

# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

---



ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ



9

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

---

ΤΕΥΧΟΣ 9

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2017







# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

\*





ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Περιοδική Έκδοση Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης  
Πάφος 8649, Κύπρος ~ Τηλέφ.: 00357 26 722457 ~ Τηλεομ.: 00357 26 722873.  
Εκδοτική Επιτροπή: Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος,  
Χαράλαμπος Μπακιρτζής, Σταύρος Σ. Φωτίου

~

ICONOSTASION

Bulletin of Iconology Research Centre of Chrysorrogiatissa Holy Monastery,  
Paphos 8649, Cyprus ~ Teleph.: 00357 26 722 457 ~ Fax: 00357 26 722 873.  
Editorial Board: Abbot Dionysios of Chrysorrogiatissa,  
Charalambos Bakirtzis, Stavros S. Fotiou

~

ISBN: 1986-3942



Χορηγός τεύχους: Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»



# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 9

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2017

ΤΙΜΗ €10

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ Χώρος αδιάστατος.....	7
ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ Αντικατοπτρισμοί των μουσείων. Η περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη.....	9
ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡ. ΚΥΘΡΑΙΩΤΗΣ Οι εικονικές καταβολές της αισθητικής του Ντοστογιέφσκι .....	26
ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ, ΡΟΠΕΡΤΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Η «Κυρία του Ρολογιού»: μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα .....	59
ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Ανδρέας Φούλιας, <i>Εκκλησιαστικά μνημεία της Λυσού, Πάφος: Ιερά Μητρόπολις Πάφου και Επισκοπή Αρσινόης, 2017, υπό Γιάννη Βιολάρη.....</i>	80
Ο Μοντερνισμός στην κυπριακή τέχνη: Ανδρέας Χρυσόχογς, <i>Κείμενα για την Τέχνη, Τιμής Ένεκεν αρ. 2, Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016, υπό Χαράλαμπου Μπακιρτζή.....</i>	89
<i>Γκαλερί Γκλόρια, Λευκωσία, 40 χρόνια, υπό Χαράλαμπου Μπακιρτζή .....</i>	103





## ΧΩΡΟΣ ΑΔΙΑΣΤΑΤΟΣ

**Μ**έσα σε συγκεκριμένο χώρο κάθε άνθρωπος συνδέεται με πρόσωπα και πράγματα, βιώνει την εγγύτητα και την κοινωνία. Ταυτόχρονα, όμως, ο χώρος τον κρατά μακριά και τον χωρίζει από άλλους. Την υπέρβαση της αρνητικής διάστασης του χώρου, τη μεταμόρφωσή του σε αδιάστατο παρόν ευαγγελίζεται η Εκκλησία και παρουσιάζει ζωγραφικά η ορθόδοξη εικονογραφία.

Στην εικόνα απουσιάζει η τρίτη διάσταση. Έτσι, ένα πρόσωπο ή αντικείμενο παρουσιάζεται όχι ανάλογα με την απόσταση που βρίσκεται από τον ζωγράφο, όπως συμβαίνει στη νατουραλιστική ζωγραφική, αλλά η θέση του εξαρτάται από τη σημασία που έχει στο συγκεκριμένο γεγονός που απεικονίζεται. Επιπλέον, με την απουσία της τρίτης διάστασης, προσφέρεται στον εικονογράφο η δυνατότητα να παρουσιάσει στην εικόνα πράγματα που με την τρίτη διάσταση θα ήταν αδύνατο να παρουσιαστούν. Π.χ., στην εικόνα της Βάπτισης του Χριστού φαίνονται τα ψάρια στην επιφάνεια του ποταμού Ιορδάνη φανερώνοντας έτσι τον αγιασμό ολόκληρης της κτίσης.

Αρνούμενη την υποταγή στην αναγκαιότητα της φυσιοκρατικής προοπτικής, η εικονογραφία προβάλλει την πνευματική προοπτική, την κλήση προς τον θεατή να εισέλθει στον κόσμο του Θεού. Τα πάντα τον καλούν να μετάσχει στη θεϊκή κοινωνία της αγάπης. Ο πιστός δεν θεάται απλώς την εικόνα αλλά καλείται να σχετισθεί με αυτή, να γίνει ενεργός μέτοχος των εικονιζομένων.

Παρουσιάζοντας τον αδιάστατο χώρο η εικονογραφία θυμίζει ότι γνώρισμα του καινούργιου κόσμου του Θεού είναι η αδιαίρετη και ασύγχυτη κοινωνία όλων των όντων εν Χριστώ.

ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ







Άγγελος Δεληβορριάς

ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ  
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ\*

**Π**ριν προχωρήσω στην ανάπτυξη του θέματος, αισθάνομαι την ανάγκη να παρατηρήσω ότι η αιωρούμενη, μη ομολογημένη διάκριση των αρχαιολογικών από τα άλλα ελληνικά μουσεία, συρρικνώνει το νοηματικό περιεχόμενο μιας αδιάσπαστα ενιαίας μουσειακής αποστολής. Το Μουσείο Μπενάκη, άλλωστε, δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αρχαιολογικό ή εθνογραφικό, ιστορικό ή οτιδήποτε άλλο, καθώς κατατάσσεται σε ένα είδος που, καταφεύγοντας στον ποιητή, θα αποκαλούσα «μικτό αλλά νόμιμο». Από μια τέτοια σκοπιά πρέπει να γίνει κατανοητό το σκεπτικό μου και, βεβαίως, από τη σχέση του με ορισμένα φλέγοντα μουσειολογικής φύσεως ζητήματα.

Η ΑΝΑΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Όταν αναλάμβανα τη Διεύθυνση του μουσείου τον Αύγουστο του 1973 σε ηλικία 37 ετών, βασική μου επιδίωξη ήταν η δημιουργία ενός κέντρου που θα αναδείκνυε τη συνέχεια και τη συνοχή του ελληνικού πολιτισμού. Ο φιλόδοξος αυτός στόχος διέφερε κατά πολύ από τις τυποποιημένες, για να μην πω συμβατικές, μουσειακές συνιστώσες της δεκαετίας του 1970, καθώς έθετε σε διαφορετική βάση τόσο την έννοια της ιστορικής μνήμης, όσο και την πολυσυζητημένη στις μέρες μας ουσία της ελληνικότητας (βλ. ενδεικτικά Δεληβορριάς

---

\*Από τον τόμο *Το Παρελθόν στο Παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*, επιμ. Ν. Παπαδημητρίου και Α. Αναγνωστόπουλου, εκδόσεις Καστανιώτη.

1976· 1980, 11-18· 1997, 19-37, κυρίως 32-33· 2000, 13, 16-23). Για πρώτη φορά, επομένως, ένα ιδεολογικής τάξεως θέμα, η ελληνική διαχρονία, αντιμετωπίστηκε μουσειολογικά με μια διαφορετική ματιά. Δεν άργησε μάλιστα να χρησιμοποιηθεί ως υπόδειγμα αναπαγωγής από άλλα, περιφερειακά κυρίως, μουσεία, χωρίς ωστόσο να μνημονεύεται η καταγωγή του. Με ανάλογο τρόπο υιοθετήθηκαν και άλλες, πρωτόφαντες στον τόπο μας, προτάσεις γύρω από το πώς εκπληρώνεται επιτυχέστερα η κοινωνική αποστολή των μουσειακών οργανισμών.

Στην εσωτερική λειτουργία του Μουσείου Μπενάκη καθιερώθηκε ένα σύγχρονο και πολυδιάστατο οργανωτικό πνεύμα, με τη ριζική ανασύνταξη των υπηρεσιών, την ίδρυση νέων τμημάτων, την επίλυση σοβαρών κτιριολογικών προβλημάτων, την ανακατανομή του υλικού, όπως θα επέβαλλαν οι πολιτισμικές ενότητες τις οποίες αντιπροσωπεύει, την αποκατάσταση της χρονολογικής του ακολουθίας. Στην επανέκθεση των επιμέρους συλλογών, η εντελώς άλλου τύπου αισθητική ανάδειξη των αντικειμένων ήταν συναρτημένη με μια άλλη διάσταση της προσληπτικής τους εμβέλειας. Πρέπει επίσης να σημειωθούν η τακτική διοργάνωση πολλών προσωρινών περιοδικών εκθέσεων όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, το πλήθος των πάσης φύσεως πνευματικών και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, η ποσοτικά και ποιοτικά άνευ προηγουμένου εκδοτική δραστηριότητα (πρβλ. Αρβανιτάκης 2009). Η παραγωγή νέων εκδόσεων, μάλιστα, συνεχίζεται κανονικά, παρά τις οικονομικές δυσχέρειες των ημερών μας. Την ευμενή υποδοχή αυτών και αρκετών άλλων καινοτόμων αλλαγών απηχούν ο μεγάλος αριθμός των σχετικών άρθρων, τα εκτενή σχόλια του ελληνικού και ξένου Τύπου, η συχνή προβολή τους στα τηλεοπτικά μέσα της ενημέρωσης, πρωτίστως όμως η συγκινητική ανταπόκριση του κοινού (βλ. εντελώς ενδεικτικά, Randall 2000).

Τα οικοδομικά έργα για την ανάπλαση και την επέκταση των εγκαταστάσεων τού κεντρικού ιστορικού κτηρίου άρχισαν το 1994 για να ολοκληρωθούν το 2000, μετά από σκληρούς αγώνες και εξουθενωτικές δυσχέρειες. Όταν εγκαινιάστηκαν οι νέοι εκθεσιακοί χώροι, όπως σημείωσα ήδη, προτάθηκε για πρώτη φορά ως μουσειακή ιδέα

η ιστορική συνέχεια και συνοχή του ελληνισμού, την οποία τίμησε η Ακαδημία των Αθηνών με το χρυσό της μετάλλιο, τιμώντας ταυτόχρονα και τον εκφραστή της με το αργυρό. Δεν επιτρέπεται, όμως, να αποσιωπηθούν κάποιες διαμετρικά αντίθετες απόψεις, στηριγμένες βεβαίως σε διαφορετικές γνωστικές και ιδεολογικές αφητηρίες. Έτσι κατηγορήθηκα ότι, με αφορμή τις εργασίες της ανακαίνισης του οικοδομήματος, προχώρησα ανεπίτρεπτα «σε μια πραγματική εθνοκάθαρση», εκδιώκοντας από το Μουσείο «τις εξαιρετικές συλλογές κινεζικής κεραμικής, κοπτικής και ισλαμικής τέχνης, και ό,τι άλλο [...] δεν θεωρείται ελληνικό». Προκειμένου να στοιχειοθετηθεί μάλιστα η καταδικαστική αυτή απόφαση ανακλήθηκαν, με προφανή την ειρωνική διάθεση και εντός εισαγωγικών, αποσπάσματα από δικά μου κείμενα, παρετυμολογημένα όμως σημασιολογικά: ότι δηλαδή παρείχα στη μουσειακή έκθεση «τη δυνατότητα [...] να υποβάλλει [...] με τρόπους υπαινικτικούς τη γοητεία της ελληνικής περιπέτειας», για να θυμίσω «στους Έλληνες και ξένους επισκέπτες [...] ότι ο χρόνος της μνήμης μας είναι και ο χρόνος της ύπαρξής μας» (Χατζηνικολάου 2004, 378, με την ανενδοίαστη δήλωση ότι, αντί της απαράδεκτα εθνοκεντρικής μουσειογραφικής μεταγραφής, θα προτιμούσε να θαυμάζει... το κοσμοπολίτικο πνεύμα του Αντώνη Μπενάκη).

Ανάλογες βολές θα ήταν αδιανόητο να μη δεχθώ και από άλλους ενάντιους στην ιδέα της συνέχειας του ελληνισμού καθώς και στο εννοιολογικό αντίκρισμα της ελληνικότητας (βλ. λ.χ. μια αποστασιοποιημένα υποδόρια κριτική, όπου αποφεύγεται έντεχνα η μνεία του ονόματός μου, Plantzos 2008, 13-14, σημ. 11-12· ως προς το πολυσυζητημένο πρόβλημα της «συνέχειας» στην εγχώρια ιστοριογραφία, αντί των όσων υποστηρίζει ο Λιάκος 2004, συντάσσομαι –χωρίς να είμαι βέβαια ο μόνος– με έναν επιστημονικά ολότελα διάφορο προσανατολισμό: Σβορώνος 2004).

Υπήρξαν επιπλέον και εκείνοι που διακήρυσσαν πως το Μουσείο έπρεπε να παραμείνει ες αεί ανέγγιχτο μνημείο της προσφοράς του ιδρυτή του, έχοντας εκ προοιμίου ταχθεί κατά της επιλογής μου ως διευθυντού.

## ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ

Το Μουσείο Μπενάκη, θα το ξαναπώ, δεν είναι αρχαιολογικό και δεν έχει να κάνει με τις τυποποιημένες εκδοχές του μουσειακού προορισμού, αλλά προσεγγίζει και προσλαμβάνει με ολότελα διαφορετικό προσανατολισμό άλλες έννοιες. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στο νόημα της έννοιας του έθνους και στη σημασία της ιστορικής μνήμης, ιδίως σε ό,τι λέγεται, όχι χωρίς φόβο, ελληνικότητα. Ελληνομανής ο ίδιος, ανήκω άλλωστε στους υπέρ των συντεταγμένων της ελληνικότητας φανατικά ταγμένους, ξέροντας καλά πως ούτε οι Γάλλοι κρύβουν τη «γαλλικότητά» τους, ούτε οι Γερμανοί τη «γερμανικότητά» τους, ούτε και οι Ιταλοί τη δική τους «ιταλικότητα». Αυτά τα ολίγα, παρακάμπτοντας το εκπορευόμενο από τις πέραν του Ατλαντικού σφαίρες πνεύμα της επικίνδυνα πλέον παγκοσμιοποιημένης «αμερικανικότητας» (βλ. Δεληβορριάς 2008, όπου τονίζεται ότι «η επιλογή του [θέματος] δεν πρέπει, κατά κανένα τρόπο, να εκληφθεί ως εκδήλωση ελληνοκεντρισμού, διαπνεόμενου από άκρατο εθνικιστικό μένος»). Χωρίς να εμπλακώ σε αδιέξοδες αντιπαραθέσεις με τις πεπαλαιωμένες αποδομητικές απόψεις της δεκαετίας του 1960, οι οποίες αντλούν θεωρητικά βοηθήματα από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, παραβλέποντας ή παρανοώντας τις ελληνικές πηγές, συγχέοντας τις έννοιες του έθνους και του εθνικισμού, και συναρτώντας το νοηματικό περιεχόμενο του έθνους με τη συγκρότηση των κρατών (ανάμεσα σε πολλούς άλλους, βλ. σχετικά και Τσουκαλάς 1995, 289: «Είναι σαφές ότι η “συνέχεια” της συλλογικής ταυτότητας δεν είναι δυνατόν να “αποδειχθεί”»· ο Λιάκος 2005, 58, παραπέμποντας στον Ν. Πουλαντζά, επαναλαμβάνει τα σχετικά με «μια βαθιά εμπειρική και θετικιστική αντίληψη για το σύνολο των στοιχείων που υποτίθεται [δική μου υπογράμμιση] πως συνιστούν το έθνος: το κοινό έδαφος, την κοινή γλώσσα, τις κοινές ιστορικές και πολιτισμικές παραδόσεις»· πρβλ. Hamilakis 2008· Χαμηλάκης 2012 [2007]· Beaton 2015, κυρίως 1-34, ειδικότερα 1 σημ. 1, 1-2 σημ. 2, 32: «Στις αρχές του 19ου και στα μέσα του 20ού αιώνα, η εκ νέου υιοθέτηση της λέξης “Ελλην” με σύγχρονη σημασία αποτελεί

παράδειγμα όχι συνέχειας αλλά συνειδητής αναβίωσης»· τα ίδια υποστηρίζουν λίγο-πολύ και αρκετοί άλλοι).

Με όσα προσπάθησα έως τώρα να συνοψίσω, θέλω να πω ότι η έκθεση στο κεντρικό κτήριο του Μουσείου Μπενάκη αναπτύσσει περιληπτικά ένα περιπετειώδες, γοητευτικό και διδακτικό συνάμα χρονικό, θέλοντας να ελκύσει μυητικά ακόμα και έναν απροσετόμαστο επισκέπτη· εκείνον ο οποίος μπορεί να μη γνωρίζει σε βάθος το αντικείμενο, την προσοχή του όμως, έστω και ασυναίσθητα, πρέπει να ερεθίσει η επιλογή, η άρθρωση, η διαδοχή και η αισθητική της προβολής των εκθεμάτων, η λογική της παρουσίασης και ο υπομνηματισμός τους. Αναφέρομαι βεβαίως στους επισκέπτες που μπορούν να αισθάνονται, να βλέπουν, να διαβάζουν και να καταλαβαίνουν, να λειτουργούν εν τέλει και μόνοι τους, «κάτι πρέπει να κάνουν κι αυτοί», όπως θα έλεγε ο Σεφέρης.

Το μουσειακό «αφήγημα», κατά τους γλωσσοπλαστικούς συρμούς των εκσυγχρονιστικών τάσεων του καιρού μας, αρχίζει να εκτυλίσσεται με την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα στο ισόγειο του κτηρίου υπαινικτικά. Ακολουθεί το Βυζάντιο, οργανωμένο σε τρεις χρονολογικές ενότητες και, εν συνεχεία, η βυζαντινή Κρήτη έως τον 17ο αιώνα και την πτώση του Χάνδακα. Όλος ο πρώτος όροφος, το δεύτερο επίπεδο των αιθουσών του μουσείου, έχει αφιερωθεί στον πολιτισμό που άνθισε εντός και εκτός των γεωγραφικών ορίων του σημερινού ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο της ξενικής κατοχής, στα δίσεκα χρόνια της φραγκικής πρώτα και της οθωμανικής έπειτα κυριαρχίας. Το μεγάλο εκθεσιακό ανάπτυγμα αυτής ειδικά της περιόδου, όπως έχω υποστηρίξει επανειλημμένα, οφείλεται στο ότι εκείνη την εποχή καλλιεργήθηκε ένας πολιτισμός υψηλής ποιότητας και πνευματικού ήθους. Ένας πολιτισμός αποτυπωμένος όχι μόνο στη διάσωση και την άνθηση της ελληνικής γλώσσας, στο δημοτικό τραγούδι λ.χ., ούτε μόνο στην ευφάνταστα ευφρόσυνη αισθητική της καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά και στην επικοινωνία της διάνοησης με τα πνευματικά ρεύματα του δυτικού κόσμου. Ο πολιτισμός αυτός, ο οποίος κακώς ορίζεται αμήχανα και παραπλανητικά ως «λαϊκός», μπορεί να ερμηνεύσει πολύ πιο ουσιαστικά την εποποιία του Αγώνα

της Ανεξαρτησίας. Η θέση που κατέχει άλλωστε στην κλίμακα των αξιολογικών κριτηρίων μου, φαίνεται από τον αριθμό των κειμένων που του έχω αφιερώσει.

Αυτό που θέλησα να διηγηθεί το Μουσείο Μπενάκη, μολονότι έχουν ήδη παρέλθει αρκετά χρόνια από τότε, εξακολουθώ να πιστεύω πως έπρεπε να «γραφεί» εκθεσιακά. Έπρεπε δηλαδή να γίνει συνειδητό ότι το 1821 δεν είναι ένα ιστορικό γεγονός που προέκυψε από το τίποτα. Γι' αυτό και η διαδρομή του ελληνικού χρόνου, με την ενότητα της διαδοχής των επιμέρους περιστατικών που τον συνιστούν, ολοκληρώνεται αφηγηματικά στο τελευταίο επίπεδο του κτηρίου. Εκεί παρέχονται στους επισκέπτες εύγλωττα τεκμήρια και πολύτιμες πληροφορίες για την περίοδο της βασιλείας του Όθωνα και του Γεωργίου Α', την εποχή του Βενιζέλου και τη Μικρασιατική Καταστροφή, την πιο επώδυνη από τις ιστορικές εμπειρίες του νεότερου ελληνισμού κατά τον 20ό αιώνα (βλ. Delivorrias 2005α· 2005β), τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, την Κατοχή και την Αντίσταση. Παρά τις απίστευτες δυσχέρειες αφάνταστα επώδυνων καιρών, η Ελλάδα δεν έβαλε το κεφάλι της κάτω, ούτε στα χρόνια της Κατοχής ή σε όσα προηγήθηκαν, ούτε και στα δίσεκτα χρόνια που ακολούθησαν με τους εμφύλιους και τις δικτατορίες.

Το αναμφισβήτητο αυτό γεγονός αισθητοποιείται χάρη στην ανεκτίμητη πνευματική και καλλιτεχνική προσφορά της γενιάς του Μεσοπολέμου, η εκθεσιακή ανάδειξη της οποίας στο επί της οδού Κριεζώτου κτήριο, κληροδότημα του σπουδαίου ζωγράφου και εισηγητή του μοντερνισμού στην Ελλάδα Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, μου επιτρέπει να επαίρομαι για το, κατά την ταπεινή μου γνώμη, σημαντικότερο μουσειολογικό γεγονός των τελευταίων χρόνων (Δελιβορριάς 2011-2012).

#### Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Εδώ πρέπει να προσθέσω ότι η μελέτη, η επεξεργασία, καθώς και ο σχεδιασμός των λεπτομερειών για τον σταδιακό αναπροσανατολισμό των μουσειακών επιδιώξεων είχε ήδη δρομολογηθεί από το 1974.

Τότε αποκρυσταλλώθηκε θεωρητικά η εντελώς πρωτότυπη σύλληψη της δομής ενός οργανισμού με αποκεντρωτικά πολυκεντρική δορυφορική άρθρωση, το δημοκρατικό υπέδαφος της οποίας στήριξε τη δημιουργία μιας σειράς από ανεξάρτητα, αυτοτελή και αυτόνομα μουσειακά παραρτήματα. Στο κτιριακό συγκρότημα της περιοχής του Κεραμεικού, δωρεά του Λάμπρου Ευταξία, στεγάστηκαν οι περίφημες ισλαμικές συλλογές του Μουσείου (για τη σχέση του Λάμπρου Ευταξία με το Μουσείο Μπενάκη, το Ισλαμικό Μουσείο και τον διευθυντή του, βλ. Δεληβορριάς 2006), σύμφωνα με νέα αξιολογικά δεδομένα, και όχι όπως κατά το παρελθόν ή κατά τις προτιμήσεις των διαφωνούντων (βλ. τον πρόλογο και την εισαγωγή μου στο Μπαλιάν 2006, 9-18). Το ίδιο ακριβώς ισχύει για το πολυδύναμο κέντρο της οδού Πειραιώς, ένα από τα αξιολογότερα και πιο θεαματικά αρχιτεκτονήματα της Αθήνας όπου, με διεθνώς καταξιωμένες πλέον προδιαγραφές, οργανώνονται μεγάλες περιοδικές εκθέσεις και συνέδρια, συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις και ποικίλες πρόσθετες πολιτιστικές εκδηλώσεις (Δεληβορριάς, Κοκκίνου & Κούρκουλας 2004).

Με τα δύο νέα αυτά πνευματικά ιδρύματα της Αθήνας τιμήθηκαν το 2004 τα 50 χρόνια από τον θάνατο του εθνικού ευεργέτη και ιδρυτή του Μουσείου Αντώνη Μπενάκη (για τη μεγάλη έκθεση που διοργανώθηκε τότε βλ. Μουτσόπουλος 2004, με δικό μου πρόλογο, σελ. 13-25). Το 2006 μετεγκαταστάθηκε στην Κηφισιά, στο υπερφορτωμένο με ιστορικές αναμνήσεις σπίτι της Πηνελόπης Δέλτα, το συνεχώς εμπλουτιζόμενο με νέο υλικό τμήμα των Ιστορικών Αρχείων και Χειρογράφων (Τσελίκα 2006, με δικό μου πρόλογο), ενώ το 2012, όπως σημειώθηκε προηγουμένως, αναδείχθηκε η περίοδος του ελληνικού Μεσοπολέμου με τρόπο μοναδικό, όχι μόνο για τα μέτρα και τα σταθμά του τόπου μας (Δεληβορριάς 2011-2012). Ως εξίσου όμως κεφαλαιώδη συστατικά του οργανογράμματος πρέπει να μνημονευθούν άλλα τρία αυτονομημένα παραρτήματα: τα Φωτογραφικά Αρχεία στην κληροδοτημένη από τη Μαίρη Καρόλου κατοικία της Πλατείας Κολωνακίου (Τσίργιαλου 2013), τα στεγασμένα στο κτήριο της οδού Πειραιώς Αρχεία της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής (για το



ιστορικό τους βλ. Μπούρα, Αδάμη & Κανελλοπούλου 2015), και τα Τμήματα της Συντήρησης Έργων Τέχνης στο κληροδοτημένο από τον Ευμένη Λαμπρίδη διαμέρισμα της οδού Ησιόδου (βλ. ένα ανυπόγραφο κείμενο με τίτλο «Το Τμήμα Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη», στο περιοδικό *Τα Νέα των Φίλων Μουσείου Μπενάκη* [Αθήνα 1998], 16-23).

Ας σημειωθεί ότι καμία από τις εν λόγω νέες μουσειακές μονάδες δεν είχε προϋπάρξει, ότι τόσο τα φωτογραφικά όσο και τα πρωτόφρακτα στην Ελλάδα Αρχεία της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής έδωσαν μια ολόκληρα απρόσμενη ώθηση στη μελέτη, την έρευνα και την εξοικείωση του κοινού με τα σχετικά πεδία. Πρέπει, τέλος, να προστεθούν δύο παραρτήματα επιπλέον: το εργαστήριο του φημισμένου γλύπτη Γιάννη Παππά στην περιοχή του Ζωγράφου, που μας εμπιστεύθηκε ο γιος του Αλέκος, καθώς και το νεογοτθικό μέγαρο του Παλαιού Φαλήρου, κληροδότημα του Αθανασίου και της Βέρας Κουλούρα. Το πρώτο, μέσα σε ένα περιβάλλον με ζωντανά τα αποτυπώματα της καθημερινής παρουσίας του καλλιτέχνη, προσφέρει στο κοινό ένα πανόραμα της γλυπτικής και της ζωγραφικής του δημιουργίας, ένα μεγάλο μέρος της οποίας έχει κατά καιρούς προβληθεί σε εκθέσεις και σε καταλόγους του Μουσείου· το δεύτερο, τα εγκαίνια του οποίου επίκεινται, θα αναδείξει την πασίγνωστη συλλογή παιδικών παιχνιδιών της Μαρίας Αργυριάδη σε ένα πρότυπο μουσειακό κέντρο για τις μικρές ηλικίες (εκτός από τους καταλόγους πολλών περιοδικών εκθέσεων, βλ. συνοπτικά Αργυριάδη 1999).

Μνημονεύοντας το Παιδικό Μουσείο δεν θα αποφύγω τον πειρασμό να υπενθυμίσω ότι πρώτο το Μουσείο Μπενάκη εισήγαγε τα θεσμοθετημένα πλέον σε όλη την Ελλάδα εκπαιδευτικά προγράμματα (για τη δραστηριότητα του αρμόδιου Τμήματος βλ. Δεστούνη-Γιαννουλάτου 2010). Όπως και ότι για πρώτη φορά καθιέρωσε τόσο την προ πολλού διεθνώς θεσπισμένη λειτουργία κυλικίων-εστιατορίων, όσο και την υψηλή ποιότητα των αναμνηστικών που προσφέρουν τα πωλητήριά του. Αισθάνομαι όμως υποχρεωμένος να εξάρω και την εξωστρέφεια μιας γενικότερα ανοιχτής πολιτικής, η οποία απελευθέρωσε οριστικά το μουσειακό ιδεώδες από το παρελθόν της

πληκτικής σοβαροφάνειας. Με το ίδιο ακριβώς πνεύμα απελευθέρωσε και το μουσειακό υλικό από κάθε είδους ιδιοκτησιακές επιβαρύνσεις, για να το διαθέτει αδέσμευτο στις αναζητήσεις, τα ενδιαφέροντα και τις έρευνες της επιστημονικής κοινότητας. Επειδή στη νοοτροπία της συμπεριφοράς του Μουσείου είναι εδραιωμένη η πεποίθηση πως δεν ανήκει σε κάποια υπέρτερη, απρόσωπη αρχή, αλλά στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Αυτό ερμηνεύει τον εντυπωσιακό αριθμό των δωρεών και των κληροδοτημάτων που επιβραβεύουν τη δράση του τα τελευταία χρόνια με εντεινόμενους ρυθμούς (τα ονόματά τους αναγράφονται στην ανώνυμη, αυτοτελή και δίγλωσση έκδοση *Μουσείο Μπενάκη, Δωρητές, Μεγάλοι Δωρητές, Ευεργέτες*, Αθήνα 2004· ο αριθμός τους έχει έκτοτε αυξηθεί). Οι αναρίθμητες τακτικές και έκτακτες εκδηλώσεις, οι οποίες εκπληρώνουν ένα μέρος από το κοινωνικό χρέος του Ιδρύματος, σε συνδυασμό με την εκπλήρωση της παιδευτικής και της επιστημονικής του αποστολής, βρίσκουν την κορύφωσή τους στην ετήσια έκδοση του περιοδικού *Μουσείο Μπενάκη* και των Παραρτημάτων του. Ένα επίτευγμα που στην Ελλάδα, τουλάχιστον, δεν νομίζω πως συγκρίνεται με ανάλογα.

#### ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ, ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΜΠΛΟΚΕΣ

Το πεδίο που αναπτύσσει τη δραστηριότητά του το Μουσείο Μπενάκη καλύπτει δύο θεμελιακής σημασίας κεφάλαια, δύο διαφορετικούς αλλά συγκοινωνούντες και αλληλένδετους τομείς. Ο ένας είναι αφιερωμένος στον ελληνικό πολιτισμό, ο δεύτερος αποτίνει τον πρόποντα φόρο τιμής σε άλλους μεγάλους πολιτισμούς της ανθρωπότητας. Μέσα από μια τέτοια διάκριση προβάλλει και δικαιώνεται ταυτόχρονα η οικουμενική αξία του πολιτισμού ως ενότητα πολλών επιμέρους συστατικών. Τους άξονες της ενότητας αυτής στηρίζουν, όπως τονίστηκε ήδη, ορισμένες βασικές αρχές που, στη συγκεκριμένη περίπτωση, εδράζονται πάνω σε ό,τι συνιστά η αποκέντρωση, η πολυκεντρική οργάνωση και το δορυφορικό σύστημα της δημοκρατικής λειτουργίας ενός οργανισμού εξακτινωμένου σε όλη την έκταση της Αθήνας. Ενός οργανισμού που απευθύνεται στα πέντε περίπου εκα-

τομύρια των κατοίκων της, με πολύ περισσότερους όμως παραλήπτες και πέρα από τα όριά της.

Έτσι μπορεί να ορισθεί εν συντομία η σχέση των προκλήσεων με τις κατακτήσεις μιας ολόκληρης τεσσαρακονταετίας. Θα αποφύγω όμως την εκτενή απαρίθμηση μεμονωμένων επιτευγμάτων —εκδόσεις, εκθέσεις, συνέδρια και οτιδήποτε άλλο εκπληρώνει τους στόχους ενός σύγχρονου μουσειακού μηχανισμού, ενός μορφωτικού κέντρου σωστότερα. Ωστόσο, διαθέτοντας μια βαθύτατη συναίσθηση της πραγματικότητας αλλά και την καθοριστικής σημασίας νεοελληνική εμπειρία, θα θίξω, περιθωριακά, ένα κατά τη γνώμη μου अपαράδεκτα παρεξηγημένο ζήτημα. Πρόκειται για τη σύγχυση που επικρατεί ως προς τη διάκριση και τη συμβατική κατάταξη των μουσείων σε κρατικά, ιδιωτικά, δημόσια, δημοτικά, πανεπιστημιακά και οιοδήποτε άλλου ιδιαίτερου τύπου. Επειδή πιστεύω πως δεν υπάρχει καμιά απολύτως αμφιβολία ότι όλοι οι μουσειακοί οργανισμοί πρέπει να θεωρούνται ισότιμοι και ισάξιοι, να μην κρίνονται δηλαδή παρά μόνο από τα αποτελέσματα της προσφοράς τους και μόνο με κριτήρια ποιοτικά.

Το Μουσείο Μπενάκη ειδικότερα, και το τονίζω εμφατικά, ως δωρεά προς το έθνος ανήκει ουσιαστικά στα κρατικά μουσεία —όσο και αν η κρατική εξουσία μοιάζει να το αγνοεί ή να το έχει λησμονήσει. Βασικός όμως όρος αυτής της δωρεάς ήταν η κατοχύρωση της λειτουργίας του σύμφωνα με το νομικό καθεστώς των Οργανισμών Ιδιωτικού Δικαίου, προκειμένου να εξασφαλιστεί η απαραίτητη σε κάθε ομόλογο ίδρυμα ελευθερία. Και τούτο για να αποφύγει τα δεινά της νεοελληνικής γραφειοκρατίας και του κομματικού καταναγκασμού. Ας σημειωθεί ότι τελευταία οι υπεύθυνοι για τη χάραξη της επίσημης μουσειακής πολιτικής άρχισαν να εξοικειώνονται με την ιδέα της αποδέσμευσης των κρατικών μουσειακών οργανισμών από την υποταγή τους στα ιδεώδη του δημοσιοϋπαλληλικού παρελθόντος.

Το πρώτο λοιπόν που χρειάστηκε να κάνω, όταν ανέλαβα τη διεύθυνση του Μουσείου, ήταν να μελετήσω το νομικό του πλαίσιο, ενώ παράλληλα εξερευνούσα τις εκτεθειμένες και τις αποθηκευμένες του συλλογές. Το αμέσως επόμενο βήμα, το 1975, ήταν να προτείνω

την αναθεώρηση και ανασύνταξη της φυσιογνωμίας του, σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες του μουσειακού υλικού και τις εμπειρίες μου από τη μουσειακή παράδοση του δυτικού κόσμου. Οι προτάσεις αυτές θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως «ρήξεις» ή ως «τομές», κατά την τρέχουσα λογική του συρμού· ούτε οι πραγματικότητες, όμως, ούτε βεβαίως και οι έννοιες που τις εκφράζουν προσλαμβάνονται, όπως πιστεύω, με τέτοιο τρόπο. Αλλά προσεγγίζονται και ζυγίζονται με γνώμονα τους κανόνες της εξελικτικής διαδικασίας και με τις επιστημονικές προδιαγραφές της έρευνας. Με ό,τι είναι απαραίτητο για να αποσταχθεί το νόημα των καταστάσεων, να επιλεγούν τα μέτρα που απαιτεί η αντιμετώπισή τους, να επιτευχθεί τελικά μια απ' ευθείας συνεννόηση με τους ανθρώπους, και οπωσδήποτε όχι με κριτήριο τις αναθεωρητικές επιταγές της μεταμοντέρνας αποδομητικής πρωτοπορίας.

Για να πραγματωθεί αυτό το μουσειακό όραμα απαιτήθηκαν πολλά χρόνια αγώνων, προσπαθειών, ελπίδων και απογοητεύσεων, αναλωμένα σε μια ατέρμονη αναζήτηση οικονομικών πόρων από τον κόσμο του παλαιού και του νέου χρήματος, από τα κρατικά και τα πολιτικά κέντρα της εξουσίας. Σε πράγματα που δύσκολα περιγράφονται και που δεν επιβαρύνουν τους δημοσιόπαλληλικά εξασφαλισμένους συναδέλφους ομόλογων κρατικών οργανισμών. Η ετήσια χορηγία του Δημοσίου δεν κάλυψε στο ακέραιο ποτέ την προβλεπόμενη από τους όρους της δωρεάς μισθοδοσία του προσωπικού και τα λειτουργικά έξοδα, παρά τις συνεχείς προσφυγές στις νομικές του υπηρεσίες. Το ακριβώς αντίθετο συνέβη και εξακολουθεί να συμβαίνει με συνεχώς μειούμενο το χορηγούμενο ποσό, παρά τις προσφυγές της Διοικήσεως του Μουσείου σε υπουργούς, πρωθυπουργούς ακόμα και Προέδρους της Δημοκρατίας. Στο δυσεπίλυτο οικονομικό πρόβλημα του μουσείου εντοπίζονται κυρίως οι εμπλοκές οι οποίες ανέστειλαν την ευόδωση των προοπτικών, επιβάλλοντας τελευταία έναν τρομακτικά μεγάλο αριθμό απολύσεων. Αρκεί να σημειώσω επ' αυτού ότι άρχισα κιόλας να επεξεργάζομαι μια ογκώδη μονογραφία με τον αποκαλυπτικό τίτλο «Ένας απολογισμός και μια απολογία». Είμαι βέβαιος, άλλωστε, πως έχει γίνει αντιληπτή

η ανησυχία μου για το μέλλον που μάς επιφυλάσσει η αγνώστου διαρκείας περίοδος της κρίσεως, την οποία διανύουμε.

Οφείλω, συνεπώς, να ομολογήσω πως αγνώω εάν θα ευοδωθούν ποτέ οι απέραντες προσπάθειες που έχουν καταβληθεί για να συγκεντρωθεί όσο υλικό θα επέτρεπε να αναδειχθούν και οι άλλοι πολιτισμοί της Ασίας, της Κίνας, της Ινδίας, καθώς και οι εξίσου σπουδαίοι της μαύρης Αφρικής και της προκολομβιανής Αμερικής. Η έμφυτη αισιοδοξία μου εναποθέτει πάντως κάποια περιθώρια ελπίδων για την εξόφληση ανεκπλήρωτων στόχων στις νεότερες γενιές. Στους εκπληρωμένους στόχους, εντούτοις, θα προσμετρούσα τη σταδιακή έκδοση των επιμέρους μουσειακών συλλογών, εκείνων κυρίως που εικονογραφούν τον υψηλό πολιτιστικό δείκτη του ελληνισμού κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Τις οικονομικές υποχρεώσεις αυτού του σκέλους κάλυψαν πολλοί παράγοντες και άλλοι συντελεστές, η από κάθε άποψη συστηματική καλλιέργεια της χορηγικής ευαισθησίας, η κοινωνικότητα, η ανάπτυξη φιλικών σχέσεων προς όλες τις κατευθύνσεις του κοινωνικού σώματος, και κυρίως η σύσφιξη των ισχυρών δεσμών του Μουσείου Μπενάκη με το Σωματείο των Φίλων του.

#### ΠΡΟΤΡΟΠΕΣ

Η πάνω από 40 χρόνια μουσειακή μου εμπειρία μου επιτρέπει έναν λόγο συμβουλευτικό προς τους νεότερους και τους υποψήφιους συναδέλφους: να αποφύγουν την αναπαραγωγή της κακοδαιμονίας, που εγχυμονεί η φεουδαρχική νοοτροπία, η μαστίζουσα με τον αυταρχισμό της τους διοικητικούς μας μηχανισμούς. Να θεωρούν ισότιμους όλους τους συνεργάτες τους, το επιστημονικό και το διοικητικό προσωπικό, το τεχνικό και το προσωπικό των τμημάτων της συντήρησης, το φυλακτικό και το βοηθητικό προσωπικό. Να είναι βέβαιοι πως η δημοκρατική συνείδηση, η δημοκρατική συμπεριφορά μάλλον, εξασφαλίζει σε όσους μουσειακούς οργανισμούς υπηρετούνται από εμπνευσμένους ανθρώπους τη δυναμική και των πιο φιλόδοξων εγχειρημάτων, με την άνθηση της πολιτιστικής παρακαταθήκης και με την τόνωση του πολιτισμικού ήθους γενικότερα.

Δεν ξέρω κατά πόσο έχει εκτιμηθεί, αλλά και αναγνωριστεί δημόσια, η επιστημονική συμβολή όσων στελεχώνουν τα ελληνικά μουσεία, ούτε κατά πόσο οι διευθύνσεις τους ενθαρρύνουν την επιστημονική παραγωγή. Δεν ξέρω πόσο είναι ευρύτερα γνωστό ότι τα τμήματα της συντήρησης, λ.χ., απαρτίζονται πλέον από επιστημονικά καταρτισμένους ειδικούς. Έτσι θα έπρεπε και η ευθύνη της φύλαξης των μουσειακών θησαυρών να ανατίθεται σε εγγράμματους και επιλεγμένους ανθρώπους, αντί των εις τα καθ' ημάς εμφυτευμένων συνήθως από κομματικά γραφεία. Πιστεύω, εν κατακλείδι, πως για να ευδοκιμήσουν οι δραστηριότητες των μουσειακών οργανισμών, απαιτείται μια ριζική απαλλαγή από τους υδροκέφαλους διευθυντικούς συγκεντρωτισμούς με την κατανομή των αρμοδιοτήτων σε περισσότερους συνεργάτες. Η κρατούσα όμως κατάσταση αναπαράγεται εκπορευόμενη από την ακατάπαυστα αυτοανανεούμενη πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού και μια Δημόσια Διοίκηση, η οποία δεν θέλει πολίτες αλλά υπηκόους. Στο εύλογο ερώτημα εάν αύριο θα μπορούσε κάτι να αλλάξει, θα απαντούσα ότι αυτό θα προϋπέθετε την εκ βάθρων αλλαγή της λειτουργίας του ελληνικού κράτους.

#### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Δεν έχω να πω κάτι άλλο. Θα ήθελα ωστόσο να ξεκαθαρίσω ορισμένα ζητήματα, αιωρούμενα γύρω από τα επαναλαμβανόμενα αιτήματα για ρήξεις και για τομές, για τις λεγόμενες νέες «αφηγήσεις». Επειδή, με μια βαρύγδουπη, επαναστατική δήθεν ορολογία, δεν εννοούν ουσιαστικά τις ρηξικέλευθες προσλήψεις ενός πολυχρησιμοποιημένου και φθαρμένου γνωστικού υλικού, αλλά τους ευρηματικότερους εκθεσιακούς τρόπους, τις νέες μεθόδους και τις νέες τεχνικές, τις συνυφασμένες πάντως με την καθημερινότητα της μουσειακής δουλειάς. Οι ταγμένοι, άλλωστε, σε τέτοιες αποστολές γνωρίζουν καλά ποια σχέση διακρίνει την πράξη από τη θεωρία, καθώς και τα μεταξύ τους όρια. Χωρίς να υπερτιμούν τη σημασία των προηγμένων τεχνολογιών, των τηλεοπτικών κινήτρων, των κινητών, των ακινήτων και των πάσης φύσεως μαγικών ευρημάτων για τον εμπλουτισμό του οπλοστασίου των

χειρισμών τους. Αλλά και χωρίς να φετιχοποιούν το περιεχόμενο που μπορεί να έχουν τα νοήματα της μουσειολογίας, της μουσειογραφίας ή όσα μηνύματα εκπορευόμενα από την Εσπερία, αντιγράφονται αχώνευτα ή κακοχωνεμένα εις τα καθ' ημάς (από το πλήθος της σχετικής βιβλιογραφίας επιλέγω πρόχειρα τα εξής δημοσιεύματα: Pearce 1990· Lumley 1995· Δεληβορριάς 1996· Edson & Dean 1996· Glaser & Zenetou 1996· Kotler 1998· Durbin 1999· Hooper-Greenhill 2000· Νάκου 2001· Σκαλτσά 2001· Crooke 2007· Janes 2009· Heilmeyer 2013· Desvallées & Mairesse 2014 [2009]).

Στην ενδεχόμενη ερώτηση, που θα μπορούσε να μου υποβληθεί, για το τι θα πρότεινα εάν αναλάμβανα και πάλι τη Διεύθυνση του Μουσείου Μπενάκη, θα απαντούσα πως θα πρότεινα ακριβώς ό,τι και τότε. Θα ευχόμουν όμως να είμαι πιο νέος, πιο τρελός, πιο τολμηρός και πιο ελληνοπαρμένος: να μην έχω σιτέψει, κουρασμένος και μπαϊλντισμένος από τη νεοελληνική πραγματικότητα. Και ας μη συγκαταλέγομαι στους τεχνοκράτες ή στους πολυδιαφημισμένους επί των ημερών μας managers.

#### ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αρβανιτάκης Δ. (επιμ.) 2009. *Μουσείο Μπενάκη. Οι εκδόσεις 1935-2009*, Αθήνα.
- Αργυριάδη Μ. 1999. «Το Τμήμα Παιδικής Ηλικίας και η Συλλογή Παιχνιδιών», *Τα Νέα των Φίλων Μουσείου Μπενάκη* 1999: 15-17.
- Beaton R. 2015. *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο.
- Crooke E.M. 2007. *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*, London.
- Δεληβορριάς Α. 1976. «Η σταδιακή αναδιοργάνωση του Μουσείου Μπενάκη και οι λόγοι που την επέβαλαν», *Ζυγός* 19: 9-15.
- Δεληβορριάς Α. 1980. *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα.
- Δεληβορριάς Α. 1996. «Γύρω από το μέλλον και τις προοπτικές των μουσειακών οργανισμών», στο *Πρακτικά Συμποσίου ICOFOM με θέμα «Μουσεία, Χώρος και Εξουσία»*, Αθήνα-Θεσσαλονίκη 17-23 Μαρτίου 1993, Αθήνα, 21-24.

- Δεληβορριάς Α. 1997. *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα.
- Δεληβορριάς Α. 2000. *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα.
- Δεληβορριάς Α. 2006. «Λάμπρος Ευταξίας: μια προσωπική κατάθεση», *Μουσείο Μπενάκη* 6, 167-175.
- Δεληβορριάς Α. 2008. *Ο ελληνικός πολιτισμός στα χρόνια της παγκοσμιοποίησης. Ετήσια διάλεξη εις μνήμην Κωνσταντίνου Λεβέντη, 28 Νοεμβρίου 2007*, Λευκωσία.
- Δεληβορριάς Α. 2011-2012. «Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και η Γενιά του Μεσοπολέμου», *Μουσείο Μπενάκη* 11-12: 57-72.
- Delivorrias A. 2005α. “Sur la valeur esthétique et historique d’une toile: Le dilemme de la priorité”, *Μουσείο Μπενάκη* 5, 175-183.
- Delivorrias A. 2005β. “Some thoughts on the secular art of Hellenism under foreign rule”, στο A. Delivorrias (επιμ.), *From Byzantium to Modern Greece. Hellenic Art in Adversity. Onassis Cultural Center, New York*, 133-145.
- Δεληβορριάς Α., Κοκκίνου Μ. & Κούρκουλας Α. 2004. *Οδός Πειραιώς 138. Το νέο κτίριο του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα.
- Δεστούνη-Γιαννουλάτου Μ.-Χ. 2010. «Το Μουσείο Μπενάκη: ο τόπος, οι επισκέπτες, η συνάντηση», στο Ε. Νάκου & Μ. Βέμη (επιμ.), *Μουσεία και Εκπαίδευση*, Αθήνα, 159-168.
- Desvallées A. & Mairesse F. (επιμ.) 2014 [2009]. *Βασικές έννοιες της μουσειολογίας* (μτφρ. Σ. Λάμπρας & Δ. Κονδύλη), Αθήνα.
- Durbin G. (επιμ.) 1999. *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, London.
- Edson G. & Dean D. 1996. *The Handbook for Museums*, London.
- Glaser J.R. & Zenetou A.A. 1996. *Museums: A Place to Work: Planning Museums Careers*, London.
- Hamilakis Y. 2008. “Decolonizing Greek archaeology: indigenous archaeologies, modernist archaeology and the post-colonial critique”, στο D. Damaskos & D. Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic identity in twentieth-century Greece* (Μουσείο Βενάκη Suppl. 3), Athens, 273-284.
- Heilmeyer W.D. 2013. *Erst erfreuen, dann belehren-Museologie und Archäologie*, Berlin.
- Hooper-Greenhill E. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London.
- Janes R.R. 2009. *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?*, London.



- Kotler N.-Ph. 1998. *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*, San Francisco.
- Λιάκος Α. 2004. «Το ζήτημα της ‘συνέχειας’ στη νεοελληνική ιστοριογραφία», στο Π.Μ. Κιτρομηλίδης & Τ.Ε. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας, 1833-2002, Πρακτικά Δ’ Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, τόμος Α’, Αθήνα, 53-65.
- Λιάκος Α. 2005. *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο;*, Αθήνα.
- Lumley R. (επιμ.) 1995. *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, London.
- Μουτσόπουλος Θ. 2004. *Ομοιότητα περίπου. Εκδοχές ενός πορτρέτου του Αντώνη Μπενάκη*, Αθήνα.
- Μπαλιάν Α. (επιμ.) 2006. *Μουσείο Μπενάκη. Οδηγός του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης*, Αθήνα.
- Μπούρα Ν., Αδάμη Μ. & Κανελλοπούλου Χ. 2015. «Αρχεία νεοελληνικής αρχιτεκτονικής. Μια χρονική αναδρομή και μια συζήτηση», στο Χ. Κανελλοπούλου (επιμ.), *Σύγχρονη τέχνη και αρχείο – Αρχαιακές συλλογές, καλλιτεχνικές πρακτικές, προβληματισμοί* (Κριτική και Τέχνη 6), Αθήνα, 81-93.
- Νάκου Ειρ. 2001. *Μουσεία: εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός. Από τη σκοπιά της θεωρίας του υλικού πολιτισμού, της μουσειολογίας και της μουσειοπαιδαγωγικής*, Αθήνα.
- Pearce S. M. (επιμ.) 1990. *Objects of Knowledge* (New Research in Museum Studies 1), London.
- Plantzos D. 2008. “Archaeology and Hellenic identity, 1896-2004: the frustrated vision”, στο D. Damaskos & D. Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece* (Mouseio Benaki Suppl. 3), Athens, 11-30.
- Randall Fr. 2000. “Reopened Benaki Museum shows seven millennia of Greek Art treasures”, *The Wall Street Journal*, May 26-27, 2000, 33.
- Σβωρώνος Ν.Γ. 2004. *Το ελληνικό έθνος: γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού* (επιμ. Ν. Βαγενάς), Αθήνα.
- Σκαλτσά Μ. (επιμ.) 2001. *Η μουσειολογία στον 21ο αιώνα: θεωρία και πράξη. Πρακτικά διεθνούς συμποσίου*, Θεσσαλονίκη 21-24 Νοεμβρίου 1997, Θεσσαλονίκη.
- Τσελίκα Β. 2006. *Οδηγός Ιστορικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα.
- Τσίργιαλου Α. 2013. «Το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη»,

στο Ε. Αλεξάκη (επιμ.), *Ενεργά Αρχαία*, Αθήνα, 33-47.

Τσουκαλάς Κ. 1995. «Ιστορία, μύθοι, χρησμοί. Η αφήγηση της ελληνικής συνέχειας», στο *Έθνος – κράτος – εθνικισμός. Επιστημονικό συμπόσιο*, 21-22 Ιανουαρίου 1994, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1995, 287-303.

Χαμηλάκης Γ. 2012. *Το έθνος και τα ερείπιά του: αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (μτφρ. Ν. Καλαϊτζής), Αθήνα.

Χατζηνικολάου Ν. 2004. «Διαμορφώνοντας την πολιτιστική παράδοση: ιστορικές τάσεις και ιδεολογίες», στο Π.Μ. Κιτρομηλίδης & Τ.Ε. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας, 1833-2002, Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, τόμος Α', Αθήνα, 371-394.





Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης

ΟΙ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ  
ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ

**Ο** Ντοστογιέφσκι δεν ανήκε στην κατηγορία των συγγραφέων που διατυπώνουν ρητά και προγραμματικά το αισθητικό τους δόγμα. Μάλιστα η εξέλιξη του έργου του, δείχνει ότι όχι μόνο δεν ακολουθούσε προκαθορισμένο αισθητικό πρόγραμμα, αλλά ότι η φόρμα του εξακολουθούσε να παραμένει ζητούμενο μέχρι και την τελευταία σελίδα που έγραψε. Ωστόσο, το ίδιο το έργο, τα σημειωματάρια εργασίας του αλλά και τα σκόρπια αισθητικά σχόλια που διατυπώνει σε επιστολές ή δημοσιογραφικά του κείμενα, δείχνουν μια συνειδητή πρόθεση να ξεφύγει από τους τρόπους και τα μέσα που χρησιμοποιούσε η μυθιστορηματική παράδοση μέχρι την εποχή του.

Εντέλει το έργο του εγκαινίασε μια αποφασιστική ρήξη με τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αναπαράστασης, ανοίγοντας δρόμους που θα γίνονταν κατανοητοί μόνο μετά την καθιέρωση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Η ουσία αυτής της ρήξης, έγκειται κυρίως στη διατύπωση ενός νέου είδους ρεαλισμού στο πλαίσιο του οποίου, αντί της αναπαράστασης της πραγματικότητας «όπως είναι», επιχειρεί μια αισθητική αναδιάταξη της σύμφωνα με κριτήρια όχι πια φυσιοκρατικής τάξεως (όπως ο χρόνος, η αιτιότητα, η συνοχή, η αλληλουχία, κ.λπ.), αλλά πνευματικής. Η αναδιάταξη αυτή παραπέμπει έντονα στην ορθόδοξη χριστιανική θεώρηση του κόσμου —την οποία βέβαια χαρακτηρίζουν σαν «ιδεολογική» ή «θρησκευτική» όσοι επιμένουν να κοιτάζουν τις επιλογές του συγγραφέα μέσα από τους διορθωτικούς φακούς της μαρξιστικής ή γενικότερα ανθρωπιστικής ιδεολογίας.

Για να πραγματοποιήσει αισθητικά αυτόν τον νέο ρεαλισμό, ο

Ντοστογιέφσκι χρησιμοποιεί μεταξύ άλλων —συνειδητά ή ασυνείδητα, δεν έχει σημασία— και αισθητικές προσεγγίσεις της ορθόδοξης εικονογραφίας, η οποία εξ ορισμού δεν στοχεύει σε μια ρεαλιστική αναπαράσταση της εικονιζόμενης πραγματικότητας μέσα από την αισθητική φόρμα, αλλά σε μια αναδιάταξη της κατά τον εκκλησιαστικό τρόπο θέασης του ανθρώπου και του κόσμου.

Η μορφολογική πλευρά του έργου του Ντοστογιέφσκι —τόσο λειδορηθείσα, παλαιότερα αλλά και σήμερα—, τυγχάνει πλέον της προσοχής που της αξίζει, αναδεικνυόμενη σε κεντρική οδό προσπέλασής του. Καταλυτική προς τούτο υπήρξε η μετάφραση στα αγγλικά, το 1980, της μελέτης του Μ. Μπαχτίν για την ποιητική του Ντοστογιέφσκι και η διάδοσή της στη Δύση.<sup>1</sup> Ο ίδιος ο Μπαχτίν, βέβαια, δεν αναφέρεται ποτέ σε κάποιου είδους σχέση του ντοστογιεφσκικού έργου με την ορθόδοξη εικόνα. Σημαντικότερο, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι τη μοναδική φορά που επιχειρεί να παραλληλίσει τον κόσμο του ντοστογιεφσκικού μυθιστορήματος με μια εξωλογοτεχνική εικόνα, επιλέγει την εικόνα της Εκκλησίας: «Αν έπρεπε να φάξουμε μια εικόνα προς την οποία κινείται όλος αυτός ο κόσμος, μια εικόνα στο πνεύμα της ίδιας της κοσμοθεώρησης του Ντοστογιέφσκι, αυτή θα ήταν η Εκκλησία ως κοινωνία ασύγχυτων ψυχών, όπου αμαρτωλοί και δίκαιοι βρίσκονται μαζί.»<sup>2</sup>

Για ευνόητους λόγους (εξέδωσε τη μελέτη του στο απόγειο του σταλινισμού), ο Μπαχτίν δεν έδωσε συνέχεια σ' αυτούς τους συσχετισμούς.<sup>3</sup> Ωστόσο, η ανάλυσή του της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι —ειδικά όσον αφορά ζητήματα όπως η σχέση του δημιουργού με το έργο και τους ήρωές του, το σημείο θέασης στην αφήγηση, ο τρόπος απόδοσης των προσώπων, η αντίληψη του χώρου και του χρόνου και άλλα— παραπέμπει έντονα στην αισθητική της ορθόδοξης εικόνας.

1. Ειδικά με το Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Caryl Emerson (Ed. and transl.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

2. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 26-27.

3. Παρόλο που το επιθυμούσε, όπως έλεγε προς το τέλος της ζωής του. Βλ. παράθεση σχετικής αναφοράς του στο George Pattison - Diane Oenning (Eds.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 8.

Την κατεύθυνση που ο Μπαχτίν χάραξε «εν εσόπτρω», θα αξιοποιούσαν μεταγενέστεροί του μελετητές, οι οποίοι άρχισαν να αναζητούν την πατρότητα των λύσεων που υιοθέτησε ο Ντοστογιέφσκι σε ζητήματα μυθιστορηματικής ποιητικής, μεταξύ άλλων και προς τη μεριά της αισθητικής της ορθόδοξης εικόνας —η οποία, ως γνωστόν, κατά την ορθόδοξη αντίληψη, δεν διαχωρίζεται από την οντολογία της εκκλησίας.<sup>4</sup> Μάλιστα, όπως διαπιστώνει ο J. Gatrall, «αυτό το πάντρεμα των μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκι με τη μοντερνιστική λατρεία της εικόνας, συνέβαλε πολύ στο να μετατραπεί η ευθαρσής χριστιανική κοσμοθεώρηση του συγγραφέα από μειονέκτημα σε αναπόσπαστη συνιστώσα της ποιητικής του».<sup>5</sup>

Τούτων λεχθέντων, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι βρέθηκε επιτέλους «η» ερμηνεία του ντοστογιεφσκιού έργου (πειρασμός ο οποίος ταλάνισε παλαιότερους μελετητές του, όπως ο Σολόβιεφ, ο Μερεζκόφσκι, ή ο Μπερντιάεφ, για τους οποίους ο Ντοστογιέφσκι ήταν περίπου προφήτης ή εκκλησιαστικός πατέρας), γιατί μια τέτοια ερμηνεία δεν υπάρχει. Ούτε και υπάρχει γραμμική αντιστοιχία μεταξύ ορθόδοξης εικόνας και ντοστογιεφσκιού μυθιστορήματος, γιατί, παρά τις όποιες αισθητικές αναλογίες μεταξύ τους, πρόκειται για δύο πραγματικότητες που έχουν περισσότερες διαφορές παρά ομοιότητες, τόσο ως προς τον στόχο, όσο και ως προς τις προθέσεις. Έχοντας πλήρη συνείδηση αυτής της διαφοράς, μπορούμε ωστόσο να μιλούμε για αισθητικές αναλογίες, αφού βασικά στοιχεία της αισθητικής ματιάς του Ντοστογιέφσκι παραπέμπουν στα αισθητικά διαβήματα της ορθόδοξης εικόνας.

4. Ενδεικτικές είναι οι μελέτες των Ivan Esaulov “The Categories of Law and Grace in Dostoevsky’s Poetics,” George Pattison - Diane Oenning (Eds.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, 116-133· Sophie Ollivier, “Icons in Dostoevsky’s Works,” George Pattison - Diane Oenning (Eds.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, 51-68· Antony Johae, “Towards an Iconography of Crime and Punishment»,” George Pattison - Diane Oenning (Eds.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, 173-188· Priscilla Meyer, “Dostoevsky’s Modern Gospel: Crime and Punishment and the Gospel of John,” *Dostoevsky Studies* II. 1 (1998) 69-79· Sarah J. Young, “Dostoevskii’s Idiot and the Epistle of James,” *The Slavonic and East European Review* 81:3 (2003) 401-420.

5. Jefferson J. A. Gatrall, “The Icon In The Picture, Reframing The Question of Dostoevsky’s Modernist Iconography,” *Slavic And East European Journal* 48:1 (2004) 1.

Μ' άλλα λόγια, ο Ντοστογιέφσκι, όπως θα προσπαθήσουμε να καταδείξουμε, χρησιμοποιεί μεθόδους και τεχνικές που καθιέρωσε διαχρονικά η τέχνη της ορθόδοξης εικονογραφίας, μετακενώνοντας τις από τον εικαστικό κόσμο στον κόσμο των λέξεων. Η αισθητική καινοτομία αυτού του μυθιστορηματικού κόσμου, την οποία ο Μπαχτίν εντοπίζει στην πολυφωνία του, στην πολυεπίπεδη οπτική του, στην ιδιόμορφη αντίληψη του χώρου και του χρόνου, στη συμπαράθεση, στο ανολοκλήρωτο του, παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στην αισθητική της ορθόδοξης εικόνας.

Το ότι ο Ντοστογιέφσκι ήταν εξοικειωμένος με την αισθητική και τη θεολογία της εικόνας και, συνεπώς, μέτοχος του εικονικού τρόπου οράσεως, μπορούμε να το συνάγουμε από διάφορα δεδομένα: από την εντονότατη παρουσία της εικόνας στην καθημερινότητα της εποχής του<sup>6</sup> και στη λαϊκή ευσέβεια μέσα στην οποία μεγάλωσε<sup>7</sup> και την οποία υπερασπιζόταν<sup>8</sup> από το ότι η εικόνα έχει σημαντική παρουσία και σημαίνοντα ρόλο στο έργο του, αποκτώντας σχεδόν καθεστώς προσώπου του έργου<sup>9</sup> από το ότι χρησιμοποιεί εικονολογικά και αγιογραφικά πρότυπα στην περιγραφή των ηρώων του<sup>10</sup> από τις αναφορές του στην εικαστική αναπαράσταση του Θείου Πάθους, με αφορμή έναν θρησκευτικό πίνακα του Χ. Χόλμπαϊν (1497-1543),

6. Για το πώς η εικόνα σημάδευε με την παρουσία της κάθε πτυχή του ιδιωτικού και δημόσιου χώρου στη Ρωσία της εποχής, βλ. Oleg Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, translated and edited by Robin Milner-Gulland, London: Reaktion Books, 2002.

7. Ενδεικτικά στοιχεία περιέχονται στις βιογραφίες του, όπως στο Λεονίντ Γκρόσμαν, *Φιοντόρ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι· βιογραφία*, μτφρ. Δημήτρης Τριανταφυλλίδης, Αθήνα: Αρμός, 2008, 22.

8. Ενδεικτικό, μεταξύ πολλών άλλων, είναι και το άρθρο Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, «Σχετικά με την αγάπη προς τον λαό· η αναγκαιότητα σύναψης συμβολαίου με τον λαό», *Το ημερολόγιο του συγγραφέα, 1873-1876*, μτφρ. Δημήτρης Τριανταφυλλίδης, Αθήνα: Αρμός, 2006, 337-343.

9. Για την παρουσία των εικόνων στα έργα του βλ. Sophie Ollivier, "Icons in Dostoevsky's Works," George Pattison - Diane Oenning (Eds.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, 51-68.

10. Βλ. Jostein Børtnes, *The Poetry of Prose. Readings in Russian Literature*, Norway: Dept. of Foreign Languages University of Bergen, 2007, 92· Faith Wigzell, "Dostoevskii and the Russian folk heritage," William J. Leatherbarrow (Ed.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 31.

στον *Ηλίθιο*,<sup>11</sup> όπου φαίνεται ότι είχε πλήρη συνείδηση της οντολογίας και αισθητικής της ορθόδοξης εικόνας, αλλά και της διαφοράς της από τη ρεαλιστική ζωγραφική.<sup>12</sup> από τα σχόλιά του για άλλες αμφιλεγόμενες απεικονίσεις του Θείου από τη δυτικότροπη ζωγραφική.<sup>13</sup> από την πολύ καλή γνώση του της δημόδους και παραδοσιακής ρωσικής λογοτεχνίας η οποία διασώζει αισθητικά στοιχεία εικονικής οπτικής.<sup>14</sup>

#### Η ΧΕΙΡ...

Λέχθηκε πλειστάκις ότι η λεγόμενη «βυζαντινή ζωγραφική» δεν είναι κατ' ακρίβειαν τέχνη, αφού αντιγράφει παραδεδομένα πρότυπα.<sup>15</sup> Ο εικονογράφος ακολουθεί προκαθορισμένους τύπους τόσο για το περιεχόμενο, όσο και για την αισθητική της, ενώ δεν έχει περιθώρια να εκφράσει τον εαυτό του, τα συναισθήματα ή τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις. Και όντως έτσι έχουν τα πράγματα, εάν

11. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, μτφρ. Ελένη Μπακοπούλου, Αθήνα: Ίνδικτος, 2011, 700-703.

12. Σχετική ανάλυση στο Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης, «Ο ανοικτός κόσμος του Ντοστογιέφσκι», *Εκκλησιαστικός Κήρυκας* 16 (2010) 132-133, και ενδιαφέροντα σχετικά σχόλια στο Jostein Børtnes, *The Poetry of Prose. Readings in Russian Literature*, 75-77 και Barbara Fister, "On the Threshold of Representation. The Function of the Holbein Christ in *The Idiot*," *Presented at the Kentucky Foreign Language Conference*, University of Kentucky, Απρίλιος 1996.

13. Όπως το έργο του Ρώσου ζωγράφου Νικολάι Γκε *Ο Μυστικός Δείπνος*, το οποίο ακολουθεί τη ρεαλιστική προσέγγιση, στο Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Το ημερολόγιο του συγγραφέα*, 149-150.

14. Robin Milner-Gulland, "Old Russian Literature and its Heritage," Neil Cornwell (Ed.), *The Routledge Companion to Russian Literature*, London: Routledge, 2001, 12-24.

15. Οι παρατηρήσεις που ακολουθούν αναφορικά με την αισθητική και την οντολογία της εικόνας βασίστηκαν στις εξής μελέτες: Σταμάτης Σκλήρης, *Εν εσόπτρω, εικονολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Γρηγόρη, 1992· Λεωνίδα Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Αθήνα: Αρμός, 1993· Clemena Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, England: Ashgate, 2010· Pavel Florensky, *Beyond Vision, Essays on the Perception of Art*, Nicoletta Misler (ed.), London: Reaktion Books, 2002· Bruno Duborgel, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Université Jean Monnet, Saint-Etienne 2004· Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, μτφρ. Κώστας Χαραλαμπίδης, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 1980· Γιώργος Κόρδης, *Η ζωγραφική ως τρόπος. Τέσσερα κείμενα για τον χαρακτήρα της καθ' ημάς ζωγραφικής*, Αθήνα: Αρμός, 2005.

κάποιος τα κοιτάξει μέσα από το πρίσμα της δυτικής ζωγραφικής παράδοσης κατά την οποία ο καλλιτέχνης ταυτίζεται ουσιαστικά με το έργο: αυτός πρέπει να εφεύρει, να δημιουργήσει εκ του μηδενός μιαν εικαστική μορφή ικανή να συλλάβει και να περιγράψει εξαντλητικά την αλήθεια του εικονιζόμενου θέματος. Ύπ' αυτή την έννοια, το έργο είναι κατόρθωμα της υποκειμενικότητάς του, φωτιζόμενο αποκλειστικά και μόνο από αυτήν.

Από τελείως διαφορετικό σημείο ξεκινά ο ορθόδοξος εικονογράφος. Με το που παίρνει το πινέλο στο χέρι του, γνωρίζει ήδη ότι η ουσία των περιεχομένων που πρόκειται να εξεικονίσει, δεν εξαρτάται από τη δική του εικαστική απόδοση. Δεν τίθεται θέμα εφεύρεσης μιας εικονικής μορφής μέσα στην οποία να χωράει το αναπαριστώμενο, αφού η μορφή αυτή προϋπάρχει της απεικόνισης. Καθήκον του καλλιτέχνη είναι να πλησιάσει την ήδη εικονισμένη μορφή μέσα από τους κατάλληλους εικαστικούς τρόπους, να πετύχει τη μέγιστη δυνατή ομοιότητα και, ταυτόχρονα, να φέρει την εικονιζόμενη μορφή στο παρόν, υπηρετώντας την ανάγκη μιας κοινωνίας του θεατή της εικόνας με το πρωτότυπό της.

Ο εικονογράφος, λοιπόν, αποποιείται της ατομικής του οπτικής και υιοθετεί μια συλλογικά διαμορφωμένη αισθητική γλώσσα, όχι γιατί δεν έχει άποψη αλλά γιατί θέλει να προσεγγίσει το έργο έτσι που να μην υπόκειται στις διακυμάνσεις της δικής του οπτικής, να μην είναι απείκασμα του δικού του βλέμματος. Εξαρχής το εγχείρημά του δεν έχει να κάνει με τη διοχέτευση του λόγου του μέσα στο έργο, αλλά με το άνοιγμα του έργου σ' έναν άλλο λόγο πέρα από τον ατομικό, έτσι που όταν ο θεατής αντικρίζει την εικόνα να μην ακούει πια τον λόγο του τεχνίτη, αλλά τον λόγο των εικονιζομένων.

Συνοπτικά, λοιπόν, θα μπορούσε να λεχθεί ότι αν ο δυτικός ζωγράφος ζωγραφίζει για να πάρει το λόγο, ο εικονογράφος ζωγραφίζει για να δώσει το λόγο. Αυτή την ουσιώδη αισθητική μετατόπιση επέφερε και ο Ντοστογιέφσκι στην ιστορία του μυθιστορήματος, καθιερώνοντας μια σχέση μεταξύ δημιουργού και μυθιστορηματικών προσώπων τελείως διαφορετική από εκείνη που καθιέρωσε το παραδοσιακό ευρωπαϊκό μυθιστόρημα.



Επαναλαμβάνοντας την κίνηση του εικονογράφου, ο Ντοστογιέφσκι αντιμετωπίζει το έργο όχι σαν βήμα για να προβάλει τον δικό του λόγο, αλλά ως χώρο όπου αναπτύσσεται ο λόγος του άλλου, οι λόγοι των άλλων κατ' ακρίβεια. Υιοθετώντας τον τρόπο του ζωγράφου μιας ορθόδοξης εικόνας, αποσύρεται, αποστασιοποιείται, μικρύνει την ατομική του παρουσία, κλονίζοντας διά παντός την παραδοσιακή θέση του συγγραφέα και την καθιερωμένη σχέση του με το έργο, κατά τρόπο που άφησε κατάπληκτους τους κριτικούς του εικοστού αιώνα.<sup>16</sup>

Το μυθιστόρημα, όπως διαμορφώθηκε μέσα από την παράδοση του ρομαντισμού και του ρεαλισμού, είναι ουσιαστικά ένας καθρέφτης στον οποίο βλέπουμε πάντα τον συγγραφέα, ακόμα κι όταν μεταμφιέζεται για σκοπούς σκηνικής οικονομίας. Στο έργο του Ντοστογιέφσκι, η μονοκρατορία του συγγραφέα, είτε πρόκειται για το ρομαντικό «εγώ» που αντανακλάται πάνω σε ο,τιδήποτε υπάρχει στον μυθιστορηματικό κόσμο, είτε για τον «τρίτο», τον αντικειμενικό παρατηρητή του ρεαλισμού που κατέχει την πάσα αλήθεια, τίθεται σε σοβαρή αμφισβήτηση. Όπως λέει ο Μπαχτίν «κανένα απολύτως στοιχείο του έργου δεν είναι δομημένο μέσα από την οπτική ενός ουδετέρου “τρίτου προσώπου”. Στο ίδιο το μυθιστόρημα τέτοια ουδέτερα “τρίτα πρόσωπα” δεν απεικονίζονται με κανένα τρόπο».<sup>17</sup>

Η καινούργια αυτή θέση ανοίγει μια προοπτική απελευθέρωσης του μυθιστορηματικού κόσμου από τη «μονολογική», όπως την ονομάζει ο Μπαχτίν, τυραννία του συγγραφέα. Η συγγραφική παντοδυναμία αντικαθίσταται από μια κενωτική, αν μπορούμε να την ονομάσουμε έτσι, συγγραφική παρουσία. Οι μυθιστορηματικοί ήρωες δεν έχουν τη μορφή που αποφασίζει γι' αυτούς ο συγγραφέας, αλλά μια μορφή που προϋπάρχει του έργου και την οποία ο συγγραφέας προσπαθεί να ανακαλύψει. Ανακαλύπτοντάς την δε, εκπλήττεται κι ο ίδιος...

Κατ' αυτό τον τρόπο, η σχέση δημιουργού-έργου στον Ντοστο-

16. Όπως π. χ. τον P. Lubock στο Percy Lubbock, “The Brothers Karamazov by Dostoevsky” *Times Literary Supplement* 547, July 4, 1912, 269.

17. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 18.

γιέφσκι ακολουθεί μια δομή την οποία βρίσκουμε να διέπει τη σχέση του ορθόδοξου εικονογράφου με το δικό του έργο. Όπως ο εικονογράφος απεμπολεί την ατομική του οπτική, ελαττούμενος χάριν μιας υπερ-ατομικής, έτσι και ο Ντοστογιέφσκι εγκαταλείπει την απόλυτη εξουσία του επί του έργου, ελαττώνει τη δική του παρουσία, τον δικό του λόγο, για να αναδυθεί η παρουσία και ο λόγος του άλλου.

Και στις δύο περιπτώσεις: ο μεν δημιουργός αποσύρεται, συρρικνώνεται, «κενουύται», απελευθερώνοντας το έργο από την οπτική του, τον λόγο του, το θέλημά του· το δε έργο παύει να είναι μια μονολογική ηχώ του «εγώ» του δημιουργού του, (μια κατάθεση του τρόπου με τον οποίο βλέπει εκείνος την πραγματικότητα) για να γίνει χώρος μιας παρουσίας άλλης από εκείνη του δημιουργού, μιας παρουσίας που δεν υπόκειται πλέον στον έλεγχο του δημιουργού.

#### ΕΝ ΑΔΥΝΑΜΙΑ ΚΑΙ ΕΝ ΔΥΝΑΜΕΙ

Θα 'λεγε κανείς ότι η αίρεση της εικονομαχίας, που τόσο ταλάνισε τον κόσμο του ογδόου και ενάτου αιώνα, ήταν αναπόσπαστα δεμένη και με μια αισθητική εμμονή: ότι η απεικόνιση ενός περιεχομένου συνιστά πλήρη περιγραφή του, μια «σύλληψη» της ουσίας του, της φύσης του, κατά τρόπο που η εικαστική μορφή να χωράει την πραγματικότητά του, να ταυτίζεται με το ίδιο το εικονιζόμενο. Εκκινώντας από αυτή την αντίληψη, οι εικονομάχοι κατέληγαν στη θέση ότι από τη στιγμή που καμιά απεικόνιση δεν έχει τα μέσα για να συλλάβει την ουσία και τη φύση του θείου, τότε θα πρέπει να απορριφθεί εκ προοιμίου οποιαδήποτε εικόνα του Χριστού και κατ' επέκταση των αγίων.

Κατά την αντίληψη της Εκκλησίας, όπως εκφράστηκε από την Εβδόμη Οικουμενική Σύνοδο και τους Πατέρες, η εικόνα δεν αποσκοπεί στον εικονισμό της ουσίας των εικονιζομένων, αλλά του τρόπου υπάρξεώς τους, της υπόστασής τους κι ακόμα πιο συγκεκριμένα της ορατής μορφής της υποστάσεως τους. Η εικόνα δεν συνδέεται με οποιοδήποτε τρόπο με την ουσία του εικονιζομένου, η οποία παραμένει απροσπέλαστη για την αισθητική δραστηριότητα. Δεν τίθεται θέμα «σύλληψης» της ουσίας του εικονιζομένου, κατά τις εικονομα-

χικές εμμονές, οπότε ο εικονογράφος γυρνάει οριστικά την πλάτη στον πειρασμό που του ψιθυρίζει ότι θα μπορούσε να ορίσει το εικονιζόμενο, να αποδώσει τα όριά του, την ουσία του, και επικεντρώνεται στο να πετύχει την ομοιότητα προς την υπόσταση του πρωτοτύπου.

Εν πρώτοις, λοιπόν, η εικόνα, σεβόμενη τον ασύλληπτο χαρακτήρα της ουσίας, ξεκαθαρίζει ότι δεν διανοείται καν να αποδώσει εικαστικά το ανείκαστον· αφ' ετέρου, αξιοποιώντας όλα τα αισθητικά μέσα που διαθέτει, επιδιώκει να επιτύχει την ύψιστη πιστότητα προς την ήδη υπάρχουσα μορφή του πρωτοτύπου, βασιζόμενη όχι στη φαντασία, αλλά σε μαρτυρίες —που εντέλει ανάγονται σε εκείνους που είδαν ιδίως όμμασι την υπάρχουσα μορφή. Και με τις δύο πιο πάνω κινήσεις —αφ' ενός, εορτάζοντας εκστατικά το απερίγραπτον της ουσίας και, αφ' ετέρου, προβάλλοντας με πιστότητα την εικονισμένη υπόσταση— η εικόνα θέλει να πει το ίδιο πράγμα: αυτή την αλήθεια την οποία η τέχνη δεν μπορεί να προσπελάσει, ο θεατής της εικόνας μπορεί να τη γνωρίσει —κατά το μέρος που δόθηκε στους ανθρώπους να μπορούν να γνωρίσουν— μέσα από μια άμεση προσωπική σχέση με το πρωτότυπο. Ο επικοινωνιακός αυτός προσανατολισμός αποτελεί —δεν θα 'ταν υπερβολή να το πούμε— την πεμπουσία της εικόνας.

Τις δύο αυτές κινήσεις της ορθόδοξης εικονογραφίας, φαίνεται να επαναλαμβάνει ο Ντοστογιέφσκι στον χώρο του μυθιστορήματος —τηρουμένων πάντα των αναλογιών, όπως ήδη έχουμε με έμφαση τονίσει. Ο τρόπος με τον οποίο ο Ντοστογιέφσκι προσεγγίζει τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα και γενικότερα την πραγματικότητα, παραπέμπει έντονα στην οπτική της εικόνας, τόσο στην «αρνητική» της εκδοχή —που αφορά τη γνώση της ότι δεν μπορεί να «συλλάβει» εικαστικά την ουσία του εικονιζομένου—, όσο και στη θετική της εκδοχή —που αφορά την επιδίωξη της ύψιστης δυνατής πιστότητας προς τη μορφή του πρωτοτύπου— μια πιστότητα που τεκμηριώνεται με την καταφυγή στη μαρτυρία. Μέσα από τις δύο αυτές κινήσεις, ο Ντοστογιέφσκι καταλήγει σ' έναν εξίσου «εικονικό» στόχο: θέτει τους ήρωές του στην κρίση των άλλων μυθιστορηματικών χαρακτήρων,

αλλά και των αναγνωστών, δείχνοντας ότι μόνο μέσα από προσωπική σχέση, τον διάλογο εν προκειμένω, μπορούν να προσπελασθούν.

Από τη μια, λοιπόν, ο Ντοστογιέφσκι μας υπενθυμίζει διαρκώς και με όλους τους δυνατούς τρόπους ότι η εσώτερη ουσία των ανθρώπων και των πραγμάτων παραμένει απροσπέλαστη<sup>18</sup> —γι' αυτό και οι ήρωες του χαρακτηρίστηκαν φευγαλέοι, ακαθόριστοι, χωρίς περίγραμμα, απρόβλεπτοι. «Μη-οριστικοποιημένους» τους χαρακτηρίζει ο Μπαχτίν, αλλά και διαρκώς τελούμενους, κατ' ουσίαν απερίγραπτους, ατελείωτους, θα τους αποκαλούσαμε. Την ίδια στιγμή, όμως, επιδίδεται σ' ένα τιτάνιο αγώνα για να εισδύσει στα ανεξερεύνητα βάθη της ψυχής τους, ακολουθεί με πραγματική εμμονή τους δαιδάλους του εσωτερικού τους λαβυρίνθου —με δεινότητα που άφηγε κατάπληκτη τη Β. Γουλφ<sup>19</sup> —, προσπαθεί να φτάσει όσο γίνεται πιο κοντά στην αλήθεια τους, να επιτύχει τη μέγιστη πιστότητα προς την πραγματικότητά τους, ψηλαφώντας την όπως ακριβώς είναι: προσπελάσιμη αλλά ταυτόχρονα και απροσπέλαστη, περιγραπτή αλλά και απερίγραπτη, τόσο κοντινή και συνάμα άφραστη.

Ενώ υπερασπίζεται την άφατη συνιστώσα των μυθιστορηματικών του ηρώων, την ίδια στιγμή ο Ντοστογιέφσκι επιδιώκει την όσο γίνεται πιο εξαντλητική απόδοσή τους. Και στις δύο περιπτώσεις, η προσέγγισή του είναι εικονική: μέσω της αφήγησης, σέβεται το απερίγραπτο της ουσίας τους, ενώ επιχειρεί να φτάσει όσο πιο κοντά γίνεται στην περιγραπτή τους υπόσταση, επιδιώκοντας μια πιστότητα που δεν είναι εκείνη της ρεαλιστικής διασάφησης, αλλά εκείνη της εικονικής ακρίβειας η οποία παραπέμπει στη μαρτυρία.

18. Πεποίθηση που διατύπωσε με ρητό και ξεκάθαρο τρόπο και σ' ένα δοκίμιό, στο πλαίσιο αναφοράς του στον εικαστικό ρεαλισμό, στο Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Το ημερολόγιο του συγγραφέα*, 147: «Πρέπει να απεικονίσουμε την πραγματικότητα όπως είναι», λένε, τη στιγμή που μια τέτοια πραγματικότητα δεν υπάρχει και πολύ περισσότερο που ποτέ δεν υπήρξε στη γη, γιατί η ουσία των πραγμάτων δεν είναι καταληπτή από τον άνθρωπο».

19. Virginia Woolf, "More Dostoevsky," *Times Literary Supplement*, February 22 1917, 91: «Ανάμεσα στους συγγραφείς μόνο ο Ντοστογιέφσκι έχει τη δύναμη να ανασυνθέτει τις πιο γρήγορες και περίπλοκες πνευματικές καταστάσεις, να ξανασκέφτεται όλη την πορεία της σκέψης σ' όλη της την ταχύτητα, τη μια καθώς αστράφτει στο φώς, την άλλη καθώς γλιστρά στο σκοτάδι».

Τις δύο αυτές κινήσεις ο Ντοστογιέφσκι τις πραγματοποιεί χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές: αμφισβητεί πρώτ' απ' όλα την παραδοσιακή θέση ισχύος του συγγραφέα, θέση που του επέτρεπε να διαθέτει «εξωτερική θέση» και «πλεόνασμα οπτικής».<sup>20</sup> Μεταθέτει το κέντρο βάρους της αφήγησης από την όραση, η οποία παραδοσιακά ήταν η πηγή της δύναμης του αφηγητή, στην ακοή· αναθέτει την ευθύνη της αφήγησης όχι πια σε μια και μόνη φωνή, εκείνη του αφηγητή, αλλά και σε άλλες ισότιμες και εξίσου έγκυρες φωνές, εκείνες των μυθιστορηματικών προσώπων· αφήνει τα πρόσωπα να αποκαλυφθούν κυρίως μέσα από τον δικό τους λόγο και περισυλλέγει τις αλληπάλληλες αντανακλάσεις του κάθε προσώπου στα μάτια των άλλων. Πέρα απ' αυτά, η ίδια η επιφάνεια του αφηγηματικού λόγου προδίδει μια μόνιμη αδυναμία γραμμικής προσπέλασης και «εξάντλησης» του αφηγούμενου, αφού είναι ελλειπτική και ανακόλουθη με πολλούς τρόπους.

Με όλες αυτές τις τεχνικές, η αφήγηση όχι μόνο δεν εγγυάται πλήρη πρόσβαση στην ιστορία, αλλά αντίθετα καλλιεργεί μια αίσθηση του ημιτελούς, του ανολοκλήρωτου γίνεσθαι —αίσθηση που καταλογίστηκε βεβαίως στα αρνητικά του Ντοστογιέφσκι από όσους περιέμεναν μια «στρογγυλεμένη» ιστορία που να τα εξηγάει όλα. Μια τέτοια προσέγγιση όμως, είναι έντονα εικονική, παραπέμπει δηλαδή στην ορθόδοξη εικονική οπτική. Ο Ντοστογιέφσκι ξαναλέει, με τα αισθητικά μέσα του μυθιστορήματος, τη μεγάλη αλήθεια της εικόνας: το πρόσωπο δεν μπορεί να αποδοθεί έξωθεν, δεν μπορεί να εξαντληθεί μέσα από μια αισθητική διατύπωση, παραμένει πάντοτε ασύλληπτο ως προς την ουσία του και επομένως δεν ταυτίζεται με την όποια αναπαράστασή του.

Αφού, όμως, δεν υπάρχει δυνατότητα «σύλληψης» της ουσίας της πραγματικότητας από «μια εξωτερική θέση», τότε προς τί όλη αυτή η σπουδή του συγγραφέα να την προσπελάσει, προς τί ο «βαθύτερος ρεαλισμός» του κι η διείσδυσή του στα βάθη των ψυχών των ηρώων του; Ακολουθώντας την οπτική του βυζαντινού εικονογράφου, ο Ντοστογιέφσκι επιδιώκει κι αυτός μια πιστότητα που

20. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 70.

δεν είναι φωτογραφική, ούτε δημιουργεί τετελεσμένα, αλλά είναι προϊόν μαρτυρίας. Κι όπως η βυζαντινή εικόνα παραδίδει μια συλλογική μαρτυρία περί των εικονιζομένων στους θεατές της, παρακινώντας τους μάλιστα να μην μείνουν θεατές, αλλά να επιδιώξουν, με αφετηρία την απεικόνιση, μια σχέση με το πρωτότυπο, έτσι και το ντοστογιεφσκικό έργο παραδίδει πρόσωπα τα οποία δεν ορίζονται έξωθεν, αλλά μέσα από τις σχέσεις τους με άλλα πρόσωπα —εξ ου και η έγνοια του αφηγητή να μεταφέρει πιστά τις μαρτυρίες όλων για όλους.

Μέσω του μαρτυρικού αυτού υλικού, ο αναγνώστης βλέπει το πρόσωπο ως αποτέλεσμα της διάδρασής του με άλλα πρόσωπα κι όχι ως κατασκευάσμα του αφηγητή, καλούμενος σ' ένα εναλλακτικό τρόπο όρασης της πραγματικότητας, που απαιτεί άλλου είδους ματιά. Καταφεύγοντας σε προσωπικές καταθέσεις και μαρτυρίες αυτοπτών και αυτήκων μαρτύρων, η αφήγηση παραδίδει τον κάθε ήρωα στην κρίση του αναγνώστη, αφήνοντάς τον να διαλεχθεί μαζί του —όπως εξάλλου πράττει, πριν από τον αναγνώστη, και ο ίδιος ο συγγραφέας. Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι μόνο με την ελεύθερη συνάντηση συνειδήσεων μπορεί να προσεγγιστεί η πραγματικότητα, να παραχθεί οποιοδήποτε νόημα και να προχωρήσει οτιδήποτε.

#### ΚΑΤΑΠΡΟΣΩΠΟ

Η εικόνα δεν υφίσταται ως εικόνα αν δεν απεικονίζει πρόσωπα. Δεν μπορεί να είναι «νεκρή φύση», διακοσμητική, ή «αφηρημένη» παράσταση. Τί σημαίνει όμως πρόσωπο για την ορθόδοξη εικόνα; Σημαίνει, αφ' ενός, «εικόνα» του Θεού, δηλαδή μια ελευθερία την οποία ο Θεός έπλασε χωρίς όρια, δίνοντάς της την δυνατότητα ακόμα και να τον αρνηθεί, αφ' ετέρου δε, δυνατότητα «ομοίωσης» με τον Θεό, δηλαδή δυνατότητα εκούσιου προσανατολισμού αυτής της ελευθερίας προς την κατεύθυνση μιας αγαπητικής σχέσης με τον Θεό, μιας σχέσης που οδηγεί στην «ομοίωση» με τον Θεό, δηλαδή στην ένωση με τις θείες ενέργειες, στην κατά χάριν θέωση.

Για να αποδώσει αυτή την περί προσώπου αντίληψη, η εικόνα χρη-

σιμοποιεί μια σειρά από αισθητικά μέσα: (α) Υιοθετεί μια ιεραρχική κλίμακα μεγέθους, στην οποία το πρόσωπο καθίσταται πρωταγωνιστής, αποδιδόμενο σε μεγαλύτερο μέγεθος, ενώ ο φυσικός κόσμος (ζώα, φυτά, φυσικό περιβάλλον) αλλά και τα ανθρώπινα έργα (οικοδομήματα, πόλεις και άλλα ανθρώπινα έργα) αποδίδονται με μικρότερο μέγεθος, αλλά και με μεγάλο βαθμό αφαίρεσης. (β) Θέλοντας να τονίσει ότι ο άνθρωπος είναι απόλυτα ελεύθερος, δεν περιορίζεται μόνο στη μια επιλογή: μας δείχνει μεν αγίους, αλλά δεν λείπουν και οι βασανιστές, οι διώκτες, οι κακοπραγούντες· μας δείχνει τη σωτηρία, τη φανέρωση του Θεού στον κόσμο, αλλά και την κόλαση· μας δείχνει το χρυσό φως που κατακλύζει το φόντο της, αλλά και ανθρώπους που επέλεξαν να παραμείνουν αδιαπέραστοι από αυτό. (γ) Προσθέτει φωτοστέφανο στα άγια πρόσωπα και τα αποδίδει σε μεγαλύτερο μέγεθος, για να να δείξει ότι ανάμεσα στις δύο επιλογές προκρίνει αναφανδόν τη σωτηρία, την αγαπητική ένωση με τον Θεό, την οποία και προβάλλει ως ενδειγμένο προσανατολισμό της ελευθερίας. Σεβόμενη την ελευθερία του ανθρώπου να αρνηθεί τη σωτηρία, τοποθετείται ενεργητικά παροτρύνοντάς τον να την αποδεχθεί.

Το πιο έντονο ίσως από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου του Ντοστογιέφσκι, είναι η επικέντρωσή του στα πρόσωπα των ηρώων του, σε σημείο που, όπως σχολιάζει ο Μπερντιάεφ, στο έργο αυτό «δεν υπάρχει φύση, δεν υπάρχει κοσμική ζωή δεν υπάρχουν πράγματα ή αντικείμενα· όλα βρίσκονται μέσα στον άνθρωπο και τον ατέλειωτό του κόσμο, όλα περικλείονται στον άνθρωπο».<sup>21</sup> Κάτι ανάλογο παρατηρεί και ο Μπαχτίν ο οποίος συνδέει τη ρήση του Ντοστογιέφσκι ότι αναζητούσε τον «άνθρωπο μέσα στον άνθρωπο» με την επικέντρωσή του στην παρουσίαση της αυτοσυνείδησης.<sup>22</sup>

Εν αρχή, λοιπόν, το πρόσωπο. Υιοθετώντας μια ιεραρχική προσέγγιση ανάλογη με εκείνη της εικόνας, ο Ντοστογιέφσκι οικοδομεί μια προσωποκεντρική αφηγηματική δομή, όπου καθετί εξωτερικό

21. Από το άρθρο του Ν. Berdyaev “Otkrovenie o Cheloveke v Tvorchestve Dostoevskogo,” *Russkaya Mysl*, 1918, 39-61, σε αγγλική μετάφραση του Fr. S. Janos: Nikolai Berdyaev, “The Revelation About Man In The Creativity Of Dostoevsky,” από την ηλεκτρονική διεύθυνση [http://www.berdyaev.com/berdyaev/berd\\_lib/1918\\_294.html](http://www.berdyaev.com/berdyaev/berd_lib/1918_294.html), σ. Ι.

22. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 31.

και δευτερεύον, παραλείπεται ή ελαχιστοποιείται μέχρις αφαιρέσεως. Αφηγηματικά σημαντικό κρίνεται μόνο ότι σχετίζεται με το πρόσωπο: «Μιλά το πρόσωπο κι όχι το γεγονός».<sup>23</sup> Αδημονώντας να φτάσει στο «καταπρόσωπο», ο συγγραφέας αναποδογυρίζει όλα τα σκεύη της λογοτεχνικής κουζίνας και, χωρίς εισαγωγές, χωρίς προετοιμασία, με τις ελάχιστες πραγματολογικές ενδείξεις, όπως παρατηρεί γλαφυρότατα η Β. Γουλφ,<sup>24</sup> μας ρίχνει κατευθείαν σ' ένα χώρο όπου ο μοναδικός πρωταγωνιστής είναι η ψυχή. Όσο για όλα τα υπόλοιπα, υιοθετείται ο μινιμαλισμός της εικόνας: «Μερικές μνημειώδεις πινελιές αντικαθιστούν ολόκληρες σελίδες λεπτομερών περιγραφών» παρατηρεί ο Γκρόσμαν.<sup>25</sup> Κι ο Α. Clutton-Brock: «Τις περισσότερες φορές δεν έχει καν ενδιαφέρον για τα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Ενδιαφέρεται μόνο για την ψυχή».<sup>26</sup> Η προσέγγιση αυτή, κατά την Γουλφ, έρχεται σε αντίθεση με τη μέθοδο που ακολουθούσαν μέχρι τότε οι περισσότεροι λογοτέχνες οι οποίοι ασχολούνταν με τις εξωτερικές επιφάνειες, ενώ σπάνια έδιναν στον εσωτερικό κόσμο πρωταγωνιστικό ρόλο.<sup>27</sup>

Ποια όμως είναι τα ιδιώματα του ντοστογογιεφσκικού προσώπου; Σηματοδοτώντας μια πραγματική ρήξη με τον λογοτεχνικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα, όπου το πρόσωπο παρουσιάζεται από ψυχολογική, κοινωνιολογική ή γλωσσολογική σκοπιά, ο Ντοστογιέφσκι το αναπαριστά «κατ' εικόνα» μιας απύθμενης ελευθερίας. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι ο τυπικός ντοστογογιεφσκικός ήρωας εξαντλεί σχεδόν όλη τη μυθιστορηματική του παρουσία στο να δείχνει ότι διαθέτει αυτο-συνείδηση, μια βούληση απόλυτα αυτόνομη, που όχι μόνο δεν καθορίζεται από την πλοκή ή τις εξωτερικές περιστάσεις, αλλά στέλνει ακόμα και στον συγγραφέα το μήνυμα ότι δεν χρεϊ-

23. David Patterson, "Dostoevsky's Poetics of Spirit: Bakhtin and Berdyaev," *Dostoevsky Studies* 8 (1987) 220.

24. Woolf Virginia, "The Russian Point of View," *The Common Reader: First Series*, Harcourt Brace Jovanovich, 1925, 73.

25. Λεονίντ Γκρόσμαν, *Φιοντόρ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι: βιογραφία*, 425.

26. Arthur Clutton-Brock, "A Natural Nietzschean," *The Times Literary Supplement*, 738, March 9, 1916, 114.

27. Virginia Woolf, "More Dostoevsky."



άζεται τη μεσολάβησή του. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Μπαχτίν, αναφερόμενος στον ήρωα του Υπόγειου, «δεν υπάρχει πραγματικά τίποτα που θα μπορούσαμε να πούμε για τον ήρωα, το οποίο να μην γνωρίζει ήδη ο ίδιος».<sup>28</sup>

Ωστόσο, αυτή ακραία ελευθερία, δεν είναι αυτοσκοπός. Όπως λέει ο K. Mochulsky, σχολιάζοντας τον χαρακτήρα του Υπόγειου, «μοναχική συνείδηση δεν υπάρχει. Είναι πάντα συναρτημένη με όλη την ανθρωπότητα, είναι οργανικά συλλογική»<sup>29</sup>. Η αυτοσυνειδησία δεν υφίσταται εν κενώ, αλλά αποκαλύπτεται μέσα από τις σχέσεις των προσώπων με ό,τι είναι έξω από τον εαυτό τους: με τον κόσμο, με τους άλλους ανθρώπους με τον Θεό. «Όντας αντιμέτωπος με την προσπάθεια να ζήσει με τον λόγο του, κάθε χαρακτήρας συναντά τη δυσκολία τού να είναι παρών ενώπιον του άλλου· ο καθένας πρέπει να μεταγγίσει το αίμα του στη φωνή του, δίνοντας μια απόκριση, απόκριση σε μια λέξη ή πράξη, μιας άλλης φωνής».<sup>30</sup> Έτσι, οι ντοστογιεφσκικοί ήρωες, όντας μονίμως προσανατολισμένοι «έναντι τινός»<sup>31</sup>, «το μόνο που κάνουν είναι να επισκέπτονται ο ένας τον άλλο, να διαλέγονται μεταξύ τους και να είναι ριγμένοι στο βάραθρο του τραγικού ανθρώπινου πεπρωμένου. Το μόνο σοβαρό επίτευγμα των ανθρώπων του Ντοστογιέφσκι είναι οι μεταξύ τους σχέσεις, η παθιασμένη έλξη και απώθηση που νοιώθουν ο ένας για τον άλλο».<sup>32</sup> Αυτός ο προσανατολισμός προς τον Άλλο, τους ορίζει: υπάρχουν μόνο εφόσον βλέπουν την εικόνα τους στον λόγο του άλλου.

Αφού λοιπόν η ύπαρξη είναι συνάρτηση της κοινωνίας, θάνατος είναι η απουσία της κοινωνίας: «Μέσω της διαλογικής προσπέλασης του προσώπου, ο χαρακτήρας ζει πνευματικά· αντίθετα, με τη μονολογική αυτο-επιβεβαίωση της προσωπικότητας, πεθαίνει πνευματικά. (...) Κατάληξη αυτού του δρόμου είναι ο φόνος, όπως στην περι-

28. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 52.

29. Konstantin Mochulsky, "The Journal Epoch, Notes from Underground," Harold Bloom (Ed.), *Bloom's Literary Themes: Alienation*, New York: Infobase, 2009, 131.

30. David Patterson, "Dostoevsky's Poetics of Spirit: Bakhtin and Berdyaev" 220.

31. Χρίστος Γιανναράς, *Το πρόσωπο και ο έρωας*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1976, 19.

32. Nikolai Berdyaev "The Revelation About Man In The Creativity Of Dostoevsky,"

πτωση του Ρασκόλνικοφ, ή η αυτοκτονία, όπως στην περίπτωση του Κυρίλοφ. (...) Το “εγώ-για-τον-εαυτό-μου” χάνει το “εγώ-για-τον-άλλο”, χάνει τη διαλογική σχέση και τελικά χάνει τον εαυτό του». <sup>33</sup>

Μέσα σε μια τέτοια αφηγηματική ατμόσφαιρα —όπου κυριαρχεί η ελεύθερη βούληση και ο συνεχής προσανατολισμός «έναντι τινός»—, φτάνει αναπόφευκτα η χαρακτηριστικότητα για τον ντοστογιεφσκικό κόσμο στιγμή όπου ο ήρωας στρέφει το πρόσωπό του και προς τον Θεό —που επίσης είναι προσωπικός. Η στιγμή αυτή καθορίζει αποφασιστικά όλη τη μυθιστορηματική πραγματικότητα, αφού όλα μοιάζουν να προετοιμάζουν την έλευσή της. Οι ήρωες οδηγούνται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο σ’ αυτό το έσχατο όριο, «στο κατώφλι μιας τελικής απόφασης, σε μια στιγμή κρίσης, σ’ ένα μη οριστικοποιημένο και μη προκαθορισμένο σημείο καμπής της ψυχής». <sup>34</sup> Εξ ου και η πορεία τους έχει κυρίως εσωτερικές διαστάσεις: «Το πεπρωμένο τους δεν υπάρχει γι’ αυτούς με οποιαδήποτε εξωτερική μορφή, αλλά έχει μια καθαρά εσωτερική σημασία. Το βασίλειό τους, δεν είναι του κόσμου τούτου. Κάθε απτή κτήση, όλες οι αξίες, οι τίτλοι, η εξουσία και ο πλούτος είναι γι’ αυτούς απατηλές μορφές». <sup>35</sup>

Τα πρόσωπα στο έργο του Ντοστογιέφσκι, προσεγγίζονται, όπως και στην εικόνα, από τη σκοπιά της συνάντησής τους με εμπειρίες που υπερβαίνουν τα όρια της καθημερινότητας, στο κατώφλι των μεγάλων αποφάσεων από τις οποίες εξαρτάται η ίδια η ύπαρξή τους. Εκεί, στο μεγάλο κατώφλι, θα δείξουν πώς χρησιμοποιούν την ελευθερία τους, θα δώσουν ή δεν θα δώσουν απόκριση στον λόγο που τους απευθύνει ο Θεός. Άλλοι θα πουν το μεγάλο ναι, ανεξάρτητα από το παρελθόν τους, όπως ο φονιάς Ρασκόλνικοφ, η πόρνη Σόνια, ο αυτοκαταστροφικός Ντιμίτρι Καραμάζοφ· άλλοι θα πουν όχι, όπως ο Σταυρόγκιν, ο Κυρίλοφ, ο Ιβάν, ο Σμερντιακόφ. Με την απάντησή τους αυτή, θα κρίνουν οι ίδιοι τον εαυτό τους και το νόημα του κόσμου.

33. David Patterson, “Dostoevsky’s Poetics of Spirit: Bakhtin and Berdyaev,” 224-225.

34. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, 61.

35. Stefan Zweig, *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky*, General Books LLC, 2010, 146.

## ΣΥΝΕΜΕΤΑΞΥ ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΩ ΑΥΤΩ

Στην εικόνα δεν υπάρχει ηθική αξιολόγηση των προσώπων και των πραγμάτων από τον καλλιτέχνη. Η αισθητική απόδοση των δικαίων και των αμαρτωλών, δεν παραπέμπει σε κάποια διαβάθμιση με ηθικά κριτήρια. Οι κακοί δεν είναι πιο άσχημοι από τους καλούς. Το μερίδιο φωτός και σκιάς που το πινέλο του ζωγράφου επιδιώκει να δώσει στα πρόσωπα, είναι ίσο για όλους. Το πρόσωπο του Ιούδα στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου, δεν ξεχωρίζει, ως προς την απόδοσή του, σε τίποτε από εκείνα των άλλων αποστόλων. Οι σταυρωτές και οι δήμιοι δεν διαφέρουν φυσιογνωμικά από τα άγια πρόσωπα και, ενίοτε, πράγμα που σκανδαλίζει μερικές φορές τον θεατή που δεν είναι εξοικειωμένος με την ορθόδοξη εικόνα, έχουν την ίδια εξωτερική φυσιογνωμική ευγένεια.

Η αισθητική προσέγγιση της εικόνας, αποτρέπει τον θεατή από του να εκφέρει μια ηθική κρίση, αφού η κρίση ανήκει στον Θεό και η ώρα για να προφερθεί δεν έχει έρθει ακόμα. Αυτό που την ενδιαφέρει κυρίως, είναι η διαπερατότητα των προσώπων από το θείο φως. Όσο για το φυσικό φως, το μοιράζει εξίσου σε δικαίους και αδίκους, για να θυμίζει αφ' ενός ότι όλοι, καλοί και κακοί, είναι εικόνες Θεού και, αφ' ετέρου, ότι εκείνο που μετρά δεν είναι το φυσικό φως (η ηθική αξία), αλλά το άνωθεν φως (ο φωτισμός του Αγίου Πνεύματος). Σ' αυτό παραπέμπει το φωτισμένο και όχι σε κάποια ηθική ταξινόμηση, αφού πολύ συχνά βλέπουμε και «ανήθικους» να το κερδίζουν, όπως ο ληστής στον σταυρό, ο εκ των σταυρωτών εκατόνταρχος Λογγίνος και τόσοι άλλοι.

Εφαρμόζοντας μια ανάλογη μορφολογική προσέγγιση, ο Ντοστογιέφσκι παραχωρεί ισότιμο αφηγηματικό καθεστώς σε «καλούς» και «κακούς», αφαιρώντας από τον αφηγητή την εξουσία να τους κρίνει από προνομιακή θέση και, κατ' επέκταση, περιορίζοντας στο ελάχιστο τη δυνατότητα του αναγνώστη να εκφέρει μια οριστική κρίση γι' αυτούς: «Μοναδική του φροντίδα είναι να καταδεικνύει την ανεπάρκεια των ερμηνειών με τις οποίες θα προσπαθούσαμε να ερμηνεύσουμε τις αποφάσεις τους. (...) Μας αφαιρεί αδιάκοπα τα μέσα που νομίζουμε

ότι κατέχουμε για να συσχετίσουμε (το βάθος της ψυχής τους) με γνωστές αξίες». <sup>36</sup> Οικοδομεί δηλαδή μια αισθητική που υπονομεύει και ουσιαστικά αντιμάχεται την οριστικοποίηση των προσώπων με βάση κάποια εξωτερική ηθική αρχή: «Ο Ντοστογιέφσκι δεν υπήρξε ποτέ ηθικολόγος, αντίθετα, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι συνειδητά και συστηματικά σε όλο του το έργο δεν έκανε τίποτε άλλο από το να μάχεται την Ηθική σε βαθμό προκλητικό». <sup>37</sup>

Κατά κανόνα, λοιπόν, στον ντοστογιεφσκικό κόσμο τα φαινόμενα απατούν. Στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, για παράδειγμα, ο φαινομενικά «αθώος» Ιβάν είναι ένοχος, ενώ ο φαινομενικά «ένοχος» Ντιμίτρι είναι εντέλει αθώος για τον φόνο του πατέρα Καραμάζοφ. Δεν υπάρχουν «εκπρόσωποι» του καλού ή του κακού, όπως συνηθίζεται στο μυθιστόρημα: «Αν ο Αλιόσα βρισκόταν σ' ένα μυθιστόρημα του Ζολά, πόσο αμόλυντος θα ήταν εκεί και πόσο θα του ήταν αδύνατο να σκεφτεί πως βρίσκεται εκεί για οποιοδήποτε άλλο λόγο πέρα από του να κάνει τους αδελφούς του να φαίνονται ακόμα πιο μαύροι λόγω της λευκότητάς του!» <sup>38</sup>

Όλοι παρουσιάζονται ανάμεσα στο μαύρο και το άσπρο, με ανοικτές πάντα τις πιθανότητες να κλίνουν προς τη μια ή την άλλη πλευρά. «Δεν κάνει ούτε καν αυτό το ραφιναρισμένο διαχωρισμό, που είναι συνηθισμένος και στα καλύτερα μυθιστορήματα, βάσει του οποίου τα πρόβατα είναι πιο πραγματικά από τα ερίφια. Για τον Ντοστογιέφσκι, όλοι οι άνθρωποι έχουν περισσότερη ομοιότητα παρά ανομοιότητα μεταξύ τους, γιατί όλοι έχουν ψυχή και επειδή γνωρίζει πάντα ότι έχουν ψυχή μέσα τους, διατηρεί μια χριστιανική αίσθηση της ισότητάς τους. Στα μάτια του, ίσοι δεν είναι μόνο οι πλούσιοι κι οι φτωχοί, ή οι έξυπνοι και οι βλάκες, αλλά και ο καλός με τον κακό». <sup>39</sup>

36. Jacques Rivière, "De Dostoïevsky et de l'insondable," *Nouvelle Revue Française*, Février 1922, 176.

37. Ιωάννης Ζηζιούλας, Μητροπολίτης Περγάμου, «Ο Ντοστογιέφσκι και η ηθική», *Νέα Ευθύνη* 3 (2011) 1.

38. Percy Lubbock, "The Brothers Karamazov by Dostoevsky," 269.

39. Arthur Clutton-Brock, *Essays in Books*, London: Methuen 1920, 110.

Υιοθετώντας την οπτική της ορθόδοξης εικόνας, ο Ντοστογιέφσκι μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ηθική στην ύπαρξη. Εκείνο που μετρά, δεν είναι ο όποιος ηθικός ισολογισμός, αλλά το πώς ένα πρόσωπο χρησιμοποιεί την ελευθερία του στην προοπτική της κοινωνίας, πώς ζει ή πώς πεθαίνει, σήμερα, με τον Θεό ή χωρίς τον Θεό. «Όλοι οι ήρωες του Ντοστογιέφσκι αναρωτιούνται για το νόημα της ζωής. Γι' αυτό είναι νεωτεριστικοί (...). Αυτό που διακρίνει την νεωτερική από την κλασική ευαισθησία, είναι το ότι η κλασική τρέφεται με ηθικά προβλήματα ενώ η σύγχρονη με μεταφυσικά προβλήματα. Στα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι, το ζήτημα τίθεται με μια τέτοια ένταση, που μπορεί να έχει ακραίες λύσεις. Είτε η ύπαρξη είναι ψεύτικη, είτε είναι αιώνια».<sup>40</sup>

Όστόσο, η παραχώρηση από τον Ντοστογιέφσκι ισότιμου καθεστώτος στους «κακούς», θεωρήθηκε από μερικούς σαν προαγωγή του αμοραλισμού, του μηδενισμού, ή ακόμα και της τρομοκρατίας.<sup>41</sup> Κάτι που προφανώς δεν μπορεί να λεχθεί για την εικόνα η οποία, πέρα από την παράθεση της πραγματικότητας, όχι μόνο δεν εντυφεί στο κακό αλλά είναι και «τέχνη διδακτική», όπως την αποκαλεί ο Π. Μιχελής,<sup>42</sup> αφού παρακινεί τους πιστούς να βαδίσουν προς τη δική τους μεταμόρφωση, να μιμηθούν το πρότυπο της αγιότητας που είναι η μόνη καταξίωση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Όπως ορθά παρατηρεί ο π. Αθανάσιος Γιέφτιτς, ο Ντοστογιέφσκι «δεν είναι θεολόγος ή άνθρωπος που θέλει να δώσει άμεσα πρακτικά επιχειρήματα για τη θρησκεία και τη θεολογία. Ο Ντοστογιέφσκι είναι τόσο τίμιος! δεν διδάσκει, δεν συμπεραίνει, δεν βγάζει για σας συμπεράσματα, και την ιδιότητα αυτή θα πρέπει να την εκτιμήσουμε σαν κάτι το σπάνιο. Ο Ντοστογιέφσκι δεν κάνει τον δάσκαλο, γι' αυτό και πάρα πολλά θέματα παραμένουν ανοιχτά, και είναι σαν να λέει: “πάρτε το όπως θέλετε διότι είσθε ελεύθεροι· και, ουσιαστικά

40. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1942, 142.

41. Σχετικά σχόλια στο Maria Bloshteyn, *The Making of a Counter-Culture Icon*, Toronto: University of Toronto Press, 2007, 3-12.

42. Panayiotis Michelis, “Byzantine Art as a Religious and Didactic Art,” *British Journal of Aesthetics* 7:2 (1967) 150-157.

πρέπει να τοποθετηθείτε ελεύθερα απέναντι στο θέμα”». <sup>43</sup> Ως λογοτέχνης που θέλει να δείξει την πραγματικότητα —και όχι σαν φιλόσοφος που προβάλλει μια φιλοσοφική τοποθέτηση περί ελευθερίας—, ο Ντοστογιέφσκι εξετάζει λεπτομερώς τις απτές επιπτώσεις που έχουν στη ζωή ενός προσώπου οι ίδιες οι επιλογές του. Αν ένας άνθρωπος επιλέγει να ερμώσει οικειοθελώς τη ζωή του, η ερμήωση αυτή είναι πραγματική, αγγίζει όλο το φάσμα της καθημερινότητάς του κι ο Ντοστογιέφσκι δεν επιχειρεί να τη μειώσει ή να την επεξεργαστεί ορθολογικά.

Κατά τα άλλα, τίποτα στην πορεία των σκοτεινών του ηρώων, δεν προδικάζει την κατάληξή τους και η δυνατότητα μιας επανατοποθέτησης, μιας μεταστροφής, είναι πάντοτε παρούσα στον ντοστογιεφσκικό κόσμο. Η συγκλονιστική κάθοδος στον άδη του κακού, δεν προβάλλεται ως μονόδρομος, αφού, όπως... καταλογίζει στον Ντοστογιέφσκι ένας αδιαμφισβήτητος αρνητής της θρησκείας και εισηγητής του «παραλόγου», ο Α. Καμύ, η δυνατότητα μιας αντίστροφης πορείας, η δυνατότητα της ανάστασης, προβάλλεται ξεκάθαρα από το έργο του ως η τελική επιλογή. Η πίστη του Αλιόσα στην ανάσταση απαντά στον Σταυρόγκιν και στους ομοίους του, «οι Καραμάζοφ απαντούν στους Δαιμονισμένους. Και πρόκειται ακριβώς για ένα συμπέρασμα». <sup>44</sup>

#### ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ;

Το πρώτο που προσέχει το μάτι σε μια εικόνα, είναι οι αναπάντεχες προοπτικές σχέσεις που παρουσιάζει, κυρίως στην απεικόνιση των όγκων και επιφανειών, αλλά ενίοτε και στην απεικόνιση προσώπων. Επιφάνειες που, κανονικά, σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής, δεν μπορούν να είναι ορατές την ίδια στιγμή, απεικονίζονται ταυτόχρονα. Παράλληλες γραμμές, οι οποίες θα έπρεπε όσο απομακρύνονται από τον θεατή να συγκλίνουν προς ένα νοητό σημείο στον

43. Αθανάσιος Γιέφτις, «Το περιβάλλον και το πρόσωπο», *Εποπτεία* 62 (1981) 875-886.

44. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 149.

ορίζοντα, εμφανίζονται αντίθετα να αποκλίνουν. Αλλά και στο χρωματικό επίπεδο, δηλαδή όσον αφορά τη χρήση του φωτός, ο τρόπος με τον οποίο φωτίζονται πρόσωπα και αντικείμενα, φανερώνει ότι εδώ δεν ισχύουν οι νόμοι της ευθύγραμμης διάδοσης του φωτός, όπως συμβαίνει στη νατουραλιστική ζωγραφική. Δεν υπάρχει συγκεκριμένη εστία φωτός και ο φωτισμός που επικρατεί στην εικόνα δεν υπακούει στους φυσικούς νόμους.

Αυτή η απουσία προοπτικής ενότητας, που αποδόθηκε με τους όρους «αντίστροφη» ή «αντεστραμμένη» προοπτική, ή, ορθότερα με τον όρο «πολυκεντρικότητα»,<sup>45</sup> διαφοροποιεί ριζικά την εικονική οπτική από την «κυκλώπεια οπτική»<sup>46</sup> της ρεαλιστικής αναπαράστασης, η οποία είναι γραμμική και μονοδιάστατη, με ένα και μοναδικό οπτικό κέντρο. Στη ρεαλιστική αναπαράσταση όλα εισέρχονται στο οπτικό πεδίο από ένα και μόνο σημείο θέασης, το οποίο καθορίζεται από τη θέση στην οποία βρίσκεται ο ζωγράφος. Συνεπώς, όλα τα δεδομένα της απεικόνισης (η προοπτική της, το τι είναι ορατό και σε ποιο βαθμό, η κατανομή φωτός και σκιάς) εξαρτώνται από τη θέση στην οποία βρίσκεται ο ζωγράφος, δηλαδή από τις δυνατότητες της δικής του ματιάς.

Αντίθετα, η εικόνα, για να δώσει στα πρόσωπα και στα όντα την οντολογική προοπτική την οποία έχει ως στόχο να καταδείξει εικαστικά, οικοδομεί ένα δυναμικό χώρο όπου πολλαπλά σημεία θέασης συνυπάρχουν χωρίς να συγχέονται κι όπου κάθε αντικείμενο ή πρόσωπο εισέρχεται στο οπτικό πεδίο φέροντας τις δικές του προοπτικές ιδιαιτερότητες και τις δικές του συνθήκες φωτισμού. Έτσι, τα εικονιζόμενα αποδεσμεύονται από τις αναλογίες και τα μέτρα του άμεσα ορατού φυσικού κόσμου και τοποθετούνται σε μια άλλη προοπτική.

Μια ανάλογη σε βαρύτητα διαφοροποίηση φαίνεται να εισάγει ο Ντοστογιέφσκι στη μυθιστορηματική αισθητική, η οποία μέχρι την εποχή του εκινείτο σ' ένα μονοκεντρικό κόσμο, κατά τον τρόπο της γραμμικής προοπτικής —καθ' ότι εξαρτώμενον πλήρως από την οπτική γωνία του αφηγητή, από τη ματιά και τη φωνή του. Ό,τι

45. Pavel Florensky, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, Nicoletta Misler (Ed.), London: Reaktion Books, 2002, 204.

46. Pavel Florensky, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, 262.

υπάρχει στον κόσμο του ρομαντικού ή ρεαλιστικού μυθιστορήματος, υπάρχει επειδή το βλέπει ένας πανόπτης αφηγητής. Ακόμα κι όταν εμφανίζονται οπτικές πέραν της δικής του, είναι φανερό ότι χρειάζονται τη δική του ματιά για να υπάρξουν, ενώ η μόνη οπτική που δεν χρειάζεται νομιμοποίηση είναι εκείνη του αφηγητή.

Στον Ντοστογιέφσκι δεν υπάρχει χώρος για έναν αφηγητή-κύκλωπα, αφού μπορούν να υπάρχουν και άλλες οπτικές οι οποίες δεν χρειάζονται τη δική του νομιμοποίηση. Ανοίγεται μια πολυκεντρική και πολυεπίπεδη αισθητική πραγματικότητα, με πολλά σημεία θέασης, πολλές οπτικές γωνίες, οι οποίες συμπαρατίθενται ισότιμα, χωρίς η μια να επιβάλλεται στην άλλη, χωρίς κάποια από αυτές να αναγορεύεται σε κυρίαρχη. Η εστίαση δεν θεωρείται πλέον προϋπόθεση της πραγματικής όρασης.

Με τα μέσα αυτά, η αφήγηση δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση, την οποία δίνει και η εικόνα στον θεατή της, ότι βρίσκεται εντός του έργου κι όχι εκτός. Η αφηγηματική φωνή, από εξωτερική γίνεται εσωτερική, πηγάζει από ίδιο το μυθιστόρημα κι όχι απέξω, εισάγοντας τον αναγνώστη ως μέτοχο στην οπτική του εκάστοτε ήρωα-αφηγητή. Εδώ δεν υπάρχει «κάποιο εξωτερικό αφηγηματικό μέρος για να σταθούμε. Χάνουμε την ανεξάρτητη προοπτική και κρίση καθώς κερδίζουμε ενισχυμένη αίσθηση αντίληψης του απρόβλεπτου πράγματος και γεγονότος. (...) Άρα, σε καθαρά μορφολογικούς όρους, το γεγονός ότι η δική μας αίσθηση του υπάρχειν, τοποθετείται στο εσωτερικό μιας σκηνής, προσομοιάζει με την αντεστραμμένη προοπτική της εικόνας και επιφέρει σημαντικές συνέπειες στο επίπεδο της σύνθεσης της αφήγησης».<sup>47</sup> Η πολυκεντρική προοπτική εντοπίζεται ακόμα και στο εσωτερικό των ηρώων, οι οποίοι προσλαμβάνουν συνεχώς αυτούσιο τον λόγο των άλλων, προσαρτώντας στη φωνή τους —συνεπώς και στη συνείδησή τους— αντανακλάσεις από άλλες συνειδήσεις, οι οποίες παραμένουν εμβόλιμες και δεν υποβάλλονται σε κάποια διαδικασία αφομοίωσης ή εξομοίωσης.

47. Roger Anderson, "The Optics of Narration: Visual Composition in Crime and Punishment," Roger Anderson - Paul Debreczeny (Eds.), *Russian Narrative and Visual Art: Varieties of Seeing*, Gainesville: University Press of Florida, 1994, 88-89.



Λόγω αυτής της απουσίας «προοπτικού κέντρου», διαταράσσεται συνεπακόλουθα και η παλιά διάκριση ανάμεσα σε πρόσωπα «πρώτου» και «δεύτερου» πλάνου, κύρια και δευτερεύοντα. Εξ ου και οι τόσο ντοστογιεφσκικές πολυπληθείς σκηνές, όπου όλοι οι συνωστιζόμενοι στριμώχνονται σε πρώτο πλάνο. Ο Μπαχτίν αποδίδει την αφηγηματική αυτή τακτική στο «πάθος του Ντοστογιέφσκι να συγκεντρώνει, συχνά εις βάρος της αξιοπιστίας, όσο το δυνατόν περισσότερα πρόσωπα και θέματα στο ίδιο μέρος και την ίδια στιγμή».<sup>48</sup> Στην ουσία, όμως, πρόκειται για μια ακόμα μέθοδο αναίρεσης της μονοκεντρικής προοπτικής, η οποία η οποία ήθελε τη βαρύτητα κάποιων προσώπων να μειώνεται όσο αυτά απομακρύνονται από τον συγγραφέα. Στον Ντοστογιέφσκι, πρόσωπα «πρώτης γραμμής» ενίοτε εξαφανίζονται απροσδόκητα, ενώ «ασήμαντα», από πλευράς πλοκής, πρόσωπα, τυγχάνουν αδικαιολόγητα υπερβολικής έμφασης. Κάτι για το οποίο, δικαιολογημένα, εκφράζει τη δυσφορία του ο E. M. de Vogüé, που έβλεπε τα «κύρια» πρόσωπα να «χάνονται ανάμεσα σε αναρίθμητες μορφές που έρχονται να μορφάσουν σε πρώτο πλάνο»<sup>49</sup> και ο R. Lynd τον θαυμασμό του: «Ο Ντοστογιέφσκι είναι πάντα έτοιμος να τους δείξει όλους ταυτόχρονα. (...) Και όμως, όλοι τους παραμένουν ουσιαστικά ξεχωριστές και ολοκληρωμένες υπάρξεις. Αυτό είναι χαρακτηριστικό της μαεστρίας και ταυτόχρονα της τερατώδους αφθονίας του Ντοστογιέφσκι».<sup>50</sup>

Η πολυκεντρικότητα της αφήγησης και η συμπαράθεση όλων των προσώπων σε «πρώτο πλάνο», έχουν όμως επιπτώσεις και στο επίπεδο της πλοκής η οποία μοιάζει συνήθως ανακόλουθη, αφού δεν επικεντρώνεται αποκλειστικά σε κάποιο «κεντρικό» πρόσωπο, όπως συμβαίνει παραδοσιακά στο μυθιστόρημα. Όπως παρατηρεί ο R. Belknap, αναφερόμενος στο *Αδελφοί Καραμάζοφ*, «αντί για έναν κυρίαρχο αλγόριθμο και έναν κεντρικό χαρακτήρα, ο καθένας από

48. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 27-28.

49. Théodore Dostoïevsky, *L'Idiot, Tome premier*, Preface par Eugène-Melchior De Vogüé, Traduit par Victor Derely, Paris: Librairie Plon, 1887, I.

50. Robert Lynd, *Old and New Masters*, London: T. Fisher Unwin Ltd - Adelphi Terrace, 1919, 13.

τους αδελφούς καθορίζει το δικό του μέρος της αλληλουχίας των γεγονότων, σύμφωνα με τον δικό του κανόνα».<sup>51</sup> Κατά τον ίδιο μελετητή, αυτού του είδους η πλοκή (αν μπορούμε ακόμα να μιλούμε για πλοκή), δεν στοχεύει πια στην παράθεση μιας αλληλουχίας γεγονότων, όπως συνέβαινε στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, μέσα από την οποία διαφαινόταν η θέση του ήρωα στον κόσμο, αλλά, όπως συμβαίνει και στην ορθόδοξη εικόνα, στην απεικόνιση του βαθμού μετοχής του στη χάρη: «Όπως η πλοκή, της οποίας τα γεγονότα διαμορφώνονται υπό την επίδραση διαφόρων θελήσεων, έτσι και η αφηγηματική τεχνική οδηγεί τους αναγνώστες να νοιώσουν αλλά και να μάθουν πότε η χάρη είναι λανθάνουσα ή επικρατούσα σ' έναν χαρακτήρα και πότε αγωνίζεται να αναδυθεί».<sup>52</sup>

Αποδομώντας με όλους αυτούς τους τρόπους τη μονοκεντρική οπτική, ο Ντοστογιέφσκι συνθέτει ένα αφηγηματικό χώρο του οποίου η διάρθρωση παραπέμπει έντονα στις προοπτικές σχέσεις που ισχύουν και στην εικόνα: ένα χώρο μάλλον δυσδιάστατο, όπου απουσιάζει η αίσθηση του βάθους, αλλά και της αναλογίας και του προοπτικού μέτρου, με αποτέλεσμα όλα να φαίνονται παραμορφωμένα και δυσανάλογα, να μην ξεχωρίζουν τα κοντινά από τα μακρινά, οι λεπτομέρειες από το «κύριο» θέμα, τα δε δρώμενα να στερούνται, κατά κανόνα, της κοσμικής αληθοφάνειας. Χώρος χαοτικός, για όσους συνήθισαν να βλέπουν τα πράγματα μέσα από το μονοκιάλι του ρεαλιστικού μυθιστορήματος: χώρος ανοικτός στο άρρητο μέρος της πραγματικότητας, για όσους έχουν εμπειρία της εικονικής οπτικής.

#### ΠΟΙΟΣ ΧΡΟΝΟΣ;

Η εικόνα, δεν στοχεύει να παραστήσει το φυσικό χρόνο, ούτε τις φυσικές χρονικές διαστάσεις των εικονιζομένων. Ενώ παραθέτει γεγονότα που συνέβησαν στον χρόνο, εκείνο που την ενδιαφέρει δεν

51. Robert Belknap, "Structures and readings. Novelistic technique," Malcom Jones - Robin Feuer Miller (Eds.), *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 239.

52. Robert Belknap, "Structures and readings. Novelistic technique," 239.

είναι η διάσωση του παρελθόντος, αλλά η υπέρβαση του ίδιου του χρόνου, το άνοιγμά του προς την αιωνιότητα, δηλαδή η μεταμόρφωσή του —προσέγγιση που ισχύει εξάλλου έναντι όλης της αισθητής πραγματικότητας.

Η εικόνα συνάγει γεγονότα που είναι διάσπαρτα στον χρόνο, στο πριν, στο τώρα και στο μετά, τα αποσπά από τα όριά τους και τα τοποθετεί σε μια συγχρονική προοπτική, σ' ένα αιώνιο παρόν που τα ενοποιεί, όπως στην εικόνα της Γεννήσεως, όπου συμπαρατίθενται επί τω αυτώ γεγονότα που έλαβαν χώραν πριν, κατά ή μετά το ίδιο το γεγονός της Γεννήσεως. Ενίοτε, με τη συγχρονική αυτή συμπαράθεση, εμφανίζει το ίδιο πρόσωπο δύο ή περισσότερες φορές, όπως στη Γέννηση, όπου βλέπουμε τον Χριστό σπαργανωμένο στη Φάτνη και την ίδια στιγμή στη σκηνή του Λουτρού, ή στην Κοίμηση, όπου βλέπουμε την Παναγία ξαπλωμένη στο νεκρικό κρεβάτι και ταυτόχρονα ως νήπιο στα χέρια του Χριστού.

Κατ' αυτή την έννοια, η εικόνα είναι άχρονη, ή, καλύτερα, υπέρχρονη, αφού η πρόθεσή της δεν είναι η καταστροφή του χρόνου (γεγονός που τονίζεται με τις πραγματολογικές αναφορές της σε συγκεκριμένες στιγμές του χρόνου), αλλά η υπέρβασή του μέσω της μεταμόρφωσής του, δηλαδή μέσω του ανοίγματός του στην αιωνιότητα —όπως συμβαίνει και όπου τα γεγονότα παρουσιάζονται στην προοπτική ενός αδύτου σήμερα.

Και ως προς αυτό το ζήτημα, τα αισθητικά διαβήματα του Ντοστογιέφσκι, παραπέμπουν εντονότατα στην αισθητική της εικόνας. Αν στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα ο αντικειμενικός χρόνος σημαίνεται μέσα από την αιτιακή αλληλουχία των γεγονότων και την ευθύγραμμη εξέλιξη των προσώπων, στον Ντοστογιέφσκι, όπου δεν υπάρχει κάποιος κυρίαρχος εγγυητής της χρονικής αλληλουχίας και οι χαρακτήρες είναι τελείως απρόβλεπτοι και χωρίς γραμμικά κίνητρα, γίνεται αμέσως φανερό ότι ισχύει άλλου είδους χρόνος.

Το πρώτο και κύριο χαρακτηριστικό αυτού του χρόνου, είναι το ότι τείνει συνεχώς προς τον περιορισμό της έκτασής του, συμπυκνώνεται, χάνει το εύρος του. Από τις τρεις όψεις του, οι δύο, το παρελθόν και το μέλλον, τυγχάνουν σοβαρής υπονόμησης.

Ευθύς εξαρχής, οι ιστορίες του Ντοστογιέφσκι αρχίζουν χωρίς να υπάρχει η λογική σύνδεσή τους με κάτι που προηγήθηκε, χωρίς να εξυπακούεται ότι αποτελούν τη συνέχεια κάποιων προηγούμενων γεγονότων. Το παρελθόν, καλύπτεται συνήθως από ασάφεια και στις σπάνιες περιπτώσεις όπου αναφέρεται, του αφιερώνονται μόνο μερικές αδρές και βιαστικές πινελιές οι οποίες και πάλι δεν καταφέρνουν να το φωτίσουν. Όσο για τους ήρωες, παρόλο που τους αφιερώνονται τόσες και τόσες σελίδες, δεν διαθέτουν βιογραφικό χρόνο. Οι πράξεις τους δεν μπορούν να αναλυθούν από τη σκοπιά της προσωπικής τους ιστορίας, που είναι συνήθως άγνωστη, ή κάποιου «χαρακτήρα» τον οποίο διαμόρφωσαν μέσα από τον χρόνο. Τόσο οι ίδιοι, όσο και ο αφηγητής δεν νοιάζονται να μας εξηγήσουν την εξέλιξη της ζωής τους, αδιαφορούν για τη λεπτομερή κάλυψη των γεγονότων και, μερικές φορές, περιπίπτουν σε αντιφάσεις σχετικά με την ίδια τους τη ζωή. Η κύρια τους έγνοια, όπως φαίνεται ευθύς εξαρχής, είναι να ριχτούν με όλες τους τις δυνάμεις μέσα στο διάλογο που λαμβάνει χώραν σήμερα.

Όσο για το μέλλον, παραμένει πάντοτε απρόβλεπτο, αφού ανά πάσα στιγμή όλα είναι ανοικτά. Είναι πραγματικά αδύνατο για τον αναγνώστη να μαντέψει την εξέλιξη της πλοκής ενός ντοστογιεφσκικού μυθιστορήματος, να φανταστεί το μέλλον ενός ήρωα, όπως συμβαίνει στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Το ντοστογιεφσκικό παρόν δεν είναι απόρροια κάποιου παρελθόντος, ούτε και καθορίζει τα όσα θ' ακολουθήσουν. Δεν υπάρχει μέλλον. Υπάρχουν μόνο πιθανότητες. Κι από τη στιγμή που υπάρχουν μόνο πιθανότητες, έστω κι αν είναι μόνο δύο, τότε καταπίπτει κάθε είδους ντετερμινισμός και το μέλλον είναι θέμα επιλογής, η οποία ανήκει στους ήρωες. Όμως οι ήρωες είναι απρόβλεπτοι, εξ ολοκλήρου μη αναγώγιμοι σε κάποια αναγκαιότητα, όπως είναι η γραμμική εξέλιξη της πλοκής.

Αφού, λοιπόν, στον ντοστογιεφσκικό κόσμο δεν υπάρχει παρελθόν, αλλά ούτε και μέλλον, παρατηρείται συνεχώς μια διαφορά ταχύτητας ανάμεσα στη ροή των γεγονότων και τη ροή του χρόνου: ενώ τα γεγονότα προχωρούν και τρέχουν, ο χρόνος δεν λείει να περάσει —επιβραδύνεται όλο και περισσότερο, ενίοτε δε παραμένει τελείως ακίνητος.

Γίνονται πολλά, αλλά ο χρόνος δεν περνά. Αντί της χρονικής έκτασης που κανονικά θα απαιτείτο για τόσα γεγονότα, αντί της διαστολής, παρατηρείται συνεχής σύμπτυξη, συμπίεση όλων των διαστάσεων του χρόνου στην παρούσα στιγμή, η οποία αποκτά τεράστια ένταση και βάθος. Όπως παρατηρεί ο Μπαχτίν, «ο Ντοστογιέφσκι προσπαθεί να οργανώσει όλο το διαθέσιμο υλικό που είναι σημαίνον, όλο το υλικό της πραγματικότητας, σ' ένα και μόνο κλάσμα του χρόνου, με τη μορφή μιας δραματικής συμπάρθεσης την οποία προσπαθεί να αναπτύξει εξαντλητικά».<sup>53</sup> Στο πρώτο κεφάλαιο του *Ηλίθιου* συμβαίνουν τόσα πολλά γεγονότα που δίνεται η αίσθηση ότι πέρασαν «πέρα πολλά χρόνια από την αρχή της ιστορίας, ενώ στην πραγματικότητα πέρασε μόνο μια μέρα, δώδεκα ώρες από το πρωί μέχρι το απόγευμα».<sup>54</sup> Παρομοίως, στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, η χωρίς όρια ιστορία ενός ολόκληρου κόσμου «είναι συμπυκνωμένη, αν δεν υπολογίσουμε τα διαλείμματα μεταξύ των πράξεων, σε μερικές μέρες».<sup>55</sup>

Χάνοντας έτσι την οριζόντια διάστασή του, ο ντοστογιεφσκιτικός χρόνος αποκτά μια κάθετη διάσταση, δηλαδή τίθεται μόνο ως ένταση, ως βάθος και συμπύκνωση. Όπως παρατηρεί ο D. Seckler, ο Ντοστογιέφσκι «θραυεί όλες τις όψεις του χρόνου —το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον— οδηγώντας τις σε μια συγχρονία, ως μια 'βαθιά' στιγμή. Σε αντίθεση με τον ιστορικό χρόνο, ο κάθετος χρόνος δεν προχωρά σε γραμμική συνέχεια, αλλά μάλλον συμπυκνώνει τον γραμμικό χρόνο σε μια και μόνη στιγμή, στην οποία παρελθόν, παρόν και μέλλον δεν συμβαίνουν διαδοχικά αλλά ταυτοχρόνως».<sup>56</sup>

Με την υπονόμηση της γραμμικότητας και το στοίβαγμα των τριών διαστάσεων του χρόνου σε μια και μόνη στιγμή, ο μυθιστορηματικός χρόνος αποσυνδέεται από την αναγκαιότητα και ανοίγεται στην ενδεχομενικότητα της ελευθερίας. Ανά πάσα στιγμή μπορεί να

53. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 27.

54. Dimitry Merezhkovsky, *Tolstoi as Man and Artist. With an Essay on Dostoievski*, New York 1902, 246-247.

55. Dimitry Merezhkovsky, *Tolstoi as Man and Artist. With an Essay on Dostoievski*, 247.

56. Dawn Seckler, "The Absence of Historical Time in Dostoevsky's *Besy*," *Studies in Slavic Cultures* 4 (2003) 59.

συμβούν κάθε είδους ανατροπές. «Μια από τις αγαπημένες λέξεις του Ντοστογιέφσκι» όπως αναφέρει η Κ. Emerson, «είναι το *vdrug* («ξαφνικά»). Σ' ένα τέτοιο περιβάλλον, οι φυσικοί και βιολογικοί κύκλοι ακυρώνονται. Στη διάρκεια της αφήγησης οι οικογένειες τείνουν να διαλυθούν. Παρόλο που τα κεντρικά γεγονότα σ' ένα ντοστογιεφσκικό μυθιστόρημα είναι σχετικά λίγα (ένας μεγάλος φόνος, ένας σκανδαλώδης γάμος, ή μια διαφιλονικούμενη κληρονομιά), αυτό που συμβαίνει, ή που διαδίδεται ότι συνέβη, γίνεται το επίκεντρο μιας ασυνήθιστα μεγάλης ποσότητας λόγου».<sup>57</sup>

Μήπως όμως αυτή η καταστρατήγηση του γραμμικού χρόνου αντιστοιχεί σε μια πρόθεση πλήρους εκμηδένισής του; Οι χρονολογικές ενδείξεις που, επιμελώς θα 'λεγε κανείς, είναι διάσπαρτες σε όλα τα έργα του Ντοστογιέφσκι, αποτελούν απόδειξη περί του αντιθέτου. Πράγματι, οι ιστορίες είναι κατά κανόνα τοποθετημένες χρονικά και κατά το ξετύλιγμά τους δίνονται διαρκώς χρονολογικές ενδείξεις (όπως στον *Ηλίθιο*, για παράδειγμα, όπου ο αφηγητής δεν παραλείπει να θυμίζει συνεχώς την ακριβή ώρα) αλλά και πολλές πραγματολογικές ενδείξεις που παραπέμπουν στον χρόνο.

Αυτή η προσήλωση στις χρονολογικές ενδείξεις, επιβεβαιώνει ότι ο Ντοστογιέφσκι δεν στοχεύει στην εξαφάνιση του χρόνου καθ' εαυτού, αλλά, όπως και ο ορθόδοξος εικονογράφος, στη μετατροπή του σε κάτι διαφορετικό, στη μεταμόρφωσή του. Δεν υπονομεύει τον χρόνο για να χτίσει ένα άχρονο κόσμο, ή ένα κόσμο βασισμένο απλά στην «ένταση της στιγμής» όπως επιδίωκαν μεταγενέστεροι μοντερνιστές, όπως ο Τζόις, η Γουλφ, κ.λπ. Όπως ορθώς παρατηρεί ο J. Catteau, «αν ο Ντοστογιέφσκι συμπιέζει τον χρόνο, δεν είναι για να τον εκμηδενίσει και να του στερήσει τη “διάσταση των πράξεων και της ελευθερίας”. Αντίθετα, τον συμπυκνώνει και τον επιταχύνει για να του προσδώσει ξανά τη γονιμότητα της πράξης. Γεμίζει τον χρόνο μ' εκείνο που έχει σημασία από το παρελθόν και μ' αυτό που

57. Caryl Emerson, “Tolstoy Versus Dostoevsky and Bakhtin’s Ethics of the Classroom,” Liza Knapp - Amy Mandelker (Ed.), *Teaching Tolstoy’s Anna Karenina*, New York: The Modern Language Association of America, 2003, 105.

μετρά στο άμεσο μέλλον: την επιλογή».<sup>58</sup> Εκείνο που αρνείται ο Ντοστογιέφσκι δεν είναι ο χρόνος καθ' εαυτός, αλλά ο ντετερμινισμός του, τόσο ο μεταφυσικός, όπως του Λάιμπνιτς, όσο και ο κοινωνικός ή ματεριαλιστικός, στον οποίο στηρίχτηκαν θεωρίες όπως του Μαρξ. Αρνείται, δηλαδή, τον χρόνο σαν περιορισμό της ελευθερίας του προσώπου και, ταυτόχρονα τον επαναδιεκδικεί ως τη μόνη διάσταση μέσα στην οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί η ελευθερία. Μέσα σ' ένα τέτοιο χρόνο, χρόνο πάντοτε παροντικό, λαμβάνουν χώρα γεγονότα αχρονομέτρητα, όπως η ζωή, ο θάνατος και η ανάσταση.

#### ΧΩΡΟΣ

Ο φυσικός κόσμος στην εικόνα, δεν αντιμετωπίζεται σαν ουδέτερο σκηνικό όπου είναι «ριγμένα» τα πρόσωπα, αλλά, κατά την πίστη της Εκκλησίας, ως προέκταση του ανθρωπίνου προσώπου και της υπαρκτικής του κατάστασης. Όντας σώμα του ανθρώπου, η κτίση μετέχει κι αυτή στο ανθρωπινό πεπρωμένο. Η ελεύθερη επιλογή του ανθρώπου, να υπάρξει, ή να μην υπάρξει, καθορίζει ανάλογα και την πορεία της κτίσεως προς τη σωτηρία ή την απώλεια. Αυτήν την πεποίθηση αντανακλά η εικόνα όταν αποδίδει αισθητικά τον φυσικό χώρο, υιοθετώντας μια προσέγγιση που δεν έχει να κάνει με τη ρεαλιστική ακρίβεια, με τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης αληθοφάνειας (δεν την απασχολεί πώς ακριβώς ήταν επιπλωμένο το δωμάτιο όπου έγινε ο Ευαγγελισμός, ή πόση ήταν η κλίση της πλαγιάς του Γολγοθά), αλλά ούτε και μια ρομαντική ή αισθητική σχέση με τη φύση. Για να αποδώσει την προνομιακή θέση του προσώπου σε σχέση με τη φύση, η εικόνα εφαρμόζει, όπως έχουμε αναφέρει, μια εικαστική ιεραρχία μεγέθους. Γεγονός που οδηγεί σε σμίκρυνση των στοιχείων του φυσικού χώρου, αλλά και σε αφαιρετική, μέχρι σχηματοποιήσεως, απόδοσή τους.

Ωστόσο, το γεγονός ότι τα φυσικά στοιχεία στην εικόνα προσεγγίζονται μέσα από τη σμίκρυνση και τη σχηματοποίηση, δεν αναιρεί

58. Jacques Catteau, *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 366.

την πραγματολογική τους διάσταση: εξακολουθούν πάντα να αποτελούν στοιχεία μιας μαρτυρίας, μιας πιστής καταγραφής της πραγματικότητας. Αναπαριστώντας τον Γολγοθά, για παράδειγμα, η εικόνα μάς δείχνει ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό σημείο όπου, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, έλαβε χώρα η Σταύρωση, κι όχι ένα αποκύημα της φαντασίας των ζωγράφων. Αν τον αποδίδει αφαιρετικά, δεν το κάνει για να του αφαιρέσει κάτι από την πραγματικότητά του, αλλά γιατί αρνείται να τον δει μέσα από την εγκόσμια οπτική: τον καθιστά ορατό στις πνευματικές του διαστάσεις.

Κατά τα άλλα, για να δείξει τη στενή σχέση που συνδέει τον φυσικό κόσμο με την ανθρώπινη ελευθερία, προσωποποιεί τα στοιχεία της φύσης και τα δείχνει να αντανακλούν τις επιλογές του ανθρώπου: τα βουνά, στη Γέννηση, υποκλίνονται μαζί με τους ποιμένες και τους Μάγους, ο ήλιος και η σελήνη, στη Σταύρωση, συμπάσχουν στη θλίψη των αγίων προσώπων, ο φυσικός κόσμος και ο πολιτισμός, στις σκηές της Αποκάλυψης, αποσαθρώνονται και σωριάζονται σε ερείπια ακολουθώντας τις επιλογές του ανθρώπου, κ.ο.κ.

Τις προσεγγίσεις αυτές (υιοθέτηση ιεραρχικής κλίμακας βάσει της οποίας τα πρόσωπα μεγεθύνονται και τα φυσικά στοιχεία σμικρύνονται, ελλειπτική και αφαιρετική απόδοση του εξωτερικού κόσμου με ταυτόχρονη διατήρηση της πραγματολογικής του διάστασης, και σύνδεση του περιβάλλοντος με την υπαρκτική κατάσταση του ανθρώπου), τις συναντούμε σταθερά σε όλα τα έργα του Ντοστογιέφσκι.

Καταρχάς, για να δώσει την αναγκαία έμφαση στα πρόσωπα και τον εσωτερικό τους κόσμο, κατανέμει τον λόγο έτσι που τη μερίδα του λέοντος να την έχουν οι χαρακτήρες, η πρωτοπρόσωπη φωνή τους, ενώ υιοθετεί άκρα φειδωλότητα στις περιγραφές εξωτερικών στοιχείων. Ακόμα κι όταν τοποθετεί τους διαλόγους σε κάποιο χώρο, το σκηνικό αναφέρεται μόνο στην αρχή μιας συνομιλίας και στη συνέχεια της αγνοείται εντελώς.<sup>59</sup> Οι περιγραφές γίνονται με λίγες

59. Eduard Vlasov "The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works," *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes* 37:1-2 (1995) 39.



αδρές πινελιές, τόσο ελλειπτικά και με τόση αδιαφορία για τη ρεαλιστική λεπτομέρεια, που κάποιοι κριτικοί, όπως ο Ναμπόκοβ, έφτασαν σε σημείο να θεωρούν τον Ντοστογιέφσκι θεατρικό συγγραφέα και όχι μυθιστοριογράφο.<sup>60</sup> Επρόκειτο βέβαια για συνειδητή επιλογή, όπως φαίνεται, μεταξύ άλλων, και από τα σημειωματάριά του.<sup>61</sup>

Παρόλη την αφαίρεση όμως, η αφήγηση εκδηλώνει μια συνεχή έγνοια να μας υπενθυμίζει ότι η ιστορία εκτυλίσσεται σε τόπους πέρα για πέρα πραγματικούς και καθόλου φανταστικούς. Όπως παρατηρεί ο J. Catteau, για το *Έγκλημα και Τιμωρία*, «τα δρομολόγια των ηρώων μπορούν να εντοπιστούν επακριβώς, μπορεί μάλιστα κάποιος να βρει ακόμα και τα σπίτια όπου έζησαν οι χαρακτήρες. (...) Στη γωνία δύο συγκεκριμένων οδών, υπάρχει μέχρι σήμερα το σπίτι με το θυρωρείο κάτω απ' τη βεράντα, απ' όπου ο Ρασκόλνικοφ πήρε το τσεκούρι κι η παλιά σκάλα με τα δεκατρία σκαλιά που οδηγεί στο δωμάτιο-φέρετρο του φοιτητή, κάτω απ' τη στέγη».<sup>62</sup> Δρόμοι, γέφυρες, κανάλια, αγορές, αναφέρονται με το όνομά τους, υπενθυμίζοντας ότι η ιστορία διαδραματίζεται σ' ένα τελείως συγκεκριμένο και εντοπισμένο χώρο.<sup>63</sup>

Οι πραγματολογικές αναφορές, βέβαια, πόρρω απέχουν από το να συνιστούν μια ρεαλιστική περιγραφή. Αντί μιας αληθοφανούς αναπαράστασης, τα στοιχεία του φυσικού, αλλά και του ανθρώπινου περιβάλλοντος, συνδέονται άμεσα με το ανθρώπινο πρόσωπο και παρουσιάζονται ως προέκταση, κατά κάποιο τρόπο, του εσωτερικού τοπίου των ηρώων. Καταρχάς, η επιλογή των χώρων που αναφέρονται είναι συνάρτηση των κινήσεων των προσώπων, τα οποία, όπως ξέρουμε, μετακινούνται κατά τρόπο εντελώς αυθαίρετο και χωρίς συγκεκριμένα κίνητρα, θα 'λεγε κανείς μόνο για να συναντηθούν.

Πέραν τούτου, ο αναφερόμενος χώρος δεν προσεγγίζεται από

60. Vladimir Nabokov *Lectures on Russian Literature*, Fredson Bowers (Ed.), New York: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1981, 71.

61. Σχετική αναφορά στο Jacques Catteau, *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation*, 383.

62. Jacques Catteau, *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation*, 416.

63. Slobodanka Vladiv "Dostoevsky's Major Novels as Semiotic Models," *Dostoevsky Studies* 9 (1988) 158.

κάποια αντικειμενική σκοπιά ως αυτόνομα υπάρχων, αλλά πάντα μέσα από τη ματιά των χαρακτήρων. Ο αναγνώστης βλέπει τον εξωτερικό χώρο, όπως τον βλέπουν οι ήρωες, συνεπώς βλέπει να προβάλλονται σ' αυτόν οι δικές τους διαθέσεις, αισθήματα και υπαρξιακή κατάσταση. Ο ήρωας, «με τη συνειδητή ή ασυνείδητη δράση του, δημιουργεί το φακό μέσα από τον οποίο είναι ορατός ο εξωτερικός κόσμος. Κινείται σ' έναν εξωτερικό χώρο που γνωρίζει καλά, (...) παρατηρώντας ανθρώπους και πράγματα μόνο στο βαθμό που επηρεάζουν τις σκέψεις και τα προβλήματά του».<sup>64</sup> Έτσι, παρόλο που, στο *Έγκλημα και Τιμωρία*, δεν υπάρχει πουθενά λεπτομερής περιγραφή της Πετρούπολης, στον αναγνώστη μένει η «πιο εφιαλτικά ζωντανή και ισχυρή εικόνα» αυτής της πόλης. Γιατί, ακριβώς, ο εξωτερικός χώρος, μετέχει στην πορεία του φονιά Ρασκόλνικοφ προς την απώλεια.

Η παρουσία του χώρου στον Ντοστογιέφσκι καθορίζεται από «τις προσωπικές ιδεολογίες των κύριων χαρακτήρων (π.χ. το στενό και σκοτεινό δωμάτιο του Ρασκόλνικοφ που μοιάζει με φέρετρο· η σταυρόσχημη διασταύρωση ως ο χώρος όπου λάμβάνει χώρα η μετάνοια του Ρασκόλνικοφ, συνεργούσης της Σόνιας)».<sup>65</sup> Ύπ' αυτή την έννοια, ο χώρος «είναι ανθρώπινος, χωρίς φιλοσοφικά ή επιστημονικά προσχήματα· οργανωμένος από τον συγγραφέα, αντιληπτός και βιωμένος από τον ήρωα».<sup>66</sup>

\*\*\*

Συμπερασματικά, θα μπορούσε να λεχθεί ότι η ρήξη του Ντοστογιέφσκι με τη μυθιστορηματική παράδοση του 19ου αιώνα, τροφοδοτήθηκε έντονα και από την αισθητική της ορθόδοξης εικόνας, όπως προσπαθήσαμε να καταδείξουμε. Οι παρατηρήσεις μας, που καλύπτουν λίγες μόνο πτυχές αυτής της σχέσης και κατά τρόπο γενικό, ελπίζω ότι θα δώσουν το έναυσμα για μια ευρύτερη συζήτηση

64. Jacques Cateau, *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation*, 413.

65. Eduard Vlasov, "The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works," 39.

66. Jacques Cateau, *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation*, 382.

γύρω από την εικονική οπτική στο έργο του Ντοστογιέφσκι. Εισάγοντας στην αφήγηση την αισθητική δύναμη της εικόνας, ο Ντοστογιέφσκι μάς παρέδωσε μια νεωτερική εικονογραφία της πραγματικότητας, βαθαίνοντας ταυτόχρονα τη μεταφυσική εμπειρία του σύγχρονου ανθρώπου.





Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου  
Νικόλας Μπακιρτζής  
Ροπέρτος Γεωργίου

Η «ΚΥΡΙΑ ΤΟΥ ΡΟΛΟΓΙΟΥ»:  
ΜΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΕΛΙΤ  
ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ

Τη ζωγράφισε ένας ανώνυμος καλλιτέχνης για να διακοσμήσει την ξύλινη θήκη ενός ψηλού ρολογιού (εικ. 1). Την άφησε και κείνη ανώνυμη μέσα στον χρόνο<sup>1</sup>. Το ρολόι, όμως, που προστατεύεται μέσα στο πλατύτερο πάνω μέρος της θήκης, είναι επώνυμο. Φέρει στον δίσκο του την υπογραφή *Rogers London*, του Isaac Rogers (1754-1839), γνωστού ωρολογοποιού του Λονδίνου, ο οποίος είχε κατασκευάσει χιλιάδες ρολόγια για εξαγωγή στην οθωμανική επικράτεια<sup>2</sup>. Ένα άλλο όνομα, *Consul De Vezin Cyprus*, χαραγμένο σε μπρούτζινη πλάκα πάνω από τον δίσκο του ρολογιού, δηλώνει τον κάτοχό του, τον Michael de Vezin, πρόξενο στο Χαλέπι (Aleppo) και την Κύπρο από το 1775 έως το 1792 (εικ. 2, α, β, γ). Ο Sir Harry Luke, στο βιβλίο του *Cyprus a Portrait and an Appreciation* (London 1957),<sup>3</sup> αναφέρει ότι τα ρολόγια αποτελούσαν ένα από τα είδη τα οποία εξήγγε στην οθωμανική αγορά η Levant Company, υπό την οποία υπηρετούσε ως πρόξενος ο Michael de Vezin. Επίσης ότι ο de Vezin είχε και άλλα τέτοια ρολόγια, ειδικά χαραγμένα, τα οποία προόριζε για δώρα σε υψηλούς αξιωματούχους στην Κύπρο. Από αυτά διασώθηκαν δύο. Το ένα το προσέφερε ο ίδιος ο Harry Luke στο Κυβερνείο της Λευκωσίας το 1955, και πιθανότατα

1. Όταν, πριν από τρεις περίπου δεκαετίες, προσέγγισα τη μορφή αυτή, με στόχο τη μελέτη της ενδυμασίας της εποχής της (18ου/αρχών 19ου αιώνα), για να την ξεχωρίσω από οποιαδήποτε άλλη απεικόνιση, τη βάφτισα «Η κυρία του ρολογιού».

2. O. Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, The Warburg Institute, London 1975, 75-76.

3. H. Luke, *Cyprus a Portrait and an Appreciation*, George G. Harrap & Co LTD, London, Wellington, Toronto, Sydney 1957, 78.



Εικ. 1: Γενική όψη του ρολογιού.

είναι αυτό το ρολόι που εικονίζει στο βιβλίο του<sup>4</sup>. Το δεύτερο ρολόι είχε περιέλθει στην κατοχή του Ζήνωνος Περίδη, στη Λάρνακα, ο οποίος το 1961 το δώρισε στο Κυπριακό Μουσείο. Αρχικά είχε εκτεθεί στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης στη Γεροσκήπου, και ίσως θα παρέμενε ακόμη εκεί αν δεν ανακαινιζόταν λίγα χρόνια αργότερα ο ιδανικός για τη στέγασή του χώρος, το αρχοντικό του Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου, όπου υπήρχαν στα χρόνια του Δραγομάνου δύο «στητά» ρολόγια. Μάλιστα, στο χειρόγραφο κατάστιχο περιουσίας του Χατζηγεωργάκη καθοριζόταν και η θέση αυτών των ρολογιών, του ενός «εις τον ηλιακόν», στον οποίο, μεταξύ άλλων, υπήρχε «...και 1: ωρολόγιν στητόν κοντά εις την απάνω σάλαν», και του δεύτερου στην «κάτω σάλα» (Kf.14v).<sup>5</sup>

Ελάχιστα δείγματα ρολογιών του τύπου grandfather clock ή long-case clock ή pendulum clock διασώθηκαν στην Κύπρο. Το πιο εντυπωσιακό είναι βενετσιάνικο ρολόι με πλοίο πάνω από τον δίσκο του και στο εκκρεμές, το οποίο κινείται αυτόματα, μέσα σε

4. “One of the exports of the English Levant Company into the Ottoman Empire consisted of grandfather clocks and watches with Arabic numerals, made for the Turkish market. Consul de Vezin had some of these grandfather clocks specially engraved for presentation to high officials in Cyprus. So far as I know, there survive only two of these, one of which I presented to Government House in Nicosia in 1955.” H. Luke, *Cyprus a Portrait*, 78, υποσ. 3.

5. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Κατάστιχο Περιουσίας του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου: Συμβολή στην έρευνα του υλικού, οικονομικού και κοινωνικού βίου της Κύπρου στα τέλη του 18ου / αρχές 19ου αιώνα* (υπό έκδοση).



Εικ. 2α: Το ρολόι μέσα στη θήκη του.



Εικ.2β: Λεπτομέρεια με το όνομα του ωρολογοποιού του Λονδίνου Isaac Rogers “Rogers London”.



Εικ. 2γ: Πλάκα με το όνομα του κατόχου του ρολογιού “Consul De Vezin Cyprus”.

διακοσμημένη ξύλινη θήκη. Βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου, στη Λευκωσία<sup>6</sup>. Του ίδιου τύπου ρολόι (ύψους 1,98 μ.) με απλούστερο διάκοσμο (ήλιο και σελήνη), εκτίθεται στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών και ανήκε στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Τέτοια ρολόγια σώζονται και σε άλλες εκκλησίες, όπως στον ναό της Φανερωμένης, όπου φυλάσσονται τρία, επίσης ένα στον Άγιο Σάββα<sup>7</sup>. Η παρουσία

6. Kurz, *European Clocks*, 82 υποσημείωση 3. Ε. Σπαθάρη, *Αρμενίζοντας στο Χρόνο – το Πλοίο στην Ελληνική Τέχνη*, Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, Αθήνα 1994, 223. Στο ρολόι του Αγίου Αντωνίου αναφέρεται και ο George Jeffery: “In the church is preserved a curious old standard clock with a ship on the pendulum.” G. Jeffery *A Description of the Historic Monuments of Cyprus*, William James Archer Government Printer at the Government Printing Office, Nicosia 1918, 38.

7. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζίης Κύπρου, Λευκωσία 2012, 218. Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Κυπριανός ο Μάρτυρας της πίστewς και της πατριδος. *Αρχεϊον Κειμενων*,

62 ~ ΕΥΦ. ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ - ΝΙΚ. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ - ΡΟΠ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ



Εικ. 3: Η «κυρία του ρολογιού».

μεγάλων ρολογιών σε εκκλησίες δεν είναι τυχαία, εφόσον η σήμανση της ώρας ήταν ιδιαίτερα σημαντική στους χώρους λατρείας. Σε κάθε περίπτωση, ο διαφορετικός διάκοσμος προσδίδει μοναδικότητα σε ένα διαδεδομένο και περιζήτητο την εποχή εκείνη (εποχή ωρολογομανίας) μετρητή του χρόνου, μεταμορφώνοντάς τον σε έργο τέχνης. Τον 18ο αιώνα, ρολόγια όλων των τύπων ήταν τα δημοφιλέστερα είδη δυτικής προέλευσης στην οθωμανική επικράτεια<sup>8</sup>.

Επίκεντρο της παρούσας μελέτης, αποτελεί η ζωγραφική απεικόνιση γυναικείας μορφής μέσα σε πλαίσιο (26x21,7 εκ.), σε περίοπτη θέση στην όψη της θήκης του ρολογιού<sup>9</sup> (εικ. 3). Στο σύνολό της, η θήκη παρουσιάζει τριμερή διάταξη: αποτελείται από ορθογώνια βάση στηριζόμενη σε τέσσερα ποδαράκια, στενότερο ψηλό στέλεχος που κρύβει το μακρύ εκκρεμές, και πλατύτερη θήκη του ρολογιού στο πάνω μέρος, πλαισιωμένη από ανάγλυφους κιονίσκους. Η γυναικεία μορφή είναι ζωγραφισμένη στο πάνω άκρο του στελέχους, κάτω από τον δίσκο του ρολογιού.

Η νέα γυναίκα απεικονίζεται όρθια, από τη μέση και πάνω, με το σώμα της ελαφρά γυρισμένο προς τη δεξιά της πλευρά και το κεφάλι της με κλίση τριών τετάρτων, επίσης προς τα δεξιά. Η πλούσια ενδυμασία, η οποία αναλύεται παρακάτω, προσδίδει επισημότητα και κοσμικότητα στην εμφάνισή της. Την όρθια μορφή πλαισιώνει μπλε προς μωβ φόντο με αποχρώσεις καφέ, που ίσως να είναι αποτέλεσμα αλλοίωσης της ζωγραφικής επιφάνειας. Το περίγραμμα της σύνθεσης ορίζει πλαίσιο σε σκούρο μπλε χρώμα το οποίο ζωγραφίστηκε μετά την ενσωμάτωση του πίνακα στο έπιπλο του ρολογιού. Τη συγκεκριμένη λεπτομέρεια προδίδει το γεγονός ότι στο κατώτερο τμήμα του έργου

Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή Μαχαιρά, Κύπρος 2009, 224.

8. M. Göçek, *Rise of the Bourgeoisie, Demise of the Empire*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1996, 102-107.

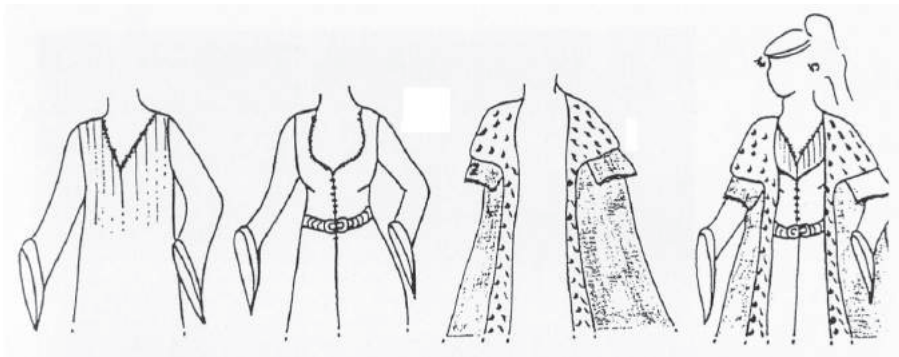
9. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Αρχοντικό του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία 1991, 64. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Ο Δραγομάνος Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος και η εποχή του*, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντης, Λευκωσία 1995, 28. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Η αστική ευδυμασία της Κύπρου κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία 1996, 54-55.



το φόρεμα της γυναίκας είναι εμφανές κάτω από το εξασθενημένο από το πέρασμα του χρόνου χρωματικό πλαίσιο. Το κεφάλι της γυναίκας απεικονίζεται εμφανώς μεγαλύτερο σε σχέση με το σώμα της. Αυτή την οπτική εντύπωση ενισχύει ο εντυπωσιακός κεφαλόδεσμος αλλά και η σχεδιαστική διατύπωση των χαρακτηριστικών του προσώπου της γυναίκαιας μορφής, όπως τα μεγάλα της μάτια. Επίσης, η ζωγραφική εκτέλεση του έργου είναι ουσιαστικά σχεδιαστική, επίπεδη και δισδιάστατη χωρίς προσπάθεια να αποδοθεί όγκος στην όρθια μορφή. Η απουσία οποιασδήποτε ζωγραφικής λεπτομέρειας στο φόντο της ζωγραφικής σύνθεσης ενισχύει την αίσθηση της απουσίας βάθους και τρισδιάστατου χώρου. Αποτέλεσμα των συγκεκριμένων επιλογών του ζωγράφου είναι η απεικόνιση της γυναίκας να μην είναι νατουραλιστική αλλά να χαρακτηρίζεται από τη δισδιάστατη στυλιστική παράδοση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης όπως και από τη σχηματική απλούστευση της τέχνης της καρικατούρας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση των χεριών της γυναίκαιας μορφής. Σε αντίθεση με το αριστερό χέρι, που μοιάζει να ακουμπά «καθώς πρέπει» στο άκρο του πλούσιου επανωφοριού, το δεξί χέρι της γυναίκας παρουσιάζεται σε συγκρατημένη έκταση από το σώμα της με ανοιχτή την παλάμη προς τον θεατή. Η εν λόγω απόδοση προσδίδει κίνηση στη μορφή, η οποία ουσιαστικά γνέφει προς τον επισκέπτη καλωσορίζοντας τον.

Η θέα της προκαλεί το ενδιαφέρον του σημερινού επισκέπτη αλλά και ένα βασικό ερώτημα: τι ήθελε να απεικονίσει ο δημιουργός της; Πρόβαλε μια ιδεατή εικόνα της γυναίκας της ανώτερης τάξης της εποχής ή απέδωσε μια πραγματική μορφή, ζωγραφίζοντας ένα πορτραίτο; Στην Κύπρο ή αλλού; Αναμφίβολα, ο δρόμος για την κατανόηση της πανέμορφης άγνωστης, περνά μέσα από την εμφάνισή της. Με τη βοήθεια γραπτών πηγών και απεικονίσεων, επιχειρήθηκε η ταύτιση των ενδυμάτων, των κοσμημάτων και συμπληρωματικών στοιχείων της «κυρίας του ρολογιού», με στόχο την ένταξή της στην κοινωνική πυραμίδα της εποχής της, αλλά και μια ευκρινέστερη ανάγνωση του τρόπου ζωής (lifestyle) και των αισθητικών επιλογών της τάξης που εκπροσωπεί.



Εικ. 4: Σχεδιαστική απόδοση της στρωματογραφίας των ενδυμάτων της «κυρίας του ρολογιού».

Τα ενδύματα που καλύπτουν το σώμα είναι ευδιάκριτα στη διαδοχική στρωματογραφία τους<sup>10</sup> (εικ. 4). Στο άνοιγμα του στήθους και στα άκρα των μακριών μανικιών διακρίνεται το πουκάμισο, ένδυμα που φοριόταν πάντοτε κατάσαρκα. Είναι διάφανο, υπόλευκο με κατακόρυφες ρίγες, και γαρνιρισμένο, τόσο στο σχήματος V άνοιγμα του στήθους όσο και στα άκρα των μανικιών, με λεπτή πιπίλλα (δαντέλα). Αξιοποιώντας τις πρώτες ύλες του νησιού, οι γυναίκες της Λευκωσίας ύφαιναν τότε εξαιρετικά πουκάμισα, ιδιαίτερα τα ολομέταξα ή λεπτά μεταξοβάμβακα πουρουντζούκια (τουρκ. *bürümcük*) με ραβδώσεις στη ύφανση<sup>11</sup>. Πουρουντζούκια υφαινόταν κυρίως στην Προύσα, την Κωνσταντινούπολη, τη Θεσσαλονίκη, τη Δαμασκό και την Κύπρο<sup>12</sup>. Πάνω από το πουκάμισο φορεί αντερί (τουρκ. *entari*), το οποίο είναι ανοιχτό μπροστά έως κάτω, και κλείνει με οκτώ κουμπιά στο στήθος μέχρι τη μέση. Το βαθύ ντεκολτέ, το μπροστινό άνοιγμα και τα μανίκια που φτάνουν μέχρι τον καρπό, είναι γαρνιρισμένα με λευκό σιρίτι. Το αντερί είναι ραμμένο από ύφασμα με άνθινο διάκοσμο, τζητζεκλίν (τουρκ. *cizek*) ή φιοράδον (ιταλ. *fiore*), κατά την ορολογία της εποχής, και περιβάλλεται στη μέση από ζώνη, πιθανότατα κεντητή, η οποία κλείνει με κυκλικού

10. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου*, 69.

11. L. Salvator, *Leukosia the Capital of Cyprus*, Trigraph, London 1983, 66.

12. Σ. Μπόζη, *Τα μεταξωτά της Προύσας*, Αθήνα 1991, 91-92.

σχήματος πούκλες (πόρπες). Πάνω από το αντερί, ως εξωτερικό ένδυμα φορεί τζουππέ (τουρκ. *cüppe*) με γούνα, η οποία καλύπτει τους ώμους και προχωρεί σε όλο το άνοιγμα μπροστά. Συνήθως, το ακριβό επανωφόρι ήταν ολόκληρο από γούνα, αλλά την περίοδο εκείνη, σε αντίθεση με την εποχή μας, η γούνα φοριόταν εσωτερικά και απέξω ήταν επενδυμένη (καπλατισμένη) με ύφασμα (πρασινωπό/γκριζοπράσινο στην προκειμένη περίπτωση). Τα χαρακτηριστικά μαύρα στίγματα δεν αφήνουν καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για ερμίνα (κακουμόγουνα τουρκ. *kakım*). Η κακουμόγουνα προέρχεται από το κακούμι, ένα είδος σκίουρου, κοινού κυρίως στη Σιβηρία, ολόλευκου με κατάμαυρο το άκρο της ουράς του. Οι Οθωμανοί φορούσαν τη γούνα αυτή ως ελαφριά και όχι πολύ ζεστή, και τη στόλιζαν με τη συρραφή των άκρων των ουρών στη συρραπτόμενη σειρά των δερμάτων. Οι Ευρωπαίοι βασιλείς θεωρούσαν το κακούμι βασιλικό ένδυμα, και κάλυπταν τη γούνα με πορφυρό μεταξωτό ύφασμα, όπως και οι αυτοκράτορες της Ρωσίας. Η Γάλλοι ονόμαζαν τη γούνα αυτή Hermine. Στην οθωμανική επικράτεια, η ερμίνα συνόδευε την ενδυμασία υψηλών αξιωματούχων και αρχόντων της εποχής ή των γυναικών τους, όπως φαίνεται στις απεικονίσεις τους.<sup>13</sup>

Την ενδυμασία συμπληρώνει εντυπωσιακός ψηλός κεφαλόδεσμος, από περίτεχνα δεμένο σκουρόχρωμο μαντήλι με άνθινο διάκοσμο (κεντημένο ή σταμπωτό;) Το συγκρατεί λευκή ταινία/κορδέλα με μικροσκοπικά άνθη. Το μαντήλι καλύπτει εντελώς τα άφθονα καστανά μαλλιά, αφήνοντας ελάχιστα ορατά στο μέτωπο και τους κροτάφους. Μια ξεχωριστή νότα προσθέτει ένα φρέσκο άλικο λουλούδι, με τον μίσχο του στερεωμένο στην κορδέλα του κεφαλόδεσμου, δεξιά πάνω από το μέτωπο. Το γυμνό μέρος του στήθους στο άνοιγμα του πουκαμίσου καλύπτουν επάλληλα περιδέραια που απο-

13. E. Rizopoulou-Egoumenidou, *Tanning in Cyprus from the 16th to the 20th century. From traditional tanneries to modern industries*, Cyprus Research Centre, Nicosia 2009, 66-68. Ν. Παπαδόπουλος, *Ερμής ο Κερδώς ήτοι Εμπορική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος Α΄ Ερμαθινή ήτοι Εμπορική Σπουδή. Λεξικόν Εμπορικής Ύλης Α-Κ. Βενετία 1815. Ανατύπωση. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα 1989, 245-246. Απεικονίσεις βλ. στο Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου*, 68-69.

λήγουν σε κρεμαστά στοιχεία, ενώ τον λαιμό περιβάλλουν τρεις σειρές μαργαριταριών. Πέρα κοσμεί και το κρεμαστό σκουλαρίκι. Τους καρπούς στολίζουν πλατιά βραχιόλια (ζυγήν, ένα σε κάθε χέρι), αλυσιδωτά από πυκνές λεπτές καδένες, ή σφυρήλατα σκαλιστά<sup>14</sup>. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου τονίζονται με μακιγιάζ: τα χείλη είναι κόκκινα, ρόδινο χρώμα ζωντανεύει τη λευκή επιδερμίδα, ενώ «τ'αμμάτια της εν χολλιαστά», κατά τη δημώδη ποίηση, δηλαδή καλυμμένα ολόγυρα με χολλά, κάτω από την έντονα μαύρη γραμμή των φρυδιών. Η χολλά ήταν μαύρη βαφή, με την οποία οι γυναίκες της Ανατολής, αλλά και της Κύπρου, έβαφαν τα φρύδια και τα βλέφαρα, σύμφωνα με πανάρχαιο έθιμο. Ετυμολογείται από τον κόχλον ή την αραβική λέξη *kohel, kohl*. Στα νεότερα χρόνια, η χολλά (σκόνη καπνιάς) είχε συνδεθεί στην Κύπρο όχι μόνο με τον καλλωπισμό αλλά και με θρησκευτικά έθιμα και με την πίστη στην ιδιότητά της να θεραπεύει τον πόνο των ματιών<sup>15</sup>.

Στην αμφίεση της κυρίας του ρολογιού, την οποία θα συμπλήρωναν στο κάτω, μη ορατό, μέρος μεταξωτά σαλβάρια, εύκολα αναγνωρίζεται, τόσο στην τυπολογία όσο και στον συνδυασμό των ενδυμάτων, η χαρακτηριστική οθωμανικού τύπου ενδυμασία της εποχής, εντελώς διαφοροτική από την αντίστοιχη ευρωπαϊκή. Τα επάλληλα, ανοιχτά μπροστά, πολύχρωμα και άνετα ενδύματα ήταν κοινά και στα δύο φύλα, με διαφοροποίηση στο κόψιμο ή και στο ύφασμα.

Ποια ήταν η σχέση της «κυρίας του ρολογιού» με την Κύπρο; Την υπόθεση ότι πρόκειται για μια ξένη, διαφεύδουν οι πηγές της εποχής. Όλα τα ενδύματα και κοσμήματά της ταυτίζονται με εκείνα των κυριών της Λευκωσίας και της Λάρινακας, τα οποία είναι καταγεγραμμένα ονομαστικά στα κατάστιχα των περιουσιών τους, σε εκκλησια-

14. Κ. Κορρέ-Ζωγράφου, *Το Βραχιόλι, Νεοελληνικό & Ethnic 19ος - 20ός αιώνας*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Αθήνα 2008, 93-99, 124-131. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Ένα ιστορικό προικοσύμφωνο του 1821 από τη Δυτική Στερεά Ελλάδα*, Δήμος Αχτίου Βόνιτσας, Αθήνα 2013, 54-55. Α. Γουήλ-Μπαδιεριστάκη, «Τα μπελετζίκια. Ένα γυναικείο παραδοσιακό κόσμημα της Αττικής», *Πρακτικά Γ' Επισημοποιημένης Συνάντησης ΝΑ. Αττικής, Καλύβια Θορικού Αττικής (28 Νοεμβρίου 1 Δεκεμβρίου 2002)*, Εταιρεία Μελετών Νοτιοανατολικής Αττικής, Καλύβια Θορικού Αττικής 2004, 405-420.

15. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου*, 244-245.

στικούς κώδικες. Παρόμοια ενδύματα περιγράφονται από περιηγητές και εμφανίζονται σε απεικονίσεις. Συγκριτική έρευνα των ενδυματολογικών όρων, περιγραφών σε περιηγητικά κείμενα και παραστάσεων, στην Κύπρο και τον ευρύτερο χώρο, κατέδειξε ότι οι εύπορες κυρίες του νησιού είχαν υιοθετήσει την *alla Turca* ενδυμασία, η οποία επικρατούσε τότε στα αστικά κέντρα της επικράτειας (Σμύρνη, Αθήνα, Ιωάννινα κ.λπ.), με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη<sup>16</sup>. Η φορεσιά τους μπορεί να παραβληθεί με εκείνη των κυριών στην περιοχή του Βοσπόρου, στον Γαλατά, στη συνοικία Πέρα<sup>17</sup>. Ο ίδιος συρμός, με τοπικές παραλλαγές, αναγνωρίζεται σε ολόκληρη την επικράτεια, από τη Μολδοβλαχία μέχρι τα νησιά (πρβλ. κυρίες ζωγραφισμένες σε κασέλες από τη Μυτιλήνη στο Μουσείο Μπενάκη)<sup>18</sup>.

Έξωρίζει ανάμεσα σε όλα τ' άλλα, η ποικιλία των κεφαλοδέσμων, στοιχείο που προβάλλει έντονα και στην «κυρία του ρολογιού». Δεν είναι τυχαία η ποικίλη ορολογία που χαρακτηρίζει τα καλύμματα κεφαλής στα κυπριακά κατάστιχα περιουσιών: *μανδήλιν (άσπρον, βένετον, χρυσόν κουρουκλένον, ή με το πυργούδιν), σάλιν της κεφαλής, πόσιν και τταρπόσιν, γεμενί, ταϊρμίν, τζεμπέριν, τσεβρές, παρβέρα, φάρσα και κουρδέλλα της κεφαλής*), και άλλα<sup>19</sup>. Ορισμένα ήταν εισηγμένα στην Κύπρο: «το τταρπόσ'ιν τζ'αί το σιάλιν που τηβ Βενεδικιάν», κατά το δημώδες άσμα. Η εντύπωση που είχαν προκαλέσει στους περιηγητές οι τοπικοί κεφαλόδεσμοι, αποτυπώνεται στα σχόλιά τους: «Οι γυναίκες της ανώτερης τάξης, παρά την *alla Turca* ενδυμασία τους, έχουν ψηλό, εντυπωσιακό διάκοσμο κεφαλής, ο οποίος εδώ διατηρεί πιο πιστά από ό,τι σε άλλα ελληνικά νησιά, μια πολύ αρχαία μόδα...» μας πληροφορεί ο Giovanni Mariti (1760-1767), και συνεχίζει

16. A. Herdt (επιμ.), *Dessins de Liotard suivi du catalogue de l' oeuvre dessiné*, Genève, Musée d'art et d'histoire 17 juillet-20 septembre 1992 & Paris Musée du Louvre, 15 octobre-14 décembre, Genève, Musée d'art et d'histoire & Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, 54-59, 68-75, 84-97, 112-115, 128-129, 134-141.

17. Ι. Παπαντωνίου, *Η Ελληνική Ενδυμασία, Από την Αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αιώνα*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2000, 148.

18. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου*, 126, Παπαντωνίου *Η Ελληνική Ενδυμασία*, 140. Κορρέ-Ζωγράφου, *Το Βραχιόλι*, 12.

19. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου*, 146-155.

με περισσότερες λεπτομέρειες: «Ο κεφαλόδεσμός τους αποτελείται από σύνθεση διαφόρων μαντηλιών από μουσελίνα, που διαμορφώνονται με χάρη, έτσι ώστε να σχηματίζουν ένα είδος περικεφαλαίας ύφους μιας παλάμης, που κρέμεται πίσω, και στο άκρο της στερεώνουν άλλο μαντήλι... Το μεγαλύτερο μέρος των μαλλιών καλύπτεται από τον διάκοσμο, εκτός από τα μαλλιά του μετώπου, που χωρίζονται σε δύο πλοκάμους, προχωρούν κατά μήκος των κροτάφων στα αυτιά και τα άκρα τους αφήνονται να πέσουν λυτά πίσω, πάνω από τους ώμους... Στις γυναίκες της Κύπρου αρέσουν οι γλυκές ευωδιές στο κεφάλι τους, και γι' αυτό το στολίζουν παράξενα με λουλούδια»<sup>20</sup>. Τον ψηλό κεφαλόδεσμο πρόσεξε και ο Clarke στη Λάρνακα, το 1801. Παρατήρησε ότι ήταν διαμορφωμένος ακριβώς όπως το είδος του καλάθου που απεικονίζεται στα φοινικικά ειδώλια του τόπου και σε αιγυπτιακά αγάλματα<sup>21</sup>. Τα σχόλια του Ali Bey λίγο αργότερα, το 1806, ήταν μάλλον δυσμενή: «Η ενδυμασία τους δεν στερείται χάριτος, αλλά ένα είδος κωνικού σκούφου που φορούν στο κεφάλι, μου προκαλεί μεγάλη δυσαρέσκεια.»<sup>22</sup>. Ο κεφαλόδεσμος της «κυρίας του ρολογιού» εικονογραφεί τέτοιες περιγραφές, οι οποίες προβάλλουν την τότε εμφάνιση των γυναικών από την οπτική γωνία των ξένων.

Η ενδυμασία συνιστά ουσιαστικό στοιχείο διαφοροποίησης των κοινωνικών τάξεων. Πέρα και πάνω από την ευρύτατη πληθυσμιακά μάζα των αγροτών στην ύπαιθρο και των λαϊκών στρωμάτων στις πόλεις, που δημιουργούσαν και συντηρούσαν τα χειροποίητα τοπικά ενδύματα, η ολιγάριθμη *elite* της Κύπρου είχε την ευχέρεια να παρακολουθεί τις επιταγές του συρμού στον μέγιστο δυνατό βαθμό πολυτέλειας. Η ειδοποιός διαφορά στην εμφάνιση της ανώτερης τάξης, ήταν όχι τόσο η ποσότητα, όσο η ποιότητα των ενδυμάτων, η πολυτέλεια του ακριβού ξενόφερτου υφάσματος, τα πολύτιμα, συ-

20. G. Mariti, *Viaggi per l'isola di Cipro e per la Soria e Palestina fatti da Giovanni Mariti Fiorentino dall'anno MDCCLX al MDCCLXVIII*, Tomo I, Lucca 1769, 11-12.

21. "Their head apparel was precisely modeled after the kind of Calathus represented upon the Phoenician idols of the country and upon Egyptian statues..." C.D. Cobham, *Excerpta Cypria. Materials for a History of Cyprus*, Cambridge 1908, 384.

22. "Their costume is not ungraceful, but a kind of conical cap which they wear on the head displeases me immensely." C.D. Cobham, *Excerpta Cypria*, 396.

70 ~ ΕΥΦ. ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ - ΝΙΚ. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ - ΡΟΠ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

νήθως εισηγμένα από την Πόλη και τη Βενετία κοσμήματα, η μαγεία του εξωτικού, η οποία χαρακτήριζε και τους άλλους τομείς του υλικού βίου της *elite* (κατοικία, εσωτερική διαρρύθμιση, επίπλωση, διάκοσμο, εξειδικευμένης χρήσης αργυρά σερβίτσια κ.ά.), διαμορφώνοντας ένα ιδιαίτερο, ξεχωριστό στυλ ζωής με ανάλογες νοοτροπίες και συμπεριφορές<sup>23</sup>.

Η λαμπρή στο σύνολό της εμφάνιση της «κυρίας του ρολογιού», η πολυτέλεια των ενδυμάτων και η αφθονία πολύτιμων κοσμημάτων, την εντάσσουν στα ανώτερα στρώματα της κοινωνικής ιεραρχίας της Κύπρου κατά τον όψιμο 18ο και τον πρώιμο 19ο αιώνα. Με ανάλογα ενδύματα ήταν ντυμένη η σύζυγος και οι κόρες του δραγομάνου Χατζηγεωργάκη, σύμφωνα με τις αναφορές που περιέχονται στο Κατάστιχο της περιουσίας του, το ίδιο και οι οικογένειες των παλαιότερων δραγομάνων της Κύπρου, Χριστοφάκη και Χατζηιωσήφ, όπως φαίνονται στις απεικονίσεις τους σε τοιχογραφία στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου της Άρπερας (1747), στην Τερσεφάνου και σε αναθηματική εικόνα του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, στην εκκλησία της Παναγίας Φανερωμένης, στη Λευκωσία, αντίστοιχα<sup>24</sup>. Τα χρώματα των παραστάσεων, σε ποικιλία αποχρώσεων, καθώς και τα πανάκριβα εισηγμένα υφάσματα και γουναρικά που απεικονίζουν, αποτυπώνονται στις παραστατικότερες αναφορές των γραπτών πηγών, οι οποίες επιβεβαιώνουν τη χρήση τους. Κι αυτό, παρά τις απαγορευτικές διατάξεις της οθωμανικής διοίκησης για πολυτελή, χρυσοκεντημένα ενδύματα σε φανταχτερά χρώματα, προνόμιο των κατακτητών, και παρά τις προτροπές της Εκκλησίας προς τους Χριστιανούς να ενδύονται, σεμνά και ραγιατικά<sup>25</sup>. Η πολυτελής ενδυ-

23. E. Rizopoulou-Egoumenidou, "Lifestyle and Social Behaviour of the Elite of Cyprus, c. 1775-1821," *Folk Life. Journal of Ethnological Studies*, Vol. 48 No 2 (2010), 87-111.

24. A. Stylianos and J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Trigraph Ltd., London 1985, 442, εικ. 262. Στ. Περδίκη, *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 2012, 66-67.

25. Φάκελος Αρχιεπισκόπου Κυπριανού. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου. Β. Εγγλεζάκης, «Το μελανοδοχείο του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού», *Κυπριακά Σπουδαί ΜΕ* (1982), 103-118.

μασία, στοιχείο οικονομικής προβολής και κοινωνικής επιβολής, ουδέποτε εγκαταλείφθηκε από όσους είχαν τη δυνατότητα να την αποκτήσουν.

Πώς έβλεπαν άραγε οι σύγχρονοί της τη γοητευτική, φορτωμένη με κοσμήματα νεαρή γυναίκα με την προκλητική *alla Turca* φορεσιά, τον επιδεικτικά υψηλό κεφαλόδεσμο και το μυστήριο βλέμμα, κάτω από τα «κεχολλαϊσμένα» βλέφαρα; Ακραιές, ίσως, αλλά ενδεικτικές είναι οι απόψεις του Κρητός ζωγράφου Ιωάννη Κορνάρου, ο οποίος, με αφορμή τη σιτοδεία και την εξαπάτηση του λαού από άτομα της άρχουσας τάξης (του αμέσου περιβάλλοντος του Χατζηγεωργάκη) το 1804, σε κείμενό του γραμμένο πίσω από εικόνα, καυτηρίαζε και τον γυναικείο πληθυσμό: «ου μόνον άνδρες, αλλά και το ασθενές μέρος (η γαιδάρες) π[λ]έον το παραξύλοσαν, ως και εις τα τσουλλούφια, έγιναν πλέον εικόνας των πόρωνων, υπέρ ταις τούρκησαις»<sup>26</sup>.

Δεν γνωρίζουμε αν συμμερίζονταν όλοι αυτές τις απόψεις. Πιθανότερο είναι οι κυρίες της υψηλής κοινωνίας να αποτελούσαν αξιολόγητα πρότυπα προς μίμηση. Ζούσαν στον λαμπερό κόσμο τους, απολαμβάνοντας μια σπάνια στην Κύπρο ευημερία. Διέθεταν προσωπική περιουσία, δάνειζαν χρήματα, υπέγραφαν συμβόλαια, αφιέρωναν δωρεές, ήταν σεβαστές οικοδέσποινες (κοκώνες) με υπηρέτριες (δούλες) και τροφούς για τα παιδιά τους<sup>27</sup>.

Άγνωστο παραμένει αν ο ζωγράφος είχε υπόψη του συγκεκριμένο πρόσωπο της εποχής του όταν φιλοτεχνούσε την «κυρία του ρολογιού». Αταύτιστος παραμένει και ο καλλιτέχνης, πιθανόν κάποιος από τους αγιογράφους της εποχής, στους οποίους οφείλονται εκλεκτές εικόνες και τοιχογραφίες εκκλησιών που πολύ συχνά συμπεριλάμβαναν απεικονίσεις δωρητών και των οικογενειών τους.<sup>28</sup> Χέρι

26. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Κ. Γερασίμου, Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Νέα Εικόνα και Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός*, Ιερά Μητρόπολις Πάφου, Βυζαντινό Μουσείο Χωρεπισκοπής Αρσινόης, Λευκωσία 2000, 29 και Πίνακας II.

27. Rizopoulou-Egoumenidou, "Lifestyle", 103-104.

28. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, *Κτήτορες ναών και δωρητές κειμηλίων της εποχής της Τουρκοκρατίας στην Κύπρο*, διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2008, ειχ. 128, 132, 148, 150, 157 κ.α.





Εικ. 5: Απεικόνιση του αριστερού χεριού της «κυρίας του ρολογιού» με ψηφιακή φωτογράφιση (RTI).

αγιογράφου υποδηλώνει η σχηματική απόδοση κάποιων λεπτομερειών (π.χ. τα χέρια), ακόμη και η τεχνική της εγχάραξης περιγραμμάτων, ίσως με τη χρήση ανθιβόλων, που αποκαλύφθηκαν με την εφαρμογή της τεχνικής ψηφιακής φωτογράφισης Reflectance Transformation Imaging (RTI) (εικ. 5).

Η συγκεκριμένη μέθοδος, που εφαρμόστηκε στη μελέτη και χαρτογράφηση της «κυρίας του ρολογιού», βασίζεται στις αρχές της υπολογισμικής ψηφιακής φωτογράφισης. Η μέθοδος RTI χαρτογραφεί την αντανάκλαση του φωτός στο σύνολο της επιφάνειας του φωτογραφημένου αντικειμένου, στη συγκεκριμένη περίπτωση τη ζωγραφική απεικόνιση της «κυρίας του ρολογιού».<sup>29</sup> Η χρήση ειδικών αλγόριθμων επέτρεψε την υπολογισμική ενσωμάτωση σειράς φωτογραφικών λήψεων (τριάντα-έξι στη συγκεκριμένη περίπτωση) από υψηλής ανάλυσης ψηφιακή μηχανή και τη χρήση ηλεκτρικού λαμπτήρα (flash) τοποθετημένου σε διαφορετική γωνία φωτισμού για κάθε λήψη.<sup>30</sup> Μετά την κατάλληλη ψηφιακή επεξεργασία, οι τριάντα-έξι λήψεις ενσωματώθηκαν σε ένα ψηφιακό αρχείο το οποίο περιέχει το σύνολο της χαρτογράφησης της αντανάκλασης του φωτός στην επιφάνεια της «κυρίας του ρολογιού». Ως αποτέλεσμα, το τελικό ψηφιακό αρχείο επιδέχεται δυναμική

29. T. Malzbender, D. Gelb and H. Wolters, "Polynomial texture maps," *SIGGRAPH '01 Proceedings of the 28th Annual Conference on Computing Graphics and Interactive Techniques, Los Angeles, California, August 2001*, ACM Press, New York, 2001, 519-528.

30. R. Georgiou and N. Bakirtzis, "Advanced Imaging Technologies for Cypriot and Eastern Mediterranean Archaeology and Cultural Archaeology," *Report of the Department of Antiquities, Cyprus* (Forthcoming).



Εικ. 6: Ψηφιακές παραλλαγές της «κυρίας του ρολογιού», στις οποίες διακρίνονται οι χαραξείς των περιγραμμάτων και οι ανάγλυφες πινελιές στα ενδύματα και κοσμήματα.



Εικ. 7: Λεπτομέρειες του άνθινου διακόσμου της ξύλινης κάσας του ρολογιού.

διάδραση, επιτρέποντας στον χρήστη την εξερεύνηση της φωτογραφημένης επιφάνειας, κυριολεκτικά φωτίζοντας την κάθε λεπτομέρεια και κατ' επέκταση αποκαλύπτοντας άγνωστες μέχρι σήμερα πτυχές της τεχνικής του καλλιτέχνη.<sup>31</sup> Συγκεκριμένα η εφαρμογή της τεχνικής RTI ανέδειξε τις χαράξεις των περιγραμμάτων των λεπτομερειών της εικονιζόμενης μορφής αλλά και τις ανάγλυφες πινελιές του καλλιτέχνη στην απόδοση της πλούσιας ενδυμασίας και των κοσμημάτων της «κυρίας του ρολογιού» (εικ. 6).

Όποιος κι αν ήταν ο δημιουργός, έβαλε όλη την τέχνη του για να

31. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η μελέτη έργων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, βλ. N. Bakirtzis and R. Georgiou, "Light on El Greco from a technological perspective: The Baptism of Christ and the View of Mount Sinai at the Historical Museum of Crete in Heraklion," in *El Greco: The Cretan Years, Proceedings of the International Conference held at the Historical Museum of Crete in Heraklion, 21-23 June, 2014*, eds. Nikos Hadjiniocolaou and Maria Konstantoudaki-Kitromilidou, Athens: Forthcoming.



Εικ. 8: Λεπτομέρειες του ζωγραφικού διακόσμου στο δωμάτιο υποδοχής του αρχοντικού του Δραγομάνου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου, Λευκωσία.

αποδώσει με λεπτομέρεια και ακρίβεια, το κάλλος, τα λεπτά χαρακτηριστικά και τη μεγαλόπρεπη κοσμική ενδυμασία μιας αληθινής, εμβληματικής για την εποχή της γυναικείας μορφής, στην Κύπρο και τον ευρύτερο χώρο της οθωμανικής επικράτειας. Την τοποθέτησε μέσα σε πλαίσιο για να την ξεχωρίσει από τον άνθινο κόσμο με τον οποίο την περιέβαλε (προέκταση των ανθόσπαρτων ενδυμάτων της), έναν κόσμο οικείο, φυσικό, και ταυτόχρονα απόμακρο: τριαντάφυλλα, υάκινθους, γαρύφαλλα, τουλίπες, προσφιλή άνθη της οθωμανικής τέχνης (εικ. 7). Παρόμοιος είναι ο τουρκομπαρόκ ζωγραφικός διάκοσμος στο δωμάτιο υποδοχής,<sup>32</sup> τον καλό οντά, στο αρχοντικό του

32. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Αρχοντικό του Δραγομάνου*, 25-29.



Εικ. 9: Απεικόνιση της δεξιάς παλάμης της «κυρίας του ρολογιού», σε διαφορετικές ψηφιακές παραλλαγές.

Χατζηγεωργάκη (εικ. 8), αλλά και σε πολλά άλλα αρχοντικά ανά την οθωμανική επικράτεια<sup>33</sup>.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε στη στάση και τη χειρονομία της εικονιζόμενης μορφής. Συγκεκριμένα, το συγκρατημένο νεύμα καλωσορίσματος του δεξιού χεριού της γυναίκας παρουσιάζει ενδιαφέρον όσον αφορά την τοποθέτηση του επίπλου του ρολογιού σε χώρο υποδοχής.<sup>34</sup> Η «κυρία του ρολογιού» ουσιαστικά συμμετείχε στην υποδοχή, το καλωσόρισμα και τη φιλοξενία επισκεπτών και καλεσμένων του οικοδεσπότη (εικ. 9). Η απεικόνισή της στην κύρια όψη του επίπλου προδίδει τον ρόλο των εν λόγω ρολογιών ως πολυτελή έπιπλα με κεντρική θέση και σημασία στην κοινωνική ζωή των μελών της ανώτερης τάξης της εποχής. Μια εποχή κατά την οποία η Δύση και η Ανατολή είχαν συναντηθεί μέσα από ποικίλους δρόμους, και τα ευρωπαϊκά, διαφόρων τύπων ρολόγια κοσμούσαν τα παλάτια των σουλτάνων και πλουσίων υπηκόων τους.

33. Δ. Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές Τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, Εκδοτικός Οίκος «Μέλισσα», Αθήνα 1998, 136, 137, 139, 141, 162, 163, 165, 171, 175-192. St. Yerasimos, *Turkish Style*, The Vendome Press, New York 1992, 148-155.

34. Βλέπε υποσημείωση αριθ. 5.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Κυπριανός ο Μάρτυρας της πίστewος και της πατριίδος. *Αρχείον Κειμένων*, Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή Μαχαιρά, Κύπρος 2009.
- Γουήλ-Μπαδιεριτάκη, Α., «Τα μπελετζίκια. Ένα γυναικείο παραδοσιακό κóσμημα της Αττικής», *Πρακτικά Γ' Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ. Αττικής, Καλύβια Θορικού Αττικής (28 Νοεμβρίου - 1 Δεκεμβρίου 2002)*, Εταιρεία Μελετών Νοτιοανατολικής Αττικής, Καλύβια Θορικού Αττικής 2004, 405-420.
- Εγγλεζάκης, Β., «Το μελανοδοχείο του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού», *Κυπριακάί Σπουδαί ΜΕ' (1982)*, 103-118.
- Κορρέ-Ζωγράφου, Κ., *Το Βραχιόλι, Νεοελληνικό & Ethnic 19ος - 20ος αιώνας*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Αθήνα 2008.
- Μπόζη, Σ., *Τα μεταξωτά της Προύσας*, Αθήνα 1991.
- Παπαδόπουλος, Ν., *Ερμής ο Κερδώς ήτοι Εμπορική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος Α', Ερμαθηνή ήτοι Εμπορική Σπουδή. Λεξικόν Εμπορικής Ύλης Α-Κ, Βενετία 1815. Ανατύπωση. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα 1989.
- Παπαντωνίου, Ι., *Η Ελληνική Ενδυμασία, Από την Αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αιώνα*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2000.
- Περδίκη, Στ., *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 2012.
- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ε., *Το Αρχοντικό του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1991.
- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ε., *Ο Δραγομάνος Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος και η εποχή του*, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντης, Λευκωσία 1995.
- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ε., *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1996.
- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ε., *Ένα ιστορικό προικοσύμφωνο του 1821 από τη Δυτική Στερεά Ελλάδα*, Δήμος Ακτίου Βόνιτσας, Αθήνα 2013.
- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ε., *Το Κατάστιχο Περιουσίας του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου: Συμβολή στην έρευνα του υλικού, οικονομικού και κοινωνικού βίου της Κύπρου στα τέλη του 18ου / αρχές 19ου αιώνα (υπό έκδοση)*.

78 ~ ΕΥΦ. ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ - ΝΙΚ. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ - ΡΟΠ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

- Σπαθάρη, Ε., *Αρμενίζοντας στο Χρόνο - το Πλοίο στην Ελληνική Τέχνη*, Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, Αθήνα 1994.
- Φιλιππίδης, Δ., *Διακοσμητικές Τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, Εκδοτικός Οίκος «Μέλισσα», Αθήνα 1998.
- Χατζηχριστοδούλου, Χρ., Κ. Γερασίμου, Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Νέα Εικόνα και Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός*, Ιερά Μητρόπολις Πάφου, Βυζαντινό Μουσείο Χωρεπισκοπής Αρσινόης, Λευκωσία 2000.
- Χατζηχριστοδούλου, Χρ., *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 2012.
- Χατζηχριστοδούλου, Χρ., *Κτήτορες ναών και δωρητές κειμηλίων της εποχής της Τουρκοκρατίας στην Κύπρο*, διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2008.

#### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bakirtzis N., and R. Georgiou, "Light on El Greco from a technological perspective: The Baptism of Christ and the View of Mount Sinai at the Historical Museum of Crete in Heraklion," in *El Greco: The Cretan Years, Proceedings of the International Conference held at the Historical Museum of Crete in Heraklion, 21-23 June, 2014*, eds. Nikos Hadjinicolaou and Maria Konstantoudaki-Kitromilidou, Athens: Forthcoming.
- Cobham, C.D., *Excerpta Cypria. Materials for a History of Cyprus*, Cambridge 1908.
- Georgiou R., and N. Bakirtzis, "Advanced Imaging Technologies for Cypriot and Eastern Mediterranean Archaeology and Cultural Archaeology," *Report of the Department of Antiquities, Cyprus* (Forthcoming).
- Göçek, M., *Rise of the Bourgeoisie, Demise of the Empire*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Herd A., (επιμ.), *Dessins de Liotard suivis du catalogue de l'oeuvre dessiné*, Genève, Musée d'art et d'histoire 17 juillet-20 septembre 1992 & Paris Musée du Louvre, 15 octobre-14 décembre, Genève, Musée d'art et d'histoire & Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992.
- Jeffery, G., *A Description of the Historic Monuments of Cyprus*, William James Archer Government Printer at the Government Printing Office, Nicosia 1918.
- Kurz, O., *European Clocks and Watches in the Near East*, The Warburg Institute, London 1975.

- Luke, H., *Cyprus a Portrait and an Appreciation*, George G. Harrap & Co LTD, London, Wellington, Toronto, Sydney 1957.
- Malzbender, T., D. Gelb and H. Wolters, "Polynomial texture maps," SIGGRAPH '01 *Proceedings of the 28th Annual Conference on Computing Graphics and Interactive Techniques*, Los Angeles, California, August 2001, ACM Press, New York, 2001, 519-528.
- Mariti, G., *Viaggi per l'isola di Cipro e per la Soria e Palestina fatti da Giovanni Mariti Fiorentino dall'anno MDCCLX al MDCCLXVIII*, Tomo I, Lucca 1769.
- Rizopoulou-Egoumenidou, E., *Tanning in Cyprus from the 16th to the 20th century. From traditional tanneries to modern industries*, Cyprus Research Centre, Nicosia 2009.
- Rizopoulou-Egoumenidou, E., "Lifestyle and Social Behaviour of the Elite of Cyprus, c. 1775-1821," *Folk Life. Journal of Ethnological Studies*, Vol. 48 No 2 (2010), 87-111.
- Salvator, L., *Levkosia the Capital of Cyprus*, Trigraph, London 1983.
- Stylianou, A. and Stylianou, J., *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Trigraph Ltd., London 1985, 442, εικ. 262.
- Yerasimos, St., *Turkish Style*, The Vendome Press, New York 1992.



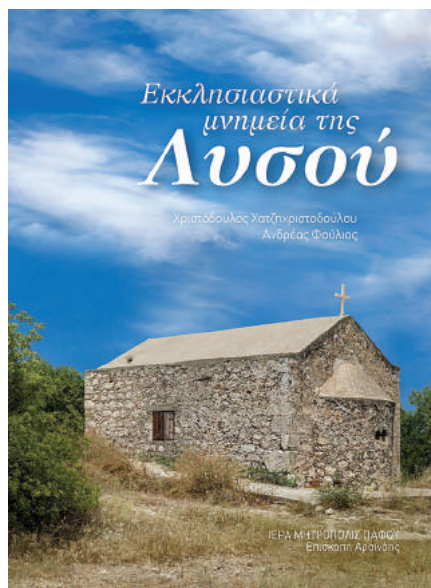




ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΧΑΤΖΗΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ - ΑΝΔΡΕΑ ΦΟΥΛΙΑ:  
*ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΛΥΣΟΥ,*  
 ΠΑΦΟΣ 2017: ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΠΑΦΟΥ  
 ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΟΠΗ ΑΡΣΙΝΟΗΣ, 2017<sup>1</sup>

**Ζ**ούμε στην ηλεκτρονική εποχή, την εποχή της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας, της κβαντικής μηχανικής και της ναυοτεχνολογίας· κι' όμως, υπάρχουν κάποιοι που επιμένουν να τριγυρνούν στις ερημιές και να αναζητούν παλιά ξωκλήσια —τόπους αρχαίους και ιερούς—, να τα περιγράφουν, να τα μελετούν και να τα αναδεικνύουν με σκληρή δουλειά. Υπάρχουν, επίσης, και άλλοι που επιμένουν να στηρίζουν τις προσπάθειες αυτές.

Έτσι έχουμε σήμερα στα χέρια μας μια κομψή, καλαίσθητη και προσεκτικά επιμελημένη έκδοση, ένα βιβλίο εμφανώς σχεδιασμένο με κέφι και επαγγελματισμό, το οποίο συνδυάζει έγκυρες ιστορικές και αρχαιολογικές πληροφορίες με πλούσια έγχρωμη εικονο-



γράφηση. Το χαρμόσυνο και ταυτόχρονα υποβλητικό του εξώφυλλο συνθέτει τον καταγάλανο ουρανό με το χρώμα της πέτρας και τη λιτή γραμμή του παρεκκλησίου των Αγίων Κωνσταντίνου

1. Κείμενο που εκφωνήθηκε στην παρουσίαση του βιβλίου στη Λυσό στις 11 Αυγούστου 2017.

και Ελένης και μας καλεί να εξερευνήσουμε διαβάζοντας τα *Εκκλησιαστικά μνημεία της Λυσού*.

Πρόκειται για ένα κατά τα άλλα λιτό βιβλίο, που όταν το ανοίξει κανείς διαπιστώνει την αρμονία μεταξύ των τυπογραφικών στοιχείων και των έγχρωμων φωτογραφιών των εκκλησιών, των εικόνων, των λειτουργικών σκευών και του φυσικού τοπίου. Η φωτογραφία της λιτανείας στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη σελ. 61 (βλ. παρακάτω σελ. 85), μάλιστα, ζωντανεύει κατά τη γνώμη μου την εκκλησία στα μάτια του αναγνώστη, θυμίζοντάς μας ότι τα εκκλησιαστικά μνημεία παραμένουν και πρέπει να παραμείνουν σε λειτουργία, εάν δεν θέλουμε να αποκοπούμε εντελώς από έναν μικρόκοσμο που έχει τις ρίζες του στο —όχι και τόσο μακρινό— βυζαντινό παρελθόν μας.

Οι προσπάθειες διάσωσης και ανάδειξης της κληρονομιάς του τόπου έχουν μεγάλη σημασία, ακριβώς επειδή η επαφή με το παρελθόν παρέχει από τη μια σταθερό σημείο αναφοράς στον σύγχρονο άνθρωπο και από την άλλη προσφέρει εστίες γαλήνης και αυτοπροσδιορισμού. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να παραμέ-

νουμε στείρα προσκολλημένοι στο παρελθόν· για να μπορέσουμε όμως να ατενίσουμε με αισιοδοξία και σιγουριά το μέλλον, είναι απαραίτητο να πατούμε στη σταθερότητα του χθες. Ιδιαίτερα σήμερα, που ζούμε σε έναν κόσμο όπου τα πράγματα αλλάζουν ραγδαία, η επικοινωνία με τα μνημεία και το παρελθόν μας βοηθά να αντλούμε ψυχικές και πνευματικές δυνάμεις.

Το ενδιαφέρον για την τοπική ιστορία δεν είναι καινούργιο στην Κύπρο. Ιδιαίτερα μετά την τουρκική εισβολή του 1974, όταν οι άνθρωποι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν με τη βία τα χωριά τους, άρχισαν να εμφανίζονται εκδόσεις για τα κατεχόμενα χωριά, οι οποίες εκτός από τη νοσταλγία για τον γενέθλιο τόπο, διασώζουν και πολλές ιστορικές πληροφορίες, καταγράφουν ήθη και έθιμα, θρύλους και παραδόσεις, και αποτελούν στην ουσία εγχειρίδια αυτογνωσίας για τους παλιούς και τους νεότερους. Αυτή η εκδοτική δραστηριότητα επεκτάθηκε γρήγορα και σε κοινότητες της ελεύθερης Κύπρου, αφού με την αστικοποίηση και την αστυφιλία πολλά χωριά σχεδόν εγκαταλείφθηκαν, ενώ ο παραδοσιακός τρό-

πος ζωής ήδη από τα μέσα του 20ού αιώνα άρχισε να εκλείπει. Παρουσιάστηκε, έτσι, η ανάγκη καταγραφής του πρόσφατου παρελθόντος και της καθημερινής ζωής στις παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες του τόπου μας.

Το ενδιαφέρον αυτό αποτελεί τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι εκδηλώνουν περηφάνια, ενθουσιασμό και αγάπη για τον τόπο καταγωγής τους. Έχει ήδη παρατηρηθεί ότι η στάση αυτή χαρακτηρίζει ανθρώπους με ρίζες, και επιπλέον στην Κύπρο, ο συναρπαστικός μικρόκοσμος της τοπικής ιστορίας έχει εισαχθεί στη δημόσια εκπαίδευση ήδη από την περίοδο της Αγγλοκρατίας. Συνεπώς η παρούσα έκδοση είναι εκτός των άλλων και εργαλείο στα χέρια των εκπαιδευτικών, με τη βοήθεια του οποίου θα φέρουν τους μαθητές σε επαφή με το παρελθόν καλλιεργώντας γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξη ιδεών και οραμάτων. Η επικοινωνία με τα μνημεία είναι είδος παιδείας και στην περίπτωση της ημικατεχόμενης Κύπρου, αποκτά μεγάλη σημασία για την αυτογνωσία και την επιβίωσή μας.

Θα πρέπει να τονιστεί ότι για να πραγματοποιηθούν τέτοιες εκ-

δόσεις χρειάζεται πολύς μόχθος και ποικιλότητα στήριξη. Η σύναξη και η σύμπραξη των εκλεκτών συγγραφέων με την Κοινότητα και την Εκκλησία αποτελεί ευτυχή συγκυρία για τον τόπο. Αποδεικνύει ότι τόσο οι εκκλησιαστικές όσο και οι τοπικές αρχές διαθέτουν αποθέματα πολιτιστικής ευαισθησίας. Να σημειώσουμε ακόμη ότι σε εποχές οικονομικής ένδειας και περισυλλογής, οπότε ο τομέας του πολιτισμού και των εκδόσεων είναι από τους πρώτους που πλήττεται, η χρηματοδότηση και η με κάθε τρόπο στήριξη τέτοιων δραστηριοτήτων –εκδοτικών ή άλλων– πρέπει να επαινείται και να αναγνωρίζεται. Αξίζουν, λοιπόν, θερμά συγχαρητήρια στους χορηγούς, την Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου και την Επισκοπή Αρσινόης και τα άτομα που συνεισέφεραν απλόχερα για να πραγματοποιηθεί αυτό το εγχείρημα, όπως και στον Πανιερώτατο Μητροπολίτη Πάφου κ.κ. Γεώργιο και τον Θεοφιλέστατο Επίσκοπο Αρσινόης κ.κ. Νεκτάριο, οι οποίοι στήριξαν και αγκάλιασαν την όλη προσπάθεια, με πρωτοστάτη τον Αιδεσιμώτατο Ιερέα της Κοινότητας Λυσού Οικονόμο Παναγιώτη Ματθαίου.

Ως προς το περιεχόμενο η παρούσα έκδοση εμπίπτει στην κατηγορία των εξειδικευμένων ερευνών της τοπικής ιστορίας και ασχολείται ειδικά με την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τέχνη. Πρόκειται για έναν χρήσιμο Οδηγό που συμβάλλει να έρθουν στο φως εκκλησιαστικά μνημεία, γνωστά μεν στους κατοίκους της περιοχής αλλά άγνωστα στην επιστημονική κοινότητα και το ευρύτερο κοινό. Η έκδοση του βιβλίου αυτού συμβάλλει ταυτόχρονα και στην ευαισθητοποίηση του κοινού για την ανάγκη προστασίας των μνημείων και προωθεί την καλλιέργεια του σεβασμού προς τα έργα του παρελθόντος.

Τα μνημεία παρουσιάζονται με επιστημονικό, εύληπτο και ευσύνοπτο τρόπο, με πλούσια εικονογράφηση φωτογραφιών που προέρχονται από αρχεία ιδιωτών και ιδρυμάτων. Παρά το γεγονός ότι ο Οδηγός απευθύνεται στο ευρύ κοινό και ο γραπτός λόγος του είναι απλός, εν τούτοις για την περιγραφή των μνημείων απαιτείται εξειδίκευση, γνώση και ορθή χρήση της σχετικής ορολογίας. Αυτός είναι επιπρόσθετος λόγος που καθιστά την έκδοση αυτή διδακτική.

Στην ίδια κατηγορία ανήκει και

η υποδειγματική σειρά των «Οδηγών των Βυζαντινών Μνημείων Κύπρου», που εκδίδεται από το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου και την Ιερά Μητροπολίτη Μόρφου σε συνεργασία με το Τμήμα Αρχαιοτήτων. Ελπίζουμε ότι και ο Οδηγός για τη Λυσό θα είναι η αρχή και άλλων σχετικών εκδόσεων για την περιοχή της Επισκοπής Αρσινόης και γενικότερα για την περιφέρεια της Μητρόπολης Πάφου. Η ταυτότητα του τόπου μας πρέπει να αναδεικνύεται και να προβάλλεται με κάθε τρόπο.

Συνοπτικά θα αναφερθούμε ακολουθώντας στο περιεχόμενο του βιβλίου:

Μετά τους χαιρετισμούς και την εισαγωγή των συγγραφέων, ακολουθεί το «Ιστορικό σημείωμα για το χωριό». Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται συνοπτικά γεωγραφικά και τοπογραφικά στοιχεία, αρχαιολογικές μαρτυρίες και πληροφορίες από περιηγητές και μεσαιωνικούς χάρτες όπως και στοιχεία για τη νεότερη ιστορία του χωριού. Ακολουθώντας σχολιάζονται θρύλοι και παραδόσεις που σώζονται στο χωριό και συγκεκριμένα ο θρύλος του Διγενή Ακρίτα, ο οποίος —όχι τυχαία βέ-

βαια— άφησε τα αποτυπώματά του παντού στην κυπριακή ύπαιθρο. Τυχαία δεν είναι ασφαλώς και η συνάντησή του με την πανταχού παρούσα Ρήγαινα, τη θρυλική μεσαιωνική βασίλισσα της Κύπρου, στο πρόσωπο της οποίας φαίνεται ότι επιβιώνει η παλαιότερη πολιούχος του νησιού, η θεά Αφροδίτη.

Στο τέλος του ιστορικού σημειώματος καταγράφονται όλες οι θέσεις στην ευρύτερη περιοχή της Λυσού, όπου σώζονται εκκλησίες, εξωκλήσια, ερείπια εκκλησιών, καθώς και αγιώνυμα. Πρόκειται για εντυπωσιακό κατάλογο που φανερώνει τον ιστορικό πλούτο του τόπου: Τίμιος Σταυρός, Άγιος Γεώργιος, Αρχάγγελος Μιχαήλ, Άγιος Μερκούριος, Άγιος Νικόλαος, Προφήτης Ηλίας και άλλα πολλά.

Το επόμενο κεφάλαιο, που είναι και το μεγαλύτερο, αφιερώνεται στον κεντρικό ναό του χωριού, την Παναγία Χρυσελεύσα. Στην αρχή γίνεται αναλυτική και εμπειριστατωμένη συζήτηση για τον αρχιτεκτονικό τύπο και την αρχιτεκτονική ιστορία της εκκλησίας, τις προσθήκες και τις επεμβάσεις, εκτενής αναφορά στα γοτθικά αρχιτεκτονικά μέλη που έχει

εντοιχισμένα στις εξωτερικές πλευρές και ιδιαίτερα στα μεσαιωνικά οικόσημα. Οι συγγραφείς αναφέρουν, με βάση τα δεδομένα αυτά, ότι ίσως ο ναός είχε οικοδομηθεί αρχικά ως Λατινικός και μετά μετατράπηκε σε Ορθόδοξο. Τέτοιες διαπιστώσεις, που προκύπτουν από την επιστημονική ανάλυση των αρχιτεκτονικών και άλλων ιστορικών και αρχαιολογικών στοιχείων, συμφωνούν με την εικόνα που έχουμε για την Κύπρο κατά τη μεσαιωνική περίοδο. Είναι γνωστό ότι η συντριπτική πλειοψηφία των κατοίκων του νησιού ήταν Έλληνες χριστιανοί ορθόδοξοι και η Ορθοδοξία απορρόφησε σταδιακά πολλούς Λατίνους της άρχουσας τάξης, οι οποίοι ήδη από την αρχή της μεσαιωνικής περιόδου, όπως αναφέρεται στις πηγές, εκκλησιάζονταν τακτικά στους ορθόδοξους ναούς με αποτέλεσμα να θορυβηθεί μάλιστα η Λατινική Εκκλησία. Ο ελληνικός πληθυσμός του νησιού ήταν ως επί το πλείστον αγροτικός και έτσι εξηγείται η ύπαρξη τόσων εκκλησιών και εξωκκλησιών ακόμη και στις πιο απομακρυσμένες περιοχές, στα βουνά του Τροόδους και στο δάσος της Πάφου. Τα σωζόμενα μνη-



μεία, μάλιστα, υποδεικνύουν ότι αυτές οι περιοχές δεν ήταν καθόλου απομονωμένες κατά τη Μέση βυζαντινή και μεσαιωνική περίοδο, αλλά αντιθέτως έπαιζαν καίριο ρόλο στην κοινωνική και οικονομική οργάνωση του νησιού.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου ακολουθεί λεπτομερής περιγραφή και ερμηνεία της μοναδικής τοιχογραφίας του ναού, που απεικονίζει τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα και τον Μελισμό, δηλαδή τον Χριστό ως παιδίον μέσα σε Άγιο Δισκάριο και Άγιο Ποτήριο. Πάνω από το μαφόριο, η Θε-

οτόκος φέρει πλούσια διακοσμημένη κόκκινη καλύπτρα που είναι ίσως μοναδική στην εικονογραφία, σύμφωνα με τους συγγραφείς.

Η τοιχογραφία καλύπτει την επιφάνεια του εντοιχισμένου παραθύρου του Ιερού Βήματος της Εκκλησίας, το οποίο διαμορφώθηκε εσωτερικά σε ορθογώνια κόγχη. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι η Παναγία απεικονίζεται στον εικονογραφικό τύπο της Ελεούσας του Κύκκου. Η συγκεκριμένη επιλογή δεν φαίνεται να είναι τυχαία, σύμφωνα με τους συγγραφείς, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ο ναός

της Λυσού πιθανόν ήταν αφιερωμένος στο Γενέσιο της Θεοτόκου κατ' επίδραση της ξακουστής από τότε Ιεράς Μονής της Παναγίας του Κύκκου. Είναι γνωστόν ότι η Μονή του Κύκκου διαχρονικά συνδεόταν με τα γύρω χωριά, τόσο του γεωγραφικού διαμερίσματος της Μαραθάσας, προς τα ανατολικά, όσο και προς τα δυτικά με τα χωριά της Πάφου. Οι συγγραφείς πιθανολογούν, μάλιστα, η συγκεκριμένη τοιχογραφία της Βρεφοκρατούσας, η οποία έχει σαφώς ευχαριστιακό χαρακτήρα, να ζωγραφίστηκε όταν ο ναός περιήλθε στους ορθοδόξους. Τονίζουμε ότι τέτοιες ερμηνευτικές προτάσεις προκύπτουν μέσα από εξονυχιστική επιστημονική προσέγγιση των μνημείων και ως εκ τούτου αντιλαμβανόμαστε τη χρησιμότητα των σχετικών εργασιών, όπως αυτή που παρουσιάζουμε εδώ.

Στο ίδιο κεφάλαιο ακολουθεί, τέλος, περιγραφή του εικονοστασίου και τεχνοτροπική ανάλυση των εικόνων, ενώ παρουσιάζονται παλαίτυπα, εκκλησιαστικά και άλλα αντικείμενα που σώθηκαν στην εκκλησία της Παναγίας Χρυσελεύσας ή προέρχονται από αυτήν. Αξίζει να σταθούμε στις τέσ-

σερις δεσποτικές εικόνες του εικονοστασίου, τρεις εκ των οποίων χρονολογούνται στον 16ο αιώνα και απεικονίζουν τον Χριστό, την Παναγία Οδηγήτρια και τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Οι εντυπωσιακές, μάλιστα, εικόνες του Χριστού και του Προδρόμου ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο αγιογράφων και φαίνεται ότι ήταν οι αρχικές του εικονοστασίου, σύμφωνα με την εκτίμηση των συγγραφέων. Στην εικόνα του Αγίου Ιωάννη απεικονίζεται γονυπετές το ζεύγος των δωρητών της. Συναφείς ανεκδοτολογικές λεπτομέρειες ή στοιχεία της καθημερινής ζωής στα εικονογραφικά προγράμματα των εκκλησιών της Κύπρου, καθιστούν τη γνωριμία μας με τα μνημεία συναρπαστικό ταξίδι στο χρόνο.

Το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου αποτελεί στην ουσία περιήγηση σε «Μονές, παρεκκλήσια και εξωκκλήσια», σύμφωνα με τον τίτλο του, τα οποία εντάσσονται στη διοικητική περιφέρεια της Λυσού, με πρώτη τη μικρή Μονή του Τιμίου Σταυρού της Ψώκας και τα λιγοστά στοιχεία που διαθέτουμε για αυτήν. Ακολουθεί το καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου, τα μεσαιωνικά παρεκκλή-

σια των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης και του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, και το σύγχρονο παρεκκλήσιο του Προφήτη Ηλία, κτισμένο στη θέση παλαιότερου μεσαιωνικού ναού. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στο παρεκκλήσιο της Αγίας Μαρίνας, που είναι ο κοιμητηριακός ναός της Λυσού, στους ναούς του γειτονικού τουρκοκυπριακού χωριού Μελάνδρα, τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και τον Άγιο Νικόλαο, και στο εξωκλήσι του Αγίου Χαραλάμπους του επίσης τουρκοκυπριακού χωριού Ιστιντζιό, όπου υπάρχει και το σπήλαιο του Αγίου. Την ημέρα της μνήμης του, στις 10 Φεβρουαρίου, γινόταν εκεί μεγάλη ζωοπανήγυρις. Ο Άγιος Χαραλάμπους θεωρείτο τόσο από τους χριστιανούς όσο και τους μουσουλμάνους κάτοικους της περιοχής προστάτης των κοπαδιών. Όταν αρρώσταιναν τα ζώα έπαιρναν χώμα από τη σπηλιά και αγίασμα και τα ράντιζαν για να θεραπευτούν. Αυτή είναι άλλη μια πληροφορία που μας θυμίζει ότι όλο αυτό το σύστημα από εκκλησίες, παρεκκλήσια και εξωκλήσια, δημιουργούσε ένα νοητό πλέγμα προστασίας γύρω από τις παραδοσιακές αγροτικές κοινότητες και η ζωή των κατοίκων περιστρεφόταν

μέσα και γύρω από αυτό. Ήταν δύσκολη, αλλά γλυτζιά τότε η ζωή, όπως ακούμε συχνά να λέγεται από μεγαλύτερους.

Αναφερόμαστε βέβαια στις ανάγκες μιας παραδοσιακής, κατά βάση αγροτικής κοινωνίας, η οποία έχει εν πολλοίς εκλείψει. Ο γνωστός Έλληνας ζωγράφος Παναγιώτης Τέτσης (1925-2016) σε μια από τις τελευταίες του συνεντεύξεις, μιλώντας για τα εκκλησάκια της Σίφνου αναφέρει ότι «έχουν τις πιο αισθησιακές καμπύλες του Αιγαίου...» και αναφωνεί: «Ευλογημένα τα μάτια μας που έχουν εθιστεί να βλέπουν την ομορφιά... σπουδάζουμε το νησιωτικό τοπίο που κάνει κύκλους μέσα στο ηλιοβασίλεμα...» (<http://eudemonia.gr/stin-kouzina-tou-panagioti-tetsi-ke-tis-monis-vr-ysis-charaktiki-ke-sifneiki-revithada/> πρόσβαση 9.8.2017). Οι παρατηρήσεις του Τέτση έχουν βέβαια να κάνουν σε πρώτο επίπεδο με την εικαστική αξία των εκκλησιών, σε δεύτερο όμως επίπεδο παραπέμπουν στην πνευματική τους αξία.

Κλείνοντας τη σύντομη παρουσίαση του βιβλίου για τα εκκλησιαστικά μνημεία της Λυσού ως μου επιτραπεί να επαναλάβω ότι είναι σημαντικό να συνεχιστεί η



προσπάθεια ανάδειξης —αρχικά μέσω των εκδόσεων— των θρησκευτικών μνημείων και άλλων χωριών της Επισκοπής Αρσινόης και ευρύτερα της μητροπολιτικής περιφέρειας Πάφου, διότι τα παιδιά μας και οι μελλοντικές γενιές έχουν το δικαίωμα να ξέρουν. Ακόμη, με το να έρθουν αυτά τα μνημεία στο προσκήνιο, μπορούν σταδιακά να δημιουργηθούν διαδρομές που θα εξυπηρετήσουν τόσο τους ντόπιους όσο και τους ξένους περιηγητές και θα παρέχουν τη δυνατότητα γνωριμίας με αυτό το μικρό αλλά σημαντικό κομμάτι της ιστορίας μας.

Για περαιτέρω ανάγνωση: Μ. Γ. Βαρβούνης, *Παραδοσιακή θρη-*

*σκευτική συμπεριφορά και θρησκευτική λατρεία*, Αθήνα 1995· Κ. Κοκκινόφτας, «Βιβλιογραφία χωριών και πόλεων της Κύπρου (1942-2007)», *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XXXIV* (2008) 369-389· Χ. Μπακιρζής, *Επάνοδος από την Ελλάδα. Οι αρχαιότητες στην αυγή του εικοστού πρώτου αιώνα*, Ετήσια διάλεξη εις μνήμην Κωνσταντίνου Λεβέντη (Λευκωσία 14 Νοεμβρίου 2005), Λευκωσία 2006· Τ. Papacostas, “The Troodos mountains of Cyprus in the Byzantine period. Archaeology, settlement, economy”, *Cahiers du Centre d’Études Chypriotes* 43 (2013) 175-200.

*Γιάννης Βιολάρης*

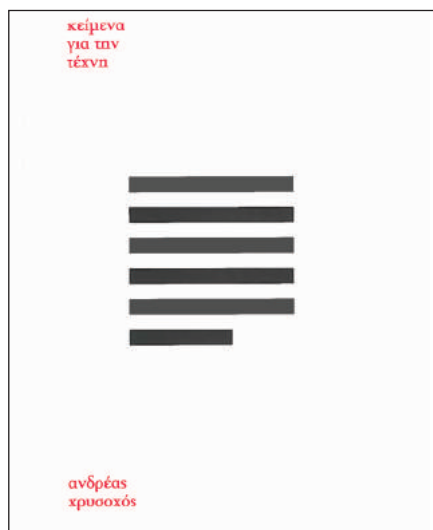




## Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ανδρέας Χρυσοχός, *Κείμενα για την Τέχνη*,  
σειρά Τιμής Ένεκεν αριθ. 2, επιμέλεια Σάββας Χριστοδουλίδης,  
Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016.<sup>1</sup>

**Τ**ὸν Ἀνδρέα Χρυσοχό, ζω-  
γράφο, πρωτεργάτη καὶ θε-  
ωρητικὸ τοῦ μοντερνισμοῦ στὴν  
Κύπρο, ἐγνώριζα ὡς ὄνομα ὅταν  
φοιτητὴς παρουσίαζα στὸ λογο-  
τεχνικὸ περιοδικὸ τῆς Θεσσαλο-  
νίκης «Νέα Πορεία», τὴν «Πνευ-  
ματικὴ Κύπρο», τὴ «Φιλολογικὴ  
Κύπρο» καὶ ἄλλα κυπριακὰ πε-  
ριοδικά. Τὸν ἐγνώρισα προσωπικὰ  
τὸ καλοκαίρι τοῦ 1970 στὸ πλοῖο  
τῆς γραμμῆς Πειραιεύς-Λεμεσός,  
συνδέθηκα μαζί του καὶ μὲ τὴν  
οικογένειά του μὲ φιλία καὶ εὐχα-  
ριστῶ τὸν Σύνδεσμο «Εἰκαστικοὶ  
Καλλιτέχνες Κύπρου» ποὺ 46  
χρόνια ἀργότερα μοῦ δίνει τὴν  
εὐκαιρία νὰ παρουσιάσω σήμερα  
τὸ ξεχωριστὸ βιβλίο του μὲ κεί-  
μενα γιὰ τὴν Τέχνη, γιὰ τὴν  
ἐκδοσὴ τοῦ ὁποῖου συγχαίρω τὸν  
Σάββα Χριστοδουλίδη καὶ τοὺς  
ἄλλους συντελεστῆς.



Ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου

Τὰ κείμενα τοῦ Ἀνδρέα Χρυ-  
σοχοῦ συγκεντρωμένα ἀναδει-  
κνύουν τὸν συγγραφέα τους ὡς  
δημιουργό καὶ δάσκαλο, ἀλλὰ  
πρωτίστως ὡς στοχαστή, ὅπως  
σημειώνεται στὸν πρόλογο τοῦ βι-  
βλίου. Μὲ ἐργαλεῖο μία ἐκφρα-

1. Ὁμιλία στὸ Φυτῶριο Εἰκαστικῶν Καλλιτεχνῶν Κύπρου, Λευκωσία, στίς 7 Μαΐου 2016.

στικά στρωτή, δωρική, νεοελληνική γλώσσα, όπως έδιδάσκετο στα χρόνια του στο Παγκύπριο Γυμνάσιο, διατυπώνονται με καθαρό, κυριολεκτικό και διεισδυτικό τρόπο αφηρημένες έννοιες, ταξινομούνται καλλιτεχνικά ρεύματα και τοποθετούνται στο κάντρο τους. Δεν είναι ένα βιβλίο ιστορίας της τέχνης. Ζωγράφος ό συγγραφέας του που μπορεί και γράφει για ζωγραφική και για ζωγράφους, δεν χάνεται στις άτραπούς που οί καλλιτέχνες άρέσκονται να οδηγούν τους άλλους, ούτε χρειάζεται πλοηγό για να εισέλθει στο λιμάνι.

Δημοσιεύονται επιλεκτικά 33 κείμενα που καλύπτουν περίοδο μισού αιώνα, από τὸ 1961, άμέσως μετά την Άνεξαρτησία, έως τὸ 2013. Ό επιμελητής της έκδοσης Σάββας Χριστοδουλίδης, θέλοντας να άποδώσει τὸ εὖρος τῶν θεμάτων που άπασχόλησαν τὸν Άνδρέα Χρυσόχο και να διευκολύνει τὸν άναγνώστη, τὰ ταξινόμησε σὲ έννέα ομάδες ανάλογα με τὸ περιεχόμενό τους «Για καλλιτέχνες», «Άρθρα», «Συνεντεύξεις», «Ποίηση», «Βυζαντινή τέχνη», «Κριτική βιβλίου», «Όμιλίες», «Για τὴν Έκπαίδευση» και «Άρθρα σὴν άγγλική γλώσσα». Σήμερα θὰ πα-

ρουσιάσω τὰ κείμενα κατὰ χρονολογική σειρά για να γίνει άντιληπτή ή πορεία τῶν προβληματισμῶν τοῦ Χρυσόχο, ὁ ρυθμός τους, οί στόχοι του μέσα στο χρόνο, οί επιδράσεις που ὄλοι ζήσαμε.

Τὸ πρώτο κείμενο, δημοσιευμένο στο 10ο τεῦχος τῆς «Πνευματικῆς Κύπρου» τοῦ 1961, είναι ένδεικτικό τῶν ένδιαφερόντων άλλά και τοῦ τρόπου προσέγγισης εικαστικῶν θεμάτων από τὸν Χρυσόχο. Τὸ κείμενο έχει θέμα τὴν ποιητική συλλογή «Η Ζωγραφική» τοῦ Angel Crespo, που εἶχε κυκλοφορήσει τὴν ἴδια χρονιά σὴ Λευκωσία σὲ μετάφραση τοῦ Κύπρου Χρυσάνθη. Ό Crespo, ὅπως λέγει ὁ Χρυσόχος, «ὄχι μόνον άγαπᾶ τὴ ζωγραφική άλλά και τὴ σέβεται και προπαντὸς τὴ γνωρίζει». Ποίηση και ζωγραφική δίνουν άφορμή στον Χρυσόχο να μεταφερθεῖ και να σχολιάσει σχέσεις μεταξύ φύσης και καλλιτέχνη, μεταξύ δηλαδή αλήθειας και ψέματος. Ό καλλιτέχνης, λέγει ὁ Χρυσόχος, παίρνει από τὴ Φύση ὄχι μόνον ιδέες και σύμβολα, άλλά προπαντὸς μαθαίνει μεθόδους εργασίας και δημιουργίας, διότι ή πράξη είναι άναπόσπαστο μέρος τῆς δημιουργικῆς πορείας, οί

μπογιές, τὸ καναβάτσο καὶ τὰ πινέλα, τὸ χῶμα, ὁ χῶρος, ἡ μετατροπὴ δηλαδή τοῦ ἄμορφου ὑλικοῦ τῆς Φύσης σὲ Τέχνη. Μιλᾶμε δηλαδή γιὰ πράγματα καὶ ὄχι γιὰ θεωρίες.

Τὴν ἴδια χρονιά, 1961, στὸ ἐπόμενο τεῦχος τῆς «Πνευματικῆς Κύπρου», δημοσιεύει ἕνα θεωρητικὸ κείμενο περὶ «Τεχνοκριτικῆς» θέλοντας νὰ ἐπισημάνει πόσο σημαντικὰ κοινωνικὸς, παιδευτικὸς καὶ καλλιτεχνικὸς εἶναι ὁ ρόλος τῆς τεχνοκριτικῆς — ὅπως κάθε κριτικῆς ἐξάλλου— στὴν πρόοδο τῆς τέχνης, καὶ μάλιστα σὲ νεοϊδρυθὲν κράτος, ὡς ἡ Κύπρος τὸ 1961, τὸ ὁποῖο ὀφείλε νὰ δώσει καλλιτεχνικὸ παρὸν καὶ νὰ ἔχει πρόσωπο στὴ διεθνή καλλιτεχνικὴ κοινότητα. Γι' αὐτὸ ὁ τεχνοκρίτης, ὑποστηρίζει ὁ Χρυσόχοῦς, γιὰ νὰ ἔχει κύρος, εἶναι ἀνάγκη νὰ εἰδικευθεῖ, νὰ εἶναι ἀντικειμενικὸς μὲ συναίσθηση τῶν καθηκόντων καὶ τῶν ὑποχρεώσεων τοῦ ἔναντι τοῦ κοινοῦ, τοῦ καλλιτέχνη, τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ προπαντὸς τῆς αἰσθητικῆς ἀλήθειας.

Δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ 1963, δηλαδή πέντε χρόνια μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ πρώτου γεωμετρικοῦ πίνακα στὴν Κύπρο τὸ 1957 ἀπὸ τὸν Χρυσόχοῦ, παρουσιάζει

στὴν «Πνευματικὴ Κύπρο» τὸν κυβισμό τοῦ Georges Braque, τὸν συσχετίζει μὲ τὸν Picasso, τοὺς φωβιστές, τὸν Matisse, πράγματα πρωτάκουστα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴν Κύπρο. Εἶναι τόσο ἔντονη ἡ προτροπὴ του γιὰ ἐξοικείωση μὲ τὸν μοντερνισμό ὥστε παραθέτει μεθόδους καὶ τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους οἱ κυβιστές ἔκτιζαν ἀρχιτεκτονικὰ χρησιμοποιοῦντας ἐπίπεδα ἀντικειμένων, καὶ καταλήγει μὲ τὸ ρηθὲν τοῦ Βολταίρου «μία μυστικὴ γεωμετρία κρύβεται πίσω ἀπὸ κάθε ἔργο Τέχνης».

Ὡστόσο τὴν ἴδια χρονιά, στὴν «Πνευματικὴ Κύπρο», ἀσχολήθηκε μὲ ἑννέα σύγχρονους Ἑλληνες ἀγιογράφους, ποὺ παρουσίαζαν ἔργα τους στὴ Λευκωσία, στὴν προσπάθεια τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς γιὰ ἀναβίωση τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας. Ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία εἶναι σταθερὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Χρυσόχοῦ.<sup>2</sup> Ξεκίνησε ὡς ἀγιογράφος, ἀγιογράφησε εἰκόνες καὶ τὸ παρεκκλήσι τῆς τότε Παιδαγωγικῆς Ἀκαδημίας. Στις ἀρχὲς τῆς ἀγιογραφίας, ποὺ ἀποδίδει τὸν

2. Τὰ τρία ἔργα ποὺ εἰκονογραφοῦν τὸ κείμενο παρουσίασης θέλουν νὰ συσχετίσουν τὴ δουλειὰ τοῦ Ἀνδρέα Χρυσόχοῦ μὲ τὴν ἐμφάνιση βυζαντινῶν χειρογράφων.

έσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, την αγνότητα και την ευγένεια της ψυχής του, το βάθος της σκέψης και του αίσθηματός του, που δεν ταπεινώνει την ιερότητα του άπειρονιζομένου θείου προσώπου, στρέφεται και σήμερα ο Χρυσοχός. Αναρωτιέται, όμως, εάν ή ασκητική, σκοτεινόχρωμη, εξπρεσιονιστική και απόκοσμη άγιογραφία των μεταβυζαντινών χρόνων, που εξέφραζε μὲν τὸ ἄγχος τοῦ ὑπόδουλου ἔθνους καὶ τὴ φυγὴ τοῦ πρὸς τὰ θεῖα γιὰ παρηγοριά, καὶ ποὺ καθιέρωσαν στὴν Ἑλλάδα ὁ Φῶτης Κόντογλου καὶ ὁ Ἄνδρέας Ξυγγόπουλος, ἀναρωτιέται ἐὰν θὰ μπορέσει νὰ ἐπιβιώσει μέσα στὴν ταραγμένη καὶ πληθωρική ἐποχή μας.

Μὲ ἐφόδια τὴ γνώση, τὴν ἀγάπη καὶ τὴν ἐμπιστοσύνη πρὸς τὴν ἀνατολικὴ ἁγιογραφία δημοσίευσε τὸ 1965 στὴν «Πνευματικὴ Κύπρο» ἓνα ἐξαιρετὸ κείμενο γιὰ τὸν Φῶτη Κόντογλου, αὐτὸν τὸν μὴ ράθυμο ὄνειροπόλο τοῦ Ἑλληνισμοῦ, ποὺ μετουσίωσε τοὺς πόθους τοῦ σὲ ἀναζήτηση καὶ πράξη. Ὁ Κόντογλου, γράφει ὁ Χρυσοχός, « ἀποστεγνώνει τὶς φιγούρες ἀπὸ κάθε χάρη καὶ κομψότητα... Τοῦτο ἀποτελεῖ σίγουρη ἀπόδειξη τῆς βίαιης ἀντιδράσεως τοῦ Κόντο-

γλου κατὰ τοῦ ἐπικρατοῦντος τύπου τῆς φυσιοκρατικῆς ἁγιογραφίας καὶ τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως» (σελ. 157).

Μὲ νοσταλγία, λοιπόν, στρέφεται στὶς κολορίστικες καὶ φωτεινὲς τοιχογραφίες τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κύπρου καὶ παρουσιάζει τὸ 1964 τὴν avant garde τότε, πρώτη ἔκδοση τοῦ βιβλίου τοῦ Ἄνδρέα καὶ Judith Στυλιανοῦ, ποὺ ἔκτοτε γνώρισε δύο ἐπανεκδόσεις καὶ εἶναι ἀκόμη πολὺ χρήσιμο. Τὰ παραπάνω κείμενά του γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη δείχνουν σεβασμὸ ἀκόμη καὶ στὴ χρήση τῆς γλώσσας μὲ μετοχές, γενικὲς σὲ -εως καὶ προθέσεις.

Τὴν ἴδια χρονιά, 1965, γράφει στὴν «Πνευματικὴ Κύπρο» γιὰ τὸν Χριστόφορο Σάββα, ποὺ ἀνὰ τάραξε τὰ ἤρεμα νερὰ τῆς τότε κυπριακῆς τέχνης. Αναφέρεται στὸν δημιουργικὸ ρόλο τοῦ «κενοῦ», στὴν ἀφαίρεση συμβόλων, στὰ λεγόμενα «ζωγραφικὰ ἀνάγλυφα» τοῦ Σάββα, ὅπου μέσω τῆς σουρρεαλιστικῆς χρήσης τοῦ καθρέφτη παρουσιάζεται τὸ γνωστὸ μὲ καινούργιο τρόπο. Ἐπισημαίνει, ὡστόσο, τὴν ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἀφαιρετικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ συμβολικὴ γλυπτικὴ τοῦ Σάββα, δέχεται ὅμως

ὅτι ἡ ἀντίφαση ἀποτελεῖ κινήτριον δύναμη στὸν δημιουργικὸ ἄνθρωπο. Θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω ὅτι ἡ ἀναζήτηση καὶ ἡ ἀντίφαση ἦταν συνειδητὰ κίνητρα στὸν Σάββα, πὸ τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ διατηρεῖται σὲ διαδικασία ὠρίμανσης μένοντας νέος.

Τὴν ἐπομένη χρονιά, 1966, δύο ἐκθέσεις στὴ Λευκωσία ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία στὸν Χρυσόχο νὰ ἀντιπαραβάλλει τὸν ἀφηρημένο ἐξπρεσιονισμό τοῦ Vivian Guthrie μὲ τὸν αὐστηρὸ ἀκαδημαϊσμὸ τοῦ Σόλωνα Φραγκουλίδη. Κι ἐδῶ ἡ σύγκριση γίνεται στὸ ἐπίπεδο τῶν πραγμάτων, στὰ ὁποῖα ὑπακούει ἡ θεωρία. Τὰ ἔργα τοῦ πρώτου χαρακτηρίζει μία φρεσκάδα πὸ πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀγάπη καὶ τὸν σεβασμὸ μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιήθηκαν τὰ ὑλικά γιὰ νὰ ἀποδώσουν κάτι ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ πὸ εἶναι δημιουργώντας ἐλεύθερα καὶ ρυθμικά τὸ εἶδωλό του. Στους πίνακες τοῦ δευτέρου τὸ ὑλικὸ χάνει τὸν χαρακτήρα του γιὰτὶ πρέπει νὰ σώσει τὴν ψευδαίσθηση ὅτι εἶναι κάτι ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ πὸ βρίσκεται μπροστὰ μας, ἐπειδὴ ὁ ἀκαδημαϊσμὸς ἐπιμένει νὰ διορθώνει καὶ νὰ ἐξευγενίζει τὴ φύση διότι τὴ βρίσκει ἀτελὴ καὶ ἄμορφη.

Τὴν ἴδια χρονιά, 1966, ἐνημε-



«Συμμετρία» (2016).

ρώνει τὸ κοινὸ γιὰ τὸν Δημήτρη Γαλάνη μὲ ἀφορμὴ τὸν θάνατό του. Τὸν συσχετίζει μὲ σπουδαίους καλλιτέχνες στὴ Γαλλία, ὅπου διέπρεψε, Matisse, Picasso, Derain, Braque, Dufy, τὶς σχέσεις του μὲ τὸν ἱμπρεσιονισμό καὶ ἐστιάζει στὸ πρόβλημα πὸ εἶχε ἀπασχολήσει Γάλλους ζωγράφους (Renoir, Cézanne, Manet, καὶ παλαιότερους Fragonard, Poussin), τὴν ἀπεικόνιση δηλαδή τοῦ γυμνοῦ στὸ εἰδυλλιακὸ ἤρεμο τοπίο, κατοικημένο, ὅπως γράφει, ἀπὸ γυμνοὺς ἀνθρώπους πὸ εἶναι ἓνα μὲ τὴ φύση, ἀμέριμνοι καὶ ἀδιάντροπα ἀθῶοι. Τὰ γυμνά τοῦ Γαλάνη ἔχουν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν ζωγράφο καὶ τὸ ζωγραφισμένο

σῶμα, διατηροῦν ὥστόσο τὴ με-  
λωδικὴ ρυθμικὴ κίνηση ποὺ ἔχουν  
οἱ νεκρὲς φύσεις του παρὰ τὴν  
ἀκίνησιάν του χρόνου. Προβλημα-  
τισμοὶ δηλαδὴ ποὺ ἀπασχόλησαν  
τὸν Χρυσόχο στὶς γεωμετρικὲς του  
συνθέσεις καὶ τὸν ἀπασχολοῦν  
ἕως σήμερα.

Τὴν ἴδια χρονιά, 1966, συνερ-  
γάζεται μετὰ τὸ περιοδικὸ «Θέματα  
Κριτικῆς» μετὰ σχόλια σὲ «Δέκα  
ἀντιποιήματα τοῦ Κύπρου Χρυ-  
σάνθη πάνω σὲ ὑφασματογραφίες  
τοῦ Χριστόφορου Σάββα». Ἐπα-  
νέρεται, δηλαδὴ, σὲ ἀγαπημένο  
θέμα καὶ ἀναλύει τὴν ἀμοιβαία  
ἐπίδραση μεταξὺ εἰκαστικῶν  
τεχνῶν καὶ λογοτεχνίας, πανάρ-  
χαια, ἐρωτικὴ θὰ ἔλεγα, σύζευξη,  
καὶ ὡς ἀγιογράφος πιάνει κάτι  
ποὺ μόνον σήμερα ἀγγίζει ἢ φι-  
λολογικὴ ἐπιστήμη μετὰ τὸν Π. Ἀγα-  
πητό, δηλαδὴ τὴ σελίδα τοῦ βυ-  
ζαντινοῦ χειρογράφου ὡς εἰκόνα.  
Ἔχω δεῖ παρόμοια ἔργα μοντερο-  
νισμοῦ τοῦ Σάββα σὲ χαρτόνια μετὰ  
ποιήματα τοῦ Θεοκλῆ Κουγιάλη  
καὶ εἶμαι συγκλονισμένος μετὰ τὴν  
ἀνατρεπτικὴ στάση ποὺ τηροῦν οἱ  
ζωγράφοι ὅταν μετὰ τὸν χρωστήρα  
τους ἐρμηνεύουν λογοτεχνία.<sup>3</sup>

3. Ἔνα εἰκαστικὸ ταξίδι στὰ ποι-  
ήματα τοῦ Κ. Π. Καβάφη, ἐπιμέλεια  
Γκλόρια Κασσιανίδου, Λευκωσία:  
Ἐκδόσεις Αἰγαίου, 2013.

Μετὰ 6 χρόνια, τὸ 1972, δημο-  
σίευσε στὰ «Κυπριακὰ Χρονικὰ»  
τῆς Ἡβης Μελεάγρου ἓνα σο-  
βαρῶν προθέσεων θεωρητικὸ κεί-  
μενο γιὰ τὴν Τέχνη, ὅπου μετὰ δια-  
λεκτικὰ ἀποδεικτικὸ τρόπο  
ἀναλύει τὴ σχέση καλλιτέχνη, καλ-  
λιτεχνικοῦ ἔργου καὶ θεατῆ. Μετὰ  
γενικὲς ἀλήθειες, ὅπως «τὸ ἔργο  
Τέχνης παρουσιάζει μόνον τὸν  
ἑαυτό του, δὲν εἶναι σύμβολο  
ἄλλου πράγματος, εἶναι ἓνα γε-  
γονὸς ὀλοκληρωμένο», μετὰ ἀπα-  
ντήσεις σὲ ἐρωτήματα, ὅπως  
«γιατὶ ὁ θεατῆς δὲν αἰσθάνεται ἢ  
δὲν συλλαμβάνει εὐκόλα τὸ μή-  
νυμα;», μετὰ παράλληλες φιλολο-  
γικὲς ἀναλύσεις δημοτικῶν τρα-  
γουδιῶν καὶ συσχετισμοῦ, μετὰ  
παραδείγματα ἀπὸ τὴν κλασικὴ  
ἐλληνικὴ τέχνη καὶ τὶς τραγωδίες,  
ὅπου χωρὶς τὴ διονυσιακὴ ὄθηση  
ὁ ἄνθρωπος δὲν θὰ δημιουργοῦσε,  
καὶ χωρὶς τὸ ἀπολλώνειο πνεῦμα  
θὰ ὀδηγεῖτο στὸ χάος καὶ τὴν κα-  
ταστροφή, ὀδηγεῖ μετὰ συμπάθεια  
τὸν ἀναγνώστη στὴ μαγικὴ διαδι-  
κασία τῆς Τέχνης καὶ καταλήγει  
στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ δομὴ τῆς  
τέχνης ἀναιρεῖ κάθε πιθανότητα  
ἀντιγραφῆς τῆς φύσης καὶ ἡ μα-  
θητεία τῆς ἐπανάληψης δίνει, μέσω  
εἰδικευμένης ἄσκησης καὶ παι-  
δείας, στὴ ζωὴ συγκρότηση ὑπαρ-

ξης και συνέχεια.

Τò 1977, στò σύντομο σημείωμα του για τὰ γλυπτὰ και ἀνάγλυφα ἔργα τοῦ Ἀνδρέα Σαββίδη σημειώνει τὸν ρόλο τῆς ἔκπληξης στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Τò 1980 ἀρχίζει σειρὰ συνεπνευξέων ποὺ εἶναι εἶδος αὐτοπροσωπογραφίας. Στὴν πρώτη συνέντευξη στὸν Κλείτο Ἰωαννίδη διατυπώνει και ἐξηγεῖ κάτι πολὺ σημαντικό για τὴν ἐξέλιξη τῆς νεώτερης κυπριακῆς τέχνης και για τὴν καλλιτεχνικὴ πορεία τοῦ ἰδίου: «Τὰ τραγικὰ γεγονότα τοῦ '74, ὁ πόνος και ἡ καταστροφή δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ἀποδοθοῦν μέσα ἀπὸ τὴν ἀνεικονικὴ τέχνη ποὺ γύρω στὰ '65-'70 ἦταν ἡ κατ' ἐξοχὴν τέχνη στὴν Κύπρο, και ἡ ὁποία εἶναι ψυχρὴ και ἂν ὄχι ἐγκεφαλικὴ, εἶναι τέχνη διανοητικὴ. Δὲν δίνει τὴν εὐκαιρία στὸν καλλιτέχνη νὰ ἐκφραστεῖ συναισθηματικὰ και νὰ ἐπικοινωνήσῃ σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ μὲ τὸ περιβάλλον. Ἔτσι, ἀρκετοὶ ζωγράφοι ἔχουν στραφεῖ στὴν εἰκονικὴ τέχνη για νὰ βροῦν τρόπους και μονοπάτια ἐπικοινωνίας» (σελ. 108). Και ἐξομολογεῖται «πάντοτε ἤμουν ρεαλιστής, ἔστω κι ἂν ἔκανα ἀνεικονικὴ τέχνη» και ἀσχολήθηκα μὲ τὴν ἀγιογραφία γιατί ἐνιωθα τὴ

μαγεία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς και τὴν ἔβλεπα σὰν μέρος τῆς παράδοσῆς μας.

Τò 1982 «Μία διαφορετικὴ ἔκθεση» στὴ Λευκωσία, ἔκθεση δηλαδή καλλιτεχνικῆς ἀφίσας ἀπὸ τὴ Γερμανία, τοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία μαθήματος για τὸ περιεχόμενο και τὸν λεπτὸ και ἀνεπαίσθητο τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ καλλιτεχνικὴ ἀφίσα μεταφέρει τὴν πληροφορία στὸ κοινὸ, τονίζοντας ὅτι ἡ ἀφίσα ἔχει πάντα κάποια ἄμεση ἢ ἔμμεση σχέση μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ γεγονὸς ποὺ παρουσιάζει.

Τò ἐπόμενο κείμενο τοῦ Χρυσόχοῦ «Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες στὴ σύγχρονη Κύπρο», γραμμένο τὸ 1982-1983, εἶναι κεφαλαιῶδους σημασίας διότι σε 14 ὑποκεφάλαια παρουσιάζεται μὲ γνώση, διεισδυτικὲς παρατηρήσεις, καίριες ἐκτιμήσεις και σαφήνεια, ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης στὴν Κύπρο, μὲ ἔμφαση στὴ ζωγραφικὴ τῆς σύγχρονης Κύπρου, και ἀναλύονται οἱ παράγοντες ποὺ τὴν ἐπηρεάζουν και καταγράφονται τὰ διαχρονικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς. Ἐξηγεῖ τὴν ἐμφάνιση θεμάτων ἀπὸ τὸ ντόπιο φυσικὸ, φωτεινὸ, πολυχρωμο και ζεστὰ ἀνθρώπινο περιβάλλον και τὴν εἰκονιστικὴ τεχντροπία τῶν ζωγράφων τῆς



λεγομένης πρώτης γενιάς ως του μόνου τρόπου επικοινωνίας των ζωγράφων με το κοινό, του οποίου ἐξάλλου ἡ μόνη σχέση με τὴ ζωγραφικὴ ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰ. ἦταν ἡ ἀγιογραφία τὴν ὁποία συντηροῦσε καὶ ὑποστήριζε ἡ Ἐκκλησία. Ἀναλύει τὴν ἐμφάνιση τοῦ μοντερνισμοῦ ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐπαφῆς τῶν Κυπρίων ζωγράφων μετὰ τὰ δυτικὰ σύγχρονα καλλιτεχνικὰ ρεύματα, περιγράφει τὸν ἐνθουσιασμό, τὴν ὁρμὴ καὶ τὴ δημιουργικότητα τῆς γενιάς ἀπὸ τὸ 1960 ἕως τὸ 1974, τὴ συμμετοχὴ στὶς διεθνεῖς ἐκθέσεις, τὸ δυναμικὸ καὶ πηγαῖο καλλιτεχνικὸ πρόσωπο τῆς Κύπρου, τὴ φυγὴ ἀργότερα τῶν ζωγράφων μετὰ τὸ 1974, ὅπως τοῦ Γιώργου Σφήκα καὶ ἄλλων σημαντικῶν καλλιτεχνῶν, ἡ ἀνάγκη ἀνασυγκρότησης τῆς ἀναπαραστατικῆς τεχνοτροπίας, ἡ ἀναζήτησις τῆς «παντοδύναμης» πρωτοτυπίας καὶ οἱ ἀγωνίες τῶν νέων καλλιτεχνῶν μέσα στὸν ἀγῶνα δρόμου τῶν ἐκθέσεων. Ὅμιλεῖ γιὰ τὴ γλυπτικὴ, ἀγωνιᾷ γιὰ τὴν ἀναβίωσις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς, γιὰ τὴν παρουσία τῶν ἐρασιτεχνῶν καλλιτεχνῶν ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὴ γενίκευσις τῆς διδασκαλίας τῆς τέχνης στὰ κυπριακὰ σχολεῖα,

ὅπως καὶ ἡ ὠρίμανσις τῆς παιδικῆς τέχνης, τὴ ζωντάνια τῶν ἀφελῶν καλλιτεχνῶν, π.χ. τοῦ Κκάσιαλου, τὴν ἔλλειψις συστηματικῆς τεχνοκριτικῆς, οἱ φιλότεχνοι, τὸ ΕΚΑΤΕ, ὁ ρόλος τοῦ Κράτους, τῶν γκαλερί, τῶν πινακοθηκῶν, γιὰ ὅλα ἔχει συστηματικὲς ἐρμηνεῖες, ἀναλύσεις καὶ ἐξηγήσεις ποὺ καθιστοῦν τὸ κείμενο αὐτὸ κεφαλαιῶδους σημασίας. Ἡ διαφορὰ μετὰ ἀντίστοιχα κείμενα ἱστορικῶν τῆς τέχνης εἶναι ὅτι ὁ Χρυσόχοι, κάτοχος τοῦ *métier* τοῦ ζωγράφου, βλέπει τὰ πράγματα ὄχι ἀπ' ἔξω ἀλλὰ ἀπὸ μέσα καὶ χωρὶς νὰ τοῦ διαφεύγει τὸ δάσος. Τελειώνει μετὰ κεφαλαιῶδες ὑποκεφάλαιο «Γνωρίσματα τῆς Σύγχρονης Κυπριακῆς Τέχνης» ὅπου ἐντάσσει μετὰ εἰλικρίνεια τὴν ἀνομοιογένεια τοῦ χώρου σπουδῶν τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ εὐνοεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ μικροτοπίο, τὴ χρῆσις μορφολογικῶν στοιχείων ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, τὴ στενὴ σχέση μετὰ τὴ νεοελληνικὴ τέχνη, τὴν ἐμμονὴ σὲ ἓνα «μεσογειακό», ὅπως τὸν ὀνομάζει, ἐξπρεσιονισμό. «Γενικὰ ἡ σύγχρονη κυπριακὴ τέχνη ἔχει ἀπλότητα ποὺ κάποτε φτάνει στὴν ἐντέλεια. Προβληματίζεται ἀλλὰ δὲν τολμᾷ νὰ ὀδηγήσει τὸν προβληματισμὸ



«Λευκωσία» (2016)

στή φυσική του ολοκλήρωση. Ἐπιδιώκει τὴν ἀποσαφήνιση σὲ βάρος τῆς φαντασίας. Ἰκανοποιεῖται εὐκόλα γιατί τῆς λείπει ἡ τροχόπεδη τοῦ συναγωνισμοῦ. Τὸ μέλλον τῆς θὰ ἐξαρτηθεῖ ἀπὸ τὴν τύχη τοῦ νησιοῦ» (σελ. 83).

Ἀπὸ τὴ σοβαρὴ ἐνασχόλησή του μὲ τὴν ποίηση δημοσιεύονται στὴ συνέχεια τρία ποιήματα τῶν ἐτῶν 1984-1987: Ἔνα ἀνέκδοτο, «Καλλιτέχνης», ὅπου ἡ ζέση τῆς ἔμ-

πνευσης, τῆς δημιουργίας, τῆς ἐναλλαγῆς, καὶ δύο δημοσιευμένα στὴν «Πνευματικὴ Κύπρο», ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ δεύτερο εἶναι ἐξαιρετικὴ τριλογία μὲ θέμα τὸ «Α.Β.Γ.» τῆς ζωῆς.

Δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ 1989, γράφει ἓνα ὑπέροχο κείμενο γιὰ τὸν Στέλιο Βότση, μὲ τὸν ὁποῖο εἶχε συνδεθεῖ ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς μαθητείας τους στὴν Ἀγγλία μὲ στενὴ φιλία, ἡ ὁποία διήρκεσε

στον χρόνο, και παράλληλους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς. Ίσως τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι εἶδος ἀνταπόκρισης στὸ κείμενο ποὺ ὁ Βότσης ἔγραψε τὴν προηγούμενη χρονιά, τὸ 1988, «Ἀνάλυση δομῆς τοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Χρυσοχοῦ», καὶ δημοσιεύεται τιμῆς ἕνεκεν στὸ τέλος τοῦ βιβλίου (σελ. 259-261).

Ὁριμος πλέον, 30 χρόνια καθηγητῆς καὶ ἐπιθεωρητῆς μαθημάτων τέχνης στὴν Πρωτοβάθμια καὶ Δευτεροβάθμια Ἐκπαίδευση, δημοσιεύει τὸ 1989 στὸν «Φιλελεύθερο» τὶς σκέψεις του γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ μαθήματος τῆς τέχνης στὰ σχολεῖα, βάσει τῶν ὁποίων δὲν εἶναι ὁ μαθητῆς ἀλλὰ καὶ ὁ δάσκαλος αὐτὸς ποὺ ἐκπαιδεύεται, ὅπως ὁ δικός του δάσκαλος στὰ μαθητικά θρανία Ἀδαμάντιος Διαμαντῆς.

Τὴν ἴδια χρονιά ἀκολουθεῖ στὸν «Φιλελεύθερο» ἡ συνέντευξη στὴ Μαρίνα Σχίζα, ἡ ὁποία ἐστιάζει τὶς ἐρωτήσεις σὲ ἐπίκαιρο θέμα, στὰ γλυπτὰ ἔργα, στοὺς ἀδριάντες, ποὺ τοποθετοῦνται στοὺς δημόσιους χώρους, τὰ ὁποῖα, κατὰ τὸν Χρυσοχοῦ, ὀφείλουν νὰ ἔχουν τὸ ἐλληνικὸ μέτρο στὴ συνδιαλλαγή τους μὲ τὸ περιβάλλον, καὶ τὴ μεταφορὰ μὲ τὴ φόρμα τους

κάποιου μηνύματος τοῦ εἰκονιζομένου προσώπου.

Τὸ ἐπόμενο κείμενο στὴ «Φιλολογικὴ Κυπρὸ» τοῦ 1990 εἶναι ἀφιερωμένο in memoriam στὸν συμμαθητῆ του Νίκο Δυμιώτη, τὴν ἐλληνικότητα τῶν γλυπτῶν του, τὴ διάθεση στοχασμοῦ καὶ τὴ χαμηλόφωνη ποιητικότητά του. Ἡ νοσταλγία εἶναι διάχυτη.

Σὲ κείμενο дуόμισυ σελίδων σκιαγραφεῖ μὲ πληρότητα τὸ περιβάλλον καὶ τὸν εἰκαστικὸ χαρακτήρα τοῦ Κκάσιαλου, τὸν ὁποῖο χαρακτηρίζει «θαυμάσιο ἠθογράφο μὲ τελετουργικὸ ὕφος». Ἐπισημαίνει τὴν ἱκανότητά του νὰ ἀναδεικνύει μὲ χρωματικὴ ἐπιμέλεια τὶς λεπτομέρειες, τὴν ἐπίδραση τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας καὶ τὰ δημιουργικὰ «κενά», ποὺ παρὰ τὴν ἀπουσία τῆς τρίτης διάστασης τοῦ βάθους δημιουργεῖ ζωγραφικὸ χῶρο ποὺ θυμίζει καλοκαίρια στὸν κυπριακὸ κάμπο, μιὰ ζωὴ ποὺ ἔχει σβῆσει.

Τὰ κοινὰ καὶ ἡ εἰκαστικὴ κριτικὴ εἶναι σταθερὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Χρυσοχοῦ. Τὸ κείμενό του «Σκέψεις γιὰ τὴν παρουσίαση μιᾶς Κρατικῆς Πινακοθήκης» στὸν «Φιλελεύθερο» τὸν Σεπτέμβριο 1991 εἶναι κριτικὴ κριτικῆς γιὰ ἓνα θέμα ποὺ ἀκόμη δὲν ἔχει βρεῖ

τήν όριστική του λύση. Χωρίς κρατική πινακοθήκη, όπως και χωρίς κρατική βιβλιοθήκη, ή σοδειά ένός τόπου σκορπίζεται στους πέντε άνέμους κι ό τόπος μένει ένδεής, χωρίς άντιστάσεις.

Με δύο κείμενα στον «Φιλελεύθερο» τον Μάιο 1991 και στην «Χαραυγή» τον Όκτώβριο 1992 για τον Νίκο Κουρούση, έναν από τους νεωτέρους τής γενιάς του, εισέρχεται στους προβληματισμούς περι μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού, που στην προκειμένη περίπτωση ή έναλλαγή ύλικών και ήχογραφήσεων μαζί με τó αφημένα άπρόβλεπτο συνιστά τον σκηνογραφικό μύθο, άκόμη και όταν ως έπιπλο χρησιμοποιείται.

Η δεύτερη συνέντευξη στη Μαρίνα Σχίζα, δημοσιευμένη στον «Φιλελεύθερο» τον Νοέμβριο 1993, είναι έφ' όλης τής ύλης και με άφορμή την έκθεση του Χρυσόχου με έργα που όνόμασε «Μυθολογικά», με τά όποια κινήθηκε από τó μέχρι τότε άυστηρά γεωμετρικό προς τó πιό έλεύθερο, άναζητώντας λύσεις μέσα από την άφαίρεση τής βυζαντινής άγιογραφίας και τους κραδασμούς που προκάλεσαν τά τραγικά γεγονότα του 1974 και ως εκπαιδευτικός

τούς έζησε μέσα από τις άντιδράσεις τών μαθητών του. Μιλά για τή διάρκεια του έργου τέχνης στον χρόνο, για τόν ρόλο τής ρητορείας που κολακεύει τόν θεατή, για την κατανόηση του καλλιτεχνικού χώρου με καλλιέργεια, με κόπο και πολλή δουλειά.

Τό 1998 σε μαθήματα που όργάνωσε ή Φιλοσοφική Έταιρεία Κύπρου με θέμα «Όψεις του δυτικού πολιτισμού του 20ού αϊ. Από τó μοντέρνο στο μεταμοντέρνο» όμίλησε για τά «Χαρακτηριστικά του μοντερνισμού». Στο όξυδερκές δοκίμιο άναλύει με σαφήνεια την έννοια του μοντερνισμού στην Τέχνη, τή σύνδεσή του με την ιδεολογία τής Πρωτοπορίας, την έγκατάλειψη του παρελθόντος, την άναζήτηση πάση θυσία τής πρωτοτυπίας που λατρεύτηκε με πάθος ως άναμενόμενος σωτήρας. Συσχετίζει τόν μοντερνισμό στη ζωγραφική με τόν μοντερνισμό στην ποίηση (Eliot, Pound), τή μουσική (Stravinsky), τόν κινηματογράφο (Eisenstein), την άρχιτεκτονική (Le Corbusier, Gropius), και καταγράφει τούς συντελεστές του μοντερνισμού, π.χ. τή δημοκρατία δυτικού τύπου, τή βιομηχανική επανάσταση, την τεχνολογία, την

ψυχολογική έρευνα, αλλά και την αποδοχή και ένσωμάτωση ποικίλων επιδράσεων, συχνά αντιφατικών. Κατόπιν προχωρεί στα άδιέξοδα του μοντερνισμού, την κόπωση και εισέρχεται στην ανάλυση της έννοιας του μεταμοντερνισμού προσεγγίζοντας καλλιτέχνες, όπως ο Joseph Beuys, ο Andy Warhol ή Σχολές, όπως η Ίταλική Μεταπρωτοπορία, ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός, ο Αμερικανικός μεταμοντερνισμός, και ως καλός εκπαιδευτικός καταλήγει στον όρισμό: «Μεταμοντερνισμός είναι ο έκλεκτικός συνδυασμός μιας οποιασδήποτε παραδοσιακής τεχνοτροπίας με το πρόσφατο μοντερνιστικό παρελθόν».

Με το εξαιρετικό αυτό δοκίμιο σχετίζεται δεύτερο, εξίσου σημαντικό, «Το καλλιτεχνικό αντικείμενο ή η αναζήτηση του ωραίου», με τα όποια ο Χρυσόχοδς εισέρχεται στην ωριμότητα της στοχαστικής έκφρασής του. Το κείμενο αυτό, που μπορεί να χαρακτηριστεί αισθητικό μανιφέστο, καταπιάνεται με καιρία και σοβαρά θέματα, όπως τι δεν είναι ζωγραφική στη διακόσμηση, ή τέχνη και ή επιστήμη, το αίσθημα πλήρωσης και ισορροπίας, που συνοδεύει την έννοια του ωραίου ως αναζήτηση

του σταθερού και του διαρκούς, ο σκοπός της τέχνης ως κατάφασης ζωής και έξαρσης της ανθρωπίνης μοίρας.

Από την ίδια φιλοσοφική διάθεση διέπεται και το επόμενο δοκίμιο «Τέχνη και αισθητική», δημοσιευμένο στο «Δελτίον της Φιλοσοφικής Έταιρείας», αριθ. 18-26. Τα κείμενα αυτά του Χρυσόχοδς με την καθαρότητα της σκέψης, τη σαφήνεια της διατύπωσης, την έντιμότητα, αποφέρουν στον αναγνώστη αίσθημα ήρεμίας, ισορροπίας, αισιοδοξίας και αγάπης για την τέχνη και τη ζωή. Σε μία κοινωνία, όπως η κυπριακή, όπου την περιπέτεια αντικαθιστούν τα τελετουργικά δρώμενα και η διάρκειά τους, ο Χρυσόχοδς προτείνει την ανανέωση, τη δοκιμή και τη δοκιμασία στην επεξεργασία της μορφής, όπως διατυπώνονται στη συνέντευξή του προς την Ντίνα Παμπαλλή στον «Φιλελεύθερο» τον Ιανουάριο 2000, όπου εξηγεί την αλλαγή στη δουλειά του, από την αφηρημένη, γεωμετρική, στην αναπαραστατική ζωγραφική, στην απεικόνιση του ανθρωπίνου σώματος, κυρίως του γυναικείου σε έντονες χορευτικές στάσεις και φωτεινές, ως έσωτερική ανάγκη έκφρασης και έπι-

κοινωνίας, στα χρόνια τῆς ζωῆς.

Ἡ δημοσιοποίηση αὐτῶν τῶν ἀπόψεων, πὺ ἀσφαλῶς ἀπηγοῦν τῇ στάσει μερίδας τοῦ πνευματικοῦ κόσμου τῆς Κύπρου, τοῦ ἐπέτρεψε νὰ διατυπώσει στὴ «Νέα Ἐποχὴ» τοῦ 2001 «Σχόλια γιὰ τὰ εἰκαστικὰ στὴν Κύπρου τοῦ 2000» μὲ ἱστορικὴ ἀναδρομὴ, ἀποτιμήσεις, ἐκτιμήσεις, ὑποδείξεις καὶ παραινέσεις πρὸς κυβερνητικοὺς καὶ ἰδιωτικοὺς φορεῖς πὺ ἐμπλέκονται στὰ πολιτιστικὰ τῆς Κύπρου ἐπισημαίνοντας ἐκ νέου τὴν ἀναγκαιότητα ἴδρυσης σύγχρονου Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, σύγχρονης Πινακοθήκης καὶ ντόπιας Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν.

Δισέλιδο σημεῖωμα γιὰ τὸν «Μοντερνισμό στὶς τέχνες», δημοσιευμένο στὸ «Ἄνευ» τὸ 2002, ἐκπροσωπεῖ τὴν ὄριμη ἱκανότητα τοῦ Χρυσοχοῦ νὰ διατυπώνει μὲ καταληπτὸ τρόπο καλλιτεχνικὲς ἔννοιες πὺ βρίσκονται σὲ ἐξέλιξη, καλλιτεχνικὰ ρεύματα πὺ δὲν ἔχουν ἀκόμη μορφοποιηθεῖ καὶ νὰ λέγει μὲ λέξεις ὅσα διατυπώνονται μὲ χρώματα δημιουργώντας στέρρες βάσεις γιὰ περαιτέρω προβληματισμούς.

Ἡ τελευταία συνέντευξή του «Ἴσορροπώντας τὰ ἀντίθετα» στὴ Χριστίνα Λάμπρου, δημοσιευμένη



«Τῆς Αὐγασίας καὶ τῆς Μηλιάς»  
(2017).

στὸν «Πολίτη» τὸν Μάρτιο 2013 μὲ ἀφορμὴ ἔκθεση πρόσφατων ἔργων του στὸ ΕΚΑΤΕ, εἶναι μίᾶ αὐτοπροσωπογραφία de profundis. «Τὰ ἔργα μου εἶναι ἀπὸ τὴ φύση τους εἰρηνικά. Δὲν δημιουργοῦν ἔνταση αὐτὰ καθαυτά. Ἔχουν κάποιον ὄνειρικό χαρακτήρα, παρόλο πὺ εἶναι ἀρκετὰ ρεαλιστικά. Παρουσιάζω μίᾶν ἄλλη ὄψη τῆς ζωῆς, ἡ ὅποια ἀντιτίθεται πρὸς ὅ,τι συμβαίνει» (σελ. 128).

Τὸ τελευταῖο χρονολογικὰ κείμενο τοῦ βιβλίου (2013) εἶναι

ἀφιερωμένο στον Στέλιο Βότση, μετὰ τὸν θάνατό του. Ἕνας ἀπολογισμὸς πρὸς τὸν συνάδελφο, τὸν φίλο, τὸν συνοδοιπόρο ποὺ εἶχε μέσα στὸ αἷμα του τὴν ἀνάγκη τοῦ μοντερνισμοῦ.

Πρὶν κλείσω θέλω νὰ πῶ δυὸ λόγια γιὰ τὸν πρόλογο τοῦ ἐπιμελητῆ τοῦ βιβλίου. Πέραν τῆς ἰκανότητας εὐστόχων, μονολεκτικῶν συχνά, διεισδυτικῶν χαρακτηρισμῶν γιὰ πρόσωπα, πράγματα καὶ ἔννοιες ὁ Σάββας Χριστοδουλίδης κάνει λόγο γιὰ τὴν ὀρθογραφία τῶν παλαιότερων κειμένων τοῦ Χρυσοχοῦ καὶ τὴν ἀνάγκη προσαρμογῆς τῆς στὰ δεδομένα τῆς ἔκδοσης. Εἶναι γιατί, πιστεύω, ὡς εἰκαστικὸς βλέπει τὸν δομημένο στὴ σελίδα γραπτὸ λόγο ὡς εἰκόνα τοῦ στοχασμοῦ.

Γιὰ τὶς ἀρετὲς τοῦ βιβλίου εἰπώθηκαν ἤδη ἀρκετά. Ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τὸ βιβλίο εἶναι ἡ ἐντιμότητα, ἡ ποιότητα τῆς σκέψης καὶ τῆς ἔκφρασης. Ἡ κοινωνικὴ του διάσταση, ὁ στρατευμένα ἐκπαιδευτικὸς καὶ ἀνεξάρτητος διδακτικὸς χαρακτήρας, ὁ ἀφιε-

ρωμένος στὴν Κύπρο, καθιστᾷ τὸ βιβλίο αὐτὸ κεφάλαιο τῆς κυπριακῆς γραμματολογίας, τὸ ὁποῖο δὲν δύναται νὰ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ εἰσαγωγὲς ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ. Εἰσηγοῦμαι στὸν ἐντιμὸ Ὑπουργὸ τῆς Παιδείας καὶ τοῦ Πολιτισμοῦ τὴν καθιέρωσή του ὡς ἐγχειριδίου γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς καὶ τῆς νεώτερης καὶ σύγχρονης κυπριακῆς τέχνης στὴ Μέση Ἑκπαίδευση. Εἶναι παρακαταθήκη ὑψηλοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου τῆς γενιᾶς τῆς Ἀνεξαρτησίας, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τὶς κορυφαῖες περιόδους τῆς κυπριακῆς ἱστορίας. Ἕνα βιβλίο ποὺ δὲν πρέπει νὰ λείπει ἀπὸ τὶς σχολικὲς βιβλιοθήκες, οὔτε ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη κάθε σπιτιοῦ, χρήσιμο τόσο γιὰ μᾶς, γιὰ νὰ θυμόμαστε, ὅσο κυρίως γιὰ τὰ παιδιά μας καὶ τὰ ἐγγόνια μας, γιὰ νὰ μαθαίνουν.

Στὸν δὲ κοπιάσαντα φίλο ζωγράφο καὶ συγγραφέα εὐχόμεθα ὑγείαν καὶ μακροημέρευση.

*Χαράλαμπος Μπακιρτζής*





## ΓΚΑΛΕΡΙ ΓΚΛΟΡΙΑ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ 40 ΧΡΟΝΙΑ

**Μ**ε ιδιαίτερη χαρά προλογίζω και συγχαίρω την Γκαλερί Γκλόρια για τα 40 χρόνια της.<sup>1</sup> Δεν είναι λίγα. Τò τι και τò πώς τὰ λέγει ή Γκλόρια στòν πρόλογό της. Θα προσθέσω μόνον ότι ή Γκαλερί λειτουργεί συνεχώς έδω στη Λευκωσία, στην όδò Ζήνωνος Σώζου, άριθ. 3, άπό τις 7 Μαρτίου 1977, δηλαδή τρία χρόνια μετά την τουρκική εισβολή, άνοιγοντας ένα παράθυρο άνάσας στην τέχνη τής έλπίδας του τότε και όχι στην ύπερτιμημένη τέχνη του σήμερα.

Η έκθεση που σήμερα έγκαινιάζετε, Κύριε Πρόεδρε, δέν είναι, όπως θα τò έβλεπε κάποιος, άναδρομική 40 χρόνων κυπριακής τέχνης. Είναι έκθεση έπετειακή που συγκεντρώνει έορταστικά 100 μό-

1. Προσφώνηση στα έγκαίνια τής έκθεσης «Γκαλερί Γκλόρια: 40 χρόνια», τὰ όποια έτέλεσε ό Πρόεδρος τής Κυπριακής Δημοκρατίας κ. Νίκος Άναστασιάδης στις 3 Μαρτίου 2017.



νον άπό τούς 500 περίπου καλλιτέχνες που πέρασαν, πρωτοεμφανίστηκαν και άνδρώθηκαν τὰ τελευταία 40 χρόνια στη Γκαλερί Γκλόρια, και διέπλασαν τόν χαρακτήρα της. Συνεπώς δέν είναι τὰ έργα που έκτίθενται σήμερα.



Εἶναι οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἐορτάζουν τὸ γεγονός μὲ τὰ ἔργα τους, τὰ ὁποῖα καὶ ἀποπνέουν τὴ χαρὰ τοῦ δώρου.

Ἐρχόμενος καὶ βλέποντας ἀπὸ μακριὰ τὴν προθήκη: Ἀρίστος Ἀναστασιάδης, Ἀνδρέας Ἀσπρόφτας, Κυριάκος Κούλης, Γιώργος Ἐρωτοκρίτου, Θράκη Ρωσσίδου-Τζῶνης, ἀνέμενα νὰ δῶ ἓναν κύκλιο χορό, εἰσερχόμενος ὅμως στὴν αἴθουσα εἶδα ἄλλα. Ἐέρετε, στὰ εἰκονοστάσια τῶν ἐκκλησιῶν μας οἱ μεγάλες δεσποτικές εἰκόνες καὶ οἱ μικρὲς ἀποστολικὲς μᾶς κοιτοῦν κατὰματα. Εἶναι, λοιπόν, κατὰματα καὶ σὲ αὐτὴ τὴν αἴθουσα ποὺ μᾶς κοιτοῦν τὰ ἔργα τῶν ἀνθρώπων: αὐτοτελεῖς εἰκαστικὲς φωνές, μὲ θεματικὲς καὶ τεχνολογικὲς διαφορὲς, σὲ ἀναμῖξ ἐπίπεδα χρόνου συνομιλοῦν μεταξὺ τους στὸ παρόν. Διαβάζοντάς τες εἰσπράττω χαρὰ ἀνάγνωσης μεταμοντέρνου κειμένου. Τὰ ἔργα συγκεντρώθηκαν στὴν αἴθουσα ἄλλα μὲ ἐπιλογὴ τῆς Γκλόριας, ἄλλα μὲ ἐπιλογὴ καὶ προσφορὰ τῶν καλλιτεχνῶν. Καὶ ἡ μὲν πρόταση τῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ ἔφεραν οἱ ἴδιοι καὶ παρέδωσαν τὰ ἔργα τους, ἀξίζει εὐγνωμοσύνης. Ἡ δὲ ἐπιλογὴ τῆς Γκλόριας ἔχει ἐκεῖνο τὸ κίνητρο ποὺ ἀναγνωρί-

ζουμε σὲ ὀλίγους κριτικούς λογοτεχνίας, οἱ ὁποῖοι ὄχι μόνον ἀγαποῦν τὴ λογοτεχνία ἀλλὰ καὶ τοὺς λογοτέχνες. Εἶναι ὁ συνδυασμὸς λοιπὸν εὐγνωμοσύνης καὶ ἀγάπης πρὸς τὴν τέχνη, ποὺ φέρνει στὴν ἔκθεση τὴ ζεστασιά καὶ τὴ χαρὰ τοῦ παρόντος.

Τὸ στήσιμο τῶν ἔργων ἔχει τὴν τάξη καὶ τὴν ἡρεμία 40 χρόνων ἀμετανόητης δουλειᾶς, ὅπως τὴν ἀποδίδει ὁ Φριξὸς Παπαντωνίου στὸ ἔργο «40 Χρόνια»: τὴν τάξη καὶ τὸ ἀνυπότακτο τῆς σχολικῆς αἴθουσας, τὴν τάξη καὶ τὴν ἱεραρχία τῆς ὀρχήστρας μὲ τοὺς Διαμαντῆ, Κάνθο, Φραγκουλίδη, Κώστα Οἰκονόμου, Λευτέρη Οἰκονόμου ἐπικεφαλῆς, πίσω ἀπὸ τὸ γραφεῖο τῆς Γκλόριας, μαζὶ μὲ τὸν ἀειθαλῆ Βάσο Λυσσαρίδη.

Δὲν μπορῶ νὰ μὴν σταματήσω στὸ ἀπίστευτα νεανικὸ ἔργο τῆς Νίνας Ἰακώβου, μὲ τὸν νοσταλγικὸ σαρκασμὸ τῆς ἐρωτικῆς καὶ ὄχι μόνον ἐμπειρίας.

Βλέπω τὸ «Διάλεξε τὴν Κόλασή σου» τῆς Ἐλένης Νικοδήμου καὶ ἀναρωτιέμαι: εἶναι μετεωρίτες ἢ εἴσοδοι στὰ σπηλαιώδη τρίσβαθα τῆς ψυχῆς;

Ποιὸς θὰ κριτικάρει τὸ ἀριστοφάνειο δῆθεν ἀνδρόγυνο τοῦ Χατζηδάμου, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ

σήμερα παρουσιάζεται;

“Όλα είναι άξια, όλοι, μετέχοντες και μη μετέχοντες, είναι άξιοι!

Κύριε Πρόεδρε! Ασφαλώς θα κινούσαν τὸ ἐνδιαφέρον σας λίγα λόγια γιὰ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς εἰκαστικῆς σύναξης κυπριακῆς τέχνης καὶ Κυπρίων εἰκαστικῶν τῶν 40 τελευταίων χρόνων, οἱ ὁποῖοι, ὅπως γνωρίζετε, ὡς καλλιτέχνες λέγοντας ψέματα λέγουν τὴν ἀλήθεια.

Πρῶτα πρῶτα εἶναι τὸ φῶς, τὸ φῶς, ὅπως στὸ «Παράθυρο» τοῦ Ἀνδρέα Λαδόματου πού αὐτοφωτίζεται. Φῶς εἶναι τὸ θέμα καὶ στὸ ἔργο τοῦ Γιώργου Σκοτεινοῦ, ὅσο κι ἂν δείχνει ὅτι θέλει νὰ μᾶς ἐμπλέξει σὲ ἄλλα μονοπάτια. Φῶς εἶναι καὶ τὸ Σολάρις τοῦ αἰωρούμενου Γαβριήλ.

Δεύτερον εἶναι ἡ χαρὰ τῆς πολυχρωμίας, ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς: ἡ Βέρα Χατζηδᾶ, ἡ Τούλα Λιασῆ, τὰ κορίτσια τοῦ Γιώργου Κοτσώνη ὅταν μᾶς χαμογελοῦν. Πολυχρωμία τελικὰ καὶ στὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ Χαμπῆ, καὶ στὸ πενάκι τοῦ Εὐαγόρα, γιὰ ὅσους τὴν βλέπουν βέβαια.

Τρίτον εἶναι τὰ δρώμενα. Τὰ δρώμενα, ὅπως τὰ ζοῦμε στίς ἐκκλησίες μας —σήμερα Ἀ΄ Χαι-



Στὸν Χαραλαμπίδη, Φιλικά,  
8-12-86, Στέλιος Βότσης.

ρετισμοί—, τὰ δρώμενα πού ἀνθρωποποιοῦν ἔμφυχα καὶ ἄψυχα, ὅπως τὸ λιοντάρι τοῦ Μάμα στὸ ἔργο τοῦ Λευτέρη Ὀλύμπιου, τὰ δρώμενα στὴν ἀγροτικὴ ζωὴ τοῦ Φουκαρᾶ. Τὰ δρώμενα τῶν ζευγαριῶν τοῦ Στέλιου Βότση καὶ τοῦ Ἀνδρέα Σαββίδη, ὅπου δὲν ἐνδιαφέρει ἐὰν ἡ συνομιλία τοῦ Ὀδυσσεᾶ λαμβάνει χώρα σὲ νησί πού εἶναι ταυτόχρονα τῆς Πηνελόπης, τῆς Ναυσικᾶς, τῆς Κίρκης ἢ τῆς Καλυψῶς.

Τὰ κυρίαρχα στὴν κυπριακὴ ψυχὴ δρώμενα, ποὺ ἀκόμη καὶ ὅταν ἀπεικονίζονται «ἀφηρημένα» ἔχουν τὴ δράση τοῦ διαλογισμοῦ, ὅπως στὸ «Ἀστικό Πεδίο» τοῦ Θεόδουλου, ἢ θεατρικά, ὅπως στῆς Τσιζενέλ, στοῦ Στάς, στοῦ Ἀργύρη Κωνσταντίνου ἢ μὲ τὸν ἔσωτερικὸ μονόλογο τοῦ Ἀνδρέα Χαραλάμπους.

Τέταρτον εἶναι ἡ ἀφομοίωση: Ὅπως τὸ κυπριακὸ τοπίο μὲ ἀφομοιωτικὴ γονιμότητα ἀφομοιώνει τοὺς γοτθικοὺς ναοὺς ἔτσι ἀφομοιώνονται ὁ Γκλὺν Χιούζ, ἡ Σούζαν Βάργκας, ὁ Peter de Francia, ὁ Terry Frost, ὁ Stefano Paci.

Ποιός, λοιπόν, ὁ 40χρονος κρῖκος ὄλων; Ποιὰ ἡ ρυθμιστικὴ δύναμη τῆς ἀρμονίας τῶν καλλιτεχνικῶν ἀντιθέσεων, τῆς ἀπορ-

ρόφησης τῶν διαστημικῶν ἐκρήξεων τῶν καλλιτεχνῶν; Ἡ ἀπάντηση βρίσκεται στὸν ἡμιόροφο τῆς Γκαλερί, στὸ πατάρι, στὴ μαγικὴ εἰκόνα χωρὶς εἰκόνα, ὅπου οἱ χειραφίτες καὶ οἱ ἀγκαλιές, ὅσες καὶ τὰ πορτραῖτα τῆς Γκλόριας, ποὺ ἐκτίθενται συγκεντρωμένα ἐκεῖ, ὅπως τὴ βλέπουν, ὅπως τὴ θέλουν οἱ φίλοι καὶ οἱ ἐγγονοὶ τῆς. Ἀγαπητοὶ φίλοι, ὅποιος εἶπε ὅτι ξέρει τὴν Γκλόρια ἄς κάνει τὸν κόπο νὰ ἀνέβει τὰ σκαλοπάτια!

Φεύγοντας ἀπὸ τὴ σημερινὴ γιορτὴ κρατοῦμε στὸ χέρι τὸ ἀναμνηστικὸ βιβλίο μὲ τὰ περιεχόμενα, μερικὰ σχέδια καὶ σχόλια 40 χρόνων, εὐχόμενοι: Στὴν ἐπόμενη δεκαετία, στὰ μισὰ τοῦ αἰώνα, Γκαλερί Γκλόρια!

*Χαράλαμπος Μπακιρτζής*









## ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

Η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης ιδρύθηκε, κατά την παράδοση, το 1152 μ.Χ. από τον ασκητή Ιγνάτιο. Βρίσκεται μέσα στο δάσος της Πάφου, σε απόσταση τριάντα πέντε χιλιομέτρων από την πόλη της Πάφου και είκοσι πέντε χιλιομέτρων από το Διεθνές Αεροδρόμιο Πάφου. Το εικονοσκευοφυλάκιο της Μονής περιέχει εικόνες, άμφια και χειρόγραφα. Η Μονή διαθέτει μικρή πινακοθήκη.

Το Κέντρο Εικονολογίας φιλοξενεί συνεργάτες του και ερευνητές που επιθυμούν να μελετήσουν θέματα σχετικά με την

εικόνα. Προσφέρει διαμονή σε διαμερίσματα πλήρως εξοπλισμένα και διατροφή. Η βιβλιοθήκη του Κέντρου διαθέτει ικανή σειρά βιβλίων αναφοράς και εμπλουτίζεται συνεχώς. Είναι επίσης συνδεδεμένη ηλεκτρονικά με τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Νεάπολης.

Οι ενδιαφερόμενοι παρακαλούνται να απευθύνονται στον Ηγούμενο της Μονής π. Διονύσιο, στη διεύθυνση: Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, Πάφος 8649, Κύπρος. Τηλέφωνο: 00 357 26 722 457. Τηλεομοιότυπο: 00 357 26 722 873.



## ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Το *Εικονοστάσιον* είναι περιοδική έκδοση του Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης.

Σε αυτό δημοσιεύονται άρθρα και δοκίμια που σχετίζονται με τη θεολογία, ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, κοσμολογία, ιστορία, τέχνη και εν γένει την ερμηνεία της εικόνας.

Άρθρα προς δημοσίευση πρέπει να αποστέλλονται στη διεύθυνση του Κέντρου Εικονολογίας. Αυτά μπορεί να είναι είτε σε έντυπη είτε σε ηλεκτρονική μορφή.

Η Εκδοτική Επιτροπή αποφαινεται για τη δημοσίευση ή μη των αποστέλλομένων σε αυτή κειμένων.

Κάθε συγγραφέας φέρει την ευθύνη των απόψεών του.



## ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

Γιάννης Βιολάρης: Αρχαιολόγος, Τμήμα Αρχαιοτήτων.

Ροπέρτος Γεωργίου: Ειδικός τεχνικής φωτογράφισης, Ερευνητικό Κέντρο Επιστήμης και Τεχνολογίας στην Αρχαιολογία, Ινστιτούτο Κύπρου.

Άγγελος Δεληβορριάς: Τέως Διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη, Ακαδημαϊκός.

Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης: Κοινωνιολόγος, Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Paul Valéry Montpellier III.

Νικόλας Μπακιρτζής: Αναπλ. Καθηγητής, Ερευνητικό Κέντρο Επιστήμης και Τεχνολογίας στην Αρχαιολογία, Ινστιτούτο Κύπρου.

Χαράλαμπος Μπακιρτζής: Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», Έφορος Βυζαντινών Αρχαιοτήτων επί τιμή.

Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου: Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κύπρου.

Σταύρος Σ. Φωτίου: Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.







