

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ

«*Η ώρα των ποιητών*»

Το *Φθινόπωρο*
του Κωσταντίνου Χατζόπουλου
και η φθινοπωρινή αισθητική
του συμβολισμού

C'est bien la ton heure et ta saison, poète

Paul Verlaine, «Un soir d'octobre» (1862)

Η έννοια του συμβόλου στον ρομαντισμό

Όταν το 1862 ο Paul Verlaine στο ποίημά του «Βράδυ του Οκτωβρίου» έγραφε «αυτή είναι η ώρα και η εποχή σου, ποιητή», ουσιαστικά αποτύπωνε σε μια μόλις φράση όλη τη φθινοπωρινή λογική και αισθητική του μοντέρνου συμβολισμού.

Μια αισθητική διαφορετική από εκείνη του ρομαντισμού που επίσης θέτει την έννοια του συμβόλου στο επίκεντρο των καλλιτεχνικών του αντιλήψεων, έτσι ώστε δικαίως να θεωρείται ότι «αν υπάρχει μια λέξη που ορίζει τη ρομαντική αισθητική στο σύνολό της, αυτή είναι το σύμβολο»¹. Ο ίδιος άλλωστε ο ορισμός του συμβολισμού ως νεορομαντισμού καταδεικνύει όχι μόνον τις οφειλές του στη ρομαντική αισθητική του συμβόλου, αλλά και τις διαφοροποιήσεις του από αυτήν. Για αυτό, κάθε κατανόηση της συμβολιστικής αισθητικής θα πρέπει να ξεκινά από τον ρομαντισμό και τις δικές του αντιλήψεις περί συμβόλου.

Στον ρομαντισμό, η έννοια του συμβόλου χρησιμοποιείται για να δηλωθεί η αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου στις καλλιτεχνικές εκφράσεις, η αδυναμία να διακριθεί αυτό που λέγεται από τον τρόπο με τον οποίο λέγεται, καθώς η στιγμή που το έργο τέχνης συγκινεί αισθητικά τον αποδέκτη του ισοδυναμεί με ένα κεραυνοβόλημα, όπου δημιουργείται το αίσθημα ότι αυτό που είναι

¹ Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, μτφρ. C. Porter, Οξφόρδη 1982, σ. 198-199.

καίριο και ουσιώδες ειπώθηκε με τον πιο καταλυτικό τρόπο, ώστε να μη χρειάζεται να προστεθεί ή να αφαιρεθεί τίποτα. Είναι αυτή η οργανική σχέση μορφής και περιεχομένου στην τέχνη που ώθησε τον S.T. Coleridge το 1817 να πει ότι το σύμβολο αναπτύσσεται στη μεθόριο μεταφοράς και κυριολεξίας, χωρίς να είναι μονοσήμαντα τίποτα από τα δύο². Βεβαίως, ο συμβολικός λόγος της τέχνης μπορεί να θεωρηθεί μεταφορικός, υπό την ευρεία έννοια ότι δεν κυριολεκτεί ή ότι εννοεί κάτι περισσότερο από αυτό που λέει. Όμως, παρά την ομοιότητά του με τη μεταφορά, το σύμβολο επιτελεί ένα ρόλο υψηλότερο από εκείνον της μεταφοράς³. Διότι, αν και μεταφορικό, το σύμβολο δεν εκλαμβάνεται ποτέ μεταφορικά αλλά κατά κυριολεξία. Τα εθνικά και θρησκευτικά σύμβολα αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα ενός τέτοιου συμφυρμού που καθιστά το σύμβολο μεταφορικό και κυριολεκτικό μαζί, κι άρα, τίποτα από τα δύο ξεχωριστά. Η σημαία, λόγου χάριν, λειτουργεί

² S.T. Coleridge, *Lay Sermons*, Λονδίνο 1972, σ. 30.

³ Βλ. W.B. Yeats, *Μυθολογίες και οράματα*, μτφρ. Σ. Ηλιόπουλος, Αθήνα 1983, σ. 167.

ως ένα μεταφορικό υποκατάστατο του έθνους που εκπροσωπεί. Ωστόσο αυτό που την καθιστά σύμβολο είναι ότι δεν εκλαμβάνεται μεταφορικά. Παρότι, κατά κυριολεξία, είναι ένα ύφασμα με κάποια χρώματα και σχήματα πάνω του, οι πολίτες ενός έθνους τής αποδίδουν τιμές, δείχνοντας ότι την προσλαμβάνουν με μια βαρύτητα άγνωστη στη μεταφορά, η οποία από τη φύση της είναι ένα ανάλαφρο σχήμα λόγου που δεν εννοεί ποτέ στα αλήθεια αυτό που λέει. Παρότι, σαν τη μεταφορά, το σύμβολο εννοεί κάτι άλλο από αυτό που λέει, εντούτοις ταυτίζεται τόσο πολύ με αυτό το άλλο, ώστε να εκλαμβάνεται κατά κυριολεξία. Για αυτό, άλλωστε, το κάψιμο της σημαίας δεν αντιμετωπίζεται ως το απλό κάψιμο ενός υφάσματος, αλλά τιμωρείται ως μια επονεϊδιστη και προσβλητική πράξη για το έθνος που εκπροσωπεί.

Αυτή η βαρύτητα των εθνικών συμβόλων ισχύει πολλαπλάσια στην περίπτωση των θρησκευτικών συμβόλων, που από τη φύση τους θεωρούνται ιερά και αποτελούν αντικείμενα λατρείας. Έτσι, για παράδειγμα, η μεταφορική σημασία που έχει ο σταυρός στον χριστιανισμό, δεν αναιρεί την κυριολεκτική αντιμετώπισή του από τον πιστό,

την κατάνυξη και τον σεβασμό που του προκαλεί, ώστε να τον προσκυνά. Στον υπερβατικό κόσμο της θρησκείας, το σύμβολο δεν αναπαριστά απλώς μια υπεραισθητή αλήθεια έξω από το ίδιο, αλλά την εκπροσωπεί, έτσι ώστε να παίρνει τη θέση της. Από τη στιγμή που οι υπεραισθητές αλήθειες της θρησκείας δεν έχουν άλλο τρόπο αισθητοποίησής τους πέραν της συμβολικής τους εκπροσώπησης, το σύμβολο ταυτίζεται τόσο πολύ μαζί τους, ώστε πρακτικά να μη διαχωρίζεται από αυτές⁴. Εμποτισμένο με την ιερότητα αυτού που εκπροσωπεί, γίνεται και το ίδιο ένα ιερό αντικείμενο, ώστε η μεταφορική διάστασή του να αφομοιώνεται από την κυριολεκτική αντιμετώπισή του. Κατά μια έννοια, αυτές τις ιερές ιδιότητες του θρησκευτικού συμβόλου προσπάθησε να μεταβιβάσει ο ρομαντισμός στην τέχνη για χάρη μιας «αισθητικής θρησκείας» που λατρεύει τα έργα τέχνης ως ιερά κειμήλια και αποθεώνει τους καλλιτέχνες ως προφήτες και ιερείς της εποχής τους⁵.

⁴ H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Τυβίγγη 1990, σ. 159.

⁵ Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*, Φρανκφούρτη 1992, σ. 819.

Ό,τι επομένως ελκύει τους ρομαντικούς στο σύμβολο είναι «η κυριολεκτικοποίηση της μεταφοράς»⁶, η σύνθεση μεταφοράς και κυριολεξίας μέσα του, που το καθιστά ανώτερο όχι μόνον της μεταφοράς ή της κυριολεξίας αλλά και της αλληγορίας. Παρότι στην παραδοσιακή ρητορική και θεολογία το σύμβολο και η αλληγορία θεωρούνταν ισοδύναμα σχήματα, ο ρομαντισμός τα διαχώρισε, θεωρώντας μείζον γνώρισμα της αλληγορίας την αινιγματικότητά της⁷. Αλληγορικές, για παράδειγμα, είναι οι παραβολές του Ιησού που εννοούν κάτι άλλο από αυτό που λένε. Με αυτή την έννοια, βεβαίως, θα μπορούσε να λεχθεί ότι οι παραβολές του Ιησού έχουν μια συμβολική σημασία. Όμως το κρίσιμο σημείο για τη ρομαντική διάκριση συμβόλου και αλληγορίας είναι ότι η ουσία των παραβολών του Ιησού δεν έγκειται σε αυτό που λένε, αλλά στο βαθύτερο νόημα που μεταφέρουν. Στις αλληγορίες το σημαίνόμενο υπερτερεί του σημαίνοντος, καθώς η πραγματική τους αξία

⁶ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Νέα Υόρκη 1984, σ. 4.

⁷ Βλ. B.A. Sörensen, *Allegorie und Symbol*, Φρανκφούρτη 1972, σ. 261-265.

έγκειται σε αυτό που εννοούν κι όχι σε αυτό που λένε, το οποίο έχει σχετική αξία, υπό την έννοια ότι μας βοηθά να φθάσουμε σε αυτό το υπέρτερο νόημα. Αντιθέτως, στην τέχνη, ο τρόπος διατύπωσης των πραγμάτων είναι συστατικός της καλλιτεχνικής ποιότητάς της, καθώς αυτό που κάνει τον καλλιτέχνη δεν είναι το θέμα, αλλά ο τρόπος του χειρισμού του⁸. Ο συμβολικός λόγος της τέχνης δεν είναι αλληγορικός, αλλά «ταυτηγορικός» (tautegorical), σύμφωνα με ένα νεολογισμό του Coleridge, που προβάλλει την εναρμόνιση μορφής και περιεχομένου (σημαίνοντος και σημαινόμενου) στις καλλιτεχνικές εκφράσεις, εν αντιθέσει με τις αλληγορίες που υποτάσσουν το σημαίνον στο σημαινόμενο⁹.

Βεβαίως και το έργο τέχνης ενέχει ένα στοιχείο νοηματικής σκοτεινότητας, αντίστοιχο με εκείνο της αλληγορίας. Όμως, προφανώς, δεν είναι η αιγιματικότητα του που καθορίζει την αισθητική ποιότητά του, αλλά η εναρμόνιση μορφής και περιεχομένου στο εσωτερικό του που αποτυπώνει η

⁸ Schiller, *Theoretische Schriften*, ό.π., σ. 1017.

⁹ S.T. Coleridge, *Aids to Reflection*, Πρίνστον 1993, σ. 206.

έννοια του συμβόλου. Όπως εξηγεί ο F.W.J. Schelling, το σύμβολο μπορεί να εκπέσει στο επίπεδο της αλληγορίας, επειδή είναι ανώτερο από αυτήν και την περιέχει μέσα του ως κάτι υποδεέστερο¹⁰. Με αυτή την έννοια, το έργο τέχνης μπορεί να αντιμετωπιστεί αλληγορικά, αλλά μόνον σε ένα μεταγενέστερο χρόνο που αφορά την ερμηνεία του κι όχι την καθαυτό αισθητική πρόσληψή του. Για την ακρίβεια, η συμβολική ποιότητα του έργου τέχνης συνδέεται με την αισθητική δράση της ωραιότητάς του, που κεραυνοβολεί τον παραλήπτη του, ώστε να μη διαχωρίζει τη μορφή από το περιεχόμενό του, αυτό που λέγεται από τον τρόπο με τον οποίο λέγεται. Αντιθέτως, η αλληγορική διάσταση του έργου τέχνης αναδύεται κατά τη στιγμή της ερμηνείας του, όπου η αναζήτηση του βαθύτερου νοήματός του το μετατρέπει σε ένα αίγισμα προς επίλυση¹¹. Αλλά αυτή είναι πάντα μια δευτερεύουσα στιγμή, όπου ο παραλήπτης δεν βρίσκεται πλέον υπό την αισθητική επήρεια του

¹⁰ F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Στουτγάρδη 1982, σ. 194.

¹¹ Βλ. J.W. Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur*, Μόναχο 1988, σ. 470-471.

καλλιτεχνικού έργου και αποστασιοποιείται από αυτό για να το αναλύσει και εξηγήσει. Η ερμηνεία του έργου προϋποθέτει εξ ορισμού μια εγκεφαλική προσέγγισή του, που εξηγεί γιατί ο ρομαντισμός αξιολογεί την αλληγορία ως ένα ψυχρό, ορθολογικό και εντέλει αντικαισθητικό σχήμα λόγου.

Στον αντίποδα της μέθεξης έργου και αναγνώστη που εκφράζει το σύμβολο, η αλληγορία αποτυπώνει τη στιγμή του χωρισμού τους, όπου ο παραλήπτης του επιχειρεί να αποκωδικοποιήσει τα σημαίνοντά του για να φθάσει στο βαθύτερο νόημά τους. Όμως ακόμη κι αυτή η αλληγορική διαχείριση του καλλιτεχνικού έργου ως αινίγματος καταδεικνύει ότι είναι πάντα κάτι περισσότερο από την αλληγορία. Διότι, σε αντίθεση με το αίνιγμα που επιλύεται μέσω μιας μονολεκτικής απάντησης, το έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από την πολυσημία του, τη δυνατότητά του να εγείρει μια πληθώρα ερμηνειών που προκαλούν τη σκέψη να σκεφτεί «περισσότερα από όσα μπορεί να συλλάβει και να αποσαφηνίσει»¹². Κι αυτή η πληθώρα

¹² Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα 2002, σ. 250.

νοημάτων είναι προϊόν της συμβολικής σύστασης του έργου, καθώς το αδιάκριτο μορφής και περιεχομένου στο εσωτερικό του καθιστά αδύνατο τον διαχωρισμό τους, έτσι ώστε κάθε απόπειρα αναδιατύπωσης των ιδεών του έργου σε μίαν άλλη μορφή από τη δική τους να επιφέρει τη νοηματική τους αλλοίωση. Όπως πάντα, το έργο του ερμηνευτή συνίσταται στη δυνατότητά του να πει με δικά του λόγια τι εννοεί το κείμενο, κι άρα, να το πει με λόγια διαφορετικά από εκείνα του κειμένου. Αλλά στον βαθμό που ένα λογοτεχνικό έργο ορίζεται από την οργανική σχέση μορφής και περιεχομένου, κάθε απόπειρα του ερμηνευτή να μεταφέρει τις ιδέες του κειμένου σε μια διαφορετική διατύπωση από τη δική τους, αποδεικνύεται ατελέσφορη, ώστε να γεννά ένα πλήθος ετερόκλητων ερμηνειών που καθιστούν το κείμενο νοηματικά ανεξάντλητο. Κι αυτός ο νοηματικός πλούτος είναι μια απόδειξη της ανεξάντλητης εκφραστικότητας που χαρακτηρίζει τα έργα τέχνης και τα διαχωρίζει από τα πάσης φύσεως αινίγματα και γρίφους. Εν ολίγοις, το σύμβολο υπερτερεί της αλληγορίας με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που τα έργα τέχνης υπερέχουν σε εκφραστικότητα και νοήματα έναντι των αινιγμάτων.

Στον ρομαντισμό αυτή η ευτυχής συνεύρεση σημαίνοντος και σημαينوμένου, ιδέας και έκφρασης, πήρε την ονομασία του συμβόλου επειδή ανταποκρινόταν στην πρωταρχική χρήση του όρου. Με βάση την αρχαιοελληνική ετυμολογία του, το σύμβολο ήταν το ένα από τα δύο κομμάτια ενός αντικειμένου, το οποίο λειτουργούσε ως το αναμνηστικό της σχέσης μεταξύ δύο προσώπων («συμβαλλομένων»), κατά κανόνα ενός οικοδεσπότη και ενός φιλοξενούμενου. Έτσι, κατά την αναχώρηση του τελευταίου, ο οικοδεσπότης διαμέλιζε ένα αντικείμενο στα δύο και προσέφερε το ένα στον αναχωρητή, κρατώντας το άλλο ο ίδιος ως αποδεικτικό («σύμβολον») της φιλίας τους, αλλά και ως σημείο αναγνώρισης σε μια ενδεχόμενη μελλοντική συνεύρεση, είτε των ίδιων είτε κυρίως των απογόνων τους¹³. Ως θραύσμα, επομένως, το σύμβολο περικλείει δυνητικά μέσα του τρεις στιγμές: την ανάμνηση της αρχικής ενότητας, τον παροντικό χωρισμό, τον οποίο αντανάκλα η θραύση του συμβολικού αντικειμένου στα

¹³ Βλ. Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, Τυβίγγη 1993, σ. 122.

δύο, και την υπόσχεση της μελλοντικής επανένωσης που θα αποκαταστήσει την ενότητα, χάρις στη δυνατότητα των δύο μερών του συμβόλου να συγκολληθούν εκ νέου. Δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς στο παραπάνω τριμερές σχήμα τη γνωστή ρητορική του ρομαντισμού για την αρχική ενότητα του ανθρώπου που ζούσε αρμονικά στη φύση, την τωρινή αλλοτρίωση που συνεπάγεται η ανάπτυξη του μοντέρνου πολιτισμού, και το ιδεώδες ενός μέλλοντος που θα συμφιλιώνει διαλεκτικά τις δύο προγενέστερες στιγμές και θα επιστρέφει σε μια ενότητα ανώτερη από την αρχική της φύσης, επειδή ακριβώς θα περικλείει μέσα της το δεύτερο στάδιο της αλλοτρίωσης¹⁴. Ως γνωστόν, το ζητούμενο του ρομαντικού ιδεαλισμού δεν ήταν απλώς η «ενότητα», αλλά η «ολότητα» ως η ενότητα της ενότητας και της διαφοράς, η αποκατάσταση της ολότητας μέσα από την επανένωση των αντιθέτων. Κι αυτό ακριβώς εκφράζει το σύμβολο ως θράυσμα το οποίο προ-

¹⁴ Wilhelm von Humboldt, *Werke*, τ. 2, Ντάρμστατ 1981, σ. 70