς λίγοι εκείνοι που υποπευθήκαν ότι πίσω από την ανθεκτικότητα των συμβολιστικών μορφών που προωθούσαν οι θεοσοφιστές στα πρώιμα βήματά τους ελλόχευαν επικίνδυνα ανορθολογικές ιδέες. Το 1920 ο Μάγιερ-Γκρέφε [Julius Meier-Graefe] (1867–1935), η αποφασιστική και σταθερή φωνή του φιλελεύθερου κοσμοπολιτισμού, θα συνοψίσει με τα ακόλουθα λόγια το έργο του Μαξ Κλίνγκερ, ενός καλλιτέχνη τον οποίο κάποτε είχε επαινέσει:

Κανένα χόκουσ-πόκουσ [...], οφείλουμε στη μεταφυσική μας τον Παγκόσμιο Πόλεμο [...]: υπάρχουν συλλογές με όλα τα χαρακτηριστικά του Κλίνγκερ. Κάψτε τα σκουπίδια, είναι άχρηστα έντυπα, δεν μπορούν όχι μόνο να μας βοηθήσουν, αλλά μας κάνουν κακό πέρα από κάθε όριο. Είναι μια μεταφυσική απάτη, η οποία μας αποτρέπει από το να κάνουμε μια αρχή. [...] Στον θρόνο παίρνει θέση η μηχανή. Απομακρύνετε τον αετό, δείξτε του το δρόμο να φύγει. Ανήκει στα σύμβολα του στρατού [...]. Σήμερα δεν έχουμε καθόλου χρόνο, μα καθόλου χρόνο, καθόλου δύναμη, μα καμιά δύναμη. Τη μόνη δικαιοσύνη που μπορούμε να απονείμουμε σε τέτοιους ανθρώπους είναι να τους θάψουμε κατάλληλα.¹⁰²⁶

¹⁰²⁵ Ο.π., σελ. 139.

¹⁰²⁶ Julius Meier-Graefe, “Max Klinger”, *Ganymed*, τόμ. 2, 4 Ιουλίου 1920: 130-135. Ο Μάγιερ-Γκρέφε αναφέρεται στο μνημειακό γλυπτό του Κλίνγκερ από πολύχρωμο μάρμαρο που απεικονίζει τον Μπετόβεν, το οποίο εκτέθηκε στη Σετσεσιόν της Βιέννης το 1902 και σήμερα βρίσκεται στο Museum der bildenden Künste στη Λειψία, βλ. ό.π., σελ. 135. Ως προοίμιο αυτής της καταγιστικής επίθεσης στον Κλίνγκερ θα πρέπει ασφαλώς να θεωρηθούν όσα περιλαμβάνονται στο περίφημο βιβλίο του Μάγιερ-Γκρέφε, *Η περίπτωση Μπέκλιν [Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten]*, Στουτγάρδη: Julius Hoffmann, 1905.

Με την παραπάνω περικοπή ο Μάγιερ-Γκρέφε αναφέρεται στο γνωστό πολύχρωμο γλυπτό με πολύτιμους λίθους του Κλίνγκερ, το οποίο απεικονίζει τον Μπετόβεν, λαξευμένο σε λευκό μάρμαρο, καθιστό σε έναν νεφέλιο θρόνο και δίπλα του έναν αετό (1902, Museum der bildenden Kunst, Λειψία). Το έργο εκτέθηκε, ως γνωστόν, στην 14η Σετσεσιόν της Βιέννης το 1902 με φόντο το χαμένο σήμερα έργο του Άλφρεντ Ρόλερ [Alfred Roller] (1864–1935), *Πέφτει η νύχτα* [Die sinkende Nacht].¹⁰²⁷ Η αναδρομική αυτή επίθεση στον Κλίνγκερ είναι ωστόσο άδικη, δεδομένου ότι η γνωστή σειρά χαρακτηριστικών με τίτλο *Φαντασία του Μπραμς* [Brahmsphantasie] (1894), είχε περιπλεχθεί στα τέλη του 19ου αιώνα στην έντονη εκείνη διαμάχη ανάμεσα στους υποστηρικτές του Μπραμς και του Μπρούκνερ [Anton Bruckner] (1824–1896), με τους πρώτους να ασπάζονται τις φιλελεύθερες και προοδευτικές ιδέες, αν και μέσα από μια παραδοσιακή, σχεδόν κλασική, μορφοπλαστική γλώσσα, και τους δεύτερους τον καθολικισμό και τον αντισημιτισμό.¹⁰²⁸

Δεν ήταν, ωστόσο, μονάχα τα ρεύματα του συμβολισμού και της θεοσοφίας, για τα οποία οι τεχνοκριτικοί ακόνισαν τις πένες τους. Η γερμανική «εκδοχή» της θεοσοφίας, η ανθρωποσοφία μπήκε σχετικά σύντομα στο στόχαστρο του Ζίγκφριντ Κρακάουερ [Siegfried Kracauer] (1889–1966), ο οποίος μάλιστα αφιέρωσε μια σειρά από άρθρα πάνω στο κίνημα αυτό, η πορεία του οποίου φαίνεται ότι τον απασχόλησε αρκετά. Το 1921, με αφορμή μια διάλεξη του Στάινερ στο Ντάρμστατ, στην οποία είχαν παραβρεθεί αρκετοί ανθρωποσοφιστές, ο Κρακάουερ ανάστατος σχολίασε τον θαυμασμό «της διανοούμενης νεολαίας του σήμερα, που σαηνεύεται από τέτοια προπαγανδιστικά κηρύγματα, τα οποία με πείσμα τούς τα σφυροκοπάει στο κεφάλι ο εκπρόσωπος του ανθρωπιστικού κινήματος, ο Ρούντολφ Στάινερ».¹⁰²⁹ Ο Κρακάουερ

¹⁰²⁷ Για μια ανάλυση του έργου, βλ. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 124–131.

¹⁰²⁸ Για το θέμα αυτό βλ. Thomas K. Nelson, “Klinger’s *Brahmsphantasie* and the Cultural Politics of Absolute Music”, *Art History*, τόμ. 19, τχ. 1, Μάρτιος 1996: 26–43. Για τα πολιτικά ζητήματα με τα οποία επιφορτίστηκαν οι όροι της απόλυτης και της προγραμματικής μουσικής με αφορμή τη σύγκρουση γύρω από τη μουσική του Μπραμς και του Μπρούκνερ, βλ. Leon Botstein, “Brahms and Nineteenth-Century Painting”, *19th-Century Music*, τόμ. 14, τχ. 2, 1990: 154–68.

¹⁰²⁹ Η διάλεξη του Στάινερ είχε τίτλο «Δημιουργία του λόγου και ποιητική φόρμα» (Ντάρμστατ, 30 Ιουλίου 1921). Στον απόηχο της ομιλίας ο Κρακάουερ δημοσίευσε την κριτική του λίγες μέρες αργότερα, στις 3 Αυγούστου 1921, στη *Frankfurter Zeitung* με τίτλο “Anthroposophie und Wissenschaft. Bemerkungen zur anthroposophischen Hochschultagung in Darmstadt, 25. Juli bis 30. Juli”. Εδώ χρησιμοποιούμε την αναδημοσίευσή του στο *Siegfried Kracauer Werke*, επιμ. Inka Mülder-Bach και Ingrid Belke, τόμ. 5 (1906-1923): *Essays, Feuilletons, Rezensionen*, Βερολίνο: Suhrkamp, 2011, σελ. 256-265, εδώ σελ. 256, υπογράμμιση του Κρακάουερ· βλ. επίσης “Moderne Theosophie”, στο *Siegfried Kracauer Werke*, ό.π., σελ. 417-418 (κριτική στο βιβλίο του Kurt Leese, *Moderne Theosophie. Ein Beitrag zum Verständnis der geistigen Strömungen der Gegenwart*, Βερολίνο: Furche, 1921)· “Neue Literatur zur Anthroposophie”, *Frankfurter Zeitung*, 11 Μαρτίου 1923, στο *Siegfried Kracauer Werke*, ό.π., σελ. 627-629 (για σχολιασμό βιβλίων που ασκούν κριτική ή διάκεινται ευνοϊκά στο μεταφυσικό

επιχείρησε να καταδείξει μέσα από το σύντομο αυτό άρθρο του ότι οι κωδικοποιημένες αξίες και αρχές της ανθρωποσοφίας «απολιθώνονται σε δόγμα και ερμηνεύονται σχολαστικά κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μην επιδέχονται καμιάς κριτικής».¹⁰³⁰ Όπως προκύπτει και από τα άλλα άρθρα του Κρακάουερ, εκείνο που τον προβληματίζε ήταν η αθρόα συρροή νέων ακαδημαϊκών, και μάλιστα των καλύτερων εξ αυτών, στις διαλέξεις και συναισθητικές παραστάσεις του Στάινερ, στις «ασήμαντες εκείνες εκτυφλωτικές παραστάσεις» και «φαντασμαγορίες» όπου «δαιμόνια και στοιχειά χορεύουν», όπου ο μάγος-γητευτής μέσα από έναν καπνό οπίου αποκοιμίζει τα ανύποπτα θηράματά του, παρασυρμένα εκεί από «αμβλυμμένες ορμές, τάσεις από το άδειασμα φυγής και αναζητήσεις του νοήματος του εαυτού».¹⁰³¹ Η εικόνα που πλάθει ο Κρακάουερ για τον Γερμανό διανοούμενο —η οποία, τόσο στο λεξιλόγιο που τη συνθέτει όσο και στα προσωνύμια που τη συνοδεύουν, δεν διαφέρει πολύ από εκείνη που κατασκευάζει ο καχύποπτος και δύσπιστος επιστήμονας για τον πλανόδιο μάγο Άλμπερτ Βόγκλερ, στον *Μάγο* [*Ansiktet*, 1958] του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (1918-2007)— είναι εκείνη του γητευτή που με τη μαυλιστική του φωνή και «τα δίκτυα της εξαπάτησης» παρασύρει τη νεολαία στο λημέρι του.¹⁰³² Μάλιστα το λημέρι αυτό έχει ένα όνομα: είναι δηλαδή το Γκαιτεάνουμ, το οποίο παρουσιάζεται σαν ένας χώρος «δαιμονικής βαρβαρότητας», όπου «η εν μέρει ατιθάσευτη αγριότητα της διακοσμητικότητας, οι μορφές στα παράθυρα και ούτω καθ' εξής, θυμίζει κατά κάποιον τρόπο ειδωλολατρικούς μεξικάνικους ναούς, αφήνοντας πίσω της τις χειρότερες παραστρατήσεις του Γιούγκεντστιλ».¹⁰³³ Η κριτική του Κρακάουερ παραμένει, ωστόσο, εξαιρετικά σημαντική γιατί απορρέει όχι από μια συλλήβδην απροϋπόθετη απόρριψη της ανθρωποσοφίας, όπως θα συμπέρανε κανείς από μια επιπόλαιη ανάγνωση του κειμένου, αλλά από μια προσπάθεια κατανόησης του ανθρωποσοφικού δόγματος και απόσταξης από αυτό μιας, όσο αυτό θα ήταν δυνατόν θετικής αποτίμησης. Συγκεκριμένα, ο Κρακάουερ σημειώνει ότι αν η ακαδημαϊκή νεολαία κατάφερε να συγκρατήσει τις ωφέλιμες γνώσεις που προκύπτουν από το παιδαγωγικό

σύστημα του Ρ. Στάινερ): “Anthroposophie und Christentum”, *Frankfurter Zeitung*, 28 Οκτωβρίου 1923, στο *Siegfried Kracauer Werke*, ό.π., σελ. 718-720.

¹⁰³⁰ Ο.π., σελ. 260.

¹⁰³¹ Ο.π., σελ. 263-264.

¹⁰³² Ο.π., σελ. 263.

¹⁰³³ Ο.π., σελ. 262. Ο Κρακάουερ είδε την πρώτη εκδοχή από ξύλο του Γκαιτεάνουμ στο Ντόρναχ, λίγο έξω από τη Βασιλεία: το κτήριο χρησίμευε σαν τόπος εκδηλώσεων και κέντρο του ανθρωποσοφικού κινήματος. Το Γκαιτεάνουμ άρχισε να κτίζεται το 1913 και όταν καταστράφηκε από φωτιά το 1922 ήταν ακόμη σε ημιτελή μορφή. Από το 1924 έως το 1928 ανεγέρθη ένα δεύτερο Γκαιτεάνουμ, αυτή τη φορά από μπετόν, στου οποίου τον σχεδιασμό συμμετείχε και αυτή τη φορά ο Στάινερ. Το κτήριο παραμένει ακόμη και σήμερα το κέντρο της ανθρωποσοφικής κοινότητας ανά τον κόσμο.

έργο του Στάινερ καθώς και από κείνο της φαρμακευτικής και της βιολογίας, αφαιρώντας από αυτό τις ανθρωποσοφικές ανοησίες, τότε «αυτό σίγουρα δεν θα προκαλούσε κάποια βλάβη».¹⁰³⁴ Η πίστη του Κρακάουερ σε μια επιστήμη με θετικό πρόσημο, η οποία πρέπει να μείνει αμόλυντη από τη μεταφυσική, διαπνέει όλο το σώμα της κριτικής του προς την ανθρωποσοφία, η οποία συγκροτείται γύρω από δύο άξονες: ο πρώτος αφορά τη θέση της επιστήμης και την οικειοποίηση του Γκαίτε από τον επίγονό του. Μέσα από την κριτική του ο Κρακάουερ επιχειρεί να αποσυνδέσει το έργο του Γκαίτε από τις ιδέες με τις οποίες το έχει μολιάσει ο Στάινερ, οι οποίες μάλιστα παραβαίνουν με «αμαρτωλό τρόπο τα όρια» εκείνα, τα οποία ο Γκαίτε, «από δέος δεν θέλησε να διασχίσει, ούτε να αποκαλύψει τα μυστικά εκείνα, τα οποία για τον άνθρωπο που διακρίνει, θα παραμένουν για πάντα κρυμμένα».¹⁰³⁵ Οι εμπειρικές αποκαλύψεις του Στάινερ, σημειώνει ο Κρακάουερ, δεν μπορούν να θεωρηθούν επιστήμη γιατί αποτυγχάνουν στην επαληθευσιμότητα τους: δημιουργείται ένας «σπάνιος ερμαφρόδιτος» από τη σύγχυση των ορίων ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη, ένα «ον τέτοιου δαιμονικού, στοιχειωμένου σχήματος, ώστε αυτό εμπεριέχει σε αδιάλυτη μείξη τόσο το αληθές όσο και το ψευδές, ελκύει και απωθεί ταυτόχρονα, ισχυρίζεται ότι εξυψώνει και καθαγιάζει τις ψυχές αλλά απλά τις πιθηκίζει στο τέλος και δελεάζει σαν μια ανόητη φλόγα στους βάλτους της σύγχυσης».¹⁰³⁶

Ο δεύτερος άξονας αφορά τον υλισμό στο έργο του Στάινερ. Ο Κρακάουερ κατηγορεί τον Στάινερ, τον «ερευνητή του πνεύματος» ως έναν μεγάλο υλιστή, και μάλιστα μεγαλύτερο από τους φυσικούς επιστήμονες και στοχαστές που εκείνος υποτίθεται ότι μάχεται.¹⁰³⁷ Το δόγμα της μετενσάρκωσης, όπου «αναδύεται ντροπαλά συγκαλυμμένος με μυθολογικό μανδύα ο βιογενετικός νόμος», η αντιστοίχιση της σκέψης με το νευρικό σύστημα, των αισθήσεων με το «ρυθμικό σύστημα», της θέλησης με τον μεταβολισμό, η πολεμική των ανθρωποσοφιστών ενάντια στον εμπειρισμό του Στιούαρτ Μιλ [John Stuart Mill] (1806-1873) και η επεξήγηση της εξέλιξης των αρχιτεκτονικών στυλ κατά το πρότυπο της μονιστικής βιοθεωρίας, όλα αυτά

¹⁰³⁴ Ο.π., σελ. 263.

¹⁰³⁵ Ο.π., σελ. 263-264.

¹⁰³⁶ Ο.π., σελ. 261. «Ανόητη φλόγα», *Irrlicht* στα γερμανικά ή *Will-o'-the-wisp* στα αγγλικά και *Ignis fatuus* στις λατινικές γλώσσες. Πρόκειται για μια φωσφορίζουσα ύπαρξη στη βορειοευρωπαϊκή μυθολογία που κατοικεί πάνω από βάλτωδες εκτάσεις σε πυκνά δάση και εκπέμπει ένα ισχύο φως με το οποίο είναι δυνατό να κάνει τον ταξιδιώτη να παραστρατήσει από το ασφαλές μονοπάτι. Πρβλ. με τον πίνακα του Άρνολντ Μπέκλιν με τον ομώνυμο τίτλο (*Irrlicht*) του 1882.

¹⁰³⁷ Ο.π., σελ. 259-260.

αποδεικνύουν, κατά τον Κρακάουερ την εμμονή σε μια αισθητική κατασκευασμένη εκ του αποτελέσματος, την οποία παραλληλίζει με τον υλισμό.¹⁰³⁸

Πολλά χρόνια αργότερα, όταν εξέδωσε το 1947 το περίφημο βιβλίο του *Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ: Μια ψυχολογική ιστορία της Γερμανικής ταινίας*, η κριτική του προς την Ανθρωποσοφία είχε πλέον μόνο αρνητική χροιά: προσπαθώντας να ερμηνεύσει την εμφάνιση μιας νέας κατηγορίας ταινιών στην κινηματογραφική βιομηχανία, ο Κρακάουερ τόνισε ότι «η γερμανική ψυχή χειμασμένη ανάμεσα στις εικόνες της τυραννικής δεσποτείας και του κυριευμένου από τα ένστικτα χάους, απειλούμενη και στις δυο περιπτώσεις με καταβράθρωση, κλυδωνίζεται πέρα δώθε στο ζοφερό χώρο, όπως το πλοίο φάντασμα στο *Νοσοφράτου*».¹⁰³⁹ Το δίλημμα αυτό, στο οποίο είχαν ψυχοδιανοητικά εγκλωβιστεί οι Γερμανοί θεατές, υπερκεράστηκε με την εμφάνιση νέων ταινιών που ανταποκρίθηκαν σε γενικές γραμμές στην εντονότατη αναζήτηση της νέας γενιάς για ένα «πνευματικό καταφύγιο» [geistigen Obdach]. Κατά τον Κρακάουερ, ορδές ανθρώπων συνέρρεαν στους προφήτεςμανιτάρια, οι οποίοι «θα βυθίζονταν στη λήθη λίγο αργότερα. Ο θεοσοφιστής Ρούντολφ Στάινερ ήταν πραγματικά η τελευταία λέξη της μόδας αυτής: έμοιαζε με τον Χίτλερ στο ότι με ζήλο διαφήμιζε διογκωμένα οράματα σε βδελυρούς μικροαστούς Γερμανούς».¹⁰⁴⁰ Τέλος, στο περίφημο έργο του *Ornament der Masse* (1963) ο Κρακάουερ υιοθετεί τη θέση ότι η ανθρωποσοφία προσφέρει διέξοδο στις ψυχοδιανοητικές αναζητήσεις και πνευματικές ανάγκες των ατόμων εκείνων, που αν και έχουν απωλέσει την ικανότητα της θρησκευτικής πίστης, έχουν εγκλωβιστεί λόγω των διανοητικών αντιφάσεων που προκύπτουν από την εφαρμογή της ορθολογικότητας σε ένα θρησκευτικό μοντέλο σκέψης, μέσα στο οποίο οι θρησκευτικές αλήθειες μετατρέπονται σε «άχρωμες σκέψεις» με τις οποίες αυτοί, ανερμάτιστα πια, προσπαθούν να προσεγγίσουν το απόλυτο.¹⁰⁴¹

Παράλληλα με τον Κρακάουερ, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (1892–1940), στην δριμεία κριτική του στο βιβλίο του Χανς Λίμπλστεκλ [Hans Liebstoeckl], *Οι απόκρυφες επιστήμες υπό το φως της εποχής μας* (1932), εξετάζει τον τρόπο με τον

¹⁰³⁸ Ο.π., σελ. 260.

¹⁰³⁹ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, επιμ. Leonardo Quaresima, Πρίνστον/Οξφόρδη: Princeton University Press, 2004 [1947], σελ. 107.

¹⁰⁴⁰ Ο.π., σελ. 107.

¹⁰⁴¹ Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, μτφρ., επιμ., εισαγωγή Thomas Y. Levin, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης/Λονδίνο: Harvard University Press, 1995 [*Das Ornament der Masse: Essays*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1963, ²1977], σελ. 129–133. Βλ. επίσης “Die Wartenden”, *Frankfurter Zeitung*, 12 Μαρτίου 1922, αναδημοσιευμένο στο *Siegfried Kracauer Werke*, ό.π., σελ. 383–394.

οποίο αυτού του είδους η λογοτεχνία βρήκε δίοδο από την «ανώνυμη αφάνεια στις φωτισμένες βιτρίνες των πιο ακριβών μαγαζιών». ¹⁰⁴² Η βελτίωση του κύρους της λογοτεχνίας αυτής προϋποθέτει, κατά τον Μπένγιαμιν, μια ευρύτερη μεταστροφή στο γούστο της μεσαίας αστικής τάξης, η οποία τώρα στρέφεται σε προϊόντα γνώσης που όχι μόνο πιστοποιούν την αποκλειστική πραγματικότητα του πνεύματος αλλά διαβεβαιώνουν επίσης την αναποτελεσματικότητα της πάλης των τάξεων. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η μόδα του αποκρυφισμού επωφελήθηκε από την κατάρρευση της γενικής παιδείας και την έλλειψη πίστης των ανθρώπων προς αυτήν. Αν και η Ανθρωποσοφία προϋποθέτει, κατά τον Μπένγιαμιν, ένα επίπεδο παιδείας υψηλότερο από εκείνο που κατέχουν οι πνευματιστές, δεν παύει να είναι προϊόν του μαρασμού των ανθρωπιστικών σπουδών και της κατάρρευσης των κλασικών γλωσσών. ¹⁰⁴³ «Οι λιπαρές ασυναρτησίες των οπαδών της ανθρωποσοφίας, κατά μακράν οι πιο φιλόδοξες εκ των ψευδών προφητών, μπορούν εύκολα να γίνουν κατανοητές σαν ένα «υπόλειμμα της μεγάλης φιλοσοφίας του ουμανισμού που πρωτύτερα αποτελούσε, μαζί με τις σκληρές επιστήμες, ένα ουσιαστικό μέρος της γενικής παιδείας». ¹⁰⁴⁴ Εν κατακλείδι, η διάλυση της γενικής παιδείας άφησε πίσω της ένα κενό, το οποίο έμελλε να συμπληρωθεί από τους ισχυρισμούς των ανθρωποσοφιστών σχετικά με την αναγωγή της ολικής ιστορίας του κόσμου ως μια συσκευή αγοραλογίας [μάρκετινγκ]. ¹⁰⁴⁵

Το επιχείρημα ότι οι προφήτες της θεοσοφίας και της ανθρωποσοφίας καλλιεργούσαν απολιτικές και κεντρόφυγες ψυχοδιανοητικές τάσεις για το απαθές γερμανικό κοινό του μεσοπολέμου, δεν διατυπώθηκε μονάχα από τον Κρακάουερ. Η κριτική θέση ότι όλες οι εκφάνσεις και μορφές του δυτικού εσωτερισμού και αποκρυφισμού συνδέονται με ακροδεξιές ιδεολογίες, αντιδραστικές πολιτικές πεποιθήσεις και ανορθολογικές προσεγγίσεις οφείλει σε μεγάλο βαθμό τη διάδοσή της στη Σχολή της Φρανκφούρτης. Όπως επεσήμανα στην εισαγωγή, ο Αντόρνο, στο δοκίμιό του *Θέσεις κατά του αποκρυφισμού*, γραμμένο, μετά τον πόλεμο, όταν ήταν εξόριστος στην Αμερική το 1946–1947, αλλά δημοσιευμένο το 1951 στα *Minima*

¹⁰⁴² Hans Liebstoeckl, *Die Geheimwissenschaften im Lichte unserer Zeit*, Ζυρίχη: Amalthea Verlag, 1932. Η κριτική του Μπένγιαμιν δημοσιεύτηκε στην *Frankfurter Zeitung*, τον Αύγουστο του 1932· βλ. Walter Benjamin, “Light from Obscurantists”, στο *Walter Benjamin, Selected Writings*, τόμ. II, μέρος 2ο, 1931–1934, επιμ. και μτφρ. Michael W. Jennings και Rodney Livingstone, Κέμπριτζ: Harvard University Press, 1999, σελ. 653–657· βλ. επίσης, Walter Benjamin, “Erleuchtung durch Dunkelmänner. Zu Hans Liebstoeckl, Die Geheimwissenschaften im Lichte unserer Zeit”, στο *Gesammelte Schriften*, τόμ. 3, επιμ. Hella Tiedemann-Bartels, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1991, σελ. 356–360.

¹⁰⁴³ Ο.π., σελ. 654–655

¹⁰⁴⁴ Ο.π., σελ. 655.

¹⁰⁴⁵ Ο.π., σελ. 656.

Moralia, καταβαρυνώνει συλλήβδην όλα εκείνα τα ρεύματα που θα χαρακτηρίζαμε ως εσωτερισμό ή αποκρυφισμό, χωρίς ωστόσο να υπεισέρχεται σε λεπτομερείς διακρίσεις και κατηγοριοποιήσεις.¹⁰⁴⁶ Ο βασικός κορμός της σκέψης του περιελίσσεται γύρω από τη σχέση της έννοιας της νεωτερικότητας και της αποστροφής προς τον διαφωτισμό και τις αξίες του. Αποφάνθηκε, λοιπόν, ότι τα κινήματα αυτά αφιονίζουν τα αστικά στρώματα και καλλιεργούν παραστατικές φαντασιώσεις που τα απομακρύνουν από τον ορθό λόγο, προκαλώντας την καθίζηση της συνειδησιακής και επομένως διανοητικής ικανότητας του ανθρώπου· «η επιρρέπεια προς τον αποκρυφισμό είναι σύμπτωμα της παλινδρόμησης της συνείδησης, γιατί αυτή έχασε τη δύναμή της να σκέφτεται το απροϋπόθετο και να ανέχεται το υπό όρους. Αντί να προσδιορίζει και τα δύο στην ενότητα και τη διαφορά τους μέσω μιας εννοιολογικής διεργασίας, αναμειγνύει και τα δύο αδιακρίτως. Το απροϋπόθετο γίνεται γεγονός ενώ το υπό όρους άμεσα ουσιώδες» λέει ο Αντόρνο στην αρχή του πολεμικού του δοκιμίου.¹⁰⁴⁷ Και συνεχίζει προσπαθώντας να συνδέσει, κάπως χαλαρά, τον αποκρυφισμό με τον ύστερο καπιταλισμό, την πραγματοποίηση και το φασισμό: «ο αποκρυφισμός είναι η αντανakλαστική κίνηση στην υποκειμενικοποίηση όλων των νοημάτων, το συμπλήρωμα της πραγματοποίησης [Verdinglichung]. Όταν η αντικειμενική πραγματικότητα εμφανίζεται στους ζωντανούς βουβή, όπως ποτέ άλλοτε, τότε αυτοί προσπαθούν να αποστάξουν το νόημα με Άμπρα Κατάμπρα [...]».¹⁰⁴⁸ Και συνεχίζει: «η εκλογίκευση του πραγματικού, με την οποία αυτό δεν μπορεί πια να συμφωνεί, αντικαθίσταται με κουνιστά τραπεζάκια και ακτίνες από το σωρό της γης. Τα σκύβαλα [Abhub] του φαινομενικού κόσμου μετατρέπονται στην άρρωστη συνείδηση σε mundus intelligibilis». Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι αντίθετα με τον Νορντάου, ο οποίος διαβλέπει τον κίνδυνο επαναμάγευσης του κόσμου, ο Αντόρνο, ακολουθώντας εδώ τον Βέμπερ, αντιλαμβάνεται τον αποκρυφισμό ως αντανakλαστική αντίδραση της άρρωστης συνείδησης μπροστά στην απώλεια της ικανότητας νοηματοδότησης του κόσμου, ή διαφορετικά, ως φυσικό μηχανισμό απέναντι στη διαδικασία της απομάγευσης που επιφέρει η πραγματοποίηση με τη μετατόπιση της εστίασης από την εικόνα του συνόλου στον φετιχισμό του εμπορεύματος.

¹⁰⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, ²⁰1991 [1951], σελ. 321–329.

¹⁰⁴⁷ Ο.π., σελ. 321.

¹⁰⁴⁸ Ο.π., σελ. 323.

4.2.4 Εσωτερισμός – φασισμός: μια κριτική θεώρηση

Ο Άρθουρ Φερσλούις έχει ασκήσει κριτική στις παραπάνω θέσεις του Αντόρνο για τον αποκρυφισμό, τις οποίες συνδέει με έναν γενικότερο αντι-εσωτεριστικό λόγο, εμφανή στην αριστερή διάνοηση, για παράδειγμα στο δίπολο ορθολογικό-ανορθολογικό, όπου υφάρχει ένας κατασταλτικός δυϊσμός και τον οποίο εκλαμβάνει ως κατοπτρική αντανάκλαση των ιεροεξεταστικών τάσεων που συναντάμε συχνά στον χώρο της πολιτικής δεξιάς.¹⁰⁴⁹ Θα μπορούσαμε εδώ να προσθέσουμε ότι το εγχείρημα της στοίχισης των ανορθολογικών, αντι-διαφωτιστικών τάσεων με τον αποκρυφισμό και συνεπακόλουθα με τον φασισμό, εγκυμονεί ένα επιπλέον ρίσκο· αυτό της αποσύνδεσης του Ναζισμού με τον ορθό λόγο. Όπως, όμως, έχει εύστοχα δείξει ο Τζέφρεϊ Χερφ μια μερίδα συντηρητικών διανοουμένων —τους οποίους ο συγγραφέας εξετάζει υπό τον όρο του αντιδραστικού μοντερνισμού— είχαν συμφιλιώσει με συστηματικό τρόπο τις αντικεσυγχρονιστικές, ρομαντικές και ανορθολογικές ιδέες, οι οποίες ήταν παρούσες μέσα στο γερμανικό εθνικισμό λίγο πριν την κατάληψη της εξουσίας από τους Ναζί, μέσα από μια λογική μέσων-σκοπών, με τη σύγχρονη τεχνολογία.¹⁰⁵⁰

Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, ο Άρθουρ Φερσλούις αποσιωπά εμφανώς την αδιαμφισβήτητη διασύνδεση με το ναζιστικό καθεστώς αρκετών επιστημόνων, που πρέσβευαν αποκρυφιστικές ιδέες. Ας δούμε ένα σχετικό παράδειγμα. Ο Γερμανός ψυχολόγος Γκέοργκ Ερνστ Άνσνιτς [Georg Ernst Anschütz] (1886-1953), του οποίου το αντικείμενο έρευνας ήταν η μουσικοψυχολογία και η συναισθησία, υπήρξε ίσως ο σπουδαιότερος προπαγανδιστής των χρωματομουσικών θεωριών την περίοδο του Μεσοπολέμου στη Γερμανία.¹⁰⁵¹ Ανάμεσα στο 1927 και το 1931 οργάνωσε στο Αμβούργο μια σειρά από συνέδρια που είχαν ως θέμα τους τη σχέση χρωματικού και μουσικού τόνου.¹⁰⁵² Σε αυτά συμμετείχαν, πέρα από καταξιωμένοι μουσικολόγοι, όπως

¹⁰⁴⁹ Arthur Versluis, *The New Inquisitions. Heretic-Hunting and the Intellectual Origins of Modern Totalitarianism*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006, το κεφάλαιο “Theodor Adorno and the Occult”, σελ. 95–104.

¹⁰⁵⁰ Jeffrey Herf, *Αντιδραστικός Μοντερνισμός. Τεχνολογία, κουλτούρα και πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, μτφρ. Παρασκευάς Ματάλας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996 [Cambridge University Press, 1984], ιδιαίτερα σελ. 1–20.

¹⁰⁵¹ Το σημαντικό του έργο το οποίο δούλεψε καθόλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 και 1930 είναι το *Farbe-Ton-Forschungen*, 3 τόμοι, τόμ. 1: Λειψία: Akademische Verlag, 1927, τόμ. 2 (1936) και τόμ. 3 (1931): Αμβούργο: Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft.

¹⁰⁵² Βλ. την αναφορά του Βέλεκ για το 2ο και 4ο συνέδριο: Albert Wellek, “Zweiter Kongress für Farbe-Ton-Forschung und vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Hamburg”, *Die Musik*, τόμ. 23, τχ. 3, Δεκέμβριος 1930: 194–195. Στα συνέδρια αυτά συμμετείχαν ή έστω τα

ο Άλμπερτ Βέλεκ —που όπως είδαμε υπήρξε από τους θεμελιωτές του πεδίου αυτού έρευνας στον γερμανόφωνο χώρο— ακόμη αρκετοί καλλιτέχνες που παρουσίασαν εκεί έμπρακτα τη δουλειά τους, όπως ο Όσκαρ Φίσινγκερ με το *Συνοπτικό Φιλμ* [Synoptischer Film], ο Λούντβιχ Χίρσφελντ με τα *Παιχνίδια χρωματοφώτων* [Farben-Lichtspiele] και ο Τσέχος ζωγράφος Ζντένεκ Πεσένεκ [Zdenek Pesének] με το χρωματόργανό [Farbenklavier] του.¹⁰⁵³ Το 1933 ο Άνσutz προσχώρησε στο Εθνικοσοσιαλιστικό Γερμανικό Εργατικό Κόμμα (NSDAP) και αναρριχήθηκε γρήγορα επαγγελματικά. Στα χρόνια του εθνικοσοσιαλισμού διατήρησε ενεργό δράση στην έρευνα του για τη συναισθησία και μετά τον Πόλεμο, αφού απαλλάχθηκε από τα καθήκοντά του, διατήρησε επαφή με άλλους Ναζί επιστήμονες και ενδιέτριψε (εκ νέου) στο φαινόμενο του αποκρυφισμού.¹⁰⁵⁴

Από μια άλλη πλευρά, ο Μάρκο Πάζι διατυπώνει τις επιφυλάξεις του στην απροϋπόθετη αυτή ταύτιση του φασισμού και του εσωτερισμού, παρατηρώντας ότι τόσο ο εσωτερισμός όσο και φασισμός έχουν εκληφθεί ως ένα απόλυτο κακό ή μια επαναλαμβανόμενη αρρώστια από την οποία ο δυτικός πολιτισμός έπρεπε να προστατευθεί και να απελευθερωθεί.¹⁰⁵⁵ Στη μελέτη του για τον Άλιστερ Κρόουλι [Aleister Crowley] (1875-1947) ο Πάζι αποφεύγει, για παράδειγμα, να εντάξει τον εκκεντρικό Άγγλο ποιητή στο γνωστό ερμηνευτικό μοντέλο του προ-φασισμού, ακόμη και αν ενδείξεις που ωθούν τον ερευνητή στην υιοθέτηση μιας τέτοιας άποψης είναι αρκετά πειστικές. Συμπεραίνει, επομένως, ότι η χειρουργική τοποθέτηση του Κρόουλι στον ιδεολογικό άξονα σωστού-λάθους είναι αρκετά απλουστευτική για να

παρακολουθούσαν όλοι οι πρωτεργάτες της έρευνας για τη σχέση χρώματος και μουσικής. Ο Βέλεκ αναφέρει ότι στο συνέδριο αυτό συμμετείχε και ο μουσικολόγος από το Χάλε, Μαξ Σνάιντερ [Max Schneider], ο οποίος το δημοσίευσε το βιβλίο του για τον Μπέκλιν με τίτλο *Arnold Böcklin, ein Maler aus dem Geiste der Musik*, στο οποίο μιλάει για την «αρχέγονη μαγική δύναμη» των πινάκων του Μπέκλιν, για τους οποίους «διηγούνται τα ινδογερμανικά φύλα». Για μια κριτική παρουσίαση της πρόσληψης της «μουσικότητας» του Μπέκλιν, βλ. Spyros Petritakis, “Arnold Böcklin and music: a case revisited”, ό.π., σελ. 62.

¹⁰⁵³ Για την απήχηση που είχαν τα συνέδρια αυτά στους καλλιτέχνες. βλ. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 286 κ.ε. Για τον πρωτεργάτη της κινητικής τέχνης Ζντένεκ Πεσένεκ, βλ. Marcella Lista, *Prométhée électrique ou « le tableau lancé dans l'espace », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, τόμ. 39, 2003: 23–43.

¹⁰⁵⁴ Anton F. Guhl, “Kurzbiografie Georg Anschütz”, στο *Hamburgische Biografie, Personenlexikon*, επιμ. Franklin Kopitzsch και Dirk Brietzke, τόμ. 6, Γκέτινγκεν: Wallstein-Verlag, 2012, σελ. 16 κ.ε. Η περίπτωση του Άνσutz δεν έχει ακόμη μελετηθεί. Ακόμη πιο καίριο προβάλλει το ερώτημα του κατά πόσον οι εσωτεριστικές κατευθύνσεις του Γερμανού ψυχολόγου υπαγόρευαν και τις εργασίες του για τη συναισθησία την περίοδο του Μεσοπολέμου. Πώς εγγράφονται οι αναζητήσεις αυτές μέσα στις επίσημες ναζιστικές πολιτικές και ποια απήχηση είχαν τελικά;

¹⁰⁵⁵ Marco Pasi, “The Modernity of Occultism: Reflections on Some Crucial Aspects” στο *Hermes in the Academy*, ό.π., σελ. 61.

προσεγγιστεί η πολυπλοκότητα και διαδραστικότητα της θέσης του στο χάρτη των εσωτερικών ρευμάτων του 20ού αιώνα.¹⁰⁵⁶

Εδώ θα πρέπει ωστόσο, να γίνει μια διευκρίνιση. Η κατάσταση στις Θεοσοφικές Εταιρείες, τόσο λειτουργικά όσο και από άποψη δράσης, δεν είναι η ίδια πριν και μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.¹⁰⁵⁷ Μια σειρά από σκάνδαλα που συγκλόνισαν τους θεοσοφιστές μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι, οι διαρκώς εντεινόμενες προστριβές ανάμεσα στην Άννυ Μπέζαντ και τον Ρούντολφ Στάινερ, όλα αυτά συνέτειναν στην αλλοίωση του διεθνιστικού χαρακτήρα των Θεοσοφικών Στοών, με αποτέλεσμα μετά τον πόλεμο να φανούν άμεσα οι αντιπαλότητες και διενέξεις που εκπήγαζαν όχι μόνο μέσα από προσωπικές αντεγκλήσεις και ιδεολογικές-σωτηριολογικές διαφοροποιήσεις (για παράδειγμα η διαμάχη με τον Κρισναμούρτι), αλλά και από εθνικού πρόσημου περιχαράξεις. Ποιοι παράγοντες συντελούν στον ιδεολογικό αναπροσανατολισμό και πολιτικό ριζοσπαστισμό πολλών θεοσοφιστών δεν είναι ξεκάθαρο και το θέμα παραμένει ανοιχτό προς διερεύνηση. Συχνά, γίνεται η διάκριση ανάμεσα σε έναν σοσιαλιστικής απόχρωσης εσωτερισμό, με φιλελεύθερες αντιλήψεις που προωθούν τα ιδεώδη του Διαφωτισμού και της προόδου, ενώ άλλοτε για έναν αντιδραστικό εσωτερισμό, ο οποίος συντάσσεται με τα ιδεώδη της δεξιάς ιδεολογίας, της παράδοσης και πολλές φορές του ναζισμού.¹⁰⁵⁸ Παραμένει αναμφισβήτητο, ωστόσο, γεγονός ότι η θεοσοφική διδασκαλία είχε μια καθοριστική συμβολή στην ανάπτυξη τόσο των φυλετικών θεωριών όσο και των εθνικιστικών κινημάτων, ενώ από τη δεκαετία του 1920 και μετά, η εντεινόμενη εχθρότητα των συμβολιστών ή θεοσοφιστών προς τη πραγματιστική πολιτική μπορεί να ερμηνευτεί ως μια ευρύτερη απόρριψη του κοινοβουλευτισμού, του φιλελευθερισμού και του εκσυγχρονισμού. Ο Μάσιμο Ιντροβίνιε έχει δείξει πως στην Κόστα Ρίκα σημαίνοντα μέλη της Θεοσοφικής Εταιρείας είχαν καταφέρει να διεισδύσουν στην προεδρία της χώρας και να επιβάλουν

¹⁰⁵⁶ Marco Pasi, *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2014 [Franco Angeli, 1999].

¹⁰⁵⁷ Η άποψη ότι ο θεοσοφισμός, ως ευρύτερη κοσμοθεωρητική αναζήτηση, απόλαυσε δημοτικότητα πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ενώ στην περίοδο που ακολούθησε το ενδιαφέρον φαίνεται να μειώνεται για το βασικό λόγο ότι το κοινό που υποστήριζε τις ιδέες αυτές δεν βρισκόταν πια στο στερέωμα, πρέπει να αναθεωρηθεί.

¹⁰⁵⁸ Πρέπει, ωστόσο, να τονιστεί ότι οι αντιπαλότητες μεταξύ των διαφόρων ετερόδοξων θρησκευτικών ρευμάτων δεν είναι αμελητέες και συχνά εκτεινούνται σε διαφορετικές ιδεολογικού τύπου τοποθετήσεις. Ο Ρενέ Γκενόν, αν και θέλησε από τους αποκρυφιστικούς κύκλους του Παρισιού στα τέλη του 19ου αιώνα, στη συνέχεια απέρριψε μεγάλο μέρος των δοξασιών που αυτοί πρέσβευαν και στράφηκε κατά των θεοσοφιστών, ιδιαίτερα αυτών με αγγλοσαξονική προέλευση, στο περίφημο βιβλίο του *Le Théosophisme – Histoire d'une pseudo-religion*, ό.π. Βλ. επίσης, Marco Pasi, *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2014 [Franco Angeli, 1999], σελ. 129 κ.ε. Pierre-André Taguieff, *Θεωρίες συνωμοσίας*, ό.π., σελ. 297 κ.ε

δικτατορικά καθεστώτα.¹⁰⁵⁹ Παράλληλα, η κοσμοθεωρία της παραδοσιοκρατίας [Traditionalism], η οποία διαμορφώνεται, στον αντίποδα του θεοσοφισμού, κυρίως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με κύριους εκπροσώπους τον Γκενόν, τον Φριτγιόφ Σουόν [Frithjof Schuon] (1907–1998) και τον Ανάντα Κουμαρασουάμι [Ananda Coomaraswamy] (1877–1947), στρεφόταν κατά της νεωτερικής δυτικής κοινωνίας, των πραγματιστικών της αξιών, του καταναλωτισμού και της αέναης ανάπτυξης.¹⁰⁶⁰ Μια ακραία και ριζοσπαστικοποιημένη εκδοχή της παραδοσιοκρατίας μπορούμε να βρούμε στη σκέψη του Ιταλού φιλοσόφου και εσωτεριστή Ιούλιου Έβολα [Giulio Andrea Evola] (1898–1974).

Τη σχέση του εσωτερισμού με τον ναζισμό την έχει πολύ εμπεριστατωμένα δείξει ο Γκούντρικ-Κλαρκ, ο οποίος πρόκρινε την άποψη πως ένα μεγάλο μέρος της λαϊκής-ναζιστικής ιδεολογίας προερχόταν από το υπόγειο ρεύμα του αποκρυφισμού, ιδιαίτερα τους Αριοσοφιστές και την ομάδα της Θούλης, που έδρασαν στη Βιέννη πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Και τα δύο κινήματα παρήγαγαν έντονα ακροδεξιές και εθνικιστικές ρητορικές, αποβλέποντας σε ένα ιδανικό παρελθόν, την αναβίωση της εσωτεριστικής γνώσης και την αναγέννηση των φυλετικών αρετών με σκοπό την καθιέρωση ενός ισχυρού Γερμανικού έθνους.¹⁰⁶¹ Ο Γκουίντο φον Λιστ [Guido von List] (1848–1919) και ο Λαντς φον Λίμπενφελντς [Lanz von Liebenfels] (1874–1954), οι πρωτεργάτες της Αριοσοφίας και της Θεοζωολογίας αντίστοιχα, ερανίζονται κυρίως τις πολιτισμικές τους ερμηνείες από το δεύτερο τόμο του *Μυστικής Δοξασίας* της Μπλαβάτσκι, ο οποίος πραγματεύεται την προέλευση του ανθρώπου. Ο φον Λιστ υπήρξε από τους κύριους θιασώτες του ρατσιστικού αυτού ρεύματος του αποκρυφισμού. Ανέπτυξε στη Βιέννη μια ιδιαίτερη μορφή αποκρυφιστικής αρχαιολογίας και το 1905 ίδρυσε τη δική του κοινότητα, στην οποία μάλιστα

¹⁰⁵⁹ Massimo Introvigne, “Esoteric Movements and Nationalism in Costa Rica. From Theosophy to Hyperborea.” Διάλεξη στο πλαίσιο του EASR [European Association for the Study of Religions], Ελσίνκι, 29 Ιουνίου 2016.

¹⁰⁶⁰ Jacob Christiansen Senholt, “Radical Politics and Political Esotericism: The Adaptation of Esoteric Discourse within the Radical Right”, στο *Contemporary Esotericism*, επιμ. Egil Asprem και Kennet Granholm. Σέφιλντ: Equinox, σελ. 244–264.

¹⁰⁶¹ Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Tauris Parke, 2005 [1985]. Του ίδιου: *Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: New York University Press, 2002. Το δρόμο για τη διερεύνηση αυτών των ζητημάτων είχε διανοιήσει ήδη ο Τζέιμς Γουέμπ, βλ. James Webb, *The Occult Establishment*, ό.π. Για τη σχέση του φασισμού και του μυστικισμού στον σύγχρονο χορό στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα με παράδειγμα μελέτης την Κούλα Πράτσικα, βλ. Έλενα Πατρικίου, «Μυστικισμός και φασισμός στο σύγχρονο χορό: από τη Γερμανία της Βαϊμάρης στη Μεταξική Ελλάδα, 1916-1945», στο *Μυστικισμός και τέχνη: Από το θεοσοφισμό του 1900 στη «Νέα Εποχή», Εξάρσεις και επιβιώσεις*, επιμ. Καϊάφα Ουρανία, Επιστημονικό Συμπόσιο (7-8 Δεκεμβρίου 2007), Αθήνα: Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας Σχολή Μωραΐτη, 2010, σελ. 221-255.

συμμετείχε ενεργά και ο θεοσοφιστής Φραντς Χάρτμαν [Franz Hartmann] (1838–1912), γνωστός εκείνη την περίοδο στο Μόναχο σε κύκλους λογοτεχνών και καλλιτεχνών.¹⁰⁶² Ένα από τα τελευταία ερευνητικά σχέδια του φον Λιστ με τίτλο «Αρμανισμός και Καμπάλα» φιλοδοξούσε να δημιουργήσει στο παράδειγμα του Κίρχερ ένα γενικό σχήμα παρουσίασης των απόκρυφων αντιστοιχιών μεταξύ των διαφόρων εκφάνσεων του φυσικού κόσμου, των ζώων, των φυτών, των ορυκτών, των ήχων, των χρωμάτων και των αριθμών.¹⁰⁶³ Ήδη πολύ νωρίτερα, μέσα στο ευρύτερο κλίμα συζήτησης των ιδεών αυτών στα τέλη του 19ου αιώνα, ο φον Λιστ είχε παρατηρήσει το εξής:

Όπως η παρτιτούρα μιας συμφωνίας συντίθεται από ξεχωριστές φωνές, και όπως ένας πίνακας συντίθεται από χιλιάδες διαφορετικές συστροφές και αναστολές διερχόμενων γραμμών, οι οποίες στον αδαή εμφανίζονται ως μια γενική εικόνα, έτσι και ένα τοπίο διασχίζεται από τη μυριάδα ξεχωριστών οντοτήτων, τις οποίες ο αφελής παρατηρητής δεν διακρίνει και αφήνει να επιδράσει πάνω του μονάχα η γενική εικόνα του τοπίου.¹⁰⁶⁴

Όπως μόνο ο εμπειρογνώμονας μπορεί να συλλάβει την «περιπλεγμένη αρμονία» ενός μουσικού κομματιού και ενός πίνακα, αντίστοιχα μονάχα αυτός που βρίσκεται σε σύνδεση με το γερμανικό τοπίο μπορεί να αντιληφθεί τα διαφορετικά αρχαιολογικά κατάλοιπα ως ένα είδος εσωτεριστικής στρωματογραφίας, η οποία δικαιώνει μέσα από την αξία της φυλετικής ιεραρχίας την έλευση της νέας γερμανικής τάξης.¹⁰⁶⁵ Αντίστοιχες θεωρίες σχετικά με την ψυχική σύνδεση του εθνικού σώματος με το τοπίο ως χώρο ώσμωσης χρωμάτων και ρυθμών ήταν αρκετά διαδεδομένες στις Θεοσοφικές Εταιρείες παγκοσμίως, αν και δεν εμφανίζονταν πάντα με την ίδια αντιδραστικότητα.¹⁰⁶⁶

Παράλληλα, η ταπείνωση που επήλθε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον στη Γερμανία για τον αποκρυφισμό και ιδιαίτερα τις πιο εκλαϊκευμένες εκδοχές του. Ο Γκούντρικ-Κλαρκ ισχυρίζεται ότι με δεδομένη την αναβίωση του νεοπαγανισμού και την αντιπάθεια των ακροδεξιών μορφωμάτων

¹⁰⁶² Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism*, ό.π., σελ. 33 κ.ε.

¹⁰⁶³ Ο.π., σελ. 47.

¹⁰⁶⁴ Guido von List, *Landschaftsbilder*, Βερολίνο: Hans Lüstenoeder, 1891, σελ. 2.

¹⁰⁶⁵ “Verschlungene Harmonie”, ό.π.

¹⁰⁶⁶ Βλ. για παράδειγμα το άρθρο του θεοσοφιστή ζωγράφου Λ. Χάρις: Lawren Harris, “Revelation of Art in Canada”, *The Canadian Theosophist*, τόμ. 7, τχ. 5, Ιούλιος 1926: 85–88. Για την Ομάδα των επτά και το σχηματισμό μιας εθνικής καναδικής ταυτότητας βλ. Gillian McCann, *Vanguard of the New Age: The Toronto Theosophical Society, 1891–1945*, Μόντρεαλ: McGill-Queen’s University Press, 2014, σελ. 81 κ.ε.

απέναντι στο Χριστιανικό δόγμα, ο θεοσοφισμός μπορούσε να προσφέρει ένα νέο σχήμα θρησκευτικής πίστης, το οποίο παράκαμπε τη χριστιανική λατρεία προς χάρη μιας ιδιόμορφης πρόσμειξης μυθολογικών παραδόσεων, αρχαίας ιστορίας και συγκριτικής θρησκευσιολογίας και λογοτεχνίας.¹⁰⁶⁷ Έτσι, ενώ ο θεοσοφισμός στα τέλη του 19ου αιώνα είχε συνδεθεί με τη φιλελεύθερη σκέψη και με απελευθερωτικές διεκδικήσεις στη Μεγάλη Βρετανία και την Ινδία, το περιεχόμενο του μυθοκοσμολογικού δόγματος του μπορούσε, ωστόσο, εύκολα να παραχαραχτεί προς όφελος αντιφιλελεύθερων αντιλήψεων.

Ο Τζωρτζ Όργουελ [George Orwell] (1903–1950) είχε αναρωτηθεί το 1943, με αφορμή τον Άγγλο ποιητή Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς [William Butler Yeats] (1865–1939), τους λόγους για τους οποίους η έχθρα απέναντι στη δημοκρατία συνδέεται με «την τάση να κοιτάζει κανείς στη μαγική σφαίρα».¹⁰⁶⁸ Πράγματι, ο Γέιτς πέρα από το γνωστό ενδιαφέρον που έτρεφε για τον αποκρυφισμό και πιο συγκεκριμένα για τον ινδικό μυστικισμό, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έδειξε συμπάθεια για τα ανερχόμενα φασιστικά κινήματα. Τρία σημεία, ως εκ τούτου, μπορούν να εξηγήσουν, κατά τον Όργουελ, το μίσος του αποκρυφισμού για τη δημοκρατία: το πρώτο αφορά τις «κυκλικές θεωρίες», οι οποίες είναι διαδεδομένες στους χώρους των αποκρυφιστών, το δεύτερο τον ελιτισμό —η αντίληψη ότι η γνώση διαδίδεται, κοινοποιείται σε ένα μικρό αριθμό οπαδών— και τέλος η κοινή με το φασισμό έχθρα απέναντι στο χριστιανικό κώδικα αξιών.¹⁰⁶⁹ Σύμφωνα με τον Όργουελ, το «χόκους-πόκους των μεγάλων τροχών, των στροβίλων, οι κυκλικές φάσεις της Σελήνης» στα ποιήματα του Γέιτς υπαγορεύουν μια επαναλαμβανόμενη, ρυθμική και σχεδόν τελετουργική κίνηση, η οποία νομιμοποιεί, την αστρολογία και τη μαντική τέχνη εν γένει, αφού το μέλλον έχει ήδη καθοριστεί. Ο φασισμός εμφανίζεται επομένως ως απαραίτητος μέσα στον

¹⁰⁶⁷ Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism*, ό.π., σελ. 12–15.

¹⁰⁶⁸ Το άρθρο του με τίτλο “W. B. Yeats” δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Horizon* τον Ιανουάριο του 1943 στον απόηχο της εμφάνισης του βιβλίου του V. K. Narayana Menon, *The Development of William Butler Yeats*, Εδιμβούργο: Oliver and Boyd, 1942. Αναδημοσιεύτηκε αργότερα στο συλλογικό τόμο με τα δοκίμια και τις επιφυλλιδιογραφίες. Βλ. George Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters*, τόμ. Β΄: *My Country Right or Left 1940-1943*, Sonia Orwell και Ian Angus (επιμ.), Βοστώνη: D. R. Godine, 2000, [Νέα Υόρκη: Harcourt, Brace and World, 1968], σελ. 271-276. Για τον Γέιτς και τον ινδικό μυστικισμό, βλ. Harbans Rai Bachchan, *W.B. Yeats and Occultism: A Study of His Works in Relation to Indian Lore, the Cabbala, Swedenborg, Boehme and Theosophy*, Δελχί: Motilal Banarsidass, 1965.

¹⁰⁶⁹ Το επιχείρημα του Όργουελ περί κατάλυσης ενός χριστιανικού κώδικα αξιών είναι σύνθετο ώστε να απαντηθεί καταφατικά ή αποφατικά. Τα εσωτεριστικά, ανορθόδοξα θρησκευτικά ρεύματα διατηρούν με τους επίσημους εκκλησιαστικούς θεσμούς μια αμφιλεγόμενη στάση με ετερόκλητες δυναμικές, οι οποίες δεν μπορούν να προσδιοριστούν πάντα ως σχέσεις απόρριψης και συμφιλίωσης.

ρυθμικό αυτό χορό των κυκλικών μεταβολών και η τυραννία αναπόφευκτη.¹⁰⁷⁰ Πέρα από μια βαθιά ελιτίστικη και αριστοκρατική αντίληψη για τη μεταβίβαση της γνώσης από τα πάνω προς τα κάτω, η ιδέα αυτή της κυκλικής επανάληψης, που έλκει την καταγωγή της από τον ινδικό μυστικισμό, αναιρεί την πλησμονή της προκαθορισμένης αλλαγής, παρουσιάζει την έννοια της προόδου της ανθρώπινης ισότητας ως κίβδηλη, με λίγα λόγια οισοδήποτε αιχμηρές συγκρούσεις και ρευστές καταστάσεις αμβλύνονται προς χάρη της αρμονίας και της τάξης. Το επιχείρημα αυτό του Όργουελ είναι αρκετά έγκυρο και με αφορμή αυτό θα μπορούσε να διατυπωθεί το εξής ερώτημα: Με ποιον τρόπο οι πυθαγόρειες θεωρίες για το καλοκουρδισμένο σύμπαν, η περιοδική διάρθρωση του σύμπαντος σε καταστάσεις αέναης σύνθεσης και διάλυσης, συσσώρευσης και απόσυρσης, που είχαν κάνει την εμφάνισή τους στην ινδουιστική θρησκεία (πρβλ. τα κοσμικά στάδια της Μανβαντάρα και Πραλάγια), οι χάρτες με τους επαναλαμβανόμενους κύκλους και επίκυκλους, οι οποίοι εμφανίζονται στην πλειονότητα των κειμένων που έχουμε εξετάσει, από τον Κέπλερ, τον Κίρχερ, τον Φλαντ μέχρι την Μπλαβάτσκι και τον Στάινερ, θα μπορούσαν ενδεχομένως να εκληφθούν ως ενδείξεις μιας νομιμοποίησης απολυταρχικών μορφωμάτων;

Η περίπτωση του πυθαγοριστή ντ' Αλβέιντρ [Joseph Alexandre Saint-Yves d'Alveydre] (1842-1909), που θα συζητήσω παρακάτω, απαντάει εν μέρει στο ερώτημα αυτό και δικαιώνει τον Όργουελ. Το ιδεολογικό και αισθητικό πρόγραμμα του ντ' Αλβέιντρ, το οποίο έως κάποιο βαθμό υπήρξε πρότυπο για τον Παπύς, τον Ντελβίλ και, ίσως τον Στάινερ, μπορεί να συνοψιστεί υπό την έννοια της Συναρχίας, ένα θεοκρατικό σύστημα, το οποίο ο ντ' Αλβέιντρ ανέπτυξε σε διάφορα κείμενά του ανάμεσα στα 1870 και 1890.¹⁰⁷¹ Την κορυφή του συναρχικού συστήματος διακυβέρνησης κατείχε μια αριστοκρατική ελίτ, η οποία αναλάμβανε την άσκηση της

¹⁰⁷⁰ Είναι ενδεικτικό ότι αρκετοί καλλιτέχνες που έβρισκαν δελεαστική την ερμηνεία των πολιτικοκοινωνικών φαινομένων υπό το πρίσμα του αποκρυφισμού παγιδευόνταν συχνά σε μανιαϊστικά σχήματα προκειμένου να διαφοροποιήσουν τη θέση τους από το ναζιστικό μόρφωμα. Για παράδειγμα, ο θεοσοφιστής, συνθέτης και ζωγράφος Σίριλ Σκοτ είδε την άνοδο και επικράτηση του Χίτλερ σαν μια διαστρεβλωτική ψευδαίσθηση [Maya], ένας είδος σκοτεινής μαγείας, με το οποίο ο ηγέτης τύλιξε το ποίμνιό του. Η εξάλειψη της φτώχειας, και η πνευματική αυτοεκπλήρωση είναι επομένως προϋποθέσεις για την άρση αυτού του σκοτεινού πέπλου. Βλ. Cyril Scott, "Maya, the Masters, and Politics", *Lucis Magazine*, τόμ. 3, τχ. 12, 1962: 7–25.

¹⁰⁷¹ Συστηματικά από το 1882 δημοσίευε με δικά του έξοδα μια σειρά από βιβλία στα οποία διακήρυσσε την αποστολική του ιδιότητα και το όραμά του για μια μυστική συλλογική διακυβέρνηση του κόσμου, βλ. Saint-Yves d'Alveydre, *Mission actuelle des Souverains*, Παρίσι: E. Dentu, 1882· *Mission actuelle des ouvriers*, Παρίσι: E. Dentu, 1882· *Mission des Juifs*, Παρίσι: Calmann Lévy, 1884· *Mission de l'Inde*, Παρίσι: Calmann Lévy, 1886· και το *Les Etats généraux du suffrage universel*, Παρίσι: Syndicat de la Presse, 1888. Ο εσωτεριστής και ελευθεροτέκτονας Ζαν Σωνιέ [Jean Saunier] (1939–1992) αφιέρωσε μια σειρά βιβλίων γύρω από το πολιτικό σύστημα που ο ντ' Αλβέιντρ επεδίωκε να θεμελιώσει· βλ. Jean Saunier, *Saint-Yves Alveydre ou une synarchie sans énigme*, Παρίσι: Dervy-Livres, 1981.

εξουσίας σε πολιτικό, στρατιωτικό, οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο. Το ιεραρχικό σύστημα της Συναρχίας ήταν, επομένως, βαθιά αντιδημοκρατικό, καθώς προέβλεπε τη συγκέντρωση της εξουσίας σε μια απόκρυφη, ολοκληρωτική αρχή και απέβλεπε στη δημιουργία μιας παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας, στην οποία η γνώση θα ήταν καθολικά οργανωμένη αλλά επιλεκτικά προσβάσιμη. Αντλώντας από πυθαγόρεια και νεοπλατωνικά μοντέλα κατανόησης και ερμηνείας του κόσμου, οι πρόθυμοι εκτελεστές της Συναρχίας όφειλαν να επιβάλλουν την τάξη και τον κανόνα με τη βοήθεια κυριολεκτικά του διαβήτη και του μοιρογνωμονίου. Κατά συνέπεια, η οργάνωση της κοινωνίας θα γινόταν σε τρεις διακριτές σφαίρες: την πνευματιστική-διανοητική, την πολιτική-δικαστική-στρατιωτική και τέλος την οικονομική-κοινωνική.¹⁰⁷² Με λίγα λόγια, ο νεωτερικός κόσμος, για να ξαναβρεί τη χαμένη του αρμονία μετά τα απανωτά σχίσματα, θα έπρεπε να οργανωθεί από την αρχή με βάση την τριαδική αυτή διάρθρωση.¹⁰⁷³

Τέλος, ό,τι ήταν η συναρχία για την κοινωνική και πολιτική ζωή ήταν το Αρχαιόμετρο για την αισθητική πράξη. Αν και ο ντ' Αλβέιντρ δανείζεται αρκετά στοιχεία από τη θεοσοφία, όπως την επινόηση της δήθεν επικοινωνίας με αστρικά πλάσματα στην Αγκάρθα, οι χριστιανικές-καθολικές ιδέες που διαπνέουν το σύστημα του ήταν ασύμβατες με τη θεοσοφία της Μπλαβάτσκι, γι' αυτό και ο ντ' Αλβέιντρ παρέμεινε εχθρικός προς τη θεοσοφία.¹⁰⁷⁴

Τέλος, όπως θα δείξω παρακάτω, οι χρωματομουσικές θεωρίες συζητήθηκαν γύρω στο 1910 στη Βόρεια Ιταλία κυρίως με αφορμή τις δημοσιεύσεις των αδερφών Κόρα [Arnaldo (1890–1982) και Bruno (1892–1976) Ginanni-Corradini], οι οποίοι συζητούσαν συχνά με άλλους φουτουριστές για τον Καντίνσκι, τον Σκριάμπιν, τη θεοσοφία και τον αποκρυφισμό. Το βιβλίο τους *Ο μελλοντικός άνθρωπος* [L'uomo futuro] (1933), το οποίο δεν είναι απαλλαγμένο από αποκρυφιστικές αναφορές, είναι διαποτισμένο με φασιστική ρητορική. Ο Τζίνα διατύπωσε την άποψη εκεί ότι ο

¹⁰⁷² Jean Saunier, *Saint-Yves Alveydre*, ό.π., σελ. 16.

¹⁰⁷³ Wouter J. Hanegraaff (επιμ.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Brill: Λάιντεν, Βοστώνη, 2006, 1031-32 (λήμμα Jean-Pierre Laurant).

¹⁰⁷⁴ Ο ντ' Αλβέιντρ υποστήριζε ότι καθοδηγούταν πνευματικά από τον «Βασιλιά του Κόσμου», κάτω από την υπόγεια πόλη της Αγκάρθα. Για τον μύθο της Αγκάρθα, βλ. Olav Hammer, *Claiming Knowledge Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*, 2003, σελ. 101–102. Για τη σύνδεση με το φασισμό: Nicholas Goodrick-Clarke, *Black sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*, 2001, σελ. 112 κ.ε.

μελλοντικός άνθρωπος θα ομοιάζει με ένα «Χομούγκουλος αναδυόμενο μέσα από τη μεγαλύτερη επανάσταση που καταγράφηκε στην ιστορία».¹⁰⁷⁵

4.3 Οι διαφιλονικούμενες ρίζες της αφηρημένης τέχνης: μουσική, αφαίρεση και αποκρυφισμός

4.3.1 Οι κραδασμοί του «ηχώδους κόσμου του Σίξτεν Ρίνγκμπομ: ο Βασίλι Καντίνσκι και η θεοσοφική διδασκαλία μέσα από την ιστοριογραφία της τέχνης

Δεν έχω κάποιο πρόβλημα να εκτιμήσω —και ως ένα σημείο να κατανοήσω— τη σπουδαία τέχνη της αφαίρεσης του παρελθόντος μοντερνισμού, τη ζωγραφική του Καντίνσκι, του Μαλέβιτς και του Μοντριάν, αλλά έχω πρόβλημα με τα αποφθέγματά τους, τις επικλήσεις τους, τη φλογερή υπεράσπιση της αφαίρεσης. Τα συναισθήματά μου λεν ότι οι λόγοι αυτοί, τα θεωρητικά αυτά υποστυλώματα της θεοσοφίας και του αντι-υλισμού, ζημίωσαν την αφαίρεση στη ζωγραφική, συμβάλλοντας στον σημερινό Γολγοθά που περνάει.¹⁰⁷⁶

Και καταλήγει με το εξής ερώτημα: «είναι η θεοσοφία εκείνη που ορίζει ασήμαντη την αφαίρεση ή ο μυστικισμός που παρωδείται από την αφαίρεση;» Με τα παραπάνω λόγια ο Φρανκ Στέλλα [Frank Stella] (γ. 1936) εξέφρασε το 1986 την ανησυχία του για μια τάση που έβλεπε να διαμορφώνεται την περίοδο εκείνη στην έρευνα, σύμφωνα με την οποία οι ιδεολογικές προϋποθέσεις της αφαίρεσης των Καντίνσκι, Μοντριάν και Μαλέβιτς δεν εκκινούσαν από μια διανοητική αντιπαράθεση με τα μορφοπλαστικά στοιχεία της τέχνης της ζωγραφικής αλλά από μεταφυσικές αναζητήσεις. Με λίγα λόγια, μέσα από την αναθεωρητική αυτή προσέγγιση των ιστορικών τέχνης τη δεκαετία του 1980, όπως επεσήμανα στην εισαγωγή, ο κίνδυνος επιστροφής της συζήτησης για «πλοκή» στη ζωγραφική ήταν ορατός.

Ο τρόπος με τον οποίο διεξήχθη η παραπάνω συζήτηση στο πεδίο των εικαστικών τεχνών μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι όροι με τους οποίους αυτή τέθηκε καθώς και τα διακυβεύματα που αποκαλύφθηκαν διακρίνονται ανάγλυφα στο ζήτημα της πρόσληψης του ζωγραφικού έργου του Τσουρλιόνις και του Καντίνσκι υπό το πρίσμα

¹⁰⁷⁵ Για την παραπομπή βλ. Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, Μπέρκλεϊ κ.α.: University of California Press, 2012, σελ. 48.

¹⁰⁷⁶ Frank Stella, *Working Space*, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: Harvard University Press 1986, σελ. 131.

της θεοσοφίας. Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα εξετάσω τον αντίκτυπο των δημοσιεύσεων του Ρίνγκμπομ για τον Καντίνσκι, ενώ σε ένα δεύτερο υποκεφάλαιο τη διαμάχη γύρω από τις θεοσοφικές καταβολές στο έργο του Καντίνσκι και του Τσουρλιόνις σε μια περίοδο που η ζωγραφική του Τσουρλιόνις καθιερωνόταν ως εθνική λιθουανική αλλά παράλληλα νεωτερική.

Τον Φεβρουάριο του 1965, ο νεαρός Φιλανδός ιστορικός τέχνης Σίξτεν Ρίνγκμπομ (1935-1992), ταξιδεύοντας για το Παρίσι, σταμάτησε για λίγες βδομάδες στο Λονδίνο, και πιο συγκεκριμένα στο Ινστιτούτο Warburg, όπου τα προηγούμενα χρόνια είχε ολοκληρώσει τη διατριβή του. Κατά τη διάρκεια ενός γεύματος με δύο από τους καθηγητές του, τον Λέοπολντ Έτλινγκερ και τον Ερνστ Γκόμπριχ, ο Ρίνγκμπομ τους γνωστοποίησε την ύπαρξη ενός ιδιαίτερου βιβλίου που έφερε τον τίτλο *Σκεπτομορφές*, γραμμένο το 1905 —αν και ο Ρίνγκμπομ εσφαλμένα πίστευε το 1901— από τους θεοσοφιστές Άννυ Μπέζαντ και Τσαρλς Ουέμπστερ Λιντμπίτερ.¹⁰⁷⁷ Αμέσως μετά το γεύμα γράφει στη γυναίκα του στη Φιλανδία τα εξής:

Μπορώ να σε διαβεβαιώσω ότι όταν επιστρέψω θα έχω ένα δυναμίτη στις αποσκευές μου. Ζω σε μια φρενήρη κατάσταση, επειδή υπάρχει κάτι το πολύ ιδιαίτερο με αυτήν τη μη-αναπαραστατική ζωγραφική. Το θέμα είναι ότι χθες δειπνούσα με τον καθηγητή Έτλινγκερ (τον έχεις ασφαλώς ακουστά), έναν εξαιρετικά ομιλητικό και με ξυράφι μυαλό άνθρωπο. Ήταν μια ζωνρή συζήτηση, καθίσαμε και μιλήσαμε για τη Σταϊνεριάννα και κατά το απόγευμα ήρθε ο Γκόμπριχ και είπε ότι απλά θα πρέπει να γράψω ένα άρθρο όσο το δυνατόν συντομότερα.¹⁰⁷⁸

Ένα χρόνο αργότερα δημοσίευσε το άρθρο του «Τέχνη στην εποχή του μεγάλου πνευματισμού: αποκρυφιστικά στοιχεία στην πρώιμη θεωρία της αφηρημένης ζωγραφικής»,¹⁰⁷⁹ όπου υποστήριξε ότι οι απαρχές της μη αναπαραστατικής τέχνης του Καντίνσκι αλλά και της θεωρίας που τη διαμόρφωσε έλκουν την καταγωγή τους από

¹⁰⁷⁷ Massimo Introvigne, “The Sounding Cosmos Revisited. Sixten Ringbom and the Discovery of Theosophical Influences on Modern Art”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, τόμ. 21, τχ. 3: 29–46. Παρακάτω αντλώ υλικό κυρίως από τη μελέτη της Marja Väätäinen, “Ringbom on Kandinsky: The Contested Roots of Modern Art”, στο *Mind and Matter: Selected papers of Nordik 2009 Conference for Art Historians*, τόμ. 41, Ελσίνκι: Taidehistorian seura, 2010, σελ. 66–81. Βλ. επίσης το άρθρο της για τον Ρίνγκμπομ, Marja Väätäinen, “From Ringbom to Ringbom: The Art of Art History of Lars-Ivar Ringbom and Sixten Ringbom: A Mythmaker and a Myth-Breaker in Åbo, Finland”, *Journal of Art Historiography*, τόμ. 7, Δεκέμβριος 2012: 1–20.

¹⁰⁷⁸ Επιστολή του Σίξτεν Ρίνγκμπομ στη Μαριάννε Ρίνγκμπομ [Marianne Ringbom] στις 3 Φεβρουαρίου 1965. Παρατίθεται από Marja Väätäinen, “Ringbom on Kandinsky”, ό.π., σελ. 67. Βλ. Massimo Introvigne, “The Sounding Cosmos Revisited. ό.π., σελ. 29–46.

¹⁰⁷⁹ Sixten Ringbom, “Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”, στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 29, 1966: 386–418.

μια εμβριθή και ουσιαστική μελέτη των θεοσοφικών και ευρύτερα μυστικιστικών δογμάτων που είχαν διαδοθεί στο Μόναχο κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Το 1907 ο Καντίνσκι διάβασε το κλασικό βιβλίο του Συρέ *Οι μεγάλοι μύσται* (1889) ενώ την ίδια στιγμή ήρθε σε επαφή με το συγγραφικό έργο της Έλενα Μπλαβάτσκι και του Ρούντολφ Στάινερ γύρω στο 1908. Ήξερε τις εικονογραφήσεις του Τζων Βάρλεϋ στις *Σκεπτομορφές* (1905) της Άννυ Μπέζαντ και του Τσαρλς Λιντμπίτερ, αφού αγόρασε ένα αντίτυπο του βιβλίου το 1908. Σε αυτό οι δύο θεοσοφιστές ισχυρίζονταν ότι συγκεκριμένες σκέψεις, συναισθήματα, ακόμη και ήχοι, μπορούν να αναπαρασταθούν με συγκεκριμένες μορφές και χρώματα, τα οποία είναι ορατά μονάχα στα μάτια ενός προικισμένου ατόμου. Ανάλογα με τον ποιόν της σκέψης ή τη δύναμη του συναισθήματος τα χρώματα ή τα σχήματα είναι αντιστοίχως ευκρινή ή ζωηρά. Ωστόσο, ένα από τα βασικά επιχειρήματα του Ρίνγκμπομ ήταν ότι ο Καντίνσκι γύρω στο 1910 με 1911, εν μέρει λόγω της συναναστροφής του με τον Ρούντολφ Στάινερ, εμπνέεται από το εσχατολογικό-θεολογικό όραμα της τριαδικότητας του Ιωακείμ ντα Φιόρε, σύμφωνα με την οποία η εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού διαιρείται σε τρία στάδια, τα οποία διαπνέονται από τη δύναμη του Πατέρα-Θεού, του Υιού και τέλος του Αγίου Πνεύματος. Η τρίτη αυτή εποχή είναι εποχή παγκόσμιας ενότητας, ευδαιμονίας και ένωσης των ανθρώπων.

Η διεξοδική συγκρότηση ενός εικονολογικού πλοηγού για τη χαρτογράφηση των ψυχοδιανοητικών αναζητήσεων και μορφοπλαστικών ρήξεων, όπως αυτές αποτυπώνονται στο *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1911) αποτελούσε, και συνεχίζει σε μεγάλο βαθμό να αποτελεί, ένα *desideratum* για την ιστοριογραφική έρευνα. Η Πεγκ Βάις, έγκυρη μελετήτρια του Καντίνσκι, κατάφερε το 1979 με τη σημαντική της μελέτη *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, να εγγράψει το πρώιμο ζωγραφικό έργο του καλλιτέχνη στο πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο του Μονάχου, τονίζοντας τη σημασία που είχε το Γιούγκεντstil και ο συμβολιστικός περίγυρος στη συγκρότηση μιας θεωρίας για την μη αναπαραστατική τέχνη.¹⁰⁸⁰ Η συγγραφέας

¹⁰⁸⁰ Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1979. Ακολούθησε το 1985 ένα άρθρο της για τη σχέση του Καντίνσκι με τα συμβολιστικά κινήματα: ιδιαίτερη μνεία γίνεται στον *Άγιο Γεώργιο* του Χανς φον Μαρέες (δεξί φύλλο από το τρίπτυχο *Οι τρεις ιππότες*, 1885-1887, λάδι σε καμβά, 183 x 117 εκ, Neue Pinakothek, Μόναχο), στη ρυθμικότητα των έργων του Φέρντιναντ Χόντλερ, ιδιαίτερα στο έργο του *Η αλήθεια II* (1903, λάδι σε καμβά, 208 x 294,5 εκ., Kunsthau Zürich), στη Φιλανδική εποποιία Καλεβάλα και στις εικονογραφήσεις του Γκαλέν-Καλέλα, και τέλος στο σοσιαλιστικό αίτημα για αναμόρφωση του ανθρώπου μέσα από τις τέχνες, όπως αυτό εκφράστηκε στα Arts and Crafts κινήματα στην Αγγλία (βλ. για παράδειγμα τον Ουόλτερ Κρέιν [Walter Crane]): βλ. Peg Weiss, "Kandinsky and the Symbolist Heritage", *Art Journal* τόμ. 45, τχ. 2, 1985: 137-145. Προς την ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση είχε υποδείξει, άλλωστε, και ο Πίτερ Βέργκο, βλ. Peter Vergo, "Kandinsky: Art Nouveau to Abstraction", στο *Kandinsky, the Munich Years, 1900-14*,

υπήρξε, ωστόσο, ιδιαίτερα επικριτική προς το βιβλίο του Ρίνγκμπομ για τον Καντίνσκι, επισημαίνοντας ότι η έκθεση του Καντίνσκι στον θεοσοφισμό οφειλόταν στην Γκαμπριέλε Μύντερ, ενώ ο ίδιος παρέμενε μάλλον σκεπτικιστής.¹⁰⁸¹ Έτσι, οι ιδέες αυτές περί ενός αόρατου κόσμου, αν και ίσως αιχμαλώτισαν για λίγο το ενδιαφέρον του Καντίνσκι, απαξιώθηκαν στη συνέχεια σε ό,τι αφορά τη συνεισφορά τους στη συγκρότηση μιας γραμματικής της ζωγραφικής ή μιας πορείας προς την αφαίρεση.¹⁰⁸² Η Βάις ασκεί κριτική ωστόσο και στις προσπάθειες να ιδεολογικοποιηθεί το έργο του καλλιτέχνη. Η Ουώστον Ρούζ-Κάρολ είχε ήδη από το 1986 συνταχθεί με τους μελετητές εκείνους που διάβαζαν το έργο του Καντίνσκι στο πλαίσιο των ρεφορμιστικών κινημάτων των τελών του 19ου αιώνα, που έβλεπαν την τάση προς τον αποκρυφισμό ως μια εναλλακτική κοινωνική και πολιτική δράση απέναντι στην ολοένα αυξανόμενη βιομηχανοποιημένη και εμπορευματοποιημένη κοινωνία. Έκρινε, ωστόσο, ότι μια υφέρπουσα αναρχική στάση σε συνδυασμό με τον αποκρυφισμό θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα συνειδητή στον Καντίνσκι.¹⁰⁸³

Στη διάλεξή που παρέδωσε στο πλαίσιο της έκθεσης στο Λος Άντζελες το 1986, ο Ρίνγκμπομ επιχείρησε να αναδείξει τους λόγους για τους οποίους η εσωτερικιστική παράδοση είχε καταλήξει να αποτελεί ένα κοινωνικό ταμπού, προκρίνοντας τρεις λόγους που κατά τη γνώμη του εμπόδιζαν τη μελέτη των αποκρυφιστικών γραπτών ως

κατ. έκθ., Edinburgh International Festival Organized by the Scottish Arts Council in Association with the Lenbachhaus, Munich, Scottish Arts Council Gallery, 18 Αυγούστου – 16 Σεπτεμβρίου 1979, Εδιμβούργο: Edinburgh International Festival/Scottish Arts Council, 1979, σελ. 4–10.

¹⁰⁸¹ Ο.π., σελ. 5–7, 157–158. Η Πηγ Βάις αγνοεί, ωστόσο, άλλες σημαντικές διασυνδέσεις που είχε ο Καντίνσκι με θεοσοφιστές στο Μόναχο. Έτσι, αν και ασχολείται επισταμένως με τον κύκλο του Γκεόργκε και ιδιαίτερα τον Καρλ Βόλφσκελ, δεν δίνει την πληροφορία ότι ο Βόλφσκελ ήταν μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας. Βλ. παρακάτω.

¹⁰⁸² Ο.π., σελ. 6. Η ίδια συγγραφέας τη δεκαετία του 1990 ανέδειξε τον καλλιτέχνη ως σαμάνο, ο οποίος, μετά το ταξίδι στις ανατολικές παρυφές της περιφέρειας Βόλογκντα των Ουράλιων Ορών στα τέλη της δεκαετίας του 1880, εμπλέκεται σε μια αναζήτηση της εθνικής κληρονομιάς της Ρωσίας. Ο ζωγράφος μελετά μανιωδώς το εθνογραφικό υλικό των περιοχών που επισκέπτεται, το μυθολογικό έπος Καλεβάλα και προπάντων τις συλλογές του Εθνογραφικού Μουσείου του Μονάχου. Βλ. Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1995, ιδιαίτερα σελ. 6–8, 15, 72. Η Βάις αναφέρεται στο απόσπασμα εκείνο από τις *Αναδρομές* (1913), στο οποίο ο Καντίνσκι περιγράφει το ταξίδι στην περιοχή αυτή σαν ένα ταξίδι «σε κάποιον άλλο πλανήτη». Θα πρέπει βέβαια εδώ να προσθέσουμε ότι όταν ο Καντίνσκι γράφει το κείμενο αυτό το 1913, έχει προηγηθεί η συναυλία του Σένμπεργκ στο Μόναχο το 1910, όπου ο συνθέτης παρουσίασε το δεύτερο κοντσέρτο για έγχορδα στο οποίο και ενσωμάτωσε το ποίημα του Στέφαν Γκεόργκε («Αισθάνομαι μια αγέρηνη πνοή από άλλους πλανήτες»). Είναι πιθανό, πιστεύω, πως ο Καντίνσκι προβάλλει την ανάμνησή του από το Μόναχο στην κατασκευή μιας παρελθοντολογικής γενεαλογίας. Βλ., Wassily Kandinsky, *Rückblick*, επιμ. Ludwig Grote, Μπάντεν-Μπάντεν: Woldemar Klein, 1955, σελ. 19. Και στο παρακάτω βιβλίο η συγγραφέας συνεχίζει να είναι επικριτική στις προσπάθειες να διαβαστεί το έργο του Καντίνσκι από το «γλωσσάριο μιας περιορισμένης θεοσοφικής προκατάληψης», βλ. Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia*, ό.π., σελ. 212, υπ. 9. Η Βάις αναφέρεται και εδώ στον Σίξτεν Ρίνγκμπομ.

¹⁰⁸³ Washton Long Rose-Carol, “Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky’s Art of the Future”, *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 38–45.

πηγών της μοντέρνας τέχνης: οι λόγοι αυτοί είναι η ανυποληψία που συνόδευε τα αποκρυφιστικά κινήματα, η έλλειψη αισθητικής ελκυστικότητας της τέχνης που αυτά προωθούσαν και τέλος το πρόβλημα των υπερευαίσθητων ισχυρισμών, οι οποίοι στερούνται επαληθευσιμότητας.¹⁰⁸⁴ Έτσι, η απροθυμία να παραδεχτεί κανείς τις μυστικιστικές και αποκρυφιστικές ιδέες που υπογραμμίζουν πτυχές της νεωτερικότητας οφείλεται εν μέρει στην εσφαλμένη αντίληψή μας για τον μοντέρνο πολιτισμό ως προϊόν ορθολογικών διεργασιών και εκκοσμίκευσης.¹⁰⁸⁵

Από την ίδρυσή του Ινστιτούτου Βάρμπουργκ το 1921 και εξής, η μελέτη του αποκρυφισμού και του εσωτερισμού αποτελούσε ένα ουσιαστικό κομμάτι των ιστοριογραφικών σπουδών που πλαισιώναν τον Άμπυ Βάρμπουργκ [Aby Warburg] (1866–1929). Ο Φραντς Ζαξλ [Franz Saxl] (1890–1948) και ο Έρβιν Πανόφσκυ [Erwin Panofsky] (1892–1968) μελέτησαν ανάμεσα σε άλλα την εικονοποιία της αστρολογικής πρακτικής την περίοδο της Αναγέννησης, συνεχίζοντας έτσι τις μελέτες του Βάρμπουργκ.¹⁰⁸⁶ Ο Πάουλ Όσκαρ Κριστέλερ [Paul Kristeller] (1863–1931) υπήρξε επίσης ένας σημαντικός ακαδημαϊκός που μελέτησε την ερμητική παράδοση στην Αναγέννηση.¹⁰⁸⁷ Ο Γκόμπριχ έγραψε την πιο κοντινή στη σκέψη του Βάρμπουργκ μελέτη του το 1948 με τίτλο «*Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*».¹⁰⁸⁸ Ο Ρίνγκμπομ πιθανότατα γνώριζε την έρευνα της Φράνσις Γέιτς, η οποία είχε διδάξει στο Ινστιτούτο Warburg, και η οποία με τις δημοσιεύσεις της για την Αναγέννηση —ιδιαίτερα με το βιβλίο της *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964)— συνέβαλε σε μια αλλαγή παραδείγματος στην ιστοριογραφία των

¹⁰⁸⁴ Η διάλεξη με τίτλο “Peeping in to the Cupboard: Reflections on the Study of Mystic Elements in Art” δημοσιεύτηκε με τον τίτλο “Mystical Elements in Art”, στο *Art & Design*, τόμ. 3, τχ. 5/6, 1987: 73–80.

¹⁰⁸⁵ Alex Owen, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, Σικάγο: University of Chicago Press, 2004, σελ. 6, 12. Ο Χέλμουτ Τσάντερ παρατηρεί ότι η ολιγορία για την εξέταση των νέων θρησκευτικών ρευμάτων, όπως η Θεοσοφία, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις εδραιωμένες υποθέσεις για την εκκοσμίκευση, οι οποίες παρακολουθούν μέσα από εξελικτικά σχήματα το σύνολο των θρησκειών να περιθωριοποιείται ή να εξουδετερώνεται· βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie*, τόμ. 1, ό.π., σελ. 11. Βλ. επίσης το σχόλιο του Γιαν Στοτμπίστερ για την υπόθεση της νεωτερικότητας ως προϊόν ιστορικής προόδου ματαιώσης των θρησκειών, Jan Stottmeister, *Der George-Kreis und die Theosophie: mit einem Exkurs zum Swastika-Zeichen bei Helena Blavatsky, Alfred Schuler und Stefan George*, Γκέτινγκεν: Wallstein Verlag, 2014, σελ. 14–21.

¹⁰⁸⁶ Βλ. για παράδειγμα το πολύ γνωστό άρθρο του Βάρμπουργκ: Aby Warburg, “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”, στο *L’Italia e l’arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma* (1912), Ρώμη: Maglione & Strini, 1922 [1978], σελ. 179–193.

¹⁰⁸⁷ Βλ. για παράδειγμα το βιβλίο του για τον Φιτσίνο: Paul Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Klostermann, 1972.

¹⁰⁸⁸ Ernst Gombrich, “Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought.” Στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 11 (1948): 163–192.

ανθρωπιστικών επιστημών.¹⁰⁸⁹ Το επιχείρημά της, σε μια υπεραπλουστευμένη μορφή, είναι το εξής: η επιστημονική επανάσταση οφειλόταν όχι σε ορθολογικές παραδόσεις αλλά στον ερμητισμό και τη μαγεία. Η Αγγλίδα ιστορικός δημιούργησε ένα ισχυρό αφήγημα κατά το οποίο η ερμητική φιλοσοφία παρουσιάζεται ως μια αυθεντική κινητήρια δύναμη προόδου που δρα ως καταλύτης για την επιστημονική επανάσταση κατά τον 16ο και 17ο αιώνα.

Ωστόσο, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η συζήτηση σχετικά με τα εσωτερικά κινήματα είχε πολωθεί αρκετά, ενώ η υποτιθέμενη σχέση του Γερμανικού ιδεαλισμού με τον ναζισμό δημιούργησε μια πλατύτερη ρήξη ανάμεσα στην αγγλική αναλυτική σκέψη και την ηπειρωτική φιλοσοφική παράδοση. Το 1967 ο Ερνστ Γκόμπριχ παρέδωσε μια διάσημη διάλεξη, στην οποία υποστήριξε ότι η εγγεληνή, προφητική αντίληψη της ιστορίας μοιράζεται το ίδιο υπέδαφος με το τριαδικό σύστημα, όπως αυτό διατυπώθηκε από τον Ιωακείμ ντα Φιώρε [1131-1202], ενώ η υποστασιοποίηση των ιδεών αυτών βρήκε την τέλεια μορφή της στην εθνικοσοσιαλιστική ουτοπία του Τρίτου Ράιχ.¹⁰⁹⁰

Πολλοί ιστορικοί τέχνης συμμερίζονται την άποψη του Γκόμπριχ περί σύμπτωσης ανάμεσα στις θεοσοφικές ιδέες και τον πολιτικό συντηρητισμό. Ο Κρίστοφερ Μπάτλερ πρόσαψε στον «θεοσοφικό μυστικισμό» του Καντίνσκι συντηρητικό πολιτικό πρόσημο και τον ενέγραψε, μαζί με εκείνον του Σκριάμπιν και του Γέιτς, σε ένα ρεύμα σκέψης που το χαρακτήριζε η στροφή στον εσωτερικό κόσμο του πνευματισμού και η ελπίδα πως ο χριστιανισμός θα εγκολπωνόταν την «αρχαία γνώση» προηγούμενων θρησκευτικών λατρειών.¹⁰⁹¹ Η εντύπωση του Καντίνσκι στα θεοσοφικά δόγματα και στη λαϊκή τέχνη μπορεί, σύμφωνα με τον Μπάτλερ, να γίνει κατανοητή ως μια προσπάθεια συγκρότησης ενός πολιτισμικού χάρτη συμβόλων, προσώπων και τοπίων, τα οποία προκρίνονται από τον ζωγράφο ως ικανά να εξασκήσουν συναισθηματική επιρροή στον θεατή και να τον οδηγήσουν μέσα από την συνειδησιακή αλλαγή στην «πνευματική επανάσταση».¹⁰⁹² Η ισχυρή αυτή πεποίθηση πως η εξοικείωση με τον θεοσοφισμό συνεπάγεται αυτόχρονα και τον ασπασμό συντηρητικών ή αντιδραστικών

¹⁰⁸⁹ Frances Amelia Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1964.

¹⁰⁹⁰ E[rnst] H. Gombrich, *In Search of Cultural History: the Philip Maurice Deneke lectures, 1967*. Οξφόρδη: Clarendon Press, 1969, σελ. 8.

¹⁰⁹¹ Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900–1916*, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1994, σελ. 38.

¹⁰⁹² Ο.π., σελ. 38–39.

ιδεολογιών έχει αποτυπωθεί ανάγλυφα και στη συζήτηση γύρω από τις απαρχές της αφαίρεσης στο έργο του Τσουρλιόνις και του Καντίνσκι.

4.3.2 Η διαμάχη γύρω από το ζήτημα της αφαίρεσης και της θεοσοφίας στο έργο του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις και του Βασίλι Καντίνσκι

Τον Ιούνιο του 1910 ο Τσουρλιόνις κλήθηκε να συμμετάσχει στη δεύτερη έκθεση της *Νέας Καλλιτεχνικής Ένωσης* [*Neue Künstlervereinigung*] στο Μόναχο (1910-1911).¹⁰⁹³ Η πρόσκληση, η οποία είχε συνταχθεί σε δύο μορφές, μία στα γερμανικά και μία στα γαλλικά (αυτή που τελικά εστάλη) έφτασε με καθυστέρηση στη σύζυγο του καλλιτέχνη με αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να μην προλάβει να στείλει έργα του.¹⁰⁹⁴ Τα ερωτήματα που προκύπτουν από αυτήν την κίνηση είναι αρκετά. Σε ποιο βαθμό γνώριζε ο Καντίνσκι το έργο του Τσουρλιόνις, όταν τον προσκάλεσε να συμμετάσχει στην έκθεση του Μονάχου το 1910; Γνώριζε κάποιος άλλος από την *Νέα Καλλιτεχνική Ένωση* το έργο του Τσουρλιόνις την περίοδο εκείνη; Είναι εύλογο να υποθέσει κανείς ότι ο Καντίνσκι, ο οποίος υπέγραψε και την πρόσκληση προσωπικά, θα γνώριζε το έργο του Λιθουανού καλλιτέχνη είτε μέσω αυτοπροσώπων επίσκεψής του σε κάποια έκθεση του Τσουρλιόνις, είτε μέσω κάποιας αναπαραγωγής των έργων του. Ωστόσο, ο Καντίνσκι επισκέφτηκε τη Μόσχα και την Αγ. Πετρούπολη μονάχα τον Οκτώβρη και αντίστοιχα τον Νοέμβριο του 1910, ενώ τα έργα του Τσουρλιόνις εκτέθηκαν στη Μόσχα στα τέλη του 1909 και στις αρχές του 1910 και στην Αγ. Πετρούπολη τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 1910. Το ενδεχόμενο, ωστόσο, ο Καντίνσκι να άκουσε το όνομα του Τσουρλιόνις από τον κύκλο του *Κόσμου της Τέχνης* είναι αρκετά πιθανό, όπως και το να είχε δει κάποιο έργο του τυπωμένο, αφού ο ίδιος ήταν συνδρομητής στο περιοδικό *Apollon* από το 1909 έως το 1910.¹⁰⁹⁵

Η ειδικός του Καντίνσκι Γιέλνα Χαλ-Κοχ [Jelena Hahl-Koch] ήταν η πρώτη που έστρεψε τα βλέμματα της ακαδημαϊκής κοινότητας στην προσωπικότητα της Μαρριάνε φον Βερέφκιν [Marianne von Werefkin] (1860-1938) η οποία διατηρούσε

¹⁰⁹³ Για την πρόσκληση του Καντίνσκι γνωρίζουμε από μια επιστολή της Σοφίγια Τσουρλιόνις προς τον ζωγράφο Μ. Ντομπουτσίνσκι στις 18 Οκτωβρίου 1910. Βλ. Μ[ikalojus] Κ[onstantinas] Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, Βίλνιους: Vaga, 1973, σελ. 163.

¹⁰⁹⁴ Η επιστολή πρέπει να έφτασε κάποια στιγμή το καλοκαίρι του 1910, αν λάβουμε υπόψη μας την απάντηση τη Σοφίγια στον Ντομπουτσίνσκι (βλ. παρακάτω για το θέμα αυτό). Απομένει καιρίο το ερώτημα, επομένως, γιατί δεν προσπάθησαν έστω και την τελευταία στιγμή να στείλουν κάποια έργα εφόσον η έκθεση στο Μόναχο ξεκινούσε στα τέλη Δεκεμβρη.

¹⁰⁹⁵ Τα έργα του Τσουρλιόνις δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό τα έτη 1910, 1911 και 1914. Το άρθρο του Μακόφσκι για τον Τσουρλιόνις δημοσιεύτηκε το 1911.

στενούς δεσμούς όχι μόνο με Ρώσους αλλά και με Λιθουανούς καλλιτέχνες.¹⁰⁹⁶ Η Βερέφκιν ήταν αρκετά καλά δικτυωμένη: διατηρούσε επαφές με τον Κωνσταντίν Μπάλμοντ [Konstantin Balmont] (1867-1942), τον Λεονίντ Αντρέγιεφ [Leonid Andrejev] (1871-1919), τον Σεργκέι Ντιαγκίλεφ [Sergei Diaghilev] (1872-1929), τους ζωγράφους του *Κόσμου της Τέχνης*, Λέον Μπακστ [Leon Bakst] (1866-1924), Όσιπ Μπραζ [Osip Braz] (1873-1936) και Ντομπουτσίνσκι ενώ ήταν φίλη με τον ιδρυτή του Γαλάζιου Ρόδου Βίκτωρ Μπορίσοφ-Μουστάτοφ [Victor Borisov-Musatov] (1870-1905). Ανάμεσα στο 1909 και 1910, καθώς και το 1914, οπότε και μια μεταθανάτια έκθεση αφιερωμένη στον Τσουρλιόνις έλαβε χώρα στο Βίλνιους, η Μαριάννα φον Βερέφκιν επισκεπτόταν το Κάουνας και το Βίλνιους.¹⁰⁹⁷

Το γεγονός ότι ο Καντίνσκι γνώριζε το έργο του Τσουρλιόνις πυροδότησε μια τεταμένη συζήτηση που είχε ως σκοπό την στοίχιση των δύο αυτών καλλιτεχνών, οι οποίοι διέθεταν παράλληλα αξιόλογη μουσική παιδεία. Ο πρώτος που μίλησε για αφαίρεση στο έργο του Τσουρλιόνις ήταν ο Αλέξις Ράννιτ:

Σε αυτούς τους πίνακες, που απορρέουν από ένα βασικό αίσθημα συμβολικής σύνθεσης, η ιδέα αναπτύσσεται με ανεικονικούς όρους μοναδικής ομορφιάς, πάλλεται με μια έντονη πίστη, μια έκσταση που παραδίδεται στην αρμονία των πνευματικών στοιχείων με τη μορφή μουσικών και ζωγραφικών αλληγοριών που προαπαντούν, πιο συγκεκριμένα, τις τάσεις της μοντέρνας τέχνης στη δυτική Ευρώπη.¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁶ Η Μαριάνε φον Βερέφκιν είχε περάσει τα εφηβικά της χρόνια στην Λιθουανία ενώ αργότερα σπούδασε στη Μόσχα και έλαβε ιδιαίτερα μαθήματα από τον Ιλία Ρέπιν [Илья Репин] στην Αγ. Πετρούπολη. Τα πρώτα της έργα τα εξέθεσε με την ομάδα των Peredvizhniki [Οδοιπόροι]. Το 1896 μετοίκησε στο Μόναχο μαζί με το Ρώσο ζωγράφο Αλεξέι φον Γιαβλένσκι [Alexej von Jawlensky] και έζησε εκεί μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Βλ. Laima Laučkaitė, “M. K. Čiurlionis and Marianne von Werefkin: their paths and Watersheds”, *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 26-39.

¹⁰⁹⁷ Το 1909 διέμεινε στο Κάουνας εξαιτίας μιας πάθησης στο πόδι της (το Κάουνας ήταν γνωστό για τις ιαματικές πηγές του) κοντά στον αδερφό της Πέτερ φον Βερέφκιν, ο οποίος ήταν κυβερνήτης της πόλης. Αν και ο Τσουρλιόνις βρισκόταν στην Αγ. Πετρούπολη την περίοδο αυτή είναι πιθανό η Βερέφκιν να είδε αναπαραγωγές των έργων του στην Λιθουανική Εταιρεία των Τεχνών. Επίσης, θα είχε ακούσει για τον ζωγράφο από τον αδερφό της, ο οποίος προλόγισε τη Δεύτερη Λιθουανική Έκθεση το 1908, η οποία περιελάμβανε έργα του Τσουρλιόνις. Το 1911, ο Πέτερ φον Βερέφκιν ήθελε να αποκτήσει το έργο *Γαλήνη* (1907) του Τσουρλιόνις. Για μια σύγκριση των έργων του Τσουρλιόνις και της φον Βερέφκιν βλ. Laima Laučkaitė, “M. K. Čiurlionis and Marianne von Werefkin”, σελ. 31.

¹⁰⁹⁸ Ο Εσθονός ιστορικός τέχνης προάσπισε δημόσια για πρώτη φορά την αφαίρεση στο έργο του Τσουρλιόνις σε μια ομιλία του στο Δεύτερο Διεθνές Συνέδριο Κριτικών Τέχνης στο Παρίσι το 1949, το οποίο τέλεσε υπό την αιγίδα της UNESCO. Η ομιλία του αυτή συμπεριλήφθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της το 1957 στο περιοδικό *Lituanus*, απ’ όπου και παραθέτω. Με αφετηρία την ομιλία αυτή, ο Ράννιτ δημοσίευσε μια σειρά άρθρων, με τα οποία προάσπισε την παραπάνω θέση του, βλ. Aleksis Rannit, “M. K. Čiurlionis: The First Abstract Painter of Modern Times”, *Lituanus*, τόμ. 3, τχ. 3, 1957: 15-21. Το πρώτο άρθρο εμφανίζεται στα γερμανικά στο *Das Kunstwerk*, 1950, τχ. 8-9: 34-37. Δημοσιεύτηκε το ίδιο άρθρο στα ιταλικά στο *La Biennale di Venezia*, 1952, τχ. 8: 37-38. Οι απαντήσεις της Νίνα Καντίνσκι [Nina Kandinsky] και του ειδικού στο έργο του Καντίνσκι, Βιλ Γκρόμαν, εμφανίστηκαν στο ίδιο περιοδικό τον επόμενο χρόνο: (1953, τχ. 12, σελ. 30-31). Ο Ράννιτ ανακεφαλαιώνει τις απόψεις του το

Η κύρια θέση του Ράννιτ ήταν ότι ο Καντίνσκι, ο οποίος ζωγράφισε τον πρώτο μη-αναπαραστατικό πίνακα το 1911 στο Μόναχο, ήταν εξοικειωμένος με το έργο του Τσουρλιόνις, το οποίο θα είχε την ευκαιρία να δει στη μεταθανάτια έκθεση που πραγματοποιήθηκε προς τιμή του Τσουρλιόνις στη Μόσχα. Παράλληλα, θα ήξερε τις ανατυπώσεις έργων του ζωγράφου στο περιοδικό *Apollo* το 1911 και την κριτική που αφιέρωσε στον αποθανόντα καλλιτέχνη ο Σεργκέι Μακόφσκι [Sergei Makovsky], διευθυντής του περιοδικού. Ο Ράννιτ καταλήγει ότι αν ο Κλέε είναι αδιανόητος χωρίς τον Καντίνσκι, έτσι και ο Τσουρλιόνις, πρωτοπόρος της αφηρημένης τέχνης, προαναγγέλλει την τέχνη του Καντίνσκι.¹⁰⁹⁹ Ο Ράννιτ φτάνει μάλιστα στο σημείο να υποστηρίξει ότι ο Τσουρλιόνις, ένας αληθινά «συμφωνικός ζωγράφος», μέσα από τη χρήση μουσικών-γεωμετρικών νόμων και ρυθμικά επαναλαμβανόμενων μορφών, προσδίδει στη ζωγραφική επιφάνεια ένα χαρακτήρα δυναμικότητας, βυθίζεται στην ίδια την πράξη της δημιουργίας, σβήνει μέσα στο απόλυτο κοσμικό όλον.¹¹⁰⁰ Μέσα από την επιδιωκόμενη αυτή «απόλυτη σύνθεση του χρόνου και του χώρου» στη ζωγραφική, ο Τσουρλιόνις, σύμφωνα με τον Ράννιτ, κατέχοντας το λιθουανικό χάρισμα της πνευματικής ενόρασης, μας παρουσιάζει μια κινούμενη ακτινογραφία της φύσης, μια τολμηρή πρόταση για το μεταφυσικό υπόστρωμα του σύμπαντος.¹¹⁰¹ Μέσα από την αγάπη του για τη μεταφυσική αυτή «γυμνότητα», ο Τσουρλιόνις μπορεί να θεωρηθεί ο ιδρυτής της αφηρημένης μορφής.¹¹⁰² Τα πρώτα σπέρματα της αφαίρεσης τα εντοπίζει στον κύκλο *Δημιουργία του κόσμου*, ο οποίος χρονολογείται από το 1904, ενώ παρατηρεί ότι με τους πίνακες *Σονάτα του Χειμώνα* και του *Καλοκαιριού*, η τάση αυτή ενισχύεται. Στις «Σονάτες» αυτές τελειοποιείται περαιτέρω η αναζήτηση του καλλιτέχνη, αναζήτηση που δεν πρέπει να εκληφθεί ως εχθρική απέναντι στη φύση αλλά συμπληρωματική, δημιουργικά γόνιμη, αφού ο Τσουρλιόνις «αφαιρεί» από τη φύση τα περιττά της στοιχεία και κρατά τις ατελείωτες μεταμορφώσεις της, όπως αυτές αποτυπώνονται μουσικά. Έτσι, ο Τσουρλιόνις καταλήγει ο Ράννιτ, «δεν μιμείται τη φύση αλλά την αποκαλύπτει».¹¹⁰³ Στο χαοτικό κατακερματισμό του κόσμου —σε εκείνη την επίκληση σε άναρχες και άμορφες γραμμές, επίπεδα και όγκους— που διακρίνει κανείς στους πίνακες του Καντίνσκι, ο Ράννιτ αντιδιαστέλλει τον κοσμικό

1984· βλ. Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 66 κ.ε. Για την παραπομπή βλ. σελ. 213 στο *Collected Essays*, ό.π.

¹⁰⁹⁹ Ο.π., σελ. 219

¹¹⁰⁰ Aleksis Rannit, “M. K. Čiurlionis: The First Abstract Painter of Modern Times”, ό.π., σελ. 19.

¹¹⁰¹ Ο.π., σελ. 17–18.

¹¹⁰² Ο.π., σελ. 21.

¹¹⁰³ Ο.π., σελ. 222. Η υπογράμμιση δική μου.

ουμανισμό του Τσουρλιόνις, την οργανική σύναψη και συρραφή των ανεξάρτητων, αντικρουόμενων και αφηρημένων αναπαραστάσεων σε μια ολότητα.¹¹⁰⁴ Με την τολμηρή και επαναστατική του πρόταση ο Τσουρλιόνις δεν επιδιώκει μια άνευρη αντιπαράθεση χρωμάτων και μουσικών νοτών αλλά πολύ περισσότερο να αναδείξει τον μηχανισμό κατασκευής του ίδιου του έργου τέχνης. Ο Ράννιτ θεωρεί ότι η διαισθητική αντίληψη του Τσουρλιόνις για τον χώρο και τον χρόνο, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στη σκέψη του Καντ, επιτρέπει στον καλλιτέχνη να διαφοροποιηθεί από τους κοινούς μιμητές της αφαίρεσης, οι οποίοι επιδίδονται σε μια άγονη μηχανιστικότητα.¹¹⁰⁵

Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι η προσέγγιση αυτή του Ράννιτ προσέκρουε αναφανδόν στην κυρίαρχη γραμμή ανάγνωσης του έργου του καλλιτέχνη στη Λιθουανική Σοβιετική Σοσιαλιστική Δημοκρατία. Ο Λιθουανός πολιτικός, διανοούμενος και ποιητής Αντάνας Βένκλοβα [Antanas Venclova] (1905-1971), ένθερμος υποστηρικτής της Σοβιετικής κυβέρνησης στη Λιθουανία, πρόεδρος της Ένωσης Λιθουανών Συγγραφέων από το 1954 έως το 1959 και στιχουργός του Λιθουανικού Σοβιετικού Σοσιαλιστικού ύμνου έγραψε το 1964 για το ζωγράφο:

Η δουλειά του αποτελεί μια μοναδική και αυθεντική έκφραση της εθνικής Λιθουανικής τέχνης και επομένως έχει έκδηλη σημασία για την παγκόσμια τέχνη εν γένει. Είναι μάταιο όταν στην εποχή μας κάποιοι κριτικοί επιχειρούν να ταξινομήσουν τον Τσουρλιόνις ως πρόδρομο της απάνθρωπης, άγνυης, αφαιρετικής τέχνης [abstractionist art], που κυριαρχεί τώρα στην πνευματική ζωή του καπιταλιστικού κόσμου. Στο έργο των αφαιρετικών καλλιτεχνών δεν υπάρχει καμιά επιθυμία να καταλάβουν και να εξηγήσουν τον κόσμο [...]. Στην τέχνη του Τσουρλιόνις ο συνδυασμός φανταστικών στοιχείων με το άγγιγμα του μουσικού ήχου δεν αλλοιώνει τη φύση, δεν τη μετατρέπει σε έναν ανούσιο συνδυασμό

¹¹⁰⁴ Πρβλ. Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 33-34. Η προσέγγιση αυτή του Ράννιτ δανείζεται πιθανότατα αρκετά στοιχεία από το δοκίμιο του Ιβάνοφ για τον καλλιτέχνη. Βλ. παρακάτω το κεφάλαιο 8 για τον ισχυρισμό αυτό. Η πνευματική πραγματικότητα, λέει ο Ράννιτ, υποδηλώνεται στην τέχνη του Τσουρλιόνις μέσω συμβόλων, τα οποία είναι απομεινάρια μιας «παγκόσμιας μνήμης». Η ιδέα αυτή, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στην αιώνια επιστροφή του Νίτσε, υπάρχει και στην Ινδική σκέψη. Ο ειδικός του Βουδισμού, φιλόσοφος Kulatissa Nanda Jayatilleke (1920–1970), είχε πει ότι ο Τσουρλιόνις με το μυθοκοσμογονικό όραμα που μας επικοινωνεί «θα μπορούσε να είναι Ινδός» (Παρατίθεται από τον Ράννιτ, ό.π., σελ. 34). Η ινδική φιλοσοφία είναι μοναδιστική και όχι μονιστική. Ο πιστός δεν αναζητά μια μοναδική απόλυτη και ενιαία πραγματικότητα, το απόλυτο ον, αλλά τις πολλαπλές του εκδηλώσεις. Ο πλουραλισμός κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στο στοχασμό του Τσουρλιόνις. Ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται δηλαδή το ένα μέσα από τη λατρεία των πολλών. Για τη συσχέτιση της μουσικής με την παραπάνω φιλοσοφική κοσμοθεώρηση βλ. επίσης την τελευταία ενότητα κεφαλαίων.

¹¹⁰⁵ Ο.π., σελ. 35–36.

χρωμάτων και μορφών. Τέλος, η εθνική βάση, τόσο ζωηρά εξέχουσα στα καλύτερά του έργα, παραμένει σε γενικές γραμμές ξένη προς την αφηρημένη τέχνη.¹¹⁰⁶

Η θέση του Ράννιτ δεν έμεινε αναπάντητη, καθώς τα διακυβεύματα από την μονοπώληση του «ιδρυτή της αφαίρεσης» ήταν πλέον ορατά. Η Νίνα Καντίνσκι [Nina Kandinsky] (1896–1980) αντέκρουσε γρήγορα το άρθρο του Λιθουανού κριτικού, κατηγορώντας τον ότι χαλκεύει την πραγματική εικόνα για τον Καντίνσκι. Τα βασικότερα από τα επιχειρήματά της αριθμούνται με λακωνικότητα και είναι τα εξής: Πρώτον, οι ρίζες της τέχνης του Καντίνσκι πρέπει να ανιχνευτούν στις Ρωσικές ορθόδοξες εικόνες, όπως άλλωστε ο καλλιτέχνης είχε επανειλημμένα επισημάνει. Δεύτερον, η ώθηση προς την αφαίρεση πηγάζει από μια εσωτερική αναγκαιότητα. Τρίτον, ο Καντίνσκι, όπως και ο ίδιος τόνιζε, δεν «ζωγράφιζε ποτέ μουσική» και δεν γνώριζε τους πίνακες του Τσουρλιόνις. Τέταρτον, το έργο του Καντίνσκι δεν αντιμάχεται τη φύση. Τέλος, και εδώ ακολουθεί το πιο ενδιαφέρον σημείο: οι πίνακες του Τσουρλιόνις δεν είναι ανεικονικοί αλλά στυλιζαρισμένα τοπία, τα οποία εμβολιάζονται από *ευδιάκριτο μυστικισμό*.¹¹⁰⁷ Ακόμη και οι ιμπρεσιονιστές, συμπληρώνει η Νίνα Καντίνσκι, είναι περισσότερο αφαιρετικοί και στερούνται μάλιστα τις μυστικιστικές του εξάρσεις. Το τελευταίο σχόλιο είναι και το περισσότερο αποκαλυπτικό: Κατά την Νίνα Καντίνσκι τα έργα του Τσουρλιόνις παρουσιάζουν σχέσεις και συνάψεις με τους πίνακες των θεοσοφιστών, κάτι που δεν συμβαίνει, σύμφωνα με την ίδια, στην περίπτωση του Καντίνσκι. Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι οι εχθροί του μοντερνισμού επικαλούνταν συχνά τις αποκρυφιστικές προϋποθέσεις της μοντέρνας τέχνης για να πλήξουν το κύρος της. Ο Αμερικανός διακοσμητής Τέρενς Ρόμπτζων-Γκίμπινγκς [Terence Harold Robsjohn-Gibbings] (1905–1976), στο βιβλίο του το *Μουστάκι της Μόνα Λίζα* το 1947, είχε ασκήσει δριμύτατη κριτική στη νεωτερική τέχνη ενώ στην θεωρητική του σκευή χρησιμοποίησε το επιχείρημα του ενδιαφέροντος των νεωτερικών καλλιτεχνών για τις αποκρυφιστικές θεωρίες¹¹⁰⁸

Ο Βιλ Γκρόμαν [Will Grohmann] (1887–1968), ειδικός του Καντίνσκι, ο οποίος διατηρούσε φιλικές σχέσεις με την Νίνα Καντίνσκι, πυροδότησε ακόμη περισσότερο τη διαμάχη υποστηρίζοντας ότι ο Τσουρλιόνις υπήρξε ερασιτέχνης σε σχέση με τον

¹¹⁰⁶ Antanas Venclova, “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 32 reprodukcijos*, επιμ. Antanas Venclova και Karužienė V. Čiurlionytė (κ.α.), Βίλνιους: Vaga, 1970 [1964], σελ. 20.

¹¹⁰⁷ Υπογράμμισή δική μου.

¹¹⁰⁸ T. H. Robsjohn-Gibbings, *Mona Lisa's Mustache: A Dissection of Modern Art*, Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1947.

Καντίνσκι, του οποίου τα πολυάριθμα σχέδια μαρτυρούν τη διαδικασία ωρίμανσης της σκέψης του προς την αφαίρεση. Αντίθετα, συνεχίζει ο Γκρόμαν, ο Τσουρλιόνις ουδέποτε διατύπωσε θεωρητικά το ζήτημα της αφηρημένης τέχνης, ενώ προτίμησε να μείνει αγκιστρωμένος στο κόσμο της μυθολογίας και της ανθρωποσοφίας.¹¹⁰⁹

Ο Ράννιτ συνέχισε την αντιπαράθεση ως εξής:

Δεν έχω τίποτα απέναντι στην Κα Καντίνσκι που πιστεύει ότι οι πίνακες του Τσουρλιόνις δεν είναι αφηρημένοι. Είμαι υποστηρικτής της ελευθερίας του λόγου και δεν θα με εξέπληττε αν η Κα Τσουρλιόνις ισχυριζόταν ότι ο Καντίνσκι δεν ήταν ζωγράφος της αφηρημένης τέχνης αλλά δεξιοτέχνης των διακοσμητικών τεχνών. Αυτό που έχει σημασία είναι τι μας αποκάλυψε τελικά ο Ιβάνοφ το 1909 [...]. Οι πίνακες του Τσουρλιόνις δεν μοιράζονται την οποιαδήποτε σχέση με τους πίνακες των θεοσοφιστών.¹¹¹⁰

Στην επιχειρηματολογία του ο Ράννιτ ενέπλεξε το έργο του Γερμανού ιστορικού τέχνης Βορόμπιοφ [Voroobjon], ο οποίος εκείνα τα χρόνια σταδιοδρομούσε στην Αμερική (πέθανε το 1954), και ο οποίος διαφώνησε με την οποιαδήποτε συσχέτιση του Λιθουανού ζωγράφου με τη θεοσοφία και τον αποκρυφισμό.¹¹¹¹ Ακόμη και στη νεότερη έρευνα η ερμηνευτική αυτή γραμμή είναι εμφανής: η Andriušytė-Žukienė μάλιστα υποστηρίζει ότι σε αντίθεση προς τον Καντίνσκι το έργο του Τσουρλιόνις δεν έχει να επιδείξει κάποια σχέση με θεοσοφικά κείμενα. Αντιθέτως, σύμφωνα με την ερευνήτρια ή σχέση θα πρέπει να αναζητηθεί στην βόρεια ρομαντική σκέψη της Ευρώπης, και πιο συγκεκριμένα στον Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ [Caspar David Friedrich] (1774–1840).¹¹¹²

Παράλληλα, ο Ράννιτ απάντησε ενοχλημένος στον Βιλ Γκρόμαν, ο οποίος ξεκάθαρα υποστήριξε ότι ο Τσουρλιόνις ήταν ένας ερασιτέχνης και ανθρωποσοφιστής, και τον επέπληξε που έγραψε για ένα ζωγράφο, του οποίου τα έργα δεν είχε την ευκαιρία να μελετήσει από κοντά.¹¹¹³ Όταν επανέρχεται πιο σίγουρος στο θέμα το 1979 ο Ράννιτ εξαπολύει μύδρους κατά των μελετητών που τον επέκριναν, τονίζοντας

¹¹⁰⁹ Στο βιβλίο του για τον Καντίνσκι λίγα χρόνια μετά, ο Will Grohmann επανέθεσε το ζήτημα προσθέτοντας στις παραπάνω του δηλώσεις πως η «ζωγραφισμένη μουσική» του Čiurlionis θυμίζει «έργα σχιζοφρενών». Βλ. Will Grohmann, *Wassily Kandinsky, Leben und Werk*, Κολωνία: Du Mont Schauberg, 1958, σελ. 83.

¹¹¹⁰ Stasys Goštautas και Birutė Vaičiūrgis-Šležas (επιμ.), *Čiurlionis: Painter and Composer: Collected Essays and Notes*, ό.π., σελ. 227–228.

¹¹¹¹ Nikolaj Worobiow, M. K. Čiurlionis, *Der Litauische Maler und Musiker*, Λειψία/Κάουνας: Pribačis, 1938.

¹¹¹² Rasa Andriušytė-Žukienė, *The Art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis at the Junction of Two Epochs*, Βίλνιους: Inter Se, 2002.

¹¹¹³ Ο.π., σελ. 229.

μάλιστα ότι ο Καντίνσκι δεν κάνει τίποτα άλλο από το να αντιγράφει τις ιδέες του Ιβάνοφ και του Αντρέι Μπιέλι (βλ. παρακάτω το δοκίμιό του «Η τέχνη του μέλλοντος»), του Konstantin Erberg, των Ρώσων συμβολιστών, του Πολωνού κριτικού τέχνης και λογοτέχνη Przybyszewski και των Ρώσων θεοσοφιστών. Τέλος, σημείωσε με τον αέρα του νικητή ότι όταν δημοσίευσε τα άρθρα στο *La Biennale di Venezia* (1952) αγνοούσε οποιαδήποτε σύνδεση του Καντίνσκι με τις θεοσοφικές ιδέες, οι οποίες τώρα (το 1979) τού είναι πια ξεκάθαρες.¹¹¹⁴

Αργότερα, το 1984, ο Ράννιτ ανακεφαλαίωσε τις απόψεις του για τον Καντίνσκι και τη θεοσοφία, σε μια προσπάθειά του να συνδέσει τον Τσουρλιόνις περισσότερο με τον Ρεντόν, ο οποίος μοιραζόταν μαζί με τον Λιθουανό καλλιτέχνη το κοινό πάθος για τη μουσική: «Ο Καντίνσκι οδηγήθηκε στην αφαίρεση κάπου έξι ή επτά χρόνια μετά τον Τσουρλιόνις και κάπου τρία με πέντε χρόνια μετά τον Ρεντόν [...]. Στη συνέχεια έχασε όλο και περισσότερο από την οργανική ποιότητα εκείνου που ο ίδιος δίκαια ονόμαζε «αφηρημένο εξπρεσιονισμό» και δυστυχώς, στα ύστερα έργα του, μετατράπηκε σε έναν μάλλον άψυχο, γεωμέτρη κονστρουκτιβιστή, χάνοντας την αληθινή πνευματικότητα του Ρεντόν, του Μοντριάν, του Γκάμπο [Naum Gabo] (1890–1977), ή του Μαλέβιτς. Πολλά από τα έργα του Καντίνσκι είναι εικονογραφήσεις, συν τις άλλους, των θεοσοφικών του ιδεών, ενώ το έργο του Τσουρλιόνις και του Ρεντόν, από την άλλη πλευρά, δεν είναι ποτέ επεξηγηματικό, αλλά πάντα καταληκτικό στην υπέρτατη ένωση μορφής και περιεχομένου».¹¹¹⁵ Θα πρέπει να θεωρήσουμε μάλλον σίγουρο ότι η βεβαιότητα του Ράννιτ για τις θεοσοφικές απαρχές της αφαίρεσης του Καντίνσκι προέρχεται από την ανάγνωση του βιβλίου του Ρίνγκμπομ για τον καλλιτέχνη.

¹¹¹⁴ Βλ. Ο Ράννιτ έγραψε το «Post Scriptum» το Σεπτέμβριο του 1979. Παρατίθεται στο *Collected Essays*, σελ. 230-231. Ο Αούντριους Πλιόπλις κατεύνασε τις αντιδράσεις που είχαν προκαλέσει οι θέσεις του Ράννιτ, υποστηρίζοντας ότι σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να θέσουμε τέτοιο επιστημονικό ερώτημα, ακόμη και αν ο Καντίνσκι γνώριζε το έργο του Τσουρλιόνις. Στο άρθρο του, ωστόσο, απομονώνει την καλλιτεχνική παραγωγή του Τσουρλιόνις από οποιαδήποτε επιστημονική και θεοσοφική αναζήτηση, όπως αυτές που απασχολούσαν τον Καντίνσκι. Audrius Plioplys, “Čiurlionis and Abstraction: A Dissenting Opinion”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 242–247. Ο Λαντμπέργκις, βασικός μελετητής του Τσουρλιόνις εκείνα τα χρόνια, δεν αναφέρεται καθόλου στη θεοσοφία ενώ υπερτονίζει την λιθουανική ταυτότητα του καλλιτέχνη, η οποία παραμένει και το βασικό διακύβευμα της συζήτησης μέχρι και σήμερα, βλ. Vytautas Landsbergis, “Čiurlionis, musicien et peintre”, στο *M. K. Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Osvaldas Daugelis και Henri Loyrette, κατ. έκθ. Παρίσι, Musée d’Orsay, Παρίσι, Νοέμβριος 2000 – Φεβρουάριος 2001, Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2000, σελ. 65–78. Στην άλλη άκρη του πολιτικού φάσματος, ο μαρξιστής ιστορικός τέχνης Ουμπράσας γράφει το 1975 ότι «τα έργα του Τσουρλιόνις αποκαλύπτουν «τον βαθύ πατριωτισμό του». Βλ. Jonas Umbrasas, “Verwunderung und Meditationen des Künstlers im Gemälde”, *Litauen Heute*, τχ. 11, 1975: 8.

¹¹¹⁵ Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 74-75.

4.4 Χρήση των χρωματικομουςικών θεωριών από τους θεοσοφιστές

4.4.1 Οι χρωματομουςικές θεωρίες στο έργο της Έλενα Μπλαβάτσκι

Τον Δεκέμβριο του 1905 ο Μέλχιωρ Λέχτερ έγραψε ενθουσιασμένος στον Στέφαν Γκεόργκε τα εξής:

Επιτέλους, εκδόθηκε ο τρίτος τόμος της *Μυστικής Δοξασίας* και μάλιστα είναι διαθέσιμος σε έξι παραδόσεις. Η πρώτη είναι κιόλας στην κατοχή μου. Χαίρομαι πάρα πολύ! Το επόμενο βήμα θα είναι να αγοράσω ένα θαυμάσιο, σχεδόν σε φυσικό μέγεθος, πορτρέτο της Μπλαβάτσκι. Με αυτό θα κοσμήσω το ατελιέ μου.¹¹¹⁶

Όπερ και εγένετο.¹¹¹⁷ Η βίβλος των θεοσοφιστών ή των καλλιτεχνών, απ' όπου αρύονταν για τη νομιμοποίηση των δικών τους εμπειρικών θεωριών για το χρώμα και τον ήχο, ήταν ασφαλώς η *Μυστική δοξασία* [*Secret Doctrine*] της Μπλαβάτσκι. Ο τρίτος τόμος του έργου αυτού, το οποίο πραγματεύεται μέσα από μια συγκριτολογική και θρησκευολογική αντιπαράθεση τους αποκρυφιστικούς νόμους που υπογραμμίζουν στο σύνολό τους την κοσμογονική και ανθρωπογονική εξέλιξη, συντάχθηκε από την Άννυ Μπέζαντ και εκδόθηκε μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι.

Η θεοσοφία διδάσκει ότι δεν υπάρχει θεός, με την μονοθεϊστική έννοια του όρου, αλλά ένα νοήμον σχέδιο που καθοδηγεί τα πάντα μέσα σε έναν «ωκεανό γνώσης», ακατάληπτο στα βαθύτερα πεδία του.¹¹¹⁸ Η διάλυση της φαντασιακής ενότητας του κόσμου που είχαν επιφέρει μεθοδικά οι υλιστικές θεωρίες με την αναλυτική μέθοδο, ο επιστημονισμός και ο θετικισμός με τη μονιστική πεζολογία και την ασφυκτική εμμονή στον επαληθεύσιμο πειραματισμό, τον αντικειμενισμό και τον αυστηρό εγκλεισμό της γνώσης στα όρια της λογικής υποθετικότητας και της έμπρακτης επαγωγικής αποδεικτικότητας, μπορούσε να υπερνικηθεί μόνο αντιπροτείνοντας ως γνωσιοθεωρία

¹¹¹⁶ [Es erscheint nun auch endlich der dritte Band der „Geheimlehre“ und zwar in 6 Lieferungen. Die erste ist in meinen Besitz. Ich freue mich sehr! Nächstes erhalte ich ein wunderbares – fast lebensgroßes – Bildnis der Blavatsky. Das wird mein Atelier schmücken]. Επιστολή του Λέχτερ στον Γκεόργκε, 19 Δεκεμβρίου 1905, βλ. Günter Heintz (επιμ.), *Briefe. Melchior Lechter und Stefan George*, Στουτγάρδη: Hauswedell, 1991, σελ. 252 (το πρωτότυπο με κεφαλαία γραφή).

¹¹¹⁷ Το πορτρέτο της Μπλαβάτσκι βρισκόταν στο ατελιέ του ζωγράφου στην Kleistraße στο Βερολίνο. Ο Λέχτερ είχε και άλλα βιβλία της Μπλαβάτσκι, όπως το *Κλειδί της θεοσοφίας*, βλ. Jürgen Wissmann, (επιμ.), *Melchior Lechter*, κατ. έκθ., Westfälischer Kunstverein, Μίνστερ, 17 Οκτωβρίου – 14 Νοεμβρίου 1965, Μίνστερ: Der Kunstverein, 1965, σελ. 11.

¹¹¹⁸ William Q. Judge, *The Ocean of Theosophy*, Πασαντένα, Καλιφόρνια: Theosophical University Press, 2011 [Λονδίνο: Theosophical Publishing Society, 1893], σελ. 1.

τη μυστικιστική ενόραση του όλου, και συμπαραδηλώνοντας ως εμπειρία αυτής της υποκειμενικής γνώσης την τέχνη. Το όραμα της «σύνθεσης» ή «συνέργειας» των τεχνών πρέπει να εξεταστεί σε αυτό το πλαίσιο. Σε ό,τι αφορά το πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της τεχνοκριτικής οι θεοσοφιστές, και ασφαλώς οι συμβολιστές, ήταν οι πιο ένθερμοι δημόσιοι υποστηρικτές μιας συνθετικής και αναλογικής προσέγγισης —η οποία θα εγκολπωνόταν όσο το δυνατόν περισσότερο διαχρονικά, διαφυλετικά και διεθνιστικά στοιχεία— παρά μιας ορθολογικής και αναλυτικής. Μια αλυσίδα από φωτισμένους προφήτες εμφανίζεται έτσι ως προπομπός από τη μια πλευρά της μυθοπλαστικής διαδικασίας *σύνθεσης* των διαφορετικών και ιστορικά οροθετημένων σφαιρών κοινωνικής δράσης και από την άλλη της καλλιέργειας λυτρωτικών οραμάτων μέσα από την *αναλογική σχέση* του εγκόσμιου με το επέκεινα και του νοησιαρχικού με το συμπαντικό κοσμοείδωλο. Για τους θεοσοφιστές οι κρυμμένες, νοητικές δυνάμεις της φύσης φανερώνονται μέσα από μορφές, τις οποίες αντιλαμβάνονται οι άνθρωποι με τις αισθήσεις τους, η ποικιλομορφία και η παραλλαγή των οποίων αντιστοιχούν στις μετατροπές και θεματικές παραλλαγές ενός «μεγάλου μουσικού τόνου», ενός *αρμονικού* που διατρέχει όλη την περίοδο της φανέρωσης (Manvantara) και μέσα στον οποίο ενώνονται, συγχωνεύονται, λύνονται (με τη μουσική έννοια) όλες οι εσωτερικές αντιθέσεις και διαφωνίες που συνθέτουν τη μεγάλη όπερα της φαινομενικής ύπαρξης.¹¹¹⁹ Οι διαφορετικές γλώσσες των ανθρώπων, που έχουν κατακερματίσει την ανθρώπινη πορεία προς τη θεία εξέλιξη, μπορούν να αναχθούν σε ένα κοινό πρότυπο, το οποίο περιγράφεται συχνά ως ήχος και μορφή ταυτόχρονα: «Το πρώτο γράμμα και ο πρώτος ήχος της παγκόσμιας γλώσσας μπορεί να βρεθεί στην καρδιά της φύσης· η μορφή του στον εξωτερικό κόσμο· ο ήχος του στον εσωτερικό κόσμο. Όλοι οι άλλοι ήχοι εμπεριέχονται σε αυτόν, όλες οι άλλες μορφές επίσης. Για να κατανοήσει κανείς αυτή τη μοναδική *μορφή ή ήχο* πρέπει κανείς να κατανοήσει όλα τα άλλα πράγματα».¹¹²⁰

Αν και στη θεοσοφική διδασκαλία παραμένει κοινός τόπος ότι τα φαινόμενα του ήχου και του φωτός είναι εκφάνσεις μιας ενιαίας ομογενοποιητικής αρχής —δοξασία που συνεχίζει να αναπαράγεται άκριτα στη σύγχρονη ιστοριογραφική έρευνα— οι σκέψεις που προκρίνονται από τους θεοσοφιστές για την υποστασιοποίηση του στοχαστικού αυτού σχίσματος του ενός στα πολλαπλά του μέρη δεν συγκλίνουν προς μια συγκεκριμένη ιδεολογική κατεύθυνση αλλά αποκλίνουν ασύμμετρα. Μία πρώτη

¹¹¹⁹ Walter R. Old, *What is Theosophy?* ό.π., σελ. 126.

¹¹²⁰ Walter R. Old, *What is Theosophy?* ό.π., σελ. 124. Η υπογράμμιση του W. Old.

ερμηνεία, που θα μπορούσε να δοθεί, θα στρεφόταν στις συγκρουσιακές τάσεις και τις υποκείμενες σεχταριστικές διενέξεις που συχνά υποκρύπτονταν μέσα στους θεοσοφικούς και ευρύτερα εσωτεριστικούς χώρους, με πιο έκδηλο παράδειγμα τις αποσχιστικές τάσεις που εκδηλώθηκαν μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι. Ωστόσο, άποψή μου είναι ότι τα διακυβεύματα που εμπλέκονται στην παραγωγή των ποικίλων αυτών ιδεοτυπικών σχημάτων κατανόησης και ερμηνείας του απόλυτου θα έπρεπε ίσως να συζητηθούν με σημείο αναφοράς τα στρατηγικά σχέδια των βασικών πρωταγωνιστών των αφηγημάτων αυτών. Με άλλα λόγια: τι είδους «γενεαλογικό δέντρο» επιχειρούσε ο κάθε πρωταγωνιστής να συνθέσει και για ποιους λόγους; Τι είδους αφηγήσεις και μοντέλα παράδοσης εξυπηρετούσε, και ενδεχομένως συνεχίζει να εξυπηρετεί, το γενεαλογικό αυτό σχήμα και πως εγγράφεται, αν εγγράφεται καθόλου, στα γενικότερα καθιερωμένα εθνοκεντρικά αφηγήματα; Παρακάτω θα προσπαθήσω να ανασυνθέσω τα βασικά αφηγήματα των πρωταγωνιστών της θεοσοφίας για τη σύζευξη-σύνθεση του χρώματος και του ήχου.

Στα σημαντικότερα βιβλία της, όπως στο *Αποκεκαλυμμένη Ίσις* (1877), *Η μυστική δοξασία* (1888), *Η φωνή της σιωπής* (1889), *Το κλειδί στη Θεοσοφία* (1889), η Έλενα Μπλαβάτσκι (1831-1891) αναφέρεται περιστασιακά στη μουσική και στη σχέση της με τον κόσμο των φαινομένων. Η ίδια άλλωστε γνώριζε μουσική και έπαιζε πιάνο.¹¹²¹ Αν και αρέεται από μια πληθώρα νεοπλατωνικών θεωριών και εσωτεριστικών δογμάτων, από τον Πλατωνικό *Τίμαιο* και τους νεοπλατωνιστές (ιδιαίτερα τον Ιάμβλιχο), μέχρι τον Κίρχερ, τον Μπέμε και τον Σβέντενμποργκ, η Μπλαβάτσκι χρησιμοποίησε για τη συγκρότηση του εσωτεριστικού χρωματικομουσικού της συστήματος τη φασματική θεωρία του Νεύτωνος.¹¹²² Η προτίμηση αυτή σφράγισε τις πρώτες δεκαετίες της δράσης της Θεοσοφικής Εταιρείας, και η κατεύθυνση αυτή άλλαξε, όπως θα δείξω παρακάτω, με την ανάληψη των καθηκόντων από την Άννυ Μπέζαντ, η οποία έδειξε μια προτίμηση για τις κυματικές θεωρίες σε μια προσπάθεια να εξελίξει και να καταστήσει πιο προσιτό στους καλλιτεχνικούς κύκλους το θεοσοφικό δόγμα. Ο Στάινερ, αντίστοιχα, είχε συσχετίσει σε μια πρώιμη φάση τα επτά χρώματα της ίριδας με συμπαντικής εμβέλειας κοσμικά γεγονότα και φάσεις εξέλιξης

¹¹²¹ Έδωσε επίσης κάποιες συναυλίες στο Λονδίνο και το Παρίσι. Στο πρώτο της ταξίδι στο Λονδίνο το 1844 πήρε μαθήματα πιάνου από τον Ιγκνάτς Μοσέλες [Ignaz Moscheles] (1794–1870). Στα τέλη της δεκαετίας του 1860 συναναστράφηκε τον βαρύτονο Αγκάρντι Μέτροβιτς [Agardi Metrovich], και συμμετείχε μαζί του σε κοντσέρτα στα Βαλκάνια.

¹¹²² Βλ. Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 1: σελ. 484, τόμ. II: σελ. 281 κ.ε. και κυρίως 427 κ.ε., τόμ. 3: σελ. 461 κ.ε.

του ανθρώπινου πολιτισμού, αλλά, όπως θα δείξω στο κεφάλαιο 6.2, η φασματική θεωρία του Νεύτωνα δεν φαίνεται να είχε την οποιαδήποτε βαρύτητα στη θεωρητική του σκέψη.

Η Μπλαβάτσκι συνθέτει με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία το νήμα εκείνο των ιδεών που συνδέουν τον Πυθαγόρα με τον Νεύτωνα, και που δεν είναι άλλο από εκείνο της αριστοτέλικης σύλληψης του κόσμου με τη βοήθεια των αριθμών. Ο Πυθαγόρας, λέει η Μπλαβάτσκι, παρατήρησε ότι ο κόσμος παράγεται γεωμετρικά, ακολουθώντας τις αναλογίες των αριθμών.¹¹²³ Η Μπλαβάτσκι συχνά χρησιμοποιούσε το παράδειγμα μιας καθαρής ακτίνας φωτός, η «άχρωμη λευκή δόξα» Amitābha, που έχει διαθλασθεί στα επτά χρώματα του φάσματος – τις διάφορες θρησκείες και φιλοσοφίες. Κάθε ένα από τα επτά χρώματα του φάσματος εκπέμπει έναν ήχο που αντιστοιχεί στις επτά νότες της μουσικής κλίμακας.¹¹²⁴ Η επταδικότητα αυτή παρέμεινε ζωτικής σημασίας για τη θεοσοφική διδασκαλία. Έτσι, στο *Οι μεγάλοι μύσται* (1889) του Συρέ, ίσως το πιο δημοφιλές θεοσοφικό ανάγνωσμα, ο Ερμής ο Τρισμέγιστος βλέπει ένα όραμα, κατά το οποίο ο θεός Όσιρις του αποκαλύπτει την πηγή των όντων: επτά ακτίνες απορρέουν εκ του Λόγου-Φωτός και αποκαλύπτουν επτά σφαίρες, στις οποίες είναι στερεωμένοι οι επτά πλανήτες. Οι επτά σφαίρες συμβολίζουν «τις επτά αρχές, τα επτά διαφορετικά στάδια της ύλης και του πνεύματος [...], τους επτά κοσμογονικούς θεούς [...]». Η μεγάλη επτάδα που περικλείει την υφήλιο δεν δονείται μονάχα μέσα στα επτά χρώματα του ουράνιου τόξου και στις επτά νότες της μουσικής κλίμακας· εκδηλώνεται ακόμη στη συγκρότηση του ανθρώπου, η οποία είναι τριπλή ως προς την ουσία της και επταπλή ως προς την εξέλιξή της».¹¹²⁵

Στόχος των θεοσοφιστών είναι ακριβώς αυτή η επανένωση των διαφορετικών χρωμάτων στο αρχικό λευκό φως της αλήθειας.¹¹²⁶ Το λευκό φως, το οποίο

¹¹²³ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3: σελ. 461.

¹¹²⁴ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3: σελ. 438–439.

¹¹²⁵ “Les sept sphères rattachées à sept planètes symbolisaient sept principes, sept états différents de la matière et de l’esprit [...] les sept Dieux cosmogoniques [...]. Et le grand septénaire que embrasse l’univers ne vibre pas seulement dans les sept couleurs de l’arc-en-ciel, dans la constitution de l’homme qui est triple par essence, mais septuple par son évolution.” Édouard Schuré, *Les Grands Initiés: Esquisse de l’histoire secrète des religions, par Édouard Schuré. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Παρίσι: Perrin, ⁶¹1921 [1889], σελ. 150. [γερμ. μτφρ. *Die großen Eingeweihten: Skizze einer Geheimlehre der Religionen*, μτφρ. M. v. Sivers, Λειψία: Altmann, 1907]. Το βιβλίο του Συρέ είχε διαβαστεί, ως γνωστόν, από τον Ρεντόν, τον Κάρλος Σβαμπ [Carlos Schwabe] (1866–1926), τους Ναμπί, τον Ντελβίλ, τον Σαμπά, τον Μοντριάν, τον Τόροστ, τον Καντίνσκι κ.α. Ο Μοντριάν εγκατέλειψε τον Καλβινισμό προς χάριν της θεοσοφίας, όταν το 1900 διάβασε το βιβλίο του Συρέ.

¹¹²⁶ Joscelyn Godwin, “Esoteric Theories of Color”, στο *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, επιμ. Peter J. Forshaw, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2016, σελ. 447–476.

συνενσαρκώνει τα επτά πρισματικά χρώματα, το καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύει και μια διαφορετική φυλή της αρχέγονης ανθρωπότητας: «οι ήχοι και τα χρώματα είναι πνευματικά νούμερα· όπως τα επτά πρισματικά χρώματα εκκινούν από ένα σημείο στον ουρανό, έτσι και οι επτά δυνάμεις της φύσης, κάθε μία από αυτές και ένας αριθμός, είναι οι επτά ακτινοβολίες της ενότητας, του κεντρικού, πνευματικού Ήλιου».¹¹²⁷ Στη *Μυστική Δοξασία* η Μπλαβάτσκι εξηγεί ότι το σύμπαν διαπνέεται από μια αρχέγονη ουσία την Ακάσα [Akasa], ένα είδος ενοποιητικής δόνησης, μια παγκόσμιας μήτρα, χάρη στην οποία ο υλικός κόσμος γεννιέται είτε δια του χωρισμού είτε δια της διαφοροποιήσεως.¹¹²⁸ Στη συνέχεια προκρίνει τη νευτώνεια αντιστοιχίση των επτά νοτών της μουσικής κλίμακας (που δονούνται κατά συγκεκριμένα νούμερα) με τα επτά χρώματα και τα επτά χημικά στοιχεία.¹¹²⁹ Ο αριθμός επτά έχει για την Μπλαβάτσκι μια μυστικιστική αξία, είναι ο τέλειος και ιερός αριθμός του Πυθαγόρα, ο *Τελέσφορος*, επειδή διαμέσου αυτού τα πάντα στο Σύμπαν οδηγούνται στο τέλος.¹¹³⁰

Στις αποκαλούμενες «εσωτεριστικές οδηγίες», που συμπεριελήφθησαν αργότερα στον τρίτο τόμο της *Μυστικής Δοξασίας* υπάρχουν αρκετές περικοπές αναφορικά με τους πολλαπλούς συμβολισμούς των επτά χρωμάτων της ίριδας. Κάθε χρώμα αντιστοιχεί σε διαφορετικό πλανήτη, μέρα της εβδομάδος, μέταλλο και μέρος του σώματος.¹¹³¹ Την πρόιμη σκέψη της για την Ακάσα θα την αναπτύξει στις *Εσωτερικές οδηγίες* ως εξής: από το Amitabha [την άχρωμη λευκή δόξα] γεννιούνται τα επτά χρώματα του πρίσματος. Κάθε ένα από αυτά παράγει έναν αντίστοιχο τόνο, και όλα μαζί σχηματίζουν τις επτά νότες της κλίμακας.¹¹³² Σε άλλο σημείο λέει τα εξής:

Οι αρχές μας είναι η επτάχορδη λύρα του Απόλλωνος, αληθινά. Στην εποχή μας, που η λήθη έχει σκεπάσει την αρχαία γνώση, οι ικανότητες του ανθρώπου δεν είναι καλύτερες από εκείνες τις χαλαρές χορδές του βιολιού του Λαπλαντέρ. Αλλά ο αποκρυφιστής, ο

¹¹²⁷ Μία από τις πιο γνωστές δοξασίες των θεοσοφιστών ήταν ότι τα ανθρώπινα όντα αποτελούνται από επτά σώματα, το φυσικό το οποίο μοιράζονται με τα ορυκτά και τα φυτά, το αστρικό σώμα, που είναι κοινό στον άνθρωπο και τα ζώα, το πνευματικό σώμα, που απαντά μονάχα στον άνθρωπο και τέλος τέσσερα ακόμη που αποτελούν και τα ανώτερα στάδια ανέλιξης του χαρακτήρα. Αυτά τα επτά σώματα αντιστοιχούν στα επτά πρισματικά χρώματα, ξεκινώντας από το χωματένιο κόκκινο, το πιο γήινο, μέχρι το βιολετί, στο πέμπτο στάδιο της Νιρβάνα. Τα δύο τελευταία στάδια εκφράζονται με καθαρό φως. Ό.π., σελ. 514.

¹¹²⁸ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine* [1888], ό.π., τόμ. 1, σελ. 205, τόμ. 2, σελ. 511.

¹¹²⁹ Η Μπλαβάτσκι παρατηρεί ότι ενώ τα χρώματα απλώνονται σε μια σειρά από 7 οκτάβες. Βλ. Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 2, σελ. 628. Το πρόβλημα αυτό είχε απασχολήσει, όπως είδαμε, αρκετούς συγγραφείς, όπως τον Φιλντ και αργότερα τον Ρίμινγκτον.

¹¹³⁰ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 2, σελ. 602.

¹¹³¹ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3, σελ. 461–462.

¹¹³² Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3, σελ. 519.

οποίος γνωρίζει πως τα τις σφίξει και να τις κουρδίσει σε αρμονία με τις δονήσεις των χρωμάτων και των ήχων, θα εξάγει θεϊκή γνώση από αυτές. Ο συνδυασμός αυτών των δυνάμεων και η εναρμόνιση του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου θα δώσει το γεωμετρικό ισοδύναμο της επίκλησης Ομ Μάνι Πάντμε Χουμ [Om Mani Padme Hum].¹¹³³

Όπως έχει επισημανθεί, η ενσωμάτωση πρακτικών οδηγιών στο corpus της θεοσοφικής διδασκαλίας, αν δεχτούμε ότι οι θεοσοφιστές έβλεπαν με καχυποψία τις τελετουργικές πρακτικές των άλλων σεχταριστικών ομάδων, πηγάζει από έναν ανταγωνισμό, που είχε δημιουργηθεί γύρω στο 1888 ανάμεσα στη Θεοσοφική Εταιρεία και το τάγμα της Χρυσής Αυγής. Για να εμποδιστεί η διαρροή μελών των Θεοσοφικών Στοών σε άλλες ομάδες, οι οποίες υπόσχονταν μια περισσότερη άμεση και βιωματική σχέση με τον αποκρυφισμό, η Μπλαβάτσκι ξεκίνησε τον κύκλο μαθημάτων «εσωτεριστικές οδηγίες». Στα μαθήματα αυτά έχει διασωθεί ένα μεγάλο μέρος της διδασκαλίας για τις αντιστοιχίες ανάμεσα στα χρώματα και τους μουσικούς τόνους, αλλά και τους πλανήτες κλπ. Η πεποίθηση ότι κάθε πλανήτης είναι συνδεδεμένος με ένα μέταλλο, ένα άρωμα, ένα χρώμα και έναν ήχο, καθώς και ότι η γνώση αυτή μπορεί να συνεισφέρει στην θεραπεία ατόμων και κοινωνικών ομάδων, οφείλει ασφαλώς πολλά στο συγγραφικό έργο του Κίρχερ.

Ο Τιμ Ρούντμπεγκ παρατηρεί ότι τρεις προ-νεωτερικές ιδέες, που σχετίζονται με τη μουσική και την κοσμογονία, χρησιμοποιούνται εκ νέου, κυρίως μέσα από ένα Πυθαγόρειο-Πλατωνικό φίλτρο ερμηνείας, ως όροι μεταφοράς στο έργο της Μπλαβάτσκι. Αυτές είναι η ιδέα του *Κόσμου* ως έλλογου μηχανισμού, των αντιστοιχιών, ενώ η τρίτη αφορά τη δύναμη των λέξεων και των ήχων και πως αυτοί επιδρούν σε μικροκοσμικό επίπεδο.¹¹³⁴ Είδαμε ότι για τους Πυθαγόρειους και τους υποστηρικτές των ιδεών τους, η μουσική ήταν ο θεμέλιος λίθος που προοικονομούσε την εύρυθμη λειτουργία του κοσμικού μηχανισμού, ενός ενορχηστρωμένου όλου, όπου όλα τα έμβια όντα ή τα άβια συστήματα έχουν την καθορισμένη θέση τους μέσα σε αυτόν, αλληλεπικοινωνούν και συνέχονται από κοινούς κώδικες επικοινωνίας. Μια εμπειριστωμένη μελέτη των κωδίκων αυτών εξασφάλιζε για τον μύστη ή μνημένο στις αρχαίες δοξασίες την παρέμβασή του στους λειτουργικούς νόμους της φύσης και άρα την υποθετική επικράτηση και κυριαρχία πάνω σε αυτούς. Όποιος γνώριζε τους νόμους της μουσικής ήταν σε θέση να δαμάσει τα ζώα, όπως ο Ορφείας, ή να ρυθμίσει

¹¹³³ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3, σελ. 481.

¹¹³⁴ Tim Rudbøg, "The Mysteries of Sound in H. P. Blavatsky's 'Esoteric Instructions'", στο *Music and Esotericism*, επιμ. Laurence Wuidar, σελ. 245-264, εδώ σελ. 246-247.

την κοινωνική ζωή μιας πολιτείας με βάση τις αρχές της αρμονικής συμβίωσης. Η Μπλαβάτσκι στη *Μυστική Δοξασία* συζητά την θαυματουργική ικανότητα των αρχαίων ιερέων να επικοινωνούν με τους θεούς τους μέσα από μια γλώσσα που αποτελείται όχι από λέξεις αλλά από ήχους: «Έτσι, αυτή η γλώσσα είναι εκείνη των επικλήσεων [incantation] ή εκείνη των MANTRAS [sic], όπως είναι γνωστή στην Ινδία, σύμφωνα με την οποία ο ήχος είναι το πιο ισχυρό και αποδοτικό μέσο, και το πρώτο από τα κλειδιά, που ανοίγει την πόρτα της επικοινωνίας ανάμεσα στους θνητούς και τους αθάνατους». ¹¹³⁵ Σύμφωνα με την πεποίθηση αυτή, οι ηχητικές ταλαντώσεις, όταν ενισχύονταν με συγκεκριμένες προθέσεις και αυτοσυγκέντρωση, προκαλούσαν «μια μυστική αιτιότητα η οποία είχε ορατά αποτελέσματα». ¹¹³⁶

Η αντήχηση είναι μόνο η αναπνοή από τον πρώτο ήχο του μεγάλου Aum, που ζωογονεί το σύμπαν. Ένας μυημένος μπορεί να παράγει έναν ήχο και να αλλάξει το χρώμα, εφόσον ο ήχος είναι εκείνος που παράγει το χρώμα και όχι το αντίθετο. Συσχετίζοντας τις δονήσεις ενός ήχου με κατάλληλο τρόπο, παράγεται, επομένως, ένα χρώμα. ¹¹³⁷ Η Μπλαβάτσκι δεν φαίνεται να γνώριζε τα πειράματα του Χλάντνι και του Λισσαζού, στους οποίους εξάλλου δεν αναφέρεται, αλλά ούτε ασφαλώς και της Ουότς-Χιουτζ, της οποίας το βασικό βιβλίο (*Φωνοσχήματα*, 1904) εκδόθηκε μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι. Τις περισσότερες πληροφορίες για τις δονήσεις η Μπλαβάτσκι τις αντλεί από το έργο του Αμερικάνου εφευρέτη και απατεώνα, Τζων Γουόρελ Κίλι [John Worrell Keely] (1838-1898), ο οποίος διατεινόταν πως είχε ανακαλύψει ένα ιδιαίτερο είδος δόνησης, τη δύναμη. ¹¹³⁸

Τέλος, η Μπλαβάτσκι ανήκει σε εκείνους τους λίγους συγγραφείς που είχαν επιχειρήσει να συνδέσουν τους φυσικούς αρμονικούς με την όσφρηση. Στο περιοδικό *The Theosophist* είχε δημοσιεύσει πάνω στο θέμα αυτό ένα άρθρο σχετικά με τη θεωρία του Σκότου χημικού, Γουίλιαμ Ράμσεϊ [William Ramsay] (1852–1916) του University College του Μπρίστολ. ¹¹³⁹ Η όσφρηση οφείλεται, σύμφωνα με τον Ράμσεϊ, σε δονήσεις ανάλογες με εκείνες, αν και μικρότερης περιοδικότητας, που προκαλούν την αίσθηση του φωτός και της ζέστης. Η αίσθηση της όσφρησης προκαλείται όταν διάφορες ουσίες

¹¹³⁵ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. I: σελ. 465.

¹¹³⁶ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. I: σελ. 471.

¹¹³⁷ William Q. Judge, “Occult Vibrations: A Fragment of Conservation with H. P. B (1888)”, *The Path*, τόμ. 8, τχ. 3, Ιούνιος 1893: 79–81.

¹¹³⁸ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 1, σελ. 497 κ.ε.

¹¹³⁹ [Helena P. Blavatsky], “The Harmonics of Smell”, *The Theosophist*, τόμ. 3, τχ. 35, Αύγουστος 1882: 283–284. H[elena] P[etrovna] Blavatsky, “Occult or Exact Science”, *The Theosophist*, τόμ. 7, τχ. 79, Απρίλιος 1886: 422–431 και τχ. 80, Μάιος 1886: 481–494.

έρχονται σε επαφή με τα καταληκτικά όργανα των οσφρητικών νεύρων, τα οποία απλώνονται σαν ένα δίκτυο πάνω από τη βλεννογόνο μεμβράνη γεμίζοντας το πάνω μέρος της ρινικής κοιλότητας. Η πλησιέστερη αιτία της όσφρησης είναι τα λεπτεπίλεπτα τριχίδια της ρινικής μεμβράνης που συνδέονται με τα νεύρα μέσω ατρακτοειδών κυττάρων. Η αίσθηση δεν ενεργοποιείται από την επαφή μας με το υγρό και το στερεό αλλά με το αέριο. Ακόμη και στην περίπτωση των μετάλλων που μεταδίδουν οσμή, όπως ο μπρούτζος, ο χαλκός, ο κασσίτερος, υπάρχει ένα λεπτό αέριο ή κάποιος οξύς ατμός που εκπέμπεται από αυτούς σε κανονικές ατμοσφαιρικές συνθήκες. Η ποιότητα της οσμής εξαρτάται, λοιπόν, από τους αρμονικούς της δόνησης: Η οσμή επομένως συγγενεύει με τον ήχο αφού η ποιότητά της εξαρτάται από τους αρμονικούς. Έτσι, όπως υπάρχουν αρμονικοί που δεν γίνονται αντιληπτοί από το ανθρώπινο αυτί έτσι υπάρχουν οσμές που δεν μπορεί το ανθρώπινο όργανο να προσλάβει.

4.4.2 Η χρήση των χρωματομουσικών θεωριών μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι

Οι θεωρίες που διατύπωσε η Μπλαβάτσκι για τη σύμπλεξη του ήχου και του χρώματος, όσο και αν στηρίζονταν σε μια σειρά από αυθεντίες, δύσκολα μπόρεσαν να βρουν κάποια εφαρμογή στις εικαστικές τέχνες. Η αντιστοιχία χρωματικού και μουσικού τόνου παρέμενε ένα διανοητικό παιχνίδι που, όσο πολύπλοκο και αν μπορούσε να γίνει, δεν ήταν δυνατόν να εφαρμοστεί στην πράξη πάνω στον ζωγραφικό καμβά. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι χρωματικοί πίνακες με διαβαθμίσεις τόνων εμφανίζονται συχνά τον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα, πολλοί εκ των οποίων είναι φανερό ότι έλκουν την έμπνευσή τους από τη θεοσοφική διδασκαλία (πρβλ. **εικ. 3.10.8** και **3.10.11**).

Βέβαια, όπως θα δείξω στη συνέχεια, η μυστικιστική θεωρία των αριθμών και των σχημάτων ήταν δυνατόν να δώσει μια λύση σε αυτό το πρόβλημα. Μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι άρχισαν να γίνονται ευρέως γνωστά τα πειράματα της Ουότς-Χιουτς, του Ρίμινγκτον και των άλλων εφευρετών, οι οποίοι οικειοποιήθηκαν την κυματική θεωρία για να δώσουν μια λύση στο πρόβλημα της χρωματικής μορφής. Οι χρωματικές ψηφίδες του χρωματόργανου του Τζέημσον δίνουν έτσι τη θέση τους σε δονούμενα σχέδια, παλλόμενες μορφές και χρώματα. Θεωρώ ότι οι θεοσοφιστές που διαδέχτηκαν την Μπλαβάτσκι μετά τον θάνατό της, θέλοντας να πλησιάσουν ένα

καλλιτεχνικό κοινό, μέσα από το οποίο ασφαλώς κέρδιζαν τη νομιμοποίησή τους στο δημόσιο χώρο, στράφηκαν στις θεωρίες οπτικοποίησης των ηχητικών κυμάτων.

Ο αντίκτυπος της Μπλαβάτσκι είναι, ωστόσο, αισθητός και μετά τον θάνατό της. Σε αυτό θα πρέπει να συνυπολογίσουμε πως πολλοί καλλιτέχνες έμειναν πιστοί στη *Μυστική Δοξασία*, παρά τη δημοσίευση πολυάριθμων εγχειριδίων από τη δεκαετία του 1890 και έπειτα. Το 1898, στον κύκλο του φωτογράφου Άλφρεντ Στίγκλιτς [Alfred Stieglitz] (1864–1946), ο βοηθός σύνταξης και μαθηματικός Γουίλιαμ Μάρρεϋ [William M. Murray] διακινούσε μια ιδιαίτερη χρωματομουσική θεωρία.¹¹⁴⁰ Είναι αμφίβολο αν το άρθρο που δημοσίευσε ο Μάρρεϋ στο περιοδικό *Camera Notes* είχε ευρύτερη απήχηση πέρα από τα στενά όρια του κύκλου του Στίγκλιτς. Επικαλούμενος τον Πυθαγόρα, τον Νεύτωνα, τον Τάινταλ, τον αστρονόμο Γιόχαν Έλερτ Μπόντε [Johann Elert Bode] (1747–1826) και τον Χέλμχολτς για τη συνεισφορά του στη μελέτη των αρμονικών, ο Μάρρεϋ συνθέτει ένα σχήμα, σύμφωνα με το οποίο η συγχορδία της μεγάλης ενάτης (η οποία προκύπτει από τη σειρά των αρμονικών) μπορεί να χρησιμεύσει ως βάση για τη στοίχιση πλανητών, χρωμάτων, και νοτών. Μάλιστα, όπως ο ίδιος παρατήρησε: «χορεύουμε βάλς γύρω από τον ήλιο σε μουσική γραμμένη σε τονικότητα της Φα μείζονος».¹¹⁴¹ Η προσέγγιση του Μάρρεϋ ακολουθεί τον Νεύτωνα και την Μπλαβάτσκι αφού η νότα Ντο (πέμπτη της συγχορδίας) διατηρείται ως ισοδύναμη του κόκκινου.

Όπως προείπα, η Μπλαβάτσκι δεν ήταν δυνατόν να γνώριζε τα Φωνοσχήματα της Ουάτς-Χιουτζ. Η κυματική θεωρία χρησιμοποιήθηκε μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι από τον Όλκοτ, την Μπέζαντ και τον Μπιλιμόρια (βλ. παρακάτω). Ένα από τα πρώτα άρθρα που παρουσίασαν τα Φωνοσχήματα της Ουάτς-Χιουτζ δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Microcosm* τον Μάιο του 1890.¹¹⁴² Σε αυτό, ο εκδότης του περιοδικού, Γουίλφορντ Χαλ, παρουσίασε τις επιστημονικές θέσεις του Χέλμχολτς και του Τάινταλ για τη κυματική θεωρία και τη συμπαθητική δόνηση χωρίς να προδώσει σε αυτές, ωστόσο, κάποια θεολογική ερμηνεία. Λίγους μήνες αργότερα, ο Όλκοτ σε ένα εκτενές άρθρο του στο *The Theosophist*, το οποίο περιελάμβανε και αρκετές εικονογραφήσεις, έκανε γνωστά τα πειράματα της Ουάτς-Χιουτζ με το Ειδόφωνο και περιέγραψε αναλυτικά τα Φωνοσχήματα. Σύμφωνα με την

¹¹⁴⁰ William M. Murray, “The Music of Colors, the Colors of Music, and the Music of the Planets,” *Camera Notes*, τόμ. 1, τχ. 3, Ιανουάριος 1898: 67–69.

¹¹⁴¹ Ο.π., σελ. 69.

¹¹⁴² Wilford A. Hall, “Voice-Pictures or the Wonders of Sound-Force”, *The Microcosm*, τόμ. 7, τχ. 6, Μάιος 1890: 81–83.

αποκρυφιστική προσέγγιση του Όλκοτ, με την οποία επιχειρεί να συσχετίσει την έρευνα της Ουότς-Χιουτς με την ψυχομετρία και τον υπνωτισμό, τα Φωνοσχήματα είναι απόδειξη της «ακασικής *ώσμωσης* [akasic *osmosis*], της παρείσφρησης δηλαδή του αστρικού πεδίου στο υλικό.¹¹⁴³ Με αφορμή το παραπάνω άρθρο του Όλκοτ, δημοσιεύτηκε στο *The Theosophist* τον Οκτώβριο και Νοέμβριο του 1890 ένα επίσης εκτενές κείμενο με θέμα τις καταβολές της κυματικής θεωρίας.¹¹⁴⁴ Ο συγγραφέας ανέτρεξε στους Γερμανούς ρομαντικούς και τον Θεόφιλο Γκωτιέ, συγχέοντας, ωστόσο, διαφορετικά φαινόμενα όπως τη συναισθησία, τις χρωματικές εντυπώσεις που προκαλούν τα μουσικά όργανα (π.χ. ο ήχος των χάλκινων πνευστών το κόκκινο, του κλαρινέτου το κίτρινο) και τις αντιστοιχίες νοτών με χρώματα, για να στηρίξει την υπόθεσή του ότι ο έγχρωμος ήχος δεν είναι απλά μια μεταφορά αλλά μια πραγματικότητα που είχε ήδη επισημανθεί στον βεντατικό ινδουισμό. Συνδέοντας έτσι την κυματική θεωρία με τον βασικό πυρήνα της θεοσοφικής διδασκαλίας κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το Σάμπντα [Sabda, ήχος], το Σπάρσα [Sparsa, αφή], το Ρούπα [Rupa, μορφή], το Ρόζα [Rosa, γεύση] και το Γκάντα [Gandha, οσμή] δεν είναι παρά τροποποιήσεις της μιας και μοναδικής δύναμης, της Σβάρα [Swara]. Η δόνηση που προκλήθηκε από τη Σάμπνταμπραχμα [Sabdabrahma, δύναμη του ήχου] είναι η αιτία της ποικιλίας των μορφών και των σχημάτων στον φυσικό κόσμο.

Παρόμοια συγκριτολογική προσέγγιση ανάμεσα στην κυματική θεωρία, τον ινδουισμό και τον πυθαγορισμό είχε υιοθετήσει και ο Μπαγί στο βιβλίο του *Ο ήχος στη φύση* (1900, **εικ. 3.1.3**).¹¹⁴⁵ Ο σημαντικός αυτός εκδότης, συγγραφέας και μουσικός ενδιαφερόταν ελάχιστα για την εμπορική επιτυχία των έργων που εξέδιδε και φρόντιζε το αποτέλεσμα, όσο περίτεχνο και αν ήταν, να εκφράζει πάντα την προσωπική συμβολιστική αισθητική του.¹¹⁴⁶ Στο περιοδικό *La Haute Science* που ίδρυσε το 1893, ο Μπαγί διακινούσε τις προσωπικές του φιλοσοφικές κατευθύνσεις και προτιμήσεις δημοσιεύοντας αρκετές πρωτογενείς πηγές στα γαλλικά, ανάμεσα στις οποίες, τον Ιάμβλιχο, τον Πορφύριο, τον Πρόκλο, αποσπάσματα από το Ριγκ Βέντα, το Ζοχάρ, τα Αιθιοπικά Απόκρυφα. Παράλληλα, συνεισέφεραν με άρθρα τους αρκετά γνωστοί

¹¹⁴³ H[enry] S[teel] Olcott, “Mrs Watts Hughes’ Sound-Pictures”, *The Theosophist*, τόμ. 11, τχ. 132, Σεπτέμβριος 1890: 665–670. Πλάγια γραφή στο πρωτότυπο κείμενο.

¹¹⁴⁴ C. Kotayya, “The Hindu Theory of Vibration as the Producer of Sounds, Forms and Colors”, *The Theosophist*, τόμ. 12, τχ. 1, Οκτώβριος 1890: 44–52 και τχ. 2, Νοέμβριος 1890: 88–91.

¹¹⁴⁵ Edmond Bailly, *Le Son dans la Nature*, Παρίσι: Librairie de L’Art Indépendant, 1900. Βλ. επίσης αναδημοσιεύσεις και εμπλουτίσεις του κειμένου αυτού στο Edmond Bailly, “La Magie du son”, *Libres études*, τόμ. 6, Μάρτιος 1910: 81–84, 7 Απριλίου: 97–102, 8 Μαΐου: 113–116, 9 Ιουνίου: 129–132.

¹¹⁴⁶ Denis Herlin, “Le cercle de l’Art indépendant”, *ό.π.*, σελ. 81–82.

συγγραφείς, όπως ο Υσμάν και ο Ζυλ Μπουά. Τέλος, παλαιότερα κείμενα, όπως εκείνα των Φαμπρ ντ' Ολιβέ και Λακυριά γίνονταν δεκτά.¹¹⁴⁷ Στην ίδια λογική το παραπάνω έργο του, *Ο ήχος στη φύση*, είναι ένα συμπίλημα διαφορετικών πηγών, οι οποίες αποδεικνύουν και την ευρυμάθειά του. Σε ό,τι αφορά το συσχετισμό ήχου και χρώματος ο Μπαγί ακολούθησε τον Κάσντερ, στο έργο του οποίου συχνά παραπέμπει αλλά και στου Κέπλερ, τον οποίο χρησιμοποιεί σε αντιπαραβολή με την ηλιοκεντρική θεωρία των Πυθαγορείων. Όπως και στο βιβλίο του *Το Άσμα των φωνηέντων* (1912), στο οποίο θα αναφερθώ παρακάτω, ο Μπαγί πίστευε στη μουσική των σφαιρών και τις κρυφές αντιστοιχίες ανάμεσα στους πλανήτες και τις νότες. Η συγχορδία που σχηματίζεται από τη συστοίχιση των νοτών με τους πλανήτες (πρβλ. το Μονόχορδο του Κέπλερ), αν και πολύφθογγη, δεν είναι τόσο διάφωνη, όπως ισχυρίζεται ο Γκόντγουιν.¹¹⁴⁸ Πρόκειται στην ουσία για τους αρμονικούς ήχους που παράγονται από την κρούση ή νύξη του Ντο, με τη διαφορά ότι ο Μπαγί παραλείπει το Ρε (D), τον ένατο αρμονικό, ενώ το Μι ύφεση (Eb), που βρίσκεται πολύ μακριά στην αρμονική σειρά, φυλάσσεται για τον Ποσειδώνα.¹¹⁴⁹

Παρόμοιες προσπάθειες συγκερασμού της κυματικής θεωρίας με τον πυθαγορισμό και τον ινδουισμό ήταν αρκετά συχνές σε θεοσοφικά έντυπα. Στο άρθρο «Η φιλοσοφία του ήχου» κάποιας Σάρλοτ Γουντς [Charlotte E. Woods] διαβάζουμε ότι όπως στους Πουράνες (μια συλλογή κειμένων της ινδικής θρησκευτικής φιλολογίας), ο κόσμος με τις πολυάριθμες μορφές, συνθήκες και πτυχές, δομείται από μια μοναδική ουσία, μια από της πρώτες εκδηλώσεις της οποίας είναι ο ήχος, έτσι και ο Λόγος σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους αποτελεί την αιτία της δημιουργίας του κόσμου από το χάος: «Ο κόσμος είναι μια πελώρια ορχήστρα παλλόμενης δόνησης».¹¹⁵⁰

Η Άννυ Μπέζαντ αναφέρθηκε στις δονήσεις και τα μάντρα στο *Ο εσωτερικός χριστιανισμός* [*Esoteric Christianity*] (1902), ενώ ο Λιντμπίτερ στο *Οι διδάσκαλοι και η ατραπός* [*The Masters and the Path*](1925).¹¹⁵¹ Στο δεύτερο αυτό βιβλίο διαβάζουμε πως ο κραδασμός, τον οποίο ο ήχος θέτει σε κίνηση προσκρούει επί των διαφόρων

¹¹⁴⁷ Ο Μπαγί, ανάμεσα στο 1881 και το 1883 εξέδιδε το λιγότερο γνωστό περιοδικό *La Musique populaire*.

¹¹⁴⁸ Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 155. Ο Γκόντγουιν ισχυρίζεται ότι πρόκειται για δύο τονικότητες.

¹¹⁴⁹ Edmond Bailly, *Le Son dans la Nature*, ό.π., σελ. 34.

¹¹⁵⁰ Charlotte E. Woods, "The Philosophy of Sound", *Universal Brotherhood Path*, τόμ. 14, τχ. 10, Ιανουάριος 1900: 480–483.

¹¹⁵¹ Annie Besant, *Esoteric Christianity or The Lesser Mysteries*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing Society, ²1905 [Νέα Υόρκη: John Lane, 1902]. C[harles] W[ebster] Leadbeater, *Οι διδάσκαλοι και η ατραπός*, ό.π., σελ. 210 κ.ε.

σωμάτων του ανθρώπου και τείνει να αγάγει αυτά εν αρμονία μεθ' αυτού.¹¹⁵² Ένας ήχος είναι πρώτα απ' όλα ένας κυματισμός στον αέρα, και έκαστος ήχος έχει έναν αριθμό επιτονίων, τον οποίο θέτει εξίσου σε κίνηση.¹¹⁵³ Οι θεοσοφιστές διέκριναν σωστά ότι η ινδική κλασική μουσική, με τις έννοιες του ράγκα (raga) και του τάλα (tala), καθώς και με τη χρήση των μικροτονικών διαστημάτων (swara) που παράγονταν από τα όργανα, απομακρυνόταν κατά πολύ από τη δυτική κλασική μουσική. Ως αποτέλεσμα αυτής της πολυπλοκότητας θεωρούσαν πως τα επιτόνια που παράγονταν από την κρούση μπορούσαν να θέσουν σε κίνηση την αιθερική ύλη. Παρόμοια επίδραση πάνω στην ύλη μπορούσε να έχει και το μάντρα, ένα είδος χαμηλόφωνης ψαλμωδίας. Το πιο ισχυρό απ' όλα τα μάντρα ήταν η λέξη OM, η οποία μπορούσε να εκφερθεί με εβδομήντα διαφορετικούς τρόπους, με το υποτονθόρυσμα να αυξομειώνεται κάθε φορά σε διαφορετικό σημείο της λέξης.¹¹⁵⁴

Τα πειράματα με τα φωνοσχήματα παρείχαν μια στέρεη βάση στις αποκρυφιστικές πεποιθήσεις για τη σχέση της κοσμικής αναπνοής με τη δημιουργία του σύμπαντος. Μέσα από συγκριτολογικές προσεγγίσεις αρκετοί θεοσοφιστές επιχειρούσαν να δείξουν ότι τα πορίσματα της έρευνας της Ουώτς-Χιουτζ και του Τάινταλ επιβεβαιώνουν τις αρχαίες δοξασίες των Βουδιστών στην Ιαπωνία για την «μεγάλη αναπνοή που πλάθει κόσμους»,¹¹⁵⁵ ή πως η ομοιότητα των σχεδίων αυτών με τα κρυσταλλικά και φυσικά μορφώματα είναι απόδειξη της αποκρυφιστικής υπόθεσης ότι η φωνή είναι πραγματικός παράγοντας δημιουργίας.¹¹⁵⁶ Τα φωνοσχήματα ιδωμένα μέσα από τις πρακτικές διαλογισμού ήταν φυσικό να συσχετιστούν με τα μαντάλα.¹¹⁵⁷

¹¹⁵² C[harles] W[ebster] Leadbeater, *Οι διδάσκαλοι και η απραπός*, ό.π., σελ. 221.

¹¹⁵³ Στην ελλ. μτφρ. ο Ι. Ν. Χαρίτος αποδίδει τον όρο *overtones* (Obertöne, partiel acoustique) με τη λέξη *επιτόνια*. Στη σύγχρονη, ωστόσο, βιβλιογραφία έχει επικρατήσει ο όρος «αρμονικοί», τον οποίο και έχω υιοθετήσει έως τώρα.

¹¹⁵⁴ C[harles] W[ebster] Leadbeater, *Οι διδάσκαλοι και η απραπός*, ό.π., σελ. 222.

¹¹⁵⁵ C[arl] H[enrik] A[ndre] Bjerregaard, "The Inner Life and Jesus, The Christ", *The Word*, τόμ. 13, τχ. 1, Απρίλιος 1911: 12.

¹¹⁵⁶ E[dward] L. Gardner, *The Web of the Universe: An Occult Theory of Sub-stance, of Man's Origins and the Source of his Creative Powers*, Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, 1936, σελ. 67.

¹¹⁵⁷ Η βασική μορφή των μαντάλα συνίσταται σε ομόκεντρους κύκλους και τετράγωνα διευθετημένα κατά συμμετρικό τρόπο και πολύ κοντά το ένα στο άλλο. Τα μαντάλα γενικά διαχωρίζουν την ιερή από την κοσμική σφαίρα. Στον Θιβετιανό βουδισμό η λέξη ορίζει ένα διάγραμμα, το οποίο αποτελεί τη γραφική παράσταση ενός συγκεκριμένου δόγματος. Βλ. Thomas Schweer, "Mandala", στο *The Brill Dictionary of Religion*, ό.π., σελ. 1140.

Τα γιάντρα [yantra], τα οποία αποτελούνται από γεωμετρικά σχήματα, είναι σχέδια που χρησιμοποιούνται στον βουδισμό και τον ινδουισμό ως εργαλεία υποστήριξης κατά τη διάρκεια του διαλογισμού. Ο Γιουνγκ αφιέρωσε αρκετές σελίδες για την ψυχολογική σημασία των μαντάλα ως σύμβολα της ανάδυσσης του εαυτού μετά τη σύγκρουσή του με το υποσυνείδητο. Βλ. Jung, *Psychology and Alchemy*, σελ. 95–223. Για την ενδεχόμενη χρήση τους από τον Καντίνσκι και τον Μοντριάν και τον Μαλέβιτς, βλ. Peter Fingesten, "Spirituality, Mysticism and Non-Objective Art", *Art Journal*, τόμ. 21, τχ. 1, 1961: 2–6.

Πρόκειται, δηλαδή, για ένα αφηρημένο σχέδιο, πάνω στο οποίο ο πιστός, ο μοναχός ή ο γιόγκι διαλογίζεται, καθώς το κέντρο της μαντάλα θεωρείται ότι είναι η έδρα μιας θεότητας. Κατά τη διάρκεια του διαλογισμού τα μαντάλα υποτίθεται ότι φορτίζονται με ανυπέβλητη ενέργεια, έτσι ώστε η θεότητα απεικονίζεται τελικά στον πιστό.

Το 1910 στο βιβλίο του με τίτλο *Ψυχοαρμονική φιλοσοφία* ο Π. Πέρσον δημοσίευσε δύο πίνακες που απεικόνιζαν με τη μορφή ενός στροβίλου την εξελικτική ξεδίπλωση των οντοτήτων, από το πρωτοπλασματικό αστροκύτταρο στα Ελοχίμ (εικ. 3.1.9).¹¹⁵⁸ Κάθε κατάσταση στον στρόβιλο αυτό αντιστοιχεί με μια νότα και ένα χρώμα, από το Ντο (κόκκινο) για την ανόργανη ύλη έως το ιώδες (Ντο) για τα Ελοχίμ. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1915, ο Καναδός Τσαρλς Μπρόντι Πάτερσον [Charles Brodie Patterson] (1854-1917) στο βιβλίο του *Ο ρυθμός της ζωής* [*The Rhythm of Life*] επιχείρησε να ενώσει πολλά διαφορετικά νήματα της θεοσοφικής διδασκαλίας. Έτσι, η σχέση ανάμεσα στην αρμονία των χρωμάτων και των μουσικών ήχων, η οποία είχε παρατηρηθεί και μελετηθεί από τον Πυθαγόρα τον Πλάτωνα και τον Νεύτωνα, έγινε με τη χρωματομουσική του Ρίμινγκτον μια πραγματικότητα.¹¹⁵⁹ Παράλληλα, ωστόσο, ο συγγραφέας αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στις δονήσεις ή αλλιώς στην *ενέργεια σε κίνηση* για να εξηγήσει τις κοινές αναλογίες του χρώματος και του ήχου: «ο άνθρωπος ζει σε ένα σύμπαν ακατάπαυστων δονήσεων».¹¹⁶⁰

Η χρήση των επιστημονικών μεθόδων φαίνεται ότι γοήτευσε και τον Γάλλο αποκρυφιστή Υβόν λε Λουπ [Yvon Le Loup] (1871-1926), γνωστό με το ψευδώνυμο Σεντίρ [Sédîr] (αναγραμματισμός του γαλλικού *désir*). Ο ίδιος ήταν στενός φίλος τόσο του Πελαντάν, όσο και του Παπύς και του Στανισλά ντε Γκουαϊτά και φαίνεται ότι κατάφερε να αναρριχηθεί σε υψηλές βαθμίδες μέσα σε διαφορετικά τάγματα. Στο χρωματικομουσικό του σύστημα φαίνεται να αδιαφόρησε για τη θεωρία των ταλαντώσεων και τους τρόπους οπτικοποίησής τους και εστίασε την έρευνά του σε μια εκλεκτικιστική μείξη πυθαγορισμού, Καμπάλας και ινδουισμού, ο καρπός της οποίας αποκαλύφθηκε στο βιβλίο του *Τα Ξόρκια* [*Les Incantations*]. Ο Σεντίρ χρησιμοποίησε ένα μέντιουμ ως μέσον καταγραφής ήχων, οι οποίοι αν και προέρχονταν από μια ηχογόνο πηγή, το μέντιουμ τους κατέγραφε με τη μορφή γεωμετρικών σχημάτων που

¹¹⁵⁸ P. Pearson, *Psycho-Harmonial Therapy: The Lost Chord and Lost Word Revealed*, Πόνκα Σίτι, Οκλαχόμα: Harmonial Publishing Company: 1910.

¹¹⁵⁹ Charles Brodie Patterson, *The Rhythm of Life*, Νέα Υόρκη: Thomas Y. Crowell, 1915, σελ. 57, 70–71.

¹¹⁶⁰ Ο.π., σελ. 22 κ.ε. Υπογράμμιση του Πάτερσον.

δήθεν έβλεπε στο αστρικό πεδίο.¹¹⁶¹ Οι ήχοι που επέλεξε ο Σεντίρ για τη μεταγραφή ήταν δύο ειδών: Ινδικά μάντρα —φωνήματα ή λέξεις που βοηθούν αυτόν που εξασκεί το διαλογισμό να πετύχει μια αλλαγή στην κατάσταση της συνείδησής του— και μουσική από πιάνο. Η εξεικόνιση των ήχων αυτών είναι ασπρόμαυρη στο βιβλίο αλλά διασώζονται υποδείξεις του συγγραφέα σχετικά με το χρώμα και πολλές φορές για τη τονικότητα (ψυχρό ή θερμό) ή για την κίνηση του (εικ. 3.1.5). Για παράδειγμα το μάντρα της ιερής λέξης *OM* απεικονίζεται σαν τρεις αλληλοπλεγμένοι κύκλοι σε διάταξη τριγώνου σε ανοιχτό μπλε ενώ το *OM! Mani padme hum!* σαν τέσσερεις διαπλεκόμενοι στη σειρά κύκλοι. Το μάντρα του στοιχείου του αιθέρα απεικονίζεται ως ένας κύκλος με βέλη στην περιφέρειά του με αποχρώσεις σε μπλε και πράσινο ενώ στο πεντάγραμμο ως μια συγχορδία σε σι μινόρε. Το μάντρα του στοιχείου της φωτιάς ως εφαπτόμενοι ρόμβοι σε μπλε ενώ στο πεντάγραμμο ως συγχορδία ντο δίεσης μείζονος και σι μείζονος (εικ. 3.1.5). Τέλος, το *HOUM* έχει μια αυγοειδή μορφή με το κέντρο κόκκινο και την περιφέρεια πράσινη ενώ το *PHAT*, ένας στροβιλιζόμενος δίσκος, έχει το κέντρο μπλε και την εξωτερική του περιφέρεια κόκκινη (εικ. 3.1.5). Τα τελευταία αυτά σχέδια δείχνουν εύγλωττα, όπως εξάλλου παρατηρεί και ο Γκόντγουιν, ότι η Μπέζαντ και ο Λιντμπίτερ είχαν στο μυαλό τους αυτό το βιβλίο όταν ξεκίνησαν να γράφουν τις *Σκεπτομορφές*. Θα πρέπει επίσης να τονίσουμε και την ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στο *PHAT* (εικ. 3.1.5) με όσα λέει ο Καντίνσκι στο *Για το πνευματικό στην τέχνη*, σχετικά με το μπλε που βυθίζεται με κυκλωτικές κινήσεις και το κόκκινο που αποσύρεται από το κέντρο. Το βιβλίο του Σεντίρ, ωστόσο, δεν βασίζεται σε κάποια θεωρία για τις ταλαντώσεις ή αντιστοιχίσεις των χρωματικών και μουσικών τόνων, που έχουμε συναντήσει. Θα πρέπει να ενταχθεί στην παράδοση εκείνων των σχημάτων του Κίρχερ, που διασώζει η Μπλαβάτσκι, όπως δείχνει άλλωστε και ο πίνακας του Σεντίρ με τις αντιστοιχίες νοτών (επτά στο σύνολο), σανσκριτικών νοτών, ζώνων, μετάλλων, πλανητών και συναισθημάτων.¹¹⁶²

Τέλος, σε μια ιδιόμορφη ερμηνεία της επτατονικής κλίμακος στρέφεται στις αρχές του 20ού αιώνα ο μυστικιστής και φιλόσοφος Γκεόργκε Γκουρτζιέφ [George Gurdjieff] (1866–1949). Για το ιδιότυπο σύστημα διδασκαλίας του γνωρίζουμε κυρίως

¹¹⁶¹ Paul Sédir, *Les Incantations. Le Verbe, le son et la lumière astrale, expériences théoriques de l'Inde et de Boehme*, Παρίσι: Chamuel 1897. Εδώ χρησιμοποιώ την πρόσφατη γερμανική μετάφραση *Les Incantations – Die Beschwörungen. Der menschliche Logos – Die Stimme von Brahma. Die Töne und das astrale Licht – Wie man Magier wird*, Κάστροπ-Ράουζελ: Christof Uiberreiter Verlag, 2011. Βλ. επίσης Joscelyn Godwin, *The Mystery of the Seven Vowel*, ό.π., σελ. 37.

¹¹⁶² Paul Sédir, *Les Incantations*, ό.π., σελ. 116–117.

μέσα από το βιογραφικό έργο του Ουσπένσκι, *Σε αναζήτηση του θαύματος: θραύσματα μιας άγνωστης διδασκαλίας* [In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching] (1949), στο οποίο εξιστορείται η γνωριμία του με τον Γκουρτζιέφ, χρονολογημένη από το 1915 στη Μόσχα.¹¹⁶³ Στη βάση της διδασκαλίας του Γκουρτζιέφ βρισκόταν η πεποίθηση πως η μέθοδος της αφύπνισης της συνείδησης του ανθρώπου θα πρέπει να αναζητηθεί σε μια «τέταρτη ατραπό», πέρα από τις προϋπάρχουσες ασκητικές πρακτικές του Φακίρη-Σούφι (αισθητηριακή προσέγγιση), του μοναχού (συναισθηματική προσέγγιση) και του γιόγκι (διανοητική προσέγγιση).

Μία πολύ σημαντική πτυχή της διδασκαλίας του Γκουρτζιέφ υπήρξε το γεωμετρικό σχήμα του εννεαγράμματος. Αυτό βασίζεται σε δύο θεμελιώδεις νόμους: τον νόμο του 7 και τον νόμο του 3.¹¹⁶⁴ Ο πρώτος συσχετίζεται με την επτατονική μουσική κλίμακα, τα επτά επίπεδα της ενέργειας και τις επτά απόρροιες της κοσμικής ακτίνας (κατά Μπλαβάτσκι). Ακολουθώντας την εσωτεριστική παράδοση των δονήσεων, ο Γκουρτζιέφ δίδασκε πως οι κοσμικές δονήσεις, οι οποίες απλώνονται σε όλες τις πτυχές και πυκνώσεις της ύλης, χαρακτηρίζονται από διαφορετικών περιοδικοτήτων εμφυσήσεις και αποφυσήσεις, η ρυθμική καταγραφή των οποίων μπορεί να αποτυπωθεί με τη βοήθεια της οκτάβας (πρβλ. το μονόχορδο). Επειδή ο Γκουρτζιέφ αναγνώριζε την ασυνέχεια των δονήσεων, η οποία σύμφωνα με τον ίδιο αποτυπώνεται στα άνισα διαστήματα της οκτάβας, το τελικό σχήμα του εννεαγράμματος εμπεριέχει την επτατονική κλίμακα με δύο επιπλέον «ημιτόνια» (εικ. 3.1.8).¹¹⁶⁵ Ο νόμος του 3 αναφέρεται σε τρεις δυνάμεις, μία θετική, μία αρνητική και μία συμφιλιοτική. Η ενσωμάτωση του τριγώνου στο σχήμα φανερώνει, ενδεχομένως, μια προσπάθεια οικειοποίησης της παράδοσης του εσωτερικού χριστιανισμού (πρβλ. Φιλντ). Το εννεάγραμμα αποτελείται από έναν κύκλο με ισαπέχοντα σημεία στην περιφέρεια. Τα σημεία αυτά συνθέτουν δύο σχήματα: το ένα ενώνει τους αριθμούς 1–4–2–8–5–7–1 και το άλλο τους αριθμούς 3–6–9. Η σύνδεση αυτή στηρίζεται στο γεγονός ότι η διαίρεση του 1 με το 7 δίνει μια αέναη επανάληψη του αριθμού 0,142857. Ο Γκουρτζιέφ είχε αντισταθεί στην ιδέα να συλληφθεί το εννεάγραμμα ως αμετακίνητο ή νεκρό σχήμα και σημείωνε πως αυτό βρίσκεται πάντα σε κίνηση.¹¹⁶⁶

¹¹⁶³ P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, Σαν Ντιέγκο/Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Harvest Books, 2001 [Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1949].

¹¹⁶⁴ P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, ό.π., κεφ. 7.

¹¹⁶⁵ Για το εννεάγραμμα του Γκουρτζιέφ και τη χρήση του από τους συνεχιστές του, βλ. Carole M. Cusack, “The Enneagram: G. I. Gurdjieff’s Esoteric Symbol”, *Aries*, τόμ. 20, 2020: 31–54, εδώ σελ. 37–38.

¹¹⁶⁶ Carole M. Cusack, “The Enneagram: G. I. Gurdjieff’s Esoteric Symbol”, ό.π., σελ. 42.

4.5 Η συζήτηση για τη συναισθησία υπό το πρίσμα του εσωτερισμού γύρω στο 1900

4.5.1 Συναισθησία και συμβολιστές

Το πιο γνωστό και πολυδιαβασμένο βιβλίο για τη σχέση μουσικής και ζωγραφικής, που κυκλοφόρησε μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι, είναι ασφαλώς οι *Σκεπτομορφές* (1905). Προτού αναφερθώ, ωστόσο, αναλυτικά σε αυτό, είναι σκόπιμο να ειπωθούν σε αδρές γραμμές, έστω και με τη μορφή επισκόπησης, λίγα πράγματα για το φαινόμενο της συναισθησίας με το οποίο οι *Σκεπτομορφές* συχνά συσχετίζονται.

Η συναισθησία εμφανίστηκε ως αντικείμενο έρευνας σε κύκλους νευροεπιστημόνων στα τέλη του 19ου αιώνα και μέσα από αυτούς μεταδόθηκε στους καλλιτεχνικούς και θεοσοφικούς κύκλους, όπου αναμείχθηκε με τη θεωρία της αύρας ή της κυματικής θεωρίας. Για παράδειγμα, ο ψυχολόγος Αλφρέντ Μπινέ [Alfred Binet] δημοσίευσε το 1892 στη *Revue des Deux Mondes* ένα μακροσκελές άρθρο για την «έγχρωμη ακοή» [audition colorée], το οποίο ανατυπώθηκε σε αρκετές εφημερίδες την περίοδο εκείνη αλλά και σε αγγλόφωνα, εκλαϊκευτικά επιστημονικά περιοδικά.¹¹⁶⁷ Σε αυτό ο συγγραφέας προσπάθησε να ξεδιαλύνει το πυκνό κουβάρι που είχε δημιουργηθεί γύρω από τη σύνδεση των χρωμάτων με ανεξάρτητους μουσικούς φθόγγους ή συγχορδίες. Στηριζόμενος στις μελέτες κάποιου καθηγητή Μ. Κλαπαρέντ [M. Claparède] παρατήρησε ότι γύρω στις 500 περιπτώσεις ανθρώπων έχουν καταγραφεί: «σε κάποια πρόσωπα, μάλιστα, οι αισθήσεις της γεύσης και της οσμής πυροδοτούν τις φωτεινές εντυπώσεις, και όχι οι ήχοι. Αυτά μπορούμε να τα αποκαλέσουμε αντίστοιχα έγχρωμη γεύση και όσφρηση. Σε άλλα πρόσωπα, φυσικά φαινόμενα, όπως σκέψεις και αφηρημένες ιδέες, προκαλούν το ίδιο αποτέλεσμα [...] Σε κάποια πρόσωπα το θέαμα του χρώματος προκαλεί μουσική αίσθηση».¹¹⁶⁸ Τέλος, ο Μπινέ αναφέρεται στην περίπτωση μιας ασθενούς που «έβλεπε» τη μουσική του Χάιντν πράσινη, του Μότσαρτ μπλε και του Σοπέν κίτρινη ενώ του Βάγκνερ σαν μια ατμόσφαιρα φωτός που άλλαζε τα χρώματά της διαδοχικά.¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁷ Alfred Binet, “Le problème de l’audition colorée”, *Revue des Deux Mondes*, τόμ. 113, Οκτώβριος 1892: 586-614.

¹¹⁶⁸ Alfred Binet, “The Problem of Colored Audition”, *Popular Science Monthly*, τόμ. 43, Οκτώβριος 1893: 814.

¹¹⁶⁹ Ο.π., σελ. 819.

Για τους συναισθητικούς καλλιτέχνες και θεοσοφιστές η συναισθησία δεν ήταν ασφαλώς μια νευρολογική διαταραχή αλλά ένα χάρισμα, το οποίο, όποιος διέθετε, τού εξασφάλιζε πρόσβαση σε ανώτερες πραγματικότητες. Η Τζούντιθ Ζίλτσερ παρατηρεί ότι η αποδοχή της συναισθησίας προήλθε από δύο αποκλίνουσες φιλοσοφικές τοποθετήσεις: η μία είναι η μυστικιστική κατεύθυνση της συναισθησίας, όπου οι αισθητηριακές ανταποκρίσεις θεωρούνταν ότι αναφέρονται σε μια υψηλότερη, ενωτική πραγματικότητα, ιδέα που είχε γνωρίσει ευρεία αποδοχή από τους θεοσοφιστές αλλά και τη ρομαντική φιλοσοφία σε μεγάλο βαθμό· η άλλη αφορά καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με επιστήμονες και ερευνητές για να μελετήσουν τη συναισθησία ως φαινόμενο της ανθρώπινης αντίληψης. Και οι δύο ερμηνείες της συναισθησίας συντέλεσαν στη εξέλιξη της μουσικής αναλογίας στις εικαστικές τέχνες.¹¹⁷⁰

Στα μέσα του 19ου αιώνα ο Θεόφιλος Γκωτιέ στο άρθρο του “Club des hachichins”, το οποίο δημοσιεύτηκε στη *Revue des Deux Mondes* τον Φεβρουάριο του 1846 έκανε διάσημο στη Γαλλία το φαινόμενο της συναισθησίας με το να περιγράψει τις ευεργετικές για τη συγγραφική έμπνευση επιδράσεις του χασίς και του οπίου:

Οι νότες δονήθηκαν με τέτοια ένταση που διαπέρασαν το στήθος μου σαν φωτεινές αστραπές· σύντομα ένιωσα ότι η άρια που παιζόταν έβγαινε από μέσα μου· τα δάκτυλά μου φτερούγισαν γύρω από ένα αόρατο πληκτρολόγιο· οι ήχοι ξεχύθηκαν μπροστά, μπλε και κόκκινοι σε ηλεκτρικές σπίθες [...].¹¹⁷¹

Ο Μπωντλαίρ είχε προαναγγείλει το ποίημά του *Αντιστοιχίες* [Correspondances] από τα *Άνθη του κακού* (1857)¹¹⁷² σε ένα δοκίμιο που είχε δημοσιεύσει στο Σαλόν του 1846 με τίτλο «Για το χρώμα». Εκεί διατύπωσε την άποψη ότι στο χρώμα μπορεί να υπάρχει αρμονία, μελωδία και αντίστιξη και παρέθεσε ένα απόσπασμα από την *Κραισλεριάνα* [Kreislariana, 1813] του Ε. Τ. Α. Χόφμαν: «Δεν είναι μόνο στο όνειρο, ή ανάλαφρο παραλήρημα που προηγείται του ύπνου, αλλά ακόμη και ξυπνητός, όταν ακούω μουσική, βρίσκω μια αναλογία και μια μυστική ταύτιση ανάμεσα στα χρώματα, στους ήχους και στ' αρώματα. Μου φαίνεται πως όλα τα πράγματα έχουν γεννηθεί από την ίδια ακτίνα φωτός και πως πρέπει να συνδυάζονται σε ένα θαυμαστό κονσέρτο».¹¹⁷³

¹¹⁷⁰ Judith Zilcher, “‘Color Music’: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art”, *Artibus et Historiae*, τόμ. 8, τχ. 16, 1987: 101-102.

¹¹⁷¹ Théophile Gautier, “Club des hachichins”, *Revue des Deux Mondes*, τχ. 13, 1846: 520-535.

¹¹⁷² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, πρόλογος Yves Bonnefoy, Παρίσι: Le Livre de Poche, 2012, σελ. 55.

¹¹⁷³ Charles Baudelaire, “De la couleur” στο *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Παρίσι: Michel Levy frères, 1868, τόμ. II: *curiosités esthétiques*, “Salon de 1846”, σελ. 77-198, εδώ σελ. 87 κ.ε. Για την

Ακόμη πιο πριν, στους *Τεχνητούς παραδείσους* (1860), ο Μπωντλαίρ είχε περιγράψει αναλυτικά την εμπειρία της συναισθησίας μετά τη λήψη ναρκωτικών ουσιών, όπως το όπιο και το χασίς:

Είναι ακριβώς τη στιγμή εκείνη της μέθης, που φανερώνεται μια καινούργια λεπτότητα, μια ανώτερη οξύνοια στις αισθήσεις. Η οσμή, η όραση, η ακοή, η αφή συμμετέχουν ισάξια σε αυτή τη διαδικασία. Τα μάτια βλέπουν προς το άπειρο. Το αντί αντιλαμβάνεται ανεπαίσθητους ήχους μέσα στην απέραντη σύγχυση. Είναι ακριβώς τότε που ξεκινούν οι παραισθήσεις [...]. Οι ήχοι γίνονται χρώματα και τα χρώματα εμπεριέχουν μια μουσική.¹¹⁷⁴

Ο Β. Μπένγιαμιν παρατηρεί ότι θα ήταν λάθος να εκλάβουμε τις *Αντιστοιχίες* του Μπωντλαίρ ως ένα αντικριστό κομμάτι στα συγκεκριμένα πειράματα, με τα οποία κανείς κατανοεί τη συναισθησία και τα οποία είχαν πλημμυρίσει τη σνομπ και εξεζητημένη τεχνοκριτική στα τέλη του 19ου αιώνα.¹¹⁷⁵ Αντίθετα, οι ανταποκρίσεις συγκροτούν μια έννοια της εμπειρίας, που συμπεριλαμβάνει λατρευτικά στοιχεία και η οποία επιχειρεί να εδραιωθεί ασφαλισμένη από κρίσεις. Οι ανταποκρίσεις είναι τα δεδομένα της ενθύμησης μιας προϊστορίας, για να θυμηθούμε εδώ την αναφορά του στον Προυστ.¹¹⁷⁶

Με το βιβλίο του *Ανάποδα* (1884), το οποίο κατά γενική ομολογία αποτέλεσε τη βίβλο του συμβολισμού, ο Γιόρις Καρλ Υσμάνς [J. K. Huysmans] (1848-1907) κατάφερε ένα χτύπημα στον νατουραλισμό του Ζολά με το να υποσκάψει τις βασικές μεθόδους που χρησιμοποιούσε ο εκπρόσωπος του ρεύματος αυτού. Ασφαλώς ο κλυδωνισμός των βεβαιοτήτων που είχε θέσει ο νατουραλισμός επιτυγχάνεται με πολλά μέσα, επί παραδείγματι με την αδιέξοδη πλοκή, τη μονοτονία στην αφήγηση, το

απόδοση στα ελληνικά βλ. Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Αθήνα: εκδόσεις Printa, 1995, σελ. 35–36.

¹¹⁷⁴ Charles Baudelaire, *Du vin et du hachisch suivie de Les Paradis artificiels*, πρόλογος-σχόλια Jean-Luc Steinmetz, Παρίσι: Le Livre de Poche, 2012, σελ. 121–122.

¹¹⁷⁵ Walter Benjamin, “Das Passagen-Werk”, στο *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμ. V (I), 1991 [1982], σελ. 464.

¹¹⁷⁶ Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, στο *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμ. I (II), 1991 [1974], σελ. 638. Βλ. επίσης Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επίμετρο: Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002² [1994][Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1955, 1969, 1974], σελ. 157-160. Τα σχεδιάσματα για τον Μπωντλαίρ, τα οποία επρόκειτο να αποτελέσουν μέρος ενός μεγαλύτερου εγχειρήματος, του «Passagen-Werk», χρονολογούνται από το 1938. Το απόσπασμα εδώ προέρχεται από το «Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ», το οποίο γράφτηκε το 1939, ως ριζική ανασύνθεση του πρώτου μέρους για τον Μπωντλαίρ (ιδιαίτερα του κεφαλαίου για τον «πλάνητα»), ύστερα από την κριτική που άσκησε ο Τ. Αντόρνο στον Μπένγιαμιν. Ό.π, σημείωμα για την ελληνική έκδοση, σελ. 10.

ξεδίπλωμα εξειδικευμένων γνώσεων για ένα σωρό ιδιαίτερες θεματικές, το στομφώδη και επίχριστο λόγο που εφευρίσκει το λεπτοφύες πνεύμα του Υσμάν. Η πιο καινοφανής, ωστόσο, εισήγηση, που οδήγησε τον Ζολά να επιπλήξει με αυστηρό τόνο τον συγγραφέα του βιβλίου, υπήρξε η εκκεντρική θέση πως το τεχνητό είναι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της ανθρώπινης ιδιοφυΐας, πως η μελέτη των χυδαίων ανθρώπινων ηθών, παθών και χαρακτήρων οδηγεί σε μια αδιέξοδη παραδοχή της ασημαντότητας της ανθρώπινης διάνοιας απέναντι στη φύση, στην οποία το μόνο που αυτή μπορεί να προσφέρει είναι μιμητικά θραύσματα και αντίγραφα της, ποτέ όμως ένα πρωτότυπο δημιούργημα, αντίστοιχο της ενατένισης ενός εκλεπτυσμένου ατόμου.¹¹⁷⁷ Στο αλχημιστικό εργαστήριο του Ντεζ Εσέντ, που θυμίζει τα αντίστοιχα του Κίρχερ, καλλιεργούνται τα πιο περίτεχνα και εξεζητημένα *homunculi*, τα διανοητικά παίγνια ενός λυμφατικού και εξαντλημένου πνεύματος. Μέσα στις ακροβασίες της άρρωστης αυτής συνείδησης η συζήτηση για τις αντιστοιχίες των χρωμάτων και των ήχων, η κατάσταση δηλαδή της συναισθησίας, μετατρέπεται από τον ιδιοσυγκρασιακό και υπερευαίσθητο αντι-ήρωα σε ένα περιβάλλον έκφρασης τόσο αρνησικοσμικών τάσεων όσο και θεουργικών εμμονών. Ο ντεζ Εσέντ, που «ζούσε στο περιθώριο της λογοτεχνίας, θωρακισμένος με την περιφρόνησή του απέναντι στην περιρρέουσα βλακεία, απολαμβάνοντας, μακριά απ' τους ανθρώπους, τις εκπλήξεις της διάνοιας, τα οράματα του νου, διωλίζοντας σκέψεις ήδη υπέροχες, πλουτίζοντάς τες με εκλεπτύνσεις βυζαντινής λεπτολογίας, αποτυπώνοντάς τες σε συμπεράσματα υπαινικτικά διατυπωμένα, που τα συνέδεε ελαφρά ένα αδιόρατο νήμα»,¹¹⁷⁸ είχε κατασκευάσει στον μεσότοιχο της κουζίνας του ένα *εκκλησιαστικό όργανο για το στόμα [orgue à bouche]*.¹¹⁷⁹ Αυτό ήταν ένα σύνολο από βαρελάκια του λικέρ, τα οποία φύλασσε πάνω στα μικρά ραφάκια μιας ξύλινης ντουλάπας. Πάνω σε αυτά είχε προσαρμόσει κάνουλες, οι οποίες άνοιγαν με τη βοήθεια ενός κουμπιού, και έτσι γέμιζαν ταυτόχρονα τα «λιλιπούτεια κυπελάκια» που βρίσκονταν κάτω από τα βαρελάκια του λικέρ.

¹¹⁷⁷ Βλ. το σημείωμα του συγγραφέα που δημοσιεύτηκε είκοσι χρόνια μετά τη δημοσίευση του μυθιστορήματος (το 1903): J. -K. Huysmans, *Ανάποδα*, ό.π., σελ. 250-270.

¹¹⁷⁸ Βλ., J. K. Huysmans, *Ανάποδα*, ό.π., σελ. 221.

¹¹⁷⁹ Για το *Ανάποδα* έχουν χρησιμοποιηθεί εδώ οι παρακάτω τρεις εκδόσεις. Για τη μετάφραση συμβουλευόμαι την ελληνική απόδοση, με αρκετές αλλαγές ωστόσο, σε αντιπαράβολή προς τις άλλες δύο. Για τα σχόλια και τα συνοδευτικά κείμενα, τα οποία εκτεταμένα συμβουλευόμαι όταν αναφέρομαι στον Γάλλο συγγραφέα αντλώ από την γαλλική και γερμανική έκδοση. Για το γαλλικό πρωτότυπο βλ. J. K. Huysmans, *A rebours*, σημ. και σχόλια Daniel Grojnowski, Παρίσι: Flammarion, 2004, εδώ σελ. 83 κ.ε· η ελληνική μτφρ.: J. -K. Huysmans, *Ανάποδα*, μτφρ. Συλβάνα Ζερβακάκη, Αθήνα: Τραυλός, 2000, σελ. 63 κ.ε· για το γερμανικό κείμενο βλ. Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, μτφρ. και σχόλια Walter Münz και Myriam Münz, Στουτγάρδη: Reclam, 2007 [1992], σελ. 75. κ.ε.

Ετικέτες με ονόματα από μουσικά όργανα βρίσκονταν πάνω σε κάθε βαρελάκι. Ο Υσμάν παρατηρεί:

Άλλωστε, κατά τη γνώμη του, κάθε λικέρ αντιστοιχούσε, ως προς τη γεύση, στον ήχο ενός συγκεκριμένου οργάνου. Το ξηρό κουρασάο, για παράδειγμα, αντιστοιχούσε στο κλαρινέτο, του οποίου το τραγούδι είναι υπόξινο [διαπεραστικό] [aigrelet] και κρεμώδες· το κύμελ [ποτό με βάση το κύμινο και το γλυκάνισο], στο όμποε, το οποίο διαθέτει έναν ηχηρό και ένρινο ήχο· το λικέρ μέντας και το ανιζέτ, [με βάση το γλυκάνισο] στο φλάουτο, που είναι την ίδια στιγμή ζαχαρώδες και πιπεράτο, τσιριχτό και γλυκό· ενώ, για να συμπληρωθεί η ορχήστρα, το λικέρ κίρς αντιστοιχεί στην άγρια τρομπέτα· το τζιν και το ουίσκι ξεσηκώνουν τον ουρανίσκο με τις διαπεραστικές εκρήξεις των κορνέτων και των τρομπονιών· το τσίπουρο συναγωνίζεται τους εκκωφαντικούς θορύβους της τούμπας, ενώ συγχρόνως πέφτουν οι κεραυνοί από τα κύμβαλα και τα τύμπανα, που παράγονται πάνω στα τοιχώματα της στοματικής κοιλότητας, απ' το χιώτικο ρακί και το λικέρ μαστίχας.¹¹⁸⁰

Μάλιστα ο ντεζ Εσέντ προχώρησε την αναλογία ακόμη παραπέρα, σκεπτόμενος ότι στον θόλο του ουρανίσκου θα μπορούσε να λειτουργήσει ένα κουαρτέτο εγχόρδων, «με το βιολί ν' αντιστοιχεί στο παλιό κονιάκ, το φινό κι όλο αναθυμιάσεις, το δριμύ και λεπτεπίλεπτο· με τη βιόλα ν' αντιστοιχεί στο ρούμι, που είναι πιο στιβαρό, πιο ηχηρό, πιο υπόκωφο· με το βεσπέτρο [λικέρ μα ζάχαρη και κολιάνδρο], σπαρακτικό και παρατεταμένο, χαϊδευτικό και μελαγχολικό σα βιολοντσέλο· με το κοντραμπάσο, που είναι γεμάτο, σταθερό και μαύρο, σαν ένα αγνό και παλιό μπίτερ. Μπορούσε ακόμη, αν ήθελε κανείς, να σχηματίσει ένα κουίντέτο, να προσθέσει ένα πέμπτο όργανο, την άρπα, που εμμέιτο με πειστική αναλογία τη διαπεραστική γεύση, τη στακάτη και διάτορη αργυρόρηχη νότα του ξηρού κύμελ».¹¹⁸¹

Οι παιγνιώδεις αυτοί πειραματισμοί του μελαγχολικού ντεζ Εσέντ θα πρέπει να συσχετιστούν άλλωστε με τις ερασιτεχνικές του ικανότητες στο πιάνο και τη ζωγραφική. Η εικόνα του καλλιτέχνη που δεν εξαντλεί τη δημιουργικότητά του σε μια τέχνη αλλά θυσιάζει την επίτευξη του επαγγελματισμού προς χάρη μιας συνολικότερης παιδείας, εκπορευόμενης από την πεποίθηση ότι όλες οι μορφές του επιστητού συνδέονται μεταξύ τους, και ότι επομένως ο μεταφορικός λόγος επιτρέπει την εμπειρία της καταβύθισης από τη μια τέχνη στην άλλη, αναδύεται με ιδιαίτερη ευαισθησία μέσα από το μυθιστόρημα του Υσμάν. Από κοινωνιολογική άποψη, η ψυχοσύνθεση του ντεζ Εσέντ αντανακλά το κοινωνικό στάτους του Ρομπέρ ντε Μοντεσκιέ και του Προυστ.

¹¹⁸⁰ Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, σελ. 75–76.

¹¹⁸¹ Ο.π., σελ. 64.

Το βιβλίο, άλλωστε, επηρέασε ιδιαίτερα τον Όσκαρ Ουάιλντ, ο οποίος δανείστηκε από τον ντεζ Εσέντ αρκετά στοιχεία για την προσωπικότητα του Ντόριαν Γκρέυ. Ο Ρεμπώ, πριν τον Υσμάν, είχε συνδέσει στο ποίημά του *Φωνήεντα* (1873) συγκεκριμένα χρώματα με ήχους φωνηέντων: *Εφηύρα τα χρώματα των φωνηέντων! Α μαύρο, Ε λευκό, Ι κόκκινο, Ο μπλε, U πράσινο. Καθόρισα τη μορφή και την κίνηση του κάθε συμφώνου, και με ενστικτώδεις ρυθμούς κολάκευσα τον εαυτό μου που μπόρεσε να επινοήσει ένα ποιητικό ύφος, προσιτό κάποια μέρα σε όλες τις αισθήσεις.*¹¹⁸²

Έχουμε ήδη αναφερθεί στη σκληρή κριτική που άσκησε ο Νορντάου στους συναισθητιστές, την «πάθηση» των οποίων εξέλαβε ως δείκτη κοινωνικού και βιολογικού εκφυλισμού. Στο μακροσκελές άρθρο του για τη συναισθησία και τους συμβολιστές το 1902 στη *Mercure de France* ο Γάλλος ποιητής Βικτόρ Σεγκαλάν [Victor Segalen] (1878–1919) συνηγόρησε υπέρ των Γάλλων συμβολιστών και πήρε θέση ενάντια σε εκείνη του κριτικού και συγγραφέα Μαξ Νορντάου [Max Nordau] (1849-1923).¹¹⁸³

Η μορφή αυτή του αντήρωα που αποτραβιέται από τον κόσμο για να βρει την ψυχική ανακούφιση στους αρμούς των τεχνών δεν είναι εντελώς νέα. Στο διήγημά του Έντγκαρ Άλαν Πόε *Η πτώση του οίκου των Άσερ*, ο Ρόντερικ Άσερ [Roderick Usher] είναι ποιητής, μουσικός και ζωγράφος ταυτόχρονα. Ήταν ένας ποιητής, του οποίου οι στίχοι είχαν «ένα υποβόσκων νόημα», ένας ζωγράφος, του οποίου «οι καθαρές αφαιρέσεις στον καμβά αυξάνονται ψηλαφητά σε κάτι ασαφές [vagueness]»,¹¹⁸⁴ και τέλος, ένας μουσικός, του οποίου «οι άγριοι αυτοσχεδιασμοί στην κιθάρα ήταν το αποτέλεσμα μιας νοσηρής κατάστασης του ακουστικού νεύρου, που έκανε όλη τη μουσική ανυπόφορη στον πάσχοντα, με την εξαίρεση ορισμένων επιδράσεων που προκαλούν τα έγχορδα όργανα».¹¹⁸⁵

Την ιστορία αυτή του Πόε την ήξερε από τη μετάφραση του Μπωντλαίρ και ο Κλωντ Ντεμπυσσύ, ο οποίος σχεδίαζε, μάλιστα, να συνθέσει μια όπερα βασισμένη πάνω στο διήγημα αυτό. Η όπερα αυτή, η οποία θα ήταν στο ίδιο ύφος με το *Μαρτύριο*

¹¹⁸² Arthur Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters*, μτφρ. Wallace Fowlie, Σικάγο/Λονδίνο: Chicago University Press, 2005 [1966], σελ. 140. Βλ. επίσης την επιστολή στον Πωλ Ντεμενύ [Paul Demeny], 15 Μαΐου 1871, ό.π., σελ. 373–374.

¹¹⁸³ Victor Segalen, “Les Synesthésies et l'école symboliste”, *Mercure de France*, τχ. 148, Απρίλιος 1902, σελ. 57–90. Βλ. για το θέμα της υποδοχής της συζήτησης αυτής στη Γαλλία: Pascal Rousseau, “Confusion des sens: le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France”, *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, τόμ. 74, Χειμώνας 2000-2001, σελ. 4–33.

¹¹⁸⁴ Edgar Allan Poe, *Erzählungen in zwei Bänden. Mit den Zeichnungen von Alfred Kubin*, τόμ. 2, Μόναχο: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965, σελ. 109. Η μικρή αυτή ιστορία δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1839 στο *Burton's Gentleman's Magazine* (τόμ. 5, τχ. 3: 145–152).

¹¹⁸⁵ Ο.π., σελ. 110.

του Αγίου Σεβαστιανού και τον Πελλέα και Μελισσάνθη δεν ολοκληρώθηκε, ωστόσο, ποτέ.¹¹⁸⁶ Οι αισθητικές αναζητήσεις του Ντεμπυσσύ ήταν ασφαλώς πολύ κοντά στους Γάλλους συμβολιστές. Ο Έντουαρντ Λοκσπέιζερ (1905–1973) επισήμανε πολύ σωστά ότι δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε τον Ντεμπυσσύ σαν ένα καθαρά μουσικό φαινόμενο, γιατί «ανήκει τόσο στην ιστορία της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, όσο, πιο συγκεκριμένα, στην ιστορία της μουσικής».¹¹⁸⁷ Μέσα από το παράδειγμα του ντεζ Εσέντ και του Άσερ βλέπουμε, ωστόσο, ότι για τους συγγραφείς αυτούς, η εξεζητημένη με διαφωνίες μουσική, η ασαφής, σχεδόν αφηρημένη ζωγραφική, τα έντονα χρώματα και έγχρωμα φώτα καθώς και ο πλούτος των γεύσεων είναι εκφάνσεις μιας κοινής παθολογίας του ανθρώπινου μυαλού.

Τέλος, στην *Ποιμενική Συμφωνία* του Αντρέ Ζιντ ένας πάστορας βρίσκει εγκαταλελειμμένη μια μικρή τυφλή κοπέλα την οποία παίρνει αμέσως υπό την προστασία του. Επειδή η τυφλή κοπέλα αδυνατεί να αναπαραστήσει με την εσωτερική της όραση τον κόσμο των χρωμάτων και να κατανοήσει έννοιες όπως η απόχρωση και η αξία, ο πάστορας την παίρνει να παρακολουθήσουν την *Ποιμενική Συμφωνία* του Μπετόβεν στο Νεσατέλ της Ελβετίας. Κατόπιν την παροτρύνει να αντιληφθεί τις πλούσιες ηχητικές διαφοροποιήσεις των οργάνων που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα από τον πιο πνιχτό μέχρι τον πιο οξύ ήχο και να φανταστεί το ίδιο με τη χρωματική σκάλα που παρουσιάζεται στη φύση. Στο παράδειγμά του ο πάστορας συνδέει τα κόκκινα και τα πορτοκαλί με τον ήχο των κόρνων και των τρομπονιών, τα κίτρινα και πράσινα με τα βιολιά και τα μπλε με τα φλάουτα, τα κλαρινέτα και τα όμποε.¹¹⁸⁸ Ο Αντρέ Ζιντ παρατηρεί μέσα από το χαρακτήρα του πάστορα ότι οι απόπειρες σύμμειξης του κόσμου των ήχων με τον κόσμο των χρωμάτων καμιά φορά χωλαίνουν, όπως δείχνει η αδυναμία σύνδεσης του άσπρου και του μαύρου με μια συγκεκριμένη ηχητική χροιά. Σε σχετική ερώτηση της τυφλής Γερτρούδης ο πάστορας δυσκολεύεται να απαντήσει και αρχικά ερμηνεύει το άσπρο ως το οξύτατο σημείο στο οποίο συγχέονται όλοι οι ήχοι ενώ το μαύρο ως το αφεγγές, βαθύχρωμο σημείο στο άλλο άκρο. Διαπιστώνοντας, ωστόσο, ότι το ανθρώπινο αυτί είναι σε θέση να αντιληφθεί το διαφορετικό ηχόχρωμα

¹¹⁸⁶ Ο Λοκσπέιζερ ισχυρίζεται ότι ο Ντεμπυσσύ είδε τον Άσερ σαν έναν υπερευαίσθητο μουσικό και ζωγράφο αφηρημένης τέχνης την ίδια στιγμή, βλ. Edward Lockspeiser, *Music and painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, Λονδίνο: Cassell, 1973, σελ. 172 κ.ε., όπου και το λιμπρέτο της όπερας αυτής.

¹¹⁸⁷ Antony Blunt και Edward Lockspeiser, *French Art and Music since 1500*, Λονδίνο: Methuen, Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1974, σελ. 86.

¹¹⁸⁸ André Gide, *La Symphonie pastorale*, Παρίσι: Gallimard, 2011 [1925], σελ. 51–52.

των χάλκινων και των εγχόρδων ακόμη και σε αυτά τα σημεία, βρίσκει λιγότερη επισφαλή τη σύγκριση του άσπρου με το φως και του μαύρου με την απουσία του.¹¹⁸⁹

Η διάκριση ανάμεσα στη συναισθησία ως νευρολογικό φαινόμενο και ως λεκτικό στρατήγημα που συνδέεται με τη χρήση συγκεκριμένων μεταφορών, οι οποίες συνήθως υποκρύπτουν προσδιορισμένα αιτήματα από την πλευρά των λογοτεχνών και των καλλιτεχνών, είναι εξαιρετικά δύσκολη. Όπως σημειώνει ο Πωλ Χερτζ «η συναισθητική τέχνη είναι εσκεμμένα ένα τέχνασμα, το προϊόν μιας καλλιτεχνικής φιλοδοξίας, και δεν πρέπει να τη συγχέουμε με το νευρολογικό φαινόμενο της συναισθησίας».¹¹⁹⁰ Ήταν πράγματι ο Σκριάμπιν ή ο Ρίμσκι Κόρσακοφ συναισθητιστές; προσωπικά αμφιβάλλω. Ας δούμε ενδεικτικά το ακόλουθο παράδειγμα.

Ο Ραχμάνινοφ μνημόνευσε μια συζήτηση ανάμεσα στον ίδιο, τον Ρίμσκι Κόρσακοφ (1844-1908) και τον Σκριάμπιν, η οποία είχε λάβει χώρα το 1907 στο Café de la Paix στο Παρίσι. Ο Σκριάμπιν, ο οποίος την περίοδο εκείνη ενδιαφερόταν για τον συσχετισμό των τονικοτήτων με τα χρώματα του φάσματος, καθώς και ο Ρίμσκι-Κόρσακοφ, προσπαθούσαν να πείσουν τον Ραχμάνινοφ ότι υπάρχει μια καθολική αιτιότητα ανάμεσα στο άκουσμα συγκεκριμένων τονικοτήτων και στην διέγερση κάποιων αντίστοιχων υποδοχέων των οφθαλμών. Για να πείσουν τον συνθέτη, οι δύο άντρες επικαλέστηκαν την όπερα του Ραχμάνινοφ *Ο φιλάργυρος ιππότης* (1903–1905), σε μια σκηνή της οποίας ο γέρος Βαρόνος ανοίγει τα σεντούκια με τα χρυσά νομίσματα και τα λαμπερά κοσμήματα. Η σκηνή εκείνη είναι γραμμένη στην τονικότητα της Ρε μείζονος, η οποία κατά τον Σκριάμπιν και τον Ρίμσκι-Κόρσακοφ έδινε την εντύπωση ενός χρυσαφένιου καφέ. Ο Ραχμάνινοφ βέβαια, περισσότερο ορθολογιστής σε σχέση με τον Σκριάμπιν, δυσπιστούσε, αν δεν ήταν εχθρικός, απέναντι στους μυστικιστικούς πειραματισμούς του συνθέτη και προπάντων στην πεποίθησή του ότι η συναισθητική πρόσληψη του μουσικού έργου από τον θεατή θα τον ανύψωνε, θα τον απελευθέρωνε από τα συμβατικά πλαίσια, θα επιδρούσε ψυχολογικά στον θεατή, σαν σε αντηχείο.¹¹⁹¹

¹¹⁸⁹ Ο.π., σελ. 53.

¹¹⁹⁰ Paul Hertz, “Synesthetic Art-An Imaginary Number?”, *Leonardo* τόμ. 32, τχ. 5, 1999: 400.

¹¹⁹¹ Βλ. Oskar von Rieseemann (επιμ.), *Rachmaninoff's recollections*, Νέα Υόρκη: Macmillan, 1934, σελ. 146. Ο Ραχμάνινοφ περιγράφει την αυστηρή κριτική που δέχτηκε από ορισμένους μαθητές του Σκριάμπιν όταν, μετά το θάνατο του συνθέτη, επιχείρησε να ερμηνεύσει κατά τη διάρκεια μιας μουσικής περιοδείας ορισμένα έργα του συνθέτη. Σύμφωνα με τους επικριτές του, η προσέγγισή του δεν εμφορείτο, όπως θα έπρεπε, από εκείνη τη «μυστικιστική υπόθεση» που χαρακτήριζε το έργο του Σκριάμπιν· ό.π., σελ. 180.

4.5.2 Η μουσική των σφαιρών – Φωνήεντα

Η έμφαση των συμβολιστών στη θρησκευτική ουσία της τέχνης και την ιερατική λειτουργία του καλλιτέχνη-ιερέα, ο οποίος αποκρυπτογραφεί τα ιερογλυφικά αυτού του κόσμου, επικοινωνεί τις κρυμμένες αντιστοιχίες ανάμεσα στους δύο κόσμους, την πραγματικότητα και μια άλλη υπερβατική, θα μπορούσε να συσχετιστεί με τη χρήση μιας παγκόσμιας γλώσσας συμβόλων. Η συναισθησία και το Συνολικό Έργο Τέχνης εκφράζουν τις προσπάθειες των συμβολιστών να υπερβούν το περιορισμένο περιγραφικό λεξιλόγιο ενός συνηθισμένου έργου τέχνης και να ενστερνιστούν αυτήν την παγκόσμια γλώσσα των συμβόλων. Μια λιγότερο μελετημένη μορφή τέχνης, μέσω της οποίας οι συμβολιστές στο πλαίσιο της αντιστοιχίας μικρόκοσμου-μακρόκοσμου επιχείρησαν να εκφραστούν με έναν πληθωρισμό συμβόλων, υπήρξε η μουσική των φωνηέντων.

Ο συσχετισμός των λέξεων, των ήχων και των χρωμάτων εγγράφεται, όπως έχει προειπωθεί, σε ένα συγκεκριμένο πλέγμα ιδεών που προϋπήρχε πολύ πριν από τη συζήτηση για τη συναισθησία στα τέλη του 19ου αιώνα. Αν και ο πιο γνωστός συσχετισμός ανάμεσα στα χρώματα και τα φωνήεντα προέρχεται από το ποίημα «Φωνήεντα» (Α μαύρο, Ε λευκό, Ι κόκκινο, Υ πράσινο, Ο μπλε) του Αρτούρ Ρεμπώ, η χρήση της ιδέας αυτής είναι πολύ παλαιότερη. Ο Βρετανός ελευθεροτέκτονας και Ροδόσταυρος, Χαργκρέιβ Τζένινγκς [Hargrave Jennings] (1817–1890), ο οποίος στο δημοφιλές βιβλίο του *Οι Ροδόσταυροι, οι τελετουργίες και τα μυστήριά τους* (1870) διερεύνησε τη σχέση μουσικής και χρώματος, χρησιμοποίησε τη σειρά των φωνηέντων σε αντιστοιχία προς τα χρώματα του φάσματος του Νεύτωνα, αλλά και τους πολύτιμους λίθους, τους πλανήτες και την εραλδική.¹¹⁹² Όπως παρατηρεί ο Γκόντγουιν η ιδέα της αντιστοιχίας των επτά φωνηέντων με τα επτά χρώματα απουσιάζει από την εσωτεριστική δυτική παράδοση και επομένως καθίσταται δύσκολο να εντοπιστούν οι πηγές του Τζένινγκς.¹¹⁹³

Ο Μπαγί, του οποίου το βιβλιοπωλείο επισκέπτονταν όπως είδαμε όλοι σχεδόν οι συμβολιστές, παρουσίασε τον Ιούνιο του 1906 στο συνέδριο της Θεοσοφικής

¹¹⁹² Για παράδειγμα, συνδυάζει το μπλε (Azure) με το U, το ζαφείρι και τον Δία, το Ε με το πορτοκαλί, τον υάκινθο και το κεφάλι του δράκου, το Α με το κόκκινο, το ρουμπίνι, το κόκκινο οικόσημο, και τον πλανήτη Άρη. Hargrave Jennings, *The Rosicrucians, Their Rites and Mysteries. On the ancient Fire and Serpent Worshippers, and Explanations of the Mystic Symbols represented in the Monuments and Talismans of the Primeval Philosophers*, Λονδίνο: Chatto and Windus, 1879 [John Hotton 1870], σελ. 162–164.

¹¹⁹³ Joscelyn Godwin, *The Mystery of the Seven Vowels in Theory and Practice*, ό.π., σελ. 36-37.

Εταιρείας στο Παρίσι το έργο του *Άσμα των φωνηέντων* [Chant des Voyelles], για γυναικεία χορωδία, φλάουτα και άρπες (εικ. 3.1.2), το οποίο συμπεριλήφθηκε ως παράρτημα το 1912 στο ομώνυμο βιβλίο του.¹¹⁹⁴ Στο βιβλίο του αυτό ο Μπαγί συνέλεξε την υπάρχουσα βιβλιογραφία γύρω από την εσωτεριστική παράδοση των επτά φωνηέντων, όπως αυτή υποτίθεται ότι διασώζεται μέσα από τις αρχαίες αιγυπτιακές πηγές, τον Πυθαγόρα και άλλους συγγραφείς, έως τη Μπλαβάτσκι. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, την οποία μόνο να σκιαγραφήσω εδώ είναι δυνατόν, η σωστά υπολογισμένη διάταξη και κατόπιν διάρθρωση των φωνηέντων, που μπορεί να παραγάγει η ανθρώπινη φωνή, απελευθερώνει ένα μεγάλο εύρος αρμονικών που επιτρέπουν ένα είδος υπερβατικής ένωσης με τον μακρόκοσμο, τους πλανήτες, κτλ.¹¹⁹⁵ Ο Μπαγί δεν παραλείπει επομένως να αντιστοιχήσει τα επτά φωνήεντα με τους επτά πλανήτες και τις επτά νότες της αρχαίας ελληνικής μουσικής και της σύγχρονης διατονικής κλίμακας.¹¹⁹⁶ Την ιδέα αυτή της ουράνιας μουσικής των φωνηέντων μπορούμε να τη δούμε αποτυπωμένη στις *Σειρήνες* από τη *Θάλασσα* του Ντεμπυσσύ, ίσως στο συμφωνικό ποίημα *Δάφνης και Χλόη* του Ραβέλ, σίγουρα στον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν (ηχητική αναπαραγωγή) και στους *Πλανήτες* (Ποσειδώνας: ο μυστικιστής) του Χολστ (ηχητική αναπαραγωγή).

Συχνά, οι «συναισθητικές» εξερευνήσεις των φωνηέντων από τους συμβολιστές βρήκαν διέξοδο σε θεατρικές παραστάσεις. Για παράδειγμα, η διασκευή του *Άσματος των Ασμάτων* του Πωλ-Ναπολέον Ρουανάρ [Paul-Napoléon Roinard] που προβλήθηκε στις 11 Δεκεμβρίου 1891 στο Théâtre Moderne στο Παρίσι είχε μια ιδιαιτερότητα. Το «συνολικό αυτό έργο τέχνης» με τον επεξηγηματικό τίτλο «Συμφωνία Πνευματικής Αγάπης, σε οκτώ μυστικά εμβλήματα και τρεις παραφράσεις, με μουσική» προσέφερε ένα θέαμα μέσα από το διάλογο χρώματος και ήχου αλλά, κυρίως, επεδίωκε να διεγείρει τις οσφρητικές ικανότητες του κοινού με το παράλληλο ράντισμά του με ποικίλα αρώματα.¹¹⁹⁷ Έτσι, όπου, κατά τη διάρκεια της απαγγελίας, κυριαρχούσαν τα

¹¹⁹⁴ Edmond Bailly, *Le Chant des Voyelles comme invocation aux dieux planétaires, suivi d'une restitution vocale avec accompagnement*, Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1912, βλ. εισαγωγή, σελ. 5. Το κοντσέρτο επαναλήφθηκε στις 8 Μαΐου 1910 στη Θεοσοφική Εταιρεία της Γαλλίας με σκοπό να τιμηθεί η μνήμη της Μπλαβάτσκι. Πέρα από τη σύνθεση του Μπαγί, ακούστηκε ένα ινδικό ράγκα και μουσική νεότερων συνθετών.

¹¹⁹⁵ Για το θέμα αυτό, βλ. Joscelyn Godwin, *The Mystery of the Seven Vowels in Theory and Practice*, ό.π. Για τον Μπαγί βλ. σελ. 51. Η προσέγγιση του Γκόντγουιν παραμένει, ωστόσο, μεροληπτική, καθώς ο συγγραφέας επιχειρεί μέσω της θεωρίας των αρμονικών να προσδώσει εγκυρότητα στην εσωτεριστική αυτή παράδοση· βλ. σελ. 11 κ.ε. Το θέμα είναι εξαιρετικά πολύπλοκο και δεν έχει τύχει ακόμη ενδελεχούς επιστημονικής τεκμηρίωσης και κριτικής αποτίμησης.

¹¹⁹⁶ Edmond Bailly, *Le Chant des Voyelles*, ό.π., σελ. 17.

¹¹⁹⁷ Jed Rasula, “‘Listening to Incense’: Melomania & the Pathos of Emancipation”, ό.π., σελ. 3.

φωνήεντα Ι και Ο, η μουσική έπαιζε σε τονικότητα Ρε μείζονος, τα σκηνικά χρωματίζονταν σε πορτοκαλί χρώμα και οι συμβολιστές ποιητές αρωμάτιζαν το κοινό με βιολέτες.¹¹⁹⁸ Όπως ίσως θα ανέμενε κανείς, η προσπάθεια αυτή δημιουργίας ενός θρησκευτικού καταναυκτικού κλίματος έγινε δεκτή με γέλια και αποδοκimasίες.

Το *Άσμα Ασμάτων* του Ρουανάρ δεν ήταν μοναδική περίπτωση. Ο Σαντακίτσι Χάρτμαν, ο Γερμανοϊάπωνας συμβολιστής ποιητής από το Ντετζίμα Ναγκασάκι της Ιαπωνίας, που διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Στεφάν Μαλλαρμέ, τον Ουώλτ Ουίτμαν [Walter Whitman] (1819–1892) και τον Έζρα Πάουντ, πειραματίστηκε στο Miner's Theater της Νέας Υόρκης με μια συσκευή που διέχεε αρώματα στη σκηνή κατά αντιστοιχία προς συγκεκριμένες νότες. Επιχείρησε επίσης ένα «κοντσέρτο για αρώματα» στο Carnegie Hall, στη Νέα Υόρκη το 1902. Ο Αμερικανός τεχνοκριτικός, μουσικοκριτικός και πεπεισμένος θεοσοφιστής στα νιάτα του, Τζέιμς Χάνεκερ [James Huneker] (1857–1921), περιέγραψε το εγχείρημα του Χάρτμαν στο πλαίσιο των συναισθητικών εμπειριών του Ρεμπώ και του Υσμάνς καθώς και των συναισθητικών θεαμάτων της Χάλλοκ-Γκρήνβαλντ, του Σκριάμπιν και των μουσικών συναυλιών με αρώματα και έγχρωμους φωτισμούς στο Théâtre d'art στο Παρίσι, τις οποίες ο συγγραφέας υποστήριξε πως παρακολούθησε μέσω αστρικής προβολής.¹¹⁹⁹

4.5.3 Οι Σκεπτομορφές (1905) και ο αντίκτυπός τους

4.5.3.1 Προαναγγέλλοντας τις Σκεπτομορφές

Ο Απολλών Απολλώνοβιτς έβλεπε πάντα δύο χώρους: έναν υλικό [...], κι έναν άλλο, όχι ακριβώς πνευματικό (υλικό επίσης)... Ε, πώς να το πει κανείς: πάνω από το κεφάλι του γερουσιαστή Αμπλεούχοφ, τα μάτια του γερουσιαστή Αμπλεούχοφ έβλεπαν παράξενα ρεύματα: σπίθες, λάμψεις, θολά, πολύχρωμα, μετακινούμενα σημάδια, που εκκινούσαν από κάτι στροβιλιζόμενα κέντρα, σκέπαζαν μέσα σε ένα ημίφως τα όρια των υλικών χώρων· έτσι πάνω στον χώρο επικαθόταν [...] κάτι σαν χιρλάντες χριστουγεννιάτικου δέντρου, από αστεράκια, σπιθίτσες, φωτάκια.¹²⁰⁰

Στο παραπάνω απόσπασμα από την *Πετρούπολη* (1913), ο Μπιέλι χρησιμοποίησε το εξής τέχνασμα για να παρωδήσει τον χώρο της πολιτικής αντίδρασης που

¹¹⁹⁸ Joscelyn Godwin, *The Mystery of the Seven Vowels in Theory and Practice*, 1991, σελ. 49. Raymond Rudorff, *The Belle Époque-Paris in the Nineties*, σελ. 143-144.

¹¹⁹⁹ James Huneker, *Unicorns*, Νέα Υόρκη: Charles Scribner's Sons, 1917, σελ. 218–227.

¹²⁰⁰ Αντρέι Μπιέλυ, *Πετρούπολη*, ό.π., σελ. 228.

εκπροσωπούσε ο κεντρικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος, Απολλών Απολλώνοβιτς. Ο ισχυρός αυτός γραφειοκράτης, «η ψυχή των εγκυκλίων»,¹²⁰¹ ταλανίζεται από καρδιακές αρρυθμίες και εξάρσεις, οι οποίες επηρεάζουν, κατά ανεξήγητο τρόπο, την ψυχική και πνευματική του υγεία. Έτσι, η απόπειρά του για γραφειοκρατική γεωμετρία και εξορθολογισμό τόσο του αστικού ιστού της πόλης όσο και της οικογενειακής του ζωής διακόπτεται από αναπάντεχα οράματα που του αποκαλύπτουν έναν «δεύτερο χώρο», στον οποίο τα αντικείμενα χάνουν τα περιγράμματά τους, τα συναισθήματα και οι λέξεις αυτονομούνται και μεταβάλλονται σε σχήματα, χρώματα και φώτα. Τα σμήνη των ακαθόριστων και συγκεχυμένων αυτών σπιθών και σχημάτων διαμορφώνονται ανάλογα με την ποιότητα και τη δυναμική της σκέψης των ατόμων που τα εκπέμπουν, ενώ σαν μεταφυσικές οντότητες πλανώνται στο χώρο, καθορίζοντας τη δράση και τα πάθη των ηρώων. Σε τεχνικό, αφηγηματικό επίπεδο, με τη χρήση των οντοτήτων αυτών ο συγγραφέας επιτυγχάνει μια αλλόκοτη αλληλουχία καταστάσεων και γεγονότων, η σμίξη των οποίων δίνει στο μυθιστόρημα τη χαρακτηριστική του καλειδοσκοπική δομή. Είναι γνωστό πως ο Μπιέλι εμπνεύστηκε την παραπάνω αυτή ιδέα για τις αυτονομημένες σκέψεις από τη θεολογική διδασκαλία και πιθανότατα με τη διαμεσολάβηση του Ρούντολφ Στάινερ.¹²⁰²

Η πιο συγκροτημένη προσπάθεια που έγινε από θεοσοφιστές σχετικά με την κατανόηση της σχέσης του χρώματος, της μορφής και του μουσικού τόνου πραγματοποιήθηκε το 1905 με τη δημοσίευση του βιβλίου *Σκεπτομορφές* [Thought-Forms] από την Άννυ Μπέζαντ και τον Τσαρλς Λιντμπίτερ.¹²⁰³ Το βιβλίο αυτό έγινε εξαιρετικά δημοφιλές ανάμεσα σε λογοτέχνες και ζωγράφους, ενώ, θα πρέπει να σημειωθεί, πως η έκδοσή του είχε προοικονομηθεί από ένα προηγούμενο, με τον ίδιο τίτλο, άρθρο της Μπέζαντ, στο θεολογικό περιοδικό *Lucifer* το 1896, το οποίο θα ήταν ασφαλώς γνωστό στους πιο μυημένους καλλιτέχνες.¹²⁰⁴ Την ιδέα, εξάλλου, ότι ο άνθρωπος αναδύει χρωματιστές αύρες ή ενεργειακά πεδία, τα οποία είναι ορατά σε

¹²⁰¹ Ο.π., σελ. 570.

¹²⁰² Για τη σχέση του Μπιέλι με τον Ρούντολφ Στάινερ, βλ. το κεφάλαιο 6.2.

¹²⁰³ Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Γκλάουσεστερ: Dodo Press, 2006 [Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, 1905]. Το βιβλίο δημοσιεύτηκε το 1905 και όχι το 1901, όπως λανθασμένα αναφέρει ο Ρίνγκμπομ. Όπως εξηγεί ο Massimo Introvigne η λανθασμένη ημερομηνία έκδοσης οφείλεται σε τυπογραφικό λάθος της δεύτερης έκδοσης των *Σκεπτομορφών*. Μια κριτική παρουσίαση του βιβλίου δημοσιεύτηκε από τον Όλκοτ στο *The Theosophist*, τόμ. 26, τχ. 11, Αύγουστος 1905: 688–690. Η γαλλική μετάφραση πραγματοποιήθηκε την ίδια χρονιά, το 1905, ενώ η γερμανική ακολούθησε το 1908. Για τις μεταφράσεις και εκδόσεις του βιβλίου, βλ. αναλυτικά στη βιβλιογραφία.

¹²⁰⁴ Annie Besant, “Thought-Forms”, *Lucifer*, τόμ. 19, τχ. 109, 15 Σεπτεμβρίου 1896: 65–75 (αργότερα το περιοδικό εμφανίζεται με το όνομα *Theosophical Review*).

ορισμένα χαρισματικά ή ειδικά εκπαιδευμένα άτομα, είχε υποστηρίξει ο Λιντμπίτερ το 1902 στο βιβλίο του *Ο ορατός και αόρατος άνθρωπος*.¹²⁰⁵ Στα δύο αυτά βιβλία οι Μπέζαντ και Λιντμπίτερ δεν παρουσίασαν άκριτα ένα σώμα πρακτικών από τον ταντρικό ινδουισμό (όπως είναι η διδασκαλία των τσάκρας), αλλά οικειοποιήθηκαν προϋπάρχουσες μελέτες για τη συναισθησία και τη χρωματομουσική, προχωρώντας σε μια ανασύνθεση των ιδεών αυτών. Πιο συγκεκριμένα, το ζήτημα της απεικόνισης ή της μορφοποίησης της σκέψης εγγράφηκε εξ αρχής στη συζήτηση για την οπτικοποίηση των ηχητικών κυμάτων, την οποία έχω ήδη μελετήσει στο δεύτερο κεφάλαιο. Με λίγα λόγια, οι Μπέζαντ και Λιντμπίτερ επιχείρησαν να βρουν ερείσματα για τις δικές τους θεωρίες σε μεθόδους που χρησιμοποιούνταν εκείνη την περίοδο σχετικά με την απόδοση του ήχου ως φαινομένου ορατού στο ανθρώπινο μάτι.

Ως προδρόμους των *Σκεπτομορφών* μπορούμε να κατατάξουμε αρκετούς συγγραφείς που μελετούσαν τη κυματική θεωρία του φωτός και του ήχου. Ο Γάλλος παραψυχολόγος, μηχανικός του στρατού και συγγραφέας Αλμπέρ ντε Ροσά [Albert de Rochas] (1837-1914), είχε μια πληθωρική συγγραφική δραστηριότητα που εκτεινόταν από την αρχαία τεχνολογία, δηλαδή τα υδραυλικά όργανα, τα αρχαία μουσικά όργανα, τα όπλα, την τέχνη της Γεωδαισίας, μέχρι τα παραψυχολογικά φαινόμενα, τα οποία προσπαθούσε να ερευνήσει, στο πλαίσιο του αποκρυφισμού, με τη βοήθεια επιστημονικών μεθόδων.¹²⁰⁶ Ασχολήθηκε και δημοσίευσε άρθρα για τον υπνωτισμό, την τελεκίνηση, το μαγνητισμό, τη μετενσάρκωση, τη φωτογράφιση πνευμάτων και την οντική δύναμη του Καρλ Ράιχενμπαχ [Karl Reichenbach] (1788–1869). Το 1885 δημοσίευσε δύο άρθρα για την *έγχρωμη ακρόαση* [l'audition colorée], τα οποία είχαν ευρεία απήχηση πέρα από τα σύνορα της Γαλλίας. Σε αυτά εξέτασε αναλυτικά το θέμα

¹²⁰⁵ Charles Webster Leadbeater, *Man Visible and Invisible. Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*, Λονδίνο: Theosophical Publishing Society, 1902 Το *Ο ορατός και αόρατος άνθρωπος* (1902) του Λιντμπίτερ και *Οι Σκεπτομορφές* της Μπέζαντ (1905) μεταφράστηκαν στα γερμανικά το 1908. Σπέρματα των ιδεών του Λιντμπίτερ εμφανίζονται ήδη σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *The Theosophist* το 1895, το οποίο αναδημοσιεύτηκε το 1897 σε μορφή φυλλαδίου με τίτλο *The Aura. An Enquiry into the Nature and Functions of the Luminous Mist seen about Human and other Bodies*, Madras, 1895. Την ίδια χρονιά με τη δημοσίευση των *Σκεπτομορφών*, ακολούθησαν αρκετά μαθήματα σε διάφορα θεοσοφικά περιοδικά για τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να ελεγχθούν τα σχήματα που παράγονται από τις θετικές και αρνητικές σκέψεις: βλ. για παράδειγμα: Osborne A. Eaves, "Thought, the Builder", *New Thought Journal and Occult Review*, τόμ. 2, Απρίλιος–Σεπτέμβριος 1905, τχ. 24: 359–363, τχ. 25: 375–377, τχ. 26: 391–393, τχ. 27: 407–408, τχ. 28: 423–425, τχ. 29: 438–439.

¹²⁰⁶ Έγινε γνωστός λόγω της συνεργασίας του με το διάσημο μέντιουμ Ευσαπία Παλαντίνο [Eusapia Palladino] (1854–1918). Βλ. ενδεικτικά, Albert de Rochas, "Les Instruments de Géodésie dans l'antiquité", *La Nature*, τχ. 511, 17 Μαρτίου 1883: 251-254· "Les théâtres de marionnettes chez les Grecs", *La Nature*, τχ. 464, 22 Απριλίου 1882, σελ. 346-350· "Les Horloges Hydrauliques dans l'antiquité", *La Nature*, τχ. 587, 30 Αυγούστου 1884, σελ. 197-199· "La Catoptrique des Grecs", *La Nature*, τχ. 498, 16 Δεκεμβρίου 1882, σελ. 33-35· Albert de Rochas, *La Science des philosophes et l'art des thaumaturges dans l'antiquité*, Παρίσι: G. Masson, 1882.

της συναισθησίας, το οποίο πριν δέκα χρόνια είχε αρχίσει ήδη να απασχολεί τους επιστήμονες.¹²⁰⁷ Αναφέρθηκε, έτσι, στις περιπτώσεις ανθρώπων στους οποίους ορισμένα φωνήεντα ή ψηφία εμφανίζονταν έγχρωμα ή σε άλλους στους οποίους ο ήχος ενός συγκεκριμένου οργάνου προκαλούσε μια έγχρωμη αίσθηση, το φλάουτο προκαλούσε την αίσθηση του κόκκινου, το κλαρινέτο του κίτρινου, η κιθάρα και η τρομπέτα το κίτρινο του χρυσού, ενώ το πιάνο του λευκού. Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του ότι ακόμη και μια συγχορδία, για παράδειγμα της φα μείζονος, μπορεί να προκαλέσει την αίσθηση ενός μοναδικού χρώματος, του κίτρινου. Παράλληλα, η ένταση του ήχου μπορεί να καθορίσει και την ποιότητα του χρώματος: όταν ο ήχος είναι αδύνατος, το χρώμα μοιάζει να ταλαντώνεται αντίστοιχα με τις δονήσεις του ήχου στον αέρα: αντίθετα, όταν ο ήχος έρχεται καθαρός και απλός, το χρώμα φαίνεται ομοιογενές και καθαρό στο χαρακτήρα του.¹²⁰⁸

Το σχόλιο αυτό θυμίζει εξαιρετικά τις *Σκεπτομορφές* της Άννυ Μπέζαντ ή του Καντίνσκι αργότερα. Το 1885 ξεκινά στο περιοδικό *La Nature* ένας διάλογος ανάμεσα στον ντε Ροσά και στον καθηγητή ντε Μπριάλ [J. de Briale] γύρω από το θέμα της συναισθησίας. Ο ντε Μπριάλ αναρωτήθηκε για το αν θα μπορούσε κανείς να δημιουργήσει μια μουσική χρωμάτων αντίστοιχη με εκείνη των ήχων:

τι είναι η μουσική των ήχων; μια ρυθμική διαδοχή δονητικών καταστάσεων του περιβάλλοντος χώρου που διαπερνούν το αυτί μας. Από μηχανική σκοπιά, δεν υπάρχει κάτι πέρα απ' αυτό· και αν ο ένας συνδυασμός ξυπνά μέσα μας μια θλιμμένη ιδέα, ένας άλλος μια χαρούμενη, αυτό παραμένει ένα ανεξήγητο γεγονός [...]. Ένας ήχος είναι μια δονητική κίνηση του αισθητού περιβάλλοντος χώρου στο αυτί [...]: αντίθετα το φως, το οποίο αντανακλάται σε μας από κάθε αντικείμενο, μας ανακαλεί άμεσα την ιδέα αυτού του αντικειμένου, και είναι αυτή η ιδέα που κυριαρχεί.¹²⁰⁹

Έχοντας στο μυαλό του τον Καστέλ, ο ντε Μπριάλ υποστήριξε ότι για να γίνει αντιληπτή η μουσική αυτή των χρωμάτων θα πρέπει να κατασκευαστεί ένα *ειδικό θέατρο*, στο οποίο οι θεατές-ακροατές θα εισέρχονταν με λευκές ενδυμασίες έτσι ώστε να εναρμονίζονται με τους λευκούς τοίχους και τη λευκή οροφή. Παράλληλα, έγχρωμοι φωτισμοί θα έλουζαν την αίθουσα και τους παραβρισκόμενους, παραγόμενοι από διάφορα σημεία της αίθουσας μέσω ειδικά κατασκευασμένων από τον καλλιτέχνη

¹²⁰⁷ Albert de Rochas, “L’audition colorée”, *La Nature*, τχ. 620, 18 Απριλίου 1885: 306-307, και τχ. 644, 30 Οκτωβρίου 1885: 274-275.

¹²⁰⁸ Albert de Rochas, “L’audition colorée”, ό.π., σελ. 307.

¹²⁰⁹ J. de Briale, “La musique des couleurs”, *La Nature*, τχ. 627, 6 Ιουνίου 1885: 343.

πιάνων: «μια συγχορδία, ασθενώς χρωματισμένη ανυψώνεται, η ορχήστρα ξεκινά την ποιμενική συμφωνία την οποία συνοδεύει μια συμφωνία από χρώματα, την οποία αφήνω στην φροντίδα άλλων να περιγράψουν».¹²¹⁰

Ο ντε Ροσά, με αφετηρία την ιδέα αυτή του ντε Μπριάλ, επιχείρησε σε ένα άρθρο του, τον επόμενο χρόνο, να τοποθετήσει το ζήτημα των κοινών ταλαντώσεων ανάμεσα στην ακοή και στην όραση σε μια περισσότερο τεχνική βάση.¹²¹¹ Για τον λόγο αυτό χρησιμοποίησε στα πειράματά του το δυναμόμετρο, το οποίο διέδωσε ο διάσημος γιατρός του Σαλπετριέρ, Σαρλ Φερέ, [Charles Samson Féré] (1852-1907), με σκοπό να συγκρίνει και να μετρήσει τα διαφορετικά ερεθίσματα που είχαν οι τρόφιμοι του ιδρύματος απέναντι σε διαφορετικές ακτίνες φωτός. Στο μηχάνημα αυτό καταγράφονταν με τη μορφή ισχνών περιγραμμάτων οι συσπάσεις που έκανε το χέρι του υποκειμένου αντιδρώντας στο φως που ελάμβανε.

Τη θεωρία της ταλάντωσης για τη μουσική την ανέδειξε στο πολύ γνωστό βιβλίο του *Τα συναισθήματα, η μουσική και η χειρονομία* [*Les Sentiments, la musique et le geste*] (1900).¹²¹² Στο τέλος του βιβλίου, το οποίο πραγματεύεται τη κυματική θεωρία, υπάρχει ένα μεγάλο παράρτημα στο οποίο συζητιούνται οι γεωμετρικές μορφές του Χλάντνι, του Γουίτσοουν, της Ουάτς-Χιουτζ αλλά και οι ηχητικές ταλαντώσεις επί των φλογών στα πειράματα του Τάινταλ και του Κάστνερ. Σύμφωνα με τον Ροσά, όλα τα σώματα στη φύση είναι τροποποιησεις ηχητικών δονήσεων. Σε πειραματικό επίπεδο, ο Ροσά χρησιμοποιεί την πλάκα για να δημιουργήσει, ανάλογα με το τονικό ύψος της νότας που κάθε φορά παράγεται, 16 σχήματα, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο διαδοχικές διατονικές κλίμακες της Μι ύφεσης μείζονος (εικ. 3.5.1, 3.5.2). Στα σχέδια που αναπαράγονται στο Δ' παράρτημα του βιβλίου θα μπορούσε κανείς να συναντήσει γνώριμες εικόνες από τα βιβλία των παραπάνω συγγραφέων αλλά και νέους τρόπους οπτικοποίησης των ταλαντώσεων αυτών (εικ. 3.5.3, 3.5.6). Μια ιδιαίτερη μορφή ηχητικής δόνησης ήταν, κατά τον Ροσά, η οδική δύναμη του Ράιχενμπαχ. Λέει χαρακτηριστικά πως «κάθε χημική ενέργεια παράγει ισοδύναμες εκπορεύσεις φωτεινών οδικών ακτινών».¹²¹³

¹²¹⁰ Ο.π. “Théâtre spécial”. Υπογράμμιση δική μου.

¹²¹¹ Albert de Rochas, “Le timbre et la couleur”, *La Nature*, τχ. 658, 9 Ιανουαρίου 1886: 91–94.

¹²¹² Albert de Rochas, *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, ιδιαίτερα Παράρτημα Δ', σελ. 66 κ.ε. Για την παρουσίαση του βιβλίου στο θεολογικό κοινό βλ. “Une Œuvre capitale”, *L'Écho de l'au-delà et d'ici-bas*, τχ. 1, Ιανουάριος 1900:12–13.

¹²¹³ Albert de Rochas, *Les Forces non définies. Recherches historiques et expérimentales*, Παρίσι: G. Masson, 1887, σελ. 49.

Τον σχεδιασμό του εξωφύλλου του βιβλίου είχε αναλάβει ο Αλφόνς Μούχα [Alfons Mucha] (1860–1939), ο οποίος με τη ζωγραφισμένη αραμπέσκ παρέπεμπε στις ηχητικές δονήσεις που περιγράφει ο Ροσά στο βιβλίο του (εικ. 2.24).¹²¹⁴ Ο αντικληρικαλιστής Μουσα έγινε ελευθεροτέκτονας το 1898 στο Παρίσι και το 1923 Μεγάλος Δάσκαλος σε ελευθεροτεκτονική στοά στη Τσεχία. Οι θεοσοφικές αναζητήσεις του Μουσα είναι ιδιαίτερα ορατές στις εικονογραφήσεις του για την πολυτελή έκδοση του *Πάτερ ημών* [Le Pater, 1899], το οποίο αφηγείται την πορεία της ανθρωπότητας στο μέλλον με γνώμονα την πρόοδο.¹²¹⁵

Μορφές όπως αυτές του Φλαμμαριόν και του ντε Ροσά λειτουργούσαν ως διαμεσολαβητές, ερμηνευτές και διακινητές των θεωριών για τις ταλαντώσεις στο θεοσοφικό κοινό. Αυτό έχει σημασία γιατί η πυθαγόρεια θεωρία, επί της ουσίας, διοχετεύεται στα εργαστήρια σκέψης των θεοσοφιστών όχι μέσω επιστημόνων, όπως ο Χλάντνι κ.α., αλλά μέσω του Φλαμμαριόν και του ντε Ροσά οι οποίοι είναι πρόθυμοι να δουν στον κόσμο των ταλαντώσεων την πυθαγόρεια αντίληψη ότι τα πάντα είναι αριθμός, κωδικοποιημένα σχέδια τα οποία με τη σωστή γνώση είναι δυνατόν να ξεκλειδωθούν και να εξαχθούν.¹²¹⁶

Παράλληλα με τον Ροσά, ο παραψυχολόγος Ιπολίτ Μπαραντύκ [Hippolyte Baraduc] (1850–1909) έγινε γνωστός για τις φωτογραφικές απεικονίσεις έντονων σκέψεων και συναισθημάτων πάνω σε φωτοευαίσθητη επιφάνεια, τις οποίες ο Μπαραντύκ εκλάμβανε ως αόρατες δονήσεις. Μάλιστα, οι φωτογραφίες αυτές μπορούσαν να ληφθούν ακόμη και μόνο με τη νοερή ανάκληση ενός πράγματος.¹²¹⁷ Οι αφηρημένες αυτές απεικονίσεις νεφών και ασχημάτιστων μορφωμάτων, που θα μπορούσαν να έχουν προκληθεί με την εσκεμμένη πρόκληση μικρών οπών στο πίσω μέρος του φακού της μηχανής, είχαν επαινεθεί από την Μπέζαντ και τον Λιντμπίτερ στις *Σκεπτομορφές* (1905).¹²¹⁸ Τα πειράματα γύρω από την «υπερβατική φωτογραφία» του Μπαραντύκ ήταν επίσης γνωστά στον Καντίνσκι.¹²¹⁹ Με την μανία ενός γεωμέτρη,

¹²¹⁴ Arnauld Pierre, “Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks Mucha und die Kultur der Hypnose”, στο *Alfons Mucha*, κατ. έκθ., επιμ. Agnes Husslein-Arco κ.α. Μόναχο: Hirmer Verlag, 2009, σελ. 25–29.

¹²¹⁵ Alphonse Mucha, *Le Pater*, Παρίσι: F. Champenois και H. Piazza, 1899.

¹²¹⁶ Ο Ροσά παρατηρεί σε άλλο του βιβλίο ότι «ο Πυθαγόρας γνώριζε ότι ο ήχος οφείλεται στη δόνηση του αέρα», βλ. Albert de Rochas, *La Science des philosophes et l'art des thaumaturges dans l'antiquité*, ό.π., σελ. 46–47.

¹²¹⁷ Hippolyte Baraduc, *Les vibrations de la vitalité humaine*, Παρίσι: J. B. Baillièrre, 1904.

¹²¹⁸ Annie Besant and Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms*, ό.π, σελ. 2–3.

¹²¹⁹ Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos*, ό.π., σελ. 54. Ο Καντίνσκι είχε διαβάσει για τα πειράματα του Μπαραντύκ στο γερμανικό θεοσοφικό περιοδικό *Übersinnliche Welt*, (τχ. 3, 1908). Το όνομα του Μπαραντύκ είναι υπογραμμισμένο στο περιοδικό και υπάρχουν αρκετές σημειώσεις στο περιθώριο. Βλ.

στο βιβλίο του *Οι δονήσεις της ανθρώπινης ζωτικότητας* (1904), ο Μπαρναντύκ πραγματεύεται την *ιδεογραφική* [ideographique] ροή της ζωοαιθερικής [zoéthérique] δύναμης του σύμπαντος και τη διάχυσή-τροποποίησή της με τη μορφή δονήσεων (φως, θερμότητα, ηλεκτρισμός, μαγνητισμός) στο κόσμο του επιστητού (εικ. 3.5.10).¹²²⁰

4.5.3.2 Οι Σκεπτομορφές (1905) των Άννυ Μπέζαντ και Τσαρλς Ουέμπστερ Λιντμπίτερ

Τα βιβλία που μόλις προανέφερα χρησιμοποίησαν ως πηγές η Μπέζαντ και ο Λιντμπίτερ, όταν συνέγραφαν τις *Σκεπτομορφές*. Σύμφωνα με τους παραπάνω συγγραφείς, οι Σκεπτομορφές είναι χρωματιστές αύρες, οι οποίες εκπέμπονται από το σώμα του ανθρώπου και με τη βοήθεια των οποίων καθίσταται δυνατή η αποσαφήνιση της πνευματικής τους διάθεσης. Η βασική ιδέα του βιβλίου είναι η εξής: οι σκέψεις, τα συναισθήματα, οι παρορμήσεις και η μουσική μπορούν να οπτικοποιηθούν με βάση τρεις αρχές που καθορίζουν τη βάση παραγωγής όλων των Σκεπτομορφών. Αυτές είναι: η ποιότητα της σκέψης, η οποία καθορίζει το χρώμα, η φύση της, η οποία καθορίζει τη μορφή και η οριστικότητα της, η οποία καθορίζει την καθαρότητα των περιγραμμάτων.¹²²¹

Όπως εξηγούν οι συγγραφείς στην αρχή του βιβλίου τους οι σκέψεις που παράγουν ένα είδος μορφής μπορούν να διαιρεθούν σε τρεις κατηγορίες: σε εκείνες τις σκέψεις στις οποίες σχηματίζεται η εικόνα εκείνου που τις παράγει, σε εκείνες που παίρνουν την εικόνα ενός αντικειμένου και τέλος σε εκείνες που παίρνουν ένα σχήμα δικό τους, που εκφράζει τις εγγενείς αρχές της ίδιας της σκέψης.¹²²² Όμως μονάχα οι Σκεπτομορφές της τρίτης κατηγορίας μπορούν να απεικονιστούν αποτελεσματικά, «καθώς το να αναπαραστήσει κανείς εκείνες της πρώτης και δεύτερης τάξης θα σήμαινε απλά να ζωγραφίσει κανείς πορτρέτα ή τοπία.¹²²³ Οι Σκεπτομορφές της τρίτης κατηγορίας είναι εμφανίσεις στο αστρικό επίπεδο (εικ. 3.4.4–5, 3.4.7). Οι σκέψεις και τα συναισθήματα των ανθρώπων εκδηλώνονται μέσω συγκεκριμένων μορφών και

επίσης, Veit Loers, “Das Kombinieren des Verschleierte[n] und des Bloßgelegte[n]”. Kandinsky und die Gedankenfotografie”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 245–253.

¹²²⁰ Hippolyte Baraduc, *Les vibrations de la vitalité humaine*, ό.π., σελ. 8 κ.ε.

¹²²¹ Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, ό.π., σελ. 8–9, 18.

¹²²² Ο.π., σελ. 22–25.

¹²²³ Ο.π., σελ. 23.

χρωμάτων μέσα στις αύρες. Κάθε χρώμα έχει και μια λιγότερο ή περισσότερο πάγια ερμηνεία και στα βιβλία αυτά υπάρχουν συγκεκριμένοι πίνακες που επεξηγούν τις ιδιότητες του κάθε χρώματος. Το μπλε αντιστοιχεί στο θρησκευτικό αίσθημα, το κόκκινο στη συναισθηματική ζωή κ.τ.λ. Σύμφωνα με την Μπέζαντ και τον Λιντμπίτερ τα συναισθήματα και οι σκέψεις, ανάλογα με την έντασή τους, εμφανίζονται με συγκεκριμένες μορφές: δακτύλιοι, έλικες και δίνες σχετίζονται περισσότερο με ξαφνικά συναισθήματα ενώ αστραπές και τεθλασμένες γραμμές με αρνητικά συναισθήματα, φόβο, θυμό κ.α.

Ο Ρ. Ρόζενμπεργκ διατείνεται ότι οι θεοσοφιστές δανείστηκαν τις θεωρίες αυτές από τους καλλιτέχνες.¹²²⁴ Ωστόσο, αν παρατηρήσουμε τη (δεύτερη) έκδοση των *Σκεπτομορφών* θα διαπιστώσουμε ότι μια σημαντική πηγή, την οποία ο Ρόζενμπεργκ αγνοεί, αναφέρεται από τους ίδιους τους συγγραφείς του βιβλίου. Πρόκειται για ένα άρθρο που δημοσίευσε ο Μπλάι Μποντ πάνω στις κυματικές θεωρίες και πιο συγκεκριμένα στις πλάκες του Χλάντνι και τις Φωνομορφές της Ουώτς-Χιουτζ.¹²²⁵ Ο Μποντ, όπως προκύπτει από όσα αναφέρουν η Μπέζαντ και ο Λιντμπίτερ, προσπάθησε να μεταφέρει τον τρόπο λειτουργίας των ταλαντώσεων που συνεργούν στη δημιουργία των Φωνοσχημάτων σε ένα μηχανήμα που λειτουργούσε με τη βοήθεια πολλαπλών εκκρεμών στην άκρη των οποίων είχε στερεώσει μολύβια. Η μηχανική ταλάντωση των εκκρεμών γύρω από ένα σταθερό σημείο είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία διαφόρων σχημάτων, τα οποία η Μπέζαντ και ο Λιντμπίτερ αναπαριστούν στο βιβλίο τους (**εικ. 3.4.2, 3.4.3**).

Οι εικονογραφήσεις που εμφανίζονται στο βιβλίο δεν είχαν εκληφθεί από τους συγγραφείς τους ως έργα τέχνης.¹²²⁶ Τις εικονογραφήσεις υλοποίησαν κάποιοι Τζων Βάρλεϋ [John Varley], κύριος Πρινς [Mr. Prince], κύριος Μπλάι Μποντ [Mr. F. Bligh Bond] και Μις Μακφάρλαν [Miss Macfarlane] μετά από την «ενορατική» υπόδειξη

¹²²⁴ Raphael Rosenberg, “Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik. Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900”, στο *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*, επιμ. Monika Neugebauer-Wölk, Renko Geffarth και Markus Meumann, Βερολίνο: 2013, σελ. 583–604.

¹²²⁵ Το άρθρο αυτό πιθανότατα συγγράφηκε γύρω στο 1892 και έμεινε αδημοσίευτο. Βλ. Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, ό.π., σελ. 16–17.

¹²²⁶ Ποιες ήταν οι πηγές των θεοσοφιστών; Έχει επίσης διατυπωθεί η άποψη ότι θεοσοφιστές, όπως η Άννυ Μπέζαντ και ο Λιντμπίτερ χρησιμοποίησαν μεταγραφές εμπειριών ή οραμάτων από μέντιουμ σαν επιστημονικά δεδομένα, τα οποία σταδιακά είδαν ως αυτόνομα αισθητικά αντικείμενα. Για την ενασχόληση των θεοσοφιστών με τη φυσική και τη χημεία βλ. Mark S. Morrisson, “Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World”, *Revue d’art canadienne*, τ. 34, τχ. 1, 2009: 86–97.

των συγγραφέων των βιβλίων.¹²²⁷ Τις εικονογραφήσεις στο βιβλίο του Λιντμπίτερ αντίστοιχα πραγματοποίησε ένας Κόμης Μώρις Πρόζορ [Count Maurice Prozor]: αυτές απεικονίζουν το ανθρώπινο σώμα και σε αντίθεση με εκείνες του Βάρλεϋ είναι αναπαραστατικές. Όπως υποστήριξε ο Ρίνγκμπομ, ο Καντίνσκι είχε διαβάσει τις *Σκεπτομορφές* της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ το 1910, ενώ η εξοικείωσή του με το περιεχόμενο του βιβλίου αποτυπώνεται στο έργο του *Κυρία στη Μόσχα*, όπου τα ευγενή αισθήματά της γυναίκας απέναντι στο σκύλο της, εξωτερικευμένα μέσα από μια υποκόκκινη σφαιρική αύρα στα δεξιά της σκηνής, απειλούνται από την έλευση μιας συμπαγούς μαύρης σκιάς στο άνω δεξιά μέρος του πίνακα.

Το βιβλίο των Μπέζαντ και Λιντμπίτερ ολοκληρώνεται με μια παρουσίαση τριών εικονογραφημένων συνθεμάτων μορφών, «χτισμένων από τη μουσική» τριών διαφορετικών συνθετών, του Μέντελσον, του Γκουνώ και του Βάγκνερ (εικ. 3.4.12–3.4.14). Τα σχέδια αυτά απεικονίζουν τις κυματομορφές που εκπέμπονται από τις δονήσεις των μουσικών οργάνων μέσα σε έναν συναυλιακό χώρο-εκκλησία. Ανάλογα με την πολυπλοκότητα της μουσικής σύνθεσης τα χρώματα απεικονίζονται πιο ζωνρά ή έντονα και το σχέδιο περισσότερο πολύπλοκο και διανθισμένο. Έτσι, η μουσική από τους *Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* του Βάγκνερ εξεικονίζεται ως μια πλούσια χρωματική στρωματογραφία, η οποία υπαινίσσεται τον όγκο της συμφωνικής ορχήστρας από τη μια πλευρά και τις πλούσιες αντιστικτικές κινήσεις των ατελειώτων μελωδικών γραμμών της παρτιτούρας από την άλλη.

4.5.3.3 Ζωγραφίζοντας τις Σκεπτομορφές και τις Κυματομορφές: Γιάνους ντε Βίντερ και Φραντίσεκ Κούπκα

Οι Σκεπτομορφές της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ είχαν μεγάλο αντίκτυπο στους καλλιτέχνες εκείνους που ήταν εγγεγραμμένοι σε Θεοσοφικές Εταιρείες. Οι οιστρηλατούμενοι από τον μυστικισμό ζωγράφοι θα πρέπει να μελέτησαν διεξοδικά

¹²²⁷ Ο.π., εισαγωγή. Για τους καλλιτέχνες αυτούς δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα. Ο Τζων Βάρλεϋ υπήρξε ελάσσων τοπιογράφος και ένας από τους πρώτους μαθητές της Μπλαβάτσκι· βλ., Sixten Ringbom, “Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’”, ό.π., σελ. 404–405. Επιπλέον, ο Ρίνγκμπομ ισχυρίζεται ότι ο Καντίνσκι γνώριζε τα άρθρα του Στάινερ στο περιοδικό *Lucifer-Gnosis*. Ο Ρίνγκμπομ συσχετίζει το περιεχόμενο του άρθρου του Στάινερ με τίτλο «Τα στάδια της ανώτερης γνώσης» με τη χειραφέτηση των χρωμάτων και των μορφών από αντικείμενα της φύσης. Ο Στάινερ σημειώνει ότι τα «σχέδια του αστρικού κόσμου είναι κάτι παραπάνω από απλές εικόνες· δεν είναι τίποτα λιγότερο από αποκαλύψεις πνευματικών οντοτήτων». Άλλωστε, σε ένα άρθρο του στο *Lucifer-Gnosis* το 1904 (σελ. 117) ο Στάινερ αναφέρεται στο *Ο ορατός και αόρατος άνθρωπος του Λιντμπίτερ*.

και ίσως να αντέγραψαν τα πολύπλοκα διαγράμματα με χρώματα, χρωματικές αύρες και ελκυστικά σχήματα, που απεικονίζονταν στα δύο αυτά βιβλία. Ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση των *Σκεπτομορφών*, ο Τσουρλιόνις ζωγράφισε το δίπτυχο *Θλίψη* (1906), στο οποίο το συναίσθημα της απόγνωσης εκφράζεται με ένα μαύρο κωνοειδές στερεό που προβάλλει απειλητικά από τα δεξιά, άγνωστο πώς, ενώ στο βάθος διαγράφονται οι σκιές μιας ερειπωμένης πόλης (**εικ. 3.4.6**).

Ο Ολλανδός συμβολιστής και θεοσοφιστής ζωγράφος, Γιάνους ντε Βίντερ [Janus de Winter] (1882-1951), ο οποίος είχε γίνει μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας της Ουτρέχτης το 1911, παραπέμπει συχνά μέσα από τα έργα του, τα οποία απεικονίζουν απόκοσμα φυτικά βασίλεια με δαιμονικά φυτά ή περίεργα όντα από τα βάθη της χλωρίδας και πανίδας της θάλασσας, στις εικόνες εκείνες που κοσμούν το βιβλίο της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ (**εικ. 3.4.10, 3.4.11**).¹²²⁸ Τα μοτίβα των πινάκων του επιδεικνύουν μια συνειδητή πορεία προς την αφαίρεση, η οποία φτάνει στο απόγειό της γύρω στο 1915-1917, οπότε και ο ντε Βίντερ αρχίζει να δίνει μουσικούς τίτλους στα έργα αυτά. Η επιλογή του αυτή καταδεικνύει και την πρόθεσή του να στοιχηθεί το έργο του δίπλα σε εκείνο του Καντίνσκι. Το πρώτο από αυτά τα έργα φέρει τον τίτλο *Μπετόβεν, 9η συμφωνία, χορωδία*. Ο ντε Βίντερ σημείωσε για αυτό το έργο ότι «ο Μπετόβεν δούλευε πολύ με κόκκινο, αλλά επίσης με βιολετί και όμορφο πράσινο, ασημί και γκρίζο».¹²²⁹ Παρεμπιπτόντως, τα ίδια χρώματα εμφανίζονται και στο ζωγραφικό έργο του ντε Βίντερ. Αν συγκρίνουμε τον Μπετόβεν με τα επόμενα έργα που φέρουν τον τίτλο «μουσική φαντασία» και το όνομα του Βάγκνερ στο πλάι (**εικ. 3.4.15, 3.4.16**) θα δούμε εντυπωσιακές διαφοροποιήσεις ως προς τη δομή. Το έργο με την 9η συμφωνία του Μπετόβεν έχει απλοποιημένες γραμμές και καθαρά, κορεσμένα χρώματα, ενώ οι πίνακες με τον Βάγκνερ παρουσιάζουν μια γραμμική πολυπλοκότητα και χρωματική ποικιλία, στοιχεία που παραπέμπουν προφανώς στις χρωματικές αρμονίες του συνθέτη και στη διάσημη ακατάπαυστη μελωδία. Επαναλαμβάνεται με άλλα λόγια η ίδια διάκριση που σχολίασα παραπάνω στις *Σκεπτομορφές* αναφορικά με τους δύο συνθέτες: η μουσική του Βάγκνερ, σε αντίθεση με εκείνη του Μπετόβεν, μπορεί να δημιουργήσει χρωματικά «σχήματα» με πιο πολύπλοκες δομές και

¹²²⁸ *Ο ορατός και αόρατος άνθρωπος* του Λιντμπίτερ μεταφράστηκε στα Ολλανδικά το 1903 από τον Johan van Manen [C. W. Leadbeater, *De zichtbare en onzichtbare mensch*, Άμστερνταμ] ενώ οι *Σκεπτομορφές* της Μπέζαντ το 1905 από τον A. Terwiel [Gedachtevormen, Άμστερνταμ]. Βλ. Ine Gevers, *Janus de Winter: de schilder mysticus*, Άμστερνταμ: Meulenhoff/Landshoff, 1985. Επίσης, Marty Bax, *Het web der schepping*, ό.π., σελ. 221 κ.ε.

¹²²⁹ Επιστολή του Γιάνους ντε Βίντερ στον καθηγητή W. H. C. Tenhaeff, παρατίθεται στο Ine Gevers, *Janus de Winter*, ό.π., σελ. 62.

περισσότερες χρωματικές αποχρώσεις. Σε επιστολή του το 1917, αναφερόμενος πιθανότητα στον Ρίμινγκτον, ντε Βίντερ σημειώνει ότι «η δονούμενη ατμόσφαιρα της χρωματομουσικής θα είναι η νέα κατάσταση μέσα από την οποία ο καλλιτέχνης του μέλλοντος θα εμπνευστεί».¹²³⁰ Ο ντε Βίντερ θα πρέπει επίσης να γνώριζε και το *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1911) του Καντίνσκι. Ο ζωγράφος έκρινε, δηλαδή, πως όλα τα όργανα έχουν τη δική τους χρωματική γλώσσα, η οποία στα τρομπόνια, στα κόρνα και στις τρομπέτες ποικίλλει από κόκκινο, σε πορτοκαλί και κίτρινο· τα όμποε, κλαρινέτα και φλάουτα από σκούρο καστανό μέχρι πράσινο της ελιάς και σκούρο πράσινο μέχρι ανοιχτό πρασινοκίτρινο· τα τσέλα, από κόκκινο ή καφέ-βιολετί σε μπλε και μωβ· τα βιολιά μπορούν να εκφράσουν οποιοδήποτε χρώμα είναι αναμεμειγμένο με ασημί γκρίζο.¹²³¹

Τα έργα αυτά του ντε Βίντερ, ωστόσο, αντιγράφουν σχεδόν μιμητικά τα *φωνοσχέδια* της Ουότς-Χιουτζ ή τις αντίστοιχες εικονογραφήσεις από το βιβλίο του ντε Ροσά *Τα συναισθήματα, η μουσική και η χειρονομία*, τα οποία πρέπει να ήξερε από το βιβλίο της Μπέζαντ. Επίσης ο τρόπος χρήσης του γκούας και του παστέλ, με τις δυνατές αντιθέσεις ανάμεσα σε φωτεινές και σκοτεινές, ζώνες αλλά πάντα με ένα δεσπόζων χρώμα να ορίζει το βάθος, παραπέμπουν περισσότερο στον Ρεντόν παρά στον Καντίνσκι, ο οποίος χάρισε στο χρώμα πλήρη ανεξαρτησία, δυναμικότητα και αυτοτέλεια, διάσταση που απουσιάζει στους πίνακες του ντε Βίντερ, όπου το χρώμα ορίζει και περιγράφει τη χλωρίδα και πανίδα που αυτό επικαλείται.

Ένας καλλιτέχνης που πρέπει να μελέτησε συστηματικά τόσο τα βιβλία του Ροσά, όσο και εκείνα της Άννυ Μπέζαντ και του Τσαρλς Λιντμπίτερ ήταν ο Φραντίσεκ Κούπκα. Ως άθεος, αντικληρικαλιστής, αντιμιλιταριστής και κοσμοπολίτης, ο Κούπκα είχε γοητευτεί ήδη από τα χρόνια παραμονής του στην Πράγα από τον εσωτερισμό και τα ιδεολογικά ερείσματα που αυτός παρείχε για μια κριτική των οργανωμένων θρησκευτών.¹²³² Παρατίθεται πως ο Κούπκα μυήθηκε στη θεοσοφία κατά την παραμονή του στη Βιέννη από έναν συμφοιτητή του. Είχε ενδιαφέρει μάλιστα στον Παράκελσο

¹²³⁰ Επιστολή του Γιάνους ντε Βίντερ στον Frederick van Eeden, χωρίς ημερομηνία, πιθανώς αρχές 1917, ό.π., σελ. 62, 153.

¹²³¹ Επιστολή του Γιάνους ντε Βίντερ στον καθηγητή W. H. C. Tenhaeff, ό.π., σελ. 62-63. Βλ. επίσης, Evert van Uiter, “Beeldende Kunst en muziek: de muziek van het schilderij”, στο *Kunstenaren der idee*, ό.π., σελ. 69.

¹²³² Ο Κούπκα φοίτησε στην Πράγα (1888-1891), κατόπιν στη Βιέννη (εγγραφή στις 10 Οκτώβρη του 1891). Δίδαξε στην Ακαδημία της Πράγας το 1922. Ο Κούπκα παρουσιάζεται στη διεθνή βιβλιογραφία ως ένας ιδιαίτερα προικισμένος και μορφωμένος καλλιτέχνης, ο οποίος αν και δεν έλαβε την κατάλληλη παιδεία στα παιδικά του χρόνια λόγω οικονομικής γλισχρότητας, προσπάθησε να αντισταθμίσει το συναίσθημα αυτό της μειονεκτικής του θέσης συνάπτοντας σχέσεις με μεγαλύτερους άντρες, που διέθεταν μια γερή κλασική, φιλοσοφική και γενικότερα ουμανιστική παιδεία.

και τον Αγρίππα φον Νέττενσχαϊμ τόσο βαθιά, ώστε όταν εισήχθη στον κύκλο του Ντίφενμπαχ στην ίδια πόλη το 1894, εξέφρασε μετά από κάποιον καιρό την απογοήτευσή του για τον εκκεντρικό ζωγράφο με τα παρακάτω λόγια:

Τον ονειρευόμουν δύο χρόνια και τώρα περνά αρκετό καιρό μαζί του [...]. Είναι ηθικολόγος, μουσικός, ζωγράφος, ποιητής [...], φαντάζεται την ευδαιμονία του ως Νιρβάνα. Ωστόσο, διαπίστωσα πως δεν ξέρει πολύ καλά τον εσωτερισμό [...]. Η βάση της σκέψης του είναι ο Αριστοτέλης, ο Πλούταρχος, ο Πλάτων και ο Σίλερ. Ο Παράκελσος και ο Αγρίππας φον Νέττενσχαϊμ τού είναι άγνωστοι. Είναι ένας φυσικός φιλόσοφος [Naturphilosoph].¹²³³

Ο Κούπκα εγκατέλειψε σύντομα την κοινότητα του Ντίφενμπαχ και τη Βιέννη, κατευθυνόμενος αυτή τη φορά για το Παρίσι, απ' όπου το 1897 έγραψε στον Ρέσλερ, με τον οποίο διατήρησε επικοινωνία, πως: «η ατμόσφαιρα στη Βιέννη δεν ήταν καλή για τους καλλιτέχνες [...] ήταν παρακμιακή. [...] Δουλεύω με όλες μου τις δυνάμεις, ώστε να ξεφύγω από τον υπερβατικό λαβύρινθο και να περιοριστώ στα αισθητηριακά μου όργανα».¹²³⁴ Θεωρώ, ωστόσο, πως θα πρέπει να διαβάσουμε με κάποια επιφυλακτικότητα τις δηλώσεις αυτές του Κούπκα προς τον ορθολογιστή Ρέσλερ, δεδομένου πως σύμφωνα με άλλες πηγές, ο καλλιτέχνης συνέχισε να εξασκεί τον πνευματισμό έως το τέλος της ζωής του.¹²³⁵ Έναν πνευματιστικό τρόπο σκέψης μπορούμε να διακρίνουμε αμυδρά και στα κείμενα που συνέγραψε κατά την παραμονή του στο Παρίσι, ιδιαίτερα στο *Η δημιουργία στις πλαστικές τέχνες* [*La Création dans les arts plastiques*], το οποίο θα εξετάσω παρακάτω.

Η Μέντα Μάντεκ, έγκυρη μελετήτρια του ζωγράφου, έδειξε ότι μια σειρά από παράγοντες συντέλεσαν στην καλλιτεχνική ωρίμαση του Κούπκα. Αυτοί είναι η ενασχόληση του ζωγράφου με την λαϊκή τσεχική μικροτεχνία, αλλά προπάντων η καλλιτεχνική του μαθητεία στον Αλουά Στουννίτσκα [Alois Studnička] (1842-1927), θαυμαστή των Ναζαρηνών ζωγράφων και εισηγητή της διακοσμητικότητας στη ζωγραφική πράξη.¹²³⁶ Από ένα περιοδικό που εξέδιδε ο καθηγητής αυτός, με τον τίτλο

¹²³³ Επιστολή σε έναν μνημένο αδελφό [an einen Glaubensbruder], 8 Δεκεμβρίου, 1894. Nachlass Kupka, Wiener Stadtbibliothek, Βιέννη. Πρβλ. Meda Mladek, "Central European Influences," στο *František Kupka 1871-1957: A Retrospective*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975, σελ. 25.

¹²³⁴ Επιστολή του Φραντίσεκ Κούπκα στον Άρθουρ Ρέσλερ, 7 Φεβρουαρίου 1897 και 10 Μαρτίου 1897, Nachlass A. Rössler, Wiener Stadtbibliothek, Βιέννη.

¹²³⁵ Meda Mladek, "Central European Influences," στο *František Kupka 1871-1957*, ό.π., σελ. 28.

¹²³⁶ Meda Mladek, "Central European Influences", στο *Frank Kupka*, κατ. έκθ., Galerie Gmurzynska, Κολωνία: Galerie Gmurzynska, 1981, σελ. 44–83.

Český kreslíř, γνωρίζουμε ότι είχε ενσωματώσει στις παραδόσεις του αναφορές σε χρωματικές θεωρίες, όπως του Νεύτωνα, του Μπέτσολντ, του Κβίντο Σρέμπερ [Quido Schreber] (*Die Farbenlehre*), του Ρούντολφ Άνταμς [Rudolf Adams] (*Die Farbenharmonie*) και του Ερνστ Μπρύνκε [Ernst Wilhelm von Brücke] (1819–1892).¹²³⁷ Από τη μαθητεία του στον Ναζαρηνό αυτόν καλλιτέχνη ο Κούπκα θα έμαθε να ζωγραφίζει όχι με κριτήριο το σχέδιο από τη φύση, αλλά με βάση ένα νοητό γεωμετρικό κανόνα, στον πυρήνα του οποίου βρίσκεται η χρυσή τομή.

Κατά τα χρόνια της παραμονής του στο Παρίσι, από το 1896, γράφτηκε στα απογευματινά τμήματα του Πανεπιστημίου του Παρισιού για να παρακολουθήσει μαθήματα ψυχολογίας, φυσικής και χημείας, η αποσπασματική και συγκεχυμένη αφομοίωση των οποίων αποτυπώνεται στη θεωρητική του δουλειά, ιδιαίτερα στο βιβλίο του *Η δημιουργία στις πλαστικές τέχνες*, το οποίο ξεκίνησε να γράφει από το 1912, αλλά το δημοσίευσε στην Τσεχία μόλις το 1923.¹²³⁸ Το βιβλίο αυτό του Κούπκα, επειδή γράφτηκε αρχικά στα γαλλικά και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, είναι αρκετά ασαφές και ασυνάρτητο. Είναι, επομένως, δύσκολο να βρεθεί κάποιο συνδετικό νήμα που να επιτρέπει τη διάρθρωση ενός συνεκτικού λόγου αναφορικά με τις σκέψεις του Κούπκα πάνω στη σχέση της μουσικής με τη ζωγραφική. Οι μουσικές μεταφορές που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί στην πραγματεία του αυτή για να συζητήσει ζητήματα της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής είναι μεν πολλαπλές, δεν ξεφεύγουν δε από τον κίνδυνο της κοινοτυπίας. Μονάχα σε ένα σημείο ο Τσέχος ζωγράφος εκφράζει ρητά την άποψη πως οι αντιστοιχίσεις ανάμεσα στους μουσικούς και ζωγραφικούς τόνους δεν θα πρέπει να ερμηνεύονται κυριολεκτικά και με απόλυτο τρόπο. Κρίνει, δηλαδή, ότι «η χρωματικότητα στη μουσική και η τονικότητα των χρωμάτων στη ζωγραφική έχουν μονάχα ισχύ ως ιδέες».¹²³⁹ Αυτό δεν εμποδίζει, ωστόσο, τον ζωγράφο να γεμίσει το κείμενο του με εικόνες που αναπαριστούν κυματικά φαινόμενα ή οπτικοποιήσεις ηχητικών κυμάτων. Η κεντρική φιλοσοφία του Κούπκα μοιράζεται επίσης κάποια κοινά σημεία με εκείνη του Καντίνσκι. Πιθανότατα, ο Τσέχος καλλιτέχνης είχε ενδιατρίψει στη θεωρία των χρωμάτων του Γκαίτε, όπως αυτή τουλάχιστον διαδόθηκε μέσα από τις διαλέξεις του Στάινερ. Για παράδειγμα, σε πολλά σημεία των γραπτών του ο Κούπκα επιμένει πως η φύση διέπεται από κρυμμένους νόμους, οι οποίοι αποκαλύπτονται ή εμφανίζονται μέσω της ρυθμικής κίνησης. Εφόσον ο άνθρωπος δεν

¹²³⁷ Ο.π., σελ. 48.

¹²³⁸ František Kupka, *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*, ό.π.

¹²³⁹ František Kupka, *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*, ό.π., σελ. 67.

μπορεί να δει πίσω από τα φαινόμενα, χρέος του καλλιτέχνη είναι να παρατηρήσει τους κρυμμένους αυτούς νόμους και να δημιουργήσει μια νέα, παράλληλη πραγματικότητα, όχι αντιγράφοντας τη φύση, αλλά επανερμηνεύοντάς την.

Προς χάριν θεμελίωσης μιας γέφυρας υπερβατικής επικοινωνίας με τις κρυμμένες όψεις του κοσμικού ιστού, ο ζωγράφος κατέφυγε στις θεοσοφικές έννοιες της υπερσυνείδησης και της διαμεσότητας. Μέσα από διάφορες τεχνικές οι θεοσοφιστές είχαν υποδείξει τους τρόπους εκείνους με τους οποίους ο καλλιτέχνης μπορούσε να συλλάβει ένα σχήμα νοητικά μπροστά του, ή ακόμη να οπτικοποιήσει ένα ηχητικό ερέθισμα. Σε πίνακες που φιλοτέχνησε την περίοδο 1913–1914, όταν δηλαδή ξεκίνησε να γράφει το βιβλίο, μπορούμε να διακρίνουμε μια στοιχειώδη γνώση γύρω από το φαινόμενο των δονήσεων. Για παράδειγμα, στο έργο του με τίτλο *Κοσμική ανάβλυση* (εικ. 3.5.12) μπορούμε να διακρίνουμε στα φλεγόμενα και διαποτισμένα με ηλεκτρισμό κοσμικά κύματα τον απόηχο των γραπτών του Ροσά και των *Σκεπτομορφών* της Μπέζαντ και Λιντμπίτερ.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 οι μορφές των έργων του Κούπκα έχουν την τάση να γίνονται πιο άκαμπτες και γεωμετρικές, χάνουν με λίγα λόγια την πλαστικότητα που έχουν κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, ενώ η χρωματική παλέτα τείνει να περιορίζεται σε γκρι και καφετί τόνους. Αποκορύφωση της νέας αυτής κατεύθυνσης είναι οι πίνακες που αναπαριστούν γρανάζια και εξαρτήματα πολύπλοκων μηχανών.¹²⁴⁰ Τα έργα αυτά προσιωνίζονται βιο-μηχανιστικές ουτοπίες, η διαπολιτισμική και συμβολιστική μυθοπλασία και εικονοποιία των οποίων θα προσιδίαζε και θα εμπλούτιζε τα φαντασιακά οράματα του βιομήχανου και ελευθεροτέκτονα Γίντσιχ Βάλντες [Jindřich Waldes] (1876–1941), του σημαντικότερου μαϊκήνα του καλλιτέχνη.¹²⁴¹

Το ότι οι χρωματομουσικές θεωρίες των θεοσοφιστών μπορούσαν να λειτουργήσουν ως πυξίδα προσανατολισμού για καλλιτέχνες που είχαν ήδη αρχίσει να πειραματίζονται με τις πρακτικές του πνευματισμού, το δείχνει ανάγλυφα η περίπτωση της Σουηδής Χίλμα αφ Κλιντ. Όπως έχει τονιστεί, στα πρώιμα έργα της Χίλμα αφ Κλιντ παρατηρείται μια ελευθερία στην κατανομή των μεμονωμένων στοιχείων σε μια «μετέωρη θέση εντός της επιφάνειας, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι κάθετοι και

¹²⁴⁰ Βλ. για παράδειγμα το έργο *Μηχανοποίηση* [Machinisme], 1927–1929, λάδι σε καμβά, 73 x 85 εκ., Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη.

¹²⁴¹ Ο Βάλντες γνώρισε τον ζωγράφο το 1919 στην Πράγα και τον στήριξε έκτοτε αγοράζοντας πάρα πολλά έργα του.

οριζόντιοι άξονες του χώρου», πρακτική που παραπέμπει στην υπνωτική καταληψία του μέντιουμ.¹²⁴² Μετά από μια επαφή με τα γραπτά της Μπέζαντ και του Στάινερ, τον οποίο εξάλλου συνάντησε στο Ντόρναχ, η τεχνοτροπία της Χίλμα αφ Κλιντ αλλάζει: σε πολλά έργα της παρατηρείται τώρα μια προτίμηση για τις πολικότητες του λευκού και του μαύρου, τα φωτεινά και σκοτεινά τμήματα του ουράνιου τόξου, την αντιπαράθεση του κίτρινου στο μπλε, την εναλλαγή ανάμεσα στα διαφανή και αδιαφανή χρώματα, τις σχέσεις ανάμεσα στον κύκλο, τη σφαίρα, το τετράγωνο, τον κύβο, καθώς και μια σύλληψη του πίνακα με βάση γεωμετρικούς άξονες.¹²⁴³

Στην Ιταλία οι *Σκεπτομορφές*, στη γαλλική τους έκδοση του 1905, γνώρισαν ευρεία διάδοση στους κύκλους των φουτουριστών ποιητών και ζωγράφων. Τα αδέρφια Αρνάλντο και Μπρούνο Κόρα [Arnaldo και Bruno Ginanni Corradini] αναφέρουν στην πραγματεία τους του 1910 με τίτλο *Μέθοδος* [Metodo] ότι «Στη φύση ενυπάρχει μια δύναμη πανταχού παρούσα. Αυτή η δύναμη βρίσκεται σε αέναη δόνηση· αυτή η δόνηση, ο κυματισμός των ατόμων που συνιστούν την ύλη εμφανίζεται σε μας μέσω πολλαπλών μορφών, όπως για παράδειγμα, ως φως, θερμότητα, ηλεκτρισμός, έλξη, απόθεση, αρμονία, διαφωνία, μαγνητισμός, σκέψη κ.α. Εάν η σκέψη και οι πράξεις μας δεν εναρμονίζονται με τους νόμους, τους οποίους όλοι πρέπει να τηρούμε, είναι φανερό πως θα υποφέρουμε από τις κακόβουλες επιδράσεις της».¹²⁴⁴

4.5.3.4 Οι «δονήσεις του αιθέρα» του Μωρίς Σαμπά

Οι αναπαραστάσεις των δονήσεων στα βιβλία του ντε Ροσά και του Φλαμμαριόν, οι οποίες αποκάλυπταν έναν μικρόκοσμο και μακρόκοσμο που κοχλάζει από ενεργειακές χρωματιστές δίνες και κινούμενες έλικες, παρείχαν, ως φαινομενικά αδιαμφισβήτητα επιστημονικά τεκμήρια, ένα ισχυρό έρεισμα στις πνευματιστικές και ευρύτερα μεταφυσικές αναζητήσεις όχι μονάχα εκείνων των καλλιτεχνών που διεκδικούσαν την επαγγελματική τους δραστηριότητα έξω από τους επίσημους θρησκευτικούς θεσμούς αλλά και εκείνων που επέβλεπαν στην ισχυροποίηση ή ενίστε και τη μεταρρύθμιση των υπαρχόντων χριστιανικών δογμάτων. Η περίπτωση του

¹²⁴² Για τη Χίλμα αφ Κλιντ βλ. Konrad Oberhuber, “Hilma af Klints spiritualistische Malerei”, στο *Wunderblock: eine Geschichte der modernen Seele*, ό.π., σελ. 395–401, εδώ σελ. 396.

¹²⁴³ Ο.π, σελ. 397.

¹²⁴⁴ Παρατίθεται από τον Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, Μπέρκλεϋ κ.α.: University of California Press, 2012, σελ. 44.

ζωγράφου Μωρίς Σαμπά [Maurice Chabas] (1862–1947) θα μπορούσε να εγγραφεί, επί παραδείγματι, στη συζήτηση γύρω από τη διαπλοκή χριστιανικών, ψευδοεπιστημονικών και θεοσοφικών ιδεών.

Έχοντας εκθέσει σε όλα τα Σαλόν των Ροδόσταυρων ανάμεσα στο 1892 και 1897, καθώς και στον κύκλο του *Pour l'Art* (1892–1895) και στο πρώτο Salon d'Art Idéaliste (1896) του Ζαν Ντελβίλ, ο Σαμπά στράφηκε σταδιακά με τα έργα του στον εμπλουτισμό της χριστιανικής εικονογράφησης μέσω της σύνδεσης του χριστιανικού δόγματος με τη θεοσοφία και την αστρονομία.¹²⁴⁵ Σημαντική υπήρξε, μάλλον, προς αυτήν την κατεύθυνση η φιλία του με τον Φλαμμαριόν, στο σπίτι του οποίου ο Σαμπά είχε πολλές φορές την ευκαιρία να μελετήσει το διάστημα με τη βοήθεια του τηλεσκοπίου καθώς και να εξετάσει λεπτομερώς από κοντά τους πίνακες που συνόδευαν τα βιβλία του Γάλλου αστρονόμου.¹²⁴⁶ Το εργαστήριο του Σαμπά στο Νεϊγί-συρ-Σεν ήταν δημοφιλές σε εσωτεριστικούς κύκλους και διάσημοι συγγραφείς βρίσκονταν σε τακτική επικοινωνία μαζί του, ανάμεσά τους ο Μάτερλινγκ, ο Συρέ, ο Γκενόν και ο Γάλλος παραψυχολόγος και υποστηρικτής της ευγονικής Σαρλ Ρισέ [Charles Richet] (1850–1935). Τέλος, ο Σαμπά αντάλλασσε ιδέες με τον εσωτεριστή και αστρολόγο Πωλ λε Κουρ [Paul le Cour] (1871–1954), έναν από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της ιδέας της έλευσης της Νέας Εποχής. Το 1922 διαφάνειες με έργα του ζωγράφου εικονογράφησαν τη διάλεξη του λε Κουρ ενώ την ίδια χρονιά τα έργα αυτά εκτέθηκαν στη Θεοσοφική Εταιρεία στο Παρίσι.¹²⁴⁷

Ο Σαμπά, αν και το 1917 έγινε επίσημα μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας στη Γαλλία και συχνά εξέφραζε την άποψη ότι το θείο είναι εγγενώς πολυμορφικό,¹²⁴⁸ θεωρούσε την ίδια στιγμή τον εαυτό του χριστιανό επιστήμονα.¹²⁴⁹ Άλλωστε, το 1921

¹²⁴⁵ Για τον Σαμπά βλ. Myriam de Palma, “Maurice Chabas (1862-1947) et les mondes de l’au-delà”, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 2003: 379–398· Myriam de Palma (επιμ.), Maurice Chabas, peintre et messager spirituel, 1862–1947, κατ. έκθ., Musée de Pont-Aven / Musée de Bourgoin-Jallieu, Παρίσι: Somogy, 2009.

¹²⁴⁶ Myriam de Palma, “Maurice Chabas (1862-1947) et les mondes de l’au-delà”, ό.π., σελ. 384.

¹²⁴⁷ Ο.π., σελ. 390.

¹²⁴⁸ Στις 22 Μαρτίου 1914 ο Σαμπά έδωσε μια διάλεξη με τίτλο «Σχετικά με το ρόλο των τεχνών: η δύναμη της υποβολής ως εργαλείου για την εξέλιξη του ατόμου και των συλλογικοτήτων [Du rôle social de l’art. Sa puissance de suggestion, considérée comme mode d’évolution de l’individu et des collectivités] στο καλλιτεχνικό τμήμα του Τάγματος του Αστεριού της Ανατολής, του γαλλικού παραρτήματος της Θεοσοφικής Εταιρείας. Η διάλεξη δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του τάγματος, *The Herald of the Star*, 11 Ιουλίου, 1914: 396–400. Το 1921 ο Σαμπά εξέθεσε στην Société Agni, στην οποία ανήκαν αρκετοί θεοσοφιστές.

¹²⁴⁹ Το 1926, το έργο του Σαμπά συζητήθηκε από θεολόγους και εσωτεριστές σε αρκετά τεύχη του καθολικού περιοδικού *Regnabit*, το επίσημο όργανο της Société du Rayonnement Intellectuel du Sacré-Cœur.

ο Φλαμμαριόν προλόγισε το βιβλίο του Σαμπά *Οι Ψαλμοί της Πνευματικής Αγάπης*.¹²⁵⁰ Στις δημόσιες διαλέξεις και τα άρθρα του ο Σαμπά συχνά υποδήλωνε τη σύζευξη χριστιανισμού και επιστήμης με τον τονισμό των λέξεων «αγάπη» και «αρμονία»:

όλα είναι το καθρέφτισμα μιας ανώτερης σκέψης! Από τις πιο ασθενείς δονήσεις της ατομικής ύλης, διαπερνώντας όλα τα επίπεδα της φύσης, έως τον άνθρωπο· και μετά ο στρατός των πλανητών, των άστρων και του σύμπαντος, μέχρι τους ακτινοβολούντες κόσμους της *καθαρής σκέψης*, όπου όλα [...] είναι αγάπη και αρμονία.¹²⁵¹

Κάποια έργα του ζωγράφου, τα οποία ενδεχομένως χρονολογούνται κατά τη δεκαετία του 1920, υποδηλώνουν μια συνειδητή ροπή προς την αφαίρεση, αν και το διακοσμητικό στοιχείο της αραμπέσκ δεν εγκαταλείπεται τελείως (3.5.7–3.5.9). Ο ζωγράφος υιοθέτησε σε αυτά μια περισσότερο ελεύθερη τεχνική, οι πινελιές του είναι αρκετά πιο φωτεινές και καθαρές με μη κορεσμένα χρώματα, ενώ η δυναμική των νεφελωμάτων και των ουράνιων σωμάτων, οι δονούμενες οφιοειδείς έλικες, καθώς και η αντιπαράθεση θερμών και ψυχρών τόνων παραπέμπουν τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά στα έργα του Ρεντόν και του Κούπκα. Στη διάλεξή του το 1914 με τίτλο *Ο κοινωνικός ρόλος της τέχνης*, ο Σαμπά είχε εξάρει τη σημασία των δονήσεων, φτάνοντας στο σημείο να υποστηρίξει ότι η στερεά μορφή δεν υπάρχει.¹²⁵² Η σύζευξη των εικονογραφήσεων του ντε Ροσά και του Φλαμμαριόν με τις γνώριμες παραστάσεις της κοσμογονίας σύμφωνα με το χριστιανικό-καθολικό δόγμα ήταν εμφανής και αποδεκτή από τους συγγραφείς εκείνους, ιδιαίτερα τα μέλη της Société du Rayonnement Intellectuel du Sacré-Cœur και του επίσημου οργάνου τους, του υπό τη διεύθυνση του Φελίξ Ανιζάν [Félix Anizan] (1878–1944) καθολικού περιοδικού *Regnabit*, οι οποίοι σε μια περίοδο έντονου αντικληρικαλισμού και αποφασιστικών ζυμώσεων στους κόλπους της Καθολικής Εκκλησίας, προσδοκούσαν την επίρρωση της ευλαβούς συναισθηματολογίας μέσω της πρόκρισης του μυστηρίου της Θείας Λειτουργίας, της Ιερής Καρδίας του Χριστού και της εμβάθυνσης της μελέτης των χριστιανικών συμβόλων μέσα από τη σύνδεσή τους με κοσμολογικά θέματα. Η πτυχή αυτή του χριστιανικού συμβολισμού, η οποία είχε αρχίσει να παραγκωνίζεται από ισχυρούς προοδευτικούς κύκλους της Καθολικής Εκκλησίας κατέληξε σταδιακά να απορροφηθεί, αν και όχι χωρίς αντιδράσεις, από την εσωτεριστική παράδοση. Δεν θα

¹²⁵⁰ Maurice Chabas, *Les Psaumes d'Amour Spirituel*, Παρίσι: Éd. de la Revue contemporaine, 1921.

¹²⁵¹ Maurice Chabas, “Quelques réflexions au sujet de la mort de Maeterlinck”, *L'écho du merveilleux*, τόμ. 17, τχ. 391, 15 Απριλίου 1913: 120–121. Παράθεμα σελ. 121. Υπογράμμιση από τον Σαμπά.

¹²⁵² Maurice Chabas, *Du rôle social de l'art*, ό.π., σελ. 398.

πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο ότι η αποδοχή του Γκενόν ως συνεργάτη του Ανιζάν, ανάμεσα στο 1925 και 1927,¹²⁵³ συμπίπτει με την υποδοχή και αποδοχή του έργου του Σαμπά στους κύκλους της Société du Rayonnement Intellectuel du Sacré-Cœur, στην οποία ο ίδιος ήταν άλλωστε μέλος. Έτσι, οι αρθρογράφοι του *Regnabit* έσπευδαν να διαβάσουν τις «πνευματικοποιημένες μορφές και φωτεινές δονήσεις» των πινάκων του Σαμπά ως εικονογραφήσεις των ομόκεντρων σφαιρών του Παραδείσου του Δάντη.¹²⁵⁴ Τέλος, η αναδημοσίευση της άποψης του Γκυστάβ Καν [Gustav Kahn] (1859–1936), ότι ο καλλιτέχνης «ζωγραφίζει δονήσεις του αιθέρα»,¹²⁵⁵ ή εκείνη του Ζαν-Πωλ Ερβιέ [Jean-Paul Hervieu] ότι «αιώνιες δονήσεις, νεφελώματα του απείρου γεννούν σφαίρες, μέσα από τις οποίες το Ον διαβαίνει, ζει και εξελίσσεται μέσα σε έναν στρόβιλο κυμάτων προς την αναζήτηση του απόλυτου, καθοδηγούμενο από την αιώνια Αγάπη και Αρμονία»,¹²⁵⁶ υποδηλώνουν ότι η εικονολογική ερμηνεία των συνθέσεων του Σαμπά είναι δυνατή στη βάση των εννοιολογικών συναφειών που είχαν προκρίνει οι ντε Ροσά και ο Φλαμμαριόν στα βιβλία τους.

4.5.4 Ο πολύχρωμος και πολύτροπος κόσμος της θεοσοφίας: ο Ρέτζιναλτ Μάιτσελ (1854–1927) και η διδασκαλία των τεχνών στη θεοσοφική πόλη Πόιντ Λόμα.

Η συζήτηση για την υπέρβαση των ορίων ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική, όπως αυτή αποτυπώνεται στα θεοσοφικά και τα ψευδοεπιστημονικά συγγράμματα που εξέτασα παραπάνω, δεν σχηματοποιήθηκε ασφαλώς ποτέ σε μια έκκληση προς μια μερίδα μοναχικών πρωτοπόρων, όπως ο Καντίνσκι, ο Κούπκα και ο Μοντριάν, αλλά, αντιθέτως, απευθυνόταν σε ευήκοα ώτα καλλιτεχνών που δρούσαν μέσα στους ίδιους κόλπους της θεοσοφικής κοινότητας. Οι οδηγίες που παρέχονταν για τις σωστές αντιστοιχίσεις χρωματικών και μουσικών τόνων, σχημάτων και ηχοχρωμάτων δεν αφορούσαν, όπως εύκολα γίνεται αντιληπτό, μια αόριστη στοχαστική άσκηση, αλλά εγγράφονταν σε ένα ευρύτερα πρακτικό και ρυθμοκοπημένο τρόπο ζωής, μέσα από τον οποίο παράγονταν και αφομοιώνονταν αισθητικές και ηθικές

¹²⁵³ Για τη σχέση του Γκενόν με το περιοδικό βλ. Marie-France James, *Esotérisme et Christianisme autour de René Guenon*, Παρίσι: Nouvelles Ed. Latines, 1981.

¹²⁵⁴ Pierre Ladoué, “Maurice Chabas”, *Regnabit*, τχ. 3, 1926: 136–139. Παράθεμα στη σελ. 138.

¹²⁵⁵ Βλ. τα δύο άρθρα του Γκυστάβ Καν δημοσιευμένα αρχικά στο *L’Art et les Artistes* (Ιούλιος 1923) και στο *L’Image* (Ιανουάριος 1926), και αναδημοσιευμένα από τον Ζαν-Πωλ Ερβιέ [Jean-Paul Hervieu] στο *Regnabit*, τχ. 12, Μάιος 1926: 507–510. Παράθεμα στη σελ. 507.

¹²⁵⁶ Jean-Paul Hervieu, “Maurice Chabas”, *Regnabit*, τχ. 12, Μάιος 1926: 504–506. Παράθεμα στη σελ. 506.

αξίες, καθώς και συγκεκριμένες ιδεολογίες και κοσμοθεωρήσεις. Για παράδειγμα, στην κοινότητα του Καρλ Ντίφενμπαχ [Karl Wilhelm Diefenbach] (1851–1913), η μουσική συνοδευόταν και εμπεδωνόταν μέσα από ρυθμικές γυμναστικές ασκήσεις στη φύση ή με νυχτερινές απαγγελίες.¹²⁵⁷ Συχνά, όταν κάποιοι από τους μαθητές ζωγράφιζαν, ο Ντίφενμπαχ παρότρυνε κάποιους άλλους να παίζουν παράλληλα μουσικά κομμάτια στο πιάνο ή στο βιολί. Ο ζωγράφος θεωρούσε, δηλαδή, πως στη μουσική και τη ζωγραφική κρύβονταν περισσότερες συγγένειες απ’ όσες φαινομενικά οι δύο τέχνες μοιράζονταν.¹²⁵⁸ Ιδού πως περιγράφει ο Κούπκα, ο οποίος ζούσε στην κοινότητα του Ντίφενμπαχ, μία τέτοια εμπειρία:

Αντλήθηκα μια εκπληκτική χρωματικότητα, η οποία προκλήθηκε μονάχα μέσα από την υγιεινή περιποίηση του εαυτού μου. Τον χειμώνα, όπως και το καλοκαίρι, μετά από ένα πρωινό ντους γυμνάζομαι, εντελώς γυμνός, στον κήπο. Αυτό αποτελεί μια πολυτέλεια στην οποία δεν μπορεί να ενδώσει όποιος κατοικεί στην πόλη και δεν επιθυμεί να προσβάλει την ηθική των άλλων ανθρώπων. Από την άλλη πλευρά είναι ένα είδος σκληραγώγησης. Εκτελώ τις ασκήσεις σαν ένα είδος προσευχής, στρέφοντας τον εαυτό μου στον ανατέλλοντα ήλιο, στο πελώριο αυτό πυροτέχνημα, που στις ωραίες εποχές συνοδεύεται από το τιτίβισμα των πουλιών. Ολόκληρο το σώμα μου λούζεται από αρώματα και φώτα, ζω κατ’ αυτόν τον τρόπο έξοχες στιγμές, ρουφώντας τους χρωματικούς τόνους, που προέρχονται από ένα τιτάνιο χρωματικό πληκτρολόγιο.¹²⁵⁹

Το παραπάνω θραύσμα ανάμνησης από την περίοδο διαβίωσης στην κοινότητα του Ντίφενμπαχ δείχνει ότι η ανόθευτη από τα αστικά κέντρα επαφή με τη φύση φέρεται να είναι προϋπόθεση για την εμπειρία της συναισθητικής μείξης του φωτός, του

¹²⁵⁷ Claudia Wagner, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach*, ό.π., σελ. 212–214. Βλ. επίσης, Michael Buhrs (επιμ.), *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913): Lieber sterben als meine Ideale verleugnen!* κατ. έκθ., Villa von Stuck, Μόναχο, 29 Οκτωβρίου 2009–17 Ιανουαρίου 2010, Μόναχο: Minerva, 2009. Ο Ντίφενμπαχ υπήρξε μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας της Ρώμης κάποια στιγμή μετά την ίδρυσή της το 1902. Βλ. Claudia Wagner, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach*, ό.π., σελ. 156.

¹²⁵⁸ Εικονογραφικά μοτίβα με μουσικά όργανα εμφανίζονται, εξάλλου, συχνά στο έργο του. Αρκεί να σταχυολογήσω εδώ μερικά παραδείγματα: τα παιδιά που παίζουν μουσική στην εμβληματική ζωοφόρο *Per aspera ad astra* (1888), ή τα έργα *Απολύτρωση/μουσικιστική μουσική [Erlösung/Musica Mistica (sic)]*, 1902] και *Μουσική του δάσους [Waldmusik]*, 1903]. Αντίστοιχα, ο Ντίφενμπαχ είχε κάνει το εξής σχόλιο για το έργο του *Η μουσική του δάσους*: «Αυτός ο πίνακας έχει ως σκοπό να περιγράψει τη γένεση μέσα από τη φύση της εμβριθέστερης τέχνης, της μουσικής, καθώς [...] και της αληθινής θρησκείας», βλ. Claudia Wagner, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach*, ό.π., σελ. 178. Η χρήση, μάλιστα, μουσικής ορολογίας από τον Ντίφενμπαχ για την περιγραφή των πινάκων του είχε οδηγήσει μερικούς φίλους του να τα χαρακτηρίσουν «ζωγραφισμένες συμφωνίες». Ό.π., σελ. 189. Η Κλαούντια Βάγκνερ συσχετίζει τα ύστερα έργα του Ντίφενμπαχ, εκείνα δηλαδή που ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε μελετώντας τις σπηλιές και τα γεωλογικά κοιλώματα των ακτών του Κάπρι, με την έννοια του *Gesamtkunstwerk* και της συναισθησίας: «Στον πίνακα *Λευκό σπήλαιο [Weiße Grotte]*, 1913] ο θεατής νομίζει ότι ακούει όχι μονάχα το φλοίσβο των κυμάτων αλλά και την μελωδική συνοδεία των νεραϊδών που χορεύουν». Ό.π., σελ. 188.

¹²⁵⁹ František Kupka, *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*, ό.π., σελ. 71. Υπογράμμισή δική μου.

χρώματος, της μουσικής και των αρωμάτων. Για παράδειγμα, το έργο του Κούπκα *Πλήκτρα πιάνου. Η λίμνη* [*Les Touches de piano. Le Lac*, 1909) αποτυπώνει το παραπάνω πνεύμα. Τα λευκά και μαύρα πλήκτρα του οργάνου αποκολλώνται από το όργανο και συγχωνεύονται μέσα από δονούμενες κινήσεις με το τοπίο στο πάνω μέρος της σκηνής. Η διάλυση της πραγματικότητας και η μετάβαση προς την αφαίρεση τονίζεται μέσα από την καθετότητα των πινελιών —ένα πολύ βασικό στοιχείο της σύνθεσης των έργων του ζωγράφου. Πρόκειται εδώ για την απώλεια της συνείδησης του υποκειμένου, το οποίο μέσω της μουσικής αφομοιώνεται με τον περιβάλλοντα χώρο, ή για μια υπενθύμιση της δυνατότητας της μουσικής να παραμορφώσει δια των αρμονικών την υλική πραγματικότητα;

Σε ρεφορμιστικά κινήματα, όπως αυτό του Ντίφενμπαχ, σπάνια θα συναντήσει κανείς μια περισσότερο ενδελεχή προσέγγιση όλου του φάσματος των ζητημάτων που σχετίζονται με τη χρωματομουσική. Με λίγα λόγια, η διερεύνηση της «μουσικής διάστασης» ενός πίνακα περιορίζεται σε εμπειρικές παρατηρήσεις, ενώ απουσιάζει ένα οργανωτικό και θεωρητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο τέτοιες σκέψεις θα μπορούσαν ενδεχομένως να συγκροτηθούν και να αναπτυχθούν. Αντίθετα, μέσα στους κόλπους των Θεοσοφικών Εταιρειών η συγγυμνασία των αισθήσεων είχε ενταχθεί, όπως είναι αναμενόμενο, στα προγράμματα διδασκαλιών με τη συνδρομή και σύμπραξη καθιερωμένων καλλιτεχνών, οι οποίοι είδαν την καλλιτεχνική τους σταδιοδρομία να συμπλέει με τη διαμορφωτική εξελικτική πορεία των κινήματων αυτών. Ένας θεοσοφιστής καλλιτέχνης που υπερασπίστηκε, τόσο με το θεωρητικό, όσο και με το καλλιτεχνικό του έργο, την τέχνη της χρωματομουσικής είναι ο άγνωστος σήμερα συμβολιστής και Προραφανήλιτης ζωγράφος Ρέτζιναλντ Μέιτσελ [Reginald Willoughby Machell] (1854-1927), ένας από τους λίγους καλλιτέχνες που δούλεψαν κοντά στη Μπλαβάτσκι και αργότερα στην Κάθριν Τίνγκλεϋ (1847-1929) στην Καλιφόρνια.¹²⁶⁰ Καταγόμενος από αριστοκρατική οικογένεια στο Κράκενθορπ της δυτικής Αγγλίας, ο Μέιτσελ γνώρισε την Μπλαβάτσκι το 1886, εγκατέλειψε την ακαδημαϊκή του σταδιοδρομία και έγινε μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας.¹²⁶¹ Από το 1880, σε ηλικία 26 ετών, βιοπορίστηκε ως ζωγράφος πορτρέτων, έγινε μέλος της

¹²⁶⁰ Το εύρος της δουλειάς του παραμένει σε μεγάλο βαθμό άγνωστο. Βλ. Massimo Introvigne, “Reginald W. Machell (1854-1927): Blavatsky’s Child, British Symbolist, American Artist”, *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 14, 2014: 165–189.

¹²⁶¹ Βλ. τις αναμνήσεις του Μέιτσελ από τα χρόνια που πέρασε με την Μπλαβάτσκι, στο Katherine Tingley, *Helena Petrovna Blavatsky: Foundress of the Original Theosophical Society in New York, 1875*, Πόνιτ Λόμα, Καλιφόρνια: Woman's International Theosophical League, 1921, 34–35, 38.

Βασιλικής Εταιρείας Βρετανών Καλλιτεχνών και εξέθεσε έργα του στη Βασιλική Ακαδημία. Η επιλογή του να ειδικευτεί στη προσωπογραφία πρέπει να τον έφερε ασφαλώς κοντά στο έργο του Φρέντερικ Ουώτς, το οποίο μελέτησε προσεκτικά.¹²⁶² Ο Μείτσελ άλλαξε την τεχνοτροπία του το 1890 όταν κλήθηκε να διακοσμήσει με αλληγορικές σκηνές το σπίτι της Μπλαβάτσκι στο Ρίτζεντς Παρκ (19 Avenue Road), το οποίο τότε μετατράπηκε στο κεντρικό ενδιαίτημα της Θεοσοφικής Εταιρείας στο Λονδίνο (Στοά Μπλαβάτσκι).¹²⁶³ Στις τοιχογραφίες αυτές ο Μείτσελ ερανίστηκε το αφηγηματικό του υλικό από το κοσμομυθολογικό πλούτο της Ινδίας, της Ασσυρίας και της Ελλάδας.¹²⁶⁴

Η πιο γνωστή παραγγελία που έλαβε ο Μείτσελ από τη Θεοσοφική Εταιρεία ήταν ο σχεδιασμός της τεφροδόχου που περιείχε ένα μέρος της τέφρας της Μπλαβάτσκι.¹²⁶⁵ Η τεφροδόχος, η οποία σε μια μεταγενέστερη φάση μεταφέρθηκε στο Αντζάρ, όπου και βρίσκεται σήμερα, απεικονίζει έναν κυκλικό ναό, ο οποίος στέφεται από ένα λωτό, μέσα από τον οποίο φύεται μια φλεγόμενη καρδιά.¹²⁶⁶ Το έργο αυτό αναπαράγει εικονογραφικά τον τύπο του παγκόσμιου, ουτοπικού οικοδομήματος, το οποίο θα συζητήσω παρακάτω σε σχέση με το *Μυστήριο* του Σκριάμπιν και τα αρχιτεκτονικά σχέδια του Αλμπέρ Τρακσέλ.¹²⁶⁷

¹²⁶² Ο Ουώτς, ο οποίος ήταν μέλος της Εταιρείας Ψυχικών Ερευνών φέρεται να μύησε τον Μπερν-Τζόουνς στον θεοσοφισμό. Βλ. Maria Stella Bottai, *L'opera pittorica di Sir Edward Burne-Jones e le sue fonti letterarie*, Ρώμη: Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1997–1998, σελ. 28. Αλλωστε ο Μπερν-Τζόουνς διατηρούσε στενές σχέσεις με τον Φερνάν Κνοπφ [Fernand Khnopff] (1858–1921), τον Βέλγο συμβολιστή που είχε εκθέσει στα Σαλόν των Ροδόσταυρων και βρισκόταν πολύ κοντά σε έναν κύκλο συγγραφέων που ασχολούνταν με τη Θεοσοφία και τον μυστικισμό. Βλ. Sébastien Clerbois, “In Search of the *Forme-Pensée*”, ό.π.

¹²⁶³ Η Στοά Μπλαβάτσκι ιδρύθηκε τον Μάιο του 1887. Στις 21 Σεπτεμβρίου 1899 έλαβε χώρα η τελευταία συνέλευση στο Ρίτζεντς Παρκ, καθώς έπρεπε να αναζητηθεί ένα πιο οικονομικό μέρος. Βλ. [Ανώνυμος] “The Third Annual Conference of the T. S”, *The Irish Theosophist*, τόμ. 1, τχ. 1, 15 Οκτωβρίου 1892: 106. [Ανώνυμος] “London Letter”, *The Path*, τόμ. 8, τχ. 5, 1893: 156.

¹²⁶⁴ Ό.π. Βλ. επίσης A. J. Hailey, “Theosophical Activities: England”, *Lucifer*, τόμ. 11, τχ. 61, 15 Σεπτεμβρίου 1892: 79–80, όπου αναφέρεται η πρόθεση δημοσίευσης ενός φυλλαδίου με επεξηγήσεις των πολύπλοκων Αιγυπτιακών, Ασσυριακών, Βουδιστικών κ.α. συμβόλων.

¹²⁶⁵ Το σχέδιο του Μείτσελ μετέτρεψε σε γλυπτό ο Σουηδός θεοσοφιστής και γλύπτης Σβεν Μπένγκτσον [Sven Bengtson] (1843–1916). Μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι το 1891 η τέφρα της μοιράστηκε σε τρία μέρη: ένα φυλάχτηκε στο Λονδίνο, ένα εστάλη στη Νέα Υόρκη και ένα τρίτο βρέθηκε στα ενδιαίτημα της Θεοσοφικής Εταιρείας στο Αντζάρ της Ινδίας. Βλ. Dara Eklund (επιμ.), *Echoes of the Orient: The Writings of William Quan Judge*, τόμ. 2, Πασαντένα, Καλιφόρνια: Theosophical University Press, 2011 [1980], σελ. 194–196. Βλ. Massimo Introvigne, “Reginald W. Machel”, ό.π., σελ. 196. Βλ. επίσης “European Section Convention”, *The Path*, τόμ. 7, τχ. 5, Αύγουστος 1892: 172. A. L. C., “Correspondence: Theosophy in Western Lands”, *The Theosophist*, τόμ. 13, τχ. 12, Σεπτέμβριος 1892: 770–771.

¹²⁶⁶ “The Ashes of H. P. Blavatsky”, *The Path*, τόμ. 7, τχ. 10, Ιανουάριος 1893: 306–308, όπου και απεικόνιση του μνημείου.

¹²⁶⁷ Βλ. παρακάτω τα ουτοπικά σχέδια του Τρακσέλ και το *Μυστήριο* του Σκριάμπιν για μια σύγκριση.

Ο Μείτσελ συνέχισε τη δραστηριότητα του στη Θεοσοφική Εταιρεία φιλοτεχνώντας μερικούς από τους καλύτερους πίνακες του, όπως το *Ο οικιστής του κατωφλίου* [*Dweller on the Threshold*], *Η γένεση του πλανήτη* [*The Birth of the Planet*], *Κατεύθυνε με ευλάβεια το φως* [*Lead Kindly Light*], έργα διάστικτα από θεοσοφικούς συμβολισμούς. Τα έργα αυτά παραπέμπουν τόσο με τους τίτλους όσο και με το περιεχόμενο στο ζωγραφικό έργο του Ουάτς και του Μπερν-Τζόουνς.¹²⁶⁸ Όπως ο Ουάτς, έτσι και ο Μείτσελ πίστευε στη διδακτική αξία της τέχνης, εκφράζοντας την προτίμησή του για ένα είδος ηθικοπλαστικής, αναπαραστατικής ζωγραφικής που θα διαμόρφωνε συνειδήσεις, θα καλλιεργούσε το πνεύμα και θα δίδασκε την αβρότητα, την μετριοπάθεια και την αγνότητα της ψυχής. Όπως παρατήρησε χαρακτηριστικά ο Μείτσελ, η αρχή του αισθητισμού «η τέχνη για χάρη της τέχνης» μετατρέπεται υπό το φως του θεοσοφικού δόγματος σε «η τέχνη για χάρη της ανθρωπότητας», εφόσον ως υπέρτατη αποστολή της τέχνης προκρίνεται η ερμηνεία της πνευματικής αλήθειας και της ομορφιάς προς όφελος του ανθρώπου.¹²⁶⁹

Μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι και τη διένεξη που επήλθε στους χώρους της θεοσοφικής κοινότητας, ο Ρέτζιναλντ Μείτσελ εντάχθηκε στους Βρετανούς θεοσοφιστές που ακολούθησαν την αποσχιστική κίνηση του Γουίλλιαμ Τζατζ το 1895. Όταν ο Τζατζ πέθανε τον επόμενο χρόνο, η διάδοχος του Κάθριν Τίνγκλεϋ ανέλαβε τα ηνία της αποσχιστικής αυτής κίνησης, την οποία αποκάλεσε Παγκόσμια Αδελφότητα [*Universal Brotherhood*]. Ωστόσο, γύρω στα 200 μέλη ανεξαρτητοποιήθηκαν εκ νέου, αυτήν τη φορά υπό τον γραμματέα του Τζατζ, Έρνεστ Τεμπλ Χάργκροουβ [*Ernest Temple Hargrove*] (1870-1939), και ίδρυσαν μια αυτόνομη στοά στη Νέα Υόρκη, η

¹²⁶⁸ Πέρα από ζωγράφος, ο Μείτσελ εργάστηκε και ως εικονογράφος βιβλίων, σχετικών με τη θεοσοφία. Αυτά είναι τα εξής: *Το πάθος ενός ειδώλου* [*An Idol's Passion*, 1895] και *Το άσμα της μοναχικής ψυχής* [*The Chant of the Lonely Soul*, 1897] της Αμερικανίδας ποιήτριας και μυθιστοριογράφου Άιριν Όσγκουντ [*Irene Osgood*] (1875-1922), η οποία ήταν τότε κυρίως γνωστή για το μυθιστόρημά της *Η σκιά της επιθυμίας* [*The Shadow of Desire*]. Σε κάποιο σημείο του μυθιστορήματος παρουσιάζεται η φανταστική προσωπικότητα «της ενεργούς θεόσοφου και εξαιρετικά αφίλαυτης γυναίκας», Violetta Lermanoff, ενώ σε κάποιο άλλο επισημαίνεται η ταχεία διάδοση που είχε η θεοσοφία σε γυναικείους κύκλους στο Παρίσι αλλά και αλλού. Βλ. Irene Osgood, *The Shadow of Desire*, Νέα Υόρκη: Cleveland Publishing, 1893, σελ. 186 κ.ε. Ο Μείτσελ εικονογράφησε, επίσης, το μυθιστόρημα *Οι μοίρες του πρίγκιπα του Ντάιφεντ* [*The Fates of the Princes of Dyfed*, *Aryan Theosophical Press*, 1914] του συγγραφέα φανταστικών ιστοριών και προδρόμου του Τόλκιν, Κένεθ Βέννορ Μόρις [*Kenneth Vennor Morris*] (1879–1937). Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η εικονογράφηση για τις περίφημες *Εφιαλτικές ιστορίες* [*Nightmares Tales*, Λονδίνο: Theosophical Publishing, 1892] της Μπλαβάτσκι. Βλ. σχετικά με την παρουσίαση του βιβλίου στο *Lucifer*, τόμ. 10, τχ. 57, Μάιος 1892, σελ. 264, όπου και η εικονογράφηση του Μείτσελ. Βλ. Massimo Introvigne, “Reginald W. Machell”, ό.π., σελ. 173.

¹²⁶⁹ R[eginald] Machell, “Theosophy and the Artist”, *The Theosophical Path*, τόμ. 14, τχ. 1, Ιανουάριος 1918: 13.

οποία λειτούργησε μέχρι το 1943.¹²⁷⁰ Τον Αύγουστο του 1896, στο πλαίσιο της παγκόσμιας εκστρατείας της για τη στράτευση περισσότερων μελών, η Τίνγκλεϋ οργάνωσε στο Δουβλίνο ένα συνέδριο με το οποίο όρισε την πολιτική γραμμή του κινήματός της. Ο Μείτσελ δήλωσε από την αρχή οπαδός της Τίνγκλεϋ, όπως είχε κάνει με την Μπλαβάτσκι προηγουμένως, και την ακολούθησε την ίδια περίοδο στο Κίλαρνει της Ιρλανδίας. Από το 1897 η Τίνγκλεϋ άρχισε να υλοποιεί το σχέδιό της για την «Θεοσοφική Πόλη» στο Πόιντ Λόμα στην Καλιφόρνια, κοντά στο Σαν Ντιέγκο. Το 1900 ο Μείτσελ μετοίκησε στο Πόιντ Λόμα, όπου ασχολήθηκε με τη διακόσμηση εσωτερικών κτιρίων και το σχεδιασμό αντικειμένων και τοιχογραφιών.¹²⁷¹ Την ίδια χρονιά η Τίνγκλεϋ μετέφερε στη Λόμαλαντ (όπως έγινε γνωστή) τη Θεοσοφική Εταιρεία της Αμερικής η οποία τώρα μετονομάστηκε σε Διεθνή Αδελφότητα και Θεοσοφική Εταιρεία.

Όπως η κοινότητα του Ντίφενμπαχ, η κοινότητα στο Πόιντ Λόμα ήταν ένα πολιτισμικό και εκπαιδευτικό πείραμα με σκοπό την αναβίωση των αρχαίων μυστηρίων και την επανένωση του ανθρώπου με το θείο. Σε αντιστοίχιση με τα σοσιαλιστικά και ρεφορμιστικά-παιδαγωγικά ιδεώδη της περιόδου, η πόλη αυτή στην Καλιφόρνια θα περιελάμβανε, ανάμεσα σε άλλα, σχολείο, ορφανοτροφείο, πανεπιστήμιο, θέατρο, χειροτεχνικά εργαστήρια, γεωργικές εγκαταστάσεις, εργοστάσια και ένα ξενοδοχείο.¹²⁷² Θα πρέπει να σημειωθεί πως το ιδεολογικό πρόγραμμα της Τίνγκλεϋ διαπνεόταν από τα ιδανικά του πασιφισμού, τον οποίο υποστήριξε άλλωστε έμπρακτα κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Παράλληλα, η γενικότερη κοσμοθεωρία της, καθώς και οι αισθητικές παραστάσεις που απέρρεαν απ' αυτήν, δεν προσδιορίζονταν τόσο από τις ασιατικές παραδόσεις —όπως δηλαδή στην περίπτωση της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ— αλλά εμφορούνταν από μια φιλότιμη προσπάθεια ισότιμης συγκριτολογικής παρουσίασης όλων των αρχαίων πολιτισμών της υφηλίου.

Από πολύ νωρίς η Κάθριν Τίνγκλεϋ ενδιαφέρθηκε να προσελκύσει καλλιτέχνες στη Λόμαλαντ, ενώ σχέδιο της ήταν η ίδρυση ενός Θεοσοφικού Σχολείου των Τεχνών. Για αυτόν το σκοπό η Τίνγκλεϋ επιστράτευσε, πέρα από τον Μείτσελ ασφαλώς, τον

¹²⁷⁰ Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 253 κ.ε. Massimo Introvigne, “Reginald W. Machell”, ό.π., σελ. 174.

¹²⁷¹ Τον Μείτσελ ακολούθησαν ακόμη 11 θεοσοφιστές, ανάμεσα στους οποίους και κάποιοι καλλιτέχνες, βλ. “Mirror of the Movement”, *Universal Brotherhood Path*, τόμ. 15, τχ. 10, Ιανουάριος 1901: 583.

¹²⁷² Για την κοινότητα στο Πόιντ Λόμα, βλ. W. Michael Ashcraft, *The Dawn of the New Cycle: Point Loma Theosophists and American Culture*, Νόξβιλ: University of Tennessee Press, 2002.

ήσσοнос εμβέλειας καλλιτέχνη και θεοσοφιστή Τσαρλς Τζέιμς Ράϊαν [Charles James Ryan] (1865-1949), καθώς και τον γιο του Μείτσελ, Μόνταγκ [Montague] (1888-1975).¹²⁷³ Πιο συγκεκριμένα, η Τίνγκλεϋ ζήτησε από τον Μείτσελ να ιδρύσει ένα Σχολείο των Τεχνών ως τμήμα της Ακαδημίας Ράτζα Γιόγκα [Râja Yoga].¹²⁷⁴ Με τη μεσολάβηση του Μείτσελ δύο έμπειροι καθηγητές ζωγραφικής εγκαταστάθηκαν στη Λόμαλαντ: ο θεοσοφιστής Λέοναρντ Λέστερ [Leonard Lester] (1870–1952), ο οποίος γνώριζε προσωπικά τον Γ. Τζατζ, όταν ο τελευταίος ηγούταν του θεοσοφικού κινήματος στην Αμερική, και ο γεννημένος στην Ουγγαρία Μώρις Μπράουν [Maurice Braun] (1877-1941), ο οποίος αν και δεν έμεινε μέσα στην κοινότητα, εγκαταστάθηκε ωστόσο στο Σαν Ντιέγκο.¹²⁷⁵ Το 1903 ο Άγγλος Τζόζεφ Φάσελ [Joseph Fussel] (1818–1912), καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών του Νότινχαμ, και του οποίου ο γιος ήταν ενεργό μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας, βρέθηκε στην Πόιντ Λόμα και δίδαξε στην Ακαδημία Ράτζα Γιόγκα. Τέλος, η Έντιθ Γουάιτ [Edith White] (1855-1946), που ειδικεύτηκε στη ζωγραφική λουλουδιών, συμμετείχε επίσης στη διδασκαλία από το 1902 και εξής.¹²⁷⁶ Σύντομα δημιουργήθηκε, λοιπόν, μια «αποικία» καλλιτεχνών, οι οποίοι όριζαν τους εαυτούς τους ως οργανική κοινότητα γι’ αυτό και υπέγραφαν ως “Point Loma Art School”, απόδειξη της συλλογικής συνείδησης που χαρακτήριζε τα μέλη της θεοσοφικής κοινότητας.

Σύμφωνα με τον ιστορικό Μπρους Κάμερλινγκ «η καλλιτεχνική εκπαίδευση στην Ακαδημία Ράτζα Γιόγκα ακολουθούσε την συντηρητική ακαδημαϊκή παράδοση. Οι μαθητές ξεκινούσαν ετοιμάζοντας σχέδια με κάρβουνο από γύψινα εκμαγεία αρχιτεκτονικών μελών ή θραυσμάτων αρχαίων γλυπτών. Μάθαιναν επίσης να κοιτάζουν ένα αντικείμενο και μετά να το σχεδιάζουν εκ μνήμης. Το σμίλευμα γλυπτών ήταν επίσης ουσιαστικό κομμάτι της καλλιτεχνικής διδασκαλίας, ενώ οι περισσότεροι καταρτισμένοι μαθητές μάθαιναν να δουλεύουν με λάδι, παστέλ και υδροχρώματα. Οι

¹²⁷³ Ο νεότερος αυτός γιος του Μείτσελ αναδείχθηκε σε ταλαντούχο μουσικό, ενώ παρέμεινε ένθερμος υποστηρικτής της Τίνγκλεϋ μέχρι το 1930.

¹²⁷⁴ Bruce Kamerling, “Theosophy and Symbolist Art: The Point Loma Art School”, *Journal of San Diego History*, τόμ. 26, τχ. 4, 1980, [χ.σ.].

Διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://sandiegohistory.org/journal/1980/october/theosophy/>.

¹²⁷⁵ Η Τίνγκλεϋ αργότερα βοήθησε τον Μπράουν να ιδρύσει στο Σαν Ντιέγκο την Ακαδημία των Τεχνών (τον Ιούνιο του 1912) για μη-θεοσοφιστές σπουδαστές, από την οποία αποφοίτησε αργότερα ο γνωστός τοπιογράφος Άλφρεντ Ρίτσαρντ Μίτσελ [Alfred Richard Mitchell] (1888-1972).

¹²⁷⁶ Άλλα μέλη ήταν η εικονογράφος παιδικών βιβλίων Γκρέις Μπετς [Grace Betts] (1883-1978), η οποία υπέγραφε τις εικονογραφήσεις των άρθρων για την Πόιντ Λόμα με το ψευδώνυμο *Filoteo* και που αργότερα στράφηκε στην απεικόνιση σκηνών από τη ζωή των ιθαγενών ινδιάνων του Μεξικού και της Αριζόνας, ο Τσαρλς Τζέιμς Ράϊαν [Charles James Ryan] (1865-1949) και η Μάριαν Λέστερ [Marian Plummer Lester] (1893–).

τάξεις τοπίου συναντιόντουσαν σε κάποια τοποθεσία του κτήματος και ξεκινούσαν εκεί την εργασία τους». ¹²⁷⁷ Οι μαθητές διδάσκονταν μαθηματικά, λογοτεχνία, μουσική, σύνθεση, εικαστικές τέχνες και ιστορία. Ανάμεσα στα έτη 1900 και 1929 οι θεοσοφιστές του Πόιντ Λόμα εκπαίδευσαν περίπου 600 με 700 μαθητές. Το μουσικό ωδείο *Ισις* άνοιξε πριν από τη Σχολή της Ράτζα Γιόγκα προσφέροντας μαθήματα φωνητικής και πιάνου, ενώ η ορχήστρα έκανε το ντεμπούτο της το 1902. ¹²⁷⁸

Θα πρέπει τέλος να σημειωθεί πως το θεοσοφικό κίνημα της Τίνγκλεϋ δεν περιόρισε τις δραστηριότητες του στην Αμερική. Η Τίνγκλεϋ πραγματοποίησε πολυάριθμα ταξίδια στην Ευρώπη, κυρίως στη Γερμανία, την Ελβετία, τη Σουηδία και την Ολλανδία, με σκοπό να δημιουργήσει πυρήνες και σχολές στο πρότυπο εκείνων της Πόιντ Λόμα. Αν και τα χρόνια που ακολούθησαν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η Ανθρωποσοφία του Στάινερ περιόρισε σταδιακά το εύρος των δραστηριοτήτων της Τίνγκλεϋ, όταν πολλά μέλη εγκατέλειψαν τη θεοσοφία για να στραφούν στην εσωτεριστική χριστιανική εκδοχή της που προσέφερε ο Γερμανός διανοούμενος, παραμένει εντυπωσιακή η κινητικότητα των μελών της Παγκόσμιας Αδερφότητας κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, στις 24 Ιουνίου 1896 ιδρύθηκε παράρτημα της Παγκόσμιας Αδελφότητας στο Βερολίνο, ¹²⁷⁹ ενώ το καλοκαίρι του 1913 διοργανώθηκε στο νησί Βίσινγκσε [Visingsö] της Σουηδίας μια μεγάλη θεοσοφική εκδήλωση, κατά την οποία δήλωσαν συμμετοχή 2000 άτομα. Στο πλαίσιο αυτό πραγματοποιήθηκαν καλλιτεχνικές εκθέσεις, ενώ ο Σουηδός ακαδημαϊκός ζωγράφος Γιούλιους Κρόνμπεργκ [Julius Kronberg] (1850–1921), ο οποίος είχε ήδη εντυπώσει στη θεοσοφία, χάρισε στην Τίνγκλεϋ το μνημειώδες έργο του *Έρωσ* (1912). ¹²⁸⁰ Το έργο αυτό αποτέλεσε τον πυρήνα της συλλογής έργων τέχνης του παραρτήματος της Ακαδημίας Ράτζα Γιόγκα στο Βίσινγκσε, ενώ σύντομα ακολούθησαν ως δωρεές και άλλα έργα του καλλιτέχνη, καθώς και προσωπικά του αντικείμενα.

Από τα περιοδικά που εξέδιδε η κοινότητα του Λόμαλαντ πληροφορούμαστε ότι οι εξεικονίσεις των δονήσεων του ήχου αποτελούσαν, όπως και στα υπόλοιπα θεοσοφικά ρεύματα, βασικό θέμα συζήτησης ανάμεσα στους μαθητές και τους

¹²⁷⁷ Bruce Kamerling, “Theosophy and Symbolist Art”, ό.π.

¹²⁷⁸ W. Michael Ashcraft, *The Dawn of the New Cycle*, ό.π., σελ. 94.

¹²⁷⁹ Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 256. Το 1902 εκδίδεται το περιοδικό *Blätter für Universale Bruderschaft* (αργότερα *Universale Bruderschaft*), ενώ από το 1910 μετονομάζεται σε *Theosophischer Pfad*. Ως εκδότης εμφανίζεται ο J. Th. Heller.

¹²⁸⁰ Βλ. R[eginald] W. Machell, “Eros,” *Der Theosophische Pfad*, τόμ. 10, τχ. 10, Ιανουάριος 1912: 269–271, όπου και απεικόνιση του έργου.

δασκάλους.¹²⁸¹ Κάποιος μαθητής αναφέρει, για παράδειγμα, πως ο καθηγητής Φυσικής Σιλβάνους Τόμσον [Silvanus Thomson] (1851–1916), ενόσω έκανε μάθημα στα παιδιά, τους έδειχνε *αρμονογραφήματα* [harmonographs] του Λισσαζού και γραφήματα από το βιβλίο του Μπέντζαμιν Μπετς [B. W. Betts] για την γεωμετρική ψυχολογία.¹²⁸² Και συνεχίζει, επαναλαμβάνοντας τις γνωστές θέσεις της Μπλαβάτσκι για τον ήχο, πως ο λόγος, δηλαδή, αναγνωρίζεται ως η δημιουργός δύναμη όλων των κοσμογονιών. Στο τέλος του άρθρου ο μαθητής παρατηρεί τα εξής: «ο ήχος είναι ένα θέμα γύρω από το οποίο συνυφαίνονται τα πιο μύχια μυστικά του αποκρυφισμού. Με αυτό συνδέονται πελώριες φυσικές δυνάμεις, άγνωστες στην επιστήμη μέχρι σήμερα, αλλά γνωστές στους αρχαίους κτίστες, οι οποίοι τις χρησιμοποίησαν. Ας ελπίσουμε ότι τέτοια μυστικά δεν θα βρεθούν πρόωρα, ώστε να πέσουν σε λάθος χέρια και να χρησιμοποιηθούν ενάντια στο συμφέρον της ανθρωπότητας».¹²⁸³

Επιπροσθέτως, στο περιοδικό που εξέδιδε η Ακαδημία, το *Raja Messenger*, δημοσιεύτηκε το 1912 ένα άρθρο με τίτλο «Η γεωμετρία του ήχου» [The Geometry of Sound], στο οποίο ο συντάκτης παρέθεσε και μελέτησε συνοπτικά τα πειράματα των Χλάντινι και Ουότς-Χιουτζ σχετικά την οπτικοποίηση των ηχητικών ταλαντώσεων, καθώς και του Κένιχ για τη συμπαθητική αντίληψη, καταλήγοντας στα παρακάτω: «η αρχή των συμπαθητικών δονήσεων είναι καίριας σημασίας, ιδιαίτερα αν την αναλογιστούμε σε σχέση με τα θαύματα της ασύρματης εκπομπής [...]. Η δόνηση φαίνεται να αποκαλύπτεται ως μια από εκείνες τις θεμελιώδεις δυνάμεις που αποτελούν τη βάση της σημαντικής πλειοψηφίας των φαινομένων που συνοδεύουν τη ζωή στον πλανήτη μας· η γιγαντιαία δυναμικότητα της *αρμονικής* ταλάντωσης παραμένει κατηγορηματικά ασύλληπτη».¹²⁸⁴

¹²⁸¹ *Path* ονομαζόταν το περιοδικό που εξέδιδε ο Τζατζ από το 1886 έως το 1896. Το περιοδικό μετονομάστηκε αργότερα σε *Theosophy* και *Universal Brotherhood*. Το 1900 καθιερώθηκε ως *Universal Brotherhood Path* και το 1903 συγχωνεύτηκε με το *New Century Path*, *Century Path*, ενώ τέλος προτιμήθηκε η ονομασία *The Theosophical Path*.

¹²⁸² Βλ. σχετικά, Louisa S. Cook, *Geometrical Psychology or the Science of Representation: An Abstract of the Theories and Diagrams of B. W. Betts*, Λονδίνο: George Redway, 1887.

¹²⁸³ [Ανώνυμος], “Mysteries of Sound”, *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 19, 12 Μαρτίου 1911: 3· το άρθρο αναδημοσιεύτηκε παραλλαγμένο στο *The Theosophical Path*, τόμ. 3, τχ. 1, Ιούλιος 1912: 191–192.

¹²⁸⁴ M. M., “The Geometry of Sound”, *Raja Yoga Messenger*, τόμ. 8, τχ. 6, 1912: 15· υπογράμμιση στο πρωτότυπο.

4.5.5 Η υποδοχή της χρωματομουσικής του Γουάλας Ρίμινγκτον από τους θεοσοφιστές και ιδιαίτερα τον Ρέτζιναλντ Μείτσελ και τον Σάιριλ Σκοτ

Στις πλούσια εικονογραφημένες σελίδες του *The Theosophical Path* αναπαράγονται αρκετά έργα του Μείτσελ, όπως *Ο Λόεγκριν, Ο αγγελιοφόρος των Θεών*, αλλά και άλλων ζωγράφων που σχετίζονταν με ελευθεροτεκτονικές ή θεοσοφικές στοές.¹²⁸⁵ Ο Μείτσελ είχε ξεκινήσει από πολύ νωρίς να αρθρογραφεί στα περιοδικά του Λόμαλαντ πάνω σε αισθητικά ζητήματα, αποσκοπώντας στον προσδιορισμό μιας τέχνης ικανής να εκφράσει θεοσοφικές αρχές. Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε να ειπωθεί πως ο Μείτσελ ταυτίζεται ιδεολογικά με την Τίνγκλεϋ, με την έννοια πως η σκέψη του χαρακτηρίζεται από μια προοδευτική διάσταση, η οποία άλλωστε συνάδει με το περιεχόμενο των υπόλοιπων άρθρων των περιοδικών της κοινότητας.

Σε ό,τι αφορά τις αισθητικές του προτιμήσεις και τις αρχές που τις υπογραμμίζουν ο Μείτσελ δεν διαφοροποιείται αναφορικά με τα βασικά δόγματα της θεοσοφικής διδασκαλίας. Στο άρθρο του με τίτλο «Θεοσοφία και τέχνη: Στην αναζήτηση του πραγματικού», ο Μείτσελ εφιστά την προσοχή του αναγνώστη σε ένα σημείο στο οποίο θα επανέλθει και σε άλλα άρθρα του, στο ότι, δηλαδή, ο «πραγματικός καλλιτέχνης» δεν ντύνει το αντικείμενό του με μια ιδεατή μορφή αλλά επιδιώκει να δει σε αυτό το «σχέδιο [scheme], την αρμονία και έναν σκοπό», όλα εξ' αυτών παγκόσμια και πραγματικά.¹²⁸⁶ Εκκινώντας από την προϋπόθεση πως η ψυχή του ανθρώπου, κατά τη θεοσοφική διδασκαλία, δεν είναι αενάως δεμένη σε ένα έθνος αλλά δοκιμάζει τους περιορισμούς πολλών ασταθών εθνικοτήτων στην πορεία αδιάκοπων μετενσαρκώσεων πάνω στη γη, ο Μείτσελ λοιδορεί την «ελεεινή αμβλύνοια που τίθεται στην υπηρεσία του πατριωτισμού», και η οποία δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη. Η τέχνη προσφέρει, σύμφωνα με τον ζωγράφο, ικανοποίηση και ξυπνά εκείνη τη βαθύτερη συμπόνοια που τείνει να ενώσει την ανθρωπότητα, όχι επειδή είναι εθνική, μοντέρνα ή αρχαία, αλλά επειδή είναι παγκόσμια.¹²⁸⁷

¹²⁸⁵ Βλ. *Λόεγκριν* στο *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 3, 20 Νοεμβρίου 1910, σελ. 13 / *Αγγελιοφόρος των Θεών*, *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 21, 26 Μαρτίου 1911, σελ. 13.

¹²⁸⁶ R[eginald] W. Machell, "Theosophy and the Art: In Search of the Real", *Universal Brotherhood Path*, τόμ. 15, τχ. 8, Νοέμβριος 1900: 435.

¹²⁸⁷ R[eginald] W. Machell, "The Scope of Art", *The Theosophical Path*, τόμ. 1, τχ. 1, Ιούλιος 1911: 20–21.

Πώς μεταφράζονται οι ιδέες αυτές στην καλλιτεχνική πράξη; Ο κύριος διακινητής της χρωματομουσικής θεωρίας του Γουάλας Ρίμινγκτον στο θεοσοφικό κοινό υπήρξε ο Μέιτσελ, του οποίου τα άρθρα για τη ζωγραφική και τη μουσική είναι σίγουρο ότι διαδίδονταν και έξω από τα αγγλοσαξονικά σύνορα, αφού, όπως προείπα, το *The Theosophical Path*, κυκλοφορούσε στο γερμανόφωνο χώρο ως *Theosophischer Pfad* (εικ. 3.3.1)¹²⁸⁸ Η περίπτωση του Ρίμινγκτον θα πρέπει να ήταν, ωστόσο, ήδη γνωστή στους θεοσοφιστές αφού στο ίδιο περιοδικό, το 1895, η μαθήτρια και μέλος του στενότερου κύκλου της Μπλαβάτσκι, Άλις Κλίδερ [Alice. L. Cleather], δημοσίευσε ένα άρθρο της για τη χρωματομουσική του Ρίμινγκτον, ο οποίος τύγγανε να είναι και παλιός φίλος της οικογένειάς της.¹²⁸⁹ Εκεί η αρθρογράφος ανέλυσε το περιεχόμενο της διάλεξης του Άγγλου εφευρέτη, καθώς και την παράσταση με το χρωματόργανο που έλαβε χώρα στο St. James Hall το 1895, για την οποία έχω ήδη μιλήσει παραπάνω. Σημαντικό, ωστόσο, είναι το σημείο εκείνο, όπου η Κλίδερ συνέδεσε τα επτά χρώματα του χρωματόργανου του Ρίμινγκτον με το νόημα της εσωτερικής φιλοσοφίας της Μπλαβάτσκι. Αν και παραμένει αμφίβολο, κατά τη γνώμη μου, το κατά πόσον ο Ρίμινγκτον έγραφε παρακινούμενος από μεταφυσικές αντιλήψεις, θεωρώ πως η Κλίδερ με αφέλεια παρερμήνευσε την περικοπή εκείνη, όπου ο Άγγλος εφευρέτης περιέγραψε την προέκταση του κόκκινου και του βιολετί ως κίνηση σε αόρατες οκτάβες, κατανοώντας αντ' αυτού πως με αυτόν τον τρόπο νομιμοποιείται η επταμερής κλίμακα της Μπλαβάτσκι. Τέλος, η Κλίδερ κατέληξε πως το χρωματόργανο του Ρίμινγκτον αποδεικνύει την επαληθευσιμότητα της υπόθεσης της Μπλαβάτσκι ότι τα πάντα είναι αριθμός (μορφή), χρώμα και ήχος. Το παραπάνω άρθρο, προερχόμενο από μια αφοσιωμένη οπαδό της Μπλαβάτσκι, η οποία εναντιώθηκε στην υποψηφιότητα της Άννυ Μπέζαντ ως συνεχίστρια της Θεοσοφικής Εταιρείας, αλλά και της Τίνγκλεϊ, που κατά τη γνώμη της απομακρύνθηκε από την αυθεντική διδασκαλία της Μπλαβάτσκι, μας προσφέρει ένα έναυσμα για να αναρωτηθούμε το κατά πόσον η χρωματομουσική θεωρία του Ρίμινγκτον, λόγω της σύνθεσης νευτώνειων θεωριών και πιο επίκαιρων ερευνών για τη δόνηση, βρήκε κυρίως απήχηση στους υποστηρικτές και

¹²⁸⁸ Βλ. R[eginald] Machell, “Color-Studies in Lomaland”, *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 4, 27 Νοεμβρίου 1910: 13 και η συνέχεια στο *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 5, 4 Δεκεμβρίου 1910: 13 και *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 6, 11 Δεκεμβρίου 1910: 13 / R[eginald] Machell, “Laws of Art”, *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 22, 2 Απριλίου 1911: 13. / R[eginald] Machell, “Beautiful”, *Lucifer*, τόμ. 12, τχ. 67, 15 Μαρτίου 1893: 47–55. R[eginald] Machell, “The Norse Gods”, *Lucifer*, τόμ. 13, τχ. 77, 15 Ιανουαρίου 1894: 411–417 (αναγνώστηκε στη Στοά Μπλαβάτσκι στο Λονδίνο) και *Lucifer*, τόμ. 13, τχ. 78, 15 Φεβρουαρίου 1894: 468–474.

¹²⁸⁹ Alice L. Cleather, “Color Music”, *The Path*, τόμ. 10, τχ. 8, Νοέμβριος 1895: 249–251.

εναπομείναντες πιστούς της *Μυστικής Δοξασίας* της Μπλαβάτσκι. Γνωρίζουμε πως τα χρόνια που ακολούθησαν θεοσοφιστές επισκέπτονταν το εργαστήριο του Ρίμινγκτον, όπου μπορούσαν να δουν τους έγχρωμους φωτισμούς, χωρίς τη συνοδεία μουσικής, να προβάλλονται σε μια οθόνη με λευκό καμβά, καθώς ο ίδιος ο ζωγράφος έπαιζε στο όργανό του. Οι συσχετισμοί που γινόντουσαν αφορούσαν τη νέα τέχνη του μέλλοντος και τη χρήση της στις θεοσοφικές λειτουργίες.¹²⁹⁰

Γράφοντας για το θεοσοφικό και καλλιτεχνικό κοινό ο Μείτσελ, υπερασπίστηκε τον συμβολισμό στη ζωγραφική, αφού η ζωγραφική, όπως και η μουσική, είναι η ίδια γλώσσα. Ο συμβολιστής καλλιτέχνης παραμένει, ωστόσο, για τον Μείτσελ ακατανόητος και δύστροπος για το ευρύ κοινό αφού η γλώσσα που επιλέγει να χρησιμοποιήσει έχει ξεχαστεί ακόμη και από τους διανοούμενους: «Ένας καλλιτέχνης που αποσκοπεί να εκφράσει μια μυστική σκέψη ή μια πνευματική ιδέα σε έναν πίνακα, έχει αναμφίβολα απήχηση σε ένα πολύ περιορισμένο κοινό· μπορεί, ωστόσο, να συμβεί ώστε η έκκλησή του να ερεθίσει την επιθυμία για γνώση στα μυαλά εκείνα, των οποίων η διάνοια είναι σε επαγρύπνηση αλλά απαίδευτη [...]».¹²⁹¹ Και συνεχίζει:

Κάποτε η γλώσσα του χρώματος μελετιόταν και χρησιμοποιούταν, όπως ο ήχος σήμερα. Υπήρχε ένας χρωματικός συμβολισμός τόσο καλά ορισμένος, όπως ο ηχητικός συμβολισμός στις μέρες μας, τον οποίο αποκαλούμε μουσική. Η αντιστοιχία [correspondence] ανάμεσα στα χρώματα του ηλιακού φάσματος και τους ήχους που χρησιμοποιούν οι μουσικοί είναι τόσο παράδοξα συγγενής που είναι να απορεί κανείς πως δεν έχει αναπτυχθεί μια τέχνη καθαρού χρώματος που να αντιστοιχεί στην τέχνη του καθαρού ήχου που αποκαλούμε μουσική. Όλα τα υλικά βρίσκονται εύκαιρα και κατά καιρούς διάφοροι εφευρέτες ανακάλυψαν αυτές τις προφανείς αντιστοιχίες και κατασκεύασαν όργανα, όπως το χρωματόργανο του Μ. Ρίμινγκτον.¹²⁹²

Καταλαβαίνοντας τη δυσκολία του εγχειρήματος ο Μείτσελ παραδέχεται πως το κοινό δεν είναι ακόμη εκπαιδευμένο ώστε να μπορέσει να καταλάβει «τις συμφωνίες με καθαρό χρώμα, όπως απολαμβάνει τις συμφωνίες με καθαρό ήχο». Αναρωτιέται,

¹²⁹⁰ D. E. Zon, “The Color Concert”, ό.π., σελ. 549.

¹²⁹¹ R[eginald] Machell, “Symbolism in Nature and in Art”, *The Theosophical Path*, τόμ. 13, τχ. 5, Νοέμβριος 1917: 475.

¹²⁹² “At one time the language of color was studied and used as scientifically as sound is now. There was a color-symbolism as well defined as our system of sound-symbolism, which we call music. The correspondence between the colors of the solar spectrum and the sounds that are employed by musicians is so close that is a matter of surprise that there has not been yet developed an art of pure color corresponding to the art of pure sound which we call music. All the materials are at hand, and from time to time inventors have discovered these obvious correspondences and have made instruments such as M. Rimington’s color-organ.” Ό.π., σελ. 475–476.

έτσι, μήπως στον δυτικό κόσμο η αίσθηση του χρώματος δεν είναι τόσο ανεπτυγμένη όσο εκείνη του ήχου, αφού οι άνθρωποι δεν μπορούν να ξεχωρίσουν τις αποχρώσεις των χρωμάτων με απόλυτη ακρίβεια. Παράλληλα, ο ζωγράφος προτρέπει τους καλλιτέχνες να εφαρμόσουν με επιστημονικά κριτήρια εκείνους τους κανόνες, τους οποίους έως τότε χρησιμοποιούσαν μάλλον διαισθητικά: «όλα δείχνουν ότι το χάος του δυτικού πολιτισμού καταδεικνύει την αυγή μιας νέας εποχής, κατά την οποία η καρδιά της ανθρωπότητας θα γίνει κτήμα όλων των εθνών και θα απαιτήσει μια υψηλότερη μορφή έκφρασης από εκείνη που μπορεί να βρεθεί στην αύξηση της ευμάρειας ή την εκλέπτυνση των ανέσεων».¹²⁹³ Το παραπάνω σχόλιο είναι ενδεικτικό των απόψεων που κυκλοφορούσαν στα θεοσοφικά δίκτυα: η νέα εποχή συνάδει με την έλευση ενός νέου αισθητικού παραδείγματος αποσυνδεδεμένου από τις εμπορευματικές σχέσεις που προτάσσει η καπιταλιστική λογική του ατομικού κέρδους-συμφέροντος. Η εκλέπτυνση των αισθητικών λειτουργιών και προπάντων των οπτικών, που παραμένουν στον δυτικό άνθρωπο εν υπνώσει, είναι εφικτή, κατά τους θεοσοφιστές, μέσα από μια επίμονη και επίπονη διαδικασία απόρριψης του τεμαχισμού των αισθητικών εμπειριών και αναγωγής αυτών σε μια συνολική αισθητική εμπειρία.

Αντίστοιχες ιδέες με αυτές του Μείτσελ, διακινούσε στους θεοσοφικούς χώρους ο συνθέτης και ζωγράφος Σάιριλ Σκοτ [Cyril Scott] (1879–1970) (3.8.1). Ο Άγγλος συνθέτης, που κατέθεσε το μεγαλύτερο και ποιοτικά αρτιότερο μέρος της δουλειάς του πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, διατύπωσε τις αισθητικές και πολιτικές του θέσεις μέσα από μια πληθώρα δημοσιεύσεων και μονογραφιών που εκτείνονται από τον αποκρυφισμό, την ιστορία της μουσικής, την ψυχολογία μέχρι και την εναλλακτική ιατρική.¹²⁹⁴ Σε ηλικία δώδεκα χρονών βρέθηκε στη Φρανκφούρτη για να σπουδάσει μουσική και σύνθεση υπό τον Ιβάν Κνορ [Iwan Knorr] (1853–1916). Ωστόσο, η γνωριμία εκείνη που τον ανέδειξε σε «καλλιτέχνη» και όχι «μουσικό» ήταν ο Στέφαν

¹²⁹³ “It may be that the chaos of western civilization points to the dawn of a new age, in which the heart of humanity will make itself felt in the life of the nations and will demand a higher expression than any to be found in the increase of wealth or the elaboration of comfort.” Ο.π., σελ. 476.

¹²⁹⁴ Βλ. για παράδειγμα το εξής θεμελιώδες κείμενό του: Cyril Scott, *The Influence of Music on History and Morals: A Vindication of Plato*, Λονδίνο: Theosophical Publishing House, 1928· για μια εις βάθος κριτική του βιβλίου από το θεοσοφικό τύπο βλ. Albert R. de Piña, “Review: *The Influence of Music on History and Morals: A Vindication of Plato by Cyril Scott*”, *The Theosophical Messenger*, τόμ. 16, τχ. 1, Ιούνιος 1928: 18–19. Ο διαβασμένος αρθρογράφος αν και σε γενικές γραμμές εξυμνεί το βιβλίο, παρατηρεί ωστόσο, ότι οι γνώσεις του συγγραφέα για την αρχαία ελληνική και αιγυπτιακή μουσική δεν είναι ουσιαστικές, καθώς και ότι η απουσία αναφοράς στο *Πουλί της Φωτιάς* (1910) του Στραβίνσκι — «ό,τι πιο κοντά στη μουσική των Ντέβας»— είναι προβληματική. Τέλος, δεν δίνεται, κατά τον αρθρογράφο, ιδιαίτερη έμφαση στον Σκριάμπιν ο οποίος «απελευθέρωσε τη μουσική από τα δεσμά του αποξηραμένου σχολαστικισμού».

Γκεόργκε, στον κύκλο του οποίου βρέθηκε όταν ήταν δεκαοχτώ χρονών. Μάλιστα, η πρεμιέρα της πρώτης του συμφωνίας στο Ντάρμστατ έγινε με την αρωγή του Στέφαν Γκεόργκε.¹²⁹⁵ Λίγα χρόνια αργότερα, ο Γκεόργκε συνέστησε τον Σκοτ σε έναν κύκλο φίλων του στο Βερολίνο, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο ζωγράφος Μέλχιор Λέχτερ. Ο ζωγράφος αυτός, με τη βαθιά μυστικιστική στάση ζωής και τον ουσιαστικό ζήλο του για τη διδασκαλία της Μπλαβάτσκι, επηρέασε βαθύτατα τον Σκοτ, ο οποίος κράτησε μια ουσιαστική φιλία μαζί του για πολλά χρόνια. Με τη καθοδήγηση του Λέχτερ, ο Σκοτ επιδόθηκε σε μια εντατική μελέτη των επιστημών και της φιλοσοφίας και στην ηλικία των είκοσι πέντε ετών μύηθηκε στον αποκρυφισμό και τον ανατολίτικο μυστικισμό.¹²⁹⁶ Η σταδιακή εντρύφηση του Λέχτερ και του Σκοτ στον ινδικό μυστικισμό εξόργισε, ωστόσο, τον Γκεόργκε, ο οποίος αντιλαμβανόταν την κατεύθυνσή τους αυτή ως μια προσβολή απέναντι στην προσωπική του αισθητική και το πολιτικό πρόγραμμα που προσπαθούσε να επικοινωνήσει.¹²⁹⁷ Ο Σκοτ παρέμεινε οπαδός της Μπλαβάτσκι ακόμη και μετά την ανάληψη της διοίκησης της Θεοσοφικής Εταιρείας από την Μπέζαντ. Αυτό, όπως θα δείξω, αποτυπώνεται και στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε τη χρωματομυσική θεωρία.

Η μουσική του Σκοτ εγγράφεται στην παράδοση του «ύστερου ιμπρεσιονισμού».¹²⁹⁸ Θα την τοποθετούσαμε, δηλαδή, πολύ κοντά στην αισθητική παράδοση που είχαν διαμορφώσει ο Σαρλ Κέχλιν [Charles Koechlin] (1867–1950) και ο Φλοράν Σμιτ [Florent Schmitt] (1870–1958), οι οποίοι συναναστρέφονταν κύκλους συμβολιστών και θεοσοφιστών, πειραματιζόνταν με εξωτικές κλίμακες και αδιαφορούσαν εντελώς για την τροπή που έπαιρνε η μουσική με τους νεωτερισμούς του Σένμπεργκ.¹²⁹⁹ Τα πρώτα έργα που συνέθεσε μετά από την επαφή του με το θεοσοφικό κίνημα, όπως το *Στη γη του Λωτού* [*Lotus Land*] (Op. 47, αρ. 1, 1905,

¹²⁹⁵ A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott*, ό.π., σελ. 17-18. Για τον Σκοτ βλ. Sarah Collins, *The Aesthetic Life of Cyril Scott*, Γούντμπριτζ: The Boydell Press, 2013.

¹²⁹⁶ Θα πρέπει να προστεθεί ότι μέσω της πιανίστριας Έβελυν Σιούαρτ [Evelyn Suart] (1881–1950), η οποία αναδείχθηκε στην κύρια ερμηνεύτρια των πιανιστικών του έργων, ο καλλιτέχνης ανέπτυξε ένα έντονο ενδιαφέρον για τη μεταφυσική. Η σχέση του Σκοτ με τον Στέφαν Γκεόργκε και τον Μέλχιор Λέχτερ διακόπηκε απότομα και λόγω του περιέργου συσχετισμού δυνάμεων μέσα στον κύκλο του Γκεόργκε. Βλ. τα απομνημονεύματα του Σκοτ, Cyril Scott, *Die Tragödie Stefan Georges. Ein Erinnerungsbild und ein Gang durch sein Werk*, Έλτβιλ επί του Ρήνου: Im Lothar Hempe Verlag, 1952. Πρβλ. επίσης, Cyril Scott, *Bone of Contention: life story and confessions*, Λονδίνο: Aquarium, 1969.

¹²⁹⁷ Πρβλ. Sarah Collins, *The Aesthetic Life of Cyril Scott*, ό.π., σελ. 60. Τις αιτίες πίσω από την ρήξη του Γκεόργκε με τον Λέχτερ έχει ερμηνεύσει με κριτικό βλέμμα ο Γιαν Στοττμείστερ. Βλ. Jan Stottmeister, *Der George Kreis und die Theosophie*, ό.π. (έκτη ενότητα του βιβλίου).

¹²⁹⁸ Βλ. Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Παρίσι: Fayard, 1996, σελ. 450–451.

¹²⁹⁹ Ο Σάιριλ Σκοτ είχε επικριθεί για τις εξω-μουσικές του περιπλανήσεις. Βλ. το απολογητικό κείμενο του συνθέτη, Cyril Scott, *Bone of Contention: life story and confessions*, Λονδίνο: Aquarium, 1969, σελ. 11.

ηχητική αναπαραγωγή) ή η *Σφίγγα* (Op. 63, 1908, ηχητική αναπαραγωγή), χαρακτηρίζονται από μια αποφυγή χρήσης των μείζονων και ελάσσονων τονικοτήτων, καθώς και από έναν πειραματισμό με ινδικές κλίμακες. Σε μεταγενέστερα έργα του ο πειραματισμός με πεντατονικές κλίμακες, στο ύφος του Ντεμπυσσύ, είναι εξίσου αισθητός (βλ. για παράδειγμα τη *Σονατίνα* για κιθάρα, την οποία συνέθεσε για τον Αντρές Σεγόβια). Από την άλλη πλευρά τα ζωγραφικά του έργα, πάντοτε αναπαραστατικά, απεικονίζουν ονειρικά τοπία, τα οποία τεχνοτροπικά αντλούν στοιχεία από τους Ναμπί και τις τοπιογραφίες του Ρέριχ (εικ. 3.8.2).

Μια βασική ιδέα που στιγματίζει τα γραπτά του Σκοτ, ίχνη της οποίας εντοπίζονται στα γραπτά του Πλάτωνος και του Αριστοτέλη (κεφάλαιο 2.7), είναι ότι η μουσική έχει τη δύναμη να διαπλάσει τα ήθη και τον χαρακτήρα της κοινωνίας μέσα στην οποία αυτή παράγεται.¹³⁰⁰ Η γενεαλογία της ιδέας αυτής είχε αναπαραχθεί συστηματικά, όπως προείπα, από τους θεοσοφιστές στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα. Στο άρθρο του «Η απόκρυφη σχέση ανάμεσα στον ήχο και το χρώμα» ο Σκοτ αποφαίνεται ότι η αντιστοίχιση χρωματικού και μουσικού τόνου δεν είναι ένα διανοητικό παιχνίδι, προσβάσιμο στον οποιονδήποτε, αλλά ένα χάρισμα που το έχουν μονάχα εκείνα τα διορατικά άτομα, στα οποία είναι ενεργοποιημένο το κωνάριο (επίφυση), ο ενδοκρινής εκείνος αδένας που βρίσκεται ανάμεσα στα μάτια και που, σύμφωνα με τους θεοσοφιστές, επιτρέπει την αντίληψη ανεπαίσθητων διακυμάνσεων στις δονήσεις της ατμόσφαιρας. Για να ενεργοποιηθεί το λανθάνον αυτό χάρισμα του τρίτου ματιού σε εκείνους που δεν το διαθέτουν θα πρέπει να παρέλθουν χρόνια εξέλιξης και συστηματικής καλλιέργειας της χρωματικής και μουσικής αντιληπτικότητας.¹³⁰¹ Από το παραπάνω άρθρο προκύπτει, επίσης, πως η προσέγγιση του Σκοτ στο θέμα είναι σύμφωνη με τη διδασκαλία της Μπλαβάτσκι (και επομένως με την επταμερή διαίρεση του φάσματος κατά Νεύτωνα), στην οποία μένει πιστός μέχρι το τέλος της ζωής του.¹³⁰² Η αντιστοίχιση χρωματικών και μουσικών τόνων παίρνει κατά τον Σκοτ την ακόλουθη μορφή: Ντο – κόκκινο (δύναμη), Ρε – πορτοκαλί (ενέργεια), Μι – κίτρινο (διάνοια), Φα – πράσινο (συμπάθεια), Σολ – μπλε (αφοσίωση),

¹³⁰⁰ Sarah Collins, *The Aesthetic Life of Cyril Scott*, ό.π., σελ 136.

¹³⁰¹ Cyril Scott, “The Occult Relationship Between Sound and Colour”, *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 5, Μάιος 1916: 268–272. Ο Σκοτ χρησιμοποιεί σαν κύριες πηγές του την Μπλαβάτσκι, τις *Σκεπτομορφές* της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ και το *The New Science of Colour* [*Νέα επιστήμη του χρώματος*, 1916] της Μπέατρις Ίργουιν, το οποίο θεωρεί ένα εξαιρετικό βιβλίο (κεφάλαιο 7.2.1). Για τη θεωρία του για το χρώμα και τον ήχο βλ. Sarah Collins, *The Aesthetic Life of Cyril Scott*, ό.π., σελ 147 κ.ε.

¹³⁰² Ο Σκοτ υπερασπίστηκε την Μπλαβάτσκι στις επανειλημμένες κατηγορίες που της είχαν προσάψει για απάτη, βλ. Cyril Scott, “Musician on the Case for Survival”, *Light*, τόμ. 56, τχ. 2880, 19 Μαρτίου, 1936: 182.

Λα – ίντιγκο (ανιδιοτελής αγάπη), Σι – ιώδες (ψυχισμός). Τα ημιτόνια, όπως άλλωστε και στις περισσότερες από τις πραγματείες που έχω εξετάσει, αντιστοιχούν στα ενδιάμεσα χρώματα.¹³⁰³

Λίγα χρόνια αργότερα, σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του στο *The Theosophical Path*, ο Μείτσελ, από τη σκοπιά της ζωγραφικής, αναρωτήθηκε τους λόγους για τους οποίους, δεν μπορεί να επικρατήσει η χρωματομουσική [color-music] στη σύγχρονη κοινωνία, σε αντιδιαστολή, δηλαδή, προς την παραδοσιακή μουσική [sound-music] που συνεχίζει να παράγεται και να είναι σε γενικές γραμμές αποδεκτή.¹³⁰⁴ Αναφερόμενος στις βασικές τοποθετήσεις γύρω από αυτήν τη θεματική, καθώς επίσης και στις ταυτίσεις ανάμεσα στις χρωματικές και μουσικές κλίμακες, ο Μείτσελ διατείνεται ότι η κοινή πηγή όλων των μορφών τέχνης που γνώρισε ο δυτικός πολιτισμός είναι ο ρυθμός και όχι η απλή διαδοχή των ήχων εκείνων που παράγονται από τις ταλαντώσεις.¹³⁰⁵ Ο ρυθμός δεν μπορεί να παραχθεί από μια οποιαδήποτε σειρά ταλαντώσεων, αν και το μέσον για τη δημιουργία του θα πρέπει να αναζητηθεί ασφαλώς εκεί. Εξυψώνοντας, όπως ο Σκοτ, την αξία της «μουσικής ηθικής» [sound morality] σε βασικό στοιχείο ενός πετυχημένου έργου τέχνης, ο Μείτσελ παρατηρεί το εξής: «ο ρυθμός δεν δημιουργείται, είναι ο δημιουργός. Ο μεγάλος καλλιτέχνης μεταφράζει το ρυθμό της δικής του ψυχής με όρους τέχνης και κατ' αυτόν τον τρόπο ενώνεται ψυχικά με το έργο του».¹³⁰⁶ Όπως θα έκανε κάθε θεοσοφιστής που έχει μελετήσει τα γραπτά των αρχαίων μυστών, ο Μείτσελ εντόπισε την αδιάρρηκτη ενότητα ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κοσμικό ρυθμό πίσω στους ανατολικούς πολιτισμούς των περασμένων αιώνων. Η ομαλή συμβίωση του ανθρώπου με τις εσωτερικές του ανάγκες, όπως αυτή αποτυπώνεται στα αγαθά που παράγει, έχει εκφυλιστεί από τις τεχνικές ανάγκες που δημιούργησε ο δυτικός πολιτισμός. Και συνεχίζει:

υπήρχαν παραγωγικοί καλλιτέχνες στο παρελθόν, στην Ινδία, την Περσία και άλλες ανατολικές χώρες, που καταλάβαιναν τη χρωματομουσική και χρησιμοποιούσαν τις γνώσεις τους για να δημιουργήσουν μεγάλα έργα τέχνης με καθαρά διακοσμητική-σχεδιαστική μέθοδο. Στη μέθοδο αυτή στηρίζονται οι τέχνες της ταπητουργίας και του κεντήματος, οι οποίες έγιναν παραδοσιακές σε φυλές που επέζησαν μέχρι την εποχή μας

¹³⁰³ Cyril Scott, “The Occult Relationship Between Sound and Colour”, ό.π., σελ. 270.

¹³⁰⁴ R[eginald] Machell, “Music: The Soul of Art”, *The Theosophical Path*, τόμ. 19, τχ. 2, Αύγουστος 1920, σελ. 110–113.

¹³⁰⁵ Ο.π., σελ. 111–112.

¹³⁰⁶ Ο.π., σελ. 113.

και που διατήρησαν τη γνώση αυτής της παράδοσης για χιλιάδες χρόνια αφότου η δημιουργική παρώθηση διοχετεύτηκε στη δημιουργία άλλων μορφών τέχνης σε άλλες χώρες. Σήμερα οι τάπητες παρασκευάζονται μονάχα ως εμπορικά αγαθά: ως έργα τέχνης δεν είναι τίποτα άλλο παρά καταγραφές μιας παραδοσιακής τέχνης που απεβίωσε.¹³⁰⁷

Επομένως, για τον Μείτσελ η χρωματομουσική παραμένει στον δυτικό πολιτισμό μια «υπνώττουσα τέχνη», η οποία για να αφυπνιστεί θα πρέπει να αλλάξουν όχι μόνο οι προϋποθέσεις υπό τις οποίες συγκροτούνται και νοηματοδοτούνται οι παραστάσεις του σύγχρονου ανθρώπου, αλλά να ανασχηματιστούν εκείνες οι οικονομικές-πολιτισμικές δομές που είναι ικανές να αναχαιτίσουν την πνευματική πλημμυρίδα που έρχεται από τα έγκατα της «Παγκόσμιας Ψυχής».¹³⁰⁸ Η παραπάνω συλλογιστική — χαμένη γνώση, επιστροφή στην παράδοση— προοιωνίζεται σε μεγάλο βαθμό τα βασικά επιχειρήματα και αιτήματα του παραδοσιασμού, τα οποία θα διατυπωθούν αναλυτικά τη δεκαετία του 1920. Πιο συγκεκριμένα, το παράδειγμα της χαμένης τέχνης της ύφανσης του χαλιού, ως πολιτισμικής μορφής που συμπυκνώνει την παράλληλη άσκηση της μουσικής και της ζωγραφικής, θα το συναντήσουμε στον Ουσπένσκι και στον Μπράγκντον (βλ. κεφάλαιο 8.6). Ωστόσο, στη σκέψη του Μείτσελ υπάρχει έντονη η ελπίδα-πίστη σε μια μελλοντική εποχή, κάτι που χαρακτηρίζει ειδικότερα την ιδεολογία της Κάθριν Τίνγκλεϋ.¹³⁰⁹

Πώς αποτυπώνονται οι παραπάνω ιδέες στο ζωγραφικό έργο του Μείτσελ; Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να βρούμε έναν απόηχο των χρωματομουσικών παραστάσεων του Ρίμινγκτον στους πίνακες του ζωγράφου; Μπορεί το έργο του Ρέτζιναλντ Μείτσελ να μην κατάφερε να ξεπεράσει ποτέ τα σύνορα της κοινότητας στο Πόιντ Λόμα· ωστόσο, στους διαδρόμους των θεοσοφικών στοών ανά τον κόσμο το όνομά του συνέχισε να αντηχεί αρκετά χρόνια μετά τον θάνατό του.¹³¹⁰ Το πιο γνωστό έργο του υπήρξε και παραμένει *Η ατραπός* [*The Path*, π. 1895] (εικ. 3.3.2), το οποίο κοσμούσε το εξώφυλλο του *The Theosophical Path*, καθώς και της Γερμανικής του

¹³⁰⁷ “There were great creative artists in the past, in India and Persia and other Eastern lands, who understood color-music, and used their knowledge to create great works of pure decorative design on which were based the arts of carpet-weaving and embroidery that became traditional in races that have survived into our own time, and have preserved the formulas of the tradition for thousands of years after the creative impulse had passed on to create other forms of art in other lands. Today the carpets are manufactured solely as commercial goods: as works of art they are but records of a traditional art long since defunct.” Ο.π., σελ. 113.

¹³⁰⁸ Ο.π., σελ. 113.

¹³⁰⁹ Για την Τίνγκλεϋ, βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 257–258.

¹³¹⁰ Φωτογραφικά αντίγραφα των σημαντικότερων πινάκων του Μείτσελ μπορούσε κανείς να προμηθευτεί κατόπιν παραγγελίας από τη Θεοσοφική Εταιρεία. Βλ. *Theosophical Siftings*, τόμ. 2, τχ. 7, 1892, οπισθόφυλλο.

έκδοσης, του *Der Theosophische Pfad* (Νυρεμβέργη) (εικ. 3.3.1), όπως και εξώφυλλα προηγούμενων μορφών του περιοδικού. Το έργο αυτό, το οποίο ο Μείτσελ ολοκλήρωσε πριν εγκατασταθεί στο Πόιντ Λόμα, ανήχθη σε εμβληματική εικόνα της θεοσοφικής κοινότητας, από τη στιγμή που μεταφέρθηκε εκεί. Το 1919 ο Μείτσελ εξουσιοδότησε τη Θεοσοφική Στοά του Λιντς να αναπαράγει το έργο σε υαλογράφημα με σκοπό να τιμήσει τους νεκρούς του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, στη διάρκεια του οποίου ο καλλιτέχνης έχασε τον μεγαλύτερο γιο του.¹³¹¹

Ο ζωγράφος, όπως συνήθιζε, ενσωμάτωσε, σε διάφορες περιστάσεις, επεξηγήσεις του έργου στο περιοδικό.¹³¹² Σύμφωνα με αυτές η «ατραπός» είναι ο δρόμος που πρέπει να διαβεί η ανθρώπινη ψυχή για να φτάσει, μέσω της εξέλιξης, στην πλήρη πνευματική αυτοσυνείδηση. Εικονογραφικά το έργο φαίνεται να αντλεί έμπνευση από τον μύθο του Πάρσιφαλ του Βάγκνερ και κατ' επέκταση συμβολίζει «τον θρίαμβο της ψυχής πάνω στις μοχθηρές δυνάμεις της κατώτερης φύσης».¹³¹³ Η εικόνα του Πάρσιφαλ και κατ' επέκταση ο θρύλος που περιέβαλλε το Άγιο Δισκοπότηρο (το ιερό Γκράαλ) είχαν γνωρίσει ευρεία χρήση από τη δεκαετία του 1890 στην Ευρώπη κυρίως στο πλαίσιο της διαπλαστικής στρατηγικής που ακολουθούσαν τα χριστιανικά δόγματα σε σχέση με την προώθηση, αναπαραγωγή και εξεικόνιση συγκεκριμένων, θεωρούμενων αντρικών αρετών, όπως η αγνότητα και η ιπποσύνη, ή την επιβεβαίωση παραδοσιακών γυναικείων αρετών, όπως η παθητικότητα και η υπακοή.¹³¹⁴ Την ίδια στιγμή, ωστόσο, πτυχές της εικονοποιίας του Πάρσιφαλ —όπως για παράδειγμα η αναζήτηση και το τελετουργικό της εμφάνισης του Δισκοπότηρου, οι βαθμιδωτές δοκιμασίες στις οποίες υποβάλλονταν εκείνοι που το αναζητούσαν, ή η υπερβατική φώτιση στην οποία οδηγούνταν οι μνημένοι— όλα αυτά είχαν τροφοδοτήσει με λυτρωτικά οράματα το φαντασιακό των μελών των

¹³¹¹ Η Θεοσοφική Στοά του Λιντς ιδρύθηκε από τον Άλφρεντ Όρατζ [Alfred R. Orage] (1873-1934), ο οποίος δεν πρόσκειτο ιδεολογικά στο θεοσοφικό πρόγραμμα της Τίνγκλεϋ, αλλά σε εκείνο του Γκουρτζιέφ και του Ουσπένσκι. Το υαλογράφημα φιλοτεχνήθηκε από τον Τζων Τζέιμς Κέυλ [John James Kayll] (1850-1934) και την εταιρεία Kayll & Reed, γνωστή για την κατασκευή παραθύρων εκκλησιών. Το έργο βρίσκεται σήμερα στη βιβλιοθήκη της Θεοσοφικής Εταιρείας στο Ληντς, (12 Queens Square, Leeds) ενώ ο πίνακας φυλάσσεται στα ενδιαίτηματα της Θεοσοφικής Εταιρείας στην Πασαντένα, έξω από το Λος Άντζελες. Βλ. Massimo Introvigne, “Reginald W. Machell (1854-1927)”, ό.π., σελ. 180 κ.ε.

¹³¹² R[eginald] Machell, “The Path”, *Century Path*, τόμ. 13, τχ. 34, 26 Ιουνίου 1910: 13.

¹³¹³ R[eginald] Machell, “Parsifal”, *The New Way*, τόμ. 1, τχ. 3, Ιανουάριος 1912, σελ. 3, όπου και απεικόνιση του έργου. *Το Κάστρο του Ιερού Δισκοπότηρου* [The Castle of the Holy Grail] του Μείτσελ απεικονίζεται στο *Raja Yoga Messenger*, τόμ. 8, τχ. 10, Οκτώβριος 1912: 2.

¹³¹⁴ Για το θέμα, βλ. Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη: Manchester University Press, 1999.

ελευθεροτεκτονικών και θεοσοφικών στοών.¹³¹⁵ Οι καλλιτέχνες καλούνταν, έτσι, να ικανοποιήσουν μέσω των συμβολικών αναπαραστάσεων τις ψυχοδιανοητικές ανάγκες των μελών αλλά και να συμβάλλουν με την τέχνη τους στην ανάδειξη και επισήμανση εκείνων των δεσμών με το παρελθόν (μεσαιωνικός μυστικισμός, Ναΐτες Ιππότες), οι οποίοι κρίνονταν απαραίτητοι για την ισχυροποίηση και νομιμοποίηση των οργανώσεων αυτών στη δημόσια σφαίρα. Αν και το παράδειγμα των καλλιτεχνών που εξέθεσαν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων του Πελαντάν επιβεβαιώνει τα παραπάνω, είναι σκόπιμο να επισημανθεί πως οι συμβολικές χρήσεις της εικονοποιίας του Πάρσιφαλ και του Ιερού Γκράαλ είχαν επεκταθεί και πέρα από το πεδίο δράσης των Ροδόσταυρων και των ελευθεροτεκτόνων, στους κανονιστικούς λόγους των θεοσοφιστών και των ανθρωποσοφιστών, οι οποίοι συνέδεαν μάλλον χαλαρά το τελετουργικό και ιδεολογικό τους πρόγραμμα με την παράδοση του μεσαιωνικού μυστικού χριστιανισμού.¹³¹⁶

Όταν ο Μείτσελ ζωγράφησε τον πίνακα, το θέμα του Πάρσιφαλ και του ιερού Γκράαλ είχε ήδη εξαντληθεί από τους Προραφαηλίτες καλλιτέχνες μέσα από πολλαπλές ανανοηματοδοτήσεις και επανερμηνείες του παραδομένου εικονογραφικού υλικού. Παρόλ' αυτά, ο πίνακας του Μείτσελ, ως εμβληματικό σύμβολο της θεοσοφικής κοινότητας της Πόιντ Λόμα, ενσωματώνει κάποια νέα υφολογικά και θεματικά στοιχεία, τα οποία σχετίζονται με όσα ανέφερα παραπάνω.

Η μεγάλη φτερωτή μορφή που δεσπόζει όλης της σύνθεσης είναι η υπέρτατη συνείδηση, της οποίας το κεφάλι χάνεται στη δόξα του Ήλιου (πνεύμα) στο πάνω μέρος της εικόνας, ενώ τα πόδια της βυθίζονται στο κατώτερο τρίγωνο, που συμβολίζει τον χώρο (ύλη).¹³¹⁷ Τα φτερά της γεμίζουν την υπόλοιπη σύνθεση, η οποία εγγράφεται σε ένα οκτάγωνο. Στον χώρο αυτό εξιστορείται η κινητικότητα της κοσμικής ζωής. Στο

¹³¹⁵ Christine Poulson, *The Quest for the Grail*, ό.π., σελ. 126–141 (κεφ. “The Grail and the occult”).

¹³¹⁶ Το ζήτημα αυτό αξίζει να διερευνηθεί περαιτέρω. Για παράδειγμα, στη νέα μορφή που δίνει ο Ρούντολφ Στάινερ [κεφάλαιο 6.2] στη θεοσοφία με την ίδρυση της ανθρωποσοφίας το 1912, η παράδοση του Γκράαλ και του Πάρσιφαλ φαίνεται να επιμένει τόσο σε θεωρητικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Στο πλαίσιο αυτό, πολλά μέλη της ομάδας καλλιτεχνών *Aenigma*, η οποία καθοδηγούταν από τον Γερμανό διανοούμενο, φιλοτέχνησαν και εξέθεσαν έργα που σχετίζονταν με τις παραπάνω θεματικές. Η αναβίωση του Πάρσιφαλ θα μπορούσε, έτσι, να συσχετιστεί με τη χριστιανική στροφή που δίνει ο Στάινερ στη θεοσοφία τη δεκαετία του 1910. Τέλος, θα ήταν ενδεχομένως λάθος να υποθέσουμε πως οι χρήσεις του μύθου του Πάρσιφαλ προϋποθέτουν από την πλευρά του καλλιτέχνη μια εικονογραφική-αναπαραστατική προσέγγιση. Για παράδειγμα, η Χίλμα αφ Κλιντ, αγνοώντας τις συμβατικές απεικονίσεις του Πάρσιφαλ, φιλοτέχνησε το 1916 μια εξαιρετικά πολύπλοκη και ενδιαφέρουσα σειρά από 144 έργα, τα οποία εξερευνούν την πορεία προς την πνευματική γνώση. Τα έργα αυτά είναι αφαιρετικά και χαρακτηρίζονται από μια τάση ανίχνευσης ενός αόρατου, εσωτερικού ρυθμού. Οι χρωματικές διαβαθμίσεις, οι οποίες υπονοούν μάλλον κάποια συγγένεια με μουσικές κλίμακες, ακολουθούν τη λογική προηγούμενων έργων, όπως τα τρία Ρετάμπλ του 1915 (εικ. 3.10.11).

¹³¹⁷ Για μια περιγραφή, βλ. Bruce Kammerling, “Theosophy and Symbolist Art: the Point Loma Art School”, ό.π. Επίσης την ανάλυση του ίδιου του καλλιτέχνη, R. Machell, “The Path”, *Century Path*, τόμ. 13, τχ. 34, 26 Ιουνίου 1910: 13.

πάνω ισοσκελές τρίγωνο απεικονίζεται η Θεά Ίσις, της οποίας τα φτερά αποκρύπτουν τη θέα του προσώπου της φτερωτής μορφής από τους ανθρώπους που βρίσκονται στο κάτω μέρος της σκηνης.¹³¹⁸ Ένα σμήνος από αστρικά όντα, αχνά ζωγραφισμένα στο στήθος της μεγάλης φτερωτής μορφής, υποδέχονται με τιμή τον μνημένο που έφτασε στη καρδιά του υπέρτατου όντος. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες μορφές, ο μνημένος στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή και παρατηρεί ή εμψυχώνει τους περιπλανώμενους πιστούς ώστε να συνεχίσουν την πορεία τους στο μονοπάτι. Πέριξ του μνημένου βρίσκεται ο δακτύλιος των φρουρών που φράσσουν τον δρόμο σε εκείνους που δεν κατέχουν τον «κωδικό», τη λευκή φλόγα που καίει πάνω από τα κεφάλια των εξαγνισμένων. Στο κέντρο του πίνακα βρίσκεται ο πολεμιστής που κατατρόπωσε το δράκο της ψευδαίσθησης [Maya], την κατώτερη δηλαδή φύση, και ετοιμάζεται τώρα να διαβεί το χάσμα που τον χωρίζει από την καρδιά του υπέρτατου όντος, χρησιμοποιώντας ως γέφυρα το κουφάρι ενός νεκρού δράκου. Στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης ένα παιδί λαμβάνει τον οπλισμό του ιπότη, τον οποίο προσφέρουν γυναικείες μορφές.

Η χρήση των δύο κατοπτρικά τεμνόμενων τριγώνων, οι κορυφές των οποίων αντιστοιχούν στην κορυφή του κεφαλιού και στα πόδια του υπέρτατου όντος, καθώς και του οκταγώνου, μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η πλοκή, προσδίδει αυστηρότητα και επιβλητικότητα στη σύνθεση. Ο τονισμός των γεωμετρικών αυτών σχημάτων συνάδει με τα σύμβολα των Ναϊτών Ιπποτών (ελευθεροτεκτόνων) και υπενθυμίζει στους θεατές του έργου πως η ιεροτελεστία-μύηση πραγματοποιείται εντός του ναού. Ωστόσο, ένα στοιχείο παραμένει ξένο προς τον ελευθεροτεκτονικό συμβολισμό. Αυτό είναι τα επτά χρώματα του ουράνιου τόξου, τα οποία σε γενικές γραμμές εφαρμόζονται διαδοχικά από πάνω προς τα κάτω: πορτοκαλί-χρυσό για τον ήλιο και τα φτερά του υπέρτατου όντος, ανοιχτό μπλε για το κεφάλι και την Ίσιδα, κίτρινο για τον μνημένο και τα αστρικά όντα, κόκκινο για τους φρουρούς, σκούρο καφέ για την ύλη [Maya], ιώδες για τη σκηνή του παιδιού που λαμβάνει τα δώρα του ιπότη και πράσινο για το κενό ή χάος που υπάρχει έξω και πέρα από την υπέρτατη συνείδηση. Αν και ο Μέιτσελ έχει υπόψη του εδώ την Μπλαβάτσκι, ερμηνεύει, ωστόσο, διαφορετικά τα επτά χρώματα του φάσματος. Έτσι, στον πίνακα το κόκκινο δεν συμβολίζει την ύλη, ούτε το ινδικό μπλε το υπέρτατο ον. Από την άλλη πλευρά, ούτε η χρωματική-μουσική κλίμακα του Ρίμινγκτον ακολουθείται κατά γράμμα στον πίνακα αυτόν. Έτσι, το πράσινο δεν

¹³¹⁸ R. Machell, “The Path”, ό.π.

βρίσκεται στο μέσον του πίνακα (νότα Φα), αλλά εξωθείται στα περιθώρια. Επίσης, το σκούρο μπλε (νότα Λα) απουσιάζει εντελώς. Ίσως, λοιπόν, ο Μείτσελ στο έργο αυτό, έχοντας ως έναυσμα τα επτά χρώματα του φάσματος, προχώρησε σε μια δική του ερμηνεία της μνητικής διαδικασίας, κατανέμοντάς τα με τη δική του αφηγηματική λογική.

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ — Ο εικαστικός πυθαγορισμός: οικειοποιήσεις,
μεταφορές και μεταμορφώσεις της Πυθαγόρειας γνώσης στο πεδίο των τεχνών
στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα**

Η παλιά πυθαγόρεια θεωρία ότι η μουσική θα πρέπει να συνοψιστεί σε έναν συνδυασμό αριθμών: είναι η «αριθμητική του ήχου», όπως ακριβώς η οπτική είναι «η γεωμετρία του φωτός»
Κλωντ Ντεμπυσσύ¹³¹⁹

«Αν κάποιος σε αυτόν τον δυτικό κόσμο ρωτήσει, τί είναι καλό και τί κακό, τί άξιο επιδίωξης και τι πρέπει να καταδικαστεί, θα βρει ξανά και ξανά το αξιακό μέτρο σύγκρισης του Χριστιανισμού, ακόμη και εκεί, όπου οι εικόνες και οι παραβολές αυτής της θρησκείας προ πολλού δεν λένε τίποτα».
Βέρνερ Χάιζενμπεργκ¹³²⁰

5.1 Το «βουητό του Πυθαγόρα»: παρουσίες και αναβιώσεις του πυθαγορισμού στη θεολογική διδασκαλία

Το σχόλιο του Ντεμπυσσύ, ότι η μουσική είναι η «αριθμητική του ήχου», όπως η οπτική είναι «η γεωμετρία του φωτός» — μια παραλλαγή της ρήσης του Κίρχερ πως η μουσική είναι ο πίθηκος του φωτός — συμπεκνώνει, πιστεύω, μια δέσμη από ετερόκλητες ως προς την πατρότητά τους ιδέες, κοινή συνισταμένη των οποίων, ωστόσο, παραμένει η πεποίθηση πως οι αριθμοί υπάρχουν πριν από την προσπάθεια μας να τους δαμάσουμε με τη νόηση, αφού αυτοί καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας τον φυσικό κόσμο. Την άποψη αυτή του Ντεμπυσσύ την ασπάζονταν και άλλοι καλλιτέχνες και συγγραφείς που συναναστρέφονταν το βιβλιοπωλείο του Μπαγί τη δεκαετία του 1890. Δέκτες και ανακινητές των ιδεών αυτών υπήρξαν συχνά μαθηματικοί και φυσικοί επιστήμονες που διατηρούσαν στενές σχέσεις με θεολογιστές, όπως ο Ματιέ Σχούνμακερς [Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers] (1875–1944) στο Άμστερνταμ, ο Γιόχαν Τσέλνερ [Johann Karl Friedrich Zöllner] (1834–1882) στο Βερολίνο, κ.ά.

¹³¹⁹ François Lesure (επιμ.), *Debussy on music: the critical writings of the great French composer Claude Debussy*, Λονδίνο: Secker & Warburg, 1977, σελ. 255.

¹³²⁰ “Wenn man in dieser westlichen Welt fragt, was gut und was schlecht, was erstrebenswert und was zu verdammen ist, so findet man doch immer wieder den Wertmaßstab des Christentums auch dort, wo man mit den Bildern und Gleichnissen dieser Religion längst nichts mehr anfangen kann.” Στο Werner Heisenberg, “Positivismus, Metaphysik und Religion (1952)” στο Hans Dieter Zimmermann, (επιμ.), *Rationalität und Mystik*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Insel Verlag, 1981, σελ. 231.

Η συγγυμνασία των αισθήσεων, η εκμάθηση του συμβολισμού των χρωμάτων και της ψυχικής τους επιδραστικότητας, και γενικότερα η καλλιτεχνική εκπαίδευση με κριτήριο τη μουσική αισθητική αποτελούσαν, όπως είδαμε, ένα ουσιαστικό αίτημα μέσα στο ρεφορμιστικό πρόγραμμα των θεοσοφιστών. Ήταν κοινός τόπος για τους θεοσοφιστές που διέδιδαν τη πυθαγόρεια διδασκαλία ότι εφόσον ο ήχος, λόγω του άυλου χαρακτήρα του και των δονήσεων που προκαλεί, μπορεί να συν-κινήσει τα μύχια της ανθρώπινης ψυχής και να οδηγήσει σε διαύλους επικοινωνίας με εξωκόσμιους χώρους, τότε η συστηματική μελέτη της μικροκοσμικών ηχητικών νόμων θα πρέπει αντίστοιχα να οδηγεί στην ανακλαστική μακροκοσμική αποκρυπτογράφηση των μυστικών του απειροτέλειου. Συνεπώς η μουσική με τις δονήσεις-αλλοιώσεις που προκαλεί στην ύλη θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα πραγματικό μέσο αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις ανταποκρίσεις του άνω και του κάτω, ενώ ο καλλιτέχνης να εκληφθεί κατά συνέπεια ως ο μυσταγωγός εκείνος που θα εξεικονίσει για τους λίγους μνημένους την τεκτονική διάρθρωση του σύμπαντος.¹³²¹ Έως τώρα έχω παρουσιάσει όψεις της πολύμορφης αυτής εικαστικής παραγωγής, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί σταδιακά μέσα από τη εγγύτητα των καλλιτεχνών, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο αποφασιστικά, προς τους θεοσοφικούς κύκλους. Στο κεφάλαιο αυτό θα με απασχολήσει η δυνατότητα υποστασιοποίησης των χρωματομουσικών θεωριών στο έργο καλλιτεχνών που έδρασαν κυρίως στον γαλλόφωνο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, θα με απασχολήσουν οι καλλιτέχνες που εξέθεσαν στα Σαλόν του Πελαντάν, καθώς επίσης και οι Πωλ Σερυζιέ και Ζαν Ντελβίλ. Αν και, όπως θα δείξω, οι φορείς των ιδεών αυτών ήταν πολλές φορές διαφορετικών ιδεολογικοπολιτικών αντιλήψεων πιστεύω ότι μοιράζονταν μια κοινή ιδεοτυπική κοσμοθεώρηση, εκείνη της *a priori* νοητής σύλληψης του κόσμου ως γεωμετρικής κατασκευής. Η κοσμοθεώρηση αυτή, αν και παρουσιάζεται στον αγγλόφωνο και γερμανόφωνο χώρο εξίσου, θεωρώ πως εμφανίζεται στη Γαλλία των τελών του 19ου αιώνα με μια ιδιαίτερη δυναμική για τους λόγους που θα εξηγήσω παρακάτω. Στη βάση αυτής της κοσμοθεώρησης η σκέψη είναι πιο ασφαλής κριτής από τις αισθήσεις, η διαίσθηση από την εμπειρική παρατήρηση, η *στάση από την κίνηση*.

¹³²¹ Για τον Πυθαγόρα και τη μουσική των σφαιρών, βλ. John Fauvel κ.α. (επιμ.), *Music and Mathematics, From Pythagoras to Fractals*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2003. Νέστορ Ταϊηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, Αθήνα: Νεφέλη, 2000· Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Πρίνστον: Princeton University Press, 2015 [Da Capo Press, 1970].

Όπως είναι αναμενόμενο, η πατρότητα της ιδέας ότι το σύμπαν λειτουργεί σαν ένα πελώριο μουσικό όργανο αποδίδεται στον Πυθαγόρα. Η μορφή του Πυθαγόρα και η εσωτερική διδασκαλία που συσχετιζόταν με εκείνον ήταν, ήδη πριν από τον σχηματισμό των Θεοσοφικών Στοών το 1875, πολύ σημαντική για τη διαχείριση της γνώσης και τη νομιμοποίηση της ιεραρχίας στις ελευθεροτεκτονικές στοές.¹³²² Η παρουσία της αρμονίας των σφαιρών σε κύκλους Ελευθεροτεκτόνων και η ιδιαίτερη θέση που είχε το όνομα του Πυθαγόρα σε αυτούς θα πρέπει ασφαλώς να συσχετιστεί με την έντονη αντικληρική δράση που είχαν αναπτύξει διάφοροι στοχαστές απέναντι στην τυραννική εξουσία της Εκκλησίας. Από πολλούς μελετητές θεωρείται πλέον βέβαιο ότι οι ελευθεροτεκτονικές στοές σχηματίστηκαν κατά το πρότυπο των μυστικών «εταιρειών» των Πυθαγορείων.¹³²³ Η δράση των τεκτονικών και θεοσοφικών στοών ήταν αλληλένδετη. Για παράδειγμα, οι συγκεντρώσεις της Πυθαγόρειας Μουσικής Εταιρείας που ιδρύθηκε το 1911 στο Σίντνεϊ υπό την αιγίδα της Στοάς Γνώσις πραγματοποιούνταν στη αίθουσα του Kings Hall που χρησιμοποιούσε η Θεοσοφική Εταιρεία του Σίντνεϊ. Εκεί δίνονταν διαλέξεις για τη μουσική των σφαιρών και ανακαλούνταν τα αντίστοιχα εδάφια από τα βιβλία της Μπλαβάτσκι.¹³²⁴

Είναι γενικά παραδεκτό ότι η αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον Πυθαγόρα τον 19ο αιώνα στη Γαλλία οφείλει πολλά στον Γάλλο συγγραφέα, ποιητή, συνθέτη, ελευθεροτέκτονα και αυτοαποκαλούμενο νεοπυθαγοριστή, Αντουάν Φαμπρ ντ' Ολιβέ [Antoine Fabre d'Olivet] (1767-1825), το έργο του οποίου αποτέλεσε βασική δεξαμενή άντλησης πληροφοριών για μεταγενέστερους συγγραφείς. Ο Ελιφά Λεβί, ο Παπύς, ο Εντουάρ Συρέ, η Μπλαβάτσκι, ο Ρεμί ντε Γκουρμόν και πολλοί άλλοι μνημονεύουν συχνά τον Φαμπρ ντ' Ολιβέ στις σελίδες των βιβλίων τους.¹³²⁵ Το έργο

¹³²² Η ροδοσταυρική πεποίθηση επίσης, ότι το σύμπαν είναι ένα μουσικό όργανο, θα πρέπει να θεωρηθεί απόηχος του πυθαγόρειου δόγματος της μουσικής των σφαιρών.

¹³²³ Βλέπε την αφήγηση του Ιάμβλιχου. Albert G. Mackey (επιμ.), *An Encyclopedia of Freemasonry and its Kindred Sciences*, τόμ. 2, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: The Masonic History Company, 1916, λ. "Pythagoras, School of". Μάλιστα σε ένα από τα απόκρυφα κείμενα, στα οποία στηρίχτηκε ο τεκτονισμός γίνεται αναφορά σε δύο στήλες, πάνω στις οποίες ο Θεός χάραξε τη θεμελιώδη γνώση, η μία έφερε την αστρονομική και η άλλη τη μουσική, χαραγμένες από το κοπίδι του Ιουβάλ, απόγονου έβδομης γενιάς του Κάιν και πατέρα όλων όσοι παίζουν άρπα και αυλό. Σύμφωνα με τις τεκτονικές δοξασίες θρυλείται ότι μετά τον κατακλυσμό φανερώθηκε ότι οι δύο στήλες χαραχτηκαν η μία από τον Πυθαγόρα και η άλλη από τον Ερμή τον Τρισμέγιστο. Βλ. Dominique Proust, *Η αρμονία των Σφαιρών*, ό.π., σελ. 145.

¹³²⁴ Jenny McFarlane, *Concerning the Spiritual: The Influence of the Theosophical Society on Australian Artists 1899-1934*, ό.π., σελ. 178.

¹³²⁵ Βλ. Joscelyn Godwin, *Music and the Occult: French Musical Philosophies, 1750-1950*, Νέα Υόρκη: University of Rochester Press, 1995, σελ. 49 κ.ε. Τα έργα του ντ' Ολιβέ έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης στους κύκλους των Μαρτινιστών. Τόσο ο Παπύς όσο και ο Στανισλά ντε Γκουαϊτά εκτιμούσαν ότι ο Σεν Μαρτέν υπήρξε προπομπός του ντ' Ολιβέ, βλ. Arthur Edward Waite, "Social Destiny of Man," *Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 5, 1916: 277· Helena Blavatsky, *Collected Writings*, τόμ. 14 [*The Secret Doctrine*, τόμ. 3], σελ. 191. Η Νάνσυ Ντέιβενπορτ προτείνει ως βασική εικονογραφική πηγή του Πωλ Σερυζιέ το

του πολιτικά ριζοσπαστικού Φαμπρ ντ' Ολιβέ, ο οποίος προσχώρησε στη Λέσχη των Ιακωβίνων το 1790, αναδείχθηκε, έτσι, σε πυξίδα προσανατολισμού για το θεοσοφικό κίνημα μισό αιώνα αργότερα. Για τον Φαμπρ ντ' Ολιβέ το όνομα του Πυθαγόρα είναι συνώνυμο με τη μυστική παράδοση. Ενώ με τις γλωσσολογικές του μελέτες ο Φαμπρ ντ' Ολιβέ προσπάθησε να σκιαγραφήσει τον κινέζικο και τον εβραϊκό πολιτισμό ως πηγές μιας χαμένης παράδοσης, με τις μουσικολογικές του μελέτες επιχείρησε να αναδείξει την Αρχαία Ελλάδα ως το λίκνο της μουσικής. Το πιο γνωστό έργο του Φαμπρ ντ' Ολιβέ σε σχέση με την αρχαία ελληνική μουσική υπήρξε το *Οι χρυσοί στίχοι του Πυθαγόρα* [*Les vers dorés de Pythagore*] (1813), στο οποίο ο συγγραφέας επεδίωξε να κατασκευάσει τον κανόνα μιας χαμένης και παγκόσμιας γνώσης.¹³²⁶ Με τα γραπτά του ο Φαμπρ κατέδειξε την ενότητα της ιερής αυτής παράδοσης συσχετίζοντας αποσπάσματα που αποδίδονται στον Πυθαγόρα με περικοπές από ινδικά, κινέζικα, περσικά κείμενα και σύγχρονους φιλοσόφους.¹³²⁷ Αξίζει να σημειωθεί —και αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τους συγγραφείς εκείνους που θα συνεχίσουν το νήμα της σκέψης του ντ' Ολιβέ— ότι ο πυθαγορισμός σύμφωνα με τον Γάλλο συγγραφέα δεν προϋποθέτει την απόρριψη της βιβλικής διδασκαλίας αλλά τη συμπληρώνει μέσα από μια συγκριτολογική απόπειρα ερμηνείας του κόσμου.¹³²⁸ Στο βιβλίο του *Η μουσική ερμηνευμένη ως επιστήμη και τέχνη* [*La Musique expliquée comme science et comme art*] (1813–1815), το οποίο δεν κατόρθωσε να δημοσιεύσει όσο ζούσε, μπορούμε να διακρίνουμε μια αμυδρώς σχηματισμένη θεωρία σχετικά με τις δυνατότητες χρήσης των μουσικών αρχών στην καλλιτεχνική πράξη.¹³²⁹ Η κεντρική ιδεολογική γραμμή που

βιβλίο του ντ' Ολιβέ *Φιλοσοφική ιστορία του ανθρώπινου γένους* [*Histoire du genre humain*, Παρίσι, 1824, επανέκδοση Editions Traditionnelles, 1966], βλ. Nancy Davenport, “Paul Sérusier: Art and Theosophy”, *Religion and the Arts*, τχ. 11, 2007: 193–194.

¹³²⁶ Fabre d'Olivet, *Les vers dorés de Pythagore, expliqués, et traduits pour la première fois en vers eumorphiques français*, Παρίσι: Treuttel et Würtz, 1813.

¹³²⁷ Ο Λεόν Συρέτ πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι η διαφορά ανάμεσα στη θεοσοφία της Μπλαβάτσκι και του Φαμπρ ντ' Ολιβέ βρίσκεται στον διαφορετικό ρόλο που αποδίδει ο καθένας στην Κίνα και στην Ινδία. Ο ντ' Ολιβέ πριμοδοτεί ως πηγή γνώσης τον Εβραϊκό και τον Κινέζικο πολιτισμό σε αντίθεση με την Μπλαβάτσκι, η οποία ασφαλώς εξαιρεί τα ποικίλα ινδικά φιλοσοφικά συστήματα. Μια παρόμοια έχθρα προς τον Ινδικό μυστικισμό μπορεί να ανιχνευθεί, σύμφωνα με τον Συρέτ, στα *Cantos* του Έζρα Πάουντ, στα οποία η ευνοϊκή μεταχείριση του Κομφουκιανισμού θα μπορούσε να ερμηνευθεί «όχι ως μια εχθρότητα προς τον αποκρυφισμό εν γένει αλλά ως ένας στοχασμός πάνω σε μια φαμπρική θεοσοφία». Βλ. Leon Surette, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*, Μόντρεαλ: McGill-Queen's University Press, 2014, σελ. 25.

¹³²⁸ Arthur MacCalla, «Fabre d'Olivet, Antoine», στο *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, επιμ. Wouter J. Hanegraaff, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill 2006, σελ. 350–354.

¹³²⁹ Fabre d'Olivet, *La Musique expliquée comme science et comme art*, Παρίσι: Édition de L'Initiation Chamuel, 1896. Η μεταθανάτια έκδοση πραγματοποιήθηκε το 1896 από τον René Philipon. Το χειρόγραφο κείμενο είχαν στην κατοχή τους τη δεκαετία του 1840 οι μουσικοί εκδότες, αδερφοί Εσκυντιέ [Léon και Marie Escudier], οι οποίοι δημοσίευσαν το μεγαλύτερο μέρος του στο περιοδικό που εξέδιδαν με τίτλο *La France musicale* (9 και 16 Ιουνίου 1850). Ένα τρίτο μέρος, αποκαλούμενο *La*

ακολουθεί το βιβλίο αυτό χαρακτηρίζεται από μια πολεμική στη σύγχρονη μουσική θεωρία και πρακτική εν γένει. Περιφρονώντας εκείνους που έχουν αυτοχρισθεί κριτές των καλών τεχνών, οι οποίοι «κρίνουν τη μουσική με γνώμονα το πόσο ικανοποιεί τις διαστρεβλωμένες τους απόψεις», το βιβλίο, αντλώντας από συγγραφείς, όπως ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, εξυμνεί τη θεωρητική εκείνη αντίληψη, κατά την οποία ο σχηματισμός ήθους και η διαμόρφωση του χαρακτήρα μέσω της καλαίσθητης μουσικής μπορούν να συμβάλλουν στη γόνιμη άσκηση της εξουσίας. Ως εκ τούτου, ο Φαμπρ ντ' Ολιβέ άσκησε δριμεία κριτική στον Τζαρλίνο, ο οποίος, όπως είδαμε, προκειμένου να ανταποκριθεί στις ολοένα και πιο αυξανόμενες απαιτήσεις της αντίστιξης, έλαβε ως αφετηρία τρία σταθερά διαστήματα —αυτά της ογδός, της πέμπτης και της τετάρτης—, παραμελώντας το πυθαγόρειο σύστημα και υιοθετώντας μια σειρά από «αυθαίρετες» αναλογίες.¹³³⁰ Σε συνέπεια προς τα παραπάνω, ο ντ' Ολιβέ πρόκρινε την προσπάθεια του Βιτσέντζο Γκαλιλέι να εδραιώσει πεισματικά, σε αντιδιαστολή προς τη σφαλερότητα του Τζαρλίνο, τη φήμη του Πυθαγόρα, αποσιωπώντας, παράλληλα, οποιαδήποτε αναφορά στον Νεύτωνα ή σε μεταγενέστερους θεωρητικούς.¹³³¹ Αφού περιέγραψε τα μουσικά συστήματα των αρχαίων πολιτισμών, των Κινέζων, των Ινδών, των Αιγυπτίων, στα οποία, όπως λέει, οι Έλληνες οφείλουν πολλά, ο ντ' Ολιβέ εξήρε την αρχαία ελληνική μουσική, τα συστήματα των τετραχόρδων και την πολυμορφία των Τρόπων, οι οποίοι επιτρέπουν την εκλέπτυνση της προσωπικότητας του ατόμου και συνιστούν δείγμα υψηλής πολιτισμικής στάθμης. Δεν είναι άξιο απορίας, επομένως, που για τον ντ' Ολιβέ η επικράτηση της μελωδίας επί της αρμονίας και του ανθρώπινου λόγου επί των τεχνητών οργάνων παραμένει ένα ζωτικής σημασίας αίτημα για τη διασφάλιση της κοινωνικής και πολιτικής ευρυθμίας.

Σε ό,τι αφορά την εφαρμογή των πυθαγόρειων ιδεών στην αισθητική ο ντ' Ολιβέ πρέσβευε πως σκοπός της ζωγραφικής και της μουσικής δεν είναι η μίμηση αλλά η

Vrai maçonnerie et la céleste culture (επιμ. Léon Cellier, Γκρενόμπλ: PUF, 1953), ανακαλύφθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, σε αδημοσίευτα έγγραφα που σχετίζονταν με οδηγίες προς μία σέκτα, την οποία ίδρυσε ο ντ' Ολιβέ στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Βλ. επίσης την ελληνική μτφρ. Φαμπρ ντ' Ολιβέ, *Η εσωτερική διάσταση της μουσικής: η μουσική ερμηνευμένη ως επιστήμη και τέχνη και θεωρημένη ως προς τις αναλογικές της σχέσεις με τα θρησκευτικά μυστήρια*, μτφρ. Δημήτρης Κουτσούκης, Αθήνα: Πύρινος Κόσμος, 1991· Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 63 κ.ε.

¹³³⁰ Φαμπρ ντ' Ολιβέ, *Η εσωτερική διάσταση της μουσικής*, ό.π., σελ. 40–42.

¹³³¹ Στις συνθέσεις του χρησιμοποιεί αρκετά το σύστημα των Τρόπων και ιδιαίτερα έναν που αποκαλούσε «Ελληνικό Τρόπο». Με αυτόν χαρακτηρίζει το διατονικό γένος του αρχαίου Δωρίου (σημερινός Φρύγιος)· βλ. Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 51.

ανύψωση και ο εξωραϊσμός της φύσης σε κάτι ανώτερο και πανανθρώπινο.¹³³² Η μουσική, όμως, σε αντίθεση με τη ζωγραφική, θριαμβεύει κατά τον συγγραφέα σε αυτήν τη διαδικασία: «άκουσε αυτό το μυστικό, νεαρέ συνθέτη, που αναζητάς την τελειοποίηση της μουσικής τέχνης. Μάθε ότι ανάμεσα στις ψυχές υπάρχει μια ανταπόκριση [correspondance], ένα μυστικό ρευστό και συμπαθητικό [fluide secret et sympathique], ένας άγνωστος ηλεκτρισμός που τις φέρνει σε επικοινωνία. Απ' όλα τα μέσα με τα οποία ενεργοποιείται αυτό το ρευστό, η μουσική είναι το πλέον ισχυρό».¹³³³ Ο ντ' Ολιβέ καλούσε, επομένως τους νεαρούς μαθητευόμενους μουσικούς, αλλά και τους επίδοξους καλλιτέχνες, να «ηλεκτρίσουν» με το δικό τους ευαίσθητο ηλεκτρικό παλμό το ρευστό αυτό υλικό που συνδέει τους ανθρώπους.

Ένας επίσης πολύ σημαντικός πυθαγοριστής στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα που με τα γραπτά του ενέπνευσε τους θεοσοφιστές υπήρξε ο Γιόζεφ Βρόνσκι [Józef Maria Hoene Wroński] (1776-1853).¹³³⁴ Αν και στους κύκλους των μαθηματικών ο Βρόνσκι δεν έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης και οι θεωρίες του είχαν αντιμετωπιστεί με αρκετή κακεντρέχεια όσο ζούσε, οι θεωρίες του για το συγκερασμό και τον πυθαγορισμό είχαν βρει απήχηση σε σημαντικούς κύκλους μουσικολόγων στο Βέλγιο και στο Παρίσι. Οι συνθέτες Σαρλ Γκουνώ [Charles Gounod] (1818-1893) και Φρανσουά Ζεβέρ [François Auguste Gevaert] (1828-1908) ήταν συνδρομητές στο έργο του, το οποίο εκδόθηκε μετά θάνατον τη δεκαετία του 1870 και 1880.¹³³⁵ Πιο συγκεκριμένα, ο Ζεβέρ, που διαδέχτηκε τον Φρανσουά Φετί [François-Joseph Fétis] (1784–1871) το 1871 ως διευθυντής του Ωδείου των Βρυξελλών, συναναστρεφόταν τον κύκλο του Ντελβίλ, του Σκριάμπιν και άλλων Βέλγων συμβολιστών. Είχε στην κατοχή του αρκετά από τα έργα του Βρόνσκι, ανάμεσα στα οποία και ένα χειρόγραφο που θεωρείτο χαμένο, με τον τίτλο *Η φιλοσοφία του ωραίου* [*Philosophie de la Beau*],¹³³⁶ ενώ θεωρείτο ειδικός στην αρχαία ελληνική μουσική, με πιο γνωστό του έργο τη μετάφραση του αποδιδόμενου στον Αριστοτέλη, *Τα μουσικά προβλήματα του Αριστοτέλη* [*Les problèmes musicaux d'Aristote*] (1903).¹³³⁷ Από την άλλη πλευρά, ο γιος του Φετί, Εντουάρ Φετί [Édouard

¹³³² Βλ. το κεφάλαιο «Συμβουλές σε νέους συνθέτες σχετικά με το μιμητισμό στη μουσική», ό.π., σελ. 100 κ.ε.

¹³³³ Ο.π., σελ. 102.

¹³³⁴ Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 99. Ο Φελίξ Βαλλοτόν [Félix Vallotton] (1865–1925) έχει φιλοτεγήσει ένα σκίτσο του Βρόνσκι.

¹³³⁵ Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 108.

¹³³⁶ Ο.π., σελ. 108.

¹³³⁷ François-August Gevaert, *Les problèmes musicaux d'Aristote: texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice*, Γάνδη, A. Hoste, 1903. Το ότι γνώριζε τον Ντελβίλ και τον Σκριάμπιν, βλ. Faubion Bowers, Scriabin, ό.π., τόμ. III, σελ. 187.

Fétis], ιστορικός της τέχνης και της μουσικής, είχε δημοσιεύσει ένα σύντομο άρθρο για τη σχέση των ήχων και των χρωμάτων, στο οποίο αναφερόταν ειδικότερα στον Φελιμπιάν και τον Καστέλ.¹³³⁸

Ο Αλφόνς Κονστάντ, γνωστότερος με το όνομα Ελιφά Λεβί, είχε ενστερνιστεί αρχικά τις σοσιαλιστικές ιδέες του Σαρλ Φουριέ [Charles Fourier] (1772–1837), προτού, απογοητευμένος από την έκβαση των επαναστάσεων του 1848, επαναπροσανατολιστεί, τη δεκαετία του 1850, προς τον «αποκρυφισμό», τον οποίο και θα διέδιδε στο εξής συστηματικά μέσα από τα γραπτά του.¹³³⁹ Μετά τη γνωριμία του με τον Βρόνσκι το 1852, ο Λεβί άρχισε να ενσωματώνει στο έργο του στοιχεία του πυθαγορισμού και να διεκδικεί το κύρος του θετικού επιστήμονα, διατεινόμενος πως παράλληλα, προς τη θετικιστική ερμηνεία της ιστορίας, εκτυλισσόταν μια απόκρυφη, παγκόσμια ιστορία, της οποίας το κλειδί της κατανόησης μεταδιδόταν μέσω μυστικών εταιρειών ανά τους αιώνες. Ως γνωστόν, βιβλία του Λεβί βρίσκονταν στις βιβλιοθήκες αρκετών ζωγράφων και λογοτεχνών, όπως του Μπωντλαίρ, του Γκωτιέ, του Βερλαίν, του Ρεμπώ, του Βιλιέ ντε Λιλ-Άνταμ [Villiers de l'Isle-Adam] (1838-1889), του Μαλλαρμέ, του Ντελβίλ, του Στέφαν Γκεόργκε και του Μέλχιορ Λέχτερ, και χρησίμευσαν ως πηγές ποιητικής έμπνευσης και εικονοποιίας.¹³⁴⁰

Στο έργο του Λεβί συμπλέουν ιδέες από διαφορετικούς χώρους, όπως ο καθολικισμός, ο φουριερισμός και η Καμπάλα. Το κλασικό έργο του Λεβί, όπου επιχειρείται μια συνθετική παρουσίαση της απόκρυφης γνώσης, στη βάση προηγούμενων καθολικών και σοσιαλιστικών του πεποιθήσεων, είναι το *Δόγμα και τελετουργικό της υψηλής μαγείας* [*Dogme et Rituel de la Haute Magie*] (1854–1856).¹³⁴¹ Παραθέτοντας μάλιστα στην εισαγωγή του τη ρήση του διανοητή της αντεπαναστατικής παράταξης, του Ζοζέφ ντε Μαιστρ [Joseph-Marie Comte de

¹³³⁸ Édouard Fétis, “Les sons et les couleurs”, *Revue et gazette musicale*, τόμ. 43, 22 Οκτωβρίου 1843: 359–261.

¹³³⁹ Για τον όρο του αποκρυφισμού, βλ. εισαγωγή. Επίσης, Marco Pasi, λ. “Occultism”, στο *The Brill Dictionary of Religion*, επιμ. Kocku von Stuckrad, 4 τόμοι. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2006, σελ. 1364 κ.ε. Για τη σύμμεξη σοσιαλιστικών και αποκρυφιστικών ιδεών στο έργο του Λεβί, ιδιαίτερα μετά το ταξίδι του στο Λονδίνο το 1853, βλ. Julian Strube, *Sozialismus, Katholizismus und Okkultismus in Frankreich des 19. Jahrhunderts. Die Genealogie der Schriften von Eliphas Lévi*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Χαϊδελβέργη, 2015, σελ. 453 κ.ε.

¹³⁴⁰ Βλ. Alain Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, 2 τόμοι. Παρίσι: Nizet, 1969 [1974].

¹³⁴¹ Τα δύο βιβλία δημοσιεύτηκαν το 1854 και 1856 αντίστοιχα από τον εκδ. οίκο G. Baillière. Η εισαγωγή δεν γράφτηκε παρά αργότερα, μετά την επιτυχία της πρώτης έκδοσης. Βλ. Eliphas Lévi, *Dogme Et Rituel de La Haute Magie*, δύο τόμοι, Παρίσι: Germer Baillière, 1861. Εδώ παραθέτω από την έκδοση του 1930 (Παρίσι: Chacornac Frères, 1930, δύο τόμοι). Οι δύο τόμοι μεταφράστηκαν από τα γαλλικά στα αγγλικά το 1896 από τον συγγραφέα Άρθουρ Έντουαρντ Γουέιτ [Arthur Edward Waite] (1857–1942) ως *Transcendental Magic, its Doctrine and Ritual*, Λονδίνο: George Redway, 1896.

Maistre] (1753–1821), πως «ο Νεύτωνας, μας οδηγεί πίσω στον Πυθαγόρα», ο Λεβί προσκαλεί τον αναγνώστη του να αντιληφθεί την αναλογία ανάμεσα στην επιστήμη και την πίστη στο πλαίσιο ενός παγκόσμιου νόμου ισορροπίας και αρμονίας, ο οποίος «καταστρέφει τον φανατισμό» και «δίνει ένα τέλος στις παγκόσμιες αντινομίες».¹³⁴² Η εξομοίωση των επαναπροσδιορισμένων σοσιαλιστικών ιδεών του Λεβί με το θεοκρατικό σύστημα του Ζοζέφ ντε Μαιστρ μπορεί να γίνει κατανοητή στο πλαίσιο της αποτυχίας των επαναστάσεων του 1848 και της συνειδητοποίησης πως «η μάζα» είναι ανίκανη για την εγκαθίδρυση μιας αρμονικής τάξης. Το αδιέξοδο μπορεί, ωστόσο, να αρθεί, κατά τον Λεβί, με την επιβολή μιας «επανάστασης από τα πάνω».¹³⁴³ Η ιδέα αυτή της δημιουργίας μιας αριστοκρατικής τάξης ικανής να επιβάλλει με τον διαβήτη και το μοιρογνωμόνιο τη «θεία αρμονία» στον κοινωνικό ιστό και να τον μετασχηματίσει, θα τη συναντήσουμε σε πολλούς συγγραφείς που ακολούθησαν σε γενικές γραμμές το πνεύμα της σκέψης του ντ' Ολιβέ και του Λεβί. Το πεντάγραμμα (πεντάλφα) των πυθαγορείων και της Καμπάλα περιγράφεται, έτσι, όχι μόνο ως εργαλείο μέσω του οποίου το ανθρώπινο πνεύμα μπορεί να κατανοήσει τα πέντε στοιχεία της φύσης αλλά και ως κλειδί στα χέρια εκείνων των χρηστών που διαθέτουν «την τέλεια διάνοηση» για τον έλεγχο του ανθρώπινου σώματος και του μικρόκοσμου εν γένει.¹³⁴⁴ Η αντιδιαφοριστική αυτή προσέγγιση του Λεβί προϋποθέτει έναν κόσμο αναλλοίωτο, κυριευμένο και διευθετημένο μέσα από αιώνιες προ-καταλήψεις και επαναλήψεις. Σε ένα άλλο σημείο επανέρχεται στην εξομοίωση της αναλλοίωτης μουσικής-αριθμητικής θεωρίας του Πυθαγόρα και του Νεύτωνος, διεκδικώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, στο δικό του παρόν το κύρος του επιστήμονα και του ρυθμιστή της κοινωνικής ζωής:

Τα επτά χρώματα του πρίσματος, οι επτά νότες της μουσικής αντιστοιχούν επίσης στους επτά πλανήτες των αρχαίων, δηλαδή στις επτά χορδές της ανθρώπινης λύρας. Ο πνευματικός ουρανός δεν άλλαξε ποτέ και η αστρολογία παρέμεινε περισσότερο αμετάβλητη σε σχέση με την αστρονομία. Οι επτά πλανήτες είναι στην πραγματικότητα τα ιερογλυφικά σύμβολα του πληκτρολογίου των συναισθημάτων μας.¹³⁴⁵

¹³⁴² Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 2–3.

¹³⁴³ Julian Strube, *Sozialismus, Katholizismus und Okkultismus in Frankreich des 19. Jahrhunderts*, ό.π., σελ. 530.

¹³⁴⁴ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, ό.π., ό.π., τόμ. 1, σελ. 166.

¹³⁴⁵ «Les sept couleurs du prisme, les sept notes de la musique, correspondent aussi aux sept planètes des anciens, c'est-à-dire aux sept cordes de la lyre humaine. Le ciel spirituel n'a jamais changé, et l'astrologie est restée plus invariable que l'astronomie. Les sept planètes, en effet, ne sont autre chose que des symboles hiéroglyphiques du clavier de nos affections». Ό.π., τόμ. 1, σελ. 200.

Με το βιβλίο του *Ιστορία της μαγείας* [*Histoire de la magie*] (1860), ο Λεβί αφιέρωσε ένα ολόκληρο κεφάλαιο στον Πυθαγόρα και τη μαγεία των αριθμών.¹³⁴⁶ Ο Λεβί παρουσιάζει τον Πυθαγόρα ως ιεροφάντη, χαρισματικό ηγέτη και φιλόσοφο, μύστη, σαγηνευτή ζώων. Επιπρόσθετα του αποδίδει το χάρισμα της μαντείας και της δεύτερης όρασης. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Συρέ αντλεί από το κεφάλαιο αυτό τα περισσότερα στοιχεία για την ένταξη του Πυθαγόρα στην αλυσίδα των μνημένων του. Σε ένα απόσπασμα που μπορεί να δανείστηκε από τον Λακυριά (για τον οποίο θα μιλήσω παρακάτω), ο Λεβί αντιλαμβάνεται τον αριθμό ως προϋπόθεση κάθε μορφής του επιστητού: «ο Πυθαγόρας όρισε τον θεό ως ζωντανή και απόλυτη αλήθεια κρυμμένη στο φως. Έλεγε πως ο λόγος ήταν ο αριθμός εκφραζόμενος δια της μορφής. Αναζήτησε την προέλευση όλων των πραγμάτων στην *τετρακτύ*, δηλαδή την τετράδα».¹³⁴⁷ Θα πρέπει να σημειωθεί πως στο τέλος της μελέτης του εμφανίζεται ξανά η ρήση του Ζοζέφ ντε Μαιστρ σχετικά με την αναγωγή του Νεύτωνος στον Πυθαγόρα.¹³⁴⁸

Η δημοτικότητα που απολάμβαναν οι πυθαγόρειες θεωρίες στους κύκλους των θεοσοφιστών είναι αναμφισβήτητη ώστε η σταχυολόγηση μερικών μονάχα παραδειγμάτων αρκεί εδώ για να διαφανεί το κύρος που αντλούσαν οι θεοσοφιστές από το όνομα του αρχαίου φιλοσόφου. Στο βιβλίο της, *Αποκαλυμμένη Ίσις* [*Isis Unveiled*] (1877), η Μπλαβάτσκι παρουσίασε τις βασικές αρχές της πυθαγόρειας μουσικής θεωρίας, όπως αυτές διασώζονται μέσα από το έργο του Πλάτωνος, του Αριστοτέλη και των Νεοπλατωνιστών φιλοσόφων (Ιάμβλιχου, Πορφύριου κ.α.). Έτσι, την αποδιδόμενη στον Πυθαγόρα αρχή της «ενότητας μέσα στην πολυμορφία» η Μπλαβάτσκι την βλέπει να επανέρχεται τόσο σε βιβλικά όσο και σε ινδικά ιερά κείμενα.¹³⁴⁹ Την κοσμολογική θεωρία των αριθμών ο Πυθαγόρας φέρεται να την έμαθε τόσο από τους ιεροφάντες της Αιγύπτου όσο και από τον μετρικό λόγο των ινδικών Βεδών, των οποίων εμφανίζεται ο εισηγητής στη Δύση.¹³⁵⁰ Στη *Μυστική Δοξασία* οι πυθαγόρειοι φέρονται να πρεσβεύουν πως ο κόσμος δημιουργήθηκε μέσα από το χάος με τη βοήθεια του ήχου ή της αρμονίας ενώ στη συνέχεια συγκροτήθηκε με τις αρχές

¹³⁴⁶ Éliphas Lévi, *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Παρίσι: Baillière, 1860, σελ. 96 κ.ε.

¹³⁴⁷ «Pythagore définissait Dieu : une vérité vivante et absolue revêtu de lumière. Il disait que le verbe était le nombre manifesté par la forme. Il faisait tout descendre de la *tétractys*, c'est-à-dire du quaternaire». Ο.π., σελ. 97.

¹³⁴⁸ Ο.π., σελ. 556.

¹³⁴⁹ Helena Blavatsky, *Isis Unveiled*, ό.π., τόμ. Α', σελ. xvi και σελ. 319 κ.ε. Πρβλ. *The Secret Doctrine*, τόμ. 1, σελ. 348, 361.

¹³⁵⁰ Ο.π., σελ. 7–9, 283–284.

των μουσικών διαστημάτων.¹³⁵¹ Ωστόσο, με σκοπό να εγγράψει τη πυθαγόρεια θεωρία στο νευτώνειο σύστημα αντιστοιχιών χρωμάτων και νοτών, η Μπλαβάτσκι διαστρεβλώνει τη διδασκαλία του πυθαγόρειου Φιλόλαου σχετικά με την ύπαρξη των 10 πλανητών (την οποία διασώζει ο Αριστοτέλης στο *Περί ουρανού*), παρουσιάζοντας τους πλανήτες ως 7.¹³⁵² Επίσης, η τετρακτύς στους Θεοσοφιστές συχνά συσχετίζεται με τα τέσσερα στοιχεία και επομένως τις τέσσερις συνειδησιακές καταστάσεις του ανθρώπου. Στη γεωμετρική του απεικόνιση το δέκα εκφράζει την τελειότητα του σύμπαντος ενώ το δώδεκα, το σύμβολο της Νέας Ιερουσαλήμ, την συλλογική ανθρωπότητα.¹³⁵³

Στο βιβλίο του Εντουάρ Συρέ, *Οι μεγάλοι μύσται* (1889), ο φιλόσοφος παρουσιάζεται να έχει μάθει τα «εσωτερικά» μυστικά των αριθμών από τους Βαβυλωνίους και τους Αιγυπτίους, των οποίων τη διδασκαλία των αριθμών προώθησε περαιτέρω.¹³⁵⁴ Ο Πυθαγόρας προσδιόρισε, κατά τον Συρέ, μια ενεργή δύναμη στο σύμπαν, της οποίας οι ουσιώδεις αρχές περιέχονται στους τέσσερις πρώτους αριθμούς, τη γνωστή τετρακτύ. Κατά λογική συνέπεια, οι αριθμοί 7 και 10 αναδεικνύονται σε ρυθμιστικούς παράγοντες της θεωρούμενης πυθαγόρειας θεογονίας, ο πρώτος, όντας το άθροισμα του 3 και του 4, υποδηλώνει την ένωση του ανθρώπου και της θεότητας, ενώ ο δεύτερος, προερχόμενος από το άθροισμα των αριθμών της τετρακτύος, παριστάνει όλες τις αρχές της θεότητας εξελιγμένες και ενωμένες μέσα σε μια νέα μονάδα.¹³⁵⁵

Στον περιοδικό τύπο των θεοσοφιστών μπορούσε κανείς να βρει λεπτομέρειες από τη ζωή και τη διδασκαλία του Πυθαγόρα, πρωτότυπα άρθρα αλλά και μεταφρασμένα αποσπάσματα από βιβλία της Μπλαβάτσκι. Στο εκδιδόμενο στη Λειψία από τον γιατρό, θεοσοφιστή και γεωμάντη Φραντς Χάρτμαν [Franz Hartmann] *Lotusblüten [Άνθη του Λωτού]* (1893–1900) και *Neue Lotusblüten* (1908–1914/1915) δημοσιεύονταν άρθρα —στο μεγαλύτερο μέρος τους προερχόμενα από τον ίδιο τον εκδότη— που αφορούσαν τις ανατολικές θρησκείες, κυρίως κείμενα από την Μπαγκαβάτ Γκίτα, το βουδισμό, τη γιόγκα, τον αποκρυφισμό, την αλχημεία, τον

¹³⁵¹ Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 1, τόμ. 1, σελ. 433.

¹³⁵² Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 1, τόμ. 1, ό.π. Πρβλ. τόμ. 2, σελ. 601.

¹³⁵³ Walter R. Old, *What is Theosophy?* ό.π., σελ. 125-6.

¹³⁵⁴ Βλ. Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, ό.π. 267 κ.ε.

¹³⁵⁵ Βλ. Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, ό.π. σελ. 325 κ.ε.

εσωτερικό χριστιανισμό, τη Σοφιολογία του Σολοβιόφ, τη μαγεία κ.ά.¹³⁵⁶ Εκεί, το 1899, δημοσιεύτηκε μια φανταστική συνομιλία ανάμεσα στον Πυθαγόρα και έναν καλλιτέχνη. Στη διάρκεια της συζήτησης ο καλλιτέχνης στράφηκε στον φιλόσοφο για να εκμαιεύσει από αυτόν τη μέθοδο κατάκτησης της υψηλής τέχνης.¹³⁵⁷ Στο ίδιο περιοδικό ο Χάρτμαν αφιέρωσε επίσης δύο τεύχη στα διδάγματα του Πυθαγόρα.¹³⁵⁸

Ο Στάινερ γνώριζε και εκτιμούσε ήδη από το 1902 το έργο του Συρέ και ιδιαίτερα το βιβλίο του *Οι μεγάλοι μύσται* (1889).¹³⁵⁹ Σε μια επισκόπηση της ιστορίας της φιλοσοφίας, ο Στάινερ αναφέρθηκε επισταμένως στη διδασκαλία του Πυθαγόρα, στην αναγωγή όλων των πραγμάτων στους αριθμούς, στην ιδέα της μετεμψύχωσης, καθώς και στη συνέχιση της φιλοσοφικής αυτής κατεύθυνσης από τους μαθητές του Πυθαγόρα, τον Φιλόλαο και τον Αρχύτα:

Όπως η ψυχή βιώνει στους τόνους της μουσικής τις μαθηματικές αναλογίες, έτσι και ο Πυθαγόρας έζησε μέσα σε μια ψυχική αρμονία με τον κόσμο, την οποία μόνο η κατανόηση των αριθμών μπορεί να εκφράσει · αυτοί οι αριθμοί, για εκείνον που τους βιώνει, δεν είναι τίποτα άλλο, όμως, πέρα από εκείνες τις σχέσεις των μουσικών τόνων, τις οποίες ανακάλυψαν οι φυσικοί.¹³⁶⁰

Νωρίτερα, σε διάλεξή του το 1906, ο Στάινερ είχε διαχωρίσει τον αστρικό κόσμο από το ανώτερο πεδίο των Ντεβαχάν. Ο αστρικός κόσμος, ο κόσμος των χρωμάτων, διαφοροποιείται από εκείνον των Ντεβαχάν, τον κόσμο των μουσικών τόνων: «ο κόσμος των Ντεβαχάν είναι ένας κόσμος που βουίζει. Αυτό το βουητό ο Πυθαγόρας το αποκάλεσε μουσική των σφαιρών».¹³⁶¹

¹³⁵⁶ Πρώτη έκδοση δημοσιευμένη ως *Lotusblüten: Grundlagen der indischen Mystik, Die, bestehend aus Auszügen aus dem Buch der goldenen Lehren*, μτφρ. στα Γερμανικά Franz Hartmann, Λειψία: Wilhelm Friedrich, 1892.

¹³⁵⁷ J[ohann] B[aptist] Kerning, “Manuskripte für Freimaurer. Gespräch zwischen einem Pythagoräer und einem Künstler”, *Lotusblüten*, τόμ. 13, τχ. 80, 1899: 322–332.

¹³⁵⁸ Franz Hartmann, “Die goldenen Lehren des Pythagoras vom theosophischen Standpunkte betrachtet”, *Lotusblüten*, τόμ. 7, τχ. 5, 1896: 301–332 και τχ. 6: 385–401. Πρόκειται, ωστόσο, για μια ηθικοπλαστική εκδοχή του Πυθαγόρα, πιο κοντά στον εσωτερικό Χριστιανισμό.

¹³⁵⁹ Πρώτη φορά συνάντησε τον Συρέ το 1906. Βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 1021.

¹³⁶⁰ Rudolf Steiner, *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriss dargestellt*, GA 18, Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlaß Verwaltung, 91985 [Βερολίνο: 1914], τόμ. 1, σελ. 46 κ.ε. Το παράθεμα στη σελ. 50.

¹³⁶¹ Rudolf Steiner, *Vor dem Tore der Theosophie. Vierzehn Vorträge, gehalten in Stuttgart vom 22. August bis 4. September 1906 mit zwei Fragenbeantwortungen*, GA 95, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 41990 [Βερολίνο: 1910], σελ. 25.

5.2 «Το νεοπυθαγόρειο ξέσπασμα»: Η μεταφορά των πυθαγόρειων θεωριών στο αισθητικό πεδίο

Τα θεωρητικά και στοχαστικά σχήματα γύρω από την πυθαγόρεια θεωρία που προσέφεραν οι Φαμπρ ντ' Ολιβέ και Γιόζεφ Βρόνσκι δεν μπορούσαν να βρουν μια λύση για το πώς οι μαθηματικές αρχές και οι διαστηματικές σχέσεις που διέπουν τη μουσική και κρατούν το σύμπαν αδιάρρηκτο θα μπορούσαν να υποστασιοποιηθούν και επομένως να αποκτήσουν μια πρακτική χρησιμότητα για τους ζωγράφους, τους γλύπτες και τους αρχιτέκτονες. Το κενό αυτό ήρθε να καλύψει στα τέλη του 19ου αιώνα ο αποκαλούμενος «Πυθαγόρας του Χριστιανισμού», μαθητής του Φαμπρ ντ' Ολιβέ, συνθέτης και συγγραφέας, Αλεξάντρ Σαιντ-Υβ ντ' Αλβέιντρ. Όπως ήδη επεσήμανα σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο ντ' Αλβέιντρ υπήρξε μια αρκετά αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, που κινήθηκε μεταξύ εκκεντρικότητας και τσαρλατανισμού.¹³⁶² Έχοντας βαθιά μέσα του ριζωμένη την πεποίθηση ότι η αποστολή του ήταν να αναθεωρήσει τη σχέση της επιστήμης με τη θρησκεία και την πολιτική ανέπτυξε μια πολύπλοκη μουσικομαθηματική θεωρία, τις αρχές της οποίας πίστευε ότι θα μπορούσε να μεταλαμπαδεύσει σε όλες τις εκφάνσεις του κοινωνικού και πολιτικού βίου. Το εγχείρημά του αυτό μοιράζεται αρκετά κοινά σημεία με την παράδοση του Μίλλεναρισμού, σύμφωνα με τη βάση της πεποίθησής ο σύγχρονος κόσμος είναι διεφθαρμένος και ανίατος, προσέμενε την έλευση ουσιαστικών μεταβολών στην κοινωνική και πολιτική ζωή, οι οποίες θα ξεδιπλώνονταν μετά τη φανέρωση ενός μεταφυσικού συμβάντος. Το πιο σημαντικό του βιβλίο, δημοσιευμένο από μαθητές του ντ' Αλβέιντρ μετά τον θάνατό του, υπήρξε το *Αρχαιόμετρο* [Archéomètre], το οποίο ο συγγραφέας του αντιλαμβανόταν ως κλειδί ή κώδικα για την κατανόηση όλων των θρησκειών και επιστημών της αρχαιότητας.¹³⁶³ Η ιδέα για τη κατασκευή του δεν πρέπει να ήταν εντελώς δική του, καθώς μαρτυρείται ότι ως πρότυπο λειτούργησε το Προγνώμετρο του Βρόνσκι, ένας πολύπλοκος αστρολάβος με ενάλληλες σφαίρες και περίεργα σύμβολα, το οποίο ο ντ' Αλβέιντρ ανακάλυψε σε παλαιοπωλείο.¹³⁶⁴

¹³⁶² Για μια κριτική τοποθέτηση στο έργο του ντ' Αλβέιντρ, βλ. James Webb, *The Occult Underground*, ό.π., σελ. 271–275. Βλ. επίσης τη λιγότερο κριτική μελέτη του Teio Meedendorp, “Der Okkultismus als praktische Wissenschaft: Der Archeometer”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 389–397.

¹³⁶³ Saint-Yves Alveydre, *L'Archéomètre, clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'antiquité, réforme synthétique de tous les arts contemporains*, Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1911. Το βιβλίο αυτό είναι ημιτελές και δημοσιεύτηκε από ένα στενό κύκλο φίλων του συνθέτη με βάση τα γραπτά που άφησε πίσω του. Το εύρος της γνώσης του ντ' Αλβέιντρ αποτέλεσε το αντικείμενο του θαυμασμού του Παπύς και του Γκενόν.

¹³⁶⁴ James Webb, *The Occult Underground*, ό.π., σελ. 273–274.

Το αρκετά ογκώδες βιβλίο διαιρείται σε τρία μέρη: Το πρώτο μέρος εξιστορεί την ιστορία της ανθρωπότητας και τονίζει τη σημασία του εσωτερικού χριστιανισμού, συνοψίζοντας τις απόψεις του ντ' Αλβέιντρ για τη Συναρχία. Το δεύτερο μέρος είναι μια περιγραφή του μαθηματικού εργαλείου (του Αρχαιόμετρου) ενώ το τρίτο ασχολείται με τις εφαρμογές του στην αρχιτεκτονική, στις εφαρμοσμένες τέχνες και τη μουσική.¹³⁶⁵ Ο ντ' Αλβέιντρ ισχυρίζεται ότι το όργανο μπορεί να προσαρμοστεί για όλες τις τέχνες ενώ με την αρωγή του αυτές μπορούν να επωφεληθούν από την κρυμμένη γνώση των αρχαίων μετρικών συστημάτων της αρχαιότητας.¹³⁶⁶

Το Αρχαιόμετρο απεικονίζεται ως εξής: τέσσερις ενάλληλοι κύκλοι διαφορετικού πάχους εγγράφονται στο κέντρο τεσσάρων ισόπλευρων τριγώνων, σχηματίζοντας ένα δωδεκάπλευρο, το οποίο με τη σειρά του εγγράφεται ξανά σε διαδοχικούς ενάλληλους κύκλους (εικ. 3.1.7.1). Το 12 είναι ο ιερός αριθμός (3 x 4). Οι κορυφές των τριγώνων έχουν διαφορετικά χρώματα, 12 στο σύνολό τους, αλλά τοποθετημένα με βάση τις γνωστές τριάδες των πρωταρχικών και δευτερευόντων χρωμάτων. Το σχέδιο με τα χρωματικά τρίγωνα εμφανίζεται στο κέντρο του Αρχαιόμετρου, παραπέμποντας έτσι στη σύναψη μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου. Ο χρήστης του Αρχαιόμετρου μπορεί έτσι να ανιχνεύσει τις σχέσεις [rapports] ανάμεσα στις νότες και τα χρώματα, τους πλανήτες, τα γλωσσικά σύμβολα και τα ζώδια, όλα 12 στο άθροισμά τους.¹³⁶⁷

Η επιδραστικότητα της σκέψης του Ντ' Αλβέιντρ υπήρξε πολύμορφη και πολυσύνθετη. Ο Ντελβίλ τον χρησιμοποίησε αρκετά στα θεωρητικά του κείμενα. Ο αρχιτέκτονας Σαρλ Γκουζύ [Charles Gougy] (χ.χ.) έθεσε τις θεωρίες του ντ' Αλβέιντρ στην πράξη, δείχνοντας πως η αναλογία των κτηρίων, ακόμη και των επίπλων, θα μπορούσαν να διαμορφωθούν με βάση το Αρχαιομετρικό σύστημα.¹³⁶⁸ Τέλος, έχει υποστηριχθεί πως η σειρά έργων με τίτλο *Χρωματικές σημειογραφίες* [*Notations chromatiques*] του Σαρλ Φιλιζέ [Charles Filiger] (1863–1928), που χρονολογούνται ανάμεσα στο 1910 και το 1925, είναι εμπνευσμένες από την εσωτεριστική χριστιανική

¹³⁶⁵ Teio Meedendorp, “Der Okkultismus als praktische Wissenschaft: Der Archeometer”, ό.π., σελ. 392.

¹³⁶⁶ Έγραψε τουλάχιστον 200 μικρά πιανιστικά κομμάτια για να επεξηγήσει το σύστημά του. Ήταν η πιο φιλόδοξη προσπάθεια από το *Atalanta Fugiens*. Βλ. Joscelyn Godwin, “Music and the Hermetic Tradition”, στο *Gnosis and Hermeticism: From Antiquity to Modern times*, επιμ. Wouter J. Hanegraaff και Roelf van den Broek, Νέα Υόρκη: State University of New York Press, 1998, σελ. 192–193.

¹³⁶⁷ Ο.π., σελ. 133 κ.ε.

¹³⁶⁸ Charles Gougy, *L'harmonie des proportions et des formes dans l'architecture d'après les lois de l'harmonie des sons*, Παρίσι: Massin, 1925. Βλ. Joscelyn Godwin, “Music and the Hermetic Tradition”, ό.π., σελ. 192.

αισθητική του ντ' Αλβέιντρ (εικ. 3.1.7.2).¹³⁶⁹ Ο Φιλιζέ, βρισκόμενος σε επαφή με τον Φερκάντε, τον Σερυζιέ, και τις ιδέες του μοναχού Ντεζιντέριους Λεντς [Desiderius Lenz] (1832-1928), εφάρμοσε γεωμετρικές αρχές στα έργα αυτά και τους έδωσε έτσι τη μορφή υαλογραφημάτων. Παράλληλα, ωστόσο, συνέλαβε τις προσωπογραφίες αυτές ως κρυσταλλοποιημένες υποστασιοποιήσεις της μουσικής ανδρόγυνων, υπεργίγνων όντων, μια ιδέα που, ενδεχομένως, προέρχεται από τον σχεδιασμό του Αρχαιομέτρου ντ' Αλβέιντρ ως οργάνου ανίχνευσης της αρχέγονης μουσικής γλώσσας των αγγέλων.¹³⁷⁰

Έναν απόηχο της σκέψης του ντ' Αλβέιντρ βρίσκουμε επίσης στο πλούσιο σε διαγράμματα έργο του συνθέτη, μαθητή του Ζυλ Μασνέ [Jules Massenet] (1842–1912), Αζμπέλ [Azbel] (ένα από τα ψευδώνυμα του Émile Abel Chizat, 1855–1924), *Αρμονία των κόσμων* [*Harmonie des mondes*].¹³⁷¹ Όπως και ο ντ' Αλβέιντρ, ο Αζμπέλ επικαιροποίησε τις πυθαγόρειες θεωρίες για την παγκόσμια αρμονία, τη μαγεία των αριθμών και την εφαρμογή αυτών των κανόνων στον χώρο της αισθητικής.¹³⁷² Τη δεκαετία του 1890 καθιέρωσε στο Παρίσι τις λεγόμενες «πεπλοφόρες ακροάσεις» [auditions voilées] στη διάρκεια των οποίων έλουζε το ακροατήριο με αμυδρό φως. Παράλληλα, μουσικοί έπαιζαν κρυμμένοι από τους θεατές ενώ ποιητές απήγγειλαν ποιήματα, τα οποία είχε γράψει, μαζί με τη μουσική, ο συνθέτης.

Το φαινόμενο αυτό της αισθητικής σύλληψης της μουσικής ως γεωμετρικής κατασκευής που συγκροτείται από αριθμητικές αξίες θα αποκαλέσω στο εξής «εικαστικό πυθαγορισμό». Το φαινόμενο αυτό δεν είναι ασφαλώς νέο. Πολύ νωρίτερα, ο άγνωστος σήμερα Άγγλος ζωγράφος του 18ου αιώνα Τζιλ Χάσεϊ [Giles Hussey] (1710–1788) πέρασε από τη μελέτη των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος στη μακροκοσμική και μικροκοσμική θεωρία των αντιστοιχιών. Το σχέδιο, το οποίο φέρει τον τίτλο «Παναρμονικόν», μελετά τη σχέση μικρόκοσμου-μακρόκοσμου σε αντιστοιχία προς τη χρωματική μουσική κλίμακα και μας είναι γνωστό από τον φίλο

¹³⁶⁹ Damien Delille, “Le langage des anges. Charles Filiger et les instruments de sublimation magiques”, *Histoire de l'art*, τόμ. 73, 2013: 159–168. Επίσης, Robert Welsh, “Sacred Geometry: French Symbolism and early Abstraction,” στο *The Spiritual in Art*, ό.π., σελ. 77 κ.ε.

¹³⁷⁰ Damien Delille, “Le langage des anges,” ό.π., σελ. 165. Ως γνωστόν, ο Φιλιζέ ήταν ομοφυλόφιλος, αλκοολικός και ναρκομανής.

¹³⁷¹ Στο έργο του *Αρμονία των κόσμων* ο Αζμπέλ μελετά την αρμονία των σφαιρών και χτίζει συμπαντικές κλίμακες, παρόμοιες με αυτές του Πλάτωνα και του Κέπλερ. Βλ. Azbel, *Harmonie des mondes*, Παρίσι: Hughes Robert, 1903. Βλ. επίσης Joscelyn Godwin, *The Harmony of the Spheres*, ό.π., σελ. 399-402.

¹³⁷² Βλ. ιδιαίτερα το έργο του *Le Beau et sa Loi: Loi de l'Action et des Nombres, Loi de L'Harmonie, Loi de l'Intelligence*, Παρίσι: Hugues-Robert, 1899.

και βιογράφου του Φράνσις Γουέμπ [Francis Webb] (1836–1906) (εικ. 3.1.6).¹³⁷³ Η προσπάθειά του Χάσεϊ να ενσωματώσει σε ένα ενιαίο αναπαραστατικό σύστημα τις πυθαγόρειες και νεοπλατωνικές θεωρίες με την επταμερή διαίρεση του φάσματος από τον Νεύτωνα, βρίθκει από αντιφάσεις και παρανοήσεις.¹³⁷⁴ Έτσι, το σύστημα αυτό δεν φαίνεται να είχε καμιά επίδραση στους σύγχρονούς του ή στους μεταγενέστερους ζωγράφους.

Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι ο κύριος αγωγός της πρόσληψης των πυθαγόρειων ιδεών του Βρόνσκι στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα υπήρξαν τα πολλαπλά συγγράμματα του Σαρλ Ανρί. Έχοντας μελετήσει καλά τις ιδέες του Βρόνσκι αλλά και τα γραπτά του Ροσά, ο Ανρί παρήγαγε ένα σύνθετο έργο, στον κολοφώνα του οποίου βρίσκεται το αποκαλούμενο «Αισθητικό Μοιρογνωμόνιο».¹³⁷⁵ Θα πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, πως ο Ανρί αφαίρεσε συνειδητά όλα τα στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μεταφυσικά και παρουσίασε έτσι στους αναγνώστες του ένα φαινομενικά επιστημονικά τεκμηριωμένο σώμα θεωριών.¹³⁷⁶ Το αισθητικό αυτό εργαλείο ήταν γνωστό στους Σερά και Σινιάκ αλλά και σε άλλους συμβολιστές ζωγράφους.¹³⁷⁷ Ο Ανρί παρουσίασε το έργο του Βρόνσκι στο γαλλικό κοινό με το βιβλίο του *Ο Βρόνσκι και η μουσική αισθητική* [*Wronski et l'esthétique musicale*] (1887), στο οποίο αποδεχόταν και αναδιατύπωνε τις θεωρίες του Βρόνσκι.¹³⁷⁸ Οι πυθαγόρειες θεωρίες έφταναν, επομένως, διαμεσολαβημένες μέσα από τα γραπτά συγγραφέων, όπως του βιβλιοθηκάρου και εκδότη Σαρλ Ανρί ή του φίλου του Ντελβίλ και του Σκριάμπιν, Φρανσουά Ογκύστ Ζεβέρ.

¹³⁷³ Francis Webb, *Panharmonicon: Designed as an Illustration of an Engraved Plate, in Which Is Attempted to Be Proved, That the Principles of Harmony More or Less Prevail Throughout the Whole System of Nature; But More Especially in the Human Frame: And That Where These Principles Can Be Applied to Works of Art, They Excite the Pleasing and Satisfying Ideas of Proportion and Beauty*, Λονδίνο: Nichols, son, and Bentley, 1815.

John Gage, *Colour and Culture*, ό.π., σελ. 235.

¹³⁷⁴ Βλ. για παράδειγμα την αποτυχημένη προσπάθεια να διαιρέσει την κάθε χρωματική ακτίνα του φάσματος του Νεύτωνα σε μία τριαδική χρωματομουσική συγχορδία: Francis Webb, *Panharmonicon*, ό.π., σελ. 31–32.

¹³⁷⁵ Charles Henry, *Cercle Chromatique, présentant tous les compléments et toutes des harmonies de couleurs*, Παρίσι: Charles Verdin, 1888.

¹³⁷⁶ Βλ. Charles Henry, *Cercle Chromatique*, ό.π., σελ. 29.

¹³⁷⁷ Βλ. την πολύ σημαντική εργασία του Γουίλιαμ Χόμερ, William Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Νέα Υόρκη: Hacker Art Books, 1985, σελ. 188 κ.ε. Για τη σύνδεση των αισθητικών αυτών αρχών με την αναρχική θεωρία, βλ. Robyn S. Roslak, “The politics of Aesthetic Harmony: Neo-impressionism, Science, and Anarchism”, *Art Bulletin*, τόμ. 73, τχ. 3, 1991: 381–390. Κριτικά απέναντι στις βασικές θέσεις του Χόμερ στέκεται ο Τζων Γκέιτς: βλ. John Gage, “The Technique of Seurat: A Reappraisal”, *Art Bulletin*, τόμ. 69, τχ. 3, 1987: 448–454. Ο Γκέιτς αμφισβητεί την «επιστημονική» κατάρτιση του Σερά ενώ εκλαμβάνει την οφειλή του ζωγράφου στον Σεβρέλ ως περισσότερο εκτεταμένη από εκείνη σε άλλους θεωρητικούς.

¹³⁷⁸ Charles Henry, *Wronski et l'esthétique musicale*, Παρίσι: A. Hermann, 1887.

Ο Γκόντγουν ισχυρίζεται ότι οι προσπάθειες των Φουριέ, Βρόνσκι και ντ' Αλβέιντρ εξεύρεσης ενός κώδικα, μιας κλειδας, για τη χρυσοτόμηση των αντικειμένων του επιστητού σε αντιστοίχιση ασφαλώς με τις μακροκοσμικές κλίμακες θα πρέπει να εκληφθούν ως ένα γαλλικό φαινόμενο, καθώς στις γερμανόφωνες χώρες η κατασκευή παρόμοιων παγκόσμιων συστημάτων είχε ταυτιστεί με μια «φιλοσοφική-ιδεαλιστική άσκηση παρά με μια πρακτική».¹³⁷⁹ Αυτή, ωστόσο, η παρατήρηση, αν και φαίνεται με μια πρώτη ματιά πειστική, δεν μπορεί να επαληθευτεί καθώς πολλές πραγματείες Γερμανών θεωρητικών των τελών του 19ου αιώνα δεν έχουν ακόμη επαρκώς μελετηθεί, ή παραμένουν παντελώς άγνωστες.

Παρεκβατικά και ενδεικτικά θα αναφερθώ εδώ σε μια σειρά θεωριών που είχαν δημοσιευτεί στον γερμανόφωνο χώρο σχετικά με τη χρυσή τομή και τις πυθαγόρειες θεωρίες στις εικαστικές τέχνες. Για παράδειγμα, ο Άνταλμπερτ Γκέρνιγκερ [Adalbert Göringer] (χ.χ) είχε επινοήσει στα τέλη του 19ου αιώνα, στο Μόναχο, ένα «χρυσοτομημένο διαβήτη», με τη βοήθεια του οποίου οι καλλιτέχνες, στους οποίους κυρίως απευθυνόταν το εργαλείο αυτό, μπορούσαν να χρυσοτομήσουν χωρίς υπολογισμούς κάθε ευθύγραμμο τμήμα ή άλλη επιφάνεια.¹³⁸⁰ Επίσης, με τη χρήση του διαβήτη αυτού ήταν δυνατός ο υπολογισμός και σωστός σχεδιασμός όλων των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος ή των μελών ενός αρχιτεκτονήματος. Η δεύτερη έκδοση του βιβλίου (1911) κυκλοφόρησε με ένα συμπλήρωμα, το οποίο περιελάμβανε χρυσοτομημένους πίνακες του Βερμέερ και του Ρέμπραντ από τον ζωγράφο Άντολφ Χέλτσελ [Adolf Hölzel] (1853-1934), ο οποίος εκείνο το διάστημα ήταν καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών της Στουτγάρδης. Ο Χέλτσελ, όπως αναφέρει ο αδερφός του Γκέρνιγκερ που επιμελήθηκε την έκδοση, έκανε ο ίδιος προσωπική χρήση του διαβήτη αυτού και συνιστούσε τη χρήση του στους μαθητές του.¹³⁸¹ Στο βιβλίο γίνεται ιδιαίτερη επίσης αναφορά στη σχέση της χρυσής τομής με τη μουσική και το χρώμα. Ο συγγραφέας, δηλαδή, ισχυρίζεται ότι η διαφορά του μήκους κύματος των νοτών εκείνων που συνθέτουν μια συγχορδία μείζονα σε δεύτερη αναστροφή (με το διάστημα

¹³⁷⁹ Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, Παρίσι: La Revue contemporaine, 1885, βλ. επίσης, Joscelyn Godwin, *Music and the Occult*, ό.π., σελ. 7.

¹³⁸⁰ Adalbert Göringer, *Der goldene Schnitt und seine Beziehung zum menschlichen Körper und anderen Dingen mit Zugrundelegung des goldenen Zirkels*, Μόναχο: J. Lindauer, 1911 [1893]. Εδώ χρησιμοποιώ τη δεύτερη έκδοση του βιβλίου του Γκέρνιγκερ (1911). Ο ζωγράφος Συμεών Σαββίδης στο θεωρητικό του σύγγραμμα, το οποίο ξεκίνησε το 1898 και δούλεψε έως το 1925, αναφέρεται στο θεωρητικό αυτό έργο του Γκέρνιγκερ. Από τα χειρόγραφα σημειώματα προκύπτει ότι ενδεχομένως ο Σαββίδης είχε επιδοθεί στην αναζήτηση ενός χρυσού αισθητικού κανόνα, ο οποίος θα μπορούσε να ικανοποιήσει το ανθρώπινο μέτρο. Βλ. την παρατήρηση της Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη, *Συμεών Σαββίδης. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Αδάμ-Πέργαμος, 2006, σελ. 16, 167.

¹³⁸¹ Adalbert Göringer, *Der goldene Schnitt*, ό.π., σελ. IV.

καθαρής τέταρτης δηλαδή στη βάση της συγχορδίας) αντιστοιχεί σε λόγο χρυσής τομής και μάλιστα ισοδυναμεί με το αντίστοιχο μήκος κύματος των χρωμάτων εκείνων του φωτός που ταυτίζονται με τις παραπάνω νότες.¹³⁸² Σαν παράδειγμα στο βιβλίο αναφέρονται οι νότες σολ, ντο, μι, σολ ($\nu\tau\omicron \frac{4}{3}$), οι οποίες αντιστοιχούν στα χρώματα κόκκινο, κίτρινο, ίντιγκο και βιολετί, ο λόγος των οποίων είναι εκείνος της χρυσής τομής. Ο συγγραφέας πρεσβεύει ότι «το μέλλον θα αποδείξει πως η τέχνη θα επωφεληθεί από αυτά τα συμπεράσματα».¹³⁸³ Το βιβλίο κλείνει με τον συγγραφέα να αγορεύει υπέρ μιας υπερ-ιστορικής και παγκόσμιας γλώσσας, κοινής σε όλους τους ανθρώπους, για μια «θείκη αρμονία», στη θέαση της οποίας όλες οι διαφωνίες, που κυριεύουν την ψυχή των ανθρώπων θα δια-λυθούν μέσα σε αυτήν και όλοι οι άνθρωποι θα «συγκινηθούν», σύμφωνα πάντα με τον παγκόσμιο νόμο των ταλαντώσεων από τις οποίες προσδιορίζεται ο ήχος, το φως και ο ηλεκτρισμός. Συνεπώς, ο καλλιτέχνης οφείλει, για να συνεχίσει να είναι δημιουργικά δραστήριος, να στοχαστεί πάνω στις «καθαρές αναλογίες που διέπουν τη φύση και την ψυχή του», με άλλα λόγια να ανακαλύψει την ενύπαρκτη στον κόσμο αρμονία.¹³⁸⁴

Το βιβλίο του Γκέρνινγκερ και η χρήση του «χρυσοτομημένου διαβήτη» βασίστηκαν ιδιαίτερα στο έργο του μαθηματικού και φιλοσόφου Άντολφ Τσάιζινγκ [Adolf Zeising] (1810-1876), ο οποίος είχε δείξει μέσα από τα πολυάριθμα βιβλία του ότι η χρυσή τομή αποτελεί ένα είδος παγκόσμιου νόμου, που υποκρύπτεται πίσω από όλα τα φαινόμενα του μακρόκοσμου και του μικρόκοσμου, στους πλανήτες, στη φύση (φυτά), στα ζώα, στη γεωμετρία των κρυστάλλων, στα χημικά στοιχεία, στην ανθρώπινη ανατομία αλλά και στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, τα αρχαία γλυπτά, τους ναούς, τόσο τους αρχαίους, ιδιαίτερα τον Παρθενώνα, όσο και τους μεσαιωνικούς.¹³⁸⁵ Όπως και στο βιβλίο του Γκέρνινγκερ, στα γραπτά του Τσάιζινγκ αίρονται οι ιεραρχήσεις μεταξύ των τεχνών και των εθνικών σχολών.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, επίσης, ο Βιεννέζος αρχιτέκτονας Φραντς Ρσίχα [Franz Rziha] (1831–1897) στο βιβλίο του *Σπουδές για τα σχέδια των λιθοξόων* [Studien über Steinmetz-Zeichen] αποκάλυψε ότι πίσω από όλα τα τεκτονικά σχέδια, συνήθως αποτυπωμένα ή χαραγμένα σε εκκλησίες, τάφους κ.α. (μελέτησε περίπου 9000 και

¹³⁸² Ο.π., σελ. 26-28.

¹³⁸³ Ο.π., σελ. 28.

¹³⁸⁴ Ο.π., σελ. 40.

¹³⁸⁵ Adolf Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Λειψία: Rudolf Weigel, 1854. Τον Τσάιζινγκ παραθέτει εκτενώς ο Ματίλα Γκίκα στις μελέτες του. Ο Γκούσταβ Φέχγκερ και ο Λε Κορμπυζιέ επεξεργάστηκαν περαιτέρω τις ιδέες του.

δημοσίευσε 1000) κρύβεται ένα πυθαγόρειο σχέδιο, ένα κρυφό πλέγμα τριγώνων, πενταγώνων, κύκλων κτλ.¹³⁸⁶ Στο βιβλίο του απεικονίζονται με αδρές γραμμές τα σύμβολα ή σημάδια ενώ με λεπτές αναπαρίσταται το δικτυωτό πλέγμα στο βάθος.

Επιπλέον, όπως έδειξα στο κεφάλαιο 2.6, ο Άλμπερτ φον Τίμους ερευνούσε επίσης το εσωτεριστικό δόγμα των πυθαγορείων μέσα από ελληνικές αλλά και εβραϊκές πηγές.¹³⁸⁷ Το πολύμορφο έργο του για την Αρμονική με τίτλο *Ο αρμονικός συμβολισμός της αρχαιότητας* [*Die harmonikale Symbolik des Alterthums*], προσφέρει ίσως την πληρέστερη και περισσότερο τεκμηριωμένη μελέτη γύρω από το θέμα κατά τον 19ο αιώνα, με έμφαση βέβαια σε μια συγκριτολογική επισκόπηση των πυθαγορείων θεωριών σε συνάφεια με την ινδική φιλοσοφία, την κινέζικη, την εβραϊκή, αλλά και τον Δρυϊδισμό. Τα παραπάνω παραδείγματα αρκούν, νομίζω, για να δείξουν πως το φαινόμενο του εικαστικού πυθαγορισμού ήταν εξίσου έκδηλο στον γερμανόφωνο χώρο, όπως άλλωστε σε όλο τον δυτικό κόσμο.

Ένας από τους πιο πολυσχιδείς θιασώτες της διερεύνησης του τρόπου υποστασιοποίησης των πυθαγορείων ιδεών στις εφαρμοσμένες τέχνες και την αρχιτεκτονική υπήρξε ο αρχιτέκτονας και συγγραφέας αναρίθμητων βιβλίων και άρθρων, Κλωντ Μπράγκντον, ο οποίος πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Ρότσεστερ της Νέας Υόρκης. Ως εκδότης ίδρυσε τον οίκο Manas Press, ο οποίος λειτούργησε από το 1909 έως το 1921 στην ίδια πόλη. Γιος θεοσοφιστή, ο Μπράγκντον ένωσε από νωρίς έλξη για τον πνευματισμό και τον αποκρυφισμό και από το 1907, μετά τη γνωριμία του με τον Τσαρλς Χίντον [Charles Howard Hinton] (1853–1907), έδειξε έκδηλο ενδιαφέρον για την τέταρτη διάσταση.¹³⁸⁸ Από το 1911 έως το 1912 δούλεψε μάλιστα από κοντά με τον μαθηματικό Φίλιπ Χένρι Γουάιν [Philip Henry Wynn] (1868–1919) προκειμένου να επωφεληθεί ως προς τη συγγραφή των σχετικών άρθρων και βιβλίων του. Το *Tertium Organum* (Αγία Πετρούπολη, 1911) του Ουσπένσκι το ανακάλυψε το 1918 και συνεργάστηκε μαζί με έναν νεαρό Ρώσο, τον Νικόλας Μπεςαράμποφ [Nicholas Bessaraboff] (1894–1973), για τη μετάφραση που δημοσιεύτηκε στο Manas Press το 1920.¹³⁸⁹ Οι ιδέες που συζητιούνται στο βιβλίο αυτό

¹³⁸⁶ Franz von Ržiha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Βιέννη: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdr. τόμ. 1 και 2: 1881, τόμ. 3: 1883.

¹³⁸⁷ Albert Freiherr von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*, δύο τόμοι, Κολωνία: M. Dumont-Schauberg, 1868.

¹³⁸⁸ Με το ψευδώνυμο “Tesseract” δημοσίευσε το πρώτο του άρθρο για την τέταρτη διάσταση το 1909 στο Scientific American. Βλ. τελευταία ενότητα για τη θεματική αυτή.

¹³⁸⁹ Βλ. επίσης την παρουσίαση και κριτική του βιβλίου από τον W. C. Blum, “A Key to the Enigmas of the World”, *The Dial*, τόμ. 69, 1920: 308–312.

επέδρασαν διαμορφωτικά στον κύκλο του Μπράγκντον στη Νέα Υόρκη, όπως θα δείξω στο κεφάλαιο 7.2 και 8.6.

Σε ένα πρώιμο στάδιο, ωστόσο, πριν την ενασχόλησή του με την τέταρτη διάσταση, ο Μπράγκντον είχε δημοσιεύσει μια σειρά άρθρων, τα οποία διαπνέονταν από τις ιδέες του πυθαγορισμού. Στα κείμενα αυτά, που συγκεντρώθηκαν το 1910 με τον τίτλο *Η ωραία αναγκαιότητα* [*The Beautiful Necessity*], ο Μπράγκντον μελετά υπό το πρίσμα του πυθαγορισμού την εφαρμοστικότητα των αρμονικών νόμων στο πεδίο της αισθητικής, και πιο συγκεκριμένα στην αρχιτεκτονική: «Όταν τέτοιες αναλογίες είναι απλές και αρμονικές, σε τούτη την περίπτωση μπορεί κανείς να πει, κατά τον Ουόλτερ Πάτερ, ότι η αρχιτεκτονική προσδοκά να φτάσει την κατάσταση της μουσικής». ¹³⁹⁰ Ως στόχο του βιβλίου ο Μπράγκντον προκρίνει την ενοποίηση της επιστήμης, της τέχνης και της θρησκείας υπό το καθοδηγητικό βλέμμα του μουσικού: «Όλες οι τέχνες επιδιώκουν να εκφράσουν το νόμο, αλλά η μουσική αδιακώλυτη από το μολυβένιο βάρος της χυδαίας φυσικής ύλης, τον εκφράζει ευκολότερα και με επάρκεια». ¹³⁹¹ Ο Μπράγκντον παρομοιάζει τις τέχνες με ένα ουράνιο τόξο: «το λευκό φως της αλήθειας διαθλάται σε ένα χρωματιστό ουράνιο τόξο-φάσμα ομορφιάς, μέσα στο οποίο η κάθε τέχνη αντιστοιχεί και σε ένα διαφορετικό χρώμα [...]. Σε ένα τέτοιο φάσμα των τεχνών κάθε μια κατέχει και ξεχωριστή θέση, και όλες μαζί σχηματίζουν μια σειρά, τα δύο άκρα της οποίας καταλαμβάνουν η μουσική και η αρχιτεκτονική». ¹³⁹² Ο αριθμός είναι επομένως το κλειδί για την κατανόηση των πολύπλοκων γεωμετριών όλων των πολιτισμών. Παραβλέποντας την αραβική αρίθμηση ο Μπράγκντον προτείνει μια γεωμετρική αρίθμηση: το τρία συνδέεται έτσι με το τρίγωνο, το τέσσερα με το τετράγωνο, το οκτώ με τον κύβο, το πέντε με την πεντάλφα, το έξι με την εξάλφα κ.τ.λ. ¹³⁹³ Τα παραπάνω γεωμετρικά σχήματα, εξεικονίσεις μιας παγωμένης μουσικής, διακρίνονται από τον Μπράγκντον σε ρόδακες και άλλα διακοσμητικά μοτίβα γοθτικών εκκλησιών και αναγεννησιακών παλατιών.

Στο κεφάλαιο με τίτλο «παγωμένη μουσική», όπου ο Μπράγκντον αναλύει την αρμονική σειρά και τη πυθαγόρεια μουσική θεωρία, σημειώνεται ότι

¹³⁹⁰ Claude Bragdon, *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture*, Rochester, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1910, κεφάλαιο “The Arithmetic of Beauty”, σελ. 76.

¹³⁹¹ Βλ. το κεφάλαιο “Frozen Music”, ό.π., σελ. 85.

¹³⁹² Ο.π., σελ. 9.

¹³⁹³ Ο.π., σελ. 77–80.

Ο αριθμός ενυπάρχει σε όλα τα πράγματα – “είναι η πρώτη μορφή του Βράχμα”. Είναι το μέτρο για τον χρόνο και τον χώρο· παραδοκεί στο χτύπο της καρδιάς και σαν οικόσημο στολίζει το έναστρο πέπλο της νύχτας. Η ύλη, σε μια κατάσταση ταλάντωσης, δηλαδή ενεργοποιημένη [conditioned] από τους αριθμούς, υπόκειται σε απρόσκοπτα μυριάδες μεταστοιχειώσεις που παράγουν τη φαινομενική ζωή. Τα στοιχεία χωρίζονται και συνδέονται πάλι χημικά σύμφωνα με αριθμητικές αναλογίες.¹³⁹⁴

Ο Μπράγκντον επαναλαμβάνει τη θεοσοφική διδασκαλία που διέδιδαν οι Γάλλοι και Βέλγοι συμβολιστές και πιο συγκεκριμένα ο Ντελβίλ: υπάρχει δηλαδή μια «όμορφη αναγκαιότητα» [beautiful necessity] που διέπει τον κόσμο, η οποία συνιστά νόμο της φύσης και της τέχνης (εικ. 3.1.4).¹³⁹⁵ Η τέχνη είναι επομένως μια από τις πτυχές αυτής της αναγκαιότητας, είναι η *ύφανση του σχεδίου*, η επικοινωνία μιας τάξης και μιας μεθόδου στο υλικό ή το μέσο που κάθε φορά χρησιμοποιείται.¹³⁹⁶ Και συνεχίζει: «σε ένα έργο τέχνης, όπως σε ένα κέντημα, η ίδια κλωστή διατρέχει τον ιστό, αλλά εξελίσσεται κάθε φορά σε διαφορετικά μοτίβα. Η ιδέα είναι βαθιά θεοσοφική: μια ζωή, πολλές υλοποιήσεις».¹³⁹⁷ Τα σχέδια από κόκκους άμμου που σχηματίζονται στους δίσκους του Χλάντινι επιβεβαιώνουν, σύμφωνα με τον Μπράγκντον, την ύπαρξη αυτού του σχεδίου (εικ. 1.19.1–2).¹³⁹⁸ Η επιφάνεια ενός έργου τέχνης είναι το άηχο και αόρατο στημόνι, πάνω στο οποίο υφαίνεται ένα απέραντο, πολύμορφο μελωδικό σχέδιο, αποτελούμενο από νότες σε διαφορετικά τονικά ύψη και διάρκεια που σχετίζεται και συνδυάζεται αριθμητικά, σύμφωνα με τους νόμους της αρμονίας (εικ. 3.1.4).¹³⁹⁹

Όπως ήδη επεσήμανα μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα που παρουσίασα παραπάνω, πέρα από τη χρήση των πλατωνικών στερεών και των σχεδίων που παράγονται από τις ηχητικές δονήσεις, ένας άλλος τρόπος εξεικόνισης των αριθμητικών αναλογιών υπήρξε η χρυσή τομή. Η χρυσή τομή, επειδή είναι ένας άρρητος αριθμός, έχει την ιδιαιτερότητα να εκφράζεται και να γίνεται αντιληπτή καλύτερα απεικονιστικά-γεωμετρικά παρά με τα αλγεβρικά σύμβολα. Ο άρρητος

¹³⁹⁴ Ο.π., σελ. 76.

¹³⁹⁵ Ο.π., σελ. 22.

¹³⁹⁶ Ο.π., σελ. 23. Υπογράμμισή δική μου.

¹³⁹⁷ Ο.π., σελ. 39.

¹³⁹⁸ Ο.π., σελ. 91.

¹³⁹⁹ Ο.π., σελ. 86.

αριθμός που ορίζει τη χρυσή τομή αν και δεν μπορεί να εκφραστεί με ακέραιους αριθμούς μπορεί να προσεγγιστεί με τη βοήθεια των αριθμών Φιμπονάτσι.¹⁴⁰⁰

Η πυθαγόρεια μουσική θεωρία ήταν, ως γνωστόν, άμεσα συνδεδεμένη με τη χρήση της χρυσής τομής. Ο Κάιζερ, για παράδειγμα, πρόκρινε ότι η μείζονα συγχορδία συσχετίζεται με το λόγο της χρυσής τομής, όπως επίσης και η μικρή έκτη (αν και όχι ακριβώς συγκεκριασμένη).¹⁴⁰¹ Ο Κάιζερ είχε έρθει, επίσης, σε επαφή με αρκετούς καλλιτέχνες, των οποίων την καλλιτεχνική δραστηριότητα παρακολουθούσε.¹⁴⁰² Τέλος, είχε δημιουργήσει μια σχολή από μαθητές που μελετούσαν την τέχνη με βάση τις πυθαγόρειες ιδέες. Ο ιστορικός τέχνης Γιούλιους Σβάμπε [Julius Schwabe] (1892–1980), τον οποίο έχω ήδη αναφέρει παραπάνω με αφορμή το άρθρο του για τη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ, υπήρξε μαθητής του Κάιζερ τη δεκαετία του 1940.

Στους κύκλους των ερευνητών αυτών, οι οποίοι πολλές φορές εμφορούνταν οι ίδιοι από μυστικιστικές δοξασίες, οι θεωρίες για τις «ιερές» χαράξεις και τη «χρυσή τομή», την πεμπτουσία των μαθηματικών, είχαν καταστεί σε ζωτικό θέμα συζήτησης ενώ οι προσπάθειες ανίχνευσης «μυστικών δομών» στα καλλιτεχνικά έργα είχαν αναχθεί όχι μόνο σε ένα ιστοριοδιφικό ζήτημα, με φιλοσοφικές-αισθητικές βάσεις,¹⁴⁰³ αποκομμένο δηλαδή από τη σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά σε ένα αίτημα διαμόρφωσης και κατεύθυνσης της καλλιτεχνικής παραγωγής, εγχείρημα το οποίο

¹⁴⁰⁰ Η σειρά με λόγο χρυσής τομής ή σειρά Φιμπονάτσι (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 κ.ε.) δημιουργήθηκε από τον Ιταλό μαθηματικό Λεονάρντο φον Πίζα [Leonardo von Pisa] (1180-1250), αποκαλούμενο Φιμπονάτσι. *Liber Abaci* (1202). Το πηλίκο δύο διαδοχικών αριθμών Φιμπονάτσι τείνει προς τη χρυσή τομή ($\Phi = \text{χρυσός λόγος} = 1,6180339887$), όσο οι αριθμοί αυξάνονται (π.χ. $\frac{21}{13} = 1,615$).

¹⁴⁰¹ Hans Kayser, *Die Harmonie der Welt*, ό.π., σελ. 30–31. Η αναλογία του 0,618: 1 δίνει ένα μουσικό διάστημα ανάμεσα στη μεγάλη και τη μικρή έκτη. Η χρυσή τομή χρησιμοποιείται επίσης στη διαίρεση μιας γραμμής ή περιοχής σε έναν πίνακα ή ένα μουσικό κομμάτι κατά τέτοιον τρόπο ώστε ο λόγος του μικρότερου τμήματος προς το μεγαλύτερο τμήμα να ισοδυναμεί με το λόγο του μεγαλύτερου προς το όλον. Με μαθηματικό τρόπο η έννοια αυτή εκφράζεται ως εξής: $\frac{\alpha}{\beta} = \frac{\alpha}{\alpha+\beta}$. Κανείς μπορεί, ωστόσο, να δημιουργήσει νέες τομές από το μεγαλύτερο τμήμα, από τη διαίρεση του οποίου το νέο μεγάλο τμήμα θα ισοδυναμεί με το μικρό παλιό.

¹⁴⁰² Συζήτησε το ζήτημα της χρυσής τομής με τον Πάουλ Χίντεμιτ σχετικά με το έργο του τελευταίου *Η Αρμονία του κόσμου* [*Die Harmonie der Welt*] (1957), όπερα βασισμένη στις αρμονικές ιδέες του Κέπλερ. Επίσης διατήρησε καλές σχέσεις με τον Κλέε και τον Έρμαν Έσσε.

¹⁴⁰³ Η βιβλιογραφία σχετικά με τη χρυσή τομή και τους αριθμούς Φιμπονάτσι είναι αρκετά εκτενής. Βλ. ενδεικτικά: Jean-Bernard Condat, (επιμ.), *Goldener Schnitt und Musik*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Βέρνη κ.α.: Peter Lang, 1988· Matila C[ostiescu] Ghyka, *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, τόμ. I: *les rythmes*, τόμ. II: *Les rites*, Παρίσι Gallimard, ¹⁹1958 [1931]. Για μελέτες που έχουν ως βάση τα μαθηματικά αλλά που ωστόσο δεν αξιολογούν τα παραδείγματα που επιλέγουν, βλ. Hans Walsler, *Der Goldene Schnitt*, Λειψία: Edition am Gutenbergplatz, ⁴2004 [B. G. Teubner, 1993]. Στο πεδίο των εικαστικών τεχνών βλ. για παράδειγμα τις ερμηνείες που έχουν γίνει για το έργο του Σερά, του Χουάν Γκρι και του Λε Κορμπυζιέ, Roger Herz-Fischler, “An Examination of Claims concerning Seurat and ‘The Golden Number’”, *Gazette des beaux-arts*, τόμ. 101, τχ. 1370, 1983: 109–112. Roger Fischler και Eliane Fischler, “Juan Gris, son milieu et ‘le nombre d’or’”, *Revue d’art canadienne*, τόμ. 7, τχ. 1–2, 1980: 33–36.

υπέκρυπτε βαθύτερα διακυβεύματα που αφορούσαν ευρύτερα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα.¹⁴⁰⁴ Έτσι, μέσα από την επίκληση σε μια ανώτερη κρυφή αρμονία, ορατή δήθεν στα μάτια κάποιων επίλεκτων ατόμων, οι καλλιτέχνες διατείνονταν ότι αποκάλυπταν και μετέδιδαν βαθύτερες γνώσεις για την ερμηνεία των ιστορικών γεγονότων, συντελώντας έτσι στη συντήρηση και συμβολική αξιοποίηση πολιτικών μύθων. Κεντρικό αφήγημα σε αυτού του είδους τις προσεγγίσεις είναι η αξιωματική πεποίθηση ότι τα μαθηματικά είναι η πρωταρχική επιστήμη [Urwissenschaft] που διδάσκει την ευταξία, με τη βοήθεια της οποίας ο ανθρώπινος νους δίνει μορφή και σχήμα στο ακανόνιστο και αδιαμόρφωτο.¹⁴⁰⁵ Όλες οι εκδηλώσεις του επιστητού, συμπεριλαμβανομένης της τέχνης, μπορούν επομένως να συνοψιστούν και να αναχθούν σε βασικά γεωμετρικά σχήματα, στα πλατωνικά στερεά, και σε ρυθμικές σχέσεις που ορίζονται με βάση τον αριθμό.

Με αφετηρία την επίκληση αυτή ανάμεσα σε μια «ορθολογική» επιστήμη και μια τέχνη που αντλεί κύρος από αυτήν, αρκετοί καλλιτέχνες στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα κατέφυγαν στη χρήση της χρυσής τομής για την κατασκευή ζωγραφικών έργων. Ο Καναδός καλλιτέχνης Τζέι Χέμπριτζ [Jay Hambidge] (1867–1924) και ο Γερμανός ζωγράφος και καθηγητής Γιούλιους Μέσελ [Julius Moessel] (1871–1957) συνέβαλαν με τις μελέτες τους στην ερμηνεία της ελληνικής και γοθτικής τέχνης μέσα από την ανίχνευση ενός κρυφού κώδικα, οπτικοποιημένου μέσα από πολύπλοκα πλέγματα, στους κόμβους των οποίων υφαίνονται περίτεχνα σύμβολα, που φέρονται να πιστοποιούν τους αιώνιους και αναλλοίωτους νόμους των μαθηματικών και της γεωμετρίας.¹⁴⁰⁶ Ο Τζέι Χέμπριτζ μελετώντας προσεκτικά τις αναλογίες κτηρίων της Αρχαίας Ελλάδας διατύπωσε τη θεωρία της «δυναμικής συμμετρίας», μέσα από δυο πολύ σημαντικά έργα, το *Δυναμική συμμετρία: το ελληνικό αγγείο* [*Dynamic Symmetry: The Greek Vase*] (1920) και το *Στοιχεία της δυναμικής συμμετρίας* [*The Elements of Dynamic Symmetry*] (1926), βασικές θεματικές των οποίων ενσωματώθηκαν στα εκπαιδευτικά curricula Σχολών Καλών Τεχνών.¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰⁴ Για τις εικαστικές τέχνες, βλ. την πολύ καλή μελέτη της Werner Lisa, *Der Kubismus stellt aus: der Salon de la Section d'Or, Paris 1912*, Βερολίνο: Reimer, 2011.

¹⁴⁰⁵ Karl Menninger, *Mathematik und Kunst*, Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959, σελ. 7-8.

¹⁴⁰⁶ Προσπάθειες να αποδείξουμε ότι συγκεκριμένες αναλογίες σε κτήρια ακολουθούν συγκεκριμένες πυθαγόρειες σχέσεις, ή τη χρυσή τομή, είναι αρκετά αμφισβητήσιμες. Η ψευδοεπιστήμη της πυθαγόρειας είναι ένα τέτοιο παράδειγμα προς αποφυγή. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί για τους αναγεννησιακούς και μπαρόκ πίνακες, οι οποίοι μερικές φορές αναλύονται με πλέγματα γραμμών, που συγκλίνουν προς ή αποκλίνουν από συγκεκριμένα σημεία. Σε αυτά τα εγχειρήματα εγκυμονεί πάντα ο κίνδυνος της υπερφίαλης ερμηνείας και προβολής προσωπικών φαντασιώσεων του ερευνητή.

¹⁴⁰⁷ Harold J. McWhinnie, "A Review of the Use of Symmetry, the Golden Section and the Dynamic Symmetry in Contemporary Art", *Leonardo*, τόμ. 9, τχ. 3, 1986: 241-245. Ο συγγραφέας παρατηρεί ότι

Είναι γνωστό πως καλλιτέχνες, όπως ο Κούπκα, ο Μοντριάν, ο Χουάν Γκρι, οι Ορφιστές αλλά και συνθέτες όπως ο Κλωντ Ντεμπυσσύ και ο Ερίκ Σατί, χρυσοτόμησαν τα έργα τους προκειμένου να αναδείξουν συγγένειες και σχέσεις με καλλιτέχνες της Αναγέννησης και, μέσω της χειρονομίας αυτής, να νομιμοποιήσουν στο συλλογικό φαντασιακό την πίστη σε ψευδοϊστορικές αφηγήσεις, τις οποίες ο θεατής, ως μνημένος στην κρυφή ιστορία, καλείται να επιβεβαιώσει και να ανασύρει. Η συμβολική οικειοποίηση παλαιότερων ιστορικών μορφών επιτυγχανόταν, ασφαλώς, όχι μονάχα με τη δύναμη της εικόνας αλλά και του λόγου. Ο Τζίνιο Σεβερίνι [Gino Severini] (1883–1966) στο βιβλίο του *Από τον κυβισμό στον κλασικισμό. Η αισθητική του διαβήτη και του αριθμού* [*Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*] (1921) ενέγραψε τον πυθαγορισμό στην παράδοση του ουμανισμού και διερωτήθηκε αν θα μπορούσε να υπάρξει ένας νέος Πυθαγόρας, ικανός να συνενώσει και να οργανώσει όλες τις αγαθοεργές δυνάμεις που αποβλέπουν σε μια νέα αναγέννηση.¹⁴⁰⁸

Οι κυβιστές της ομάδας του Πυτώ, οι οποίοι βρίσκονταν σε επαφή με την καλλιτεχνική και λογοτεχνική κοινότητα του Αββαείου του Κρετέγ [Abbaye de Créteil], ανάμεσα στους οποίους ο Αλμπέρ Γκλεζ [Albert Gleizes] (1881–1953), ο Ζαν Μετσανζέ [Jean Metzinger] (1883–1956), ο Ζακ Βιγιόν [Jacques Villon] (1875–1963) και ο Κούπκα, έτρεφαν ένα έντονο ενδιαφέρον για τον εσωτερισμό και ειδικότερα τις αριθμοσοφικές θεωρίες.¹⁴⁰⁹ Ο μύθος του Ορφέα, άλλωστε, είχε συσχετιστεί από τους συμβολιστές με τα διδάγματα του Πυθαγόρα, ο οποίος φερόταν, ήδη από την αρχαιότητα, ως μνημένος στα ορφικά μυστήρια και μεταγραφείας των ύμνων τους. Η μορφή του Ορφέα ενσαρκώνει για τους συμβολιστές τη συμπαντική έννοια του έρωτα, την κατάβαση στον Άδη, τη γνώση της τέλει αρμονίας και τη μύηση στις αρμονίες των σφαιρών.¹⁴¹⁰ Στο πεδίο του χορού ο Ρούντολφ φον Λαμπάν [Rudolf von Laban]

η έννοια της «δυναμικής συμμετρίας» δεν έγινε κατανοητή ή παρενοήθηκε από καλλιτέχνες και τεχνοκритικούς ενώ αντίθετα στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και του σχεδίου τέτοια συστήματα αναλογιών βρήκαν άμεση εφαρμογή. Ο.π., σελ. 245. Βλ. επίσης Bryce Erickson, “Art and Geometry: Proportioning Devices in Pictorial Composition”, *Leonardo*, τόμ. 19, τχ. 3, 1986, σελ. 211-215.

¹⁴⁰⁸ Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, πρόλογος, R. Allendy, Παρίσι: J. Povolozky, 1921, σελ. 122.

¹⁴⁰⁹ Για τη σχέση εσωτερισμού και κυβισμού βλ. την αρκετά καλά τεκμηριωμένη μελέτη της Gladys Fabre, “Der literarische Zirkel der Abbaye. Der Okkultismus und die Avantgarde-Kunst in Frankreich 1906–1915”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 350–373.

¹⁴¹⁰ Η εμβάθυνση στη συσχέτιση της πυθαγόρειας-πλατωνικής παράδοσης με τον κοσμολογικό μύθο του Ορφέα θα ξεπερνούσε τα όρια της παρούσας διατριβής. Για τις εικονογραφικές μεταμορφώσεις του μύθου του Ορφέα από τους συμβολιστές βλ. τη μελέτη της Dorothy Kosinski, *M. Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Αν Άρμπορ, Μίσιγκαν: UMI Research Press, 1989. Ο Φραντς φον Στουκ [Franz von Stuck] (1863–1928), για παράδειγμα, είχε παραπέμψει στον παραπάνω συσχετισμό με την εικονογράφηση του μύθου του Ορφέα στο Δωμάτιο Μουσικής [Musiksalon], στο σπίτι του στο Μόναχο. Η μορφή του Ορφέα με τα ζώα κατέχει δεσπόζουσα θέση στον έναν τοίχο ενώ στην οροφή απεικονίζεται

(1879–1958) διαμόρφωσε το θεωρητικό σύστημα της Χωρικής Αρμονίας [Raum Harmonie] με βάση τα πέντε πλατωνικά πολύεδρα, τα οποία χρησιμοποίησε ως μοντέλο για τον σχεδιασμό των χορευτικών του σκηνοθεσιών. Για παράδειγμα, ενέγραψε την κινησιολογία του ανθρώπινου σώματος στο κανονικό εικοσάεδρο, το οποίο, ως γνωστόν, κατασκευάζεται με βάση τη χρυσή τομή.¹⁴¹¹

Στην Ιταλία, ο κύριος συστηματικός διακινητής των πυθαγόρειων ιδεών ήταν ο μαθηματικός, φιλόσοφος και εσωτεριστής Αρτούρο Ρεγκίνι [Arturo Reghini] (1878–1946). Ο Ρεγκίνι φέρεται ως ένας από τους πρώτους που προσχώρησαν στο Ιταλικό τμήμα της Θεοσοφικής Εταιρείας το 1898 (ή το 1902), μνήθηκε στον Πυθαγορισμό το 1907 από τον μουσικό Αμεντέο Ρόκο Αρμεντάνο [Amedeo Rocco Armentano] (1886–1966), ενώ αργότερα, ίσως υπό την επίδραση του Γκενόν, αποχώρησε από τη θεοσοφία και ασπάστηκε τον παραδοσιασμό.¹⁴¹² Σε αντιδιαστολή προς εκείνο το νήμα των ιδεών που έχω μελετήσει έως τώρα, ο πυθαγορισμός του Ρεγκίνι είναι ουσιαστικά αντιχριστιανικός —καθώς ο Ρεγκίνι συσχέτισε τον χριστιανισμό με τη νεωτερικότητα και το δόγμα της κοινωνικής ισότητας— ενώ εγγράφεται στο πλαίσιο ενός ρωμαϊκού παγανισμού, άμεσα συνυφασμένου με τη θετική υποδοχή του ιταλικού φασισμού.¹⁴¹³

Τέλος, το βιβλίο με το μεγαλύτερο αντίκτυπο στον καλλιτεχνικό χώρο, ιδιαίτερα για τον Μεσοπόλεμο, υπήρξε *Η χρυσή τομή* [*Le nombre d'or*] (1931) του Μολδαβού διπλωμάτη Ματίλα Γκίκα [Matila Ghyka] (1881–1965).¹⁴¹⁴ Παίρνοντας ως νήμα τη χρυσή τομή, ο Γκίκα αναλύει έργα της αρχαιότητας, κυρίως αρχιτεκτονήματα, ως φορείς μιας κρυμμένης γνώσης. Ο Μολδαβός αριστοκράτης, χρησιμοποιώντας έναν πλούτο εικόνων και σχεδίων, πρότεινε ως κανόνα στους καλλιτέχνες τις θεωρητικές

το πλανητικό σύστημα και ο ζωδιακός κύκλος. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ενισχύεται με την παράθεση ενός αποσπάσματος από το *Ο Έμπορος της Βενετίας* (1596/1597) του Σαίξπηρ [William Shakespeare] (1564–1616): *Sieh, wie der Himmelsflur/Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes! Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,/Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt*: [Κοίταξε του Ουρανού ο θόλος πως είναι ολοκέντητος μ' ολόχρυσα δισκάκια. Και το μικρότερο το φως απ' όλα αυτά που βλέπεις, υμνολογεί σαν άγγελος εκεί όπου κινείται] (μτφρ. Δημήτριος Βικέλας). Για την εικονογράφηση βλ. Jo-Anne Birnie Danzker, *Villa Stuck*, Μόναχο: Hatje Cantz, 2006, σελ. 136 κ.ε.

¹⁴¹¹ Colin Counsell, “The Kinesics of Infinity: Laban, Geometry and the Metaphysics of Dancing Space”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, τόμ. 24, τχ. 2, 2006: 105–116.

¹⁴¹² Marco Pasi, “Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento”, ό.π., σελ. 581 κ.ε.

¹⁴¹³ Βλ. το έργο του Ρεγκίνι, Arturo Reghini, *I numeri sacri nella tradizione pitagorica massonica*, Ρώμη: Ignis, Stampa, 1947. Άρθρα του για τον Πυθαγόρα εμφανίζονται στα περιοδικά *Atanór* (1924) και *Ignis* (1925) που εξέδιδε κατά τον Μεσοπόλεμο. Γύρω από τα περιοδικά αυτά σχηματίστηκε ένας κύκλος εσωτεριστών που υιοθέτησε το όνομα Gruppo di Ur. Στους κόλπους του προσχώρησαν ο Γιούλιους Έβολα, καθώς και κάποιοι ανθρωποσοφιστές.

¹⁴¹⁴ Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, τόμ. 1: *les rythmes*, τόμ. 2: *Les rites*, Παρίσι Gallimard, 1958-1959 [1931]. Βλ. επίσης του ιδίου, *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Παρίσι: Gallimard, 1927. Η αγγλική έκδοση *The Geometry of Art and Life*, Νέα Υόρκη: Dover, 1977 [Νέα Υόρκη: Sheed and Ward, 1946], σταχυολογεί αποσπάσματα από διάφορα έργα του Γκίκα.

αρχές της χάραξης των έργων τέχνης σύμφωνα με τη χρυσή τομή. Το (εικαστικό) έργο τέχνης, διατείνεται ο Γκίκα, διατρέχεται από ένα *προϋπάρχον πλέγμα αναλογιών*, όπως μια συμφωνική σύνθεση, και κυβερνάται από μια «δυναμική συμμετρία», η οποία αντιστοιχεί στη μουσική ευρυθμία στον χρόνο. Τη θεωρία αυτή, τις απαρχές της οποίας τοποθετεί στην αρμονική θεωρία του Πυθαγόρα, την παρακολουθεί από τον Πλάτωνα και τους νεοπλατωνιστές φιλοσόφους, στον Βιτρούβιο και τους σχεδιαστές των γοθικών ναών, στην Αναγέννηση, από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι στον Αντρέα Παλάντιο [Andrea Palladio] (1508-1580), στον Κέπλερ, μέχρι τον Σερά και τους κυβιστές. Η χρυσή τομή, «ένα από τα δύο κοσμήματα της γεωμετρίας», όπως χαρακτηριστικά το διατύπωσε ο Κέπλερ, αναδεικνύεται σε κορωνίδα του γεωμετρικού οικοδομήματος όλων των πτυχών της ζωής και της τέχνης. Οι έννοιες της συμμετρίας, που στηρίζεται στο συσχετισμό των διαστάσεων ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία ενός επιπέδου, και της αναλογίας, της συμφωνίας, δηλαδή, του μέρους επί του όλου, καθίστανται κομβικά σημεία αναφοράς στη μελέτη αυτή. Η ιδεολογική διάσταση, όμως, αποκαλύπτεται στο τέλος:

αν οι εχθροί του γεωμετρικού σχεδιασμού προσπαθούν ακόμη να υποστηρίξουν τις θέσεις τους, θα πρέπει, κατά το μεγαλύτερο μέτωπο, να οπισθοχωρήσουν μπροστά σε αυτό που θα ονομάζαμε νέο-πυθαγόρειο ζέσπασμα.¹⁴¹⁵

Ο Γκίκα αναφέρεται τέλος στον νεοπυθαγορισμό μέσα από τη ρήση του Ράσελ ότι «το πιο παράξενο πράγμα σχετικά με τη σύγχρονη επιστήμη είναι η επιστροφή της στον πυθαγορισμό».¹⁴¹⁶ Τους τρόπους με τους οποίους το μείγμα αυτό ιδεολογίας, μουσικισμού και μαθηματικών είχε ήδη αποτυπωθεί στον λόγο των καλλιτεχνών γύρω από τον Πελαντάν στα τέλη του 19ου αιώνα θα αναλύσω στη συνέχεια.

¹⁴¹⁵ Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, ό.π., σελ. 155.

¹⁴¹⁶ Ο.π., σελ. 168.

5.3 Τα Σαλόν των Ροδόσταυρων ως κόμβος συρροής των ποικίλων πυθαγόρειων θεωριών για την τέχνη

5.3.1 Οι αισθητικές και φιλοσοφικές επιδιώξεις του Ζοζεφέν Πελαντάν

Στο όψιμο άρθρο του Ζαν Ντελβίλ με τίτλο «Τι θα είναι η τέχνη του αύριο» (1949) διαβάζουμε το εξής:

Προσωπικά, ανήκω σε εκείνους που αποδέχονται τη μεταφυσική ύπαρξη του αφηρημένου στη σύλληψη του κόσμου. Θα με ονόμαζε κανείς για τη φιλοσοφία μου πεπεισμένο πνευματιστή, χωρίς ωστόσο να θέλω να ξεχάσω τους δεσμούς που υπάρχουν ανάμεσα στο κόσμο του πνεύματος και στον κόσμο της ύλης. Ξέρω ότι κανείς μπορεί να καταστήσει κατανοητές ορισμένες αφηρημένες ιδέες με τη βοήθεια γεωμετρικών σχεδίων [...]. Ξέρω ότι ο κύκλος, το τετράγωνο, το τρίγωνο και το σημείο είναι σχηματοποιήσεις που αναφέρονται στα κατασκευαστικά θεμέλια του κόσμου, και ότι κανείς συναντά τις αρχές αυτές στη ζωντανή αρχιτεκτονική της ανθρώπινης μορφής. Αλλά αυτή η *γεωμετρική ιδεογραφία* ανήκει στη μεταφυσική και όχι στην αισθητική, στην πλαστική σύλληψη της τέχνης.¹⁴¹⁷

Με τον απολογητικό αλλά και έντονα αντιδραστικό σχεδόν, τόνο, ο Ζαν Ντελβίλ, το 1949, στη δύση πλέον της καλλιτεχνικής του πορείας, με την εμπειρία της δράσης των νεωτερικών κινημάτων των αρχών του αιώνα, εξέφρασε τη δυσπιστία του πρωτίστως απέναντι σε εκείνους τους συμβολιστές, όπως τον Καντίνσκι, τον Μοντριάν και τον Κούπκα, οι οποίοι στράφηκαν στην αφαίρεση μέσα από την υπαγωγή των ζωγραφικών αρχών στους μουσικούς, και στάθηκε τουλάχιστον κριτικά απέναντι στους ίδιους, αλλά και όσους έσπευσαν να φανερώσουν στο αμύητο κοινό τις ιερές γεωμετρικές που ο ίδιος κρατούσε κρυφές κάτω από την αναπαραστατικότητα των δικών του ζωγραφικών έργων. Στο πρόσωπο του ζωγράφου, ποιητή, κριτικού Ντελβίλ συγκεράζονται όλες εκείνες οι ψευδοεπιστημονικές, φιλοσοφικές και εσωτεριστικές τάσεις που χαρακτηρίζουν τα τέλη του 19ου αιώνα. Η προσωπικότητα του Ντελβίλ κατέχει εξέχουσα θέση όχι μόνο λόγω της γοητείας και έλξης που άσκησε μέσα από τη δραστηριότητά του στον ακαδημαϊκό χώρο, στα ελευθεροτεκτονικά, θεοσοφικά και άλλα δίκτυα στα οποία ενεπλάκη, αλλά κυρίως μέσω της αντιδραστικής, πολεμικής του κριτικής γραφής, το σύνολο της οποίας δεν έχει ακόμη μελετηθεί και αποτιμηθεί. Η

¹⁴¹⁷ Jean Delville, “Que sera l’Art de demain?”, *Bulletin de l’Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, τόμ. 31, 1949: 23, υπογράμμιση δική μου.

τάση αυτή, την οποία ο Ζαν-Νταβίντ Ζυμό Λαφόν πολύ σωστά περιγράφει, μέσα από τη σύγχρονη τεχνοκριτική γλώσσα, ως *réaction idéaliste*,¹⁴¹⁸ θα συσχετίσω στη συνέχεια με το «νεοπυθαγόρειο ξέσπασμα». Οι ιδέες αυτές, διάχυτες και συγκεχυμένες ως προς την προέλευσή τους, απέκτησαν την αισθητική τους έκφραση και αποκρυσταλλώθηκαν κατά την πρώτη μεγάλη συμβολιστική έκθεση, που διοργάνωσε ο Ζοζεφέν Πελαντάν το 1892, και η οποία έμελλε να κρατήσει ηλεκτρισμένη την ατμόσφαιρα στο Παρίσι μέχρι το 1897.

Ο Ζοζεφέν Πελαντάν, «ο μάγος που από το ένα χέρι άφηνε να ξεδιπλωθεί το λάβαρο του ιδεαλισμού [ideal], της παράδοσης και της ιεραρχίας και από το άλλο η τρίχρωμη σημαία της αριστοκρατίας, του καθολικισμού και της πρωτοτυπίας»,¹⁴¹⁹ μεγάλωσε στη Λυών, μια πόλη με έντονη φιλοπαπική παρουσία καθώς και ισχυρή παράδοση στη θρησκευτική και ακαδημαϊκή ζωγραφική, όπου ζωγράφοι όπως ο Πωλ Σεναβάρ [Paul-Marc-Joseph Chenavard] (1808-1895), ο Ιπολίτ Φλαντρέν [Hippolyte Flandrin] (1809-1864), ο Λουί Ζανμό [Louis Janmot] (1814-1892) και προπάντων ο Πυβί ντε Σαβάν έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης. Σε συνδυασμό με το καθολικό περιβάλλον της οικογένειάς του, κυρίως την επίδραση του πατέρα του, Λουί-Αντριάν [Louis-Adrien Péladan], υποστηρικτή του οίκου των Βουρβόνων και φιλοπαπικού, καθώς και του αδερφού του, Αντριάν Πελαντάν [Adrien Péladan], ο Πελαντάν διαμόρφωσε σε αυτήν την πόλη τα θεμέλια των μετέπειτα αισθητικών, ιδεαλιστικών-φιλοσοφικών και πολιτικών του πεποιθήσεων, οι οποίες είχαν σαν κοινή συνιστώσα την πολεμική ενάντια στον ακαδημαϊσμό και τον ρεαλισμό.¹⁴²⁰ Μέσα από τα ταξίδια του στην Ιταλία (1881), στην Ελβετία και τη Γερμανία, και ιδιαίτερα στο Μπαϊρόιτ (Ιούλιος, 1888), όπου απέτισε φόρο τιμής στο βαγκνερικό θέατρο, ο Πελαντάν απορρόφησε ποικίλες επιδράσεις, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό ήταν νεοπλατωνικές και νεοπυθαγορικές, αν και οι ατραποί μέσα από τις οποίες αυτές εκβάλλουν στη συγγραφική του δραστηριότητα παραμένουν συγκεχυμένες και πολυδαίδαλες.

Ένας από τους πρώτους δασκάλους και καθοδηγητές-εμπνευστές του Πελαντάν υπήρξε ο ιδιόμορφος Αββάς Πωλ Λακυριά [Paul François Gaspard Lacuria] (1806–1890), του οποίου η συμβολή στην πνευματική συγκρότηση του μαθητή του δεν έχει

¹⁴¹⁸ Jean-David Jumeau-Lafond, “The Reception of the Rose+Croix. A Symptom of the *Réaction Idéaliste*,” στο *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*, κατ. έκθ. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, 36–45.

¹⁴¹⁹ Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., σελ. 2.

¹⁴²⁰ Για τον Πελαντάν και τα Σαλόν των Ροδόσταυρων βλ. Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., Για ένα ιδεολογικό πορτρέτο του Πελαντάν βλ. σελ. 9 κ.ε. Επίσης, Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Παρίσι: Éditions Syros-Alternatives, 1991.

ακόμη διερευνηθεί επαρκώς.¹⁴²¹ Στο βιβλίο του *Περί του είναι, όπως αυτό εκφράζεται μέσω των αριθμών* [*De l'être, exprimées par les nombres*] (1847) ο Λακυριά, ο οποίος είχε εν τω μεταξύ χειροτονηθεί ιερέας το 1836, εξέφρασε την εχθρότητά του απέναντι στην απομάγευση του σύγχρονου κοινωνικού βίου: «βαδίζουμε σε ένα φιλοσοφικό αιώνα»,¹⁴²² στη διάρκεια του οποίου οι άνθρωποι θα συνειδητοποιήσουν, σε αντίθεση με τους «τσαρλατάνους του 18ου αιώνα», ότι η επιστήμη και η πίστη είναι αλληλένδετα συστατικά για την επίτευξη μιας αδιάρρηκτης ενότητας διανοητικής, θρησκευτικής, πολιτικής και κοινωνικής.¹⁴²³ Η θεολογική ερμηνεία του κόσμου που έδινε ο Λακυριά ξεκινούσε από την αρχή ότι η θεία σκέψη είναι αναλλοίωτη, μη προσπελάσιμη, ενώ η ύλη δεν είναι τίποτα άλλο παρά η ενσάρκωσή της. Η θεολογική-φιλοσοφική σκέψη του Λακυριά, η οποία συνδεόταν χαλαρά με τις ιδέες του Φουριέ, συγκροτούταν γύρω από την προσπάθεια ανάδειξης ενός θείου μαθηματικού κανόνα, στον οποίο ο Πυθαγόρας κατείχε την κεντρική θέση:

ο Πυθαγόρας, αυτή η σχεδόν θεϊκή ιδιοφυΐα, πίστευε ότι έβλεπε στους αριθμούς την ίδια την πηγή των πραγμάτων [...] οι αρχές του δασκάλου αποδείχτηκαν από τη διορατικότητα των μαθητών του· οι πρώτοι προμήνυσαν τη σφαιρικότητα της γης, ενώ ξέρουμε, επίσης, ότι λόγω των νεοπυθαγόρειων ενατενίσεων ο Κέπλερ ανακάλυψε τους νόμους που έδωσαν αθανασία στο όνομά του.¹⁴²⁴

Επιπλέον, ο Λακυριά, στο γενεαλογικό σχήμα που ήθελε να δημιουργήσει για τους αναγνώστες του, σύναπτε την πυθαγόρεια φιλοσοφία με τα χριστιανικά δόγματα, ιδιαίτερα εκείνο του Αγίου Αυγουστίνου, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να σμίξει σε ένα εννοιολογικό μοντέλο κατανόησης και ερμηνείας του κόσμου την επιστήμη των μαθηματικών με τη γραμματική της θρησκείας. Ο φαινομενικός κόσμος, διατεινόταν ο Λακυριά, είχε κωδικοποιηθεί και επομένως μορφοποιηθεί με τη βοήθεια των αριθμών:

¹⁴²¹ Σε μια λίστα με ονόματα μυημένων που συνέταξε ο Πελαντάν βρίσκουμε το όνομα του Λακυριά δίπλα σε εκείνο του Κρίσνα, του Βούδα, του Ζωροάστρη, του Ορφέα, του Πυθαγόρα, του Πλάτωνα, του Καρτέσιου και του Σπινόζα. Βλ. Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., σελ. 13-14. Ο αδερφός του Λακυριά, ο ζωγράφος Λουί Λακυριά [*Jean-Louis Lacuria*] (1808-1868), υπήρξε φίλος του Φλαντρέν. Το έργο του Λακυριά γνώριζε, μάλλον, και ο Λεβί, αν και δεν αναφέρεται ονομαστικά σε αυτό. Τόσο ο Λακυριά όσο και ο Λεβί θεωρούσαν την Καμπάλα πηγή αιώνιας σοφίας. Βλ. Julian Strube, *Sozialismus, Katholizismus und Okkultismus in Frankreich des 19. Jahrhunderts*, ό.π., σελ. 510.

¹⁴²² P. F. G. Lacuria, *De l'être, exprimées par les nombres*, Παρίσι: Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1847, πρόλογος, σελ. I. Το βιβλίο του το δημοσίευσε πρώτη φορά το 1844 με το ψευδώνυμο Abbé Gaspard.

¹⁴²³ Ο.π., σελ. II-III και XI.

¹⁴²⁴ Ο.π., σελ. x.

ο αριθμός είναι η μορφή των πάντων, ακόμη και της διανόησης, αφού είναι χάρη σε αυτόν που η διανόηση διακρίνεται και γίνεται αναγνώσιμη από την ίδια· θα μπορούσαμε, λοιπόν, να τον θεωρήσουμε (τον αριθμό) *σαν ένα καθρέφτη*, στον οποίο η διανόηση βλέπει τον εαυτό της, τον αναγνωρίζει και αποκτά τον έλεγχό της.¹⁴²⁵

Η υποστασιοποίηση αυτή των αριθμών εκφραζόταν, σύμφωνα με τον Λακυριά, μέσα από την Αγία Τριάδα της ζωής, της μορφής και του φωτός. Για παράδειγμα, ο Λακυριά χρησιμοποιούσε τον «μυστηριακό» αριθμό 7, ο οποίος εκφράζεται τόσο μέσα από το φως και τα χρώματα (ουράνιο τόξο) όσο και από τη μουσική κλίμακα, ως εκδήλωση της ίδιας της ύπαρξης του Θεού.¹⁴²⁶ Η αρμονική θεωρία που χρησιμοποίησε εδώ ο Λακυριά έχει πολλά κοινά σημεία με τη θεολογική-χρωματική θεωρία του Φιλντ, την οποία αναλύσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο: το κόκκινο χρώμα συμβολίζει τον Πατέρα και είναι η βάση (η τονική) της χρωματικής και μουσικής κλίμακας. Αντίστοιχα, το μπλε χρώμα συμβολίζει τον Υιό και είναι η πέμπτη νότα της κλίμακας, δηλαδή η τρίτη της συγχορδίας (σολ για παράδειγμα)· τέλος, το κίτρινο που συμβολίζει τη θεία αγάπη, το άθροισμα του Πατέρα και του Υιού, τοποθετείται στο μέσο της χρωματομουσικής κλίμακας.¹⁴²⁷ Ο Λακυριά εξέλαβε, όπως ο Φιλντ, ως θεμέλιο της χρωματικής και μουσικής τάξης την τριάδα, η οποία εξάγεται από τη θεωρία των αρμονικών του Πυθαγόρα: η τονική συμβολίζει τον Πατέρα, η τρίτη της συγχορδίας τον έρωτα και η πέμπτη τη διάνοια.¹⁴²⁸

Θα μπορούσαμε στις παραπάνω ιδέες του Λακυριά να διακρίνουμε σχεδόν αλώβητο τον πυρήνα της σκέψης του Πελαντάν· το θείο σχέδιο υποστασιοποιείται με τη βοήθεια των αριθμών, παίρνει συγκεκριμένες μορφές, τις οποίες ο ανθρώπινος νους μπορεί να διακρίνει και να κατανοήσει. Δεν μπορεί, ωστόσο, να αντιληφθεί την ίδια την αναλλοίωτη ουσία του σχεδίου, παρά μόνο το απείκασμά του, τον αριθμό, ο οποίος σαν καθρέφτης αντανακλά αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικότητα. Η κοσμοθεώρηση αυτή θα μπορούσε να ερμηνεύσει την εμμονή του Πελαντάν για την αναπαραστατικότητα: η αρχή της μίμησης βρίσκεται στο τέλος τη διαδρομής την οποία θα ακολουθήσει ο νους προκειμένου να αντιληφθεί το θείο σχέδιο. Στον κατάλογο της πρώτης έκθεσης ο Πελαντάν είχε διατυπώσει με τα ακόλουθα λόγια την πεποίθησή του αυτή: «καλλιτέχνη, είσαι βασιλιάς: η τέχνη είναι η πραγματική αυτοκρατορία· μόλις

¹⁴²⁵ Ο.π., x-xi, υπογράμμιση δική μου.

¹⁴²⁶ Ο.π., σελ. 216-217. Ωστόσο, ο Λακυριά οδηγείται σε αδιέξοδο στην προσπάθειά του να συνθέσει το τρία του Χριστιανικού δόγματος, με το επτά της Νευτώνειας θεωρίας, βλ. σελ. 218-219.

¹⁴²⁷ Ο.π., σελ. 217.

¹⁴²⁸ Ο.π., σελ. 231 κ.ε.

το χέρι σου ζωγραφίσει μια τέλεια γραμμή, τα ίδια τα χερουβίμ θα κατεβούν και θα αντλήσουν ικανοποίηση, *όπως σε έναν καθρέφτη* [...]. Καλλιτέχνη, είσαι μάγος: η τέχνη είναι το μεγάλο θαύμα και αποδεικνύει την αθανασία μας».¹⁴²⁹

Ο Πελαντάν υπήρξε ένας πολυγραφότατος κριτικός και μυθιστοριογράφος που διακήρυξε με προγραμματικό τρόπο τις απόψεις του και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τις αισθητικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών που τον προσέγγισαν. Εμπνευσμένος από τον Μέρονταχ-Μπαλαντάν τον Β', Χαλδαίο βασιλιά του 8ου αιώνα π.Χ., ο Πελαντάν αυτοσκηνοθετήθηκε ως Sâr (βασιλιάς στα ασσυριακά) και προσάρμοσε το παρουσιαστικό του —ένα αιχμηρό γένι, μια πλούσια κόμη, ατλαζωτά, μεταξωτά ρούχα— ώστε να παριστάνει τον Χαλδαίο αυτό βασιλιά. Στις 10 Μαρτίου 1892 ο Πελαντάν οργάνωσε το πρώτο Σαλόν των Ροδόσταυρων στη γκαλερί Durand-Ruel, την οποία διηύθυνε ο ομώνυμος Γάλλος έμπορος έργων τέχνης [Durand-Ruel] (1831–1922), ενώ μέχρι το 1897 ακολούθησαν άλλα πέντε Σαλόν, τα οποία έλαβαν χώρα σε διαφορετικές τοποθεσίες. Τα καλλιτεχνικά Σαλόν των Ροδόσταυρων ήταν εξαιρετικά δημοφιλή και κατάφεραν να βρουν απόηχο στις πλατιές μάζες, όπως για παράδειγμα κατά τη διάρκεια του έκτου Σαλόν, στην γκαλερί George Petit, όπου ο αριθμός προσέλευσής έφτασε τις 15.000 επισκέπτες μέσα σε μια μέρα.¹⁴³⁰ Τουλάχιστον 193 καλλιτέχνες έλαβαν μέρος στα Σαλόν αυτά, με τους περισσότερους να προέρχονται από τη Γαλλία, το Βέλγιο και την Ελβετία.¹⁴³¹ Σε ό,τι αφορά τις αισθητικές επιλογές, θα λέγαμε ότι επικράτησε ένας τεχνοτροπικός πλουραλισμός. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Πίνκουσ-Γουίτεν, κάποιες αντιστικτικές τάσεις είναι δυνατόν να ανιχνευτούν· η μία αφορούσε μια ιταλίζουσα κατεύθυνση που έφερε στο προσκήνιο τη ζωγραφική του Πυβί ντε Σαβάν (Σεόν, Οσμπέρ, Πουάν) και μια άλλη που έδινε εξίσου σημασία στο χρώμα και προωθήθηκε κυρίως από μαθητές ή ζωγράφους στο πνεύμα του Μορώ (Κνοπφ, Ρόζενκραντς [Arild Rosenkrantz] (1870-1964), Σβαμπ, Ντελβίλ).¹⁴³²

¹⁴²⁹ Joséphin Péladan, *Catalogue du Salon de la Rose + Croix*, 1η Μαρτίου – 1η Απριλίου, Παρίσι: Galerie Durand-Ruel, 11 rue Le Peletier, 1892, σελ. 8. Υπογράμμιση δική μου. Για τα Σαλόν βλ. Vivien Green, (επιμ.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*, κατ. έκθ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 30 Ιουνίου – 4 Οκτωβρίου 2017 / Peggy Guggenheim Collection, Βενετία, 28 Οκτωβρίου, 2017 – 7 Ιανουαρίου 2018. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017. Vivien Green, “The Salon de la Rose+Croix: The Religion of Art”, στο *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*, κατ. έκθ. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, 14–35.

¹⁴³⁰ Pincus-Witten, *Occultism in France*, ό.π., σελ. 172.

¹⁴³¹ Για μια λίστα των καλλιτεχνών που συμμετείχαν, η οποία ωστόσο δεν περιλαμβάνει τα ονόματα των «Μεγάλων Δασκάλων», βλ. Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., σελ. 217 κ.ε.

¹⁴³² Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., σελ. 106. Από τους παραπάνω καλλιτέχνες ο Δανός Άριλντ Ρόζενκραντς ήταν ο μοναδικός που απομακρύνθηκε από τη θεοσοφία και ασπάστηκε την ανθρωποσοφία. Η ιδεολογική αυτή μεταστροφή αποτυπώνεται και στην τεχνοτροπία του, η οποία

Μάλιστα, τα έργα του Γκυστάβ Μορώ, των Προραφαηλιτών και του Πυβί ντε Σαβάν εκτέθηκαν στους χώρους της έκθεσης ως πρότυπα.¹⁴³³ Στις αισθητικές τάσεις που είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται ήδη από το πρώτο Σαλόν θα πρέπει να προσθέσουμε και μια γενικότερη καχυποψία που έτρεφε ο Πελαντάν απέναντι στα ανατολικά θρησκευτικά ρεύματα. Αυτομολώντας το 1891 από το Καμπαλιστικό Τάγμα των Ροδόσταυρων και το εκδοτικό όργανό τους, το *Initiation* (κυκλοφορούσε από το 1888),¹⁴³⁴ ο Πελαντάν τερμάτισε τη συνεργασία του με τον Στανισλά ντε Γκουαϊτά [Stanislas De Guaita] (1861-1897), ο οποίος ήθελε να εισάγει στο Τάγμα στοιχεία από τη διδασκαλία της Καμπάλα, και τον Ζεράρ Ανκώς (ψευδώνυμο Παπύς) [Gérard Encausse] (1865–1916) —ο οποίος διατηρούσε φιλική προς την Μπλαβάτσκι στάση— και προχώρησε, με την αρωγή του δούκα Λεόνς ντε Λαρμαντί [Léonce de Larmandie] (1851-1921), του Γκαρί Ντε Λακρόζ [Gary de Lacroze] (1865–1933), του Ελεμίρ Μπουρζ [Élémir Bourges] (1852–1925) και του δούκα Αντουάν ντε λα Ροσφουκά [Antoine de La Rochefoucauld] (1862-1959), στην ίδρυση του Τάγματος των Καθολικών Ροδόσταυρων του Ναού και του Γκράαλ.¹⁴³⁵ Η διένεξη αυτή, που έμεινε γνωστή ως Πόλεμος των Ρόδων, είχε ως άμεσο αποτέλεσμα την ωρίμανση και παγίωση των αισθητικών τάσεων του Πελαντάν, ενώ έφερε στο προσκήνιο το ζήτημα του αποκλεισμού κάποιων αισθητικών τάσεων ως προβληματικών και ανεπιθύμητων. Ο

φέρει έντονα στοιχεία από τη διδασκαλία των χρωμάτων του Γκαίτε, όπως αυτή είχε επικαιροποιηθεί από τον Στάνιερ. Στη διάρκεια του 20ού αιώνα δραστηριοποιήθηκε στη Νέα Υόρκη, στο Λονδίνο και στη Δανία. Δώρισε ένα μεγάλο μέρος των πινάκων του στο Κάστρο Rosenholm, έξω από το Ωρχους στη Δανία, ως αντίδωρο για την προστασία που οι ένοικοι του κάστρου προσέφεραν σε αυτόν και στη γυναίκα του κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής της Δανίας. Κατά την επίσκεψή μου στο κάστρο αυτό δεν κατέστη δυστυχώς δυνατό να δω τα έργα.

¹⁴³³ Ούτε ο Μορώ ούτε ο ντε Σαβάν δέχτηκαν να εκθέσουν στα Σαλόν. Ο Πυβί ντε Σαβάν, μάλιστα, διαμαρτυρήθηκε στην οικειοποίηση αυτή του ονόματός του με ένα άρθρο στη *Le Figaro*. Παρατίθεται στο John Milner, *Symbolists and Decadents*, Νέα Υόρκη: Studio Vista, 1971, σελ. 75. Και οι δυο καλλιτέχνες, ωστόσο, επισκέφτηκαν το Σαλόν στα εγκαίνια, βλ. Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., σελ. 105.

¹⁴³⁴ Πολλοί νέοι λογοτέχνες συμμετείχαν στον κύκλο τους όπως ο Πωλ Αντάμ, ο Λωράν Ταγιάντ [Laurent Tailhade] (1854-1919) και ο ποιητής Édouard Dubus.

¹⁴³⁵ Ο δούκας Αντουάν ντε λα Ροσφουκά είχε χρηματοδοτήσει την πρώτη έκθεση. Αργότερα ήρθε σε ρήξη μαζί του. Για την υποδοχή του Πελαντάν και τα Σαλόν των Ροδόσταυρων βλ. Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, Νέα Υόρκη: Garland Pub., 1976 (η μονογραφία αυτή αρχικά κατατέθηκε ως διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο το 1968). Βλ. επίσης, Robert Pincus-Witten, *Les Salons de la Rose Croix, 1892-1897*, Picadilly Gallery, 1968· Christophe Beaufils, *Joséphine Péladan (1858-1918): essai sur une maladie du lyrisme*, Γκρενόμπλ: J. Millon, 1993· Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 41 κ.ε· Michela Gardini, *Joséphine Péladan. Esthétique, magie et politique*, ό.π· Jean-David Jumeau-Lafond, “Des Salons pour l’idéal: Séon et la Rose+Croix”, στο *Alexandre Séon (1855-1917): la beauté idéale*, επιμ. Jean-David Jumeau-Lafond, κατ. έκθ., Musée des Beaux-Arts de Quimper, 19 Ιουνίου – 18 Σεπτεμβρίου 2015 / Musée d’Art et d’Archéologie de Valence, Οκτώβριος 2015 – Φεβρουάριος 2016, Μιλάνο: Cinisello Balsamo, 2015, σελ. 47-65· Sébastien Clerbois, *L’ésotérisme et le symbolisme Belge*, Wijnegem: Pandora Publishers, 2012, σελ. 36 κ.ε.

Σεμπασιάν Κλερμπούα σημειώνει ότι ο Πόλεμος των Ρόδων σηματοδοτεί «το πέρασμα του Πελαντάν από το πεδίο του εσωτερισμού στο πεδίο της αισθητικής», μέσα από το οποίο ο προφήτης-μάγος αυτοαναγορεύθηκε σε ένα νέο υβριδικό τύπο ανθρώπου του πολιτισμού, ο οποίος δεν διστάζει όχι μόνο να χαράζει νέα όρια στα πεδία της κριτικής της τέχνης, της λογοτεχνίας και του εσωτερισμού, αλλά πρωτίστως να διεισδύσει και να διαμορφώσει το καλλιτεχνικό πεδίο μέσα από την οργάνωση εκθέσεων.¹⁴³⁶ Το παράδειγμα καλλιτέχνη-μάγου που έθεσε ο Πελαντάν έχει σωστά ανιχνευτεί στο εικονογραφικό λεξιλόγιο και στον λόγο καλλιτεχνών, όπως του Γκωγκέν.¹⁴³⁷ Έχει συχνά επισημανθεί ότι η στρατηγική των αποκλεισμών και οικειοποιήσεων που ακολουθεί ο Πελαντάν προοιωνίζεται τα κινήματα της πρωτοπορίας.

Ο θεσμός του ροδοσταυρικού Σαλόν του Πελαντάν αναδείχθηκε σε φάρο για τη μετάδοση και διάχυση των συμβολιστικών και θεοσοφικών δοξασιών σε ένα ευρύ κοινό. Σημαντική επίτευξη υπήρξε το γεγονός ότι ο Πελαντάν πλαισίωσε θεωρητικά και ένωσε ιδεολογικά με τις εκθέσεις του άνισους ως προς τις δεξιότητες τους ικανότητες καλλιτέχνες, οι οποίοι μοιράζονταν ως κοινή εμπειρία τη δυσaráσκειά τους απέναντι στον επίσημο θεσμό του Σαλόν.¹⁴³⁸ Πιστεύοντας ακράδαντα στον απολυτρωτικό και διαπλαστικό ρόλο της τέχνης, ο Πελαντάν ενορχήστρωσε τη βιοκοσμοθεωρία του πάνω σε κάποιες σταθερές ιδεολογικές και αισθητικές αρχές.

¹⁴³⁶ Sébastien Clerbois, *L'ésotérisme et le symbolisme Belge*, σελ. 40.

¹⁴³⁷ Vojtěch Jirat-Wasiutynski, “Paul Gauguin’s ‘Self-Portrait with Halo and Snake’: The Artist as Initiate and Magus”, *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 22–28. Ο μελετητής του Γκωγκέν παρατηρεί ότι «το συντηρητικό και ιεραρχικό όραμα του για την κοινωνία της Βρετανία διαμορφώνεται πάνω στο εσωτερικό δόγμα, σύμφωνα με το οποίο ο χωρικός-εργάτης και ο πνευματικός ηγέτης πρέπει να υποφέρουν και να θυσιάσουν για ένα υψηλότερο αγαθό. Η ελπίδα και η παρηγορία έπρεπε να στηριχθούν στην πίστη για την αναγέννηση και την συνέχεια του κύκλου της ανάπλασης», ό.π., σελ. 26–27.

¹⁴³⁸ Ανάμεσα στους καλλιτέχνες ήταν οι Ελβετοί Φέρντιναντ Χόντλερ [Ferdinand Hodler] (1853–1918), Φελίξ Βαλλοτόν [Félix Vallotton] (1865–1925), Αλμπέρ Τρακσέλ, Εζέν Γκρασσέ [Eugène Grasset] (1845–1917), ο Κάρλος Σβάμπε [Carlos Schwabe] (1866–1926), ο Ροντό [Auguste de Niederhäusern] (1863–1913). Ο Αλεξάντρ Σεόν [Alexandre Séon] (1855–1917), ο Βινσάν Νταράς [Vincent-Darasse], ο Ζαν Ντελβίλ, ο Εντουάρ ντε Μαλβάλ [Édouard Ravel de Malval], ο Μωρίς Σαμπά [Maurice Chabas] (1862–1947), ο Πωλ Λεγκράν [Paul Legrand] (1863–1951), ο Αλφόνς Οσμπέρ [Alphonse Osbert] (1857–1939), ο Τονέτι-Ντότσι [François Michel Louis Tonetti-Dozzi] (1863–1920), ο Πιερ Ραμπώ [Pierre Rambaud] (1852–1893), ο Τεό Βάγκνερ [Théo Wagner], ο Ogier, ο Υμπέρ ντε λα Ροσφουκό [Hubert de la Rochefoucauld] (1897–1981), ο Εμίλ Μπερνάρ [Émile Bernard] (1868–1941), ο Ρίχαρντ Ρανφτ [Richard Ranft] (1862–1931), ο ντε Ρεσσινιέ [de Raissignier], ο Rogelio de Egusquiza (1845–1915), ο Cadel, ο Σαρλ Φιλίτζε [Charles Filiger] (1863–1928), ο Ζωρζ-Αρτούρ Ζακέν [George-Arthur Jacquin] (1851–1932), ο Αντουάν ντε λα Ροσφουκό [Antoine de la Rochefoucauld], ο Αντρέ ντε Μπουτέν [André des Boutins], ο Bremond, ο ντε λα Μπαρ Ντουπαρκό [De la Barre Duparco], ο Αντουάν Μπουρντέλ [Antoine Bourdelle] (1861–1929), ο Αρμάν Πουάν [Armand Point] (1860–1932), ο Τζων Κλαρκ [John Clark], ο Μπερενζιέ [Bérengier], ο Μορώ-Νερέ [Moreau-Néret], ο Μαρτέν [D. Martin], ο Passeri, ο Giacomo Dossi, ο F. Oudart.

Ενάντιος στην εμπορευματοποίηση της τέχνης και στην απομάγευση της ζωής, σημείωσε το 1895 με αυτοπεποίθηση ότι «τα Σαλόν-παζάρια, τα εκλεκτικιστικά Σαλόν θα πεθάνουν [...] και σε ένα κοντινό μέλλον κανείς δεν θα βλέπει τίποτα άλλο πέρα από τα διδακτικά Σαλόν, όπως εκείνα των Ροδόσταυρων ή απλά επιδειξιμανείς, όπως τους Ανεξάρτητους». ¹⁴³⁹ Στις προγραμματικές του θέσεις από το πρώτο Σαλόν, ο ροδοσταυριστής θεωρητικός τόνισε επανειλημμένως την ανάγκη επαναμάγευσης του κόσμου: «καλλιτέχνη, είσαι ιερέας: η τέχνη είναι το μεγάλο μυστήριο και εφόσον η προσπάθειά σου οδηγεί σε ένα αριστούργημα, μια ακτίνα θεϊκή καταπίπτει όπως σε έναν βωμό». ¹⁴⁴⁰ Και συνεχίζει: «Η ανθρωπότητα, ω πολίτες, θα πηγαίνει πάντα στη λειτουργία, όταν ο ιερέας θα είναι ο Μπαχ, ο Μπετόβεν, ο Παλεστρίνα: δεν μπορεί κανείς να καταστήσει άθεο [athéiser] το ύψιστο όργανο». ¹⁴⁴¹ Η ιεροποίηση της τέχνης μέσω της επαναφοράς του τελετουργικού καθώς και η ιεράρχηση της γνώσης μέσω της ισχύος της παράδοσης προβάλλονταν επομένως ως οι δύο πυλώνες που θα αναχαίτιζαν τη διαδικασία απομάγευσης της κοινωνικής και πολιτικής ζωής που είχε επιφέρει η νεωτερικότητα. Σκοπός των καλλιτεχνών ήταν επομένως «να ενσταλάξουν στη σύγχρονη τέχνη και πρωτίστως στην πολιτισμική αισθητική τη θεοκρατική ουσία». ¹⁴⁴²

Σύμφωνα με τους αισθητικούς κανόνες που διατύπωσε το 1881 στο *Monitoires*, ο Πελαντάν είχε ορίσει ως επιτρεπτά έργα εκείνα που παρουσίαζαν τα εξής κριτήρια: «1. Τα αριστουργήματα της τέχνης είναι όλα θρησκευτικά, ακόμη και ανάμεσα σε αυτούς που δεν πιστεύουν. 2. Για δεκαεennιά αιώνες τα αριστουργήματα της τέχνης ήταν έργα καθολικά, ακόμη και για τους Προτεστάντες». ¹⁴⁴³ Ως προάγγελοι αυτής της αισθητικής αναφέρονταν οι Ντα Βίντσι, Ραφαήλ, Μιχαήλ Άγγελος, Μπετόβεν και Βάγκνερ. Απέρριπτε επίσης τις ηθογραφικές σκηνές, τον νατουραλισμό, την ιστορική ζωγραφική, τις σκηνές με ζώα, τα τοπία, τις νεκρές φύσεις, όλους τους πίνακες με χιουμοριστική θεματολογία καθώς και τα πορτρέτα (εκτός όμως του εαυτού του και του Βάγκνερ). Επίσης, σύμφωνα με το μοναστικό πνεύμα, απαγορευόταν να

¹⁴³⁹ Joséphin Péladan, “Les Trois Salons de 1895. Rose+Croix. Champs-de-Mars. Champs-Élysées”, *Bulletin mensuel de la Rose+Croix*, Μάιος, 1895, σελ. 48.

¹⁴⁴⁰ Joséphin Péladan, *Catalogue du Salon de la Rose + Croix*, 1η Μαρτίου – 1η Απριλίου, Παρίσι: Galerie Durand-Ruel, 11 rue Le Peletier, 1892, σελ. 7.

¹⁴⁴¹ Ο.π., σελ. 10.

¹⁴⁴² Joséphin Péladan, *Comment on devient artiste*, Παρίσι: Chamuel, 1894, σελ. 55.

¹⁴⁴³ Joséphin Péladan, “Le Matérialisme dans l’art”, *Le Foyer, journal de famille*, τχ. 300, 31 Αυγούστου 1881: 177-179. Παρατίθεται από τον Pincus, ό.π., σελ. 32.

συμμετέχουν γυναίκες στις εκθέσεις.¹⁴⁴⁴ Αντίθετα, υποδέχτηκε και ενθάρρυνε τις αλληγορίες, μύθους, μυστικιστικά θέματα, και οτιδήποτε πραγματευόταν το ωραίο.

Βλέπουμε, δηλαδή, πως στην αντιδραστική, παραδοσιοκρατική εκδοχή του εσωτερισμού που προωθούσε ο Πελαντάν, η αντίληψη για το πώς πρέπει να είναι οργανωμένη και ιεραρχημένη η κοινωνία καθορίζεται άρρηκτα από δύο στοιχεία: ιδεολογικά από την επιστροφή στον μοναρχισμό και τον χριστιανικό καθολικισμό, ενώ αισθητικά από την επιστροφή στο λατινικό παράδειγμα. Η θέση αυτή προϋποθέτει ασφαλώς την ύπαρξη δύο ταυτόχρονων καταστάσεων: την προσφυγή σε μια προμεταρρυθμιστική περίοδο, όπου ο προτεσταντισμός δεν είχε ακόμη εξαπλωθεί, και τον εκλατινισμό επιφανών Γερμανών καλλιτεχνών, όπως του Μπετόβεν και του Βάγκνερ.

Οι ιδεολογικές αυτές προϋποθέσεις που ρυθμίζουν την αισθητική χειρονομία του Πελαντάν καθορίζουν παράλληλα και την ιδεοτυπική θεώρηση του πυθαγορισμού του: πρόκειται για το ρεύμα του χριστιανικού (καθολικού) «εικαστικού πυθαγορισμού» του ντ' Ολιβέ, του Βρόνσκι, του ντ' Αλβέιντρ και του Λακυριά, που παρουσιάστηκε παραπάνω. Ο εικαστικός πυθαγορισμός του Πελαντάν υλοποιούταν με τη βοήθεια του σχεδίου. Το κάλεσμα που απηύθυνε ο Πελαντάν προς τους καλλιτέχνες διακήρυσσε μια τέχνη απελευθερωμένη από τα δεσμά του ρεαλισμού, προσανατολισμένη προς το «ιδεαλιστικό» [ideal], με βάση την παράδοση και όχημα την ομορφιά. Στις οδηγίες που συνέθεσε για τους καλλιτέχνες ανέλυε τον τρόπο σκέψης του σε σχέση με τη γραμμή και το χρώμα: «η ζωγραφική είναι εκείνη η τέχνη που μεγεθύνει το σχέδιο, το οποίο συνίσταται στο να προστεθούν στη γραμμή και στη μορφή τα χρώματα εκείνα που είναι ανάλογα με τη φύση. Επομένως, από αισθητικής πλευράς, το χρώμα δεν είναι παρά ένα επιπρόσθετο στοιχείο, αξιοθαύμαστο αναμφίβολα, με έκφραση, αλλά που δεν αρκεί για να συντελέσει στην ομορφιά ενός έργου».¹⁴⁴⁵ Για τον Πελαντάν ένα έργο τέχνης δεν αρκεί ασφαλώς να είναι μονάχα ιδεαλιστικό, να εκφράζει δηλαδή το όμορφο, αλλά πρέπει να είναι και μυστικιστικό, να υπαινίσσεται δηλαδή με κάποιον τρόπο το *au-delà*. Οι δύο εμβληματικοί καλλιτέχνες που είχαν επιλεγεί από τον Πελαντάν ως παραδείγματα της τάσης αυτής είναι ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι και ο Νικολά Πουσσέν.¹⁴⁴⁶ Ο Πελαντάν είχε μεταφράσει την *Πραγματεία της ζωγραφικής* του

¹⁴⁴⁴ Εξαιρέση αποτελούσαν ασφαλώς οι γυναίκες εκείνες που ήθελαν να δωρίσουν χρήματα στην κοινότητα. Για παράδειγμα, το Θέατρο των Ροδόσταυρων, το οποίο παρουσίασε τα θεατρικά έργα του Πελαντάν, χρηματοδοτήθηκε από τη θεοσοφίστρια συγγραφέα Λέιντι Μαρί Κείθνες [Marie de Mariategui] (1830-1895).

¹⁴⁴⁵ Joséphin Péladan, *L'art idéaliste et mystique*, ό.π., σελ. 143.

¹⁴⁴⁶ Όταν ο Ντενί δημοσίευσε το 1898 το άρθρο του «Οι τέχνες στη Ρώμη ή κλασική μέθοδος» εξέλαβε τον Πουσσέν και τον Πυβί ντε Σαβάν ως τους δύο καλλιτέχνες, των οποίων οι ιδέες συμπυκνώνουν το

Λεονάρντο Ντα Βίντσι.¹⁴⁴⁷ Το αμφίσημο και το νεφελώδες, όπως αυτό εκφράζεται στο χαμόγελο της Μόνα Λίζα, συνδεόταν από τον Πελαντάν με την εικόνα του ανδρόγυνου. Τα Σαλόν των Ροδόσταυρων έβριθαν από αινιγματικά έργα με τίτλους, όπως *Σφίγγα*, *Enigmatique*, *Mysteriosa*. Ως αφιέρωμα τόσο στον Λεονάρντο όσο και στον Βάγκνερ, ο πρόλογος του καταλόγου της τρίτης έκθεσης αποκαλέστηκε «Το καθοδηγητικό μοτίβο της Τζοκόντα». Την σύνδεση ανάμεσα στον Ντα Βίντσι και τον Βάγκνερ θα την κάνει και ο Μωρίς Ντενί λίγο αργότερα: «ξαναβλέπω την Τζοκόντα. Ω ηδονή εκείνης της ευτυχισμένης συμφωνίας που κυνήγησε την επίπλαστη και ερεθιστική ζωή της φιγούρας του κεριού [...] Οι μπλε αραμπέσκ, του βάθους, πολύτιμο συνοδευτικό ενός ρυθμού επιδρομικού και ηδυπαθούς, του πορτοκαλί μοτίβου, όπως η σαγήνη των βιολιών στην εισαγωγή του Τανχούζερ!».¹⁴⁴⁸

Σε ένα πορτρέτο που φιλοτέχνησε ο Μαρσελέν Ντεμπουτέν [Marcellin Desboutin] (1823-1902), ο εκκεντρικός συγγραφέας απεικονίζεται μετωπικά και με φόντο ένα χαλί (*Πορτρέτο του Ζοζέφ Πελαντάν*, 1891, Musée des Beaux Arts, Angers) (εικ. 2.19). Το πορτρέτο αυτό, πολύ διαφορετικό από το γνωστό πορτρέτο του Σεόν, στο οποίο ο Πελαντάν απεικονίζεται με έναν ιώδη χιτώνα σε σκούρο χρυσό φόντο, που παραπέμπει στη βυζαντινή ιεροπρέπεια, υπογραμμίζει τις δύο αυτές αισθητικές αρχές που αναφέραμε παραπάνω. Το σύμπαν είναι ένα κάτοπτρο, το οποίο αντανακλά τους μηχανισμούς του ανθρώπινου μυαλού, η διάνοηση, δηλαδή, βλέπει τον ίδιο της το μηχανισμό. Παράλληλα, το σχέδιο του χαλιού, οι δαιδαλώδεις αυτές διαδρομές της διάνοησης, δεν αποκαλύπτεται από τον ζωγράφο με σαφήνεια και διαύγεια αλλά υπονοείται μέσα από νεφελώδεις διαβαθμίσεις. Το σχέδιο (Πουσσέν) και το νεφελώδες (Ντα Βίντσι) καθιερώνονταν από τον Πελαντάν σε καθοδηγητικά πλαίσια, μέσα στα οποία προσκαλούσε τους υπόλοιπους καλλιτέχνες να δράσουν.

πνεύμα του κλασικισμού. Ο Ντενί μαζί με τον Αντρέ Ζιντ είχαν ερευνήσει ιστορικά από κοινού τον Πουσσέν και θα γνώριζαν το περίφημο απόσπασμα με τους Τρόπους. Ως γνωστόν, στα δοκίμιά του για την τέχνη ο Ντενί υπερασπίστηκε τον καθολικισμό και τον κλασικισμό. Αυτόν δεν τον εμπόδισε, ωστόσο, να χαρακτηρίσει τον Σεζάν «Πουσσέν του ιμπρεσιονισμού». Βλ. Maurice Denis, “Cézanne”, στο *Théories* ό.π., σελ. 260 (δημοσιευμένο στη *L’Occident*, τον Σεπτέμβριο του 1907).

¹⁴⁴⁷ Leonardo Da Vinci, *Traité de la peinture*, μτφρ. Joséphin Péladan, Παρίσι: Ch. Delagrave, 1910.

¹⁴⁴⁸ Maurice Denis, “Définition du néo-traditionisme”, στο *Théories* ό.π., σελ. 13. Η αισθητική εκείνη τάση που διαμορφώθηκε στο Παρίσι και στις Βρυξέλλες των τελών του 19ου αιώνα και η οποία χαρακτηρίζεται από μια προσεκτική μελέτη και αφομοίωση των μορφολογικών, υφολογικών και θεματικών εκείνων στοιχείων που καθορίζουν τα έργα του Ντα Βίντσι, έχει περιγραφεί από την έρευνα ως «Λεοναρντισμός» και ήταν ιδιαίτερα ισχυρή σε καλλιτέχνες γύρω από τον Πελαντάν και τον Ντελβίλ. Για το θέμα της πρόσληψης του έργου του Ντα Βίντσι από τους Βέλγους συμβολιστές, βλ. Isa Bickmann, *Leonardismus und symbolistische Ästhetik: ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Lang, 1999.

Τις ιδέες του για τη μουσική και τη ζωγραφική, καθώς και για την αλληλοδιαπλοκή αυτών των δύο, τις αναπτύσσει στο προγραμματικό έργο του *Η ιδεαλιστική και μυστικιστική τέχνη* (1894), και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο «Η κινητική της ομορφιάς [Cinétique de la Beauté]». ¹⁴⁴⁹ Εκεί, αναφέρεται στη μουσική ως μια κινητική τέχνη, «η οποία, υπακούοντας σε μια εκφραστική επιθυμία και σε κανόνες, είναι η τέχνη που γεννά μια διαδοχή από ηχητικά κύματα. Στη ζωγραφική η χρωματική δόνηση παραμένει αμετάβλητη, η αρμονία είναι μια τέχνη υπόρρητη, η οποία δεν γίνεται ορατή πέρα από ενθυμητικές με υλικό τρόπο καταστάσεις». ¹⁴⁵⁰ Το τελευταίο αυτό σχόλιο του Πελαντάν προοιωνίζεται το μεταγενέστερο αίτημα του Ντελβίλ για διατήρηση της κρυμμένης αρμονίας, με το οποίο ξεκίνησα το κεφάλαιο αυτό.

5.3.2 «Εν λευκώ και με ακινησία»: Οι πυθαγόρειες ιδέες στους καλλιτέχνες γύρω από τον Πελαντάν

Η πολυειδία και εικαστική πολυγλωσσία των καλλιτεχνικών έργων που εκτέθηκαν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων δυσχεραίνει ερευνητικά την ανασυγκρότηση μιας ενιαίας στρατηγικής γύρω από την πρόσληψη και χρήση των χρωματομουσικών θεωριών. Η μουσική, τόσο ως εικονογραφική πηγή έμπνευσης όσο και στη συναυλιακή της μορφή, υπήρξε σημαντική για τον σχεδιασμό των Σαλόν. Ο Πελαντάν είχε επιτρέψει κατ' εξαίρεση να παρουσιαστούν πορτρέτα του Βάγκνερ στις εκθέσεις, είχε διοργανώσει βραδιές μουσικής και είχε προσλάβει τον Σατί για τη σύνθεση μουσικών κομματιών. ¹⁴⁵¹

Μπορούμε να παρακολουθήσουμε, ωστόσο, κάποια επαναλαμβανόμενα μοτίβα στους κυριότερους καλλιτέχνες που εξέθεσαν στα Σαλόν. Αυτά είναι: μια προτίμηση για την ιερατικότητα και αυστηρή σύνθεση των έργων του Πυβί ντε Σαβάν, μια ενασχόληση με τις χρωματικές θεωρίες των νεοϊμπρεσιονιστών και τέλος μια αντινατουραλιστική τάση. Ο Λουσιάν Λεβί-Ντυρμέ [Lucien Lévy-Dhurmer] (1865-1953), φίλος πολλών συμβολιστών συγγραφέων, όπως του Ζωρζ Ρόντενμπαχ [Georges

¹⁴⁴⁹ Joséphin Péladan, *L'art idéaliste et mystique*, Παρίσι: Chamuel, 1894, σελ. 151 κ.ε.

¹⁴⁵⁰ «La musique est l'art de faire naître, selon une volonté expressive et des règles, une succession d'ondes sonores. Dans la peinture la vibration colorée demeure fixe, l'harmonie est un art latent qui ne se manifeste pas hors de circonstances matériellement évocatrices». Joséphin Péladan, *L'art idéaliste et mystique*, ό.π., σελ. 152.

¹⁴⁵¹ Για τη χρήση της μουσικής στα Σαλόν των Ροδόσταυρων, βλ. S. Dixon, Laurinda, “Art and Music at the Salons de la Rose + Croix, 1892–1897”, στο *The Documented Image: Visions of Art History*, επιμ. Gabriel P. Weisberg και Laurinda S. Dixon, Νέα Υόρκη: Syracuse University Press, σελ. 165–186.

Rodenbach] (1855-1898), του Πιερ Λοτί [Pierre Loti] (1850-1923) και του Καμίγ Μωκλαίρ [Camille Mauclair] (1872-1945), δέχτηκε την πρόσκληση από τον Πελαντάν να συμμετάσχει στα Σαλόν, αλλά ο ίδιος αρνήθηκε, αν και αργότερα, το 1896, προσχώρησε στους *Ζωγράφους της Ψυχής*.¹⁴⁵² Ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγονται και μερικά που είναι εμπνευσμένα από μουσικά κομμάτια. Αυτά είναι: *Τα ρόδα του Ισπαχάν* —έργο βασισμένο σε μουσική του Γκαμπριέλ Φωρέ [Gabriel Fauré] (1845–1924)— το *Πρελούδιο και το Απομεσήμερο ενός Φαύνου*, από το ομώνυμο έργο του Ντεμπυσσύ, καθώς και δύο τρίπτυχα με θέμα τον Μπετόβεν καθώς και μερικά άλλα έργα εμπνευσμένα από τον Γερμανό μουσουργό.¹⁴⁵³ Η φιλοτέχνηση των έργων αυτών συμπίπτει με το ύστερο ύφος του ζωγράφου, το οποίο από το 1900 προσανατολίζεται προς μια *πουντιγιστική φωτοβολία*.¹⁴⁵⁴

Ενώ με τα πρώτα του έργα του ο ζωγράφος δείχνει μια προτίμηση προς τον περιορισμό της μορφής, πρακτική που απαντάται στα πρώιμα έργα του Μπέκλιν και η οποία προσδίδει στη μορφή μια ιδεαλιστική όψη, με τα όψιμα έργα του (μετά το 1900), παρατηρείται, κατά την εφαρμογή του σκιοφωτισμού, η τεχνική του σφουμάτο, την οποία ο καλλιτέχνης δούλεψε μελετώντας τα έργα του Ντα Βίντσι. Παράλληλα, ωστόσο, η αλληλεπίδραση των χρωμάτων παραπέμπει σε μια γνώση της νεοϊμπρεσιονιστικής τεχνικής.¹⁴⁵⁵ Τέλος, μια τάση προς τη διακοσμητικότητα, η οποία αναπτύχθηκε σε διάλογο προς το παράδειγμα του Γουίςλερ, είναι αισθητή στα μεγάλα διακοσμητικά ταμπλό με τις γλυσίνες και φυτικά θέματα που ο Λεβί-Ντυρμέ φιλοτέχνησε το διάστημα 1910-1914 για το διαμέρισμα του μηχανικού Ογκύστ Ρατώ [Auguste Rateau], στο Παρίσι (σήμερα στο Metropolitan Museum of Art, στη Νέα Υόρκη). Η εξαύλωση των μορφών από τα διαυγασμένα, χρωματιστά νέφη έχει να κάνει

¹⁴⁵² Για τον Ντυρμέ βλ. Jacques Sorrière, “Artistes Contemporains: L. Lévy-Dhurmer”, *La Revue de L’art Ancien et Moderne*, τχ. 7, 1900: 121–31· Geneviève Lacambre, “Lucien Lévy Dhurmer (1865-1963)”, *La Revue Du Louvre*, τόμ. 23, τχ. 1, 1973: 33· Philippe Jullian, “Lévy-Dhurmer, La Belle Epoque comme l’a Rêvée”, *Connaissance Des Arts*, τόμ. 253, 1973: 72–79· ιδιαίτερα σημαντική η έκθεση Antoinette Fay κ.α. (επιμ.), *Autour de Lévy-Dhurmer: Visionnaires et Intimistes en 1900*, κατ. έκθ., Grand Palais, Παρίσι, 3 Μαρτίου – 30 Απριλίου 1973, Παρίσι: Éditions des Musées nationaux, 1973, σελ. 57-59, 61.

¹⁴⁵³ *Το απομεσήμερο ενός Φαύνου* (μετά τον Ντεμπυσσύ), 1908-1909, λάδι σε καμβά, 160 x 210 εκ., ιδιωτική συλλογή Παρίσι· *Τα ρόδα του Ισπαχάν* (μετά τον Γκαμπριέλ Φωρέ), 1906-1908, λάδι σε καμβά, 157,5 x 208 εκ., ιδιωτική συλλογή· βλ. αρχείο του Lévy-Dhurmer στο Μουσείο Ορσαί στο Παρίσι.

¹⁴⁵⁴ Τα έργα αυτά χρονολογούνται γύρω στο 1906. Το πρώτο τρίπτυχο βρίσκεται στο Petit-Palais στο Παρίσι και αποτελείται από τα εξής έργα: ένα *Πορτρέτο του Μπετόβεν*, προορισμένο να αποτελεί τη μεσαία εικόνα του τρίπτυχου (*Μπετόβεν*, παστέλ, 62,8 x 48 εκ.), η *Απασιονάτα*, (παστέλ, 48 x 63 εκ.), στα δεξιά, και ο *Ύμνος στη χαρά* (παστέλ, 48 x 63 εκ.) στα αριστερά. Το δεύτερο τρίπτυχο αποτελείται από το πορτρέτο του Μπετόβεν στο κέντρο, το *Πένθιμο Εμβυτήριο* (1906, παστέλ σε χαρτί, 92 x 68 εκ. Βρέστη, Musée des Beaux-Arts), στα αριστερά, και την *Ηρωική Συμφωνία* (ιδιωτική συλλογή, Παρίσι), στα δεξιά.

¹⁴⁵⁵ Jean-David Jumeau-Lafond, “Symbolismes”, ό.π., σελ. 130 κ.ε.

με μια προσπάθεια απελευθέρωσης των μορφοπλαστικών στοιχείων από την πειθαρχία των ακαδημαϊκών κανόνων, προσπάθεια που εξαρτάται άμεσα από μια μουσική αντίληψη του χρώματος και της γραμμής. Αναφερόμενος στη «μουσικότητα», που διακρίνει τα έργα αυτά, ο Καμίγ Μωκλαίρ περιέγραψε πώς οι γυναικείες μορφές, τυλιγμένες «σε μια ακτινοβόλα φωτεινότητα που τις εγγράφει με αβρότητα στο βάθος», παραμένουν, μέσα στη σαρκώδη στερεότητα τους, «νεφελώδεις» και «περιβαλλόμενες από μια αύρα δόνησης, σχεδόν πουαντιγιστική».¹⁴⁵⁶ Η ρυθμικότητα της πινελιάς στα έργα αυτά επιδρά με τέτοιο τρόπο, κατά τον Μωκλαίρ, ώστε η αίσθηση της αφάιρεσης [abstraction] είναι αρκετά έντονη.¹⁴⁵⁷ Είναι άξιο απορίας το πώς ο Λεβί-Ντυρμέ κατάφερε να συνδέσει τον Μπετόβεν, του οποίου τα μουσικά έργα χαρακτηρίζονται από μια αυστηρότητα στη φόρμα, με μια διαδικασία εκλάμψεως, η οποία όπως έχουμε δει σχετίζεται άμεσα τόσο με τις θεοσοφικές αντιλήψεις όσο και με τη βαγκνερική αισθητική εν γένει. Η βάση της τεχνικής, ωστόσο, παραμένει ο πουαντιγισμός, η αντιπαράθεση λεπτών, κοφτών και ρυθμικών πινελιών από συμπληρωματικά χρώματα, η οποία προσδίδει στο σύνολο μια αβρότητα και ηπιότητα. Το αποτέλεσμα βρίσκεται σε πλήρη αντιδιαστολή, δηλαδή, με την εντύπωση της νεφελώδους ασάφειας που, όπως θα δείξω παρακάτω, πετυχαίνει ο Ουάτς μέσω της χρήσης χρυσών πινελιών οι οποίες διασπούν και διαβρώνουν τα στέρεα περιγράμματα των μορφών του. Στο έργο του Λεβί-Ντυρμέ *Σονάτα του Σεληνόφωτος* μπορούμε να δούμε εύκολα τα παραπάνω.¹⁴⁵⁸ Το φως λούζει τη περιστρεφόμενη γυναικεία μορφή στην πλάτη της, όπου ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ιώδεις και κίτρινους (συμπληρωματικούς) τόνους για το πλάσιμό των μυών.

Ο Αλφόνς Οσμπερ [Alphonse Osbert] (1857-1939), εμπνευσμένος σε μεγάλο βαθμό από το έργο του Πυβί ντε Σαβάν, εξέθεσε σε όλα τα Σαλόν. Κατηγορήθηκε από τον Φελισιάν Φαγκύ για «μονοτονία» στο χειρισμό των θεμάτων και στην επιλογή των τίτλων του, όσο και «ότι τα τοπία του απομακρύνονται από τη φύση».¹⁴⁵⁹ Όπως

¹⁴⁵⁶ “Il les nimbe d’une vibration presque pointilliste.” C[amille] Mauclair, *Préface à l’Exposition Lucien Lévy-Dhurmer*, Galeries des Artistes Français, Βρυξέλλες, 20 Δεκεμβρίου 1927 – 3 Ιανουαρίου 1928 (χωρίς αριθμηση σελίδας). Αρχείο Lévy-Dhurmer στο Μουσείο Ορσαί στο Παρίσι.

¹⁴⁵⁷ Ο.π.

¹⁴⁵⁸ Βλ. το έργο *Αρμονία σε μπλε – παραλλαγή πάνω στη Σονάτα του Σεληνόφωτος*, 1906, παστέλ σε χαρτί, 51 x 86 εκ., Παρίσι, ιδιωτική συλλογή· *Die Maler der Seele: der idealistische Symbolismus in Frankreich*, ό.π., σελ. 99· πρβλ. με το έργο που βρίσκεται στο Μουσείο Ορσαί (*Σονάτα του Σεληνόφωτος*, 1926, 97 x 71 εκ.), όπου απεικονίζεται ένα γυναικείο γυμνό.

¹⁴⁵⁹ «Κανείς θα στενοχωρηθεί που δεν θα βρει στο έργο του καμιά αναφορά στη φύση». Πίσω από την κριτική του Φαγκύ κρύβεται η εχθρότητά του όχι μονάχα για τα Σαλόν του Πελαντάν αλλά και για την ομάδα των «Ζωγράφων της ψυχής», ιδρυθείσα από τον Γκυστάβ Σουλιέ [Gustave Soulier]. Η ομάδα αυτή δίνει μεγάλη αξία στην ιδέα της ψυχής, καθώς η ζωγραφική πρέπει να επικαλείται σκέψεις,

σημειώνει η Βερονίκ Ντυμά ο αντινατουραλισμός του Οσμπέρ συνάδει με τις διεκδικήσεις του Πελαντάν, ο οποίος πίστευε ότι ο ζωγράφος δεν πρέπει να αναπαριστά τη φύση αλλά να την ερμηνεύει, αναπαράγοντας ένα συναίσθημα, το οποίο αντλεί από την επαφή του με αυτήν.¹⁴⁶⁰ Ο Πελαντάν γράφει σχετικά στο δοκίμιό του *Ιδεαλιστική και μυστικιστική τέχνη*: «ο τονισμός της αληθοφάνειας δεν χαρακτηρίζει το έργο τέχνης: απαιτείται μια έμπυχη μεταγραφή, μια συναισθηματική φασματοποίηση [transposition animique, une prismatisation sentimentale]. Ο καλλιτέχνης είναι εκείνος που αισθάνεται και αναπαράγει το συναίσθημά του, και όχι εκείνος που απλά βλέπει και αναπαράγει εκείνα, τα οποία βλέπουν οι άλλοι. Το τοπίο πρέπει να εγείρει έναν τίτλο σχεδόν μουσικό: μια επίδραση εσπερινής θλίψης, μια επίδραση μεσημεριανής χαράς, μια επίδραση θερινού λήθαργου».¹⁴⁶¹

Σε στοίχιση με τη προτροπή του Πελαντάν, ο Οσμπέρ, στην απάντησή του στον Φαγκύ, διευκρίνισε πως ο καλλιτέχνης «δεν οφείλει να μιμηθεί δουλικά τη φύση (όπως σε μια σπουδή, η οποία δεν είναι παρά ένα ντοκουμέντο) αλλά, αντίθετα, να αποφορτώσει το έργο του από οποιοδήποτε άχρηστο στοιχείο, το οποίο θα υποβίβαζε το αρχικό, βιωμένο συναίσθημα. [...] η τέχνη πρέπει να επικαλείται το Μυστήριο».¹⁴⁶² Ο Οσμπέρ υπογράμμισε την αναγκαιότητα της επιβλητικότητας της γραμμής προκειμένου να αναδειχθεί όλη εκείνη η σιωπή που εμπεριέχει τις αρμονίες, εκείνες τις αρμονίες, τις οποίες συνέλαβαν με την τέχνη τους οι αρχαίοι Αιγύπτιοι, ο Ντα Βίντσι και ο Πουσσέν, ανάμεσα σε άλλους πολλούς. Το χρώμα μπορεί να είναι ένα αλλά δεσπόζει. Και καταλήγει: «η τέχνη για μένα είναι η θρησκεία της ομορφιάς και πρέπει να επικαλείται υψηλές και γαλήνιες σκέψεις, τις οποίες ο άνθρωπος βιώνει με το πνεύμα του μπροστά στο μεγαλείο της φύσης».¹⁴⁶³ Μπορούμε να δούμε τα παραπάνω σε αρκετά έργα του Οσμπέρ, τα οποία εκτέθηκαν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων. Για παράδειγμα, τα έργα *Όραμα* [Vision] (1892) και *Τα άσματα της νύχτας* [Les chants de

συναισθήματα και βιωμένα αισθήματα. Βλ. την κριτική του Félicien Fagus, “Petite Gazette d’art: Alphonse Osbert”, *La Revue blanche*, τχ. 141, 15 Απριλίου 1899, σελ. 628–629, και του Robert Vallier, “Chronique d’art”, *La Liberté*, 1η Απριλίου 1896· παρατίθεται από την Véronique Dumas, “Le Peintre Symboliste Alphonse Osbert (1857 - 1939) et Les Salons de La Rose+Croix”, *Revue de L’art*, τχ. 140, 2003: 41–60, μαζί με την απάντηση του Οσμπέρ στην κριτική του Φαγκύ (δημοσιευμένη στην *Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, 1η Ιουνίου 1899). Βλ. ιδιαίτερα σελ. 44, 58–59. Για μια λίστα των βιβλίων του Πελαντάν που είχε ο Οσμπέρ στη βιβλιοθήκη του, βλ. σελ. 60. Για τον Οσμπέρ, βλ. Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857–1939)*, Παρίσι: CNRS Éditions, 2005.

¹⁴⁶⁰ Ο.π., σελ. 44.

¹⁴⁶¹ Joséphin Péladan, *L’art idéaliste et mystique*, ό.π., σελ. 128-129.

¹⁴⁶² Véronique Dumas, “Le Peintre Symboliste Alphonse Osbert”, ό.π., σελ. 59.

¹⁴⁶³ Ο.π.

la nuit] (1896).¹⁴⁶⁴ Στο πρώτο έργο η νεαρή γυναίκα στέκεται μετωπικά με τα χέρια σε στάση σεμνότητας και το κεφάλι με ελαφρά κλίση προς τα πάνω. Η κίτρινη αύρα που περιλούζει την κεφαλή καθώς και ο αμνός που γέρνει προς τους μηρούς της μορφής παραπέμπουν σε κάποιου είδους θρησκευτική ενόραση. Η μπλε ομίχλη, η οποία διαχέεται στο τοπίο τριγύρω και οι πινελιές κίτρινου μαρτυρούν μια στοιχειώδη γνώση των έργων του Γουίςλερ και των νεοϊμπρεσιονιστών. Η νεφελώδη και ασαφής μπλε ατμόσφαιρα χαρακτηρίζει και το έργο *Τα άσματα της νύχτας*, όπου η σκούρα μπλε ομίχλη που πέφτει στο ξέφωτο αντιπαραβάλλεται με τον πορτοκαλί ήλιο πίσω από τα βουνά (συμπληρωματικό χρώμα).¹⁴⁶⁵ Οι ιερατικές μορφές εναλλάσσονται ρυθμικά με τους κορμούς των δέντρων, προσδίδοντας στην σύνθεση έναν αυστηρό αλλά ταυτόχρονα ληθαργώδη χαρακτήρα, όμοιο με εκείνον που αποπνέει το έργο *Το ιερό σύδεντρο* [*Le Bois sacré*] του Πυβί ντε Σαβάν, το οποίο ο Οσμπερ είχε πιθανώς ως πρότυπο.¹⁴⁶⁶ Η Βερολίκ Ντυμά παρατηρεί πως στο έργο αυτό όλα δείχνουν να συμβαίνουν εκτός χρόνου: οι χειρονομίες των μορφών, οι στάσεις τους, οι λύρες που παραμένουν άπαιχτες, όλα υποδηλώνουν πως οποιαδήποτε δράση έχει εξοβελιστεί και πως η σκηνή είναι η αντανάκλαση μιας εσωτερικής ψυχικής κατάστασης παρά μιας νατουραλιστικής εντύπωσης.¹⁴⁶⁷ Η Αν Λέοναρντ επέκτεινε την παραπάνω σκέψη και σημείωσε πως το σώμα του νερού δηλώνει, όπως συμβαίνει εξάλλου και σε πολλά άλλα συμβολιστικά έργα, έναν ψυχολογικό χώρο περισυλλογής. Για την ακρίβεια, ολόκληρος ο πίνακας μπορεί να γίνει κατανοητός ως ένας καθρέφτης της ψυχής, σύμφωνα με την μπερξονική έννοια του χρόνου: «στην πράξη αυτή της αντανάκλασης, ο χρόνος της ονειροπόλησης δεν μετριέται με λεπτά και δευτερόλεπτα αλλά με ασύγχρονες μεταβάσεις από άμεσες εντυπώσεις σε παροδικές ανομοιογενείς μνήμες, ακόμη ίσως και οράματα από το μέλλον».¹⁴⁶⁸ Η αίσθηση της στατικότητας και χρονικής αμεταβλησίας εντείνεται στο έργο του Οσμπερ με τη χρήση της χρυσής

¹⁴⁶⁴ Alphonse Osbert, *Όραμα* [Vision], 1892, λάδι σε καμβά, 235 x 138 εκ., Μουσείο Orsay, Παρίσι. Εκτέθηκε στο δεύτερο Σαλόν, 1893, αρ. κατ. 167. Βλ. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*, κατ. έκθ. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, σελ. 82–83. Alphonse Osbert, *Τα άσματα της νύχτας* [Les chants de la nuit], 1896, λάδι σε καμβά, 76,5 x 123,2 εκ., Μουσείο Orsay, Παρίσι.

¹⁴⁶⁵ Ο Οσμπερ εφάρμοζε, σύμφωνα με την Β. Ντυμά, τις χρωματικές θεωρίες του Σεβρέλ, βλ. Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, ό.π., σελ. 119 κ.ε.

¹⁴⁶⁶ Pierre Puvis de Chavannes, *Το ιερό σύδεντρο* [*Le Bois sacré*], 1874, λάδι σε καμβά, 93 x 231 εκ., Art Institute of Chicago, Σικάγο.

¹⁴⁶⁷ Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, ό.π., σελ. 168.

¹⁴⁶⁸ Anne Leonard, “Time in Fin-de-Siècle Painting”, στο *Studies in Music, Art and Performance from Romanticism to Postmodernism: The Musicalisation of Art*, ό.π., σελ. 75–76.

τομής.¹⁴⁶⁹ Άλλωστε, έχει υποστηριχθεί πως και το έργο του ντε Σαβάν *Το ιερό σύδεντρο*, το οποίο ο Οσμπερ έχει ως πρότυπο, έχει οργανωθεί με βάση τη χρυσή τομή.¹⁴⁷⁰ Η απουσία της προοπτικής, η απλοποίηση του σχεδίου, οι επίπεδες χρωματικές επιφάνειες προσδίδουν στη σύνθεση την αίσθηση της σταθερότητας και της ισορροπίας, φανερώνουν έναν κόσμο προ-οργανωμένο και άρα αμετάβλητο. Τα στοιχεία αυτά θα τα συναντήσουμε σε πολλούς συμβολιστές ζωγράφους, μαθητές του ντε Σαβάν, που συμμετείχαν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων.¹⁴⁷¹

Για παράδειγμα, ο Αλεξάντρ Σεόν [Alexandre Séon] (1855-1917) —στενός συνεργάτης του Πελαντάν και φίλος του Οσμπερ, που ανέλαβε την εικονογράφηση των βιβλίων της *Λατινικής παρακμής*, και εξέθεσε στα Σαλόν περίπου 90 έργα του— είχε ήδη παραπέμψει από τη δεκαετία του 1880 με την τεχνοτροπία του στις περίφημες νωπογραφίες του Πυβί ντε Σαβάν. Πιο συγκεκριμένα, από τον ντε Σαβάν δανείζεται τον χρωματικό μετριασμό, την εγκατάλειψη του βάθους προς χάρη μιας γενικευμένης απλότητας και ομοιομορφίας, την εγκράτεια στην απόδοση των χειρονομιών, σε γενικές γραμμές την αυστηρή και προσεκτικά μελετημένη σύνθεση. Όπως παρατηρεί ο Ζυμώ-Λαφόν, ο Σεόν μένει πιστός στη σημασία της γραμμής, είναι, δηλαδή, πολύ πιο κοντά στον ντε Σαβάν από τον Οσμπερ, του οποίου οι «ομιχλώδεις μονοτονίες έχουν την τάση να διαλύουν τα περιγράμματα».¹⁴⁷² Ο ίδιος ο ζωγράφος, όμως, ήδη από το κατώφλι της δεκαετίας του 1890 αρχίζει να επεξεργάζεται τις προσωπικές του θεωρίες για τη ζωγραφική, προς χάρη ενός συμβολισμού των αποχρώσεων και των γραμμών, εγχείρημα που οφείλει ασφαλώς πολλά στο Σερά.¹⁴⁷³ Ο Σερά, ως γνωστόν, είχε διαβάσει τα βιβλία του Σαρλ Ανρί και του Νταβίντ Συτέ, μέσω των οποίων οι πυθαγόρειες θεωρίες του Βρόνσκι καθώς και η θεωρία των Τρόπων διακινούνταν στο καλλιτεχνικό κοινό στα τέλη του 19ου αιώνα. Για τον Οσμπερ δεν είναι σίγουρο πως

¹⁴⁶⁹ Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, ό.π., σελ. 115.

¹⁴⁷⁰ Βλ. Michael Marlais, “Seurat et ses amis de l’Ecole des Beaux-Arts.” *Gazette des beaux-arts*, τόμ. 114, Ιούλιος–Δεκέμβριος 1989: 153–168, ιδιαίτερα σελ. 156.

¹⁴⁷¹ Για την επίδραση του Πυβί ντε Σαβάν στο συμβολιστικό κίνημα, βλ. Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, ό.π., σελ. 109 κ.ε.

¹⁴⁷² Jean-David Jumeau-Lafond, “‘Attendant des murs’: Séon décorateur”, στο *Alexandre Séon (1855-1917): la beauté idéale*, κατ. έκθ., Musée des Beaux-Arts de Quimper / Musée d’Art et d’Archéologie de Valence, Μιλάνο: Silvana, 2015, σελ. 36.

¹⁴⁷³ Βλ. Delphine Montalant, “Alexandre Séon, Peintre Symboliste”, *L’Œil*, τχ. 362, 1985: 40–45· Jean-David Jumeau-Lafond (επιμ.), *Alexandre Séon (1855-1917): la beauté idéale*, κατ. έκθ., Musée des Beaux-Arts de Quimper, 19 Ιουνίου – 18 Σεπτεμβρίου 2015 / musée d’Art et d’Archéologie de Valence, Οκτώβριος 2015 – Φεβρουάριος 2016, Μιλάνο: Cinisello Balsamo, 2015.

γνώριζε το έργο του Συτέ, ενώ για τον Σεόν έχει υποστηριχθεί πως αυτό του ήταν πιθανά γνωστό μέσα από τη μελέτη του παραδείγματος του Σερά.¹⁴⁷⁴

Η επίκληση σε μια προ-οργανωμένη τάξη συνάδει με τις πυθαγόρειες-ιδεαλιστικές προϋποθέσεις που έθεσε για τα Σαλόν ο Πελαντάν ενώ δείχνει να έρχεται σε αντίθεση με το όραμα του νέου τέχνης του Βάγκνερ. Η περίπτωση της συνεργασίας του Σατί με τον Πελαντάν μας επιτρέπει να φωτίσουμε περισσότερο τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικές-αριθμητικές θεωρίες αποτυπώνονταν και στις δύο τέχνες. Τα έργα που συνέθεσε ο Σατί στο περιβάλλον των Ροδόσταυρων (1891–1894) επιτρέπουν να εντοπίσουμε κάποιες κοινές αισθητικές αξίες ανάμεσα σε αυτά και τις ζωγραφικές συνθέσεις του Οσμπερ και του Σεόν. Αξίζει να σημειωθεί πως η σχέση του Σατί και του Πελαντάν τερματίστηκε ένα χρόνο μετά το πρώτο Σαλόν για λόγους που δεν είναι γνωστοί, αν και θα μπορούσε να υποτεθεί πως η αντιβαγκνερική, παρότι ιερατική, μουσική του Σατί συνέβαλε με κάποιο τρόπο στη δημιουργία ενός αρνητικού κλίματος.¹⁴⁷⁵

Τα έργα που ο Σατί συνέθεσε για τα Σαλόν των Ροδόσταυρων έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά: δεν υπάρχουν μέτρα και ρυθμικές σημάσεις, η διαδοχή των συγχορδιών είναι ιδιαίτερα ασυνήθιστη, αποφεύγεται οποιαδήποτε δυναμική, οι ρυθμοί είναι αργοί [ηχητική αναπαραγωγή].¹⁴⁷⁶ Η αποφυγή οποιασδήποτε δυναμικής κλιμάκωσης και η απουσία της επιθυμίας εντυπωσιασμού του ακροατηρίου με βιρτουόζικες δεξιότητες συνθέτουν τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός γαλήνιου περιβάλλοντος περισυλλογής και ασφάλειας. Οι γραπτές επισημάνσεις που συνοδεύουν την παρτιτούρα υπογραμμίζουν τη στρατηγική αυτή. Για παράδειγμα, οι χαρακτηρισμοί «Με σεβασμό» [Avec déférence], «Χωρίς περηφάνια» [Sans orgueil], «Αποφύγετε κάθε ιεροσύλο ενθουσιασμό» [Eviter toute exaltation sacrilege] από το *Πρελούδιο της ηρωικής πύλης του ουρανού*, στοχεύουν στην περιγραφή διαφορετικών διαθέσεων παρά στη δημιουργία μιας δραματουργίας.¹⁴⁷⁷ Πιο ενδεικτικός ακόμη είναι ο χαρακτηρισμός «εν λευκώ και με ακινησία» που ακολουθεί την παρτιτούρα του

¹⁴⁷⁴ Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert*, ό.π., σελ. 126, 130.

¹⁴⁷⁵ Ο Σατί, το 1892, ανακηρύχθηκε χοράρχης των Σαλόν. Τον ίδιο χρόνο διέκοψε τη σχέση του με τον Πελαντάν και ίδρυσε την δική του σέκτα που έφερε το όνομα *Μητροπολιτική Εκκλησία της Τέχνης του Καθοδηγητή Χριστού* [Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur]. Ο Σατί οραματίστηκε την Εκκλησία αυτή ως καταφύγιο της καθολικής πίστης και της τέχνης. Παράλληλα, ωστόσο, έδειξε κάποιο ενδιαφέρον για τον Σατανισμό, κυρίως μέσω της συνεργασίας του με τον Ζυλ Μπουά.

¹⁴⁷⁶ Για μια παρουσίαση των έργων αυτών, βλ. Grace Wai Kwan Gates, “Satie’s Rose-Croix Piano Works”, στο *Erik Satie: Music, Art and Literature*, επιμ. Caroline Potter, Μπέρλινγκτον, Βέρμοντ: Ashgate, 2013, σελ. 49–66.

¹⁴⁷⁷ Grace Wai Kwan Gates, “Satie’s Rose-Croix Piano Works”, ό.π., σελ. 58.

Πρελουδίου από την Πρώτη Πράξη του *Υιού των Άστρων* (1891) [ηχητική αναπαραγωγή]. Αν το λευκό, το αποτέλεσμα της μείξης όλων των πρισματικών χρωμάτων, ισοδυναμεί ως σημείο μηδέν με την ακινησία και την αδράνεια, τότε μπορούμε να υποθέσουμε πως το χρώμα διαμορφώνεται σε ένα περιβάλλον κίνησης και μεταβλητότητας. Η ανάλυση του Πρελουδίου του *Υιού των Άστρων* μπορεί να φωτίσει περισσότερο την υπόθεση αυτή. Η μουσική, αρκετά ασυνήθιστη για την εποχή εκείνη, ξεκινάει με διάφωνες συγχορδίες δομημένες σε διαστήματα τετάρτης, τέσσερα καθαρά και ένα αυξημένο. Οι συγχορδίες αυτές, που απέχουν μεταξύ τους κατά ένα διάστημα μεγάλης δευτέρας και μικρής τρίτης, επαναλαμβάνονται συμμετρικά καθόλη τη διάρκεια του κομματιού. Όπως θα δείξω παρακάτω, στην περίπτωση του *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, το διάστημα τετάρτης είχε χρησιμοποιηθεί με στρατηγικό τρόπο για τη δημιουργία ενός κλίματος τονικής αστάθειας και μετεώρισης: η δημιουργία συγχορδιών με τέταρτες και όχι τρίτες καταργεί την παραδοσιακή λειτουργία των τονικών βαθμίδων και δημιουργεί ένα νέο πλαίσιο αναφορικότητας. Νεωτεριστές συνθέτες, όπως ο Ντεμπυσσύ, ο Ραβέλ, ο Σκριάμπιν και ο Σένπεργκ είχαν χρησιμοποιήσει στις συνθέσεις τους με διαφορετικούς τρόπους το διάστημα της τετάρτης με απώτερο σκοπό την εγκατάλειψη του παραδοσιακού τρόπου οργάνωσης της δραματικής αφήγησης.

Από την άλλη πλευρά ο Σατί εισάγει στον *Υιό των άστρων* μελωδικά στοιχεία από Τρόπους (βλ. για παράδειγμα το τμήμα εκείνο από την Πρώτη Πράξη που αυτονομήθηκε αργότερα ως *7η Γνωσία* [Gnossienne]), τα οποία ρυθμικά διαφοροποιούνται από τη στατικότητα των συγχορδιών τετάρτης. Στο Πρελούδιο [ηχητική αναπαραγωγή] προοικονομείται η παρουσία των Τρόπων στο μέτρο 21 όπου εμφανίζεται μια συγχορδία από τον Δώριο Τρόπο (Ρε-Φα-Λα), την οποία διαδέχεται, χωρίς κοινό φθόγγο, μια συγχορδία από την απομακρυσμένη τονικότητα της Φα δίεσης μείζονος. Η ανοίκεια αυτή χρήση υλικών από τους Τρόπους προσδίδει στο σύνολο του έργου τον χαρακτήρα του φανταστικού και του αλλόκοτου. Η επανάχρηση των Τρόπων από τον Σατί μέσα από μια νεωτερική μουσική γλώσσα και όχι μέσα από μια ρομαντική-οριενταλιστική οπτική, συνάδει με το πνεύμα του έργου του Πελαντάν. Η μυθοποίηση των αρχαίων Χαλδαίων ως φορέων μιας χαμένης μαθηματικής και αστρονομικής γνώσης (από την οποία αντλεί ο Πυθαγόρας) εξυπηρετεί εδώ μια διττή λειτουργία: από τη μια πλευρά προβάλλονται οι νεότερες επιστημονικές κατακτήσεις σε ένα απώτερο παρελθόν ενώ παράλληλα χρησιμοποιείται η κατασκευασμένη αυτή αφήγηση του παρελθόντος για την επαναμάγευση του παρόντος.

Το 1922, με τη ματιά του στραμμένη αναδρομικά στα χρόνια της σύνθεσης του *Υιού των Αστρων*, ο Σατί θεώρησε ιδιαίτερα σημαντική την απαγκίστρωση των Γάλλων συνθετών από τον γερμανικό (βαγκνερικό) κανόνα, ο οποίος είχε επιβληθεί στο πεδίο της μουσικής κριτικής και πρακτικής, ενώ πρόκρινε τον προσανατολισμό τους προς τη μελέτη του παραδείγματος των Γάλλων ζωγράφων.¹⁴⁷⁸ Στο πλαίσιο αυτό ο Σατί σχολίασε θετικά τους πίνακες του Πυβί ντε Σαβάν και υποστήριξε πως ήθελε να «πραγματοποιήσει στη μουσική αυτό που ο ντε Σαβάν κατάφερε με τη ζωγραφική, να πετύχει δηλαδή μια ασυνήθιστη απλοποίηση στην τέχνη».¹⁴⁷⁹ Ο ντε Σαβάν, επομένως, ο οποίος εξάλλου είχε φιλοτεγήσει την προμετωπίδα της έκδοσης των *Sonneries de la Rose+Croix* (1891) του Σατί, λειτουργούσε ως αισθητικό πρότυπο όχι μονάχα για τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων αλλά και για τον Σατί, ο οποίος καλούταν, κατά ειρωνικό τρόπο, την ίδια στιγμή από τον Πελαντάν να μιμηθεί τη μουσική αισθητική του Βάγκνερ.

Οι συγχορδίες με διαστήματα τετάρτης που επαναλαμβάνονται με μονότονο ρυθμό θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με τους κάθετους άξονες που σχηματίζονται από τη ρυθμική εναλλαγή των όρθιων ιερατικών μορφών και των δέντρων στο *Ιερό σύδεντρο* του Πυβί ντε Σαβάν και στο *Άσματα της νύχτας* του Οσμπερ. Η καθετότητα και στις δύο περιπτώσεις εντείνει το αίσθημα της χρονικής αδράνειας και αμεταβλησίας που επικαλείται ο Σατί με τον χαρακτηρισμό «εν λευκώ και με ακινησία».

Η αντινατουραλιστική αυτή διαστολή του χρόνου επιτυγχάνεται, ωστόσο, και με άλλα μέσα. Ο Σατί, ακολουθώντας μάλλον σε αυτό τον Ντεμπυσσύ, τον οποίο γνώριζε προσωπικά από το 1891, είχε καταφύγει στη χρήση της χρυσής τομής για τη δημιουργία αόρατων γεωμετριών και συμμετρικών σχέσεων. Είναι μάλλον βέβαιο πως ο Σατί έμαθε για τον τρόπο χρήσης της χρυσής τομής στο βιβλιοπωλείο του Εντμόν Μπαγί, το οποίο επισκεπτόταν τακτικά, όπως άλλωστε και ο Ντεμπυσσύ.¹⁴⁸⁰ Όπως έχω ήδη

¹⁴⁷⁸ Παρατίθεται στο Erik Satie, *Le fils des étoiles, Pastorale Kaldéenne du Sar Josephin Péladan*, Urtext, επιμ. Steffen Schleiermacher, Κάσσελ/Βασιλεία/Λονδίνο κ.α.: Bärenreiter: 2015, σελ. xiv.

¹⁴⁷⁹ Παρατίθεται στο Robert Orledge, *Satie the Composer*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1990, σελ. 207. Για την ανίχνευση μιας κοινής αντιρομαντικής θεματολογίας στα έργα του Σατί και του ντε Σαβάν, βλ. Simon Shaw-Miller, “The Only Musician with Eyes’: Erik Satie and Visual Art”, στο *Erik Satie: Music, Art and Literature*, ό.π., σελ. 90–91. Ο Σόου Μίλλερ υποστηρίζει, ωστόσο, παρακάτω πως η σχέση του Σατί με τον Βάγκνερ ήταν αρκετά πιο σύνθετη για να έχει οποιαδήποτε ισχύ ο χαρακτηρισμός του συνθέτη ως «αντι-βαγκνεριστή», ό.π., σελ. 99 κ.ε.

¹⁴⁸⁰ Για τη χρήση της χρυσής τομής από τον Σατί, βλ. το πολύ καλό άρθρο του Courtney S. Adams, “Erik Satie and Golden Section Analysis”, *Music & Letters*, τόμ. 77, τχ. 2, 1996: 242–252. Ενώ για τον Ντεμπυσσύ υπάρχουν πηγές που μαρτυρούν πως ο συνθέτης κατέφυγε στη χρυσοτόμηση των κομματιών του, για τον Σατί δεν διασώζεται καμιά μαρτυρία.

δείξει, ο Μπαγί στο *Άσμα των φωνηέντων* (εικ. 3.1.2) είχε χρησιμοποιήσει μονότονα διαυγείς μελωδικές γραμμές για τη χορωδία (φωνήεντα των Σειρήνων) και εξαιρετικά απλοποιημένη συνοδεία για φλάουτα και άρπες. Τα αρπίσματα, τα οποία δεν περιλαμβάνουν διαστήματα τρίτης (χαρακτηριστικά της κλασικής αρμονικής γραφής) αλλά μονάχα τετάρτης και πέμπτης, αναχαιτίζουν οποιαδήποτε προσπάθεια ανίχνευσης μιας αρμονικής διαδοχής συγχορδιών. Αντίθετα, η χρήση τους υπαινίσσεται ένα τροπικό περιβάλλον, το οποίο προσδίδει στο ύφος έναν ιερατικό και συνάμα απροσδιόριστα άχρονο χαρακτήρα. Η απλότητα που προκύπτει από τη χρήση της τροπικής αρμονίας εντείνεται, ενδεχομένως, και από τη χρυσοτόμηση του κομματιού (28 + 44 = 72 μέτρα). Οι αριθμολογικές θεωρίες, οι οποίες διακινούνταν στο περιβάλλον του Μπαγί και του Πελαντάν θα ήταν επίσης γνωστές στον Σατί. Άλλωστε, ο Σατί διατηρούσε στενές επαφές με ζωγράφους, όπως ο Χουάν Γκρι [Juan Gris] (1887–1927), ο Αντρέ Λοτ [André Lhote] (1885–1962) και ο Τζίνο Σεβερίνι, οι οποίοι, ως γνωστόν, μεταχειρίζονταν την τεχνική της χρυσοτόμησης στους πίνακές τους.¹⁴⁸¹

Οι ζωγράφοι που εξέθεταν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων ήταν εκτεθειμένοι στις θεωρίες γύρω από την εφαρμογή αρμονικών συστημάτων στην τέχνη τους, οι οποίες διακινούνταν τη δεκαετία του 1890 στο Παρίσι. Όπως έχω ήδη τονίσει, ο Σαρλ Ανρί αφαίρεσε το μεταφυσικό περίβλημα από τις πυθαγόρειες θεωρίες του Βρόνσκι και τις παρουσίασε στο καλλιτεχνικό κοινό στα τέλη του 19ου αιώνα ως καθαρά επιστημονικές, θεμελιωμένες δηλαδή σε μια δικής του εμπνεύσεως αλγεβρική φόρμουλα. Σύμφωνα με τη θεωρία του Σαρλ Ανρί κάθε χρώμα τείνει να αντιστοιχεί σε μια κατεύθυνση [direction], το πεδίο συμβολής των οποίων το χαρακτήριζε με όρους δυναμογένειας και αναστολής. Ως παραδείγματα δυναμογενούς αναλογίας ο Ανρί επικαλέστηκε τη χρυσή τομή και την αρμονική μεσότητα των αρχαίων Ελλήνων ($\chi = \frac{2\omega\chi}{\omega+\chi}$).¹⁴⁸² Ως γνωστόν, ο λόγος που παράγεται από την αρμονική μεσότητα, το $\frac{4}{3}$, αντιστοιχεί στο διάστημα της τετάρτης καθαρής, για τη σημασία του οποίου μίλησα παραπάνω. Επιπρόσθετα, οι σχέσεις ανάμεσα στα χρώματα και τις κατευθύνσεις

¹⁴⁸¹ Courtney S. Adams, “Erik Satie and Golden Section Analysis”, ό.π., σελ. 250. Υπήρχε ένας πολύ πρακτικός τρόπος για τη χρυσοτόμηση του μήκους ενός πίνακα ή των μέτρων ενός μουσικού κομματιού, πέρα δηλαδή από εκείνον του πολλαπλασιασμού των συνολικών διαστάσεων με τον άρρητο αριθμό 0,618[...]. Ο καλλιτέχνης αρκούσε, δηλαδή, να εντοπίσει εκείνους τους αριθμούς Φιμπονάτσι, το άθροισμά των οποίων έδινε τον ζητούμενο αριθμό και στη συνέχεια να προσθέσει τους αριθμούς Φιμπονάτσι που προηγούνταν αυτών. Το αποτέλεσμα αντιστοιχεί στο μεγάλο τμήμα της χρυσής τομής.

¹⁴⁸² Charles Henry, *Cercle Chromatique*, ό.π., σελ. 52. Ως γνωστόν, για τον σχηματισμό της διατονικής κλίμακας, οι Πυθαγόρειοι επικαλέστηκαν τα τρία γνωστά είδη προόδων και των αντίστοιχων μεσοτήτων τους, την αριθμητική, τη γεωμετρική και την αρμονική. Βλ. Νέστορ Ταϊήλορ, *Η Αρμονία των Πυθαγορείων*, ό.π., σελ. 77.

απεικονίζονται γραφικά από τον Ανρί πάνω σε έναν χρωματικό κύκλο, ο οποίος έχει διαιρεθεί με βάση την πυθαγόρεια διαίρεση της οκτάβας.¹⁴⁸³ Τα αρμονικά διαστήματα ανάμεσα στα χρώματα και τα ρυθμικά διαστήματα ανάμεσα στις κατευθύνσεις μπορούν να αντληθούν από την προσεκτική διαίρεση των ακτινών του κύκλου. Ο ζωγράφος μπορεί, έτσι, να προσδιορίσει με τη βοήθεια του *Αισθητικού μοιρογνωμόνιου* του Ανρί το κατά πόσον οι γωνιώδεις σχέσεις ανάμεσα στις ευθείες γραμμές που προκύπτουν από ένα μοναδικό σημείο είναι ρυθμικές ή όχι. Στο ερμηνευτικό αυτό πλαίσιο ο Ανρί ασκεί κριτική στο χρωματικό σύστημα του Σεβρέλ, το οποίο σύμφωνα με τον ίδιο στερείται επιστημονικής επαληθευσιμότητας, με άλλα λόγια οι χρωματικές σχέσεις που προτείνει ο Σεβρέλ στον κύκλο του δεν είναι εδραιωμένες με βάση ένα ορθολογικό, ταξινομικό σύστημα. Η κριτική αυτή στον Σεβρέλ είναι αρκετά σημαντική γιατί, όπως θα επιχειρήσω να δείξω στη συνέχεια στην περίπτωση του Σερυζιέ, προβάλλεται ένα πλαίσιο κατανόησης των χρωμάτων όχι με βάση την εμπειρική τους διάκριση σε κύρια και συμπληρωματικά χρώματα αλλά με κριτήριο αλγεβρικές σχέσεις που προκύπτουν από την αρμονική διαίρεση του κύκλου. Η αντίληψη αυτή εδράζεται σε μια ιδεοτυπική σύλληψη του κόσμου ως ένα *a priori* οργανωμένο μουσικό σύστημα και κατά συνέπεια οδηγεί στην πλατωνικής προέλευσης καταληκτική φράση του Ανρί, πως «ο καλλιτέχνης δεν είναι παρά ένα αυτί, ένα μάτι, ένα νευρικό σύστημα, όλα αυτά με φυσικό τρόπο οργανωμένα και ανεπτυγμένα: αισθάνεται τον ρυθμό και γι' αυτόν τον λόγο, επειδή η ιδέα είναι μια εικονική πραγμάτωση, την παράγει εξωτερικά».¹⁴⁸⁴

Οι αισθητικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών στο περιβάλλον του Πελαντάν ήταν πολύμορφες και γεμάτες εκπλήξεις. Ένα τελευταίο παράδειγμα αρκεί για να δείξει το παραπάνω. Ο Βαλέρ Μπερνάρ [Valère Bernard] (1860–1936), μαθητής του Πυβί ντε Σαβάν αλλά και του Αλεξάντρ Καμπανέλ [Alexandre Cabanel] (1823–1889), ενσωμάτωσε στο μορφοπλαστικό του λεξιλόγιο τόσο στοιχεία από τον σημαντικό δάσκαλο των συμβολιστών, όσο και από τον πεισιθάνατο κόσμο του Φελισιάν Ροπς [Félicien Rops] (1833–1898). Η εικονογραφία του, ωστόσο, είναι βαθιά εμποτισμένη από την αποκρυφιστική και εσωτερικιστική ατμόσφαιρα, μέσα από την οποία είχαν αναδυθεί όλες εκείνες οι καλλιτεχνικές τάσεις που προήγαγε ο Πελαντάν: έντονη πίστη σε μια καθολική Αναγέννηση, αναφορές στον σατανισμό του Υσμάν, τη *Μυστική*

¹⁴⁸³ Ο Ανρί θεωρεί σημαντικό τον λόγο $\frac{3}{2}$, της πέμπτης, που καθορίζει τη θέση του κόκκινου (Ντο) με το βιολετί (Σολ). Βλ. Charles Henry, *Rapporteur Esthétique*, Παρίσι: G. Séguin, 1888, σελ. 8.

¹⁴⁸⁴ « L'artiste n'est qu'un œil, une oreille, un système nerveux normalement organisés et développés : il sent le rythme et parce qu'il le sent, parce que l'idée est une réalisation virtuelle, il le produit extérieurement ». Charles Henry, *Rapporteur Esthétique*, ό.π., σελ. 15.

Δοξασία της Μπλαβάτσκι, τις *Αντιστοιχίες* του Μπωντλαίρ και τη *Σεραφικά* του Μπαλζάκ.¹⁴⁸⁵ Αν και συνοδοιπορούσε με τους Ροδόσταυρους στο Παρίσι, επέλεξε το δικό του δρόμο προς στον Γαλλικό νότο, τη Μασσαλία, όπου εκεί, το 1893, ίδρυσε μια εσωτεριστική ομάδα με το όνομα «Fraternité esthétique».¹⁴⁸⁶ Η ιδεολογική του θεώρηση, πως ο λατινικός κόσμος, με τον γαλλικό νότο ως το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα, είναι φορέας μηνύματος του φωτός και διαμορφωτική πυξίδα αξιών, αποτυπώνεται μορφοπλαστικά στους πίνακές του μέσω της προσφυγής σε έναν ιδεαλισμό της μορφής, ή πιο συγκεκριμένα, στον «στατικό κλασικισμό» του Πυβί ντε Σαβάν. Η στερεότητα, η αυστηρότητα και η στατικότητα στη σύνθεση των έργων του εκφράζονται μέσω της προσεκτικής ισορρόπησης και κατανομής ευθύγραμμων αξόνων και χρήσης συγκρατημένων ρυθμικών στοιχείων. Γύρω στο 1906, ωστόσο, ο Μπερνάρ στράφηκε, όπως άλλωστε και ο Αλφόνς Οσμπερ, σε μια προσπάθεια συμφιλίωσης των νέο-ιμπρεσιονιστικών, πουαντιγιστικών τάσεων με τον κλασικισμό του Πυβί ντε Σαβάν. Στο πλαίσιο αυτό ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τη δόνηση του ήχου σε αντιστοιχία με την αισθητική εμπειρία των χρωμάτων.¹⁴⁸⁷ Λίγο πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το 1913, ο Μπερνάρ ξεκίνησε μια συνεργασία με τον συνθέτη και φίλο του, Καρόλ Μπεράρ [Carol Berard] (1881–1942), για τη δημιουργία ενός χρωματοργάνου, για το οποίο ο Μπεράρ θα συνέθετε τη μουσική. Στις παρατηρήσεις του ζωγράφου για το όργανο αυτό, το οποίο θα παρήγαγε πρισματικά χρώματα εναρμονισμένα με τις επτά νότες της διατονικής κλίμακας, σημειώνεται ως πηγή έμπνευσης το αντίστοιχο χρωματόργανο του Καστέλ.¹⁴⁸⁸ Τα ποδόπληκτρα στο χρωματόργανο αυτό θα αυξομείωναν την αξία των χρωμάτων ενώ για να αποφύγει τη σύνθεση του λευκού φωτός, λόγω της υπέρθεσης των συμπληρωματικών χρωμάτων, ο

¹⁴⁸⁵ Βλ. Susanne Greimel και Sigrun Loos (επιμ.), *Die Maler der Seele: der idealistische Symbolismus in Frankreich*, ό.π., σελ. 31.

¹⁴⁸⁶ Jean-Roger Soubiran, *Valère Bernard: 1860 – 1936*, Μασσαλία: Jean Laffitte, 1988, σελ. 18.

¹⁴⁸⁷ Ο.π., σελ. 24.

¹⁴⁸⁸ Ο.π., σελ. 20–21. Παραμένει ασαφές το αν ποτέ το όργανο αυτό υλοποιήθηκε. Επειδή η έρευνα για τον Μπερνάρ παραμένει ακόμη σε πρώιμο στάδιο, είναι σχεδόν αδύνατον να ανασυγκροτηθεί το δίκτυο των επαφών του στη Μασσαλία και να σκιαγραφηθούν οι αποδέκτες των παραπάνω ιδεών. Πιστεύω, ωστόσο, ότι οι χρωματομουσικές θεωρίες είχαν ενδεχομένως ευρεία διάδοση σε συμβολιστές καλλιτέχνες που δρούσαν στα νότια παράλια της Γαλλίας. Για παράδειγμα, ο συμβολιστής ζωγράφος και σπουδαίος βιολονίστας από τη Νίκαια, Γκυστάβ-Αντόλφ Μοσά [Gustav-Adolf Mossa] (1883–1971), παρουσίασε κατά τη διάρκεια του έτους 1913, τόσο στη Νίκαια όσο και στο Παρίσι, αρκετές εκθέσεις, οι οποίες ήταν εμπνευσμένες από τη μουσική του Ρόμπερτ Σούμαν [Robert Schumann] (1810–1856). Βλ. Jean-Roger Soubiran, *Gustav Adolf Mossa: catalogue raisonné des œuvres “symbolistes”*, Παρίσι: Somogy, 2010, σελ. 316 κ.ε.

Μπεράρ αύξησε τον αριθμό των πλήκτρων σε εννέα —επτά για τα πρισματικά χρώματα, ένα για το λευκό και ένα άλλο για το πράσινο-κίτρινο.

5.4 Οι νεοπουθαγόρειες προϋποθέσεις του έργου του Πωλ Σερυζιέ

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσω το κατά πόσον η θεωρητική σκέψη του Σερυζιέ διαμορφώνεται στη βάση νεοπουθαγόρειων θεωριών και με ποιους τρόπους αυτές διοχετεύονται στην καλλιτεχνική πράξη. Όπως έχει συχνά υποστηριχτεί, ο Σερυζιέ υπήρξε ο ιδεολογικός και θεωρητικός καθοδηγητής της ομάδας των Ναμπί.¹⁴⁸⁹ Οι Ναμπί, παρότι ασπάζονταν πολλές από τις ιδέες του Πελαντάν, όπως θα δείξω στη συνέχεια, δεν συμμετείχαν ποτέ στα Σαλόν των Ροδόσταυρων.¹⁴⁹⁰ Αν και ο Ντενί και ο Σερυζιέ έγιναν καθολικοί και έτσι μοιράζονταν ένα ευρύ φάσμα ιδεολογικών πεποιθήσεων με τα μυστικιστικά καθολικά τάγματα που δρούσαν στο Παρίσι στα τέλη του 19ου αιώνα, η κλίνουσα προς την αφαίρεση μορφοπλαστική γλώσσα τους δεν προσιδίαζε ενδεχομένως στις προσδοκίες του Πελαντάν για αναπαραστατική ζωγραφική. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο Σερυζιέ φλέρταρε με την ιδέα να προσχωρήσει σε κάποιο καθολικό τάγμα, όπως είχε κάνει άλλωστε ο φίλος του Γιαν Φερκάντε [Jan Verkade] (1868–1946), αλλά στο τέλος απέρριψε τη σκέψη αυτή ίσως γιατί οι θεοσοφικές του πεποιθήσεις ήταν ασύμβατες με το αυστηρό δόγμα της Καθολικής Εκκλησίας. Παραμένει ανοιχτό, λοιπόν, το ερώτημα σχετικά με το αν οι θεοσοφικές πεποιθήσεις του Σερυζιέ κλόνισαν την αφοσίωσή του στον καθολικισμό και κατά συνέπεια οδήγησαν σταδιακά σε μια ριζική απόρριψη των ιδεών του Πελαντάν ή για το αν η νέα προσέγγιση του καθολικού δόγματος από τα εσωτεριστικά δίκτυα στο Παρίσι ή αργότερα από το Μοναστήρι του Μπερόν, στο οποίο θα αναφερθώ αναλυτικά παρακάτω, ήταν αρκετά περιοριστική για να συμπεριλάβει το σύνολο των ιδεολογικών και κοσμοθεωρητικών του σκέψεων. Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται ο λόγος του Σερυζιέ σχετικά με την αισθητική θεωρία και πράξη,

¹⁴⁸⁹ Βλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, Av Αρμπορ, Μίσιγκαν: UMI Research, 1983 [1980]. Η πρώτη βιογραφία για τον Σερυζιέ γράφτηκε από τον Μωρίς Ντενί και συμπεριλήφθηκε στο *ABC de la Peinture*, στην έκδοση του 1942. Η πρώτη ειδική μελέτη για τον ζωγράφο εκδόθηκε από τον έμπορο τέχνης Μαρσέλ Γκισετώ [Marcel Guicheteau]. Marcel Guicheteau, *Paul Sérusier*, Παρίσι: Editions Side, 1976.

¹⁴⁹⁰ Ο γιος του ζωγράφου Αμάν Ζαν ισχυρίζεται πως ο Σερυζιέ υπήρξε μέλος των Ροδόσταυρων. Ωστόσο, όπως παρατηρεί η Καρολάν Μπούλ-Τέρνερ κάτι τέτοιο δεν έχει ακόμη αποδειχτεί. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 98, 171.

θεωρώ πως θα επέτρεπε την εξαγωγή κάποιων υποθέσεων σχετικά με ιδεολογικές αποχρώσεις των νεοπουθαγορικών του αναζητήσεων.

Για τη διαμόρφωση της θεωρητικής συγκρότησης του Σερυζιέ δύο σημεία προτάσσονται από την έρευνα ως κομβικά: πρώτον, η διατυπωμένη από τον Γκωγκέν θεωρία του Συνθετισμού, στην διάδοση της οποίας συνέβαλε και ο ίδιος, και δεύτερον, η πεποίθηση μιας διαχρονικής σε μαθηματικούς νόμους εδραιωμένης αρχής, η οποία ενισχύθηκε μετά την ανάγνωση των θεωριών του Ντεζιντέριους Λεντς. Από τον Γκωγκέν ο Σερυζιέ διδάχτηκε τη χρήση των κυματιστών αραμπέσκ, οι οποίες κρατούν το βλέμμα του θεατή σε ρυθμική κίνηση. Ωστόσο, όπως εύστοχα παρατηρεί η Καρολάιν Μπούλ-Τέρνερ (γ. 1949), αν κανείς συγκρίνει τα έργα των δύο καλλιτεχνών, εκείνα του Σερυζιέ παρουσιάζουν μια γεωμετρικότητα και μια ακαμψία, χαρακτηριστικά που δεν είναι ορατά στους πίνακες του Γκωγκέν.¹⁴⁹¹ Η ανάγκη εύρεσης μιας θεωρητικής αρχής που οργανώνει τους πίνακες δομικά και χρωματικά χαρακτηρίζει το σύνολο σχεδόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Σερυζιέ. Στην επιστολή του προς τον Ντενί, που παρέθεσα στο τρίτο κεφάλαιο, ο Σερυζιέ είχε υποστηρίξει τα εξής: «Υπάρχουν αμετάβλητες αρχές στην τέχνη. Υπάρχει μια αισθητική επιστήμη που τις υπαγορεύει. Αυτή η επιστήμη σήμερα έχει πεθάνει. Από την εποχή των ευτυχισμένων πριμιτίφ αυτή υπήρχε, αν όχι σε γραπτή μορφή, τουλάχιστον μέσω της παράδοσης (στην Ιαπωνία επίσης). Αρκεί κανείς, για να είναι σίγουρος, να δει την απεγάδιαστη αρμονία των γραμμών και των χρωμάτων που απαντάται στους λαούς αυτούς».¹⁴⁹² Η πίστη αυτή στην ύπαρξη παγκόσμιων αρμονικών νόμων, κοινών σε πολλούς πολιτισμούς, ήταν κοινός τόπος για τους θεοσοφιστές και ο Σερυζιέ την είχε εμπεδώσει μέσα από την ανάγνωση του *Οι μεγάλοι μύσται* του Συρέ. Ο Σερυζιέ μάλιστα είχε προτείνει στον Φερκάντε δύο αγαπημένα του βιβλία, τη *Σεραφικά* του Μπαλζάκ (1834) και το προαναφερθέν βιβλίο του Συρέ, τα οποία ο Ολλανδός ζωγράφος διάβασε το 1891–1892.¹⁴⁹³ Στη *Σεραφικά*, ο Μπαλζάκ πραγματεύεται μέσα από την επίκληση στη διδασκαλία του Σβέντενμποργκ το δόγμα των αντιστοιχιών, το πώς, δηλαδή, ο άνθρωπος μπορεί να κατανοήσει το κοσμικό όλον μέσω της προσεκτικής εστίασης στον φυσικό κόσμο. Σύμφωνα με τη διδαχή αυτή, η

¹⁴⁹¹ Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 170.

¹⁴⁹² Paul Sérusier, *A.B.C. de la peinture*, ό.π., σελ. 43–44. Επιστολή Σερυζιέ στην Αδελφότητα των Ναμπί.

¹⁴⁹³ Η πληροφορία παραδίδεται από την κύρια βιογράφο του ζωγράφου, Κάρολιν Μπούλ-Τέρνερ [Caroline Boyle-Turner], η οποία παραθέτει ως επιπρόσθετα αναγνώσματα τον *Λουί Λαμπέρ* του Μπαλζάκ, τους *Μεγάλους Μνημένους* του Συρέ και τα *Γραπτά* του Γάλλου φιλοσόφου και θεολόγου Ερνέστ Ελό [Ernest Hello] (1828–1885). Βλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 84.

φύση αποτελείται από αναλλοίωτους νόμους και η «ανακάλυψη αυτών των νόμων επιτρέπει σε μερικά προνομιούχα μυαλά να εξάγουν το όλο σύστημα».¹⁴⁹⁴ Αντίστοιχα, όπως επεσήμανα παραπάνω, *Οι μεγάλοι μύσται* του Συρέ βρίθουν από παρόμοιες αντιλήψεις.

Ο Σερυζιέ, μάλιστα, εξομοίωσε τις αισθητικές του θεωρίες με τους «αναλλοίωτους νόμους» της φύσης, σε τέτοιο βαθμό ώστε τόνιζε πως ήταν «εργάτης μιας ανώτερης νοημοσύνης».¹⁴⁹⁵ Σε επιστολή του προς τον Μωρίς Ντενί, το 1889, ο ζωγράφος τόνιζε τη σημασία που έχουν οι «αμετάβλητες αρχές» της αρμονίας της γραμμής και του χρώματος για τη συγκρότηση μιας νέας θεωρίας της ζωγραφικής.¹⁴⁹⁶ Οι «παραδοσιακές» αυτές αρχές, ξεχασμένες στον σύγχρονο κόσμο αλλά διασωζόμενες από κάποιους φερόμενους ως «ιδιοφυείς» καλλιτέχνες, όπως ο Ρέμπραντ, ο Ντελακρουά και ο Μανέ, οφείλουν, κατά τον Σερυζιέ, να ανακαλυφθούν εκ νέου από τον σύγχρονο καλλιτέχνη.

Οι πυθαγόρειες ιδέες γύρω από τις ιδανικές αναλογίες των έργων ζωγραφικής είχαν καταλήξει, ως γνωστό, στον κύκλο των Ναμπί μέσω των διδαγμάτων της Σχολής του Μπερόν.¹⁴⁹⁷ Τη Σχολή είχε ιδρύσει στο μοναστήρι των Βενεδικτίνων στο Μέλανα Δρυμό της Γερμανίας ο Ντεζιντέριους Λεντς, ένας μαθητής του Ναζαρηνού ζωγράφου Πέτερ φον Κορνήλιους [Peter von Cornelius] (1783-1867).¹⁴⁹⁸ Τον Ιούνιο του 1898 ο Σερυζιέ έμεινε κοντά στο Μοναστήρι του Μπερόν και ήρθε σε επαφή τόσο με τον Φερκάντε και τον Λεντς, όσο και με άλλα μέλη του τάγματος. Ο Φερκάντε, καθολικός από τον Αύγουστο του 1892, είχε ήδη εκφράσει τον θαυμασμό του για τις γεωμετρικές θεωρίες του Ντεζιντέριους Λεντς και είχε εργαστεί ως ζωγράφος-μοναχός στο Μοναστήρι. Η μεταστροφή του Φερκάντε στην καθολική πίστη έγινε το 1893 δεκτή με αμηχανία από τον Σερυζιέ, ο οποίος δεν μπορούσε να ερμηνεύσει το πώς

¹⁴⁹⁴ Honoré de Balzac, *Σεραφικά*, μτφρ. Μαρία Σπυριδοπούλου, Αθήνα: Ροές, 2012, σελ. 17.

¹⁴⁹⁵ «Il me semblait que je n'étais que l'ouvrier d'une intelligence supérieure», Επιστολή Σερυζιέ στον Φερκάντε, 21 Μαΐου 1898, *Correspondance*, ό.π., σελ. 87.

¹⁴⁹⁶ Επιστολή του Πωλ Σερυζιέ στον Μωρίς Ντενί, γραμμένη ανάμεσα στις 7 Ιουνίου και 27 Ιουλίου του 1889. Παρατίθεται στο Paul Sérusier, *A.B.C. de la peinture*, Παρίσι: La Douce France, Henri Floury, 1921. Το βιβλίο εξετάζει ιδέες τις οποίες ο Σερυζιέ είχε εφαρμόσει και διδάξει δεκαετίες πιο πριν. Εδώ χρησιμοποιώ, παράλληλα, την επαυξημένη με επιστολές του ζωγράφου έκδοση του 1950, απ' όπου και το παράθεμα. Στο εξής, η παραπομπή στην αλληλογραφία του Σερυζιέ θα σημειώνεται ως *correspondance*.

¹⁴⁹⁷ Βλ. Annegret Kehrbau, *Die Nabis und die Beuroner Kunst*. Χίλντεσχαϊμ/Ζυρίχη/Νέα Υόρκη: Georg Olms, 2006, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.

¹⁴⁹⁸ Για τον Μωρίς Ντενί βλ. Franco Russoli, *Maurice Denis. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, κατ. έκθ., Βόννη, Städtische Kunstsammlungen. Βόννη: Arndt-Haus, 1967.

συμφιλιωνόταν το καθολικό δόγμα με τη θεοσοφική διδασκαλία.¹⁴⁹⁹ Η στάση αυτή του ζωγράφου ήταν αναμενόμενη, δεδομένου ότι ο Σερυζιέ υπήρξε θαυμαστής του Συρέ, ο οποίος, αν και μεγαλωμένος στην Αλσατία σε ένα προτεσταντικό περιβάλλον και με σαφείς εθνικιστικές γαλλικές τάσεις, προσπάθησε να ανιχνεύσει τις εθνικές ρίζες πέρα και «πίσω» από τον καθολικισμό στη Γαλλία και πιο συγκεκριμένα στον Κελτισμό. Παρόλ' αυτά, μέσα από πολλές ιδεολογικές ζυμώσεις και συζητήσεις που είχε με τον Φερκάντε, ο Σερυζιέ μυήθηκε στο μαθηματικό σύστημα αναλογιών της Σχολής του Μπερόν και αναθεώρησε τις μέχρι τότε ιδέες του για τη ζωγραφική. Το 1904 μετέφρασε μάλιστα τις θεωρίες του Λεντς από τα γερμανικά στα γαλλικά.¹⁵⁰⁰ Την ίδια χρονιά, το 1903–1904, ο Μωρίς Ντενί κατέφθασε στη Σχολή του Μπερόν, όπου συναντήθηκε επίσης με τον Γιαν Φερκάντε.¹⁵⁰¹ Σε μια σειρά από άρθρα του Ντενί, τα οποία χρονολογούνται από αυτήν την περίοδο, διαφαίνεται η προσπάθεια συγκρότησης ενός θεωρητικού λόγου γύρω από μια ιερή τέχνη.¹⁵⁰² Όπως ο Ντενί, ωστόσο, ο Σερυζιέ βρήκε το 1904, κατά τη διάρκεια του τρίτου ταξιδιού του στην Ιταλία, την αιγυπτιάζουσα ζωγραφική του Μπερόν άνευρη και περιφερειακή. Παρόλης της θέσης του αυτής, εκφρασμένης σε επιστολές του εκείνη την περίοδο, θα ήταν επισφαλές να προχωρήσουμε στο συμπέρασμα πως ο ζωγράφος εγκατέλειψε συνολικά τις γεωμετρικές θεωρίες. Το αντίθετο μάλιστα. Από επιστολή του, το 1907, προκύπτει πως ο καλλιτέχνης επεξεργαζόταν ακόμη γεωμετρικά συστήματα, αν και με μεγαλύτερη ελευθερία από τη Σχολή του Μπερόν. Για παράδειγμα, ο ζωγράφος τόνιζε πως μια σπουδή των γωνιών είναι η βάση που συνδέει το ελληνικό με το βυζαντινό και το

¹⁴⁹⁹ Βλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 90. Για τη σχέση του καλλιτέχνη με τη θεοσοφία, βλ. Nancy Davenport, "Paul Sérusier: Art and Theosophy", *Religion and the Arts*, τχ. 11, 2007: 172–213.

¹⁵⁰⁰ Didier Lenz, *L'esthétique de Beuron*, Παρίσι: 1905, σελ. 18. Μτφρ. Paul Sérusier και πρόλογος Maurice Denis. Πρβλ. Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beuroner Kunstschule*, Βιέννη/Λειψία: Braumüller, 1898. Αναδημοσιεύτηκε στα γαλλικά στο *Théories* (1912), ό.π., σελ. 185. Πρβλ. Επιστολή Σερυζιέ στον Φερκάντε, 29 Σεπτεμβρίου 1898, *Correspondance*, ό.π., σελ. 89.

¹⁵⁰¹ Τον Μάρτιο του 1904 ο Ντενί ξαναβρίσκει τον Φερκάντε και τον Λεντς στην Ιταλία, στο Μόντε Καζίνο. Στις επιστολμαίες ανταποκρίσεις του Ντενί προς τον Κόμη και πάτρωνά του Χάρι Κέσλερ [Harry Kessler] (1868-1937) αποτυπώνεται η αίσθηση που προκάλεσαν στο ζωγράφο οι προσανατολισμένες προς την πρακτική διδαχές του τάγματος αυτού, βλ. Carina Schäfer, *Maurice Denis et le comte Kessler (1902 - 1913)*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Peter Lang, 1997, σελ. 153 κ.ε. Στο ημερολόγιο του Κέσλερ μνημονεύεται ο διάλογός του με τον ζωγράφο αναφορικά με το μοναστήρι του Μπερόν. Σε ερώτησή του Κέσλερ σχετικά με την αποτίμηση της συνεισφοράς των ερευνητών των μοναχών σε αντιδιαστολή προς τους Προραφαηλίτες, ο Ντενί παρατήρησε ότι αν και θα ήταν πολύ ωρίς για να αποφανθεί κανείς, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο «αρχαϊσμός» στους καλλιτέχνες του Μπερόν δεν μεταμορφώνεται σε μια «αισθηματολογία» [sentimentalité], όπως συμβαίνει με τους Προραφαηλίτες, αλλά παίρνει μια καλλιτεχνική μορφή, ό.π., σελ. 154.

¹⁵⁰² Maurice Denis, "Notes sur la peinture religieuse", *L'Art et la vie*, τχ. 54, Οκτώβριος 1896: 644–654. Παρατίθεται στο *Théories, 1890-1910*, ό.π., σελ. 30–44.

γοθτικό στοιχείο.¹⁵⁰³ Η θέση αυτή, που εν γνώση του Σερυζιέ, παραγκωνίζει αρκετές από τις αρχές του Ντεζιντέριους Λεντς σχετικά με τη σημασία των ευθείων γραμμών, θα μπορούσε να προέρχεται από μια ανάγνωση της τέχνης μέσα από το πυθαγόρειο φίλτρο του Βρόνσκι, του Ντ'Αλβέιντρ και του Σαρλ Ανρί. Αλλά ας δούμε τη θεωρία της τέχνης του Λεντς από την αρχή.

Οι θεωρίες του Λεντς όταν εφαρμόζονταν στη ζωγραφική, προσέφεραν στον καλλιτέχνη ένα αυστηρό και καθοδηγητικό πλαίσιο σκέψης, μέσα από το οποίο εκείνος μπορούσε να μεταδώσει τις ιδέες του με απλό και σαφή τρόπο. Η έννοια της απλότητας ήταν στον πυρήνα της σκέψης του Λεντς και αναπτύσσεται στο βιβλίο του για την αισθητική της Σχολής του Μπερόν.¹⁵⁰⁴ Η νομιμοποίηση της έννοιας αυτής προκύπτει, σύμφωνα με τον Λεντς, από την πυθαγόρεια ιδέα πως τα απλά κλάσματα είναι και τα πιο σύμφωνα (πρβλ. το δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής). Αντίστοιχα, μέσα από μια παρόμοια λογική προκύπτει το συμπέρασμα πως υπάρχουν χρώματα, τα οποία, ανεξάρτητα από τον συσχετισμό τους με άλλα χρώματα, είναι χωρίς χαρακτήρα και άσχημα.¹⁵⁰⁵ Ο Λεντς λέει χαρακτηριστικά: «οι μορφές και τα σχήματα τα πιο απλά, οι αριθμοί, τα μέτρα, οι ήχοι και τα χρώματα τα πιο απλά, αυτά είναι τα πιο ευγενή και τα καλύτερα, τα πιο πολύτιμα στην τέχνη».¹⁵⁰⁶ Βέβαια, ο Λεντς, όταν αναφέρεται στην πρώτη συγχορδία του Μονόχορδου του θεού, δεν αναπαράγει παρά μια νεοπυθαγόρεια ιδέα διαποτισμένη με χριστιανικούς συμβολισμούς.¹⁵⁰⁷ Προβάλλοντας τις αισθητικές αυτές θεωρίες στην κοινωνική σφαίρα, ο Λεντς διατείνεται πως «ο κόσμος είναι εδραιωμένος σύμφωνα με τάξη και αρμονία, ώστε η ωμότητα, το ατίθασο, το παράτολμο είναι εχθρικά και ανάξια για τον άνθρωπο».¹⁵⁰⁸

Επικαλούμενος τις αριθμητικές θεωρίες του Πυθαγόρα, του Πλάτωνος, του Αγίου Αυγουστίνου και του Κέπλερ, ο Λεντς ισχυριζόταν πως ένας πίνακας θα έπρεπε να ζωγραφίζεται όχι στο ύπαιθρο, αλλά στο εργαστήρι με τον διαβήτη και τον χάρακα.¹⁵⁰⁹ Για τον λόγο αυτό ήταν απαραίτητη η μελέτη της πυθαγόρειας θεωρίας των

¹⁵⁰³ Επιστολή Σερυζιέ στον Φερκάντε, 18 Ιανουαρίου 1907, *Correspondance*, ό.π., σελ. 127.

¹⁵⁰⁴ «Das Schöne in Einfalt». Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beurerer Kunstschule*, ό.π., σελ. 15.

¹⁵⁰⁵ «So gibt es auch in der Farbe Töne, welche man, selbst ohne sie mit anderen zu vergleichen, charakterlose, schlechte nennen kann [...]». Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beurerer Kunstschule*, ό.π., σελ. 10.

¹⁵⁰⁶ «[...] als dass die einfachsten Figuren und Formen, die einfachsten Grundzahlen, Grundmaße, Klang- und Farbentöne die edelsten und besten, die künstlerisch wertvollsten seien». Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beurerer Kunstschule*, ό.π., σελ. 11.

¹⁵⁰⁷ Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beurerer Kunstschule*, ό.π., σελ. 15.

¹⁵⁰⁸ «[...] dass die Welt auf Ordnung und Harmonie gegründet ist, dass das Rohe, Ungezügelter, Übermütiger des Menschen Feind und unwürdig sei». Ό.π., σελ. 38.

¹⁵⁰⁹ Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beurerer Kunstschule*, ό.π., σελ. 11–12.

απλών διαστηματικών λόγων. Για παράδειγμα η σχέση 1:3 για την απόδοση του ανθρώπινου σώματος συνδεόταν τόσο με το τρίγωνο από τον *Τίμαιο* του Πλάτωνος όσο και με τη χριστιανική τριαδικότητα. Μαζί με το τρίγωνο ο Λεντς πρόκρινε και τη χρήση του τετραγώνου ως απλού σχήματος. Οι γραμμές οφείλουν έτσι να είναι ευθείες και να επαναλαμβάνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούν σχέδια. Εν κατακλείδι, ο Λεντς διατείνεται πως εφόσον οι αριθμοί και η γεωμετρία είναι στατικοί, η *κίνηση* στη ζωγραφική δεν έχει κανένα νόημα. Στο πλαίσιο της συζήτησης των εννοιών της *στάσης* και της *ακινήσιας*, τις οποίες συζήτησα στα προηγούμενα κεφάλαια, η καταληκτική αυτή φράση του Λεντς είναι κομβικής σημασίας για την κατανόηση των αισθητικών θεωριών του Σερυζιέ.

Όταν ο Σερυζιέ επέστρεψε στο Σατονέφ-ντυ-Φου την Άνοιξη του 1896, ήταν αποφασισμένος να εφαρμόσει τις ιδέες του Λεντς. Σε επιστολή του στον Φερκάντε, ένα χρόνο πριν, είχε παρατηρήσει τα εξής:

Ασφαλώς, έχετε δίκιο ότι η τέχνη πρέπει να είναι ιερατική. Αποχαιρετώ, όχι χωρίς λύπη, τα τοπία, τις αγελάδες και τους Βρετόνους [...]. Αλλά γνωρίζω ότι πρέπει να το κάνω προκειμένου να δεσμευτώ σε μια τέχνη περισσότερο σημαντική, αυστηρή και ιερή.¹⁵¹⁰

Στην ίδια επιστολή ο Σερυζιέ επιχείρησε να επεξηγήσει στον Φερκάντε τη νέα χρωματική του θεωρία που ανέπτυξε μετά το ταξίδι του στην Πράγα. Από το σημείο αυτό η ενσωμάτωση γεωμετρικών-μαθηματικών αρχών στη ζωγραφική γίνεται έμμονη ιδέα για τον Σερυζιέ.¹⁵¹¹ Αυτό που έχει όμως ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως ο Σερυζιέ χρησιμοποίησε τον χάρακα και τον διαβήτη όχι μόνο για να οργανώσει τη σύνθεση του πίνακα αλλά και για να σχεδιάσει τον χρωματικό του κύκλο.

Ο Σερυζιέ είχε επιδείξει από πολύ νωρίς ενδιαφέρον για τη θεωρία της ζωγραφικής. Σύμφωνα με την αρμονική θεωρία που είχε αρχίσει να αναπτύσσει το 1892, ένα μόνο δεσπόζον χρώμα θα έπρεπε κάθε φορά να επικρατεί σε έναν πίνακα.

Σύμφωνα με την Καρολίν Μπούλ-Τέρνερ, οι πρώτοι πίνακες του Σερυζιέ μετά το ταξίδι του στην Πράγα το 1895 δείχνουν μια αποφασιστική στροφή προς τα διδάγματα του Λεντς. Τη χρήση των γεωμετρικών χαράξεων, για παράδειγμα, μπορεί κανείς να διακρίνει στο έργο του *Η αναμονή στο σιντριβάνι* [*L'Attente à la fontaine*]. Οι μορφές είναι περισσότερο μνημειακές, ο σχεδιασμός τους ορίζεται από απλές μαθηματικές αναλογίες ενώ οι αφύσικες γωνίες των χεριών προϋποθέτουν τη χρήση του διαβήτη. Βλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 117.

¹⁵¹⁰ “Où, vous avez raison, il faut que l'Art soit hiératique. Ce n'est pas sans regret que je dis adieu aux paysages, aux vaches, aux Bretons qui charment ou amusent l'œil. Mais je sais qu'il le faut pour me restreindre à un art plus grand, plus sévère et sacré”. Paul Sérusier, *Correspondance*, ό.π., σελ. 72. Επιστολή του Σερυζιέ στον Γιαν Φερκάντε, Μάρτιος 1895.

¹⁵¹¹ Για μια παρακολούθηση της εξέλιξης αυτών των θεωριών, βλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 122 κ.ε.

Αυτό θα μπορούσε στη συνέχεια να αναμειχθεί με άλλα κύρια και συμπληρωματικά για να δημιουργήσει μια σειρά από γκρι. Το λευκό και το μαύρο εκλαμβάνονται, έτσι, ως διαφωνίες [dissonances] και χρησιμοποιούνται κυρίως σε ρυθμική αντιδιαστολή προς το δεσπόζον χρώμα.¹⁵¹² Ο Σερυζιέ απέφυγε με αυτό τον τρόπο τις γυαλιστερές ποιότητες της ζωγραφικής με λάδι και βερνίκι, προς χάριν ενός δίχως λάμψη φινιρίσματος, το οποίο απέδιδε τη γαλήνη και αρμονική ζωή στη Βρετάνη.¹⁵¹³ Αντίστοιχη άποψη είχε διατυπώσει ο Συτέ στο βιβλίο του για τη θεωρία των Τρόπων.¹⁵¹⁴ Το γεγονός πως ο Σερυζιέ γνώριζε πιθανά για τη θεωρία των Τρόπων διαφαίνεται και στην υποδοχή του έργου του, το οποίο είχε εκληφθεί ότι επιδιώκει να εκφράσει μια «αθέλητη ψυχική κατάσταση» [état d'âme involontaire].¹⁵¹⁵

Από πολύ νωρίς ο Σερυζιέ είχε αναπτύξει μια θεωρία των χρωμάτων βασισμένη στο γκρι χρώμα, το οποίο τοποθέτησε στο κέντρο του χρωματικού του κύκλου. Πίστευε, δηλαδή, πως η μείξη της χρωματικής χροιάς με τόνους του γκρι μετέδιδε αισθήματα γαλήνης και αρμονίας. Απέφευγε κατηγορηματικά, έτσι, να αναμείξει στην παλέτα του θερμά και ψυχρά χρώματα. Οι θεωρίες του αποτυπώνονται στους χρωματικούς κύκλους που δημιούργησε και στους οποίους τα θερμά και τα ψυχρά χρώματα είναι απολύτως διαχωρισμένα (εικ. 3.8.6). Αν και οι τόνοι του γκρι σκουραίνουν, όσο πλησιάζει κανείς στο κέντρο του κύκλου, η σκούρυνση αυτή επιτυγχάνεται είτε με τη μείξη θερμών είτε ψυχρών χρωμάτων. Παρόλ' αυτά, στους χρωματικούς κύκλους που σχεδίασε ακολουθώντας το πνεύμα των θεωριών του Λεντς (1894), ο Σερυζιέ όρισε τρία χρώματα ως βασικά για έναν πίνακα. Αυτά τα υπολόγιζε με κριτήριο το σχεδιασμό ευθείων γραμμών που έτεμναν τον κύκλο και εκτείνονταν εκτός αυτού, στην περιοχή του λευκού, την οποία ο Σερυζιέ προσδιόριζε με όρους μουσικής διαφωνίας.¹⁵¹⁶ Βλέπουμε, δηλαδή, ότι όπως και στον Σατί, το λευκό είναι ένα

¹⁵¹² Paul Sérusier, *Correspondance*, ό.π., σελ. 72.

¹⁵¹³ Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 79–81.

¹⁵¹⁴ David Sutter, *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, ό.π., σελ. 144.

¹⁵¹⁵ Το σχόλιο είναι του Γάλλου τεχνοκριτικού Αντρέ Μελλεριό (1862–1943). Βλ. André Mellerio, *Le mouvement Idéaliste en peinture*, Παρίσι: H. Floury, 1896, σελ. 45. Πρωτότυπο κείμενο σε πλάγια γραφή. Στη συνέχεια του βιβλίου του ο Μελλεριό, ωστόσο, ξεκαθαρίζει ότι η τέχνη δεν μπορεί να καθοριστεί από ένα μαθηματικό μοντέλο (ό.π., σελ. 69), σχόλιο που πιθανότητα απευθύνεται στον Σερυζιέ, βλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 115.

¹⁵¹⁶ Βλ. για παράδειγμα την οργάνωση του έργου *Η κόπωση* [La Fatigue] (1897). Το βερμιγιόν είναι το πρώτο βασικό χρώμα που βρίσκεται στο άκρο του κύκλου. Το αντίθετο του χρώμα, αναμειγμένο με το γκρι, είναι το πράσινο. Τέλος, το τρίτο χρώμα ορίζεται με τη χάραξη ευθείας γραμμής από τα δύο αυτά σημεία: πρόκειται για το βερμιγιόν/λευκό έξω από τον κύκλο. Πρβλ. Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 123.

μη χρώμα [couleur non-classable], ευρισκόμενο έξω από τον χώρο της δράσης, ο οποίος προσδιορίζεται από την αλληλεπίδραση ψυχρών και θερμών τόνων.

Αντίθετα, στους χρωματικούς κύκλους του 1896, το μαύρο βρίσκει τη θέση του εντός της περιοχής του κύκλου. Με πυξίδα προσανατολισμού τις αυστηρές μαθηματικές αρχές του Μπερόν, ο Σερυζιέ περιέπλεξε ακόμη περισσότερο τον χρωματικό του κύκλο, έτσι ώστε να συμπεριλάβει σε αυτόν, πέρα από ευθείες γραμμές, τριγωνικά σχήματα. Όπως και ο Λεντς, ο Σερυζιέ δικαιολογούσε την επιλογή των σχημάτων με κριτήριο τις απλές αναλογίες και τους απλούς αριθμούς.¹⁵¹⁷ Λαμβάνοντας υπόψη του το χρώμα ως χρωστική ουσία και όχι ως φως, ο Σερυζιέ διέτασσε τα τρία βασικά χρώματα μέσα σε ένα τριγωνικό σχήμα. Επειδή για την κατασκευή του σχήματος αυτού ο Σερυζιέ υπολόγισε με διαβήτη τις γεωμετρικές σχέσεις ανάμεσα στα σημεία, αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν απροσδόκητες συζεύξεις χρωμάτων, οι οποίες δεν παρέπεμπαν πια στα κλασικά ζεύγη των συμπληρωματικών.¹⁵¹⁸ Σε επιστολή του στον Φερκάντε το 1895, ο Σερυζιέ συμπεριέλαβε ένα τέτοιο σχέδιο, στο οποίο διαφαίνεται καθαρά ο τρόπος υπολογισμού των χρωμάτων με βάση εγγεγραμμένα τρίγωνα εντός και εκτός του χρωματικού κύκλου (εικ. 3.8.7).

Οι νεοπυθαγόρειες θεωρίες ήταν ήδη αρκετά διαδεδομένες στον κύκλο των Ναμπί. Για παράδειγμα, τον Αύγουστο του 1890 ο Ντενί συγκεκριμενοποίησε τις θεωρητικές του ιδέες και τις παρουσίασε στο περιοδικό *Art et Critique*, όπου αναγνώρισε τη σημασία των επιστημονικών θεωριών του Σαρλ Ανρί. Σε μια επιστολή του προς τον Ντενί, ο Σερυζιέ παρατήρησε πως η γεωμετρική εφαρμογή των αριθμών τον ενθουσίαζε πάντα.¹⁵¹⁹ Ο ζωγράφος μιλά, επίσης, συχνά στα γραπτά του για την ανάγκη σύστασης μιας «αρμονίας μορφών και χρωμάτων», η οποία θα μπορούσε να λειτουργεί, όπως άλλωστε η προσευχή, ως μέσον επικοινωνίας με τον θεό.¹⁵²⁰ Ο Σερυζιέ, όπως και άλλοι ζωγράφοι που αποσκοπούσαν στη γραμματική ανασύνταξη του μέσου τους, διεκδικούσε για τον εαυτό του την πατρότητα μιας «τέχνης του μέλλοντος», ανώνυμης, όπως εκείνης της μουσικής κλίμακας που εφηύρε ο μοναχός

¹⁵¹⁷ Πρβλ. Επιστολή Σερυζιέ στον Φερκάντε, 1895. *Correspondance*, ό.π., σελ. 69.

¹⁵¹⁸ Στις παραδόσεις του για τη θεωρία του χρώματος στην Académie Ranson ο Σερυζιέ επέκρινε τη αντιπαραβολή των συμπληρωματικών χρωμάτων καθώς αυτά παράγουν αρκετά ισχυρές αντιθέσεις, βλ. Paul Sérusier, *Extraits de lettres à des élèves et notes de cours* (1910-1912), ό.π., σελ. 160.

¹⁵¹⁹ Επιστολή του Σερυζιέ στον Ντενί (χ.χ.), *Correspondance*, ό.π., σελ. 76.

¹⁵²⁰ “[...] d’ établir une harmonie, en formes et en couleurs.” Υπογράμμιση στο πρωτότυπο. Επιστολή Σερυζιέ στον Φερκάντε, 7 Μαρτίου 1906, *Correspondance*, ό.π., σελ. 122–123.

Γκουίντο ντ' Αρέτσο [Guido d'Arezzo] (995–1050) προς χάριν όλης της μελλοντικής μουσικής.¹⁵²¹

Η εμμονή του Σερυζιέ στην ανάγκη σύστασης μιας αισθητικής θεωρία τον συνεχίστηκε και τα μετέπειτα χρόνια. Το 1908 ο Σερυζιέ ξεκίνησε να διδάσκει στην τότε νεοϊδρυθείσα Académie Ranson στο Παρίσι. Από τις σημειώσεις του μαθήματος που διασώζονται μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι οι χρωματικές θεωρίες είχαν μια μουσική-πυθαγόρεια προέλευση. Για παράδειγμα, ο ζωγράφος σημειώνει τα εξής: «Προτού σκεφτούμε τη χρωματική κλίμακα, θεωρώ ότι πρέπει να σκεφτούμε πως θα θεμελιώσουμε μια τέλεια συγχορδία: ΝΤΟ – ένα κόκκινο, ΜΙ – ένα κίτρινο, ΣΟΛ – ένα μπλε ή πράσινο, ΝΤΟ – ένα κόκκινο φωτεινό ή ένα ροζ».¹⁵²² Είναι πολύ πιθανό πως η μουσική κλίμακα δέσποζε στη σκέψη του Σερυζιέ πολύ προτού αναλάβει τα μαθήματα στην Académie Ranson. Η επιλογή του κόκκινου για το Ντο, παραπέμπει, κατά τη γνώμη μου, στην αντίστοιχη ταύτιση που απαντάται στην πλειονότητα των χρωματομουσικών μελετών, ενώ το γεγονός ότι η δεύτερη οκτάβα αρχίζει με ένα περισσότερο φωτεινό κόκκινο συνεπάγεται ότι ο ζωγράφος εξομοίωσε τη φωτεινότητα με το πέρασμα στην επόμενη οκτάβα.¹⁵²³ Ο Σερυζιέ πάλευε να ενσωματώσει τη χρωματομουσική αυτή κλίμακα των 24 χρωμάτων (δύο οκτάβες) σε μια «κατασκευή από θεωρήματα», δηλαδή σε ένα γεωμετρικό σχεδιάγραμμα με τρίγωνα και κύκλους.¹⁵²⁴ Το ότι ο Σερυζιέ σκεφτόταν συχνά με μουσικούς όρους συνηγορεί και ένα άλλο απόσπασμα. Σε αυτό αναφέρει πως «με το σχέδιο και τη ζωγραφική εκφράζουμε ένα πράγμα: τη διαφορά. Υπάρχουν μόνο διαστήματα», δηλαδή λόγοι.¹⁵²⁵

Το ότι ενδεχομένως ο Σερυζιέ απομακρύνθηκε από τον καθολικό προσανατολισμό της Σχολής του Μπερόν δεν συνεπάγεται αυτόχρονα πως εγκατέλειψε όλους τους συμβολισμούς που συνδέονται με το καθολικό δόγμα. Έτσι, παρέμεινε πιστός στην τριαδική αρμονία και αγνόησε τις αντιστοιχίσεις των επτά νοτών με τα πρισματικά χρώματα, συσχετισμός που ήταν αρκετά δημοφιλής, όπως έχω δείξει, στους κόλπους του θεοσοφικού κινήματος. Σε επιστολή του στον Ντενί, το 1914, σημείωσε πως αναλογιζόταν τη δημιουργία χρωματικών κλιμάκων, χωρίς

¹⁵²¹ Επιστολή Σερυζιέ στον Φερκάντε, 18 Ιανουαρίου 1907, *Correspondance*, ό.π., σελ. 126–127.

¹⁵²² Paul Sérusier, *Extraits de lettres à des élèves et notes de cours* (1910-1912), ό.π., σελ. 160. Οι νότες σημειώνονται με κεφαλαία γραφή στο πρωτότυπο.

¹⁵²³ Για την απόδοση των οκτάβων με κριτήριο τη φωτεινότητα και τη σκουρότητα, βλ. τη θεωρία του Ρίμινγκτον στο δεύτερο κεφάλαιο.

¹⁵²⁴ Ο.π., σελ. 161. Ο Σερυζιέ χαρακτηρίζει την *Εύα που συλλέγει το μήλο* (1906, λάδι σε καμβά, 82.23 x 34.61 εκ., ιδιωτική συλλογή) ως ένα έργο που δούλεψε με βάση ένα γεωμετρικό σχέδιο.

¹⁵²⁵ Ο.π., σελ. 166.

ωστόσο ο σχηματισμός κλιμάκων από 6 ή 7 νότες να αποτελεί δέσμευση για τον ίδιο. Κατόπιν προσδιόρισε τα τρία σημεία, τα οποία κατ' εκείνον σηματοδοτούσαν μια χρωματομυσική θεωρία. Αυτά είναι: ο ορισμός ενός αρμονικού πυρήνα στο μέσο, η ύπαρξη ενός βάσιμου στη χαμηλή έκταση, το οποίο θα έχει λειτουργία ανάλογη με εκείνη του μαύρου στα ιαπωνικά χαρακτηριστικά, και τέλος, η τοποθέτηση φωτεινών νοτών στην υψηλή έκταση, οι αποκαλούμενες διαφωνίες.¹⁵²⁶ Ο Σερυζιέ δίνει το παράδειγμα του πίνακά του *Οι κόρες του Πελιχτίμ* [*Les Filles de Pelichtim*] (1908), στο οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, εξερευνώνται οι παραπάνω ιδέες.

Κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας στην Académie Ranson ο Σερυζιέ δημοσίευσε τη σύντομη μελέτη του με τίτλο *Το ΑΒΓ της ζωγραφικής* [*A.B.C. de la peinture*] (1921), με την οποία καθοδηγούσε τους σύγχρονους καλλιτέχνες προς μια ζωγραφική νοηματοδοτημένη με βάση την αρμονία και τον αριθμό. Ασφαλώς οι βασικές ιδέες που διατυπώνονται στο εγχειρίδιο αυτό μπορούν να εντοπιστούν ήδη πίσω στη δεκαετία του 1890, όταν ο Σερυζιέ διάβαζε το *Οι μεγάλοι Μύσται* του Συρέ. Ο τίτλος του βιβλίου, θεωρώ, ότι θα μπορούσε κάλλιστα να προέρχεται από μια έκφραση που χρησιμοποιεί η Μπλαβάτσκι στην *Μυστική δοξασία*, όπου αναφέρεται στο «ΑΒΓ της μαγείας» [“A B C of magic”] για να περιγράψει απαγορευμένες μαγικές επικλήσεις που εξασκούνταν στα προχριστιανικά χρόνια, όπως στην Κίνα, και οι οποίες επέτρεπαν στη γραφίδα να ζωγραφίσει χωρίς επαφή με το κείμενο.¹⁵²⁷ Ο Σερυζιέ διεκήρυσσε στη μελέτη του ότι στο βάθος του υποτιθέμενου πολιτισμού μας δεν είμαστε παρά εκφυλισμένοι και ότι η μοναδική σωτηρία θα ερχόταν από μια «επιστροφή στις ιδέες των αγρίων και πρωτόγονων [primitifs] προγόνων. Αυτοί εφηύραν το «ABCDE» και εμείς δεν γνωρίζουμε παρά το «XYZ».¹⁵²⁸ Η παρατήρηση αυτή μας δείχνει και τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο οι συμβολιστές ζωγράφοι προσλάμβαναν και προσάρμοζαν τις μουσικομαθηματικές θεωρίες. Ενώ, δηλαδή για τον Σερυζιέ οι απλοί λόγοι του Πυθαγόρα ανιχνεύονται σε μια «πρωτόγονη τέχνη», όπως για παράδειγμα την προαναγεννησιακή ζωγραφική ενός Τσενίνο Τσενίνι [Cennino Cennini] (1370–1440), για τον ζωγράφο Ζαν Ντελβίλ, όπως θα δείξω παρακάτω, η επιστροφή στην αρμονία του Πυθαγόρα εξομοιώνεται με μια αισθητική στροφή προς την Αναγέννηση και το γυμνό

¹⁵²⁶ *Correspondance*, ό.π., σελ. 143. Επιστολή του Σερυζιέ στον Ντενί, 1914.

¹⁵²⁷ Helena P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3, ό.π., σελ. 26. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ένα χρόνο μετά από την έκδοση του βιβλίου του Σερυζιέ δημοσιεύτηκε το βιβλίο του Παπύς, *ABC illustré d'occultisme. Premiers éléments d'études des grandes traditions initiatiques*, Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1922.

¹⁵²⁸ Paul Sérusier, *Extraits de lettres à des élèves et notes de cours* (1910-1912), ό.π., σελ. 158 και 162.

σώμα. Έτσι, αν και τα αισθητικά πρότυπα των δύο καλλιτεχνών διαφέρουν, οι μαθηματικές θεωρίες που υπαγορεύουν τη χρήση του διαβήτη και του τριγώνου και που προδιαθέτουν υπέρ μιας αόρατης γεωμετρίας, παραμένουν οι ίδιες. Ο Σερυζιέ γνώριζε τα έργα των κυβιστών, στη θέαση των οποίων ισχυρίστηκε ότι ο ίδιος ανακάλυψε τον κυβισμό πολύ νωρίτερα.¹⁵²⁹ Αφομοιωμένα κυβιστικά στοιχεία μπορούμε να διακρίνουμε σε διάφορα θεοσοφικά έργα του Σερυζιέ της περιόδου αυτής.¹⁵³⁰ Ωστόσο, το σημείο εκκίνησης των αισθητικών αναζητήσεων του Μπρακ και του Πικάσο δεν έχει καμία σχέση με εκείνο του Σερυζιέ. Άλλωστε, θα πρέπει να σημειωθεί, πως η τάση αυτή της αναγωγής των μορφών σε γεωμετρικά σχήματα, συνθήκη που δεν ισχύει απόλυτα στους κυβιστές ζωγράφους, ήταν αρκετά διαδεδομένη λόγω της διάχυσης του νεοπυθαγορισμού σε αρκετούς νέους καλλιτέχνες που βιοπορίζονταν στις παρυφές ή στους κόλπους των Θεοσοφικών Εταιρειών. Ένα πολύ καλό παράδειγμα είναι η περίπτωση των Βέλγων και Ολλανδών συμβολιστών. Ένας ζωγράφος, κοντά στον κύκλο του Σερυζιέ, που στράφηκε στην ιερή γεωμετρία υπήρξε ο Σαρλ Φιλιζέ. Όπως ανέφερα παραπάνω, είναι γενικά αποδεκτό από την έρευνα σήμερα πως ο ζωγράφος αυτός γοητεύτηκε από τις πυθαγόρειες μουσικές θεωρίες του ντ' Αλβέιντρ, τα βυζαντινά μωσαϊκά και τη μεσαιωνική τέχνη.¹⁵³¹

Ακολουθώντας τις νεοπυθαγόρειες διδαχές του ντ' Αλβέιντρ, του Σαρλ Ανρί και του Παπύς, ο Σερυζιέ στο βιβλίο του εξάγει τη χρήση του άρρητου αριθμού $\sqrt{2}$ (διαγώνιος τετραγώνου με πλευρά να ισούται 1) καθώς και της χρυσής τομής· αυτή, εξηγεί ο Σερυζιέ, προέρχεται από τον αριθμό 5, ο οποίος είναι η σχέση της πλευράς ενός κανονικού πολυγώνου προς εκείνη μίας πεντάλφας εγγεγραμμένης σε αυτό.¹⁵³² Προσθέτει ακόμη ότι ο αριθμός αυτός έχει ονομαστεί από τον Πυθαγόρα «ο αριθμός κόσμημα» [le nombre ornement].¹⁵³³ Ακολουθώντας την προτροπή του Πελαντάν για την ενδυνάμωση του σχεδίου προς χάριν της αρμονίας, και την τιθάσευση του χρώματος, ο Σερυζιέ παρατηρεί πως οι διαφωνίες, καμιά φορά ακόμη και οι λανθασμένες νότες, είναι επιτρεπτές, με την προϋπόθεση πως ο ζωγράφος τις διαχειρίζεται με υπερβολική σύνεση· χωρίς αυτήν την προϋπόθεση η αρμονία

¹⁵²⁹ “Je suis le père du cubisme.” Παρατίθεται στο Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier: La Technique*, ό.π., σελ. 140.

¹⁵³⁰ Βλ. για παράδειγμα την απεικόνιση των σχηματοποιημένων βράχων στο έργο *Η νίκη του Κρίσνα*, 1910–1915, λάδι σε καμβά, Συλλογή Arthur Altschul, Νέα Υόρκη. Το έργο είναι εμπνευσμένο από τους *Μεγάλους Μνημένους* του Συρέ.

¹⁵³¹ Robert Welsh, “Sacred Geometry”, ό.π., σελ. 77 κ.ε.

¹⁵³² Paul Sérusier, *A.B.C. de la peinture*, ό.π., σελ. 15–19.

¹⁵³³ Ο.π., σελ. 17.

διακινδυνεύει να καταστραφεί». ¹⁵³⁴ Σε πόσο διαφορετικά συμπεράσματα για την αρμονία και τη διαφωνία θα καταλήξει άραγε ο Καντίνσκι και ο Σέρυσιε;

Όπως παρατηρεί η Κάρολιν Μπόιλ-Τέρνερ, αν και ο Σέρυσιε εξερεύνησε τις γεωμετρικές θεωρίες για την ωραιότητα και την αρμονία, ωστόσο, δεν εγκατέλειψε ποτέ, τη ζωγραφική αρχή της αναπαραστατικότητας. ¹⁵³⁵ Σε αντιδιαστολή, ωστόσο, προς τον Ντελβίλ, όπου οι γεωμετρικές-μουσικές θεωρίες εξαντλούνται στη διάρθρωση της σύνθεσης, την αριθμολογία και τον χρωματικό συμβολισμό, στον Σέρυσιε μπορεί κανείς να ακόμη να διακρίνει μια τάση αναγωγής των μορφών ή της μεταξύ τους σχέσης σε γεωμετρικά σχήματα. Μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εμμονή του Σέρυσιε για τα γεωμετρικά σχήματα, ιδιαίτερα τα πλατωνικά τετράεδρα, σε τρία κυρίως έργα, όλα χρονολογημένα ανάμεσα στο 1909 και 1910: στο πρώτο απεικονίζεται ένας κύλινδρος (εικ. 3.8.3), στο δεύτερο μια σειρά από τετράεδρα (εικ. 3.8.4) και στο τρίτο μια πυραμίδα (εικ. 3.8.8). Όλα αυτά τα γεωμετρικά στερεά απεικονίζονται να ίπτανται σε ένα νεφελώδες τοπίο με σχηματοποιημένα βράχια (*Κύλινδρος*) ή ένα πεδίο με πυραμίδες (*Οι απαρχές*).

Το έργο με τίτλο *Οι απαρχές* είναι ιδιαίτερα σημαντικό: μέσα από την ερημιά ενός αχανούς τοπίου υψώνεται μια πυραμίδα χρωματισμένη με μπλε, κόκκινο και κίτρινο, η οποία ρίχνει την αντανάκλασή της στο πρώτο επίπεδο. Η πυραμίδα, ως γνωστόν, περιγράφεται στον *Τίμαιο* και στον *Κριτία* του Πλάτωνος, ως εκείνο το σχήμα, από το οποίο παράγονται όλα τα υπόλοιπα. ¹⁵³⁶ Ο Σέρυσιε θα μπορούσε, ενδεχομένως, να είχε στο μυαλό του την περικοπή εκείνη από το *Οι μεγάλοι μύσται* του Συρέ, όπου εξιστορείται το όραμα του Ερμή του Τρισμέγιστου: «τρεις πυραμίδες, γεωμετρικές μορφές του τετράγραμμου και της ιερής επταδικότητας [septenaire sacré], χάνονται στον ορίζοντα, διατάσσοντας τα τρίγωνά τους στο ελαφρύ γκρι του αέρα». ¹⁵³⁷ Παρόλ' αυτά, ο Σέρυσιε δεν ακολουθεί την επταδικότητα της Μπλαβάτσκι και άρα τη νευτώνεια διαίρεση του φάσματος σε επτά χρώματα. Αυτή η διαπίστωση είναι αρκετά σημαντική για να κατανοήσουμε τους όρους διαμόρφωσης του έργου του Σέρυσιε. Ο Σέρυσιε, δηλαδή, σε αντίθεση με τον Πελαντάν, έμεινε μέχρι το τέλος της ζωής του

¹⁵³⁴ Ο.π., σελ. 34.

¹⁵³⁵ Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier: La Technique, l'œuvre peint*, μτφρ. στα γαλλικά, Yvonne Rosso. Λωζάννη: Edita, 1988, σελ. 138. Βλ. επίσης το σημαντικό άρθρο του Ρόμπερτ Γουέλς: Robert Welsh, "Sacred Geometry: French Symbolism and early Abstraction," στο *The Spiritual in Art*, ό.π., σελ. 63–87. Ο Γουέλς, ωστόσο, δεν εξετάζει καθόλου τη συμβολή των χρωματομουσικών θεωριών στη γεωμετρική αυτή τάση.

¹⁵³⁶ Πλάτων, *Τίμαιος*, 54d–55a, ό.π., σελ. 251.

¹⁵³⁷ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, ό.π., σελ. 150–151.

πιστός στη θεοσοφική διδασκαλία, από την οποία δανείστηκε πολλές ιδέες, αλλά σχεδόν καμία αισθητική θεωρία. Έτσι φαίνεται ότι αγνόησε τη χρήση της κυματικής θεωρίας από τους θεοσοφιστές όσο και την επταδικότητα, η οποία όπως έχω δείξει συνδέεται με την πίστη στην πνευματική εξέλιξη του ανθρώπου και τη μετενσάρκωση. Όπως έδειξα, ο Σερυζιέ επέλεξε για το έργο του *Οι απαρχές* τα τρία βασικά χρώματα και άρα τις τρεις νότες της συγχορδίας. Η χρήση της μουσικής τριαδικότητας, όπως έχω ήδη επισημάνει, βρισκόταν στον πυρήνα του έργου του Φιλντ, ο οποίος στα βιβλία του αναπαρήγαγε παρόμοια τριγωνικά σχήματα με εκείνα του Σερυζιέ. Παρόμοιες νεοπυθαγορικές διδαχές με χριστιανικούς συμβολισμούς εμφανίζονται στο έργο Γάλλων συγγραφέων, όπως του ντ' Ολιβιέ, του Βρόνσκι, του Λακυριά και του ντ' Αλβέιντρ. Ενδεχομένως, το γεγονός πως ο Σερυζιέ προσλαμβάνει τις θεοσοφικές ιδέες μέσα από το έργο του Συρέ και του Παπύς, εξηγεί εν μέρει το γιατί ο ζωγράφος ενδιαφέρθηκε περισσότερο για τις αριθμοσοφικές θεωρίες.

Η διάχυση, ασφαλώς, των νεοπλατωνικών ιδεών στην ομάδα των Ναμπί, η οποία έχει επανειλημμένως τονιστεί από τους ειδικούς μελετητές, συντέλεσε προς τον αισθητικό προσανατολισμό του Σερυζιέ.¹⁵³⁸ Ο Αλμπέρ Ωριέ [Gabriel-Albert Aurier] (1865–1892), ως γνωστόν, επικαλέστηκε τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους και ειδικότερα τον Πλωτίνο για να εξηγήσει τις συνθετικές ιδέες του για το χρώμα και τη γραμμή.¹⁵³⁹ Επίσης, η μαθητεία του Σερυζιέ στο Lycée Condorcet συντέλεσε στην ανακάλυψη του νεοπλατωνισμού και ειδικότερα των *Εννεάδων* του Πλωτίνου.¹⁵⁴⁰ Ο Μαρκ Τσίταμ (γ. 1954) υποστήριξε πως ο Σερυζιέ μέσα από την πρόσληψη του έργου του Πλωτίνου «διόρθωσε» την πλατωνική θεωρία, σύμφωνα με την οποία τα έργα τέχνης είναι σκιώδεις μιμήσεις των αισθητικών αντικειμένων και αυτά με τη σειρά τους εμφανίσεις της πραγματικής υπόστασης των αντικειμένων.¹⁵⁴¹ Με ισχυρή την πεποίθησή του πως ο ζωγράφος μπορεί να έρθει σε επαφή με την πραγματική υπόσταση των αισθητών αντικειμένων που απεικονίζει, ο Σερυζιέ απέρριψε την πιστή μίμηση της πραγματικότητας και παρουσίασε μια μεταμορφωμένη, γεωμετρική εκδοχή της.¹⁵⁴²

¹⁵³⁸ Hans Rookmaaker, *Gauguin and Nineteenth Century Art Theory*, Άμστερνταμ, Swets & Zeitlinger, 1972. Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Κέμπριτζ/Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1991. Mark A. Cheetham, “Mystical Memories: Gauguin’s Neoplatonism and ‘Abstraction’ in Late-Nineteenth-Century French Painting”, *Art Journal* 46, τχ. 1, 1987: 15–21.

¹⁵³⁹ Gabriel-Albert Aurier, “Les symbolistes,” *Revue Encyclopédique*, 1η Απριλίου 1892, σελ. 475–487.

¹⁵⁴⁰ Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, ό.π., σελ. 6, 70.

¹⁵⁴¹ Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, ό.π., βλ. το πρώτο κεφάλαιο: “Out of Plato’s Cave: ‘Abstraction’ in Late Nineteenth-Century France”, ιδιαίτερα, σελ. 27 κ.ε. Πρβλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, X, 597, ό.π., σελ. 713 κ.ε.

¹⁵⁴² Ο.π., σελ. 36–37.

Με τα γεωμετρικά αυτά σχήματα ο Σερυζιέ υπαινισσόταν αυτό που είναι ακίνητο και αιώνιο. Στα μαθήματά του ο ζωγράφος δίδασκε ότι «η κίνηση είναι η διάρρηξη της ισορροπίας. Το να απεικονίσει κανείς την κίνηση είναι παράλογο».¹⁵⁴³ Σπεύδει, ωστόσο, στην εξής διευκρίνιση: είναι δυνατόν να υπαινιχθεί κανείς την ιδέα της κίνησης, με την προϋπόθεση πως η δύναμη που παράγει την κίνηση αντισταθμίζεται από μια ίση αντίδραση, η οποία επαναφέρει την ισορροπία.¹⁵⁴⁴ Για την υποστήριξη του αξιώματος αυτού, ο Σερυζιέ κατέφυγε και πάλι στον πλατωνικό *Τίμαιο*. Η έννοια της ισορροπίας βασίζεται στη γνώση των κανονικών πολυγώνων, των πολυγώνων που είναι δηλαδή ισόπλευρα και ισογώνια: «Για να βρίσκεται ένα σώμα σε σταθερή ισορροπία θα πρέπει το κέντρο βάρους του να είναι σε μια κάθετη γραμμή που αναπαύεται σε ένα κανονικό πολύγωνο στήριξης».¹⁵⁴⁵ Όπως φαίνεται μέσα από την ανάλυση των πινάκων του Σερυζιέ, ο υπολογισμός των γωνιών είναι πολύ σημαντικός για την επίτευξη αυτής της ισορροπίας. Στον Πλατωνικό *Τίμαιο*, αντίστοιχα, περιγράφεται η στάση ως συνθήκη που επιτυγχάνεται λόγω της ομοιογένειας και της ισότητας ενώ η κίνηση έχει ως αιτία την ανομοιογένεια και την ανισότητα.¹⁵⁴⁶

Εν κατακλείδι: οι απλές αναλογίες που σχηματίζονταν από τους αριθμούς 1 έως 3 παραμένουν τόσο για τον Λεντς όσο και για τον Σερυζιέ βασικές για τη δημιουργία ενός κλίματος ισορροπίας και γαλήνης στον θεατή. Εφόσον οι αριθμοί, ως αφηρημένες οντότητες, υπάρχουν *a priori* της διαμεσολαβητικής εμπειρίας του υποκειμένου, εμφανίζονται στην εποπτική επεξεργασία του νου μέσω της σχηματοποίησής τους. Οι μορφικές παραλλαγές στη φύση και στο ανθρώπινο σώμα που περιγράφει ο Λεντς στο βιβλίο του δεν συνιστούν τίποτα άλλο παρά ένδειξη της ακινησίας και αμεταβλησίας που επικρατεί στο βασίλειο των αριθμών. Η χρυσή τομή, η αρμονική μεσότητα, οι απλοί μαθηματικοί λόγοι περιγράφουν έναν κόσμο προ-οργανωμένο και γι' αυτό τον λόγο αδιαπέραστο από την ανθρώπινη νόηση και αναλλοίωτο από την εμπειρία. Οι ιδεοτυπικές αυτές κοσμοθεωρήσεις, κοινές, παρόλες τις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις, σε μια μεγάλη μερίδα συμβολιστών, εδράζονται, κατά τη γνώμη μου, στη θεολογική έννοια της ανάπαυσης που απαντάται στη Βίβλο: η πορεία προς τη νοερή ησυχία που επιτυγχάνεται με την προσευχή, την αποταγή των κενόδοξων επιθυμιών και την

¹⁵⁴³ Paul Sérusier, *Extraits de lettres à des élèves et notes de cours* (1910-1912), ό.π., σελ. 157.

¹⁵⁴⁴ Paul Sérusier, *Extraits de lettres à des élèves et notes de cours* (1910-1912), ό.π. Υπογραμμίσεις στο πρωτότυπο κείμενο.

¹⁵⁴⁵ “Pour qu'un corps soit en équilibre stable, il faut et il suffit que son centre de gravité soit sur une verticale reposant dans un polygone de sustentation.” Ό.π.

¹⁵⁴⁶ Πλάτων, *Τίμαιος*, 57d–58a, ό.π., σελ. 257.

απομάκρυνση από τα αστικά κέντρα (το Παρίσι στην περίπτωση του Σερυζιέ) οφείλει να απομνημονεύεται σε μια τέχνη, η οποία δεν πρέπει να προκαλεί εσωτερική ταραχή μέσω της περιγραφής των κοινωνικών παθών αλλά να προσφέρει, με την επίκληση σε μια σταθερή και αμετάβλητη τάξη, τη βίωση της ψυχικής και σωματικής γαλήνης. Η στάση και η αδρανοποίηση του νου και της ψυχής από οποιαδήποτε διάσπασή τους εκφράζονται στη χριστιανική αυτή εκδοχή του νεοπυθαγορισμού, που εξέτασα παραπάνω, με την αρχή της τριαδικότητας, η οποία βρίσκεται στον αντίποδα της θεοσοφικής (νευτώνειας) επταδικότητας, σύμφωνα με την οποία η ανθρώπινη ψυχή δεν καθησυχάζει και γαληνεύει αλλά μέσα από συνεχείς αναμοχλεύσεις και αναπαραγωγές αναγεννιέται διαρκώς και εξελίσσεται. Διακρίνεται άραγε εδώ, σε αυτή τη *στάση*, ο απόηχος μιας αντιδιαφοριστικής ιδεολογίας, όπως σε μερικούς από τους νεοπυθαγοριστές συγγραφείς που εξέτασα παραπάνω και από τους οποίους ο Σερυζιέ αντλεί στοιχεία, ή εκφράζεται σε αυτήν η απόρροια μιας πολιτικής εσωστρέφειας;¹⁵⁴⁷

5.5 Η γεωμετρική ιδεογραφία του Ζαν Ντελβίλ

5.5.1 Οι ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές του Ζαν Ντελβίλ

Η περίπτωση του Ντελβίλ χρήζει ιδιαίτερης προσοχής στο πλαίσιο των θεματικών που με απασχολούν. Αν υπήρξε ένας διακεκριμένος καλλιτέχνης και παράλληλα θεοσοφιστής που επιχείρησε συστηματικά να διασυνδέσει δίκτυα συμβολιστών ποιητών και συγγραφέων με θεοσοφικές και ελευθεροτεκτονικές στοές, να συνθέσει ένα συνεπές φιλοσοφικό-αισθητικό σχήμα, στο οποίο να εντάξει συγκεκριμένους καλλιτέχνες και να αποκηρύξει κάποιους άλλους, αυτός ήταν ο Ντελβίλ. Στα πολυάριθμα κείμενά του για την τέχνη και την αισθητική άρθρωσε, κατά την επιταγή του θεοσοφικού δόγματος, έναν πολεμικό λόγο απέναντι στη νεωτερική τέχνη, την οποία αυτός αντιλαμβανόταν ως υλιστική.¹⁵⁴⁸ Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του ο Ντελβίλ δεν δέχτηκε να κάνει συμβιβασμούς στις αρχές και στα ιδανικά του,

¹⁵⁴⁷ Αξίζει να σημειωθεί πως ο Μωρίς Ντενί διατηρούσε ενεργή θέση εντός της Καθολικής Εκκλησίας. Στην υπόθεση Ντρέιφους (1894–1906) εξέφρασε αντισημιτική στάση και τάχθηκε απέναντι από τον Ζολά και τον Αντρέ Ζιντ. Το 1907 ακολούθησε το εθνικιστικό κίνημα της Action Française, το οποίο ωστόσο εγκατέλειψε το 1927, όταν η ομάδα στράφηκε στην άκρα δεξιά και καταδικάστηκε από το Βατικανό. Κατά συνέπεια, κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ο Ντενί καταδίκασε την Κυβέρνηση του Βισύ. Βλ. Katherine Marie Kuenzli, “Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus: Maurice Denis’s Homage to Cézanne”, *Art History*, τόμ. 30, τχ. 5, 2007: 683–711.

¹⁵⁴⁸ Βλ. Jean Delville, *Problèmes de la Vie Moderne*, Βρυξέλλες: En Art, 1905.

ακόμη και αν αυτό του στέρησε την πρόσβαση στην αγορά έργων τέχνης. Η θέση του καθηγητή στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στις Βρυξέλλες και εκείνη του ιδρυτή της Θεοσοφικής Εταιρείας στο Βέλγιο υπαγόρευσε σε μεγάλο βαθμό και την εγκυρότητα των ιδεών του στον θεοσοφικό τύπο. Παραμένει ένα ερώτημα, λοιπόν, το κατά πόσον ο Ντελβίλ συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας ενιαίας και δεσπόζουσας αισθητικής εντός του κατακερματισμένου μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο θεοσοφικού κινήματος. Εδώ θα εστιάσω στις θεωρίες του για τον ρυθμό και την αρμονία και θα τις συνδέσω με εκείνες άλλων στοχαστών, στους οποίους έχω αναφερθεί παραπάνω.

Η καλλιτεχνική πορεία του Ντελβίλ καλύπτει ένα εκπληκτικά μεγάλο χρονικό διάστημα, από τη δεκαετία του 1880, οπότε ο συμβολισμός διεισδύει στην καλλιτεχνική βελγική σκηνή, τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο,¹⁵⁴⁹ ο οποίος βρήκε τον Ντελβίλ στην Αγγλία, μέχρι το τέλος Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και τον θάνατο του καλλιτέχνη το 1953, σε ηλικία 96 χρονών.¹⁵⁵⁰ Η καλλιτεχνική του παιδεία

¹⁵⁴⁹ Γενικά για τις συμβολιστικές τάσεις στο Βέλγιο, βλ. Francine-Claire Legrand, *Le Symbolisme en Belgique*. Βρυξέλλες: Laconti, 1971, για Ντελβίλ, σελ. 75 κ.ε· MaryAnne Stevens και Robert Hoozee (επιμ.), *Impressionism to Symbolism: The Belgian Avant-Garde 1880–1900*, κατ. έκθ., Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 1994, Λονδίνο: Royal Academy of Arts, 1994· Michel Draguet, κ.α. (επιμ.), *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leurs temps*, κατ. έκθ., Λιέγη, Musée de l'Art wallon, 17 Οκτωβρίου – 1 Δεκεμβρίου 1997, Λιέγη: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996· Peter Weiermair και Sigrun Loos, *Eros und Tod: Der Belgische Symbolismus*, κατ. έκθ., Rupertinum, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Σάλτσμπουργκ, 25 Ιουλίου – 10 Οκτωβρίου 1999. Ζυρίχη: Edition Oehrli, 1999· Robert Hoozee (επιμ.), *Bruxelles: carrefour de cultures*, κατ. έκθ., Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Βρυξέλλες, 8 Σεπτεμβρίου – 5 Νοεμβρίου 2000, Αμβέρσα: Fonds Mercator, 2000· Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, Βρυξέλλες: Fonds Mercator, 2004· Michel Draguet, Ingrid Brugger, Dominique Marechal, Sabine Plakolm-Forsthuber (επιμ.), *Der Kuss der Sphinx Symbolismus in Belgien*, κατ. έκθ., Kunstforum, Βιέννη, 2007–2008, Βιέννη: Hatje Cantz, BA-CA Kunstforum, 2007. Την Άνοιξη του 2020 επρόκειτο να πραγματοποιηθεί στο Βερολίνο (Alte Nationalgalerie) μια μεγάλη έκθεση αφιερωμένη στον βελγικό συμβολισμό, η οποία ωστόσο αναβλήθηκε λόγω της επιδημίας του Covid-19. Η έκθεση ξεκίνησε στα τέλη του Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους αλλά διακόπηκε πάλι απότομα. Βλ. Ralph Gleis και Maja Brodrecht (επιμ.), *Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism*, κατ. έκθ., Alte Nationalgalerie, Βερολίνο, 18 Σεπτεμβρίου – 17 Ιανουαρίου 2021. Μόναχο: Hirmer Verlag, 2020.

¹⁵⁵⁰ Η πρώτη αναδρομική έκθεση για τον ζωγράφο πραγματοποιήθηκε μόλις το 2014 στο Musée Félicien-Rops στη Ναμύρ με τίτλο *Jean Delville (1867-1953), Maître de l'idéal*, Παρίσι: Somogy, 2014, και μεταφέρθηκε τον επόμενο χρόνο στο Εθνικό Μουσείο της Πράγας. Την πρώτη μονογραφία την οφείλουμε στην Maria Luisa Frongia με τίτλο *Il Simbolismo di Jean Delville*, Μπολόνια: Pàtron, 1978. Πλούσιο βιογραφικό υλικό μας παραδίδει ο γιος του καλλιτέχνη, Ολιβιέ Ντελβίλ· βλ. Olivier Delville, *Jean Delville, peintre 1867-1953*, Βρυξέλλες: Laconti, 1984. Σημαντική θέση, επίσης, κατέχει το έργο του Ντελβίλ στα θεμελιώδη για τον Βελγικό συμβολισμό βιβλία του Μισέλ Ντραγκέ· Michel Draguet (επιμ.), *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Λιέγη, κατ. έκθ., Musée de l'Art wallon, 17 Οκτωβρίου – 1 Δεκεμβρίου 1997, Λιέγη: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996· Ακόμη πιο σημαντική είναι η συμβολή του Σεμπαστιάν Κλερμπού που έχει αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του στον καλλιτέχνη, βλ. Sébastien Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge*, διδακτορική διατριβή, Ελεύθερο Πανεπιστήμιο των Βρυξελλών, 1999–2000· Sébastien Clerbois, “In search of the forme-pensée: the influence of theosophy on Belgian artists, between Symbolism and the avant-garde (1890-1910)”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, τόμ. 1, τχ. 2, 2002· Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem: Pandora Publishers, 2012· Brendan Cole, *Jean Delville's L'Esthétique idéaliste. Art between Nature and the Absolute (1887-1906)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Οξφόρδης, 2000. Πτυχές αυτής της ενότητας με έχουν απασχολήσει σε παλαιότερο άρθρο μου, το οποίο

διαμορφώθηκε στην Ακαδημία των Βρυξελλών σε ηλικία 30 χρονών (1879–1886), όταν το 1895 κέρδισε το Prix de Rome (25.000 φράγκα) με το έργο του *Ο Χριστός δοξάζεται από τα παιδιά*, το οποίο του επέτρεψε να ταξιδέψει με την οικογένειά του, μετά από μια σύντομη παραμονή στη Φλωρεντία, στη Ρώμη. Ανάμεσα στα 1892 και 1895 έζησε στο Παρίσι, όπου παρακολούθησε τα μαθήματα του Μορώ στην École des Beaux-arts. Την περίοδο αυτή οι αισθητικές και καλλιτεχνικές του προτιμήσεις θα εδραιωθούν και θα αποκρυσταλλωθούν στο ιδεαλιστικό του μανιφέστο *Η αποστολή της τέχνης* [*La Mission de l'art*] (1900), το οποίο προλόγισε ο Συρέ.¹⁵⁵¹ Με τη μεσολάβηση του φίλου του Βέλγου γλύπτη Φαν ντερ Στάπεν [Charles van der Stappen] (1843–1910) απέκτησε το 1900 θέση καθηγητή στη School of Fine Art στη Γλασκώβη, όπου παρέμεινε έως το 1906. Η διάκριση αυτή θα διευκολύνει και το διορισμό του ως καθηγητή στην Académie royale des Beaux-Arts στις Βρυξέλλες, όπου θα διδάξει έως το 1938. Μετά την επιστροφή του από το Λονδίνο το 1918 η χρωματική του παλέτα γίνεται σταδιακά λιγότερο ζωντανή, χωρίς τις πλούσιες τονικότητες της δεκαετίας του 1890, οι πολύπλοκες συνθέσεις απλοποιούνται υπέρ ενός άνευρου, γραμμικού σχεδίου, ενώ στο τέλος του βίου του οι χρωματικές και σχεδιαστικές του ικανότητες αμβλύνονται αισθητά.

Ο Ντελβίλ υπήρξε καθοριστικός παράγοντας στην ίδρυση της Θεοσοφικής Εταιρείας του Βελγίου, στην οποία διετέλεσε γραμματεύς από το 1909 έως το 1913.¹⁵⁵² Τη δεκαετία του 1920, ο Ντελβίλ αφιέρωσε όλη του την ενέργεια στην ανάδειξη του Κρισναμούρτι, τον οποίο η Θεοσοφική Εταιρεία τότε προωθούσε ως Παγκόσμιο Δάσκαλο.¹⁵⁵³ Ωστόσο, στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ο Κρισναμούρτι άρχισε, ως

εδώ αναπτύσσω και εμπλουτίζω. Βλ. Spyros Petritakis, «'Αρμονία αφανής φανερός κρείττων': Τα δίκτυα των Γάλλων και Βέλγων συμβολιστών και ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν». Στο *Ερμηνευτικά ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης: από τον ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας*, πρακτικά συνεδρίου, επιμ. Άρης Σαραφινός και Παναγιώτης Ιωάννου, Αθήνα: Ασίνη, 2016, σελ. 167–180. Τέλος, η πρόσφατη βιογραφία του Daniel Guéguen, *Jean Delville: la contre-histoire*, Παρίσι: Lienart, 2016 στερείται επιστημονικής εγκυρότητας. Οι υποσημειώσεις απουσιάζουν εντελώς. Όπως λέει ο συγγραφέας, στο βιβλίο του επιχειρείται να εδραιωθεί το «πραγματικό πορτρέτο» του «μυημένου» Ζαν Ντελβίλ, βλ. σελ. 19. Το βιβλίο διαθέτει, ωστόσο, πλούσια και σπάνια εικονογράφηση, καθώς ο συγγραφέας του είναι συλλέκτης έργων του Ντελβίλ και αρχειακού υλικού για αυτόν.

¹⁵⁵¹ Jean Delville, *La Mission de L'art*, πρόλογος Édouard Schuré, Βρυξέλλες: Georges Balat, 1900, πρόλογος, σελ. xxv κ.ε. Η αγγλική μτφ. που πραγματοποιήθηκε το 1910 (*The new mission of art, a Study of Idealism in Art*, μτφρ. Francis Colmer, Λονδίνο: F. Griffiths), είναι αφιερωμένη στο θεοσοφικό κύκλο του *Ορφέα* που δρούσε στο Λονδίνο. Ο Ντελβίλ συνεισέφερε μάλιστα με άρθρα του στο θεοσοφικό περιοδικό *Ορφέας*, το οποίο εξέδιδε ο ποιητής και ζωγράφος Κλίφορντ Μπαξ [Clifford Bax] (1886–1962) από το 1908. Στο εξής παραπέμπω από τη γαλλική έκδοση.

¹⁵⁵² Το θεοσοφικό μητρώο στο Αντζάρ τον καταγράφει ως μέλος την 1η Μαρτίου 1899 (Μητρώο, τόμ. II, 15). Βλ. Massimo Introvigne, “Zöllner’s Knot: Jean Delville (1867-1953), Theosophy, and the Fourth Dimension”, *Theosophical History: A Quarterly Journal of Research*, τόμ. 17, τχ. 3, 2014: 96.

¹⁵⁵³ Jean Delville, *Krishnamurti, Révélateur des Temps Nouveaux*, Βρυξέλλες: Office de Publicité, 1928.

γνωστό, να απομακρύνεται από τη Θεοσοφική Εταιρεία και το 1929 εξήγγειλε ότι δεν υπάρχει Παγκόσμιος Δάσκαλος και ότι κάθε άτομο πρέπει να αναζητήσει το δικό του δρόμο.¹⁵⁵⁴ Οι ζυμώσεις και τομές που πραγματοποιούνται στο θεοσοφικό κίνημα λόγω της υπόθεσης Κρισναμούρτι πυροδότησαν μια τολμηρή και αποφασιστική στροφή στη σκέψη του Ντελβίλ, ο οποίος, σε ιδεολογική σύμπτωση προς τον Κρισναμούρτι, θα δηλώσει πως η «παγκόσμια ένωση των θρησκειών δεν μπορεί εν τέλει να υλοποιηθεί, αν δεν ξεφορτωθούμε όλες τις θρησκείες».¹⁵⁵⁵ Στο επίκεντρο της νέας οπτικής του Ντελβίλ τίθεται έτσι η προσωπική πνευματική ανέλιξη ανεξάρτητα από κάθε μορφή οργανωμένης θρησκείας, συμπεριλαμβανομένης και της θεοσοφίας.¹⁵⁵⁶ Αν και η καλλιτεχνική παραγωγή του Ντελβίλ διατρέχει, όπως επεσήμανα, όλο το χρονικό διάστημα της δράσης της Θεοσοφικής Εταιρείας, εδώ θα εστιάσω στα χρόνια μέχρι το 1914, λαμβάνοντας υπόψη μου, ωστόσο, τις ιδεολογικές μεταστροφές και μεταπτώσεις που χαρακτηρίζουν το έργο του μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η Θεοσοφική Εταιρεία των Βρυξελλών είχε προσελκύσει ένα πλήθος περιθωριακών και αποσυνάγωγων, απογοητευμένων καθολικών, ουτοπικών σοσιαλιστών, ομοφυλόφιλων, παιδόφιλων, αναρχικών, σατανιστών, οι οποίοι βίωναν το πνευματικό και ηθικό αδιέξοδο που είχε επέλθει μετά τον έντονο βιομηχανισμό στο δεύτερο μισό του αιώνα, παράλληλα με την άνοδο των σοσιαλιστικών κινήματων τη δεκαετία του 1880.¹⁵⁵⁷ Το ετερόκλητο αυτό πλήθος είχε περισσότερες διαφορές από ομοιότητες, ετεροκαθοριζόταν ωστόσο από τους κοινούς του εχθρούς: τον θετικισμό, τη νεωτερικότητα και τον αστισμό, που πολιτικά εκφράζονταν από τον

¹⁵⁵⁴ Massimo Introvigne, ‘Zöllner’s Knot: Jean Delville (1867-1953)’, ό.π. σελ. 105–106.

¹⁵⁵⁵ Jean Delville, *Krishnamurti, Révélateur des Temps Nouveaux*. Βρυξέλλες: Office de Publicité, 1928, σελ. 21.

¹⁵⁵⁶ Ό.π., σελ. 22. Αν και η στάση του Ντελβίλ δίχασε τη Θεοσοφική Εταιρεία στο Αντζάρ, η Άννυ Μπέζαντ διατήρησε με τον ζωγράφο φιλικές σχέσεις μέχρι τον θάνατό της το 1933. Σε αυτό συνηγορεί και μια φωτογραφία του 1930, στην οποία ο ζωγράφος, φορώντας τον μανδύα του με τα διακριτικά σύμβολα της Θεοσοφικής Εταιρείας, υποδέχεται την Μπέζαντ. Βλ. Flurette Gautier, *Jean Delville et l’occulture fin de siècle*, δύο τόμοι, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο François-Rabelais de Tours, 2012, σελ. 142.

¹⁵⁵⁷ Ο Ντελβίλ ήταν ήδη οργανωμένος και σε ελευθεροτεκτονικά δίκτυα. Τα εσωτερικά κινήματα που διαμορφώνονται στο Βέλγιο γύρω στο 1890 παρουσιάζουν μια σύνθετη εικόνα καθώς το πολιτικό και θρησκευτικό πλαίσιο στο οποίο αυτά σχηματίζονται και νομιμοποιούνται βρίσκεται σε μια διαρκή αναμόχλευση, η οποία ωθεί διαρκώς τους πρωταγωνιστές των κινήματων αυτών σε επανεξέταση και ανασύνταξη των στρατηγικών τους. Η εικόνα αυτή των διαχωριστικών ομάδων είναι αδύνατον να παρουσιαστεί εδώ, έστω και σχηματικά. Το θέμα έχουν εξετάσει ενδελεχώς οι παρακάτω συγγραφείς: Sébastien Clerbois, ‘L’influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge. Bilan critique d’une affinité spirituelle à la fin du XIX^e siècle’, *Aries, Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 2, τχ. 2, 2002: 173–192· Sébastien Clerbois, *L’ésotérisme et le symbolisme Belge*, Βάνεγκεμ: Pandora Publishers, 2012· Flurette Gautier, *L’Écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)*, μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο François-Rabelais de Tours, 2011· Flurette Gautier, *Jean Delville et l’occulture fin de siècle*, δύο τόμοι, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο François-Rabelais de Tours, 2012.

φιλελευθερισμό. Το μωσαϊκό των θρησκευτικών κινημάτων, σεκτών, αδελφοτήτων και Στοών στο Βέλγιο τη δεκαετία του 1880 είναι αρκετά πολύπλοκο. Η πολυειδία και εικαστική πολυγλωσσία των καλλιτεχνικών μορφών στους κόλπους των κύκλων αυτών είναι επόμενο να σχετίζεται, λοιπόν, με την ετερογένεια αυτού του κοινού και του διαφορετικού γούστου που αυτό είχε.

Η συγγραφική δραστηριότητα του Ντελβίλ υπήρξε τεράστια καθώς επεκτείνεται και την περίοδο του Μεσοπολέμου, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα κοινωνιολογικών, πολιτικών, θρησκευτικών και καλλιτεχνικών ζητημάτων. Το 1899 εξέδωσε το περιοδικό *La Lumière* και από το 1909 το *Revue Théosophique Belge*, τα οποία συστηματικά επιχειρούσαν να προπαγανδίσουν υπέρ των θεοσοφικών ιδεών.¹⁵⁵⁸ Παράλληλα με κάποιες ποιητικές συλλογές που δημοσίευσε, συνέγραψε αρκετά αισθητικά συγγράμματα, τα οποία έγιναν ιδιαίτερα διάσημα ανάμεσα στους θεοσοφιστές. Σε ό,τι αφορά τη σχέση της ζωγραφικής με τη μουσική, από τα πρώιμα αυτά έργα ξεχωρίζουν τα *Διάλογος ανάμεσά μας: Καβαλιστικές, αποκρυφιστικές επιχειρηματολογίες* [*Dialogue entre nous. Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*] και το *Η αποστολή της τέχνης* [*La Mission de l'art*], το οποίο και προλόγισε ο Εντουάρ Συρέ.¹⁵⁵⁹

Μέσα από τα ποικίλα και πολύμορφα δοκίμιά του για την τέχνη και την πρακτική της θέση στον κοινωνικοπολιτικό βίο, ο Ντελβίλ διέδωσε δύο έννοιες, τις οποίες δανείστηκε από τη μουσική, και τις τοποθέτησε ως πλοηγό στις δικές του μορφοπλαστικές περιπλανήσεις: αυτές είναι οι έννοιες της *αρμονίας* και του *ρυθμού*. Και οι δύο είναι άμεσα συνυφασμένες με το ιδεαλιστικό του πρόγραμμα νεοπλατωνικής και νεοπυθαγόρειας κατεύθυνσης, το οποίο σε μεγάλο βαθμό προέρχεται και είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη διδασκαλία του Πελαντάν, τον οποίο ο Ντελβίλ γνώρισε κατά την παραμονή του στο Παρίσι το 1888. Βασική πηγή του υπήρξε όμως και ο Λακυριά, ο δάσκαλος του Πελαντάν, στον οποίο την αριθμολογία φαίνεται ότι συχνά παραπέμπει στους πίνακές του. Για παράδειγμα ο μνημειώδης πίνακας του Ντελβίλ *Ο έρωτας των ψυχών* [*Amour des âmes*] (1900) στηρίζεται στο έργο του Λακυριά *Οι αρμονίες του είναι*: Οι δύο μορφές, η γυναικεία και η αντρική, που συστρέφονται, καθώς ανελίσσονται, εγγράφονται σε ένα ισοσκελές τρίγωνο, η βάση

¹⁵⁵⁸ Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine: un musicien à la recherche de l'absolu*, Παρίσι, Fayard, 1999, 151.

¹⁵⁵⁹ Jean Delville, *Dialogue entre nous. Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*. Μπρυζ: Daveluy, 1895· Jean Delville, *La Mission de l'art*, πρόλογος Édouard Schuré, Βρυξέλλες: Georges Balat, 1900, πρόλογος, σελ. xxv κ.ε.

του οποίου είναι καλυμμένη από κίτρινα φλογόσχημα μοτίβα, το φως του Θεού.¹⁵⁶⁰ Παρόμοια, στη *Σχολή του Πλάτωνος* [*L'École de Platon*] (1895-1898), που εκτέθηκε στο τελευταίο Σαλόν της Art Idéaliste το 1898, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε έναν οργανωτικό σκελετό αρθρωμένο με βάση την αριθμολογία και τη γεωμετρία (εικ. 4.6.4).¹⁵⁶¹ Ο φίλος του Ντελβίλ, Αλμπέρ Τσαμπερλάνι [Albert Ciamberlani] (1864–1956), περιέγραψε το έργο ως ένα «ελληνικό όραμα που έχει φιλτραριστεί μέσα στο ατελιέ του Λεονάρντο».¹⁵⁶²

Οι αριθμοσοφικές αυτές αναγνώσεις των έργων τέχνης ήταν αρκετά διαδεδομένες τότε στο εσωτερικό milieu των Βρυξελλών. Τον Αύγουστο του 1890, ο μαθητής του Πελαντάν και τεχνοκριτικός, Φρανσί Βυρζέ [Francis Vurzey] (χ.χ.), ίδρυσε τη Στοά Κούμρις [Kumris], μέσω της οποίας φιλοδόξησε να διαμορφώσει μια συγκεκριμένη αισθητική κατεύθυνση. Μάλιστα, τον Φεβρουάριο του 1892, η ομάδα δημιούργησε ένα εικαστικό τμήμα [section plastique], στο οποίο κατάφερε να συγκεντρώσει αρκετούς καλλιτέχνες, ανάμεσά τους τον Ντελβίλ, τον Φερνάν Κνοπφ [Fernand Khnopff] (1858–1921), τον Ζυλ ντε Ζαρντέν [Jules de Jardin] (1863–1940), τον Αλμπέρ Τσαμπερλάνι και τον Εντγκάρ Μπέις [Edgar Baes] (1837–1909). Το αισθητικό στίγμα δεν το έδωσε, ωστόσο, ο Πελαντάν αλλά η καβαλιστική-μαρτινιστική πτέρυγα του Παπύς και του Στανισλά ντε Γκουαϊτά.¹⁵⁶³ Ως εκ τούτου, κυριάρχησαν οι αριθμολογικές θεωρίες. Ο Βυρζέ είχε μάλιστα οραματιστεί σε συνεργασία με το συνθέτη Ζυλ Μασνέ [Jules Massenet] (1842–1912) και τον Κνοπφ, ο οποίος θα αναλάμβανε το εικαστικό μέρος, το έργο Παντάξ [*Pantaxe*], ένα Συνολικό Έργο Τέχνης βασισμένο στη αποκρυφιστική χρήση του αριθμού 3. Στον αδερφό του ζωγράφου, τον Ζωρζ Κνοπφ [Georges Khnopff] (χ.χ.), ποιητή, συνθέτη και μεταφραστή του Βάγκνερ, ήταν να δοθεί ρόλος παρόμοιος με εκείνον του Ερίκ Σατί.¹⁵⁶⁴

¹⁵⁶⁰ Paul-François Gaspard Lacuria [“Abbé Gaspard”], *Les Harmonies de l'être exprimées par les nombres, ou les Lois de l'ontologie, de la psychologie, de l'éthique, de l'esthétique et de la physique expliquées les unes par les autres et ramenées à un seul principe*, Λυών: Guyot, 1844. Για τη σύγκριση βλ. Gautier Flaurette, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, ό.π., σελ. 113.

¹⁵⁶¹ Βλ. την ανάλυση του Μπρένταν Κόουλ για τον πίνακα αυτόν: Brendan Cole, “L'École de Platon de Jean Delville: amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle”, *La Revue des musées de France*, τόμ. 56, τχ. 4, Οκτώβριος 2006: 57-63. Γενικότερα για τον ιδεαλισμό στο ζωγραφικό έργο του Ντελβίλ, βλ. Brendan Cole, “Jean Delville's La Mission de l'Art: Hegelian Echoes in fin-de-Siècle Idealism”, *Religion and the Arts*, τόμ. 11, 2007: 330–372.

¹⁵⁶² Albert Ciamberlani, “Notice sur Jean Delville”, *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, τχ. 120, 1954: 181–191.

¹⁵⁶³ Sébastien Clerbois, “L'influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge”, ό.π., σελ. 178–179.

¹⁵⁶⁴ *Splendeurs de l'Idéal*, σελ. 25. Βλέπε επίσης Michel Dragnet, Khnopff, σελ. 280.

Η υλοποίηση του έργου ματαιώθηκε αλλά το τρίπτυχο του Κνοφφ *Η απομόνωση* [*L'Isolation*] (1890–1891) επέζησε ως απόηχος αυτής της προσπάθειας.¹⁵⁶⁵

Αμέσως μετά τις πρώτες αυτές απόπειρες του Κούμρις ιδρύθηκε τον Απρίλιο του 1892 ένας δεύτερος μυστικός, καλλιτεχνικός κύκλος με το όνομα *Για την τέχνη* [Pour l'Art] υπό την καθοδήγηση του Ντελβίλ και του αναρχικού συγγραφέα Ρέυ Νυστ [Ray Nyst] (1863–1948). Αντίθετα με τις καβαλιστικές-μαρτινιστικές λοξοδρομήσεις του Κούμρις, ο κύκλος *Για την τέχνη* ομολόγησε αμέσως την πίστη του στο ροδοσταυρικό κίνημα του Πελαντάν, ενώ το έντυπο *Le Mouvement littéraire*, μετατράπηκε σε ιδεολογική πλατφόρμα του Πελαντάν στις Βρυξέλλες.¹⁵⁶⁶

Έχει επισταμένως παρατηρηθεί ότι η στρατηγική που χάραξε ο Ντελβίλ για να ελιχθεί ανάμεσα στην ακαδημαϊκή τέχνη και την ομάδα των XX, καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τον δογματισμό των αισθητικών του επιλογών. Σε γενικές γραμμές ο Ντελβίλ αξιοποίησε την υπάρχουσα εικονογραφική παράδοση των ελευθεροτεκτονικών στοών, αλλά την ενέταξε σε ένα ευρύτερο ακαδημαϊκό-αναγεννησιακό αισθητικό κανόνα, ο οποίος κατείχε για αυτόν αξιολογικά, ποιοτικά και ιεραρχικά δεσπόζουσα σημασία μέχρι το τέλος της καλλιτεχνικής του παραγωγής. Δεν απουσιάζουν, ωστόσο, και οι χρωματικοί-μουσικοί συμβολισμοί από το έργο του Ντελβίλ. Σε μερικά έργα, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει ο *Προμηθέας* που θα παρουσιάσω παρακάτω, διακρίνεται μια θεματολογική στοίχιση με τους χρωματικούς συμβολισμούς που αναφέρει η Μπλαβάτσκι στη *Μυστική Δοξασία*. Για παράδειγμα, το έργο του Ντελβίλ *Συμβολισμός της σάρκας και του πνεύματος* [*La Symbolisation de la Chair et de l'Esprit*] (εικ. 4.6.2, 1893), το οποίο εκτέθηκε στο δεύτερο Σαλόν, απεικονίζει δύο μορφές σε πτύξη, με την κάτω γυναικεία δαιμονική μορφή να γραπώνει με δύναμη την όρθια αντρική μορφή, η οποία δείχνει να αναθρόσκει, όπως φανερώνει η ελαφριά κλίση του κεφαλιού και η κίνηση του δεξιού της χεριού. Η γυναικεία μορφή, όπως η Κούντρι στον *Πάρσιφαλ* [Parsifal] (1882) του Βάγκνερ, είναι περιπλεγμένη με πλοκαμοειδείς, πυρωμένους κισσούς (πρβλ. το μοτίβο των λουλουδιών από την όπερα), οι οποίοι ξεφυτρώνουν μέσα από τη γη, ενώ η αντρική, θέλοντας να απελευθερωθεί από τα δεσμά, όσο εκτείνεται προς το φως, λούζεται από μια σκούρα μπλε απόχρωση. Ο συμβολισμός

¹⁵⁶⁵ Πρόκειται για τους εξής τρεις πίνακες: Μοναξιά [Solitude] (στο κέντρο), *Ακράσια* [Acrasia] (αριστερά) και *Μπριτομάρ* [Britomart] (δεξιά), παστέλ και κερί σε χαρτί κολλημένο σε καμβά, κάθε πίνακας 153 x 43 εκ., ιδιωτική συλλογή.

¹⁵⁶⁶ Το Pour l'Art διοργάνωσε τρεις συμβολιστικές εκθέσεις, το 1892, το 1894 και το 1895. Μέσω των εκθέσεων αυτών έγιναν γνωστοί στο βελγικό κοινό Γάλλοι συμβολιστές, όπως ο Σαρλ Φιλιζέ και ο Γιαν Φερκάντε. Για μια ανάλυση του έργου βλ. Sébastien Clerbois, “L'influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge”, ό.π., σελ. 188 κ.ε.

είναι εμφανής: το κόκκινο χρώμα αντιστοιχεί στη γη και στην υλική πραγματικότητα ενώ το μπλε στο ιδεώδες και άπιαστο όνειρο· ακόμη, το κόκκινο θα μπορούσε να παραπέμπει εδώ σε μια τονικότητα ντο μείζονος —σύμφωνα με την υπόδειξη της Μπλαβάτσκι—, ενώ το μπλε με τη νότα Φα δίεση, η οποία απέχει ένα διάστημα αυξημένης τέταρτης από το ντο, στην άλλη άκρη του κύκλου των Πέμπτων, υποδηλώνοντας έτσι, το πέρασμα από την υλικότητα–τονική αρμονία στην αϋλότητα–εξωπλανητική–συμπαντική σφαίρα. Το χρωματικό–τονικό αυτόν συμβολισμό θα τον συζητήσω ξανά στον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν.

Αν και ο Ντελβίλ γνώριζε για το Οπτικό Κλειδοκύμβαλο του Καστέλ —το αρχείο Καστέλ φυλασσόταν τότε στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Βρυξελλών— και, πιθανώς, για τις χρωματομουσικές θεωρίες μεταγενέστερων εφευρετών, με δυσκολία μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια γόνιμη οικειοποίηση των θεωριών αυτών στην καλλιτεχνική πράξη. Ασφαλώς γνώριζε τις *Σκεπτομορφές* (1905) της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ καθώς και τους πειραματισμούς με τον ήχο των Χλάντινι, Μπαρναντύκ και Ουώτς-Χιουτζ, τα ονόματα των οποίων βρίσκουμε σποραδικά στα γραπτά του. Ωστόσο, οι σύγχρονες μορφοπλαστικές αναζητήσεις καλλιτεχνών, όπως του Κούπκα και του Καντίνσκι, που αναπαριστούν έναν διαρρηγνύμενο και δονούμενο κόσμο, δεν ενδιαφέρουν τον Ντελβίλ. Για τον Ντελβίλ ο «κυματισμός» του ήχου παραμένει, αντίθετα, μια λογοτεχνική μεταφορά. Για παράδειγμα, στο έργο του *Ορφέας* (1893), οι κυματισμοί της θάλασσας, πάνω στην οποία πλέει το αποκομμένο πια κεφάλι του Ορφέα, συμβολίζουν τους κυματισμούς του συμπαντικού ωκεανού ενώ στις κυματοειδείς και σπειροειδείς γραμμές των κογχυλιών που βρίσκονται στην κάτω δεξιά μεριά του πίνακα μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις αποτυπώσεις αυτής της ηχητικής δόνησης στο ζωικό βασίλειο. Μακρόκοσμος και μικρόκοσμος σε αगाστή συνεργασία· πάντα όμως ιδωμένοι μέσα από το πρίσμα της αναγεννησιακής–ουμανιστικής παράδοσης. Με τη *γεωμετρική ιδεογραφία* ο Ντελβίλ αναφέρεται επομένως σε ένα άορατο σχέδιο που υπογραμμίζει, υπαινίσσεται σχέσεις και συνδέσεις αλλά ποτέ δεν μετατρέπεται σε αυτοσκοπό. Θα προσπαθήσω στη συνέχεια να αναδείξω τις ιδεολογικές προϋποθέσεις της ιδεοτυπικής αυτής κοσμοθεώρησης του Ντελβίλ.

5.5.2 Η αποστολή της τέχνης (1900) και οι εχθροί της «αρμονίας»: ενάντια στον υλισμό και τον καθολικισμό

Ο Ντελβίλ είχε διατρανώσει εμφαντικά και με συνέπεια στο ογκώδες συγγραφικό του έργο τις απόψεις του για τις κρυφές αρμονίες στην τέχνη, τις οποίες στηρίζει σε άλλους συγγραφείς, ανάμεσα στους οποίους σημαντική θέση κατέχουν, πιστεύω, ο Βρόνσκι και ο Αλβέιντρ.¹⁵⁶⁷ Πιο συγκεκριμένα, περικοπές από το *Αρχαιόμετρο* του ντ' Αλβέιντρ, παρεισφρέουν συχνά στα κείμενά του.¹⁵⁶⁸ Στο *Η αποστολή της τέχνης* (1900) αναφέρεται, για παράδειγμα, σε μια «νοητική πυξίδα» που την χρησιμοποιεί η ιδιοφυία για να μετρήσει τις αναλογικές σχέσεις του θεού με τον κόσμο.¹⁵⁶⁹ Όπως σωστά επισημαίνει ο Μάσιμο Ιντροβίνιε, η επιλογή του Ντελβίλ να προπαγανδίσει τόσο ανοιχτά τις ιδέες του ντ' Αλβέιντρ θα πρέπει να αποδοθεί στο γεγονός πως ο Ντελβίλ θεωρούσε τον Γάλλο αποκρυφιστή ανεξάρτητο από τις επιρροές των θεοσοφικών, ροδοσταυρικών και μαρτινιστικών διδασκαλιών, σε μια περίοδο που επεδίωκε να κρατήσει μια ουδέτερη στάση απέναντι στη διαμάχη ανάμεσα στον Πελαντάν και τον Παπύς.¹⁵⁷⁰ Οι πολλαπλές και πολυδαίδαλες διασυνδέσεις που είχε ο Ντελβίλ με αρκετές στοές, συχνά ανταγωνιστικές ή και εχθρικές μεταξύ τους, τον υποχρέωναν να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στη χρήση των συμβόλων και των θεματικών που επέλεγε. Έτσι, αν και με τον πίνακά του *Ο Χριστός εκθειάζεται από τα παιδιά* (*Le Christ glorifié par les enfants*, 1894) κέρδισε το Grand Prix de Rome, προκάλεσε παράλληλα τον εκνευρισμό των Βέλγων ελευθεροτεκτόνων, στην πλειονότητά τους αντικληρικαλιστές, οι οποίοι έβλεπαν ως οπισθοδρομική την προσφυγή σε ένα χριστιανικό θέμα. Πιθανότατα, με την πάροδο του χρόνου, ο Ντελβίλ αναγνώρισε στις πυθαγόρειες θεωρίες, όπως αυτές τις είχε επεξεργαστεί ο Αλβέιντρ, μια κοινή αισθητική βάση επικοινωνίας και συμφιλίωσης ανάμεσα στα διάφορα αντιμέτωπα εσωτεριστικά ρεύματα. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, ο Ντελβίλ δεν ήταν τόσο φιλοκαθολικός όσο ο Πελαντάν,¹⁵⁷¹ καθώς οι φιλικές σχέσεις που διατηρούσε με την

¹⁵⁶⁷ Ο Ντελβίλ τον αναφέρει στο *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 42.

¹⁵⁶⁸ Βλ. για παράδειγμα, Jean Delville, *Dialogue entre nous: Argumentation kabbalistique, occultiste, idéaliste*, Μπρυζ: Daveluy, 1895.

¹⁵⁶⁹ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 40. Πρβλ. Flaurette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, ό.π., σελ. 161.

¹⁵⁷⁰ Massimo Introvigne, “Zöllner's Knot”, ό.π., σελ. 105.

¹⁵⁷¹ Ο Μάσιμο Ιντροβίνιε σημειώνει ότι ο Ντελβίλ το 1911 εξακολουθούσε να διατηρεί σχέσεις με καλλιτεχνικές αδελφότητες του εσωτεριστικού καθολικισμού, οι οποίοι ακολουθούσαν τον Πελαντάν. Μία από αυτές ήταν η αδελφότητα *Rosace*, η οποία εξέθεσε τέσσερις φορές στο Παρίσι από το 1909 έως το 1913. Άλλωστε, ο Ντελβίλ ήταν πολύ στενός φίλος του Σαμπά, ο οποίος, αν και μέλος της

Άννυ Μπέζαντ, και τον Κρισναμούρτι αργότερα, προϋποθέτουν ότι αξιολογούσε θετικά την παρουσία της ινδουιστικής και βραχμανικής φιλοσοφίας στην Ευρώπη. Το επιβλητικό του έργο με τίτλο *Kumaras*, από τη δεκαετία του 1930, επιβεβαιώνει μια συνεχιζόμενη προσήλωση σε εικονογραφικά θέματα που σχετίζονται με τον ινδουισμό.¹⁵⁷²

Το συγγραφικό corpus του Ντελβίλ χαρακτηρίζεται από κάποιες εμμονές, η προβολή των οποίων δίνει συχνά στα κείμενα ένα χαρακτήρα μανιφέστου. Το σύγγραμμα του Ντελβίλ *Η αποστολή της τέχνης* (1900) αποτελεί ένα μανιφέστο κατά του υλισμού στην τέχνη και μια κραυγή αγωνίας για την ανάγκη επαναφοράς των ανθρωπιστικών ιδεωδών σε αυτήν. Το πρώιμο αυτό έργο συνάδει στο πνεύμα του με τα διεθνιστικά ιδεώδη των θεοσοφιστών και αποτελεί μια κριτική στις οργανωμένες θρησκείες. Ο Ντελβίλ επικεντρώνει την κριτική του στον καθολικισμό, τα έθνη κράτη, και τον υλισμό. Ακολουθώντας την ινδουιστική κατεύθυνση της Μπλαβάτσκι και της Μπέζαντ —αν και όχι στον ίδιο βαθμό, καθώς αισθητικά προσπαθεί να βρει μια τέλεια ισορροπία ανάμεσα σε έναν ουμανιστικό χριστιανισμό και σε έναν βραχμανικό πνευματισμό— ο Ντελβίλ αναγνωρίζει τις κοινές ρίζες ανάμεσα στον Βραχμανισμό και τον χριστιανισμό και απορρίπτει την αυθεντία της Καθολικής Εκκλησίας: «Η Εκκλησία προσπαθεί να διαλύσει την πνευματική αρμονία των δύο κόσμων; με ποιανού την αυθεντία; στο όνομα ποιου; ποιανού πράγματος; Ο Χριστός δεν αποκαλείται Πάπας. Ο Χριστός αποκαλείται Αγάπη και Φως. Το πνεύμα του Θεού, η παγκόσμια Λέξη, διαχέει το φως της σε όλη την ανθρωπότητα».¹⁵⁷³ Η αντίθεσή του με τον καθολικισμό ήταν, ωστόσο, και αισθητική: η καθολική τέχνη υπέπεσε στην παρακμή γιατί απαρνήθηκε το γυμνό σώμα. Η απόκρυψη, δηλαδή, της πνευματικής αλήθειας εκ μέρους της Εκκλησίας συμπίπτει με την απόκρυψη της πιο ιερής μορφής: της ανθρώπινης.¹⁵⁷⁴ Η διατύπωση αυτή θα είχε ικανοποιήσει και τις δύο μεγάλες πτέρυγες του εσωτεριστικού κινήματος στις Βρυξέλλες γύρω στο 1900, τους ελευθεροτέκτονες και τους θεοσοφιστές. Η δυτική και η ανατολική παράδοση εκπροσωπούνται, κατά τον Ντελβίλ, από τα δύο ισχυρά σώματα διδασκαλίας: τον

Θεοσοφικής Εταιρείας, διατηρούσε, όπως έχω δείξει, αγαστές σχέσεις με την καθολική πτέρυγα. Βλ. Massimo Introvigne, “Zöllner’s Knot”, ό.π., σελ. 99–100.

¹⁵⁷² Οι Kumaras είναι οι θεότητες εκείνες που βρίσκονται στην κορυφή της απόκρυφης ιεραρχίας και γι’ αυτόν τον λόγο θεωρείτο «βέβηλη πράξη» η απεικόνισή τους. Το έργο αυτό έγινε γνωστό σε μια δημοπρασία στο Βέλγιο το 2014.

¹⁵⁷³ Jean Delville, *La Mission de l’art*, ό.π., σελ. 105.

¹⁵⁷⁴ Jean Delville, *La Mission de l’art*, ό.π., σελ. 108–109.

Μαρτινισμό και τη Θεοσοφική Εταιρεία.¹⁵⁷⁵ Παρατηρεί, ωστόσο, μια εξαίρεση αναφορικά με την εκκλησιαστική παράδοση. Αυτή αφορά τη σχολή του Μπερόν. Ο Ντελβίλ συμβουλεύει τους μοναχούς-ζωγράφους, πως αν θέλουν να παράγουν πραγματικά ιδεαλιστική τέχνη, θα πρέπει να συμπεριλάβουν το γυμνό σώμα.¹⁵⁷⁶ Η προτροπή αυτή του Ντελβίλ προς τη σχολή του Μπερόν είναι αρκετά διαφωτιστική για να κατανοήσουμε τους όρους με τους οποίους συγκροτούταν η κριτική του απέναντι στη χριστιανική εικονογραφική παράδοση εν γένει. Για τον Ντελβίλ, δηλαδή, το ανθρώπινο γυμνό σώμα είναι αδιαπραγμάτευτη αξία της ουμανιστικής παράδοσης, της οποίας εκείνος εμφανιζόταν ως θεματοφύλακας και συνεχιστής. Ο χριστιανικός μυστικισμός του βυζαντινού μεσαίωνα, του Τσιμαμπούε και του Τζότο παραμένει για τον Ντελβίλ ανολοκλήρωτος διότι κατανόησε τη σχέση της ωραιότητας της ψυχής και του σώματος μέσα από τα αντιθετικά ζεύγη του καλού και του κακού, της αρετής και της αμαρτίας.¹⁵⁷⁷ Η αρμονική αίσθηση της ωραιότητας της ψυχής και του σώματος θα ξαναβρεθεί από τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και η φλόγα της θα συντηρηθεί στα εργαστήρια «των αποκρυφιστικών επιστημών, του υψηλού κηρύγματος της θεοσοφίας και του πειραματικού πνευματισμού».¹⁵⁷⁸ Η επιστήμη αυτή του ιδεώδους [science de l'Idéal], η σύνθεση της επιστήμης, της θρησκείας και της φιλοσοφίας θα διασώσει την «καθαρή τέχνη» [art pur] από τη «μάζα των ατελειών, των ρεαλισμών, και της βραχύβιας ασχήμιας, καθώς και «από την αναρχική φρενίτιδα και την απολίθωση των ακαδημιών».¹⁵⁷⁹

Αρύοντας από ένα ευρύ φάσμα θεοσοφικής βιβλιογραφίας ο Ντελβίλ αποφθέγγεται ότι τα έθνη είναι οκνηρά στο να επεξεργαστούν και να ακολουθήσουν τις εξελικτικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος, ενώ για να αφυπνιστεί η αγνότητα της κάθε φυλής θα πρέπει να αποχωρήσει η «ομίχλη του εθνικού υλισμού» που τις καλύπτει.¹⁵⁸⁰ Σε αυτό το μανιφέστο-βιβλίο διατυπώνει σαφέστερα τις απόψεις του για την αρμονία των ήχων και των χρωμάτων:

¹⁵⁷⁵ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 101. Για το ρεύμα του Μαρτινισμού, βλ. David Allen Harvey, *Beyond enlightenment: occultism and politics in modern France*, ΝτεΚάλμπ: Northern Illinois University Press, 2005.

¹⁵⁷⁶ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 109. Σε άλλο σημείο παρατηρεί ότι «το γυμνό είναι το άλφα και το ωμέγα της αισθητικής [Le nu est l'alpha et l'omega de l'esthétique], ό.π., σελ. 60.

¹⁵⁷⁷ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 61–62.

¹⁵⁷⁸ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 64–65.

¹⁵⁷⁹ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 63–64.

¹⁵⁸⁰ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. xxviii-xxix.

Όπως οι ήχοι παράγονται από τις δονήσεις που διαδίδονται στον αέρα, έτσι και τα χρώματα παράγονται από τις δονήσεις που παράγονται στον αιθέρα. [...] Ο ρυθμός και η αρμονία ανήκουν τόσο στον κόσμο των *μορφών* όσο και στον κόσμο των ήχων. Στη μουσική *ακούμε* την αρμονία· στις πλαστικές τέχνες τη *βλέπουμε*». ¹⁵⁸¹

Ο Ντελβίλ εξηγεί πως ανάμεσα στον ήχο και στη μορφή υπάρχει μια μυστικιστική επικοινωνία, την οποία μπορεί κανείς να κατανοήσει και να συλλάβει με τη βοήθεια μαγικών επωδών. Όπως έχω δείξει, η πεποίθηση αυτή ήταν αρκετά διάχυτη σε θεοσοφικά κείμενα της περιόδου. Από την άλλη πλευρά, η επίκληση στις μαγικές επωδούς και προσευχές (μάντρα), όπως η μυστική συλλαβή ΩΜ, δείχνει ενδεχομένως μια εξοικείωση με το έργο του Μπαγί. Η αρμονία της μορφής, που καλείται ο καλλιτέχνης να κατακτήσει, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μουσικές ταλαντώσεις που έχουν αντικειμενικοποιηθεί. Συστήνοντας τον δικό του αισθητικό κανόνα της παράδοσης, από τον Φειδία στον Ντα Βίντσι, τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ, ο Ντελβίλ παρατηρεί ότι «η μουσική μπορεί να βρεθεί στην ωραιότητα της μορφής όπως τα μαθηματικά στην καθαρότητα της σκέψης». ¹⁵⁸² Με αφορμή τις μνημειακές τοιχογραφίες του ομοϊδεάτη Κονσταντ Μοντάλ [Constant Montald] (1862–1944), ο Ντελβίλ παρατήρησε πως ο ζωγράφος πρέπει να διαθέτει τα «οπτικά μαθηματικά» [les mathématiques visuelles]: «δεν πρόκειται για κανόνες αλλά για οπτικές αρμονίες των αισθήσεων. Η ζωγραφική είναι η μουσική που κανείς βλέπει». ¹⁵⁸³ Συγκεκριμένα στο βιβλίο του *Η αποστολή της τέχνης* (1900) διαβάζουμε: «Σκοπός της ιδιοφυΐας είναι η γνώση της εύρεσης νόμων και της εφαρμογής τους [...]. Ο Πυθαγόρας πρέπει να φαίνεται απίστευτα βαρετός σε αυτούς που ποτέ δεν θα καταλάβουν τη θεωρία των αριθμών του, θεωρία πάνω στην οποία θεμελιώθηκαν τα μαθηματικά και η γεωμετρία». ¹⁵⁸⁴

Τα παραπάνω αποσπάσματα, τα οποία τα έχουμε ξαναβρεί παραλλαγμένα σε μια χορεία καλλιτεχνών της περιόδου αυτής, αναδεικνύουν τα παραδόξως διαφορετικά, ψυχοδιανοητικά μονοπάτια, στα οποία μπορεί να οδηγήσει η θεματική και μορφική υποστασιοποίηση της παραπάνω ιδέας. Οι θεμέλιοι λίθοι αυτών των δοξασιών αν και

¹⁵⁸¹ « Comme les sons se produisent par les vibrations de l'air, les couleurs sont produits par les vibrations de l'éther [...]. Le rythme, l'harmonie, existent autant dans le monde des *formes* que dans celui des sonorités. Musicalement, nous *entendons* l'harmonie; plastiquement nous *voyons* l'harmonie ». Ο.π., σελ. 123–124. Υπογραμμίσεις του Ντελβίλ.

¹⁵⁸² Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 70–71.

¹⁵⁸³ Jean Delville “Notice sur Constant Montald”, *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, τόμ. 114–115, 1948: 20–81. Βλ. επίσης, Francine-Claire Legrand, *Le symbolisme en Belgique*, ό.π., σελ. 94.

¹⁵⁸⁴ Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. 41.

προέρχονται από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και τάσεις, στις οποίες περιλαμβάνεται η πυθαγόρεια παράδοση, ο *Τίμαιος* του Πλάτωνος και τα κείμενα του Μπέμε, χρησιμοποιήθηκαν εκ νέου από τους θεοσοφιστές και αναδύτηκαν σε έναν ενιαίο ψευδοεπιστημονικό συνονθύλευμα που αναπαρήγαγε κάποια βασικά μοτίβα: αυτά είναι ο αρχαίος περσικός δυαδισμός, η διάκριση του καλού από το κακό, της ψυχής από το σώμα και η συνεπαγόμενη σκέψη ότι ο υλικός κόσμος είναι αρνητικά φορτισμένος και άρα ανατρέψιμος, καθώς και ότι πίσω από όλα τα ορατά και αόρατα πράγματα βρίσκεται ένα κρυμμένο αλλά κοινό υφάδι. Το χρυσό υφάδι, που δεν είναι άλλο από τη χρυσή τομή και τον αριθμό Φ, ενώνει ως εκ τούτου, κατά τον Ντελβίλ, όλους τους μεγάλους καλλιτέχνες από τον Φειδία, τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι, μέχρι τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ για να φτάσει στην περίπτωση του εαυτού του που διεκδικεί τη γονιμότητα-εγκυρότητα των δικών του αναπαραστατικών και μορφοπλαστικών προσδοκιών, θεσμικά κατοχυρωμένες επιπλέον μέσα από τον ρόλο του στην Ακαδημία του Βελγίου σε μια εποχή όπου «ο νατουραλισμός, ο ρεαλισμός, και ο ιμπρεσιονισμός είναι παραλλαγές, αποχρώσεις, διαστρεβλώσεις του ίδιου κακού: της απουσίας αρχών και ιδεών στον καλλιτέχνη».¹⁵⁸⁵

Με την επίκληση επομένως της παγκόσμιας μαθηματικής γλώσσας και της αλληλοδιαπλοκής της με τη μουσική, ο Ντελβίλ δικαίωσε επιστημονικά και ακαδημαϊκά τη θέση του στο ιστορικό στερέωμα των τελών του 19ου αιώνα, αντιδρούσε στον εκδημοκρατισμό της τέχνης και διαφύλασσε το νόημα κρυμμένο πίσω από τη παραδοσιακή απεικόνιση της φόρμας. Εδώ υπάρχει μια αντίφαση. Αν και ο Σκριάμπιν με τον Ντελβίλ, ήταν θιασώτες του σοσιαλιστικού οράματος της θεοσοφίστριας Άννυ Μπέζαντ —αρκεί να θυμηθούμε ότι το νεανικό έργο του Ντελβίλ είναι στραμμένο στον σοσιαλισμό— η αυτονομία της τέχνης δεν έπρεπε να γίνει σε καμιά περίπτωση παιχνίδι ενός πολιτικού προγράμματος. Ως φύλακες της μύχιας γνώσης αρνούνται να δεχτούν την εμπορευματοποίηση της τέχνης και τη διάβρωση του

¹⁵⁸⁵ «Naturalisme, réalisme, impressionnisme; variations, nuances et dégradations d'un même mal : l'absence de principes et d'idéal dans l'artiste». Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π, σελ. xi. Διατύπωση του Édouard Schuré που προλογίζει το βιβλίο. Προς επίρρωση των παραπάνω, ο γιος του Ντελβίλ μας παραδίδει τις ακόλουθες ρήσεις, προερχόμενες από τις σημειώσεις του Ντελβίλ πάνω στο σύγγραμμά του *Νέα αποστολή της τέχνης*: «όλη η ομορφιά είναι μια έκφραση της παγκόσμιας τάξης. Όλη η ασχήμια εκφράζει την αταξία της ζωής. Ας το ονομάσει αυτό κανείς «κλασικισμό» ή «ακαδημαϊσμό» – αδιάφορο [...]. Και κάθε φορά που η τέχνη αποκλίνει από αυτή τη σύλληψη της παγκόσμιας τάξης, τότε αυτή εκφυλίζεται [dégénère]. Αν η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας εξακολουθεί να μας ξαφνιάζει μετά από χιλιάδες και να μας τυφλώνει με την εξαιρετική ευρυθμία της [eurhythmie], αυτό συμβαίνει γιατί οι αρχιτέκτονες, οι γλύπτες και οι ζωγράφοι ήταν διαποτισμένοι από ένα θείο όραμα του κόσμου και επειδή οι πολιτικοί άντρες αυτής της εποχής υπήρξαν μαθητές φιλοσόφων», βλ. Olivier Delville, *Jean Delville*, ό.π, σελ. 41–43.

ήθους της, αντιτασσόμενοι στους «οχλοκράτες» και «πυροτεχνουργούς» του *vingtisme*, οι οποίοι είχαν δεχτεί τους όρους της καπιταλιστικής αγοράς, σε ασυνέπεια προς το αριστερό προφίλ που αυτοί καλλιεργούσαν.¹⁵⁸⁶ Σε ό,τι αφορά αυτήν την αρχή, ο Ντελβίλ, όπως και ο Σεόν και οι άλλοι Γάλλοι συμβολιστές, που εξέτασα παραπάνω, έμεινε πιστός στην πεποίθηση του Πελαντάν ότι οι νέοι κανόνες στην αγορά των έργων τέχνης είχαν οδηγήσει στην «εκπόρνευσή της». Η παλινδρόμηση προς τις αρχαίες, εσωτερικές γνώσεις σε συνδυασμό με τον εναγκαλισμό σύγχρονων τεχνολογικών και φυσικομαθηματικών επιτευγμάτων —στην περίπτωση του Σκριάμπιν αυτή η τάση είναι πιο έντονη— καταδεικνύει ότι ο ανασχηματισμός της κοινωνίας από τον καλλιτέχνη, Προμηθέα–σαμάνο, δεν ήταν εύκολη υπόθεση και ότι η ριζοσπαστικοποίηση προβαλλόταν ως η μοναδική λύση, απόρροια της ούτως ή άλλως χλιαρής αποδοχής των ιδεοτυπικών αυτών κοσμοαντιλήψεων από ένα ευρύτερο κοινό.

Αξίζει να σταθούμε λίγο στους μύδρους που εξαπολύει απέναντι στους *εχθρούς της αρμονίας*. Αυτοί αφορούν τους ρεαλιστές ζωγράφους που αντιλαμβάνονται τη φύση σαν ένα ζώο: Ο καλλιτέχνης έχει παραδοθεί δηλαδή σε ένα είδος «άμορφου πανθεϊσμού», βουτάει τη διάνοησή του στο συναισθηματικό υποσυνείδητο του ενστίκτου, μπερδεύοντας το αισθητικό συναίσθημα με το ζωικό.¹⁵⁸⁷ Η αληθινά ιδεαλιστική έννοια της τέχνης, η μόνη στην οποία μπορεί η τέχνη να ζήσει και να εξελιχθεί, έχει εγκαταλειφθεί στο κέρδος των πιο ανόητων βδελυγμάτων του ρεαλισμού.¹⁵⁸⁸ Παράλληλα, επιτίθεται στον εκδημοκρατισμό της τέχνης και στην ανάδειξη του κοινωνικού της ρόλου, στους ιμπρεσιονιστές, τους οποίους περιγράφει ως «νευρωτική ασθένεια», καθώς και τον Ζολά [Émile Zola] (1840–1902) και τον Ένσορ [James Ensor] (1860–1949).¹⁵⁸⁹

Με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου η αντινεωτερική κριτική του Ντελβίλ συνεχίζεται στη βάση της κατάρρευσης των ανθρωπιστικών ιδανικών. Σε ένα άρθρο του με τίτλο «Νεωτερισμός στην τέχνη», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Theosophist* το 1927, ο Ντελβίλ ορίζει τον νεωτερισμό ως μια τάση που επιδιώκει να ξεφορτωθεί την καλλιτεχνική παράδοση και να διεκδικήσει την απόλυτη ελευθερία.

¹⁵⁸⁶ Jean Delville, “A propos de nos expositions”, *La Ligue Artistique*, τόμ. 7, Απρίλιος 1895: 1. Για τη καυστική στάση που κράτησε ο Ντελβίλ απέναντι στους *avant-garde* καλλιτέχνες του Βελγίου και τις στρατηγικές που ακολούθησε βλ. Brendan Cole, “Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for *un art annonciateur des spiritualités futures*”, στο *Symbolism, its origins and consequences*, επιμ. Rosina Neginsky, Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars publishing, 2010, σελ. 129–146.

¹⁵⁸⁷ Jean Delville, *La Mission de l’art*, ό.π, σελ. 2–3.

¹⁵⁸⁸ Jean Delville, *La Mission de l’art*, ό.π, σελ. 9.

¹⁵⁸⁹ Jean Delville, *La Mission de l’art*, ό.π, σελ. 8–9.

Στη συνέχεια, ίσως για πρώτη φορά, επιχειρεί να απαμβλύνει τη διατύπωση αυτή θέτοντας κάποιους όρους στην αποδοχή του νεωτερικού και στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής μορφής: «δεν είμαι συστηματικά κατά της νεωτερικής τάσης στην τέχνη και δέχομαι τη θέση της οπουδήποτε αυτή μπορεί και πρέπει να εκδηλωθεί σύμφωνα με τις συνθήκες της σύγχρονης κοινωνικής ζωής».¹⁵⁹⁰ Αν και η καινοτομία, λέει ο Ντελβίλ, είναι δυνατή και απαραίτητη σε ότι αφορά τις εφαρμοσμένες, τις βιομηχανικές και διακοσμητικές τέχνες, στη ζωγραφική αυτό δεν ισχύει: μόνο σύγχυση μπορεί να προκληθεί από την εφαρμογή μιας κατασκευαστικής λογικής με κριτήριο τα γεωμετρικά σχήματα στη ζωγραφική.¹⁵⁹¹ Βλέπουμε δηλαδή ότι, όπως και στο άρθρο του με τίτλο «Πώς θα είναι η τέχνη του αύριο» (1949), που παρέθεσα παραπάνω, ο Ντελβίλ αποκαλύπτει τις βαθύτερες φοβίες του: ότι, δηλαδή, αν και ο κύκλος, το τετράγωνο, το τρίγωνο και το σημείο είναι σχηματοποιήσεις που αναφέρονται στα κατασκευαστικά θεμέλια του κόσμου, αυτό δεν νομιμοποιεί τον καλλιτέχνη να τις χρησιμοποιεί για να αλλοιώσει την ανθρώπινη μορφή: «Οι καλλιτέχνες γνώριζαν ότι ο νόμος της γεωμετρίας βρίσκεται στη ρίζα των πλαστικών τεχνών, του σύμπαντος, στα ορυκτά, το φυτικό και ζωικό βασίλειο [...] Το θέμα για τον καλλιτέχνη είναι το πώς θα το δείξει αυτό μέσα από τη δουλειά του και θα του δώσει μια ιδιαίτερη αισθητική αξία».¹⁵⁹² Η νεωτερική τέχνη επιδιώκει, κατά τον Ντελβίλ, να εξαλείψει το συναίσθημα, την αίσθηση και την ιδέα από τη ζωγραφική και τη γλυπτική μέσω της «μηχανικής γεωμετρικοποίησης των πραγμάτων».¹⁵⁹³ Και χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Ντα Βίντσι, το οποίο λειτουργεί ως πρότυπο για τον καλλιτέχνη: «Ο Ντα Βίντσι ποτέ δεν σκέφτηκε να περιπλέξει στα σχέδιά και στους πίνακες του τους αισθητικούς και μηχανικούς νόμους».¹⁵⁹⁴ Η μορφή, το χρώμα και ο ήχος οφείλουν μέσω των αρμονικών τους συνδυασμών να γεννούν αισθήματα και σκέψεις συναφείς με την ηθική και κοινωνική ζωή του ατόμου και η τέχνη να είναι επαύξηση της ποιότητας και όχι της επικαιρότητας.¹⁵⁹⁵ Καταλήγει, ωστόσο, με μια μετριοπαθή σκέψη, την οποία δεν αναπτύσσει περαιτέρω: ότι, δηλαδή, σε κάποιες από αυτές τις νεωτερικές αυτές ομάδες υπάρχει μια «πραγματικά νεωτερική τέχνη». Οι εκπρόσωποι αυτής κατάφεραν να ανανεώσουν τα αρχαία πρότυπα, χωρίς, ωστόσο, να διαρρήξουν τους δεσμούς τους

¹⁵⁹⁰ Jean Delville, "Modernism in Painting," *The Theosophist*, τόμ. 48, τχ. 12, Οκτώβριος 1927: 74–84.

¹⁵⁹¹ Jean Delville, "Modernism in Painting," ό.π., σελ. 75.

¹⁵⁹² Jean Delville, "Modernism in Painting," ό.π., σελ. 75–76.

¹⁵⁹³ Jean Delville, "Modernism in Painting," ό.π., σελ. 76.

¹⁵⁹⁴ Jean Delville, "Modernism in Painting," ό.π., σελ. 76.

¹⁵⁹⁵ «Art is the manifestation of quality, not of actuality», ό.π., σελ. 79.

με τις παραδοσιακές αισθητικές ή να απορρίψουν την ιδέα του ωραίου.¹⁵⁹⁶ Ποιοι είναι αυτοί οι νεωτερικοί καλλιτέχνες θα μείνει ένα αναπάντητο ερώτημα.

Το θέμα της απόδοσης του ρυθμού και της αρμονίας στις εικαστικές τέχνες το ανακίνησε ο Ντελβίλ με την ίδια δριμύτητα το 1938 στο δοκίμιό του «Ο ρυθμός στις πλαστικές τέχνες», δημοσιευμένο στο περιοδικό που εξέδιδε η Βασιλική Ακαδημία των Βρυξελλών, στην οποία ο ίδιος ήταν μέλος από το 1924. Το κείμενο συνιστά παρουσίαση του βιβλίου του Βέλγου συγγραφέα Κλοβί Πιεράρ [Clovis Piérard] (1896–1974) για τον λησμονημένο Βέλγο συμβολιστή ποιητή Ζαν Ρουαγιέρ [Jean Royère] (1871–1956), συνεχιστή του Μαλλαρμέ και σύγχρονο του Ντελβίλ, που διέδωσε την έννοια του *musicisme*, έχοντας ως σκοπό να υπερασπιστεί την καθαρή ποίηση.¹⁵⁹⁷ Ο Ρουαγιέρ, με τον οποίο συμπλέει ιδεολογικά ο Ντελβίλ, υπερασπίζεται με σθεναρότητα τη μουσικότητα στην ποίηση, δηλαδή, τον ρυθμικό νόμο, ο οποίος διαπερνά μια πλειάδα ποιητών από τον Μπουαλώ [Nicolas Boileau] (1636–1711) και τον Ρακίνα [Jean Racine] (1639–1699) μέχρι τον Λαμαρτίνο [Alphonse de Lamartine] (1790–1869) και τον Ουγκώ [Victor Hugo] (1802–1885).¹⁵⁹⁸ Κατ’ αντιστοιχία ο Ντελβίλ διακρίνει στο εικαστικό έργο των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος την ύπαρξη κοινών αρχών, που υπακούουν σε συμπαντικούς κανόνες. Ο Ντελβίλ χρησιμοποιεί στο δοκίμιο του αυτό την πλατωνική και πυθαγόρεια γραμματεία ως υπομόχλιο για την ανάκτηση της σύμφωνα με τους μουσικούς νόμους θεμελιώδους αλήθειας, της οποίας ο ίδιος προβάλλεται ως θεματοφύλακας.¹⁵⁹⁹

Το παραπάνω άρθρο του Ντελβίλ αναδημοσιεύτηκε τον ίδιο χρόνο τον Απρίλιο στο περιοδικό *La Phalange* που συνεξέδιδε ο Ρουαγιέρ με τον συμβολιστή ποιητή Αρμάν Γκοντουά [Armand Godoy] (1880–1964) από το 1935 κι εξής.¹⁶⁰⁰ Αν και στην πρώτη περίοδο του περιοδικού, από το 1906 έως το 1914, δημοσιεύονταν κυρίως ποιήματα και κριτικές συμβολιστών της παλαιότερης γενιάς, η δεύτερη περίοδος από το 1935 χαρακτηρίζεται από ξεκάθαρη υποστήριξη και προπαγάνδισή φασιστικών ιδεωδών, που παρουσιάζονταν στους αναγνώστες με το προκάλυμμα ενός κοινού

¹⁵⁹⁶ Jean Delville, “Modernism in Painting,” ό.π., σελ. 83.

¹⁵⁹⁷ Jean Delville, “Le Rythme dans les Arts Plastiques”, *Bulletin de l’Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, τόμ. 20, 1938: 11–29. Το άρθρο παρουσιάζει το βιβλίο του Clovis Piérard για τον Jean Royère: Clovis Piérard, *Le Musicisme de Jean Royère*, Παρίσι: Auguste Blaizot, 1937. Ο Jean Royère δημοσίευσε το βιβλίο του για το *musicisme* το 1929: Jean Royère, *Le Musicisme, Boileau-La Fontaine-Baudelaire*, Παρίσι: Albert Messein, 1929.

¹⁵⁹⁸ Jean Ντελβίλ, “Le Rythme dans les Arts Plastiques”, ό.π., σελ. 12.

¹⁵⁹⁹ Jean Ντελβίλ, “Le Rythme dans les Arts Plastiques”, ό.π., σελ. 20–21.

¹⁶⁰⁰ Jean Ντελβίλ, “Le Rythme dans les Arts plastiques (Le Musicisme de Jean Royère)”, *La Phalange*, 29, 15 Απριλίου 1938, 77–93.

λατινικού πολιτισμού ανάμεσα στη Γαλλία και την Ιταλία. Ιδιαίτερα η επανεμφάνιση του περιοδικού το 1935, προβλήθηκε ως πράξη υποστήριξης στο πρόσωπο του Μουσολίνι, μετά την απόφαση της Κοινωνίας των Εθνών να προβεί σε κυρώσεις απέναντι στην Ιταλία, ύστερα από τον πόλεμο που κήρυξε η τελευταία στην Αιθιοπία.¹⁶⁰¹

Είχε γνώση άραγε ο Ντελβίλ αυτής της αναδημοσίευσης του κειμένου του και αν ναι, πως εξέλαβε τις πολιτικές θέσεις του Ρουαγιέρ; Πρόκειται για μια μεταστροφή του ζωγράφου μετά τον πόλεμο ή πράγματι μπορούμε να ανιχνεύσουμε στην πρώιμη αισθητική της *γεωμετρικής ιδεογραφίας* πολιτικό δογματισμό, και πρωτοφασιστικές ιδέες; Υπάρχει εδώ συνάφεια μεταξύ των πολιτικών του θέσεων, των αισθητικών του προτιμήσεων και τελικά των έργων που αναλαμβάνει —κυρίως πορτρέτα και δημόσιες παραγγελίες; Βέβαιη απάντηση δεν μπορεί να δοθεί προς το παρόν, καθώς το συγγραφικό έργο του Ντελβίλ της δεκαετίας του 1930 και 1940 παραμένει σε μεγάλο βαθμό αδημοσίευτο και ασχολίαστο. Επίσης, τα έργα που φιλοτέχνησε τις ίδιες δεκαετίες παραμένουν άγνωστα ή υποφωτισμένα.

Όποιες απόπειρες ερμηνείας θα πρέπει ωστόσο να τοποθετηθούν στο ευρύτερο κλίμα αναβίωσης του νεοπυθαγορισμού στη Γαλλία και το Βέλγιο του Μεσοπολέμου, ενώ η περίπτωση του Ματίλα Γκίκα θα πρέπει να τοποθετηθεί στο ίδιο πλαίσιο διαλόγου με αυτό του Ντελβίλ. Ο Ντελβίλ ανήκει στην περίπτωση των συμβολιστών που συνεχίζουν να είναι παραγωγικοί την περίοδο του μεσοπολέμου, σκοπός των οποίων γίνεται περισσότερο η διατήρηση της συμβολιστικής κληρονομιάς παρά οποιαδήποτε ριζοκίνδυνη καινοτομία. Στον τελευταίο αναπαλμό μια παράδοσης που επικαλείται τον ουμανισμό, η θεωρία του *musicisme* του Ρουαγιέρ και η «κρυμμένη αρμονία» του Ντελβίλ είναι η έκφραση του ίδιου ιδεολογήματος περί καθαρής ποίησης και ζωγραφικής αποκαθαρμένες από τις σκλήθρες του μοντερνισμού.

¹⁶⁰¹ Για μια κριτική προσέγγιση των ποιητικών θεωριών του Jean Royère σε σχέση με το περιοδικό *La Phalange* βλ. Joseph Acquisto, *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*, Μπέρλινγκτον: Ashgate, 2006, σελ. 117 κ.ε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ — Το «παλλόμενο σχέδιο»: η κυματική θεωρία ως εργαλείο επαναξιολόγησης της μορφής

Και το νοεόν, αεί τε μένειν άοκνω στροφαλίγγι.

Ζωροάστρης¹⁶⁰²

6.1 Διαμελίζοντας τις «υπνωτιστικές πλαγγόνες» του Φρέντερικ Ουώτς: μουσική και θεοσοφία στα ύστερα έργα του καλλιτέχνη

6.1.1 Οι «πλαγγόνες» του Φ. Ουώτς και το όραμα μιας νέας ανθρωπότητας

Στο δυστοπικό μυθιστόρημά επιστημονικής φαντασίας του Έντουαρντ Μπούλβερ-Λύττον [Edward Bulwer-Lytton] (1803-1873), *Η επερχόμενη φυλή* [*The Coming Race*] (1871), ο πρωταγωνιστής ανακαλύπτει τυχαία, διαμέσου ενός σπηλαίου, έναν δρόμο που οδηγεί στα έγκατα της γης. Εκεί έρχεται αντιμέτωπος με μια προκατακλυσμιαία, υπεργήινη φυλή, τους Βριλ-για [Vril-ya], οι οποίοι διέθεταν εξαιρετικής ακρίβειας επιστημονικά όργανα και πολύπλοκη τεχνολογία.¹⁶⁰³ Κατά την περιδιάβασή του στην οργανωμένη κοινωνία των όντων αυτών, τα οποία διέθεταν μάλιστα φτερά και απείχαν από το ποτό και το κρέας, ο αφηγητής μάς αποκαλύπτει, με τη σχολαστικότητα ενός ανθρωπολόγου, τις βασικές όψεις ενός πολιτισμού που μοιράζεται αρκετά κοινά σημεία με τον ανθρώπινο:

¹⁶⁰² “And to understand, and always to remain in a restless whirling” [Και να κατανοείς, και πάντα να μένεις σε μια άοκνη περιδίνηση]. Isaac Preston Cory (επιμ.), *The Ancient Fragments*, Λονδίνο: William Pickering, 1828, σελ. 99 κ.ε.

¹⁶⁰³ Edward Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, Εδιμβούργο/Λονδίνο: William Blackwood, 1871. Η Μπλαβάτσκι αναφέρεται στα μυθικά Βριλ στο *Αποκεκαλυμμένη Ίσις* το 1877. Εκεί, μέσα από μια συγκριτολογική περιδιάβαση, ανάμεσα σε άλλα, στην ιερή φωτιά του Ζωροάστρη, τον φλεγόμενο πυρσό του Απόλλωνος, τη φλεγόμενη βάτο του Μωυσή, το αστρικό φως των Ροδόσταυρων, τη δύναμη Οντ του Ράιχενμπαχ και τον ηλεκτρομαγνητισμό, η Μπλαβάτσκι καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η δύναμη Βριλ που περιγράφει ο Μπούλβερ-Λύττον στο μυθιστόρημά του δεν είναι άλλη από τη μυστήρια, διαχέουσα ενέργεια που ενεργοποιεί και ζωογονεί τα πάντα στο σύμπαν [all-pervading cause], εκείνη που στην αρχαία Ελλάδα ονομαζόταν *Archeus*, ή *Αρχαῖος* [sic]· H. P. Blavatsky, *Isis Unveiled* (1877), τόμ. 1, ό.π., σελ. 64, 125. Πρβλ. επίσης τη χρήση του *Archeus* ως θεμέλιου φθόγγου της χρωματικής συγχορδίας στο χρωματομουσικό σύστημα του Φιλντ (κεφάλαιο 2.18). Μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι επικράτησε στους κύκλους κάποιων αποκρυφιστών η αντίληψη ότι όποιος ξεκλείδωνε τα μυστικά της δύναμης των Βριλ-για θα μπορούσε δυναμικά να κυριαρχήσει επί της φύσης. Για τη διάδοση και εν τέλει νομιμοποίηση που έλαβε η ιδέα αυτή υπό το ναζιστικό καθεστώς, βλ. Nicholas Goodrick-Clarke, *Black Sun*, ό.π., σελ. 112 κ.ε. Για τον Μπούλβερ-Λύττον, βλ., Joscelyn Godwin, λ. “Bulwer Lytton”, στο *Dictionary of Gnosis*, ό.π., σελ. 213–217.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι κατοικούν σε μια ατμόσφαιρα μουσικής και ευωδίας. Κάθε δωμάτιο διαθέτει μηχανικές κατασκευές που παράγουν μελωδικούς ήχους, συνήθως ρυθμισμένους σε απαλές, μουρμουριστές νότες, οι οποίες αντηχούν σαν γλυκοί ψίθυροι αόρατων πνεύματων [...] Πιστεύουν, δηλαδή, ότι αν αναπνεύσουν τον γεμάτο με αδιάλειπτη μελωδία και αρώματα αέρα, αυτό θα έχει άμεση κατευναστική και ανυψωτική επίδραση πάνω τους σε ό,τι αφορά τη διάπλαση του χαρακτήρα τους και το πνευματικό προϊόν της σκέψης τους.¹⁶⁰⁴

Στη πορεία γίνεται εμφανές ότι τα όντα αυτά διέθεταν ψυχοκινητικές και τηλεπαθητικές δυνάμεις, οφειλόμενες σε μια μυστηριώδη ενεργειακή δύναμη, το Βριλ, το οποίο ελεγχόταν και ρυθμιζόταν με τη βοήθεια μηχανικών ραβδιών, προσαρτημένων σε παράξενα μουσικά όργανα: κάθε αλλαγή του μουσικού κλειδιού ή της τονικότητας στο όργανο αυτό είχε δηλαδή ως επίπτωση την αλλοίωση της δομής του υπάρχοντος χώρου. Με λίγα λόγια, ολόκληρη η ζωή στον υπόγειο αυτόν κόσμο ρυθμιζόταν με κριτήριο τη μουσική. Παράλληλα, όπως παρατηρεί ο αφηγητής, η καλλιέργεια και προαγωγή της μουσικής σε όλα τα μέλη της κοινότητας ευνοούσε την ανάπτυξη των δημοκρατικών αξιών και συντελούσε στην τιθάσευση οποιασδήποτε επιθυμίας για καταξίωση και δόξα.¹⁶⁰⁵ Αν και η προνομιακή θέση της μουσικής με την ευεργετική-διαπλαστική επίδραση στον άνθρωπο, νομιμοποιούταν, σύμφωνα με τα Βριλ-για, από την εγγύτητά της στη γλώσσα των μαθηματικών, οι παραστατικές τέχνες δεν απουσίαζαν εντελώς από τις εθιμοτυπικές τους παραδόσεις. Σύμφωνα πάλι με τον αφηγητή της ιστορίας, τα όντα αυτά διατηρούσαν μια πινακοθήκη, στην οποία στεγαζόταν η πολιτιστική τους κληρονομιά, ζωγραφικοί δηλαδή πίνακες, που αναπαριστούσαν πτερόμορφα πλάσματα, τους πρωταγωνιστές μιας ευρύτερης μυθικής εποποιίας. Σύμφωνα με τα λόγια του αφηγητή της ιστορίας:

οι πίνακες ήταν φιλοτεχνημένοι με απόλυτη πιστότητα στο σχέδιο και αρκετά πλούσιοι στο χρώμα, ενώ, αν και μαρτυρούν μια τέλεια γνώση προοπτικής, οι λεπτομέρειές τους δεν επεδείκνυαν εκείνους τους κανόνες σύνθεσης που ενστερνίζονται οι καλλιτέχνες μας —οι οποίοι αποζητούν ένα κέντρο· έτσι η τελική εντύπωση παρέμενε ασαφής, διάχυτη, συγκεχυμένη και χαοτική, σαν σύνθεση ετερογενών αποσπασμάτων ενός ονείρου τέχνης.¹⁶⁰⁶

¹⁶⁰⁴ Edward Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, ό.π., σελ. 115.

¹⁶⁰⁵ Ο.π., σελ. 160-161.

¹⁶⁰⁶ Ο.π., σελ. 28-29.

Τέλος, οι πίνακες αυτοί, επικοινωνούσαν ηθικά-διδασκτικά μηνύματα, τα οποία ανταποκρίνονταν στις βασικές ιδέες που πρέσβευαν τα πλάσματα αυτά, όπως η πίστη, με τη αρωγή της επιστήμης, σε μια πνευματική εξέλιξη της φυλής, η αδιαφορία για τον θάνατο, η αυτοσυγκράτηση απέναντι στα υλικά αγαθά, και η απατηλότητα του υλικού κόσμου.

Στις σκέψεις που αναπτύσσονται στο παραπάνω μυθιστόρημα μπορούμε να εντοπίσουμε ένα από τα καθοδηγητικά μοτίβα των θεοσοφικών διδασκαλιών, αυτό του οραματικού σχεδιασμού ενός επαναμαγεμένου από τις κατακτήσεις της επιστήμης μέλλοντος, τα ετερογενή κομμάτια του οποία είναι συγκολλημένα από το υλικό ενός άδολου και εξιδανικευμένου μυθολογικού παρελθόντος. Είναι γνωστό ότι τα μυθιστορήματα του Μπούλβερ-Λύττον τροφοδότησαν με θεματικό υλικό τόσο την ίδια την Μπλαβάτσκι όσο και τους θεοσοφιστές που την ακολούθησαν, μερικοί εκ των οποίων ισχυρίζονταν ότι το «εσωτερικό δόγμα» που αναπτύσσεται στις σελίδες του Μπούλβερ-Λύττον θα μπορούσε ίσως να προέρχεται από παλαιότερες πηγές.¹⁶⁰⁷ Με εμφανή την παραπομπή στον πλατωνικό μύθο της Ατλαντίδος, αλλά και την πλατωνική φιλοσοφία γενικότερα, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τη θεμελίωση και ρύθμιση της κοινωνίας σύμφωνα με τους νόμους της μουσικής, ο Μπούλβερ-Λύττον τροφοδοτούσε το συλλογικό φαντασιακό των αστικών στρωμάτων με τον μύθο μιας παραδεισιακής μεταπτωτικής κατάστασης της ανθρώπινης φυλής και παρουσίαζε στους σύγχρονούς του μια δέσμη από καθοδηγητικές αξίες, η διδαχή και ενστερνισμός των οποίων ήταν προϋπόθεση για την πραγματοποίηση της εξελικτικής ανάτασης. Το ροδοσταυρικό μυθιστόρημά του Μπούλβερ-Λύττον με τίτλο *Ζανόνι* (1842) έχαιρε, επίσης, ιδιαίτερης δημοτικότητας στη θεοσοφική κοινότητα —όπως έχω ήδη δείξει στην περίπτωση του Ντελβίλ— ενώ με αφορμή τον *Οικιστή του κατωφλίου* [*Dweller of the Threshold*], μια φασματική οντότητα που εμφανίζεται μέσα στο μυθιστόρημα, ο Στάινερ εμπνεύστηκε το Μυστήριό του με τίτλο *Ο φύλακας του κατωφλίου* [*Der Hüter der Schwelle*] (1913).¹⁶⁰⁸

¹⁶⁰⁷ Βλ. Olav Hammer, *Claiming Knowledge Strategies of Epistemology*, ό.π., σελ. 158.

¹⁶⁰⁸ Edward Bulwer-Lytton, *Zanoni*, δύο τόμοι, Φιλαδέλφεια: J. B. Lippincott, 1862 [Λονδίνο: Saunders & Otley, 1842, γερμ. μτφρ. Λειψία: Frederick Fleischer, 1842]. Στο έργο αυτό ο Μπούλβερ-Λύττον περιγράφει, υπό τον μανδύα ενός ιστορικού μυθιστορήματος που διαδραματίζεται την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης —τον αθεϊσμό της οποίας κριτικάρει— τη διαδικασία μέσα από διάφορα στάδια μύησης του Ροδόσταυρου Ζανόνι. Για τον «Οικιστή του κατωφλίου» βλ. τόμ. 2, σελ. 5 κ.ε. Για τον Λάιτον και τη Θεοσοφία, βλ., Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 84, 99, 590 κ.ε. Ο Στάινερ χρησιμοποίησε ως πρότυπο τη μορφή του *Οικιστή* [*Dweller*] για τη δημιουργία της δικής του οντότητας, του *Φύλακα του κατωφλίου*, ενώ ανέβασε στο Gärtnerplatztheater στο Μόναχο, στις 24 Αυγούστου 1912, το τρίτο Μυστήριό του με τον ομώνυμο τίτλο, βλ., σελ. 590–591. Για την πρόσληψη του μυθιστορήματος του Μπούλβερ-Λύττον Η *επερχόμενη φυλή* από τον Στάινερ, βλ. σελ. 643.

Την ίδια περίοδο που ο Μπούλβερ-Λύττον δημοσίευσε την *Επερχόμενη Φυλή*, ο Άγγλος ζωγράφος και γλύπτης Τζωρτζ Φρέντερικ Ουώτς βρισκόταν ήδη στο στερέωμα της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Λίγα χρόνια αργότερα θα φιλοτεχνούσε δύο έργα, των οποίων οι ιδιωματικοί τίτλοι και η σπάνια θεματολογία παρέπεμπαν άμεσα, κατά τη γνώμη μου, στο περιεχόμενο των βιβλίων του Μπούλβερ-Λύττον. Οι πίνακες αυτοί ήταν *Ο οικιστής των μυχίων* [*The Dweller in the innermost*, 1885–1886, **εικ. 3.9.2**] και *Ο πανταχού παρών* [*The All-Pervading*, 1887–1890, **εικ. 3.9.3**].

Αν και στη διάρκεια της ζωής του ο Ουώτς γνώρισε μεγάλη καταξίωση, μετά τον θάνατό του το 1904, κατά τη μετα-Βικτωριανή περίοδο, η δημοτικότητά του υποχώρησε και το έργο του κατακρίθηκε, ιδιαίτερα από την ομάδα του Μπλούμσμπερι, η οποία απέρριψε συλλήβδην τους πίνακές του ως έκφραση ακαδημαϊσμού, παρασιτικού αριστοκρατισμού, συναισθηματισμού και ηθικολογίας. Αντίθετα με τους υπόλοιπους Βικτωριανούς καλλιτέχνες, τον Γκαμπριέλ Ροσέτι [*Dante Gabriel Rossetti*] (1828-1882), τον Έντουαρντ Μπερν-Τζόουνς [*Edward Burne-Jones*] (1833-1898), τον Φρέντερικ Λέιτον [*Frederic Leighton*] (1830-1896), τον Γουίλιαμ Χαντ [*William Holman Hunt*] (1827-1910) και τον Φορντ Μπράουν [*Ford Madox Brown*] (1821–1893), οι οποίοι σταδιακά βρήκαν τη θέση τους μέσα στην ιστορία της κριτικής, στα έργα του Ουώτς πιστεύεται ότι εγκυμονεί ακόμη μια ασυγχώρητη πλάνη, η εμφανής, δηλαδή, αδυναμία της αντιστοίχισης του υπερβατικού μηνύματος σε μια πιστευτή ζωγραφική σύνθεση, χωρίς αυτή να εγκιβωτίζεται σε μια καταπιεστική ηθικολογία.¹⁶⁰⁹ Η «ανάγνωση» αυτή αφορά κυρίως τα ύστερα έργα του καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, σε ένα εκτενές κείμενό του για τον ζωγράφο, το 1906, ο Βρετανός κριτικός και συγγραφέας, συνεργάτης των περιοδικών *The Savoy* και *The Yellow Magazine*, καθώς

¹⁶⁰⁹ Για την αποτίμηση της πρόσληψης του έργου του ζωγράφου, βλ. Colin Trodd και Stephanie Brown, “Introduction: Generations of Watts”, στο *Representations of G.F. Watts: Art Making in Victorian Culture*, επιμ. Colin Trodd και Stephanie Brown, Άλντερσοτ, Χαντς: Ashgate Publishing, 2004, σελ. 1–25, εδώ σελ. 1. Η Βιρτζίνια Γουολφ [*Virginia Woolf*] (1882–1941) βρήκε την επιμνημόσυνη έκθεση για τον Ουώτς, που διοργάνωσε η Βασιλική Ακαδημία το 1905, ως «φρικτή» και τα έργα «παιδαριώδη». Αργότερα στο θεατρικό της έργο *Freshwater* (1923) άσκησε κριτική μέσω σάτιρας στον ζωγράφο. Η ζωγράφος και αδερφή της Γουολφ, Βανέσα Μπελ [*Vanessa Bell*] (1879–1961) μαθήτευσε για ένα διάστημα το 1903 στον Ουώτς. Βλ. Nicholas Tromans, *The Art of G. F. Watts*, Λονδίνο: Paul Holberton, 2017, σελ. 115. Η μαζική αναπαραγωγή έργων του Ουώτς από τη δεκαετία του 1890 και έπειτα συνέδραμε σε μεγάλο βαθμό στην αξιοποίηση του περιεχομένου του έργου του από πολιτικούς ακτιβιστές. Όταν η σουφραζέτα και καλλιτέχνη Ολίβ Χόκλιν [*Olive Hocklin*] (1881–1936) συνελήφθη λόγω υποψίας εμπρησμού στο σπίτι της στο Λονδίνο το 1913, η αστυνομία κατέγραψε ανάμεσα σε εμπρηστικά υλικά και ένα αντίγραφο του *Αγάπη και Θάνατος* (1885–1887) του Ουώτς.¹⁶⁰⁹ Ο Μάρτιν Λούθερ Κινγκ [*Martin Luther King*] (1929–1968) στήριξε ένα κήρυγμά του στην *Ελπίδα* του Ουώτς ενώ ο Μπαράκ Ομπάμα, εμπνευσμένος από το κήρυγμα του πάστορα Τζερεμίας Ράιτ [*Jeremiah Wright*] (γ. 1941) για το παραπάνω έργο, χρησιμοποίησε την «αυθάδεια της ελπίδας» ως θέμα της εκλογικής του καμπάνιας το 2004 και ως τίτλο βιβλίου του την ίδια χρονιά.

και υποστηρικτής των συμβολιστικών κινήματων, Άρθουρ Σάιμονς [Arthur William Symons] (1865-1945) (εικ. 3.9.1), περιέγραψε τα μυστήρια όντα που απεικονίζονται στα παραπάνω αναφερθέντα έργα, *Ο πανταχού παρών* (εικ. 3.9.3) και *Ο οικιστής των αδύτων* (εικ. 3.9.2), ως εξής:

[...] υπνωτιστικές πλαγγόνες, μορφές που σέρνονται από ένα μέντιουμ σε κατάσταση καταληψίας, τόσο πολύ πιστές σε αυτό που φαίνεται να αναπαριστούν· [ο ζωγράφος], ικανός να δημιουργεί μια εικόνα αόρατων πραγμάτων σε μια μορφή κατανοητή από το συνηθισμένο βλέμμα, μας προτρέπει να παραδοθούμε στη σφαλερότητα της όρασης, η οποία μας αφήνει με την αίσθηση μιας χρωματισμένης κενότητας, μήτε όμορφης στα μάτια μας, μήτε ικανοποιητικής στη διάνοησή μας.¹⁶¹⁰

Παρουσιάζει ενδιαφέρον, το ότι η αρνητική αυτή κρίση του τεχνοκριτικού δεν επεκτείνεται και στα πρωιμότερα έργα του ζωγράφου, τα οποία αυτός αξιολογεί θετικά. Ασπαζόμενος το αίτημα του Ουόλτερ Πέιτερ, πως οι τέχνες οφείλουν να αποβλέπουν στην άρση της διαφοροποίησης ανάμεσα στο θέμα και τη μορφή, κατάσταση που ωστόσο είναι εφικτή μόνο στην περίπτωση της μουσικής, ο Σάιμονς απέρριψε προηγούμενες αναγνώσεις του έργου του Ουώτς, όπως εκείνη του Σκώτου πολιτικού και θεολόγου, Χιου Μακμίλαν (1833–1903), ο οποίος ερμήνευε την καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου υπό το πρίσμα της ηθικοπλασίας και του διδακτισμού,¹⁶¹¹ ενώ, αντίθετα, κατηύθυνε την προσοχή του φιλότεχνου κοινού στα μορφοπλαστικά εκείνα στοιχεία του ύστερου έργου του καλλιτέχνη —τα εφέ του φωτός, την τραχιά υφή, τις νεφελώδεις μάζες— τα οποία αποκάλυπταν την αέναη κίνηση της συνείδησης του ζωγράφου.¹⁶¹² Με άλλα λόγια, ενώ ο Μακμίλαν αναρωτιόταν (σαν τον αφηγητή της νουβέλας του Τζέιμς) για το νόημα των έργων του «προφήτη» Ουώτς, επιχειρώντας να ανασυστήσει συνθηματικά το ηθικοπλαστικό τους μήνυμα, είτε χριστιανικό είτε αναθεωρητικό χριστιανικό, ο Σάιμονς επικεντρώνεται στα ζωγραφικά στοιχεία των πινάκων του Ουώτς, στον τρόπο με τον οποίο αυτά συναρμολογούνται και συσχετίζονται, διατρανώνοντας ότι δεν υπάρχει μήνυμα χωρίς τον ζωγραφικό πίνακα, ο οποίος είναι άμεσα συνυφασμένος με το νόημα που φέρει και έχει «ωριμάσει μαζί με το πινέλο του ζωγράφου».¹⁶¹³ Η οργανική ή εξελικτική αυτή προσέγγιση του Σάιμονς

¹⁶¹⁰ Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, Λονδίνο: Archibald Constable, 1906, σελ. 89–117, εδώ σελ. 98.

¹⁶¹¹ Hugh Macmillan, *The Life-Work of George Frederick Watts, R. A.*, Λονδίνο: J. M. Dent, 1903.

¹⁶¹² Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, ό.π., σελ. 89–117.

¹⁶¹³ Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, ό.π., σελ. 98–99, σχετικά με τη σύνδεση του μηνύματος με τον πίνακα. Το 1893 ο Χένρι Τζέιμς επισκέφτηκε τον ζωγράφο στο ατελιέ του, στο Κόμπτον. Βλ. Desna

εγγράφεται σε ένα κυρίαρχο ρεύμα σκέψης μέσα στο κίνημα του αισθητισμού–συμβολισμού, και βρίσκεται πολύ κοντά στο πνεύμα αντίστοιχων ρήσεων του Πέιτερ, του Τζέιμς, του Μαλλαρμέ και του Μπράγκντον, για τις οποίες έχω ήδη μιλήσει εκτεταμένα παραπάνω. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Σάιμονς τα δύο αυτά έργα αποτυγχάνουν να ενταχθούν στον κανόνα οργανικής ενότητας του Πέιτερ, καθώς η σύλληψη της ιδέας σε αυτά δεν είναι σύμφυτη με το σχέδιο ή τα χρώματα της σύνθεσης, αλλά προβάλλεται ως ένα επιπρόσθετο διακοσμητικό στολίδι.

Στο κεφάλαιο αυτό θα με απασχολήσουν τα ύστερα έργα του καλλιτέχνη, όπως το *Ο πανταχού παρών* (εικ. 3.9.3) και *Ο οικιστής των αδύτων* (εικ. 3.9.2), τα οποία θα συνδέσω με τη θεοσοφική διδασκαλία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Σάιμονς για τα ύστερα έργα του Ουώτς (υπνωτιστικές πλαγγόνες) απηχεί σε γενικές γραμμές την εντύπωση που άφησαν στον ταξιδιώτη τα έργα της πινακοθήκης των Βριλ-για στο μυθιστόρημα του Μπούλβερ-Λύττον. Ένας επιπλέον παραλληλισμός είναι εφικτός. Ο Μπούλβερ-Λύττον αφιέρωσε το βιβλίο του στον πολυμαθή Ινδολόγο και συγκριτολόγο Μαξ Μίλλερ [Max Müller] (1823-1900), από τον οποίο δανείστηκε τις γλωσσολογικές θεωρίες για να ανασυνθέσει το πολιτισμικό ιδίωμα του υπόγειου αυτού λαού. Ένα πορτρέτο του Μαξ Μίλλερ είχε φιλοτεχνήσει και ο Άγγλος συμβολιστής ζωγράφος Φρέντερικ Ουώτς, ο οποίος γνώριζε πολύ καλά τόσο τον ίδιο, αφού είχε παρακολουθήσει διαλέξεις του, όσο και το συγγραφικό του έργο.¹⁶¹⁴ Περισσότερο απ' όλα όμως είναι το έντονα διανθισμένο με πλατωνικές ιδέες ουτοπικό-σοσιαλιστικό πνεύμα του μυθιστορήματος που ανταποκρίνεται σε κάποιες βασικές αρχές του ζωγράφου. Αυτές είναι η πίστη σε μία περισσότερο πνευματικά αναπτυγμένη και εξυψωμένη επερχόμενη φυλή, η βαθιά προσήλωση σε έναν υπερβατικό κόσμο, ο οποίος αν και χαίρεται τα αγαθά της επιστήμης δεν υποτάσσεται σε αυτά, ο οραματισμός ενός κοσμικού μηχανισμού, ενός είδους κυψέλης, που θα αντικαταστήσει την κοινωνική ανισότητα και θα γεφυρώσει τις αδικίες που έχουν εδραιωθεί από την ανθρώπινη αβελτηρία. Ο ζωγράφος είχε εκφράσει, για παράδειγμα, με τον εξής τρόπο μερικές από τις παραπάνω ιδέες:

Greenhow, *The Diary of Mary Watts, 1887-1904*, Λονδίνο: Watts Gallery/Lund Humphries, 2016, σελ. 131.

¹⁶¹⁴ G. F. Watts, *Friedrich Max-Müller*, χ.χ. λάδι σε καμβά, 71,1 x 61 εκ., National Portrait Gallery, Λονδίνο. Βλ. Mary S. Watts, *George Frederick Watts: The Annals of an Artist's Life*, 3 τόμοι, Νέα Υόρκη: Hodder & Stoughton, 1913 [Λονδίνο: Macmillan, 1912], τόμ. 2, σελ. 242–243 (στο εξής, *The Annals*).

η κατεύθυνση της σύγχρονης σκέψης δείχνει προς μια σοσιαλιστική ισότητα [...], η οποία αν μπορούσε να επιτευχθεί θα μετέτρεπε τον πλανήτη σε μια πελώρια κυψέλη με όντα προσηλωμένα στην προμήθεια των υλιστικών εκείνων αγαθών που τους είναι μόνο αναγκαία [...]. Σύμφωνα με το νόμο (που η επιστήμη μας δείχνει ότι είναι πάντα σε ισχύ), ο άνθρωπος ίσως τότε γίνει ένα νέο πλάσμα, μπορεί να γίνει κάτι διαφορετικό από την τωρινή ανθρώπινη φυλή, καθώς αυτή προέρχεται από τους τρωγλοδύτες. Θα είναι αυτό εξέλιξη ή παλινδρόμηση;¹⁶¹⁵

Το ερώτημα αυτό της αυτοσυνειδησιακής ανάπτυξης και πνευματικής εξέλιξης του ανθρώπου ως προϋποθέσεις της κοινωνικής ευημερίας, καθώς και η συνειδητοποίηση του διακυβεύματος που προκύπτει από την ενσωμάτωση της επιστήμης σε ένα αφήγημα περί επαναμάγευσης του κατακερματισμένου τεχνοκρατικού πολιτισμού απασχόλησε πολλούς καλλιτέχνες των τελών του 19ου αιώνα, των οποίων οι ιδεολογικές καταβολές απέρρεαν, τις περισσότερες φορές, από μυστικιστικές ή εσωτεριστικές πεποιθήσεις. Από το 1993, όταν ο έγκυρος μελετητής του Ουώτς, Ντέιβιντ Στιούαρτ, δημοσίευσε το άρθρο του για τον αντίκτυπο των θεοσοφικών ιδεών στο έργο του ζωγράφου, η ακαδημαϊκή έρευνα που έχει διεξαχθεί πάνω στο ζήτημα της σχέσης των ιδεών αυτών με την εξέλιξη του ύστερου στυλ του καλλιτέχνη είναι σχεδόν ανύπαρκτη.¹⁶¹⁶ Από την άλλη πλευρά, η προτίμηση του Ουώτς προς την κλασική μουσική και η πρωτοκαθεδρία που διατηρούσε αυτή στην αξιολογική του θεώρηση για τις τέχνες, μας επιτρέπουν να εικάσουμε ότι η μουσική έμελλε να διαδραματίσει ρυθμιστικό ρόλο στη νέα αυτή κοινωνία που ο ζωγράφος οραματιζόταν. Τα δύο αυτά νήματα, η μουσική και η θεοσοφία δεν έχουν εξεταστεί ακόμη συνδυαστικά σε σχέση με το έργο του ζωγράφου. Σε αντίθεση με άλλους συμβολιστές–θεοσοφιστές, που έχω ως τώρα εξετάσει, ο Ουώτς παρέμεινε, μάλλον, στη διάρκεια της ζωής του στις μεθορίες του οργανωμένου θεοσοφικού κινήματος. Πιστεύω, ωστόσο, ότι αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση καλλιτέχνη, του οποίου το έργο αντανακλά την επίμονη αυτή προσπάθεια εγκόλπωσης της μουσικής σε ένα ευρύτερο αφήγημα σχετικά με τη συρροή των επιστημονικών θεωριών με ευρύτερες θεολογικές και θεοσοφικές πεποιθήσεις.

¹⁶¹⁵ *The Annals*, τόμος 3, σελ. 317. Βλ. επίσης, Paul Barlow, “The pointless meaningfulness of Watt’s work”, στο *Representations of G.F. Watts: Art Making in Victorian Culture*, ό.π., σελ. 30–31.

¹⁶¹⁶ David Stewart, “Theosophy and Abstraction in the Victorian Era”, *Apollo*, τόμ. 139, τχ. 381, Νοέμβριος, 1993: 298–302.

6.1.2 Ο Φρέντερικ Ουώτς και η μουσική

Ο Ουώτς γεννήθηκε την ημέρα των γενεθλίων του Γκέοργκ Φρήντριχ Χέντελ [George Frederick Handel] (23 Φεβρουαρίου 1685–14 Απριλίου 1759) και, πιθανότατα, με αφορμή αυτό το γεγονός, ο πατέρας του, ο οποίος ήταν κατασκευαστής πιάνων, έδωσε στο παιδί του το όνομα του μεγάλου συνθέτη.¹⁶¹⁷ Οι συγκυρίες οδήγησαν, εν τέλει, τον πατέρα Ουώτς να μην βιοποριστεί ως κατασκευαστής πιάνων, αλλά ως επισκευαστής και κουρδιστής, καθώς επίσης και να στραφεί στη διδασκαλία στοιχειωδών μουσικών θεωρητικών γνώσεων.¹⁶¹⁸ Ο νεαρός Ουώτς είχε, έτσι, την ευκαιρία να μάθει πιάνο από μικρός, όπως επίσης να εξασκηθεί στο τραγούδι, συμμετέχοντας σε χορωδίες εκκλησιών.¹⁶¹⁹ Έμαθε, παράλληλα, να παίζει βιολί, αν και αποθαρρύνθηκε όταν είδε ότι δεν μπορούσε να κατακτήσει το επίπεδο δεξιοτεχνίας που απαιτείτο. Εντύπωση προκαλεί, τέλος, η αναφορά ότι ο πατέρας Ουώτς είχε αφιερώσει αρκετό χρόνο στο να κατασκευάσει ένα σύνθετο μουσικό όργανο, το οποίο θα ενσωμάτωνε μηχανισμούς τόσο από πνευστά όσο και από έγχορδα όργανα. Το φιλόδοξο αυτό σχέδιο, ωστόσο, δεν υλοποιήθηκε.¹⁶²⁰

Η μυθιστοριογράφος, μουσικός και φίλη του Ουώτς, Ράσελ Μπάρινγκτον [Emilie Isabel Barrington] (1841–1933), τακτική θαμώνας στο ατελιέ του Ουώτς από τη δεκαετία του 1880 —η οποία συνέταξε μια σημαντική βιογραφία του καλλιτέχνη, βασισμένη στις αναμνήσεις που είχε απ’ αυτόν— επαναλάμβανε διαρκώς ότι ο Ουώτς λάτρευε τη μουσική: «τα απογεύματα θα μου ζητούσε να του παίξω στο πιάνο στο στούντιό του. Του άρεσαν οι απλές μελωδίες, ιδιαίτερα τα *airs* του Μπετόβεν και του

¹⁶¹⁷ Ο Χέντελ που είχε εγκατασταθεί μόνιμα στην Αγγλία στις αρχές του 18ου αιώνα, κέρδισε την εκτίμηση του αγγλικού κοινού, ενώ ακόμη και σήμερα παραμένει θαμμένος στο νότιο κλίτος του Αβαιείου του Ουεστμίνστερ. Ο Ουώτς μνημόνευσε τον συνθέτη αρκετές φορές και θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν ο αγαπημένος συνθέτης της οικογένειας. Για τον Ουώτς, βλ. O[tto] von Schleinitz, *George Frederick Watts*, Μπίλεφελντ/Λειψία: Velhagen & Klasing, 1904· W. K. West και R[omualdo] Pantini, *G. F. Watts*, Λονδίνο: Newnes, 1904· J[ohn] E[rnest] Phythian, *George Frederick Watts*, Νέα Υόρκη: Stokes, 1906· Mary S. Watts, *George Frederick Watts: The Annals of an Artist's Life*, ό.π.· Ronald Chapman, *The Laurel and the Thorn: A Study of G. F. Watts*, Λονδίνο: Faber & Faber, 1945. Wilfrid Blunt, ‘England’s Michelangelo’: *a Biography of George Frederic Watts*, Λονδίνο: Hamish Hamilton, 1975· Veronica Franklin Gould, *G. F. Watts: The Last Great Victorian*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2004· Veronica Franklin Gould, (επιμ.), *The Vision of G. F. Watts (1817-1904)*, κατ. έκθ. Watts Gallery, Κόμπτον – 31 Οκτωβρίου 2004, Κόμπτον, Γκίλφορντ: Trustees of the Watts Gallery, 2004· Mark Bills και Barbara Bryant (επιμ.), *G. F. Watts, Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2008· Barbara Bryant, *G. F. Watts in Kensington: Little Holland House and Gallery*, Κόμπτον: Watts Gallery, 2009· Chloe Ward, *The Drawings of G. F. Watts*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Philip Wilson Publishers, 2016.

¹⁶¹⁸ *The Annals*, τόμος 1, σελ. 25· επίσης, Ronald Chapman, *The Laurel and the Thorn*, ό.π., σελ. 13–14.

¹⁶¹⁹ Ronald Chapman, *The Laurel and the Thorn*, ό.π., σελ. 16–17, 32.

¹⁶²⁰ *The Annals*, τόμ. 1, σελ. 86–87.

Χέντελ». ¹⁶²¹ Ο Ουώτς είχε εκφράσει σε πολλές στιγμές της ζωής του τη λατρεία του για την κλασική μουσική, ιδιαίτερα για τον Μπετόβεν και τον Μπαχ. ¹⁶²² Ωστόσο, περιστασιακά, αναζήτησε την έμπνευση του και στη μουσική του Βάγκνερ. ¹⁶²³

Όπως θυμούνται η Μπάρινγκτον και η καλλιτέχνης Μαίρη Ουώτς [Mary Seton Fraser Tytler] (1849–1938), η δεύτερη σύζυγος του καλλιτέχνη, ο Ουώτς, όπως και πολλοί άλλοι συνομήλικοί του ζωγράφοι εκείνη την εποχή —ας θυμηθούμε εδώ ενδεικτικά τον Νικόλαο Γύζη— είχε επανειλημμένα εκφράσει την ευχή να είχε γεννηθεί συνθέτης παρά ζωγράφος. ¹⁶²⁴ Στο Little Holland House, στο Κένσινγκτον, όπου ο καλλιτέχνης φιλοξενούταν, συχνά λάμβαναν χώρα συναυλίες μουσικής, στις οποίες παρουσιάζονταν έργα του Σούμπερτ [Franz Schubert] (1797–1828) και του Μπραμς. ¹⁶²⁵ Το 1892 κάποιοι φίλοι του ζωγράφου, με πρωτοβουλία του προραφαηλίτη ζωγράφου Χένρι Χόλιντεϊ [Henry Holiday] (1839-1927), συμφώνησαν και του αγόρασαν ένα πιάνο μάρκας Broadwood. ¹⁶²⁶

Στο σπίτι του ζωγράφου Φρέντερικ Λέιτον [Frederic Leighton] (1830-1896) διοργανώνονταν συχνά κοντσέρτα, στα οποία παρευρίσκονταν, ανάμεσα σε άλλους, ο βιολιστής και συνθέτης Γιόζεφ Γιόαχιμ [Joseph Joachim] (1831–1907), η Κλάρα Σούμαν [Clara Schumann] (1819-1896), ο τσελίστας και συνθέτης Κάρλο Πιάτι [Carlo Alfredo Piatti] (1822-1901), ο πιανίστας και μαέστρος Τσαρλς Αλέ [Charles Hallé] (1819-1895) και η σοπράνο Πωλίν Βιαρντό [Pauline Viardot] (1821-1910). ¹⁶²⁷ Η Μαίρη Ουώτς, περιγράφει μια βραδιά, όπου ο Ούγγρος βιολιστής Γιόαχιμ έπαιξε την

¹⁶²¹ Russell Barrington, *G.F. Watts: Reminiscences*, Λονδίνο: George Allen, 1905, σελ. 93–95.

¹⁶²² Βλ. ενδεικτικά, *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 56, όπου αναφέρεται η μουσική του Μπετόβεν και του Μπαχ· επίσης, J. E. Phythian, *George Frederick Watts*, ό.π., σελ. 10, 173. Στη Watts Gallery, στο Κόμπτον, υπάρχει επίσης μια προτομή του Μπετόβεν.

¹⁶²³ Βλ. τον πίνακα *Βρουγχίλδη* (1880, λάδι σε καμβά, Leighton House Museum, Λονδίνο), τον οποίο αγόρασε η Έμιλι Μπάρινγκτον, βλ. Russell Barrington, *G.F. Watts*, ό.π., σελ. 36–37.

¹⁶²⁴ Russell Barrington, *G. F. Watts*, ό.π., σελ. 94.

¹⁶²⁵ Barbara Bryant, *G. F. Watts in Kensington: Little Holland House and Gallery*, Κόμπτον: Watts Gallery, 2009, σελ. 29. Ο Ουώτς δεν ήταν ασφαλώς ο μοναδικός καλλιτέχνης στο κίνημα του αισθητισμού που εξέφραζε τον αληγή ζήλο του για την τέχνη της μουσικής. Ένα είδος συμβίωσης ανάμεσα στη ζωγραφική, το σχέδιο και την ποίηση ήταν χαρακτηριστικό γνώρισμα του κινήματος. Ο Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσέτι είχε μια μεγάλη συλλογή από αρχαία όργανα, τα οποία συχνά απεικόνιζε στα έργα του. Ο Λέιτον επίσης χρησιμοποιούσε εξωτικά όργανα στους πίνακές του. Ο Ροσέτι συσχέτιζε αρκετά ποιήματα του με πίνακές του. Τέλος, ο Γουίςλερ συνήθιζε στα περιθώρια των έργων του να προσθέτει ποιήματα ή νότες. Αλλωστε τα έργα του συχνά συσχετιζόνταν ή ονοματιζόνταν από τον ίδιο, φίλους του ή κριτικούς με μουσικούς τίτλους (βλ. κεφάλαιο 3.2.2). Βλ. Stephen Calloway, Lynn Federle Orr και Esmé Whittaker (επιμ.), *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement, 1860-1900*, κατ. έκθ., Victoria and Albert Museum, Λονδίνο/ Musée d'Orsay, Παρίσι/ Young Museum, Σαν Φρανσίσκο. Λονδίνο: V&A Publishing, 2011, σελ. 84 κ.ε.

¹⁶²⁶ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 209· Wilfrid Blunt, 'England's Michelangelo', ό.π., σελ. 218.

¹⁶²⁷ Ο Τσαρλς Αλέ έγραψε και μια μονογραφία για τον Ουώτς, βλ. Charles E. Hallé, *Notes from a Painter's Life*, Λονδίνο: J. Murray, 1909.

καινούργια σονάτα για βιολί και πιάνο του Μπραμς.¹⁶²⁸ Ο Γιάοχιμ υπήρξε έξοχος ερμηνευτής έργων του Μπετόβεν αλλά και υποστηρικτής και φίλος του Μπραμς. Με αφορμή την πλούσια χρωματική παλέτα που ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε στο πορτρέτο του Γιάοχιμ, κάποιοι κριτικοί επικαλέστηκαν μουσικές μεταφορές για να τονίσουν τη χρωματική ποιότητα του πίνακα:

Αυτός ο έξοχος κολορίστας υπήρξε πράγματι πολύ γενναιόδωρος με τη χρήση θερμών χρωμάτων στον πίνακα με το κεφάλι του χλωμού φοιτητή. Ο Ουώτς στο έργο αυτό, καθώς και σε άλλα έργα του, συναγωνίζεται στο έπακρο την ενετική ζωγραφική [...]. Ο πίνακας μπορεί να θεωρηθεί απτή απόδειξη της αγαπημένης θεωρίας που διδάσκει την ιδιομορφία ανάμεσα στο χρώμα και τον ήχο: ήταν σε κάθε περίπτωση αρκετά ευφάνταστο ότι η μελωδία που αφυπνίζεται από το άγγιγμα του μουσικού παράγει στην εικόνα χρωματικές αρμονίες.¹⁶²⁹

Ο Ουώτς κατά τη διάρκεια της ζωής του διατήρησε φιλικές σχέσεις με τον Ιρλανδό συνθέτη Τσαρλς Στάνφορντ [Charles Villiers Stanford] (1852-1924), ο οποίος μετά τον θάνατο του ζωγράφου, το 1904, αφιέρωσε στη μνήμη του την 6η Συμφωνία του και την παρουσίασε το επόμενο έτος στο Queen's Hall στο Λονδίνο.¹⁶³⁰ Αν και οι προθέσεις του συνθέτη δεν ήταν να δημιουργήσει προγραμματική μουσική, ωστόσο, όπως ο ίδιος αναφέρει, για την ανάπτυξη των δύο αντιθετικών θεμάτων που εμφανίζονται στη διάρκεια της συμφωνίας, ιδιαίτερα στο δεύτερο και τέταρτο μέρος, πηγή έμπνευσης υπήρξαν τα δύο έργα του Ουώτς, *Αγάπη και ζωή* και *Αγάπη και*

¹⁶²⁸ Ο Ουώτς φιλοτέχνησε ένα πορτρέτο του Γιόζεφ Γιάοχιμ, απεικονίζοντάς τον να παίζει βιολί μπροστά από ένα πιάνο: *Πορτρέτο του Γιόζεφ Γιάοχιμ*, 1868, λάδι σε καμβά, 94 x 58,6 εκ., Art Institute of Chicago, Σικάγο. Βλ. Russell Barrington, *G.F. Watts: Reminiscences*, σελ. 36, 92. Βλ. επίσης *Victorian Visionary*, ό.π., αρ. κατ. 31, σελ. 156-158· *The Annals*, τόμ. 1, σελ. 202-203.

¹⁶²⁹ [Ανώνυμος], “The Royal Academy and other Exhibitions”, *Blackwood's Magazine*, Ιούλιος 1867: 91. Βλ. επίσης, Russell Barrington, *G.F. Watts: Reminiscences*, ό.π., σελ. 36, όπου αναφέρει ότι «ολόκληρος ο καμβάς είναι διαποτισμένος από τη μουσική του Γιάοχιμ». Για το έργο βλ. *G. F. Watts, Victorian Visionary*, σελ. 156-158. Το έργο αυτό ο Ουώτς είχε σκοπό να το συμπεριλάβει στην «Αίθουσα των Άξιων» [Hall of Worthies].

¹⁶³⁰ Η συμφωνία του Στάνφορντ (υποτιλισμένη ως “in honor of the life-work of a great artist”) απαρτίζεται από 4 μέρη. Ο Ιρλανδός Στάνφορντ υπήρξε αναγνωρισμένος συνθέτης και μαέστρος της εποχής του, ο οποίος στηρίχθηκε στην γερμανική και ιταλική μουσική παράδοση για να δώσει μια νέα ώθηση στην αγγλική μουσική. Διορίστηκε καθηγητής Σύνθεσης το 1883 στο τότε νεοιδρυθέν Royal College of Music, συμβάλλοντας στη φήμη της σχολής και διδάσκοντας ανάμεσα σε άλλους τον Γκούσταβ Χολστ, τον Ραλφ φον Γουίλιαμς [Ralph Vaughan Williams] (1872-1958), τον Φρανκ Μπριτζ [Frank Bridge] (1879-1941), τον Τζων Αιρλαντ [John Ireland] (1879-1962) και τον Άρθουρ Μπλις [Arthur Bliss] (1891-1975). Ο τελευταίος το 1921-1922 συνέθεσε τη *Χρωματική Συμφωνία* (*A Colour Symphony*, Op. 24), στην οποία κάθε μέρος αντιστοιχούσε και σε ένα διαφορετικό χρώμα, καθένα απ' αυτά επενδυμένο με διαφορετικούς συμβολισμούς (βλ. παρακάτω, κεφάλαιο 7.1.7).

θάνατος.¹⁶³¹ Τα *Καλή τύχη στο ψάρεμά σου* και το περίφημο γλυπτό *Φυσική ενέργεια*, που βρίσκεται στους κήπους του Κένσινγκτον στο Λονδίνο, παρείχαν το φιλοσοφικό υπόβαθρο, πιθανότατα, για τα άλλα δύο μέρη.¹⁶³²

Όπως θα δείξω παρακάτω, επειδή η Μπάρινγκτον ενδιαφερόταν για τους συσχετισμούς ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική μάλλον περισσότερο από μια μεταφυσική-πνευματιστική οπτική, είναι πιθανό ότι καθοδήγησε τον ζωγράφο προς την κατεύθυνση αυτή. Καθώς άκουγε το *Τρίο για πιάνο και έγχορδα* του Τσαϊκόφσκι (σε Λα ελάσσονα, Op. 50, 1881–1882), η Μπάρινγκτον σχολίασε:

κοντά σε μένα ήταν ένα πρόπλασμα της Κλυτίας του Ουώτς. Πόσο εσωτερικά δεμένο έμοιαζε το αίσθημα που ανέδιδαν τα δύο αυτά έργα. Καθώς ο ήχος ανυψωνόταν και παρατηρώντας έντονα την Κλυτία [...], κάθε δημιουργήματα φαινόταν να προσθέτει ένα είδος νοήματος στο άλλο. Δύο αδελφές πνεύματα μιλώντας τη γλώσσα της μουσικής και της γλυπτικής: η ίδια ροπή στον μυστικισμό και τη μελαγχολία, με όμοιο τρόπο στον συνθέτη και τον γλύπτη, ενωμένες σε μία δημιουργία, γεννώντας το ίδιο βαθύ αίσθημα.¹⁶³³

Σε άλλο σημείο η Μπάρινγκτον αναφέρει ότι ο συνθέτης καθώς αναπαυόταν μετά τη δουλειά του άκουγε συνδυασμούς οργάνων στο κεφάλι του, «ορχηστρικά εφέ», και ότι όλες αυτές οι μουσικές αρμονίες και μελωδίες τού έρχονταν ασυνείδητα.¹⁶³⁴

Για τα ύστερα έργα του ο Ουώτς χρησιμοποίησε συχνά μουσικές μεταφορές. Ο ίδιος μιλάει για τον πίνακα *Άγγελος που θρηνεί* (1898–1899) για «μελωδικά χρωματικά ακόρντα [melodische Farbakkorde].¹⁶³⁵ Επίσης, η Μπάρινγκτον αναφέρει ότι «όταν οι ακτίνες του απογευματινού ήλιου έλουζαν τους καμβάδες του Ουώτς, σχηματίζοντας πάνω τους χρυσές στήλες, αυτοί «διαυγάζαν σε αρμονία με τη μουσική των μεγάλων δασκάλων». Τα έργα αυτά ο Ουώτς τα αποκαλούσε *Ανθέμια* (μια συγκεκριμένη μορφή Αγγλικανικής μουσικής).¹⁶³⁶ Ο ζωγράφος ισχυριζόταν ότι μπορούσε να συνθέσει τέτοια ανθέμια την ώρα που κοιμόταν. Σε ένα μάλιστα απ' αυτά τα όνειρα περιέγραψε

¹⁶³¹ Frederick Watts, *Αγάπη και θάνατος* [Love and Death], 1885–1887, λάδι σε καμβά, 247 x 116,8 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον. *Αγάπη και ζωή* [Love and Life], 1882–1884, λάδι σε καμβά, 66 x 44 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον.

¹⁶³² Βλ. Paul Rodmell, *Charles Villiers Stanford*, Burlington, Άλντερσοτ: Ashgate, 2002, σελ. 246. Επίσης, Jeremy Dibble, *Charles Villiers Stanford: Man and Musician*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2002, σελ. 362–363.

¹⁶³³ Russell Barrington, *G.F. Watts: Reminiscences*, ό.π., σελ. 40.

¹⁶³⁴ Russell Barrington, *G.F. Watts: Reminiscences*, ό.π., σελ. 94.

¹⁶³⁵ Jarno Jessen, *George Frederick Watts*, ό.π., σελ. 79. Αναφέρεται στο έργο του Ουώτς *Αφιέρωση* (1898–1899, λάδι σε καμβά, 137 x 71 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον).

¹⁶³⁶ Russell Barrington, *G. F. Watts*, ό.π., σελ. 94. Η λέξη προέρχεται από την ελληνική αντίφωνα μέσω του αρχαίου αγγλικού *antefn*. Αφορά μια ερωτηματική-απαντητική μορφή τραγουδιού. Βλ. επίσης, Ronald Chapman, *The Laurel and the Thorn*, ό.π., σελ. 93.

ένα μεγαλοπρεπές ανθέμιο, το οποίο συνέθετε μέχρι που ξύπνησε.¹⁶³⁷ Το ότι ο Ουώτς παρακολουθούσε το διάλογο των αισθητιστών σχετικά με την αποδέσμευση της ζωγραφικής από το θέμα και τον προσανατολισμό της σε μια «μουσική κατάσταση», τεκμαίρεται από μια επιστολή του στην Μπάρινγκτον, στις 27 Μαρτίου 1892. Εκεί παραδέχτηκε το λάθος του να μην ακολουθήσει σοβαρές σπουδές στη μουσική και προσέθεσε ότι «για την πνευματική έμπνευση δεν υπάρχει καλύτερη πηγή από αυτήν», καταλήγοντας ότι πολλές από τις «μουτζούρες» του είχαν ως πηγή και θέμα τη μουσική.¹⁶³⁸ Η διατύπωση αυτή, που βρίσκεται κοντά στο πνεύμα αντίστοιχων του Γύζη, υπενθυμίζει ότι ζωγράφοι, όπως ο Ουώτς, έβλεπαν τους αυτοσχεδιασμούς στο μέσο τους σε παραλληλισμό προς την ελεύθερη έκφραση των μουσικών, ως μια πράξη δηλαδή απελευθέρωσης από τις δεσμευτικές ρήτρες που τους υπαγόρευε η ακαδημαϊκή ζωγραφική με τις φινιρισμένες επιφάνειες και τις καθορισμένες, ισορροπημένες φόρμες. Την ιδέα αυτή του αυτοσχεδιασμού ή της «μουτζούρας» μπορούμε να την παρακολουθήσουμε στο έργο Φούγκα [*Fugue*] (1900-1904) (εικ. 2.8), το οποίο, όπως επεσήμανα παραπάνω, αν και δεν απομακρύνεται από την αναπαραστατικότητα, θέτει ερωτήματα σχετικά με την μορφική αυτονομία της ζωγραφικής.¹⁶³⁹

Στις θεωρητικές σκέψεις που είχε διατυπώσει ο Ουώτς για τις τέχνες μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια προσπάθεια ιεράρχησης του ρόλου τους. Ο ζωγράφος σχολιάζει σχετικά: «η αποστολή της τέχνης είναι τριπλή —να προσφέρει ικανοποίηση στις αισθήσεις, να προκαλεί συμπόνοια, να εξάπτει τη διανόηση και επομένως τη πνευματική δραστηριότητα [...]. Ίσως η ζωγραφική, πούμε, ότι αναπαριστά τις ιδέες, η ποίηση και η πρόζα τις υπαινίσσονται ενώ η μουσική τις δημιουργεί».¹⁶⁴⁰ Σε άλλο σημείο ισχυρίζεται ότι η τέχνη έχει δύο λειτουργίες: «η μία, κοινή με την ποίηση και τη μουσική, συνίσταται στο να αγγίξει τις πιο αγνές χορδές της φύσης του ανθρώπου και να κρατήσει ζωντανό αυτό που είναι υψηλό και ευγενές»· η άλλη, «να απεικονίσει τις υλικές συνθήκες κατά τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε όταν κανείς μετά στραφεί στη φύση

¹⁶³⁷ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 211· Wilfrid Blunt, 'England's Michelangelo', ό.π., σελ. 218.

¹⁶³⁸ Russell Barrington, *G.F. Watts: Reminiscences*, ό.π., σελ. 95.

¹⁶³⁹ Το έργο ονομάζεται αλλιώς *Οι Χρυσές Ώρες*. Δωρίστηκε στη Watts Gallery το 1908 από τη Μαίρη Ουώτς. Η Μαίρη Ουώτς σημειώνει ότι το έργο αυτό καθρεφτίζει τη συνήθη διάθεση του δημιουργού του· χαρούμενο και σοβαρό μαζί, βλ. *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 313. Ένα πρώτο σκίτσο του έργου αυτού έγινε το 1900/1901 στο Λίμερσιζ, στο Κόμπτον· βλ. την καταχώρηση του έργου στον κατάλογο που επιμελήθηκε η Μαίρη Ουώτς, πίνακας 147, Αρχείο Watts Gallery, Κόμπτον (από δω και στο εξής *Mary Watts Catalogue*). Πρβλ. με τον πίνακα *Slumber of the Ages*. Εκτέθηκε στην επιμνημόσυνη έκθεση για το ζωγράφο το 1905, αρ. κατ. 184, αίθουσα 5. Βλ. John Ernest Phythian, *Manchester City Art Gallery: Handbook to the G.F. Watts Memorial Exhibition*, Λονδίνο, Μάντσεστερ: Sherratt & Hughes, 1905.

¹⁶⁴⁰ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 213.

να τη δει με πιο αληθινό και ευφυές βλέμμα». ¹⁶⁴¹ Σε ένα άλλο απόφθεγμα του ο ζωγράφος φαίνεται ότι είχε στο μυαλό του το βαγκνερικό όραμα της ένωσης των τεχνών υπό την εποπτεία της ποίησης: «η τέχνη και η μουσική την ακουμπούν [την ποίηση] με το δόρυ του Ιθουριήλ. Η τέχνη προσεγγίζει είτε την ποίηση είτε τη μουσική ανάλογα με το θέμα και τη μεταχείρισή του». ¹⁶⁴²

Από πολύ νωρίς ο Ουώτς είχε παραλληλίσει την οργανική σχέση της νωπογραφίας και της αρχιτεκτονικής με τη μουσική: «ένας σπουδαίος πίνακας θα πρέπει να είναι κάτι με το οποίο να ζεις, να ανταποκρίνεται σε ποικίλες διαθέσεις, και προπάντων θα πρέπει να έχει τη δύναμη να αφυπνίζει τις υψηλότερες από τις λεπτές, νοητικές και διανοητικές μας ευαισθησίες. Αναφορικά με αυτές τις ευαισθησίες σκέπτομαι ότι μια τέτοια λειτουργία προσφέρει η μουσική». ¹⁶⁴³ Για τη νωπογραφία του *Η Σχολή των νομοθετών* [The School of Lawgivers] (Νέα αίθουσα, Lincoln's Inn, Λονδίνο, 1853–1859), όπου απεικονίζονται οι σπουδαιότεροι νομοθέτες από τον Μωυσή και τον Μοχάμεντ έως τον Εδουάρδο Α΄ και τον Καρλομάγνο —έργο εμφανώς σχεδιασμένο με πρότυπο τις διαστάσεις και την επιβλητικότητα της *Σχολής των Αθηνών* του Ραφαήλ— ο Ουώτς υπογράμμισε ότι πρόθεσή του ήταν να δημιουργήσει «ένα συνδυασμό μορφών και χρωμάτων [...], τα οποία να διαπερνούν το κτήριο όπως ένας ήχος από μουσική του Χέντελ και να συγχωνεύονται με το αρχιτεκτόνημα». ¹⁶⁴⁴ Ο Ουώτς επεδίωκε να εγείρει την αίσθηση της επιδραστικότητας–αμεσότητας, όσο και της αϋλότητας, —και οι δύο χαρακτηριστικές ιδιότητες της μουσικής— μέσω της τεχνικής του. Σε μια επιστολή του στη Μαίρη Ουώτς υποστήριξε ότι σκοπός της ζωγραφικής του είναι να επιδράσει στο μυαλό του θεατή μέσω της ευγένειας της γραμμής και του χρώματος με τον ίδιο τρόπο που η μουσική καταφέρνει να επιδρά στον ακροατή. ¹⁶⁴⁵

Τέλος, ο Ουώτς αντιλαμβανόταν τη μουσική ως μια παγκόσμια γλώσσα, η οποία θα μπορούσε να ενώσει όλα τα έθνη, άπονη που, όπως είδαμε, απαντάται και στη θεοσοφική διδασκαλία. Ο ζωγράφος είχε παρατηρήσει τα εξής: «η τέχνη θα πρέπει να γίνει μια σπουδαία κοσμοπολίτικη γλώσσα, και για αυτό το σκοπό θα έπρεπε να

¹⁶⁴¹ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 36.

¹⁶⁴² *The Annals*, τόμ. 3, σελ. 188. Δημοσιευμένο αρχικά με τον τίτλο “The Present Conditions of Art”, *Nineteenth Century*, 1879.

¹⁶⁴³ *The Annals*, τόμ. 1, σελ. 315.

¹⁶⁴⁴ *The Annals*, τόμ. 1, σελ. 183. Βλ. John Gage (επιμ.). *G. F. Watts: A Nineteenth Century Phenomenon*, κατ. έκθ., The Whitechapel Art Gallery, Λονδίνο, 22 Ιανουαρίου – 3 Μαρτίου 1974, Λονδίνο: Whitechapel Gallery, 1974, Παράρτημα II.

¹⁶⁴⁵ Ronald Chapman, *The Laurel and the Thorn*, ό.π., σελ. 113. Η επιστολή χωρίς ημερομηνία: πιθανότατα λίγο πριν τον Ιανουάριο του 1885.

εμπλέκεται στα θέματα εκείνα που ενώνουν όλη την ανθρωπότητα. Μπορεί επίσης να μετατραπεί σε ένα μέσον, το οποίο να ζωογονήσει την ανταλλαγή κοινών ιδεών στα έθνη, με τέτοιον τρόπο ώστε να γίνει το συνδετικό υλικό ανάμεσα στα έθνη αυτά».¹⁶⁴⁶ Θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι η παραπάνω άποψη, ότι δηλαδή η μουσική μπορεί να γίνει το συνδετικό υλικό για την άρση των διαφορών των εθνών, προέρχεται από τον Άγγλο πολιτικό και ηγέτη του Φιλελεύθερου Κόμματος, Γουίλιαμ Γλάδστονα [William Ewart Gladstone] (1809-1898), ο οποίος είχε εκφράσει το όραμά του για ένα «αρμονικό κοντσέρτο των λαών της Ευρώπης», όραμα που τελικά ηττήθηκε από τις χειραγωγημένες συμμαχίες και τους εθνικούς ανταγωνισμούς της πολιτικής θεωρίας του Μπίσμαρκ.¹⁶⁴⁷ Ο Ουώτς συμμεριζόταν τις ιδέες του Γλάδστονος, τον οποίο είχε δεχτεί αρκετές φορές στο ατελιέ του και του οποίου το πορτρέτο είχε φιλοτεχνήσει.¹⁶⁴⁸ Η πίστη στην ελεύθερη αγορά και στην ανάγκη για μεταρρύθμιση, ο φιλελληνισμός, η υποστήριξη στις ορθόδοξες μειονότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η υποστήριξη της ανεξαρτησίας της Ιρλανδίας (“Home Rule for Ireland”), ο οραματισμός μιας σοσιαλιστικής ισότητας και ισονομίας, η εισαγωγή ενός μοραλιστικού τόνου στην πολιτική που συμβαδίζει με μια θρησκευτική ηθική (του Ευαγγελισμού στην περίπτωση του Γλάδστονα) καθώς και η απέχθεια απέναντι στην τάξη των νεόπλουτων και της αριστοκρατίας, που συγκεντρώνει τον πλούτο ακόρεστα, —όλα αυτά, νομίζω, συνιστούν μια κοινή ιδεολογική βάση για τον Γλάδστονα και τον Ουώτς. Τον τρόπο, ωστόσο, με τον οποίο η μουσική θα μπορούσε να αναδειχθεί στη συνεκτική εκείνη δύναμη που θα ένωνε τα έθνη, έπρεπε ο ζωγράφος να τον αναζητήσει σε άλλους χώρους.

6.1.3 Οι θεοσοφικές και ευρύτερα θρησκευτικές καταβολές του έργου του Φ. Ουώτς

Η ερμηνεία του θρησκευτικού έργου του Ουώτς μέσα από τις ζυμώσεις που σημειώνονται στην Αγγλικανική Εκκλησία στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα κρίνεται

¹⁶⁴⁶ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 213.

¹⁶⁴⁷ Βλ. Graham D. Goodlad, *British foreign and imperial policy, 1865–1919*, Λονδίνο: Routledge, 2000, σελ. 21 κ.ε.

¹⁶⁴⁸ Ο Γλάδστον εκτιμούσε με τη σειρά του τον Ουώτς και άκουγε με ευχαρίστηση τις απόψεις του για την τέχνη. Βλ. Veronica Franklin Gould, *G. F. Watts*, ό.π., σελ. 190–191. Μετά τον θάνατο του Γλάδστονα το 1898, ο Ουώτς προσέφερε στην Εθνική Πινακοθήκη το πορτρέτο του, το οποίο είχε φιλοτεχνήσει, βλ. σελ. 53 και 321–322 (G. F. Watts, *Πορτρέτο του Γουίλιαμ Γλάδστονος*, 1859, λάδι σε καμβά, 63,5 x 54,6 εκ., National Portrait Gallery, Λονδίνο).

αναγκαία προκειμένου να κατανοηθεί η δυναμική με την οποία τα ήθη και οι αξίες που αυτό κοινωνούσε ενστερνίσθηκαν από μια μεγάλη μερίδα διανοουμένων, οι οποίοι απέβλεπαν στην «επαναμάγευση» της κοινωνικής ζωής, όχι μέσα από το αυστηρό χριστιανικό δόγμα ή τις αιρετικές ιδέες αλλά μέσα από μια πιο συνολική θεώρηση της θρησκείας ως πνευματικής αλήθειας με οικουμενικό πρόσημο. Ο Μ. Ο. Γουίλερ παρατηρεί ότι, αν και το θρησκευτικό υπόβαθρο του Ουώτς ήταν εκείνο του Σαββατιστή, από πολύ νωρίς ο ζωγράφος εναντιώθηκε στον χριστιανικό δογματισμό και αναγνώρισε την ανάγκη εναρμόνισης της διδασκαλίας του Χριστού, την οποία κράτησε από το χριστιανικό δόγμα, με τα σώματα διδασκαλιών άλλων θρησκειών ή πίστεων.¹⁶⁴⁹ Η μερίδα αυτή διανοουμένων, στους οποίους μπορούμε να εντάξουμε ως συνομιλητές του Ουώτς, τον Άλφρεντ Τέννυσον (1809-1892) και τον Τζων Ράσκιν (1819-1900), απέρριπταν το εσχατολογικό δόγμα της Αγγλικανικής Εκκλησίας, το οποίο καταπιανόταν με το δύσκολο θέμα της θείας κρίσης και της συνεπακόλουθης καταδίκης του ανθρώπου σε αιώνια ευδαιμονία ή πόνο, και πρέσβευσαν μια θεολογία της αγάπης που έδινε έμφαση στην εξάλειψη του φόβου και της κοινωνικής αδικίας. Η τέχνη, όπως και η θρησκεία, στη σύγχρονη ζωή είχε από τη μια πλευρά υποτιμηθεί από μια ατομικιστική στάση ζωής και από την άλλη είχε αισθηματοποιηθεί από το αυστηρό χριστιανικό δόγμα.¹⁶⁵⁰ Όπως έχει, όμως, εύλογα τονισθεί, η διαστολή του χριστιανικού μηνύματος από τον Ουώτς εξαρτάται άμεσα από μια διεύρυνση των χρονολογικών και γεωγραφικών ορίων κατανόησης των παγκόσμιων θρησκειών, οι οποίες έρχονται να εξοβελίσουν την πρωτοκαθεδρία των Αβρααμικών θρησκειών με κριτήριο την παλαιότητα. Ο Ουώτς ήταν αρκετά ευαίσθητος στις εξελίξεις που σημειώνονταν στον χώρο της ιστορίας των θρησκειών και στη συγκριτική θρησκευσιολογία, όπως φαίνεται από μια αφήγηση της Μαίρη Ουώτς, το 1893, όταν κατά τη διάρκεια κοινής ανάγνωσης βιβλίων σχετικά με τους Χαλδαίους, τη βιβλιοθήκη της Νινευής και τους Βραχμάνους, ο Ουώτς εξέφρασε τον υψηλό του θαυμασμό για τη φιλοσοφία των πολιτισμών αυτών. Σε άλλη περίπτωση, ο ζωγράφος σημείωσε ότι «ο πνευματικός πολιτισμός ξεκίνησε όχι πριν από δεκαεννέα αιώνες, δηλαδή με την

¹⁶⁴⁹ Για μια συζήτηση της «πνευματικότητας» του Ουώτς σε σχέση με τις σωτηριολογικές τάσεις που επικρατούσαν στην Εκκλησία της Αγγλίας, βλ. Michael Wheeler, "The Possibility of Watts: Religion and Spirituality," στο *G. F. Watts, Victorian Visionary*, σελ. 50–57· βλ. επίσης David Alan Stewart, *G. F. Watts: The Social and Religious Themes*, διδακτορική διατριβή, University of South Carolina, 1988.

¹⁶⁵⁰ Σε σχέση με το έργο του Ουώτς, ο Σκότος θεολόγος Πίτερ Φόρσιθ (1848-1921) εγγράφει την παραπάνω προβληματική σε μια ανάγκη παλινόρθωσης του μεγαλείου και της αξιοπρέπειας της αγγλικής εθνικής τέχνης· βλ. Peter Taylor Forsyth, *Religion in Recent Art: Expository Lectures on Rossetti, Burne Jones, Watts, Holman Hunt and Wagner*. Μάντσεστερ: Abel Heywood/Λονδίνο: Simpkin, Marshall: 1889, σελ. 120–121.

Ιουδαϊκή πίστη, ούτε καν πιο πριν, με τους Αιγυπτίους, αλλά ακόμη πιο πίσω στον χρόνο». ¹⁶⁵¹ Το ενδιαφέρον που έτρεφε ασφαλώς για τους πολιτισμούς αυτούς συνοδευόταν και από την πίστη στη συνέχιση της ζωής μετά τον θάνατο. Στο πλαίσιο αυτό ο Ουώτς εκμυστηρεύτηκε στη γυναίκα του το εξής: «όσο μεγαλώνω, τόσο πιο πολύ αποκτώ επίγνωση ότι η μόνη αλήθεια που υπάρχει είναι η πνευματική» και η Μαίρη Ουώτς τού απάντησε σκωπτικά: «–θα ζητήσεις όπου να ’ναι και το πινέλο σου όταν πας στη νέα ζωή». ¹⁶⁵² Έχω ήδη εξηγήσει ότι οι ιδέες αυτές δεν ταξίδευαν διάχυτα στη δημόσια σφαίρα αλλά προπαγανδίζονταν συστηματικά από συγκεκριμένους χώρους, όπως αυτόν της θεοσοφίας.

Ο πρώτος που συσχέτισε τον Ουώτς με τη θεοσοφία ήταν ο Ντέιβιντ Στιούαρτ, του οποίου το άρθρο από το 1990, οπότε και δημοσιεύτηκε, έπεσε σε ανυποληψία ανάμεσα στην κοινότητα των έγκυρων ειδικών του έργου του ζωγράφου. ¹⁶⁵³ Η Μπάρμπαρα Μπράιαντ, για παράδειγμα, η οποία επεδίωξε να αναδείξει τη θεωρούμενη τότε περιθωριακή θέση του Ουώτς στον ευρωπαϊκό συμβολισμό, σε αντιπαραβολική σχέση με εκείνη του Μπερν-Τζόουνς και του Ροσέτι, άσκησε κριτική στα περισσότερα επιχειρήματα του Στιούαρτ. ¹⁶⁵⁴ Το κύριο επιχειρήματά της ήταν ότι η Εταιρεία Ψυχικών Ερευνών, στην οποία ο Ουώτς υπήρξε τιμητικό μέλος, δεν είχε καμία σχέση με τα υπόλοιπα θρησκευτικά κινήματα της εποχής. ¹⁶⁵⁵ Στην προσπάθειά της η Μπράιαντ να

¹⁶⁵¹ Καταχώρηση στις 15, 16 και 29 Ιανουαρίου και 10-12 και 24 Φεβρουαρίου 1893. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁶⁵² Καταχώρηση στις 20 Φεβρουαρίου 1893. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁶⁵³ David Stewart, “Theosophy and Abstraction in the Victorian Era”, *Apollo*, Νοέμβριος, 1993: 298–302.

¹⁶⁵⁴ Το 1878, στην Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι, μπορούσε κανείς να δει εννέα πίνακες και ένα γλυπτό του Ουώτς. Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε το επίθετο «συμβολικός» [symbolical] για το έργο του *Ερωτας και θάνατος* από τη δεκαετία του 1880. Στο *Ανάποδα* [*A rebours*] (1884) ο Υσμάν, ως γνωστόν, εκθειάζει τους πίνακές του. Ο Ουώτς έστειλε το πορτρέτο της Βάιολετ Λίντσεϊ [*Violet Lindsay*] (1856–1937) στην πρώτη έκθεση της *Libre Esthétique* στο Παρίσι, όπου εκτέθηκε και θαυμάστηκε από τον Κνοπφ (βλ. επίσης Philippe Jullian, *The Symbolists*, μτφρ. Mary Anne Stevens, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Phaidon, 1977 [1973]). Το έργο αυτό εστάλη και σε άλλες εκθέσεις. Πιθανότητα ο Ουώτς αισθάνθηκε να συνδέεται με το κίνημα των συμβολιστών, ενώ οι σύγχρονοί του καλλιτέχνες υποδέχτηκαν το έργο του στο πλαίσιο των ευρύτερων συμβολιστικών τάσεων και ζυμώσεων, βλ. Jarno Jessen, *George Frederick Watts*, Βερολίνο/Λειψία: Schuster & Loeffler, 1901, σελ. 45 κ.ε. Για σύγχρονη βιβλιογραφία και κριτική βλ., Barbara Bryant, “G. F. Watts and Symbolist Vision”, στο *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, κατ. έκθ., επιμ. Andrew Wilton και Robert Upstone, Tate Gallery, Λονδίνο, 16 Οκτωβρίου 1997 – 4 Ιανουαρίου 1998 / Haus der Kunst, Μόναχο, 30 Ιανουαρίου – 26 Απριλίου 1998 / Van Gogh Museum, Αμστερνταμ, 15 Μαΐου – 30 Αυγούστου 1998, Λονδίνο: Tate Gallery Publishing, 1997, σελ. 65-81· Alison Smith, “The Symbolist Language of G. F. Watts”, στο *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 22–27· Η Σμιθ διατείνεται ότι το διδακτικό περιεχόμενο των πινάκων του Ουώτς ήταν για πολλά χρόνια φραγμός για την αποτίμηση του έργου του ζωγράφου, αφού η μεταχείριση των τεχνοτροπικών ζητημάτων σε αυτό γινόταν με κριτήριο τα ευρύτερα ερωτήματα που σχετίζονταν με το ηθολογικό περιεχόμενο· βλ. επίσης, Hilary Underwood, “Watts and Symbolist Art in the Nineteenth Century”, στο *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 29–35.

¹⁶⁵⁵ Barbara Bryant, “G. F. Watts and Symbolist Vision”, ό.π., σελ. 72. Για την κριτική στον Στιούαρτ βλ. υπ. 40.

παρουσιάσει τον Ουώτς ως αγνωστικιστή και επομένως όχι ακόλουθο κάποιας συγκεκριμένης θρησκείας, ερμήνευσε τη θεοσοφία ως θρησκεία και επομένως απέτυχε να δει το θεοσοφικό κίνημα ως ένα δίκτυο ανθρώπων που μετέφεραν και επικοινωνούσαν ιδέες από διαφορετικούς χώρους. Παρόμοια, η ειδικός στον Ουώτς, Βερόνικα Γκάουλντ, αμφισβήτησε και πολέμησε οποιαδήποτε θρησκευτική-θεοσοφική ερμηνεία στο έργο του ζωγράφου ή αδιαφόρησε εντελώς για αυτήν τη θεματική.¹⁶⁵⁶ Ο παραλληλισμός του Ουώτς με τον Μιχαήλ Άγγελο έχει επίσης κατασκευαστεί για να καταπνίξει οποιαδήποτε αναφορά στις χρωματικές του καινοτομίες.¹⁶⁵⁷

Το ότι το διαπνέον τα ζωγραφικά έργα του Ουώτς χριστιανικό μήνυμα λίγη σχέση είχε με το καθολικό δόγμα, όπως αυτό εκφράστηκε μέσα από ένα εξιδανικευμένο περιβάλλον στους πίνακες του Ροσέτι, είχε ήδη επισημανθεί από τους συγχρόνους του Ουώτς, και ιδιαίτερα τον Άγγλο ποιητή και φιλόσοφο Τζίλμπερτ Τσέστερτον [Gilbert Keith Chesterton] (1874-1936), ο οποίος είχε αφιερώσει μια μονογραφία και μερικά άρθρα στο έργο του καλλιτέχνη.¹⁶⁵⁸ Αν και οπαδός του αγγλικανικού δόγματος, και αργότερα, από το 1922, του καθολικισμού, ο Τσέστερτον, με άξονα πάντα τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και το ηθικό της μήνυμα, δεν μπορεί παρά να τονίσει ότι με όλον τον «εκθαμβωτικό μυστικισμό ή καλύτερα εξαιτίας ενός περίεργου τύπου εκθαμβωτικού μυστικισμού», το έργο του Ουώτς ρέπει προς τον πλατωνισμό και τη φιλοσοφία, εν γένει, παρά προς το «ορθόδοξο» χριστιανικό δόγμα. Ο μυστικισμός αυτός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος κατά τον Τσέστερτον με έναν «θλιμμένο παγανισμό» και μια «στωική» στάση απέναντι στη ζωή και την κοινωνία παρά με μια ρομαντική-πουριτανική, «με τα πράγματα εκείνα που ασχολούνται με τα κελιά της ψυχής, με αγωνίες και όνειρα».¹⁶⁵⁹ Ενδιαφέρον, ωστόσο, έχει η επισήμανση πως ο μυστικισμός αυτός μπορεί να συναχθεί όχι από κάποια ιδιαίτερη μεταχείριση του θεματικού υλικού αλλά από το πώς ο καλλιτέχνης μεταχειρίζεται το χρώμα. Ο Τσέστερτον θεωρεί, δηλαδή, ότι στον Ουώτς τα χρώματα είναι μυστικιστικά και

¹⁶⁵⁶ Veronica Franklin Gould, *G. W. Watts, the Last Great Victorian*, ό.π.

¹⁶⁵⁷ Ο χαρακτηρισμός του Ουώτς ως «Μιχαήλ Άγγελο της Αγγλίας» προέρχεται από τον Λέιτον. Βλ. Wilfrid Blunt, *England's Michelangelo*, ό.π., σελ. 189. Στο πλαίσιο αυτό έχει ενδιαφέρον το σχόλιο που εμφανίζεται στο περιοδικό *Πινακοθήκη* με αφορμή τον θάνατο του ζωγράφου, στο οποίο εξάγονται τα ελληνικά θέματα που επέλεξε ο «Μιχαήλ Άγγελος της Αγγλίας». Βλ. *Πινακοθήκη*, τχ. 42, Αύγουστος 1904, σελ. 117.

¹⁶⁵⁸ Gilbert Keith Chesterton, *G. F. Watts*, Κόμπτον: Watts Gallery, 2008 [Λονδίνο: Duckworth, 1904]. Η νέα έκδοση περιλαμβάνει τόσο τη μονογραφία του 1904 όσο και την αρθρογραφία του φιλοσόφου για τον καλλιτέχνη.

¹⁶⁵⁹ Ο.π., σελ. 34, 39.

ιριδίζοντα αλλά ποτέ διαφανή.¹⁶⁶⁰ Στο τέλος της μελέτης του ανακεφαλαιώνει την ιδέα αυτή, ότι δηλαδή «οι ασαφείς [vague] γραμμές των μορφών, τις οποίες το φυσικό του ένστικτο τον ωθούσε να ζωγραφίζει, εμπερικλείουν τις καμπύλες του κόσμου».¹⁶⁶¹ Όπως σημειώνει ο Κόλιν Τροντ, ο Τσέστερτον προσπαθούσε να διαφυλάξει τη βικτωριανή σκέψη από εκείνο που αποκαλούσε «άμορφη» φύση, και το οποίο συνέδεε με τον οριενταλισμό, τον πνευματισμό και την εξελικτική θεωρία. Μάλιστα, στην προσωπικότητα του Σέσιλ Ρούντς, για τη σχέση του οποίου με τον Ουώτς θα μιλήσω παρακάτω, έβλεπε μια συμπίκνωση των παραπάνω αυτών δυνάμεων.¹⁶⁶² Στην ενετική ζωγραφική μπορούμε να βρούμε ένα «σύστοιχο» αυτής της τεχνικής του «ασαφούς» που σχολιάζει ο Τσέστερτον. Η Σμιθ ορθά σημειώνει ότι ο Ουώτς επεδίωκε να δημιουργήσει μια υπερ-ιστορική αισθητική συγχωνεύοντας τη χρωματική αισθαντικότητα των Ενετών με την αφηρημένη συμπίεση των μορφών που τόσο θαύμαζε στη Φειδιακή τέχνη.¹⁶⁶³

Η κύρια πηγή αλίευσης των βιοθεωρητικών και θρησκευτικών πεποιθήσεων του Ουώτς είναι, πέρα από τα *Χρονικά* [*Annals*] —τα οποία ωστόσο είναι προϊόν ενδεδειγμένης επεξεργασίας καθώς απευθύνονταν σε ένα ευρύτερο κοινό— το ημερολόγιο της γυναίκας του, της Σκώτου ζωγράφου Μαίρη Ουώτς [γ. Mary Seton Fraser Tytler] (1849–1938), ένα τμήμα του οποίου δημοσιεύτηκε πρόσφατα.¹⁶⁶⁴ Από το ημερολόγιο αυτό, που απόκειται σήμερα στο αρχείο του καλλιτέχνη στη Watts Gallery, μπορούμε να ανασυστήσουμε τον πνευματικό ορίζοντα του ζωγράφου. Ο Ουώτς διάβαζε βιβλία σχετικά με τις ανατολικές θρησκείες, τη φιλοσοφία (είχε τον πρόλογο της Αισθητικής του Χέγκελ), τη θεοσοφία, τον βραχμανισμό, τον

¹⁶⁶⁰ Gilbert Keith Chesterton, *G. F. Watts*, ό.π., σελ. 40.

¹⁶⁶¹ Ο.π., σελ. 48. Την ίδια ορολογία χρησιμοποιεί και ο Τζον Ράσκιν, όταν μιλά το 1898 για «νεφελώδη κόσμο», βλ. Alison Smith, “The Symbolist Language of G. F. Watts”, ό.π., σελ. 23.

¹⁶⁶² Colin Trodd, “Turning back the grotesque: G. F. Watts, the matter of painting and the oblivion of art”, στο *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque*, επιμ. Colin Trodd, Paul Barlow και David Amigoni, Άλντερσοτ: Ashgate, 1999, σελ. 175.

¹⁶⁶³ Alison Smith, “The Symbolist Language of G. F. Watts”, ό.π., σελ. 23.

¹⁶⁶⁴ Το ημερολόγιο το συμβουλευτήκα στο αρχείο του ζωγράφου, στη Watts Gallery στο Κόμπτον. Από αυτό αντλώ τις περισσότερες πληροφορίες. Το ημερολόγιο ξεκινά από το 1886, οπότε και το ζευγάρι παντρεύεται στις 20 Νοεμβρίου. Ο Ουώτς γνώριζε τη Μαίρη από το 1870 και έμειναν μαζί μέχρι τον θάνατο του ζωγράφου το 1904. Η Μαίρη σπούδασε ζωγραφική στο Slade School of Art και στο South Kensington School ενώ αργότερα έγινε ενεργό μέλος του Home Arts and Industries Association. Πρόσφατα, τα ημερολόγια αυτά εκδόθηκαν, αν και με αρκετές απλοποιήσεις ή παραλείψεις. Ιδιαίτερα λογοκρίθηκαν τα τμήματα εκείνα που αφορούσαν τις πνευματιστικές αναζητήσεις του ζεύγους Ουώτς· βλ. Desna Greenhow, *The Diary of Mary Watts, 1887-1904*, Λονδίνο: Watts Gallery/Lund Humphries, 2016. παρακάτω παραθέτω από το πρωτότυπο ημερολόγιο, ενώ θα διευκρινίσω όποτε και αν παρατηρείται διαφοροποίηση από την πρόσφατη δημοσίευση.

βουδισμό,¹⁶⁶⁵ τον χαλδαϊσμό,¹⁶⁶⁶ τον ζωροαστρισμό, τον χριστιανισμό, και τον ιουδαϊσμό.¹⁶⁶⁷ Το 1886, ο Ουώτς διάβαζε μαζί με τη Μαίρη δοκίμια του Άγγλου θεολόγου Τζέημς Μαρτινώ [James Martineau] (1805–1900).¹⁶⁶⁸ Ο κριτικός και θρησκευτικός αναθεωρητής Μάθιου Άρνολντ [Matthew Arnold] (1822-1888) αναφέρεται επίσης ως φίλος της οικογένειας, καθώς επίσης ο Άγγλος αξιωματικός και συγγραφέας Σερ Τζωρτζ Μπέρντγουντ [Sir George Birdwood] (1832-1917) και ο καλλιτέχνης και φωτογράφος Τζέημς Στίλμαν [W. James Stillman] (1828-1901), σύζυγος της Μαρί Σπαρτάλη [Marie Spartali Stillman – Μαρία Ευφροσύνη Σπαρτάλη] (1844-1927).¹⁶⁶⁹ Ο Ουώτς είχε διαβάσει, πιο συγκεκριμένα, το *Ένας μοντέρνος Ζωροάστρης* [A Modern Zoroastrian] (1893), του Σάμιουελ Λενγκ [Samuel Laing] (1812-1897), από το οποίο ο ζωγράφος ξεχώρισε τη μανιχαϊστική ιδέα του καλού και του κακού. Παράλληλα, διαπίστωσε πως είχε ήδη επιχειρήσει να εξερευνήσει τις μανιχαϊστικές ιδέες στον πίνακά του *Ο ευτυχισμένος πολεμιστής* [The Happy Warrior] (1884) (εικ. 3.9.12). Σε άλλη περίπτωση ο ζωγράφος διατεινόταν ότι απ’ όλες τις θρησκείες ο Βραχμανισμός είναι η πιο υψηλή και περισσότερο λογική.¹⁶⁷⁰

Οι ευρύτερες κοσμοθεωρητικές και θρησκευτικές ανησυχίες του καλλιτέχνη κατά τη δεκαετία του 1890 αποτυπώνονται και στην παρακάτω δήλωσή του: «όσο περισσότερο ζω, τόσο πιο πολύ οι πνευματικές συνθήκες της ανθρωπότητας μου φαίνονται ενδιαφέρουσες, σε τέτοιο βαθμό που, αν και δεν μπορώ να πω ότι εξαλείφονται άλλα ενδιαφέροντά μου, εντούτοις υπέρκεινται αυτών. Για τη ώρα η επιστήμη φαίνεται να είναι σε πόλεμο με το πνευματικό αλλά ο άνθρωπος οφείλει να βρει έναν τρόπο να συμφιλιώσει αυτά τα δύο».¹⁶⁷¹

¹⁶⁶⁵ Για το βουδισμό βλ. την καταχώρηση στις 10 Δεκεμβρίου 1893.

¹⁶⁶⁶ Καταχώρηση στις 2 Ιανουαρίου 1893. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery. Στις 9 του ίδιου μήνα αναφέρεται στην εντύπωση που τους προκαλεί ο Χαλδαϊκός πολιτισμός, η γλώσσα, η θρησκεία τους – οι θεοί και οι δαίμονές τους. Στις 3 Αυγούστου, με αφορμή τη Χαλδαϊκή θρησκεία, όπου η «Γη της θλίψης» είναι ο τόπος της απόλυτης μοναξιάς και αυτοβύθισης στα ατομικά υπαρξιακά προβλήματα, ο Ουώτς σημείωσε ότι ο εγωκεντρισμός και η εγωπάθεια είναι το πιο ασυγχώρητο από τα αμαρτήματα.

¹⁶⁶⁷ Αναφέρει και το *Auld Licht Idylls* του Σκότου συγγραφέα J. M. Barrie, δημιουργού του Πίτερ Παν, στο οποίο εξιστορείται η ιστορία μιας σέκτας στο Thrums (Σκωτία), βλ. καταχώρηση στις 18 Ιανουαρίου 1893. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁶⁶⁸ 23 Ιανουαρίου 1886. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery. Στις 6 Φεβρουαρίου αναφέρει το βιβλίο του Μαρτινώ, *Ένας καλός στρατιώτης του Χριστού* [A Good Soldier of Christ]. Βλ. επίσης *Annals*, τόμ. 2, σελ. 53–54.

¹⁶⁶⁹ Desna Greenhow, *The Diary of Mary Watts*, ό.π., σελ. 138–139, 148.

¹⁶⁷⁰ Samuel Laing, *A modern Zoroastrian*, Λονδίνο: Chapman and Hall, 1893 [F. V. White & Co., 1887]. Καταχώρηση στις 29 Ιανουαρίου 1893 και 2 Ιανουαρίου 1894. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁶⁷¹ 19 Νοεμβρίου 1892. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

Ο Ουώτς εκτέθηκε, ενδεχομένως, για πρώτη φορά σε αιρετικές χριστιανικές ιδέες το 1852 κατά τη συνάντησή του με τον Θεόφιλο Καΐρη (1784–1853), ο οποίος την περίοδο εκείνη παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα στον Λουκά Ιωνίδα (1837–1924), τον υιό του Αλέξανδρου Κωνσταντίνου Ιωνίδα (1810–1890). Η Μαίρη Ουώτς σημείωσε πως «γύρω στο 1852 στο Λονδίνο βρισκόταν ένας αξιοθαύμαστος Έλληνας, ο Θεόφιλος Καΐρης, ενώ κάποιοι από τους συμπατριώτες του επέμεναν να ζωγραφιστεί ένα πορτρέτο του από τον Ουώτς».¹⁶⁷² Η ίδια αναφέρει επίσης ένα ανέκδοτο κατά το οποίο ο Καΐρης δεν ήθελε να καθίσει ως μοντέλο με αποτέλεσμα ο Ουώτς να τον ζωγραφίσει εν τέλει εκ μνήμης κατά τη διάρκεια ενός δείπνου.¹⁶⁷³ Η σημασία του περιστατικού αυτού, ωστόσο, αμβλύνεται, αν λάβουμε υπόψη μας πως στη συνέχεια η Μαίρη Ουώτς παρέθεσε ένα σχόλιο του ζωγράφου, σύμφωνα με το οποίο ο Καΐρης είχε πράγματι καθίσει ως μοντέλο για αυτόν αρκετές φορές. Επιπροσθέτως, ο ζωγράφος και η σύζυγός του αναφέρονταν με θετικά λόγια για τον Έλληνα φιλόσοφο: «Ήταν ο τύπος ενός Έλληνα φιλοσόφου, αξιοθαύμαστα καλού και ευγενή. [...]. Λόγω των θρησκευτικών του πεποιθήσεων καταδιώχθηκε, εστάλη στη φυλακή, και κατ' αυτόν τον τρόπο καταστράφηκε, καθώς εξαρτιόταν από το σχολείο για το βιοπορισμό του».¹⁶⁷⁴ Το αν ο Ουώτς γνώριζε το περιεχόμενο της Θεοσεβείας, του ιδιαίτερου αυτού δηλαδή φιλοσοφικού συστήματος που διακήρυσσε ο Καΐρης, δεν είναι γνωστό. Θα περάσουν, ωστόσο, λίγες δεκαετίες για να διατυπώσει ο Ουώτς με αιρετικό ύφος, πανομοιότυπο με εκείνο του Καΐρη, τα εξής: «από τις πρώτες μέρες ένιωσα ότι η θεολογία είναι ο θάνατος κάθε θρησκείας. Όλες οι διδασκαλίες και τα δόγματά της είναι η μεγάλη ακύρωσή της».¹⁶⁷⁵ Ο Ουώτς είχε εκμυστηρευτεί στη γυναίκα του το πόσο σίγουρος ένιωθε που όλος ο κόσμος κατευθυνόταν προς δύο αντίθετες τάσεις: τον υλιστικό σοσιαλισμό και τον συνεργατικό χριστιανισμό [Christian Cooperative]. Ανάμεσα στη μάχη αυτών των δύο ο ζωγράφος έβλεπε ότι το μέλλον θα αναδείκνυε

¹⁶⁷² *The Annals*, τόμ. 1, σελ. 134 κ.ε. Πρόκειται για τον πάτρωνά του Ουώτς, Αλέξανδρο Κωνσταντίνο Ιωνίδα, για την οικογένεια του οποίου ο ζωγράφος είχε φιλοτεχνήσει αρκετά πορτρέτα. Για τον Καΐρη, βλ. Νικήτας Σινιόσογλου, *Αλλόκοτος Ελληνισμός. Δοκίμιο για την οριακή εμπειρία των ιδεών*, Αθήνα: Εκδόσεις Κίχλη, 2016, σελ. 193 κ.ε. Για την οικογένεια Ιωνίδα και τον ρόλο τους ως παραγγελιοδότες έργων τέχνης, βλ. Julia Ionides, “The Greek Connection—The Ionides Family and Their Connections With Pre-Raphaelite and Victorian Art Circles,” στο *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, επιμ. Susan P. Casteras και Alicia Craig Faxon, Λονδίνο: Associated University Presses, 1995, σελ. 160–174.

¹⁶⁷³ Πρβλ. επίσης, Veronica Franklin Gould, G. F. Watts, ό.π., σελ. 9.

¹⁶⁷⁴ Η Μαίρη Ουώτς αναφέρει ότι το αυθεντικό πορτρέτο χάθηκε όταν το δανείστηκε ένας αντιγραφέας, ο οποίος μετά το ενεχυρίασε. Η Αγλαΐα Κορωνιού (Αγλαΐα Ιωνίδης, 1836–1906), κόρη του Αλέξανδρου Κωνσταντίνου Ιωνίδα, κατείχε ένα αντίγραφο του έργου, πιθανώς από τον ίδιο αντιγραφέα. Ίσως πρόκειται για το πορτρέτο που παραχωρήθηκε από την Δάφνη Ιωνίδα (1896–1966) το 1946 στην Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας (λάδι σε καμβά, 76,2 x 63,5).

¹⁶⁷⁵ 26 Φεβρουαρίου 1893. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

τον πνευματικό σοσιαλισμό. Η πρόθεση του Ουώτς να δημιουργήσει το *Σπίτι της Ζωής* [*House of Life*], μια σειρά από κοσμολογικού περιεχομένου τοιχογραφίες, όπου θα εξιστορείτο η γένεση της ανθρωπότητας και η πνευματική της εξέλιξη-ανέλιξη στο βάθος του χρόνου, μπορεί να ερμηνευτεί μέσα από το πρίσμα των παραπάνω ιδεών, οι οποίες διακινούνταν εκείνη την περίοδο από τους θεοσοφιστές.¹⁶⁷⁶

Η στροφή του Ουώτς προς τη θεοσοφία ίσως θα μπορούσε να τοποθετηθεί την περίοδο κατά την οποία ο ζωγράφος επέστρεψε στο Λονδίνο από την Αίγυπτο, όπου βρισκόταν. Τον Ιανουάριο του 1889 η Μ. Ουώτς κατέγραψε ότι ο άντρας της ενδιαφερόταν για τη θεοσοφία.¹⁶⁷⁷ Επίσης, ο αρχιτέκτονας της Watts Gallery στο Κόμπτον, Κρίστοφερ Τέρνορ [Christopher Hutton Turnor] (1873-1940), λίγο πριν τον θάνατο του ζωγράφου, παρατήρησε ότι τον εξέπληξε η βαθιά γνώση του ζωγράφου γύρω από θεοσοφικά θέματα.¹⁶⁷⁸ Στις 13 Ιουλίου 1890, ο Ουώτς, διαβάζοντας μερικά θεοσοφικά άρθρα, υπογράμμισε ότι οι θεοσοφικές ιδέες ήταν περισσότερο χριστιανικές από πολλές καλογερίστικες, όπως για παράδειγμα εκείνη που προστάζει ότι οι μακάριοι μπορούν να αγαλλιάζουν με τον πόνο των καταραμένων. Ο ζωγράφος κατέληξε, έτσι, ότι «η θεολογία και η μεταφυσική είναι επιζήμιες για τον άνθρωπο».¹⁶⁷⁹ Από τις διάσπαρτες καταχωρήσεις που έχει κάνει η Μαίρη Ουώτς στο ημερολόγιο προκύπτει, επίσης, ότι ο Ουώτς ενδιαφερόταν κυρίως για τη σκέψη της Άννυ Μπέζαντ και του Άλφρεντ Σίνετ [Alfred Percy Sinnet] (1840-1921).¹⁶⁸⁰ Στις 9 Δεκεμβρίου του 1891 αναφέρεται ο Σβέντενμποργκ, ως προπάτορας όλων αυτών των πνευματικών αναζητήσεων. Τον Σβέντενμποργκ ο Ουώτς μπορεί να τον γνώρισε και μέσω του Αμερικάνου κλασικιστή γλύπτη Χίραμ Πάουερς [Hiram Powers] (1805-1873), τον οποίο γνώριζε καλά, και ο οποίος ήδη από τη δεκαετία του 1820 είχε ενταχθεί στη σβέντενμποργκική εκκλησία και είχε εκδηλώσει τέτοιο ενδιαφέρον για το υπερφυσικό

¹⁶⁷⁶ Για το Σπίτι της Ζωής βλ. Chris Mullen, “G. F. Watts: The House of Life”, στο *G. F. Watts: A Nineteenth Century Phenomenon*, ό.π., χ.σ. Επίσης, Paul Barlow, “The pointless meaningfulness of Watt’s work”, ό.π., σελ. 30 κ.ε.

¹⁶⁷⁷ 22 Ιανουαρίου 1889. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery. Βλ. επίσης David Stewart, “Theosophy and Abstraction in the Victorian Era”, ό.π., σελ. 300.

¹⁶⁷⁸ Christopher Turnor, “Conversations I, Hand with Mr Watts from 1902 to 1904”, Αρχείο Watts Gallery. Πρβλ. David Stewart, ό.π., σελ. 301.

¹⁶⁷⁹ Καταχώρηση στις 13 Ιουλίου 1890, Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁶⁸⁰ Το *Esoteric Buddhism* (Λονδίνο: Trübner, 1883) του Άλφρεντ Πέρσι Σίνετ [Alfred Percy Sinnett] (1840-1921) αναφέρεται επίσης στα ημερολόγια. Βλ. καταχώρηση στις 6 Σεπτεμβρίου 1891. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery· επίσης, Desna Greenhow, *The Diary of Mary Watts*, ό.π., σελ. 94-97 (καταχώρηση 5 και 15 Σεπτεμβρίου 1891). Η αναφορά στην Μπέζαντ γίνεται κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης με την Κριστίνα και τον Έντουαρντ Λίντελ [Christina και Edward Liddell], συγγενείς της γνωστής οικογένειας φιλολόγων της Οξφόρδης, οι οποίοι εκείνο τον καιρό διέμεναν στο Κόμπτον.

και τα μεταφυσικά φαινόμενα, ώστε η Μ. Ουώτς σημείωσε ότι είχε φτάσει στο σημείο να συνομιλεί και να διατηρεί αλληλογραφία μέσω μέντιουμ με τη νεκρή του κόρη.¹⁶⁸¹ Ένας απόηχος της θεωρίας των αντιστοιχιών του Σβέντενμποργκ έχει επισημανθεί στο γλυπτό του Πάουερς με τίτλο *Κλυτία* (1867, Smithsonian American Art Museum), όπου η νεαρή νύμφη μετατρέπεται σε ηλιοτρόπιο επειδή κοιτάζε κατάματα τον Απόλλωνα, ή κατά τους θιασώτες του Σβέντενμποργκ, τον ήλιο, το υπέρτατο σύμβολο του Θεού.¹⁶⁸² Να υπενθυμίσουμε εδώ, ότι ο Ουώτς, τον ίδιο χρόνο, το 1867, φιλοτέχνησε τη δική του *Κλυτία*, στην οποία η Μπάρνινγκτον έβλεπε τον ίδιο «ήχο μυστικισμού και μελαγχολίας» με το *Τρίο* του Τσαϊκόφσκι.

6.1.4 «Η πνευματική αφαίρεση» στο έργο του Φ. Ουώτς: η υποδοχή του έργου του υπό το πρίσμα της θεοσοφικής σκέψης

Τον Μάρτιο του 1884 ο Ουώτς αναγορεύτηκε επίτιμο μέλος της Εταιρείας Ψυχικών Ερευνών του Λονδίνου [Psychical Research Society], της οποίας ένα από τα ιδρυτικά μέλη ήταν ο ποιητής και ακαδημαϊκός κλασικών σπουδών Φρέντερικ Μάγιερς [Frederic Meyers] (1843-1901), στενός φίλος του Ουώτς αλλά και του Ροσέτι.¹⁶⁸³ Το περιστατικό αυτό το επιβεβαιώνει η Μαίρη Ουώτς στις 2 Δεκεμβρίου 1893.¹⁶⁸⁴ Ο Μάγιερς είχε επισκεφτεί μάλιστα τον Ουώτς στο ατελιέ του, όταν ο ζωγράφος ήταν σε προχωρημένη ηλικία, σημειώνοντας ότι «η έκφρασή του, τα λόγια του ήταν απλά· στεκόταν εκεί ατάραχος σαν να βρισκόταν και στους δύο κόσμους, ο ένας παρών σε αυτόν όσο και ο άλλος». Και ο ζωγράφος του αποκρίθηκε ότι είχε ως μέλημά του να δουλέψει πάνω σε παρόμοιες ιδέες.¹⁶⁸⁵

¹⁶⁸¹ Καταχώρηση στις 24 Φεβρουαρίου 1896. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁶⁸² Charles Colbert, *Haunted Visions: Spiritualism and American Art*, Φιλαδέλφεια: University of Philadelphia Press, 2011, σελ. 38.

¹⁶⁸³ Η συνδιάσκεψη έγινε στις 28 Μαρτίου· ανάμεσα στα μέλη της επιτροπής ο F. W. H. Myers, ο C. C. Massey, ο E. R. Pease, ο F. Podmore κ.α., βλ. *Journal of the Society for Psychical Research*, τόμ. 1, τχ. 3, Απρίλιος 1884, σελ. 33-34. Ο Λέιτον ήταν επίσης επίτιμο μέλος της Εταιρείας· για το άρθρο που ο έγραψε ο Μάγιερς για τον Ροσέτι βλ. Barbara Bryant, “G. F. Watts and Symbolist Vision”, ό.π., σελ. 70.

¹⁶⁸⁴ Ημερολόγιο Mary Watts, καταχώρηση στις 2 Δεκεμβρίου 1893, Αρχείο Watts Gallery· για την ιστορία του πνευματισμού στην Αγγλία, βλ. την εξαιρετική μονογραφία της Janet Oppenheim, *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1988. Επίσης, Alan Gauld, *The Founders of Psychical Research*, Λονδίνο: Routledge & K. Paul, 1968.

¹⁶⁸⁵ Λέει ο Ουώτς χαρακτηριστικά: «[...] πίστεψα ότι είναι έτσι· και σε όλη τη ζωή μου προσπάθησα να το εκφράσω». Ο Μάγιερς συγκρίνει τη διάνοηση του Ουώτς με εκείνη του Τέννυσον. Βλ., F[rederic] W. H. M[eyers], “G. F. Watts, R. A. (Honorary Member of the S. P. R.)”, *Journal of the Society for Psychical Research*, τόμ. 21, τχ. 211, Ιούλιος 1904: 268–269.

Στις 19 Ιανουαρίου 1911, στο Σαλόν της Βασιλικής Κοινότητας Βρετανών Καλλιτεχνών, έλαβε χώρα μια διάλεξη από τον καλλιτέχνη Λάκινγκ Τάβενερ [Rev. Lucking Tavener] για τα μέλη και τους συνεργάτες της Πνευματιστικής Ένωσης του Λονδίνου με θέμα το «Πνευματικό μήνυμα του Τζωρτζ Φρέντερικ Ουώτς», ενώ ακολούθησε η δημοσίευσή της διάλεξης αυτής σε συνέχειες στη θεοσοφική εφημερίδα *The Light*.¹⁶⁸⁶ Για το σκοπό της διάλεξης προβλήθηκαν με τη βοήθεια φορητής λάμπας εξήντα φωτογραφίες πινάκων του ζωγράφου, τις οποίες προμηθεύτηκε ο ίδιος ο ομιλητής, ο οποίος είχε προλάβει να γνωρίσει τον Ουώτς στο τέλος της ζωής του. Μάλιστα ο πυρήνας της διάλεξης ήταν ο ίδιος με εκείνον μιας άλλης διάλεξης από τον Τάβενερ, που είχε πραγματοποιηθεί με αφορμή κάποιους επιλεγμένους πίνακες στο ατελιέ του ζωγράφου στο Κόμπτον. Σκοπός εκείνης της διάλεξης ήταν να διαλευκανθεί το νόημα των ύστερων θρησκευτικών αυτών πινάκων και να μεταδοθεί στους χωρικούς και εργάτες της ευρύτερης κοινότητας. Τα έργα είχαν τοποθετηθεί σε παρατακτική σειρά, το ένα μετά το άλλο, ενώ είχε δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στο φως που τα αναδείκνυε. Για τον Τάβενερ δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα πέρα από το ότι κάποια στιγμή, το 1905, παρέδωσε τρεις διαλέξεις πάνω στο εικονογραφικό θέμα της χειρωνακτικής εργασίας στη ζωγραφική, παρέχοντας οδηγίες σε καλλιτέχνες σχετικά με τους τρόπους ανάδειξης της χειρωνακτικής πράξης ως μιας εξυψωμένης, ευγενούς και αξιοπρεπούς εργασίας.¹⁶⁸⁷

Ο Τάβενερ ξεκίνησε την ομιλία του επισημαίνοντας ότι κανείς άλλος ζωγράφος «δεν αφιέρωσε τη ζωή του στην ανάδειξη της πνευματικής ζωής» περισσότερο από τον Ουώτς.¹⁶⁸⁸ Ο Τάβενερ πρόσθεσε, ωστόσο, πως η αποτύπωση αυτής της πνευματικότητας στον πίνακα δεν θα έπρεπε να προκαλέσει σύγχυση στους θεατές, δεδομένης της παραδοχής, ότι η «πνευματική αφαίρεση» [spiritual abstraction] και η υλικότητα της τέχνης δείχνουν εξαρχής να είναι δύο πράγματα αντιφατικά. Στον ορίζοντα της αντίφασης αυτής που επισημαίνεται από τον υποψιασμένο θεατή ανάμεσα στο ανεποικωκώνητο του άυλου και τη δυνατότητα μορφοποίησής του σε ύλη, ο Τάβενερ αποφεύγεται —με έναν παρόμοιο τρόπο που θα συναντήσουμε στο

¹⁶⁸⁶ Η διάλεξη έλαβε χώρα στη Suffolk Street, Pall Mall East, κοντά στην National Galerie στις 7:30 το απόγευμα. Για τη δημοσίευση της ομιλίας βλ. Lucking Tavener, “The Spiritual Message of G. F. Watts”, δημοσιευμένο σε τρεις συνέχειες στην εφημερίδα *Light: A Journal of Psychological, Occult, and Mystical Research*, τόμ. 31, τχ. 1.568, 28 Ιανουαρίου 1911: 43-45 – τόμ. 31, τχ. 1.569, 4 Φεβρουαρίου 1911: 55-57 – τόμ. 31, τχ. 1.570, 11 Φεβρουαρίου 1911: 68-69.

¹⁶⁸⁷ Morag Shiach, *Modernism, Labour and Selfhood in British Literature and Culture, 1890-1939*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2004, σελ. 136.

¹⁶⁸⁸ Lucking Tavener, “The Spiritual Message of G. F. Watts”, ό.π., 28 Ιανουαρίου 1911: 43.

μεσαιωνικό σχολαστικισμό του Ιβάνοφ αργότερα— ότι οι αφηρημένες αυτές πνευματικότητες είναι υπαρκτές όσο υπαρκτά είναι και τα αντικείμενα που μας περιστοιχίζουν. Τέλος, σύμφωνα με τον Τάβενερ, το ηθικό μήνυμα που δύναται να αποσπαστεί από τα έργα του Ουώτς αντίκειται στους κανόνες της αγοράς που επιβάλλει η νεωτερική ζωή, η μόδα και η ακόρεστη συσσώρευση του κέρδους.

Ο Τάβενερ σπεύδει παράλληλα να τονίσει ότι το θρησκευτικό μήνυμα του ζωγράφου δεν μπορεί να περιοριστεί στα στενά πλαίσια οποιασδήποτε θρησκείας, ούτε στο δογματικό, προκρούστειο εργαστήριο του μυστικισμού. Σημειώνει σχετικά: «δεν ξέπεσε ποτέ στον δογματισμό, αν και τόσα χρόνια ζωγράφιζε θρησκευτικά θέματα. Καμιά απεικόνιση της Σταύρωσης του Χριστού, ούτε καν ο σταυρός ως σύμβολο· ούτε ο διάβολος· ούτε ο Χριστός».¹⁶⁸⁹ Από την άλλη πλευρά, ο Τάβενερ, για να τονίσει τον οικουμενικό και διεθνιστικό χαρακτήρα του έργου του Ουώτς, ανέσυρε μια εξομολόγηση του ζωγράφου, η οποία πρόβαλλε ανάγλυφα το θεοσοφικό υπόβαθρο των σκέψεων του. Η κατά τον Τάβενερ διατύπωση του Ουώτς ήταν η εξής: «Αν ζωγράφιζα τον Χριστό κατά τη χριστιανική αποδοχή του όρου αυτού, θα υπήρχαν πολλοί άνθρωποι, όπως για παράδειγμα Βουδιστές, οι οποίοι δεν θα συνειδητοποιούσαν πως το έργο απευθύνεται σε αυτούς. Δεν ζωγράφισα τον Χριστό, αλλά μέσω των πινάκων μου προσπάθησα να επικοινωνήσω το πνεύμα του Χριστού».¹⁶⁹⁰

Το έργο *Ελπίδα* (1886) του Ουώτς έχαιρε ιδιαίτερου θαυμασμού στους κύκλους των θεοσοφιστών, και τα πολλαπλά μηνύματα του πίνακα είχαν απασχολήσει επανειλημμένως τους κριτικούς τέχνης.¹⁶⁹¹ Με την *Ελπίδα*, ο Ουώτς, «ο ιεροκήρυκας της ζωγραφικής», λέει κάποια Έλεν βαν Σλάικ [Helen Van Slyke], διδάσκει ένα εξαιρετο μάθημα που σαγηνεύει το βλέμμα, αν και για πολλούς θεατές, ο πίνακας, μέχρι να αποκαλυφθεί το πραγματικό του μήνυμα, παραμένει καταθλιπτικός.¹⁶⁹² Η γυναικεία μορφή, καθιστή σε μια υδρόγειο σφαίρα, ενσαρκώνει την ανθρωπότητα. Στο χέρι της κρατεί μια επτάχορδη λύρα, από την τελευταία χορδή της οποίας «επιχειρεί να εξάγει όλη την εφικτή μουσική μέσα από ένα φτωχό κουδούνισμα».¹⁶⁹³ Σύμφωνα με την Σλάικ η γυναικεία μορφή έχει ήδη ψάψει τις έξι χορδές με σκοπό να μεταδώσει στην ανθρωπότητα την ομορφιά, την αγάπη, την ευμάρεια, τη γνώση, τη δόξα και τη

¹⁶⁸⁹ Ο.π., σελ. 44–45 και 11 Φεβρουαρίου 1911, σελ. 69.

¹⁶⁹⁰ Ο.π., σελ. 69.

¹⁶⁹¹ Βλ. για παράδειγμα Lucking Tavener, “The Spiritual Message of G. F. Watts”, ό.π., 4 Φεβρουαρίου 1911, σελ. 55.

¹⁶⁹² Helen Van Slyke, “Hope”, *The Religious Science Monthly*, Αύγουστος 1928: 26–27.

¹⁶⁹³ Για τον πίνακα βλ. *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 150· Hugh Macmillan, *The Life-Work of George Frederick Watts*, ό.π., σελ. 202–203.

θεολογία. Όμως καμιά χορδή δεν άντεξε, αφού όλες έσπασαν, εκτός από την τελευταία, εκείνη της ελπίδος, το τελευταίο δώρο προς την ανθρωπότητα.¹⁶⁹⁴

Μια εμβάπτιση του Ουώτς στην κολυμπήθρα του θεοσοφικού κινήματος πραγματοποιήθηκε το 1917 από την Αμερικανίδα συγγραφέα και ποιήτρια Έμιλι Λίλιαν Γουάιτινγκ [Emily Lilian Whiting] (1847-1942) μέσα από το βιβλίο της *Η όμορφη περιπέτεια* [The Adventure Beautiful] (1917). Σε αυτό αναφέρεται στην ανάγκη εγκαίνιασης μιας νέας ζωής, προϋπόθεση της οποίας θα ήταν η αποσύνδεση του ανθρώπου από τις υλιστικές του ανάγκες.¹⁶⁹⁵ Η Γουάιτινγκ, η οποία συσχετίστηκε τόσο με τη Θεοσοφία όσο και με την πίστη Μπαχάι, ερμήνευσε τα παραβολικά έργα του Ουώτς μέσα από το πρίσμα των θεοσοφικών ιδεών.¹⁶⁹⁶

6.1.5 Εκνεφώματα και ιριδισμοί: «υφαίνοντας το ρούχο του Θεού»

Όπως έχει τακτικά επισημανθεί από τους ερευνητές, στην ύστερη περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, ο Ουώτς εγκατέλειψε το γνώριμο ακαδημαϊκό ύφος, σύμφωνα με το οποίο το χρώμα είναι εγκλωβισμένο μέσα στη μορφή και κατευθύνεται ή καθορίζεται από αυτήν, και άρχισε να εισάγει νέες ζωγραφικές λύσεις για το πρόβλημα της συναρμογής του σχεδίου και του χρώματος, δίνοντας κυρίως έμφαση στη διάλυση της μορφής και στη διάρρηξη των περιγραμμάτων μέσω μιας ιδιόρρυθμης χρήσης του φωτός.¹⁶⁹⁷ Ο ζωγράφος δημιουργεί, έτσι, ένα διάχυτο αποτέλεσμα, μια νεφελώδη ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία τα πέρατα των μορφών δεν σβήνουν μαλακά με την εφαρμογή εκείνων των απαλών τονικών διαβαθμίσεων που συναντήσαμε, για παράδειγμα, στο σφουμάτο του Λουσιάν Λεβί-Ντυρμέ, αλλά αντίθετα, διαρρηγνύονται, μέσα από ένα βίαιο και επάλληλο κύμα δονήσεων. Η αλλαγή αυτή στην τεχνοτροπία του Ουώτς παρατηρείται τη δεκαετία του 1880 και θα πρέπει να ερμηνευθεί, από τη μια πλευρά, ως ένα αποτέλεσμα της δυσαρέσκειάς του για τη Βασιλική Ακαδημία, η οποία πρόβαλλε τη χρήση σκοτεινών χρωμάτων και θεματολογιών χωρίς διδακτισμό, ενώ από την άλλη ως ένδειξη μιας ιδεολογικής γειννίασης με τους Γάλλους και Άγγλους συμβολιστές και θεοσοφιστές. Παράλληλα, η γνωριμία του Ουώτς το 1865 με τον βιομήχανο από το Μάντσεστερ, Τσαρλς Ρίκαρντς

¹⁶⁹⁴ Helen Van Slyke, “Hope”, ό.π., σελ. 27.

¹⁶⁹⁵ Lilian Whiting, *The Adventure Beautiful*, Βοστώνη: Little Brown, 1917.

¹⁶⁹⁶ Ό.π., σελ. 202–203.

¹⁶⁹⁷ Βλ. Barbara Bryant, “G. F. Watts and Symbolist Vision”, ό.π., σελ. 71· Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, μτφρ. από γαλλικά Deke Dusinberre, Παρίσι: Flammarion, 2005, σελ. 26–28.

[Charles H. Rickards], ο οποίος ξεκίνησε να αγοράζει κυρίως του συμβολιστικούς πίνακες του καλλιτέχνη, επέτρεψε στο ζωγράφο να εισαχθεί σε νέα δίκτυα πατρωνίας και να ανεξαρτητοποιηθεί οικονομικά. Οι μεγάλες αναδρομικές εκθέσεις που αφιερώνονται στον ζωγράφο, στο Μάντσεστερ το 1880, στη Grosvenor Gallery το 1881-1882, στη Georges Petit Société internationale το 1883, και στο Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης το 1884-1885, αποκάλυπταν σε ένα ευρύτερο κοινό το συμβολιστικό ύφος του ύστερου έργου του καλλιτέχνη, το οποίο εκφράζεται μέσα από έργα όπως το *Έρωτας και Θάνατος* (Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ, Whitworth A.G.), *Ο θάνατος του Κάιν* (1886, Watts Gallery, Κόμπτον), *Χρόνος, Θάνατος και Δικαιοσύνη* (1886, Οτάβα, Εθνική Πινακοθήκη), και *Το πλοίο φάντασμα* (1887, Watts Gallery, Κόμπτον).¹⁶⁹⁸ Όσο απογειωνόταν η επαγγελματική σταδιοδρομία του Ουώτς, τόσο τρεφόταν η επίγνωση του ρόλου, τον οποίο θα μπορούσε πλέον αυτός να αναλάβει ως καθοδηγητής και διαμορφωτής μιας νέας συνείδησης, πνευματικής όσο και πολιτικής.

Ωστόσο, για τη διάνοιξη της νέας αυτής ζωγραφικής κατεύθυνσης, ο Ουώτς δεν στράφηκε στις χρωματικές και μορφοπλαστικές εκφραστικές δυνατότητες που προσέφερε το σφουμάτο των αινιγματικών μορφών του Ντα Βίντσι, όπως δηλαδή συνέβη στην περίπτωση των καλλιτεχνών εκείνων που δραστηριοποιούνταν γύρω από τον Πελαντάν, αλλά στον ιδιαίτερο χειρισμό και πλούτο του χρώματος της ενετικής σχολής και ιδιαίτερα στην τεχνική του Τισιανού.¹⁶⁹⁹ Ο Ιρλανδός ποιητής και τεχνοκριτικός Τζωρτζ Μουρ [George Augustus Moore] (1852-1933), με την αισθητική του παιδεία διαμορφωμένη από τους Γάλλους Νατουραλιστές, τον Ζολά και τον Μανέ, είχε εκφράσει την απέχθειά του για τη ζωγραφική τεχνική του Ουώτς, με την οποία ο ζωγράφος —ορμώμενος από μια αφηρημένη [abstract] σύλληψη, παρά από μια αισθητική αντίληψη της αρμονίας— αποκηρύσσει την τέχνη των μεγάλων δασκάλων. Συνεπώς, στο έργο του Ουώτς υπάρχει, κατά τον Μουρ, μια σταθερή πηγή μόλυνσης, η οποία αφήνει στο τέλος την αίσθηση μιας επιφάνειας γδαρμένης, όπου τα χρώματα έχουν χάσει τη φωτεινότητα και την ισορροπημένη τους διάταξη. Και συνεχίζει:

¹⁶⁹⁸ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Πρίνστον/Νιου Τζέρσεϋ: Princeton University Press, 1996 [1994], σελ. 123–124.

¹⁶⁹⁹ Το γεγονός ότι η αμεσότητα και λαμπρότητα της χρωματιστής πινελιάς είχε ως πρότυπο την τέχνη του Τισιανού είχε επανειλημμένως τονισθεί από τη σύγχρονη κριτική, βλ. για παράδειγμα, [Ανόνημος], “George Frederick Watts”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τόμ. 5, τχ. 17, 1904: 452–453. Ο Ουώτς επισκέφτηκε τη Βενετία το 1853.

Με τι ζωγραφίζει ο κ. Ουώτς είναι αδύνατο να πούμε. Αφενός ένα δυσάρεστο κοκκινωπό καφετί, ξυσμένο μέχρι που μοιάζει με έναν λασπωμένο βράχο· αφετέρου ένα θρυμματισμένο γκρι, σαν εκείνο του προστατευτικού κελύφους του τυριού Στίλτον.¹⁷⁰⁰

Ο Υσμάν, ο οποίος είχε δει στο Παρίσι τα έργα του Ουώτς, μας μεταδίδει μέσα από το στόμα του Ντεζ Εσέντ στο *Ανάποδα* μια παρόμοια αίσθηση, η οποία ασφαλώς δεν εμπεριέχει τις αρνητικές συνδηλώσεις της αποτίμησης του Μουρ:

πίνακες με παράξενα χρώματα και σκόρπιες πινελιές σε χρώμα ρητίνης και ινδικού μπλε, πίνακες σχεδιασμένοι από έναν Γκυστάβ Μορώ άρρωστο, ζωγραφισμένοι από έναν Μιχαήλ Αγγέλο αναιμικό και επεξεργασμένοι από έναν Ραφαήλ πνιγμένο μέσα στο μπλε.¹⁷⁰¹

Στα έργα αυτά του Ουώτς, όπως για παράδειγμα στις Εύες και στον *Κάιν* [*Η καταδίκη του Κάιν/The Denunciation of Cain*, 1872, Royal Academy of Arts, Λονδίνο] ο Υσμάν βλέπει

ότι μέσα από το παράξενο και μυστηριώδες αμάλγαμα των τριών αυτών μαίτρ [του Μιχαήλ Αγγέλου, του Ραφαήλ και του Μορώ], υπέφωσκε η απόλυτη και ταυτόχρονα θηριώδης προσωπικότητα ενός Άγγλου, σοφού και ονειροπόλου, ο οποίος κατατρώχεται απ' την έμμονη ιδέα των αποτρόπαιων τόνων.¹⁷⁰²

Στο έργο του Ουώτς *Ούλντρα* (*Uldra*, 1884), το οποίο εγκαινιάζει τη νέα αυτή περίοδο, μπορούμε να παρατηρήσουμε καλύτερα τα όσα αναφέρει ο Μουρ και ο Υσμάν περί «θρυμματισμού» της επιφάνειας ή «μόλυνσής» της.¹⁷⁰³ Ο πίνακας είναι λιτός: η γυμνή γυναικεία-εφηβική μορφή της Ούλντρα έχει ελαφρά ανασηκωμένο το βλέμμα της προς τα δεξιά ενώ κίτρινες, κόκκινες και ιώδεις αύρες σε ωοειδή μορφή την περικλείουν, δίνοντας την αίσθηση ότι αυτή έχει ξεπηδήσει μέσα από ένα νέφος φώτων και αέριων μαζών. Ο τίτλος του έργου μας βοηθά, ίσως, να φωτίσουμε περισσότερο την ταυτότητα της μορφής. Πρόκειται για την Ούλντρα, τη νεραΐδα της Σκανδιναβικής μυθολογίας, η οποία, σύμφωνα με τον μύθο, ποτέ δεν αποκαλύπτεται εντελώς, αλλά

¹⁷⁰⁰ “With what Mr. Watts paints it is impossible to say. On one side an unpleasant reddish brown, scrubbed till it looks like a mud-washed rock; on the other a crumbling grey, like the rind of a Stilton cheese.” Βλ. George Moore, *Modern Painting*, Λονδίνο: Walter Scott, 1893, σελ. 110–113, το παράθεμα σελ. 112–113.

¹⁷⁰¹ J. -K. Huysmans, *Ανάποδα*, ό.π., σελ. 153. Η μετάφραση μου διαφοροποιείται από την ελληνική σύμφωνα με το γαλλικό πρωτότυπο: J. K. Huysmans, *À rebours*, ό.π., σελ. 164.

¹⁷⁰² Ο.π.

¹⁷⁰³ *Uldra*, 1884, λάδι σε καμβά, 66 x 53,3 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον. Ο Σάιμονς αναφέρεται στην ωχρότητα του δέρματος της μορφής, της οποίας τα κύτταρα εξασθενούν σαν νιφάδες χιονιού, βλ. Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, ό.π., σελ. 112.

μάλλον αγνοφαινεται μέσα σε ομιχλιασμένα τοπία που τα κεντά το ουράνιο τόξο, ή πίσω από τα εκνεφώματα ταραγμένων νερών σε καταρράκτη.¹⁷⁰⁴ Τα σπασμένα πρισματικά χρώματα που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί, καθώς και οι οπαλίζοντες τόνοι, φανερώνουν μια διάθεση πειραματισμού, η οποία θα πρέπει να συσχετιστεί με το φαινόμενο του ιριδισμού που παρατηρείται στις επιφάνειες αντικειμένων, όπου το φυσικό φως αναλύεται στα χρώματα που το συνθέτουν. Την ίδια στιγμή, οι σπασμένοι τόνοι δίνουν την αίσθηση του εκνεφώματος, της διασποράς μικρών πρισματικών σωματιδίων που απλώνονται περιμετρικά και με μορφή κύματος στον χώρο, καταπίνοντας τα πάντα σε μια φωσφορίζουσα ομίχλη.

Παρομοίως, το έργο *Ο οικιστής των αδύτων* [Dweller in the Innermost] (εικ. 3.9.2), το οποίο ο Ουώτς αρχικά είχε εκθέσει το 1886 με τον τίτλο *Το πρίσμα της ψυχής*, φέρει ακόμη πιο έντονα τα στοιχεία εκείνα που τόνισα παραπάνω για τον πίνακα *Ούλντρα*.¹⁷⁰⁵ Πρόκειται για μια καθιστή γυναικεία μορφή με φτερά αγγέλου, η οποία ξεπροβάλλει από ή βυθίζεται σε ένα οβάλ σχήμα, αποτελούμενο από δονούμενους δακτυλίους, ένα είδος χρωματιστής αύρας.¹⁷⁰⁶ Το αστέρι στο μέτωπό της υπονοεί το φως της αλήθειας ενώ τα φτερά υποδηλώνουν κάποια σχέση με τον θεό Ερμή. Με το αριστερό της χέρι στηρίζει το σβέρκο της ενώ με το δεξί συγκρατεί ένα τρομπόνι, στο οποίο είναι δεμένο ένα σκοινί. Μπροστά στα πόδια της απόκεινται τα βέλη της μετάνοιας, το κεντρί των οποίων πρέπει να αισθανθούν όσοι δεν ανταποκριθούν στο κάλεσμα της τρομπέτας.¹⁷⁰⁷ Λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες προς το έργο

¹⁷⁰⁴ Το 1906, ο Φύθιαν προβάλλει τη σύνδεση με τη Σκανδιναβική μυθολογία, το ουράνιο τόξο, και τον καταρράκτη, βλ. J. E. Phythian, *George Frederick Watts*, ό.π., σελ. 76–77· επίσης, R. E. D. Sketchley, *Watts*, Λονδίνο: Methuen, 1904, σελ. 180. Ο Ουώτς απέστειλε το έργο στην αναδρομική έκθεση που διοργάνωσε το Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης για το ζωγράφο το 1884–1885. Εκεί διατυπώθηκε η άποψη πως ο πίνακας αντανάκλα την «πρισματική του ιδιοφυΐα» του καλλιτέχνη. Κατά παρόμοιο τρόπο, κατά την έκθεση του έργου στην Grosvenor Gallery παρατηρήθηκε από τους κριτικούς ότι η μορφή είναι «τυλιγμένη σε ένα είδος αιθέριας ομίχλης»· βλ., Veronica Franklin Gould (επιμ.), *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 65 (βλ. εικ. 52, όπου και περιγραφή του έργου από την Hilary Underwood, η οποία υποστηρίζει την άποψη πως ο Κνοφ μελέτησε προσεχτικά την τεχνική που εφαρμόζει ο Ουώτς στον συγκεκριμένο πίνακα). Για να γίνει κατανοητή η απότομη τεχνολογική μετάβαση που συντελείται στη ζωγραφική εξέλιξη του καλλιτέχνη, αρκεί κανείς να συγκρίνει την *Ούλντρα* του 1884 με τη *Θέτιδα* (1866–1893, λάδι σε καμβά, 192 x 54 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον). Στο δεύτερο έργο η μορφή είναι πλασμένη στο πρότυπο του Ενγκρ, βλ. Veronica Franklin Gould (επιμ.), *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 64.

¹⁷⁰⁵ *Annals*, τόμ. 2, σελ. 57.

¹⁷⁰⁶ Οι πρώτοι τίτλοι του έργου ήταν *Το πρίσμα της ψυχής* και αργότερα *Το πνεύμα των εποχών*. Σώζεται επίσης ένα προσχέδιο του έργου με κόκκινη κιμωλία στις ίδιες διαστάσεις, το οποίο σήμερα βρίσκεται στη Watts Gallery στο Κόμπτον· στο προσχέδιο αυτό οι αύρες που περιβάλλουν τη μορφή διακρίνονται πιο συμπαγείς χωρίς την αίσθηση εκείνης της διακεκομμένης ρυθμικότητας που έχει ο πίνακας, βλ. *Mary Watts Catalogue*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 40. Στις χειρόγραφες σημειώσεις που συνοδεύουν τη φωτογραφία του πίνακα η Μαίρη μιλά για «χρήση δονούμενων χρωματιστών γραμμών, οι οποίες φαίνονται να διαθλώνται από το φτεροκόπημα της μορφής».

¹⁷⁰⁷ J. E. Phythian, *George Frederick Watts*, ό.π., σελ. 125.

ερμηνείες, το μήνυμα του φαίνεται να είναι το εξής: μέσα σε κάθε άνθρωπο υπάρχει ένας αγγελιοφόρος —η συνείδηση— «ο οποίος μας καθοδηγεί μέσα από τις ατραπούς της ζωής που πρέπει να διαβούμε».¹⁷⁰⁸ Θεωρώ πως οι πίνακες *Ο οικιστής των αδύτων* (εικ. 2.9.2) και *Ο πανταχού παρών* (εικ. 3.9.3), οι οποίοι από πολλές απόψεις μοιράζονται κοινά τεχνοτροπικά και τυπολογικά στοιχεία, απευθύνονταν ενδεχομένως σε ένα κοινό που ήταν εξοικειωμένο με τις θεοσοφικές ιδέες. Όπως τεκμαίρεται από τη διάλεξη του Τάβενερ, για την οποία μίλησα παραπάνω, στην Εταιρεία Ψυχικών Ερευνών τα δύο αυτά έργα είχαν συζητηθεί.¹⁷⁰⁹ Συνοψίζοντας, τα δύο στοιχεία που ανέδειξα στην *Ούλντρα* και στον *Οικιστή των αδύτων*, δηλαδή εκείνο της ανάλυσης του φωτός στα πρισματικά του χρώματα, καθώς και εκείνο της κυματικής κίνησης, θα αποτελέσουν το σημείο εκκίνησης με σκοπό να διαφωτίσω τους τρόπους με τους οποίους ο καλλιτέχνης αφομοίωνε και μεθερμήνευε τις θεοσοφικές θεωρίες.

Ο Ντέιβιντ Στιούαρτ, ο οποίος, όπως έχω ήδη επισημάνει, υπογράμμισε τις θεοσοφικές καταβολές του έργου του Ουώτς, υποστήριξε ότι πίσω από τις χρωματικές και μορφικές ριζοσπαστικές λύσεις του ζωγράφου βρίσκεται η σκέψη της Άννυ Μπέζαντ.¹⁷¹⁰ Για παράδειγμα, στο έργο του Ουώτς *Αυτή κληθήσεται γυνή* (1880, εικ. 3.9.7) ο Στιούαρτ επικεντρώνοντας το βλέμμα του στο θόλωμα των περιγραμμάτων της μορφής, το βύθισμά της στη χλωρίδα που την περιβάλλει, τις αέριες μάζες που εκπηγάζουν από μέσα της, καθώς και τα χρυσά και ιώδη ρεύματα που εκφύονται από το κεφάλι της, αναγνωρίζει τον αστρικό άνθρωπο της Μπλαβάτσκι.¹⁷¹¹ Όλα αυτά παραπέμπουν όχι σε μια παραδοσιακή απεικόνιση της Εύας της Γένεσης αλλά περισσότερο σε μια «νέα Γυναίκα», σε μια «Πνευματική Εύα».¹⁷¹² Στο πλαίσιο αυτό, έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε την τοποθέτηση του Στιούαρτ σε συνάρτηση με τα όσα αναφέρει η Μαίρη Στιούαρτ για το έργο αυτό. Πιο συγκεκριμένα, η Μαίρη Ουώτς

¹⁷⁰⁸ Ο.π.

¹⁷⁰⁹ Lucking Tavener, “The Spiritual Message of G. F. Watts”, ό.π., 4 Φεβρουαρίου 1911, σελ. 57.

¹⁷¹⁰ Η πρόκριση της θεοσοφίας ως εικονογραφικής πηγής για το ζωγραφικό έργο του Ουώτς θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια προκλητική παρέμβαση του Στιούαρτ σε μια ευρύτερη τάση που είχε διαμορφωθεί ανάμεσα σε βιογράφους και έγκυρους μελετητές του ζωγράφου, σύμφωνα με τους οποίους η τέχνη του Ουώτς ταλαντεύεται ανάμεσα στην κλασική Φειδιακή γραμμή και τον έντονο χρωματισμό των Ενετών· βλ. W. K. West και R. Pantini, *G. F. Watts*, ό.π., σελ. xxx.

¹⁷¹¹ *She Shall be called Woman*, 1880, λάδι σε καμβά, 259 x 116 εκ., The Watts Gallery, Κόμπτον. David Stewart, “Theosophy and Abstraction in the Victorian Era”, ό.π., σελ. 301–302. Ο Ουώτς επεξεργάστηκε τον πίνακα περαιτέρω ανάμεσα στο 1890 και 1892, προσθέτοντας τα ζωγραφικά εκείνα στοιχεία, τα οποία απουσίαζαν πιο πριν και τα οποία εν τέλει προσέδωσαν, κατά τον Στιούαρτ, στο έργο τον «θεοσοφικό του χαρακτήρα».

¹⁷¹² Μια σύγκριση του τρίπτυχου με τις Εύες του Ουώτς με το τρίπτυχο του Πωλ Μοντριάν με τίτλο *Εξέλιξη* (*Evolutie*, 1911, Gemeentemuseum, Χάγη) θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον, δεδομένου ότι και τα δύο έργα εικονογραφούν την πνευματική εξέλιξη της γυναίκας μέσα από το πρίσμα της θεοσοφίας.

σημειώνει ότι ο άντρας της είχε παρομοιάσει τη μορφή της Εύας με μια «στήλη φωτός», η οποία συνενώνει τον ουρανό και τη γη. Μέσα από το συγκριτολογικό πνεύμα που καλλιεργούσαν οι θεοσοφιστές, ο Ουώτς αντιλαμβανόταν την Εύα ως ενσάρκωση του αρχαίου Δέντρου της Ζωής κατά τη χαλδαϊκή λατρεία, συμβολισμό τον οποίο βλέπει να επιβιώνει στον κίονα πάνω από την Πύλη των Λεόντων, στις Μυκήνες. Ο Ουώτς επεδίωκε με τη δεύτερη παραλλαγή του πίνακα «όχι μόνο να στέκεται η μορφή στο φως αλλά και να εκπέμπει φως». ¹⁷¹³ Μάλιστα, φαίνεται πως ερανίζεται προς ενίσχυση της παραπάνω ιδέας, ένα χωρίο από ένα ελληνικό κείμενο, το οποίο, αν και δεν παραθέτει πλήρως, προέρχεται από την *Πολιτεία* του Πλάτωνος και, πιο συγκεκριμένα, από τον μύθο του Ηρός: «μια ευθεία γραμμή φωτός, σαν στήλη εκτεινόμενη κατά μήκος όλου του ουρανού και της γης, στο χρώμα θυμίζοντας το ουράνιο τόξο, αν και πιο φωτεινό και αγνό». ¹⁷¹⁴ Σε άμεση αντιστοίχιση με τον μύθο του Ηρός, ο Ουώτς χρησιμοποίησε στίχους από τον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτον για να περιγράψει την αμοιβαία συνύπαρξη του φωτός και του σκότους στην παραπάνω σκηνή. ¹⁷¹⁵ Ο Ουώτς προσδοκούσε πως ο πίνακας της Πνευματικής Εύας θα μπορούσε να σταθεί και να κριθεί πλάι στα Ελγίνεια, με παράλληλη ανάγνωση των πρώτων δύο βιβλίων από τον *Χαμένο Παράδεισο* και με συνοδεία-ακρόαση της *Σονάτας υπό το Σεληνόφως* (αρ. 14 σε Ντο δίσση ελάσσονα, Op. 27, αρ. 2) του Μπετόβεν. ¹⁷¹⁶ Η Εύα έπρεπε να θεωρηθεί ως η ουσία της ζωής, δυνατή, ζωτική και ηλεκτρική, «μια ενσάρκωση του πνεύματος της εποχής μας, και της ελπίδας για το μέλλον».

Θεωρώ, ωστόσο, πως θα πρέπει να αντισταθούμε στην πρόταση του Στιούαρτ να διαβάσουμε τους χρωματικούς πειραματισμούς του Ουώτς ως σκευάσματα ενός βιβλίου θεοσοφικών συνταγών. Εάν η θεοσοφική διδασκαλία καθίσταται εν τέλει ορατή στο μήνυμα που τα έργα αυτά μεταδίδουν, αυτό δεν προεξοφλεί ότι οι μορφοπλαστικές και χρωματικές λύσεις προέρχονται αποκλειστικά από αυτούς τους χώρους. Το ζήτημα είναι αρκετά πιο σύνθετο και άπτεται των ζητημάτων που έχω ήδη σχολιάσει στο δεύτερο κεφάλαιο: πρόκειται δηλαδή για μια προσπάθεια να διηθηθούν οι επιστημονικές θεωρίες μέσα από ένα σώμα εσωτερικιστικών διδασκαλιών, με άλλα λόγια να μεταμφιεστεί η επιστημονική ερμηνεία του πρισματικού φωτός και των

¹⁷¹³ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 138–139. Η υπογράμμιση δική μου. Βλ. επίσης David Stewart, ό.π., σελ. 301. Σημείωση στις 3 Ιουλίου 1891. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁷¹⁴ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 138–139. Πρβλ. ενότητα 1, κεφάλαιο 2.6.

¹⁷¹⁵ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 139. Πρβλ. John Milton, *Paradise Lost*, εισ. Philip Pullman, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2005 [Λονδίνο: 1667], Βιβλίο III, 379–380, σελ. 90 (“Drawn round about thee like a radiant shrine / Dark with excessive bright thy skirts appear”).

¹⁷¹⁶ 12 Νοεμβρίου 1894. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

ηχητικών κυμάτων υπό το προσωπείο των αρχαίων μύθων, Ελληνικών ή Σκανδιναβικών, με απώτερο σκοπό την επικαιροποίηση ενός παγκόσμιου και διαχρονικού μηνύματος που να εδράζεται τόσο στην αλάθητη επιστημονική γνώση όσο και στην αναντίρρητη αλήθεια των προχριστιανικών δοξασιών. Μέσα από την επίκληση της κυματικής προέλευσης του φωτός και της πρισματικής ανάλυσης του, ο Ουότς «επαναμαγεύει» την ανθρώπινη μορφή, την αξιολογεί εκ νέου και διερωτάται για τα κανονιστικά πλαίσια μέσα στα οποία αυτή (αυτο)καθορίζεται και αποκτά τις ταυτότητές της.

Τη μέθοδο για την επιτέλεση αυτής της ρήξης με την ακολουθημένη έως τα μέσα της δεκαετίας του 1880 ακαδημαϊκή τεχνική την προσέφερε, πιστεύω, η μελέτη του παραδείγματος του Ουίλιαμ Τέρνερ. Είναι άγνωστο το αν ο Ουότς γνώριζε το περιεχόμενο των διαλέξεων του Τέρνερ ή αν μπορούσε να κατανοήσει τις θεωρητικές πηγές που χρησιμοποιούσε ο Άγγλος τοπιογράφος. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, πως ο Ουότς σε διάφορες περιστάσεις είχε υπαινιχθεί, όπως και ο Τέρνερ, ότι η πηγή έμπνευσής του υπήρξε το πρισματικό παιχνίδισμα του φωτός πάνω σε επιφάνειες. Ο συσχετισμός αυτός δεν διέλαθε της προσοχής κάποιων τεχνοκριτικών, οι οποίοι παρατήρησαν πως οι χρωματικοί πειραματισμοί στο έργο του Ουότς είχαν συλληφθεί ως ένα «καλειδοσκοπικό παιχνίδι χρωμάτων».¹⁷¹⁷ Θεωρώ ότι και ο Τέρνερ και ο Ουότς θα εξελάμβαναν αντίστοιχα σχόλια μάλλον ως φιλοφρονήσεις παρά ως εξυβρίσεις. Με αφορμή τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε ένα περιστατικό που έχει καταχωρηθεί αναφορικά με τον πίνακα του Ουότς *Ο πανταχού παρών* [*The All Pervading*, **εικ. 3.9.3**], σύμφωνα με το οποίο πηγή έμπνευσης του έργου υπήρξε το παιχνίδισμα του φωτός στις χάντρες ενός πολυελαίου στο δωμάτιο, το οποίο ο ζωγράφος χρησιμοποιούσε ως εργαστήριο κατά την παραμονή του στη Βίλα Micallef, στη Μάλτα, το Δεκέμβριο του 1887.¹⁷¹⁸ Η Μαίρη Ουότς στα ημερολόγια της αναφέρει ότι στον πίνακα απεικονίζεται ο Άτμαν, η δύναμη που τα διαπερνά όλα στη βουδιστική διδασκαλία, από την οποία απαρτίζονται όλα τα έμβια όντα και στην οποία αυτά πάλι επιστρέφουν μέσα από αναρίθμητες αναγεννήσεις.¹⁷¹⁹ Σώζονται δύο εκδοχές του έργου

¹⁷¹⁷ Jarno Jessen, *George Frederick Watts*, ό.π., σελ. 54.

¹⁷¹⁸ Βλ. *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., κατ. 114, σελ. 89· καταχώρηση λήμματος από Hilary Underwood και Veronica Franklin Gould· επίσης, βλ. την καταχώρηση της Μ. Ουότς στην πόλη της Σλιέμα, στη Μάλτα, στο τέλος του 1887. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery. Βλ. επίσης *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 104–105. Η Μ. Ουότς σημειώνει στις 3 Δεκεμβρίου 1887 ότι ο Δάσκαλος [Signor] ξεκίνησε ένα νέο θέμα, τη μεγάλη μορφή που κρατά τη σφαίρα στο γόνατό του. Σώζεται επίσης και μια σπουδή με πένα, μελάνι και υδατόχρωμα σε χαρτί (12, 7 x 20,2 εκ., Κόμπτον, The Watts Gallery), στην οπίσθια όψη της οποίας αναγράφεται από κάποιον (όχι από τον Ουότς) η λέξη «Μάλτα».

¹⁷¹⁹ Καταχώρηση στις 16 Ιανουαρίου 1893, Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

αυτού. Η μία βρίσκεται στη Watts Gallery (1887, λάδι σε χαρτί, 26,5 x 16 εκ.), ενώ μια άλλη μικρότερη παραλλαγή του έργου αυτού τοποθετήθηκε στις 15 Απριλίου 1904 σε κόγχη στο ταφικό παρεκκλήσι στο Κόμπτον,¹⁷²⁰ το οποίο σχεδιάστηκε από τη Μαίρη Ουώτς, η οποία και φιλοτέχνησε τα πυκνά σε συμβολιστικά νοήματα κεραμικά πλακίδια με τη βοήθεια της τοπικής κοινότητας, την οποία εκπαίδευσε για το σκοπό αυτό.¹⁷²¹ Και στις δύο εκδοχές απεικονίζεται μια κουκουλωμένη μορφή αγγέλου να αιωρείται πάνω σε ένα ακαθόριστο φόντο. Παράλληλα, η μορφή αυτή φαίνεται να περιβάλλεται από έναν επιμήκη και ωοειδή φωτεινό δίσκο, μια μάντορλα, η οποία παραπέμπει στο γνωστό εικονογραφικό τύπο του Χριστού σε δόξα. Ο άγγελος με τα δυο του χέρια κρατεί μια σφαίρα, «τη σφαίρα των συστημάτων», την οποία εναποθέτει πάνω στα γόνατά του. Γύρω από τη σφαίρα είναι τυλιγμένο ένα ειλητάριο, πάνω στο οποίο είναι αναγραμμένα τόσο τα τελεσθέντα όσο και εκείνα που μέλλουν να συμβούν.¹⁷²² Ο εικονογραφικός τύπος του αγγέλου που προμηνύει τα μελλούμενα απαντάται και σε ένα ακόμη έργο του Ουώτς. Στον ομόχρονο με τον *Ο πανταχού παρών* πίνακα *Ο δελτιογράφος Άγγελος* (1888, **εικ. 3.9.15**), ένα σημαντικό καθώς φαίνεται έργο για τον ζωγράφο, αφού αυτό ήταν πάντα εναποτεθειμένο πλάι στο γραφείο του, απεικονίζεται ένας άγγελος να ξεπροβάλλει μέσα από χρυσά νέφη και να καταγράφει (τα μελλούμενα;) σε ένα μεγάλο ανοιχτό βιβλίο.¹⁷²³ Το έργο αυτό είναι αξιοσημείωτα πιο αφαιρετικό και δουλεμένο σε περισσότερες φωτεινές τονικότητες και αποχρώσεις συγκριτικά με το *Ο Πανταχού παρών*. Και τα δύο έργα με τους αγγέλους παραπέμπουν

¹⁷²⁰ Βλ. *Mary Watts Catalogue*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 2. Στην ιδίωχειρη σημείωση που συνοδεύει τη φωτογραφία του καταλόγου η Μ. Ουώτς παραθέτει τα ακόλουθα επεξηγηματικά λόγια του ζωγράφου: «Ως μορφή με τη σφαίρα των συστημάτων μπορεί να αποκληθεί το πνεύμα που διαπνέει την απροσμέτρητη έκταση». Η πρώτη εκδοχή του έργου που ολοκληρώθηκε ανάμεσα στο 1887 και το 1891, εκτέθηκε στη New Gallery στο Λονδίνο το 1897-1898, στη Γλασκώβη το 1897 και στο Μόναχο το ίδιο έτος. Στο Μόναχο, στο Glaspalast, εκτίθετο από τον Ιούνιο μέχρι τον Οκτώβρη του 1897, ενώ θα πρέπει να εικάσουμε πως ο Νικόλαος Γύζης το είχε δει από κοντά (βλ. παρακάτω κεφάλαιο 5ο). Επίσης, το 1893 η Βαυαρική κυβέρνηση αγόρασε το έργο του Ουώτς, *Ο εντυχισμένος πολεμιστής* (1884, Neue Pinakothek, Μόναχο).

¹⁷²¹ Η Μαίρη Ουώτς είχε ως δάσκαλό της τον Γάλλο γλύπτη Αιμέ-Ζυλ Νταλού [Aimé-Jules Dalou] (1838-1902). Στο σπίτι στο Κόμπτον, η Μ. Ουώτς ξεκίνησε να παραδίδει μαθήματα τερακότας για την κοινότητα της περιοχής. Για τον συμβολισμό του παρεκκλησίου, όπου συγκεραννούνται βουδιστικά, κελτικά, χριστιανικά και άλλα μοτίβα ή σύμβολα, βλ. τον οδηγό που συνέταξε η ίδια η Μ. Ουώτς: *Mary Watts, The Word in the Pattern: A Key to the Symbols on the Walls of the Chapel at Compton*, Γκίλφορντ, Σάρι: W. H. Ward, 1899. Το βιβλίο αυτό υπάρχει στη National Art Library του Victoria and Albert Museum στο Λονδίνο, όπου και το μελέτησα. Πρβλ. τη δήλωση της Μ. Ουώτς πως στο Βρετανικό Μουσείο «έψαχνε για βουδιστικά σύμβολα», Desna Greenhow, *The Diary of Mary Watts*, σελ. 142 (21 Αυγούστου 1893).

¹⁷²² Τη σφαίρα αυτή περιγράφει ο Ουώτς ως «σφαίρα των συστημάτων» στον κατάλογο της έκθεσης στη New Gallery το 1896, όπου εκτέθηκε το έργο. Βλ. Mark Bills και Barbara Bryant (επιμ.), *G. F. Watts, Victorian Visionary*, ό.π., κατ. 72, σελ. 254.

¹⁷²³ Βρίσκεται στη Watts Gallery στο Κόμπτον, βλ. *Mary Watts Catalogue*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 125. Το έργο αυτό παραμένει αδημοσίευτο. Η Μαίρη αναφέρει ότι ο Ουώτς το ξεκίνησε το 1888.

ασφαλώς εικονογραφικά στον ταφικό τύπο του δελτιογράφου αγγέλου αλλά και στις Σίβυλλες του Μιχαήλ Αγγέλου από την Καπέλα Σιστίνα. Δεν θα πρέπει ίσως να παραλείψουμε εδώ τον συσχετισμό με μερικά έργα του Αμερικανού συμβολιστή και θεοσοφιστή καλλιτέχνη Ελιού Βέντερ [Elihu Vedder] (1836-1923), ο οποίος είχε επισκεφτεί την Αγγλία και διατηρούσε φιλικές σχέσεις με κάποιους Προραφαηλίτες. Στα έργα του *Πλειάδες* [Pleiades, 1885], ο *Ήλιος-Θεός* [The Sun God, 1882], ο *Θρόνος του Κρόνου* [The Throne of Saturn, 1883-1884], οι *Μοίρες που συλλέγουν τα αστέρια* [The Fates Gathering in the Stars, 1887], *Ψυχή δεσμευμένη* [Soul in Bondage, 1891-1892] και *Το κύπελλο του θανάτου* [The Cup of Death, 1885 και 1911], ο Βέντερ διερευνά φιλοσοφικά μοτίβα, πιθανότατα διαθλασμένα μέσα από τα ερμηνευτικά πρίσματα της θεοσοφίας. Σε εικονογραφικό επίπεδο, αν και όχι τεχνοτροπικό, στα παραπάνω έργα αποτυπώνονται κοινές αναζητήσεις με εκείνα τα έργα του Ουώτς που συζητήσα παραπάνω αλλά και με μερικούς ύστερους πίνακες του Ν. Γύζη που θα συζητήσω στο επόμενο κεφάλαιο.¹⁷²⁴

Η εξερεύνηση χρωματικών λύσεων με αφορμή την παρατήρηση του διαθλώμενου φωτός σε έναν κρύσταλλο (στον πολυέλαιο του δωματίου της Μάλτας) μπορεί να γίνει κατανοητή περισσότερο αν λάβουμε υπόψη μας το έργο με τον *Δελτιογράφο Άγγελο*, παρά τον πίνακα *Ο Πανταχού παρών*. Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την τεχνική της στροβιλικής κίνησης του φωτός, ο *Δελτιογράφος Άγγελος* φαίνεται να είναι, εν μέρει, εμπνευσμένος από τον *Άγγελο που στέκεται στον ήλιο* [The Angel Standing in the Sun, 1846] του Τέρνερ, έργο το οποίο απεικονίζει τον Αρχάγγελο Μιχαήλ να υψώνει τη ρομφαία του πάνω από ένα πλήθος σκηνών από την Παλαιά Διαθήκη που διαδραματίζονται στο κάτω μέρος της σκηνής.¹⁷²⁵ Η τεχνοτροπική αυτή ομοιότητα ανάμεσα στα έργα του Ουώτς και του Τέρνερ θα δικαιολογούσε εδώ μια παρέκβαση.

Οι λύσεις που έδωσε η χρωματική θεωρία του Τέρνερ στους ζωγραφικούς πειραματισμούς του Ουώτς δεν έχει ακόμη αποτελέσει αντικείμενο ουσιαστικής μελέτης.¹⁷²⁶ Η ποιότητα των χρωμάτων στους πίνακες του Ουώτς οφείλει πολλά στη

¹⁷²⁴ Στον *Δελτιογράφο άγγελο* απεικονίζονται στο κάτω μέρος της σκηνής δύο σφαίρες, μια αρκετά μεγάλη, πορτοκαλοκόκκινη και μια μικρότερη, σκουρόχρωμη. Παρόμοια, στο *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* του Ν. Γύζη, το άνοιγμα της πύλης, απ' όπου ξεπροβάλλει η μορφή του Νυμφίου, αποκαλύπτει δύο πλανήτες, τους οποίους ο Ρούντολφ Στάνερ συσχέτισε τόσο με τη σκηνή της δημιουργίας από την Καπέλα Σιστίνα, όσο και με τις θεοσοφικές έννοιες της εκπόρευσης και της ανάκλησης (βλ. κεφάλαιο 6.2).

¹⁷²⁵ Joseph Mallord William Turner, *Άγγελος που στέκεται στον ήλιο*, 1846, λάδι σε καμβά, 78,7 x 78,7 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο.

¹⁷²⁶ Η Μπράιαντ διατυπώνει χαρακτηριστικά ότι ο Ουώτς ήταν τακτικός θαμώνας της αίθουσας του Τέρνερ στη National Gallery, όπου ανάμεσα σε άλλα έργα θαύμαζε ιδιαίτερα τους χρωματισμούς του *Ο Οδυσσεύς περιγελά τον Πολύφημο*, ενός πίνακα που απεικονίζει ουράνια πλάσματα και πνεύματα της

χρωματική θεωρία του Τέρνερ αλλά και στην τεχνική του, την οποία ο καλλιτέχνης μελετούσε αδιάλειπτα στην Εθνική Πινακοθήκη, όπως για παράδειγμα φαίνεται μέσα από το έργο του *Μετά τον κατακλυσμό: Η τεσσαρακοστή πρώτη μέρα* (1885-1891) (3.9.4–5).¹⁷²⁷ Ο Ουώτς δεν ήταν ασφαλώς ο πρώτος συμβολιστής που ανακάλυπτε τον Τέρνερ· ο Υσμάν είχε ήδη τοποθετήσει τον ζωγράφο μαζί με τον Γκόγια στα Ηλύσια πεδία των συμβολιστών ηρώων· σημειώνει στο *Certains* (1889):

μπροστά στα μεταπεισμένα μάτια, ένα θαυμάσιο τοπίο αναδύεται, ένα μέρος παραμυθένιο, ένας ακτινοβόλος ποταμός που ρέει μπροστά στις πρισματικές ακτίνες του ήλιου. Ένα γλωμό στερέωμα εξαφανίζεται εκεί που χάνεται το μάτι, σβήνει σε έναν ορίζοντα από σεντέφι, αντηχεί και κινείται πάνω στο νερό που φεγγίζει, σαν ένα στρώμα από σαπούνη, μαζί με το χρώμα του φάσματος, που έχει πάρει από τις πομφόλυγες. Σε ποια χώρα, ποιο Ελντοράντο, ποια Εδέμ περιφλεύουν αυτές οι απαυγασμένες τρέλες, αυτοί οι χειμαρροί πρωινού φωτός, διαθλασμένοι μέσα από πάλλευκα σύννεφα, διάστικτοι από πυρώδες κόκκινο, αυλακωμένοι με ιώδες, όπως τα πολύτιμα βάθη του οπαλίου; Παρόλ' αυτά τα μέρη τούτα είναι πραγματικά· είναι φθινοπωρινά τοπία με κοκκινωπά δέντρα και τρεχούμενα νερά, δάση που φυλλορροούν, αλλά και τοπία που έχουν εξατμιστεί, όπου η αυγή γεμίζει τον ουρανό.¹⁷²⁸

Η περιγραφή αυτή του Υσμάν φωτίζει τα βασικά-σημεία κλειδιά των χρωματικών αναζητήσεων του Τέρνερ. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί, ωστόσο, ο Υσμάν θεωρώ πως αποτυπώνουν αρκετά ανάγλυφα την ατμόσφαιρα των έργων του Ουώτς, που σχολίασα παραπάνω. Στα περισσότερα έργα του Ουώτς που φιλοτεχνήθηκαν μετά την *Ούλντρα* θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε την εξερεύνηση των διαθλάσεων του

θάλασσας να περιδινούνται μέσα σε ατμοσφαιρικά νεφελώματα. Η σχέση του Ουώτς και του Τέρνερ δεν αναλύεται, ωστόσο, περισσότερο· βλ., Barbara Bryant, “G. F. Watts and Symbolist Vision”, ό.π., σελ. 71· πρβλ. επίσης τη διαπίστωση του Ουώτς ότι «μπορεί να δει στη φύση ό,τι και ο Τέρνερ [...] αλλά και ότι η φυσική του κλίση είναι να βλέπει τη φύση με τα μάτια του Τζορτζόνε και του Τισιανού», πρβλ. *The Annals*, τόμ. 1, σελ. 209. Αργότερα, ωστόσο, ισχυρίζεται ότι ο Τισιανός δεν μπόρεσε να αποδώσει την ατμόσφαιρα με την ίδια ευαισθησία όπως ο Τέρνερ, βλ. *The Annals*, τόμ. 3, σελ. 28. Στο ημερολόγιο της η Μαίρη Ουώτς μας δίνει μια καλύτερη εικόνα για το πώς ο Ουώτς άρχισε σταδιακά να εκτιμά τον Τέρνερ περισσότερο από τον Τισιανό: «μιλώντας για τον Τέρνερ, ο Δάσκαλος είπε ότι μάλλον τείνει στο να τον τοποθετήσει μετά τον Τισιανό! [...] μεγαλώνοντας καταλαβαίνει και εκτιμά τον Τέρνερ όλο και περισσότερο», βλ. καταχώρηση στις 18 Ιουνίου 1887. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.¹⁷²⁷ Frederick Watts, *After the Deluge*, 1885-1891, λάδι σε καμβά, 104 x 178, Κόμπτον, Watts Gallery. Για το εικονογραφικό θέμα βλ. Mark Bills και Barbara Bryant (επιμ.), *G. F. Watts, Victorian Visionary*, ό.π., σελ. 233–235.

¹⁷²⁸ Joris-Karl Huysmans, “Goya et Turner”, στο *Certain* (1889), παρατίθεται από το Huysmans, *Écrits sur l'art*, επιμ. Jérôme Picon, Παρίσι: Flammarion, 2008, σελ. 366-367. Ο Ντεμπυσσύ επικαλείται επίσης τον Τέρνερ σε σχέση με το έργο του Εικόνες [*Les Images*, 1904–1907] για να τονίσει πως με τη συλλογή αυτή πιανιστικών συνθέσεων αφήνει πίσω του τις κλασικές φόρμες και υιοθετεί μια μουσική γραφή περισσότερο χρωματική, η οποία έχει ως αφετηρία της το φως. Για τον Ντεμπυσσύ και τον Τέρνερ αλλά και, ευρύτερα, για την πρόσληψη του Τέρνερ στη Γαλλία, βλ. Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*. Παρίσι: Fayard, 2005, σελ. 91–97.

φωτός ή της ανάλυσής του στα πρισματικά χρώματα. Ακόμη περισσότερο, ο Ουώτς ίσως να γνώριζε τις σημειώσεις του Τέρνερ για τις καλειδοσκοπικές κινήσεις του φωτός που περιγράφει ο Μπρούστερ στην πραγματεία του. Όταν ο Ουώτς ξεκίνησε τον πίνακα *Ο Πανταχού Παρών (εικ. 3.9.3)* η ιδέα για ένα ανώτερο, άφθαρτο ον είχε ήδη ριζωθεί μέσα του. Όπως συνέβη με το παραπάνω έργο, έτσι και αναφορικά με τον επίσης υποβλητικό πίνακα ο *Σπερμοβόλος των συστημάτων* (1902, **εικ. 3.9.13**),¹⁷²⁹ ο Ουώτς αναφέρει ως πηγή έμπνευσης την κίνηση των διαθλασμένων ακτινών του νυχτερινού φωτός στο ταβάνι του υπνοδωματίου του.¹⁷³⁰ Στη μεγαλύτερη εκδοχή του έργου, που βρίσκεται στο Τορόντο, στον Καναδά (Art Gallery of Ontario), απεικονίζεται μια κουκουλωμένη μορφή να διασπείρει μέσα από νευρικές αλλά ρυθμικές κινήσεις των χεριών της τα άστρα, τον ήλιο και τους πλανήτες. Στη μεταγενέστερη εκδοχή της Watts Gallery, η τάση προς την αφαίρεση είναι εμφανής. Διακρίνονται μονάχα οι κυκλικές κινήσεις του χεριού του ζωγράφου, καθώς και οι χρυσές και πράσινες περιδινήσεις, που καταλαμβάνουν τον χώρο σαν ηλεκτρομαγνητική καταιγίδα· καμιά μορφή δεν διακρίνεται πια. Ο Ουώτς είχε εξηγήσει ότι υπάρχει μόνο ένα μεγάλο μυστήριο —ο Δημιουργός— και πως δεν μπορούμε ποτέ ξανά να επιστρέψουμε στις παλιές ιδέες για Αυτόν σαν ένα είδος ηλικιωμένου άντρα με λευκή γενειάδα. Αν ποτέ έπρεπε να φιλοτεχνήσει ένα σύμβολο για τη θεότητα, αυτό θα είχε τη μορφή ενός μεγάλου ενδύματος, μέσα στο οποίο θα υφαινόταν ό,τι ήταν δυνατό να υπάρξει.¹⁷³¹ Η μετάβαση εδώ από τη συμβατική ή παραδοσιακή απεικόνιση του βιβλικού θεού στον δημιουργό του Πλάτωνος που διαγεωμετρεί το σύμπαν με τη βοήθεια των αριθμών ή της μουσικής εκφράζεται μορφοπλαστικά στον πίνακα μέσα από τις περιελισσόμενες χρωματικές δίνες, που άλλοτε σμίγουν γύρω από τα χέρια του δημιουργού, ενώ άλλοτε διαχωρίζονται όσο απομακρύνονται από αυτά, σχηματίζοντας μέσα από νευρικές πινελιές χρυσού και πράσινου χρώματος έναν αδιαπέραστο υφαντικό ιστό. Το Νοέμβριο του 1898 ο Ουώτς σημειώνει ότι «η αληθινή θρησκευτική έννοια του Δημιουργού και της πλάσης του —μια πνοή που εκβάλλει εμπρός για να γίνει ύλη— ισούται με δύο νόμους που ελέγχουν όλη αυτήν την ύλη: η ενέργεια που ωθεί και η βαρύτητα που ελέγχει —και εκεί, μέσα στο πελώριο μέγεθός του έχεις όλη αυτήν τη συσσώρευση —η σύγκρουση που παράγεται από αυτούς τους νόμους εξηγεί το κάθε

¹⁷²⁹ Βλ. *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., κατ. 115, σελ. 89· καταχώρηση λήμματος από Hilary Underwood και Veronica Franklin Gould.

¹⁷³⁰ Ιδιόχειρη σημείωση της Μαίρη Ουώτς σε σχόλιο που συνοδεύει τη φωτογραφία, βλ. *Mary Watts Catalogue*, τόμ. 1, σελ. 134.

¹⁷³¹ *Annals*, τόμ. 2, σελ. 245.

φαινόμενο —η νεφελώδης μορφή της ύλης στις πρωτογενείς συνθήκες ενεργοποιείται από αυτούς τους δύο νόμους για να γεννηθεί το εύτακτο σύμπαν». ¹⁷³²

Οι μελετητές του έργου του Ουώτς διατείνονται ότι το παραπάνω έργο απηχεί τις σύγχρονες με τον Ουώτς συζητήσεις στον χώρο της αστρονομίας σχετικά με τη δημιουργία του σύμπαντος μέσα από μια διαδικασία πύκνωσης και στερεοποίησης μεγάλων αέριων μαζών, όπως είχε, για παράδειγμα επισημανθεί στο βιβλίο *Το σύστημα των άστρων* [*The System of the Stars*] της Άγκνες Κλερκ [Agnes Clerke] (1842–1907). ¹⁷³³ Ωστόσο, ο πίνακας θα μπορούσε να συσχετιστεί με τα όσα περιγράφει η Μπλαβάτσκι στη *Μυστική Δοξασία* (1888) σχετικά με την εξύφανση του σύμπαντος από τα σωθικά του Βράχμα και την αποτύπωση του σχεδίου αυτού σε ύλη με τη βοήθεια των Φοχάτ, ενός είδους κοσμικού ηλεκτρισμού. ¹⁷³⁴ Η Μπλαβάτσκι μάλιστα παραθέτει τον Γκαίτε για να ενισχύσει αυτήν την εικόνα: «Έτσι πλέκω στου καιρού τον αργαλειό, Ρούχο ζωντανό που ντύνει τον Θεό». ¹⁷³⁵ Ο Ουώτς διατύπωσε με παρόμοιο τρόπο την ιδέα αυτή το 1898 όταν συνέδεσε τη μουσική με τη ζωγραφική: «η ζωγραφική ίσως να αναπαριστά ιδέες, οι λέξεις τις υπονοούν, ενώ η μουσική δημιουργεί ιδέες. Νομίζω ότι η ιδέα της σύγκρουσης περιγράφεται με τον καλύτερο τρόπο με τη σαΐτα, η οποία πρέπει να κινηθεί μπρος και πίσω για να δημιουργήσει τον ιστό – η ιδέα της σαΐτας συμπίπτει με τη σκέψη μου ότι όλη η δημιουργία είναι το ένδυμα του Θεού». ¹⁷³⁶ Εξάλλου, η λέξη σπερμοβόλος [sower] χρησιμοποιείται στη θεοσοφική ορολογία, όπως για παράδειγμα στην Μπλαβάτσκι, για να δηλώσει την εικόνα του σχεδιαστή ενός νέου κόσμου. ¹⁷³⁷ Ο συνθέτης, ζωγράφος και αστροθεοσοφιστής Ντέιν Ρουντγιάρ [Dane Rudhyar] (1895–1985) χαρακτήρισε τον πλανήτη Πλούτωνα ως «σπερμοβόλο του ουράνιου χωραφιού» και εκείνους που ανταποκρίνονται στον Πλούτωνα ως Σπορανθρώπους της νέας εποχής γιατί «ο

¹⁷³² Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery, 5 Ιουλίου 1896 και 10 και 16 Νοεμβρίου 1898· επίσης, *Annals*, τόμ. II, σελ. 105.

¹⁷³³ Agnes M. Clerke, *The System of the Stars*, Λονδίνο: Longmans, Green, 1890. Βλ., Nicholas Tromans, *The Art of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 93-95· Barbara Bryant, “The Sower of the Systems”, στο *G. F. Watts. Victorian Visionary*, ό.π., κατ. 82, σελ. 279-281· Barbara Bryant,

¹⁷³⁴ Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, ό.π., τόμ. I, 1988 [1888], σελ. 83 κ.ε.

¹⁷³⁵ “So schaffe ich am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid”. Βλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Φάουστ*, εισαγωγή, μτφρ. και σχόλια Πέτρος Μάρκαρης, Αθήνα: Γαβρηλίδης, 2003 [2002], σελ. 76–77. Η μετάφραση της Μπλαβάτσκι είναι η εξής: «Thus at the roaring loom of Time I ply, And weave for God the garment thou see'st Him by», ό.π., σελ. 83.

¹⁷³⁶ Καταχώρηση της Μ. Ουώτς στις 14 Φεβρουαρίου 1898, Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery. Επίσης, *Annals*, τόμ. 2, σελ. 166–167.

¹⁷³⁷ Βλ. το θεοσοφικό περιοδικό *The Sower*, Ντιτρόιτ, Μίσιγκαν, Δεκέμβριος 1891-1893.

Πλούτωνας συμβολίζει τις νέες αντιλήψεις και την νέα οργάνωση της παγκόσμιας ζωής». ¹⁷³⁸

6.1.6 Ο ζωροαστρισμός ως βάση της κυματικής θεωρίας

Σε συζήτηση για την τέχνη του Φειδία, του μόνου δασκάλου που αναγνώρισε σε όλη του τη ζωή, ο Ουώτς πρόσθεσε ότι «οι Έλληνες στα καλύτερά τους, προσπάθησαν να δώσουν ένα είδους τρεμουλιαστής, δονούμενης ομορφιάς σε κάθε γραμμή υφάσματος» [...]. Η «δονούμενη» αυτή ομορφιά συσχετίζεται από τον ζωγράφο στη συνέχεια με «τη μουσική της μορφής, του φωτός και του χρώματος». ¹⁷³⁹ Σε άλλη περίπτωση σημείωσε ότι «στα καλύτερα γλυπτά βλέπει κανείς τις δονήσεις του χρώματος, οι οποίες φαίνεται να υπαινίσσονται όλα τα στοιχεία της εικόνας: ασυνείδητα βλέπεις το γλυπτό ζωγραφισμένο». ¹⁷⁴⁰ Ή αλλού: «στα θραύσματα του Παρθενώνα [εννοεί τα γλυπτά του ανατολικού Αετώματος] ακούω τον ήχο του οργάνου· στη δουλειά μου παλεύω πάντα για αυτό [...]. Η θρησκεία δεν σημαίνει τίποτα αν δεν γίνεται μουσική που να διαπερνά ολόκληρη τη ζωή, από το ελάχιστο που μπορούμε να κάνουμε, μέχρι το σπουδαιότερο». ¹⁷⁴¹ Πώς μπορούμε να εκλάβουμε τις παραπάνω παρατηρήσεις, σύμφωνα με τις οποίες οι πτυχώσεις των γλυπτών από το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα (εικ. 3.9.9), οι γεωμετρικές διατάξεις και σχηματισμοί της ανάγλυφης επιφάνειας, καθώς και οι ρυθμικές κινήσεις και δυναμικές των μορφών, αποκαλύπτουν μια ηχητική διάσταση;

Όπως έχω προαναφέρει, ο Ντέιβιντ Ράμσεϊ Χέι, ο αποκαλούμενος «νέος Πυθαγόρας» του 19ου αιώνα, είχε προκρίνει ότι στη μουσική βρισκόταν το κλειδί για την αποκάλυψη των γεωμετρικών συστημάτων και αρμονικών αναλογιών των αρχαίων

¹⁷³⁸ W. Frank Sutherland, “Theosophy and the Modern World”, *The Canadian Theosophist*, τόμ. 20, τχ. 1, 15 Μαρτίου 1939: 222.

¹⁷³⁹ Τα λόγια αυτά ειπώθηκαν τη μέρα της επίσκεψης του Ουώτς στο Μουσείο της Ακρόπολης στην Αθήνα, όπου ο Ουώτς σχολίασε τις πτυχώσεις μιας φτερωτής Νίκης, βλ. *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 82. Επίσης, την καταχώρηση στις 16 Μαΐου 1887, Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery· Desna Greenhow, *The Diary of Mary Watts*, ό.π., σελ. 28. Στην εφημερίδα *Ο Αιών*, την Παρασκευή 24 Απριλίου 1887 (τχ. 4958) αναφέρεται το εξής: «Αναμένεται ένταυθα ο διάσημος άγγλος ζωγράφος G. Watts, έρχόμενος ίνα ζωγραφίση τήν Ακρόπολιν» (σελ. 4).

Τη χρονιά γέννησης του Ουώτς, το 1817, τα μάρμαρα της Ανατολικής Ζωοφόρου του Παρθενώνα (Ελγίνεια μάρμαρα) εκτέθηκαν στο Βρετανικό μουσείο. Ο Ουώτς εκθείασε σε πολλές περιστάσεις τη συγκρατημένη τους μορφή, ενώ προτίμησε την απευθείας μελέτη από τα πρωτότυπα παρά από τα προπλάσματα στις Σχολές της Βασιλικής Ακαδημίας. Το 1851, ο Ουώτς εξελέγη μέλος του συμβουλίου της Εταιρείας Αράντελ [Arundel], η οποία δημιούργησε σμικρυνά προπλάσματα των γλυπτών. Ο Ουώτς κράτησε μερικά απ’ αυτά στο ατελιέ του και τα μελετούσε.

¹⁷⁴⁰ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 81.

¹⁷⁴¹ *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 244.

ναών και αγαλμάτων. Όπως έχει δείξει η Ρόμπιν Έισλεσον, σύγχρονοι με τον Ουώτς καλλιτέχνες, όπως ο ζωγράφος Άλμπερτ Μουρ είχαν εντυφώσει στη μελέτη των μετρικών συστημάτων της αρχαιότητας, τα οποία και χρησιμοποιούσαν στα προσχέδιά τους προκειμένου να δώσουν ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα αρμονίας και ισορροπίας (εικ. 3.9.8).¹⁷⁴² Ο Ουώτς, ωστόσο, δεν φαίνεται να κατέφυγε στη χρήση συμμετριών για να επιτύχει κάποιου είδους ισορροπίας της μορφής, αλλά ούτε και χρησιμοποίησε αριθμητικές αναλογίες για να διαιρέσει εύρυθμα ή να οριοθετήσει τον καμβά. Οι πυθαγόρειες αριθμητικές θεωρίες δεν φαίνεται να κατέχουν κάποιον ιδιαίτερο ρόλο στα έργα του, στον βαθμό που κατείχαν, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, στους Βέλγους και Γάλλους συμβολιστές. Για να προσδιορίσουμε ακριβέστερα τη σημασία που προσλαμβάνει η χρήση της «δονούμενης ομορφιάς» από τον ζωγράφο, θεωρώ πως θα πρέπει να στραφούμε στην εξέταση της ιδιαίτερης εκείνης τροπής που παίρνει η συζήτηση για τις πυθαγόρειες θεωρίες στον απόηχο της διεξαγωγής πειραμάτων από τον Χλάντνι, τον Λισαζού και τη Ουώτς-Χιουτζ αναφορικά με την οπτικοποίηση των ηχητικών κυμάτων. Θα υποστηρίξω πως ο ζωγράφος ίσως ήταν εξοικειωμένος με μερικές από αυτές τις θεωρίες.

Στις 11 Μαρτίου 1896 η Μ. Ουώτς αναφέρει ότι ο γερμανικής καταγωγής ζωγράφος και συνθέτης Χούμπερτ φον Χερκόμερ [Hubert von Herkomer] (1849–1914) συζητούσε μαζί της, καθώς και με τον Ουώτς, σχετικά με τις αύρες: «Μας ανέφερε ότι πρόσφατα ανακαλύφθηκε ότι ο εγκέφαλος εκπέμπει ένα φωσφορίζον φως, το οποίο μου εξάπτει την περιέργεια —ο σιωπηλός Θεός διαμέσου της φύσης μάς έχει δώσει το φωτοστέφανο και την αύρα (Aureole)». ¹⁷⁴³ Αξίζει να σημειωθεί πως ο Χερκόμερ προλόγισε το 1911 το βιβλίο *Χρωματομουσική* του Ρίμινγκτον, προκρίνοντας τη μέθοδο του κινούμενου χρώματος του Άγγλου εφευρέτη ως την πλέον κατάλληλη για να «δει» κανείς τον ήχο και να «ακούσει» το χρώμα. Σε αντίθεση με τα αμετάβλητα χρώματα σε ένα χαλί, το χρωματόργανο προσφέρει, σύμφωνα με τον Χερκόμερ, μια περισσότερο διεγερτική επίδραση στη χρωματική αίσθηση του ζωγράφου, αφού οι μορφές που παίρνουν τα χρώματα είναι διαρκώς εναλλασσόμενες και μεταβλητές. ¹⁷⁴⁴ Ο Χερκόμερ διατηρούσε ενδεχομένως κάποια επαφή με θεοσοφικούς κύκλους, αφού το όνομά του

¹⁷⁴² Robyn Asleson, “Nature and abstraction in the aesthetic development of Albert Moore”, στο *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, επιμ. Elizabeth Prettejohn, Νιού Μπράνσγουικ/Νιου Τζέρσεϋ: Rutgers University Press, 1999, σελ. 115–134.

¹⁷⁴³ 11 Μαρτίου 1896. Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

¹⁷⁴⁴ Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music*, ό.π., εισαγωγική σημείωση του Hubert von Herkomer, σελ. x–xiv. Πρβλ. σελ. 60–64 και σελ. 194, όπου ο Ρίμινγκτον τον αναφέρει ως σπουδαίο συνθέτη και ζωγράφο.

εμφανίζεται στον θεοσοφικό τύπο, όπως για παράδειγμα στο *Râja-Yoga Messenger*, όπου και μνημονεύεται η χρήση κινούμενου, έγχρωμου φωτισμού στο ιδιωτικό του θέατρο στο Μπάσει.¹⁷⁴⁵ Τέλος, ο Χερκόμερ αναφέρεται και ως μέλος δρυϊδικού τάγματος.¹⁷⁴⁶ Εκτιμώ, επομένως, ότι ο Χερκόμερ, αρκετά στενός φίλος του Ουότς, είχε ενημερώσει τον ζωγράφο σχετικά με το χρωματόργανο ήδη από το 1895, όταν ο Ρίμινγκτον το παρουσίασε στο ευρύτερο κοινό. Αυτό θα σήμαινε ότι ο Ουότς ήταν ενήμερος τόσο για τη συζήτηση γύρω από την αντιστοιχία του χρωματικού και μουσικού τόνου όσο και για τις σύγχρονες με εκείνον θεωρίες σχετικά με την οπτικοποίηση των ηχητικών κυμάτων, που είχαν διατυπώσει οι Χλάντνι, Λισαζού και Ουότς-Χιουτζ, και τις οποίες ο Ρίμινγκτον αναφέρει στο σύγγραμμά του. Θα μπορούσε, έτσι, να είχε μάθει ότι όχι μόνο οι παραλλαγές της συχνότητας των ταλαντώσεων του ήχου στον αέρα και του χρώματος στον αιθέρα είναι συγκρίσιμες μεταξύ τους αλλά και ότι ο μουσικός ήχος (περιοδική ταλάντωση) μπορεί να αποτυπωθεί με τη μορφή ενός καλειδοσκοπικού σχεδίου, του οποίου τα διάφορα μέρη θυμίζουν διευρυμένες κυματοειδείς μορφές.

Μπορούμε να εξακριβώσουμε τα παραπάνω στο έργο του Ουότς *Ενδυμίων*, το οποίο διασώζεται σε δύο εκδοχές, η μία δουλεμένη πρώιμα το 1860 και η δεύτερη, η οποία και μας ενδιαφέρει, γύρω στο 1902 (εικ. 3.9.10–11).¹⁷⁴⁷ Ενώ στην πρώτη εκδοχή το θέμα αντιμετωπίζεται με ακαδημαϊκό τρόπο, —τα περιγράμματα των μορφών είναι καθαρά, οι πτυχές του ενδύματος της Σελήνης, που γέρνει πάνω από το σώμα του Ενδυμίωνος, παραπέμπουν εμφανώς στη γλυπτική του Ανατολικού Αετώματος του Παρθενώνα, οι ώχρες και τα σκούρα χρώματα υπερτερούν— στη δεύτερη εκδοχή τα επιμέρους στοιχεία του έργου παραπέμπουν σε μια νέα κατεύθυνση: η μορφή της Σελήνης αλληλοσυμπληρώνεται με εκείνη του κοιμώμενου Ενδυμίωνα δημιουργώντας έναν τέλειο κύκλο, οι πτυχές του χιτώνα της Σελήνης έχουν αποδοθεί αφαιρετικά, μοιάζοντας περισσότερο με κυματισμούς σε υγρή επιφάνεια, ενώ, τέλος, οι χρωματικοί τόνοι έχουν γίνει πιο φωτεινοί, οι ώχρες έχουν εξοβελιστεί, ενώ το χρυσό χρώμα *μαρμαίρει* τόσο ανάμεσα στους σαρκικούς τόνους των μορφών, τους οποίους κεντά διαπερνώντας τους, όσο και στον περιβάλλοντα χώρο, τον οποίο καλύπτει αγνά σαν

¹⁷⁴⁵ C. J. Ryan, “Sir Hubert von Herkomer”, *Râja-Yoga Messenger*, τόμ. 10, τχ. 1, Ιανουάριος 1914: 12–14. Βλ. επίσης, F. E. Leaning, “The Power of the Tongue. Some Mysteries of Sound”, *Light*, τόμ. 41, Οκτώβριος 1921: 632, όπου και συζητιέται ο πρόλογος του Χερκόμερ από το βιβλίο του Ρίμινγκτον.

¹⁷⁴⁶ Georg Schuster, *Die geheimen Gesellschaften, Verbindungen und Orden*, Λειψία: Theodor Leibing, 1906, τόμ. 2, σελ. 179.

¹⁷⁴⁷ Για το έργο αυτό βλ. David Stewart, ό.π., σελ. 301–302.

αραχνούφαντο πέπλο. Την ιδιαίτερη αυτή ρυθμική διάταξη των διάπυρων πινελιών, που σαν αυλακώσεις ακολουθούν τις μορφές και σαν γεωδαιτικές γραμμές τις θωρακίζουν μέσα σε ένα ιδιόμορφο δυναμικό, σχεδόν ηλεκτρομαγνητικό πεδίο, θα τη δούμε στα περισσότερα από τα ύστερα έργα του Ουώτς, όπως για παράδειγμα στον *Ευτυχισμένο πολεμιστή* (1884) (εικ. 3.9.12) και στον *Οικιστή των αδύτων* (1885-1886) (εικ. 3.9.2). Ένας παραλληλισμός εδώ με τα φωνοσχήματα της Χιουτζ Ουώτς, —τις δεντρομορφές, τις φτέρες και τα όστρακα του βυθού, της ζωντανής αυτής μουσικής κατά τον Πωλ Βαλερύ—¹⁷⁴⁸ θα μας επέτρεπε να εικάσουμε ότι ο Ουώτς αντιλαμβανόταν τις έρρυθμες αυτές αναπτύξεις της ύλης ως σχηματοποιήσεις μιας αόρατης μουσικής. Έχουμε ήδη δει ότι ο Ρίμινγκτον χρησιμοποιούσε στο χρωματόργανο φύλλα μαρμαρυγίας (πέρα από γυαλί), τα οποία λόγω της κρυσταλλικής δομής τους μπορούσαν να διαθλάσουν με πιο ζωηρό τρόπο το χρώμα απ’ ότι το γυαλί, επιτρέποντας έτσι τη δημιουργία κυματισμών. Ο Ουώτς είχε εξηγήσει στην Μπάρινγκτον ότι η «καλή» γραμμή, σε αντίθεση με τις γραμμές που υπαινίσσονται το σχήμα του κύκλου εντός της ζωγραφικής επιφάνειας, είναι στην ουσία *σειρές από επιπεδοποιημένες καμπύλες* [series of flattened curves], οι οποίες είναι τμήματα ενός ευρύτερου κύκλου, η ολοκλήρωση του οποίου θα συμβεί αν οι γραμμές αυτές επεκταθούν σε ένα σημείο έξω από την επιφάνεια του πίνακα.¹⁷⁴⁹ Οι γραμμές αυτές, τις οποίες στη διαφορική γεωμετρία θα ονομάζαμε γεωδαιτικές γραμμές, είναι ακριβώς εκείνες που εμφανίζονται στα όστρακα από τα φωνοσχήματα της Ουώτς-Χιουτζ, αλλά και στις πτυχώσεις των γλυπτών του Παρθενώνα.

Ο Ουώτς θα μπορούσε, ωστόσο, να γνωρίζει για τα Φωνοσχέδια της Ουώτς-Χιουτζ όχι μόνο μέσω του Χερκόμερ (και άρα του Ρίμινγκτον), αλλά κατευθείαν μέσω της Έμιλι Μπάρινγκτον. Είδαμε ότι το 1889 η Έμιλι Μπάρινγκτον δημοσίευσε μια εκτενή κριτική για τους πειραματισμούς της Ουώτς-Χιουτζ με το ειδόφωνο, γεγονός που υποδηλώνει πως η ίδια, και λόγω της αγάπης της για τη μουσική, ενδιαφερόταν για το θέμα της οπτικοποίησης των ηχητικών κυμάτων. Η Μπάρινγκτον ήταν η κόρη του

¹⁷⁴⁸ Πρβλ. τα όσα λέει η Ουώτς-Χιουτζ (ό.π. ενότητα 1η) με τις περιγραφές του Paul Valéry [Πωλ Βαλερύ] (1871–1945) στο *Ο άνθρωπος και το κοχύλι* (μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα: Ίνδικτος, 2005 [“L’Homme et la coquille”, στο *Nouvelle revue française*, τόμ. 281, τχ. 1, Φεβρουάριος 1937: 162-185].

¹⁷⁴⁹ Russel Barrington, *Reminiscences of G.F. Watts*, ό.π., σελ. 50. Ο Ουώτς, όπως και ο Γύζης, αντιλαμβανόταν τον κύκλο ως το τελειότερο μέσο έκφρασης της φύσης, γι’ αυτό και το ενσωμάτωσαν με διάφορους τρόπους στους πίνακές τους. Ο Ουώτς επανειλημμένως τόνιζε ότι όλη η πλάση είναι γεμάτη με κύκλους, οι οποίοι περιστρέφονται ο ένας μέσα στον άλλο ενώ η θεία διάνοια πρέπει να είναι στο κέντρο όλων, βλ. *The Annals*, τόμ. 3, σελ. 44-45. Η Μπλαβάτσκι, στον τρίτο τόμο της *Μυστικής Δοξασίας* (ο οποίος εκδόθηκε μετά θάνατον από την Μπέζαντ) περιλαμβάνει σχήματα με τεμνόμενους κύκλους, τα οποία αποτυπώνουν το περιεχόμενο του γνωστικού κειμένου Πίστις Σοφία, που αποδίδεται στον γνωστικό Βαλεντίνο (βλ. επίσης κεφάλαιο 6.2)

Τζέιμς Γουίλσον [James Wilson] (1805-1860), ενός Σκώτου φιλελεύθερου πολιτικού, ιδρυτή του *The Economist* (1843), και αρχιτέκτονα της οικονομικής και εσωτερικής διοίκησης της Ινδίας, ιδιαίτερα μετά την εξέγερση του 1857. Δίπλα στον Ουώτς, αλλά και τον Λέιτον, των οποίων τη βιογραφία δημοσίευσε, η Μπάρινγκτον παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής και σχεδίου, ενώ ανέπτυξε ένα ενδιαφέρον για τη μυθιστοριογραφία, αλλά και τις ταξιδιωτικές περιγραφές, όπως αποδεικνύει το ταξίδι της στις Δαλματικές ακτές και την Ελλάδα.¹⁷⁵⁰

Τον ίδιο καιρό η Μπάρινγκτον έκανε στενή παρέα με τον ζωγράφο και μάλιστα περνούσε πολλές ώρες στο σπίτι του παίζοντάς του μουσική στο πιάνο. Είναι πιθανό, λοιπόν, η Μπάρινγκτον να ενημέρωσε τον Ουώτς για την ύπαρξη αυτής της εφευρέτριας ή ακόμη να του έδειξε το άρθρο της για εκείνη, γνωστοποιώντας του την ύπαρξη των φωνοσχεδίων, δύο χρόνια προτού αυτά δημοσιευτούν στο βιβλίο της Χιουτζ. Παράλληλα, όπως έχω ήδη επισημάνει, η Ουώτς-Χιουτζ λειτουργούσε ένα ορφανοτροφείο αγοριών, στην υπηρεσία του οποίου είχε θέσει την τέχνη των φωνοσχεδίων. Έτσι, είναι πιθανό, ότι δεδομένης της συμμετοχής του ζεύγους Ουώτς σε φιλανθρωπίες, η Ουώτς-Χιουτζ ενδεχομένως να είχε ζητήσει κάποια στιγμή τη βοήθεια τους.¹⁷⁵¹

Το 1889, την ίδια χρονιά που η Μπάρινγκτον δημοσίευσε το άρθρο της για το ειδόφωνο της Ουώτς-Χιουτζ, εξέδωσε και ένα φυλλάδιο με τίτλο *Η πραγματικότητα της πνευματικής ζωής*, το οποίο πρόδιδε το ενδιαφέρον της, αν όχι για τη θεοσοφία συγκεκριμένα, τουλάχιστον για έναν διευρυμένο χριστιανισμό, περισσότερο εσωτερικό και πνευματικό.¹⁷⁵² Εκεί η συγγραφέας ασκεί κριτική στο χριστιανικό δόγμα με το σκεπτικό ότι το μυαλό του θεολόγου εγκλείει το πνευματικό συναίσθημα σε ένα πλαίσιο, το οποίο αναστέλλει παρά αναρριπίζει την πνευματική ζωτικότητα.¹⁷⁵³ Μάλιστα, ο θετικισμός αυτός στη θεολογία έχει ένα σύγχρονο ισοδύναμό του: τον ρεαλισμό στην τέχνη και τη λογοτεχνία. Οι μορφές και οι λέξεις στο λατρευτικό σκέλος της χριστιανικής θρησκείας έχουν χάσει την ικανότητα τους να πυροδοτούν πνευματικά συναισθήματα και μετατράπηκαν σε «άψυχο χαλκό που βουίζει».

¹⁷⁵⁰ Russel Barrington, *Reminiscences of G.F. Watts*, ό.π· Russel Barrington, *The Life, Letters and Work of Frederic Leighton*, δύο τόμοι, Νέα Υόρκη: Macmillan, 1906· Russel Barrington, *Through Greece and Dalmatia; a diary of impressions recorded by pen and picture*, Λονδίνο: Adam and Charles Black, 1912.

¹⁷⁵¹ Κάποια στιγμή ο Ουώτς δέχεται κάποια κυρία Χιουτζ στο σπίτι του, της οποίας το σχέδιο να λειτουργήσει ένα ορφανοτροφείο, στηρίζει οικονομικά. Θα πρέπει, ωστόσο, να υποθέσουμε ότι πρόκειται για συνωνυμία. Βλ. *The Annals*, τόμ. 2, σελ. 137.

¹⁷⁵² Russell Barrington, *The Reality of the Spiritual Life*, Λονδίνο: [άγνωστος εκδότης], 1889.

¹⁷⁵³ Για την παρουσίαση του κειμένου βλ. [άγνωστος], “Spirituality versus Theology”, *The Spectator*, 18 Μαΐου 1889: 10–11.

Στα ύστερα έργα του, ο Ουώτς καταπαύστηκε με το θέμα των κινητήριων εκείνων δυνάμεων, μέσω των οποίων η ζωή σχηματίζεται και καθορίζεται. Πρόκειται για ένα συγκερασμό μυθολογικών, ιστορικών, κοινωνικών στοιχείων που έχουν ως σκοπό να εξηγήσουν τις φυσικές, κοινωνικές, ιστορικές και εξελικτικές διεργασίες του κόσμου. Ο Πέιτερ είχε, εξάλλου, προκρίνει την ηρακλείτεια ροή της νέας εποχής, την οποία έβλεπε σε συμφωνία με το πνεύμα του Χέγκελ και του Δαρβίνου. Οι πολιτικοί θεσμοί αναπτύσσονται, οι φυλές, οι νόμοι και οι τέχνες έχουν αρχή και τέλος, «είναι μόνο κυματισμοί στον μεγάλο ποταμό της οργανικής ζωής».¹⁷⁵⁴ Τη διαπίστωση αυτή, ότι όλες οι μορφές του επιστητού δεν μένουν αναλλοίωτες αλλά υποβάλλονται σε μια διαρκή μεταβολή, την υπογράμμιζαν κατά κόρον οι οπαδοί της κυματικής θεωρίας. Ο Ρίμινγκτον και η Ουώτς-Χιουτς είδαμε ότι πρόκριναν την έννοια αυτή του γίνεσθαι, δεδομένου του ότι οι μορφές που παράγονται από το χρωματόργανο ή το ειδόφωνο είναι ευάλωτες μέσα στον χρόνο, με άλλα λόγια αλλάζουν, μετασχηματίζονται και εξελίσσονται τόσο μορφοπλαστικά όσο και χρωματικά. Ο Ουώτς, αντίστοιχα, συνεπής στην ιδέα ότι η ύλη δεν είναι αμετάβλητη αλλά υπόκειται σε διαρκή μεταμόρφωση, βυθίζει τις υπνωτισμένες μυθολογικές μορφές των ύστερων έργων του σε ένα σύμπαν, το οποίο ζωογονείται από τη φωτιά. Ο ηλιοτροπικός χαρακτήρας των ύστερων έργων του Ουώτς, που όπως είδαμε σχετίζεται με την ανακάλυψη του Τέρνερ, η μεταπλαστική αυτή ικανότητα της θερμής του φωτός να διαπερνά το δέρμα των μορφών και να το υφαίνει καθιστώντας το ρευστό και υδαρές, ώστε αυτό να τείνει να απορροφηθεί από τον περιβάλλοντα χώρο, η αίσθηση ότι η δύναμη του λαλούντος φωτός [άλκη φωτός κελαδόντος]¹⁷⁵⁵ μπορεί να μεταβάλει και να διαμορφώσει την ύλη, όπως ο ήχος — *ο πίθηκος του φωτός* για να θυμηθούμε τον Κίρχερ— με τη μορφή των κυμάτων διαμορφώνει τους κόκκους άμμου στα πειράματα της Ουώτς-Χιουτς, νομίζω ότι θα μπορούσε να συσχετιστεί εδώ με τον Ζωροαστρισμό.¹⁷⁵⁶ Στον *Μοντέρνο Ζωροάστρη* του Λενγκ, βιβλίο που ο ζωγράφος είχε διαβάσει και σχολιάσει, επιχειρείται με εξαιρετικά ευφυή τρόπο μια απόπειρα σύζευξης της νεότερης κυματικής θεωρίας, και του ηλεκτρομαγνητισμού γενικότερα, με τα βασικά δόγματα του ζωροαστρισμού, και

¹⁷⁵⁴ Walter Pater, *Plato and Platonism. A series of Lectures*, Αδελαΐδα/Λονδίνο/Ουάσινγκτον: Cambridge Scholars, 2002 [Λονδίνο: Macmillan, 1893], σελ. 11.

¹⁷⁵⁵ Ο Ουώτς θα μπορούσε να γνωρίζει για τους Χαλδαϊκούς χρησμούς («τους χρησμούς του Ζωροάστρη») από την ακόλουθη Αγγλική μτφρ. του Isaac Prestion Cory (επιμ.), *The Ancient Fragments*, Λονδίνο: William Pickering, 1828, σελ. 99 κ.ε.

¹⁷⁵⁶ Στις 25 Δεκεμβρίου 1892 η Μαίρη Ουώτς σημειώνει (ίσως πρόκειται για λόγια του Ουώτς): «ο ήλιος λάμπει – σκέφτομαι τον Άμμωνα Ρα, τον πατέρα του φωτός, – και τον Άγιο Αυγουστίνου». Ημερολόγιο Mary Watts, Αρχείο Watts Gallery.

κατ' επέκταση επιδιώκεται η επικαιροποίηση των ιδεών αυτών στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ζωή. Από το βιβλίο αυτό, θα πρέπει να σημειωθεί, αλιεύουν συστηματικά η Μπλαβάτσκι και ο Σίνετ.¹⁷⁵⁷ Είναι γνωστό ότι τόσο ο Όλκοτ όσο και άλλοι θεοσοφιστές είχαν επιχειρήσει να συγκεράσουν το θεοσοφικό δόγμα με τον Ζωροαστρισμό, τον οποίο έβλεπαν ως την αρχαιότερη θρησκεία. Στο ίδιο βιβλίο ο Ουώτς θα μπορούσε να είχε διαβάσει για τη θεμελιώδη για τη νεότερη επιστημονική σκέψη έννοια της πολικότητας, η οποία βρίσκεται σε αντιστοίχιση περισσότερο με τον Ζωροαστρισμό παρά με τον παραδοσιακό χριστιανισμό.¹⁷⁵⁸ Με αφετηρία τις δύο αρχέγονες αρχές, τη θεότητα του Ορμούζντ [Ormuzd] που ενσαρκώνει το σκοτάδι και του Αριμάν [Ahriman] που ενσαρκώνει το φως, ο Λενγκ αντιλαμβάνεται μια σειρά από αντιθετικά ζεύγη ως εμφανείς αυτής της αλληλεπίδρασης: παλίρροια και άμπωτη, θηλυκό και αρσενικό, αναπνοή και διαπνοή στα φυτά, ο ήχος και το φως ως κύματα, η κεντρομόλος και κεντρόφυγος δύναμη, ο ηλεκτρισμός κ.α. Ασπαζόμενος τη θεωρία του αιθέρα, ότι δηλαδή το φως δεν διαδίδεται με σωματίδια αλλά με κύματα, όπως και ο ήχος, ο Λενγκ εξέλαβε τις παλινδρομικές, ρυθμικές κινήσεις του κύματος ως βασική συνθήκη για τη λειτουργία του σύμπαντος.¹⁷⁵⁹ Η μετάδοση της θερμότητας στα αντικείμενα και στις μορφές αποτελεί επίσης θέμα συζήτησης στο βιβλίο του Λενγκ: «δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η θερμότητα, όπως το φως, είναι μια ενέργεια ή κατάσταση κίνησης, η οποία μεταδίδεται από κύματα μέσα σε έναν ακαθόριστο αιθέρα, και επιδρά στα μόρια και τα άτομα της ύλης μέσω των συσσωρευμένων, διαδοχικών ωθήσεων αυτών των κυμάτων στα μόρια και άτομα που πλέουν μέσα σ' αυτό, ή καλύτερα που περιστρέφονται μέσα σ' αυτό, σε καθορισμένες ομάδες και σταθερές τροχιές, σαν μινιατούρες ηλιακών συστημάτων και αστρικών συμπάντων».¹⁷⁶⁰ Αντίστοιχα, το «ζωυφόρο πυρ»¹⁷⁶¹, που κατέχει κεντρική θέση στη χαλδαϊκή λατρεία, γίνεται συνήθως κατανοητό μέσω μιας περιστρεφόμενης δίνης. Το στοιχείο αυτό είναι παρόν στους πίνακες του Ουώτς, όπως έχω ήδη δείξει. Για παράδειγμα, τα διάπλατα χέρια του *Σπερμοβόλου των συστημάτων* (εικ. 3.9.13) θα μπορούσαν να ορίζουν τους δύο

¹⁷⁵⁷ Βλέπε επίσης το βιβλίο του Λενγκ, *Modern Science and Modern Thought* (Λονδίνο: Chapman and Hall, 1885), το οποίο επίσης αναφέρει συχνά η Μπλαβάτσκι. Βλ. Helena P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 1, ό.π., 2010 [1888], σελ. 146, 446, 602-603, τόμ. 2, 2006 [1888], ό.π., σελ. 103, 138, 148, 153, 229, 455, 583· πρβλ. H. P. Blavatsky, *The Collected Writings*, ό.π., τόμ. 9, σελ. 73, όπου η Μπλαβάτσκι σημειώνει ότι παρά την λαμπρότητά του, το βιβλίο [*A modern Zoroastrian*] είναι υλιστικό. Βλ. επίσης, A. P. Sinnett, *Collected Fruits of Occult Teaching*, Φιλαδέλφεια: J. B. Lippincott, 1920 [1919], σελ. 118, 121, 189.

¹⁷⁵⁸ Samuel Laing, *A modern Zoroastrian*, ό.π., σελ. 2-3.

¹⁷⁵⁹ Ο.π., σελ. 22-23.

¹⁷⁶⁰ Samuel Laing, *A modern Zoroastrian*, ό.π., σελ. 43-44.

¹⁷⁶¹ Isaac Prestion Cory (επιμ.), *The Ancient Fragments*, ό.π., σελ. 110.

αντιθετικούς πόλους (αρνητικό και θετικό) μιας ηλεκτρικής πηγής, γύρω από την οποία δίνες ενεργειών διαχέονται αδιάλειπτα. Το διπολικό αυτό σχήμα από τον πίνακα του Ουώτς θα μπορούσε να έλκει την έμπνευσή του από το αντίστοιχο σχέδιο με τον μαγνήτη από το βιβλίο του Λενγκ (εικ. 3.9.13).¹⁷⁶² Ωστόσο, οι περιδινούμενοι πόλοι στον πίνακα του Ουώτς, καθώς οι δύο πόλοι στον μαγνήτη του Λενγκ, θα μπορούσαν να συσχετιστούν εδώ με ακόμη έναν εικονογραφικό τύπο: πρόκειται για τους κρεμαστούς τροχούς, ή ίνγγες, τους σφαιρικούς εκείνους στροφάλους που χρησιμοποιούσαν οι θεουργοί στη Χαλδαϊκή λατρεία για να παράγουν, κατά την επίκλησή τους στη θεά, ήχο με δόνηση.¹⁷⁶³ Η Μαίρη Ουώτς κατέγραψε τα τελευταία, παραληρηματικά λόγια, με τα οποία ο ζωγράφος περιέγραψε μια ιδιόμορφη κοσμική γέννηση που επιτελείται στον πίνακα με τον *Σπερμοβόλο*:

δεν ήταν ψευδαίσθηση, ήταν μια πραγματικότητα, ένα ένδοξο μέρος [...], είδα την ανάσα του Δημιουργού να επιδρά στη νεφελώδη μάζα έτσι ώστε παλλόμενα κύματα και περιστρεφόμενες γραμμές έρρεαν προς όλες τις κατευθύνσεις και παρόλη τη βία και τη σύσπαση είδα ότι υπήρχε μια δύναμη που τα συγκρατούσε. Οι συγχωνεύόμενες γραμμές ήταν η εξέλιξη και η προφανής σύγκρουση ένας απαραίτητος τόπος. Χθες βρισκόμουν σε ένα μέρος, όπου η σύγκρουση δεν είχε ακόμη λάβει χώρα – όλα ήταν καθαρά και υπέροχα. Τώρα βλέπω τη μεγάλη έκρηξη – βλέπω το σπουδαίο φως.¹⁷⁶⁴

Η σχέση του Ζωροαστρισμού με τη Θεοσοφία παραμένει ένα άγνωστο θέμα. Θεωρώ ότι ο Νασαρβάντζι Μπιλιμόρια υπήρξε ο πιο σημαντικός προπαγανδιστής της σχέσης αυτής. Σε ένα άρθρο του γραμμένο από τη Βομβάη το 1891 είχε αναφερθεί στην πρακτική μιας μερίδας Ζωροαστριτών να απαγγέλουν μάντρα, συνθέματα λέξεων ή φωνημάτων, ενώπιον της φωτιάς. Χρησιμοποιώντας από τη νεότερη επιστήμη τα πορίσματα έρευνας του Τάινταλ και της Ουώτς-Χιουτζ σχετικά με τις ηχητικές εικόνες [sound-pictures], ο Μπιλιμόρια κατέδειξε τη *μαντραμική* [manthramic] δύναμη του ήχου να επιφέρει, ανάλογα με την πετυχημένα ρυθμική και ασματική απαγγελία, δονητικές αλλαγές στο πεδίο της Ακάσας [akâsha, δηλ. τον

¹⁷⁶² Samuel Laing, *A modern Zoroastrian*, ό.π., σελ. 2.

¹⁷⁶³ Για το θέμα των αντικειμένων αυτών στη Χαλδαϊκή θεουργία βλ. Ruth Majercik, *The Chaldean Oracles*, Λέιντεν κ.α.: Brill, 1989, σελ. 29-30. Βλ. απ. 87 σχετικά την άοκνη περιδίνηση: επίσης απ. 199, σχετικά με τον αιώνιο και «κυκλοέλικτο», πρεσβύτερο θεό (τον Κρόνο): απ. 206 για τον στρόφαλο της Εκάτης. Πρβλ. Isaac Prestion Cory (επιμ.), *The Ancient Fragments*, ό.π., σελ. 99 κ.ε. Για την ίνγγα βλ. Χαράλαμπος Β. Χαρίσης, «Ένας χάλκινος τροχίσκος από τη Δωδώνη. Η Ίνγγ, ο Λέβης και η μουσική των θεών», στο *Σπείρα*, επιμ. Ευαγγελία Μέρμηγκα, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2017, σελ. 365-380, ιδιαίτερα σελ. 366-367.

¹⁷⁶⁴ Παρατίθεται στο Nicholas Tromans, *The Art of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 95.

αιθέρα].¹⁷⁶⁵ Ένα επίσης σημαντικό, συλλογικό έργο που κατέστησε σαφή τη σχέση της κυματικής θεωρίας με τον Ζωροαστρισμό ήταν το βιβλίο που επιμελήθηκε ο Μπιλιμόρια με τίτλο *Ο Ζωροαστρισμός υπό το φως της θεοσοφίας* [*Zoroastrianism in the light of Theosophy*] (1898) (εικ. 3.9.14).¹⁷⁶⁶ Σε μια συγκριτολογική μελέτη του Β. Ουνβάλα [B. E. Unwala], που εντοπίζει τις κοινές αρχές ανάμεσα στον Βραχμανισμό και τον Ζωροαστρισμό, διατυπώνεται η άποψη ότι «η πρώτη αρχή που ενεργοποιήθηκε στην κοσμική και αρχέγονη ύλη ήταν ο ήχος και ότι από τη δύναμη του ήχου σχηματίστηκε ολόκληρο το σύμπαν». ¹⁷⁶⁷ Η δύναμη αυτή που ονομάζεται Σάμπντα Μπράχμαν [Sabda Brahman] δηλώνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει μορφή [form] χωρίς ήχο και ότι κάθε ήχος έχει τη δική του μορφή, την οποία αυτός σχηματίζει, μεταπλάθει και στο τέλος καταστρέφει. Ολόκληρο το σύμπαν διαπερνιέται από τέτοιους αόρατους ήχους, μια «μουσική των σφαιρών», που μονάχα ένας άνθρωπος με διορατικότητα θα μπορούσε να ακούσει: «όταν η κίνηση αρχίζει να αλληλοεπιδρά με την ύλη, παράγονται δονήσεις, και όλες οι δονήσεις είναι ουσιαστικά ήχοι, και επομένως όλες οι δονήσεις μεταλλάσσονται σε ήχο [...] Κάθε ήχος έχει τη δική του μορφή, κάθε ήχος παράγει και χτίζει τη μορφή, και πάλι αλλάζει (ή διαλύει) τη μορφή αυτή σε μια νέα μορφή». ¹⁷⁶⁸

Αναφερόμενος διεξοδικά, στη συνέχεια, στα πειράματα του Τάινταλ και της Ουάτς-Χιουτζ, ο συγγραφέας επιχείρησε να αποδείξει τον τρόπο με τον οποίο το αόρατο μπορεί να γίνει ορατό και το κύμα ήχου να παράγει νέες μορφές. Στη συνέχεια ο Ουνβάλα διεύρυνε τη θέασή του προς ένα σχήμα που εμπεριείχε τόσο την ινδουιστική όσο και την αρχαία ελληνική φιλοσοφία: η σπειροειδής διάταξη στη φύση και οι συμμετρίες είναι απόδειξη της ζωογονητικής δύναμης του ήχου. Το απόσπασμα αυτό καθώς και εκείνο που ακολουθεί μαρτυρούν ότι ο συγγραφέας συνέγραφε έχοντας τον *Τίμαιο* του Πλάτωνος ως σημείο εκκίνησης: «αυτό που είναι χάος για τις αισθήσεις είναι κόσμημα για τη λογική – ο θεός διαγεωμετρεί».

Τονίζοντας τη ζωροαστρική καταβολή της κυματικής θεωρίας, ο συγγραφέας τέλος υπογράμμισε πως τα πάντα βρίσκονται σε μια αέναη κίνηση. Ένα είδος κίνησης

¹⁷⁶⁵ Nasarvanji Framji Bilimoria, “Do the Parsis worship Fire?”, *Theosophical Society* [American Section], τχ. 4, Μάϊος 1891: 1–8.

¹⁷⁶⁶ Nasarvanji F. Bilimoria (επιμ.), *Zoroastrianism in the light of Theosophy*, Βομβάη/Μαντράς/Λονδίνο: Theosophical Society, 1898.

¹⁷⁶⁷ B. E. Unwala, “Manashni—Gavashni—Kunashni”, στο *Zoroastrianism in the light of Theosophy*, ό.π., σελ. 281-311, εδώ σελ. 287. Πρβλ. επίσης το άρθρο του “A Scientific Exposition of Purity of Thoughts, Words, and Needs as Taught in Zoroastrianism”, *The Theosophist*, τόμ. 17, τχ. 4, Ιανουάριος 1896: 220–226, τχ. 5, Φεβρουάριος 1896: 302–307, τχ. 6, Μάρτιος 1896: 337–347.

¹⁷⁶⁸ B. E. Unwala, “A Scientific Exposition of Purity of Thoughts”, ό.π., σελ. 224.

δημιουργεί μορφές, ένα άλλο τις διαφυλάσσει, και ένα τρίτο τις καταστρέφει, ενώ μέσα από τη συντριβή τους διαφαίνεται ήδη η νέα μορφή που θα πάρει τη θέση της παλιάς: ένας ήχος μπορεί να δημιουργήσει αλλά και να καταστρέψει· οι βίαιες δονήσεις μπορούν να ξεσκίσουν εκείνο που οι ευγενείς έσμιζαν.¹⁷⁶⁹ Αντίστοιχα, στο τέλος του βιβλίου του, ο Λενγκ συσχετίζει το ζωροαστρισμό με μια αναθεωρητική πολιτική στάση, η οποία θα έβρισκε σύμφωνο και τον Ουώτς: «Η παλιά τάξη των πραγμάτων αλλάζει για να παραχωρήσει τη θέση της στην καινούργια».¹⁷⁷⁰

Εν κατακλείδι: αντίθετα με τον Γουίσελνερ, ο οποίος χρησιμοποιεί τη μεταφορά των μουσικών φορμών για να απελευθερώσει τις μορφοπλαστικές αξίες της ζωγραφικής από την προκρούστεια κλίνη της αφηγηματικότητας – του λογοτεχνικού θέματος —εγχείρημα που θα επικροτούσε ο Γκρίνμπεργκ— ο Ουώτς επανεισάγει τη μυθολογική μορφή και άρα το θέμα, δημιουργώντας ένα περιβάλλον όπου η μουσική δεν λειτουργεί ως μεταφορά αλλά ως υπενθύμιση ότι οι νόμοι που διέπουν τον ήχο και το φως είναι ταυτόσημοι. Ο Ουώτς, όπως και ο Μπερν Τζόουνς, αρνήθηκε την πρόσκληση του Πελαντάν να εκθέσει στα Σαλόν που αυτός είχε οργανώσει στο Παρίσι, γιατί είδε σε αυτά μια έσχατη διαμαρτυρία ενάντια στον ρεαλισμό, χωρίς δυνατότητα περαιτέρω εξέλιξης· συμμερίστηκε, ωστόσο, τον ιδεαλισμό τους.¹⁷⁷¹ Η καθαρότητα του σχεδίου, η ωραιότητα των γραμμών και η ισορροπημένη σύνθεση, απεικασματα της εύτακτης ρυθμικής ισορροπίας που διέπει το σύμπαν, κατά τον Πελαντάν και τον Ντελβίλ, όλα αυτά παραμένουν ξένα στον Ουώτς, ο οποίος τείνει προς μια περισσότερο ηρακλείτεια ανάγνωση της Πυθαγόρειας μουσικής θεωρίας. Η κυματική θεωρία παρέχει στον Ουώτς τη δυνατότητα δημιουργίας μιας κινητιστικής θεώρησης του κόσμου —αντίθετης προς την ιδεαλιστική-στατική του Πελαντάν και των μαθητών-υποστηρικτών του— σύμφωνα με την οποία οι συμπαντικές ροές νεφών ανακυκλώνονται στο άπειρο. Τόσο ο Ουώτς όσο και η Μαίρη πίστευαν στη βελτίωση των συνθηκών ζωής της εργατικής τάξης μέσω της εκδημοκρατικοποίησης της «υψηλής» ζωγραφικής στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα αλλά και της διάχυσης της τέχνης στην καθημερινότητα του εργαζόμενου ανθρώπου. Η πεποίθηση αυτή εκπήγαζε τόσο από τα σοσιαλιστικά-ρεφορμιστικά οράματα που έθρεφαν καλλιτέχνες των εφαρμοσμένων τεχνών, όπως ο Ουίλιαμ Μόρις, αλλά σε μεγάλο βαθμό κι από το

¹⁷⁶⁹ Ο.π., σελ. 294.

¹⁷⁷⁰ Samuel Laing, *A modern Zoroastrian*, ό.π., σελ. ό.π., σελ. 8.

¹⁷⁷¹ Βλ. *The Art Journal*, τόμ. 62, 1894, σελ. 60. Επίσης, Ημερολόγιο Mary Watts, καταχώρηση στις 2 Μαρτίου 1893.

θεοσοφικό δόγμα. Η προσέγγιση του Ουώτς στη ζωγραφική δεν εδραζόταν σε μια ναρκοληπτική δύναμη της ομορφιάς, η οποία έχει την τάση να οδηγεί τον θεατή σε μια απόσυρση από οποιαδήποτε κοινωνική εγρήγορση, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τα έργα του Λέιτον,¹⁷⁷² ή εκείνα των Αλεξάντρ Σεόν και Αλφόνς Οσμπερ, αλλά αντιθέτως καλούσε τον θεατή να συμμετάσχει πολιτικά και ηθικά στην άρση των κοινωνικών αντινομιών, της σεξουαλικής εκμετάλλευσης, των παραλυτικών φαινομένων των στοιχημάτων και της κατάχρησης του ανεξέλεγκτου υλισμού και της υπερβολικής χλιδής που υπερτονίζει και επιδεικνύει στην Αγγλική κοινωνία η νέα τάξη των νεόπλουτων γύρω στο 1890. Όσο η τέχνη του Λέιτον μας νανουρίζει μέσα στην αυταρέσκειά μας, άλλο τόσο με τη ζωγραφική του ο Ουώτς επιχειρεί να μας βιάσει σε κίνηση.¹⁷⁷³

Ωστόσο, ο ζωγράφος δεν προβαίνει στην κατεύθυνση αυτή μονάχα μόνο μέσα από την ιδιαίτερη επεξεργασία του θεματικού του υλικού, των μυθολογικών σκηνών και των αλληγορικών-συμβολιστικών παραστάσεων που επιλέγει· ο Ζωροαστρισμός, ως βάση της κυματικής ερμηνείας των φαινομένων του φωτός και του ήχου, χρησίμευσε από τον καλλιτέχνη ως αφορμή για να επαναξιολογηθεί η σχέση της μορφής με τον περιβάλλοντα χώρο μέσα από ένα κινούμενο δίκτυο από δονήσεις και ρυθμικές αύρες ικανές να σπείρουν στον θεατή ερωτήματα για τη ρευστότητα της ύλης, για την παροδικότητα των εξουσιαστικών σχέσεων και των παραδομένων αξιών.

6.1.7 Coda: Ζωτικότητα, θεοσοφία και αποικιοκρατία

Στο πλαίσιο αυτό αξίζει να αναδειχθεί μια εξίσου σημαντική πτυχή στον τρόπο με τον οποίο ο Ουώτς αντιλαμβάνεται την κυματική θεωρία όχι μόνο ως έναυσμα για την επαναξιολόγηση της ζωγραφικής αλλά επιπλέον και ως αντιστύλωμα για την αβίαστη διακήρυξη συγκεκριμένων πολιτικών θέσεων. Στο δοκίμιο που δημοσίευσε το 1901 με τίτλο «Η φυλή μας ως σκαπανείς», ο ζωγράφος ανήγγειλε την υποστήριξή του

¹⁷⁷² David Stewart, “Watts, the Royal Academy and Leighton in Conflict”, στο *The Vision of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 36–41. Τη θέση του Στιούαρτ για τον Ουώτς την ανακεφαλαιώνει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η παρακάτω διατύπωση: «Όπως ο μεταμοντερνισμός απορρίπτει τον Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ που οδήγησε τόσους πολλούς ανθρώπους να πιστέψουν ότι η τέχνη μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από την κοινωνική συνείδηση, έτσι και ο Ουώτς επιτίθεται στις δήθεν αμοραλιστικές, όμορφες εικόνες του Λέιτον, που αναπαριστούν αδρανοποιημένες γυναίκες και αποχαυνωμένους άντρες, ό.π., σελ. 39.

¹⁷⁷³ Ο.π., σελ. 39. Βλέπε για παράδειγμα τα έργα του Ουώτς, *Μάμμων* (1885, λάδι σε καμβά, Tate Britain), *Αδράνεια των καιρών* (1901, λάδι σε καμβά, Watts Gallery), τα οποία συζητά ο Στιούαρτ. Για μια κριτική στην τάξη των νεόπλουτων, τους οποίους ο ζωγράφος θεωρούσε επιζήμιους για τη ζωτικότητα του Έθνους, βλ. το έργο *Το παράσιτο* (1895-1903, λάδι σε καμβά, Watts Gallery, Κόμπτον).

στον βρετανικό ιμπεριαλισμό, ο οποίος προβάλλεται ως «προοδευτική δύναμη».¹⁷⁷⁴ Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε στο αποκορύφωμα του Δευτέρου Πολέμου των Μπόερς (1889–1902) στη Νότια Αφρική, στη διάρκεια του οποίου ο Ουώτς υποστήριξε ανοιχτά την επιθετική πολιτική της Μεγάλης Βρετανίας. Αν και οι αιτίες του πολέμου ανάμεσα στους Βρετανούς και τους Μπόερς, απογόνους Ολλανδών αποίκων, εκκινούν από παλαιότερες συγκρούσεις για τον έλεγχο της περιοχής, η νέα αφορμή δόθηκε από τις εκτάσεις αδαμαντωρυχείων και χρυσορυχείων που κατείχαν οι Μπόερς τη χρονική εκείνη περίοδο. Σε γενικές γραμμές, ο Ουώτς εξέφρασε την άποψη ότι οι Μπόερς έπρεπε να ηττηθούν στο όνομα της προόδου, καθώς οι Βρετανοί χρειάζονταν μεγαλύτερο «ζωτικό χώρο» στον κόσμο, και ότι ήταν το καθήκον του έθνους να επεκτείνει την «προοδευτική» αποικιακή του κυριαρχία στον κόσμο.¹⁷⁷⁵

Η πολιτική αυτή θέση του Ουώτς συνάδει επίσης με τη στήριξή του στην επεκτατική πολιτική του Σέσιλ Ρόουντς [Cecil Rhodes] (1853–1902), υποστηρικτή της ανωτερότητας της λευκής φυλής και κύριου πρωταγωνιστή της διαμόρφωσης της βρετανικής πολιτικής στη Νότια Αφρική. Ένδειξη φόρου τιμής στον Ρόουντς υπήρξε το γλυπτό του Ουώτς με τίτλο *Φυσική [σωματική] Ενέργεια [Physical Energy]*, το οποίο ο Ρόουντς είχε την ευκαιρία να δει στο ατελιέ του ζωγράφου, όταν τον επισκέφτηκε εκεί το 1889 με σκοπό τη δημιουργία ενός πορτρέτου, το οποίο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.¹⁷⁷⁶ Ο Ρόουντς θεώρησε το γλυπτό σαν το καταλληλότερο σύμβολο επισφράγισης για τα μάτια των πολιτικών του αντιπάλων της φιλόδοξης ενοποίησης του σιδηροδρομικού δικτύου από το Κάιρο στο Ακρωτήρι της Καλής Ελπίδος, την οποία εκείνος στρατηγικά επεδίωκε. Αν και το γλυπτό προοριζόταν αρχικά να αφιερωθεί στους μεγάλους, κατά τον Ουώτς, «χτίστες» των διαφόρων πολιτισμών, όπως τον Μωάμεθ, τον Αττίλα, τον Τζένγκις Χαν, στην πορεία, και ιδιαίτερα μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, το έργο αυτό ενεπλάκη στην αποικιοκρατική πολιτική των Βρετανών στη Νότια Αφρική.¹⁷⁷⁷

¹⁷⁷⁴ Frederick Watts, “Our Race as Pioneers (1901)”, στο *George Frederick Watts*, τόμ. 3: *His Writings*, ό.π., σελ. 277–294· δημοσιευμένο αρχικά στο περιοδικό *The Nineteenth Century*, τόμ. 49, τχ. 291, Μάιος 1901: 849–857. Βλ. Wilfrid Blunt, *England’s Michelangelo*, ό.π., σελ. 214· Veronica Franklin Gould, *F. G. Watts*, ό.π., σελ. 327 κ.ε.

¹⁷⁷⁵ Βλ. Nicholas Tromans, *The Art of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 127.

¹⁷⁷⁶ Wilfrid Blunt, *England’s Michelangelo*, ό.π., σελ. 189. Ο Τρόμανς ισχυρίζεται ότι η Μαίρη Ουώτς είχε επιφυλάξεις σχετικά με την εμπλοκή του Ρόουντς στη δεξίωση του γλυπτού. Φέρεται να είπε, σχολιάζοντας τις απόψεις του Ρόουντς: «Καμιά απορία που ο κόσμος μας μισεί». Ο Τρόμανς επίσης ισχυρίζεται ότι ο ιμπεριαλισμός του Ουώτς ήταν «φιλελεύθερος». Βλ. Nicholas Tromans, *The Art of G. F. Watts*, ό.π., σελ. 127.

¹⁷⁷⁷ Ο Ουώτς ξεκίνησε το γλυπτό το 1884 σε γύψο. Φιλοτέχνησε ένα μπρούτζινο εκμαγείο με αφορμή το θάνατο του Ρόουντς το 1902, το οποίο προτού αποσταλεί στη Νότια Αφρική, όπου και ενσωματώθηκε

Το γλυπτό ο Ουώτς το είχε χαρακτηρίσει «σύμβολο της άοκνης φυσικής ώθησης προς την αναζήτηση του ακόμη ακατόρθωτου στο βασίλειο των υλικών πραγμάτων», ενώ την πλίνθο, πάνω στην οποία αυτό ίστατο, την είχε συλλάβει ως ένα «ανερχόμενο κύμα» [rising wave].¹⁷⁷⁸ Παρόλες τις εμφανείς συνδηλώσεις, η Στέφανι Μπράουν επιχειρεί να αποτρέψει μια εύκολη ερμηνεία του γλυπτού ως έκφραση «καθυστερημένου ακαδημαϊσμού» και ξεδιάντροπης επιβεβαίωσης της ανωτερότητας της λευκής φυλής.¹⁷⁷⁹ Απαντώντας στην κριτική του Μάικλ Χατ, ο οποίος είδε στον «γυμνό ήρωα» τόσο έναν κουρασμένο ακαδημαϊσμό και κλασικισμό όσο και έναν θρίαμβο του αρειανισμού,¹⁷⁸⁰ η Μπράουν ερμήνευσε το γλυπτό ως μια συμβολική απεικόνιση «απόδοσης τιμής στη βρετανική ενέργεια και επιχειρηματικότητα μέσα στο βρετανικό έδαφος».¹⁷⁸¹ Η ασαφής, συγκεχυμένη εικόνα που είχε ο γλύπτης για το έργο του αποτυπώνεται, κατά την Μπράουν, στην αντινατουραλιστικότητα του γλυπτού, στην έλλειψη απόδοσης ανατομικών λεπτομερειών και στη γδαρμένη επιφάνεια, όλα χαρακτηριστικά που συνάδουν με μια απομάκρυνση από τη Νέα Γλυπτική των τελών του 19ου αιώνα και φέρνουν το γλυπτό εγγύτερα στην αφαίρεση. Αν και θεωρώ ότι στο μέρος της κριτικής, σε ό,τι αφορά τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του γλυπτού, η Μπράουν έχει δίκιο κατά την απάντησή της στον Χατ, στο μέρος της ιδεολογικής κριτικής, πιστεύω, ότι αγνοεί βασικά γεγονότα και στοιχεία. Δεν μπορούμε, δηλαδή, να αγνοήσουμε το γεγονός ότι ο Ουώτς δημόσια στο άρθρο του το 1901 υποστήριζε ότι ο πόλεμος αυτός γίνεται για τα συμφέροντα του πολιτισμού και ότι οι Μπόερς διέκοπταν την πορεία της προόδου.¹⁷⁸² Πώς θα μπορούσε να ερμηνευτεί το επίμαχο και αποτροπιαστικό, αυτό άρθρο του Ουώτς, όταν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι ο Γλάδστων, με τις μετριοπαθείς πολιτικές θέσεις του οποίου ο Ουώτς πολιτικά ταυτιζόταν, διακήρυξε στις αρχές του πολέμου την επιφύλαξή του σε σχέση με τον πόλεμο, καθώς αυτός ήταν οικονομικά ασύμφορος και δημιούργουσε μεγαλύτερη

αργότερα στο Μνημείο Ρόουντς, εκτέθηκε στην αυλή του Burlington House. Μετά το θάνατο του καλλιτέχνη ένα ακόμη εκμαγείο φιλοτεχνήθηκε και τοποθετήθηκε στους κήπους του Κένσινγκτον. Το 1959 ένα τρίτο εκμαγείο έγινε για την Εταιρεία British South Africa, η οποία είχε ιδρυθεί από τον Ρόουντς. Το τρίτο αυτό εκμαγείο κατέληξε μετά από πολλές μετατοπίσεις στα Εθνικά Αρχεία της Ζιμπάμπουε (Χαράρε). Βλ. Stephanie Brown, "Watts Sculpture", στο *G. F. Watts, Victorian Visionary*, ό.π., σελ. 70 κ.ε.

¹⁷⁷⁸ «[...] is a symbol of that restless physical impulse to seek the still unachieved in the domain of material things». *The Annals* (1912), τόμ. 3, σελ. 270.

¹⁷⁷⁹ Stephanie Brown, "Indefinite expansion: Watts and the physicality of sculpture", στο *Representations of G.F. Watts: Art Making in Victorian Culture*, ό.π., σελ. 101 κ.ε.

¹⁷⁸⁰ Michael Hatt, "Thoughts and Things: Sculpture and the Victorian Nude", στο *Exposed: The Victorian Nude*, επιμ. Alison Smith. Νέα Υόρκη: Watson-Guption, σελ. 36-49, εδώ σελ. 43.

¹⁷⁸¹ Stephanie Brown, "Indefinite expansion: Watts and the physicality of sculpture", ό.π., σελ. 103.

¹⁷⁸² Frederick Watts, "Our Race as Pioneers (1901)", ό.π., σελ. 282.

αστάθεια; Πώς μπορεί να δικαιολογηθεί η ιδεολογική αυτή στροφή του Ουώτς από τις μετριοπαθείς θέσεις του Γλάδστωνος προς μια περισσότερο μπερλιαστική κατεύθυνση;

Η αναντιστοιχία που βλέπει η Μπράουν ανάμεσα στη μορφή και το ιδεολογικό μήνυμα του γλυπτού νομίζω ότι μπορεί να εγγραφεί στη συζήτηση για την κυματική θεωρία, που έχω συζητήσει έως τώρα. Αν δούμε λίγο προσεκτικά το λεξιλόγιο, το οποίο ο ζωγράφος χρησιμοποιεί, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε κάποια ίχνη του θεοσοφικού *jargon*. Κεντρική θέση στην πολεμική κριτική του Ουώτς για τους Μπόερς κατέχει η έννοια της *προόδου* η οποία συσχετίζεται με την περισσότερο βιολογική-φιλοσοφική έννοια της *ζωτικότητας*: «Δεν υπάρχει κάτι υλικό ή ορατό, στο οποίο να μην εμπλέκεται ο νόμος της κίνησης: είτε αυτό που καταλαβαίνουμε ως πρόοδο είναι ορατό είτε όχι, ίσως δικαιωθούμε αν πιστέψουμε πως όλα οδηγούνται σε ένα ορισμένο τέλος».¹⁷⁸³ Και παρακάτω: «Ο νόμος της επέκτασης είναι ο νόμος της ζωτικότητας και συνεπώς της ανθρωπότητας».¹⁷⁸⁴ Τη ζωτικότητα αυτή πρέπει να διατηρήσουν οι Άγγλοι ως διαμορφωτές ενός «Μεγάλου Σχεδίου [Great Scheme]», το οποίο χαρακτηρίζεται από τις λέξεις «κίνηση, πρόοδος και εξέλιξη».¹⁷⁸⁵ «Η κορυφή που παύει να περιστρέφεται [spin], καταρρέει».¹⁷⁸⁶ Στη συνέχεια, ο ζωγράφος συνεχίζει χρησιμοποιώντας μια εικόνα, η οποία παραπέμπει στον πίνακα *Ο σπερμοβόλος των συστημάτων* (εικ. 3.9.13), όπου, κατά την πλατωνική-νεοπλατωνική διδασκαλία, ο Δημιουργός διαγεωμετρεί το σύμπαν:

Οι μεγάλες αυτοκρατορίες δείχνουν να είναι εργαλεία στα χέρια ενός παντοδύναμου Σχεδιαστή, κάνουν τη δουλειά τους και συνεχίζουν τις δραστηριότητές τους σε χέρσους τόπους. Όταν τα εργαλεία αυτά έχουν κάνει όλα για τα οποία θα μπορούσαν να είναι χρήσιμα, ή γίνουν ακατάλληλα για τη δουλειά, αυτά τα εργαλεία, που ο Σχεδιαστής κατασκεύασε, παραμερίζονται, για να αντικατασταθούν από άλλα που προσαρμόζονται καλύτερα στη διαμόρφωση ή στην περίσταση.¹⁷⁸⁷

¹⁷⁸³ «There is nothing material or visible in which the law of Movement is not discernible: whether what we understand by progress is visible or not, we may be justified in believing that all is working to a definite end». Frederick Watts, “Our Race as Pioneers (1901)”, ό.π., σελ. 277.

¹⁷⁸⁴ «The law of expansion is the law of vitality, and consequently of humanity». Frederick Watts, “Our Race as Pioneers (1901)”, ό.π., σελ. 280.

¹⁷⁸⁵ Frederick Watts, “Our Race as Pioneers (1901)”, ό.π., σελ. 278–279.

¹⁷⁸⁶ Ό.π., σελ. 290. Το *spin* στα αγγλικά σημαίνει πέρα από «περιστρέφομαι», και «κλώθω», «υφαίνω».

¹⁷⁸⁷ «The great empires would seem to be tools in the hand of the mighty Designer, they do their work and carry activity into waste places. When, as tools, they have done all they can be useful for, or become unfit for the work, these tools that the Designer has made are thrown aside, to be replaced by others better adapted to the shaping or to the occasion». Frederick Watts, “Our Race as Pioneers (1901)”, ό.π., σελ. 281.

Η ψευδοδαρβινιστική αυτή προσέγγιση εκκινεί από θεοσοφικές δοξασίες. Στις φυλές, δηλαδή, καταλογίζονται συγκεκριμένες αποστολές, η μοίρα των οποίων υπακούει σε συγκεκριμένα, «ανώτερα» σχέδια. Ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος ασκεί κριτική στη θρησκεία των Μπόερς. Τους παρουσιάζει δηλαδή ως παιδιά με «παιδαριώδεις αξίες» και «παιδική αντίληψη» για τη θρησκεία: «Μόνο η Παλαιά Διαθήκη φαίνεται να είναι η Βίβλος τους, καθώς, με όλα τα πουριτανικά θρησκευτικά τους συναισθήματα, είναι τρομερά ανεπαρκείς σε αβρότητα».¹⁷⁸⁸ Το εδάφιο αυτό είναι εξαιρετικά διαφωτιστικό για το πώς εκλάμβανε ο Ουώτς τη θεοσοφία σε σχέση με τις παραδοσιακές θρησκείες. Από μία θεοσοφική θέση ο Ουώτς χαρακτηρίζει την αντίληψή τους για τη θρησκεία υποδεέστερη και οπισθοδρομική, με λίγα λόγια αντινεωτερική: «ο πόλεμος μας με τους Μπόερς μπορεί να εξηγηθεί ως το αποτέλεσμα του νόμου που λέει “Εμπρός!”».¹⁷⁸⁹ Τις παραπάνω απόψεις του Ουώτς μπορούμε, κατά τη γνώμη μου, να τις δούμε αποτυπωμένες στο έργο του *Η πρόοδος* (εικ. 3.9.6), το οποίο ανήκει στα ύστερα έργα του καλλιτέχνη.¹⁷⁹⁰ Η έφιππη μορφή του τοξοβόλου πολεμιστή, η οποία συμβολίζει την πνευματική και διανοητική πρόοδο, προβάλλει μέσα από μια χρυσοκόκκινη, πυροφλεγή αύρα, όμοια με εκείνες που ο ζωγράφος είχε χρησιμοποιήσει σε άλλα ύστερα έργα του και οι οποίες, όπως έχω δείξει, σχετίζονται με την επανερμηνεία του Τέρνερ με εργαλείο την κυματική θεωρία. Η μορφή του αναβάτη, η οποία έχει φιλοτεχνηθεί στο πρότυπο του γλυπτού *Φυσική Ενέργεια*, αποδιώχνει με το υπερκόσμιο φως της τις τρεις πτυχές της ανθρωπότητας, τις οποίες ο ζωγράφος εκλάμβανε ως επιζήμιες και υπονομευτικές για το όραμα της προόδου: τον ακαδημαϊκό, τον πλούσιο και τον νωθρό. Η προσπάθεια του Ουώτς να ορίσει το «δονούμενο σώμα» μέσα από ένα πλέγμα κυματικών και θεοσοφικών ιδεών θα πρέπει να ενταχθεί στη συζήτηση εκείνη για την επενέργεια ή αποτύπωση των δονήσεων στο ανθρώπινο σώμα, η οποία διαμορφώνεται από τον 18ο αιώνα κυρίως στο πεδίο της ιατρικής και της νευροφυσιολογίας. Οι λόγοι αυτοί είναι ασφαλώς συνυφασμένοι με ευρύτερα σχήματα πολιτικών αιτημάτων και υπό αυτήν τη μορφή εμφανίζονται συνήθως διαθλασμένοι μέσα στο *corpus* ευρύτερων φιλοσοφικών πραγματειών. Για παράδειγμα, η εξελικτική θεωρία του Δαρβίνου και ακόμη

¹⁷⁸⁸ «The Old Testament alone seems to be their Bible, for, with all their Puritanical religious sentiments, they are terribly wanting in Christian gentleness». Ό.π., σελ. 283.

¹⁷⁸⁹ «Our conflict with the Boers may be explained as the outcome of that law which says “Forward!”». Ό.π., σελ. 282–283.

¹⁷⁹⁰ Για το έργο, βλ. Mark Bills, “Progress, c. 1902–1904”, στο *G. F. Watts. Victorian Visionary*, ό.π., σελ. 272–274.

περισσότερο η θεωρία του Χέκελ για το πρωτόπλασμα είχαν παρεισφρήσει στη φιλοσοφία του Ανρί Μπεργκσόν και είχαν βρει αισθητική έκφραση στο παράδειγμα της συνεχούς ροής, του παλμού και της δόνησης.¹⁷⁹¹

Κατά τη γνώμη μου, η αντίδραση της ηγεσίας της Θεοσοφικής Εταιρείας στον πόλεμο των Μπόερς θα μπορούσε να εξηγήσει εν μέρει τη στάση του Ουώτς. Θα πρέπει να σημειωθεί πως καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου των Μπόερς (1899–1902), αν και μια μεγάλη μερίδα Ινδών θεοσοφιστών και σοσιαλιστών φιλικά προσκείμενων στον θεοσοφισμό είχε εκφράσει τη συμπαράστασή της στους Μπόερς, ή απλά είχαν αντιταχθεί στον Βρετανικό ιμπεριαλισμό, η Άννυ Μπέζαντ, παρά τις σοσιαλιστικές και ειρηνιστικές της θέσεις, στήριξε τον πόλεμο αυτόν προκαλώντας εντάσεις εντός της Θεοσοφικής Εταιρείας.¹⁷⁹² Στα χρόνια του πολέμου (1899–1902), ή και λίγο αργότερα, θεωρούσε, όπως ο Ουώτς, ότι ο Βρετανικός στρατός μαχόταν για την επικράτηση μιας ανώτερης πνευματικής εξέλιξης.¹⁷⁹³ Η στάση αυτή της Μπέζαντ έχει συσχετιστεί από μερικούς με μια συντηρητική στροφή της υπέρ των συμφερόντων των Βρετανών ιμπεριαλιστών. Ένα χρόνο περίπου μετά τη δημοσίευση του άρθρου του Ουώτς, ο Μάγιερς σε ένα εκτενές άρθρο του στο *The Theosophist*, με τίτλο «Η μόδα της διεθνούς εξέλιξης: ανταγωνιστική, κερδοσκοπική νοοτροπία και πόλεμος», άσκησε κριτική στην Άννυ Μπέζαντ για τη στήριξή της στον πόλεμο, θεωρώντας πως αυτός ακυρώνει το όραμα των θεοσοφιστών για μια συμφιλιωμένη ανθρωπότητα.¹⁷⁹⁴ Ο γνωστός θεοσοφιστής Γουίλιαμ Τόμας Στεντ [William Thomas Stead] (1849–1912), φίλος της Μπέζαντ ήταν επίσης αντίθετος στη συγκεκριμένη πολιτική της θέση.

Τις περισσότερες φορές, ωστόσο, η αδυναμία των θεοσοφιστών να οξύνουν την κριτική τους αντιληπτικότητα αναφορικά με την κατανόηση των δυναμικών εκείνων που ευνοούν μια πολεμική σύρραξη, οδηγούσε αυτόματα σε μια μοιρολατρική αποδοχή της πορείας των πραγμάτων ως αναπόφευκτων θεϊκών σχεδίων. Για παράδειγμα, ο Ντελβίλ, ο οποίος είχε επίσης εμπλακεί σε μια συζήτηση για τον πόλεμο των Μπόερς και ο οποίος χαρακτηριζόταν από αντιιμπεριαλισμό, επιβεβαίωσε ρητά πως ο πόλεμος

¹⁷⁹¹ Βλ. Robert Brain, *The pulse of Modernism*, ό.π., κεφ. 2: “The Vibrational Organism: Protoplasm and General Physiology.”

¹⁷⁹² Βλ. Herman A. O. de Tollenaere, *The Politics of Divine Wisdom*, ό.π., σελ. 74–75. Ο ίδιος συγγραφέας σημειώνει ότι η Μπέζαντ υποστήριξε τη Βρετανική Μοναρχία μέχρι το 1915 περίπου, ενώ μετά ξαναπήρε «αριστερές» θέσεις, ό.π., σελ. 141–160, ιδιαίτερα το γράφημα, σελ. 458. Σε ό,τι αφορά το σύστημα των καστών στην Ινδία, η Μπέζαντ διατήρησε στην αρχή μια μη κριτική στάση, γεγονός που επέσυρε την έντονη διαμαρτυρία των εγχώριων ρεφορμιστικών κινημάτων, ό.π., σελ. 73.

¹⁷⁹³ Annie Besant, *Buddhist Popular Lectures*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing Society, 1908, σελ. 75–77. Οι διαλέξεις δόθηκαν στην Κεϋλάνη το 1907.

¹⁷⁹⁴ W. A. Mayers, “The Trend of International Evolution”, *The Theosophist*, τόμ. 23, τχ. 10, Ιούλιος 1902: 592–604. Για την κριτική του στην Μπέζαντ, βλ. σελ. 600 κ.ε.

δεν είναι με τίποτα ένα προϊόν της τύχης ή ένας καρπός «κοινωνικής φυσικής», ο οποίος θα μπορούσε να ερμηνευτεί από τη κοινωνιολογία και τη φιλοσοφία.¹⁷⁹⁵ Για τον Ντελβίλ ο πόλεμος ως ιστορικό φαινόμενο υπακούει σε νόμους αποκρυφιστικούς και φυσικούς. Η ύπαρξη αυτών των νόμων αφαιρεί από τον πόλεμο το αναπόφευκτο στοιχείο και καθιστά την εμφάνιση των συγκρούσεων προβλέψιμη, ενώ επιτρέπει και τη λήψη μέτρων.¹⁷⁹⁶ Ο ζωγράφος Ντελβίλ δημοσίευσε μάλιστα ένα άρθρο στο *La Lumière* με τίτλο «Το αίμα του πολέμου», στο οποίο επανέλαβε ακόμη μια φορά την αντίθεσή του με τον πόλεμο του Τράνσβααλ.¹⁷⁹⁷ Σε κάθε περίπτωση, στην άκρως προβληματική αυτή θεώρηση για την ύπαρξη προδιαγεγραμμένων σχεδίων που καθορίζουν τη «μοίρα» των φυλών και το ξέσπασμα των πολέμων, οι αποκρυφιστές-θεοσοφιστές επεδίωκαν να γίνουν οι επιλυτές των κρίσεων. Εν κατακλείδι, το κατά πόσον η αλλαγή της στάσης της Μπέζαντ (η στροφή της προς τον βρετανικό εθνικισμό) επηρέασε τον Ουώτς, ή το αν η στάση και των δύο εντάσσεται σε μια γενικότερη συντηρητική στροφή εκείνη την περίοδο δεν μπορεί να απαντηθεί με ακρίβεια. Σε κάθε περίπτωση η πολιτική τους αυτή δείχνει να δικαιώνει τον Γκενόν, ο οποίος θα υποστήριζε αργότερα ότι «ο θεοσοφισμός [...] είναι πάνω απ' όλα ένα όργανο στην υπηρεσία του Βρετανικού ιμπεριαλισμού».¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁵ Flaurette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, ό.π., σελ. 146.

¹⁷⁹⁶ Οι απόψεις αυτές διατυπώθηκαν πριν την έναρξη του Πολέμου των Μπόερς στις 12 Οκτωβρίου 1899. Βλ. Jean Delville, "Enquête sur la guerre et le militarisme", *L'Humanité nouvelle*, τόμ. 1, τχ. 4, Αύγουστος 1899: 160–163.

¹⁷⁹⁷ Jean Delville, "Le sang des guerres", *La Lumière*, τχ. 1, 17 Δεκεμβρίου 1899: 2. Πρβλ. Flaurette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, ό.π., σελ. 146–147.

¹⁷⁹⁸ René Guénon, *Le Théosophisme: Histoire d'une pseudo-religion*, ό.π., σελ. 214, 281 κ.ε.

6.2 Ο καθρέφτης και το λυχνάρι: η πρόσληψη του Νικολάου Γύζη στην Αθήνα και το Μόναχο στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα

Αυτή η ψυχή πρέπει να γίνει του εαυτού της προδότρια, του εαυτού της λυτρώτρια, η μόνη κίνηση, να
γίνει ο καθρέφτης λυχνάρι.
William Butler Yeats¹⁷⁹⁹

ἢ καὶ πῦρ ἀτύπωτον, ὄθεν φωνὴν προθέουσας·
ἢ καὶ φῶς πλούσιον ἀμφὶ γύην ῥοιζαῖον ἐλιχθέν·
Πρόκλος¹⁸⁰⁰

6.2.1 Ο καθρέφτης και το λυχνάρι

Οι ζυμώσεις που πραγματοποιούνταν στις Θεοσοφικές Εταιρείες μετά τον θάνατο της Μπλαβάτσκι είχαν αντίκτυπο και στη διαμόρφωση των αντίστοιχων αισθητικών κριτηρίων προσέγγισης και ερμηνείας των έργων τέχνης καθώς και στην κατανόηση των νοητικών λειτουργιών που σχετίζονταν με την πρόσληψή της. Στο προηγούμενο κεφάλαιο προσπάθησα να δείξω τον αντίκτυπο που είχε ο ενστερνισμός της κυματικής θεωρίας στον αναπροσανατολισμό της τέχνης του Φρέντερικ Ουώτς. Στο κεφάλαιο αυτό θα με απασχολήσει η χρήση της κυματικής θεωρίας από τον Ρούντολφ Στάινερ, ο οποίος, σταδιακά από το 1910 και εξής, επιχείρησε να δώσει μια νέα αισθητική κατεύθυνση στο θεοσοφικό κίνημα. Πιο συγκεκριμένα, ως υπόθεση μελέτης θα με απασχολήσει, σε ένα πρώτο στάδιο, η πρόσληψη του πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (εικ. 3.10.4) του Γύζη από τον Ρούντολφ Στάινερ και τον Γουίλιαμ Ρίττερ [William Ritter] (1867–1955), ενώ σε ένα δεύτερο, η διαδικασία διαμόρφωσης μιας «χρωματομουσικής» αισθητικής από τον Στάινερ με έναυσμα τη διάλεξή του για τον ζωγράφο.¹⁸⁰¹ Με ποιον τρόπο η υποδοχή του όψιμου έργου του Γύζη εγγράφεται στις

¹⁷⁹⁹ “It must go further still: that soul must become its own betrayer, its own deliverer, the one activity, the mirror turn lamp”, βλ. William Butler Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1955, [1936], σελ. 33 (εισαγωγή).

¹⁸⁰⁰ Proclus, *In rem p.*, I, 111, 1-12, παρατίθεται στο: Ruth Majercik (επιμ.), *The Chaldean Oracles* (Leiden, New York 1989), σελ. 104–105.

¹⁸⁰¹ Τα βασικά επιχειρήματα που αναπτύσσονται στο κεφάλαιο αυτό με έχουν απασχολήσει σε δύο παλαιότερες δημοσιεύσεις. Βλ. Spyros Petritakis, “Quand le miroir devient lampion: aspects de la réception de l’œuvre tardive de Nikolaus Gysis entre Athènes et Munich”, στο C. Méneux – A. Sotropa (επιμ.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XX^e siècle*, πρακτικά συνεδρίου, 8-9 Νοεμβρίου 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l’HiCSA et du centre François-Georges Pariset, Παρίσι 2016, σελ. 71–97· Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s Engagement

διασταυρώσεις διαφορετικών κοσμοθεωρητικών μυστικιστικών τάσεων και πώς αυτές μεταφέρονται και αποτυπώνονται στο πεδίο της ελληνικής τεχνοκριτικής στις αρχές του 20ού αιώνα; Για ποιους λόγους οι ιδέες του Ρίττερ είχαν ευρεία απήχηση στο πεδίο της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα για την επίρρωση αφηγημάτων ελληνικότητας και γιατί, αντίθετα, οι ιδέες του Στάινερ αγνοήθηκαν; Τι φανερώνει η υποδοχή των όψιμων, συμβολιστικών πινάκων του Γύζη στην Ελλάδα για τον βαθμό απορρόφησης των ιδεών που εκφράζει ο ζωγράφος με την αναθεωρητική ματιά του στη θρησκευτική εικονογραφία; Για ποιον λόγο το περιβάλλον του Μονάχου επέτρεψε μια μυστικιστική ανάγνωση του όψιμου εκείνου έργου; Τι ρόλο έπαιξαν προς αυτήν την κατεύθυνση τα δίκτυα των μαθητών του καλλιτέχνη;

Το 1910, ο Ρούντολφ Στάινερ, κατά τη διάρκεια της περιδιάβασής του στις σημαντικότερες πόλεις της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης, με την ιδιότητα από το 1904 του προέδρου του γερμανικού και αυστριακού τμήματος της Θεοσοφικής Εταιρείας, μετέβη στο Μόναχο με σκοπό να παρουσιάσει, στις 15 Αυγούστου στο Schauspielhaus, το Μυστήριο-δράμα του Εντουάρ Συρέ *Τα παιδιά του Λούσιφερ* [*Les Enfants de Lucifer*], καθώς και το δικό του Ροδοσταυρικό έργο *Η Πύλη της Μνήσεως* [*Die Pforte der Einweihung*].¹⁸⁰² Όπως είχε συμβεί και κατά το θεοσοφικό συνέδριο

with Contemporary Artists' Groups: Art-theoretical Discourse in the Anthroposophical Milieu in Germany in the early 20th century", *Journal of Art Historiography*, τόμ. 19, 2018: 1–33.

¹⁸⁰² Πρόκειται για τη δεύτερη παρουσίαση του δράματος αυτού του Συρέ. Από το 1907 έως το 1913 είχαν δοθεί συνολικά στο Μόναχο έντεκα παραστάσεις δραμάτων του Στάινερ και του Συρέ. Το 1907, στο πλαίσιο του μεγάλου θεοσοφικού συνεδρίου στο Μόναχο, όπου είχαν τεθεί οι βάσεις του νέου αυτού θεατρικού είδους, είχε παρουσιαστεί το δράμα του Συρέ *Ελευσίνα* [*Eleusis*], αργότερα, το 1909 (19 Μαΐου), *Τα παιδιά του Λούσιφερ*, το οποίο επαναλήφθηκε τον επόμενο χρόνο μαζί με την *Πύλη της Μνήσεως* – ένα ροδοσταυρικό δράμα. Το τελευταίο αυτό έργο εκδόθηκε τον ίδιο χρόνο στο Βερολίνο (Philosophisch-Theosophischer Verlag). Το 1911 παρουσιάστηκε ξανά το δράμα της *Ελευσίνας* και για πρώτη φορά το *Η δοκιμασία της ψυχής* [*Die Prüfung der Seele*] στο θέατρο της Gärtnerplatz. Το 1912 στο ίδιο θέατρο παρουσιάστηκαν το *Η Πύλη της Μνήσεως*, *Η δοκιμασία της ψυχής* και *Ο φύλακας του πρόθυρου* [*Der Hüter der Schwelle*], ενώ το 1913 στο Volkstheater ανέβηκαν από δύο φορές *Ο φύλακας του πρόθυρου* και *Η αφύπνιση της ψυχής*. Για μια παρουσίαση των Μυστηρίων του Στάινερ μέσα από αρχαιακές πηγές, αν και ερμηνευμένες υπό μια ανθρωποσοφική οπτική, βλ. Karl Lierl και Florian Roder (επιμ.), *Anthroposophie wird Kunst: der Münchener Kongress 1907 und die Gegenwart*, Ντόρναου: Kooperative Dürnau, 2008. Wilfried Hammacher, *Die Uraufführung der Mysteriendramen von und durch Rudolf Steiner in München 1910 bis 1913*, Ντόρναου: Verlag am Goetheanum, 2010· για προσθήκες στο παραπάνω βιβλίο, βλ. Wilfried Hammacher και Günter Aschoff, *Ergänzungen zu "Die Uraufführung der Mysteriendramen" von und durch Rudolf Steiner, München 1910-1913*, Ντόρναου: Verlag am Goetheanum, 2015. Η βιβλιογραφία σχετικά με τις δραστηριότητες του Ρούντολφ Στάινερ παραμένει σε μεγάλο βαθμό μη κριτική, καθώς προέρχεται από ανθρωποσοφιστές, οι οποίοι έχουν την τάση να αγιοποιούν τον Στάινερ. Βλ. για παράδειγμα, Michael Howard, *Art as spiritual activity: Rudolf Steiner's contribution to the visual arts: selected lectures on the visual arts*, Χάντσον, Νέα Υόρκη: Anthroposophical Press, 1998. Ο Βάλτερ Κούγκλερ έχει ασχοληθεί σε μεγάλο βαθμό με την καλλιτεχνική παραγωγή του Στάινερ, Walter Kugler, "Rudolf Steiner in Berlin", στο *Berlin um 1900*, κατ. έκθ. Akademie der Künste/Berlinische Galerie, Βερολίνο, 9 Σεπτεμβρίου – 28 Οκτωβρίου 1984, Βερολίνο: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1984, σελ. 394-404· Walter Kugler, *Rudolf Steiner Und Die Anthroposophie: Wege Zu E. Neuen Menschenbild*, Κολωνία: DuMont, 1991· Walter Kugler και Simon Baur (επιμ.), *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*, Κολωνία: DuMont, 2007· Roland Halfen,

του 1907 στην ίδια πόλη (εικ. 3.10.1–3), ο Στάινερ πλαισίωσε το ανέβασμα των δραματικών αυτών έργων με μια σειρά διαλέξεων, οι οποίες το συγκεκριμένο διάστημα πραγματεύονταν το ζήτημα της κοσμογονίας, ιδωμένο μέσα από τα ερμηνευτικά πρίσματα της θεοσοφικής και ευρύτερα εσωτεριστικής-χριστιανικής δοξασίας.¹⁸⁰³ Επειδή οι διαλέξεις αυτές ελάμβαναν χώρα συνήθως κατά τις απογευματινές ώρες, τα πρωινά υπήρχε ελεύθερος χρόνος για τη διεξαγωγή συζητήσεων περί αισθητικών θεμάτων όσο και για τον σχεδιασμό μιας στρατηγικής διάχυσης της θεοσοφικής διδασκαλίας στο καλλιτεχνικό κοινό.¹⁸⁰⁴ Στο πλαίσιο αυτό, στις 25 Αυγούστου 1910, ο Στάινερ παρέδωσε μια ολιγόωρη διάλεξη με θέμα τον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος* (1899–1901) του Νικόλαου Γύζη, τον οποίο ο Γερμανός φιλόσοφος συσχέτισε άμεσα τόσο με το περιεχόμενο των Μυστηρίων, που παρουσιάζονταν εκείνες τις μέρες, όσο και με τις διαλέξεις που ελάμβαναν χώρα κατά τις απογευματινές ώρες.¹⁸⁰⁵ Το περιεχόμενο της

Walter Kugler και Dino Wendtland, *Rudolf Steiner – das malerische Werk: mit Erläuterungen und einem dokumentarischen Anhang*, Ντόρναχ: Rudolf-Steiner Verlag, 2007.

Με κριτική ματιά πάνω στο έργο του Στάινερ και την επίδρασή του κατά τον 20ό αιώνα έχει ασχοληθεί ο ιστορικός Χέλμουτ Τζάντερ. Για μια κριτική ανάλυση του *Théâtre de l'âme* του Συρέ, βλ. Helmut Zander, “Ästhetische Erfahrung: Mysterientheater von Édouard Schuré zu Wassily Kandinsky”, στο *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, επιμ. Moritz Bassler και Hildegard Chatellier, πρακτικά συνεδρίου, University of Strasbourg, 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, σελ. 203–221. Για μια επισκόπηση του κινήματος της Ανθρωποσοφίας στη Γερμανία και μια κριτική εκτίμηση των ιδεών του Στάινερ, βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland: theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis, 1884-1945*, ό.π.: για μια εκτενή βιογραφία του Στάινερ, βλ. H. Zander, *Rudolf Steiner: Die Biografie*, Μόναχο: Piper, 2011. Μια σημαντικότερη μελέτη για τις διαπλοκές του ανθρωποσοφικού κινήματος με το ναζισμό είναι εκείνη του Πέτερ Στάουντενμαγιερ. Βλ. Peter Staudenmaier, *Between Occultism and Nazism: Anthroposophy and the Politics of Race in the Fascist Era*, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2014.

¹⁸⁰³ Rudolf Steiner, *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte: das Sechstageswerk im 1. Buch Moses: ein Zyklus von zehn Vorträgen und ein einleitender Vortrag, München, 16. bis 26. August 1910*, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1992.

¹⁸⁰⁴ Το παράρτημα της Θεοσοφικής Εταιρείας βρισκόταν πολύ κοντά στη Νέα Πινακοθήκη του Μονάχου. Εκεί κοντά υπήρχε και ένα χορτοφαγικό εστιατόριο, το «Fruchtkorb», όπου σύχναζαν αρκετοί θεοσοφιστές. Στην Kunstsaal της Θεοσοφικής Εταιρείας ελάμβαναν χώρα τις Κυριακές μουσικές παραστάσεις, τα Σάββατα και τις Τετάρτες αναγνώσεις παραμυθιών σε παιδιά, ενώ τις υπόλοιπες μέρες μαθήματα Ιστορίας της Τέχνης, κατά τη διάρκεια των οποίων γίνονταν προβολές των αναφερόμενων έργων. Ο χώρος των διαλέξεων μπορούσε να φιλοξενήσει έως 200 άτομα. Οι τοίχοι ήταν επενδυμένοι με ροδαλό σατέν μέχρι το ταβάνι. Στην αίθουσα μπορούσε κανείς να διακρίνει μια μπρούτζινη προτομή του Στάινερ φιλοτεχνημένη από τον γλύπτη Έρνστ Βάγκνερ [Ernst Wagner] (1877-1951) καθώς και ένα έκτυπο ανάγλυφο φιλοτεχνημένο από τον μαθητή του Γύζη Ταντέους Ρίχτερ [Tadeusz Rychter], το οποίο απεικόνιζε έναν αετό να προσεγγίζει το αυτί του Ρούντολφ Στάινερ. Στους τοίχους κρέμονταν έγχρωμες αναπαραγωγές έργων των Μαντόνων του Ραφαήλ· βλ. Max Gümbel-Seiling, *Mit Rudolf Steiner in München*, Χάγη: De nieuwe Boekerij, 1946, σελ. 12–15.

¹⁸⁰⁵ Για τον Ν. Γύζη, βλ. τη βιογραφία που συνέγραψε ο μουσικοκριτικός Μαρσέλ Μονταντόν (1875-1940), φίλος του γνωστού τεχνοκριτικού Γουίλιαμ Ρίττερ. Στο βιβλίο του ο Μονταντόν αξιοποίησε τα χαμένα ημερολόγια του ζωγράφου, τα οποία φυλασσόμενα από τον γιο του ζωγράφου, Τηλέμαχο, καταστράφηκαν κατά το βομβαρδισμό του Ελληνικού το 1944. Το βιβλίο προλόγισε ο γερμανός ζωγράφος Φραντς φον Λένμπαχ [Franz von Lenbach] (1836–1904), βλ. Marcel Montandon, *Gysis, Μπίλφελντ/Λειψία: Velhagen & Klasing, 1902*. Για μια εκτενή ανάλυση και παρουσίαση του έργου του καλλιτέχνη, βλ. Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλας Γύζης, η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1981· Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλας Γύζης, ο άγνωστος*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1980· Ekaterini Kazolea, *Das allegorische Werk von Nikolaus Gysis*, μεταπτυχιακή διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Ρέγκενσμπουργκ, Ρέγκενσμπουργκ:

διάλεξης αυτής, η οποία παρέμενε άγνωστη για πολλά χρόνια, καθώς δεν είχε συμπεριληφθεί στην έκδοση των απάντων του Στάινερ, μεταγράφηκε και διασώθηκε το 1951 από τον Κάρλο Ζέπτιμους Πιχτ [Carlo Septimus Picht] (1887-1954), έναν από τους σπουδαιότερους επιμελητές και σχολιαστές του τεχνοκριτικού και θεωρητικού έργου του Στάινερ,¹⁸⁰⁶ με αφορμή την επέτειο από τα 50 χρόνια από τον θάνατο του Γύζη.¹⁸⁰⁷ Στο εισαγωγικό του σημείωμα για τον καλλιτέχνη, το οποίο συντάξε σταχυολογώντας από διάφορες πηγές,¹⁸⁰⁸ ο Πιχτ σημείωσε ότι ο Γύζης προς το τέλος της ζωής του, απελευθερωμένος από κάθε ακαδημαϊκή σύμβαση, έφτασε σε ένα στάδιο πνευματικής ωριμότητας, μέσα από το οποίο συλλήφθηκαν τα προσχέδια για τα έργα η *Θεμελίωση της Πίστεως [ή Θρίαμβος της θρησκείας]* και *Ο Νέος Αιών*. Ή με δικά του λόγια:

1988· Konstantinos Didaskalou, *Kompositionsentwürfe und Studien von Nikolaus Gysis*, μεταπτυχιακή διατριβή στο Ludwig-Maximilians-Universität, Μόναχο, 1986· Konstantinos Didaskalou, *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, διδακτορική διατριβή στο Ludwig-Maximilians-Universität, Μόναχο, 1991· Konstantinos Didaskalou, *Der Münchner Nachlass von Nikolaus Gysis*, δύο τόμοι, Μόναχο, 1993· Νέλλη Μισριλή, *Νικόλαος Γύζης: 1842-1901*, Αθήνα: Αδάμ 2006 [1995]. Μια σειρά εκθέσεων έχουν συμβάλει επίσης στη διάδοση και διάχυση του έργου του Γύζη σε ένα ευρύτερο κοινό. Βλ. Κωνσταντίνος Διδασκάλου, *Νικόλαος Γύζης 1842-1901. Η συλλογή της οικογένειας του καλλιτέχνη στο Μόναχο*, κατ. έκθ., Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, 1999· Νέλλη Μισριλή και Μαρία Κατσανάκη (επιμ.), *Νικόλαος Γύζης, 1842-1901: Ο μεγάλος δημιουργός*, κατ. έκθ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2001· Κ. Διδασκάλου (επιμ.), *Ο Γύζης στην Τήνο, 100 χρόνια από τον θάνατο του καλλιτέχνη*, κατ. έκθ., Πανελλήνιο Ίδρυμα Ευαγγελίστριας Τήνου, Τήνος 2001· Κωνσταντίνος Διδασκάλου – Τάκης Μαυρωτάς (επιμ.), *Νικόλαος Γύζης, ο μεγάλος ζωγράφος*, κατ. έκθ., Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής, Β & Μ Θεοχαράκη, Αθήνα 2012· Κωνσταντίνος Διδασκάλου (επιμ.), *Νικόλαος Γύζης: Τα σχέδια*, κατ. έκθ., Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης – Casa Bianca, Θεσσαλονίκη 2016.

¹⁸⁰⁶ Ο Πιχτ έγινε μέλος της Ανθρωποσοφικής Εταιρείας όταν συνάντησε τον Στάινερ το 1917, ενώ τον επόμενο χρόνο προχώρησε στην ίδρυση μιας Ανθρωποσοφικής Στοάς στην πόλη Ουλμ της Γερμανίας. Από το 1919 ήταν δραστήριος σε θέματα που αφορούσαν την Τριαδική Διάρθρωση (Dreigliederung), το πολιτικό πρόγραμμα της Ανθρωποσοφικής Εταιρείας. Συνεισέφερε οικονομικά στην ένωση “Kommende Tag AG”, που σχετιζόταν με την πρακτική εφαρμογή των πολιτικών θέσεων των ανθρωποσοφιστών, αλλά η περιουσία της ρευστοποιήθηκε το 1925 λόγω της Παγκόσμιας Ύφεσης. Το 1926 εξέδωσε το *Das literarische Lebenswerk Rudolf Steiners*, το οποίο αποτέλεσε τη βάση για τη μεταγενέστερη έκδοση των απάντων των γραπτών και των διαλέξεων του Στάινερ. Από το 1931 έως το 1935 κατείχε τη θέση, μαζί με τον Χανς Μπόχερμπαχερ [Hans Büchenbacher] (1887-1977), του εκδότη του περιοδικού *Anthroposophie*. Δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα στην επεξεργασία, το σχολιασμό και την τεκμηρίωση των διαλέξεων του Στάινερ για την τέχνη, οι οποίες και δημοσιεύτηκαν ανάμεσα στα έτη 1938-1940. Βλ. *Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biographischen Porträt* (2003) 598-599 λ. Picht, Carlo Septimus (Conrad Schachenmann).

¹⁸⁰⁷ Η διάλεξη, ενισχυμένη με υποσημειώσεις από τον ίδιο τον Πιχτ, δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο ανθρωποσοφικό περιοδικό *Blätter für Anthroposophie*. Βλ. Carlo Septimus Picht, “Nikolaus Gysis: zum Gedenken an seinem 50. Todestag (4 Januar 1951)”, *Blätter für Anthroposophie*, τόμ. 3, τχ. 12, 1951: 419-421· Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, *Blätter für Anthroposophie*, τόμ. 3, τχ. 12, 1951: 421-426. Αποσπάσματα της ομιλίας αυτής, καθώς και ο ίδιος ο πίνακας, αναδημοσιεύτηκαν αργότερα στο ανθρωποσοφικό περιοδικό *Die Christengemeinschaft*, τόμ. 51, 1979: 321-324.

¹⁸⁰⁸ Ο Πιχτ αλιεύει τις πληροφορίες του για τον ζωγράφο από τον τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνο Καλλιγιά (1906-1985), από την κόρη του ζωγράφου, Μαργαρίτα Γύζη, καθώς και από τη μαθήτριά του Γύζη, Άννα Μάι-Ρίχτερ [Anna May-Rychter] (1864-1954). Θα πρέπει, ωστόσο, να υποθέσουμε ότι πληροφορίες ήδη γνωστές σε έναν στενότερο ανθρωποσοφικό κύκλο διεισδύουν στο κείμενο αυτό.

το περιεχόμενό των Ευαγγελίων αποκαλύπτεται στον καλλιτέχνη μέσω του πνευματικού στοιχείου της δικής του ελληνορθόδοξης πίστης. Τον απασχολούν οι Ιεραρχίες και η διαφορετικότητα των δοξασιών ανάμεσα στην ανατολική και τη δυτική εκκλησία [...]. Η καλλιτεχνική διαίσθηση οδηγεί το ζωγράφο πέρα από το κέλυφος των λέξεων – και τον ίδιο – στα βάθη του νοήματός τους, επιτρέποντάς του να σχεδιάσει την πελώρια αυτή σύνθεση [το *Ιδού το Νυμφίος*], έναν αποκαλυπτικό πίνακα, ο οποίος, όπως ο Ρούντολφ Στάινερ έχει εξηγήσει στην ομιλία του, περικαλύπτει όλη την ανάπτυξη και την κεντρική στιγμή της εξέλιξης της ανθρωπότητας.¹⁸⁰⁹

Ο Πιχτ ολοκλήρωσε το εισαγωγικό κείμενό του σημειώνοντας ότι η Αθήνα μπορεί πλέον να καυχείται ότι έχει αποκτήσει «το μαργαριτάρι των έργων του Γύζη, τον Ουράνιο Νυμφίο», απαντώντας, έτσι, στη σχετική ερώτηση που είχε θέσει κάποτε ο Μονταντόν.¹⁸¹⁰

Με αφορμή όσα ειπώθηκαν παραπάνω, δύο εύλογα ερωτήματα γεννιούνται. Είχε πράγματι ο Γύζης εντρυφήσει στη θεοσοφική διδασκαλία προς το τέλος της ζωής του, όπως ισχυρίζονται ο Πιχτ και ο Στάινερ, και για ποιο λόγο η ομιλία του Στάινερ για τον Γύζη παρέμεινε τόσα χρόνια άγνωστη τόσο στο ειδικό ανθρωποσοφικό κοινό που μελετούσε και μελετά συστηματικά τις διαλέξεις του Γερμανού φιλοσόφου όσο και σε γενικά εγχειρίδια της ιστορίας του γερμανικού συμβολισμού; Η απουσία του Γύζη από την ευρωπαϊκή ιστορία του συμβολισμού θα μπορούσε να αποδοθεί, εν μέρει, στην περιφερειακή θέση που είχε η Ελλάδα σε σχέση με άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, όπως το Μόναχο και το Παρίσι, στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα, και κατά συνέπεια στον επουσιώδη ρόλο που διαδραμάτιζε η Ελλάδα στη ρύθμιση του καλλιτεχνικού πεδίου. Στο πλαίσιο αυτό, η υποδοχή του όψιμου έργου του ζωγράφου στην Ελλάδα εγείρει ερωτήματα τόσο για τον βαθμό απορρόφησης των ιδεών που εκφράζει ο Γύζης με την αναθεωρητική ματιά του στη θρησκευτική εικονογραφία, όσο και για την πρόσληψη του συμβολισμού και της νεωτερικότητας εν γένει. Η διερεύνηση του κατά πόσον και με ποιον τρόπο ο Γύζης ενσωμάτωσε στη ζωγραφική του εικονογραφικά στοιχεία από τη θεοσοφική διδασκαλία θα συζητηθεί εν μέρει στις σελίδες που ακολουθούν. Από την άλλη πλευρά, στόχος μου είναι να επιστήσω την προσοχή σε ένα διαφορετικό ερευνητικό ζήτημα: με ποιον τρόπο η υποδοχή του όψιμου έργου του Γύζη εγγράφεται στις διασταυρώσεις διαφορετικών κοσμοθεωρητικών μυστικιστικών τάσεων πώς αυτές μεταφέρονται και αποτυπώνονται στο πεδίο της ελληνικής

¹⁸⁰⁹ Carlo Septimus Picht, “Nikolaus Gysis”, ό.π., σελ. 420–421.

¹⁸¹⁰ Ο.π., 421· Marcel Montandon, *Gysis*, ό.π., σελ. 146.

τεχνοκριτικής στις αρχές του 20ού αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, θα εστιάσω στην ομόχρονη υποδοχή του όψιμου έργου του Γύζη από τον τεχνοκριτικό και μουσικοκριτικό Ουίλιαμ Ρίττερ, καθώς και τον Ρούντολφ Στάινερ. Το θέμα της μουσικής θα δώσει και εδώ τον καθοδηγητικό τόνο στην προσέγγισή μου.

Σε γενικές γραμμές θα μπορούσε κανείς να πει ότι η υποδοχή του έργου του ζωγράφου στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό, υπήρξε εξαιρετικά ένθερμη και διαχτυτική, πλην όμως αυτό προϋπέθετε την απάμβλυνση ακριβώς εκείνων των χαρακτηριστικών του έργου του, τα οποία σήμερα θα προσεγγίζαμε υπό το πρίσμα των σπουδών του εσωτερισμού ή των εναλλακτικών θρησκευτικών ρευμάτων. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, ήδη μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη έγινε μια συστηματική προσπάθεια εξαγνιστικής αποκατάστασης του έργου του από Έλληνες διανοούμενους, οι οποίοι προέκριναν την ελληνικότητα του Γύζη σε αντιδιαστολή προς την ξένη προς αυτόν εκζήτηση του ευρωπαϊκού συμβολισμού.¹⁸¹¹ Προκειμένου να προβληθεί, δηλαδή, ο Γύζης ως θεματοφύλακας της αρχαίας ελληνικής τέχνης και των αξιών που συνδέονταν με αυτήν, έπρεπε να αποσοβηθεί ο κίνδυνος της στοίχισης του όψιμου έργου του με έναν «φανταστικό εξευρωπαϊσμό-κοσμοπολιτισμό», έναν «μαύρο εκσυγχρονισμό».¹⁸¹² Η Μαρία Κατσανάκη έχει επισημάνει αντίστοιχα, μέσα από την περίπτωση της πρόσληψης της *Δόξας* (1898) του Γύζη, τα κρίσιμα διακυβεύματα που πρόβαλλαν για τους Έλληνες διανοούμενους όταν εθνικές, συλλογικές φαντασιώσεις τέμνονταν από παρακμιακές και πεισιθάνατες κοσμοθεωρήσεις.¹⁸¹³

Η τάση αυτή πρόκρισης των ελληνικών χαρακτηριστικών και απομάκρυνσης κάθε λογίων διαφωνιών θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνιστά τον κανόνα στη νεότερη ιστοριογραφία. Στο πλαίσιο αυτό, έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε με ποιον τρόπο για παράδειγμα οι λόγοι περί «μουσικότητας της γραμμής», «ευρυθμίας» και «αρμονίας» υφαίνονται γύρω από τέτοια ιδεολογικά αφηγήματα. Με άλλα λόγια, πώς η «μουσικότητα της γραμμής» στους πίνακες του Γύζη, διατύπωση με την οποία

¹⁸¹¹ Για την τεχνοκριτική πρόσληψη του Γύζη στην Ελλάδα, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πετροφρονεί εν οδύνη*, ό.π., σελ. 537–457.

¹⁸¹² Ό.π. σελ. 632–633.

¹⁸¹³ Maria Katsanaki, “Nikolaos Gysis (1842–1901) et la réception critique de ses œuvres allégoriques de la dernière décennie du XIXe siècle : *Historia, Gloria, Bavaria*, στο *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XXe siècle*, επιμ. Catherine Méneux και Adriana Sotropa, πρακτικά συνεδρίου, Παρίσι, 8–9 Νοεμβρίου 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l’HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016, σελ. 47–69. Βλ. επίσης, Antonis Danos, “Idealist “grand visions,” from Nikolaos Gyzis to Konstantinos Parthenis: the Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism,” στο *The Symbolist Roots of Modern Art*, επιμ. Michelle Facos και Thor J. Mednick, Φάρναμ, Σάρεϊ/Μπέρλινγκτον: Ashgate, 2015, σελ. 11–22.

μπορούμε να κατανοήσουμε τη σχεδιαστική δεινότητα, την καθαρότητα των περιγραμμάτων και την ευγένεια του ύφους, εγγράφεται σε ένα συγκεκριμένο ιδεοτυπικό κατασκευάσμα, τη λειτουργία του οποίου θα επιχειρήσω να ανασυνθέσω. Παρακάμπτοντας εν μέρει τους εθνικούς κανόνες, μέσα στους οποίους συνήθως εγγράφονται τα καλλιτεχνικά προϊόντα, θα ήθελα εδώ να επιστήσω την προσοχή σε ένα διαφορετικό μεθοδολογικό ζήτημα, το οποίο προκύπτει όχι από μια κάθετη και διαχρονική αντιπαραβολή του έργου τέχνης προς την «εθνική του κληρονομιά» αλλά από μία οριζόντια και σύγχρονη αντιπαράθεση διαφορετικών μηχανισμών πρόσληψης που εφαρμόζονται σε αυτό.

Η έννοια του «ρυθμού» και της «μουσικότητας» είναι διάχυτη στη βιβλιογραφία για το έργο του Γύζη. Από τον Περικλή Γιαννόπουλο (1869–1910), τα άρθρα που γράφτηκαν στο περιοδικό *Παναθήναια* μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη το 1901, την κριτική του Ζαχαρία Παπαντωνίου (1877–1940), του Θεμιστοκλή Τσάτσου (1906–1970), του Μαρίνου Καλλιγά (1906–1985), μέχρι τις μεγάλες αναδρομικές εκθέσεις για τον καλλιτέχνη στην Εθνική Πινακοθήκη, αναπαράγεται αβίαστα η άποψη ότι ένας εσωτερικός, αόρατος ρυθμός συνέχει και διαπερνά τους πίνακες του Γύζη ως απόρροια της ελληνικής καταγωγής του ζωγράφου.¹⁸¹⁴ Ο Θεμιστοκλής Τσάτσος παρατήρησε, για παράδειγμα, ότι αν και ο Γύζης εντυπωσιάζεται από τη γερμανική μουσική «διατηρεί άφθαρτη την ικανότητα να καταλαβαίνει και να θαυμάζει την αγνή λαϊκή μας μουσική, που το πνεύμα της δεν είναι βάρβαρο, μα θυμάται, με τρόπο περισσότερο απλό παρά πρωτόγονο, έναν αρχαίο κόσμο γιομάτων ευγένεια και ρυθμούς».¹⁸¹⁵ Ο Καλλιγάς

¹⁸¹⁴ Ο Γιαννόπουλος αναφέρεται στα «Γύζεια σχήματα, με την ηγεμονική απλότητα και την ήρεμον και αγαθήν υπερηφάνειαν» (Περικλής Γιαννόπουλος, «Η Ελληνική Γραμμή», *Ανατολή*, τόμ. 2, τχ. 1, 1903: 416–422). Ο Άγγελος Φιλανθρωπινός γράφει: «Σπανίως κατορθώθη δια της ζωγραφικής εντύπωσις τόσον συγγενής προς την εκ της μουσικής παραγομένην. Νομίζομεν ότι ακούομεν τόνους άρπας και λύρας και άσμα νεαρών φωνών, και κατά φαντασίαν μεταφέρομεν την εικόνα εις χώρον, εις τον οποίον φιλικός όμιλος συνήλθε προς κοινήν απόλαυσιν μουσικής του Μπετόβεν», ό.π., σελ. 424. Αλλά και στα γερμανικά έντυπα: Μ. Χαλμ, «Ο Γύζης ως διακοσμητικός ζωγράφος», *Παναθήναια*, τόμ. 1, τχ. 11, 15 Μαρτίου 1901: 411–416. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Kunst und Handwerk*, 1899: «Τα έργα του Γύζη επίσης απέχοντα από την λεπτολόγον μυστικοπάθειαν του μεσαιώνος [...], ως και από τας ανυσίας, τα αυτά πάντοτε επαναλαμβανούσας αλληγορίας των νέων χρόνων, είνε, ως προς την ιδέαν εντελώς διαυγείς συνθέσεις, αι οποίαι εκφράζουν φανερά και καθαρά τας βαθειές του σκέψεις [...], ό.π., σελ. 412. Ανάλογα σχήματα λόγου έχουν επιζήσει στη σύγχρονη έρευνα. Η Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα σημειώνει: «Η μουσική του καλλιέργεια μας δίνει ένα κλειδί για να εννοήσουμε ένα από τα πιο γοητευτικά χαρακτηριστικά του ώριμου ύφους του: τη «συμφωνική» ποιότητα της γραφής του. Τη μελωδία, το ρυθμό, τη χειρονομία που περνάει από τη λυρική αβρότητα στη νευρώδη ένταση. Μια πινελιά, που άλλοτε σβήνει σε χαμηλόφωνο αντάτζιο, κι άλλοτε υψώνεται σε ηχηρό κρεσέντο». Βλ. Μ. Λαμπράκη Πλάκα, «Ο Νικόλαος Γύζης και η Ελληνική υπέρβαση», στο *Νικόλαος Γύζης, 1842–1901: Ο μεγάλος δημιουργός*, ό.π., σελ. 11–13, εδώ σελ. 12.

¹⁸¹⁵ Θεμιστοκλής Δ. Τσάτσος, *Γύρω από τη ζωγραφική*, Αθήνα: Εστία, 1970, σελ. 131.

παρατηρεί χαρακτηριστικά πως ένας απλός, στέρεος ρυθμός διαπερνά τα έργα του Γύζη σαν ένας αφανής σκελετός.¹⁸¹⁶

Τα σχήματα αυτά λόγω λειτουργούν συνήθως ως αφορμή για την αναπαραγωγή ευρύτερων ιδεολογημάτων που συνδέονται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του «ελληνικού έθνους». Για παράδειγμα, στη μελέτη του για τον Γύζη, ο Καλλιγιάς προήγαγε τη θεωρία του για την ελληνικότητα, εμπνευσμένη σε μεγάλο βαθμό από τα γραπτά της Ζακλίν ντε Ρομιγί [Jacqueline de Romilly] (1913-2010), και εδραιωμένη, σύμφωνα με εκείνον, στην πεποίθηση ότι μια ουσία μυστική και αναλλοίωτη, διατρέχει όλα τα διαφορετικά στάδια του ελληνικού πολιτισμού, κατά το πέρασ των οποίων αποκρυσταλλώνονται μια σειρά από αισθητικές ιδιότητες, όπως ο ρυθμός, ο ανθρωπομορφισμός, η συμμετρία, η αναλογία, η ηθική, η νηφαλιότητα, το ήπιο, και η τάση για γεωμετρική έκφραση.¹⁸¹⁷ Η ανάγνωση αυτή του έργου του Γύζη, αν και δείχνει να έχει προέλθει από μια βαθιά εδραιωμένη ελληνότροπη προσπάθεια οικειοποίησης του έργου του, στην πραγματικότητα πιστεύω ότι σε μεγάλο βαθμό πηγάζει από μια αρκετά πρώιμη φάση της υποδοχής του, όταν ο διάσημος Ελβετός τεχνοκριτικός και συγγραφέας Ουίλιαμ Ρίττερ [William Ritter] (1867-1955) δημοσίευσε δύο εκτενή κείμενα για τον Έλληνα ζωγράφο το 1901 και το 1906, την περίοδο δηλαδή που διέμενε στο Μόναχο.

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Ρίττερ ο νους δύναται να αναπλάσει την ιδέα ή το ιδανικό ελληνικό πνεύμα, τα οποία εμφολεύουν μέσα σε συγκεκριμένες μορφές, με άλλα λόγια, οι μορφές είναι η αντανάκλαση των υπαρκτών ιδεών, στις οποίες ο νους δίνει υπόσταση. Ο μηχανισμός αυτός πρόσληψης που είναι συμβατός με το παράδειγμα της μίμησης αναλύθηκε και προκρίθηκε αργότερα από τον Θ. Τσάτσο ως κατάλληλος για την κατανόηση του έργου του Γύζη: «Το έργο του Γύζη, τοποθετημένο στο πλαίσιο της εγγελιανής αισθητικής, μοιάζει σαν ξαναγύρισμα στην κλασική τέχνη [...] υπερνικά την έλλειψη ανταποκρίσεως της Ιδέας και της μορφής [...] μεταχειρίζεται δηλαδή το ανθρώπινο σχήμα, προσωποποιεί και κατορθώνει έτσι να επιτύχει την ανταπόκριση της Ιδέας και της μορφής».¹⁸¹⁸ Ο Καλλιγιάς αντίστοιχα τόνιζε ότι

¹⁸¹⁶ Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 72.

¹⁸¹⁷ Ο.π., σελ. 111-124. Για μια κριτική προσέγγιση στην έννοια της Ελληνικότητας του Καλλιγιά, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Η θεωρία της «ελληνικότητας» του Μαρίνου Καλλιγιά», *Ιστορικά*, τόμ. 25, τχ. 49, 2008: 331-356.

¹⁸¹⁸ Θεμιστοκλής Δ. Τσάτσος, *Γύρω από τη ζωγραφική*, ό.π., σελ. 106.

ένα αφανές, εσωτερικό στοιχείο που συνδέει τα έργα του Γύζη με όλα, μπορεί να πει κανείς, τα γνήσια ελληνικά έργα, είναι πως τα έργα του στηρίζονται καταρχήν σε μια ιδέα. Η ιδέα είναι το μόνιμο στοιχείο της ουσίας των όντων. Κατά τον Πλάτωνα: τὰς δε... ιδέας νοεῖσθαι μὲν, ὁρᾶσθαι δ' οὐ. Ο κάθε καλλιτέχνης αποδίδει, σύμφωνα με την αντίληψή του, τα “είδωλα” της “ιδέας”, τα φαινόμενα, με ιδεαλιστική ή ρεαλιστική ή ρομαντική ή με οποιανδήποτε άλλη τεχνοτροπία.¹⁸¹⁹

Υπό την προϋπόθεση πως η παραπάνω παρατήρηση του Καλλιγά μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσα στο πλαίσιο της υιοθέτησης της πλατωνικής θεωρίας από τον Πλωτίνιο, προκύπτει το συμπέρασμα πως η καλλιτεχνική πράξη δεν είναι κάτι άλλο από αντανάκλαση ή μίμηση της ιδέας.

Ο Μάγιερ Άμπραμς στην κλασική μελέτη του για τον ρομαντισμό με τίτλο *Ο καθρέφτης και το λυχνάρι [The Mirror and the Lamp]* (1953), υπέδειξε ότι η «κλασική» λογοτεχνική κριτική, από την εποχή του Πλάτωνα και έπειτα, ακολούθησε τη μιμητική θεωρία, σύμφωνα με την οποία ο νους του ανθρώπου λειτουργεί σύμφωνα με το παράδειγμα του καθρέφτη· αντανακλά τα εξωτερικά αντικείμενα της πραγματικότητας.¹⁸²⁰ Αυτήν την παραδοσιακή αντίληψη για την τέχνη ήρθαν, σύμφωνα με τον Άμπραμς, να ανατρέψουν οι ρομαντικοί, οι οποίοι απέρριψαν τη χρήση του νου ως παθητικού δέκτη που αντανακλά εικόνες τις οποίες προσλαμβάνει από τη φύση, ενώ αντίθετα τον ανέδειξαν σε έναν αυτόνομο και αυτόφωτο μηχανισμό που συμβάλλει στη διαμόρφωση του κόσμου. Ο μηχανισμός αυτός πρόσληψης του κόσμου παρομοιάζεται από τον Άμπραμς με ένα λυχνάρι, μεταφορά που δανείζεται από μια περικοπή του Άγγλου ποιητή Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς [1865-1939].¹⁸²¹

Στον αντίποδα, λοιπόν, του μοντέλου του καθρέφτη θα αντιπαραβάλλω εδώ την προσέγγιση του Στάινερ, η οποία εγγράφεται περισσότερο στο παράδειγμα του λυχναριού: όχι μόνο μετατρέπεται ο ίδιος ο Γύζης σε πηγή ακτινοβολίας και διαχέει το εσωτερικό φως της ψυχής του στον εξωτερικό κόσμο επαναμαγεύοντάς τον, αλλά, επιπλέον, σύμφωνα με τον Στάινερ, ο θεατής καλείται να προσεγγίσει τον κόσμο των αισθήσεων όχι πια με το βλέμμα της νόησης αλλά με εκείνο της βιωματικής γνώσης. Η πρώτη κατεύθυνση σχετίζεται με την ιδεοτυπική κατανόηση του κόσμου ως μια συναρμογή αριθμητικών σχέσεων που υπάρχουν a priori της δικής μας αντίληψης και

¹⁸¹⁹ Μαρίνος Καλλιγάς, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 115. Πρβλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 507b: «[...] τὰς δ' αὖτ' ιδέας νοεῖσθαι μὲν, ὁρᾶσθαι δ' οὐ».

¹⁸²⁰ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Οξφόρδη/Λονδίνο: 1971 [1953].

¹⁸²¹ Πρβλ. το παράθεμα στην αρχή του κεφαλαίου.

την οποία έχω ήδη ανιχνεύσει σε αρκετούς Γάλλους συμβολιστές, με κεντρική μορφή τον Πελαντάν. Η δεύτερη κατεύθυνση του Στάινερ σχετίζεται, πιστεύω, με τη σταδιακή ιδεολογική απομάκρυνσή του από τον ελευθεροτεκτονικό συμβολισμό και τη διεύρυνση της θέασής του προς ένα σχήμα, το οποίο να συμπεριλαμβάνει τη κυματική θεωρία του ήχου και του φωτός, καθώς και τη διδασκαλία των χρωμάτων του Γκαίτε.

6.2.2 Ο κόσμος ως καθρέφτης: ο «αττικισμός» του Γύζη κατά τον Γουίλιαμ Ρίττερ

Ἴδου εἷς Ἕλληνα καλλιτέχνη, λέγει ὁ περιφανὴς κριτικὸς, ὅστις ἐπὶ τεσσαρακονταετίαν προσέφερε τὰ ἀληθέστερα παραδείγματα τοῦ ἀρχαίου κάλλους [ιταλ. της αρχαίας χάρης], καὶ ὅστις ἀκριβῶς, ὡς ἐκ τούτου, δὲν ἠδυνήθη νὰ κατανοήσῃ τὴν πρόθεσιν ἐκείνων οἴτινες, ἀπὸ συνήθειαν, μὲ πίστιν –καὶ πιστεύουν ὅτι φθάνει νὰ θελήσῃ τις νὰ ἐκλέξῃ τὸ ἀρχαῖον κάλλος διότι οὕτω τὸ ἐννοεῖ– τὸ ἐνόθευσαν καὶ τὸ νοθεύουν ἀκόμη μὲ ἰσχυρὰν δόσιν γερμανισμοῦ.¹⁸²²

Με τα παραπάνω λόγια, αναγγελμένα στο περιοδικό *Παναθήναια* τον Ιανουάριο του 1902, ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος (1873–1937) απέδωσε την εισαγωγή του διεισδυτικού άρθρου του τεχνοκριτικού Ουίλιαμ Ρίττερ για τον Νικόλαο Γύζη, το οποίο είχε δημοσιευτεί τον Νοέμβριο του 1901 στο ιταλικό περιοδικό *Emporium*, σχεδόν έναν χρόνο μετά τον θάνατο του ζωγράφου. Όπως διευκρινίζει ο Ρίττερ στη συνέχεια του κειμένου –ισχυρισμό που ενστερνίζεται και ο Θωμόπουλος–, ο ζωγράφος, όντας ο ίδιος ψυχικά και πνευματικά συνδεδεμένος με το αρχαίο παρελθόν, δεν είχε ανάγκη να ανατρέξει σε αυτό, όπως δηλαδή έκαναν οι σύγχρονοι με εκείνον γερμανοί καλλιτέχνες, οι οποίοι επικαλούνταν το κύρος της αρχαιότητας ως «στόλισμα πνευματικής ανατροφής».¹⁸²³ Αντίθετα, η αδιάσπαστη ροή της βιοματικής σχέσης του καλλιτέχνη με την αρχαιότητα του επέτρεψε να μεταφέρει μαζί του στο Μόναχο το παρελθόν ως παρόν. Το δεύτερο σχόλιο του ελβετού τεχνοκριτικού αφορά τη μειωμένη αναγνωρισιμότητα και αποδοχή που κέρδισε ο ζωγράφος αναλογικά προς την αξία του

¹⁸²² Θωμάς Θωμόπουλος, «Νικόλαος Γύζης κατά τον William Ritter», *Παναθήναια*, τχ. 31, 1902: 224. Πρβλ. William Ritter, “Artisti contamporanei. Nicola Gysis”, *Emporium*, τόμ. 14, τχ. 83, 1901: 323: «Ecco un artista greco, il quale, pel corso di quarant’anni, offri al publico di Monaco di Baviera i più puri esemplari dell’antica venustà e che, in causa appunto di tale purezza, non raggiunse mai la notorietà di coloro che per temperamento e con la maggior buona fede del mondo – dappoichè credono basti il volere sorgere alla bellezza antica, perché [sic] ciò sia – la imbastardirono e la imbastardiscono ancora con una forte di germanismo».

¹⁸²³ William Ritter, ό.π., σελ. 326: «[...] l’ornamento di un intelletto colto».

και συγκριτικά προς άλλους καλλιτέχνες, όπως τον Μπέκλιν και τον Στουκ, οι οποίοι έδρεψαν τους καρπούς του μόχθου τους. Η καλλιτεχνική υπεροχή του Γύζη επί των άλλων συγχρόνων του γερμανών ζωγράφων έγκειται, κατά τον Ρίττερ, στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της τέχνης του, τα οποία την εξυψώνουν στο επίπεδο του φιλοσοφικού στοχασμού. Αυτά είναι: το δυνατό και ταυτόχρονα υπαινικτικό σχέδιο, η αίσθηση του ρυθμού της γραμμής, η συνείδηση του μέτρου και η ικανότητα σύλληψης και εγκλεισμού του όλου στο θραύσμα (το σχέδιο, το σκαρίφημα). Η ιδιαιτερότητα και συνθετότητα, μάλιστα, του σχεδίου του Γύζη ωθεί τον τεχνοκριτικό να αναζητήσει μια σύνδεση ανάμεσα στον κόσμο των νεότερων μαθηματικών και τη μουσική των αρχαίων Ελλήνων:

ὄχι μόνον ἐσχεδίαζεν ἄριστα κ' ἐγνώριζε νὰ ἐκφράζη διὰ τοῦ σχεδίου ὅπως πρᾶττομεν διὰ τῶν λέξεων ἀλλ' ἔκαμνε δι' αὐτοῦ σχῆμα φιλοσοφικῆς μελέτης ὅμοιον πρὸς τὰ μαθηματικὰ σχήματα τοῦ μεγάλου μαθηματικοῦ Poinecaré. Τὸ σχεδίον του ἐν τούτοις ἔχει πολὺ περισσότερον ἀλγεύρας καὶ μουσικῆς ἀπὸ μίαν ἀπλῆν ἀναπαράστασιν σχημάτων ἢ μᾶλλον ἀποτελεῖ οὐσιωδῶς μέρος τῆς Μουσικῆς ἐκείνης ὡς τὴν ἐννοῦσαν οἱ Ἕλληνες [...].¹⁸²⁴

Τέλος, η δυνατότητα του καλλιτέχνη να υποβάλλει δια της κίνησης του χεριού τη σκέψη του σε μια μαθηματική διαδικασία φανερώνει μια «αὐθεντική πρωτοτυπία, σχηματισμένη καθ' ὅλοκληρίαν ἀπὸ τὴν χάριν καὶ τὸν ἀττικισμόν».¹⁸²⁵

Το παραπάνω άρθρο του Ritter έγινε ευρύτερα διαθέσιμο σε ένα ευρωπαϊκό κοινό το 1906, όταν συμπεριλήφθηκε στον συγκεντρωτικό τόμο με τίτλο *Etudes d'art étranger*, όπου μεταξύ άλλων εξετάστηκαν ζωγράφοι και συνθέτες όπως ο Μπέκλιν, ο Γιόζεφ Μεχόφερ [Józef Mehoffer] (1869–1946), ο Μουνχ, ο Ρίμσκι-Κόρσακοφ, ο Γκούσταφ Μάλερ [Gustav Mahler] (1860–1911).¹⁸²⁶ Αν και τα κείμενα του Ρίττερ για τον Γύζη δεν ήταν τα μοναδικά, εκτός Ελλάδος, που δημοσιεύτηκαν την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα με αφορμή τον θάνατο του καλλιτέχνη,¹⁸²⁷ παραμένουν, ωστόσο,

¹⁸²⁴ Θωμάς Θωμόπουλος, «Νικόλαος Γύζης κατά τον William Ritter», ό.π., σελ. 225-226. Πρβλ. William Ritter, ό.π., σελ. 331: «[...] non soltanto egli disegnò egregiamente, seppe esprimersi col disegno come si fa con la parola, ma fece del disegno una forma di meditazione filosofica, simile a quella dei segni matematici, per un Poincaré; il suo disegno, infatti, ha molto più dell'algebra e della musica che non di una semplice rappresentazione formale, o, piuttosto, fa essenzialmente parte di quella Musica, quale la intesero i greci [...]». Υπογράμμιση στο πρωτότυπο.

¹⁸²⁵ Θωμάς Θωμόπουλος, «Νικόλαος Γύζης κατά τον William Ritter», ό.π., σελ. 225. Πρβλ. William Ritter, ό.π., σελ. 330: «la originalità autentica, tutta formata di grazia e di atticismo».

¹⁸²⁶ William Ritter, *Etudes d'art étranger*, Παρίσι: Mercure de France, 1906.

¹⁸²⁷ Ο γερμανός συγγραφέας και τεχνοκριτικός Φριτς φον Οστίνι [Fritz von Ostini] (1861–1927) δημοσίευσε το 1902, στο περιοδικό *Kunst für Alle*, μια εργοβιογραφική μελέτη. Fritz von Ostini, "Nikolaus Gysis", *Die Kunst für Alle*, τόμ. 17 τχ. 13, 1902: 288–294. Ο ελβετός αρχιτέκτονας Χανς

ξεχωριστά σε ό,τι αφορά την πολεμική που άσκησαν, καθώς και τη βαθιά και διεισδυτική αποτίμηση του έργου του ζωγράφου που προσέφεραν.

Ανάμεσα στα 1890 και 1914 ο Ρίττερ κοινωνικοποιήθηκε στα πιο ισχυρά δίκτυα τεχνοκριτικών στην Ευρώπη. Όπως εύστοχα σημειώνει ο Φιλίπ Κενέλ, διαμέσου της προσωπικότητας του Ρίττερ κανείς θα μπορούσε να ρίξει φως στη «γεωγραφία της τεχνοκριτικής» στη στροφή προς τον 20ό αιώνα, στις σχέσεις ανάμεσα στον εθνικισμό και το διεθνισμό, στις συγκρούσεις ανάμεσα στον κοσμοπολιτισμό και τον επαρχιωτισμό. Οι σπουδές του στην ιστορία της τέχνης και τη μουσική στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και τα μαθήματα μουσικής αρμονίας που παρακολούθησε υπό τον Άντον Μπρούκνερ στην ίδια πόλη συντέλεσαν στην οικοδόμηση μιας στέρεης παιδείας. Από νωρίς πραγματοποίησε ένα πλήθος ταξιδιών στην Κεντρική Ευρώπη και τα Βαλκάνια, τα οποία του επέτρεψαν να δικτυωθεί σε κύκλους καλλιτεχνών, συνθετών και λογοτεχνών. Ο Ρίττερ συνέγραψε ένα πλήθος τεχνοκριτικών κειμένων σε γαλλικά, ελβετικά, γερμανικά, ιταλικά, τσεχικά και σλαβικά περιοδικά, εκδηλώνοντας σε αυτά απερίφραστα τις αισθητικές του προτιμήσεις και αντιπάθειες. Οι αισθητικές επιλογές του Ρίττερ, οι λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές στρατηγικές είναι αδιαχώριστες από την κοινωνική του θέση, τις πολιτικές του επαφές, τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις και τις σεξουαλικές του προτιμήσεις.¹⁸²⁸

Από το 1888, ο Ρίττερ δραστηριοποιήθηκε στους κύκλους των συμβολιστών στο Παρίσι, όπου συνδέθηκε φιλικά με τον Πελαντάν, μέσω του οποίου γνώρισε πολλούς συγγραφείς και ζωγράφους, όπως τον Μπαρμπέ ντ' Ωρεβιγύ [Barbey d'Aureville] (1808–1889), τον Πιερ Λουίς [Pierre Louÿs] (1870–1925), τον Ζωρζ Ρόντενμπαχ [Georges Rodenbach] (1855–1898), τον Φελισιέν Ροπς και προπάντων τον Ρομπέρ ντε Μοντεσκιού [Robert de Montesquiou] (1855–1921). Την ίδια περίοδο, γαλουχημένος μέσα στο κλίμα αυτό του μυστικιστικού καθολικισμού και του βαγκνερισμού, ο Ρίττερ προγραμματίζει, μάλιστα, να συγγράψει τη διδακτορική του διατριβή πάνω στην

Έντουαρντ φον Μπέρλεπς-Φαλέντας [Hans Eduard von Berlepsch-Valendas] (1849–1921), με έναυσμα μια προσωπική συνάντηση που είχε με τον Γύζη, διερεύνησε σε άρθρο του στο περιοδικό *Kunst und Handwerk*, με ευαισθησία και διεισδυτικότητα, τις σχεδιαστικές ικανότητες του ζωγράφου. Βλ. Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, “Erinnerungen an Gysis”, *Kunst und Handwerk*, τόμ. 53, τχ. 4, 1902–1903: 89–98. Αντίστοιχα, λίγα χρόνια αργότερα, ο συγγραφέας Γκέοργκ Φουκς [Georg Fuchs] (1868–1949) με αφορμή την αναδρομική έκθεση στο Μόναχο προτρέπει τον αναγνώστη να καταλάβει τον Γύζη, όπως εκείνος: σαν «τον Έλληνα, ο οποίος συνεχίζει τη ρυθμική φλέβα της διαυγασμένης φυλής του με τα τεχνικά μέσα ενός μοντέρνου κολορίστα». Βλ. Georg Fuchs, *Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive*, Μόναχο: 1907, σελ. 286.

¹⁸²⁸ Philippe Kaenel, “William Ritter (1867–1955): un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien”, *Revue suisse d'histoire*, τόμ. 48, τχ. 1, 1998: 78.

Καμπάλα.¹⁸²⁹ Οι αριθμοσοφικές και νεοπλατωνικές θεωρίες που διακινούνταν στο περιβάλλον του Πελαντάν και του Παπύς, ενδεχομένως καθόρισαν σε ένα πρώιμο στάδιο τη μεταγενέστερη ροπή του προς την αναζήτηση της γεωμετρικής ευταξίας και της μαθηματικής δομής.

Το 1888 ο Πελαντάν διέμεινε με τον Ρίττερ στο Νεσατέλ στην Ελβετία, προτού αναχωρήσουν μαζί με προορισμό το Μπαϊρόι.¹⁸³⁰ Στο Μόναχο ο Ρίττερ και ο Πελαντάν είχαν την ευκαιρία να δουν την αφίσα που είχε φιλοτεχνήσει ο Γύζης για την Τρίτη Διεθνή Έκθεση του Γκλασπαλάστ (1888).¹⁸³¹ Ο Πελαντάν ενθουσιάστηκε με «το γυμνό, λεπτεπίλεπτο και νευρικό κορμό» της νεανικής μορφής που απεικονιζόταν στην αφίσα και συνέκρινε τα μάτια της με εκείνη των γυμνών νέων του Γκυστάβ Μορώ. Αν και ο Ρίττερ δεν κατάφερε τελικά να προμηθευτεί την αφίσα εκ μέρους του Πελαντάν, η πρώτη αυτή συνάντηση σηματοδότησε ενδεχομένως την έναρξη της εκτίμησής του για τον Γύζη, τον οποίο άλλωστε γνώρισε αργότερα και από κοντά.¹⁸³²

Ο Ρίττερ αρχικά ακολούθησε στο Μόναχο τον φίλο του Μονταντόν, ο οποίος, με την αρωγή του τεχνοκριτικού, συνέγραψε το 1902 την πρώτη μονογραφία για τον Γύζη.¹⁸³³ Τα χρόνια του Μονάχου χαρακτηρίζονται από πολλές φιλίες, όπως αυτή με τον Μάλερ, τον Στέφαν Γκεόργκε και τη μαθήτριά του Γύζη, Άννα Μάι [Anna May] (1864–1955), ο πατέρας της οποίας –προσωπικός γιατρός του ζωγράφου– θα μεσολαβήσει στην γνωριμία του Ρίττερ με τον πρίγκιπα Ρούπρεχτ [Rupprecht] της Βαυαρίας (1869–1955).¹⁸³⁴ Παραμένει άγνωστο το πόσο πυκνές ήταν οι συναντήσεις ανάμεσα στον Ρίττερ και τον Γύζη εκείνα τα χρόνια. Το γεγονός, ωστόσο, πως μετά τον θάνατο του Γύζη, η οικογένειά του καλλιτέχνη τού παραχώρησε πρόσβαση στο ατελιέ, καθώς και στο προσωπικό ημερολόγιο του, μας επιτρέπει να εικάσουμε πως οι επισκέψεις του τεχνοκριτικού στο σπίτι του ζωγράφου θα πρέπει να ήταν περισσότερες από μία.¹⁸³⁵

Πέρα από το άρθρο του που εμφανίστηκε στο περιοδικό *Emporium* τον Ιανουάριο του 1901, ο Ρίττερ συνέγραψε ακόμη δύο την ίδια χρονιά, το ένα για το *La*

¹⁸²⁹ Fernand Donzé και Caroline Calame, “William Ritter (1867-1955) au temps d’une autre Europe. Dictionnaire à l’usage des curieux de la vie et de l’œuvre d’un Neuchâtelais hors du commun”, *Nouvelle Revue Neuchâteloise*, τόμ. 61, 1999: 74–75.

¹⁸³⁰ Philippe Kaenel, “William Ritter”, ό.π., σελ. 80.

¹⁸³¹ *Το πνεύμα της Τέχνης*, σχέδιο αφίσας της Τρίτης Διεθνούς Έκθεσης στο Γκλασπαλάστ, 1888, 21,4 x 13,9 εκ., μεικτή τεχνική σε χαρτόνι, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης.

¹⁸³² J. Tcherv, *William Ritter: Enfance et jeunesse, 1867–1889*, Λουγκάνο: Flèche d’or, 1958, σελ. 349–350.

¹⁸³³ Βλ. Marcel Montandon, ό.π.

¹⁸³⁴ Fernand Donzé και Caroline Calame, “William Ritter”, ό.π., σελ. 66.

¹⁸³⁵ Maria Katsanaki, “Nikolaos Gysis (1842-1901) et la réception critique”, ό.π., σελ. 51-52.

Revue de l'art ancien et moderne,¹⁸³⁶ και το άλλο στον απόηχο της έκθεσης που έλαβε χώρα το 1901 στο Glaspalast στο Μόναχο με σκοπό να τιμηθούν οι πρόσφατα αποθανόντες καλλιτέχνες, Μπέκλιν, Βίλχελμ Λάιμπλ [Wilhelm Leibl] (1844–1900) και Γύζης. Εκεί ο Ρίττερ παρατήρησε ότι:

[Η φαντασία] του διέπεται από μια ανάγκη για ηπιότητα, ισορροπία και μέτρο. Μια εναρμόνιση των ωραίων του ικανοτήτων προκύπτει με τρόπο *μουσικό*, με τη σημασία που η αρχαιότητα έδωσε στη λέξη *μουσική*. Το μυαλό του τείνει προς την τελειότητα παρά στην εφευρετικότητα, στοχάζεται για τα πάντα και τιμωρεί τον εαυτό του πέρα από κάθε όριο [...], ρίχνεται ολόψυχα στη μεταφυσική της γραμμής: βρίσκεται στην αναζήτηση της εξευγένισης, του ρυθμού, της απλότητας, την οποία κανείς γύρω του δεν μπορεί να κατανοήσει».¹⁸³⁷

Τέλος, επισημαίνει ο Ρίττερ, διαμέσου των σχεδίων του Γύζη, τα οποία επιδεικνύουν μια τελειότητα στον χειρισμό της γραμμής, μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την ακόπιαστη προσπάθεια εξαγνισμού, μέχρι την απόλυτη διαύγεια του ωραίου και της έκφρασης, την πρώτη ιδέα.¹⁸³⁸ Στην νεοπλατωνική ή πλωτίνεια αυτή προσέγγιση για την τέχνη μπορούμε να διακρίνουμε κάποια ίχνη από τον καθολικό μυστικισμό του Πελαντάν, από τον οποίο Ρίττερ φαίνεται πως δεν είχε απελευθερωθεί. Η επιλογή των παραπάνω λέξεων προοικονομεί επίσης την έννοια του «αττικισμού», την οποία θα εισάγει, όπως έδειξα, την ίδια χρονιά στο εκτενές κείμενό του στο περιοδικό *Emporium*. Θα πρέπει να σημειωθεί πως η προσέγγιση του Ρίττερ δεν εκκινεί από μια προσπάθεια ανεύρεσης ενός ενιαίου νήματος που να συνδέει διαφορετικές χρονικότητες, με σκοπό να νομιμοποιηθεί η παρουσία του Γύζη στο παρόν. Άλλωστε, οι ανεκδοτολογικές και ηθογραφικές σκηνές που ζωγράφησε ο Γύζης τον άφησαν παγερά αδιάφορο, ενώ επέλεξε να καταπιαστεί μονάχα με το όψιμο αλληγορικό και συμβολιστικό του έργο.¹⁸³⁹ Σε αυτό, το σχέδιο έχει αποκτήσει έναν προεξέχοντα ρόλο, ενώ η τάση της αφαίρεσης θεματικών στοιχείων από τον πίνακα γίνεται όλο και πιο αισθητή. Ο αττικισμός του Ρίττερ παραμένει λοιπόν μια έννοια αχρονική και αφαιρετική, παρά τον γεωγραφικό της προσδιορισμό, η οποία αντλεί την

¹⁸³⁶ William Ritter, “Nicolas Gysis. Un artiste grec d’aujourd’hui”, *La Revue de l’art ancien et moderne*, τόμ. 9, 1901: 301–312.

¹⁸³⁷ William Ritter, “Correspondance d’Allemagne. La VIII^e Exposition Internationale de Munich”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 26, 1901: 345: “C’est un besoin de pondération, d’équilibre et de mesure qui la régit ; un accord de ses belles facultés se fait, tout *musical*, au sens que l’antiquité donnait au mot *musique*. Son esprit tend davantage à la perfection qu’à l’invention, il réfléchit sur tout et se châtie au-delà de toute limite. [...] ; il se jette à cœur perdu dans la métaphysique de la ligne ; il est tout à des recherches d’élégance, de Rythme, de simplicité, que personne autour de lui ne peut comprendre”.

¹⁸³⁸ William Ritter, “Correspondance d’Allemagne”, ό.π., σελ. 345.

¹⁸³⁹ Πρβλ. William Ritter, *Etudes d’art étranger*, ό.π., σελ. 346.

επικύρωσή της μέσω του συσχετισμού μιας προ-νεωτερικής μαθηματικής γλώσσας (αρχαία ελληνική μουσική) με μια νεωτερική (μαθηματικά του Πουανκαρέ). Η κοσμοθεωρητική αυτή προσέγγιση του Ρίττερ θα μπορούσε ενδεχομένως να γίνει κατανοητή μέσα στο κλίμα του μυστικιστικού καθολικισμού του Νεσατέλ –μιας πόλης όπου κυριαρχούσε ο προτεσταντισμός–, καθώς και στον απόηχο της συνομιλίας του με τα μυστικιστικά τάγματα των Ροδόσταυρων στο Παρίσι.¹⁸⁴⁰

Τη δεκαετία του 1890 οι αισθητικές αντιλήψεις του Ρίττερ δεν εμφορούνται από συντηρητισμό. Ωστόσο, το 1906, αν αντιπαραβάλλουμε το κεφάλαιο για τον Γύζη από το βιβλίο του *Etudes d'art étranger* με εκείνο για τον Μουνχ [Edvard Munch] (1863-1944), θα διαπιστώσουμε ότι η διαφύλαξη της ακεραιότητας της μορφής αποτελεί το ύψιστο διακύβευμα για τον καθολικό και ομοφυλόφιλο Ρίττερ. Ο αττικισμός του Γύζη αποκαλύπτεται, όπως προείπε το 1901, μέσα από ένα «σχέδιο που τροποποιείται από ένα φιλοσοφικό στοχασμό, όμοιο με εκείνον των μαθηματικών σημείων του Πουανκαρέ».¹⁸⁴¹ Αντίθετα, το 1905, όταν είδε από κοντά το έργο του Μουνχ του δημιουργήθηκε η αίσθηση ότι επισκέφτηκε ένα «τερατολογικό μουσείο» που τον βύθισε στον τρόμο και τη σύγχυση.¹⁸⁴² Και έσπευσε να χαρακτηρίσει την εντύπωση που του έκανε η έκθεση του Μουνχ με τα παρακάτω λόγια: «η κακοφωνία των μέσων στην υπηρεσία της κακοφωνίας της νεωτερικότητας».¹⁸⁴³

Λίγα χρόνια αργότερα, μέσω της απόρριψης του Φέρντιναντ Χόντλερ [Ferdinand Hodler] (1853-1918) ο Ρίττερ ξαφνικά αυτοπροβάλλεται ως ένας φύλακας της τέχνης, του οποίου οι αισθητικές προτιμήσεις δεν μπορούν να φιλοξενήσουν φορμαλισμούς, είτε πρόκειται για τον εξπρεσιονισμό, είτε για τον κυβισμό. Ο καλλιτεχνικός συντηρητισμός του Ρίττερ είναι, ωστόσο, και ιδεολογικός. Στη γαλλόφωνη Ελβετία, οι εξομολογητικές και κοινωνικές του συμπάθειες τον οδήγησαν προς προσωπικότητες, όπως ο συγγραφέας και πολιτικός ακτιβιστής της Δεξιάς, Γκονζάγκ ντε Ρενόλντ [Gonzague de Reynold] (1880–1970), ή ο ζωγράφος Αλεξάντρ Σενγκριά [Alexandre Cingria] (1879–1945), και οι δύο συντηρητικοί, εθνικιστές ή τοπικιστές, αριστοκράτες και ξενοφοβικοί (ο Ρίττερ εκδηλώνει, όπως τόσοι άλλοι, ένα βαθύ αντισημιτισμό), και

¹⁸⁴⁰ Ο Μωρίς Ντενί χρησιμοποιεί επίσης την έννοια του «αττικισμού», όπως και εκείνες της ενάργειας και του μέτρου, για να αναφερθεί στα αναλλοίωτα χαρακτηριστικά της αδιάσπαστης γαλλικής παράδοσης, βλ. Maurice Denis, “De Gauguin et de Van Gogh au classicisme”, στο *Théories* ό.π., σελ. 273 (δημοσιευμένο στην *L'Occident*, τον Μάιο του 1909).

¹⁸⁴¹ William Ritter, “Un artiste grec: Nicolas Gysis”, ό.π., σελ. 351–352. Πρβλ. παραπάνω το δημοσιευμένο άρθρο στο περιοδικό *Emporium*.

¹⁸⁴² William Ritter, “Edvard Munch”, στο: *Etudes d'art étranger*, ό.π., σελ. 81–122 (Ως ημερομηνία συγγραφής του άρθρου αναφέρεται ο Μάρτιος του 1905).

¹⁸⁴³ Ο.π., σελ. 85.

οι δύο μάχιμοι καθολικοί και «λατινιστές», με την έννοια που απέδωσε ο Σαρλ Μωρράς [Charles Maurras] (1868–1952) στον όρο, και οι δύο εκπρόσωποι της Νέας Ελβετικής Δεξιότητας». ¹⁸⁴⁴

6.2.3 Ο απόηχος των σκέψεων του Γουίλιαμ Ρίττερ στο πεδίο της ελληνικής τεχνοκριτικής

Το άρθρο του Ρίττερ, πέρα από την εύστοχη μετάφραση που επιμελήθηκε ο Θωμόπουλος το 1901, έτυχε ευρύτερης αναγνώρισης όταν, με αφορμή τη δημοσίευση του *Etudes d'art étranger*, εμφανίστηκε το 1906, στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, μια κριτική παρουσίαση του βιβλίου. Εκεί ο ανώνυμος συντάκτης παρατήρησε πως στον διάσημο ελβετό τεχνοκριτικό οφείλουμε την «ποιητικωτέρα, ἄν ὄχι βαθυτέρα μελέτη, περί τοῦ Ἑλληνοῦ καλλιτέχνου». ¹⁸⁴⁵ Σε αντιστοιχία προς τη σκέψη του Ρίττερ, η τέχνη του Γύζη εγγράφεται, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, στην αιχμή εκείνης της αλυσίδας των αναπαραστατικών καλλιτεχνών, η οποία ξεκινά από τον Ντομινίκ Ἐνγκρ [Dominique Ingres] (1780–1867), τον Τεοντόρ Σασεριώ [Théodore Chassériau] (1819–1856) και εκτείνεται, την περίοδο του συμβολισμού, μέχρι τον Μορώ και τον Μπέκλιν.

Η μεταφορά, ωστόσο, των ιδεών του Ρίττερ στην Αθήνα είχε ήδη πραγματοποιηθεί, σε ένα πιο πρώιμο στάδιο, από τον δημοσιογράφο και διευθυντή του περιοδικού *Ἄστρ*, Δημήτριο Κακλαμάνο (1867–1949), ο οποίος, όπως ο ελβετός τεχνοκριτικός, είχε την ευκαιρία να δει και να μελετήσει στο ατελιέ του Γύζη τα όψιμα αλληγορικά και θρησκευτικά έργα του ζωγράφου. Στον απόηχο του θανάτου του Γύζη πραγματοποίησε στις 22 Μαρτίου του 1901 μια διάλεξη στην αίθουσα του Παρνασσού για να τιμήσει τον αποθανόντα καλλιτέχνη. ¹⁸⁴⁶ Η διάλεξη πήρε τη μορφή πολυτελούς έκδοσης την ίδια χρονιά, ενώ μια δεύτερη διάλεξη ακολούθησε στις 22 Δεκεμβρίου 1925. ¹⁸⁴⁷

Στα μάτια του Κακλαμάνου, ο Γύζης με την *Ανοιξιιάτικη Συμφωνία* (1886) εγκαίνιασε την ύστερη περίοδό του, η οποία είναι διαποτισμένη από τις αρχές «της σχολής του Νεοϊδανισμού». ¹⁸⁴⁸ Ο Κακλαμάνος διακρίνει στη σχολή αυτή δύο

¹⁸⁴⁴ Philippe Kaenel, “William Ritter”, ό.π., σελ. 92.

¹⁸⁴⁵ Ανώνυμος, «Ο Γύζης», *Πινακοθήκη*, τχ. 66, 1906: 99.

¹⁸⁴⁶ Η διάλεξη πήρε τη μορφή πολυτελούς έκδοσης την ίδια χρονιά. Βλ. Δημήτριος Κακλαμάνος, *Νικόλαος Γύζης*, Αθήνα: Εστία 1901.

¹⁸⁴⁷ Ο Κακλαμάνος πραγματοποίησε μια δεύτερη διάλεξη στις 22 Δεκεμβρίου 1925 στον Παρνασσό, η οποία αναδημοσιεύτηκε στην *Πινακοθήκη*, τόμ. 25, 1926: 51–58.

¹⁸⁴⁸ Δημήτριος Κακλαμάνος, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π. σελ. 25–26.

διακριτούς και δυνατούς δρόμους για τους καλλιτέχνες: ο ένας οδηγεί στην καθαρότητα της σκέψης, στην αρμονία, στο ρυθμό ή, με άλλα λόγια, σε ό,τι θα μπορούσε να σφυρηλατήσει τους δεσμούς με την ιδεατή αρχαιότητα. Ο έτερος δρόμος ορίζεται από τον συγγραφέα ως «μυστικιστική έκσταση» ή «υπερ-μοντερνισμός», μια τεχνοτροπία παρακμιακή η οποία στηρίζεται στην τέχνη προκλασικών και προελληνικών πολιτισμών. Σύμφωνα με τον Κακλαμάνο, ο Ελβετός συμβολιστής Αλμπέρ Τρακσέλ, του οποίου τα σχέδια με αρχιτεκτονικές ουτοπίες είναι αφιερωμένα σε μια φανταστική ανθρωπότητα, συνιστά ένα παράδειγμα της «μυστικοπαθούς αυτής φάλαγγας».¹⁸⁴⁹ Και προσθέτει: «Αί θεωρίαί τῶν ῥίζοσπαστῶν του νεοϊδανισμοῦ εἶνε μεταξὺ τῶν σφοδρῶς συζητουμένων, δὲν γνωρίζω δ' ἂν μ' ὄλην τὴν φιλολογικὴν των εὐγλωττίαν [...] θὰ κατορθώσουν νὰ τὰς ἐπιβάλουν. Οἱ ἄνθρωποι, ὅσον καὶ ἂν τείνουν πρὸς τὸ μυστήριον, ὅσον καὶ ἂν τοὺς ἀπασχολῇ τὸ πρόβλημα τῆς ἰδίας ὑπάρξεως, ὅσον καὶ ἂν εἰσδύουν μελετηταὶ ἀκούραστοι εἰς τὰ ἀδιεξίτητα βάθη τῆς ἰδίας ψυχῆς, φέρονται ἐπὶ τέλος φυσικῶς πρὸς τὸ φῶς, τὴν ζωὴν, τὸν ἥλιον».¹⁸⁵⁰ Ο Κακλαμάνος έσπευσε έτσι να δηλώσει ότι αντίθετα από τους νέο-ιδανιστές, τους οποίους αφήνει αδιάφορη οποιαδήποτε παράσταση που έχει ως αντικείμενο τη φύση, το άψυχο τοπίο ή τα ζώα, ο Γύζης επιδεικνύει μια ευφυή ευρηματικότητα στη συναρμογή των ποικίλων μορφών της πραγματικότητας: «Γεννηθεὶς ἐντὸς τῆς ἁρμονίας, ἔζησε τὴν ἁρμονίαν καὶ ὁ νόμος τῆς ἁρμονίας ὑπῆρξεν ὁ ὁδηγὸς, ὁ φωτίσας τὸν βίον του ὀλόκληρον».¹⁸⁵¹

Για την πλειονότητα των Ελλήνων διανοουμένων των αρχών του 20ού αιώνα, τα συμβολιστικά ρεύματα ήταν επιτρεπτά στον βαθμό που αυτά αναπαρήγαγαν την κυρίαρχη ιδεολογία, η οποία αρθρωνόταν γύρω από την έννοια της «ελληνικότητας». Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η διασφάλιση της ακεραιότητας της ανθρώπινης μορφής επιβάλλεται σαν ένα *desideratum*, προκειμένου να διασφαλιστούν οι αξίες εκείνες που συνδέονται με αυτήν και συντηρούνται σε ένα συλλογικό φαντασιακό. Για τον λόγο αυτόν, τα έργα του Πυβί ντε Σαβάν, του Γκαμπριέλ Ροσέτι, του Έντουαρντ Μπερν-Τζόουνς, του Φρέντερικ Ουάτς, του Φραντς φον Στουκ, του Μαξ Κλίνγκερ και προπάντων του Άρνολντ Μπέκλιν, βρήκαν έναν θετικό απόηχο στους λογοτεχνικούς και τεχνοκριτικούς κύκλους της Αθήνας, κυρίως για δύο λόγους: από τη μια μεριά οι παραπάνω καλλιτέχνες αρύονται τα εικονογραφικά τους θέματα από την αρχαία ελληνική μυθολογία, ενώ από την άλλη χρησιμοποιούν τη συμβολική μορφή για να

¹⁸⁴⁹ Ο.π. 28. Βλ. επίσης Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πετροφρεΐ εν οδύνη*, ό.π., σελ. 541–544.

¹⁸⁵⁰ Δημήτριος Κακλαμάνος, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π. 27–28.

¹⁸⁵¹ Ο.π. 14.

επικαλεστούν την ιδέα, αλλά πάντα με έναν τρόπο παραστατικό.¹⁸⁵² Ο ποιητής και τεχνοκριτικός Μίμης Λιμπεράκης (1880-1967), ένθερμος θαυμαστής του Μπέκλιν και του Μπερν-Τζόουνς γράφει για τον Γύζη το 1912: «πάντα αργοπατώντας, μὰ στέρρεα, κάποτε προσπαθεῖ ἄ λὰ Μπέκλιν να ἐργαστῆ, [...] μὰ βλέπει καλὰ πὼς αλλοῦ εἶναι ὁ δρόμος του, ὁ δρόμος ποῦ θὰ βγάλει στὸ μέρος ποῦ μέλλει ν' ἀντικρῦσει τὴν 'ἀνοιξιάτικην ἐκείνη συμφωνία', τὸ 'λευκὸν ὄραμα', καὶ τὴν ἀρχαϊκώτατην ἐκείνη πομπή, ποῦ λέγεται 'ἀποθέωση τῆς Μπαβάριας'. Ὁ Γύζης εἶναι τώρα πνεῦμα ποῦ ἀνήκει στὴν τέχνη, πνεῦμα μ' ἑλληνικὴ μορφή».¹⁸⁵³ Ἡ σκέψη αὐτὴ δεν ἦταν νέα στὴν τεχνοκριτικὴ. Μέσα ἀπὸ τις ἀναρίθμητες δημοσιεύσεις του καὶ ἀνταποκρίσεις του στα περιοδικὰ *Ἡ Τέχνη* καὶ *Ὁ Διόνυσος*, ὁ Γιάννης Καμπύσης (1872-1901) εἶχε ἤδη υπογραμμίσει ὅτι ὁ Μπέκλιν υπῆρξε ἓνα ὑπόδειγμα γιὰ τὸν Γύζη.¹⁸⁵⁴

Ὅπως ἔχω παραπάνω τονίσει, ὁ Ρίττερ, με κοινὴ συνισταμένη τὴ μουσικὴ αἴσθησι, εἶχε προκρίνει στα γραπτὰ του τὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὸν παγανισμό του Μπέκλιν καὶ τὸν «αττικισμό» του Γύζη. Εἶναι γνωστὸ πὼς εἶχε διεξοδικὰ ἀρθρογραφήσει γιὰ τὸν ελβετὸ ζωγράφο, τοῦ ὁποῦ τὴν τέχνη ἐβλεπε ὡς σύνδεσμο των πολιτισμικῶν στοιχείων του Νότου καὶ του Βορρά.¹⁸⁵⁵ Τὸ διχαστικὸ αὐτὸ σχῆμα επικαλέστηκε τὸ 1901 στὸ ἐκτενὲς του κείμενο γιὰ τὸν Γύζη, ὅταν υπογράμμισε ὅτι ἡ θέση τοῦ ζωγράφου «υπῆρξε πάντα λίγο ιδιαίτερη: παρέμενε Ἕλληνας, ἀποπροσανατολισμένος στὸν δικὸ μας μαυρισμένον οὐρανόν».¹⁸⁵⁶

Στὴν ομιλία του στὸν Παρνασσὸ τὸ 1901, ὁ Κακλαμάνος, ἔχοντας υιοθετήσι τις ιδέες αὐτῆς τοῦ Ρίττερ, στὸν ὁποῖο ἄλλωστε παραπέμπει, διατείνεται πὼς ὁ «θελκτικὸς αττικισμὸς των τρόπων» τοῦ Γύζη διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ ἐκείνους ποὺ προσπαθοῦν νὰ ἐκφραστοῦν με «σύμβολα καὶ περίπλοκες σκέψεις».¹⁸⁵⁷ Στὴ θέση τοῦ αὐτῆ ὁ Κακλαμάνος ἔμεινε σταθερὸς καὶ ἀργότερα, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ διάλεξι ποὺ ἔδωσε γιὰ τὸν ζωγράφο στὶς 22 Δεκεμβρίου 1925, με ἀφορμὴ τὴν 25ῃ ἐπέτειο ἀπὸ τὸν θάνατο

¹⁸⁵² Γιὰ τὴν υποδοχὴ τοῦ Μπέκλιν ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες τεχνοκριτικούς καὶ διανοούμενους, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Ἡ τέχνη περροφθεῖ ἐν ὁδῶνι*, ὁ.π., σελ. 518 κ.ε. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς ἀναπαραστατικῆς ἀκρίβειας, βλ. τὸν ἐπίλογο, ιδιαίτερα, σελ. 621 κ.ε.

¹⁸⁵³ Μίμης Λιμπεράκης, Νικόλαος Γύζης, *Ἄλκη*, τόμ. 1, Μάιος 1912: 11.

¹⁸⁵⁴ Γ. Καμπύσης, «Ἐπιθεώρησις. Γράμματα ἀπὸ τὴν ἐξοχίῃ» *Ὁ Διόνυσος*, τόμ. 2, 1901: 130· Ματθιόπουλος, ὁ.π., σελ. 525.

¹⁸⁵⁵ Γιὰ τὴν πρόσληψι τοῦ Böcklin στη Γαλλία, βλ. Thomas W. Gaetgens, "Böcklin und Frankreich", στὸ *Arnold Böcklin: eine Retrospektive*, ἐπιμ. Katharina Schmidt, κατ. ἐκθ., Βασιλεῖα, Kunstmuseum, Παρίσι, Musée d'Orsay, Μόναχο, Neue Pinakothek, Χαϊδελβέργη: Edition Braus, 2001, σελ. 89-111, ιδιαίτερα γιὰ τὸν Ρίττερ, βλ. σελ. 100-101.

¹⁸⁵⁶ "Sa position fut toujours un peu exceptionnelle: il demeurerait l'Hellène, dépaycé sous notre ciel fuligineux." Βλ. William Ritter, "Nicolas Gysis. Un artiste grec d'aujourd'hui", ὁ.π., σελ. 301.

¹⁸⁵⁷ Δημήτριος Κακλαμάνος, *Νικόλαος Γύζης*, ὁ.π. σελ. 54.

του διευθυντή της *Πινακοθήκης* Δ. Ι. Καλογερόπουλου.¹⁸⁵⁸ Στα μάτια του Κακλαμάνου ο Γύζης παραμένει ένας «μοντέρνος κλασικός», του οποίου το έργο –και εδώ παραθέτει πάλι τον Ρίττερ– σαν «το μάρμαρο, το αλάβαστρο και το χιόνι», *αντανακλά*, χωρίς να υποπίπτει στη μίμηση, με διαφάνεια τις πλαστικές μορφές του ελληνικού πνεύματος.¹⁸⁵⁹ Στον βαθμό που ο «αττικισμός» του Γύζη ανταποκρίνεται στον ορίζοντα προσδοκιών των ελλήνων διανοουμένων, η υπονόμηση της μυστικιστικής διάστασης του έργου του συνιστά ένα σημαντικό ιδεολογικό διακύβευμα.

6.2.4 Ο Γύζης και η μουσική

Προτού επιχειρήσω να εξετάσω το όψιμο έργο του Γύζη μέσα στο πλαίσιο του κοσμοθεωρητικού πλουραλισμού στο Μόναχο γύρω στο 1900, θα αναφερθώ συνοπτικά στο ζήτημα της «μουσικότητας» των πινάκων του ζωγράφου. Το πάθος του Γύζη για τη μουσική έχει επισημανθεί και σχολιαστεί επαρκώς από τη σύγχρονη έρευνα.¹⁸⁶⁰ Αν και ο ίδιος ο ζωγράφος δεν είχε την τύχη να διδαχτεί μουσική,¹⁸⁶¹ παρακολούθησε στο Μόναχο αφειδώς κοντσέρτα κλασικής μουσικής καθώς και όπερες, το περιεχόμενο ή την ατμόσφαιρα των οποίων συχνά προσπάθησε να συλλάβει σε πίνακές του.¹⁸⁶² Στο πιάνο που του χάρισε η μαθήτριά του, Άννα Μάι [Anna May-Rychter] (1864–1954), έπαιζαν συχνά οι κόρες του Γύζη ενώ, παράλληλα, ο ζωγράφος από τον ενθουσιασμό του διόρθωνε αρκετές γραμμές στις συνθέσεις του.¹⁸⁶³ Η φίλια του Γύζη με τον Γεώργιο Νάζο (1862–1934), γιο του Νικολάου Νάζου και μετέπειτα

¹⁸⁵⁸ Δημήτριος Κακλαμάνος, «Νικόλαος Γύζης», *Πινακοθήκη*, ό.π., σελ. 51–58.

¹⁸⁵⁹ «[His late pictures] resemble marble, alabaster and snow». Βλ. D[emetrius] Caclamano, “A Greek Painter: Nicolas Gysis”, *The Studio*, τόμ. 27, 1902–1903: 203. Υπογράμμιση δική μου.

¹⁸⁶⁰ Για το θέμα αυτό, βλ. Konstantinos Didaskalou, *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, ό.π., σελ. 125 κ.ε.· Eugenia Alexaki, *Sehen, Hören, Erleben*, ό.π.· Κωνσταντίνου Διδασκάλου, *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 39.

¹⁸⁶¹ Ο Μονταντόν αναφέρει ότι ο Γύζης, μόλις έγινε δεκτός στην Ακαδημία του Μονάχου, ξεκίνησε μαθήματα τσίτερ. Βλ. Marcel Montandon, *Gysis*, ό.π., σελ. 26.

¹⁸⁶² Διασώζονται ελάχιστα σχέδια ή σκίτσα τα οποία αναπαριστούν σκηνές από τις όπερες. Αυτά προέρχονται από τα εξής έργα: *Ορφέας* (1607) του Κλαούντιο Μοντεβέρντι, *Όπερον* (1826) του Καρλ Μαρία φον Βέμπερ [Carl Maria von Weber] (1786–1826) και *Βαλκυρίες* (1870) του Ριχάρδου Βάγκνερ. Βλ. Konstantinos Didaskalou, *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, ό.π., σελ. 126· Κωνσταντίνου Διδασκάλου, *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 198–199. Βλ. επιστολή προς Νικόλαο Νάζο, 1 Ιουνίου 1874, Μόναχο, στο *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 27· προς τον ίδιο, 18 Νοεμβρίου 1874, Μόναχο, στο *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 29–31, όπου χαρακτηρίζει τη μουσική από τον Τανχούζερ του Βάγκνερ ως «ουράνια».

¹⁸⁶³ Ο Γύζης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το εργαστήριό του «μετεβλήθη σε εκκλησία». Παίχτηκαν κομμάτια του Μπαχ, ένα μέρος της *Πρώτης Συμφωνίας* (Op. 21, 1801) του Μπετόβεν και οι εισαγωγές *Γιούμπελ* (Op. 59, 1818) και *Ευρυνάνθη* από την ομώνυμη όπερα (Op. 81, 1822–1823) του Βέμπερ· βλ. *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 222.

γαμπρό του, θα πρέπει, εξίσου με την πολιτισμική ζωή του Μονάχου, να καθόρισε τη διαμόρφωση της μουσικής του παιδείας.¹⁸⁶⁴ Σε μια περίφημη επιστολή του προς τον Νικόλαο Νάζο, ο Γύζης είχε φανερώσει πως αν ξαναγεννιόταν θα ήθελε να γινόταν ποιητής ή μουσικός και όχι ζωγράφος, του οποίου «τα πτερά είναι μικρά και άχρηστα».¹⁸⁶⁵ Τη φράση αυτή του Γύζη θα μπορούσαμε να τη διαβάσουμε με δύο τρόπους: πρώτον στο πλαίσιο της συζήτησης για την πρωτοκαθεδρία της μουσικής, η οποία στα μάτια των ζωγράφων κατάφερνε να προσελκύει ένα πλατύτερο κοινό και επομένως να επιφέρει δόξα και επαγγελματική καταξίωση, ενώ από την άλλη πλευρά, σε συστοίχιση με τις ανάλογες ρήσεις του Ουώτς και του Καντίνσκι, σύμφωνα με τις οποίες η μουσική, λόγω τη αϋλότητάς και υπερβατικότητάς της, καταφέρνει να διεισδύσει πιο άμεσα στον ψυχισμό του ανθρώπου. Η συχνή προσφυγή του Γύζη στη μουσική ως πηγή έμπνευσης τροφοδότησε μια σωρεία από δημοσιεύσεις, στις οποίες διαφαίνεται η προσπάθεια κατανόησης των πινάκων του μέσα από μουσικές μεταφορές. Ο Γύζης διευκόλυνε συχνά με δικές του δηλώσεις την ερμηνευτική αυτή κατεύθυνση. Υπό την επίδραση της μουσικής ο ζωγράφος ισχυρίστηκε ότι φιλοτέχνησε πολλά από τα ύστερα έργα του, όπως τον πίνακα *Ο Νέος Αιών*.¹⁸⁶⁶ Κατά την πρόσληψη του το έργο αυτό έχει συχνά εκληφθεί ότι ανακαλεί μια συγκεκριμένη μουσική ατμόσφαιρα.¹⁸⁶⁷

Ο Γύζης είχε σκοπό να φιλοτεχνήσει επίσης μια ζωοφόρο για τη *Μεγάλη Συμφωνία σε Ντο μείζονα* (*Große Sinfonie in C-Dur*, D 944) του Σούμπερτ, ενός από τους αγαπημένους, μαζί με τον Μπετόβεν, συνθέτες του ζωγράφου. Στο *Ο Χορός των μουσών*, ο Γύζης ζωγράφισε στο κάτω μέρος του πίνακα μουσικές νότες, η μελωδική γραμμή των οποίων ακολουθεί τη ρυθμική κίνηση των μορφών που χορεύουν στο πάνω

¹⁸⁶⁴ Ο Γεώργιος Νάζος είχε σπουδάσει μουσική στο Μόναχο από το 1879 έως το 1889. Αργότερα, το 1891, έγινε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών. Βλ. Γεώργιος Δροσίνης, *Ο Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο των Αθηνών*, Αθήνα: Εστία, 1938.

¹⁸⁶⁵ Επιστολή στις 7 Απριλίου 1875, Μόναχο, βλ. Γεώργιος Δροσίνης και Λάμπρος Κορομηλάς, *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη*, Αθήνα: Εκλογή, 1953, σελ. 34-35 (στο εξής *Επιστολαί*).

¹⁸⁶⁶ Το σχέδιο του *Νέου Αιώνα* παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1900 και επανεκτέθηκε στη μεταθανάτια έκθεση του Γκλασπαλάστ το 1901, απ' όπου αγοράστηκε από τον Ελβετό Βίκτωρ Τόμπλερ [Victor Tobler] (1846–1915). Ενώ κατατράχεται από πυρετό, ο Γύζης παρακάλεσε να του φέρουν την ελαιογραφία στο κρεβάτι και οι κόρες του να του εκτελέσουν την *Ενάτη Συμφωνία* (Op. 125, 1822–1824) του Μπετόβεν· βλ. Marcel Montandon, *Gyris*, ό.π., σελ. 116, 139. Σώζονται και μια σειρά από προσχέδια: *Ο Νέος Αιών* (ελαιογραφικό σχέδιο), 90 x 90 εκ., λάδι σε καμβά, 1899–1900, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης (απεικόνιση στο *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 140) και *Ο Νέος Αιών* (σχέδιο), 97 x 67 εκ., μολύβι και κιμωλία σε χαρτόνι, 1899–1900, Συλλογή Alpha Bank (απεικόνιση στο *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 141).

¹⁸⁶⁷ Ο Θεμιστοκλής Τσάτσος γράφει για τον *Νέο Αιώνα*: «Ο Νέος Αιών είναι μια λιτανεία πνευμάτων. Ξεγελιέται κανείς εύκολα, νομίζοντας πως θ' ακούσει τον ύμνο που τραγουδούνε καθώς πορεύονται, γιομίζοντας με την παρουσία τους τον καινό χρόνο», Θεμιστοκλής Δ. Τσάτσος, *Γύρω από τη ζωγραφική*, Αθήνα: Εστία, 1970, σελ. 47.

μέρος της σύνθεσης.¹⁸⁶⁸ Οι συγκοπές (ένωση με σύνδεση διαρκείας), για παράδειγμα, φαίνονται να μετατρέπονται σε αέρινες χειρονομίες που ενώνουν, με τις αποφασιστικές και συνάμα νευρικές κινήσεις του κάρβουνου, τα διαφορετικά «μέτρα» της κύριας σκηνής του έργου. Δεν είναι, επομένως, εντελώς αβάσιμο ότι η διαύγεια και αποφασιστικότητα της γραμμής στον Γύζη σχετίζεται με τις καθαρές, αρμονικές αλληλουχίες και τις απλές μελωδικές γραμμές των έργων των δύο αυτών συνθετών. Ο Μπετόβεν, του οποίου «οι αρμονίες δύνανται να συμπορευτούν μόνο με την ελληνική αρχαιότητα»,¹⁸⁶⁹ υπήρξε πολύ σημαντικός για τον καλλιτέχνη, του οποίου τα όψιμα έργα φέρονται να δημιουργήθηκαν στο πνεύμα του μεγάλου μουσουργού. Σε μια φωτογραφία του *Πενθούτος πνεύματος* ο Γύζης είχε σημειώσει στο μπλε πασπαρτού νότες από την αρχή του δεύτερου μέρους (Πένθιμο εμβατήριο – Marcia Funebre: Adagio assai) της *Τρίτης Συμφωνίας* (σε Μι ύφεση μείζονα – «Ηρωική», Op. 55) του Μπετόβεν.¹⁸⁷⁰ Ως γνωστόν, οι καθαρές γραμμές, τα ρυθμικά μοτίβα και οι ισορροπημένες αρμονίες του πίνακα *Η Συμφωνία της Άνοιξης* έχουν επανειλημμένως συσχετιστεί με τη μουσική του Μπετόβεν, αν και ο τίτλος παραπέμπει στη *Συμφωνία αρ. 1* σε Σι ύφεση μείζονα του Σούμαν [Robert Schumann] (1810–1856) (Op. 38, «Συμφωνία της Άνοιξης», 1841) παρά στον Μπετόβεν, ο οποίος δεν συνέθεσε ποτέ Συμφωνία με αυτόν τον τίτλο.¹⁸⁷¹ Ο καθηγητής Νομικής Ρόμπερτ Πιλότυ [Robert Piloty] (1863–1926) παρατήρησε για το έργο αυτό ότι «μέσω της ζωγραφικής επιτεύχθηκε μια σπάνια επενέργεια που μόνο η μουσική μπορεί να επιτύχει. Πιστεύουμε ότι αφουγκραζόμαστε το παιχνίδι των αρπών και τον ήχο των βιολιών [...]

¹⁸⁶⁸ Σχέδιο με κάρβουνο και παστέλ σε χαρτί, 0,46 x 0,77 μ. Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα. Για απεικόνιση, βλ. Νέλλη Μισιρλή, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 274–275. Στη σελ. 212 αναφέρεται πως ο ζωγράφος συνέλαβε «την κίνηση των μορφών κατ’ αναλογία γνωστής μουσικής σύνθεσης», χωρίς να προσδιορίζεται κάτι πιο συγκεκριμένο. Θεωρώ πως το μουσικό αυτό απόσπασμα προέρχεται από το τελευταίο μέρος της *Ημιτελούς Συμφωνίας* (Sinfonie in h-Moll, Die Unvollendete, D 759) του Σούμπερτ.
¹⁸⁶⁹ Marcel Montandon, *Gysis*, ό.π., σελ. 26, 123. Σε επιστολή του στις 2 Ιανουαρίου 1896 ο Γύζης αναφέρεται σε μια Συμφωνία του Μπετόβεν που άκουσε σε διασκευή για δύο πιάνα [τετράχειρον συμφωνία], βλ. *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 207–208, ενώ σε άλλη επιστολή του προς την Ουρανία Νάζου, στις 20 Μαρτίου 1896, αναφέρει ότι όταν οι κόρες του τού έπαιζαν το «Πένθιμο Εμβατήριο» από την *Τρίτη Συμφωνία* (Op. 55, 1802–1803) του Μπετόβεν, εκείνος ενοχλήθηκε και τις ζήτησε να σταματήσουν, *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 211–212.

¹⁸⁷⁰ Βλ. Konstantinos Didaskalou, *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, ό.π., σελ. 126, υπ. 467.

¹⁸⁷¹ Marcel Montandon, *Gysis*, ό.π., σελ. 123. Ο Γύζης είχε τοποθετήσει την *Εαρινή συμφωνία* κοντά στο πιάνο, το οποίο του χάρισε η Άννα Μάη. Βλ. επιστολή 18 Φεβρουαρίου 1897, Μόναχο, *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 221–222. Ο Γύζης περιγράφει πως δοκίμαζε να παίζει κάποιες συγχορδίες στο πιάνο προκειμένου να διαπιστώσει σε ποιο σημείο θα ήταν προτιμότερο να τοποθετήσει το πιάνο. Την άποψη ότι το έργο είναι συνυφασμένο με τη μουσική του Μπετόβεν και πιο συγκεκριμένα με τη *Σονάτα του για βιολί και πιάνο* Αρ.5 Op. 24 την υποστηρίζει ο Κ. Διδασκάλου· βλ. Κωνσταντίνος Διδασκάλου, *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 118.

οι άνθρωποι συναθροίζονται για την κοινή απόλαυση της μουσικής του Μπετόβεν».¹⁸⁷² Ο Καλλιγιάς αναφέρει ότι «στον πίνακα [η *Συμφωνία της Ανοιξής*] [...] βρίσκει κανείς μια μουσική έκφραση, κάτι που υποβάλλει κάποιο allegro κλασικής σύνθεσης».¹⁸⁷³ Ειδικότερα, η υποδοχή του έργου αυτού είναι ιδιαίτερα συνυφασμένη με τον ισχυρισμό της υποβολής μιας μουσικής αίσθησης. Αντίστοιχα, ο Ρίττερ, σπεύδοντας να προλάβει την όποια θολή και νεφελώδη εντύπωση θα μπορούσε να προκαλέσει *Η Ανοιξιιάτικη Συμφωνία*, σημείωσε ότι

Η *Ανοιξιιάτικη Συμφωνία* αντανακλά τον ενθουσιασμό του [για τους μουσικούς Μπετόβεν και Σούμπερτ]: δεν είναι παρά ρόδινο και γαλανό χρώμα, παιδάκια φιλντισένια και Μούσες με το χρώμα του υάκινθου. Στο πρώτο πλάνο λουλούδια. Όλα αυτά σε μια διάθεση μαβιά, που φέρνει στο νου μερικές ατμόσφαιρες του Τέρνερ. Ωστόσο τίποτε το θολό: Τα όμορφα πλάσματα και οι Έρωτες που λούζονται μέσα σ' αυτές τις φιλντισένιες διαγύγιες δεν είναι μονάχα γραμμένοι (sic) αλλά “καλλιγραφημένοι” με τη σιγουριά του και τη γνωστή του ευρυθμία.¹⁸⁷⁴

Βλέπουμε, δηλαδή, πως και σε αυτό το σχόλιο του ο Ρίττερ εξαιρεί τις καλλιγραφημένες με ευρυθμία μορφές, αυτήν την κατάσταση που αλλού ονομάζει «αττικισμό». Το διακύβευμα για τον Ρίττερ είναι ασφαλώς η απώλεια της ευρυθμίας, της μουσικής εκείνης αποτύπωσης της μορφής.

6.2.5 Το ύστερο έργο του Γύζη στο πλαίσιο των θεοσοφικών αναζητήσεων στο Μόναχο γύρω στο 1900

Το 1979, στη διάρκεια μιας συζήτησης με την ιστορικό τέχνης και επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαριλένα Κασιμάτη, ο Έβαλντ Πετρίτσεκ [Ewald Petritschek] (1917-1997), εγγονός του Γύζη και γιος της Πηνελόπης, ισχυρίστηκε ότι ο ζωγράφος στο λυκόφως της σταδιοδρομίας του ήταν εξοικειωμένος με τη θεοσοφική διδασκαλία.¹⁸⁷⁵ Παραμένει ασαφές, ωστόσο, αν πράγματι ο Γύζης διάβαζε θεοσοφικά

¹⁸⁷² R(obert) Ferdinand P(iloty), “N. Gysis. Biographische Skizze”, *Kunst unserer Zeit*, τόμ. 8, 1897: 78.

¹⁸⁷³ Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 128.

¹⁸⁷⁴ William Ritter, “Nicolas Gysis. Un artiste grec d’aujourd’hui”, *La Revue de l’art ancien et moderne*, τόμ. 9, 1901: 310.

¹⁸⁷⁵ Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη, «Η καλλιτεχνική προσωπικότητα του Νικολάου Γύζη μέσα από το ημερολόγιο, τις επιστολές του και τις καταγραφές άλλων καλλιτεχνών: μια νέα ανάγνωση της “ελληνικότητας”», στο *Νικόλαος Γύζης. Ο Τήνιος εθνικός ζωγράφος*, επιμ. Κώστας Δανούσης, πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Τήνος 8 Σεπτεμβρίου 2001, Αθήνα: Εταιρεία Τηνιακών Μελετών, 2002, σελ. 37–70, εδώ σελ. 45–46.

βιβλία και ποια, καθώς αυτό δεν διασταυρώνεται από κάποια άλλη γραπτή πηγή, όπως, λόγου χάριν, τις επιστολές του. Το πρόβλημα αυτό εντείνεται με την άγνοιά μας σχετικά με τα γενικότερα αναγνώσματα του ζωγράφου. Ο Μονταντόν κατέγραψε πως στο ημερολόγιο του ζωγράφου ήταν σημειωμένοι διάφοροι αφορισμοί ή περικοπές από γνωμικά του Σοφοκλή, του Ευριπίδη και του Βίκτωρος Ουγκώ [Victor Hugo] (1802-1885), πιθανότητα αλιευμένοι για να χρησιμοποιηθούν στα μαθήματα που παρέδιδε ο ζωγράφος στην Ακαδημία. Ωστόσο, δεν γίνεται καμιά αναφορά σε άλλα φιλοσοφικά ή θεολογικά-θεοσοφικά κείμενα.¹⁸⁷⁶

Παραμένει βέβαια αναμφισβήτητο γεγονός το ότι μια σειρά από ελαιογραφίες και σχέδια, τα οποία έχουν φιλοτεχνηθεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1880, φανερώνουν μια αισθητική που βρίσκεται σε ευθύ διάλογο με τα συμβολιστικά κινήματα που ανθούσαν στην Ευρώπη την περίοδο εκείνη. Τόσο εικονογραφικά, όσο και τεχνοτροπικά, έργα όπως ο *Νέος Αιών*,¹⁸⁷⁷ η *Αρμονία*,¹⁸⁷⁸ το σχέδιο *Νίκη του Πνεύματος επί της Γης*,¹⁸⁷⁹ τα πολυάριθμα σχέδια για τα ανολοκλήρωτα έργα *Ευαγγέλιο του Πνεύματος* (ή *Θρίαμβος της θρησκείας*) και προπάντων το *Ιδού ο Νυμφίος*,¹⁸⁸⁰ χαρακτηρίζονται από το ίδιο πνεύμα που διέπει αντίστοιχα έργα που φιλοτεχνούν την ίδια περίοδο ο Ντελβίλ και ο Ουώτς. Το έργο *Αρμονία* (εικ. 3.10.10), για παράδειγμα, θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον *Πάρσιφαλ* και τον *Προμηθέα* του Ντελβίλ, όπου υιοθετείται μια αντίστοιχη λογική εγγραφής των πολυγώνων (στο έργο του Γύζη πενταγώνου) σε κύκλους, πρακτική ασφαλώς που παραπέμπει ευθέως στις πυθαγόρειες θεωρίες και στη πεποίθηση ότι η βάση της αρμονίας είναι η μουσική. Το πεντάγωνο, ο αριθμός 5, είχε συσχετιστεί από τους νεοπλατωνιστές με τον γάμο, αφού συνδυάζει τις ιδιότητες του ζυγού και του μονού αριθμού, του 2 και του 3.¹⁸⁸¹ Παράλληλα, όπως ανέφερα ήδη, το πεντάγωνο είχε ιδιαίτερη σημασία καθώς εξεικόνιζε το λόγο της χρυσής τομής. Σχετικά με τη χρήση των πυθαγόρειων-

¹⁸⁷⁶ Marcel Montandon, *Gysis*, ό.π., σελ. 54 κ.ε.

¹⁸⁷⁷ Υπάρχουν και μια σειρά από σχέδια: βλ. *Ο Νέος Αιών* (1899), σχέδιο με μολύβι και κιμωλία, 97 x 67 εκ., Συλλογή Alpha Bank, Αθήνα.

¹⁸⁷⁸ *Αρμονία* (σχέδιο), 62,5 x 58 εκ., μεικτή τεχνική σε χαρτόνι, 1893, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης.

¹⁸⁷⁹ Δύο σχέδια για το άνω μέρος της σύνθεσης *Ο Νέος Αιών* (1899–1900). Το πρώτο 31,5 x 75,8 εκ., μεικτή τεχνική σε διαφανές χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, και το δεύτερο 19,7 x 25,7 εκ., κιμωλία σε χαρτί: βλ. Κωνσταντίνου Διδασκάλου, *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 144.

¹⁸⁸⁰ Σχέδια: 51,1 x 41 εκ., μεικτή τεχνική σε διαφανές χαρτί, 1899· 51,3 x 50,4 εκ., μολύβι σε λαδωμένο χαρτόνι, 1899· 18,7 x 15,6 εκ., μεικτή τεχνική σε γκρίζο χαρτόνι, 1899.

¹⁸⁸¹ Iamblichus, *The Theology of Arithmetic: On the Mystical, Mathematical and Cosmological Symbolism of the First Ten Numbers*, μτφρ. Robin Waterfield, πρόλ. Keith Critchlow, Γκραντ Ράπιντς, Μίσιγκαν: Phanes Press, 1988, σελ. 65.

πλατωνικών σχημάτων στον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* θα αναφερθώ πάλι παρακάτω.

Από μια παρόμοια σκοπιά, οι μορφοπλαστικές συνηχήσεις ανάμεσα στο έργο του Γύζη και του Ουώτς είναι περισσότερο από εμφανείς. Θα υπέθετα, μάλιστα —αν και κανένα τεκμήριο δεν υπάρχει που να στοιχειοθετεί μια τέτοια άποψη— πως ο Γύζης γνώριζε καλά το έργο του φιλέλληνα Άγγλου ζωγράφου, ο οποίος είχε συνομιλήσει με τον Τρικούπη και τον Καίρη. Το χαμένο σήμερα έργο του Γύζη *Ζέφυροι που παίζουν με ρόδα* παραπέμπει εικονογραφικά στη *Φούγκα* (εικ. 2.8) του Ουώτς.¹⁸⁸² Το μοτίβο των περιελισσόμενων αυτών αγγέλων θα το συναντήσουμε επίσης στο *Η τέχνη και τα πνεύματά της* (1876). Ο Γύζης θα μπορούσε να είχε δει το έργο του Ουώτς *Η ελπίδα*, το οποίο εκτέθηκε στο Γκλασπαλάστ το 1890, ή το *Ο πανταχού Παρών* (εικ. 3.9.3) που εκτέθηκε στον ίδιο χώρο το 1897. Άλλωστε, το 1893 πολλά έργα του Ουώτς παρουσιάστηκαν στην αίθουσα 51 του Γκλασπαλάστ. Ανάμεσά τους και τα ύστερα, «θεοσοφικά» έργα του καλλιτέχνη, *Ψυχή, Οικιστής των αδύτων* (εικ. 3.9.2) και *Ο εντυχιμένος πολεμιστής* (εικ. 3.9.12). Επίσης, ο χειρισμός του κύκλου και των ελλειπτικών σχημάτων, καθώς και η τάση για γεωμετρική έκφραση και μετρημένο λυρισμό είναι κοινά στοιχεία στη ζωγραφική του Γύζη και του Ουώτς. Για παράδειγμα, το έργο *Ο Δελτιογράφος άγγελος* (εικ. 3.9.15) του Ουώτς θα μπορούσε να συσχετιστεί θεματολογικά-εικονογραφικά με τη *Δόξα* του Γύζη. Παράλληλα, τα ελλειψοειδή κυκλικά σχήματα (πλανήτες;) στο κάτω μέρος του πίνακα παραπέμπουν στους δύο πλανήτες από το *Ιδού ο Νυμφίος*, ενώ η νευρική πινελιά που ξεφεύγει από τις πτυχώσεις του ιματίου και του χειριδωτού χιτώνα και σαν ηλεκτρισμός διαχέεται στον χώρο θα μπορούσε να συσχετιστεί με αντίστοιχες χρήσεις του πινέλου ή του μολυβιού-κάρβουνου που κάνει ο Γύζης στα σχέδια με τους αρχαγγέλους. Ο Γύζης συχνά κατέφευγε στη συνετή χρήση γεωμετρικών σχημάτων, ιδιαίτερα των πολυγώνων και του κύκλου. Στο *Ευαγγέλιο του Πνεύματος*, στο Tondo, οι ακτίνες τέμνονται σχηματίζοντας ένα Χ, μια ιδέα που θα τη χρησιμοποιήσει και στα προσχέδια του *Νυμφίου*.¹⁸⁸³

Οι ζελατίνες, ιδιαίτερα εκείνες με τις μορφές των Αρχαγγέλων που απόκεινται σήμερα στη Δημοτική Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, θα μπορούσαν επίσης να

¹⁸⁸² Το σκίτσο απεικονίζεται στο R(obert) F. P(iloty), “N. Gysis. Biographische Skizze”, *Kunst unserer Zeit*, τόμ. 8, 1897: 88. Οι Ζέφυροι, σαν μικροί ερωτιδεείς (putti) περιελισσόμενοι σε μια ανερχόμενη σπείρα, που θυμίζει την τεχνική σύνθεσης της φούγκας.

¹⁸⁸³ Βλ. τα προσχέδια Π.593_2, Π.593_3, Π.593_4 που βρίσκονται στην ΕΠΜΑΣ.

συσχετιστούν με τη θεοσοφία.¹⁸⁸⁴ Την τεχνική αυτή ο Γύζης την εφηύρε, πιθανότατα, ανάμεσα στα 1883–1885 και συνίστατο στην επίθεση μελανιού σε φωτογραφικό φιλμ, το οποίο μετά ο ζωγράφος επεξεργαζόταν με το πίσω μέρος ενός πινέλου ή του χεριού. Δημιουργούνται έτσι αντιπαραθέσεις λευκού και μαύρου με γρήγορες, νευρικές ρυθμικές εναλλαγές. Ο Γύζης φιλοτέχνησε, μάλλον, τις ζελατίνες αυτές μπροστά σε μια λάμπα πετρελαίου ή ένα κερί, κατά τους χειμερινούς μήνες, όταν ο φωτισμός ήταν αμυδρός στο ατελιέ. Πέρα από τις εικονογραφικές συνάψεις με το θέμα της θεοσοφίας (Αρχάγγελοι, Πτώση του Σατανά, Ορφείας), η ίδια η τεχνική παρασκευής των έργων αυτών θα μπορούσε να συσχετιστεί με μεταφυσικές ή πνευματιστικές αναζητήσεις. Η νευρική, ατίθαση κίνηση του μελανιού πάνω στο φωτογραφικό φιλμ θα μπορούσε να συσχετιστεί με την αυτόματη γραφή που εξασκούσαν καλλιτέχνες σε κατάσταση διαμεσικής ύπνωσης.

Στο ίδιο θρησκευτικό-θεοσοφικό κλίμα θα μπορούσαμε να εντάξουμε τη σειρά εκείνη των σχεδίων με λευκή κιμωλία σε μαύρο χαρτόνι, η οποία εκτέθηκε στην ετήσια έκθεση του Γκλασπαλάστ το 1898 και αγοράστηκε από τη Συλλογή Γραφιστικών Τεχνών του Μονάχου. Στις επιστολές του ο Γύζης συζητά για τα σχέδια αυτά με την Άννα Μάι, η οποία μάλιστα βοήθησε τον Γύζη να τα συλλέξει για την έκθεση.¹⁸⁸⁵ Τα σχέδια αυτά, στα οποία ο ρυθμός αποδίδεται κατά κύριο λόγο μέσω ενός έντονου και νευρικού σχεδίου, υπήρξαν κατά τον ζωγράφο «προϊόν μουσικής εμπνεύσεως».¹⁸⁸⁶

¹⁸⁸⁴ Για τις ζελατίνες βλ. Κωνσταντίνος Διδασκάλου (επιμ.), *Ο Γύζης στην Τήνο, 100 χρόνια από τον θάνατο του καλλιτέχνη*, ό.π., σελ. 208-209· Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 81, σελ. 137–142, πίν. 52–69.

¹⁸⁸⁵ Ο Γύζης γράφει στην Άννα Μάη στις 28 Σεπτεμβρίου 1898: *Δια τα εγκάρδια συγχαρητήριά σας, σας υπερευχαριστώ. Η συμμετοχή σας μας προξενεί ευτυχία. Γνωρίζετε ότι αυτές οι σπουδές επί μαύρου χαρτού με λευκή κιμωλία, τα οποία με βοηθήσατε εσείς να διαλέξουμε ή συλλέξουμε για την έκθεση, μου ήσαν τα προσφιλέστερα και με πόση στοργή τα φρόντισα, διότι ήσαν προϊόντα μουσικής εμπνεύσεως. Με τη μουσικήν του Μπετόβεν εδημιουργήθησαν τα περισσότερα και είναι πάντοτε αι ωραίοι αναμνήσεις της ζωής μου.* Βλ. Νικόλαος Γύζης προς Άννα Μάη, 28 Σεπτεμβρίου 1898, *Επιστολαί*, σελ. 235.

¹⁸⁸⁶ Επιστολή προς Άννα Μάη, 25 και 28 Σεπτεμβρίου 1898, ό.π., σελ. 234–235, βλ. επίσης επιστολή προς Ουρανία, 18 Οκτωβρίου 1899, ό.π., σελ. 250. Για τα εκτεθειμένα έργα του Γύζη, βλ. *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1898 in Glaspalast*, δεύτερη έκδοση, Ιούνιος 1898, σελ. 110–111. Τα δεκατρία αυτά σχέδια απόκεινται σήμερα στη Staatliche Graphische Sammlung του Μονάχου με αριθμούς καταγραφής από 37473 έως 37485. Οι τίτλοι που τους έχουν αποδοθεί προέρχονται από τον Μ. Παπανικολάου και τον Μ. Καλλιγιά· βλ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, «Δεκατρία σχέδια του Νικ. Γύζη στο Μουσείο Γραφικών Τεχνών του Μονάχου», *Ζυγός*, 26-28, 1977, σελ. 24-31. Αναδημοσιεύτηκε στο Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο, θέματα ιστορίας και κριτικής της τέχνης*, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Βάνιας, 1994, σελ. 29-50· Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλαος Γύζης, η ζωή και το έργο του*, ΜΙΕΤ: Αθήνα, 1981, σελ. 104-107. Ο Καλλιγιάς εσφαλμένα συμπεριλαμβάνει στα σχέδια αυτά και το σκίτσο για το *Ιδού ο Νυμφίος*, ό.π., εικ. 75· γενικά για τα σχέδια του Γύζη και τα διαφορετικά μέσα που ο ζωγράφος χρησιμοποίησε, βλ. Κωνσταντίνος Διδασκάλου (επιμ.), *Νικόλαος Γύζης: Τα σχέδια*, κατ. έκθ. ό.π.

Δεδομένου ότι στον περίγυρο του Γύζη στο Μόναχο υπήρχαν καλλιτέχνες, οι οποίοι όχι μόνο είχαν εκδηλώσει θερμό ενδιαφέρον για τον πνευματισμό, τον αποκρυφισμό και τη θεοσοφία, αλλά επιπλέον ήταν σημαίνοντα μέλη της Θεοσοφικής Εταιρείας ή της Ψυχολογικής Εταιρείας [Psychologische Gesellschaft], όπως ο Άλμπερτ φον Κέλερ [Albert von Keller] (1844–1920) και ο Γκάμπριελ φον Μαξ [Gabriel von Max] (1900–1915), θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τις ιδεολογικές προϋποθέσεις του ύστερου έργου του Γύζη στις παραπάνω θρησκευτικές και ευρύτερα πνευματικές-αναθεωρητικές συνθήκες.¹⁸⁸⁷ Άλλωστε, ο Γύζης, το 1875, γίνεται μέλος της αδελφότητας Allotria, στην οποία ανήκαν πολλοί καλλιτέχνες, ανάμεσα στα ιδρυτικά της μέλη ήταν και ο Κέλλερ.

Όταν το 1874 ο Γύζης με τον Λύτρα επέστρεψαν στο Μόναχο από το ταξίδι τους στην Ανατολή χρησιμοποίησαν αρχικά από κοινού το ατελιέ που ανήκε προηγουμένως στον Γκάμπριελ φον Μαξ.¹⁸⁸⁸ Ο Γκάμπριελ φον Μαξ, τη δεκαετία του 1870, είχε ζωγραφίσει μια σειρά από έργα, τα οποία απεικόνιζαν γυναίκες σε έκσταση, ή είχαν ως θέμα τους θαύματα και νεκραναστάσεις. Ο θεοσοφιστής αυτός ζωγράφος καταπιάστηκε με ζήλο με μια σειρά από αντικείμενα: πέρα από τη θεοσοφία, με τον αποκρυφισμό, τη μουσική, τις θετικές επιστήμες, την ανθρωπολογία, την φυσική ιστορία κ.τ.λ.¹⁸⁸⁹ Τη δεκαετία του 1870 ο Γκάμπριελ φον Μαξ συσχετίστηκε με τους γνωστούς πνευματιστές Καρλ ντι Πρελ [Carl du Prel] (1839-1899) και Άλμπερτ φον Σρενκ-Νότσινγκ [Albert von Schrenck-Notzing] (1862-1929). Μάλιστα στο σπίτι του Μαξ έγινε η δεύτερη συνάντηση της Θεοσοφικής Εταιρείας, στις 9 Αυγούστου 1884, εννέα χρόνια μετά την ίδρυσή της στην Αμερική, ενώ ανάμεσα στους παρόντες ήταν η Μπλαβάτσκι, ο Όλκοτ και ο Χύμπε-Σλάιντεν.¹⁸⁹⁰ Μετά τη διάσπαση της Θεοσοφικής

¹⁸⁸⁷ Για την εξάπλωση του πνευματισμού και του αποκρυφισμού στη Γερμανία βλ. Corinna Treitel, *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern*, Βαλτιμόρη/Λονδίνο: John Hopkins University Press, 2004.

¹⁸⁸⁸ Νέλλη Μισιρλή, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 346.

¹⁸⁸⁹ Το 1879 ο Μαξ εντρυφά στα γραπτά του ποιητή, συγγραφέα και γιατρού Γιουστίνους Κέρνερ [Justinus Kerner] 1786-1862), του οποίου το γνωστό μυθιστόρημα *Die Seherin von Prevorst* [Η προφήτισσα του Πρέβορστ] τον εμπνέει να φιλοτεχνήσει τον ομώνυμο πίνακά καθώς και άλλα έργα με αντίστοιχη θεματική. Justinus Kerner, *Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere*, Στουτγάρδη: Cotta, 1892, [1829]. Στο περιοδικό *Sphinx* πραγματοποίησε ένα αφιέρωμα από τον ντι Πρελ για τον συγγραφέα και την προφήτισσα του, το οποίο εικονογραφήθηκε από τον φον Μαξ, βλ. Carl du Prel, “Justinus Kerner und die Seherin von Prevorst”, *Sphinx*, τόμ. 2, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1886: 139-156. Επίσης, του ιδίου, “Die Zeichnungen aus dem Skizzenbuche von Gabriel Max”, *Sphinx*, τόμ. 2, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1886: 165-168.

¹⁸⁹⁰ Στη Γερμανία η πρώτη ανεπίσημη δημιουργία παραρτήματος Θεοσοφικής Εταιρείας ήταν η Στοά *Τσις* στο Αμβούργο. Στις 27 Ιουλίου 1884 ακολούθησε η ίδρυση της επίσημης Θεοσοφικής στοάς *Germania* στο Έλμπερφελντ από τον Χύμπε-Σλάιντεν [Hübbe-Schleiden] (1846-1916) και τη σύζυγό του Μαρί Γκέρχαρντ [Marie Gebhard] (1832-1892). Ανάμεσα στα πρώτα μέλη ήταν ο Φραντς Χάρτμαν,

Εταιρείας το 1886, λόγω των κατηγοριών που προσάφθηκαν στην Μπλαβάτσκι τον Δεκέμβριο του 1885 για απάτη, αρκετά μέλη, ανάμεσά τους ο Μαξ, ο Κέλλερ, ο ντι Πρελ, ο Σρενκ-Νότσειγκ, ο συγγραφέας Όσκαρ Πανίτσα [Oskar Panizza] (1853–1921) και ο ποιητής και καμπαρετίστας Χανς φον Γκούνπενμπεργκ [Hans von Gumppenberg] (1866–1928) προχώρησαν στην ίδρυση της Ψυχολογικής Εταιρείας [Psychologische Gesellschaft], κατά το πρότυπο της Αγγλικής Εταιρείας Ψυχικών Ερευνών, στην οποία είχε προσχωρήσει, όπως είδαμε, ο Ουώτς.¹⁸⁹¹ Ανάμεσα στα έκτακτα μέλη ήταν και ο Λούντβιχ Γκέρτνερ [Ludwig Gärtner], γραμματέας σύνταξης του περιοδικού *Über Land und Meer*, για το οποίο ο Γύζης είχε φιλοτεγήσει μια προμετωπίδα. Ωστόσο, τόσο θεματολογικά όσο και εικονογραφικά-τεχνοτροπικά τα έργα του Άλμπερτ φον Κέλλερ και του Γκάμπριελ φον Μαξ διαφοροποιούνται από τις αισθητικές αναζητήσεις του Γύζη. Τα ανθρωπομορφικά πρωτεύοντα, η πεισιθάνατη και μακάβρια ιδεολογία που υπογραμμίζει τα έργα των παραπάνω ζωγράφων δεν βρίσκει το σύστοιχό της στη ζωγραφική του Γύζη. Ο Γύζης μπορεί, ωστόσο, να ήταν εξοικειωμένος με το έργο του Καρλ ντι Πρελ [Carl du Prel], ο οποίος είχε μελετήσει επισταμένως τις αρχαίες πηγές για να εξηγήσει επιστημονικά τη νεκρανάσταση.¹⁸⁹² Η χρήση των μαθηματικών και η σημασία των αριθμών τονίζονται επίσης στα γραπτά του Καρλ ντι Πρελ.

6.2.6 «Το Μόναχο έλαμπε»: Ο Νικόλαος Γύζης και ο κύκλος των Κοσμικών στο Μόναχο γύρω στο 1890–1900

Όταν πραγματοποιήθηκε το Θεοσοφικό Συνέδριο στο Μόναχο το 1907 (εικ. 3.10.1), η Αθήνα του Τζαρ δεν ήταν η ίδια πολιτισμική πρωτεύουσα με εκείνη των τελών της δεκαετίας του 1890, κατά την οποία μεσουρανούσε ο Γύζης. Η χρυσή εποχή

ο Καρλ Κίζεβετερ [Carl Kiesewetter] (1854–1895), ο Γκούσταβ Μάιρινκ, ο Έρνστ Χέκελ [Ernst Haeckel] (1834–1919), ο Μαξ Ντεσσούαρ [Max Dessoir] (1867–1947) και ο Καρλ ντι Πρελ. Το επίσημο περιοδικό της στοάς ήταν το περιοδικό *Sphinx*.

¹⁸⁹¹ Στην Εταιρεία προσχώρησαν ακόμη ως τακτικά μέλη οι Χούγκο φον Χάμπερμαν [Hugo von Habermann] (1849–1929), οι ζωγράφοι Βίλχελμ Τρύμπνερ [Wilhelm Trübner] (1851–1917), Τόνι Στάντλερ [Tono Stadler], Χάινριχ Μαξ [Heinrich Max], Χέρμαν Φράιχερ φον Ένγκελχαρντ [Hermann Freiherr von Engelhard], ο Φραντς Λάμπερτ [Franz Lambert] και ο ιστορικός τέχνης Ρίχαρντ Μούτερ [Richard Muther]. Βλ. Tomas Kaiser, *Zwischen Philosophie und Spiritismus. Quellen zum Leben und Werk des Carl du Prel*, διδακτορική διατριβή, Universität Lüneburg, 2008, σελ. 263 κ.ε.

¹⁸⁹² Το βιβλίο *Ο μυστικισμός των Ελλήνων* του Καρλ ντι Πρελ αναφέρει ο Γρυπάρης στο σημαντικό του δοκίμιο *Ο συμβολισμός εν τη ποιήσει*, βλ. «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία: ο συμβολισμός εν τη ποιήσει (Κριτική μελέτη)» *Φιλολογική Ηχώ*, τόμ. 1, τχ. 1: 4–6, τχ. 2: 22–25, τχ. 3: 37–39. Επαναλαμβάνοντας τη θέση του ντι Πρελ ότι το «αδιάλειπτο αυτό ρευστό» (ο μυστικισμός) είχε διαποτίσει την ιστορία των αρχαίων Ελλήνων, ο Γρυπάρης επιχειρεί να θέσει ως ανυπόστατη τη γνωμάτευση του Νορντάου ότι ο μυστικισμός ισοδυναμεί με τη νευροπάθεια.

των «Αποσχίσεων», είχε παρέλθει ενώ νέοι κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες μετέβαλλαν και διαμόρφωναν εκ νέου το πολιτισμικό χάρτη της πόλης. Ο Καντίνσκι, ως γνωστόν, σχολίασε, όχι χωρίς κάποια πικρία, την εντύπωσή που του άφησε η έκθεση της Σετσεσιόν το καλοκαίρι του 1907 ως εξής: «Πήγα στη Σετσεσιόν όχι χωρίς κάποια μικρή νευρικήτητα [...]. Ήδη στο πρώτο δωμάτιο συνάντησα τους ίδιους αδέξιους ζωγράφους, πάλι τον Φραντς φον Στουκ. Όλα ακριβώς εκεί που έπρεπε να είναι. Σε μισή ώρα είχα τελειώσει με την έκθεση και τη γκαλερί και ούτε καν κουράστηκα».¹⁸⁹³

Το σχόλιο του Καντίνσκι απηχεί πράγματι τα συναισθήματα πολλών νέων καλλιτεχνών και μελών των Vereinigte Werkstätten, οι οποίοι σταδιακά, από το 1901 και μετά, εγκατέλειπαν τη βαναρική πρωτεύουσα προς ένδειξη διαμαρτυρίας απέναντι στην οπισθοδρομική πολιτική του νέου διευθυντή της Σετσεσιόν, Φριτς φον Ούντε [Fritz von Uhde] (1848-1911), ο οποίος μεθοδικά κατηύθυνε το πηδάλιο του θεσμού σε όλο και πιο συντηρητικούς ατραπούς, που αντανakλούσαν περισσότερο τις επιταγές του Καθολικού Κόμματος του Κέντρου. Πράγματι, οι εκθέσεις της Σετσεσιόν δείχνουν από το 1900 σημάδια παρακμής και κούρασης, η οποία αποτυπώνεται κυρίως στις εκθέσεις αντιγράφων αναγεννησιακών έργων.¹⁸⁹⁴ Μια πολύ γλαφυρή απεικόνιση της καλλιτεχνικής κατάστασης εκείνη την περίοδο μας την προσφέρει η νουβέλα *Gladius Dei* (1902) του Τόμας Μαν [Thomas Mann] (1875–1955), στην οποία ο συγγραφέας Ιερώνυμος, χαρακτήρας πλασμένος πιθανότητα στην προσωπικότητα του Σαβοναρόλα [Girolamo Maria Francesco Matteo Savonarola] (1452–1498), αναθεματίζει μέσα σε μια κατάσταση νευρικής κρίσης τις γλυκερές και απονευρωμένες ρεαλιστικές αντιγραφές αναγεννησιακών και σύγχρονων ακαδημαϊκών, θρησκευτικών έργων ενώ επιχειρεί, μάλιστα, να τις καταστρέψει.¹⁸⁹⁵ «Το Μόναχο έλαμπε», μας λέει με ειρωνική απόχρωση στη νουβέλα αυτή ο Τόμας Μαν. Στον καλλιτεχνικό μαρασμό της πόλης συνέτεινε όχι μονάχα η συντηρητική στάση του Καθολικού Κόμματος, που διαδραμάτιζε πάντα ρόλο κλειδί σε μεγάλους συνασπισμούς και είχε επιπλέον λόγους να αναχαιτίζει τις χρηματοδοτήσεις τολμηρών καλλιτεχνικών εγχειρημάτων, αλλά,

¹⁸⁹³ Επιστολή του Βασίλι Καντίνσκι προς τη Gabriele Münter, στις 12 Ιουνίου 1907. Παρατίθεται στο Maria Makela, *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϋ: Princeton University Press, 1990, σ. 133. Η Σετσεσιόν είχε επανειλημμένα απορρίψει το έργο του ζωγράφου, τελευταία το 1906, όταν απέρριψε και τους εννέα πίνακες του καλλιτέχνη.

¹⁸⁹⁴ Πρβλ. το σχόλιο του Καντίνσκι το 1902 ότι «η Σετσεσιόν σταμάτησε να ελκύει ξένους συμμετέχοντες στις εκθέσεις της [...]». Αντ' αυτού λίγο, λίγο, χρόνο με το χρόνο, ο καθαρά τοπικός, σετσεσιονιστικός αέρας άρχισε να τελματώνει – ο αέρας μιας «νέας ακαδημίας». “Korrespondentsiia iz Miunkhena,” *Mir Iskusstva*, τχ. 5–6, 1902: 96–98. Παρατίθεται στο Kenneth C. Lindsay και Peter Vergo (επιμ.), *Kandinsky, Complete Writings on Art*, ό.π., σελ. 45–51, εδώ σελ. 47.

¹⁸⁹⁵ Για μια ανάλυση του έργου βλ. Ernst Fedor Hoffmann, “Thomas Mann’s ‘Gladius Dei’”, *PMLA*, τόμ. 83, τχ. 5, Οκτώβριος 1968: 1353–1361.

συγχρόνως, η ελλιπής χρηματοδότηση που ελάμβαναν οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες από κρατικούς θεσμούς ή από τον Αντιβασιλέα Λουιτπόλδο [Luitpold Karl Joseph Wilhelm von Bayern] (1821–1912). Ανάμεσα στο 1895 και 1907 ο αριθμός των πωλήσεων στο Glaspalast είχε μειωθεί κατακόρυφα, ενώ η καλλιτεχνική κοινότητα συνεχιζόταν να αναπτύσσεται ραγδαία με ποσοστά διπλάσια από αυτά του Βερολίνου, χωρίς να υπάρχουν οι κατάλληλες υποδομές για την απορρόφηση της προσφοράς αυτής.¹⁸⁹⁶ Μέσα στο κλίμα αυτό του απονευρωμένου ακαδημαϊκού συντηρητισμού — για να χρησιμοποιήσω το πνεύμα των λόγων του Καντίνσκι— θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε την ομιλία του Στάινερ για τον Γύζη και να την εντάξουμε, μαζί με άλλες δραστηριότητες του Στάινερ, σε ένα γενικότερο εγχείρημα ανανέωσης και επανερμηνείας του θρησκευτικού αισθήματος, εκφρασμένου μέσα από μια νέα μορφοπλαστική γλώσσα.¹⁸⁹⁷

Το θεοσοφικό (και από το 1912 ανθρωποσοφικό) κίνημα δεν ήταν το μόνο εκείνη την περίοδο που αποσκοπούσε στον προσηλυτισμό απογοητευμένων και αποπροσανατολισμένων αστών, οι οποίοι σε γενικές γραμμές ένιωθαν αποστροφή απέναντι στον θρησκευτικό συντηρητισμό, τον αθεϊσμό των διανοουμένων και τον καπιταλιστικό υλισμό. Στα τέλη της δεκαετίας του 1890 δρούσε στο Μόναχο ο κύκλος των Κοσμικών, αρκετά μέλη εκ του οποίου εντάχθηκαν αργότερα στον κύκλο του Στέφαν Γκεόργκε. Η σχέση των δύο αυτών κινημάτων ήταν, όπως θα δείξω, ανταγωνιστική, με λίγα περιθώρια εύρεσης σημείων κοινής επαφής. Στους αρμούς που δημιουργούνταν, ωστόσο, από τα πεδία δράσης των δύο αυτών κινημάτων, θεωρώ, ότι θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε την πρόσληψη του έργου του Γύζη.

Το 1902, ο ποιητής Καρλ Βόλφσκελ [Karl Wolfskehl] (1869–1948) δημοσίευσε στο *Blätter für die Kunst*, το οποίο εξέδιδε μαζί με τον Γκεόργκε από το 1892, το ποίημά του «Naenie» (επικήδειο άσμα), το οποίο αφιέρωσε στη μνήμη του Νικόλαου Γύζη.¹⁸⁹⁸ Στις 29 Ιουλίου 1903, η Άρτεμις Γύζη ευχαρίστησε με επιστολή της τον Καρλ Βόλφσκελ για το ποίημα αυτό, τη δημοσίευση του οποίου την πληροφορήθηκε από τον Ρίττερ, και κάλεσε τον ποιητή σπίτι της για να απολαύσει όσα έργα του

¹⁸⁹⁶ Maria Makela, *The Munich Secession, Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, ό.π., σελ. 139.

¹⁸⁹⁷ Peter-Klaus Schuster (επιμ.), *München leuchtete: Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, κατ. έκθ., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, Haus der Kunst, Μόναχο: Prestel, 1984.

¹⁸⁹⁸ Karl Wolfskehl, “Naenie”, *Blätter für die Kunst*, τόμ. 6, 1902/1903: 25–26. Στην αφιέρωση αναφέρονται μονάχα τα αρχικά του ονόματος του ζωγράφου, “N. G.”. Για την ταύτιση με τον Γύζη, βλ. Karlhans Kluncker (επιμ.), *Karl und Hanna Wolfskehl. Briefwechsel mit Friedrich Gundolf, 1899-1931*, Άμστερνταμ: Castrum Peregrini, 1977, σελ. 291.

ζωγράφου δεν είχε ακόμη την ευκαιρία να δει από κοντά.¹⁸⁹⁹ Σε επιστολή της στις 25 Αυγούστου 1903, η Άρτεμις ευχαρίστησε τον Βόλφσκελ για την αποστολή του ποιήματος και για τα όμορφα λόγια προς τον σύζυγό της.¹⁹⁰⁰ Το γεγονός πως ο Βόλφσκελ γνώριζε τον Ρίττερ θα επέτρεπε την υπόθεση πως ο Γερμανός ποιητής συνάντησε τον Γύζη κάποια στιγμή στα τέλη της δεκαετίας του 1890.

Ήταν ο Γύζης μέλος της «κοσμικής δόνησης»; Αυτό το ερώτημα απασχόλησε τον ελληνιστή και ευρύτερο μέλος του κύκλου του Γκεόργκε, Χέλμουτ φον ντεν Στάινεν, όπως μαρτυρείται σε μια επιστολή του στον Βόλφσκελ, με τον οποίο διατηρούσε αλληλογραφία από το 1937.¹⁹⁰¹ Το ερώτημα έμεινε, ενδεχομένως, αναπάντητο. Μια προσεχτική, ωστόσο, εμβάθυνση στο ρόλο του Καρλ Βόλφσκελ εκείνη την περίοδο θα φώτιζε κάποιες πτυχές του ερωτήματος αυτού.

Ο Καρλ Βόλφσκελ έγινε μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας στις 19 Σεπτεμβρίου 1910, λίγες μέρες μετά τη διάλεξη του Στάινερ για τον Γύζη.¹⁹⁰² Επειδή ο Μέλχιор Λέχτερ ήταν ήδη μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας από το 1906, θεωρώ ότι η συνάντησή του με τον ζωγράφο το 1896 έπαιξε κάποιον ρόλο στη μύηση του στο θεοσοφισμό ήδη από εκείνη την περίοδο.¹⁹⁰³ Η πλατιά και πολύμορφη παιδεία του

¹⁸⁹⁹ Επιστολή Αρτέμιδος Γύζη προς τον Καρλ Βόλφσκελ, 29 Ιουλίου 1903, Μόναχο. Λογοτεχνικό Αρχείο Μάρμπαχ, Γερμανία (Literaturarchiv Marbach, Γερμανία, HS.1995.0054.00605, 1-2). Η γνωστοποίηση της δημοσίευσης του ποιήματος στην Α. Γύζη έγινε από τον Ρίττερ και τον Μονταντόν, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Ρίττερ βρισκόταν σε επικοινωνία με τον Βόλφσκελ. Ο Ρίττερ, που εκείνη τη χρονική στιγμή ζούσε στη Βιέννη, μετέφραζε ποιήματα του Γκεόργκε στα Γαλλικά. Πρβλ. επιστολή του Βόλφσκελ προς τον Γκεόργκε, 1-2 Φεβρουαρίου 1896, Μπίνγκεν. Βλ. επίσης Επιστολή του Στέφαν Γκεόργκε προς τον Καρλ Βόλφσκελ, 14 Οκτωβρίου 1899, Μόναχο. Βλ. Birgit Wägenbauer και Ute Oelmann (επιμ.), «Von Menschen und Mächten». Stefan George – Karl und Hanna Wolfskehl. Der Briefwechsel, 1892–1933, Μόναχο: C. H. Beck, 2015, σελ. 109–110.

¹⁹⁰⁰ Επιστολή Αρτέμιδος Γύζη προς τον Καρλ Βόλφσκελ, 25 Αυγούστου 1903, Μόναχο. Λογοτεχνικό Αρχείο Μάρμπαχ, Γερμανία.

¹⁹⁰¹ Το ερώτημα αυτό έθεσε ο Χέλμουτ φον ντεν Στάινεν (1890–1956) στον Βόλφσκελ στις 13 Ιουνίου 1937: «Εδώ και πολύ καιρό ήθελα να σας ρωτήσω: ανήκει επίσης στους Νεοέλληνες συμμετέχοντες στην κοσμική δόνηση ο Ν. Γ. του ποιήματός σας, ο οποίος, όπως μάλιστα σημειώνει ο Βόλτερς, δεν είναι άλλος από τον ζωγράφο Γύζη; Στους πίνακές του μπορούσα μέχρι τώρα να βρω μονάχα κλασικισμό. Ένας τρίτος θα ήταν ασφαλώς ο Χρηστομάνος» [Schon lange wollte ich Sie fragen: gehört zu den neugriechischen Teilnehmern an der kosmischen Erschütterung auch der N.G. Ihres Gedichtes, der, wie Wolters ja schreibt, der Maler Gysis ist? In seinen Bildern konnte ich bisher nur Klassizismus finden. Ein dritter wäre gewiss Christomanos]. Επιστολή του φον ντεν Στάινεν (Αθήνα) στον Βόλφσκελ (Ρέκο). Πρβλ. Chryssoula Kambas, “Athen und Ägypten. Helmut von den Steinen, Übersetzer von Kavafis”, στο *Hellas verstehen*, επιμ. Chryssoula Kambas και Marilisa Mitsou. Κολωνία/Βαϊμάρη/Βιέννη: Böhlau, 2010, για τη σχέση του με τον Βόλφσκελ, βλ. σελ. 309 κ.ε. Η Χρυσούλα Καμπάς μεταγράφει την ερώτηση του φον ντεν Στάινεν χρησιμοποιώντας την έκφραση «κοσμικός κύκλος» [an der kosmischen Runde] αντί για «κοσμική δόνηση/ταραχή» [an der kosmischen Erschütterung], που εμφανίζεται στην πρωτότυπη αποστολή. Βλ. Literaturarchiv Marbach, Γερμανία, D: Wolfskehl, Karl HS.NZ71.0001.

¹⁹⁰² Θεοσοφική Εταιρεία, Γενικό μητρώο, τόμ. 4 (αρ. μέλους αρ. 42.553).

¹⁹⁰³ Michael Philipp, “Gibst du duft aus sternenträumen”: Melchior Lechter und der Kreis um Stefan George”, στο *Melchior Lechters Gegen-Welten: Kunst um 1900 zwischen Münster, Indien und Berlin*, επιμ. Jürgen Krause και Sebastian Schütze, κατ. έκθ., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und

Βόλφσκελ, η οποία αποτυπώνεται σε μια συγκριτολογική προσέγγιση του υλικού του ίδιου να συντέλεσε στην απρόσκοπτη απορρόφηση των θεοσοφικών ιδεών.¹⁹⁰⁴ Παράλληλα, ο Βόλφσκελ, ο οποίος έπαιξε έναν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση εκείνης της «αύρας» της προσωπικότητας του Γκεόργκε, έδειξε ένα ειλικρινές και άσβεστο ενδιαφέρον για τις εικαστικές τέχνες. Αυτό εκφράστηκε μέσω της καλλιέργειας σχέσεων με σύγχρονους του ζωγράφους. Για παράδειγμα, διατηρούσε επαφές με αρκετούς καλλιτέχνες του Σβάμπινγκ, όπως με τον Άλφρεντ Κούμπιν [Alfred Kubin] (1877–1959), μαθητή του Γύζι. Ως γνωστόν, το μυθιστόρημα του Κούμπιν *Η άλλη πλευρά* (1909), μαρτυρεί μια ικανοποιητική αφομοίωση της θεοσοφικής κοσμογονίας.¹⁹⁰⁵ Ο Βόλφσκελ εκτιμούσε αρκετά επίσης τον Φίντους, ο οποίος επίσης είχε παρακολουθήσει για ένα διάστημα μαθήματα υπό τον Γύζι και είχε εκφραστεί θετικά για τον τρόπο διδασκαλίας του.¹⁹⁰⁶ Η πιο σημαντική, ωστόσο, φίλια, η οποία παραμένει σε μεγάλο βαθμό υποφωτισμένη στη βιβλιογραφία, είναι εκείνη του Βόλφσκελ και του Καντίνσκι, του οποίου το *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1911) ο Βόλφσκελ όχι μόνο είχε διαβάσει πριν τη δημοσίευσή του, αλλά το είχε συζητήσει με τον ζωγράφο, το είχε γλωσσικά διορθώσει και επεξεργαστεί.¹⁹⁰⁷ Αξίζει να σημειωθεί πως τόσο ο Μέλιχορ Λέχτερ όσο και ο Καντίνσκι είχαν παρακολουθήσει τις διαλέξεις του Στάινερ στο Βερολίνο το 1907.

Η σχέση του Βόλφσκελ με τη θεοσοφία υπήρξε, ωστόσο, διαφορετική από εκείνη του Μέλιχορ Λέχτερ και του Σάιριλ Σκοτ, των δύο φίλων του Γκεόργκε. Όπως έχω δείξει, ο Λέχτερ και ο Σκοτ υπήρξαν ένθερμοι υποστηρικτές της Μπλαβάτσκι και επομένως κράτησαν σε όλη τη δημιουργική τους πορεία τη βεδική φιλοσοφία ως βασικό δόγμα. Ο Σκοτ, όπως έχω ήδη δείξει, ως θαυμαστής του Σκριάμπιν, υπήρξε πολύ δεκτικός απέναντι στις χρωματομουσικές θεωρίες, ενώ οι πίνακες που φιλοτέχνησε δείχνουν μια εμπέδωση της τέχνης των Ναμπί. Αντίθετα, ο Λέχτερ, σε ό,τι αφορά την τεχνοτροπία του, αγνόησε τη κυματική θεωρία (και τη σύνδεσή της από

Kulturgeschichte, Münster, Μίνστερ: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2006, σελ. 178–192, εδó σελ. 189.

¹⁹⁰⁴ Για τον Βόλφσκελ και τη θεοσοφία βλ. Jan Stottmeister, *Der George-Kreis und die Theosophie*, ó.π., σελ. 254 κ.ε.

¹⁹⁰⁵ Alfred Kubin, *Die andere Seite: ein phantastischer Roman*, Μόναχο και Λειψία: G. Müller, 1909. Εκδόθηκε με 52 εικονογραφήσεις του ίδιου του ζωγράφου.

¹⁹⁰⁶ Επιστολή του Καρλ Βόλφσκελ στον Στέφαν Γκεόργκε, 14 Οκτωβρίου 1899, Μόναχο. Βλ. Birgit Wägenbauer και Ute Oelmann (επιμ.), *Von Menschen und Mächten». Stefan George – Karl und Hanna Wolfskehl. Der Briefwechsel, 1892–1933*, Μόναχο: C. H. Beck, 2015, σελ. 336–337.

¹⁹⁰⁷ Birgit Wägenbauer και Ute Oelmann (επιμ.), *Von Menschen und Mächten*, ó.π., σελ. 20. Η Βάις υποθέτει μια πρώτη επαφή των δύο αντρών το 1907. Βλ. επίσης, Peg Weiss, “Kandinsky in Munich”, ó.π.

μερικούς θεοσοφιστές με την υπερβατική δόνηση του Sabda Brahman) και διατήρησε στη ζωγραφική του και κυρίως στις προμετωπίδες για τα βιβλία του Γκεόργκε μια διακοσμητικότητα που συνάδει σε μεγάλο βαθμό με τον βαγκνερισμό του Πελαντάν και τις αριθμοσοφικές θεωρίες, για τις οποίες έχω ήδη μιλήσει.¹⁹⁰⁸ Όταν, λοιπόν, η ινδική φιλοσοφία και κοσμογονία χάνει σταδιακά έδαφος στο ιδεολογικό σύμπαν του Βόλφσκελ, και το κενό έρχονται να καλύψουν σταδιακά η Ελλάδα και η Βίβλος, τα πραγματικά προβλήματα στον κύκλο του Γκεόργκε αρχίζουν να γίνονται ορατά.¹⁹⁰⁹ Από τα χρόνια της παραμονής του στο Παρίσι, στο περιβάλλον του Μαλλαρμέ, μέχρι τη συμμετοχή του στον Κύκλο των Κοσμικών στο Μόναχο στο γύρισμα του αιώνα, ο Στέφαν Γκεόργκε δρούσε σε ένα περιβάλλον αντικουλτούρας, όπου οι συμβολιστικές και αποκρυφιστικές τάσεις διασταυρώνονταν σε μια συμβιωτική σχέση. Σταδιακά, οι θεοσοφικές-ινδικές λοξοδρομήσεις του Λέχτερ και του Σκοτ αρχίζουν, ωστόσο, να εκλαμβάνονται ως επικίνδυνες από τον Γκεόργκε. Τον Οκτώβρη του 1910 ο Λέχτερ μαζί με τον Βόλφσκελ πραγματοποίησαν ένα ταξίδι στην Ινδία, την Κεϋλάνη και την Μπούρμα, μετά από το οποίο ο Γκεόργκε εξέλαβε ως προδοσία τη στροφή των φίλων του στον μυστικισμό και την Ινδία.¹⁹¹⁰ Στην κανονιστική διαδοχή του Πλάτωνα, του Γκαίτε, του Χέλντερλιν και του Νίτσε δεν χωρούσε η μαντάμ Μπλαβάτσκι.¹⁹¹¹

Υπάρχει εδώ ένα πολύ καλό παράδειγμα αναφορικά με το θέμα της σύγκλισης της ζωγραφικής με τη μουσική, το οποίο φωτίζει την αντίθεση αυτή. Ο συνθέτης Κόνραντ Ανσόργκε, φίλος του Λέχτερ, είχε μελοποιήσει τέσσερα ποιήματα του Γκεόργκε. Σε επιστολή του στον ποιητή, ο Λέχτερ σημείωσε σχετικά με αυτές τις μελοποιήσεις: «Πιστεύω πως το Φθινόπωρο θα μαγευτείτε από αυτές τις ανώτερες και σιωπηρές συνθέσεις [...]. Είναι μια απόλαυση σπανίου είδους ακούγοντας να βλέπεις». ¹⁹¹² Στον ενθουσιασμό του Λέχτερ ο Γκεόργκε απάντησε: «Ωστόσο,

¹⁹⁰⁸ Για τον Λέχτερ βλ. Ernst Schur, *Paraphrasen Über Das Werk Melchior Lechters*, Λειψία: Seemann, 1901. Annegret Müller, *Melchior Lechter (1865 - 1937): Leben und malerisches Werk*, διδακτορική διατριβή, Ruhr-Universität Bochum, 1981.

¹⁹⁰⁹ Για τον Βόλφσκελ και τη σχέση του με τη θεοσοφία βλ. Jan Stottmeister, *Der George-Kreis und die Theosophie*, ό.π., σελ. 254 κ.ε.

¹⁹¹⁰ Λόγω σοβαρής ασθένειας ο Βόλφσκελ, από την Κεϋλάνη, πήρε το δρόμο του γυρισμού. Ο Λέχτερ συνάντησε στο Αντζάρ την Μπέζαντ και αργότερα ζήτησε ακρόαση από τον Δαλάι Λάμα. Οι εμπειρίες του έχουν αποτυπωθεί στο ιδιαίτερα πολυτελές ημερολόγιο με τίτλο *Tagebuch der indischen Reise*, Βερολίνο: Opus II der Einhorn-press, 1912. Τυπωμένο ως χειρόγραφο σε λίγα αντίτυπα. Από το ταξίδι αυτό έχουν διασωθεί πάνω από 2000 φωτογραφίες που διατηρούνται στο αρχείο του στο Landesmuseum στο Μίνστερ.

¹⁹¹¹ Jan Stottmeister, *Der George-Kreis und die Theosophie*, ό.π., σελ. 9. Η συνεργασία, έτσι, του Λέχτερ και του Γκεόργκε τελείωσε με το Έβδομο Δαχτυλίδι [Der Siebente Ring].

¹⁹¹² Επιστολή του Λέχτερ προς τον Γκεόργκε, 14 Ιουνίου 1899, βλ. Günter Heintz (επιμ.), *Briefe. Melchior Lechter und Stefan George*, ό.π., σελ. 74.

γνωρίζετε την επιμονή μου στην πίστη ότι δύο πράγματα από δύο εντελώς διαφορετικούς κόσμους ποτέ δεν θα μπορούσαν να συντεθούν».¹⁹¹³ Η προσέγγιση του Γκεόργκε εγγράφεται επομένως, όπως και εκείνη του Στάινερ, σε μια αριστοτελική παράδοση, την οποία μετέφερε προσαρμοσμένη ο Γκαίτε στη *Διδασκαλία των χρωμάτων*. Το 1934 ο Λέχτερ, σε μια ανασκόπηση της ζωής του, εκμυστηρεύτηκε στον Άλμπερτ Φερβέι [Albert Verwey] (1865–1937): «η πορεία μας πήρε διαφορετικό δρόμο: έγινε όλο και περισσότερο Ευρωπαίος, εγώ όλο και περισσότερο Ασιάτης, Ινδός. Η Ελλάδα τελείωνε για εκείνον. Για μένα ξεκινούσε μόλις πίσω από την Ελλάδα».¹⁹¹⁴ Η εισροή θεοσοφικών-ινδουιστικών δοξασιών στον κύκλο του Γκεόργκε λειτουργούσε ως παράγοντας αποσταθεροποίησης για το ιδεολογικό ρεύμα που φιλοδοξούσε να διαμορφώσει ο Γερμανός ποιητής, ο οποίος διέκρινε στην οικειοποίηση από τον Στάινερ του όρου «πνευματικές επιστήμες» [Geisteswissenschaften] τον κίνδυνο προσεταιρισμού εκείνης της μορφωμένης αστικής τάξης, οι αξίες και τα ιδανικά της οποίας παρέμεναν προσδεμένα στον γερμανικό ιδεαλισμό. Όπως προκύπτει από την αλληλογραφία ανάμεσα στον Γκεόργκε και τον Φρίντριχ Βόλτερς, το 1909 (5 Δεκεμβρίου), η δεξίωση των διαλέξεων του Στάινερ από τον κύκλο του Γερμανού ποιητή μόνο δυσμενής μπορούσε να είναι. Ανάμεσα στους λόγους που χρησιμοποιήθηκαν για την κατάρριψη της κοσμοθεώρησης του Στάινερ ήταν η συμφιλίωση εκ μέρους του Γερμανού φιλοσόφου των θετικών επιστημών με το πνευματικό κίνημα, καθώς και η παρουσίαση του Χριστού ως μοντέρνου επιστήμονα.¹⁹¹⁵ Ο απόηχος της στάσης αυτής αποτυπώθηκε στις «Οδηγίες» [Richtlinien] που ενσωματώθηκαν το 1910, τη χρονιά της διάλεξης για τον Γύζη, στο *Jahrbuch für die geistige Bewegung* (1910-1912), όπου ο Βόλτερς παρουσίασε τη θεοσοφία ως «απλή επιστήμη – ως ένα σύμπτωμα της πολιτισμικής αρρώστιας του

¹⁹¹³ Επιστολή του Γκεόργκε προς τον Λέχτερ, τέλη Ιουνίου 1899, βλ. Günter Heintz (επιμ.), *Briefe. Melchior Lechter und Stefan George*, ό.π., σελ. 77–79.

¹⁹¹⁴ Michael Philipp, “‘Gibst du duft aus sternenräumen’”, ό.π., σελ. 184.

¹⁹¹⁵ Επιστολή του Φρίντριχ Βόλτερς προς τον Στέφαν Γκεόργκε, 5 Δεκεμβρίου 1909: «Βρέθηκα με τον Λέχτερ μες τη βδομάδα σε μια διάλεξη του Στάινερ με θέμα τον Χριστό και τον Βούδα. Αυτό που άκουσα, όπως εξάλλου εσείς ήδη είπατε αυτό το Φθινόπωρο, ήταν μονάχα επιστήμη και λίγο έλειψε να οικειοποιηθεί τον Χριστό ως τον πρώτο μοντέρνο επιστήμονα. [...] Ένα κοσμικό βλέμμα, όπως θα ανέμενε κανείς, απουσίαζε εντελώς». [«Ich war in der woche einmal mit Lechter in einem vortrag von Steinert [sic] „Christus und Buddha“. Was ich hörte, war, wie Sie in diesem Herbst schon sagten, nur Wissenschaft und es fehlte wenig, dass er Christus als den ersten modernen wissenschaftler in anspruch nahm. [...] Ein kosmischer blick, den man am ehesten erwartete, fehlte gänzlich»]. Michael Philipp, (επιμ.), *Friedrich Wolters/Stefan George: Briefwechsel 1904–1930*, Άμστερνταμ: Castrum Peregrini, 1998, 74.

ορθολογικού κατακερματισμού, ο οποίος προϋποθέτει την απαλοιφή του θεϊκού κέντρου του ανθρώπου».

Είναι πολύ πιθανό, ωστόσο, πως πολλοί μαθητές ή συνφιλοσοφούντες από τον κύκλο του Γκεόργκε φλέρταραν με τις διαλέξεις του Στάινερ και έδειξαν ένα βαθμό ανοχής στις εσωτεριστικές ιδέες που διακηρύσσονταν σε αυτές. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Αλεξάντερ φον Μπέρνους [Alexander von Bernus] (1880–1965), φίλου του Βόλφσκελ από το 1905, ο οποίος μετά τη γνωριμία του με τον Στάινερ κατά τη διάρκεια των διαλέξεων του 1910, μυήθηκε στη θεοσοφία και από το 1912 προπαγάνδιζε σταθερά και με πάθος τις ανθρωποσοφικές ιδέες.¹⁹¹⁶ Το περιοδικό του με τίτλο *Το βασίλειο* [*Das Reich*], καθώς και η ομώνυμη γκαλερί, όπου εξέθεταν τα μέλη της καλλιτεχνικής ομάδας *Aenigma*, αποτελεί μια πεισματική υπενθύμιση, ή ακόμη και δήλωση σεβασμού, στον Γερμανό ποιητή.¹⁹¹⁷

6.2.7 Από τον καθρέφτη στο λυχνάρι: η πρόσληψη του *Ιδού ο Νυμφίος* από τον Ρούντολφ Στάινερ στο Μόναχο το 1910

Η ενασχόληση του Στάινερ με την τέχνη και την επιστήμη ξεκινά κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Βαϊμάρη (1879-1882), κατά την εντρύφησή του στα αρχεία του Γκαίτε. Ανάμεσα στα 1884 και 1897, ο Στάινερ, ειδικός μελετητής και σχολιαστής του Γκαίτε, καθώς επίσης θετικός επιστήμονας και φιλόσοφος, συνέδραμε με μια πεντάτομη έκδοση των επιστημονικών γραπτών του Γκαίτε στη φιλόδοξη σειρά του Γιόζεφ Κύρσνερ [Joseph Kürschner] (1853–1902), *Deutsche National-Litteratur* (1882–1899). Την ίδια περίοδο αναμείχθηκε ενεργά στην επιμέλεια των επιστημονικών γραπτών του Γκαίτε για τη σειρά *Sophien-Ausgabe* (1891-1896), ενώ παράλληλα δημοσίευσε έναν μεγάλο αριθμό άρθρων για τον Γερμανό φιλόσοφο.¹⁹¹⁸ Παρά το γεγονός ότι την περίοδο εκείνη η κοσμοθεωρία του Στάινερ ήταν διαμορφωμένη από

¹⁹¹⁶ Jan Stottmeister, *Der George-Kreis und die Theosophie*, ό.π., σελ. 265–271.

¹⁹¹⁷ Μέλη της ομάδας Aenigma ήταν η μαθήτρια του Γύζη, Άννα Μάι Ρίχτερ [Anna May-Richter] (1864–1954) και ο μαθητής του, Ταντέους Ρίχτερ [Tadeusz Rychter] (1873–1943). Για τη γνωριμία της Μάι με τον Ρίχτερ, καθώς και για τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας Aenigma, η οποία λειτουργούσε υπό την καθοδήγηση του Steiner, βλ. Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s Engagement with Contemporary Artists’ Groups”, ό.π., σελ. 28 κ.ε. Όπως έχω ήδη αναφέρει, η May συνεργάστηκε, μετά τον θάνατο του Γύζη, με τον Ρίττερ, ο οποίος έγραψε για εκείνη πως «αναβιώνει εν μέρει τον αττικισμό του Γύζη» [«Anna May en qui revit un peu de l’atticisme de Gysis »]. Βλ. William Ritter, “Allemagne du sud.” *L’Art et les artistes* (Supplément illustré), τόμ. 12, 1906: 8.

¹⁹¹⁸ Για μια εμπειριστατωμένη παρουσίαση της ερμηνείας των γραπτών του Γκαίτε από τον Στάινερ, βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 435–501.

την αισθητική του Γκαίτε, οι θεοσοφικές ιδέες άρχισαν σύντομα να διαποτίζουν τις θεωρητικές και ευρύτερα πνευματικές του αναζητήσεις και πεποιθήσεις, ιδιαίτερα μετά το 1902, όταν ο Στάινερ προσχώρησε στο γερμανικό παράρτημα της Θεοσοφικής Εταιρείας και έγινε Γενικός Γραμματέας, ένα πόστο που κράτησε για δέκα χρόνια, μέχρι τη διάρρηξη των σχέσεων ανάμεσα στη Θεοσοφική Εταιρεία και το γερμανικό τμήμα της. Συνδυάζοντας διαφορετικές πτυχές του γερμανικού ιδεαλισμού με το θεοσοφικό δόγμα, ο Στάινερ σύντομα ανέπτυξε ένα εκλεκτικιστικό, διάστικτο με ποικίλες παραδόσεις, φιλοσοφικό σύστημα, στο οποίο επιχείρησε συστηματικά να συνυφάνει βασικές θεοσοφικές διεκδικήσεις και θεμελιώδη εννοιολογικά σχήματα της θεοσοφικής διδασκαλίας —όπως την υποπλασία της πνευματικής συνείδησης του ανθρώπου λόγω της προσήλωσής του στον υλιστικό πολιτισμό— με πιο σύνθετες μυθοκοσμολογίες και χριστιανικές-μεσσιανικές δοξασίες.¹⁹¹⁹

Η ομιλία του Στάινερ για τον Γύζη, και πιο συγκεκριμένα για τον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος*, εγγράφεται σε μια προσπάθεια του επαναχάραξης των στόχων και διεκδικήσεων της Γερμανικής Θεοσοφικής Εταιρείας προς μια κατεύθυνση που να επιτρέπει την οργανική ώσμωση του γερμανικού ιδεαλισμού και του εσωτεριστικού Χριστιανισμού.¹⁹²⁰ Αν και οι διεκδικήσεις του Στάινερ ευοδώθηκαν με τη σύσταση της Ανθρωποσοφικής Εταιρείας το 1912, οι στρατηγικές που εφαρμόστηκαν προς την κατεύθυνση αυτή μπορούν να ανιχνευτούν ήδη από τη χρονιά που πραγματοποιήθηκε η διάλεξη για τον Νικόλαο Γύζη. Συνεπώς, η σημασία της διάλεξης αυτής συνίσταται στο γεγονός ότι ο Στάινερ, μέσα από μια προσπάθεια αναβίωσης του εσωτεριστικού Χριστιανισμού, επικαιροποίησε στους συγχρόνους του, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται και αρκετοί καλλιτέχνες, τη θεωρία των χρωμάτων του Γκαίτε, την

¹⁹¹⁹ Η διατριβή δεν περιλαμβάνει οποιαδήποτε συζήτηση γύρω από το παιδαγωγικό σύστημα Βάλντορφ, το οποίο ο Ρούντολφ Στάινερ ίδρυσε το 1919. Για μια κριτική παρουσίασή του, κατά τον 20ό και 21ο αιώνα, βλ. Ida Oberman, *The Waldorf Movement in Education from European Cradle to American Crucible, 1919-2008*, Λιούιστον/Κούνινστον/Λάμπετερ: Edwin Mellen Press, 2008· Cornelia Giese, *Rudolf Steiner und die Waldorfschule aus feministischer und religionskritischer Perspektive*, Χέρμπολτσχάιμ: Centaurus Verlag, 2008 [Ομπερχαουζεν: Athena-Verlag, 1998]· Stephan Geuenich, *Die Waldorfpädagogik im 21. Jahrhundert*, Βερολίνο: LIT Verlag, 2009.

¹⁹²⁰ Η Μαρία Γκύμπελ-Ζάιλουνγκ αναφέρει ότι στα χρόνια εκείνα των παραστάσεων των Μυστηρίων στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Στάινερ βρισκόταν ο Χριστός: «όμως ένας άλλος Χριστός! Ένας Χριστός σαν πνεύμα του ήλιου, το οποίο εστάλη από τα Ελοχίμ τη συγκεκριμένη κοσμική ώρα στη γη για να τη σώσει από την ολοκληρωτική καταστροφή από τον Λούσιφερ και τον Άριμαν». Η Μαρία Γκύμπελ-Ζάιλουνγκ μετέβη το Φθινόπωρο του 1909 στο Μόναχο για να σπουδάσει μουσική και σύντομα μνήθηκε στον κόσμο της Θεοσοφίας. Γνωρίζουμε ότι παρακολούθησε τη διάλεξη του Στάινερ «Η Ανατολή υπό το φως της Δύσης. Τα παιδιά του Λούσιφερ και τα αδέρφια του Χριστού», η οποία δόθηκε στο Μόναχο στις 23 Αυγούστου με 31 Αυγούστου του 1909. Βλ. Wilfried Hammacher και Günter Aschoff, *Ergänzungen zu "Die Uraufführung der Mysteriendramen"*, ό.π., σελ. 39.

οποία την ίδια περίοδο στο Μόναχο επεξεργαζόταν και αφομοίωνε γόνιμα ο Καντίνσκι στο *Για το πνευματικό στην τέχνη*.¹⁹²¹

Προτού προχωρήσω στην ανάλυση της διάλεξης του 1910, θα ήταν σκόπιμο να επισημάνω τη δυνατότητα γνωριμίας του Στάινερ με την αισθητική θεωρία του συμβολισμού. Από τις 19 έως τις 21 Ιουνίου 1904 έλαβε χώρα στο Άμστερνταμ το συνέδριο της ομοσπονδίας των ευρωπαϊκών τμημάτων της Θεοσοφικής Εταιρείας υπό την προεδρία της Άννυ Μπέζαντ. Στον τομέα της φιλοσοφίας ο Στάινερ μίλησε για τη σχέση των μαθηματικών με τον αποκρυφισμό, τον Πλάτωνα, τον Πυθαγόρα και τους Γνωστικούς. Στον τομέα της τέχνης ο Ζαν Ντελβίλ παρουσίασε το βιβλίο του, *Η αποστολή της τέχνης*,¹⁹²² ενώ ο Λούντβιχ Ντάινχαρντ [Ludwig Deinhard] (Μόναχο) παρουσίασε τον ζωγράφο Φίντους. Μία έκθεση με έργα ζωγραφικής, που σχετίζονταν με τα θέματα που παρουσιάστηκαν, μπορούσε κανείς να δει κατά τη διάρκεια του συνεδρίου.¹⁹²³ Ο θεοσοφιστής αρχιτέκτονας Γιοχάννες Λάουβερικς [Johannes L. M. Lauweriks] (1864–1932) έλαβε επίσης μέρος στο συνέδριο του Άμστερνταμ, οργανώνοντας μια έκθεση για θεοσοφικά κτήρια.¹⁹²⁴

Ένα βασικό ερώτημα, στο οποίο δεν μπορεί ακόμη να δοθεί μια οριστική απάντηση, είναι το πώς ο Στάινερ πληροφορήθηκε για την ύπαρξη του Γύζη και αν ενδεχομένως γνώριζε κάτι για τις μεταφυσικές και ευρύτερα ιδεολογικές αναζητήσεις του ζωγράφου. Προκειμένου να ανασυντεθεί η ευρύτερη εικόνα της πρόσληψης του Γύζη στο Μόναχο μετά τον θάνατό του, θα πρέπει να γίνει μνεία στον Πολωνό καλλιτέχνη και μαθητή του Γύζη, Ταντέους Ρίχτερ [Tadeusz Rychter] (1873–1943), ο οποίος γνώριζε τον Στάινερ ήδη από το 1907, όταν δηλαδή πραγματοποιήθηκε το σημαντικό Διεθνές Θεοσοφικό Συνέδριο στο Μόναχο. Όσο ζούσε στην Κρακοβία, ο Ρίχτερ ήταν ενεργός στον κύκλο του πολιτικού καμπαρέ *Μικρό πράσινο μπαλόκι*

¹⁹²¹ Για μια περισσότερο αναλυτική παρουσίαση των θεματικών αυτών βλ. Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s Engagement with Contemporary Artists’ Groups, ό.π.

¹⁹²² Ο Σαντομάσο υποστηρίζει ότι το συγκεκριμένο κείμενο του Βέλγου συμβολιστή έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική θεωρία του Στάινερ. Βλ. Eugene Antonio Santomaso, *Origins and Aims of German Expressionist Architecture*, Αν Άρμπορ: University Microfilms International, 1991, σελ. 289–296. Ο Τσάντερ διατηρεί τις επιφυλάξεις του, λόγω της έλλειψης τεκμηρίων, τόσο για τον Ντελβίλ όσο και για τον Μπράγκντον, βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, τόμ. 2, ό.π., σελ. 1134.

¹⁹²³ Rudolf Steiner, “Der Theosophische Kongress in Amsterdam (1904)”, *Lucifer-Gnosis*, Ιούνιος 1904, GA 34, σελ. 539–552.

¹⁹²⁴ Βλ. Nic Tummers (επιμ.), *Maßsystem und Raumkunst: das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*, κατ. έκθ., Kaiser-Wilhelm-Museum, Κρέφελντ / Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Χάγκεν / Museum Boymans- van Beuningen, Ρότερνταμ, Κρέφελντ: Kaiser Wilhelm-Museum, 1987· Guglielmo Bilancioni, *Architectura Esoterica: geometria e Teosofia in Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks*, Παλέρμο: Sellerio, 1991.

[*Kleiner grüner Ballon*], για το οποίο σχεδίαζε αφίσες και σκηνικά. Όταν εγκαταστάθηκε στο Μόναχο ο Ρίχτερ εντάρφησε στη θεοσοφική διδασκαλία, ενώ κάποια στιγμή, μετά τον θάνατο του Γύζη, επισκέφτηκε στην Adalbertstrasse το ατελιέ της μαθήτριάς του ζωγράφου, Άννα Μάι-Ρίχτερ [Anna-May Kerpen] (1864–1954), ο πατέρας της οποίας ήταν προσωπικός γιατρός του Γύζη. Ο Ρίχτερ αρχικά είχε σκοπό να νοικιάσει τους χώρους του ατελιέ, ενώ μόλις αναγνώρισε ότι στο δωμάτιό της Μάι κρεμόταν ο πίνακας *Ιδού ο Νυμφίος* [Majestät Gottes], τη ρώτησε αν θα μπορούσε να τον αποκτήσει μαζί με το δωμάτιο. Η Μάι αρνήθηκε αλλά του επέτρεψε να μείνει όσο ήθελε στο ατελιέ, εωσότου, δηλαδή, αντιγράψει το έργο. Από τη συνάντηση αυτή δημιουργήθηκε ένας ερωτικός δεσμός ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες.¹⁹²⁵ Αν και είναι πιθανό η Μάι να είχε ακούσει για τη θεοσοφία από τον Ρίττερ, τον οποίο είχε επισκεφτεί και φωτογραφήσει πολλές φορές στο σπίτι του, θα πρέπει εδώ να δεχτούμε τη μαρτυρία της ανιψιάς της Μάι, της Μαργκαρέτε Χαούσκα-Στάβενχαγκεν [Margarethe Hauschka-Stavenhagen], ότι ο Ρίχτερ μύησε την Μάι στη θεοσοφική διδασκαλία, γεγονός που τελικά επέσυρε τη διένεξη ανάμεσα στη Μάι και την οικογένειά της, η οποία ήταν αριστοκρατική και με βαθιά καθολική πίστη.¹⁹²⁶ Από το 1907 έως το 1910, ο Ρίχτερ και η Μάι εργάστηκαν μαζί, ως σκηνογράφοι στα Μυστήρια που ανέβασε ο Στάινερ στο Μόναχο και αργότερα στο πρώτο Γκαϊτεάνουμ στο Ντόρναχ.¹⁹²⁷ Προτού αναχωρήσουν μαζί για την Παλαιστίνη, η Μάι και ο Ρίχτερ συσχετίστηκαν με την καλλιτεχνική ομάδα Aenigma, την οποία κατηύθυνε και ενέπνεε ο Στάινερ.¹⁹²⁸ Η ομάδα αυτή, η οποία εξέθετε συλλογικά από το 1918 έως το 1932, ιδρύθηκε από τη Μαρία Στράκος-Γκίςλερ [Maria Strakosch-Giesler] (1877-1970),

¹⁹²⁵ Spyros Petritakis, “Quand le miroir devient lampion”, ό.π., σελ. 84–85.

¹⁹²⁶ Η Ρωμαιοκαθολική εκκλησία ερευνήσε την Ανθρωποσοφία και την καταδίκασε ως αιρετική το 1919. Για την ομάδα Aenigma, βλ. Margarethe Hauschka, “Das Triptychon Gral von Anna May”, *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, τόμ. 54, τχ. 24, 1975: 187–190· Hans-Jürgen Bracker, “Eine frühe Botin der Anthroposophie in Palästina: zum 50. Todestag der Malerin Anna Rychter-May”, *Novalis Zeitschrift für europäisches Denken*, τόμ. 58, τχ. 3, 2004: 61–63. Οι γονείς της Χαούσκα έγιναν ανθρωποσοφιστές το 1909, βλ. *Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biographischen Porträts*, ό.π., σελ. 282–284, λ. Hauschka-Stavenhagen, Margarethe (Irmgard Marbach).

¹⁹²⁷ Για το Γκαϊτεάνουμ, βλ. Rudolf Steiner, *Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk*, επιμ. και σχόλια Walther Roggenkamp, Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 1986· Rudolf Steiner, *Der Baugedanke des Goetheanums: einleitender Vortrag mit Erklärungen zu den Bildern des Goetheanum-Baues gehalten in Bern am 29. Juni 1921*, Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, ³1986 [1932].

¹⁹²⁸ Ο Ρίχτερ αναχώρησε το 1939 από την Παλαιστίνη στην Πολωνία, όπου είχε αναλάβει τη διακόσμηση μιας εκκλησίας. Από τότε τα ίχνη του αγνοούνται. Η Άννα Μάι, αν και δεν έπαψε ποτέ να τον αναζητεί, εμβάθυνε τις σχέσεις της με άλλους ανθρωποσοφιστές στην Ιερουσαλήμ, ενώ στο τέλος θεωρήθηκε από την τοπική κοινότητα ως αγία. Βλ. Margarethe Hauschka, “Das Triptychon Gral von Anna May”, ό.π., σελ. 188–189· M. Gottlieb, “Anna von Rychter-May”, *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*, τόμ. 29, 1954: 128–129· Eva Levy, “Anna May-Rychter,” στο *Anthroposophie im 20. Jahrhundert*, ό.π., σελ. 506.

πρώην μαθήτρια του Καντίνσκι, και την Ίρμα φον Ντουτσίνσκα [Irma von Duczyńska] (1869-1932), ενώ στα μέλη της συγκαταλέγονταν αρκετές γυναίκες.¹⁹²⁹

Θεωρώ, λοιπόν, ότι ο Ρίχτερ επέστησε την προσοχή του Στάινερ στο ύστερο έργο του Γύζη στις αρχές του 1910, στη διάρκεια μιας σειράς διαλέξεων του Στάινερ στο Βερολίνο, και κατόπιν δώρισε το αντίγραφο του *Ιδού ο Νυμφίος* στη Θεοσοφική Εταιρεία στο Μόναχο, καθώς μαρτυρείται ότι ένα αντίγραφο κοσμούσε τα ενδιατήματα της Στοάς και ήταν ιδιαίτερα γνωστό στα μέλη της.¹⁹³⁰ Παραδίδεται επίσης ότι ο Στάινερ είχε ζητήσει να παραχθούν πολλά αντίγραφα από το σχέδιο του Γύζη.¹⁹³¹ Άλλωστε ο ίδιος είχε φροντίσει για τους σκοπούς της διάλεξης να παραγγείλει στην Εταιρεία C. Kuhn στο Μόναχο μια μικρότερη φωτομηχανική αναπαραγωγή του έργου *Ιδού ο Νυμφίος*, η οποία διασώζεται σήμερα στο Γκαιτεάνουμ, στο Ντόρναχ (εικ. 3.10.5).¹⁹³²

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Στάινερ αν και μνημονεύει συχνά διάσημους ζωγράφους όπως τον Ντα Βίντσι, τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Τισιανό, τον Ραφαήλ, ήταν αρκετά φειδωλός και προσεκτικός στην εξύμνηση σύγχρονων του καλλιτεχνών. Ο Γύζης αποτελεί μια ενδιαφέρουσα εξαίρεση, καθώς είχε πεθάνει μόλις το 1901. Μια προσπάθεια διείσδυσης του Στάινερ στη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή σημειώνεται ήδη από τα χρόνια του Θεοσοφικού Συνεδρίου στο Μόναχο, το 1907. Ένα παράδειγμα συνιστά ο ζωγράφος Καρλ Στόκμαγιερ [Karl H. W. Stockmeyer] (1858–1930), ο οποίος συνεργάστηκε με τον Στάινερ αρκετές φορές.¹⁹³³ Στο Θεοσοφικό Συνέδριο της Βουδαπέστης, το 1909, ένα χρόνο πριν την σειρά διαλέξεών του στο Μόναχο, ο Στάινερ

¹⁹²⁹ Βλ. Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s Engagement with Contemporary Artists’ Groups, ό.π., σελ. 28 κ.ε. Για την ομάδα αυτή καθώς και για τις αναβιώσεις της μέσα στον 20ό αιώνα βλ. Reinhold Fäth, και David Voda (επιμ.), *Aenigma. Hundert Jahre anthroposophische Kunst*, κατ. έκθ., Kunstmuseum Olmütz, Ολομούκ, Ολομούκ: Muzeum umění Olomouc, 2015.

¹⁹³⁰ Hans-Jürgen Bracker, “Eine frühe Botin der Anthroposophie in Palästina”, ό.π., σελ. 61· Spyros Petritakis, “Quand le miroir devient lampion”, ό.π., σελ. 84.

¹⁹³¹ Max Gumbel-Seiling, *Mit Rudolf Steiner in München*, Χάγη: De Nieuwe Boekerij, 1946, σελ. 53.

¹⁹³² Spyros Petritakis, “Quand le miroir devient lampion”, ό.π., σελ. 84. Κατά την έρευνά μου στο αρχείο Rudolf Steiner στο Ντόρναχ μου ήταν δυνατό να το εντοπίσω. Οι διαστάσεις του είναι 42,5 x 42,5 εκ, ενώ στο κάτω μέρος αναγράφεται ο τίτλος που του είχε δώσει ο Στάινερ: *Ek tou φως η αγάπη [Aus dem Licht die Liebe]*.

¹⁹³³ Ο Καρλ Στόκμαγιερ σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία της Καρλσρούης και το 1907 προσχώρησε μαζί με τη γυναίκα και τον γιο του, Ερνστ Άουγκουστ Καρλ Στόκμαγιερ [Ernst August Karl Stockmeyer] (1886–1963), στο γερμανικό παράρτημα της Θεοσοφικής Εταιρείας. Το έργο του «Εκ βαθύτερης αναγκαιότητας» [Aus tiefer Not] κόσμησε το θεοσοφικό συνέδριο στο Μόναχο, το 1907. Αργότερα, με την παρουσία του Στάινερ, ίδρυσε στο Μαλς [Malsch] τη Στοά του Φραγκίσκου της Ασίζης. Βοήθησε, παράλληλα, στην πρώτη παρουσίαση του έργου του Συρέ, *Les Enfants de Lucifer*, ενώ μαζί με τον γιο του διαμόρφωσε τον χώρο *Εσωτερικές Ώρες* στη Στουτγάρδη. Στη διάλεξη της 15ης Οκτώβρη 1911, με αφορμή την εγκαινίαση της Στοάς της Στουτγάρδης, ο Στάινερ περιέγραψε και ανέλυσε δύο έργα του. Βλ., Rudolf Steiner, *Das Malerische Werk*, ό.π., σελ. 38–39, Andreas Neider και Harald Schukraft, *Rudolf Steiner in Stuttgart*, Στουτγάρδη: Belser, 2011, σελ. 88, 96.

αναφέρθηκε στο έργο του Σουηδού καλλιτέχνη Φρανκ Χέυμαν [Frank Heyman] (1880–1945) επιλέγοντας τα εξής λόγια: «Βλέπουμε κολοσσιαίες μορφές, των οποίων το κεφάλι εμφανίζεται με πρισματικό τρόπο, όχι όμως με συμμετρία. Τα χέρια, οι χειρονομίες, με λίγα λόγια όλη η μορφή είναι διαμορφωμένη ποικιλοτρόπως με γωνίες. Ωστόσο, στους αποκρυφιστές αυτό προκαλεί διαφορετική αίσθηση [...]. Όταν γνωρίζει κανείς τα μυστικά του αιθερικού ανθρώπινου σώματος, όταν γνωρίζει κανείς πως το αιθερικό σώμα βρίσκεται πίσω από το φυσικό, όπως πίσω από κάθε κίνηση, η οποία εκφράζεται στο φυσικό σώμα, τότε σχηματίζει κανείς την εντύπωση, πως ο καλλιτέχνης φιλοτεχνούσε με τις δυνατότητες του αιθερικού σώματος, αποτυπώνοντας τις μεταφυσικές του εμπειρίες σε αυτές τις μορφές [...]. [Ο καλλιτέχνης] απεικονίζει απλές γεωμετρικές μορφές του κρυσταλλοποιημένου αιθέρα».¹⁹³⁴ Επικαλούμενος τέτοιες συνεκτικές σχέσεις ανάμεσα στην καλλιτεχνική μορφή και τη μεταφυσική, — όπως εδώ, για παράδειγμα, οι κυβιστικές μορφές του Σουηδού καλλιτέχνη ερμηνεύονται ως εκφάνσεις ενός κρυσταλλοποιημένου αιθέρα— ο Στάινερ υπεδείκνυε στους καλλιτέχνες τρόπους προσέγγισης και κατανόησης των έργων τους.¹⁹³⁵ Ιδιαίτερα με τη χρήση των μαυροπινάκων στις διαλέξεις και αργότερα με τα μαθήματα ιστορίας της τέχνης στο Ντόρναχ, ο Στάινερ συντέλεσε στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής παραγωγής.¹⁹³⁶

¹⁹³⁴ Rudolf Steiner, *Das Malerische Werk mit Erläuterungen und einem dokumentarischen Anhang*, επιμ. Ronald Halfen και Walter Kugler, Ντόρναχ: Rudolf-Steiner-Verl., 2007, σελ. 34. Ο θεοσοφιστής γλύπτης Χέυμαν γνώριζε, πέρα από τον Στάινερ, και την Χίλμα αφ Κλιντ, βλ. Julia Voss, *Hilma Af Klint*, ό.π., σελ. 258 κ.ε., 277 κ.ε.

¹⁹³⁵ Περισσότερα γι' αυτό το θέμα, βλ. Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s Engagement with Contemporary Artists’ Groups”, ό.π.

¹⁹³⁶ Για πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο διεξαγωγής των μαθημάτων στους ζωγράφους, βλ. τα απομνημονεύματα της ζωγράφου Μαρία Στράκος-Γκίςλερ: Maria Strakosch-Giesler, *Die Erlöste Sphinx: Über die Darstellung der menschlichen Gestalt in Bild- und Glanzfarben*, Φράμπουργκ: Novalis – Verlag, 1955. Για τους μαυροπινάκες, βλ. Walter Kugler, και Roland Scotti (επιμ.), *Ich bin das Bild der Welt: Rudolf Steiner – Wandtafelzeichnungen; Otto Rietmann – Photographien*, κατ. έκθ., Museum Liner Appenzell, Άπεντσελ: Steidl Verlag und Stiftung Liner, 2010. Walter Kugler, “Cosmic Poetry: Rudolf Steiner’s Blackboard Drawings”, στο *Rudolf Steiner: Blackboard Drawings 1919-1924*, επιμ. Walter Kugler. Φόρεστ Ρόου, Σάσσεξ: Rudolf Steiner Press, 2003 [*Wie ein Atmen im Licht. Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner 1919-1924*]. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 2003], σελ. 7–16. Wolfgang Zumdick, “Upon a Black Background: Notes on Rudolf Steiner’s Move towards an ‘Artistic Science’”, στο *Rudolf Steiner: Blackboard Drawings 1919-1924*, επιμ. Walter Kugler, Φόρεστ Ρόου, Σάσσεξ: Rudolf Steiner Press, 2003 [*Wie ein Atmen im Licht. Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner 1919-1924*]. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 2003], σελ. 27–34.

Αν και η σχέση μερικών καλλιτεχνών με τον Στάινερ είναι γενικά τεκμηριωμένη, για κάποιους άλλους, όπως τον Κονσταντέν Μπρανκούζι [Constantin Brancusi] (1876–1957), τον Μαρσέλ Ντυσάν και τον Χανς Αρπ [Hans Arp] (1886–1966), υπάρχουν λιγότερες ενδείξεις. Βλ. Hans Dieter Zimmermann, “Rudolf Steiners Einfluss auf Kunst und Literatur der klassischen Moderne”, στο *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*, επιμ. Walter Kugler και Simon Baur, Κολωνία: DuMont, 2007, σελ. 27–39. Για την επίδραση της ανθρωποσοφίας σε καλλιτέχνες και μετά τον θάνατο του Στάινερ, βλ. Mateo Kries και Alexander von Vegesack (επιμ.), *Rudolf Steiner – Die Alchemie des Alltags*, κατ. έκθ., Βάλ αμ Ράιν: Vitra Design Museum, 2010. Στην Αυστραλία, ο αρχιτέκτονας Ουόλτερ Μπέρλεϊ Γκρίφιν

Πριν προχωρήσω στην παρουσίαση της διάλεξης του Στάινερ, θα ήταν ωφέλιμο να εξετάσω πρώτα τον πίνακα. Έχει επανειλημμένως εκφραστεί η άποψη ότι ο Γύζης πρέπει να εμπνεύστηκε τον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος* κάποια στιγμή γύρω στο 1893 και να τον δούλευε ακατάπαυστα μέχρι τον θάνατό του, όπως φαίνεται από τα διάφορα σχέδια ή τις σπουδές που έχουν διασωθεί (εικ. 3.10.4, 3.10.9).¹⁹³⁷ Θα επιχειρήσω εν τάχει να ανασκοπήσω την αλυσίδα των γεγονότων γύρω από τη σύλληψη και πρόσληψη του *Ιδού ο Νυμφίος*. Ανάμεσα στα έτη 1899 και 1900, ο Γύζης ολοκλήρωσε την πληρέστερη εκδοχή του *Ιδού ο Νυμφίος* και την παρουσίασε, το καλοκαίρι του 1900, στην ετήσια έκθεση του Γκλασπαλάστ. Σε φωτογραφία του Ελίας φαν Μπόμελ [Elias van Bommel] τραβηγμένη στο ατελιέ του ζωγράφου διακρίνεται το *Ιδού ο Νυμφίος* με ένα υποτιθέμενο, χαμένο σήμερα έργο ως βάση (predella) κάτω απ' αυτό.¹⁹³⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι η δεύτερη έκδοση του καταλόγου της έκθεσης στο Γκλασπαλάστ (23 Ιουνίου, 1900) δεν περιλαμβάνει το έργο, σε αντίθεση με την Τρίτη έκδοση (20 Ιουλίου, 1900). Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι, είτε λόγω φορτωμένου προγράμματος, είτε επειδή το έργο δεν ήταν ακόμη έτοιμο στα τέλη του Ιούνιου, ο Γύζης δεν βρήκε χρόνο να στείλει εγκαίρως το έργο στην έκθεση.¹⁹³⁹ Στη δεύτερη περίπτωση

[Walter Burley Griffin] (1876–1937), ο οποίος σχεδίασε την πόλη Καμπέρα, επηρεάστηκε από τις ιδέες του Στάινερ και χρησιμοποίησε την πολιτική θεωρία της «τριαρχικής κοινοπολιτείας» ως καθοδηγητική γραμμή για την οργάνωση της πόλης.

¹⁹³⁷ Σε επιστολή του από το Πέκινγκ στην Ουρανία Νάζου στις 28 Αυγούστου 1893, ο Γύζης γράφει: «Συνέλαβα δε και μιαν μεγαλοπρεπέστατην ιδέαν, την οποία ίσως εκτελέσω εφέτος. Είναι αυτή θρησκευτική». Βλ. *Επιστολαί*, ό.π., σελ. 176. Την επόμενη χρονιά, σε επιστολή του προς την Ουρανία Νάζου (Μόναχο, 24 Σεπτεμβρίου, 1894) ο Γύζης, αναφερόμενος στην παραβολή των Δέκα Παρθένων (Ματθαίος 25:1, 2), επισημαίνει ότι δεν πρέπει κανείς να φοβάται την έλευση του Νυμφίου αν έχει το λυχνάρι του έτοιμο, δηλαδή με λάδι, όπως ακριβώς και οι πέντε φρόνιμες Παρθένες της παραβολής, βλ. *Επιστολαί*, ό.π., 177–178. Την ίδια μέρα (Μόναχο, 24 Σεπτεμβρίου, 1894) ο Γύζης γράφει στην Άννα Μάι πως ελπίζει να συνέλαβε σωστά τον συνάδελφό του, τον Αρχάγγελο Γαβριήλ, βλ. *Επιστολαί*, ό.π., 179–180.

¹⁹³⁸ Ulrich Pohlmann, «Φωτογραφία και ζωγραφική σε διάλογο» – Ο φωτογράφος Elias van Bommel και ο Νικόλαος Γύζης», στο *Ο Γύζης στην Τήνο*, ό.π., σελ. 35. Όπως σημειώνει ο Καλλιγιάς, ο Γύζης είχε την πρόθεση να παρουσιάσει σε ένα κατώτερο τμήμα, το οποίο και απουσιάζει, την πτώση του Εωσφόρου, όπως άλλωστε μαρτυρούν μερικά από τα σχέδια του ζωγράφου. Βλ. Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 180. Ωστόσο, η φωτογραφία του Bommel και το σχέδιο που επικαλείται ο Καλλιγιάς δεν επαρκούν ως στοιχεία, θεωρώ, για να στοιχειοθετηθεί η άποψη πως το έργο συνδεόταν με μια predella.

¹⁹³⁹ Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται και από μια μαρτυρία του Κίμωνος Μιχαηλίδη πως τον Ιούνιο του 1900 το έργο ήταν ακόμη στο ατελιέ του ζωγράφου και πως επρόκειτο να σταλεί στο Γκλασπαλάστ προσεχώς: βλ. Κίμων Μιχαηλίδης, «Νικόλαος Γύζης», *Παναθήναια*, τόμ. 1, τχ. 11, 15 Μαρτίου 1901: 403–405. Πρβλ. *Münchener Jahres-Ausstellung*, Glaspalast, 1900, κατ. έκθ., 23 Ιουνίου 1900 και *Münchener Jahres-Ausstellung*, Glaspalast, 1900, κατ. έκθ., 20 Ιουλίου 1900, σελ. 42 (“Siehe der Bräutigam kommt inmitten der Nacht” (Entwurf), αρ. κατ. 335a). Για σχολιασμό της έκθεσης του 1901 στο Γκλασπαλάστ βλ. Fritz von Ostini, “Nikolaus Gysis”, *Die Kunst für Alle*, τόμ. 17, τχ. 13, 1902: 288–294. Κανένα από τα ύστερα-συμβολιστικά έργα του Γύζη δεν εκτέθηκε στην έκθεση που έλαβε χώρα στην Galerie Miethke στη Βιέννη (Dorotheergasse 11) τον Μάρτιο-Απρίλιο του 1902. Βλ. *Ausstellung. Professor Nikolaus Gysis, Professor Fritz von Uhde, Professor Hans Thoma, Ludwig Carl Strauch*, Galerie Miethke, Βιέννη, 1902.

αυτό θα σήμαινε ότι το έργο ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 1900 στο Μόναχο με οδηγό τις ήδη ολοκληρωμένες σπουδές για το έργο. Μετά τον θάνατο του ζωγράφου το 1901 το έργο βρίσκεται στο ατελιέ της Άννα Μάι, ή ακόμη ένα πιστό αντίγραφο του. Ο Ρίχτερ, κάποια στιγμή πριν το 1910 αντέγραψε το έργο στο ατελιέ της Άννα Μάι. Ο Στάινερ γύρω στο 1910 ανακάλυψε το έργο και ζήτησε να παραχθούν πολλά φωτοαντίγραφα από αυτό.¹⁹⁴⁰ Ενδεχομένως σκόπευε να εντάξει τον πίνακα στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Γιохάνεσμπλου [Johannes-Bau], το οποίο θα φιλοξενούσε τόσο τα Μυστήρια του Συρέ όσο και τις εκδηλώσεις της Θεοσοφικής Εταιρείας.¹⁹⁴¹

Ας δούμε πρώτα το έργο. Η διαρρύθμιση της σκηνής παραπέμπει στο εσωτερικό ενός καθεδρικού, του οποίου οι πύλες ανοίγουν διάπλατα για να αποκαλύψουν έναν δεύτερο χώρο, υπερβατικό και ανέσπερο. Οι δύο χώροι διακρίνονται και χρωματικά· το βασίλειο του Θεού αποτυπώνεται με πυρρόξανθες αποχρώσεις ενώ εκείνο των έμβιων ή κατώτερων στην ιεραρχία όντων με ινδικό μπλε και ιώδες. Στο κέντρο της σκηνής φανερώνεται αχνά ο Νυμφίος καθισμένος πάνω σε ένα θρόνο, ο οποίος θυμίζει βωμό. Η μορφή του Νυμφίου απαυγάξει σαν φλεγόμενος ήλιος ενώ το εκτυφλωτικό φως που εκπηγάζει από αυτό το ασύλληπτης εντάσεως εκρηκτικό μάγμα, διαχέεται, λόγω της πτητικότητάς του, προς την περιφέρεια του πίνακα μέσα από περιστρεφόμενα και πυριφλεγή νέφη, που σχηματίζουν ομόκεντρους κυματισμούς και εμπεριέχουν μέσα τους μια αφύσικη ρυθμική κανονικότητα. Πέριξ του πρώτου κύκλου, στον οποίο εγγράφεται η μορφή του Νυμφίου, αναπτύσσονται τα μαρμαροφεγγή αγγελικά τάγματα. Τα ισχυρότερα εξ αυτών απεικονίζονται στο πάνω μέρος του πίνακα και πλησίον της κεντρικής μορφής, ενώ οι κατώτερες ιεραρχίες ή χορωδίες στο κάτω τμήμα, όπου επίσης διαφαίνεται μια επτάβαθμη κλίμακα. Ο σκελετός της σύνθεσης ακολουθεί μια αυστηρή γεωμετρία, με τις δύο διαγώνιους του τετραγώνου να συναντιούνται στην κεντρική φεγγοβόλα μορφή (εικ. 3.10.9, 3.10.12).

Αν και έχει επισημανθεί πως ο Γύζης αρύεται από διάφορες πηγές, όπως το Ευαγγέλιο του Ματθαίου, ή την Αποκάλυψη του Ιωάννη, όπου περιγράφεται η συντέλεια του κόσμου κατά τη διάρκεια μιας πύρινης λαίλαπας, θεωρείται πως την

¹⁹⁴⁰ Max Gumbel-Seiling, ό.π., σελ. 53.

¹⁹⁴¹ Για τον σκοπό αυτό είχε αγοραστεί στο Σβάμπινγκ μια μεγάλη έκταση, όπου θα κτιζόταν το βασικό κτήριο πλαισιωμένο από οικίες θεοσοφιστών. Μια μακέτα του κτηρίου βρισκόταν στον προθάλαμο της αίθουσας διαλέξεων της Θεοσοφικής Εταιρείας. Το κτήριο θα είχε τη μορφή πενταγώνου. Max Gumbel-Seiling, ό.π., σελ. 64. Για την αποτυχία του εγχειρήματος, βλ. Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 1093.

κεντρική παρώθηση έδωσε το βιβλίο *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* (1730-1734) του ιερομόναχου Διονυσίου εκ Φουρνά (1670-1744), το οποίο ο ζωγράφος απέκτησε το 1886.¹⁹⁴² Το θέμα της αναμονής του Ουράνιου Νυμφίου είναι, από όσο γνωρίζω, άγνωστο στους Γάλλους και Βέλγους συμβολιστές. Σε χώρες με ορθόδοξη χριστιανική παράδοση, ωστόσο, μπορούμε να εντοπίσουμε συναφείς θεματολογικές και εικονογραφικές αναφορές. Ο Σκριάμπιν, στην *Προοιμιακή Πράξη*, για την οποία θα μιλήσω στο κεφάλαιο 8.5.3, αναφέρεται επίσης στο νυμφικό δώμα: «Γυναικεία φωνή: ξεκίνησες το χορό σου. Από ομιχλώδη ύψη/ ακολουθώ τις κινήσεις σου, Κύριε/ Ξεχωρίζω τα χρώματα των σφαιρών, οι οποίες σε περιβάλλουν/ τα νυμφικά στολίδια που σε κοσμούν και σε στολίζουν [...] Σε περιβάλλουν [υπάρξεις] με όνειρα εκθαμβωτικά/ αγάλλοντας και αφρίζοντας, απαυγάζοντας και ηχώντας». Και παρακάτω: «Ίδού: επτά άγγελοι σε αιθέρια ενδύματα/ επτά αγγελιοφόροι των αθάνατων δόξων σου/ επτά φλεγόμενοι στύλοι, επτά πυραυγή προσωπεία/ οι Κυριότητες (;) θα έρθουν να σταθούν στο πλευρό σου/ ουράνια όντα/ κουβαλητές της φωτιάς/ εξουσιαστές του πεπρωμένου/ κτίστες του σύμπαντος/ φύλακες των συνόρων/ πολεμιστές εναντίον του Θεού/ καταστροφείς τειχών».¹⁹⁴³

Επίσης, στον Δεύτερο Οίκο (*Το Μαγικό Δώμα*) από το *Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* [Le Martyre de Saint Sébastien] (1911) του Ντεμπυσσύ, σε λιμπρέτο του Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο [Gabriele D'Annunzio] (1863–1938), περιγράφεται η καταστροφή των συμβόλων του παγανισμού με την παρακάτω σκηνή (ηχητική αναπαραγωγή): ο Ρωμαίος στρατιώτης βρίσκεται στο μαγικό δώμα των επτά Βαβυλωνίων μαγισσών που κρατούν τα ουράνια σώματα σε τροχιά.¹⁹⁴⁴ Μέσα από την «ελλειψοειδή πύλη», που λειτουργεί σαν κοίλος καθρέφτης αντανακλώντας τα πάντα, το βλέμμα κατευθύνεται στην μεγάλη πόρτα με τα δύο φύλλα που παραμένει κλειστή.

¹⁹⁴² Ο Νικόλαος Γύζης σε επιστολή του προς τον Γεώργιο Λαμπάκη (1854-1914), στις 2 Νοεμβρίου 1886, τον παρακάλεσε να του αγοράσει το βιβλίο. Σε ανέκδοτη επιστολή του προς τον Ν. Νάζο, στις 18 Νοεμβρίου 1886, διαβάζουμε πως παρέλαβε τελικά το βιβλίο. Βλ. Μαρίνος Καλλιγιάς, *Νικόλαος Γύζης*, ό.π., σελ. 182, 236. Και οι δύο επιστολές στο Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης. Ο Γύζης θα πήρε στα χέρια του την κίβδηλη έκδοση του Κωνσταντίνου Σιμωνίδη, βλ. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία των ζωγράφων ως προς την εκκλησιαστική ζωγραφίαν*, Αθήνα: Ανέστης Κωνσταντινίδου, ²1885 [Αθως: Αθανασίου Γ. Ζωσιμά, 1853]. Για το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας, βλ. σελ. 172-173. Για τον Κ. Σιμωνίδη, βλ. Νικήτας Σινιόσογλου, *Αλλόκοτος Ελληνισμός*, ό.π., σελ. 289 κ.ε., ιδιαίτερα σελ. 314. Όπως αναφέρει ο Α. Δανός, τα μορφοπλαστικά στοιχεία της Βυζαντινής παράδοσης, τα οποία ο Γύζης οικειοποιείται στον πίνακα αυτόν, —η έμφαση στην επιπεδότητα, το σμήνος των κεφαλών των αγγέλων στο κάτω μέρος της σύνθεσης— συνεισφέρουν σε μια αντι-ιλουζιονιστική ποιότητα. Βλ. Antonis Danos, “Idealist ‘grand visions’”, ό.π., σελ. 14.

¹⁹⁴³ Alexandre Scriabine, *Notes et Réflexions*, ό.π., σελ. 89. Faubion Bowers, *Scriabin*, ό.π., σελ. 272.

¹⁹⁴⁴ Ο Λέον Μπακστ είχε σχεδιάσει τα κοστούμια του έργου. Βλ. Ralph P. Locke, “Unacknowledged Exoticism in Debussy: The Incidental Music for Le martyre de saint Sébastien (1911)”, *The Musical Quarterly*, τόμ. 90, τχ. 3-4, 2007: 371–415.

Ο Σεβαστιανός, στο τέλος, νικάει τις μάγισσες, ανοίγει τις θύρες και αφήνει να διαχυθεί το φως του Χριστού και η φωνή της Παρθένου Μαρίας.

Λαμβάνοντας υπόψη την δήλωση του Μονταντόν, πως ο ζωγράφος εκκινούσε τη ζωγραφική με γεωμετρικές χαράξεις,¹⁹⁴⁵ πρακτική άλλωστε που είναι εμφανής σε πολλά προσχέδιά του, θα μπορούσε κανείς να διερωτηθεί, αν η σύνθεση στο *Ιδού ο Νυμφίος* διαρθρώνεται με βάση ένα ανεστραμμένο πεντάγωνο, όπως δηλαδή στον πίνακα *Η αρμονία*. Σε αυτήν την περίπτωση, ο ζωγράφος υπαινίσσεται, πιθανώς, μέσα από τον ερχομό του Χριστού, τον «γάμο» με τον άνθρωπο, συγκεράζοντας έτσι νεοπλατωνικές και πυθαγόρειες αριθμοσοφικές θεωρίες με τη χριστιανική διδασκαλία της αγάπης. Επιπρόσθετα, θα ήθελα να αναπτύξω μια άλλη υπόθεση. Ο Γύζης, δηλαδή, θα μπορούσε να είναι εξοικειωμένος μέσω της θεοσοφικής διδασκαλίας με την έννοια του Πληρώματος, στην οποία αναφέρεται η Μπλαβάτσκι στη *Μυστική διδασκαλία*.¹⁹⁴⁶ Η έννοια αυτή, που προέρχεται από το θεωρητικό σύστημα του γνωστικού Βαλεντίνου (2ος αι. μ.Χ.), επαναχρησιμοποιήθηκε από τους θεοσοφιστές στα τέλη του 19ου αιώνα, και ιδιαίτερα τον Τζωρτζ Μηντ [George Robert Stowe Mead] (1863–1933), ο οποίος μετέφρασε το αποδιδόμενο στον Βαλεντίνο σύγγραμμα *Πίστις Σοφία*.¹⁹⁴⁷ Σύμφωνα με τη γνωστικιστική αυτή παράδοση το Πλήρωμα ανταποκρίνεται στον απόλυτο χώρο και είναι το άθροισμα των τριάντα Αιώνων (ενδιάμεσα πνευματικά όντα που γεφυρώνουν το χάσμα Θεού και ανθρώπου) ή εμφανειών του Θεού. Ως κατάσταση πληρότητας διαφέρει από την μη πραγματικότητα των απλών φαινομένων (κένωμα). Ο ιερός γάμος της Σοφίας με τον Νυμφίο λαμβάνει χώρα στο νυμφικό δώμα (Νυμφών), μέσα στο οποίο το Πλήρωμα παίρνει την τελειότερη μορφή του. Όπως θα δείξω στη συνέχεια, καλλιτέχνες όπως ο Σκριάμπιν πήραν την έννοια του Πληρώματος από την Μπλαβάτσκι και την χρησιμοποίησαν κατά το δοκούν. Η συνύπαρξη νεοπλατωνικών-νεοπυθαγόρειων δοξασιών στο γνωστικιστικό σχήμα του Βαλεντινιανού αποτυπώνεται έμπρακτα στο σχέδιο με το οποίο η Μπλαβάτσκι οπτικοποίησε το Πλήρωμα με τη βοήθεια γεωμετρικών σχημάτων (εικ. 3.10.13–14).¹⁹⁴⁸ Αν με αφετηρία το γεωμετρικό

¹⁹⁴⁵ Marcel Montandon, *Gysis*, ό.π., σελ. 118. Ο Μονταντόν μιλά για «μυστικιστικά μαθηματικά». Μάλιστα, υπέρυθρη ανάλυση του έργου *Ο νέος αιώνας έχει δείξει πως ο Γύζης οργάνωσε τη σύνθεση με βάση συμμετρικούς άξονες*. Βλ. S. Sotiropoulou κ.ά., “The Artistic Traits of Gyzis: a First Diagnostic Approach to His Paintings,” στο *Proceedings of the 4th Symposium of the Hellenic Society for Archaeometry*, επιμ. Yorgos Facorellis κ.ά., Οξφόρδη: BAR International Series, 2008, σελ. 606.

¹⁹⁴⁶ Helena P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, ό.π., τόμ. 1: σελ. 406, 416, 448, τόμ. 2: σελ. 79, 506.

¹⁹⁴⁷ Το 1890–1891, ο Μηντ δημοσίευσε σε σειρές στο περιοδικό *Lucifer* (τόμ. 6) το Πίστις Σοφία. Η πρώτη ολοκληρωμένη μετάφραση του έργου ακολούθησε στα αγγλικά το 1896.

¹⁹⁴⁸ Helena P. Blavatsky, «Σχέδιο του Πληρώματος, σύμφωνα με τον Βαλεντίνο», από το *Collected Writings*, τόμ. 13, 1890–1891, επιμ. Boris De Zirkoff. Γουίτον, Ιλινόις: Theosophical Publishing House,

σχήμα της Μπλαβάτσκι χαράζουμε τον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος* θα διαπιστώσουμε πως οι ταυτίσεις στις τομές που προκύπτουν ανάμεσα στα δύο σχήματα είναι αρκετά συγγενείς (εικ. 3.10.12).¹⁹⁴⁹

Εν κατακλείδι, θεωρώ πως η χρήση γεωμετρικών ή μαθηματικών αρχών στον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος* είναι αρκετά πιθανή, γεγονός που υποδεικνύει πως ο Γύζης προσανατολιζόταν σε μια θεώρηση του χριστιανικού δόγματος μέσα από νεοπλατωνικές και νεοπυθαγόρειες θεωρήσεις. Ωστόσο, η προσέγγιση του Στάινερ, που ακολουθεί παρακάτω, δεν λαμβάνει υπόψη της κανένα στοιχείο από τα νεοπυθαγόρεια συστήματα που μόλις σκιαγράφησα. Τους λόγους που συμβαίνει αυτό θα επιχειρήσω να αναπτύξω στο κείμενο που ακολουθεί.

Η ομιλία του Στάινερ μας δίνει μερικές απαντήσεις σχετικά με τον πίνακα, τον οποίο ο Στάινερ αποκαλεί «Εκ του φωτός η αγάπη» (εικ. 3.10.4). Από την αρχή της ομιλίας του γίνεται εμφανές ότι το απεικονιζόμενο θέμα του πίνακα, η έλευση δηλαδή του Νυμφίου που σφραγίζει την ιερή ένωση του Θεού και του Ανθρώπου, είναι συμφυές με το περιεχόμενο του Ροδοσταυρικού Μυστηρίου *Η Πύλη της μύησης* [*Die Pforte der Einweihung*], το οποίο ο Στάινερ είχε παρουσιάσει εκείνες τις μέρες στο θεοσοφικό ακροατήριο. Λαμβάνοντας υπόψη τα ποικίλα εμπόδια που έχει να αντιμετωπίσει ο σύγχρονος άνθρωπος από την υλιστική ιδεολογία, ο Στάινερ αποσαφηνίζει πως, προκειμένου η θεοσοφική διδασκαλία να εισρεύσει σε όλες τις διαφορετικές εκφάνσεις του πολιτισμού, θα πρέπει ο άνθρωπος να συναισθανθεί το περιεχόμενο των λέξεων της «Σοφίας» και της «Αγάπης», οι οποίες έχουν απωλέσει την πρωταρχική τους έμφυτη δύναμη.¹⁹⁵⁰ Ο πίνακας επομένως του Γύζη έρχεται να πυροδοτήσει εκείνον τον ψυχοδιανοητικό μηχανισμό που θα επιτρέψει στον συμμετέχοντα στο Μυστήριο να βιώσει τη θεία διάνοια σαν ένα ενεργειακό ρεύμα. Στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί πως ο Στάινερ δεν κάνει μνεία στην ελληνική καταγωγή του ζωγράφου, παρά μονάχα αναφέρεται σε εκείνον ως «ο καλλιτέχνης». Η επιλογή αυτή συμβαδίζει, όπως είναι γνωστό, με τη θεοσοφική πεποίθηση πως ο καλλιτέχνης, ως σειсмоγράφος των κρυμμένων νόμων της φύσης και διαμορφωτής

1982, σελ. 15. Πρώτη δημοσίευση: G. R. S. Mead και H. P. Blavatsky, “Pistis Sophia.” *Lucifer*, 1890, τόμ. 6, τχ. 33: 230–239.

¹⁹⁴⁹ Ο Γύζης θα μπορούσε να γνώριζε τη μετάφραση του *Μυστικού δόγματος* της Μπλαβάτσκι από τον Ρόμπερτ Φρέμπε [Robert Froebe], του 1899, η οποία ήταν διαθέσιμη στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Μονάχου. Μια άλλη πηγή, πέρα από το περιοδικό *Lucifer*, ήταν το βιβλίο του Άλμπερτ φον Τίμους, *Die harmonikale Symbolik des Alterthums* (ό.π.), στο οποίο, αν και δεν συμπεριλαμβάνεται ασφαλώς το σχέδιο της Μπλαβάτσκι, περιγράφεται, ωστόσο, το θεωρητικό σύστημα του Βαλεντίνου.

¹⁹⁵⁰ Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 421–423.

ηθικών αξιών, οφείλει να απεμπολεί εκείνα τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν την εθνική του ταυτότητα. Για να διευκολύνει την κατανόηση της θέσης του αυτής ο Στάινερ επικαλείται το ποίημα του Γκαίτε *Το Άσμα του Μωάμεθ* [Mahomets Gesang], στο οποίο περιγράφεται η πορεία ενός μικρού ρυακιού, το οποίο αναβλύζει μέσα από ένα βράχο, διακλαδώνεται, ενισχύεται με άλλα ρυάκια και, έχοντας συλλέξει τα κατάλοιπα των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, τους «θησαυρούς του», τερματίζει την περιελισσόμενη πορεία του στην αγκαλιά του αέναου ωκεανού.¹⁹⁵¹ Το ποίημα αυτό του Γκαίτε περιγράφει, σύμφωνα με τον Στάινερ, τον μηχανισμό της καλλιτεχνικής έμπνευσης και δημιουργίας. Στο κεφάλαιό του «Ο Γκαίτε και η πλατωνική κοσμοθεώρηση» από το βιβλίο του *Η κοσμοθεώρηση του Γκαίτε* [Goethes Weltanschauung], ο Στάινερ, αποζητώντας τη συμφυΐα ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη, εξηγεί αναλυτικά τον τρόπο με τον οποίο η καλλιτεχνική δημιουργία θα μπορούσε να επαυξήσει τη δημιουργία της φύσης. Αν ο καλλιτέχνης υπερφαλαγγίσει το μιμητικό μηχανισμό με τον οποίο έχει γαλουχηθεί, τότε θα μπορέσει να δείξει το πώς η φύση θα έμοιαζε αν οι αόρατες δυνάμεις που λειτουργούν σε αυτήν αναδεικνύονταν όχι προς τέρψη της νόησης αλλά της βιωματικής γνώσης.¹⁹⁵² Ο καλλιτέχνης έτσι θα μπορούσε να εξυψώσει τον κόσμο «στη σφαίρα του θεϊκού», αποκαλύπτοντας τους κρυμμένους νόμους που παραμένουν κατά τ' άλλα άγνωστοι στο στοχαστικό νου.¹⁹⁵³

Στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα με τίτλο *Ανάμεσα σε δύο επαναστάσεις*, ο Μπιέλι σημείωσε το πόσο ασυγκίνητος έμεινε από τα θεωρητικά εγχειρήματα των Γάλλων συμβολιστών, μερικούς εκ των οποίων συνάντησε στο Παρίσι το 1906. Έτσι, μίλησε υποτιμητικά για τα «ABC» του Ζυγού, του περιοδικού που εξέδιδε ο Βαλερύ Μπριούσοφ, ο οποίος, σύμφωνα με τον Μπιέλι, υπερεκτίμησε τους Γάλλους συμβολιστές.¹⁹⁵⁴ Πρόκειται εδώ, άραγε, για έναν υπαινιγμό στο «ABC» του Πωλ Σερυζιέ ή του Παπύς; Στο πιο συγκροτημένο του δοκίμιο για μια θεωρία του συμβολισμού, το «Τα εμβλήματα του νοήματος» (1909), ο Μπιέλι

¹⁹⁵¹ Ο.π., σελ. 423.

¹⁹⁵² Rudolf Steiner, *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung*, GA 2, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 2003 (1886)· Rudolf Steiner, *Goethes Weltanschauung*, GA 6, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1990 (Βαϊμάρη: 1897). Για μια ανθρωποσοφική προσέγγιση της θεωρίας των χρωμάτων του Γκαίτε μέσα στο ανθρωποσοφικό κίνημα βλ. Albrecht Schöne, *Goethes Farbentheologie*, Μόναχο: C.H. Beck, 1987.

¹⁹⁵³ Rudolf Steiner, *Goethes Weltanschauung*, ό.π., σελ. 50.

¹⁹⁵⁴ Andrej Belyj, *Aufzeichnungen eines Sonderlings*, μτφρ. Christoph Hellmundt, Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 2012· Andrej Belyj, *Geheime Aufzeichnungen: Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911 - 1915). Mit einem Anhang: Ein Briefwechsel mit Margarita Morosowa*, μτφρ. Christoph Hellmundt, Ντόρναχ: Rudolf Geering, 2002.

επιχειρηματολογούσε ότι ο κόσμος της εμπειρικής πραγματικότητας δεν έχει a priori ύπαρξη και ότι «τα μόρια, οι δυνάμεις και τα ιόντα» είναι προϊόντα μιας δημιουργικής γνωστικής διαδικασίας.¹⁹⁵⁵ Θεωρώ πως η διατύπωση αυτή μπορεί να γίνει κατανοητή στον απόηχο της γνωριμίας του Μπιέλι με τον Στάινερ. Παρόμοια, ο Μπιέλι εξέτασε την οντολογική κατάσταση ανάμεσα στον καλλιτέχνη-αποδέκτη και τον κόσμο που τον περιβάλλει μέσα από ένα παρόμοιο πρίσμα. Οι λέξεις σχηματίζουν έναν «εσωτερικό κόσμο» από ηχητικά σύμβολα με τη βοήθεια των οποίων διαφωτίζονται τα μυστήρια του κόσμου έξω από το υποκείμενο και εντός του. Τα φωνητικά αυτά σύμβολα χαρακτηρίζονται από μια ρευστότητα και μεταβλητότητα: ονοματίζοντας μια λέξη την τραβάμε από το σκοτάδι και τη σύρουμε στην ύπαρξη.¹⁹⁵⁶ Για τις παραπάνω σκέψεις ο Μπιέλι είχε, πιθανώς, στο μυαλό του τις ζωντανές σκέψεις και τα ηχητικά όντα του Στάινερ.

Εν κατακλείδι, αν στα μάτια του Ρίττερ και του Καλλιγά, ο νους του καλλιτέχνη λειτουργεί σαν ένας πομπός ή ένας καθρέφτης, που επιτρέπει τη σύλληψη της όψης των εξωτερικών αντικειμένων του κόσμου και την αντανάκλαση και αναπαραγωγή τους κατά έναν υποκειμενικό τρόπο, ο οποίος ωστόσο υπόκειται πάντα στις τροπικότητες της αναπαραστατικότητας, τότε η προσέγγιση που προτείνει ο Στάινερ σείει τα θεμέλια του παραδείγματος αυτού. Όταν ο Στάινερ επαίνεσε τις καλλιτεχνικές ποιότητες του Γύζη δέκα χρόνια μετά τον θάνατο του ζωγράφου, η ρήξη με τα αναπαραστατικά συστήματα είχε ήδη συμβεί. Ο καθρέφτης είχε γίνει λυχνάρι, όπως στο ποίημα του Γέιτς: η καλλιτεχνική έμπνευση δεν στηριζόταν πια στις γνωστικές εμπειρίες του υποκειμένου και στις αιτιακές σχέσεις που προσπαθεί αυτό να αναπτύσσει για να εξηγήσει ή να ερμηνεύσει τα εξωτερικά φαινόμενα, αλλά, αντίθετα, αναβλύζει από την ανεξάρτητη ψυχή προς τον εξωτερικό κόσμο με σκοπό να του αλλοιώσει την γνώριμη όψη, όπως το φως μέσα στο λυχνάρι κατά την έλευση του Νυμφίου, ή, για να χρησιμοποιήσουμε το παράδειγμα του Στάινερ για τον Γύζη, αναβλύζει μέσα από την πηγή του βράχου του Γκαίτε προς τον αιώνιο ωκεανό.

Όταν ο Στάινερ προχωρεί στον αισθητικό σχολιασμό του έργου του Γύζη παροτρύνει το ακροατήριό του να μην ξαφνιαστεί από τον ατελή και αποσπασματικό

¹⁹⁵⁵ Andrei Bely, *Emblematika smysla*, (1909), πρβλ., Vladimir E. Alexandrov, *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction*, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης/Λονδίνο: Harvard University Press, 1985, σελ. 103.

¹⁹⁵⁶ Για τον Μπιέλι, βλ. Maria Deppermann, *Andrej Belys ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins, Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*. Μόναχο: Sagner, 1982· Steven Cassedy, (επιμ.), *Selected Essays of Andrey Bely*, Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1985. Αντρέι Μπέλυ, *Η μαγεία των λέξεων – ένα κείμενο για τον Συμβολισμό*, μτφρ. Γεράσιμου Λυκαρδοπούλου, Αθήνα: Έρασμος, 1981.

χαρακτήρα του έργου, καθώς όλα τα επιμέρους στοιχεία είναι τοποθετημένα από το ζωγράφο με νόημα και σχεδιαστική πρόθεση.¹⁹⁵⁷ Η δήλωση αυτή του Στάινερ απαιτεί διευκρίνιση. Το ανολοκλήρωτο έργο, δηλαδή, μπορεί να φάνταζε ασαφές στα μάτια των θεατών, οι οποίοι ήταν συνηθισμένοι σε μια περισσότερο ακαδημαϊκή ζωγραφική, σύμφωνα με την οποία τα τοπικά χρώματα, οι ενδιάμεσοι τονισμοί και οι σκιάσεις χρήζουν μιας προμελετημένης πειθαρχικής λογικής με βάση κάποιους κανόνες. Θα πρέπει εδώ να λάβουμε υπόψη μας ότι η πλειονότητα των θεοσοφιστών έδειχνε μια σαφή αισθητική προτίμηση για τις Μαντόνες του Ραφαήλ [Raffaello Sanzio] (1483-1520) και τα γυμνά του Μιχαήλ Αγγέλου [Michelangelo] (1475-1564), ή, στο πεδίο της μουσικής, για τα λυρικά έργα του Ζυλ Μασνέ [Jules Massenet] (1842-1912), παρά για τους νεωτερικούς πειραματισμούς νέων καλλιτεχνών, οι οποίοι πολλές φορές μάταια αποζητούσαν την προσέλευση του ενδιαφέροντός τους.¹⁹⁵⁸ Αυτό ήταν γνωστό από τον Στάινερ, ο οποίος φιλοδοξούσε εδώ να πλησιάσει ένα νέο αισθητικό παράδειγμα. Η επεξήγηση που δίνει ο Στάινερ για τον ημιτελειωμένο χαρακτήρα του έργου συνάδει με εκείνη του Γουίςλερ στην επιστολή του προς τον Φαντέν-Λατούρ, το 1868, την οποία παρέθεσα στο κεφάλαιο 3.2.2. Και οι δύο, δηλαδή, αντιλαμβάνονται τον καμβά ως ένα κέντημα, όπου τα διάφορα μοτίβα, χρωματικά και στις δύο περιπτώσεις, επαναλαμβάνονται ρυθμικά εδώ και κει, δίνοντας μια εντύπωση από τη συνολική εικόνα αλλά όχι μια φωτογραφική αναπαράστασή της. Μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα τα παραπάνω, αν παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Γύζης χρησιμοποιεί το χρυσό χρώμα πάνω στο αιθαλώδες, ινδικό μπλε: η επανάληψη των κοφτών χρυσών πινελιών δίνει δηλαδή την εντύπωση ενός αόρατου υφαντού, όπως στο *Νυχτερινό* του Γουίςλερ (εικ. 2.2.). Ο Στάινερ ενδεχομένως θα είχε δει τους πίνακες του Γουίςλερ κατά την επίσκεψή του στην Εθνική Πινακοθήκη στο Λονδίνο.

Οι αισθητικές παρατηρήσεις του Στάινερ για τον Γύζη πρέπει να διαβαστούν στο πλαίσιο των διαλέξεων που πραγματοποιήθηκαν στο Μόναχο το διάστημα εκείνο γύρω από το απόκρυφο νόημα της Βίβλου και των Ευαγγελίων.¹⁹⁵⁹ Σύμφωνα με τη μυθοκοσμολογία του Στάινερ, άυλες πλανητικές οντότητες, οι Ιεραρχίες, διατρέχουν

¹⁹⁵⁷ Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 424.

¹⁹⁵⁸ Βλ. σχετικά όσα αναφέρει έκπληκτος ο συνθέτης Αλεξάντερ Σκριάμπιν όταν του ζητήθηκε να σχολιάσει το γούστο του θεοσοφικού κοινού, για το οποίο παρουσίαζε τα έργα του: Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic*, μτφρ. Nicolas Slonimsky, Οξφόρδη 1987 [Βερολίνο: ¹1923], σελ. 69.

¹⁹⁵⁹ Rudolf Steiner, *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte: das Sechstagerwerk im 1. Buch Moses: ein Zyklus von zehn Vorträgen und ein einleitender Vortrag, München, 16. bis 26. August 1910*, GA 122, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1992.

όλες τις ιστορικές εποχές και συντελούν στη διαμόρφωση του σύμπαντος.¹⁹⁶⁰ Κάθε φυσικό φαινόμενο —όπως για παράδειγμα το φως, η θερμότητα, ο ήχος— αποτελεί φανέρωση της δραστηριότητας των πνευματικών αυτών οντοτήτων πάνω στην ύλη. Για να καταστήσει τα όντα αυτά προσιτά σε ένα, κατά βάση, χριστιανικό κοινό ο Στάινερ δανείστηκε την ονοματολογία των ιεραρχιών των αγγέλων από τον Ψευδο-Διονύσιο τον Αεροπαγίτη (5ος αιώνας) και πιο συγκεκριμένα από το έργο του *Περί της Ουρανίας Ιεραρχίας* [*De Coelesti Hierarchia*, 5ος αιώνας μ.Χ.]. Η επίκληση του Στάινερ στην ονοματολογία του Ψευδο-Διονύσιου του Αεροπαγίτη δεν επιχειρείται πρώτη φορά με αφορμή το έργο του Γύζη. Ήδη, στη διάλεξή του με τίτλο *Ηλιος, Φεγγάρι και Αστέρια* [*Sonne, Mond und Sterne*], τον Μάρτιο του 1908 στο Architekturhaus στο Βερολίνο, την οποία είχε παρακολουθήσει και ο Καντίνσκι, μπορούμε να βρούμε ψήγματα των ιδεών αυτών.¹⁹⁶¹

Σε γενικές γραμμές, από τις παραπάνω διαλέξεις, συμπεριλαμβανομένων εκείνων που πραγματοποιήθηκαν τον Αύγουστο του 1910 στο Μόναχο, μπορούμε να εξάγουμε τις εξής πληροφορίες: Το ιεραρχικό σύστημα των Αγγέλων το αντιλαμβάνεται ο Στάινερ στον πίνακα του Γύζη με τον ακόλουθο τρόπο: από τις κατώτερες τάξεις στο κάτω μέρος του πίνακα, τις Αρχές, τους Αγγέλους, τις Κυριότητες και τις Δυνάμεις, στα ανώτερα τάγματα που πλαισιώνουν τη μορφή του Νυμφίου, τα Σεραφείμ, τα Χερουβείμ και τους Θρόνους.¹⁹⁶² Οι Θρόνοι εκφράζουν την Κρόνια κατάσταση, η οποία εξεικονίζεται ως ένας πυρωμένος πυρήνας (κόκκινο-μωβ). Τα Χερουβείμ εκπέμπουν από αυτόν τον πυρήνα το δικό τους φως (κίτρινος δακτύλιος), ενώ τα Σεραφείμ καλύπτουν τα πάντα με έναν κόκκινο μανδύα.¹⁹⁶³ Αυτές οι οντότητες, σύμφωνα με τον Στάινερ, αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, ενυπάρχουν η μία στην άλλη, σκέφτονται και δρουν συλλογικά.

Επειδή εικονογραφικά το θέμα των Θρόνων δεν έχει επισημανθεί στον πίνακα του Γύζη, θα ήταν χρήσιμο να επισημάνουμε εδώ μερικά σημεία. Το σπουδαιότερο τάγμα απεικονίζεται με τη μορφή πύρινων τροχών σε συμμετρική διάταξη κατά ομάδες των τριών και του ενός εναλλάξ γύρω από την καθιστή μορφή του Νυμφίου (βλ. τα

¹⁹⁶⁰ Σύμφωνα με την ταξινόμηση τα τάγματα των αγγέλων είναι εννέα, τρεις τρίχορες ιεραρχίες, εκ των οποίων η κάθε μία απαρτίζεται από τρεις τάξεις αγγέλων.

¹⁹⁶¹ Rudolf Steiner, *Sonne, Mond und Sterne*, Βερολίνο, 26 Μαρτίου 1908, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Archiv, 42010.

¹⁹⁶² Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 425.

¹⁹⁶³ Rudolf Steiner, διάλεξη στις 4 Ιανουαρίου, Ντόρναχ, “Die Hierarchien und das Wesen des Regenbogens”, στο *Das Wesen der Farben*, GA 291, Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, 1986, σελ. 220.

κυκλικά σχήματα στην **εικ. 3.10.12**). Μία μέρα πριν τη διάλεξη για τον Γύζη, ο Στάινερ είχε αναφερθεί αναλυτικά στα πανίσχυρα αυτά τάγματα, τα οποία συσχετίζει με το πρώτο στάδιο της εξέλιξης της Γης, το οποίο αποκαλείται, όπως προείπα, Κρόνια κατάσταση.¹⁹⁶⁴ Κατά τη διάρκεια του κοσμικού αυτού σταδίου μια «τεράστια εξυφασμένη θερμότητα» παράχθηκε από τους Θρόνους και απλώθηκε μέχρι τον σημερινό πλανήτη Κρόνο. Οι Θρόνοι, ως εκφραστές της θέλησης του Θεού, είναι επομένως φορείς μιας συμπυκνωμένης ενέργειας, την οποία πρέπει με τη σειρά τους να επεξεργαστούν τα υπόλοιπα τάγματα, προκειμένου να επέλθει η γένεση του ανθρώπου μετά την κοσμική δημιουργία. Η αλληλοπεριχώρηση των οντοτήτων αυτών έχει τη μορφή ενός συμπαντικού βαλς, κατά το οποίο οι Θρόνοι αποτελούν τον πυρήνα του, ενώ οι υπόλοιπες ιεραρχίες ακολουθούν σε περιστροφικές κινήσεις. Τη συμπαντική αυτή στιγμή τόνισε ο Στάινερ στον πίνακα του Γύζη και μάλιστα προσέθεσε ότι η ανάπτυξη των χρωμάτων από το κίτρινο και το πυρρόξανθο στο κέντρο της σκηνής, έως το μπλε και ίντιγκο-μπλε στο περιθώριο αντιστοιχεί στα διαφορετικά αυτά στάδια που περιγράψαμε παραπάνω.¹⁹⁶⁵ Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ο Στάινερ ήταν ενήμερος, ίσως μέσω των γραπτών του Άγγλου μυστικιστή Ρόμπερτ Φλαντ, για την εικονογραφική παράδοση του Εμπύρειου, το οποίο περιγράφει ο Δάντης (1265-1321) και που τόσο εύσχημα είχε αποδώσει ο Γκυστάβ Ντορέ [Gustave Doré] (1832-1883). Δεδομένης της θεματολογίας της φωτιάς, ίσως, θα πρέπει να αναζητήσουμε εδώ έναν απόηχο της Χαλδαϊκής πυρολατρίας, που παραδίδεται από τον Νεοπλατωνιστή Πρόκλο σχετικά με τη διαδικασία μορφοποίησης που πραγματοποιείται στο φως. Η ανεικονική τάση των σπουδών του Γύζη μας επιτρέπουν ασφαλώς να εικάσουμε ότι ο ζωγράφος προσανατολιζόταν προς την εξαύλωση της μορφής. Σε αυτό το πλαίσιο, οι Θρόνοι θα μπορούσαν εδώ να συσχετιστούν με τις Χαλδαϊκές ίνγκες, τους μαγικούς πύρινους στροφάλους της Εκάτης, στους οποίους αποδίδεται ρόλος διαμεσολαβητικός ανάμεσα στη θεία θέληση και την ύλη.¹⁹⁶⁶ Στους Θρόνους αναφέρεται και η Μπλαβάτσκι, αν και τους συνδέει με τα Φοχάτ [Fohat], ένα είδος περωτής ρόδας (τροχού).¹⁹⁶⁷ Στην θεοσοφική μυθοποιία τα Φοχάτ, η μία από τις τρεις μορφές ενέργειας —οι άλλες είναι η Πράνα [Prana] και η Κουνταλίνα— έχει τον

¹⁹⁶⁴ Steiner, *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte*, ό.π., σελ. 142.

¹⁹⁶⁵ Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 425.

¹⁹⁶⁶ Ruth Majercik (επιμ.), *The Chaldean Oracles*, ό.π., σελ. 9–10. Οι Χαλδαϊκές ίνγκες ταυτίζονταν με τη φωνή του θεού και χρησιμοποιούνταν κυρίως σε μαντικές τελετές. Βλ. Χαράλαμπος Β. Χαρίσης, «Ένας χάλκινος τροχίσκος από τη Δωδώνη. Η Ίνγκες, ο Λέβης και η μουσική των Θεών», *Σπείρα*, επιμ. Ευαγγελία Μέρμηγκα, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα 2017, σελ. 365–380.

¹⁹⁶⁷ Ο.π., σελ. 49, 120.

ρόλο της γέφυρας ανάμεσα στον κόσμο του πνεύματος και τον κόσμο της ύλης, είναι η αρχή εκείνη που γαλβανίζει κάθε άτομο.¹⁹⁶⁸ Με άλλα λόγια, συνιστά ένα είδος δημιουργικής ώθησης ή ενσυνείδητου κοσμικού ηλεκτρισμού που εμπλέκεται στο μηχανισμό δημιουργίας της ύλης. Μέσω της ενέργειας των Φοχάτ οι ιδέες του Κοσμικού Μυαλού αποτυπώνονται πάνω στην ύλη.¹⁹⁶⁹

Θα πρέπει, τέλος, να σημειωθεί πως ο Αντρέι Μπιέλι, υπό την καθοδήγηση του Στάινερ, τον οποίο γνώρισε από κοντά το 1912, όταν δηλαδή έγραφε την *Πετρούπολη*, και κατόπιν προσχώρησε στην ανθρωποσοφική κοινότητα, φιλοτέχνησε γύρω στα 130 σχέδια με αγγέλους, ανάμεσα στα οποία διακρίνονται και μερικοί Θρόνοι (εικ. 3.10.15).¹⁹⁷⁰ Παραμένει ανοιχτή υπόθεση, λοιπόν, το αν ο Μπιέλι είχε δει από κοντά το φωτογραφικό αντίγραφο του *Νυμφίου* του Γύζη στο Ντόρναχ.¹⁹⁷¹

Σύμφωνα με την προσωπική μαρτυρία του Μαξ Γκύμπελ-Ζάιλινγκ, ο οποίος είχε συνεισφέρει στην προετοιμασία των *Μυστηρίων* του Στάινερ και είχε απαγγείλει το *Mahomets Gesang* του Γκαίτε, οι δύο σφαίρες στο πάνω μέρος του έργου του Γύζη συμβολίζουν, σύμφωνα με τον Στάινερ, την αστρονομική περίοδο της Μανβαντάρα [Manvantara] (ο παλαιός πλανήτης στα αριστερά) και την Πραλάγια [Pralaya] (ο νέος πλανήτης στα δεξιά).¹⁹⁷² Στη θεοσοφική οντολογία το θεϊκό υπόστρωμα των όντων εκδηλώνεται κυρίως μέσα από μια κυκλική ακολουθία εκπορεύσεων και ανακλήσεων. Η περίοδος της εκπόρευσης ταυτίζεται με τη Μανβαντάρα, την ινδουιστική αστρονομική περίοδο που αντιστοιχεί στη Μέρα του Βράχμα. Αντίθετα, η περίοδος της ανάκλησης, Πραλάγια, ταυτίζεται με την Νύχτα του Βράχμα.¹⁹⁷³ Σύμφωνα πάλι με τον Γκύμπελ-Ζάιλινγκ, οι επτά βαθμίδες στο κάτω μέρος της σκηνης υπαινίσσονται τις επτά ιεραρχίες. Ο Στάινερ είχε δηλώσει, τέλος, πως χαιρέτιζε έναν πίνακα όπως αυτόν, όπου «κάθε πινελιά είναι στη σωστή θέση, ακριβώς όπως στο ποίημα του Γκαίτε, το

¹⁹⁶⁸ Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 1, ό.π., σελ. 37, 47, 49, 83, 90 κ.ε., 133, 136.

¹⁹⁶⁹ Ο.π., σελ. 74.

¹⁹⁷⁰ Για τη σχέση του Μπιέλι με το ανθρωποσοφικό κίνημα, βλ. Taja Gut (επιμ.), *Andrej Belyi: Symbolismus – Anthroposophie. Ein Weg. Texte – Bilder – Daten*, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1997.

¹⁹⁷¹ Η σχέση του Μπιέλι με τον Στάινερ ήταν επίσης αρκετά σύνθετη και δεν έχει ακόμη τύχει προσεκτικής μελέτης. Η δέσμευσή του στην ανθρωποσοφία ήταν άμεση και ολοκληρωτική. Ακολούθησε τον Στάινερ στα ταξίδια του στην Ευρώπη και εν τέλει έμεινε και δούλεψε στην ανθρωποσοφική κοινότητα του Ντόρναχ από το 1914 έως το 1916. Κάποιες ρωγμές στη σχέση τους παρατηρούνται στην αρχή της δεκαετίας του 1920. Ωστόσο, ο Μπιέλι εξακολουθούσε να είναι θερμός υποστηρικτής του Στάινερ μέχρι τον θάνατό του το 1934. Ο Βλαντιμίρ Αλεξάντροφ σχολιάζει εύστοχα ότι ο Μπιέλι διέθετε την εξαιρετική ικανότητα να οικειοποιείται ξένα προς τα δικά του θεωρητικά σχήματα και να τα ενσωματώνει, ακόμη και με βίαιο τρόπο, στις δικές του θεωρίες για τον συμβολισμό. Βλ. Vladimir E. Alexandrov, *Andrej Bely*, ό.π., σελ. 107.

¹⁹⁷² Max Gumbel-Seiling, *Mit Rudolf Steiner in München*, ό.π., σελ. 53.

¹⁹⁷³ Olav Hammer, *Claiming Knowledge*, ό.π., σελ. 257.

οποίο μόλις είχε απαγγελθεί». ¹⁹⁷⁴ Ο συσχετισμός των δύο κοσμικών σφαιρών με τη Μανβαντάρα και την Πραλάγια επιβεβαιώνεται και από ένα απόσπασμα από την ομιλία του Στάινερ για τον Γύζη: Στην ομιλία του, δηλαδή, ο Στάινερ συνέδεσε τις δύο σφαίρες στο πάνω μέρος του πίνακα με τη σκηνή της Γένεσης που ζωγράφησε ο Μιχαήλ Άγγελος στην Καπέλα Σιστίνα στη Ρώμη (εικ. 3.10.7). Τόσο στο έργο του Μιχαήλ Αγγέλου όσο και σε εκείνο του Γύζη, ο Στάινερ διέκρινε την ύπαρξη δύο θεών, του Ελοχίμ, ο οποίος αντιπροσωπεύει τον κόσμο που αποχωρεί (φεγγάρι), και του Γιαχβέ-Ελοχίμ, ο οποίος αντιπροσωπεύει τον κόσμο που έρχεται (ήλιος). ¹⁹⁷⁵

6.2.8 Ο ήχος του φωτός: Γκαίτε, Τέρνερ και η χρωματομουσική παράσταση, Οι μεταμορφώσεις του φόβου

Ο Στάινερ συσχέτισε τα δύο κύρια χρώματα του πίνακα, το κόκκινο και το μπλε-ίντιγκο, με τη κεντρομόλο και την κεντρόφυγο δύναμη αντίστοιχα: «το φωτεινό κόκκινο που έλκεται από τη ζωή και το μπλε λουλακί που αποτραβιέται από τη ζωή». ¹⁹⁷⁶ Παράλληλα, τόσο στη διάλεξη για τον Γύζη, όσο και στις διαλέξεις για τη δημιουργία του κόσμου, ο Στάινερ χρησιμοποίησε τη λέξη «Lichtesweben» [υφασμένη δια του φωτός], με σκοπό να περιγράψει την προέλευση των χρωμάτων μέσα από το φως. Στις διατυπώσεις του Στάινερ σχετικά με τα χρώματα θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τη συμβολή της *Διδασκαλίας των χρωμάτων* (1810) του Γκαίτε.

Στο επίκεντρο των διανοητικών επεξεργασιών και παρατηρήσεων του Στάινερ βρισκόταν η φιλοσοφία του Γκαίτε, και πιο συγκεκριμένα, σε ό,τι αφορά τη ζωγραφική, η *Διδασκαλία των χρωμάτων*. ¹⁹⁷⁷ Σύμφωνα με τον Στάινερ, τα χρώματα είναι μεταβολές [Modifikationen] της διάδρασης φωτός και σκότους. ¹⁹⁷⁸ Ωστόσο, τη θεωρία των χρωμάτων του Γκαίτε έρχεται να την ερμηνεύσει μέσα από την Αγγελολογία του Ψευδο-Διονύσιου του Αεροπαγίτη, την οποία ανέφερα παραπάνω: Έτσι, πίσω από τη

¹⁹⁷⁴ Max Gumbel-Seiling, *Mit Rudolf Steiner in München*, ό.π., σελ. 53.

¹⁹⁷⁵ Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 425. Ιδιαίτερα, υπ. 13 (του Πιχτ).

¹⁹⁷⁶ Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 425–426.

¹⁹⁷⁷ Αμέσως μετά την μετάβαση του Στάινερ στη Βαϊμάρη από τη Βιέννη, δημοσιεύτηκε στο γύρισμα από το 1890 στο 1891 από τον εκδοτικό οίκο του Joschef Kürschner, η *Διδασκαλία των χρωμάτων* του Γκαίτε με πρόλογο και σχόλια του ίδιου, ακριβώς εκατό χρόνια αφότου ο Γερμανός συγγραφέας καταπιάστηκε με το δύσκολο αυτό έργο. Με το τέλος της περιόδου της Βαϊμάρης, το 1897, ο Στάινερ εξέδωσε ακόμη το “Materialien zur Geschichte der Farbenlehre” του Γκαίτε στον ίδιο εκδότη (1902).

¹⁹⁷⁸ GA 1, σελ. 296. Ο Στάινερ παραπέμπει και στον Αριστοτέλη που είχε παρατηρήσει ότι το χρώμα παράγεται από την επίδραση του φωτός και του σκότους. Βλ. Rudolf Steiner, διάλεξη στις 4 Ιανουαρίου, Ντόρναχ, “Die Hierarchien und das Wesen des Regenbogens”, στο *Das Wesen der Farben*, GA 291, Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1986, σελ. 225.

θερμότητα, τη σκιά και το φως, ο Στάινερ διέκρινε τη διάδραση των Ιεραρχιών και έσπευσε να τονίσει πως «[...] όλα αυτές οι δοξασίες έχουν χαθεί οριστικά. Και δεν απέμεινε τίποτα άλλο παρά αυτή η ατυχής θεωρία των χρωμάτων του Νεύτωνα, την οποία οι μνημένοι χλεύαζαν μέχρι και τον 18ο αιώνα, και η οποία έγινε έπειτα η ομολογία πίστεως εκείνων που καλούνται φυσικοί επιστήμονες». ¹⁹⁷⁹ Για να κατανοήσουμε τον ορίζοντα προσδοκιών του Στάινερ πρέπει να προσδιορίσουμε τις αισθητικές του προτιμήσεις.

Για τον Στάινερ τα χρώματα είναι αυθύπαρκτα, είναι δηλαδή ξεχωριστές οντότητες, όπως προανέφερα αναφορικά με τις Ιεραρχίες. Η σύστασή τους είναι γήινη και κοσμική ταυτόχρονα και εξωτερικεύεται στην ύλη και στο πνεύμα. Επίσης, με το χρώμα μπορεί κανείς να χτίσει την προοπτική. Έτσι, ο Στάινερ επαναλάμβανε συχνά πως «το μπλε ωθεί τη ζωγραφική επιφάνεια προς τα πίσω». ¹⁹⁸⁰ Με λίγα λόγια, στη θέση της συνηθισμένης χωρικής προοπτικής τοποθέτησε τη χρωματική προοπτική. Η αισθητική αυτή προτίμηση του Στάινερ έχει την προΐστορία της.

Το 1882 ο Στάινερ είδε στην Βιέννη, στο Tuchlauben, μια έκθεση με έργα του Μπέκλιν, η οποία χαρακτήριζε βαθιά στη μνήμη του. ¹⁹⁸¹ Στη ζωγραφική του Μπέκλιν εκτίμησε πάνω απ' όλα τη ζωηρότητα των χρωμάτων και την απουσία μοντέλων για την σχεδίαση των έργων, μια τάση, δηλαδή, αντίθετη από εκείνη που είχε καθιερωθεί, σύμφωνα με τον ίδιο, από την υλιστική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης. ¹⁹⁸²

¹⁹⁷⁹ Rudolf Steiner, διάλεξη στις 4 Ιανουαρίου, Ντόρναχ, “Die Hierarchien und das Wesen des Regenbogens”, στο *Das Wesen der Farben*, GA 291, Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1986, σελ. 225.

¹⁹⁸⁰ Rudolf Steiner, *Farbenerkenntnis, Ergänzungen zu dem Band Das Wesen der Farben*, GA 291a, χειρόγραφοι σημειώσεις από τις διαλέξεις στο Μόναχο, 15, 17 Φεβρουαρίου / 5, 6 Μαΐου 1918, σελ. 301.

¹⁹⁸¹ Τα τέσσερα έργα που εκτίθεντο ήταν τα *Pieta*, *Παιχνίδι των κομάτων*, *Διάθεση της Άνοιξης*, *Πηγή των Νυμφών*. Στη βιβλιοθήκη του Στάινερ υπάρχει ένα αντίτυπο του βιβλίου του Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1899, με ιδίοχειρες σημειώσεις του Στάινερ. Στην κατοχή του βρισκόταν επίσης το βιβλίο του Guido Hauck, *Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust* (Βερολίνο: Springer, 1884), αποσπάσματα από το οποίο είχε ενσωματώσει ο Στάινερ σε ομιλία του, που σήμερα δεν διασώζεται. Η κόρη του Χάουκ, η Χέντγουικ Χάουκ [Hedwig Hauck] δίδαξε αρχικά προοπτική και σκίαση (Schattenlehre) από το 1901 έως το 1919, εντάχθηκε στην Ανθρωποσοφική Εταιρεία, δίδαξε μαθήματα σχεδίου, και εισήγαγε το μάθημα της χειροτεχνίας στην πρώτη σχολή Βάλντορφ. Βλ. Rudolf Steiner, *Farbenerkenntnis, Ergänzungen zu dem Band Das Wesen der Farben*, GA 291a, Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1990, σελ. 501.

¹⁹⁸² Στις Βρυξέλλες το 1902 ξεχωρίζει τον Βέλγο ζωγράφο Αντουάν Βιρτζ [Antoine Wiertz] (1806-1865) και ιδιαίτερα το έργο του *Τα πράγματα του παρόντος μπροστά στον άνθρωπο του μέλλοντος*. Στο έργο αυτό απεικονίζεται ένας γίγαντας, ο οποίος δείχνει στη γυναίκα και στα παιδιά του τα σύμβολα του πολιτισμού που κρατεί σε μικροσκοπική κλίμακα στη χούφτα του. Ο Στάινερ, στη διάλεξή του για τη *Μυστική πραγματικότητα του Χριστιανισμού και των Μυστηρίων της Αρχαιότητας* παρατηρεί ότι μια ανεπτυγμένα πνευματική, μελλοντική γενιά θα παρατηρεί ως γίγαντας τις ασήμαντες και άωφελές κατακτήσεις του πολιτισμού μας. Rudolf Steiner, *Das Malerische Werk*, ό.π. σελ. 29. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Ντελβίλ είχε μιλήσει για την «κουφότητα της ανόητης αισθητικής» του Βιρτζ, με

Παράλληλα, κατά τις δύο πρώτες του επισκέψεις στο Λονδίνο, το 1902 και το 1903, ο Στάινερ σημείωσε την επίδραση που είχε πάνω του η ζωγραφική του Τέρνερ, εκείνου του «έξοχου ζωγράφου», που του φαινόταν τώρα σημαντικότερος από τον Μπέκλιν.¹⁹⁸³ Τα έργα που μάλλον θα είδε στην Εθνική Πινακοθήκη, όπου εκτίθεντο στις αρχές του 20ού αιώνα, ήταν τα *Σκιά και σκότος* και *Φως και χρώμα (η θεωρία του Γκαίτε)*, για τα οποία έχω μιλήσει στο κεφάλαιο 2.19. Όπως ανέφερα, ο Τέρνερ, καθηγητής προοπτικής τότε στη Royal Academy, διαφώνησε με το χρωματικό σύστημα του Μόζις Χάρις, το οποίο ήταν θεμελιωμένο στις έρευνες του Νεύτωνα, και θεώρησε το φως και το σκοτάδι ως τους πραγματικούς πόλους της χρωματικής εμπειρίας. Αψηφώντας τις αναπαραστατικές νόρμες της Ακαδημίας και εστιάζοντας σε μια διαφορετική αισθητική βάση της χρωματικής θεωρίας, ο Τέρνερ προσανατολίστηκε σταδιακά προς την «άυλη» ζωγραφική. Τα δύο παραπάνω έργα μαρτυρούν τον τρόπο με τον οποίο ο Τέρνερ συνέλαβε το χρώμα ως τροποποίηση της διάδρασης του φωτός και τους σκότους. Ο Στάινερ θα σημείωνε αργότερα πως ο Τέρνερ κατόρθωσε να παράγει μορφές μέσα από την έντονη αντίθεση της σκιάς και του φωτός.¹⁹⁸⁴ Η διαπίστωση αυτή θα πρέπει να υποθέσουμε πως γίνεται στη βάση της συνειδητοποίησης πως πίσω από τους πίνακες του Τέρνερ βρίσκεται η αισθητική θεωρία του Γκαίτε. Η δυϊκότητα αυτή ανάμεσα στο φως και το σκότος, με το χρώμα να είναι αποτέλεσμα της μείξης αυτών των δύο, είχε ασφαλώς ήδη προταθεί από τον Αριστοτέλη στο *Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν (De sensu et sensibilibus)*, ένα έργο που γνώριζαν τόσο ο Γκαίτε, όσο και ο Στάινερ. Επομένως, η ανάγνωση, και ενδεχομένως η επιλογή, του έργου του Γύζη από τον Στάινερ εγγράφεται σε μια προσπάθεια ανάδειξης εκείνων των ζωγραφικών ποιοτήτων, οι οποίες καθιστούν έγκυρη τη χρωματική θεωρία του Γκαίτε στα μάτια των συγχρόνων του.

Η ύφανση του χρώματος δια του φωτός [Lichtesweben] έχει, ωστόσο, και μια άλλη ερμηνευτική διάσταση. Ανατρέχοντας και πάλι στον ρόλο των Ιεραρχιών για τη δημιουργία της θερμότητας, του φωτός και του αέρος, ο Στάινερ, το 1910, στη σειρά των διαλέξεων για τη «Δημιουργία του κόσμου» (την ίδια περίοδο με τη διάλεξη για τον Γύζη), αναφέρθηκε στον «ηχώδη αιθέρα» [Klangäther], ο οποίος είναι υπεύθυνος

το σκεπτικό ότι ανήκει στις σχολές εκείνες που περιφρονούν τη μορφή, βλ. Jean Delville, *La Mission de l'art*, ό.π., σελ. xxix, 37.

¹⁹⁸³ Rudolf Steiner, *Farbenerkenntnis, Ergänzungen zu dem Band Das Wesen der Farben*, GA 291a, σελ. 244. Rudolf Steiner, *Das Malerische Werk*, ό.π. σελ. 28–29.

¹⁹⁸⁴ Rudolf Steiner, *Farbenerkenntnis*, ό.π., σελ. 244–245.

για το σχηματισμό της ύλης.¹⁹⁸⁵ Σύμφωνα με τον Στάινερ, ο ήχος επεμβαίνει στις στοιχειώδεις υλικές συνθήκες του σχηματισμού της Γης, όπως ο ήχος που παράγεται από το δοξάρι του βιολιού πάνω στον δίσκο στο πείραμα του Χλάντνι επεμβαίνει διεισδύει στις αμμόδεις συγκεντρώσεις και δημιουργεί ένα σχέδιο.¹⁹⁸⁶ Τα Ελοχίμ, δηλαδή οι Εξουσίες (τα πνεύματα της μορφής [Geister der Form]), ανάδεδυσαν, λέει ο Στάινερ, τις μάζες των στοιχείων κατά τέτοιο τρόπο, ώστε μια δύναμη εισήλθε σε αυτές και άλλαξε τη διάταξή τους, όπως στο πείραμα του Χλάντνι. Με τον ίδιο τρόπο που οι κόκκοι άμμου κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις και σχηματίζουν ένα νέο σχέδιο, έτσι και οι στοιχειώδεις μάζες κινήθηκαν ή απλώθηκαν προς διάφορες κατευθύνσεις. Η παραπάνω σκέψη εκφράζεται ξανά στο σημείο εκείνο της διάλεξης για τον Γύζη, όπου ο Στάινερ, αναφερόμενος στις μορφές των αγγέλων, προσθέτει τα εξής: «Το πνεύμα των Ελοχίμ καίει πάνω από τις συγκεντρώσεις της ύλης».¹⁹⁸⁷ Με τα λόγια αυτά θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε το κυκλοέλικτο πυρ που διαχέεται από το κέντρο της σκηνης προς τα άκρα, μέσα από διακεκομμένες γραμμές που μισοσβήνουν σε κάποια σημεία για να πυρώσουν πάλι κάπου αλλού, ως οπτικοποίηση ενός ηχητικού κύματος. Η ύφανση αυτού του σχεδίου πραγματώνεται, σύμφωνα με τον Στάινερ, με τη μορφή της δράσης.

Ο Στάινερ θεωρούσε ότι τα χρώματα, καθώς και οι ήχοι, έχουν ευεργετικές-θεραπευτικές ιδιότητες στον άνθρωπο. Οι πρακτικές εφαρμογές από μια πνευματική χρήση των χρωμάτων ξεκινά με το Μυστήριο-δράμα του Στάινερ, *Η Πύλη της μωήσεως* [*Die Pforte der Einweihung*] (1910), το περιεχόμενο του οποίου, όπως επεσήμανα, συνδέθηκε από τον Στάινερ με τον πίνακα του Γύζη. Ήδη, πιο πριν, το καλοκαίρι του 1909, ο Στάινερ διατύπωνε την άποψη ότι η επίδραση από την παράλληλη αντιστοιχία χρωμάτων και ήχων μπορούσε να λειτουργήσει θεραπευτικά σε άτομα που είχαν πρόβλημα με την όραση ή την ακοή τους. Συγκεκριμένα, με τη βοήθεια της «χρωματικής κάμαρας» [Farbkammer] του γιατρού και αρχιτέκτονα Φέλιξ Πάιπερς [Felix Peipers] (1873-1944) ο Στάινερ φέρεται να θέραπευσε τη βαριάς μορφής πάθηση των φωνητικών χορδών του συγγραφέα θεοσοφικών βιβλίων Μαξ Ζάιλινγκ [Max Seiling] (1852-1928).¹⁹⁸⁸ Ο Πάιπερς, ένα από τα πιο σημαντικά μέλη της ανθρωποσοφικής κοινότητας, παντρεμένος με την γλύπτρια Σεσίλε [Cecile Peipers],

¹⁹⁸⁵ Rudolf Steiner, *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte*, ό.π., σελ. 56 (3η διάλεξη, 18 Αυγούστου 1910).

¹⁹⁸⁶ Διάλεξη στις 20 Αυγούστου 1910, ό.π., σελ. 75-76.

¹⁹⁸⁷ Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, ό.π., σελ. 425.

¹⁹⁸⁸ Max Gumbel-Seiling, *Mit Rudolf Steiner in München*, ό.π., σελ. 27-28.

ξεκίνησε τις έρευνές του στα χρώματα το 1908 μετά από παρότρυνση του Στάινερ και με αφητηρία μια συζήτηση για τη λατρεία της Ίσιδος.¹⁹⁸⁹ Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου συνεργάστηκαν μαζί πάνω στη χρωματοθεραπεία και τη θεραπεία με τη συνδρομή προβαλλόμενου έγχρωμου φωτισμού. Ο Πάιπερς έλαβε μάλιστα οδηγίες από τον Στάινερ να κατασκευάσει επτά κάμαρες σε διαφορετικά χρώματα και σε μορφή διαφορετικού πλατωνικού στερεού η κάθε μία. Ο ασθενής ξεκινούσε από τον προθάλαμο, όπου διαλογιζόταν μπροστά στη Μαντόνα Σιστίνα (Ίσιδα) του Ραφαήλ και συνέχιζε στα υπόλοιπα χρωματισμένα δωμάτια, όπου βρίσκονταν άλλοι πίνακες του Ραφαήλ.¹⁹⁹⁰ Οραματιζόμενος την πλαισίωση των μυστηριακών του δραμάτων με την τέχνη της χρωματομουσικής, ο Στάινερ είχε έρθει σε επαφή με καλλιτέχνες και σκηνογράφους με σκοπό να τους καθοδηγήσει σε ένα νέο είδος τέχνης, που θα συνδύαζε το σκηνικό φωτισμό με τα ζωγραφισμένα σκηνικά. Η τέχνη αυτή που συνδύαζε την κίνηση στον χώρο με τον έγχρωμο φωτισμό ονομάστηκε «Ευρυθμία» και προκρίθηκε από τον Στάινερ ως ένα είδος «ορατής ομιλίας», σύμφωνα με την οποία η μουσική γίνεται ορατή μέσω της κινησιολογίας.¹⁹⁹¹ Η μέθοδος αυτή της κινησιολογίας δεν ήταν εντελώς πρωτότυπη. Ο Γεώργιος Γκουρτζιέφ, όπως ήδη ανέφερα, δίδαξε το 1922 στο Ινστιτούτο για την αρμονική ανάπτυξη του Ανθρώπου ένα σύστημα κινησιολογίας του Σουφικού Ισλάμ, το οποίο συνδύαζε χορό, τροπικές τονικότητες και απλές διαδοχές συγχορδιών.¹⁹⁹²

Το 1919 ο Στάινερ ανέθεσε στον καλλιτέχνη Γιαν Στούτεν [Jan Stuten] (1890-1948) το σχεδιασμό της χρωματομουσικής παράστασης *Οι μεταμορφώσεις του φόβου* [*Metamorphosen der Furcht*], η οποία είχε ως θέμα τη διαχείριση των μεταπολεμικών τραυμάτων των ανθρώπων.¹⁹⁹³ Το έργο έθετε, λοιπόν, ως σκοπό την αντιμετώπιση και

¹⁹⁸⁹ Ο «γιατρός-ιερέας» Πάιπερς ήταν τυφλός στο κόκκινο και το πράσινο και έτσι μπορούσε να αντιληφθεί την εξωτερική πραγματικότητα μόνο σε τόνους του μπλε, του κίτρινου και του γκριζου. Βλ., Maja Rehbein, “Felix Peipers”, στο *Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biographischen Porträts*, ό.π., σελ. 584–585. Ο Πάιπερς γνώρισε τον Στάινερ το 1902 μέσω του Μίχαελ Μπάουερ, ήταν παρών στις περισσότερες διαλέξεις του, και συμμετείχε στις θεατρικές παραστάσεις που δόθηκαν στο Μόναχο από το 1907 έως το 1910. Συμμετείχε στα σχέδια για τη δημιουργία του Γιοχάνεσμπλου στο Μόναχο, το 1909–1910, και σκόπευε να ενσωματώσει σε αυτό ένα θεραπευτικό εργαστήριο υπό τη διεύθυνσή του.

¹⁹⁹⁰ Ο.π., σελ. 584.

¹⁹⁹¹ Ο Στάινερ άφησε πίσω του 700 περίπου οδηγίες για το νέο είδος του έγχρωμου φωτισμού.

¹⁹⁹² Βλ. Joscelyn Godwin, “Music and the Hermetic Tradition”, ό.π., σελ. 193.

¹⁹⁹³ Ο Γιαν Στούτεν ήταν μουσικός, συνθέτης και ερασιτέχνης ζωγράφος, ο οποίος, αν και παρακολούθησε τη διάλεξη του Στάινερ στο Ανόβερο το 1911, γνώρισε από κοντά τον Στάινερ κατά την επόμενη χρονιά, σε μια διάλεξη στην Κολωνία, όπου και σπούδαζε σύνθεση υπό τον Φριτς Στάινμπαχ [Fritz Steinbach] (1855–1916). Στη συνέχεια συνεργάστηκε με τον Στάινερ στα Μυστήρια του Συρέ στο Μόναχο και στις παραστάσεις του Γκαίτε στο πρώτο Γκαϊτεάνουμ, τόσο στη σκηνογραφία όσο και στην μουσική επένδυση. Βλ. Wolfgang Veit, *Bewegte Bilder. Der Zyklus “Metamorphosen der Furcht” von*

τη διαχείριση των φόβων, καθώς και την υπερνίκησή τους. Διαμέσου ενός προσκηνίου προβάλλονταν στο θεατή σκηνές, οργανικά συνδεδεμένες μεταξύ τους, και διαρθρωμένες κατά κλιμακωτά μοτίβα, σύμφωνα με τα επτά στάδια του φόβου (καταπίεση, φόβος, τρόμος κ.τ.λ.). Η ψυχολογική κλιμάκωση των διαφόρων εκδοχών του φόβου ήταν κλιμακωτή και κατέληγε στο όγδοο στάδιο, στο χάος. Κατόπιν, μέσα από αυτήν την καταστροφή επανέρχεται η θέρμη των χρωμάτων και η συμφωνία των σχημάτων μέσα από τα νέα επτά στάδια εσωτερικής επεξεργασίας.

Ο Στούτεν ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα του Στάινερ ζωγραφίζοντας σε χαρτί περιτυλίγματος κάποια πρώτα σχέδια με κιμωλία. Τα τελικά σκηνικά θα κινούνταν και θα άλλαζαν ανάλογα με τη μουσική ή το κείμενο. Παράλληλα, ο Στούτεν, ως μουσικός, θα αυτοσχεδίαζε στο πιάνο.¹⁹⁹⁴ Μέσα από τον συγκερασμό της χρήσης των έγχρωμων φωτισμών και των κινούμενων μαζών, μορφών και χρωμάτων, το αποτέλεσμα θα ήταν συναισθητικό: κανείς θα μπορούσε να ακούσει το χρώμα και να δει τους μουσικούς τόνους. Αν και θεωρώ πως ο Στάινερ γνώριζε τη χρωματομουσική τέχνη του Ρίμινγκτον, η οποία είχε γίνει γνωστή λίγα χρόνια νωρίτερα, θα μπορούσε ενδεχομένως να υποτεθεί πως η προσέγγιση του Στάινερ στηρίζεται, εν μέρει, και στην τεχνική του θεάτρου σκιών των αρχαίων μυστηριακών θιάσων.

Ο Στάινερ επιζητούσε με τη χρήση του έγχρωμου φωτισμού την ενεργητικότητα από την πλευρά του κοινού. Διαισθανόμενος πως η προσήλωση των θεατών σε μια εικόνα τούς αφαιρούσε την ενεργητικότητα-κίνηση και τους έριχνε στον υλισμό, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του κινηματογράφου, τον οποίο αντιλαμβανόταν ως ψευδοτέχνη αρειμανικής προέλευσης, ο Στάινερ επιζητούσε την ζωογόνηση αντί της νέκρωσης της φαντασίας. Για τον λόγο αυτό, κατέφυγε στη χρήση των θεωριών οπτικοποίησης των ηχητικών κυμάτων. Μάλιστα, ο γιατρός και ανθρωποσοφιστής Χανς Γένι, συγγραφέας της *Κυματικής*, είχε συναντήσει τον Στούτεν και τον είχε συμβουλέψει πάνω στο θέμα της οπτικοποίησης του ήχου.¹⁹⁹⁵ Ο Γένι του επέστησε την προσοχή στο έργο του Άντολφ Άππια [Adolphe Appia] (1862-1928), ο οποίος, με τη βοήθεια έγχρωμου φωτισμού, παραγόμενου από χρωματιστά γυαλιά, έγλυφε και μεταμόρφωνε τους όγκους των χρωμάτων που προβάλλονταν πάνω σε

Jan Stuten: *Entwurf zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst nach einer Idee von Rudolf Steiner*. Στουτγάρδη: Urachhaus, 1993, σελ. 121.

¹⁹⁹⁴ Μια παρουσίαση του έργου δόθηκε χρόνια μετά στο Ντόρναχ στην Ελβετία και αμέσως μετά στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1938. Εκεί ο Στούτεν έμαθε περισσότερα για την τεχνολογία γύρω από τον έγχρωμο φωτισμό.

¹⁹⁹⁵ Πρβλ. το κεφάλαιο 2.20.

πέπλα από γάζα. Το αποτέλεσμα ήταν παρόμοιο με εκείνο του Ρίμινγκτον: νεφελώδη μορφώματα, τα οποία άλλαζαν αδιάλειπτα σχήματα καθώς κινούνταν. Κάθε πηγή χρώματος είχε τη δική της δυναμική (*crescendo*, *decrescendo*), ενώ μπορούσαν να συμβούν και μετατροπές, μετακινήσεις δηλαδή από τη μία χρωματική τονικότητα στην άλλη.

Τόσο στην κυματική θεωρία του Γένι, όσο και στους σκηνικούς φωτισμούς του Στούτεν και του Άππια, το φως είναι εκείνο, το οποίο μέσα από δραματικά γεγονότα που προσλαμβάνονται ως μετακινούμενες μάζες χρωμάτων και μορφών, δημιουργεί τον χώρο και τον χρόνο. Ο Στάινερ, ο οποίος ήδη προσανατολιζόταν, όπως έδειξα στη διάλεξη για τον Γύζη, προς μια ζωγραφική, όπου το φως «υφαίνει» τον χώρο και τον χρόνο [*Lichtesweben*], προσάρμοσε την τέχνη του κινούμενου φωτισμού για τις ανάγκες των Μυστηρίων. Στις οδηγίες που άφησε για την χρήση των πέπλων, τις χορογραφίες, τα χρώματα, καθώς και το φωτισμό, διαβάζουμε συχνά τους όρους «ευρυθμία του φωτός» [*Lichteurythmie*] και «πλημμύρα από χρώματα» [*Farbenflut*]. Η χρωματομουσική παράσταση *Μεταμορφώσεις του φόβου* (1919) του Στάινερ εγγράφεται σε μια πρακτική, η οποία, όπως έχω προαναφέρει, άρχισε να παίρνει μια περισσότερο συγκεκριμένη κατεύθυνση στο θεοσοφικό κίνημα γύρω στο 1910. Στη διάδοση των χρωματομουσικών παραστάσεων στους καλλιτεχνικούς κύκλους καθοριστικό ρόλο είχε η παρουσία του Αλεξάντερ Σκριάμπιν, τον ρόλο του οποίου θα διερευνήσω στη συνέχεια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ — «Κομίζοντας το λυχνάρι στην αγορά»: Απόπειρες επαναμάγευσης του κόσμου μέσα από την τέχνη της χρωματομουσικής

Με τι χαρά άκουγα κατόπιν τη σύγχρονη μουσική μας [...]. Κρυστάλλινες, χρωματικές κλίμακες συγκλίνουν και αποκλίνουν σε ατελείωτες σειρές· και συνθετική αρμονία στις φόρμουλες του Τέιλορ και του Μακλώρεν, ευεργετικές, τετράγωνα και συμπαγείς σαν τα «παντελόνια του Πυθαγόρα».

Εμείς, Ευγένιος Ζαμιάτιν¹⁹⁹⁶

7.1 Ο Προμηθέας μέσα από το ιδεολογικό και ευρύτερα κοσμοθεωρητικό πρίσμα του θεοσοφισμού

7.1.1 Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν: ο «άνθρωπος χωρίς διαβατήριο»

Οι σκηνικές συνθέσεις για έγχρωμο φωτισμό που επινοήθηκαν, αν και σπανίως, υλοποιήθηκαν, γύρω στο 1910 αποτελούν σαφείς ενδείξεις για τον βαθμό απορρόφησης τόσο των θεωριών περί της αντιστοίχισης του χρωματικού και του μουσικού τόνου όσο και της διάχυτης αντίληψης για τη δημιουργία ενός σύνθετου έργου τέχνης σύμφωνα με το θεοσοφικό δόγμα. Κομβικό σημείο, γύρω από το οποίο περιστράφηκαν όλες αυτές οι τολμηρές απόπειρες μορφικής ανανέωσης και ανασηματοδότησης του πολιτισμικού πεδίου θα πρέπει να θεωρηθεί ο Προμηθέας του Σκριάμπιν. Το παράδειγμα του ιερέα-καλλιτέχνη, όπως αυτό καλλιεργήθηκε τόσο από τον ίδιο τον Σκριάμπιν, όσο και από τους κύκλους που υποδέχτηκαν το έργο του, ακολουθήθηκε μετά τον θάνατο του συνθέτη από μια μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών, οι οποίοι ριζοσπαστικοποίησαν τις ιδέες του.¹⁹⁹⁷ Με τα έργα αυτά οι καλλιτέχνες εκείνοι επεδίωξαν να αμφισβητήσουν τις παραδομένες συμβάσεις για τη σχέση του σκηνικού

¹⁹⁹⁶ Eugene Zamiatin, *We*, μτφρ. Gregory Zilboorg, εισαγωγή Peter Rudy, Νέα Υόρκη: E. P. Dutton, 1952 [1924]. Το μυθιστόρημα του Ευγένιου Ζαμιάτιν ολοκληρώθηκε στη ρωσική γλώσσα το 1919–1920.

¹⁹⁹⁷ Το μέγεθος της πρόσληψης του Σκριάμπιν από καλλιτέχνες την περίοδο του Μεσοπολέμου, τόσο εικαστικούς όσο και συνθέτες, παραμένει ακόμη αδιευκρίνιστο. Βλ. ενδεικτικά Gottfried Eberle, “‘Absolute Harmonie’ und ‘Ultrachromatik’”, στο *Alexander Skrjabin*, επιμ. Otto Kolleritsch, Γκκρατς: Universal Edition, 1980· Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, στο *Musik und Religion*, ό.π., σελ. 211-234.

χώρου με τη ζωγραφική, τη μουσική και την κίνηση.¹⁹⁹⁸ Ο συνθέτης και φίλος του Σκριάμπιν, Λεονίντ Σαμπανέγιεφ, είχε διαδραματίσει ένα σημαντικό ρόλο τόσο σε ό,τι αφορά τη διάδοση του έργου του Σκριάμπιν στα μέλη του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, όσο και στην παρουσίαση-κανονικοποίηση του συνθέτη ως μεγάλου μύστη και πυθαγοριστή. Ανάμεσα στα 1908 και 1914, στον απόηχο του *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, ο κανόνας του θεάτρου βρέθηκε στο επίκεντρο των αναθεωρητικών θεωριών για τη σύνθεση των τεχνών τόσο από τον Καντίνσκι όσο και τον Σένμπεργκ.¹⁹⁹⁹ Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναφερθώ στις ιδεολογικές εκείνες προϋποθέσεις που κατέστησαν ικανή τη δημιουργία του *Προμηθέα*, θα ανιχνεύσω τις ομόχρονες εκείνες αναζητήσεις συμβολιστών καλλιτεχνών, οι οποίοι συναναστράφηκαν με τον συνθέτη και, τέλος, θα ιχνηλατήσω την επιδραστικότητα που είχε το έργο στις αρχές του 20ού αιώνα.²⁰⁰⁰

Όταν ο Μπόρις Παστερνάκ [Boris Leonidovich Pasternak] (1890–1960) χαρακτήρισε τις αρχές του 20ού αιώνα ως την εποχή του Σκριάμπιν δεν αναφερόταν απροσδιόριστα στη μουσική κληρονομιά του συνθέτη και στους άξιους μαθητές του, πολλοί εκ των οποίων, ούτως ή άλλως, άργησαν να καταξιωθούν στο πεδίο των μουσικολογικών σπουδών, αλλά αναφερόταν στο έργο ενός καλλιτέχνη, στο οποίο συμβάλλουν οι φιλοσοφικές, θεολογικές και μεταφυσικές ανησυχίες ενός ετερόκλητου κοινού θαυμαστών και ακολούθων, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονταν ποιητές και λογοτέχνες, δοκιμιογράφοι και μουσικοκριτικοί, γιατροί, ζωγράφοι και γλύπτες.²⁰⁰¹ Για παράδειγμα, ο Μπόρις Παστερνάκ [Boris Leonidowitsch] (1890–1960), γιος του ζωγράφου Λεονίντ Παστερνάκ [Leonid Pasternak] (1862–1945), συνάντησε τον συνθέτη το 1903 και αργότερα, όταν αποφάσισε να στραφεί στη σύνθεση, έγινε μαθητής του, ενώ για ένα διάστημα ακολούθησε με ενθουσιασμό τις ιδέες του (ηχητική αναπαραγωγή). Η κοσμοθεωρία του Σκριάμπιν είχε διαμορφωθεί, ασφαλώς, μέσα από κοινές εμπειρίες που μοιραζόταν με άλλους σύγχρονους του διανοούμενους και καλλιτέχνες. Όπως επεσήμανα παραπάνω, ματαιοπονώντας να εκμαιεύσει μια πραγματιστική και ακλόνητη πολιτική στάση και θέση μέσα από τα κηρύγματα του

¹⁹⁹⁸ Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Παρίσι: CTHS / INHA, 2006, σελ. 67-68.

¹⁹⁹⁹ Από τις προπολεμικές θεατρικές συνθέσεις του Καντίνσκι καμία δεν παρουσιάστηκε όσο ο Καντίνσκι ζούσε, ενώ μόνο δύο, *Ο κίτρινος ήχος* (1912) και το *Βιολετί* (1914) δημοσιεύτηκαν.

²⁰⁰⁰ Για το *Μυστήριο*, βλ. το κεφάλαιο 8.5, όπου το έργο αυτό συζητιέται σε αντίστιξη με τη φιλοσοφία του Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ.

²⁰⁰¹ Boris Pasternak, *Sobranie sochinenij*, Av Άρμπορ, Μίσιγκαν: Michigan University Press, 1961, τόμ. Β', σελ. 266. Βλ. Christopher Barnes, "Pasternak as Composer and Scriabin-Disciple", *Tempo*, τχ. 121, 1977: 13–25. Σύμφωνα με τον Μπαρνς, ο ρέπων προς τη φιλοσοφία και τον Συμβολισμό χαρακτήρας του Νικολάι Νικολάγιεβιτς Βεντενιάπιν [Nikolay Nikolayevich Vedenyagin], από το μυθιστόρημα *Δόκτωρ Ζιβάγκο* (1957) του Παστερνάκ, έχει δομηθεί πάνω στο πρότυπο του Σκριάμπιν.

συνθέτη, ο Πλεχάνωφ, από τη θετικιστική-μαρξιστική σκοπιά, αν και διατηρούσε τις αμφιβολίες του για τις ιδεολογικές προϋποθέσεις που υπογράμμιζαν το ρηξικέλευθο έργο του Σκριάμπιν, είχε γράψει ρητά ότι «η μουσική του ήταν η εποχή του μεταγραμμένη σε ήχο [...], εκφράζει τη διάθεση μιας συγκεκριμένης μερίδας της διανόησής μας σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο».²⁰⁰² Τέλος, ο Στραβίνσκι, ο οποίος είχε εκφράσει την επιθυμία να συναντήσει τον Σκριάμπιν στο Ουσί, κοντά στη Λωζάνη της Ελβετίας το Φθινόπωρο του 1913, είχε χαρακτηριστικά δηλώσει ότι «ο Σκριάμπιν είναι ένας άνθρωπος χωρίς διαβατήριο».²⁰⁰³ Γιατί, όμως, ένας «άνθρωπος χωρίς διαβατήριο»; Ασφαλώς, μια επιφανειακή ανάγνωση του ερωτήματος θα οδηγούσε στη διαπίστωση πως η μουσική του Σκριάμπιν δύσκολα εγγράφεται στην και ερμηνεύεται από την αρμονική, χρωματική παράδοση του Τσαϊκόφσκι, του Γκλαζούνοφ, του Ραχμάνινοφ και του Κόρσακοφ. Ο Σκριάμπιν δεν χρησιμοποίησε στα έργα του ούτε εκκλησιαστικούς ψαλμούς από την ορθόδοξη λειτουργία, ούτε λαϊκές χαρακτηριστικές μελωδίες, όπως έκαναν δηλαδή οι προηγούμενοι συνθέτες. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, ο Στραβίνσκι δεν αναφέρεται στον συνθέτη Σκριάμπιν, αλλά στον «άνθρωπο» που έχει χάσει το διαβατήριό του, ένα έγγραφο με βαθιά συμβολικό και εθνικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, ο Στραβίνσκι φαίνεται να υπαινίσσεται ότι ο Σκριάμπιν απεμπόλησε όχι μονάχα τη ρωσική μουσική παράδοση αλλά και τα χαρακτηριστικά εκείνα που σύμφωνα με εκείνον καθόριζαν τόσο τη ρωσική εθνική ταυτότητα όσο και οποιαδήποτε άλλη. Ενδεχομένως ο Σκριάμπιν θα εκλάμβανε με φιλοφρόνηση τη διαπίστωση αυτή. Άλλωστε, ο ίδιος ο συνθέτης είχε περιγράψει τον εθνικισμό σαν ένα εμπόδιο που πρέπει να υπερκεραστεί και είχε φτάσει μάλιστα στο σημείο να ασκήσει κριτική, το 1910, στον αγαπημένο του συνθέτη, τον Σοπέν, του οποίου η καλλιτεχνική εμβέλεια «συνεθλίβη από τον εθνικισμό».²⁰⁰⁴

²⁰⁰² Πρβλ. κεφάλαιο 4.2.2. Για το παράθεμα, βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 87.

²⁰⁰³ Για τη συνάντηση του Σκριάμπιν με τον Στραβίνσκι βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 248–249. Επίσης Leonid Sabaneev και S. W. Pring, “Scriabin and the Idea of a Religious Art”, *The Musical Times*, τόμ. 72, τχ. 1063, 1931: 790. Ο Στραβίνσκι επισύρει την κατηγορία στον Σκριάμπιν πως παρέσυρε τη μουσική σε ψυχολογισμούς και ότι με τη θεοσοφία κατήγγησε την παράδοση. Βλ. Manfred Kelkel, “Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken”, στο *Alexander Skrjabin*, Studien zur Wertungsforschung, τόμ. 13, επιμ. Otto Kolleritsch, Γκκρατς: Universal Edition, 1980, σελ. 22–49.

²⁰⁰⁴ Παρατίθεται στο Lincoln Ballard, Matthew Bengtson και John Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Λονδίνο κ.α.: Rowman & Littlefield, 2017, σελ. 163 κ.ε., όπου και μια συζήτηση για την υποδοχή του «αντιεθνικισμού» του Σκριάμπιν στη νεότερη ιστοριογραφία της μουσικής. Στο εξής η παραπομπή στον παραπάνω τόμο θα γίνεται ως *The Alexander Scriabin Companion*.

Στην εισαγωγή αναφέρθηκα στην κριτική του Μπάμπιτ προς τους συμβολιστές και τις χρωματομουσικές τους θεωρίες. Την ίδια χρονιά (1910) που ο Σκριάμπιν δημοσίευε την παρτιτούρα του *Προμηθέα*, ο Μπάμπιτ στο βιβλίο του *Ο νέος Λαοκόων* εξαπέλυε μύδρους ενάντια στους συμβολιστές-θεοσοφιστές που μέσα από τις χρωματομουσικές παραστάσεις δρούσαν σε «μια απόμακρη επαρχία της τέχνης τους, παρά στο ίδιο της το κέντρο». Μάλιστα ο Μπάμπιτ, χρησιμοποιώντας μια περικοπή του κριτικού λογοτεχνίας Σαιντ-Μπεβ [Charles Augustin Sainte-Beuve] (1804-1869) αποφάνθηκε ότι αυτοί «μετέφεραν την πρωτεύουσα της μουσικής από τη Ρώμη στο Βυζάντιο· και όταν η πρωτεύουσα μιας αυτοκρατορίας εξωθείται στο απώτατο όριό της, τότε είναι ευάλωτη στους βαρβάρους».²⁰⁰⁵ Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν τόσο ο Μπάμπιτ όσο και ο Αντόρνο για τον Σκριάμπιν (βλέπε εισαγωγή), ακόμη και αν προέρχεται από διαφορετικό ιδεολογικό χώρο, διακρίνεται από συγκεκριμένες ιεραρχήσεις, ποιοτικές αξιολογήσεις και γεωγραφικές περιχαρακώσεις και αποκλείσεις, που μπορούν να εκφραστούν σε δυαδικά σχήματα: το καθαρό κέντρο και η βάρβαρη περιφέρεια, η διάκριση και η ώσμωση, σύμπλεξη των ορίων των τεχνών, το καθαρό και το μολυσμένο.

Η περιπλάνηση, ωστόσο, στις αχαρτογράφητες μεθορίες δεν είναι μόνο χωρική-τοπογραφική αλλά και χωρική-ιδεολογική. Ο Σκριάμπιν ενδημεί σε εκείνες τις «κοσμικές αβύσσους»,²⁰⁰⁶ όπου καλλιεργούνται ακόμη τα αλλόκοτα άνθη των συμβολιστών, εκείνες οι ανοίκειες μορφές ιδεολογικής ζωής. Τέλος, ο Σκριάμπιν περιφέρεται στις μεθορίες της μουσικής, σε εκείνη την «απόμακρη επαρχία», μακριά από το κέντρο, όπου τα όρια των τεχνών, κατά τον Μπάμπιτ, διασαλεύονται επικίνδυνα και απειλητικά.²⁰⁰⁷ Η τριπλή αυτή περιπλάνηση και ενδημία του συνθέτη σε έναν μετα-εθνικό χώρο, σε έναν χώρο παραγωγής οριακών διανοητικών εμπειριών και σε μια δυστοπική, έκκεντρη παραμεθόριο, όπου εναποτίθενται τα θραύσματα των τεχνών, συμπυκνώνει, πιστεύω, με τον καλύτερο τρόπο το όραμα του κοσμοπολιτισμού και διεθνισμού, του ιδεολογικά αναφομοίωτου και της άρσης των ορίων των τεχνών, το οποίο πρέσβευε και προωθούσε μια συγκεκριμένη μερίδα θεοσοφιστών. Πώς κωδικοποιείται, λοιπόν, στη μουσική γραφή του συνθέτη το θεοσοφικό αίτημα για υπέρβαση και διάχυση τόσο των εθνικών ορίων, όσο και εκείνης της αντιληπτικότητας που σφραγίζει τις τέχνες στα καθιερωμένα στεγανά τους;

²⁰⁰⁵ Irving Babbitt, *The New Laokoön*, ό.π., σελ. 171.

²⁰⁰⁶ Ο.π., σελ. 27.

²⁰⁰⁷ Ο.π. Βλ. εισαγωγή.

Σε αντιδιαστολή προς άλλους καλλιτέχνες, που έχω εξετάσει έως εδώ, όπως για παράδειγμα τον Ντελβίλ και τον Καντίνσκι, ο Σκριάμπιν δεν άφησε πίσω του ένα *Corpus* γραπτών, στο οποίο να διατυπώνει με προγραμματικό τρόπο τις αισθητικές και ιδεολογικές-πολιτικές θέσεις και επιδιώξεις του. Η ευρυμάθειά του, ωστόσο, εκτεινόταν σε διάφορα θέματα και συνδυαζόταν με ένα χάρισμα πειθούς και διαλόγου, το οποίο κέρδιζε την προσοχή των συνομιλητών του. Ο Σκριάμπιν διάβαζε γερμανικά και αγγλικά, αλλά είχε αναπτύξει μεγαλύτερη οικειότητα με τα γαλλικά, γλώσσα που τελικά προτιμούσε για την επικοινωνία με τους φίλους του, ακόμη και με τα παιδιά του.²⁰⁰⁸ Οι θεωρητικές, αισθητικές και κοινωνικοπολιτικές πεποιθήσεις του συνθέτη μπορούν να αλιευθούν από τις εξής πηγές: τα ιδιωτικά σημειωματάριά του, τα πρόχειρα σχέδιά του πάνω σε διάφορες φιλοσοφικές ιδέες, τα δημοσιευμένα κείμενα, με τα οποία συνόδευσε μερικά έργα του (για παράδειγμα την *Πρώτη Συμφωνία*, Op. 26, ή το *Ποίημα της Έκστασης*, Op. 54),²⁰⁰⁹ τις επιστολές του (αρκετά φτωχές σε περιεχόμενο), και τέλος τις γραπτές μαρτυρίες των μαθητών του.²⁰¹⁰ Οι δύο μονογραφίες του Φώμπιον Μπάουερς (1917–1999) για τον συνθέτη, δημοσιευμένες τη δεκαετία του 1970, είναι εξίσου απαραίτητο εργαλείο για τον ιστορικό, παρόλα τα προβλήματα τεκμηρίωσης που αυτές παρουσιάζουν.²⁰¹¹ Σε ό,τι αφορά το θέμα του μυστικισμού ή

²⁰⁰⁸ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμος 2, σελ. 237.

²⁰⁰⁹ Δύο είναι οι βασικές πηγές. Βλ. Oscar von Riesenmann (επιμ. και μτφρ.), *Alexander Skrjabin, Prometheische Phantasien*, με πλήρη κατάλογο των έργων και δισκογραφικές εκδόσεις, φωτομηχανική ανατύπωση της πρώτης έκδοσης, Μόναχο, Wollenweber, 1968. [Στουτγάρδη, 1924]· Alexandre Scriabine, *Notes et réflexions: carnets inédits*, εισαγωγή, νότες και μετάφραση Marina Scriabine, Παρίσι: Klincksieck, 1979.

²⁰¹⁰ A. Skrtjabin, *Pis'ma* [Γράμματα], επιμ. A. V. Kashperov, Μόσχα: 1965· επανεκδόθηκε το 2003 (περιλαμβάνει 746 επιστολές). Εδώ χρησιμοποιώ τη γερμανική έκδοση, η οποία περιλαμβάνει μια επιλογή των επιστολών αυτών. Βλ. Aleksandr Skrtjabin, *Briefe*, επιμ. και εισαγωγικό κείμενο Michail Druskin, μτφρ. Christoph Hellmundt, Λειψία: P. Reclam, 1988.

²⁰¹¹ Βλ. Faubion Bowers, *Scriabin, A Biography*, Νέα Υόρκη: Dover, 1996² [αναθεωρημένη· Τόκυο/Πάλο Άλτο: Kodansha, 1969]· Faubion Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers*, Νιούτον Άμποτ: David and Charles, 1974. Ο πολύγλωσσος Μπάουερς έζησε στην Ιαπωνία τα χρόνια της αμερικανικής κατοχής, ενώ υπήρξε από τους πρώτους ένθερμους υποστηρικτές του θεάτρου Καμπούκι, το οποίο και υποστήριξε απέναντι στη λογοκρισία του από τις αμερικάνικες αρχές. Αποβλέποντας στη διάδοση του θεάτρου Καμπούκι στο δυτικό κοινό, ο Μπάουερς συνέγραψε αρκετά βιβλία για το θεατρικό αυτό είδος, παρέδωσε διαλέξεις και διαμεσολάβησε στην εισαγωγή θιάσων του θεάτρου Καμπούκι στην Αμερική. Βλ. Samuel L. Leiter, "Faubion Bowers", *Asian Theatre Journal*, τόμ. 28, τχ. 2, 2011: 314–321. Στο πρόσφατο εγχειρίδιο τους για τον συνθέτη, οι Μπάλαρντ Λίνκολν και Μάθιου Μπένγκτσον τοποθετούν τον Μπάουερς μαζί με τον Σαμπανέγιεφ στην «ατιμωτική λίστα» εκείνων που δυσφήμισαν ή παρερμήνευσαν τον συνθέτη μέσα από τα γραπτά τους. Βλ. *The Alexander Scriabin Companion*, ό.π., σελ. 122. Η κριτική τους είναι, ωστόσο, άδικη και υποκινείται σε πολλά σημεία από έναν αδιόρατο συντηρητισμό, καθώς και μια προσπάθεια «επανόρθωσης» της «ορθής» φήμης του συνθέτη. Πράγματι, η βιογραφία του Μπάουερς, η μόνη διαθέσιμη έως σήμερα, καθώς ο συγγραφέας είχε πρόσβαση σε σπάνιο, χαμένο ή αδημοσίευτο έως σήμερα υλικό, παρουσιάζει αρκετά προβλήματα ως προς το ύφος της γραφής και της τεκμηρίωσης. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, θα είχε ενδιαφέρον μια μελέτη για το πώς η ουσιαστική γνώση του Μπάουερς για το ιαπωνικό θέατρο και τον ινδικό χορό αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τον Σκριάμπιν.

της θεοσοφίας αξίζει να σημειωθεί πως ο Μπάουερς αντιμετωπίζει τις πνευματικές αναζητήσεις του συνθέτη από μια, μάλλον, επιπόλαιη και εμπορική λογική της κλειδαρότρυπας. Πιο πριν, στα χρόνια που ακολούθησαν τον θάνατο του Σκριάμπιν, δύο κυρίως βιογραφίες είναι σημαντικές για την ανασύσταση των κοσμοθεωρητικών αναζητήσεων του συνθέτη: του επιστήμονα, μουσικοκριτικού, συνθέτη και φίλου του Σκριάμπιν, Λεονίντ Σαμπανέγιεφ [Leonid Sabanejew] (1881–1968) και του μουσικολόγου και αδερφού της Τατιάνας ντε Σλέτσερ (συζύγου του συνθέτη), Μπόρις ντε Σλέτσερ [Boris de Schloezer] (1881–1969). Ο Λεονίντ Σαμπανέγιεφ εντάχθηκε στον στενό κύκλο του Σκριάμπιν γύρω στο 1910 και παρέμεινε σε αυτόν μέχρι και τον θάνατό του συνθέτη το 1915 (ηχητική αναπαραγωγή). Η περίπτωση του ως διαμεσολαβητή είναι ιδιαίτερα σημαντική για το πεδίο της ιστορίας της τέχνης, καθώς ο Ρώσος συνθέτης όχι μόνο γνωστοποίησε και ερμήνευσε τις αισθητικές αξίες του έργου του Σκριάμπιν στον Καντίνσκι, τον Σένμπεργκ και τα υπόλοιπα μέλη του Γαλάζιου Καβαλάρη μέσω της δημοσίευσης του περίφημου άρθρου του για τον *Προμηθέα* στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη* το 1912, αλλά συντέλεσε στη διαμόρφωση ενός ιδιόζοντος «μύθου Σκριάμπιν» στις αρχές του 20ού αιώνα.²⁰¹² Τα βιβλία και άρθρα του Σαμπανέγιεφ για τον Σκριάμπιν, στα οποία περιγράφεται η κλίση του συνθέτη για τον σατανισμό, τον μυστικισμό και τον οργιώδη ερωτισμό, προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις και ξορκίστηκαν από τους μελετητές του συνθέτη τα νεότερα χρόνια.²⁰¹³ Ο Μπόρις ντε Σλέτσερ, από την άλλη πλευρά, καταθέτοντας τα προσωπικά του αυτοβιογραφικά σημειώματα και ημερολόγια, συνέγραψε ένα σημαντικό βιβλίο για τον συνθέτη, στο οποίο ενσωμάτωσε τις προσωπικές αναμνήσεις

²⁰¹² Leonid Leonidovich Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabine* [Αναμνήσεις από τον Σκριάμπιν], Μόσχα: 1925· *Skrjabin*, Μόσχα: 1923 [1916]. Εδώ χρησιμοποιώ τις γερμανικές μεταφράσεις: Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, επιμ. και μτφρ. Ernst Kuhn, Βερολίνο: Kuhn, 2005 [*Skrjabin*, Μόσχα, 1916, ²1923]· Leonid Sabanejew, *Alexander Skrjabin: Werk und Gedankenwelt*. Μετάφραση Ernst Kuhn. Βερολίνο: Kuhn, 2006 [*Skrjabin*, Μόσχα: 1916/²1923]. Βλ. επίσης: Leonid Sabaneev και S. W. Pring, “Scriabin and the Idea of a Religious Art”, *The Musical Times*, τόμ. 72, τχ. 1063, 1931: 789–791. Για το μυθοπλαστικό πορτρέτο του Σκριάμπιν από τον Σαμπανέγιεφ, βλ. *The Alexander Scriabin Companion*, σελ. 116 κ.ε.

²⁰¹³ Ο Φ. Μπάουερς παρατηρεί ότι «ο μυστικισμός του Σκριάμπιν ήταν και παραμένει ανορθολογικός. Ο σχιζοφρενής, ο μυστικιστής και ο καλλιτέχνης συναντώνται σε κάποιο επικίνδυνο, συνδεδετικό σημείο και είναι μερικές φορές δύσκολο να ιεραρχήσουμε και να διακρίνουμε την ψύχωση από την υπερβατικότητα». Βλ. Fabion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., σελ. 104. Από μια ψυχαναλυτική σκοπιά: Emanuel E Garcia, “Rachmaninoff and Scriabin. Creativity and Suffering in Talent and Genius”, *The Psychoanalytical Review*, τόμ. 91, τχ. 3, 2004: 423–442. Rollo H. Myers, “Scriabin: A Reassessment”, *The Musical Times*, τόμ. 98, τχ. 1367, 1957: 17–18. Οι τελευταίες μελέτες για το συνθέτη σε συζήτηση με το Συνολικό Έργο Τέχνης ή την υβριδικότητα των τεχνών μπορούν να βρεθούν στο Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, ό.π., σελ. 56 κ.ε.

και συζητήσεις που είχε μαζί του.²⁰¹⁴ Οι δύο αυτές βιογραφίες δίνουν μια εντελώς διαφορετική ιδιοσυγκρασιακή εικόνα του συνθέτη. Ο Σλέτσερ, πιθανότατα για να προστατεύσει τη φήμη του καλλιτέχνη ή και την οικογένειά του, διατήρησε μια κριτική στάση απέναντι στους πειραματισμούς του συνθέτη με τους έγχρωμους φωτισμούς, τους οποίους δεν δίσταξε να αποκαλέσει αρρωστημένους. Παράλληλα, ενώ παρουσίασε τον Σκριάμπιν ως μυστικιστή, δίσταξε να τον τοποθετήσει άκριτα υπό την επιρροή του θεοσοφικού δόγματος. Έτσι, μέσα από τα γραπτά του Σλέτσερ ο συνθέτης παρουσιάζεται να συμφιλιώνει τις δικές του φιλοσοφικές πεποιθήσεις με το θεοσοφικό δόγμα. Προτού στραφώ στην εξέταση των κοινών ιδεολογικών και ευρύτερα φιλοσοφικών αναζητήσεων του Σκριάμπιν και των συμβολιστών καλλιτεχνών που προσέγγισε στα ταξίδια του, θα αναφερθώ συνοπτικά στη συμβολή του στο πεδίο της μουσικής.

Γεννημένος στη Ρωσία σε ένα οικογενειακό περιβάλλον με στρατιωτικές και πατριαρχικές τάσεις, ο Σκριάμπιν, τελειώνοντας τις σπουδές του στο Ωδείο της Μόσχας (1882–1892), εγκατέλειψε την πατρίδα του και τη δυνατότητα σταδιοδρομίας του ως πιανίστας συναυλιών και καθηγητής στο ίδιο ωδείο (1897–1903) και πραγματοποίησε, ανάμεσα στο 1904 και 1910, μια σειρά από ταξίδια στην Ιταλία, την Ελβετία, τη Γαλλία, το Βέλγιο και την Αμερική.²⁰¹⁵ Η μουσική παρακαταθήκη του Σκριάμπιν διαιρείται από τους ερευνητές σε τρεις περιόδους.²⁰¹⁶ Η πρώτη περίοδος ξεκινάει το 1885, όταν ο Σκριάμπιν ήταν δεκατριών ετών. Το ύφος του συνθέτη, όπως

²⁰¹⁴ Για τον Μπόρις ντε Σλέτσερ, βλ. Boris de Schloezer, *Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium*, Βερολίνο: Ernst Kuhn, 2012 [στα ρωσικά *Skrjabin*, Βερολίνο: Grani, 1923]. Με διαφορετικά σχόλια και επίμετρα, το βιβλίο έχει μεταφραστεί στα γαλλικά και γερμανικά. Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, εισαγωγή Marina Scriabine, μτφρ. Maya Minoustchine. Παρίσι: Librairie des Cinq Continents, 1975. Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic*, μτφρ. Nicolas Slonimsky, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1987 [Βερολίνο: Grani, 1922]. Εδώ χρησιμοποιώ και τις τρεις εκδόσεις. Το βιβλίο γράφτηκε αρχικά στην Γιάλτα τον χειμώνα του 1919, λίγο πριν ο ντε Σλέτσερ συλληφθεί από τον Λευκό Στρατό και σταλεί στο μέτωπο.

²⁰¹⁵ Από το 1888 παρακολούθησε μουσική θεωρία στο Ωδείο της Μόσχας υπό τον Τανέγιεφ [Sergey Ivanovich Taneyev] (1856–1915), διευθυντή τότε στο ωδείο, και αργότερα από τον Αρένσκι [Anton Arensky] (1861–1906), ενώ μαθήματα πιάνου από τον Σαφόνοφ [Vasily Ilyich Safonov] (1852–1918). Το 1892 ο Σκριάμπιν ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Ωδείο της Μόσχας (1882–1892) έχοντας λάβει το δεύτερο χρυσό μετάλλιο (ο Ραχμάνινοφ πήρε το πρώτο) και ξεκίνησε μια καριέρα ως πιανίστας συναυλιών. Αν και μαθητής του Ωδείου της Μόσχας, καθώς και καθηγητής στο ίδιο Ωδείο από το 1898 έως το 1903, απομακρύνθηκε αισθητά από την παράδοση του Γκλίνκα [Mikhail Glinka] (1804–1857), την οποία ακολουθούσαν οι περισσότεροι μαθητές του Ωδείου.

²⁰¹⁶ Τέτοιες κατηγοριοποιήσεις, όσο κι αν εξυπηρετούν την έρευνα είναι, ωστόσο, σχεδόν πάντα προβληματικές. Η εξέλιξη ενός ατόμου και η σχέση του με τον χρόνο είναι περισσότερο οργανική και παλινδρομική παρά γραμμική. Για τη διάκριση σε τρεις περιόδους, βλ. Serge Gut, “Skrjabin: Vermittler zwischen Debussy und Schönberg”, στο *Alexander Skrjabin, Studien zur Wertungsforschung*, τόμ. 13, επιμ. Otto Kolleritsch, Γκράτς: Universal Edition, 1980, σελ. 85–94· βλ. επίσης, Michael Goldstein, “Skrjabin und die Skrjabinisten”, στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, ό.π., σελ. 179 κ.ε· John Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion*, ό.π., σελ. 16 κ.ε.

και πολλών άλλων συνθετών εκείνη την περίοδο, διαπνέεται από τη λεπτεπίλεπτη εκφραστικότητα, κομψότητα και ευαισθησία του Σοπέν αλλά και του ύστερου ρομαντισμού του Λιστ. Σε αυτήν την περίοδο εντάσσονται τα πρώτα έργα με αριθμό Opus, οι τίτλοι των οποίων —Βαλς, Πρελούδια, Σπουδές, Αυτοσχεδιασμοί— παραπέμπουν εμφανώς στα αντίστοιχα έργα που καθιέρωσαν τον Σοπέν στην ευρωπαϊκή μουσική σκηνή.²⁰¹⁷ Για παράδειγμα, στην περίφημη Σπουδή αρ. 12 σε Ρε δίεση ελάσσονα (Op. 8, 1894) (ηχητική αναπαραγωγή) αφομοιώνονται γόνιμα στοιχεία από τους παραπάνω μουσουργούς.

Κατά τη δεύτερη περίοδο, η οποία συμπίπτει με τα ταξίδια του Σκριάμπιν στην Ευρώπη (1904–1910), την επαφή του με τους συμβολιστές και την έκθεσή του στη θεοσοφία, παρατηρείται στη μουσική γραφή του μια σταδιακή μετάβαση από την τονικότητα στην ατονικότητα. Όπως παρατηρεί ο έγκυρος μελετητής του συνθέτη Τζέιμς Μπάουερ [James M. Bower], ο Σκριάμπιν ενσωμάτωσε τους ατονικούς πειραματισμούς μέσα σε ένα ευδιάκριτο τονικό πλαίσιο, το οποίο άρχισε σταδιακά να αλλοιώνει.²⁰¹⁸ Ένα τέτοιο παράδειγμα συνιστά η Σονάτα αρ. 5 (Op. 53, 1907, ηχητική αναπαραγωγή). Από τη Σονάτα αυτή και έπειτα ο συνθέτης συμπιέζει τα παραδοσιακά τρία μέρη της Σονάτας σε ένα ενιαίο. Πέρα από τη δομική αυτή αλλαγή, ο συνθέτης συνδέει στα έργα κάποιο εξωμουσικό στοιχείο, στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα ποίημα με νιτσεϊκό περιεχόμενο. Το μοτίβο της έκστασης ή της υπέρβασης των ανθρωπίνων δυνατοτήτων και ορίων αρχίζει να διεισδύει έντονα στη μουσική του.²⁰¹⁹

Αν και αρχικά υιοθέτησε αρκετές αρμονικές λύσεις από τον Σοπέν, από το 1904 και μετά ο Σκριάμπιν διευρύνει το αρμονικό του λεξιλόγιο προς την κατεύθυνση του Βάγκνερ, δείχνοντας μια ιδιαίτερη προτίμηση στην εκτεταμένη και ιδιόρρυθμη επεξεργασία των δυνατοτήτων της περίφημης συγχορδίας του Τριστάνου.²⁰²⁰ Ο Βάγκνερ, προκειμένου να κρατήσει το ογκώδες μουσικό του οικοδόμημα ακέραιο, χωρίς αυτό να καταρρεύσει, είχε εφεύρει τη χρήση του *καθοδηγητικού μοτίβου* [leitmotiv], ενός μίτου της Αριάδνης, ο οποίος έδειχνε το δρόμο στον ακροατή μέσα

²⁰¹⁷ Βλ. για παράδειγμα τα εξής έργα: *Βαλς*, Op. 1 (1886), *Πρελούδιο*, Op. 2, αρ. 2, *Μαζούρκες*, Op. 3. Ο Σκριάμπιν αποκτάει μια ρυθμική ελευθερία με τον *Αυτοσχεδιασμό* Op. 10 (1895) και ιδιαίτερα τα *Πρελούδια* Op. 11 (αρ. 14, 15, 18), τα *Πρελούδια* Op. 15, και την *Σπουδή σε Ρε δίεση ελάσσονα*, Op. 8 (1894). Η περίοδος εκτείνεται μέχρι την τέταρτη *Σονάτα για Πιάνο*, Op. 30 (1904). Βλ. Hugh MacDonald, *Skrjabin*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1978, σελ. 12· Leonid Sabanejew, *Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 142.

²⁰¹⁸ James M. Baker, “Scriabin’s Implicit Tonality”, *Music Theory Spectrum*, τόμ. 2, 1980: 1–18.

²⁰¹⁹ Michael Schmidt, *Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoèmes Alexander Skrjabin*. Πράγα/Βαϊλερ: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1987.

²⁰²⁰ Andreas Pütz, *Von Wagner zu Skrjabin: Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Κάσσελ: Bosse, 1995.

από τις πολλές διαφωνίες και καθυστερήσεις των λύσεων. Η συγχορδία του Τριστάνου (μια Γαλλική συγχορδία αυξημένης έκτης με αποτζιατούρα) είναι ένα κομβικό σημείο για την ιστορία της μουσικής, καθώς ο Βάγκνερ εξελίσσει την έννοια της διαφωνίας χωρίς να εγκαταλείπει το διατονικό σύστημα. Ο Σκριάμπιν θα επεξεργαστεί, ωστόσο, την βαγκνερική παράδοση μέσα από ένα άλλο πρίσμα. Ενώ ο Καντίνσκι και ο Σένμπεργκ θα ενδιαφερθούν να απελευθερώσουν τη διαφωνία (και κατά συνέπεια το χρώμα) από οποιαδήποτε σύμβαση, ο Σκριάμπιν θα αδιαφορήσει για την ψυχολογική λύση και το αίσθημα ευφορίας που ακολουθεί η εκτεταμένη παράθεση και λύση διάφωνων συγχορδιών και θα οικοδομήσει την αρμονία του πάνω σε ένα νέο εννοιολογικό σχήμα, του οποίου οι προϋποθέσεις θα πρέπει να αναζητηθούν στις αισθητικές και ευρύτερες ιδεολογικές αναζητήσεις του συνθέτη.

Το τελευταίο στάδιο της δημιουργίας του Σκριάμπιν ανιχνεύεται από τη στιγμή που αφήνει τις Βρυξέλλες και επιστρέφει στη Ρωσία τον Ιανουάριο του 1909. Ξεκινάει, δηλαδή, με τον *Προμηθέα* (Op. 60, 1910, ηχητική αναπαραγωγή) και εκτείνεται έως τα τελευταία έργα του Op. 74.²⁰²¹ Η περίοδος αυτή θα με απασχολήσει στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής, καθώς αυτή συμπίπτει με την εξοικείωση του συνθέτη με τη φιλοσοφία του Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ και την παράλληλη υποδοχή του έργου του Κ. Τσουρλιόνις από τους Ρώσους συμβολιστές. Στα ύστερα αυτά έργα ο Σκριάμπιν καταλύει αρκετές μουσικές συμβάσεις και αποζητά ένα είδος πνευματικής μεταρσίωσης, το οποίο σωστά έχει συσχετιστεί με τις θρησκευτικές και πιο συγκεκριμένα θεοσοφικές του πεποιθήσεις.²⁰²² Στα ύστερα πιανιστικά κομμάτια του προσαρτώνται από τον ίδιο εκκεντρικοί και εξεζητημένοι τίτλοι και υπομνηματισμοί, οι οποίοι έχουν σκοπό τόσο τη μετάδοση πληροφοριών στον ερμηνευτή για τις απαραίτητες δυναμικές και τη διάθεση του παιξίματος όσο και τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας, μέσα από την οποία το έργο μπορεί να επιφορτιστεί με πολλαπλές εξωμουσικές συνδηλώσεις.²⁰²³ Η αρμονική αμφισημία της δεύτερης περιόδου εξελίσσεται εδώ σε μια καθολική απόρριψη της τονικότητας. Η διέλευση στην ατονικότητα —σε έναν χώρο μη κωδικοποιημένο και αχαρτογράφητο από την

²⁰²¹ Alexander Scriabin, *Prometheus: The Poem of Fire: Op. 60*, πρόλογος Faubion Bowers, Edition Eulenburg, Ζυρίχη 1979. Τα πέντε πρελούδια op. 74 θεωρούνται σχέδια ή αποσπάσματα από την *Προοιμακή Πράξη* και το *Μυστήριο*. Το τέταρτο, το πιο «προφητικό» από αυτά, έχει συσχετιστεί με τη δωδεκαφθογγική τεχνική του Άλμπαν Μπεργκ [Alban Berg] (1885–1935). Βλ. Hugh Macdonald, *Skryabin*, ό.π., σελ. 66.

²⁰²² Βλ. για παράδειγμα την ανάγνωση του έργου του από την Rosa Newmarch, “Prometheus: The Poem of Fire”, *The Musical Times*, τόμ. 55, τχ. 854, Απρίλιος 1914: 228.

²⁰²³ Για τους τρόπους ερμηνείας των υπομνηματισμών αυτών, βλ. Hugh MacDonald και A. Skryabin, “Words and Music by A. Skryabin”, *The Musical Times*, τόμ. 113, τχ. 1547, 1972: 22–25.

ανθρώπινη εμπειρία και πρακτική— θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια μεταφορά της υπέρβασης της συνείδησης. Το ανολοκλήρωτο *Μυστήριο* του Σκριάμπιν συμπυκνώνει τις κοσμοθεωρητικές αναζητήσεις του συνθέτη γύρω από τη μετατροπή του έργου τέχνης από αντικείμενο συσσώρευσης και προβολής αισθητηριακών εμπειριών και αναμνήσεων σε ένα, με τη συμμετοχή του κοινού, επιτελεστικό και μεταρσιωτικό συμβάν.

Στη συνέχεια θα εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο η περίοδος παραμονής του συνθέτη στην Ευρώπη συνέβαλε στη διαμόρφωση των ιδεολογικών προϋποθέσεων του μουσικού του έργου.

7.1.2 Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και η αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος: οι αισθητικές, ιδεολογικές και ευρύτερα κοσμοθεωρητικές αναζητήσεις του συνθέτη μέσα από τη συναναστροφή του με τους συμβολιστές καλλιτέχνες

Όταν βρισκόταν στην Ελβετική πόλη Σερβιέτ, ο Σκριάμπιν έλαβε μια επιστολή από τον μουσικοκριτικό Έμιλ Μέντνερ [Emil Medtner] (1872-1936), αδερφό του συνθέτη Νικολάι Μέντνερ [Nikolai Medtner] (1880-1879), ο οποίος τον προσκαλούσε να συνεισφέρει με μια δική του στήλη στο τότε εκδοθέν συμβολιστικό περιοδικό *Zolotoe Runo* [*Το χρυσόμαλλο δέρας*], προϊόν ώσμωσης διαφόρων συμβολιστικών-θεοσοφικών και νεωτεριστικών τάσεων στη Ρωσία.²⁰²⁴ Ο συνθέτης αποδέχτηκε την πρόσκληση και απάντησε γεμάτος ενθουσιασμό στο κάλεσμα για «την ανεύρεση του χρυσόμαλλου δέρατος ανάμεσα σε μια παρέα τόσο διακεκριμένων αντρών». Για να αποδείξει μάλιστα την αφοσίωσή του στο εγχείρημα αυτό, ο συνθέτης επισήμανε πως, παρότι ούτε λογοτέχνης ούτε ζωγράφος ήταν, «διερχόταν τώρα βασιλεία που δεν είχαν άμεση σχέση με τη μουσική».²⁰²⁵ Η απροθυμία αυτή του Σκριάμπιν να αυτοπροσδιοριστεί στις καλλιτεχνικές σχέσεις που σύναψε στην Κεντρική Ευρώπη και

²⁰²⁴ Το περιοδικό αυτό θα με απασχολήσει στην τελευταία ενότητα. Σε αυτό συμμετείχαν ζωγράφοι, όπως ο Λεόν Μπακστ [Léon Bakst] (1866-1924), ο Αλεξάντερ Νικολάγιεβιτς Μπενουά [Alexander Nikolajewitsch Benois] (1870-1960), ο Ιβάν Μπιλίμπιν [Iwan Jakowlewitsch Bilibin] (1876-1942), ο Μιχαήλ Βρούμπελ, ο θεοσοφιστής καλλιτέχνης Νικόλας Ραίριχ [Nicholas Roerich] (1874-1947), ο Βαλεντίν Σερόφ [Walentin Alexandrowitsch Serow] (1865-1911) και ο Σεραφείμ Σουντμπινίν· επίσης συγγραφείς, όπως ο Κωνσταντίν Μπάλμοντ, ο Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ, ο Αλεξάντερ Μπλοκ [Alexander Blok] (1880-1921), ο Ιβάν Μπούνιν [Iwan Alexejewitsch Bunin] (1870-1953) και μουσικοκριτικοί, όπως ο Βλαντιμίρ Ρεμπικόφ [Wladimir Iwanowitsch Rebikow] (1866-1920) και ο Έμιλ Μέντνερ. Για το περιοδικό, βλ. William Richardson, *Zolotoe Runo and Russian Modernism, 1905-1910*, Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1986.

²⁰²⁵ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 129.

αργότερα στις Βρυξέλλες και στη Μόσχα ως μουσικός και συνθέτης θα πρέπει να προσεγγιστεί μέσα από το πρίσμα των θεοσοφικών διδασκαλιών, σύμφωνα με τις οποίες ο καλλιτέχνης λαμβάνει ιδιότητες ανάλογες με εκείνες του σαμάνου: είναι μαζί ιεροκήρυκας, θεραπευτής, μάγος και φιλόσοφος. Αν και είναι ευρέως γνωστό πως ο Σκριάμπιν καλλιέργησε σχέσεις τόσο με σύγχρονους του λογοτέχνες όσο και καλλιτέχνες, η έρευνα έχει επικεντρωθεί κυρίως στην πρώτη ομάδα, ενώ για τη δεύτερη δεν υπάρχει ακόμη κάποια ικανοποιητική συνθετική και κριτική εργασία.²⁰²⁶ Ποιοι ζωγράφοι ή ποιες μορφοπλαστικές τάσεις τού ήταν περισσότερο αρεστές; Πώς οι αισθητικές και καλλιτεχνικές προτιμήσεις του συνθέτη καθόρισαν ή προαπήγγειλαν ενδεχομένως τη συνεργασία του με συγκεκριμένους συμβολιστές ζωγράφους;

Οι πίνακες που βρίσκονται ακόμη σήμερα στο σπίτι του συνθέτη (Μουσείο Σκριάμπιν από το 1922), όπου ο συνθέτης εγκαταστάθηκε το 1912 με την οικογένειά του, μας προσφέρουν μια πολύ καλή εικόνα για τις αισθητικές προτιμήσεις του συνθέτη (εικ. 4.3). Τα έργα αυτά δεν έχουν απλά διακοσμητικό χαρακτήρα. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι κατά τις συναντήσεις του στενού κύκλου του συνθέτη, στη διάρκεια των οποίων οι χρωματομουσικές παραστάσεις λάμβαναν χώρα σε συνάφεια με ένθερμες αντιπαραθέσεις και συζητήσεις για πολιτικά και ευρύτερα θεωρητικά ζητήματα, οι κρεμασμένοι πίνακες και τα αντικείμενα του σπιτιού αποκτούσαν μια ιδιαίτερη ερμηνευτική διάσταση μέσα σε ένα ευρύτερο σύμπαν συμβόλων, συσχετισμών και συνειρμών. Πέρα από μερικά οικογενειακά πορτρέτα που ο συνθέτης κληρονόμησε και μερικές φωτογραφίες, οι υπόλοιπες εικόνες του σπιτιού είναι είτε αντίγραφα γνωστών πινάκων είτε πρωτότυπες δημιουργίες του φίλου του συνθέτη, Νικολάι Σπέρλινγκ [Nikolai Viktorovich Shperling] (1881–1946/7;).²⁰²⁷

Στις αμφοτέρες πλευρές του κρεβατιού βρίσκονταν αντίγραφα των έργων του Κορρέτζο [Antonio Allegri da Correggio] (1489–1534) *Δίας και Ιώ* (1533, Βιέννη Kunsthistorisches Museum) και *Αφροδίτη λουόμενη*, τα οποία μετά τον θάνατο του συνθέτη απομακρύνθηκαν λόγω του απροκάλυπτου ερωτισμού τους (σήμερα

²⁰²⁶ Βλ. κυρίως Luigi Verdi, *Kandinskij e Skrjabin: realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Λούκα: Akademos, 1996· Barbara Aniello, “Verso un’unione Cosmica: Skrjabin e Delville”, *Art e Dossier*, τόμ. 20, τχ. 207, 2004: 20–25.

²⁰²⁷ Ο Νικολάι Σπέρλινγκ πραγματοποίησε μια σειρά από ταξίδια που τον οδήγησαν, μέσω Γερμανίας και Σερβίας, το 1927 στην Αίγυπτο, όπου και γνώρισε, μέσω του συλλέκτη Γκάγιερ-Αντερσον [Robert Grenville Gayer-Anderson] (1881–1945), τον Αντώνη Μπενάκη (1873–1954). Με την οικονομική βοήθεια που έλαβε από τον Μπενάκη με αφορμή μια σειρά από υδατογραφίες με θέμα τις λαϊκές ελληνικές φορεσιές, ο Σπέρλινγκ μπόρεσε να πραγματοποιήσει το 1929 ταξίδι στην Ινδία και στα Ιμαλάια, όπου και απέτισε φόρο τιμής στον Σκριάμπιν. Τον Μάιο του 1929 μετέβη στην Αθήνα, όπου συνέχισε τη συνεργασία του με τον Μπενάκη. Βλ. Ирина Жалнина-Василькиоти, “Художник Николай Шперлинг”, *Русское искусство*, τχ. 2, 2016: 72–79.

μετατοπισμένα σε άλλο μέρος του σπιτιού).²⁰²⁸ Στη δεξιά πλευρά του κρεβατιού βρίσκεται σήμερα ένα αντίγραφο σε μικρότερες διαστάσεις του *Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* (1513–1516, Λούβρο) του Ντα Βίντσι (εικ. 4.3). Όπως έχω ήδη δείξει, το έργο αυτό ήταν ιδιαίτερα σημαντικό για τον Πελαντάν και τους Γάλλους-Βέλγους συμβολιστές, οι οποίοι πίστευαν ότι ενσάρκωνε μια σειρά από αισθητικές και ιδεολογικές τάσεις: τη συνθετική ένωση του αντρικού και του γυναικείου, το ιδεαλιστικά ωραίο, τον υπαινιγμό στον μακρόκοσμο και στον μικρόκοσμο, το πάνω και το κάτω του Σμαράγδινου Πίνακα του Ερμή του Τρισμέγιστου. Μία ασπρόμαυρη αναπαραγωγή του έργου του Χόντλερ *Οι απογοητευμένες ψυχές* [*Les âmes déçues*] (1892, Kunstmuseum, Βέρνη) διακρίνεται επίσης στον χώρο του υπνοδωματίου (εικ. 4.3). Τέλος, στην τραπεζαρία βρίσκεται η προτομή του συνθέτη που φιλοτέχνησε ο γλύπτης Σουντμπινίν [*Serafim Soudbinin*] (1867–1944) το 1908 (εικ. 4.3). Σημαντική θέση κατέχουν τρία έργα του Νικολάι Σπέρλινγκ, τα οποία ο ζωγράφος δώρισε στον συνθέτη: το έργο *Ο προφήτης εκ της ανατολής* (ο *Μαύρος Χριστός*), το οποίο βρισκόταν σε δεσπόζουσα θέση πάνω από το γραφείο, όπου ο Σκριάμπιν συνέθετε, το *Tibi purissima desiderium animae meae superstillare desiro* [Θέλω να εκχύσω την επιθυμία της ψυχής μου πάνω σου, αγνότατέ μου] και ένα πορτρέτο του αποκρυφιστή και παιδοκτόνου Ζυλ ντε Ραι (εικ. 4.3).²⁰²⁹

Παράλληλα, θα πρέπει να αναφερθεί μια μεγάλη συλλογή από αντικείμενα από όλο τον κόσμο: ένα κινέζικο αγαλματίδιο της Θεάς της Τύχης, ένας περίεργος ζωδιακός χάρτης, ένα σκάκι, έπιπλα αρ Νουβώ, ισλαμικά αντικείμενα, ξυλόγλυπτα και έργα λαϊκής μικροτεχνίας. Στη βιβλιοθήκη υπάρχουν αρκετά μουσικά έργα, *Η Θάλασσα* [*La Mer*] (1903–1905) του Ντεμπυσσύ, *Η ζωή ενός ήρωα* [*Heldenleben*] (1898) του Ρίχαρντ Στράους, πολυάριθμα θεοσοφικά βιβλία, ανάμεσα στα οποία η *Μυστική Δοξασία* της Μπλαβάτσκι στα γαλλικά, τόμοι και βιβλία φιλοσοφίας, ποιητικές συλλογές παρακμιακών και άλλων συμβολιστών, πολλά με ιδιόχειρη αφιέρωση. Τέλος, στο μουσείο-σπίτι του συνθέτη μπορεί κανείς να δει σήμερα τη συσκευή έγχρωμου φωτισμού που κατασκεύασε ο χημικός Αλεξάντερ Μόζερ [*Alexander E. Moser*] (1879–1958) για τον *Προμηθέα* του συνθέτη, για την οποία θα μιλήσω αναλυτικά παρακάτω.

²⁰²⁸ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 87.

²⁰²⁹ Μπορούμε να υποθέσουμε πως η εικονολογία αυτή αντανακλά τις κοινές σατανιστικές-αποκρυφιστικές αναζητήσεις του συνθέτη και του ζωγράφου. Πρβλ. Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 68. Ο Σκριάμπιν θα είχε μνηθεί στον σατανισμό μάλλον στις Βρυξέλλες, στο περιβάλλον του Ντελβίλ. Άλλωστε, όπως έχω ήδη αναφέρει, είχε διαβάσει το *Εκεί κάτω* [*Là-bas*] του Υσμάν και είχε επαινέσει τον Σατανά ως ζειδωρή δύναμη του σύμπαντος.

Ο Σκριάμπιν σύναψε φιλικές σχέσεις με ζωγράφους και γλύπτες καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ο ζωγράφος Λεονίντ Παστερνάκ, ο πατέρας του γνωστού μυθιστοριογράφου, Μπόρις Παστερνάκ, έμενε πολύ κοντά στο εξοχικό του Σκριάμπιν και είχε φιλοτεχνήσει μερικές προσωπογραφίες του συνθέτη ή τον είχε σχεδιάσει την ώρα που έπαιζε πιάνο (εικ. 4.1).²⁰³⁰ Τα πιο γνωστά, ωστόσο, πορτρέτα του συνθέτη τα φιλοτέχνησε ο Γερμανός ζωγράφος Ρόμπερτ Στερλ [Robert Sterl] (1867–1932), ο οποίος διατηρούσε μαζί του φιλικές σχέσεις. Από ένα προσωπικό ενδιαφέρον που έτρεφε για τη μουσική, ο Στερλ ήταν γνωστός για τα πορτρέτα μουσικών και μαέστρων, τους οποίους απεικόνιζε την ώρα της άσκησης της τέχνης τους.²⁰³¹ Ανάμεσα στο 1910 και 1914 ο Ρόμπερτ Στερλ, μετά από παραίνεση του μαέστρου και συνθέτη Σεργκέι Κουσεβίτσκι, τον οποίο ήξερε από το Βερολίνο, πήρε μέρος στο μουσικό τουρ με ατμόπλοιο στον Βόλγα, όπου συμμετείχε και ο Σκριάμπιν. Στη διάρκεια του ταξιδιού ο ζωγράφος ένωσε απέχθεια για τις σκληρές συνθήκες εργασίες που επικρατούσαν σε μερικά χειρωνακτικά επαγγέλματα, τα οποία μπορούσε να παρατηρήσει από κοντινή απόσταση κατά τη διάρκεια του πλου.²⁰³² Τα έργα που φιλοτέχνησε με αφορμή το ταξίδι αυτό αναπαριστούν σκηνές από την καθημερινότητα του εξαντλημένου προλεταριάτου στη Ρωσία, ανθρακωρύχους, μεταφορείς μετάλλων και εργάτες ποταμόπλοιων. Ίσως λόγω της γνωριμίας του με μαέστρους και συνθέτες,²⁰³³ ο Στερλ ξεκίνησε την ίδια περίοδο να αφομοιώνει στο έργο του ρυθμικά στοιχεία, με άλλα λόγια επεδίωξε να μεταφέρει στα έργα του την πυρετώδη ένταση και τη συσσωρευμένη πίεση δουλειάς που παρατηρούσε. Οι οφειλές στον Κουρμπέ [Gustave Courbet] (1819–1877) αλλά και στον Χανς φον Μαρέες [Hans von Marées] (1837–1887) είναι εμφανείς, ενώ το στοιχείο της ρυθμικότητας έχει αποδοθεί με διαγώνιες γραμμές, οι οποίες τονίζουν

²⁰³⁰ Rimgaila Salys, *Leonid Pasternak: The Russian Years, 1875-1921. A Critical Study and Catalogue*, δύο τόμοι, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1999, τόμ. 1: σελ. 238-240, 266, 272, 325, 350.

²⁰³¹ Ξεχωρίζουν εκείνα του περίφημου μαέστρου, ειδικού στον Ρίχαρντ Στράους, Έρνστ φον Σουχ [Ernst Edler von Schuch] (1846-1914) και του Άρθουρ Νίκις [Arthur Nikisch] (1855-1922): Heinrich Becker, *Robert Sterl als Zeichner: 64 Abbildungen nach Handzeichnungen und Lithographien*, Μπίλεφελντ: Bielefelder Kunstverein, 1952, σελ. 21.

²⁰³² Σε ένα έργο του με λάδι του 1910 απεικονίζει τον Κουσεβίτσκι, αγέρωχο στο κέντρο της σκηνής, να διευθύνει την ορχήστρα. Το έργο βρίσκεται στο Robert-Sterl-Haus, λίγο έξω από τη Δρέσδη, το οποίο φιλοξενεί ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς του ζωγράφου: Katja Margarethe Mieth και Horst Zimmermann (επιμ.), *Robert-Sterl-Haus, Naundorf/Struppen*, Βερολίνο: Sächsische Landesstelle für Museumswesen und Deutscher Kunstverlag, 2004, σελ. 55· για τον Σκριάμπιν βλ. σελ. 57. Επίσης βλ., Eugénie Börner και Uta H. Föttsch (επιμ.), *Robert Sterl, zum 140. Geburtstag. Impressionen aus Hessen, Sachsen und Russland*, Φρανκφούρτη: Gesellschaft zur Förderung Frankfurter Malerei, 2007, σελ. 106· Horst Zimmermann, *Der Maler Robert Sterl. Leben und Werk in Briefen und Selbstzeugnissen*, Δρέσδη, Sandstein, 2011, σελ. 112 κ.ε.: Για μια σειρά σκίτσων με τον Κουσεβίτσκι να διευθύνει και τον Σκριάμπιν στο πιάνο βλ. Kristina Popova (επιμ.), *Robert Sterl: Werkverzeichnis der Gemälde und Ölskizzen*, Δρέσδη: Sandstein Verlag, 2011, σελ. 195, αρ. κατ. 781-784.

²⁰³³ Ο Στερλ απεικόνισε εκτός από τον Σκριάμπιν, τον Ραχμάνινοφ, τον Στραβίνσκι και τον Γκλαζούνοφ.

τις ρυθμικές, επαναλαμβανόμενες κινήσεις που απαιτούνται για να έρθει σε πέρας μια τόσο κοπιαστική δουλειά. Επιπλέον, η ρυθμοκόπηση του πίνακα σε επιμέρους τμήματα εντείνει την προσοχή του θεατή στο γεγονός ότι οι εργάτες έχουν απολέσει την ταυτότητά τους και έχουν σωματοποιήσει τη ρυθμική ένταση σε τέτοιο σημείο, ώστε να θυμίζουν πλέον μαριονέτες στα χέρια ενός άορατου, αδίστακτου μαέστρου.

Με τη διαμεσολάβηση του Νικολάι φον Στρούφε [Nicolai von Struve] (1876–1920) ο Σκριάμπιν συνάντησε ξανά το ζωγράφο κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Δρέσδη το 1911, οπότε και ξεκίνησε μια σειρά συναυλιών στη Γερμανία. Ο συνθέτης περιέγραψε με τα εξής λόγια τη συνάντησή του με τον Στερλ: «Σήμερα θα περάσω πάλι τη μέρα μου με αυτόν το συμπαθητικό άνθρωπο. Πάμε τώρα να δούμε το ατελιέ του, και μετά θα πάμε μαζί να διαλέξουμε το πιάνο με ουρά για τη συναυλία [...]. Συζητάμε όλη την ώρα για την τέχνη και τη θεοσοφία (για την ακρίβεια για το *Μυστήριο*), για το τελευταίο ενδιαφέρεται εξαιρετικά, είναι από κάθε έποψη ένας γεμάτος ενθουσιασμό και ευαίσθητος άνθρωπος».²⁰³⁴ Σε μια επιστολή του στο συνθέτη, ο Στερλ απολογήθηκε πως δεν κατάφερε να παραβρεθεί στη συναυλία του στη Δρέσδη, αλλά ότι ωστόσο, ανάμεσα σε άλλα, μπόρεσε να αγοράσει από τον βιβλιοπώλη του το *Ο χριστιανισμός ως μυστικιστικό γεγονός* [*Das Christentum als mystische Tatsache*] του Ρούντολφ Στάινερ, καθώς και ένα άλλο βιβλίο που του είχε προτείνει ο Σκριάμπιν.²⁰³⁵ Την περίοδο αυτή φιλοτεγήθηκαν και τα σχέδια που απεικονίζουν τον Σκριάμπιν, μερικά εκ των οποίων χρησιμοποίησε ο Στρούβε για τον ρωσικό εκδοτικό μουσικό οίκο (εικ. 4.2.1–4). Σε ένα από αυτά ο συνθέτης εμφανίζεται φανερά καταβεβλημένος, πιθανώς λόγω των υποχρεώσεων που έπρεπε να φέρει εις πέρας (κοντσέρτα στο Βόλγα) προκειμένου να χρηματοδοτήσει τα φιλόδοξα σχέδιά του (εικ. 4.2.3).²⁰³⁶ Σε ένα άλλο, ο συνθέτης απεικονίζεται με ιδεαλιστικό τρόπο, με το βλέμμα ελαφρώς ανασηκωμένο, σαν να βλέπει ένα όραμα (εικ. 4.2.4).²⁰³⁷

²⁰³⁴ Katja Margarethe Mieth και Horst Zimmermann (επιμ.), *Robert-Sterl-Haus, Naundorf/Struppen*, ό.π., σελ. 56-57.

²⁰³⁵ Επιστολή Ρόμπερτ Στερλ προς Αλεξάντερ Σκριάμπιν, 26 Φεβρουαρίου 1911, Hohe Str. 4, παρατίθεται στο Horst Zimmermann, *Der Maler Robert Sterl*, ό.π., σελ. 120–121. Σύμφωνα με τον Τσίμερμαν ο Στερλ δεν σχολίασε ξανά θεοσοφικά θέματα. Πρβλ. Rudolf Steiner, *Das Christentum als mystische Tatsache*, Βερολίνο: C. A. Schwetschke, 1902 [Βασιλεία: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1959]. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε με αφορμή τη σειρά των 24 διαλέξεων που έδωσε ο Στάινερ στο Βερολίνο από τις 19 Οκτωβρίου 1901 έως τις 26 Απριλίου 1902.

²⁰³⁶ Heinrich Becker, *Robert Sterl als Zeichner*, ό.π.: Horst Zimmermann, *Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Catalogue raisonné. Ρόστοκ: Die Kunsthalle, 1976.

²⁰³⁷ Ο Σκριάμπιν σημειώνει σχετικά με το πορτρέτο αυτό ότι «θα ήθελε πολύ να είναι έτσι». Βλ. Horst Zimmermann, *Der Maler Robert Sterl*, ό.π., σελ. 120.

Οι έγκυροι μελετητές του συνθέτη ομόφωνα χαρτογραφούν την πορεία του από την Ορθοδοξία, στην αθεΐα, στον σολιμιστικό ιδεαλισμό και στον Βάγκνερ, και τέλος στη θεοσοφία, και τις πιο ακραίες τάσεις της, τη θεουργία ή τον μυστικιστικό αναρχισμό.²⁰³⁸ Η φιλοσοφική συγκρότηση του Σκριάμπιν εισήλθε σε μια πιο σταθερή τροχιά, γύρω στο 1898, μέσα στον κοινωνικό κύκλο διανοουμένων του Πρίγκιπα Σεργκέι Νικολάγεβιτς Τρουμπετσκού [Sergey Nikolayevich Trubetzkoy] (1862-1905), καθηγητή στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Μόσχας, ο οποίος ήταν ένας διακεκριμένος ιστορικός, συγγραφέας πάνω σε θέματα που άπτονταν της αισθητικής και θεωρίας της μουσικής. Είναι πιθανό ότι η πρώτη επαφή του Σκριάμπιν με τη φιλοσοφία του Βλαντιμίρ Σολοβιόφ πραγματοποιήθηκε μέσα από αυτούς τους κύκλους.²⁰³⁹ Αργότερα, βέβαια, η γνωριμία του Σκριάμπιν με τον Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ θα παίξει έναν αποφασιστικό ρόλο στην πρόσληψη και απορρόφηση των ιδεών του Ρώσου φιλοσόφου, όπως θα δείξω παρακάτω. Μέσω του Τρουμπετσκού ο Σκριάμπιν εισήχθη στο λογοτεχνικό Σαλόν της Μαργκαρίτα Μορόζοβα [Margarita Morozova] (1873–1958), η οποία βοήθησε οικονομικά τον συνθέτη, όπως και άλλους συμβολιστές ζωγράφους, στις δύσκολες περιόδους της επαγγελματικής του πορείας.²⁰⁴⁰ Μέσω του κύκλου της Μορόζοβα ο Σκριάμπιν γνώρισε αρκετούς συμβολιστές, όπως τον Βαλερύ Μπριούσοφ [Valery Bryusov] (1873–1924), τον Έμιλ Μέντνερ, τον Αλεξάντερ Μπλοκ και τον Αντρέι Μπιέλι. Στην πρώιμη αυτή περίοδο μπορούμε να εντοπίσουμε ήδη κάποια σπέρματα των μεταγενέστερων φιλόδοξων εγχειρημάτων του *Προμηθέα* και του *Μυστηρίου*. Ανάμεσα στα 1900–1903, ο Σκριάμπιν δούλεψε το λιμπρέτο για μια όπερα που ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, βασισμένη στον μύθο του Έρωτα και της Ψυχής. Ο ήρωας, ένας άγνωστος φιλόσοφος-μουσικός-ποιητής, δεσμεύεται να μεταμορφώσει την ανθρωπότητα μέσα από τη δύναμη των ουράνιων αρμονιών και της αιώνιας, συνενωτικής δύναμης του έρωτα. Ο ήρωας έχει δομηθεί στο πρότυπο του

²⁰³⁸ Вл. Бранислава Трифуновић, [Branislava Trifunović], “Композитор револуције: Скрјабинова замисао Мистеријума – тоталног уметничког дела [Συνθέτης της επανάστασης: Η ιδέα του Σκριάμπιν για το Μυστήριο – ένα Συνολικό Έργο Τέχνης]”, *МУЗИКОЛОГИЈА [Musicology]*, τόμ. 26, 2019: 161–181, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία. Στο άρθρο αυτό παρουσιάζονται ανάγλυφα οι σημαντικότερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του όψιμου, «μεσσιανικού» έργου του συνθέτη σε συνάφεια με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που οδήγησαν στη Ρωσική Επανάσταση του 1917.

²⁰³⁹ Бранислава Трифуновић, “Композитор револуције: Скрјабинова замисао Мистеријума – тоталног уметничког дела, ό.π., σελ. 165–166. Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, ό.π., σελ. 24.

²⁰⁴⁰ Το ενδιαφέρον της Μορόζοβα για τον συνθέτη εξασθένησε σταδιακά λόγω της δυσκολίας κατανόησης που είχε αναφορικά με το ύστερο έργο του συνθέτη. Ωστόσο, μετά το θάνατο του Σκριάμπιν, υποστήριξε οικονομικά την οικογένειά του και χρηματοδότησε το Κρατικό Μουσείο Σκριάμπιν.

υπεράνθρωπου του Νίτσε, καθώς και του *Ζίγκφριντ* (1876) του Βάγκνερ. Στη βιβλιοθήκη του Σκριάμπιν μπορούσε κανείς να βρει την περίοδο 1902–1903 το *Εισαγωγή στη φιλοσοφία* [*Einleitung in die Philosophie*, 1906] του Νέο-Καντιανού Φρίντριχ Πάουλζεν [Friedrich Paulsen] (1846–1908), έναν τόμο με διαλόγους του Πλάτωνος σε ρωσική μετάφραση από τον Βλαντιμίρ Σολοβιόφ, ανάμεσα στους οποίους το *Συμπόσιο*, το *Ιστορία της φιλοσοφίας* [*L'Histoire de la philosophie*, 1882] του Αλφρέντ Φουαγιέ [Alfred Fouillée] (1838–1912) το *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* [*Also sprach Zarathustra*, 1883–1885] του Νίτσε καθώς και τη φιλοσοφική διατριβή του Τρουμπεςκόνι, *Ιστορική Μελέτη του Λόγου* [*Uchenie o Logose, v ego istorii*].²⁰⁴¹ Ανάμεσα στους συγγραφείς που κατά περιόδους διάβαζε αναφέρονται οι Άρθουρ Σοπενχάουερ, Ιμμάνουελ Καντ, Ερνέστ Ρενάν, Γιόχαν Γκότλιμπ Φίχτε, Φρίντριχ Σέλλινγκ, Φρίντριχ Νίτσε και Ρίχαρντ Βάγκνερ.²⁰⁴² Όπως σημειώνει ο Σόου-Μίλλερ, ο Σκριάμπιν παρέμεινε ένας εκλεκτικός στοχαστής που αναζητούσε τη δικαίωση των αισθητικών του αναζητήσεων σε ένα ευρύ φάσμα περιοχών, χωρίς να ασπάζεται ποτέ κάποιο συγκεκριμένο δόγμα.²⁰⁴³ Η έκθεση αυτή του Σκριάμπιν στο πνεύμα του νεορομαντισμού, κυρίως μέσω του Βάγκνερ και του Νίτσε, δίνει, έτσι, σταδιακά τη θέση της σε έναν ιδιοσυγκρασιακό εκλεκτικισμό, ο οποίος είναι έντονα χρωματισμένος από τη θεουργική και μυστικιστική-θεολογική φιλοσοφία του Βλαντιμίρ Σολοβιόφ, ερμηνευμένη ωστόσο μέσα από τα πρίσματα της θεοσοφίας.²⁰⁴⁴

Οι ερευνητές ομόφωνα συμφωνούν ότι ο Σκριάμπιν άρχισε να επιδιώκει επαφές με καλλιτέχνες από τη στιγμή που πραγματοποίησε το ταξίδι στην Ελβετία στα τέλη του 1904. Η ιδέα για το *Μυστήριο* κυριάρχησε τότε για πρώτη φορά στη σκέψη του, ίσως λόγω των βιβλίων και των νέων ιδεών, στις οποίες εκτέθηκε. Από τις 4 έως τις 8 Σεπτεμβρίου 1904 ο Σκριάμπιν παρακολούθησε το διεθνές συνέδριο φιλοσοφίας, το οποίο έλαβε χώρα στη Γενεύη και στο οποίο συμμετείχε ο Ανρί Μπεργκσόν [Henri Bergson] (1859–1941) με την εισήγησή του «Ο εγκέφαλος και η σκέψη: μια

²⁰⁴¹ Βλ. το βιβλίο του Vasilii Jakovlev, *A. N. Scriabin*, Μόσχα/Λένινγκραντ, 1925, όπου και περιγράφεται το μουσείο-σπίτι και η βιβλιοθήκη του συνθέτη. Εκεί ο συγγραφέας αναφέρει ότι η βιβλιοθήκη του Σκριάμπιν περιλαμβάνει βιβλία του Νίτσε, του Σοπενχάουερ, του Κουνό Φίσερ [Kuno Fischer] (1824–1907), της Μπλαβάτσκι, του Πλεχάνωφ (με το ψευδώνυμο N. Bel'τον), του Φόουερμπαχ και του Βίλχελμ Όστβαλντ [Wilhelm Ostwald] (1853–1932), καθώς και πολυάριθμες παρτιτούρες και βιβλία για την αισθητική της μουσικής. Παρατίθεται στο Malcolm Brown, “Scriabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”, ό.π., σελ. 44.

²⁰⁴² Faubion Bowers, *Alexander Scriabin*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 165, σελ. 316 κ.ε., τόμ. 3, σελ. 47 κ.ε.

²⁰⁴³ Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, ό.π., σελ. 56.

²⁰⁴⁴ Malcolm Brown, “Scriabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”, *19th-Century Music*, τόμ. 3, τχ. 1, 1979: 45· Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic*, ό.π., σελ. 157–176.

φιλοσοφική ψευδαίσθηση» [Le cerveau et la pensée: une illusion philosophique].²⁰⁴⁵ Ο Σκριάμπιν κατέγραψε αναλυτικά τις σκέψεις του πάνω στα ερωτήματα που τέθηκαν στο συνέδριο αυτό σε δύο τετράδια, τα οποία μαρτυρούν την ιδεαλιστική, στα όρια του σολιψισμού, πεποίθηση του ότι η φύση πλάθεται ανάλογα με τη φαντασία και ότι η δημιουργική δράση μέσω της τέχνης μπορεί να μεταβάλλει τις κοινωνικές σχέσεις:

Η πολιτική επανάσταση στη Ρωσία στην παρούσα φάση [το 1905] και η αλλαγή που επιθυμώ εγώ δεν συμβαδίζουν. Φυσικά, αυτή η επανάσταση, όπως κάθε άλλη πολιτική αναταραχή φέρνει το ξεκίνημα της δικής μου στιγμής πιο κοντά [...] Θέλω μονάχα ατελείωτη έλση δημιουργικής δραστηριότητας, την οποία θα επιφέρει εν τέλει η τέχνη μου [...] Η στιγμή μου δεν έχει ακόμα έρθει. Αλλά πλησιάζει. Θα υπάρξει εορτασμός! Σύντομα!²⁰⁴⁶

Ο Σκριάμπιν συμμεριζόταν τις βασικές θέσεις των μαρξιστών για κατάλυση του καπιταλισμού και για την αναπόφευκτη κοινωνική αλλαγή, αλλά διαφωνούσε ριζικά για τις προϋποθέσεις της αλλαγής αυτής. Από το 1905 και ύστερα ο Σκριάμπιν βρίσκει ένα σημαντικό έρεισμα των ιδεολογικών αλλά και των αισθητικών του πεποιθήσεων στη θεοσοφία. Είναι εμφανές ότι η πρόθεσή του Σκριάμπιν να δημιουργήσει ένα ύστατο έργο, το *Μυστήριο*, τόσο πρόωμο όσο η 6η Αυγούστου 1905, δείχνει ότι οι θεοσοφικές διδασκαλίες είχαν διαποτίσει την καλλιτεχνική του συγκρότηση και του υπεδείκνυαν νέους δρόμους εσωτερικής αυτοπραγμάτωσης.²⁰⁴⁷

Η δικτύωση του Σκριάμπιν με τους θεοσοφικούς κύκλους, η οποία συμπίπτει με μια ανανεωτική στροφή στο έργο του συνθέτη, πρέπει να διαδραματίστηκε τα χρόνια εκείνα κατά τα οποία ο συνθέτης ταξίδευε ανάμεσα στη Λωζάνη, τη Γενεύη και το Παρίσι. Ο γλύπτης Ροντό [Auguste de Niederhäusern] (1863-1913), καλλιτέχνης με τον οποίο ο Σκριάμπιν συνδέθηκε φιλικά το 1906, είχε στενές σχέσεις με τους Γάλλους συμβολιστές ήδη από την Άνοιξη του 1886, όταν για την ολοκλήρωση των σπουδών του στην Académie Julian (1886) και την École des beaux-arts (1887) εγκαταστάθηκε στο Παρίσι—λίγους μήνες πριν τη δημοσίευση του Μανιφέστου του Συμβολισμού στο *Supplément littéraire du Figaro* στις 18 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους.²⁰⁴⁸ Ο Ροντό

²⁰⁴⁵ Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine: un musicien à la recherche de l'absolu*, ό.π., σελ. 93–94.

²⁰⁴⁶ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 49. Πλάγια γραφή από τον Σκριάμπιν.

²⁰⁴⁷ Το «ύστατο έργο» αναφέρεται σε επιστολή του προς την Μορόζοβα. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 128.

²⁰⁴⁸ Για τον Ροντό βλ. Daniel Baud-Bovy, *Rodo von Niederhäusern*, Ζυρίχη: Beer & Company, 1918· Birgit Brunner-Littmann, *Auguste de Niederhäusern-Rodo 1863-1913: ein Beitrag zur Bildhauerei der Schweiz im 19. Jahrhundert*. Διδακτορική διατριβή. Rommelsbach/Reutlingen: H. Kittelberger, 1968.

διατηρούσε ιδιαίτερες σχέσεις με τον Πωλ Βερλαίν [Paul Verlaine] (1844–1896), για τον οποίο φιλοτέχνησε μια προτομή και ένα μνημείο (1911, Κήποι Λουξεμβούργου, Παρίσι).²⁰⁴⁹ Μέσω του Βερλαίν ο Ροντό δικτυώθηκε γρήγορα στο Παρίσι με ομογενείς του από τη Γενεύη και τη Λωζάνη, όπως οι συγγραφείς Λουί Ντυμύρ [Louis Dumur] (1860–1933) και Ματιά Μοράρ [Mathias Morhardt] (1863–1939), οι χαρακτες Μωρίς Μπω [Maurice Baud] (1866–1915) και Πιερ Εζέν-Βιμπέρ [Pierre-Eugène Vibert] (1875–1937), καθώς και οι Ελβετοί ζωγράφοι Αλμπέρ Τρακσέλ, Κάρλος Σβαμπ και Εζέν Γκρασέ [Eugène Grasset] (1845–1917). Ο Ροντό συμμετείχε επίσης στην έκθεση των Ροδόσταυρων το 1892 και υπήρξε βοηθός του Ροντέν για έξι χρόνια (1892–1898).²⁰⁵⁰ Καθιερώθηκε στη συνέχεια για τις προτομές του, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται αυτές του Ελβετού πολιτικού και Ελευθεροτέκτονα Ζωρζ Φαβόν [Georges Favon] (1843–1902) καθώς και των καλλιτεχνών Φέρντιναντ Χόντλερ [Ferdinand Hodler] (1853–1918), Τζιοβάνι Τζιακομέτι [Giovanni Giacometti] (1868–1933) και Κούνιο Αμιέ [Cuno Amiet] (1868–1961). Πέρα από τους συμβολιστές και τους αποκρυφιστές, ο Ροντό διατηρούσε σχέσεις, όπως άλλωστε και άλλοι συμβολιστές, με αναρχικούς κύκλους.²⁰⁵¹ Το 1889 εξέθεσε το πορτρέτο της Ζαν Ζακμέν [Jeanne Jacquemin] (1863–1938), της αυτοδίδακτης εκείνης ζωγράφου και ηγερίας του συμβολισμού, η οποία όχι μόνο σύχναζε στους κύκλους των επιφανέστερων συγγραφέων και ποιητών, όπως του Βερλαίν, του Μαλλαρμέ, του Υσμάν, του Ταγιάντ [Laurent Tailhade] (1854–1919), του Ζαν Λορραίν [Jean Lorrain] (1855–1906), οι οποίοι και την εκτιμούσαν ιδιαίτερα, αλλά ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τον αποκρυφισμό, όπως μαρτυρείται από πολλές πηγές.²⁰⁵² Το 1921 παντρεύτηκε μάλιστα τον Πωλ Σεντίρ, ο οποίος, όπως έχω ήδη δείξει, ήταν δραστήριος στους αποκρυφιστικούς κύκλους του Παρισιού και είχε διατυπώσει σύνθετες θεωρίες για τη μουσική και τον αποκρυφισμό, ένα κράμα πυθαγορισμού, Καμπάλας και σύγχρονων επιστημονικών ερευνών.²⁰⁵³ Ακόμη πιο πριν, ο Σεντίρ διατηρούσε στενές σχέσεις με

²⁰⁴⁹ Η γνωριμία έγινε στη Γενεύη το καλοκαίρι του 1906, μέσω της Madelaine Got, θαυμάστριας του Σκριάμπιν, όπως αναφέρει η Ροζαλία Πλεχάνοβα. Βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., II, σελ. 115.

²⁰⁵⁰ Στο Σαλόν των Ροδόσταυρων του 1892 συμμετείχε με πέντε έργα, ανάμεσα στα οποία μια προτομή του Βερλαίν («ένας λυπημένος Σάτυρος») και ένα σχέδιο της προτομής αυτής. Βλ. Robert Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France*, ό.π., σελ. 140.

²⁰⁵¹ Φιλοτέχνησε, επί παραδείγματι, μια προτομή του Κροπότκιν, βλ. Claude Lapaire, *Auguste de Niederhäusern-Rodo, 1863-1913: un sculpteur entre la Suisse et Paris, Catalogue Raisonné*, Ζυρίχη, Institut suisse pur l'étude de l'art, Βέρνη: Editions Benteli, 2001, σελ. 60 κ.ε.

²⁰⁵² Βλ. Jean-David Jumeau-Lafond, "Jeanne Jacquemin, Peintre et Égérie Symboliste", *Revue de L'art*, τόμ. 141, 2003: 57–78, ιδιαίτερα σελ. 58.

²⁰⁵³ Φίλος κοινός του ζευγαριού αναδείχτηκε τα χρόνια εκείνα ο Πωλ Σινιάκ. Ό.π., σελ. 70.

τον Ντελβίλ, ο οποίος στη συλλογή ποιημάτων του *Το ρίγος της Σφίγγας* [*Le Frisson du Sphinx*] (1897), του είχε αφιερώσει το ποίημα *Ο δράκος του κατοφλίου* [*Le Dragon du seuil*].²⁰⁵⁴ Είναι, έτσι, αρκετά πιθανό ότι ο Σκριάμπιν συνάντησε κάποια στιγμή μέσω του Ροντό ή του Ντελβίλ τον εκκεντρικό αυτόν αποκρυφιστή.

Μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε για τον βαθμό που ο Σκριάμπιν παρακολουθούσε τη δραστηριότητα των συμβολιστών. Είναι βέβαιο, πάντως ότι μέσω του Ροντό, ο Σκριάμπιν μνήθηκε στη θεοσοφία, καθώς, ήδη το 1906, οι δύο άντρες συζητούσαν για βιβλία της Μπλαβάτσκι. Συγκεκριμένα, ο Ροντό είχε διαβάσει την γαλλική μετάφραση του βιβλίου *Το κλειδί της θεοσοφίας* της Μπλαβάτσκι (Λονδίνο, 1889), το οποίο και συζήτησε με τον συνθέτη.²⁰⁵⁵ Ο μουσικοκριτικός και συνθέτης Γιούλι Ντιμιτρίγεβιτς Ένγκελ [*Juli Dmitrijewitsch Engel*] (1868-1927) σημειώνει για τον Ροντό ότι συμπεριφερόταν «σαν να μην ήταν από αυτόν τον κόσμο, ένας αποκρυφιστής, γεμάτος μυστικιστικές τάσεις και παράδοξες δραπετεύσεις προς την επιτήδευση. Ο Σκριάμπιν ένιωσε να ελκύεται απ' αυτόν και λάτρευε να δειπνεί μαζί του.²⁰⁵⁶ Ο Ροντό, όπως και ο Βερλαίν και οι υπόλοιποι συμβολιστές, διέθετε άλλωστε μια βαθιά μουσική καλλιέργεια και γι' αυτόν τον λόγο θα μπορούσε να διεξάγει μια ικανοποιητική συζήτηση με τον συνθέτη. Σε συνάφεια με τα παραπάνω θα πρέπει να σημειωθεί πως ο Ροντό είχε ως μαϊκήνα τον Ελβετό μουσικό Πωλ ντε Στεκλίν [*Paul de Stoecklin*] (1873–1964), ο οποίος και κατείχε μερικά γλυπτά του.²⁰⁵⁷ Επίσης, ο Ροντό, μαζί με τον Βερλαίν και τον Μωρίς Μπω —ο δεύτερος υπήρξε και ο μνητής του στον κόσμο της μουσικής— βρισκόταν στον στενό κύκλο του Πατέρα Παντελού [*père Padeloup*]. Σύμφωνα με τον Μπω, ο Ροντό είχε δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιερή και παράλληλα βακχική πτυχή του χορού, τον οποίο προσέγγιζε μέσα από μυστικιστικές θεωρίες που ήταν αρκετά διαδεδομένες στους χώρους των

²⁰⁵⁴ Jean Delville, *Le Frisson du Sphinx*, Βρυξέλλες, H. Lamertin, 1897, σελ. 39–40.

²⁰⁵⁵ Claude Lapaire, *Auguste de Niederrhäusern-Rodo*, ό.π., σελ. 66. Η γαλλική μετάφραση (*La Clef de la théosophie*) εμφανίστηκε το 1895 στο Παρίσι και όχι το 1885, όπως εσφαλμένα αναφέρεται στον παραπάνω κατάλογο. Μια γερμανική έκδοση από τον Ρούντολφ Στάνιερ εμφανίστηκε στη Λειψία το 1907, ένα χρόνο μετά τη γνωριμία του Σκριάμπιν με τον Ροντό.

²⁰⁵⁶ Παρατίθεται από τον Faubion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 116. Ο Γιούλι Ένγκελ, ο οποίος είχε ασχοληθεί συστηματικά με τη διάδοση της εβραϊκής παραδοσιακής μουσικής, είχε, ίσως, μεσολαβήσει για τη γνωριμία του Σκριάμπιν με τον Ροντό. Το 1916 συνέγραψε έναν κατάλογο έργων του συνθέτη: J. D. Engel, *Perečen' sočinenij A. N. Skrjabina* [Κατάλογος έργων του Α. Ν. Σκριάμπιν], Αγ. Πετρούπολη: 1916. Αργότερα, εργάστηκε στο Βερολίνο, ενώ το 1924 μετοίκησε στην Παλαιστίνη, όπου και συνέχισε τη διδασκαλία και τη σύνθεση έργων.

²⁰⁵⁷ Αυτά ήταν τα *La Pensée, La Chanteuse, La Vague, Le Jet d'eau*. Βλ. Birgit Brunner-Littmann, *Auguste de Niederrhäusern-Rodo 1863-1913*, σελ. 142.

θεοσοφιστών.²⁰⁵⁸ Στο κλίμα αυτό ήθελε να συνθέσει μια «συμφωνία των Άλπεων», στην οποία θα ενσωμάτωνε ακόμη και πνευστά παραδοσιακά κόρνα της Ελβετίας. Ο Ροντό συνήθιζε να δίνει στα έργα του τίτλους που εξέφραζαν μουσικές κυκλικές φόρμες, υποδεικνύοντας έτσι προς τον θεατή ότι τα έργα θα έπρεπε να ιδωθούν ως σύνολα γενικότερων ιδεών και σχημάτων.

Ο Μπόρις ντε Σλέτσερ αναφέρει ότι κατά την περιόδο του στην Ελβετία-Γαλλία (1904–1908) και στο Βέλγιο (1908) ο Σκριάμπιν ήταν επίσης τακτικός συνδρομητής στο επίσημο όργανο των θεοσοφιστών στη Γαλλία, το περιοδικό *Le Lotus bleu* (ο Μπλε Λωτός), το *Revue Théosophique belge*, ενώ αργότερα στη Ρωσία στο περιοδικό *Teosofskii Zhurnal*.²⁰⁵⁹ Ο Σκριάμπιν έγραψε στην Τατιάνα ντε Σλέτσερ το 1905 ότι: «Το κλειδί της Θεοσοφίας είναι ένα αξιόλογο βιβλίο. Θα εκπλαγείς από το πόσο κοντά βρίσκεται στις ιδέες μου». ²⁰⁶⁰ Μαρτυρείται επίσης ότι ο συνθέτης διάβαζε Άννυ Μπέζαντ και Λιντμπίτερ (πιθανότατα τις *Σκεπτομορφές*) ενώ αγαπημένο του βιβλίο παρέμενε *Η Μυστική δοξασία* (1888) της Μπλαβάτσκι, ένα βιβλίο αναφορά για όλους τους θεοσοφιστές, στο οποίο ο συνθέτης επέστρεφε τακτικά και υπογράμιζε μέρη του με μολύβι. Θαύμαζε σε αυτό την προσπάθεια σύνθεσης των διαφορετικών σφαιρών της ανθρώπινης σκέψης και παραλλήλιζε το εγχείρημα της Μπλαβάτσκι με εκείνο του Βάγκνερ. ²⁰⁶¹ Αργότερα, το 1914, όταν ο Σκριάμπιν έψαχνε χρηματοδότες και εμψυχωτές για το σχέδιό του στα Ιμαλάια, έγραφε ενθουσιασμένος από το Λονδίνο στην Τατιάνα ντε Σλέτσερ ότι ήταν καλεσμένος σε ένα δείπνο με θεοσοφιστές (ενός κυρίου Γουίντ [Weed]) και ότι θα γνώρισε τη γυναίκα, στα χέρια της οποίας ξεψύχησε η Μπλαβάτσκι. ²⁰⁶²

Ο Σλέτσερ αναφέρει επίσης ότι ο Σκριάμπιν θεωρούσε τους μαθητές της Μπλαβάτσκι ατελείς σε σχέση με την ίδια και ότι έβρισκε αρκετά ανημέρωτους τους

²⁰⁵⁸ Daniel Baud-Bovy, *Rodo von Niederhäusern*, ό.π., σελ. 21–22, 66–68. Ο Ροντό είχε φιλοτεχνήσει αρκετά έργα με θέμα το χορό. Βλ. για παράδειγμα το έργο *Προσφορά στο Βάγκχο* και *Andante*, ό.π., πίνακας XII και XIV αντίστοιχα.

²⁰⁵⁹ Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic*, ό.π., σελ. 68–69. Ο ντε Σλέτσερ, όπως εξήγησα παραπάνω, υποβαθμίζει, ωστόσο, αρκετά την επίδραση της θεοσοφίας στο έργο του συνθέτη. Αναφέρει, επίσης, ότι ο συνθέτης αγανακτούσε σε προσπάθειες οικειοποίησης του έργου του από θεοσοφιστές, οι οποίοι δεν τον κατανοούσαν.

²⁰⁶⁰ Επιστολή Σκριάμπιν προς Τατιάνα ντε Σλέτσερ, 25 Απριλίου/8 Μαΐου 1905, Παρίσι. Βλ. Aleksandr Skriabin, *Briefe*, επιμ. M. Druskin, μτφρ. Christoph Hellmundt, Λειψία: P. Reclam, 1988, αρ. 167, σελ. 231–232. Ο Σκριάμπιν σημειώνει τις ημερομηνίες τότε στο Ιουλιανό και τότε στο Γρηγοριανό στυλ. Άλλες φορές πάλι περιλαμβάνει και τις δύο ημερομηνίες. Εδώ, όταν παραθέτω και τις δύο ημερομηνίες, προηγείται το Ιουλιανό σύστημα.

²⁰⁶¹ Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic*, ό.π., σελ. 68. Βλ. επίσης Malcolm Brown, “Scriabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”, ό.π., σελ. 42.

²⁰⁶² Επιστολή Σκριάμπιν προς Τατιάνα ντε Σλέτσερ, 11/24 Μαρτίου 1914, Λονδίνο. Βλ. Aleksandr Skriabin, *Briefe*, ό.π., αρ. 261, σελ. 335–336.

Ρώσους και Ευρωπαίους θεοσοφιστές σχετικά με τις εικαστικές τέχνες και τη μουσική. Του προκαλούσε εντύπωση, για παράδειγμα, το γεγονός ότι στους κόλπους των θεοσοφιστών εκτιμιόταν ιδιαίτερα ο «οριενταλιστής» συνθέτης Ζυλ Μασενέ [Jules Massenet] (1842–1912).²⁰⁶³ Η παρατήρηση αυτή του Σκριάμπιν δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση. Όπως έχει ήδη υποστηριχθεί, οι θεοσοφικές στοές ήταν ένα χωνευτήρι διαφορετικών τεχνοτροπικών τάσεων, οι οποίες πολλές φορές αυτοαναιρούνταν. Η γειννίαση καλλιτεχνών όπως του Σκριάμπιν, του Σένμπεργκ, του Καντίνσκι, του Κούπκα και του Μοντριάν με καλλιτέχνες συντηρητικών και αντινεωτεριστικών τάσεων ήταν ο κανόνας και όχι η εξαίρεση.

7.1.3 Αλλάζοντας τον μουσικό κανόνα: Η συνεργασία του Αλεξάντερ Σκριάμπιν με τον Σεργκέι Κουσεβίτσκι

Υπάρχει, όμως, και μια επιπλέον διάσταση που συνδέεται με τις προϋποθέσεις του επαναπροσδιορισμού του ρόλου του καλλιτέχνη ως παραγωγού πολυαισθητηριακών εμπειριών και προάγγελου κοινωνικοπολιτικών αλλαγών. Η στροφή, δηλαδή, του Σκριάμπιν προς τον θεοσοφισμό και η ιχνηλάτηση του δρόμου της σύζευξης όλων των μορφών τέχνης συμπίπτει με το «διαζύγιο» του συνθέτη το 1906 με τον εκδοτικό οίκο Μπελέγιεφ [Belaieff] και με την έναρξη συνεργασίας του με τον μαϊκήνα των μουσικών, συνθέτη και μαέστρο, Σεργκέι Κουσεβίτσκι [Sergey Aleksandrovich Koussevitzky] (1874–1951), τον οποίο ο Σκριάμπιν γνώρισε στη Λωζάνη.²⁰⁶⁴ Ο Κουσεβίτσκι ίδρυσε τον δικό του εκδοτικό οίκο Éditions Russes de Musique στον οποίο εκδόθηκαν τα έργα αρκετών διάσημων Ρώσων συνθετών της εποχής, όπως του Σεργκέι Ραχμάνινοφ, του Σεργκέι Προκόφιεφ, του Ιγκόρ Στραβίνσκι

²⁰⁶³ Ο.π., σελ. 69. Ο συμβολιστής ζωγράφος Εζέν Γκρασσέ [Eugène Grasset] (1845–1917) και ο Εντουάρ Λεβί [Edward Loevy] (1857–1910) είχαν φιλοτεχνήσει προμετωπίδες για τις παρτιτούρες του Μασενέ (*Esclarmonde*, 1889 / *Le Mage*, 1891), οι οποίες εκδόθηκαν από τον Georges Hartmann στο Παρίσι. Βλ. Valentina Anker (επιμ.), *Myths and Mysteries: symbolism and Swiss artists*, κατ. έκθ., Kunstmuseum, Βέρνη / Museo Cantonale d'Arte and Museo d'Arte, Λουγκάνο. Παρίσι: Somogy Art Publishers, 2013, σελ. 28–30.

²⁰⁶⁴ Ο διάσημος κοντραμπασίστας Ρωσοεβραίος Κουσεβίτσκι συμμετείχε ως μέλος της ορχήστρας του θεάτρου Μπολσόι από την ηλικία των 20. Το 1905 παρουσίασε το περίφημο κοντσέρτο του για κοντραμπάσο (Op. 3) στη Μόσχα. Τον επόμενο χρόνο παντρεύτηκε την Ναταλί Ούσκοβα [Natalie Ushkova], κόρη ενός πάρα πολύ πλούσιου εμπόρου τσαγιού και μετέβη στο Βερολίνο για να σπουδάσει διεύθυνση ορχήστρας υπό τον Άρθουρ Νίκις [Arthur Nikisch]. Το 1920 άφησε τη Σοβιετική Ένωση για το Παρίσι, όπου οργάνωσε μια σειρά από κοντσέρτα προβολής νέων Ρώσων συνθετών. Έγινε γνωστός αργότερα ως διευθυντής της συμφωνικής ορχήστρας της Βοστώνης από το 1924 έως το 1949. Βλ. Faubion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., σελ. 64· Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine: un musicien à la recherche de l'absolu*, ό.π., 149· Arthur Lourie, *Sergei Koussevitzky and his epoch: A biographical chronicle*, μτφρ. S. W. Pring, Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1931.

και του Νικολάι Μέντνερ. Ο Κουσεβίτσκι επεδίωκε να αλλάξει τον εκδοτικό κανόνα του Μπελέγιεφ με το να διευρύνει εν γένει τα όρια της μουσικής στον χώρο του θεάματος. Η εξασφάλιση ενός βασικού επιδόματος, όχι πολύ διαφορετικού από μια υποτροφία, απελευθέρωνε τον Σκριάμπιν από την ανάγκη συνεχούς δημοσίευσης μικρών κομματιών για πιάνο (βαλς, πρελούδια, μαζούρκες) στο οίκο Μπελέγιεφ, δουλειά που ήταν υποχρεωμένος να παραδίδει εγκαίρως προκειμένου να επιβιώσει.²⁰⁶⁵ Τώρα ο συνθέτης θα είχε ασφαλώς περισσότερο χρόνο για μελέτη, διάβασμα, περιπάτους αλλά και για τη σύνθεση πιο πολύπλοκων έργων, τα οποία ασφαλώς θα απαιτούσαν χρόνια δουλειάς για να σχεδιαστούν επιτυχώς.

Ο Νόρμπερτ Ελιάς στην υποδειγματική του κοινωνιολογική μελέτη για τον Μότσαρτ είχε σχηματικά περιγράψει τη διαφορά εξουσίας που διαγράφεται ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό του κάθε φορά που παρατηρείται μια μεταβολή από την περίοδο της «τέχνης του βιοτέχνη» —όπου ο κανόνας γούστου του παραγγελιοδότη επιβάλλεται ως πλαίσιο αναφοράς πάνω στην προσωπική καλλιτεχνική φαντασία του δημιουργού— στην περίοδο της «τέχνης του καλλιτέχνη», στη διάρκεια της οποίας ο καλλιτέχνης κερδίζει την εξουσία και μετατρέπεται σε κριτή των αισθητικών αξιών και ρυθμιστή του γούστου.²⁰⁶⁶ Σε συνδυασμό με μια επέκταση της αγοράς της τέχνης παρέχεται στον καλλιτέχνη ένα μεγαλύτερο πεδίο δράσης για αυτοελεγχόμενο, ανεξάρτητο πειραματισμό και φαντασία.²⁰⁶⁷ Παράλληλα, ενώ την περίοδο του Μότσαρτ στο πεδίο της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας η απαγκίστρωση του συγγραφέα από τον αυλικό-αριστοκρατικό κανόνα γούστου ήταν κάτι το εφικτό, κάτι αντίστοιχο δεν μπορούσε να συμβεί στο πεδίο της μουσικής, όπου οι συνθέτες εξαρτιόνταν ακόμη από την εύνοια και το γούστο του πάτρωνά τους.²⁰⁶⁸ Ως τραγωδία του Μότσαρτ χαρακτηρίζει ο Ελιάς το γεγονός ότι αυτός ως αστός παρίας επιχείρησε να σπάσει μόνος του τους φραγμούς που δημιουργούσαν οι αρμοί της αυλικής εξουσίας.²⁰⁶⁹

Το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο γύρω στο 1905 είναι ασφαλώς διαφορετικό αλλά ο τρόπος διάρθρωσης της σχέσης εξουσίας μεταξύ συνθέτη και πάτρωνα εξακολουθεί

²⁰⁶⁵ Faubion Bowers, *Scriabin, A Biography*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 189 κ.ε. Στη σελ. 194 και 323 παρατίθενται μαρτυρίες του Σκριάμπιν, μέσα από τις οποίες διαφαίνεται η διαρκής πίεση που ένιωθε ο συνθέτης προκειμένου να παραδώσει εγκαίρως τα κομμάτια. Για τη ρήξη, βλ. τόμ. 2, σελ. 106 κ.ε.

²⁰⁶⁶ Norbert Elias, *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*, επιμ. Michael Schröter, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1991, σελ. 60–61.

²⁰⁶⁷ Ο.π., σελ. 65.

²⁰⁶⁸ Ο.π., σελ. 21.

²⁰⁶⁹ Ο.π., σελ. 18–19.

να έχει πολλά κοινά με την εποχή του Μότσαρτ. Ο αισθητικός κανόνας του εκατομμυριούχου Μπελέγιεφ προϋπέθετε ότι για την καταβολή της πληρωμής ήταν απαραίτητη η αποστολή από την πλευρά του συνθέτη ενός προκανονισμένου αριθμού κομματιών, τα οποία δεν ξέφευγαν από τον γενικότερο κανόνα εκείνης της περιόδου. Επρόκειτο για σύντομα κομμάτια για πιάνο (πρελούδια, μαζούρκες, σπουδές), γραμμένα πάνω στο παράδειγμα προηγούμενων συνθετών (του Σοπέν ή του Γκλίνκα), και των οποίων η δομή ήταν κατανοητή και διαυγής για ένα αστικό κοινό με μέτριες γνώσεις πιάνου που καταλάβαινε πως να τα διαβάζει και να τα ερμηνεύει. Ο Κουσεβίτσκι, από την άλλη πλευρά, έχοντας αποκτήσει ξαφνικά μια τεράστια περιουσία από το γάμο του με μια υπερβολικά πλούσια σύζυγο, αντιπροσώπευε μια ανερχόμενη τάξη νεόπλουτων, η οποία δεν είχε τους δεσμούς εκείνους με την αστική παράδοση, τους οποίους είχε ο Μπελέγιεφ. Λόγω της έλλειψης αυτών των δεσμών ο Κουσεβίτσκι ήταν ιδιαίτερα αντιπαθητικός στους χώρους των εκδοτών και μουσικολόγων. Το ετήσιο εισόδημά του, ωστόσο, 38 εκατομμύρια ρούβλια το χρόνο, του επέτρεψε να δημιουργήσει τον δικό του αισθητικό κανόνα και να επιδείξει τον πλούτο του με την ίδρυση στη Μόσχα του «Παλατιού της Τέχνης», εγχείρημα που πιστοποιούσε την κλίση του για το θέαμα και τις φαντασμαγορικές παραστάσεις.²⁰⁷⁰ Για παράδειγμα, σε μια βόλτα που είχε με τον μαικήνα του και τη γυναίκα του, ο Σκριάμπιν τους εξέθεσε τα σχέδιά του για το *Μυστήριο*. Σε ερώτηση του Κουσεβίτσκι σχετικά με το πόσα χρόνια θα του έπαιρνε να ολοκληρώσει το *Μυστήριο* (ή, όπως συνέβη τελικά, τον *Προμηθέα*) ο Σκριάμπιν αποκρίθηκε πέντε. Ο Κουσεβίτσκι, ενθουσιασμένος με την ιδέα της σύνθεσης των τεχνών, πρότεινε τότε στον Σκριάμπιν να ξεκινήσει αμέσως, παρέχοντάς του το ποσό των 5.000 ρουβλιών το χρόνο με την προϋπόθεση της αποκλειστικής δημοσίευσης όλων των έργων του συνθέτη στον εκδοτικό του οίκο Édition russe de musique.²⁰⁷¹ Ο Κουσεβίτσκι συμεριζόταν μάλιστα τα εκκεντρικά σχέδια του συνθέτη για το *Μυστήριο*, καθώς επένδυε στη δημοτικότητα μιας τέτοιας παράστασης. Παραμένει άγνωστο, ωστόσο, το αν συμεριζόταν τις μυστικιστικές πεποιθήσεις του καλλιτέχνη. Έτσι, στα παραληρηματικά οράματα του συνθέτη για τον πύρινο Αρμαγεδδώνα μετά το τέλος του *Μυστηρίου*, ο Κουσεβίτσκι φέρεται να είπε ανακουφιστικά σε τρίτους: «Στο τέλος, [μετά την παράσταση] θα πάμε όλοι έξω και θα έχουμε ένα πολύ ωραίο δείπνο...».²⁰⁷²

²⁰⁷⁰ Για τον Κουσεβίτσκι βλ. Faubion Bowers, *Scriabin, A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 183 κ.ε.

²⁰⁷¹ Faubion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., σελ. 71–73.

²⁰⁷² Faubion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., σελ. 73.

Το παράδειγμα αυτό της συνεργασίας του Σκριάμπιν με τον Κουσεβίτσκι μας επιτρέπει να κατανοήσουμε καλύτερα τις ιδιαίτερες εκείνες συνάψεις που αναδεικνύονταν στην προεπαναστατική Ρωσία ανάμεσα στην έκδηλη στους κύκλους των συμβολιστών τάση για εξώθηση των ορίων των τεχνών, προς μια κατεύθυνση που να εγκολπώνονται με συγκρητιστική διάθεση ποικίλες πολιτικές, θρησκευτικές και ηθικές πτυχές, και στην ανάδυση εκείνων των νέων μορφών συμβολικής εξουσίας και οικονομικής δύναμης, οι οποίες μέσα από τις ζυμώσεις που συντελούνταν στα αστικά στρώματα κατάφερναν να μετατοπίσουν και να αλλάξουν τις παλαιότερες ηγεμονικές ή επαγγελματικές σχέσεις εξάρτησης.

7.1.4 Η Λευκή Αδελφότητα και ο Προμηθέας: Ζαν Ντελβίλ, Αλεξάντερ Σκριάμπιν, Ροντό, Σουντμπινίν και Τσουρλιόνις

Ο Σατανάς είναι η μαγιά του σύμπαντος, με τη βοήθεια της οποίας κατανικείται κάθε αδράνεια.
Ενσαρκώνει την αρχή της ενεργητικότητας, την αρχή της κίνησης.
Σκριάμπιν²⁰⁷³

Είναι γενικώς αποδεκτό από τους ειδικούς επαΐοντες ότι ο Σκριάμπιν και ο Ντελβίλ ήταν μέλη της κλειστής κοινότητας *Οι γιοι της φλόγας της Σοφίας*, η οποία δρούσε στον πυρήνα της Θεοσοφικής Εταιρείας με την επονομασία Λευκή Στοά, και για την οποία δεν γνωρίζουμε τίποτα, παρά μόνο ότι λειτούργησε ανάμεσα στο 1905 και 1910 και ότι τα μέλη της, φύλακες της ουμανιστικής παράδοσης, στόχευαν στην ανύψωση του ανθρώπου σε ανώτερα πνευματικά επίπεδα.²⁰⁷⁴ Η Λευκή Αδελφότητα στην οποία πίστευαν τα μέλη της στοάς αυτής ήταν οι Αγκνισβάτας [Agnishvättas], υπερφυσικά, αγνά όντα (Kumaras), δηλαδή, που διαβιούσαν κάπου στα Ιμαλάια, και οι

²⁰⁷³ Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 151.

²⁰⁷⁴ Η σχέση του Σκριάμπιν με τη θεοσοφική κοινότητα στις Βρυξέλλες δεν μπορεί να τεκμηριωθεί καθώς τα αρχεία της καταστράφηκαν το 1914. Πρβλ. Faubion Bowers, *Scriabin, a Biography*, Νέα Υόρκη, Dover, 1996 (1969), σελ. 206. Σύμφωνα με το σχόλιο της Νιούμαρς, οι «Γιοι της Φλόγας της Σοφίας» είχαν ως αποστολή την μετάδοση της ιερής σπίθας, εκείνης που συμβάλλει στην άνθιση της ανθρώπινης διάνοιας και αυτοσυνειδήσεως. Βλ. Rosa Newmarch, “Prometheus: The Poem of Fire”, ό.π., σελ. 229. Οι δραστηριότητες και το γενικότερο πλαίσιο δράσης της Λευκής Στοάς δεν έχουν σχολιαστεί επαρκώς από την έρευνα. Στη βιβλιογραφία επαναλαμβάνονται οι ίδιες πληροφορίες: βλ. Flaurette Gautier, *Jean Delville et l’occulture fin de siècle*, ό.π., σελ. 134 κ.ε· Flaurette Gautier, *L’Écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)*, ό.π., σελ. 111–112· Massimo Introvigne, “‘Zöllner’s Knot’”, ό.π., σελ. 101· Sébastien Clerbois, “In Search of the *Forme-Pensée*”, ό.π· Sébastien Clerbois, “L’influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge”, ό.π., σελ. 183–185· Marcella Lista, “Le rêve de Prométhée: art total et environnements synesthésiques aux origines de l’abstraction.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, ό.π., σελ. 216–218.

οποίοι πριν εκατομμύρια χρόνια υποτίθεται πως προίκισαν την ανθρωπότητα με το δώρο της φωτιάς, δηλαδή τη νόηση. Για το λόγο αυτό στη θεοσοφική διδασκαλία απαντώνται συχνά και ως Μανασαπούτρας [Manasarputras, δηλαδή «Γιοι της σκέψης»].²⁰⁷⁵ Η αφύπνιση της νοητικής ικανότητας της ανθρωπότητας δεν ολοκληρώθηκε, ωστόσο, μέσω της ηρωικής αυτής πράξης: Πρέπει να περάσουν χιλιάδες χρόνια για να αξιοποιηθεί και να αναπτυχθεί το σύνολο των δυνατοτήτων της ανθρωπότητας. Στη θεοσοφική διδασκαλία η παράδοση αυτή συγχωνεύτηκε με το μύθο του Προμηθέα, ο οποίος μετατράπηκε σε ένα είδος λυτρωτή και απελευθερωτή της ανθρωπότητας από τα δεσμά του υλισμού, στον οποίο είναι παραδομένη.

Ο Ντελβίλ, ο οποίος ήταν ο ιθύνων νους της Στοάς αυτής, στρατολόγησε και άλλους καλλιτέχνες με απώτερο σκοπό τη δημιουργία ενός Συνολικού Έργου Τέχνης με κεντρικό σημείο αναφοράς τον Προμηθέα. Ως μέλη αναφέρονται ο Σεραφέν Σουντμπινίν [Séraphin Soudbinine] (1867-1944), ο Ροντό και σε ένα μεταγενέστερο στάδιο εμπλέκεται το όνομα του Τσουρλιόνις. Αν και το έργο αυτό δεν υλοποιήθηκε ποτέ, διασώζονται διάφορα τεκμήρια —πίνακες, γλυπτά, μουσικές συνθέσεις— τα οποία πιστεύω ότι περιστρέφονται εικονογραφικά γύρω από το θέμα της φωτιάς και του φωτός, το οποίο αποτελεί κομβικής σημασίας για την κατανόηση του μύθου. Παρακάτω θα επιχειρήσω να ανασυστήσω το πνεύμα μέσα στο οποίο συλλήφθηκε το σχέδιο αυτό, καρπός του οποίου υπήρξε το διάσημο συμφωνικό ποίημα *Προμηθέας* του Σκριάμπιν και η προμετωπίδα του Ντελβίλ για το έργο, το οποίο εκδόθηκε από τον Κουσεβίτσκι το 1911. Αν και δεν υπάρχουν αποδείξεις που να στοιχειοθετούν το ρόλο που είχε ο Κουσεβίτσκι στο εγχείρημα αυτό, θεωρώ πως η συμβολή του υπήρξε καθοριστική και πως ενδεχομένως εκείνος υποκίνησε τη διαδικασία δημιουργίας ενός Συνολικού Έργου Τέχνης.

Όπως συζήτησα παραπάνω, μετά τη ρήξη του με τον εκδοτικό οίκο Μπελέγιεφ το 1906 ο Σκριάμπιν βρήκε την ηθική και υλική υποστήριξη στον νεόπλουτο Κουσεβίτσκι, ο οποίος, αν και δεν συμεριζόταν, ενδεχομένως, τις σολιψιστικές και εσχατολογικές ιδέες του Σκριάμπιν, έβλεπε, ωστόσο, στο πρόσωπο του συνθέτη μια δυνατότητα αποκόμισης τόσο κοινωνικής καταξίωσης όσο και υλικών οφελών. Ο Κουσεβίτσκι επεδίωκε στρατηγικά να φέρει κοντά μουσικούς με ζωγράφους και γλύπτες και να δημιουργήσει νέους χώρους δράσης και συνεργίας των τεχνών. Μέσω του νέου του πάτρωνα, ο Σκριάμπιν, στη διάρκεια μιας επίσκεψής του στους

²⁰⁷⁵ Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, τόμ. 3 [3¹⁹¹⁸, 1¹⁸⁹⁷], ό.π., σελ. 566.

Κουσεβίτσκι στο Μπιαρίτς το 1908, γνώρισε τον γλύπτη και κεραμοποιό Σεραφέν Σουντμπινίν, ο οποίος αμείφθηκε για να φιλοτεχνήσει μια προτομή του συνθέτη (εικ. 4.4.2). Τον επόμενο χρόνο ο Σουντμπινίν είχε τελειώσει την προτομή του Σκριάμπιν, ο οποίος θα γινόταν ο αγαπημένος του συνθέτης. Ο Κουσεβίτσκι πρόσθεσε μάλιστα τον γλύπτη στον κατάλογο εκείνων των ονομάτων που προόριζε για τον σχεδιασμό προμετωπίδων σε παρτιτούρες του Σκριάμπιν. Για τις ιδεολογικές, μεταφυσικές αναζητήσεις του Σουντμπινίν μπορούν να εξαχθούν κάποιες επιπλέον πληροφορίες. Ο Σουντμπινίν είχε ένθερμα υποστηρίζει τη Ρωσική Επανάσταση του 1905 και είχε φιλοτεχνήσει, ως έμπρακτη απόδειξη της πίστης του στις αρχές της δημοκρατίας και της ελευθερίας, μια προτομή του φίλου και συνεργάτη του Μαξίμ Γκόρκι, τον οποίον σε συνέντευξή του δήλωσε πως απεικόνισε «λυπημένο από τα βάσανα των αδερφών του και οργισμένο με όλη την οργή που είχε απέναντι σε όλους εκείνους που καταπίεζαν το λαό».²⁰⁷⁶ Βλέπουμε δηλαδή ότι την περίοδο εκείνη ο Σκριάμπιν και ο Σουντμπινίν συνέπλεαν όχι μόνο αισθητικά αλλά και ιδεολογικά.

Όταν ο Σουντμπινίν γνώρισε τον Σκριάμπιν, εκείνος, όπως ο Ροντό, ήταν ακόμη μαθητής του Ροντέν (από το 1906). Μάλιστα, ο Σουντμπινίν, πολύ αργότερα, από το 1916 έως το 1918, σμίλευσε στο μάρμαρο την εκδοχή του *Χεριού του Θεού* του Ροντέν, που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Ροντέν στο Παρίσι. Όταν συνάντησε τον Σκριάμπιν ολοκλήρωνε το έργο του *Προς το φως* (1908, εικ. 4.4.3).²⁰⁷⁷ Η κεφαλή με τα φτερά που εκφύονται από τα βλέφαρά της, πιθανότατα φιλοτεχνημένη στο πρότυπο της *Μέδουσας Rondanini*, κινούμενη προς τη μεριά του φωτός πάνω σε ακατέργαστο μάγμα, συμπυκνώνει τη σύγκρουση των δύο τάσεων του συμβολισμού: του υλικού-αναπαραστατικού και του αφαιρετικού-πνευματικού. Απόηχο του έργου αυτού θα βρούμε στο ύστερο πιανιστικό κομμάτι του Σκριάμπιν με τίτλο *Προς τη φλόγα*, Op. 72 (1914, ηχητική αναπαραγωγή).

Η παραγωγή μουσικών ή εικαστικών έργων στον κύκλο της Λευκής Αδελφότητας με θέμα την εξαύλωση της μορφής ή τη διάβρωση της τονικότητας στη

²⁰⁷⁶ Etienne Charles, “Un Ami de Gorki”, *La Liberté*, 14 Νοεμβρίου 1905: 1. Στη συνέντευξή του στον Ετιέν Σαρλ, ο Σουντμπινίν εκφράζει τη θερμή υποστήριξή του στο επαναστατικό κίνημα και υπερασπίζεται τον Γκόρκι, ο οποίος εκείνο το διάστημα βρισκόταν φυλακισμένος, από μια κατηγορία αντισημιτισμού που του είχαν προσάψει, σύμφωνα με τον Σουντμπινίν, οι εχθροί της επανάστασης.

²⁰⁷⁷ Για το έργο βλ. Jean-David Jumeau-Lafond, *Die Maler der Seele: der idealistische Symbolismus in Frankreich*, ό.π., σελ. 175–176. Για τον Σουντμπινίν, βλ. Ekaterina S. Khmel'nitskaya, *Серафим Судьбинин на переломе эпох : от Модерна до АР Декo = Serafin Soudbinine at the turning point : from art nouveau to art deco*. Αγία Πετρούπολη: Izdatel'stvo "Chistyĭ list", 2010, ιδιαίτερα σελ. 108· Ekaterina S. Khmel'nitskaya, “Sèvres Saga – Späte Arbeiten des Bildhauers und Keramikers Seraphim Soudbinine”, *Keramos*, τχ. 211/212, 2011: 65–78.

μουσική θα πρέπει να συσχετιστεί εδώ με τον μύθο του Προμηθέα, όπως αυτός προσλαμβάνονταν μέσα από την πυθαγόρεια διόπτρα των θεοσοφιστών. Η αντίληψη ότι όλα τα πράγματα προήλθαν από τη φωτιά, ότι η φωτιά είναι η πρώτη πηγή εξωτερίκευσης, από την οποία η ύλη μορφοποιήθηκε και συμπυκνώθηκε στη στέρεη μορφή της καθώς αυτή ψυχόταν, συσχετίστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα με τον μύθο του Προμηθέα αλλά και με τους Χαλδαϊκούς Χρησμούς, τους οποίους διέσωσε σε μεγάλο βαθμό ο Πρόκλος.²⁰⁷⁸ Στο πνεύμα της συγκριτικής φιλοσοφίας και θρησκευσιολογίας, μέσα στους κύκλους αυτών των διανοουμένων, ο Πυθαγόρας ήταν βέβαιο ότι είχε έρθει σε επαφή με μάγους στη Βαβυλωνία, όπου υποτίθεται ότι είχε περάσει ένα διάστημα της ζωής του, και από τους οποίους διδάχτηκε τα μυστικά των πλανητών, ή με ιερείς στην Αίγυπτο, από τους οποίους έμαθε τα μυστικά των αριθμών. «Αφουγκράσου τη φωνή της φωτιάς, σαν δεις το άμορφο πυρ, την πιο ιερή φωτιά να λάμπει από τα έγκατα και μεθόρια του κόσμου» λέει ένας Χαλδαϊκός χρησμός, που διασώζει ο Βυζαντινός Ψελλός από τα χαμένα σχόλια του Πρόκλου πάνω στους χρησμούς.²⁰⁷⁹ Ο συμβολισμός αυτός της φωτιάς είχε, λοιπόν, στα κείμενά τους μια διττή σημασία: ήταν, όπως η μουσική, ο μηχανισμός (*modus operandi*) μορφοποίησης της *ατύπωτης* ύλης, ήταν ένα θείο δώρο για τον άνθρωπο πάνω στη γη, αλλά παράλληλα κι ένα μέσο για να ξαναγυρίσει στη θεία του υπόσταση· όπως ακριβώς η μουσική στον μικρόκοσμο είναι το μέσο αυτοκατάδυσσης του ανθρώπου στις πιο μύχιες πλευρές του, ένα στήριγμα μπροστά στην ασυλληπτότητα του αέναου χάους, που του προσέφερε τόσο παρηγοριά όσο και την εννοιακή ικανότητα να απολυτρωθεί και να ανάγει την ψυχή του στις σφαίρες του υπερκόσμου, έτσι και η φωτιά του διάνοιγε εκείνο το δρόμο της κάθαρσης, το τελικό στάδιο μετά τη μορφοποίηση, όπου η ύλη μεταλλάσσεται, αποστάζεται και εξαυλώνεται στο άπειρο. Ο Ν. Ταίηλορ στο πλαίσιο συζήτησης του φιλολάειου συστήματος, επισημαίνει τη σχέση της φωτιάς με την καθαρότητα της ψυχής, και συσχετίζει την αγγλική λέξη «*pure*» (λατ. *purus*) με το «*πυρ*».²⁰⁸⁰ Με αφετηρία τη Χαλδαϊκή πυρολατρία, όπως αυτή παραδίδεται από τον Νεοπλατωνιστή Πρόκλο, τόσο η Μπλαβάτσκι όσο και ο Πελαντάν (*Prométhéide*, 1895) ενσωμάτωσαν

²⁰⁷⁸ Για τη θεουργία και τον Πρόκλο βλ. E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, ²1978 [1977] [*The Greeks and the Irrational*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1951], Παράρτημα II: «Θεουργία», σελ. 234 κ.ε.

²⁰⁷⁹ Ruth Majercik (επιμ.), *The Chaldean Oracles*, Leiden κ.α.: Brill, 1989, απ. 148 [Psellus, *P. G.*, 122, 1136 b 11 – c1] σελ. 104–105, μτφρ. δική μου. Ο Ψελλός διαβάζει τα σχόλια του Πρόκλου πάνω στους Χρησμούς έμμεσα, πιθανότερα από τον επικριτή του Πρόκλου, Προκόπιο της Γάζας, βλ. E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, ό.π., σελ. 234.

²⁰⁸⁰ Νέστωρ Ταίηλορ, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σελ. 89.

στα έργα τους τη διπλή αυτή διάσταση της απούλοποίησης-εξαύλωσης και της επιστροφής-πλήρωσης.

Ο Σκριάμπιν φέρεται να δήλωσε κάποια στιγμή στον Σαμπανέγιεφ πως αντιλαμβανόταν τη διάλυση της μορφής και την εγκατάλειψη της μιμητικής διαδικασίας της τέχνης ως παράλληλη αναζήτηση μιας τονικότητας, η οποία υπερέβαινε την παραδοσιακή μείζονα και ιδιαίτερα την ελάσσονα τονικότητα, που έχαιρε δημοτικότητας μέσα από το έργο των ρομαντικών συνθετών σε ολόκληρη την Ευρώπη: «Πώς μπορείς να εκφράσεις τον μυστικισμό με μείζονα και ελάσσονα [τονικότητα]; Πώς μπορείς να αποκαλύψεις τη διάλυση της ύλης ή τη μαρμαρυγή;»²⁰⁸¹ Ο Σκριάμπιν το κατάφερε αυτό, εν μέρει, με τη χρήση τριλιών και σύνθετων ρυθμικών εναλλαγών, όπως για παράδειγμα στο *Προς τη Φλόγα* και στη *Σονάτα αρ. 10* (ηχητική αναπαραγωγή). Στην τελευταία αυτή Σονάτα, η γρήγορη και νευρική επανάληψη συνθεμάτων νοτών επιφέρει ένα μετέωρο αίσθημα σε σχέση με το τονικό ύψος, μια αμήχανη ακροβασία πριν την τελική πτώση. Παράλληλα, όταν οι τρίλιες παίζονται στις ψηλότερες οκτάβες δημιουργούν την αίσθηση της μαρμαρυγής και του τρεμουλιάσματος, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη μας τις χρωματομουσικές εκείνες θεωρίες που παραλλήλιζαν τον υψηλό αριθμό των συχνοτήτων με τις ταχύτατες εκείνες δονήσεις στον αιθέρα που παράγουν το υποκίτρινο και το λευκό χρώμα. Ο Σκριάμπιν, μας λέει ο Μπάουερς, χρησιμοποιεί τις τρίλιες για να υπαινιχθεί το φως και κατ' επέκταση τη θεία φώτιση και τη δόνηση στην ατμόσφαιρα.²⁰⁸² Για το συγκεκριμένο έργο, ο Σκριάμπιν είχε πει ότι είναι μια «Σονάτα εντόμων. Τα έντομα γεννιούνται από τον ήλιο [...] είναι τα φιλιά του».²⁰⁸³ Τη μεταφορά αυτή θα μπορούσαμε να την καταλάβουμε με διττό τρόπο: από τη μία είναι το λαμπύρισμα των φτερών των εντόμων στο φως του ήλιου και από την άλλη οι αναρίθμητες, ασύλληπτες για την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου, δονήσεις των φτερών τους. Οι γρήγορες αυτές δονήσεις αποτυπώνονται στο πιάνο με γρήγορους νευρικούς σπασμούς και αλλόκοτες ρυθμικές εναλλαγές μέτρων ($\frac{9}{16}, \frac{3}{16}, \frac{2}{8}$). Παράλληλα, οι υποδείξεις του συνθέτη στις παρτιτούρες (*lumineux vibrant, de plus en plus radieux, radieux*) συνεπικουρούν στο να αντιληφθούμε την έκταση του κλαβιέ του πιάνου ως μια συμπυκνωμένη μεταφορά της «στρωματογραφίας» των δονήσεων, με τις πιο γρήγορες συχνότητες να αντιστοιχούν

²⁰⁸¹ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 107.

²⁰⁸² Faubion Bowers, *New Scriabin*, ό.π., σελ. 180.

²⁰⁸³ Παραδίδεται από τον Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 301.

στις ψηλότερες νότες του πιάνου και στο λευκό φως.²⁰⁸⁴ Αρκετά όψιμα έργα του συνθέτη, πολύπλοκα τόσο στη δομή τους όσο και στην τεχνική τους, ανακαλούν με τους τίτλους τους και τους ερμηνευτικούς υπομνηματισμούς του συνθέτη, μια αρχέγονη κατάσταση της γης, όπου μόνο αέριες μάζες, λιωμένα μέταλλα και πίδακες φωτιάς μπορούσαν να υπάρξουν. Στα έργα αυτά, όπως στο *Προς τη Φλόγα* [*Vers la flamme*, Op. 72, ηχητική αναπαραγωγή], τις *Σκοτεινές Φλόγες* [*Flammes sombres*, Op. 73, αρ. 2 ηχητική αναπαραγωγή], τη *Λευκή Λειτουργία* [7η σονάτα για πιάνο, ηχητική αναπαραγωγή] και τη *Μαύρη Λειτουργία* [9η σονάτα για πιάνο, ηχητική αναπαραγωγή],²⁰⁸⁵ συναιρείται η αρχέγονη κοσμογονική μυθοπλασία με την αφύπνιση της ιερής φωτιάς, της Κουνταλί, η οποία φέρεται να βρίσκεται στη βάση της σπονδυλικής στήλης. Τόσο ο Σκριάμπιν όσο και ο Ντελβίλ χρησιμοποιούσαν πρακτικές ασκήσεις Γιόγκα για να αφυπνίσουν τη Κουνταλί.

Ας γυρίσουμε στο γλυπτό του Σουντμπινίν. Ο περιφλευσμός της χυτευμένης μπρούτζινης κεφαλής του Σουντμπινίν υποδηλώνεται από ρυθμικές, κοφτές και τρεμάμενες φολιδωτές κηλίδες, οι οποίες πνίγουν τα κεντρικά χαρακτηριστικά του προσώπου, που παραμένουν ακόμη αναγνωρίσιμα. Το πτερύγισμα της κεφαλής θυμίζει την τέταρτη μανία που περιγράφει ο Πλάτων στον *Φαίδρο*, «αυτήν που όταν κανείς βλέπει την ομορφιά εδώ κάτω, καθώς θυμάται την αληθινή, φτερώνεται κι ανοίγει τα φτερά του γεμάτος πόθο να πετάξει, μα δεν έχει τη δύναμη, και κοιτάζει σαν το πουλί προς τα πάνω κι αμελεί τα κάτω και του λένε πως είναι μανιακός».²⁰⁸⁶ Μια αναφορά στον Ίκαρο είναι εξίσου πιθανή. Οι παραστάσεις της πλεύσης επί του φωτός πρέπει επίσης να διαβαστούν στο πλαίσιο του κύκλου των *Αργοναυτών*, με τον οποίο, όπως ήδη είπαμε, ο Σκριάμπιν συναναστρεφόταν. Στο πρόγραμμα για τον *Προμηθέα* διαβάζουμε ότι «η φωτιά είναι φως, ζωή, αγώνας, αύξηση, αφθονία και σκέψη». Αντίστοιχα ο Μπιέλι στο πεζό ποίημά του *Οι Αργοναύτες* (1904) περιγράφει το μυθικό αυτό ταξίδι όχι ως μια περιπλάνηση στην εξωτική γη της Κολχίδας αλλά ως ένα διαστημικό ταξίδι προς το Χρυσόμαλλο Δέρας, δηλαδή τον ήλιο (αργοναύτης vs

²⁰⁸⁴ Susanna Garcia, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, *19th-Century Music*, τόμ. 23, τχ. 3, 2000: 283, όπου συζητιέται η *Σονάτα αρ. 10*.

²⁰⁸⁵ Ο μαθητής του Σκριάμπιν, Αλεξέι Ποντγκαγιέτσκι [Alexei Podgaetsky], ο οποίος είχε σπουδάσει πιάνο στο Ωδείο των Βρυξελλών, ήταν εκείνος που ονόμασε τη σονάτα αρ. 9 «Μαύρη Λειτουργία» και ο συνθέτης κράτησε γεμάτος ενθουσιασμό την ονομασία αυτή. Βλ. Hugh Macdonald, *Scriabin*, ό.π., σελ. 64.

²⁰⁸⁶ Πλάτων, *Φαίδρος*, 249d4. Για την απόδοση βλ. μτφρ. Ιωάννου Ν. Θεοδωρακόπουλου, Αθήνα: Εστία, 2013, σελ. 462–463.

αστροναύτης).²⁰⁸⁷ Το άκτιστο, άυλο λευκό φως, το οποίο αποσυντίθεται από τον Νεύτωνα στα συστατικά του μέρη, τα χρώματα της ίριδας, μετατρέπεται εδώ σε φως με εξουσιαστική δύναμη που αρπάζει, απορροφά και διαβρώνει, όπως συμβαίνει στο γλυπτό του Σουντμπινίν. Ο άνθρωπος εξομοιώνεται με το άναρχο φως που βλέπει, δεν αντιλαμβάνεται τη δική του υλικότητα ή σωματικότητα, χάνει την υπόστασή του και πνευματοποιείται. Αλλά και στη μυστικιστική ορθόδοξη παράδοση, με την οποία ο Σκριάμπιν θα ήταν εξοικειωμένος, το φως αποκτά μια ιδιαίτερη θέση με κείνη που έχει στη θεοσοφία και τον γνωστικισμό. Για παράδειγμα η περίπτωση του Συμεών του Θεολόγου (10ος αι.), ο οποίος μέσα από το έργο του δίδαξε μια μυστική αίσθηση της θείας αγάπης και του φωτός ενώ, σύμφωνα με την εκκλησιαστική παράδοση, ο ίδιος μέσω των πνευματικών αναβάσεων ελευθερωνόταν από την ύλη, γινόταν ολόκληρος πυρ και θεωνόταν.²⁰⁸⁸

Αργότερα, στην Αμερική, ο Σουντμπινίν θα φιλοτεχνήσει ένα από τα πιο γνωστά έργα του, τα τρία διακοσμητικά παραπετάσματα για το δωμάτιο μουσικής του Σόλομον Ρ. Γκούγκενχάϊμ [Solomon R. Guggenheim] (1861–1949) στο Πορτ Ουάσινγκτον, στο Λονγκ Άιλαντ.²⁰⁸⁹ Αυτά φέρουν τους μουσικούς τίτλους *Fortissimo*, *Crescendo* και *Pianissimo* (εικ. 4.4.4–5) και απεικονίζουν γεωμετρικοποιημένες, αρ ντεκό, μορφές αγγέλων να ίπτανται ανάμεσα σε σχηματοποιημένα βράχια στον ουρανό ή να κατακρημνίζονται δραματικά.²⁰⁹⁰ Υπάρχει επίσης η μαρτυρία ότι ο γλύπτης και κεραμοποιός ενδιαφερόταν —όπως εξάλλου και ο Σκριάμπιν— για τη δαιμονολογία, μια πίστη που ίσως αποτυπώνεται στην απειλητική και γκροτέσκα όψη που έχουν τα περισσότερα από τα κεραμικά του, που απεικονίζουν μορφές ζώων.²⁰⁹¹ Ωστόσο, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι οι νέες τεχνικές του ψησίματος που χρησιμοποιεί ο Σουντμπινίν, καθώς και η χρήση της πολυχρωμίας σε συνδυασμό με ιαπωνικές τεχνικές επισμάλτωσης είχαν χρησιμοποιηθεί ήδη στο Παρίσι από τον συμβολιστή Ζαν Καριέ

²⁰⁸⁷ Andrej Belyj, *Die zweite Symphonie, die Dramatische – Die Argonauten*, μτφρ. Thomas Menzel. Όστφιλντερν: Ed. Tertium, 1995. Το επίθετο αργός σημαίνει τον λευκό (εξού και άργυρος). Ως εκ τούτου, αργοναύτης είναι αυτός που πλέει στο λευκό πεδίο, ίπταται στο λευκό πεδίο, αργοπετά.

²⁰⁸⁸ Vladimir Lossky, *The Mystic Theology of the Eastern Church*, Λονδίνο: Clarke, 1957, για το Θείο Φως βλ. σελ. 217–235.

²⁰⁸⁹ Ekaterina S. Khmel'nitskaya, *Серафим Судьбинин на переломе эпох*, ό.π., σελ. 136 κ.ε. Η χήρα του Γκούγκενχάϊμ, Άιριν Ρότσαϊλντ [Irene Rothschild], δώρισε τα τρία παραπετάσματα στο Μητροπολιτικό Μουσείο μετά τον θάνατο του άντρα της.

²⁰⁹⁰ Το έργο το υλοποίησε με τη βοήθεια του γλύπτη Ζαν Ντυνάν [Jean Dunand] (1877–1942) ο οποίος ανέλαβε την επισμάλτωση σύμφωνα με μια ιαπωνική τεχνική που διδάχτηκε από τον Σείζο Σουγκαουάρα [Seizo Sugawara] (1884–1937). Ό.π., σελ. 136.

²⁰⁹¹ Μαρτυρία του Moncieur Collinson· βλ. Ekaterina S. Khmel'nitskaya, “Sèvres Saga – Späte Arbeiten des Bildhauers und Keramikers Seraphim Soudbinine”, ό.π., σελ. 72.

[Jean Carriès], ο οποίος ήταν ήδη γνωστός για τις γκροτέσκες μορφές ζώων και τις μάσκες του.²⁰⁹²

Η σχέση του Σκριάμπιν με τον Ροντό πρέπει επίσης να γονιμοποίησε τους τίτλους αλλά και το περιεχόμενο αρκετών έργων της ύστερης περιόδου του συνθέτη. Τα έργα αυτά του Ροντό που περιστρέφονται γύρω από το μύθο του Προμηθέα ή του Ικάρου θα μπορούσαν ενδεχομένως να εκληφθούν ως εναπομείναντα προσχέδια ενός Συνολικού Έργου Τέχνης με θέμα τον μυθικό Τιτάνα. Για παράδειγμα το έργο του Ροντό *Ποίημα της φωτιάς* (εικ. 4.5), στο οποίο ο γλύπτης πραγματεύεται τον μύθο του Προμηθέα.²⁰⁹³ Στο «Ποίημα» αυτό, όπου απεικονίζεται μια εστία φωτιάς, ο Ροντό προσπαθεί να συγκεράσει έναν Ινδικό μύθο, που σχετίζεται με τη φωτιά, με τον μύθο του Προμηθέα, με άλλα λόγια την Ασία με την Ευρώπη. Τη μορφή του Προμηθέα μάλιστα τη δανείζεται από τον Μπετόβεν.²⁰⁹⁴ Το εγχείρημα ασφαλώς της συγκριτολογικής προσέγγισης του μύθου του Προμηθέα ο Ροντό το οφείλει στη *Μυστική Δοξασία* της Μπλαβάτσκι. Η επιλογή της λέξης «Ποίημα» για το παραπάνω έργο επιζητεί, ωστόσο, μια αποσαφήνιση. Επηρεασμένος από τον Ροντέν, ο Ροντό από το 1905 εργάζεται με την τεχνική *taille directe*, δουλεύοντας δηλαδή το γλυπτό κατευθείαν πάνω στην πέτρα. Τα ασαφή περιγράμματα, τα πολλά επίπεδα επεξεργασίας του υλικού και η έντονη ρυθμική, σχεδόν χορευτική, κίνηση των μορφοπλαστικών στοιχείων της σύνθεσης δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό «[συμφωνικό] ποίημα» με τον εξής τρόπο: Όπως στο μουσικό αυτό είδος σύνθεσης απουσιάζει κάποιο συγκεκριμένο μορφολογικό πρότυπο και η δομή της μουσικής ακολουθεί ελεύθερα, με τη βοήθεια παραλλαγής μοτίβων, ένα εξωμουσικό περιεχόμενο, έτσι και στα αντίστοιχα γλυπτά του Ροντό η χρήση μυθολογικού υλικού εξυπηρετεί την τεχνική της ελεύθερης «αφήγησης» πάνω στο δομικό υλικό. Όπως έχω ήδη τονίσει παραπάνω, ο Σκριάμπιν, κατά τη δεύτερη δημιουργική του περίοδο, εγκαταλείπει τους γενικούς τίτλους που συνηθίζονταν έως τότε στη μουσική παραγωγή και επιλέγει τον τίτλο «Ποίημα» για να αναφερθεί σε ένα εξωμουσικό περιεχόμενο, συνήθως φιλοσοφικής προέλευσης. Αν και ασφαλώς ο

²⁰⁹² Thérèse Burollet, “‘Le Combat avec l’Ange’ ou Jean Carriès céramiste”, *Bulletin Du Musée Royal de Mariemont*, τόμ. 24/25, 1993/1994: 117–125· για την τεχνική βλ. Marc Ducret και Patricia Monjaret, *L’école de Carriès: l’art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888 – 1940*, Παρίσι: Les éditions de l’amateur, 1997· Amélie Simier, *Jean Carriès (1855-1894): La matière de l’étrange*, κατ. έκθ., Petit Palais. Παρίσι: Nicolas Chaudun, 2007.

²⁰⁹³ Barbara Aniello, “Musica pietrificata, sculture sonore: Aleksandr Skrjabin tra estasi e teosofia”, στο *Music and Esotericism*, επιμ. Laurence Wuidar, Λέιντεν: Brill, 2010, σελ. 300.

²⁰⁹⁴ Την πληροφορία ότι οι καταβολές του έργου αυτού βρίσκονται τόσο σε έναν ινδικό όσο και σε έναν ελληνικό μύθο μάς τη δίνει ο φίλος του γλύπτη, Μ. Μπω, βλ. Daniel Baud-Bovy, *Rodo von Niederhäusern*, ό.π., σελ. 67–68.

Σκριάμπιν θα γνώριζε καλά τα *Συμφωνικά Ποιήματα* του Λιστ —από τα οποία ένα φέρει τον τίτλο *Προμηθέας* (1850–1855)— η χρήση από τον Σκριάμπιν της λέξης «Ποίημα» χωρίς τον επιθετικό προσδιορισμό «Συμφωνικό», θεωρώ, ότι θα μπορούσε να χρεωθεί στον Ροντό. Για τα έργα αυτά, όπως για παράδειγμα τις τρεις τελευταίες Συμφωνίες —*Ποίημα του Θείου*, *Ποίημα της Έκστασης* και *Ποίημα της Φωτιάς*— η σύνταξη γραπτών κειμένων, είτε με τη μορφή προδημοσιευμένων άρθρων ή προγραμματικών οδηγιών, ήταν κάτι το συνηθισμένο, όπως θα δούμε παρακάτω στην περίπτωση του *Προμηθέα*.

Αν και για τη σχέση του Σκριάμπιν με τον Ροντό και τον Σουντμπινίν μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε, στην περίπτωση του Ντελβίλ μπορούμε να σχηματίσουμε μια καλύτερη εικόνα για τη μορφή που επρόκειτο να πάρει η συμβολή του Σκριάμπιν στο προμηθεϊκό εγχείρημα.²⁰⁹⁵ Τον Σεπτέμβριο του 1908, αφήνοντας το Μπιαρίτς και τη Λωζάνη πίσω τους, ο Σκριάμπιν, μαζί με την Τατιάνα και τα δύο παιδιά της, εγκαταστάθηκαν μόνιμα στις Βρυξέλλες, στον αριθμό 45 της Rue de la Réforme, στην περιοχή Ιξέλ. Ο Σουντμπινίν πρέπει να έπαιξε κάποιο ρόλο για την επιλογή της πόλης αφού αυτός εισήγαγε τον Σκριάμπιν στα θεοσοφικά δίκτυα των Βρυξελλών, και πιο συγκεκριμένα στους Ζαν Ντελβίλ και Εμίλ Σικόν [Émile Sigogne]. Ο δεύτερος υπήρξε καθηγητής Γλωσσολογίας και εξέχον μέλος της Ελευθεροτεκτονικής Στοάς των Βρυξελλών.²⁰⁹⁶ Εκείνη την περίοδο λειτουργούσαν έξι παρακλάδια της Θεοσοφικής Εταιρείας στο Βέλγιο: τέσσερα στις Βρυξέλλες, ένα στην Αμβέρσα και ένα στη Λιέγη. Ο Ντελβίλ —μέλος του Καθολικού Τάγματος των Ροδόσταυρων από το 1892 έως το 1895 και από το 1909 έως το 1913 γραμματέας της Λευκής Στοάς [Loge Blanche], παρακλάδι της Βελγικής Θεοσοφικής Εταιρείας— διετέλεσε από το 1911 γενικός γραμματέας της Θεοσοφικής Εταιρείας των Βρυξελλών και αναδείχτηκε, όπως επεσήμανα παραπάνω, σε κομβική μορφή του γαλλικού και βελγικού συμβολισμού και θεοσοφισμού.²⁰⁹⁷

Ο γιος του Ντελβίλ, Ολιβιέ, θυμάται ότι ο Σκριάμπιν υπήρξε τακτικός θαμώνας του σπιτιού τους στο προάστειο Forest στις Βρυξέλλες (στην Avenue Sept-Bonnières).

²⁰⁹⁵ Για μια σύντομη εξέταση των κοινών αναζητήσεων που συνέδεαν τους δύο άντρες, βλ. Barbara Aniello, “Verso un’ unione cosmica: Skrjabin e Delville.” *Art e Dossier*, τόμ. 20, τχ. 207, 2004: 20–25.

²⁰⁹⁶ Marcella Lista, *L’œuvre d’art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, σελ. 28 κ.ε.

²⁰⁹⁷ Όπως προείπα στην αρχή του κεφαλαίου, στη Λευκή Στοά ανήκαν οι Ντελβίλ, Σουντμπινίν, Ροντό και Σκριάμπιν. Πρόθεσή τους ήταν να εμπλέξουν στα σχέδιά τους για ένα Συνολικό Έργο Τέχνης, τον Τσουρλιόνις. Τα αρχεία της Θεοσοφικής Εταιρείας των Βρυξελλών καταστράφηκαν το 1914, οπότε δεν γνωρίζουμε κάτι άλλο για αυτήν την Στοά. Βλ. Sébastien Clerbois, “L’influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge”, ό.π., σελ. 183–185.

Εκείνη την περίοδο το σπίτι του Ντελβίλ επισκέπτονταν αρκετές σημαντικές προσωπικότητες, πολλοί εκ των οποίων συμμερίζονταν τις αποκρυφιστικές-μυστικιστικές του πεποιθήσεις. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Πελαντάν, ο Ινδός ποιητής Ραμπίντσανατ Ταγκόρ [Rabindranath Tagore] (1861–1941) και ο Βέλγος βιολονίστας Εζέν Ιζαΐ [Eugène Ysaÿe] (1858-1931).²⁰⁹⁸ Η διακόσμηση του σπιτιού αυτού, το οποίο ο Ντελβίλ κατάφερε να κτίσει εξοικονομώντας χρήματα από την απόκτηση του βραβείου Grand Prix de Rome, αντανakλούσε τις φιλοσοφικές και βιοθεωρητικές αντιλήψεις του: ο πύργος που περιστοιχίζε το κυρίως οίκημα είχε στην κορυφή του το θεοσοφικό έμβλημα, ενώ στο τελευταίο δωμάτιο βρισκόταν ένας χώρος διαλογισμού, διαμορφωμένος εξ' ολοκλήρου σε μπλε χρώμα σύμφωνα με τη διδασκαλία του Κρισναμούρτι. Ο Ντελβίλ φέρεται να ήταν αυστηρά φυτοφάγος, σύμφωνα με τη πυθαγόρεια ή θεοσοφική διδασκαλία, και επιδιόταν με ευχαρίστηση στην ερμηνεία των ζωδίων.²⁰⁹⁹ Το σπίτι διέθετε δύο πιάνο και δύο αρμόνια, στα οποία έπαιζε συχνά ο Ντελβίλ, αν και με τα τρία δάκτυλα μαζί από το κάθε χέρι.²¹⁰⁰ Ο Ντελβίλ, ως βαγκνεριστής, οραματιζόταν να δημιουργήσει ένα σύνθετο έργο τέχνης [Gesamtkunstwerk], μια όπερα εικόνων ή κινουμένων σχεδίων, βασισμένη στο ροδοσταυρικό δραματικό έργο *Ζανόνι* (1842) του Έντουαρντ Λύττον, τον οποίο ο ζωγράφος είχε γνωρίσει κατά την παραμονή του στο Λονδίνο.²¹⁰¹ Ο Ολιβιέ Ντελβίλ παρατηρεί: «Θυμάμαι πολύ καθαρά τον Σκριάμπιν, έναν άντρα γλυκό, διακριτικό και ξεχωριστό, που διατηρούσε το μουστάκι του σύμφωνα με τη μόδα της εποχής και ο οποίος άνοιγε συχνά στο τραπέζι συζητήσεις με τον πατέρα μου με καθαρά φιλοσοφικό και θεοσοφικό προσανατολισμό, τις οποίες άκουγα ενεδός και κεχηνός, χωρίς να καταλαβαίνω και πολλά».²¹⁰² Ο Σκριάμπιν κατοίκησε στο σπίτι αυτό την περίοδο που ο ζωγράφος ήδη δούλευε πάνω στον πίνακά *Ο Προμηθέας* (1904–1907, **εικ. 4.6.1**), ο οποίος προοριζόταν για τη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Ψυχολογίας του Ελεύθερου Πανεπιστημίου των Βρυξελλών.²¹⁰³ Είναι, λοιπόν, πιθανό ότι ο Σκριάμπιν άρχισε να συνθέτει το έργο κατά τη διαμονή του στο σπίτι του ζωγράφου. Θεοσοφιστές που

²⁰⁹⁸ Olivier Delville, *Jean Delville*, ό.π., σελ. 24, 26.

²⁰⁹⁹ Olivier Delville, *Jean Delville*, ό.π., σελ. 14, 36.

²¹⁰⁰ Olivier Delville, *Jean Delville*, ό.π., σελ. 14.

²¹⁰¹ Το έργο αυτό συλλήφθηκε είτε την περίοδο της παραμονής του Ντελβίλ στη Γλασκώβη (1902–1907) ή τα χρόνια της παραμονής του στο Λονδίνο την περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Βλ. Olivier Delville, *Jean Delville*, ό.π., σελ. 55. Ο γιος του Ντελβίλ αναφέρει πως ο πατέρας του είχε φιλοτεχνήσει μια σειρά από σχέδια με μελάνι που αναπαριστούσαν διάφορες σκηνές από το έργο. Βλ. Daniel Guéguen, *Jean Delville*, ό.π., σελ. 187 κ.ε., όπου και απεικονίζονται τα σχέδια αυτά.

²¹⁰² Olivier Delville, *Jean Delville*, ό.π., σελ. 26.

²¹⁰³ Για τη συνάντηση του Σκριάμπιν με τον Ντελβίλ, βλ. Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, ό.π., σελ. 150 κ.ε.

επισκέφτηκαν τον Ντελβίλ εκείνη την περίοδο, αναφέρουν πως ο συνθέτης δοκίμαζε τις συγχορδίες στο πιάνο και ο Ντελβίλ σχεδίαζε παράλληλα τον πίνακά του.²¹⁰⁴ Το σχόλιο αυτό πρέπει να το διαβάσουμε, ωστόσο, με κάποια δυσπιστία καθώς ο *Προμηθέας* του Ντελβίλ είχε ήδη ολοκληρωθεί το 1907, προτού δηλαδή ο Σκριάμπιν καταφτάσει στις Βρυξέλλες. Δεν αποκλείεται ωστόσο να πραγματοποιούσε κάποιες τελευταίες διορθώσεις στο έργο.

Το θέμα του Προμηθέα είχε απασχολήσει βέβαια τους συμβολιστές και νεορομαντικούς καλλιτέχνες πολύ πριν καταπιαστεί με αυτό ο Ντελβίλ και ο Σκριάμπιν.²¹⁰⁵ Ο Ντελβίλ μάλιστα είχε φιλοτεγήσει κατά την παραμονή του στο Παρίσι το εξώφυλλο της *Προμηθεάδας* [*La Prométhéide*, 1895], έργο του Πελαντάν βασισμένο στην ομώνυμη τριλογία του Αισχύλου.²¹⁰⁶ Από τον *Προμηθέα* του 1907 διασώζονται κάποιες σπουδές και προσχέδια, τα οποία μάλιστα χρονολογούνται από το 1902.²¹⁰⁷ Στα έργα αυτά η μορφή του Προμηθέα, σε αντίθεση με τη μεταγενέστερη εκδοχή, δεν περιβάλλεται από τη χαρακτηριστική πτεροειδή, ιώδη αύρα. Η παρατήρηση αυτή θα μπορούσε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως μια πιθανή εικονογραφική πηγή για τον πίνακα του 1907 ήταν οι *Σκεπτομορφές* (1905) της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ. Η ιώδης, πτεροειδής αύρα ξεκινάει από την περιοχή των γλουτών, περιβάλλει το άνω μέρος του κορμού του Προμηθέα και κυκλώνει το λευκό άστρο, το έμβλημα της Λευκής Στοάς, το οποίο ο Προμηθέας κρατεί με τα δυο του χέρια σαν πολύτιμο δοχείο. Το ιώδες χρώμα υποδηλώνει εδώ την πνευματική ανέλιξη, την οποία υπόσχεται η γενναιόδωρη χειρονομία του Προμηθέα προς την ανθρωπότητα ενώ το πτέρωμα παραπέμπει στην εκτίναξη της ψυχής στο θείο, εικόνα οικεία από τον Πλάτωνα και τον Πλωτίνο, όπως έχω ήδη αναφέρει. Οι σχηματοποιημένες, νεφελώδεις μάζες γύρω από τη μορφή του Προμηθέα καθώς και οι πλανητικές σφαίρες επενδύουν το συμβολικό μήνυμα του έργου με μια συμπαντική ερμηνεία. Τέλος, ο δύων ήλιος στο κάτω μέρος της σκηνής, όπου οι ανθρώπινες μάζες απλώνουν ικετευτικά τα χέρια τους αναζητώντας τη λύτρωση, αποδίδεται με ένα βαθύ κόκκινο που συμβολίζει το βασίλειο της ύλης, κατά το θεοσοφικό δόγμα. Ακόμη και το άστρο που κρατεί ο Προμηθέας με τα δυο του χέρια θα μπορούσε να συσχετιστεί με μια Σκεπτομορφή από το βιβλίο της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ. Πιο συγκεκριμένα, η Σκεπτομορφή αρ. 41 του βιβλίου,

²¹⁰⁴ James H. Cousins, “Scriabin and Delville”, *The Theosophist*, τόμ. 57, τχ. 4, Ιανουάριος 1936: 358.

²¹⁰⁵ Ένα από τα τελευταία έργα του Ουώτς, που έμεινε ανολοκλήρωτο, ήταν ένας Προμηθέας. Βρίσκεται στη Watts Gallery, στο Κόμπτον, βλ. *Mary Watts Catalogue*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 121.

²¹⁰⁶ Joséphin Péladan, *La Prométhéide: trilogie d'Eschyle en quatre tableaux*, Παρίσι: Chamuel, 1895.

²¹⁰⁷ Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, ό.π., σελ. 299–301.

μια από τις υψηλότερες που μπορεί να παράγει το ανθρώπινο μυαλό, αναπαριστά τον Λόγο του ηλιακού συστήματος, όπως αυτός αποκαλύπτεται στον διαλογιζόμενο (εικ. 4.6.1.1).²¹⁰⁸ Με αφορμή τα μορφοπλαστικά στοιχεία του πίνακα που συζητήθηκαν παραπάνω, θα ήθελα εδώ να παρεμβάλω αντιστικτικά έναν ομόχρονο *Προμηθέα* (1909–1910, εικ. 4.6.1.3), εκείνον του Φραντίσεκ Κούπκα. Η Μ. Λιστά εύστοχα παρατηρεί πως η χρωματική αντίθεση του μπλε και του κόκκινου που αποκτά μια διαλεκτική μορφή στον πίνακα *Άμορφα: Φούγκα σε δύο χρώματα* (1912, εικ. 2.9), έχει ήδη χρησιμοποιηθεί, ενδεχομένως για πρώτη φορά, στον *Προμηθέα*, σε ένα έργο που δεν προοριζόταν να εκτεθεί στο Σαλόν.²¹⁰⁹ Αν προσθέσουμε ακόμη ότι το χρώμα που χρησιμοποιείται και στα δύο έργα του Κούπκα δεν είναι ακριβώς μπλε αλλά μπλε-ινδικό (ίντιγκο), τότε ο συσχετισμός με τη χρωματομουσική θεωρία του Νεύτωνος, όπως την οικειοποιείται η Μπλαβάτσκι, είναι εμφανής: το κόκκινο, στην μια πλευρά του φάσματος (η νότα Ντο) εκφράζει την υλική υπόσταση του κόσμου και του ανθρώπου, ενώ το μπλε-ίντιγκο, στην άλλη άκρη του φάσματος (νότα Σι), εκφράζει τον αιθέρα και τη νέα πνευματικότητα, μέσα στην οποία θα εισέλθει η ανθρωπότητα. Στις φλέβες και στους μύες του *Προμηθέα* του Κούπκα ρέουν, ως ζωοδότρες ανταγωνιστικές δυνάμεις, και οι δύο οντολογικές αξίες: σαν ένας πολεμιστής αρχαίας φυλής ανασυρμένος από ένα ερυθρόμορφο αγγείο (βλ. το δεξί κάτω άκρο) και μεταφερμένος στο εργαστήριο ενός Φωβ ζωγράφου, ο Προμηθέας στέκεται ως άγρυπνος φρουρός στο μεταίχμιο ανάμεσα στο θείο που έπρεπε να προδώσει και το ανθρώπινο που έμελλε να αγαπήσει. Οι κοφτές ρυθμικές αποστροφές που έχουν γίνει με το πινέλο σε μωβ χρώμα στο έδαφος κοντά στα πόδια της μορφής υπενθυμίζουν τον κόσμο των δονήσεων, όπως εξάλλου και οι κυματοειδείς γραμμές που πάλλονται ρυθμικά στο πάνω μέρος της σκηνής. Σε αντιδιαστολή προς τον επιβλητικό πίνακα του Ντελβίλ, η ύπαρξη αυτού του μικρού έργου του Κούπκα μας δείχνει ότι παρόλες τις κοινές μεταφυσικές αναζητήσεις των παραπάνω ζωγράφων, οι δυνατότητες που διανοίγονταν για την υποστασιοποίηση των χρωματομουσικών θεωριών των θεοσοφιστών δεν ήταν προδιαγεγραμμένες αλλά εγγράφονταν και εμπλέκονταν σε γενικότερα ιδεολογικά διακυβεύματα γύρω από την επικυριαρχία της ανθρώπινης μορφής (Ντελβίλ) και της απελευθέρωσης του χρώματος (Κούπκα).

Ο *Προμηθέας* του Ντελβίλ επρόκειτο να διαδραματίσει κομβικό ρόλο μέσα σε ένα ευρύτερο Συνολικό Έργο Τέχνης με ομώνυμο τίτλο. Τα πρώτα σπέρματα της ιδέας

²¹⁰⁸ Annie Besant and C. W. Leadbeater, *Thought-Forms* (1905), ό.π., σελ. 68–69.

²¹⁰⁹ Marcella Lista, “Le rêve de Prométhée”, ό.π., σελ. 218.

αυτής ίσως τέθηκαν το 1908 και ίσως συγγέονταν στο μυαλό του Σκριάμπιν και του Ντελβίλ με το *Μυστήριο*, το οποίο ο συνθέτης οραματιζόταν ήδη από το 1905. Ο *Προμηθέας* απασχόλησε το συνθέτη αρκετά χρόνια και η σύλληψή του θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα στάδιο στην προσπάθειά του να δώσει μια μορφή στο *Μυστήριο*, ένα έργο τέχνης που θα συνένωνε πολλά είδη τέχνης και θα έφερνε κατά τα λεγόμενα του Σκριάμπιν το τέλος του κόσμου.²¹¹⁰ Στις Βρυξέλλες, με τη βοήθεια του Σικόν, ο Σκριάμπιν επιχείρησε να εφεύρει μια γλώσσα με σανσκριτικές ρίζες για τον *Προμηθέα*, ή για το *Μυστήριο*, η οποία θα αποτελείτο κυρίως από κραυγές, επιφωνήματα, αναστεναγμούς, εκπνοές και εισπνοές.²¹¹¹ Μαρτυρείται ότι κατά τη δεύτερη και σύντομη διαμονή του στις Βρυξέλλες, ο Σκριάμπιν συζήτησε με τον Ντελβίλ τη δυνατότητα δημιουργίας ενός Συνολικού Έργου Τέχνης με θέμα τον Προμηθέα. Στα σχέδια αυτά ο Ντελβίλ θα ενέπλεκε τον Σουντμπινίν αλλά και τον Τσουρλιόνις, ο οποίος τότε βρισκόταν στην Αγ. Πετρούπολη. Ο Ντελβίλ φέρεται να ρώτησε τον Σκριάμπιν αν θα μπορούσε να προσεγγίσει τον Τσουρλιόνις με σκοπό να του αποσπάσει την έγκρισή του. Παραμένει αβέβαιο αν πραγματοποιήθηκε τελικά ο διάλογος αυτός, αλλά είναι πιθανό ότι λόγω της επιδείνωσης της ψυχικής υγείας του Τσουρλιόνις, τα σχέδια αυτά αναβλήθηκαν.²¹¹²

Παρόλ' αυτά, το τελευταίο συμφωνικό ποίημα του Σκριάμπιν, *Ο Προμηθέας ή Ποίημα της φωτιάς* (Op. 60, **εικ. 4.6.1.7**) για ορχήστρα, πιάνο, μεικτή χορωδία και ένα πληκτρολόγιο για έγχρωμα φώτα (*Lucie*), το οποίο ο συνθέτης άρχισε να δουλεύει το 1908–1909, ολοκληρώθηκε το 1910, μετά δηλαδή από την επιστροφή του συνθέτη στη

²¹¹⁰ Για τον Προμηθέα βλ. τα απομνημονεύματα της Όλγα Μονιγκέτι [Olga Monighetti] στο Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 201 κ.ε. Επίσης, Hugh MacDonald, "Lighting the Fire: Scriabin and Colour", *The Musical Times*, τόμ. 124, τχ. 1688, 1983: 600-602· Barbara Kienscherf, "From the 'Ocular Harpsichord' to the 'Sonochromatroscope'", ό.π., σελ. 179–182· Barbara Kienscherf, *Das Auge hört mit*, ό.π., σελ. 83 κ.ε· Monika Fink, "Mit Farbe komponieren", ό.π., σελ. 158–160· Dorothee Eberlein, "Čiurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus", ό.π· James M. Baker, "Prometheus and the Quest for Color-Music: The World Premier of Scriabin's *Poem of Fire with Lights*, New York, March 20, 1915", στο *Music and Modern Art*, επιμ. James Leggio, Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2002, σελ. 61-95· Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 262 κ.ε. Για μια ανάγνωση των εσωτερικών μηνυμάτων του έργου βλ. Anna Gawboy, *Alexander Scriabin's Theurgy in Blue: Esotericism and the Analysis of Prometheus: Poem of Fire' Op. 60*, διδακτορική διατριβή. Yale University, 2010.

²¹¹¹ Ο Εμίλ Σικόν ήταν έτοιμος να δημοσιεύσει το άρθρο του "De l'esthétique de la parole" στο *Revue Théosophique belge*. Βλ., Faubion Bowers, *Scriabin, A biography*, σελ. 187· Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, ό.π., σελ. 152. Η Μπλαβάτσκι μιλά για μια μυστική γλώσσα (Senzar), η οποία μιλιόταν πριν πολλά χρόνια από μυστικές κοινότητες στο Θιβέτ.

²¹¹² Βλ. Jean-David Jumeau-Lafond, "L'indécis, les sons, les couleurs frêles: quelques correspondances symbolistes", στο *Symbolisme en Europe*, κατ. έκθ., Takamatsu City Museum; Bunkamura Museum of Art, Tokyo; Himeji City Museum, Τόκιο: Shimbun, 1996, σελ. 31–34. Βλ. επίσης, Massimo Introvigne, "Zöllner's Knot: Jean Delville (1867-1953), Theosophy, and the Fourth Dimension", *Theosophical History: A Quarterly Journal of Research*, τόμ. 17, τχ. 3, 2014: 84–118.

Ρωσία από τις Βρυξέλλες. Στο έργο αυτό σαφώς επηρεασμένος από τις κατασκευές χρωματοργάνων, για τις οποίες έχω ήδη μιλήσει, ενσωμάτωσε μια φωνή στην παρτιτούρα, η οποία έπρεπε να ερμηνευτεί από ένα όργανο ικανό να παράγει έγχρωμο και κινούμενο φωτισμό.²¹¹³ Για την επιλογή αυτή η συμβολή του Ντελβίλ ήταν μάλλον καθοριστική. Ο Ντελβίλ άλλωστε φιλοτέχνησε και την προμετωπίδα της παρτιτούρας. Παρακάτω θα ιχνηλατήσω τις διασταυρούμενες πορείες του συνθέτη και του ζωγράφου, οι οποίες επέτρεψαν εν τέλει τη γένεση του *Προμηθέα*.

Στις Βρυξέλλες ο Σκριάμπιν ανακάλυψε ένα μικρό παλαιοβιβλιοπωλείο, το οποίο ειδικευόταν σε βιβλία αποκρυφιστικού περιεχομένου, ανάμεσά τους πολλά σπάνια και πρώτες εκδόσεις.²¹¹⁴ Ο Μ. Κέλκελ αναφέρει ότι ο συνθέτης αγόρασε ή έπιασε στα χέρια του αρκετά από αυτά —Το *Occulta Philosophia* (Κολωνία, 1533) του Αγρίππα φον Νέπτενσχαϊμ, το *Arcanes Célestes* (1749–1796) του Σβέντενμποργκ, βιβλία του Πίκο ντε λα Μιράντολα, του Ρέιμοντ Λουλ, του Ρόμπερτ Φλαντ, του Λουί Κλωντ ντε Σεν Μαρτέν, του Παράκελσου καθώς και τη νουβέλα *Αυρηλία* του Ζεράρ ντε Νερβάλ (1855), τη *Σεραφίτα* (1834) του Μπαλζάκ, το *Εκεί κάτω* (1891) του Υσμάνς, τη *Μεταμόρφωση των φυτών* (1799) και την *Πραγματεία των χρωμάτων* (1810) του Γκαίτε, τραγωδίες του Σοφοκλή και του Αισχύλου (ανάμεσά τους τον *Προμηθέα Δεσμώτη*).²¹¹⁵ Επειδή, ωστόσο, δεν μπορούσε να βρει σε κανένα από τα παραπάνω βιβλία ένα ικανοποιητικό σύστημα αντιστοίχισης των χρωματικών και μουσικών τόνων, στράφηκε στον Ντελβίλ για βοήθεια.²¹¹⁶ Ο ζωγράφος του επέστησε την προσοχή στο Χρωματικό Κλειδοκύμβαλο του Λουί Καστέλ και πιθανώς του έδωσε κάποια άρθρα του Ιησουίτη εφευρέτη, τα οποία φυλάσσονταν τότε, μαζί με το αρχείο του, στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Βρυξελλών. Η πηγή αυτή, την οποία παραθέτει ο Κέλκελ, έχει αγνοηθεί από τους μελετητές, πολλοί εκ των οποίων συνεχίζουν να βλέπουν στον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν εμφανείς επιδράσεις από το χρωματόργανο του Ρίμινγκτον. Αν και εκτιμώ ότι κάποια στιγμή αργότερα το βιβλίο του Άγγλου εφευρέτη, το οποίο ωστόσο δημοσιεύεται το 1911, έπεσε στα χέρια του συνθέτη, για τους λόγους που θα αναφέρω παρακάτω, θεωρώ ότι η βασική πηγή πρέπει να ήταν αυτή του Καστέλ.

²¹¹³ Η πρώτη φορά που ο συνθέτης αναφέρεται στο έργο με τον πλήρη του τίτλο του είναι στις 20 Νοεμβρίου 1909: *Προμηθέας*, «Το ποίημα της Φωτιάς» για ορχήστρα και πιάνο, Op. 60. Βλ. Έκδοση Russe de Musique, Βερολίνο και Μόσχα, 1911. Μια παρτιτούρα μελέτης δημοσιεύτηκε από τον οικο Eulenburg το 1980.

²¹¹⁴ Γνωρίζουμε ότι τη διεύθυνση του βιβλιοπωλείου την κοινοποίησε στους Ρώσους συμβολιστές, Ιβάνοφ, Μπιέλι, Μπριούσοφ, Μπλοκ και Μπαλτρούσαϊτις. Βλ. Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, ό.π., σελ. 156–157.

²¹¹⁵ Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, ό.π. σελ. 156.

²¹¹⁶ Ο.π., σελ. 164–165.

Όταν το πρόγραμμα του *Προμηθέα* τυπώθηκε σε φυλλάδιο για την πρεμιέρα στη Μόσχα το 1911, στο κείμενο σημειώνονταν τα εξής: «Προμηθέας, Satanas [sic], και Λούσιφερ συναντιούνται στον αρχαίο μύθο. Αυτοί εκφράζουν την δραστική ενέργεια του σύμπαντος, τη δημιουργική αρχή του. Η φωτιά είναι φως, ζωή, πάλη, αύξηση, αφθονία και σκέψη».²¹¹⁷ Ο Σκριάμπιν αλιεύσε τις ιδέες αυτές πιθανότατα από τη *Μυστική Δοξασία* της Μπλαβάτσκι, όπου εκεί η ιδρύτρια της Θεοσοφικής Εταιρείας παρουσίασε την κοσμογονική και συμπαντική σημασία του μύθου του Τιτάνα.²¹¹⁸ Σε αντιδιαστολή με προηγούμενους συγγραφείς, συνθέτες και ζωγράφους, οι οποίοι είχαν πραγματευτεί τον μύθο του Προμηθέα ως μια εμβληματική μορφή που απελευθέρωσε τον άνθρωπο, η Μπλαβάτσκι προσέθεσε στις ήδη υπάρχουσες ερμηνείες μια επιπλέον διάσταση: εκείνη του κομιστή του φωτός ως αρνητή του θεού. Ο Προμηθέας παρουσιάζεται, έτσι, ως μια διευρυμένη εκδοχή του Λούσιφερ (λuz + φέρω). Για την Μπλαβάτσκι η κλοπή της φωτιάς από τον Προμηθέα ήταν μια αλληγορία του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος απέκτησε διάνοια και επομένως εξέλιξε τη συνείδησή του. Είναι επίσης γνωστό ότι η αντιπαραβολή του μύθου του Προμηθέα με εκείνον του Εωσφόρου ήταν αρκετά διαδεδομένη στα μέλη των Θεοσοφικών Εταιρειών, τα οποία προσέβλεπαν στην κατάρρευση της κοινωνίας των υλιστών και των δοκησίσοφων. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Σκριάμπιν και ο Ντελβίλ αντιλαμβάνονταν επίσης τον Προμηθέα ως επαναστάτη, ως αμφισβητία της πρωτοκαθεδρίας των Αβρααμικών θρησκειών: όπως θα έλεγε αργότερα ο Μπένγιαμιν για τον Μπωντλαίρ, ο Σατανάς έχει εξέλθει της κρυψώνας του και δεν έχει πια διάθεση να συνωμοτήσει.²¹¹⁹ Παράλληλα, η μορφή του Προμηθέα-Σατανά είχε συλληφθεί από τον Ντελβίλ και τον Σκριάμπιν στο πρότυπο του Ανδρόγνου. Ο Ανδρόγνος συμβόλιζε στη γνωστική παράδοση και στους κύκλους των θεοσοφιστών την συμφιλίωση των αντιθέτων. Ο συνθέτης είχε πει στον Σαμπανέγιεφ ότι: «στο κέντρο βρίσκεται ο Ανδρόγνος. Γνωρίζετε ήδη ότι το ανδρικό και το γυναικείο σε εκείνες τις φυλές ήταν συγχωνευμένο και ο χωρισμών των γενών δεν είχε ακόμη επέλθει. Αυτό είναι ένα αρχαίο, εωσφορικό σύμβολο [...]».²¹²⁰

²¹¹⁷ Βλ. Faubion Bowers, ό.π., τόμ. 2, σελ. 206–207.

²¹¹⁸ Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 519 κ.ε.

²¹¹⁹ Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επίμετρο: Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002² [1994][Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1955, 1969, 1974], σελ. 30-32. Για το θέμα του Σατανά στη λογοτεχνία και την ποίηση τον 19ο αιώνα, βλ. Mario Praz, *The Romantic Agony*, ό.π., το κεφάλαιο «Οι μεταμορφώσεις του Σατανά», σελ. 55–94.

²¹²⁰ Παρατίθεται από Marina Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Νόμνυστερ: von Bockel, ²2015 [Αμβούργο: Von Bockel, 2004], σελ. 183. Για τη θεματική του Ανδρόγνου στο συμβολισμό βλ. Francine-Claire Legrand, “Das Androgyne und der

Έχει υποστηριχτεί η άποψη ότι ο σατανισμός εξασκείτο στον κύκλο του Σκριάμπιν. Σε αυτήν την ερμηνεία συνηγορεί και η κοινή ενασχόληση του Σκριάμπιν, καθώς και του φίλου του και ζωγράφου Νικολάι Σπέρλινγκ, με το θέμα του παιδοκτόνου και αποκρυφιστή Ζυλ ντε Ραι [Gilles de Rais] (1404–1440), του οποίου ο περιβόητος βίος λαμβάνει κεντρική θέση στις σελίδες του *Εκεί κάτω* [*Là-bas*] (1891) του Υσμάν, βιβλίο το οποίο ο συνθέτης είχε διαβάσει και επαινέσει.²¹²¹ Η Βικτόρια Ανταμένκο υιοθετώντας την έννοια του νέο-μυθολογισμού [Neo-mythologism] παρατηρεί σε σχέση με τον Προμηθέα: «και οι τρεις μορφές —ο Χριστός, ο Προμηθέας, και ο Σατανάς— φαίνεται να συνιστούν ένα μοναδικό αρχέτυπο στο μυαλό του Σκριάμπιν. Η παγκόσμια διάσταση της εικόνας του Προμηθέα, η οποία γίνεται κατανοητή ως το στοιχείο της κοσμικής φωτιάς, οδήγησε τον συνθέτη πέρα από τον χριστιανισμό και πέρα από τον θεοσοφικό συμβολισμό σε έναν κοσμολογικό μύθο.²¹²² Ο νέο-μυθολογισμός του Σκριάμπιν αιτιολογεί τη μοναδική μείξη του παγανισμού, του δαιμονισμού και του χριστιανισμού, μαζί με τις άλλες φιλοσοφικές συνιστώσες, καθορίζοντας εν τέλει τη δημιουργική ταυτότητα του ίδιου του συνθέτη».²¹²³

Τέλος, ο *Προμηθέας* εμφανίζεται μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο σε συνάφεια με το πρόγραμμα του *Mundaneum*, όπως αυτό ορίστηκε από τον Βέλγο φιλόσοφο και διεθνιστή Πωλ Οτλέ (1868–1944). Σύμφωνα με την ιδέα αυτή, ολόκληρη η παγκόσμια γνώση, πληροφορία και επιστήμη —μια καταγιγιστική αποδελτίωση γεγονότων και εικόνων— θα στεγαζόταν σε ένα σύμπλεγμα κτηρίων. Ο Οτλέ είχε ασκήσει κριτική στον θεσμό των βιβλιοθηκών για τη συντηρητική μεθοδολογία ταξινόμησης της γνώσης και πρότεινε ένα είδος δικτύου τεκμηρίωσης που θα εσώκλειε κάθε είδος γραπτού κειμένου και εικόνας, θέση χάριν της οποίας σήμερα θεωρείται από

Symbolismus.”, στο *Androgyn, Sehnsucht nach Vollkommenheit*, κατ. έκθ., Ursula Prinz (επιμ.), Neuer Berliner Kunstverein, Βερολίνο / Kunstverein, Ανόβερο, Βερολίνο: Dietrich Reimer, 1986, σελ. 75–112.

²¹²¹ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, εισ. και σχόλια Pierre Cogy, Παρίσι: Flammarion, 1978 [Tresse et Stock, 1891], για τον Ζυλ ντε Ραι, βλ. σελ. 65 κ.ε. Πρβλ. με το ολόσωμο πορτρέτο του Ζυλ ντε Ραι του Σπέρλινγκ, δώρο στον Σκριάμπιν (σήμερα Μουσείο Σκριάμπιν). Για το θέμα του σατανισμού βλ. Robert Ziegler, *Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-Siècle France*, Μπάσινγκστοουκ, Χαμπσάιρ: Palgrave Macmillan, 2012. Ο ζωγράφος Σπέρλινγκ όταν πολεμούσε στο μέτωπο στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου φέρεται να δοκίμασε αίμα πληγωμένων και να έφαγε σάρκα σκοτωμένων στρατιωτών. Περιέγραψε μάλιστα στο συνθέτη την εμπειρία αυτή ως μια άσκηση αποκόμισης μυστικιστικής δύναμης. Βλ. Faubion Bowers, *Scriabin*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 48. Αν και η μαρτυρία αυτή πρέπει να προέρχεται από τον Σαμπανέγιεφ, ο Μπάουερς δεν αναφέρει πηγή.

²¹²² Πρβλ. το σχόλιο του Σαμπανέγιεφ, Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 151.

²¹²³ Victoria Adamenko, *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, Χίλσντεϊλ, Νέα Υόρκη: Pendragon, 2007, σελ. 153.

πολλούς ως πρόδρομος των διαδικτυακών μηχανών αναζήτησης.²¹²⁴ Στο σχεδιασμό του κτηρίου ενεπλάκη και ο Λε Κορμπυζιέ [Le Corbusier] (1887–1965) και για ένα χρονικό διάστημα το πρόγραμμα αυτό στεγάστηκε στο Palais Mondial, στην ανατολική πτέρυγα του Palais du Cinquantenaire στις Βρυξέλλες, όπου ενσωματώθηκε ένα διεθνές Μουσείο και μια πελώρια διεθνής βιβλιοθήκη. Το πρόγραμμα, εν τέλει, δεν κέρδισε την εμπιστοσύνη της Κοινωνίας των Εθνών και το πράσινο φως για την οργάνωση ενός παγκόσμιου χάρτη καταγραφής των πολιτισμικών αξιών δόθηκε στο Διεθνές Ινστιτούτο Διανοητικής Συνεργασίας στο Παρίσι (IIIC). Η περιθωριοποίηση του Οτλέ στα τέλη της δεκαετίας του 1920 σωστά έχει συσχετιστεί με τις αποκαλύψεις που προέκυψαν γύρω από τις εσωτεριστικές διασυνδέσεις και πεποιθήσεις των εμπνευστών του Mundaneum. Όταν ο Ελβετός ιστορικός και Καθολικός Γκονζάγκ ντε Ρενόλντ [Gonzague de Reynold] (1880–1970), μέλος της παγκόσμιας επιτροπής που αξιολογούσε τη μελέτη (CICI) και ανταποκριτής της Κοινωνίας των Εθνών, αποκάλυψε την εσωτεριστική προέλευση της ιδέας, ο όμιλος αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το σχέδιο. Βέβαια, η έμφοβη και αντιδραστική στάση του Γκονζάγκ ντε Ρενόλντ απέναντι σε μια «μεταφυσική εκπορευόμενη από τον ορθολογισμό» και σε έναν «κουμανιστικό συγκρητισμό» εκκινούσε πρωτίστως από τη βαθιά καθολική του πίστη και από μια αντιδιαφωτιστική ιδεολογία.²¹²⁵

Πράγματι, ο εσωτεριστικός χαρακτήρας του Mundaneum επιβεβαιώνεται από τη στενή συνεργασία που είχε ο Οτλέ με τον Ζαν Ντελβίλ. Μάλιστα, ο *Προμηθέας* (1907) του Ντελβίλ, τον οποίο θα παρουσιάσω αναλυτικά στο επόμενο υποκεφάλαιο, διακοσμούσε την αίθουσα συνεδριάσεων του Palais Mondial κατά τη δεκαετία του 1920 (εικ. 4.6.1.2).²¹²⁶ Η μεταφορά του Προμηθέα στο μεγάλο αμφιθέατρο στο Palais Mondial σηματοδοτεί την απαρχή των διαδικασιών επίτευξης της διεθνούς ειρήνης, προς την οποία απέβλεπαν οι εμπνευστές του Mundaneum. Στο πλαίσιο αυτό ο Προμηθέας λειτουργεί ως σύμβολο του κοιμιστή της διάνοησης και της γνώσης στους ανθρώπους. Στις 3 Νοεμβρίου του 1923 ο Οτλέ κλήθηκε από τον Ντελβίλ να δώσει μια διάλεξη για τον «Πνευματιστικό χαρακτήρα της διεθνούς πόλης» στη Θεοσοφική

²¹²⁴ Βλ. Wouter Van Acker, “Opening the Shrine of the Mundaneum: The Positivist Spirit in the Architecture of Le Corbusier and his Belgian ‘Idolators’”, στο *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, επιμ. Alexandra Brown and Andrew Leach, Γκόλντ Κόουστ: SAHANZ, 2013, τόμ. 2, σελ. 791–805. Επίσης, Wouter Van Acker, “Architectural Metaphors of Knowledge: The Mundaneum Designs of Maurice Heymans, Paul Otlet, and Le Corbusier”, *Library Trends*, τόμ. 61, τχ. 2, 2012: 371–396.

²¹²⁵ Wouter Van Acker, “Opening the Shrine of the Mundaneum,” ό.π., σελ. 796. Massimo Introvigne, ‘Zöllner’s Knot: Jean Delville (1867-1953)’, ό.π., σελ. 105.

²¹²⁶ Wouter Van Acker, “Opening the Shrine of the Mundaneum,” ό.π., σελ. 797.

Εταιρεία των Βρυξελλών, στην οποία ο Ντελβίλ ήταν γενικός γραμματέας από το 1910.²¹²⁷

7.1.5 Ο Προμηθέας του Ντελβίλ και του Σκριάμπιν υπό το πρίσμα του Πυθαγορισμού

Ο Σκριάμπιν ήταν πολύ ικανοποιημένος με το εξώφυλλο του Ντελβίλ για τον Προμηθέα, *Ποίημα της Φωτιάς*, *Ορ.* 60 (1910), το οποίο εκδόθηκε από τον Κουσεβίτσκι. Η προμετωπίδα αυτή απεικονίζει μια λύρα με ακανθόσχημες απολήξεις να εκφύεται από ένα λωτό, σύμβολο της μήτρας του κόσμου (εικ. 4.6.1.4). Από τη βάση της λύρας εκτείνονται επτά χορδές που διαπερνούν το κεφάλι του Προμηθέα (είτε Εωσφόρου ή Λυκείου Απόλλωνα) και τερματίζουν σε έναν ήλιο στο πάνω μέρος της σύνθεσης. Στο κέντρο της βάσης εγγράφεται σε έναν ουροβόρο όφι το άστρο του Δαβίδ. Οι θεοσοφικοί συμβολισμοί είναι παντού: το άστρο του Δαβίδ, που αναπαράχθηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Le bleu Lotus*, στο οποίο ο Σκριάμπιν ήταν συνδρομητής, αποτελείται από δύο πυθαγόρεια τρίγωνα που ορίζουν τον ορατό και αόρατο κόσμο ενώ ο ουροβόρος όφης την αέναη επιστροφή του χρόνου. Η λωτόσχημη φλόγα που περιελίσσεται κατά μήκος της τέταρτης χορδής είναι το τρίτο μάτι της εκστατικής μορφής του Προμηθέα, που παραμένει σε κατάσταση αφύπνισης. Η επαναληπτικότητα των λωτών, των μικρών φλογών και των κοσμικών ακτινών (σαράντα έξι, είκοσι επτά, δεκατρία, δεκαεννέα), τα οποία διατάσσονται σε κύκλους γύρω από τη λύρα, παραπέμπει σε μια αριθμοσοφική λογική νεοπυθαγόρειας εμπνεύσεως. Μέσω της μεθόδου επανάληψης ενός μικρού μοτίβου (μιας φλόγας, ενός κοσμήματος) ο Ντελβίλ μπορούσε να υπαινιχθεί ότι ο κόσμος διαρθρώνεται με βάση αριθμητικούς ή γεωμετρικούς νόμους, οι οποίοι παραμένουν στην ουσία τους αναλλοίωτοι. Την πρακτική αυτή μπορούμε να τη παρακολουθήσουμε σε παρόμοια έργα μικρής κλίμακας, όπως σε προμετωπίδες βιβλίων. Ο Λέχτερ, όπως έχω δείξει και παραπάνω, χρησιμοποίησε παρόμοιες μεθόδους για να υπαινιχθεί τη σχέση ανάμεσα στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο ή την αρμονία των σφαιρών. Για παράδειγμα, στον πίνακά του *Ορφέας* (1896, εικ. 3.2.4) οι αριθμητικοί συμβολισμοί αποτυπώνονται όχι μονάχα στη ζωγραφική επιφάνεια (επαναλήψεις κορμών και ανθών) αλλά και στο

²¹²⁷ Paul Otlet, “L’aspect spirituel de la cité internationale”, *Bulletin de l’Ordre de l’étoile d’orient*, τχ. 1, Ιανουάριος 1924: 19–38. Ακολούθησε μια διάλεξη του Οτλέ το 1926 για τα μέλη του Τάγματος του Άστρου της Ανατολής. Βλ. “La cité mondiale”, *Herald of the Star*, τόμ. 15, τχ. 10, 1926: 435–442.

πλαίσιο του πίνακα, όπου τα διάφορα διακοσμητικά μοτίβα συμπλέκονται μεταξύ τους. Στην προμετωπίδα με τίτλο *Sursum Corda* (*Άνω σχώμεν τας καρδίας*, **εικ. 3.2.3**) οι αριθμητικοί συμβολισμοί περιστρέφονται γύρω από το εκφυόμενο μέσα από μια καρδιά τρίγωνο στο κέντρο της σκηνής, του οποίου τα επτά σημεία «αντιστοιχούν» σε έναν τριγωνικό αστερισμό στο πάνω μέρος του πίνακα. Τέλος, στις προμετωπίδες που φιλοτέχνησε για τα βιβλία του Γκεόργκε, οι πυθαγόρειοι υπαινιγμοί είναι σχεδόν παντού παρόντες, όπως στο προσχέδιο για το *Χαλί της ζωής* (1906, **εικ. 2.1.3**) ή το *Εβδομο Δαχτυλίδι* (1907, **εικ. 3.2.2**). Στην προμετωπίδα για το βιβλίο *Μαξιμίν* (**εικ. 3.2.1**) του Γκεόργκε, το μοτίβο των φλογών, το οποίο αναπαράγει την Τετρακτύ των Πυθαγορείων, θα μπορούσε να αντιπαραβληθεί με το αντίστοιχο μοτίβο (αν και σε κύκλους) στην προμετωπίδα του *Προμηθέα*. Τέτοιοι αριθμητικοί συμβολισμοί προσφέρονταν περισσότερο σε μικρής κλίμακας έργα (όπως είναι οι προμετωπίδες), όπου το περιεχόμενο των βιβλίων ή παρτιτουρών απευθυνόταν ούτως ή άλλως σε ένα συγκεκριμένο ή ακόμη και μνημένο κοινό, παρά σε μεγάλων διαστάσεων πίνακες, όπου η υπερβολική προσήλωση στη διακοσμητικότητα θα εκλαμβάνονταν ως αδυναμία σύλληψης μιας ζωγραφικής σύνθεσης ή ως έλλειψη δημιουργικής φαντασίας.

Η *γεωμετρική ιδεογραφία* του Ντελβίλ βρίσκεται το πάρισό της στο έργο του Σκριάμπιν: ο Σαμπανέγιεφ μας παραδίδει την ακόλουθη ρήση του Σκριάμπιν: «Είναι απαραίτητο η φόρμα να γεννιέται, όπως μια σφαίρα, ακριβώς όπως ένας κρύσταλλος. Πάντα έβρισκα ότι τα μαθηματικά οφείλουν να παίζουν ένα μεγάλο ρόλο στη σύνθεση. Εμφανίζονται μερικές φορές στο έργο μου κυριολεκτικά υπολογισμοί, υπολογισμοί της φόρμας [...], ένας υπολογισμός των μετατροπιών επίσης».²¹²⁸ Στη μουσική, όπως είναι φυσικό, οι αριθμητικοί συμβολισμοί μπορούν να περάσουν σχεδόν απαρατήρητοι. Ο μουσικολόγος Μάνφρεντ Κέλκελ διατείνεται πως τα διασωζόμενα σχέδια του *Προμηθέα* του Σκριάμπιν φανερώνουν ότι ο συνθέτης ήταν εξοικειωμένος με τη μέθοδο της μετροτεκτονικής ανάλυσης του Ρώσου μουσικολόγου, παιδαγωγού και συνθέτη Γκεόργκι Κόνγιους [Georgi Eduardowitsch Konjus] (1862-1933).²¹²⁹ Η μέθοδος αυτή, η οποία στις αρχές της δεκαετίας του 1930 απαγορεύτηκε στη Ρωσία ως φορμαλιστική, ερευνούσε τις κρυμμένες αναλογίες και συμμετρίες στις μουσικές φόρμες παλαιότερων αλλά και σύγχρονων συνθετών. Πρόκειται για μια αναβίωση πυθαγόρειων θεωριών σε

²¹²⁸ Leonid Sabanejew, *Vospominanija o Skrjabinе*, ό.π., σελ. 105. Πρβλ. Marina Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, ό.π., σελ. 308.

²¹²⁹ Faubion Bowers, *Scriabin, a Biography*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 89–90, 127. Ο Σκριάμπιν υπήρξε για ένα διάστημα μαθητής του Κόνγιους. Βλ. Michael Goldstein, “Skrjabin und die Skrjabinisten”, στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, ό.π., σελ. 179.

συγκεκριμένους κύκλους μουσικολόγων, όπου ανήκε και ο Κόνγιους, οι οποίοι αναζητούσαν στη μουσική τη συμμετρική, ομοιόμορφη και αναλογική τάξη.²¹³⁰ Με την κατάρτιση ενός σχεδιαγράμματος μπορούσαν να αποτυπώσουν με τη βοήθεια αριθμών τις βασικές πληροφορίες γύρω από ένα έργο, όπως το φραζάρισμα, τον ρυθμό κ.α. Η ανάλυση ξεκινά με τον καθορισμό μιας μονάδας που αντιστοιχεί είτε σε ένα μέτρο, είτε σε κάποια νότα διπλής ή μονής αξίας ή κάποιο άλλο στοιχείο. Στη συνέχεια πάνω σε οριζόντιες γραμμές σημειώνονταν με κάθετες παύλες, με τη βοήθεια αριθμών, οι αποστάσεις των περιόδων ή μερών κι έτσι ξεδιαλύονταν οπτικά η αντιστοιχία του μέρους προς το όλον (εικ. 4.6.1.8). Έχουμε ήδη τονίσει ότι ο συνθέτης ενδιαφερόταν να καθιερώσει με την *Προμηθεϊκή* του συγχορδία μια νέα συμμετρία ή τάξη. Γνωρίζουμε ότι για αυτόν τον λόγο υπολόγιζε με ακρίβεια τον αριθμό των μέτρων, προκειμένου να πετύχει, όπως έλεγε, μια «κρυστάλλινα καθαρή μορφή» (εικ. 4.6.1.6).²¹³¹ Ο συνθέτης Ααρών Κόπλαντ [Aaron Copland] (1900–1990) είχε χαρακτηριστικά επισημάνει ότι η ιδέα αυτή του συνθέτη να «περικλείσει τη νέα τέχνη του αισθάνεσθαι στο ζουρλομανδύα της παλιάς κλασικής φόρμα σονάτας» ήταν ένα από τα μεγαλύτερα λάθη του 20ου αιώνα.²¹³² Ο Κέλκελ έδειξε μάλιστα ότι ο Σκριάμπιν επεξεργαζόταν τη δομή των έργων του σχεδιάζοντας πρώτα τον αριθμητικό κάρναβο με τη βοήθεια της χρυσής τομής ή των αριθμών Φιμπονάτσι και στη συνέχεια υπολόγιζε τα επί μέρους στοιχεία του έργου. Το πρόβλημα που προκύπτει εδώ από την προσέγγιση του Κέλκελ είναι παρόμοιο με εκείνο που έχω ήδη συζητήσει αναφορικά με την αντίστοιχη μεθοδολογία του Ρού Χόγουατ για τον Ντεμπυσσύ ή τον Σατί. Η άποψη ότι οι αριθμολογικές αυτές θεωρίες εφαρμόζονταν στην πράξη με τη λογική

²¹³⁰ Ο Κόνγιους σταθερά από το 1895 ανέλυε τα έργα του Σκριάμπιν με τη βοήθεια της μεθόδου αυτής. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 οι έρευνες αυτές συνεχίζουν να μένουν στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων του όταν διευθύνει το εργαστήριο του κρατικού ινστιτούτου μουσικολογίας GIMN. Πρώτος ο Manfred Kelkel επέστησε την προσοχή της έρευνας στην ανάλυση του έργου του Σκριάμπιν με βάση τη μέθοδο του Κόνγιους. Βλ. Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, Παρίσι, H. Champion, 1978· επίσης Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, στο *Musik und Religion*, ό.π., σελ. 230.

²¹³¹ Faubion Bowers, *Scriabin, a biography*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 332.

²¹³² “But Scriabin, who wrote ten piano sonatas, had the fantastic idea of attempting to put this really new body of feeling into the straightjacket of the old classical sonata form [...]” Βλ. Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, Νέα Υόρκη: New York American Library, 2009 [Νέα Υόρκη: McGraw Hill Book, 1939], σελ. 159. Για τις Σονάτες του Σκριάμπιν σε σχέση με την εξέλιξη του μουσικού αυτού είδους στη Ρωσία την περίοδο εκείνη, βλ. Frederick H. Martens, “The Modern Russian Pianoforte Sonata (Based on an Interview with M. Serge Prokofieff)”, *The Musical Quarterly*, τόμ. 5, τχ. 3, 1919: 357–363. Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί μια διάκριση ανάμεσα στους όρους Σονάτα και φόρμα σονάτα. Η Σονάτα αναφέρεται σε ένα μουσικό είδος για ένα σολιστικό όργανο και υπάρχει ήδη από την εποχή του Μπαρόκ. Ο όρος φόρμα σονάτα αναφέρεται σε μια μορφολογική δομή, που απαντάται παραδοσιακά στο πρώτο μέρος μιας σονάτας, συμφωνίας, ή κοντσέρτου για πιάνο, βιολί κτλ. Η φόρμα σονάτα απαντάται την κλασική περίοδο και επιζεί ασφαλώς σε έργα ρομαντικών και μεταρομαντικών συνθετών. Συνήθως έχει μια τριαδική άρθρωση, αποτελείται δηλαδή από την έκθεση, την ανάπτυξη και την επανέκθεση.

ενός βιβλίου μαγειρικής, θα πρέπει να ιδωθεί με κάποια επιφύλαξη. Είναι πολύ πιθανό, για παράδειγμα, ο Σκριάμπιν να ήταν εξοικειωμένος με τη «συμμετρικότητα» μέσα από τη χρήση της οκτατονικής κλίμακας, η οποία ήταν διαδεδομένη στον κύκλο του Ρίμσκι Κόρσακοφ.²¹³³ Η κλίμακα αυτή, με την περιοδική εναλλαγή τόνων και ημιτονίων, κρύβει εντός της δύο άλυτα διαστήματα αυξημένης Τετάρτης, σε αντιδιαστολή προς την μείζονα κλίμακα, όπου το αυξημένο διάστημα (πχ. Φα–Σι στην Ντο μείζονα) λύνεται στην τονική βαθμίδα. Η παρουσία των συμμετρικών διαστημάτων αυξημένης Τετάρτης είναι σημαντική για την κατανόηση της μουσικής του Σκριάμπιν, στην οποία το διάστημα αυτό λάμβανε, όπως έχω δείξει, θεοσοφικές και φιλοσοφικές συνδηλώσεις (σύνδεση με τον Πυθαγόρα, τον Εωσφόρο κτλ.). Εν κατακλείδι, ακόμη και αν οι μαθηματικές θεωρίες στο ύστερο έργο του συνθέτη πηγάζουν από διαφορετικά πεδία (ζωγραφική, θεοσοφία, πυθαγόρεια μαθηματικά), συμβάλλουν σε κάθε περίπτωση στο ίδιο αποτέλεσμα: την κατάλυση της αρμονικής «χριστιανικής» τριαδικής συγχορδίας και την αντικατάστασή της από μια «υπερσυμμετρική». Η μετάβαση αυτή από τον αρμονικό χριστιανικό κόσμο στον υπερσυμμετρικό χώρο του θεοσοφισμού γινόταν αντιληπτή από το ακροατήριό του, αν και τις περισσότερες φορές με αρνητική απόχρωση. Για παράδειγμα, λίγο πριν μεταβεί για δεύτερη φορά στις Βρυξέλλες την Άνοιξη του 1909, ο συνθέτης έπαιξε μερικά θέματα από τον *Προμηθέα* στο πιάνο. Η Όλγα Μονιγκέτι [Olga Monighetti] στα απομνημονεύματά της αναφέρει ότι αμέσως ομολόγησε στον συνθέτη ότι τα πέντε θέματα ηχούσαν τρομερά κακόφωνα κάθε φορά που αυτά αλληλοπλέκονταν, δίνοντας «την εντύπωση μιας αντιστικτικής αταξίας, που δεν λέει τίποτα στην ψυχή· είναι μόνο άλγεβρα».²¹³⁴

Όπως έχω ήδη συζητήσει, το ζήτημα της ευρείας και συστηματικής χρήσης μαθηματικών κανόνων και συστημάτων στη ζωγραφική παραμένει ανοιχτό. Το κατά πόσον ο Ντελβίλ χρησιμοποιούσε γεωμετρικές χαράξεις στα έργα του με βάση τη

²¹³³ Οι οκτατονικές κλίμακες σχηματίζονται ως εξής: από την νότα Ντο για παράδειγμα ακολουθείται η διαδοχή τόνος-ημιτόνιο ή ημιτόνιο-τόνος μέχρι η κλίμακα να ολοκληρωθεί στην επόμενη νότα Ντο. Οι νότες είναι έτσι οκτώ και όχι επτά, όπως στην παραδοσιακή κλίμακα. Η κλίμακα από το Ρε ύφεση που ακολουθεί την ίδια διαδοχή νοτών (τόνος-ημιτόνιο ή ημιτόνιο-τόνος) είναι έτσι συμμετρική ως προς την οκτατονική κλίμακα από το Ντο. Οι οκτατονικές κλίμακες παρουσιάζουν περιοδικότητα καθώς επαναλαμβάνονται κατά την αντιμετάθεσή τους σε μια κλίμακα που απέχει διάστημα μικρής Τρίτης από την αρχική τονικότητα. Επί παραδείγματι, η οκτατονική από το Ντο είναι αναπαραγωγή του εαυτού της ως προς την οκτατονική από το Μι ύφεση. Για τον οκτατονισμό στον Σκριάμπιν, βλ. *The Alexander Scriabin companion*, ό.π., σελ. 269 κ.ε.

²¹³⁴ Παρατίθεται στο Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 201.

χρυσή τομή ή τους αριθμούς Φιμπονάτσι δεν είναι αρκετά σαφές.²¹³⁵ Θεωρώ, ωστόσο, ότι η πρακτική αυτή δεν πρέπει να φαντάζει απίθανη. Μια πιο προσεκτική ανάλυση του εξωφύλλου της παρτιτούρας του *Προμηθέα* μας επιτρέπει να δούμε ότι ο Ντελβίλ πράγματι σχεδίαζε το έργο με βάση τη χρυσή τομή και τα πυθαγόρεια τρίγωνα (εικ. 4.6.1.5–6). Στο παραπάνω διάγραμμα ανέλυσα την εικόνα με βάση τον λόγο της χρυσής τομής —το κάτω μέρος της σύνθεσης σε επιπρόσθετες τομές— και τράβηξα τις διαγώνιους, έτσι ώστε να σχηματιστούν τα δύο τρίγωνα, δηλαδή ένα εξάγωνο αστέρι, το αστέρι του Δαβίδ, το οποίο απεικονίζεται και στο μέσον του βωμού. Ο αριθμός έξι έχει έναν επιπλέον λόγο ύπαρξης στη συγκεκριμένη παρτιτούρα. Ο Σκριάμπιν, όπως θα δείξω παρακάτω στο έργο αυτό εγκαταλείπει την παραδοσιακή τονικότητα και στη θέση της εισάγει τη μυστική συγχορδία ή αλλιώς Προμηθεϊκή, η οποία σχηματίζεται από έξι μουσικούς φθόγγους που απέχουν μεταξύ τους διαστήματα Τετάρτης, δύο αυξημένα, ένα ελαττωμένο, και δύο καθαρά. Το πλέγμα των συγχορδιών αυτών, σύμφωνα με το Σκριάμπιν, αντιστοιχούσε ολόκληρο σε ένα χρώμα που καθοριζόταν κάθε φορά ανάλογα με το θεμέλιο φθόγγο της συγχορδίας. Το διάστημα της Τετάρτης, ιδιαίτερα αυτό της αυξημένης που διαιρεί την οκτάβα στη μέση θεωρώ πως πρέπει να το συνδέσουμε με το Πλατωνικό τετράεδρο, αποτελούμενο από τρία τρίγωνα, που συμβολίζει τη φωτιά και περιγράφεται στο βιβλίο του Θεολόγου Κορνήλιου Αγρίππα φον Νέττενσχαϊμ, το οποίο ο συνθέτης είχε αγοράσει εκείνον το χρόνο από παλαιοβιβλιοπωλείο στις Βρυξέλλες.²¹³⁶ Αν μεταφέρουμε την Προμηθεϊκή συγχορδία στον χρωματικό κύκλο διαπιστώνουμε ότι ο Σκριάμπιν επεξεργαζόταν οπτικά σχήματα, εξάγωνα και πεντάγωνα, των οποίων η ζεύξη βασιζόταν στην ύπαρξη μιας αυξημένης Τετάρτης στη δομή της τρίφωνης συγχορδίας.²¹³⁷ Εκτιμώ, λοιπόν, ότι ο Σκριάμπιν εμπνεύστηκε τη λύση αυτή από τον Ντελβίλ κατά τη διάρκεια των πολλαπλών συναντήσεων που είχε με το ζωγράφο. Ο Ντελβίλ, άλλωστε, χρησιμοποίησε τη λύση των τριγώνων ήδη σε προηγούμενα έργα του, όπως στον *Πάρσιφαλ* (1890, εικ. 4.6.3.1–2), ο οποίος αποτέλεσε και το πρότυπο για τη μορφή του Προμηθέα-Λούσιφερ. Τα δύο αλληλοτεμνόμενα τρίγωνα, το αστέρι του Δαβίδ, έχω ήδη δείξει πως το είχαν χρησιμοποιήσει ο Φιλντ, ο Λακυριά καθώς και άλλοι, για να

²¹³⁵ Olivier Delville, *Jean Delville, peintre*, ό.π., σελ. 14. Ο Ολιβιέ Ντελβίλ μας παρέχει επίσης την πληροφορία ότι ο πατέρας του απέδιδε μεγάλη σημασία στα προσχέδια και στις σπουδές, σε τέτοιο βαθμό ώστε το τελικό έργο έδειχνε σαν μεγέθυνση της μικρυνμένης εκδοχής του, ό.π., σελ. 56.

²¹³⁶ Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine: un musicien*, ό.π., σελ. 155.

²¹³⁷ Για την ανάλυση της συγχορδίας, βλ. Βλ. James M. Baker. *The Music of Alexander Scriabin*, ό.π. σελ. 258 κ.ε.

δείξουν τη σύνδεση του μακρόκοσμου και του μικρόκοσμου, του πάνω και του κάτω, των βασικών και συμπληρωματικών χρωμάτων. Οι καθολικοί-χριστιανικοί, ωστόσο, συμβολισμοί του αριθμού τρία και οι κατ' επέκταση τριαδικές μείξεις των χρωμάτων απουσιάζουν τόσο από τη ζωγραφική του Ντελβίλ όσο και από τη μουσική του Σκριάμπιν. Συνεπώς, η ιδιομορφία των ιδεών του Σκριάμπιν και του Ντελβίλ θα πρέπει, νομίζω, να ανιχνευτεί στη ιδιαίτερη εκείνη χρήση των χρωματομουσικών θεωριών του Νεύτωνος και του Καστέλ μέσα από τα παραμορφωτικά πρίσματα της θεοσοφικής διδασκαλίας.

7.1.6 Οι συσχετισμοί χρώματος και ήχου μέσα από το θεοσοφικό πρόγραμμα του Προμηθέα

Στη βιβλιογραφία αναπαράγεται διαρκώς η άποψη ότι ο Σκριάμπιν ήταν συναισθητικός, ταυτότητα που είχε ασφαλώς καλλιεργήσει ο ίδιος ο συνθέτης για τον εαυτό του.²¹³⁸ Όπως έχω δείξει, ωστόσο, τη διαδεδομένη χρήση της λέξης «συναισθησία» στους κύκλους των συμβολιστών ποιητών και ζωγράφων θα πρέπει να την καταλάβουμε περισσότερο ως μια πολιτισμική κατασκευή και λιγότερο με κριτήριο τις ιατρικές και ψυχιατρικές συνδηλώσεις που έχει ο όρος αυτός σήμερα. Ο Σκριάμπιν είχε συζητήσει τις ιδέες για τη συναισθησία με τον Άγγλο ψυχίατρο Τσαρλς Μάγιερς [Charles Samuel Myers] (1873–1946), ο οποίος αργότερα δημοσιοποίησε τη σχετική συζήτηση που είχε με τον συνθέτη.²¹³⁹ Από τη συνέντευξη αυτή μπορούμε να εξάγουμε τα εξής: Ο Σκριάμπιν ισχυριζόταν πως η εμφάνιση ενός χρώματος συνέβαινε με την κρούση μιας συγχορδίας (για παράδειγμα της προμηθεϊκής συγχορδίας) και όχι με οποιαδήποτε νότα. Επιπρόσθετα, ο Σκριάμπιν πίστευε πως η επενέργεια της μουσικής διογκωνόταν κάθε φορά που προσφερόταν στο βλέμμα το χρώμα εκείνο που ταίριαζε κατάλληλα με την εκάστοτε συγχορδία.²¹⁴⁰ Η παρατήρηση αυτή βέβαια είχε ήδη γίνει από τον Ρίμινγκτον, ο οποίος επεδίωκε με το χρωμόργανό του να αυξήσει την επιδραστικότητα ενός μουσικού κομματιού που παιζόταν σε παράλληλο χρόνο με τις προβολές των έγχρωμων φωτισμών. Από τη συνέντευξη συμπεραίνουμε επίσης ότι ο

²¹³⁸ Η λέξη χρησιμοποιούταν τότε με διαφορετικό νόημα από εκείνο που της αποδίδεται σήμερα από τη νευροβιολογία. Βλ. B. M. Galejev και I. L. Vanechkina, “Was Scriabin a Synesthete?”, *Leonardo*, τόμ. 34, τχ. 4, 2001: 357–361· Kenneth Peacock, “Synesthetic Perception: Alexander Scriabin’s Color Hearing,” *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, τόμ. 2, τχ. 4, 1985: 483–505.

²¹³⁹ Charles S. Myers, “Zwei Fälle von Synästhesie.” *The British Journal of Psychology*, τόμ. 7, 1914–1915: 112–117· Aleksandr Skrjabin, *Briefe*, ό.π., σελ. 384–388.

²¹⁴⁰ Aleksandr Skrjabin, *Briefe*, ό.π., σελ. 385.

Σκριάμπιν αντιλαμβανόταν τη συναισθησία σε άμεση συνάφεια με την αλληλουχία συγχορδιών ή συμπλεγμάτων νοτών. Η παλαιότερη μουσική, όπως εκείνη του Μπετόβεν για παράδειγμα, λέει ο Σκριάμπιν, δεν μπορεί να προσφέρει μια συναισθητική εμπειρία, πρώτον λόγω του διανοητικού της χαρακτήρα και της απουσίας ψυχολογικού βάθους, και δεύτερον λόγω της σπάνιας αλλαγής τονικότητας που παρατηρείται στα έργα αυτά.²¹⁴¹ Ωστόσο, όταν ο Σκριάμπιν ισχυρίζεται ότι η «συγχορδία» από Ντο τού δημιουργεί την αίσθηση του χρώματος κόκκινου, καθώς και έναν συσχετισμό με τη μυρωδιά του χρώματος, ενώ, αντίθετα, η «συγχορδία» από Φα# τού γεννά συνειρμούς με το χρώμα βιολετί και μια αίσθηση του πνευματικού και του αιθερικού, θα πρέπει να συμπεράνουμε, μάλλον, πως δεν πρόκειται εδώ για μια βιοχημική διαδικασία που πυροδοτεί τις παραπάνω εμπειρίες, αλλά, όπως έχω ήδη δείξει, μια ενδεδειγμένη εντύπωση στο θεοσοφικό δόγμα.²¹⁴² Με άλλα λόγια, η συναισθητική εμπειρία ήταν παράγωγο της πολύπλοκης γεωμετρικής δομής ή διάταξης των μουσικών φθόγγων στον «χώρο» και όχι συνέπεια της ποιότητας ενός ήχου (βλ. την έννοια του ηχοχρώματος κατά Σένμπεργκ). Η γεωμετρική αυτή διάρθρωση του μουσικού υλικού στο χώρο δεν μπορεί να μείνει ασυσχέτιστη με τις πυθαγόρειες θεωρίες που κυκλοφορούσαν στους κύκλους των θεοσοφιστών.

Η επιλογή των χρωμάτων που αντιστοιχούσαν στη μουσική κλίμακα δεν ήταν «αυθαίρετη και προσωπική», όπως υποστηρίζει ο Φ. Μπάουερς,²¹⁴³ ο οποίος έτεινε γενικά να υποσκελίζει τις συναισθητικές αναζητήσεις του Σκριάμπιν και εν γένει τις προσπάθειες αντιστοιχίας χρωμάτων και νοτών, αλλά, όπως έχει αναδείξει η έρευνα τελευταία, βασίζεται πάνω σε ένα πολύπλοκο θεοσοφικό πρόγραμμα. Ο μαθητής και φίλος του Σκριάμπιν, Σαμπανέγιεφ, τον Ιανουάριο του 1911, δημοσίευσε στο ρωσικό περιοδικό *Muzyka* ένα ιδιαίτερα σημαντικό άρθρο με τον τίτλο «Ο Προμηθέας» [Prometej].²¹⁴⁴ Σε αυτό αποπειράθηκε να ερμηνεύσει τις αντιστοιχίες ανάμεσα στις νότες και τα χρώματα, οι οποίες εμφανίζονται στην παρτιτούρα του *Προμηθέα*. Στο μεγαλύτερο μέρος του το άρθρο αυτό μεταφράστηκε στα γερμανικά και δημοσιεύτηκε στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη* το 1912.²¹⁴⁵ Η ερμηνεία των χρωμάτων που

²¹⁴¹ Σύμφωνα με τον Σκριάμπιν, τα παλαιότερα αυτά έργα μπορούν να δημιουργήσουν την αίσθηση μιας αλλαγής στην ένταση του χρώματος αλλά όχι στη χροιά του (εφόσον η τονικότητα δεν αλλάζει), βλ. Aleksandr Skrjabin, *Briefe*, ό.π., σελ. 385–386.

²¹⁴² Aleksandr Skrjabin, *Briefe*, ό.π., σελ. 387.

²¹⁴³ Ο.π., σελ. 204.

²¹⁴⁴ L. L. Sabaneev, “Prometej”, *Muzyka*, τχ. 1, 1910 και τχ. 13, 1911.

²¹⁴⁵ Ο πίνακας των αντιστοιχιών του Σαμπανέγιεφ δημοσιεύτηκε στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη* το 1912, βλ. Leonid Sabanejew, “Prometheus von Skrjabin”, στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc, ό.π., σελ. 107–124.

πρότεινε ο Σαμπανέγιεφ, έχει πρόσφατα αμφισβητηθεί. Στη χρονολογημένη με ασφάλεια στις 16 Μαρτίου 1913 παρτιτούρα του *Προμηθέα* που απόκειται στην Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι, η οποία περιλαμβάνει χειρόγραφες σημειώσεις του ίδιου του συνθέτη, διασώζεται ένας παρόμοιος πίνακας αντιστοιχιών με εκείνο του Σαμπανέγιεφ, ο οποίος παρουσιάζει, ωστόσο, κάποιες σημαντικές διαφορές.²¹⁴⁶ Η ύπαρξη των διαφορετικών αυτών χρωματομουσικών συστημάτων έχει προκαλέσει σύγχυση στους ερευνητές. Αλλά ας δούμε το όλο ζήτημα από την αρχή.

Η παρτιτούρα του *Προμηθέα* αποτελείται από μια μεγάλη ορχήστρα με καμπάνες [campanelli και campani], τσελέστα, άρπα και πιανοφόρτε.²¹⁴⁷ Ο *Προμηθέας* ανοίγει με σήμανση *Lento*. Ο χαρακτηρισμός της «μουσικής ατμόσφαιρας» ως νεφελώδους [brumeux] ανταποκρίνεται στην άμορφη κατάσταση, στην οποία βρισκόταν η ανθρωπότητα πριν τη προσφορά της φωτιάς από τον Προμηθέα.²¹⁴⁸ Μέσα από αυτό το υπό διαμόρφωση νεφελώδες υπέδαφος αναγγέλλεται το θέμα της «δημιουργικής θέλησης», το οποίο παίζουν τα κόρνα. Συνολικά 18 περίπου θέματα είναι δυνατόν να διακριθούν στην παρτιτούρα, όλα εξ' αυτών αναγγέλλοντα σημαντικά συμβάντα της πλοκής, όπως το μοτίβο της «δωρεάς της φωτιάς», του «Λόγου», της «αυγής της ανθρώπινης συνείδησης», της «χαράς της ζωής» και της «αυτοεκπλήρωσης». Η χορωδία, όπως και οι καμπάνες, εισέρχονται στην κορύφωση της σύνθεσης, στο τελευταίο μέρος, όπου ο «άνθρωπος γίνεται ανθρωπότητα ή μυριάδες μορφές ζωής σε πολλαπλότητα».²¹⁴⁹ Οι μουσικολόγοι συμφωνούν ομόφωνα ότι ο *Προμηθέας* είναι γραμμένος σε ελεύθερη Φόρμα Σονάτας (με έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση και coda), χωρίς ωστόσο να εμφανίζεται εκείνος ο θεματικός δυϊσμός που χαρακτηρίζει την παραπάνω φόρμα.²¹⁵⁰ Αντίθετα, παρατηρείται ένας «καλειδοσκοπικός πλουραλισμός θεμάτων». Τα σύντομα θέματα δηλαδή του κομματιού παραλλάσσονται, συνδιαλέγονται, διασπώνται κατά την ανάπτυξη του υλικού σε ακόμη μικρότερα θραύσματα, τα οποία, σύμφωνα με την Μπάρμπαρα Κίνσερφ, «συνυφαίνονται σε ένα μαρμαρόφεγγο μωσαϊκό».²¹⁵¹

²¹⁴⁶ Hugh Macdonald, "Lighting the Fire", ό.π., σελ. 601.

²¹⁴⁷ Για μια ανάλυση του έργου, βλ. James M. Baker, *The Music of Alexander Scriabin*, ό.π., σελ. 235 κ.ε. Για την παρτιτούρα, βλ. Alexander Scriabin, "*Poem of Ecstasy*" and "*Prometheus: Poem of Fire*" in *Full Score*, σχόλια του Faubion Bowers, Νέα Υόρκη: Dover Publishing, 1995, σελ. 111 κ.ε.

²¹⁴⁸ Ανάλογη σκηνή απεικονίζεται και στο κάτω μέρος του πίνακα του *Προμηθέα* του Ντελβίλ.

²¹⁴⁹ Alexander Scriabin, "*Poem of Ecstasy*" and "*Prometheus: Poem of Fire*", ό.π., σελ. 113.

²¹⁵⁰ James M. Baker, *The Music of Alexander Scriabin*, ό.π., σελ. 239.

²¹⁵¹ Barbara Kienscherf, *Das Auge hört mit*, ό.π., σελ. 95. Για την εξέλιξη της ιδιόμορφης αρμονίας με Τέταρτες βλ. Peter Sabbagh, *Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Αμβούργο: Books on Demand, 2001.

Το συνδυαστικό στοιχείο στον *Προμηθέα*, το καθοδηγητικό μοτίβο θα λέγαμε, είναι, ωστόσο, η περίφημη προμηθεϊκή συγχορδία και οι πολλαπλές της μεταθέσεις. Η συγχορδία αυτή είναι γνωστή και ως «μυστικιστική», αν και οι δύο χαρακτηρισμοί προέρχονται από τρίτους και όχι από τον ίδιο τον συνθέτη. Ο Σκριάμπιν, αντίθετα, χρησιμοποιούσε τον όρο «συγχορδία του πληρώματος», ο οποίος παραπέμπει στη *Μυστική Δοξασία* της Μπλαβάτσκι. Το «πλήρωμα», ένας χριστιανικός-γνωστικιστικός όρος, χρησιμοποιήθηκε από τους θεοσοφιστές για να δηλώσει τις ιεραρχίες του ουράνιου βασιλείου, οι οποίες συμπεριλαμβάνουν τα πάντα και βρίσκονται έξωθεν του φυσικού σύμπαντος, που ορίζεται από τον χώρο και τον χρόνο. Είναι ένας κρυμμένος κόσμος, πέρα από ορθολογικές και αισθητικές γνωσιακές λειτουργίες. Ο Σκριάμπιν χρησιμοποίησε τη «συγχορδία του πληρώματος» σαν ένα μουσικό σύμβολο για να υπονοήσει τη σχέση ανάμεσα στον κινούμενο στον χώρο και στον χρόνο κόσμο των *realia* και στον ακίνητο, άχρονο κόσμο των ουσιών (των *realiora*).²¹⁵² Έχω ήδη επισημάνει, πώς η κομβική αυτή για τη θεοσοφία γνωστικιστική έννοια μπορεί να ιχνηλατηθεί εικονογραφικά στον πίνακα *Ιδού ο Νυμφίος* του Γύζι, ενώ, όπως θα δείξω παρακάτω, νήματα της έννοιας αυτής συμπλέκει και ο Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ κατά την ενασχόλησή του με το έργο του Τσουρλιόνις και του Σκριάμπιν.

Κάθε χρώμα στον *Προμηθέα* αντιστοιχεί σε μια «συγχορδία του πληρώματος». Αυτή η διαπίστωση είναι σημαντική: μόνο οι συγχορδίες φθόγγων ή οι «τονικότητες» μπορούσαν να επιφέρουν την αλλαγή ενός χρώματος και όχι μια τυχαία νότα. Με άλλα λόγια, όταν η «τονικότητα» σε ένα κομμάτι άλλαζε, άλλαζε και το χρώμα. Η προμηθεϊκή συγχορδία αποτελείται από καθαρά, ελαττωμένα και αυξημένα διαστήματα Τετάρτης. Για παράδειγμα, η «Προμηθεϊκή» συγχορδία με βάση το Ντο (κόκκινο) συντίθεται ως εξής: Ντο – Φα δίεση – Σι ύφεση – Μι – Λα – Ρε. Ο Σαμπανέγιεφ υποστηρίζει ότι η Προμηθεϊκή συγχορδία είναι εμπνευσμένη από τη σειρά των αρμονικών: «κάθε τονικότητα έχει το αντίστοιχο χρώμα της και κάθε αλλαγή αρμονίας επιφέρει μια αντίστοιχη αλλαγή χρώματος».²¹⁵³ Υπό αυτήν την σκοπιά καταργείται στον Προμηθέα η έννοια της διαφωνίας, αφού το λυτρωτικό αίσθημα της

²¹⁵² Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Μπέρκλεϋ: University of California Press, 2002, σελ. 218.

²¹⁵³ Ο Σαμπανέγιεφ αναφέρεται ξεκάθαρα σε αντιστοίχιση κλίμακας [Tonart] με χρώμα και όχι σε μουσικό τόνο ή φθόγγο [tone], όπως συχνά σημειώνεται λανθασμένα, πρβλ. τη λανθασμένη μτφρ. της λέξης ως “sonidos” από τον Javier Arnaldo (επιμ.), “*Analogí s musicales*”, ό.π., σελ. 30. Η τονικότητα προϋποθέτει τη δημιουργία ενός περιβάλλοντος μέσα στο οποίο όλες οι νότες βρίσκονται υπό την επίδραση του βασικού χρώματος. Βλ. Leonid Sabanejew, “Prometheus von Skrjabin”, ό.π., 112–116.

επίλυση της έντασης δεν θα επέλθει ποτέ.²¹⁵⁴ Η άποψη αυτή του Σαμπανέγιεφ έχει αμφισβητηθεί από νεότερους μελετητές, αλλά τα επιχειρήματα που προβάλλονται για την κατάρριψή της δεν μου φαίνονται πειστικά.²¹⁵⁵ Θεωρώ δηλαδή πως ο Σκριάμπιν είχε επίγνωση του πυθαγόρειου προβλήματος του κύκλου των Πεμπτών, ενώ, για λόγους που θα αναφέρω στη συνέχεια, δεν επιζητούσε απαραίτητα τρόπους υπέρβασής του. Σε ό,τι αφορά τις χρωματομουσικές αντιστοιχίσεις, ο Σκριάμπιν συνέδεε τη πολύφθογγη συγχορδία από το Ντο με το κόκκινο, αντίστοιχα από το Ρε με το κίτρινο, ενώ από το Φα δίεση με το μπλε. Τα χρώματα, όπως είναι επόμενο, τα ιεράρχησε σε σχέση με τη σειρά των Πεμπτών και όχι με τη σειρά που ακολουθούν οι νότες στο πιάνο. Έτσι, το Ντο (κόκκινο) διαδέχεται το Σολ (πορτοκαλί), το Ρε (κίτρινο) και το Λα (πράσινο).²¹⁵⁶

Στην επιλογή των χρωμάτων ο Σκριάμπιν ήταν αρκετά προσεκτικός και επέδειξε μια σπάνια ευαισθησία, ασυνήθιστη ανάμεσα στους θεοσοφιστές εκείνους που αξιοποίησαν χρωματομουσικά συστήματα. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Σκριάμπιν είχε οπτικοποιήσει την εξέλιξη του έργου ανακαλώντας στη μνήμη του διάφορα αντικείμενα, φυσικά φαινόμενα, ή ακόμη και πίνακες. Θα πρέπει να σημειώσουμε, ωστόσο, πως στα διάφορα διαγράμματα με αντιστοιχίσεις νοτών και χρωμάτων που διασώζονται (βλ. παρακάτω), οι νότες δεν αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο φθόγγο μιας κλίμακας αλλά σε μια «προμηθεϊκή» συγχορδία με βάση τον συγκεκριμένο φθόγγο. Για παράδειγμα, στη «νότα» Μι ο συνθέτης αντιστοιχεί ένα μαργαριταρένιο λευκό, με μια φεγγαρένια λάμψη, ένα παγωμένο χρώμα, σαν γαλαζωπό μαργαριτάρι. Για τη Λα δίεση σημειώνει δίπλα ένα χρώμα του ατσαλιού, με λάμψη μετάλλου. Ενώ για το Σι προορίζει ένα μαργαριταρένιο μπλε. Οι νότες δεν αναφέρονται στις καθιερωμένες τονικότητες (π.χ. Μι μείζων), ή τις σχετικές συγχορδίες (π.χ. Μι – Σολ – Σι), αλλά στην προμηθεϊκή συγχορδία με τις έντεκα μετατροπίες της, με λίγα λόγια σε ένα ηχητικό περιβάλλον καθορισμένο από τη συνδεσμολογία συμμετρικών φθόγγων (εικ. 4.6.1.5).

²¹⁵⁴ Ο.π., σελ. 117.

²¹⁵⁵ Για τη συζήτηση, βλ. *The Alexander Scriabin companion*, ό.π., σελ. 275.

²¹⁵⁶ Οι υπόλοιπες αντιστοιχίες είναι: Μι: Μπλε-λευκό [χρώμα του φεγγαριού], Σι: το ίδιο με το Μι, Φα δίεση: μπλε [καθαρό ανοιχτό μπλε], Ρε ύφεση: βιολετί [λίλά], Λα ύφεση: πορφυρό-βιολετί [λίλά], Μι ύφεση και Σι ύφεση: Μπλε του ατσαλιού με μεταλλική λάμψη [μόλυβδος], Φα: κόκκινο σκούρο. Την αντιστοιχία τη διασώζει ο Σαμπανέγιεφ σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Muzyka*, τχ. 9, Μόσχα, Ιανουάριος 1911, σελ. 199. Ανατύπωση του πίνακα αντιστοιχιών στο Leonid Sabanejew, “Prometheus von Skrjabin”, ό.π., σελ. 112–113. Βλ. Barbara Kienscherf, *Das Auge hört mit*, ό.π., σελ. 100–101· Hugh MacDonald, “Lighting the Fire: Skryabin and Colour,” *The Musical Times*, τόμ. 124, τχ. 1688, 1983: 600–602.

Το μέρος εκείνο της παρτιτούρας που αποκαλείται *luce* είναι εξαιρετικά σύνθετο και έχουν διατυπωθεί αρκετές θεωρίες σχετικά με τη λειτουργία που αυτό είχε.²¹⁵⁷ Στην παρτιτούρα είναι ξεκάθαρο ότι αυτό αποτελείται από δύο φωνές, οι οποίες, ωστόσο, είναι τοποθετημένες σε ένα πεντάγραμμο (εικ. 4.6.1.7). Πέρα από τις νότες πάνω στο πεντάγραμμο, ο Σκριάμπιν δεν άφησε κάποια γραπτή εξήγηση για το πώς θα μπορούσαν να ερμηνευτούν οι φωνές αυτές με τη βοήθεια του χρωματοργάνου.²¹⁵⁸ Εφόσον το μέρος αυτό της παρτιτούρας προοριζόταν να αναπαραχθεί από ένα χρωματόργανο, είναι λογικό ότι οι «φωνές» αυτές δεν ανταποκρίνονται σε μουσικούς τόνους αλλά σε χρωματικούς.

Ας παρακάμψουμε λίγο το πρόβλημα των φωνών και ας στραφούμε στο χρωματόργανο. Το 1911 με τη βοήθεια του χημικού και καθηγητή ηλεκτρολογικής μηχανολογίας στη Μόσχα, Αλεξάντερ Μόζερ [Alexander Moser] (1879–1958), ο Σκριάμπιν κατασκεύασε μια μικρή εκδοχή του πληκτροφόρου με τα έγχρωμα φώτα, το οποίο χρησιμοποιούσε στο σπίτι του δοκιμαστικά καθώς συνέθετε το συμφωνικό ποίημα. Η ηλεκτρική κονσόλα με τους δώδεκα λαμπτήρες στερεωμένους σε ξύλινη βάση, η οποία βρίσκεται σήμερα στο Κρατικό Μουσείο Σκριάμπιν στη Μόσχα (εικ. 4.6.1.9), ήταν το μοναδικό όργανο που μπόρεσε να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης για να δοκιμάσει τον *Προμηθέα*.²¹⁵⁹ Σε μία από αυτές τις ιδιωτικές συναυλίες που δόθηκαν για συγκεκριμένους καλεσμένους στο σπίτι του Σκριάμπιν, ο μουσικολόγος Όσκαρ φον Ρίζεμαν [Oscar Arthur von Riesemann] (1877–1958) παρατηρεί τα εξής:

Ο Σκριάμπιν είχε κατασκευάσει ένα μικρό ‘clavier à lumière’, στο μουσικό του σαλόνι [...]. Ο Σκριάμπιν έπαιζε το χρωματόργανο, ενώ ο μουσικολόγος Σαμπανέγιεφ, ο οποίος είχε ως βάση του τη Μόσχα και ήταν ο μόνος που μπορούσε να παίξει τον *Προμηθέα* απέξω, κάθισε στο πιάνο. Οι μυστικοί ήχοι από το πιάνο, συνοδευόμενοι από τα όχι λιγότερο μυστικιστικά εφέ του εναλλασσόμενου φωτισμού και των χρωμάτων (τα οποία παράγονταν από διαφορετικό έγχρωμο φως που αντανακλούνταν στο ταβάνι), δημιούργησαν καλλιτεχνικές εντυπώσεις που ήταν τόσο πρωτότυπες και μοναδικές όσο και βαθιά ατμοσφαιρικές.²¹⁶⁰

²¹⁵⁷ Jörg Jewanski, και Natalia Ursina Sidler (επιμ.), *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*, ό.π., σελ. 190 κ.ε.

²¹⁵⁸ Βλ. την έκδοση του Βερολίνου και της Μόσχας (1911), η οποία συζητήθηκε παραπάνω.

²¹⁵⁹ Οι λαμπτήρες αυτοί είναι χρωματισμένοι. Ωστόσο, ο Χιου Μακντόναλντ αμφισβάζει για το κατά πόσον αυτοί έχουν μείνει ανέγγιχτοι και αμετακίνητοι όλα αυτά τα χρόνια, βλ. Hugh Macdonald, “Lighting the Fire”, ό.π., σελ. 600.

²¹⁶⁰ Oskar von Riesemann, “Skrjabins Lichtklavier”, *Frankfurter Zeitung*, τχ. 53, 21 Ιανουαρίου 1925· παρατίθεται από Barbara Kienscherf, “From the ‘Ocular Harpsichord’ to the ‘Sonchromatoscope’”, ό.π., σελ. 182.

Η προσπάθειά του Σκριάμπιν να συμπεριλάβει οσμές και έγχρωμους φωτισμούς στον *Προμηθέα*, όπως και στο *Μυστήριο* αργότερα, τον οδήγησε στο να αναζητήσει συμμάχους στον χώρο του θεάτρου. Το 1910 έδειξε έντονο ενδιαφέρον για την σκηνοθετημένη από τον Γκόρντον Γκρεγκ [Gordon Craig] (1872-1966) παράσταση του Άμλετ στη Μόσχα. Ο συνθέτης συζήτησε με τον σκηνογράφο θέματα γύρω από την σκηνική σμίξη αρχιτεκτονικών, σκηνικών και μουσικών στοιχείων. Επίσης μαρτυρείται πως ο Σκριάμπιν επισκεπτόταν επανειλημμένως την παράσταση *Σακουντάλα* του Αλεξάντερ Ταιρόφ [Alexander Tairov] (1885–1950).²¹⁶¹ Στο πλαίσιο αυτό συνεργάστηκε με τη σύζυγο του Ταιρόφ, την Αλίζα Κούνεν [Alisa Koonen] (1899–1974), γύρω από τους τρόπους με τους οποίους η μουσική θα μπορούσε να εκφραστεί με τη βοήθεια κινούμενων μορφών. Όσο η Κούνεν χόρευε με χιτώνα και σανδάλια, ο συνθέτης δεν έπαιζε μόνο στο πιάνο αλλά πειραματιζόταν με τη φωτιστική μηχανή του Μόζερ στο σκοτεινό δωμάτιο, αλλάζοντας τα χρωματικά φώτα ανάλογα με την εξέλιξη της μουσικής.²¹⁶² Η πλαστικότητα της κίνησης, η αλλαγή των φωτισμών και ο ενδυματολογικός κανόνας, υποδηλώνουν ότι ο Σκριάμπιν γνώριζε ενδεχομένως τους χρωματικούς πειραματισμούς της αμερικανίδας χορεύτριας και θαυμάστριας της Μπλαβάτσκι, Λόι Φούλερ [Loie Fuller] (1862–1928). Οι κυματισμοί που δημιουργούσε η Φούλερ με τα μεταξωτά φορέματά της είχαν θεωρηθεί τότε ως «οπτικοποιήσεις» του εκτοπλάσματος. Η πιο σημαντική της προσφορά, ωστόσο, υπήρξε η αξιοποίηση των φωτιστικών εφέ για τη διαμόρφωση της πλαστικότητας του φωτός.²¹⁶³ Οι πειραματισμοί της Φούλερ με τον ηλεκτρισμό και τα έγχρωμα φώτα καθώς και οι ενδυματολογικές καινοτομίες που εισήγαγε, υπήρξαν οι προϋποθέσεις για τις ευρυθμικές παραστάσεις του Στάνιερ,²¹⁶⁴ τις οποίες ενδεχομένως ο Σκριάμπιν γνώριζε. Επειδή, ο *Προμηθέας* δεν εκτελέστηκε ποτέ με έγχρωμο φωτισμό υπό την παρουσία του συνθέτη, μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν για το πώς εκείνος αντιλαμβανόταν το μέρος *Luce* του *Προμηθέα*. Η καταφυγή του συνθέτη, ωστόσο, σε νεωτεριστικές σκηνογραφικές και χορευτικές μεθόδους μας επιτρέπει να εξάγουμε το συμπέρασμα πως ο έγχρωμος φωτισμός δεν θα διαχεόταν αόριστα και ασαφώς στον περιβάλλοντα χώρο, αλλά θα έπαιρνε κάποιο σχήμα, θα ενσωματωνόταν ενδεχομένως

²¹⁶¹ Ralph E Matlaw, “Scriabin and Russian Symbolism”, σελ. 9.

²¹⁶² Ο.π., σελ. 12.

²¹⁶³ Βλ. Jo-Anne Birnie Danzker (επιμ.), *Loie Fuller: Getanzter Jugendstil.*, κατ. έκθ., Museum Villa Stuck, Μόναχο, Μόναχο/Νέα Υόρκη: Prestel 1995.

²¹⁶⁴ Helmut Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 1214.

σε κάποια μορφή, όπως στους αντίστοιχους πειραματισμούς του Ρίμινγκτον που έχω συζητήσει παραπάνω.

Ας δούμε τώρα τις δύο φωνές-γραμμές του μέρος *Luce*. Η χαμηλότερη γραμμή κινείται αρκετά αργά διαμορφώνοντας έτσι το υπόστρωμα πάνω στο οποίο η πραγματική δράση της ανώτερης γραμμής λαμβάνει χώρα. Η υψηλότερη γραμμή, η οποία αλλάζει με πιο γρήγορο ρυθμό, έχει διαπιστωθεί ότι αντιστοιχεί στη θεμέλια νότα του ηχητικού συμπλέγματος της προμηθεϊκής συγχορδίας.²¹⁶⁵ Με λίγα λόγια, όλες οι εναλλαγές στη ανώτερη αυτή γραμμή υποδεικνύουν τις μεταθέσεις της προμηθεϊκής συγχορδίας.²¹⁶⁶ Για παράδειγμα, η παρτιτούρα αρχίζει με τη προμηθεϊκή συγχορδία στη νότα Λα (Λα, Ρε#, Σολ, Ντο#, Φα#, Σι). Στο τμήμα *luce* εμφανίζονται, έτσι, για τα πρώτα δώδεκα μέτρα οι νότες Φα# για την κάτω φωνή (=σκούρο μπλε-βιολετί) και Λα για την πάνω φωνή (=πράσινο). Το πράσινο (Λα) είναι ο θεμέλιος φθόγγος της συγχορδίας.

Η κατανόηση της δεύτερης (χαμηλότερης) γραμμής παρουσιάζει μεγαλύτερη δυσκολία. Η γραμμή αυτή αλλάζει συνολικά μόνο επτά φορές θέση μέσα στο κομμάτι. Έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις, αλλά θεωρώ πως η περισσότερο πειστική είναι εκείνη της Ανν Γκαουμπόι, η οποία το 2010 με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Γέιλ παρουσίασε με σύγχρονα τεχνολογικά μέσα την πληρέστερη εκδοχή του έργου μέχρι σήμερα. Σύμφωνα με τη μουσικολόγο ο Σκριάμπιν αναπαράγει το διάγραμμα της Μπλαβάτσκι για τον προμηθεϊκό διαφωτισμό του ανθρώπου, ο οποίος σύμφωνα με τη θεοσοφική διδασκαλία θα επιτρέψει στους ανθρώπους να υπερβούν την βασική υλική τους κατάσταση και να ξεκινήσουν το ταξίδι προς την πνευματική ολοκλήρωση (εικ. 4.6.1.10).²¹⁶⁷ Η σπείρα της Μπλαβάτσκι διαιρείται σε επτά στάδια, τα οποία αποκαλούνται ρίζες-φυλές, ένας απόηχος των Πέντε Γενών του Ησιόδου. Όπως και ο Ησιόδος, η Μπλαβάτσκι πίστευε ότι ο σύγχρονος άνθρωπος έφτασε στο πέμπτο στάδιο της εξέλιξης, ενώ υπολείπονται ακόμη δύο στάδια στο μέλλον. Αν παρατηρήσουμε προσεκτικότερα τη δεύτερη φωνή στο τμήμα *luce* του *Προμηθέα* θα διαπιστώσουμε ότι ακολουθεί την εξής πρόοδο: ξεκινάει από το μπλε, που δηλώνει την παραδείσια

²¹⁶⁵ Βλ. Anna M. Gawboy και Justin Townsend, “Scriabin and the Possible”, *Journal of the Society for Musical Theory*, τόμ. 18, τχ. 2, Ιούνιος 2012.

Βλ. http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.php

²¹⁶⁶ Η συγχορδία μπορεί να θεωρηθεί σε «ευθεία κατάσταση» όταν οι τέταρτες βρίσκονται διαδοχικά τοποθετημένες: βλ. εικ. Μερικοί μελετητές του Σκριάμπιν συνεχίζουν, λανθασμένα κατά την άποψή μου, να θεωρούν την «Προμηθεϊκή συγχορδία» ως εκτεταμένη δεσπόζουσα (με αυξημένη 11^η, 13^η, και αποτζιατούρα στην 5^η) και επομένως με αντίστοιχη λειτουργία. Βλ. Serge Gut, “Scriabin: Vermittler zwischen Debussy und Schönberg”, ό.π.

²¹⁶⁷ Anna M. Gawboy και Justin Townsend, “Scriabin and the Possible”, ό.π.

πνευματική κατάσταση και περνάει μέσα από το ιώδες και το μολύβδινο πράσινο στο κόκκινο, στο μέσον περίπου του έργου (μέτρο 183–304). Το τμήμα αυτό συμβολίζει την πτώση του ανθρώπου στον υλισμό. Τα επόμενα στάδια, μέσα από το κίτρινο και το γαλάζιο, επιστρέφουν ξανά στο μπλε.²¹⁶⁸ Μάλιστα, η σπείρα αυτή με τα επτά στάδια συνθέτει μια ολοτονική κλίμακα, τις οποίας οι δύο αντιθετικοί πόλοι είναι το μπλε (πνευματική παραδείσια κατάσταση και ολοκλήρωση-σκοπός) και το κόκκινο (υλισμός-τωρινή κατάσταση).²¹⁶⁹

Η σπείρα της Μπλαβάτσκι, ένα πολύ βασικό σχήμα για την κατανόηση της θεοσοφικής διδασκαλίας, καθώς αυτή παραπέμπει στην εξελικτική κίνηση των ανθρώπινων ψυχών στο μέλλον,²¹⁷⁰ αλλά θα μπορούσε να συσχετιστεί, επίσης, με την πυθαγόρεια σπείρα, η οποία, όπως έχω δείξει, εμπεριέχει σχηματικά το πρόβλημα του κύκλου των Πεντητών. Η σπείρα, σε αντίθεση με το σχήμα του κύκλου (Mandala), το οποίο κατά την ινδουιστική και βουδιστική κοσμολογία συμβολίζει την αέναη επανάληψη του ίδιου, χρησιμοποιείται από τους θεοσοφιστές ως μια μεταφορά της εξελικτικής προόδου της ανθρωπότητας. Ωστόσο, η εννοιολόγηση της λέξης «εξέλιξης» (evolution) από τους θεοσοφιστές θα πρέπει να γίνει κατανοητή εδώ μέσα από τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης, ή τουλάχιστον όπως αυτή διαδόθηκε και εκλαϊκεύτηκε στην κοινωνική σφαίρα από τον Χέρμπερτ Σπένσερ [Herbert Spencer] (1820–1903) και τον Ερνστ Χέκελ [Ernst Haeckel] (1834–1929).

Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί πως στην αρχή του έβδομου σταδίου του *Προμηθέα* η χορωδία τραγουδάει τη λέξη *Eaothaotho*, η οποία επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Η Μ. Λομπάνοβα πολύ σωστά συσχετίζει τη λέξη αυτή, η οποία αποτελείται από φωνήεντα, με το μάντρα ΟΕΑΟΗΟΟ που απαντάται στη *Μυστική Δοξασία* και δηλώνει την άριζη ρίζα των πάντων, η οποία ταυτίζεται με το απόλυτο Παραμπραχμάν.²¹⁷¹ Ο Σκριάμπιν θα μπορούσε ενδεχομένως να γνωρίζει το τραγούδι των φωνηέντων του Μπαγί, το οποίο έχω σχολιάσει παραπάνω, ή το μυστηριώδες τραγούδι των «Σειρήνων» από τα *Τρία Νυχτερινά* (1900) του Ντεμπνυσσύ, το οποίο

²¹⁶⁸ Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 300.

²¹⁶⁹ Η δεύτερη φωνή του *lucē* διατρέχει τις παρακάτω νότες: φα#, λαb, σιb, ντο, ρε, μι, φα#. Στο κέντρο της ολοτονικής αυτής κλίμακας βρίσκεται το Ντο (κόκκινο), το στάδιο του υλισμού. Παρατηρούμε δηλαδή ότι η απόσταση από το στάδιο της πληρότητας μέχρι το στάδιο του υλισμού και τουνάπαλιν είναι ένα τρίτονο, ένα διάστημα αυξημένης Τέταρτης.

²¹⁷⁰ Πρβλ. Helena P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 119, 550 κ.ε.

²¹⁷¹ Marina Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, ό.π., σελ. 292–295· πρβλ. Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, ό.π., τόμ. 1, σελ. 67.

απηχεί τις διαδεδομένες στους κύκλους των Γάλλων συμβολιστών αντιλήψεις για τις σχέση των φωνηέντων με τη μουσική των σφαιρών.

7.1.7 Η υποδοχή του *Προμηθέα*

Και παρόλ' αυτά περιμένει την Αμερική ένα λαμπρό μέλλον! Εκεί υπάρχει αυτήν τη στιγμή μια
ισχυρή μυστικιστική κίνηση
Σκριάμπιν²¹⁷²

Ο *Προμηθέας* δεν παρουσιάστηκε ποτέ με έγχρωμο φωτισμό υπό την παρουσία του συνθέτη.²¹⁷³ Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στη Μόσχα στις 15 Μαρτίου 1911 αλλά για κάποιους τεχνικούς λόγους ο προβολέας φώτων δεν λειτούργησε σωστά. Αντίστοιχα, στην εκτέλεση του Άμστερνταμ υπό τον Μένγκελμπεργκ [Mengelberg] ο προβολέας φώτων δεν χρησιμοποιήθηκε καθόλου. Στις 14 Μαρτίου 1914 ο Σκριάμπιν παρουσίασε τον *Προμηθέα* στο Queen's Hall στο Λονδίνο (υπό τον Χένρι Γουντ [Henry Wood]) και ακολούθησαν άλλες δύο συναυλίες στο Bechstein Hall στις 20 και 24 Μαρτίου.²¹⁷⁴ Η πρώτη, ωστόσο, παρουσίαση του έργου, κατά την οποία χρησιμοποιήθηκαν οι έγχρωμες προβολές, έλαβε χώρα ένα μήνα πριν τον θάνατο του συνθέτη, στις 20 Μαρτίου 1915 στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Μόντεστ Αλτσύλερ [Modest Altschuler] (1873–1963) και τη Ρωσική Συμφωνική Ορχήστρα. Στην παράσταση αυτή χρησιμοποιήθηκε ένα ειδικό όργανο, η *chromola*, το έγχρωμο φως της οποίας προβλήθηκε σε ένα μουσαμά πάνω από την ορχήστρα (εικ. 4.6.1.11–12).²¹⁷⁵ Στα χρόνια που ακολούθησαν τον θάνατο του συνθέτη το έργο

²¹⁷² Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 156.

²¹⁷³ Για μια επισκόπηση της ιστορίας εκτέλεσης του έργου βλ. Hugh MacDonald, "Lighting the Fire", ό.π.

²¹⁷⁴ Harry Chapin Plummer, "Color Music – A New Art Created with the Aid of Science," *Scientific American*, τχ. 112, 10 Απριλίου 1915: 343, 350–351· Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 3, σελ. 252. Για τον αντίκτυπο που είχε η παράσταση, βλ. James M. Baker, "Prometheus and the Quest for Color-Music, ό.π., σελ. 61 κ.ε.

²¹⁷⁵ Το όργανο που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση σχεδιάστηκε από την εταιρεία "Electrical Testing Laboratories" στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Preston S. Millar. Ο Ίνγκλφιλντ Χαλ θεωρεί ότι ο συνθέτης υιοθέτησε την εκδοχή του χρωματοργάνου του Ρίμινγκτον, βλ. Arthur Eaglefield Hull, *A Great Russian Tone-Poet*, ό.π., σελ. 226. Η Μπάρμαρα Κίνσερφ ανασκευάζει την εσφαλμένη υπόθεση ότι στην παράσταση της Νέας Υόρκης χρησιμοποιήθηκε το χρωματοόργανο του Ρίμινγκτον, αν και είχε ζητηθεί από τον Άγγλο καθηγητή να αναλάβει το μέρος "Iuce" για μια παράσταση στο Λονδίνο, η οποία τελικά δεν συμπεριέλαβε καθόλου έγχρωμους φωτισμούς. Βλ. Barbara Kienschurf, *Das Auge hört mit: die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik, beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Νέα Υόρκη: Peter Lang, 1996, σελ. 126 κ.ε· Barbara Kienschurf, "From the 'Ocular Harpsicord' to the 'Sonchromatoscope', ό.π., σελ. 187· Hugh Macdonald, *Skryabin*, ό.π., σελ. 54–59· Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 262–263.

παρουσιάστηκε αρκετές φορές με χρωματικές προβολές. Για παράδειγμα, ο ζωγράφος και σκηνογράφος Αρίσταρκ Λεντούλοφ [Aristarkh Lentulov] (1882–1943) «ζωγράφησε» την κουρτίνα με προβολές φώτων για την παράσταση του *Προμηθέα* στο Θέατρο Μπολσόι στη Μόσχα κατά τα έτη 1917 και 1918.²¹⁷⁶

Από τη στιγμή που παρουσιάστηκε ο *Προμηθέας* στο κοινό, ο συσχετισμός ανάμεσα στη μουσική, τον μυστικισμό και τη θρησκεία ήταν έκδηλος για τους περισσότερους κριτικούς. Όπως έχω ήδη δείξει, ο Σαμπανέγιεφ, φίλος του Σκριάμπιν από το 1910, έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του «μύθου του Σκριάμπιν» και στη διάχυση της εικόνας αυτής στα μέλη του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, σε τέτοιο βαθμό που επινοήθηκε ο όρος *Sabaneevschina* (εποχή του Σαμπανέγιεφ) για να περιγραφεί η εμβέλεια της επιδραστικότητας που είχαν τα γραπτά του στις αρχές του 20ού αιώνα. Μέσα από τα βιβλία του εξιστόρησε τις ιδεολογικές και υπαρξιακές αντιθέσεις και κρίσεις του συνθέτη: άλλοτε ορθολογιστής και μυστικιστής, άλλοτε ρομαντικός και νεωτεριστής.²¹⁷⁷ Ο Σαμπανέγιεφ, παραφράζοντας τον Θωμά τον Ακινάτη, παρατήρησε ότι «όπως η φιλοσοφία είναι η θεραπαινίδα της θεολογίας, έτσι και ο Σκριάμπιν εξέλαβε τη μουσική ως θεραπαινίδα της θρησκείας».²¹⁷⁸ Ο Σκριάμπιν παρουσιάζεται ως ένας Πάρσιφαλ που περιπλανιέται στα στενωρύμια της θρησκείας, ψηλαφώντας τους αρμούς εκείνους που συνδέουν τους φιλοσοφικούς αφορισμούς του Νίτσε με την πιο αντιδραστική πτυχή του αποκρυφισμού. Η τέχνη του Σκριάμπιν, κατά τον Σαμπανέγιεφ, είναι αναχρονιστική, γιατί με αυτήν θέλει να επαναφέρει τις βιωματικές συγκινήσεις των υποτιθέμενων Μυστηρίων του Μεσαίωνα, καθώς και την ιδέα της κάθαρσης μέσα από την αδιαμεσολάβητη μετάδοση εσωτερικών εμπειριών και εκστατικών οραμάτων. Για τον Σαμπανέγιεφ η ρήξη με τη νεωτερικότητα είναι αναπόφευκτη: ο Σκριάμπιν δεν καταφέρνει να γίνει αγαπητός στον σύγχρονο άνθρωπο, ο οποίος επιλέγει να «κλειδώσει τον εαυτό του στον αισθητισμό και να παραλύσει την ικανότητα του συναισθήματος». Αντίθετα, λοιδορεί το διακοσμητικό χαρακτήρα και την κοινοτοπία του μοντέρνου, αρνείται να περιχαρακωθεί στα όρια που του επιβάλλει το μέσον της τέχνης της μουσικής, και αναζητεί να φέρει κοντά στοιχεία τα οποία κατά την ιστορική εξέλιξη αποκολλήθηκαν από το ενιαίο σώμα της μουσικής που τα

²¹⁷⁶ Τα τελευταία χρόνια έχουν πραγματοποιηθεί αρκετές πετυχημένες παραστάσεις του *Προμηθέα*. Η πιο σημαντική είναι εκείνη του 2010 με τη συμφωνική του Πανεπιστημίου Yale, την οποία οργάνωσε και σχεδίασε η ειδικός στον Σκριάμπιν Anna Gawboy και ο ειδικός στους έγχρωμους φωτισμούς Justin Townsend.

²¹⁷⁷ Για έναν κριτικό απολογισμό της παρουσίας του συνθέτη από τον Σαμπανέγιεφ, βλ. Lincoln Ballard, Matthew Bengtson και John Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion*, ό.π., σελ. 116.

²¹⁷⁸ Leonid Sabaneev, “Scriabin and the Idea of a Religious Art”, ό.π., σελ. 790.

διατηρούσε οργανικά δεμένα.²¹⁷⁹ Με την τελευταία αυτή διατύπωση, που φέρνει στο νου τα «σκύβαλα της ιστορίας» του Αντόρνο, ο Σαμπανέγιεφ προτάσσει την άποψη πως για την μετάβαση σε μια οργανική κοινωνία είναι απαραίτητη η επανάχρηση εκείνων των στοιχείων που εκλήφθησαν από τον κυρίαρχο νεωτερικό λόγο ως αλλοτριωτικά της αυτοδυναμίας και της αυτοδιάθεσης του ανθρώπου και άρα της τέχνης: ο Σκριάμπιν, τελειώνει ο Σαμπανέγιεφ, καταλαβαίνει ότι η μουσική για να βρει τον εαυτό της πρέπει να αποκηρύξει την ιδέα ότι αυτή είναι πλήρης από μόνη της.²¹⁸⁰

Αρχές Ιανουαρίου του 1912 ο Φραντς Μαρκ παρακολούθησε μαζί με τη γυναίκα του μια μικρή συναυλία για πιάνο αφιερωμένη στο συνθέτη και με αφορμή αυτήν, εσωκλείοντας παράλληλα στο γράμμα το πρόγραμμα της παράστασης, εκμυστηρεύτηκε τα εξής στον Καντίνσκι:

Η εντύπωση μας ήταν λίγο άσχημη· αρκετά καλαίσθητη και αρμονική, αλλά τόσο «συνηθισμένη», ώστε αναρωτιόμασταν διαρκώς για το τι μας μετέδωσε σχετικά με την τέχνη του Σκριάμπιν. [...]. Είμαι τρομερά περιέργος για το άρθρο.²¹⁸¹

Ο Μαρκ αναφέρεται ασφαλώς στο άρθρο του Σαμπανέγιεφ για τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, το οποίο περίμενε τόσο αυτός, όσο και ο Καντίνσκι. Ο Σαμπανέγιεφ γράφει, λοιπόν, στις σελίδες του μοναδικού τεύχους του *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη*, το 1912, ότι

όταν κανείς διεισδύει βαθιά στην ουσία της μυστικιστικής τέχνης του Σκριάμπιν, συνειδητοποιεί ότι δεν έχει κανένα λόγο ή δικαίωμα να περιορίσει την τέχνη αυτή μονάχα στη σφαίρα της μουσικής [...]. Ήρθε η ώρα της επανένωσης όλων αυτών των διασκορπισμένων τεχνών. Αυτή η ιδέα, η οποία διατυπώθηκε με ασαφή τρόπο από τον Βάγκνερ, παίρνει ένα πολύ καθαρότερο σχήμα με τον Σκριάμπιν. Όλες οι τέχνες, οι οποίες διέγραψαν μια ολοκληρωμένη πορεία, πρέπει να ενωθούν σε ένα έργο, να μεταδώσουν τη διάθεση μιας τιτάνιας ανάκαμψης, την οποία, απαραίτητα πρέπει να ακολουθήσει μια πραγματική έκσταση, ένα πραγματικό βλέμμα στα ψηλότερα επίπεδα.²¹⁸²

²¹⁷⁹ L[eonid] Sabanejew, “Prometheus von Skrtjabin”, ό.π., σελ. 110.

²¹⁸⁰ Leonid Sabaneev, “Scriabin and the Idea of a Religious Art”, ό.π., σελ. 792.

²¹⁸¹ Επιστολή του Φραντς Μαρκ στον Βασίλι Καντίνσκι, 10 Ιανουαρίου 1912, Βερολίνο. Βλ. Klaus Lankheit (επιμ.), *Wassily Kandinsky – Franz Marc. Briefwechsel*, Μόναχο/Ζυρίχη: Piper, 1983, σελ. 111. Ο Μαρκ άκουσε μόνο το πρώτο μέρος της συναυλίας, στο οποίο παίχτηκαν πρώιμα έργα του συνθέτη, πιανιστικά δηλαδή κομμάτια που είναι κοντά στο ύφος του Σοπέν.

²¹⁸² L[eonid] Sabanejew, “Prometheus von Skrtjabin”, στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc. Μόναχο: R. Piper, ¹¹2009 [¹1912, ²1914], σελ. 107–110. Για τα άρθρα που δημοσίευσε ο Καντίνσκι στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη* βλ. Kenneth C. Lindsay και Peter Vergo (επιμ.), *Kandinsky, Complete Writings on Art*. Νέα Υόρκη: Da Capo Press, 1994, σελ. 229 κ.ε.

Ο Σαμπανέγιεφ θεωρεί τον *Προμηθέα* «αποκρυστάλλωση του σκριαμπινικού ύφους της ύστερης περιόδου».²¹⁸³ Το σύντομο αυτό κείμενο του για τον συνθέτη θα μπορούσε να διαιρεθεί σε δύο μέρη· το ένα αφορά το ζήτημα της ένωσης [Vereinbarung] ή επανένωσης [Wiedervereinigung] των τεχνών, με αφορμή τη συζήτηση που είχε ανοίξει ο Βάγκνερ, και το άλλο, περισσότερο τεχνικό, την αρμονική ανάλυση του συμφωνικού ποιήματος και την εξέτασή του ως απότοκου μιας σειράς εξελίξεων και προόδων που σημειώνονται ήδη στα πρώιμα έργα του συνθέτη. Όπως σημείωσα παραπάνω, ο Σαμπανέγιεφ είχε διατυπώσει και διαδώσει τη γνώμη ότι η προμηθεϊκή συγχορδία πηγάζει από τη σειρά των αρμονικών και πως επομένως, με κριτήριο της παλαιότητας αυτής της ιδέας, παραπέμπει στη μουσική των σφαιρών.²¹⁸⁴ Ο Σαμπανέγιεφ καταλήγει ότι ο συνθέτης, αντίθετος με τη στεγανοποίηση των ορίων των τεχνών, που επιβάλλει ο σύγχρονος τρόπος ζωής και η καπιταλιστική κοινωνία, προκρίνει το αίτημα της επαναμάγευσης του σύγχρονου κόσμου μέσα από τη συναρμογή των επιμέρους μορφών τέχνης, οι οποίες έχουν πλέον διασκορπιστεί, με σκοπό τη δημιουργία ενός εκστατικού βιώματος που θα αντικαθιστά την παθητική διαδικασία της αναπαράστασης με τη μυστικιστική ιδέα της μέθεξης.²¹⁸⁵

Την ίδια περίοδο η Αγγλίδα θεοσοφίστρια Ρόζα Νιούμαρς, με τη βοήθεια του Σαμπανέγιεφ, επεξεργαζόταν μια θεοσοφική ερμηνεία του *Προμηθέα*, την οποία και δημοσίευσε το 1914. Σύμφωνα με την ίδια, ο συνθέτης ενέκρινε το τελικό γραπτό κείμενο πριν τη δημοσίευση.²¹⁸⁶ Στο άρθρο της η Νιούμαρς επιφυλάσσεται πως ένας μνημένος ενδεχομένως θεωρήσει πως με την ερμηνεία της απογυμνώνεται ο *Προμηθέας* από το εσωτερικό του μήνυμα, ενώ ευελπιστεί ότι στο μέλλον θα γραφτεί ένα αξιόλογο δοκίμιο από κάποιον άλλον θεοσοφιστή και μουσικό.²¹⁸⁷ Το εγχείρημά της να διαδοθεί το μήνυμα του συνθέτη σε ένα πλατύ κοινό, το οποίο δεν είναι εξοικειωμένο με παρόμοιες ιδέες, αντίκειται, σύμφωνα με την ίδια, στη λογική

²¹⁸³ Leonid Sabanejew, “Prometheus von Skrjabin”, ό.π., σελ. 112–113.

²¹⁸⁴ Ο.π. Ο όρος μυστικιστική συγχορδία διαδόθηκε από τον Arthur Eaglefield Hull στη βιογραφία του για τον συνθέτη το 1921, βλ. *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Λονδίνο: Kegan Paul, 1916, σελ. 101.

²¹⁸⁵ Πολύ περισσότερο από τον *Προμηθέα*, οι ιδέες αυτές θα εκφραστούν στο *Μυστήριο*, βλ. Leonid Sabanejew, “Prometheus von Skrjabin”, ό.π., σελ. 110–112.

²¹⁸⁶ Η πρακτική αυτή ήταν συνήθης για συμφωνικά ποιήματα, έργα δηλαδή που ακολουθούσαν μια εξωμουσική πηγή έμπνευσης και επομένως απέφευγαν τις αυστηρές δομές που εμφάνιζαν τα έργα της «απόλυτης μουσικής». Το πρόγραμμα αφορούσε την παράσταση του *Προμηθέα* στο Queen’s Hall, την 1η Φεβρουαρίου 1913. Βλ. Rosa Newmarch, “Prometheus: The Poem of Fire”, *The Musical Times*, τόμ. 55, τχ. 854, Απρίλιος 1914: 227-231· Rosa Newmarch, “Alexander Scriabin”, *The Musical Times*, τόμ. 56, τχ. 868, Ιούνιος 1915: 329-330.

²¹⁸⁷ Rosa Newmarch, “Prometheus: The Poem of Fire”, ό.π., σελ. 228. Ο συσχετισμός εδώ με τον Κόρβικ, ο οποίος διστάζει να κοινωνήσει το μήνυμα του μυθιστορήματος στο κοινό έχει αρκετό ενδιαφέρον.

εκείνη που αποδέχεται την αυτοαναφορικότητα του μουσικού έργου.²¹⁸⁸ Η Νιούμαρς εξηγεί το θεοσοφικό μήνυμα του έργου ως εξής:

Οι εκκολαπτόμενες φυλές της ανθρωπότητας, όχι ακόμη διαφωτισμένες από τη σπίθα του Προμηθέα, ήταν από φυσικής απόψεως ημιτελείς, διαθέτοντας μονάχα τις σκιές των σωμάτων· αναμάρτητοι, καθώς ήταν αποστερημένοι από τη συνειδησιακή προσωπικότητα —με θεοσοφικούς όρους, χωρίς Κάρμα. Από αυτήν την κατάσταση απελευθερώθηκαν από τον Προμηθέα, η φωτιά του οποίου χειραφέτησε τη συνειδησιακή και δημιουργική δύναμη του ανθρώπου. Οι σκιώδεις οντότητες που έλαβαν το δώρο του Προμηθέα το απορρόφησαν με διαφορετικό τρόπο, έτσι ώστε κάποιες προικισμένες κατάλαβαν την αξία του και εξελίχθηκαν σε ανώτερα πνευματικά επίπεδα και έγιναν οι Αρχάτ ή οι σοφοί των ακόλουθων γενεών. Οι λιγότερο εξελιγμένοι στράφηκαν σε υλικές χρήσεις του δώρου αυτού, μέσα από τις οποίες προήλθε η δυστυχία και ο πόνος. Έτσι, το προμηθεϊκό δώρο αποκτά ένα διττό χαρακτήρα: από τη μια πλευρά είναι ευλογία, από την άλλη κατάρα.²¹⁸⁹

Στο τέλος του συμφωνικού ποιήματος, ισχυρίζεται η Νιούμαρς, ο άνθρωπος αναμειγνύεται με το θεϊκό, τον Άγκνι, τον θεό της φωτιάς. Σε ό,τι αφορά την αρμονική ανάλυση του έργου, η Νιούμαρς ακολουθεί την ανάλυση του Σαμπανέγιεφ, υποστηρίζοντας ότι ο Σκριάμπιν κατασκευάζει τους αρμονικούς του συνδυασμούς από τη σειρά των αρμονικών, διαταγμένων σε διαστήματα Τετάρτης.²¹⁹⁰ Αν και η θεοσοφική ανάγνωση του έργου φαίνεται πως ήταν ορατή σε μια μεγάλη μερίδα του κοινού, ο Σκριάμπιν φέρεται να εκνευρίστηκε όταν κάποιες Αγγλίδες θεοσοφίστριες επιχειρήσαν να χρησιμοποιήσουν το έργο του ως θεοσοφική προπαγάνδα.²¹⁹¹

Με τις πρώτες παρουσιάσεις του έργου ήταν εμφανές στο ακροατήριο ότι ο συνθέτης προόριζε τα συμφωνικά αυτά έργα ως μυστικιστικά δρώμενα, για την κατανόηση των οποίων ο θεατής θα έπρεπε να προβεί σε πιο σύνθετες νοητικές διεργασίες, πέρα δηλαδή από εκείνες που ενεργοποιούνται κατά το στάδιο της μίμησης. Για τον κριτικό Λόρενς Τζίλμαν [Lawrence Gilman] (1878–1939) ήταν έκδηλο το γεγονός πως ο Σκριάμπιν αντιλαμβανόταν τη μουσική ως «όχημα θρησκευτικής έκφρασης». Ωστόσο, διακεκριμένοι μουσικολόγοι, όπως ο Ίγκλφιλντ Χαλ [Arthur Eaglefield Hull] (1876–1928), υποστήριζαν διαπρύσια ότι ο Σκριάμπιν ήταν ο «πρωταθλητής της απόλυτης μουσικής, της καθαρής και απλής μουσικής [...].

²¹⁸⁸ Ο.π., σελ. 227.

²¹⁸⁹ Ο.π., σελ. 229 κ.ε. Οι Αρχάτ είναι εκείνοι που, σύμφωνα με τη βουδιστική φιλοσοφία, απέκτησαν φώτιση και έφτασαν στο Νιρβάνα.

²¹⁹⁰ Ο.π.

²¹⁹¹ Boris de Schloezer, *Scriabin*, ό.π., σελ. 71.

Διαβάστε ό,τι θέλετε μέσα σε αυτήν».²¹⁹² Σε μια διάλεξή του για τον συνθέτη, ο Χαλ παρουσίασε τις αρμονικές καινοτομίες του συνθέτη ως απόρροια της βαθιάς γνώσης της θεωρίας των αρμονικών, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Πυθαγόρα και αργότερα τον Τζαρλίνο και τον Ραμό. Αφού παραδέχτηκε αρχικά ότι το ύστερο έργο του συνθέτη είναι διαποτισμένο από το θεοσοφικό δόγμα, ο Χαλ, χωρίς να προβεί σε περαιτέρω εξηγήσεις, ανέλυσε τον αρμονικό ιστό των ύστερων κομματιών με κριτήριο τον σχηματισμό των συγχορδιών με βάση τις Τέταρτες, καθαρές, ελαττωμένες και αυξημένες. Η χρήση του αγαπημένου διαστήματος της αυξημένης Τέταρτης (π.χ. Ντο – Φα#) νομιμοποιείται κατά τον Χαλ, αν αναλογιστεί κανείς πως η διάφωνη νότα της Φα# βρίσκεται στην εντέκατη θέση των αρμονικών με βάση το Ντο.²¹⁹³ Η λογική αυτή βρίσκεται πολύ κοντά σε εκείνη του Σένμπεργκ και του Καντίνσκι αναφορικά με τα σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα και χρώματα, αλλά εδώ χρησιμοποιείται από τον μουσικοκριτικό για να κανονικοποιηθεί ο Σκριάμπιν μέσα στη δυτική μουσική αφήγηση, για να συνδεθούν δηλαδή οι αρμονικές αναζητήσεις του συνθέτη με τη μαθηματική βάση της πυθαγόρειας θεωρίας, την καθιέρωση των τρίφωνων συγχορδιών από τον Τζαρλίνο και το διδακτισμό του Ραμό (θεμέλιος φθόγγος συγχορδίας).

Το 1919 είδε το φως της δημοσιότητας μια βιογραφία-μελέτη για τον Άγγλο συνθέτη Σάριλ Σκοτ από τον παραπάνω μουσικοκριτικό, ο οποίος την ίδια περίπου περίοδο είχε επινοήσει τον όρο «μυστικιστική συγχορδία» για να περιγράψει τις σύνθετες χρήσεις της αρμονίας στο ύστερο έργο του Αλεξάντρ Σκριάμπιν.²¹⁹⁴ Όπως και στον Σκριάμπιν έτσι και στον Σκοτ, ο Άγγλος μουσικοκριτικός διέκρινε την κλίση προς το υπερφυσικό και τον μυστικισμό. Σε μια προσπάθεια να ορίσει τον μοντερνισμό με όρους μορφολογικής ρήξης, ο συγγραφέας σημείωσε πως το νέο κρασί δεν μπορεί

²¹⁹² Lawrence Gilman, “Music of the Month: A Mystical Tone-Poet”, *The North American Review*, τόμ. 215, τχ. 799, 1922: 843.

²¹⁹³ Ο Χαλ έκανε μια επίδειξη του φαινομένου των αρμονικών στην αίθουσα με τη βοήθεια ενός πιάνου με ουρά: ελάχιστοι μπόρεσαν, ωστόσο, να ακούσουν τη Φα#. Όπως θα επισημάνει βέβαια, παρακάτω, ο φθόγγος που παράγεται από το συγκερασμένο όργανο διαφέρει σε σχέση με τον πραγματικό αρμονικό (είναι για την ακρίβεια μεταξύ του Φα και Φα#). Εύλογα, επομένως, επισημαίνει ένας θεατής με τοποθέτησή του στο τέλος της διάλεξης πως ο Σκριάμπιν θα μπορούσε να συνθέσει τα έργα του για σύνολο εγχόρδων, αν είχε πραγματικά σκοπό του μια θεωρία με καθαρούς αρμονικούς. Βλ. A. Eaglefield Hull, “Scriabin’s Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”, *Proceedings of the Musical Association*, τόμ. 43, τχ. 1, 1916: 17–28. Την ίδια χρονιά ο Χαλ δημοσίευσε τη μονογραφία του για τον συνθέτη, όπου αναφέρεται εκτενώς στην «μυστικιστική συγχορδία» και τη δημιουργία της από τη σειρά των αρμονικών, βλ. Arthur Eaglefield Hull, *A Great Russian Tone-Poet*, ό.π., σελ. 101 κ.ε. και σελ. 216 κ.ε. όπου ο Άγγλος μουσικοκριτικός κάνει μια σύντομη αναδρομή στις επιστημονικές θεωρίες γύρω από το συσχετισμό της μουσικής με το χρώμα.

²¹⁹⁴ A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott. Composer, Poet and Philosopher*, Λονδίνο: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., 1919.

να χρησιμοποιηθεί πια στους παλιούς ασκούς και πως επομένως η μουσική πρέπει να ξεχυθεί από αμέτρητα νέα ύψη:

μερικοί συνθέτες, όπως ο Ντεμπυσσύ, δημιουργούν ένα νέο αρμονικό σύστημα· άλλοι, όπως ο Σκριάμπιν, εφευρίσκουν ένα νέο τρόπο να χρησιμοποιούν την αρμονία· άλλοι (λιγότερο επιτυχημένοι), όπως ο Ρίμινγκτον και ο Έντισον χρησιμοποιούν αναλογίες ανάμεσα στον ήχο και το χρώμα. Ο μυστικισμός κυριέυσε πλέον τόσο τη μουσική όσο και τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία.²¹⁹⁵

Κοινός παρονομαστής όλων αυτών των συνθετών, συμπεριλαμβανομένου και του φίλου του, Σάιрил Σκοτ, τον οποίο και επιθυμεί να βιογραφήσει, είναι, λοιπόν, ο μυστικισμός. Ο συγγραφέας δεν υπεισέρχεται ωστόσο στο πρόβλημα της σύνδεσης ή συσχέτισης του μυστικισμού αυτού με την προτίμηση για μια συγκεκριμένη μορφοπλαστική γλώσσα. Σε μια περισσότερο λεπτομερή παρουσίαση των ιδεολογικών και αισθητικών αρχών του Σάιрил Σκοτ, ο Χαλ τον συνέκρινε με τον Σκριάμπιν, στη βάση της υπόθεσης ότι και οι δύο συνθέτες κινητοποιούνται από αυτό που θα αποκαλούσε ο Έντουαρντ Κάρπεντερ «κοσμική συνείδηση».²¹⁹⁶

Οι παραπομπές στον Σκριάμπιν στα βιβλία που συνέγραψε ο Σάιрил Σκοτ συνιστούν ένα πολύ ενδεικτικό παράδειγμα για το πώς οι θεοσοφιστές προσλάμβαναν όχι μόνο τις μουσικές καινοτομίες του συνθέτη αλλά και τις ευρύτερες νεωτερικές τάσεις στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα. Ο Σκοτ παρατηρεί ότι η προτίμηση του Σκριάμπιν για τον Σοπέν στηριζόταν σε ψυχολογικά κίνητρα και όχι σε μουσικά: «από μια υπερβολική λεπτότητα και διύλιση του ανθρώπινου στοιχείου, ο Σκριάμπιν πέρασε στο μη-ανθρώπινο και μεταμορφώθηκε τελικά στον σπουδαιότερο εκφραστή της μουσικής των Ντέβας που έχει ποτέ υπάρξει».²¹⁹⁷ Ο Σκριάμπιν συνειδητοποίησε ότι ο *Προμηθέας*, λόγω της σύνθεσής του με βάση ένα τονικό σύστημα, βρισκόταν ακόμη σε ένα προ-ντεβικό στάδιο, και ότι η κατάκτηση του χώρου «μεταξύ των νοτών» ήταν απαραίτητη προκειμένου να «απεικονιστεί η μουσική των Ντέβας».²¹⁹⁸ Έτσι, καταλήγει ο Σκοτ, ο συνθέτης στηρίχτηκε στην εκκεντρική υιοθέτηση της τρίλιας και του τρέμουλου. Παράλληλα, η χρήση ενός πληκτρολογίου

²¹⁹⁵ Ο.π., σελ. 4.

²¹⁹⁶ Cyril Scott, *The Philosophy of Modernism in its Connection with Music*, χ.τ. Nabu Press: 2010· A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott: The Man and his Works*, Λονδίνο: Waverley, 1925, Μέρος Β', σελ. 92.

²¹⁹⁷ Cyril Scott, *Music: Its Secret Influence Throughout the Ages*, Λονδίνο: Rider & Company, 1958 [1933], σελ. 21. Για τον Προμηθέα βλ. σελ. 22 κ.ε.

²¹⁹⁸ Ο.π., σελ. 22.

για χρώματα είναι ένδειξη ότι ο συνθέτης είχε δει, ως χαρισματικός, τα Ντέβας στα πιο εκλεπτυσμένα επίπεδα, εκεί όπου αυτά σπινθηρίζουν με τα πιο υπέροχα χρώματα.²¹⁹⁹

Όπως επεσήμανα παραπάνω, την ίδια περίοδο που ο Σαμπανέγιεφ δημοσίευε το άρθρο του για τον Προμηθέα στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη*, ο Σκοτ ξεκινούσε μια εκτενή αρθρογραφία γύρω από το θέμα της αντιστοιχίας του μουσικού και του χρωματικού τόνου υπό το πρίσμα του αποκρυφισμού.²²⁰⁰ Επειδή ο Σκοτ ακολούθησε πιστά τη μεθοδολογία της Μπλαβάτσκι και επομένως του Νεύτωνος, ο πίνακας αντιστοιχίας χρωμάτων και νοτών του Σκοτ διαφέρει αισθητά από εκείνον του Σκριάμπιν ή του Σαμπανέγιεφ. Ο Σκοτ έσπευσε να δηλώσει, έτσι, στο αναγνωστικό κοινό του ότι η διαφορά στον χρωματικό πίνακα εγείρει ερωτήματα για το αν ο Σκριάμπιν είχε πραγματικά μεταφυσικό χάρισμα ή απλά μια δημιουργική, καλλιτεχνική φαντασία.²²⁰¹

Στις αρχές του 20ού αιώνα η τονική μουσική είχε φτάσει πια σε ένα σημείο κορεσμού. Ο τρόπος σύνθεσης με βάση τις αρμονίες των Τρίτων είχε χρησιμοποιηθεί σε σημείο εξαντλήσεως και ήδη αρκετοί μουσικοί εξερευνούσαν με διάφορους τρόπους τη χρωματικότητα στην αρμονική τους γλώσσα. Για παράδειγμα, στα έργα του Σένμπεργκ που είναι γραμμένα ανάμεσα στο 1902 και το 1907, όπως το συμφωνικό ποίημα *Πελλέας και Μελισσάνθη* (Op. 5, 1902–1903), το πρώτο κουαρτέτο σε Ρε ελάσσονα (Op. 7, 1904–1905) και τη *Kammersymphonie* (*Συμφωνία Δωματίου*, Op. 9, 1906 για 15 σόλο όργανα), μπορούμε να διακρίνουμε μια αξιοσημείωτη επέκταση των χρωματικών και αντιστικτικών τεχνικών, με τις καθυστερήσεις να επεκτείνονται σε μεγαλύτερες περιόδους και τις τονικές λύσεις να καθυστερούν να έρθουν.²²⁰² Έχω ήδη δείξει ότι ο Σκριάμπιν προσπάθησε να ξεπεράσει το αδιέξοδο αυτό μέσω της χρήσης

²¹⁹⁹ Ο.π., σελ. 134.

²²⁰⁰ Cyril Scott, “The Occult Relationship Between Sound and Colour”, ό.π. Στον απόηχο της δημοσίευσης αυτής, κάποια Λουίζ Χάβιλαντ [Louise Haviland] έστειλε μια επιστολή στον εκδότη του *The Occult Review* (τόμ. 24, τχ. 1, Ιούλιος 1916: 52), με την οποία επισήμαινε ότι οι συναισθητικές της εμπειρίες από το άκουσμα της τονικής κλίμακας διέφεραν από εκείνες του Σκοτ. Σε γενικές γραμμές, ο πίνακας του Σκοτ προκάλεσε αντιδράσεις σε διάφορους «συναισθητικούς», οι οποίοι έσπευσαν να σημειώσουν ότι οι αντιστοιχίσεις που πρότεινε ο Σκοτ, όπως για παράδειγμα εκείνη της νότας Μι με το κίτρινο, δεν μπορούσαν να είναι σωστές. Για την επιχειρηματολογία ανασύρθηκε ως παράδειγμα η εισαγωγή από το *Χρυσό του Ρήνου* (1869) του Βάγκνερ, στην οποία τα βάρη του ποταμού Ρήνου αποτυπώνονται μουσικά με αρπέτζιο της τονικής συγχορδίας, Μι ύφεσης μείζονος. Βλ. Deems Taylor, “Color Tones”, *U. L. T.: A Weekly Magazine Devoted to the Theosophical Movement, the Brotherhood of Humanity, The Study of the Occult Science, and Aryan Literature*, τόμ. 4, τχ. 2, 10 Ιουλίου 1915: 30–31.

²²⁰¹ Cyril Scott, “The Occult Relationship Between Sound and Colour”, ό.π., σελ. 271.

²²⁰² Είναι γενικά αποδεκτό ότι στα έργα αυτά διαφαίνεται ακόμη το ύφος του Βάγκνερ, όπως και εκείνο του Μπραμς. Από τον Βάγκνερ ο Σένμπεργκ εμπνέεται την εκφραστική χρωματικότητα και την τεχνική της αλυσίδας, ενώ από τον Μπραμς την αντιστικτική πολυμορφία και την τεχνική της εξελισσόμενης παραλλαγής.

συγχορδιών συντεθειμένων με κριτήριο το διάστημα της Τετάρτης, ενώ άλλοι συνθέτες, όπως ο Ντεμπυσσύ και ο Σατί κατέφυγαν στους Τρόπους, οι οποίοι προσέφεραν νέες εκφραστικές δυνατότητες. Στη *Διδασκαλία της αρμονίας* [*Harmonielehre*] (1911) ο Σένμπεργκ είχε τονίσει ότι η χρήση της Τετάρτης μπορούσε να δώσει μια λύση στο πρόβλημα που είχε δημιουργηθεί.²²⁰³ Αντίστοιχα, ο Σκριάμπιν έδειχνε τρομερά σκεπτικός και απογοητευμένος από τα όρια του συγκερασμένου πληκτροφόρου οργάνου, τα οποία πίστευε ότι έπρεπε να υπερκεραστούν.²²⁰⁴ Στη διαπίστωση αυτή φαίνεται να έφτασε μετά από μια συζήτηση που είχε με την Όλγα Μονιγκέτι σχετικά με τις εναρμόνιες νότες. Σύμφωνα με το συνθέτη η Ρε ύφεση δεν έπρεπε να ηχεί με τον ίδιο τρόπο, όπως η Ντο δίεση. Υπό αυτή τη σκοπιά ο Σκριάμπιν δείχνει να κατανοεί το πρόβλημα που είχαν θέσει οι Πυθαγόρειοι με τον κύκλο των Πεμπτών. Αν και με τον *Προμηθέα* σκόπευε να αλλάξει τις παραδομένες συμβάσεις που αφορούσαν την τονική μουσική, γρήγορα κατανόησε τη δυσκολία του εγχειρήματος, όπως για παράδειγμα τις περιορισμένες δυνατότητες της ορχήστρας, η οποία αποτελείται από πολλά συγκερασμένα όργανα. Άλλωστε, η μουσική σημειογραφία είναι αγκιστρωμένη σε μια ισχυρή παράδοση, η οποία δύσκολα θα μπορούσε να ανατραπεί.²²⁰⁵ Το ζήτημα αυτό της χρήσης ενός «ενδιάμεσου χώρου» ανάμεσα στις νότες (τόνους ή ημιτόνια) δεν αφορούσε ασφαλώς στον ίδιο βαθμό τους ζωγράφους. Ακόμη και στην περίπτωση του Σένμπεργκ το ζήτημα της χειραφέτησης της διαφωνίας δεν προϋποθέτει άρση των συμβάσεων που έχουν καθιερωθεί σε συνάφεια με το καλώς συγκερασμένο σύστημα. Το αίτημα, ωστόσο, του να χρησιμοποιεί ο συνθέτης τους ήχους χωρίς περιορισμούς, όπως το κάνει ένα αηδόνι, που δεν περιορίζεται ανάμεσα σε τόνους και ημιτόνια, το είχε διατυπώσει με μορφή μανιφέστου ο θεωρητικός της τέχνης και συνθέτης Νικολάι Κούλμπιν [Nikolai Iwanowitsch Kulbin] (1868–1917) στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη* (1912). Εκεί είχε μιλήσει για την ανάγκη της κατάργησης του ισοσυγκερασμού και της προσπάθειας σύνθεσης με τεταρτημόρια και οκταμόρια του μείζονος τόνου.²²⁰⁶

²²⁰³ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Βιέννη: Universal Edition, 1922 [1911], σελ. 19.

²²⁰⁴ Πρβλ. Leonid Sabanejew, *Vospominanija o Skrjabine*, ό.π., σελ. 227.

²²⁰⁵ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., σελ. 203.

²²⁰⁶ N[ikolai] Kulbin, “Die freie Musik”, στο *Der Blaue Reiter*, ό.π., σελ. 125–131. N[ikolai] Kulbin, “Die freie Musik”, στο *Der Blaue Reiter*, ό.π., σελ. 125–131. Ο Κούλμπιν αναφέρει το εναρμόνιο γένος των αρχαίων Ελλήνων και τα μικροτονικά διαστήματα των Ινδών —η βασική κλίμακα χωρίζεται σε 22 σρουτί— ως αποδείξεις για την ύπαρξη τέτοιων συστημάτων πριν την επινόηση του ισοσυγκερασμού. Όπως ανέφερα παραπάνω ο Σκριάμπιν είχε φανταστεί δυνατή μια τέτοια λύση. Το ότι η πρόταση αυτή προέρχεται από Ρώσους συνθέτες, θα πρέπει να εξεταστεί εδώ σε σχέση με τη σημαντική παράδοση της Βυζαντινής Ορθόδοξης μουσικής, η οποία είναι μικροτονική. Οι θεοσοφιστές ήταν ενήμεροι γύρω από τις προσπάθειες υποδιαίρεσης του τόνου. Σε ένα ενδιαφέρον ως προς τον συλλογισμό του άρθρο στο

Ο Καντίνσκι αναφέρεται στον Σκριάμπιν σε αρκετά σημεία στα γραπτά του, με τρόπο που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι γνώριζε αρκετά καλά τις χρωματομουσικές του θεωρίες.²²⁰⁷ Σε μεταγενέστερο άρθρο του χαρακτήρισε το εγχείρημα του Σκριάμπιν ως την πρώτη απόπειρα *οργανικής ένωσης* των δύο τεχνών και μίλησε, με αφορμή τον *Προμηθέα*, για μια παράλληλη *κίνηση* μουσικών και ζωγραφικών στοιχείων.²²⁰⁸ Γύρω στο 1910, ο Καντίνσκι, ως γνωστόν, προσανατολίστηκε προς την αφηρημένη τέχνη μέσα από μια θεωρητική επεξεργασία διαφορετικών ερεθισμάτων, ανάμεσα στα οποία η μουσική έννοια της διαφωνίας του Σένμπεργκ κατέχει τη σημαντικότερη θέση. Ας δούμε, για παράδειγμα, το έργο του Καντίνσκι *Αυτοσχεδιασμός αρ. 7* (1914): δεν υπάρχει ιεραρχία στη σύνθεση. Δεν επικρατεί μια «τονικότητα», όπως θα έλεγε ο Γουίςλερ, αλλά ένα χάος από διαφωνίες, μια έκρυθμη αρμονία παλλόμενων φωνών. Αν, ωστόσο, τόσο η ανάγνωση της *Διδασκαλίας της αρμονίας* του Σένμπεργκ, όσο και της *Διδασκαλίας των χρωμάτων* του Γκαίτε, υπήρξε καθοριστική για την ανάπτυξη μιας αφηρημένης γλώσσας στη ζωγραφική του Καντίνσκι,²²⁰⁹ τότε το εγχείρημα του *Προμηθέα* διαμόρφωσε τον τρόπο με τον οποίο ο Καντίνσκι αντιλαμβανόταν το θέατρο. Στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη*, όπου δημοσιεύτηκε το άρθρο του Σαμπανέγιεφ για τον *Προμηθέα*, ο Καντίνσκι, μαζί με δύο θεωρητικά κείμενα, παρουσίασε μία σκηνική σύνθεση με τίτλο *Κίτρινος ήχος*, ένα έργο που προοριζόταν να προβληθεί με έγχρωμο φωτισμό.²²¹⁰ Ήδη στο *Για το πνευματικό στην τέχνη*, ο Καντίνσκι μίλησε για τον «χορό του μέλλοντος», ένα είδος σκηνικής σύνθεσης [Bühnenkomposition], το οποίο θα μπορούσε να εκληφθεί ως επιστέγασμα των τεχνών της μουσικής, της ζωγραφικής και του χορού.²²¹¹ Ο *Προμηθέας* του Σκριάμπιν αναφέρεται ως ένα ενδεχόμενο αυτής της νέας τέχνης. Ο Καντίνσκι αντιλαμβάνεται, ωστόσο, τη χρήση του έγχρωμου φωτισμού μονάχα ως ένα εγχείρημα ενδυνάμωσης

περιοδικό *Prana* το 1918, ο άγνωστος συγγραφέας παρατηρεί ότι παραμένει «εσωτερική αναγκαιότητα» [innere Notwendigkeit] ο «εμπλουτισμός του τονικού υλικού». Ωστόσο, συνεχίζει, η γενική εντύπωση που αποκομίζει κανείς από τα τεταρτημόρια του τόνου είναι εκείνη μιας ξεκούρδιστης λατέρνας, ενός κλαψουρίσματος. Και καταλήγει στην αναμενόμενη θεοσοφική πεποίθηση ότι «το βάρος θα έπρεπε να βρίσκεται όχι στα τέταρτα του τόνου και τις άλλες αυθαίρετες υποδιαίρέσεις αλλά στους αρμονικούς [Obertöne]. Βλ. Ανώνυμος, “Musik in Vierteltönen?”, *Prana*, τόμ. 9, 1918: 71–72.

²²⁰⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [31912], ό.π., σελ. 31, 48, 109.

²²⁰⁸ Wassily Kandinsky, “Und, Einiges über synthetische Kunst”, “Malerei und Photographie”, *i10*, τόμ. 1, τχ. 1, 1927: 6, αναδημοσιευμένο στο *Kandinsky: Complete Writings on Art*, ό.π., σελ. 706–718.

²²⁰⁹ Για το θέμα βλ. Peter Vergo, “Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg”, στο *Towards a New Art*, ό.π., σελ. 41–63.

²²¹⁰ Wassily Kandinsky, “Über die Formfrage”, στο *Der Blaue Reiter*, ό.π., σελ. 132–188· Wassily Kandinsky, “Über Bühnenkomposition”, στο *Der Blaue Reiter*, ό.π., σελ. 189–208· Wassily Kandinsky, “Der Gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition”, στο *Der Blaue Reiter*, ό.π., σελ. 210–229.

²²¹¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [31912], ό.π., σελ. 108–109.

της επιδραστικότητας του ήχου, αγνοώντας ενδεχομένως τα σχέδια του συνθέτη για το *Μυστήριο*. Η προσέγγιση του Καντίνσκι θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως εξής. Για τον ζωγράφο, όπως έχω δείξει στην εισαγωγή, απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία μιας σκηνικής σύνθεσης ήταν η αυτόνομη ανάπτυξη των εγγενών στοιχείων των τεχνών ή των τριών «κινήσεων»: της ζωγραφικής, της μουσικής και της χορευτικής. Ως σκοπός, δηλαδή, τίθεται η συνεπίδραση των μέσων και όχι μια υποτιθέμενη «ώσμωση» των τεχνών, όπως την είχαν οραματιστεί αρκετοί θεοσοφιστές ή μυστικιστές-αναρχικοί. Με κριτήριο τα όσα έχω ήδη συζητήσει παραπάνω για τον Στάινερ, θα μπορούσε να προκύψει το συμπέρασμα πως, αν και ο *Προμηθέας* του Σκριάμπιν συγκαταλεγόταν από τον Καντίνσκι στους προδρόμους του νέου έργου τέχνης, τη θεωρητική σκευή για την καλλιτεχνική πραγμάτωση της κατεύθυνσης αυτής την πυροδότησε η επαφή του ζωγράφου με τη θεωρία των χρωμάτων του Γκαίτε και τα *Μυστήρια* του Στάινερ.²²¹²

Ο *Προμηθέας* του Σκριάμπιν αποτέλεσε πυξίδα προσανατολισμού για μια μεγάλη μερίδα μουσικών αλλά και ζωγράφων, οι οποίοι ένιωθαν την ανάγκη να εξερευνήσουν είτε μια νέα μουσική γλώσσα πέρα από τους περιορισμούς του συγκεκριμένου συστήματος είτε μια νέα εικαστική μορφή τέχνης ικανής να αναπτυχθεί στον χρόνο και τον χώρο. Το 1911, την ίδια χρονιά που ο Κουσεβίτσκι παρουσίασε στη Μόσχα τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, ο Άγγλος συνθέτης Γκράνβιλ Μπάντοκ [Granville Bantock] (1868-1946) σκεφτόταν να εμπλουτίσει τη Συμφωνία του για χορωδία, *Η Αταλάντη στη Καλυδώνια* (ηχητική αναπαραγωγή, 1911), με έγχρωμο φωτισμό, με τέτοιο τρόπο ώστε σε κάθε μέρος της Συμφωνίας η συναυλιακή αίθουσα να φωτιζόταν με διαφορετικό χρώμα.²²¹³ Κατά το πρώτο μέρος της Συμφωνίας η αίθουσα θα λουζόταν σε πράσινο φως, το οποίο συμβολίζει την Άνοιξη ενώ κατά το δεύτερο σε γκρι, το οποίο δηλώνει το απέραντο κενό. Αντίστοιχα στο τρίτο μέρος, το λευκό (και σταδιακά ροζ) συμβολίζει την αθωότητα της αγάπης ενώ στο τελευταίο μέρος, το κόκκινο το πνεύμα της εξέγερσης. Βλέπουμε δηλαδή ότι, αν και η παρώθηση για το παραπάνω εγχείρημα δόθηκε από τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, οι συσχετισμοί χρωμάτων και εννοιών

²²¹² Για την επίδραση που ενδεχομένως είχαν τα *Μυστήρια* του Στάινερ στο σκηνικό έργο του συνθέτη βλ. Shulamith Behr, *Wassily Kandinsky as Playwright: The Stage-Compositions 1909–1914*, Διδακτορική διατριβή, Έσσεξ: 1991. Βλ. επίσης, Rose-Carol Washton Long, “Constructing the Total Work of Art: Painting and the Public”, στο *Vasily Kandinsky: From Blaue Reiter to the Bauhaus, 1910–1925*, κατ. έκθ., επιμ. Jill Lloyd, Neue Galerie New York, Νέα Υόρκη: Hatje Cantz, 2013, σελ. 33–47.

²²¹³ Sir Granville Bantock, *Atalanta in Calydon*, Breitkopf & Härtel, 1911. Βλ. Jörg Jewanski, “Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik”, ό.π., σελ. 181. Ο Γιεβάνσκι αναφέρει ότι ο Μπάντοκ επηρεάστηκε ενδεχομένως και από τον *Κυανοπώγωνα* του Μπάρτοκ (ηχητική αναπαραγωγή), όπως, άλλωστε, και από τον Σκριάμπιν, τον οποίο άλλωστε ανέφερε συχνά στις διαλέξεις του. Ό.π.

πραγματοποιήθηκαν με έναν συνειρμικό τρόπο που ουδεμία σχέση έχει με το μυθοκοσμολογικό πρόγραμμα του Ρώσου συνθέτη.

Παρόμοια είναι και η περίπτωση του Άγγλου συνθέτη Άρθουρ Μπλις [Arthur Bliss] (1891-1975). Το 1922 ο Μπλις συνέθεσε για τη Συμφωνική Ορχήστρα του Λονδίνου, τη *Χρωματική Συμφωνία* [*A Colour Symphony*, Op. 24] με τέσσερα μέρη, σε κάθε μέρος της οποίας αντιστοιχούσε και ένα χρώμα: το μωβ για το Andante Maestoso, το κόκκινο για το Allegro vivace, το μπλε για το Αντάτζιο και το πράσινο για το ζωηρό Φινάλε. Παράλληλα, δικαιολόγησε τις αντιστοιχίες με αυθαίρετο τρόπο: το μωβ είναι το χρώμα του αμέθυστου, της παράστασης, του βασιλείου και του θανάτου· το κόκκινο του ρουμπινιού, του κρασιού, του οργίου, της υψικαμίνου, του θάρρους και της μαγείας· το μπλε του ζαφειριού, των βαθιών νερών, του ουρανού, της πίστης και της μελαγχολίας· το πράσινο του σμαραγδιού, της ελπίδας, της νεολαίας, της χαράς, της Άνοιξης και της νίκης.²²¹⁴

Παρακάτω θα εξετάσω μερικές περιπτώσεις καλλιτεχνών, οι οποίοι με σημείο εκκίνησης τη χρήση των έγχρωμων φωτισμών στον *Προμηθέα*, στράφηκαν στη δημιουργία μιας νέας μορφοπλαστικής γλώσσας, η οποία θα διαρθρωνόταν πάνω στο παράδειγμα της μουσικής. Τέλος, αν και η λίστα των συνθετών που ακολούθησαν το παράδειγμα του συνθέτη είναι σχετικά εκτενής,²²¹⁵ εδώ θα με απασχολήσουν δύο συνθέτες που οικειοποιήθηκαν τις χρωματομουσικές θεωρίες για να εκφράσουν με παραστατικό τρόπο τη βιοκοσμοθεωρητική τους αντίληψη.

²²¹⁴ Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, ό.π., σελ. 96· Olivia Mattis, “Scriabin to Gershwin: Color Music from a Musical Perspective”, στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, ό.π., σελ. 223–224. Ο συνθέτης αναφέρει ότι εμπνεύστηκε τους παραλληλισμούς από ένα βιβλίο εραλδικής, που βρέθηκε στα χέρια του. Βλ. το σχόλιο του ίδιου στον πρόλογο της παρτιτούρας: Arthur Bliss, *A Colour Symphony*, Λονδίνο: Boosey & Hawkes, 1939.

²²¹⁵ Βλ. το πολύ καλό άρθρο του Juan Allende-Blin, “Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb”, στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn, Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 81–102. Το θέμα της διάχυσης των ιδεών του Σκριάμπιν σε ένα κοινό νέων καλλιτεχνών σε όλη την Ευρώπη παραμένει υποφωτισμένο και αξίζει στο μέλλον να διερευνηθεί περισσότερο.

7.2 Ανταύγειες του έργου του Σκριάμπιν σε άλλους καλλιτέχνες στις αρχές του 20ού αιώνα

7.2.1 Η «αυρική εσπεράντο» της Μπέατρις Ίργουιν (1888–1956)

Ω, θαρραλέοι άνθρωποι πουλιά! μέσα από το μπλε φτεροκοπόντας,
πεισσωμένοι να κατακτήσετε τον χρόνο και τον χώρο,
η δόξα θα σας προσφέρει το χρυσό της στόμα,
και αστρόφεγγα θαύματα μιας νεόκοπης γενιάς
από ευδαιμονία θα ξεπηδήσουν μέσα από τα γεμάτα ζήλο μάτια σας!
Και μέσα από το θάνατο, πύρινο άσμα του στήθους της!

Ίκαρος

Μπέατρις Ίργουιν²²¹⁶

Το 1910, την ίδια χρονιά που ο Σκριάμπιν συνέθετε τον *Προμηθέα* και ο Καντίνσκι συνέγραφε το *Για το πνευματικό στην τέχνη*, η Μπέατρις Ίργουιν [Beatrice Irwin] (1888–1956) παρουσίασε στο Hudson Theater της Νέας Υόρκης, όπου και εργαζόταν, τη συλλογή παγανιστικών ποιημάτων της. Τα ποιήματα αυτά σκόπευε να τα απαγγείλει με τη συνοδεία έγχρωμου φωτισμού, μια πρακτική, που όπως έχω δείξει, είχε διαδοθεί από τον Ρίμινγκτον εκείνα τα χρόνια, ο οποίος και πιθανότατα την ενέπνευσε.²²¹⁷ Από την πρώτη της παρουσίαση η Ίργουιν προσπάθησε να αποσυσχετίσει την παράσταση αυτή, την οποία συνέλαβε ως ένα επιστημονικό και φιλοσοφικό πείραμα με συγκεκριμένο μήνυμα, από την προηγούμενη δουλειά της στο Μπρόντγουεϊ.²²¹⁸ Από τη συναυλία που δόθηκε στο Crosby Hall στο Τσέλσι του Λονδίνου στις 21 Μαΐου του 1912 δεν σώζονται αρκετές πληροφορίες σχετικά με το πώς υλοποιήθηκε η απαγγελία με την ταυτόχρονη αλλαγή του φωτισμού. Από προγραμματικά φυλλάδια ωστόσο που μοιράστηκαν στους θεατές μπορεί με ασφάλεια να ειπωθεί ότι το πείραμά της περιελάμβανε έγχρωμο εναλλασσόμενο φωτισμό, σκηνικά και εντυπωσιακές

²²¹⁶ Beatrice Irwin, *The Pagan Trinity*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: John Lane, 1912, σελ. 123.

²²¹⁷ Η Μπέατρις Ίργουιν εμφανίστηκε σε παραστάσεις του Μπρόντγουεϊ, όπως το *There's Many a Slip* (Σεπτέμβριος–Οκτώβριος 1902), *At the Telephone* (Οκτώβριος 1902), *His Excellency the Governor* (Οκτώβριος–Νοέμβριος 1902), *The Unforeseen* (Ιανουάριος–Απρίλιος 1903), και *The Admirable Crichton* (Νοέμβριος 1903–Μάρτιος 1904).

²²¹⁸ Το εγχείρημά της έλαβε ανάμεικτες κριτικές. Ο Άγγλος ποιητής Ρίχαρντ λε Γκαλιέν [Richard Le Gallienne] (1866–1947) εξυμνεί τη «δύσκολη και εκλεπτυσμένη» προσπάθεια της Ίργουιν, ενώ αποσυσχετίζει το εγχείρημά της από παρόμοια εγχειρήματα «άψυχων» τσαρλατάνων, που στερούνται της δυνατότητας μετάδοσης βαθύτερων νοημάτων. Βλ. Richard Le Gallienne, “Miss Irwin’s ‘Color Poems’”, *New York Times*, 26 Νοεμβρίου 1910.

ενδυμασίες.²²¹⁹ Η παράσταση έφερε τον τίτλο «Χρωματικό, εσπερινό ποίημα» [Color-Poem Afternoon]. Αναπαράγοντας τα πορίσματα των ερευνών του Χλάντινι, του Μπλέγιερ και των άλλων ερευνητών που ασχολήθηκαν με την οπτικοποίηση των ταλαντώσεων, η Ίργουιν εξήγησε ότι όπως ακριβώς ένας ήχος με τη βοήθεια του ταλαντογράφου αφήνει ένα γεωμετρικό αποτύπωμα πάνω σε μια μεμβράνη με λεπτόκοκκη άμμο ή άλλη ουσία, έτσι και οι μορφές, τα χρώματα και οι ήχοι μπορούν, μέσω των ταλαντώσεών τους, να δημιουργήσουν σύμβολα πάνω στη λεπτή μεμβράνη της ατμόσφαιρας και αυτά με τη σειρά τους να επιδράσουν στον ψυχισμό των παρευρισκόμενων θεατών. Οι μορφές, τα χρώματα και ο ήχος, η επιδρατικότητα των οποίων είναι ανιχνεύσιμη στην εξελικτική πορεία του ανθρώπου, εκλαμβάνονται από την Ίργουιν ως η Αγία Τριάδα της νέας αυτής τέχνης. Η ποίηση, συνάγει η Ίργουιν, είναι το κατάλληλο μέσο για την επίδειξη αυτής της *γεωμετρικής αρμονίας*, καθώς οι λέξεις που χρησιμοποιούνται στην ποίηση έχουν μεγαλύτερη ηχητική επιδρατικότητα από τις λέξεις του προφορικού λόγου.²²²⁰ Λίγα χρόνια αργότερα, το 1916, δημοσίευσε το αφιερωμένο στον Ογκύστ Ροντέν βιβλίο της με τίτλο *Η νέα επιστήμη του χρώματος* [*New Science of Color*], μια πραγματεία πάνω στο χρώμα και τη σχέση του με τη μορφή και τον ήχο. Η συγγραφή του βιβλίου αυτού θα πρέπει να την απασχόλησε πολλά χρόνια πριν, ήδη από την περίοδο εκείνη που πρωτοπαρουσίασε τα ποιήματά της.²²²¹ Το βιβλίο της έλαβε θετικές κριτικές από τον θεοσοφικό τύπο και για πολλά χρόνια αρκετοί καλλιτέχνες, όπως ο Σάιριλ Σκοτ, αναφέρονταν σε αυτήν.²²²² Σε μια φωτογραφία της, δημοσιευμένη στο περιοδικό *Occult Review* (1916), η Ίργουιν απεικονίζεται καθισμένη σε ένα χαλί να υποδεικνύει με το δεξί της χέρι υψωμένο ένα σχέδιο πάνω σε ένα δεύτερο χαλί, αναρτημένο στον τοίχο πίσω της (**εικ. 4.7.8.1**). Η κίνηση αυτή, που φέρνει στο νου την αντίστοιχη χειρονομία του Ιωάννη του Βαπτιστή του Ντα Βίντσι, ή ακόμη το πορτραίτο του Πελαντάν από τον Ντεμπουτέν, είναι πιθανώς μια υπενθύμιση στην αντιστοιχία του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου και ένας υπαινιγμός για το υπόρρητο σχέδιο που διατρέχει την αρμονία των χρωμάτων και των ήχων.

Για τη ζωή και τη δικτύωσή της στους θεοσοφικούς κύκλους δεν γνωρίζουμε, ακόμη, σχεδόν τίποτα. Η μητέρα της Ίργουιν, η Άλις Σίμσον [Alice Simpson] γεννήθηκε στην Ινδία αλλά μετακόμισε στη Γερμανία τη δεκαετία του 1860 και ακολούθησε σπουδές

²²¹⁹ Ανώνυμος, “‘Pagan’ and Otherwise”, *New York Times*, 31 Μαρτίου 1912.

²²²⁰ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, Φιλαδέλφεια: McKay, 1928 [Λονδίνο: William Rider & Son, 1916], σελ. 123–124.

²²²¹ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π.

²²²² Βλ. Meredith Starr, “The Pagan Trinity”, *The Occult Review*, τόμ. 16, τχ. 5, Νοέμβριος 1912, σελ. 303. Το έργο της Ίργουιν το γνώριζε ο Σάιριλ Σκοτ. Βλ. Cyril Scott “The Occult Relationship Between Sound and Colour”, *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 5, Μάιος 1916, σελ. 268–272, εδώ σελ. 270. Για την παρουσίαση του *Η νέα επιστήμη του χρώματος* βλ. R. M. B. “The New Science of Colour. A Review”, *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 3, Μάρτιος 1916: 176–177.

μουσικής και γλωσσολογίας, οι οποίες της προσέφεραν και την αντίστοιχη επαγγελματική αναγνώριση. Η μητέρα Άλις, καθώς και η μεγαλύτερη κόρη, η Έλεν, και αργότερα η ίδια η Μπέατρις, ήταν μέλη του Ερμητικού Τάγματος της Χρυσής Αυγής. Η μητέρα διατηρούσε ένα διάστημα μάλιστα φιλικές σχέσεις με τον Άλιστερ Κρόουλι.²²²³ Η Μπέατρις ανέπτυξε στη διάρκεια της ζωής της στενές σχέσεις με θεοσοφικούς κύκλους, αλλά κάποια στιγμή κατά τον Μεσοπόλεμο θα πρέπει να εντάχθηκε στο Μπαχάι κίνημα, μια σιιτική μυστικιστική διδασκαλία από την Περσία, η οποία είχε εδραιωθεί πολύ πριν από τη Θεοσοφική Εταιρεία, και η οποία μοιραζόταν κάποιες κοινές αρχές με αυτήν, όπως την πίστη στην παγκόσμια αρμονία και ειρήνη των λαών, την αποχή από τις πολιτικές διαμάχες, τον διαλογισμό, την απόρριψη του εγωισμού και την προώθηση αντίθετα μιας ανιδιοτελούς στάσης ζωής. Σε άλλα θέματα η Μπαχάι πίστη εμφανίζεται πιο συντηρητική, όπως για παράδειγμα σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά ήθη και πρακτικές.²²²⁴ Στο διεθνές συνέδριο για το Μπαχάι κίνημα στη Νέα Υόρκη, από τις 26 Απριλίου έως την 1η Μαΐου 1919, η Ίργουιν υπήρξε μέλος της επιτροπής διακόσμησης του Ενωτικού Ναού του Μπαχάι, γεγονός το οποίο αποδεικνύει ότι είχε ήδη κιάλας επαφές με τον χώρο αυτό.²²²⁵

Το βιβλίο της *Η νέα επιστήμη του χρώματος* (1916) είναι γραμμένο, λοιπόν, σε μια περίοδο, κατά την οποία η Ίργουιν ήταν εξοικειωμένη με τον σιιτικό μυστικισμό και τη θεοσοφία. Στην εισαγωγή δίνεται η κατευθυντήρια γραμμή μέσα από δύο παραθέματα: το ένα είναι μια περικοπή από τη Βίβλο (*Γένεσις*, ix, 13-15) και το άλλο το περίφημο απόσπασμα του Αριστοτέλη για τη σχέση χρωματικών και μουσικών τόνων, το οποίο έχω ήδη σχολιάσει στο κεφάλαιο 2.7. Η αναφορά στον Αριστοτέλη υποδεικνύει ότι η Ίργουιν εγγράφει το εγχείρημά της στον κανόνα εκείνο της χρωματομουσικής, στον οποίο εγγράφονται ο Καστέλ και ο Ρίμινγκτον. Η βασική αρχή της είναι ότι τα χρώματα πρέπει να χρησιμοποιούνται όπως οι μουσικές νότες, να έχουν δηλαδή δυναμική και ένταση, τονικό ύψος, ηχόχρωμα, αλλά και τη δυνατότητα να κινούνται στον χρόνο, κάτι που μονάχα με τη συνδρομή του έγχρωμου φωτισμού μπορεί να επιτευχθεί. Η έμφαση στην ηθικοπλαστική δύναμη των χρωμάτων, δηλαδή στην αρμονική ή δυσαρμονική τους χρήση, καθώς και η εμμονή σε μια πρακτική

²²²³ Richard Kaczynski, *Perdurabo: The Life of Aleister Crowley*, Μπέρκλεϋ, Καλιφόρνια: North Atlantic Books, 2010 [2002], σελ. 65.

²²²⁴ Βλ. το άρθρο που έγραψε η Ίργουιν στο επίσημο όργανο του κινήματος: Beatrice Irwin, “Cooperation—Spiritual and Material”, *The Baha’i magazine, Star of the West*, τόμ. 21, τχ. 1, Απρίλιος 1930: 335–337.

²²²⁵ Joseph H. Hannen, “The Convention of Abdul-Baha”, *Star of the West*, τόμ. 10, τχ. 1, 21 Μαρτίου 1919: 54–56.

εξάσκηση με αυτά, θα μπορούσαν να θεωρηθούν επίσης στοιχεία αριστοτελικής προέλευσης. Όπως ο Μείτσελ, έτσι και η Ίργουιν παραθέτει αποσπάσματα από το βιβλίο του Ρίμινγκτον, τα οποία, ωστόσο, επεξεργάζεται και ερμηνεύει με παρρησία και εμβρίθεια.²²²⁶ Ανάμεσα στις πηγές της προσμετρώνται οι Μακντόναλντ, Χογουάις, Χέλμχολτς, Ρεμπώ, ενώ υπάρχει και μια αναφορά στον ταλαντογράφο του Γιούλιους Μάουντ Μπλέγιερ [Julius Mount Bleyer] (1859–1915), ο οποίος κατέγραφε σε «συμφωνικές εικόνες» [Tone Pictures] τα γεωμετρικά σχήματα που παράγονταν από τα ηχητικά κύματα.²²²⁷

Η Ίργουιν χωρίζει τα διάφορα χρώματα σε τρεις κατηγορίες: στα φυσικά, τα νοητικά και τα πνευματικά, ενώ τα τελευταία σε κατευναστικά, αναρρωτικά και διεγερτικά.²²²⁸ Στο εξώφυλλο του βιβλίου της παρουσιάζει ένα χρωματικό διάγραμμα (ένα τρίγωνο εγγεγραμμένο σε κύκλο), όπου με χρυσό χρώμα συμβολίζεται ο αιθέρας, με βιολετί η Γη και με λευκό ο άνθρωπος (εικ. 4.7.8.2). Αριστερά και δεξιά του ανθρώπου αναπαρίστανται τα κατευναστικά, τα αναρρωτικά και διεγερτικά χρώματα. Αναφερόμενη πιθανώς στο γνωστό πίνακα του Ρεντόν *Τα μάτια κλειστά* [*Les yeux clos*, 1890, Musée D'Orsay], η Ίργουιν παρατηρεί ότι τα πνευματικά χρώματα, τα οποία σχετίζονται με την ένταση των ταλαντώσεων των κυμάτων του φωτός, γίνονται αντιληπτά με κλειστά μάτια παρά με ανοιχτά.²²²⁹ Η εξέλιξη της αίσθησης του χρώματος, όχι μόνο για αισθητικούς αλλά και για θεραπευτικούς, ηθικούς και πνευματικούς σκοπούς, μπορεί να αναδειχτεί ως η μεγαλύτερη αποκάλυψη των ερχόμενων γενιών, ενώ μέσα από την καλλιέργεια αυτής της αίσθησης ίσως αναπτυχθεί ένας ανώτερος και αποδοτικότερος οργανισμός, πλήρως εναρμονισμένος, που να επιτρέπει στην ανθρωπότητα να μεταρσιωθεί: «Τα έθνη ανταποκρίνονται στο χρώμα, όπως τα φυτά στον ήλιο, ανθούν, ακμάζουν και φέρουν τους καρπούς ανάλογα με τα κύματα φωτός που τα λούζουν». Η Ίργουιν τονίζει επίσης τον εκδημοκρατισμό που θα επέλθει από μια τέτοια διαδικασία: «υπάρχουν αυξανόμενα σημάδια ότι το χρώμα επρόκειτο να γίνει ένα νέο και παγκόσμιο μέσο έκφρασης, επειδή η φυλή μέρα με τη μέρα γίνεται πιο δεκτική στο να συλλάβει το μήνυμά του. Η στενή ατραπός που έως τώρα ήταν μόνο για τους λίγους διανοίγεται ορατή σε όλους».²²³⁰ Όπως ο Μείτσελ και

²²²⁶ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π. σελ. 29.

²²²⁷ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π., σελ. 94–96, 123.

²²²⁸ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π. σελ. 32 κ.ε. Βλ. επίσης το άρθρο της “The New Science of Colour in Illumination, or Colour Hygiene in Illumination”, *The Occult Review*, τόμ. 32, τχ. 5, Νοέμβριος 1920: 286-289, όπου η συγγραφέας αναφέρεται στη θεραπευτική δύναμη του χρώματος.

²²²⁹ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π. σελ. 35.

²²³⁰ Ο.π., σελ. vii.

ο Ρίμινγκτον, η Ίργουιν αντιλαμβάνεται την ατροφία της δεξιότητας του ανθρώπου να αλληλοεπιδρά με τα χρώματα ως έναν εκπεσμό ή ένα εμπόδιο, το οποίο για να αρθεί θα πρέπει ο άνθρωπος να ακολουθήσει μια αντίστροφη διαδικασία, να καλλιεργήσει δηλαδή αρετές και δεξιότητες που μέχρι τότε παρέμεναν σε αδράνεια: «Για αιώνες ο άνθρωπος εξελίχθηκε μέσα από τη δημιουργία και την κατανόηση της μορφής: αλλά τώρα έφτασε σε ένα σημείο κατά το οποίο κινδυνεύει να επαινέσει το μηχάνημα εις ζημία του μυαλού που το κατασκεύασε, να υποκύψει στη μανία για ατομικιστική δύναμη».²²³¹ Αναπαράγοντας τη θεοσοφική διδασκαλία, η Ίργουιν ισχυρίζεται ότι ο άνθρωπος επεδίωξε να κάνει τους «ανέμους υπηρέτες και τις φλόγες υπουργούς του», πως το μήνυμα της αρμονίας των χρωμάτων είναι κρυμμένο πίσω από τις «ομιχλώδεις όχθες της υλιστικής ψευδαίσθησης» και ότι πλέον ο καιρός είναι ώριμος για να εξερευνηθούν οι νέες δυνατότητες του χρώματος, οι οποίες θα αφυπνίσουν τις άδηλες πνευματικές πτυχές του ανθρώπου.²²³² Υπό το πρίσμα αυτό η ανθρωπότητα στέκεται στο ξεκίνημα [inception] μιας τηλεπαθητικής εποχής, κατά την πορεία της οποίας, ισχυρίζεται η Ίργουιν, με δεδομένη την ταχύτητα των επιστημονικών ανακαλύψεων στον ηλεκτρισμό, την τηλεγραφία, κ.α., οι άνθρωποι θα ανταλλάσσουν τις σκέψεις τους πλέον με τη μορφή ενός αόρατου χρωματικού κώδικα, τον οποίο θα μεταδίδει ο ένας στον άλλο ως κύματα, αντίστοιχα με εκείνα του ήχου. Οι διάφορες φυλές θα μπορέσουν έτσι να αποκτήσουν μια «αυρική Εσπεράντο» [auric Esperanto], μια παγκόσμια γλώσσα που θα καταρρίψει τον πύργο της Βαβέλ, τις επιμέρους διαφορές που κρατούν τα έθνη-κράτη σε ανταγωνιστικότητα και αποτελεσματωμένα σε πνευματικό επίπεδο, αδρανοποιημένα και απαθή, κατάσταση που είναι απότοκη των εξωτερικών συνθηκών που παρεμποδίζουν τη ροή των χρωματικών αυρών στα κανάλια της επικοινωνίας των ανθρώπων.²²³³ Όπως ο Σκριάμπιν, η Ίργουιν θεωρούσε ότι η αεροναυτιλία εγκαινίαζε την αρχή αυτή της εξερεύνησης των αγνώστων δυνάμεων.²²³⁴ Έδειξα, επίσης, παραπάνω, πως παρόμοιες ιδέες είχε εκφράσει ο Ουώτς όταν αναφερόταν στη «συλλογική κυψέλη».

Τέλος, η επαναμάγευση του πολιτισμού αναδεικνύεται το σημαντικότερο διακύβευμα για την Ίργουιν. Το αρχαίο δράμα, αργότερα «το εγκαταλελειμμένο παιδί της εκκλησίας», έχει παρασυρθεί από το σύγχρονο πολιτισμό τόσο μακριά, ώστε έχασε

²²³¹ [Ralph Shirley], “Notes of the Month”, *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 4, Απρίλιος 1916: 181–182.

²²³² Η γνώμη της Ίργουιν για τα ζώα ήταν ότι μπορούσαν να ακούσουν αλλά και να δουν τις δονήσεις του χρώματος. [Ralph Shirley], “Notes of the Month”, ό.π., σελ. 184.

²²³³ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π., σελ. 38–39.

²²³⁴ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π., σελ. 113.

τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά θρησκευτικής λατρείας που του είχαν κάποτε αποδοθεί, απομένοντας στο βάθος όμως «μια κόρη της οποίας το πεπρωμένο είναι να μεταφέρει το λυχνάρι από το ναό στην αγορά». Η κομιδή του λυχναριού —ενός συμβόλου με πολλαπλές συνδηλώσεις από τους Χαλδαϊκούς χρησμούς και τον Πλωτίνο μέχρι την ποίηση του Γέιτς— στην αγορά, σύμβολο του εμπορίου, δεν έχει εδώ ακυρωτική ή ανταγωνιστική λειτουργία αλλά συμπληρωματική. Αν υπό το φως του λυχναριού, «τα άτύπωτα τυποῦσθαι» (τα αδιαμόρφωτα παίρνουν σχήμα), τότε εξίσου υπό το φως του το επιστημονικό κοσμοείδωλο αλλοιώνεται, παραμορφώνεται, μαγεύεται.

Μέσα από τις θεατρικές παραστάσεις της η Ίργουιν ευαγγελιζόταν μια νέα τηλεπαθητική εποχή παγκόσμιας θρησκευτικής ανεκτικότητας, η οποία θα επέτρεπε, με τη συνδρομή του εμπορίου, των τεχνών και της επιστήμης, το σχηματισμό μιας ενωτικής αδελφότητας.²²³⁵ Η Ίργουιν είχε σκεφτεί μάλιστα την ίδρυση ενός κολλεγίου χρώματος πάνω στο πρότυπο αντίστοιχων σουφιστικών παραδόσεων του 10ου αιώνα, καθώς και ενός θεάτρου που θα ικανοποιούσε και θα επιστέγαζε τους στόχους της αυτούς. Στο σημείο αυτό η συσχέτιση με τον Σκριάμπιν αλλά και τον Στάινερ είναι εμφανής: όπως δηλαδή ο Ρώσος συνθέτης ήθελε να συνενώσει όλες τις μορφές τέχνης στο θεατρικό του έργο με τίτλο *Μυστήριο* σε έναν ναό στα ριζά των Ιμαλαΐων, έτσι και η Ίργουιν αντιλαμβανόταν το ναό αυτό ως ένα «τηλεπαθητικό δράμα χρωμάτων», χτισμένο από απαλό, ανοιχτό μάρμαρο, απαλυμένο με όνυχα, έβενο και γρανίτη, απελευθερωμένο από οποιοδήποτε στολίδι ή επίχρυση διακόσμηση, πέρα από τα φωσφορίζοντα μαιανδρικά σχέδια του αλάβαστρου. Τα υλικά αυτά θα αντανakλούσαν τους φωτισμούς που θα ξεχύνονταν πάνω στο κοινό, το οποίο κυριολεκτικά θα απορροφούσε τις δονήσεις που θα παράγονταν μέσα στον χώρο του αμφιθεάτρου. Κύματα φωτός θα συνέρρεαν επίσης σε ειδικά σχεδιασμένες ταπισερί που θα κρέμονταν πάνω από τη σκηνή, επί των οποίων θα προβαλλόταν το καλειδοσκοπικό σχέδιο από τα «ηλεκτρικά πιάνο», πιο εξελιγμένες μορφές των οργάνων που είχε δηλαδή χρησιμοποιήσει ο Ρίμινγκτον.²²³⁶ Η Ίργουιν διατηρούσε επαφές μάλιστα με έναν συνθέτη που θα τη βοηθούσε να υλοποιήσει το σχέδιό της αυτό.²²³⁷ Ως πρακτικές για να ενισχύσει ο άνθρωπος τις λανθάνουσες ικανότητές του αναφέρονται ο διαλογισμός πάνω σε ένα συγκεκριμένο χρώμα, η προσεκτική μελέτη των χρωματικών

²²³⁵ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π., σελ. 115–116.

²²³⁶ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π. σελ. 120–121.

²²³⁷ R. M. B. “The New Science of Colour. A Review”, ό.π., σελ. 176. Πρόκειται πιθανότατα για τον Σουηδό συνθέτη Axel Wachtmeister (1865–1947).

συστημάτων και το «βύθισμα» του ατόμου σε ένα δωμάτιο βαμμένο με ένα μοναδικό χρώμα.²²³⁸ Για τον λόγο αυτόν η επιστήμη του χρώματος, ισχυρίζεται η Ίργουιν, μπορεί κυρίως να επενεργήσει μέσω της εσωτερικής διακόσμησης, της εύρυθμης δηλαδή εναρμόνισης του περιβάλλοντος χώρου.²²³⁹ Στο πλαίσιο αυτό θεωρώ μάλλον αμφίβολο το να είχε μελετήσει η Ίργουιν το *Για το πνευματικό στην τέχνη* του Καντίνσκι, καθώς οι αποκλίσεις με τα όσα ο ζωγράφος αναφέρει στο βιβλίο του είναι εντυπωσιακές. Παραμένει ενδιαφέρον, λοιπόν, το πώς από μια κοινή ιδεολογική φαρέτρα μπορούσαν να εκτοξευτούν τόσα διαφορετικά βέλη προς ποικίλες κατευθύνσεις.

Το βιβλίο της Ίργουιν βρήκε πολύ μεγάλη απήχηση σε Αυστραλούς καλλιτέχνες, και μάλιστα σχετικά πρώιμα. Γιατί, όμως, παρατηρείται στην Αυστραλία μια τέτοια εντυπωσιακή πύκνωση γύρω από χρωματομουσικές θεματικές και μια σχετικά εύκολη απορρόφηση νέων τρόπων χρήσης του έγχρωμου φωτισμού; Στην Αυστραλία υπήρχε, ασφαλώς, ένα ενεργό συμβολιστικό κίνημα,²²⁴⁰ αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι το 1914 μετοίκησε εκεί ο Λιντμπίτερ, ο οποίος συγκέντρωσε γύρω του μια σημαντική ομάδα καλλιτεχνών.²²⁴¹ Τόσο οι διαλέξεις που έδωσε ο Λιντμπίτερ γύρω από τη σχέση μουσικής και χρώματος όσο και εκείνες του Αλεξάντερ Έκτωρ, ο οποίος, όπως ανέφερα στο δεύτερο κεφάλαιο, εφηύρε ένα χρωματόργανο, υπήρξαν πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη Ρού Ντε Μεστρ [Roy De Maistre] (1894–1968), ο οποίος θεωρείται ομόφωνα σήμερα ως ο εισηγητής της αφαίρεσης στην Αυστραλία.²²⁴² Ο Ντε Μεστρ είχε μελετήσει προσεκτικά το βιβλίο της Ίργουιν για το χρώμα και τον ήχο, ενώ παραμένει αβέβαιο αν γνώριζε και το *Για το πνευματικό στην τέχνη* του Καντίνσκι. Ο Ντε Μεστρ, αντλώντας στοιχεία από τον Έκτωρ και την Ίργουιν, ζωγράφισε χρωματικούς πίνακες και ρόδες, στις οποίες αντιστοιχούσε τις επτά νότες της διατονικής κλίμακας με τα επτά χρώματα της νευτώνειας κλίμακας (εικ. 4.7.9.1). Τα σχέδια αυτά τα παρουσίασε στην έκθεση «Χρώμα στην τέχνη» [Colour in Art], που διοργάνωσε στο Σίντνεϊ το 1919. Ο φίλος του Ντε Μεστρ, Ανρί Φερμπρούχεν [Henri Verbrugghen] (1873–1934), διευθυντής του Κρατικού Ωδείου του Σίντνεϊ, ήταν

²²³⁸ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π. σελ. 92–93. Αντίστοιχες πρακτικές ασκήσεις είχε προτείνει και ο Ρούντολφ Στάνιερ.

²²³⁹ Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, ό.π. σελ. 99 κ.ε.

²²⁴⁰ Βλ. Denise Mimmocchi (επιμ.), *Australian Symbolism: The Art of Dreams*, κατ. έκθ., Art Gallery of New South Wales, Σίντνεϊ, 11 Μαΐου – 29 Ιουλίου, Σίντνεϊ: Art Gallery of New South Wales, 2012.

²²⁴¹ Jenny McFarlane, *A visionary space: Theosophy and an alternative modernism in Australia, 1890–1934*, ό.π.

²²⁴² Ο Ντε Μεστρ, προτού γίνει ζωγράφος, σπούδασε βιόλα στο Ωδείο Μουσικής του Σύδνεϊ. Βλ. Zoe Alderton, “Colour, Shape, and Music: The Presence of Thought Forms in Abstract Art”, *Literature & Aesthetics*, τόμ. 21 τχ. 1, Ιούνιος 2011: 236–258· Jenny McFarlane, *Concerning the Spiritual: The Influence of the Theosophical Society on Australian Artists 1899–1934*, ό.π., σελ. 186 κ.ε.

προπαγανδιστής θεοσοφικών δοξασιών. Καθιέρωσε, μάλιστα, μια σειρά διαλέξεων που είχαν ως θέμα τους τη θεοσοφία και τις τέχνες, κατά τη διάρκεια των οποίων επέτρεψε μάλιστα στον Λιντμπίτερ να διδάξει τους μαθητές του Ωδείου. Ο Λιντμπίτερ έδωσε πολλές διαλέξεις με θέμα τη μεταμόρφωση του ήχου σε χρώμα στο (αόρατο) πεδίο των Ντέβας και τουνάπαλιν.²²⁴³ Σε αντιστοιχία προς ανάλογες έρευνες της Ίργουιν, ο Ντε Μεστρ φιλοδοξούσε να δημιουργήσει εξατομικευμένες χρωματομουσικές τονικότητες σε εσωτερικούς χώρους σπιτιών με σκοπό τη θεραπεία ψυχικά τραυματισμένων στρατιωτών του πολέμου.²²⁴⁴

Ο πρώτος αφηρημένος πίνακας του Ντε Μεστρ είχε τον τίτλο *Ρυθμική σύνθεση σε κίτρινο και πράσινο μινόρε* (εικ. 4.7.9.2, 1919). Το έργο αυτό με τις διαδοχικές εναλλαγές κίτρινων και πράσινων αποχρώσεων να συμπλέκονται σε περιελισσόμενα αραβουργήματα υποδεικνύει ότι ο ζωγράφος ήταν ενήμερος για τις εξελίξεις της ζωγραφικής στην Ευρώπη και την Αμερική. Η Ζόε Άλντερτον σωστά ισχυρίζεται, νομίζω, ότι ο Ντε Μεστρ γνώριζε τις παράλληλες αναζητήσεις των Συγχρομιστών, Μόργκαν Ράσελ [Morgan Russel] (1886–1953) και Στάντον Μακ Ντόναλντ Ράιτ [Stanton MacDonald-Wright] (1890–1973).²²⁴⁵ Η κατανομή των χρωμάτων σε σειρές και μέσα σε αυστηρώς καθορισμένα κωνοειδή σχήματα παραπέμπει μάλλον περισσότερο προς αυτήν την κατεύθυνση παρά προς εκείνη του Καντίνσκι, ο οποίος είχε πολύ διαφορετική προσέγγιση πάνω στο θέμα της συσχέτισης του ήχου και του χρώματος.

Γύρω από τον Ντε Μεστρ και τον Λιντμπίτερ συγκεντρώθηκε μια μεγάλη ομάδα καλλιτεχνών.²²⁴⁶ Από αυτούς ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στην αγγλικής καταγωγής φεμινίστρια Ίθελ Κάρικ [Ethel Carrick] (1872–1952), ενεργό μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας από το 1916.²²⁴⁷ Η Κάρικ μετοίκησε στο Παρίσι το 1905, όπου το 1907 γνώρισε τον Σουντμπινίν, ο οποίος είχε το ατελιέ του κοντά στο δικό της. Πιθανότατα συνάντησε εκείνα τα χρόνια, μέσω του Σουντμπινίν, τον Ντελβίλ και τον Σκριάμπιν. Δικτυώθηκε κατόπιν στην ομάδα των *Les Tendances Nouvelles*, όπου οι θεοσοφικές

²²⁴³ Jenny McFarlane, *Concerning the Spiritual*, ό.π., σελ. 185 κ.ε.

²²⁴⁴ Jenny McFarlane, *Concerning the Spiritual*, ό.π., σελ. 183.

²²⁴⁵ Zoe Alderton, “Colour, Shape, and Music”, ό.π., σελ. 244.

²²⁴⁶ Καλλιτέχνες όπως η Κόσινγκτον Σμιθ [Cossington Smith] (1892–1984) είχαν εκδηλώσει παράλληλα με τον ενδιαφέρον τους στη θεοσοφία μια ιδιαίτερη εξοικείωση με τις θεωρίες που περιέγραφε η Μπέατρις Ίργουιν στο βιβλίο της. Ο Ρότζερ Κεμπ [Roger Kemp] (1908–1987) ήταν ένας άλλος θεοσοφιστής ζωγράφος που κατευθύνθηκε στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό με έντονες, ωστόσο, υπερβατικές αναφορές. Δούλεψε προς την κατεύθυνση του Μοντριάν, του Καντίνσκι και του Κούπκα.

²²⁴⁷ Βλ. Jenny McFarlane, *Concerning the Spiritual*, ό.π., σελ. 120 κ.ε.

ιδέες είχαν μια ισχυρή παρουσία, και το 1908 εξελέγη μέλος της.²²⁴⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καντίνσκι και ο Γιαβλένσκι είχαν εκθέσει στην πρώτη έκθεση που οργάνωσε η ομάδα το 1904. Τεχνοτροπικά το έργο της Κάρικ παρουσιάζει ένα νεοϊμπρεσιονιστικό ιδίωμα, πιο εμφανές αφότου η ζωγράφος μετοίκησε στην Αυστραλία. Η Μακφάρλαν σημειώνει εύστοχα πως μέσα από τον τεχνοτροπικό πλουραλισμό που επικρατούσε στις φιλικά προσκείμενες προς τον πνευματισμό και τη θεοσοφία καλλιτεχνικές ομάδες, «το έργο της Κάρικ ισορροπεί ανάμεσα σε μια επιθυμία απεικόνισης ενός ‘ευχάριστου ρεαλισμού’ και μιας επιθυμίας απεικόνισης ενός ‘πνευματικού ρεαλισμού’ που θα ήταν ευγενέστερος, περισσότερο ολοκληρωμένος και αξιοθαύμαστος».²²⁴⁹ Τέλος, η σταδιακή αφοσίωση της Κάρικ απέναντι σε κοινωνικά θέματα υπαγόρευε εμμέσως, τόσο την απομάκρυνση της από τις συμβολιστικές και αφαιρετικές τάσεις, στις οποίες δεν μπορούσε να βρει μια πιστευτή και ειλικρινή μορφή, όσο και τη συνακόλουθη προσήλωσή της στην αναζήτηση της κοινωνικής ορατότητας, η οποία, όπως και σε μια μεγάλη μερίδα γυναικών του θεοσοφικού κινήματος,²²⁵⁰ συνδεόταν αναπόφευκτα με την αναπαραστατικότητα.

7.2.2 Κινούμενη ζωγραφική, αφηρημένα φιλμ και θεοσοφία

Μια από τις πιο συναφείς με τον *Προμηθέα* παραστάσεις ήταν εκείνη που σχεδίαζαν τα αδέρφια από τη Ραβέννα, Αρνάλντο Τζίνα [Arnaldo Ginna] (1890–1982) και Μπρούνο Κόρα [Bruno Corra] (1892–1976).²²⁵¹ Και οι δύο βαθιά επηρεασμένοι από τον θεοσοφισμό στράφηκαν γύρω στο 1909 στη χρωματομουσική και επιχείρησαν με τη βοήθεια ενός πληκτρολογίου συνδεδεμένου σε ηλεκτρικούς λαμπτήρες να «μεταφράσουν» μερικά κομμάτια κλασικής μουσικής σε διαδοχές κινούμενων φωτισμών. Το 1912 ο Μπρούνο Κόρα, ίσως με τη συμβολή του αδερφού του,

²²⁴⁸ Στα ιδρυτικά μέλη των *Les Tendances Nouvelles*, ήταν η θεοσοφίστρια και ζωγράφος Μαρί Μπερμόν [Marie Bermond] (1859–1941). Ο Σαμπά, σημαντικό μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας στο Παρίσι, ήταν επίσης μέλος της ομάδας.

²²⁴⁹ Jenny McFarlane, *Concerning the Spiritual*, ό.π., σελ. 147.

²²⁵⁰ Στην προβληματική αυτή θα μπορούσαν να εγγραφεί και η Μαρί Μπερμόν (βλ. παραπάνω).

²²⁵¹ Ψευδώνυμα των Arnaldo and Bruno Ginanni Corradini. Ο Αρνάλντο Τζίνα σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Ραβέννα και αποφοίτησε από τη Φλωρεντία. Βλ. Mario Verdone (επιμ.), *Manifesti futuristi e scritti teorici*, Ραβέννα: Longo, 1984, σελ. 27 κ.ε· Mario Verdone, “Abstraktion, Futurismus und Okkultismus — Ginna, Corra und Rosà”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 477–497. Ο Πρατέλα είχε εκδηλώσει τον θαυμασμό του για τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, είχε μελετήσει την παρτιτούρα και είχε συζητήσει το έργο με τα αδέρφια Κόρα, σελ. 45, 51, 53, σελ. 244, υπ. 53 (ισχυρίζεται ότι ο Προμηθέας ήταν κεντρικό θέμα συζήτησης ανάμεσα στον Πρατέλα και τους Κόρα).

δημοσίευσε την πραγματεία του με τίτλο *Χρωματική μουσική* [Musica cromatica] στην οποία αναφέρθηκε διεξοδικότερα στα σχέδιά του για τη δημιουργία ενός χρωματοργάνου.²²⁵² Για την απόδοση «του ήχου του χρώματος» [sonate de couleur] ο Κόρα αναφέρεται στην πρόθεσή του να χρησιμοποιήσει επτά έγχρωμους λαμπτήρες, σε αντιστοιχία προς τα χρώματα του φάσματος, γεγονός που αποδεικνύει ότι πιθανότατα γνώριζε την κατασκευή του Μόζερ για τον Σκριάμπιν.²²⁵³ Σύμφωνα με τον Π. Βέργκο, τα αδέρφια γρήγορα απογοητεύτηκαν από την αναποτελεσματικότητα της μεθόδου αυτής και στράφηκαν, χωρίς την υποστήριξη κάποιου χρωματοργάνου, στη δημιουργία αφηρημένων φιλμ, σειρών δηλαδή από χρωματιστά σχέδια και μοτίβα.²²⁵⁴ Υλικά τεκμήρια από τη νέα αυτή τέχνη της *Κινηματοζωγραφικής* [cinerpittura], όπως την αποκαλούσαν οι Κόρα, δεν έχουν δυστυχώς διασωθεί. Μόνο κάποια ζωγραφικά έργα που χρονολογούνται από την περίοδο αυτή θα μπορούσαν να μας δώσουν μια εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο οραματιζόνταν τις παραστάσεις αυτές (εικ. 4.8.1–3). Στη φάση αυτή της δουλειάς τους οι Κόρα ζωγράφιζαν τα καρέ κατευθείαν πάνω σε κελουλοίτη [σελλιλόιντ] και τα πρόβαλλαν σε γρήγορη διαδοχή ώστε αυτά να δίνουν την εντύπωση της αλληλοεπικάλυψης.

Ο Λουτσιάνο Κέσα υποστηρίζει ότι τα αδέρφια Κόρα είχαν εντυπωσιαστεί με ιδιαίτερη συνέπεια στον αποκρυφισμό και τη θεοσοφία και ότι με τις γνώσεις τους παρείχαν μια πυξίδα προσανατολισμού για αρκετούς φουτουριστές καλλιτέχνες, διαδραματίζοντας παράλληλα ένα σημαντικό ρόλο στην υποδοχή του γαλλικού συμβολισμού από τα νεοσχηματιζόμενα φουτουριστικά κινήματα.²²⁵⁵ Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται ότι τα αδέρφια Κόρα γύρω στο 1910 άρχισαν να διαβάζουν τα έργα του Ελιφά Λεβί, του Παπύς, της Μπλαβάτσκι, τις *Σκεπτομορφές* της Μπέζαντ και του Λιντμπίτερ, του Στάινερ, του Συρέ, καθώς και του Μπράγκντον.²²⁵⁶ Το πρώτο θεωρητικό κείμενο που δημοσίευσαν το 1910, με τίτλο *Μέθοδος* [Metodo], και το οποία υπέγραψαν με τα αρχικά των ονομάτων τους, “A.B.C”, αντικατοπτρίζει τις

²²⁵² Bruno Ginanni-Corradini, “Musica cromatica”, στο *Il Pastore, il gregge e la zampogna*, Μπολόνια: Libreria Beltrami, 1912, πρβλ. *Sons et lumières*, σελ. 130–131, μτφρ. Marcella Lista.

²²⁵³ Ο.π., σελ. 131.

²²⁵⁴ Βλ. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 257. Πρβλ. την αντίστοιχη άποψη του Λουτσιάνο Κέσα: Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, Μπέρκλεϋ κ.α.: University of California Press, 2012, σελ. 45–46.

²²⁵⁵ Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*, ό.π., σελ. 47–50.

²²⁵⁶ Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*, ό.π., σελ. 43. Ο Αρνάλντο Τζίνα δεν παρακολουθούσε αμέτοχος τις διενέξεις που λάμβαναν χώρα στις Θεοσοφικές Εταιρείες. Σε τεύχος του *L'Italia Futurista*, 1 Ιουλίου 1917, πήρε το μέρος του Στάινερ και εξέφρασε την αγανάκτησή του για τους «προκατελιημμένους θεοσοφιστές» και για «τη σαπισμένη μούμια» της ινδικής φιλοσοφίας. Βλ. Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*, ό.π., σελ. 243, υπ. 23.

θεωρητικές και αισθητικές αυτές αναζητήσεις τους.²²⁵⁷ Την ίδια χρονιά δημοσίευσαν τη βαγκνερική εμπνεύσεως μελέτη τους *Η Τέχνη του μέλλοντος* [*Arte dell'avvenire*],²²⁵⁸ και το 1915 το *Η ζωγραφική του μέλλοντος* [*Pittura dell'avvenire*], στο οποίο διαμήνυσαν ότι οι αποκρυφιστικές επιστήμες της αλχημείας, του πνευματισμού, της αστρολογίας και του μαγνητισμού θα γίνουν οι «επιστήμες του αύριο».²²⁵⁹

Ένα χρόνο αργότερα, το 1916, ο Σερζ Σαρσούν [*Serge Charchoune*] (1888–1975), έχοντας σπουδάσει ζωγραφική στη Μόσχα, παρουσίασε στην γκαλερί Dalmau στη Βαρκελώνη μια σειρά με αφαιρετικούς πίνακες, μέρος ενός ευρύτερου σχεδίου υπό τον τίτλο *Διακοσμητικά φιλμ* [*films ornementaux*]. Πάνω σε σκούρα, μονοχρωματική επιφάνεια ο καλλιτέχνης ζωγράφησε διάφορα διακοσμητικά μοτίβα, πολλά εκ των οποίων παρέπεμπαν εμφανώς στις κυματομορφές του Χλάντνι και της Ουότς-Χιουτζ αλλά και στις *Σκεπτομορφές* από το βιβλίο των Μπέζαντ και Λιντμπίτερ. Τα έργα αυτά είχαν συλληφθεί ώστε να διαβάζονται με κινηματογραφικό τρόπο, δηλαδή με το βλέμμα να προσλαμβάνει τις εικόνες σε κίνηση.²²⁶⁰

Στη Μόσχα είχε σπουδάσει και ο Λεοπόλ Συρβάζ [*Léopold Survage*] (1879–1968), ο οποίος στράφηκε, όπως και ο Σαρσούν και τα αδέρφια Κόρα, στα αφηρημένα κινούμενα σχέδια.²²⁶¹ Το 1896 υπήρξε μαθητευόμενος σε κατασκευάστρια εταιρεία πιάνων ενώ το 1901 εγγράφηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Μόσχας. Διατήρησε χαλαρές επαφές με τον κύκλο του *Χρυσόμαλλου Δέρατος* αλλά το 1908 μετοίκησε στο Παρίσι ως χορδιστής πιάνων. Ο Συρβάζ υποστήριζε ότι οι καλλιτέχνες έπρεπε να ξεφορτωθούν το τελευταίο δεκανίκι της ζωγραφικής, το οποίο ήταν η ακινησία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ζωγραφική θα κατάφερνε να οικειοποιηθεί εκείνη την γκάμα των συναισθημάτων που εξέφραζε κανείς με τη μουσική.²²⁶² Τη δεκαετία του 1910 ο Συρβάζ ξεκίνησε μια σχοινοτενή σειρά με υδατογραφίες, στην οποία έδωσε το όνομα

²²⁵⁷ Ο.π., σελ. 43. Το σύγγραμμα (αλφαβητάριο) αυτό είχε έναν εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Για τον λόγο αυτό η πνευματική ανέλιξη του ατόμου εξασφαλίζεται και μέσω φυσικών ασκήσεων, γιόγκα, διαλογισμού και ειδικής διαίτας. Ασφαλώς θα πρέπει εδώ να γίνει ένας συσχετισμός με το κεφάλαιο “ABC of Magic” από τον τρίτο τόμο της *Μυστικής Δοξασίας* (1897) της Μπλαβάτσκι, καθώς και με το *ABC de la Peinture* (1921) του Σερτζιέ.

²²⁵⁸ Ο Λουτσιάνο Κέσα σημειώνει τα δύο αδέρφια θεώρησαν ως τροχοπέδη την βαγκνερική εμμονή της διείσδυσης του λογοτεχνικού κειμένου στη μουσική σύνθεση και στον αντίποδα της παράδοσης αυτής ανέδειξαν ως πιο πετυχημένο παράδειγμα συνθέτη εκείνου του Έκτωρ Μπερλιόζ. Ο.π., σελ. 44.

²²⁵⁹ Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*, ό.π., σελ. 46.

²²⁶⁰ Βλ. Pierre Guenegan, *Serge Charchoune, 1888–1975: catalogue raisonné*, 5 τόμοι, Παρίσι: Landwell & Leeds, 2006–2014.

²²⁶¹ Mario Verdone, “Der ‘farbige Rhythmus’ von Léopold Survage”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 554–557· Peter Vergo, *That Divine Order*, ό.π., σελ. 274 κ.ε. Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 258.

²²⁶² Kerry Brougher, “Visual-Music Culture”, στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, ό.π., σελ. 97.

Χρωματικοί ρυθμοί [*Rythmes colorés*] (εικ. 4.9.1–2). Τα έργα αυτά έχουν από τους ερευνητές θεωρηθεί ως η πρώτη απόπειρα δημιουργίας ταινίας κινουμένου σχεδίου.²²⁶³ Σε ένα έγγραφο που υπέβαλε το 1914 στην Ακαδημία των Επιστημών της Γαλλίας, ο Συρβάζ έγραψε:

Θα ζωντανέψω τη ζωγραφική μου. Θα της δώσω κίνηση. Θα εισάγω το ρυθμό στη συγκεκριμένη πράξη της αφαιρετικής ζωγραφικής, γεννημένος από την εσωτερική ζωή μου. Το όργανό μου θα είναι το κινηματογραφικό φιλμ, αυτό το αληθινό σύμβολο της συσσωρευμένης κίνησης. Θα εκτελέσω τις παρτιτούρες των οραμάτων μου, οι οποίες ανταποκρίνονται σε διαδοχικές φάσεις της κατάστασης του μυαλού μου. Βρίσκομαι στην τροχιά της δημιουργίας μιας νέας οπτικής τέχνης του χρόνου μέσα από έγχρωμους ρυθμούς και ρυθμικά χρώματα.²²⁶⁴

Οι *χρωματικοί ρυθμοί* εκτέθηκαν στο *Salon d'Automne* το 1913 και στο *Salon des indépendants* το 1914. Αν και οι πίνακες αυτοί προορίζονταν να αποτελέσουν τμήμα ενός κινούμενου φιλμ, υπολογίζεται ότι για τρία λεπτά ταινίας απαιτούνταν 1000 με 2000 σκίτσα.²²⁶⁵

7.2.3 Το *Sarabet* της Μαίρη Ελίζαμπεθ Χάλοκ-Γκρήνγουολτ

Από το 1900 και έπειτα το φαινόμενο της χρωματομουσικής πήρε διαστάσεις μόδας, και το κυνήγι της πρωτοτυπίας ήταν τόσο έντονο ώστε κάθε καλλιτέχνης έσπευδε γρήγορα να κατοχυρώσει τον αριθμό ευρεσιτεχνίας για να δρέψει πρώτος τις δάφνες από το κοινό ή τους κριτικούς του.²²⁶⁶ Η Μαίρη Ελίζαμπεθ Χάλοκ-Γκρήνγουολτ [Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt] (1871-1950) πίστευε ότι ήταν η πρώτη που εφηύρε ένα χρωματόργανο που είχε τη δυνατότητα να ρυθμίζει την ένταση του προβαλλόμενου έγχρωμου φωτός με σχετική ευκολία. Όταν ο ζωγράφος Τόμας Βίλφρεντ, για τον οποίο θα μιλήσω στη συνέχεια, παραβίασε το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας υιοθετώντας μερικές τεχνικές που η Χάλοκ-Γκρήνγουολτ χρησιμοποιούσε αποκλειστικά, όπως εκείνη του ροοστάτη, η εφευρέτρια κινήθηκε δικαστικά αλλά

²²⁶³ Βλ. Sara Selwood, “Farblichtmusik und abstrakter Film”, στο *Klang der Bilder*, ό.π., σελ. 414–421.

²²⁶⁴ Παρίσι, Ακαδημία των Επιστημών, έγγραφο αρ. 8182. Κατατέθηκε στις 29 Ιουνίου 1914. Βλ. *Klang der Bilder*, ό.π., σελ. 228.

²²⁶⁵ Daniel Abadie, “Survage, sur le chemin des étoiles”, στο *Survage: Les Années Collioure: 1925-1932*, ό.π., σελ. 20–30, εδώ σελ. 24.

²²⁶⁶ Kenneth Peacock, “Instruments to Perform Color-Music”, ό.π., σελ. 404.

έχασε την υπόθεση με το σκεπτικό ότι οι συσκευές αυτές ήταν αρκετά περίπλοκες για να τις έχει επινοήσει μια γυναίκα!²²⁶⁷

Οι περισσότεροι απ' τους καλλιτέχνες που εξερεύνησαν την τέχνη της χρωματομουσικής έθεταν στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων τους την μελέτη των αόρατων και ανεξερεύνητων φαινομένων μέσω της χρήσης πνευματιστικών ή αποκρυφιστικών μεθόδων. Η περίπτωση της Χάλοκ-Γκρήνγουολτ δεν αποτελεί εξαίρεση. Το βιβλίο της με τίτλο *Nourathar (Η ουσία του φωτός)* αποτελεί μια προσπάθεια συγκερασμού μεταφυσικών-θρησκευτικών πεποιθήσεων και σύγχρονων τεχνολογικών γνώσεων.²²⁶⁸ Η Ελίζαμπεθ Χάλοκ, καταγόμενη από μια αριστοκρατική συριακή οικογένεια της Βηρυτού εγκαταστάθηκε στη Φιλαδέλφεια της Πενσυλβανία το 1882 και ακολούθησε μια επαγγελματική πορεία ως μουσικός, εφευρέτης, θεωρητικός τέχνης, συγγραφέας και πολιτική ακτιβίστρια.²²⁶⁹ Το όργανο, που το ονόμαζε *Sarabet* (από το όνομα της μητέρας της, Sara Tabet) το παρουσίασε για πρώτη φορά δημόσια το 1919 (εικ. 4.10.1–3). Το όργανο αυτό αποτελείτο από ένα είδος κονσόλας, απ' όπου με τη βοήθεια ενός συρόμενου ροοστάτη τα επτά χρωματιστά φώτα προβάλλονταν σε ένα ουδέτερο βάθος. Η ένταση των χρωμάτων ρυθμιζόταν ανάλογα με τη συνοδευόμενη μουσική έκφραση ενώ τα χρώματα μπορούσαν να συμμιχθούν μεταξύ τους. Παρόλ' αυτά η Χάλοκ-Γκρήνγουολτ αρνήθηκε οποιαδήποτε συσχέτιση ή αναλογία ανάμεσα στον χρωματικό και μουσικό τόνο και υποστήριξε ότι το φως και ο ήχος είναι δυο εντελώς ξεχωριστά, διακριτά και διαφορετικά φαινόμενα,

²²⁶⁷ Βλ. την επιστολή του δικηγορικού γραφείου Howson & Howson εκ μέρους της Χάλοκ-Γκρήνγουολτ προς τον Τόμας Βίλφρεντ, συνταγμένη στις 25 Φεβρουαρίου 1922 (The Historical Society of Pennsylvania στη Φιλαδέλφεια). Για τον αντίκτυπο που είχε η υπόθεση αυτή στη δημόσια σφαίρα, βλ. “Colour Harmony For Aesthetic Grandeur”, *The Sunday Morning Star*, 1 Ιουλίου 1934: 1, 11. Ανάμεσα στο 1920 και 1934 απονεμήθηκαν στη Χάλοκ-Γκρήνγουολτ έντεκα διπλώματα ευρεσιτεχνίας. Βλ. Michael Betancourt (επιμ.), *Mary Hallock-Greenewalt. The Complete Patents*, Ρόκβιλ: Wildside Press, 2005. Σε επιστολή της στις 12 Ιανουαρίου 1941, με αφορμή τη δημοσίευση ενός βιβλίου για τη *Φαντασία* (1940) του Ουώλτ Ντίσνεϊ, η Χάλοκ-Γκρήνβαλντ κατηγόρησε εξοργισμένη τόσο τους εκδότες του βιβλίου όσο επίσης τον Ουώλτ Ντίσνεϊ [Walt Disney] (1901–1966) και τον Λέοπολντ Στοκόφσκι [Leopold Stokowski] (1882–1977) ότι χρησιμοποίησαν ιδέες και περικοπές από προηγούμενα κείμενά της χωρίς να την αναφέρουν. Η επιστολή φυλάσσεται στο The Historical Society of Pennsylvania στη Φιλαδέλφεια. Για τη Χάλοκ-Γκρήνγουολτ βλ. επίσης, Adrian Bernard Klein, *Colour Music*, ό.π., σελ. 21–22, 193· Kenneth Peacock, “Instruments to Perform Color-Music”, ό.π., σελ. 404· John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, ό.π., σελ. 245. Ο Τόμας Έκινς [Thomas Eakins] (1844–1916) έχει φιλοτεχνήσει ένα πορτρέτο της το 1903, βλ. *Πορτρέτο της Γκρήνγουολτ*, λάδι σε καμβά, 1903, Roland P. Murdock Collection of the Wichita Museum of Art.

²²⁶⁸ Η Χάλοκ-Γκρήνγουολτ δημοσίευσε πολύ αργότερα ένα βιβλίο με τον ίδιο τίτλο, στο οποίο εξέθεσε τη θεωρία της. Βλ. Mary Hallock-Greenewalt, *Nourathar: The Fine Art of Light Color Playing*, Φιλαδέλφεια: Westbrook Publishing, 1946. Η λέξη *Nourathar* είναι νεολογισμός και παράγεται από τις περσικές λέξεις *nour* (φως) και *athar* (ουσία).

²²⁶⁹ Το 1897 σπούδασε πιάνο στη Βιέννη με τον Θεοντόρ Λεσετίτσκι [Theodore Leschetizky] (1830–1915).

τα οποία ωστόσο θα μπορούσαν να μιμηθούν το ένα το άλλο.²²⁷⁰ Η πεποίθησή της αυτή, που την διαφοροποιεί από άλλους καλλιτέχνες, οι οποίοι επιδίωκαν τη σύνθεση-ώσμωση των τεχνών, μας επιτρέπει να την εγγράψουμε σε μια περισσότερο αριστοτέλεια-γκαιτική-ανθρωποσοφική παράδοση. Στην πραγματικότητα, το έγχρωμο φως συνόδευε το μουσικό κομμάτι και ανάλογα με την ένταση, τις ποιότητες και τις μεταβαλλόμενες αξίες της μουσικής, ρυθμιζόταν ανάλογα. Μπορούμε να δούμε τα παραπάνω στην παρτιτούρα με οδηγίες χρήσεις έγχρωμου φωτισμού που δημοσίευσε για το πρώτο μέρος από τη *Σονάτα στο Σελινόφως* του Μπετόβεν (Op. 27, αρ. 2) (εικ. 4.10.4) ή για το *Φεγγάρι βυθίζεται στο ναό* (από τα *Images*, 1907) του Ντεμπυσσύ.

Η Χάλοκ-Γκρήγγουολτ είχε εκδώσει εν τω μεταξύ συγγράμματα με φιλοσοφικό-μεταφυσικό περιεχόμενο, με τα οποία ερμήνευε τη σκέψη του Αριστοτέλη, του Πλάτωνα, του Καντ, του Φλαμμариόν σε αντιδιαστολή με τις σύγχρονες εξελίξεις στη φυσική. Σε μια διάλεξή της, η οποία το 1906 δημοσιεύτηκε στο *The Metaphysical Magazine*, η Χάλοκ-Γκρήγγουολτ μίλησε, ανάμεσα σε άλλα θέματα, για την ελλιπή κατανόησή του χρόνου ως μονοδιάστατου φαινομένου και για τις φιλοσοφικές παραμέτρους της θεωρίας του νόμου της διατήρησης της ενέργειας.²²⁷¹ Σε μια περικοπή της, η οποία απηχεί πιθανώς τη σκέψη του Νίτσε, η Χάλοκ-Γκρήγγουολτ σημείωσε ότι τα πράγματα εμφανίζονται στη γη μέσα από πολλαπλές μορφές, υφίστανται αλλαγές και μεταμορφώνονται, όπως σαν να βρίσκονταν μέσα σε ένα καλειδοσκόπιο, ενώ στο τέλος καταλήγουν να επιστρέφουν στο ίδιο μέρος κρατώντας την αρχική τους μορφή.²²⁷²

7.2.4 Ο Ιβάν Βισνεγκράντσκι (1893-1979) και το φωτομωσαϊκό «υπερχρωμάτων»

Η ροή μετοίκησης στο Παρίσι του Μεσοπολέμου Ρώσων διανοουμένων, οι οποίοι είχαν γαλουχηθεί πριν την Οκτωβριανή επανάσταση στο πνεύμα του ρωσικού συμβολισμού και αφουγκραστεί τις ιδεολογικές ανησυχίες του Σκριάμπιν, θα πρέπει να συσχετιστεί με την αναμόχλευση του ενδιαφέροντος για τον μυστικισμό και τον

²²⁷⁰ Mary Hallock-Greenewalt, *Light: Fine Art the Sixth*. Φιλαδέλφεια: Engineers Society, 1918. Η συγγραφέας ισχυρίζεται ότι τις πρώτες σκέψεις της για το βιβλίο αυτό τις κατέγραψε το 1906.

Πρβλ. τα σχόλια του Adrian Bernard Klein, *Colour Music*, ό.π., σελ. 22.

²²⁷¹ Mary Hallock-Greenewalt, *Time Eternal, lecture delivered under the auspices of the Public Libraries of Philadelphia*. [Φιλαδέλφεια]: [1906]. Το άρθρο αναδημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά στο αποκρυφιστικό περιοδικό *The Metaphysical Magazine*, τόμ. 19, τχ. 1, Μάρτιος 1906: 21–29.

²²⁷² Ο.π., σελ. 9.

αποκρυφισμό στη γαλλική πρωτεύουσα.²²⁷³ Αν και οι τάσεις αυτές που ζυμώθηκαν και διαμορφώθηκαν μετά τον θάνατο του Σκριάμπιν ήταν ιδεολογικά πολύμορφες, οι φορείς τους μοιράζονταν ωστόσο μια κοινή ή τουλάχιστον συγγενική πίστη και αγωνία: τη μυστικιστική μεταμόρφωση και μεσσιανική λύτρωση του κόσμου με τη συνδρομή της τέχνης.²²⁷⁴ Συνεχιστές του Σκριάμπιν, όπως ο συνθέτης Αρθούρ Λουριέ [Arthur Loulié] (1892–1966), ο οποίος υπήρξε στενός φίλος του συμβολιστή ποιητή Αλεξάντερ Μπλοκ —και όπως ο Μπλοκ υποστηρικτής της Οκτωβριανής επανάστασης— αποδέχτηκε μεν αρχικά την πρόταση του Λουνατσάρσκι [Anatoli Lunatscharski] (1875–1933) για τη θέση του υπουργού μουσικής στο νεοσύστατο κράτος, αλλά γρήγορα απογοητεύτηκε από την εξέλιξη των γεγονότων στη Σοβιετική Ρωσία και μετοίκησε στο Παρίσι το 1924. Ένα χρόνο πιο πριν κατέφτασε στο Παρίσι, μέσω Κωνσταντινούπολης, ο αγαπημένος φίλος του Σκριάμπιν, ο ζωγράφος Νικολάι Σπέρλινγκ, ο οποίος συναναστράφηκε εκεί άλλους συμβολιστές και εξέθεσε έργα με θεοσοφικό περιεχόμενο στο Παρισινό Σαλόν του 1924.

Το όραμα της δημιουργίας μιας νέας και ταυτόχρονα αρχαίας θρησκείας απασχόλησε και τον Ρώσο συνθέτη Ιβάν Βισνεγκράντσκι [Ivan Wyschnegradsky] (1893-1979), ο οποίος ακολούθησε τις φιλοσοφικές και αισθητικές αναζητήσεις του Σκριάμπιν, από τη φιλοσοφία του Νίτσε (*Τάδε έφη Ζαρατούστρα*) μέχρι τη μεσσιανική ιδέα περί αφύπνισης μιας «κοσμικής συνείδησης», όπως αυτή θα εκφραζόταν ή θα υλοποιούταν προγραμματικά στο *Μυστήριο*.²²⁷⁵ Ο Βισνεγκράντσκι, έχοντας αποφοιτήσει από το Ωδείο της Αγ. Πετρούπολης υπό τον Νικολάι Σοκόλοφ [Nikolay Sokolov] (1859-1922), έναν μαθητή του Ρίμσκι Κόρσακοφ, επιδόθηκε στη μελέτη των χρωματομουσικών θεωριών του Σκριάμπιν, τις οποίες ανέπτυξε περισσότερο μετά τη μετοίκησή του στο Παρίσι.²²⁷⁶ Σύμφωνα με προσωπική του μαρτυρία, επεδίωκε να

²²⁷³ Το ζήτημα παραμένει εξαιρετικά ενδιαφέρον αναφορικά με τη χαρτογράφηση της νέας μορφής που παίρνουν τα δίκτυα των συμβολιστών-θεοσοφιστών την περίοδο του Μεσοπολέμου και απ' όσο γνωρίζω δεν έχει εξεταστεί ακόμη ενδελεχώς.

²²⁷⁴ Βλ. τη μελέτη του Λάρυ Σίτσκυ για το θέμα αυτό· Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*, Westport, Connecticut/Λονδίνο: Greenwood Press, 1944.

²²⁷⁵ Για τις ιδεολογικές, αισθητικές και ευρύτερα κοσμοθεωρητικές αντιλήψεις του συνθέτη καθώς και για τα χρόνια του στη Ρωσία, βλ. τη συνέντευξη που παραχώρησε ο ίδιος στο σπίτι του στο Παρίσι, στις 8 Νοεμβρίου 1978, δημοσιευμένη στο Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn, Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 103–122. Για τον συνθέτη, βλ. Helga De la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst*, ό.π., σελ. 68 κ.ε' κατ. έκθ., *Vom Klang der Bilder*, ό.π., σελ. 218–219. Έργα του Βισνεγκράντσκι εκτέθηκαν στην Documenta 14, Neue Galerie, Κάσσελ, 2017 (εικ. 4.11.2).

²²⁷⁶ Ο Βισνεγκράντσκι αναφέρει ότι είχε ξεκινήσει να ζωγραφίζει με παστέλ ήδη κατά τη διάρκεια παραμονής του στη Ρωσία. Βλ. Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 113.

χειριστεί το «χρώμα και τον κόσμο των μορφών», με τον ίδιο τρόπο που θα το έπραττε ένας μουσικός.²²⁷⁷ Η συμμετρική διαίρεση της οκτάβας, που όπως είδαμε απασχόλησε αρκετά τον Σκριάμπιν, υπήρξε βασικό μέλημα και για τον Βισνεγκράντσκι. Το κύριο ερώτημα που τον απασχόλησε, τόσο από τη σκοπιά της συνθετικής δραστηριότητας όσο και από εκείνη της φιλοσοφικής αυτοεκπλήρωσης, υπήρξε το πυθαγόρειο πρόβλημα της διαίρεσης της οκτάβας και το ερώτημα της αντιστοίχισης μουσικών και χρωματικών τόνων, όπως αυτό προκύπτει ως συνέπεια του πρώτου. Ήδη από το 1918, στα *Τέσσερα αποσπάσματα για Πιάνο* (Op. 5), ο συνθέτης άρχισε να χρησιμοποιεί διαστήματα μικρότερα από εκείνα του τόνου, όπως τα τεταρτημόρια. Αργότερα στα *24 Πρελούδια* (Op. 22) (ηχητική αναπαραγωγή) τελειοποίησε περισσότερο την τεχνική αυτή. Σύμφωνα με τον Βισνεγκράντσκι τα τεταρτημόρια του τόνου είναι «υπερχρωματικά» σε σχέση με τα ημιτόνια και «υποχρωματικά» σε σχέση με τα όγδοα του τόνου.²²⁷⁸

Με το έργο του ο Βισνεγκράντσκι επεδίωκε να συμφιλιώσει τη θεοσοφία με τον κομμουνισμό, σύνδεση που σύμφωνα με τον συνθέτη δεν είναι ακυρωτική δεδομένου ότι η επανάσταση και ο κομμουνισμός εμπεριείχαν τον σπόρο του μεσσιανισμού.²²⁷⁹ Οι ιδεολογικές και ευρύτερα κοσμοθεωρητικές αντιλήψεις του Βισνεγκράντσκι μπορούν να ανιχνευτούν στο απαιτητικό μελόδραμα για αφηγητή και ορχήστρα *Η ημέρα της ύπαρξης* [La Journée de l'Existence] (ή αλλιώς *Η μέρα του Βράχμα*). Το έργο αυτό χρονολογείται ήδη από το 1916–1917 και απασχόλησε τον Βισνεγκράντσκι για δεκαετίες (ηχητική αναπαραγωγή).²²⁸⁰ Η μουσική δομείται με τη βοήθεια μιας κλίμακας εννέα νοτών, οι οποίες προς το τέλος της μουσικής γίνονται δώδεκα. Σε αντίστιξη προς το πλούσια χρωματικό ηχητικό υπόστρωμα, το οποίο απηχεί σε γενικές γραμμές το υστερορομαντικό ρωσικό ύφος του Ρίμσκι Κόρσακοφ, αναδύονται ολοένα

²²⁷⁷ Ο.π.

²²⁷⁸ Ο.π., σελ. 109. Στη συνέντευξη που παραχώρησε το 1978, ο Βισνεγκράντσκι κατονομάζει ως συνοδοιπόρους του προς την «υπερχρωματικότητα» τον Κούλμπιν, τον Ματιούσιν και τους φουτουριστές. Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 104–105. Όταν ο συνθέτης άφησε τη Ρωσία το 1920 μετέβη αρχικά στο Παρίσι και αργότερα στο Βερολίνο, καθώς πληροφορήθηκε ότι στην πόλη αυτή διεξάγονταν πειραματισμοί με τεταρτημόρια του τόνου. Με σκοπό να διαμορφώσει μια νέα αισθητική, βασισμένη στις τονικές αυτές υποδιαίρεσεις, ο Βισνεγκράντσκι ήρθε σε επαφή με τον Τσέχο εφευρέτη και συνθέτη Αλουά Αμπά [Alois Hába] (1893–1973), ο οποίος θεωρείται ο δημιουργός της μικροτονικής κλίμακας.

²²⁷⁹ Πρβλ. με τα πολιτικά σχόλια του συνθέτη στη συνέντευξη που παραχώρησε το 1978. Ο.π., σελ. 108. Ο Βισνεγκράντσκι συνέθεσε ανάμεσα στο 1918–1920 το *Κόκκινο Ευαγγέλιο* (Op. 8), έργο που αποτυπώνει την σύνθεση μιας θρησκευτικής-μεσσιανικής και μιας πολιτικής κατεύθυνσης.

²²⁸⁰ Το έργο, εμπνευσμένο από τις θεοσοφικές και ινδουιστικές αναζητήσεις του συνθέτη, είχε απορροφήσει το συνθέτη σε τέτοιο βαθμό ώστε οι γονείς του σκέφτονταν να τον κλείσουν σε ψυχιατρικό ίδρυμα. Βλ. Gottfried Eberle, “‘Absolute Harmonie’ und ‘Ultrachromatik’”, ό.π., σελ. 107 κ.ε.

και πιο διαχυτικά οι σόλο φωνές των χάλκινων πνευστών, οι οποίες αναγγέλλουν γνώριμες μελωδικές φράσεις από τη *Σονάτα της Έκστασης* και τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν. Η αρμονική γλώσσα του συνθέτη ακολουθεί εκείνη του Σκριάμπιν, ιδιαίτερα των ύστερων *Πρελουδιών* του (Op. 74). Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στο τέλος του έργου, όπου μέσα από ένα κλάστερ ήχων, ένα εξαιρετικά διάφωνο «ηχοσυνεχές», το οποίο συμβολίζει την «κοσμική συνείδηση», ο αφηγητής αναγγέλλει το «τίποτα».²²⁸¹

Στην ύστερη περίοδο της ζωής του ο Βισνεγκράντσκι καταπιάστηκε πυρετωδώς με τη σχέση μουσικού και ζωγραφικού τόνου. Τα ποικίλης προέλευσης θεωρητικά εναύσματα του Βισνεγκράντσκι συμβάλλουν στο μεγαλεπήβολο και ανολοκλήρωτο έργο του με τίτλο *Σχέδιο για ένα φωτεινό μωσαϊκό στον θόλο του ναού* [Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple].²²⁸² Από το έργο αυτό διασώζονται σήμερα γύρω στα 100 σκίτσα, εν μέρη με χρώμα, τα οποία ο συνθέτης αποκαλούσε «φωτομωσαϊκά».²²⁸³ Ανάμεσα στα διάφορα σχέδια που αναπαριστούν τον ναό διακρίνεται σε κάτοψη και σε κατατομή ένα θολωτό οικοδόμημα, παρόμοιο με εκείνο που σχεδίασε ο Σκριάμπιν για το *Μυστήριο* (εικ. 4.7.6). Αν και η πρόκληση να διαβαστεί το όλο εγχείρημα του Βισνεγκράντσκι ως μια πειστική σχηματοποίηση της ιδέας του Σκριάμπιν παραμένει ισχυρή, θεωρώ ότι θα πρέπει να αντισταθούμε στον πειρασμό αυτόν και ότι θα ήταν ίσως προτιμότερο να εγγράψουμε το έργο αυτό σε ένα σύνολο συγγενικών εγχειρημάτων που επέκτειναν, διεύρυναν ή ερμήνευαν τις ιδέες του Σκριάμπιν παρά τις εφάρμοζαν μηχανικά.

Όπως φαίνεται στο σχέδιο, ο ναός διέρχεται ακτινωτά, από 12 γέφυρες, κατάλληλες για την είσοδο των θεατών. Αυτές παρέπεμπαν τόσο στις δώδεκα μουσικές νότες όσο και στα δώδεκα χρώματα, τα οποία σχηματίζονταν από την προσθήκη «τεταρτημόριων» στα έξι χρώματα του ουράνιου τόξου.²²⁸⁴ Τα χρώματα αυτά θα συμπλέκονταν μεταξύ τους στον θόλο του ναού, όπου θα πραγματοποιείτο με τη συνοδεία της μουσικής «η σύνθεση των οπτικών και ακουστικών ερεθισμάτων».²²⁸⁵

²²⁸¹ Ο.π., σελ. 108.

²²⁸² Για μια περιγραφή του έργου βλ. Monika Fink, “Mit Farbe komponieren: Synästhetische Modelle bei Alexander Skrjabin, Ivan Wyschnegradsky und Olivier Messiaen”, ό.π., σελ. 160 κ.ε.

²²⁸³ Βλ. Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, ό.π., σελ. 224 κ.ε. Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 114.

²²⁸⁴ Ο Βισνεγκράντσκι επιμένει ότι τα χρώματα του ουράνιου τόξου είναι έξι και όχι επτά. Απορρίπτει δηλαδή τη νευτώνεια θεωρία της διαίρεσης του φάσματος. Δέχεται, ωστόσο, ότι το κόκκινο αντιστοιχεί στη νότα Ντο. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, το κίτρινο αντιστοιχεί στο Μι και το Σι στο βιολετί-κόκκινο. Βλ. Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 113.

²²⁸⁵ Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 113–114.

Με άλλα λόγια το οικοδόμημα διαδραμάτιζε το ρόλο ενός εσωτεριστικού αστεροσκοπείου, αφού στον θόλο του, κάτω από τους θεατές, θα προβαλλόταν με τη βοήθεια ενός υβριδικού μηχανήματος (κατά το ήμισυ πιάνο και κατά το άλλο ήμισυ υπολογιστής) ένα πολύπλοκο μωσαϊκό από χρώματα, διαρθρωμένο σε κανάβους, το οποίο και θα συγχρονιζόταν με τη μουσική πράξη.²²⁸⁶ Το σχέδιο αυτό ο Βισνεγκράντσκι το φανταζόταν να εντάσσεται στα όρια ενός κύκλου και να αλλάζει μορφή ανάλογα με τη διέλευση του χρόνου. Η λογική που υπαγορεύει τη διάταξη των χρωμάτων είναι, σύμφωνα με τον συνθέτη, αριθμοσοφική.²²⁸⁷ Οι σπουδές που διασώζονται απεικονίζουν στο σύνολό τους χρωματικούς κύκλους 18 εκατοστών, σχεδιασμένοι με χάρακα και διαβήτη, ενώ το πλέγμα των τετραγώνων έχει συμπληρωθεί χρησιμοποιώντας χρωματιστό μολύβι και παστέλ· τα σχέδια κολλήθηκαν σε χαρτόνι και το μαύρο φόντο προστέθηκε εκ των υστέρων (εικ. 4.11.1–3). Σε γενικές γραμμές η ιδέα που ακολουθείται είναι η εξής: ο κύκλος υποδιαιρείται σε ίσα μέρη με τη βοήθεια ακτινών και σε ομόκεντρους κύκλους–μεσημβρινούς, οι οποίοι και ισαπέχουν. Κάθε μεσημβρινός υποδιαιρείται σε πολλαπλές κυψελίδες, ο αριθμός των οποίων ποικίλλει ανάλογα με το σχέδιο, με κάποιες περιμέτρους να διαιρούνται σε 144 ισομερείς κυψελίδες. Το σύνολο των κυψελίδων μπορούσε να φτάσει τις 5184. Σε κάθε μία από τις 12 νότες αντιστοιχεί και μια νότα με τον γνωστό τρόπο, που έχω περιγράψει έως τώρα (από το κόκκινο στο βιολετί και τουνάπαλιν). Οι αρχικές χρωματιστές ψηφίδες-νότες τοποθετούνται στην περιφέρεια και η κλίμακα αναπτύσσεται στη συνέχεια κατά μήκος της ακτίνας προς το κέντρο του κύκλου. Τέλος, στην επιφάνεια του θόλου τα χρώματα θα προβάλλονταν πάνω σε κυρτές ή κοίλες ψηφίδες και θα έδιναν την εντύπωση ενός φωταγωγημένου μωσαϊκού σε κίνηση.²²⁸⁸ Έτσι, σε κάθε χρωματικό κύκλο, αν αυτός εξεταζόταν από κάποια απόσταση, θα μπορούσε να διακριθεί ένα κρυμμένο μοτίβο, το οποίο θα ήταν συνάρτηση της διαφορετικής θέσης των θερμών και των ψυχρών χρωμάτων στο σχέδιο.

Η κατανόηση του συλλογισμού της ταξινόμησης των χρωμάτων παραμένει, ωστόσο, αρκετά πολύπλοκη. Θεωρώ ότι σχετίζεται με τις μεταγενέστερες έρευνές του συνθέτη γύρω από τις Πέμπτες και την ύπαρξη «χώρου» στο χρώμα.²²⁸⁹ Σύμφωνα με

²²⁸⁶ Monika Fink, “Mit Farbe komponieren”, ό.π., σελ. 160.

²²⁸⁷ Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 114.

²²⁸⁸ Βλ. τα σχόλια του συνθέτη Juan Allende-Blin, “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky”, ό.π., σελ. 114.

²²⁸⁹ Πιο συγκεκριμένα, τη δεκαετία του 1950, ο Βισνεγκράντσκι ανέπτυξε τη θεωρία της *πανηχητικότητας* [ransonopité], με την οποία πρότεινε μια δική του λύση στο Πυθαγόρειο πρόβλημα της κυκλικότητας των Πέμπτων, προτάσσοντας έναν δικής του έμπνευσης «κυκλικό υπερχρωματικό χώρο».

το συνθέτη, ο χώρος εκείνος, στον οποίο θα μπορούσε να επιλυθεί το Πυθαγόρειο πρόβλημα (βλ. *Πέμπτη του λύκου*), δεν μπορούσε να είναι ο Ευκλείδειος. Ο συνθέτης συμμετείχε, επομένως, με το εγχείρημά του αυτό, στον διάλογο για τις μη ευκλείδειες γεωμετρίες, στις οποίες θα αναφερθώ στο τελευταίο κεφάλαιο. Όπως έχω ήδη δείξει, η διάταξη και ταξινόμηση των χρωμάτων σε πλέγματα ή σχήματα ήταν αρκετά διαδεδομένη στα θεοσοφικά εγχειρίδια και συσχετιζόταν με ποικίλες μεταφυσικές δοξασίες. Παρόμοια χρωματικά διαγράμματα είχε χρησιμοποιήσει ο Νικόλαος Γύζης (σχέδιο από τον *Νυμφίο*, **εικ. 3.10.8**), η Χίλμα αφ Κλιντ (**εικ. 3.10.11**), οι Συγχρομιστές, και ασφαλώς ο Πάουλ Κλέε. Στην πλειονότητα των παραπάνω έργων, η σταδιακή βαθμονόμηση των χρωμάτων δεν υποδηλώνει, ίσως, μονάχα μια χρωματική σπουδή, πρακτική που συνηθιζόταν δηλαδή στις Ακαδημίες, αλλά υπαινίσσεται τις αντιστικτικές εκείνες σχέσεις ανάμεσα στα χρώματα και τις νότες, την περιπλάνηση της ανθρώπινης ψυχής-συνείδησης (κόκκινο = γήινη κατάσταση, βιολετί = αστρικό πεδίο) και τις εξωκοσμικές αντιστοιχίσεις (πλανήτες, αστρικές οντότητες).

7.2.5 Ο Νικολάι Ομπούκοφ (1892-1954) και το τελετουργικό του *Βιβλίου της ζωής* (1916-)

Όμοια με τον Βισνεγκράντσκι, ο Νικολάι Ομπούκοφ [Nikolai Obukhov] (1892-1954) σπούδασε αρχικά στο Ωδείο της Αγ. Πετρούπολης προτού μεταναστεύσει μόνιμα στο Παρίσι το 1919. Η συνθετική ικανότητα και πρωτοτυπία μάλιστα του Ομπούκοφ προσέελκυσε από νωρίς το ενδιαφέρον του Μωρίς Ραβέλ, ο οποίος του είχε διδάξει ενορχήστρωση.²²⁹⁰ Η αισθητική διαμόρφωση και ωρίμανση του Ομπούκοφ δρομολογήθηκε μέσα στην ευρύτερη εκείνη ζωογονητική ζύμωση ιδεών που έλαβε χώρα στους κόλπους των Ρώσων συμβολιστών. Έτσι, τα πρώτα ποιήματα που μελοποίησε είναι βασισμένα σε ποιήματα του Μπάλμοντ [Konstantin Dmitrijewitsch Balmont] (1867–1942), τα οποία είχαν άλλωστε εμπνεύσει και άλλους νεωτεριστές συνθέτες, όπως τον Στραβίνσκι. Στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, ήδη από το 1914, τη χρονιά του θανάτου του Σκριάμπιν, ο Ομπούκοφ καταπιάστηκε με *Το βιβλίο της*

Βλ. το αδημοσίευτο χειρόγραφο του συνθέτη *La loi de la Pansonorité*, Γενεύη: Contrechamps, 1953. Πρβλ. Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, ό.π., σελ. 226.

²²⁹⁰ Βλ. Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, ό.π., σελ. 229 κ.ε. Για τον Ομπούκοφ βλ. Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*, Westport, Connecticut/Λονδίνο: Greenwood Press, 1944, σελ. 254 κ.ε, όπου και ένας σχεδόν πλήρης κατάλογος των έργων του· Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music*, ό.π., σελ. 72–82.

ζωής [La Livre de vie], ένα τελετουργικό έργο προορισμένο να παρουσιαστεί σε έναν ειδικά διαμορφωμένο ναό, και το οποίο έμελλε να γίνει το δικό του «Μυστήριο» (ηχητική αναπαραγωγή).²²⁹¹ Με το λιμπρέτο, γραμμένο στη ρωσική γλώσσα, το έργο αυτό περιγράφει μέσα σε επτά κεφάλαια και δεκατέσσερα στάδια τη δημιουργία του κόσμου. Ο πολύπλοκος συμβολισμός του εμπλέκει πέρα από τον Χριστό, τον Ιούδα, το Περιστερί και έναν Δράκο, ενώ ως κύρια πηγή θα πρέπει να θεωρηθεί το κείμενο της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη.²²⁹² Παράλληλα, *Το Βιβλίο* [Le Livre] του Μαλλαρμέ ενέπνευσε αρκετά στάδια αυτού του εγχειρήματος.²²⁹³ Ο συνθέτης επεδίωκε την υπέρβαση της καθαυτό μουσικής εμπειρίας μέσω της μετατροπής των παρτιτουρών του σε απτικά αντικείμενα, με τη συνδρομή της τεχνικής του κολλάζ, της προσθήκης υφασμάτων, έγχρωμων χαρτονιών, όλα αυτά συραμμένα και κολλημένα, ώστε να σχηματίζονται διαφορετικά σχήματα, με ιδιαίτερη έμφαση σε εκείνο του σταυρού (εικ. 4.12.3).²²⁹⁴ Βαθιά διαποτισμένος από το θεοσοφικό δόγμα, και ιδιαίτερα τις ροδοσταυρικές και καθολικές εκφάνσεις του, ο Ομπούκοφ είδε τον εαυτό του ως ένα δοχείο μέσω του οποίου μία άγνωστη θεϊκή δύναμη τού υπαγόρευε τη μουσική σύνθεση. Η κοσμοαντίληψή του διέφερε, ωστόσο, ουσιαστικά από εκείνη του Σκριάμπιν. Ο ενστερνισμός του καθολικού τελετουργικού και Μυστηρίου καθώς και η εξιλεωτική διάσταση που έδινε στο *Βιβλίο της ζωής*, σε αντίθεση με το *Μυστήριο*, το οποίο θα έφερνε την καταστροφή-αναγέννηση, μας επιτρέπουν να εικάσουμε ότι οι ιδεολογικές καταβολές του Ομπούκοφ εκκινούν από τον Σκριάμπιν αλλά γρήγορα περνούν προς την κατεύθυνση του Πελαντάν και του Σατί. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν συμφυρμό βαγκνερικών, καθολικών, θεοσοφικών και ροδοσταυρικών στοιχείων και επιδράσεων, όχι ιδιαίτερα γόνιμα αφομοιωμένων.²²⁹⁵

Παράλληλα, το έργο του Ομπούκοφ, όπως και αυτό του Σκριάμπιν, πρέπει να συζητηθεί μέσα στο πλαίσιο των χρωματικομουσικών πειραματισμών και αναζητήσεων, όπως τις έχω αυτές σκιαγραφήσει από τον Νεύτωνα και μετά. Μαζί με τον Πιερ Ντωβιγιέ [Pierre Dauvillier] και τον Μισέλ Μπιλοντώ [Michel Billaudot] ο Ομπούκοφ κατασκεύασε στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές του 1930 μια

²²⁹¹ Το χειρόγραφο αποτελείται από χιλιάδες σελίδες και φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι.

²²⁹² Το κείμενο της *Αποκάλυψης* τροφοδότησε με ιδέες πάνω από 100 συνθέσεις του Ομπούκοφ. Βλ. Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, ό.π., σελ. 232.

²²⁹³ Ο Μαλλαρμέ ξεκίνησε το έργο αυτό ήδη το 1866. Με διαλείμματα εργάζεται πάνω σε αυτό από το 1873 έως το 1885, από το 1892 έως το 1893 και από το 1894 έως το θάνατό του. Βλ. Jacques Scherer, *Le ‘Livre de Mallarmé’: Premières recherches sur les documents inédits*, Παρίσι: Gallimard, 1957.

²²⁹⁴ Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music*, ό.π., σελ. 72.

²²⁹⁵ Πρβλ. με όσα λέει ο Σάμιον Σόου-Μίλερ για το θέμα αυτό, ό.π., σελ. 79.

σειρά από ηλεκτρονικά μουσικά όργανα, με σκοπό να ενισχύσει τα αισθητηριακά κριτήρια των θεατών.²²⁹⁶ Το πρώτο από αυτά τα όργανα, ο αποκαλούμενος *Αιθέρας* ήταν ένα είδος ηλεκτρικής ανεμογεννήτριας, η οποία ήταν σχεδιασμένη να παραγάγει υπόηχους και υπέρηχους.²²⁹⁷ Ένα άλλο όργανο ήταν ο *Κρύσταλλος*, ένα είδος τσελέστα, του οποίου τα σφυράκια προσέκρουαν όχι πάνω σε μεταλλικές ράβδους, όπως δηλαδή συνηθίζεται, αλλά σε κρυστάλλινες σφαίρες. Το πιο τελειοποιημένο από τα όργανα αυτά ήταν ο αποκαλούμενος *Ηχητικός Σταυρός* [Croix sonore]. Το όργανο αυτό αποτελούταν από μια κεραία 1,2 μέτρων (ο σταυρός) και μια σφαίρα, με περίπου 60 εκατοστά διάμετρο, η οποία περιείχε τον ταλαντωτή, και ήταν χαραγμένη με το όνομα του οργάνου στη γαλλική και ρωσική γλώσσα (εικ. 4.12.2). Ο αριθμός των ταλαντώσεων, που καθόριζε το μουσικό τόνο, επηρεαζόταν και καθοριζόταν από την κινησιολογία των χεριών κοντά στο αστέρι στο κέντρο της κεραίας. Η πιανίστρια Ωσενάκ-Μπρολί [Marie-Antoinette Aussenac de Broglie] (1883–1971), η οποία αφιέρωσε τη ζωή της στη διάδοση του έργου του Ομπούκοφ, χειριζόταν το όργανο στις διάφορες παραστάσεις και θεοσοφικές συγκεντρώσεις πάντα με την κατάλληλη αμφίεση της ιέρειας (εικ. 4.12.1). Ο ηχητικός σταυρός, ένα όργανο με πολλαπλές θεοσοφικές συνδηλώσεις, εμφανίζεται σε σόλο θέση στο έργο του Ομπούκοφ, *Η Τρίτη και Τελευταία Διαθήκη* (1946) (ηχητική αναπαραγωγή, για τον ηχητικό σταυρό βλ. για παράδειγμα από το 16:05 κ.ε. καθώς και το 28:43 κ.ε.).²²⁹⁸

Ένας πρόδρομος του οργάνου αυτού ήταν το *Τερεμίν* (ή αλλιώς *Αιθερόφωνο*), το οποίο πρέπει να έδωσε την ιδέα στον Ομπούκοφ να κατασκευάσει τον *Αιθέρα*. Το όργανο αυτό κατασκευάστηκε από τον Ρώσο φυσικό Λεόν Τερεμίν [Léon Theremin] (1896–1993) και παρουσιάστηκε στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1927 και 1928. Η λειτουργία του δεν διέφερε πολύ από εκείνη του *Ηχητικού σταυρού*: μία κάθετη κεραία και ένα οριζόντιο κλειστό κύκλωμα καθόριζαν την ένταση του ήχου και το τονικό ύψος. Και τα δύο όργανα απαιτούσαν από τον εκτελεστή να διαθέτει μυϊκή μνήμη προκειμένου να τα χειριστεί με τις κινήσεις των χεριών του. Ένα σύγχρονο όργανο, παρόμοιο με το *Τερεμίν*, ήταν τα *Μουσικά κύματα* [Ondes musicales, 1928], γνωστό αλλιώς με το όνομα του εφευρέτη του, Μωρίς Μαρτινώ [Maurice Martenot] (1898–1980). Ο Ομπούκοφ μάλιστα έγραψε μερικά έργα του για το όργανο αυτό. Θα

²²⁹⁶ Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music*, ό.π., σελ. 76.

²²⁹⁷ Οι υπόηχοι αν και δεν γίνονται συνειδητά αισθητοί στους ανθρώπους, έχει διαπιστωθεί ότι μπορεί να προκαλέσουν αισθήματα έντονου φόβου.

²²⁹⁸ Για το έργο βλ. Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, ό.π., σελ. 262.

πρέπει να θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι η κινησιολογία των χεριών έχει ασφαλώς και μια συμβολική, θεουργική διάσταση, παραπέμποντας στον μάγο-γητευτή, ο οποίος μπορούσε με τις υποβλητικές, άρτια ενορχηστρωμένες κινήσεις των χεριών του να μαγνητίσει, να υποβάλει και να εξουσιάσει εν τέλει όλα τα έμβια όντα.

Ο Ομπούκοφ χρησιμοποίησε δικό του σύστημα σημειογραφίας αλλά παρέμεινε πιστός και στο καθιερωμένο συγκερασμένο σύστημα. Στη μουσική του δεν χρησιμοποιεί τις πολύπλοκες χρωματικές συγχορδίες του Σκριάμπιν ή του Βισνεγκράντσκι, αλλά υιοθετεί ένα αυστηρό δωδεκαφθογγικό σύστημα, παρόμοιο με εκείνο του Σένμπεργκ. Στο σύστημα αυτό είχε αποδώσει μια μυστικιστική, πυθαγόρεια διάσταση. Οι μουσικές σημάνσεις, με τις οποίες συνόδευε τα μουσικά του έργα, όπως “statique céleste”, “lumineux”, “avec clairvoyance”, “avec un délire énigmatique”, παραπέμπουν ασφαλώς στις αντίστοιχες υποδείξεις του Σκριάμπιν ενώ οι εξωμουσικές οδηγίες προς τον ερμηνευτή, όπως «οδυρμός μέχρι έκσταση», «βογκητά και κραυγές», «αγωνία θανάτου», «εκστατικός τρόμος», απηχούν περισσότερο τα αντίστοιχα εγχειρήματα των Ντανταϊστών και Φουτουριστών.²²⁹⁹ Ως συναισθηματικά επεισόδια, οι εξωμουσικές αυτές επιτελέσεις υπερβαίνουν κατά πολύ τα όρια της παραδοσιακής σημειογραφίας.

Ο Ομπούκοφ θέλησε να ενσωματώσει και τη ζωγραφική στο σχέδιο του για *Το Βιβλίο της ζωής* και για αυτόν το λόγο αποτάθηκε για το σχεδιασμό του ναού στη ζωγράφο Ναταλία Γκοντσάροβα [Natalia Goncharova], από τα πρώιμα μέλη του Γαλάζιου Καβαλάρη το 1911.²³⁰⁰ Χώρισε επίσης την ορχήστρα με βάση τα τέσσερα στοιχεία (πνευστά=αέρας, κρουστά=γη, έγχορδα=φωτιά, πληκτροφόρα=νερό). Ο Ομπούκοφ φέρεται μάλιστα σε στιγμές εκστατικής μανίας να χρησιμοποίησε το δικό του αίμα για να διαχωρίσει τα μουσικά μέτρα. Το *Βιβλίο της ζωής* δεν ανέβηκε ποτέ ολόκληρο αλλά μέρη του παρουσιάστηκαν στη Salle Adyar στη Θεοσοφική Εταιρεία στο Παρίσι το 1926. Ο Κουσεβίτσκι, ο οποίος έως κάποιον βαθμό στήριξε το έργο του Ομπούκοφ, ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για το φιλόδοξο *Βιβλίο της Ζωής* και στις 3 Ιουνίου του 1926 διηύθυνε ένα *Προοίμιο* του έργου (πρβλ. την *Προοιμιακή Πράξη* του Σκριάμπιν) στην Όπερα του Παρισιού (ηχητική αναπαραγωγή).²³⁰¹ Αν και το κοινό είχε

²²⁹⁹ Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, ό.π., σελ. 257.

²³⁰⁰ Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, ό.π., σελ. 257. Στην Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι, στο ντοσιέ του Ομπούκοφ διασώζονται μερικά σχέδια της Γκοντσάροβα. Σε ένα από αυτά διακρίνεται η κάτοψη ενός ροδοσταυρικού ναού με κυρίαρχη την εμβληματική παρουσία του σταυρού.

²³⁰¹ Ακολούθησε μια παράσταση στις 15 Μαΐου 1934. Βλ. Barbara Barthelmes, “Musik und Religion im russischen Symbolismus”, ό.π, σελ. 232. Ο Σίτσκι αναφέρει ότι αποσπάσματα της συναυλίας του Κουσεβίτσκι αναπαρήχθησαν σε γαλλική ραδιοφωνική εκπομπή και ότι το 1935 μια ταινία με θέμα το

προειδοποιηθεί και στις δύο περιπτώσεις για τις αφύσικες ανθρώπινες φωνές και τους εκκεντρικούς ήχους που θα ακούσει, η αντίδραση ήταν έντονη και περιελάμβανε νευρικά γέλια, γιουχαΐσματα, ακόμη και σωματικές απειλές. Μια άλλη παράσταση είχε ως συνέπεια τον μοιραίο τραυματισμό του συνθέτη από το κοινό σε τέτοιο βαθμό ώστε η σύνθεση να μην είναι εφικτή κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του.²³⁰² Ο Ομπούκοφ άφησε, επίσης, ένα θεωρητικό σύγγραμμα με τίτλο *Πραγματεία για την τονική, ατονική και ολική αρμονία* [Traité d'harmonie tonale, atonale at totale], για το οποίο ο συνθέτης Άρθουρ Χόνεγκερ [Arthur Honegger] (1892–1955) συνέγραψε τον πρόλογο.²³⁰³ Ο Λεονίντ Σαμπανέγιεφ σημειώνει κάπως ειρωνικά ότι «αντίθετα από τον Σκριάμπιν, του οποίου το *Μυστήριο* είχε σκοπό να φέρει τη συντέλεια του πλανήτη, και που ευτυχώς για τους μόνιμους κατοίκους του, αυτό δεν υλοποιήθηκε ποτέ, το *Μυστήριο* του Ομπούκοφ είχε έναν πολιτικό σκοπό —την Παλινόρθωση του τελευταίου Ρώσου Τσάρου, ο οποίος υποτίθεται ότι βρισκόταν κάπου ζωντανός και κρυμμένος»!²³⁰⁴

7.2.6 Οι Προμηθεϊστές της Νέας Υόρκης: από το όραμα της άμεσης δημοκρατίας στην πολυπολιτισμική ουτοπία

Στο Σικάγο και τη Νέα Υόρκη τα έργα του Σκριάμπιν γνώρισαν ιδιαίτερη φήμη εντός των θεοσοφικών στοών.²³⁰⁵ Οι προσήλυτοι συγκεντρώνονταν γύρω από το πιάνο της Νταϊάνα Λαβουά-Χερτς [Djane Lavoie-Hertz] (1888-1982), η οποία βρέθηκε στο Σικάγο το 1918 μετά από δύο χρόνια σπουδών με τον Σκριάμπιν στις Βρυξέλλες. Τη δεκαετία του 1920 η Λαβουά-Χερτς σχημάτισε ένα Σαλόν στο Σικάγο στην Grand Boulevard (τόρα Bellevue Place), στο οποίο, ανάμεσα σε άλλους, παραβρέθηκαν ο συνθέτης Χένρι Κάουελ [Henry Cowell] (1897–1965), ο Ντέιν Ρουντγιάρ (1895-1985) και ο συνθέτης και ζωγράφος Καρλ Ραγκλς [Carl Ruggles] (1876–1971). Η

έργο του Ομπούκοφ από τον Germaine Dulas κυκλοφόρησε με περιορισμένη διανομή στη Γαλλία και Ιταλία. Βλ. Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, ό.π., σελ. 254 και 259.

²³⁰² Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, ό.π., σελ. 254.

²³⁰³ Nikolas Obouhow, *Traité d'harmonie tonale, atonale at totale*, Παρίσι: Duran, 1956.

²³⁰⁴ Leonid Sabaneev, “Three Russian Composers in Paris”, *The Musical Times*, τόμ. 68, τχ. 1016, 1η Οκτωβρίου 1927: 883. Τα σχόλια αυτά του Σαμπανέγιεφ θα πρέπει, ωστόσο, κανείς να τα διαβάσει με κάποια επιφυλακτικότητα καθώς διατυπώνονται σε μια περίοδο, κατά την οποία ο μουσικοκριτικός αναθεωρεί σταδιακά τη σημασία του Σκριάμπιν στη νεότερη μουσική.

²³⁰⁵ Για την πρόσληψη του έργου του συνθέτη στην Αμερική βλ. Lincoln M. Ballard, “A Russian Mystic in the Age of Aquarius: The U.S. Revival of Alexander Scriabin in the 1960s”, *American Music*, τόμ. 30, τχ. 2, 2012: 194–227.

Προμηθεϊκή συγχορδία αναδείχτηκε ως το ιερό δισκοπότηρο της ομάδας αυτής, ενώ η διαφωνία της εκλήφθηκε ως απόδειξη της πνευματικότητας του συνθέτη.²³⁰⁶ Ο Ντέιν Ρουντγιάρ, συγγραφέας αστρολογικών βιβλίων και πολυάριθμων άρθρων και φιλοσοφικών κειμένων, ζωγράφος και συνθέτης, υπήρξε μια πολυσχιδής προσωπικότητα που μετέφερε τις ιδέες του Σκριάμπιν στην Αμερική, συντέλεσε κατόπιν στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης ιδιοσυγκρασιακής του εικόνας στη χώρα και έπαιξε καταλυτικό ρόλο στο κίνημα των χίπηδων στο Σαν Φρανσίσκο, όπου και διέμενε. Ως συνθέτης άντλησε το μουσικοποιητικό του λεξιλόγιο από τον Σκριάμπιν (βλ. *Τρεις μελωδίες*, 1918, ηχητική αναπαραγωγή), αν και θεωρητικά ήταν εξοικειωμένος με ένα ευρύ φάσμα ιδεών, από τη Μπαχάι πίστη και τον ασιατικό μυστικισμό μέχρι τον Σοπενχάουερ και τον Μπεργκσόν. Όπως και άλλοι θαυμαστές του συνθέτη, ο Ρουντγιάρ είδε τον Σκριάμπιν όχι μονάχα ως δημιουργό αλλά και ως μέντιουμ, προφήτη και μάγο. Ο Ρουντγιάρ αντιτάχθηκε στον νεοκλασικισμό στη μουσική και τη ζωγραφική και κατηγόρησε το μουσικό κατεστημένο που ανέδειξε τη «λατινική μουσική» του Στραβίνσκι εις βάρος του Σκριάμπιν.²³⁰⁷ Μαζί με τους Σαρλ Άιβς, Χένρι Κάουελ και Καρλ Ραγκλς ίδρυσε την ομάδα των υπερμοντερνιστών [ultra moderns], η οποία πρόκρινε τη σημασία της «διάφωνης μουσικής» ως προϋπόθεση μιας πνευματικής δημοκρατίας στη νέα μεταπολεμική τάξη, με την Αμερική να μετατρέπεται στο χώρο μιας νέας πολυπολιτισμικής ουτοπίας. Αξίζει να σημειωθεί επίσης πως στις 10 Ιουνίου 1938 ο Ρουντγιάρ ίδρυσε την *Υπερβατική ζωγραφική ομάδα*, η οποία προωθούσε τη μη αναπαραστατική ζωγραφική.²³⁰⁸

Αν και το ζήτημα της επιδραστικότητας που είχε η μουσική του Σκριάμπιν σε συνθέτες και ζωγράφους τη δεκαετία του 1920 στην Αμερική δεν μπορεί να εξαντληθεί με τα παραπάνω σχόλια, παραμένοντας, έτσι, ένα κεφάλαιο που απομένει να εξεταστεί σε βάθος, εδώ θα ήθελα να εστιάσω σε μια ομάδα καλλιτεχνών που συγκροτήθηκε στον απόηχο της παράστασης του *Προμηθέα* στη Νέα Υόρκη και στην οποία ο Κλωντ Μπράγκντον έπαιξε ουσιαστικό και καθοδηγητικό ρόλο.

Ο παραπάνω αρχιτέκτονας και θεωρητικός, τον οποίο παρουσίασα εκτενέστερα στο πλαίσιο των συμβολιστικών κινημάτων, ο Δανός ζωγράφος και μουσικός Τόμας

²³⁰⁶ Ο.π., σελ. 199 κ.ε.

²³⁰⁷ Βλ. R. Bruce Elder, *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Γουότερλου, Οντάριο: Wilfrid Laurier University Press, 2010, σελ. 177. Βλ. επίσης Deniz Ertan, *Dane Rudhyar. His Music, Thought, and Art*, Νέα Υόρκη, Ρότσεστερ: Rochester University Press, 2009.

²³⁰⁸ Robert C. Hay, *Dane Rudhyar and the Transcendental Painting Group of New Mexico, 1938–1941*, διδακτορική διατριβή, Michigan State University, 1981.

Βίλφρεντ [Thomas Wilfred, γ. Richard Edgar Løvstrøm] (1889–1968), καθώς και ο πλούσιος πάτρωνάς τους Κιρκπάτρικ Μπράις [Kirkpatrick Brice], ανήκαν στη θεοσοφική ομάδα των Προμηθεϊστών, η οποία δραστηριοποιήθηκε την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Ο Μπράις μάλιστα παρείχε στο Λονγκ Άιλαντ έναν χώρο, όπου η ομάδα αυτή μπορούσε να εργαστεί γύρω από την κατασκευή χρωματοργάνων.

Ο Μπράγκντον είχε ωστόσο ήδη πειραματιστεί με χρωματομουσικές παραστάσεις στο Central Park της Νέας Υόρκης. Ανάμεσα στα 1915 και 1918 οργάνωσε σε διάφορα αστικά πάρκα τα Φεστιβάλ Τραγουδιού και Φωτός, στα οποία μπορούσαν να συμμετέχουν, με την ιδιότητα του χορού, έως 60.000 άνθρωποι. Όπως σημειώνει ο Τζόναθαν Μάσσεϋ, τα Φεστιβάλ του Τραγουδιού και Φωτός παρουσίαζαν έναν κοινοτικό όραμα για μια δημοκρατία που έδινε έμφαση στην πνευματικοποιημένη συντροφικότητα και κοινωνική ενότητα.²³⁰⁹ Ενστερνιζόμενος αρχικά τις ιδέες του Λούις Σάλιβαν [Louis Henry Sullivan] (1856–1924) για την οργανικότητα, σύμφωνα με την οποία η κοινωνία συγκροτείται για την ευημερία των μελών της, ο Μπράγκντον στην πορεία διεύρυνε το σχήμα αυτό επιδιώκοντας να προκρίνει την κοινωνική συνοχή όχι στην κλίμακα του ατόμου αλλά της ομάδας. Η αρμονία ανάμεσα σε διαφορετικές τάξεις, πολιτισμούς και θρησκείες συμβάδιζε, όπως είναι φυσικό, με τις θεοσοφικές πεποιθήσεις του καλλιτέχνη. Η ιδεολογική και κοσμοθεωρητική αυτή προσέγγιση του Μπράγκντον γίνεται περισσότερο εμφανής τη δεκαετία του 1910, οπότε και ο Μπράγκντον αναθεωρεί σε μεγάλο βαθμό τις προηγούμενες θεοσοφικές-ιδεαλιστικές του θέσεις, που εκκινούσαν από το αισθητιστικό κίνημα. Η νέα αυτή κατεύθυνση, πτυχές της οποίας θα εξετάσω στο επόμενο κεφάλαιο, εγγράφεται σε μια γενικότερη στροφή μιας μεγάλης μερίδας συμβολιστών σε πολιτικά και κοινωνικά θέματα. Προϋπόθεση της ιδιαίτερης αυτής σοσιαλιστικής και κοινωνιστικής αντίληψης που διαπνέει το έργο των διανοούμενων αυτών αποτελεί ο εμπλουτισμός των ήδη επεξεργασμένων θεοσοφικών αντιλήψεων με τις νέες φιλοσοφικές και (ψευδο)επιστημονικές θέσεις για την τέταρτη διάσταση και την «εσωτερική εξέλιξη».

Όπως και άλλοι θεοσοφιστές-συμβολιστές εκείνη την περίοδο ο Μπράγκντον πίστευε πως η συνείδηση των ανθρώπων εξελισσόταν προς τη σύλληψη και κατάκτηση υψηλότερων διαστάσεων του χώρου, μέσα από τις οποίες θα μπορούσε να υλοποιηθεί το όραμα της παγκόσμιας αδελφότητας και της κοσμικής ώσμωσης των συνειδήσεων. Σύμφωνα με τον ίδιο, στο περιβάλλον της τέταρτης διάστασης η συνείδηση ξεγλιστρά

²³⁰⁹ Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque*, ό.π., σελ. 179.

από την καταβύθισή της στην υλικότητα και το νεωτερικό μυαλό αρχίζει να νιώθει οικειότητα.²³¹⁰ Στην αισθητική πράξη η κατάσταση αυτή υποστασιοποιείται πειστικά σε αυτό που ο Μπράγκντον αποκαλεί οργανική αρχιτεκτονική, η οποία δεν μπορεί να εκφραστεί μαθηματικά με τη βοήθεια της ευκλείδειας γεωμετρίας.²³¹¹ «Εάν ο αριθμός είναι πράγματι ο παγκόσμιος διαλύτης όλων των μορφών, των ήχων, των κινήσεων, γιατί να μην δημιουργήσουμε από αυτόν τη βάση μιας νέας αισθητικής —έναν αργαλειό πάνω στον οποίο να υφάνουμε σχέδια που όμοιά τους δεν έχει δει ο κόσμος;»²³¹²

Τις ιδέες αυτές τις υλοποίησε ο Μπράγκντον στα Φεστιβάλ του Τραγουδιού και του Φωτός (εικ. 4.13.1–3). Ο Μπράγκντον εξέλαβε τα φεστιβάλ αυτά ως εκφράσεις άμεσης δημοκρατίας και άσκησε μια σειρά από τεχνικές προκειμένου να επιτύχει τον αρμονικό συντονισμό του πλήθους μέσα από τον χορό και το τραγούδι. Όπως και στο *Μυστήριο* του Σκριάμπιν, ο απώτερος σκοπός παραμένει η κυριαρχία του χορού, του δήμου, αν και ο Μπράγκντον σπεύδει να διαφοροποιηθεί ως προς το σημείο αυτό από τον συνθέτη: «Η Ισιδώρα Ντάνκαν, ο Γκόρντον Κρεγκ, ο Μάτερλινγκ, ο Σκριάμπιν απέχουν ίσως πολύ από το πνεύμα της δημοκρατίας, είναι τόσο χρωματισμένοι από τον αισθητισμό του παλαιού κόσμου για να ενταχθούν σε αυτήν την κατηγορία· όλοι τους, ωστόσο, ήταν καταστροφείς εικόνων, απελευθερωτές, και έπαιξαν το ρόλο τους στην προετοιμασία του εδάφους για μια τέχνη της δημοκρατίας».²³¹³

Η τοποθέτηση αυτή του Μπράγκντον αποκτά ιδιαίτερο νόημα αν αναλογιστούμε ότι τα φεστιβάλ αυτά ξεκίνησαν την περίοδο που στην Ευρώπη μαινόταν ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος. Ο Μπράγκντον σημείωσε για το φεστιβάλ του 1916: «η γοητευτική γυναίκα από την Fifth Avenue κάθισε και τραγούδησε με τον κουρασμένο μεροκαματιάρη από το East Side· ο άνθρωπος του Κλαμπ ένωσε τη φωνή του με τον άστεγο· Ιταλοί, Γάλλοι, Ρώσοι, Γερμανοί ξέχασαν για την ώρα τούς φυλετικούς τους ανταγωνισμούς υπό τη μαγεία της μουσικής, στην οποία συναντήθηκαν οι φωνές τους».²³¹⁴ Από το παραπάνω σχόλιο είναι εμφανές ότι ο Μπράγκντον αντιλαμβανόταν

²³¹⁰ Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1918, σελ. 70.

²³¹¹ Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, ό.π., σελ. 54–55.

²³¹² Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, ό.π., σελ. 78.

²³¹³ Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, ό.π., σελ. 48.

²³¹⁴ Claude Bragdon, “Song and Light”, σελ. 33. Ωστόσο, η εμπλοκή της Αμερικής στον Πόλεμο τον Απρίλιο του 1917 προσέδωσε στα φεστιβάλ αυτά μια εθνική-πατριωτική απόχρωση. Στο φεστιβάλ που έλαβε χώρα τον Αύγουστο του 1917 στο δημόσιο λούνα παρκ στις Συρακούσες της Νέας Υόρκης, το οποίο είχε εν τω μεταξύ μετατραπεί σε στρατόπεδο, ο χορός τραγούδησε μαζί με τη στρατιωτική μπάντα. Όπως παρατηρεί ο Τζόνθαν Μάσσεϋ, η στρατιωτικοποίηση των Φεστιβάλ Τραγουδιού και Φωτός ενίσχυσε το αίσθημα της κοινωνικής αλληλεγγύης και ενότητας. Όταν ο Μπράγκντον σκηνοθέτησε το Χριστουγεννιάτικο Φεστιβάλ Τραγουδιού και Φωτός το 1917 σε μια στρατιωτική εγκατάσταση στο

τα Φεστιβάλ ως ένα βαγκνερικό θέατρο με λειτουργία κάθαρσης. Όπως και στις χρωματομουσικές παραστάσεις της Ίργουιν, το φως πιστευόταν πως ασκούσε ψυχολογική και καθαρτική επίδραση στους θεατές.

Για την επίτευξη της αίσθησης της τέταρτης διάστασης ο Μπράγκντον έκανε χρήση του προβολικού κοσμήματος, το οποίο χρησιμοποίησε σε διάφορα σημεία μέσα στο πάρκο. Για την κατασκευή των φανών και των οθονών προβολής, ο Μπράγκντον χρησιμοποίησε μεταξόχαρτο ανάμεσα σε φύλλα διάτρητων χρωματιστών χαρτονιών διακοσμημένων με προβολικά σχήματα και κατόπιν τα τοποθέτησε σε ξύλινα ή μεταλλικά πλαίσια (εικ. 4.13.2). Για την αντιστοίχιση των χρωμάτων και μουσικών νοτών ο Μπράγκντον χρησιμοποίησε έναν δικής του εμπνεύσεως πίνακα. Όπως στον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν οι φωτισμένοι αυτοί φανοί δημιουργούσαν ένα είδος προσκηνίου, από το οποίο δέσμες φωτός εκκινούσαν και έλουζαν τον χορό (εικ. 4.13.3). Οι μεγάλες αυτές ταπισερί, οι οποίες θα προέβαλαν μέσα από το σκοτεινό δάσος, θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μια μεταγενέστερη υλοποίηση των «κινούμενων ταπισερί» με τα «ριγκοντόν» και τα «μινουέτα» του Καστέλ. Ο Μπράγκντον χαρακτήρισε τα φεστιβάλ του ως «καθεδρικούς χωρίς τοίχους» και τις οθόνες προβολής ως γοθίπλεκτα παράθυρα που αιχμαλώτιζαν το βλέμμα και υπνώτιζαν το χορό με τη συνοδεία της μουσικής. Παράλληλα, τα σχέδια αυτά λειτουργούσαν ως φανταστικές πύλες που διευκόλυναν την υπερβατική εμπειρία και χάλκευαν την τετραδιάστατη αλληλεγγύη. Σε μια σειρά από σχέδια που φιλοτέχνησε για να εικονογραφήσει τα βιβλία του, μπορούμε να διακρίνουμε τέτοιας μορφής «πύλες», οι οποίες παραπέμπουν σε ένα μυθικό-ανατολικό σκηνικό. Τα συμμετρικά διακοσμητικά στοιχεία που κοσμούν τις «πύλες αυτές» μας επιτρέπουν να υποθέσουμε πως το αρχικό έναυσμα θα το έδωσε ίσως ένα χαλί (εικ. 2.21). Ο Μπράγκντον αποδέσμευσε το κόσμημα από τον παραδοσιακό του ρόλο και το ανέδειξε ως ένα ανεξάρτητο στοιχείο. Η αρχιτεκτονική ήταν η οργάνωση του χώρου που αποκάλυπτε τις μαθηματικές αλήθειες, ενώ το τοπίο ο ναός χωρίς τοίχους που θα φιλοξενούσε ως κιβωτός τις αλήθειες αυτές.

Ο Τζόναθαν Μάσσεϋ έχει τονίσει την ώσμωση των διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων, παραδόσεων και τεχνικών που επιχειρήθηκαν στα Φεστιβάλ του

Οχάιο παρατήρησε ότι «οι στρατιώτες βίωναν μια ασυνήθιστα έντονη κάθαρση» και ότι «ένα κύμα πνευματικής απελευθέρωσης» και «εμβάπτισης δια του πυρός» ευδοκίμούσε τώρα. Αργότερα συμπλήρωσε ότι «στα στρατόπεδά μας η κοινωνική ζωή είναι πάντα δημοκρατική». Βλ. Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque*, ό.π., σελ. 203–206.

Τραγουδιού και του Φωτός: από τα ιαπωνικά εμβλήματα, τα *Μον* (紋), που αποτελούσαν απαραίτητο χαρακτηριστικό γνώρισμα στις πομπές των σαμουράι, τους επίσης ιαπωνικούς χάρτινους φανούς (*Μπονμπόρι*, 雪洞), που χρησιμοποιούνταν στα φεστιβάλ, τα μεσαιωνικά γοθθίπλεκτα, τη Βυζαντινή αρχιτεκτονική, τις ενετικές γόνδολες και τα κανάλια, τα *fêtes galantes* του Βαττώ μέχρι τον Βάγκνερ. Μέσα από την επίκληση σε διαφορετικές χρονολογικές περιόδους και γεωγραφικές περιοχές, ο Μπράγκντον μετέτρεψε το δημόσιο πάρκο σε μια εξωτική και μαγεμένη παραμυθούπολη. Η οικουμενική σύνθεση ετερογενών πολιτισμικών και αρχιτεκτονικών παραδόσεων ανταποκρινόταν ασφαλώς στο θεοσοφικό αίτημα για συμφιλίωση των λαών μέσα από μια συγκριτολογική προσέγγιση.²³¹⁵

Όπως ο Σκριάμπιν νωρίτερα, ο Μπράγκντον είχε εκλάβει τον πόλεμο ως αφορμή για ένα νέο ξεκίνημα της ανθρωπότητας:

Μετά τον πόλεμο θα γίνουμε μάλλον μάρτυρες μιας εξέλιξης στην τέχνη, η οποία δεν θα περιορίζεται πια σε αγάλματα, εικόνες και ανεικρινή δοκίμια [...]: αυτή η εξέλιξη θα διαπεράσει όλον τον κοινωνικό ιστό και θα τον κάνει να δονηθεί στον ρυθμό μιας νεότερης και πλουσιότερης ζωής [...]. Το άλαλο θα μιλήσει μέσω μουσικής και το άμορφο θα πλέξει ρυθμικά σχέδια στον αργαλειό του χώρου. Θα αναζητήσουμε και θα βρούμε μια νέα γλώσσα συμβόλων για να εκφράσουμε τη χαρά της ψυχής, απελευθερωμένης από τον ζυγό της σιδερένιας εποχής του υλισμού [...].²³¹⁶

Το θεοσοφικό αυτό όραμα ο Μπράγκντον το μοιράστηκε με άλλους θεοσοφιστές της ομάδας των Προμηθεϊστών, οι οποίοι συναντιούνταν στο πολυτελές ρετιρέ του Μπράις στο Μανχάταν, σημαντικό πόλο έλξης ενός ανομοιογενούς πλήθους διανοουμένων ποικίλης ταξικής και επαγγελματικής προέλευσης.

Οι νέες γνωριμίες του Μπράγκντον συμπεριλάμβαναν τον Δανό ζωγράφο Τόμας Βίλφρεντ, τον Αμερικανό τοπιογράφο Βαν Ντίρινγκ Πέριν [Van Dearing Perrine] (1869–1955) και τον ζωγράφο Φριτς Τράουτμαν [Fritz Trautmann] (1882–1971). Η πρώτη επίσημη συνάντηση της ομάδας των Προμηθεϊστών πραγματοποιήθηκε το Φθινόπωρο του 1919 στο εξοχικό του Μπράις, στο Χέμστεντ, στο Λονγκ Άιλαντ. Ο Μπράγκντον, ο Πέριν και ο Βίλφρεντ είχαν ήδη ολοκληρώσει κάποια εκδοχή ενός χρωματογράνου και μπόρεσαν έτσι να κάνουν επίδειξη της

²³¹⁵ Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque*, ό.π., σελ. 195.

²³¹⁶ Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1918, ό.π., σελ. 176, 179.

δουλειάς τους. Ο ενθουσιασμός του Μπράγκντον για την αποστολή της ομάδας διαφαίνεται σε μια επιστολή του στον Τράουτμαν:

«Ας γίνουμε σαν κάποιες μυστικές αδελφότητες του Μεσαίωνα, και ας γεμίσουμε τον κόσμο με περίεργα κρυπτογράμματα και σύμβολα, το νόημα των οποίων μονάχα εμείς μπορούμε να κατανοήσουμε».²³¹⁷

Ο Μπράις έκτισε ένα εργαστήριο-θέατρο για τις χρωματομουσικές παραστάσεις. Αυτό ήταν εξοπλισμένο από τη μια πλευρά με έναν θάλαμο με ροοστάτες και από την άλλη με ένα γύψινο κυκλόραμα [cycolorama], έναν δηλαδή κοίλο τοίχο, πάνω στον οποίο θα πραγματοποιούνταν οι έγχρωμες προβολές. Η γνωριμία του με τον Τόμας Βίλφρεντ πρέπει να συνέβαλε στη μετακύλιση του ενδιαφέροντος του καλλιτέχνη προς τα χρωματόργανα.

Ο Βίλφρεντ, ο οποίος είχε αρχικά σπουδάσει ζωγραφική στο Παρίσι προτού γίνει πλανόδιος παίχτης λαούτου, στράφηκε από το 1919 στη μελέτη των χρωματομουσικών θεωριών. Ο ίδιος ωστόσο ισχυριζόταν πως ξεκίνησε τα πειράματα πολύ νωρίτερα, το 1905 στην Κοπεγχάγη, κάνοντας τότε χρήση λαμπών και χρωματιστών γυαλιών. Ο Βίλφρεντ αναδείχτηκε σταδιακά σε διαπρύσιο κήρυκα μιας νέας μορφής τέχνης: της σιωπηλής τέχνης του φωτός (*Lumia*), ή της όγδοης τέχνης, όπως χαρακτηριστικά έλεγε. Αν και ο ίδιος ενέγραψε το εγχείρημά του αυτό στην παράδοση της «οπτικής μουσικής», για την οποία έχω ήδη μιλήσει, σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του, το 1947, έσπευσε να αμφισβητήσει τη θεωρητική σκευή, την οποία ο Ρίμινγκτον και ο Σκριάμπιν είχαν χρησιμοποιήσει. Έτσι, ενώ αναγνώριζε ότι η ιστορία της χρωματομουσικής ξεκίνησε με τον Πυθαγόρα και τη μουσική των σφαιρών, με την οποία συγκροτήθηκε ιστορικά για πρώτη φορά «μια αισθητική γλώσσα της μορφής του χρώματος και της κίνησης στην πιο καθαρή τους έκφραση», έσπευσε να παρατηρήσει, ωστόσο, πως ο Αριστοτέλης, με την περίφημη περικοπή από το *Περί των αισθήσεων* πυροδότησε άθελά του μια σειρά θεωρητικών εγχειρημάτων, που έθεσαν ως στόχο τους την εξεύρεση μιας φυσικής σχέσης ανάμεσα στις ταλαντώσεις του φωτός και του ήχου.²³¹⁸ Ο Βίλφρεντ επισημαίνει σωστά πως ο Νεύτων και ο Καστέλ παρανόησαν το αριστοτελικό κείμενο, ενώ μονάχα ο Γκαίτε, το

²³¹⁷ Παρατίθεται στο Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque*, ό.π., σελ. 248.

²³¹⁸ Thomas Wilfred, "Light and the Artist", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 5, τχ. 4, Ιούνιος 1947: 247. Βλ. επίσης, Nick Lambert, "Squaring the Circle. Wilfred's Lumia and his Rejection of 'Colour Music'", στο *Studies in Music, Art and Performance from Romanticism to Postmodernism: The Musicalisation of Art*, ό.π., σελ. 149–166.

1810, παρατήρησε πως οι δύο τέχνες, αν και πηγάζουν από το ίδιο βουνό, ρέουν προς διαφορετικές κατευθύνσεις, δρουν δηλαδή σε διαφορετικά πεδία.²³¹⁹ Εκτιμώντας αρνητικά τις προσπάθειες του Μπίσοπ και του Ρίμινγκτον, ο Βίλφρεντ διέκρινε κάποια σημαντικά προβλήματα στις έως τότε διατυπωμένες θεωρίες. Το σπουδαιότερο από αυτά έγκειτο στην αυθαίρετη αντιστοιχία ενός χρώματος με μια συγκεκριμένη νότα, που όπως είδαμε αποτελούσε κοινό τόπο για όλους σχεδόν τους εφευρέτες-ζωγράφους. Ακόμη και αν, ισχυρίζεται ο Βίλφρεντ, κατασκευάζαμε ένα «ηχητικό όργανο» [sound organ] συνδέοντας ένα φωτοηλεκτρικό κύτταρο σε έναν ενισχυτή με ηχείο και «κουρδίζοντας» τη συσκευή σύμφωνα με μια υποθετική αναλογία, έτσι ώστε κάθε χρώμα που διαβαζόταν από το κύτταρο αυτό να παρήγαγε μια νότα με συγκεκριμένο τονικό ύψος, δεν θα καταφέραμε τίποτα περισσότερο από το να μετατρέψουμε τα χρώματα ενός πίνακα του Ρέμπραντ σε “basso-profundo” βουητά.²³²⁰ Η παρατήρηση αυτή του Βίλφρεντ είναι σωστή και δείχνει, όπως και οι αντίστοιχες επισημάνσεις της Ίργουιν και της Χάλοκ-Γκρήνγουολτ, πως μετά τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, η αντιστοιχισή ενός συγκεκριμένου χρωματικού τόνου με έναν μουσικό στη βάση ενός αμετάβλητου συστήματος δεν μπορούσε να έχει οποιαδήποτε εγκυρότητα για τους ζωγράφους εκείνους που γνώριζαν εκ πείρας πως οι τονικές αρμονίες ενός πίνακα δεν μπορούσαν να μετατραπούν μηχανικά σε μουσικές νότες.

Ο Βίλφρεντ κατέφυγε, έτσι, στην τέχνη του έγχρωμου φωτισμού, όπως αυτή είχε στοιχειοθετηθεί μέσα από τις εργασίες του Ρίμινγκτον, ο οποίος, όπως επεσήμανα, είχε συμπεριλάβει στη θεωρία του τα πορίσματα της κυματικής θεωρίας.²³²¹ Ο Βίλφρεντ επινόησε μάλιστα τον όρο *lumia* (τέχνη του φωτός), για να διαφοροποιήσει την τέχνη του κινούμενου σιωπηλού και έγχρωμου φωτισμού από προηγούμενα εγχειρήματα καλλιτεχνών ή εφευρετών. Στην τέχνη της *lumia*, το φως χρησιμοποιείται, δηλαδή, ως ένα ανεξάρτητο καλλιτεχνικό μέσο, το οποίο μέσα από καλειδοσκοπικές κινήσεις προβάλλεται σε μια οθόνη μέσα σε σκοτεινό χώρο. Τη δεκαετία του 1920 ο Βίλφρεντ περιόδευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες, τον Καναδά και την Ευρώπη παρουσιάζοντας ένα όργανο που δημιουργούσε χρωματιστά κινούμενα νέφη, το *Clavilux* (λατ. φως παραγόμενο από πλήκτρο), έναν όρο που εφηύρε αντί του

²³¹⁹ Thomas Wilfred, “Light and the Artist”, ό.π., σελ. 248.

²³²⁰ Ο.π., σελ. 250.

²³²¹ Στην διάρκεια του τουρ του το 1925 ο Βίλφρεντ κάλεσε την σύζυγο του Ρίμινγκτον να παρακολουθήσει το ρεσιτάλ στο Λονδίνο.

χρωματοργάνου [*colour organ*], τον οποίο απεχθανόταν (εικ. 4.13.7–9).²³²² Στο συνοδευτικό κείμενο, με το οποίο περιέγραφε το νέο αυτό όργανο ο Βίλφρεντ εξήρε τις δυνατότητες της νέας κινητικής και αφαιρετικής αυτής τέχνης, την οποία αντιλαμβανόταν σε αντιδιαστολή προς τη στατικότητα που απέπνεαν οι αφαιρετικοί πίνακες του Καντίνσκι και του Στέλλα.²³²³

Με την πάροδο των χρόνων, και σε συνεργασία με τον Μπράις και τον Μπράγκντον, ο Βίλφρεντ παρήγαγε μια σειρά από πολύπλοκα ηλεκτροφόρα όργανα, ικανά να προβάλλουν φωτεινές δέσμες.²³²⁴ Για παράδειγμα, το 1919 κατασκεύασε το *Clavilux* (Μοντέλο Α) στο Στούντιό του στο Λονγκ Άιλαντ. Αργότερα, το 1921, τελειοποίησε το *Clavilux* (Μοντέλο Β), το οποίο έκανε πρεμιέρα στο Neighborhood Playhouse στη Νέα Υόρκη στις 10 Ιανουαρίου 1922.²³²⁵ Την ίδια περίοδο ο Μπράγκντον εξερευνώντας τις χρωματομουσικές θεωρίες κατασκεύασε, ίσως επηρεασμένος από τον Βίλφρεντ, ένα χρωματόργανο, το *Luxorgan*, το οποίο εγκαινιάζε «μια νέα αφηρημένη γλώσσα της σκέψης και του συναισθήματος, η οποία θα μιλούσε στη συνείδηση μέσα από την όραση, όπως μιλάει η μουσική μέσα από την ακοή» (εικ. 4.13.4–6).²³²⁶ Τα σχέδια που παράγονταν από το όργανο αυτό του Μπράγκντον είχαν αρκετά κοινά σημεία με τα αντίστοιχα προβολικά κοσμήματα των ταπισερί από τα Φεστιβάλ του Τραγουδιού και Φωτός. Σε ένα δοκίμιο όπου παρουσίασε τις επιδιώξεις της χρωματομουσικής, ο Μπράγκντον ιεράρχησε την όραση υψηλότερα από την ακοή. Η όραση είναι αληθινότερη, λέει ο Μπράγκντον, επειδή το μέσο δια του οποίου το φως

²³²² Ο φωτογράφος Φρανσί Μπρυγκιέρ [Francis Joseph Bruguière] (1879–1945) από τον κύκλο του Στίγκλιτς, ο οποίος τη δεκαετία του 1920 πειραματίστηκε με προβολές του φωτός σε ακατέργαστα σχήματα, ήταν εκείνος που φωτογράφησε τα αφηρημένα χρωματικά σχέδια του ηλεκτροφόρου του Βίλφρεντ για το άρθρο του Σταρκ Γιανγκ στο τεύχος του *Theatre Arts Magazine* τον Ιανουάριο του 1922. Πρβλ. Stark Young, “The Color Organ”, *Theatre Arts Magazine*, τόμ. 6, τχ. 1, 1922: 20–32. Η ενασχόληση του Μπρυγκιέρ με τις κρυφές διαστάσεις τον ώθησε στο να αντιληφθεί τη χρωματομουσική του Βίλφρεντ ως έκφανση της τέταρτης διάστασης.

²³²³ Thomas Wilfred, *The Clavilux: The Marvelous Mobile Color Organ*, Φιλαδέλφεια: John Wanamaker, 1922.

²³²⁴ Ο Βίλφρεντ κατασκεύασε μια χορεία από χρωματόργανα, στα οποία έδινε κατά καιρούς τα εξής ονόματα: «*Kromorgan, Klavikrom, Luxopticon, Kromolux, Omnikrom, Mobilkolor, Kolorgan, Kolorascope, Klavilux, Mobilux, Koloraskop*». Παράτιθεται στο Pascal Rousseau, “Concordances”, ό.π., σελ. 35.

²³²⁵ Το 1930 ίδρυσε το Καλλιτεχνικό Ινστιτούτο του Φωτός [Art Institute of Light], το οποίο διέθετε έναν συναυλιακό χώρο στο Τσέλσι.

²³²⁶ Βλ. Το κεφάλαιο «Harnessing the Rainbow» από το Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, ό.π., σελ. 121–140, παράθεμα σελ. 121. Το κεφάλαιο αυτό αρχικά παρουσιάστηκε με τη μορφή ομιλίας τον Μάρτιο του 1917 στο Club of Cleveland και αργότερα στο Rochester Rotary Club. Δημοσιεύτηκε με τον τίτλο “An Art of Light”, *American Architect*, 111, 13 Ιουνίου 1917: 363–368. Πρβλ. Jonathan Massey, *Crystal and Arabesque*, ό.π., σελ. 246 κ.ε.

κινείται είναι ο αιθέρας, ο οποίος μπορεί να ενώσει τον άνθρωπο με τα πιο μακρινά άστρα: Συνεπώς, το φως δεν μπορεί να εκχυδαϊστεί.²³²⁷

Τόσο τα κινούμενα χρωματικά πεδία του Βίλφρεντ όσο και τα προβολικά κοσμήματα του Μπράγκντον είχαν από την αρχή συσχετιστεί με την τέταρτη διάσταση. Ο Αμερικανός τεχνοκριτικός και μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού *Theatre Arts Magazine*, Σέλντον Τσένεϋ [Sheldon Warren Cheney] (1886–1980), συνέδεσε τη χρωματομουσική του Βίλφρεντ με την τέταρτη διάσταση και σημείωσε ότι και ο Μπράγκντον είχε άλλωστε ενδιαφερθεί για το καλλιτεχνικό αυτό μέσο.²³²⁸ Η διάσταση αυτή της ερμηνείας δεν ήταν ασφαλώς νέα. Όπως θα δείξω στη συνέχεια, ο Μπράγκντον εξοικειώθηκε με τη σκέψη της συσχέτισης του προβολικού κοσμήματος με την τέταρτη διάσταση όταν εκτέθηκε στον φιλοσοφικό στοχασμό του Ουσπένσκι, με τον οποίο είναι συνδεδεμένο ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό ρεύμα που είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται γύρω στο 1905 στη Ρωσία.

²³²⁷ Claude Bragdon, *Architecture and Democracy*, ό.π., σελ. 122.

²³²⁸ Βλ. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension*, ό.π., σελ. 362-363.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ — Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ, ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και το ζήτημα της σύνθεσης των τεχνών

Καθώς λοιπόν το Υπόδειγμα είναι έμβιο ον με αιώνια ύπαρξη, επιχείρησε να προσδώσει και στο σύμπαν την ανάλογη ιδιότητα. Η αιώνια φύση του προτύπου Έμβιου Όντος ήταν αδύνατον να μεταφερθεί αυτούσια στο γεννημένο σύμπαν. Σκέφτηκε επομένως να δημιουργήσει κάποια κινητή εικόνα της αιωνιότητας. Ενώ λοιπόν έβαζε τάξη στον ουρανό, έφτιαξε και τη ρυθμικά κινούμενη αιώνια εικόνα της ακίνητης στην ενότητα της αιωνιότητας – το δημιούργημα που έχουμε ονομάσει χρόνο.²³²⁹

Πλάτων, *Τίμαιος*, 37d.

8.1 Η «παγκόσμια μουσική» των τεχνών στον κύκλο των *Αργοναυτών*

Το 1906, στο πέμπτο τεύχος του ρωσικού περιοδικού *Το Χρυσόμαλλο Δέρασ* [*Zolotoe Runo*], την ιδεολογική πλατφόρμα της συμβολιστικής ομάδας *Το Μπλε Ρόδο* [*Golubaja roza*], δημοσιεύτηκε από κάποιον Δ. Ίμγκαρντ [D. Imgardt] —όνομα που έχει θεωρηθεί ψευδώνυμο— ένα άρθρο με τον τίτλο «Η ζωγραφική και η επανάσταση».²³³⁰ Δημοσιευμένο σε μια περίοδο, κατά την οποία η Ρωσία κόχλαζε από κοινωνικοπολιτικές αναταραχές, ιδιαίτερα μετά την επανάσταση του προηγούμενου έτους και τον καταστροφικό πόλεμο με την Ιαπωνία, το άρθρο αυτό επεδίωκε να κατευνάσει τους βαθύτερους φόβους των αναγνωστών, ότι, δηλαδή, το κύμα της προλεταριακής επανάστασης θα σάρωνε τα πάντα στο πέρασμά του, τόσο την παλιά αστική τάξη όσο και τα ηθικά και πολιτισμικά της ερείσματα. Ο Ίμγκαρντ διαβεβαίωσε τους αναγνώστες του ότι

²³²⁹ Πλάτων, *Τίμαιος*, 37d, ό.π., σελ. 212–213.

²³³⁰ D. Imgardt, “La peinture et la révolution”, *Zolotoe Runo*, τχ. 5, 1906: 56–59. Το πολυτελές μοσχοβίτικο περιοδικό εκδιδόταν από τον εκκεντρικό πλούσιο επιχειρηματία και πάτρωνα των συμβολιστών Νικολάι Ριαμπουσίνσκι [Nikolay Ryabushinsky]. Ο τίτλος του περιοδικού προέρχεται από την ποίηση του Μπιέλι και τον μοσχοβίτικο κύκλο των *Αργοναυτών*. Για να βρει απήχηση σε ένα πλατύ αναγνωστικό κοινό, ο Ριαμπουσίνσκι κυκλοφόρησε τα πρώτα έξι τεύχη του περιοδικού στα ρωσικά με αντικριστή μετάφραση στα γαλλικά (γαλλικός τίτλος: *Toison d’or*). Από το έκτο τεύχος και μετά οι γαλλικές μεταφράσεις έπαψαν και μονάχα οι λεζάντες των εικόνων και ο βασικός τίτλος συνέχισαν να εμφανίζονται στη γαλλική γλώσσα. Οι σχέσεις του Ριαμπουσίνσκι και του Βασίλι Μιλίοτι [Vasilii Milioti] (1875-1943), καλλιτεχνικού εκδότη του περιοδικού, με την ομάδα *Μπλε Ρόδο* ήταν τόσο στενές ώστε να θεωρηθούν και οι δύο μέλη της. Για το *Μπλε Ρόδο*, βλ. John E. Bowlit, “The Blue Rose: Russian Symbolism in Art”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 118, τχ. 881, 1976: 566–575· Ida Hoffmann (επιμ.), *Le symbolisme russe: la rose bleue*, κατ. έκθ., Musée communal d’Ixelles, Βρυξέλλες. Βρυξέλλες: Mercator, 2005. Για το περιοδικό βλ. την εξαιρετική μονογραφία του William Richardson, *Zolotoe Runo and Russian Modernism, 1905-1910*, Av Άρμπορ, Μίσιγκαν: Ardis, 1986. Επίσης, Ronald E. Peterson, *A History of Russian Symbolism*, Linguistic & Literary Studies in Eastern Europe (LLSEE), τόμ. 29, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια: John Benjamins, 1993, σελ. 85 κ.ε.

η επιστήμη, η τέχνη και ο μυστικισμός —οι τρεις κινητές αρχές της κοινωνικής προόδου— δεν μπορούν να εξαφανιστούν ξαφνικά χωρίς να αφήσουν ίχνος και χωρίς εσωτερική αιτία [...] Γι' αυτόν το λόγο, πιστεύω, ότι τέτοιες δυνάμεις θα ανακτήσουν μια ανέλιξη και μια εξαιρετική ακμή στις μελλοντικές κοινωνίες [...] Κανείς μπορεί να είναι σίγουρος ότι η νέα ζωή ενός ακόμη άγνωστου μέλλοντος θα επιφέρει, ανάμεσα σε άλλες καινοτομίες, νέα δικαιώματα, ένα νέο κοινωνικό ρόλο για την τέχνη και μια “νέα αισθητική με νέους νόμους”.²³³¹

Διαρθρώνοντας αναλυτικότερα τις ιδέες του σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ο παραδοσιακός τύπος του καλλιτέχνη-διασκευαστή θα εκλείψει σταδιακά, ενώ μια νέα αισθητική θα αναδυθεί από τα κατάλοιπα του παλιού κόσμου, ο Ίμγκαρντ σημειώνει τα εξής:

[...] οι νέοι καλλιτέχνες θα είναι πραγματικοί προφήτες και ιερείς — οι αγγελιοφόροι των εμπνεύσεων της Παγκόσμιας Ψυχής. Μέσα από μια γλώσσα οραμάτων, χρωμάτων και ήχων θα ξεκινήσουν να προφητεύουν εκεί που η επιστημονική γνώση θα διολισθήσει αβοήθητη στη σιωπή και, αφού θα έχουν φέρει σε πέρας τη μυστική τους αποστολή, θα παραχωρήσουν τη θέση τους στους μυστικιστές και ασκητές, δηλαδή στους μάγους της πίστης [...]. Το καίριο ερώτημα της μελλοντικής αισθητικής θα αφορά ασφαλώς το πρόβλημα της αρμονίας και ένωσης των τεχνών, το πρόβλημα μιας “παγκόσμιας μουσικής” των τεχνών.²³³²

Θίγοντας, πιο συγκεκριμένα, τα επιμέρους πεδία της ζωγραφικής και της μουσικής, τα οποία θα φιλοξενήσουν τις νέες αυτές δυνάμεις, ο Ίμγκαρντ παρατηρεί ότι η ζωγραφική έχει παραμείνει «αναλλοίωτη» στο πέρας των αιώνων και προκειμένου να υποδεχτεί η ανθρωπότητα μια νέα περίοδο στην εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης, οι ζωγράφοι θα πρέπει να σπουδάσουν επιμελώς τις «μουσικές θεωρίες της μελωδίας, της αρμονίας και του ρυθμού». Με άλλα λόγια, οι επαγγελματίες των [εικαστικών] τεχνών, τονίζει ο Ίμγκαρντ, θα πρέπει να επιδείξουν δεξιοτεχνία στη χρήση των χρωματικών τους κλιμάκων με τον ίδιο τρόπο που ένας μουσικός συνθέτει ένα κομμάτι σε μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, καταλήγει ο Ίμγκαρντ μία νέα γενιά καλλιτεχνών θα ανέλθει στο προσκήνιο, η οποία θα είναι ικανή να ασκήσει και να εγκαθιδρύσει ένα νέο είδος «οπτικής μουσικής» [musique visuelle] και «ηχητικής ζωγραφικής» [peinture musicale].²³³³ Εν τούτοις, ο

²³³¹ D. Imgardt, “La peinture et la révolution”, ό.π., σελ. 56.

²³³² Ο.π.

²³³³ Ο.π., σελ. 58-59.

Ίμγκαρντ αναρωτιέται για την ωφελιμότητα μιας τέτοιας μορφής τέχνης.²³³⁴ Έχοντας ως κύρια πηγή πιθανότατα τον Καστέλ, ο Ίμγκαρντ δείχνει να ελίσσεται με μεγάλη άνεση ανάμεσα στις θεωρίες συσχέτισης των μουσικών και των ζωγραφικών τόνων, τις οποίες όμως στην αρχή του άρθρου του αποδέχεται με κάποια δυσπιστία για να απορρίψει στο τέλος οποιαδήποτε πρακτική εφαρμογή τους. Παραδέχεται, ωστόσο, ότι τα χρώματα και οι μουσικές νότες μπορούν να παράγουν αρμονίες και συμφωνίες, οι οποίες επιδρούν αναζωογονητικά και εποικοδομητικά στον ψυχισμό του ανθρώπου. Υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η θεωρητική προσέγγιση του Ίμγκαρντ είναι περισσότερο αριστοτελική, καθώς αυτή αποκλείει τις πολύπλοκες και ασαφείς συνδέσεις μεταξύ χρωμάτων και μουσικών νωτών που παρατηρήσαμε παραπάνω σε κείμενα ή πραγματείες με μυστικιστικό χαρακτήρα.

Για να επιτευχθεί η ζωγραφική επανάσταση, συνεχίζει ο Ίμγκαρντ, πρέπει να ακολουθήσει κανείς τα μαθητικά βήματα που διδάσκεται κανείς στο ωδείο. Πιο συγκεκριμένα, η σπουδή της χρωματικής μελωδίας, της αρμονίας των χρωμάτων και των μουσικών μορφών της ζωγραφικής θα μπορούσε να εγγυηθεί εντυπωσιακά αποτελέσματα. Ωστόσο, η βασική δυσκολία έγκειται στο ότι, εφόσον οι πτυχές αυτές της ζωγραφικής δημιουργίας δεν έχουν ακόμη επεξεργαστεί με θεωρητικά εργαλεία, αλλά ούτε και διδαχθεί, κανείς θα πρέπει να τις εφεύρει.²³³⁵ Με μια επίκληση στους ζωγράφους ο Ίμγκαρντ ολοκληρώνει τη συζήτησή για τη νέα αυτή «γραμματική» της ζωγραφικής λέγοντας ότι θα ήταν πολύ ευτυχισμένος, αν οι ειλικρινείς φίλοι της τέχνης συλλογίζονταν πάνω σε αυτές τις αράδες.²³³⁶

Η διατυπωμένη το 1906 αυτή προορατική παραίνεση του Ίμγκαρντ προς τους καλλιτέχνες, να αναθεωρήσουν τις βασικές αρχές της ζωγραφικής και να εφαρμόσουν νέους κανόνες, παρμένους από τη μουσική θεωρία, αν και θα πρέπει να θεωρήσουμε σίγουρο ότι βρήκε σύμφωνους τους περισσότερους συμβολιστές που συσχετίζονταν με το *Χρυσόμαλλο Δέρας*, δεν έλαβε, ωστόσο, την αναμενόμενη υποδοχή και τον απαιτούμενο σχολιασμό που θα περίμενε κανείς από την τολμηρότητα μιας τόσο προχωρημένης σκέψης. Ασφαλώς το αίτημα για τη δημιουργία ενός πλαστικού λεξιλογίου κατά το πρότυπο της μουσικής, το οποίο θα αποδέσμευε το χρώμα και τη φόρμα από τα δεσμά της ακαδημαϊκής παράδοσης, απηχεί σε μεγάλο βαθμό αξιώσεις που θα συζητηθούν λίγο αργότερα από τον Καντίνσκι στο *Για το πνευματικό στην Τέχνη*

²³³⁴ Ο.π., σελ. 57.

²³³⁵ Ο.π., σελ. 58. Η υπογράμμιση δική μου.

²³³⁶ Ο.π., σελ. 59.

(1911). Αν και ο Καντίνσκι δεν ήταν ο μόνος που αναζήτησε να ενσωματώσει ισοδύναμα πλαστικά μέσα έκφρασης, ήταν ο πρώτος, ωστόσο, που ενέγραψε τις προσπάθειες αυτές σε ένα θεωρητικό πλαίσιο. Αντίστοιχα αιτήματα για τη δημιουργία μιας νέας καλλιτεχνικής γλώσσας ικανής να περικλείσει όλες τις μορφές τέχνης εκδηλώθηκαν, όπως προανέφερα, στο έργο του Φραντσίσεκ Κούπκα, του Αλεξάντερ Σκριάμπιν και, όπως θα δείξω σε αυτό το κεφάλαιο, του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις. Ωστόσο, η επανοηματοδότηση της ζωγραφικής από μια τέχνη με θεματική αφήγηση σε μια οπτική γλώσσα με αφηρημένες φόρμες δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ανεξάρτητα από τα κοινωνικά και πολιτισμικά ζητήματα που θέτει ως προϋποθέσεις ο Ίμγκαρντ στο άρθρο του.

Η ιδέα μιας «παγκόσμιας μουσικής των τεχνών» είχε απασχολήσει μια μεγάλη μερίδα λογοτεχνών και διανοουμένων στη Ρωσία στο γύρισμα του αιώνα, περίοδος που είναι γνωστή ως Αργυρή Εποχή. Λογοτέχνες που ανήκαν στο αποκαλούμενο «δεύτερο κύμα» ή «γενιά» των Ρώσων συμβολιστών, όπως οι Αντρέι Μπιέλι [Andrey Bely] (1880-1934), Αλεξάντερ Μπλοκ [Alexander Blok] (1880-1934), Γκεόργκι Τσούλκοφ [Georgy Chulkov] (1879-1939) και Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ [Vyacheslav Ivanov] (1866-1949) είχαν επανειλημμένως εξάρει τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο του «προφήτη» και «ιερέα» διανοούμενου μέσα στην ετοιμοθάνατη κοινωνία.²³³⁷ Όπως διατείνεται ο Α. Πάιμαν,

[...] η «δεύτερη γενιά» Ρώσων Συμβολιστών ήταν αισθητά διαφορετική. Όχι πια φωνές να ουρλιάζουν στην ερημιά· ήρθαν με ένα μήνυμα —ή μια ελπίδα, ή μια προειδοποίηση— και ήρθαν με ορμητικότητα. Εκεί που οι προκάτοχοί τους αγωνίστηκαν βήμα προς βήμα, το ρήγμα που προκάλεσαν στη δημόσια αποδοχή τους συμπληρώθηκε ξαφνικά από μια πληθωρική αδελφότητα, η οποία ήταν επικεντρωμένη να αλλάξει —όχι μόνο τη λογοτεχνία, αλλά τον πολιτισμό, την ίδια τη ζωή.²³³⁸

Στην αναζήτηση για έναν τρίτο μονοπάτι ανάμεσα στον ατομισμό και την κοινοτική θρησκεία, τον αισθητισμό και την κοινωνική αναμόρφωση, τον δυτικό πολιτισμό και την ανατολική βαρβαρότητα, οι διανοούμενοι αυτοί θεώρησαν ότι η τέχνη μπορεί να αλλάξει τη ζωή, με τη θεουργική έννοια της λέξης, δημιουργώντας μια καινούργια συνείδηση και μια νέα κοινωνία. Υπό αυτό το φως, η τέχνη μετατρέπεται

²³³⁷ Περισσότερα πάνω στον ρωσικό συμβολισμό, βλ. Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1996 [1994]· James West, *Russian Symbolism: A study of Viacheslav Ivanov and the Russian symbolist Aesthetic*, Λονδίνο: Methuen, 1970.

²³³⁸ Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, ό.π., σελ. 183.

σε ένα μέσο, δια του οποίου το άτομο μπορεί να βιώσει όχι μονάχα την κοινωνική αλλαγή αλλά και μια «μετάβαση» στην άλλη πλευρά – μια πτήση σε μια κρυμμένη πραγματικότητα.²³³⁹ Το *Χρυσόμαλλο δέρας*, όπου ο Ίμγκαρντ δημοσίευσε το άρθρο του, είναι επομένως προϊόν ώσμωσης αυτών των δυνάμεων και συσχετισμών που αναπτύχθηκαν μετά το 1905 στη Ρωσία. Στα τέλη του 1907 οργανώθηκε επίσης, με πρότυπο τον *Κόσμο της τέχνης*, μια έκθεση ζωγραφικής σε συνεργασία με την καλλιτεχνική ομάδα *Μπλε Ρόδο*, η οποία συσχετιζόταν με το περιοδικό.²³⁴⁰ Ο διευθυντής του περιοδικού *Apollon*, Σεργκέι Μακόφσκι [Sergey Makovsky] (1877–1962), τονίζοντας τις καλλιτεχνικές οφειλές των Ναμπί και του Μπορίσοφ-Μουσάτοφ [Victor Elpidiforovich Borisov-Musatov] (1870–1905) στην ομάδα *Μπλε Ρόδο*, κατέληξε σε μια ένθερμη αποτίμηση της έκθεσης αυτής, στην οποία οι καλλιτέχνες είναι ερωτευμένοι «με τη μουσική του χρώματος και της γραμμής».²³⁴¹

Το όραμα της κατάργησης των ορίων των τεχνών δεν προϋπέθετε μονάχα την υιοθέτηση μουσικών μορφών και κανόνων στην πρακτική της ζωγραφικής αλλά και το αντίστροφο, τον ενστερνισμό δηλαδή τεχνικών που να επιτρέψουν στη μουσική να αναπτυχθεί στον χώρο, κατεξοχήν πεδίο έκφρασης της ζωγραφικής. Στο ίδιο περιοδικό, το 1907, δημοσιεύτηκε ένα άρθρο με τίτλο «Η μουσική ως μια από τις υψηλότερες μυστικιστικές εμπειρίες» από κάποιον Κ. Έϊγκες [K. Eiges], ο οποίος ισχυρίστηκε ότι η μουσική είναι η πιο «συμβολιστική» από όλες τις τέχνες. Ο συγγραφέας διατείνεται εκεί ότι προκειμένου ο συνθέτης να δημιουργήσει ένα «μυστικιστικό-συμβολιστικό» έργο θα πρέπει να κωδικοποιήσει τη διαδικασία σκέψης του και να τη μεταγγίσει κωδικοποιημένη στην ίδια την υλιστική διάσταση του μέσου του. Με άλλα λόγια, το αποτέλεσμα από μια τέτοια απόπειρα θα ήταν μια παρτιτούρα, στην οποία οι αρμονικές και μελωδικές σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος θα αντικαθίσταντο από μια κατά βούληση τοποθέτηση των ήχων, με τέτοιο τρόπο ώστε τα στενά όρια της μουσικής γραμματικής και σύνταξης να απωθούνται, να αίρονται διαρκώς.²³⁴²

Η πιο εκλεπτυσμένη και επεξεργασμένη θεωρία για την υπέρβαση των ορίων των τεχνών διατυπώθηκε την περίοδο αυτήν από τον Ρώσο «Πρόσπερο», Βιατσεσλάφ

²³³⁹ Πρβλ. το έργο του Φραντίσεκ Κούπκα, *Η άλλη πλευρά*, 1895, λάδι σε καμβά, 46 x 38 εκ., Narodni Galerie, Πράγα.

²³⁴⁰ Η έκθεση, που χρηματοδοτήθηκε από τον Ριαμπουσίνσκι, έλαβε χώρα στο σπίτι του Παβέλ Κουζνέτσοφ [Pavel Kuznetsov] (1878–1968) από τις 18 Μαρτίου έως τις 29 Απριλίου 1907 και προσέλκυσε 5.000 επισκέπτες.

²³⁴¹ [Sergei] Makovsky, “Golubaya roza”, *Zolotoe Runo*, τχ. 5, 1907: 25–28.

²³⁴² K. Eiges, “Musika, kak odno iz visshikh misticheskikh perezhivaniy”, *Zolotoe Runo*, τχ. 6, 1907: 54 κ.ε. Πρβλ. Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, ό.π., σελ. 10.

Ιβάνοφ. Από το 1905 έως το 1912, τις Τετάρτες, ακολουθώντας το παράδειγμα του Μαλλαρμέ, ο Ιβάνοφ είχε μετατρέψει το σπίτι του, τον περίφημο *Πύργο*, σε τόπο συνάντησης εικαστικών, θεατρικών δρώντων, μουσικών βραδιών και φιλοσοφικών συζητήσεων (εικ. 5.1.1–3). Στο διαμέρισμα του «Πύργου» συναντιόντουσαν τις Τετάρτες διανοούμενοι, μυστικιστές-αναρχικοί, ορθόδοξοι χριστιανοί, ακαδημαϊκοί, σοσιαλδημοκράτες, ποιητές, επιστήμονες, ζωγράφοι, ηθοποιοί. Στη διάρκεια αυτών των συναθροίσεων απαγγελόταν ποίηση, διαβάζοταν φιλοσοφία, ανέβαιναν θεατρικές παραστάσεις, συζητιόταν η επικαιρότητα και εκτελούνταν μουσικά έργα. Ιδού πως περιγράφει ο Νικολάι Μπερντιάεφ [Nikolai Berdyaev] (1874–1948) την ατμόσφαιρα αυτή:

Δεν υπήρχαν πολιτικοί τις «Τετάρτες», αν και τριγύρω μας η επανάσταση έβραζε. Ήταν το ιστορικό έτος 1905. Παρόλ' αυτά, επειδή μερικούς εξ' ημών μάς απασχολούσε η πολιτική, συνομιλούσαμε και συζητούσαμε μέσα σε αυτήν την τεταμένη επαναστατική ατμόσφαιρα κάθε «Τετάρτη» για τις αξίες της πνευματικής ζωής, της ποίησης, της τέχνης, της φιλοσοφίας, του μυστικισμού και της θρησκείας. Μέσα σε αυτές τις συζητήσεις δεν νιώσαμε ποτέ αποκομμένοι από τη ζωή.²³⁴³

Με ορίζοντα δεξίωσης το κοινό αυτό ο Ιβάνοφ συνέθεσε το 1914 το εξαιρετικά ενδιαφέρον δοκίμιό του για τον ζωγράφο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις με τίτλο «Ο Τσουρλιόνις και το πρόβλημα της σύνθεσης των τεχνών», το οποίο συνοψίζει μέσα από την πλούσια φιλοσοφική του πυκνότητα όχι μόνο τις αισθητικές προσδοκίες των συμβολιστών στο τρεμοφέγγισμα της νέας κοινωνικής πραγματικότητας αλλά και τα όρια των δυνατοτήτων απορρόφησης και πραγμάτωσης των χρωματομουσικών θεωριών.²³⁴⁴ Ο Ιβάνοφ δεν καταφεύγει σε μία κατά γράμμα ταύτιση ζωγραφικών μοτίβων με μουσικούς φθόγγους ή μουσικές φόρμες για να δικαιολογήσει τη σύνθεση των τεχνών. Το ερώτημα αυτό που είχε απασχολήσει αρκετούς καλλιτέχνες μετά τον Βάγκνερ παραμένει μέχρι το τέλος του κειμένου του ενοχλητικά αναπάντητο. Μπορεί να πραγματοποιηθεί μια σύνθεση των τεχνών που να εμπλέκει διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα; Μέσω δύο ατραπών φαίνεται να μας λέει ο Ιβάνοφ. Πρώτον, μόνο

²³⁴³ N[ikolai] Berdyaev, Die "Mittwoche" des Ivanovs, Russische Literatur des 20. Jahrhunderts, τόμ. 8, Μόσχα 1916, παρατίθεται στο Wilfried Potthoff (επιμ.), *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph: Beiträge Des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4.-10. September 1989*, κατ. έκθ., Χαϊδελβέργη: Universitätsbibliothek, 1989, σελ. 6.

²³⁴⁴ Viacheslav Ivanov, "Čiurlionis and the Synthesis of the Arts", στο *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes, 1906-1989*, μτφρ. R. E. Richardson, επιμ. Stasys Goštautas και Birutė Vaičiūrgis-Šležas, Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994, σελ. 74-95.

υπό την προϋπόθεση ότι οι δύο τέχνες θα αποκτήσουν μια οικουμενική διάσταση, κατά τη λειτουργική έννοια του όρου, όπως στον χορό στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ή στα μεσαιωνικά χριστιανικά μυστήρια.²³⁴⁵ Δεύτερον, με τη χρήση του συμβόλου, με το οποίο ο καλλιτέχνης καταφέρνει να συγκεράσει τις δύο τέχνες σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, όπου το πλήθος των θεατών συγχωνεύεται σε ένα σώμα χορωδίας με τον συνθέτη στη θέση του δημιουργού-θεουργού. Μόνο τότε η αρμονική κίνηση του κόσμου μπορεί να γεμίσει με χρώματα που άδουν και ήχους που λάμπουν.

Ο Ιβάνοφ μάλλον υπονοεί ότι ο Τσουρλιόνις εγγράφεται στη δεύτερη κατηγορία, ενώ για την πρώτη θέση προαλειφόμενος ήταν ο Σκριάμπιν, τον οποίο ο Ιβάνοφ γνώρισε στη Μόσχα το 1912, και για τον οποίο δημοσίευσε μια σειρά άρθρων.²³⁴⁶ Είναι γνωστό ότι την ίδια περίοδο ο Σκριάμπιν επεξεργαζόταν την ιδέα ενός καθολικού έργου τέχνης με λειτουργικό χαρακτήρα, το *Μυστήριο*, που θα ενσωμάτωνε στοιχεία τόσο από τη ζωγραφική όσο και από τη μουσική.

Ο λιθουανικής καταγωγής και γαλουχημένος με πολωνική παιδεία στη Ρωσική αυτοκρατορία, Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, σπούδασε αρχικά μουσική στη Βαρσοβία, και αργότερα, το 1901–1902 στη Λειψία, ενώ παράλληλα άρχισε να εκδηλώνει ερασιτεχνικά το ενδιαφέρον του για τη ζωγραφική. Το 1904 θήτευσε στη Σχολή Καλών Τεχνών στη Βαρσοβία υπό τον Σταμπράουσкас [Kazimieras Stabrauskas] (1869–1929), περίοδο κατά την οποία ζωγράφισε τα πρώτα σημαντικά του έργα στο ύφος του Μπέκλιν και του Ρεντόν. Μετά την επανάσταση του 1905 και την άρση των πολιτισμικών δεσμεύσεων εκ μέρους της Ρωσίας προς τις εθνικές μειονότητες, ο Τσουρλιόνις απέκτησε εθνική συνείδηση, την οποία εξέφρασε και εξωτερίκευσε μέσω του σχεδιασμού και της διοργάνωσης της πολιτισμικής ζωής της πατρίδας του. Με αφορμή τα ταξίδια του στην Κεντρική Ευρώπη, ο Τσουρλιόνις ήρθε σε επαφή με τα συμβολιστικά κινήματα. Από το σημείο αυτό το έργο του αρχίζει να γίνεται πιο περίπλοκο, ενώ οι περισσότεροι πίνακές του φέρουν ονόματα μουσικών ειδών. Η ενασχόλησή του με τη θεοσοφία, τις ανατολικές θρησκείες και τον αποκρυφισμό ανιχνεύεται επίσης έντονα στο όψιμο έργο του. Με τα ασαφή και δυσερμήνευτα έργα

²³⁴⁵ Ο.π., σελ. 91.

²³⁴⁶ Ο Ιβάνοφ είχε αφιερώσει ανάμεσα στο 1915 και το 1919, πρώτα με τη μορφή διαλέξεων, μια σειρά ποιημάτων και άρθρων στον Σκριάμπιν, του οποίου το έργο θεωρούσε αντανάκλαση των δικών του θεωριών για την θρησκευτική οικουμενικότητα και το ρόλο του *Gesamtkunstwerk* στη νέα κοινωνία. Για μια συζήτηση των ιδεών του Ιβάνοφ και εκείνων του Σκριάμπιν βλ. Rolf-Dieter Kluge, “Vjačeslav Ivanovs Beitrag zu einer symbolistischen Theorie der Literatur und Kunst als Schlüssel zum Verständnis seiner Aufsätze über Aleksandr Skrjabin”, στο *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph*, ό.π., 240–249.

του, τόσο μουσικά όσο και ζωγραφικά, ο Τσουρλιόνις επέσυρε την αμείλικτη κριτική και περιφρόνηση του φιλοθεάμονος κοινού τόσο στο Βίλνιους όσο και στη Βαρσοβία. Το φθινόπωρο του 1908, προκειμένου να δραπετεύσει από τον επαρχιώτικο οπισθοδρομισμό και την πολιτισμική ομφαλοσκοπία των ομοεθνών του, που τον στραγγάλιζε προπάντων οικονομικά, ο Τσουρλιόνις μετοίκησε στην Αγ. Πετρούπολη με την ελπίδα να βρει περισσότερο εκλεπτυσμένους αποδέκτες για τα έργα του και τα μηνύματα που αυτά κοινωνούσαν.²³⁴⁷

Εκείνη την περίοδο η Αγ. Πετρούπολη ήταν το μοναδικό φυτώριο συμβολιστικών και θεοσοφικών κινημάτων κοντά στο Κάουνας και το Βίλνιους. Τα μέλη της *Mir Iskusstva* [*Κόσμος της Τέχνης*] υποδέχτηκαν τον Τσουρλιόνις ένθερμα από την πρώτη στιγμή, καθώς τα έργα του προκάλεσαν ενθουσιασμό, αν και αυτός ήταν σύμφυτος στην αρχή με ένα αισθητό αίσθημα αμηχανίας. Μετά τον ξαφνικό θάνατό του καλλιτέχνη από πνευμονία σε σανατόριο το 1911, το ενδιαφέρον για το έργο του συντηρήθηκε στην Αγ. Πετρούπολη σε έναν κύκλο διανοουμένων, συμβολιστών ζωγράφων και λογοτεχνών. Πολλές αναπαραγωγές των πινάκων του φιλοξενήθηκαν από το 1911 έως το 1916 στο διάσημο για τις συμβολιστικές ιδέες που προωθούσε περιοδικό *Apollon*, ενώ παράλληλα οργανώθηκαν σημαντικές εκθέσεις προς τιμή του ζωγράφου στην Αγ. Πετρούπολη, τη Μόσχα και το Βίλνιους. Στο πέμπτο τεύχος του περιοδικού, το 1911, εμφανίστηκαν πέντε αναδημοσιεύσεις πινάκων του, ενώ στο ειδικό αφιέρωμα για τον ζωγράφο το 1914 ακολούθησαν είκοσι δύο αναπαραγωγές έργων, καθώς και δύο σημαντικά άρθρα, το ένα από τον κριτικό Βαλέριαν Τσουντόφσκι [Valerian A. Chudovsky] (1882–1937) και το άλλο από τον Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ.²³⁴⁸ Ενώ με το άρθρο του ο Τσουντόφσκι εστιάζει περισσότερο στα έργα του καλλιτέχνη που παρουσιάστηκαν στην έκθεση της Αγ. Πετρούπολης, η οποία οργανώθηκε από τον *Κόσμο της Τέχνης* το 1912, ο Ιβάνοφ με τη δική του

²³⁴⁷ Για τις συμβολιστικές τάσεις στην Αγ. Πετρούπολη, βλ. Joseph Kiblicky, κ.α. (επιμ.), *Sehnsucht und Aufbruch. Der Russische Symbolismus*, κατ. έκθ., Staatliches Russisches Museum, Αγία Πετρούπολη – Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Κόμπλεντς, Μπαντ Μπράιζιχ: Palace Editions Europe, 2002.

²³⁴⁸ Και τα δύο δημοσιεύτηκαν στο τρίτο τεύχος του περιοδικού *Apollon* το 1914 (σελ. 5–33). Τα κείμενα συνοδεύονταν από πολυάριθμες αναπαραγωγές πινάκων του καλλιτέχνη, με τον αρχικό τόνο να δίνει ο πίνακας *Rex* (1909). Θα πρέπει να ειπωθεί, ωστόσο, πως το δοκίμιο του Ιβάνοφ είχε γραφτεί πολύ νωρίτερα και παρουσιάστηκε σε μια δημόσια διάλεξη στην Αγ. Πετρούπολη το 1914. Ο πρόλογος, από την άλλη πλευρά, είχε ήδη συνταχθεί το 1911, ακριβώς μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, και είχε σταλεί με τη μορφή επιστολής στον διευθυντή του περιοδικού, Σεργκέι Μακόφσκι. Βλ. Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts,” στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό. π., σελ. 74–95. Επίσης, Valerian A. Chudovsky, “The Poet of the Vertical Line,” στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό. π., σελ. 96–159.

παρέμβαση από την άλλη πλευρά θέτει εξαρχής ως σκοπό τη διείσδυση και αποκρυπτογράφηση του φιλοσοφικού πυρήνα της καλλιτεχνικής παραγωγής του Τσουρλιόνις, εκθέτοντας με συγκροτημένο τρόπο τις ιδεολογικές θεωρήσεις και αιτιάσεις του, οι οποίες σε γενικές γραμμές μπορούν να ανιχνευτούν, όπως θα δείξω, και σε άλλα ομόχρονα άρθρα του.²³⁴⁹

Δεν είναι εξακριβωμένο αν ο Ιβάνοφ γνώριζε το έργο του Τσουρλιόνις πρωτύτερα. Εξέφρασε, ωστόσο, τον θαυμασμό του για το ζωγράφο ήδη το 1911 κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης, την οποία του επισήμανε ο λιθουανικής επίσης καταγωγής συμβολιστής ζωγράφος Ντομπουτσίνσκι [Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky] (1875–1957). Ο Ντομπουτσίνσκι ήταν ο εκείνος που μεσολάβησε ώστε ο Τσουρλιόνις να έρθει σε επαφή με τα μέλη του *Mir Iskusstva*, τον Αλεξάντρ Μπενουά [Alexandre Benois] (1870–1960), τον Κονσταντίν Σομόφ [Konstantin Somov] (1869–1939), τον Λέον Μπακστ και κυρίως τον Σεργκέι Μακόφσκι [Sergey Makovsky] (1877–1962), διευθυντή του περιοδικού *Apollon*.²³⁵⁰ Ο θεοσοφιστής, ζωγράφος και φιλόσοφος Νικολά Ραίριχ ήταν ο πρόεδρος του *Mir Iskusstva* το 1910 και επομένως υπό τη δική του διεύθυνση έγιναν οι αναπαραγωγές έργων του Τσουρλιόνις το 1910, 1911 και 1914, καθώς και οι εκθέσεις στην Αγ. Πετρούπολη και τη Μόσχα ανάμεσα στο 1911 και 1916. Είναι γνωστό ότι ο Ραίριχ είχε παίξει ενεργό ρόλο στην επιλογή των έργων στις εκθέσεις αυτές και ότι είχε συμβουλευτεί τον Ιβάνοφ περί αυτού του θέματος. Η περίπτωση του Ιβάνοφ, ως διαμεσολαβητή του έργου του Τσουρλιόνις μας ενδιαφέρει και για έναν επιπρόσθετο λόγο: ο Ρώσος συγγραφέας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επιλογή και προώθηση των έργων του μετά τον θάνατό του καλλιτέχνη, διαχέοντας και προωθώντας το έργο του μέσα από διάφορα δίκτυα. Ένα απτό παράδειγμα είναι η παρουσίαση έργων του Τσουρλιόνις στη Δεύτερη Μετά-ιμπρεσιονιστική Έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο το 1911.²³⁵¹ Οι αισθητικές του επιλογές και

²³⁴⁹ Για μια παρουσίαση του άρθρου αυτού σε σχέση με τις ιδέες του Ivanov βλ. Elizabeth Gillette Jackson, “Ivanov’s Čiurlionis and the Problem of the Synthesis of the Arts,” στο *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph*, επιμ. Wilfried Potthoff, Beiträge des IV. Internationalen Viacheslav-Ivanov-Symposiums, (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1993), σελ. 210–222. Γενικότερα για τον Ivanov βλ. Ronald E. Peterson, *A History of Russian Symbolism*, σελ. 51 κ.ε.

²³⁵⁰ Βλ. Dorothee Eberlein, “Čiurlionis, Przybyszewski und Vjačeslav Ivanov über die Musik um 1900”, στο *Acta Universitatis Stockholmiensis*, τόμ 5, τχ. 2: The Baltic Countries 1900-1914, Πρακτικά συνεδρίου, Στοκχόλμη, 1983, επιμ. Alexander Loit, Στοκχόλμη: Centre for Baltic Studies, 1990, σελ. 665–676.

²³⁵¹ Η έκθεση, που οργανώθηκε από τον Ρότζερ Φράι, έλαβε χώρα στην γκαλερί Grafton ανάμεσα στις 5 Οκτωβρίου και 31 Δεκεμβρίου 1912. Το ρωσικό τμήμα της έκθεσης οργανώθηκε από τον Μπόρις Άνρεπ [Boris Vasilyevich Anrep] (1883–1969), γνωστό ψηφοθέτη, του οποίου τα έργα κοσμούσαν την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου και τον Καθεδρικό του Ουεστμίνστερ. Τρία έργα του Τσουρλιόνις

προτιμήσεις αποτυπώνονται σε μεγάλο βαθμό στο άρθρο του, δέκτης του οποίου ήταν το κοινό των συμβολιστών ποιητών και ζωγράφων. Στη συνέχεια, θα παρουσιάσω τον καλλιτέχνη και συνθέτη Τσουρλιόνις, εστιάζοντας στο ζήτημα της συσχέτισης της μουσικής και της ζωγραφικής, που προβάλλει μέσα από την καλλιτεχνική του πρακτική.

8.2 Ο συνθέτης και ζωγράφος Κωνσταντίνος Μικάλογιους Τσουρλιόνις

Αν στο γύρισμα του αιώνα η πλημμυρίδα των τεχνοκριτικών κειμένων ευνόησε και κατ' επέκταση νομιμοποίησε το διάλογο γύρω από τη «μουσικότητα» των πινάκων ή τη «χρωματικότητα» των συμφωνικών έργων, και δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες όχι μόνο ενεπλάκησαν στον διάλογο αυτό αλλά και σκηνοθέτησαν τη δεξίωση της καλλιτεχνικής τους παραγωγής, είτε δρασκελίζοντας ελεύθερα τα εγκαθιδρυμένα όρια μεταξύ των διαφορετικών γνωστικών πεδίων, είτε, σε επίπεδο λόγου, υιοθετώντας το λεξιλογικό οπλοστάσιο της αδελφικής τέχνης, παραμένει καίριο το ερώτημα γιατί σε θεσμικό επίπεδο τα σύνορα των τεχνών δεν παραβιάστηκαν ποτέ. Ο 19ος αιώνας βρίθει, ασφαλώς, από παραδείγματα καλλιτεχνών ή συνθετών που διέθεταν διπλό ταλέντο ή χάρισμα [Doppelbegabung].²³⁵² Παρόλ' αυτά, πόσοι απ' αυτούς είχαν την ευκαιρία ή επεδίωξαν πραγματικά να σταδιοδρομήσουν και με τις δύο αυτές ιδιότητες, για παράδειγμα του μουσικού και του ζωγράφου, ή πόσο μάλλον να αυτοπροσδιοριστούν και να βιοποριστούν μέσα από τη διττή αυτή επαγγελματική ταυτότητα; Ο Ντομινίκ Ενγκρ [Jean-Auguste Dominique Ingres] (1780-1867) ήταν

αναφέρονται στην έκθεση. Αυτά είναι *Ο ιπότης, Το βουνό και Ο βασιλιάς* [Rex]. Βλ. Audrius V. Plioplys, "Čiurlionis Paintings in London in 1912," στο *Čiurlionis: Mintys/Thoughts*, επιμ. Audrius Plioplys, Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akademijos Leidykla, 2004, σελ. 16· George Kennaway, "Lithuanian Art and Music Abroad: English Reception of the Work of M. K. Čiurlionis, 1912-39", *The Slavonic and East European Review*, τόμ. 83, τχ. 2, 2005: 234–253.

²³⁵² Για το θέμα του διπλού ταλέντου [Doppelbegabung], βλ. Herbert Günther, *Künstlerische Doppelbegabungen*, Μόναχο: Ernst Heimeran, 1960 [1938]· Christoph Hans Worbs, "Doppelbegabungen: Musik, Malerei, Dichtung", στο *Musica* τχ. 6, 1968: 427-431· Hans Neubauer κ.α., *Künstlerische Doppelbegabungen von E.T.A. Hoffmann bis Dietrich Fischer-Dieskau*, κατ. έκθ., Kunstverein Bamberg (6 Ιουλίου – 29 Σεπτεμβρίου 1980), Μπάμπεργκ: Kunstverein Bamberg, 1980. George C. Schuetze, *Convergences in Music & Art: A Bibliographic Study*, Γουόρεν, Μίσιγκαν: Harmonie Park Press, 2005, σελ. 99 κ.ε. (κεφάλαιο "Twin Talents: Artist-Musicians and Musician-Artists"): Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*, ό.π., σελ. 19 κ.ε. Βλ. επίσης έναν, ατυχή μάλλον, παραλληλισμό που επιχειρείται από την Dorothee Eberlein ανάμεσα στον Τσουρλιόνις και τον Αουγκουστ Στρίντμπεργκ [August Strindberg] (1849–1912): Dorothee Eberlein, "Čiurlionis und Strindberg – Phänomene der doppelten Begabung", στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Die Welt als große Sinfonie*, επιμ. Rainer Budde, κατ. έκθ., Wallraf-Richartz Museum, Κολωνία: Oktagon 1998, σελ. 66–73.

ερασιτέχνης βιολονίστας, ο Τέρνερ ήταν ερασιτέχνης φλαουτίστας, ο Μπέκλιν έπαιζε αρμόνιο. Όλοι είχαν περιστασιακά σπουδάσει ή εξασκούσαν τη μουσική αλλά ποτέ δεν καταξιώθηκαν με την ιδιότητα του μουσικού. Από την άλλη πλευρά, ο Σένμπεργκ είχε αρκετές δυσκολίες με την παρουσία του ως ζωγράφος, την οποία όφειλε σε μεγάλο βαθμό στη γενναιόδωρη συνδρομή του Γκούσταφ Μάλερ. Τέλος, ο Λάιονελ Φάινινγκερ [Lyonel Feininger] (1871-1956) μετοίκησε από τη Νέα Υόρκη στη Γερμανία με σκοπό να σπουδάσει βιολί αλλά στην πορεία στράφηκε στο σχέδιο και τη ζωγραφική.

Ο Κωνσταντίνος Μικάλογιους Τσουρλιόνις αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση στον αστερισμό των συμβολιστών ζωγράφων που εξετάζω, τόσο λόγω της διπλής του σταδιοδρομίας ως μουσικός και ζωγράφος όσο και λόγω της ιδιαίτερης προέλευσης του στον πολιτισμικό χάρτη της Ευρώπης. Σε άμεση αντιδιαστολή προς τις περιπτώσεις των καλλιτεχνών, που έχουμε ήδη παρουσιάσει, ο Τσουρλιόνις είχε ξεκινήσει τη σταδιοδρομία του ως συνθέτης και πιανίστας και ήταν, έτσι, καταρτισμένος γύρω από τεχνικά ζητήματα της μουσικής σύνθεσης, ενώ μπορούσε να παρακολουθήσει την εξέλιξη των μουσικών ειδών ιστορικά. Στην πορεία, ωστόσο, παράλληλα με τη μουσική του εξέλιξη, εγγράφηκε στη νεοϊδρυθείσα Ακαδημία της Βαρσοβίας με σκοπό να σπουδάσει ζωγραφική. Ως συνέπεια της διπλής αυτής θεσμικής του ιδιότητας, ο Τσουρλιόνις συμμετείχε σε διαγωνισμούς μουσικής, ζούσε με την ιδιότητα του μουσικού δασκάλου ενώ παράλληλα ανέλαβε να φέρει σε πέρας τις πρώτες εκθέσεις εθνικής ζωγραφικής στο Βίλνιους. Αξίζει να σημειωθεί ότι διατήρησε ως το τέλος της ζωής του τις δυο αυτές θεσμικές ιδιότητες και σήμερα θεωρείται από τους Λιθουανούς ο εθνικός τους ζωγράφος και συνθέτης.

Κατά τη διάρκεια της ζωής του ο Τσουρλιόνις έγραψε πάνω από 200 μουσικές συνθέσεις —συμφωνικά, χορικά και πιανιστικά έργα— ενώ φιλοτέχνησε γύρω στους 300 πίνακες, στην πλειονότητα των οποίων απέδωσε μουσικούς χαρακτηρισμούς, όπως «Πρελούδιο», «Φούγκα», «Σονάτα» ή ακόμη και μετρικές σημάνσεις, όπως «Αλέγκρο», «Αντάτζιο» κτλ. Αν και η μουσική του παραγωγή παραμένει σταθερά ανθηρή μέχρι τον πρόωρο θάνατό του το 1911, η ζωγραφική του παραγωγή εκτείνεται μονάχα ανάμεσα στο σύντομο χρονικό διάστημα των ετών 1903–1909, με τους περισσότερους και σημαντικότερους πίνακες να έχουν φιλοτεχνηθεί μετά το 1906.²³⁵³

²³⁵³ Η βιβλιογραφία γύρω από τον Τσουρλιόνις είναι πλέον αρκετά εκτενής και καλύπτει και τα δύο πεδία της καλλιτεχνικής του παραγωγής. Για ένα πλήρη κατάλογο των μουσικών του συνθέσεων βλ. Darius Kučinskis, *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio: muzikos katalogas*, Κάουνας:

Το έργο του Τσουρλιόνις παρέμεινε μέχρι το 1990, οπότε και ανακηρύχτηκε το αυτόνομο Λιθουανικό Κράτος, σχεδόν άγνωστο στους ιστορικούς τέχνης και ελάχιστοι είχαν την ευκαιρία να ταξιδέψουν στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης M. K. Čiurlionis στο Κάουνας, όπου φυλάσσεται σχεδόν το σύνολο της καλλιτεχνικής του παραγωγής, και να δουν από κοντά τους πίνακές του.²³⁵⁴ Η ανυπαρξία Λιθουανικού κράτους στα τέλη του 19ου αιώνα, η μετέπειτα κατάληψη του πρώτου Λιθουανικού Κράτους από τη Σοβιετική Ένωση και τη ναζιστική Γερμανία στη συνέχεια, καθώς και η επανακατάληψή του από τη Σοβιετική Ένωση, αποτέλεσαν τις καθοριστικές εκείνες ιστορικές συγκυρίες, λόγω των οποίων φάνταζε ανέφικτη οποιαδήποτε αναφορά στο όνομα του καλλιτέχνη εκτός του περιορισμένου γεωγραφικού χώρου, μέσα στον οποίο αυτός έδρασε.²³⁵⁵ Στα χρόνια του σταλινισμού το έργο του Τσουρλιόνις είχε θεωρεί παρακματικό και ένδειξη της νοσηρής υποκειμενικότητας της αστικής τάξης κατά τα προεπαναστατικά χρόνια. Παρά τις συχνές παρεμβάσεις που υπήρχαν κατά την προσπάθεια αποσόβησης μιας εθνικής ή φιλοσυμβολιστικής ανάγνωσης του έργου του,

Technologija, 2008· για μια πλήρη έκδοση των έργων του για πιάνο, με παράλληλο σχολιασμό κάθε κομματιού βλ. Vytautas Landsbergis, *M. K. Čiurlionis: Kūriniai Fortepijonui – Visuma* [Compositions For Piano – Completed], Κάουνας: J. Petronis, 2004· για τον *catalogue raisonné* των πινάκων του, βλ. Nijolė Adomavičienė, Rasa Andriušytė-Žukienė και Augustė Juraškaitė, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Album*, Κάουνας: Šviesa, 2007· για τα σχέδια, τα σκίτσα και τις υπόλοιπες γραφικές δημιουργίες, βλ. Milda Mildažytė-Kulikauskienė (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: piešiniai, kompozicijų, eskizai, grafika. Katalogas* [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Drawings, Sketches for Compositions, Graphics. Catalogue], Βίλνιους: Mokslo ir Enciklopedijų Leidybos institutas, 2007.

²³⁵⁴ Θετικά σχόλια για το έργο του Τσουρλιόνις είχαν εκφράσει αρκετοί καλλιτέχνες και ιστορικοί, ανάμεσά τους η Ισιδώρα Ντάνκαν, ο Ιγκόρ Στραβίνσκι, ο Ολιβιέ Μεσσιάν, ο Μστισλάβ Ροστρόποβιτς [Mstislav Rostropovich] (1927-2007), ο γλύπτης Ζακ Λιπχίτς [Jacques Lipchitz] (1891-1973), ο Καντίνσκι, ο Μαξίμ Γκόρκι, ο Ρομαίν Ρολάν και ο Μπέρναρντ Μπέρενσον [Bernard Berenson] (1865-1959). Ο Μπέρενσον σημειώνει το 1949 σε μια επιστολή του στον ιστορικό τέχνης, και ειδικό πάνω στο έργο του Τσουρλιόνις, Alexis Rannit, ότι «ο Τσουρλιόνις θα πρέπει να εκτιμηθεί όχι μονάχα ως μεγάλος μύστης και μάντης που ήταν, αλλά και για τις μοναδικές, αισθητικές και ζωγραφικές του ιδέες», βλ. Juozas Pivoriūnas, “A Lithuanian Individualist: The Art of M. K. Čiurlionis”, *Lituanus*, τόμ. 11, τχ. 4, Χειμώνας 1965: 5.

²³⁵⁵ Το 1911, μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, η γναιφάκα του Σοφίγια πούλησε το σύνολο των έργων του στην Εταιρεία Τσουρλιόνις [Čiurlionis kuopa]. Το 1921 ιδρύθηκε στο Κάουνας μια προσωρινή Πινακοθήκη [Laiikioji Čiurlionio galerija], η οποία αποτέλεσε τη βάση για το μετέπειτα Μουσείο του Τσουρλιόνις στο Κάουνας. Σήμερα πολύ λίγα μουσεία περιλαμβάνουν στις συλλογές τους έργα του Τσουρλιόνις· αυτά είναι, πέρα από το Μουσείο στο Κάουνας, το Λιθουανικό Μουσείο Τέχνης στο Βίλνιους (βλ. τους πίνακες *Ανοιξη*, 1905 και *Καταιγίδα*, 1904), το Εθνικό Μουσείο της Βαρσοβίας (μία τοπιογραφία και τον πίνακα *Οργή*, 1904/1905), καθώς και το Ρωσικό Μουσείο της Αγ. Πετρούπολης (*Η Κιβωτός του Νώε*, 1909, και το «Πρελούδιο» από την *Ανατολή του Ηλίου*, 1909). Δύο έργα του καλλιτέχνη ακολούθησαν μια ιδιαίτερη πορεία: το «Αντάντε» από τη *Σονάτα των Πυραμίδων* και το έργο *Μπαλάντα* (ή Μαύρος Ήλιος). Το πρώτο το είχε αγοράσει ο Ρώσος διπλωμάτης Πάβελ Κ. Πουστόσκιν [Pawel K. Pustoschkin] (πέθανε το 1957) και το είχε μεταφέρει στη Χάγη, όπου την περίοδο του μεσοπολέμου χάθηκαν τα ίχνη του (σήμερα βρίσκεται πάλι στο Μουσείο Τσουρλιόνις στο Κάουνας). Το δεύτερο το είχε αγοράσει ο Ιγκόρ Στραβίνσκι και το φύλαξε στο αγρόκτημά του στη Βολίνσκα (Ustyjuh) της Ουκρανίας, ενώ αγνοείται μετά τη Σοβιετική Επανάσταση. Βλ. Birute Verkelyte-Fedaravičienė (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Gemälde, Entwürfe, Gedanken*, Βίλνιους: Leidykla Fodio, 1997, σελ. 14. Βλ. επίσης, Romas Viesulas, “Why the World does not know Čiurlionis”, *Lituanus*, τόμ. 21, τχ. 2, 1975: 39–49.

ο κριτικός λογοτεχνίας και πολιτικός στη Σοβιετική Λιθουανία, Αντάνας Βένκλοβα (1906–1971), συγγραφέας του Σοβιετικού Λιθουανικού Ύμνου, δημοσίευσε μερικές μελέτες για τον καλλιτέχνη, οι οποίες τον αποτιμούσαν θετικά.²³⁵⁶ Εκεί ανέκρουσε τις κριτικές φωνές που αναδείκνυαν τον Τσουρλιόνις τρελό, παρακμία, οπαδό της αφαίρεσης, σκοτεινό και πεσιμιστή, χαρακτηρισμούς που θεώρησε έγκυρους, ωστόσο, για άλλους Πολωνούς συμβολιστές. Πρόκρινε τέλος την άποψη, με την οποία συνήδε και ο Μαξίμ Γκόρκι, ότι οι πίνακες του καλλιτέχνη ήταν προϊόν φιλοσοφικής σκέψης και ανθρώπινου συναισθήματος.²³⁵⁷ Ο Μαρξιστής ιστορικός Ουμπράσας [I. Umbrasas], αν και γνώριζε καλά τις μυστικιστικές αναζητήσεις του καλλιτέχνη, τις οποίες δεν αποκρύπτει, έσπευσε, ωστόσο, να τονίσει πως ο Τσουρλιόνις αναμείχθηκε έμπρακτα στην κοινωνική και πολιτική ζωή της Βαρσοβίας και πως βίωσε έντονα τα γεγονότα του 1905.²³⁵⁸

Θα πρέπει, ωστόσο, να συνυπολογίσουμε μια σειρά από άλλους παράγοντες οι οποίοι διαρκώς ματαίωναν οποιαδήποτε νηφάλια συζήτηση γύρω από το έργο του Τσουρλιόνις στη δυτική Ευρώπη. Αρχικά, η συμβολή της αδερφής του καλλιτέχνη, Βαλερίγια Τσουρλιονίτε Καρουζιένε [Valerija Čiurlionytė Karužienė] (1897-1982), η οποία σε μεγάλο βαθμό συντέλεσε στην απομόνωση του Τσουρλιόνις από τον Ευρωπαϊκό πολιτισμικό χάρτη, καταφέροντας να κρατήσει το έργο του ζωγράφου ένα επτασφράγιστο μυστικό για πολλά χρόνια.²³⁵⁹ Επιπλέον, όπως συχνά έχει επισημανθεί από την έρευνα, η χρήση φτηνών υλικών από τον καλλιτέχνη, κυρίως κακής ποιότητας τέμπερας σε χαρτόνι, υπήρξε ένας σημαντικός λόγος που υπαγόρευσε τη διαφύλαξη των πινάκων στο Μουσείο του Κάουνας για να αποτραπεί η ενδεχόμενη φθορά των έργων κατά τη μετακίνησή τους.²³⁶⁰

²³⁵⁶ Antanas Venclova, “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 32 reprodukcijos*, επιμ. Antanas Venclova και Karužienė V. Čiurlionytė (κ.α.), Βίλνιους: Vaga, 1970 [1964], σελ. 14–20· Antanas Venclova, *Bičiulystė. Aštuonios M.K. Čiurlionio kūrinii reprodukcijos su Saloméjos Neries eilėrašćiais*, Βίλνιους: Vaga, 1965.

²³⁵⁷ Antanas Venclova, “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, ό.π.

²³⁵⁸ I. Umbrasas, “Die Malerei von M. K. Čiurlionis”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Christiane Bauermeister και Stephan Viola, κατ. έκθ., Orangerie, Schloss Charlottenburg, Βερολίνο 1979, Βερολίνο: Berliner Festspiele, 1979, σελ. 11–15, εδώ σελ. 15.

²³⁵⁹ Οι μοναδικές φορές που το έργο του αδερφού της ταξίδεψε εκτός του Κάουνας ήταν με αφορμή δύο εκθέσεις, και οι δύο εξ’ αυτών στη Σοβιετική Ένωση (Μόσχα). Η πρώτη έλαβε χώρα με 25 έργα στην Ακαδημία των Τεχνών της ΕΣΣΔ το 1954 και η δεύτερη με 60 έργα στην Πινακοθήκη Τρετιακόφ το 1975.

²³⁶⁰ Βλ. Stasys Goštautas, “M. K. Čiurlionis, The Famous Unknown”, *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 5· Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, Σικάγο: Lithuanian Library Press, 1984, σελ. 64.

Αν και το έργο του Τσουρλιόνις περιήλθε σε λήθη στους κόλπους της ακαδημαϊκής κοινότητας από το 1916 και μετά, λήθη που συνήδε με μια παράλληλη ύφεση στο ενδιαφέρον για τον συμβολισμό, τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται μια ανάκαμψη στην έρευνα, η οποία τροφοδοτήθηκε κυρίως με αφορμή τις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν τη δεκαετία του 1990 για τον ζωγράφο στη Γερμανία (Βερολίνο, Ντουίσμπουργκ, Βόννη, Φρανκφούρτη), στις Βρυξέλλες και στο Τόκιο, και οι οποίες ενέτασαν την καλλιτεχνική του παραγωγή στον διάλογο γύρω από την αφηρημένη τέχνη.²³⁶¹ Η εμπλοκή του Τσουρλιόνις με τα συμβολιστικά δίκτυα στο γύρισμα του αιώνα, το φιλοσοφικό υπόβαθρο των έργων του, οι δομικές ομοιότητες ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική, η χρήση των λιθουανικών λαϊκών μοτίβων,²³⁶² και η εθνική λιθουανική ταυτότητα,²³⁶³ είναι μερικές από τις σταθερές θεματικές που

²³⁶¹ Η Δυτική Γερμανία φιλοξένησε την πρώτη μεταπολεμική έκθεση του καλλιτέχνη στη δυτική Ευρώπη, στο Ανάκτορο του Σαρλότενμπουργκ το 1979, όπου εκτέθηκαν 36 πίνακες· βλ. Christiane Bauermeister και Stephan Viola (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875-1911*, κατ. έκθ., Orangerie, Schloss Charlottenburg, Βερολίνο 1979, Βερολίνο: Berliner Festspiele, 1979. Το 1989 ακολούθησε ξανά στη Δυτική Γερμανία, στο Ντουίσμπουργκ, μια έκθεση με 19 έργα· βλ. Laima Bialopetrevičienė (επιμ.), *Čiurlionis und die litauische Malerei: 1900 – 1940*, κατ. έκθ., Wilhelm-Lehmbruck Museum, Ντουίσμπουργκ: Das Museum, 1989. Η σιωπή γύρω από τον Τσουρλιόνις, για 70 ολόκληρα χρόνια μετά το θάνατό του, έρχεται σε άμεση αντιδιαστολή, όπως θα δούμε, με την εκθεσιακή τακτική που ασκήθηκε όσο ο καλλιτέχνης ζούσε, ή εκείνη που έλαβε χώρα λίγα χρόνια μετά το θάνατό του. Για μια πλήρη μνημόνευση των εκθέσεων που πραγματοποιήθηκαν εκτός Λιθουανίας με έργα του Τσουρλιόνις, βλ. Audrius Pliorplys, “Exhibits of Čiurlionis’ Works Outside of Lithuania”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 470-492. Οι πιο σημαντικές διεθνείς εκθέσεις μέχρι σήμερα είναι οι εξής: Wolfgang Storch και Josef Mackert (επιμ.), *Die Symbolisten und Richard Wagner*, κατ. έκθ., Akademie der Künste, Βερολίνο, Βερολίνο: Edition Hentrich, 1991· Pontus Hulten, (επιμ.), *Territorium Artis*, κατ. έκθ., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Βόννη, 1992, Στουτγάρδη: Gerd Hatje, 1992· Ryszard Stanislawski και Christoph Brockhaus (επιμ.), *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, κατ. έκθ., Kunsthalle, Βόννη, 1994, Βόννη: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994· Rainer Budde (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), Die Welt als große Sinfonie*, κατ. έκθ., Wallraf-Richartz Museum, Κολωνία: Oktagon, 1998· Osvaldas Daugelis και Henri Loyrette (επιμ.), *M. K. Čiurlionis 1875-1911*, κατ. έκθ., Παρίσι, Musée d’Orsay, Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2000· Laima Marija Petrusėvičiūtė (επιμ.), *Melancholija ir Saulė: Munchas ir Čiurlionis* [Μελαγχολία και Ήλιος: Μουνχ και Τσουρλιόνις], Βίλνιους: Mintis, 2008· Rodolphe Rapetti (επιμ.), *Ames sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*, κατ. έκθ., Musée d’Orsay, Παρίσι, Παρίσι: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018.

²³⁶² Για τη χρήση των λαϊκών παραδοσιακών μοτίβων από τον Τσουρλιόνις και πιο συγκεκριμένα για τους «Dievidirbys», τους ξύλινους σκαλιστούς στύλους με παραστάσεις θρησκευτικές, οι οποίοι τοποθετούνταν κατά μήκος δρόμων, νεκροταφείων ή εκκλησιών, βλ. V. Sudarė Lazdiniene(επιμ.), *Čiurlionio kelias nuo Varėnos iki Druskininkų. From Varėna to Druskininkai; M. K. Čiurlionio 120 gimimo metinėms; in commemoration of the 120th anniversary of the birth of M.K. Čiurlionis*, Marcinkonys: Dzūkijos Nacionalinis Parkas Varėnos Rajono Valdyba, 1994.

²³⁶³ Ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του Τσουρλιόνις είναι ο μουσικολόγος και συντηρητικός πολιτικός, πρώτος πρόεδρος της Ανεξάρτητης Λιθουανικής Δημοκρατίας, πρωτεργάτης της ένταξης της χώρας στο ευρώ καθώς και μέλος του Ευρωπαϊκού Λαϊκού Κόμματος (Χριστιανοδημοκράτες), Βιτάουτας Λαντσμπεργκίς [Vytautas Landsbergis] (γ. 1932). Ο Λαντσμπεργκίς σημειώνει για τον Τσουρλιόνις: «η πνευματική ζωή, το μόνο πραγματικά θέμα της τέχνης, είναι ιδιαίτερα εμφανές στους πίνακες του Μικάλογιους Κωνσταντίνιους Τσουρλιόνις». Για τον πίνακα *Οι δύο βασιλείς*, παρατηρεί: «εδώ ο Τσουρλιόνις έχει εκφράσει την ιδέα της αναγέννησης της Λιθουανίας, ότι το ξαναζωντάνεμα της πατρίδας του θα επέλθει μέσα από μια μοναδικό εθνικό πολιτισμό που σώζεται

ανακυκλώνονται από την έρευνα.²³⁶⁴ Τη δεκαετία του 1990, παράλληλα με την επανεκτίμηση της ζωγραφικής του Τσουρλιόνις καταγράφεται και μια εντεινόμενη ενασχόληση με τη μουσική παραγωγή του καλλιτέχνη, τη χρήση του ρυθμού τόσο στο ζωγραφικό όσο και στο μουσικό του έργο καθώς και τη συμβολή της λιθουανικής μουσικής παράδοσης στη διαμόρφωση του εικαστικού και μουσικού του λεξιλογίου.²³⁶⁵ Τέλος, έργα του Τσουρλιόνις συμπεριελήφθησαν στις μεγάλες εκθέσεις για τη θεοσοφία και τα νέα θρησκευτικά ρεύματα, στο Λος Άντζελες και στη Φρανκφούρτη.²³⁶⁶

ειδικά στους ανθρώπους των αγρών». Βλ. Vytautas Landsbergis, “The Spirit”, *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 20-21. Για την εργογραφία του βλ. Vytautas Landsbergis, *M. K. Čiurlionis. Zodiako ženklai*, Βίλνιους: Vaga, 1967· Vytautas Landsbergis, *M. K. Čiurlionis: Time and Content*, Βίλνιους: Lituanus, 1992· Vytautas Landsbergis, *Čiurlionio muzika [Η Μουσική του Čiurlionis]*, Βίλνιους: Vaga, 1986· Vytautas Landsbergis, “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Ein litauischer Künstler”, στο *Litauische Musik: Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext*, πρακτικά συνεδρίου, επιμ. Audronė Žiūraitytė και Helmut Loos. Λειψία: Gudrun Schröder, 2010. Στη βιβλιογραφία ανακυκλώνεται σταθερά η θέση ότι το όνομα του ζωγράφου «συμβολίζει την πεμπτουσία του να είσαι Λιθουανός». Βλ. Rasa Žukienė, “Litewska tonacja w twórczości Mikalojus Konstantinasa Čiurlionisa [Shades of Lithuania in the work of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis]”, στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść [M.K. Čiurlionis. Lithuanian Tale]*, επιμ. Natalia Żak και Vaiva Laukaitienė, Κρακοβία: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2015, σελ. 8.

²³⁶⁴ Για βιοεργογραφικές πληροφορίες, βλ. Jörg Makarinus, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*. Δρέσδη: Verlag der Kunst, 1988· Stasys Yla, *M. K. Čiurlionis: Kūrėjas ir žmogus [Ο δημιουργός και ο άνθρωπος]*, Βίλνιους: Vyturys, 1992 [Σικάγο: Lithuanian Library Press, 1984] (στα Λιθουανικά)· Jonas Rūtenis, *Čiurlionis: arysaka [Τσουρλιόνις: μια ιστορία]*, Βίλνιους: Vaga, 1994 (στα Λιθουανικά)· Alfred Erich Senn, “Čiurlionis: A Life”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., 30-43.

Μια σειρά από δημοσιεύσεις επικεντρώθηκαν στην εξέταση του έργου του ζωγράφου υπό το πρίσμα των ευρύτερων συμβολιστικών και σετσεσιονιστικών τάσεων. Βλ. ενδεικτικά, Dorothee Eberlein, “Čiurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus”, στο *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, κατ. έκθ., επιμ. Karin von Mauer, Staatsgalerie Stuttgart, 1985, Μόναχο: Prestel Verlag, 1985, σελ. 340-345· Alfred Erich Senn, κ.α. (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*, Νιούτονβιλ Μασαχουσέτης: Oriental Research Partners, 1986· Rasa Andriušytė-Žukienė (επιμ.), *Meno idėjų migracija XX a. pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba, [The migration of art ideas at the early 20th century: the creation of M. K. Čiurlionis and his contemporaries]*, Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akad. Leidykla, 2010· Rasa Andriušytė-Žukienė, *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo. Monografija*, Βίλνιους: Versus Aureus, 2004· Rasa Andriušytė-Žukienė, *The Art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis at the Junction of Two Epochs*, Βίλνιους: Inter Se, 2002· Gražina Daunoravičiėne και Rima Povilionienė (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911): jo laikas ir musu laikas = His Time and Our Time*, Βίλνιους: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.

²³⁶⁵ Βλ. επίσης, Lutz Lesle, “Meeressonate Und Tannenbaumfuge: Der Litauische Maler-Musiker Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, *Neue Zeitschrift Für Musik*, τόμ. 6, 1993: 24–29· Vladimir M. Fedotov, “Polyphony in the Paintings of M. K. Čiurlionis”, *Leonardo*, τόμ. 28, τχ. 1, 1995: 53–56· Rimantas Janeliauskas, “Leipziger Kanon und nationale Eigenart in der Musik von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, στο *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte-Gegenwart-Zukunft*, επιμ. Audrone Ziuraityte και Klaus-Peter Koch, Βίλνιους: Studio 2001, σελ. 79–86.

²³⁶⁶ Osvaldas Daugelis, “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 92–95. Βλ. επίσης, Gabriella Di Milia και Daugelis Osvaldas (επιμ.), *Čiurlionis: un viaggio esoterico, 1875-1911*, κατ. έκθ., Μιλάνο: Mazzotta, 2010.

8.3 Το μουσικό και ζωγραφικό έργο του Τσουρλιόνις στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών συμβολιστικών κινημάτων

8.3.1 Η επαφή με τα συμβολιστικά κινήματα της Κεντρικής Ευρώπης

Προερχόμενος από μια οικογένεια μουσικών, στη μικρή πόλη Βαρένα [Varėna] στη νοτιοανατολική Λιθουανία, τότε κομμάτι της Τσαρικής Ρωσίας, και μεγαλωμένος σε μια κοντινή γνωστή λουτρόπολη, το Ντρούσκινκαϊ, στις όχθες του ποταμού Νέμουνα, ο Τσουρλιόνις επέδειξε από νωρίς έφεση στη μουσική.²³⁶⁷ Με την αρωγή του πρίγκηπα Ογκίνσκι [Michał Mikołaj Ogiński] (1849–1902), στην ορχήστρα του οποίου συμμετείχε, ο Τσουρλιόνις μπόρεσε να σπουδάσει μουσική στο Ινστιτούτο Μουσικής της Βαρσοβίας (1894–1899), ως μαθητής του Ζίγκμουντ Νοσκόφσκι [Zygmunt Noskowski] (1846–1909), ενός επιφανούς Πολωνού μουσικού, και κατόπιν, από το καλοκαίρι του 1901, στο περίφημο Ωδείο της Λειψίας (1901–1902).

Η εδραιωμένη σε ένα τμήμα του ακαδημαϊκού χώρου ιδέα, ότι ο Τσουρλιόνις υπήρξε ένας απομονωμένος καλλιτέχνης, αυτόφωτος και τυφλός στις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη και κατά συνέπεια ότι η λαϊκή παραδοσιακή υφαντουργία και μικροτεχνία της Λιθουανίας αρκεί για να ερμηνεύσει τις μορφοπλαστικές του επιλογές, είναι ανεπαρκής ως προς την εγκυρότητά της. Οι σπουδές του Τσουρλιόνις στη Λειψία και αργότερα το ταξίδι στην κεντρική Ευρώπη μαρτυρούν ότι ο ζωγράφος ήταν ανοιχτός στην αφομοίωση των ευρωπαϊκών εξελίξεων.²³⁶⁸ Δύο παράγοντες πρέπει να ήταν αποφασιστικοί, κατά την περίοδο αυτή, για τη μετέπειτα μουσική και ζωγραφική εξέλιξη του καλλιτέχνη: πρώτον, η εκμάθηση και συστηματική χρήση της αντιστικτικής τεχνικής και δεύτερον ο θαυμασμός για την αισθητική των συμβολιστών ζωγράφων και πιο συγκεκριμένα για το έργο του Άρνολντ Μπέκλιν.

Το ενδιαφέρον του Τσουρλιόνις ήταν από την αρχή στραμμένο στην αντίστιξη και τις πολυφωνικές φόρμες του κανόνα και της φούγκας, ενώ οι δάσκαλοί του Ζάλομον Γιάνταζον [Salomon Jadassohn] (1831–1902) και Καρλ Ράινεκε [Carl Reinecke] (1824–1910) τον βοήθησαν να μάθει τις απαραίτητες τεχνικές που

²³⁶⁷ Alfred Erich Senn, “Čiurlionis: A Life”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 30–43. Ο πατέρας του Τσουρλιόνις υπηρετούσε ως οργανίστας σε καθολικές εκκλησίες. Η μητέρα του καταγόταν από Λουθηρανική οικογένεια, η οποία εκδιώχθηκε από το Ρέγκενσμπουργκ της Βαυαρίας λόγω θρησκευτικών πεποιθήσεων. Βλ. Rasa Žukienė, “Litewska tonacja”, ό.π., σελ. 10.

²³⁶⁸ Για το θέμα, βλ. Rasa Andriusytė-Žukienė, “Čiurlionis et l’art européen,” στο *M. K. Čiurlionis, 1875-1911*, ό.π., σελ. 27–43.

χρειαζόταν για την καλλιέργεια των ειδών αυτών. Παράλληλα, πέρα από τις μουσικές παραστάσεις που παρακολούθησε, όπως τον *Ιούδα Μακκαβαίο* (1746) του Χέντελ, το *Λυκόφως των θεών* (1876) του Βάγκνερ, το *Θάνατος και εξαϋλώση* (1889) του Ρίχαρντ Στράους, του δόθηκε η ευκαιρία να επισκεφτεί τις πινακοθήκες της πόλης.²³⁶⁹ Έτσι, ταυτόχρονα με την εντύπωσή του στη μουσική, ο Τσουρλιόνις ξεκινάει μάλλον να δοκιμάζει το ταλέντο του στη ζωγραφική, αν και δεν διασώζονται πίνακες από την περίοδο αυτή που να τεκμηριώνουν κάτι τέτοιο. Από την αλληλογραφία που κράτησε με τον φίλο του Ευγένιο Μοράφσκι στην Πολωνία προκύπτει πως ο Τσουρλιόνις έτρεφε βαθύτατα αισθήματα εκτίμησης για το έργο του Άρνολντ Μπέκλιν.²³⁷⁰ Όπως έχει ήδη τονιστεί, η ζωγραφική του Ελβετού ζωγράφου είχε θεωρηθεί ότι ενέπνεε μουσικούς συνειρμούς στον θεατή, κυρίως λόγω των εκθαμβωτικών χρωματικών διαβαθμίσεων, των ρεαλιστικών αποδόσεων των μουσικών οργάνων και των μιμητικών κινήσεων. Με αφορμή τον θάνατο του Μπέκλιν το 1901 πραγματοποιήθηκε ένα πλήθος εκδηλώσεων σε πολλές γερμανικές πόλεις, που φιλοδοξούσαν να παρουσιάσουν τον ζωγράφο ως τον κατεξοχήν βαγκνερικό, Γερμανό καλλιτέχνη. Με αφορμή αυτές τις εκδηλώσεις μερικοί από τους πίνακές του μελοποιήθηκαν από σύγχρονους συνθέτες, όπως η *Συμφωνία Μπέκλιν* [*Συμφωνία αρ. 2, Op. 115, π. 1901*] του Χανς Χούμπερ [Hans Huber] (1852–1921) που παρουσιάστηκε στη Λειψία εκείνο το έτος. Ο Τσουρλιόνις παραβρέθηκε στη συναυλία αυτή, αλλά δεν εντυπωσιάστηκε, όπως αρχικά ανέμενε.²³⁷¹ Από τη Λειψία επίσης, ο Τσουρλιόνις σε μια καρτ Ποστάλ με αναπαραγωγή του *Προμηθέα* του Μπέκλιν ανακοίνωσε στον αδερφό του Ποβίλας [Povilas Čiurlionis] (1884–1945) πως μόλις ζωγράφισε έναν συμβολιστικό πίνακα.²³⁷² Το έργο του Τσουρλιόνις *Επικήδεια Συμφωνία*, που αποτελείται από επτά σχέδια και ολοκληρώθηκε τον επόμενο χρόνο στη Βαρσοβία, καθώς και το *Θρόισμα του δάσους*, παραπέμπουν σε μια αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιούσε ο Μπέκλιν. Στο έργο του *Γαλήνη* (1904–1905), ένας ανθρωπομορφικός, γιγαντιαίος σκόπελος προβάλλει πάνω από την επιφάνεια του νερού σαν ένας Τρίτωνας ή κάποιο άλλο θαλάσσιο κήτος

²³⁶⁹ Alfred Erich Senn, “Čiurlionis’ search for Spiritual Continents”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*, ό.π., σελ. 11-13.

²³⁷⁰ Adelbertas Nedzelskis and Georg Domin, *Der litauische Künstler M. K. Čiurlionis in Leipzig. Der Studienaufenthalt des Meisters am Königlichen Konservatorium 1901 – 1902*, Βερολίνο: Bodoni, 2003, σελ. 26-27.

²³⁷¹ Επιστολή προς τον Eugeniusz Morawski, 17 Φεβρουαρίου, 1902, Λειψία. Vytautas Landsbergis, *M.K. Čiurlionis: Time and Content*, ό.π., σελ. 135–136.

²³⁷² Επιστολή προς Ποβίλας, 2 Δεκεμβρίου, 1903. Βλ. Stasys Goštautas, “M. K. Čiurlionis, The Famous unknown”, ό.π., σελ. 9.

από το μυθολογικό σύμπαν του Μπέκλιν.²³⁷³ Αν και το έργο αυτό του Τσουρλιόνις έχει συχνά συσχετιστεί από τους μελετητές με το *Νησί των Νεκρών* [*Toteninsel*, 1880-1886], το οποίο ο καλλιτέχνης ασφαλώς θα είχε δει στη Λειψία, δεν θα ήταν παράτολμο να υποτεθεί ότι ο ζωγράφος γνώριζε τον ομώνυμο πίνακα του Μπέκλιν *Γαλήνη* [*Meeresstille*, 1886-1887], που αν και βρισκόταν στη Βέρνη από το 1892, οπότε και αγοράστηκε στο Βερολίνο από τον έμπορο τέχνης Φριτς Γκούρλιτ [*Fritz Gurlitt*] (1854-1893), ήταν ιδιαίτερα γνωστός μέσα από καρτ Ποστάλ. Σε μια επιστολή προς τους συγγενείς του, ο Τσουρλιόνις συμπεριέλαβε μια εκδοχή σε παστέλ του πίνακά *Γαλήνη*, μαζί με τα εξής λόγια:

Αγαπώ την ησυχία αλλά απόψε δεν την αντέχω. Θα έλεγε κανείς ότι κάποιος πλησιάζει αθόρυβα. Είναι τρομαχτικό. Πιστεύω ότι υπάρχει κάτι ιδιαίτερα μυστηριώδες πίσω απ' αυτήν τη γαλήνη. Είναι στιγμές που νιώθω πως μέσα σ' αυτή την ήσυχη και σκοτεινή νύχτα ξεπροβάλλει ένα είδος γιγαντιαίου μορμολύκειου. Ξεδιπλώνεται και πλησιάζει ασθμαίνοντας αργά, αργά, με τα τεράστια μάτια του στυλωμένα ανοιχτά σε μια άβυσσο ψυχρή και σ' ένα σημαντικό μυστικό.²³⁷⁴

Με αφορμή ενδεχομένως την εφιαλτική και παράλληλα παγερή ατμόσφαιρα της *Γαλήνης* του Μπέκλιν, ο Τσουρλιόνις εξερευνά στη δική του *Γαλήνη* τη σχέση ανάμεσα στην καταγραφή ενός οπτικού ερεθίσματος και τη μεταγραφή του σε μια μουσική ιδέα. Για παράδειγμα, το γραφικό περίγραμμα του σκοπέλου είναι όμοιο με εκείνο μιας μελωδικής γραμμής που κορυφώνεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης. Αλλά ακόμη πιο ενδιαφέρον παραμένει το γεγονός ότι ο Τσουρλιόνις κυριολεκτικά αντιστρέφει τη μελωδική γραμμή σύμφωνα με τους νόμους της αναστρεφόμενης αντίστιξης, όπως υπονοείται από τη καθρεπτισμένη στην επιφάνεια της θάλασσας μορφή του σκοπέλου-τέρατος.²³⁷⁵ Οι αντανακλώμενες μορφές σε υδάτινες επιφάνειες αποτελούσαν

²³⁷³ Διασώζονται τρεις εκδοχές του έργου: *Γαλήνη* (1904-1905), παστέλ σε χαρτί, 54 x 74 εκ. *Γιεχωβά*, καρτ-ποστάλ προς τον αδερφό του Ποβίλας, 1903, παστέλ, τέμπερα σε χαρτί, 9 x 14,2 εκ. *Γαλήνη*, 1903-1904, παστέλ σε χαρτί, 42,2 x 72,7.

²³⁷⁴ Γράμμα στον Eugeniusz Morawski, 14 Μαΐου 1902, Λειψία. Παρατίθεται στο *M. K. Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Osvaldas Daugelis και Henri Loyrette, κατ. έκθ. Παρίσι, Musée d'Orsay, ό.π., σελ. 81· Birute Verkelyte-Fedaravičiene (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Gemälde, Entwürfe, Gedanken*, ό.π., σελ. 32.

²³⁷⁵ Το ζήτημα της πολυφωνίας φαίνεται να απασχολεί τον καλλιτέχνη τόσο στη μουσική όσο και στη ζωγραφική. Σε επιστολή του στις 10 Απριλίου 1930 προς την Sofia Čiurlionienė-Kymantaitė, ο Ρομαίν Ρολάν σημειώνει: «Δεν μπορώ να εκφράσω πόσο πολύ διεισδύει μέσα μου αυτή η πραγματικά μαγική τέχνη, η οποία εμπλούτισε —όχι μόνο τη ζωγραφική, αλλά επίσης το ανθρώπινο όραμα της αντίστιξης, των αντιστίξεων και των Φουγκών, καθώς και του μουσικού ρυθμού». Παρατίθεται στο Nathalie Lorand, “Symbolist Visions: the role of music in the paintings of M. K. Čiurlionis”. *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 2, 2003: 24.

ασφαλώς έναν κοινό τόπο των συμβολιστών, οι οποίοι υπαινίσσονταν με αυτόν τον τρόπο την αντιστοιχία του επίγειου κόσμου με τον επουράνιο. Αρκεί να επισημάνουμε την πληθωρική αναφορά σε αντανακλώμενα νερά στα κανάλια της Μπρυζ από το μυθιστόρημα *Μπρυζ, η νεκρή* [*Bruges-la-Morte*] (1892) του Ζορζ Ρόντενμαχ. Στον πίνακα του Τσουρλιόνις, ωστόσο, παρατηρείται μια συνειδητή χρήση μουσικών τεχνικών προκειμένου να αποτυπωθεί μια καθρεφτισμένη πραγματικότητα. Η παραπομπή στον Μπέκλιν, μέσω του ανθρωπομορφισμού του φυσικού τοπίου, προσθέτει ένα παραπάνω στοιχείο. Ο Στέφαν Γκεόργκε σε στίχους του από το *Βιβλίο των κρεμαστών κήπων* [*Das Buch der hängenden Gärten*, 1895], αναφέρει τα εξής: «Μυθικά τέρατα μέσα από ωχρά χάσματα, ακτινοβολούν πάνω σε μαρμαροφεγγή δοχεία» [Fabeltiere aus den braunen schlünden, Strahlen in die marmorbecken speien]. Η ατραπός, δηλαδή, προς τον άλλο κόσμο, την ατονική μουσική ή τη μη αναπαραστατική ζωγραφική είναι λιθοστρωμένη από το υλικό του μύθου, η επίκληση του οποίου επιτρέπει στον καλλιτέχνη να συλλάβει μια στιγμή της απολιθωμένης πραγματικότητας –υπό το βλέμμα του *μορμολύκειου*– μέσα από μια πράξη παραμόρφωσης.²³⁷⁶ Ο Σένπεργκ μάλλον διέκρινε την κατεύθυνση που υπονοούταν με τους παραπάνω αυτούς στίχους όταν αποφάσισε να μελοποιήσει μερικά από τα ποιήματα του κύκλου του Γκεόργκε (Op. 15, 1908–1909), αφήνοντας έμπρακτα την τονικότητα για πάντα πίσω του. Ο Ιβάνοφ στο κείμενό του για τον Τσουρλιόνις σημειώνει τη σχέση αυτή της αφαίρεσης με τις αρχετυπικές μορφές του μυθολογικού υλικού: «ο μύθος είναι η απόδειξη της συμμετοχής μας στο θείο μυστήριο. Ο μύθος είναι ουσιαστικός και κατ’ αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται μπροστά στην κρίση της αλήθειας, η οποία μέσα από τα συγκεχυμένα και ασαφή αυτά ιερογλυφικά [εννοεί τα συμβολικά-αφαιρετικά σημεία των πινάκων του Τσουρλιόνις] βρίσκει την έκφρασή της».²³⁷⁷ Η απροσδόκητη μείξη μυθολογικών αρχετυπικών μορφών και τεχνικών σύνθεσης, που κάνει την εμφάνισή της στη *Γαλήνη*, θα χαρακτηρίσει όλη τη μεταγενέστερη παραγωγή του Τσουρλιόνις. Ωστόσο, οι σποραδικές ρήσεις του ίδιου του καλλιτέχνη επέτειναν την ανάγνωση των έργων αυτών υπό το πρίσμα μιας «παγκόσμιας μουσικής συμφωνίας», συντεθειμένης από το αρχετυπικό υλικό της

²³⁷⁶ Οι στίχοι προέρχονται από το ποίημα της συλλογής *Unterm schutz von dichten blättergründen* [Υπό την προστασία του πυκνού φυλλώματος]: «Μυθικά τέρατα μέσα από ωχρά χάσματα, ακτινοβολούν πάνω σε μαρμαροφεγγή δοχεία».

²³⁷⁷ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts,” ό.π., σελ. 81.

Λιθουανίας.²³⁷⁸ Όπως θα δείξω, όμως, παρακάτω ο Τσουρλιόνις ήταν αρκετά ενήμερος σχετικά με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην κεντρική Ευρώπη.

Προκειμένου να διευρύνει τους ορίζοντές του ο Τσουρλιόνις πραγματοποίησε, με την υποστήριξη της οικογένειας Βόλμαν [Wollman], μια σειρά ταξιδιών το καλοκαίρι του 1906 στην κεντρική Ευρώπη, την Πράγα, στη Δρέσδη, τη Νυρεμβέργη, το Μόναχο, τη Βιέννη και επισκέφτηκε σημαντικά ιδρύματα τέχνης. Ανάμεσα στους ζωγράφους που ξεχώρισε ήταν ο Φραντς φον Στουκ, ο Πυβί ντε Σαβάν, ο Σεγκαντίνι, ο Χόντλερ και προπάντων ο Μπέκλιν.²³⁷⁹ Την περίοδο εκείνη το ζήτημα της συνάφειας ζωγραφικής και μουσικής ήταν στο επίκεντρο της βιεννέζικης Σετσεσιόν. Σε αντίθεση με τα χρόνια των σπουδών του στη Λειψία, όπου επισκεπτόταν τα μουσεία στον ελεύθερο χρόνο του για απόλαυση, τώρα τα επισκέπτεται για να αντιγράψει, να μάθει και να αποτυπώσει στις σημειώσεις του τις νέες τάσεις που επικρατούσαν. Ο ίδιος ανέφερε ότι επισκέφτηκε δεκατέσσερις γκαλερί, πέντε μουσεία και αρκετές εκκλησίες, χωρίς, ωστόσο, να τα κατονομάσει.²³⁸⁰ Ο Τσουρλιόνις σταχυολογεί εικονογραφικά στοιχεία από διαφορετικές πηγές και τα ενσωματώνει στο έργο του, συχνά χωρίς να τα επεξεργαστεί. Όταν επέστρεψε από το ταξίδι του στην κεντρική Ευρώπη παρατήρησε ότι «η αρχή του 20ού μας αιώνα είναι χαοτική, χιλιάδες πράγματα που είδα μου δίνουν την εντύπωση ότι η ζωγραφική μοχθεί για κάτι, το οποίο θέλει να αποτινάξει το τωρινό της πλαίσιο αλλά τελικά παραμένει μέσα σ' αυτό».²³⁸¹ Το γεγονός ότι την επόμενη χρονιά συνδιοργανώνει και συμμετέχει στην πρώτη έκθεση λιθουανικής ζωγραφικής στο Βίλνιους το 1907 υποδεικνύει ότι με το ταξίδι αυτό ο Τσουρλιόνις ενδιαφερόταν να μεταγγίσει τις νέες αντιλήψεις και τα νέα μορφοπλαστικά ιδιώματα στη γενέτειρά του, ανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο τους ασκούς του μοντερνισμού.²³⁸²

²³⁷⁸ Ο ζωγράφος φέρεται να είχε πει το εξής: «ήθελα να συνθέσω μια συμφωνία από το φλοίσβο των κυμάτων, από το μυστήριο θρόισμα ενός αιωνόβιου δάσους, από τη λάμψη των αστεριών, από τα τραγούδια μας και από τον ατελείωτο πόθο μου. Θα ήθελα να σκαρφαλώσω στις υψηλότερες κορυφές – άφταστες ακόμη στους ανθρώπους». Ο Τζων Μπολτ αναφέρει, για παράδειγμα, ότι ο Τσουρλιόνις «δημιούργησε τους πίνακές του από τον βαθύ ήχο των κυμάτων και τη μυστηριώδη γλώσσα ενός αρχέγονου δάσους, από τα σπινθηροβόλα άστρα, από τα γεμάτα απύθμενο πόνο τραγούδια μας». Βλ. John E. Bowl, *ό.π.*, σελ. 253.

²³⁷⁹ Για τα συμβολιστικά κινήματα στην Κεντρική Ευρώπη βλ. Bente Scavenius (επιμ.), *Art nouveau i Central Europa: Bratislava, Budapest, Krakow, Prag, Wien*, κατ. έκθ., Κοπεγχάγη: Kunstforeningen, 1996.

²³⁸⁰ M[ikalojus] K[onstantinas] Čiurlionis, *Apie muzika ir daile* [Σχετικά με τη μουσική και τη ζωγραφική], Βίλνιους, 1960, σελ. 199.

²³⁸¹ Επιστολή του Τσουρλιόνις προς την Μπονισλάβα Βόλμαν [Bronisława Wolman], 6 Σεπτεμβρίου 1906, Istebra. Παρατίθεται από Landsbergis, *Time and Content*, *ό.π.*, σελ. 143. Βλ. επίσης, Osvaldas Daugelis, “Einführung”, στο *Die Welt als große Sinfonie*, *ό.π.*, σελ. 8.

²³⁸² Βλ. Stasys Urbonas (επιμ.), *Čiurlionis Vilniuje* [Čiurlionis in Vilnius], Βίλνιους: M. K. Čiurlionio namai, memorialinis kultūros centras, Kronta, 2010.

Η επαφή του Τσουρλιόνις με τα συμβολιστικά κινήματα στην Ευρώπη πρέπει να έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στην προσπάθειά του να μεταφέρει μουσικές τεχνικές της σύνθεσης στη ζωγραφική. Ο υπαινιγμός στη μουσική διάσταση ενός ζωγραφικού έργου εκφράζεται συνήθως με τον τίτλο που του αποδίδει ο καλλιτέχνης. Η στρατηγική αυτή, όπως έχω ήδη δείξει, είχε καθιερωθεί με τον Γουίςλερ. Έτσι, διασώζονται πίνακες του Τσουρλιόνις που φέρουν τους τίτλους *Συμφωνία*, *Πρελούδιο*, *Φούγκα* και *Σονάτα*. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τις παραπάνω μουσικές φόρμες μόνο *Πρελούδια* και *Φούγκες* επέλεξε να συνθέσει. Ένα πρώιμο παράδειγμα μεταφοράς μουσικών φορμών στη ζωγραφική αποτελούν οι πίνακες *Επικήδεια Συμφωνία* (1903) και το τρίπτυχο *Υμνος* (1906, **εικ. 5.4.1–3**). Το τελευταίο αυτό έργο ακολουθεί για παράδειγμα τη τριμερή φόρμα ABA, σύμφωνα με την οποία το τρίτο μέρος επαναχρησιμοποιεί μουσικά στοιχεία (στον πίνακα μορφοπλαστικά) από το πρώτο. Οι μορφές των αγγέλων από τον πρώτο πίνακα παρουσιάζονται, έτσι, στον τρίτο πίνακα να παίζουν λύρα, ενώ η παρατακτική και με προοπτική βάθους τοποθέτηση τους παραπέμπει πιθανώς σε κάποια πολυφωνική μορφή. Ο δεύτερος πίνακας, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά: οι άγγελοι είναι σμικρυνμένοι στο βάθος της σκηνής, ενώ ένας ένθρονος βασιλιάς-θεός καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί εδώ ο ζωγράφος (αποχρώσεις του κίτρινου και του πορτοκαλί) διαφοροποιούν ακόμη περισσότερο την ατμόσφαιρα του μεσαίου πίνακα. Ίσως, η χρωματική διαφοροποίηση να παραπέμπει σε μια διαφορετική τονικότητα (μείζονα τονικότητα για το μεσαίο τμήμα και ελάσσονα για τα πλαϊνά) ενώ οι δυναμικοί άξονες των πλαϊνών εικόνων, σε αντιδιαστολή προς τη στατικότητα του μεσαίου μέρους, υποδηλώνουν διαφορετική μετρική σήμανση (*allegro* για τα πλαϊνά, *andante* για το μεσαίο).

Σε αντίθεση με τον Κλίνγκερ, που χρησιμοποίησε την αρίθμηση με Opus για να προσδώσει στους πίνακές του μια μουσική διάσταση, ο Τσουρλιόνις έστρεψε εμφαντικά την προσοχή στη τεχνική σύνθεσης, στις εσωτερικές δομές και στην ίδια τη διαδικασία της μουσικής γραφής. Η πρακτική αυτή έρχεται σε άμεση αντιδιαστολή με το εγχείρημα των νεορομαντικών εκείνων καλλιτεχνών, που υπαινίσσονταν την μουσικότητα μέσω λεκτικών μεταφορών. Ένα αντίστροφο ερώτημα, το αν δηλαδή η θητεία του στη Σχολή Καλών Τεχνών επέδρασε στην αναζήτηση νέων μουσικών εκφραστικών μέσων μένει ακόμη να ερευνηθεί. Αναμφίβολα η μεγαλύτερη παρακαταθήκη του Τσουρλιόνις είναι τα πιανιστικά του έργα. Ο καλλιτέχνης άφησε πίσω του μια σειρά από Κανόνες και Φούγκες, Πρελούδια, Μαζούρκες, Παραλλαγές

και μία Σονάτα. Στα πρώιμα πιανιστικά του έργα, όπως στο *Βαλς-αφιέρωση* σε Σι ύφεση ελάσσονα (VL 144, 1897–1899, ηχητική αναπαραγωγή), υπάρχει ακόμη με τη μορφή ανάμνησης η αναφορά στο έργο του Σοπέν. Οι δυναμικές και περίτεχνες, ανοδικές μελωδικές γραμμές με τα χαρακτηριστικά παρεστιγμένα όγδοα να προαναγγέλλουν τους τονισμούς των φράσεων, η κυριαρχία των διαστημάτων τρίτης και έκτης, η διάρθρωση του κομματιού σε δύο ρυθμικά αντιπαραβαλλόμενα μέρη, η συχνή εναλλαγή αρμονιών, η χαρακτηριστική ετεροφωνία στην υφή, όλα αυτά μαρτυρούν την αρχική προσήλωση του Τσουρλιόνις στο ρομαντικό ιδίωμα και σε μια αισθητική που αντανακλά τις ανάγκες της Μουσικής των Σαλονιών.²³⁸³

Ο Λαντσμπεργκίς χωρίζει την πιανιστική κληρονομιά του συνθέτη σε δύο περιόδους: η μία καλύπτει το διάστημα ανάμεσα στο 1896 και το 1903. Η δεύτερη περίοδος ανάμεσα στο 1904, οπότε και εγγράφεται στη Σχολή Καλών Τεχνών, και το 1909 χαρακτηρίζεται από μια ωριμότητα στη γραφή αλλά και από μια πολυπλοκότητα στην επεξεργασία των μελωδικών γραμμών.²³⁸⁴ Εισάγει πιο σύνθετες αρμονίες, καταφεύγει σε μια εκτενή χρήση αντιστικτικών τεχνικών και πολύπλοκων ρυθμών, όπως διαφαίνεται στους κύκλους παραλλαγών με τίτλο *Sefaa Esec* (VL 258, ηχητική αναπαραγωγή) και *Besacas* (VL 265). Ο Λαντσμπεργκίς, τοποθετώντας τον συνθέτη Τσουρλιόνις στο πλαίσιο των ευρύτερων μουσικών πειραματισμών του Σένμπεργκ και του Ντεμπνυσσύ, μίλησε για ένα είδος «σειριακής παραλλαγής» στο έργο του, μιας τεχνικής που προανήγγειλε το δωδεκαφθογγισμό.²³⁸⁵

Ο Ριμάντας Γιανελιάουσκας επισήμανε ότι ο Τσουρλιόνις ενσωμάτωσε σταδιακά στη τεχνική σύνθεσης ένα είδος «διπλής μελωδικής αντίστιξης» [bimelodische Kontrapunkt], την οποία άρχισε να εξερευνά ήδη από τα χρόνια των σπουδών του στη Λειψία.²³⁸⁶ Ο πυρήνας της τεχνικής αυτής, που διαφέρει από τη συνηθισμένη κλασική αντίστιξη, την οποία διδάχτηκε ο συνθέτης στη Λειψία, συνίσταται στη διασταύρωση

²³⁸³ Gabriele Kondrotaite, “Fryderyk Chopin i Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: próba porównania [Fryderyk Chopin and Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: outlines for comparison]”, στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść*, ό.π., σελ. 76–91.

²³⁸⁴ Landsbergis, *M.K. Čiurlionis: Time and Content*, ό.π., σελ. 68.

²³⁸⁵ Βλ. για παράδειγμα τη *Φούγκα* σε Σι ύφεση ελάσσονα (VL 345, 1909), όπου, στα τέσσερα πρώτα μέτρα της έκθεσης, το κύριο θέμα διανύει μια σχεδόν δωδεκαφθογγική σειρά πριν απαντηθεί από τη δεύτερη φωνή, η οποία ξεκινά μια τέταρτη αυξημένη πάνω από το κύριο θέμα. Βλ. Darius Kučinskis, *M. K. Čiurlionis: Fuga b-moll fortepilonui*, Κάουνας, J. Petronio, 2000, σελ. 16.

²³⁸⁶ Rimantas Janeliauskas, “Leipziger Kanon und nationale Eigenart in der Musik von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, στο *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte-Gegenwart-Zukunft*, επιμ. Audrone Žiūraitytė και Klaus-Peter Koch, κατ. πρακτικών του 35ου συνεδρίου μουσικολογικών σπουδών στη Βαλτική, Βίλνιους, 18-20 Οκτωβρίου 2001, Βίλνιους: Studio, 2001, σελ. 79–86.

δύο αλληλοσυμπληρούμενων, παράλληλων γραμμών ή στρωμάτων, που επαναλαμβάνονται με τη μορφή ρυθμικών Οστινάτο (η ρυθμική επάνοδος ενός μοτίβου μέσα στη σύνθεση). Οι ρυθμοί είναι, επομένως, μονότονα επαναλαμβανόμενοι ενώ τα διαστήματα που σχηματίζονται είναι εξαιρετικά διάφωνα (όπως για παράδειγμα τα διαστήματα μικρής δευτέρας). Το μοντέλο αυτό, που ο Τσουρλιόνις αναπτύσσει ιδιαίτερα στα ύστερα έργα του, θυμίζει το σχηματισμό των λιθουανικών, λαϊκών τραγουδιών, που είναι γνωστά με το όνομα *Sutartinės* και ανάγονται ιστορικά στα χρόνια κατά τα οποία η Λιθουανία ήταν ειδωλολατρική. Οι μελωδίες των *Sutartinės*, οι οποίες ψέλνονται και δεν τραγουδιούνται, είναι απλές και σχηματίζονται από ελάχιστους φθόγγους. Χαρακτηρίζονται από μια αντιπαράθεση ισότιμων, ηχητικών στρωμάτων, τα οποία βυθίζονται το ένα στο άλλο δημιουργώντας μια διάφωνα δυαδική πολικότητα.²³⁸⁷ Μερικά από τα ύστερα έργα του Τσουρλιόνις παρουσιάζουν μια αντίστοιχη αρχαϊκή δομή. Στις Βαλτικές χώρες, θα πρέπει να σημειωθεί, υπήρχε μια έντονη παράδοση σε χορωδιακά έργα, η δημοτικότητα των οποίων συσχετιζόταν με τα αισθήματα εθνικής επαγρύπνησης που έτρεφαν οι πληθυσμοί των χωρών αυτών.²³⁸⁸ Ενδιαφέρον θα είχε, επομένως, να ανιχνευτεί η δυαδική αυτή τεχνική σύνθεσης όχι μόνο στο μουσικό έργο του συνθέτη αλλά και στο ζωγραφικό.

8.3.2 Το ζωγραφικό-μουσικό έργο του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις μέσα από τα πρίσματα της θεοσοφίας

Μετά την αποφοίτησή του από το Ωδείο της Λειψίας, ο Τσουρλιόνις επέστρεψε στη Βαρσοβία αποφασισμένος να σπουδάσει ζωγραφική, απόφαση για την οποία ο φίλος του και ομότεχνος, Ευγένιος Μοράφσκι [Eugeniusz Morawski] (1876–1948) εξέφρασε την ανησυχία του. Μετά από μια σύντομη μαθητεία στο εργαστήριο του Γιαν Κάουτσικ [Jan Kauzik] (1860–1930), ο εικοσιεννιάχρονος Τσουρλιόνις εγγράφηκε στις 14 Μαρτίου 1904 στην τότε άρτι ιδρυθείσα υπό τον Καζιμίρ Σταμπρόφσκι [Kazimierz Stabrowski] (1869-1929) Σχολή Καλών Τεχνών της Βαρσοβίας.²³⁸⁹

Το ερώτημα του μέχρι ποιο βαθμό ο καλλιτέχνης τρύγησε την περίοδο εκείνη από τον πνευματισμό, τις ανατολικές θρησκείες, ή πόσο ουσιαστικά ήταν

²³⁸⁷ Ο.π., σελ. 80.

²³⁸⁸ Armin Kircher και Günter Graulich (επιμ.), *Musica Sacra Baltica. Geistliche Chormusik des 20. Jahrhunderts für gemischten Chor a cappella*, Στουτγάρδη: Carus, 2007.

²³⁸⁹ Rasa Žukienė, “Litewska tonacja”, ό.π., σελ. 12.

εξοικειωμένος με τον πνευματισμό δεν μπορεί να απαντηθεί, καθώς οι αναφορές σε φιλοσοφικά και θρησκευτικά θέματα στις επιστολές του καλλιτέχνη είναι πενιχρές, ενώ δεν διασώζονται εν γένει ικανοποιητικές μαρτυρίες για τα χρόνια των σπουδών του στην Σχολή Καλών Τεχνών της Βαρσοβίας. Είναι γνωστό, όμως, πως την περίοδο αυτή ο ζωγράφος-συνθέτης επιδίδεται σε μια φρενήρη ανάγνωση βιβλίων ποικίλης ύλης.²³⁹⁰ Πιο συγκεκριμένα, ο Τσουρλιόνις διατήρησε μέχρι το τέλος της ζωής του ένα ζωηρό ενδιαφέρον για την αστρονομία και το μηχανισμό δημιουργίας του σύμπαντος. Ο Ουμπράσας εύστοχα παρατηρεί ότι η επαφή του Τσουρλιόνις με την υπόθεση περί της νεφελοειδούς προέλευσης του σύμπαντος των Καντ-Λαπλάς προσέκρουε στην παραδομένη μέσα από την καθολική ανατροφή του εικόνα για τη δημιουργία του κόσμου. Βιώνοντας ένα συγκρουσιακό «εσωτερικό δράμα» ο Τσουρλιόνις θα αναθεωρήσει τις παραδοσιακές παραστάσεις για τη δημιουργία του ανθρώπου και του κόσμου.²³⁹¹ Μαρτυρείται επίσης ότι ο Τσουρλιόνις είχε διαβάσει και μελετήσει τον Καμίγ Φλαμμαριόν, τον Γιόχαν Χάινριχ φον Μέντλερ [Johann Heinrich von Mädler] (1794–1874), την αστρονομική γνώση των Βαβυλωνίων μέσα από το έργο του Φρίντριχ Καρλ Γκίντσελ [Friedrich Karl Ginzel] (1850–1926), καθώς και τη *Θρησκεία της Βαβυλώνας και της Ασσυρίας* του Μόρις Γιάστρο [Morris Jastrow] (1861–1921).²³⁹² Επιβεβαιώνεται, επίσης, ότι ο Τσουρλιόνις διάβαζε ινδική φιλοσοφία, την ιστορία του Νάλα και της Νταμαγιάντη από τη Μαχαμπαράτα, το έπος Ραμαγιάνα, και όπως ο Σκριάμπιν και ο Ντελβίλ, έργα του Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ.²³⁹³ Μια επίμονη έλξη για τον πνευματισμό τεκμαίρεται από αρκετές πηγές. Στον αδερφό του Ποβίλας γράφει: «Είμαι συνεπαρμένος με την ιδέα των Φακίρηδων, πως οι σκέψεις δηλαδή (ή όπως λένε τα στοιχειώδη [elementals]) είναι ζωντανές υπάρξεις, ασώματες και

²³⁹⁰ Ο Τσουρλιόνις διάβαζε Πόε, Καντ, Ουγκώ, Βουντ [Wilhelm Wundt] (1832-1920), Νίτσε, Ίψεν, Ντοστογιέφσκι, Λεονίντ Αντρέγιεφ [Leonid Andreyev] (1871-1919), καθώς και Αντάμ Μικιέβιτς [Adam Mickiewicz] (1798-1855), όπως δηλαδή έκαναν οι περισσότεροι φοιτητές στη Βαρσοβία και τη Λειψία εκείνη την εποχή. Σε ένα σωζόμενο σημειωματάριο του 1898 μαρτυρείται το σαρωτικό εύρος των ενδιαφερόντων του: δίπλα σε αντιπαραβαλλόμενες αγγλικές και γαλλικές λέξεις, πολωνικές και ιταλικές, εμφανίζονται χρονολογικοί πίνακες ιστορικών συμβάντων και γενεαλογίες κινέζων αυτοκρατόρων. Σημειώσεις πάνω στα στοιχεία της χημείας, τη βαρύτητα και διάφορα γεωλογικά φαινόμενα. Επίσης, βρίσκει κανείς αναλυτικά σημειωμένες τις συχρότητες των ταλαντώσεων κάθε νότας στο συγκεκριμένο σύστημα, μαζί με βουδιστικές εντολές, Βαβυλωνιακές, φοινικικές, χαλδαϊκές και εβραϊκές λέξεις, σειρές με κινέζικους χαρακτήρες και το αριθμητικό σύστημα σε σφηνοειδή γραφή των Ασσυρίων. Βλ. Landsbergis, *M. K. Čiurlionis. Time and Content*, σελ. 28.

²³⁹¹ Jonas Umbrasas, “The Ideological and Artistic Views of Čiurlionis”, στο *Collected Essays*, ό.π., σελ. 395.

²³⁹² Morris Jastrow, *The Religion of Babylonia and Assyria*, Βοστώνη: The Athenaeum Press, 1898. Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, Σικάγο: Lithuanian Library Press, 1984, σελ. 52–53.

²³⁹³ Antanas Venclova, “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, ό.π., σελ. 15.

άμορφες, σαν ένας στρατός που ενεργοποιείται από μια ισχυρή προσωπικότητα με θέληση, η οποία με τη συνδρομή τους μπορεί να κατακτήσει τα πάντα, αλλά μπορεί να γίνει και ένας φοβερός εχθρός, προκαλώντας κατάθλιψη οδηγώντας έναν προικισμένο αλλά αδύναμο στη θέληση άνθρωπο σε ηθική και φυσική παρακμή».²³⁹⁴ Το παραπάνω σχόλιο αποδεικνύει κατ' εμέ πως ο καλλιτέχνης είχε μελετήσει τις *Σκεπτομορφές* των Μπέζαντ και Λιντμπίτερ, ενώ το τελευταίο τμήμα του βιβλίου αναφορικά με την απεικόνιση των ηχητικών κυματομορφών που παράγονται από τη μουσική του Γκουνώ, του Μέντελσον και του Βάγκνερ θα πρέπει να του είχε τραβήξει την προσοχή. Οι πίνακες *Το όραμα* (1904, **εικ. 3.1.1.1**), *Θλίψη II* (1906-1907, **εικ. 3.4.6**) και *Αστραπή* (1909, **εικ. 3.4.8**) δείχνουν μια εξοικείωση με τη θεοσοφία και, πιο συγκεκριμένα, τις *Σκεπτομορφές*.

Μόλις πρόσφατα τέθηκε το θέμα της οφειλής των ιδεολογικών καταβολών του Τσουρλιόνις στη θεοσοφία.²³⁹⁵ Η εξοικείωση του Τσουρλιόνις με τη θεοσοφία και τον μυστικισμό πρέπει να πυροδοτήθηκε από τον λιθουανικής καταγωγής ζωγράφο και μύστη Καζιμίρ Σταμπρόφσκι, ιδρυτή και διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών της Βαρσοβίας καθώς και ιδρυτή της πρώτης Θεοσοφικής Εταιρείας στη Βαρσοβία, γνωστής με το όνομα Alba. Προκειμένου να φωτιστεί η πνευματική συγκρότηση του Τσουρλιόνις, θα ήταν χρήσιμο να σκιαγραφηθεί εν συντομία η σταδιοδρομία του δασκάλου του Τσουρλιόνις, ο οποίος μάλιστα φέρεται να ενσωμάτωσε τις θεοσοφικές ιδέες στη διδακτική του δραστηριότητα στη σχολή.

Ο Σταμπρόφσκι σπούδασε αρχικά στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Αγ. Πετρούπολης και αργότερα, το 1892, πραγματοποίησε μια σειρά ταξιδιών στην Παλαιστίνη, την Βηρυτό, την Κωνσταντινούπολη, την Αίγυπτο και την Ελλάδα.²³⁹⁶

²³⁹⁴ Επιστολή προς τον Ποβίλας, 2 Νοεμβρίου, 1909. Παρατίθεται από Vytautas Landsbergis, *M. K. Čiurlionis: Time and Content*, Βίλνιους: Lituanus, 1992, σελ. 42.

²³⁹⁵ Ο Οσβάλντας Νταουγκέλις εξετάζει το θέμα αυτό, αν και με κάποια καχυποψία. Καταλήγει ότι είναι δύσκολο να διαπιστωθεί το εάν ο Τσουρλιόνις ενδιαφερόταν πραγματικά για ψευδοθρησκείες, όπως η θεοσοφία, ή για τον πνευματισμό και τον υπνωτισμό και άρα παραμένει ανεξιχνίαστο το ζήτημα του κατά πόσον ενσωμάτωσε στο έργο του ιδέες από τους παραπάνω χώρους. Βλ. Oswaldas Daugelis, "Mikalojus Konstantinas Čiurlionis," στο *Okkultismus und Avantgarde*, ό.π., σελ. 92–95. Για μια εκ διαμέτρου αντίθετη προσέγγιση που εστιάζει στο μυστικιστικό υπόβαθρο των πινάκων του Τσουρλιόνις, βλ. Gabriella Di Milia και Daugelis Oswaldas, (επιμ.), *Čiurlionis: un viaggio esoterico*, ό.π.: επίσης, Gabriella Di Milia, "Mikalojus Konstantinas Čiurlionis," *Cahiers du Musée National d'art moderne*, τόμ. 80, τχ. 3, 1980: 49–59. Βλ. τέλος το άρθρο του Massimo Introvigne που συνοψίζει τις βασικές θέσεις των ειδικών επαϊόντων για τις διανοητικές αναζητήσεις του Τσουρλιόνις στον χώρο της θεοσοφίας, Massimo Introvigne, "Čiurlionis' Theosophy: Myth or Reality?" (άρθρο που παρουσιάστηκε στο συνέδριο *Enchanted Modernities: Theosophy and the arts in the modern world*, 25–27 Σεπτεμβρίου, 2013, Άμστερνταμ).

²³⁹⁶ Δεν διαθέτουμε ακόμη κάποια σημαντική μονογραφία που να συμβάλλει στη γνώση μας για τον καλλιτέχνη. Για τον ζωγράφο βλ. Laima Bialopetraičienė και Oswaldas Daugelis, (επιμ.), *Čiurlionis und*

Από το 1894 έως το 1896 βρέθηκε στη Γερμανία και σπούδασε, σύμφωνα με μια πηγή, ζωγραφική στην τάξη του Νικολάου Γύζη στην Ακαδημία του Μονάχου και κατόπιν στην Ακαδημία Julian στο Παρίσι (1897-8), προτού επιστρέψει στην Αγ. Πετρούπολη το 1898.²³⁹⁷ Το 1902 εγκαταστάθηκε οριστικά στη Βαρσοβία και έγινε μέλος της πολωνικής ένωσης καλλιτεχνών *Sztuka* [Τέχνη], ενώ παράλληλα κατέστρωσε σχέδια για τη δημιουργία της πρώτης Ακαδημίας Καλών Τεχνών στην πόλη, προσπάθεια που στέφθηκε με επιτυχία τον Σεπτέμβριο του 1904.

Ο Σταμπρόφσκι και ο Ρούστσιτς ήταν εκείνοι που τροφοδότησαν τα νεωτερικά καλλιτεχνικά κινήματα της Πολωνίας και των Βαλτικών Χωρών με τις ιδέες και αισθητικές μορφές του συμβολισμού. Παράλληλα, ωστόσο, ο Σταμπρόφσκι ελκύστηκε από τη θεοσοφία τον πνευματισμό και τις ανατολικές φιλοσοφίες. Το 1905 ίδρυσε την πρώτη θεοσοφική Στοά στη Βαρσοβία με το όνομα Alba, την οποία μετέφερε από την Αγ. Πετρούπολη, όπου σπούδαζε, ενώ διοργάνωνε κάθε βδομάδα αποκρυφιστικές σεάνς, στις οποίες συμμετείχε και ο Τσουρλιόνις.²³⁹⁸ Στις συνεδριάσεις του Σταμπρόφσκι συχνά γινόταν λόγος για τη θεοσοφία, την ύπνωση καθώς και για τη λατρεία του ήλιου στους Αιγυπτίους. Αργότερα, ωστόσο, ο Σταμπρόφσκι ενεπλάκη με την ανθρωποσοφία, καθώς είναι γνωστό πως συμμετείχε το 1911 στο συνέδριο της Ανθρωποσοφικής Εταιρείας στη Στοκχόλμη υπό τη διεύθυνση του Ρούντολφ Στάινερ.²³⁹⁹ Εξέθεσε εκεί τριάντα έργα για το συνέδριο αυτό, τα οποία σήμερα

die litauische Malerei: 1900 – 1940, ex. cat., Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg: Das Museum, 1989, σελ. 32· Elżbieta Charazińska κ.α. (επιμ.), *Symbolism in Polish Painting, 1840-1914*, Ντιτρόιτ: The Detroit Institute of Arts, 1984, σελ. 109. Πολλά από τα έργα του Σταμπρόφσκι αγνοούνται σήμερα, βλ. Jan Cavanaugh, *Out looking in Early Modern Polish Art, 1890-1918*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 2000, σελ. 178–179.

²³⁹⁷ Elżbieta Charazińska κ.α. (επιμ.), *Symbolism in Polish Painting*, ό.π. Από τα μητρώα της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών του Μονάχου δεν επιβεβαιώνεται ωστόσο αυτή η πληροφορία.

²³⁹⁸ Για τις σχέσεις του Σταμπρόφσκι με τη Θεοσοφική Εταιρεία, βλ. Malgorzata A. Dulaska and Karolina M. Kotkowska, “The idea of womanhood in the paintings of Kazimierz Stabrowski and its Theosophical inspiration” (άρθρο που παρουσιάστηκε στο συνέδριο *Enchanted Modernities: Theosophy and the arts in the modern world*, 25–27 Σεπτεμβρίου, 2013, Αμστερνταμ).

²³⁹⁹ Στα απομνημονεύματα της η Έλενα Πισάρεβα [Elena Fedorovna Pisareva] (1855-1944), ενεργητικό μέλος της Ρωσικής Θεοσοφικής Εταιρείας και μεταφράστρια έργων της Μπλαβάτσκι, αναφέρει ότι κατά την άφιξή της στο λιμάνι της Στοκχόλμης, κάποιος κύριος Hipling, μέλος του συνεδρίου έσπευσε να παραλάβει από τις τελωνειακές αρχές τους πίνακες του Σταμπρόφσκι, βλ. Elena Fedorovna Pisareva, *The Light of the Russian Soul, A personal Memoir of Early Russian Theosophy*, μτφρ. George M. Young, Wheaton: The Theosophical Society in America, 2008, σελ. 53. Βλέπε επίσης σελ. 46, όπου αναφέρεται στη διαμονή της στο σπίτι του Σταμπρόφσκι στην Βαρσοβία κατά την επίσκεψη της στο Θεοσοφικό Συνέδριο του Στάινερ το 1909 στη Βουδαπέστη. Κατά τη διαμονή της στην πόλη κλήθηκε από τον ζωγράφο να δώσει διαλέξεις για τη θεοσοφία σε διάφορα ιδιωτικά Σαλόν. Η Πισάρεβα διατηρούσε επίσης καλές σχέσεις με τον Τολστόι και τον ζωγράφο Ραίριχ. Ενδιαφέρον έχουν τα σχόλια που κάνει πάνω στις ρωσπολωνικές σχέσεις, οι οποίες εκείνη την περίοδο ήταν ασφαλώς τεταμένες λόγω της ρωσικής επιβολής, και πώς αυτές οι συγκρούσεις αίρονται χάρη στους στενούς δεσμούς που διατηρούν οι διανοούμενοι – μέλη των Θεοσοφικών Εταιρειών των δύο εθνότητων. Παρόλο που παρακολούθησε

αγνοούνται.²⁴⁰⁰ Τέλος, το 1922 ίδρυσε τη μυστικιστική ομάδα καλλιτεχνών *Sursum Corda* [Άνω σχώμεν τας καρδίας].²⁴⁰¹

Λίγα έργα του Σταμπρόφσκι είναι γνωστά και έτσι μας είναι δύσκολο να εκτιμήσουμε τον βαθμό επίδρασης που είχαν αυτά στη ζωγραφική του Τσουρλιόνις.²⁴⁰² Ο Σταμπρόφσκι καταξιώθηκε κυρίως στην αστική τάξη της Βαρσοβίας λόγω των εκκεντρικών, συμβολιστικών πορτρέτων του, που απεικόνιζαν αστούς ντυμένους με ιδιόμορφα κοστούμια συχνά τοποθετημένους σε μυθικά, εξωκοσμικά περιβάλλοντα να μετεωρίζονται ανάμεσα στον κόσμο των φαινομένων και εκείνων των αιθέριων και άορατων οντοτήτων. Στο έργο *Πορτρέτο της συζύγου* (1907, Εθνικό Μουσείο Βαρσοβίας), όπου απεικονίζεται η γλύπτρια Γιούλια Γιανίσεφσκα [Julia Janiszewska], διακρίνουμε έναν απόηχο της Σχολής του Μονάχου, ιδιαίτερα στις αντιστικτικές χρήσεις του κόκκινου χρώματος πάνω στο μαύρο και χρυσό φόντο, στο άνθος, στο κεφάλι της μορφής καθώς και στα υποδήματά της μορφής. Από την άλλη πλευρά, στο πορτρέτο του με τίτλο «Μαγικός κρύσταλλος του χιονιού» μπορούμε να διακρίνουμε, πίσω από τη γυναικεία μορφή που διαβάζει τη μαγική σφαίρα, τις κυκλωτικές κινήσεις των χρωμάτων-ήχων ενός δονούμενου κόσμου. Στα τοπία του ο Σταμπρόφσκι επεξεργάζεται, πιστεύω, περισσότερο τις αντιλήψεις που κυριαρχούσαν στους κύκλους των μυστικιστών σχετικά με τη μουσικότητα του τοπίου, τις δονήσεις στη φύση, τη σχέση του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου. Ο κύκλος του *το Σάρωμα της καταγίδας*, αποτελούμενο από τα μέρη *Πάνω από τη θλιμμένη χώρα*, *Ραψωδία*, *Το κάλεσμα της τρομπέτας*, *Υψώματα*, θα μπορούσε να εγγραφεί στο παραπάνω πλαίσιο αναφοράς. Για παράδειγμα, στο *Τοπίο ποταμού κοντά στην περιοχή του Nerli* (1900-1915) μπορούμε να ανιχνεύσουμε στις αντανάκλασεις των γυμνών δέντρων στην επιφάνεια του νερού μια υπενθύμιση στις συμπαντικές αρμονίες και την κατοπτρική σχέση ανάμεσα στον μικρόκοσμο (κάτω) και τον μακρόκοσμο (άνω). Σε ποιο βαθμό οι μυστικιστικές ιδέες του Σταμπρόφσκι διαμόρφωσαν τη βιοθεωρητική στάση και κοσμολογική αντίληψη του νεαρού Τσουρλιόνις το 1904 δεν είναι δυνατόν να απαντηθεί και μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν.

τα συνέδρια του Στάινερ, όπως άλλωστε είχαν κάνει τα περισσότερα μέλη της Ρωσικής θεοσοφικής Εταιρείας, μετά την απόσχιση παρέμεινε με το μέρος της Αννυ Μπέζαντ.

²⁴⁰⁰ Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του καταστράφηκε κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και την αρχή της Ρωσικής Επανάστασης.

²⁴⁰¹ Elżbieta Charazińska κ.α. (επιμ.), *Symbolism in Polish Painting*, ό.π., σελ. 109.

²⁴⁰² Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η *Σονάτα του φιδιού* του Τσουρλιόνις απηχεί την ιστορία του πράσινου φιδιού του Γκαίτε, η οποία μεθερμηνεύτηκε αργότερα από τον Στάινερ και εντάχθηκε στο ανθρωποσοφικό κανόνα.

Μέχρι πρόσφατα, οι μελετητές του ζωγράφου υπήρξαν ιδιαίτερα επιφυλακτικοί, αν όχι αρνητικοί, σε οποιαδήποτε σύνδεση του καλλιτέχνη με τη Θεοσοφική Εταιρεία και τις ιδέες που αυτή κόμιζε. Η ερευνητική αυτή κατεύθυνση στηρίχτηκε ομόφωνα σε μια δήλωση της αδερφής του καλλιτέχνη σύμφωνα με την οποία ο Τσουρλιόνις ήταν αποστασιοποιημένος από τέτοιες θεωρήσεις.²⁴⁰³ Επίσης, η σύζυγος του καλλιτέχνη ανέφερε το 1940 στον μελετητή του ζωγράφου Αλέξις Ράννιτ την ύπαρξη ενός γράμματος, με το οποίο ο Τσουρλιόνις απευθυνόταν στη Θεοσοφική Εταιρεία της Αγ. Πετρούπολης και αρνείτο κατηγορηματικά οποιαδήποτε σύνδεση του έργου του με τις εναλλακτικές θρησκευτικές δοξασίες.²⁴⁰⁴ Ο Ράννιτ, όπως έχουμε ήδη δει, ενστερνίστηκε τη θέση αυτή και αποσιώπησε στα γραπτά του οποιαδήποτε αναφορά στον πνευματισμό και τον μυστικισμό. Ως εκ τούτου, συνέδεσε το ιδεολογικό υπόβαθρο του έργου του ζωγράφου με μια νεοπλατωνική φιλοσοφία, η οποία μένει, ωστόσο, ιστορικά ατεκμηρίωτη. Αναφέρει επί τούτου: «Αρνούμενος [ο Τσουρλιόνις] να ζήσει μόνο με τη γνώση, ζωγραφίζει τη νεοπλατωνική συνείδηση μιας πραγματικότητας υψηλότερης από τη σφαίρα της λογικής. Ο Τσουρλιόνις αντιμετωπίζει τον κόσμο του μύθου σαν αντανάκλαση μιας μετουσιωμένης πραγματικότητας και μεταφράζει την πραγματικότητα μέσα από την ποίηση του μουσικού σχεδίου».²⁴⁰⁵ Ο Ράννιτ σφυρηλατεί τους δεσμούς ανάμεσα στη ζωγραφική του Τσουρλιόνις και τη φιλοσοφική σκέψη του Ντοστογιέφσκι, του Νίτσε, του Καντ, του Νεοπλατωνισμού (ιδιαίτερα του Πλωτίνου) και της ινδικής φιλοσοφίας, αλλά με τέτοιο τρόπο που οι ιδέες αυτές φαίνονται να μετεωρίζονται σε ένα ιστορικό κενό, αποχρωμαμένες από την ιστορική τους υπόσταση.²⁴⁰⁶ Σύμφωνα με τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους το αιώνιο Ένα αντιδιαστέλλεται τα πολλά, το άπειρο και το πεπερασμένο. Ο Ράννιτ ισχυρίζεται, λοιπόν, πως ο Τσουρλιόνις ερμήνευε τον κόσμο μέσα από το πρίσμα της πλωτίνειας φιλοσοφίας, δηλαδή εκείνης της κοσμοθεωρίας που υπαγόρευε πως η ψυχή προτού ενωθεί με τις απαρχές της έπρεπε να διαβεί ένα «πνευματικό

²⁴⁰³ Η προφορική αυτή μαρτυρία διασώζεται από τον Αλέξις Ράννιτ το 1940. Βλ. Aleksis Rannit, "Čiurlionis Seen as Symbolist," *Lituanus*, τόμ. 7, τχ. 2, Ιούνιος 1961: 44, υπ. 8.

²⁴⁰⁴ Aleksis Rannit, "Čiurlionis seen as symbolist", *Lituanus*, τόμ. 7, αρ. 2, Ιούνιος 1961, σελ. 37–44, εδώ σελ. 44.

²⁴⁰⁵ Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Visionary Painter*, Σικάγο: Lithuanian Library Press, 1984, σελ. 38. Το κεφάλαιο του βιβλίου που αφορά τις φιλοσοφικές καταβολές των πινάκων του Τσουρλιόνις είχε δημοσιευτεί νωρίτερα, το 1975. Βλ. Aleksis Rannit, "In Search of a Philosophical Background of M. K. Čiurlionis", *Lituanus*, 21, τχ. 2, 1975: 5–13.

²⁴⁰⁶ Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 31–40. Βλ. επίσης σελ. 58–60, όπου ο Ράννιτ συζητά τον συμβολισμό των γεωμετρικών σχημάτων (της σφαίρας, του κύκλου, του κυλίνδρου, του τριγώνου, της κυρτής γραμμής κλπ.) αγνοώντας ότι τα σχήματα αυτά είχαν χρησιμοποιηθεί, ως επί το πλείστον, από τους θεοσοφιστές.

curriculum». Η πορεία αυτή της ένωσης του ανθρώπου με το θείο προϋποθέτει την εστίαση επί της υλικής πραγματικότητας, διαδικασία που οδηγεί στην παραδοχή πως μέσα από τον πολλαπλασιασμό των εφήμερων πραγμάτων καθίσταται δυνατή η ενατένιση των ιδεατών μορφών τους.²⁴⁰⁷ Θεωρώ πως σε έναν μεγάλο βαθμό ο Ράννιτ μεθερμηνεύει τις απόψεις που είχε διατυπώσει ο Ιβάνοφ το 1914, αδυνατώντας, ωστόσο, να ελέγξει τον πλούτο των σημασιολογικών αναφορών του Ρώσου συγγραφέα. Επιπλέον, ο Ράννιτ διευρύνει τη θεώρησή του προς μια ερμηνευτική κατεύθυνση που δεν ενδιαφέρει τον Ρώσο φιλόσοφο. Πιο συγκεκριμένα, ο Ράννιτ εντοπίζει την πνευματικότητα του Τσουρλιόνις στην εθνική παράδοση της χώρας του, στην «οραματική φύση του τοπίου της Λιθουανίας» και στις «ιδιαιτερότητες της ποιότητας του φωτός». Ο Ράννιτ ξεδιπλώνει μπροστά μας μια μεταφυσική εκδοχή των «μουσικών» πινάκων του ζωγράφου, ως απόδειξη της «κοσμικής μνήμης» των Λιθουανών:²⁴⁰⁸ «η αντίληψή του [Τσουρλιόνις] για την εθνικότητα ήταν μεταφυσική, εξέλαβε το έθνος σαν μια έκφραση ενός πνεύματος ή ιδέας, η οποία με τη σειρά της αντανάκλασε μια συγκεκριμένη πλευρά μιας οικουμενικής εικόνας».²⁴⁰⁹ Εδώ θα πρέπει να προστεθεί ακόμη μια πολιτισμική ιδιομορφία της Λιθουανίας. Η Λιθουανία ήταν η τελευταία εδαφική περιοχή στην Ευρώπη που ασπάστηκε το χριστιανισμό. Η ιστορική αυτή ιδιαιτερότητα επέτρεπε στον Ράννιτ να ερμηνεύσει την εναλλακτική-θηρησκευτική θεματολογία των πινάκων του ζωγράφου μέσα από μια συμφιλίωση του παγανιστικού-εθνικού με το παγκόσμιο-οικουμενικό.

Είναι γνώμη μου, ωστόσο, πως η άκριτη προσκόλληση στην παραπάνω επιστολή της συζύγου του ζωγράφου, Σοφίγιε, ως αξιόπιστη πηγή παραμένει προβληματική για τρεις βασικούς λόγους: Πρώτον, η οικογένεια του ζωγράφου ήταν αυστηρά καθολική, όπως άρμοζε σε μια οικογένεια που ενστερνιζόταν την Πολωνική κουλτούρα· άρα η

²⁴⁰⁷ Ο.π., σελ. 40. Η επιχειρηματολογία του Ράννιτ προέρχεται από την επαφή του με το κείμενο του Ιβάνοφ. Βλ. σχετικά παρακάτω.

²⁴⁰⁸ Aleksis Rannit, “M. K. Čiurlionis: The First Abstract Painter”, *Lituanus*, τόμ. 12, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1957: 15. Σε άλλο σημείο ενισχύει την παραπάνω θέση του με την εξής παρατήρηση: «Παρ’ όλες τις αλλαγές που επέφεραν στη λιθουανική ταυτότητα οι ξένοι καταπατητές, ο ουσιωδώς μεταφυσικός τόνος της λιθουανικής λαϊκής τέχνης υπερिशύει και μάλιστα αγγίζει τον πυρήνα ακόμη και των πιο σύγχρονων λιθουανικών καλλιτεχνικών μορφών», στο Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 14, σελ. 61 κ.ε. Η ανθρωπολογική προσέγγιση της Joan M. Vaštokas κινείται προς την ίδια κατεύθυνση: η συγγραφέας αναπαράγει την αρκετά διαδεδομένη άποψη ότι στο έργο του ζωγράφου μεταφέρονται, με τη μορφή κοσμικών αρχετύπων, πανθειστικές μνήμες από ένα κοινό ινδοευρωπαϊκό παρελθόν. Ο ρόλος του Τσουρλιόνις είναι αντίστοιχος, επομένως, με εκείνον του σαμάνου, ο οποίος στις παλαιότερες κοινωνίες αναλάμβανε ομόθυμα το ρόλο του ποιητή, ζωγράφου, μουσικού, φιλοσόφου και θεράποντος ιατρού· βλ. M. Joan Vaštokas, “M. K. Čiurlionis: Abstraction and the visionary experience”, *Lituanus*, τόμ. 21, τχ. 2, 1975: 14–38.

²⁴⁰⁹ Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 61.

συζήτηση εναλλακτικών θρησκευτικών δοξασιών θα πρέπει να ήταν απαγορευτική, αν όχι αδύνατη. Έπειτα, η δήλωση της Σοφίγιε, μέλος της Λιθουανικής αντιπροσωπίας της Κοινωνίας των Εθνών στα τέλη της δεκαετίας του 1920, θα πρέπει να αξιολογηθεί στο πλαίσιο της ευρύτερης εχθρικής στάσης της Λιθουανίας απέναντι στη Σοβιετική Ρωσία. Έπειτα ο Ράννιτ, που ήταν ο βασικότερος μελετητής του καλλιτέχνη για πολλά χρόνια, ενδιαφερόταν να θεμελιώσει τους δεσμούς ανάμεσα στη ζωγραφική του Τσουρλιόνις και την αφηρημένη ζωγραφική· συνεπώς, όπως έδειξα στο κεφάλαιο 4.3.1, η παραδοχή ότι ο Τσουρλιόνις αρέται φιλοσοφικά παραδείγματα από τη χύτρα της θεοσοφίας θα άμβλυνε το βασικό του επιχείρημα, ότι δηλαδή ο καλλιτέχνης μέσα από μια «μουσική θεώρηση» της ζωγραφικής διέβη τον Ρουβίκωνα προς την αφαίρεση, πριν τον Καντίνσκι.

Τέλος, η πρόθεση του Τσουρλιόνις να αποστασιοποιηθεί από τη Θεοσοφική Εταιρεία της Αγ. Πετρούπολης μπορεί να ερμηνευτεί διττά: Από τη μια πλευρά θα ένιωθε ότι η πρόσληψη του έργου του θα περιοριζόταν στους στενούς κόλπους των Θεοσοφικών Εταιρειών. Από την άλλη, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι οι Θεοσοφικές Εταιρείες ήταν ανταγωνιστικές μεταξύ τους, ιδιαίτερα την περίοδο του Μεσοπολέμου, οπότε και οι διασταυρωμένες τροχιές τους στη δημοσιότητα στο πλαίσιο της εξωτερίκευσης των δράσεών τους χρωματίζονται με εθνικιστικά χαρακτηριστικά. Ακόμη κι αν τελικά ο Τσουρλιόνις απέρριψε τη Ρωσική Θεοσοφική Εταιρεία για διάφορους λόγους, αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι συμεριζόταν την ίδια άποψη για την Πολωνική. Το έργο του Τσουρλιόνις *Το όραμα* (1904, **εικ. 3.1.1.1**), το οποίο αναπαράγει το έμβλημα της Θεοσοφικής Εταιρείας με το σταυρό και το φίδι, δείχνει ότι ο καλλιτέχνης, γύρω στο 1905, τουλάχιστον αξιολογούσε θετικά τις δραστηριότητες της Θεοσοφικής Εταιρείας.²⁴¹⁰

Ενδεχομένως, ο καλλιτέχνης γνώρισε κατά τα ταξίδια του στην Κεντρική Ευρώπη το 1906 το έργο συμβολιστών καλλιτεχνών, το οποίο διαπνεόταν από θεοσοφικές ιδέες. Η Αστριντ Κούρι [Astrid Kury] (γ. 1968) σημειώνει, για παράδειγμα, την εικονογραφική συγγένεια ανάμεσα στην ζωγραφική του Τσουρλιόνις και εκείνη του Έριχ Μαλλίνα [Erich Mallina] (1873-1954).²⁴¹¹ Δεν υπάρχει, ωστόσο, κανένα

²⁴¹⁰ Βλ. Gytis Vaitkunas, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, ό.π., πίνακας 9.

²⁴¹¹ Ο τσεχικής καταγωγής Έριχ Μαλλίνα σπούδασε το 1898 στη Kunstgewerbeschule στη Βιέννη υπό τον Άλφρεντ Ρόλλερ [Alfred Roller] (1864–1935). Το 1906 έγινε καθηγητής στη Σχολή. Στα πρώτα του έργα διακρίνεται μια προσπάθεια ενσωμάτωσης προοπτικής ενώ το ύφος είναι σε γενικές γραμμές νατουραλιστικό. Σταδιακά στράφηκε σε ένα περισσότερο διακοσμητικό ιδίωμα, το οποίο οφειλόταν στην επίδραση του δάσκαλού του Ρόλλερ, καθώς και στο πνεύμα της βιεννέζικης Σετσεσιόν. Ωστόσο, από το 1900 μέχρι και το 1935, φιλοτέχνησε πολλούς πίνακες με μυστικιστική θεματολογία, όπως

τεκμήριο, το οποίο να μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Τσουρλιόνις γνώριζε το έργο του Μαλλίνα. Η ιστορικός τέχνης είναι επίσης διστακτική στο να αποδώσει τους πειραματισμούς του Μαλλίνα με γεωμετρικούς σχηματισμούς σε θεοσοφικές επιρροές, καθώς, όπως υποστηρίζει, τα ρέποντα προς την αφαίρεση σχέδια του εμφανίζονται πριν το 1909, χρονιά κατά την οποία ο καλλιτέχνης εγγράφεται στη Θεοσοφική Εταιρεία.²⁴¹² Όπως έχω, ωστόσο, δείξει μέχρι τώρα η τάση προς τη γεωμετρικοποίηση-κρυσταλλοποίηση της μορφής ήταν αρκετά διαδεδομένη στους θεοσοφικούς, μυστικιστικούς κύκλους, ήδη από τη δεκαετία του 1890 (Μοναστήρι του Μπερόν, Σαρλ Φιλιζέ, Γιαν Τόροπ, Γιοχάννες Λάουβερικς). Πιθανώς, λοιπόν, ο Μαλλίνα να ήταν δραστήριος σε θεοσοφικά δίκτυα ήδη νωρίτερα από το 1909.

Τη σημασία της γεωμετρίας στο έργο του Τσουρλιόνις είχε τονίσει, πέρα από τον Ιβάνοφ όπως θα δείξω, ο Μπόρις Λέμαν [Boris Alekseevich Leman] (1880–1945) ο οποίος συνδεόταν και συνεργαζόταν με συμβολιστές και θεοσοφιστές, προτού στραφεί στη διάδοση των ανθρωποσοφικών ιδεών στην Αγ. Πετρούπολη.²⁴¹³ Ο Λέμαν δημοσίευσε την πρώτη μονογραφία για τον Τσουρλιόνις αμέσως μετά τον θάνατο του ζωγράφου, αξιοποιώντας μαρτυρίες γνωστών και φίλων του.²⁴¹⁴ Μέσα από παράθεση στοιχείων, λοιπόν, υποστήριξε ότι ο Τσουρλιόνις συναναστρεφόταν κύκλους θεοσοφιστών ήδη από τη στιγμή της μετοίκησης του από τη Λειψία στη Βαρσοβία το

αγγέλους και άλλα υπερφυσικά όντα. Η στροφή αυτή στη θεματολογία αλλά ενδεχομένως και στην κοσμοθεωρία του συνδέεται με την είσοδό του το 1909 στη Θεοσοφική Εταιρεία. Στη βιβλιοθήκη του σώζονται πληθώρα θρησκευτικών-ιστορικών βιβλίων και μεταφράσεων βουδιστικών πηγών. Βλ. Astrid Kury, „*Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus...*“, ό.π., σελ. 295 κ.ε. Για σύγκριση με Τσουρλιόνις, βλ. σελ. 310–318. Η Αστριντ Κούρι παρακολουθεί την καλλιτεχνική πορεία του Τσουρλιόνις παράλληλα με εκείνη του Καντίνσκι πιστεύοντας ότι ο Ρώσος ζωγράφος γνώριζε τα έργα του Τσουρλιόνις από αναπαραγωγές στο περιοδικό *Apollon*, το 1910/1911, στο οποίο ήταν συνδρομητής. Για την επιχειρηματολογία αυτή, βλ. το τέταρτο κεφάλαιο (4.3.1-2).

²⁴¹² Ο.π., σελ. 302.

²⁴¹³ Από το 1913 και μετά, ο Λέμαν λειτούργησε ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στο Ντόρναχ και την Αγ. Πετρούπολη, εκδίδοντας βιβλία, άρθρα και δίνοντας διαλέξεις. Στον κύκλο του ανήκε και ο Αντρέι Μπιέλι, αν και ο τελευταίος διατήρησε μια αμφιλεγόμενη στάση απέναντι στην ανθρωποσοφική ερμηνεία του Λέμαν. Ο Στάνιερ είχε ξεχωρίσει τη Ρωσία ως ιδιαίτερο αποδέκτη των μηνυμάτων του, καθώς σύμφωνα με αυτόν, οι Ρώσοι, απομακρυσμένοι από τον δυτικό ορθολογισμό και διαποτισμένοι από τη Βυζαντινή θρησκεία, μπορούσαν να κατανοήσουν και να απορροφήσουν το δόγμα της ολιστικής θεώρησης του κόσμου, δηλαδή της «Συννοδικότητας» σύμφωνα με τον Σολοβιόφ. Βλ. Renata von Maydell, “Anthroposophy in Russia”, στο *Occult in Soviet and Russian Culture*, επιμ. Bernice Glatzer Rosenthal, Ίθακα/Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1997, σελ. 162–163.

²⁴¹⁴ Ο Λέμαν τονίζει κάπως υπερβολικά τη χρήση γεωμετρικών σχημάτων στο έργο του Τσουρλιόνις. Σημειώνει σχετικά: «Ο Τσουρλιόνις, δοκιμάζοντας διάφορους συνδυασμούς ελικοειδών στροβίλων και κύκλων, πιθανότατα προσπάθησε να μεταβιβάσει τις εμπειρικές του παραστάσεις, σαν να ανακάλυπτε μέσα από αυτές τα σχήματα των περιστροφών των ατομικών σωματιδίων. [...] οι σφαίρες, οι κύκλοι και οι ελλείψεις ήταν πάντα χαρακτηριστικά σύμβολα του ρυθμού της ζωής. Ο Τσουρλιόνις είναι πιθανότητα ο μοναδικός που αξίζει να χαρακτηριστεί ως θιασώτης της κοσμικής θρησκείας». Παρατίθεται από τον Ράννιτ, βλ. Aleksis Rannit, *Mikalojus Konstantinas Ciurlionis: Lithuanian Visionary Painter*, ό.π., σελ. 55. Πρβλ. Boris A. Leman, *Churlianis*, Πέτρογκραντ: Butkovskaja, 1912 [21916].

1902 και ότι συνέπραξε με κύκλους διανοουμένων, οι οποίοι διερευνούσαν τα πνευματιστικά φαινόμενα, τον μυστικισμό και τις ανατολικές θρησκείες. Σύμφωνα με μαρτυρίες του αδερφού του καλλιτέχνη, τον οποίο και παραθέτει ο Λέμαν, ο Τσουρλιόνις οργάνωσε μάλιστα, κατά την παραμονή του στην Βαρσοβία, δημόσιες αντιπαραθέσεις με θέμα τον πνευματισμό, την ύπνωση και τις θρησκευτικές, φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές τους εφαρμογές και πρακτικές.²⁴¹⁵

Όσο μεροληπτική και να είναι η προσέγγιση του Λέμαν, ένας βαθμός αλήθειας πρέπει να υπάρχει σε αυτήν. Η Βαρσοβία είχε εξελιχθεί εκείνη την περίοδο σε έναν νέο πόλο έλξης καλλιτεχνών και λογοτεχνών και σε ένα χωνευτήρι ποικίλων θεολογικών και φιλοσοφικών τάσεων, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε ότι η κατάκτηση της Πολωνίας σε τρεις σφαίρες, διοικούμενες από τη Γερμανία, τη Ρωσία και την Αυστρία, είχε οδηγήσει στην πολιτισμική αποκέντρωση των μεγάλων πολωνικών πόλεων. Το 1907 ο Τσουρλιόνις μετακόμισε στο Βίλνιους αλλά το κόστος ζωής και η χαμηλή ανταπόκριση που βρήκαν τα έργα του τον ανάγκασαν, όπως έχω ήδη δείξει, να αναζητήσει από το 1908 μια καινούργια πελατεία στην Αγ. Πετρούπολη. Το 1908 και το 1909 ο Τσουρλιόνις πέρασε μεγάλες περιόδους στην Αγ. Πετρούπολη, όπου συναναστράφηκε με τα μέλη του Κόσμου της Τέχνης [Mir Isskustva] και έλαβε μέρος σε εκθέσεις που οργάνωνε η Ένωση Ρώσων Καλλιτεχνών.²⁴¹⁶ Στους χώρους αυτούς η υποδοχή του έργου του καλλιτέχνη μέσα από τα πρίσματα της θεοσοφικής ενατένισης και ερμηνείας του κόσμου θα πρέπει να θεωρηθεί, νομίζω, αρκετά πιθανή.

8.3.3 «Σε μίμηση του Τσουρλιόνις»

Προτού προχωρήσω στη διάλεξη του Ιβάνοφ θα ήθελα να σκιαγραφήσω τον αντίκτυπο που είχε η «μουσικοτεχνική» ζωγραφική του Τσουρλιόνις, καθώς και οι ιδιάζουσες εναλλακτικές θρησκευτικές θεωρήσεις που συνδέονταν με αυτήν, σε νέους καλλιτέχνες στην ευρύτερη περιοχή της Βαλτικής. Όπως εύστοχα σημειώνει η Χριστιάνα Άμπελε, το μουσείο του Τσουρλιόνις στο Κάουνας είχε γίνει τόπος προσκυνήματος για αναρίθμητους ταξιδιώτες από τη Σοβιετική Λετονία, οι οποίοι βίωσαν μια πνευματική ανακούφιση από τη διασάλευση των παραδοσιακών ορίων

²⁴¹⁵ Ο Ουμπράσας σημειώνει, ωστόσο, ότι στα γράμματα του καλλιτέχνη βρίσκουμε μονάχα μία αναφορά στη Γιόγκα και την ιδέα της μετενσάρκωσης. Βλ. Jonas Umbrasas, *ό.π.*, σελ. 397.

²⁴¹⁶ Rasa Žukiene, “Litewska tonacja”, *ό.π.*, σελ. 13.

ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική.²⁴¹⁷ Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι το ίδιο ίσχυε για όλες τις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης.

Ο Ρούντολφ Πέρλε [Rūdolfis Pērle] (1875-1917) είχε δηλώσει ότι οι πραγματικές καλλιτεχνικές αξίες πρέπει να αναζητηθούν όχι στον Ρέπιν και στον Σερόφ αλλά στον Μπογκαγιέφσκι [Konstantin Bogayevsky] (1872-1943) και στον Τσουρλιόνις.²⁴¹⁸ Έχοντας ζήσει και σπουδάσει στην Αγ. Πετρούπολη ο ζωγράφος Ρούντολφ Πέρλε, με εξειδίκευση στην απεικόνιση συνθέσεων με άνθη, άλλαξε τελείως το ύφος της ζωγραφικής του μετά την επαφή που είχε με το έργο του Τσουρλιόνις και ένα ταξίδι που πραγματοποίησε στα βουνά του Καυκάσου, όπου υπηρέτησε τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.²⁴¹⁹ Η πολυπραγμοσύνη του — πραγματοποίησε μια σειρά από πειράματα γύρω από εύφλεκτα υλικά, πυροτεχνήματα, πυραύλους και αερόστατα— αποτυπώνεται στους πίνακες που φιλοτέχνησε αυτήν την περίοδο. Στα έργα του αυτά, τα οποία ζωγράφησε τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του, απεικονίζονται έρημες απόκρημνες, απειλητικές βουνοκορφές, που ορθώνονται, όμως, ακολουθώντας έναν ιδιαίτερο, εσωτερικό ρυθμό σαν να υπακούν σε ένα κρυφό σχέδιο. Στο ανολοκλήρωτο έργο του *Το μονοπάτι της ζωής* (1916, **εικ. 5.6.1**) ένας εσμός από ανθρώπους, ζωγραφισμένος χωρίς πολλές λεπτομέρειες σαν να επρόκειτο

²⁴¹⁷ Kristiāna Ābele, “Acoustic Associations in the Visual Arts”, ό.π., σελ. 56-57. Για την αντίδραση του μνημένου στην ινδική φιλοσοφία και Ανθρωποσοφία φιλοσόφου Βιντούνας [Vilius Storostas-Vydūnas] (1868–1953), όταν αυτός αντίκρουσε τα έργα του Τσουρλιόνις στη Δεύτερη Λιθουανική Έκθεση στο Βίλνιους το 1908, βλ. Vacys Bagdonavičius, *Sugrįžti prie Vydūno: straiptsniai, esė, pokalbiai*, Βίλνιους: Kultūra, 2001.

²⁴¹⁸ Kristiāna Ābele, “Acoustic Associations in the Visual Arts”, ό.π., σελ. 54. Ο Πέρλε είχε την ευκαιρία να δει πρώτη φορά τα έργα του Τσουρλιόνις από κοντά στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε στην Αγ. Πετρούπολη το 1906, η οποία περιελάμβανε έργα φοιτητών της Σχολής Καλών Τεχνών της Βαρσοβίας. Σίγουρα, ωστόσο, θα είχε παρακολουθήσει και τις επόμενες εκθέσεις του 1909, 1910 και 1911. Ο Μπογκαγιέφσκι ήταν μέλος της ομάδας *Κόσμος της Τέχνης* και ζωγράφος τοπίων με συμβολιστικό περιεχόμενο. Βλ. επίσης Dace Lamberg, *Rūdolfis Pērle*, Ρίγα: Neputns, 2014, σελ. 62-63.

²⁴¹⁹ Για τον ζωγράφο βλ. Jānis Siliņš, *Rūdolfis Pērle*, Ρίγα: Neatkarīgo Mākslinieku Vienība, 1928. Το δυσεύρετο αυτό βιβλίο, το οποίο εμπεριέχει μια λιγοσέλιδη περίληψη στα γαλλικά, υπάρχει στις κλειστές συλλογές της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Βερολίνου. Ο Ρ. Πέρλε γεννήθηκε στις 27 Απριλίου 1875 στην περιοχή της βορειοκεντρικής Λετονίας, γνωστής ως Vidzeme (Livland στα Γερμανικά), και εργάστηκε στη νεότητά του ως κηπουρός, καλλιερμώντας συχνά τριαντάφυλλα. Σπούδασε στη Σχολή των Τεχνών του Stieglitz στην Αγ. Πετρούπολη, από την οποία αποφοίτησε το 1905 με ειδίκευση στις διακοσμητικές τέχνες. Από βιοποριστική ανάγκη εργάστηκε στον τομέα του βιομηχανικού σχεδίου στο πρώτο εργοστάσιο παραγωγής Καουτσούκ στη Ρωσία, το *Treugol'nik*, αφήνοντας μόνο τα βράδια και τις Κυριακές για καλλιτεχνική μελέτη. Εξέθεσε έργα του στην Αυτοκρατορική Ρωσική Εταιρεία Υδατογράφων στην Αγ. Πετρούπολη καθώς και στη Ρίγα. Κατά τη διάρκεια του πολέμου στάλθηκε με αποστολή στον Καύκασο στον τομέα των αερόστατων· η άγρια θέα των βουνών από τα υπέρογκα αυτά ύψη τον συνεπαίρνει. Παράλληλα με τη ζωγραφική αναπτύσσει νέες στρατιωτικές τεχνικές, οι οποίες τραβούν το ενδιαφέρον ανωτέρων του. Η επανάσταση του 1917 δεν τον άφησε να εφαρμόσει τις ιδέες του και πέθανε άρρωστος μετά από λίγο καιρό. Το Φθινόπωρο του 1923 πραγματοποιήθηκε έκθεση με έργα του στο Κρατικό Μουσείο των Τεχνών της Λετονίας, που στεγαζόταν τότε στο Κάστρο της Ρίγας. Το 1924, ο φίλος του Πέρλε και γλύπτης Μπούρκαρντς Ντζένις [Burkards Dzenis] (1879-1966) φιλοτέχνησε ένα μνημείο από γρανίτη που κοσμεί τον τάφο του.

για ένα νεφελώδες ρεύμα, άβουλα αγόμενο από μια άγνωστη αιτία, ακολουθεί ένα απόκρημνο, φιδωτό μονοπάτι υπό την επιρροή ή καλύτερα γήτεμα ενός φλαουτίστα που κάθεσαι σε μια ψηλή πέτρινη στήλη στο κέντρο της σκηνής. Σε ένα άλλο έργο της ίδιας περιόδου, με τίτλο *Μοτίβο ενός λαϊκού τραγουδιού* (1916, **εικ. 5.6.2**) κοφτερά βράχια στροβιλίζονται ρυθμικά γύρω από έναν ήλιο που βυθίζεται στη θάλασσα, βάφοντας το τριγύρω απόκοσμο τοπίο με βαθιούς κόκκινους, πορτοκαλί με χρυσαφίες αποχρώσεις, κορεσμένους τόνους. Αντίστοιχα στο έργο του *Ήλιος* (1916, **εικ. 5.6.3**) οι απότομες βουνοκορφές, που μοιάζουν με τεράστια ηχητικά φάσματα ήχου, τείνουν σχεδόν σαν άνθρωποι να προσκυνήσουν ή να παραδοθούν στον ήλιο που υψώνεται πάνω από αυτές, λούζοντας τα πάντα αυτή τη φορά σε πιο φωτεινές αποχρώσεις του κίτρινου και του πορτοκαλί.²⁴²⁰ Πολλές φορές στα έργα αυτά προστίθενται σύμβολα, όπως ένα φίδι, αρχαίες Τριήρεις και ιπτάμενοι καβαλάρηδες να μάχονται δυδιάκριτους αντιπάλους (**εικ. 5.6.4**). Ποια ψυχοδιαφορική αλλαγή, πέρα από την προφανή κήρυξη του πολέμου, μπορεί να οδήγησε αυτόν τον ζωγράφο λουλουδιών να ζωγραφίσει υπερκόσμια τοπία, όμοια με «φλογωτά σπαθιά» τα οποία συμπυκνώνονται στις πιο απλές, αφαιρετικές φόρμες;²⁴²¹ Που απευθύνονται αυτά τα απόκοσμα τοπία με της ανορθωμένες βραχώδεις στήλες, που μοιάζουν με εξωγήινες πόλεις ή ακόμη τι σχέση μπορεί να έχουν με τη μουσική; Νομίζω ότι η ιδιόρρυθμη αυτή αρχιτεκτονική του τοπίου που περιέγραψα παραπάνω αντικατοπτρίζει την εξοικείωση του ζωγράφου με τις (ψευδο)επιστημονικές εκείνες θεωρίες που μελετούσαν την οπτικοποίηση των ηχητικών κυμάτων και των ταλαντώσεών τους. Στο δίπτυχο του Τσουρλιόνις *Η πόλη* (1908), για παράδειγμα, μπορούμε να δούμε το πώς τα κάθετα στοιχεία του έργου (οι πυλώνες της γέφυρας, οι πύργοι, τα επιμήκη κτήρια και οι μυτερές απολήξεις των στεγών) παραπέμπουν στις κορυφές και τις κοιλίες ενός εγκάρσιου κύματος που μεταδίδεται στον χώρο και τον χρόνο. Ποια καλύτερη εικόνα για τη διεισδυτική και πρωτεϊκή δύναμη της μουσικής από εκείνη που μας δίνει ο Τσουρλιόνις, όταν εκφράζει το θαυμασμό του για τον μύθο του Αμφίωνος: «η πόλη της Θήβας ανυψώθηκε καθώς ο Αμφίων έπαιζε τη μουσική του, οι πέτρες έμπαιναν μόνες τους στους αρμούς χωρίς κάποια εξωτερική βοήθεια: στύλοι, κίονες, πύργοι και παλάτια απλά φύτρωναν από το έδαφος».²⁴²² Μέσα από το παραπάνω όραμα της ίδρυσης της πόλης με τη συνεργεία

²⁴²⁰ Το έργο άλλωστε είναι εμπνευσμένο από ένα λαϊκό Λεττονικό τραγούδι που είναι αφιερωμένο στον ήλιο, βλ. *Ames sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*, ό.π., σελ. 130.

²⁴²¹ Πρβλ. Jānis Siliņš, *Rūdolfs Pērle*, ό.π., σελ. 69.

²⁴²² «Υπήρχε ένα ρητό στην αρχαιότητα, ότι, δηλαδή, «η μουσική είναι η γλώσσα των θεών» και πως πράγματι οι άνθρωποι υποκλίνονταν στη δύναμή της αποδίδοντάς της μαγικές ιδιότητες. Όταν ο

της μουσικής τέχνης, ο ζωγράφος προοικονομεί τη δική του θεματολογία, διάσπαρτη με οικοδομημένα μυθικά τοπία και φανταστικά κτήρια, οπτικοποιήσεις μιας αόρατης φούγκας ή πρελουδίου.²⁴²³

Ο Νικολά Μπενουά [Nicholas Benois] (1813–1898), γιος του ιδρυτικού μέλους του *Mir Iskusstva*, Αλεξάντερ Μπενουά, εξέφρασε αρκετές φορές τον θαυμασμό του για το έργο του Τσουρλιόνις και τον αποτύπωσε έμπρακτα σε μια σειρά από πίνακες, τα μορφοπλαστικά στοιχεία των οποίων παραπέμπουν σε μουσικοτεχνικές προσεγγίσεις. Το 1909 ο Νικολά Μπενουά παρατήρησε ότι: «Πράγματι θεοποίησα αυτόν τον καλλιτέχνη (τον Τσουρλιόνις). Οι πίνακές του με αιχμαλώτισαν, με σαγήνευσαν σαν να ήμουν μαγεμένος, με φούντωσαν με εκστατική χαρά». Και συνεχίζει:

Στα νεανικά μου χρόνια ήμουν τόσο ενθουσιασμένος μαζί του, ώστε ξεκίνησα μάλιστα να χρησιμοποιώ μιμούμενος την αγαπημένη του τεχνική, εκείνη της τέμπερας. Κατά το παράδειγμά του, άρχισα, έτσι, να αποκαλώ τις δικές μου μουσικές φαντασίες, “σονάτες” και “συμφωνίες”.²⁴²⁴

Ο μελετητής του Τσουρλιόνις Πλιόπλις επισημαίνει ότι το ενδιαφέρον του Μπενουά για τον Τσουρλιόνις πυροδοτήθηκε όταν εκείνος είδε το έργο του τελευταίου *Μαύρος ήλιος*, ευρισκόμενο τότε στο γραφείο του πατέρα του. Σημειώνει: «Από τη στιγμή εκείνη άρχισα να μελετάω έντονα όλες τις δημιουργίες του Τσουρλιόνις, και κάθε φορά που ένα έργο του εμφανιζόταν, το ρουφούσα κυριολεκτικά με τα μάτια μου [...]. Όλο το έργο της νεότητάς μου είναι επηρεασμένο από τον Τσουρλιόνις, τον οποίο άρχισα να μιμούμαι, δημιουργώντας ολόκληρες σειρές πινάκων, τους οποίους ο πατέρας μου καλούσε αστειευόμενος, αλλά ωστόσο επιδοκιμαστικά, “Čiurlionizmas” [σε μίμηση του Τσουρλιόνις]». ²⁴²⁵ Ποια ήταν, λοιπόν, η ιδιαίτερη αυτή μουσικοτεχνική

Αμφιτρώων [sic] έπαιξε μουσική, πέτρες τοποθετήθηκαν μόνες τους και υψώθηκαν χωρίς εξωτερική βοήθεια: στύλοι, κίονες, πύργοι και παλάτια απλά ορθώθηκαν από το έδαφος. Ο Ορφείας μπορούσε να ηρεμήσει τα άγρια ζώα με τη βοήθεια της μουσικής. Υπάρχουν και άλλοι τέτοιοι μύθοι για τη μουσική, γεμάτοι ποίηση». Βλ. “On Music” (1907-1908), στο Landsbergis, *Time and Content*, σελ. 168, πρβλ. M[ikalojus] K[onstantinas] Čiurlionis, *Apie muzika ir daile* [Σχετικά με τη μουσική και τη ζωγραφική], ό.π.

²⁴²³ Konstantinas Čiurlionis, “On Music”, παρατίθεται στο Nathalie Lorand, “Symbolist Visions: The role of music in the paintings of M.K. Čiurlionis”, *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 2, 2003: 21.

²⁴²⁴ Παρατίθεται από Audrius Plioplys, “The influence of M. K. Čiurlionis upon his contemporaries”, *Lituanus*, τόμ. 30, τχ. 2, 1984: 74–78, αναδημοσιευμένο στο Audrius Plioplys (επιμ.), *Čiurlionis: MintysThoughts*, Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akademijos Leidykla, 2004, σελ. 52.

²⁴²⁵ Επιστολή του Νικολά Μπενουά προς τον M. Etkind, 5 Μαρτίου 1968. Παρατίθεται στο Vytautas Landsbergis, *Vainikas Čiurlioniui [menininko gyvenimo ir kūrybos apybraižos]*, Βίλνιους: Mintis, 1980, 93–94.

προσέγγιση του Τσουρλιόνις και πώς ερμηνεύεται αυτή μέσα από τα θεοσοφικά και ευρύτερα φιλοσοφικοθρησκευτικά πρίσματα;

8.4. Η υποδοχή του Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις και του Αλεξάντερ Σκριάμπιν από τον Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ: Το πρόβλημα της σύνθεσης των τεχνών

8.4.1 Το μοτίβο της «ανάβασης» στον φιλοσοφικό στοχασμό του Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ

Τι να σημαίνουν άραγε οι εικόνες μπροστά μας και τι ήλπιζε ο καλλιτέχνης να μας πει μέσω αυτών; Η εντύπωση του μυστηρίου είναι περισσότερο περίπλοκη και αβυσσαλέα όταν η εικόνα — μια ιστορία χωρίς λόγια, ειπωμένη σε χρώμα — παρουσιάζεται καθατή σε μας αρκετά σαφής, αλλά το μαγικό της αποτύπωμα που αφήνει στην ψυχή του θεατή μένει ακατανόητο [...] Η μαρτυρία του ζωγράφου για το πώς βλέπει τον ορατό κόσμο (τον οποίο κι εμείς βλέπουμε, αλλά διαφορετικά) συνιστά το πραγματικό μυστήριο ενός ζωγράφου, η εμπνευσμένη χειρονομία που αφαιρεί το κάλυμμα από τα μάτια μας και εμπλουτίζει την ανθρωπότητα με νέα οράματα.²⁴²⁶

Με τα παραπάνω λόγια, γραμμένα το 1914, ο πολυμαθής συμβολιστής ποιητής και φιλόσοφος Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ, ο σοφός Πρόσπερο της ρωσικής διάνοησης κατά τον ποιητή Βαλέρι Μπριούσοφ, παρουσίασε στους αναγνώστες των σελίδων του διάσημου, για τις συμβολιστικές ιδέες που προωθούσε, περιοδικού *Apollon*, το έργο του λιθουανού ζωγράφου και συνθέτη Κωνσταντίνου Τσουρλιόνις.²⁴²⁷ Από την αρχή είναι εμφανές ότι, σύμφωνα με τον Ιβάνοφ, οι αποτελεσματικές εικόνες είναι περικυκλωμένες από ένα πέπλο μυστηρίου, το οποίο μπορεί να ανυψωθεί από εκείνον τον σοφό αναγνώστη και οραματιστή ποιητή, που κατέχει τη λεπτότητα της γλωσσικής ευφράδειας.

Το κείμενο του Ιβάνοφ για τον Τσουρλιόνις είναι αρκετά σύνθετο και πολύπλοκο για κάποιον που αγνοεί την εξέλιξη και τον πλούτο του φιλοσοφικού στοχασμού του Ρώσου διανοητή.²⁴²⁸ Ο Τζέιμς Γουέστ έχει άλλωστε επισημάνει ότι η αισθητική του

²⁴²⁶ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts,” στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό. π., σελ. 75–76.

²⁴²⁷ Πτυχές του υποκεφαλαίου αυτού με έχουν απασχολήσει σε προηγούμενο άρθρο μου: Spyros Petritakis, “The ‘Figure in the Carpet’: M. K. Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, στο *Studies in Music, Art and Performance from Romanticism to Postmodernism: The Musicalisation of Art*, επιμ. Diane Silverthorne, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic Publishing, 2018, σελ. 103–125.

²⁴²⁸ Για τον Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ, βλ. Pamela Davidson, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante*. Cambridge Studies in Russian Literature, Cambridge, New

Ιβάνοφ είναι ιδιόζουσα ακριβώς επειδή είναι άβολα προσαρμοσμένη ανάμεσα στη μεταφυσική και την ψυχολογία.²⁴²⁹ Για να κατανοήσουμε την ιδιοσυγκρασιακή ορολογία που χρησιμοποιεί ο Ιβάνοφ στο άρθρο του για τον Τσουρλιόνις, αρκετά δυσνόητη ακόμη και για ένα ακροατήριο εξοικειωμένο στο γλωσσικό και εικονογραφικό πλούτο του συμβολισμού, θα πρέπει πρώτα να την εντάξουμε στο γενικότερο σχήμα της στοχαστικής πορείας του Ρώσου συγγραφέα.

Με ορίζοντα το γενικότερο ρόλο του καλλιτέχνη στη σύγχρονη κοινωνία, το κείμενό του Ιβάνοφ για τον Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις διαπνέεται από διάφορα ρεύματα του «δυτικού» ευρωπαϊκού πολιτισμού, από τον νεοπλατωνισμό και τον εσωτερικό χριστιανισμό, τη μεσαιωνική φιλοσοφία, τον Νίτσε, τον Βλαντιμίρ Σολοβιόφ και το Ορθόδοξο εκκλησιαστικό δόγμα, μέχρι τη θεοσοφία, χωρίς να υπάρχει, ωστόσο, ρητή αναφορά στην τελευταία. Σε αντιστοιχία με τη βασική θεοσοφική αρχή ότι ο καλλιτέχνης είναι ένα ιδιαίτερα προικισμένο άτομο με διορατικές ικανότητες, ένας προφήτης, ο Ιβάνοφ διαβεβαιώνει από την αρχή τον αναγνώστη του ότι «η οραματική τέχνη του Τσουρλιόνις προσεγγίζει την ενόραση».²⁴³⁰ Η «διπλή όραση», απόρροια κατά τον Ιβάνοφ μιας βαθιάς θρησκευτικής πίστης, δίνει στον Τσουρλιόνις τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τον κόσμο των αισθήσεων μέσα από μια σχεδιαστική πράξη αφαίρεσης, η οποία την ίδια στιγμή στα μάτια του προικισμένου μάντη είναι φωτοδιαπερατή.²⁴³¹ Μάλιστα η επαφή του καλλιτέχνη με το επέκεινα είναι ορατή μέσω της βαθιάς θρησκευτικότητας που διαπνέει το έργο του καλλιτέχνη. Ο Ιβάνοφ επισημαίνει μέσα από το στόμα του Αποστόλου Παύλου ότι αν ο Τσουρλιόνις δεν ήταν ένας θρησκευόμενος άνθρωπος, όλα όσα έχει κάνει θα ήταν μονάχα «χαλκός ηχών και κύμβαλον αλλαλάζον».²⁴³² Παράλληλα, επιφυλάσσει για τον ζωγράφο-

York: Cambridge University Press, 1989· Wilfried Potthoff (επιμ.), *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, europäischer Kulturphilosoph*, Συμπόσιο, Universitätsbibliothek Heidelberg. Χαϊδελβέργη: Universitätsbibliothek, 1989· Michael Wachtel (επιμ.), *Viacheslav Ivanov: Dichtung und Briefwechsel aus dem Deutschsprachigen Nachlass*, Deutsch-Russische Literaturbeziehungen, τόμ. 6. Μάιντς: Liber-Verlag, 1995· Jurij Murašov, *Im Zeichen des Dionysos: Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, Μόναχο: Wilhelm Fink, 1999· Robert Bird, *The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*, Λονδίνο: University of Wisconsin Press, 2006·

²⁴²⁹ James West, *Russian Symbolism: A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic*, Λονδίνο: Methuen, 1970, σελ. 93.

²⁴³⁰ Ο.π., σελ. 76.

²⁴³¹ Vyacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Problem of the Synthesis of Arts”, *Lituanus*, τόμ. 7, τχ. 2, 1961: 45. Στο εξής θα διευκρινίζω πότε χρησιμοποιώ την παραπάνω μτφρ. του κειμένου του Ιβάνοφ που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Lituanus* και πότε εκείνη που δημοσιεύτηκε στον συλλογικό τόμο *Čiurlionis: Painter and Composer*.

²⁴³² Το απόσπασμα προέρχεται από την Προς Κορινθίους Α΄ Επιστολή του Αποστόλου Παύλου. Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts,” στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 85.

συνθέτη το ρόλο του σηματοωρού της ψυχής, ιδιότητα που άλλωστε απένειμαν οι θεοσοφιστές στον καλλιτέχνη που κοινωνεί τα εμβριθή μηνύματα του μυστικιστή-φιλόσοφου στο απαίδευτο κοινό. Δεν αρκεί, λοιπόν, η λήψη των οπτικών σημάτων από τον καθοδηγητή Δάσκαλο αλλά και η επεξεργασία και ταξινόμησή τους, έτσι ώστε η ερμηνεία τους να είναι κατανοητή από κάποιον που δεν ξέρει να τα διαβάσει. Η δοκιμασία αυτή στην οποία υπόκειται η ανθρώπινη ψυχή κατά την επαφή της με τα οπτικά αυτά σήματα τη βοηθά να αναληφθεί και να βιώσει την πληρότητα-φώτιση.

Λίγα χρόνια πιο πριν, το 1908, σε ένα άρθρο του στο *Zolotoe Runo*, με τίτλο «Τα δύο στοιχεία του σύγχρονου συμβολισμού», ο Ιβάνοφ είχε διατυπώσει την υπόθεση ότι δύο αρχέγονες δυνάμεις κατευθύνουν τη γόνιμη ενέργεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας: η δύναμη που ορίζει τα πράγματα και εκείνη που τα μεταμορφώνει. Πιο συγκεκριμένα, κατά το πρώτο στάδιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο καλλιτέχνης, από ψυχολογική ανάγκη, αποτυπώνει τα πράγματα-αντικείμενα, όπως αυτός τα βλέπει.²⁴³³ Το στάδιο αυτό της *μίμησης* είναι απαραίτητο ως κινητήρια ώθηση προκειμένου ο καλλιτέχνης να προχωρήσει σε πιο σύνθετες διανοητικές διεργασίες, στη διάρκεια των οποίων όχι μόνο φανερώνει τις δομές της πραγματικότητας ως μορφές και ήχους (*εμμόρφωσις*), αλλά επιπλέον αλληλοεπιδρά μαζί τους και τις αλλοιώνει (*μεταμόρφωσις*). Επομένως, η σημαντικότερη παρακαταθήκη του ζωγράφου δεν συνίσταται στην επιβολή της θέλησής του επί της επιφάνειας των πραγμάτων· αντίθετα, μέσω της διαίθησής του δύναται να εξαγγείλει την κρυμμένη ουσία αυτών.²⁴³⁴

Η υπερβατική φιλοσοφία, στην οποία ανατρέχει ο Ιβάνοφ, προσδιορίζει την ενορατική εμπειρία ως χάρισμα ορισμένων ατόμων, τα οποία είναι σε θέση να αναμορφώσουν—μεταμορφώσουν τα αισθητηριακά δεδομένα, τα οποία έχουν προηγουμένως προσλάβει σε μια υλιστική βάση ως γεωμετρικά σχήματα και χρώματα. Στην περίπτωση του Τσουρλιόνις, ο Ιβάνοφ παρατηρεί ότι η μεταγραφή αυτή του πραγματικού κόσμου σε συμβολικές μορφές πραγματοποιείται με την αρωγή της μουσικής παιδείας, την οποία ο καλλιτέχνης κατέχει. Συνεπώς, τα οπτικά ίχνη με τα οποία ο καλλιτέχνης σηματοδοτεί το πεδίο του —τα δέντρα, τα κάστρα, οι στύλοι, οι πυραμίδες— είναι τα υλικά δεδομένα, τα στίγματα εκείνα, στην επιφάνεια των οποίων

²⁴³³ Viacheslav Ivanov, “Two Elements in Contemporary Symbolism”, στο *Collected Essays*, ό.π., 13–35. Δημοσιεύτηκε στο *Zolotoe Runo*, 1908, τχ. 3-4, σελ. 86-94 και τχ. 5, σελ. 44-50. Ακολούθησε συμπερίληψή του στο συγκεντρωτικό τόμο άρθρων του συγγραφέα με τίτλο, V. I. Ivanov, *Po zvezdam: Stat' i i aforizmy* [Πλάι στ' άστρα: δοκίμια και αφορισμοί], Αγ. Πετρούπολη: Ory, 1909.

²⁴³⁴ Viacheslav Ivanov, “Two Elements in Contemporary Symbolism”, ό.π., σελ. 14.

η ψυχή, ξεκινώντας την Οδύσσειά της πάνω στον ζωγραφικό καμβά, θα ανιχνεύσει το οπτικό σχέδιο τους, ψηλαφώντας τα σαν ανθρώπινες *ουλές*.²⁴³⁵

Κατά την άποψη του Ιβάνοφ, το κοσμογύρισμα της ψυχής πάνω στα χαραγμένα μηνύματα του καμβά, ξεδιπλώνεται σαν μια κίνηση από κάτω προς τα πάνω —μια έμμονη ιδέα στα γραπτά του Ρώσου συμβολιστή, που έλκει ασφαλώς τη σύλληψή της από τον Πλάτωνα και τον Πυθαγόρα. Εξετάζοντας τον πίνακα του Τσουρλιόνις *Σονάτα των Πυραμίδων* (εικ. 2.6.1–3) ο Ιβάνοφ παρατηρεί ότι «οι πυραμίδες, οι απότομοι οβελίσκοι, συναγωνιζόμενοι κατά την άνοδό τους, φιλοδοξούν να φτάσουν στη μονάδα των μονάδων [...] να χαθούν στα σύννεφα για να επανεμφανιστούν αργότερα». ²⁴³⁶ Η μονάδα των μονάδων είναι ασφαλώς το σημείο Εν κατά τον Πλωτίνιο, όπου συγκλίνουν όλες οι πολλαπλότητες. Ο Ιβάνοφ σημειώνει ότι στην περίπτωση του Τσουρλιόνις, το μοτίβο της ανάβασης-ανόδου έχει μια διττή λειτουργία: είναι μια μουσική ανάβαση, στη διάρκεια της οποίας αλληλοπλεκόμενα μοτίβα από ελικοτές αλυσίδες και γέφυρες εξελίσσονται, ξεδιπλώνονται, ξαποσταίνουν, ώστε να φτάσουν εν τέλει στο απόγειο της αντικειμενικής τους υπόστασης. Από την άλλη, πρόκειται για μια πνευματική ανάβαση, στη διάρκεια της οποίας το πνεύμα ταξιδεύει στις ανώτερες σφαίρες της συνείδησης για να ενωθεί εν τέλει μυστικιστικά ή υπερβατικά με την κοσμική αρχή. Όπως έχουμε ήδη δει, το ταξίδι σε νέες σφαίρες συνείδησης είναι ένα διαρκές απαιτούμενο για τη θεοσοφική διδασκαλία, η οποία ορίζει ότι τα ανθρώπινα όντα θα έπρεπε να έχουν ως απώτερο σκοπό τη φώτιση και την αυτό-υπέρβαση. Η στενή αυτή σύνδεση μεταξύ συμβόλου —και συμβολισμού ως καλλιτεχνικού ρεύματος, εν προκειμένω— και θρησκευτικής τέχνης, όπως αυτή χρωματίζεται μέσα στον δοκιμιακό λόγο του Ιβάνοφ, είναι ενδεικτική του φιλοσοφικού ρεύματος, μέσα στο οποίο εγγράφεται η κοσμοθεωρητική ιδεολογία του Ρώσου φιλοσόφου. Η τέχνη, όπως η θρησκεία επιτρέπει στον άνθρωπο να αποκτήσει συνείδηση εκείνων των οντοτήτων, οι οποίες διαβιούν όχι μόνο στη γήινη σφαίρα αλλά και σε άλλες, έξωθεν της εμπειρικής πραγματικότητας.²⁴³⁷

Τα γεφυρωτά κτίσματα, οι αλληλοπλεκόμενες κλίμακες και οι υπερφυσικοί στύλοι στη *Σονάτα των Πυραμίδων* (εικ. 2.6.1–3), επιτελούν διττή λειτουργία, τόσο μουσική όσο και ζωγραφική, ελίσσονται αντιστικτικά προς τα πάνω, σκιαγραφώντας

²⁴³⁵ Οι όροι σε πλάγια γραφή εμφανίζονται στα ελληνικά στο πρωτότυπο. Με την *ουλή* ο Ιβάνοφ αναφέρεται εμφανώς στον Αριστοτέλη. Ό.π., σελ. 15.

²⁴³⁶ Ό.π., σελ. 74-75.

²⁴³⁷ Viacheslav Ivanov, “Two Elements in Contemporary Symbolism”, ό.π., σελ. 14.

την ανοδική πορεία της ψυχής, την αιώνια ουσία του *Sursum* [Άνω σχώμεν], τη μυστικιστική ένωση με την ύψιστη κοσμική αρχή, και την αυτοπραγμάτωση του ανθρώπου.²⁴³⁸ Ο μόχθος της ανάβασης είναι μια πράξη αποχωρισμού και διάλυσης, ξοδέματος και δοσίματος, η αποσύνδεση του ανθρώπου από τον δικό του μοναδικό εαυτό προς χάρη κάποιου πράγματος που μέχρι τότε παρέμενε άγνωστο.²⁴³⁹ Είναι μια συμβολική πράξη που εμφανίζεται όταν ένας από τους ακολούθους του Διονυσιακού χορού αποσπάται από το διθυραμβικό πλήθος και καταδικάζεται σε διαμελισμό.²⁴⁴⁰ Όταν κανείς κατέρχεται από τα ύψη, όπως ο καλλιτέχνης Τσουρλιόνις, φέρει μαζί του το δώρο της ουράνιας υγρασίας και είναι γι' αυτό όμορφος.²⁴⁴¹

Σε κάποια άλλη περίπτωση, και πριν γνωρίσει τους πίνακες του Τσουρλιόνις, ο Ιβάνοφ είχε γράψει:

ένας αετός που ανίπταται· ένα κύμα που σκάει· η ένταση ενός κίονα και η δοκιμασία ενός πύργου· ένας τετραγωνικός οβελίσκος που υψώνεται ως την ουράνια μονάδα, στενεύοντας κατά την αναρρίχσή του και διαθλώμενος στην υπέρτατη εγγύτητά του μέχρι τα όρια του κόσμου· οι μυστηριώδεις κλίμακες των πυραμίδων, που ορθώνονται από τις τέσσερις γωνίες της γης σε μία μόνη κορυφή· το *sursum corda* των βουνοκορφών, που σχηματίζονται από τη συνεχή φυγή από το γήινο, απολιθωμένες σαν χιονισμένοι, φεγγοβόλοι θρόνοι μέσα στον αποκομμένο θρίαμβο του τελικού τους κατορθώματος.²⁴⁴²

Από το παραπάνω απόσπασμα μπορούμε να εικάσουμε ότι μια πρόιμη επαφή του ζωγράφου με τη σκέψη του Ρώσου φιλοσόφου ίσως να γονιμοποίησε την παραπάνω σειρά έργων με θέμα την πυραμίδα.

Η σειρά των *Σονατών* του Τσουρλιόνις αποτέλεσε αντικείμενο σχολιασμού από τον Ιβάνοφ. Μέσα από μια πλούσια σε εικόνες γλώσσα που φαίνεται να ανακαλεί τον

²⁴³⁸ Ο.π., σελ. 85. Η φράση του *Sursum Corda* (άνω σχώμεν την καρδίαν) προέρχεται από τη λατινική λειτουργία. Είναι επίσης μέρος της Αναφοράς ή του Ευχαριστήριου Κανόνα της Θείας Λειτουργίας του Αγ. Χρυσοστόμου. Χρησιμοποιείται και από τον Μπωντλαίρ: «*Sursum, ad sidera*», «*vitai lampada*». Βλ. Charles Baudelaire, “The Salon of 1859”, στο *Art in Paris, 1845-1862*, ό.π., σελ. 204. Πλάγια του Μπωντλαίρ. Το *vitai lampada* προέρχεται από τον Λουκρήτιο: [...] *et quasi cursores vitai lampada* — [κάποιοι] σαν δρομείς μεταφέρουν το δαυλό της ζωής.

²⁴³⁹ Viacheslav Ivanov, “The Symbolics of Aesthetic Principles”, στο *Viacheslav Ivanov: Selected Essays*, ό.π., σελ. 6.

²⁴⁴⁰ Ο.π., σελ. 7.

²⁴⁴¹ Ο.π., σελ. 8.

²⁴⁴² Viacheslav Ivanov, “The Symbolics of Aesthetic Principles”, στο *Viacheslav Ivanov: Selected Essays*, ό.π., σελ. 5. Ο τονισμός του Ιβάνοφ. Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο περιοδικό *Vesy* [Ζυγός], τχ. 5, 1905: 26–36, υπό τον τίτλο «Περί της Καθόδου: το Υψηλό, το Ωραίο και το Χαώδες – η τριάδα των Αισθητικών Αρχών», με αφιέρωση στον Αντρέι Μπιέλι. Πραγματεύεται το Υψηλό, το Ωραίο και το Χάος, και τα τρία συνδεδεμένα με το μοτίβο της ανόδου και καθόδου. Οφείλει πολλά στη φιλοσοφία του Καντ, του Σοπενχάουερ και του Νίτσε.

Ουράνιο Νυμφίο του Γύζη, ο Ιβάνοφ περιγράφει με τα εξής λόγια τη *Σονάτα του ήλιου* (εικ. 5.5.1–4):

ο ήλιος ξεχειλίζει με δημιουργική δύναμη, βουλιάζοντας σε ατελείωτες εμφανίσεις και εκπέμποντας ένα μεγάλο αριθμών δίσκων που κατευθύνονται προς τη γη. Από τη κατεύθυνση της γης όλα τα πράγματα μετέρχονται πλησίον του Νυμφίου. Υπάρχουν οβελίσκοι, πύργοι, νυμφικά δώματα του ήλιου και φρενήρη πλήθη με έμπιστη στοιχειώδη ζωή. Αυτό είναι το *Allegro* της ζωής. Ακολουθείται από το *Finale* —το εκπνέον ηλιακό σύστημα με τις χλωμές ακτίνες εκλεπτυσμένων ιστών, εγκαταλελειμμένες από εκείνον που τις ύφανε, και διάτρητες από τα χαοτικά ρεύματα των αστρόφεγγων οριζόντων.²⁴⁴³

Η παραπάνω φρασεολογία απηχεί, ασφαλώς, σε μεγάλο βαθμό θεοσοφικές ιδέες αποδέκτης των οποίων ήταν το ακροατήριο στο οποίο απευθυνόταν ο Ιβάνοφ. Μία από τις σπουδαιότερες μαθήτριες του Στάινερ, η Άννα Ρουντόλφοβνα Μίνζλοβα [Anna Rudolfovna Minzlova] (1860–1910), υπήρξε στενή φίλη του Ιβάνοφ και του Μπιέλι, διατηρώντας μια προνομιακή θέση στον «Πύργο».²⁴⁴⁴ Το να κατανοήσουμε, ωστόσο, την παρέμβαση του Ιβάνοφ μονάχα μέσα από την προκρούστεια κλίση του θεοσοφικού δόγματος θα αλλοίωνε σε μεγάλο βαθμό τις προθέσεις του Ρώσου συγγραφέα. Ο φιλοσοφικός στοχασμός του Ιβάνοφ είναι εξαιρετικά πιο σύνθετος και ερείδεται σε μία ανομοιογενή δέσμη ιδεών που θα επιχειρήσω να επισκοπήσω παρακάτω.

8.4.2 *A realibus ad realiora*: το πέρασμα από τον «ιδεαλιστικό» στον «ρεαλιστικό» Συμβολισμό

Οι ιδέες και τα παραδείγματα που εμφανίζονται στο δοκίμιό του «Τα δύο στοιχεία του σύγχρονου Συμβολισμού» αποτελούν στην πραγματικότητα το απόσταγμα της εξελισσόμενης διανοητικής πορείας του Ιβάνοφ, ο οποίος το 1905 εγκαταστάθηκε στην Αγ. Πετρούπολη. Η φιλοσοφική σκέψη του Ιβάνοφ από το 1908, έτος κατά το οποίο συγγράφει το μανιφέστο-δοκίμιο για τον Συμβολισμό μέχρι το 1914, οπότε και καταπιάνεται με τον Τσουρλιόνις, δεν έχει διαφοροποιηθεί σχεδόν καθόλου, αφού ίδιες έννοιες και ορισμοί επανέρχονται σαν καθοδηγητικά μοτίβα και στα δύο κείμενα. Στο δοκίμιό του αυτό για τον Συμβολισμό ο Ιβάνοφ ξεδιπλώνει τον ιδεολογικό καμβά πάνω στον οποίο θα περιπλέξει τη φιλοσοφική, ιστορική και

²⁴⁴³ Ο.π., σελ. 80.

²⁴⁴⁴ Victor B. Fedjuschin, *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie und die Russen*, Σάφχαουζεν: Novalis Verlag, 1988, σελ. 93–98.

θηρσκευτική του σκέψη· τα δύο «στοιχεία» που εξετάζονται σε σχέση με τους συμβολιστές καλλιτέχνες στο εν λόγω κείμενο είναι το «ιδεαλιστικό» και το «ρεαλιστικό», ιδωμένα ως δυο διαφορετικοί πόλοι που ενσαρκώνουν δύο διαφορετικούς ψυχοδιανοητικούς μηχανισμούς καλλιτεχνικής έκφρασης.²⁴⁴⁵ Ακολουθώντας τους Γάλλους συμβολιστές, ο Ιβάνοφ προχωρεί αρχικά σε διάκριση ανάμεσα στο σύμβολο και την αλληγορία. Έτσι, ο ιδεαλιστικός συμβολισμός είναι όμοιος με τον ιμπρεσιονισμό: χρησιμοποιεί διαφορετικά υλικά και εικόνες για να δημιουργήσει το αίσθημα της αρμονίας στον θεατή. Το πάθος, ωστόσο, που κινητοποιεί τον ιδεαλιστή είναι εμποτισμένο από την ψευδαίσθηση – είναι μία Μάγια [Maya], στη γλώσσα του Ιβάνοφ και των θεοσοφιστών. Στο ίδιο σχήμα του «ιδεαλιστικού» ψυχοδιανοητικού μηχανισμού, ο Ιβάνοφ τοποθετεί πέρα από ορισμένους συμβολιστές, τους παρνασσιστές και τους μοντερνιστές. Έτσι, ο μοντερνισμός ενδιαφέρεται μονάχα για δύο πράγματα: την υλιστική κοινωνιολογία και τη μηδενιστική ψυχολογία. Ο Παρνασσισμός συνδέεται επίσης με τον ιδεαλισμό: αφυδατώνει τον μύθο από την ουσία του και μας αφήνει με ένα όμορφο μαργαριτάρι, το οποίο δεν είναι παρά αντανάκλαση φαντάσματος. Ο ιδεαλιστής καλλιτέχνης που έχει ως αφετηρία τα παραπάνω ρεύματα σκέψης είναι επιρρεπής στο να μας επιστρέφει τα πράγματα με διαφορετικό τρόπο αναφορικά με τον τρόπο που αυτός τα συνέλαβε. Αυτά δεν παύουν ωστόσο να είναι φασματικές προβολές της πραγματικότητας, παραστατικές εκδοχές της υποκειμενικής συνείδησης. Η επεξεργασία της πραγματικότητας με αφαιρετικό τρόπο είναι αδιανόητη, ή έχει μια αρνητική χροιά για τον ιδεαλιστή καλλιτέχνη, καταλήγει ο Ιβάνοφ.

Στον αντίθετο πόλο εγγράφεται μια αλυσίδα από λογοτέχνες, τους οποίους χαρακτηρίζει η κοινή πεποίθηση ότι υπάρχει μια αντικειμενική αλήθεια. Στον κανόνα του «ρεαλιστικού συμβολισμού» ο Ιβάνοφ τοποθετεί στοχαστές του Μεσαίωνα, ρομαντικούς ποιητές, όπως τον Νοβάλις, τον Γκαίτε, τον Σβέντενμποργκ, τον Μπέμε, τα μυθιστορήματα *Λουί Λαμπέρ* και *Σεραφίτα* του Μπαλζάκ, και προπάντων τον Μπωντλαίρ, τον ποιητή που «ανακάλυψε το πραγματικό μυστήριο της φύσης, το οποίο είναι απολύτως ζωντανό και απολύτως βασισμένο σε κρυμμένες σχέσεις – μια

²⁴⁴⁵ Το άρθρο δημοσιεύτηκε το 1908 στο *Zolotoe Runo* (Απρίλιος-Μάιος) και το 1909 στη συλλογή *Δίπλα στα αστέρια*. Βλ. Michael Wachtel (επιμ.), *Viacheslav Ivanov, Selected Essays*, ό.π., σελ. 13–35. Πρβ. James West, *Russian Symbolism*, ό.π., σελ. 50 κ.ε.

πολυφωνική αέναη λέξη, που ηχεί δυνατά στη φύση για εκείνους που μπορούν να την ακούσουν».²⁴⁴⁶

Ο ρεαλιστής ανακαλύπτει την πιο μύχια πραγματικότητα μέσα στα ίδια τα πράγματα —*realia sunt in rebus*. Το ενορατικό βλέμμα του αποσύρεται από την καθημερινότητα και αναζητά στην τέλεση της θρησκευτικής πράξης τα αληθινά πράγματα. Για τον λόγο αυτό ο ρεαλιστής χρησιμοποιεί τα ιερογλυφικά ως σύμβολα, με άλλα λόγια «αποκαλύπτει το σύμβολο μέσα στον μύθο».²⁴⁴⁷ Το σύμβολο δεν αναφέρεται σε μια ιδέα, δεν είναι ένα απλό ιερογλυφικό, αλλά αντίθετα διέρχεται όλες τις σφαίρες της συνείδησης, ενεργοποιώντας σε αυτήν διαφορετικούς μηχανισμούς. Για να γυρίσουμε στο κείμενο για τον Τσουρλιόνις, ο ήλιος, το φίδι και η πυραμίδα στους πίνακες του καλλιτέχνη επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες, είναι δηλαδή αντικείμενο διαπραγματεύσεως, «σημείον αντιλεγόμενον».²⁴⁴⁸ Ας πάρουμε ως παράδειγμα το σύμβολο του φιδιού: Αυτό συνδέεται με τις έννοιες της γης, της ενσάρκωσης, του θανάτου, της γνώσης, της αναγέννησης, ενώ όλες αυτές οι ερμηνείες εκβάλλουν σε έναν ευρύτερο κοσμογονικό μύθο, όπου κάθε πλευρά του συμβόλου βρίσκει τη θέση της στην ιεραρχία της θεϊκής ενότητας.

Η ιδέα ότι το άρρητο δεν μπορεί να οριστεί, να προσεγγιστεί γνωσιοθεωρητικά, παρά μόνο να υπονοηθεί, καθώς και η πεποίθηση στη δυνατότητα αναπαράστασης της θρησκευτικής εμπειρίας ως δυνατότητα μυστικιστικής ένωσης με το θείο δεν πρέπει εδώ να εκληφθούν ως εγγενείς αντιφάσεις· είναι στην πραγματικότητα βλαστοί από τον ίδιο κορμό· μόνο που ο Ιβάνοφ κόβει τον ένα, τον μπολιασμένο με τις ιδεαλιστικές γαλλικές ιδέες, για να βγάλει ο άλλος όσο πιο καθαρά άνθη γίνεται. Τα καθημερινά αντικείμενα που βλέπει ένας ρεαλιστής συμβολιστής στον φαινομενικό κόσμο είναι καθαυτά η βαθιά πραγματικότητα, τα *realia in rebus*, τα οποία μέσα από διαδοχικές αναγωγές, συνδεδεμένα κατά συγγενή σειρά, μπορούν να αναχθούν σε σύμβολα πραγματικά και να ξεκλειδώσουν νέες πραγματικότητες. Η μουσική είναι το κλειδί για την αιώνια αυτή ανακύκλιση των αντικειμένων σε σύμβολα.

²⁴⁴⁶ Michael Wachtel (επιμ.), *Viacheslav Ivanov, Selected Essays*, ό.π., σελ. 23.

²⁴⁴⁷ Ο.π., σελ. 29. Η σκέψη αυτή ανάγεται ήδη πίσω στο α' μισό του 19ου αιώνα. Για τον Ντελακρουά η ζωγραφική είχε μια διάσταση απτική, την οποία η μουσική και η ποίηση δεν μπορούν να αποδώσουν. Τα σχήματα και τα αντικείμενα της ζωγραφικής συνιστούν για τον Ντελακρουά μια «στέρεη γέφυρα», πάνω στην οποία μπορεί να ξαποστάσει η φαντασία και να διεισδύσει στις μορφές τους σαν αυτές να ήταν «ένα είδος ιερογλυφικού». Βλ. καταγραφή στις 20 Οκτωβρίου 1853, στο *Journal D'Eugène Delacroix*, επιμ. Paul Flat και René Piot, Παρίσι: Plon-Nourrit, ²1893, τόμ. 2: σελ. 253. Ωστόσο, η σκέψη του Ιβάνοφ διαφοροποιείται στο σημείο αυτό: Για τον Ρώσο φιλόσοφο το ιερογλυφικό είναι μονάχα το έναυσμα, το μέσο που ενεργοποιεί μια αλυσίδα από νοητικούς συνειρμούς και ιδεολογικές συνδηλώσεις.

²⁴⁴⁸ Michael Wachtel (επιμ.), *Viacheslav Ivanov, Selected Essays*, ό.π., σελ. 13–15.

Η διάκριση ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον ιδεαλισμό που επιχειρεί ο Ιβάνοφ έχει, κατά τη γνώμη μου, τοποθετηθεί συχνά σε λάθος εννοιολογικό πλαίσιο, το οποίο παραχαράσσει τις ιδεολογικές επιδιώξεις του συγγραφέα.²⁴⁴⁹ Ο Ιβάνοφ διαβάσει τον Τσουρλιόνις ως ρεαλιστή ζωγράφο, όπως ένας μεσαιωνικός σχολαστικός φιλόσοφος θα διάβαζε τον Πλάτωνα ως ρεαλιστή φιλόσοφο.²⁴⁵⁰ Αφετηρία του φιλοσοφικού αυτού ρεύματος υπήρξε η πεποίθηση ότι ο θεός κατέρχεται στις αρχές των όντων, δηλαδή όλα τα πράγματα υπάρχουν ως εκφάνσεις και αναπαραγωγές του. Οι γενικές αρχές (τα καθόλου) είναι πραγματικές και προκύπτουν μέσα από τα επιμέρους αισθητά αντικείμενα: «*universalia sunt in rebus*». Η μαθητεία του Τσουρλιόνις, τόσο σε ακαδημία ζωγραφικής όσο και μουσικής, του επιτρέπει, σύμφωνα με τον Ιβάνοφ, να συλλάβει την ιδέα μέσα από τις αλληπάλληλες αναπαραγωγές στις οποίες αυτή υποβάλλεται, και να δώσει πνοή σε μια σειρά απομιμήσεων και αντικατοπτρισμών που βλασταίνουν από μέσα της, για να φτάσει ο ζωγράφος στο τέλος, διαμέσου μιας λογικής αφαίρεσης, στο μεδούλι του προτύπου που δεν είναι τίποτα άλλο από την ασώματη μουσική μορφή.²⁴⁵¹

Σχεδόν παράλληλα με τη συγγραφή του δοκιμίου για τον Τσουρλιόνις, ο Ιβάνοφ πραγματοποίησε τον Δεκέμβριο του 1913 μια διάλεξη στη Μοσχοβίτικη Εταιρεία Θρησκειών και Φιλοσοφίας με τον τίτλο «Αναφορικά με τα όρια της τέχνης», ομιλία που σηματοδοτεί και την τελική του ενασχόληση με το κίνημα του Συμβολισμού.²⁴⁵² Αν και η κεντρική ιδέα δεν διαφέρει εν πολλοίς από τα προηγούμενα δοκίμιά του, ειδικά σε ό,τι αφορά τη σχέση του Ρεαλιστικού και Ιδεαλιστικού Συμβολισμού, το περιεχόμενό της είναι ασφαλώς πιο εμπλουτισμένο και επεξεργασμένο. Η διάλεξη συνοδεύτηκε από δύο σχηματικές αναπαραστάσεις, οι οποίες αποτυπώνουν τη κεντρική ραχοκοκαλιά της ομιλίας (εικ. 5.1.4). Αυτές αναπαριστούν τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τις ανώτερες σφαίρες και πώς κατόπιν κατέρχεται στην πραγματικότητα για να «αφηγηθεί» όσα είδε εκεί πάνω. Το μεταφυσικό αυτό

²⁴⁴⁹ Ο Τζέιμς Γουέστ, λανθασμένα κατά τη γνώμη μου, διαβάσει την υπερβατική φιλοσοφία του Ιβάνοφ υπό το πρίσμα του ρεαλισμού του 19ου αιώνα, προσπίπτοντας έτσι σε αντινομίες, για τις οποίες ούτως ή άλλως προσφέρεται ο φιλοσοφικός στοχασμός του Ρώσου συγγραφέα. Βλ. James West, *Russian Symbolism*, ό.π., σελ. 50 κ.ε. Ιδιαίτερα σελ. 53.

²⁴⁵⁰ Υπό αυτήν την οπτική το εκτεταμένο κείμενο του Τσουντόφσκι στο ίδιο τεύχος του περιοδικού *Apollon* εγγράφεται σε μια διαφορετική εννοιολογική τροχιά. Σύμφωνα με τον Ρώσο τεχνοκριτικό ο Τσουρλιόνις είναι πάνω απ' όλα ρεαλιστής ζωγράφος επειδή εκφράζεται μέσα από πραγματικές μουσικές φόρμες και όχι από εντροφήσεις στον κόσμο της μεταφυσικής. Βλ. Valerian A. Chudovsky, "The Poet of the Vertical Line", ό.π., σελ. 102.

²⁴⁵¹ Ο.π., σελ. 77.

²⁴⁵² Vyacheslav Ivanov, "On the Limits of Art", στο *Vyacheslav Ivanov: Selected Essays*, ό.π., σελ. 69-91. Η ομιλία επαναλήφθηκε επίσης στην Αγ. Πετρούπολη στις 22 Ιανουαρίου 1914.

ταξίδι, που θυμίζει σε πολλά σημεία εκείνο του Ηρός από τον ομώνυμο μύθο του Πλάτωνος, έχει ένα επιπλέον ενδιαφέρον γιατί εξεικονίζεται με τη βοήθεια τριγώνων σε διαφορετικά μεγέθη, τα οποία εκτείνονται από το κάτω μέρος της σύνθεσης προς το άνω, όπου βρίσκονται ομόκεντροι κύκλοι, ένα μέρος των οποίων είναι ορατό. Τα οξυκόρυφα τρίγωνα τέμνουν ανάλογα με το ύψος τους διαφορετικά σημεία των κύκλων αυτών, ενώ στο ενδιάμεσο πεδίο κυματιστές γραμμές υποδηλώνουν την αχανή έρημο. Τα δύο επίπεδα, ανάμεσα στα οποία εκτείνονται τα τρίγωνα, συμβολίζουν τα δύο επίπεδα πραγματικότητας, την υψηλή και τη χαμηλή. Η έρημος ανάμεσά τους αποτελείται από μια «μεμβράνη με αντανακλώμενες οφθαλμαπάτες [αντικατοπτρισμούς]», σαν αυτές που βλέπει ο νομάς στην έρημο αναζητώντας απεγνωσμένα νερό.²⁴⁵³ Αποστολή του καλλιτέχνη είναι, σαν άλλος Οδυσσέας, να διασχίσει προσεκτικά την έρημο αυτή των ψευδαισθήσεων χωρίς να χρονοτριβήσει στη γη αυτή των απατηλών φαντασιώσεων. Αν όντως συμβεί αυτό, τότε θα αποκαλυφθούν μπροστά του τα όρια των ανώτερων πραγματικοτήτων που βρίσκονται πέρα από την έρημο, στην οποία όμως είναι υποχρεωμένος κατά την κατάβασή του να ξαναγυρίσει για να σμιλέψει την «πλαστική ομίχλη της σε φαντάσματα», δηλαδή σε μήτρες, που θυμίζουν τη μία, ασώματη και «άσαρκη ιδέα»,²⁴⁵⁴ την οποία είχε την ευκαιρία να δει στα ανώτερα επίπεδα ύπαρξης. Η εμπειρία, επομένως, από την παραμονή στο κατώτερο στρώμα πραγματικότητας είναι απαραίτητη, αφού αυτή εμπλουτίζει τον καλλιτέχνη με την εμπειρική γνώση και στοιχειώδη συνείδηση που χρειάζεται για να διασχίσει την έρημο και να επιβιώσει.

Υφέρπει, ωστόσο, ο εξής κίνδυνος: αν ο ταξιδευτής παραμείνει για μεγάλο χρονικό διάστημα στην άγονη αυτή έρημο με τις κατοπτρικές αντανακλάσεις, τότε θα αναπαράγει ένα είδος τέχνης «ονειρώδους, καπριτσιόζικα φανταστικής, και εκκεντρικά ασαφούς», πλασμένης από συναισθηματικές και ψυχολογικές εμπειρίες, οι οποίες συσχετίζονται με το είδος εκείνο του Συμβολισμού, το οποίο ο Ιβάνοφ αποκαλεί ιδεαλιστικό.²⁴⁵⁵ Αυτοί οι Συμβολιστές καλλιτέχνες, «οι συνωμότες του ατομικισμού», προαγάγουν τον υλιστικό πολιτισμό και ως εκ τούτου είναι παγιδευμένοι στον

²⁴⁵³ Ο.π., σελ. 84.

²⁴⁵⁴ Το ίδιο λεξιλόγιο χρησιμοποιεί και για τον Τσουρλιόνις. Πρβλ. Vyacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 77.

²⁴⁵⁵ Vyacheslav Ivanov, “On the Limits of Art”, ό.π., σελ. 83.

υποκειμενισμό, γιατί αυτό που μονάχα αντιλαμβάνονται είναι ο αντικατοπτρισμός των δικών τους παθών και επιθυμιών.²⁴⁵⁶

Αναμφίβολα αυτού του είδους η κριτική ασκούταν συνήθως από το δεύτερο «κύμα» των Ρώσων Συμβολιστών ενάντια στους παρακμιακούς και αισθητιστές, που βρίσκονταν κοντά στη Γαλλική κατεύθυνση.²⁴⁵⁷ Η άοκνη μάχη ανάμεσα στον Ρεαλισμό και τον Νομιναλισμό που ρίχνει τη σκιά του πίσω στα χρόνια του μεσαιωνικού σχολαστικισμού είχε γνωρίσει νέα ώθηση στην αυγή του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα μέσα από το έργο του Ρούντολφ Στάινερ, ο οποίος θρήνησε την ατρόμητη μάχη του Νομιναλισμού επί του Ρεαλισμού και την βαθμιαία έκπτωση του ανθρώπινου πνεύματος με την υποχώρηση του Ρεαλισμού.²⁴⁵⁸ Ο Ιβάνοφ κρατά τη διχοτομία ανάμεσα στον Ρεαλισμό και τον Νομιναλισμό και τη μεταγγίζει σε ένα νέο ιστορικό πλαίσιο, στην κόντρα του Ιδεαλιστικού και Ρεαλιστικού Συμβολισμού. Ένας Ρεαλιστής θα πρέσβευε ότι τα καθολικά [universalia] είναι υπαρκτά και ενσαρκώνονται σε αντιληπτές μορφές-αντικείμενα —*realia sunt in rebus*—, όπως επανειλημμένα προκρίνει ο Ιβάνοφ στα κείμενά του. Αντίθετα, ένας νομιναλιστής θα διατεινόταν ότι τα επιμέρους φυσικά, τα οποία είναι συγκεκριμένα και ορισμένα στον χώρο και στον χρόνο, δεν περιβάλλονται από αφηρημένες ιδέες. Ο ιδεαλιστής συμβολιστής δεν πλησιάζει την ιδέα γιατί αγνοεί τα πραγματικά αντικείμενα (*realia*) με το να εκφράζει, να υποκειμενοποιεί τα αισθητηριακά του ερεθίσματα με τη μορφή της τέχνης. Διαπράττει το σφάλμα, κατά τον Ιβάνοφ, ότι παγιδεύεται στον ατομικισμό, στην αισθητηριακή απόλαυση, και αγνοεί την συλλογική μορφή της ιδέας, που αν και αφηρημένη, είναι βαθιά πραγματική. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Στάινερ, ο οποίος χρησιμοποιεί με γλαφυρό τρόπο την εικόνα του λύκου για να εκφράσει την παραπάνω σκέψη: Η ιδέα της συλλογικής μορφής του λύκου, που βρίσκεται σε μια άλλη πνευματική διάσταση, καταλήγει σε μια *ανάμνηση* της ιδέας αυτής, σε μια εικόνα η οποία έχει απεκδυθεί το συλλογικό της χαρακτήρα. Η έννοια αυτής της συλλογικότητας, όπως θα δούμε, είναι αρκετά διαμορφωτική για τη σκέψη του Ιβάνοφ, που ερμηνεύει τα «ιερογλυφικά» του Τσουρλιόνις ως παγκόσμια, μυθικά σύμβολα που εμφωλεύουν σε μια αιώνια, πνευματική δεξαμενή. Η ιδέα, οι σκέψεις και η μορφή με

²⁴⁵⁶ Πρβλ. Viacheslav Ivanov, “Two Elements in Contemporary Symbolism”, in *Viacheslav Ivanov: Selected Essays*, σελ. 27-28.

²⁴⁵⁷ Βλ. West, *Russian Symbolism*, ό.π., σελ. 130. Για την αντίληψη του Ιβάνοφ για την τέχνη και την πραγματικότητα βλ. σελ. 88.

²⁴⁵⁸ Rudolf Steiner, *Lebendiges Naturerkennen. Intellektueller Sündenfall und spirituelle Sündenerhebung*, διάλεξη, 27 Ιανουαρίου 1923, Ντόρναχ, GA 220.

την οποία αυτές περικλείονται ήταν για τους ρεαλιστές μια πραγματικότητα υπαρκτή ενώ για τους νομιναλιστές δεν υπάρχει τίποτα άλλο πέρα από την πραγματικότητα που γίνεται αντιληπτή με τις αισθήσεις μας. Για τους ρεαλιστές οι ιδέες, αν και αφηρημένες, ήταν πραγματικές, ενώ για τον Πλάτωνα η παράστασή τους είχε εξασθενήσει στη μνήμη του ανθρώπου. Με το άρθρο του για τον Τσουρλιόνις ο Ιβάνοφ οριοθετεί την αισθητική του γραμμή και στοιχειοθετεί τις επιλογές του τόσο πέρα από τον νατουραλισμό-υλισμό, «του οποίου τα κάστρα πορθούνται το ένα μετά το άλλο», όσο και πέρα από τους ιδεαλιστές συμβολιστές, των οποίων η ζωγραφική πηγάζει από υποκειμενικά κριτήρια. Τα ρεαλιστικά σύμβολα, για τα οποία ο Ιβάνοφ μιλά, εγκαλούν συλλογικότητες και επιτρέπουν την ανάκληση παγκόσμιων αξιών που δεν ερείδονται σε υποκειμενικά κριτήρια.

8.5 Το «Συνολικό Έργο Τέχνης» του Ρίχαρντ Βάγκνερ και το θέατρο του μέλλοντος: Ο Κωνσταντίνος Τσουρλιόνις, ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και η έννοια της «Συνοδικότητας» κατά τον Ιβάνοφ

8.5.1 Το πρόβλημα της σύνθεσης των τεχνών: από την επιδίωξη της αυτοδυναμίας των τεχνών στην προσδοκία της κυβελικής συνείδησης

Από το 1905 και έπειτα, το ζήτημα της μορφικής ανανέωσης των τεχνών, όπως συχνά ανέκυπτε στους κύκλους των συμβολιστών ποιητών και καλλιτεχνών, δεν μπορούσε πια να εξετάζεται ανεξάρτητα από τα αιτήματα για ριζική αναμόρφωση των καθιερωμένων πολιτικών και κοινωνικών δομών. Η ενσωμάτωση των ανεξάρτητων τεχνών στο κοινωνικό οικοδόμημα δεν μπορούσε πλέον να ολοκληρωθεί με όρους τελειοποίησης της κάθε τέχνης χωριστά αλλά σε ένα πλαίσιο αμοιβαίας τροφοδοσίας και επικοινωνίας. Το ερώτημα το είχε ήδη θέσει ο Ιβάνοφ το 1909, δηλαδή το πώς ο καλλιτέχνης θα χρησιμοποιήσει το ίδιο του το έργο για να συμβάλει προς την κατεύθυνση της παγκόσμιας μεταμόρφωσης. Αν κοιτάξουμε προσεχτικά το κείμενο του Ιβάνοφ για τον Τσουρλιόνις σε αντιπαραβολή με άλλα δοκίμια του Ρώσου φιλοσόφου, θα διαπιστώσουμε ότι παραμένει μάλλον επιφυλακτικός απέναντι στο όραμα του Βάγκνερ σχετικά με τη σύνθεση των τεχνών. Ενώ δηλαδή, από τη μία πλευρά, διατείνεται ότι οι δύο τέχνες, η μουσική και η ζωγραφική, έχουν ξεχωριστά χαρακτηριστικά και επομένως η προσπάθεια άρσης των ορίων τους θα βεβήλωνε τις

ιερές αρχές της κάθε τέχνης, από την άλλη πλευρά, με προφητικό ύφος, οραματίζεται την ώσμωση των τεχνών, με τη λειτουργική έννοια του όρου, όπως στον χορό στην Αρχαία Ελλάδα και τα Χριστιανικά Μυστήρια.²⁴⁵⁹ Παράλληλα, βλέπει την ενεργό συμμετοχή του ακροατηρίου στο νέο αυτό συλλογικό έργο. Υπό τη σκοπιά αυτή ο Ιβάνοφ απομακρύνεται από τον Ίμγκαρντ, ο οποίος είχε αγορεύσει υπέρ μιας νέας γραμματικής της ζωγραφικής, η οποία θα συναγωνιζόταν εκείνη της μουσικής σύνθεσης. Επιπλέον, αν και ο Ίμγκαρντ είχε εξίσου τονίσει τη μυστικιστική σημασία της ζωγραφικής δεν είχε πραγματοποιήσει ποτέ το άλμα προς τους συλλογικούς μύθους και προς την οργανική ώσμωση της πολιτικής και πολιτισμικής σφαίρας. Η ιδιόμορφη χρήση της «σύνθεσης των τεχνών» από τον Ιβάνοφ χρειάζεται περαιτέρω ανάλυση. Όπως έχει τονίσει ο Σάιμον Σόου-Μίλλερ, οι θιασώτες του Βάγκνερ έτειναν να επισημαίνουν εκείνα τα στοιχεία στη σκέψη του συνθέτη, τα οποία έβρισκαν χρήσιμα για τους ίδιους, συχνά πλέκοντας για το συνθέτη το ρόλο του δημιουργού μύθων ή εκείνου του μάγου.²⁴⁶⁰ Ο Ιβάνοφ, και κατ' επέκταση σε συντονισμό με εκείνον ο Σκριάμπιν και ο Τσουρλιόνις, συμμερίζονταν την έννοια του Συνολικού Έργου Τέχνης του Βάγκνερ, αλλά ωστόσο την επανοηματοδοτούσαν μέσα σε ένα εντελώς νέο πλαίσιο.

Ο Βάγκνερ στο δοκίμιό του «Το έργο τέχνης του μέλλοντος» [“Das Kunstwerk der Zukunft”], δημοσιευμένο το 1849 στη Λειψία, είχε τονίσει ότι τα όρια των τεχνών δεν πρέπει να παραβιαστούν, υποστηρίζοντας έτσι περισσότερο μια συνεργία των διαφορετικών μορφών τέχνης στην υπηρεσία μιας μεγαλύτερης ομάδας.²⁴⁶¹ Δύο σημεία είναι σημαντικά στην επιχειρηματολογία του Βάγκνερ: πρώτον, η συνάρθρωση ενός ιδεατού έργου τέχνης, όπου ο χορός, η μουσική και η ποίηση θα δρουν υπό το

²⁴⁵⁹ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts,” ό.π., σελ. 91–92.

²⁴⁶⁰ Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music*, ό.π., σελ. 38.

²⁴⁶¹ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον Γερμανό φιλόσοφο και θεολόγο Καρλ Τράντορφ [Karl Friedrich Eusebius Trahdorff] (1782-1863) στο *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Βερολίνο: Mauer, 1827), όπου αναφέρεται στη «δυνατότητα» της ποιήσεως, της μουσικής, της μιμητικής και του χορού να «συμπλεύσουν προς μια αναπαράσταση». Η επιδίωξη της μετάθεσης του χρόνου στον χώρο μέσω της «διέγερσης» [Erregen] εκφράστηκε έμπρακτα στην όπερα, ενώ η επιδίωξη της μετάθεσης του χώρου στον χρόνο μέσω της δέσμευσης [Binden] αποτυπώθηκε με γλαφυρό τρόπο στα πανοράματα. Βλ. Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, σελ. 16. Ο Βάγκνερ τον χρησιμοποίησε για πρώτη φορά το 1849. Ο όρος του *Gesamtkunstwerk* έχει γνωρίσει από τότε πολλαπλές κωδικοποιήσεις, διευρύνσεις και καταχρήσεις, ώστε να είναι αδύνατη μια επισκόπηση του μέσα στον 19ο και 20ό αιώνα. Για μια ενδεικτική βιβλιογραφία, βλ. Udo Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Fischer, 1994· Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Μόναχο κ.α.: Hanser, 1988· Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Χίλντεσχαϊμ: Georg Olms, 2004.

λάβαρα του δράματος και δεύτερον, η απόπειρα σχηματισμού ενός ενοποιημένου ακροατηρίου από ετερόκλητες ομάδες.²⁴⁶² Ο Βάγκνερ διακήρυξε ότι οι τρεις αδελφικές τέχνες, ο χορός [Tanzkunst], η μουσική [Tonkunst] και η ποίηση [Dichtkunst] θα μπορούσαν

να ενώσουν τις δυνάμεις τους σε μια συλλεκτική αποτελεσματικότητα [Wirksamkeit], μέσα από την οποία ξεδιπλώνεται η υψηλότερη ικανότητα της κάθε μίας. Δουλεύοντας μαζί, κάθε μία από αυτές κερδίζει τη δύναμη να αυτοκαθορίζεται και να δρα με εκείνον τον τρόπο, που σύμφωνα με τη δική της βαθιά ουσία λαχταρά να δρα και να αυτοκαθορίζεται. Κατά τέτοιο τρόπο, ώστε εκεί που τελειώνουν οι δυνάμεις της μιας, να απορροφώνται από την άλλη, της οποίας οι δυνάμεις αρχίζουν εκεί που τελειώνουν οι δικές της. Έτσι, διατηρεί τη δική της καθαρότητα και ελευθερία, την ανεξαρτησία της ως εκείνο που είναι.²⁴⁶³

Ο Χανς Γκύντερ υποστηρίζει ότι η ιδέα του Συνολικού Έργου Τέχνης δεν προήλθε από την δύναμη των τεχνών, αλλά από την αδυναμία τους, από την απομονωμένη και κατακερματισμένη θέση που τους είχε παραχωρηθεί στη νεωτερική κοινωνία.²⁴⁶⁴ Αυτή η σκέψη καθρεφτίζεται ήδη στο παραπάνω δοκίμιο του Βάγκνερ. Το κύριο επιχείρημα του συνθέτη ήταν ότι κάθε μορφή τέχνης χωριστά έχει την τάση να εκτείνει τη δύναμή της μέχρι τα οντολογικά όριά της, τα οποία όμως αυτή δεν μπορεί ή δεν πρέπει να ξεπεράσει, από κίνδυνο μήπως εκπέσει στην ακατανοησία. Το Συνολικό Έργο Τέχνης είναι το μέσο, λοιπόν, για την τιθάσευση της υπερβολής και της υπερχειλίσης, προς χάρη της περιφρούρησης και διαφύλαξης του νοήματος. Το παραπάνω απόσπασμα του Βάγκνερ που παρέθεσα αμβλύνει κατά πολύ τις κατηγορίες που προσήψε στον Γερμανό συνθέτη ο Αντόρνο, καθώς ο Γερμανός φιλόσοφος δεν προσέγγισε την έννοια του Συνολικού Έργου Τέχνης μέσα από την παραγωγή της στο συγκεκριμένο πολιτισμικό-ιστορικό πλαίσιο, δηλαδή με κριτήριο το πώς συνδέεται η έννοια αυτή με τις σοσιαλιστικές επιδιώξεις γύρω στο 1840 για αποκατάσταση μιας κατακερματισμένης και διαιρεμένης κοινωνίας, αλλά μέσα από τις διαδοχικές χρήσεις

²⁴⁶² Βλ. Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, Μινεάπολη/Λονδίνο: University of Minnesota Press, 2010, σελ. 1-23, ιδιαίτερα σελ. 14-19· επίσης Peter Vergo, *The Music of Painting*, ό.π., σελ. 108.

²⁴⁶³ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Λειψία: Otto Wigand Richard, 1850, σελ. 196–197. Βλ. την ενότητα: «Χαρακτηριστικά του έργου του μέλλοντος», σελ. 183 κ.ε. Επίσης Richard Wagner, “The Art-Work of the Future”, στο *Richard Wagner’s Prose Works*, τόμ. 1: *The Art-work of the Future and Other Essays*, μτφρ. William Ashton Ellis, Λονδίνο: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1892, σελ. 189.

²⁴⁶⁴ Hans Günther (επιμ.), *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*, Aisthesis Verlag, 1994, πρόλογος, σελ. 7.

της από τους επιγόνους του συνθέτη.²⁴⁶⁵ Βλέπουμε, δηλαδή, ότι η αρχή της καθαρότητας-αυτοδυναμίας της κάθε τέχνης, ένα ζητούμενο που περιέγραψα αναλυτικά στην εισαγωγή, παραμένει και στον Βάγκνερ απαραίτητη προϋπόθεση.

Η τέλεια αυτή συνεργία των τεχνών είχε βρει την πιο ολοκληρωμένη έκφρασή της, κατά τον Βάγκνερ, στο αρχαίο ελληνικό δράμα, μια άποψη που, όπως έδειξα, υιοθετεί και ο Ιβάνοφ στα αισθητικά του δοκίμια. Ο Ιβάνοφ είχε μεταφέρει τις ιδέες του Βάγκνερ για το Συνολικό Έργο Τέχνης ήδη από το 1904 στο περιοδικό *Vesy* [Ζυγός] του Μπριούσοφ, εμπλουτίζοντάς τις με σωτηριολογικές δοξασίες από το χριστιανολογικό δόγμα. Όπως ο Βάγκνερ πριν από αυτόν, ο Ιβάνοφ πίστευε ότι το σύγχρονο αστικό θέατρο, και οι τέχνες που το στηρίζουν κατά προέκταση, αντικατοπτρίζουν την κρίση του ατομικισμού και εγωκεντρισμού στις δυτικές κοινωνίες.²⁴⁶⁶ Η υπέρβαση του αδιεξόδου αυτού θα μπορούσε να επέλθει μονάχα αν το θέατρο αποκτούσε τη σημασία που είχε στην αρχαία ελληνική λατρεία, αν όλες οι τέχνες ενεργούσαν κάτω από την ίδια στέγη και αν τα όρια που κρατούσαν τόσα χρόνια χωριστά το κοινό από τους ηθοποιούς (σκηνή) και το δημιουργό παραβιάζονταν οριστικά. Στο κείμενο του για τον Τσουρλιόνις, καθώς και σε άλλα δοκίμια του, ο Ιβάνοφ, όπως άλλωστε και ο Βάγκνερ, απέρριψε την ιδέα της σύνθεσης (ώσμωσης) των διαφορετικών τεχνών σε έναν νέο οργανισμό, αφού σύμφωνα με το σκεπτικό αυτό η ιδιαίτερα φύση της κάθε τέχνης θα αλλοιωνόταν και θα ατροφούσε.

Έτσι, θα λέγαμε, ότι ο Ιβάνοφ ασπάστηκε την έννοια της συνεργασίας-συνεργίας των διαφορετικών μορφών τέχνης, της ποίησης, της μουσικής, του χορού, υπό τον όρο ότι αυτές δεν αποβάλλουν την ιδιαίτερη ταυτότητά τους. Συνόψισε, μάλιστα, τον συλλογισμό του αυτόν επισημαίνοντας πως κάθε τέχνη οφείλει να περιστρέφεται γύρω από τον άξονά της.²⁴⁶⁷ Έχω δείξει έως τώρα πως παρόμοιες απόψεις είχαν εκφραστεί από τον Καντίνσκι, τον Κούπκα και τον Στάινερ, οι οποίοι διείδαν, από τη μια μεριά, μια κοινή αφετηρία και πηγή (reservoir) στις τέχνες, αλλά διαπίστωσαν, από την άλλη, πως διαφορετικοί δρόμοι διανοίγονταν κατά την πολιτισμική αξιοποίησή τους. Ο Ιβάνοφ συνεχίζει, ωστόσο, με μια αμφιλεγόμενη ερώτηση, η οποία υπονομεύει την

²⁴⁶⁵ Όπως έχω ήδη αναφέρει, η πτυχή αυτή του Συνολικού Έργου Τέχνης είχε ήδη επικριθεί από τον Αντόρνο, ο οποίος είδε στις χρήσεις του όρου την πολιτισμική βιομηχανία και την παρακμή της δημόσιας σφαίρας. Βλ. Τέοντορ Β. Αντόρνο και Μαξ Χορκχάιμερ, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού: φιλοσοφικά αποσπάσματα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, επίμετρο Κοσμάς Ψυχοπαίδης, Αθήνα: Νήσος, 1996, σελ. 207, 432. Βλ. επίσης Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, ό.π., σελ. 15.

²⁴⁶⁶ Για μια επισκόπηση της ενασχόλησης του Ivanov με τον Βάγκνερ βλ. Rosamund Bartlett, "Ivanov and Wagner", στο *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph*, ό.π., σελ. 67–79.

²⁴⁶⁷ Viacheslav Ivanov, "Čiurlionis and the Synthesis of the Arts", ό.π., σελ. 93.

εγκυρότητα της πρώτης διαπίστωσης: εφόσον η σύνθεση των τεχνών δεν μπορεί να συμβεί σε αυτήν την πραγματικότητα, τι θα συνέβαινε αν ο καλλιτέχνης-προφήτης μπορούσε να δημιουργήσει μια «νέα πραγματικότητα στην οποία θα μπορούσε να ζυπνήσει για να ανακαλύψει ότι είναι περικυκλωμένος από μια άλλη, και ούτω καθεξής»;

Λαμβάνοντας τα παραπάνω υπόψη, θα ήθελα να επιχειρηματολογήσω ότι ο Ιβάνοφ προχωρεί εδώ σε μια ανανοηματοδότηση της βαγκνερικής ιδέας του Συνολικού Έργου Τέχνης, η οποία παρεκκλίνει αισθητά από τη σκέψη του Γερμανού μουσικού. Ας παρακολουθήσουμε την τροχιά αυτής της επανατοποθέτησης του Ρώσου φιλοσόφου: Το 1905, ο Ιβάνοφ, σε πλήρη συστοίχιση με το «Θέατρο του Μέλλοντος» του Βάγκνερ πρόβαλε την ανάγκη ύπαρξης ενός «χορού», όπου τα μέλη του δεν θα ήταν απλοί θεατές αλλά συμμετέχοντες στο δρώμενο, μια μάζα από μνημένοι σε ένα συνολικότερο Μυστήριο, το οποίο θα θύμιζε περισσότερο τα αρχαία όργια. Δεν συμφωνούσαν ασφαλώς όλοι οι συμβολιστές με την παραδοχή αυτή του Ιβάνοφ. Η κριτική δεν ήρθε, όπως θα περίμενε κανείς τόσο από το πρώτο κύμα των Ρώσων συμβολιστών, όσο από τον Αντρέι Μπιέλι, ο οποίος το 1907 άσκησε κριτική στην εκμάγευση της θεατρικής πράξης και διακήρυξε ειρωνικά ότι «Ο ναός θα παραμένει για πάντα το θέατρο Μαρίνσκι, όπως ένα εστιατόριο παραμένει ένα εστιατόριο».²⁴⁶⁸

Η επανοηματοδότηση του Συνολικού Έργου Τέχνης από τον Ιβάνοφ, τον Τσουρλιόνις και τον Σκριάμπιν ως ένα πεδίο ώσμωσης συλλογικών ταυτοτήτων και κοινωνικών πρακτικών θα πρέπει να γίνει κατανοητή μέσα από την οπτική της ρωσικής ορθόδοξης παράδοσης, στην οποία ήταν εκτεθειμένοι και οι τρεις πρωταγωνιστές των ιδεών αυτών. Αρκετά γνωστή είναι η περίπτωση του Βλαντιμίρ Σολοβιόφ [Vladimir Solovyov] (1853–1900), ο οποίος είχε ασκήσει γόνιμη επίδραση σε όλα εκείνα τα ορθόδοξα θρησκευτικά ρεύματα που ήκμαζαν στις αρχές του 20ού αιώνα. Ο Σολοβιόφ ξεκίνησε ως συνεχιστής της σκέψης του Λούντβιχ Φόιερμπαχ [Ludwig Feuerbach] (1804–1872) και αργότερα του Καντ και του Σοπενχάουερ, ενώ αργότερα χρωμάτισε τη φιλοσοφία του με μεσσιανικές δοξασίες. Σύμφωνα με το μεσσιανικό όραμά του, το οποίο αποτυπώθηκε με τη σλαβικής προέλευσης έννοια του Σομπόρνοστ (Συνοδικότητα), ο νέος αιώνας θα φέρει μια νέα εποχή πνευματικότητας, η οποία θα καταρρίψει τον θετικισμό και τον ρεαλισμό. Οραματίστηκε επίσης μια ένωση–σύνθεση

²⁴⁶⁸ Βλ. Ralph E Matlaw, “Scriabin and Russian Symbolism”, ό.π., σελ. 8. Για τα αδιέξοδα της ιδεολογίας του μουσικιστικού αναρχισμού βλ. Bernice Glatzer Rosenthal, “Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists”, *Russian History*, τόμ. 4, τχ. 2, 1977: 138 κ.ε.

του θείου και του ανθρώπινου, του γήινου και του εξωκόσμου μέσα από την έλευση του Χριστού στον κόσμο. Όπως οι θεοσοφιστές, πρέσβευε την ένωση της επιστήμης με τη θρησκεία και τη φιλοσοφία και εξέλαβε την τέχνη ως τον μικρόκοσμο μιας ευρύτερης ολοκληρωτική-ενωτικής διαδικασίας.

Η ιδέα αυτή της Συνοδικότητας διατρέχει ολόκληρο το φιλοσοφικό στοχασμό του Ιβάνοφ και εκφάνσεις της έχουν αποτυπωθεί σε αρκετά κείμενα του συγγραφέα. Αν και δεν αναφέρεται ρητά στον Σολοβιόφ στο κείμενό του για τον Τσουρλιόνις, ψήγματα των ιδεών του Ρώσου θεολόγου και φιλοσόφου μπορούμε να διακρίνουμε σε διάφορα σημεία. Ο Ιβάνοφ δεν διασαφηνίζει πως είναι δυνατόν οι πίνακες του Τσουρλιόνις να επιτρέψουν μια κατάρριψη των ορίων ανάμεσα στο έργο και τον θεατή, παρατηρεί, ωστόσο, ότι η χρήση του συμβόλου είναι καθοριστική προς την κατεύθυνση αυτή, καθώς συνενώνει οικουμενικά τους ανθρώπους παρέχοντάς τους κοινά οράματα και ιδέες, υποβάλλοντας τους την πραγματικότητα του μύθου και μετουσιώνοντάς την σε πράξη. Χωρίς εκείνη τη γόνιμη θρησκευτική μαγιά οι μύθοι δεν μπορούν να καρποφορήσουν και χωρίς «εσωτερική δημιουργικότητα» η θρησκευτική ζωή δεν μπορεί να διατηρηθεί.²⁴⁶⁹

Ως συνθέτης και ζωγράφος, ο Τσουρλιόνις, κατά τον Ιβάνοφ, μέσω της αναπλαστικής δύναμης του μύθου μπορεί να επιτύχει την συγχώνευσή του με το σώμα της χορωδίας-θεατών και τη μεταρσίωσή του σε μια νέα κοσμική συνείδηση — κανείς θα έλεγε σε μια κυψελική συνείδηση— μέσα από την οποία θα πλημμυρίζοταν από «την κοσμική κίνηση των κόσμων με άδοντα χρώματα και διαυγάζοντες ήχους».²⁴⁷⁰ Ο «τόπος της καλλιτεχνικής αυτής ώσμωσης», ισχυρίζεται ο Ιβάνοφ θα μπορούσε να κατακτηθεί αν μια νέα πραγματικότητα εφευρισκόταν, στην οποία τα ετερόκλητα ακροατήρια συγχωνεύονταν σε μια νέα συνείδηση.

8.5.2 «Η σεραφική οδοιπορία από το θάνατο του κόσμου στην εμφάνιση της πράξης»: Οι ιδεολογικές προϋποθέσεις του *Μυστηρίου*

Δέκα η ώρα: το φως ήταν ανοιχτό.

Ηλεκτρικό φως, γυμνό, σκληρό, απλό, ψυχρό, σαν τη ζωή και τον θάνατο στη σπηλιά.

Και δίπλα στο σίδερο, το opus 74, τα κέικ —πολύ απλά, το μικρό φαρμακευτικό μπουκάλι.

²⁴⁶⁹ Παρατίθεται από την Bernice Glatzer Rosenthal, “Theatre as Church”, ό.π., σελ. 136.

²⁴⁷⁰ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 77.

Ο σιδερένιος θεός βρυχήθηκε καλοκάγαθα, καταβροχθίζοντας την κίτρινη περγαμινή, το γαλαζωπό,
λευκό χαρτί των γραμμάτων.²⁴⁷¹

Οι όροι με τους οποίους ο Ιβάνοφ παρουσιάζει το ζήτημα της Συνοδικότητας σε σχέση με το Συνολικό Έργο Τέχνης ανασύρονται μέσα από ένα πλέγμα ιδεών, που εκείνη την περίοδο εγγράφονταν σε αυτό που αποκαλούνταν «αποκαλυπτικός χριστιανισμός» και «μυστικιστικός αναρχισμός».²⁴⁷² Περισσότερο από οπουδήποτε αλλού ο «μυστικιστικός αναρχισμός» εκφράστηκε στις σελίδες του *Χρυσόμαλλου Δέρατος*, ιδιαίτερα μετά την ανάληψη των καθηκόντων του λογοτεχνικού τμήματος από τον Γκεόργκι Τσούλκοφ [Georgy Chulkov] (1879–1939). Την ιδεολογική αυτή τάση του μυστικιστικού αναρχισμού στήριξαν και διέδωσαν με άρθρα τους οι Τσούλκοφ, ο Ιβάνοφ, ο Γκένριχ Ταστέγιεβεν [Genrich Tasteven] και ο Σεργκέι Γκοροντέτσκι [Sergey Gorodetsky] (1884-1967) —ο τελευταίος θα συνταχθεί αργότερα με την ομάδα των ακμειστών. Αν και μεταξύ των υποστηριχτών του κινήματος αυτού υπήρχαν αρκετές ιδεολογικές αποκλίσεις, αυτό απέκτησε συνεκτικότητα και ιδεολογική σαφήνεια στα μάτια των αντίπαλων συμβολιστών, οι οποίοι και έγιναν οι δριμύτεροι κριτικοί του, όπως, επί παραδείγματι, ο Μπριούσοφ, ο οποίος εξέδιδε τον *Ζυγό* [Vesy], ή ο Αντρέι Μπιέλυ.²⁴⁷³

Αν και μέχρι το 1908 ο Τσούλκοφ είχε συνεισφέρει στο *Zolotoe Runo* με δύο μόνο ποιήματα, η συγγραφική και εκδοτική του δραστηριότητα ήταν έντονη ιδιαίτερα μέσω των περιοδικών *Ερωτήματα της ζωής* [Voprosy zhizni], *Νέο Μονοπάτι* [Novy Put'] και ιδιαίτερα με το *Δαυλοί* [Fakely] (1906-1908), το οποίο εξέδωσε αμέσως μόλις

²⁴⁷¹ Ζαμιάτιν, *Η σπηλιά*, 1922. Βλ. Evgeni Zamyatin, “The Cave” στο *The Portable Twentieth Century Russian Reader*, επιμ. Clarence Brown και μπφρ. Avrahm Yarmolinsky, Νέα Υόρκη: Penguin Books, 1985, σελ. 91-102, εδώ σελ. 100. Ο Ζαμιάτιν αναφέρεται στα τελευταία πρελούδια του Σκριάμπιν, Op. 74. Ο θεός της φωτιάς που εμφανίζεται στο σύντομο αυτό διήγημα αποτελεί ενσάρκωση του συνθέτη. Η Πολίνα Ντίμοβα μελετώντας τα δυστοπικά μυθιστορήματα του Ευγένιου Ζαμιάτιν (1884-1937) *Εμείς* (1919-1920) και *Η σπηλιά* (1922), τα οποία προοιωνίζονται με πολλούς τρόπους τα μυθιστορήματα των Άλντους Χάξλεϊ και Τζωρτζ Όργουελ, παρατηρεί ότι ο συγγραφέας, εραστής της μουσικής του Σκριάμπιν, αναφέρεται στον συνθέτη και τη μουσική του με διάφορους τρόπους: ως ενσάρκωση των επαναστατικών εκείνων δυνάμεων που μάχονται ενάντια στη διαβρωτική και αλλοτριωτική ομοιομορφία ενός μελλοντικού ολοκληρωτικού κράτους (παρομοίωση με τη Σοβιετική Ένωση η οποία και λογόκρινε τα έργα του Ζαμιάτιν), αλλά και ως μεταφορά μουσικών αντιστοιχιών και συναισθητικών πειραματισμών με το χρώμα αναφορικά με την ονοματοποιία, τη λεκτική και ρυθμική ενορχήστρωση και τον αφηγηματικό ιστό των έργων του. Βλ. Polina Dimova, “The Frozen Desert and the Crystal City: Figurations of Alexander Scriabin’s Music in Evgenii Zamiatin’s The Cave and We”, *Urbandus Review*, τόμ. 16, 2014: 48-70

²⁴⁷² Τον όρο του μυστικιστικού-αναρχισμού τον επινόησαν ο Ιβάνοφ και ο Τσούλκοφ αμέσως μετά την επανάσταση του 1905.

²⁴⁷³ Για το θέμα, βλ. Martin P. Rice, *Valery Briusov and the Rise of Russian Symbolism*, Αv Άρμπορ, Μίσιγκαν: Ardis, 1975.

γύρισε από την εξορία (λόγω επαναστατικής δραστηριότητας).²⁴⁷⁴ Στο τελευταίο αυτό περιοδικό ο Τσούλκοφ καλούσε τους συμβολιστές να εγκαταλείψουν την παρακμή και να κατευθυνθούν προς μια «νέα μυστικιστική εμπειρία»:

Χαιρετίζουμε το σοσιαλιστικό κίνημα, που επιδιώκει να καταστρέψει την παλιά οικονομική τάξη, αν και ο σοσιαλισμός δεν είναι για μας ο μόνος σκοπός και η τελειωτική μορφή της κοινωνίας. Ελεύθερη σκέψη και ελεύθερη δημιουργία από τους ποιητές και τους καλλιτέχνες, τους σοφούς και τους προφήτες —αυτό είναι το φως στο μονοπάτι της ανθρωπότητας [...]. Υπό αυτήν την έννοια είμαστε αναρχικοί [...].²⁴⁷⁵

Κομβική ιδέα στη σκέψη των μυστικιστών-συμβολιστών ήταν η ανάγκη να υπερκεραστεί ο ατομικισμός και να εγκαινιαστεί μια νέα εποχή οργανικής συνοχής των ανθρώπων, τάση που εκφράστηκε με τον εκκλησιαστικό όρο του σομπόρνοστ (Συνοδικότητα). Οι υπέρμαχοι του μυστικιστικής αυτής ένωσης πρέσβευαν την απόρριψη της φυσικής πραγματικότητας και της οικονομικής-κοινωνικής δομής που τη στηρίζει, καθώς και ότι επίκειται μια Αποκάλυψη με σωτηριολογικό περιεχόμενο, η οποία θα εγκαινιάσει τη νέα πραγματικότητα.²⁴⁷⁶ Είδαμε παραπάνω πως ο Ιβάνοφ αντιλήφθηκε σε αισθητικό επίπεδο την απόρριψη αυτής της πραγματικότητας. Σύμφωνα με την οπτική του, η υπέρβαση της φυσικής πραγματικότητας προς χάρη μιας «πιο πραγματικής», ισοδυναμούσε με την έκλειψη των συμβατικών πολιτικών ιδεολογιών, των παραδοσιακών κοινωνικών εθίμων και της ηθικής, με λίγα λόγια προϋπέθετε τόσο την ακύρωση της φιλελεύθερης κοινωνίας όσο και του θεσμού της Ορθοδοξίας.

Ο Ιβάνοφ εξέθεσε τους σκοπούς του κινήματος αυτού στο *Zolotoe Runo*, όπου μέσα από μια σειρά άρθρων εξέτασε τη σχέση του καλλιτέχνη με το ακροατήριο του μέσα στο νέο πλαίσιο της οργανικής κοινωνίας.²⁴⁷⁷ Ο συλλογισμός του έχει ως εξής: Προκειμένου ο συμβολισμός ως πνευματική και πολιτισμική τάση να συνεχίσει να υφίσταται, σε ένα πρώτο στάδιο, με ορίζοντα τα κύματα επανάστασης και δυσαρέσκειας που χαρακτηρίζουν πλατιά στρώματα της κοινωνίας, οι συμβολιστές καλλιτέχνες θα πρέπει να λάβουν υπόψη τους τη βούληση των θεατών. Κάτι τέτοιο θα

²⁴⁷⁴ Η πρώτη χρήση του όρου «μυστικιστικός αναρχισμός» γίνεται σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Ερωτήματα της ζωής*, βλ. Georgy Chulkov, “Ο misticheskoye anarkhizme”, *Voprosy Zhiszni*, τχ. 7, 1906, 199–204. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε και το βιβλίο του *Ο misticheskoye anarkhizme*.

²⁴⁷⁵ Εναρκτήρια προσφώνηση στο *Fakely*, τόμ. 1, 1906 (Αγ. Πετρούπολη).

²⁴⁷⁶ Βλ. για τη θεματική αυτή, Bernice Glatzer Rosenthal, “Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists”, ό.π.

²⁴⁷⁷ Τα άρθρα αυτά συμπεριελήφθησαν στην έκδοση *Ανάμεσα στ’ άστρα [Po zvezdam]*, ό.π.

είχε ως συνέπεια τη συνειδησιακή αφύπνιση της αμόρφωτης μάζας, η οποία θα είναι σε θέση να εκτιμήσει την τέχνη του συμβολισμού. Σε ένα δεύτερο στάδιο, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να απαρνηθεί την ατομικότητά του και να ενσωματωθεί με το πλήθος του κοινού του, το οποίο παίρνει το ρόλο του αρχαίου χορού. Ο ρόλος και η θέση του καλλιτέχνη ακυρώνονται αφού εκμηδενίζονται οι τεχνικές γνώσεις που απαιτούνται για την κάθε ειδική καλλιτεχνική κατηγορία και επομένως η τέχνη μετατρέπεται σε κοινό αγαθό. Ο Ιβάνοφ πρέσβευε, τέλος, ότι με την κατάργηση των ορίων μεταξύ του θεατή και του ακροατηρίου, αλλοιώνονται και τα συντηρημένα στους αιώνες όρια των τεχνών.

Οι ιδέες αυτές των μυστικιστικών-αναρχικών είχαν βρει γόνιμο έδαφος σε πόλεις όπου υπήρχαν κοινότητες Ρώσων ορθοδόξων. Το Μόναχο ήταν μια τέτοια περίπτωση. Ανάμεσα στα βιβλία που αναφέρει ο Ρίνγκμπομ πως υπήρχαν στη βιβλιοθήκη του Καντίνσκι ήταν και το *Αστρική γέννηση: η Σεραφική περιπλάνηση από τον θάνατο του κόσμου στην εμβάπτιση της πράξης* [*Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat*] του Γερμανοεβραίου πασιφιστή φιλοσόφου Έριχ Γκούτκιντ [Erich Gutkind] (1877-1965).²⁴⁷⁸ Στο εκκεντρικό εγχείρημα του Γκούτκιντ συναιρούνται τάσεις που τις έχουμε ήδη συναντήσει στον Καντίνσκι, τον Γύζη, τον Μπιέλι και τον Σκριάμπιν: Ο κόσμος σαν ένα πελώριο μουσικό ρολόι,²⁴⁷⁹ η πελώρια σκάλα των αόρατων και ορατών δονήσεων,²⁴⁸⁰ το Πλήρωμα των Γνωστικών και της Μπλαβάτσκι ως στάδιο ολοκλήρωσης του κόσμου και έκλειψης της δυαρχίας του χώρου και του χρόνου, η απορρόφηση του ατόμου από τη μάζα ως απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη της «σοσιαλιστικής συμφυΐας» [sozialistische Verwobenheit]. Στον στοχασμό του Γκούτκιντ το Πλήρωμα λαμβάνει τη θέση του Σομπόρνοστ, είναι το βασίλειο της αγάπης όπου όλες οι κυριευμένες από «το μηχανιστικό και σαδιστικό άγγιγμα του κόσμου» μορφές διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη, όλα λιώνουν και συγχωνεύονται υπό το σεραφικό πύρωμα της αγάπης.²⁴⁸¹

Στην κρίσιμη περίοδο γύρω στο 1905, μετά την αποτυχία να προσελκύσουν τα μεγάλα ακροατήρια μέσω της αναμόρφωσης του Διονυσιακού θεάτρου, μερικοί συμβολιστές, ανάμεσά τους και ο Ιβάνοφ, συμπέραναν ότι, προκειμένου να επικοινωνήσουν σύγχρονα προβλήματα στους θεατές, θα έπρεπε να προχωρήσουν σε

²⁴⁷⁸ Erich Gutkind, *Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat*, Βερολίνο: Schuster und Loeffler 1914 [1910]. Το βιβλίο το δημοσίευσε υπό το ψευδώνυμο Volker.

²⁴⁷⁹ “Die Mathematik wird zur Musik”, ό.π., σελ. 178.

²⁴⁸⁰ Για τις δονήσεις, βλ. ό.π., σελ. 181–182.

²⁴⁸¹ Ο.π., σελ. 41.

μια ανασκευή και επανερμηνεία των «αιώνιων μύθων».²⁴⁸² Η Μπέρνις Ρόζενταλ παρατηρεί ότι οι επαναστατικές ταραχές που ξέσπασαν στη Ρωσία μετά την επανάσταση του 1905 ώθησαν πολλά θέατρα να κλείσουν για μεγάλο χρονικό διάστημα. Έτσι, καλλιεργήθηκε η ελπίδα στους κύκλους των συμβολιστών, πως όταν αυτά ξανάνοιγαν θα λειτουργούσαν σε μια νέα βάση, θα αποτελούσαν τα έμβυμα μιας νέας οργανικής κοινωνίας, η οποία θα δομείτο με εσωτερικούς και εθελοντικούς δεσμούς αγάπης και αυτοθυσίας.²⁴⁸³ Στο πλαίσιο αυτό της αναμόρφωσης του νέου έργου τέχνης ως πεδίου οριακής εμπειρίας και θρησκευτικού τύπου ώσμωσης των τεχνών θα πρέπει να εξεταστεί και το *Μυστήριο* του Σκριάμπιν.

8.5.3 Ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν και ο κύκλος του στη Μόσχα: Το *Μυστήριο* μέσα από τη φιλοσοφία του Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ

Στο άρθρο του για τον Τσουρλιόνις, ο Ιβάνοφ, επιχειρώντας να προσδιορίσει ακριβέστερα τις συνθήκες σύνθεσης των διαφορετικών κλάδων των τεχνών, αναφέρεται στο όνομα του Αλεξάντερ Σκριάμπιν, τον οποίο συγκρίνει με τον Τσουρλιόνις.²⁴⁸⁴ Η σχέση του συνθέτη με τον φιλόσοφο και τον ζωγράφο αξίζει σε αυτό το σημείο να εξεταστεί προσεκτικότερα. Έχοντας παραμείνει στην Κεντρική και Βόρεια Ευρώπη για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, ο Σκριάμπιν επέστρεψε το 1909 στη Μόσχα (14 Ιανουαρίου) και σχεδόν αμέσως αναχώρησε με προορισμό την Αγ. Πετρούπολη (26 Ιανουαρίου) με σκοπό την παρουσίαση κάποιων έργων του. Στο διάστημα αυτό θα μπορούσε ενδεχομένως να είχε γνωρίσει τον Τσουρλιόνις από κοντά, δεδομένου ότι και οι δύο συναναστρέφονταν τον κύκλο του Ιβάνοφ. Στις 4 Φεβρουαρίου ο Σκριάμπιν επισκέφτηκε τη Μόσχα για μια σειρά συναυλιών, οι οποίες στέφθηκαν με απίστευτη επιτυχία, και από κει αναχώρησε πάλι για το σπίτι του στις Βρυξέλλες στις 19 Μαρτίου (1η Απριλίου).

Στη Μόσχα ο Σκριάμπιν παρακολούθησε τις συγκεντρώσεις της Θρησκευτικής-Φιλοσοφικής Εταιρείας που πραγματοποιούνταν υπό την αιγίδα του πρίγκηπα Τρουμπεσκόι, ο οποίος έφερε το συνθέτη σε επαφή με τη Μαργαρίτα Κιριλόβνα

²⁴⁸² Bernice Glatzer Rosenthal, “Political Implications of the Early Twentieth-Century Occult Revival”, στο *Occult in Soviet and Russian Culture*, επιμ. Bernice Glatzer Rosenthal, Ίθακα/Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1997, σελ. 385.

²⁴⁸³ Bernice Glatzer Rosenthal, “Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists”, ό.π., σελ. 124.

²⁴⁸⁴ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 92.

Μοροζόβα [Margarita Kirillovna Morozova] (1873-1958), ιδρύτρια της Εταιρείας και σημαντική πάτρωνα των τεχνών.²⁴⁸⁵ Το ότι τα καλλιτεχνικά εγχειρήματα του Σκριάμπιν ήταν εμποτισμένα με μυστικιστικές ιδέες, οι οποίες άκμαζαν εκείνη την περίοδο στη Ρωσία —ας θυμηθούμε τις περιπέτειες του Ρασπούτιν με τη βασιλική οικογένεια του Τσάρου Νικόλαου Β— είναι ένα γεγονός, το οποίο είχε επισημανθεί από πολύ νωρίς στην έρευνα.²⁴⁸⁶ Ο Λεονίντ Σαμπανέγιεφ παρατηρεί εύστοχα, από μια απόσταση χρόνου, ότι ο Σκριάμπιν ήταν ο σειсмоγράφος μιας αισθητικής τάσης που ξαφνικά και γρήγορα χάθηκε, επειδή οι κοινωνικές ομάδες οι οποίες την υποστήριζαν και τη συντηρούσαν, καταστράφηκαν ή παρήκμασαν οικονομικά. Ο Σκριάμπιν ήταν «η έκφραση αυτού του καθυστερημένου αλλά παρόλ' αυτά υπερβολικού και διογκωμένου ρομαντισμού».²⁴⁸⁷

Το νέο σπίτι του Σκριάμπιν και της Τατιάνα στη Μόσχα αποτέλεσε ένα φυτώριο, μια Μέκκα για τις συμβολιστικές τάσεις στη Μόσχα και ιδιαίτερα για τις πιο ριζοσπαστικές κατευθύνσεις του μυστικιστικού αναρχισμού.²⁴⁸⁸ Ο Σκριάμπιν, ίσως περισσότερο και από τα χρόνια της Ευρώπης, έγινε ένα είδους πνευματικού αρχηγού (*guru*), που κατηύθυνε τις φαντασιακές αποδράσεις ομοϊδεατών καλλιτεχνών, ποιητών και διανοουμένων, ρόλο που λίγα χρόνια πριν είχε ο Ιβάνοφ στον Πύργο του στην Αγ. Πετρούπολη. Ανάμεσα στους φίλους του, τους οποίους ο συνθέτη υποδεχόταν στο σπίτι του αργά το απόγευμα με ιεροτελεστική ευλάβεια, επιδεικνύοντας μια ιδιαίτερη ευαισθησία απέναντι στις λεπτομέρειες εκείνες που μετατρέπουν την κοινοτυπία της εξυπηρέτησης σε εξωστρεφή και εκλεπτυσμένη αβρότητα, συγκαταλέγονταν ο ηθοποιός και πιανίστας Αλεξέι Ποντγκαγιέτσκι [Alexej Alexandrowitsch Podgajezki] (1888–1935), απόφοιτος του Ωδείου των Βρυξελλών, ο φωτογράφος Μόζερ, τον οποίο, όπως έχω ήδη δείξει, ο συνθέτης συμβουλευόταν για τις χρωματομουσικές αντιστοιχίες, ο τενόρος Ιβάν Αλτσέφσκι [Iwan Alexejewitsch Altschewski] (1876–1917), ο φοιτητής Ιατρικής Βλαντιμίρ Μπογκορότσκι [Vladimir Bogorodsky] και ο

²⁴⁸⁵ Η Μοροζόβα ήταν και αυτή πιανίστρια που έλαβε μαθήματα από τον Σκριάμπιν και τον Νικολάι Μέντνερ. Στα Σαλόν αυτά ο Σκριάμπιν γνώρισε τον αδερφό του Ν. Μέντνερ, τον Εμίλι Κάρλοβιτς Μέντνερ, εκδότη του περιοδικού *Χρυσόμαλλο Δέρας* (βλ. κεφάλαιο 7.1.2). Με αφορμή τη γνωριμία του με τη Μοροζόβα ο Σκριάμπιν είχε την ευκαιρία να δειπνήσει στο σπίτι της μαζί με τον ποιητή Αντρέι Μπιέλι και να συζητήσουν μαζί για τον Καντ και την Μπλαβάτσκι. Βλ. Malcolm Brown, “Scriabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”, ό.π., σελ. 47.

²⁴⁸⁶ Martin Cooper, “Scriabin's Mystical Beliefs”, *Music & Letters*, τόμ. 16, τχ. 2, 1935: 110-115. Ο συγγραφέας αναφέρεται στους πνευματικούς συνοδοιπόρους του Σκριάμπιν, Β. Ιβάνοφ, Α. Μπλοκ, Μπάλμοντ και Μπαλτροουσαίτις.

²⁴⁸⁷ Leonid Sabaneev, και S. W. Pring (μτφρ.), “Scriabin. On the Twenty-Fifth Anniversary of His Death”, *The Musical Times*, τόμ. 81, τχ. 1168, 1940: 256.

²⁴⁸⁸ Σήμερα Μουσείο Σκριάμπιν, οδός Arbat, αρ. 11, Μόσχα.

ζωγράφος Νικολάι Σπέρλινγκ, ο οποίος πάντα έβρισκε μια θέση δίπλα στο πιάνο του Σκριάμπιν, όσο ο συνθέτης συνέθετε.²⁴⁸⁹ Επίσης ο συνθέτης Αλεξάντερ Κρέιν [Alexander Krein] (1883–1951), ο πιανίστας Αλεξάντερ Γκόλντενβαντ [Alexander Borissowitch Goldenweiser] (1875–1961) ο Αλεξάντερ Μπριαντσανίνωφ [Alexander Nikolayevich Bryanchaninov] (1874–1918;), εκδότης και πολιτικός, ο οποίος αργότερα διηύθυνε την Εταιρεία Σκριάμπιν στην Αγ. Πετρούπολη και ασφαλώς ο Σαμπανέγιεφ. Ο Λιθουανός συμβολιστής ποιητής και διπλωμάτης Γιούργκις Μπαλτρουσαίτις [Yurgis Baltrušaitis] (1873–1944), πατέρας του ιστορικού τέχνης Γιούργκις Μπαλτρουσαίτις (1903–1988) και επίσης στενός φίλος του Τσουρλιόνις, διατηρούσε στενές φιλικές σχέσεις με το Σκριάμπιν αλλά και με τον Ιβάνοφ.²⁴⁹⁰ Ο συμβολιστής ποιητής Κωνσταντίν Μβάλμοντ [Constantine Balmont] (1867–1942) ανήκε επίσης στους τακτικούς συνομιλητές του Σκριάμπιν. Πέρα από το στενό αυτόν κύκλο, το διαμέρισμα του Σκριάμπιν υποδεχόταν και ξένους επισκέπτες: αξίζει να σημειώσουμε εδώ την Ισιδώρα Ντάνκαν (1877-1927) με τον σύζυγό της, ηθοποιό και σκηνογράφο Γκόρντον Γκρεγκ,²⁴⁹¹ τον διευθυντή Όπερας Έμιλ Κούπερ [Emil Albertowitsch Cooper] (1877-1960), τον μαέστρο και συνθέτη Άλμπερτ Κόατς [Albert Coates] (1882-1953), γνωστός για τις παραστάσεις έργων του Βάγκνερ στην Αγγλία, τον διάσημο τσελίστα Πάμπλο Καζάλς [Pablo Casals] (1876-1973) και τον φουτουριστή συνθέτη Φερούτσιο Μπουζόνι (1866-1924). Επίσης ο Βζέβολοντ Μέγιερχολντ [Vsevolod Emilevich Meyerhold] (1874-1940), ο θεατρικός σκηνοθέτης Αλεξάντερ Ταΐροφ [Alexander Tairov] (1885-1950) καθώς και ο Ντιμίτρι Μερετσκοφσκι [Dmitry Sergeyevich Merezhkovsky] (1866-1941) αναφέρονται συχνά ως συμμετέχοντες στον κύκλο αυτόν.

Σε κάποια από αυτές τις συναντήσεις ο Σκριάμπιν ενδεχομένως συναντήθηκε με τον Τσουρλιόνις, χωρίς, ωστόσο, αυτό να σημαίνει πως προέκυψε κάποια ουσιαστική επικοινωνία ή σχέση. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το εμπόδιο της γλώσσας (ο Τσουρλιόνις δεν μιλούσε Γαλλικά ή Ρωσικά) απέτρεψε την ευδοκίμηση κάποιας μορφής επικοινωνίας ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες. Όταν κάποια στιγμή ο

²⁴⁸⁹ Faubion Bowers, *Stravinsky: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 238.

²⁴⁹⁰ Ο ποιητής και συγγραφέας Μπόρις Παστερνάκ ήταν από τους πρώτους δασκάλους του υιού Μπαλτρουσαίτις. Το 1924 μετοίκησε στο Παρίσι και, ενώ αρχικά ξεκίνησε θεατρικές σπουδές στη Σορβόννη, άλλαξε προς την κατεύθυνση της ιστορίας της τέχνης υπό την καθοδήγηση του Ανρί Φοσιγιόν. Από το 1933 έως το 1939 ο Μπαλτρουσαίτις διδασκε ιστορία της τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Κάουνας και παρέδωσε διαλέξεις στη Σορβόννη, στο Ινστιτούτο Βάρμπουργκ και στην Αμερική (Πανεπιστήμιο Γέιλ, Νέας Υόρκης, Χάρβαρντ, Μητροπολιτικό Μουσείο της Τέχνης).

²⁴⁹¹ Ο Γκρεγκ υπήρξε γιος της Έλεν Τέρι [Ellen Terry] (1847–1928), της πρώτης συζύγου του Φρέντερικ Ουότς.

Σκριάμπιν επισκέφτηκε ένα βερνισιάζ, στο οποίο συμπεριλαμβάνονταν κάποια από τα έργα που ο Τσουρλιόνις αποκαλούσε *Σονάτες*, ο συνθέτης φέρεται να αποτίμησε αρνητικά τον ζωγράφο διαπιστώνοντας ότι αυτός «δεν επιθυμεί το όνειρο να γίνει πραγματικότητα, καθώς απουσιάζει από τους πίνακες η πραγματική δύναμη». ²⁴⁹² Ωστόσο, θεωρώ πως τα έργα και οι ιδέες του Σκριάμπιν δεν ήταν εντελώς άγνωστες στον Τσουρλιόνις. Ένας απόηχος του *Μυστηρίου* του Σκριάμπιν θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να εντοπιστεί στο μεγαλεπήβολο έργο του Τσουρλιόνις, *Rex* (εικ. 2.5). Το 1936 ο ζωγράφος και θεοσοφιστής Νικόλας Ραίριχ, σε επιστολή του προς τον Λιθουανό καλλιτέχνη και εικονογράφο βιβλίων Πέτρας Ταραμπίλντα [Petras Tarabilda] (1905–1977) στοιχίζει τη ζωγραφική του Τσουρλιόνις στο ύψος της μουσικής του Σκριάμπιν, σημειώνοντας τις ομοιότητες που παρουσιάζει το έργο των δύο καλλιτεχνών. Ενδεχομένως η σύγκριση αυτή να ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στους κύκλους των Ρώσων συμβολιστών λίγα χρόνια νωρίτερα. ²⁴⁹³

Ανάμεσα στις πιο παραγωγικές σχέσεις που σύναψε ο Σκριάμπιν αυτό το διάστημα ήταν αναμφίβολα εκείνη με τον Ιβάνοφ, η σκέψη του οποίου χάραξε βαθιά τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του όψιμου μουσικού έργου του συνθέτη. Ο Σκριάμπιν γνώρισε τον Ιβάνοφ πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 1909 όταν είχε κληθεί στην Αγ. Πετρούπολη να παραστεί για την πρεμιέρα του *Ποιήματος της Έκστασης* (19 Ιανουαρίου/1 Φεβρουαρίου 1909). Με αφορμή την παράσταση αυτή ο συνθέτης έδωσε ένα ρεσιτάλ για τα μέλη του περιοδικού *Apollon*, το οποίο ξεκινούσε επισήμως τότε την κυκλοφορία του (1909–1917). Ανάμεσα στους προσκεκλημένους του περιοδικού ήταν ασφαλώς ο φιλόσοφος, ο οποίος συνεπαρμένος από τη «διονυσιακή έκσταση» της μουσικής που άκουσε, χάρισε στον συνθέτη τη συλλογή δοκιμίων του με τίτλο *Πλάι στα άστρα* [*Po zvezdam*, 1909]. ²⁴⁹⁴ Μετά από μια σύντομη παραμονή στο εξωτερικό (1912–1913), ο Ιβάνοφ εγκαταστάθηκε στη Μόσχα, όπου το Φθινόπωρο του 1913 συναντήθηκε εκ νέου με τον Σκριάμπιν μέσω του συναδέλφου του Μπαλτρουσάιτις, φίλου του Τσουρλιόνις. Η διανοητική και πνευματική συνδιαλλαγή μεταξύ του Ιβάνοφ και του Σκριάμπιν φέρεται να κυμάνθηκε γύρω από ένα μεγάλο φάσμα ιδεών και θεμάτων, από το αρχαίο ελληνικό δράμα, τον Βάγκνερ και τον Νίτσε, μέχρι τον

²⁴⁹² Υπογράμμιση του Σκριάμπιν. Βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., II, 239.

²⁴⁹³ R. E. Richardson (μτφρ). “A note from Nicholas Roerich”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes*, ό.π., σελ. 166-167.

²⁴⁹⁴ Simon Morrison, *Russian Opera*, ό.π., σελ. 189.

Σολοβιόφ και τη θεοσοφία.²⁴⁹⁵ Όταν ο Ιβάνοφ γνώρισε τον Σκριάμπιν, ο συνθέτης δούλευε εντατικά πάνω στο *Μυστήριο* και την *Προοιμακή Πράξη*, καθώς και τις ύστερες Σονάτες, ενώ είχε σχεδόν ολοκληρώσει τον *Προμηθέα*. Ο Σαμπανέγιεφ παραδίδει τη μαρτυρία ότι ο συνθέτης συζήτησε μαζί με τον Ιβάνοφ και τον Μπαλτρουσαίτις το περιεχόμενο της *Προοιμακής Πράξης*, τη σημασία της έλευσης του Χριστού στο απώτατο *Μυστήριο*, τη μελλοντική σύνθεση των τεχνών κατά τον Βάγκνερ και άλλα συναφή θέματα.²⁴⁹⁶

Ο συνθέτης διάβαζε συστηματικά και εκτιμούσε ιδιαίτερα το έργο του φιλοσόφου. Στη διάρκεια της περιόδου στο Βόλγα, την Άνοιξη του 1910, ο Σκριάμπιν, με αφορμή μια συζήτηση για το διονυσιακό στοιχείο στο *Η Γένεση της Τραγωδίας* του Νίτσε, δάνεισε στη δημοσιογράφο Έλεν φον Τίντεμπελ [Ellen von Tiedeböhl] ένα αντίγραφο του *Πλάι στα άστρα: δοκίμια και αφορισμοί* με ιδιόχειρη αφιέρωση του Ιβάνοφ (εικ. 4.7.3).²⁴⁹⁷ Ο Σκριάμπιν φέρεται να είχε εκφραστεί ως εξής για τον φιλόσοφο: «είναι έξοχος [...] βρίσκεται τόσο κοντά στη σκέψη μου όσο κανένας άλλος [...] είμαστε ίδιοι».²⁴⁹⁸ Αντίστοιχα, ο Ιβάνοφ είχε δηλώσει πως η φιλία του με τον Σκριάμπιν τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του ήταν ένα βαθιά σημαδιακό και διαφωτιστικό γεγονός.²⁴⁹⁹ Μετά τον θάνατο του συνθέτη ο Ιβάνοφ έπαιξε ενεργή συμμετοχή στο σχηματισμό της Κοινότητας Σκριάμπιν [Venok Skrjabin], έδωσε διαλέξεις και δημοσίευσε άρθρα με θέμα το φιλοσοφικό υπόβαθρο της τέχνης του συνθέτη.²⁵⁰⁰ Ο Ραλφ Ματλόου σημειώνει ότι τουλάχιστον τέσσερις πτυχές της

²⁴⁹⁵ Ο ποιητής Μπάλμοντ συμμετείχε σε κάποιες από τις συναντήσεις αυτές. Για μια σύντομη αποτίμηση της συνεισφοράς της φιλοσοφικής σκέψης του Ιβάνοφ στον Σκριάμπιν βλ. Rolf-Dieter Kluge, “Vjačeslav Ivanovs Beitrag zu einer symbolistischen Theorie der Literatur und Kunst als Schlüssel zum Verständnis seiner Aufsätze über Aleksandr Skrjabin”, στο *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph*, ό.π., 240-249· Ralph E Matlaw, “Scriabin and Russian Symbolism”, *Comparative Literature*, τόμ. 31, τχ. 1, 1979: 1–23, συγκεκριμένα για τον Ιβάνοφ σελ. 5 κ.ε.

²⁴⁹⁶ Βλ. Σαμπανέγιεφ, ο οποίος ρίχνει ιδιαίτερο βάρος στη συνάντηση αυτή. Πρβλ. *The Alexander Scriabin companion*, ό.π., σελ. 176 κ.ε.

²⁴⁹⁷ Βλ. Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, ό.π., σελ. 189· Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 214–215. Το βιβλίο αυτό ήταν η πρώτη συλλογή άρθρων του Ιβάνοφ, βλ. Vyacheslav Ivanovich Ivanov, *Po zvezdam: Stat'i i aforizmy [Πλάι στα άστρα: δοκίμια και αφορισμοί]*, Αγ. Πετρούπολη: Ory, 1909. Επανεκδόση με εισαγωγή από τον J. D. West. Λέτσογουορθ: Bradda Books, 1971.

²⁴⁹⁸ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 239.

²⁴⁹⁹ Malcolm Brown, “Scriabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”, ό.π., σελ. 48.

²⁵⁰⁰ Ο Ιβάνοφ δημοσίευσε πέντε άρθρα και οκτώ ποιήματα για τον συνθέτη. Η συλλογή ποιημάτων του με τίτλο *Svet večernyj [Απογευματινό φως]* περιέχει τρία ποιήματα αφιερωμένα στο συνθέτη. Το άρθρο με τίτλο «Η θέση του Σκριάμπιν για την τέχνη» είναι το πιο εκτενές από τα τρία και διαβύστηκε στην Εταιρεία Σκριάμπιν στην Αγ. Πετρούπολη στις 11 Δεκεμβρίου 1915. Δημοσιευμένο στα αγγλ. στο Vyacheslav Ivanov, “Scriabin’s View of Art”, στο *Viacheslav Ivanov: Selected Essays*, σελ. 211–228. Βλ. επίσης, Vyacheslav Ivanov, “Natsional’noye i vselenskoye v tvorčestve Skryabina.” [Το εθνικό και το παγκόσμιο στο έργο του Σκριάμπιν], στο V. I. Ivanov, *Skrjabin*, Μόσχα 1996, σελ. 38–62. [Τρεις τιμητικοί λόγοι του Ιβάνοφ για τον Σκριάμπιν καθώς και ποιήματα από το έτος 1915 έως το 1917. Αρχικά

σκέψης του Ιβάνοφ πρέπει να ήταν ιδιαίτερα ελκυστικές στον Σκριάμπιν: «ο πρώιμος νιτσεϊσμός, η σύγχυση της «κοσμικής και πνευματικής αγάπης» με τον ερωτισμό και το σεξ, ιδέες που απαντώνται στο *Eros* (1907), ο μυστικιστικός αναρχισμός, και η αυθεντία του Ιβάνοφ σε θέματα που αφορούσαν το αρχαίο θέατρο και τα Μυστήρια». ²⁵⁰¹ Τις απόψεις του Ιβάνοφ για το διονυσιακό θέατρο, τα αρχαία Μυστήρια, καθώς και για την ενεργή συμμετοχή του θεατή στο δρώμενο, όλα αυτά θα είχε διαβάσει στα δοκίμια που συμπεριελήφθησαν στον τόμο *Πλάι στα Άστρα* αλλά και στο *Cor Ardens* (1911–1912), το οποίο ο συνθέτης εκτιμούσε ιδιαίτερος. ²⁵⁰² Η Σουζάνα Γκαρσία διατύπωσε την άποψη ότι οι φιλοσοφικές ιδέες του Σκριάμπιν περνάνε στο ύστερο έργο του με τη μορφή ενός δικτύου συμβόλων, τα οποία γίνονται κατανοητά με τη βοήθεια των γλωσσικών σημάνσεων που σημειώνονται πάνω από τις νότες, και λειτουργούν σαν ένα είδος φορμαλιστικού σχεδίου επαναδημιουργίας μιας αρχετυπικής μορφής εμπειρίας. ²⁵⁰³

8.5.4 Η Προοιμακή Πράξη και το Μυστήριο στα ριζά των Ιμαλαΐων

Η σύνδεση του Σκριάμπιν με τους κύκλους των μυστικιστικών-αναρχικών καρποφόρησε με τον εποικοδομητικότερο τρόπο στο *Μυστήριο* [*Mysteriya*], ένα θεατρικό έργο, το οποίο ο συνθέτης είχε συλλάβει αρχικά σαν βαγκνερική όπερα αλλά στο οποίο σταδιακά εμφύτευσε τις ιδεολογικές και μεσσιανικές εμμονές των Ρώσων συμβολιστών. ²⁵⁰⁴ Η ιδέα της σύνθεσης ενός έργου μεγαλεπήβολης εμβέλειας και διάστασης πρέπει να είχε ριζοβολήσει στο μυαλό του συνθέτη σε μια πολύ πρώιμη φάση, μάλλον τον Αύγουστο του 1905, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην

ήταν να δημοσιευτεί στον εκδοτικό οίκο Alkonost στην Αγία Πετρούπολη αλλά δημοσιεύτηκε αργότερα μαζί με άλλα γραπτά του φιλοσόφου από το Μουσείο Σκριάμπιν]. Επίσης, Viacheslav Ivanovich Ivanov, “Ko dnyu otkritiya ramyatnoy doski na dome Skryabina” [Για την αποκάλυψη μιας τιμητικής επιγραφής στο σπίτι του Σκριάμπιν], *Muzika*, τόμ. 254, 11 Μαρτίου 1916.

²⁵⁰¹ Ralph E Matlaw, “Scriabin and Russian Symbolism”, ό.π., σελ. 5.

²⁵⁰² Ο Ιβάνοφ έδωσε στον Σκριάμπιν το *Cor Ardens* (1911–1912), μια δίτομη συλλογή ποιημάτων, τον Απρίλιο του 1912 στη Μόσχα. Βλ. Simon Morrison, *Russian Opera*, ό.π., σελ. 189.

²⁵⁰³ Susanna Garcia, “Scriabin’s Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, *19th-Century Music*, τόμ. 23, τχ. 3, 2000: 273–300, ιδιαίτερα σελ. 276.

²⁵⁰⁴ Ο Μπόρις ντε Σλέτσερ υποστήριξε ότι η ονομασία «Μυστήριο» δεν πρέπει να συσχετιστεί με το αρχαίο ελληνικό θέατρο ή αργότερα με τα μεσαιωνικά θεατρικά έργα, για τα οποία ο Σκριάμπιν δεν είχε γνώση. Ωστόσο, ένας παραλληλισμός πρέπει να προέκυψε εκ των υστέρων, όταν ο συνθέτης, έχοντας μελετήσει τις πηγές, επιχείρησε να θέσει το όλο του φιλόδοξο εγχείρημα σε διάλογο με το αρχαίο ελληνικό θέατρο ή τα Ελευσίνια μυστήρια. Ο Αλεξέι Ρεμίζοφ [Aleksy Remizov] (1877–1957), επηρεασμένος από την ιδέα του θεάτρου ως σέκτα, έγραψε θεατρικά έργα με τον τίτλο *Μυστήρια*, τα οποία, όμως, παραπέμπουν στον Μεσαίωνα.

Ευρώπη.²⁵⁰⁵ Το έργο αυτό, το οποίο ο καλλιτέχνης ονόμασε *Μυστήριο*, θα διαρκούσε επτά ημέρες και θα κορυφωνόταν σε έναν εκστατικό, οργιαστικό χορό, ο οποίος θα σήμανε το τέλος της ζωής και του πολιτισμού, έναν πύρινο Αρμαγεδδώνα, που θα αντιστοιχούσε παράλληλα σε έναν ασύλληπτης διάστασης συμπαντικό θάνατο. Του συμβάντος αυτού θα προηγούταν ένα αποκαθαρτικό συμβάν, η *Προοιμακή Πράξη* [*acte préalable*], η οποία θα προετοίμαζε τον κόσμο για το προφητικό αυτό γεγονός.²⁵⁰⁶ Για την αντιμετώπιση όλων των προβλημάτων που σχετίζονταν με το *Μυστήριο* ο Σκριάμπιν σκεφτόταν την έκδοση ενός περιοδικού, η οποία ωστόσο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.²⁵⁰⁷ Η *Προοιμακή Πράξη*, την οποία οι αντίπαλοι του Σκριάμπιν χλευαστικά αποκαλούσαν «ασφαλές Μυστήριο», ήταν στην πραγματικότητα μια μικρογραφία του *Μυστηρίου* που διαδραματιζόταν στο ασφαλές και χαρτογραφημένο πεδίο των «τεχνών».²⁵⁰⁸ Η *Προοιμακή Πράξη* είχε σχεδιαστεί και συλληφθεί ως μια μνητική ατραπός πνευματικής κάθαρσης, της οποίας η επιτυχής διάβαση λειτουργούσε ως ένας δείκτης μέτρησης του αναβαθμού πνευματικής κατάστασης του κάθε ανθρώπου. Δεδομένου ότι κάθε άνθρωπος βρίσκεται σε διαφορετικό βαθμό πνευματικής ωρίμασης, η τελετή αυτή μπορούσε να επαναληφθεί όσες φορές ήταν αναγκαίο, μέχρις εωσότου όλοι οι άνθρωποι να νιώσουν προετοιμασμένοι για το τελικό συμβάν. Οι ιδιαίτερες απαιτήσεις που έθετε το δραματουργικό σχέδιο καθώς και η έλλειψη οικονομικών πόρων δεν επέτρεψαν την υλοποίηση της μεγαλεπήβολης αυτής ιδέας του Σκριάμπιν. Από την *Προοιμακή Πράξη* διασώζονται έτσι μονάχα 55 προσχέδια και ένα λιμπρέτο-κείμενο.

Ο Σκριάμπιν είχε οραματιστεί το *Μυστήριο* στο σύνολό του σαν μια αρχαία τελετουργία, η οποία θα ενσωμάτωνε όλες τις μορφές τέχνης, τη μουσική, το χορό, την παντομίμα, τη ζωγραφική, τη γλυπτική καθώς και τη νέα τέχνη του έγχρωμου

²⁵⁰⁵ Το 1907 υπολόγισε ότι χρειαζόταν δέκα χρόνια ακόμη για την ολοκλήρωση του έργου. Βλ. Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic*, ό.π., σελ. 178.

²⁵⁰⁶ Ο Σκριάμπιν χρησιμοποιούσε τη λέξη *pregotovitel'nyj* (προπαρασκευαστικός) και διαφώνουσε με τη χρήση του όρου *predvaritel'nyj* (προοιματικός). Βλ. Ralph E Matlaw, “Scriabin and Russian Symbolism”, ό.π., σελ. 19· Marine Scriabine, “Überlegungen zum Acte préalable”, στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, ό.π., σελ. 11–25. Ο Σκριάμπιν εργαζόταν για τη σύνθεση της *Προοιμακής Πράξης* από το καλοκαίρι του 1913. Την πληροφορία την παραθέτει σε άρθρο του ο Μπόρις ντε Σλέτσερ. Βλ. Manfred Kelkel, “Les esquisses musicales de l'Acte Préalable de Scriabine”, *Revue de Musicologie*, τόμ. 57, τχ. 1, 1971: 40–48. Βλ. επίσης την επιστολή του Σκριάμπιν προς την Τατιάνα Ντε Σλέτσερ, Παρίσι, πριν τις 22 Μαρτίου/4 Απριλίου 1914. Παρατίθεται στο Aleksandr Skrjabin, *Briefe*, επιμ. Michail Druskin, μτφρ. Christoph Hellmundt, Λειψία: P. Reclam, 1988, σελ. 337.

²⁵⁰⁷ Ralph E Matlaw, “Scriabin and Russian Symbolism”, ό.π., σελ. 19.

²⁵⁰⁸ Για μια περιγραφή του *Μυστηρίου* βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, τόμ. 2, ό.π., σελ. 253 κ.ε. Ο Σίμον Μόρρισον αναλύει το λιμπρέτο του έργου καθώς και το ιδεολογικό-φιλοσοφικό πλαίσιο που συνέβαλε στη σύλληψή του, βλ. Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, ό.π., σελ. 184–241.

φωτισμού. Ο θεατής που συμμετείχε τόσο στο λατρευτικό όσο και στο πρακτικό σκέλος της τελετουργίας αυτής θα αποκτούσε τις ψυχικές εκείνες ιδιότητες, που θα του επέτρεπαν να εξαλείψει τις παραδομένες στην αιώνια ψευδαίσθηση αισθήσεις του και να καταβυθίσει το εγώ του μέσα στο όλον και την αρχή του δημιουργού. Συνεπώς, η ατομική εμπειρία της μετεμψύχωσης από το παρελθόν έως το μέλλον θα έφτανε στο τέλος της, καθώς μέσα από την άρση των δύο αυτών χρονικών συνθηκών, το άρρητο και το απρόσωπο θα κυριαρχούσε. Οι επαγγελματίες καλλιτέχνες δεν θα ήταν ωστόσο ικανοί να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του τελετουργικού αυτού καθώς, πέρα από τις δεξιότητες και την επιστημοσύνη, ήταν περισσότερο ουσιαστική η ύπαρξη μιας ανεπτυγμένης πνευματικής διαίσθησης, η οποία θα μπορούσε να μεταδοθεί, για όσους δεν τη διέθεταν, διαμέσου της προκαταρκτικής οδού μύησης του πνεύματος και κάθαρσης της ψυχής.

Οι τέχνες θα επιστεγάζονταν κάτω από τη διαπλαστική δύναμη της μουσικής, η οποία, σύμφωνα με τη θεοσοφική διδασκαλία, δύναται να «δημιουργήσει σύμπαντα».²⁵⁰⁹ Η τελετουργία θα λάμβανε χώρα σε έναν ημιτελή, ημικυκλικό ναό, ο οποίος θα κτιζόταν στο λίκνο του πολιτισμού, κατά τους θεοσοφιστές, στην Ινδία, στα ριζά της οροσειράς των Ιμαλαΐων. Καμπάνες θεόρατες θα κρέμονταν ψηλά στα σύννεφα, πάνω από την οροσειρά, ανακοινώνοντας στους θεατές-πιστούς από όλα τα μέρη του κόσμου ότι η ώρα της έλευσης έχει σημάει. Ο συνθέτης είχε ενθουσιαστεί με τον ήχο των καμπανών ζβόν [zvон], οι οποίες χρησιμοποιούνταν στην ορθόδοξη λειτουργία.²⁵¹⁰ Ως γνωστόν, στην Ορθόδοξη Εκκλησία τα όργανα απαγορεύονται και επομένως οι καμπάνες αποτελούν το μοναδικό ηχητικό μέσο που δύναται να φέρει σε επαφή τον ανθρώπινο με τον θεϊκό κόσμο. Σε αντιδιαστολή προς τις δυτικές καμπάνες (carillon), οι οποίες ήταν κουρδισμένες σε συγκεκριμένους τόνους ή τονικότητες και παρήγαγαν μελωδικούς ήχους, οι ρωσικές, επειδή κάλυπταν μια μεγάλη έκταση από ηχοχρώματα, χρησιμοποιούνταν με βάση ένα σύνθετο πολυρυθμικό σχήμα, μέσω του οποίου παραγόταν ένας μεγάλος αριθμός αρμονικών.²⁵¹¹ Η πολιτισμική αυτή ιδιαιτερότητα της ρωσικής ορθόδοξης παράδοσης πρέπει να ήταν αρκετά γνωστή στον συνθέτη, ο οποίος σκόπευε ενδεχομένως να χρησιμοποιήσει τις καμπάνες ως αντηχητικά μέσα για την παραγωγή έντονων δονήσεων, ικανών να «μεταμορφώσουν»,

²⁵⁰⁹ Alexandre Scriabine, *Notes et réflexions: carnets inédits*, εισ. και μτφρ. Marina Scriabine, Παρίσι: Klincksieck, 1979, σελ. 18.

²⁵¹⁰ Faubion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., σελ. 108.

²⁵¹¹ Για τη σημασία των καμπανών στη ρωσική ορθόδοξη παράδοση και τη χρήση τους από Ρώσους κλασικούς συνθέτες, βλ. *The Alexander Scriabin Companion*, ό.π., σελ. 168 κ.ε.

σύμφωνα με το θεοσοφικό δόγμα, τις σκεπτομορφές του συναθροισμένου ακροατηρίου. Ο Σκριάμπιν ήθελε να ταξιδέψει στην Ινδία μαζί με τον Ντελβίλ για να δρομολογήσει το χτίσιμο του ναού, αλλά το 1914 η έναρξη του Πολέμου τον απέτρεψε από το εγχείρημα αυτό.²⁵¹² Η επιλογή της Ινδίας δεν τον ενδιέφερε για γεωγραφικούς λόγους αλλά πολιτισμικούς: «μόνο η πραγματική Ινδία μπορεί να εκφράσει αυτά τα συναισθήματα και τις εμπειρίες».²⁵¹³ Μάλιστα, ήλπιζε ότι η Αγγλία θα αποτελούσε το απαραίτητο σκαλοπάτι, λόγω των σχέσεων της με την Ινδία, για την υλοποίηση των σχεδίων του. Όσο βρισκόταν στην Αγγλία προχώρησε μάλιστα στην αγορά ενός κομματιού γης στα ριζά των Ιμαλαίων, στο Νταρτζίλινγκ.²⁵¹⁴ Ο Σκριάμπιν πρέπει να επηρεάστηκε προς την κατεύθυνση αυτή από τον ευγενή Αλεξάντερ Μπριαντσιανίνωφ [Alexander Brianchaninov], ο οποίος εισήγαγε στον στενό κύκλο του συνθέτη αγγλόφιλες απόψεις, αλλά και τον πανσλαβισμό.²⁵¹⁵ Το 1914 ο Σκριάμπιν συνάντησε στο Λονδίνο τον Ινδό Σούφι και συνθέτη Ινδικής κλασικής μουσικής Ιναγιάτ Χαν [Hazrat Inayat Khan], τον οποίο κάλεσε αργότερα σπίτι του στη Μόσχα για να συζητήσουν λεπτομέρειες για το *Μυστήριο*.²⁵¹⁶ Τον Ιναγιάτ Χαν είχε γνωρίσει τον Μάιο της προηγούμενης χρονιάς και ο Κλωντ Ντεμπυσσύ, πιθανόν μέσω του Μπαγί, ο οποίος και επηρεάστηκε βαθιά από τη μουσική και τις ιδέες του.²⁵¹⁷ Ο Ιναγιάτ Χαν στις πολυάριθμες ομιλίες του είχε ορίσει τη μουσική ως τον αόρατο ιστό που συνθέτει το υφαντό του σύμπαντος: «Η μουσική είναι το μεγαλύτερο μυστήριο του κόσμου. Όλες οι εμφανειές του αποτελούνται από δονήσεις και οι δονήσεις εμπεριέχουν το

²⁵¹² Βλ. επιστολή προς Τατιάνα Ντε Σλέτσερ, Βερολίνο 24 Φεβρουαρίου/9 Μαρτίου 1914 και Παρίσι, στις 22 Μαρτίου/4 Απριλίου 1914. Παρατίθεται στο Aleksandr Skrjabin, *Briefe*, ό.π., σελ. 332–333, 337–338. Ο Σαμπανέγιεφ αφηγείται πως ο Αλεξάντερ Μπριαντσιανίνωφ, πλούσιος εκδότης περιοδικών, ήθελε να στείλει τον Σκριάμπιν στην Ινδία. Λίγο πριν φτάσει στο Λονδίνο για μια σειρά συναυλιών του, ο Σκριάμπιν σταμάτησε για δύο μέρες στις Βρυξέλλες μαζί με τον Μπριαντσιανίνωφ και συνάντησε τον Ντελβίλ για ακόμη μια φορά. Σε επιστολή του από το Ξενοδοχείο Astoria των Βρυξελλών, στις 11 Μαρτίου 1914, ο συνθέτης ανακοίνωσε πως είδε όλους τους παλιούς του γνωστούς στην πόλη. Θα πρέπει να ήταν σε αυτήν τη συνάντηση, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Σκριάμπιν με τον Ντελβίλ συζήτησαν γύρω από τη δημιουργία ενός *Gesamtkuntswerk* με θέμα τον Προμηθέα, στο οποίο θα συμμετείχε και ο Τσουρλιόνις.²⁵¹² Σε επιστολή του, στις 9 Μαρτίου 1914, από το Ξενοδοχείο Continental στο Βερολίνο ο Σκριάμπιν δηλώνει συγκινημένος από τον ενθουσιασμό του Α. Μπριαντσιανίνωφ σχετικά με τα σχέδιά του συνθέτη στην Ινδία. Μάλιστα ένα ταξίδι στην Ινδία είναι προγραμματισμένο για το άμεσο μέλλον. Πρβλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 255. Βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 256.

²⁵¹³ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., Βιβλίο III, σελ. 253.

²⁵¹⁴ Ο.π., σελ. 254.

²⁵¹⁵ Leonid Sabaneeff, “A. N. Scriabin – A Memoir.” *The Russian Review*, τόμ. 25, τχ. 3, 1966: 265.

²⁵¹⁶ Manfred Kelkel, “Esoterik und formale Gestaltung in Skrjamins Spätwerken”, ό.π.

²⁵¹⁷ Δεν γνωρίζουμε δυστυχώς τίποτα για τις συζητήσεις που διεξήχθησαν ανάμεσα στον Ντεμπυσσύ και τον Ιναγιάτ Χαν. Βλ. Roy Howat, *Debussy in Proportion*, ό.π., σελ. 165 κ.ε.

μυστικό του». ²⁵¹⁸ Οι διαφορετικές δονήσεις που παράγονται στις ψυχές των ανθρώπων εναρμονίζονται με τις ουράνιες δονήσεις των αγγέλων και είτε είναι σε συμφωνία με αυτές είτε σε διαφωνία. ²⁵¹⁹

Το ενδιαφέρον του Σκριάμπιν για την Ινδία και τον Ινδουισμό προάχθηκε, επίσης, μέσα από τη μελέτη θεοσοφικών αναγνωσμάτων αλλά και τουριστικών οδηγιών. Για παράδειγμα, αρκεί να αναφέρουμε το *Θρησκείες της Ινδίας* (1879) του Ογκούστ Μπαρτ, το *Φως της Ασίας* του Έντουιν Άρνολντ και τη μετάφραση του Κωνσταντίν Μπάλμοντ της *Ζωής του Βούδα* του ποιητή Ασβαγκόσα. ²⁵²⁰ Αναλύοντας τις διάφορες θεότητες των Ινδών, ο Μπαρτ αναφέρεται στο Θεό Άγκνι, του οποίου το όνομα σχετίζεται με τη φωτιά πάνω στη γη. Ωστόσο οι γλωσσικές συνδηλώσεις του ονόματος είναι πολύ πιο διευρυμένες: έτσι ο Θεός Άγκνι συνδέεται με το φως και τον ήλιο, τη ζείδωρη δύναμη που διαπερνά τον κόσμο, που τον συνενώνει και τον οργανώνει, με τον θεό που έχει πρωτεύοντα ρόλο στις θυσίες και τις νεκρικές πυρές. Πρόκειται δηλαδή για «ένα είδος *anima mundi*». ²⁵²¹ Περνώντας στα διάφορα εορταστικά φεστιβάλ της Ινδίας, όπως τη γιορτή του Χόλι, γνωστή και ως γιορτή των χρωμάτων, η οποία λαμβάνει χώρα τον Μάρτιο, ή την Ντούργκα Πούτζα, η οποία λαμβάνει χώρα τον Σεπτέμβρη, ο Μπαρτ αναφέρεται στις ιερατικές πομπές των πιστών, στις μιμητικές αναπαραστάσεις και στις παντομίμες, οι οποίες είναι δυνατόν να κρατήσουν αρκετές μέρες. ²⁵²² Βλέπουμε, δηλαδή, ότι πολλές από τις πτυχές της ινδικής θρησκείας που

²⁵¹⁸ Hazrat Inayat Khan, *The Mysticism of Sound and Music: the Sufi teaching of Hazrat Inayat Khan*, Βοστώνη: Shambhala, 1996, βλ. κεφάλαιο 10.

²⁵¹⁹ Hazrat Inayat Khan, *Complete Works, Original Texts: Lectures on Sufism, 1923*, τόμ. 2, Λονδίνο: East-West Publications, 1988, σελ. 694.

²⁵²⁰ Auguste Barth, *Les religions de l'Inde*, Παρίσι: G. Fischbacher, 1879· Edwin Arnold, *The Light of Asia or the Great renunciation (Mahabhinishkramana) being the life and teaching of Gautama, prince of India and founder of Buddhism*, Βοστώνη, Roberts Brothers, 1879 (Λονδίνο: Trübner & Co. 1879). Ο Σκριάμπιν είχε τη γαλλική έκδοση (μτφρ. Léon Sorg, Παρίσι: Chamuel, 1899). Το βιβλίο πραγματεύεται σε οκτώ τόμους την Ινδική μυθοποιία. Ακολουθήθηκε από το *Φως του κόσμου*, με θέμα τη ζωή του Ιησού, μια προσπάθεια του συγγραφέα να μετριάσει τις οχληρές κριτικές περί προσβολής των θρησκευτικών αισθημάτων που δέχτηκε με αφορμή τη παρομοίωση του Βούδα με τον Χριστό. Βλ. Edwin Arnold, *The Light of the World or the Great Consummation*, Νέα Υόρκη: Funk & Wagnalls, 1891 (με εικονογράφηση κάποιου Hoffman)/Λονδίνο: Longmans, Green, 1891 (χωρίς εικονογράφηση). Η έκδοση του 1893 και 1896 (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Longmans, Green) φέρει 14 εικονογραφήσεις βασισμένες σε πίνακες του Προραφαηλίτη Γουίλιαμ Χόλμαν Χαντ [William Holman Hunt] (1827-1910). Πρβλ. για παράδειγμα τον ομώνυμο πίνακα του Χαντ, *Το Φως του κόσμου*, 1851-1853, λάδι σε καμβά, Οξφόρδη, Keble College και 1893-1894, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Καθεδρικός Αγ. Παύλου. Βλ. George P. Landow, "Shadows Cast by The Light of the World: William Holman Hunt's Religious Paintings, 1893-1895", *The Art Bulletin*, τόμ. 65, τχ. 3, 1983: 471-484· Ashvaghosha, *Zhizn' Buddy. Kalidasa Dramy*, μτφρ. Konstantin Balmont, Μόσχα: Khudozhestvennaia literatura, 1990 [1913;]. Ο Μπάλμοντ μετέφραζε το έργο το 1912-1913 και το πρότεινε στον Ταϊρόφ, ο οποίος εκείνη την περίοδο πειραματιζόταν με την ενσωμάτωση παντομίας, μπαλέτου και μουσικής στα δραματικά του έργα.

²⁵²¹ Auguste Barth, *Les religions de l'Inde*, ό.π., σελ. 8-9. Υπογράμμιση του Μπαρτ.

²⁵²² Auguste Barth, *Les religions de l'Inde*, Παρίσι: G. Fischbacher, 1879, ό.π., σελ. 164-165.

συζητιούνται στο βιβλίο του Μπαρτ εμφανίζονται μεταμφιεσμένες ως τελετουργικά δρώμενα στην *Προοιμακή Πράξη* του *Μυστηρίου*. Σε αντίθεση με την *Προοιμακή Πράξη*, το *Μυστήριο* που θα ακολουθούσε δεν θα είχε το χαρακτήρα της παράστασης ή αναπαράστασης μιας πράξης. Αναχωνεύοντας τις ιδέες του Ιβάνοφ για το νέο θέατρο, ο Σκριάμπιν σκόπευε να καθαιρέσει τα όρια που κρατούσαν σε απόσταση τους ερμηνευτές και το κοινό και να δημιουργήσει τις συνθήκες εκείνες που θα ευνοούσαν τη βίωση της εμπειρίας του Σομπόρνοστ.

Από δύο χαμένα σήμερα σχέδια με αυτόγραφες σημειώσεις του συνθέτη που δημοσιεύτηκαν το 1919 στο περιοδικό *Ρωσικά Προπύλαια*, αλλά που θα πρέπει να χρονολογούνται νωρίτερα, γύρω στο 1914, μπορούμε να εξάγουμε κάποιες υποθέσεις για το πώς θα ήταν ο χώρος που θα στέγαζε το *Μυστήριο*. Στο πρώτο απεικονίζονται κύκλοι κατανομημένοι και εγγεγραμμένοι μέσα σε ένα μεγαλύτερο κύκλο. Το σχήμα της σπείρας που περιγράφει την εξέλιξη της συνείδησης, όπως στο χρωματομουσικό πρόγραμμα του *Προμηθέα*, έχει και δω εξέχοντα ρόλο (εικ. 4.7.1). Στο πλάι των διαφόρων τμημάτων του διαγράμματος, ο Σκριάμπιν σημείωσε τις λέξεις «παρελθόν», «αναζήτηση του θεού», «η ενσάρκωσή μου», «θεός», «το μέλλον» και το «απρόσωπο». Ένα δεύτερο σχέδιο, που σχετίζεται με το προηγούμενο, απεικονίζει το ναό που θα στέγαζε το *Μυστήριο*, ο οποίος αποτελείται από διαδοχικά αψιδωτά ανοίγματα, ενώ γύρω από αυτόν θα κατασκευαζόταν μια τεχνητή λίμνη, στην οποία θα καθρεφτιζόταν το είδωλο του ναού. Ο ναός και το απείκασμά του στην επιφάνεια του νερού σχημάτιζαν έτσι έναν κύκλο (εικ. 4.7.2).²⁵²³ Στο σχέδιο τα ανοίγματα από τη μια μεριά είναι έξι, ενώ μπορούμε να υποθέσουμε ότι και από την άλλη είναι εξίσου έξι, δώδεκα στο σύνολο, όσες οι νότες μιας χρωματικής κλίμακας. Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας οι θεατές θα κάθονταν σε βαθμίδες κατά μήκος του νερού. Οι ευρισκόμενοι στα θεωρία θα ήταν οι λιγότερο πνευματικά ανεπτυγμένοι, αλλά στην πορεία θα υπήρχε κινητικότητα ανάμεσα στα δύο αυτά επίπεδα. Στο κέντρο της σκηνης θα σηνόταν ένας βωμός, όπου θα βρισκόταν ο συνθέτης με το πιάνο του, περιτριγυρισμένος από τους μουσικούς, τραγουδιστές και χορευτές. Μια ιδιαίτερη ομάδα από ηθοποιούς θα καλλιεργούσε μέσα από απαγγελίες και πομπές την αίσθηση της κίνησης και του ρυθμού στο ακροατήριο, εισάγοντας την έννοια της *δράσης*. Η χορογραφία θα περιελάμβανε εκφραστικές κινήσεις του σώματος και του προσώπου (βλέμματα), παντομίμα, αγγίγματα χεριών, καθώς και χρήσεις αρωμάτων, ευχάριστων

²⁵²³ Ο Σκριάμπιν φιλοτέχνησε τα πρώτα σχέδια του ναού στην Ελβετία, ενώ το 1913, μετά τον *Προμηθέα*, ξεκίνησε να συνθέτει την *Προοιμακή Πράξη*.

αλλά και αψιών, λιβάνια, σμύρνα κ.α. Κίονες με θυμιατά θα αποτελούσαν μέρος του σκηνικού. Τέλος, έγχρωμος, εναλλασσόμενος φωτισμός καθώς και φωτιές θα έλουζαν το κοινό στο πρώτο αυτό στάδιο του Μυστηρίου, για να επέλθει αργότερα η εκστατική αλλαγή. Η ιεροτελεστία θα κρατούσε επτά ημέρες και τη δωδέκατη ώρα της τελευταίας μέρας θα γεννιόταν μια καινούργια φυλή ανθρώπων. Η δυστοπική, αποκαλυπτική αυτή σκηνή οδήγησε μερικούς μελετητές να συσχετίσουν το *Μυστήριο* με την Αποκάλυψη του Ιωάννη.²⁵²⁴

Το κείμενο-λιμπρέτο που έχει διασωθεί βρίσκεται σχεδόν στην τελική του μορφή. Το κύριο θέμα είναι η δημιουργία του κόσμου μέσω της πράξης της ένωσης της αρσενικής και θηλυκής αρχής. Ο βασικός ήρωας, ένας νέος Πάρσιφαλ, ανάμνηση του Προμηθέα και του Λούσιφερ, είναι φορέας γνώσης, ανδρόγυνος, αινιγματικός, περιπλανώμενος [strannik] και κυρίαρχος [vlastelin].²⁵²⁵ Μέσα από τα λόγια του Σκριάμπιν: «όλοι οι άνθρωποι βυθίζονται σε μία εκστατική άβυσσο ηλιοβασιλέματος [...]. Ο Ένας-πατέρας φεγγοβολάει μέσα στην πανταχού συνείδηση. Όλοι θα βιώσουν την εθελοντική κατάσταση του υιού, θεϊκή ουσία, θυσιαστική ή μαρτυρική φύση. Ο πατέρας δεν μπορεί να υπάρξει *ακόμη*, όσο ο άνθρωπος είναι ελεύθερος, με συνείδηση».²⁵²⁶ Την έβδομη μέρα το *Μυστήριο* οδηγεί τον άνθρωπο στο κατώφλι του θανάτου —αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί και να εκφραστεί με λόγια αρχίζει. Η βύθιση στο θείο ξεκινάει και η Μανβαντάρα ολοκληρώνεται: μια καινούργια φυλή ανθρώπων γεννιέται, εξαγνισμένη, καθαιρεμένη και πνευματικά ανώτερη.

Από τη μουσική έχουν δυστυχώς διασωθεί μερικά μονάχα σκίτσα και αυτά σε εμβρυακή μορφή. Τα πρώτα μέτρα του έργου καθώς και το ιεροπρεπές μοτίβο των καμπανών θεωρούνται, ωστόσο, χαμένα.²⁵²⁷ Συνολικά σώζονται 53 φύλλα, τα οποία απόκεινται στο Μουσείο Σκριάμπιν στη Μόσχα, αριθμημένα από το 1 έως το 55, με τις σελίδες 18 και 44 να απουσιάζουν.²⁵²⁸ Τα σχέδια αυτά είναι σημειωμένα με μολύβια σε διάφορα χρώματα, κυρίως σε μαύρο, κόκκινο, μπλε και βιολετί. Το εγχείρημα αυτό

²⁵²⁴ Roy-Gerboud, Françoise. *La musique comme art total au XXe siècle : sons-couleurs-formes, systématique et symbolique*. Παρίσι: Harmattan, 2009, σελ. 135 κ.ε.

²⁵²⁵ Faubion Bowers, *The New Scriabin*, ό.π., σελ. 108.

²⁵²⁶ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 254. Υπογράμμιση από τον Μπάουερς.

²⁵²⁷ Ο Ρώσος συνθέτης Αλεξάντερ Νέμτιν [Alexander Pawlowitsch Nemtin] (1936–1999) αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του μελετώντας τα προσχέδια αυτά και προσπαθώντας να αναπλάσει εξ' αυτών το έργο στο σύνολό του. Η σύνθεση του *Μυστηρίου* ξεκίνησε τη δεκαετία του 1970 και η πρεμιέρα και των τριών μερών (Σύμπαν, Ανθρωπότης, Έκσταση) δόθηκε το 1997 στο Ελσίνκι υπό τη διεύθυνση του Ασκενάτζι. Για μια κριτική παρουσίαση του έργου βλ. Serge Gut, "Scriabin/Nemtin: Universe by Alexei Lyubimov; Irina Orolva; USSR Russian Chorus; Moscow Philharmonic Orchestra; Kiril Kondrashin; Scriabin; Nemtin", *Tempo*, τχ. 120, 1977: 29–31.

²⁵²⁸ Ό.π., σελ. 42.

δείχνει τη πρόθεσή του συνθέτη να εισάγει και στο *Μυστήριο*, όπως στον *Προμηθέα*, έγχρωμο φωτισμό.

Τα σχέδια περιέχουν εννέα συγχορδίες με όλες τις δώδεκα νότες, άλλοτε κατανεμημένες σε τρίχορδες συγχορδίες και άλλοτε σε τετράχορδες. Οι συγχορδίες αυτές, που στη βιβλιογραφία είναι γνωστές ως «αρμονίες του θανάτου», λειτουργούσαν ως μεταφορά της στάσης, του άχρονου και του συμπαντικού.²⁵²⁹ Ο ειδικός μελετητής του Σκριάμπιν, Μ. Κέλκελ, ισχυρίζεται ότι τα σχέδια αυτά μαρτυρούν την καινοτομία του συνθέτη να συνθέσει συγχορδίες αποτελούμενες από τις δώδεκα νότες της κλίμακας.²⁵³⁰ Οι δωδεκάφθογγες αυτές συγχορδίες εμφανίζονται σε διάφορες μάλιστα θέσεις, με διαφορετικό θεμέλιο φθόγγο κάθε φορά. Όπως έχω ήδη επισημάνει ο Σκριάμπιν δεν χρησιμοποίησε τον επιθετικό προσδιορισμό «προμηθεϊκή» ή «μυστικιστική» για να περιγράψει τις συγχορδίες του *Προμηθέα*, αλλά τον όρο «συγχορδία του Πληρώματος» [akkord pleromī].²⁵³¹ Η λέξη αυτή λαμβάνει στο *Μυστήριο*, με βάση τα όσα έχω ήδη αναφέρει, μια πιο συγκεκριμένη λειτουργία. Στη δωδεκάφθογγη συγχορδία μπορούμε να βρούμε δηλαδή (όπως στο πλήρωμα των διαφορετικών αγγελικών ταγμάτων) τη σύμμειξη των δομικών στοιχείων που ο συνθέτης προτίμησε καθόλη τη διάρκεια της ζωής του: τη γαλλική συγχορδία (συγχορδία αυξημένης έκτης), την «προμηθεϊκή συγχορδία», και την οκτατονική κλίμακα. Η συνήθης τακτική του συνθέτη να οργανώνει το υλικό του σε συγχορδίες — γιατί ακόμη και στην περίπτωση των δώδεκα νοτών η διάταξη παίζει σημαντικό ρόλο— πιστεύω ότι εγγράφεται σε μια γενικότερη κατανόηση κάθε επιστητού νόμου του κόσμου των φαινομένων στη βάση μιας *γεωμετρικής ιδεογραφίας* του χώρου, έτσι ώστε ακόμη και η διαδικασία της υπέρβασης της πραγματικότητας (στο *Μυστήριο*), να μπορεί να γίνει κατανοητή με όρους ιχνηλάτησης ενός υπερ-χώρου και μιας υπερ-γεωμετρίας. Το ποια μορφή μπορούσε να έχει αυτή η υπερ-γεωμετρία θα το εξετάσω παρακάτω σε άμεση αντιδιαστολή προς τους πίνακες του Τσουρλιόνις.

Πολλά από τα ύστερα, «θεοσοφικά» έργα του συνθέτη περιγράφουν την ατμόσφαιρα του *Μυστηρίου*. Ένα από αυτά είναι το «Ποίημα» *Προς τη Φλόγα* [*Vers la*

²⁵²⁹ Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, ό.π., σελ. 173–200· *The Alexander Scriabin Companion*, ό.π., σελ. 277, 279.

²⁵³⁰ Μέχρι τότε η πρώτη δωδεκάφθογγη συγχορδία εντοπιζόταν στο έργο *Adieu à la Vie* (1915) του Αλφρέντο Κασέλλα [Alfredo Casella] και στο Op. 4, (*Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenburg*, 1912, τρίτη μελωδία) του Άλμπαν Μπεργκ. Βλ. Serge Gut, “Scriabin/Nemtin”, ό.π., σελ. 30.

²⁵³¹ Η πατρότητα του πρώτου όρου αποδίδεται στον Σαμπανέγιεφ, ενώ του δεύτερου στον Άρθουρ Ίνγκλφιλντ Χαλ στο άρθρο του στο *The Musical Times* το 1916.

Flamme, Op. 72, ηχητική αναπαραγωγή], για σόλο πιάνο, το οποίο «εικονογραφεί» τη φρενήρη επέκταση φλογών φωτιάς, οι οποίες ενώ στην αρχή «κροταλίζουν» υπόρρητα, στην πορεία τους μεγεθύνονται, καταβροχθίζουν τα πάντα, για να σβήσουν ύστερα από ένα πυρετώδη και ορμητικό χορό. Οι τρίλιες, οι οποίες έχουν μια σταθερή θέση στο ύστερο πιανιστικό έργο, δεν αρκούν πια: ολόκληρα κλάστες από τρεμάμενες νότες αποδίδουν αυτόν τον θηριώδη κοσμικό χορό.

Αν ο Ροντό και ο Ντελβίλ γονιμοποίησαν στη σκέψη του Σκριάμπιν την ιδέα για τον *Προμηθέα*, ενδεχομένως μια προσεκτική εστίαση στη συμβολιστική εικονοπλασία διαφώτιζε τις ιδεολογικές καταβολές του *Μυστηρίου*, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την παραστατική του σύλληψη και υλοποίηση. Πιο συγκεκριμένα, θεωρώ ότι ως πρότυπο για το *Μυστήριο* λειτούργησε μια ομάδα σχεδίων που αναπαριστούσαν ουτοπικά κτίρια, ναούς ή άλλα θρησκευτικά κέντρα, τα οποία εγγράφονται σε αυτό που θα αποκαλούσαμε «κοσμολογικό οικοδόμημα» [Weltgebäude].²⁵³² Στις αρχιτεκτονικές αυτές αναπαραστάσεις και φαντασιώσεις κατέφυγε μια συγκεκριμένη μερίδα συμβολιστών αρχιτεκτόνων και ζωγράφων, οι οποίοι εμπνευσμένοι από την επαναστατική αρχιτεκτονική του Ετιέν-Λουί Μπουλέ [Étienne-Louis Boullée] (1728–1799) και του Κλωντ-Νικολά Λεντού [Claude-Nicolas Ledoux] (1736–1806), την οποία προσέλαβαν μέσω του παραμορφωτικού φακού της θεοσοφίας, φιλοτέχνησαν μια σειρά από φανταστικά οικοδομήματα. Τα έργα αυτά τυπολογικά ανασύρουν μορφολογικά πρότυπα από βαβυλωνιακά, αιγυπτιακά και αρχαία ελληνικά κτίσματα ενώ λειτουργικά ανακαλούν εικόνες από τελετουργικές λατρείες και εορτές.

Εκτιμώ ότι ο Σκριάμπιν, μέσω του Ροντό, είχε δει κατά την παραμονή του στην Ελβετία ή στη Γαλλία, όταν δηλαδή πρωτοσυνέλαβε την ιδέα του *Μυστηρίου*, μερικά από τα σχέδια με κοσμολογικά αρχιτεκτονήματα του Αλμπέρ Τρακσέλ, με βάση τα οποία σχεδίασε το δικό του κυκλικό οικοδόμημα για το *Μυστήριο* στα Ιμαλία (εικ. 4.7.2). Ο Τραξέλ ανήκε στην ομάδα των «ουμανιστών» γύρω από τον ζωγράφο Μπαρτέλεμ Μεν [Barthélemy Menn] (1815–1893), η οποία μέσα σε ένα κλίμα συγκρητισμού, κυρίως έχοντας ως αφετηρία τις ιδέες του Ρουσσώ και του Φουριέ [Charles Fourier] (1772–1837), πρόκρινε τη δημιουργία μιας κοινής συλλογικής συνείδησης που θα οδηγούσε τον άνθρωπο σε ένα ανώτερο πνευματικό στάδιο. Τις ιδέες αυτές επεξεργάστηκε αργότερα ο Τρακσέλ μέσα από το δόγμα της θεοσοφικής

²⁵³² Για το θέμα βλ. Werner Bornbaum, *Weltgebäude: zur kosmologischen Architekturkonzeption in Symbolismus und Expressionismus und zu ihrer Vorgeschichte*, Βερολίνο: Peter Lang, 2001.

διδασκαλίας.²⁵³³ Η ιδέα της συλλογικής συνείδησης εκφράστηκε στο έργο του Τρακσέλ μέσα από σκίτσα ή προσχέδια, τα οποία ανακαλούσαν εικόνες ενός μυθοποιημένου παρελθόντος ή ενός μυθοποιητικού μέλλοντος. Το 1897 ο Τρακσέλ δημοσίευσε τα φανταστικά αρχιτεκτονικά του σχέδιά με τον τίτλο *Πραγματικές Εορτές* [*Les fêtes réelles*], το πρώτο μέρος μιας τριλογίας με τίτλο *Το Ποίημα* [*Poème*] (εικ. 4.7.4), την οποία θα ακολουθούσε μια δεύτερη σειρά με τίτλο *Ο Κύκλος* [*le Cycle*].²⁵³⁴

Οι *Πραγματικές Εορτές* του Τρακσέλ εκτέθηκαν στο Σαλόν των Ροδόσταυρων το 1892 στο Παρίσι. Πρόκειται για τα μοναδικά αρχιτεκτονικά έργα που εκτέθηκαν τότε, καθώς ο Πελαντάν είχε θέσει αυστηρούς περιορισμούς για την αποδοχή αρχιτεκτονικών προσχεδίων: μονάχα αναπαραστάσεις κατεστραμμένων αρχιτεκτονικών κτηρίων και «παραμυθένια» παλάτια μπορούσαν δηλαδή να εκτεθούν.²⁵³⁵

Την ίδια περίοδο με τον Τρακσέλ ο αρχιτέκτονας Γουίλιαμ Λήθαμπι [William Lethaby] (1857–1931) περιέγραφε κυκλικά οικοδομήματα με πελώριες θύρες, στα οποία θα κρέμονταν δίκτυα από χρυσές και ασημένιες καμπάνες.²⁵³⁶ Ο αριθμός επτά λαμβάνει από τον Λήθαμπι υπερ-ιστορικές και διαχρονικές ιδιότητες, καθώς ο συμβολισμός του εντοπίζεται από τον συγγραφέα σε ένα πλήθος υπαρκτών και φανταστικών οικοδομημάτων, από τη Βαβυλώνα, την Ινδία, τη Βίβλο, την Πλατωνική Πολιτεία, έως τον Δάντη. Μάλιστα, ένα κυκλικό οικοδόμημα του Λήθαμπι περιγράφεται ως πόλη με επτά πύλες —στο πρότυπο της επτάπυλης Θήβας που έκτισε ο Κάδμος—, ενώ σε κάθε πύλη αντιστοιχούσαν επτά πλανήτες και επτά μουσικές νότες (εικ. 4.7.5).²⁵³⁷

²⁵³³ Ο.π., σελ. 65. Για τους Ελβετούς συμβολιστές, βλ. Valentina Anker, *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Ζούλγκεν: Benteli, 2009· Valentina Anker (επιμ.), *Myths and Mysteries: symbolism and Swiss artists*, κατ. έκθ., Kunstmuseum, Βέρνη / Museo Cantonale d'Arte and Museo d'Arte, Λουγκάνο. Παρίσι: Somogy Art Publishers, 2013.

²⁵³⁴ Για τον Τρακσέλ βλ. Charles Georg (επιμ.), *Albert Trachsel 1863-1929*, κατ. έκθ., Musée d'art et d'Histoire, Γενεύη 6 Δεκέμβρη 1984 – 17 Φλεβάρη 1985, Ελβετικό Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης. Γενεύη: Musée d'art et d'histoire, 1984· Matteo Bianchi (επιμ.), *Figurazioni ideali: M.K. Ciurlionis, 1875-1911, Alberto Martini, 1876-1954, Albert Trachsel, 1863-1929*, κατ. έκθ., Μπελιντσόνα: Museo Villa dei Cedri, 2001.

²⁵³⁵ Το Άλμπουμ των *Εορτών* αποτελείται από 50 κολλοτυπίες στα χρώματα μαύρο, μπλε, σέπια και βιολετί. Οι διαστάσεις είναι 37,5 x 50,5. Ο Τρακσέλ δούλεψε τη σειρά αυτή από το 1885 αλλά δημοσιεύτηκε από τον οίκο Mercure de France στο Παρίσι το 1897 σε μια έκδοση με 140 αντίτυπα. Βλ. Werner Bornbaum, *Das Weltgebäude*, ό.π., σελ. 67 κ.ε.

²⁵³⁶ W[illiam] R[ichard] Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, Νέα Υόρκη: Macmillan, 1892, σελ. 145–146.

²⁵³⁷ W[illiam] R[ichard] Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, ό.π., σελ. 21 και 122 κ.ε., ιδιαίτερα σελ. 131, 161. Απεικόνιση του ναού, σελ. 48. Ο αριθμός επτά απαντά 215 φορές στο βιβλίο του Λήθαμπι.

Τα φανταστικά ή ουτοπικά οικοδομήματα του Τρακσέλ και του Λήθαμπι θα μπορούσαν να είχαν λειτουργήσει ως πρότυπο για το *Μυστήριο* του Σκριάμπιν. Σε κάθε περίπτωση, η συνένωση-σύνθεση του κλήρου εντός ενός «ιερού» χώρου —με λίγα λόγια η διάχυση του κοσμικού στο ιερό—, θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια επιτελεστική πράξη, κατά την οποία ο «χορός», μέσω της επιτέλεσης γίνεται κοινωνός παγκόσμιων πολιτισμικών αξιών. Τα σχέδια του Οτλέ και του Λε Κορμπυζιέ για το Mundaneum, για το οποίο μίλησα παραπάνω, θα μπορούσαν να εγγραφούν σε αυτό το πλαίσιο και, δεδομένης της εμπλοκής του Ντελβίλ στο σχέδιο αυτό, είναι λογικό να υποθέσουμε πως ερμηνευτικές διαστάσεις από την υποδοχή του *Μυστηρίου* είχαν διεισδύσει στη συζήτηση γύρω από την παγκόσμια τράπεζα πληροφοριών και παγκόσμιας γνώσης.

8.6 Το μαγικό χαλί: Η «πτήση» προς την τέταρτη διάσταση

*Για κάθε στροφή της φαντασίας μου
απαιτείται κι ένα άλλο παρελθόν και μέλλον
Αλεξάντερ Σκριάμπιν²⁵³⁸*

8.6.1 Το μοτίβο της ανάβασης στο «μαγικό χαλί»

Ο αλλόκοτος συμφυρμός από βαγκνερικές, νεοπλατωνικές και θεοσοφικές ιδέες καθώς και η ατελεσφόρητη προσπάθεια σύμπτυξης τους σε ένα νέο, συνθετικό έργο τέχνης διέσπειραν αμφιβολίες στους πιο πιστούς συνεχιστές ή υποστηρικτές του Σκριάμπιν σχετικά με τη δυνατότητα υπερκέρασης των παραδόξων και των αντιξοοτήτων. Η πρόθεσή του συνθέτη να αναλάβει το ρόλο του προφήτη-συγγραφέα-σκηνοθέτη σε ένα έργο που όφειλε να είναι ανώνυμο και απρόσωπο επισφράγιζε τις αμφιβολίες πολλών καχύποπτων πως το όραμα της λύτρωσης του κόσμου ίσως να ήταν διαποτισμένο από μια ισχυρή δόση σολιψισμού και αμετροέπειας, στοιχεία που σταδιακά απέκλιναν από το όραμα της Συνοδικότητας του Ιβάνοφ. Όπως εύστοχα το διατυπώνει ο Σίμον Μόρρισον «η τραγωδία δεν αφορούσε μονάχα τον Σκριάμπιν: ήταν τυπική της «μυστικιστικής» συμβολιστικής εποχής, της οποίας η κληρονομιά αποτελείτο από διακεκομμένες [broken] γραμμές και ραγισμένα [broken] ιδανικά».²⁵³⁹

²⁵³⁸ Παρατίθεται στο Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, ό.π., σελ. 234.

²⁵³⁹ Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, ό.π., σελ. 234.

Πώς θα μπορούσε η ουτοπική ή δυστοπική αυτή συνθήκη ζωής, με τον ξαφνικό «θάνατο» χιλιάδων ανθρώπων, να γίνει κατανοητή ως ένα «Συνολικό Έργο Τέχνης»; Μια τελευταία πτυχή που προκύπτει από τις κοινές αναζητήσεις του Τσουρλιόνις, του Σκριάμπιν και του Ιβάνοφ, πιστεύω ότι προσφέρει μια διαφορετική οπτική πάνω στο θέμα και επιτρέπει τη μεθοδική συνοχή των διαφορετικών εννοιολογικών νημάτων που έχω ιχνηλατήσει έως το τελευταίο αυτό κεφάλαιο.

Έχω ήδη δείξει ότι μια βασική έννοια για την κατανόηση της κριτικής σκέψης του Ιβάνοφ είναι η αυτή της «ανόδου», του *Sursum*. Η ρωσική λέξη *voskhozhdeniya*, την οποία ο Ιβάνοφ χρησιμοποιεί επανειλημμένως, τόσο στο δοκίμιό του για τον καλλιτέχνη όσο και στα υπόλοιπα κριτικά του δοκίμια, για να περιγράψει την «άνοδο» ή «ανάληψη» σε μια ανώτερη, πιο αυθεντική πραγματικότητα, αποδίδεται στα λιθουανικά με τη λέξη *kilimas*, η οποία, ωστόσο, δηλώνει, ανάλογα με τον τονισμό, είτε την ανάβαση-άνοδο, είτε το χαλί.²⁵⁴⁰

Ο συνειρμός που αμέσως δημιουργείται από την αντιπαράθεση των δύο αυτών αποδόσεων της λέξης είναι αρκετά ευφάνταστος αλλά και σαφής: ο μύθος των ιπτάμενων ή μαγικών χαλιών, ο οποίος έλκει την καταγωγή του από την Περσία, ήταν αρκετά διαδεδομένος στα Ρωσικά παραμύθια, όπως για παράδειγμα στη *Μπάμπα Γιάγκα*, όπου η γριά μάγισσα εφοδιάζει τον Ιβάν τον Ηλίθιο με διάφορα μαγικά εξαρτήματα, ανάμεσα στα οποία και ένα μαγικό χαλί.²⁵⁴¹ Έχω ήδη συζητήσει πως αρκετοί θεοσοφιστές και συμβολιστές, όπως ο Ουσπένσκι, χρησιμοποίησαν τα μυθικά αυτά αντικείμενα για να μιλήσουν για πιο σύνθετες φιλοσοφικές έννοιες και προπάντων για να επιστήσουν την προσοχή στα πολλαπλά στρώματα που καλύπτουν την πραγματικότητα. Στους κύκλους των εσωτεριστών, το «μαγικό χαλί» είχε θεωρηθεί ένα από τα αντικείμενα εκείνα της Ανατολής (άλλα είναι ο μανδύας της αορατότητας, τα ιερά ζώα κ.α.) που μπορούν να λειτουργήσουν ως περάσματα μετάβασης ή ανάβασης από τη μια διάσταση στην άλλη. Μέσω μιας προσεκτικής παρακολούθησης

²⁵⁴⁰ Ο Ιβάνοφ χρησιμοποιεί τη λέξη *voskhozhdeniya* [восхождение], η οποία στην κυριολεξία δηλώνει την ανάβαση στο βουνό και στα αγγλικά αποδίδεται ικανοποιητικά ως “ascend”. Το ρωσικό πρωτότυπο μπορεί κανείς να το συμβουλευτεί στο V. I. Ivanov, *Borozdy I mezhy: Opyty esteticheskie i kriticheskie* [Αυλάκια και όρια: Δοκίμια περί της Αισθητικής και Κριτικής], Μόσχα: Musaget, 1916, σελ. 312–351· για τον όρο *voskhozhdeniya* και *Sursum* βλ. σελ. 333. Η λιθουανική λέξη *kilimas* σημαίνει, αν ο τονισμός πέφτει στην πρώτη συλλαβή, το χαλί, ή, αν ο τονισμός πέφτει στη δεύτερη, την ανάβαση-άνοδο. Πρόκειται για λέξη περσικής προέλευσης και απαντάται με τη σημασία του χαλιού και στην ελληνική γλώσσα (κιλίμι). Για τη λιθουανική απόδοση του δοκιμίου του Ιβάνοφ βλ. Stasys Yla, M. K. Čiurlionis: *Kūrėjas ir žmogus*, Βίλνιους: Vyturys, 1992 [Σικάγο/Ιλλινόι: Lithuanian Library Press, 1984].

²⁵⁴¹ Από τον μύθο της Μπάμπα Γιάγκα ο Ανατόλυ Λιάντοφ [Anatoly Lyadov] (1855-1914) εμπνεύστηκε το ομώνυμο συμφωνικό ποίημα (Op. 56, 1904) και ο Βίκτορ Βασνέτσοφ [Viktor Vasnetsov] (1848-1926) ζωγράφισε τον Ιβάν Τσάρεβιτς με το Πουλί της Φωτιάς πάνω σε ένα μαγικό χαλί.

της περιπέτειας της γραμμής και του χρώματος πάνω στο χαλί, ή αλλιώς, μέσω της καταβύθισης του βλέμματος μέσα στο σχέδιο του χαλιού, η συνείδηση του ανθρώπου, η οποία είναι δέσμια των φυσικών νόμων, αλλοιώνεται και ανυψώνεται σε νέες σφαίρες πνευματικής αυτοεκπλήρωσης.²⁵⁴² Σε προηγούμενα κεφάλαια επέστησα την προσοχή στους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι θεοσοφιστές-συμβολιστές συνέδεσαν τα γνωστά από τον ινδουισμό ή βουδισμό μαντάλα με την κυματική θεωρία και το πυθαγόρειο θείο σχέδιο. Ένα μαγικό χαλί δεν είναι απλά ένα μεταφορικό μέσο, όπως στα παραμύθια. Είναι μια χαραγμένη πύλη, μέσω της οποίας ο οδοιπόρος ταξιδεύει από τη μία πραγματικότητα στην άλλη.

Πιθανολογώ ότι ο Τσουρλιόνις, αν και έμαθε λιθουανικά σε όψιμο χρόνο και αυτά με τη βοήθεια της γυναίκας του, γνώριζε τη διττή αυτή σημασία της λέξης *kilimas*, η οποία εμπεριείχε τη θεοσοφική έννοια της ανάβασης (του *Sursum*) και εκείνη του χαλιού.²⁵⁴³ Πολλοί μελετητές του Τσουρλιόνις έχουν σχολιάσει την προοπτική του πουλιού, η οποία χρησιμοποιείται σε αρκετούς πίνακές του ζωγράφου —για παράδειγμα στο «Αλέγκρο» από τη *Σονάτα των Πυραμίδων*, (εικ. 2.6.1–3).²⁵⁴⁴ Έχει επίσης επισημανθεί η πολυ-προοπτική [polyperspektive] αντιπαραβολή διαφορετικών χωρικών επιπέδων, τα οποία τρόπον τινά φωτίζονται το ένα μέσα από το άλλο και επιπλέον το ένα πάνω στο άλλο.²⁵⁴⁵ Ο Ρομαίν Ρολάν, τέλος, ο οποίος σκόπευε το 1939 να μεταβεί στη Λιθουανία για να συγγράψει μια μονογραφία για τον καλλιτέχνη —αν και ο πόλεμος ανέτρεψε τα σχέδιά του αυτά— παρατήρησε ότι:

Πρόκειται για μια καινούργια ήπειρο του πνεύματος και ο Τσουρλιόνις ο Χριστόφορος Κολόμβος της [...]. Ρωτώ τον εαυτό μου: τι μπορεί να έδωσε πνοή σε τέτοιες παραστάσεις σε μια χώρα σαν τη δική σας, η οποία, όπως το έχω στο μυαλό μου, δεν είναι δυνατόν να παρείχε κίνητρα για την απεικόνιση τέτοιων υψών. Φαντάζομαι ότι ήταν ο ίδιος ο

²⁵⁴² Ruth Halcyone, *Music of the Spheres*, Λος Άντζελες: House of Ralston, 1927, σελ. 46, 51. Βλ. επίσης H. Stanley Redgrove, “The Problem of Time and Space”, *Occult Review*, τόμ. 32, τχ. 6, 1920, σελ. 341–347· για «μαγικό χαλί», σελ. 341.

²⁵⁴³ Για τη χρήση διακοσμητικών μοτίβων στη λιθουανική λαϊκή χειροτεχνία, βλ. Marija Gimbutas, “The Origins of Folk Art”, *Lituanus*, τόμ. 7, τχ.1, 1961: 13–23.

²⁵⁴⁴ Ο πρώτος που επέστησε την προσοχή στο θέμα της «πτήσης» στους πίνακες του Τσουρλιόνις είναι ο John E. Bowlt, βλ. John E. Bowlt, “M. K. Čiurlionis: His Visual Art”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 267–294.

²⁵⁴⁵ I. Umbrasas, “Die Malerei von M. K. Čiurlionis”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Christiane Bauermeister και Stephan Viola, κατ. έκθ., Orangerie, Schloss Charlottenburg, Βερολίνο 1979, Βερολίνο: Berliner Festspiele, 1979, σελ. 11–15, εδώ σελ. 14.

ζωγράφος που πειραματίστηκε με τον μεθυστικό ίλιγγο και με αυτό το αίσθημα πτήσης από πολύ ψηλά που κυριεύει κανέναν πριν πέσει για ύπνο.²⁵⁴⁶

Παρόμοια, στον επικήδειο λόγο του για τον φίλο και μαθητή του, ο Φέρντιναντ Ρούστσυκ [Ferdynand Ruszczyk] (1870–1936), παρομοίασε τον Τσουρλιόνις με το πουλί από τον πίνακα *Τα νέα* (1904/1905), σημειώνοντας ότι τα έργα του εκκλιπόντα ήταν σαν «γέφυρες από ουράνια τόξα ήχων και χρωμάτων [...] ριγμένες σε μακρινές χώρες [...] από τις δικές μας ακτές».²⁵⁴⁷ Η αίσθηση αυτή του πετάγματος προς τα πάνω, ή του ίλιγγου, που και τα δύο ταυτίζονται με την πτεροφυΐα της ψυχής, είναι εκφράσεις ενός πολύ πιο σύνθετου φαινομένου, που παρατηρείται στο κίνημα του συμβολισμού εν γένει, αλλά ακόμη πιο εντατικά στη ρωσική λογοτεχνία.²⁵⁴⁸ Ο συμβολιστής Άρνολντ Μπέκλιν είχε επίσης μανία με την πτήση, αν και ποτέ δεν τον ενδιέφερε να μεταδώσει την αίσθηση αυτή μέσα από τους πίνακές του.²⁵⁴⁹ Στη ρωσική πολιτισμική ζωή η έννοια της πτήσης και του τινάγματος προς τα πάνω αποκτά μια αναπάντεχη επικαιρότητα και εμπλουτίζεται με πολλαπλά στρώματα ερμηνείας. Η τάση αυτή θα πρέπει να συσχετιστεί με τη μανία κατάκτησης του σύμπαντος και τις τεχνολογικές εξελίξεις στην αεροναυπηγική. Ο Μπόρις Γκρόους μέσα από τις μελέτες του για τον Βιοκοσμισμό έχει δείξει ότι η ιδέα της πτήσης στο διάστημα τροφοδοτούσε πολύ σημαντικούς συμβολισμούς σε μια διαδικασία παραγωγής κοσμοεικόνων. Τα γραπτά του Νικολάι Φεντόροφ [Nikolai Fyodorov] (1829–1903), του εμπνευστή του κοσμικού κινήματος, και εκείνα των Κοσμιστών της δεκαετίας του 1920 διαπερνά μια κοινή σκέψη: ότι το σύμπαν μπορεί να γίνει κατανοητό ως χώρος της μετέπειτα ζωής, ως απόδειξη της αθανασίας.²⁵⁵⁰ Ο εποικισμός του διαστήματος είναι προϋπόθεση για την

²⁵⁴⁶ Επιστολή προς Σοφίγιε Τσουρλιόνις, 10 Απριλίου 1930. Παρατίθεται από Aleksis Rannit, “M. K. Čiurlionis: The First Abstract Painter of Modern Times”, *Lituanus*, τόμ. 3, τχ. 3, 1957: 19. Ο Ρομαίν Ρολάν σκόπευε να συγγράψει μια μονογραφία για τον καλλιτέχνη-συνθέτη, αλλά ο πόλεμος εμπόδισε τα σχέδιά του. Βλ. Aleksis Rannit, “M. K. Čiurlionis: The First Abstract Painter of Modern Times”, ό.π., σελ. 17–19.

²⁵⁴⁷ Ferdynand Ruszczyk, “M.K. Czurlanis”, *Tygodnik Wileński*, 1911, τχ. 14, σελ. 14. Παρατίθεται στο Radosław Okulicz-Kozaryn, “Między brulionem a wszechsztuką. Wokół poezji Mikalojusas Konstantinasa Čiurlionisa [Between a rough draft and pan-art. About the poetry of Mikalojusas Konstantinasa Čiurlionis]”, στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść*, ό.π., σελ. 95–96, όπου και μια αναφορά σε άλλους πίνακες του καλλιτέχνη στους οποίους απεικονίζονται πουλιά.

²⁵⁴⁸ Για το θέμα της πτήσης στους συμβολιστές και φουτουριστές, βλ. την εξαιρετική μελέτη του Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1980.

²⁵⁴⁹ Ferdinand Runkel και Carlo Böcklin, *Neben meiner Kunst: Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin*, Βερολίνο: VITA, 1909· Guido Magnaguagno, Juri Steiner κ.α. (επιμ.), *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst: eine Reise ins Ungewisse*, κατ. έκθ., Kunsthhaus, Ζυρίχη / Haus der Kunst, Μόναχο / Nationalgalerie, Βερολίνο. Βέρνη: Benteli, 1997.

²⁵⁵⁰ Boris Groys, *Russian Cosmism*, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press, 2018· Boris Groys, *Die Neue Menschheit: biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 2005.

υπέρβαση του θανάτου. Ο Κωνσταντίν Τσιολκόφσκι, ο κατασκευαστής πυραύλων και ιδρυτικός πατέρας του σοβιετικού διαστημικού προγράμματος, υπήρξε Κοσμιστής και διατράνωνε πως ο άνθρωπος θα σβήσει και θα εξελιχθεί σε κάτι ανώτερο, θα αναστηθεί σε έναν νέο χώρο. Αυτό που παραμένει, ωστόσο, λιγότερο γνωστό είναι ότι ο Τσιολκόφσκι ήταν βαθιά επηρεασμένος από τη θεοσοφική διδασκαλία και χρησιμοποίησε αρκετές θεοσοφικές έννοιες στην κοσμική φιλοσοφία του.²⁵⁵¹

Είναι ενδεικτικό ότι ο Τσουρλιόνις και ο Σκριάμπιν δήλωναν συνεπαρμένοι από την αίσθηση του ιλίγγου, την ικανότητα αφήφησης των βαρυτικών νόμων της φύσης, και συνεπώς των συμβατικών τρόπων σκέψης. Ενημερώνοντας διάφορα μουσικά έντυπα το καλοκαίρι του 1912, ο Σκριάμπιν ανήγγειλε ότι θα συνέθετε μια «συμφωνική εικόνα» με το όνομα *Ίκαρος*, στην οποία θα αναπαρίστατο το πέταγμα και η πτώση του τραγικού αυτού ήρωα. Για να αποδώσει το φτεροκόπημα των φτερών του Ίκαρου ο Σκριάμπιν σκόπευε να ενσωματώσει στην ορχήστρα, ακολουθώντας το παράδειγμα των φουτουριστών, τον ήχο από μια προπέλα αεροπλάνου.²⁵⁵² Η πτήση προς τον Ήλιο είναι ασφαλώς μια αγαπημένη εικόνα, που επανέρχεται στη συμβολιστική εικονοποιία και ιδιαίτερο στον κύκλο των *Αργοναυτών* του Μπιέλι αλλά και στη φουτουριστική όπερα του 1913 *Νίκη επί του ήλιου*.²⁵⁵³

Ο Σκριάμπιν είχε επισημάνει στον συνθέτη Ιβάν Λίπεφ [Ivan Vassilievich Lipaev] (1865-1942) με αφορμή την ολοκλήρωση του *Ποιήματος της Έκστασης* (Op. 54): «Όταν ακούς την *Έκσταση* κοίτα κατευθείαν στο πρόσωπο του ήλιου». ²⁵⁵⁴ Ασφαλώς, η ένταξη του συνθέτη στον θεοσοφικό βραχίονα με το όνομα *Γιοι των Φλογών της Σοφίας*, υπό την καθοδήγηση του Ντελβίλ, θα έπαιξε κάποιο ρόλο για την έμμονη αυτή πίστη στον ήλιο ως πηγή της αιώνιας σοφίας, ως έκφραση μιας ανώτερης πνευματικής σκέψης.²⁵⁵⁵ Το ανοδικό ταξίδι προς τον Ήλιο είχε μετατραπεί στη

²⁵⁵¹ Η Καλούγκα, η πόλη όπου ο Τσιολκόφσκι έζησε, ήταν στις αρχές του 20ού αιώνα κέντρο του θεοσοφικού κινήματος και παραμένει μέχρι και σήμερα. Βλ. Boris Groys, *Die Neue Menschheit*, ό.π., σελ. 63.

²⁵⁵² Για τον Σκριάμπιν βλ. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 231-232.

²⁵⁵³ Το έργο περιγράφει την καταστροφή του ήλιου και την καταβύθιση του κόσμου στο χάος, το οποίο συμβολίζεται με το *Μαύρο τετράγωνο*, το οποίο ο Καζιμίρ Μαλέβιτς [Kazimir Malevich] (1879-1935) ζωγράφησε για πρώτη φορά ως μέρος της σκηνογραφίας της όπερας.

²⁵⁵⁴ Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, ό.π., τόμ. 2, σελ. 135.

²⁵⁵⁵ Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι όταν ο Σοβιετικός κοσμοναύτης Γιούρι Γκαγκάριν [Juri Alexejewitsch Gagarin] (1934-1968) έγινε ο πρώτος άνθρωπος που ταξίδεψε στο διάστημα και μπήκε σε τροχιά γύρω από τη γη στις 12 Απριλίου 1961, ήταν το *Ποίημα της Έκστασης* που μεταδιδόταν ζωντανά από το Σοβιετικό ραδιόφωνο και πιθανότητα μέσα στο αεροσκάφος του Γκαγκάριν. Το ίδιο έργο μεταδόθηκε στην Κόκκινη Πλατεία μετά τη θριαμβική επιστροφή του αστροναύτη. Για την πρόσληψη του συνθέτη κατά τη Σοβιετική περίοδο, βλ. Lincoln Ballard, “Alexander Scriabin’s Centenary Revival in Soviet Era Russia”, *Journal of The Scriabin Society of America*, τόμ. 15, 2010/2011: 41-49, edw σελ. 46. Η Γκαμπριέλε Κόρνις παρατηρεί ότι αν και το όνομα του συνθέτη είχε

συμβολιστική εικονοποιία ως πορεία της απορρόφησης ή ένωσης —ανάλογα με τη θεολογική κατήχηση που υπαγορεύει τον όρο— της ψυχής από ή με το θείο.²⁵⁵⁶ Στα ύστερα έργα του, ο Σκριάμπιν μεταδίδει, όπως έδειξα σε άλλα κεφάλαια, την αίσθηση του σπασμωδικού τινάγματος στο άπλετο φως, του ρίγους που δονεί τις σάρκες της ανθρώπινης ύπαρξης, που πλησιάζει την απούλοποίηση και τη φώτιση.²⁵⁵⁷ Το σπάραγμα μπροστά στο μεταφυσικό φως αποδίδεται με τρίλιες και τρέμολα, έντονες ταλαντώσεις ανάμεσα σε περισσότερες νότες που αποκαλύπτουν μία ευρεία γκάμα αρμονικών ήχων.²⁵⁵⁸ Οι σημάνσεις που ο συνθέτης χρησιμοποιεί, όπως το *lumineux vibrant* στη *Σονάτα αρ. 10*, διευκολύνουν την κατανόηση των παραπάνω. Παράλληλα, η χρήση των υψηλών περιοχών του πιάνου στη Σονάτα αυτή προσδίδουν μια αίσθηση αγλαΐσμου και σπινθηροβολήματος (ηχητική αναπαραγωγή). Το *ailé* είναι μια τέτοια περίπτωση (ηχητική αναπαραγωγή). Επίσης τα άλματα των νοτών προς τις υψηλότερες περιοχές, ο ρυθμικά ανακριβής χρόνος, οι ιλιγγιώδεις και περιστρεφόμενοι χοροί, το γνέσιμο γύρω από μια νότα, όλα αυτά θυμίζουν τους εκστατικούς χορούς των Δερβίσηδων και των μνημένων στα ιερά μυστήρια, την αίσθηση της απόσβεσης του εαυτού στο όλο, τη μεθυστική επίδραση από την υπνωτική κίνηση του σώματος.

Η αίσθηση της απώλειας της βαρύτητας και της υλικότητας-σωματικότητας που συνδέονται με αυτήν, μέσω της αιώρησης και της απομάκρυνσης από το βαρυτικό πεδίο, το οποίο έλκει τα αντικείμενα στο κέντρο του ρυθμίζοντάς τα και κανονικοποιώντας τα, θα πρέπει να συσχετιστεί με την εξερεύνηση της ατονικότητας, τόσο στο έργο του Σκριάμπιν, όσο και σε αυτό του Σένμπεργκ. Στα δύο τελευταία μέρη του δεύτερου κουαρτέτου για έγχορδα σε Φα δίεση ελάσσονα (ορ. 10, 1907-1908) ο Σένμπεργκ εισάγει την ανθρώπινη φωνή, προφανώς επηρεασμένος από τον Μάλερ, ο οποίος στις συμφωνίες του είχε εισάγει μελοποιημένα ποιήματα. Συγκεκριμένα, ο Σένμπεργκ μελοποίησε, ως γνωστό, τα δύο ποιήματα του Στέφαν Γκεόργκε, *Λιτανεία*

αντιμετωπιστεί με δυσμένεια από το καθεστώς λόγω του «κοσμοπολιτισμού» και του «μυστικισμού» του, η αναπάντεχη αποδοχή του *Ποιήματος της Έκστασης* υποδεικνύει ότι το έργο θεωρήθηκε, μάλλον, κατάλληλο για την περίπτωση. Gabrielle Cornish, “Music and the Making of the Cosmonaut Everyone”, *Journal of Musicology*, τόμ. 36, τχ. 4, 2019: 464–497, εδώ σελ. 479.

²⁵⁵⁶ Για τις πολλαπλές συνδηλώσεις που έχει η λέξη «έκσταση» στους αρχαίους συγγραφείς, βλ. Eric Robertson Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, ό.π., σελ. 70 κ.ε.

²⁵⁵⁷ Πρβλ. τη μαρτυρία του συνθέτη που παραδίδει ο Σαμπανέγιεφ: «Αυτές οι τρίλιες είναι απούλοποίηση του ήχου. Όλα ίπτανται, όλα ωθούνται στην πτήση». Leonid Sabanejew, *Vospominanija o Skrjabinе*, ό.π., σελ. 226.

²⁵⁵⁸ Η Σουζάνα Γκαρσία προσπαθεί να αντιστοιχίσει την αίσθηση της πτήσης ή του φωτός με συγκεκριμένα μοτίβα από τα έργα της ύστερης περιόδου. Όμως, η αίσθηση αυτή κατά την ακρόαση προέρχεται από ένα συνδυασμό στοιχείων, όπως του ρυθμού, του πεντάλ, του ρουμπάτο και δεν μπορεί να γίνει κατανοητή μονάχα μέσω ενός μοτίβου. Βλ. Susanna Garcia, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, *19th-Century Music*, τόμ. 23, τχ. 3, 2000: 283 κ.ε.

[*Litanei*] και *Έκσταση* [*Entrückung*]. Ιδιαίτερα στο δεύτερο αυτό ποίημα, από την συλλογή ποιημάτων *Το έβδομο δαχτυλίδι* (1907), ο Γκεόργκε περιγράφει την απώλεια της βαρυτικής έλξης μέσα από το ταξίδι σε άλλους πλανήτες: «αισθάνομαι μια αγέρικη πνοή από άλλους πλανήτες». Με τη μελοποίηση των ποιημάτων αυτών ο συνθέτης αφήνει πίσω του τον γήινο κόσμο της τονικότητας για μια άγνωστη πλανητική σφαίρα, εκείνη της ατονικότητας. Για παράδειγμα, αν και τα δύο πρώτα μέρη του κουαρτέτου είναι γραμμένα στο κλειδί της Φα δίεσης ελάσσονος, το φινάλε ξεκινά, επιθετικά σχεδόν, μέσα σε τονική αστάθεια, η διαδοχή δεσπόζουσας και τονικής δεν έχει σαφή προσανατολισμό, δεν υπάρχουν λύσεις, ενώ οι διαφωνίες χειραφετούνται χωρίς να οδηγούν κάπου (ιηχητική αναπαραγωγή). Στη βιβλιογραφία για τον Σένμπεργκ αναφέρεται συχνά ότι με αυτό το κομμάτι ο συνθέτης δημιούργησε μια αίσθηση έλλειψης βαρύτητας. Αντίστοιχα, έχει επισημανθεί ότι ο Καντίνσκι προσπαθούσε να δημιουργήσει «αιωρούμενες εντυπώσεις» στη ζωγραφική επιφάνεια, ιδιαίτερα στη σειρά έργων με θέμα τους κύκλους τη δεκαετία του 1920.²⁵⁵⁹ Στα έργα αυτά η ζωγραφική επιφάνεια αντιμετωπίζεται σαν αρμονικός κίναβος, όπου η προσεκτική τοποθέτηση των διαφόρων κύκλων έχει σχεδιαστεί προσεκτικά, προκειμένου να αναδειχτεί η δυναμική αλληλεξάρτηση των πεδίων που σχετίζονται με τις βαρυτικές έλξεις των ιπτάμενων αυτών σφαιρών.

Τα παραπάνω παραδείγματα αρκούν για να δείξουμε πόσο σημαντικό ήταν το θέμα της «πτήσης» και της απώλειας της βαρυτικής έλξης για μια μερίδα καλλιτεχνών (ζωγράφων και μουσικών) που αναζητούσαν τον δρόμο τους μέσα στα αχαρτογράφητα εδάφη της αφαίρεσης και της ατονικότητας.²⁵⁶⁰ Μέχρι τώρα έχω εξετάσει το μοτίβο της ανάβασης, όπως αυτό το παρουσιάζει ο Ιβάνοφ σε συνάφεια με την πλωτίνεια φιλοσοφία, ερμηνευμένη μέσα από τα πρίσματα της θεοσοφίας και του Σομπόρνοστ. Έδειξα, επίσης, πώς το θέμα αυτό αποτυπώνεται στα έργα του Τσουρλιόνις. Τέλος, το «μαγικό χαλί» προσφέρει ακόμη μια πτυχή στην πολυσήμαντη αυτή έννοια της «ανάβασης». Η στιγμή του πετάγματος είναι ο σύνδεσμος από τη μία πραγματικότητα στην άλλη. Είναι η στιγμή του πληρώματος, όπου η συμβατική έννοια του χώρου και του χρόνου καταργείται.

²⁵⁵⁹ James Leggio, “Kandinsky, Schoenberg, and the Music of the Spheres”, ό.π., σελ. 114 κ.ε. Βλ. Για παράδειγμα το έργο του Καντίνσκι *Μερικοί κύκλοι* [*Einige Kreise*], 1926, λάδι σε καμβά, 140,3 x 140,7, The Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη.

²⁵⁶⁰ Ulrich Eckhardt και Christiane Bauermeister (επιμ.), *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, κατ. έκθ., Akademie der Künste, Βερολίνο. Βερολίνο: Fröhlich und Kaufmann, 1983.

8.6.2 Η «γεωμετρική διαφάνεια» και η «αντιστικτική αφαίρεση»

Αν και διακονεί την αρχή της μίμησης ο Ιβάνοφ δέχεται την παραμόρφωση των πραγμάτων υπό κάποιες προϋποθέσεις. Όπως έδειξα, ο Ιβάνοφ είχε διατυπώσει την πολύπλοκη αισθητική του θεωρία με όρους επανόδου και καθόδου του καλλιτέχνη από τη σφαίρα των ιδεών. Ο ορίζοντας προσδοκίων του Ιβάνοφ εκτείνεται μέχρι το σημείο εκείνο που κλονίζεται η αναγνωρισιμότητα του απεικονιζόμενου αντικειμένου. Δεν τον ενδιαφέρει, δηλαδή, τόσο ο βαθμός πειστικότητας, σύμφωνα με τους κανόνες της Ακαδημίας, αλλά το κατά πόσον το αντικείμενο παραμένει μετά από τις εξακολουθητικές μεταμορφώσεις του αναγνωρίσιμο στην επιφάνεια του πίνακα. Η πεποίθηση αυτή ήταν κοινή ασφαλώς και σε αρκετούς κύκλους μυστικιστών που πίστευαν ότι οι μαθηματικοί νόμοι που διέπουν το σύμπαν δεν μπορούν να απεικονιστούν με τους συμβατικούς τρόπους που όριζε η ακαδημαϊκή διδασκαλία. Η αποκαλούμενη δεύτερη γενιά των Ρώσων συμβολιστών, στην οποία ανήκει και ο Ιβάνοφ, χαρακτηρίζεται από μια στροφή στη γερμανική φιλοσοφία, ιδιαίτερα την νέο-καντιανή, από την οποία απουσιάζει μια προσέγγιση εδραιωμένη στη θεωρία της *αντανάκλασης-ανταπόκρισης*, στο πρότυπο των Γάλλων μυστικιστών, σύμφωνα με την οποία η γνώση των φυσικών-μαθηματικών νόμων επιτρέπει την ανακλαστική μακροκοσμική εξεικόνιση του απειροτέλειου.²⁵⁶¹

Ο μηχανισμός του ματιού στερείται της δυνατότητας σύλληψης με τη βοήθεια των χρωμάτων και της προοπτικής των πολλαπλών επιπέδων της πραγματικότητας και κατά συνέπεια η κατά γράμμα αναπαράστασή του αντικειμένου θα ήταν άσκοπη, θα ήταν απομίμηση ενός ειδώλου. Ο Ιβάνοφ παρατηρεί ότι ο Τσουρλιόνις είχε επίγνωση της ανεπάρκειας των τριών διαστάσεων και γι' αυτό επινόησε ένα είδος «γεωμετρικής διαφάνειας», μέσω της οποίας ο ζωγράφος εξερεύνησε πέρα από τις επιτρεπτές ορατές δεσμεύσεις.²⁵⁶² Αυτό που λέει ο Ιβάνοφ μπορούμε να το διαπιστώσουμε ήδη σε έργα από τον κύκλο *Η δημιουργία του κόσμου*, τα οποία χρονολογούνται στο 1905/1906. Για παράδειγμα, το θέμα του πίνακα υπ. αριθμόν 9 είναι το κόκκινο λουλούδι (εικ. 5.2). Αυτό απεικονίζεται σε τουλάχιστον τέσσερεις παραλλαγές. Κάθε λουλούδι σκιάζεται από κάθετες γραμμές αραιωμένων γαλάζιων και χρυσοπράσινων πινελιών, οι οποίες δίνουν την εντύπωση πως τα λουλούδια έχουν αναμειχθεί σε δίχτυα επάλληλων

²⁵⁶¹ Martin P. Rice, *Valery Briusov and the Rise of Russian Symbolism*, Av Άρμπορ, Μίσιγκαν: Ardis, 1975.

²⁵⁶² Viacheslav Ivanov, "Čiurlionis and the Synthesis of the Arts", ό.π., σελ. 74

διαφανειών. Αντίστοιχα στο έργο υπ. αριθμόν 11 (εικ. 5.3) απεικονίζεται ένα χειμερινό τοπίο. Η σκηνή στο βάθος του πίνακα με τις πελώριες τοξωτές γέφυρες, που θυμίζουν άρπες, δείχνει να βυθίζεται μπροστά στην έλευση μιας νέας διάστασης στο πρώτο πλάνο του πίνακα. Η διαφορετική απόδοση των χρωμάτων (ανοιχτό γκρι και σκούρο γκρι) βοηθάει στη διαφοροποίηση αυτή.

Μέσω των διαφανών αυτών επαναλήψεων και αλληλοεπικαλύψεων ο Τσουρλιόνις καταφέρνει να υπαινιχθεί μουσικές τεχνικές. Ο Ιβάνοφ διαβάζει τους πίνακες του Τσουρλιόνις ως απολιθωμένες στιγμές ενός πολυδιάστατου σύμπαντος, μέσα στο οποίο οι βαρυτικές έλξεις, η γεωμετρική προοπτική και ευκλείδεια γεωμετρία έχουν καταρρεύσει και σε μια στιγμή ληθαργικότητας της ύλης αποκαλύπτονται οι μηχανισμοί που κρατούν τα μέρη της συναρμοσμένα. Η επιβράδυνση του χρόνου, η διαστολή της στιγμής αποκαλύπτει ένα σύμπαν σχημάτων και δομών. Ο Ιβάνοφ καταφεύγει στη μυθολογία για να αναπαραστήσει την παραπάνω συμπαντική εικόνα:

Με τη διάξευξή της από την τέταρτη διάσταση, που συνήθως καλούμε «χρόνο», η ζωγραφική εκλαμβάνει όλα τα αντικείμενα ως στατικά και ανίκανα να κινηθούν. Η ίδια η κίνηση υπό το βλέμμα των Γοργόνων απολιθώνεται σε μια στιγμή που θα κρατήσει μια αιωνιότητα. Η κινητική δύναμη της μουσικής ξεδιπλώνει σε μια περίοδο παρελθόντος χρόνου και κατ' αυτόν τον τρόπο μας παροτρύνει να ξεχάσουμε τον χώρο.²⁵⁶³

Εν κατακλείδι, μέσω της ανάγνωσης του έργου του Τσουρλιόνις, ο Ιβάνοφ συγκροτεί μια ιδιαίτερη ιδεοτυπική κατασκευή κατά την οποία οι μορφές, οι πυραμίδες, τα δέντρα, τα φυτά και τα ζώα πολλαπλασιάζονται ως σύμβολα και σημεία μέσω της ενεργοποίησης μουσικών τεχνικών, ξεδιπλώνονται με άλλα λόγια πάνω στο ζωγραφικό παλίμψηστο σε χρονική παρά χωρική προοπτική. Όπως σημειώνει η Ελίζαμπεθ Τζάκσον, ο Ιβάνοφ χρησιμοποιεί αρκετά συχνά στο δοκίμιό του για τον Τσουρλιόνις τις λέξεις *predel* (όριο) και *granica* (σύνορο) για να περιγράψει το πώς ο καλλιτέχνης «παραβιάζει ατιμώρητος» τα όρια ανάμεσα στον κόσμο των αισθήσεων και έναν άλλον περισσότερο υπερβατικό κόσμο. Η λέξη *predel* έχει ωστόσο μια διττή σημασία: χρησιμοποιείται για να εκφράσει μια διαστηματική έννοια (το απρόσκοπτο – *bespredel'nyj*), αλλά και το *διαπερατό* εντός του Θεού (*predela* – το ξύλινο εικονοστάσιο ως φυσικό όριο με χρώμα, αλλά και ως τοίχος ξετυλίγματος αιώνων

²⁵⁶³ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 77.

αληθειών-πραγματικοτήτων).²⁵⁶⁴ Η μετάβαση αυτή από το υπαρκτό στο πιο υπαρκτό - a realibus ad realiora, ή από τη μία διάσταση στην άλλη, είναι απαγορευμένη για το κοινό βλέμμα, όπως στο παραμύθι του Γκαίτε, *Το πράσινο φίδι και η ωραία Λίλια*, του οποίου η ανθρωποσοφική ανάγνωση ήταν αρκετά διαδεδομένη εκείνα τα χρόνια. Στο παραμύθι αυτό η υπέρβαση από τον έναν κόσμο στον άλλο είναι απαγορευμένη αλλά υλοποιήσιμη μέσω κάποιων γεφυρών, η γνώση των οποίων καθιστούσε ικανή τη μετάβαση από τον έναν κόσμο στον άλλο. Οι μουσικοτεχνικές γνώσεις του «κοσμοναύτη» Τσουρλιόνις αποτελούν, όπως στο παραμύθι του Γκαίτε, το «άνοιξε σουσάμι, που του δίνει πρόσβαση στον απόκρυφο θησαυρό του κόσμου».

Η μουσικοτεχνική μέθοδος του Τσουρλιόνις υλοποιείται σε τρία στάδια κατά το Ρώσο συγγραφέα. Πρώτον, με την τεχνική της μίμησης και της επανάληψης των φυσικών μοτίβων, υπαρκτών με όλη τη σημασία των λέξεων, τα αντικείμενα διαστέλλονται και συστέλλονται αφύσικα μέσα στον χρόνο, διαστημοποιούνται εις βάρος της σωματικότητάς τους. Δεύτερον, όσο τα αντικείμενα πολλαπλασιάζονται και χάνουν την υλικότητά τους τότε διαποτίζονται σταδιακά με αυτό που ο Ιβάνοφ καλεί «ψυχικό στοιχείο». Τέλος, μέσω της αφαιρετικής σκέψης και της αιώνιας ανακύκλησης τους αποκαλύπτονται τα πραγματικά πρωτότυπα που κρύβονται από πίσω.²⁵⁶⁵ Ο Ιβάνοφ τελειώνει το άρθρο του με το ελληνικό ρητό «πάντα σύμπνοια – όλα βρίσκονται σε αρμονία και το ένα αναπνέει μέσα στο άλλο», το οποίο διαβάζει από τον Λάιμπνιτς αλλά είναι στην πραγματικότητα ρήση του Ηράκλειτου.²⁵⁶⁶

8.6.3 Η σύνθεση του χώρου και του χρόνου σε μια άλλη διάσταση

Οι ιδέες που εκφράζει εδώ ο Ιβάνοφ αντανακλούν κατά τη γνώμη μου τη συζήτηση για την τέταρτη διάσταση και τις μη ευκλείδειες γεωμετρίες που είχε διεξαχθεί στη Ρωσία με κύριο πρωταγωνιστή και αγορευτή των παραπάνω ιδεών τον Ρώσο μαθηματικό και εσωτερική Πήτερ Ουσπένσκι [Pyotr D. Ouspensky] (1878-

²⁵⁶⁴ Elizabeth Gillette Jackson, “Ivanov’s Čiurlionis and the Problem of the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 213.

²⁵⁶⁵ Ο.π., σελ. 216.

²⁵⁶⁶ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 95. Η περικοπή προέρχεται πιθανόν από το *Περί διαίτης* του Ιπποκράτη, το οποίο φέρεται ομόφωνα από τους μελετητές να εμπεριέχει αποσπάσματα του Ηρακλείτου. Βλ. Hippocrates, *On Nutriment*, 23, μτφρ. W. H. S. Jones, The Loeb Classical Library, τόμ. 1, Λονδίνο: William Heinemann, 1957 (¹1923). Το κείμενο έχει ως εξής: «Σύρροια μία, σύμπνοια μία, συμπαθέα πάντα. κατὰ μὲν οὐλομελίην πάντα, κατὰ μέρος δὲ τὰ ἐν ἐκάστῳ μέρει μέρεια πρὸς τὸ ἔργον». [Conflux one, conspiracy one, all things is sympathy; all the parts as forming a whole, and severally the parts in each part, with reference to the work].

1947), τα βιβλία του οποίου *H τέταρτη διάσταση* και *Tertium Organum* είχαν εκδοθεί το 1909 και 1912 αντίστοιχα. Οι ιδέες του Ουσπένσκι, ως γνωστόν, επηρέασαν τη σκέψη πολλών Ρώσων καλλιτεχνών και διανοουμένων. Σε μια συζήτηση με τον Μπογκορότσκι σχετικά με το *Μυστήριο* και τη σύνθεση των τεχνών ο Σκριάμπιν εξέφρασε το ενδιαφέρον του για το *Tertium Organum* και αναρωτήθηκε γύρω από την ύπαρξη περισσότερο εξελιγμένων αισθητηρίων οργάνων.²⁵⁶⁷ Ο φίλος του Ιβάνοφ και του Αντρέι Μπιέλι, θεολόγος και μαθηματικός Πάβελ Φλορένσκι (1882-1937), που είχε εκφράσει την αισιοδοξία ότι σε 33 χρόνια το *Μυστήριο* θα γινόταν πραγματικότητα, είχε επιδοθεί στη μελέτη των μη-ευκλείδειων γεωμετριών του Νικολάι Λομπατσέφσκι [Nikolai Lobachevsky] (1792-1856) και του Μπέρνχαρντ Ρίμαν [Bernhard Riemann] (1826-1866). Ο Σαμπανέγιεφ είχε άλλωστε παρατηρήσει πως ο Φλορένσκι συνένωνε τη θεολογία, τον μυστικισμό και τη φυσική.²⁵⁶⁸ Πέρα από τα όρια του σφαιρικού χώρου του Ρίμαν, ο Φλορένσκι αδημονούσε να εντοπίσει τον εμπύριο κόσμο των θεϊκών οντοτήτων σε μια άλλη διάσταση.²⁵⁶⁹ Πράγματι ανακάλυψε τον εμπύριο κόσμο εν τέλει στους φανταστικούς αριθμούς.²⁵⁷⁰

Είναι δυνατόν να ανιχνευτεί ένα κοινό νήμα ιδεών ανάμεσα στον Ιβάνοφ και τον Ουσπένσκι, το οποίο έχει ως αφετηρία τη σκέψη του Γκαίτε και του Καντ. Το μυστήριο της ζωής, κατά τον Ουσπένσκι, συνίσταται στο ότι το *νοούμενον*, το κρυφό νόημα και η κρυφή λειτουργία ενός πράγματος αντανακλάται στο φαινόμενό του. Με επιστημονικά μέσα και λογικά προκατασκευασμένα αξιώματα δεν είναι δυνατή η ανίχνευση του *νοούμενου*, παρά μονάχα του αισθητού κόσμου που μας περιβάλλει. Ανατρέχοντας στον Γκαίτε, ο Ουσπένσκι προκρίνει ότι μόνο η ψυχή του καλλιτέχνη, με όλη τη λεπτότητά της, μέσω των ήχων και των χρωμάτων, μπορεί να διαισθανθεί κάτι πέρα από το *φαινόμενο*.²⁵⁷¹ Από την άλλη πλευρά αντλώντας από τον καντιανό

²⁵⁶⁷ Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, ό.π., σελ. 279. Πρβλ. Faubion Bowers, *The New Scriabin, Enigma and Answers*, ό.π., σελ. 96. Πρβλ. με το σχόλιο του Σαμπανέγιεφ για τον Σκριάμπιν στο *Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη*: [«in höheren Plänen der Natur»], Leonid Sabanejew, “Prometheus von Skrjabin”, ό.π., σελ. 107.

²⁵⁶⁸ Leonid Sabaneeff, “Pavel Florensky —Priest, Scientist, and Mystic”, *The Russian Review*, τόμ. 20, τχ. 4, 1961: 312–325. Ο Σαμπανέγιεφ παρατηρεί ότι μολονότι ο Σκριάμπιν και ο Φλορένσκι ήταν Ορθόδοξοι, οι διανοητικές και κοσμοθεωρητικές τους αναζητήσεις επεκτεινόταν πέρα από το δόγμα της Ορθοδοξίας. Τονίζει επίσης τη «δαιμονική φύση» του Φλορένσκι, καθώς και την προτίμησή του για τον Λούσιφερ, τον γνωστικισμό, τον εσωτερισμό, τη γιόγκα, τον ινδικό μυστικισμό κ.α.

²⁵⁶⁹ Ο.π., σελ. 318.

²⁵⁷⁰ Pavel Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, επιμ. Nicoletta Misler, μτφρ. Wendy Salmond, Λονδίνο: Reaktion Books, 2002. Βλ. επίσης τα εισαγωγικά κείμενα της Nicoletta Misler “Pavel Florensky: A Biographical Sketch” και “Pavel Florensky as Art Historian”.

²⁵⁷¹ Ο Ουσπένσκι αναφέρεται εδώ στον μύθο του σπηλαίου του Πλάτωνος, Ouspensky, *Tertium Organum*, ό.π., ό.π., σελ. 145, 161.

ιδεαλισμό, ο Ουσπένσκι διέτεινε ότι εφόσον δεν υπάρχει κάτι άλλο πέρα από τη συνείδηση, τότε η αίσθηση που μας επιτρέπει να συνειδητοποιήσουμε πως περιβαλλόμαστε από διαστάσεις εξαρτάται άμεσα από την εκτύλιξη και μεγέθυνση αυτής της συνείδησης. Υπό την έννοια αυτή, ο χώρος είναι ένας πολυδιάστατος καθρέφτης ενώ ο χρόνος και η κίνηση μια ψευδαίσθηση, καθώς αυτό που φαίνεται να κινείται και να αλλάζει στον χρόνο δεν είναι τίποτα άλλο παρά σκίρτημα της συνείδησης σε έναν ανώτερο χώρο.²⁵⁷² Ως εκ τούτου, ο χρόνος και ο χώρος δεν είναι ιδιότητες εγγενείς των αντικειμένων αλλά ιδιότητες της αισθησιακής μας δεκτικότητας, με λίγα λόγια «γραφικά» μέσω των οποίων αναπαριστούμε τον κόσμο ως μια πραγματικότητα εν κινήσει, στιγμές χρόνου που διαδέχονται η μία την άλλη.²⁵⁷³ Μια άλλη περικοπή του βιβλίου θυμίζει έντονα το παράδειγμα του Ιβάνοφ με τον περιπλανώμενο ταξιδευτή στην έρημο και τους καθρέφτες: τα πράγματα δεν υπάρχουν στη συνείδησή μας παρά ως «φαντάσματα» και «οράματα πραγμάτων».²⁵⁷⁴ Το φαινόμενο (αντίγραφο), δηλαδή, είναι το απείκασμα του νοούμενου (αρχέτυπου), μια αντανάκλασή του. Παρόλ' αυτά, κανείς πρέπει να διασχίσει την έρημο με τους καθρέφτες (τα φαινόμενα) προκειμένου να κατακτήσει τη γνώση της «κρυμμένης λειτουργίας» του νοούμενου. Ο Ουσπένσκι, όπως ο Ιβάνοφ, καταλήγει ότι μονάχα ο καλλιτέχνης με το χάρισμα της ενόρασης μπορεί να δει εκείνο που οι υπόλοιποι αγνοούν.²⁵⁷⁵

Η Λίντα Χέντερσον, στο κλασικό πλέον έργο της *Η τέταρτη διάσταση και η μη ευκλείδεια γεωμετρία στη μοντέρνα τέχνη* [*The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*], ιχνογραφεί την περιπέτεια της δυσνόητης και συχνά παρεξηγημένης έννοιας της τέταρτης διάστασης στον τεχνοκριτικό λόγο και στα εκλαϊκευτικά επιστημονικά περιοδικά, ενώ παράλληλα εξετάζει τη διάχυσή της στο καλλιτεχνικό και θεοσοφικό πεδίο, σε μια περίοδο που εκτείνεται από τον κυβισμό, τον κύκλο του Στίγκλιτς στη Νέα Υόρκη, τους Σουπρεματιστές μέχρι τη μεταπολεμική εποχή. Στον πυρήνα των επιχειρημάτων της συγγραφέως, γύρω από τον οποίο αναπτύσσονται όλες οι υπόλοιπες ιδέες της, βρίσκεται η εξής σκέψη: πριν την εκλαΐκευση της θεωρίας του Αϊνστάιν για τον χωροχρόνο, η οποία γίνεται ευρέως γνωστή στο πλατύ κοινό από το 1919 και έπειτα —με εξαίρεση ίσως τη Γερμανία και

²⁵⁷² Ouspensky, *Tertium Organum*, ό.π., (εισαγωγή από τον Κλωντ Μπράγκντον).

²⁵⁷³ Ο.π., σελ. 15–16.

²⁵⁷⁴ Ο.π., σελ. 16.

²⁵⁷⁵ Ο.π., σελ. 162.

τη Ρωσία— είχε παγιωθεί γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα στον δυτικό κόσμο μια σύνθετη αντίληψη για την τέταρτη διάσταση ως χώρο, αυτό που η συγγραφέας ονομάζει «φιλοσοφία της τέταρτης διάστασης του χώρου» (*fourth-dimensional philosophy*). Με άλλα λόγια, σύμφωνα με την έννοια αυτή, η οποία δεν είχε καμία σχέση με τη μεταγενέστερη θεωρία της Σχετικότητας του Αϊνστάιν, η τέταρτη διάσταση θα μπορούσε να γίνει κατανοητή ως μια εύθρυπτη πραγματικότητα που ενυπάρχει πέρα από τον κόσμο των φαινομένων, τον οποίο αντιλαμβανόμαστε με τα αισθητήρια όργανά μας εντός των τριών διαστάσεων της ευκλείδειας γεωμετρίας. Ωστόσο, μετά τη διατύπωση της ειδικής θεωρίας της Σχετικότητας του Αϊνστάιν το 1905 καθώς και την επίρρωσή της από τον καθηγητή του, Χέρμαν Μινκόφσκι [Hermann Minkowski] (1864-1909) το 1907, σύμφωνα με την οποία οι τρεις διαστάσεις και ο χρόνος αποτελούν ένα συνεχές, που έχει επικρατήσει να λέγεται χωροχρόνος Μινκόφσκι, το ενδιαφέρον των επιστημόνων σχετικά με την τέταρτη διάσταση στράφηκε στον χρόνο και όχι στον χώρο.²⁵⁷⁶

Με την αλλοίωση του εννοιολογικού περιεχομένου της «ύλης», του «χρόνου» και του «χώρου» συντελείται μια αλλαγή σκέψης στον δυτικό κόσμο, δεδομένου ότι οι έννοιες αυτές δεν εγγράφονταν αυστηρά στο ερευνητικό πεδίο των φυσικών επιστημών, αλλά αποτελούσαν τους πυλώνες ολόκληρων πολιτισμικών μοντέλων και ιδεολογικών κατασκευών. Έτσι, οι αναγγελίες αυτές των φυσικών βρήκαν πρόθυμα ώτα σε εκείνους που έβλεπαν να κλονίζονται οι πολιτισμικές βεβαιότητες και κατακτήσεις του δυτικού πολιτισμού. Η ιδέα, ωστόσο, για μια τέταρτη διάσταση του χώρου εξακολουθούσε να διατηρείται ζωντανή σε μια συγκεκριμένη μερίδα συγγραφέων εκλαϊκευτικών επιστημονικών κειμένων, όπως και καλλιτεχνών, οι οποίοι συνέχισαν την τέταρτη διάσταση του χώρου με εκείνη του Μινκόφσκι. Στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα οι μη ευκλείδειες γεωμετρίες και οι γεωμετρίες άνω των τριών διαστάσεων είχαν διαδοθεί και εκλαϊκευτεί από συγκεκριμένους συγγραφείς, οι οποίοι συντέλεσαν στη δημιουργία ενός ιδιαίτερου λογοτεχνικού είδους επιστημονικής φαντασίας, με έμφαση σε μια φιλοσοφική θεώρηση γύρω από τον χρόνο και τον χώρο.²⁵⁷⁷

²⁵⁷⁶ Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο μαθηματικός Μινκόφσκι ήταν Λιθουανικής καταγωγής, γεννημένος στο Αλεξότας [Aleksotas], χωριό που ενσωματώθηκε αργότερα στην πόλη του Κάουνας. Σπούδασε στο Κένιγκσμπεργκ όπου και δίδαξε την περίοδο 1894–1896, αλλά και σε άλλες πόλεις (Βόννη, Ζυρίχη, Γκέτινγκεν, όπου και πέθανε). Ο πατέρας του ασχολείτο με την εξαγωγή χαλιών και τους ωρολογιακούς μηχανισμούς μεταλλικών παιχνιδιών.

²⁵⁷⁷ Πολύ γνωστό είναι το *Επίπεδος κόσμος* (*Flatland: A Romance of Many Dimensions*, Λονδίνο: Seeley & Co., 1884) του Έντουιν Άμποτ [Edwin Abbott] (1838-1926). Η πιο σημαντική, ωστόσο, συνεισφορά

Όπως σημειώνει η Λίντα Χέντερσον, στο άρθρο του Κλωντ Μπράγκντον για τον Μάτερλινκ το 1904 μπορεί κανείς να εντοπίσει στο συλλογισμό του Άγγλου αρχιτέκτονα τα πρώτα σπέρματα μιας μυστικιστικής προσέγγισης του χώρου, η οποία θα κατασταλάξει από το 1912 στα κείμενά του για την τέταρτη διάσταση.²⁵⁷⁸ Εάν τα κείμενα του Μάτερλινκ φαίνονται περίεργα και ανείπωτα, αυτό συμβαίνει γιατί το «άπειρο δεν μπορεί να αποτυπωθεί με όρους του πεπερασμένου», καταλήγει ο Μπράγκντον.²⁵⁷⁹

Όπως έχουμε ήδη δείξει η θεοσοφική προσέγγιση του Μπράγκντον ενσαρκώνει με τον καλύτερο τρόπο τις πυθαγόρειες αναζητήσεις των συμβολιστών καλλιτεχνών. Ο Μπράγκντον είχε καταπιαστεί με το θέμα της τέταρτης διάστασης πολύ πριν ανακαλύψει το *Tertium Organum* του Ουσπένσκι το 1918. Αν και στο βιβλίο του *Προβολικό κόσμημα* [*Projective Ornament*, 1915] επανέρχεται σε κάποιες από τις αρχές που συζήτησε στο *Όμορφη αναγκαιότητα*, όπως το ότι ο τάπητας της φύσης είναι υφασμένος πάνω σε μαθηματική δομή, από την άλλη πλευρά φιλοδοξεί να συγκροτήσει έναν νέο αισθητικό κανόνα υπό το πρίσμα του τετραδιάστατου χώρου. Για τον λόγο αυτόν το βιβλίο είναι εμπλουτισμένο με απεικονίσεις τετραδιάστατων διακοσμητικών σχημάτων (**εξώφυλλο δεύτερου τόμου**).²⁵⁸⁰ Για να δημιουργήσει τα νέα αυτά «στολίδια» ο Μπράγκντον χρησιμοποίησε την προβολική γεωμετρία που του επέτρεψε να προβάλει τετραδιάστατα σχήματα πάνω σε διδιάστατη επιφάνεια με το να τα

στην εκλαΐκευση της τέταρτης διάστασης έγινε μέσα από τις ιστορίες επιστημονικής φαντασίας του Χέρμπερτ Τζορτζ Γουέλς [H. G. Wells] (1866-1946).²⁵⁷⁷ Πηγές του ήταν τόσο ο Χίντον και ο Άμποτ όσο και το έργο του Αμερικανού μαθηματικού Σάιμον Νιούκομπ [Simon Newcomb] (1835-1909). Αναφορές στον Γουέλς εμφανίζονται από τον Μακόφσκι στο *Apollon* το 1913. Βλ. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension*, ό.π., σελ. 47.

²⁵⁷⁸ Στο γόνιμο άρθρο της «Μυστικισμός, Ρομαντισμός και Τέταρτη Διάσταση», η Λίντα Χέντερσον εξέτασε τρεις περιπτώσεις συγγραφέων που συζήτησαν στις αρχές του 20ού αιώνα τη τέταρτη διάσταση σε στενή συνάφεια με μια δέσμη κοινών εννοιών, όπως το άπειρο, τον μονισμό και την εξέλιξη της συνείδησης. Αυτοί ήταν οι Μαξ Ουέμπερ [Max Weber] (Νέα Υόρκη, 1910), ο Γκιγιόμ Απολλιναίρ [Guillaume Apollinaire] (Παρίσι, 1912-1913) και ο Ουσπένσκι (Αγία Πετρούπολη, 1911). Στο άρθρο της η Χέντερσον εξετάζει τον απόηχο της φιλοσοφίας του Ουσπένσκι στους Σουρεαλιστές και τον Αντρέ Μπρετόν, ο οποίος διάβασε το *Tertium Organum* το καλοκαίρι του 1938. Εξέτασε επίσης τη συμβολή του κοινωνικού αναθεωρητή και στοχαστή, ιδρυτή του Φαβιανισμού, Έντουαρντ Κάρπεντερ στη σκέψη του Μαξ Ουέμπερ και του Ουσπένσκι, ιδίως σε ό,τι αφορά την έννοια της «παγκόσμιας και κοσμικής συνείδησης» που επινόησε ο Κάρπεντερ το 1892 μετά από τα ταξίδια του στην Ινδία και την Κεϋλάνη και την επαφή του με Ινδούς Γιόγκι. Η ύψιστη συνειδησιακή κατάσταση που αναιρεί τη διάκριση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου συνδέεται από τον Κάρπεντερ με την τέταρτη διάσταση. Linda Dalrymple Henderson, “Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension”, στο *The Spiritual in Art*, ό.π., σελ. 219–237. Πρβλ. το δοκίμιο του Max Weber, “The Fourth Dimension from a Plastic Point of View”, *Camera Work*, τχ. 31, 1910: 25. Για το άρθρο του Bragdon βλ. Claude Bragdon, “Maeterlinck”, *The Critic*, τόμ. 45, Αύγουστος 1904: 156–158.

²⁵⁷⁹ Παρατίθεται από Henderson, ό.π., σελ. 219.

²⁵⁸⁰ Claude Bragdon, *Projective Ornament*, Μπράιτον/Σιάτλ: Unicorn Bookshop, 1972 [Rochester, Νέα Υόρκη: 1915].

περιτέμνει ή να τα διπλώνει αντίστοιχα: «Τα σχήματα αυτά εικονογραφούν εκ νέου την ιδέα, παλιά όσο η ίδια η φιλοσοφία, ότι όλες οι μορφές είναι προβολές αρχετυπικών ιδεών πάνω σε ένα φωτισμένο μουσαμά ενός υλικού σύμπαντος».²⁵⁸¹ Μέσα από μια σειρά από παραδείγματα σχημάτων υπερβολικής γεωμετρίας ο Μπράγκντον καθιστά σαφές ότι κάθε συμμετρικό σχήμα στο επίπεδο βρίσκει το αντίστοιχό του στον τρισδιάστατο χώρο, με τον οποίο συνδέεται ως όριο ή διατομή.²⁵⁸² Κατά τον ίδιο τρόπο τα στερεά αντικείμενα (στην τρίτη διάσταση) μπορούν να θεωρηθούν ως τα όρια ή οι διατομές αναλογικών σχημάτων της τέταρτης διάστασης. Η εικονογράφηση του βιβλίου που έγινε από τον ίδιο τον συγγραφέα αποτελείται από προβολές υπερστερεών σε δισδιάστατες επιφάνειες, πάνω σε παράθυρα, τοίχους, κυκλιδώματα, περιπλεγμένα μοτίβα (εικ. 2.22). Μία παράγωγη αστερόσχημη προβολή του υπερκύβου απεικονίζεται μάλιστα τρεις φορές πάνω σε ένα χαλί (εικ. 2.21). Υπό το φως αυτών των πληροφοριών δεν θα πρέπει να θεωρηθεί σύμπτωση το γεγονός ότι ο Μπράγκντον ήταν τόσο πρόθυμος να «ακούσει μουσική» στα διακοσμητικά σχέδια ενός παλιού χαλιού. Έχω δείξει έως τώρα με ποιους τρόπους και μέσα από ποια ερμηνευτικά πρίσματα η τάση οργάνωσης ή διακόσμησης μιας επιφάνειας στη βάση μουσικών αρχών διαμορφώνεται σε συνάρτηση με τις αναδυόμενες θεωρίες των θεοσοφιστών. Λαμβάνοντας υπόψη τον ιστορικό ορίζοντα της (συχνά επιθετικής) διάνοιξης εμπορικών και πολιτισμικών διαδρομών με την Ανατολή, οι εμβριθείς ερμηνείες που επεφύλασσαν οι θεοσοφιστές για τα χαλιά ως κινητά τεκμήρια μιας «αρχέγονης σοφίας» θα πρέπει να συνεξεταστούν στο πλαίσιο συγκρότησης ενός αφηγήματος περί λύτρωσης ή αφύπνισης της τεχνοκρατικής «Δύσης».

Ο Ρέτζιναλντ Μέιτσελ, ο ζωγράφος που γνώριζε προσωπικά την Μπλαβάτσκι και συσχετίστηκε με τη Θεοσοφική Σχολή στο Πόιντ Λόμα στην Καλιφόρνια, είχε συνδέσει τη χρωματομουσική με την ύφανση των χαλιών:

Υπήρχαν ένδοξοι, παραγωγικοί καλλιτέχνες στο παρελθόν, στην Ινδία, την Περσία και σε άλλες ανατολικές χώρες, που καταλάβαιναν τη χρωματομουσική [colour-music] και χρησιμοποιούσαν τη γνώση τους για να δημιουργήσουν σπουδαία έργα καθαρού διακοσμητικού σχεδιασμού, στα οποία στηρίζονταν οι τέχνες της ταπητουργίας και του κεντήματος [...], και διατήρησαν τις φόρμουλες αυτής της παράδοσης για χιλιάδες έτη αφότου η δημιουργική παρόθηση μετατοπίστηκε σε άλλες χώρες για να δημιουργηθούν άλλες μορφές τέχνης. Σήμερα τα χαλιά παρασκευάζονται μονάχα ως εμπορικά αγαθά: ως

²⁵⁸¹ Ο.π., σελ. 77.

²⁵⁸² Ο.π., σελ. 21.

έργα τέχνης δεν είναι τίποτα άλλο παρά καταγραφές μιας παραδοσιακής τέχνης που έχει πια αποσβήσει.²⁵⁸³

Το παραπάνω σχόλιο είναι σύμφωνα βέβαια με την κριτική που θα ασκούσε ένας θεοσοφιστής στον καταρρέοντα δυτικό πολιτισμό και στις διεφθαρμένες οικονομικές δομές του.²⁵⁸⁴ Το νέο αξιακό και ηθικό σύστημα κατά τον Μείτσελ θα εδραιωθεί σε έναν μελλοντικό πολιτισμό που θα έχει ανακτήσει την οργανικότητα του όλου, όπως φαίνεται μέσα από το παράδειγμα της χρωματομουσικής. Δεν θα πρέπει να μας φανεί, επομένως, παράδοξο που ο Μπράγκντον ξεκινά το βιβλίο του *Προβολικό κόσμημα* με τον ακόλουθο τρόπο:

Πολλοί ειλκρινείς εργάτες στο πεδίο των τεχνών έχουν συνειδητοποιήσει την αισθητική ένδεια από την οποία διακατέχεται ο σύγχρονος κόσμος. Οι σχεδιαστές περιορίζονται είτε στο να σκάβουν στο νεκροταφείο πεθαμένων πολιτισμών, είτε στο να αναπτύσσουν ένα καθαρά προσωπικό ύφος και μέθοδο.²⁵⁸⁵

Η νέα υπερβολική γεωμετρία που διαδίδει ο Μπράγκντον έχει, λοιπόν, ένα διττό σκοπό: Πρώτα να απελευθερώσει τη συνείδηση του ανθρώπου, ώστε αυτός να αντιληφθεί την αλήθεια που υφέρπει κάτω από τον τάπητα της φύσης και δεύτερον να γονιμοποιήσει την κοινωνική και πολιτική συνείδηση του ανθρώπου, ώστε αυτός να αντικαταστήσει την ατομικότητα, την ιδιώτευση και τον εγωκεντρισμό με νέα συλλογικά σχήματα που, ούτως ή άλλως σύμφωνα με τον Μπράγκντον, υπαγορεύονται και εδραιώνονται σε φυσικές και μαθηματικές αλήθειες.

Ακόμη πιο ενδεικτική είναι μια ανάμνηση που μας άφησε ο Ουσπένσκι. Θυμάται, λοιπόν, έναν έμπορο χαλιών που έφερνε τηνπραμάτεια του από τα ταξίδια του στην ανατολή και τα παζάρευε κατόπιν σε αρκετά υψηλές τιμές στην Αγ. Πετρούπολη. Ο

²⁵⁸³ Reginald Machell, “Music: The Soul of Art”, *The Theosophical Path*, τόμ. 19, τχ. 2, Αύγουστος 1920: 113. Παρόμοιες απόψεις με αυτές του Μείτσελ είχαν εκφραστεί σε θεοσοφικά περιοδικά, όπως στο *Raja Messenger*, στο οποίο άλλωστε αναδημοσιεύονταν πίνακες του καλλιτέχνη. Βλ. C. L. H. “The Ancient Art of Weaving”, *Raja Yoga Messenger*, τόμ. 8, τχ. 10, 1912: 12.

²⁵⁸⁴ Είναι αρκετά πιθανό ότι το άρθρο αυτό του Μείτσελ το είχε διαβάσει ο Άντριαν Κλάιν, ο οποίος, όπως έχω ήδη δείξει, υπήρξε ο σημαντικότερος υποστηρικτής της χρωματομουσικής τέχνης την περίοδο του Μεσοπολέμου. Αν και φαινομενικά ο Κλάιν δεν είχε κάποια σχέση με τον θεοσοφισμό, γράφει ότι: «το αισθητικό περιεχόμενο της τέχνης του έγχρωμου φιλμ υπήρξε έως τώρα χαμηλής στάθμης. Στις αποκαλούμενες Καλές Τέχνες η χρήση του χρώματος ως μέσον συναισθηματικής έκφρασης μόνο πολύ σπάνια έφτασε σε κάποιο αξιόλογο σημείο· υπάρχουν, ωστόσο, συγκεκριμένα περσικά χαλιά και υφαντά, καθώς και κινέζικα κεραμικά, στα οποία ο χρωματισμός για τον εκπαιδευμένο παρατηρητή λαμβάνει μια ξεχωριστή, συναισθηματική ευγένεια, συγκρίσιμη με εκείνη που μεταβιβάζει η μουσική», βλ. Adrian Cornwell-Clyne, *Colour Cinematography*, σελ. vi. Πρβλ. με 1η ενότητα. Η περίπτωση του Κλάιν ως απολογητή της χρωματομουσικής αξίζει να αποτελέσει αντικείμενο ουσιαστικής έρευνας.

²⁵⁸⁵ Claude Bragdon, *Projective Ornament*, ό.π., εισαγωγή.

Οουσπένσκι φαίνεται ότι εντυπωσιάστηκε ιδιαίτερα από τη διαδικασία της ύφανσης των χαλιών αυτών, τις βαφές του μαλλιού καθώς και από τις ρυθμικές κινήσεις και τους χορούς με τους οποίους απασχολούνταν οι υφάντριες κατά τη διάρκεια της εργασίας τους:

Και καθώς μου το είπε αυτό μια σκέψη πήδησε ξαφνικά στο μυαλό μου, ότι ίσως το σχέδιο και ο χρωματισμός των χαλιών με κάποιον τρόπο συνδέονται με τη μουσική, την εκφράζουν με γραμμές και χρώματα: ότι ίσως τα χαλιά είναι καταγραφές αυτής της μουσικής, οι νότες με τις οποίες οι μελωδίες μπορούσαν να εναρμονιστούν. Δεν υπήρχε κάτι το περίεργο στην ιδέα μου αυτή καθώς πολύ συχνά μπορούσα να «δω» μουσική στη μορφή κάποιου διακοσμητικού μοτίβου.²⁵⁸⁶

Η πύκνωση των παραπάνω σχόλιων και μάλιστα από προπαγανδιστές της τέταρτης διάστασης επιβάλλει να εξετάσουμε το θέμα πιο προσεκτικά. Στον θεοσοφικό τύπο, για παράδειγμα, αναφέρεται ο μύθος του «μαγικού χαλιού» που μπορεί να μεταφέρει τον αναβάτη του πέραν του χρόνου και του χώρου.²⁵⁸⁷ Για να κατανοήσουμε τη χρήση των μεταφορών αυτών από τους θεοσοφιστές θα βοηθούσε να στραφούμε για άλλη μια φορά στην γεωμετρία και την κρυσταλλογραφία. Όπως έχω ήδη τονίσει, στην ευκλείδεια γεωμετρία (ας πάρουμε για παράδειγμα τη δισδιάστατη επιφάνεια ενός χαλιού) μπορούμε να έχουμε τέσσερα είδη συμμετριών. Για τους θεοσοφιστές, όπως τον Μπράγκντον και τον Οουσπένσκι, η υπερβολική γεωμετρία ήταν το μέσον για την υπέρβαση των τριών διαστάσεων και των ευκλείδειων συμμετριών που σχετίζονται με αυτές. Η τετραδιάστατη αίσθηση του χώρου γινόταν εύκολα κατανοητή με τη βοήθεια ασκήσεων με έγχρωμα σχέδια ή συμμετρικά μοτίβα, τα οποία συχνά απεικονίζονταν στα βιβλία τους. Με άλλα λόγια τα βιβλία αυτά προσέφεραν στους αναγνώστες τους τρόπους οπτικοποίησης του τετραδιάστατου χώρου μέσω γεωμετρικών προόδων, δηλαδή από τη γραμμή στο επίπεδο, από το επίπεδο στον κύβο και τέλος στο τεσεεράκτιο ή υπερκύβο.²⁵⁸⁸ Το πιο σημαντικό έργο του Μπράγκντον για την τέταρτη διάσταση, το *Αλφαβητάρι ενός ανώτερου χώρου [A Primer of Higher Space]*, του 1913, εμπεριέχει τριάντα πίνακες εικονογραφημένους από τον ίδιο με γεωμετρικά μοτίβα και σχέδια, που επιδιώκουν να βοηθήσουν στην κατανόηση της τέταρτης διάστασης.²⁵⁸⁹

²⁵⁸⁶ P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, ό.π., σελ. 34–35.

²⁵⁸⁷ H. Stanley Redgrove, “The Problem of Time and Space”, *Occult Review*, τόμ. 32, τχ. 6, Δεκέμβριος 1920: 341–347.

²⁵⁸⁸ P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *Tertium Organum*, ό.π., σελ. 36.

²⁵⁸⁹ Claude Bragdon, *Oracle*, Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1921, σελ. 41–44.

Ο Ρούντολφ Στάινερ, πολύ πριν ιδρύσει την Ανθρωποσοφική Εταιρεία, είχε δώσει μια σειρά διαλέξεων με θέμα την τέταρτη διάσταση το 1905, χρησιμοποιώντας ως κύρια πηγή το έργο του Βρετανού μαθηματικού Τσαρλς Χάουαρντ Χίντον [Charles Howard Hinton] (1853-1907), ενός από τους κυριότερους προπαγανδιστές των μη-ευκλείδειων γεωμετριών.²⁵⁹⁰ Ακολουθώντας το παράδειγμα του Χίντον, ο Στάινερ παρουσίασε στο ακροατήριο τρόπους οπτικοποίησης της τέταρτης διάστασης με τη βοήθεια κατοπτρικών συμμετριών και έγχρωμων ή μη γεωμετρικών σχημάτων. Για παράδειγμα, αν θέλουμε να κάνουμε δυο μεταφορικά μοτίβα να ταυτιστούν, να επικαλυφθούν στο ίδιο επίπεδο, τότε το πιο απλό θα ήταν να μεταφέρουμε το ένα πάνω στο άλλο. Το ίδιο περίπου συμβαίνει και με την περιστροφική συμμετρία, όταν η μία εικόνα μετά από περιστροφή γύρω από σταθερό σημείο συμπέσει στον εαυτό της σε άλλο άξονα. Τα πράγματα δυσκολεύουν όταν επιχειρήσουμε να ταυτίσουμε καθρεπτικά μοτίβα και ολισθανακλάσεις. Στην περίπτωση αυτή η ταύτιση σε δυσδιάστατο επίπεδο είναι αδύνατη. Επιβάλλεται, έτσι, ως μοναδική λύση η εγκατάλειψη των δύο διαστάσεων και η εισχώρηση, με νοερό τρόπο, στις τρεις διαστάσεις. Αν «σηκωθεί» λοιπόν το σχήμα και περιστραφεί καταλλήλως γύρω από τον άξονά του, θα ταυτιστεί με το αρχικό σκέλος της συμμετρίας. Τέλος, αν κινούμενοι μέσα στον τρισδιάστατο χώρο, παρατηρήσουμε ένα ζευγάρι γάντια και επιχειρήσουμε να τα κάνουμε να ταυτιστούν ή καλύτερα να συγχωνευτούν, θα δούμε προφανώς ότι αυτό είναι αδύνατον. Όμοια με την προηγούμενη περίπτωση η συνειδήσή μας θα πρέπει να αφήσει την τρίτη διάσταση (την αίσθηση του χώρου) και να εισχωρήσει στην τέταρτη.

Στο *Tertium Organum* [1912] ο Ουσπένσκι ενίσχυσε την παραπάνω υπόθεση με το παράδειγμα των δύο χεριών. Για να γίνει το δεξί χέρι ένα ακριβές μοντέλο του αριστερού, τότε πρέπει να φανταστούμε το χέρι να τραβιέται μέσα από τον εαυτό του, σαν να τραβούσαμε μέσα-έξω ένα γάντι, ώστε να μπορέσει να συγχωνευτεί με το άλλο ταίρι του.²⁵⁹¹ Έχουμε ήδη δείξει το πώς τα τέσσερα είδη συμμετρίας που εμφανίζονται σε ένα αντικείμενο διακοσμητικής τέχνης, όπως σε ένα χαλί, μπορούν να

²⁵⁹⁰ Ο Στάινερ προσχωρεί στη συζήτηση από το 1905, χρονιά που δίνει μια σημαντική σειρά διαλέξεων στο Βερολίνο για τη τέταρτη διάσταση έως το 1908. Το ενδιαφέρον του για το θέμα παραμένει ενεργό, ωστόσο, και μετά το 1920. Βλ. Rudolf Steiner, Διάλεξη, Βερολίνο, 31 Μαρτίου, 1905. Ανατύπωση στο Rudolf Steiner, *The Fourth Dimension: Sacred Geometry, Alchemy, and Mathematics*, εισαγωγή David Booth, μτφρ. Catherine E. Creeger, Great Barrington, Μασαχουσέτη: Anthroposophic Press, 2001, σελ. 11–18.

²⁵⁹¹ P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World*, μτφρ. Nicholas Bessaraboff και Claude Bragdon, Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: Manas Press, 1920, σελ. 46.

μεταφραστούν σε μουσικές τεχνικές, όπως η κατοπτρική, η αντίστροφη και η καρκινική μίμηση.²⁵⁹² Ο Τσουρλιόνις πρέπει να χρησιμοποιούσε συνειδητά τις τεχνικές αυτές μίμησης τόσο στη ζωγραφική όσο και στη μουσική του με σκοπό να προσδώσει ένα χαρακτήρα επιπεδότητας. Συμμετρικές ή ανάστροφες ανοδικές και καθοδικές σκάλες, που εμφανίζονται σε πολλούς πίνακες του Τσουρλιόνις (εικ. 5.4.1–3, 5.5.1–4) μπορούν να ανιχνευτούν, σχεδόν με την όραση, σε μερικές παρτιτούρες του συνθέτη, όπως για παράδειγμα σε μερικά πρελούδια (ηχητικό απόσπασμα). Έτσι, μια κατοπτρική συμμετρία θα μεταφραζόταν σε μια αντιστροφή μιας μουσικής φράσης και ούτω κάθε εξής.

Στο έργο *Γαλήνη* (1904-5) του Τσουρλιόνις, το οποίο ανέλυσα παραπάνω, η κορυφογραμμή του υφάλου μιμείται την γραφική παράσταση μιας μελωδικής γραμμής που κορυφώνεται προς το δεξιό μέρος της εικόνας πριν καταλήξει στο ίδιο τονικό ύψος, απ' όπου ξεκίνησε. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στο έργο είναι, ωστόσο, η αντιστροφή της κύριας αυτής μελωδικής γραμμής και απεικόνισής της πάνω στην υδάτινη επιφάνεια κατά τρόπο που μοιάζει με αντιστικτική κίνηση άλλων φωνών.

Υπάρχει, επιπλέον, και μια θεοσοφική-μυστικιστική υποδήλωση που τίθεται σε λειτουργία εδώ: οι καθρεπτισμένες επιφάνειες, που υπονοούν μια κρυφή αντιστοιχία-επικοινωνία ανάμεσα στον επίγειο και επουράνιο κόσμο, αποτελούσαν συνηθισμένο μοτίβο της συμβολιστικής και θεοσοφικής μυθοπλασίας. Το δόγμα της «ανταπόκρισης» είχε αναπλαστεί από τους συμβολιστές ποιητές και ζωγράφους ποικιλοτρόπως, ωστόσο η βασική πηγή για τη διάδοση του μπορεί να εντοπιστεί στην *Tabula Smaragdina* (Σμαραγδένιος πίνακας), ένα αρχαίο κείμενο που κυκλοφόρησε στη Δύση στις αρχές του 13ου αιώνα, ευαγγελιζόμενο ότι «αυτό που βρίσκεται πάνω είναι ίδιο με εκείνο που βρίσκεται κάτω και εκείνο που είναι κάτω είναι ίδιο με εκείνο που βρίσκεται πάνω».²⁵⁹³

Οι συμμετρικές αρχές ήταν σημαντικές για τον Τσουρλιόνις. Ο καλλιτέχνης καλλιέργησε ένα ενδιαφέρον για τη λαϊκή λιθουανική τέχνη, ιδιαίτερα μετά το ταξίδι του στην κεντρική Ευρώπη το 1906. Δύο χρόνια μετά παρατήρησε ότι: «η λαϊκή τέχνη παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο. Είναι [...] η πρωταρχική ανακάλυψη των

²⁵⁹² Τα τελευταία χρόνια διάφορες μελέτες εστιάζουν στο πώς συμμετρικά μοτίβα θα μπορούσαν να απεικονιστούν στο «μουσικό χώρο», βλ. Wilfrid Hodges, “The geometry of music”, στο *Music and Mathematics*, ό.π., 91–111.

²⁵⁹³ Antoine Faivre, “Hermetic Literature IV: Renaissance-Present,” στο *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, επιμ. Wouter J. Hanegraaff, Λέιντεν/Βοστώνη: Brill 2006, σελ. 536.

πνευματικών ενδιαφερόντων, η πανάρχαια δημιουργική έκφραση». ²⁵⁹⁴ Επίσης, ανέπτυξε έναν ενθουσιασμό για υφαντά, ποδιές, ταινίες, ξυλόγλυπτα και άλλα μικροαντικείμενα, ο απόηχος των οποίων μπορεί να ανιχνευθεί σε μερικά σχέδια του ζωγράφου ή σε μια *Φούγκα* του (εικ. 2.7.2). Είναι άλλωστε γνωστό ότι στην όψιμη παραγωγή του ο Τσουρλιόνις ενσωματώνει λαϊκά μοτίβα σε γραφιστικά σχέδια, βιβλία, βινιέτες κ.α. ²⁵⁹⁵ Στον κύκλο του *Σονάτα του ήλιου* (1906), στον πίνακα *Άνθη* (1907–1908), και στο *Παραμύθι των βασιλιάδων* (1908–1909) μπορούμε να δούμε πως τα λαϊκά διακοσμητικά μοτίβα συμφύονται με μουσικές μορφές έκφρασης. Στο Φινάλε της *Σονάτας του ήλιου* ο Τσουρλιόνις ζωγράφησε μια τεράστια καμπάνα —ίσως μια υπενθύμιση στον ήχο των καμπανών ζβον για τις οποίες μιλά ο Σκριάμπιν— της οποίας το μπρούτζινο γλωσσίδι είναι καλυμμένο από έναν θεόρατο πυκνό ιστό (εικ. 5.5.1.4). Η κατοπτρική συμμετρία που σχηματίζεται ανάμεσα στον κάθετο και οριζόντιο άξονα υπενθυμίζει ότι ο κόσμος όλος καλύπτεται από ένα αόρατο υφαντό, το σχέδιο του οποίου πλέκεται από τους πλούσιους αρμονικούς ήχους μιας υπερκόσμιας ηχητικής πηγής. Τέλος, στον πίνακά του *Φούγκα* (από το τρίπτυχο *Φαντασία*, 1908) (εικ. 2.7.2) απεικονίζονται σχηματοποιημένα άνθη σε συνεχείς επαναλήψεις, ο συμφορμός των οποίων θυμίζει τις διακοσμητικές επιφάνειες από κεντήματα ή χαλιά της ανατολής. ²⁵⁹⁶

Συνεπώς, όπως το χαλί είναι το πεδίο, όπου διαφορετικά χρώματα και σχήματα συνυφαίνονται για να σχηματίσουν μια σύνθεση, έτσι και οι πίνακες του Τσουρλιόνις φέρονται να είναι επιφάνειες, όπου διαφορετικά ζωγραφικά στοιχεία υπόκεινται σε έναν μηχανισμό που καθορίζεται και ρυθμίζεται από το νόμο των αριθμών. Για να το θέσουμε διαφορετικά, η θεματική εξέλιξη των διαφόρων μοτίβων στους πίνακες του Τσουρλιόνις, είτε πρόκειται για γέφυρες, κίονες, δέντρα, κτίσματα, υπόκειται σε μια θεματική ανάπτυξη και επανέκθεση, τεχνικές που μπορούμε να βρούμε για παράδειγμα στις φούγκες. Ο Τσουρλιόνις μπορεί να εμπνεύστηκε την τεχνική της σειριακής αυτής ανάπτυξης αφότου μελέτησε από κοντά διακοσμητικά έργα μικροτεχνίας, ανάμεσά τους και χαλιά. Σε μια επιστολή του προς τη γυναίκα του Σοφίγια, συζητώντας το λιμπρέτο της όπερας *Jūratė*, αναφέρεται στο χαλί Μαχαράνι [Maharani]: «θα ήθελα να σε τυλίξω σε ένα Μάϊο γεμάτο με αρώματα λουλουδιών και σιωπής, να ρίξω στα πόδια σου το πιο όμορφο χαλί Μαχαράνι από ασημένιους αραχνοϊστούς και χρυσάνθεμα πιο

²⁵⁹⁴ Alfred Erich Senn, “Čiurlionis: A Life”, ό.π., σελ. 36· επίσης, Valerija Čiurlionytė-Karužienė και Judita Grigienė (επιμ.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, Βίλνιους: Vaga, ²1984, σελ. 21–22.

²⁵⁹⁵ Jonas Umbrasas, “The Ideological and Artistic Views of Čiurlionis”, στο *Čiurlionis: Painter and Composer*, ό.π., σελ. 407–408.

²⁵⁹⁶ Rainer Budde, *Die Welt als große Sinfonie*, ό.π., σελ. 170, 172.

λευκά από το χιόνι. Εύχομαι να ξεκουραστείς πάνω του, ακούγοντας τη σιωπή, η οποία είναι το τραγούδι της νέας γλώσσας. Θα ήθελα να γράψω μια συμφωνία από τους ήχους των κυμάτων, από τη μυστηριώδη γλώσσα του αρχαίου δάσους, από τα αστράφτοντα αστέρια, από τα τραγούδια μας και τον ατέρμονο πόθο μου».²⁵⁹⁷

Ο ζωγράφος, στη *Σονάτα του Ήλιου*, είχε συνδέσει τον αραχνοϊστό, μια μεταφορά της εικόνας της ύφανσης του κόσμου από κάποια ανώτερη αρχή, με τη διαπλαστική δύναμη της μουσικής (εικ. 5.5.1–4). Ο Ιβάνοφ σωστά διέκρινε τη μεταφορά αυτή, για την οποία σημειώνει:

Στη *Σονάτα του ήλιου* ο ήλιος ξεχειλίζει με δημιουργική δύναμη, βουλιάζοντας σε ατελείωτες εμφάνειες, εκπέμπει ένα μεγάλο αριθμό δίσκων προς την κατεύθυνση της γης. Από την πλευρά της γης όλα πλησιάζουν τον Νυμφίο. Υπάρχουν οβελίσκοι, πύργοι, νυμφικά δώματα του ήλιου και φρενήρη πλήθη με έμπιστη, στοιχειώδη ζωή. Αυτό είναι το *Allegro* της ζωής. Ακολουθεί το *Finale* – το εκπνέον ηλιακό σύστημα με τις χλωμές ακτίνες εκλεπτυσμένων ιστών, εγκαταλελειμμένες από εκείνον που τις ύφανε, και παρατημένες με τρύπες από τα χαοτικά ρεύματα των αστρόφεγγων οριζόντων.²⁵⁹⁸

Ο Ιβάνοφ θα μπορούσε να είχε δει σε εκείνους τους διπλασιασμούς και τις μοτιβικές επαναλήψεις που χαρακτηρίζουν την παραπάνω Σονάτα κάτι θεμελιώδες για την εμπέδωση και υποστασιοποίηση της δικής του φιλοσοφικής κοσμοθεώρησης. Για να παραφράσουμε τον Ιβάνοφ, η «φούγκα στο χαλί», ένα ασήμαντο ρυθμικό ή χρωματικό πλέγμα σχημάτων παρμένο από τον κόσμο των αισθήσεων, επαναλαμβάνεται και επιπολάζεται, δίνοντας πνοή σε μια σειρά από αντίγραφα (*simulacra*), υπόκειται σε τροποποίηση και «ωριμάζει σε μια προβολή της δικής του, θα έλεγε κανείς, μελωδικής μορφής».²⁵⁹⁹ Η ιδιόμορφη αντιστικτική τεχνική του συνθέτη λειτουργεί ως *modus operandi* σε αυτό το εργοστάσιο των μηχανικά επαναλαμβανόμενων αντιγράφων, τα οποία κάθε φορά που τυπώνονται χάνουν ψήγματα σάρκας από την υλικότητά τους, εξαχνώνονται σταδιακά μέσα από ενάλληλες γεωμετρικές διαφάνειες για να αποκαλυφθεί στο τέλος η ασώματη αρχετυπική μορφή. Μέσα από τη διαδικασία αυτή της εξάχνωσης, οι θεατές αντιλαμβάνονται το ένα μέσα από τη λατρεία των πολλών αποσωμάτων. Σε αυτήν την «αιώνια επιστροφή» της μορφής —για να θυμηθούμε τον Νίτσε— ο Ιβάνοφ είδε μια εκδήλωση των δικών του

²⁵⁹⁷ Επιστολή προς Σοφίγια, 19 Νοεμβρίου 1908, Αγ. Πετρούπολη. Vytautas Landsbergis, *Time and Content*, ό.π., σελ. 151.

²⁵⁹⁸ Vyacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Problem of the Synthesis of Arts”, ό.π., σελ. 50.

²⁵⁹⁹ Viacheslav Ivanov, “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts”, ό.π., σελ. 77.

ιδεολογικών αιτημάτων· ότι δηλαδή η «ανάβαση» σε μια ανώτερη πραγματικότητα προϋποθέτει τη προσεκτική εστίαση σε αυτές τις επαναλαμβανόμενες διαφανείς επικαλύψεις της μορφής. Τι θα μπορούσε να είναι αυτή η πραγματικότητα, αν όχι ένας τετραδιάστατος χώρος;

Το μοντέλο του συμβολιστή ποιητή που μελετάει υπομονετικά τη νύχτα σαν τον αλχημιστή στον «ελεφάντινο πύργο» του, είχε αυστηρά επικριθεί από τις νέες ιδεολογικές ομάδες που έρχονται τώρα στο προσκήνιο, όπως οι Μπολσεβίκοι. Μέσα σε αυτή τη γενικευμένη κοινωνικοπολιτική ταραχή, ο Ιβάνοφ εμμένοντας στην επικείμενη επίδραση που μπορεί να έχει το θέατρο στην ανθρώπινη συνείδηση, και αναμένοντας ότι μια ευρύτερη επανάσταση, αν και όχι πολιτική, πρέπει να συμβεί προκειμένου να μεταμορφωθεί αυτή η συνείδηση, ριζοσπαστικοποίησε τις θέσεις του για την αισθητική σε τέτοιο βαθμό ώστε καμιά πρακτική εφαρμογή να μην είναι πλέον εφικτή.

9. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στα μέσα του 19ου αιώνα τρία ρεύματα σκέψης αλληλοεπιδρούσαν δημιουργικά, συνδιαμορφώνοντας τους λόγους γύρω από τις χρωματομουσικές θεωρίες. Όπως επεσήμανα, σύμφωνα με το πρώτο ρεύμα σκέψης, αριστοτελικής-πυθαγορικής προέλευσης, το χρώμα μπορεί να ποσοτικοποιηθεί, διαβαθμιστεί και αξιολογηθεί ως σύμφωνο ή διάφωνο, με κριτήριο τα απλά διαστήματα της πυθαγόρειας θεωρίας των αριθμών. Μέσα από μεταφορές και ερμηνείες της περίφημης περικοπής από το *Περί των αισθήσεων* του Αριστοτέλη διαμορφώθηκαν τα σημαντικότερα ρεύματα σκέψης αναφορικά με μια «γραμματική» των χρωμάτων και παρήχθησαν οι περισσότερες χρωματομουσικές πραγματείες, από τον Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο έως τον Άντριαν Κλάιν. Στο ίδιο αυτό πλαίσιο θα πρέπει να ενταχθεί και η παράδοση των χρωματοργάνων, η κατασκευή των οποίων ξεκίνησε το 1844 με τον Τζ. Τζέημσον, αν και η επινοήσή τους μπορεί να ανιχνευτεί ήδη στον Λουί-Μπερνάρ Καστέλ και πιο πριν στον Αρτσιμπόλντο. Το φιλοσοφικό αυτό παιχνίδι αντιστοίχισης των χρωματικών με τους μουσικούς τόνους δεν θα μπορούσε να καταστεί εφικτό αν ο Νεύτων δεν καθιέρωνε, μέσα από μια σειρά πειραμάτων, τα επτά χρώματα του φάσματος. Παρότι ο Νεύτων πρέσβευε έναν μαθηματικό καθορισμό του χρώματος, ο οποίος συγκροτούταν στον αντίποδα της παραδοσιακής αριστοτελικής-σχολαστικιστικής πεποίθησης πως τα χρώματα ενυπάρχουν στην επιφάνεια των σωμάτων, ως αποτέλεσμα της διάδρασης του φωτός με το σκοτάδι, αυτό δεν εμπόδισε τους βασικούς εκφραστές των χρωματομουσικών θεωριών, από τον Τζέημσον και μετά, να ερμηνεύσουν κατά το δοκούν τόσο τη νευτώνεια θεωρία όσο και την περικοπή του Αριστοτέλη.

Το δεύτερο ρεύμα σκέψης, (νέο)πλατωνικής-πυθαγορικής προέλευσης, παραμένει λιγότερο ευέλικτο κατά την εξέλιξή του στον ιστορικό χρόνο. Αυτό οφείλεται στο γεγονός πως οι συγγραφείς που προσάρμοσαν, τροποποίησαν και διέδωσαν την *αρμονική* θεωρία, όπως αυτή είχε παραδοθεί κυρίως μέσα από τον Πλατωνικό *Τίμαιο*, τις *Εννεάδες* του Πλωτίνου, το *Υπόμνημα εις τον Τίμαιο* του Πρόκλου και το αποδιδόμενο στον Ιάμβλιχο βιβλίο *Θεολογούμενα της αριθμητικής*, έθεσαν ως προϋπόθεση μια καθολικής ισχύος οργανωτική αρχή, ένα προαιώνιο μαθηματικό σύστημα, μέσα από το πρίσμα του οποίου οι παραστάσεις εισέρχονται στη γνωστική σύλληψη του ανθρώπου με τη μορφή των γεωμετρικών σχημάτων. Συνεπώς, η αναζήτηση της απόκρυφης διάρθρωσης του κόσμου, μέσα από ένα αυστηρό σύστημα

πολλαπλών συγγενειών, αντιστοιχιών και αναλογιών, συνιστά την οδηγητική γραμμή της γνώσης της ενιαίας και αδιαίρετης μορφής. Σύμφωνα με την οντολογία αυτή, το χρώμα δεν έχει καμιά αριθμητική αξία, εφόσον αυτό υπόκειται στη μεταβλητότητα της ψυχολογικής κατάστασης του υποκειμένου που το προσλαμβάνει. Έτσι, εφόσον οι αριθμοί, ως αφηρημένες οντότητες, υπάρχουν a priori της διαμεσολαβητικής εμπειρίας του υποκειμένου και εμφανίζονται στην εποπτική επεξεργασία του νου μέσω της σχηματοποίησής τους, δεν μπορεί παρά ο ιδανικός κόσμος να είναι στατικός και αμετάβλητος.

Το τρίτο ρεύμα σκέψης διαμορφώνεται από τα τέλη του 18ου αιώνα, μετά την ανακάλυψη του Ερνστ Χλάντνι πως η συνεχής τριβή με ένα δοξάρι μιας επιφάνειας με ορυκτά ρινίσματα ή άμμο παράγει δονήσεις, οι οποίες επενεργούν στην ύλη (τους κόκκους) δημιουργώντας γεωμετρικά σχήματα, ο βαθμός πολυπλοκότητας των οποίων εξαρτάται άμεσα από την καθαρότητα της νότας και την απλότητα ή συνθετότητα του διαστηματικού λόγου. Η αναζήτηση τρόπων οπτικοποίησης της κυματικής ιδιότητας του ήχου παρείχε την αφορμή για τη δημιουργία, κατά τον 19ο αιώνα, του Ταλαντοσκόπιου, του Αρμονοσκόπιου, του Φωνειδοσκόπιου, του Ειδοφώνου, του Καλειδοφώνου και του Πυροφώνου. Τα όργανα αυτά έδειχναν έμπρακτα πως η στάση και το αμετάβλητο είναι φαινομενικά και πως τα συσχετιζόμενα με τη δόνηση σώματα βρίσκονται σε κίνηση και ποιοτική αλλαγή. Ανάμεσα στους επιστήμονες που ασχολήθηκαν με την κυματική θεωρία ήταν ο Ζυλ Λισσαζού, ο Σέντλεϋ Τέιλορ, ο Χιουτζ Μπλάκμπερν και η Μάργκαρετ Ουώτς-Χιουτζ.

Όπως ήταν αναμενόμενο, υπήρξαν αρκετές διασταυρώσεις ανάμεσα στις ερμηνευτικές αυτές τάσεις. Για παράδειγμα, η ψευδοεπιστημονική αντιστοίχιση ανάμεσα στους μουσικούς και χρωματικούς τόνους με αφετηρία τον αριθμό των ταλαντώσεων —δηλαδή οι χαμηλοί τόνοι με τις μικρότερες συχνότητες ρέπουν προς το κόκκινο ενώ οι ψηλοί με τις περισσότερες προς το βιολετί— τείνει να αποτελεί κοινό τόπο στα τέλη του 19ου αιώνα σε μια πληθώρα (ψευδο)επιστημονικών και καλλιτεχνικών συγγραμμάτων.

Ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα τα εγχειρίδια και οι «γραμματικές» των καλών και εφαρμοσμένων τεχνών είχαν διαδοθεί σε ένα ευρύ κοινό και είχαν συμπεριληφθεί στη θεωρητική σκευή κάθε καλλιτέχνη που ενδιαφερόταν να συγκροτήσει μια επιστημονική αντίληψη για το χρώμα. Όπως είναι φυσικό, τα εγχειρίδια εκείνα που προσέγγιζαν τη χρωματική διαβάθμιση και ταξινόμηση των χρωμάτων με κριτήριο μια μουσική-αριθμητική θεωρία, άλλοτε με γνήσια

επιστημονική περιέργεια, όπως του Σκούλινγκ, και άλλοτε με διάθεση μυστικιστική ή θεολογική, όπως του Φιλντ, αντιμετωπίστηκαν δικαιολογημένα από τους έγκυρους θεωρητικούς των χρωμάτων με σκεπτικισμό ή ακόμη και εχθρότητα. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη θέση φαίνεται να κατέχει η χρωματομουσική θεωρία του Ρίμινγκτον, η οποία διαδόθηκε στη δημόσια σφαίρα κατά τη δεκαετία του 1890. Θεωρώ πως ο Άγγλος εφευρέτης κατάφερε στο σύγγραμμά του με τίτλο *Χρωματομουσική* (1911) να συνενώσει τις τρεις αυτές ερμηνευτικές τάσεις, για τις οποίες μίλησα παραπάνω. Με δεδομένη την εμπειρία του ως ζωγράφος, ο Ρίμινγκτον επιχείρησε να δημιουργήσει ένα είδος κινούμενης ζωγραφικής, χαρακτηριστικό της οποίας θα ήταν η αυτοτέλεια του χρώματος, η χειραφέτησή του από τη μορφή και η ανανοηματοδότησή του με αφορμή την εισαγωγή του χρόνου και του ρυθμού. Παρακάμπτοντας δηλαδή προηγούμενες ερμηνείες, σύμφωνα με τις οποίες το χρώμα αποδιδόταν με τη βοήθεια μιας χρωματικής ταινίας (πρβλ. Αρτσιμπόλντο και Τζέημσον) ή μέσω της διάθλασης του φωτός σε χρωματιστό γυαλί (πρβλ. Μπείνμπριτζ Μπίσοπ), ο Ρίμινγκτον οικειοποιήθηκε την κυματική θεωρία, η οποία του επέτρεψε να προσεγγίσει το χρώμα ως ένα νεφελώδες αέριο, με δικό του δηλαδή όγκο και σχήμα. Με λίγα λόγια, στις χρωματομουσικές παραστάσεις του Ρίμινγκτον συγκεραυνώνονται οι εξής θεωρήσεις. Πρώτον: πως οι επτά χρωματικοί τόνοι αντιστοιχούν στις επτά νότες της μουσικής κλίμακας (παραποίηση τόσο του αριστοτέλειου κειμένου όσο και της νευτώνειας θεωρίας). Δεύτερον: πως οι αριθμοί φανερώνονται μέσω της αριθμητικής, της γεωμετρίας (αριθμός στον χώρο) και των αρμονικών (αριθμοί στον χρόνο). Τρίτον: πως το χρώμα είναι κύμα, όπως ο ήχος, και γι' αυτόν το λόγο υπόκειται σε τροποποίηση και μεταβολή. Όπως επεσήμανα, η χρήση κινούμενων διαφραγμάτων θα επέτεινε, σύμφωνα με τον Ρίμινγκτον, την αίσθηση των λεπταίσθητων κυματισμών που εμφανίζονται πάνω στα κοχύλια, στις δίνες του νερού και στον «χνουδωτό» ουρανό (θύσανος – cirrocumulus).

Η συσχέτιση-αντιστοίχιση των χρωματικών με τους μουσικούς τόνους μόνο ασάφεια μπορούσε να δημιουργήσει. Ένα τέτοιο σύστημα ήταν δυσλειτουργικό και δεν μπορούσε να βρει κάποια εφαρμογή στις εικαστικές τέχνες. Το αν θα μπορούσαν ποτέ αυτές οι θεωρίες να αποκτήσουν μια λειτουργικότητα, αυτό θα ήταν εφικτό χάρη στη χειρονομία του Ρίμινγκτον. Ο Άγγλος εφευρέτης, όπως επεσήμανα, υπήρξε σημαντικός για τους θεοσοφιστές γιατί προσέφερε μια εύλογη λύση στις κατά τ' άλλα ανούσιες αντιστοιχήσεις των μουσικών και χρωματικών τόνων. Παραμένει ασαφές, επίσης, το αν και έως ποιο βαθμό είχε επίγνωση της χρήσης των ιδεών του από τους θεοσοφιστές. Παράλληλα, μένει ακόμη να διερευνηθεί ο βαθμός απορροφητικότητας των ιδεών του

Άγγλου εφευρέτη από σύγχρονους του καλλιτέχνες, ανεξάρτητα από την κλίση τους στον μυστικισμό και στα εναλλακτικά θρησκευτικά ρεύματα. Ενδεχομένως, ωστόσο, η φορά διάχυσης και απορρόφησης των ιδεών του Ρίμινγκτον να μην είναι τόσο μονής κατεύθυνσης. Όπως προέκυψε μέσα από τη διατριβή, το 1911, χρονιά που ο Ρίμινγκτον εξέδωσε τη *Χρωματομουσική*, επιταχύνεται και πυκνώνει μια ήδη προϋπάρχουσα τάση εξερεύνησης των ορίων της ζωγραφικής και της μουσικής. Μέσα από τις σελίδες τις διατριβής αξίζει να αναφερθούν ενδεικτικά οι εξής δημοσιεύσεις και παραστάσεις που έλαβαν χώρα το 1911: το *Για το πνευματικό στην τέχνη* (1911) του Καντίνσκι, η αναπαραγωγή έργων του Τσουρλιόνις στο περιοδικό *Apollon*, η συγγραφή του προλόγου της διάλεξης του Ιβάνοφ μετά το θάνατο του Λιθουανού καλλιτέχνη (1911), η δημοσίευση του άρθρου «Προμηθέας» του Σαμπανέγιεφ στο περιοδικό *Musyka* (1911), η δημοσίευση του *Το Τρίτο Όργανο* (1911) του Ουσπένσκι, καθώς και μια σειρά από μουσικά έργα που κάνουν χρήση έγχρωμων φωτισμών ή ανακινούν δοξασιές για τη συμπαντική μουσική: *Ο Προμηθέας* του Σκριάμπιν (1911), *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* (1911) του Ντεμπνυσό, η *Αταλάντη στην Καλυδώνα* του Μπάντοκ (1911).

Ωστόσο, μετά το βιβλίο του Ρίμινγκτον για τη χρωματομουσική, το ενδιαφέρον για την στοίχιση του χρωματικού και μουσικού τόνου υποχώρησε αισθητά. Θα λέγαμε, έτσι, ότι πρόκειται για ένα φαινόμενο, του οποίου η δυναμική διέγραψε μια θαλερή πορεία στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ενώ από τη δεκαετία του 1920 εξασθένησε σημαντικά. Το αρκετά ενημερωμένο βιβλίο του Άντριαν Κλάιν για τη χρωματομουσική (1926) εμπεριέχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που υποδεικνύουν ότι ο συγγραφέας τους αισθανόταν ότι με τη δική του συμβολή σφράγιζε την ιστορία μιας μακραίωνης παράδοσης. Αυτήν την προσπάθεια συγκρότησης μιας συνεκτικής γραμμής δημιουργών ανολοκλήρωτων συσκευών και ουτοπιστικών οραμάτων —μιας κανονιστικής λιτανείας ονομάτων από τον Αρτσιμπόλντο στον Ρίμινγκτον— που συναντάμε στο βιβλίο του Κλάιν, δεν θα την ξαναβρούμε με την ίδια ενσυνείδητη ορμή στη νεότερη βιβλιογραφία. Αν και υπήρξαν καλλιτέχνες και τον Μεσοπόλεμο, οι οποίοι διατύπωσαν θεωρίες στο πρότυπο εκείνων του Καστέλ, του Φιλντ ή του Ρίμινγκτον, σπανίως εντοπίζουμε στα θεωρητικά κείμενα που παρήχθησαν την περίοδο εκείνη αναφορές σε μεταφυσικά συστήματα ή υπαινιγμούς σε «θεϊκά σχέδια». Παρόλ' αυτά, η προέλευση των δοξασιών που υπογραμμίζουν παρόμοια εγχειρήματα δεν είναι πάντα ευδιάκριτη και σπάνια επισημαίνεται από την ειδική βιβλιογραφία. Μια συστηματική εξέταση των ιδεολογικών αναζητήσεων εκείνων των πρωταγωνιστών, οι οποίοι κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου επιχείρησαν μέσα από διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις

να υπαινωθούν τη συνέργεια της μουσικής με τη ζωγραφική απομένει να υλοποιηθεί. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί πως με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι συναυλίες με έγχρωμους φωτισμούς μετατράπηκαν σε μια φαντασμαγορία του συρμού, η οποία συνδέθηκε άμεσα με τον χώρο της διασκέδασης και του θαύματος, μια κατεύθυνση που οδηγούσε, όπως έδειξα, αντίθετα από τις επιδιώξεις του Ρίμινγκτον, του Σκριάμπιν και των Προμηθεϊστών. Ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ είχε συνδέσει στη μελέτη του, με τίτλο *Το διακοσμητικό στοιχείο της μάζας* [Das Ornament der Masse] (1927), τους έγχρωμους φωτισμούς του χρωματοργάνου που λούζουν το ακροατήριο—το οπτικό και ακουστικό εκείνο καλειδοσκόπιο που διαμορφώνει ένα περιβάλλον, όπου η παντομίμα και το μπαλέτο εμφανίζονται στη σκηνή ως φυσικές δραστηριότητες— με το Συνολικό Έργο Τέχνης, το οποίο επιβάλλεται από τις ανώτερες τάξεις ως «βωμός στην καλλιέργεια της καταναλωτικής απόλαυσης».²⁶⁰⁰ Πόσα από τα στοιχεία αυτά, τα οποία σωστά διακρίνει ο Κρακάουερ στο σύγχρονο με εκείνον χρωματομουσικό θέαμα, το 1927, θα μπορούσαν άραγε να ισχύσουν για το πολύπλοκο μυστικιστικό πρόγραμμα του *Προμηθεά* του Σκριάμπιν και του Ντελβίλ δεκαέξι χρόνια ωρίτερα; Η απόσταση παραμένει, νομίζω, αγεφύρωτη.

Το ενδιαφέρον για τη στοίχιση του χρωματικού και μουσικού τόνου, και πόσο μάλλον για τη μεταφυσική υποστύλωση της σύζευξης αυτής, υποχωρεί σημαντικά, από την περίοδο του Μεσοπολέμου, και για έναν επιπρόσθετο λόγο. Αυτός είναι η αμφισβήτηση της «κλασικής» φυσικής, η οποία δεν δρομολόγησε μονάχα την επινόηση νέων επιστημονικών μεθόδων κατά τη διεξαγωγή και ερμηνεία των πειραμάτων αλλά εγκαίνιασε και υπαγόρευσε νέες φιλοσοφικές οπτικές, οι φορείς των οποίων έρχονταν τώρα να αμφισβητήσουν τα δεδομένα ιδεολογικά πλαίσια που έθεταν οι θετικές επιστήμες στα τέλη του 19ου αιώνα. Η ανατροπή αυτή υποβοηθείται από μετασχηματισμούς που συντελούνται στους θεσμούς της φυσικής επιστήμης και στο διαχωρισμό των επιμέρους κλάδων. Για τους θεοσοφιστές, καθώς και για τους καλλιτέχνες που σχετίζονταν με τα θεοσοφικά δίκτυα, δύο εξελίξεις στον χώρο της φυσικής είναι αποφασιστικής σημασίας για την προσαρμογή, επαναδιατύπωση και επανεγγραφή των δικών τους ιδεών σε ένα ψευδο-επιστημονικό πλαίσιο· αυτές είναι οι ανακαλύψεις στον χώρο της σωματιδιακής φυσικής και ο επαναπροσδιορισμός του χρόνου και του χώρου. Ο αντίκτυπος των νέων μοντέλων που αναπτύχθηκαν

²⁶⁰⁰ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse: Essays*, (1927) επίλογος Karsten Witte, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp 1977 [1963], βλ. το κεφάλαιο «Λατρεία της διασκέδασης» [Kult der Zerstreuung], σελ. 311 κ.ε.

ανατροφοδότησε και αναδιαμόρφωσε το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνονταν και διαδίδονταν οι απόψεις για την πυθαγόρεια αρμονική θεωρία. Ένα παράδειγμα, το οποίο με απασχόλησε στη διατριβή, αποτελεί η λεγόμενη «φιλοσοφία της τέταρτης διάστασης του χώρου», η οποία είχε ενσωματωθεί στα μεσσιανικά, μυστικιστικά-αναρχικά οράματα μιας μερίδας Ρώσων συμβολιστών και είχε αποτυπωθεί έμπρακτα στο ύστερο έργο του Σκριάμπιν (*Μυστήριο*), αλλά και στις αναζητήσεις των Προμηθεϊστών στη Νέα Υόρκη, οι οποίοι, μέσα από τις χρωματομουσικές τους παραστάσεις επεδίωκαν να επιφέρουν τη μεταρσίωση της ψυχής και την αλλαγή της συνείδησης.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι παράλληλα με τις προσπάθειες της Χάλοκ-Γκρήγγουολτ, του Κλωντ Μπράγκντον και του Τόμας Βίλφρεντ να καταξιωθούν ως εισηγητές μιας νέας τέχνης του φωτός, η ιδέα της χρήσης έγχρωμου φωτισμού σε συναυλίες συμφωνικών έργων ή σε ανεξάρτητες παραστάσεις με τη βοήθεια χρωματοργάνων βρήκε απήχηση σε καλλιτέχνες, οι οποίοι τις περισσότερες φορές δεν μπορούσαν να κατανοήσουν και άρα να αφομοιώσουν δημιουργικά το πολύπλοκο μυστικιστικό και ευρύτερα ιδεολογικό φορτίο των χρωματομουσικών θεωριών. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να παρατηρήσουμε, ότι διακρίνεται μια ολοένα και πιο συνειδητή απομάκρυνση από τις μυστικιστικές πηγές, οι οποίες αρχικά τροφοδότησαν τα εγχειρήματα αυτά.

Η διαπίστωση αυτή μου επιτρέπει να προχωρήσω στην εξής παρατήρηση: η αυξανόμενη πύκνωση των δημοσιεύσεων ή ερευνών για τα χρωματόργανα ή τη χρωματομουσική, η ζήτηση για τις χρωματομουσικές παραστάσεις καθώς και η κατοπινή αραίωσή τους από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 συμπίπτει με την μεγέθυνση και συρρίκνωση του θεοσοφικού κινήματος. Μια διεισδυτικότερη εξέταση της τύχης των πρωταγωνιστών των χρωματομουσικών θεωριών κατά τη δεκαετία του 1930 και 1940 θα επέτρεπε, ενδεχομένως, την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων.

Στη διατριβή μου παρακολούθησα τη μεταφορά και διάχυση των χρωματομουσικών θεωριών στους θεοσοφικούς κύκλους και εξέτασα τους τρόπους με τους οποίους αυτές μεταπλάθονται μέσα σε ένα κλίμα αποκρυπτογράφησης και ανανοηματοδότησης της απόκρυφης αρχαίας γνώσης. Με πεδίο έρευνας τα τέλη του 19ου αιώνα στην Ευρώπη ανέδειξα τους φορείς και διακινητές των «εσωτεριστικών λόγων» περί σύζευξης χρωματικού και μουσικού τόνου, οι οποίοι δεν υπήρξαν ασφαλώς μόνο η Θεοσοφική Εταιρεία και οι Ελευθεροτεκτονικές Στοές —πεδίο που

εν γένει παραμένει αχαρτογράφητο ακόμη— αλλά και εγνωσμένου κύρους επιστήμονες και καθηγητές Πανεπιστημίων και Ακαδημιών. Από την εξέταση των βασικών εκπροσώπων των χρωματομουσικών θεωριών προκύπτει πως μια μικρή μερίδα εξ αυτών είχαν βρεθεί σε επαφή με οργανωμένα δίκτυα θεοσοφιστών ή είχαν εκδηλώσει κάποιο γενικό ενδιαφέρον για τον πνευματισμό. Αν και για πολλούς συγγραφείς απομένει να διερευνηθεί το κατά πόσον η τάση εύρεσης ενός «θείου σχεδίου» συσχετιζόταν με οιοσδήποτε θρησκευτικές ή μυστικιστικές πεποιθήσεις, όπως εξάλλου έχω ήδη αναφέρει στη διατριβή αυτή, μπορεί σχεδόν με βεβαιότητα να υποστηριχθεί πως οι παρακάτω συγγραφείς υπήρξαν φορείς τέτοιων ιδεών: πρόκειται για την Μάργκαρετ Ουότς-Χιουτζ, τον Έντμουντ Λιντ, την Λέιντι Άρτσιμπαλντ Κάμπελ, τον Αλεξάντερ Έκτωρ, τον Λουί Φαβρ, τη Μπέατρις Ίργουιν και τη Μαίρη Χάλοκ-Γκρήνγουολτ. Προκύπτει το συμπέρασμα, επίσης, πως μια μεγάλη μερίδα των παραγωγών και διακινητών των θεωριών αυτών υπήρξαν γυναίκες. Τα εναλλακτικά θρησκευτικά κινήματα είλκυσαν, ως γνωστό, γυναίκες με φεμινιστικές προδιαθέσεις, εν μέρει και λόγω της δυσαρέσκειάς που αυτές εξέφραζαν απέναντι στις επίσημες, θεσμικές θρησκείες.²⁶⁰¹ Η σύμπνοια αυτή ανάμεσα στον θεοσοφισμό και το σύγχρονο με αυτόν φεμινιστικό κίνημα είχε καλλιεργηθεί και λόγω της παρουσίας που είχαν ήδη πολλές γυναίκες σε πνευματιστικές αναζητήσεις, πειράματα και εταιρείες, όπου οι φεμινιστικές ιδέες ήταν αρκετά διαδεδομένες. Ο πνευματισμός εθεωρείτο, από εκείνες τις γυναίκες που επεδείκνυαν ένα ενδιαφέρον για τα νέα χειραφετικά κινήματα, πως προσέφερε ένα σημαντικό ισοδύναμο στην επικύρωση της αξίωσής τους για ατομική πλήρωση.²⁶⁰² Στο πλαίσιο αυτό, η υπνωτική καταληψία, καθώς και άλλες πρακτικές αλλοίωσης της συνείδησης των μέντιουμ, επέτρεπαν σε γυναίκες να εκφράσουν τις δικές τους εμπειρίες και να γίνουν ορατές κοινωνικά σε έναν κόσμο κυριευμένο από άντρες. Πέρα από την ύπαρξη γυναικών στην ηγετική πυραμίδα της θεοσοφίας (Ελενα Μπλαβάτσκι, Άννυ Μπέζαντ, Κάθριν Τίνγκλεϋ), πολλές γυναίκες καλλιτέχνες είχαν επίσης δραστηριοποιηθεί εντός των χώρων αυτών. Ένα προσφυές παράδειγμα συνιστά η σχηματιζόμενη από τον Ρούντολφ Στάινερ ομάδα *Aenigma*, η οποία, κατά την πρώτη έκθεση του 1918, απαριθμούσε δώδεκα μέλη από τα οποία οκτώ ήταν γυναίκες.²⁶⁰³

²⁶⁰¹ Για την εξέταση του φαινομένου στη βικτωριανή Αγγλία, βλ. Alex Owen, *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*, Σικάγο: University of Chicago Press, 2004.

²⁶⁰² Βλ. Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s engagement with contemporary artists’ groups”, ό.π., σελ. 32.

²⁶⁰³ Maria Strakosch-Giesler, “Künstlergruppe ‘Aenigma’”, *Was in der anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, τόμ. 20, 1943: 59–60. Για τη στάση του Στάινερ απέναντι στις γυναίκες καλλιτέχνες, βλ. Helmut

Αυτό δεν ίσχυε ασφαλώς για τα ροδοσταυρικά και μαρτινιστικά εκείνα τάγματα, τα οποία, σύμφωνα με το μοναστικό πρότυπο και σε συστοίχιση προς τις έμφυλες πολιτισμικές ιεραρχήσεις του χριστιανικού δόγματος, απαγόρευαν την είσοδο των γυναικών στους κόλπους τους. Το φαινόμενο αυτό, το οποίο ακροθιγώς μονάχα μπορώ να το θίξω εδώ στην καταληκτική αυτή σημείωση, οφείλει να εξεταστεί μέσα στα διεθνικά του συμφραζόμενα και συγκριτικά προς τις δυνατότητες εισόδου των γυναικών σε πανεπιστημιακές σχολές και Ακαδημίες Καλών Τεχνών στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα.²⁶⁰⁴

Παράλληλα προς τους συγγραφείς χρωματομουσικών θεωριών, κάποιοι επιστήμονες-ερευνητές στα τέλη του 19ου αιώνα, εκκινώντας από πνευματιστικές ή άλλες μεταφυσικές αναζητήσεις —χωρίς να είναι ωστόσο οι ίδιοι παραγωγοί νέας γνώσης— συντέλεσαν στην εκλαΐκευση και προσαρμογή των θεωριών αυτών στη δημόσια σφαίρα. Επeseήμανα, για παράδειγμα, πόσο σημαντικές υπήρξαν οι συμβολές του Καμίγ Φλαμμαριόν, του Αλμπέρ ντε Ροσά και του Γουόρελ Κίλι για τον τρόπο, με τον οποίο οι θεοσοφιστές και οι καλλιτέχνες προσέλαβαν την κυματική θεωρία ως ανανοηματοδοτημένη πυθαγόρεια γνώση. Στο πλαίσιο αυτό εγγράφονται οι μορφοπλαστικές αναζητήσεις των Φραντίσεκ Κούπκα, Μωρίς Σαμπά και Βασίλι Καντίνσκι.

Η διάχυση των χρωματομουσικών θεωριών εκτός Ευρώπης, στις Ηνωμένες Πολιτείες, στον Καναδά και στην Αυστραλία συμπίπτει, όπως έδειξα, με την οργάνωση και εξάπλωση των Θεοσοφικών Στοών στις χώρες αυτές. Για παράδειγμα, η μετοίκηση του Λιντμπίτερ στην Αυστραλία, στο Σίντνεϊ, το 1914, συμφωνεί χρονικά με τις διαλέξεις του Αλεξάντερ Έκτωρ για το χρωματόργανο στην Πυθαγόρεια Μουσική Εταιρεία στην ίδια πόλη και με τις μορφοπλαστικές αναζητήσεις του Ρού ντε Μαιστρ, ο οποίος γνώριζε προσωπικά και τους δύο παραπάνω άντρες. Την ίδια χρονική περίοδο, στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο πλούσιος θεοσοφιστής Κιρκπάτρικ Μπράις συγκέντρωνε γύρω του την ομάδα των Προμηθειστών, στις ψυχοδιανοητικές αναζητήσεις της οποίας συγκεράζονταν το θεοσοφικό πρόγραμμα του Προμηθέα-λυτρωτή της ανθρωπότητας, οι ψευδοεπιστημονικές θεωρίες για την τέταρτη διάσταση και η αναζήτηση μιας νέας τέχνης έγχρωμου κινούμενου φωτισμού.

Zander, *Anthroposophie in Deutschland*, ό.π., σελ. 391–397. Spyros Petritakis, “Rudolf Steiner’s engagement with contemporary artists’ groups”, ό.π., σελ. 28 κ.ε.

²⁶⁰⁴ Για παράδειγμα, στις 6 Αυγούστου 1920, δύο χρόνια μετά την εναρκτήρια έκθεση της ομάδας *Aenigma*, το Γερμανικό Υπουργείο Παιδείας όρισε με διάταγμα πως οι γυναίκες επιτρέπονται να σπουδάσουν στην Akademie der Bildenden Künste υπό τις ίδιες προϋποθέσεις με τους άντρες.

Η θεοσοφία δεν αφορά μονάχα μια προσωπική πίστη, θρησκευτικού ή ευρύτερα φιλοσοφικού χαρακτήρα, αλλά συνιστά πρίσματα μέσα από τα οποία συγκροτείται και νοηματοδοτείται η κοινωνική, πολιτισμική και πολιτική ζωή των υποκειμένων. Όπως προκύπτει από τη διατριβή αυτή, η μεταφορά και γονιμοποίηση των θεοσοφικών ιδεών στο πεδίο της καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης ήταν ιδιαίτερα εποικοδομητική. Μέσα από τη μελέτη του Σκριάμπιν και της Λευκής Αδερφότητας (Σουντμπινίν, Ροντό, Ντελβίλ), προσπάθησα να αναδείξω την περίπτωση του *Προμηθέα* του Ντελβίλ και του Σκριάμπιν ως χαρακτηριστικότερο παράδειγμα που συνοψίζει τις ιδεολογικές θέσεις και πολιτικές διεκδικήσεις του θεοσοφικού κινήματος. Η μεταφορά του *Προμηθέα* του Ντελβίλ στο μεγάλο αμφιθέατρο στο Palais Mondial στις Βρυξέλλες, μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σηματοδότησε μέσα από διακρατικές συμφωνίες την απαρχή των διαδικασιών επίτευξης της διεθνούς ειρήνης, προς την οποία απέβλεπαν οι εμπνευστές του Mundaneum. Στον φανταστικό αυτόν υπερτόπο συλλογής και κατηγοριοποίησης όλης της παγκόσμιας γνώσης, ο *Προμηθέας* λειτουργούσε ως σύμβολο του κομιστή της διανόησης και της γνώσης στους ανθρώπους. Όπως έδειξα, η δημόσια αποκάλυψη, κυρίως από κύκλους καθολικών, του εσωτεριστικού προγράμματος που υπογράμμιζε το παραπάνω εγχείρημα ματαίωσε οποιαδήποτε ευόδωσή του.

Βασική επιδίωξή μου ήταν να συζητήσω τους τρόπους με τους οποίους τα ποικίλα αυτά εννοιολογικά σχήματα περί χρωματομουσικής υποστασιοποιούνται στη διάρκεια του χρόνου μέσα από αλληπάλληλες μεταμορφώσεις και προσαρμογές στα πεδία της ιστορίας της τέχνης και της ιστορίας της μουσικής. Με άλλα λόγια, πως οι λόγοι περί ιερού και απόλυτου εγγράφονται στα καθιερωμένα ιστοριογραφικά σχήματα της κριτικής σκέψης και πως η επιτελεστικότητά τους συνδέεται με αναθεωρήσεις-επικρίσεις αλλά και αποδοχές-επικυρώσεις των σχημάτων αυτών. Ως πυξίδα χρησιμοποίησα τη νουβέλα του Χένρι Τζέιμς, στην οποία νομίζω πως αποτυπώνονται με ειρωνικό και γλαφυρό τρόπο ζητήματα της πρόσληψης ενός έργου τέχνης, του οποίου «η πλοκή» παρουσιάζεται συγκεχυμένη και το «σχέδιο» του υφασμένο σαν μουσική σε ένα περσικό χαλί. Έδειξα, κατόπιν, το πώς ο συσχετισμός των αραβουργημάτων του χαλιού με τη μουσική υπήρξε επαναλαμβανόμενο μοτίβο στους λόγους (discours) περί καθαρής μουσικής και ζωγραφικής των τεχνοκριτικών και καλλιτεχνών εκείνων, οι οποίοι αναζητούσαν έναν μη αναπαραστατικό τρόπο έκφρασης. Για παράδειγμα, ο Γουίςλερ, στην προσπάθειά του να απελευθερωθεί από το θέμα (subject matter) επιχειρηματολόγησε υπέρ των πινάκων του λέγοντας πως τα

χρώματα πρέπει να είναι «κεντημένα» πάνω στον καμβά, «το ίδιο χρώμα να επανεμφανίζεται συνέχεια εδώ και κει σαν την ίδια κλωστή ενός κεντήματος», έτσι ώστε στο τέλος να μένει ένα *αρμονικό σχέδιο* [patron harmonieux]. Ασκώντας κριτική στη μιμητική λειτουργία της ζωγραφικής, ο Γουίςλερ, όπως και άλλοι καλλιτέχνες μετά απ' αυτόν, *εσωτερικοποίησαν τη μιμητική λειτουργία* κατά το πρότυπο της μουσικής σύνθεσης, αντικαθιστώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την έλλειψη αναφορικότητας ανάμεσα στο θεατή και το αναγνωρίσιμο στον πίνακα αντικείμενο. Έτσι, η Άρτσιμπαλντ Κάμπελ, ενδεχομένως προτού μνηθεί στη θεοσοφία, εκθείασε με την πένα της τη ζωγραφική της *Κάμαρας των Παγωνιών*, η οποία ανταποκρινόταν στο όραμά της για τη χρωματομουσική: τα διάφορα μοτίβα του παγωνιού αποκόπτονται από τη μορφή και επαναλαμβάνονται στον χώρο μέσα από διάφορους συνδυασμούς, οι γραμμές και τα χρώματα μετατίθενται, παραλλάσσονται και αντιπαραβάλλονται όπως στην αντίστιξη και στη φούγκα. Όπως επισήμανα, στις ζωγραφικές *Φούγκες* των Φρέντερικ Ουάτς, Κωνσταντίνας Τσουρλιόνις, Φραντίσεκ Κούπκα και Πάουλ Κλέε μπορούμε να παρακολουθήσουμε την τελειοποίηση και εκλέπτυνση αυτής της λογικής.

Παράλληλα με αυτό το αίτημα των αισθητιστών είχε, ωστόσο, αρχίσει να σχηματίζεται υπόρρητα, ακόμη και μέσα στο κίνημα του αισθητισμού, μια ερμηνεία της τέχνης, η οποία πρέσβευε πως το «σχέδιο» στο χαλί πράγματι υπάρχει και η μουσική του μπορεί να ακουστεί. Με την ερμηνεία αυτή, την οποία συνδέω με τη στάση του Κόρβικ στη νουβέλα του Τζέιμς, επανέρχεται με παράδοξο τρόπο το ζήτημα της πλοκής, καθώς η χειραφέτηση των μορφοπλαστικών παραμέτρων ενός πίνακα δεν επαρκεί για να καθορίσει το αποτέλεσμα, παρά απαιτούνται νέες συνάψεις με εξωζωγραφικά στοιχεία, τα οποία συχνά υποβάλλονται στον θεατή με τη μορφή υποβαλλόμενων πληροφοριών ή μεταφυσικών εμπειριών. Η πορεία του Μπράγκντον από τον αισθητισμό στους Προμηθεϊστές της Νέας Υόρκης αποτυπώνει, θεωρώ, ανάγλυφα την ψυχοδιανοητική εξέλιξη από την αισθητική αυτονομία του κοσμήματος στο επαναμαγεμένο προβολικό κόσμημα: με άλλα λόγια, από το «διακοσμητικό χαλί» στο «μαγεμένο χαλί». Το αίσθημα αυτό της επαναφοράς του ιερού το συνέδεσα με την «αναγκαιότητα» οργάνωσης του σχεδίου του κόσμου κατά τη θεία τάξη και αρμονία, η οποία, σύμφωνα με τους θεοσοφιστές, διαχέει τα πάντα με τη βοήθεια των αριθμών, της μουσικής και της γεωμετρίας. Ο Καντίνσκι, τέλος, έχει αναφερθεί, κατά τη γνώμη μου, στην επαναμάγευση της δυσδιάστατης, επίπεδης και άψυχης εικόνας των αραβουργημάτων, όταν έγραφε στο *Για το πνευματικό στην τέχνη*, πως ο κόσμος των μορφικών και χρωματιστών αυτών σχηματισμών έχει τη δική του ρυθμικότητα, κίνηση,

αξία, τη δική του *εσωτερική ζωή* ή *εσωτερικό ήχο*. Έδειξα με ποιον τρόπο η χρήση των λέξεων αυτών συνδέεται με το περιεχόμενο των διαλέξεων του Ρούντολφ Στάινερ το 1910.

Αν και, όπως επεσήμανα, τόσο οι κοσμοεικόνες όσο και οι τεχνοτροπικές και μορφοπλαστικές προσεγγίσεις που αναφύονται μέσα από την ανίχνευση των ορίων ζωγραφικής-μουσικής είναι πολυσθενείς —εγγράφονται δηλαδή σε αυτό που θα ονομάζαμε κοσμοθεωρητικό πλουραλισμό— είναι δυνατό να διακριθούν κάποιες δέσμες κοινών ιδεοτυπικών κοσμοθεωρήσεων ανάμεσα σε ζωγράφους και μουσικούς. Για παράδειγμα, οι διαφορετικές οικειοποιήσεις των πυθαγόρειων χρωματομουσικών θεωριών έδωσαν διέξοδο σε και νομιμοποίησαν συγκεκριμένες ιδεολογικές αναζητήσεις, οι οποίες υποστασιοποιήθηκαν μέσα από την επιλογή καθορισμένων μορφοπλαστικών μέσων. Παρακολούθησα, έτσι, με ποιον τρόπο, στον απόηχο των επαναστάσεων του 1848 στη Γαλλία και της συνειδητοποίησης ότι «η μάζα» είναι ανίκανη για την εγκαθίδρυση μιας αρμονικής τάξης, αναδύθηκαν συγγραφικά ρεύματα που εξομοίωναν τα θεοκρατικά συστήματα με την αριστοκρατικής προέλευσης πεποίθηση πως για να επιβληθεί με τον διαβήτη και το μοιρογνωμόνιο η «θεία αρμονία» στην κοινωνία, μια επανάσταση εκ των άνω είναι απαραίτητη. Το πνεύμα της σκέψης αυτής μπορούμε να το ανιχνεύσουμε στα μαρτινιστικά και ροδοσταυρικά τάγματα, τα οποία παρόλη τη συγκριτολογική τους προσέγγιση σχετικά με τις αρχαίες γλώσσες και θρησκείες, παρέμεναν στον πυρήνα τους ευρωποκεντρικά και φιλοπαπικά. Μέσα από αυτό το πρίσμα μπορούν να γίνουν κατανοητές οι αισθητικές και ευρύτερα ιδεολογικές τάσεις που καλλιέργησε ο Πελαντάν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων τη δεκαετία του 1890. Σύμφωνα με την ιδεοτυπική προσέγγιση του Πελαντάν η τέχνη είναι «ο καθρέφτης του θείου σχεδίου στον κόσμο των μορφών».²⁶⁰⁵ Με άλλα λόγια, οι αριθμοί, οι οποίοι υπογραμμίζουν την αναλλοίωτη και αμετακίνητη ουσία του σχεδίου και οι οποίοι δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτοί από το ανθρώπινο επιστητό, αντανακλώνται, όπως σε μια επιφάνεια καθρέφτη, και παίρνουν συγκεκριμένες μορφές, τις οποίες ο ανθρώπινος νους μπορεί να διακρίνει και να αξιολογήσει. Εφόσον τα χρώματα και τα σχήματα στην ανώτερη μορφή τους παραμένουν απροσπέλαστα, αυτό που μπορεί να γίνει εν τέλει αντιληπτό είναι το απείκασμα των αριθμών, η όψη δηλαδή των εξωτερικών αντικειμένων του κόσμου, τα οποία ωστόσο υπόκεινται πάντα στις τροπικότητες της αναπαραστατικότητας. Μέσα

²⁶⁰⁵ Joséphin Péladan, *L'art idéaliste et mystique*, Παρίσι: Chamuel, 1894, σελ. 266.

από μια αντιπαραβολική εξέταση των λόγων του Ουίλιαμ Ρίττερ και του Ρούντολφ Στάινερ για τον Νικόλαο Γύζη, ανέδειξα διάφορες πτυχές της κοσμοθεώρησης αυτής στον λόγο του Ελβετού τεχνοκρίτη —ο οποίος άλλωστε γνώριζε τον Πελαντάν και μοιραζόταν με αυτόν αρκετές κοινές θεωρήσεις για την τέχνη— ενώ, στη συνέχεια εμβάθυνα στις διαδικασίες εκείνες που συνεπέφεραν την αποστασιοποίηση του Στάινερ από τον ελευθεροτεκτονισμό και τη Θεοσοφική Εταιρεία εν γένει.

Από την άλλη μεριά, ωστόσο, η παρουσία των αποδιδόμενων στον Πυθαγόρα θεωριών στα ελευθεροτεκτονικά δίκτυα στα τέλη του 19ου αιώνα είχε συνδεθεί με τον αντικαθολικισμό και γενικότερα την απελευθέρωση του ανθρώπου από κάθε είδους δεσμά. Στο πλαίσιο αυτό εγγράφεται η περίπτωση του Ντελβίλ, ο οποίος αρχικά επιχείρησε να συμφιλιώσει τα διάφορα ρεύματα του Μαρτινισμού, του Ελευθεροτεκτονισμού και από το 1900, μετά την προσχώρησή του στη Θεοσοφική Εταιρεία, του Βουδισμού. Αν και ο Ντελβίλ δεν κατάφερε να τηρήσει πάντα τη χρυσή αυτή ισορροπία —και για αυτόν τον λόγο δέχτηκε κριτική από ελευθεροτεκτονικούς κύκλους με αφορμή τη φιλοτέχνηση του καθολικού περιεχομένου έργου του *Ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά*— κατευθύνθηκε σταδιακά, μέσω της ολοένα και βαθύτερης διείσδυσής του στο θεοσοφικό κίνημα, σε μια αντιχριστιανική στάση, η οποία με τη θέση του στην υπόθεση Κρισναμούρτι πήρε τη μορφή μιας απέχθειας για κάθε οργανωμένη μορφή θρησκείας. Αν και μορφοπλαστικά ο Ντελβίλ υπερασπίστηκε μέχρι τέλους την αρχή της αναπαραστατικότητας, που συνδέεται κατ' αυτόν με τη διατήρηση της ωραιότητας της μορφής, η εκδοχή αυτής της αναπαραστατικότητας διαφέρει από εκείνη ορισμένων Γάλλων καλλιτεχνών, οι οποίοι, όπως έδειξα, εξέθεσαν στα Σαλόν των Ροδόσταυρων. Για τον Ντελβίλ, δηλαδή, η παρουσία του γυμνού στο πλαίσιο του ιερού παραμένει αδιαπραγμάτευτη αξία και, επομένως, η κριτική του στον καθολικισμό συνδεόταν άμεσα με την αντίληψη αυτή. Επιπλέον, τα αισθητικά πρότυπα του Ντελβίλ ανατρέχουν πίσω στην «ώριμη Αναγέννηση», στον Ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο, ενώ των Γάλλων συμβολιστών (του Οσμπέρ και του Σερυζιέ για παράδειγμα) στον Τζότο και τον Τσιμαμπούε.

Θα πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, πως η εμμονή του Ντελβίλ στην αναπαραστατικότητα, ή αλλιώς, ο φόβος του να αποκαλυφθεί η γεωμετρική ιδεογραφία, έρχεται, σε αντίθεση με τον βασικό πυρήνα της θεοσοφικής διδασκαλίας, σύμφωνα με τον οποίο η αναρρίχηση του Αρχάτ (φωτισμένος) στις ακρότατες μυητικές βαθμίδες προϋποθέτει την απόρριψη των δεσμών της Ράγας και της Ντβέσα, της επιθυμίας δηλαδή της ωραιότητας της μορφής ή της άμορφης ζωής. Η διάσταση αυτή

της θεοσοφικής διδασκαλίας ήταν, μάλλον, περισσότερο ορατή σε περιθωριακούς σε σχέση με το θεοσοφικό κίνημα καλλιτέχνες, όπως ο Καντίνσκι και ο Κούπκα, ενώ δεν φαίνεται να απασχόλησε τον Ρέτζιναλντ Μείτσελ και άλλους επίσημους ζωγράφους των Θεοσοφικών Εταιρειών.

Η αντιχριστιανική στάση του Ντελβίλ, του Σκριάμπιν και άλλων θεοσοφιστών καλλιτεχνών, όπως του Σάιριλ Σκοτ και του Μέλχιορ Λέχτερ, θεωρώ πως συνδέεται με την προσήλωσή τους στη διδασκαλία της Μπλαβάτσκι και επομένως την ινδική κοσμογονία και θρησκεία. Η Μπλαβάτσκι είχε χρησιμοποιήσει την επτάβαθμη χρωματική κλίμακα του Νεύτωνος, στην οποία τα επτά χρώματα εξομοιώνονται με τις επτά νότες της τονικής κλίμακας, για να παρουσιάσει το τρόπο με τον οποίο από την Amitabha [την άχρωμη λευκή δόξα] γεννιούνται τα επτά χρώματα του πρίσματος. Η έννοια της επταδικότητας επιφορτίστηκε, έτσι, από κάποιους θεοσοφιστές, σε αντιστοιχία προς την Μπλαβάτσκι, με ινδουιστικές δοξασίες, όπως τα Τσάκρα και η μετενσάρκωση. Θεωρώ πως θα ήταν γόνιμο να συμπεριληφθεί στη συζήτηση αυτή και η διαπίστωση πως ο Νεύτων, ως Αρειανιστής δεν αποδεχόταν το δόγμα της Αγίας Τριάδας του χριστιανισμού. Οι παραπάνω καλλιτέχνες, λοιπόν, κράτησαν τη διάκριση αυτή και μέσα από τη χρήση των χρωματομουσικών θεωριών (κυρίως του Ρίμινγκτον) εξέφρασαν με λιγότερο ή περισσότερο αντιχριστιανικό λόγο την πεποίθησή τους πως ο δυτικός κόσμος πρέπει να αναζητήσει τη δίοδο φυγής «πίσω από την Αρχαία Ελλάδα». Η αψιμαχία του Μέλχιορ Λέχτερ με τον Στέφαν Γκεόργκε, την οποία ανέδειξα στο κεφάλαιο 6.2.4 σχετικά με τη δυνατότητα οπτικοποίησης της μουσικής, φανερώνει τα διακυβεύματα μιας τέτοιας τάσης και δείχνει πως η ινδοφοβία ήταν αρκετά διαδεδομένη και εντός του συμβολιστικού κινήματος.

Παρόλ' αυτά, οι διεργασίες που συντελούνται στους κόλπους των εσωτεριστικών ρευμάτων στη Ρωσία πριν την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου δείχνουν προς την κατεύθυνση της επεξεργασίας του χριστιανικού δόγματος μέσα από αποκαλυπτικές, μεσσιανικές φαντασιώσεις, οι οποίες οφείλουν πολλά στην έννοια της Συνοδικότητας του Βλαντιμίρ Σολοβιόφ. Μέσα από μια διαδικασία πολιτισμικού και κοινωνικοπολιτικού αυτοπροσδιορισμού ενώπιον των προκλήσεων που επέβαλε η Ρωσική Επανάσταση του 1905 και η τεταμένη πολιτική περίοδος που ακολούθησε, ο Βιατσεσλάφ Ιβάνοφ και ο Αντρέι Μπιέλι, παρόλες τις διαφορές τους, έσπευσαν να αντιληφθούν τον συμβολισμό ως ένα σύνθετο θρησκευτικό-φιλοσοφικό ρεύμα σκέψης με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις-εφαρμογές και όχι ως μια απλή αισθητική θεωρία. Η προσέγγισή τους αυτή τους απομάκρυνε αισθητά από το γαλλικό «παράδειγμα», το

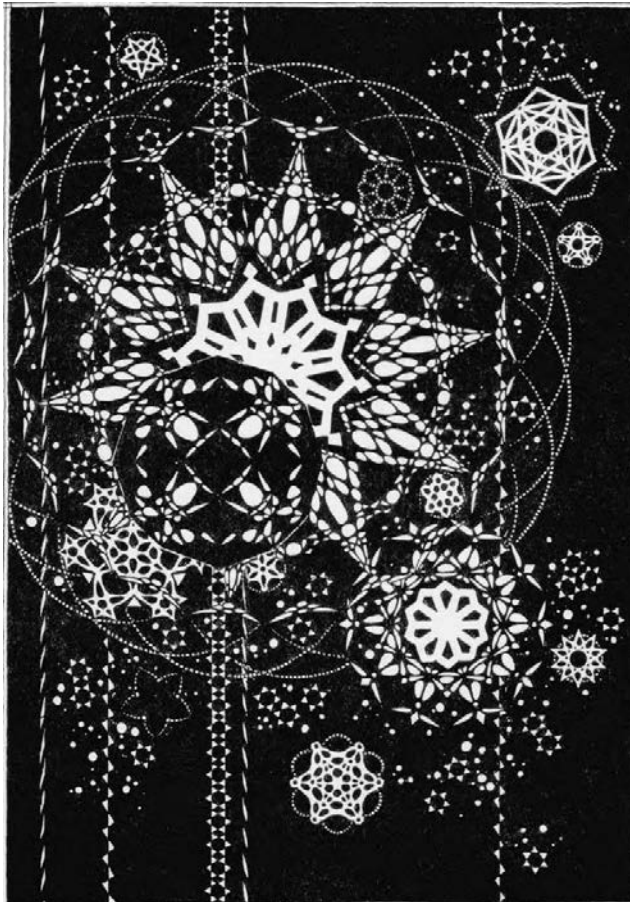
οποίο την περίοδο εκείνη εκπροσωπούσαν από το περιοδικό *Zyγός* του Βαλερύ Μπριούσοφ, το κύριο όργανο διαπολιτισμικής μεταφοράς των συμβολιστικών ιδεών στη Μόσχα. Η στροφή αυτή μιας μερίδας διανοουμένων στην Αγία Πετρούπολη και τη Μόσχα σχετίζεται με τη διάδοση των ανθρωποσοφικών θεωριών, οι οποίες ήρθαν να συμπληρώσουν, αν όχι να αντικαταστήσουν, τις ήδη γνωστές, σε κύκλους συμβολιστών στη Ρωσία, θεωρίες των αντιστοιχιών. Όπως προείπα, η κυματική θεωρία, όπως αυτή εξηγήθηκε χάριν στο πείραμα του Χλάντινι με τη λεπτόκοκκη άμμο, χρησιμοποιήθηκε από τον Στάινερ ως εικόνα για να στηρίξει τη θεωρία του της ζωντανής δράσης – της ανεξαρτητοποίησης της σκέψης. Όπως επεσήμανα, η αντίληψη του Στάινερ για το χρώμα θα μπορούσε, ενδεχομένως, να συνδεθεί, μέσω του Γκαίτε, με την αριστοτελική φιλοσοφική σκέψη, η οποία προϋπέθετε ότι η πραγματικότητα είναι ενσωματωμένη στις μορφές του επιστητού και επομένως ότι το αισθητό εν δράση είναι ταυτόσημο με την αίσθηση εν δράση. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Αριστοτέλη, μέσω του Γκαίτε, ο Στάινερ πρόκρινε τη σημασία της βακωνικής *a posteriori* (εμπειρικής) συλλογιστικής και παραγκώνισε από το σχήμα του την *a priori* επιστημολογική προσέγγιση των πραγμάτων, σύμφωνα με την οποία οι αριθμοί υπάρχουν έξω και πριν από την ενασχόλησή μας με αυτούς. Με άλλα λόγια, η αίσθηση του χρώματος, που τίθεται σε δράση – πυροδοτείται από την παρουσία του φωτός, συλλαμβάνεται από το αισθητήριο όργανο, συμμετέχοντας στην επικαιρότητα της δράσης κατά τέτοιον τρόπο ώστε η δράση και η εικόνα της να είναι το ίδιο και το αυτό. Τόσο μέσα από το μυστικιστικό-αναρχικό πρίσμα των Ρώσων συμβολιστών όσο και μέσα από το ανθρωποσοφικό πρόγραμμα του Στάινερ, η *δράση* αυτή θα μπορούσε να συσχετιστεί σε ένα εικονολογικό, ερμηνευτικό πλαίσιο με τον «εσωτερικό ήχο» της τρομπέτας του αρχαγγέλου από την Αποκάλυψη του Ιωάννη —σημείο αναφοράς για τον Σολοβιόφ, τον Μπιέλι, τον Καντίνσκι και τον Στάινερ—, ενώ σε ένα θεολογικό, ηθικολογικό, με την αναμονή της ανάστασης των νεκρών.

Η παρούσα διατριβή, έτσι τουλάχιστον θέλω να πιστεύω, δεν εξαντλεί τον διάλογο γύρω από την αλληλοδιαπλοκή των χρωματομουσικών θεωριών με θεολογικά ή εναλλακτικά θρησκευτικά ζητήματα, αλλά φωτίζει ερευνητικές προοπτικές σχετικά με την εγγραφή των χρωματομουσικών εγχειρημάτων στα καθιερωμένα ιστοριογραφικά σχήματα της ιστορίας της τέχνης.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΑΚΗΣ

*Χρωματομυσικές θεωρίες στους κύκλους των συμβολιστών και
θεοσοφιστών καλλιτεχνών και διανοουμένων την περίοδο 1880–1914:
Ιδεολογικές προϋποθέσεις και πραγματώσεις*

Β΄ Μέρος



Διδακτορική διατριβή

Επιβλέπων καθηγητής: Ε. Δ. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ

Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Ρέθυμνο 2021

Διδακτορική Διατριβή

Υποβλήθηκε στη Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας,
Πανεπιστήμιο Κρήτης. Ημερομηνία υποστήριξης διατριβής: 29/01/2021.

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Ευγένιος Ματθιόπουλος. Επιβλέπων καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Παναγιώτης Ιωάννου. Μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής,
Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Αναστάσιος Χαμούλας. Μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής,
Πανεπιστήμιο Αθήνας.

Αρετή Αδαμοπούλου. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Λία Γυιόκα. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης.

Παναγιώτα Κορνέζου. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Άρης Σαραφινός. Μέλος της επταμελούς επιτροπής, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Εξώφυλλο: Claude Bragdon, *Αρμονική σύνθεση με προβολικό κόσμημα*, γύρω στο 1920.
Αναπαραγωγή από το *The Frozen Fountain*, Νέα Υόρκη: Knopf, 1932, προμετωπίδα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	6
ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	7
ΠΗΓΕΣ Ι: ΧΡΩΜΑΤΟΜΟΥΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ	8
ΠΗΓΕΣ ΙΙ: ΧΡΩΜΑΤΟΜΟΥΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΣΤΟΝ ΘΕΟΣΟΦΙΚΟ ΚΑΙ ΕΥΡΥΤΕΡΑ ΕΣΩΤΕΡΙΣΤΙΚΟ ΤΥΠΟ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ ΣΕ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΩΝ ΓΥΡΩ ΣΤΟ 1900	19
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	39
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΓΡΑΜΜΕΝΟ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ Η ΚΥΡΙΛΛΙΚΟΥΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.....	129
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	134
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	139
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	166

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Anthroposophische Gesellschaft Arbeitszentrum, Μόναχο.

Bragdon Family Papers, University of Rochester, Ρότσεστερ.

Goetheanum Dokumentation, Ντόρναχ, Βασιλεία.

Literaturarchiv Marbach, Μάρμπαχ.

Musée d'Orsay, Documentation de la conservation, Παρίσι.

Pražký Literární Dům [Σπίτι Λογοτεχνίας, Πράγα].

Rudolf Steiner Archiv, Ντόρναχ, Βασιλεία.

Rudolf Steiner Haus, Βερολίνο.

Strahovský klášter [Μοναστήρι Strahov], Βιβλιοθήκη και Αρχείο, Πράγα.

Victoria and Albert Museum, Museum Archive, Λονδίνο.

Watts Gallery Library and Archive, Compton, Γκίλφορντ.

Wiener Stadtbibliothek, Βιέννη.

Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Βιβλιοθήκη και Αρχείο.

ΠΗΓΕΣ Ι: ΧΡΩΜΑΤΟΜΟΥΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ¹

- [Ανώνυμος]. *Explanation of the Ocular Harpsichord upon Shew to the Public*.
Λονδίνο: Hooper and Morlay, 1757.
- [Ανώνυμος]. “Rainbow Musik. By Lady Archibald Campbell.” *The Musical Times and Singing Class Circular*, τόμ. 27, τχ. 524, Οκτώβριος 1886: 610.
- [Ανώνυμος]. “Voice-Figures.” *The Spectator*, 29 Αυγούστου 1891: 297–298.
- [Ανώνυμος]. “The Watts-Hughes Voice Figures.” *The Merthyr Express*, 9 Απριλίου 1910: 9.
- [Ανώνυμος]. “Color Music.” *The Lone Hand*, 1η Ιουλίου, 1913: 240–244.
- [Ανώνυμος]. “Colour Harmony for Aesthetic Grandeur.” *The Sunday Morning Star*, 1 Ιουλίου 1934: 1, 11.
- [Ανώνυμος]. “The Art of Colour Music.” *Sydney Mail*, 26 Ιουνίου 1935: 15.
- Anschütz, Georg Ernst. *Farbe-Ton-Forschungen*. 3 τόμοι. Τόμος 1: Λειψία: Akademische Verlag, 1927, τόμ. 2 (1936) και τόμ. 3 (1931): Αμβούργο: Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft.
- Babbitt, Irving. *The New Laokoön: an Essay on the Confusion of the Arts*.
Βοστώνη/Νέα Υόρκη: Houghton Mifflin, ⁷1926 [Λονδίνο: Constable, 1910].
- Banières, Jean. *Traité physique, de la lumière et des couleurs, du son et des différents tons*. Παρίσι: Mazieres & J. B. Garnier, 1737.
- Barrington, Emilie Isabel. “Mrs Watts Hughes’s ‘Voice-Figures’.” *The Spectator*, 26 Οκτωβρίου 1889: 550–551.
- Bledsoe Herrick, Sophie. “The Laws of Films.” *The Popular Science Monthly*, τόμ. 36, Νοέμβριος 1889: 620–632.
- Bezold, Wilhelm von. *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*.
Βράουνσβαϊγκ: George Westermann, 1874.

¹ Στις βιβλιογραφικές αναφορές συμπεριλαμβάνονται και οι συγγραφείς εκείνοι, οι οποίοι με τις πραγματείες ή τις δημοσιεύσεις τους καταφέρθηκαν, άλλοτε με σαφή και άλλοτε με μάλλον έμμεσο τρόπο, εναντίον των χρωματομουσικών θεωριών.

- Binet, Alfred. “Le problème de l’audition colorée.” *Revue des Deux Mondes*, τόμ. 113, Οκτώβριος 1892: 586–614.
- . “The Problem of Colored Audition.” *Popular Science Monthly*, τόμ. 43, Οκτώβριος 1893: 812–823.
- Birch, Thomas. *History of the Royal Society of London for improving of natural knowledge*. Λονδίνο: A. Millar, 1756–1757.
- Bishop, Bainbridge. *A Souvenir of the Colour Organ, with some Suggestions in Regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light. With Marginal Notes and Illuminations*. Νέα Υόρκη: The DeVinne Press, 1893.
- Blake, John F. *Astronomical Myths, based on Flammarion’s “History of the Heavens”*. Λονδίνο: Macmillan, 1877.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus. *De Institutione Musica*, Βενετία: 1491–1492. *Fundamentals of Music*, μτφρ. Calvin M. Bower, επιμ. Claude V. Palisca. Νιου Χέιβεν: Yale University Press, 1989.
- Boodt, Anselm de. *Gemmarum et Lapidum Historia*. Χανάου: Typis Wecheliani apud Claudium Marnium & heredes Ioannis Aubrii, 1609.
- Brewster, David. *A Treatise on the Kaleidoscope*. Εδιμβούργο: Archibald Constable, 1819.
- Briale, J. de. “La musique des couleurs.” *La Nature*, τχ. 627, 6 Ιουνίου 1885: 343.
- Camillo, Giulio. *L’idea del teatro con «L’idea dell’eloquenza», il «De Transmutatione» e altri testi inediti*, επιμ. Lina Bolzoni. Μιλάνο: Adelphi, 2015 [Βενετία/Φλωρεντία: Lorenzo Torrentino, 1550].
- Campbell, Lady Archibald. *Rainbow Music; or the Philosophy of Harmony in Colour-Grouping*. Λονδίνο: Bernard Quaritch, 1886.
- Castel, Louis-Bertrand. *Mémoires (de Trévoux) pour l’histoire des sciences et des beaux-arts pour l’histoire des sciences et des beaux-arts*, Αύγουστος 1723: 1428–1450.
- . “Clavecin pour les yeux, avec l’art de peindre des sons & toutes sortes de pièces de musique.” *Mercure de France*, τόμ. 9, Νοέμβριος 1725: 2552–2577.
- . “Difficultez sur le Clavecin oculaire, avec leurs Réponses.” *Mercure de France*, Μάρτιος 1726, σελ. 455–463.
- . *Esprit, saillies et singularités du P. Castel*. Άμστερνταμ: Vincent, 1763.

- . “Nouvelles expériences d’optique et d’acoustique”, *Mémoires (de Trévoux) pour l’histoire des sciences et des beaux-arts pour l’histoire des sciences et des beaux-arts*, Ιούλιος 1735: 1444–1482, 1619–1666, 1807–1839, 2018–2053, 2325–2372, 2642–2768.
- . *L’optique des couleurs, fondée sur les simples observations & tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes*. Παρίσι: Antoine-Claude Briasson, 1740.
- . *Le vrai Système de physique générale de M. Isaac Newton, exposé et analysé en parallèle avec celui de Descartes*. Παρίσι: Claude-François Simon, 1743.
- Chambre, Marin Cureau de la. *Nouvelles observations et conjectures sur l’iris*. Παρίσι: Jacques d’Allin, 1662 [P. Rocolet: 1650].
- Chevreul, Michel-Eugène. *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Παρίσι: Pitois-Levrault 1839. Αγγλ. έκδ.: *The Principles of Harmony and Contrast of Colours*. Λονδίνο: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1855.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich. *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Λειψία: Weidmanns Erben und Reich, 1787.
- . *Die Akustik: Mit 12 Kupfertafeln*. Λειψία: Breitkopf & Härtel, 1802.
- Comanini, Gregorio. *The Figino or On the Purpose of Painting: Art Theory in the Late Renaissance*. Επιμέλεια και μετάφραση Ann Doyle-Anderson και Giancarlo Maiorino. Τορόντο/Λονδίνο: University of Toronto Press, 2001 [*Il Figino, overo, del fine della pittura, dialogo*, Μάντοβα: Francesco Osanna 1591].
- Cornwell-Clyne, Adrian [Adrian Bernard Klein]. *Colour Cinematography*, Λονδίνο: Chapman & Hall, ³1951 [1936, ²1939].
- Curtis, H. Holbrook. *Voice Building and Tone Placing. Showing a new Method of Relieving Injured Vocal Cords by Tone Exercises*. Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1896.
- D’Aguilon, François. *Opticorum Libri sex*. Αμβέρσα: officine de Moretus, 1613.
- Durant, M. “The Pyrophone.” *The Popular Science Monthly*, τχ. 7, Αύγουστος 1875: 444–453.
- Eastlake, Charles Lock (επιμ. και μτφρ.). *Goethe’s Theory of Colours*. Λονδίνο: John Murray, 1840.

- Eckartshausen, Karl von. *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur*. Μπρνο: Joh. Sylv. Siedler, 1788.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Επιμ. Fritz Bergemann. [Φρανκφούρτη επί του Μάιν]: Insel Verlag, ³1987 [1955].
- Euler, Leonhard. *Lettres de M. Euler à une princesse d'Allemagne, sur différentes questions de physique et de philosophie*. Παρίσι: Rouez, 1788.
- Favre, Louis. *La musique des couleurs et les musiques de l'avenir*. Παρίσι: Schleicher frères, 1900.
- . *La musique des couleurs et le cinéma*. Παρίσι: Presses Universitaires de France, 1927.
- Fétis, Édouard. “Les sons et les couleurs.” *Revue et gazette musicale*, τόμ. 43, 22 Οκτωβρίου 1843: 359–261.
- Field, George. *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*. Λονδίνο: A. J. Valpy, ²1845 [1817].
- . *Chromatography or a Treatise on Colours and Pigments for the use of artists*, J. Scott Taylor και B. A. Cantab, επιμ. Λονδίνο: Winsor and Newton, ⁵1885 [*Chromatography or a Treatise on Colours and Pigments, and of their Powers in Painting*, Λονδίνο: Charles Tilt, 1835].
- . *Outlines of Analogical Philosophy, being a primary view of the principles, relations and purposes of Nature, Science and Art*. Δύο τόμοι, Λονδίνο: Charles Tilt, 1839.
- . *The Analogy of Logic and the Logic of Analogy or the Third Organ Proposed*. Λονδίνο: David Bogue, 1850.
- . *A Grammar of Colouring applied to Decorative Painting and the Arts*. Επιμέλεια Ellis A. Davidson. Λονδίνο: Crosby Lockwood, ⁷1916 [¹1875, ³1882, ⁴1888, ⁵1896, ⁶1903].
- Flammarion, Camille. *Astronomie populaire*. Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1880. Αγγλ. μτφρ. J. Ellard Gore, Λονδίνο: Chatto & Windus, 1894.
- Flammarion, Camille. *Histoire du ciel*. Εικονογράφηση του Léon Benett. Παρίσι: J. Hetzel, 1872.

- Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi maioris salicet et minoris metaphysica*. 2 τόμοι. Ὀπενχαϊμ: 1617-1619 [επανέκδοση Κίλα, Μοντάνα: Kessinger, 2005].
- . *Philosophia sacra et vere Christiana Seu Metereologia Cosmica*. Φρανκφούρτη: Officina Bryana, 1626.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de. “Sur la réflexion, la réfraction, et la diffraction de la lumière.” *Histoire de l’Académie Royale des Sciences*, τόμ. 1738, 1740: 82–97.
- Gaffurio, Franchino. *Theorica Musice*. Μιλάνο: F. Mantegazza, 1492. Αγγλ. έκδ.: Franchino Gaffurio, *The Theory of Music*. Μετάφραση, εισαγωγή και σχόλια Walter Kurt Kreyszig, επιμ. Claude V. Palisca. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1993.
- Galilei, Vincenzo. *Discorso intorno alle opere di Gioseffo Zarlino et altri importanti particolari attenenti alla musica*. Φλωρεντία: G. Marescotti, 1589.
- Gepner, Corinna. *Le père Castel et le clavecin oculaire. Carrefour de l’esthétique et des savoirs dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Παρίσι: Honoré Champion, 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Farbenlehre*. Επιμέλεια Rupprecht Matthaei. Ράβενσμπουργκ: Maier, 1987 [1971] [Τύμπινγκεν: Cotta: 1810].
- . *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, 2ο μέρος, τόμ. 6: *Zur Farbenlehre. Historischer Teil. Ergänzungen und Erläuterungen*. Επιμέλεια: Dorothea Kuhn & Karl Lothar Wolf. Βαϊμάρη: Hermann Böhlau, 1959.
- . *Θεωρία των χρωμάτων, διδακτικό μέρος*. Εισαγωγή και σχόλια Rudolf Steiner, μτφρ. Παύλος Κλιματσάκης, Αθήνα: Printa, 2008.
- Guyot, Edme-Gilles. *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*. 4 τόμοι. Παρίσι: Gueffier, 1769-1770.
- Haweis, H[ugh] R[eginald]. *Music and Morals*. Λονδίνο: Longmans, Green, and Co., 1900.
- Halle, Johann Samuel. *Magie, oder die Zauberkräfte der Natur, so auf den Nutzen und die Belustigung angewandt worden*. Βιέννη: Joh. Thomas Edl. V. Trattner, 1785.
- Hallock-Greenewalt, Mary. *Light: Fine Art the Sixth*. Φιλαδέλφεια: Engineers Society, 1918.

- . *Nourathar: The Fine Art of Light Color Playing*, Φιλαδέλφεια: Westbrook Publishing, 1946.
- Harington, Henry. *ΣΥΜΒΟΛΙΟΝ ΤΡΙΣΤΑΓΙΟΝ, or The Geometrical Analogy of the Catholic Doctrine of the Trinity Consonant to Human Reason and Comprehension; Typically Demonstrated and Exemplified by the Natural Indivisible Trinity of Certain Simultaneous Sounds*, Μπαθ: 1806.
- Harris, Moses. *The Natural System of Colors*. Λονδίνο: Licester-Fields, [1766].
- Hay, Ramsey. *The Laws of Harmonious Colouring, adapted to Interior Decorations, Manufactures and other useful Purposes*. Λονδίνο: W. S. Orr, 1838.
- . *The Principles of Beauty in Colouring Systematized adopted to Interior Decorations*. Εδιμβούργο: William Blackwood, 1845.
- Hector, Alexander Burnett. “Colour Music.” *The Sydney Morning Herald*, 25 Φεβρουαρίου 1922: 7.
- Helmholtz, Hermann von. “Über die Theorie der zusammengesetzten Farben.” *Annalen der Physik und Chemie*, τόμ. 87, 1852: 45–66.
- . *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Βισμπάντεν: Springer ⁶1913 [Μπράουνσβαϊγκ: Friedrich Vieweg & Sohn, 1863]. Αγγλ. έκδ.: *On the Sensations of Tone, as a Physiological Basis for the Theory of Music* (1862, ²1877), μτφρ. Alexander J. Ellis, Νέα Υόρκη: Dover, 1954.
- Hoffmann, Johann Leonhard. *Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen*. Χάλε: J[ohann] C[hristian] Hendel, 1786.
- Hughes, F. J. *Harmonies of Tones and Colours, Developed by Evolution*. Λονδίνο: Marcus Ward, 1883 [συμπληρωματική έκδ. 1885].
- Hundertpfund, Liberat. *Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt: eine Anweisung mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung zu malen*. Άουγκσμπουργκ: J. Walch, 1847 [αγγλ. έκδ.: *The Art of Painting Restored to its Simplest and Purest Principles*, Λονδίνο: David Bogue, 1849].
- Huygens, Christiaan. *Traité de la lumière*. Λέιντεν: Pieter van der Aa, 1690.

- Jameson, D. D. *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844.
- Jenny, Hans. *Kymatic*. 2 τόμοι. Βασιλεία: Basilius Presse, 1967 και 1972.
- Junker, Carl Ludwig. *Betrachtungen über Malerey, Ton- und Bildhauerkunst*. Βασιλεία: Karl August Serini, 1778.
- Kastner, Frédéric. *Les Flammes Chantantes: Théorie des Vibrations et considérations sur l'électricité*. Παρίσι: E. Dentu, ³1876 [1873].
- Kastner, Georges. *Les Sirènes: Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc., considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts. Suivi de Le rêve d'Oswald ou, les sirènes, grande symphonie dramatique vocale et instrumentale*. Παρίσι: G. Brandus et S. Dufour, 1858.
- Kepler, Johannes. *Mysterium Cosmographicum*. Τύμπινγκεν: Georgius Gruppenbachius, 1596 [²1621].
- . *Gesammelte Werke*, τόμ. 14: *Briefe*, 1599–1603. Επιμέλεια Max Caspar. Μόναχο: Beck, 2001.
- . *Harmonices Mundi*. 5 τόμοι. Λιντς: sumptibus Godofredi Tampachii excudebat Ioannes Plancvs, 1619.
- Kircher, Athanasius. *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*. Ρώμη: Ludovici Grignani, 1641 [Κολωνία ²1643, Ρώμη ³1654].
- . *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*. Ρώμη: Ludovici Grignani, 1646 [Άμστερνταμ ²1671].
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Ρώμη: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650, [²1662, ³1690] [facsimile: Χίλντεσχαϊμ: G. Olms, 1970].
- Klein, Adrian Bernard. *Colour Music: The Art of Light*. Λονδίνο: Crosby Lockwood and Sons, 1926.
- . *Coloured Light: An Art Medium*. Λονδίνο: The Technical Press, ³1937 [επαυξημένη έκδ. του *Colour Music: The Art of Light*, Λονδίνο: Crosby Lockwood and Sons, ²1930].
- Krüger, Jo[hann] Gottlob. “De novo musices, quo oculi delectantur, genere.” Στο *Miscellanea Berolinensia, ad Incrementum Scientiarum*, τόμ. 7. Βερολίνο: Michaelis, 1743.

- Lambert, Johann Heinrich. *Beschreibung einer mit dem Calauschen Wachse ausgemalten Farbenpyramide*. Βερολίνο: Haude und Spener, 1772.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Στουτγάρδη: Reclam 1994.
- Lind, Edmund George. *The Music of Color and the Number Seven*. Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δακτυλογραφημένο χειρόγραφο με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room].
- Lissajous, J[ules] [Antoine]. “Mémoire sur l’étude optique des mouvements vibratoires.” *Annales de Chimie et de Physique*, σειρά τρίτη, τόμ. 51, Οκτώβριος 1857: 147–230.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. *Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura*. Ρώμη: Giuseppe Gismondi, 1844 [1584], σελ. 199–200.
- Mahling, Friedrich. *Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Ton und Farbe*. Διδακτορική διατριβή, Βερολίνο: 1923.
- Marey, Étienne-Jules. *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. Παρίσι: Masson, 1878 [²1885].
- . *Le Mouvement*. Παρίσι: Masson, 1894.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*, δύο τόμοι. Παρίσι: 1636/1637. Ανατύπωση: Παρίσι: 1963.
- Miles, M. *Short talks to Art Students on Color from an Artist’s Standpoint, Also Dealing with the Relations of Color to the Musical Scale*. Κάνσας Σίτυ, Μιζούρι: E. L. Mendenhall, 1914.
- Murray, William M. “The Music of Colors, the Colors of Music, and the Music of the Planets.” *Camera Notes*, τόμ. 1, τχ. 3, Ιανουάριος 1898: 67–69.
- Newton, Isaac. *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light* [1704], επιμ. Edmund Whittaker (κ.α.), πρόλογος Albert Einstein, από την τέταρτη αγγλική έκδοση του 1730. Νέα Υόρκη: Dover Publications 1952.
- . *Principia* [1729]. Στο *Mathematical Principles of Natural Philosophy and his System of the World*, τόμ. 2: *The System of the World*, μτφρ. Andrew Motte, επιμ. Florian Cajori, Μπέρκλεϋ κ.α: University of California Press, 1973 [1934].

- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Παρίσι: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
- . *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie*. Παρίσι: Durant et Pissoy, 1752.
- Rice, Isaac L. *What Is Music?* Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1883 [1875].
- . *How the Geometrical Lines Have Their Counterparts in Music*. Νέα Υόρκη: Asa K. Butts, 1880.
- Rimington, Alexander Wallace. *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, επιμ. Michael Betancourt. Μέριλαντ: Wildside Press, 2004 [Νέα Υόρκη: Frederick A. Stokes Company, ¹1911, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912].
- Rood, Ogden N. *Modern Chromatics, with Application to Art and Industry*. Νέα Υόρκη: D. Appleton, 1879. [Φωτομηχανική ανατύπωση Νέα Υόρκη: Litton Educational Publishing, 1973].
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Επιμέλεια Charles Porset. Μπορντό: Guy Ducros, 1970 [1755].
- Roy-Gerboud, Françoise. *Le piano des Lumières. Le Grand Œuvre de Louis-Bertrand Castel*. Παρίσι: L'Harmattan, 2013.
- Rutherford, Ernest. *The Newer Alchemy*. Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: Cambridge University Press, 1937.
- Sabaneev, Leonid. “Three Russian Composers in Paris.” *The Musical Times*, τόμ. 68, τχ. 1016, 1η Οκτωβρίου 1927: 882–884.
- Sauveur, Joseph. *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons*. Editions Minkoff, 1701.
- Scarmiglioni, Guido Antonio. *De coloribus*. Δύο τόμοι. Marpurgi Cattorum: Egenolphus, 1601.
- Schooling, William. “Colour-Music: A Suggestion of a New Art.” *The Nineteenth Century: a monthly review*, Ιούλιος 1895, τόμ. 38, τχ. 221: 125–134.
- Seemann, Theodor. *Die Lehre von der Harmonie der Farben: zum Gebrauch für Maler, Dekorateur, Tapetendrucker und Alle, welche sich der Farben als Mittel der Verschönerung bedienen*. Βαϊμάρη: B. F. Voigt, 1881.

- Segalen, Victor. “Les Synesthésies et l’école symboliste”, *Mercure de France*, τχ. 148, Απρίλιος 1902: 57–90.
- Sutter, David. *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*. Παρίσι: Jules Tardieu, 1858.
- . *Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques*. Παρίσι: Jules Renouard, 1865.
- Taylor, Sedley. “Sound Colour-Figures.” *Nature*, τόμ. 17, 28 Μαρτίου 1878: 426–427.
- Telemann, Georg Philipp. *Beschreibung der Augenorgel oder des Augenclavicimbals, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werck gerichtet hat; aus dem Französischen Briefe übersetzt von Telemann*. Αμβούργο: 1739.
- Theroux, Michael. *Rhythmic Formative Forces of Music. With the Eidophone Voice Figures of Margaret Watts Hughes*. Πρόλογος Gerry Vassilatos. Μπέισαϊντ, Καλιφόρνια: Borderland Sciences Research Foundation, 1995.
- Trachsel, Albert. *Le Poème – Les fêtes réelles*. Παρίσι: Société du Mercure de France, 1897.
- Valette, Maurice A. *Harmonies des couleurs en rapport avec les harmonies des sons*. Μπορντό/Παρίσι: La Fargue, 1861.
- Watts-Hughes, Margaret. *Voice Figures*. Λονδίνο: Hazell and Watson, 1891.
- . “Visible Sound.” *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάιος-Οκτώβριος): 37–40.
- . *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*. Λονδίνο: Christian Herald, 1904.
- Wellek, Albert. “Zweiter Kongress für Farbe-Ton-Forschung und vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Hamburg.” *Die Musik*, τόμ. 23, τχ. 3, Δεκέμβριος 1930: 194–195.
- Werckmeister, Andreas. *Musikalische Temperatur, Oder deutlicher und wahrer Mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Klavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten, und dergleichen wohltemperiert stimmen könne*. Κβέντλινμπουργκ: Theodori Philippi Calvisius, 1691.

- Whitney, John H. *Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art*.
Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 1980.
- Wilfred, Thomas. *The Clavilux: The Marvelous Mobile Color Organ*. Φιλαδέλφεια:
John Wanamaker, 1922.
- . “Light and the Artist.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 5, τχ. 4,
Ιούνιος 1947: 247–255.
- Wittgenstein, Ludwig. *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα*. Εισαγωγή, μετάφραση,
Παύλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Γ. Α. Πνευματικός, ²1987 [Οξφόρδη: Basil
Blackwell, 1977].
- Wornum, Ralph N. *Analysis of Ornament*. Λονδίνο: Chapman & Hall, 1869 [1856].
- Wright, Willard Huntington. *The Future of Painting*. Νέα Υόρκη: B. W. Huebsch,
1923.
- Young, Thomas. “Bakerian Lecture: On the Theory of Light and Colours.”
Philosophical Transactions, τόμ. 92, 1802: 12–48.
- . “The Bakerian Lecture. Experiments and Calculations relative to physical
Optics.” Στο *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, τόμ. 1,
Λονδίνο: W. Bulmer 1804: 1–16.
- Zarlino, Gioseffo. *Le Istituzioni harmoniche*. Βενετία: Franceschi, 1558 [αναθ. έκδ.
1573, 1589]. Facsimile: Νέα Υόρκη: Broude, 1965.

**ΠΗΓΕΣ ΙΙ: ΧΡΩΜΑΤΟΜΟΥΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΣΤΟΝ ΘΕΟΣΟΦΙΚΟ ΚΑΙ
ΕΥΡΥΤΕΡΑ ΕΣΩΤΕΡΙΣΤΙΚΟ ΤΥΠΟ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ ΣΕ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ
ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΩΝ ΓΥΡΩ ΣΤΟ 1900**

[Ανώνυμος]. “European Section Convention.” *The Path*, τόμ. 7, τχ. 5, Αύγουστος 1892: 172.

[Ανώνυμος]. “The Third Annual Conference of the T. S.” *The Irish Theosophist*, τόμ. 1, τχ. 1, 15 Οκτωβρίου 1892: 106.

[Ανώνυμος]. “The Ashes of H. P. Blavatsky.” *The Path*, τόμ. 7, τχ. 10, Ιανουάριος 1893: 306–308.

[Ανώνυμος]. “Une Œuvre capitale.” *L’Écho de l’au-delà et d’ici-bas*, τχ. 1, Ιανουάριος 1900: 12–13.

[Ανώνυμος]. “Mirror of the Movement.” *Universal Brotherhood Path*, τόμ. 15, τχ. 10, Ιανουάριος 1901: 583.

[Ανώνυμος]. “Mysteries of Sound.” *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 19, 12 Μαρτίου 1911: 3

[Ανώνυμος]. “Pagan’ and Otherwise.” *New York Times*, 31 Μαρτίου 1912.

[Ανώνυμος]. “Mysteries of Sound.” *The Theosophical Path*, τόμ. 3, τχ. 1, Ιούλιος 1912: 191–192.

[Ανώνυμος]. “Les excentriques”, στη στήλη “Echos.” *Gil Blas*, 29 Σεπτεμβρίου 1912: 1.

[Ανώνυμος]. “Musik in Vierteltönen?” *Prana*, τόμ. 9, 1918: 71–72.

[Ανώνυμος]. “London Letter.” *The Path*, τόμ. 8, τχ. 5, 1893: 156.

Abbott, Edwin. *Flatland: A Romance of Many Dimensions*. Λονδίνο: Seeley & Co., 1884.

Agrippa von Nettesheim, Henry Cornelius. *Three Books of Occult Philosophy*, μτφρ. James Freake, επιμ. και σχόλια Donald Tyson, Woodbury, Μινεσότα: Llewellyn Publications, ¹¹2009 [1993].

Arnold, Edwin. *The Light of Asia or the Great renunciation (Mahabhinishkramana) being the life and teaching of Gautama, prince of India and founder of Buddhism*. Βοστώνη, Roberts Brothers, 1879 [Λονδίνο: Trübner & Co. 1879].

———. *The Light of the World or the Great Consummation*. Νέα Υόρκη: Funk & Wagnalls, 1891.

- Azbel [Émile Abel Chizat]. *Le Beau et sa Loi: Loi de l'Action et des Nombres, Loi de L'Harmonie, Loi de l'Intelligence*. Παρίσι: Hugues-Robert, 1899.
- . *Harmonie des mondes*. Παρίσι: Hughes Robert, 1903.
- Allan, Sidney [Sadakichi Hartmann]. “Repetition with slight variation.” *Camera Work: A Photographic Quarterly*, 1903, τχ.1: 30–34.
- Aurier, Gabriel-Albert. “Les symbolistes.” *Revue Encyclopédique*, 1η Απριλίου 1892, σελ. 475–487.
- B., R. M. “The New Science of Colour. A Review.” *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 3, Μάρτιος 1916: 176–177.
- Bailly, Edmond. *Le Son dans la Nature*. Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1900.
- . “La Magie du son.” *Libres études*, τόμ. 6, Μάρτιος 1910: 81–84, 7 Απριλίου 1910: 97–102, 8 Μαΐου 1910: 113–116, 9 Ιουνίου 1910: 129–132.
- . *Le Chant des Voyelles comme invocation aux dieux planétaires, suivi d'une restitution vocale avec accompagnement*. Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1912.
- Balzac, Honoré de. *Σεραφιτά*, μτφρ. Μαρία Σπυριδοπούλου, Αθήνα: Ροές, 2012 [*Revue de Paris*, 1η Ιουνίου και 19 Ιουλίου 1834].
- Baraduc, Hippolyte. *Les vibrations de la vitalité humaine*. Παρίσι: J. B. Baillière, 1904.
- Barth, Auguste. *Les religions de l'Inde*. Παρίσι: G. Fischbacher, 1879.
- Besant, Annie και Charles Webster Leadbeater. *Thought-Forms*. Λονδίνο/Μπενάρες: Theosophical Publishing House, 1905. Νέα Υόρκη: John Lane, 1905. Αντγιάρ, Μαντράς, Ινδία: Theosophical Publishing House, 1941 [επανέκδ.: Γουίτον, Ιλλινόι: Theosophical Publishing House, 1969, ⁴1980].
- . και ———. *Les Formes-Pensées*. Μετάφραση J. L. S. Παρίσι: Publications théosophiques, 1905 [²1925].
- . και ———. *Gedachtevormen*. Μετάφραση A. Terziel. Άμστερνταμ: Theosofische Uitgeversmaatschappij, 1905.
- . και ———. *Gedankenformen*. Μετάφραση Literarische Abteilung des Theosophischen Verlagshauses. Λευκία: Theosophisches Verlagshaus, 1908 [²1926].
- . και ———. *Le Forme-Pensiero*. Μετάφραση Sila Conti-Varesi. Μιλάνο: Alaya, 1937 [Τεργέστη: Società teosofica italiana, ²1986, ³1991].

- . και ———. *Formas de Pensamento*. Μετάφραση Joachim Gervásio de Figueiredo. Σαν Πάολο: Editora Pensamento, 1969.
- . και ———. *Omoi wa ikite iru: Sōnen keitai* [思いは生きている : 想念形体]. Μετάφραση Εμίκο Τανάκα. Τόκιο: Θεοσοφική Εταιρεία Ιαπωνίας [神智学協会 ニッポンロツジ], 1983.
- . και ———. *Σκεπτομορφές*. Μετάφραση: Δημήτρης Τσακίρης. Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1988 [2004].
- . και ———. *Mysleformy* [Мыслеформы]. Μόσχα: Novyy Tsentr, 2001 [Μόσχα: Amrita-Rus, 2014].
- Besant, Annie. “Thought-Forms.” *Lucifer*, τόμ. 19, τχ. 109, 15 Σεπτεμβρίου 1896: 65–75.
- . *Esoteric Christianity or The Lesser Mysteries*. Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing Society, 21905 [Νέα Υόρκη: John Lane, 1902].
- . *Buddhist Popular Lectures*. Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing Society, 1908.
- . *Theosophy*. Λονδίνο: T.C. & E.C. Jack· Νέα Υόρκη: Dodge, 1912.
- Bilimoria, Nasarvanji Framji. “Do the Parsis worship Fire?” *Theosophical Society* [American Section], τχ. 4, Μάϊος 1891: 1–8.
- . (επιμ.). *Zoroastrianism in the light of Theosophy*. Βομβάη/Μαντράς/Λονδίνο: Theosophical Society, 1898.
- Bjerregaard, C[arl] H[enrik] A[ndre]. “The Inner Life and Jesus, The Christ.” *The Word*, τόμ. 13, τχ. 1, Απρίλιος 1911: 5–20.
- Blavatsky, H[elena] P[etrovna]. *Isis Unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*. 2 τόμοι. Νέα Υόρκη: J. W. Bouton, 1877.
- . “The Harmonics of Smell.” *The Theosophist*, τόμ. 3, τχ. 35, Αύγουστος 1882: 283–284.
- . “Occult or Exact Science.” *The Theosophist*, τόμ. 7, τχ. 79, Απρίλιος 1886: 422–431 και τχ. 80, Μάϊος 1886: 481–494.
- . *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*. 2 τόμοι. Πασαντένα, Καλιφόρνια: Theosophical University Press, 1988 [Νέα Υόρκη: Madras, 1888].

- . *The Secret Doctrine*, τόμ. 3, επιμ. Annie Besant. Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, 1897 [επαν. 1910, 1913, 1918].
- . *Nightmares Tales*. Λονδίνο: Theosophical Publishing, 1892.
- . *Die Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie*. Μετάφραση Robert Froebe, 3 τόμοι, Χάγη: W. Friedrich, χ.χ. [1897–1902].
- . *Collected Writings*. 14 τόμοι, επιμ. Boris de Zirkoff, Γουίτον, Ιλινόις: Theosophical Publishing House, 1950–1991.
- Blum, W. C. “A Key to the Enigmas of the World.” *The Dial*, τόμ. 69, 1920: 308–312.
- Bois, Jules. *Les Petites Religions de Paris*. Παρίσι: Léon Chailley, 1894.
- Bragdon, Claude. “The Figure in Mr. James’s Carpet.” *The Critic; an illustrated monthly review of literature, art, and life*, τόμ. 44, Φεβρουάριος 1904: 146–150.
- . “Maeterlinck.” *The Critic*, τόμ. 45, Αύγουστος 1904: 156–158.
- . “A Master of Shades.” *The Critic; an illustrated monthly review of literature, art, and life*, τόμ. 46, Ιανουάριος 1905: 20–22.
- . *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture*, Rochester, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1910.
- . *Episodes from an Unwritten History*. Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1910.
- . *The Small Old Path*. Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1914 [1911].
- . *Projective Ornament*. Μπράιτον/Σιάτλ: Unicorn Bookshop, 1972 [Rochester, Νέα Υόρκη: 1915].
- . *Architecture and Democracy*. Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1918.
- . *Oracle*. Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1921.
- Bulwer-Lytton, Edward. *Zanoni*. Δύο τόμοι. Φιλαδέλφεια: J. B. Lippincott, 1862 [Λονδίνο: Saunders & Otley, 1842].
- . *The Coming Race*. Εδιμβούργο/Λονδίνο: William Blackwood, 1871.
- C. L. H. “The Ancient Art of Weaving.” *Raya Yoga Messenger*, τόμ. 8, τχ. 10, 1912: 12.
- C., A. L. “Correspondence: Theosophy in Western Lands.” *The Theosophist*, τόμ. 13, τχ. 12, Σεπτέμβριος 1892: 770–771.

- Campbell, Lady Archibald. “The Only Wisdom.” *The Occult Review*, τόμ. 2, τχ. 8, Αύγουστος 1905: 59–67, τχ. 11, Νοέμβριος 1905: 230–239, τόμ. 3, τχ. 2, Φεβρουάριος 1906: 75–81, τόμ. 3, τχ. 5, Μάιος 1906: 240–247, τόμ. 4, τχ. 11, Νοέμβριος 1906: 249–255, τχ. 12, Δεκέμβριος 1906: 315–319.
- . “Faerie Ireland.” *The Occult Review*, τόμ. 6, τχ. 5, Νοέμβριος 1907: 259–274.
- Chabas, Maurice. “Quelques réflexions au sujet de la mort de Maeterlinck.” *L’écho du merveilleux*, τόμ. 17, τχ. 391, 15 Απριλίου 1913: 120–121.
- . “Du rôle social de l’art.” *The Herald of the Star*, τόμ. 3, 11 Ιουλίου, 1914: 396–400.
- . *Les Psaumes d’Amour Spirituel*. Παρίσι: Éd. de la Revue contemporaine, 1921.
- Ciamberlani, Albert. “Notice sur Jean Delville.” *Annuaire de l’Académie royale de Belgique*, τχ. 120, 1954: 181–191.
- Čiurlionis, M[ikalojus] K[onstantinas]. *Apie muzika ir daile* [Σχετικά με τη μουσική και τη ζωγραφική]. Βίλνιους, 1960.
- Cleather, Alice L. “Color Music.” *The Path*, τόμ. 10, τχ. 8, Νοέμβριος 1895: 249–251.
- Cook, Louisa S. *Geometrical Psychology or the Science of Representation: An Abstract of the Theories and Diagrams of B. W. Betts*. Λονδίνο: George Redway, 1887.
- Cousins, James H. “Scriabin and Delville.” *The Theosophist*, τόμ. 57, τχ. 4, Ιανουάριος 1936: 358.
- D’Alveydre, Saint-Yves. *Mission actuelle des ouvriers*. Παρίσι: E. Dentu, 1882.
- . *Mission actuelle des Souverains*. Παρίσι: E. Dentu, 1882.
- . *Mission des Juifs*. Παρίσι: Calmann Lévy, 1884.
- . *Mission de l’Inde*. Παρίσι: Calmann Lévy, 1886.
- . *Les Etats généraux du suffrage universel*. Παρίσι: Syndicat de la Presse, 1888.
- . *L’Archéomètre, clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l’antiquité, réforme synthétique de tous les arts contemporains*. Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1911.
- D’Olivet, Fabre. *Les vers dorés de Pythagore, expliqués, et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français*. Παρίσι: Treuttel et Würtz, 1813.
- . *Histoire du genre humain*, Παρίσι, Editions Traditionnelles, 1966 [1824].
- . *La Musique expliquée comme science et comme art*. Παρίσι: Édition de L’Initiation Chamuel, 1896.

- Delville, Jean. *Dialogue entre nous. Argumentation kabbalistique, occultiste, idéaliste*. Μπρυζ: Daveluy, 1895.
- . “A propos de nos expositions”, *La Ligue Artistique*, τόμ. 7, Απρίλιος 1895: 1–2.
- . *Le Frisson du Sphinx*. Βρυξέλλες, H. Lamertin, 1897.
- . “Enquête sur la guerre et le militarisme”, *L'Humanité nouvelle*, τόμ. 1, τχ. 4, Αύγουστος 1899: 160–163.
- . “Le sang des guerres.” *La Lumière*, τχ.1, 17 Δεκεμβρίου 1899: 2.
- . *La Mission de l'art*, πρόλογος Édouard Schuré. Βρυξέλλες: Georges Balat, 1900. (Αγγλική μτφ. Francis Colmer, *The new mission of art, a study of idealism in Art*, Λονδίνο: F. Griffiths).
- . *Problèmes de la Vie Moderne*. Βρυξέλλες: En Art, 1905.
- . “Modernism in Painting.” *The Theosophist*, τόμ. 48, τχ. 12, Οκτώβριος 1927: 74–84.
- . *Krishnamurti, Révélateur des Temps Nouveaux*. Βρυξέλλες: Office de Publicité, 1928.
- . “Le Rythme dans les Arts Plastiques.” *Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, τόμ. 20, 1938: 11–29.
- . “Notice sur Constant Montald.” *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, τόμ. 114–115, 1948: 20–81.
- . “Que sera l'Art de demain?” *Bulletin de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique*, τόμ. 31, 1949: 21–30.
- Delville, Olivier. *Jean Delville, peintre, 1867-1953*. Βρυξέλλες: Laconti, 1984.
- Denis, Maurice. *Théories. 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Παρίσι: L. Rouart et J. Watelin, ⁴1920 [Παρίσι: Bibliothèque de l'Occident, 1912].
- Eaves, Osborne A. “Thought, the Builder.” *New Thought Journal and Occult Review*, τόμ. 2, Απρίλιος–Σεπτέμβριος 1905, τχ. 24: 359–363, τχ. 25: 375–377, τχ. 26: 391–393, τχ. 27: 407–408, τχ. 28: 423–425, τχ. 29: 438–439.
- Gallienne, Richard Le. “Miss Irwin's ‘Color Poems.’” *New York Times*, 26 Νοεμβρίου 1910.

- Gardner, E[dward]. L. *The Web of the Universe: An Occult Theory of Sub-stance, of Man's Origins and the Source of his Creative Powers*. Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, 1936.
- Gevaert, François-August. *Les problèmes musicaux d'Aristote. Texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice*. Γάνδη, A. Hoste, 1903.
- Ghyka, Matila Costiescu. *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Παρίσι: Gallimard, 1927.
- . *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. Τόμ. I: *les rythmes*, τόμ. II: *Les rites*. Παρίσι Gallimard, 1958 [1931].
- . *The Geometry of Art and Life*, Νέα Υόρκη: Dover, 1977 [Νέα Υόρκη: Sheed and Ward, 1946].
- Ginanni-Corradini, Bruno. “Musica cromatica.” Στο *Il Pastore, il gregge e la zampogna*, Μπολόνια: Libreria Beltrami, 1912.
- Göringer, Adalbert. *Der goldene Schnitt und seine Beziehung zum menschlichen Körper und anderen Dingen mit Zugrundelegung des goldenen Zirkels*. Μόναχο: J. Lindauer, 1911 [1893].
- Gougy, Charles. *L'harmonie des proportions et des formes dans l'architecture d'après les lois de l'harmonie des sons*. Παρίσι: Massin, 1925.
- Gruender, Hubert. *De qualitibus sensibilibus et in specie de coloribus et sonis*. Φράμπουργκ: B. Herder, 1911.
- Guénon, René. *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*. Παρίσι: Nouvelle Librairie nationale, 1921.
- Gutkind, Erich. *Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat*. Βερολίνο: Schuster und Loeffler 1914 [1910].
- Hailey, A. J. “Theosophical Activities: England.” *Lucifer*, τόμ. 11, τχ. 61, 15 Σεπτεμβρίου 1892: 79–80.
- Hall, Wilford A. “Voice-Pictures or the Wonders of Sound-Force.” *The Microcosm*, τόμ. 7, τχ. 6, Μάιος 1890: 81–83.
- Hallock-Greenewalt, Mary. “Time Eternal.” *The Metaphysical Magazine*, τόμ. 19, τχ. 1, Μάρτιος 1906: 21–29.

- . *Time Eternal. Lecture delivered under the auspices of the Public Libraries of Philadelphia*. [Φιλαδέλφεια]: [1906].
- Hannen, Joseph H. “The Convention of Abdul-Baha.” *Star of the West*, τόμ. 10, τχ. 1, 21 Μαρτίου 1919: 54-56.
- Harris, Lawren. “Revelation of Art in Canada.” *The Canadian Theosophist*, τόμ. 7, τχ. 5, Ιούλιος 1926: 85–88.
- . “Theosophy and Art.” *The Canadian Theosophist*, τόμ. 14, τχ. 5, Ιούλιος 1933: 129–132.
- Hartmann, Franz. “Die goldenen Lehren des Pythagoras vom theosophischen Standpunkte betrachtet.” *Lotusblüten*, τόμ. 7, τχ. 5, 1896: 301–332 και τχ. 6: 385–401.
- . “Populäre Vorträge VI. Die Religion der Zukunft.” *Lotusblüten*, τόμ. 14, τχ. 87, 1899: 799–828.
- Hauschka, Margarethe. “Das Triptychon ‘Gral’ von Anna May.” *Das Goetheanum, Wochenschrift für Anthroposophie*, τόμ. 54, τχ. 24, 1975: 187–190.
- Haviland, Louise. “Sounds and Colours.” *The Occult Review*, τόμ. 24, τχ. 1, Ιούλιος 1916: 52.
- Henry, Charles. *Introduction à une esthétique scientifique*. Παρίσι: La Revue contemporaine, 1885.
- . *Wronski et l'esthétique musicale*. Παρίσι: A. Hermann, 1887.
- . *Cercle Chromatique, présentant tous les compléments et toutes des harmonies de couleurs*. Παρίσι: Charles Verdin, 1888.
- . *Rapporteur Esthétique*. Παρίσι: G. Séguin, 1888.
- Hervieu, Jean-Paul. “Maurice Chabas.” *Regnabit*, τχ. 12, Μάιος 1926: 504–510.
- Huneker, James. *Unicorns*. Νέα Υόρκη: Charles Scribner’s Sons, 1917.
- Irwin, Beatrice. *The Pagan Trinity*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: John Lane, 1912.
- . *The New Science of Colour*. Φιλαδέλφεια: McKay, 1928 [Λονδίνο: William Rider & Son, 1916].
- . “The New Science of Colour in Illumination, or Colour Hygiene in Illumination.” *The Occult Review*, τόμ. 32, τχ. 5, Νοέμβριος 1920: 286-289.
- . “Cooperation—Spiritual and Material.” *The Baha’i magazine, Star of the West*, τόμ. 21, τχ. 1, Απρίλιος 1930: 335–337.

- Jastrow, Morris. *The Religion of Babylonia and Assyria*. Βοστώνη: The Athenaeum Press, 1898.
- Jennings, Hargrave. *The Rosicrucians, Their Rites and Mysteries. On the ancient Fire and Serpent Worshippers, and Explanations of the Mystic Symbols represented in the Monuments and Talismans of the Primeval Philosophers*. Λονδίνο: Chatto and Windus, 1879 [John Hotton 1870].
- Judge, William Q. *The Ocean of Theosophy*. Πασαντένα, Καλιφόρνια: Theosophical University Press, 2011 [Λονδίνο: Theosophical Publishing Society, 1893].
- . “Occult Vibrations: A Fragment of Conservation with H. P. B (1888).” *The Path*, τόμ. 8, τχ. 3, Ιούνιος 1893: 79–81.
- Ivanov, Vyacheslav Ivanovich. *Po zvezdam: Stat'i i aforizmy* [Πλάι στα άστρα: δοκίμια και αφορισμοί]. Αγ. Πετρούπολη: Ory, 1909. Επανέκδοση με εισαγωγή από τον J. D. West. Letchworth: Bradda Books, 1971.
- . *Borozdy I mezhy: Opyty esteticheskije i kriticheskie* [Αυλάκια και όρια: Αισθητικά και κριτικά δοκίμια], Μόσχα: Musaget, 1916. Επανέκδοση με εισαγωγή από τον J. D. West. Letchworth: Bradda Books, 1971.
- . “Ko dnyu otrkřitiya pamyatnoy doski na dome Skryabina” [Για την αποκάλυψη μιας τιμητικής επιγραφής στο σπίτι του Σκριάμπιν]. *Muzika*, τόμ. 254, 11 Μαρτίου 1916.
- . “Natsional'noye I vselenskoye v tvorchestve Skryabina.” [Το εθνικό και το παγκόσμιο στο έργο του Σκριάμπιν]. Στο V. I. Ivanov, *Skryabin*, Μόσχα 1996, σελ. 38–62. [Τρεις τιμητικοί λόγοι του Ιβάνοφ για τον Σκριάμπιν καθώς και ποιήματα από το έτος 1915 έως το 1917. Αρχικά ήταν να δημοσιευτεί στον εκδοτικό οίκο Alkonost στην Αγία Πετρούπολη αλλά δημοσιεύτηκε αργότερα μαζί με άλλα γραπτά του φιλοσόφου από το Μουσείο Σκριάμπιν].
- . “Vzglyad Skryabina na isskustvo” [Η θέση του Σκριάμπιν για την τέχνη] (1916) [Δημοσιευμένο στα αγγλ. στο Viacheslav Ivanov, “Scriabin’s View of Art”, στο Viacheslav Ivanov: Selected Essays, επιμ. Wachtel, Michael, μτφρ. και σχόλια Robert Bird. Έβανστον, Ιλινόις: Northwestern University Press, 2001, σελ. 211–228].
- . “Čiurlionis and the Problem of the Synthesis of Arts”. *Lituanus*, τόμ. 7, τχ. 2, 1961: 45-58. (Μετάφραση Tatiana Fedorow).

- . “Čiurlionis and the Synthesis of the Arts.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer, Collected Essays and Notes, 1906-1989*, μτφρ. R. E. Richardson, επιμ. Stasys Goštautas και Birutė Vaičiūrgis-Šležas. Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994, σελ. 74–95.
- Kaczynski, Richard. *Perdurabo: The Life of Aleister Crowley*, Μπέρκλεϋ, Καλιφόρνια: North Atlantic Books, 2010 [2002].
- Kandinsky, Wassily και Franz Marc. *Der Blaue Reiter*. Επιμέλεια Klaus Lankheit. Μόναχο: R. Piper, ¹¹2009 [1912, ²1914].
- . “Der Gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition”, στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc. Μόναχο: R. Piper, 2009 [1912, ²1914], σελ. 210–229.
- . “Über Bühnenkomposition”, στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc. Μόναχο: R. Piper, 2009 [1912, ²1914], σελ. 189–208.
- . “Über die Formfrage.” Στο *Der Blaue Reiter*. Επιμέλεια Klaus Lankheit. Μόναχο: R. Piper, 2009¹¹ [¹1912, ²1914], σελ. 132–188.
- . *1901–1913 [Rückblicke]*. Βερολίνο: Der Sturm, 1913 [επανέκδοση: *Rückblick*. Επιμέλεια Ludwig Grote. Μπάντεν-Μπάντεν: Woldemar Klein, 1955].
- . *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης, εισαγωγή Victor Ieronim Stoichiță. Αθήνα: Νεφέλη, 1981.
- Kayser, Hans. *Literarische Parallelen zwischen Fra Angelicos Darstellungen des Jüngsten Gerichtes und den Schriften des Antoninus Florentinus*. Διδακτορική διατριβή. Ερλάνγκεν, 1925 (αδημοσίευτη).
- . *Vom Klang der Welt*, Ζυρίχη και Λειψία: Niehans, 1937.
- . *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Βασιλεία: Schwabe & Co., ⁶2007 [1946].
- . *Ein harmonikaler Teilungskanon: Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch Villard de Honnecourt*, Ζυρίχη: Occident Verlag, 1946.
- . *Die Harmonie der Welt*. Βιέννη: [E. Lafite], 1968.
- . *Orphikon. Eine harmonikale Symbolik*, επιμ. Julius Schwabe, Βασιλεία/Στουτγάρδη: Schwabe & Co., 1973.

- Kerner, Justinus. *Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere*. Στουτγάρδη: Cotta, ⁶1892, [1829].
- Kerning, J[ohann] B[aptist]. “Manuskripte für Freimaurer. Gespräch zwischen einem Pythagoräer und einem Künstler.” *Lotusblüten*, τόμ. 13, τχ. 80, 1899: 322–332.
- Khan, Hazrat Inayat. *Complete Works, Original Texts: Lectures on Sufism, 1923*. 2 τόμοι. Λονδίνο: East-West Publications, 1988.
- . *The Mysticism of Sound and Music: the Sufi teaching of Hazrat Inayat Khan*, Βοστώνη: Shambhala, 1996.
- Kircher, Athanasius. *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*. Ρώμη: Ludovici Grignani, 1641 [Κολωνία ²1643, Ρώμη ³1654].
- . *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*. Ρώμη: Ludovici Grignani, 1646 [Άμστερνταμ ²1671].
- . *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Δύο τόμοι. Ρώμη: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650 [²1662, ³1690].
- Kotayya, C. “The Hindu Theory of Vibration as the Producer of Sounds, Forms and Colors.” *The Theosophist*, τόμ. 12, τχ. 1, Οκτώβριος 1890: 44–52 και τχ. 2, Νοέμβριος 1890: 88–91.
- Kubin, Alfred. *Die andere Seite: ein phantastischer Roman*. Μόναχο και Λειψία: G. Müller, 1909. Εκδόθηκε με 52 εικονογραφήσεις του ίδιου του ζωγράφου.
- Kulbin, N[ikolai]. “Die freie Musik.” Στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc. Μόναχο: R. Piper, ¹¹2009 [1912, ²1914], σελ. 125–131.
- Kupka, František. *La création dans les arts plastiques*, μτφρ. Erika Abrams. Παρίσι: Cercle d’Art, 1989 [*Die Schöpfung in der bildenden Kunst*, μτφρ. Noemi Smolik. Όστφιλντερν-Ρούιτ: Hatje Cantz, 2001].
- Lacuria, Paul-François Gaspard [“Abbé Gaspard”], *Les Harmonies de l’être exprimées par les nombres, ou les Lois de l’ontologie, de la psychologie, de l’éthique, de l’esthétique et de la physique expliquées les unes par les autres et ramenées à un seul principe*. Λυών: Guyot, 1844.
- . *De l’être, exprimées par les nombres*. Παρίσι: Comptoir des Imprimeurs–Unis, 1847.
- Ladoué, Pierre. “Maurice Chabas.” *Regnabit*, τχ. 3, 1926: 136–139.

- Laing, S[amuel]. *Modern Science and Modern Thought*. Λονδίνο: Chapman and Hall, 1885.
- . *A modern Zoroastrian*. Λονδίνο: Chapman and Hall, 1893 [F. V. White & Co., 1887].
- Leadbeater, Charles Webster. *The Aura. An Enquiry into the Nature and Functions of the Luminous Mist seen about Human and other Bodies*, Madras, 1895.
- . *Man Visible and Invisible. Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*. Λονδίνο: Theosophical Publishing Society, 1902.
- . *The Chakras: a monograph*. Γουίτον: Theosophical Publishing House, 1927.
- . *Οι διδάσκαλοι και η απραπός*. Μτφρ. Ι. Ν. Χ[αρίτος]. Επιμέλεια Ν. Καρβούνης. Αθήνα: θεοσοφικός εκδοτικός οίκος, 1928 [*The Masters and the Path*. Αντζάρ: Theosophical Publishing House, 1925. Ελλ. μτφρ. από δεύτερη επαυξημένη έκδ. του 1927].
- Leaning, F. E. “The Power of the Tongue. Some Mysteries of Sound”, *Light*, τόμ. 41, Οκτώβριος 1921: 632.
- Lechter, Melchior. *Tagebuch der indischen Reise*. Βερολίνο: Opus II der Einhorn-
presse, 1912. Εκτυπωμένο ως χειρόγραφο σε λίγα αντίτυπα.
- Leman, Boris A. *Churlianis*. Πέτρογκραντ: Butkovskaja, 1912 [²1916].
- Lenz, Desiderius. *Zur Ästhetik der Beuroner Kunstschule*, Βιέννη/Λειψία: Braumüller, 1898.
- Lenz, Didier. *L'esthétique de Beuron*. Μετάφραση Paul Sérusier και πρόλογος Maurice Denis. Παρίσι: 1905.
- Lethaby, W[illiam] R[ichard]. *Architecture, Mysticism and Myth*. Νέα Υόρκη: Macmillan, 1892.
- Levi, Éliphas. *Dogme Et Rituel de La Haute Magie*. 2 τόμοι. Παρίσι: Chacornac Frères, 1930, δύο τόμοι [Παρίσι: Germer Baillière, τόμ. I: 1854 και τόμ. II: 1856. 2η έκδ.: Παρίσι: Germer Baillière, 1861. Αγγλική έκδ.: *Transcendental Magic, its Doctrine and Ritual*. Μετάφραση Arthur Edward Waite. Λονδίνο: George Redway, 1896].
- . *Histoire de la magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*. Παρίσι: Baillière, 1860.

- List, Guido von. *Landschaftsbilder*. Βερολίνο: Hans Lüstenoeder, 1891.
- M. M. “The Geometry of Sound.” *Raya Yoga Messenger*, τόμ. 8, τχ. 6, 1912: 15.
- M[eyers], F[rederic] W. H. “G. F. Watts, R. A. (Honorary Member of the S. P. R.)”
Journal of the Society for Psychical Research, τόμ. 21, τχ. 211, Ιούλιος 1904:
268-269.
- Machell, R[eginald]. “Beautiful.” *Lucifer*, τόμ. 12, τχ. 67, 15 Μαρτίου 1893: 47–55.
- . “The Norse Gods.” *Lucifer*, τόμ. 13, τχ. 77, 15 Ιανουαρίου 1894: 411–417 και
τχ. 78, 15 Φεβρουαρίου 1894: 468–474.
- . “Theosophy and the Art: In Search of the Real.” *Universal Brotherhood Path*,
τόμ. 15, τχ. 8, Νοέμβριος 1900: 435–438.
- . “The Path.” *Century Path*, τόμ. 13, τχ. 34, 26 Ιουνίου 1910: 13.
- . “Color-Studies in Lomaland.” *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 4, 27 Νοεμβρίου 1910:
13, τχ. 5, 4 Δεκεμβρίου 1910: 13, τχ. 6, 11 Δεκεμβρίου 1910: 13.
- . “The Scope of Art.” *The Theosophical Path*, τόμ. 1, τχ. 1, Ιούλιος 1911: 20–21.
- . “Laws of Art.” *Century Path*, τόμ. 14, τχ. 22, 2 Απριλίου 1911: 13.
- . “Parsifal.” *The New Way*, τόμ. 1, τχ. 3, Ιανουάριος 1912: 3.
- . “Eros.” *Der Theosophische Pfad*, τόμ. 10, τχ. 10, Ιανουάριος 1912: 269–271.
- . “Symbolism in Nature and in Art.” *The Theosophical Path*, τόμ. 13, τχ. 5,
Νοέμβριος 1917: 469–477.
- . “Theosophy and the Artist.” *The Theosophical Path*, τόμ. 14, τχ. 1, Ιανουάριος
1918: 6–13.
- . “Music: The Soul of Art.” *The Theosophical Path*, τόμ. 19, τχ. 2, 1920: 110–
113.
- Mayers, W. A. “The Trend of International Evolution.” *The Theosophist*, τόμ. 23, τχ.
10, Ιούλιος 1902: 592–604.
- Menninger, Karl. *Mathematik und Kunst*. Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.
- Michelet, Émile. *De l'ésotérisme dans l'art*. Παρίσι: Librairie du Merveilleux, 1890.
- Michelet, Victor-Émile. *Les Compagnons de la Hiérophanie: Souvenirs du mouvement
hermétiste à la fin du XIXe siècle*. Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1937.
- Mucha, Alphonse. *Le Pater*. Παρίσι: F. Champenois και H. Piazza, 1899.

- Newmarch, Rosa. “Prometheus: The Poem of Fire”. *The Musical Times*, τόμ. 55, τχ. 854, Απρίλιος 1914: 227–231.
- . “Alexander Scriabin”. *The Musical Times*, τόμ. 56, τχ. 868, Ιούνιος 1915: 329–330.
- Obouhow, Nikolas. *Traité d’harmonie tonale, atonale at totale*. Παρίσι: Duran, 1956.
- Olcott, H[enry] S[teel]. “Mrs Watts Hughes’ Sound-Pictures.” *The Theosophist*, τόμ. 11, τχ. 132, Σεπτέμβριος 1890: 665–670.
- Old, Walter R. *What is Theosophy? What is Theosophy? A handbook for Inquirers into the Wisdom-Religion; Being an Outline of Theosophical Teachings Relating to Man and the Universe, Occultism, etc.*, πρόλογος της Annie Besant. Λονδίνο: Hay Nisbet, 1892 [1891].
- Osgood, Irene. *The Shadow of Desire*. Νέα Υόρκη: Cleveland Publishing, 1893.
- Otlet, Paul. “L’aspect spirituel de la cité internationale.” *Bulletin de l’Ordre de l’étoile d’orient*, τχ. 1, Ιανουάριος 1924: 19–38.
- . “La cité mondiale.” *Herald of the Star*, τόμ. 15, τχ. 10, 1926: 435–442.
- Ouspensky, P[jotr] D[emjanowitsch]. *Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World*. Μετάφραση Nicholas Bessaraboff και Claude Bragdon. 1920. Ρότσεστερ, Νέα Υόρκη: Manas Press, 1920.
- . *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*. 1949. Reprinted. Σαν Ντιέγκο/Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Harvest Books, 2001 [[Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1949].
- Papus. *ABC illustré d’occultisme. Premiers éléments d’études des grandes traditions initiatiques*. Παρίσι: Dorbon-Aîné, 1922.
- Patterson, Charles Brodie. *The Rhythm of Life*. Νέα Υόρκη: Thomas Y. Crowell, 1915.
- Pearson, P. *Psycho-Harmonial Therapy: The Lost Chord and Lost Word Revealed*. Πόνκα Σίτι, Οκλαχόμα: Harmonial Publishing Company: 1910.
- Péladan, Joséphin. “Le Matérialisme dans l’art.” *Le Foyer, journal de famille*, τχ. 300, 31 Αυγούστου 1881: 177–179.
- . *Catalogue du Salon de la Rose + Croix*, 1η Μαρτίου – 1η Απριλίου. Παρίσι: Galerie Durand-Ruel, 11 rue Le Peletier, 1892.
- . *Comment on devient artiste*. Παρίσι: Chamuel, 1894.
- . *L’art idéaliste et mystique*. Παρίσι: Chamuel, 1894.

- . “Les Trois Salons de 1895. Rose+Croix. Champs-de-Mars. Champs-Élysées.” *Bulletin mensuel de la Rose+Croix*, Μάιος, 1895.
- . *La Prométhéide: trilogie d’Eschyle en quatre tableaux*. Παρίσι: Chamuel, 1895.
- Picht, Carlo Septimus. “Nikolaus Gysis. Zum Gedenken an seinem 50. Todestag (4 Januar 1951).” *Blätter für Anthroposophie*, τόμ. 3, τχ. 12, 1951: 419–421.
- Piña, Albert R. de. “Review: *The Influence of Music on History and Morals: A Vindication of Plato by Cyril Scott*.” *The Theosophical Messenger*, τόμ. 16, τχ. 1, Ιούνιος 1928: 18–19.
- Pisareva, Elena Fedorovna. *The Light of the Russian Soul, A personal Memoir of Early Russian Theosophy*, μτφρ. George M. Young. Wheaton: The Theosophical Society in America, 2008.
- Prel, Carl du. “Die Zeichnungen aus dem Skizzenbuche von Gabriel Max.” *Sphinx*, τόμ. 2, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1886: 165–168.
- . “Justinus Kerner und die Seherin von Prevorst.” *Sphinx*, τόμ. 2, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1886: 139–156.
- Redgrove, H. Stanley. “The Problem of Time and Space.” *Occult Review*, τόμ. 32, τχ. 6, Δεκέμβριος 1920: 341–347.
- Redon, Odilon. *A soi-même, journal (1867-1915): notes sur la vie, l’art et les artistes*. Εισαγωγή Jacques Morland. Παρίσι: H. Floury, 1922.
- Reghini, Arturo. *I numeri sacri nella tradizione pitagorica massonica*. Ρώμη: Ignis, Stampa, 1947.
- Rochas, Albert de. *La Science des philosophes et l’art des thaumaturges dans l’antiquité*. Παρίσι: G. Masson, 1882.
- . “Les théâtres de marionnettes chez les Grecs.” *La Nature*, τχ. 464, 22 Απριλίου 1882: 346–350.
- . “La Catoptrique des Grecs.” *La Nature*, τχ. 498, 16 Δεκεμβρίου 1882: 33–35.
- . “Les Instruments de Géodésie dans l’antiquité.” *La Nature*, τχ. 511, 17 Μαρτίου 1883: 251–254.
- . “Les Horloges Hydrauliques dans l’antiquité.” *La Nature*, τχ. 587, 30 Αυγούστου 1884: 197–199.
- . “L’audition colorée.” *La Nature*, τχ. 620, 18 Απριλίου 1885: 306–307, και τχ. 644, 30 Οκτωβρίου 1885: 274–275.

- . “Le timbre et la couleur.” *La Nature*, τχ. 658, 9 Ιανουαρίου 1886: 91–94.
- . *Les Forces non définies. Recherches historiques et expérimentales*. Παρίσι: G. Masson, 1887.
- . *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900.
- Royère, Jean. *Le Musicisme, Boileau-La Fontaine-Baudelaire*. Παρίσι: Albert Messein, 1929.
- Ryan, C. J. “Sir Hubert von Herkomer.” *Râja-Yoga Messenger*, τόμ. 10, τχ. 1, Ιανουάριος 1914: 12–14.
- Ržiha, Franz von. *Studien über Steinmetz-Zeichen*. Βιέννη: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdr. τόμ. I/II: 1881, τόμ. III: 1883.
- Sabaneev, Leonid. “Prometej.” *Musyka*, τχ. 1, 1910 και τχ. 13, 1911.
- Sabanejew, Leonid. “Prometheus von Skrjabin.” Στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc. Μόναχο: R. Piper, ¹2009 [1912, ²1914], σελ. 107–124.
- . *Alexander Skrjabin: Werk und Gedankenwelt*. Μετάφραση Ernst Kuhn. Βερολίνο: Kuhn, 2006 [*Skryabin*, Μόσχα: 1916/ ²1923].
- . *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*. Επιμέλεια και μετάφραση Ernst Kuhn. Βερολίνο: Kuhn, 2005 [*Vospominanija o Skryabine*, Μόσχα: 1916, Muzsektor, ²1925].
- . και S. W. Pring. “Scriabin and the Idea of a Religious Art”. *The Musical Times*, τόμ. 72, τχ. 1063, 1931: 789–92.
- . και S. W. Pring. “Scriabin. On the Twenty-Fifth Anniversary of His Death”. *The Musical Times*, τόμ. 81, τχ. 1168, 1940: 256–257.
- . “Pavel Florensky — Priest, Scientist, and Mystic.” *The Russian Review*, τόμ. 20, τχ. 4, 1961: 312–325.
- . “A. N. Scriabin – A Memoir.” *The Russian Review*, τόμ. 25, τχ. 3, 1966: 257–267.
- Satie, Erik. *Le fils des étoiles, Pastorale Kaldéenne du Sar Josephin Péladan*, Urtext, επιμ. Steffen Schleiermacher, Κάσσελ/Βασιλεία/Λονδίνο κ.α.: Bärenreiter: 2015.
- Schönberg, Arnold. “Konsonanz und Dissonanz”. Στο *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, επιμ. Werner

- Haftmann και Angela Schneider. Κατάλογος έκθεσης, Nationalgalerie Βερολίνου. Βερολίνο: Albrecht Hentrich, 1974, σελ. 76–79.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. Βιέννη: Universal Edition, 1922 [1911].
- Schuré, Édouard. *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions, par Édouard Schuré. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*. Παρίσι: Perrin, 1889. Γερμανική μτφρ.: γερμ. μτφρ. *Die großen Eingeweihten: Skizze einer Geheimlehre der Religionen*, μτφρ. M. v. Sivers, Λειψία: Altmann, 1907. Ελληνική μτφρ.: *Οι Μεγάλοι Μύσται – Συμβολή εις την Μυστικήν Ιστορίαν των Θρησκειών*, 2 τόμοι, μτφρ. Κωνστ. Δημ. Κτίστη, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, 1929.
- Scott, Cyril. “The Occult Relationship Between Sound and Colour.” *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 5, Μάιος 1916: 268–272.
- . *The Influence of Music on History and Morals: A Vindication of Plato*. Λονδίνο: Theosophical Publishing House, 1928.
- . “Musician on the Case for Survival.” *Light*, τόμ. 56, τχ. 2880, 19 Μαρτίου, 1936: 182.
- . *Die Tragödie Stefan Georges. Ein Erinnerungsbild und ein Gang durch sein Werk*. Έλτβιλ επί του Ρήνου: Im Lothar Hempe Verlag, 1952.
- . *Music: Its Secret Influence Throughout the Ages*. Λονδίνο: Rider & Company, 1958 [1933].
- . “Maya, the Masters, and Politics.” *Lucis Magazine*, τόμ. 3, τχ. 12, 1962: 7–25.
- . *Bone of Contention: life story and confessions*. Λονδίνο: Aquarium, 1969.
- . *The Philosophy of Modernism in its Connection with Music*. Χ.τ. Nabu Press: 2010.
- Scriabin, Alexander. *Prometheus: The poem of fire: Op. 60*, πρόλογος Faubion Bowers, Edition Eulenburg, Ζυρίχη 1979.
- Sédir, Paul. *Les Incantations. Le Verbe, le son et la lumière astrale, expériences théories de l'Inde et de Boehme*. Παρίσι: Chamuel 1897. [*Incantations – Die Beschwörungen. Der menschliche Logos – Die Stimme von Brahma. Die Töne und das astrale Licht – Wie man Magier wird*. Κόστροπ-Ράουξελ: Christof Uiberreiter Verlag, 2011].

- Sérusier, Paul. *A.B.C. de la peinture*. Παρίσι: La Douce France, Henri Floury, 1950 [1921].
- Severini, Gino. *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*. Πρόλογος R. Allendy. Παρίσι: J. Povolozky, 1921.
- [Shirley], [Ralph]. "Notes of the Month." *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 4, Απρίλιος 1916: 181-182.
- Sinnett, A[lfred]. P[ercy]. *Esoteric Buddhism*. Λονδίνο: Trübner, 1883.
- . *Collected Fruits of Occult Teaching*. Φιλαδέλφεια: J. B. Lippincott, 1920 [1919].
- Slyke, Helen Van. "Hope." *The Religious Science Monthly*, Αύγουστος 1928: 26-27.
- Starr, Meredith. "The Pagan Trinity." *The Occult Review*, τόμ. 16, τχ. 5, Νοέμβριος 1912: 303
- Steiner, Rudolf. *Das Christentum als mystische Tatsache*. Βερολίνο: C. A. Schwetschke, 1902 [Βασιλεία: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1959].
- . "Der Theosophische Kongress in Amsterdam (1904)." *Lucifer-Gnosis*, Ιούνιος 1904: 539–552.
- . *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. Βερολίνο: C. A. Schwetschke und Sohn, 1904.
- . *Vor dem Tore der Theosophie. Vierzehn Vorträge, gehalten in Stuttgart vom 22. August bis 4. September 1906 mit zwei Fragenbeantwortungen*. GA 95. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, ⁴1990 [Βερολίνο: 1910].
- . *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriss dargestellt*. GA 18. Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlaß Verwaltung, ⁹1985 [Βερολίνο: 1914].
- . *Der Baugedanke des Goetheanums: einleitender Vortrag mit Erklärungen zu den Bildern des Goetheanum-Baues gehalten in Bern am 29. Juni 1921*. Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, ³1986 [1932].
- . "Aus dem Lichte die Liebe." *Blätter für Anthroposophie*, τόμ. 3, τχ. 12, 1951: 421-426.
- . "Aus dem Lichte die Liebe." *Die Christengemeinschaft*, τόμ. 51, 1979: 321-324.

- . *Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk*, επιμ. και σχόλια Walther Roggenkamp. Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 1986.
- . *Das Wesen der Farben. 3 Vorträge, gehalten in Dornach am 6., 7. und 8. Mai 1921 sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924*. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1986.
- . *Farbenerkenntnis, Ergänzungen zu dem Band Das Wesen der Farben*. GA 291a, Ντόρναχ: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1990.
- . *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen: acht Vorträge, zwei Fragenbeantwortungen und zwei Schlussworte, gehalten in Köln, Berlin, Leipzig, Dornach und Stuttgart in den Jahren 1906 und 1920 bis 1923*. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1991.
- . *Die Geheimnisse der biblischen Schöpfungsgeschichte: das Sechstageswerk im 1. Buch Moses: ein Zyklus von zehn Vorträgen und ein einleitender Vortrag, München, 16. bis 26. August 1910*. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1992.
- . *Goethes Weltanschauung*. GA 6, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1990 [Βαϊμάρη: Emil Felber, 1897].
- . *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung*. GA 2, Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 2003 [Βερολίνο/Στουτγάρδη: W. Spemann, 1886].
- . *The Fourth Dimension: Sacred Geometry, Alchemy, and Mathematics*. Εισαγωγή David Booth. Μετάφραση Catherine E. Creeger, Great Barrington. Μασαχουσέτη: Anthroposophical Press, 2001.
- Strakosch-Giesler, Maria. “Künstlergruppe ‘Aenigma’.” *Was in der anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, τόμ. 20, 1943: 59–60.
- . *Die Erlöste Sphinx. Über die Darstellung der menschlichen Gestalt in Bild- und Glanzfarben*. Φράμπουργκ: Novalis – Verlag, 1955.
- Sutherland, W. Frank. “Theosophy and the Modern World.” *The Canadian Theosophist*, τόμ. 20, τχ. 1, 15 Μαρτίου 1939: 222.
- Symons, Arthur. *Studies in Seven Arts*. Λονδίνο: Archibald Constable, 1906.
- Tavener, Lucking. “The Spiritual Message of G. F. Watts.” *Light: A Journal of Psychical, Occult, and Mystical Research*, τόμ. 31, τχ. 1.568, 28 Ιανουαρίου

- 1911: 43-45 – τόμ. 31, τχ. 1.569, 4 Φεβρουαρίου 1911: 55-57 – τόμ. 31, τχ. 1.570, 11 Φεβρουαρίου 1911: 68-69.
- Taylor, Deems. “Color Tones.” *U. L. T.: A Weekly Magazine Devoted to the Theosophical Movement, the Brotherhood of Humanity, The Study of the Occult Science, and Aryan Literature*, τόμ. 4, τχ. 2, 10 Ιουλίου 1915: 30-31.
- Thimus, Albert von. *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*. Δύο τόμοι. Κολωνία: M. Dumont-Schauberg, 1ος τόμος: 1868, 2ος: 1876 [ανατύπωση: Χίλντεσχαϊμ: 1988].
- Tingley, Katherine. *Helena Petrovna Blavatsky: Foundress of the Original Theosophical Society in New York, 1875*. Πόντ Λόμα, Καλιφόρνια: Woman's International Theosophical League, 1921.
- Trchsel, Albert. *Quelques mots sur l'art en Suisse*. Λωζάνη Couchoud, 1890.
- Unwala, B. E. “A Scientific Exposition of Purity of Thoughts, Words, and Needs as Taught in Zoroastrianism.” *The Theosophist*, τόμ. 17, τχ. 4, Ιανουάριος 1896: 220-226 και τχ. 5, Φεβρουάριος 1896: 302-307, τχ. 6, Μάρτιος 1896: 337-347.
- . “Manashni—Gavashni—Kunashni.” Στο *Zoroastrianism in the light of Theosophy*. Βομβάη/Μαντράς/Λονδίνο: Theosophical Society, 1898, σελ. 281-311.
- Vinci, Léonard de. *Traité de la peinture. Traduit intégralement [...] ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par Péladan*. Παρίσι: Ch. Delagrave, 1910.
- Waite, Arthur Edward. “Social Destiny of Man.” *Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 5, 1916: 276-279.
- Watts, Frederick. “Our Race as Pioneers.” *The Nineteenth Century*, τόμ. 49, τχ. 291, Μάϊος 1901: 849-857.
- Webb, Francis. *Panharmonicon: Designed as an Illustration of an Engraved Plate, in Which Is Attempted to Be Proved, That the Principles of Harmony More or Less Prevail Throughout the Whole System of Nature; But More Especially in the Human Frame: And That Where These Principles Can Be Applied to Works of Art, They Excite the Pleasing and Satisfying Ideas of Proportion and Beauty*. Λονδίνο: Nichols, son, and Bentley, 1815.

- Weber, Max. “The Fourth Dimension from a Plastic Point of View.” *Camera Work*, τχ. 31, 1910: 25.
- Woods, Charlotte E. “The Philosophy of Sound.” *Universal Brotherhood Path*, τόμ. 14, τχ. 10, Ιανουάριος 1900: 480–483.
- Wyschnegradsky, Ivan. *La loi de la Pansonorité*. Γενεύη: Contrechamps, 1953.
- Young, Stark. “The Color Organ.” *Theatre Arts Magazine*, τόμ. 6, τχ. 1, 1922: 20–32.
- Zeising, Adolf. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. Λειψία: Rudolf Weigel, 1854.
- Zon, D. E. “The Color Concert.” *The American Theosophist*, τόμ. 14, τχ. 7, 1913: 549.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- [Ανώνυμος]. “George Frederick Watts.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τόμ. 5, τχ. 17, 1904: 452–53.
- [Ανώνυμος]. “Spirituality versus Theology.” *The Spectator*, 18 Μαΐου 1889: 10–11.
- [Ανώνυμος]. “The Royal Academy and other Exhibitions.” *Blackwood’s Magazine*, Ιούλιος 1867: 91.
- [Ανώνυμος]. “Dudley Gallery – Cabinet Pictures in Oil.” *The Times*, 14 Νοεμβρίου 1871: 4.
- [Ανώνυμος]. “The Dudley Gallery.” *The Times*, 11 Νοεμβρίου 1872: 4.
- Ābele, Kristiāna. “Acoustic Associations in the Visual Arts. The Latvian Experience at the Turn of the 20th Century.” Στο *Meno idēju migrācija XX a. pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininku kūryba*. Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akad. Leidykla, 2010, σελ. 39–60.
- Abrams, Meyer, Howard. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Οξφόρδη/Λονδίνο: Oxford University Press, 1971 [1953].
- Acker, Wouter Van “Opening the Shrine of the Mundaneum: The Positivist Spirit in the Architecture of Le Corbusier and his Belgian ‘Idolators’.” Στο *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, επιμ. Alexandra Brown and Andrew Leach. Γκόλντ Κόουστ: SAHANZ, 2013, τόμ. 2, σελ. 791–805.

- Acker, Wouter Van. “Architectural Metaphors of Knowledge: The Mundaneum Designs of Maurice Heymans, Paul Otlet, and Le Corbusier.” *Library Trends*, τόμ. 61, τχ. 2, 2012: 371–396.
- Acquisto, Joseph. *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*. Μπέριλινγκτον: Ashgate, 2006.
- Adamenko, Victoria. *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Χίλσοντεϊλ, Νέα Υόρκη: Pendragon, 2007.
- Adams, Courtney S. “Erik Satie and Golden Section Analysis.” *Music & Letters*, τόμ. 77, τχ. 2, 1996: 242–252.
- Adolphs, Volker (επιμ.). *František Kupa: Der Rhythmus der Farbe*. Κατάλογος έκθεσης Kunstmuseum, Βόννη / Museum Kampa, Ίδρυμα Jan και Meda Mladek, 19 Σεπτεμβρίου – 21 Νοεμβρίου 2004. Βόννη: VG Bild-Kunst, 2004.
- Adomavičienė, Nijolė, Rasa Andriušytė-Žukienė και Augustė Juraškaitė. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Album*. Κάουνας: Šviesa, 2007.
- Adorno, Theodor. “Joseph Matthias Hauer, Hölderlin-Lieder II, op. 23. Bariton und Klavier. Wien: Universal-Edition 1929” (1929), στο *Gesammelte Schriften*, τόμ. 19, σελ. 306 κ.ε.
- . “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei.” Στο *Vorträge aus der Reihe Grenzen und Konvergenzen der Künste in der Akademie der Künste Berlin, 1965-1966, Schriftenreihe der Akademie*, τχ. 12. Βερολίνο: Akademie der Künste, 1967.
- . *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, ²⁰1991 [1951].
- . *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. Μετάφραση Rodney Livingstone. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso, 1992 [Suhrkamp, 1963].
- Adorno, Theodor W. και Susan Gillespie. “On Some Relationships between Music and Painting.” *The Musical Quarterly*, τόμ. 79, τχ. 1, 1995: 66–79.
- Alderton, Zoe. “Colour, Shape, and Music: The Presence of Thought Forms in Abstract Art.” *Literature & Aesthetics*, τόμ. 21 τχ. 1, Ιούνιος 2011: 236–258.
- Alexaki, Eugenia. *Sehen, Hören, Erleben. Multimediale Kunsttendenzen seit 1945 am Beispiel drei griechischer Künstler der Diaspora. Takis, Iannis Xenakis, Anestis Logothetis*, διδακτορική διατριβή. Βερολίνο: Freie Universität, 1996.

- Alexandrov, E. Vladimir. *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction*. Κέμπριτζ Μασαχουσέτης/Λονδίνο: Harvard University Press, 1985.
- Alizart, Mark (επιμ.). *Traces du sacré*. Κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι, 7 Μαΐου – 11 Αυγούστου 2008 / Haus der Kunst, Μόναχο, 19 Σεπτεμβρίου 2008 – 11 Ιανουαρίου 2009. Παρίσι: Centre Pompidou, 2008.
- Allende-Blin, Juan. “Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb.” Στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn. Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 81–102.
- . “Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky.” Στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn. Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 103–122.
- Althaus, Karin και Helmut Friedel (επιμ.). *Gabriel von Max: Malerstar, Darwinist, Spiritist*. Κατάλογος έκθεσης, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Μόναχο. Μόναχο: Hirmer, 2010.
- Ambrosini, Gioachino P. *Occultismo e Modernismo: Lettere Familiari ad un amico*. Μπολόνια: Arcivescovile, 1907.
- Anděl, Jaroslav και Dorothy M. Kosinski (επιμ.). *František Kupka: Painting the Universe. Pioneer in Abstraction*. Κατάλογος έκθεσης, Dallas Museum of Art, Τέξας / Kunstmuseum Wolfsburg, Βόλφσμπουργκ / Národní Galerie, Πράγα. Οστφιλντερν-Ρούιτ: Hatje Cantz, 1997.
- Andriušytė-Žukienė, Rasa. “Čiurlionis et l’art européen”. Στο *M. K. Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Osvaldas Daugelis και Henri Loyrette. Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d’Orsay, Παρίσι, Νοέμβριος 2000 – Φεβρουάριος 2001. Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2000, σελ. 27–43.
- . *The Art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis at the Junction of Two Epochs*. Βίλνιους: Inter Se, 2002.
- . *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo. Monografija*. Βίλνιους: Versus Aureus, 2004.
- . *Meno idėjų migracija XX a. pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba, [The migration of art ideas at the early 20th century: the creation of M. K. Čiurlionis and his contemporaries]*. Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akad. Leidykla, 2010.

- Aniello, Barbara. “Verso un’Unione cosmica: Skrjabin e Delville.” *Art e Dossier*, τόμ. 20, τχ. 207, 2004: 20–25.
- . “Musica pietrificata, sculture sonore: Aleksandr Skrjabin tra estasi e teosofia.” Στο *Music and Esotericism*, επιμ. Laurence Wuidar. Λέιντεν: Brill, 2010, σελ. 295–328.
- Anker, Valentina. *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*. Ζούλγκεν: Benteli, 2009.
- . (επιμ.). *Myths and Mysteries: symbolism and Swiss artists*. Κατάλογος έκθεσης, Kunstmuseum, Βέρνη / Museo Cantonale d’Arte and Museo d’Arte, Λουγκάνο. Παρίσι: Somogy Art Publishers, 2013.
- Argüelles, José A. *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*. Σικάγο/Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1972.
- Aristotle, *Metaphysics, Book N*, 1090a20-b5, μτφρ. εισαγωγή και σχόλια Julia Annas, Οξφόρδη: Clarendon Press, 2003 [1976].
- Arnaldo, Javier, Tomàs Llorens Serra, Christian Meyer (επιμ.). *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Κατάλογος έκθεσης, Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 11 Φεβρουαρίου-25 Μαΐου 2003. Μαδρίτη: Fundación Colección Thyssen, 2003.
- Arnaldo, Javier. “Analogías musicales”. Στο *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, επιμ. Javier Arnaldo, Tomàs Llorens Serra, Christian Meyer. Κατάλογος έκθεσης, Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 11 Φεβρουαρίου-25 Μαΐου 2003. Μαδρίτη: Fundación Colección Thyssen, 2003, σελ. 15–45.
- Arnold, William T. (επιμ.). *The Poetical Works of John Keats*. Λονδίνο: Kegan Paul, Trench & Co., 1884.
- Ashcraft, W. Michael. *The Dawn of the New Cycle: Point Loma Theosophists and American Culture*. Νόξβιλ: University of Tennessee Press, 2002.
- Ashton, Anthony *Harmonograph: A Visual Guide to the Mathematics of Music*. Νέα Υόρκη: Walker & Company, 2003.
- Asleson, Robyn. “Nature and abstraction in the aesthetic development of Albert Moore.” Στο *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, επιμ. Elizabeth Prettejohn. Νιού Μπράνσγουικ/Νιου Τζέρσεϋ: Rutgers University Press, 1999, σελ. 115-134.

- Asleson, Robyn. *Albert Moore*. London: Phaidon Press, 2000.
- Bach, Friedrich Teja. “Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne.” Στο *Vom Klang der Bilder, Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, επιμ. Karin von Mauer. Κατάλογος έκθεσης, Staatsgalerie, Στουτγάρδη, 6 Ιουλίου – 22 Σεπτεμβρίου 1985. Μόναχο: Prestel, 1985, σελ. 328–335.
- Bachchan, Harbans Rai. *W.B. Yeats and Occultism: A Study of His Works in Relation to Indian Lore, the Cabbala, Swedenborg, Boehme and Theosophy*. Δελχί: Motilal Banarsidass, 1965.
- Bagdonavičius, Vacys. *Sugrįžti prie Vydūno: straipsniai, esė, pokalbiai*. Βίλνιους: Kultūra, 2001.
- Bahr, Hermann. *Tagebücher*. 2 τόμοι. Ίνσμπρουκ/Βιέννη/Μόναχο: Tyrolia, 1919.
- Baker, James M. “Scriabin’s Implicit Tonality.” *Music Theory Spectrum*, τόμ. 2, 1980: 1–18.
- . *The Music of Alexander Scriabin*. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1986.
- . “Prometheus and the Quest for Color-Music: The World Premier of Scriabin’s *Poem of Fire with Lights*, New York, March 20, 1915”. Στο *Music and Modern Art*, επιμ. James Leggio. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2002, σελ. 61-95.
- Balakian Anna, *The Symbolist Movement, A Critical Appraisal*, New York University Press: Νέα Υόρκη, 1977.
- . *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Βουδαπέστη: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Ballard, Lincoln M. “A Russian Mystic in the Age of Aquarius: The U.S. Revival of Alexander Scriabin in the 1960s.” *American Music*, τόμ. 30, τχ. 2, 2012: 194–227.
- Ballard, Lincoln, Matthew Bengtson και John Bell Young. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Λονδίνο κ.α.: Rowman & Littlefield, 2017.
- Banta, Martha. “Henry James and ‘The Others’.” *The New England Quarterly*, τόμ. 37, τχ. 2, 1964: 171–184.

- Barbera, André. “The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: A Study of Ancient Pythagoreanism.” *Journal of Music Theory*, τόμ. 28, τχ. 2, Φθινόπωρο 1984: 191–223.
- Barker, Andrew. *Greek Musical Writings*, τόμ. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*. Κέιμπριτζ κ.α: Cambridge University Press, 2011 [1989].
- . *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Κέιμπριτζ κ.α: Cambridge University Press, 2007.
- Barker, Naomi Joy. “Diverse Passions: Mode, Interval and Affect in Poussin’s Paintings.” *Music in Art*, τόμ. 25, τχ. 1/2, 2000: 5–24.
- Barkhoff, Jürgen, Hartmut Böhme και Jeanne Riou (επιμ.). *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Κολωνία κ.α.: Böhlau Verlag, 2004.
- Barlow, Paul. “The pointless meaningfulness of Watt’s work.” Στο *Representations of G.F. Watts: Art Making in Victorian Culture*, επιμ. Colin Trodd και Stephanie Brown. Άλντερσοτ, Χαντς: Ashgate Publishing, Ltd., 2004, σελ. 29–47.
- Barnes, Christopher. “Pasternak as Composer and Scriabin-Disciple.” *Tempo*, τχ. 121, 1977: 13–25.
- Barrington, Russell. *The Reality of the Spiritual Life*. Λονδίνο: [χ.τ.], 1889.
- . *G. F. Watts, Reminiscences*. Λονδίνο: George Allen, 1905.
- . *The Life, Letters and Work of Frederic Leighton*. Δύο τόμοι. Νέα Υόρκη: Macmillan, 1906.
- . *Through Greece and Dalmatia; a diary of impressions recorded by pen and picture*. Λονδίνο: Adam and Charles Black, 1912.
- Barthelmes, Barbara. “Musik und Religion im russischen Symbolismus.” Στο *Musik und Religion*, επιμ. Helga de la Motte-Haber. Λάαμπερ: Laaber Verlag, 2003 [1995], σελ. 211–234.
- Bartsch, Ingo και Manfred Jelonek (επιμ.). *Hommage à Picasso: Kubismus und Musik*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Bochum – Haus Kemnade/Μπόχουμ. Μπόχουμ: J. Kordt Bochum-Wattenscheid, 1981.
- Bashkoff, Tracey (επιμ.). *Hilma Af Klint: Paintings for the Future*. Κατάλογος έκθεσης. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2018.

- Baßler, Moritz και Hildegard Châtellier (επιμ.). *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Πρακτικά συνεδρίου. Στρασβούργο: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- Baud-Bovy, Daniel. *Rodo von Niederhäusern*. Ζυρίχη: Beer & Company, 1918.
- Baudelaire, Charles. “De la couleur.” Στο *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Παρίσι: Michel Levy frères, 1868, τόμ. II: curiosités esthétiques, “Salon de 1846”, σελ. 77–198.
- Baudelaire, Charles. *Art in Paris, 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*. Επιμέλεια και μετάφραση Jonathan Mayne, Λονδίνο: Phaidon Press, 1965.
- . *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγκου. Αθήνα: εκδόσεις Printa, 1995.
- . *Du vin et du hachisch suivie de Les Paradis artificiels*. Πρόλογος και σχόλια Jean-Luc Steinmetz. Παρίσι: Le Livre de Poche, 2012.
- . *Les Fleurs du Mal*. Πρόλογος Yves Bonnefoy. Παρίσι: Le Livre de Poche, 2012.
- Bauermeister, Christiane και Stephan Viola (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875-1911*. Κατάλογος έκθεσης, Orangerie, Schloss Charlottenburg, Βερολίνο 1979. Βερολίνο: Berliner Festspiele, 1979.
- Baumann, Daniel κ.α. (επιμ.). *Adolf Wölfli: Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*. Βασιλεία: Wiese Verlag, 1996.
- Baumann, Günter. *Dichtung als Lebensform: Wolfgang Frommel zwischen George-Kreis und Castrum Peregrini*. Βίρτσμπουργκ: Königshausen & Neumann, 1995.
- Bax, Marty. “Die Theosophische Gesellschaft.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Ingrid Ehrhardt, Schirn-Kunsthalle, Φρανκφούρτη επί του Μάιν, 3 Ιουνίου – 20 Αυγούστου 1995. Όστφιλντερν: Tertium, 1995, σελ. 32–37.
- . “Theosophie und Kunst in den Niederlanden 1880-1915”. Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Όστφιλντερν: Tertium, 1995, σελ. 282–320.
- . *Het web der schepping: theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*. Άμστερνταμ: SUN, 2006.

- Beal, Amy C. “‘Time Canvasses’: Morton Feldman and the Painters of the New York School”. Στο *Music and Modern Art*, επιμ. James Leggio. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2002, σελ. 227–246.
- Beaufils, Christophe. *Joséphin Péladan (1858-1918): Essai sur une maladie du lyrisme*. Γκρενόμπλ: Jérôme Millon, 1993.
- Becker, Heinrich. *Robert Sterl als Zeichner: 64 Abbildungen nach Handzeichnungen und Lithographien*. Μπίλεφελντ: Bielefelder Kunstverein, 1952.
- Beckford, James A. (επιμ.). *New Religious Movements and Rapid Social Change*. Λονδίνο: Sage, 1986.
- Behr, Shulamith. “Kandinsky and Theater: The Monumental Artwork of the Future.” Στο *Vasily Kandinsky: From Blaue Reiter to the Bauhaus, 1910–1925*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Jill Lloyd, Neue Galerie New York. Νέα Υόρκη: Hatje Cantz, 2013, σελ. 65–85.
- Behr, Shulamith. *Wassily Kandinsky as Playwright: The Stage-Compositions 1909–1914*. Διδακτορική διατριβή, Έσσεξ: 1991.
- Belyj, Andrej. *Die zweite Symphonie, die Dramatische – Die Argonauten*, μτφρ. Thomas Menzel. Όστφιλντερν: Ed. Tertium, 1995.
- . *Geheime Aufzeichnungen: Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911 - 1915). Mit einem Anhang: Ein Briefwechsel mit Margarita Morosowa*. Μετάφραση Christoph Hellmundt. Ντόρναχ: Rudolf Geering, 2002.
- . *Aufzeichnungen eines Sonderlings*. Μετάφραση Christoph Hellmundt. Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 2012.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Επιμέλεια Hella Tiedemann-Bartels, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1991–1999.
- . *Gesammelte Schriften*. Τόμοι 7. Επιμέλεια, Rolf Tiedemann και Hermann Schweppenhäuser. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1974–1991.
- . *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Επίμετρο: Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss. Μετάφραση Γιώργος Γκουζούλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002 [1994][Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1955, 1969, 1974].
- Bentgens, Wilfried Johannes. *An der Grenze des Fruchtlandes: Musik und Malerei im Vorfeld der Moderne*. Τσύνπλιχ: Prisca, 1997.

- Berger, Frank. *Der okkulte Bach: Zahlengeheimnisse in Bachs Leben und Werk*. Στουτγάρδη: Freies Geistesleben, 2000.
- Berkel, Klaas van. *Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making*. Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press, 2013.
- Berlepsch-Valendas, Hans Eduard von. “Erinnerungen an Gysis.” *Kunst und Handwerk*, τόμ. 53, τχ. 4, 1902–1903: 89–98.
- Berman, Greta. “Synesthesia and the Arts.” *Leonardo* τόμ. 32, τχ. 1, 1999: 15–22.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air. The experience of Modernity*. Νέα Υόρκη: Penguin Books, 1998 [1982].
- Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Fischer, 1994.
- Berra, Giacomo. “Ut musica pictura: l’Arcimboldo e la ricerca delle “musicali consonanze dentro I colori.” Στο *Arcimboldo: Artista Milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Επιμέλεια Sylvia Ferino-Pagden. Κατάλογος έκθεσης, Palazzo Reale, Μιλάνο: Skira, 2011, σελ. 349–359.
- Bert, Harry και Kuno Schlichtenmaier. *Albert von Keller, 1844 Gais/Schweiz– 1920 München*. Κατάλογος έκθεσης, Galerie Schlichtenmaier, 1985. Γκραφενάου: Galerie Schlichtenmaier, 1985.
- Betancourt, Michael (επιμ.). *Mary Hallock-Greenewalt. The Complete Patents*. Ρόκβιλ: Wildside Press, 2005.
- Bezzola, Tobia και Kurzmeyer, Roman. *Harald Szeemann, with by through because towards despite, Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Ζυρίχη: Edition Voldemeer, 2007.
- Bialopetravičienė Laima (επιμ.). *Čiurlionis und die litauische Malerei: 1900 – 1940*. Κατάλογος έκθεσης, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Ντουίσμπουργκ: Das Museum, 1989.
- Białostocki, Jan. “Das Modusproblem in den Bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte Und Zum Nachleben Des ‘Modusbriefes’ Von Nicolas Poussin.” *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, τόμ. 24, τχ. 2, 1961: 128–141.
- Bianchi, Matteo (επιμ.). *Figurazioni ideali: M.K. Čiurlionis, 1875-1911, Alberto Martini, 1876-1954, Albert Trachsel, 1863-1929*. Κατάλογος έκθεσης, Μπελιντσόνα: Museo Villa dei Cedri, 2001.

- Bibby, Neil. "Tuning and Temperament: closing the spiral." Στο *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*, επιμ. John Fauvel, Raymond Flood και Robin Wilson. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2003, σελ. 13–27.
- Bickmann, Isa. *Leonardismus und symbolistische Ästhetik: ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Lang, 1999.
- Bigo, Frédéric (επιμ.). *Paul Ranson: fantasmés & sortilèges*. Κατάλογος έκθεσης, Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, 24 Οκτωβρίου – 24 Ιανουαρίου 2010. Παρίσι: Somogy, 2009.
- Bilancioni, Guglielmo. *Architectura Esoterica: geometria e Teosofia in Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks*. Παλέρμο: Sellerio, 1991.
- Bills, Mark και Barbara Bryant (επιμ.). *G. F. Watts, Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2008.
- Bills, Mark. *Watts Chapel: A Guide to the Symbols of Mary Watts' Arts and Crafts Masterpiece*. Λονδίνο: Philip Wilson Publishers, 2010.
- Bird, Robert. *The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*. Λονδίνο: University of Wisconsin Press, 2006.
- Blotkamp, Carel. "Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction." Στο *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, επιμ. Maurice Tuchman. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1986, σελ. 89–111.
- . "Kunde von der Neuen Mystik: Niederländischer Symbolismus und frühe Abstraktion", στο *Symbolismus in den Niederlanden, von Toorop bis Mondrian*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Fridericianum, Κάσσελ. Κάσσελ: Weber & Weidemeyer, 1991, σελ. 10–38.
- . *Mondrian: The Art of Destruction*. Λονδίνο: Reaktion Books, 2001 [Τσβόλε: Waanders, 1994].
- Blunt, Antony και Edward Lockspeiser. *French Art and Music since 1500*. Λονδίνο: Methuen, Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1974.
- Blunt, Antony. *Nicolas Poussin*. 2 τόμοι. Λονδίνο: Phaidon Press, 1967.

- Blunt, Wilfrid. *'England's Michelangelo': A Biography of George Frederic Watts*. Λονδίνο: Hamish Hamilton, 1975.
- Böhmer, Helga. "Alchemie der Töne. Die Mallarmé-Vertonungen von Debussy und Ravel." Στο *Musica*, τχ. 2, 1968: 83–85.
- Bommel, Elias van. *Nikolaus Gysis*. Μόναχο: 1928.
- Bongard-Levin, G. M (επιμ.). *Ashvaghosha. Zhizn' Buddy. Kalidasa Dramy, μπφρ. Konstantin Balmont, Μόσχα: Khudozhestvennaia literatura*, 1990.
- Bonsdorff Anna-Maria von. "L'abstraction sonore de Kupka. Musicalité, couleur et spiritisme." Στο *Kupka: Pionnier de l'abstraction*. Κατάλογος έκθεσης, Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαρτίου – 30 Ιουλίου 2018. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, σελ. 117–131.
- Boot, Caroline και Marie Hélène Cornips. *Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930*. Κατάλογος έκθεσης, Gemeentemuseum, 1978. Χάγη: Staatsuitgeverij, 1978.
- Boris, Grojs. *Die Neue Menschheit: biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 2005.
- Bornbaum, Werner. *Das Weltgebäude: zur kosmologischen Architekturkonzeption in Symbolismus und Expressionismus und zu Ihrer Vorgeschichte*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Peter Lang, 2001.
- Bornbaum, Werner. *Weltgebäude: zur kosmologischen Architekturkonzeption in Symbolismus und Expressionismus und zu ihrer Vorgeschichte*. Βερολίνο: Peter Lang, 2001.
- Börner, Eugénie και Uta H. Föttsch (επιμ.). *Robert Sterl, zum 140. Geburtstag. Impressionen aus Hessen, Sachsen und Russland*. Φρανκφούρτη: Gesellschaft zur Förderung Frankfurter Malerei, 2007.
- Bosseur, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques: interactions au XX^e siècle*. Παρίσι: Minerve, 2006 [1998].
- Botstein, Leon. "Brahms and Nineteenth-Century Painting." *19th-Century Music*, τόμ. 14, τχ. 2, 1990: 154–168.
- Bottai, Maria Stella. *L'opera pittorica di Sir Edward Burne-Jones e le sue fonti letterarie*. Ρώμη: Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1997–1998.

- Bourdieu, Pierre. “Genèse et structure du champ religieux.” *Revue française de sociologie*, 1971, τόμ. 12/13: 295–334.
- Bowers, Faubion. *Scriabin, a Biography*. Νέα Υόρκη: Dover, ²1996 [αναθεωρημένη Τόκυο/Πάλο Άλτο: Kodansha, 1969].
- . *The New Scriabin: Enigma and Answers*. Νιούτον Άμποτ: David and Charles, 1974 [Νέα Υόρκη, 1973].
- Bowler, Peter J. και Iwan Rhys Morus. *Ιστορία της νεότερης επιστήμης: μια επισκόπηση*. Μετάφραση Βαρβάρα Σπυροπούλου, επιστημονική επιμέλεια Θεόδωρος Αραμπατζής και Φαίδρα Παπανελοπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, [*Making Modern Science. A Historical Survey*. Σικάγο: The University of Chicago, 2005].
- Bowl, John E. “The Blue Rose: Russian Symbolism in Art.” *The Burlington Magazine*, τόμ. 118, τχ. 881, 1976: 566–575.
- . “M. K. Čiurlionis: His Visual Art.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994, σελ. 267–294.
- Boyle-Turner, Caroline. *Paul Sérusier*. Av Άρμπορ, Μίσιγκαν: UMI Research, 1983 [1980].
- . *Paul Sérusier: La Technique, l'œuvre peint*. Μετάφραση στα γαλλικά, Yvonne Rosso. Λωζάννη: Edita, 1988.
- Bracker, Hans-Jürgen. “Eine frühe Botin der Anthroposophie in Palästina: zum 50. Todestag der Malerin Anna Rychter-May.” *Novalis Zeitschrift für europäisches Denken*, τόμ. 58, τχ. 3, 2004: 61–63.
- Brain, Robert. *The Pulse of Modernism. Physiological Aesthetics in Fin-De-Siècle Europe*. Σιάτλ: University of Washington Press, 2015.
- Brent-Smith, Alexander. “Some Reflections on the Work of Scriabin”. *The Musical Times*, τόμ. 67, τχ. 1002, 1926: 692–694.
- Brinkmann, Reinhold. “On the Problem of Establishing ‘Jugendstil’ as a Category in the History of Music – With a Negative Plea.” Στο *Art Nouveau and Jugendstil and the Music of the Early 20th Century, Adelaide Studies in Musicology* 13, 1984, σελ. 19–47.

- Brougher, Kerry, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilczer (επιμ.). *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Κατάλογος έκθεσης, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Ουάσιγκτον, Museum of Contemporary Art, Λος Άντζελες. Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005.
- Brougher, Kerry. “Visual-Music Culture.” Στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilczer. Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005, σελ. 90–175.
- Brown, Malcolm. “Skryabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism.” *19th-Century Music*, τόμ. 3, τχ. 1, 1979: 42–51.
- Brown, Stephanie. “Indefinite expansion: Watts and the physicality of sculpture.” Στο *Representations of G.F. Watts: Art Making in Victorian Culture*, επιμ. Colin Trodd και Stephanie Brown (επιμ.). Άλντερσοτ, Χαντς: Ashgate Publishing, Ltd., 2004, σελ. 83–106.
- . “Watts Sculpture.” Στο *G. F. Watts, Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, επιμ. Mark Bills και Barbara Bryant, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2008, σελ. 59–75.
- Brunner-Littmann, Birgit. *Auguste de Niederhäusern-Rodo 1863-1913: ein Beitrag zur Bildhauerei der Schweiz im 19. Jahrhundert*. Διδακτορική διατριβή. Rommelsbach/Reutlingen: H. Kittelberger, 1968.
- Bryant, Barbara. “G. F. Watts and Symbolist Vision.” Στο *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, επιμ. Andrew Wilton και Robert Upstone. Κατάλογος έκθεσης, Tate Gallery, Λονδίνο, 16 Οκτωβρίου 1997 – 4 Ιανουαρίου 1998 / Haus der Kunst, Μόναχο, 30 Ιανουαρίου – 26 Απριλίου 1998 / Van Gogh Museum, Άμστερνταμ, 15 Μαΐου – 30 Αυγούστου 1998. Λονδίνο: Tate Gallery Publishing, 1997, σελ. 65–81.
- . *G. F. Watts in Kensington: Little Holland House and Gallery*. Κόμπτον: Watts Gallery, 2009.
- Budde, Rainer (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), Die Welt als große Sinfonie*. Κατάλογος έκθεσης, Wallraf-Richartz Museum, Κολωνία: Oktagon 1998.
- Buhrs, Michael (επιμ.). *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913): Lieber sterben als meine Ideale verleugnen!* Κατάλογος έκθεσης, Villa von Stuck, Μόναχο, 29 Οκτωβρίου 2009–17 Ιανουαρίου 2010. Μόναχο: Minerva, 2009.

- Burger, Thomas. *Max Weber's Theory of concept Formation: History, Laws, and Ideal Types*. Ντάρχαμ, Βόρεια Καρολίνα: Duke University Press, 1976.
- Burgmer, Brigitte. "Chromatic Notation of Music: Transforming Bach and Webern into Color and Light." *Leonardo Music Journal*, τόμ. 5, 1995: 5–10.
- Burkert, Walter. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Μετάφραση: Edwin L. Minar, Jr. Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: Harvard University Press, 1972 [Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon, Νυρεμβέργη: Hans Carl, 1962].
- Burollet, Thérèse. "Le Combat avec l'Ange' ou Jean Carriès céramiste." *Bulletin Du Musée Royal de Mariemont*, τόμ. 24/25, 1993/1994: 117–125.
- Butler, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900–1916*. Οξφόρδη: Clarendon Press, 1994.
- Caclamanos, D[emetrius]. "A Greek Painter: Nicolas Gysis." *The Studio*, τόμ. 27, 1902–1903: 197–204.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Μασαχουσέτη: MIT Press, 1967 [The Wesleyan University Press, 1961].
- Cahan, David (επιμ.). *Hermann von Helmholtz. Science and Culture. Popular and Philosophical Essays*. Σικάγο/Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1995.
- Calame, Caroline, και Fernand Donzé. "William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe. Dictionnaire à l'usage des curieux de la vie et de l'œuvre d'un Neuchâtelais hors du commun." *Nouvelle Revue Neuchâteloise*, τόμ. 61, 1999: 6–88.
- Calloway, Stephen, Lynn Federle Orr και Esmé Whittaker (επιμ.). *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement, 1860-1900*. Κατάλογος έκθεσης, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο/ Musée d'Orsay, Παρίσι/ Young Museum, Σαν Φρανσίσκο. Λονδίνο: V&A Publishing, 2011.
- Campen, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη: MIT Press, 2008.
- Cassedy, Steven (επιμ.). *Selected Essays of Andrey Bely*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1985.
- Caswell, Austin B. "The Pythagoreanism of Arcimboldo." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 39, τχ. 2, 1980: 155–161.

- Cavanaugh, Jan. *Out looking in Early Polish Art, 1870-1918*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, 2000.
- Celenza, Christopher S. *Piety and Pythagoras in Renaissance Florence: The "Symbolum Nesianum."* Λέιντεν/Βοστώνη/Κολωνία: Brill, 2001.
- Celletti, Alessandra και Ettore Perozzi. *Celestial Mechanics: The Waltz of the Planets*, Τσίτσεστερ: Springer, 2007.
- Cesare, Brandi. *Αρκάδιος ή περί Γλυπτικής*. Μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη, 1983 [*Arcadio o della Scultura*. Τορίνο: Giulio Einaudi, 1956].
- Chapman, Ronald. *The Laurel and the Thorn: A Study of G. F. Watts*. Λονδίνο: Faber & Faber, 1945.
- Charazińska, Elżbieta κ.ά. (επιμ.). *Symbolism in Polish Painting, 1840-1914*. Ντιτρόιτ: The Detroit Institute of Arts, 1984.
- Charles, Etienne. "Un Ami de Gorki." *La Liberté*, 14 Νοεμβρίου 1905: 1.
- Cheetham, Mark A. "Mystical Memories: Gauguin's Neoplatonism and 'Abstraction' in Late-Nineteenth-Century French Painting." *Art Journal* 46, τχ. 1, 1987: 15–21.
- . *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Κέιμπριτζ/Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1991.
- Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Μπέρκλεϋ κ.α.: University of California Press, 2012.
- Chesterton, Gilbert Keith. *G. F. Watts*. Κόμπτον: Watts Gallery, 2008 [Λονδίνο: Duckworth, 1904].
- Chong, Corrinne. "Invoking the Language of the Musical Vague in the Art and Critical Reception of Henri Fantin-Latour." Στο *Music and Modernism, c. 1849-1950*, επιμ. Charlotte de Mille. Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Publishing, 2011, σελ. 119–157.
- Chudovsky, Valerian A. "The Poet of the Vertical Line." Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994, σελ. 96–159.
- Cicero. *De Natura Deorum*, I, x–xi, στο *Cicero, De Natura Deorum Libri Tres*, τόμ. 1, εισαγωγή και σχόλια Joseph B. Mayor και J. H. Swainson. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2009 [Κέιμπριτζ, Λειψία: 1880], σελ. 9–10.

- Čiurlionytė-Karūžienė, Valerija και Judita Grigienė (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*. Βίλνιους: Vaga, ²1984 [1977]. [στα Λιθουανικά, Ρωσικά, Αγγλικά, Γαλλικά και Γερμανικά].
- Clair, Jean (επιμ.). *L'âme au Corps, arts et Sciences, 1793-1993*. Κατάλογος έκθεσης, Galeries Nationales du Grand Palais, Παρίσι, 19 Οκτωβρίου 1993 – 24 Ιανουαρίου 1994. Παρίσι: Gallimard/Electa, 1993.
- Clair, Jean, Cathrin Pichler και Wolfgang Pircher (επιμ.). *Wunderblock: eine Geschichte der modernen Seele*. Κατάλογος έκθεσης, Messepalast, Βιέννη, 27 Απριλίου – 6 Αυγούστου 1989. Βιέννη: Löcker, 1989.
- Clavien, Alain. *Les Helvétistes, Intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*. Λωζάνη: Société d'histoire de la Suisse romande & Editions d'en bas, 1993.
- Clemens, Theodor. "Ein Musiker der Malerei." Στο *Arena: Oktav-Ausgabe von Über Land und Meer*, τόμ. 30, τχ. 6, 1913/1914: 809–814.
- Clerbois, Sébastien. *Contribution à l'étude du mouvement symboliste. L'influence de l'occultisme français sur la peinture belge*, διδακτορική διατριβή, Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Βρυξελλών, 1999.
- . "In search of the forme-pensée: the influence of theosophy on Belgian artists, between Symbolism and the avant-garde (1890-1910)". *Nineteenth-Century Art Worldwide*, τόμ. 1, τχ. 2, 2002.
- . "L'influence de la pensée ésotérique sur le symbolisme belge. Bilan critique d'une affinité spirituelle à la fin du XIX^e siècle." *Aries, Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 2, τχ. 2, 2002: 173–192.
- . *L'Esotérisme et le Symbolisme belge*. Βάνεγκεμ: Pandora Publishers, 2012.
- Clerke, Agnes M. *The System of the Stars*. Λονδίνο: Longmans, Green, 1890.
- Colbert, Charles. *Haunted Visions: Spiritualism and American Art*. Φιλαδέλφεια: University of Philadelphia Press, 2011.
- Cole, Brendan. "L'École de Platon de Jean Delville: amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle." *La Revue des musées de France*, τόμ. 56, τχ. 4, Οκτώβριος 2006: 57–63.
- . "Jean Delville's La Mission de l'Art: Hegelian Echoes in fin-de-siècle Idealism." *Religion and the Arts*, τόμ. 11, 2007: 330–372.

- . “Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for *un art annonciateur des spiritualités futures*.” Στο *Symbolism, its origins and consequences*, επιμ. Rosina Neginsky. Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars publishing, 2010, σελ. 129–146.
- . *Jean Delville’s L’Esthétique idéaliste. Art between Nature and the Absolute (1887-1906)*. Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Publishing, 2015 (διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, 2000).
- Collins, Sarah. *The Aesthetic Life of Cyril Scott*. Γούντμπριτζ: The Boydell Press, 2013.
- Condat, Jean-Bernard (επιμ.). *Goldener Schnitt und Musik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Νέα Υόρκη: Peter Lang, 1988.
- Constable, Liz, Dennis Denisoff, και Matthew Potolsky. *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Conti, Angelo. *Giorgione*. Φλωρεντία: Fratelli Alinari, 1894.
- Cooper, Martin. “Scriabin's Mystical Beliefs.” *Music & Letters*, τόμ. 16, τχ. 2, 1935: 110-115.
- Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. Νέα Υόρκη: New York American Library, 2009 [Νέα Υόρκη: McGraw Hill Book, 1939].
- Corinth, Lovis. “Carl Strathmann.” *Kunst und Künstler*, τόμ. 1, 1903: 255–263.
- Cornelli, Gabriele. *In Search of Pythagoreanism: Pythagoreanism as an Historiographical Category*. Βερολίνο/Βοστώνη: De Gruyter, 2013.
- Cornford, Francis MacDonald. *Plato’s Cosmology: The Timaeus of Plato*. Ιντιανάπολις/Κέιμπριτζ: Hackett Publishing Company, 1997 [Λονδίνο: 1935].
- Cory, Isaac Preston (επιμ.). *The Ancient Fragments*. Λονδίνο: William Pickering, 1828.
- Counsell, Colin. “The Kinesics of Infinity: Laban, Geometry and the Metaphysics of Dancing Space.” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, τόμ. 24, τχ. 2, 2006: 105–116.
- Crary, Jonathan. “Aveuglant lumière.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 105–109.

- Crawford, John C. “Music and Visual Color.” *Leonardo*, τόμ. 13, τχ. 4, 1980: 349.
- Crocker, Richard L. “Pythagorean Mathematics and Music.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 22, τχ. 2, 1963: 189–198 και τόμ. 22, τχ. 3, 1964: 325–335.
- Cudworth, Ralph. “The Digression concerning the Plastick Life of Nature, or an Artificial, Orderly and Methodical Nature.” Στο *The Cambridge Platonists*, επιμ. C. A. Patrides. Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1969.
- Cusack, Carole M. “The Enneagram: G. I. Gurdjieff’s Esoteric Symbol.” *Aries*, τόμ. 20, 2020: 31–54.
- Cytowic, Richard E. *Farben hören, Töne schmecken: die bizarre Welt der Sinne*. Μόναχο: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995 [*The Man Who Tasted Shapes*, Νέα Υόρκη: Putnam, 1993].
- Cytowic, Richard και David M. Eagleman. *Wednesday is Indigo Blue. Discovering the Brain of Synesthesia*. Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press, 2009.
- D’Alembert, Jean. “Discours préliminaire de l’Encyclopédie.” Στο *Œuvres complètes de D’Alembert*, τόμ. 1. Παρίσι: A. Belin, 1821 [1751].
- Da Silva, Jean. *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*. Παρίσι: Éditions Syros-Aternatives, 1991.
- Da Vinci, Leonardo. *Notebooks*. Επιμέλεια Thereza Wells, πρόλογος Martin Kemp, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008 [1952].
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Κάσσελ/Βασιλεία/Λονδίνο κ.α.: Bärenreiter, 1987 [1978].
- Dammert, Udo. “Moderne Malerei und Musik.” *Musica*, τόμ. 17, τχ. 5, 1963: 193–199.
- Dann, Kevin T. *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1998.
- Danos, Antonis. “Idealist “grand visions,” from Nikolaos Gyzis to Konstantinos Parthenis: the Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism.” Στο *The Symbolist Roots of Modern Art*, επιμ. Michelle Facos και Thor J. Mednick. Φάρναμ, Σάρει/Μπέρλινγκτον: Ashgate, 2015, σελ. 11–22.
- Danzker, Jo-Anne Birnie (επιμ.). *Loïe Fuller: Getanzter Jugendstil*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Villa Stuck, Μόναχο. Μόναχο/Νέα Υόρκη: Prestel 1995.
- . *Villa Stuck*. Μόναχο: Hatje Cantz, 2006.

- Darrigol, Olivier. *A History of Optics. From Antiquity to the Nineteenth Century*. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2012.
- Daschke, Dereck και W. Michael Ashcraft. *New Religious Movements: a Documentary Reader*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: New York University Press, 2005.
- Daugelis, Osvaldas και Henri Loyrette (επιμ.). *M. K. Čiurlionis, 1875-1911*. Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d'Orsay, Παρίσι, Νοέμβριος 2000 – Φεβρουάριος 2001. Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2000.
- Daugelis, Osvaldas. “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Όσφουλντερν: Tertium, 1995, σελ. 92–95.
- Daunoravičiene, Gražina και Rima Povilioniene (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911): jo laikas ir musu laikas = His Time and Our Time*. Βίλνιους: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.
- Davenport, Nancy. “Paul Sérusier: Art and Theosophy.” *Religion and the Arts*, τχ. 11, 2007: 172–213.
- David, Helge. “Ein fließender Teppich. Zur Ästhetik von August Endell.” Στο *August Endell, 1871–1925: Architekt und Formkünstler*, επιμ. Nicola Bröcker, Gisela Moeller και Christiane Salge. Πέτερσμπεργκ: Michael Imhof Verlag, 2012, σελ. 69–75.
- Davidson, Pamela. *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante*. Cambridge Studies in Russian Literature, Cambridge. Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1989.
- Davis, James W. “A Response to W. Garner's Observations on the Relationship between Colour and Music.” *Leonardo*, τόμ. 12, τχ. 3, 1979: 218–219.
- De la Motte-Haber, Helga. *Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Λάαμπερ: Laaber-Verlag, 1990.
- . *Klangkunst: tönende Objekte und klingende Räume*. Λάαμπερ: Laaber, 1999.
- . *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Λάαμπερ: Laaber, 2000.
- Delille, Damien. “Le langage des anges. Charles Filiger et les instruments de sublimation magiques.” *Histoire de l'art*, τόμ. 73, 2013: 159–168.

- De Mille, Charlotte (επιμ.). *Music and Modernism, c. 1849-1950*. Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Pub., 2011.
- Delevoy, Robert L. *Der Symbolismus in Wort und Bild*. Μετάφραση Knud Lambrecht και Cornelia Niebler. Γενεύη: Skira, 1979 [*Journal du symbolisme*, 1977, *Le symbolisme*, ²1982, αγγλ. μτφρ. Barbara Bray. Λονδίνο: Macmillan, 1978, ²1982.
- Deppermann, Maria. *Andrej Belys ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*. Μόναχο: Sagner, 1982.
- Dianteill, Erwan. “Pierre Bourdieu et la religion. Synthèse critique d’une synthèse critique.” *Archives de sciences des religions*, τόμ. 118, 2002: 5–19.
- Dibble, Jeremy. *Charles Villiers Stanford: Man and Musician*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2002.
- Dichter, Claudia, Hans Günter Golinski, Michael Krajewski και Susanne Zander (επιμ.). *The Message: Kunst und Okkultismus*. Κατάλογος έκθεσης, Kunstmuseum Bochum, 16 Φεβρουαρίου 2008 – 13 Απριλίου 2008. Κολωνία: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
- Didaskalou, Konstantinos. *Der Münchner Nachlass von Nikolaus Gysis*, 2 τόμοι. Μόναχο, 1993.
- Didaskalou, Konstantinos. *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, διδακτορική διατριβή στο LMU, Μόναχο 1991.
- Didaskalou, Konstantinos. *Kompositionsentwürfe und Studien von Nikolaus Gysis*, μεταπτυχιακή διατριβή στο Ludwig-Maximilians-Universität. Μόναχο, 1986.
- Dimova, Polina. “The Poet of Fire: Aleksandr Skriabin’s Synaesthetic Symphony “Prometheus” and the Russian Symbolist Poetics of Light.” Στο *Berkeley Program in Eurasian and East European Studies*, UC Berkeley: Berkeley Program in Soviet and Post-Soviet Studies, 2009. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <http://escholarship.org/uc/item/25b624gd>.
- . “The Frozen Desert and the Crystal City: Figurations of Alexander Scriabin’s Music in Evgenii Zamiatin’s *The Cave and We*.” *Ulbandus Review*, τόμ. 16, 2014: 48–70.
- Dixon, Joy. *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*. Βαλτιμόρη/Λονδίνο: John Hopkins University Press, 2001.

- Dixon, Laurinda, S. “Art and Music at the Salons de la Rose + Croix, 1892–1897.” Στο *The Documented Image: Visions of Art History*, επιμ. Gabriel P. Weisberg και Laurinda S. Dixon. Νέα Υόρκη: Syracuse University Press, σελ. 165–186.
- Dobbs, Betty Jo Teeter. *The Janus Faces of Genius: the Role of Alchemy in Newton’s Thought*. Κέμπριτζ: University of Cambridge Press, 1991.
- Dodds, Eric Robertson. *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, ²1978 [1977] [*The Greeks and the Irrational*. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1951].
- . *Pagan and Christian in an Age of Anxiety. Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2000 [1965].
- . *Πλάτων και Πλωτίνος. Δύο Μελέτες*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 1988 [1977].
- Doering-Manteuffel, Sabine. *Das Okkulte: Eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung: von Gutenberg bis zum World Wide Web*. Μόναχο: Siedler, 2008.
- Dömling, Wolfgang. “Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea.” *19th-Century Music* τόμ. 18, τχ. 1, 1994: 3–9.
- Domnick, Ottomar (επιμ.). *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei: ein Zyklus*. Μπέργκεν: Müller & Kiepenheuer, 1947.
- Dorra, Henri (επιμ.). *Symbolist Art Theories: A critical Anthology*. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1994.
- Dostrovsky, John T. Cannon και Sigalia. *The Evolution of Dynamics: Vibration Theory from 1687 to 1742*. Νέα Υόρκη/Βερολίνο/Χαϊδελβέργη: Springer-Verlag, 1981.
- Draguet, Michel κ.α. (επιμ.). *Splendeurs de l’Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leurs temps*. Κατάλογος έκθεσης, Λιέγη, Musée de l’Art wallon, 17 Οκτωβρίου – 1 Δεκεμβρίου 1997. Λιέγη: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.
- Draguet, Michel, Ingrid Brugger, Dominique Marechal, Sabine Plakolm-Forsthuber (επιμ.). *Der Kuss der Sphinx Symbolismus in Belgien*. Κατάλογος έκθεσης, Kunstforum, Βιέννη, 2007–2008. Βιέννη: Hatje Cantz, BA-CA Kunstforum, 2007.
- Draguet, Michel. *Le symbolisme en Belgique*. Βρυξέλλες: Fonds Mercator, 2004.

- Ducret, Marc και Patricia Monjaret. *L'école de Carriès: l'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888 - 1940*. Παρίσι: Les éditions de l'amateur, 1997.
- Dumas, Véronique. "Le Peintre Symboliste Alphonse Osbert (1857–1939) et Les Salons de La Rose+Croix." *Revue de L'art*, τχ. 140, 2003: 41–60.
- . *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857–1939)*. Παρίσι: CNRS Éditions, 2005.
- Duplaix, Sophie, Marcella Lista (επιμ.). *Sons et lumières: une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι, 22 Σεπτεμβρίου 2004 – 3 Ιανουαρίου 2005. Παρίσι: Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- Eberle, Gottfried. *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin*. Μόναχο/Σάλτσμπουργκ: Emil Katzwichler, 1978.
- . "'Absolute Harmonie' und 'Ultrachromatik'." Στο *Alexander Skrjabin, Studien zur Wertungsforschung*, τόμ. 13, επιμ. Otto Kolleritsch. Γκρατς: Universal Edition, 1980.
- Eberlein, Dorothee. "Čiurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus." Στο *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Karin von Mauer, Staatsgalerie Stuttgart, 1985. Μόναχο: Prestel Verlag, 1985, σελ. 340-345.
- . "Čiurlionis, Przybyszewski und Vjačeslav Ivanov über die Musik um 1900." Στο *Acta Universitatis Stockholmiensis*, τόμ 5, τχ. 2: The Baltic Countries 1900-1914. Πρακτικά συνεδρίου, Στοκχόλμη, 1983, επιμ. Alexander Loit. Στοκχόλμη: Centre for Baltic Studies, 1990, σελ. 665–676.
- . "Čiurlionis und Strindberg – Phänomene der doppelten Begabung." Στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Die Welt als große Sinfonie*, επιμ. Rainer Budde. Κατάλογος έκθεσης, Wallraf-Richartz Museum. Κολωνία: Oktagon 1998, σελ. 66–73.
- Ebert, Christa (επιμ. και μτφρ.). *Jenseits des Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus*. Λειψία: Reclam, ³1992 [1981].
- . "Symbolistische Zirkel und Salons – Kulturutopien im Selbstversuch". Στο *Gesamtkunstwerk: Zwischen Synästhesie und Mythos*. Επιμ. Hans Günther. Μπίλεφελντ: Aisthesis Verlag, 1994, σελ. 75–90.

- Eckhardt, Ulrich και Christiane Bauermeister (επιμ.). *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Κατάλογος έκθεσης, Akademie der Künste, Βερολίνο. Βερολίνο: Fröhlich und Kaufmann, 1983.
- Eddy, Arthur Jerome. *Cubists and Post-Impressionism*. Σικάγο: A. C. McClurg, ²1919 [1914].
- Ehrhardt, Ingrid (επιμ.). *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915*. Κατάλογος έκθεσης, Schirn-Kunsthalle, Φρανκφούρτη επί του Μάιν, 3 Ιουνίου – 20 Αυγούστου 1995. Όστφιλντερν: Tertium, 1995.
- Ehrhardt, Ingrid και Simon Reynolds (επιμ.). *Kingdom of the Soul: symbolist art in Germany 1870-1920*, Schirn Kunsthalle, Φρανκφούρτη επί του Μάιν, 26 Φεβρουαρίου – 30 Απριλίου 2000 / Birmingham Museum and Art Gallery, 26 Μαΐου – 30 Ιουνίου 2000 / Prins Eugens Waldemarsudde, Στοκχόλμη, 25 Αυγούστου – 5 Νοεμβρίου 2000. Μόναχο/Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Prestel Verlag, 2000.
- Eiges, K. “Musika, kak odno iz vısshikh misticheskikh perezivaniy.” *Zolotoe Runo*, τχ. 6, 1907: 54 κ.ε.
- Eisler, Hanns. *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. Λειψία: Deutscher Verlag für Musik, 1973.
- Eklund, Dara (επιμ.). *Echoes of the Orient: The Writings of William Quan Judge*. 4 τόμοι. Πασαντένα, Καλιφόρνια: Theosophical University Press, 2011 [1980].
- Elias, Norbert. *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*, επιμ. Michael Schröter, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1991.
- Elder, Bruce R. *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Γουότερλου, Οντάριο: Wilfrid Laurier University Press, 2010.
- Endell, August. *Die Schönheit der großen Stadt*. Βερολίνο: Archibook-Verlag, 1984 [Στουτγάρδη: Strecker & Schröder (1908)].
- . *Um die Schönheit, eine Paraphase über die Münchner Kunstausstellungen—1896*. Μόναχο: Verlag Emil Franke, 1896.
- . “Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur.” *Deutsche Kunst und Dekoration*, τόμ. 1, 1897–1898: 144.
- . “Formenschönheit und Dekorative Kunst.” *Dekorative Kunst*, τόμ. 1, 1898: 75–77.

- Engel, J. D. *Perečen' sočinenij A. N. Skrjabina* [Κατάλογος έργων του Α. Ν. Σκριάμπιν]. Πέτρογκραντ: 1916.
- Éri, Gyöngyi και Zsuzsa O. Jobbágyi (επιμ.). *A Golden Age: Art and Society in Hungary, 1896-1914*. Κατάλογος έκθεσης, Barbican Art Gallery, Λονδίνο, 25 Οκτωβρίου 1989 – 14 Ιανουαρίου 1990/ Center for the Fine Arts, Μαϊάμι, 16 Μαρτίου – 27 Μαΐου 1990, San Diego Museum of Art, Σαν Ντιέγκο, 10 Νοεμβρίου 1990 – 5 Ιανουαρίου 1991. Βουδαπέστη κ.α.: Corvina, 1991.
- Erickson, Bryce. “Art and Geometry: Proportioning Devices in Pictorial Composition.” *Leonardo*, τόμ. 19, τχ. 3, 1986: 211–215.
- Ertan, Deniz. *Dane Rudhyar. His Music, Thought, and Art*. Νέα Υόρκη, Ρότσεστερ: Rochester University Press, 2009.
- Etkind, Mark. “The Second Life of the Artist: Dilettante or Genius.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Σικάγο: *The Institute of Lithuanian Studies*, 1994, σελ. 51–57.
- Evans, Brian. “Foundations of a Visual Music.” *Computer Music Journal*, τόμ. 29, τχ. 4, 2005: 11–24.
- Evans, Arthur. *Witchcraft and the Gay Counterculture: A Radical View of Western Civilization and Some of the People it Has tried to Destroy*. Βοστώνη: Fag Rag Books, 1978.
- Ewert, Hansjörg και Jürgen Ruck. “*Caprichos Goyescos* – Kompositorische Bezugnahmen auf Radierungen von Francisco de Goya.” Στο *Wie Bilder klingen*, επιμ. Monika Fink και Lukas Christensen, τόμος πρακτικών από το συμπόσιο *Musik nach Bildern*. Βιέννη: LIT, 2011, σελ. 195-220.
- Fabre, Gladys. “Der literarische Zirkel der Abbaye. Der Okkultismus und die Avantgarde-Kunst in Frankreich 1906–1915.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Κατάλογος έκθεσης, σελ. 350–373.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες: University of California Press, 2009.
- Fagus, Félicien. “Petite Gazette d’art: Alphonse Osbert.” *La Revue blanche*, τχ. 141, 15 Απριλίου 1899, σελ. 628–629.
- Fahr-Becker, Gabriele. *Jugendstil*. Κένινγκσβίντερ: Tandem Verlag, 2007.

- Faivre, Antoine. *L'ésotérisme*. Παρίσι: Presses Universitaires de France: 42006 [1992].
- . *Access to Western Esotericism and Theosophy, Imagination, Tradition*, Όλμπανι: SUNY Press, 2000 [1994].
- . *The Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus*, μτφρ. Joscelyn Godwin. Γκραντ Ράπιντς, Μίσιγκαν: Phanes Press, 1995.
- . *Western Esotericism: A Concise History*. Μτφρ. Christine Rhone. Όλμπανι: SUNY Press, 2010.
- Fäth, Reinhold, και David Voda (επιμ.). *Aenigma. Hundert Jahre anthroposophische Kunst*. Κατάλογος έκθεσης, Kunstmuseum Olmütz, Ολομούκ. Ολομούκ: Muzeum umění Olomouc, 2015.
- Fauchereau, Serge και Joëlle Pijaudier (επιμ.). *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*. Στρασβούργο: Musées de la Ville de Strasbourg, 2011.
- Fauvel, John κ.α. (επιμ.). *Music and Mathematics, From Pythagoras to Fractals*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2004.
- Fay, Antoinette κ.α. (επιμ.). *Autour de Lévy-Dhurmer: Visionnaires et Intimistes en 1900*. Κατάλογος έκθεσης, Grand Palais, Παρίσι, 3 Μαρτίου – 30 Απριλίου 1973. Παρίσι: Éditions des Musées nationaux, 1973.
- Fedjuschin, Victor B. *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen: eine geistige Wanderschaft*. Σάφχαουζεν: Novalis Verlag, 1988.
- Fedotov, Vladimir M. “Polyphony in the Paintings of M. K. Čiurlionis.” *Leonardo*, τόμ. 28, τχ. 1, 1995: 53–56.
- Ferguson, Kitty. *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space*. Νέα Υόρκη: Walker, 2008.
- Field, J[udith] V[eronica]. “Musical cosmology: Kepler and his readers.” Στο *Music and Mathematics: from Pythagoras to Fractals*, επιμ. John Fauvel, Raymond Flood και Robin Wilson. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2003, σελ. 29–44.
- Finger, Anke. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

- Fingesten, Peter. “Spirituality, Mysticism and Non-Objective Art.” *Art Journal*, τόμ. 21, τχ. 1, 1961: 2–6.
- Fink, Monika και Lukas Christensen (επιμ.). *Wie Bilder klingen*. Τόμος πρακτικών από το συμπόσιο *Musik nach Bildern*. Βιέννη: LIT, 2011.
- Fink, Monika. *Musik nach Bildern: programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*. Ίνσμπρουκ: Edition Helbling, 1988.
- . “Kompositionen nach Bildern von Arnold Böcklin.” Στο *Imago Musicae*, τόμ. 6, 1989: σελ. 143-164.
- . “Die Rezeption der Nocturnes in der bildenden Kunst.” Στο *Chopin Studies*, τόμ. 5. Βαρσοβία: Musica Iagellonica, 1995, σελ. 145–152.
- . “Mit Farbe komponieren: Synästhetische Modelle bei Alexander Skrjabin, Ivan Wyschnegradsky und Olivier Messiaen.” Στο *Festschrift Günther Andergassen – zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, επιμ. Bruno Oberhammer. Μπότσεν [Μπολτσάνο]: Südtiroler Künstlerbund: 2005, σελ. 158–179.
- Fischler, Roger και Eliane Fischler. “Juan Gris, son milieu et ‘le nombre d’or’.” *Revue d’art canadienne*, τόμ. 7, τχ. 1–2, 1980: 33–36.
- Flat, Paul και René Piot (επιμ.). *Journal D’Eugène Delacroix*. Παρίσι: Plon-Nourrit, 2¹⁸⁹³.
- Fletcher, John Edward (επιμ.). *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, ‘Germanus Incredibilis’*. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2011.
- Fleury, Michel. *L’impressionnisme et la musique*. Παρίσι: Fayard, 1996.
- Flood, W. H. Grattan. “Colour Music.” *The Musical Times*, τόμ. 67, τχ. 1006, Δεκέμβριος 1926: 1117.
- Florensky, Pavel. *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, επιμ. Nicoletta Misler, μτφρ. Wendy Salmond. Λονδίνο: Reaktion Books, 2002.
- Forman, Paul. “Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment.” *Historical Studies in the Physical Sciences*, τόμ. 3, 1971: 1–115: «Το πολιτισμικό περιβάλλον της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, η αιτιότητα και η κβαντική θεωρία, 1918-1927: Η προσαρμογή των Γερμανών φυσικών και μαθηματικών σε ένα εχθρικό διανοητικό περιβάλλον». Στο *Η κρίση στη φυσική και η δημοκρατία της Βαϊμάρης*. Μετάφραση Βαρβάρα Σπυροπούλου, επιμέλεια

- Θόδωρος Αραμπατζής και Κώστας Γαβρόγλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σελ. 1–129.
- Fornoff, Roger. *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Χίλντεσχαϊμ: Georg Olms, 2004.
- Forster, E[dward] M[organ]. *Maurice*, εισαγωγή David Leavitt. Λονδίνο: Penguin Books: 2005 [1971].
- Forsyth, Peter Taylor. *Religion in Recent Art: Expository Lectures on Rossetti, Burne Jones, Watts, Holman Hunt and Wagner*. Μάντσεστερ: Abel Heywood/Λονδίνο: Simpkin, Marshall: 1889.
- Fox, Richard G. “East of Said” στο *Edward Said: A Critical Reader*, επιμ. Michael Sprinker. Οξφόρδη: Blackwell, 1992.
- Franciscono, Marcel, κ.α. (επιμ.). *Klee et la musique*. Κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne. Παρίσι: Centre Georges Pompidou, 1985.
- Franssen, Maarten. “The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel. The Science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre.” *Tractrix: Yearbook for the History of Science*, τόμ. 3, 1991: 15–77.
- Frèches-Thory, Claire και Ursula Perucchi-Petri. *Die Nabis: Propheten der Moderne*. Κατάλογος έκθεσης, Kunsthau Zürich, Ζυρίχη / Musée d’Orsay, Παρίσι. Μόναχο: Prestel Verlag, 1993.
- Frecot, Janos, Jonas Geist και Diethart Kerbs. *Fidus, 1868-1948. Zur Ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. Μόναχο: Rogner & Bernhard, 1972.
- Friedel, Helmut και Annegret Hoberg. *Kandinsky: das druckgrafische Werk*. Μόναχο: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2008.
- Friedman, B. H. (επιμ.). *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000.
- Frisch, Walter. *German Modernism, Music and the arts*. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 2005.
- Frizot, Michel. “Les courbes du temps. L’image graphique et la sensation temporelle.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22

- Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 69–83.
- Frongia, Maria Luisa. *Il Simbolismo di Jean Delville*. Μπολόνια: Patron, 1978.
- Fuchs, Georg. *Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive*. Μόναχο: Georg Müller, ²1907.
- G. S. Kirk και J. E. Raven (επιμ.), *The Presocratic Philosophers*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1977 [1957]. Ελλην. έκδ.: *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: MIET, ⁴2001.
- Gabriele Uerscheln, “‘Und ein Geheimnis zwischen Sohn und Mohn’: Anmerkungen zur Rezeption von Geheimlehren in der Malerei des Symbolismus.” Στο *Bildwelten des Symbolismus*, επιμ. Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff. Νόις: Concept Verlag, 1985, σελ. 25–30.
- Gadamer, Hans-Georg. “Griechische Philosophie III, Plato im Dialog.” Στο *Gesammelte Werke*, τόμ. 7. Τύμπινγκεν: J. C. B. Mohr, 1991.
- Gaehetgens, Thomas W. “Böcklin und Frankreich.” Στο *Arnold Böcklin: eine Retrospektive*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Katharina Schmidt, Kunstmuseum, Βασιλεία / Musée d’Orsay, Παρίσι / Neue Pinakothek, Μόναχο. Χαϊδελβέργη: Edition Braus, 2001, σελ. 89–111.
- Gage, John. *Colour in Turner: Poetry and Truth*. Λονδίνο: Studio Vista, 1969.
- . (επιμ.). *G. F. Watts: A Nineteenth Century Phenomenon*. Κατάλογος έκθεσης, The Whitechapel Art Gallery, Λονδίνο, 22 Ιανουαρίου – 3 Μαρτίου 1974. Λονδίνο: Whitechapel Gallery, 1974.
- . “The Technique of Seurat: A Reappraisal.” *Art Bulletin*, τόμ. 69, τχ. 3, 1987: 448–454.
- . *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 2005 [1993].
- . *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 2002 [Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1999].
- Galbreath, Robert. “The History of Modern Occultism: A Bibliographical Survey.” *Journal of Popular Culture*, τόμ. 5, τχ. 3, 1971: 726–754.
- Galeyev, B. M. και I. L. Vanechkina. “Was Scriabin a Synesthete?”. *Leonardo*, τόμ. 34, τχ. 4, 2001: 357–361.

- Gamwell, Lynn. *Exploring the Invisible: Art, Science, And the Spiritual*. Πρίνστον/Οξφόρδη: Princeton University Press, 2002.
- Garcia, Emanuel E. “Rachmaninoff and Scriabin. Creativity and Suffering in Talent and Genius.” *The Psychoanalytical Review*, τόμ. 91, τχ. 3, 2004: 423–442.
- Garcia, Susanna. “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas.” *19th-Century Music*, τόμ. 23, τχ. 3, 2000: 273–300.
- Gardini, Michela. *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*. Παρίσι: Classiques Garnier, 2015.
- Garner, W. “The Relationship between Colour and Music.” *Leonardo*, τόμ. 11, τχ. 3, 1978: 225–226.
- Gauld, Alan. *The Founders of Psychical Research*. Λονδίνο: Routledge & K. Paul, 1968.
- Gautier, Flaurette. *L'Écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)*, μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο François-Rabelais de Tours, 2011.
- . *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*. Δύο τόμοι, διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο François-Rabelais de Tours, 2012.
- Gautier, Théophile. “Club des hachichins.” *Revue des Deux Mondes*, τχ. 13, 1846: 520–535.
- Gawboy, Anna και Justin Townsend. “Scriabin and the Possible.” *Journal of the Society for Musical Theory*, τόμ. 18, τχ. 2, Ιούνιος 2012. Δημοσιευμένο στο http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.php.
- Gawboy, Anna. *Alexander Scriabin's Theurgy in Blue: Esotericism and the Analysis of Prometheus: Poem of Fire' Op. 60*. Διδακτορική διατριβή. Yale University, 2010.
- Georg, Charles (επιμ.). *Albert Trachsler 1863-1929*. Κατάλογος έκθεσης, Musée d'art et d'Histoire, Γενεύη 6 Δεκέμβρη 1984 – 17 Φλεβάρη 1985, Ελβετικό Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης. Γενεύη: Musée d'art et d'histoire, 1984.
- George, Stefan. *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*. Προμετωπίδα του Μέλχιορ Λέχτερ. Βερολίνο: Holten, 1899 [Ντουίσμπουργκ: Helmut Küpper, 1949].
- Geuenich, Stephan. *Die Waldorfpädagogik im 21. Jahrhundert*. Βερολίνο: LIT Verlag, 2009.

- Gevers, Ine. *Janus de Winter: de schilder mysticus*. Άμστερνταμ: Meulenhoff/Landshoff, 1985.
- Ghil, René. *Traité du Verbe, avec Avant-dire de Stéphane Mallarmé*. Παρίσι: Giraud, 1886.
- Gide, André. *La Symphonie pastorale*. Παρίσι: Gallimard, 2011 [1925].
- Giese, Cornelia. *Rudolf Steiner und die Waldorfschule aus feministischer und religionskritischer Perspektive*. Χέρμπολτσαϊμ: Centaurus Verlag, 2008 [Ομπερχαουζεν: Athena-Verlag, 1998].
- Gilman, Lawrence. “Music of the Month: A Mystical Tone-Poet.” *The North American Review*, τόμ. 215, τχ. 799, 1922: 838–843.
- Gimbutas, Marija. “The Origins of Folk Art.” *Lituanus*, τόμ. 7, τχ.1, 1961: 13–23.
- Glaser, Curt. “Berliner Ausstellungen”, *Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, τόμ. 25, 1912: 362.
- Gleis, Ralph και Maja Brodrecht (επιμ.). *Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism*. Κατάλογος έκθεσης, Alte Nationalgalerie, Βερολίνο, 18 Σεπτεμβρίου – 17 Ιανουαρίου 2021. Μόναχο: Hirmer Verlag, 2020.
- Godwin, Joscelyn. *Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 1979.
- . *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. Λονδίνο: Thames and Hudson, 1979.
- . *The Mystery of the Seven Vowels in Theory and Practice*. Γκραντ Ράπιντς, Μίσιγκαν: Phanes Press, 1991.
- . *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Ρότσεστερ: Inner Traditions, 1993.
- . *The theosophical Enlightenment*. Όλμπανι: State University of New York Press, 1994.
- . *Music and the Occult: French Musical Philosophies, 1750-1950*, Νέα Υόρκη: University of Rochester Press, 1995.
- . “Music and the Hermetic Tradition.” Στο *Gnosis and Hermeticism: From Antiquity to Modern times*, επιμ. Wouter J. Hanegraaff και Roelf van den Broek. Νέα Υόρκη: State University of New York Press, 1998, σελ. 183–196.

- . “Esoteric Theories of Color.” Στο *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, επιμ. Peter J. Forshaw. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2016, σελ. 447–476.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Φάουστ*. Εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια, Πέτρος Μάρκαρης. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2003 [2002].
- Gołąb, Maria. “Ut pictura musica. Chmielowski – Podkowiński – Weiss. Entre la critique d’art et la praxis picturale.” Στο *Le symbolisme polonaise*, επιμ. Francis Ribemont/Wojciech Suchocki. Κατάλογος έκθεσης, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2004–2005, Somogy, Éditions d’art. Παρίσι, Musée des Beaux-Arts, Rennes, 2004, σελ. 136–247.
- Goldstein, Michael. “Skrjabin und die Skrjabinisten.” Στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn. Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 178–190.
- Gollek, Rosel (επιμ.). *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie*. Μόναχο: Prestel, 1982.
- Gombrich, Ernst. “Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought.” Στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 11 (1948): 163–192.
- . *In Search of Cultural History: the Philip Maurice Deneke lectures, 1967*. Οξφόρδη: Clarendon Press, 1969.
- Gomes, Michael. *Theosophy in the Nineteenth Century: An Annotated Bibliography*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Garland, 1994.
- Goodlad, Graham D. *British foreign and imperial policy, 1865–1919*. Λονδίνο: Routledge, 2000.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. *The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Tauris Parke, 2005 [1985].
- . *Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: New York University Press, 2002.
- . *The Western Esoteric Traditions: a Historical Introduction*. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008.
- Goštautas, Stasys, και Birutė Vaičjurgis-Šležas (επιμ.). *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994.

- Goštautas, Stasys. “M. K. Čiurlionis, The Famous Unknown.” *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 5–19.
- Gott dang, Andrea. *Vorbild Musik: die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915*. Μόναχο/Βερολίνο: Deutscher Kunstverlag, 2004.
- . και Regina Wohlfarth (επιμ.). *Mit allen Sinnen Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*. Λειψία: Henschel, 2010.
- Gottwald, Clytus. “Swesdoliki – die unbeantwortete Frage.” Στο *Igor Strawinsky. Musik-Konzepte* τχ. 34/35, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn. Μόναχο: Edition Text & Kritik, 1984, σελ. 65–79.
- Gouk, Penelope. “The harmonic roots of Newtonian science.” Στο *Let Newton be!*, επιμ. John Fauvel, Raymond Flood, Michael Shortland και Robin Wilson. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη/Τόκυο: Oxford University Press, 1994 [1988], σελ. 101–125.
- Gould, Veronica Franklin. (επιμ.). *The Vision of G. F. Watts (1817-1904)*. Κατάλογος έκθεσης, Watts Gallery, Κόμπτον, 2 Ιουλίου – 31 Οκτωβρίου 2004. Κόμπτον, Γκίλφορντ: Trustees of the Watts Gallery, 2004.
- . *G. W. Watts, the Last Great Victorian*. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2004.
- Grayson, David. “Debussy on Stage.” Στο *The Cambridge Companion to Debussy*, επιμ. Simon Trezise. Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2003, σελ. 61–83.
- Green, Martin. *Mountain of Truth: The Counterculture begins. Ascona, 1900-1920*. Χανόβερ, Νιου Χαμπσάιρ: University Press of New England, for Tufts University Press 1986.
- . *Prophets of a New Age. The Politics of Hope from the eighteenth through the twenty-first Centuries*. Νέα Υόρκη: Scribners, 1992.
- Green, Vivien (επιμ.). *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*. Κατάλογος έκθεσης, Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 30 Ιουνίου – 4 Οκτωβρίου 2017 / Peggy Guggenheim Collection, Βενετία, 28 Οκτωβρίου, 2017 – 7 Ιανουαρίου 2018. Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017.

- . “The Salon de la Rose+Croix: The Religion of Art.” Στο *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*. Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, 14–35.
- . “Towards a Newer Laocoon”. *Partisan Review*, τόμ. 7, τχ. 4, 1940: 296–310.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Βοστώνη: Beacon Press, 1961.
- Greenhow, Desna. *The Diary of Mary Watts, 1887-1904*. Λονδίνο: Watts Gallery/Lund Humphries, 2016.
- Grohmann, Will. *Wassily Kandinsky: Leben und Werk*. Κολωνία: DuMont Schauberg, 1958.
- Grosse-Brockhoff, Hans-Heinrich (επιμ.). *Bildwelten des Symbolismus. Festschrift Irmgard Feldhaus zum 65. Geburtstag*. Νόις: Concept Verlag, 1985.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Μόναχο: Carl Hanser, 1988.
- . *Russian Cosmism*. Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press, 2018.
- Gruntz-Stoll, Johannes. *Harmonik: Sprache des Universums: Überlieferung und Überwindung pythagoräischer Harmonik*. Βέρνη: Kreis der Freunde um Hans Kayser, 2000.
- Guéguen, Daniel. *Jean Delville: la contre-histoire*. Παρίσι: Lienart, 2016.
- Guhl, Anton F. “Kurzbiografie Georg Anschütz.” Στο *Hamburgische Biografie, Personenlexikon*, επιμ. Franklin Kopitzsch και Dirk Brietzke, τόμ. 6. Γκέτινγκεν: Wallstein-Verlag, 2012.
- Guicheteau, Marcel. *Paul Sérusier*. Παρίσι: Editions Side, 1976.
- Gümbel-Seiling, Max. *Mit Rudolf Steiner in München*. Χάγη: De Nieuwe Boekerij, 1946.
- Günther, Hans (επιμ.). *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*. Μπίλεφελντ: Aisthesis, 1994.
- Günther, Herbert. *Künstlerische Doppelbegabungen*. Μόναχο: Ernst Heimeran, 1960 [1938].
- Gunther, Leon. *The Physics of Music and Color*, Νέα Υόρκη κ.α.: Springer, 2012.
- Gut, Serge. “Scriabin/Nemtin: Universe by Alexei Lyubimov; Irina Orolva; USSR Russian Chorus; Moscow Philharmonic Orchestra; Kiril Kondrashin; Scriabin; Nemtin”. *Tempo*, τχ. 120, 1977: 29–31.

- . “Skrjabin: Vermittler zwischen Debussy und Schönberg.” Στο *Alexander Skrjabin*, Studien zur Wertungsforschung, τόμ. 13, επιμ. Otto Kolleritsch. Γκράτς: Universal Edition, 1980, σελ. 85–94.
- Gut, Taja (επιμ.). *Andrej Belyi: Symbolismus – Anthroposophie. Ein Weg. Texte – Bilder – Daten*. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 1997.
- Guthrie, William Keith Chambers. *A History of Greek Philosophy*, τόμ. 1: *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1992 [1962].
- Haftmann, Werner, και Angela Schneider (επιμ.). *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*. Κατάλογος έκθεσης, Nationalgalerie Βερολίνο, 11 Σεπτεμβρίου – 4 Νοεμβρίου 1974. Βερολίνο: Albrecht Hentrich, 1974.
- Haftmann, Werner. *Painting in the Twentieth Century: An Analysis of the Artists and their Work*, μτφρ. Ralph Manheim. Νέα Υόρκη/Ουάσιγκτον: Praeger, ⁷1972 [Νέα Υόρκη: 1965, μτφρ. από τα γερμανικά, Μόναχο: Prestel 1965, τόμ. I: 1954 και τόμ. II: 1955].
- . “Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts.” Στο *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, επιμ. Werner Haftmann και Angela Schneider. Κατάλογος έκθεσης, Nationalgalerie/Βερολίνο. Βερολίνο: Albrecht Hentrich, 1974, σελ. 8–41.
- Hahl-Koch, Jelena (επιμ.). *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Σάλτσμπουργκ/Βιέννη: Residenz Verlag, 1980.
- Halcyone, Ruth. *Music of the Spheres*. Λος Άντζελες: House of Ralston, 1927.
- Halfen, Roland, Walter Kugler, και Dino Wendtland. *Rudolf Steiner – das malerische Werk: mit Erläuterungen und einem dokumentarischen Anhang*. Ντόρναχ: Rudolf-Steiner Verlag, 2007.
- Hallé, Charles E. *Notes from a Painter's Life*. Λονδίνο: J. Murray, 1909.
- Hamerton, Philip Gilbert. “Pictures of the Year.” *Saturday Review*, 1η Ιουνίου 1867: 691.

- . *Contemporary French Painters: An Essay*. Βοστώνη: Roberts Brothers, 1898 [Λονδίνο, 1868].
- . *Imagination in Landscape Painting*, Λονδίνο: Seeley and Co., 1896 [1887].
- Hamerton, Philip Gilbert. *Thoughts About Art*. Βοστώνη: Roberts Brothers, 1885 [Λονδίνο: Macmillan, 1873].
- Hammacher, Wilfried και Günter Aschoff. *Ergänzungen zu “Die Uraufführung der Mysteriendramen” von und durch Rudolf Steiner, München 1910-1913*. Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 2015.
- Hammacher, Wilfried. *Die Uraufführung der Mysteriendramen von und durch Rudolf Steiner in München 1910 bis 1913*. Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 2010.
- Hammer, Olav. *Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*. Άμστερνταμ: Brill, 2003.
- Hammond, Frederick. “Poussin et les modes: le point de vue d’un musicien.” Στο *Poussin et Rome*, επιμ. Olivier Bonfait κ.α. Πρακτικά συνεδρίου της Γαλλικής Ακαδημίας, Ρώμη, 16-18 Νοεμβρίου 1994. Παρίσι: Réunion des musées nationaux, 1996, σελ. 75–91.
- Hanegraaff, Wouter J. *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Λέιντεν: Brill, 1996.
- . “The New Age Movement and the Esoteric Tradition.” Στο *Gnosis and Hermeticism From Antiquity to Modern Times*. Επιμέλεια Roelof van den Broek και Wouter J. Hanegraaff. Νέα Υόρκη: State University of New York, 1998, σελ. 359–382.
- . “Beyond the Yates Paradigm: The Study of Western Esotericism Between Counterculture and New Complexity.” *Aries—Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 1, τχ. 1, 2001: 5–37.
- . *Esotericism and the Academy*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2012.
- . *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη κ.α.: Bloomsbury, 2013.
- . “How Hermetic was Renaissance Hermetism.” *Aries—Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 15, 2015: 179–209.

- Hanegraaff, Wouter J. και Roelf van den Broek. *Gnosis and Hermeticism: From Antiquity to Modern times*. Νέα Υόρκη: State University of New York Press, 1998.
- Hanegraaff, Wouter J., Antoine Faivre, Roelof van den Broek και Jean-Pierre Brach (επιμ.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2005.
- Hanfmann, George M. A. “M. K. Čiurlionis, the Lithuanian Painter.” *Lituanus*, τόμ. 7, τχ. 2, 1961: 34–36.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, επιμ. και σχόλια στο κείμενο Dietmar Strauß. Μάιντζ/Λονδίνο κ.α.: Schott, 1990.
- Harrison, John, και Simon Baron-Cohen. “Synaesthesia: An Account of Coloured Hearing”. *Leonardo*, τόμ. 27, 1994: 343–46.
- Harten, Jürgen και Christoph Vitali (επιμ.). *Michail Wrubel, der russische Symbolist*. Κατάλογος έκθεσης, Kunsthalle Ντίσελντορφ / Haus der Kunst, Μόναχο. Κολωνία: DuMont, 1997.
- Hartmann, Thomas von. “Über Anarchie in der Musik.” Στο *Der Blaue Reiter*, επιμ. Wassily Kandinsky και Franz Marc. Μόναχο: R. Piper, 2009 [¹1912, ²1914], σελ. 43–47.
- Harvey, David Allen. *Beyond enlightenment: occultism and politics in modern France*. ΝτεΚάλμπ: Northern Illinois University Press, 2005.
- Hatt, Michael. “Thoughts and Things: Sculpture and the Victorian Nude.” Στο *Exposed: The Victorian Nude*, επιμ. Alison Smith. Νέα Υόρκη: Watson-Guptill, σελ. 36–49.
- Hauck, Guido. *Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust*. Βερολίνο: Springer, 1884.
- Haward, Lawrence. *Music in Painting*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Pitman Publishing Corporation, Faber, 1948.
- Hay, Robert C. *Dane Rudhyar and the Transcendental Painting Group of New Mexico, 1938–1941*. Διδακτορική διατριβή, Michigan State University, 1981.
- Heintz, Günter (επιμ.). *Briefe. Melchior Lechter und Stefan George*. Στουτγάρδη: Hauswedell, 1991.

- Heisenberg, Werner. *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*. Μετάφραση Arnold J. Pomerans, επιμ. Ruth Nanda Anshen. Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1971.
- Heller-Roazen, Daniel. *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World*. Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: The MIT Press, 2011.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Artist, "The Fourth Dimension" and Non-Euclidean Geometry 1900-1930: A Romance of Many Dimensions*. Διδακτορική διατριβή, Yale University, 1975.
- . "Mysticism and Occultism in Modern Art." Στο *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 5–21.
- . "Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension." Στο *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, επιμ. Maurice Tuchman. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1986, σελ. 219–237.
- . "Mysticism as the 'tie that binds': the case of Edward Carpenter and modernism." *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 29–37.
- . *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης/Λονδίνο: The MIT Press, 2013 [Princeton University Press, 1983].
- Herf, Jeffrey. *Αντιδραστικός Μοντερνισμός. Τεχνολογία, κουλτούρα και πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, μτφρ. Παρασκευάς Ματάλας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996 [Cambridge University Press, 1984].
- Herlin, Denis. "Le cercle de l'Art indépendant." Στο *Debussy, la musique et les arts*. Κατάλογος έκθεσης, Musée de l'Orangerie, Παρίσι. Παρίσι: Flammarion, 2012, σελ. 77–89.
- Hermant, Jost και Gregory Mason. "Meister Fidus: Jugendstil-Hippie to Aryan Faddist." *Comparative Literature Studies*, τόμ. 12, τχ. 3, 1975: 288–307.
- Hertz, Paul. "Synesthetic Art-An Imaginary Number?" *Leonardo* τόμ. 32, τχ. 5, 1999: 399–404.
- Herz-Fischler, Roger. "An Examination of Claims concerning Seurat and 'The Golden Number'." *Gazette des beaux-arts*, Μάρτιος, τόμ. 101, τχ. 1370, 1983: 109–112.

- Hess, Karolina Maria και Malgorzata Alicja Dulcka, “Kazimierz Stabrowski”, στο *World Religions & Spirituality Project (WRSP)*, Virginia Commonwealth University. <https://wrldrels.org/2017/02/24/kazimierz-stabrowski/>, ημερομηνία δημοσίευσης: 9 Φεβρουαρίου 2017.
- Heusinger von Waldegg, Joachim (επιμ.). *Grotesker Jugendstil: Ausstellung Carl Strathmann (1866–1939)*. Κατάλογος έκθεσης, Das Rheinische Landesmuseum, Βόννη. Βόννη: Rheinisches Landesmuseum, 1976.
- Hippocrates, *On Nutriment*, 23, μτφρ. W. H. S. Jones, The Loeb Classical Library, τόμ. 1, Λονδίνο: William Heinemann, 1957 [1923].
- Hodges, Wilfrid. “The geometry of music.” Στο *Music and Mathematics, From Pythagoras to Fractals*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2004, σελ. 91–111.
- Hoffmann, Ernst Fedor. “Thomas Mann’s ‘Gladius Dei’.” *PMLA*, τόμ. 83, τχ. 5, Οκτώβριος 1968: 1353–1361.
- Hoffmann, Ida (επιμ.). *Le symbolisme russe: la rose bleue*. Κατάλογος έκθεσης, Musée communal d’Ixelles, Βρυξέλλες. Βρυξέλλες: Mercator, 2005.
- Hoffmann, Stefan-Ludwig. *Die Politik Der Geselligkeit: Freimaurerlogen in Der Deutschen Bürgergesellschaft, 1840-1918*. Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*. Νέα Υόρκη: Basic Books, 2006 [1979].
- Hofstätter, Hans Hellmut. *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Κολωνία: Du Mont: 1977 [1963].
- . *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Κολωνία: M. Du Mont Schauberg, 1965.
- . *Idealismus und Symbolismus*. Βιέννη/Μόναχο: Anton Schroll, 1972.
- . “Die Bildwelt der symbolistischen Malerei.” Στο *Symbolismus in Europa*, επιμ. Hans Albert Peters και Ingrid Jenderko. Κατάλογος έκθεσης, Μπάντεν-Μπάντεν: Staatliche Kunsthalle, 1976, σελ. 11–16.
- . *Jugendstil: Graphik und Druckkunst*. Μπάντεν-Μπάντεν: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1983.
- . *Rudolf Jettmar: Monographie*. Βιέννη: Edition Tusch, 1984.

- Hollander, Hans. *Musik und Jugendstil*. Zürich: Atlantis-Verlag, 1975.
- Holm-Hudson, Kevin και Darius Kučinskas. “Plane isometries in the music and art of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.” *Musicae Scientiae*, ειδικό τεύχος 2005-2006: 109-137. προσβάσιμο στον ιστότοπο: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/19343> (τελευταία πρόσβαση στις 2 Δεκεμβρίου, 2016).
- Holst, Imogen. *The Music of Gustav Holst*. Λονδίνο: Oxford University Press, ²1968.
- Holub, Robert. «Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας». Από τον *φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, επιμ. Raman Selden επιμ. μτφρ. ελληνικού κειμένου Μίλτος Πεχλιβάνος, Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, στο *The Cambridge History of Literary Criticism*, τόμ. 8, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2004 [Cambridge University Press, 1995].
- Homer, William Innes. *Seurat and the Science of Painting*. Νέα Υόρκη: Hacker Art Books, 1985.
- Hoozee, Robert (επιμ.). *Bruxelles: carrefour de cultures*. Κατάλογος έκθεσης, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Βρυξέλλες, 8 Σεπτεμβρίου – 5 Νοεμβρίου 2000. Αμβέρσα: Fonds Mercator, 2000.
- Hopfengart, Christine, και Michael Baumgartner (επιμ.). *Paul Klee: Leben und Werk*. Zentrum Paul Klee, Βέρνη: Hatje Cantz, 2012.
- Horaz. *Ars Poetica [Die Dichtkunst]*, μτφρ. και πρόλογος Eckart Schäfer. Στουτγάρδη: Reclam, 1972.
- Howat, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1983.
- Hubert, Judd D. “Symbolism, Correspondence and Memory.” *Yale French Studies*, τχ. 9, 1952: 46–55.
- Huffman, Carl A. “The Pythagorean Tradition.” Στο *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, επιμ. A. A. Long, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1999, σελ. 66–87.
- Hull, Arthur Eaglefield. *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*. Λονδίνο: Kegan Paul, 1916.
- . “Scriabin’s Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”. *Proceedings of the Musical Association*, τόμ. 43, τχ. 1, 1916: 17–28.

- . *Cyril Scott. Composer, Poet and Philosopher*. Λονδίνο: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., 1919.
- . *Cyril Scott: The Man and his Works*. Λονδίνο: Waverley, 1925.
- Hulten, Pontus (επιμ.). *Territorium Artis*. Κατάλογος Έκθεσης, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Βόννη, 1992. Στουτγάρδη: Gerd Hatje, 1992.
- Husmann, Heinrich. *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Βερολίνο: Walter de Gruyter, 1961.
- Hutmacher, Heiko (επιμ.). *Kunst und Alchemie: das Geheimnis der Verwandlung*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Kunstpalast Ντίσελντορφ. Ντίσελντορφ: Hirmer, 2014.
- Huysmans, Joris-Karl. *Là-bas*, εισ. και σχόλια Pierre Cogny, Παρίσι: Flammarion, 1978 [Tresse et Stock, 1891].
- . *Gegen den Strich*, μτφρ. και σχόλια Walter Münz και Myriam Münz, Στουτγάρδη: Reclam, 2007 [1992].
- . *À rebours*, σημ. και σχόλια Daniel Grojnowski. Παρίσι: Flammarion, 2004.
- . *Écrits sur l'art*, επιμ. Jérôme Picon. Παρίσι: Flammarion, 2008.
- . *Ανάποδα*, μτφρ. Συλβάνα Ζερβακάκη, Αθήνα: Τραυλός, 2000.
- Iamblichus. *Life of Pythagoras*. Μετάφραση Thomas Taylor. Λονδίνο: J. M. Watkins, 1818.
- . *The Theology of Arithmetic: On the Mystical, Mathematical and Cosmological Symbolism of the First Ten Numbers*. Μετάφραση Robin Waterfield, πρόλογος Keith Critchlow. Γκραντ Ράπιντς, Μίσιγκαν: Phanes Press, 1988.
- Imgardt, D. “La peinture et la révolution.” *Zolotoe Runo*, τχ. 5, 1906: 56-59.
- Ingold, Felix Philipp. *Literatur und Aviatik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1980.
- Introvigne, Massimo. “Čiurlionis’ Theosophy: Myth or Reality?” Άρθρο που παρουσιάστηκε στο συνέδριο *Enchanted Modernities: Theosophy and the arts in the modern world*, 25–27 Σεπτεμβρίου, 2013, Άμστερνταμ.
- . “Reginald W. Machell (1854-1927): Blavatsky’s Child, British Symbolist, American Artist.” *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 14, 2014: 165–189.

- . “Zöllner’s Knot: Jean Delville (1867-1953), Theosophy, and the Fourth Dimension.” *Theosophical History: A Quarterly Journal of Research*, τόμ. 17, τχ. 3, 2014: 84–118.
- . “Fidus (1868–1948). A German Artist from Theosophy to Nazism.” *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, τόμ. 17, 2017: 215–242.
- . “Artists and Theosophy in Present-Day Czech Republic and Slovakia.” Στο *Esotericism, Literature and Culture in Central and Eastern Europe*. Επιμέλεια Nemanja Radulović, Βελιγράδι: Faculty of philology, University of Belgrade, 2018, σελ. 215–223.
- . “The Sounding Cosmos Revisited. Sixten Ringbom and the Discovery of Theosophical Influences on Modern Art.” *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, τόμ. 21, τχ. 3, 2018: 29–46.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. Μόναχο: Wilhelm Fink, 1976.
- . *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Βαλτιμόρη/ Λονδίνο: The John Hopkins University Press, 1978.
- Jackson, Elizabeth Gillette. “Ivanov’s Čiurlionis and the Problem of the Synthesis of the Arts.” Στο *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph*, επιμ. Wilfried Potthoff, Beiträge des IV. Internationalen Viacheslav-Ivanov-Symposiums. Χαϊδελβέργη: Universitätsverlag C. Winter, 1993, σελ. 210–222.
- Jakovlev, Vasilii. *A. N. Skriabin*. Μόσχα/Λένινγκραντ, 1925.
- James, Henry. *Embarrassments*. Λονδίνο: William Heinemann / Νέα Υόρκη: Macmillan, 1896.
- . *Complete Stories*. Τόμοι 4, 1892-1898. Νέα Υόρκη: The Library of America 1996.
- . *Η εικόνα στο χαλί, και τέσσερα δοκίμια*. Μετάφραση Παλμύρα Ισμυρίδου, επιλογή και μετάφραση δοκιμίων, Κώστας Παπαδόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1991.
- James, Jamie. *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*. Νέα Υόρκη: Grove Press, 1993.

- James, Marie-France. *Esotérisme et Christianisme autour de René Guenon*. Παρίσι: Nouvelles Ed. Latines, 1981.
- Janeliauskas, Rimantas. “Leipziger Kanon und nationale Eigenart in der Musik von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.” Στο *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte-Gegenwart-Zukunft*, επιμ. Audronė Žiūraitytė και Klaus-Peter Koch, πρακτικά του 35ου συνεδρίου μουσικολογικών σπουδών για τη Βαλτική, Βίλνιους, 18–20 Οκτωβρίου 2001. Βίλνιους: Studio, 2001, σελ. 79–86.
- Jannet, Claudio. *Les sociétés secrètes*. Παρίσι: Librairie de la société bibliographique, 1881 [1877].
- Jansen, Leo, Hans Luijten και Nienke Bakker (επιμ.). *Vincent van Gogh: Ever Yours. The Essential Letters*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2014.
- Jensen, Robert. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Πρίνστον/Νιου Τζέρσεϋ: Princeton University Press, 1996 [1994].
- Jessen, Jarno. *George Frederick Watts*. Βερολίνο/Λειψία: Schuster & Loeffler, 1901.
- Jewanski, Jörg και Natalia Sidler (επιμ.). *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*. Βέρνη κ.α.: Peter Lang, 2006.
- Jewanski, Jörg. “Die Farblichtmusik Alexander Lászlós.” *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 60, τχ. 1, 1997: 12–43.
- Jewanski, Jörg. “Die Kompositionen Morton Feldmans unter dem Einfluss der Malerei. Zum Problem der Konkretisierung.” Στο *Wie Bilder klingen*, επιμ. Monika Fink και Lukas Christensen, τόμος πρακτικών από το συμπόσιο *Musik nach Bildern*. Βιέννη: LIT, 2011, σελ. 169-181.
- Jewanski, Jörg. “Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik.” Στο *Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*. Επιμέλεια Jörg Jewanski και Natalia Sidler. Βέρνη κ.α.: Peter Lang, 2006, σελ. 131–210.
- Jewanski, Jörg. *Ist C = Rot? eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe; von Aristoteles bis Goethe*. Ζίντσιχ: Studio, 1999 [διδακτορική διατριβή, Βερολίνο: Hochschule der Künste, 1996].

- Jewanski, Jörg. *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert: Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*. Κάσσελ: Unidruckerei der Universität Kassel, 2009.
- Jirat-Wasiutyn' ki, Vojtěch. “Paul Gauguin’s ‘Self-Portrait with Halo and Snake’: The Artist as Initiate and Magus.” *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 22–28.
- Johnson, Ron. “Whistler’s Musical Modes: Numinous Nocturnes.” *Arts Magazine*, τόμ. 55, τχ. 8, Απρίλιος 1981: 164–76.
- Josephson-Storm, Jason A. *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity and the Birth of the Human Sciences*. Σικάγο/Λονδίνο: University of Chicago Press, 2017.
- Jullian, Philippe. *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, μτφρ. από τα γαλλικά Peter Hahlbrock. Βερολίνο: Rembrandt-Verlag, 1971 [*Esthètes et Magiciens*. Παρίσι: Librairie académique Perrin, 1969].
- . *French symbolist painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*. Κατάλογος έκθεσης, Walker Art Gallery, Λίβερπουλ / Hayward Gallery, Λονδίνο. Λονδίνο: Arts Council of Great Britain, 1972.
- . “Lévy-Dhurmer, La Belle Époque comme l’a Rêvée.” *Connaissance Des Arts*, τόμ. 253, 1973: 72–79.
- . *Idealistes et Symbolistes*. Κατάλογος έκθεσης, Galerie J. C. Gaubert, 3 Οκτωβρίου – 21 Δεκεμβρίου 1973. Παρίσι. Παρίσι: Ed. Gaubert, 1973.
- . *The Symbolists*. Μτφρ. Mary Anne Stevens. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Phaidon, 1977 [1973].
- Jumeau-Lafond, Jean-David. “L’indécis, les sons, les couleurs frêles: quelques correspondances symbolistes.” Στο *Symbolisme en Europe*, επιμ. François Daulte, Catherine de Croës και Danielle Derrey-Capon. Κατάλογος έκθεσης, Musée Municipal des Beaux-Arts, Takamatsu / Musée des Beaux-Arts, Bunkamura. Τόκιο: Shimbun, 1996, σελ: 22–34.
- . “Guillaume Lekeu et Carlos Schwabe: ‘Une haute confraternité artistique’.” *Revue de musicologie*, τόμ. 74, τχ. 1, 1988: 53–68.
- . “Der französische Symbolismus um die Jahrhundertwende.” Στο *Die Maler der Seele: der idealistische Symbolismus in Frankreich*, επιμ. Susanne Greimel και Sigrun Loos. Κατάλογος έκθεσης, Rupertinum, Museum für moderne und

- zeitgenössische Kunst, Σάλτσμπουργκ, 22 Ιουλίου – 8 Οκτώβρη 2000 / Kunstsammlungen, Κέμνιτς, 12 Νοεμβρίου 2000 – 4 Φεβρουαρίου 2001, επιμ. Susanne Greimel και Sigrun Loos, Ζυρίχη: Edition Oehrli, 2000, σελ. 8–24.
- . “Jeanne Jacquemin, Peintre et Égérie Symboliste.” *Revue de L’art*, τόμ. 141, 2003: 57–78.
- . “Symbolismes.” Στο *Le mystère et l’éclat: pastels du Musée d’Orsay*, επιμ. Claude Arnaud. Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d’Orsay. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008, σελ. 128–167.
- . “Des Salons pour l’idéal: Séon et la Rose+Croix.” Στο *Alexandre Séon (1855-1917): la beauté idéale*, επιμ. Jean-David Jumeau-Lafond. Κατάλογος έκθεσης, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 19 Ιουνίου – 18 Σεπτεμβρίου 2015 / Musée d’Art et d’Archéologie de Valence, Οκτώβριος 2015 – Φεβρουάριος 2016. Μιλάνο: Cinisello Balsamo, 2015, σελ. 47–65.
- . “‘Attendant des murs’: Séon décorateur.” Στο *Alexandre Séon (1855-1917): la beauté idéale*. Κατάλογος έκθεσης, Musée des Beaux-Arts de Quimper / Musée d’Art et d’Archéologie de Valence. Μιλάνο: Silvana, 2015, σελ. 29–45.
- . “The Reception of the Rose+Croix. A Symptom of the *Réaction Idéaliste*.” Στο *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*. Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, 36–45.
- Junod, Philippe. “The New Paragone: Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism.” Στο *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*, επιμ. Marsha L. Morton και Peter L. Schmunk. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2000, σελ. 23–46.
- . *Contrepoints: Dialogues entre musique et peinture*. Γενεύη: Éditions Contrechamps, 2006.
- Justi, Ludwig (επιμ.). *Gemälde und Zeichnungen von Arnold Böcklin ausgestellt zur Feier seines 100. Geburtstages*. Κατάλογος έκθεσης, Βερολίνο: H. S. Hermann, 1927.
- K. A. “The ‘Genial’ Scriabin”. *The Musical Times*, τόμ. 63, τχ. 957, 1922: 803.
- Kaenel, Philippe. “William Ritter (1867–1955): un critique cosmopolite, böcklinien et anti-hodlérien.” *Revue suisse d’histoire*, τόμ. 48, τ.χ. 1, 1998: 73–98.

- Kagan, Andrew. *Paul Klee. Art & Music*. Ίθακα/Λονδίνο: Cornell University Press, 1983.
- Kahn, Gustave. “Le Salon d’Automne.” *Mercur de France*, τόμ. 99, τχ. 368, 16 Οκτωβρίου 1912: 879–884.
- Kaiser, Tomas. *Zwischen Philosophie und Spiritismus. Quellen zum Leben und Werk des Carl du Prel*. Διδακτορική διατριβή. Universität Lüneburg, 2008.
- Kambas, Chryssoula. “Athen und Ägypten. Helmut von den Steinen, Übersetzer von Kavafis.” Στο *Hellas verstehen*, επιμ. Chryssoula Kambas και Marilisa Mitsou. Κολωνία/Βαϊμάρη/Βιέννη: Böhlau, 2010.
- Kamerling, Bruce. “Theosophy and Symbolist Art: The Point Loma Art School.” *Journal of San Diego History*, τόμ. 26, τχ. 4, 1980, [χ.σ.]. Διαθέσιμο στον ιστότοπο: <https://sandiegohistory.org/journal/1980/october/theosophy/>.
- Kaminsky, Peter. “Vocal music and the lures of exoticism and irony.” Στο *The Cambridge Companion to Ravel*, επιμ. Deborah Mawer. Κέιμπριτζ κ.α.: Cambridge University Press, 2000, σελ. 162–187.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Επιμέλεια, Gerhard Lehmann. Στουτγάρδη: Reclam, 2011 [Βερολίνο και Λιμπάου: Lagarde und Friederich, 1790].
- Kargon, Jeremy. “Harmonizing These Two Arts: Edmund Lind’s ‘The Music of Color’.” *Journal of Design History*, τόμ. 24, τχ. 1, 2011: 1–14.
- Katsanaki, Maria. “Nikolaos Gysis (1842-1901) et la réception critique de ses œuvres allégoriques de la dernière décennie du XIXe siècle : *Historia, Gloria, Bavaria* » στο *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XXe siècle*, επιμ. Catherine Méneux και Adriana Sotropa, πρακτικά συνεδρίου, Παρίσι, 8–9 Νοεμβρίου 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l’HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016, σελ. 47–69.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. “Remarks on the Collection of Rudolf II: The *Kunstkammer* as a form of *Representatio*.” *Art Journal*, τόμ. 38, τχ. 1, Φθινόπωρο 1978: 22–28.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Σικάγο: Chicago University Press, 2009.

- Kazolea, Ekaterini. *Das allegorische Werk von Nikolaos Gysis*, μεταπτυχιακή διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Ρέγκενσμπουργκ. Ρέγκενσμπουργκ, 1988.
- Keats, John. *The Critical Heritage*. Επιμέλεια G. M. Matthews, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge, 2005 [1971].
- Kehrbaum, Annegret. *Die Nabis und die Beuroner Kunst*. Χίλντεσχαϊμ/Ζυρίχη/Νέα Υόρκη: Georg Olms, 2006.
- Kelkel, Manfred. “Les esquisses musicales de l’Acte Préalable de Scriabine.” *Revue de Musicologie*, τόμ. 57, τχ. 1, 1971: 40–48.
- . “Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken.”, Στο *Alexander Skrjabin Studien zur Wertungsforschung*, τόμ. 13, επιμ. Otto Kolleritsch. Γκρατς: Universal Edition, 1980, σελ. 22–49.
- . *Alexandre Scriabine. Sa vie, l’ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*. Παρίσι: Honoré Champion, 1984 [1978].
- . (επιμ.). *Albert Roussel. Musique et esthétique*. Πρακτικά συμποσίου. Παρίσι: Librairie J. Vrin, 1989.
- . *Alexandre Scriabine: un musicien à la recherche de l’absolu*. Παρίσι: Fayard, 1999.
- Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1990.
- Kennaway, George. “Lithuanian Art and Music Abroad: English Reception of the Work of M. K. Čiurlionis, 1912-39.” *The Slavonic and East European Review*, τόμ. 83, τχ. 2, 2005: 234–253.
- Khmelnitskaya, Ekaterina S. *Серафим Судьбинин на переломе эпох : от Модерна до AP Декo = Serafin Soudbinine at the turning point : from art nouveau to art deco*. Αγία Πετρούπολη: Izdatel'stvo "Chistyĭ list", 2010.
- . “Sèvres Saga – Späte Arbeiten des Bildhauers und Keramikers Seraphim Soudbinine.” *Keramos*, τχ. 211/212, 2011: 65–78.
- Kiblicky, Joseph κ.α. (επιμ.). *Sehnsucht und Aufbruch. Der Russische Symbolismus*. Κατάλογος έκθεσης, Staatliches Russisches Museum, Αγία Πετρούπολη – Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Κόμπλεντς. Μπαντ Μπράιζιχ: Palace Editions Europe, 2002.

- Kienscherf, Barbara. *Das Auge hört mit: die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik, beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Νέα Υόρκη: Peter Lang, 1996.
- . “From the ‘Ocular Harpsicord’ to the ‘Sonchromatoscope’. The Idea of Colour Music and Attempts to Realize It.” Στο *Summer of Love. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, επιμ. Christoph Grunenberg και Jonathan Harris. Λίβερπουλ: Liverpool University Press, 2005, σελ. 179–200.
- Kircher, Armin, και Günter Graulich (επιμ.). *Musica Sacra Baltica. Geistliche Chormusik des 20. Jahrhunderts für gemischten Chor a cappella*. Στουτγάρδη: Carus, 2007.
- Klee, Paul. *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, επιμ. Christian Geelhaar. Κολωνία: DuMont, 1976.
- . *Tagebücher 1898-1918*, επιμ. Wolfgang Kersten, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Βέρνη. Στουτγάρδη και Τούφεν: 1988.
- Kluge, Rolf-Dieter. “Vjačeslav Ivanovs Beitrag zu einer symbolistischen Theorie der Literatur und Kunst als Schlüssel zum Verständnis seiner Aufsätze über Aleksandr Skrjabin.” Στο *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph*, επιμ. Wilfried Potthoff, Beiträge des IV. Internationalen Viacheslav-Ivanov-Symposiums. Χαϊδελβέργη: Universitätsverlag C. Winter, 1993, σελ. 240–249.
- Kluncker, Karlhans (επιμ.). *Karl und Hanna Wolfskehl. Briefwechsel mit Friedrich Gundolf, 1899-1931*. Άμστερνταμ: Castrum Peregrini, 1977.
- Koestler, Arthur. *The Sleepwalkers: a history of man’s changing vision of the Universe*, Νέα Υόρκη: Macmillan Company, 1959.
- Kondrotaitė, Gabriele. “Fryderyk Chopin i Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: próba porównania [Fryderyk Chopin and Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: outlines for comparison]”. Στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść [M.K. Čiurlionis. Lithuanian Tale]*, επιμ. Natalia Źak και Vaiva Laukaitienė. Κρακοβία: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2015, σελ. 76–91.
- Konopka, Zofia Weiss-Nowina. “Wojciech Weiss and his Szopen Painting at the Time of fin-de-siècle.” Στο *Chopin, Weiss, fin-de-siècle*, επιμ. Zofia Weiss-Nowina Konopka. Κατάλογος έκθεσης, Κρακοβία: Fundacja Muzeum Wojciecha Weiss, 2010, σελ. 18–33.

- Kosinski, Dorothy M. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*. Αν Άρμπορ, Μίσιγκαν: UMI Research Press, 1989.
- Koss, Juliet. *Modernism after Wagner*. Μινεάπολη/Λονδίνο: University of Minnesota Press, 2010.
- Kracauer, Siegfried. “Anthroposophie und Wissenschaft. Bemerkungen zur anthroposophischen Hochschultagung in Darmstadt, 25. Juli bis 30. Juli.” [3 Αυγούστου 1921]. Αναδημοσιευμένο στο *Siegfried Kracauer Werke*, επιμ. Inka Mülder-Bach και Ingrid Belke, τόμ. 5 (1906-1923): *Essays, Feuilletons, Rezensionen*. Βερολίνο: Suhrkamp, 2011, σελ. 256–265.
- . *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, επιμ. Leonardo Quaresima. Πρίνστον/Οξφόρδη: Princeton University Press, 2004 [1947].
- . *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Μπφρ., επιμ., εισαγωγή Thomas Y. Levin, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης/Λονδίνο: Harvard University Press, 1995 [Das Ornament der Masse: Essays. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1963, ²1977].
- . *Das Ornament der Masse: Essays*. Επίλογος Karsten Witte, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1977 [1963].
- Kries, Mateo, και Alexander von Vegesack (επιμ.). *Rudolf Steiner – Die Alchemie des Alltags*. Κατάλογος έκθεσης. Βάλ αμ Ράιν: Vitra Design Museum, 2010.
- Kristeller, Paul. *Die Philosophie des Marsilio Ficino*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Klostermann, 1972.
- Kučinskas, Darius. *M. K. Čiurlionis: Fuga b-moll fortepijonui*. Κάουνας, J. Petronio, 2000.
- . *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio: muzikos katalogas*. Κάουνας: Technologija, 2008.
- Kuehni, Rolf G. και Andreas Schwarz. *Color ordered: A Survey of Color Order Systems from Antiquity to the Present*. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008.
- Kuenzli, Katherine Marie. “Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus: Maurice Denis’s Homage to Cézanne.” *Art History*, τόμ. 30, τχ. 5, 2007: 683–711.

- . *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*. Λονδίνο κ.α.: Routledge, 2016.
- Kugler, Walter. “Rudolf Steiner in Berlin.” Στο *Berlin um 1900*. Κατάλογος έκθεσης, Akademie der Künste/Berlinische Galerie, Βερολίνο, 9 Σεπτεμβρίου – 28 Οκτωβρίου 1984. Βερολίνο: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1984, σελ. 394-404.
- . *Rudolf Steiner Und Die Anthroposophie: Wege Zu E. Neuen Menschenbild*. Κολωνία: DuMont, 1991.
- . “Cosmic Poetry: Rudolf Steiner’s Blackboard Drawings.” Στο *Rudolf Steiner: Blackboard Drawings 1919-1924*, επιμ. Walter Kugler. Φόρεστ Ρόου, Σάσσεξ: Rudolf Steiner Press, 2003 [*Wie ein Atmen im Licht. Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner 1919-1924*. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 2003], σελ. 7–16.
- . και Simon Baur (επιμ.). *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*. Κολωνία: DuMont, 2007.
- . και Roland Scotti (επιμ.). *Ich bin das Bild der Welt: Rudolf Steiner – Wandtafelzeichnungen; Otto Rietmann – Photographien*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Liner Appenzell. Άπεντσελ: Steidl Verlag und Stiftung Liner, 2010.
- Kuhn, Thomas. *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*. Επιμέλεια Β. Κάλφας, μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος, Β. Κάλφας. Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα, 1997.
- Kury, Astrid. ‘*Heiligenscheine Eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus*’: *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*. Βιέννη: Passagen, 2000.
- Labrusse, Rémi. “Ornement et subjectivité.” Στο *Questionner l’ornement*. Παρίσι, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014.
- Lacambre, Geneviève. “Lucien Lévy Dhurmer (1865-1963).” *La Revue Du Louvre*, τόμ. 23, τχ. 1, 1973: 27–34.
- . “Der Symbolismus in Europa – Historische Notizen.” Στο *Symbolismus in Europa*, επιμ. Hans Albert Peters και Ingrid Jenderko. Κατάλογος έκθεσης, Μπάντεν-Μπάντεν: Staatliche Kunsthalle, 1976, σελ. 21–26.
- Lamberg, Dace (επιμ.). *L’âge du symbolisme en Lettonie*. Κατάλογος έκθεσης. Musée national d’histoire et d’art, Λουξεμβούργο. Μιλάνο: Silvana, 2010.
- . *Rūdolfs Pērle*. Ρήγα: Neputns, 2014.

- Lambert, Nick. “Squaring the Circle. Wilfred’s Lumia and his Rejection of ‘Colour Music’.” Στο *Studies in Music, Art and Performance from Romanticism to Postmodernism: The Musicalisation of Art*, επιμ. Diane Silverthorne. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic Publishing, 2018, σελ. 149–166.
- Landow, George P. “Shadows Cast by The Light of the World: William Holman Hunt’s Religious Paintings, 1893-1895”. *The Art Bulletin*, τόμ. 65, τχ. 3, 1983: 471–484.
- Landsbergis, Vytautas. *M. K. Čiurlionis. Zodiako ženklai*. Βίλνιους: Vaga, 1967.
- . *Vainikas Čiurlioniui [menininko gyvenimo ir kūrybos apybraižos]*. Βίλνιους: Mintis, 1980.
- . *Čiurlionio muzika*, Βίλνιους: Vaga, 1986.
- . *M. K. Čiurlionis: Time and Content*. Βίλνιους: Lituanius, 1992.
- . “Čiurlionis, musicien et peintre”, στο *M. K. Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Osvaldas Daugelis και Henri Loyrette. Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d’Orsay, Παρίσι, Νοέμβριος 2000 – Φεβρουάριος 2001. Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2000, σελ. 65–78.
- . “The Spirit”. *Lituanius*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 20–25.
- . “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Ein litauischer Künstler”. Στο *Litauische Musik: Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext*, πρακτικά συνεδρίου, επιμ. Audronė Žiūraitytė και Helmut Loos. Λειψία: Gudrun Schröder, 2010.
- . *M. K. Čiurlionis: Kūrinių Fortepijonui – Visuma [Compositions For Piano – Completed]*. Κάουνας: J. Petronis, 2004.
- Lankheit, Klaus (επιμ.), *Wassily Kandinsky – Franz Marc. Briefwechsel*, Μόναχο/Ζυρίχη: Piper, 1983.
- Laoureux, Denis (επιμ.). *Jean Delville (1867-1953), Maître de l’idéal*. Κατάλογος έκθεσης, Musée Félicien-Rops, Ναμύρ. Παρίσι: Somogy, 2014.
- Lapaire, Claude. *Auguste de Niederhäusern-Rodo, 1863-1913: un sculpteur entre la Suisse et Paris. Catalogue Raisonné*. Ζυρίχη, Institut suisse pur l’étude de l’art, Βέρνη: Editions Benteli, 2001.
- Laučkaitė, Laima. “M. K. Čiurlionis and Marianne von Werefkin: their paths and Watersheds”. *Lituanius*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 26–39.

- Lazdinienė, V. Sudarė (επιμ.). *Čiurlionio kelias nuo Varėnos iki Druskininkų. From Varėna to Druskininkai; M. K. Čiurlionio 120 gimimo metinėms; in commemoration of the 120th anniversary of the birth of M.K. Čiurlionis*. Marcinkonys: Dzūkijos Nacionalinis Parkas Varėnos Rajono Valdyba, 1994.
- Le Rider, Jacques. “L’héritage de Goethe: romantisme et expressionisme”. Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 111–120.
- Leal, Brigitte, Markéta Theinhardt και Pierre Brullé (επιμ.). *Kupka: Pionnier de l’abstraction*. Κατάλογος έκθεσης, Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαρτίου – 30 Ιουλίου 2018. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018.
- Leggio, James (επιμ.). *Music and Modern Art*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2002.
- . “Kandinsky, Schoenberg, and the Music of the Spheres”. Στο *Music and Modern Art*, επιμ. James Leggio. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2002, σελ. 97–128.
- Legrand, Francine-Claire. “Das Androgyne und der Symbolismus.” Στο *Androgyn, Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Ursula Prinz. Κατάλογος έκθεσης, Neuer Berliner Kunstverein, Βερολίνο / Kunstverein, Ανόβερο. Βερολίνο: Dietrich Reimer, 1986, σελ. 75–112.
- Legrand, Francine-Claire. *Le Symbolisme en Belgique*. Βρυξέλλες: Laconti, 1971.
- Leiter, Samuel L. “Faubion Bowers.” *Asian Theatre Journal*, τόμ. 28, τχ. 2, 2011: 314–321.
- Lemoine, Serge και Pascal Rousseau (επιμ.). *Aux origines de l’abstraction, 1800 – 1914*. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- Leonard, Anne. “Picturing Listening in the Late Nineteenth Century.” *The Art Bulletin*, τόμ. 89, τχ. 2, 2007: 266–286.
- . “Time in Fin-de-Siècle Painting.” Στο *Studies in Music, Art and Performance from Romanticism to Postmodernism: The Musicalisation of Art*, επιμ. Diane Silverthorne. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic Publishing, 2018, σελ. 67–84.

- Lesle, Lutz. “Meeressonate Und Tannenbaumfuge: Der Litauische Maler-Musiker Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.” *Neue Zeitschrift Für Musik*, τόμ. 6, 1993: 24–29.
- Lesure, François (επιμ.). *Debussy on music: the critical writings of the great French composer Claude Debussy*. Λονδίνο: Secker & Warburg, 1977.
- Levi, Lionello. “L’ Arcimboldi musicista.” Στο *I Dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi, pittore illusionista del Cinquecento, 1527-1593, con una nota su l’Arcimboldi musicista di Lionello Levi ed un Epilogo di Oskar Kokoschka*, επιμ. Benno Geiger. Φλωρεντία: Vallecchi, 1954, σελ. 89–94.
- Lichtwark, Alfred. *Die Seele und das Kunstwerk*. Βερολίνο: Bruno και Paul Cassirer, 1901² [1899].
- Lierl, Karl και Florian Roder (επιμ.). *Anthroposophie wird Kunst: der Münchener Kongress 1907 und die Gegenwart*. Ντύρναου: Kooperative Dürnau, 2008.
- Lincoln Ballard, “Alexander Scriabin’s Centenary Revival in Soviet Era Russia”, *Journal of The Scriabin Society of America*, τόμ. 15, 2010/2011: 41–49.
- Lindsay, Kenneth C. και Peter Vergo (επιμ.). *Kandinsky, Complete Writings on Art*. Νέα Υόρκη: Da Capo Press, 1994.
- Linse, Ulrich. *Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre*. Βερολίνο: W. J. Siedler, 1983.
- Lisa, Werner. *Der Kubismus stellt aus: der Salon de la Section d’Or, Paris 1912*. Βερολίνο: Reimer, 2011.
- Lista, Marcella. “Le rêve de Prométhée: art total et environnements synesthésiques aux origines de l’abstraction.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 215–229.
- . *Prométhée électrique ou « le tableau lancé dans l’espace ». 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, τόμ. 39, 2003: 23–43.
- . *L’œuvre d’art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*. Παρίσι: CTHS / INHA, 2006.
- Lobanova, Marina. *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Νόιμνστερ: von Bockel, ²2015 [Αμβούργο: Von Bockel, 2004].

- Locke, Ralph P. “Unacknowledged Exoticism in Debussy: The Incidental Music for *Le martyre de saint Sébastien* (1911)”, *The Musical Quarterly*, τόμ. 90, τχ. 3-4, 2007: 371–415.
- Lockspeiser, Edward, “French Song in the 19th Century.” *Musical Quarterly*, τόμ. 26, τχ. 2, Απρίλιος 1940: 192–199.
- . “Poussin et les modes.” *Revue de Musicologie*, τόμ. 53, τχ. 1, 1967: 61–64.
- . *Music and painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. Λονδίνο: Cassell, 1973.
- Loers, Veit (επιμ.). *Symbolismus in den Niederlanden, von Toorop bis Mondrian*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Fridericianum, Κάσσελ. Κάσσελ: Weber & Weidemeyer, 1991.
- . “‘Das Kombinieren des Verschleierte[n] und des Bloßgelegte[n]’. Kandinsky und die Gedankenfotografie.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Όστφολντερν: Tertium, 1995, σελ. 245–253.
- Lorand, Nathalie. “Symbolist Visions: the role of music in the paintings of M. K. Čiurlionis”. *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 2, 2003: 20–32.
- Lossky, Vladimir. *The Mystic Theology of the Eastern Church*. Λονδίνο: Clarke, 1957.
- Lourie, Arthur. *Sergei Koussevitzky and his epoch: A biographical chronicle*. Μετάφραση S. W. Pring. Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1931.
- Ludwig, Justi. *Im Dienste der Kunst*. Μπρεσλάου: W. G. Korn, 1936.
- Lunacharsky, Anatoly. “On Scriabin.” *Journal of the Scriabin Society of America*, τόμ. 8, τχ. 1, 2003–2004: 37–44.
- M[ikalojus] K[onstantinas] Čiurlionis. *Laiškai Sofijai*. Βίλνιους: Vaga, 1973.
- MacDonald, Hugh. “Lighting the Fire: Skryabin and Colour”. *The Musical Times*, τόμ. 124, τχ. 1688, 1983: 600–602.
- . “Words and Music by A. Skryabin”. *The Musical Times*, τόμ. 113, τχ. 1547, 1972: 22–25.
- Macdonald, Hugh. *Skryabin*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1978.
- Macherey, Pierre. *De Canguilhem à Foucault, la force des normes*. Παρίσι: La Fabrique-Éditions, 2009 [Από τον Κανγκιλέμ στον Φουκώ: Η Δύναμη των Κανόνων, μτφρ. Τάσος Μπετζέλος, Αθήνα: Πλέθρον, 2010].

- Mackey, Albert G. (επιμ.). *An Encyclopedia of Freemasonry and its Kindred Sciences*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: The Masonic History Company, 1916.
- Mackintosh, Alastair. *Symbolismus und Jugendstil*. Μόναχο: Droemer Knaur, 1976 [Symbolism and Art Nouveau, Λονδίνο: Thames and Hudson, 1975].
- Macmillan, Hugh. *The Life-Work of George Frederick Watts, R.A.* Λονδίνο: J. M. Dent, 1903.
- Maehder, Jürgen. *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes – Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Βέρνης, ιδιωτική έκδ. 1976.
- Magnaguagno, Guido, Juri Steiner, κ.α. (επιμ.). *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst: Eine Reise ins Ungewisse*. Κατάλογος έκθεσης, Kunsthau, Ζυρίχη / Haus der Kunst, Μόναχο / Nationalgalerie, Βερολίνο. Βέρνη: Benteli, 1997.
- Majercik, Ruth (επιμ.). *The Chaldean Oracles*. Λέιντεν κ.α.: Brill, 1989.
- Makarinas, Jörg. “Das Prinzip Musik: Zur Malerei von M. K. Čiurlionis”. *Bildende Kunst*, 6, 1984: 257–260.
- Makarinas, Jörg. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*. Δρέσδη: Verlag der Kunst, 1988.
- Makela, Maria. *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϋ: Princeton University Press, 1990.
- Makovicky, Emil. *Symmetry: Through the Eyes of Old Masters*. Βερολίνο/Βοστώνη: Walter de Gruyter, 2016.
- Makovsky, S[ergei]. “Golubaya roza.” *Zolotoe Runo*, τχ. 5, 1907: 25-28.
- Mallarmé, Stéphane. *Collected Poems and Other Verse*. Εισαγωγή McCombie Elizabeth, μετάφραση E. H. και A. M. Blackmore. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006.
- Mann, Nicolaus. *Gabriel Max, Eine kunsthistorische Skizze*. Λειψία: J. J. Weber, 1890.
- Mantz, Paul. “Le Salon de 1863; peinture et sculpture, 2e et dernier article.” *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 25, 1η Ιουλίου 1863: 32–64.
- Marlais, Michael. “Seurat et ses amis de l’Ecole des Beaux-Arts.” *Gazette des beaux-arts*, τόμ. 114, Ιούλιος–Δεκέμβριος 1989: 153–168.
- Martens, Frederick H. “The Modern Russian Pianoforte Sonata (Based on an Interview with M. Serge Prokofieff).” *The Musical Quarterly*, τόμ. 5, τχ. 3, 1919: 357–363.

- Mason, Wilton. "Father Castel and His Color Clavecin." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 17, τχ. 1, Σεπτέμβριος 1958: 103–116.
- Massey, Jonathan. *Crystal and Arabesque: Claude Bragdon, Ornament, and Modern Architecture*. Πίτσμπουργκ: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Mathieu, Pierre-Louis. *Gustave Moreau: Leben und Werk mit Œuvre-Katalog*. Στουτγάρδη/Βερολίνο κ.α.: W. Kohlhammer, 1976 [*Gustave Moreau – sa vie, son œuvre*. Φράμπουργκ: Office du Livre, 1976].
- Matlaw, Ralph E. "Scriabin and Russian Symbolism." *Comparative Literature*, τόμ. 31, τχ. 1, 1979: 1–23.
- Mattis, Olivia. "Scriabin to Gershwin: Color Music from a Musical Perspective." Στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilczer. Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005, σελ. 211–227.
- Mauclair, Camille. *La religion de la musique*. Παρίσι: Fischbacher, 1928 [1909].
 ———. *Préface à l'Exposition Lucien Lévy-Dhurmer*, Galeries des Artistes Français, Βρυξέλλες, 20 Δεκεμβρίου 1927 – 3 Ιανουαρίου 1928.
- Maur, Karin von (επιμ.). *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Κατάλογος έκθεσης, Staatsgalerie Στουτγάρδη, 6 Ιουλίου – 22 Σεπτέμβρη 1985. Μόναχο: Prestel, 1985.
 ———. *The Sound of Painting: Music in Modern Art*. Μόναχο/Λονδίνο: Prestel, 1999.
- Maydell, Renata von. "Anthroposophy in Russia." Στο *Occult in Soviet and Russian Culture*, επιμ. Bernice Glatzer Rosenthal. Ίθακα/Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1997, σελ. 153–167.
- McCann, Gillian. *Vanguard of the New Age: The Toronto Theosophical Society, 1891–1945*. Μόντρεαλ: McGill-Queen's University Press, 2014.
- McClain, Ernest G. *The Myth of Invariance: The Origin of the Gods, Mathematics and Music. From The Rig Veda to Plato*. Γιορκ Μπιτς, Μέιν: Nicolas-Hays, 1976.
 ———. *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*. Ανν Άρμπορ, Μίσιγκαν: Nicolas-Hays, 1984 [1978].
- Mcfarlane, Jenny. *A visionary space: Theosophy and an alternative modernism in Australia, 1890–1934*. Διδακτορική διατριβή, Australian National University, 2006.

- . *Concerning the Spiritual: The Influence of the Theosophical Society on Australian Artists 1899-1934*. Μελβούρνη: Australian Scholarly Publishing, 2012.
- McWhinnie, Harold J. “A Review of the Use of Symmetry, the Golden Section and the Dynamic Symmetry in Contemporary Art.” *Leonardo*, τόμ. 9, τχ. 3, 1986: 241–245.
- Meda Mladek, “Mitteleuropäische Einflüsse auf die Arbeit von František Kupka.” Στο *Wegbereiter der Moderne*, τόμ. 1: *František Kupka aus der Sammlung Jan und Meda Mladek*. Κατάλογος έκθεσης, Tschechisches Museum der bildenden Künste Prag, Albertina, Βιέννη / Haus der Kunst, Μόναχο. Πράγα: České muzeum výtvarných umění, 1997, σελ. 37–48.
- Meedendorp, Teio. “Der Okkultismus als praktische Wissenschaft: Der Archeometer.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Όσφιλντερν: Tertium, 1995, σελ. 389–397.
- Meier-Graefe, Julius. *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*. Στουτγάρδη: Julius Hoffmann, 1905.
- . “Die doppelte Kurve.” *Ganymed*, τόμ. 1, 1919: 12–52.
- . “Max Klinger.” *Ganymed*, τόμ. 2, 4 Ιουλίου 1920: 130–135.
- Meissner, Franz Hermann. “Gabriel von Max.” *Die Kunst unserer Zeit*, τόμ. 10, τχ. 1, 1899: 11.
- . *Franz von Stuck*. Στο *Das Künstlerbuch*, τόμ. 3, Βερολίνο και Λειψία: Schuster & Loeffler, 1899.
- Mellerio, André. *Le mouvement Idéaliste en peinture*. Παρίσι: H. Floury, 1896.
- Menon, V. K. Narayana. *The Development of William Butler Yeats*. Εδιμβούργο: Oliver and Boyd, 1942.
- Mercier, Alain. *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*. 2 τόμοι. Παρίσι: Nizet, 1969 [21974].
- Méry, Janine και Brigitte Ranson Bitker, “Paul Ranson, un nabi ésotérique?” Στο *Paul Ranson, 1861-1909*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Gilles Genty και Hélène Moulin-Stanislas. Παρίσι: Somogy Editions d'Art, 2004.

- Messer, Thomas M. (επιμ.). *František Kupka, 1871-1957: A Retrospective*. Κατάλογος έκθεσης, Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη. Νέα Υόρκη: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975.
- Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Παρίσι: Belfond, 1986.
- Metzger, Heinz-Klaus. “Schönberg und Kandinsky. Ein Beitrag zum Verhältnis von Musik und Malerei (1963).” Στο *Musik wozu Literatur zu Noten*, επιμ. Riehn Rainer. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1980, σελ. 181-207.
- . και Rainer Riehn (επιμ.). *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*. Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983.
- . (επιμ.). *Morton Feldman*. Μόναχο: Edition Text + Kritik, 1986.
- Metzger, Michael M. “Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel.” Στο *Encyclopedia of German Literature*, επιμ. Matthias Konzett. Σικάγο: Fitzroy Dearborn, 2000.
- Meyer-Baer, Kathi. *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Πρίνστον: Princeton University Press, 2015 [Da Capo Press, 1970].
- Meyrink, Gustav. *Der Golem*, μτφρ. και επιμ. Axel Dunker. Στουτγάρδη: Philipp Reclam, 2008 [Λειψία: Wolff, 1915].
- Michael Howard, *Art as spiritual activity: Rudolf Steiner’s contribution to the visual arts: selected lectures on the visual arts*. Χάντσον, Νέα Υόρκη: Anthroposophical Press, 1998.
- Michels, Ulrich (επιμ.). *Άτλας της Μουσικής*. τόμ. 1, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, επιμ. Παναγιώτης Αδάμ και Κώστας Μόσχος, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994 [*dtv-Atlas der Musik*, τόμ. I: *Systematischer Teil, Historischer Teil*, Μόναχο: Deutscher Taschenbuch Verlag, ¹⁸1998, ¹1977], τόμ. II, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995 [*Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, Μόναχο: Deutscher Taschenbuch Verlag, ¹¹1999, ¹1985].
- Mieth, Katja Margarethe και Horst Zimmermann (επιμ.). *Robert-Sterl-Haus, Naundorf/Struppen*, Βερολίνο: Sächsische Landesstelle für Museumswesen und Deutscher Kunstverlag, 2004.
- Mildažytė-Kulikauskienė, Milda (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: piešiniai, kompozicijų, eskizai, grafika. Katalogas* [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis:

- Drawings, Sketches for Compositions, Graphics. Catalogue]. Βίλνιους: Mokslo ir Enciklopedijų Leidybos Institutas, 2007.
- Milia, Gabriella Di. “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.” Στο *Cahiers du Musée National d’art moderne*, τόμ. 80, τχ. 3, 1980: 49–59.
- . και Daugelis Osvaldas (επιμ.). *Čiurlionis: un viaggio esoterico, 1875-1911*. Κατάλογος έκθεσης, Μιλάνο: Mazzotta, 2010.
- Mille, Charlotte de (επιμ.). *Music and Modernism, c. 1849-1950*. Νιουκάστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Pub., 2011.
- Miller, Eddie Leroy. *A Critical Analysis of the Philosophical Fragments of Epicharmus*. Διδακτορική διατριβή, University of Southern California: Λος Άντζελες, Καλιφόρνια, 1965.
- Milner, John. *Symbolists and Decadents*. Νέα Υόρκη: Studio Vista, 1971.
- Milton, John. *The Poetical Works*, τόμ. 1: *The Minor Poems*, Λονδίνο: Macmillan, 1890.
- . *Paradise Lost*. Εισαγωγή Philip Pullman. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2005 [Λονδίνο: 1667].
- Mimmocchi, Denise (επιμ.). *Australian Symbolism: The Art of Dreams*. Κατάλογος έκθεσης, Art Gallery of New South Wales, Σίντνεϊ, 11 Μαΐου – 29 Ιουλίου. Σίντνεϊ: Art Gallery of New South Wales, 2012.
- Mládek, Meda. “Central European Influences.” Στο *Frank Kupka*. Κατάλογος έκθεσης, Galerie Gmurzynska. Κολωνία: Galerie Gmurzynska, 1981, σελ. 44–83.
- Moest, Karl Friedrich. *Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts: Enzyklopädie des deutschen Geisteslebens in biographischen Skizzen*, τόμ. I: *Die Bildenden Künstler*. Λειψία: 1898.
- Monkhouse, Cosmo. *British Contemporary Artists*. Νέα Υόρκη: Charles Scribner, 1899.
- Montagu, Jennifer. “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 55, 1992: 233–248.
- Montalant, Delphine. “Alexandre Séon, Peintre Symboliste.” *L’Oeil*, τχ. 362, 1985: 40–45.
- Montandon, Marcel. *Gysis*. Μπίλφελντ/Λειψία: Velhagen & Klasing, 1902.

- Moore, George. *Modern Painting*. Λονδίνο: Walter Scott, 1893.
- Moreau, Gustave. *Écrits sur l'art*. Επιμέλεια Geneviève Lacambre και Peter Cooke. Δύο τόμοι, Φονφρουάντ: Bibliothèque artistique & littéraire, 2002.
- Morrison, Simon. “Skryabin and the Impossible”. *Journal of the American Musicological Society*, τόμ. 51, τχ. 2, 1998: 283–330.
- . *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, 2002.
- Morrison, Mark S. *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2007.
- . “Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World.” *Revue d'art canadienne*, τόμ. 34, τχ. 1, 2009: 86–97.
- Morton, Marsha L. και Peter L. Schmunk (επιμ.). *The arts entwined: music and painting in the nineteenth century*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2000.
- Motte-Haber, Helga de La. *Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Λαάμπερ: Laaber-Verlag, 1990.
- . (επιμ.). *Musik und Religion*. Λαάμπερ: Laaber Verlag, 2003 [1995].
- . *Klangkunst: tönende Objekte und klingende Räume*. Λαάμπερ: Λαάμπερ: Laaber, 1999.
- . (επιμ.). *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Λαάμπερ: Laaber, 2000.
- Müller, Annegret. *Melchior Lechter (1865 - 1937): Leben und malerisches Werk*, διδακτορική διατριβή, Ruhr-Universität Bochum, 1981.
- Müller, Hermann. *Der Dichter und sein Guru. Hermann Hesse - Gusto Gräser. Eine Freundschaft*. Βέτσλαρ: Neuland, 1977.
- Müller-Tamm, Jutta. “Joseph William Mallord Turner.” Στο *Goethe und die Kunst*, επιμ. Sabine Schulze. Κατάλογος έκθεσης, Schirn Kunsthalle, Φρανκφούρτη / Kunstsammlungen zu Weimar. Όστφιλντερν: Hatje, 1994, σελ. 566–570.
- Müller-Westermann, Iris, κ.α. (επιμ.). *Hilma Af Klint: A Pioneer of Abstraction*. Όστφιλντερν: Hatje Cantz, 2013.
- Murašov, Jurij. *Im Zeichen des Dionysos: Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*. Μόναχο: Wilhelm Fink, 1999.

- Myers, Charles S. “Zwei Fälle von Synästhesie.” *The British Journal of Psychology*, τόμ. 7, 1914–1915: 112–117.
- Myers, Rollo H. “Scriabin: A Reassessment.” *The Musical Times*, τόμ. 98, τχ. 1367, 1957: 17–18.
- Naumann, Emil. “Erklärung der Musiktafel in Raffael’s ‚Schule von Athen‘.” *Zeitschrift für bildende Kunst*, τόμ. 14, 1879: 1–14.
- Nectoux, Jean-Michel. *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*. Παρίσι: Fayard, 2005.
- Nedzelskis, Adelbertas και Georg Domin. *Der litauische Künstler M. K. Čiurlionis in Leipzig. Der Studienaufenthalt des Meisters am Königlichen Konservatorium 1901 – 1902*. Βερολίνο: Bodoni, 2003.
- Neider, Andreas και Harald Schukraft. *Rudolf Steiner in Stuttgart*. Στουτγάρδη: Belser, 2011.
- Nelson, Thomas K. “Klinger’s *Brahmsphantasie* and the Cultural Politics of Absolute Music.” *Art History*, τόμ. 19, τχ. 1, Μάρτιος 1996: 26–43.
- Neubauer, Hans κ.α. *Künstlerische Doppelbegabungen von E.T.A. Hoffmann bis Dietrich Fischer-Dieskau*. Κατάλογος έκθεσης, Kunstverein Bamberg (6 Ιουλίου – 29 Σεπτεμβρίου 1980). Μπάμπεργκ: Kunstverein Bamberg, 1980.
- Neubecker, Annemarie Jeanette. *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μιρέλλα Σίμωτα-Φιδέτζη. Αθήνα: εκδόσεις Οδυσσέας, 1986 [1977].
- Niall, Keith K. (επιμ.). *Erwin Schrödinger’s Color Theory*. Σαμ: Springer, 2017.
- Nicholis, Simon, και Michael Pushkin (επιμ.). *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2018.
- Niemeyer-Wasserer, Natascha. *Wassily Kandinsky und die Malerei des russischen Symbolismus in den formativen Jahren 1896-1907. Eine vergleichende Studie*, διδακτορική διατριβή, Ludwig-Maximilians-Universität, Μόναχο, 2007.
- Nordau, Max. *Entartung*. Βερολίνο: Carl Duncker, ³1896 [2 τόμοι, 1892–1893].
- Novalis [Georg Philipp Friedrich von Hardenberg]. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Επιμέλεια, Hans-Joachim Mähl και Richard Samuel. Μόναχο: Hanser, 1976.
- Oberhuber, Konrad. “Hilma af Klints spiritualistische Malerei.” Στο *Wunderblock: eine Geschichte der modernen Seele*, επιμ. Jean Clair, Cathrin Pichler και Wolfgang

- Pircher. Κατάλογος έκθεσης, Messerpalast, Βιέννη, 27 Απριλίου – 6 Αυγούστου 1989. Βιέννη: Löcker, 1989, σελ. 395–401.
- Oberman, Ida. *The Waldorf Movement in Education from European Cradle to American Crucible, 1919-2008*. Λιούιστον/Κουίνστον/Λάμπετερ: Edwin Mellen Press, 2008.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław. “Między brulionem a wszechszuką. Wokół poezji Mikalojusas Konstantinas Čiurlionis [Between a rough draft and pan-art. About the poetry of Mikalojusas Konstantinas Čiurlionis]”. Στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść [M.K. Čiurlionis. Lithuanian Tale]*, επιμ. Natalia Żak και Vaiva Laukaitienė. Κρακοβία: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2015, σελ. 92–109.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław. “The Language of Luminous Love: M. K. Čiurlionis Among Heirs to the King-Spirit.” *Lituanus*, τόμ. 49, τχ. 4, 2003: 40-72.
- Oppenheim, Janet. *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1988.
- Orledge, Robert. *Satie the Composer*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1990.
- Orwell, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters*, τόμ. Β': *My Country Right or Left 1940-1943*, Sonia Orwell και Ian Angus (επιμ.). Βοστώνη: D. R. Godine, 2000, [Νέα Υόρκη: Harcourt, Brace and World, 1968].
- Osborne, Roy. *Books on Colour, 1495–2015. History and Bibliography*. Ράλεϊ, Βόρεια Καρολίνα: 2017 [2015].
- Oskar von Rieseemann (επιμ.). *Rachmaninoff's recollections*. Νέα Υόρκη: Macmillan, 1934.
- Ostini, Fritz von. “Nikolaus Gysis”. *Die Kunst für Alle*, τόμ. 17 τχ. 13, 1902: 288–294.
- Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Σικάγο: University of Chicago Press, 2004.
- . *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*. Σικάγο: University of Chicago Press, 2004.
- P[iloty], R[obert] F[erdinand]. “N. Gysis. Biographische Skizze.” *Die Kunst unserer Zeit*, τόμ. 8, 1897: 77–94.
- Paddison, Max. “Music as Ideal: the aesthetics of autonomy.” Στο *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, επιμ. Samson, Jim. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2004 [2002], σελ. 318–342.

- Paijmans, Theo. *Free Energy Pioneer: John Worrell Keely*. Κέμπτον: Adventures Unlimited Press, 2004.
- Palma, Myriam de. “Maurice Chabas (1862-1947) et les mondes de l’au-delà.” *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 2003: 379–398.
- . (επιμ.). *Maurice Chabas, peintre et messenger spirituel, 1862–1947*. Κατάλογος έκθεσης, Musée de Pont-Aven / Musée de Bourgoin-Jallieu. Παρίσι: Somogy, 2009.
- Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: 1951.
- Parret, Herman. “Kant on Music and the Hierarchy of the Arts.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 56, τχ. 3, 1998: 251–264.
- Partridge, Christopher. *The Re-enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. 2 τόμοι. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: T & T Clark International, 2006.
- Pasi, Marco. “The Modernity of Occultism: Reflections on Some Crucial Aspects.” Στο *Hermes in the Academy: Ten Years’ Study of Western Esotericism at the University of Amsterdam*, επιμ. Wouter J. Hanegraaff και Joyce Pijnenburg, Άμστερνταμ: Amsterdam University Press 2009, σελ. 59–60.
- . “Teosofia e antroposofia nell’Italia del primo Novecento.” Στο *Storia d’Italia. Annali 25. Esoterismo*, επιμ. Gian Mario Cazzaniga. Τορίνο: Einaudi, 2010, σελ. 569–598.
- . *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2014 [Franco Angeli, 1999].
- Pater, Walter. “The School of Giorgione”. Στο *The Renaissance: Studies in Art and Poetry: The 1893 Text*, επιμ. και σχόλια Donald L. Hill. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 1980 [*Studies in the history of the Renaissance*. Λονδίνο: Macmillan, 1873].
- . *Plato and Platonism. A series of Lectures*. Αδελαΐδα/Λονδίνο/Ουάσινγκτον: Cambridge Scholars, 2002 [Λονδίνο: Macmillan, 1893].
- Peacock, Kenneth. “Synesthetic Perception: Alexander Scriabin’s Color Hearing”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, τόμ. 2, τχ. 4, 1985: 483–505.
- . “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation.” *Leonardo*, τόμ. 21, τχ. 4, 1988: 397–406.

- Pesce, Dolores (επιμ.). *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. Νέα Υόρκη/Οξφόρδη: Oxford University Press, 1997.
- Pesic, Peter. *Music and the Making of Modern Science*. Κέμπριτζ Μασαχουσέτης: MIT Press, 2014.
- Peters, Hans Albert, και Ingrid Jenderko (επιμ.). *Symbolismus in Europa*. Κατάλογος έκθεσης, Museum Boymans-van Beuningen, Ρότερνταμ, 14 Νοεμβρίου 1975 – 11 Ιανουαρίου 1976 / Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Βρυξέλλες, 23 Ιανουαρίου – 7 Μαρτίου 1976 / Staatliche Kunsthalle, Μπάντεν-Μπάντεν, 20 Μαρτίου – 9 Μαΐου 1976 / Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαΐου – 19 Ιουλίου 1976. Μπάντεν-Μπάντεν: Staatliche Kunsthalle, 1976.
- Peterson, Ronald E. *A History of Russian Symbolism*, Linguistic & Literary Studies in Eastern Europe (LLSEE), τόμ. 29. Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια: John Benjamins, 1993.
- Petritakis, Spyros. “Arnold Böcklin and music: a case revisited.” στο *Music and Modernism, C. 1849–1950*, επιμ. Charlotte De Mille. Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Press, 2011, σελ. 53–80.
- . “Quand le miroir devient lampion: aspects de la réception de l’œuvre tardive de Nikolaus Gysis entre Athènes et Munich.” Στο *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XX^e siècle*, επιμ. Catherine Méneux και Adriana Sotropa, πρακτικά συνεδρίου, 8-9 Νοεμβρίου 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l’HiCSA et du centre François-Georges Pariset, Παρίσι 2016. Πρόσβαση στο http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Colloque%20Balkans/04_petritakis.pdf, σελ. 71–97.
- . “Rudolf Steiner’s Engagement with Contemporary Artists’ Groups: Art-theoretical Discourse in the Anthroposophical Milieu in Germany in the early 20th century.” *Journal of Art Historiography*, τόμ. 19, 2018: 1–33.
- . “The ‘Figure in the Carpet’: M. K. Čiurlionis and the Synthesis of the Arts.” Στο *Studies in Music, Art and Performance from Romanticism to Postmodernism: The Musicalisation of Art*, επιμ. Diane Silverthorne. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic Publishing, 2018, σελ. 103–125.
- Petrusevičiūtė, Laima Marija (επιμ.). *Melancholija ir Saulė: Munchas ir Čiurlionis* [Μελαγχολία και Ήλιος: Μουνχ και Τσουρλιόνις]. Βίλνιους: Mintis, 2008.

- Philipp, Michael (επιμ.). *Friedrich Wolters/Stefan George: Briefwechsel 1904–1930*. Αμστερνταμ: Castrum Peregrini, 1998.
- . “‘Gibst du duft aus sternenräumen’: Melchior Lechter und der Kreis um Stefan George.” Στο *Melchior Lechters Gegen-Welten: Kunst um 1900 zwischen Münster, Indien und Berlin*, επιμ. Jürgen Krause και Sebastian Schütze. Κατάλογος έκθεσης, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 2006, σελ. 178–192.
- Phythian, John Ernest. *Manchester City Art Gallery: Handbook to the G.F. Watts Memorial Exhibition*. Λονδίνο, Μάντσεστερ: Sherratt & Hughes, 1905.
- . *George Frederick Watts*. Νέα Υόρκη: Stokes, 1906.
- Piérard, Clovis. *Le Musicisme de Jean Royère*. Παρίσι: Auguste Blaizot, 1937.
- Pierre, Arnauld. “Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks Mucha und die Kultur der Hypnose.” Στο *Alfons Mucha*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Agnes Husslein-Arco κ.α. Μόναχο: Hirmer Verlag, 2009, σελ. 25–30.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination, 1880–1900*, μτφρ. Derek Coltman. Σικάγο: The University of Chicago Press, 1981.
- Pincus-Witten, Robert. *Les Salons de la Rose Croix, 1892-1897*, Picadilly Gallery, 1968.
- . *Occult Symbolism in France, Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Garland, 1976 [διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο του Σικάγο, Σικάγο, Ιλλινόι 1968].
- Piper, Raymond F. “The Cosmic Art of M. K. Čiurlionis”. *Lituanus*, τόμ. 7, τχ. 2, 1961: 59–61.
- Pivoriūnas, Juozas. “A Lithuanian Individualist: The Art of M. K. Čiurlionis.” *Lituanus*, τόμ. 11, τχ. 4, 1965: 5–16.
- Plato, Bodo von (επιμ.). *Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biographischen Porträts*. Ντόρναχ: Verlag am Goetheanum, 2003.
- Plato. *The Republic*. Μετάφραση Francis Macdonald Cornford. Λονδίνο/Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1970 [1941].
- Plechanow, Georgi. *Kunst und gesellschaftliches Leben*, επιμ. Alexander Ushakow και Pjotr Nikolajew. Βερολίνο: Dietz Verlag, 1975.

- Plioplys, Audrius V. “Exhibits of Čiurlionis’s Works outside of Lithuania.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*, επιμ. Stasys Goštautas και Birutė Vaičjurgis-Šležas. Βίλνιους: Vaga, 1994, σελ. 470–492.
- . “Čiurlionis and Abstraction: A Dissenting Opinion.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*, επιμ. Stasys Goštautas και Birutė Vaičjurgis-Šležas, Βίλνιους: Vaga, 1994, σελ. 242–247.
- . (επιμ.). *Čiurlionis: Mintys/Thoughts*. Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akademijos Leidykla, 2004.
- . “Čiurlionis’ Paintings in London in 1912.” Στο *Čiurlionis: Mintys/Thoughts*, επιμ. Audrius Plioplys. Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akademijos Leidykla, 2004: 12-18.
- . “The influence of M. K. Čiurlionis upon his contemporaries.” *Lituanus*, τόμ. 30, τχ. 2, 1984: 74-78. Αναδημοσιευμένο στο Audrius Plioplys (επιμ.), *Čiurlionis: Mintys/Thoughts*. Βίλνιους: Vilniaus Dailės Akademijos Leidykla, 2004, σελ. 52.
- Plotinus, *Enneads*. Μετάφραση Α. Η. Armstrong. Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: Harvard University Press, 1984.
- Plummer, Harry Chapin. “Color Music – A New Art Created with the Aid of Science.” *Scientific American*, τχ. 112, 10 Απριλίου 1915: 343.
- Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Furniture.” *Burton’s Gentleman’s Magazine*, τόμ. 6, τχ. 5, Μάϊος 1840, σελ. 243–245.
- . *Erzählungen in zwei Bänden. Mit den Zeichnungen von Alfred Kubin*, τόμοι 2. Μόναχο: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965.
- Pohlmann, Ulrich. «Φωτογραφία και ζωγραφική σε διάλογο – Ο φωτογράφος Elias van Bommel και ο Νικόλαος Γύζης». Στο *Ο Γύζης στην Τήνο*, επιμ. Κωνσταντίνος Διδασκάλου. Κατάλογος έκθεσης, Τήνος: Πανελλήνιο Ίδρυμα Ευαγγελίστριας Τήνου, 2001, σελ. 30–31.
- Popova, Kristina (επιμ.). *Robert Sterl: Werkverzeichnis der Gemälde und Ölskizzen*. Δρέσδη: Sandstein Verlag, 2011.
- Potthoff, Wilfried (επιμ.). *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter, Europäischer Kulturphilosoph: Beiträge Des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-*

- Symposiums, Heidelberg, 4.-10. September 1989.* Κατάλογος έκθεσης, Χαϊδελβέργη: Universitätsbibliothek, 1989.
- Poulson, Christine. *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840–1920.* Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη: Manchester University Press, 1999.
- Pravdová, Anna (επιμ.). *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes.* Κατάλογος έκθεσης. Musée des Beaux-Arts de Dijon, Ντιζόν. Παρίσι: Réunion des musées nationaux, 1997.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony.* Μτφρ. Agnus Davidson. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Oxford University press, 1970 [Λονδίνο: 1933· πρώτη ιταλ. έκδ. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Μιλάνο: La Cultura, 1930].
- . *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts.* Πρίνστον/Λονδίνο: Princeton University Press, 1974 [Oxford University Press, 1970].
- Proclus, *Commentary on Plato's Timaeus.* 4 τόμοι. Επιμέλεια και μετάφραση Dirk Baltzly. Κέιμπριτζ, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2011–2019.
- Proust, Dominique. *Η αρμονία των σφαιρών: η σχέση της αστρονομίας με τη μουσική.* Μετάφραση Ελένη Λάσκαρη και Ελένη Χατζηχρήστου. Αθήνα: Δίαυλος, 2008 [Παρίσι: Le Seuil, 2001].
- Puri, Michael J. *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation and Desire.* Οξφόρδη/Νέα Υόρκη κ.α.: Oxford University Press, 2011.
- Pütz, Andreas. *Von Wagner zu Skrjabin: Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts.* Κάσσελ: Bosse, 1995.
- Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism.* Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1996 [1994].
- Pytlik, Priska. *Okkultismus und Moderne: ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900.* Πάντερμπορν: Schöningh, 2005.
- . *Spiritismus und ästhetische Moderne - Berlin und München um 1900: Dokumente und Kommentare.* Τύμπγκεν: Francke, 2006.
- Quinsac, Annie-Paule (επιμ.). *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del divisionismo.* Κατάλογος έκθεσης, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino κ.α. Μιλάνο: Skira, 2005.

- Rannit, Aleksis. “M. K. Čiurlionis: The First Abstract Painter of Modern Times”. *Lituanus*, τόμ. 3, τχ. 3, 1957: 15–21.
- . “Čiurlionis seen as symbolist”. *Lituanus*, τόμ. 7, τχ. 2, 1961: 37-44.
- . “In search of a philosophical Background of M. K. Čiurlionis”. *Lituanus*, τόμ. 21, τχ. 2, 1975: 5-13.
- . *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Lithuanian Visionary Painter*. Σικάγο: Lithuanian Library Press, 1984.
- Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*. Μτφρ. από γαλλικά Deke Dusinberre. Παρίσι: Flammarion, 2005.
- . (επιμ.). *Âmes sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι. Παρίσι: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018.
- . “Kupka symboliste.” Στο *Kupka: Pionnier de l’abstraction*. Κατάλογος έκθεσης, Grand Palais, Παρίσι, 21 Μαρτίου – 30 Ιουλίου 2018. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, σελ. 29–41.
- Rasula, Jed. “‘Listening to Incense’: Melomania & the Pathos of Emancipation.” *Journal of Modern Literature*, τόμ. 31, τχ. 1, 2007: 1–20.
- Rätsch, Marit. *Die Loge ‘Zur Harmonie’ in Chemnitz und ihr freimaurerisches Umfeld im 19. Jahrhundert*. Βερολίνο: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 2001.
- Rauhut, Franz. “Die Idee der Einheit oder Verwandtschaft und der Vereinigung oder Verschmelzung der Künste.” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, τόμ. 6, τχ. 5, 1956: 553–575.
- Rautmann, Peter. “Über die Musikalität von Bildern und die Bildlichkeit von Musik. Von Philipp Otto Runge bis John Cage.” Στο *Wie Bilder klingen*, επιμ. Monika Fink και Lukas Christensen, τόμος πρακτικών από το συμπόσιο *Musik nach Bildern*. Βιέννη: LIT, 2011, σελ. 277-293.
- Rebora, Sergio. *Vittore Grubicy De Dragon: poeta del divisionismo, 1851-1920*. Cinisello Balsamo. Μιλάνο: Silvana, 2005.
- Rice, Martin P. *Valery Briusov and the Rise of Russian Symbolism*. Αν Άρμπορ, Μίσιγκαν: Ardis, 1975.
- Rich, Alan. *Music, Mirror of the Arts*. Λονδίνο: Pitman Publishing, 1970.

- Richardson, William. *Zolotoe Runo and Russian Modernism, 1905-1910*. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1986.
- Riedweg, Christoph. “Approaching Pythagoras of Samos: Ritual, Natural Philosophy and Politics.” Στο *On Pythagoreanism*, επιμ. Gabriele Cornelli, Richard McKirahan, Constantinos Macris κ.α., Βερολίνο/Βοστώνη: De Gruyter, 2013, σελ. 47–60.
- Riesemann, Oscar von. (επιμ. και μτφρ.). *Alexander Skrjabin, Prometheische Phantasien*. Με πλήρη κατάλογο των έργων και δισκογραφικές εκδόσεις, φωτομηχανική ανατύπωση της πρώτης έκδοσης. Μόναχο, Wollenweber, 1968. [Στουτγάρδη, 1924].
- Riethmüller, Albrecht. “Antike Mythen vom Ursprung der Musik.” Στο *Musik und Religion*, επιμ. Helga de la Motte-Haber. Λαάμπερ: Laaber Verlag, 2003 [1995], σελ. 15–34.
- Rimbaud, Arthur. *Complete Works, Selected Letters*. Μετάφραση Wallace Fowlie. Σικάγο/Λονδίνο: Chicago University Press, 2005 [1966].
- Ringbom, Sixten. “Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 29, 1966: 386–418.
- . *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Στη σειρά Acta Academiae Aboensis, τόμ. 38, τχ. 2. Όμπο [Φιλανδία]: Åbo Akademi, 1970.
- . “Mystical Elements in Art.” *Art & Design*, τόμ. 3, τχ. 5/6, 1987: 73–80.
- . “Kunst in der ‘Zeit des großen Geistigen’.” Στο *Mythologie der Aufklärung: Geheimlehren der Moderne*, επιμ. Beat Wyss. Μόναχο: Silke Schreiber, 1993, σελ. 26–71.
- Ritter, William. “Correspondance d’Allemagne. La VIII^e Exposition Internationale de Munich”. *Gazette des Beaux-Arts*, 26, 1901: 344–352.
- . “Artisti contamporanei. Nicola Gysis.” *Emporium*, τόμ. 14, τχ. 83, 1901: 323–342.
- . “Nicolas Gysis. Un artiste grec d’aujourd’hui.” *La Revue de l’art ancien et moderne*, τόμ. 9, 1901: σελ. 301–312.
- . *Etudes d’art étranger*. Παρίσι: Mercure de France, 1906.

- . “Allemagne du sud.” *L’Art et les artistes* (Supplément illustré), τόμ. 12, 1906: 7–8.
- Robsjohn-Gibbins, T. H. *Mona Lisa’s Mustache: A Dissection of Modern Art*. Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1947.
- Rodmell, Paul. *Charles Villiers Stanford*. Άλντερσοτ: Ashgate, 2002.
- Rogue, Georges. “Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l’univers.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 51–67.
- Rookmaaker, Hans. *Gauguin and Nineteenth Century Art Theory*. Άμστερνταμ, Swets & Zeitlinger, 1972.
- Roos, Johanna. “Čiurlionis – Die Zeit in St. Petersburg.” Στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911): Die Welt als große Sinfonie*, επιμ. Rainer Budde. Κατάλογος έκθεσης, Wallraf-Richartz Museum, Κολωνία: Oktagon, 1998, σελ. 56–65.
- Rosenberg, Adolf. *Geschichte der modernen Kunst*. Λειψία: Grunow, 1887.
- Rosenberg, Raphael. “Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik. Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900.” Στο *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*, επιμ. Monika Neugebauer-Wölk, Renko Geffarth και Markus Meumann, Βερολίνο: 2013, σελ. 583–604.
- Rosenthal, Bernice Glatzer. “Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists.” *Russian History*, τόμ. 4, τχ. 2, 1977: 122–141.
- . “Political Implications of the Early Twentieth-Century Occult Revival.” Στο *Occult in Soviet and Russian Culture*, επιμ. Bernice Glatzer Rosenthal. Ίθακα/Νέα Υόρκη: Cornell University Press, 1997, σελ. 379–418.
- Rösing, Helmut. “Musik Und Bildende Kunst. Über Gemeinsamkeiten Und Unterschiede Beider Medien.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, τόμ. 2, τχ. 1, 1971: 65–76.
- Roslak, Robyn S. “The politics of Aesthetic Harmony: Neo-impressionism, Science, and Anarchism.” *Art Bulletin*, τόμ.73, τχ. 3, 1991: 381–390.
- Rosner, Bernd. “Bildende Kunst Und Musik.” *Bildende Kunst*, τόμ. 6, 1984: 248–250.

- Ross, W. D. *Αριστοτέλης*. Μετάφραση Μαριλίζα Μητσού. Αθήνα: ΜΙΕΤ, ³2001 [1991], γαλλική έκδ.: *Aristotle*, Methuen, 1977 [1923].
- Rössler, Almut (επιμ.). *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Μετάφραση Barbara Dagg και Nancy Poland. Ντουίσμπουργκ: Gilles und Francke, 1986.
- Roszak, Theodore. *Η γέννηση της αντικουλτούρας. Στοχασμοί γύρω από την τεχνοκρατική κοινωνία και τη νεανική αμφισβήτησή της*. Μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: εκδόσεις futura, 2008 [*The Making of Counter Culture. Reflections of the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Νέα Υόρκη, Doubleday & Company, 1969].
- Rousseau, Pascal. “Confusion des sens: le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l’abstraction en France.” *Les Cahiers du musée national d’Art moderne*, τόμ. 74, Χειμώνας 2000-2001, σελ. 4–33.
- . “The Art of Light: Couleurs, sons et technologies de la lumière dans l’art des synchronistes.” Στο *Made in USA. L’art américain, 1908-1947*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Éric de Chasseay. Παρίσι: Réunion des Musées nationaux, 2001, σελ. 69–81.
- . “‘L’œil solaire’ ”. Une généalogie impressionniste de l’abstraction. Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Κατάλογος έκθεσης, Musée d’Orsay, Παρίσι, 3 Νοεμβρίου 2003 – 22 Φεβρουαρίου 2004. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 123–139.
- . “Arabesques: Le formalisme musical dans les débuts de l’abstraction.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 231–245.
- . “Un langage universel: L’esthétique scientifique aux origines de l’abstraction.” Στο *Aux origines de l’abstraction*, επιμ. Serge Lemoine και Pascal Rousseau. Παρίσι: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, σελ. 19–33.
- . “Concordances: Synesthésie et conscience cosmique dans la Color Music.” Στο *Sons et lumières: une histoire du son dans l’art du XXe siècle*, επιμ. Sophie Duplaix και Marcella Lista. Κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι, 22 Σεπτεμβρίου 2004 – 3 Ιανουαρίου 2005. Παρίσι: Éditions du Centre Pompidou, 2004, σελ. 29–38.

- Roy-Gerboud, Françoise. *La musique comme art total au XXe siècle : sons-couleurs-formes, systémique et symbolique*. Παρίσι: Harmattan, 2009.
- Rudbøg, Tim. “The Mysteries of Sound in H. P. Blavatsky’s ‘Esoteric Instructions’.” Στο *Music and Esotericism*, επιμ. Laurence Wuidar. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2010, σελ. 245-264.
- Rufer, Josef. “Schönberg – Kandinsky. Zur Funktion der Farbe in Musik und Malerei.” Στο *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, επιμ. Werner Haftmann και Angela Schneider. Κατάλογος έκθεσης, Nationalgalerie Βερολίνου. Βερολίνου: Albrecht Hentrich, 1974, σελ. 69–75.
- Runge, Peter Francis (επιμ.). *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*. Αμβούργο: Friedrich Verthes, 1840. Τόμοι 2.
- Runkel, Ferdinand και Carlo Böcklin. *Neben meiner Kunst: Flugstudien, Briefe und Persönliches*. Βερολίνου: Vita, 1909.
- Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge Classics, 2004 [1946].
- . “How to read and Understand History.” Στο *Understanding History and Other Essays*, Νέα Υόρκη: Philosophical Library, 1957.
- Russoli, Franco. *Maurice Denis. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*. Κατάλογος έκθεσης, Βόννη, Städtische Kunstsammlungen. Βόννη: Arndt-Haus, 1967.
- Rūtenis, Jonas. *Čiurlionis: apysaka*. Βίλνιους: Vaga, 1994.
- Rutherford, Ernest. *Über die Kernstruktur der Atome*. Baker-Vorlesung. Λειψία: Hirzel, 1921.
- Sabbagh, Peter. *Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*. Αμβούργο: Books on Demand, 2001.
- Salys, Rimgaila. *Leonid Pasternak: The Russian Years, 1875-1921. A Critical Study and Catalogue*, 2 τόμοι, Οξφόρδη: Oxford University Press, 1999.
- Santomasso, Eugene Antonio. *Origins and Aims of German Expressionist Architecture*. Αν Άρμπορ: University Microfilms International, 1991.
- Saunier, Jean. *Saint-Yves d'Alveydre ou une synarchie sans énigme*. Παρίσι: Dervy-Livres, 1981.

- Savettieri, Chiara. “Modes musicaux et peinture entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle : une remise en question de la mimesis ?” Στο *Penser l’art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, επιμ. Christian Michel και Carl Magnusson, πρακτικά συνεδρίου. Παρίσι: Somogy, 2013, σελ. 103–119.
- Scavenius, Bente (επιμ.). *Art nouveau i Central Europa: Bratislava, Budapest, Krakow, Prag, Wien*. Κατάλογος έκθεσης. Κοπεγχάγη: Kunstforeningen, 1996.
- Schäfer, Carina. *Maurice Denis et le comte Kessler (1902 - 1913)*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Peter Lang, 1997.
- Schawelka, Karl. *Quasi una Musica. Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800*. Μόναχο: Mäander, 1993.
- Scherer, Jacques. *Le ‘Livre de Mallarmé’: Premières recherches sur les documents inédits*. Παρίσι: Gallimard, 1957.
- Schibli, Sigfried. *Alexander Skrjabin und seine Musik: Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*. Μόναχο: Piper, 1983.
- Schick, Rudolf. *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*. Βερολίνο: F. Fontane, 1901.
- Schiemann, Gregor. *Werner Heisenberg*. Μόναχο: C. H. Beck, 2008.
- Schils, Griet. “Platon’s Myth of Er: The Light and the Spindle.” *L’Antiquité Classique*, τόμ. 62, 1993: 101–114.
- Schlager, Karlheinz. “Traumbild mit „Schauerlichster“ Musik? Bildende Kunst und Tonkunst am Beispiel der „Toteninsel“ von Böcklin und Reger.” Στο *Die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren*, Festschrift für Norbert Knopp zum 65. Geburtstag, επιμ. Matthias Bunge. Βόλτσοναχ: Kastner Verlag, 2001, σελ. 33-44.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Επιμέλεια: E. Behler, 35 τόμοι. Μόναχο: F. Schöningh, 1958-1985.
- Schleinitz, O[tto] von. *George Frederick Watts*. Μπίλεφελντ/Λειψία: Velhagen & Klasing, 1904.
- Schloezer, Boris de. *Scriabin: Artist and Mystic*. Μτφρ. Nicolas Slonimsky. Οξφόρδη: Oxford University Press, 1987 [Βερολίνο: Grani, 1922].
- . *Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium*. Βερολίνο: Ernst Kuhn, 2012 [στα ρωσικά *Skrjabin*, Βερολίνο: 1923].

- . *Alexandre Scriabine*. Εισαγωγή Marina Scriabine, μτφρ. Maya Minoustchine. Παρίσι: Librairie des Cinq Continents, 1975.
- Schmidt Michael, *Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoèmes Alexander Skrjabin*. Πράοφενβαϊλερ: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1987.
- Schmitt, Evmarie. “Lebensdaten, 1966–1944.” Στο *Der frühe Kandinsky, 1900-1910*, επιμ. Moeller M. Magdalena. Κατάλογος έκθεσης, Brücke Museum, Βερολίνο / Kunsthalle Τύμπινγκεν, Τύμπινγκεν. Μόναχο: Hirmer, 1994, σελ. 15–45.
- Schmoll, J. A. gen. Eisenwerth. “Musik und die Entstehung der abstrakten Malerei.” Στο *75 Jahre Kunstverein Erlangen, 1904-1979*. Έρλανγκεν: Höfer & Limmert, 1978, σελ. 115-125.
- Schneider, Angela. “Zum Musikalischen im Werk Paul Klees”. Στο *Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, επιμ. Werner Haftmann και Angela Schneider. Κατάλογος έκθεσης, Nationalgalerie Βερολίνο. Βερολίνο: Albrecht Hentrich, 1974, σελ. 80–91.
- Schnitzler, Andreas. *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*. Βερολίνο: Reimer, 2007.
- Schöne, Albrecht. *Goethes Farbentheologie*. Μόναχο: C.H. Beck, 1987.
- Schopenhauer, Arthur. *Werke* [Zürchner Ausgabe]. Επιμέλεια, Arthur de Hübscher και Angelika Hübscher, 10 τόμοι. Ζυρίχη: Diógenes, 1977.
- Schuetze, George C. *Convergences in Music & Art: A Bibliographic Study*. Γουόρεν, Μίσιγκαν: Harmonie Park Press, 2005.
- Schultz, Karla. “In Praise of Illusion: Das Jahr der Seele and Der Teppich des Lebens: Analysis and Historical Perspective.” Στο *A Companion to the Works of Stefan George*, επιμ. Jens Rieckmann. Νέα Υόρκη: Camden House, 2005, σελ. 79–98.
- Schur, Ernst. *Paraphrasen Über Das Werk Melchior Lechters*. Λειψία: Seemann, 1901.
- Schuster, Georg. *Die geheimen Gesellschaften, Verbindungen und Orden*. Λειψία: Theodor Leibing, 1906.
- Schuster, Peter-Klaus (επιμ.). *München leuchtete: Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*. Κατάλογος έκθεσης, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, Haus der Kunst. Μόναχο: Prestel, 1984.

- Schwabe, Julius. “Hans Kaysers letzte Entdeckung: die pythagorische Tetraktys auf Raffaels ‚Schule von Athen‘.” *Symbolon*, τόμ. 5, 1966: 92–102.
- Scriabin, Alexander. “*Poem of Ecstasy*” and “*Prometheus: Poem of Fire*” in *Full Score*, σχόλια του Faubion Bowers, Νέα Υόρκη: Dover Publishing, 1995.
- Scriabine, Alexandre. *Notes et réflexions: carnets inédits*. Εισαγωγή, νότες και μετάφραση Marina Scriabine. Παρίσι: Klincksieck, 1979.
- Scriabine, Marine. “Überlegungen zum Acte préalable.” Στο *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, επιμ. Heinz-Klaus Metzger και Rainer Riehn. Μόναχο: Ed. Text & Kritik, 1983, σελ. 11–25.
- Selz, Peter. “The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting.” *The Art Bulletin* τόμ. 39, τχ. 2, 1957: 127–136.
- Sembach, Klaus-Jürgen και Gottfried von Haeseler. *August Endell. Der Architekt des Photoateliers Elvira, 1871–1925*. Κατάλογος έκθεσης, Villa von Stuck, Μόναχο. Μόναχο: Stuck Jugendstil Verein, 1977.
- Senholt, Jacob Christiansen. “Radical Politics and Political Esotericism: The Adaptation of Esoteric Discourse within the Radical Right.” Στο *Contemporary Esotericism*, επιμ. Egil Asprem και Kennet Granholm. Σέφιλντ: Equinox, σελ. 244–264.
- Senn, Alfred Erich, John E. Bowlt και Danute Staškevičius (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*. Νιούτονβιλ Μασαχουσέτης: Oriental Research Partners, 1986.
- Senn, Alfred Erich. “Čiurlionis’s Search for Spiritual Continents.” Στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*, επιμ. Alfred Erich Senn κ.α. Νιούτονβιλ Μασαχουσέτης: Oriental Research Partners, 1986, σελ. 5–39.
- . “Čiurlionis: A Life.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Σικάγο: The Institute of Lithuanian Studies, 1994, σελ. 30–43.
- Senti-Schmidlin, Verena. “Die Seele kann sich nur tä zerisch äussern,” στο *Ludwig von Hofmann, Arkadische Utopien in der Moderne*. Κατάλογος έκθεσης, Institut Mathildenhöhe. Ντάρμστατ: Institut Mathildenhöhe, 2005, σελ. 80–87.

- Shapiro, Alan E. (επιμ.). *The Optical Papers of Isaac Newton*, τόμ. I: *The Optical Lectures 1670-1672*, Κέιμπριτζ κ.α.: Cambridge University Press, 1984.
- . “The Spectre of Newton’s Spectrum.” Στο *From Ancient Omens to Statistical Mechanics: Essays on the Exact Sciences Presented to Asger Aaboe*, επιμ. J. L. Berggren και B. R. Goldstein, Κοπεγχάγη: University Library, 1987.
- . “Artists’ Colors and Newton’s Colors.” *Isis*, τόμ. 85, τχ. 4, 1994: 600–630.
- Shaw-Miller, Simon. *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2002.
- . “The Only Musician with Eyes’: Erik Satie and Visual Art.” Στο *Erik Satie: Music, Art and Literature*, επιμ. Caroline Potter. Μπέρλινγκτον, Βέρμونت: Ashgate, 2013, σελ. 85–113.
- Shiach, Morag. *Modernism, Labour and Selfhood in British Literature and Culture, 1890-1939*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2004.
- Shields, Ross. “‘Nonsense, wherein there is Method’: Wittgenstein on Music and Language.” *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, τόμ. 93, τχ. 4, 2018: 394–413.
- Siechowicz, Paweł. “The Key to M. K. Čiurlionis’s Synthesis of the arts”. Στο *Rocznik Historii Sztuki*, τόμ. 38. Βαρσοβία: Pan Warszawska Drukarnia Naukowa, 2013, σελ. 59–70.
- Siégel, Jean-Dominique (επιμ.). *Symbolist Europe, Lost Paradise*. Musée des Beaux-Arts de Montréal. Παρίσι: Beaux Arts Magazine, 1995.
- Siliņš, Jānis. *Rūdolfs Pērle*. Ρήγα: Neatkarīgo Mākslinieku Vienība, 1928.
- Silver, Kenneth E. “The Important and Sometimes Embarrassing Links between Occultism and the Development of Abstract Art, Ca. 1909–1913.” Στο *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose Croix in Paris, 1892–1897*. Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη: Guggenheim Museum Publications, 2017, σελ. 46–53.
- Silverthorne, Diane V. “Music, Modernism and the Vienna Secession: Musical Form in *Ver Sacrum* (1898-1903).” Στο *Music and Modernism, c. 1849-1950*, επιμ. Charlotte de Mille. Νιούκαστλ επί του Τάιν: Cambridge Scholars Publishing, 2011, σελ. 26–52.
- Simier, Amélie. *Jean Carriès (1855-1894): La matière de l'étrange*. Κατάλογος έκθεσης, Petit Palais. Παρίσι: Nicolas Chaudun, 2007.

- Simmel, Georg. *Der Konflikt der modernen Kultur*. Μόναχο/Λειψία: Duncker & Humblot, 1921 [1918].
- . “The crisis of culture”. Στο *Simmel on Culture: Selected Writings*, επιμ. D. Frisby και M. Featherstone, Λονδίνο: Sage, 1998.
- Simson, Otto von. *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. Νέα Υόρκη: Harper Torchbook, 1964, [Νέα Υόρκη: Bollingen Foundation, 1956].
- Sitsky, Larry. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*. Westport, Connecticut/Λονδίνο: Greenwood Press, 1944.
- Sketchley, R. E. D. *Watts*. Λονδίνο: Methuen, 1904.
- Skrjabin, Aleksandr. *Briefe*. Επιμέλεια Michail Druskin, μετάφραση Christoph Hellmundt. Λειψία: P. Reclam, 1988.
- Smith, Alison. “The Symbolist Language of G. F. Watts.” Στο *The Vision of G. F. Watts (1817-1904)*, επιμ. Veronica Franklin Gould. Κατάλογος έκθεσης, Watts Gallery, Κόμπτον, 2 Ιουλίου – 31 Οκτωβρίου 2004. Κόμπτον, Γκίλφορντ: Trustees of the Watts Gallery, 2004, σελ. 22–27.
- . (επιμ.). *Symbolist Art in Poland, Poland and Britain c. 1900*. Κατάλογος έκθεσης, Tate Britain, Λονδίνο. Λονδίνο: Tate Publishing 2009.
- Sohnle, Werner Paul (επιμ.). *Stefan George und der Symbolismus*. Κατάλογος έκθεσης, Württembergische Landesbibliothek, Στουτγάρδη, 2 Δεκεμβρίου 1983 – 31 Ιανουαρίου 1984. Στουτγάρδη: Württembergische Landesbibliothek, 1983.
- Sorabji, Richard (επιμ.). *Simplicius: On Aristotle On the Heavens*. Μετάφραση Ian Mueller. Λονδίνο κ.ά.: Bloomsbury Academic, 2004.
- Sorrèze, Jacques. “Artistes Contemporains: L. Lévy-Dhurmer.” *La Revue de L’art Ancien et Moderne*, τχ. 7, 1900: 121–31.
- Sotiropoulou, S., κ.ά. “The Artistic Traits of Gyzis: a First Diagnostic Approach to His Paintings.” Στο *Proceedings of the 4th Symposium of the Hellenic Society for Archaeometry*, επιμ. Yorgos Facorellis κ.ά. Οξφόρδη: BAR International Series, 2008.
- Soubiran, Jean-Roger. *Valère Bernard: 1860 - 1936*. Μασσαλία: Jean Laffitte, 1988.
- . *Gustav Adolf Mossa: catalogue raisonné des œuvres “symbolistes.”* Παρίσι: Somogy, 2010.

- Souriau, Étienne. *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*. Παρίσι: Flammarion, 1969 [1947].
- Spaanstra-Polak, Bettina. *Het Symbolisme. Beeldende kunst en bouwkunst in Nederland*. Άμστερνταμ: J. M. Meulenhoff, 1967.
- Spencer, Robin (επιμ.). *Whistler: A Retrospective*. Νέα Υόρκη: Hugh Lauter Levin Associates, 1989.
- Stahmer, Klaus Hinrich (επιμ.). *Klangskulpturen '85*. Κατάλογος έκθεσης, Städtische Galerie, Βίρτσμπουργκ, Kulturforum, Βόννη, Kunstverein, Χαϊδελβέργη, Spielboden, Ντόρνμπιρν, Leopold Hoesch-Museum, Ντύρεν, Refektorium des Karmeliterklosters, Φρανκφούρτη. Βίρτσμπουργκ: Hochschule für Musik, 1985.
- Stamatellos, Giannis. *Plotinus and the Presocratics: A Philosophical Study of Presocratic Influences in Plotinus' Enneads*. Όλμπανι, Νέα Υόρκη: SUNY Series in Ancient Greek Philosophy, University of New York Press, 2007.
- Stanislawski, Ryszard και Christoph Brockhaus (επιμ.). *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Κατάλογος έκθεσης, Kunsthalle, Βόννη, 1994. Βόννη: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.
- Staudenmaier, Peter. *Between Occultism and Nazism: Anthroposophy and the Politics of Race in the Fascist Era*. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2014.
- Steen, Carol. "Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art", *Leonardo*, τόμ. 34, τχ. 3, 2001: 203–208.
- Steiert, Thomas. *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten: Beziehungen zwischen Musik und Malerei*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Βερολίνο/Βέρνη κ.α: Peter Lang, 1995.
- Stella, Frank. *Working Space*. Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: Harvard University Press 1986.
- Stern, Fritz. *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Στουτγάρδη: Klett-Cotta, 2005.
- Sternberger, Dolf. *Über Jugendstil*. Ντάρμστατ: Insel Verlag, 1977.
- Steuer, Daniel. "In defence of experience: Goethe's natural investigations and scientific culture." Στο *The Cambridge Companion to Goethe*, επιμ. Lesley Sharpe. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2002, σελ. 160–178.

- Stevens, MaryAnne και Robert Hoozee (επιμ.). *Impressionism to Symbolism: The Belgian Avant-Garde 1880–1900*. Κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 1994. Λονδίνο: Royal Academy of Arts, 1994.
- Stewart, David Alan. *G. F. Watts: The Social and Religious Themes*. Διδακτορική διατριβή, University of South Carolina, 1988.
- . “Theosophy and Abstraction in the Victorian Era.” *Apollo*, τόμ. 139, τχ. 381, Νοέμβριος 1993: 298–302.
- Stewart, David. “Watts, the Royal Academy and Leighton in Conflict.” Στο *The Vision of G. F. Watts (1817-1904)*, επιμ. Veronica Franklin Gould. Κατάλογος έκθεσης, Watts Gallery, Κόμπτον, 2 Ιουλίου – 31 Οκτωβρίου 2004. Κόμπτον, Γκίλφορντ: Trustees of the Watts Gallery, 2004, σελ. 36–41.
- Stockhammer, Robert. *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945*. Βερολίνο: Akademie Verlag, 2000.
- Storch, Wolfgang και Josef Mackert (επιμ.). *Die Symbolisten und Richard Wagner*, κατάλογος έκθεσης, Akademie der Künste, Βερολίνο. Βερολίνο: Edition Hentrich, 1991.
- Stottmeister Jan, *Der George-Kreis und die Theosophie: mit einem Exkurs zum Swastika-Zeichen bei Helena Blavatsky, Alfred Schuler und Stefan George*. Γκέτινγκεν: Wallstein Verlag, 2014.
- Stravinsky, Igor. *Musical Poetics in the form of six lessons*. Μετάφραση Arthur Knodel και Ingolf Dahl. Κέμπριτζ: Harvard University Press, 1947.
- . *Gespräche mit Robert Craft*. Στουτγάρδη: Deutscher Bücherbund, 1972 [Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 1969].
- Strube, Julian. *Sozialismus, Katholizismus und Okkultismus in Frankreich des 19. Jahrhunderts. Die Genealogie der Schriften von Eliphas Lévi*. Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Χαϊδελβέργη, 2015.
- Stuckrad, Kocku von. *Western esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*. Λονδίνο: Equinox, 2005.
- . (επιμ.). *The Brill Dictionary of Religion*. 4 τόμοι. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2006.
- . *The Scientification of Religion. An Historical Study of Discursive Change, 1800-2000*. Βοστώνη/Βερολίνο: Walter de Gruyter, 2014.

- Surette, Leon. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*. Μόντρεαλ: McGill-Queen's University Press, 2014.
- Szeemann, Harald και Susanne Häni. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1800*. Κατάλογος έκθεσης, Kunsthaus Zürich, Ζυρίχη / Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ντίσελντορφ. Ααράου: Sauerländer, 1983.
- Szeemann, Harald. *Monte Verità: Berg der Wahrheit*. Ζυρίχη: Electra Editrice, 1978.
- Szulakowska, Urszula. *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2000.
- Taguieff Pierre-André, *Θεωρίες συννομωσίας, εσωτερισμός, εξτρεμισμός*, μτφρ. Αναστασία Καραστάθη, εκδόσεις Πόλις: Αθήνα 2010 [Fayard: 2005].
- Taylor, A[lfred] E. *A Commentary on Plato's Timaeus*. Οξφόρδη: At the Clarendon Press, 1928.
- Tcherv, J[osef]. *William Ritter: Enfance et jeunesse, 1867–1889*. Λουγκάνο: Flèche d'or, 1958.
- Teja Bach, Friedrich. “Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne.” Στο *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Karin von Maur, Staatsgalerie Στουτγάρδη, 6 Ιουλίου – 22 Σεπτέμβρη 1985. Μόναχο: Prestel, 1985, σελ. 328-335.
- Théberge, Pierre, Jean Clair, κ.α. (επιμ.). *Paradis perdu: L'Europe symboliste*. Κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Μόντρεαλ. Παρίσι: Flammarion, 1995.
- Thorp, Nigel (επιμ.). *Whistler On Art. Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler*. Μάντσεστερ: Carcanet, 2004 [1994].
- Tiedemann, Rolf (επιμ.). *Adorno, Gesammelte Schriften*. Τόμοι 20. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp, 1970–1980.
- Tintner, Adeline R. “Henry James and the Symbolist Movement in Art.” *Journal of Modern Literature*, τόμ. 7, τχ. 3, 1979: 397–415.
- Tiryakian, Edward A. “Toward the Sociology of Esoteric Culture.” *American Journal of Sociology*, τόμ. 78, τχ. 3, Νοέμβριος 1972: 491-512.
- . *On the Margin of the Visible: Sociology, the Esoteric, and the Occult*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: J. Wiley, 1974.

- Tollenaere, Herman A. O. de. *The Politics of Divine Wisdom. Theosophy and labour, national, and women's movements in Indonesia and South Asia, 1875–1947*, Nijmegen: Katholieke Universiteit Nijmegen, 1996.
- Tornitore, Tonino. “Music for Eyes.” Στο *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Επιμέλεια Pontus Hulten. Μιλάνο: Bompiani, 1987.
- Treffens, Bert (επιμ.). *Melchior Lechter, der Meister des Buches, 1865-1937: eine Kunst für und wider Stefan George*. Κατάλογος έκθεσης, Άμστερνταμ: Castrum Peregrini, 21987.
- Treitel, Corinna. *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern*. Βαλτιμόρη/Λονδίνο: John Hopkins University Press, 2004.
- Trodd, Colin και Stephanie Brown (επιμ.). *Representations of G.F. Watts: Art Making in Victorian Culture*. Άλντερσοτ, Χαντς: Ashgate Publishing, Ltd., 2004.
- Trodd, Colin. “Turning back the grotesque: G. F. Watts, the matter of painting and the oblivion of art.” Στο *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque*, επιμ. Colin Trodd, Paul Barlow και David Amigoni. Άλντερσοτ: Ashgate, 1999, σελ. 173–195.
- Tromans, Nicholas. *The Art of G. F. Watts*. Λονδίνο: Paul Holberton, 2017.
- Trousdale, Deborah. “Pierre Puvis de Chavannes, Richard Wagner, and Émile Bernard: Composition and Meaning in the Late Nineteenth Century.” Στο *The Orchestration of the Arts – A Creative Symbiosis of Existential Powers*, επιμ. Marlies Kronegger. Ντόρντρεχτ/Βοστώνη/Λονδίνο: Kluwer Academic Publishers, 2000, σελ. 379-389.
- Tuchman, Maurice (επιμ.). *The spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Κατάλογος έκθεσης, County Museum of art/Λος Άντζελες. Νέα Υόρκη: Abbeville Press, 1996. [Λος Άντζελες: County Museum of Art, 1986].
- Tummers, Nic (επιμ.). *Maßsystem und Raumkunst: das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*. Κατάλογος έκθεσης, Kaiser-Wilhelm-Museum, Κρέφελντ / Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Χάγκεν / Museum Boymans- van Beuningen, Ρότερνταμ. Κρέφελντ: Kaiser Wilhelm-Museum, 1987.

- Uitert, Evert van. “Beeldende Kunst en muziek: de muziek van het schilderij.” Στο *Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930*. Κατάλογος έκθεσης, Gemeentemuseum, 1978. Χάγη: Staatsuitgeverij, 1978, σελ. 67–75.
- Ullmann, Dieter. *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*. Βασιλεία/Βοστώνη/Βερολίνο: Birkhäuser Verlag, 1996.
- Ulmer, Renate (επιμ.). *Art Nouveau: Symbolismus and Jugendstil in Frankreich*. Κατάλογος έκθεσης, Mathildenhöhe/Ντάρμστατ, Bröhan-Museum/Βερολίνο. Στουτγάρδη: Arnoldsche 1999.
- Umbrasas, I. “Die Malerei von M. K. Čiurlionis.” Στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875-1911*, επιμ. Christiane Bauermeister και Stephan Viola. Κατάλογος έκθεσης, Orangerie, Schloss Charlottenburg, Βερολίνο 1979. Βερολίνο: Berliner Festspiele, 1979, σελ. 11–15.
- Umbrasas, Jonas. “Verwunderung und Meditationen des Künstlers im Gemälde”. *Litauen Heute*, τχ. 11, 1975: 4–12.
- . “The Ideological and Artistic Views of Čiurlionis.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*, επιμ. Stasys Goštautas και Birutė Vaičjurgis-Šležas. Βίλνιους: Vaga, 1994, σελ. 390–408.
- Underwood, Hilary. “Watts and Symbolist Art in the Nineteenth Century.” Στο *The Vision of G. F. Watts*, επιμ. Veronica Franklin Gould. Κόμπτον, Γκίλφορντ: Trustees of the Watts Gallery, 2004, σελ. 29–35.
- Urban, Hugh B. *Magia Sexualis: Sex, Magic and Liberation in Modern Western Esotericism*. Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο: University of California Press, 2006.
- Urban, Otto M. (επιμ.). *In Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880-1914*, μετάφραση κειμένων Barbara Day. Πράγα: Arbor Vitae,
- Urbonas, Stasys (επιμ.). *Čiurlionis Vilniuje [Čiurlionis in Vilnius]*. Βίλνιους: M. K. Čiurlionio namai, memorialinis kultūros centras, Kronta, 2010.
- Uspensky, Vladimir A. *Gödel's incompleteness theorem*. Μόσχα: Mir, 1987 [διευρυμένη αγγλική μτφρ. της πρώτης ρωσικής έκδοσης του 1982, ελλ. έκδ.: Για

- το θεώρημα μη πληρότητας του Gödel, μτφρ. Θάνος Χριστακόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 1998].
- Väätäinen, Marja. “Ringbom on Kandinsky: The Contested Roots of Modern Art.” Στο *Mind and Matter: Selected papers of Nordik 2009 Conference for Art Historians*, τόμ. 41. Ελσίνκι: Taidehistorian seura, 2010, σελ. 66–81.
- . “From Ringbom to Ringbom: The Art of Art History of Lars-Ivar Ringbom and Sixten Ringbom: A Mythmaker and a Myth-Breaker in Åbo, Finland.” *Journal of Art Historiography*, τόμ. 7, Δεκέμβριος 2012: 1–20.
- Vaitkunas, Gytis. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*. Δρέσδη: Verlag der Kunst, 1975.
- Valéry, Paul. *Ο άνθρωπος και το κοχύλι*. Μετάφραση Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα: Ίνδικτος, 2005 [“L’Homme et la coquille”, στο *Nouvelle revue française*, τόμ. 281, τχ. 1, Φεβρουάριος 1937: 162-185].
- Vanechkina, I. L., και B. M. Galejev. “Prometheus: Scriabin+ Kandinsky”. *Leonardo*, τόμ. 31, τχ. 3, 1998: 183–84.
- Vaštoka, M. Joan. “M. K. Čiurlionis: Abstraction and the visionary experience.” *Lituanus*, τόμ. 21, τχ. 2, 1975: 14–38.
- Vaughan, Gerard. “Maurice Denis and the Sense of Music.” *Oxford Art Journal*, τόμ. 7, τχ. 1, 1984: 38–48.
- Vauxcelles, Louis. “Le Salon d’Automne.” *Gil Blas*, 7 Νοεμβρίου 1913: 7.
- Veit, Wolfgang. *Bewegte Bilder. Der Zyklus “Metamorphosen der Furcht” von Jan Stuten: Entwurf zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst nach einer Idee von Rudolf Steiner*. Στουτγάρδη: Urachhaus, 1993.
- Velde, Henry van de. “Première prédication d’art.” *L’art moderne*, τχ. 3, 21 Ιανουαρίου 1894: 20–21.
- Venclova, Antanas. “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis”, στο *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 32 reprodukcijos*, επιμ. Antanas Venclova και Karužienė V. Čiurlionytė (κ.α.). Βίλνιους: Vaga, 1970 [1964], σελ. 14–20.
- . *Bičiulystė. Aštuonios M.K. Čiurlionio kūrybių reprodukcijos su Salomėjos Nėries eilėrašćiais*. Βίλνιους: Vaga, 1965.
- Verdi, Luigi. *Kandinskij e Skrjabin: realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*. Λούκα: Akademos, 1996.
- Verdone, Mario (επιμ.). *Manifesti futuristi e scritti teorici*. Ραβέννα: Longo, 1984.

- . “Abstraktion, Futurismus und Okkultismus — Ginna, Corra und Rosà.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Κατάλογος έκθεσης, Schirn-Kunsthalle, Φρανκφούρτη επί του Μάιν, 3 Ιουνίου – 20 Αυγούστου 1995. Όστφιλντερν: Tertium, 1995, σελ. 477–497.
- Verdone, Mario. “Der ‘farbige Rhythmus’ von Léopold Survage.” Στο *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, επιμ. Ingrid Ehrhardt. Όστφιλντερν: Tertium, 1995, σελ. 554–557.
- Vergo, Peter. “Kandinsky: Art Nouveau to Abstraction.” Στο *Kandinsky, the Munich Years, 1900-14*. Κατάλογος έκθεσης, Edinburgh International Festival Organized by the Scottish Arts Council in Association with the Lenbachhaus, Munich, Scottish Arts Council Gallery, 18 Αυγούστου – 16 Σεπτεμβρίου 1979. Εδιμβούργο: Edinburgh International Festival/Scottish Arts Council, 1979, σελ. 4–10.
- . “Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg.” Στο *Towards a New Art: Essays on the background to abstract art 1910-20*. Κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο: The Tate Gallery, 1980, σελ. 41–63.
- . “Musik und bildende Kunst.” Στο *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst, 1790-1990*, επιμ. Keith Hartley κ.α. Κατάλογος έκθεσης, Haus der Kunst, Μόναχο. Στουτγάρδη: Oktagon, 1995, σελ. 581–586.
- . *That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*. Λονδίνο: Phaidon, 2005.
- . *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Λονδίνο: Phaidon, 2010.
- Verkelytė-Fedaravičienė, Birutė (επιμ.). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Gemälde, Entwürfe, Gedanken*. Βίλνιους: Leidykla Fodio, 1997.
- Verna, Marisa. *L’opera teatrale di Joséphin Péladan: esoterismo e magia nel dramma simbolista*. Μιλάνο: Vita e Pensiero, 2000.
- Versluis, Arthur. *The New Inquisitions. Heretic-Hunting and the Intellectual Origins of Modern Totalitarianism*. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006.
- Viardot, Louis. “Ut Pictura Musica.” *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 1, 1859: 19–29.
- Viesulas, Romas. “Why the World does not know Čiurlionis”. *Lituanus*, τόμ. 21, τχ. 2, 1975: 39-49.

- Villars, Chris (επιμ.). *Morton Feldman says: selected interviews and lectures 1964–1987*. Λονδίνο: Hyphen Press, 2006.
- Voelkel, James R. *Johannes Kepler and the New Astronomy*. Νέα Υόρκη/Οξφόρδη: Oxford University Press, 1999.
- Vorobjov, Nikolai. “The First and Second Exhibitions of Lithuanian Art in Vilnius.” Στο *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*, Σικάγο: *The Institute of Lithuanian Studies*, 1994, σελ. 175–188.
- Voss, Julia. *Hilma Af Klint – »Die Menschheit in Erstaunen versetzen«: Biographie*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: S. Fischer, 2020.
- Voswinckel, Ulrike. *Freie Liebe und Anarchie. Schwabing - Monte Verità. Entwürfe gegen das etablierte Leben*. Μόναχο: Allitera Verlag 2009.
- W. G. J. “Von Ausstellungen.” *Die Kunst für Alle*, τόμ. 26, τχ. 3, 1η Νοεμβρίου 1910: 66–70.
- Wachtel, Michael (επιμ.), *Viacheslav Ivanov: Dichtung und Briefwechsel aus dem Deutschsprachigen Nachlass*. Deutsch-Russische Literaturbeziehungen, τόμ. 6. Μάιντς: Liber-Verlag, 1995.
- . *Viacheslav Ivanov: Selected Essays*, μτφρ. και σχόλια Robert Bird. Έβανστον, Ιλινόις: Northwestern University Press, 2001.
- Wägenbaur, Birgit και Ute Oelmann (επιμ.). «*Von Menschen und Mächten*». *Stefan George – Karl und Hanna Wolfskehl. Der Briefwechsel, 1892–1933*. Μόναχο: C. H. Beck, 2015.
- Wagner, Annette και Wolbert Klaus (επιμ.). *Ludwig von Hofmann, Arkadische Utopien in der Moderne*. Κατάλογος έκθεσης, Institut Mathildenhöhe. Ντάρμστατ: Institut Mathildenhöhe, 2005.
- Wagner, Claudia. *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) – Meister und Mission*. Διδακτορική διατριβή, Freie Universität, Βερολίνο: 2007.
- Wagner, Richard. “The Art-Work of the Future.” Στο *Richard Wagner’s Prose Works*, τόμ. 1: *The Art-work of the Future and Other Essays*, μτφρ. William Ashton Ellis. Λονδίνο: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1892.
- Wagner, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Λειψία: Otto Wigand Richard, 1850.
- . *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, επιμ. Wolfgang von Golther. Βερολίνο/Λειψία: Bong, 1914.

- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Mystik Der Moderne: Die visionäre Ästhetik der Deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Στουτγάρδη: J. B. Metzler, 1989.
- Wais, Kurt. *Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*. Στουτγάρδη: W. Kohlhammer, 1936.
- Walser, Hans. *Der goldene Schnitt*. Λειψία: Edition am Gutenbergplatz, ⁴2004 [B. G. Teubner, 1993].
- Walter-Καρύδη, Έλενα. «Χρώς – Η γέννηση της ελληνικής λέξης για το χρώμα». Στο *Σπουδές στον Όμηρο*, πρακτικά του ΣΤ΄ Παγκοσμίου Συνεδρίου για την Οδύσσεια (2-5 Σεπτεμβρίου 1990), εις Μνήμη του Ι. Θ. Κακριδή, Ιθάκη: 1993, σελ. 177–192.
- Wang, Mei-Chu. *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Peter Lang, 1985.
- Warburg, Aby. “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara.” Στο *L’Italia e l’arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma* (1912), Ρώμη: Maglione & Strini, 1922 [1978], σελ. 179–193.
- Ward, Chloe. *The Drawings of G. F. Watts*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Philip Wilson Publishers, 2016.
- Washburn, Dorothy Koster και Donald Warren Crowe. *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. Σιάτλ/Λονδίνο: University of Washington Press, 1988.
- Washton Long, Rose-Carol. “Constructing the Total Work of Art: Painting and the Public.” Στο *Vasily Kandinsky: From Blaue Reiter to the Bauhaus, 1910–1925*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Jill Lloyd, Neue Galerie New York. Νέα Υόρκη: Hatje Cantz, 2013, σελ. 33–47.
- Washton Long, Rose-Carol. “Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky’s Art of the Future.” *Art Journal*, τόμ. 46, τχ. 1, 1987: 38–45.
- Washton Long, Rose-Carol. *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1980.
- Waters, William. “Stefan George’s Poetics.” Στο *A Companion to the Works of Stefan George*, επιμ. Jens Rieckmann. Νέα Υόρκη: Camden House, 2005, σελ. 25–49.

- Watts, Mary. *The Word in the Pattern: A Key to the Symbols on the Walls of the Chapel at Compton*. Γκίλφορντ, Σάρι: W. H. Ward, 1899.
- . *Catalogue of the Works of G. F. Watts*. Watts Gallery, Compton, Surrey, π. 1910.
- . *George Frederick Watts: The Annals of an Artist's Life*, 3 τόμοι. Νέα Υόρκη: Hodder & Stoughton, 1913 [Λονδίνο: Macmillan, 1912].
- Webb, James. *The Occult Underground*. Λα Σαλ: Open Court Publishing, 1974.
- . *The Occult Establishment*. Λα Σαλ: Open Court Publishing, 1976.
- Weber, Horst (επιμ.). *Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker*. Ντάρμστατ: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Weber, Marianne. *Max Weber: Ein Lebensbild*. Χαϊδελβέργη: L. Schneider, 1950.
- Weber, Max. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, τόμ. 1, Τύμπιγκεν, ⁸1986, σελ. 237. (πρώτη δημοσίευση στο *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, τόμ. 41, 1916, τχ. 1, σελ. 1-87· τχ. 2, σελ. 335-421).
- Weeks, Andrew (επιμ.). *Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541): Essential Theoretical Writings*. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2008.
- Weidner, Karl-Heinz. *Bild und Musik: vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Peter Lang, 1994.
- Weiermair, Peter και Sigrun Loos. *Eros und Tod: Der Belgische Symbolismus*. Κατάλογος έκθεσης, Rupertinum, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Σάλτσμπουργκ, 25 Ιουλίου – 10 Οκτωβρίου 1999. Ζυρίχη: Edition Oehrli, 1999.
- Weiss, Peg. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Πρίνστον: Princeton University Press, 1979.
- . “Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations.” Στο *Kandinsky in Munich: 1896-1914*, επιμ. Carl E. Schorske κ.α. Κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1982, σελ. 28–82.
- . “Kandinsky and the Symbolist Heritage.” *Art Journal* τόμ. 45, τχ. 2, 1985: 137–145.
- . *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1995.

- Wellek, Albert. “Renaissance-und Barock-Synästhesie: Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jahrhundert.” *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, τόμ. 9, 1931: 534–584.
- . “Farbenmusik.” Στο *Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]*, τόμ. III, 1954, σελ. 1803 κ.ε.
- Wells, Alan. “Music and Visual Colour: A proposed Correlation”. *Leonardo* τόμ. 13, τ.χ. 2, 1980: 101–107.
- Welsh, Robert P. “Mondrian and Theosophy.” Στο *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition*. Κατάλογος έκθεσης. Νέα Υόρκη: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971, σελ. 35–51.
- . “Sacred Geometry: French Symbolism and early Abstraction.” Στο *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, επιμ. Maurice Tuchman. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1986, σελ. 63–87.
- West, James. *Russian Symbolism: A study of Viacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*. Λονδίνο: Methuen, 1970.
- West, W. K. και R[omualdo] Pantini. *G. F. Watts*. Λονδίνο: Newnes, 1904.
- Wheeler, Michael. “The Possibility of Watts: Religion and Spirituality,” στο *G. F. Watts, Victorian Visionary*, επιμ. Mark Bills και Barbara Bryant. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 2008, σελ. 50-57.
- Whistler, McNeill James. *The Gentle Art of Making Enemies*. Λονδίνο: W. Heinemann, 1892.
- Whitelaw, Mitchell. “Synesthesia and Cross-Modality in Contemporary Audiovisuals.” *Senses & Society*, τόμ. 3, τχ. 3, σελ. 259–276.
- Whiting, Lilian. *The Adventure Beautiful*. Βοστώνη: Little Brown, 1917.
- Wiering, Frans. *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge, 2001.
- Wilson, Christopher. *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church 1130-1530*. Λονδίνο: Thames & Hudson, 1990.
- Winternitz, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, Λονδίνο: Faber & Faber, 1967.

- Wissmann, Jürgen (επιμ.). *Melchior Lechter*. Κατάλογος έκθεσης, Westfälischer Kunstverein, Μίνστερ, 17 Οκτωβρίου – 14 Νοεμβρίου 1965. Μίνστερ: Der Kunstverein, 1965.
- . *Melchior Lechter*, Ρέκλινγκχαουζεν: Aurel Bongers, 1966.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Μετάφραση Θανάσης Κιτσόπουλος, παρουσίαση Ζήσιμος Λορεντζάτος, εισαγωγή Bertrand Russell. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1978,
- Wittkower, Rudolf. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. Μόναχο: Beck, 1969.
- Wolfskehl, Karl. “Naenie.” *Blätter für die Kunst*, τόμ. 6, 1902/1903: 25–26.
- Worbs, Christoph Hans. “Doppelbegabungen: Musik, Malerei, Dichtung.” Στο *Musica* τχ. 6, 1968: 427-431.
- Worobiow Nikolaj, M. K. *Čiurlionis, Der Litauische Maler und Musiker*, Λειψία/Κάουνας: Pribačis, 1938.
- Wuidar, Laurence (επιμ.). *Music and Esotericism*. Λέιντεν/Βοστώνη: Brill, 2010.
- Würtenberger, Franzsepp. *Malerei und Musik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Lang, 1979.
- Wyss, Beat (επιμ.). *Mythologie der Aufklärung: Geheimlehren der Moderne*. Μόναχο: Silke Schreiber, 1993.
- Wyzewa, Téodor de. “La musique descriptive.” *La Revue Wagnérienne*, τόμ. 1, τχ. 3, 8 Απριλίου 1885: 74–77.
- . “Peinture Wagnérienne: Le Salon de 1885.” *La Revue Wagnérienne*, τόμ. 1, τχ. 5, 9 Ιουνίου 1885: 154–156.
- Yates, Frances Amelia. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1964.
- . *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. Λονδίνο: Routledge, 2001 [Routledge & Kegan Paul, 1979].
- Yeats, William Butler. *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 1955, (¹1936).
- . *Ποιήματα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, ²2005.
- Yla, Stasys. *M. K. Čiurlionis: Kūrėjas ir žmogus*. Βίλνιους: Vyturys, 1992 [Σικάγο: Lithuanian Library Press, 1984].

- Žak, Natalia. “Wspólnota wyobraźni. Idea syntezy sztuk w kontekście twórczości M.K. Čiurlionisa [Community of imagination. The idea of the synthesis of arts in the context of the work of M.K. Čiurlionis]”. Στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść [M.K. Čiurlionis. Lithuanian Tale]*, επιμ. Natalia Žak και Vaiva Laukaitienė. Κρακοβία: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2015, σελ. 56–75.
- Zamiatin, Eugene. *We*. Μετάφραση Gregory Zilboorg, εισαγωγή Peter Rudy. Νέα Υόρκη: E. P. Dutton, 1952 [1924].
- Zamyatin, Evgeni. “The Cave [1922].” Στο *The Portable Twentieth Century Russian Reader*. Επιμέλεια Clarence Brown και μτφρ. Avrahm Yarmolinsky. Νέα Υόρκη: Penguin Books, 1985.
- Zander, Helmut. “Ästhetische Erfahrung: Mysterientheater von Edouard Schuré zu Wassily Kandinsky.” Στο *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, επιμ. Moritz Bassler and Hildegard Chatellier, πρακτικά συνεδρίου, University of Strasbourg, 1996. Στρασβούργο: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, σελ. 203–221.
- . *Anthroposophie in Deutschland: theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis, 1884-1945*, δύο τόμοι. Γκέτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht. 2007.
- . *Rudolf Steiner: Die Biografie*. Μόναχο: Piper, 2011.
- Zarlino, Gioseffo. *On the Modes*. Μετάφραση Vered Cohen, επιμ. και εισαγωγή Claude V. Palisca. Νιου Χέιβεν/Λονδίνο: Yale University Press, 1983.
- Zaunshirm, Thomas (επιμ.). *Arnold Schönberg: Das bildnerische Werk*. Κατάλογος έκθεσης, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Βιέννη / Museum Ludwig, Κολωνία / The Whitworth Art Gallery, Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ. Κλάγκενφουρτ: Ritter, 1991.
- Ziegler, Robert. *Satanism, Magic and Mysticism in Fin-de-Siècle France*. Μπάσινγκστοουκ, Χαμπσάιρ: Palgrave Macmillan, 2012.
- Zilcher, Judith. “‘Color Music’: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art.” *Artibus et Historiae* τόμ. 8, τχ. 16, 1987: 101–26.
- . “Music for the Eyes: Abstract Painting and Light Art.” Στο *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Κατάλογος έκθεσης, επιμ. Kerry

- Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman και Judith Zilczer. Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005, σελ. 25–82.
- Zimmermann, Hans Dieter (επιμ.). *Rationalität und Mystik*. Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Insel Verlag, 1981.
- . ““Rudolf Steiners Einfluss auf Kunst und Literatur der klassischen Moderne.” Στο *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, επιμ., Moritz Baßler και Hildegard Châtellier. Στρασβούργο: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, σελ. 279–293.
- . “Rudolf Steiners Einfluss auf Kunst und Literatur der klassischen Moderne.” Στο *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*, επιμ. Walter Kugler και Simon Baur. Κολωνία: DuMont, 2007, σελ. 27–39.
- Zimmermann, Horst. *Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Catalogue raisonné. Ρόστοκ: Die Kunsthalle, 1976.
- . *Der Maler Robert Sterl. Leben und Werk in Briefen und Selbstzeugnissen*, Δρέσδη, Sandstein, 2011.
- Zimmermann, Walter (επιμ.). *Morton Feldman Essays*. Κολωνία: Beginner Press, 1985.
- Zintzen, Clemens. *Μυστικισμός και μαγεία στη νεοπλατωνική φιλοσοφία*, μτφρ. Ι. Γ. Καλογεράκος, Αθήνα: έκδ. Καρδαμίτσα, 2000 [“Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie” στο *Die Philosophie des Neuplatonismus*, επιμ. C. Zintzen, Ντάρμστατ: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977].
- Zipp, Friedrich. *Vom Urklang zur Weltharmonie: Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*. Κάσσελ: Merseburger, 1985.
- Žiūraitytė, Audronė και Helmut Loos. *Litauische Musik: Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext*, Λειψία: Gudrun Schröder, 2010.
- Žukienė, Rasa. “Litewska tonacja w twórczości Mikalojus Konstantinas Čiurlionisa [Shades of Lithuania in the work of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis]”. Στο *M.K. Čiurlionis. Litewska opowieść [M.K. Čiurlionis. Lithuanian Tale]*, επιμ. Natalia Źak και Vaiva Laukaitienė. Κρακοβία: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2015, σελ. 8–35.

Zumdick, Wolfgang. “Upon a Black Background: Notes on Rudolf Steiner’s Move towards an ‘Artistic Science’.” Στο *Rudolf Steiner: Blackboard Drawings 1919-1924*, επιμ. Walter Kugler. Φόρεστ Ρόου, Σάσσεξ: Rudolf Steiner Press, 2003 [*Wie ein Atmen im Licht. Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner 1919-1924*. Ντόρναχ: Rudolf Steiner Verlag, 2003], σελ. 27–34.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΓΡΑΜΜΕΝΟ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ Η ΚΥΡΙΑΛΛΙΚΟΥΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

- Αξελός, Κώστας. *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*. Μετάφραση Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Εξάντας, 1986 [1974, α΄ γαλλική εκδ.: Les éditions de Minuit, 1962].
- Ανώνυμος. «Ο Γύζης». *Πινακοθήκη*, τχ. 66, 1906: 99.
- Αριστοτέλης. *Μικρά φυσικά*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ν. Σωτηράκης και Α. Ευσταθίου. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος, 2006.
- Βελένη, Θέμις. *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου και 20ός αιώνας). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ού αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνεργεία*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2011.
- Γιαννόπουλος, Περικλής. “Η Ελληνική Γραμμή”, *Ανατολή*, τόμ. 2, τχ. 1, 1903: 416–422.
- Γράβιγγερ, Πέτρος. *Ο Πυθαγόρας και η μυστική διδασκαλία του Πυθαγορισμού: η χαραυγή του δυτικού πολιτισμού και η αναγέννηση του σύγχρονου κόσμου*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη Σφιγγός, 1982.
- Γρυπάρης «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία: ο συμβολισμός εν τη ποιήσει (Κριτική μελέτη)». *Φιλολογική Ηχώ*, τόμ. 1, τχ. 1: 4–6, τχ. 2: 22–25, τχ. 3: 37–39.
- Διδασκάλου, Κωνσταντίνος. *Νικόλαος Γύζης 1842–1901. Η συλλογή της οικογένειας του καλλιτέχνη στο Μόναχο*. Κατάλογος έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη: Reptime, 1999.
- . *Νικόλαος Γύζης: Τα σχέδια*. Κατάλογος έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης (Casa Bianca), 2 Οκτώβρη – 30 Δεκέμβρη 2016. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη, 2016.

- . *Ο Γύζης στην Τήνο, 100 χρόνια από τον θάνατο του καλλιτέχνη*. Κατάλογος έκθεσης, Τήνος: Πανελλήνιο Ίδρυμα Ευαγγελίστριας Τήνου, 2001.
- . και Τάκης Μαυρωτάς (επιμ.), *Νικόλαος Γύζης, ο μεγάλος ζωγράφος*. Κατάλογος έκθεσης, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής, Β & Μ Θεοχαράκη, Αθήνα 2012.
- Διονυσίου του εκ Φουρνά. *Ερμηνεία των ζωγράφων ως προς την εκκλησιαστική ζωγραφία*. Αθήνα: Ανέστης Κωνσταντινίδου, ²1885 [Αθως: Αθανασίου Γ. Ζωσιμά, 1853].
- Δροσίνης, Γεώργιος. *Ο Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο των Αθηνών*. Αθήνα: Εστία, 1938.
- . και Λάμπρος Γ. Κορομηλάς (επιμ.). *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη*. Αθήνα: Εκλογή, 1953.
- Εταιρεία Φιλοτέχνων. *Έκθεση των έργων του Νικολάου Γύζη*. Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εταιρεία Φίλων των Τεχνών, 15 Μαρτίου – 15 Μαΐου 1928.
- Ηράκλειτος, *Άπαντα*, πρόλογος και μτφρ. Τάσος Φάλκος – Αρβανιτάκης, επίμετρο Ι. Σ. Χριστοδούλου. Θεσσαλονίκη/Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτηρος 1999.
- Θεοτοκάς, Γιώργος, και Γιώργος Σεφέρης. *Αλληλογραφία (1930-1966)*. Επιμέλεια και σχόλια Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ερμής, 1981.
- Θωμόπουλος, Θωμάς. «Νικόλαος Γύζης κατά τον William Ritter». *Παναθήναια*, τχ. 31, 1902: 224–227.
- Ιάμβλιχος. *Περί του Πυθαγορικού βίου*. Μετάφραση και σχόλια Αλέξιος Α. Πέτρου. Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτηρος, 2001.
- Κακλαμάνος, Δημήτριος. *Νικόλαος Γύζης*, Αθήνα: Εστία 1901.
- . «Νικόλαος Γύζης». *Πινακοθήκη*, τόμ. 25, 1926: 51–58.
- Καλλιγιάς, Μαρίνος. *Νικόλαος Γύζης, ο άγνωστος*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1980.
- . *Νικόλαος Γύζης, η ζωή και το έργο του*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1981.
- Καλογερόπουλος, Δ. Ι. «Η έκθεσις Γύζη». *Εμπρός*, 10 Απριλίου 1928: 1.
- Καμπύσης, Γ[ιάννης]. «Επιθεώρησις. Γράμματα από την εξοχή». *Ο Διώνυσος*, τόμ. 2, 1901: 130.
- Κασιμάτη, Μαριλένα Ζ. «Η καλλιτεχνική προσωπικότητα του Νικολάου Γύζη μέσα από το ημερολόγιο, τις επιστολές του και τις καταγραφές άλλων καλλιτεχνών: μια νέα ανάγνωση της “ελληνικότητας”». Στο *Νικόλαος Γύζης. Ο Τήνιος εθνικός ζωγράφος*, επιμ. Κώστας Δανούσης, πρακτικά επιστημονικής συναντήσεως,

- Τήνος 8 Σεπτεμβρίου 2001, Αθήνα: Εταιρεία Τηνιακών Μελετών, 2002, σελ. 37-70.
- . *Συμεών Σαββίδης. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Αδάμ-Πέργαμος, 2006.
- Λαζανάς, Βασίλειος Ι. *Πινδάρου Επίνικοι*, Αθήνα: Ιδεοθέατρον, 2001.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα. «Ο Νικόλαος Γύζης και η Ελληνική υπέρβαση». Στο *Νικόλαος Γύζης, 1842–1901: Ο μεγάλος δημιουργός*. Κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Αθήνα: Αδάμ, 2001, σελ. 11–13.
- Λέσσιγκ, Γκότχολντ. *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, μτφρ. Α. Προβελέγγιου. Αθήνα: Π. Δ. Σακελλαρίου, 1902.
- Λιμπεράκης, Μίμης. «Νικόλαος Γύζης». *Άλκη*, τχ. 1, Μάιος 1912: 9-12.
- Μάλεβιτς, Καζιμίρ. *Γραπτά*. Μετάφραση Δημήτρης Χορόσκελης. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνια, 1992.
- Μαθτιόπουλος, Ευγένιος Δ. *Η τέχνη περοφουεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας και της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ποταμός, 2005.
- . «Η θεωρία της «ελληνικότητας» του Μαρίνου Καλλιγά», *Ιστορικά*, τόμ. 25, τχ. 49, 2008: 331–356.
- . *Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*. Αθήνα: Κ. Αδάμ, 2008.
- . «Θεοσοφικές αναζητήσεις και εικαστικές τέχνες: ευρήματα και ερωτήματα από τις πρόσφατες έρευνες των ιστορικών της τέχνης του 20ού αιώνα». Στο *Μυστικισμός και τέχνη: από το θεοσοφισμό του 1900 στη «Νέα Εποχή»*, Εξάρσεις και επιβιώσεις, επιμ. Καϊάφα Ουρανία, πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 7-8 Δεκεμβρίου 2007, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη, 2010, σελ. 165–193.
- Μισιρλή, Νέλλη. *Νικόλαος Γύζης: 1842-1901*. Αθήνα: Αδάμ 2006 [1995].
- . και Μαρία Κατσανάκη (επιμ.). *Νικόλαος Γύζης, 1842–1901: Ο μεγάλος δημιουργός*. Κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Αθήνα: Αδάμ, 2001.
- Μιχαηλίδης, Κίμων. «Νικόλαος Γύζης». *Παναθήναια*, τόμ. 1, τχ. 11, 15 Μαρτίου 1901: 403–405.
- Μιχαηλίδης, Σόλων. *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1989.

- Μπέλυ, Αντρέι. *Η μαγεία των λέξεων – ένα κείμενο για τον Συμβολισμό*, μτφρ. Γεράσιμου Λυκιαρδοπούλου. Αθήνα: Έρασμος, 1981.
- Μπιέλυ, Αντρέι. *Πετρούπολη*, [1916]. Μετάφραση Ελένη Μπακοπούλου, επίμετρο Τζ. Ντ. Έλσγουορθ. Αθήνα: Αντίποδες, 2017.
- Νούτσος, Παναγιώτης. *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, 4 τόμοι, τόμ. Α΄: Οι σοσιαλιστές διανοούμενοι και η πολιτική λειτουργία της πρώιμης κοινωνικής κριτικής (1875–1907). Αθήνα: Γνώση, ²1995 [1990–1994].
- Ντιντερό, Ντενί. *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, εισαγωγή Έπη Μελοπούλου-Αλούπη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2002 [*Essais sur la peinture*, Παρίσι: Fr. Buisson, 1795].
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης. «Δεκατρία σχέδια του Νικ. Γύζη στο Μουσείο Γραφικών Τεχνών του Μονάχου». *Ζηγός*, 26-28, 1977: 24-31. Αναδημοσιεύτηκε στο Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο, θέματα ιστορίας και κριτικής της τέχνης*, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Βάνιας, 1994, σελ. 29-50.
- Πατρικίου, Έλενα. «Μυστικισμός και φασισμός στο σύγχρονο χορό: από τη Γερμανία της Βαϊμάρης στη Μεταξική Ελλάδα, 1916-1945». Στο *Μυστικισμός και τέχνη: από το θεοσοφισμό του 1900 στη «Νέα Εποχή»*, Εξάρσεις και επιβιώσεις, επιμ. Καϊάφα Ουρανία, πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 7-8 Δεκεμβρίου 2007, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη, 2010, σελ. 221–255.
- Πετριτάκης, Σπύρος. «‘Αρμονία αφανής φανερός κρείττων’: Τα δίκτυα των Γάλλων και Βέλγων συμβολιστών και ο Αλεξάντερ Σκριάμπιν». Στο *Ερμηνευτικά ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης: από τον ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας*, πρακτικά συνεδρίου, επιμ. Άρης Σαραφιανός και Παναγιώτης Ιωάννου, Αθήνα: Ασίνη, 2016, σελ. 167–180.
- Πεχλιβάνος, Μίλτος. «Οι εποχές της αισθητικής νεοτερικότητας στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας: ονομάτων επίσκεψις». Στο *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα*. Πρακτικά της ΙΒ΄ επιστημονικής συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα, Θεσσαλονίκη, 27–29 Μαρτίου 2009. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2010, σελ. 65–78.

- Πλάτων. *Τίμαιος*. Εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια, Βασίλης Κάλφας, Αθήνα: Πόλις 1995.
- . *Πολιτεία*. Μετάφραση Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2002.
- . *Φαίδρος*. Μετάφραση Ιωάννου Ν. Θεοδωρακόπουλου. Αθήνα: Εστία, 2013.
- Πλεχάνωφ, Γ[κεόργκι] Β[αλεντίνοβιτς]. *Αισθητική: η τέχνη και η λογοτεχνία σαν κοινωνικά φαινόμενα, κριτικές μελέτες και φιλολογικά άρθρα*, μτφρ. Τάσος Βουρνάς, Αθήνα: Πυξίδα, 1954.
- Σινιόσογλου, Νικήτας. *Αλλόκοτος Ελληνισμός. Δοκίμιο για την οριακή εμπειρία των ιδεών*. Αθήνα: Εκδόσεις Κίχλη, 2016.
- Ταίηλορ, Νέστωρ. *Η αρμονία των Πυθαγορείων: η μαθηματική έννοια της Αρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων*. Αθήνα: Νεφέλη, 2000.
- Τερζάκης, Φώτης. *Θρησκευολογικά ελάσσονα: δοκίμια συγκριτικής θρησκευολογίας*. Αθήνα: futura, 2018.
- Τσάτσος, Δ. Θεμιστοκλής. *Γύρω από τη ζωγραφική*. Αθήνα: Εστία: 1970.
- Φαμπρ ντ' Ολιβέ, Αντουάν. *Η εσωτερική διάσταση της μουσικής: η μουσική ερμηνευμένη ως επιστήμη και τέχνη και θεωρημένη ως προς τις αναλογικές της σχέσεις με τα θρησκευτικά μυστήρια*. Μετάφραση Δημήτρης Κουτσούκης. Αθήνα: Πύρινος Κόσμος, 1991.
- Φιλανθρωπινός, Άγγελος. «Ο Γύζης και το έργο του». *Παναθήναια*, τόμ. 1, τχ. 11, 15 Μαρτίου 1901: 424–428.
- Χαλμ, Μ., «Ο Γύζης ως διακοσμητικός ζωγράφος». *Παναθήναια*, τόμ. 1, τχ. 11, 15 Μαρτίου 1901, σελ. 411–416. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Kunst und Handwerk*, 1899.
- Χαρίσης, Χαράλαμπος Β. «Ένας χάλκινος τροχίσκος από τη Δωδώνη. Η Ύγξ, ο Λέβης και η μουσική των θεών». Στο *Σπείρα*, επιμ. Ευαγγελία Μέρμηγκα, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2017, σελ. 365–380.
- Χαπούλας, Αναστάσιος. *Ινδική κλασική μουσική: ιστορικές, εθνομουσικολογικές διαστάσεις*, Αθήνα: Νήσος, 2014.
- Χορκχάμερ, Μαξ και Τέοντορ Β. Αντόρνο. *Διαλεκτική του Διαφωτισμού: φιλοσοφικά αποσπάσματα*. Μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, επίμετρο Κοσμάς Ψυχοπαίδης, Αθήνα: Νήσος, 1996.

Жалнина-Василькиоти, Ирина [Zhalnina-Vasilikioti, Irina]. “Художник Николай Шперлинг [Ο καλλιτέχνης Nikolai Sperling].” *Русское искусство [Ρωσική Τέχνη]*, τχ. 2, 2016: 72–79.

Трифуновић, Бранислава [Trifunović, Branislava]. “Композитор револуције: Скрјабинова замисао Мистеријума – тоталног уметничког дела [Συνθέτης της επανάστασης: Η ιδέα του Σκριάμπιν για το Μυστήριο – ένα Συνολικό Έργο Τέχνης].” *МУЗИКОЛОГИЈА [Musicology]*, τόμ. 26, 2019: 161–181.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

Bantock, Granville. *Η Αταλάντη στην Καλυδωνία [Atalanta in Calydon]*, 1911, χορωδιακή συμφωνία. Βασισμένη στην ομώνυμη τραγωδία του 1865 του Άλτζερνον Τσαρλς Σουίνμπερν [Algernon Charles Swinburne] (1837–1909) . Χορωδία του BBC υπό τον Σάμιον Τζόλι [Simon Joly].

Bártok, Béla. «Η Έκτη Πόρτα» από την μονόπρακτη όπερα *Ο Πύργος του Κυανοπώγωνα [A kékszakál ú herceg vára]*, 1911, σε λιμπρέτο του Μπέλα Μπαλάζ [Béla Balázs] (1884–1949). Ερμηνευτές: Μιχάι Σέκελι [Mihály Székely] (1901–1963) ως Κυανοπώγων, Όλγκα Σούνι [Olga Szönyi] [1933–2013] ως Ιουδήθ. Συμφωνική Ορχήστρα του Λονδίνου υπό τον Άνταλ Ντοράτι [Antal Doráti]. Mercury Living Presence, Philips Classics Productions, 1992.

Čiurlionis, Konstantinas. *Βαλς για πιάνο σε Σι ελάσσονα*, VL 144. Πιάνο: Νικόλαους Λαχούζεν [Nikolaus Lahusen] (1960–2005).

Čiurlionis, Konstantinas. *Μαζούρκα σε Μι ύφεση ελάσσονα*, VL 161. Πιάνο: Nikolaus Lahusen.

Čiurlionis, Konstantinas. *Πρελούδιο σε Ρε ύφεση μείζονα*, VL 187. Πιάνο: Nikolaus Lahusen.

Čiurlionis, Konstantinas. *Μαζούρκα σε Φα δίεση ελάσσονα*, KJZ 573. Πιάνο: Nikolaus Lahusen.

Čiurlionis, Konstantinas. *Παραλλαγή Sefaa Esec*, VL 258, Op. 15, 1904. Πιάνο: Nikolaus Lahusen.

Debussy, Claude. *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού [Le Martyre de Saint Sébastien]* – II. *Το μαγικό Δώμα [La Chambre magique]*. Μυστήριο του 1911 σε πέντε

- πράξεις σε κείμενο του Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο [Gabriele D'Annunzio] (1863–1938).
- Foulds, John. *Επτά δοκίμια πάνω στους Τρόπους*, 1926, Op. 78: VII: *Πρισματικό* [Prismic]. Πιάνο: Πήτερ Γιάκομπς [Peter Jacobs].
- Holst, Gustav. *Ύμνοι από το Ριγκ Βέντα* [Hymns from the Rig Veda], Op. 26, δεύτερη συλλογή, 1908, I: *Στον Βαρούνα* [Varuna], II: *στον Άγκνι* [Agni], III: *Επικήδειος Ύμνος* [Funeral Hymn]. London Philharmonic Orchestra υπό τον Τσαρλς Γκρόουβς [Charles Groves] (1915–1992), London Symphony Chorus (γυναικείες φωνές).
- Holst, Gustav. *Ποσειδώνας, ο μυστικιστής* [Neptune, the Mystic], *Αντάντε*, από τους *Πλανήτες*, Op. 32, 1916. London Philharmonic Orchestra υπό τον Άντριαν Μπάουλτ [Adrian Boult] (1889–1983) και τη χορωδία Geoffrey Mitchell.
- Obukhov, Nikolai. «Προοίμιο» από *Το Βιβλίο της ζωής* (από το 1914 κ.ε) για ορχήστρα και φωνές. Σοπράνο: Αγκάτα Ζουμπέλ [Agata Zubel] (γ. 1978)· τενόρος: Άντριου Ουώτς [Andrew Watts] (γ. 1967)· βαρύτονος: Μπάρτος Ουρμπανόβιτς [Bartosz Urbanowicz]. Τη συμφωνική ορχήστρα της Βαρσοβίας διευθύνει ο Ετιέν Ζίμπενς [Etienne Siebens].
- Obukhov, Nikolai. *Η Τρίτη και Τελευταία Διαθήκη* για ηχητικό σταυρό, 5 φωνές, όργανο, 2 πιάνο και ορχήστρα (1946–1956). Δύο μέρη: I. *Η ώρα πλησιάζει*, II. *Ηγγικεν η ώρα*. Σοπράνο: Μονίκ Κρυσέ [Monique Kruse] και Μαρτίνα Ρούπινγκ [Martina Ruping]· μέτζο-σοπράνο: Ανελί Λαμ [Annelies Lam]· τενόρος: Μάρσελ Μπέεκμαν [Marcel Beekman]· βαρύτονος: Ντμίτρι Ιβατσένκο [Dmitri Ivachenko]· ηχητικός σταυρός: Λύντια Καβίνα [Lydia Kavina] (γ. 1967)· Τη ραδιοφωνική ορχήστρα της Ολλανδίας διευθύνει ο Ρέινμπερτ ντε Λιου [Reinbert de Leeuw] (1938–2020).
- Pasternak, Boris. *Πρελούδιο σε Σολ δίεση ελάσσονα*, 1906. Ερμηνεύει ο Έλνταρ Νεμπόλσιν [Eldar Nebolsin].
- Prokofiev, Sergei. *Επτά, ήταν Επτά* [Семьро их], Καντάτα για τενόρο, χορωδία και μεγάλη ορχήστρα, Op. 30, 1917–1918, πάνω σε ένα ποίημα του Κωνσταντίν Μπάλμοντ [Konstantin Balmont] (1867–1942). Το έργο παρουσιάστηκε το 1924 στο Παρίσι υπό τη διεύθυνση του Σεργκέι Αλεξάντροβιτς Κουσεβίτσκι.

- Ravel, Maurice. *Εγχειρόμενο από τα καπούλια και το άλμα* [*Surgi De La Croupe Et Du Bond*] από τα *Τρία ποιήματα του Στεφάν Μαλλαρμέ*, 1913. Σοπράνο: Έλι Αμελινγκ [Elly Ameling], πιάνο: Ρούντολφ Γιάνσεν [Rudolf Jansen].
- Roussel, Albert. *Ανακλήσεις* [*Évocations*], για σολίστες, χορωδία και ορχήστρα, Op. 15, 1910–1911. Μέρη: *Οι θεοί στη σκιά των σπηλαίων* [*Les dieux dans l'ombre des cavernes*], *Η ρόδινη πόλη* [*La ville rose*], και *Στις όχθες του ιερού ποταμού* [*Au bord du fleuve sacré*]. Ορχήστρα της Τουλούζης υπό τον Μισέλ Πλασόν [Michel Plasson] (γ. 1933). Σολίστ (μέρος τρίτο): Νικολάι Γιέντα [Nicolai Gedda] (1925–2017) (τενόρος), Ναταλί Στούτσμααν [Nathalie Stutzmann] (γ. 1965) (άλτο), Γιοζέ Βαν Νταμ [José Van Dam] (γ. 1940) (βαρύτονος). Έτος ηχογράφησης: 1987.
- Rudhyar, Dane. *Τρεις μελωδίες για φλάουτο, πιάνο και τσέλο*, 1918 (επεξεργασμένο ξανά το 1955). Φλάουτο: Ελίζαμπεθ Κορονάτα [Elizabeth Coronata], τσέλο: Γκέι Βούτμαν [Gay Wuthman], πιάνο: Κάρεν Τζέικομπς [Karen Jacobs].
- Sabanejew, Leonid. *2 κομμάτια*, Op. 8, αρ. 1, *Σπουδή*: Allegro inquieto. Πιάνο: Μίχαελ Σέφερ [Michael Schäfer] (γ. 1956).
- Sabanejew, Leonid. *4 κομμάτια*, Op. 9, αρ. 4, *Πρελούδιο*: Andante. Πιάνο: Michael Schäfer.
- Satie, Eric. *Υμνος* [*Hymne*] για το “*Salut Drapeau*”, 1891. Έργο προορισμένο να συνοδεύσει το δράμα του Ζοζεφέν Πελαντάν, *Ο πρίγκηπας του Βυζάντιου* [*Le Prince de Byzance*, 1896]. Σοπράνο: Μαριάννε Κβεκζίλμπερ [Marjanne Kweksilber] (1944–2008), πιάνο: Ρέινμπερτ ντε Λιου [Reinbert de Leeuw].
- Satie, Eric. *Πρελούδιο από το Ο υιός των άστρων* [*Le Fils des étoiles*], χαλδαϊκό, ποιμενικό δράμα του Ζοζεφέν Πελαντάν, 1892. Πιάνο: Αλεξέι Λουμπίμοφ [Alexei Lubimov] (γ. 1944).
- Scott, Cyril. *Η γη του Λωτού* [*Lotus Land*], Op. 47, αρ. 1, 1905. Πιάνο: Cyril Scott.
- Scott, Cyril. *Ο κήπος της ψυχής – Συμπάθεια* [*The Garden of Soul - Sympathy*], αρ. 2 από τα *Ποιήματα* [*Poems*], 1912. Πιάνο: Νίνο Κβετάντζε [Nino Gvetadze] (γ. 1981).
- Scott, Cyril. *Σφίγγα* [*Sphinx*], Op. 63, 1908. Πιάνο: Nino Gvetadze.
- Scriabin, Alexander. *Δύο Ποιήματα* (αρ. 1, *Μάσκα* [*Masque*]), Op. 63, αρ. 1, 1911-1912. Ερμηνεύει ο Βλαντιμίρ Σοφρονίτσκι [Wladimir Wlanimirowitsch

- Sofronizki]. Για τη παρτιτούρα, βλ. Alexander Skrjabin, *Klavierwerke: Préludes, Poèmes und andere Stücke*, τόμ. III, ό.π., σελ. 79.
- Scriabin, Alexander. *Σονάτα αρ. 5 σε Φα δίεση μείζονα*, Op. 53. Πιάνο: Σβιατοσλάβ Ρίχτερ [Sviatoslav Richter] (1915–1997).
- Scriabin, Alexander. *Δύο Ποιήματα*, Op. 69, αρ. 2, 1912-1913. Ερμηνεύει ο Βλαντιμίρ Σοφρονίτσκι. Παρτιτούρα βλ. Alexander Skrjabin, *Klavierwerke: Préludes, Poèmes und andere Stücke*, τόμ. III, ό.π., σελ. 90–91.
- Scriabin, Alexander. *Δύο Χοροί* (αρ. 1: *Γιρλάντες* [Guirlandes] και αρ. 2: *Σκοτεινές Φλόγες* [Flammes sombres]), Op. 73, αρ. 1 και 2, 1914. Ερμηνεύει ο Βλαντιμίρ Σοφρονίτσκι. Για παρτιτούρα, βλ. Alexander Skrjabin, *Ausgewählte Klavierwerk: Préludes, Poèmes und andere Stücke*, τόμ. II, ό.π., σελ. 73–78.
- Scriabin, Alexander. *Επιθυμία* [Désir], Op. 57, αρ. 1, 1908. Ερμηνεύει ο ίδιος ο συνθέτης. Welte Mignon Piano Rolls (1910). Για παρτιτούρα, βλ. Alexander Skrjabin, *Klavierwerke: Préludes, Poèmes und andere Stücke, Op. 13, 16, 38, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 57, 58, 59, 61, 63, 67, 69, 71*, τόμ. III, επιμ. Günter Philipp, Λειψία: Edition Peters, 1967, σελ. 61.
- Scriabin, Alexander. *Ιπτάμενο Ποίημα* [Poème ailé], Op. 51, αρ. 3, 1906. Ερμηνεύει ο Βλαντιμίρ Σοφρονίτσκι. Για παρτιτούρα, βλ. Alexander Skrjabin, *Klavierwerke: Préludes, Poèmes und andere Stücke*, τόμ. III, ό.π., σελ. 53-54.
- Scriabin, Alexander. *Ποίημα* [Poème], Op. 32, αρ. 1, 1903 (Andante Cantabile). Ερμηνεύει ο ίδιος ο συνθέτης. Hupfeld Phonola. Για παρτιτούρα, βλ. Scriabin, Alexander. *Ausgewählte Klavierwerk: Préludes, Poèmes und andere Stücke*, Op. 11, 27, 32, 47, 56, 72, 73, 74, τόμ. II, επιμ. Günter Philipp. Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Λειψία κ.α.: C. F. Peters, 1967-1972, σελ. 49-52.
- Scriabin, Alexander. *Προς τη Φλόγα* (Vers la Flamme), Op. 72, 1914. Ερμηνεύει ο Βλαντιμίρ Χόροβιτς [Vladimir Horowitz] (1903–1989). Για παρτιτούρα, βλ. Alexander Skrjabin, *Ausgewählte Klavierwerk: Préludes, Poèmes und andere Stücke*, τόμ. II, ό.π., σελ. 64–72.
- Scriabin, Alexander. *Σπουδή* [Étude], Op. 8, αρ. 12 (Patetico). Ερμηνεύει ο ίδιος ο συνθέτης. Welte Mignon Piano Rolls (1910). Για παρτιτούρα, βλ. Alexander Skrjabin, *Klavierwerke: Etüden, Opus 8, 42, 65*, τόμ. I, επιμ. Günter Philipp, Λειψία: Edition Peters, 1965, σελ. 48-51.

- Scriabin, Alexander. *Προμηθέας – Ποίημα της Φωτιάς*, Op. 60, 1911. Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου υπό τον Κλαούντιο Αμπάντο [Claudio Abbado] (1933–2014), χορωδία της Berliner Singakademie υπό τον Μίχαελ Τσίμερμαν [Michael Zimmermann], πιάνο: Μάρθα Άργκεριτς [Martha Argerich] (γ. 1941). 24 Μαΐου 1992, Φιλαρμονική του Βερολίνου.
- Scriabin, Alexander. *Σονάτα για πιάνο*, αρ. 10, Op. 70, 1913. Πιάνο: Βλαντιμίρ Σοφρονίτσκι.
- Stravinsky, Igor. *Ο Βασιλιάς των Άστρων [Zvezdoliki (Le roi des étoiles)]*, Καντάτα για ορχήστρα και αντρική χορωδία, 1911–1912. Βασισμένο σε ποίηση του Κωνσταντίν Μπάλμοντ. Ραδιοφωνική Ορχήστρα του Βερολίνου υπό τον Ρικάρντο Σαιγί [Riccardo Chailly] (γ. 1953).
- Wyschnegradsky, Ivan. *24 Πρελούδια σε τεταρτημόρια του τόνου*, (αρ. 1, Presto) [*24 Préludes dans tous les Tons de l'Echelle chromatique diatonisée à 13 Sons*], Op. 22, 1934. Πιάνο: Αγκνίσκα [Agnieszka] και Πιοτρ Κοπίνσκι [Piotr Korpiński].
- Wyschnegradsky, Ivan. *Η ημέρα της ύπαρξης [La Journée de l'Existence]*, op. 1, ορατόριο βασισμένο σε ένα κείμενο του συνθέτη για αφηγητή, χορωδία και μεγάλη ορχήστρα, 1916–1917, επεξεργασμένο εκ νέου το 1927 και το 1939–1940. Ηχογράφηση στις 21 Ιανουαρίου 1978: Le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France υπό τον Αλέξανδρο Μυράτ. Αφηγητής: Μάριο Χανιώτης [Mario Haniotis] (γ. 1921–2006).

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1.1 Απεικόνιση της Τετρακτύος κατά την πυθαγόρεια διδασκαλία. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι το άθροισμα των όρων της, το οποίο μας δίνει τον αριθμό δέκα. Αν αναπαρασταθεί γεωμετρικά, η τετρακτύς συντίθεται από 10 ισόπλευρα τρίγωνα.

Εικ. 1.2.1 και 1.2.2 Οπτικές αναπαραστάσεις των μουσικών-αριθμητικών αλληγοριών από τον μύθο του Ηρός (*Πολιτεία*) και τον μύθο της κοσμικής ψυχής (*Τίμαιος*) του Πλάτωνος. Παρατίθεται στο Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*, Ανν Άρμπορ, Μίσιγκαν: Nicolas-Hays, 1984 [1978], σελ. 44, 49, 65, 67.

Εικ. 1.2.1α, Ernest G. McClain, ό.π., σελ. 44: «Το μονοπάτι προς τον ουρανό (ανοδική κλίμακα)» και «Το μονοπάτι προς τη γη (καθοδική κλίμακα)», στο δαιμονικό πεδίο από τον μύθο του Ηρός. Οι αριθμοί ανέρχονται ως ακέραιοι και κατέρχονται ως κλάσματα (διαστηματικές σχέσεις). Η μαθηματική αναλογία που χρησιμοποιείται είναι η πυθαγόρεια: 6:8:9:12. Επειδή οι παραπάνω λόγοι εκφράζουν σχέσεις μήκους θα πρέπει να αντιστραφούν για να εκφράσουν τις σχέσεις συχνότητας (καθοδική κλίμακα: $\frac{1}{12}, \frac{1}{9}, \frac{1}{8}, \frac{1}{6}$).

Εικ. 1.2.1β, Ernest G. McClain, ό.π., σελ. 49: «Το αδράχτι της ανάγκης». Τα μήκη του μονόχορδου σχετίζονται με τα διαστήματα του Δώριου τετράχορδου (Ρε, Ντο, Σιβ, Λα) και της αντιστροφής του (Ρε, Μι Φα#, Σολ) και χρησιμοποιούνται από τον Πλάτωνα ως ακτίνες των ένθετων σφονδύλων. Το μήκος της θεμελιώδους χορδής, η οποία παράγει τον μεγαλύτερο κύκλο, συμβολίζει τον κύκλο των σταθερών αστερών, που πιστευόταν ότι εσωκλείει το πλανητικό μας σύστημα.

Εικ. 1.2.2α, Ernest G. McClain, σελ. 65: «Η δημιουργία της κοσμικής ψυχής» από τον *Τίμαιο*. Οι γεωμετρικοί πρόοδοι 1, 2, 4, 8 (με λόγο το 2) και 1, 3, 9, 27 (με λόγο το 3), οι οποίοι αναπαρίστανται συμβολικά με το σχήμα του γράμματος Λ.

Εικ. 1.2.2β, Ernest G. McClain, σελ. 67: Γεωμετρική αναπαραγωγή του πλατωνικού Χ με την προσθήκη των αριθμητικών μέσων.

Εικ. 1.3 Raffaello Sanzio da Urbino, Λεπτομέρεια από τη *Σχολή των Αθηνών*, 1510–1511, νωπογραφία, 5 x 7,7 μ. Αποστολικό Παλάτι, Βατικανό.

Εικ. 1.4 Franchino Gaffurio, “De natura et formatione consonantiarum ex proportionibus” [Περί της φύσης και σχηματισμού των συμφωνιών από τις αναλογίες], στο *Theorica Musice*, Μιλάνο: Filippo Mantegazza, 1492, Βιβλίο 4, κεφάλαιο 2.

Εικ. 1.5 Robert Fludd, “Monochordum Mundi” στο *Utriusque Cosmi maioris salicet et minoris metaphysica*, 2 τόμοι, Όπενχάϊμ: 1617-1619, I, Tractatus I, σελ. 90.

Εικ. 1.6 Athanasius Kircher, “Analogia rerum cum coloribus” [Αναλογία πραγμάτων και χρωμάτων], στο *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*, Ρώμη: Ludovici Grignani, 1646 [Άμστερνταμ ²1671], τόμ. 1, III, κεφ. 2, σελ. 67.

Εικ. 1.7 Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, Τύμπινγκεν: Georgius Gruppenbachius, 1596 [²1621], Πίνακας III.

Εικ. 1.8 Η βαθμονόμηση της ασπρόμαυρης κλίμακας με βάση τα σύμφωνα διαστήματα κατά τον Αρτσιμπόλντο, σχήμα στο Austin B. Caswell, “The Pythagoreanism of Arcimboldo”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 39, τχ. 2, 1980: 158.

Εικ. 1.9 François d’Aguilon, *Opticorum Libri sex*, Αμβέρσα: officine de Moretus, 1613.

Εικ. 1.10.1 Marin Cureau de la Chambre, Σχέδιο που παρουσιάζει τις αρμονικές σχέσεις των χρωμάτων από το λευκό αριστερά (αξία 24) προς το μαύρο δεξιά (αξία 6) με βάση τη πυθαγόρεια διαίρεση της οκτάβας. Για παράδειγμα, το λευκό είναι σύμφωνο προς το κίτρινο με σχέση διαστήματος 4ης ($24 : \frac{4}{3} = 18$). Από το *Nouvelles observations et conjectures sur l’iris*. Παρίσι: Jacques d’Allin, 1662 [P. Rocolet: 1650], σελ. 215.

Εικ. 1.10.2 Marin Cureau de la Chambre, Σχέδιο που παρουσιάζει τις χρωματικές κλίμακες, όπως αυτές καθορίζονται από το κάθε χρώμα χωριστά. Το λευκό, το μαύρο και το πράσινο είναι τα μόνα χρώματα που έχουν σύμφωνες σχέσεις με όλα τα υπόλοιπα. Αυτό δεν ισχύει, για παράδειγμα για το κίτρινο (αξία 18), το οποίο έχει διάφωνη σχέση με το κόκκινο (αξία 16), κάτι μικρότερο από διάστημα τετάρτης

καθαρής. Από το *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*, Παρίσι: Jacques d'Allin, 1662 [P. Rocolet: 1650], σελ. 219.

Εικ. 1.10.3 Marin Cureau de la Chambre, *Σύστημα του Φωτός και της Αρμονίας*. Σχέδιο στο οποίο καταγράφεται η αρμονική σχέση μεταξύ των έγχρωμων φώτων [couleurs lumineux] και των κανονικών [ordinaire], πάντα σε συνάρτηση με τις μουσικές-μαθηματικές αναλογίες. Από το *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*. Παρίσι: Jacques d'Allin, 1662 [P. Rocolet: 1650], σελ. 232, εικ. 1.

Εικ. 1.11 Nicolas Poussin, *Η αρπαγή των Σαβίνων γυναικών*, λάδι σε καμβά, 154,6 x 209,9 εκ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη. Γεωμετρικές χαραξείς του γράφοντος.

Εικ. 1.12.1 Ισαάκ Νεύτων, Διάγραμμα που δείχνει τη «μουσική» διαίρεση του φάσματος. Επιστολή του 1675 απευθυνόμενη στη Βασιλική Ακαδημία. Δημοσιευμένο στο Thomas Birch, *History of the Royal Society of London*, τόμ. 3, Λονδίνο: A. Millar, 1757, σελ. 263.

Εικ. 1.12.2 Ισαάκ Νεύτων, Κλασματικός κύκλος που δείχνει την κατάτμηση της φασματικής χρωματικής ταινίας σε σχέση με το πλάτος της κάθε χρωματικής γραμμής, από το *Opticks*, Λονδίνο: Βασιλική Ακαδημία, 1704, Βιβλίο I, Μέρος II, Πίνακας III, εικόνα 11.

Εικ. 1.13 Jo[hann] Gottlob Krüger, “De novo musices, quo oculi delectantur, genere”, στο *Miscellanea Berolinensia, ad Incrementum Scientiarum*, τόμ. 7, Βερολίνο: Michaelis, 1743, σελ. 345–357, πίνακας VII-VIII.

Εικ. 1.14 Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, 4 τόμοι. Παρίσι: Gueffier, 1769–1770, εδώ τόμ. III, σελ. 240, πίνακας XXIII, εικ. 1–4.

Εικ. 1.15 David Brewster, *A Treatise on the Kaleidoscope*. Εδιμβούργο: Archibald Constable, 1819, πίνακας VI.

Εικ. 1.16.1 George Field, Προμετωπίδα από το George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: A. J. Valpy 1817.

Εικ. 1.16.2 George Field, Πρωτεύοντα, δευτερεύοντα και τριτεύοντα χρώματα αναπτυγμένα σε τρίγωνα, από το George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: A. J. Valpy 1817, σελ. 10.

Εικ. 1.16.3 George Field, Ο θεμέλιος φθόγγος της συγχορδίας (archeus), η τρίτη (dexter) και η πέμπτη (sinister), ανεπτυγμένα σε εξάγωνα, από το George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: A. J. Valpy 1817, σελ. 17, 19.

Εικ. 1.16.4 George Field, Χρωματική κλίμακα από το Ντο³ στο Σολ⁵, ανεπτυγμένη εντός ενός ισόπλευρου τριγώνου, από το George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: A. J. Valpy 1817, σελ. 33.

Εικ. 1.16.5 Τα χρωματικά τρίγωνα του Φίλντ εμπλουτισμένα με το φωτογενές και σκιογενές στοιχείο, από το George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: David Bogue, ²1845, πίνακας VII.

Εικ. 1.16.6 Προμετωπίδα του βιβλίου του George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: David Bogue, ²1845.

Εικ. 1.17 Ramsey Hay, Χρωματική κλίμακα σε τρίγωνα στο πρότυπο του George Field, από το Ramsey Hay, *The Laws of Harmonious Colouring, adapted to Interior Decorations, Manufactures and other useful Purposes*, Λονδίνο: W. S. Orr, 1838, σελ. 22.

Εικ. 1.18.1 F. J. Hughes, *Harmonies of Tones and Colours, Developed by Evolution*, Λονδίνο: Marcus Ward, 1883 [συμπληρωματική έκδ. 1885], Διάγραμμα II.

Εικ. 1.18.2 Maurice A. Valette, *Harmonies des couleurs en rapport avec les harmonies des sons*, Μπορντό/Παρίσι: La Fargue, 1861, παράρτημα.

Εικ. 1.19.1 Ernst Florens Friedrich Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Λειψία: Weidmanns Erben und Reich, 1787, Πίνακας I.

Εικ. 1.19.2 Ernst Florens Friedrich Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Λειψία: Weidmanns Erben und Reich, 1787, Πίνακας V.

Εικ. 1.20 J[ules] [Antoine] Lissajous, “Mémoire sur l’étude optique des mouvements vibratoires”, *Annales de Chimie et de Physique*, σειρά τρίτη, τόμ. 51, Οκτώβριος 1857: 147–230, Πίνακας II.

Εικ. 1.21.1 Sedley Taylor, *Φωνειδοσκόπιο*. A: κωδωνόσχημο γυάλινο δοχείο. B: Βραχίονας. C: σωλήνας από καουτσούκ. D: καλώδιο υποστήριξης. E: κάτω μισό τμήμα του στομίου. F: άνω μισό τμήμα του στομίου. G: διάφραγμα. Από το Sophie Bledsoe Herrick, “The Laws of Films.” *The Popular Science Monthly*, τόμ. 36, Νοέμβριος 1889: 629.

Εικ. 1.21.2 Sedley Taylor, *Σχήματα πάνω σε μεμβράνη στερεωμένη σε Φωνειδοσκόπιο*. A, B, C: περιδινούμενες και εφήμερες μορφές. D, E, F: μορφές που παρέμειναν για ένα διάστημα μετά την παύση των ταλαντώσεων της ταινίας. Από το Sophie Bledsoe Herrick, “The Laws of Films.” *The Popular Science Monthly*, τόμ. 36, Νοέμβριος 1889: 630.

Εικ. 1.22.1 Margaret Watts-Hughes, *Ειδόφωνο*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 37.

Εικ. 1.22.2 Margaret Watts-Hughes, «Φωνοσχήματα και η αντιστοίχισή τους στις νότες της μι ύφεσης μείζονος κλίμακας στη μι ύφεση πάνω και κάτω από το μεσαίο ντο», στο *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904, σελ. 7.

Εικ. 1.22.3 Margaret Watts-Hughes, *Σχήμα δέντρου*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 40.

Εικ. 1.22.4 Margaret Watts-Hughes, *Οφιοειδές σχήμα*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 39.

Εικ. 1.22.5 Margaret Watts-Hughes, *Σχήμα φουκιού ή τοπίου*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 37.

Εικ. 1.22.6 Margaret Watts-Hughes, «Καμπυλόγραμμο σχήμα», στο *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904, σελ. 32.

Εικ. 1.22.7 Margaret Watts-Hughes, *Σχήμα σταυρωτής ταλάντωσης*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 39.

Εικ. 1.22.8 Margaret Watts-Hughes, «Ταλαντωτικός ρυθμός σε αντιστοίχιση με την αλλαγή στο τονικό ύψος» στο *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904, σελ. 36.

Εικ. 1.23.1 Camille Flammarion, *Αρμονία των κυματισμών* [*Harmonie des ondulations*]. Από το Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1880, σελ. 284.

Εικ. 1.23.2 Camille Flammarion, *Αρμονία των δονήσεων* [*Harmonie des vibrations*]. Από το Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1880, σελ. 286.

Εικ. 1.23.3 Camille Flammarion, *Η γεωμετρία των νιφάδων* [*La géométrie dans les flocons de neige*]. Από το Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1880, σελ. 288.

Εικ. 1.24.1 D. D. Jameson, Σημειογραφική απεικόνιση με χρώματα της μεσαίας οκτάβας (Ντο4–Σι4) στο *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844, παράρτημα.

Εικ. 1.24.2 D. D. Jameson, Χρωματική μεταγραφή του τραγουδιού «Jim Crow». Σχέδιο από το *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844, παράρτημα.

Εικ. 1.24.3 D. D. Jameson, “See! the conquering hero comes” από το *Ιούδας Μακκαβαίος* του Χέντελ. Σχέδιο από το *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844, παράρτημα.

Εικ. 1.25.1 Edmund George Lind, Πίνακας 3: γραφιστική παράσταση λαϊκών μελωδιών στο πρότυπο του Τζέημσον. Στο *The Music of Color and the Number Seven*,

Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δύο δακτυλογραφημένα χειρόγραφα με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room].

Εικ. 1.25.2 Edmund George Lind, Πίνακας 26: Η μουσική των Σφαιρών. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δύο δακτυλογραφημένα χειρόγραφα με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room].

Εικ. 1.25.3 Edmund George Lind, Πίνακας 1: η επτάβαθμη διατονική και χρωματική κλίμακα. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δύο δακτυλογραφημένα χειρόγραφα με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room].

Εικ. 1.25.4 Edmund George Lind, Πίνακας 25: ιεραρχική διαβάθμιση των επτά ιστορικών περιόδων με κριτήριο τη χρήση των χρωμάτων. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δύο δακτυλογραφημένα χειρόγραφα με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room].

Εικ. 1.26.1 M. Durant, “The Pyrophone”, *The Popular Science Monthly*, τχ. 7, Αύγουστος 1875: 444–453. Αναπαράσταση του Πυρόφωνου του Georges Kastner.

Εικ. 1.26.2 M. Durant, “The Pyrophone”, *The Popular Science Monthly*, τχ. 7, Αύγουστος 1875: 444–453. Τροφοδοτικοί αυλοί από το πυρόφωνο του Georges Kastner.

Εικ. 1.26.3 Ο Wendelin Weißheimer στο Πυρόφωνο. Richard-Wagner Museum, Μπαϊρότ.

Εικ. 1.26.4 Rudolph Koenig, Μανομετρικές φλόγες που προκύπτουν με τη βοήθεια περιστρεφόμενου κατόπτρου (1862).

Εικ. 1.27 Bainbridge Bishop, Χρωμόργανο. Προμετωπίδα από το Bainbridge Bishop, *A Souvenir of the Colour Organ, with some Suggestions in regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light. With Marginal Notes and Illuminations*, Νέα Υόρκη (New Russia, Essex County): The De Vinne Press, 1893.

Εικ. 1.28.1 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], σελ. 44.

Εικ. 1.28.2 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], εξώφυλλο.

Εικ. 1.28.3 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], ταύτιση νοτών και χρωματικών τόνων ανάλογα με τον αριθμό των ταλαντώσεων του φωτός και του ήχου, σελ. 50.

Εικ. 1.28.4 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], παράδειγμα χρήσης χρωματικής φράσης σε αντιστοίχιση με μουσική σημειογραφία, σελ. 80.

Εικ. 1.28.5 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], λευκή κουρτίνα προβολής των έγχρωμων φωτισμών.

Εικ. 1.28.6 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], άποψη του εσωτερικού εργαστηρίου του Ρίμινγκτον με το χρωμόργανο στο βάθος, σελ. 107.

Εικ. 1.29 Alexander Hector, *Σχέδιο για το χρωμόργανο και χρωματομουσικά διαγράμματα*, π. 1926, έγχρωμο μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 110 x 67 εκ., State Library, New South Wales, Σίντνεϊ.

Εικ. 2.1.1 Henry James, *Embarrassments*, Λονδίνο: William Heinemann /Νέα Υόρκη: Macmillan, 1896.

Εικ. 2.1.2 Edward Burne-Jones, *Ο Ουίλιαμ Μόρις δίνει μια παράσταση στον αργαλειό*, 1888, σχέδιο με μολύβι, William Morris Gallery, Λονδίνο.

Εικ. 2.1.3 Melchior Lechter, *Το χαλί της ζωής*, 1899, προσχέδιο για τον κύριο τίτλο του βιβλίου *Το χαλί της ζωής και τα τραγούδια του ονείρου και του θανάτου*, μελάνι, 34,7 x 34,0 εκ. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

Εικ. 2.2 James Abbott McNeill Whistler, *Νυχτερινό σε γκριζο και χρυσό: χιόνι στο Τσέλσι*, 1876, λάδι σε καμβά, 47 x 62,2 εκ., Fogg Art Museum, Harvard University.

Εικ. 2.3 James Abbott McNeill Whistler, *Νυχτερινό σε μαύρο και χρυσό: η πίπτουσα φωτοβολίδα*, λάδι σε καμβά, 1875, 60,3 x 46,7, Detroit Institute of Arts, Ντιτρόιτ.

Εικ. 2.4 James Abbott McNeill Whistler, *Η Κάμαρα των παγονιών*, 1877, λάδι και φύλλα χρυσού σε καμβά, δέρμα και ξύλο, 461,6 x 613,4 εκ. x 1026,2 εκ., Freer Gallery of Art, Ουάσινγκτον.

Εικ. 2.5 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Rex*, 1909, τέμπερα σε καμβά, 147,1 x 133,7 εκ., M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Inv. No. Čt-134, Κάουνας.

Εικ. 2.6.1 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Αλέγκρο» από τη Σονάτα αρ. 7 (*Σονάτα των Πυραμίδων*), 1909, τέμπερα σε χαρτί, 76,6 x 59,7 εκ., M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Inv. No. Čt-4, Κάουνας.

Εικ. 2.6.2 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Αντάντε» από τη Σονάτα αρ. 7 (*Σονάτα των Πυραμίδων*), 1909, τέμπερα σε χαρτί, 61,7 x 68,9, M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 2.6.3 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Σκέρτσο» από τη Σονάτα αρ. 7 (*Σονάτα των Πυραμίδων*), 1909, τέμπερα σε χαρτί, 53,8 x 69,4 εκ., M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 2.7.1 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Φούγκα» από το δίπτυχο Πρελούδιο-Φούγκα, 1908, τέμπερα σε χαρτί, 62,2 x 72,6 εκ., M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 2.7.2 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Φούγκα» από το τρίπτυχο *Φαντασία*, 1908, τέμπερα σε χαρτί, 61 x 70,7 εκ., M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Inv. No. Čt-24, Κάουνας.

Εικ. 2.8 George Frederick Watts, *Φούγκα*, 1900-1904, λάδι σε καμβά, 198 εκ. x 106,7 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ.

Εικ. 2.9 František Kupka, *Άμορφα: Φούγκα σε δύο χρώματα*, 1912, λάδι σε καμβά, 211 x 220 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Πράγα.

Εικ. 2.10 Paul Klee, *Φούγκα σε κόκκινο*, 1921, Ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτί στερεωμένο σε χαρτόνι, 24,4 x 31,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Ελβετία, Depositum im Zentrum Paul Klee, Βέρνη.

Εικ. 2.11.1 Fernand Khnopff, *Ακούγοντας τον Σούμαν*, 1883, λάδι σε καμβά, 101.5 x 116.6 εκ., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Βρυξέλλες.

Εικ. 2.11.2 Albert de Rochas, «Περυσυλλογή: στάση υποβληθείσα μετά από ύπνωση», από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900.

Εικ. 2.12 Eugène Loup, *Ταπισερί [Μελαγχολία/ονειροπόληση]*, 1901, παστέλ σε καμβά, 104 x 90 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσαί.

Εικ. 2.13 Carl Strathmann, *Σαλαμπό*, 1894, λάδι σε καμβά, 187 x 287 εκ., Stiftung Weimarer Klassik, Βαϊμάρη.

Εικ. 2.14 Paul Ranson, *Άλφα και Ωμέγα*, 1893, μεταξωτό κέντημα, ταπισερί φιλοτεχνημένη από τον Λωρ Λακόμπ [Laure Lacombe] (1834–1923), 43,5 x 113 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 2.15.1 Édouard Vuillard, *Το υφαντό*, 1895–1896, λάδι σε καμβά, 177,7 x 65,6 εκ., MoMA, Νέα Υόρκη.

Εικ. 2.15.2 Édouard Vuillard, *Το Άλμπουμ*, 1895, λάδι σε καμβά, 67,9 x 204,5 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικ. 2.16.1 Mikhail Vrubel, *Κορίτσι μπροστά σε περσικό χαλί (Maria Dachnowitsch)*, 1886, λάδι σε καμβά, 104 x 68 εκ., Kiewski Musei russkogo iskusstwa, Κίεβο (Ž 308).

Εικ. 2.16.2 Mikhail Vrubel, *Παλιό περσικό χαλί*, 1886, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί, 12,6 x 8,8 εκ., Kiewski Musei russkogo iskusstwa, Κίεβο (Rg 2452) και *Λεπτομέρεια από ένα παλιό περσικό χαλί*, 1886, υδατογραφία σε χαρτί, 12,6 x 8,8 εκ., Kiewski Musei russkogo iskusstwa, Κίεβο (Rg 2453).

Εικ. 2.17 Albert de Rochas, *Οπισθόφυλλο με γυναίκα που κοιτά το χαλί*, από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900.

Εικ. 2.18 Paul Ranson, *Η μάγισσα στον κύκλο της* (σχέδιο προπαρασκευαστικό), 1892, ακουαρέλα και γκούας, 18,2 x 23,7 εκ., συλλογή Édouard Malingue, Χόνγκ-Κονγκ.

Εικ. 2.19 Marcellin Desboutin, *O Sâr Mérodack Joséphin Péladan*, 1891, λάδι σε καμβά, 121 x 81 εκ., Musée d'Angers, Ανζέρ.

Εικ. 2.20 Ο Claude Bragdon ζωγραφίζοντας προβολικά κοσμήματα.

Εικ. 2.21 Claude Bragdon, Προμετωπίδα για το τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο “Three Regular Polyhedroids” από το *Projective Ornament*, Ρότσεστερ: Manas Press, 1915, σελ. 22.

Εικ. 2.22 Claude Bragdon, *Η πύλη* [The Portal], 1917, σχέδιο με μελάνι, Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.

Εικ. 2.23 František Kupka, *Σόλο μιας καστανής γραμμής*, 1912-1913, λάδι σε καμβά, 70 x 115 εκ., Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη.

Εικ. 2.24 Alphonse Mucha, εξώφυλλο για το βιβλίο του Albert de Rochas, *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900.

Εικ. 3.1.1 Helena P. Blavatsky, «Η πυθαγόρεια τετρακτύς», από το *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, τόμ. 3, Λονδίνο: The Theosophical Publishing House, ⁴1918 [1897], σελ. 439.

Εικ. 3.1.1.1 Konstantinas Čiurlionis, *Όραμα*, 1904/1905, από τον κύκλο *Φαντασίες*, παστέλ σε χαρτί, 72,8 x 59,3 εκ., Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 3.1.1.2 Helena P. Blavatsky, *The Theosophical Glossary*. Λονδίνο: The Theosophical Publishing Press, 1892.

Εικ. 3.1.2 Edmond Bailly, *Le Chant des Voyelles comme invocation aux dieux planétaires, suivi d'une restitution vocale avec accompagnement*. Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1912. Πρώτη σελίδα της παρτιτούρας.

Εικ. 3.1.3 Edmond Bailly, *Le Son dans la Nature*. Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1900. Εξώφυλλο: Félicien Rops, *Σπάνιος ιχθύς* [Poisson rare], οξυγραφία, μελάνι σε χαλκό, 24,9 x 16,8 εκ., Παρίσι: Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Inv. CC 82 (B) fol.

Εικ. 3.1.4 Claude Bragdon, Διαγράμματα όπου αρχιτεκτονικές αναλογίες συσχετίζονται με μουσικές αρμονίες, από το *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture*, Rochester, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1910, σελ. 90–91.

Εικ. 3.1.5 Paul Sédir, *Les Incantations – Die Beschwörungen. Der menschliche Logos – Die Stimme von Brahma. Die Töne und das astrale Licht – Wie man Magier wird*, Κάστροπ-Ράουξελ: Christof Uiberreiter Verlag, 2011, σελ. 101, 103 [*Les Incantations. Le Verbe, le son et la lumière astrale, expériences théoriques de l’Inde et de Boehme*, Παρίσι: Chamuel 1897].

Εικ. 3.1.6 Francis Webb, *Panharmonicon* (προμετωπίδα), Λονδίνο, Nichols, Son, and Bentley, 1815.

Εικ. 3.1.7.1 «Το Αρχαιόμετρο». Από το Saint-Yves Alveydre, *L’Archéomètre, clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l’antiquité, réforme synthétique de tous les arts contemporains*. Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1911, σελ. 133.

Εικ. 3.1.7.2 Charles Filiger, *Χρωματική σημειογραφία [Notation chromatique]*, ή *Κόκκινος άντρας ή Προμηθέας*, μετά το 1915, 23,8 x 30,5 εκ., Fonds des dessins et miniatures, collection du musée d’Orsay, Παρίσι.

Εικ. 3.1.8 Το *Εννεάγραμμα* του George Gurdjieff. Απεικόνιση στο P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, Σαν Ντιέγκο/Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Harvest Books, 2001 [Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1949], σελ. 293.

Εικ. 3.1.9 P. Pearson, *Psycho-Harmonial Therapy: The Lost Chord and Lost Word Revealed*, Πόνκα Σίτι, Οκλαχόμα: Harmonial Publishing Company: 1910, σελ. 32.

Εικ. 3.2.1 Melchior Lechter, Προμετωπίδα για το βιβλίο του Stefan George, *Maximin: ein Gedenkbuch*, Βερολίνο: Blätter für die Kunst, 1907, 34,3 x 26,5 εκ., LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

Εικ. 3.2.2 Melchior Lechter, σχέδιο για *Το έβδομο δαχτυλίδι [Der Siebente Ring]*, Βερολίνο: Blätter für die Kunst, 1907. 23,0 x 38,0 εκ. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Μίνστερ.

Εικ. 3.2.3 Melchior Lechter, Προσχεδίασμα για την προμετωπίδα με τον τίτλο «Sursum Corda» για τα Προσκυνήματα [*Huldigungen*] του Lothar Treuge, 1908, μελάνι, 45,5 x 36,0, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

Εικ. 3.2.4 Melchior Lechter, Ορφείας, 1896, τέμπερα σε καμβά, 118,5 x 147,0 εκ., LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

Εικ. 3.3.1 *Der Theosophische Pfad*, τόμ. 10, τχ. 4, Ιούλιος 1911. Εικονογράφιση: από τον πίνακα του Reginald Machell, *Η ατραπός*, 398 x 480 εκ. Θεοσοφική Στοά, Pasadena, California. Βερολίνο Staatsbibliothek.

Εικ. 3.3.2 Reginald Machell, *Η ατραπός*, 1895, λάδι και γκέσο, 398 x 480 εκ. Θεοσοφική Στοά, Pasadena, California. Βερολίνο Staatsbibliothek.

Εικ. 3.4.1 Μορφές που παράγονται από τον ήχο σύμφωνα με το πείραμα του Χλάντνι. Αναπαραγωγή στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905, σελ. 28–29.

Εικ. 3.4.2 Δονούμενες μορφές που παράγονται από εκκρεμή, κατά τη μέθοδο του Frederick Bligh Bond (1864–1945). Αναπαραγωγή στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905, σελ. 30–31.

Εικ. 3.4.3 *Ο λόγος που διαχέει τα πάντα* (εικ. 44), *Μια άλλη ιδέα* (εικ. 45), *Η τριμερής εμφάνιση* (εικ. 46), *Η επταμερής εμφάνιση* (εικ. 47). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.4 Σκεπτομορφές που προκλήθηκαν σε ναυάγιο. Εικ. 30, στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.5 Σκεπτομορφές που προκαλούνται από φθόνο με θυμό. Εικ. 26, στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.6 Konstantinas Čiurlionis, *Θλίψη II*, 1906/1907, παστέλ σε χαρτόνι, 67,9 x 91,5 εκ., K. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 3.4.7 Σκεπτομορφές που προκαλούνται από συνεχή θυμό (εικ.23) και δολοφονική οργή (εικ.22). Εικ. 22–23, στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.8 Konstantinas Čiurlionis, *Αστραπή*, 1909, τέμπερα σε χαρτόνι, 59,8 x 76,6 εκ., Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 3.4.9 Σκεπτομορφή που σχετίζεται με την ειρήνη και την προστασία. Εικ. 12, στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.10 Janus de Winter, *Όραμα του πολέμου*, 1915, λάδι σε χαρτί, 65,3 x 58,5 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

Εικ. 3.4.11 Janus de Winter, *Αύρα ενός εγωιστή*, 1916, γκουάς σε χαρτί, 56 x 76,3 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

Εικ. 3.4.12 Μορφές που σχηματίζονται από τη μουσική (Μέντελσον). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.13 Μορφές που σχηματίζονται από τη μουσική (Γκουνώ). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.14 Μορφές που σχηματίζονται από τη μουσική (Βάγκνερ). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.15 Janus de Winter, *Μουσική φαντασία (Βάγκνερ)*, 1916, γκουάς σε χαρτί, 69,5 x 88 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

Εικ. 3.4.16 Janus de Winter, *Μουσική φαντασία (μουσική του Βάγκνερ)*, 1917, γκουάς σε χαρτί, 67,3 x 86 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

Εικ. 3.5.1 Albert de Rochas, εικ. II (σχήματα που παράγονται με βαριά σκόνη) από το *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 69.

- Εικ. 3.5.2** Albert de Rochas, εικ. III (σχήματα που παράγονται με ελαφριά σκόνη) από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 70.
- Εικ. 3.5.3** Albert de Rochas, εικ. VIII από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 75.
- Εικ. 3.5.4** Albert de Rochas, εικ. XIV από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 79.
- Εικ. 3.5.5** Albert de Rochas, εικ. XV από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 80.
- Εικ. 3.5.6** Albert de Rochas, εικ. XVI από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 80.
- Εικ. 3.5.7** Maurice Chabas, *Η έκλειψη ή οι εννέα σφαίρες [L'Eclipse ou Les Neuf sphères]*, χ.χ. λάδι σε καμβά, 22 x 27 εκ., Παρίσι, ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 3.5.8** Maurice Chabas, *Η χρυσή σπείρα [La Spirale d'or]*, χ.χ. λάδι σε καμβά, 32 x 40 εκ., Παρίσι, *Fonds municipal d'art contemporain*.
- Εικ. 3.5.9** Maurice Chabas, *Χώρος και ύλη [Espace et matière]*, χ.χ. λάδι σε καμβά, 151 x 120 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 3.5.10** Hippolyte Baraduc, «Η αιθερική δίνη». Στο *Les vibrations de la vitalité humaine*, Παρίσι: J. B. Baillière, 1904, σελ. 149.
- Εικ. 3.5.11** Edward Warner, *Το Τσάκρα του στέμματος [Σαχασράρα] [The crown Chakra]*, 1927, από το βιβλίο του C[harles] W[ebster] Leadbeater, *The Chakras: a monograph*, Γουίτον: Theosophical Publishing House, 1927, προμετωπίδα (το πρωτότυπο έργο θεωρείται χαμένο).
- Εικ. 3.5.12** František Kupka, *Κοσμική ανάβλυση*, 1913–1914, λάδι σε καμβά, 115 x 125 εκ., Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη.
- Εικ. 3.5.13** František Kupka, *Το πρώτο βήμα*, 1909–1913, λάδι σε καμβά, 83,2 x 129,6 εκ., Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

Εικ. 3.6.1 Josef Váchal, *Κελιά της ζωής και του μυστικισμού (δίπτυχο)*, 1907, λάδι σε χαρτόνι, 29,6 x 20,5 και 28,6 x 19,5 εκ., Μουσείο της Λογοτεχνίας, Πράγα.

Εικ. 3.6.2 Josef Váchal, *Το στοιχειώδες πεδίο*, 1907, μελάνι Κίνας σε ακουαρέλα, 30,6 x 52,3 εκ., Μουσείο της Λογοτεχνίας, Πράγα.

Εικ. 3.7.1 František Dvořák, *Συμπληρωματικοί χρωματικοί κύκλοι*, χ.χ., λάδι σε χαρτόνι, 13 x 7 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.7.2 František Dvořák, *Σφαίρες*, 1900, λάδι σε καμβά και χαρτόνι, 21,1 x 11,8 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.7.3 František Dvořák, *Αστρικοί κύκλοι, χρώματα, πλανήτες και στοιχεία, ζωικά και φυτικά σύμβολα καθώς και σύμβολα του σώματος και κύκλοι με ιδιότητες, πάθη, μοίρες και ονόματα*, 1909-1914, λάδι και σινική μελάνη σε χαρτί, διάμετρος 28 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.7.4 František Dvořák, *Το ηχώδες σύμπαν*, 1909–1914, λάδι σε καμβά, 13,6 x 20 εκ. ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.7.5 František Dvořák, *Εμφάνιση φώτων και χρωμάτων*, χ.χ., λάδι σε χαρτόνι, 9,6 x 13,8 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.8.1 George Hall Neale, *Cyril Scott*, εκτέθηκε το 1930, λάδι σε καμβά, 71,1 x 91,7 εκ., National Portrait Gallery, Λονδίνο.

Εικ. 3.8.2 Cyril Scott, *Κάστρο με δέντρα*, υδατογραφία, ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.8.3 Paul Sérusier, *Κύλινδρος χρυσού*, λάδι σε χαρτόνι, π. 1910, 38,2 x 23,5 εκ., Musée des Beaux-Arts, Ρεν.

Εικ. 3.8.4 Paul Sérusier, *Τετράεδρα*, π. 1910, λάδι σε καμβά, 91,5 x 57,4 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι.

Εικ. 3.8.5 Claude Bragdon, *Μαθηματικές αφαιρέσεις [Mathematical Abstractions]*, 1941, υδατόχρωμα με μελάνι και μολύβι σε χαρτί, 50,8 x 71,12 εκ., Courtesy Peter Bragdon and the Memorial Art Gallery of the University of Rochester.

Εικ. 3.8.6 Paul Sérusier, *Χρωματικός κύκλος*, χ.χ. λάδι σε ξύλο, 41 x 32,5, Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven.

Εικ. 3.8.7 Paul Sérusier, *A.B.C. de la peinture*, Παρίσι: La Douce France, Henri Floury, 1921, [1975], σελ. 75.

Εικ. 3.8.8 Paul Sérusier, *Οι απαρχές*, 1909, λάδι σε καμβά, 72 x 44 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.9.1 “Mr. Arthur Symons”, φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στο *The Critic*, τόμ. 29, τχ. 2, Αύγουστος 1901: 102.

Εικ. 3.9.2 George Frederic Watts, *Ο οικιστής των αδύτων*, 1885-1886, λάδι σε καμβά, Tate Britain, Λονδίνο.

Εικ. 3.9.3 George Frederic Watts, *Ο πανταχού παρών* [*The All-Pervading*], 1887-1896, λάδι σε καμβά, 162,6 x 109,2 εκ., Tate Britain, Λονδίνο.

Εικ. 3.9.4 George Frederick Watts, *Μετά τον κατακλυσμό: Η τεσσαρακοστή πρώτη μέρα* [*After the Deluge: The Forty-First Day*], π. 1885-1891, λάδι σε καμβά, 105 x 179 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ.

Εικ. 3.9.5 Joseph Mallord William Turner, *Φως και χρώμα (Η θεωρία του Γκαίτε) – το πρωινό μετά τον κατακλυσμό – ο Μωυσής γράφει το βιβλίο της Γένεσης*, 1843, λάδι σε καμβά, 78,5 x 78,5 εκ., Tate Britain, Λονδίνο.

Εικ. 3.9.6 George Frederic Watts, *Πρόοδος* [*Progress*], 1902–1904, λάδι σε καμβά, 282,9 x 142,2 εκ., The Watts Gallery, Κόμπτον.

Εικ. 3.9.7 Frederick Watts, *Αυτή κληθήσεται γυνή* [*She Shall be Called Woman*], 1880, λάδι σε καμβά, 259 x 116 εκ., Tate Britain, Λονδίνο.

Εικ. 3.9.8 Albert Joseph Moore, *Ο μουσικός* [*A Musician*], 1867, λάδι σε καμβά, 28,6 x 38,7 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, Νιου Χέιβεν.

Εικ. 3.9.9 *Εστία, Διώνη και Αφροδίτη*, από το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, π. 447-432 π.Χ., μάρμαρο, The British Museum, Λονδίνο.

Εικ. 3.9.10 George Frederick Watts, *Ενδυμίον*, π. 1872, λάδι σε καμβά, 52 x 65 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.9.11 George Frederic Watts, *Ενδυμίον*, π. 1903-4, λάδι σε καμβά, 104,1 x 121,9 cm, Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ.

Εικ. 3.9.12 George Frederick Watts, *Ο ευτυχισμένος πολεμιστής* [*The Happy Warrior*], 1884, 77 x 64,3 εκ., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Μόναχο.

Εικ. 3.9.13 George Frederick Watts, *Ο σπερμοβόλος των συστημάτων*, 1898-1903, λάδι σε καμβά, 66,04 x 53,34 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ.

Εικ. 3.9.14 Nasarvanji F. Bilimoria, *Zoroastrianism in the Light of Theosophy*. Λονδίνο: The Theosophical Publishing Society, 1896.

Εικ. 3.9.15 George Frederic Watts, *Ο δελτιογράφος άγγελος*, από το 1888, λάδι σε καμβά, 58,4 x 25,4 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ.

Εικ. 3.10.1 Άποψη του Θεοσοφικού Συνεδρίου στο Μόναχο, 1907. Κύρια αίθουσα με συμμετέχοντες. Ο Rudolf Steiner, τέταρτος από αριστερά, κάθεται δίπλα στην Marie von Sivers (1867-1948). Η Annie Besant (1847-1933) είναι η δεύτερη καθιστή μορφή από τα αριστερά. Στο βάθος φαίνονται οι Αποκαλυπτικές Σφραγίδες της Clara Rettich (1860-1906). Η φωτογραφία φυλάσσεται στο Goetheanum (Documentation), Dornach.

Εικ. 3.10.2 Το πρόγραμμα του Θεοσοφικού Συνεδρίου στο Μόναχο το 1907.

Εικ. 3.10.3 Η μεγάλη εορταστική αίθουσα του Τόνχαλε στο Μόναχο / Κάιμζααλ [Großer Festsaal der Tonhalle/Kaimsaal].

Εικ. 3.10.4 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), λάδι σε καμβά, 200 x 200 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, inv. Π.641.

Εικ. 3.10.5 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), ό.π. [*Aus dem Lichte die Liebe*], έγχρωμο αντίγραφο κατόπιν παραγγελίας του Rudolf Steiner στον οίκο C. Kuhn στο Μόναχο το 1910. 42,5 x 42,5 εκ., Αρχεία Rudolf Steiner, Goetheanum, Βασιλεία.

Εικ. 3.10.6 Rudolf Steiner, *Σκίτσο για τη μεσαία μορφή του αγγέλου στον μικρό θόλο του πρώτου Γκαϊτεάνουμ*, 1914, παστέλ σε χαρτί, 50,8 x 40,5 εκ., Kunstsammlung Goetheanum, Βασιλεία.

Εικ. 3.10.7 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), ό.π. Michelangelo, *Δημιουργία του Ήλιου, του Φεγγαριού και της Βλάστησης*, νωπογραφία, Καπέλα

Σιστίνα. Φωτογραφική αναπαραγωγή στο Rudolf Steiner, “Aus dem Lichte die Liebe”, *Blätter für Anthroposophie*, τόμ. 3, τχ. 12, 1951 (πίνακας).

Εικ. 3.10.8 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (προκαταρκτικό σχέδιο, 1894–1900), λάδι σε καμβά, 85 x 60 εκ., Μόναχο, συλλογή της οικογένειας του καλλιτέχνη.

Εικ. 3.10.9 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται (1899-1900)*, *Σπουδή, 1895–1900*, άσπρο κραγιόνι σε μαύρο χαρτί, 23,5 x 18,5 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα. Αρ. κατ. Π.593/4.

Εικ. 3.10.10 Νικόλαος Γύζης, *Αρμονία* (σχέδιο), 1893, μεικτή τεχνική σε χαρτόνι, 62,5 x 58 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη, Θεσσαλονίκη.

Εικ. 3.10.11 Hilma af Klint, *Ομάδα Χ, αρ. 1, Ρετάμπλ [Altarbild]*, 1915, λάδι σε καμβά, 237,5 x 179,5 εκ., The Hilma af Klint Foundation, Στοκχόλμη.

Εικ. 3.10.12 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται (1899-1900)*, ό.π. Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος.

Εικ. 3.10.13 Helena P. Blavatsky, «Συζυγίες», από το *Collected Writings*, τόμ. 13, 1890–1891, επιμ. Boris De Zirkoff. Γουίτον, Ιλινόις: Theosophical Publishing House, 1982, σελ. 19–20. Πρώτη δημοσίευση: G. R. S. Mead και H. P. Blavatsky, “Pistis Sophia.” *Lucifer*, 1890, τόμ. 6, τχ. 33: 230–239.

Εικ. 3.10.14 Helena P. Blavatsky, «Σχέδιο του Πληρώματος, σύμφωνα με τον Βαλεντίνο», από το *Collected Writings*, τόμ. 13, 1890–1891, επιμ. Boris De Zirkoff. Γουίτον, Ιλινόις: Theosophical Publishing House, 1982, σελ. 15. Πρώτη δημοσίευση: G. R. S. Mead και H. P. Blavatsky, “Pistis Sophia.” *Lucifer*, 1890, τόμ. 6, τχ. 33: 230–239.

Εικ. 3.10.15 Andrej Belyj, *Σχέδια που αναπαριστούν αγγελικά τάγματα (Θρόνοι) και τα οποία έγιναν μετά από καθοδήγηση του Rudolf Steiner*. Στο πάνω σχέδιο υπάρχει η εξής σημείωση: «Δρ. Στάνερ: οι αγαθές οντότητες βοηθούν στην απελευθέρωση του αιθερικού σώματος ακόμη και αν αυτό προκαλεί πόνο».

Εικ. 4.1 Leonid Pasternak, *Ο Σκριάμπιν στο πιάνο*, 1909, μαύρη κιμωλία, σε καφέ χαρτί, 24,4 x 18,9 εκ., Μουσείο Σκριάμπιν, Μόσχα.

Εικ. 4.2.1 Robert Sterl, *Αλεξάντερ Σκριάμπιν*, 1911, 52 x 38,5 εκ., κιμωλία, Robert-Sterl Haus, Νάουνντορφ/Στρούπεν (Δρέσδη).

Εικ. 4.2.2 Robert Sterl, *Κοντσέρτο για πιάνο με τον Αλεξάντερ Σκριάμπιν και τον Σεργκέι Κουσεβίτσκι*, 1910, λάδι σε χαρτί και ξύλο, 23 x 31,5 εκ., Gemäldegalerie Neue Meister, Δρέσδη.

Εικ. 4.2.3 Robert Sterl, *Αλεξάντερ Σκριάμπιν*, 1911, κάρβουνο, κιμωλία και έγχρωμο μολύβι, 33,9 x 24,9 εκ. Robert-Sterl-Haus, Νάουνντορφ/Στρούπεν (Δρέσδη).

Εικ. 4.2.4 Καρτ-ποστάλ με προσωπογραφία του Σκριάμπιν πάνω σε ένα σχέδιο του Ρόμπερτ Στερλ, π. 1910.

Εικ. 4.3 Απόψεις του εσωτερικού του σπιτιού του Σκριάμπιν (σήμερα Μουσείο Σκριάμπιν).

Εικ. 4.4.1 Φωτογραφία του Séraphin Soudbinine από τον Choumoff. Roger Violet, Getty Images.

Εικ. 4.4.2 Séraphin Soudbinine, *Προτομή του Σκριάμπιν*, μετά το 1908, μπρούτζος, 27 εκ., Μουσείο Σκριάμπιν.

Εικ. 4.4.3 Séraphin Soudbinine, *Προς το φως*, 1908, μπρούτζος, 41.5 x 44 x 31 εκ., Παρίσι, ιδιωτική συλλογή. Πηγή: Jean-David Jumeau-Lafond, *Die Maler der Seele, Der idealistische Symbolismus in Frankreich*, Ζυρίχη, Edition Oehrli 2000, 176.

Εικ. 4.4.4–5 Séraphin Soudbinine, διακοσμητικά παραπετάσματα (*Fortissimo* και *Pianissimo*) για το δωμάτιο μουσικής του Σόλομον Ρ. Γκούγκενχάιμ [Solomon R. Guggenheim] (1861–1949) στο Πορτ Ουάσινγκτον, στο Λονγκ Άιλαντ, 1925–1926. Ξύλο με βερνίκι, χρυσό, κέλυφος αυγού και σεντέφι. Το έργο υλοποιήθηκε με τη βοήθεια του γλύπτη Ζαν Ντυνάν [Jean Dunand] (1877–1942).

Εικ. 4.5.1 Auguste de Niederhäusern (Rodo), *Το ποίημα της φωτιάς*, πρώτη μακέτα, 1908, τζάκι διακοσμημένο με ανάγλυφες και ολόγλυφες μορφές, επιψευδαργυρωμένος γύψος, 196 x 246 εκ., Γενεύη, Musée d'art et d'histoire 1925-1944, καταστράφηκε σε πυρκαγιά το 1987. Εδώ, φωτογραφία του Μουσείου. Πηγή: Claude Lapaire, *Auguste de Niederhäusern-Rodo: un sculpteur entre la Suisse et Paris; Catalogue Raisonné*, Ζυρίχη, Institut suisse pur l'étude de l'art, Editions Benteli, 2001, 323.

Εικ. 4.5.2 Auguste de Niederhäusern (Rodo) (χύτης) και Adrien-Aurélien Hébrard, *Μάσκα γυναίκας*, 1898, μπρούτζος, ύψος 56 εκ. (μαζί με βάση), Musée d'art et d'histoire, Γενεύη.

Εικ. 4.6.1 Jean Delville, *Προμηθέας*, 1907, λάδι σε καμβά, 500 x 250, Βρυξέλλες, Université libre de Bruxelles. Πηγή: Michel Draguet (επιμ.), *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Λιέγη, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, σελ. 178.

Εικ. 4.6.1.1 Σκεπτομορφή που αναπαριστά τον Λόγο του ηλιακού συστήματος. Από το Annie Besant and C. W. Leadbeater, *Thought-Forms* (1905), ό.π., σελ. 68–69.

Εικ. 4.6.1.2 Μεγάλο αμφιθέατρο του Palais Mondial κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παναφρικανικού Συνεδρίου, Σεπτέμβριος 1921. Ο *Προμηθέας* του Ζαν Ντελβίλ σε περίοπτη θέση στο μέσον της αίθουσας.

Εικ. 4.6.1.3 František Kupka, *Μπλε και κόκκινος Προμηθέας*, 1909–1910, ακουαρέλα σε χαρτί, 32,1 x 29,3 εκ., Narodni Galerie, Πράγα.

Εικ. 4.6.1.4 Jean Delville, Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του *Προμηθέα Ορ. 60* του Σκριάμπιν, εκδοτικός οίκος Koussevitzky, Βερολίνο 1912.

Εικ. 4.6.1.5 Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος με βάση το λόγο της χρυσής τομής στο εξώφυλλο του *Προμηθέα Ορ. 60* του Σκριάμπιν. Οι μετρήσεις έχουν γίνει σε αναλογία προς τις αυθεντικές διαστάσεις του έργου.

Εικ. 4.6.1.6 Γεωμετρική απεικόνιση της προμηθεϊκής συγχορδίας.

Εικ. 4.6.1.7 Alexander Scriabin, πρώτη σελίδα από την παρτιτούρα του συμφωνικού ποιήματος *Ο Προμηθέας ή Ποίημα της φωτιάς* (Ορ. 60). Στο πάνω μέρος διακρίνεται η φωνή *Luce*.

Εικ. 4.6.1.8 Μετροτεκτονική ανάλυση του *Ποιήματος ορ. 63, Αρ. 1 (Μάσκες)*. Πηγή: Manfred Kelkel, «Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken» στο *Alexander Skrjabin*, επιμ. Otto Kolleritsch, Graz 1980, σελ. 37.

Εικ. 4.6.1.9 Ηλεκτρική κονσόλα του καθηγητή Alexander Moser με δώδεκα λαμπτήρες στερεωμένους σε ξύλινα βάση. Απόκειται σήμερα στο Κρατικό Μουσείο Σκριάμπιν στη Μόσχα.

Εικ. 4.6.1.10 Helena P. Blavatsky, «Η σπείρα της εξέλιξης», από το *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, τόμ. 2, ό.π., σελ. 300.

Εικ. 4.6.1.11 Φωτογραφικό στιγμιότυπο από την παράσταση του *Προμηθέα* στις 20 Μαρτίου 1915 στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Modest Altschuler. Αναπαραγωγή από Harry Chapin Plummer, “Color Music – A New Art Created with the Aid of Science,” *Scientific American*, τχ. 112, 10 Απριλίου 1915: 343.

Εικ. 4.6.1.12 Μηχανισμός του χρωμοργάνου από την παράσταση του *Προμηθέα* στις 20 Μαρτίου 1915 στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Modest Altschuler.

Εικ. 4.6.2 Jean Delville, *Συμβολισμός της σάρκας και του πνεύματος [La Symbolisation de la chair et de l'esprit]*, 1890, λάδι σε καμβά, 64 x 39 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 4.6.3.1 Jean Delville, *Πάρσιφαλ*, 1890, κάρβουνο σε χαρτί, 70 x 56 εκ., ιδιωτική συλλογή. Πηγή: *Richard Wagner, Visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, κατ. έκθ., επιμ. Paul Lang, Γενεύη, Musées d'art et d'histoire, 2005, σελ. 127.

Εικ. 4.6.3.2 Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος στον *Πάρσιφαλ* του Jean Delville.

Εικ. 4.6.4 Jean Delville, *Η Σχολή του Πλάτωνος*, 1898, λάδι σε καμβά, 260 x 605 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι (γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος).

Εικ. 4.6.4.1 Ο Ζαν Ντελβίλ με ελευθεροτεκτονική αμφίεση.

Εικ. 4.6.4.2 Ο Οτλέ, ο Ντελβίλ και ο Κρισναμούρτι στο Ommen, στην Ολλανδία με την ευκαιρία συνάντησης του Τάγματος του Άστρου.

Εικ. 4.7.1 Alexander Scriabin, σχέδιο με αυτόγραφες σημειώσεις, π. 1914, *Russkie Propilei*, τόμ. 6, 1919: 155 κ.ε.

Εικ. 4.7.2 Alexander Scriabin, σχέδιο για το ναό που θα στέγαζε το *Μυστήριο*, 1914, *Russkie Propilei*, τόμ. 6, 1919: 155 κ.ε.

Εικ. 4.7.3 Vyacheslav Ivanovich Ivanov. *Po zvezdam: Stat'i i aforizmy [Πλάι στα άστρα: δοκίμια και αφορισμοί]*. Αγ. Πετρούπολη: Ory, 1909. Επανέκδοση με εισαγωγή από τον J. D. West. Letchworth: Bradda Books, 1971 (εξώφυλλο).

Εικ. 4.7.4 Albert Trachsel, *Εορτή της φύσης [Fête de la Nature]* από το *Le Poème – Les fêtes réelles*. Κολλοτυπία, 37,5 x 50,5. Παρίσι: Société du Mercure de France, 1897.

Εικ. 4.7.5 William Richard Lethaby, «Κυκλικό οικοδόμημα» από το W[illiam] R[ichard] Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*. Νέα Υόρκη: Macmillan, 1892, σελ. 48.

Εικ. 4.7.6 Ivan Wyschnegradsky, *Σχέδιο για έναν φωταγωγημένο ναό*, 1943–1944, μολύβι σε μιλιμετρέ χαρτί, 24,5 x 32 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 4.7.8.1 Beatrice Irwin (φωτογραφία από το R. M. B. “The New Science of Colour. A Review”, *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 3, Μάρτιος 1916: 183).

Εικ. 4.7.8.2 Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, Φιλαδέλφεια: McKay, 1928 [Λονδίνο: William Rider & Son, 1916].

Εικ. 4.7.9.1 Roy de Maistre, *Σύνθεση από χρωματικές κλίμακες και ρόδες*, π. 1919, λάδι σε χαρτόνι, 905 x 1055 εκ., Art Gallery of New South Wales, Σίντνεϊ.

Εικ. 4.7.9.2 Roy de Maistre, *Ρυθμική σύνθεση σε κίτρινο και πράσινο μινόρε*, 1919, λάδι σε πίνακα, 850 x 115, Art Gallery of New South Wales, Σίντνεϊ.

Εικ. 4.8.1 Arnaldo Ginanni-Corradini, *Χρωματική συγχορδία [Accordo chromatico]*, 1909, υδατογραφία σε χαρτί, 16 x 21 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 4.8.2 Arnaldo Ginanni-Corradini, *Η μουσική του χορού [Musica della danza]*, 1912, παστέλ σε χαρτί, 20,3 x 25,4 εκ., Συλλογή Archivio Verdone.

Εικ. 4.8.3 Arnaldo Ginanni-Corradini, *Σπουδή για τις επιδράσεις ανάμεσα στα τέσσερα χρώματα [Studio di effetti fra Quattro colori]*, παστέλ σε χαρτί, 17 x 10,5 εκ., Συλλογή Archivio Verdone.

Εικ. 4.9.1 Léopold Survage, *Χρωματικός ρυθμός [Rythme coloré]*, 1913, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 33,3 x 31,2 εκ., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

Εικ. 4.9.2 Léopold Survage, *Χρωματικός ρυθμός [Rythme coloré]*, 1912, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 36 x 26 εκ., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

Εικ. 4.10.1 Η Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt καθισμένη στο Sarabet (1919). Φωτογραφία. Αρχείο Mary Elizabeth Hallock- Greenewalt, The Historical Society of Pennsylvania, Φιλαδέλφεια.

Εικ. 4.10.2 Η Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt καθισμένη στο Sarabet (1922). Φωτογραφία. Αρχείο Mary Elizabeth Hallock- Greenewalt, The Historical Society of Pennsylvania, Φιλαδέλφεια.

Εικ. 4.10.3 Η Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt καθισμένη στο Sarabet (1925). Φωτογραφία. Αρχείο Mary Elizabeth Hallock- Greenewalt, The Historical Society of Pennsylvania, Φιλαδέλφεια.

Εικ. 4.10.4 Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt, *Light Score for the 1st Movement Moonlight Sonate by Beethoven, for Use with the Sarabet Light Player*, δίπλωμα ευρεσιτεχνίας, 1919. Πρώτο μέρος από τη *Σονάτα στο Σελινόφως* του Μπετόβεν (ορ. 27, αρ. 2, adagio), για το Sarabet.

Εικ. 4.11.1 Ivan Wyschnegradsky, Χρωματικές σπουδές για το *Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple*, 1968, διάμετρος κύκλου 18 εκ., χρωματιστό μολύβι και παστέλ, Paul Sacher Stiftung, Βασιλεία.

Εικ. 4.11.2 Ivan Wyschnegradsky, Σχέδια του συνθέτη που εκτέθηκαν στη Documenta 14, Neue Galerie, Κάσσελ, 2017. Από πάνω αριστερά: *Ηχητικό δίκτυο* [Réseau Sonore], 1943, μελάνι και μολύβι σε χαρτί· *Ημισφαίριο των 5184 κυψελίδων* [Hémisphère de 5184 cellules], 1943–1950, χρωματιστό μολύβι, μελάνι σε χαρτί κολλημένο σε χαρτόνι· κάτω σειρά: χρωματικές σπουδές για το *Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple*, Crayon, 1943–1950, χρωματιστό μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 34.4 × 26.5 εκ· κάτω σειρά, δεύτερο σχέδιο από αριστερά: *Σχέδιο για το υπερχρωματικό πιάνο* [Projet de clavier ultrachromatique], 1943, χρωματιστό μολύβι, μελάνι σε χαρτί. Όλα τα έργα απόκεινται στο Paul Sacher Stiftung, Βασιλεία.

Εικ. 4.11.3 Ivan Wyschnegradsky, *Χρωματική σπουδή για το «Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple»* και η μουσική παρτιτούρα που αντιστοιχεί σε αυτήν, 1943–944, έγχρωμο μολύβι, ακουαρέλα και ινδικό μελάνι σε χαρτί, 32 x 24,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Στουτγάρδη.

Εικ. 4.12.1 Η Marie-Antoinette Aussenac-Broglie χειρίζεται τον *Ηχητικό Σταυρό* [Le Croix sonore] του Νικολάι Ομπούχοφ. Εικόνα: *Comoedia*, 5 Μαρτίου 1934, (Φωτογραφία Ν. Υ. Τ.), σελ. 3.

Εικ. 4.12.2 Nicolai Obukhov/Jean-François Dusailly/Michel Billaudot, *Ηχητικός Σταυρός* [Le Croix sonore], 1932–1933. Φωτογραφία: Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque musée de l'Opéra (D.Mus.1099).

Εικ. 4.12.3 Nicolai Obukhov, Αποσπάσματα από *Το βιβλίο της ζωής*, 1920-1925, Εθνική Βιβλιοθήκη Γαλλίας.

Εικ. 4.13.1 Claude Bragdon, Φεστιβάλ του Τραγουδιού και του Φωτός, Central Park, Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 1916, Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.

Εικ. 4.13.2 Claude Bragdon, Δύο εργάτες κρατούν μία οθόνη προβολής σχεδιασμένη για το Φεστιβάλ του Τραγουδιού και του Φωτός, Central Park, Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 1916, Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.

Εικ. 4.13.3 Claude Bragdon, Έγχρωμη φωτογραφία ενός αγνώστου Φεστιβάλ Τραγουδιού και Φωτός, Central Park, Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 1916, Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.

Εικ. 4.13.4 Claude Bragdon, Σχέδιο σε παστέλ από ένα ανολοκλήρωτο χρωματομουσικό φιλμ, π. 1931, Courtesy Peter Bragdon and the New York Public Library.

Εικ. 4.13.5 Claude Bragdon, Σχέδιο για μια μεταγενέστερη εκδοχή του *Luxorgan*, 1920. Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.

Εικ. 4.13.6 Claude Bragdon, Σχέδιο που δείχνει την συνδεσμολογία ανάμεσα στο πληκτρολόγιο του Luxorgan και τους λαμπτήρες των προβολικών κοσμημάτων, Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.

Εικ. 4.13.7–9 Thomas Wilfred, *Clavilux*, φωτογραφίες του Francis Bruguière (1879–1945) για το άρθρο του Stark Young, “The Color Organ”, *Theatre Arts Magazine*, τόμ. 6, τχ. 1, 1922: 24–25.

Εικ. 5.1.1 Vyacheslav Ivanovich Ivanov. *Po zvezdam: Stat'i i aforizmy* [Πλάι στα άστρα: δοκίμια και αφορισμοί]. Αγ. Πετρούπολη: Ogy, 1909. Επανέκδοση με εισαγωγή από τον J. D. West. Letchworth: Bradda Books, 1971 (εξώφυλλο).

Εικ. 5.1.2 Ο Vyacheslav Ivanov με την Lidija Zinoveva-Annibal [Лидия Зиновьевна-Аннибал] (1866-1907) και την κόρη τους Vera Shvarsalon [Вера Шварсалон] (1890–1920), γύρω στο 1905, © v-ivanov.it.

Εικ. 5.1.3 Ο «Πύργος» του Vyacheslav Ivanov στην Αγία Πετρούπολη, στη διασταύρωση των οδών Taurisch 35 και Tverskaya 1, 6ος όροφος.

Εικ. 5.1.4 Vyacheslav Ivanov, Σχέδια από τη διάλεξη στη Θρησκευτική και Φιλοσοφική Εταιρεία της Μόσχας, 1913.

Εικ. 5.2 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Έργο αρ. 9, από τον κύκλο: *Η δημιουργία του κόσμου*, 1905–1906, τέμπρα σε χαρτί, 36,5 x 30,5 Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 5.3 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Έργο αρ. 11, από τον κύκλο: *Η δημιουργία του κόσμου*, 1905–1906, τέμπρα σε χαρτί, 36,7 x 30,1 Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 5.4.1–3 Konstantinas Čiurlionis, *Ύμνος I*, 1906, τέμπρα σε χαρτί, 36,5 × 31,2 εκ., *Ύμνος II*, 1906, 73,5cm × 61,5cm, *Ύμνος III*, 1906, 37cm × 31,6cm. Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

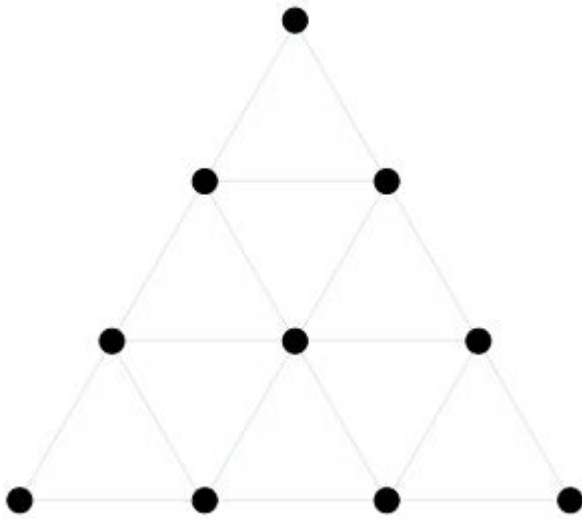
Εικ. 5.5.1–4 Konstantinas Čiurlionis, *Η Σονάτα του Ήλιου, Allegro, Andante, Scherzo, Finale*, 1907, τέμπρα σε χαρτί, *Allegro* (63,1 x 59,5) *Andante* (63 x 58 εκ.) *Scherzo* (60,3 x 57 εκ.), *Finale* (63 x 59,7 εκ.), Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 5.6.1 Rūdolfs Pērle, *Μοτίβο ενός λαϊκού τραγουδιού*, 1916, λάδι σε καμβά, 69 x 104 εκ., Εθνικό Μουσείο των Τεχνών, Ρίγα, Λετονία.

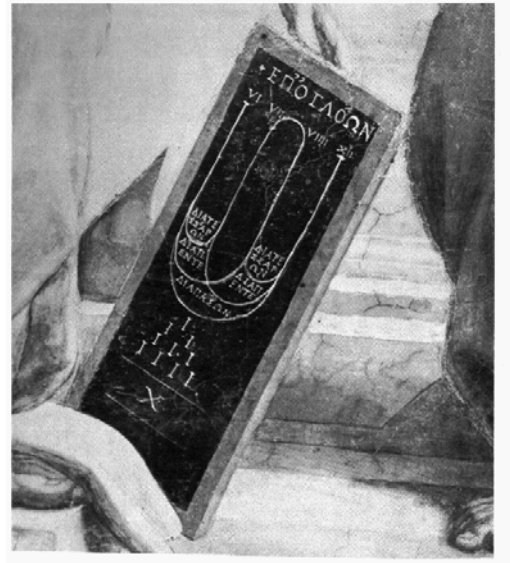
Εικ. 5.6.2 Rūdolfs Pērle, *Ηλιος*, 1916, τέμπερα σε καμβά, 62,5 x 76 εκ., Εθνικό Μουσείο των Τεχνών, Ρίγα, Λετονία.

Εικ. 5.6.3 Rūdolfs Pērle, *Καβαλάρηδες της Νύχτας*, 1916-1917, λάδι σε καμβά (άγνωστη τοποθεσία). Εικόνα στο Jānis Siliņš, *Rūdolfs Pērle*, Ρίγα: Neatkarīgo Mākslinieku Vienība, 1928.

EIKONEΣ



Εικ. 1.1 Η πυθαγόρεια τετρακτύς



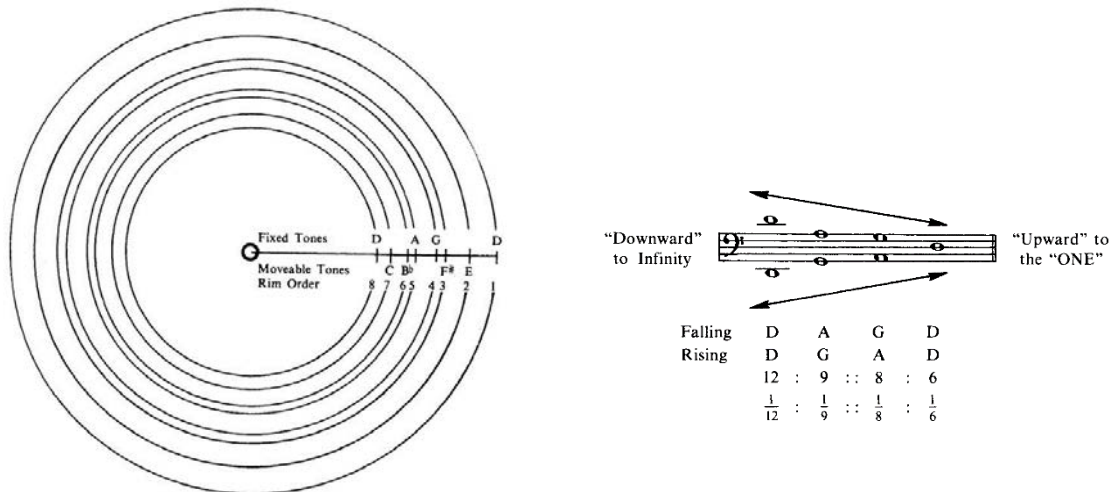
Εικ. 1.3 Raffaello Sanzio da Urbino, Λεπτομέρεια από τη *Σχολή των Αθηνών*, 1510–1511.



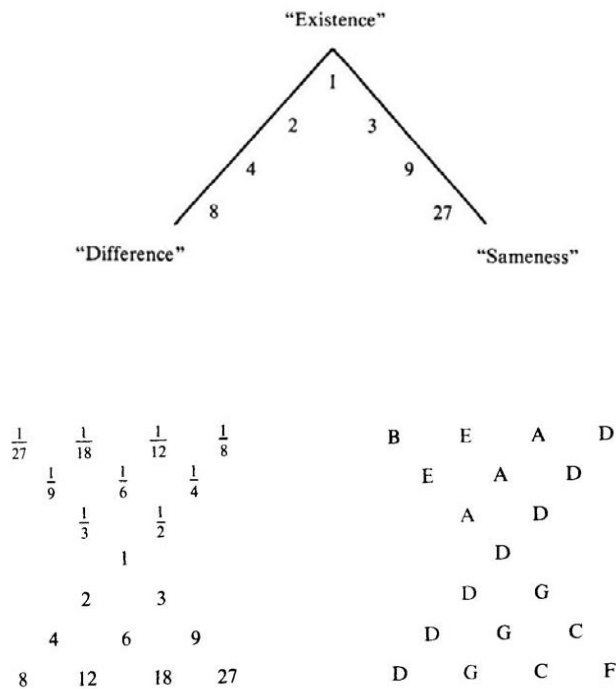
Εικ. 3.2 Melchior Lechter, Προμετωπίδα για το βιβλίο του Stefan George, *Maximin: ein Gedenkbuch*, Βερολίνο: Blätter für die Kunst, 1907.



Εικ. 3.1.1 Helena P. Blavatsky, «Η πυθαγόρεια τετρακτύς», από το *The Secret Doctrine*, 1897.

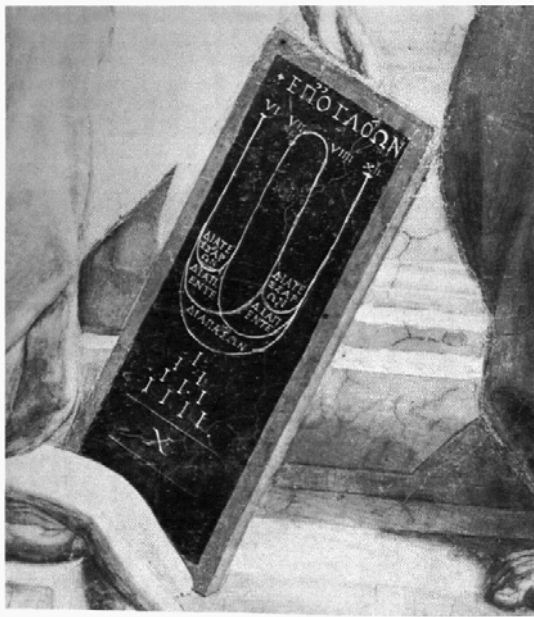


Εικ. 1.2.1

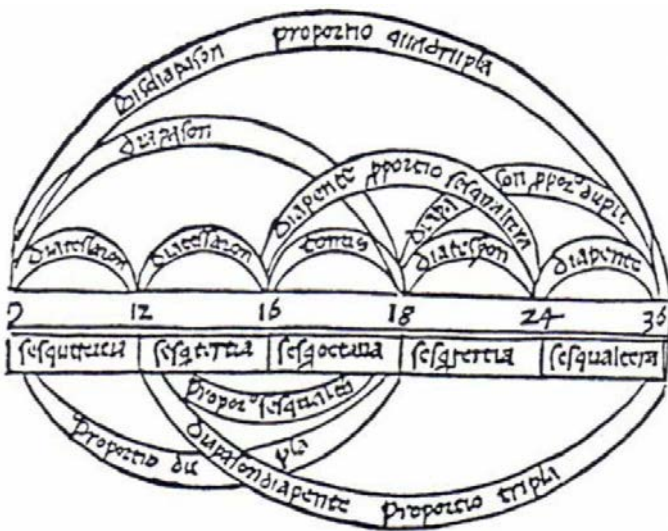


Εικ. 1.2.2

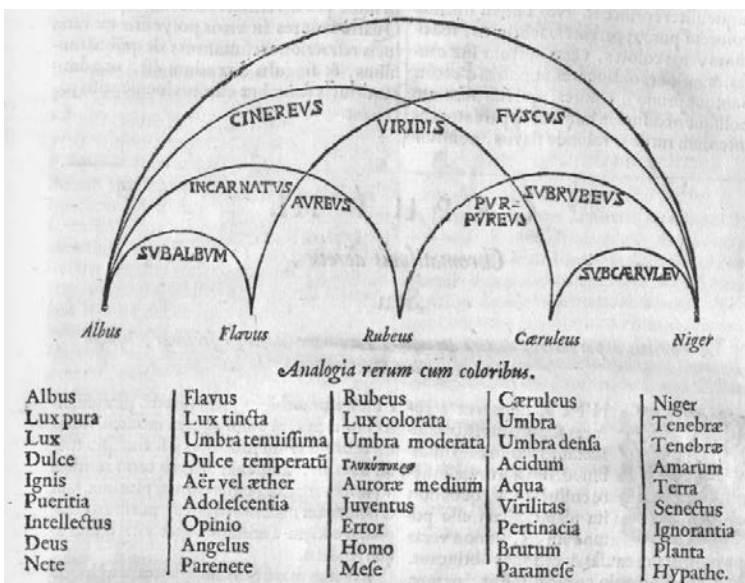
Εικ. 1.2.1 και 1.2.2. Οπτικές αναπαραστάσεις των μουσικών-αριθμητικών αλληγοριών από τον μύθο του Ηρόδοτου (Πολιτεία) και τον μύθο της κοσμικής ψυχής (Τίμαιος) του Πλάτωνος. Παρατίθεται στο Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*, Άνν Άρμπορ, Μίσιγκαν: Nicolas-Hays, 1984 [1978], σελ. 44, 49, 65, 67.



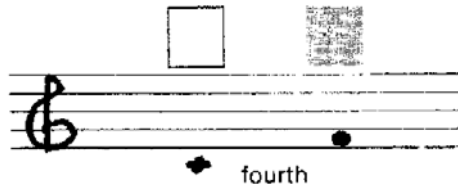
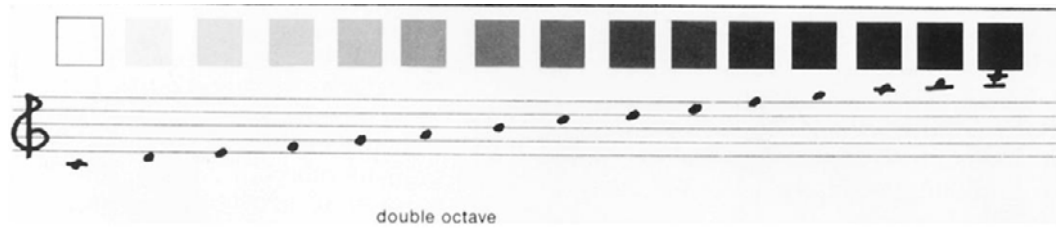
Εικ. 1.3 Raffaello Sanzio da Urbino, Λεπτομέρεια από τη Σχολή των Αθηνών, 1510–1511.



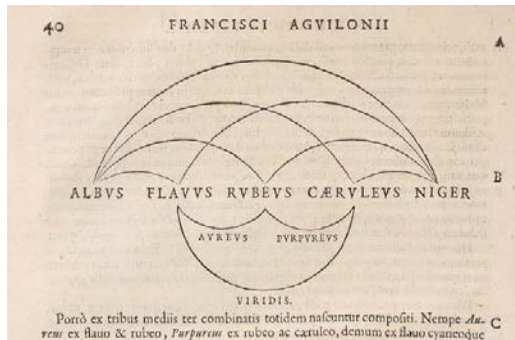
Εικ. 1.4 Franchino Gaffurio, “De natura et formatione consonantiarum ex proportionibus” [Περί της φύσης και σχηματισμού των συμφωνιών από τις αναλογίες], στο *Theorica Musicae*, Μιλάνο: Filippo Mantegazza, 1492, Βιβλίο 4, κεφάλαιο 2.



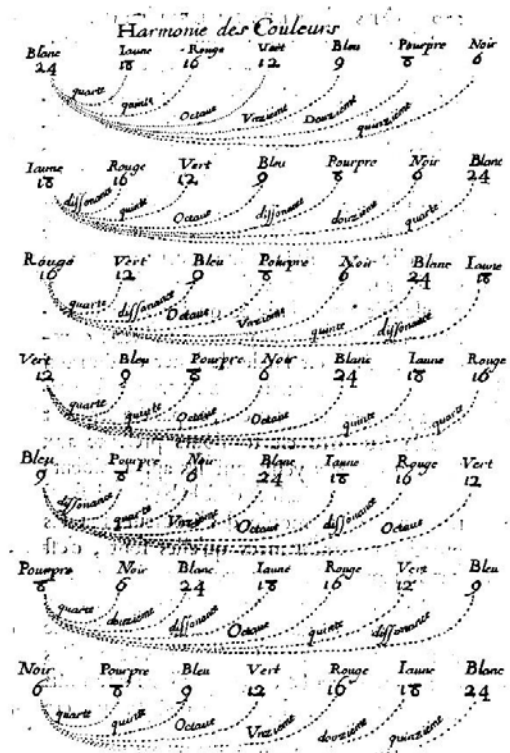
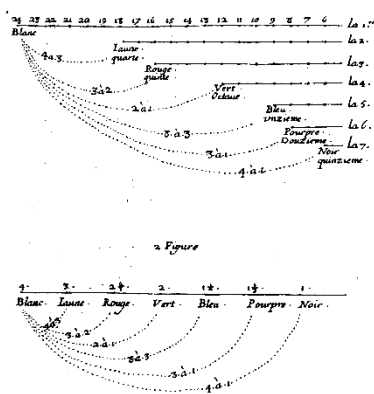
Εικ. 1.6 Athanasius Kircher, “Analogia rerum cum coloribus” [Αναλογία πραγμάτων και χρωμάτων], στο *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*, Ρώμη: Ludovici Grignani, 1646 [Άμστερνταμ 21671], τόμ. 1, III, κεφ. 2, σελ. 67.



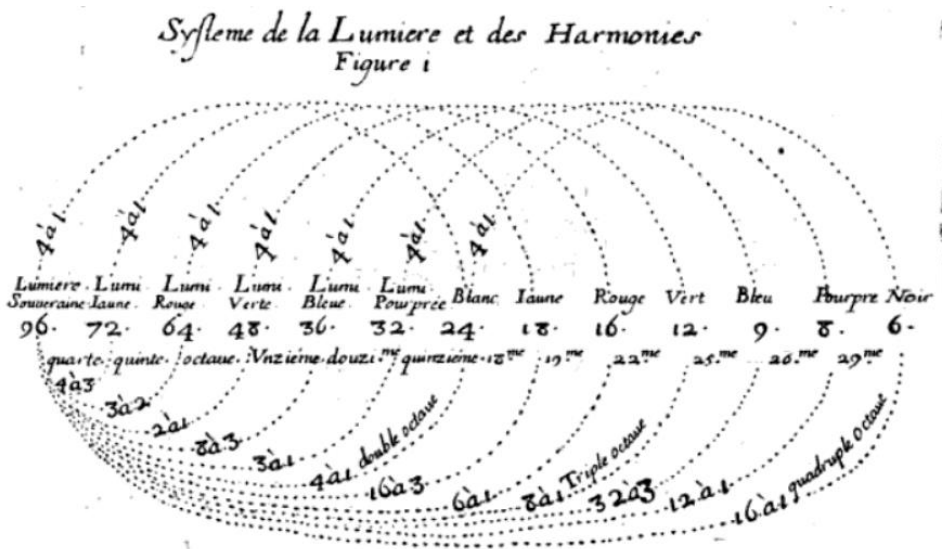
Εικ. 1.8 Η βαθμονόμηση της ασπρόμαυρης κλίμακας με βάση τα σύμφωνα διαστήματα κατά τον Αρτσιμπόλντο.

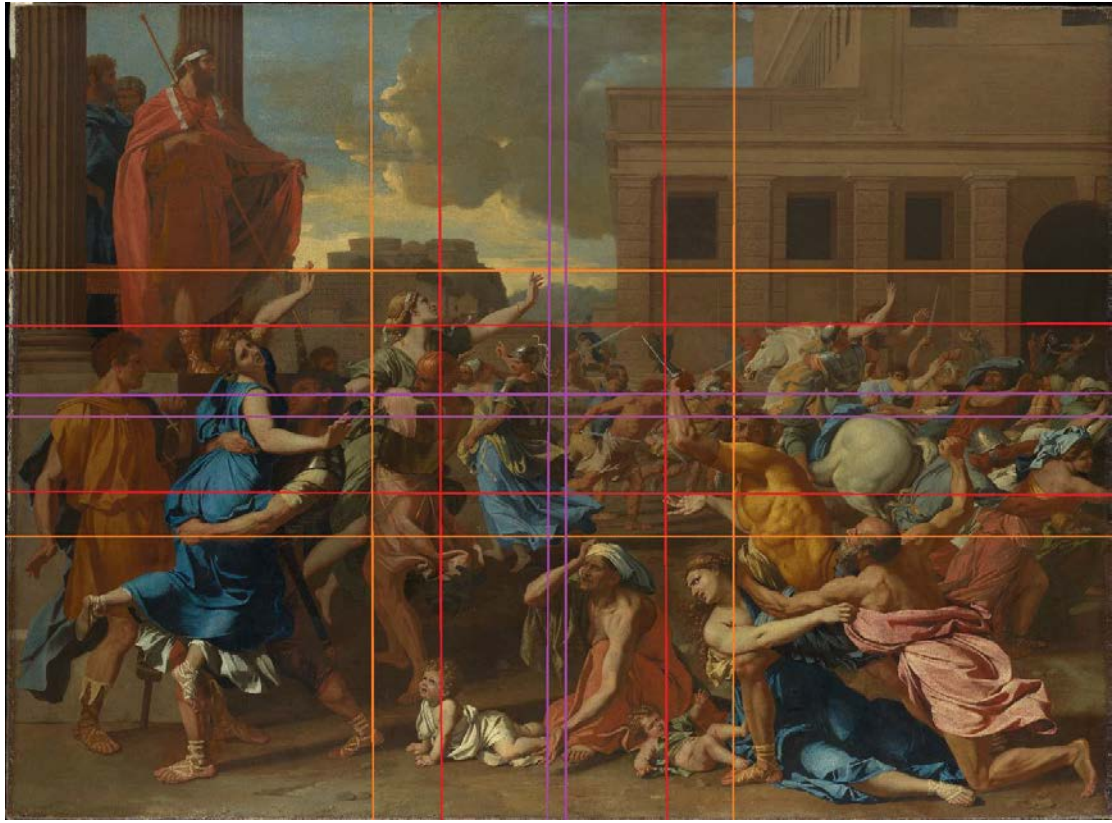


Εικ. 1.9 François d'Aguilon, *Opticorum Libri sex*, Αμβέρσα: officine de Moretus, 1613.



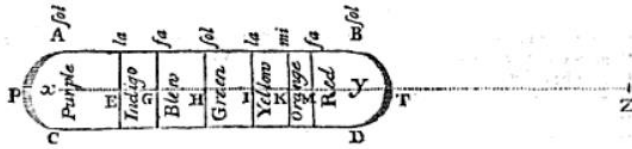
Εικ. 1.10.1–3 Marin Cureau de la Chambre, σχέδια από το *Nouvelles observations et conjectures sur l'iris*. Παρίσι: Jacques d'Allin, 1662 [P. Rocolet: 1650], σελ. 215 (πάνω), 219 (δεξιά), 232 εικ.1 (κάτω).





Εικ. 1.11 Nicolas Poussin, *Η αρπαγή των Σαβίνων γυναικών*, λάδι σε καμβά, 154,6 x 209,9 εκ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη. Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος. Με πορτοκαλί χρώμα σημειώνεται η χάραξη του καμβά με αφετηρία τον λόγο 2:1 (οκτάβα), με κόκκινο με αφετηρία τον λόγο 3:2 (πέμπτη) και με μωβ με αφετηρία τον λόγο 16:15 (ημιτόνιο). Πρόκειται για τις νότες Μι, Φα, Λα, Σι, Μι του Φρύγιου τρόπου με τονική τη νότα Μι. Το κενό τετράγωνο στο κέντρο της σύνθεσης υποδηλώνει, σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, το χαρακτηριστικό ημιτόνιο του Φρύγιου τρόπου (Μι-Φα).

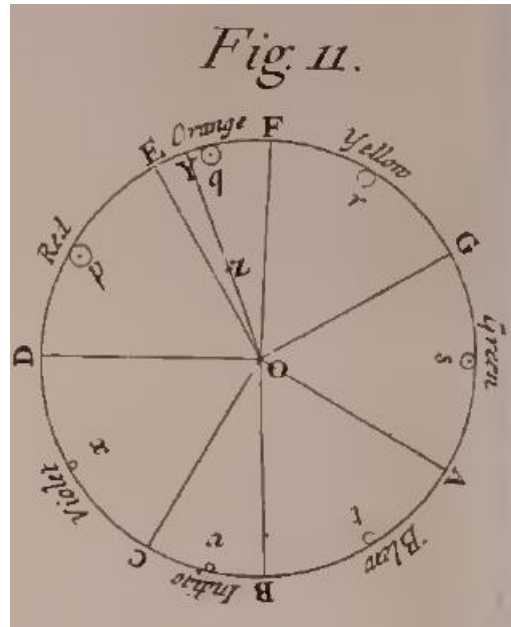
“ Y the centres of those semicircles, X Z the length of a musical string double to

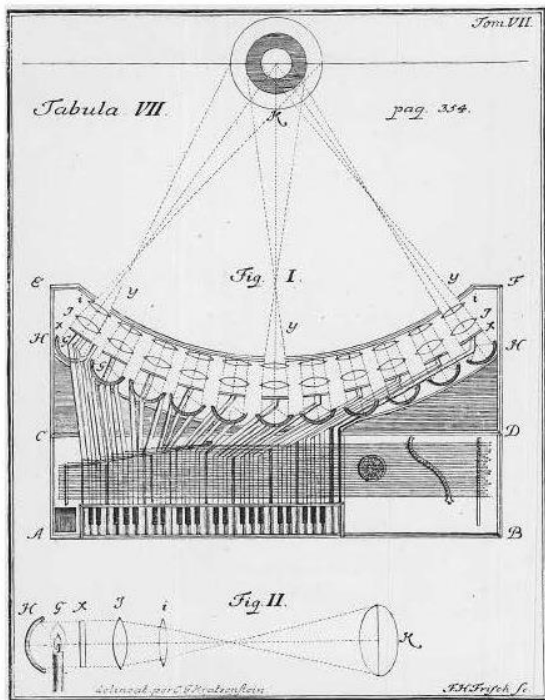


“ X Y, and divided between X and Y, so as to find the tones expressed at the
 “ side (that is X H the half, X G and G I the third part, Y K the fifth part,
 “ Y M the eighth part, and G E the ninth part of X Y) and the intervals between
 “ these divisions express the spaces which the colours written there took up, every
 “ colour being most briskly specific in the middle of those spaces.

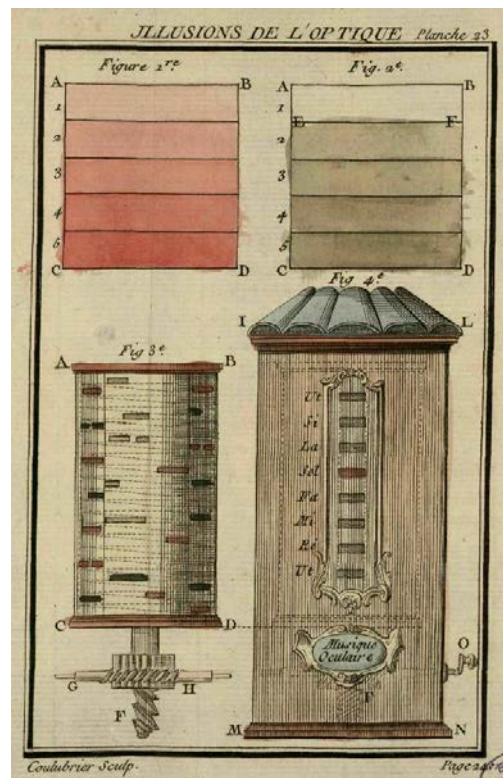
Εικ. 1.12.1 (πάνω) Ισαάκ Νεύτων, Διάγραμμα που δείχνει τη «μουσική» διαίρεση του φάσματος. Επιστολή του 1675 απευθυνόμενη στη Βασιλική Ακαδημία. Δημοσιευμένο στο Thomas Birch, *History of the Royal Society of London*, τόμ. 3, Λονδίνο: A. Millar, 1757, σελ. 263.

Εικ. 1.12.2 (δεξιά) Ισαάκ Νεύτων, Κλασματικός κύκλος που δείχνει την κατάτμηση της φασματικής χρωματικής ταινίας σε σχέση με το πλάτος της κάθε χρωματικής γραμμής, από το *Opticks*, Λονδίνο: Βασιλική Ακαδημία, 1704, Βιβλίο I, Μέρος II, Πίνακας III, εικόνα 11.





Εικ. 1.13 Johann Gottlob Krüger, “Farbenclavensymbel” βασισμένο σε ένα χαμένο «οπτικό κλειδοκύμβαλο» του Μπερτράν Καστέλ. Δημοσιευμένο στο “De novo musices, quo oculi delectantur, genere”, στο *Miscellanea Berolinensia, ad Incrementum Scientiarum*, τόμ. 7, Βερολίνο: Michaelis, 1743, σελ. 345–357, πίνακας VII-VIII.



Εικ. 1.14 Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, 4 τόμοι. Παρίσι: Gueffier, 1769–1770, εδώ τόμ. III, σελ. 240, πίνακας XXIII, εικ. 1–4.

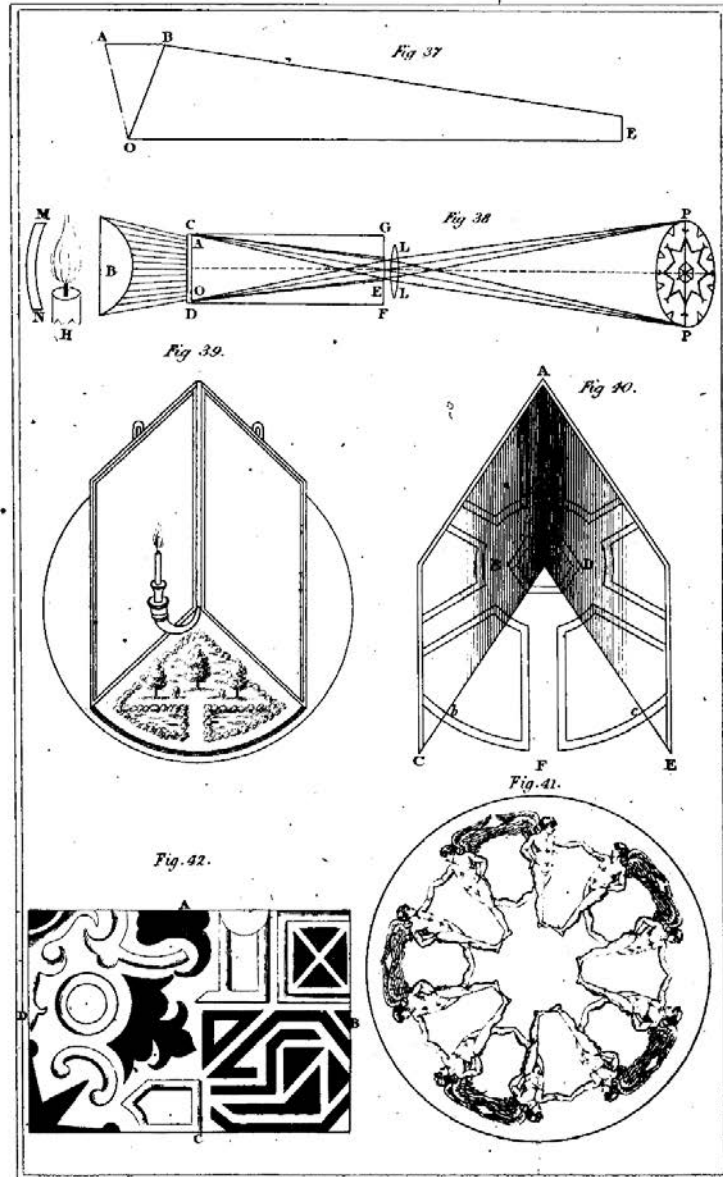
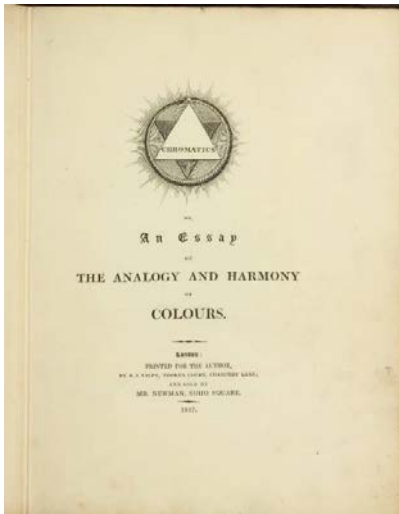


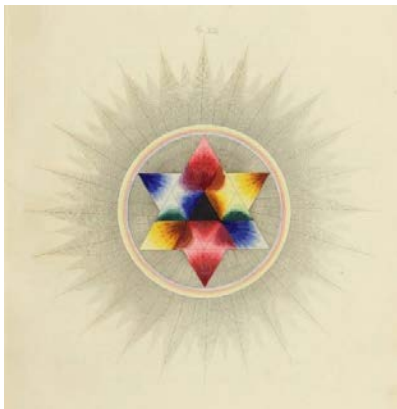
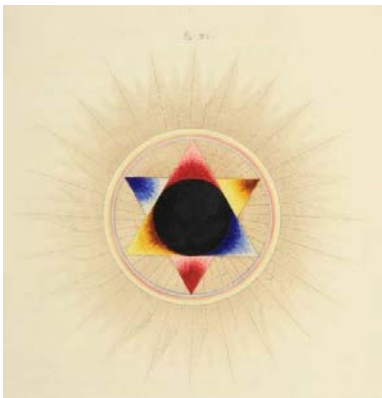
Fig. 41 & 42. Angl^o by W.B. Brewster del.

Engraved by W. Miller Edin^o

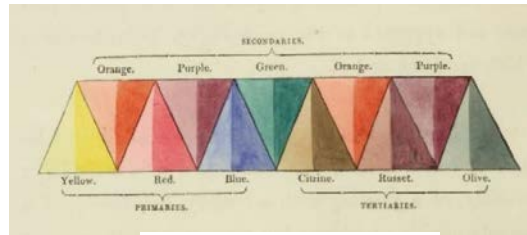
Εικ. 1.15 David Brewster, *A Treatise on the Kaleidoscope*, Εδιμβούργο: Archibald Constable, 1819, πίνακας VI.



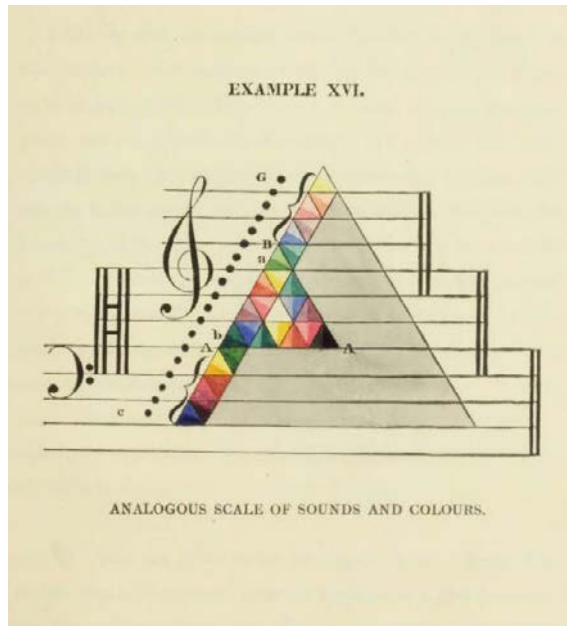
Εικ. 1.16.1



Εικ. 1.16.3



Εικ. 1.16.2



Εικ. 1.16.4

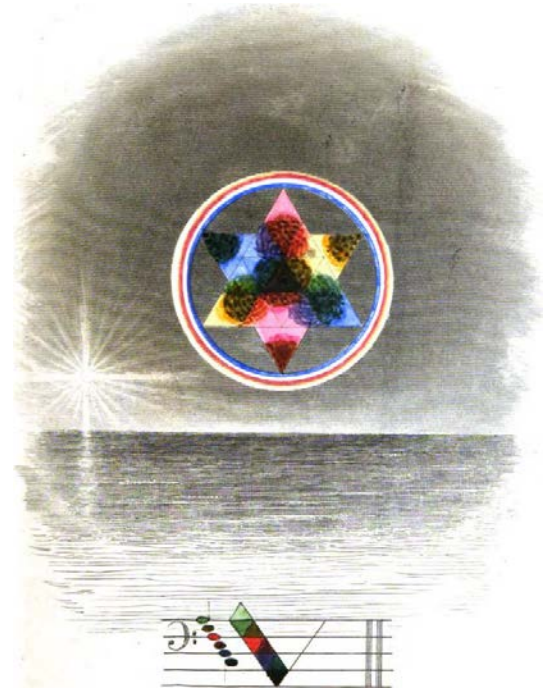
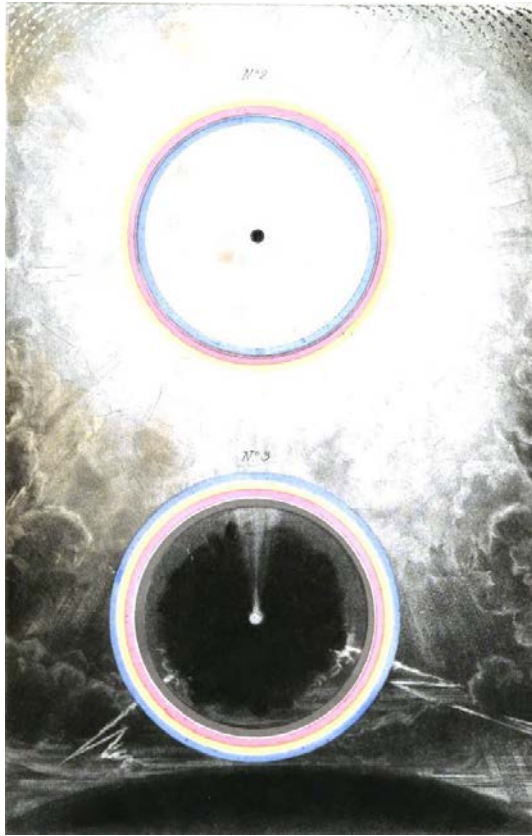
Εικ. 1.16.1–4 Πίνακες και εικόνες από το βιβλίο του George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: A. J. Valpy 1817.

1.16.1 Προμετωπίδα

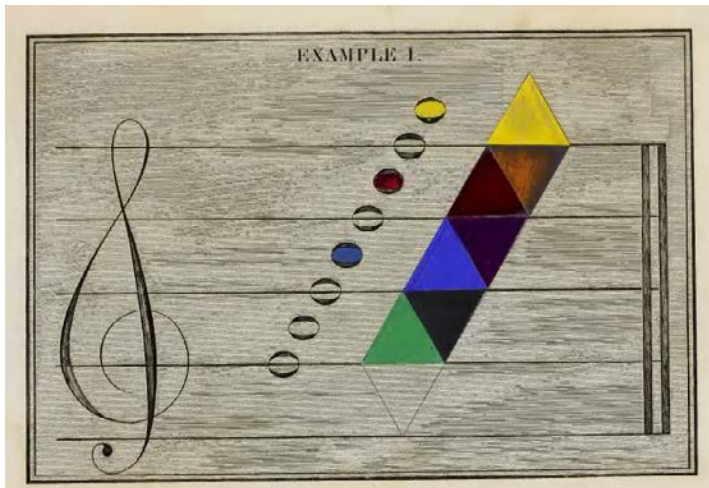
1.16.2 Πρωτεύοντα, δευτερεύοντα και τριτεύοντα χρώματα αναπτυγμένα σε τρίγωνα, σελ. 10.

1.16.3 Ο θεμέλιος φθόγγος της συγχορδίας (archeus), η τρίτη (dexter) και η πέμπτη (sinister), ανεπτυγμένα σε εξάγωνα, σελ. 17, 19.

1.16.4 Χρωματική κλίμακα από το Ντο³ στο Σολ⁵, ανεπτυγμένη εντός ενός ισόπλευρου τριγώνου, σελ. 33.

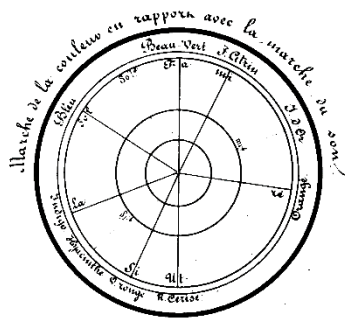


Εικ. 1.16.4–5 Προμετωπίδα του βιβλίου του George Field, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, Λονδίνο: David Bogue, ²1845 (πάνω) και (δεξιά): Τα χρωματικά τρίγωνα του Φιλντ εμπλουτισμένα με το φωτογενές και σκιογενές στοιχείο, πίνακας VII.



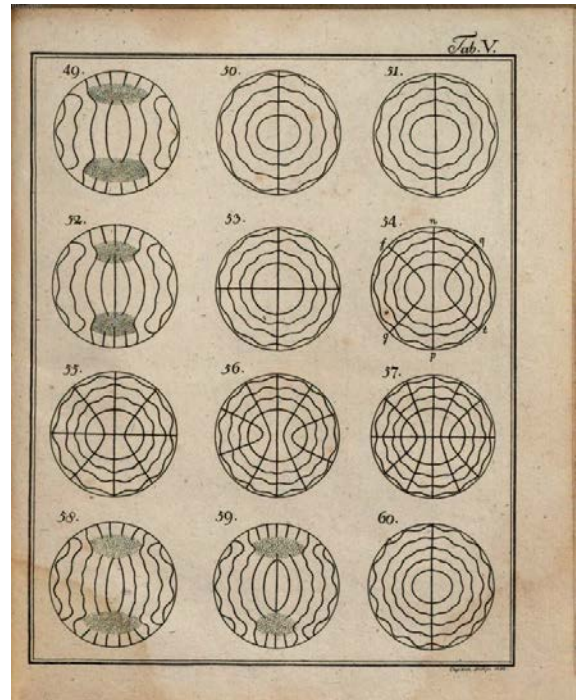
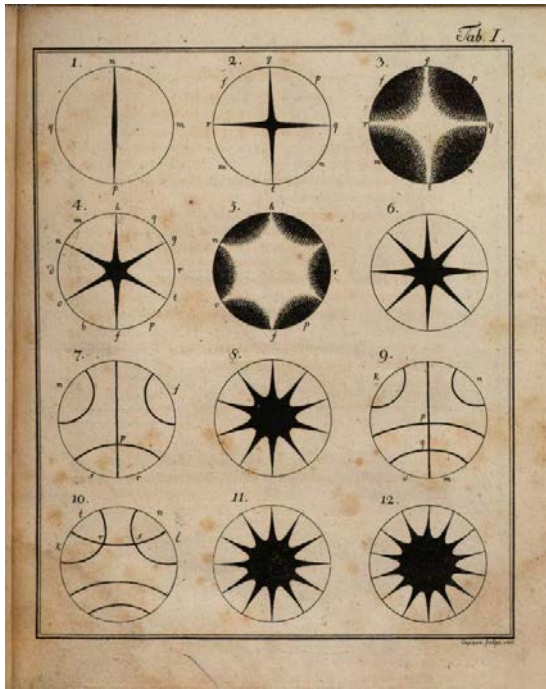
Εικ. 1.17 Ramsey Hay, Χρωματική κλίμακα σε τρίγωνα στο πρότυπο του George Field, από το Ramsey Hay, *The Laws of Harmonious Colouring, adapted to Interior Decorations, Manufactures and other useful Purposes*, Λονδίνο: W. S. Orr, 1838, σελ. 22. Πρόκειται για τον Μιζολύδιο Τρόπο (Σολ-Σολ).

Εικ. 1.18.1 (δεξιά) F. J. Hughes, *Harmonies of Tones and Colours, Developed by Evolution*, Λονδίνο: Marcus Ward, 1883 [συμπληρωματική έκδ. 1885], Διάγραμμα II.

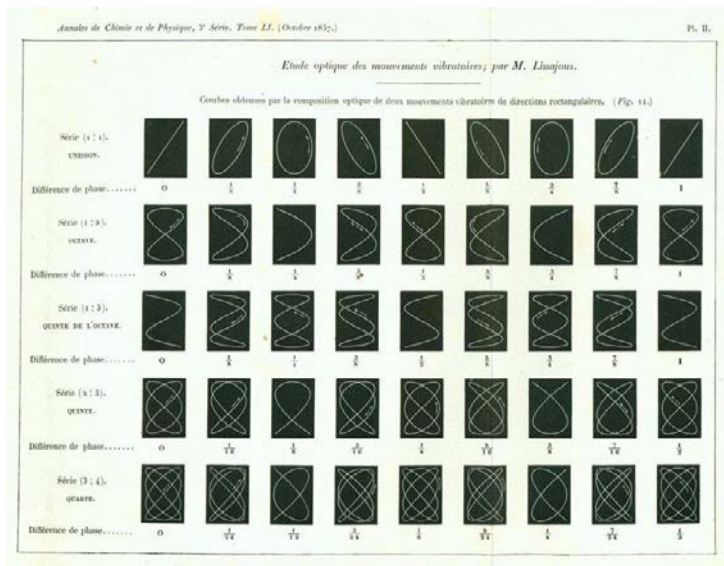


Εικ. 1.18.2 Maurice A. Valette, *Harmonies des couleurs en rapport avec les harmonies des sons*, Μπορντό/Παρίσι: La Fargue, 1861, παράρτημα.

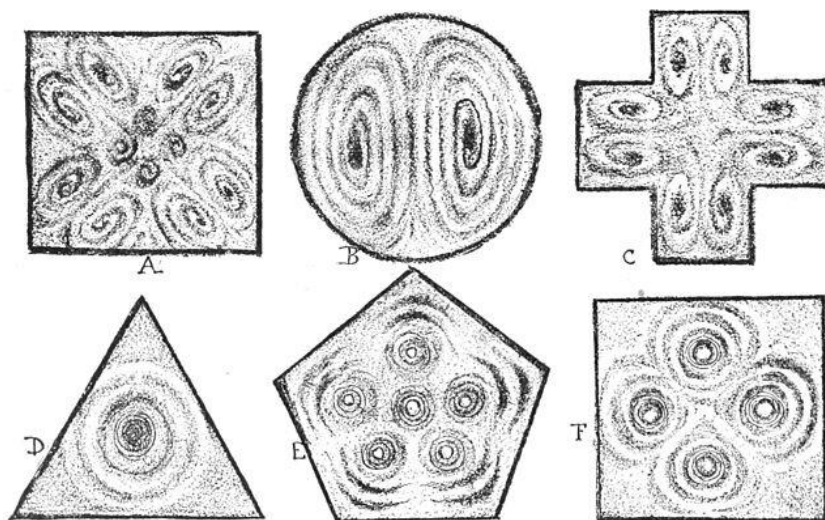
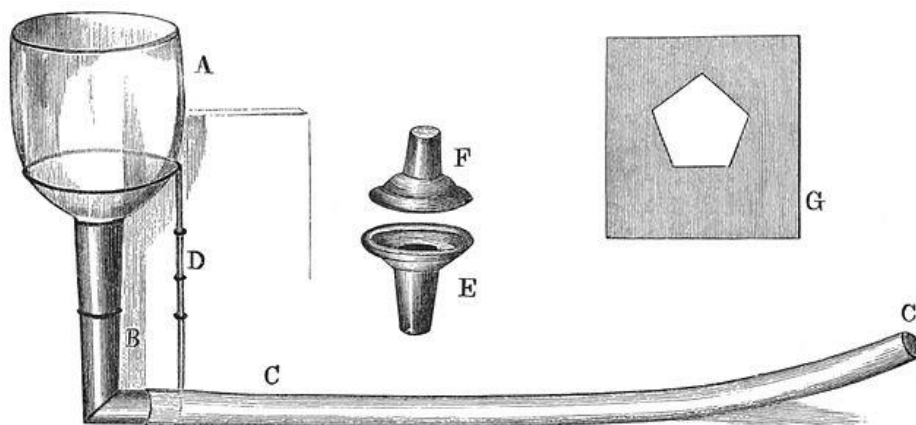




Εικ. 1.19.1–2 Ernst Florens Friedrich Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Λειψία: Weidmanns Erben und Reich, 1787, Πίνακας I, V.

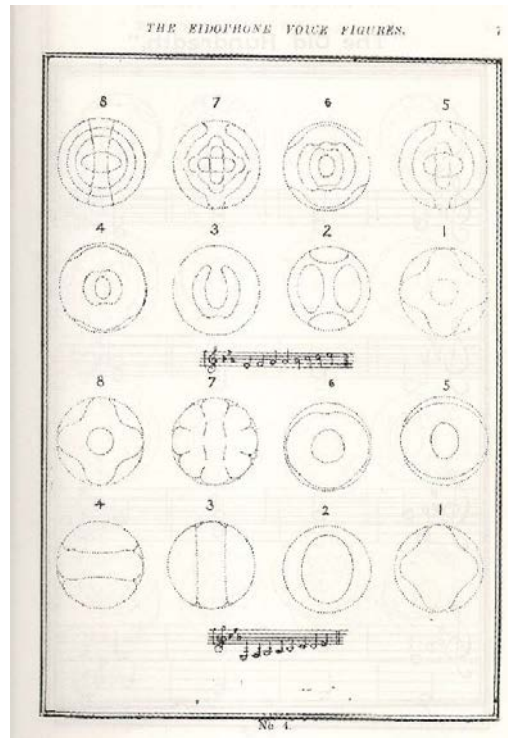
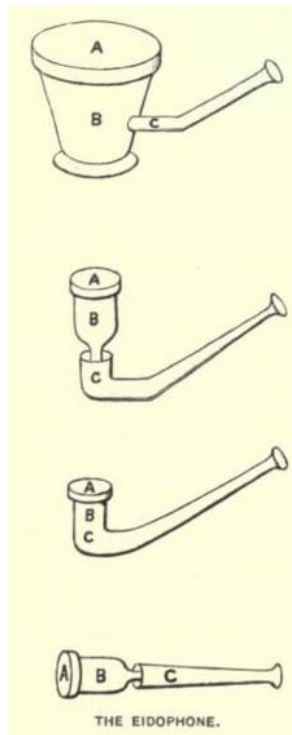


Εικ. 1.20 J[ules] [Antoine] Lissajous, “Mémoire sur l'étude optique des mouvements vibratoires”, *Annales de Chimie et de Physique*, σειρά τρίτη, τόμ. 51, Οκτώβριος 1852: 147–230, Πίνακας II.



Εικ. 1.21.1 Sedley Taylor, *Φωνειδοσκόπιο*. A: κωδονόσχημο γυάλινο δοχείο. B: Βραχίονας. C: σωλήνας από καουτσούκ. D: καλώδιο υποστήριξης. E: κάτω μισό τμήμα του στομίου. F: άνω μισό τμήμα του στομίου. G: διάφραγμα.

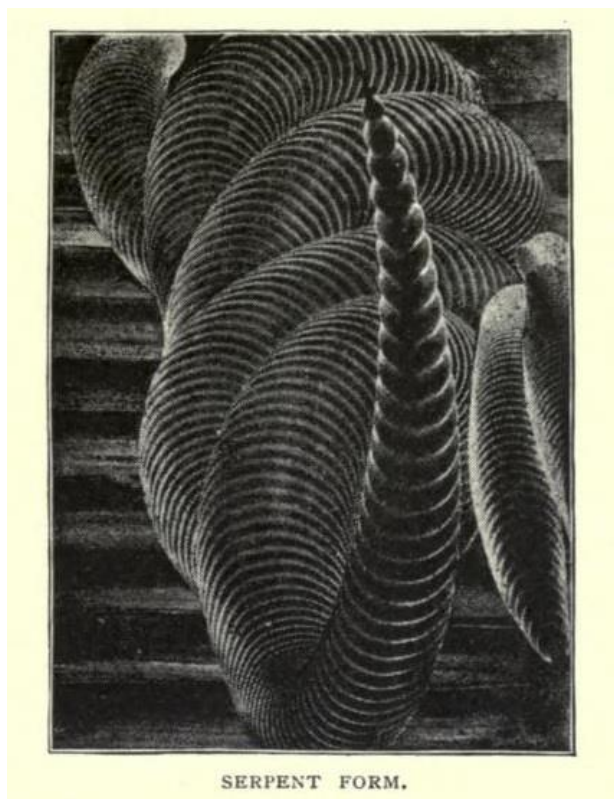
Εικ. 1.21.2 Sedley Taylor, *Σχήματα πάνω σε μεμβράνη στερεωμένη σε Φωνειδοσκόπιο*. A, B, C: περιδινούμενες και εφήμερες μορφές. D, E, F: μορφές που παρέμειναν για ένα διάστημα μετά την παύση των ταλαντώσεων της ταινίας. Από το Sophie Bledsoe Herrick, "The Laws of Films." *The Popular Science Monthly*, τόμ. 36, Νοέμβριος 1889: 629–630.



Εικ. 1.22.1 Πάνω αριστερά: Margaret Watts-Hughes, *Ειδόφωνο*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 37.

Εικ. 1.22.2 Πάνω δεξιά: Margaret Watts-Hughes, «Φωνοσχήματα και η αντιστοίχισή τους στις νότες της μι ύφεσης μείζονος κλίμακας στη μι ύφεση πάνω και κάτω από το μεσαίο ντο», στο *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904, σελ. 7.

Εικ. 1.22.3 Margaret Watts-Hughes, *Σχήμα δέντρου*, στο “Visible Sound”, ό.π., σελ. 40.



Εικ. 1.22.4 Πάνω αριστερά: Margaret Watts-Hughes, *Οφιοειδές σχήμα*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάϊος-Οκτώβριος), σελ. 39.



Εικ. 1.22.5 Κάτω αριστερά: Margaret Watts-Hughes, *Σχήμα φυκιού ή τοπίου*, στο “Visible Sound”, ό.π., σελ. 37.

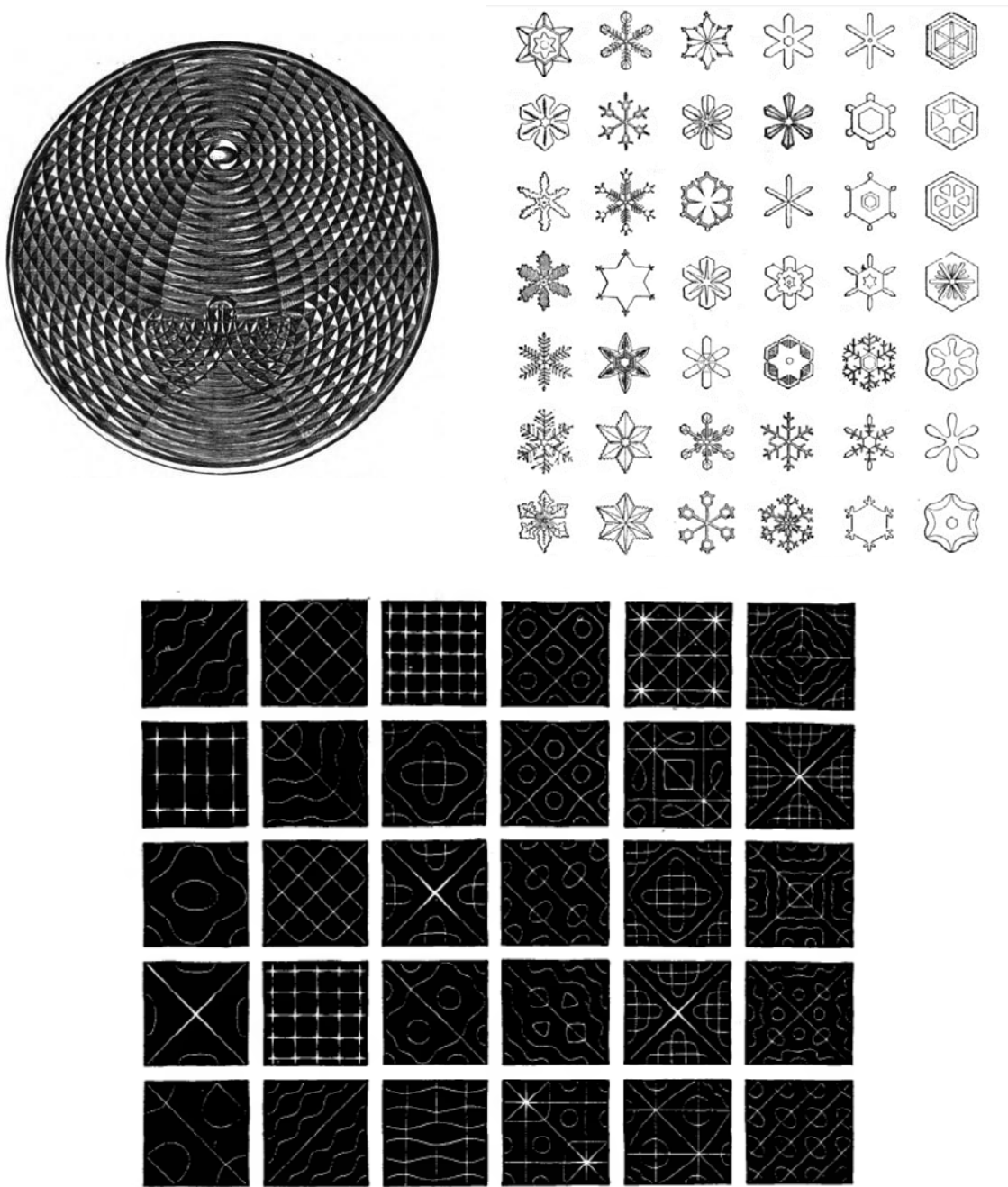
Εικ. 1.22.6 Πάνω δεξιά: Margaret Watts-Hughes, «Καμπυλόγραμμο σχήμα», στο *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904, σελ. 32.



Εικ. 1.22.7 αριστερά: Margaret Watts-Hughes, *Σχήμα σταυρωτής ταλάντωσης*, στο “Visible Sound”, *The Century Illustrated Monthly Magazine*, τόμ. 42 [νέα σειρά τόμ. 20], 1891 (Μάιος-Οκτώβριος), σελ. 39.



Εικ. 1.22.8 αριστερά: Margaret Watts-Hughes, «Γαλαντωτικός ρυθμός σε αντιστοίχιση με την αλλαγή στο τονικό ύψος» στο *The Eidophone Voice Figures, Geometrical and Natural Forms Produced by Vibrations of the Human Voice*, Λονδίνο: Christian Herald, 1904, σελ. 36.

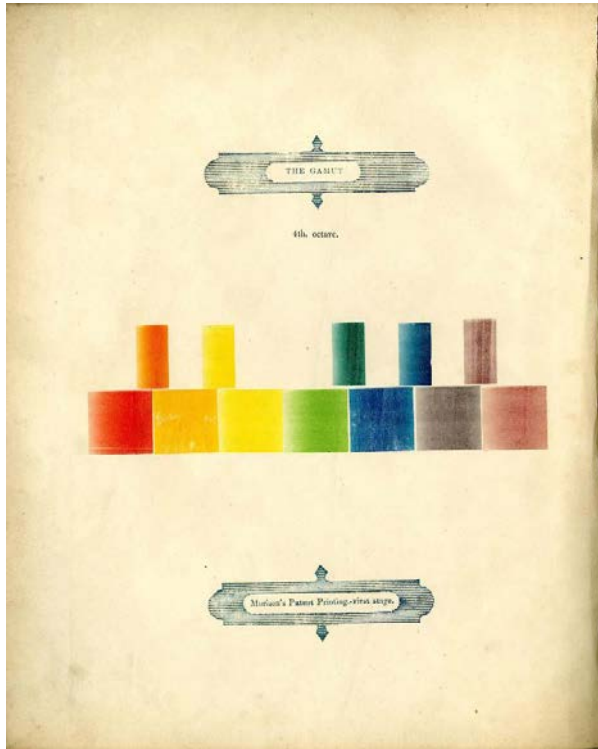


Εικ. 1.23.1 Πάνω αριστερά: Camille Flammarion, *Αρμονία των κυματισμών* [*Harmonie des ondulations*].

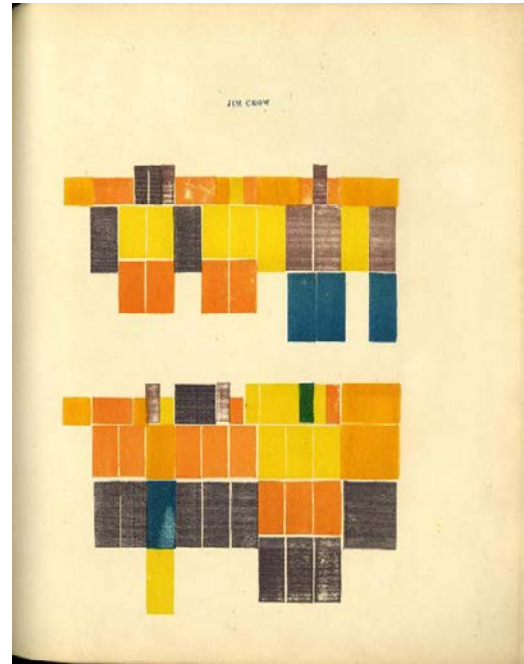
Εικ. 1.23.2 Κάτω: Camille Flammarion, *Αρμονία των δονήσεων* [*Harmonie des vibrations*].

Εικ. 1.23.3 Πάνω δεξιά: Camille Flammarion, *Η γεωμετρία των νιφάδων* [*La géométrie dans les flocons de neige*]

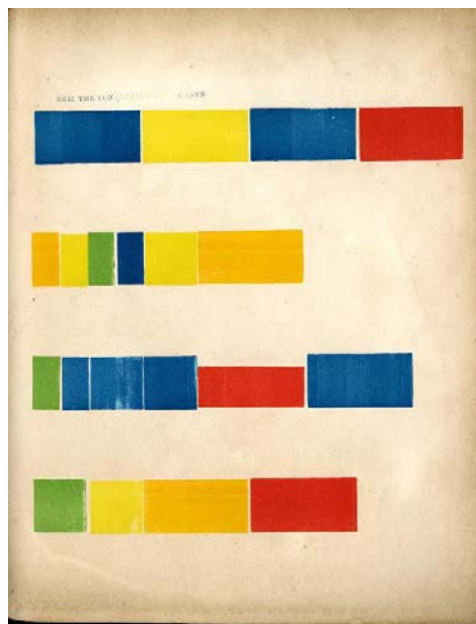
Από το Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Παρίσι: C. Marpon et E. Flammarion, 1880, σελ. 284, 286, 288.



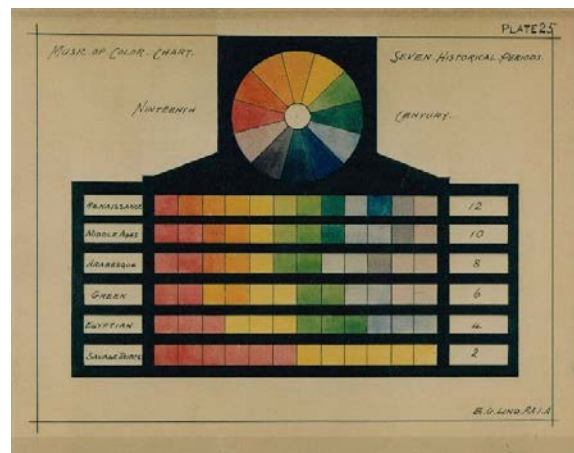
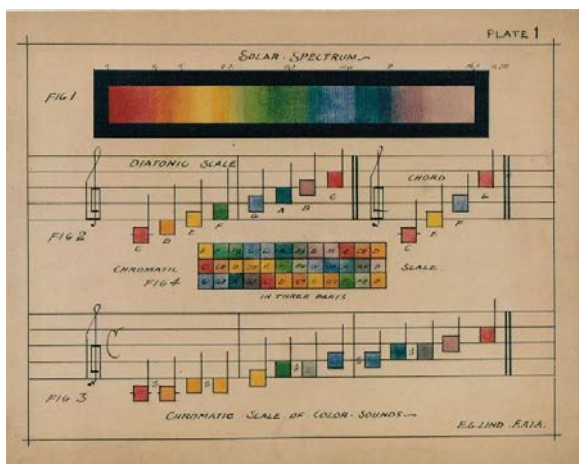
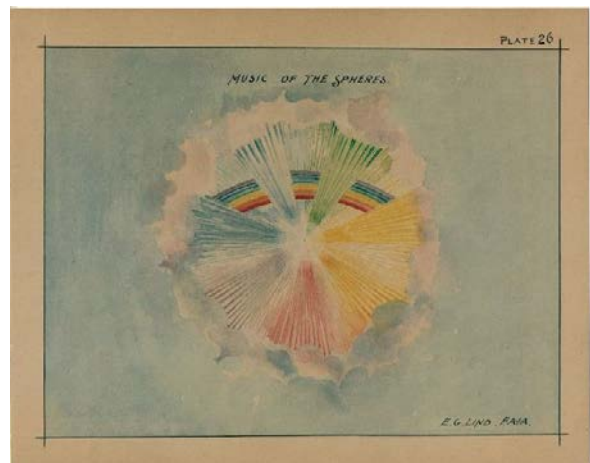
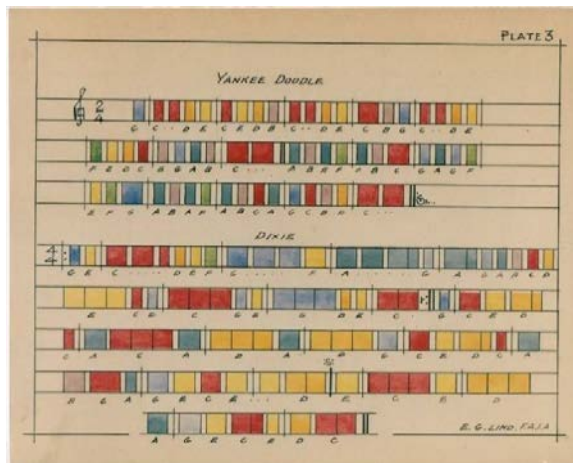
Εικ. 1.24.1 D. D. Jameson, Σημειογραφική απεικόνιση με χρώματα της μεσαιάς οκτάβας (Ντο⁴–Σι⁴) στο *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844, παράρτημα.



Εικ. 1.24.2 D. D. Jameson, Χρωματική μεταγραφή του τραγουδιού “Jim Crow”. Σχέδιο από το *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844, παράρτημα.



Εικ. 1.24.3 D. D. Jameson, “See! the conquering hero comes” από το *Ιούδας Μακκαβαίος* του Χέντελ. Σχέδιο από το *Colour-Music*. Λονδίνο: Smith, 1844, παράρτημα.

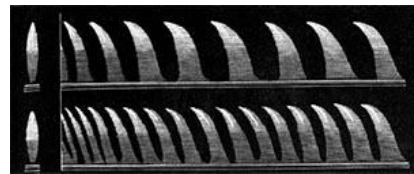
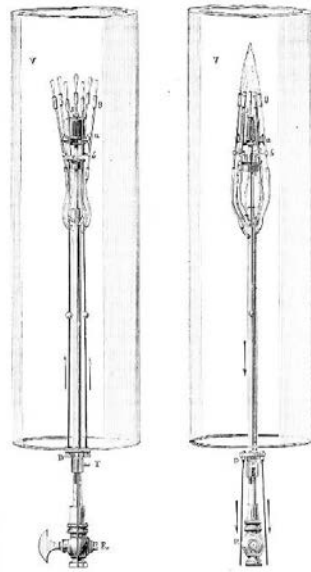
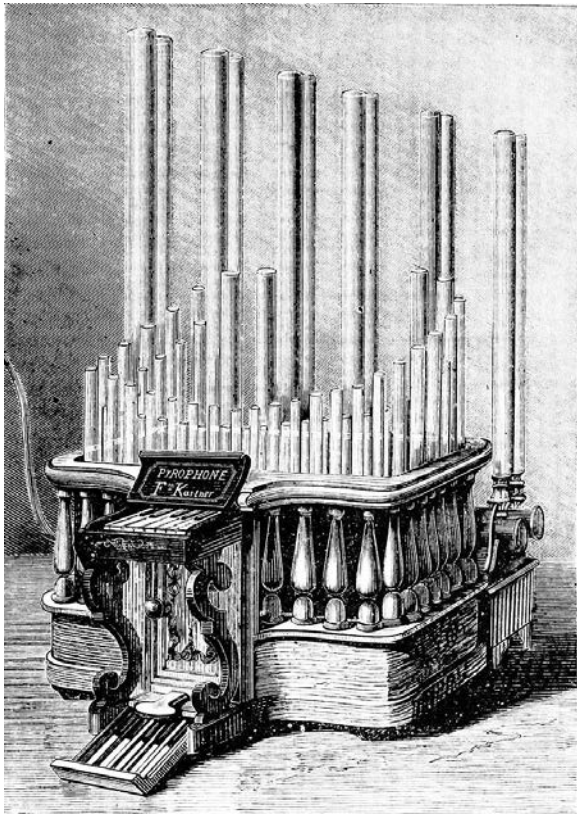


Εικ. 1.25.1 Edmund George Lind, πάνω αριστερά, πίνακας 3: γραφιστική παράσταση λαϊκών μελωδιών στο πρότυπο του Τζέημσον. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, Βαλτιμόρη, Μέριλαντ: 1894 [δύο δακτυλογραφημένα χειρόγραφα με 26 πίνακες ζωγραφισμένους στο χέρι. Απόκειται στη Peabody Library, Filby Rare Book Room].

Εικ. 1.25.2 Edmund George Lind, πάνω δεξιά, πίνακας 26: Η μουσική των Σφαιρών. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, ό.π.

Εικ. 1.25.3 Edmund George Lind, κάτω αριστερά, πίνακας 1: η επτάβαθμη διατονική και χρωματική κλίμακα. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, ό.π.

Εικ. 1.25.4 Edmund George Lind, κάτω δεξιά, πίνακας 25: ιεραρχική διαβάθμιση των επτά ιστορικών περιόδων με κριτήριο τη χρήση των χρωμάτων. Στο *The Music of Color and the Number Seven*, ό.π.



Εικ. 1.26.2

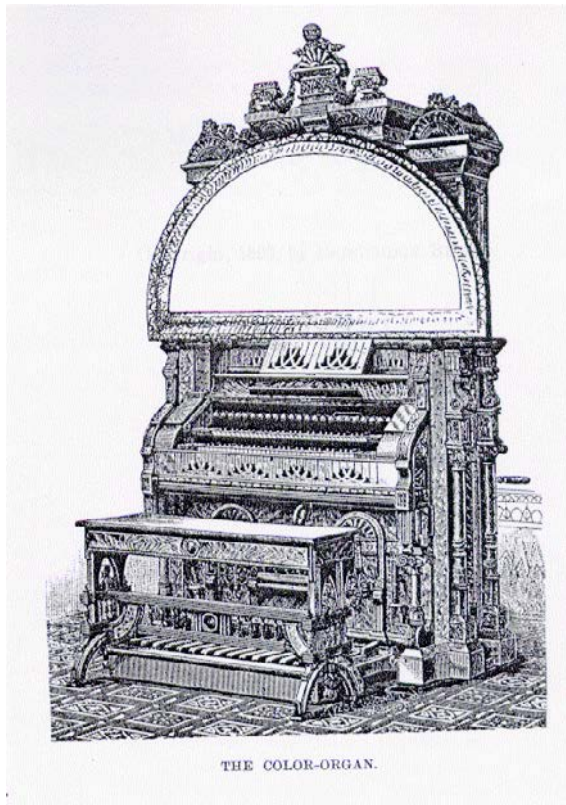
Εικ. 1.26.4

Εικ. 1.26.1 Πάνω αριστερά: M. Durant, “The Pyrophone”, *The Popular Science Monthly*, τχ. 7, Αύγουστος 1875: 449. Αναπαράσταση του Πυρόφωνου του Georges Kastner.

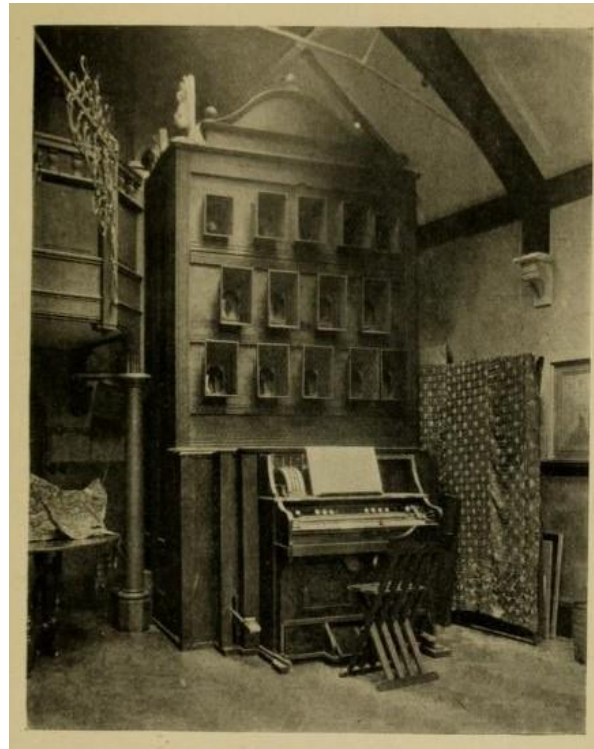
Εικ. 1.26.2 Πάνω δεξιά: M. Durant, “The Pyrophone”, *The Popular Science Monthly*, τχ. 7, Αύγουστος 1875: 447. Τροφοδοτικοί αυλοί από το πυρόφωνο του Georges Kastner.

Εικ. 1.26.3 Αριστερά: ο Wendelin Weißheimer (1838–1910) στο Πυρόφωνο. Richard-Wagner Museum, Μπαϊρόιτ.

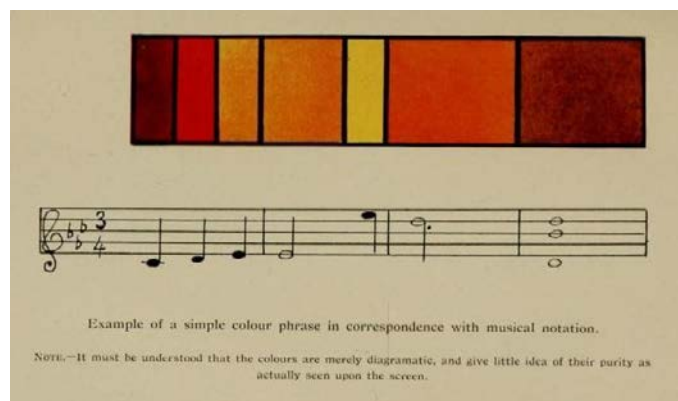
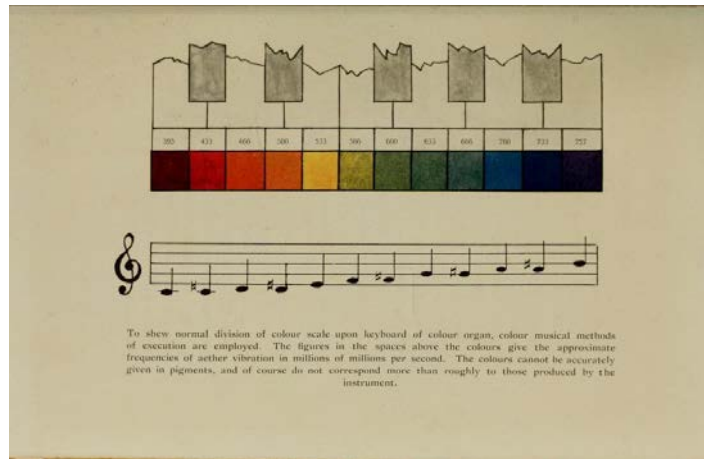
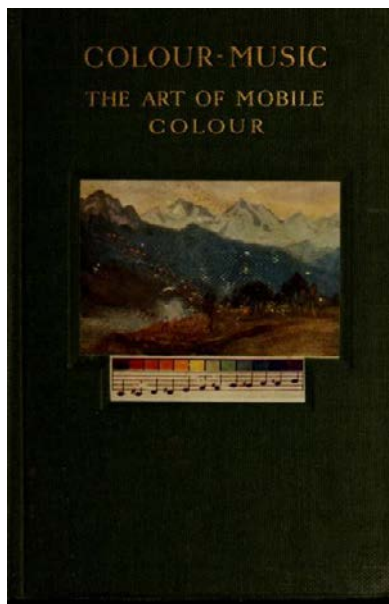
Εικ. 1.26.4 Rudolph Koenig, Μανομετρικές φλόγες που προκύπτουν με τη βοήθεια περιστρεφόμενου κατόπτρου (1862).



Εικ. 1.27 Bainbridge Bishop, Χρωμόργανο. Προμετωπίδα από το Bainbridge Bishop, *A Souvenir of the Colour Organ, with some Suggestions in regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light. With Marginal Notes and Illuminations*, Νέα Υόρκη (New Russia, Essex County): The De Vinne Press, 1893.



Εικ. 1.28.1 Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, ²1912 [1911], σελ. 44.

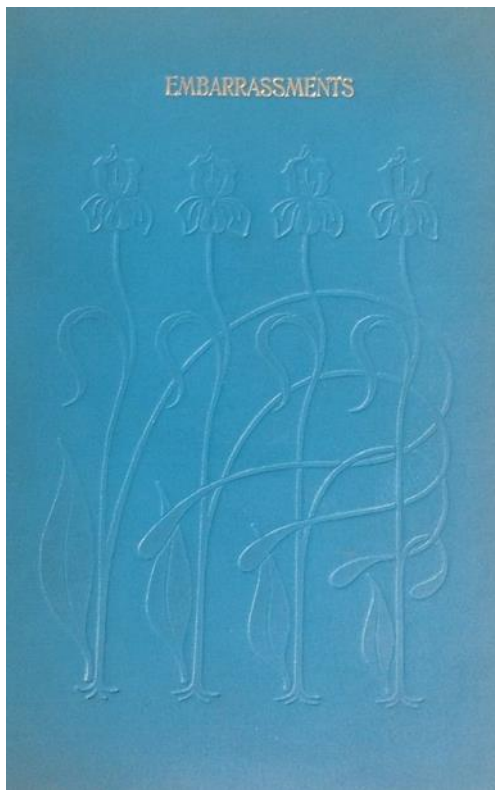


Εικ. 1.28.2–6.

1.28.2 Πάνω αριστερά: Alexander Wallace Rimington, Χρωμόργανο. Alexander Wallace Rimington, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*, Λονδίνο: Hutchinson & Company, Paternoster Row, 21912 [1911], εξώφυλλο.

1.28.3–4 Δεξιά πάνω: ταύτιση νοτών και χρωματικών τόνων ανάλογα με τον αριθμό των ταλαντώσεων του φωτός και του ήχου καθώς και παράδειγμα χρήσης χρωματικής φράσης σε αντιστοίχιση με μουσική σημειογραφία, ό.π., σελ. 50, 80.

1.28.5-6 Λευκή κουρτίνα προβολής και άποψη του εσωτερικού εργαστηρίου του Ρίμινγκτον με το χρωμόργανο στο βάθος, ό.π., σελ. 66, 107.



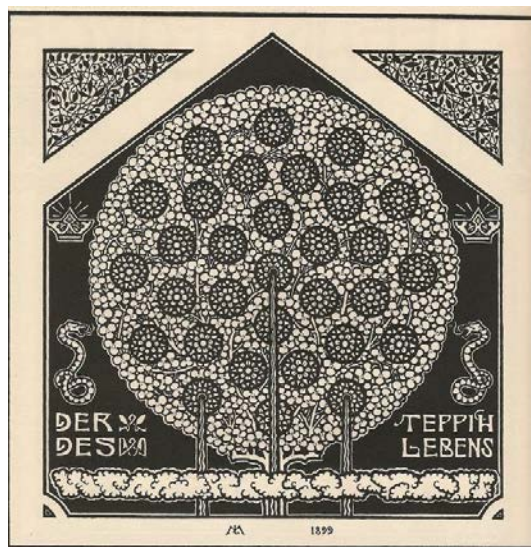
Εικ. 2.1.1 Henry James, *Embarrassments*, Λονδίνο: William Heinemann /Νέα Υόρκη: Macmillan, 1896.

Εικ. 2.1.2 Edward Burne-Jones, *Ο Ουίλιαμ Μόρις δίνει μια παράσταση στον αργαλειό*, 1888, σχέδιο με μολύβι, William Morris Gallery, Λονδίνο.

Εικ. 2.1.3 (κάτω δεξιά) Melchior Lechter, *Το χαλί της ζωής*, 1899, προσχέδιο για τον κύριο τίτλο του βιβλίου του Στέφαν Γκεόργκε, *Το χαλί της ζωής και τα τραγούδια του ονείρου και του θανάτου*, μελάνι, 34,7 x 34,0 εκ. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.



Εικ. 2.1.2





Εικ. 2.3

Εικ. 2.3 James Abbott McNeill Whistler, *Νυχτερινό σε μαύρο και χρυσό: η πίπτουσα φωτοβολίδα*, λάδι σε καμβά, 1875, 60,3 x 46,7 εκ., Detroit Institute of Arts, Ντιτρόιτ.

Εικ. 2.4 James Abbott McNeill Whistler, *Η Κάμαρα των παγωνιών*, 1877, λάδι και φύλλα χρυσού σε καμβά, δέρμα και ξύλο, 461,6 x 613,4 εκ. x 1026,2 εκ., Freer Gallery of Art, Ουάσινγκτον.

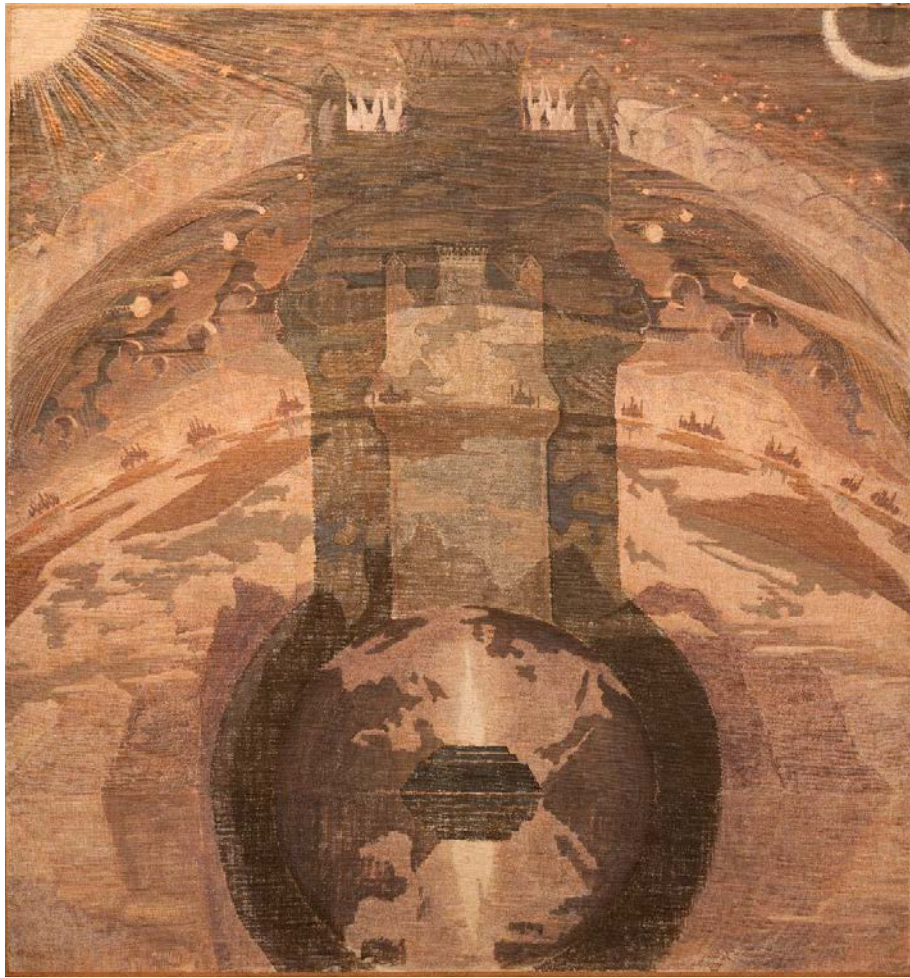


Εικ. 2.4

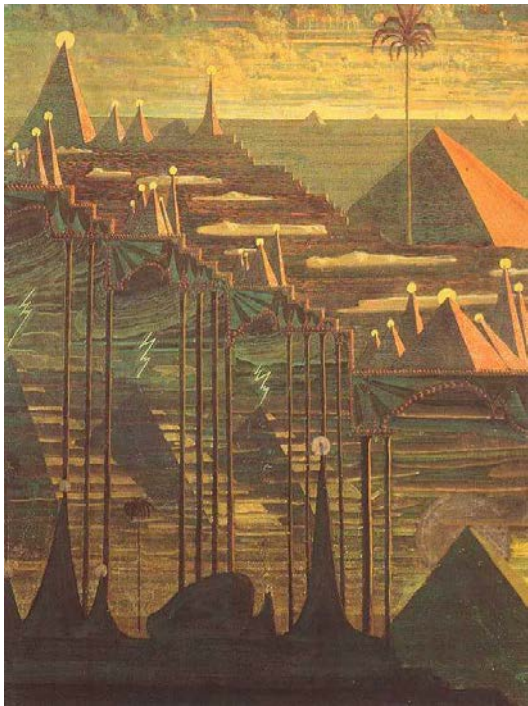


Εικ. 2.2

Εικ. 2.2 James Abbott McNeill Whistler, *Νυχτερινό σε γκριζο και χρυσό: χιόνι στο Τσέλσι*, 1876, λάδι σε καμβά, 47 x 62,2 εκ., Fogg Art Museum, Harvard University.



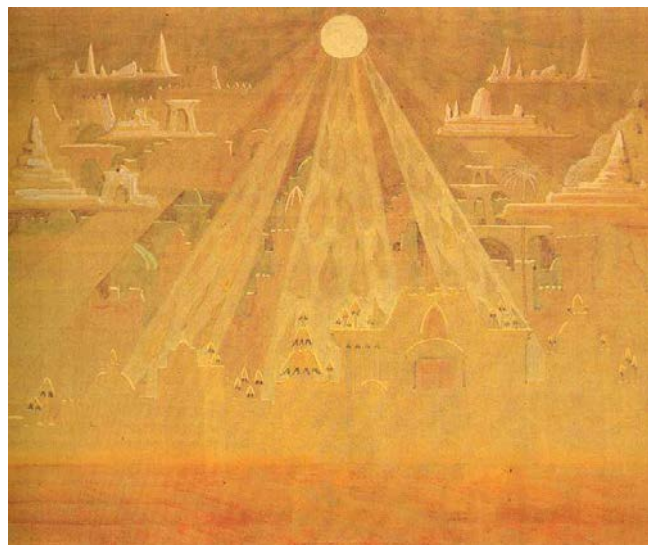
Εικ. 2.5 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Rex*, 1909, τέμπερα σε καμβά, 147,1 x 133,7 εκ., © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Inv. No. Čt-134, Κάουνας.



Εικ. 2.6.1 Αριστερά: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Αλέγκρο» από τη *Σονάτα αρ. 7 (Σονάτα των Πυραμίδων)*, 1909, τέμπρα σε χαρτί, 76,6 x 59,7 εκ., © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Inv. No. Čt-4, Κάουνας.

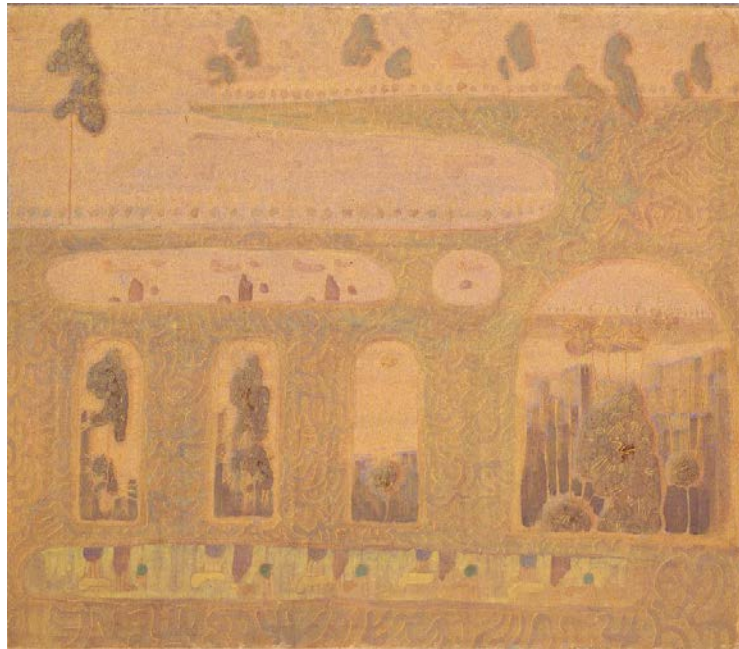
Εικ. 2.6.2 Πάνω: «Αντάντε» από τη *Σονάτα αρ. 7 (Σονάτα των Πυραμίδων)*, 1909, τέμπρα σε χαρτί, 61,7 x 68,9, © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 2.6.3 Κάτω: «Σκέρτσσο» από τη *Σονάτα αρ. 7 (Σονάτα των Πυραμίδων)*, 1909, τέμπρα σε χαρτί, 53,8 x 69,4 εκ., © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.





Εικ. 2.7.1 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Φούγκα» από το δίπτυχο Πρελούδιο-Φούγκα, 1908, τέμπρα σε χαρτί, 62,2 x 72,6 εκ., © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.



Εικ. 2.7.2 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, «Φούγκα» από το τρίπτυχο *Φαντασία*, 1908, τέμπρα σε χαρτί, 61 x 70,7 εκ., © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Inv. No. Čt-24, Κάουνας.



Εικ. 2.8 George Frederick Watts, *Φούγκα* [*Fugue*], 1900-1904, λάδι σε καμβά, 198 εκ. x 106,7 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ, © Watts Gallery Trust.



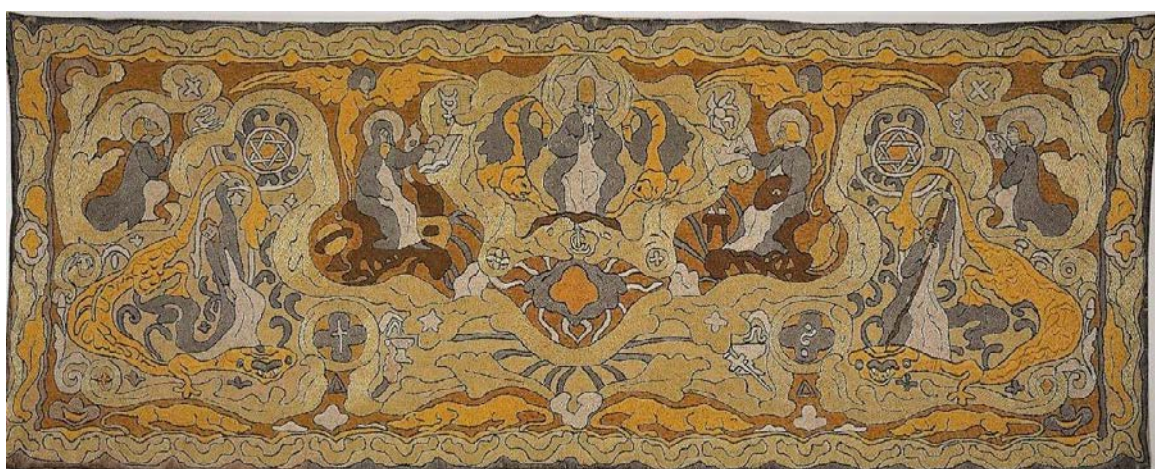
Εικ. 2.10 Αριστερά:
Πάουλ Κλέε, *Φούγκα σε κόκκινο*, 1921,
Ακουαρέλα και μολύβι
σε χαρτί στερεωμένο σε
χαρτόνι, 24,4 x 31,5 εκ.,
ιδιωτική συλλογή,
Ελβετία, Depositum im
Zentrum Paul Klee,
Βέρνη.



Εικ. 2.11.1 (πάνω) Fernand Khnopff, *Ακούγοντας τον Σούμαν*, 1883, λάδι σε καμβά, 101.5 x 116.6 εκ., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Βρυξέλλες.

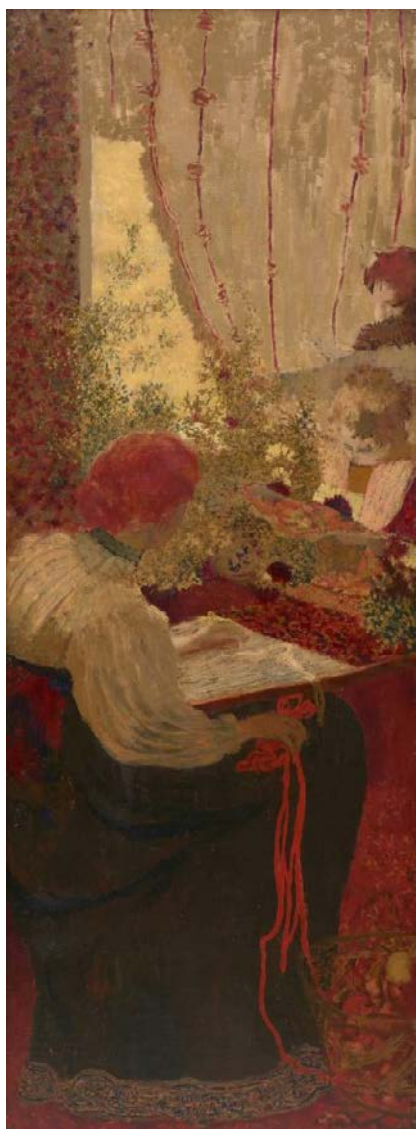
Εικ. 2.11.2 (πάνω δεξιά) Albert de Rochas, «Περισυλλογή: στάση υποβληθείσα μετά από ύπνωση», από το *Les Sentiments, la musique et le geste*, Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900.

Εικ. 2.12 (αριστερά) Eugène Louri, *Ταπισερί [Μελαγχολία/ονειροπόληση]*, 1901, παστέλ σε καμβά, 104 x 90 εκ., Παρίσι, Μουσείο Ορσαί.



Εικ. 2.13 (πάνω) Carl Strathmann, *Σαλαμπό*, 1894, λάδι σε καμβά, 187 x 287 εκ., Stiftung Weimarer Klassik, Βαϊμάρη.

Εικ. 2.14 (κάτω) Paul Ranson, *Άλφα και Ωμέγα*, 1893, μεταξωτό κέντημα, ταπισερί φιλοτεχνημένη από τον Λωρ Λακόμπ [Laure Lacombe] (1834–1923), 43,5 x 113 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 2.15.1 Édouard Vuillard, *Το vφαντό*, 1895–1896, λάδι σε καμβά, 177,7 x 65,6 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

Εικ. 2.15.2 (κάτω) Édouard Vuillard, *Το Αλμπουμ*, 1895, λάδι σε καμβά, 67,9 x 204,5 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



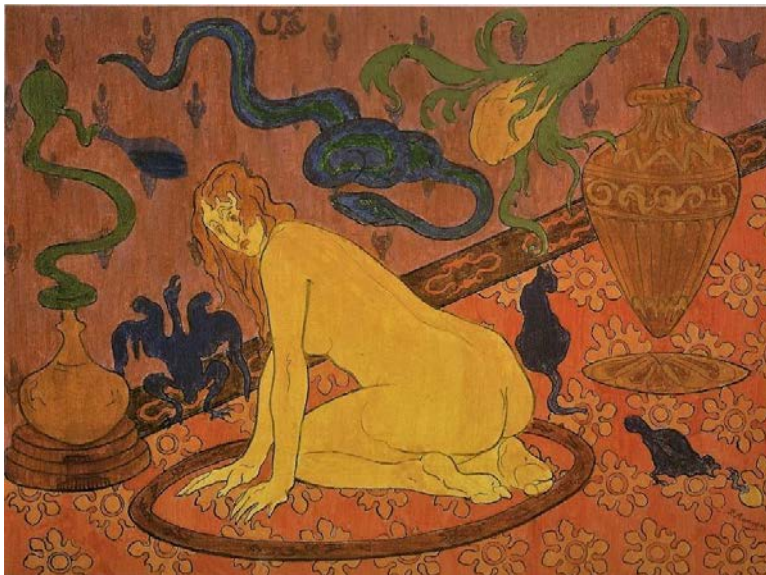
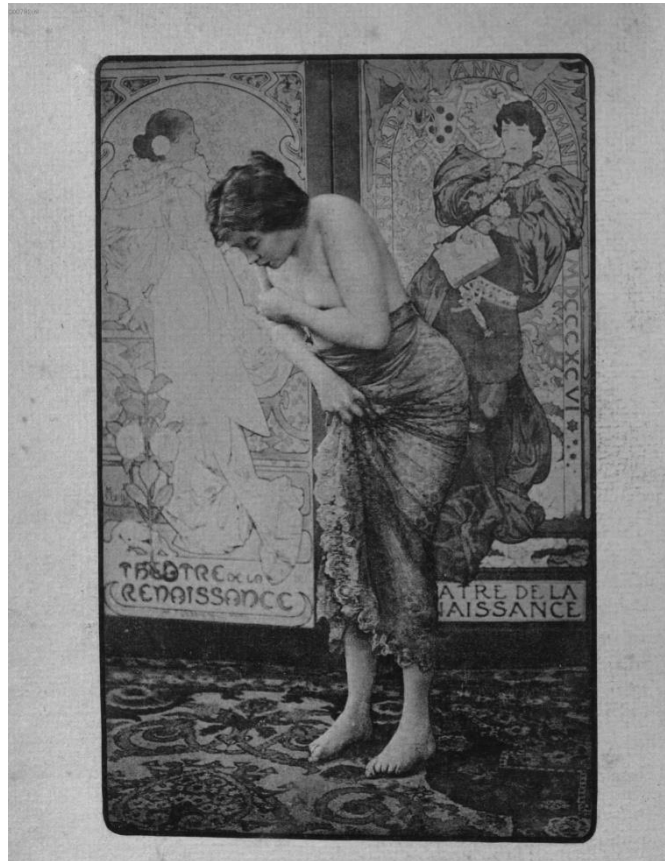


Εικ. 2.16.1 Mikhail Vrubel, Κορίτσι μπροστά σε περσικό χαλί (Maria Dachnowitsch), 1886, λάδι σε καμβά, 104 x 68 εκ., Kiewski Musei russkogo iskusstwa, Κίεβο (Ž 308).

Εικ. 2.16.2 (κάτω) Mikhail Vrubel, *Παλιό περσικό χαλί*, 1886, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί, 12,6 x 8,8 εκ., Kiewski Musei russkogo iskusstwa, Κίεβο (Rg 2452) και *Λεπτομέρεια από ένα παλιό περσικό χαλί*, 1886, υδατογραφία σε χαρτί, 12,6 x 8,8 εκ., Kiewski Musei russkogo iskusstwa, Κίεβο (Rg 2453).



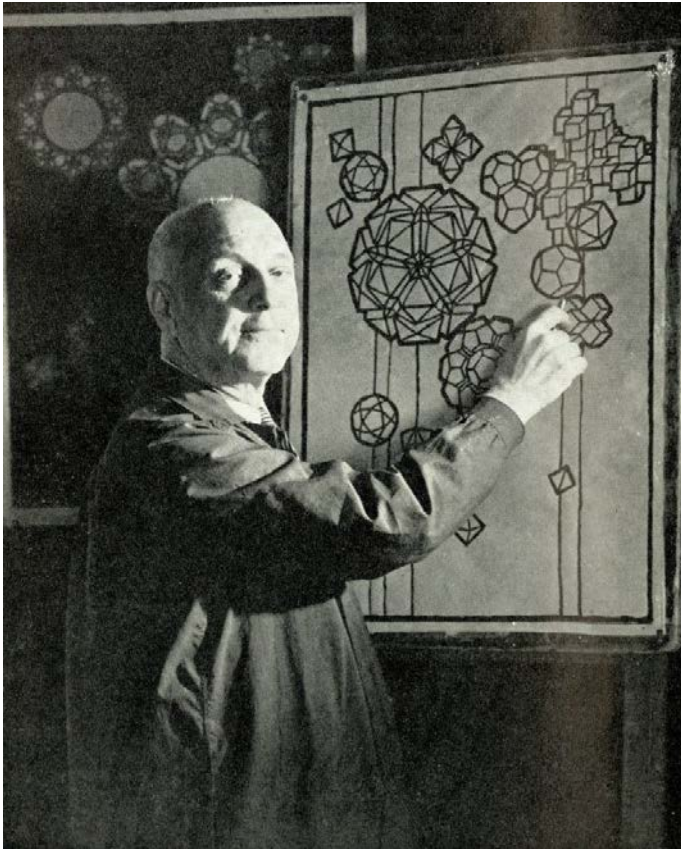
Εικ. 2.17 Albert de Rochas,
Οπισθόφυλλο με γυναίκα που κοιτά
το χαλί, από το *Les Sentiments, la
musique et le geste*, Γκρενόμπλ:
Librairie Dauphinoise, 1900.



Εικ. 2.18 (κάτω) Paul
Ranson, *Η μάγισσα
στον κύκλο της* (σχέδιο
προπαρασκευαστικό),
1892, ακουαρέλα και
γκουάς, 18,2 x 23,7
εκ., συλλογή Édouard
Malingue, Χόνγκ-
Κονγκ.



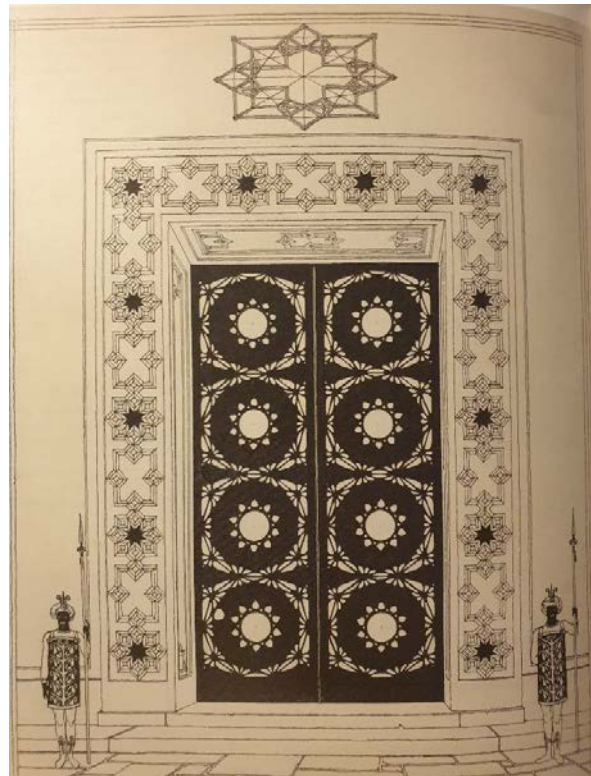
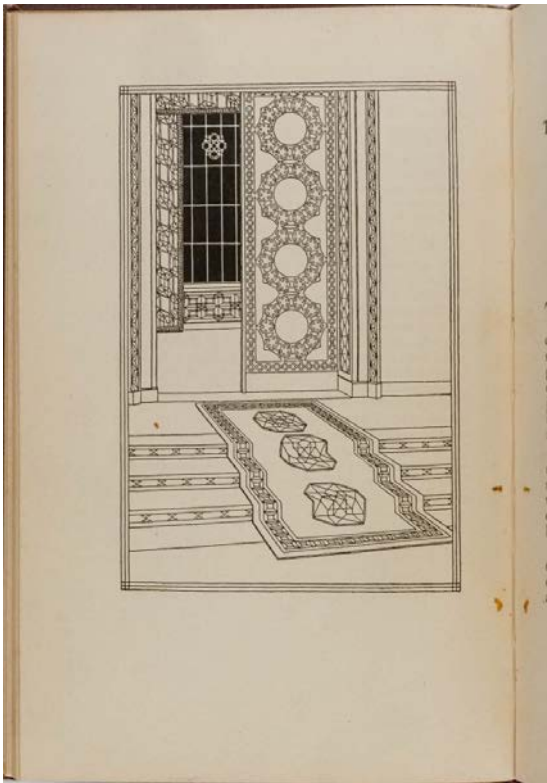
Εικ. 2.19 Marcellin Desboutin, *O Sâr Mérodack Joséphin Péladan*, 1891, λάδι σε καμβά, 121 x 81 εκ., Musée d'Angers, Ανζέρ.



Εικ. 2.20 Ο Claude Bragdon ζωγραφίζοντας προβολικά κοσμήματα.

Εικ. 2.21 (κάτω αριστερά) Claude Bragdon, Προμετωπίδα για το τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο “Three Regular Polyhedroids” από το *Projective Ornament*, Ρότσεστερ: Manas Press, 1915, σελ. 22.

Εικ. 2.22 (κάτω δεξιά) Claude Bragdon, *Η πύλη* [The Portal], 1917, σχέδιο με μελάνι, Courtesy Department of Rare Books and Special Collections, University of Rochester Library.



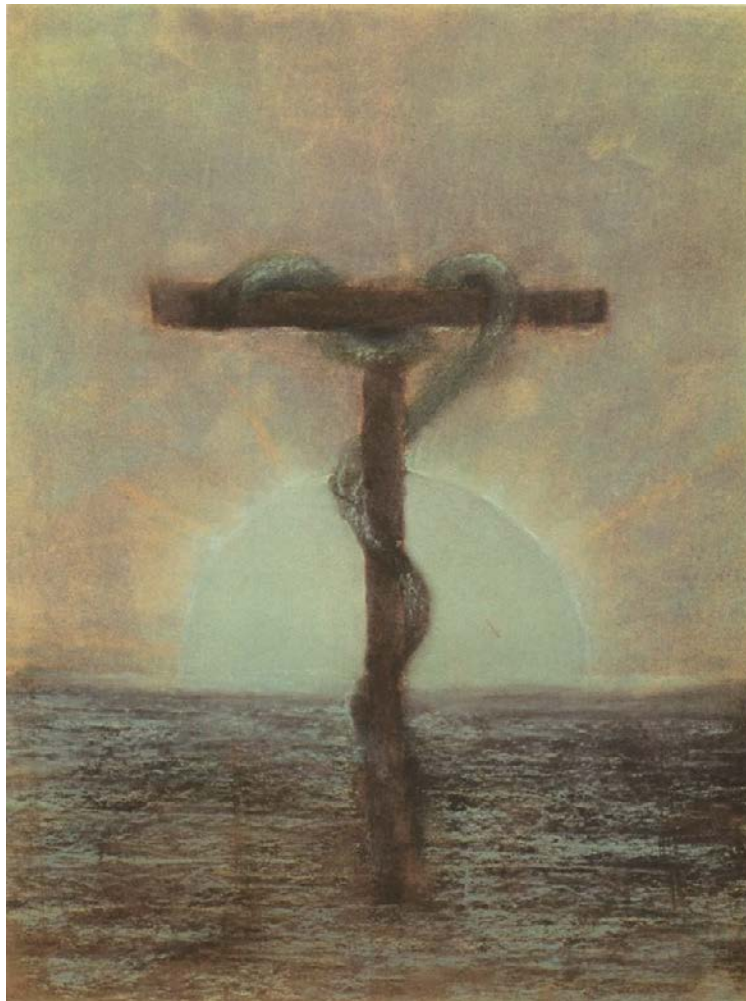


Εικ. 2.23 (πάνω) František Kyrka, *Σόλο μιας καστανής γραμμής*, 1912-1913, λάδι σε καμβά, 70 x 115 εκ., Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη.

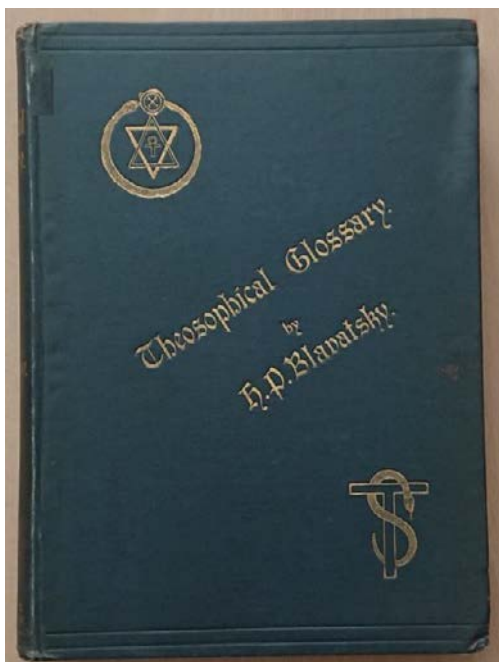


Εικ. 2.24 αριστερά Alphonse Mucha, εξώφυλλο για το βιβλίο του Albert de Rochas, *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900.

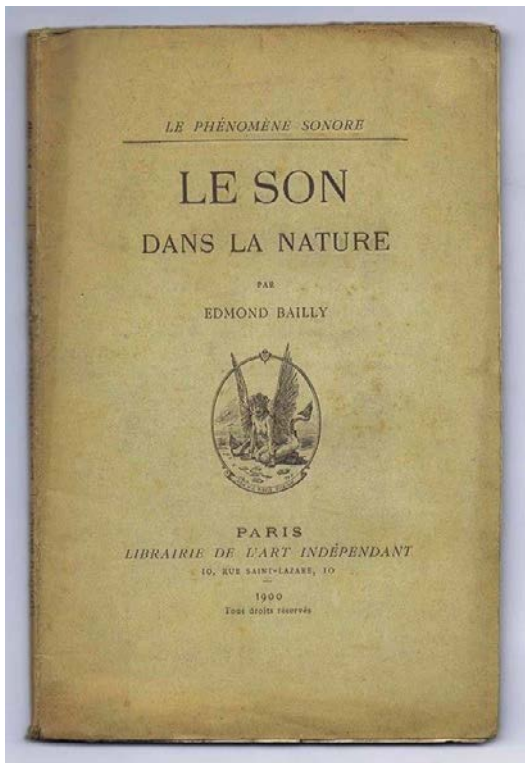
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Εικ. 3.1.1.1 Konstantinas Čiurlionis, *Όραμα*, 1904/1905, από τον κύκλο *Φαντασίες*, παστέλ σε χαρτί, 72,8 x 59,3 εκ., M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

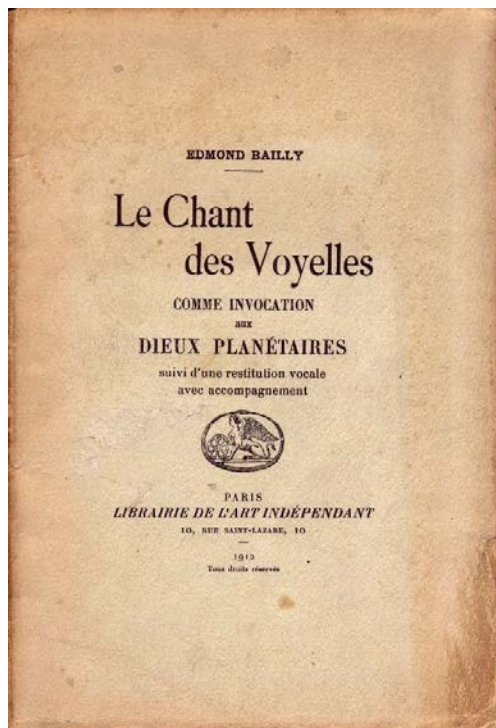


Εικ. 3.1.1.2 Helena P. Blavatsky, *The Theosophical Glossary*. Λονδίνο: The Theosophical Publishing Press, 1892.



Εικ. 3.1.3 Edmond Bailly, *Le Son dans la Nature*. Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1900. Εξώφυλλο: Félicien Rops, Σπάνιος ιχθύς [*Poisson rare*], οξυγραφία, μελάνι σε χαλκό, 24,9 x 16,8 εκ., Παρίσι: Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Inv. CC 82 (B) fol.

Εικ. 3.1.2 Edmond Bailly, *Le Chant des Voyelles comme invocation aux dieux planétaires, suivi d'une restitution vocale avec accompagnement*. Παρίσι: Librairie de L'Art Indépendant, 1912. Πρώτη σελίδα της παρτιτούρας.



Le Chant des Voyelles
Reconstitué par Ed. BAILLY.

Largo Tempo

Voix

Flûtes-doublets Tempo

Harpes

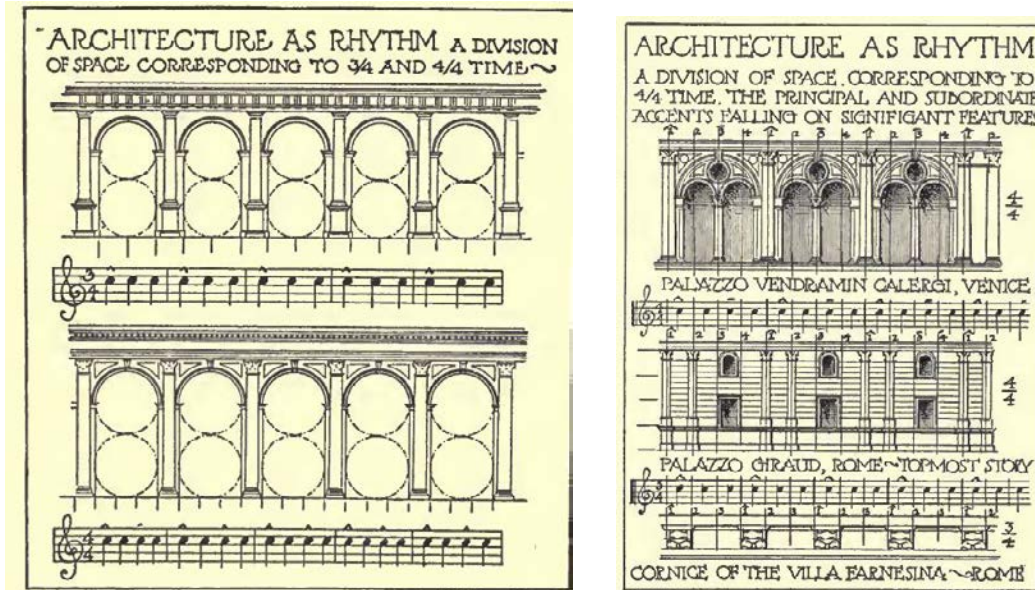
Flûtes a o

Harpes

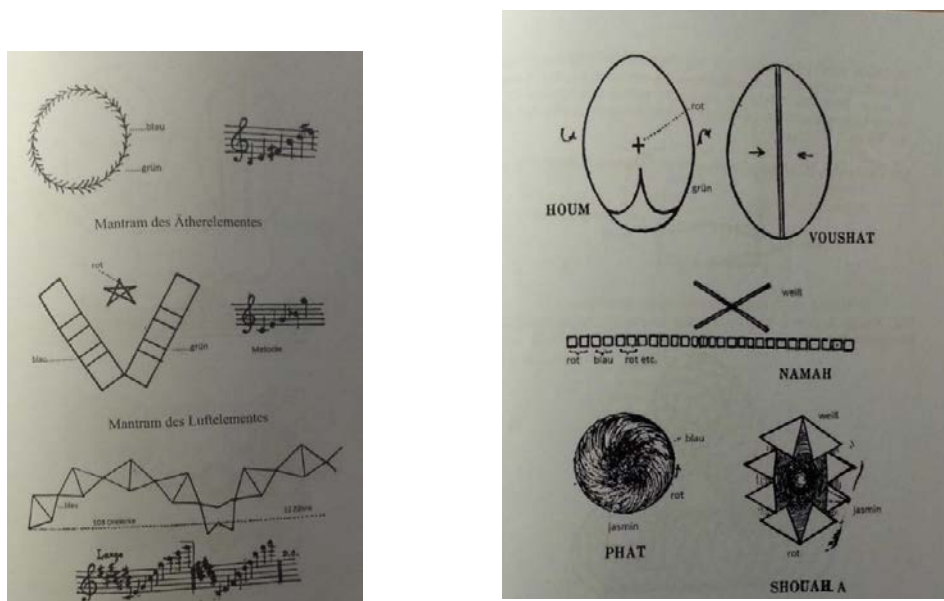
Flûtes ai i ou u

Harpes

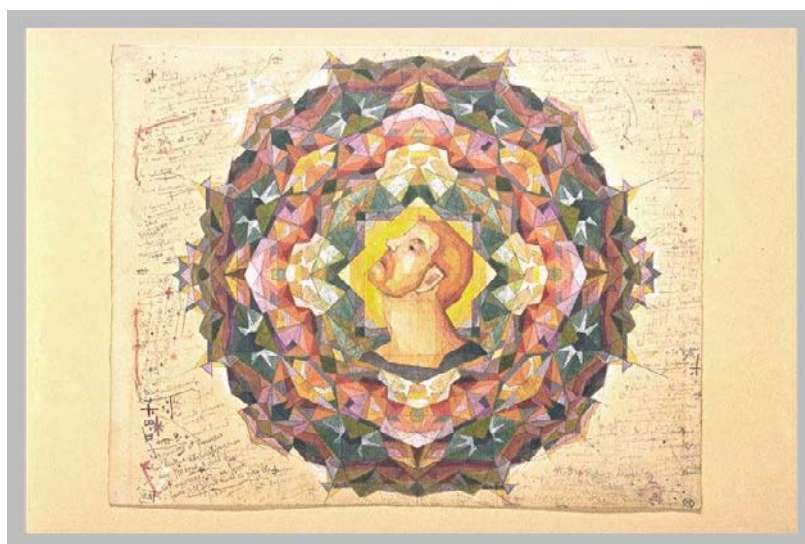
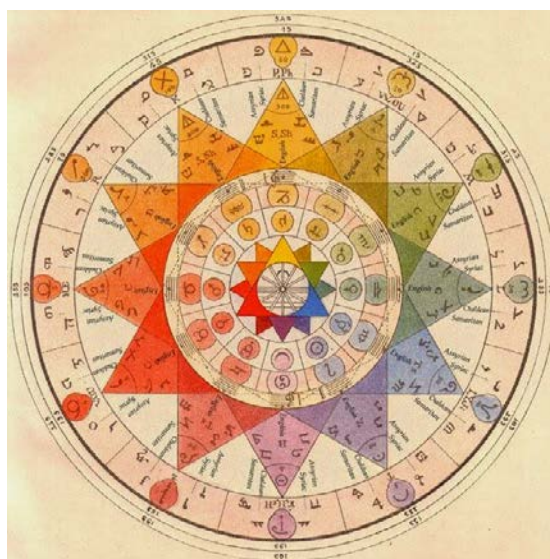
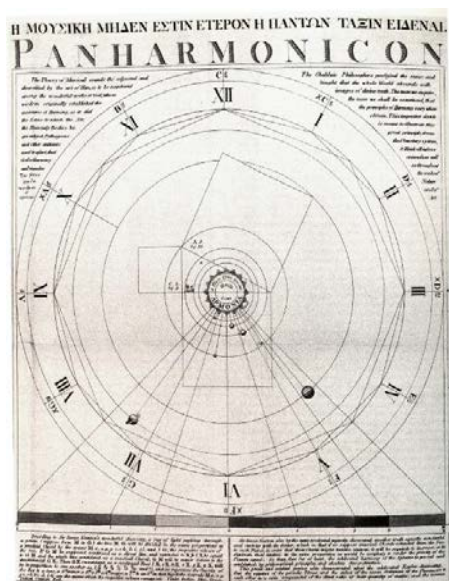
i ai u ai i ou u



Εικ. 3.1.4 Claude Bragdon, Διαγράμματα, στα οποία αρχιτεκτονικές αναλογίες συσχετίζονται με μουσικές αρμονίες, από το *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture*, Rochester, Νέα Υόρκη: The Manas Press, 1910, σελ. 90–91.



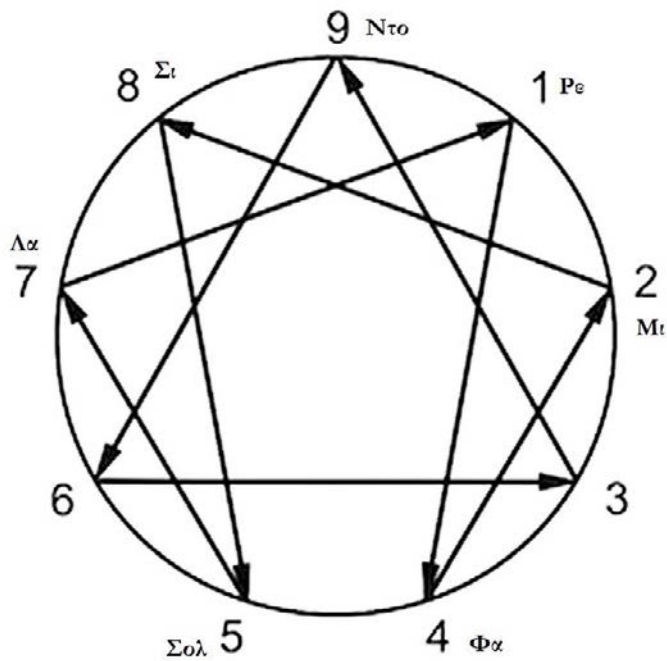
Εικ. 3.1.5 Paul Sédir, *Les Incantations – Die Beschwörungen. Der menschliche Logos – Die Stimme von Brahma. Die Töne und das astrale Licht – Wie man Magier wird*, Κάστροπ-Ράουξελ: Christof Uiberreiter Verlag, 2011, σελ. 101, 103 [*Les Incantations. Le Verbe, le son et la lumière astrale, expériences théories de l'Inde et de Boehme*, Παρίσι: Chamuel 1897].



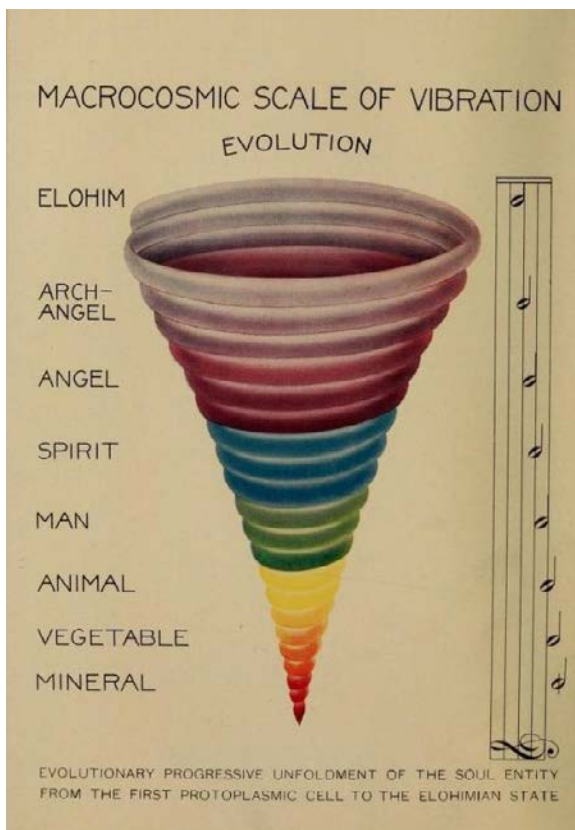
Εικ. 3.1.6 (πάνω αριστερά) Francis Webb, *Panharmonicon* (προμετωπίδα), Λονδίνο, Nichols, Son, and Bentley, 1815.

Εικ. 3.1.7.1 (πάνω δεξιά) «Το Αρχαιόμετρο». Από το Saint-Yves Alveydre, *L'Archéomètre, clef de toutes les religions et de toutes les sciences de l'antiquité, réforme synthétique de tous les arts contemporains*. Παρίσι: Dorbon-Ainé, 1911, σελ. 133.

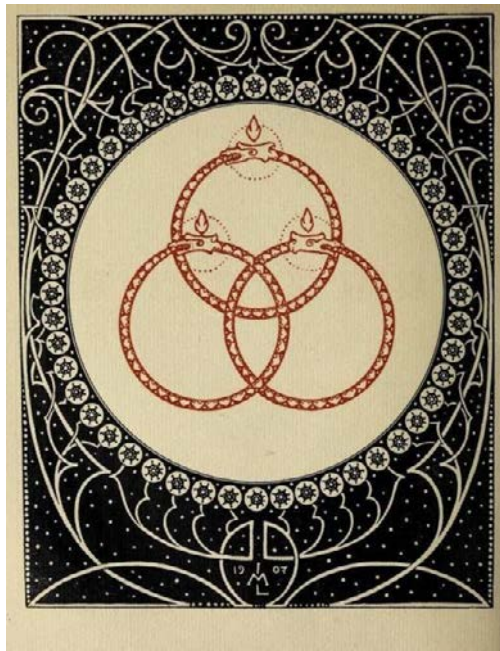
Εικ. 3.1.7.2 (κάτω) Charles Filiger, *Χρωματική σημειογραφία [Notation chromatique]*, ή *Κόκκινος άντρας ή Προμηθέας*, μετά το 1915, 23,8 x 30,5 εκ., Fonds des dessins et miniatures, collection du musée d'Orsay, Παρίσι.



Εικ. 3.1.8 Το *Εννεάγραμμα* του George Gurdjieff. Απεικόνιση στο P[jotr] D[emjanowitsch] Ouspensky, *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, Σαν Ντιέγκο/Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Harvest Books, 2001 [Νέα Υόρκη: Harcourt Brace, 1949], σελ. 293.



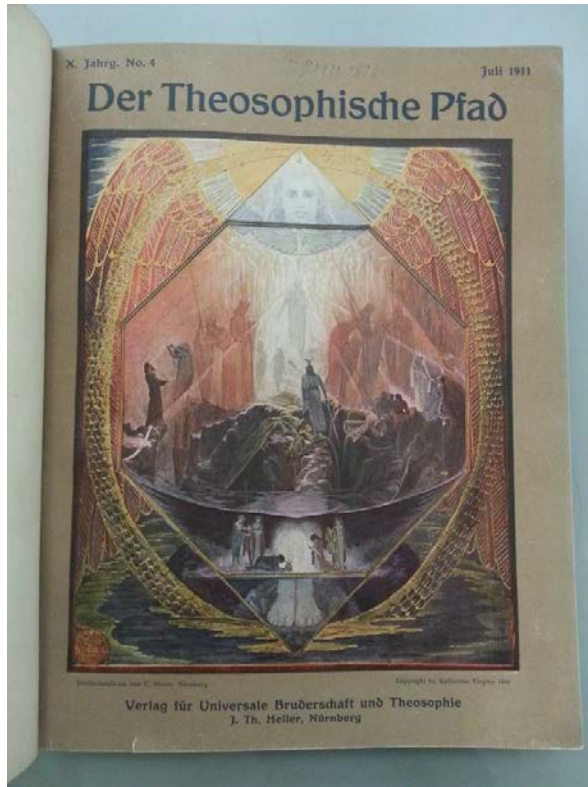
Εικ. 3.1.9 P. Pearson, *Psycho-Harmonial Therapy: The Lost Chord and Lost Word Revealed*, Πόνκα Σίτι, Οκλαχόμα: Harmonial Publishing Company: 1910, σελ. 32.



Εικ. 3.2.4 (πάνω) Melchior Lechter, *Ορφείας*, 1896, τέμπρα σε καμβά, 118,5 x 147,0 εκ., LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

Εικ. 3.2.2 (κάτω αριστερά) Melchior Lechter, σχέδιο για *Το έβδομο δαχτυλίδι* [*Der Siebente Ring*], Βερολίνο: *Blätter für die Kunst*, 1907. 23,0 x 38,0 εκ., LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

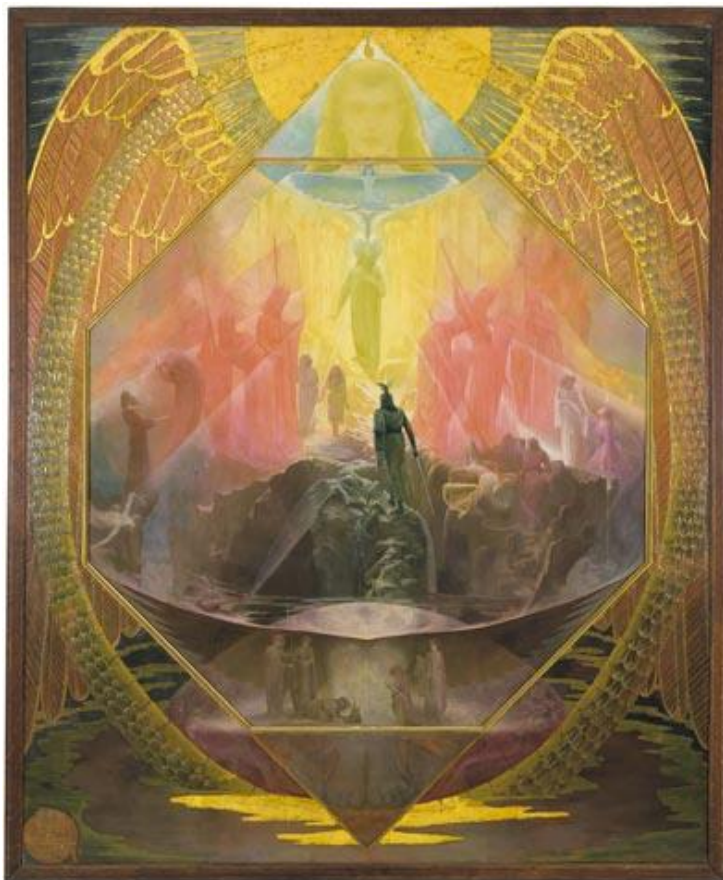
Εικ. 3.2.3 (κάτω δεξιά) Melchior Lechter, Προσχεδίασμα για την προμετωπίδα με τον τίτλο «*Sursum Corda*» για τα Προσκυνήματα [*Huldigungen*] του Lothar Treuge, 1908, μελάνι, 45,5 x 36,0, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Μίνστερ.

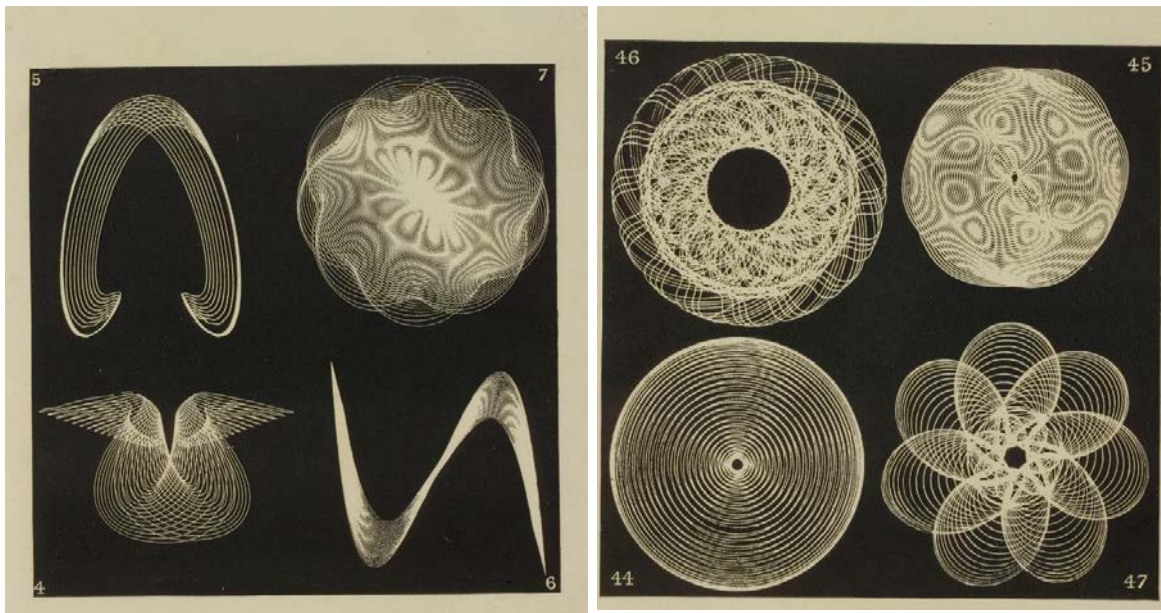
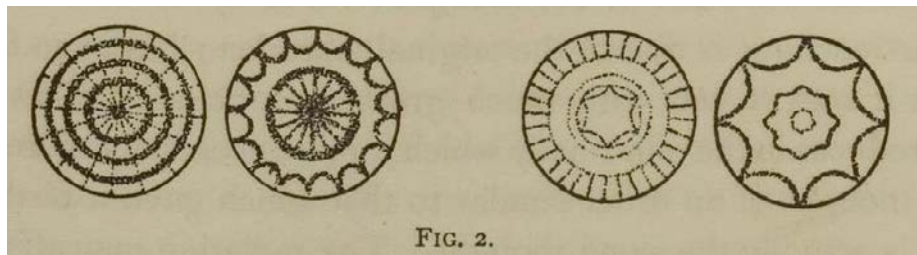
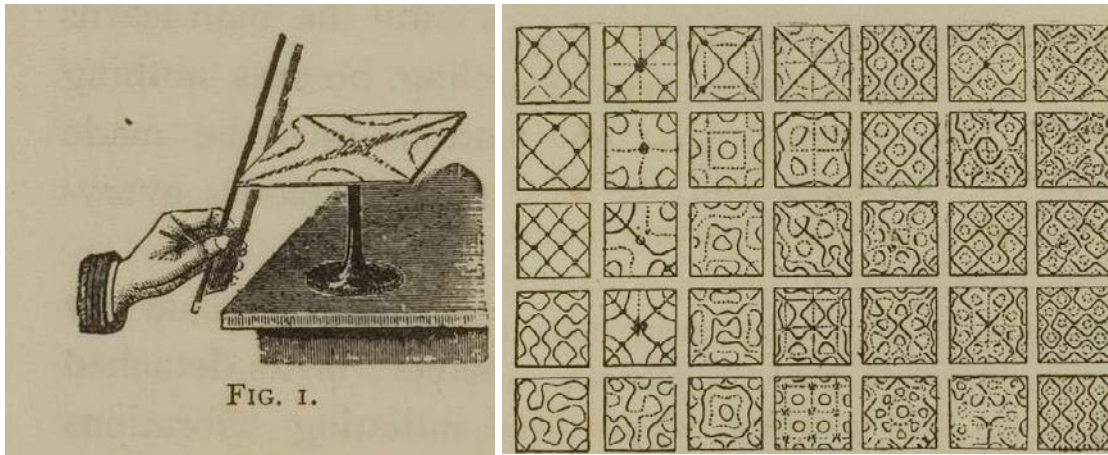


Εικ. 3.3.1 *Der Theosophische Pfad*, τόμ. 10, τχ. 4, Ιούλιος 1911.

Εικονογράφιση: από τον πίνακα του Reginald Machell, *Η ατραπός*, 398 x 480 εκ. Θεοσοφική Στοά, Pasadena, California. Βερολίνο Staatsbibliothek.

Εικ. 3.3.2 (κάτω) Reginald Machell, *Η ατραπός*, 1895, λάδι και γκέσο, 398 x 480 εκ. Θεοσοφική Στοά, Pasadena, California. Βερολίνο Staatsbibliothek.





Εικ. 3.4.1 (πάνω) Μορφές που παράγονται από τον ήχο σύμφωνα με το πείραμα του Χλάντνι. Αναπαραγωγή στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905, σελ. 28–29.

Εικ. 3.4.2 (κάτω αριστερά) Δονούμενες μορφές που παράγονται από εκκρεμή, κατά τη μέθοδο του Frederick Bligh Bond (1864–1945). Αναπαραγωγή στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, ό.π., σελ. 30–31.

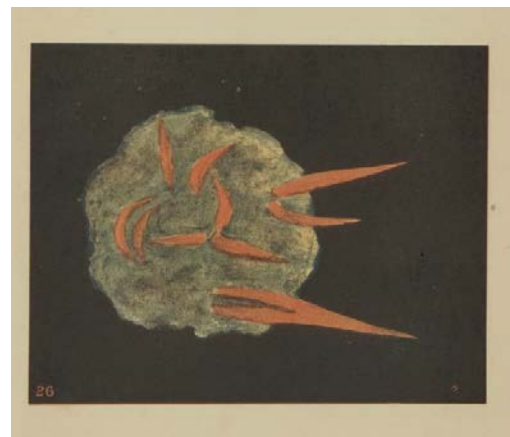
Εικ. 3.4.3 (κάτω δεξιά) Ο λόγος που διαχέει τα πάντα (εικ. 44), Μια άλλη ιδέα (εικ. 45), Η τριμερής εμφάνιση (εικ. 46), Η επταμερής εμφάνιση (εικ. 47). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, ό.π.



Εικ. 3.4.4–5, 3.4.7 (πάνω αριστερά, μέση δεξιά και κάτω δεξιά) Σκεπτομορφές που προκλήθηκαν σε ναύαγιο (εικ. 30), από συνεχή θυμό και δολοφονική οργή (εικ. 22–23) και από φθόνο με θυμό (εικ. 26). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.6 (κάτω αριστερά) Konstantinas Čiurlionis, *Θλίψη II*, 1906/1907, παστέλ σε χαρτόνι, 67,9 x 91,5 εκ., Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.

Εικ. 3.4.8 (μέση αριστερά) Konstantinas Čiurlionis, *Αστραπή*, 1909, τέμπερα σε χαρτόνι, 59,8 x 76,6 εκ., Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.





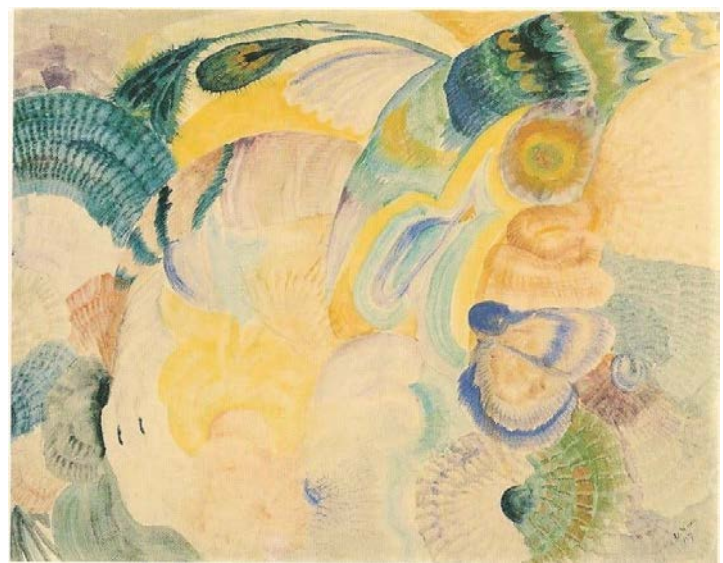
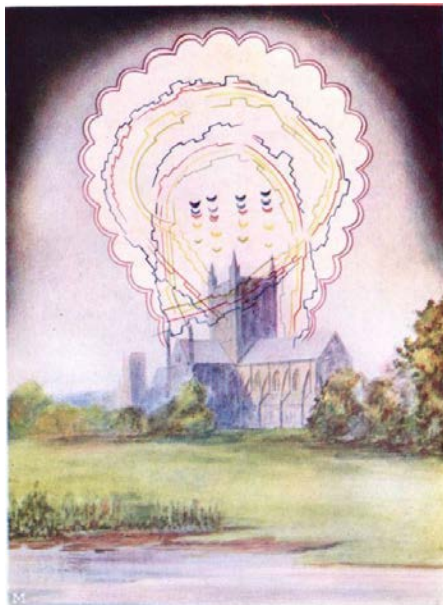
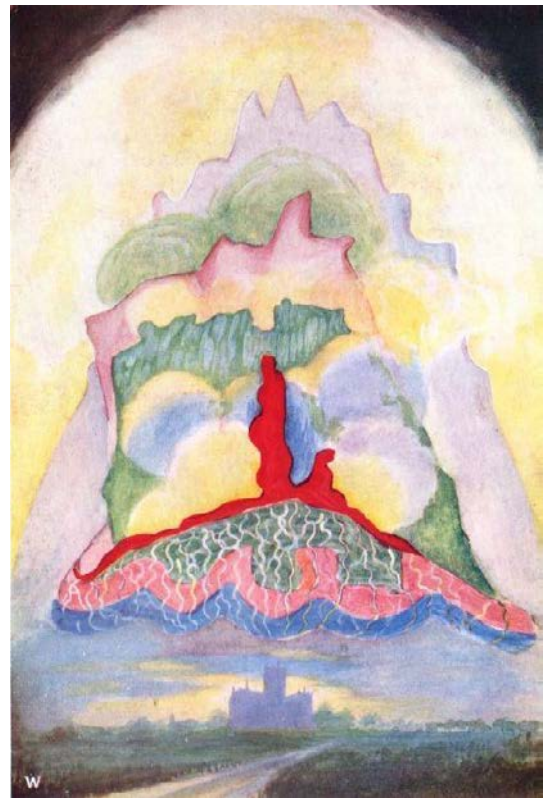
Εικ. 3.4.10 (πάνω αριστερά)
Janus de Winter, *Όραμα του πολέμου*, 1915, λάδι σε χαρτί, 65,3 x 58,5 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

Εικ. 3.4.9 (μέσον)
Σκεπτομορφή που σχετίζεται με την ειρήνη και την προστασία.
Εικ. 12, στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.



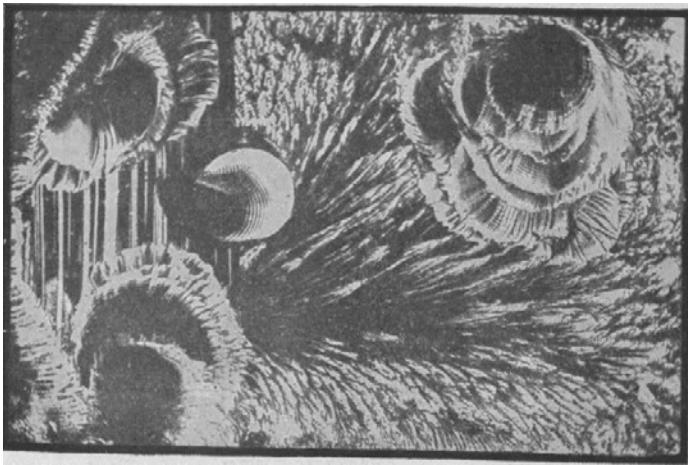
Εικ. 3.4.11 (κάτω) Janus de Winter, *Αύρα ενός εγωιστή*, 1916, γκουάς σε χαρτί, 56 x 76,3 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.





Εικ. 3.4.12–3.4.14 Μορφές που σχηματίζονται από τη μουσική του Μέντελσον (κάτω αριστερά), του Γκουνώ (πάνω αριστερά) και του Βάγκνερ (πάνω δεξιά). Στο Annie Besant και Charles Webster Leadbeater, *Thought-Forms*, Λονδίνο/Μπενάρες: The Theosophical Publishing House, 1905.

Εικ. 3.4.16 (κάτω αριστερά) Janus de Winter, *Μουσική φαντασία (μουσική του Βάγκνερ)*, 1917, γκουάς σε χαρτί, 67,3 x 86 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

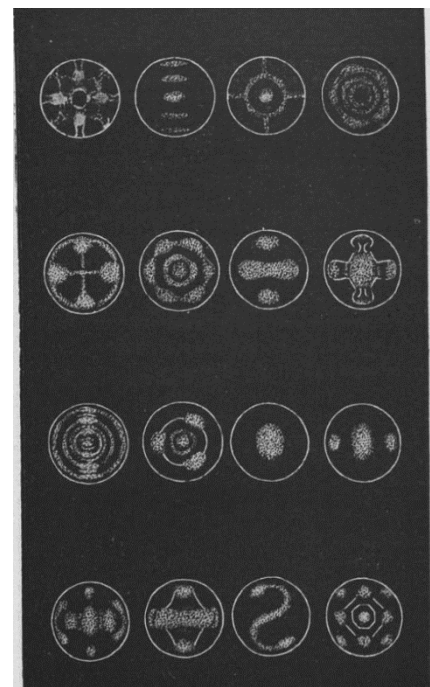
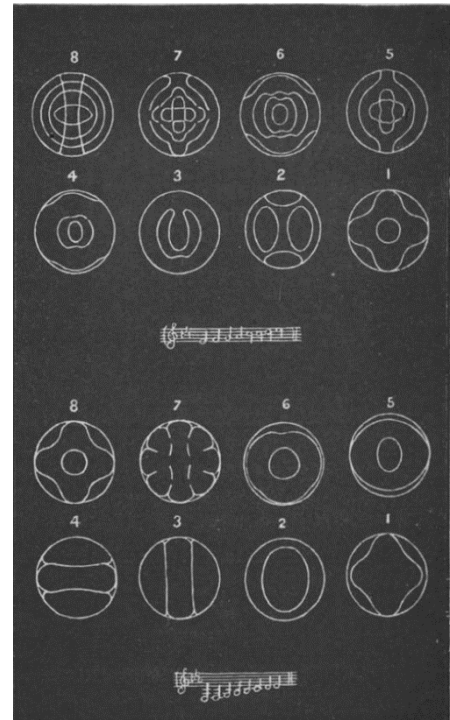


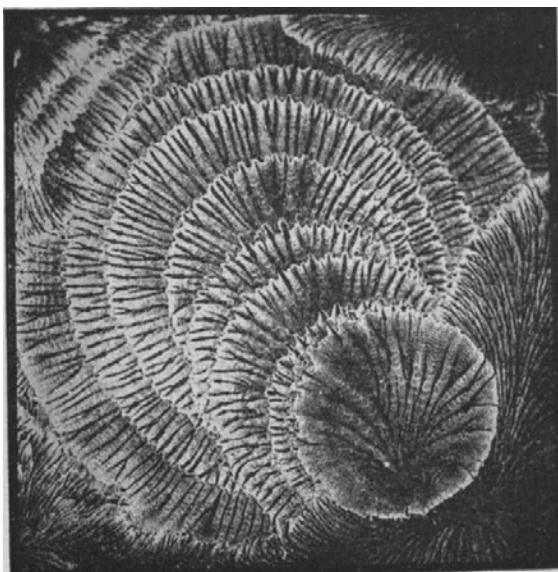
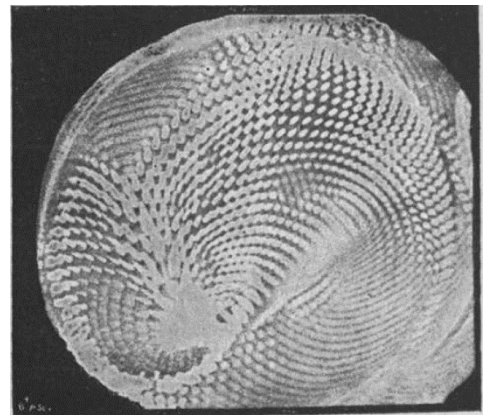
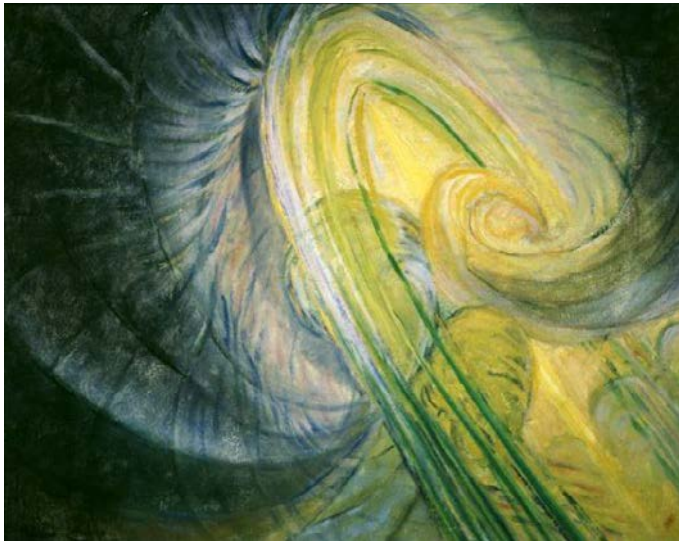
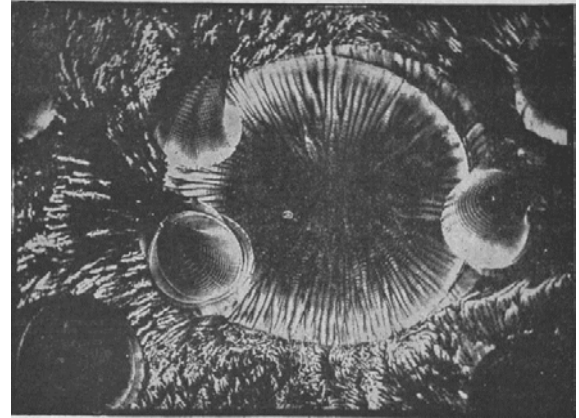
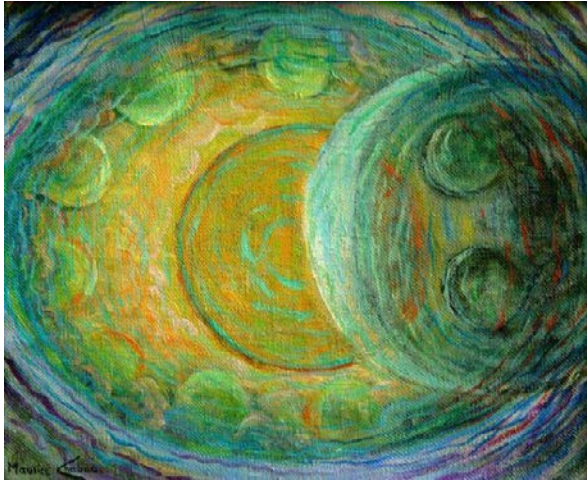
Εικ. 3.5.6 (πάνω αριστερά) Albert de Rochas, εικ. XVI από το *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 80.

Εικ. 3.4.15 (κάτω αριστερά) Janus de Winter, *Μουσική φαντασία (Βάγκνερ)*, 1916, γκουάς σε χαρτί, 69,5 x 88 εκ., Centraal Museum, Ουτρέχτη.

Εικ. 3.5.1 (πάνω δεξιά) Albert de Rochas, εικ. II (σχήματα που παράγονται με βαριά σκόνη) από το *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 69.

Εικ. 3.5.2 (κάτω δεξιά) Albert de Rochas, εικ. III (σχήματα που παράγονται με ελαφριά σκόνη) από το *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 70.





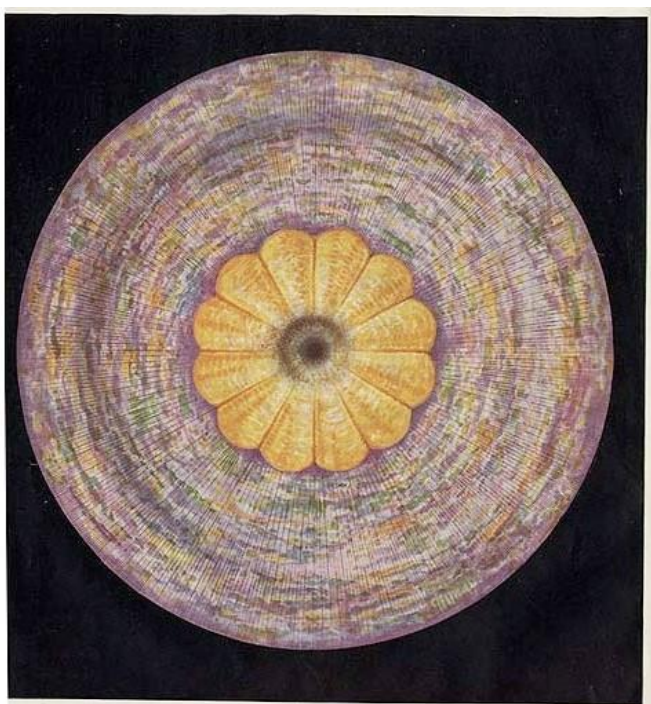
Εικ. 3.5.3 Albert de Rochas, εικ. VIII (κάτω αριστερά), εικ. XIV (μέση δεξιά), εικ. XV (πάνω δεξιά) από το *Les Sentiments, la musique et le geste*. Γκρενόμπλ: Librairie Dauphinoise, 1900, Παράρτημα Δ', σελ. 75, 79, 80.

Εικ. 3.5.7 Maurice Chabas, *Η έκλειψη ή οι εννέα σφαίρες* [*L'Eclipse ou Les Neuf sphères*], χ.χ. λάδι σε καμβά, 22 x 27 εκ., Παρίσι, ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.5.8 Maurice Chabas, *Η χρυσή σπείρα* [*La Spirale d'or*], χ.χ. λάδι σε καμβά, 32 x 40 εκ., Παρίσι, *Fonds municipal d'art contemporain*.

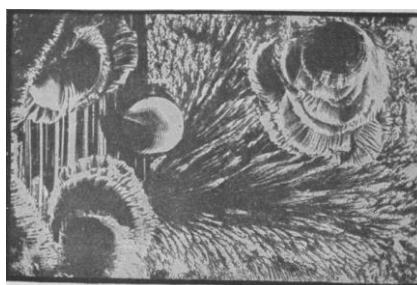
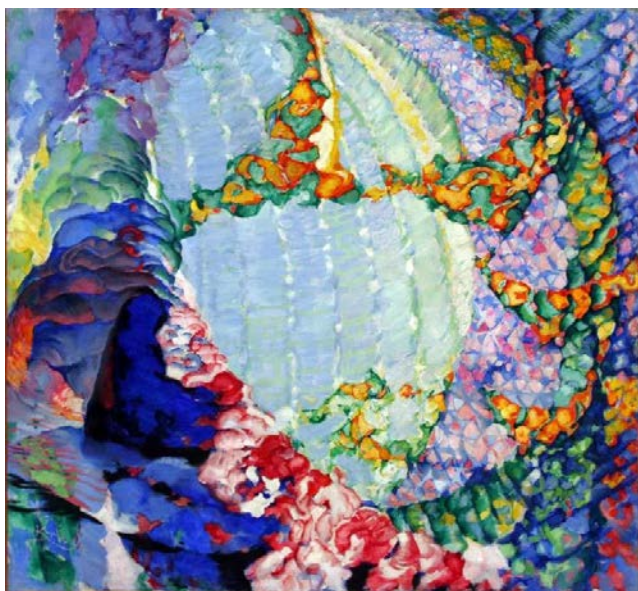


Εικ. 3.5.9 (πάνω δεξιά) Maurice Chabas, Χώρος και ύλη [*Espace et matière*], χ.χ. λάδι σε καμβά, 151 x 120 εκ., ιδιωτική συλλογή.

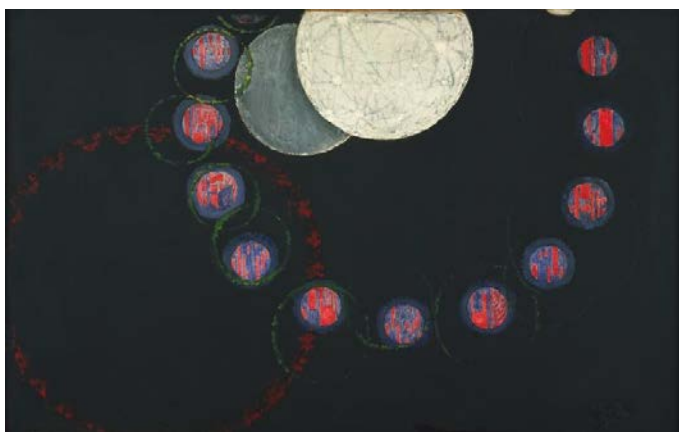


Εικ. 3.5.10 (πάνω αριστερά) Hippolyte Baraduc, «Η αιθερική δίνη». Στο *Les vibrations de la vitalité humaine*, Παρίσι: J. B. Baillière, 1904, σελ. 149.

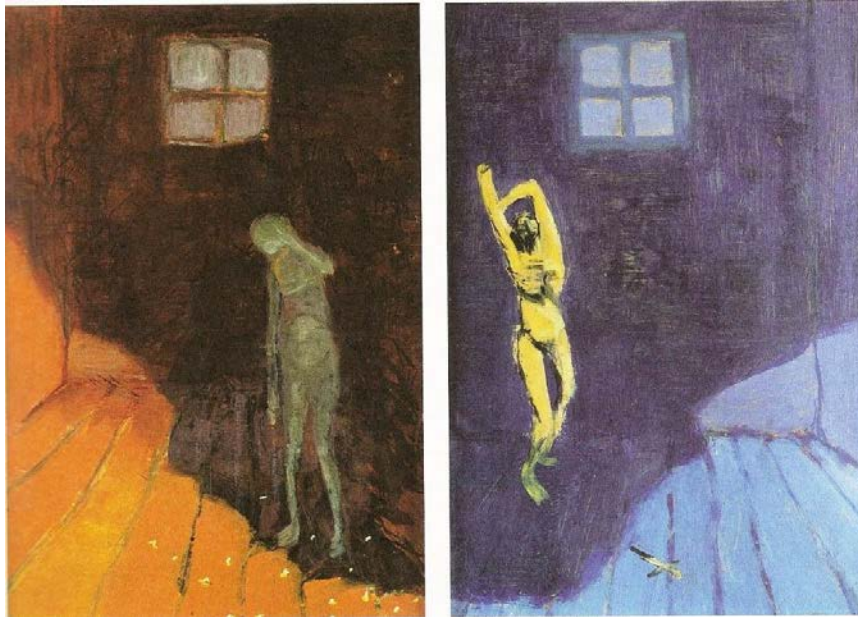
Εικ. 3.5.11 (κάτω αριστερά) Edward Warner, *Το Τσάκρα του στέμματος [Σαχασράρα] [The crown Chakra]*, 1927, από το βιβλίο του C[harles] W[ebster] Leadbeater, *The Chakras: a monograph*, Γουίτον: Theosophical Publishing House, 1927, προμετωπίδα.



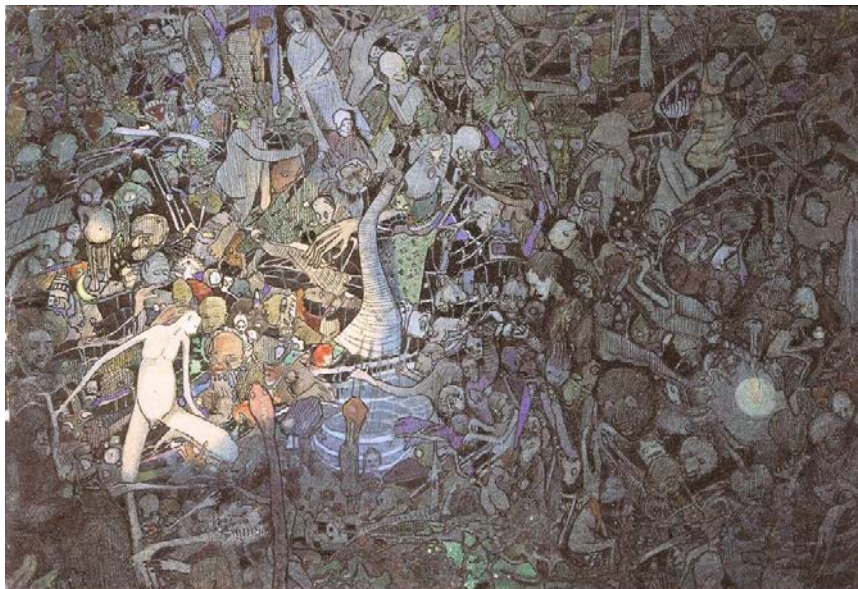
Εικ. 3.5.12 František Kupa, *Κοσμική ανάβλυση*, 1913-1914, λάδι σε καμβά, 115 x 125 εκ., Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη. (πάνω δεξιά: Albert de Rochas, ό.π. εικ. 3.5.3)



Εικ. 3.5.13 František Kupa, *Το πρώτο βήμα*, 1909-1913, λάδι σε καμβά, 83,2 x 129,6 εκ., Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη (δεξιά: Maurice Chabas, *Η έκλειψη ή οι εννέα σφαίρες*, ό.π., εικ. 3.5.7).

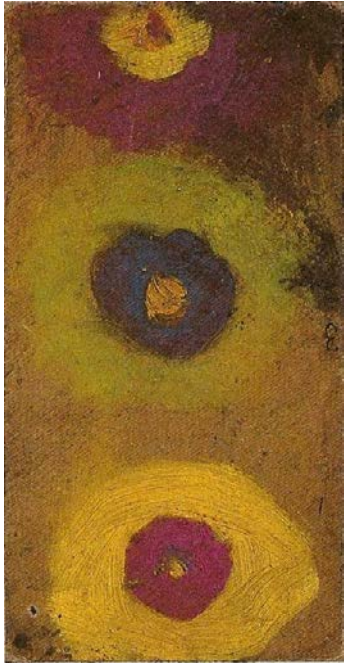


Εικ. 3.6.1 Josef Váchal, *Κελιά της ζωής και του μυστικισμού (δίπτυχο)*, 1907, λάδι σε χαρτόνι, 29,6 x 20,5 και 28,6 x 19,5 εκ., Μουσείο της Λογοτεχνίας, Πράγα.

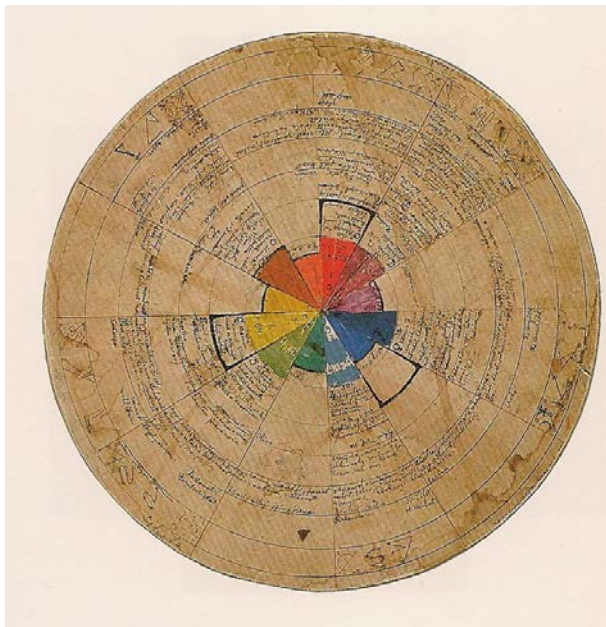


Εικ. 3.6.2 Josef Váchal, *Το στοιχειώδες πεδίο*, 1907, μελάνι Κίνας σε ακουαρέλα, 30,6 x 52,3 εκ., Μουσείο της Λογοτεχνίας, Πράγα.

Εικ. 3.7.1 František Dvořák, *Συμπληρωματικοί χρωματικοί κύκλοι*, χ.χ., λάδι σε χαρτόνι, 13 x 7 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3.7.2 (δεξιά) František Dvořák, *Σφαίρες*, 1900, λάδι σε καμβά και χαρτόνι, 21,1 x 11,8 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3.7.3 František Dvořák, *Αστρικοί κύκλοι, χρώματα, πλανήτες και στοιχεία, ζωικά και φυτικά σύμβολα καθώς και σύμβολα του σώματος και κύκλοι με ιδιότητες, πάθη, μοίρες και ονόματα*, 1909-1914, λάδι και σιλική μελάνη σε χαρτί, διάμετρος 28 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3.7.4 František Dvořák, *Το ηχώδες σύμπαν*, 1909–1914, λάδι σε καμβά, 13,6 x 20 εκ. ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3.7.5 František Dvořák, *Εμφάνιση φώτων και χρωμάτων*, χ.χ., λάδι σε χαρτόνι, 9,6 x 13,8 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3.8.1 George Hall Neale, *Cyril Scott*, εκτέθηκε το 1930, λάδι σε καμβά, 71,1 x 91,7 εκ., National Portrait Gallery, Λονδίνο.

Εικ. 3.8.2 Cyril Scott, *Κάστρο με δέντρα*, υδατογραφία, ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3.8.3 (αριστερά) Paul Sérusier,
Κύλινδρος χρυσού, λάδι σε χαρτόνι, π. 1910,
38,2 x 23,5 εκ., Musée des Beaux-Arts, Ρεν.

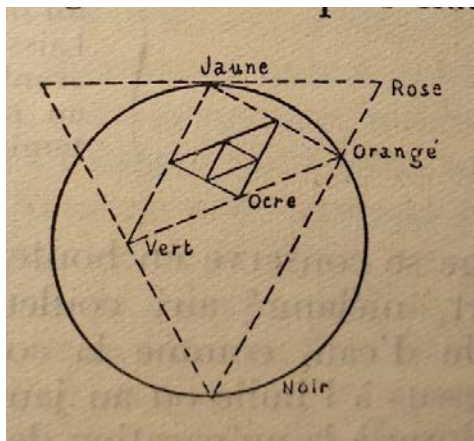
Εικ. 3.8.4 (κάτω αριστερά) Paul Sérusier,
Τετράεδρα, π. 1910, λάδι σε καμβά, 91,5 x
57,4 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι.

Εικ. 3.8.5 (κάτω δεξιά) Claude Bragdon, Εικ.
Μαθηματικές αφαιρέσεις [*Mathematical
Abstractions*], 1941, υδατόχρωμα με μελάνι
και μολύβι σε χαρτί, 50,8 x 71,12 εκ.,
Courtesy Peter Bragdon and the Memorial
Art Gallery of the University of Rochester.



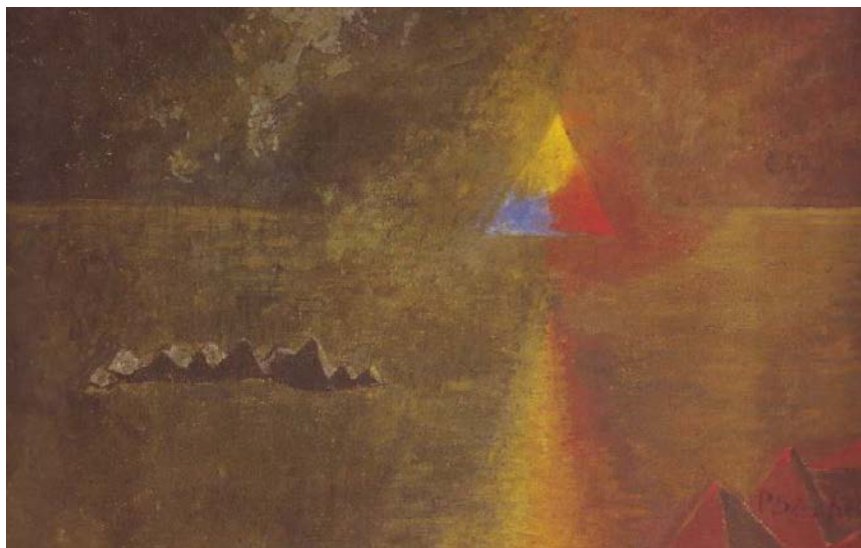


Εικ. 3.8.6 (πάνω) Paul Sérusier, *Χρωματικός κύκλος*, χ.χ. λάδι σε ξύλο, 41 x 32,5, Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven.



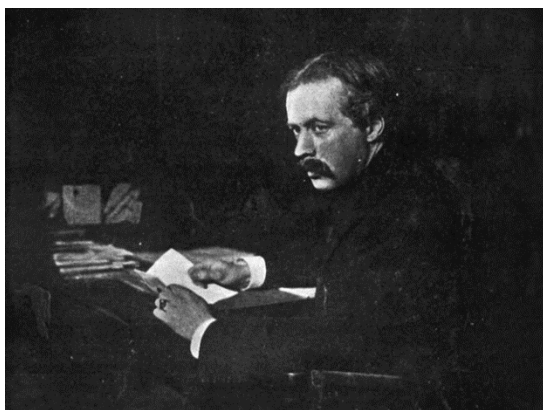
Εικ. 3.8.7 (αριστερά) Paul Sérusier, *A.B.C. de la peinture*, Παρίσι: La Douce France, Henri Floury, 1921, [1975], σελ. 75.

Εικ. 3.8.8 (κάτω) Paul Sérusier, *Οι απαρχές*, 1909, λάδι σε καμβά, 72 x 44 εκ., ιδιωτική συλλογή.



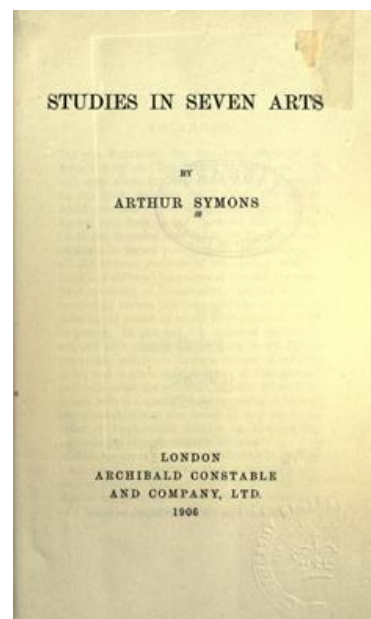
Εικ. 3.9.2 (αριστερά) George Frederic Watts, *Ο οικιστής των αδύτων*, 1885-1886, λάδι σε καμβά, © Tate Britain, Λονδίνο.

Εικ. 3.9.3 (δεξιά) George Frederic Watts, *Ο πανταχού παρών*, 1887-1896, λάδι σε καμβά, 162,6 x 109,2 εκ., © Tate Britain, Λονδίνο.



Εικ. 3.9.1 “Mr. Arthur Symons” (1865–1945), φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στο *The Critic*, τόμ. 29, τχ. 2, Αύγουστος 1901: 102.

Δεξιά: Symons, Arthur. *Studies in Seven Arts*. Λονδίνο: Archibald Constable, 1906.





Εικ. 3.9.4 George Frederick Watts, (πάνω)
Μετά τον κατακλυσμό: Η τεσσαρακοστή πρώτη μέρα [*After the Deluge: The Forty-First Day*], π. 1885-1891, λάδι σε καμβά, 105 x 179 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ, © Watts Gallery Trust.



Εικ. 3.9.5 (αριστερά)
Joseph Mallord William Turner, Φως και χρώμα (Η θεωρία του Γκαίτε) – το πρωινό μετά τον κατακλυσμό – ο Μωυσής γράφει το βιβλίο της Γένεσης, 1843, λάδι σε καμβά, 78,5 x 78,5 εκ., © Tate Britain, Λονδίνο.



Εικ. 3.9.6 (αριστερά) George Frederic Watts, *Πρόοδος* [*Progress*], 1902–1904, λάδι σε καμβά, 282,9 x 142,2 εκ., The Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ, © Watts Gallery Trust.

Εικ. 3.9.7 (δεξιά) Frederick Watts, *Αυτή κληθήσεται γυνή*, 1880, λάδι σε καμβά, 259 x 116 εκ., © Tate Britain, Λονδίνο.



Εικ. 3.9.8 (πάνω) Albert Joseph Moore, *Ο μουσικός* [*A Musician*], 1867, λάδι σε καμβά, 28,6 x 38,7 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, Νιου Χέιβεν.

Εικ. 3.9.9 *Εστία, Διώνη και Αφροδίτη*, από το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, π. 447-432 π.Χ., μάρμαρο, © The British Museum, Λονδίνο.

Αριστερά: George Frederic Watts, *Ο πανταχού παρών*, ό.π., εικ. 3.9.3



Εικ. 3.9.10 George Frederick Watts, *Ενδυμίον*, π. 1872, λάδι σε καμβά, 52 x 65 εκ., ιδιωτική συλλογή.



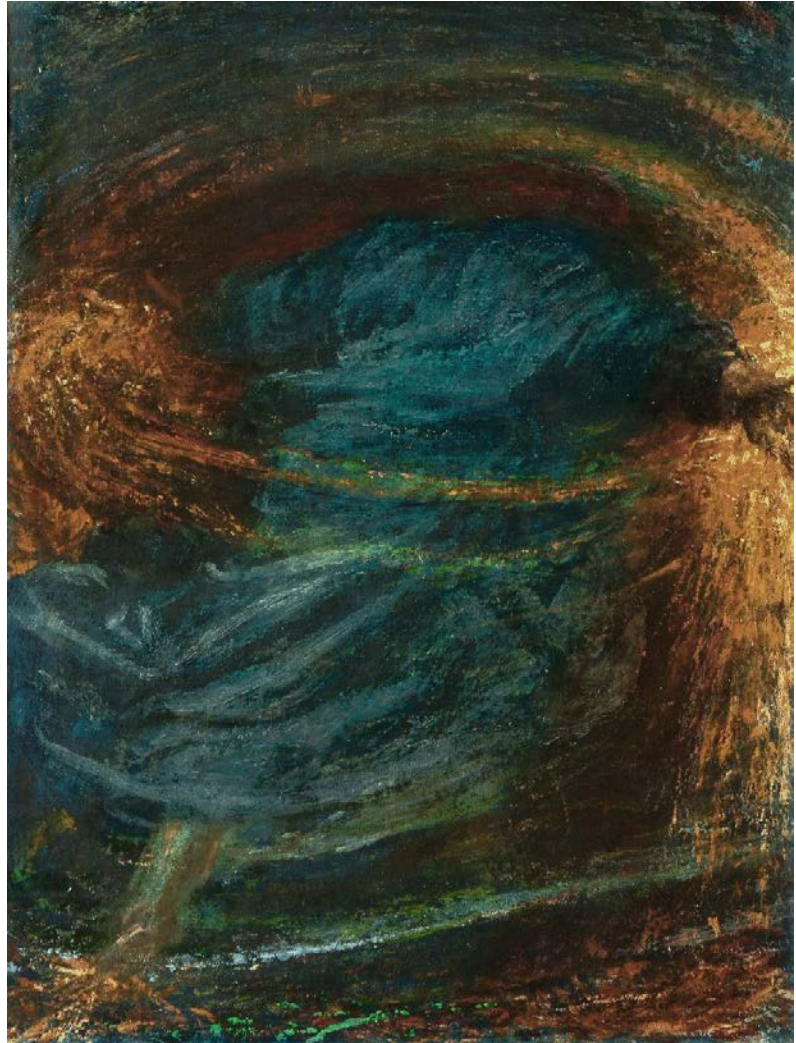
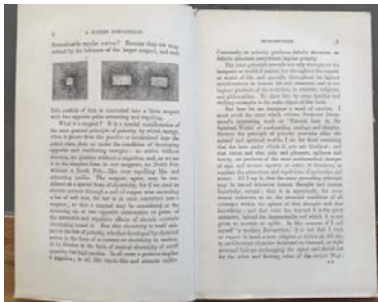
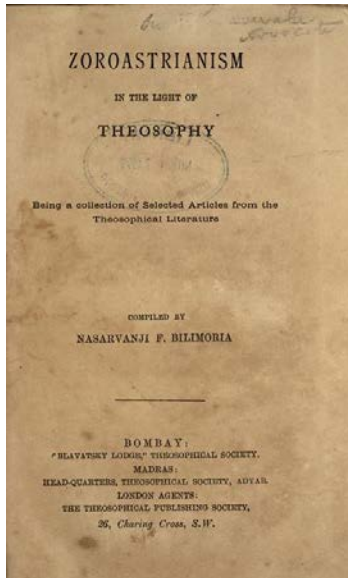
Εικ. 3.9.11 George Frederic Watts, *Ενδυμίον*, π. 1903-4, λάδι σε καμβά, 104,1 x 121,9 cm, Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ, © Watts Gallery Trust.



Αριστερά: Margaret Watts-Hughes, «Καμπυλόγραμμα σχήμα», στο *The Eidophone Voice Figures*, ό.π., εικ. 1.22.6.



Πάνω: George Frederic Watts, *Ο πανταχού παρών*, ό.π., εικ. 3.9.3



Εικ. 3.9.12 (κάτω δεξιά) George Frederick Watts, *Ο ευτυχισμένος πολεμιστής* [*The Happy Warrior*], 1884, 77 x 64,3 εκ., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Μόναχο.

Εικ. 3.9.13 (πάνω δεξιά) George Frederick Watts, *Ο σερμοβόλος των συστημάτων*, 1898-1903, λάδι σε καμβά, 66,04 x 53,34 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ, © Watts Gallery Trust.

Εικ. 3.9.14 Αριστερά: Nasarvanji F. Bilimoria, *Zoroastrianism in the Light of Theosophy*. Λονδίνο: The Theosophical Publishing Society, 1896, σελ. 2-3.

Αριστερά: Εικόνα με απεικόνιση μαγνητικού πεδίου, από το Samuel Laing, *A modern Zoroastrian*, ό.π., σελ. 2.





Εικ. 3.9.15 George Frederic Watts, *Ο δελτιογράφος άγγελος* [A Recording Angel], από το 1888, λάδι σε καμβά, 58,4 x 25,4 εκ., Watts Gallery, Κόμπτον, Γκίλφορντ, © Watts Gallery Trust.

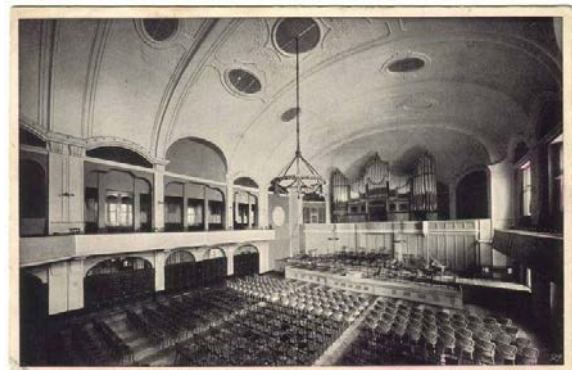
Κάτω: λεπτομέρεια από το *Ιδού ο Νυμφίος*, βλ. παρακάτω, εικ. 3.10.4

Κάτω: Michelangelo, *Δημιουργία του Ήλιου, του Φεγγαριού και της Βλάστησης*, νωπογραφία, Καπέλα Σιστίνα.





Εικ. 3.10.1 Αποψη του Θεοσοφικού Συνεδρίου στο Μόναχο, 1907. Κύρια αίθουσα με συμμετέχοντες. Ο Rudolf Steiner, τέταρτος από αριστερά, κάθεται δίπλα στην Marie von Sivers (1867-1948). Η Annie Besant (1847-1933) είναι η δεύτερη καθιστή μορφή από τα αριστερά. Στο βάθος φαίνονται οι Αποκαλυπτικές Σφραγίδες της Clara Rettich (1860-1906). Η φωτογραφία φυλάσσεται στο Goetheanum (Documentation), Dornach.



Εικ. 3.10.2 Το πρόγραμμα του Θεοσοφικού Συνεδρίου στο Μόναχο το 1907.

Εικ. 3.10.3 Η μεγάλη εορταστική αίθουσα του Τόνχαλε στο Μόναχο / Κάιμζααλ [Großer Festsaal der Tonhalle/Kaimsaal].



Εικ. 3.10.4 Πάνω αριστερά: Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), λάδι σε καμβά, 200 x 200 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, inv. Π.641.



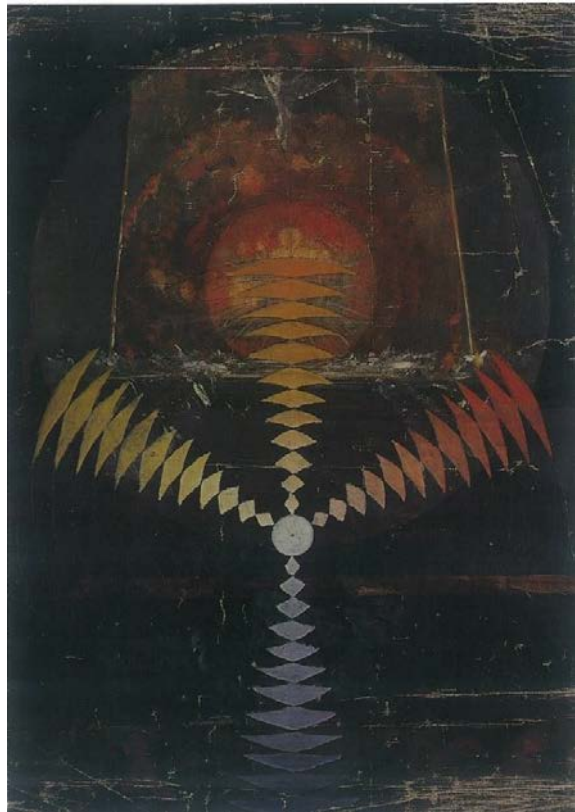
Εικ. 3.10.6 (πάνω) Rudolf Steiner, *Σκίτσο για τη μεσαία μορφή του αγγέλου στον μικρό θόλο του πρώτου Γκαϊτεάνουμ*, 1914, παστέλ σε χαρτί, 50,8 x 40,5 εκ., Kunstsammlung Goetheanum, Βασιλεία.

Εικ. 3.10.7 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), ό.π. Michelangelo, *Δημιουργία του Ήλιου, του Φεγγαριού και της Βλάστησης*, νωπογραφία, Καπέλα Σιστίνα.



Εικ. 3.10.5 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), ό.π. [*Aus dem Lichte die Liebe*], έγχρωμο αντίγραφο κατόπιν παραγγελίας του Rudolf Steiner.



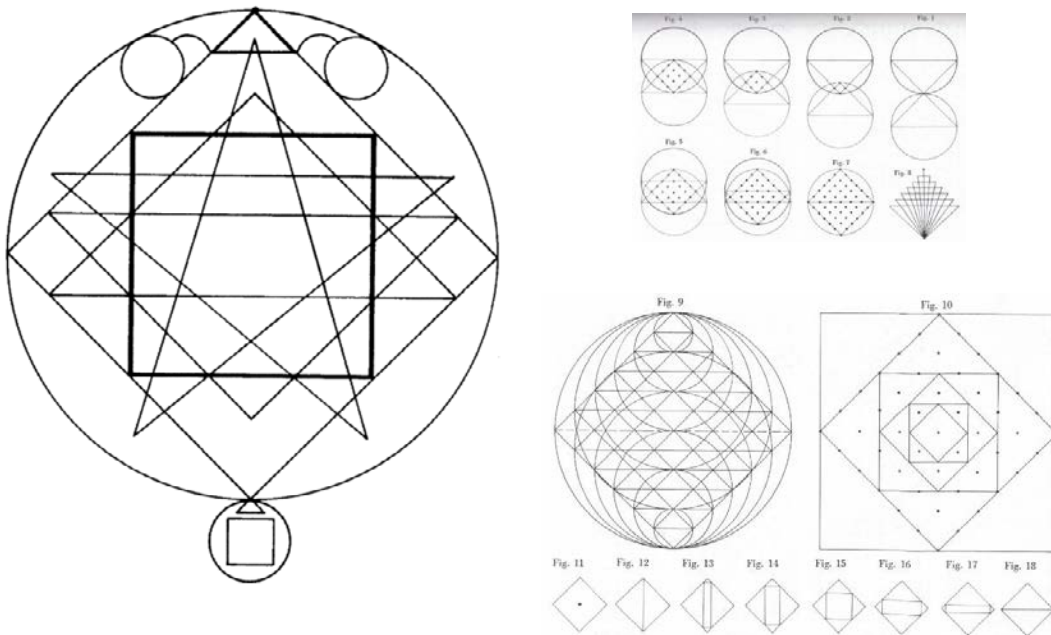
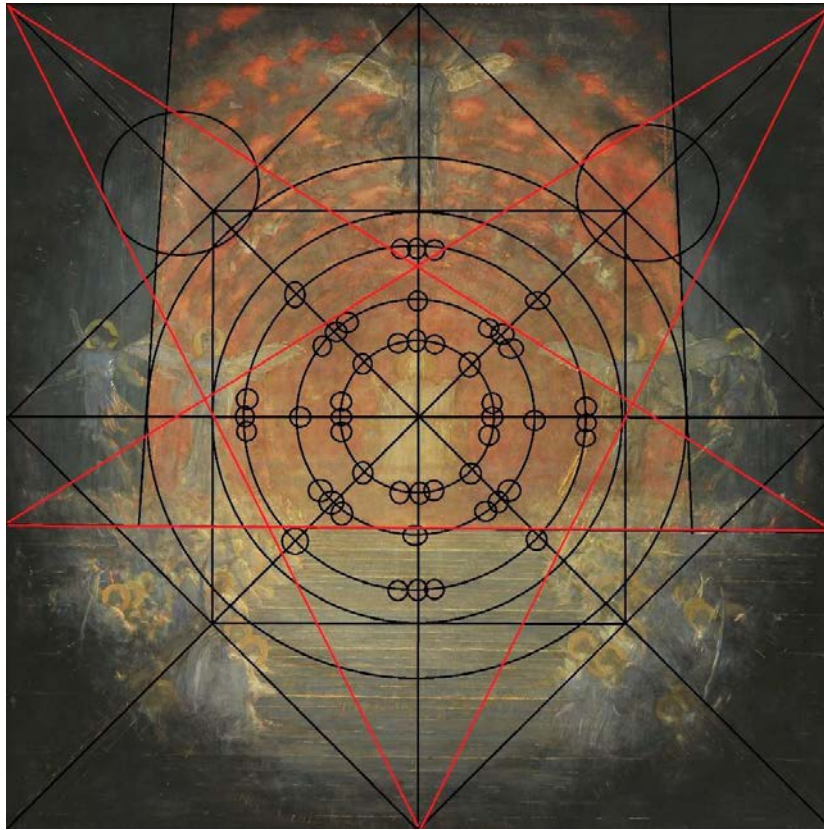


Εικ. 3.10.8 (πάνω δεξιά) Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (προκαταρκτικό σχέδιο, 1894–1900), λάδι σε καμβά, 85 x 60 εκ., Μόναχο, συλλογή της οικογένειας του καλλιτέχνη.

Εικ. 3.10.9 Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), *Σπουδή*, 1895–1900, άσπρο κραγιόνι σε μαύρο χαρτί, 23,5 x 18,5 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα. Αρ. κατ. Π.593/4.

Εικ. 3.10.10 (κάτω αριστερά) Νικόλαος Γύζης, *Αρμονία* (σχέδιο), 1893, μεικτή τεχνική σε χαρτόνι, 62,5 x 58 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη, Θεσσαλονίκη.

Εικ. 3.10.11 (πάνω αριστερά) Hilma af Klint, *Ομάδα Χ, αρ. 1, Ρετάμπλ [Altarbild]*, 1915, λάδι σε καμβά, 237,5 x 179,5 εκ., The Hilma af Klint Foundation, Στοκχόλμη.



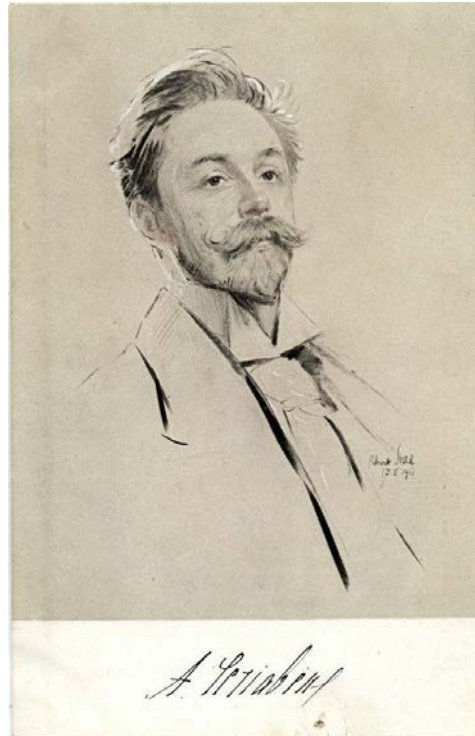
Εικ. 3.10.12 (πάνω) Νικόλαος Γύζης, *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* (1899-1900), ό.π. Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος.

Εικ. 3.10.13 (κάτω δεξιά) Helena P. Blavatsky, «Συζυγίες», από το *Collected Writings*, τόμ. 13, 1890–1891, επιμ. Boris De Zirkoff. Γουίτον, Ιλινόις: Theosophical Publishing House, 1982, σελ. 19–20.

Εικ. 3.10.14 (κάτω αριστερά) Helena P. Blavatsky, «Σχέδιο του Πληρώματος, σύμφωνα με τον Βαλεντίνο», από το *Collected Writings*, τόμ. 13, 1890–1891, επιμ. Boris De Zirkoff. Γουίτον, Ιλινόις: Theosophical Publishing House, 1982, σελ. 15.



Εικ. 3.10.15 Andrej Belyj, Σχέδια που αναπαριστούν αγγελικά τάγματα (Θρόνοι), τα οποία έγιναν μετά από καθοδήγηση του Rudolf Steiner. Στο πάνω σχέδιο υπάρχει η εξής σημείωση: «Δρ. Στάνερ: οι αγαθές οντότητες βοηθούν στην απελευθέρωση του αιθερικού σώματος ακόμη και αν αυτό προκαλεί πόνο». Kunstsammlung Goetheanum, Βασιλεία.



Εικ. 4.1 (πάνω αριστερά) Leonid Pasternak, *Ο Σκριάμπιν στο πιάνο*, 1909, μαύρη κιμωλία, σε καφέ χαρτί, 24,4 x 18,9 εκ., Μουσείο Σκριάμπιν, Μόσχα.

Εικ. 4.2.1 (κάτω δεξιά) Robert Sterl, *Αλεξάντερ Σκριάμπιν*, 1911, 52 x 38,5 εκ., κιμωλία, Robert-Sterl Haus, Νάουντορφ/Στρούπεν (Δρέσδη).

Εικ. 4.2.2 (κάτω αριστερά) Robert Sterl, *Κοντσέρτο για πιάνο με τον Αλεξάντερ Σκριάμπιν και τον Σεργκέι Κουσεβίτσκι*, 1910, λάδι σε χαρτί και ξύλο, 23 x 31,5 εκ., Gemäldegalerie Neue Meister, Δρέσδη.

Εικ. 4.2.3 (αριστερά) Robert Sterl, *Αλεξάντερ Σκριάμπιν*, 1911, κάρβουνο, κιμωλία και έγχρωμο μολύβι, 33,9 x 24,9 εκ. Robert-Sterl-Haus, Νάουντορφ/Στρούπεν (Δρέσδη).

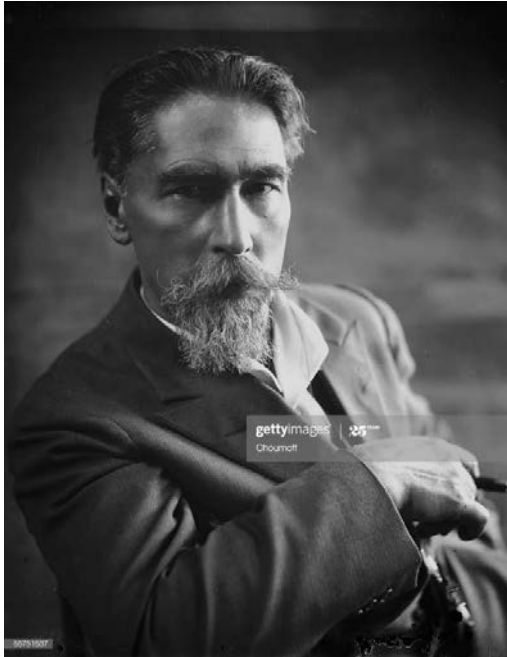
Εικ. 4.2.4 (πάνω δεξιά) Καρτ-ποστάλ με προσωπογραφία του Σκριάμπιν βασισμένη σε ένα σχέδιο του Ρόμπερτ Στερλ, π. 1910.





Εικ. 4.3 Απόψεις του εσωτερικού του σπιτιού του Σκριάμπιν (σήμερα Μουσείο Σκριάμπιν). Πηγή: <https://www.mos.ru/> (τελευταία πρόσβαση: Απρίλιος 2021).





Εικ. 4.4.1 Φωτογραφία του Séraphin Soudbinine από τον Choumoff. Roger Violet, Getty Images.



Εικ. 4.4.2 (πάνω δεξιά) Séraphin Soudbinine, *Προτομή του Σκριάμπιν*, μετά το 1908, μπρούτζος, Μουσείο Σκριάμπιν.

Εικ. 4.4.3 Séraphin Soudbinine, *Προς το φως*, 1908, μπρούτζος, 41.5 x 44 x 31 εκ., Παρίσι, ιδιωτική συλλογή.





Εικ. 4.4.4-5 Séraphin Soudbinine, διακοσμητικά παραπετάσματα [*Fortissimo* (πάνω) και *Pianissimo* (κάτω)] για το δωμάτιο μουσικής του Σόλομον Ρ. Γκούγκενχάιμ [Solomon R. Guggenheim] (1861–1949) στο Πορτ Ουάσινγκτον, στο Λονγκ Άιλαντ, 1925–1926.

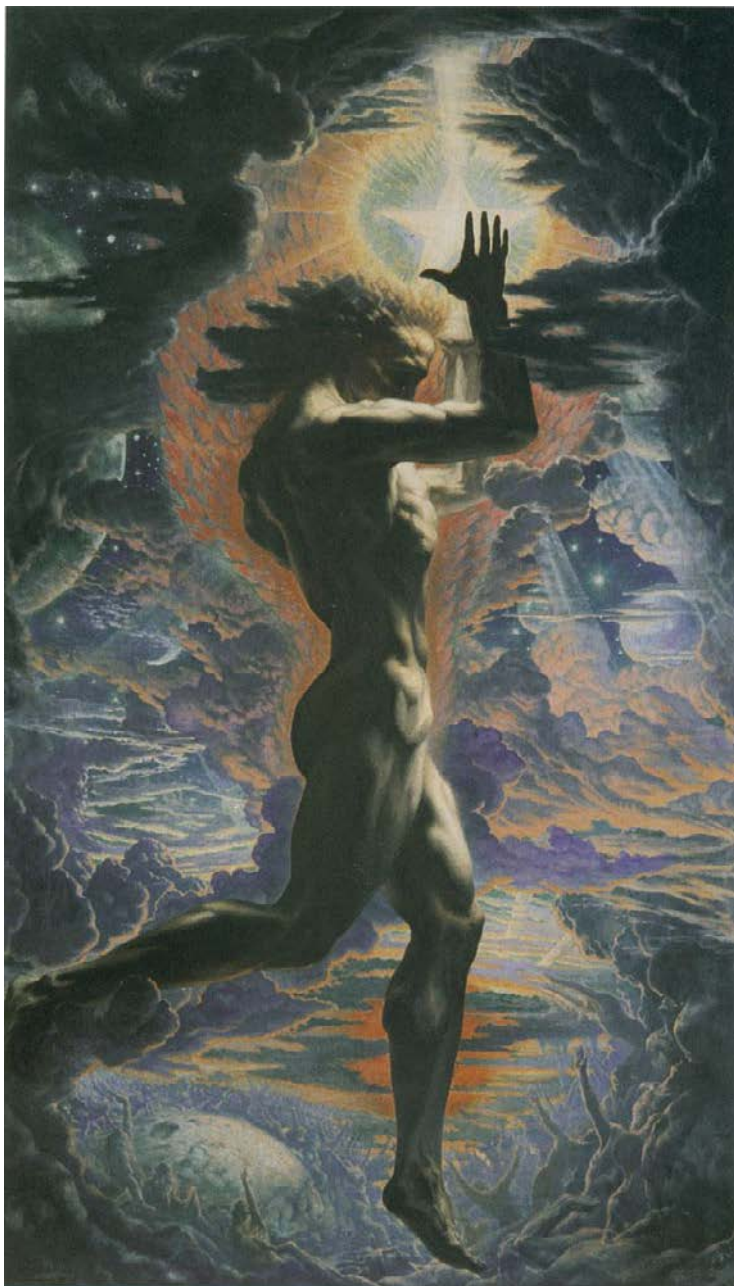




Εικ. 4.5.1 (πάνω) Auguste de Niederhäusern (Rodo), *Το ποίημα της φωτιάς*, πρώτη μακέτα, 1908, τζάκι διακοσμημένο με ανάγλυφες και ολόγλυφες μορφές, επιψευδαργυρωμένος γύψος, 196 x 246 εκ., Γενεύη, Musée d'art et d'histoire 1925-1944, καταστράφηκε σε πυρκαγιά το 1987, © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : MAH Atelier de photographie

Εικ. 4.5.2 (δεξιά) Auguste de Niederhäusern (Rodo)(χύτες) και Adrien-Aurélien Hébrard, *Μάσκα γυναίκας*, 1898, μπρούτζος, ύψος 56 εκ. (μαζί με βάση), © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Bettina Jacot-Descombes.





Εικ. 4.6.1 Jean Delville, *Προμηθέας*, 1907, λάδι σε καμβά, 500 x 250, Βρυξέλλες, Université libre de Bruxelles.

Εικ. 4.6.1.1 (πάνω δεξιά) Σκεπτομορφή που αναπαριστά τον Λόγο του ηλιακού συστήματος. Από το Annie Besant and C. W. Leadbeater, *Thought-Forms* (1905), ό.π., σελ. 68–69.



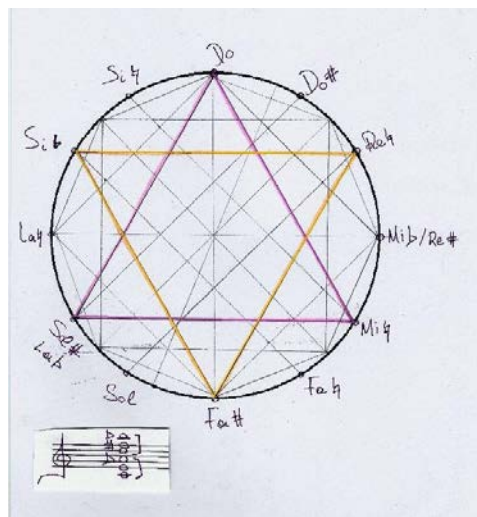
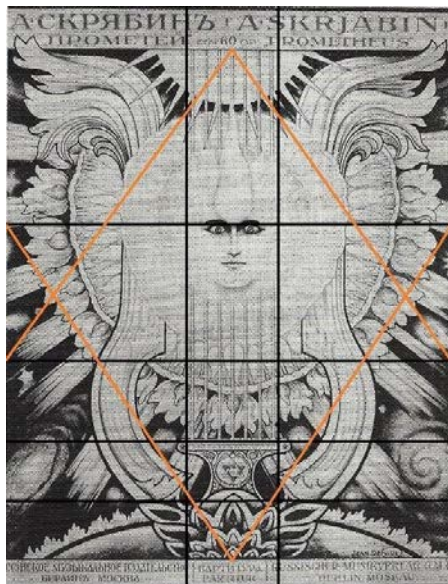
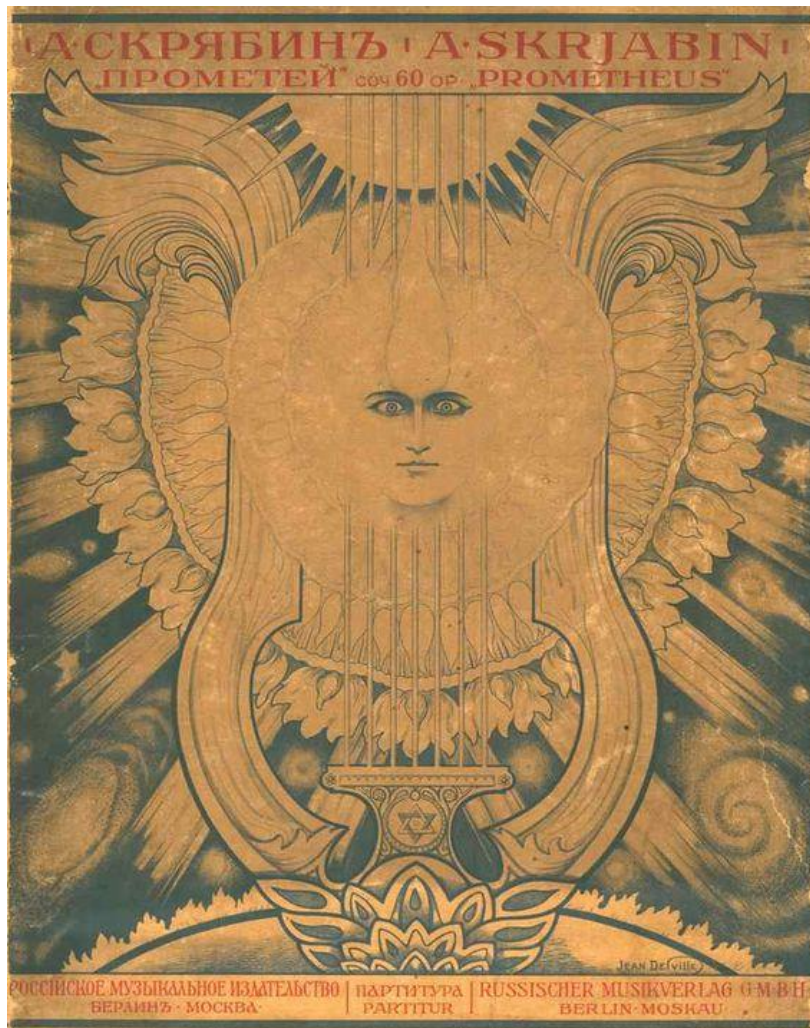
Εικ. 4.6.1.2 Μεγάλο αμφιθέατρο του Palais Mondial κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παναφρικανικού Συνεδρίου, Σεπτέμβριος 1921. Ο *Προμηθέας* του Ζαν Ντελβίλ σε περίοπτη θέση στο μέσον της αίθουσας.



Εικ. 4.6.1.3 František Kupka, *Μπλε και κόκκινος Προμηθέας*, 1909–1910, ακουαρέλα σε χαρτί, 32,1 x 29,3 εκ., Narodni Galerie, Πράγα.

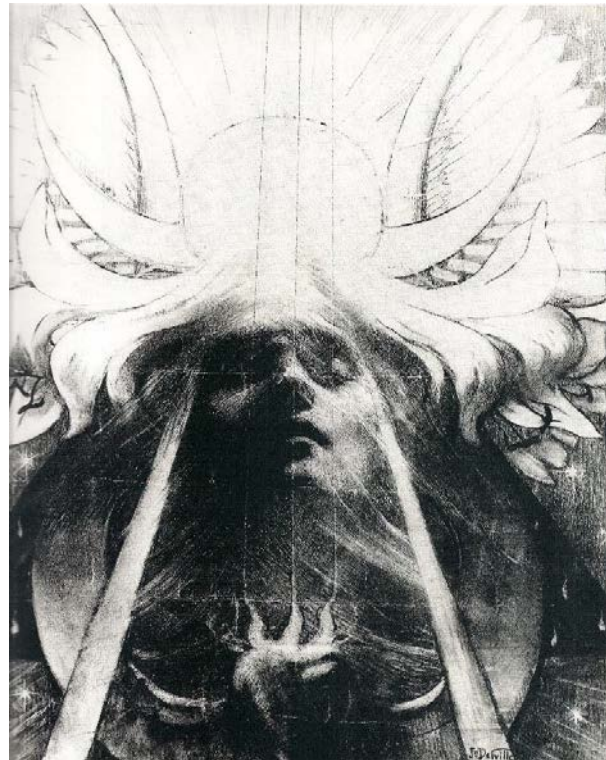
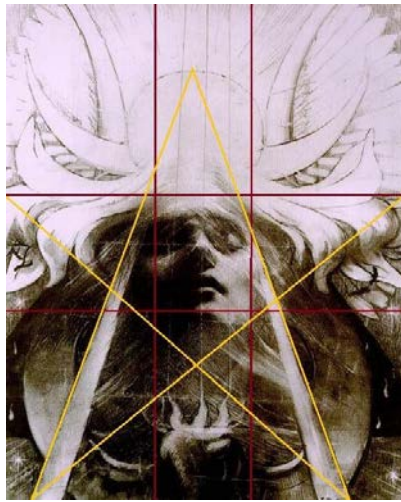


Εικ. 4.6.2 Jean Delville, *Συμβολισμός της σάρκας και του πνεύματος [La Symbolisation de la chair et de l'esprit]*, 1890, λάδι σε καμβά, 64 x 39 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 4.6.1.4 (πάνω) Jean Delville, Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του *Προμηθέα* *Op. 60* του Σκριάμπιν, εκδοτικός οίκος Koussevitzky, Βερολίνο 1912.

Εικ. 4.6.1.5 (κάτω αριστερά) Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος με βάση το λόγο της χρυσής τομής στο εξώφυλλο του *Προμηθέα* *Op. 60* του Σκριάμπιν. Οι μετρήσεις έχουν γίνει με κριτήριο τις αυθεντικές διαστάσεις του έργου.



Εικ. 4.6.3.1 (πάνω δεξιά) Jean Delville, *Πάρσιφαλ*, 1890, κάρβουνο σε χαρτί, 70 x 56 εκ., ιδιωτική συλλογή. Εικ. 4.6.3.2 (πάνω αριστερά) Γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος στον *Πάρσιφαλ* του Jean Delville.

Εικ. 4.6.4 (κάτω) Jean Delville, *Η Σχολή του Πλάτωνα*, 1898, λάδι σε καμβά, 260 x 605 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι (γεωμετρικές χαράξεις του γράφοντος).



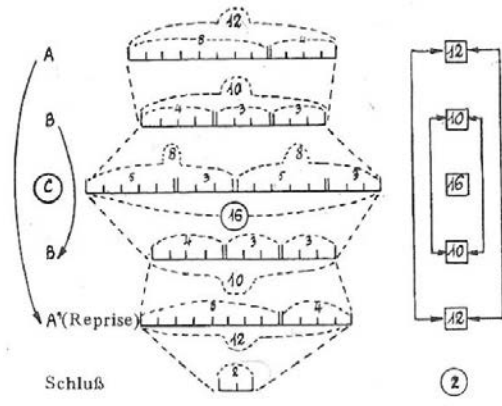


Εικ. 4.6.4.1 (αριστερά) Ο Ζαν Ντελβίλ με ελευθεροτεκτονική αμφίεση.

Εικ. 4.6.4.2 (δεξιά) Ο Οτλέ, ο Ντελβίλ και ο Κρισναμούρτι στο Οππεν, στην Ολλανδία, με αφορμή τη συνάντηση του Τάγματος του Άστρου.

PROMETHEUS
The Poem of Fire

Alexander Scriabin, Op. 60
1912-1918

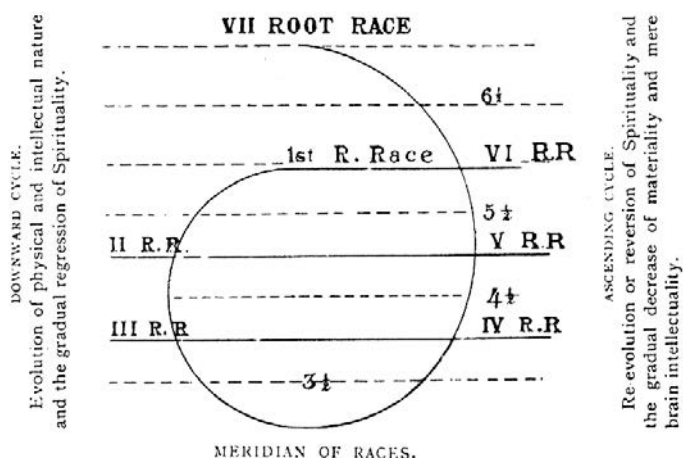


Εικ. 4.6.1.7 (πάνω αριστερά) Alexander Scriabin, πρώτη σελίδα από την παρτιτούρα του συμφωνικού ποιήματος *Ο Προμηθέας* ή *Ποίημα της φωτιάς* (Op. 60). Στο πάνω μέρος διακρίνεται η φωνή *Luce*.

Εικ. 4.6.1.8 (πάνω δεξιά) Μετροτεκτονική ανάλυση του *Ποιήματος* op. 63, *Ap. 1* (*Μάσκες*).

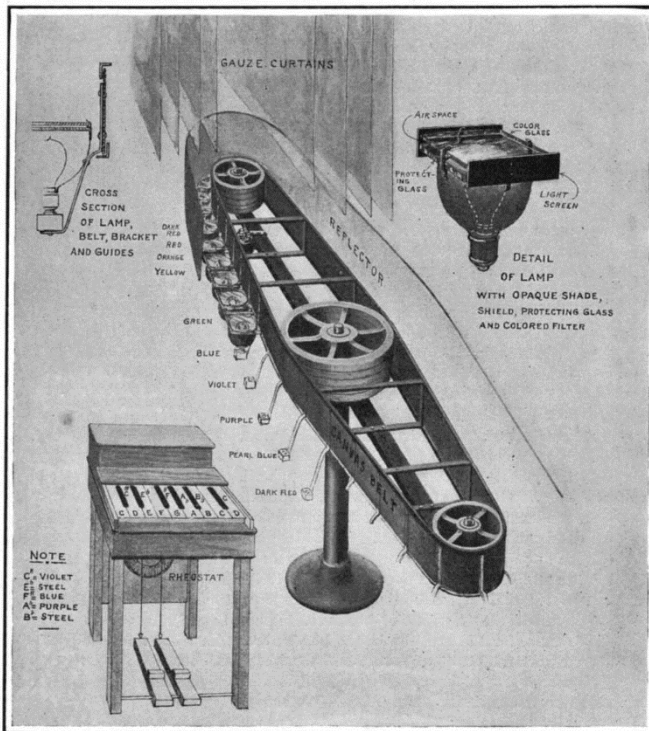
Εικ. 4.6.1.10 (κάτω) Helena P. Blavatsky, «Η σπείρα της εξέλιξης», από το *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, τόμ. 2, ό.π., σελ. 300.

EVOLUTION OF ROOT RACES IN THE FOURTH ROUND.



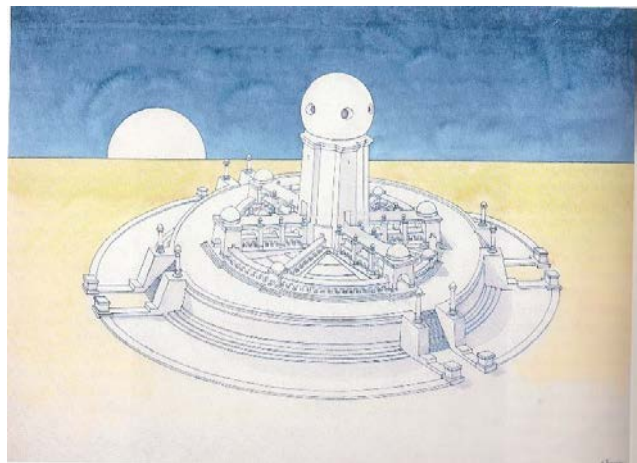
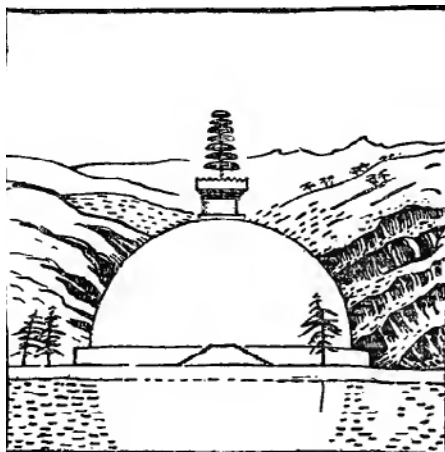
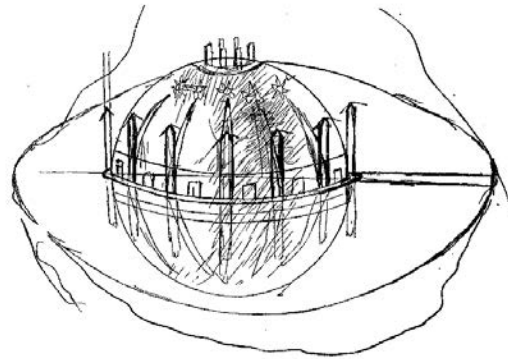
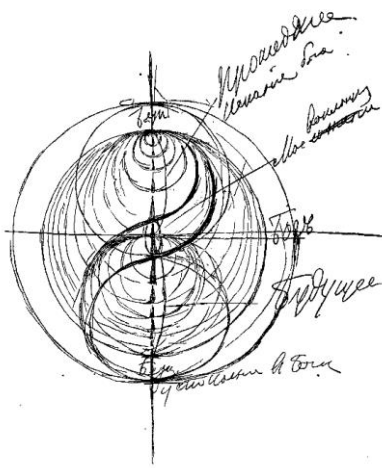


Εικ. 4.6.1.9 Ηλεκτρική κονσόλα του καθηγητή Alexander Moser με δώδεκα λαμπτήρες στερεωμένους σε ξύλινα βάση. Απόκειται σήμερα στο Κρατικό Μουσείο Σκριάμπιν στη Μόσχα. Πηγή: <https://www.mos.ru/en/news/item/46341073/> (τελευταία πρόσβαση: Απρίλιος 2021).



Εικ. 4.6.1.11 Φωτογραφικό στιγμιότυπο από την παράσταση του *Προμηθέα* στις 20 Μαρτίου 1915 στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Modest Altschuler. Αναπαραγωγή από Harry Chapin Plummer, “Color Music – A New Art Created with the Aid of Science,” *Scientific American*, τχ. 112, 10 Απριλίου 1915: 343.

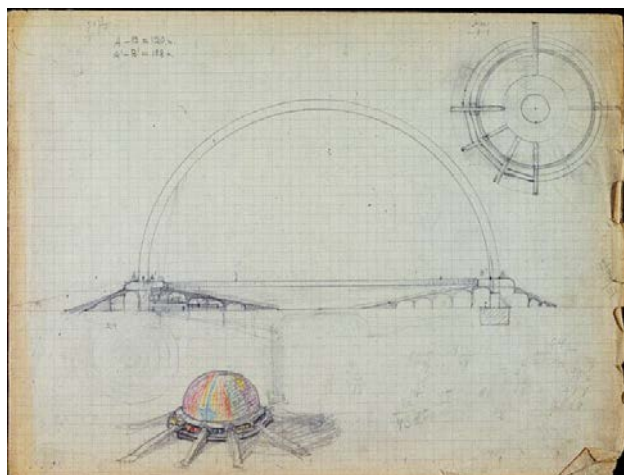
Εικ. 4.6.1.12 (αριστερά) Μηχανισμός του χρομοργάνου από την παράσταση του *Προμηθέα* στις 20 Μαρτίου 1915 στο Carnegie Hall στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Modest Altschuler.



Εικ. 4.7.1 (πάνω αριστερά) Alexander Scriabin, σχέδιο με αυτόγραφες σημειώσεις, π. 1914, *Russkie Propilei*, τόμ. 6, 1919: 155 κ.ε.

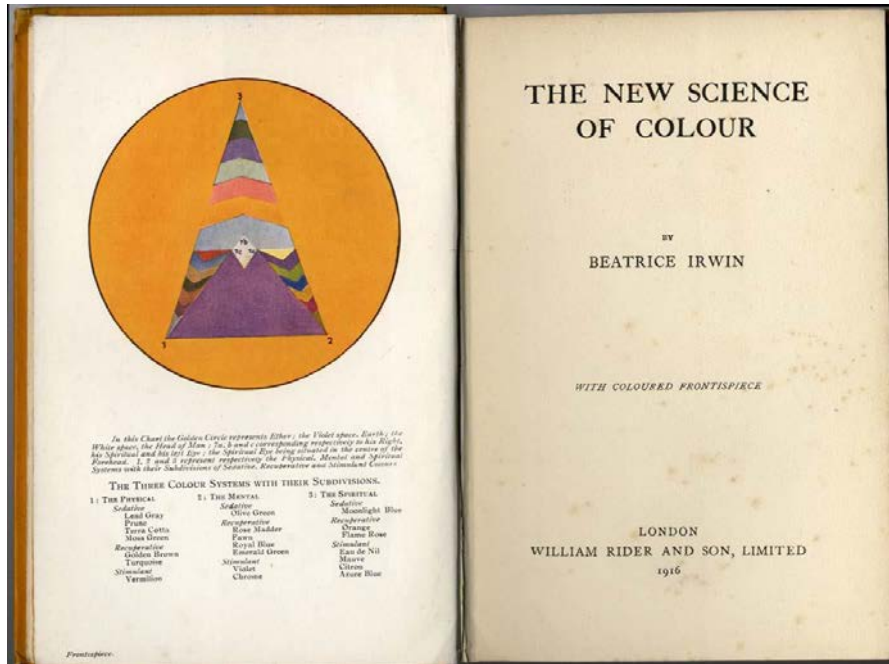
Εικ. 4.7.2 (πάνω δεξιά) Alexander Scriabin, σχέδιο για το ναό που θα στέγαζε το Μυστήριο, 1914, *Russkie Propilei*, τόμ. 6, 1919: 155 κ.ε.

Εικ. 4.7.4 (κάτω δεξιά) Albert Trachsel, *Εορτή της φύσης [Fête de la Nature]* από το *Le Poème – Les fêtes réelles*. Κολλοτυπία, 37,5 x 50,5. Παρίσι: Société du Mercure de France, 1897.



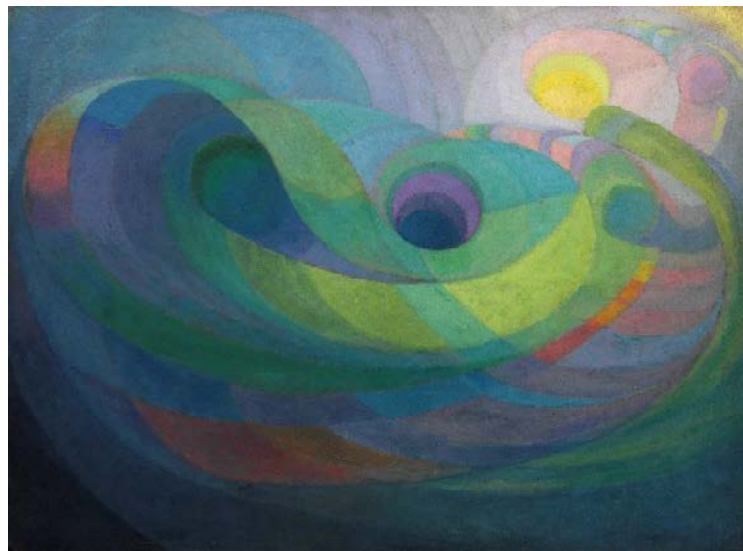
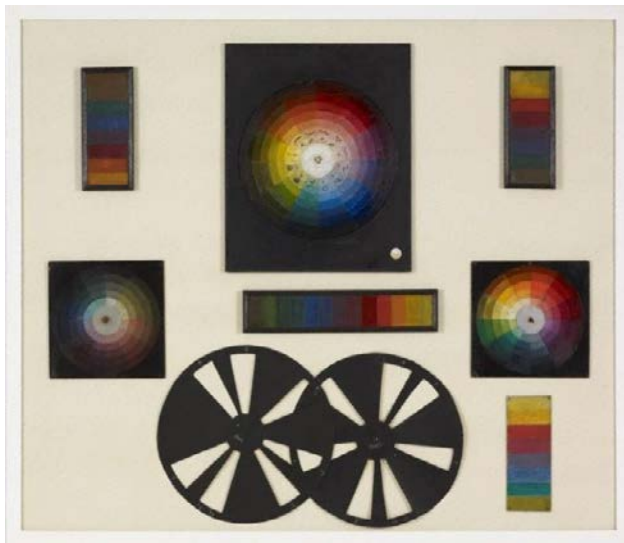
Εικ. 4.7.5 (κάτω αριστερά) William Richard Lethaby, «Κυκλικό οικοδόμημα» από το W[illiam] R[ichard] Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, Νέα Υόρκη: Macmillan, 1892, σελ. 48.

Εικ. 4.7.6 (κάτω δεξιά) Ivan Wyschnegradsky, *Σχέδιο για έναν φωταγωγημένο ναό*, 1943–1944, μολύβι σε μιλιμετρέ χαρτί, 24,5 x 32 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 4.7.8.2 (πάνω) Beatrice Irwin, *The New Science of Colour*, Φιλαδέλφεια: McKay, 1928 [Λονδίνο: William Rider & Son, 1916].

Εικ. 4.7.8.1 (αριστερά) Beatrice Irwin (φωτογραφία από το R. M. B. "The New Science of Colour. A Review", *The Occult Review*, τόμ. 23, τχ. 3, Μάρτιος 1916: 183).



Εικ. 4.7.9.1 (πάνω) Roy de Maistre, *Σύνθεση από χρωματικές κλίμακες και ρόδες*, π. 1919, λάδι σε χαρτόνι, 905 x 1055 εκ., Art Gallery of New South Wales, Σίντνεϊ.

Εικ. 4.7.9.2 (κάτω) Roy de Maistre, *Ρυθμική σύνθεση σε κίτρινο και πράσινο μινόρε*, 1919, λάδι σε πίνακα, 850 x 115, Art Gallery of New South Wales, Σίντνεϊ.



Εικ. 4.8.1 (αριστερά) Arnaldo Ginanni-Corradini, *Χρωματική συγχορδία* [*Accordo chromatico*], 1909, υδατογραφία σε χαρτί, 16 x 21 εκ., ιδιωτική συλλογή.



(αριστερά) Rudolf Steiner, *Σχέδιο στον πίνακα με χρωματικά πεδία.*



Εικ. 4.8.2 (κάτω) Arnaldo Ginanni-Corradini, *Η μουσική του χορού* [*Musica della danza*], 1912, παστέλ σε χαρτί, 20,3 x 25,4 εκ., Συλλογή Archivio Verdone.

Εικ. 4.8.3 (αριστερά στη μέση) Arnaldo Ginanni-Corradini, *Σπουδή για τις επιδράσεις ανάμεσα στα τέσσερα χρώματα* [*Studio di effetti fra Quattro colori*], παστέλ σε χαρτί, 17 x 10,5 εκ., Συλλογή Archivio Verdone.





Εικ. 4.9.1 Λέοπολντ Σουβάζ, *Χρωματικός ρυθμός [Rythme coloré]*, 1912, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 36 x 26 εκ., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

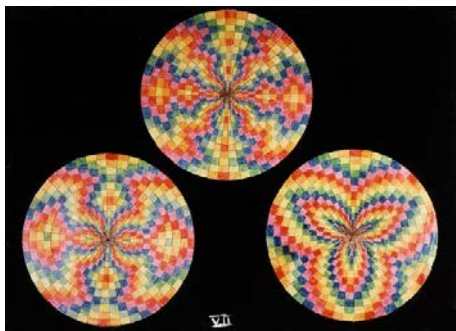


Εικ. 4.9.2 Λέοπολντ Σουβάζ, *Χρωματικός ρυθμός [Rythme coloré]*, 1913, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 33,3 x 31,2 εκ., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι.



Εικ. 4.10.1–3 Η Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt καθισμένη στο Sarabet, το 1919 (πάνω αριστερά), το 1922 (πάνω δεξιά) και το 1925 (κάτω δεξιά). Φωτογραφίες. Αρχείο Mary Elizabeth Hallock- Greenewalt, The Historical Society of Pennsylvania, Φιλαδέλφεια.

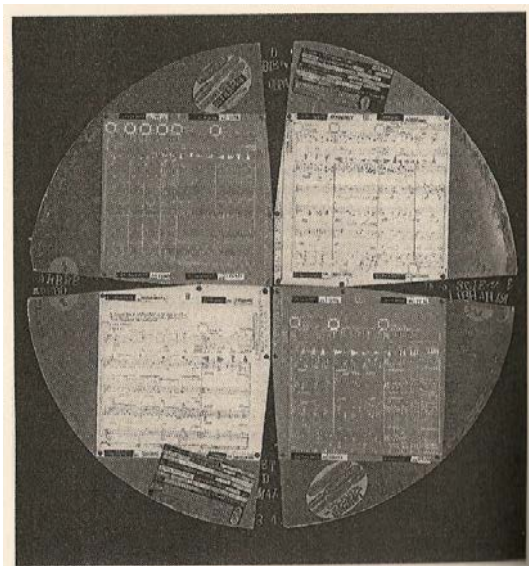
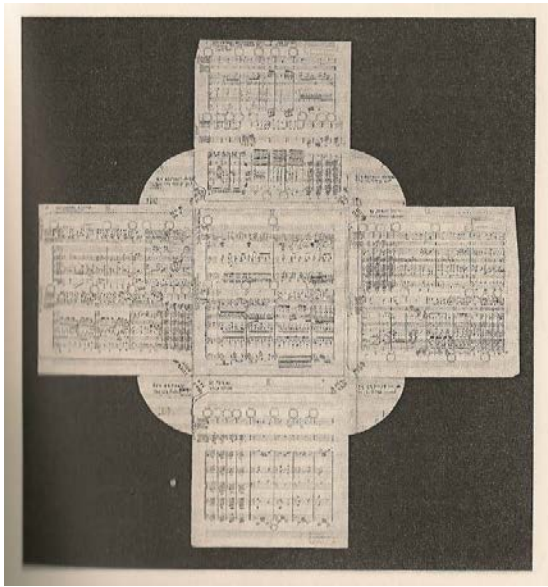
Εικ. 4.10.4 (κάτω αριστερά) Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt, *Light Score for the 1st Movement Moonlight Sonate by Beethoven, for Use with the Sarabet Light Player*, δίπλωμα ευρεσιτεχνίας, 1919. Πρώτο μέρος από τη *Σονάτα στο Σελινόφως* του Μπετόβεν (ορ. 27, αρ. 2, adagio), για το Sarabet.



Εικ. 4.11.1 (πάνω αριστερά) Ivan Wyschnegradsky, Χρωματικές σπουδές για το *Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple*, 1968, διάμετρος κύκλου 18 εκ., χρωματιστό μολύβι και παστέλ, Paul Sacher Stiftung, Βασιλεία (φωτογραφία του γράφοντος)

Εικ. 4.11.2 (πάνω δεξιά) Ivan Wyschnegradsky, Σχέδια του συνθέτη που εκτέθηκαν στη Documenta 14, Neue Galerie, Κάσσελ, 2017. Από πάνω αριστερά: *Ηχητικό δίκτυο [Réseau Sonore]*, 1943, μελάνι και μολύβι σε χαρτί· *Ημισφαίριο των 5184 κυψελίδων [Hémisphère de 5184 cellules]*, 1943–1950, χρωματιστό μολύβι, μελάνι σε χαρτί κολλημένο σε χαρτόνι· κάτω σειρά: χρωματικές σπουδές για το *Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple*, Crayon, 1943–1950, χρωματιστό μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 34.4 × 26.5 εκ· κάτω σειρά, δεύτερο σχέδιο από αριστερά: Σχέδιο για το υπερχρωματικό πιάνο [*Projet de clavier ultrachromatique*], 1943, χρωματιστό μολύβι, μελάνι σε χαρτί. Όλα τα έργα απόκεινται στο Paul Sacher Stiftung, Βασιλεία.

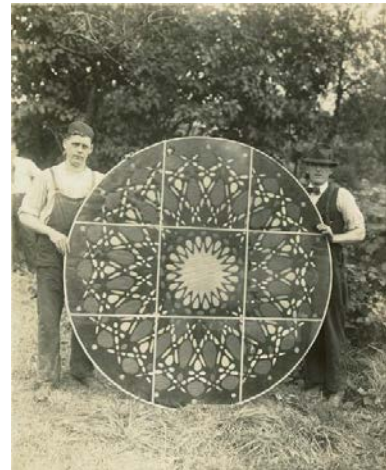
Εικ. 4.11.3 (κάτω αριστερά) Ivan Wyschnegradsky, *Χρωματική σπουδή για το «Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple»* και η μουσική παρτιτούρα που αντιστοιχεί σε αυτήν, 1943–1944, έγχρωμο μολύβι, ακουαρέλα και ινδικό μελάνι σε χαρτί, 32 x 24,5 εκ., ιδιωτική συλλογή, Στουτγάρδη.



Εικ. 4.12.1 (πάνω δεξιά) Η Marie-Antoinette Aussenac-Brogli χειρίζεται τον *Ηχητικό Σταυρό* [Le Croix sonore] του Νικολάι Ομπόχοφ. Εικόνα: *Comoedia*, 5 Μαρτίου 1934, (Φωτογραφία Ν. Υ. Τ.), σελ. 3.

Εικ. 4.12.2 (κάτω δεξιά) Nicolai Obukhov/Jean-François Dusailly/Michel Billaudot, *Ηχητικός Σταυρός* [Le Croix sonore], 1932–1933. Φωτογραφία: Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque musée de l'Opéra (D.Mus.1099).

Εικ. 4.12.3 (πάνω και κάτω αριστερά) Nicolai Obukhov, *Αποσπάσματα από Το βιβλίο της ζωής*, 1920-1925, Bibliothèque nationale de France.



Εικ. 4.13.1 (πάνω αριστερά) Claude Bragdon, Φεστιβάλ του Τραγουδιού και του Φωτός, Central Park, Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 1916, Bragdon Family Papers, Rare Books, Special Collections & Preservation, River Campus Libraries, University of Rochester.

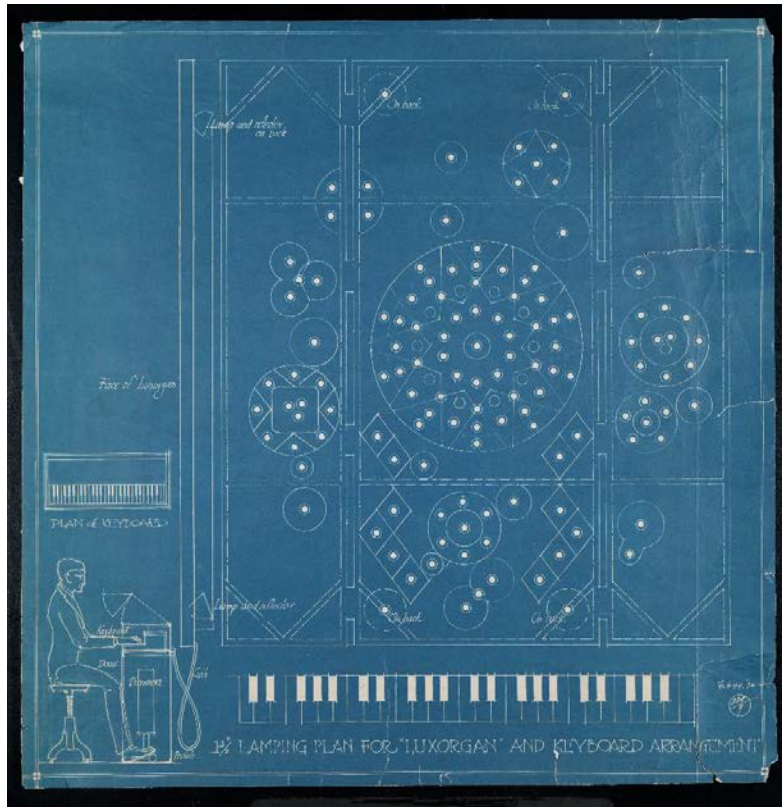


Εικ. 4.13.2 (πάνω δεξιά) Claude Bragdon, Δύο εργάτες κρατούν μία οθόνη προβολής σχεδιασμένη για το Φεστιβάλ του Τραγουδιού και του Φωτός, Central Park, Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 1916, Bragdon Family Papers, Rare Books, Special Collections & Preservation, River Campus Libraries, University of Rochester.

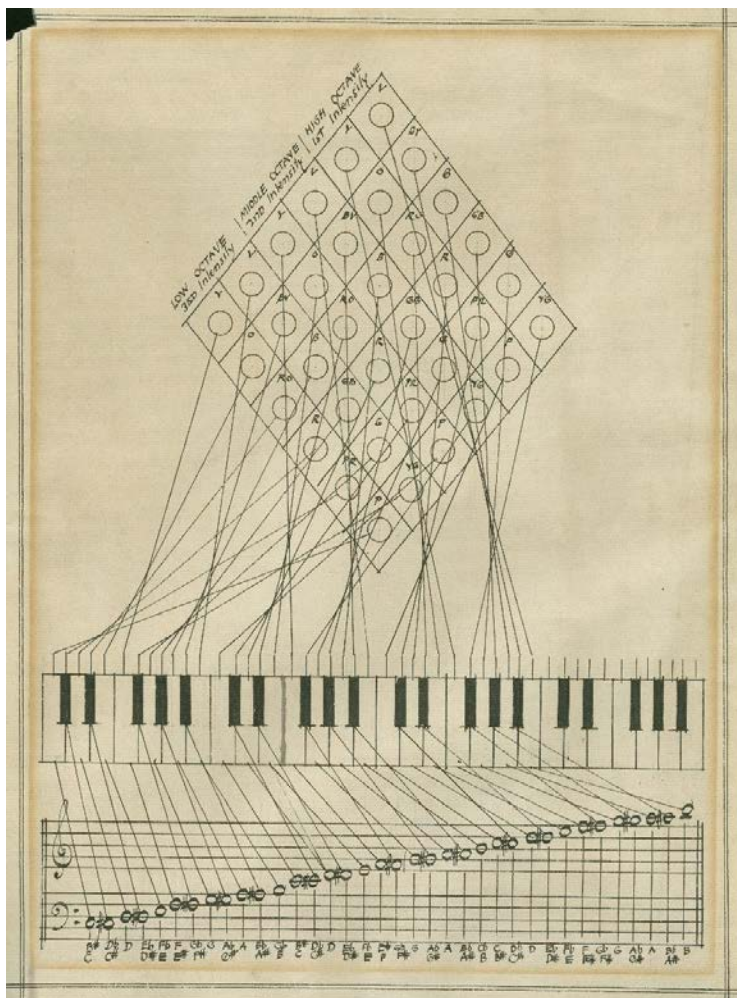


Εικ. 4.13.3 (μέση αριστερά) Claude Bragdon, Έγχρωμη φωτογραφία ενός αγνώστου Φεστιβάλ Τραγουδιού και Φωτός, Central Park, Νέα Υόρκη, Σεπτέμβριος 1916, Bragdon Family Papers, Rare Books, Special Collections & Preservation, River Campus Libraries, University of Rochester.

Εικ. 4.13.4 Claude Bragdon, Σχέδιο σε παστέλ από ένα ανολοκλήρωτο χρωματομουσικό φιλμ, π. 1931, Courtesy Peter Bragdon and the New York Public Library. Εικόνα: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library.

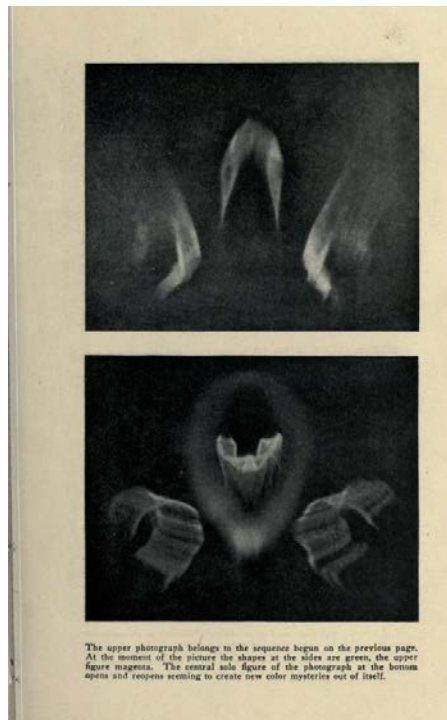
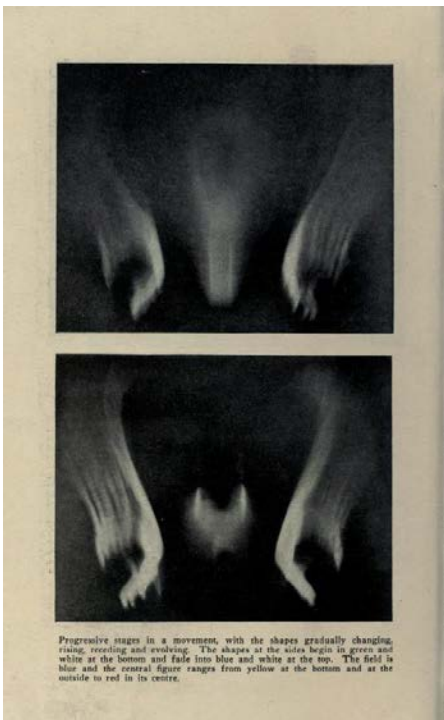
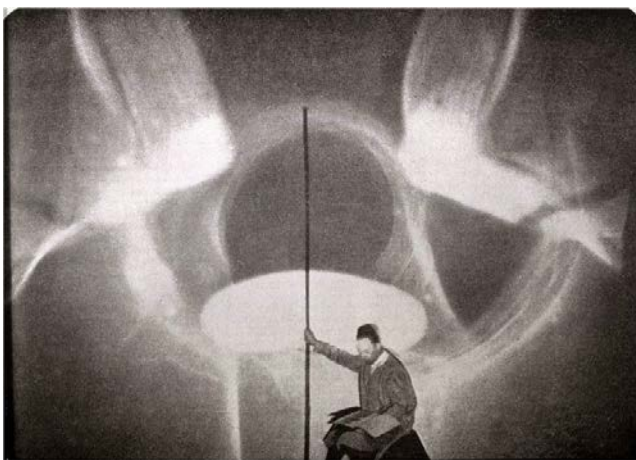
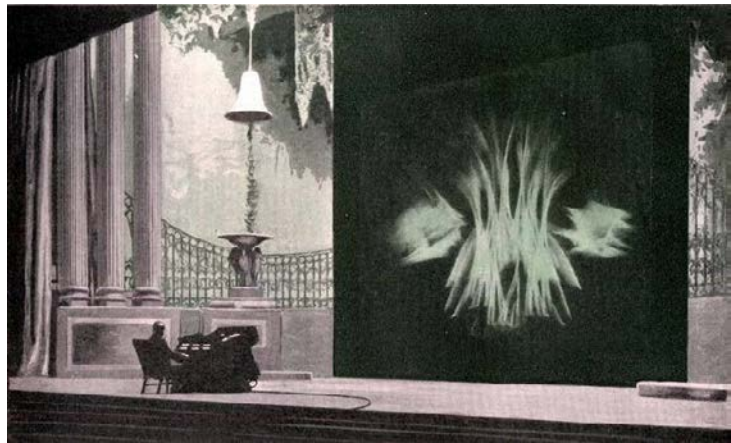


Εικ. 4.13.5 Claude Bragdon, Σχέδιο για μια μεταγενέστερη εκδοχή του *Luxorgan*, 1920. Bragdon Family Papers, Rare Books, Special Collections & Preservation, River Campus Libraries, University of Rochester.



Εικ. 4.13.6 (κάτω αριστερά) Claude Bragdon, Σχέδιο που δείχνει την συνδεσμολογία ανάμεσα στο πληκτρολόγιο του Luxorgan και τους λαμπτήρες των προβολικών κοσμημάτων, Bragdon Family Papers, Rare Books, Special Collections & Preservation, River Campus Libraries, University of Rochester.

Εικ. 4.13.7–9 Thomas Wilfred, Κινούμενοι φωτισμοί παραγόμενοι από το Lumia, αναπαραγωγή στο Stark Young, “The Color Organ”, *Theatre Arts Magazine*, τόμ. 6, τχ. 1, 1922: 24–25.

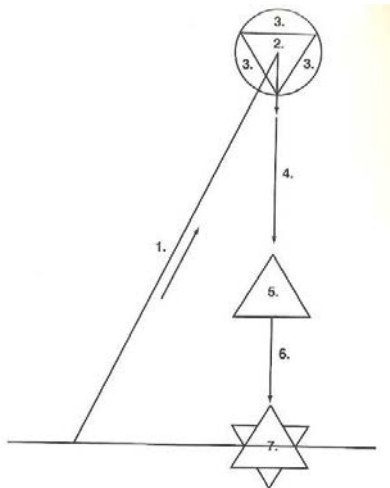
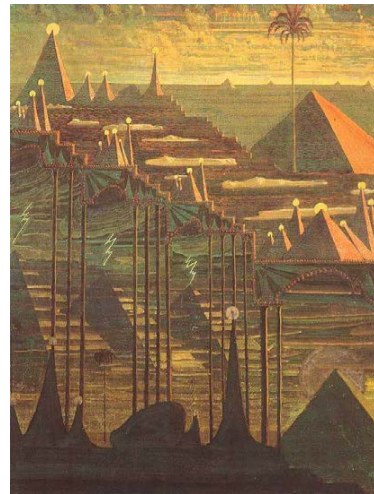
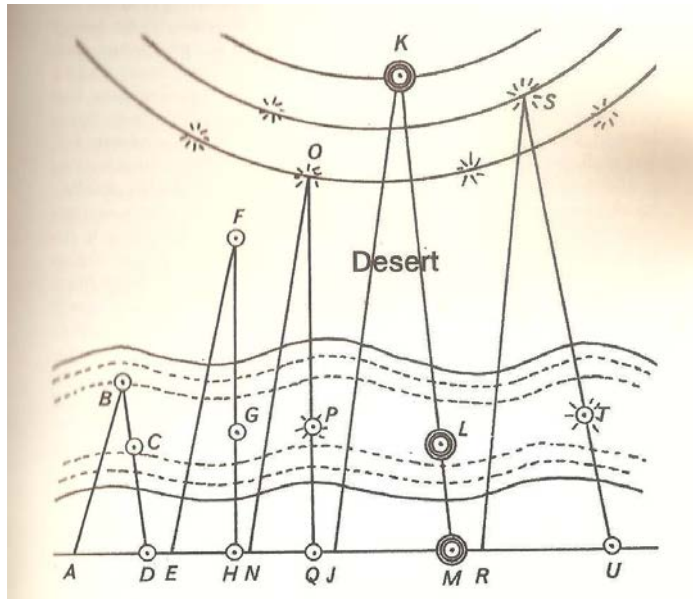




Εικ. 5.1.1 (πάνω αριστερά) Vyacheslav Ivanovich Ivanov. *Po zvezdam: Stat'i i aforizmy* [Πλάι στα άστρα: δοκίμια και αφορισμοί]. Αγ. Πετρούπολη: Ogy, 1909 (εξώφυλλο). Επανέκδοση με εισαγωγή από τον J. D. West. Letchworth: Bradda Books, 1971.

Εικ. 5.1.2 (πάνω δεξιά) Ο Vyacheslav Ivanov με την Lidija Zinoveva-Annibal [Лидия Зиновьева-Аннибал] (1866-1907) και την κόρη τους Vera Shvarsalon [Вера Шварсалон] (1890–1920), γύρω στο 1905, © v-ivanov.it.

Εικ. 5.1.3 (κάτω) Ο «Πύργος» του Vyacheslav Ivanov στην Αγία Πετρούπολη, στη διασταύρωση των οδών Taurisch 35 και Tverskaya 1, 6ος όροφος.



Εικ. 5.1.4 Vyacheslav Ivanov, Σχέδια από τη διάλεξη στη Θρησκευτική και Φιλοσοφική Εταιρεία της Μόσχας, 1913. Εικόνα από Viacheslav Ivanov, *Selected Essays*, επιμ. Michael Wachtel, ό.π., σελ. 72, 85.

Πάνω αριστερά: Από τη *Σονάτα των Πυραμίδων*, ό.π., εικ. 2.6.1



Εικ. 5.2 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Έργο αρ. 9, από τον κύκλο: *Η δημιουργία του κόσμου*, 1905–1906, τέμπερα σε χαρτί, 36,5 x 30,5, © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.



Εικ. 5.3 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Έργο αρ. 11, από τον κύκλο: *Η δημιουργία του κόσμου*, 1905–1906, τέμπερα σε χαρτί, 36,7 x 30,1 © Μ. Κ. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.



Εικ. 5.4.1–3 Konstantinas Ćiurlionis, *Ύμνος I* (πάνω), 1906, τέμπερα, 36,5 × 31,2 εκ., *Ύμνος II* (δεξιά), 1906, 73,5cm × 61,5cm, *Ύμνος III* (κάτω), 1906, 37cm × 31,6cm. © Μ. Κ. Ćiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.





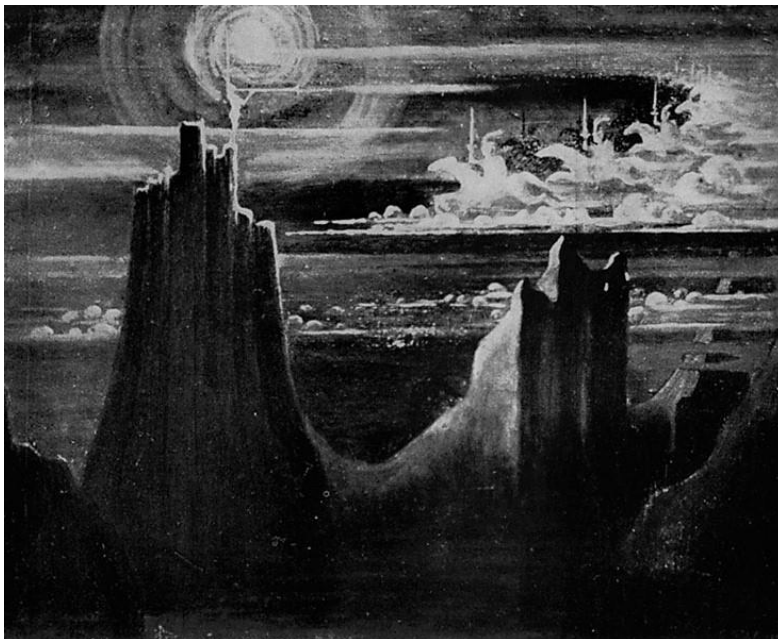
Εικ. 5.5.1–4 Konstantinas Čiurlionis, *Η Σονάτα του Ήλιου*, *Allegro* (πάνω αριστερά), *Andante* (πάνω δεξιά), *Scherzo* (κάτω αριστερά), *Finale* (κάτω δεξιά), 1907, τέμπερα σε χαρτί, *Allegro* (63,1 x 59,5) *Andante* (63 x 58 εκ.) *Scherzo* (60,3 x 57 εκ.), *Finale* (63 x 59,7 εκ.), © M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Κάουνας.



Εικ. 5.6.1 Rūdolfs Pērle, *Μοτίβο ενός λαϊκού τραγουδιού*, 1916, λάδι σε καμβά, 69 x 104 εκ., Εθνικό Μουσείο των Τεχνών, Ρίγα, Λετονία.



Εικ. 5.6.2 Rūdolfs Pērle, *Ηλιος*, 1916, τέμπερα σε καμβά, 62,5 x 76 εκ., Εθνικό Μουσείο των Τεχνών, Ρίγα, Λετονία.



Εικ. 5.6.3 Rūdolfs Pērle, *Καβαλάρηδες της Νύχτας*, 1916-1917, λάδι σε καμβά (άγνωστη τοποθεσία). Εικόνα από το Jānis Siliņš, *Rūdolfs Pērle*, Ρίγα: Neatkarīgo Mākslinieku Vienība, 1928.