

ΠΕΓΚΥ ΚΑΡΠΟΥΖΟΥ * ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΤΟΥΝΙΑ * ΤΙΤΙΚΑ ΚΑΡΑΒΙΑ

(επιμέλεια)

**Ο ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ
ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ**

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ANNA ΤΖΟΥΜΑ

573-586

GUTENBERG
ΑΘΗΝΑ 2023

Θεοδώρα Τσιμπούκη

Κήποι της μετα-ιστορίας και ποιητικοί κήποι:

Edgar Allan Poe και Robert Smithson

Είναι γνωστός για το ποίημα του το «Κοράκι», για τον ήρωα-ντετέκτιβ August Dupin, τις ιστορίες εκδίκησης και τρόμου, τη μακάβρια και σκοτεινή φαντασία του. Αναφέρομαι στον ποιητή, πεζογράφο και κριτικό Edgar Allan Poe, τον πρώτο Αμερικανό συγγραφέα που κατέκτησε διεθνή αναγνώριση, τον διηγηματογράφο που υπήρξε πρόδρομος του αστυνομικού μυθιστορήματος και τελειοποίησε το γοτθικό αφήγημα φρίκης και μυστηρίου. Όμως, παρά τη δημοφιλία του, και παρά τη συστηματική μελέτη του πολυσχιδούς του έργου από τη λογοτεχνική κριτική, μειωμένο είναι το ενδιαφέρον αναγνωστών και κριτικών σχετικά με την έντονη ενασχόληση του Poe με την αισθητική του τοπίου και την κηποτεχνία. Ωστόσο, ο συγγραφέας της Βερενίκης, της Λιγείας, της Άνναμπελ Λι, της Ελεονώρας συνέθεσε δύο διηγήματα με θέμα την αρχιτεκτονική τοπίου και τον κήπο, τα οποία, αν και διαφέρουν θεματικά και υφολογικά από αυτά που τον έκαναν αγαπητό στο αναγνωστικό κοινό, αποδίδουν με εκφραστική αυθεντικότητα τους αισθητικούς κώδικες του Poe, όπως αποτυπώνονται στα δοκίμιά του «Η Φιλοσοφία της σύνθεσης» (1846) και «Ποιητική αρχή» (1850). Πρόκειται για τα διηγήματα “The Domain of Arnheim” [«Η επικράτεια του Άρνχαϊμ»] και “Landor’s Cottage” [«Η αγροικία του Λάντορ»].¹ Το πρώτο διήγημα δημοσιεύτηκε το 1847, αλλά μια πιο σύντομη εκδοχή του είχε ήδη δημοσιευτεί το 1842 στο περιοδικό *Ladies’ Companion* με τίτλο “The Landscape Garden” [«Τοπίο-Κήπος»]. Το δεύτερο δημοσιεύτηκε τέσσερις μήνες πριν από τον θάνατό του (1849) και γράφτηκε, σύμφωνα με τον Poe, ως παράρτημα, ως «συνοδευτικό κείμενο» (pendant) του πρώτου διηγήματος.² Μαζί αποτελούν την πιο ολοκληρωμένη λογοτεχνική απεικόνιση/γλωσσική καταγραφή της αισθητικής θεωρίας του. Άλλωστε, ο ίδιος αποκαλύπτει σε επιστολή του προς την Sarah Helen Whitman: «“Η επικράτεια του Άρνχαϊμ” εκφράζει την ψυχή μου, εκφράζει

¹ Είναι προφανές ότι η θεματική του κήπου σαγηνεύει τον Poe, τόσο ώστε να το επαναδημοσιεύσει το 1845 στο περιοδικό *Broadway Journal* και ξανά δύο χρόνια μετά (1847) στο *Columbian Magazine*. Τα διηγήματα στην πρώτη τους έκδοση μπορούν να αναζητηθούν στην ιστοσελίδα με τα άπαντα του Poe: <https://www.eapoe.org/works/tales/landsca.htm>.

² Όπως αναφέρει στην επιστολή της η Sarah Helen Whitman προς τον John H. Ingram, ο Poe θεωρούσε εξαρχής το “Landor’s Cottage” ως συνοδευτικό του “Domain of Arnheim”. Βλ. Miller (ed.) (1979): 457-460.

περισσότερο τον εαυτό μου και τα ενδιαφέροντα μου από οτιδήποτε άλλο έχω ασχοληθεί και γράφει έως τώρα».³ Συγχρόνως, με τα δύο αυτά διηγήματα ο Poe διατυπώνει την αισθητική του τοποθέτηση απέναντι στη φιλοσοφική και αισθητική διαμάχη περί αρχιτεκτονικής των κήπων που κυριαρχεί στη διάρκεια του 18ου αιώνα στην Ευρώπη και στις αρχές του 19ου αιώνα στην Αμερική. Εδώ, η επιρροή του Poe είναι καταλυτική: με τη μυθοπλαστική αναπαράσταση των κήπων συμβάλλει στην εδραίωση των αισθητικών κριτηρίων για τη διαμόρφωση του αμερικανικού τοπίου. Σε αντίθεση με την αγγλική θεώρηση του κήπου, που δίνει έμφαση στη χρησιμότητα και την ωφέλεια σε συνάρτηση με την απόλαυσή του, και αντιδρώντας στην υπερβολική σχηματοποίηση του γαλλικού προτύπου, ο Poe υιοθετεί το ύφος *picturesque* –στα ελληνικά αποδίδεται με τον όρο «γραφικό»–, όπως εφαρμόστηκε αρχικά στη ζωγραφική απεικόνιση της φύσης και αργότερα στη διαμόρφωση της φύσης ως πίνακα. Σε αυτή την πρακτική οφείλεται και η θέσπιση του όρου *picturesque* (δηλαδή, *σαν πίνακας*), καθώς αναδεικνύει εκείνα τα χαρακτηριστικά του τοπίου τα οποία το καθιστούν ιδιαίτερο και μοναδικό, περίπλοκο και εντυπωσιακό, πρότυπο της σύνθεσης καλαισθησίας και φαντασίας.

Η γλωσσική υλοποίηση της αισθητικής αντίληψης του γραφικού που υλοποιείται από τον Poe σε αυτά τα δύο διηγήματα με οδηγεί στη διερεύνηση της σχέσης του Αμερικανού συγγραφέα με τον Αμερικανό καλλιτέχνη Robert Smithson, ευρέως γνωστό ως σημαντικό εκπρόσωπο του κινήματος Land art, του καλλιτεχνικού κινήματος της δεκαετίας 1960 που εγκαταλείπει το εργαστήριο και κατασκευάζει *earthworks*, δηλαδή μεγάλης κλίμακας γλυπτά έργα, κατευθείαν πάνω στο έδαφος. Στη σύντομη καριέρα του που διακόπηκε από τον πρόωρο θάνατο του, ο Smithson δημιούργησε ένα πολυσχιδές έργο που περιλαμβάνει την ποίηση, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη φωτογραφία, το φιλμ, τα πολύπλοκα *non-sites* και τις τεραστίων διαστάσεων επεμβάσεις στο τοπίο (*earthworks*). Η πολυμορφία του έργου του ανοίγει πολλαπλές παραμέτρους στην ανάγνωση και την ερμηνεία του. Ωστόσο, στην παρούσα μελέτη εξετάζεται, αφενός, η χρήση της γλώσσας ως απαραίτητου δομικού υλικού στην κατασκευή των έργων του, αφετέρου, η θεώρηση της τέχνης του ως μιας μοντέρνας εκδοχής της έννοιας του γραφικού, που επιτυγχάνει ο Smithson με την ενσωμάτωση διάφορων χρονικοτήτων, συμπεριλαμβανομένης και της εντροπικής. Τα

³ Η Sarah Helen Whitman (1803-1878) υπήρξε Αμερικανίδα ποιήτρια, δοκιμογράφος και οπαδός του υπερβατισμού. Το 1848, και για μικρό χρονικό διάστημα είχε αρραβωνιαστεί τον Poe, αλλά εντέλει απέρριψε την πρόταση γάμου που της έκανε. Για το απόσπασμα της επιστολής του Poe προς τη Sarah, βλ. <https://www.eapoe.org/works/letters/p4810181.htm>.

στοιχεία αυτά (η προσπάθεια υπέρβασης του διαχωρισμού σε κείμενα και εικαστικά έργα και η ανάδειξη της αισθητικής κατηγορίας του γραφικού) αποτυπώνουν τη σχέση σύγκλισης και ώσμωσης ανάμεσα στον Poe και τον Smithson, δύο τόσο διαφορετικούς κατά τα άλλα δημιουργούς. Άλλωστε, σύμφωνα με τον κριτικό τέχνης Craig Owens, «το ότι ο Smithson μετέτρεψε το οπτικό πεδίο σε κειμενικό αποτελεί ένα από τα πιο αξιοσημείωτα ‘συμβάντα’ της δεκαετίας».⁴

Στο άρθρο αυτό, αφού αναλύσω το διήγημα “The Domain of Arnheim” και διερευνήσω τη σχέση του με την αισθητική φιλοσοφία του Poe, καθώς και με την αγγλική και την αμερικανική θεώρηση περί αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του τοπίου, θα αναζητήσω την «εκλεκτική συγγένεια»⁵ μεταξύ του Αμερικανού συγγραφέα και του Robert Smithson. Και οι δυο Αμερικανοί δημιουργοί αντιμετωπίζουν το έργο τέχνης ως κατασκευή: στην περίπτωση του Poe προσεγγίζω τα διηγήματα περί τοπίου-κήπου ως γλωσσικές κατασκευές που «λοποιοούν» αυτό που περιγράφουν, ενώ στην περίπτωση του Smithson εξετάζω το έργο τέχνης ως κατασκευή που συνδυάζει διαφορετικά μέσα, τρόπους και είδη ή, καλύτερα, δημιουργεί ένα «δίκτυο κατασκευών» στον χώρο και στον χρόνο, για να χρησιμοποιήσω τη φράση της εικαστικού Νάντιας Καλαρά (2013).

Όπως ήδη αναφέρθηκε, μια πρώτη εκδοχή του “The Domain of Arnheim” (1847) δημοσιεύτηκε το 1842 με τίτλο “Landscape Garden”. Πριν προχωρήσω στην ανάλυση του διηγήματος, λίγα λόγια για την πλοκή του: το “The Domain of Arnheim” εξιστορεί την ζωή ενός εξαιρετικά πλούσιου άνδρα, που ο ανώνυμος αφηγητής αποκαλεί Έλισον. Είναι μια από τις σπάνιες φορές που ο Poe επινοεί έναν τόσο χαρισματικό και συγκροτημένο ήρωα, ο οποίος, σύμφωνα με τον αφηγητή, πληροί και τις τέσσερις προϋποθέσεις για να διάγει έναν ευτυχή βίο: είναι υγιής, έχει μια καλή σύζυγο, είναι απαλλαγμένος από υπέρμετρη φιλοδοξία και, τέλος, βρίσκεται σε διαρκή, ανεξάντλητη καλλιτεχνική αναζήτηση. Όπως και ο Poe, ο ήρωάς του διψά για την υπέρτατη ομορφιά επιχειρώντας νέους σχηματισμούς των ήδη υπαρχόντων εκφραστικών μέσων (γλυπτική, ζωγραφική, μουσική) και αποφασίζει να χρησιμοποιήσει την αμύθητη περιουσία που κληρονομεί για την κατασκευή ενός κήπου ώστε να αποτυπώσει στη φύση τον πραγματικό χαρακτήρα του ποιητικού

⁴ Owens 1992: 42. Δική μου η μετάφραση.

⁵ Ο όρος *εκλεκτική συγγένεια* εμφανίζεται στα τέλη του 18ου αιώνα για να δηλώσει την πνευματική συγγένεια δημιουργών στον χώρο της τέχνης. Ο όρος έγινε ευρύτερα γνωστός από το μυθιστόρημα *Εκλεκτικές συγγένειες* του Γκαίτε, το 1809.

συναίσθηματος.⁶ Έτσι, στο πρώτο μέρος του διηγήματος, όταν ο Έλισον συλλαμβάνει την ιδέα της δημιουργίας του Άρνχαϊμ, αφιερώνει «αρκετά χρόνια» στην αναζήτηση της καταλληλότερης έκτασης, απορρίπτοντας απομακρυσμένες περιοχές, όπως οι Νότιες θάλασσες γιατί, όπως εξηγεί στον αφηγητή, θα ήταν μισάνθρωπος εάν επέλεγε μια απομονωμένη τοποθεσία. Αντίθετα, επιλέγει με μεγάλη φροντίδα μια εντυπωσιακά εκτεταμένη τοποθεσία σε κοντινή απόσταση από το «πολύβουο αστικό κέντρο» ώστε να εξασφαλίζεται η προσβασιμότητά της, χωρίς ωστόσο να θυσιάζεται η ηρεμία και η γαλήνη που προσφέρει η φύση.

Είναι προφανές πως έχει ιδιαίτερη σημασία για τον Ροε να δημιουργήσει έναν λίγο-πολύ αυτοβιογραφικό ήρωα, τον Έλισον. Αφού τον προικίζει με ιδιαίτερη καλλιτεχνική ευαισθησία και ποιητικό ταλέντο (όπως είχε ο ίδιος), αλλά και με μια αμύθητη περιουσία (εδώ, δυστυχώς ο Ροε δεν μοιράζεται την ίδια καλή τύχη με τον ήρωα του), τον βάζει να αφιερώσει όλη του την περιουσία, αλλά και τη ζωή του, στη διαμόρφωση και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ενός τοπίου, του οποίου η ομορφιά, η μεγαλοπρέπεια, η παραδοξότητα θα έμοιαζε «με έργο αγγέλων που φτερουγίζουν ανάμεσα σε θεό και άνθρωπο».⁷ Όμως, όπως με τις περισσότερες αλλόκοτες ιστορίες του Ροε, έτσι και εδώ υπάρχει ένα παράξενο και απρόσμενο γύρισμα: πρόκειται για τον ανεξήγητο θάνατο του Έλισον. Η ξαφνική απώλεια του ήρωα, δίνει την ευκαιρία στον αφηγητή να περιηγηθεί μόνος του στην επικράτεια του Άρνχαϊμ και να καταγράψει με λεπτομέρεια –στο δεύτερο μέρος του διηγήματος– την ετερόκλητη ωραιότητά του. Επομένως, το διήγημα είναι ευκρινώς χωρισμένο σε δυο μέρη, που αντανακλούν τα δύο στάδια της συγγραφής του. Το πρώτο, η αυτοτελής δημοσίευση του 1842 με τίτλο “Landscape Garden” αφορά τη θεωρητική σύλληψη και τον φιλοσοφικό προβληματισμό του Έλισον για τους κήπους, καθώς και τον εντοπισμό και τη χαρτογράφηση της τοποθεσίας όπου εν συνέχεια κατασκευάστηκε το ποιητικό αυτό *earthwork*. Το δεύτερο μέρος καταγράφει την επιτόπου περιήγηση του αφηγητή/θεατή στον κήπο του Άρνχαϊμ και αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη, πριν το διήγημα αποκτήσει την ολοκληρωμένη μορφή του, το 1847, ως “The Domain of Arnheim”.

Από την ενδελεχή περιγραφή του κήπου, προκύπτει ότι ο Ροε προκρίνει την έντεχνη επεξεργασία του τοπίου, τον συνδυασμό φύσης και τέχνης, όπου η φύση δέχεται τη διαμεσολάβηση του καλλιτέχνη προκειμένου να επιτευχθεί η συνύπαρξη

⁶ “the true character, the august aims, the supreme majesty and dignity of the poetic sentiment”.

⁷ “nature in the sense of the handiwork of the angels that hover between man and God”.

των μερών της σύνθεσης και να αναδειχθεί η επικοινωνία του κήπου με το γύρω τοπίο. Επομένως, ο Έλισον είναι ταυτόχρονα ο ιδιοφυής σχεδιαστής της επικράτειας του Άρνχαϊμ αλλά και θεωρητικός αναλυτής των αντιλήψεων για το τοπίο. Εδώ, διαφαίνεται η θεωρητική γνώση του Poe για τους κήπους: συμβαδίζοντας με την εποχή του, αντιμετωπίζει την κηποτεχνία ως ένα σημαντικό έργο τέχνης, ισότιμο με την ποίηση και τη ζωγραφική. Άλλωστε, ο ίδιος, στο δοκίμιό του «Ποιητική αρχή», έχει ονομάσει την κηποτεχνική ως μια ακόμη καλλιτεχνική έκφανση του ποιητικού συναισθήματος μαζί με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, τον χορό και την μουσική.⁸

Αξίζει να σημειωθεί ότι τον 18ο αιώνα ο φιλόσοφος Immanuel Kant περιέλαβε την αρχιτεκτονική των κήπων στις καλές τέχνες. Στο κεφάλαιο «Περί διαιρέσεως των καλών τεχνών» της *Κριτικής της κριτικής δύναμης* (1790), ορίζει την αρχιτεκτονική των κήπων ως τέχνη «της ωραίας διάταξης των προϊόντων της φύσης»,⁹ θέση που πρόθυμα υιοθετεί ο Poe. Βέβαια, στις καντιανές αισθητικές κατηγορίες του ωραίου και του υψηλού προστίθεται, στα τέλη του 18ου αιώνα, η αισθητική κατηγορία του γραφικού, που επιδρά στην έξαψη της περιέργειας, τη συνεχή δραστηριότητα και αναζήτηση, χάρη στην ποικιλία, την τραχύτητα, την απότομη και ακανόνιστη μεταβολή που το χαρακτηρίζουν. Την εξέλιξη στην αισθητική και τη φιλοσοφική συζήτηση που διεξάγεται στην ευρωπαϊκή ήπειρο ο Poe την παρακολουθεί αρθρογραφώντας ως κριτικός τέχνης και λογοτεχνίας για περιοδικά και εφημερίδες της εποχής του. Δεν τη γνωρίζει απλώς. Στο διήγημά του επικαλείται, για παράδειγμα, τον Σκωτσέζο Archibald Alison που έγραψε για το κριτήριο του γούστου ή τους Βρετανούς William Gilpin και Uvedale Price που αποσαφηνίζουν τις αισθητικές ποιότητες του γραφικού. Ωστόσο, τη μεγαλύτερη επίδραση οφείλει στον ομοεθνή του, Andrew Jackson Downing, του οποίου το έργο *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1841) γνώρισε τεράστια δημοφιλία στον χώρο της αρχιτεκτονικής τοπίου.¹⁰ Στο πρόσωπο του Έλισον, ο Poe προβάλλει τη διεξοδική και μελετημένη άποψή του για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και τη διαμόρφωση των κήπων, επηρεασμένος από τον

⁸ “The Poetic Sentiment, of course, may develop itself in various modes — in Painting, in Sculpture, in Architecture, in the Dance — very especially in Music — and very peculiarly, and with a wide field, in the composition position of the Landscape Garden.” Βλ. <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>.

⁹ Καντ 2002: 260.

¹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις πηγές ενημέρωσης του Poe από περιοδικά της εποχής, βλ. Bayer 2018.

Downing.¹¹ Λέει ο Έλισον, απηχώντας τις αρχές του Downing, χωρίς ωστόσο ποτέ να τον κατονομάζει: «υπάρχουν δύο είδη τοπιακού σχεδιασμού, ο φυσικός και ο τεχνητός», ο πρώτος επιδιώκει να ανακαλέσει τη φυσική ομορφιά του περιβάλλοντος, καλλιεργώντας δέντρα και φυτά σε αρμονία με τους λόφους ώστε να αποδοθούν καλύτερα οι σχέσεις χρώματος, μεγέθους και διαστάσεων. Αυτός ο φυσικός τρόπος κηποτεχνικής διακρίνεται για την υγιή αρμονική σύνθεση και ευταξία, μιμούμενος το φυσικό τοπίο, ενώ ο δεύτερος, ο τεχνητός τρόπος σχεδιασμού και κατασκευής διακρίνεται για τον φορμαλισμό και τη σχηματοποίησή του. Ωστόσο, από τον σχεδιασμό των δύο τεχνοτροπιών κήπων απουσιάζουν οι εκπλήξεις και τα θαύματα, η ποικιλομορφία, οι τυχαίες ποιότητες, οι έντονες αντιθέσεις που συναντά κανείς στη φύση. Η αυθεντική ομορφιά, πιστεύει ο Έλισον, δεν είναι ποτέ τόσο ιδιαίτερη πάρα μόνο όταν το φυσικό τοπίο έχει υποστεί δημιουργική παρέμβαση, όταν έχουν αποκαλυφθεί οι ανοίκειες και μυστηριώδεις πτυχές του, όταν αναδεικνύονται οι συνέπειες του χρόνου και της παρακμής και υπονομεύεται η έννοια του γραμμικού χρόνου. Εδώ, ο Ροε μέσω του Έλισον φαίνεται να περιγράφει τις αισθητικές ποιότητες του γραφικού στον τρόπο σχεδιασμού και διαμόρφωσης του τοπίου, ποιότητες που δεν συμμορφώνονται με τις αρχές ούτε του ωραίου ούτε του υψηλού. Αφού πρώτα καταδικάσει την κατάχρηση των παρεμβάσεων που επιβάλλουν μια ψευδή κανονικότητα, συμμετρία και ομοιογένεια, προκρίνει την άποψη ότι η επιτηδευμένη αισθητική επεξεργασία των φυσικών στοιχείων οφείλει να συνυπάρχει με την ασάφεια των σχημάτων και την απροσδιοριστία, η εσκεμμένα προσποιητή φυσικότητα με την τεχνητή επιβολή αντιθέσεων στο τοπίο. Η πυκνή βλάστηση, οι αλληλο-αντικατοπτριζόμενες επιφάνειες, οι επιβλητικοί βράχοι προβάλλονται με τρόπο που χάνεται κάθε διάκριση ή όριο ανάμεσά τους, με αποτέλεσμα ο θαυμασμός και ο φόβος να διαδέχονται ή και να συνυπάρχουν με την απόλαυση και την αγαλλίαση, ενώ ταυτόχρονα προκαλείται η αίσθηση αποπροσανατολισμού, καθώς ο αφηγητής-θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με τα ετεροτοπικά και ετεροχρονικά στοιχεία της σύνθεσης. Σύμφωνα με τον Έλισον, η απρόσμενη ανάμειξη των τοπιοτεχνικών προσεγγίσεων σε συνδυασμό με την εξασκημένη ματιά του θεατή προσθέτουν κάλλος στη φυσιογνωμία ενός κήπου.

Φαίνεται πως η δημιουργία του Άρνχαϊμ είναι η επιτομή της καλλιτεχνικού οράματος του Ροε, όπως το περιέγραψε στον δοκιμακό και κριτικό του λόγο, καθώς

¹¹ Για την επίδραση που άσκησε ο Downing στα διηγήματα περί τοπίου του Ροε, βλ. Bayer 2018.

η μεστή πληρότητα του κήπου συνιστά το καλύτερο παράδειγμα της εφαρμογής της αισθητικής του θεωρίας περί «ενότητας της εντύπωσης». Συγκεκριμένα, στα δοκίμιά του «Η Φιλοσοφία της σύνθεσης» (1846) και «Ποιητική αρχή» προσπαθεί να ορίσει τις αισθητικές αρχές βάσει των οποίων γίνεται η πρόσληψη ενός λογοτεχνικού έργου. Ο Poe πιστεύει πως σκοπός της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η επίτευξη ενότητας του αποτελέσματος και της εντύπωσης (unity of effect or impression) που το λογοτεχνικό έργο προκαλεί στον αναγνώστη. Η κατάλληλη έκταση του λογοτεχνικού έργου συνάδει με τη μικρή φόρμα ενός ποιήματος ή ενός διηγήματος του οποίου η ανάγνωση διαρκεί όσο μια «καθισιά» (one sitting) και είναι καθοριστική για την επίτευξη ενότητας της εντύπωσης. Επιπλέον, κάθε στοιχείο που περιλαμβάνεται σε ένα ποίημα ή ένα διήγημα οφείλει να βασίζεται σε μια προκαθορισμένη ιδέα ώστε να προκαλεί μια προμελετημένη εντύπωση. Περιγράφει, για παράδειγμα, τον εξονυχιστικά υπολογισμένο και ακριβή τρόπο με το οποίο έγραψε το «Κοράκι» (1845), απομυθοποιώντας έννοιες, όπως η καλλιτεχνική έμπνευση και η δημιουργική αυθεντία. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο σχεδιάζει τον κήπο του Άρνχαϊμ ώστε να βασίζεται στη συγκαλυμμένη αλλά προσεκτική επιλογή των φυσικών στοιχείων, συνυπολογίζοντας πάντοτε στη διαδικασία κατασκευής του κήπου (όπως και του ποιήματος) τον ορίζοντα πρόσληψης του θεατή του κήπου που, στην περίπτωση του διηγήματος, δεν είναι άλλος από τον αναγνώστη του. «Πρόθεσή μου», γράφει στη «Φιλοσοφία της σύνθεσης»,

είναι να αποδείξω ότι κανένα μέρος της ποιητικής δημιουργίας δεν οφείλεται στην τύχη ή στη διαίσθηση, ότι το έργο προχωρά βήμα προς βήμα στην ολοκλήρωσή του, με την ακρίβεια και την αυστηρότητα ενός μαθηματικού προβλήματος.¹²

Ένα συμπέρασμα που προκύπτει σε κάθε ανάγνωση του διηγήματος του Poe είναι ότι ο επιβλητικός και μεγαλειώδης κήπος του Άρνχαϊμ υπόκειται σε διαρκή επανερμηνεία: οι διάφορες ερμηνευτικές προσεγγίσεις ενεργοποιούνται στη σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Έτσι, σύμφωνα με τη δική μου ανάγνωση, δεν πρόκειται για ένα μεταφυσικό παράδεισο που εικονοποιείται με τη δύναμη της γλωσσικής επιτέλεσης. Το Άρνχαϊμ είναι μια κατασκευή, ένα τεχνητά διαμορφωμένο τοπίο, αποτέλεσμα μιας προσεκτικής και συστηματικής αναδιάταξης του φυσικού κόσμου. Εδώ, η φύση δεν χρησιμεύει ως πηγή θείας καθοδήγησης. Παρά την

¹² Poe 2009: 12.

εκστατική της ομορφιά που εκδηλώνεται με την «πανδαισία των χρωμάτων, των σχημάτων και των μεταμορφώσεων της», όπως πρόσβευε ο Emerson, η φύση δεν είναι ένα παράθυρο προς το θείο, εκεί όπου εδρεύει η θεϊκή οντότητα.¹³ Ο Poe παίρνει αποστάσεις από τον υπερβατισμό του Emerson και, υποβιβάζοντας τον ρόλο της φύσης, στρέφεται προς την τέχνη, επιχειρώντας μέσα από την αισθητική διαδικασία να διορθώσει την αταξία και τη δυσαρμονία που διαπιστώνει στον φυσικό κόσμο. Όπως ισχυρίζεται ο Έλισον, ο ήρωας του διηγήματος και δημιουργός του Άρνχαϊμ, «ακόμη και στο πιο μαγευτικό φυσικό τοπίο θα βρίσκεται πάντα ένα ελάττωμα ή μια υπερβολή που ο καλλιτέχνης έχει την δυνατότητα να βελτιώσει με την ενεργό του παρέμβαση». Άλλωστε, «παραδεισένιοι τόποι υπάρχουν μόνο στους ζεστούς και φωτεινούς πίνακες του Claude [Lorrain]».¹⁴

Βέβαια, σε αντιδιαστολή με τη συγγραφή, η δημιουργία ενός κήπου αποτυπώνεται σ' ένα πραγματικό, υλικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο παράγονται, διαμορφώνονται και υλοποιούνται αισθητικές ιδέες. Ο κήπος δεν αποτελεί ένα φυσικό τοπίο, αλλά αντικατοπτρίζει τις ανά εποχές ανθρώπινες αντιλήψεις, εφόσον πρόκειται για δημιούργημα. Σύμφωνα με τη Φαίη Ζήκα, ο κήπος είναι

μια προσπάθεια οικείωσης της φύσης με τον άνθρωπο. [...] Ανάμεσα στην αδιαμεσολάβητη ή «άγρια» φύση και τον οίκο, ο κήπος συνιστά ένα προστατευμένο «ενδιάμεσο» περιβάλλον (με παραδοσιακό γνώρισμα τον τοίχο ή τον φράχτη που τον διαχωρίζει από τον υπόλοιπο κόσμο), «εντός των τειχών» του οποίου μπορούμε να διερευνήσουμε και να πειραματιστούμε, να ελέγξουμε και να κρίνουμε, να αποδεχτούμε ή να απορρίψουμε απόψεις και προτάσεις για τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και το σύμπαν, για τη διάκριση μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, για τη ζωή και τον θάνατο, δεδομένου ότι το περιεχόμενό του είναι ως επί το πλείστον οργανικό και φθαρτό. Ταυτόχρονα, το προστατευμένο αυτό περιβάλλον παρέχει συνθήκες για την προώθηση της καλλιέργειας με τη διττή σημασία του όρου –δηλαδή, και της γης και του πνεύματος. Εν ολίγοις, ο κήπος συνιστά έναν μικρόκοσμο άσκησης της τέχνης του βίου και κατάκτησης του «ευ ζην».¹⁵

Αναπαριστώντας λογοτεχνικά την οπτική πρόσληψη του κήπου του Άρνχαϊμ από τον αφηγητή, ο Poe οραματίζεται να αλλάξει τόσο τον τρόπο παραγωγής όσο και

¹³ Στο δοκίμιό του για τη «Φύση», ο Emerson διακηρύσσει τον πρωταρχικό ρόλο της φύσης στη ζωή του ανθρώπου και παραθέτει τη θεωρία του υπερβατισμού.

¹⁴ Οι επανειλημμένες αναφορές του Poe στον Γάλλο τοπιογράφο του 17ου αιώνα Claude Lorrain μαρτυρούν τις γνώσεις του Αμερικανού συγγραφέα σχετικά με τις φιλοσοφικές και αισθητικές τοποθετήσεις περί τοπίου. Επιπλέον, σύμφωνα με την Ellen M. Bayer, αποτελούν ισχυρή ένδειξη της επίδρασης που άσκησε στον Poe ο Downing με τον επαινετικό σχολιασμό του για το έργο του Lorrain· βλ. Bayer 2018: 253, 255.

¹⁵ Ζήκα 2012: 410.

της πρόσληψης του έργου τέχνης. Ωστόσο, ο κήπος του Άρνχαϊμ δεν είναι ένας πραγματικός φυσικός κήπος αλλά ένας «τεχνητός» κήπος, μια κειμενική κατασκευή που υλοποιείται από τον αναγνώστη στη διάρκεια της ανάγνωσης, αναδεικνύοντας τη σχέση της γλώσσας και της υλικής κατασκευής ενός κήπου.

*

Η κατασκευή και ενσωμάτωση ενός μεγάλης κλίμακας έργου στη φύση και η διαμεσολαβημένη αναπαράστασή του με φέρνει στον δεύτερο άξονα του επιχειρήματός μου, και συγκεκριμένα, στον Robert Smithson, εκπρόσωπο του καλλιτεχνικού κινήματος της Land art, που τη δεκαετία 1960 βγαίνει έξω από το εργαστήριο και κατασκευάζει earthworks.¹⁶ Η σύγκριση του κήπου που δημιουργεί ο Έλισον με το earthwork τοπίο που κατασκευάζει ο Smithson δεν είναι τυχαία και δεν βασίζεται σε μια δική μου διαισθητική ανάγνωση. Παρόλο το διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο στο οποίο ανήκουν, είναι πολλά τα σημεία που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν «εκλεκτικές συγγένειες» μεταξύ τους. Ένα από αυτά είναι η έντονη συγγραφική δραστηριότητα του Smithson και ο συσχετισμός που κάνει ανάμεσα στην αρχιτεκτονική κατασκευή και την κατασκευή του νοήματος. Όπως και ο Poe, ο Smithson αντιμετωπίζει τη γλώσσα σαν ένα από τα υλικά που χρησιμοποιεί για την κατασκευή των έργων του. Όπως και ο Poe, ο Smithson είναι ένας δημιουργός ιστοριών και αφηγήσεων, με έντονο το στοιχείο της λογοτεχνικότητας ακόμη και στα μεγάλης κλίμακας γλυπτά έργα που κατασκευάζει κατευθείαν πάνω στο έδαφος. Τα earthworks, όπως είναι το Spiral Jetty (Ελικοειδής προβλήτα), για τα οποία είναι κυρίως γνωστός, δεν συνοδεύονται απλώς από κείμενα, αλλά αλληλοσυνδέονται και διαπλέκονται με τα κείμενα, αλλά και χάρτες, σχέδια, φωτογραφίες και φιλμ, δημιουργώντας ένα «δίκτυο κατασκευών», όπως επισημαίνει η Νάντια Καλαρά.¹⁷ Τα earthworks δεν στέκονται αυτόνομα ως αντικείμενα, αλλά υπάρχουν ταυτόχρονα με πολλές και διάφορες υλοποιήσεις, κειμενικές και γλυπτικές αποτυπώσεις. Η σημασία της γλώσσας στη δουλειά του Smithson υπογραμμίζεται διαρκώς από τον ίδιο όταν για παράδειγμα επισημαίνει ότι «η γλώσσα είναι υλικό, τόσο συμπαγές όσο και το ατσάλι» και ότι «οι καλλιτέχνες δεν γράφουν αλλά χτίζουν με τη γλώσσα».¹⁸ Σ' ένα

¹⁶ Για μια ενδελεχή ανάλυση του έργου του, βλ. Reynolds 2003.

¹⁷ Από το εισαγωγικό σημείωμα της Καλαρά στο Smithson 2013: 99.

¹⁸ Smithson 1996 [= ελλ. μτφρ. στο Καλαρά 2013: 126].

κείμενό του, που θεωρείται το μανιφέστο της Land art, με τίτλο “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (1968) σημειώνει:

Λέξεις και βράχοι περιέχουν μια γλώσσα που ακολουθεί ένα συντακτικό ρωγμών και ρήξεων. Κοιτάζτε οποιαδήποτε πολυσύλλαβη λέξη και θα την δείτε να ανοίγει σε μία σειρά ρηγμάτων, σ' ένα πεδίο μορίων που το κάθε ένα περιέχει το δικό του κενό.¹⁹

Η αλληλεξάρτηση λέξης/βράχου, γλώσσας/ύλης συνεπάγεται την έξοδο του καλλιτέχνη από το εργαστήριό του και την αναζήτηση της τοποθεσίας που θα πειραματιστεί, δημιουργώντας έργα κατ' ευθείαν πάνω στο έδαφος. Μάλιστα, ο Smithson χρησιμοποιεί το παράδειγμα της «Πτώσης του Οίκου των Άσερ» για να δείξει πόσο σημαντική είναι η απελευθέρωση του καλλιτέχνη από το εργαστήριό του: «Όταν οι ρωγμές ανάμεσα στον νου και την ύλη πολλαπλασιαστούν δημιουργώντας άπειρο κενό, το εργαστήριό αρχίζει να καταρρέει και να σωριάζεται όπως στην Πτώση του Οίκου των Άσερ».²⁰ Από τη στιγμή που ο καλλιτέχνης βρίσκεται έξω από το εργαστήριό του και αρχίζει να δημιουργεί έργα πάνω στο έδαφος, γίνεται προφανής η σημασία της επιλογής τοποθεσίας, του σχεδιασμού του τοπίου, της διάταξης των υλικών, της σύνδεσης του έργου με τον περιβάλλοντα χώρο. Περιγράφοντας την τοποθεσία που φιλοξένησε το έργο *Spiral Jetty*, ο Smithson αναφέρει ότι το τοπίο «υπέβαλλε την αίσθηση ενός ακίνητου κυκλώνα [...] Ένας κοιμισμένος σεισμός εξαπλωνόταν στην ταραγμένη ησυχία, σε μια αίσθηση ακίνητης περιστροφής. Από αυτό τον περιδινούμενο χώρο αναδύθηκε η δυνατότητα της ελικοειδούς προβλήτας».²¹

Όπως και για τον Poe, για τον Smithson στον κήπο-τοπίο εγγράφονται μια σειρά αλλοιώσεων και μεταβολών που τον απομακρύνουν από την πιστή αναπαράσταση της άγριας και ακαλλιέργητης πλευράς της φύσης, όσο και από την απόλυτη αρμονία και ομοιογένεια του απεγάδιαστου, αναλλοίωτου, φορμαλιστικού κήπου. Ο κήπος για τον Smithson οικοδομείται σε μια διαλογική σχέση φύσης/τέχνης, δεν είναι στατικός αλλά δυναμικός και υπόκειται στις μεταμορφώσεις και τις αντιφάσεις του εδώ και τώρα. Ο Smithson υποστηρίζει ότι η αισθητική απόλαυση του κήπου-τοπίου δεν οφείλεται στην απόφια και αδιαμεσολάβητη ομορφιά της φύσης, στην καθαρότητα του ακατέργαστου φυσικού κόσμου, αλλά στα

¹⁹ Smithson 1996: 107 [= ελλην. μτφρ. στο Καλαρά 2013: 42].

²⁰ Smithson 1996: 107 [= ελλην. μτφρ. στο Καλαρά 2013: 45].

²¹ Smithson 1996: 146 [= ελλην. μτφρ. στο Καλαρά 2013: 95].

ορατά και διάσπαρτα ίχνη της ανθρώπινης καθώς και της γεωλογικής παρέμβασης, στις μεταμορφώσεις του τοπίου μέσα από την ανάδειξη της αμφισημίας, της έκπληξης και της μη αναστρεψιμότητας.

Ο κήπος που έχει υπόψη του ο Smithsonian και για τον οποίο γράφει τα παραπάνω είναι το Σέντραλ Παρκ της Νέας Υόρκης. Στο κείμενό του “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973), ο Smithsonian επισημαίνει ότι ανάμεσα στην αισθητική κατηγορία του ωραίου και του υψηλού, ανάμεσα στην απαλότητα, τις λεπτές καμπύλες, την κομψότητα της φύσης και το δέος, το θάμβος που μας κυριεύει μπροστά στην απεραντοσύνη και τη μεγαλοπρέπεια της φύσης, εν συντομία, ανάμεσα στη θέση και την αντίθεση, το γραφικό εμφανίζεται σαν μια διαλογική ποιότητα που ονομάζει «διαλεκτική του τόπου», ένα είδος σύνθεσης, όπου συνδιαλέγονται η τυχαιότητα και οι αντιφάσεις με την υλικότητα της φύσης.²² Όπως το Άρνχαϊμ για τον Ροε, το Σέντραλ Παρκ αποτελεί για τον Αμερικανό καλλιτέχνη ένα υπόδειγμα κήπου, διαμορφωμένου σύμφωνα με την αισθητική του γραφικού, σε αντίθεση με την πληθώρα ακαλαίσθητων, παρωχημένων κήπων που παραπέμπουν στον απολεσθέντα κήπο της Εδέμ και έχουν καταφέρει να διεισδύσουν στο αμερικανικό περιβάλλον. Κήποι, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, που αποσκοπούν στο να προβάλλουν την ανθρώπινη λογική και προκαλούν απλή ευχαρίστηση και τέρψη (και βρίσκουν τον δρόμο τους σε δημοφιλή περιοδικά, όπως τα *House Beautiful* and *Better Homes and Gardens*)²³ είναι επικίνδυνοι, διότι τείνουν να απαλείφουν τις επιπτώσεις του χρόνου πάνω τους και να εξιδανικεύουν το τοπίο. Αντίθετα, τα τοπία που προκρίνει ο ίδιος, φυλακίζουν τις χρονικότητες, φανερώνοντας αιώνες γεωλογικού χρόνου που εκτείνεται στο μέλλον μέσω του παρελθόντος, και ενθαρρύνουν μια «μετα-ιστορική» βιωματική σχέση με το περιβάλλον. Είναι σαφής η αμφισβήτηση του Smithsonian στον ιστορικό χρόνο που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της γραμμικής συρραφής ιστορικών γεγονότων. Ο ίδιος επιθυμεί να αναδείξει έναν «κόσμο σύγχρονης προϊστορίας»,²⁴ μια μετα-ιστορική αντίληψη του χρόνου, όπου επιβεβαιώνεται το εντροπικό αναπόφευκτο.

²² Ο Olmsted, ιδρυτής της αρχιτεκτονικής τοπίου στην Αμερική, ήταν ο βασικός σχεδιαστής του Σέντραλ Παρκ. Το τελευταίο δημοσιευμένο δοκίμιο του Smithsonian, λίγο πριν τον θάνατό του, ήταν το “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” και δημοσιεύτηκε στο *Artforum*, το 1973. Βλ. Smithsonian 1973: 63.

²³ Smithsonian 1996: 105.

²⁴ Smithsonian 1996: 146 [= ελλην. μτφρ. στο Καλαρά 2013: 166].

Ας πάρουμε για παράδειγμα το περίφημο Spiral Jetty, που φιλοξενείται στην Great Sault Lake, στη Utah των Η.Π.Α..²⁵ Πρόκειται για μια γιγάντια προβλήτα, με πλάτος 4,5 μέτρα σε σχήμα σπείρας που οδηγεί μέσα στη λίμνη και αποτελείται από πασσάλους, λάσπη, κρυστάλλους αλατιού και πέτρες. Χτίστηκε το 1970, αλλά από το 1971 έως το 2002, η κατασκευή ήταν αθέατη λόγω της υψηλής στάθμης των νερών της λίμνης. Όμως, η παρατεταμένη ανομβρία συνέτεινε στην επανεμφάνιση του έργου με παραλλαγμένη μορφή εξαιτίας της βύθισής του στα αλμυρά νερά της λίμνης. Το πορφυρό χρώμα του νερού που περιβάλλει το έργο, τα σπάνια πετρώματα και ορυκτά –σιωπηλοί μάρτυρες της γεωλογικής εξέλιξης–, τα μεγάλα χρονικά διαστήματα που το αρχιτεκτονικό έργο παραμένει εξολοκλήρου ή εν μέρει βυθισμένο, όλα αυτά δημιουργούν μια διαφορετική αντίληψη του χρόνου, μια «περιδινούμενη ακινησία», «ταυτόχρονα ατέλειωτη και κυκλική» (σ. 111). Όπως επισημαίνει ο Smithson, η τοποθεσία έδινε την αίσθηση μιας ασαφούς κατάστασης όπου στερεό και υγρό χάνονταν το ένα μέσα στο άλλο, ενώ η θέα του τοπίου μετέφερε τον θεατή σ' έναν κόσμο μοντέρνας προϊστορίας. Όσο για τη γλυπτική κατασκευή του, δίνει την εντύπωση ενός «ακίνητου κυκλώνα» (σ. 105) και προκαλεί μια αίσθηση «διαηγούς ιλίγγου» (σ. 115). Όπως και με το Άρνχαϊμ, αναδύεται το ερώτημα ποιο εντέλει είναι ακριβώς το έργο τέχνης, πού τελειώνει το γλυπτό και πού αρχίζει ο περιβάλλον χώρος, πώς εντοπίζεται ο χρονικός ορίζοντας του έργου. Τα όρια παραμένουν δυσδιάκριτα, οι χρονικές διαστρωματώσεις πυκνές, ενώ πληθαίνουν οι διαφορετικές ερμηνείες του έργου. Επιπλέον, το γλυπτό έργο πλαισιώνεται από ένα ομώνυμο κείμενο που περιλαμβάνει περιγραφές, αυτοσχεδιασμούς και φωτογραφίες, καθώς και μια ταινία 32 λεπτών και δημιουργεί ένα σύνολο τριών κατασκευών, καθεμία από τις οποίες υφαίνει το ίδιο πυκνό δίκτυο ιδεών, με τον ιδιαίτερο ξεχωριστό της τρόπο, αξιοποιώντας τις δυνατότητες του μέσου. Αυτή η διαπλοκή των μέσων, όπου συνυπάρχουν και υπερκαλύπτονται διάφορες τοπικότητες και χρονικότητες, συνοψίζεται στο καλλιτεχνικό όραμα του Smithson. Με τα ίδια του τα λόγια: «Η εξίσωση της γλώσσας που χρησιμοποιώ παραμένει ασταθής [...] Η εξίσωση μου είναι τόσο ξεκάθαρη όσο η λάσπη –μια λασπωμένη σπείρα» (σ. 112).

Και πάλι εδώ, παράδειγμα αποτελεί ο Poe με το ημιτελές μυθιστόρημά του *Η αφήγηση του Άρθουρ Γκόρντον Πουμ*. Ο ίδιος ο Smithson ανακαλύπτει ομοιότητες ανάμεσα στο λογοτεχνικό κείμενο και στην προσωπική του αντίληψη για το έργο

²⁵ Οι πληροφορίες για το Spiral Jetty αντλούνται από το Smithson 2013, όπου και οι παραπομπές σε αριθμούς σελίδων εντός παρενθέσεως.

τέχνης. Η τεχνική παράθεση ανομοιογενών χρονικοτήτων και τοπικοτήτων, οι πολλαπλές αναφορές και παραπομπές έξω από το έργο, η συνεχής μετατόπιση του κέντρου ή διάσπασή του σε ξεχωριστά σημεία, οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις-θραύσματα αντικατοπτρίζουν την καλλιτεχνική δράση του Smithson. Στο κείμενό του “A Sedimentation of the Mind”, παραθέτει από την *Αφήγηση του Άρθουρ Γκόρντον Πιμ*: «Τίποτε αξιομνημόνευτο δε συνέβη τις επόμενες είκοσι τέσσερις ώρες, εκτός από το ότι, εξετάζοντας το έδαφος στα ανατολικά του τρίτου χάσματος, βρήκαμε δύο τριγωνικές οπές μεγάλου βάθους και με πλευρές από μαύρο γρανίτη».²⁶ Οι περιγραφές των ρωγμών και των χασμάτων από τον Poe γίνονται «λεκτικές ρίζες» για τον Smithson, που αρθρώνουν τη διαφορά ανάμεσα στο «πηχτό σκοτάδι» και το «αβέβαιο και τρεμουλιαστό φως».²⁷ Από αυτή την άποψη, δημοφιλή διηγήματα του Poe, όπως τα: «Το πηγάδι και το εκκρεμές», «Χειρόγραφο σε μπουκάλι», «Κάθοδος στο Μάελστρομ», σύμφωνα με τον Smithson, είναι από μόνα τους καλλιτεχνικές προτάσεις για earthworks. Ίσως, συνεχίζει ο Smithson, ο Poe στην πραγματικότητα να ήταν ένας αρχιτέκτονας που εφηύρε το αστυνομικό διήγημα μόνο και μόνο για να κερδίζει τα προς το ζην.²⁸ Ο πρόωρος θάνατος του ταλαντούχου καλλιτέχνη, στα τριάντα πέντε του χρόνια σε αεροπορικό δυστύχημα, απέτρεψε ίσως την αποσαφήνιση της σχέσης του με τον διάσημο συμπατριώτη του. Αν λάβουμε υπόψη, όμως, ότι και ο Smithson ξεκίνησε γράφοντας ποίηση, ότι οι αναφορές στον Poe είναι διάσπαρτες στο συγγραφικό του έργο και ότι ίχνη του Poe αναδύονται απρόσμενα και διαρκώς στην επιφάνεια του έργου του, γιατί όχι και οι κήποι τους να μη βρίσκονται σε έναν ανοικτό διάλογο, εκεί «που τα απόμακρα μέλλοντα συναντούν τα απόμακρα παρελθόντα»;²⁹

Βιβλιογραφικές αναφορές

BAYER E. (2018), “The Ecocritical Implications of Downing’s Influence on Poe’s Landscape Aesthetic”, *The Edgar Allan Poe Review* 19 (2), 250-273.

²⁶ Poe 2016: 409.

²⁷ Εκτός από τις συχνές άμεσες αναφορές στον Poe, ο Smithson συχνά ανακαλύπτει «εκλεκτικές συγγένειες» του Poe με καλλιτέχνες της εποχής του, όπως τον Ad Reinhardt, τον αρχιτέκτονα Philip Johnson, τους σκηνοθέτες Sergei M. Eisenstein και Roger Corman.

²⁸ «It may well be that Poe was really an architect and only invented the detective story to make ends meet» (Smithson1996: 331).

²⁹ «[...] where remote futures meet remote pasts» (Smithson1996: 113).

- ZHKA Φ. (2012), «Συνάντηση αρχιτεκτονικής και φιλοσοφίας στον κήπο» στο Ηλ. Κωνσταντόπουλος – Β. Καίσαρη (επιμ.), *Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση*. Πρακτικά συνεδρίου (Πάτρα 9-11 Οκτωβρίου 2009, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Πατρών), Ίδρυμα Π. & Έ. Μιχελή, Αθήνα.
- EMERSON R. W. (2011), *Η φύση*, μτφρ. Ελ. Παπαντωνίου. Ποντίκι, Αθήνα.
- ΚΑΛΑΡΑ Ν. (2013), *Οι χρονικές στρατηγικές στο έργο του Robert Smithson*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος. Ανακτήθηκε από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/29916#page/1/mode/2up>
- KANT I. (2002), *Κριτική της κριτικής δύναμης*, εισαγ. Και μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Ιδεόγραμμα, Αθήνα.
- MILLER J. C., ed. (1979), “Entry 163: Sarah Helen Whitman to John H. Ingram, Nov. 14 and Nov. 20, 1876”, *Poe’s Helen Remembers*, pp.457-460. Ανακτήθηκε από: <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/phrlt163.htm>.
- OWENS C. (1992), *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Oakland.
- POE E. A. (2009), *Ποιητική, Θεωρία, Τεχνική, Η φιλοσοφία της σύνθεσης – Ο λογισμός του στίχου – Η ποιητική αρχή*, μτφρ. Μ. Πραγκαστή – Γ. Καρύτσας – Κ. Κατσικιάς – Ντ. Παπαδόπουλος, Τυφλόμυγα, Αθήνα.
- POE E. A. (2016), *Η αφήγηση του Άρθουρ Γκόρντον Πιμ από το Ναντάκετ [1838]*, μτφρ. Π. Πολυκάρπου, Gutenberg, Αθήνα.
- POE E. A. (2021), *The Tales of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Ανακτήθηκε από: <https://www.eapoe.org/works/tales/index.htm>
- REYNOLDS A. (2003), *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, Cambridge, MA.
- SMITHSON R. (1973), “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”, *Artforum* 11(6), 62-68.
- SMITHSON R. (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. by J. Flam, University of California Press.
- SMITHSON R. (2013), *Τέσσερα κείμενα*, μτφρ. Κ. Ματσούκας, επιμ. Ν. Καλαρά, Τοποβόρος, Αθήνα.