



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ
Υπερβάσεις και καθηλώσεις
» ΣΕΛ. 1-2

ΦΟΙΒΟΣ ΓΚΙΚΟΠΟΥΛΟΣ
Φεμινιστική γραφή
» ΣΕΛ. 3

ΧΛΟΗ ΜΠΑΛΛΑ
Σωκρατικοί και Επικούρειοι
» ΣΕΛ. 4

ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΑΣΚΟΣ
Από τις Φυσικομαθηματικές επιστήμες
» ΣΕΛ. 5

ΑΝΕΣΤΗΣ ΤΑΡΠΑΓΚΟΣ
45 χρόνια από την Άνοιξη της Πράγας
» ΣΕΛ. 6

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΝΟΥΤΣΟΣ
Στην οδό «Πατισίων»
» ΣΕΛ. 7

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
Ποίημα
» ΣΕΛ. 7

ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΣΑΚΕΛΛΙΩΝ
Φύλλα στον καιρό
» ΣΕΛ. 7

ΜΑΝΩΛΗΣ ΝΟΡΜΑΝΤ-ΨΥΛΛΑΣ
Διήγημα
» ΣΕΛ. 8

Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη

Τα εικαστικά έργα του σημερινού φύλλου προέρχονται από την έκθεση Ιστορώντας την Υπέρβαση, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Άνδρου, με έργα των: Κωνσταντίνου Παρθένου, Φώτη Κόντογλου, Νίκου Εγγονόπουλου, Γιάννη Τσαρούχη, Σπύρου Παπαλουκά, Σπύρου Βασιλείου, Πολύκλειτου Ρέγκου, Κωνσταντίνου Αρτέμη, Δημήτριου Πελεκάση, Αγίνωρα Αστεριάδη, Πολυχρόνη Λεμπέση, Δημήτρη Μπισκίνη, Στέφανου Αλμαλιώτη, Αναστάσιου Λουκίδη, Νίκου Νικολάου, Ράλλη Κοψίδη, Κωνσταντίνου Φανελλή, Παντολέωνα και Νικόλαου Γ. Ζωγράφου, και των χαρακτών Δημήτριου Γαλάνη, Λυκούργου Κογεβίνα, Ευθύμιου Παπαδημητρίου, Αλεβίζου Αναστάσιου (Τάσσου), Γιώργου Σικελιώτη, Βάσως Κατράκη.
Επιμέλεια: Νικόλαος Ζίας
Διάρκεια: μέχρι 29 Σεπτεμβρίου

Υπερβάσεις και καθηλώσεις

Η «πρόσληψη», η «αφομοίωση», η «αξιοποίηση» και η «ένταξη», κοινώς η *σύνθεση* παράδοσης και μοντερνισμού

» Μία από τις πλέον σημαντικές εκθέσεις του φετινού καλοκαιριού πραγματοποιείται σίγουρα στο Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή στη Χώρα της Άνδρου, που επιμελείται ο ιστορικός τέχνης Νικόλαος Ζίας. Αντικείμενό της αποτελεί η διαλεκτική σχέση που ανέπτυξαν οι νεότεροι έλληνες καλλιτέχνες με την βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική από τις αρχές του περασμένου αιώνα μέχρι περίπου και τη δεκαετία του 1970.

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Η αποκατάσταση της τέχνης του «ελληνικού μεσαίωνα», όπως προβληματικά ονομάστηκε συχνά η βυζαντινή περίοδος, υποστήριξε δύο διαφορετικά -όχι όμως και μεταξύ τους αποκλίνοντα- ζητήματα. Από τη μία πλευρά, η υιοθέτηση κάποιων τεχνοτροπιών του βυζαντινότροπου κανόνα, τον καθιστά συνδετικό κρίκο στην αλυσίδα μιας παράδοσης και, συνεπακόλουθα, της αδιάσπαστης πολιτισμικής συνέχειας του ελληνικού έθνους. Από την άλλη πλευρά, προσφέρει το αισθητικό εκείνο σύμπαν που δύναται να συνεπικουρήσει την υπόθεση της Μεγάλης Ιδέας.

Όλα τα παραπάνω είναι βεβαίως γνωστά. Όπως επίσης γνωστός είναι και ο ρόλος του Κωνσταντίνου Παρθένου στην αναβίωση και τη συμπερίληψη της βυζαντινής παράδοσης στην νεότερη ελληνική τέχνη. Θα μπορούσε μάλιστα να πει κανείς πως εκ πρώτης όψεως η έκθεση στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Άνδρου παρουσιάζει με τον παραδομένο μάλιστα τρόπο το ήδη γνωστό, ιδωμένο και, ως εκ τούτου, αν όχι ανεπίκαιρο τότε σίγουρα αδιάφορο. Μια περιήγηση, ωστόσο, στην έκθεση κάτι έχει να προσφέρει στο θεατή της, για λόγους που επιγραμματικά και κάπως «άτακτα» θα αναφέρουμε στη συνέχεια.

Αρχικά, διότι δεν εικονοποιεί απλά την παραπάνω συνθήκη, αλλά κυρίως όσα την ακολούθησαν, δηλαδή τη θρησκευτική τέχνη στην Ελλάδα μετά τη μικρασιατική καταστροφή και το τέλος του μεγαλοϊδεατισμού, τις περιπέτειες της υπερβατικής αναφοράς στην εποχή της εθνικής εσωστρέφειας και της πολιτισμικής ενδοσκόπησης. Ορίζεται έτσι μια παράλληλη γραμμή



Κωνσταντίνος Παρθένος, Παναγία με βιβλίο ή Παναγία Αναγνώστρα. Πριν από το 1931, Λάδι σε καμβά, 74 x 52 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

στην ιστορική αφήγηση των νεότερων καλλιτεχνικών χρόνων στην Ελλάδα, μέσα από την οποία μπορούμε να εντοπίσουμε συγκεκριμένες αισθητικές γενεαλογίες και εκλεκτικές συγγένειες.

Ο διάλογος καλλιτεχνών, όπως οι Παρθένος, Παπαλουκάς, Βασιλείου, Εγγονόπουλος, Αστεριάδης, Τάσος, Τσαρούχης, Κοψίδης ή ο Νικόλαος, με τα βυζαντινίζοντα ιδιώματα είναι δεδομένος. Οι όροι, εντούτοις, του διαλόγου αυτού γίνονται περισσότερο σαφείς στο πλαίσιο μιας τέ-

τοιας θεματικά υπερκαθορισμένης παρουσίασης, παρά στις κατά καιρούς γενικές ιστορικές ανασκοπήσεις της νεοελληνικής τέχνης ή σε άλλες αναδρομικές αφιερωματικές εκθέσεις.

Ταυτόχρονα με τους παραπάνω δημοφιλείς ζωγράφους στην έκθεση παρουσιάζονται ενδεικτικά και κάποιοι λιγότερο αναγνωρισμένοι από το ευρύ κοινό καλ-

**ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ
ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ**

λιτέχνες και αγιογράφοι όπως οι Κωνσταντίνος Αρτέμις, Δημήτριος Πελεκάσης, Αναστάσιος Λουκίδης, Πολύκλειτος Ρέγκος και Στέφανος Αλμάλιωτης, οι οποίοι ιστόρισαν αρκετούς από τους γνωστότερους σε όλους μας νεότερους ορθόδοξους ναούς στην Αθήνα και αλλού.

Η παραλληλία αυτή στην αφήγηση της έκθεσης προσφέρει μια πολύ καλή εικόνα για την εξέλιξη των θρησκευτικών αναπαραστάσεων και ιστορήσεων τον τελευταίο αιώνα. Ειδικότερα σε ό, τι αφορά την αγιογράφηση ναών και, δευτερευόντως, τις φορητές εικόνες υφίστανται ως γνωστών πλήθος αισθητικοί, τεχνοτροπικοί, ακόμα και νομικοί, περιορισμοί. Εντούτοις, εντός του πλαισίου τούτων των περιστολών διακρίνονται εκείνες οι μικρές, όχι όμως και ανεπαίσθητες διαφοροποιήσεις, που είναι ικανές να αναδείξουν κάποιες ιδιαίτερες ζωγραφικές ποιότητες και ευαισθησίες. Στον συχνά δύσκαμπτο τούτο μορφολογικό «κανόνα» οι μικρές αυτές μετακινήσεις αποκτούν μεγαλύτερη ευκρίνεια, καθίστανται ρητές. Είναι, θα λέγαμε, τα σημεία φανέρωσης του μοντέρνου.

Φτάνουμε λοιπόν σε ένα, νομίζω, κομβικό σημείο. Η έκθεση περιέχει έργα που αναμετρώνται με το ιερό και το θρησκευτικό στα χρόνια του μοντερνισμού, έτσι τουλάχιστον όπως αυτός έγινε κατανοητός στην Ελλάδα. Τούτο άλλωστε θέτει και ως «στόχο» ο Κυριακός Κουτσομάλλης στο εισαγωγικό του κείμενο στον κατάλογο της έκθεσης: «*Στόχος είναι να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο καλλιτέχνες της νεώτερης γενιάς, που είχαν τη δυνατότητα να γνωρίσουν και να βιώσουν από κοντά αυτές τις ριζικές αλλαγές, διαμένοντας ή απλώς ταξιδεύοντας σε μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, όπως το Παρίσι, το Μόναχο, τη Βιέννη, τη Νέα Υόρκη αλλά και στην Ελλάδα, στις κοιτίδες του βυζαντινού πολιτισμού, όπως το Άγιον Όρος, τα Μετέωρα ή τον Μυστρά, προσέλαβαν, αφομοίωσαν, αξιοποίησαν και ενέταξαν στους εικαστικούς τους προβληματισμούς στοιχεία της παράδοσης και του Μοντερνισμού, συμβάλλοντας έτσι και στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τη βυζαντινή τέχνη.*

Στα έργα της έκθεσης, λοιπόν, εξιστορούνται η «πρόσληψη», η «αφομοίωση», η «αξιοποίηση» και η «ένταξη», κοινώς η σύνθεση παράδοσης και μοντερνισμού. Αν και η έκθεση δεν είναι στημένη γραμμικά, τα έργα δεν ακολουθούν δηλαδή κάποια χρονική σειρά, ικανοποιώντας επακριβώς μίαν ιστορική αφήγηση, μπορεί κανείς γενικότερα να αντιληφθεί κάποιες διαφορετικές φάσεις αυτού του διαλόγου και, τελικά, να ξεχωρίσει σε ποιες περιπτώσεις αυτός κομίζει κάτι ουσιαστικά νέο και δυναμικό και σε ποιες μένει αδύνατος και στάσιμος, καθηλωμένος σε μίαν αμύχανη ανάγνωση των σύγχρονων του πραγμάτων, αλλά και της ίδιας της παράδοσης και του νεωτερισμού. Μπορεί, για παράδειγμα, να ξεχωρίσει τις περιπτώσεις του Παρθένου και του Παπαλουκά, οι οποίοι αν και μορφοπλαστικά υπήρξαν ρηξικέλευθοι και καινοτόμοι, απόλυτα σύγχρονοι με τα πρωτοπόρα κειμήλια του καιρού τους, διατήρησαν στο ακέραιο την πνευματικότητα και την υπερβατικότητα της θρησκευτικής πίστης και ανάτασης. Αντίθετα, παραδείγματα όπως του Εγγονόπουλου, μοιάζουν εγκλωβισμένα στο να αναπαράγουν τα μέρη του διαλόγου, να μην μπορούν να τα υπερβούν, καταλήγοντας σε έργα μάλλον αναπο-

Η γενεαλογία του Κόντογλου, και αυτή των εκπροσώπων της γενιάς του τριάντα στην τέχνη, αν και παρέμενε έμπληη συλλογικών οραματισμών, λειτούργησε ανασταλτικά ως προς τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας άλλης κουλτούρας, που δεν θα ήταν απαραίτητα σε απόσταση από τις τοπικές διαλέκτους αλλά θα μπορούσε ενδεχομένως να τις υπερβεί, προς έναν διαρκώς ανανεωμένο προσδιορισμό της ιδέας της εντοπιότητας. Όπως δηλαδή ακριβώς συμβαίνει με τον Παρθένου και τον Παπαλουκά.

**Φώτης Κόντογλου
Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης
1947-1948, Ακουαρέλα και μελάνη
σε χαρτί 34 x 13,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα**



φάσιστα, που περιγράφουν παρά ξεπερνούν τις δεδομένες αντιθέσεις του.

Ας μου επιτραπεί να σημειώσω και κάτι ακόμα: οι περιπτώσεις του Παρθένου και του Παπαλουκά είναι εκείνες στην πραγματικότητα που προηγούνται ενός λόγου περί «αφομοίωσης» και «προσαρμογής», ο οποίος κατατρέχει την νεότερη ιστορία της ελληνικής τέχνης και φτάνει ως τις εισαγωγικές στοχοθεσίες του Κουτσομάλλη. Παρθένου και Παπαλουκά, μεταξύ άλλων, δεν «αφομοίωσαν» ούτε «προσάρμοσαν» τα μοντέρνα ιδιώματα στην ελληνική τέχνη, αλλά δημιούργησαν έναν καινούριο, πραγματικά «μοντέρνο», πλαστικό και αισθητικό κόσμο μέσα από αυτά. Η «αφομοίωση» και η «προσαρμογή» είναι έννοιες που εκφράζουν περισσότερο τον μετέπειτα «νυφάλιο», εθνοκεντρικό, εκλεκτικό, γεμάτο παλινδρομήσεις, επιστροφές και αρνήσεις ελληνικό μοντερνισμό της γενιάς του τριάντα στη ζωγραφική, για την οποία συχνά τα μοντέρνα ρεύματα δεν ήταν τίποτα άλλο παρά «συμβατά» με τις βυζαντινίζουσες ή τις λαϊκότερες μορφές. Δεδομένης της όποιας γενίκευσης, μια τέτοια διάθεση γίνεται ορατή είτε στον έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα των έργων ζωγράφων όπως ο Νικολάου ή ο Βασιλείου είτε

στην καλύτερη περίπτωση - στη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους καλλιτεχνών όπως ο Τσαρούχης, ο Τάσος ή ο Αστεριάδης.

Χαρακτηριστική επίσης είναι η συμφωνία ιστορικών και κριτικών της τέχνης όπως ο Τώνης Σπυτέρης, ο Μαρίνος Καλλιγιάς και ο Γιώργος Πετρίδης ως προς την αποτίμηση του Παρθένου. Εκπροσωπώντας διαφορετικές - κυρίως ιδεολογικές - τάσεις στην ελληνική τέχνη και όντας σε μεγάλο βαθμό φορείς των εννοιών και των ιδεών - είτε σε ομοφωνία είτε σε αντιπαράθεση, το ίδιο κάνει - της γενιάς του τριάντα, συνταυτίζονται με την άποψη πως ο Παρθένος είναι αυτός που εισάγει στην Ελλάδα το μοντερνισμό ή, πιο συγκεκριμένα, τον ιμπρεσιονισμό. Ακριβέστερα, θεωρούν πως ενώ ο ιμπρεσιονισμός είχε ήδη έλθει από το Μόναχο, υπολειπόταν σε συμβατότητα με την ελληνική φύση, το ελληνικό φως και την ελληνική γη. Αν και φορέας για τον Πετρή ενός «ξεπερασμένου ήδη στην Ευρώπη ιμπρεσιονισμού» που ικανοποιεί τις αισθητικές απαιτήσεις μιας τότε ανερχόμενης αστικής τάξης με έντονες τάσεις κοινωνικής διαφοροποίησης, ο Παρθένος «*εκείνο που κυρίως πρόσφερε στην Ελλάδα ήταν η προσαρμογή των ξένων διδαγμάτων στο ντόπιο κλίμα*» (Γιώργος Πετρίδης, «Ο Κ. Παρθέ-

νης στη νεοελληνική ζωγραφική», *Η Αυγή*, 6.2.1966). «*Ο Παρθένος, γυρίζοντας στην Ελλάδα προσπαθεί να προσαρμόσει στην ελληνική πραγματικότητα τις τεχνικές κατακτήσεις της Δύσης*», γράφει χαρακτηριστικά και ο Σπυτέρης [*Τρεις Αιώνας Ελληνικής Τέχνης* (τομ. II), σ. 54], ενώ ένα χρόνο μετά το άρθρο του Πετρή και με αφορμή το θάνατο του ζωγράφου ο Καλλιγιάς έγραφε πως ο Παρθένος μπορεί «*να μετουσιώσει τη μορφή, το χρώμα και την έκφραση σε ουσία ελληνική. Ο Παρθένος, έχοντας το χάρισμα του δημιουργού, ετόλμησε κι έπλασε - να σα εκ των σων - έργο ελληνικό*» (βλ. «*Η ευθύνη αυτών που μένουν...*», *Το Βήμα*, 27.7.1967).

Προς τι η παράθεση αυτών των θέσεων κάποιων «ιερών τεράτων» της νεοελληνικής τέχνης και, μάλιστα, σε αντιστάθμισμα των όσων υποστηρίχθηκαν παραπάνω; Και οι τρεις, στα αποσπάσματα που ενδεικτικά παρατέθηκαν εδώ, ενέταξαν τον Παρθένου στο πλαίσιο μιας αφήγησης της νεοελληνικής τέχνης, με συγκεκριμένους όρους και δεδομένες προσαρμογές, οι οποίες μάλιστα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «κυρίαρχες», ακριβώς διότι διαπερνούν όλο το φάσμα των αναγνώσεων με τις όποιες βέβαια αποκλίσεις, που στην έκφρασή τους όμως κάνουν χρήση του ίδιου εννοιολογικού λεξιλογίου και οπλοστασίου. Η χρήση του όρου «ελληνικότητα» είναι, προφανώς, η πλέον χαρακτηριστική, η οποία εύλογα επιστρατεύεται και στις αναφορές στον Παρθένου.

Εκείνο όμως που οφείλει να σημειώνεται είναι το γεγονός πως ο Παρθένος δεν εντάσσεται σε αυτό το αφήγημα, δεν εφαρμόζει τους όρους της ιστορικής αυτής αφήγησης. Τους κατασκευάζει, τους δημιουργεί. Ουσιαστικά, καλλιτέχνες όπως ο Παρθένος, ο Παπαλουκάς ή ακόμα και ο Μαλέας με τον Οικονόμου, δημιούργησαν αυτό που αργότερα οι κριτικοί θα αναγνωρίσουν ως *ελληνικότητα* φτιάχνοντας και τον τρόπο που την αντιλαμβανόμαστε. Συνιστούν το αρχέτυπο, το πρότυπο και όχι τον φορέα του. Γεγονός που με τη σειρά του αντανάκλα την πραγματική δυναμική του έργου τους, που, όπως είπαμε, είναι προϊόν μιας υπέρβασης των στενών πλαισίων αυτού που γενικά ονομάζουμε μοντερνισμό και παράδοση και που εξόχως εμβληματικά κάνει έντονα την εμφάνισή του στην έκθεση μέσα από την ιστόρηση του θείου.

Μέχρι εδώ έχουν αποσιωπηθεί δύο ακόμα ζητήματα που, πιστεύω, τίθενται στο θεατή της έκθεσης. Το πρώτο έχει να κάνει με μίαν ακόμα παράδοση που διατηρήθηκε σε ολόκληρο τον εικοστό αιώνα και δεν είναι άλλη από εκείνη που άφησε στην Ελλάδα η βυζαντινή επιρροή, αλλά και η επτανησιακή ζωγραφική πριν από αυτήν. Πρόκειται δηλαδή για την τάση που σχεδόν αδιαφορεί για τα μεταβυζαντινά τεχνουργήματα (σε κάποιες περιπτώσεις αυτά έχουν από το παρελθόν ενταχθεί μορφολογικά, όπως στοιχεία της «κριτικής σχολής» στο έργο αγιογράφων της Επτανήσου) ή για τη «λαϊκή» παραδοσιακή τέχνη, ακολουθώντας τον περισσότερο «δυτικό» τρόπο της πιο «φυσικής», «ακαδημαϊκής», ενδεχομένως ελάχιστη εξώκοσμης, τρισδιάστατης απεικόνισης, με την οποία δεν θα ασχοληθούμε περαιτέρω.

Το δεύτερο ζήτημα που θα έπρεπε μάλλον να σταθούμε είναι σχετικό με το ρόλο που έπαιξε ο Φώτης Κόντογλου στο αντικείμενο το οποίο εδώ, με την αφορμή μιας έκθεσης, μας απασχολεί. Στην έκθεση ευτυχώς η παρουσία του δεν εί-

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

Φεμινιστική γραφή ή οπτική γωνία της γυναίκας που γράφει;

ΕΥΓΕΝΙΑ ΜΠΟΓΙΑΝΟΥ,
Κλειστή πόρτα, διηγήματα, σελ. 167

» Σε μια εποχή όπως η δική μας, που διακρίνεται από βαθιές και συνεχείς εναλλαγές που συνοδεύουν την καθημερινότητα όμοιες με τις ταλαντεύσεις ενός σειсмоγράφου, ιστορία και γλώσσα φαίνεται να συγκρούονται μεταξύ τους και να αποκλίνουν σαν να παρασύρονται από θαλάσσια ρεύματα. Με μια κίνηση γρήγορη και απρόβλεπτη η ιστορία αναστατώνει τις παλιές επικοινωνιακές συμβατικότηταες σέρνοντάς τις στους στρόβιλους της. Και η γλώσσα μεταμορφώνεται: προσχωρώντας ανοικτά στις επιταχυνόμενες απαιτήσεις του καινούριου, διατηρώντας με τρόπο απόκρυφο, λεκτικά ερείπια, υπολείμματα και απολιθώματα, για να ανάψει το φυτό των πιο ριζοσπαστικών νεωτερισμών.

ΤΟΥ ΦΟΙΒΟΥ ΓΚΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

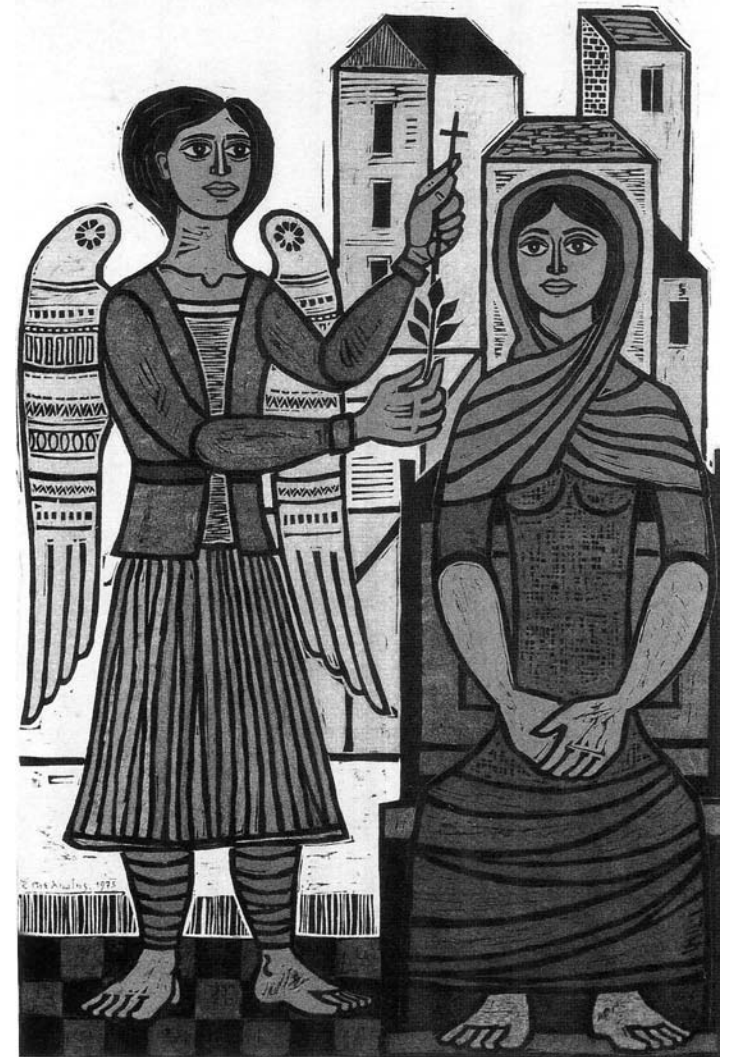
Οι πεζογράφοι, με μόνο εφόδιο το λόγο, διχασμένοι ανάμεσα στην επιλογή του γεγονότος που πρέπει να περιγράψουν και τις εναλλακτικές λύσεις της φραστικής απόδοσης, σπρώχνονται σε έναν εκφραστικό εξτρεμισμό για να σώσουν τη γλώσσα όχι τόσο από τη μόλυνση από άλλα media, όσο από τη φθορά και την ανικανότητα: να τη σώσουν ως μοναδικό εργαλείο έρευνας και επινόησης άλλων κόσμων.

Εδώ, θα μιλήσουμε για την Ευγενία Μπογιάνου και τη συλλογή διηγημάτων της «Κλειστή πόρτα». Η Μπογιάνου εκτός από συγγραφέας είναι και φίλη. Η φίλια όμως δεν εμποδίζει την κριτική απόσταση: μπορεί καμιά φορά να την περιπλέξει, να την καθυστερήσει, να την μετατοπίσει, να την προσβάλει, αλλά, όταν πρόκειται για ένα έργο που έχει την αγάπη μας και την εκτίμησή μας, όπως σ' αυτή την περίπτωση, η κριτική διαύγεια που απαιτεί η φίλια θα είναι μια προτροπή να διαβάσουμε καλύτερα, να δούμε πιο καθαρά το έργο της σε όλες τις διαστάσεις του. Εξάλλου και για τους συγγραφείς του παρελθόντος που αγαπάμε, μας φαίνεται ότι θα μπορούσαν να ήταν φίλοι μας, και κατά κάποιον τρόπο είναι. Και είναι βέβαιο, σ' αυτή την περίπτωση, ότι η φίλια που νιώθω για την Ευγενία Μπογιάνου προηγήθηκε εκείνης που νιώθω για το έργο της.

Οι ιστορίες της, κατασκευασμένες με εκπληκτική διαύγεια που οφείλεται στην ίδια την ποιότητα της γραφής και στην αυστηρή ενορχήστρωση των αφηγηματικών δομών, παρουσιάζονται ως τέλειοι μηχανισμοί ικανοί να εντυπωσιάσουν, από την πρώτη στιγμή, για την επιφανειακή γραμμικότητά τους. Προϊόντα ενός μελετημένου μοντάζ χωρίς ρήγματα, αλλά πολυσύνθετης πραγματοποίησης, δεν είναι ποτέ «παιγμένες» σε ένα και μοναδικό επίπεδο, ούτε μπορούν ή θέλουν να καταλήξουν σε ένα καθαρά αφηγηματικό μήνυμα. Είναι σε θέση να γοητεύσουν για την εξέλιξή τους, μέχρι τις τελευταίες λεπτομέρειες, σύμφωνα με την πλοκή τους, για την ενεργό παρουσία μιας σειράς από γεγονότα που είναι ηθικά, κοινωνικά, ψυχολογικά, πολιτισμικά και που επιτρέπουν ακριβώς την απλοποίηση με μια ιστορία, για να προσφέρουν την ερμηνεία των ιστοριών.

Διαβάζοντας λοιπόν τα κείμενα της Μπογιάνου έχουμε την εντύπωση ότι ο λόγος της, ανοίγοντας ένα πέρασμα μέσα από τους μαιάνδρους μιας σύνθεσης εκλεπτυσμένης και σύνθετης, είναι ένας λόγος της *αίσθησης*. Είναι επίσης ένας λόγος αυστηρά προσανατολισμένος στα να επιστημάνει την καταγωγή, πάντα παρούσα (το αίμα που τρέχει στις φλέβες φτάνει σ' εμάς από ολόκληρη την προηγούμενη ανθρωπότητα) και ταυτόχρονα πάντα λεπτατημένη. Οι ίδιες οι ιστορίες της Μπογιάνου, η ίδια η ζωή, είναι παράδοση, γιατί μεταβιβάζεται και κληρονομείται, πέρα από τον εφήμερο χαρακτήρα της ατομικότητας. Η γραφή της είναι γραφή αίματος, των σχέσεων αίματος, όχι βέβαια με την έννοια της ράτσας ή της βιολογικής κληρονομιάς, αλλά με την έννοια μιας αλληλεγγύης των ζωντανών και των νεκρών, μιας καταχώρησης του θανάτου στη ζωή μέσα από αυτή τη στοιχειώδη, φυσιολογική αντίληψη, της ευθραυστότητας της, αλλά και της παντοδυναμίας της. Ο λόγος της Μπογιάνου έχει την ικανότητα να λείει πώς, διαφεύγοντας το όραμα, τα πράγματα αναδιπλώνονται στον εαυτό τους και αποφεύγουν το βλέμμα, επιστρέφοντας στην αυτονομία τους, στο μυστικό τους που πάντα λεπτατείται, που πάντα χάνεται.

Η θέληση, και ταυτόχρονα η δυσκολία καμιά φορά αφηγηματικής επεξεργασίας της πραγματικότητας, και μεταφοράς σε διήγηση φαινομένων συλλογικού κοινωνικού ενδιαφέροντος, είναι εμφανής στις επιλογές της Μπογιάνου, που αφιερώνει τα κείμενά της εναλλακτικά στην *fiction* και στην *non fiction*, δηλαδή εμπλέκει με διαφορετικούς τρόπους την ίδια την αφήγηση, με αποτελέσματα ποτέ απόλυτα πειστικά, ποτέ ε-



Γιώργος Σικελιώτης, Ο Ευαγγελισμός, 1970, Λινόλεουμ σε ιαπωνικό χαρτί, πλάκα 103,8 x 66,5 εκ., φύλλο 104,9 x 69 εκ. Δωρεά του καλλιτέχνη Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου

ρωτηματικά, αλλά πάντα με μια χαρακτηριστική ένταση.

Τα διηγήματα της Μπογιάνου, ένα είδος κινέζικων κουτιών, φαινομενικά ασύνδετα, αλλά με μια απόλυτη συνοχή και αλληλουχία που θα μπορούσαν να θεωρηθούν και ως ένα ενιαίο μυθιστόρημα, είναι δυνατόν να ηχήσουν διδακτικά και πράγματι το λογοτεχνικό τους μοντέλο είναι η πρόζα της εκπαίδευσης και της διδασκαλίας. Και είναι ακριβώς αυτή η γυναικεία υπομονή, που εξηγεί χωρίς αλαζονεία και ψευτική μετριοφροσύνη, που τους δίνει αξία. Όπως γνώριζαν οι αρχαίοι κλασικοί και οι άγγλοι ρομαντικοί, η λογοτεχνία μπορεί να χρησιμεύσει για να μεταδώσει σημαντικές πληροφορίες (ή για να διδάξει, αν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε ένα ρήμα κάπως σε αχρησία τα τελευταία χρόνια).

Ζούμε χρόνια όχι μόνο αρνητικά και με μια τάση επιστροφής στο παρελθόν, αλλά και γεμάτα εμπνεύσεις και προσδοκίες με μια διαρκή παραγωγή εικόνων και συναισθημάτων. Αυτή η παραγωγή είναι μια συνεχής δημιουργία μιας νέας γλώσσας, μιας νέας μη επιβεβλημένης λογικής, μιας μη υποχρεωτικής γνώσης και το να κάνεις λογοτεχνία είναι ζωντανό και όχι δευτερεύον μέρος μιας κοινωνικής διαδικασίας. Η ανάγκη δημιουργικότητας της Μπογιάνου δεν είναι ένας αφελής ορισμός μιας πνευματικής κατάστασης αλλά αποδεικνύεται, λόγο με το λόγο, σε θέση να ανατρέψει κάθε παραδοσιακή ιδέα ύπαρξης που εμπνέεται από την «κλασική λογική», όχι για να ανασυνταχθεί στο παράλογο, άλλο τόσο κλασικό και άχρηστο, αλλά για να προσπαθήσει να μιλήσει μια νέα γλώσσα.

Σ' εκείνες τις ακαλλιέργητες -από μια λογική σε κρίση- περιοχές, όπου «μόνον η τρέλα μεγαλώνει», όπως έλεγε ο Μπέντζαμιν, η Μπογιάνου εισβάλλει με νέα εργαλεία κι ανάμεσα σ' αυτά τα πιο χρήσιμα, τα λιγότερο ασαφή, είναι εκείνα της ποιητικής της.

Ο Φοίβος Γκικόπουλος διδάσκει Ιταλική φιλολογία στο ΑΠΘ

vai δυσανάλογη από αυτήν των υπολοίπων. «Ευτυχώς», όχι μόνο γιατί ούτως ή άλλως η παρέμβασή του στα αγιογραφικά πράγματα είναι ήδη ευρέως γνωστή, αλλά κυρίως διότι συνήθως καθορίζει υπέρμετρα την όλη συζήτηση. Οι προπολεμικές συνεχείς παραινέσεις και εισηγήσεις του για την πλήρη και οριστική επιβολή των στενά ορισμένων βυζαντινών τεχνικών στους ορθόδοξους ναούς, που παγιώθηκαν και με το νόμο του 1938, επικράτησαν μεταπολεμικά μέχρι και σήμερα.

Δεν θα επεκταθούμε βέβαια στο σύνολο της πρακτικής του Κόντογλου, παρά θα αναρωτηθούμε κατά πόσο η επικράτησή του δόγματός του υπήρξε ανασχετική στο δρόμο που είχαν ανοίξει ο Παρθένος και ο Παπαλουκάς, στη διαρκή δηλαδή ανανέωση του ύφους των εκκλησιαστικών ιστορήσεων και όχι μόνο. Η απάντηση είναι προφανώς καταφατική. Θα τολμούσα ακόμα να υποστηρίξω πως το αβέβαιο όσο και πρόδηλο συνταίριασμα εκλεκτικά αποσπασμένων βυζαντινών και μοντέρνων στοιχείων στο έργο του Εγγονόπουλου και του Τσαρούχη είναι σε μεγάλο βαθμό παρακαταθήκη της διδασχής τού όλο και περισσότερο δυσανεκτικού στις δυτικές επιρροές Κόντογλου.

Δεν πρέπει εντούτοις να απωθούμε το ότι τούτη η ανασταλτική παρέμβαση στάθηκε ικανή να συνδιαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό τη νεοελληνική αισθητική, ακόμα και στις πλέον μαζικές τις εκφράσεις. Δεν είναι τόσο η παρουσία βυζαντινότροπων παραστάσεων, που αφηγούνται ακόμα και καθημερινές σκηνές στην Ελλάδα, όπως αυτές του «ριζοσπαστικού πατριωτισμού» και της «ρωμιόσύνης», αποτυπωμένες σε εξώφυλλα δίσκων και βιβλίων, στις αναπαραγωγές έργων προς διακόσμηση των ρουστίκ κατοικιών της δεκαετίας του 1980, όσο μια συγκεκριμένου τύπου προτίμηση στην καθαρότητα, που διατηρεί δυστυχώς την επικράτειά της μέχρι σήμερα.

Η αισθητική της εντοπιότητας του Κόντογλου αποποιείται κάθε πρόσμιξη, καθετί δανεϊκό και αλλότριο, αναζητώντας ένα συγκεκριμένο και εξιδανικευμένο ιστορικό προηγούμενο. Το παράδειγμα διάφορων αρχαιολογικών χώρων, όπως των έργων της αναστήλωσης του Παρθενώνα και του σχετικού μουσείου, όπου εξαλείφθηκαν όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία των χρόνων που μεσολάβησαν από την κλασική αρχαιότητα είναι μάλλον από κοινού συμπτωματικό μιας τέτοιας κουλτούρας.

Μόνο που και αυτή η κουλτούρα είναι αποτέλεσμα μιας επικρατούσας νοητής πολιτισμικής κατασκευής: μιας κατασκευής που δεν δύναται συχνά να υπερβεί τα στοιχεία που τη συγκροτούν ή που, καλύτερα, είναι καταδικασμένη στη σύνθεση και όχι στην υπέρβασή τους. Τα παραδείγματα που μας προσφέρει η έκθεση στην Άνδρο είναι μάλλον ως προς τούτο χαρακτηριστικά. Η γενεαλογία του Κόντογλου και αυτή των εκπροσώπων της γενιάς του τριάντα στην τέχνη, αν και παρέμενε έμπληρη συλλογικών οραματισμών, λειτουργήσε ανασταλτικά ως προς τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας άλλης κουλτούρας, που δεν θα ήταν απαραίτητα σε απόσταση από τις τοπικές διαλέκτους, αλλά θα μπορούσε ενδεχομένως να τις υπερβεί, προς έναν διαρκώς ανανεωμένο προσδιορισμό της ιδέας της εντοπιότητας. Όπως δηλαδή ακριβώς συμβαίνει με τον Παρθένο και τον Παπαλουκά.