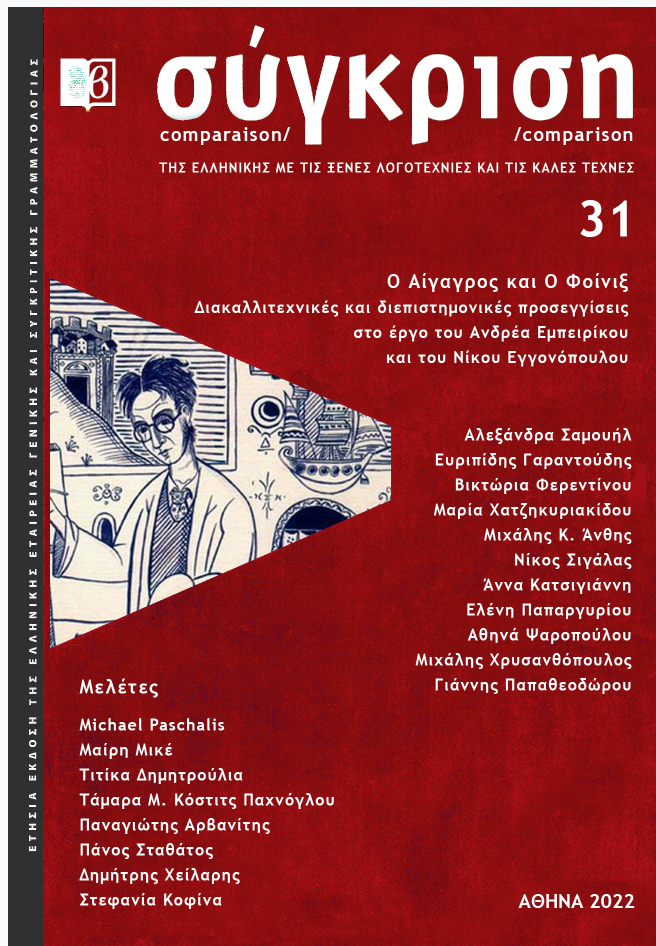


Σύγκριση

Τόμ. 31 (2022)



ΠΑΝΟΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ, Μια διακαλλιτεχνική συνάντηση των Χριστών του Γιώργου Χειμωνά με την Pietà του Michelangelo και τον πίνακα Μορφέας ή Αποκαθήλωση του Αλέξανδρου Ίσαρη

Πάνος Σταθάτος

doi: [10.12681/comparison.27993](https://doi.org/10.12681/comparison.27993)

Copyright © 2022, Πάνος Αριστοτέλης Σταθάτος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σταθάτος Π. (2022). ΠΑΝΟΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ, Μια διακαλλιτεχνική συνάντηση των Χριστών του Γιώργου Χειμωνά με την Pietà του Michelangelo και τον πίνακα Μορφέας ή Αποκαθήλωση του Αλέξανδρου Ίσαρη. *Σύγκριση*, 31, 215–239. <https://doi.org/10.12681/comparison.27993>

ΠΑΝΟΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

Μεταπτυχιακός φοιτητής Π.Μ.Σ. «Κοραής»
Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Μια διακαλλιτεχνική συνάντηση των Χτιστών του Γιώργου Χειμωνά με την *Pietà* του Michelangelo και τον πίνακα *Μορφέας ή Αποκαθήλωση* του Αλέξανδρου Ίσαρη

Η εικαστική διάσταση των Χτιστών του Γιώργου Χειμωνά: Η παροντικότητα του λόγου και ο βιομαματικός «οπτικός νους»

Ένα από τα βασικά ζητήματα που αντιμετωπίζουν πάγια οι διακαλλιτεχνικές μελέτες που διενεργούνται στο πλαίσιο της Συγκριτικής Ποιητικής,¹ είναι να απεμπλακούν από τις διαισθητικές συγκρίσεις των αναπαριστώμενων μεγεθών και να προχωρήσουν στην, εν ιστορία, διερεύνηση των διεργασιών μεταξύ των δύο διακριτών τεχνών, εν προκειμένω της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Εξού και ο Δημήτρης Αγγελάτος, στο βιβλίο του *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, προτείνει την έννοια της (ανα)παράστασης, ως την «καλλιτεχνική μορφοποίηση απόντων μεγεθών ως αφ' εαυτών παρόντων»² και ως «τη διαλεκτική αλληλεξάρτηση αναπαράστασης και παράστασης» προτείνοντας, ειδικότερα, τέσσερα παραδείγματα καλλιτεχνικής μορφοποίησης, τα οποία αντιστοιχούν, ως δεσπόζοντα, σε κεντρικές αισθητικές αντιλήψεις: την ομοιότητα (αρχαϊκή), τη μίμηση (κλασική), το απόλυτο (ρομαντική) και την παροντικότητα (μοντέρνα).³ Η κατεξοχήν μοντερνιστική γραφή του Γιώργου Χειμωνά ανήκει σαφέστατα στο τελευταίο αυτό παράδειγμα της παροντικότητας,⁴ και η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει την εικαστική διάσταση της γραφής του μέσα από τη διασύνδεση του θεωρητικού και του καλλιτεχνικού του έργου, επιβεβαιώνοντας τα παραπάνω με άξονα τη διακαλλιτεχνική ανάλυση του πεζογραφήματος *Οι Χτίστες* σε σχέση με την *Pietà* του Μικελάντζελο και τον πίνακα *Μορφέας ή Αποκαθήλωση* του Αλέξανδρου Ίσαρη, για λόγους που θα αποσαφηνιστούν στο δεύτερο μέρος της μελέτης.

Για να καταστεί αυτό σαφές, είναι σκόπιμο να σημειωθεί ότι σε μεθοδολογικό επίπεδο η ανάλυση προσδιορίζεται επίσης από τη σύνθεση των θέσεων του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ και του Ζιλ Ντελέζ για την τέχνη ως έκφραση. Ο πρώτος, στο άρθρο του «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής»,⁵ σημειώνει α-

¹ Συνυπολογίζονται εν προκειμένω το σχήμα του Δημήτρη Αγγελάτου: Δημήτρης Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις». *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 2009, 15-23, Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparison* 15 (2004) 45-54, και πολύ παραπάνω: Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017 (ειδικά 21-56 και 463-575), από τα οποία η ανάλυση εμπνέεται και αφορμάται.

² Δ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική*, ό.π., 36.

³ Στο ίδιο 39-41.

⁴ Ειδικότερα βλ. στο ίδιο 463-575.

⁵ Το άρθρο αυτό παρατίθεται στη συλλογή κειμένων του Merleau-Ponty, *Σημεία*. Εν προκειμένω όμως, και για πρακτικούς κυρίως λόγους, η εργασία θα παραπέμψει στην ενσωμάτωση του άρθρου στον συλλογικό τομο *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, επιστημ. επιμέλ.-εισαγωγή Παναγιώτης Πούλος, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2006, στις σελίδες 205-279, μτφρ.: Γιώργος Φαράκλας.

ντλώντας από την άποψη του Αντρέ Μαλρώ, ότι «η ζωγραφική και η λαλιά είναι συγκρίσιμες μόνον αφού αποκοπούν από ό,τι “αναπαριστούν” και ενωθούν στην κατηγορία της δημιουργικής έκφρασης».⁶ Η αναπαράσταση ως έννοια είναι άστοχη για τον Μερλώ-Ποντύ, καθώς ποτέ καμία τέχνη δεν είναι καθαρή αντιγραφή, αλλά δημιουργική έκφραση η οποία ενέχει το στοιχείο της μεταμόρφωσης της πραγματικότητας.⁷ Στην ίδια λογική, η έννοια της έκφρασης είναι πολύ ευρύτερης εμβέλειας και διαφορετικού χαρακτήρα στον Ντελέζ, καθώς διαπερνάει τα περισσότερα κείμενά του έχοντας ισχυρά ερείσματα στη σπιννοζική φιλοσοφία.⁸ Όσον αφορά στην τέχνη, συνδέεται με την έννοια της *αίσθησης*, καθώς «[η] τέχνη είναι η γλώσσα των αισθη[ήσεων], είτε γίνεται με λέξεις, είτε με χρώματα, είτε με πέτρες».⁹ Για τον ίδιο, κοινό πρόβλημα των τεχνών ως σύνολο, που τις αποσπά από την αυτονομία των διαφορετικών τους εκφράσεων, είναι «να γραπώσουν δυνάμεις», με τις κοσμικές αυτές δυνάμεις να συνιστούν την ενέργεια που καθιστά εφικτή την απόδοση της αίσθησης.¹⁰ με άλλα λόγια, και σύμφωνα με τη γνωστή φράση του Πάουλ Κλέε (η οποία αναφέρεται στη ζωγραφική και την οποία υπό τα παρόντα συμπραζόμενα γενικεύουμε κάτω από την ομπρέλα της τέχνης ως έκφρασης, συμπαρασύροντας και τη λογοτεχνία), όχι να αναπαραστήσουν, ή να αναπαράγουν, ή να εφεύρουν το ορατό, αλλά να καταστήσουν *κάτι* ορατό, το οποίο έπειτα θα λειτουργήσει σύμφωνα με τη δική του αυτοτέλεια.¹¹ Γίνεται σαφές ότι στο ενιαίο ζωγραφικό και λογοτεχνικό σύμπαν που έχει διαμορφωθεί ανά τους πολιτισμικούς αιώνες το ζήτημα δεν έγκειται στο *τι* αναπαρίσταται, αλλά στο *πώς* κάτι καθίσταται ορατό και, συνακόλουθα, σύμφωνα με τη βασική επιστημολογική αρχή των Ντελέζ-Γκουαταρί, *πώς* αυτό *λειτουργεί*.

Η εικαστική διάσταση της γραφής του Γιώργου Χειμωνά έχει καταδειχθεί πολλάκις από την κριτική,¹² ενώ διάφορες εργασίες έχουν διανοιξει τον δρόμο

⁶ Στο ίδιο 216-7.

⁷ Στο ίδιο 218-9.

⁸ Ο Deleuze αναπτύσσει το ζήτημα της έκφρασης στο βιβλίο του Ζιλ Ντελέζ, *Ο Σπινόζα και το πρόβλημα της έκφρασης*, μτφρ.: Φώτης Σιάτιστας, πρόλ.-επιμ.: Άρης Στυλιανός, Αθήνα, Κριτική, 2002.

⁹ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*, μτφρ.: Σταματίνα Μανδηλαρά, επιμ.: Πάρις Μπουρλάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Καλέντη, 2004, 206. Εν προκειμένω γίνεται μία μεταφραστική μεταλλαγή: η μετάφραση είναι «γλώσσα των αισθημάτων», καθώς έχει γίνει η επιλογή το *sensation* να μεταφράζεται ως *αίσθημα*. Εν προκειμένω αντιπροβάλλεται το «αίσθηση», που συμπνέει πολύ παραπάνω με το προγενέστερο κείμενο του Deleuze, *The logic of sensation*.

¹⁰ Βλ.: Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, transl: Daniel W.Smith, London-New York, Continuum, 2003, 56-7.

¹¹ Η φράση του Paul Klee προέρχεται από το: Louis Marin, *Πώς διαβάζεις έναν ζωγραφικό πίνακα*, ό.π., 52.

¹² Ενδεικτικά, ο Γιώργος Αριστηνός, καταγράφοντας τα βασικά χαρακτηριστικά της γραφής του Χειμωνά σημειώνει ως δύο πρώτα: «α) Η εικονοποιητική και συμβολική λειτουργία στο λόγο του Χειμωνά υπάρχει για να συλλάβει τις βαθύτερες δομές των πραγμάτων [...] β) Η εικόνα σαρκώνει λειτουργίες κοσμολογικές, ανθρωπολογικές και ψυχολογικές, που δεν μπορεί να εκφράσει ο ανθρώπινος λόγος» στο: Γιώργος Αριστηνός, *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Χειμωνά: Μελετήματα πάνω στην σύγχρονη πεζογραφία*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, 108. Έπειτα, ο Δημήτρης Παγανός μιλάει για το ζήτημα της ονειρικής εικόνας στο: Γιώργος Δ. Παγανός, «Γιώργος Χειμωνάς. Παρουσίαση-ανθολόγηση». *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Η', Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 1992, 255. Τέλος, για την εικαστική διάσταση ο Μαρωνίτης σημειώνει: «Στον Χειμωνά [...] η εικόνα στην πρόζα του δραστηριοποιείται και η δράση του εξεικονίζεται. Αποτέλεσμα: δρώσα εικόνα και εξεικονισμένη δράση, συστήνουν έναν αφηγηματικό κόσμο, όπου ο χώρος και ο χρόνος σμίγουν ξανά», στο: Δημήτρης Μαρωνίτης, *Η πεζογραφία του Γιώρ-*

για τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση των πεζογραφήματων του.¹³ Ο ίδιος ο Χειμωνάς φέρεται να είχε από μικρή ηλικία μία ιδιαίτερη σχέση με τη ζωγραφική, ενώ έχουν διασωθεί διάφορα σκίτσα του τα οποία συνήθως χάριζε σε φιλικά πρόσωπα.¹⁴ Στήριγμα θα αποτελέσουν αρκετές αναφορές του Χειμωνά στην ίδια τη ζωγραφική και τη σύναψή της με τον λόγο, και πολύ παραπάνω οι θέσεις του για την όραση στο κείμενο «Η βιογραφία της όρασής μου»,¹⁵ όπως αυτές παρατίθενται στα επιστημονικά του κείμενα, με κεντρικότερα, «Ο μεγάλος Λόγος» και «Μία εισήγηση»,¹⁶ φτάνοντας στην τελευταία του συνέντευξη να πει ότι «ο λόγος είναι εικόνα».¹⁷ Σε αυτό το πλαίσιο, και η επιλογή των *Χτιστών*, έναντι οποιουδήποτε άλλου πεζογραφήματος, επιβλήθηκε από τη συνέργεια τριών λόγων: α) της εναρκτήριας φράσης «Ο κόσμος να γίνει εικόνα» (Χ 345), η οποία σαφώς υποδεικνύει τη σύνδεση λογοτεχνίας και ζωγραφικής, β) οι *Χτίστες* συνιστούν τη μόνη καταγεγραμμένη περίπτωση όπου ο Χειμωνάς εμπρόθετα, όπως επισημαίνει, χρησιμοποιεί ως πρότυπό του ζωγραφικούς πίνακες,¹⁸ και γ) το μοναδικό σκίτσο του Χειμωνά που δεν αναφέρεται απλώς στην αναπαραστατική απεικόνιση ενός χαρακτήρα από τα έργα του, αλλά αφορά μία συγκεκριμένη σκηνή, είναι το εικαστικό έργο *Η Βαλάση και ο Κήρυκας των «Χτιστών»*, το οποίο θα αναλυθεί διεξοδικά παρακάτω.¹⁹

Μια εξέταση της εικαστικής διάστασης της λογοτεχνικής γραφής του Χειμωνά οφείλει να ξεκινήσει από τις σχετικές θέσεις του, όπως αυτές ανακύπτουν στα κείμενά του για τον λόγο. Τα επιστημονικά κείμενα του συγγραφέα που αφορούν τη νευροψυχολογία, σαφώς ανεξάρτητα αλλά και «παράλληλα» με την ενασχόλησή του με τη λογοτεχνία,²⁰ μπορούν, και έχουν χρησιμοποιηθεί,²¹

του Χειμωνά, Αθήνα, Κέδρος, 2007 [2^η συμπλ.], 33, και για τον «αφηγηματικό λόγο που τείνει να απορροφήσει τη ζωγραφική» με αφορμή την αρχή του πεζογραφήματος *Ο γάμος*, στο ίδιο 36.

¹³ Βλ. Σοφία Βούλγαρη, «Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά»: *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Τόμος Β΄*, Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αθήνα, ΕΕΝΣ, 2011, 701-720 και Αγγελική Μιχάλη, *Η φωνή της συνείδησης στην πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά: από τον Πεισίστρατο στον Εχθρό του ποιητή*, Διπλωματική εργασία, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2019.

¹⁴ Τα περισσότερα από αυτά έχουν ενταχθεί στο χρονολόγιο του βιβλίου: Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, ό.π., 481-762 και στο αφιέρωμα του περιοδικού *Οδός Πανός*, τχ. 109. Ο Χειμωνάς σημείωνε σε συνεντεύξεις του ότι μικρός ήθελε να γίνει ζωγράφος, στο ίδιο 496 και 505.

¹⁵ Γιώργος Χειμωνάς: «Η βιογραφία της όρασής μου» (Ανέκδοτο κείμενο από την εκπομπή «Μονόγραμμα» της Ηρώς και του Γιώργου Σγουράκη 1983), *Η λέξη*, τχ. 163, Μάιος Ιούλιος 2001, 372-5.

¹⁶ Αμφότερα εντάσσονται στο Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984, σελ. 95-109 και 111-122 αντίστοιχα.

¹⁷ Αλέξης Σταμάτης, «Γιώργος Χειμωνάς: “Έχω βαρεθεί να ακούω ότι είμαι δυσνόητος”», *Οδός Πανός* 109 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2000), 133.

¹⁸ Συγκεκριμένα στην πρώτη σκηνή όπου χρησιμοποιεί πίνακες από την Αναγέννηση. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του: «Καμία σχέση με τη ζωγραφική, αν το κάνεις το κάνεις εμπρόθετα, το έχω κάνει κι εγώ στους *Χτίστες*, όταν περιγράφω μια σκηνή σαν την ιταλική αναγέννηση, όπου χρησιμοποιώ πίνακες από τον Τζιότο κι άλλους»: Συνέντευξη του Γιώργου Χειμωνά στον Κοσμά Χαρπαντίδη, όπως παρατίθεται στο Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, ό.π., 583.

¹⁹ Το εικαστικό έργο παρατίθεται στο ίδιο 575.

²⁰ Γιώργος Χειμωνάς, *Ποιον φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, 52-3. Παρ' όλα αυτά ο ίδιος δεν διστάζει να αναφέρεται στη σχέση των δύο και να δια φωτίζει τους επιστημονικούς του όρους με αναφορές στα ίδια του τα κείμενα, όπως κάνει συχνά στη *Δύσθυμη αναγέννηση*.

²¹ Αυτό έχει σημειώσει ο Αριστηνός στο: Γιώργος Αριστηνός, *Εισαγωγή στην Πεζογραφία*, ό.π., 80-85, αλλά και η Εύη Βογιατζάκη, η οποία έχει ασχοληθεί με αυτά τα θεωρητικά κείμενα, βλ.:

προκειμένου να εξηγηθούν και να ερμηνευθούν πτυχές και όψεις της λογοτεχνικής του γραφής, με τον Παγανό να επισημαίνει για τους *Χτίστες* ότι «πίσω από τα συμφραζόμενα των εικόνων λανθάνουν επιστημονικοί προβληματισμοί για την εμφάνιση του Λόγου». ²² Συγκεκριμένα, θα απασχολήσει προκαταρκτικά η αντίληψή του περί *παροντικότητας* του λόγου, η οποία θα περιβληθεί με τις απόψεις του Μερλώ-Ποντύ, κυρίως με αναφορά στη ζωγραφική και εν γένει στην όραση και τελικά στην ίδια την τέχνη, η οποία αποκτά μία ευρύτερη, οντολογική σημασία στην αντίληψη του Χειμωνά. Σκοπός είναι η πραγμάτευση του ζητήματος της επαφής της λογοτεχνίας, ή, ορθότερα, του λόγου, με τη ζωγραφική στο μυθιστόρημα *Οι Χτίστες*, να μπει σε ισχυρά θεμελιωμένες βάσεις, διαφεύγοντας έτσι του ελλοχεύοντος κινδύνου κάθε διακαλλιτεχνικής απόπειρας, ο οποίος έγκειται στο να παραμείνει σε ένα επίπεδο διαισθητικού συσχετισμού των αναπαραστάσεων των δύο τεχνών.

Για τον Χειμωνά, απαραίτητη προϋπόθεση για να πραγματευτεί κανείς τον λόγο, είναι η σύνδεσή του με τη συνείδηση ως «παρουσία του κόσμου μέσα [στον άνθρωπο] και από [αυτόν τον ίδιο] ορατή παρουσία [του] μέσα στον κόσμο», μία διαρκής αλληλοδιείσδυση του εγώ στον κόσμο, η οποία θα αναγγείλει «την κατάκτηση και την κατοχή του *πράγματος*». ²³ Η συνείδηση βρίσκεται σε μία συνεχή και δυναμική κινητικότητα και ροϊκότητα, κάτι που συνιστά τη δημιουργική της ικανότητα και επιχειρεί ένα άνοιγμά της προς τον κόσμο, το οποίο (άνοιγμα) εκκινεί από ένα αίτημα κυριαρχίας. Ο λόγος είναι το μέσο της πραγμάτωσης αυτής της σύγκρουσης και συμπίπτει με τη συνείδηση, στον βαθμό που αποτελεί τη *λεκτική κρυστάλλωσή* της, ²⁴ την ακινητοποίηση σε σύμβολο (είτε ηχητικό, είτε γραπτό) της ασταμάτητης αυτής ροής, προς μία συγκεκριμένη κατοχή της πραγματικότητας. ²⁵ Σε αυτές τις συναντήσεις της συνείδησης του υποκειμένου με τον κόσμο «μια νέα μορφή προβάλλει στην αστραπή της παρούσας στιγμής». ²⁶ Η λέξη γίνεται, υπ' αυτήν την έννοια, μία ονομασιακή *έκρηξη*, η οποία όμως ποτέ δεν τελεσφορεί ολοκληρωτικά, επειδή συνείδηση και κόσμος δεν είναι δυνατόν να συμπέσουν απολύτως, καθώς πάντα κάτι θα διαφεύγει εξαιτίας της εγγενούς παραφασίας της γλώσσας. ²⁷

Η συνείδηση, όμως, ως αυτή η διαρκής κινητικότητα, όπως συχνά επαναλαμβάνει ο Χειμωνάς, οφείλει να γίνει αντιληπτή ως πάντοτε και κατανάγκην ενεστώς, θεμελιωμένη δηλαδή στο παρόν. ²⁸ Η συνείδηση ως παρόν «τείνει να

Evi Voyatzaki, *The Body in the Text: James Joyce's Ulysses and The Modern Greek Novel*, Thesis, University of Warwick, 2000, 181-195 και Εύη Βογιατζάκη: «Ο Γιατρός Ινεότης του Γ. Χειμωνά και η γραφή του Joyce», *Σύγκριση* 13 (2002), 226-257. Μία ανάλογη εργασία έχω επιχειρήσει με αφορμή το πεζογράφημα *Ο αδελφός* στο: Πάνος Σταθάτος «Το θεωρητικό υπόβαθρο και η γενετική στιγμή της τέχνης στο πεζογράφημα *Ο αδελφός* του Γιώργου Χειμωνά: Μελέτη στο πεζογράφημα και στα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής», *Ερωφίλη*, τχ. 1, 2020, 190-216.

²² Γιώργος Δ. Παγανός, «Γιώργος Χειμωνάς. Παρουσίαση-ανθολόγηση», *ό.π.*, 271.

²³ Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984, 14. Και παρακάτω: «Λοιπόν, συνείδηση είναι συνάντηση του ανθρώπου με τον κόσμο, διάλυση της ανθρώπινης ουσίας μέσα στην παγκόσμια ουσία – αποκάλυψη, ταύτιση, κατάκτηση και αναφαίρετη κατοχή, παρόν», στο ίδιο 24.

²⁴ Στο ίδιο 25.

²⁵ Στο ίδιο 31.

²⁶ Στο ίδιο 16.

²⁷ Βλ.: Γιώργος Χειμωνάς, *Η δύσθυμη αναγέννηση*, *ό.π.*, 33-36. Για την εγγενή παραφασία της γλώσσας βλ. στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, *ό.π.*, 85-90.

²⁸ Αυτό σχετίζεται και με την εγκεφαλική λειτουργία. Κατά τον Χειμωνά, η κεντρική λειτουργία του εγκεφάλου είναι παροντική και συνίσταται στην *παροντοποίηση* του παρόντος εκείνου στο

εγκατασταθεί για πάντα, έξω χρόνου και χώρου, απορροφώντας το ζεύγος υποκείμενο-αντικείμενο, σπάνοντας τους λώρους του». Υπό αυτήν τη λογική, οι έννοιες του Χώρου και του Χρόνου είναι αντίθετες με τη συνείδηση ως καταστατικό παρόν και οφείλουν να αντικατασταθούν, ο πρώτος με την *έκταση*, ως τη «θεματική» επικράτηση ενός από τα περιεχόμενα, εις βάρος άλλων που απωθούνται στην περιφέρεια, ενώ ο δεύτερος με την *ένταση* του παροντικού βιώματος σε διαφορετικές κλίμακες διαύγειας και εντοπισμού.²⁹ Όσον αφορά στην αντιληπτική φορά της συνείδησης, «[μ]όνη διάσταση του χρόνου είναι το παρόν».³⁰ Κατ' επέκταση, το παρόν της συνείδησης είναι εκτός του χρόνου (κατά τη δεδομένη αντίληψη του χρόνου ως διαδοχή παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος) ως άχρονο και συνίσταται μόνο στην ταυτοχρονία του σημαντικού πεδίου, στο διαρκές παρόν της ατομικής συνείδησης.³¹ Πτυχές αυτής της αντίληψης μπορεί να παρατηρήσει κανείς και στον αφηγηματικό χρόνο του Χειμώνα. Όπως επισημαίνει η Σουλογιάννη για τον χρόνο στο αφηγηματικό σύμπαν του Χειμώνα, «αυτός [ενν. ο χρόνος] δεν κατατέμενεται από τη διάκριση των κοινών χρονικών βαθμίδων, αλλά ισχύει ως κειμενικός χρόνος, στο πλαίσιο του οποίου το παρελθόν και το μέλλον συγκλίνουν σε ένα σημείο διαρκώς παρόν».³² Αυτός ο παροντικός χρόνος, όπως έχει καταδειχθεί με αναφορές στα επιστημονικά κείμενα του συγγραφέα,³³ έχει ένα πολυσήμαντο συνειδησιακό περιεχόμενο.

Με τα παραπάνω συμφραζόμενα, λόγος καθίσταται η εν τω παρόντι χρόνω, αέναα κινούμενη απόπειρα ακινητοποίησης των νοημάτων, κατά τη βιωματική συνάντηση του υποκειμένου της συνείδησης με τον κόσμο. Κατά τον Χειμώνα, στην περιπλάνησή της στον κόσμο, η συνείδηση συναντά (και πολύ περισσότερο “βιώνει”) καταστάσεις και πράγματα, τα οποία δεν είναι ποτέ σε θέση να γνωρίσει καθαυτά, καθώς αναγκάζεται να τα μεταβάλει σε συνειδησιακή ύλη, αποκόβοντάς τα από τον κόσμο, από την κοσμική τους ουσία.³⁴ Στο ίδιο πλαίσιο, η φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ, επιχειρεί να υπερβεί τους διχασμούς του αντικειμενισμού (που δίνει έμφαση στην ύλη) και του ιδεαλισμού (που δίνει έμφαση στο πνεύμα),³⁵ μελετώντας διεξοδικά το σώμα και τη γλώσ-

οποίο επιτυγχάνεται η (πάντοτε ελλιπής και ατελής) ένωση, η σύνδεση, εντέλει η ταύτιση σημασίας και λέξης, ενώ οι λειτουργίες του εγκεφάλου είναι ενεστώσες, και ο κόσμος είναι απ' την αρχή ως το τέλος του ένα ατελείωτο και αιώνιο παρόν. Βλ. αναλυτικότερα: Γιώργος Χειμωνάς, *Μάθημα έβδομο και τελευταίο, Ο χρόνος και το σύμβολο*, Αθήνα, Ράππα, 1985, 93-109.

²⁹ Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 18. Στις έννοιες της έντασης και της έκτασης είναι εμφανής ο απόηχος της φιλοσοφίας του Bergson. Η διαύγαση της σχέσης του Χειμώνα με τον Bergson θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μια μελλοντική ανάλυση.

³⁰ Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, ό.π., 579.

³¹ Γιώργος Χειμωνάς, *Η δύσθυμη αναγέννηση*, ό.π., 48-52. Κατά την ακριβή διατύπωση του Χειμώνα: «το άχρονο παρόν της συνείδησης –δηλαδή έναν χρόνο ανοιχτό όσο θα διαρκεί η απουσία–, η οποία μετατρέπεται σε χρόνο ταυτοχωρίας έναν χώρο ταυτοχρονίας που είναι η ταυτόχρονη πολυσημία του σημαντικού πεδίου», στο ίδιο 50-1.

³² Άλκηστις Σουλογιάννη, *Ο δημιουργικός λόγος του Γιώργου Χειμώνα: Θεωρία και εφαρμογή*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1997, 90.

³³ Πρβλ. ακόμα: «Αυτή η σύγχυση, που ο λόγος μόνο με αντιφάσεις μπορεί να περιγράψει [...] μέσα σε κάτι σαν χώρο, όπου σ' ένα παγκόσμιο παρόν διασταυρώνονται οι εκβολές παρελθόντος και μέλλοντος –η μνήμη του παρελθόντος που όλα τα παρόντα τα ποιεί, και η φαντασίωση του μέλλοντος, που ένα άλλο παρόν πάντοτε θα προκαλεί– μέσα σ' ένα σώμα που περιέχει την κίνηση, χωρίς το ίδιο να κινείται» στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 16.

³⁴ Στο ίδιο 45-7. Πρβλ. και τη φράση «Το Πράγμα είναι δικό μου, η ουσία του είναι του Κόσμου: ποτέ δεν θα μου ανήκει», 47.

³⁵ Για μία σύντομη σύνοψη αυτών, όσον αφορά στις αισθητικές θεωρίες βλ. Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ.: Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης,

σα προκειμένου να υπερβεί τη διχοτομία μεταξύ αντικειμένου και υποκειμένου,³⁶ κάτι που στο ύστερο έργο του θα γίνει εφικτό με τον όρο του *χιάσματος*.³⁷ Η φαινομενολογική *αναγωγή* που εισήγαγε ο Έντμουντ Χούσερλ είναι αδύνατη, καθώς ο κόσμος είναι ήδη εκεί, και το ζητούμενο είναι πώς τον αντιλαμβάνεται σωματικά και αντιληπτικά ο άνθρωπος.³⁸ Κατά τον Μερλώ-Ποντύ, η όραση παίζει σημαντικό ρόλο, όχι όμως ως ένας φωτογραφικός φακός, αλλά ως εμβάθυνση και παραμόρφωση του πράγματος και του κόσμου κατά το αντιληπτικό δοκούν. Παρότι αναγνωρίζεται ο συνδυασμός των αισθήσεων υπό τον ευρύτερο άξονα της συναισθησίας, η όραση κατέχει προνομιούχα θέση για τον Μερλώ-Ποντύ, συνδεδεμένη με μία ορισμένη χρήση του βλέμματος,³⁹ καθώς το μάτι είναι αυτό που βλέπει, ρόλος του βλέμματος όμως είναι να επεξεργαστεί το φαινόμενο και να εκφράσει μία πτυχή του.⁴⁰ Εδώ ο καλλιτέχνης, και δη για τον Μερλώ-Ποντύ ο ζωγράφος, κατέχει το ιδιαίτερο αυτό είδος όρασης που καταφέρνει να εισδύει στον κόσμο και στα πράγματα, εκμαιεύοντάς τους *μία* βαθύτερη πραγματικότητα, η οποία υπερβαίνει τη συνηθισμένη και συγκροτημένη όψη του κόσμου.⁴¹ Κάνοντάς το, «δίνει ορατή ύπαρξη σε αυτό που η κοινή όραση πιστεύει ως αόρατο»⁴² και έτσι, καθιστά «προσιτό στους ανθρώπους το θέαμα στο οποίο συμμετέχουν, δίχως όμως να το βλέπουν».⁴³ Η θέση του συγγραφέα για την όραση θα προσλάβει ευρύτερες οντολογικές διαστάσεις στο ύστερο έργο του *The Visible and the Invisible*, όπου θα αναπτυχθεί η αλληλουχία ορατού και αοράτου και όπου η ορατότητα θα συμπεριλάβει τη μη ορατότητα και όπου «το να βλέπεις είναι πάντα κάτι παραπάνω από ό,τι βλέπει κανείς».⁴⁴

επιμ.: Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 350-62. και Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Σκέψη και προοπτική. Από το quattrocento στο ηλεκτρονικό novecento*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, 315-52, αλλά και Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, Αθήνα, Έννοια, 2008, 15-70.

³⁶ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ: Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Νήσος, 2016, 309.

³⁷ Για την έννοια του *χιάσματος* βλ. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed.: Claude Lefort, transl.: Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston, 1968. Για την εφαρμογή της έννοιας του *χιάσματος* στα συμφραζόμενα της παρούσας εργασίας, βλ. το κεφ. Β.

³⁸ Βλ. τον πρόλογο, στο Μερλώ-Ποντί, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, 15-36. Η συζήτηση που αφορά τη φαινομενολογία είναι ευρύτερη από το πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Επ' αυτού μπορεί κανείς να ανατρέξει σε ένα ευσύντοπο άρθρο: Αλέκα Μουρίκη, «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατολογική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, τχ. 6, 1990, 73-87.

³⁹ Για την προνομιούχα θέση της όρασης βλ. Μερλώ-Ποντί, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, 387.

⁴⁰ Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Σκέψη και προοπτική*, *ό.π.*, 333. Πρβλ. ακόμα: «η όραση δεν είναι τίποτα χωρίς μια ορισμένη χρήση του βλέμματος», Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, 385.

⁴¹ Για το ιδιαίτερο βλέμμα του καλλιτέχνη βλ. στο ίδιο (Δεληγιώργη, 333) και επίσης Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού*, *ό.π.*, 146.

⁴² Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ.-εισ.: Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, (ΜΠ) 73. Στον βαθμό που τα δύο κείμενα τοποθετούνται, το πρώτο («Η αμφιβολία του Σεζάν») στην αρχή της φιλοσοφικής πορείας, συσχετιζόμενο με τη *Φαινομενολογία της αντίληψης* και το δεύτερο («Το μάτι και το πνεύμα») στην ύστερη φάση του Merleau-Ponty, συνδεδεμένο άρρηκτα με την οντολογία του συγγραφέα στο *The Visible and the Invisible*, οι παραπομπές θα σημειώνουν το συγκεκριμένο άρθρο, παραπέμποντας στην παρούσα συνδυαστική έκδοση.

⁴³ Στο ίδιο (ΑΣ), 45.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, *ό.π.*, 247 και 261.

Έχοντας στον νου τα παραπάνω και συνθέτοντας τις απόψεις του Χειμωνά περί τέχνης και λόγου, η τέχνη καθίσταται ένα αντιληπτικό⁴⁵ και αισθητηριακό-σωματικό⁴⁶ βίωμα της συνείδησης που, στην επαφή της με τον κόσμο, προκαλεί εν είδει *έκρηξης*⁴⁷ την παροντική ανάδυση μορφών (κρυσταλλωμένων σε λέξη-σύμβολο) ως σχολίων στο πραγματικό, που όμως καθίστανται τελικά «πραγματικότερα του πραγματικού». ⁴⁸ Συγκεκριμένα για τον Χειμωνά, η ζωγραφική, σε αντίθεση με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, έχει την ιδιάζουσα θέση «να επινο[εί] και να επιβάλει άλλους δραστικότερους τρόπους»⁴⁹ αντίληψης της πραγματικότητας, ακινητοποιώντας το συμβάν σε μία «εξαίσια ακινησία»⁵⁰ και καθιστώντας το ανεπανάληπτο. Βεβαίως αυτό για τον Χειμωνά δεν σημαίνει ότι η τέχνη είναι μία εμπειριστική διαδικασία, αυτούσια μεταφορά του βιώματος στο έργο τέχνης· όπως καθιστά σαφές και από φαινομενολογική, αλλά και από αμιγώς καλλιτεχνική σκοπιά, το βίωμα αποτελεί την πρώτη ύλη, η οποία όμως περνώντας στο έργο τέχνης μεταπλάθεται σε πεζογραφικό υλικό, σε μορφές που αναδύονται και αποκτούν αυτοτέλεια και αξία καθεαυτές. Η σημασία όμως της αίσθησης και του βλέμματος φαίνεται ακόμα στη σύμφυρσή τους με τον εγκέφαλο ως κέντρο του λόγου· σε μία επιστολή του στον Ίσαρη, πριν ακόμη γράψει τους *Χτίστες*, ο Χειμωνάς αναφέρεται στην ανάγκη να ξεπεραστεί «ο πεπτικός νους», η λογική του ανθρώπου να καταναλώνει, να αλλοιώνει και να αφομοιώνει, χάριν του «οπτικού νου, του αισθησιακού, ο οποίος αδιανόητα ορά». ⁵¹ Επομένως, η σύνδεση της όρασης και της νόησης στα παροντικά συμφραζόμενα της συνείδησης συνιστούν τη βάση της θεώρησης του Χειμωνά για τον λόγο και υποδεικνύουν την κίνηση προς μία ευρύτερη, οντολογική αντίληψη της τέχνης εν γένει, ως κάτι που εκκινεί μεν από το πραγματικό, καταφέροντας όμως να το υπερβεί.

Σύμφωνα με τον συγγραφέα, οι άναρχες εμπειρίες, οι ημίφωτες μετέωρες αισθήσεις είναι η βάση της βιωματικής του ύπαρξης στον κόσμο, όπου κατά τη συγγραφή μεταπλάθονται σε μυθιστορηματική ύλη με τρόπο που «να αποφαίνονται για την *ορατότητα* του Κόσμου». ⁵² Η εικόνα αυτή που θα καταστήσει κάτι ορατό «πρέπει να αποδίδει ό,τι οπτικό μπορεί να φανερωθεί από την ανθρωπινή ύπαρξη και κατάσταση και [να] υπακούει στους ρυθμούς μιας αισθητικής

⁴⁵ Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 113.

⁴⁶ Στο ίδιο 105.

⁴⁷ Για την έννοια της *έκρηξης* βλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ.-σημ.: Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, 149-151. Πρβλ.: «Τα έργα τέχνης δεν πλάθουν απλώς εικόνες ως κάτι διαρκές. Έργα τέχνης γίνονται επίσης καταστρέφοντας τις ίδιες τους τις συλλογές εικόνων· γι αυτό οι εικόνες τους συγγενεύουν βαθύτατα με την έκρηξη. [...] Τα σοκ που προκαλούν τα νεώτερα έργα τέχνης είναι η έκρηξη του φαινομένου που συνιστούν». Στο ίδιο 150.

⁴⁸ Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 99.

⁴⁹ Στο ίδιο. Η πλαγιογράφιση δική μου.

⁵⁰ Βλ.: Γιώργος Χειμωνάς: «Η βιογραφία της όρασής μου» (Ανέκδοτο κείμενο, από την εκπομπή «Μονόγραμμα» της Ηρώς και του Γιώργου Σγουράκη 1983), *Η λέξη*, τχ. 163 (Μάιος-Ιούλιος 2001) 375, όπου αναφέρεται στην «εξαίσια ακινησία της ζωγραφικής».

⁵¹ Βλ. στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Χειρόγραφα Ίσαρη*, ό.π., 120-1.

⁵² Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 114 με έμφαση στο «ορατότητα». Πρβλ.: «Υπάρχουν παντού τα συναισθήματά τους, οι λύπες τους, η ομορφιά τους, η ασχήμια τους, οι παραμικρές λεπτομέρειες μιας ψηλαφητής, υλικής, ανθρώπινης ζωής. Μόνο που αυτό το άμορφο, το άτακτο ανθρώπινο υλικό ζυμώνεται, χωρίς καθόλου να εξαφανίζεται, μέσα σ' ένα είδος γενικής απεικόνισης της ταραγμένης ανθρώπινης συνείδησης. Της ταραγμένης από θάνατο, από φόβο, από φτώχεια, από σπαρακτική λύπη, από πόλεμο, από διωγμό, από ό,τι μπορεί να είναι η πραγματική ιστορία του καθενός μας, η πραγματική ιστορία όλων μας», από: Γιώργος Χειμωνάς, «Η βιογραφία της όρασής μου», ό.π., 374-5.

της ιστορίας των ανθρώπων». ⁵³ Πρόκειται για μία εικόνα λεκτική σαφώς ⁵⁴ που να καθιστά όμως ορατό, ορατότατο μέσα στην υλικότητά του το θέμα-βίωμα του κειμένου. Όπως σημειώνει αλλού, η λογοτεχνική μετάπλαση που προκύπτει από τη συνάντηση συνείδησης και πράγματος, δηλαδή θα λέγαμε τηρουμένων των αναλογιών, βιώματος και έκφρασης, δεν συνιστά «μείξη» αυτών, αλλά ένα «τρίτο πράγμα», με τη δική του αυτοτέλεια. Μάλιστα μεταχειρίζεται τον νεολογισμό «βιομματικός», που συνδυάζει το «βίωμα» με το «όμμα», συμπλέκοντας την αισθητηριακή εμπειρία με την όραση, για να χαρακτηρίσει την ταυτόχρονη, παροντική διαδικασία διαχωρισμού και αλληλοσυσχετισμού «πραγματικότητας» και εμπειρίας κατά την εκφραστική δραστηριότητα, τη στιγμή που αυτό το τρίτο κάτι έρχεται στο φως αναδύμενο. ⁵⁵ Όπως σημειώνει, η εκφραστική διαδικασία της τέχνης ως προέκταση της αντιληπτικής διαδικασίας, μεταστρέφει το βίωμα και τις «βιομματικές εμπειρίες» σε έναν τρίτο όρο, ο οποίος δεν συνιστά μείξη του πράγματος και της αντίληψης για το πράγμα, αλλά κάτι με τη δική του αυταξία, το ανεξάρτητο πλέον καλλιτεχνικό δημιούργημα. ⁵⁶

Το σκίτσο του Γιώργου Χειμωνά *Η Βαλασά και ο Κήρυκας των «Χτιστών»*: Χιάσμα και αναστρεψιμότητα στον παραδειγματικό άξονα της *Pietà*

Έπειτα από την απαραίτητη θεωρητική διερεύνηση της σύγκλισης λογοτεχνίας και ζωγραφικής στο έργο του Γιώργου Χειμωνά, θα προχωρήσουμε στην καθαυτό διακαλλιτεχνική ερμηνεία, αξιοποιώντας το μοναδικό σωζόμενο σκίτσο του συγγραφέα το οποίο αναφέρεται σε μία συγκεκριμένη σκηνή του πεζογραφήματος. Πρόκειται για το εικαστικό έργο του Χειμωνά *Η Βαλασά και ο Κήρυκας των «Χτιστών»*, το οποίο σχετίζεται με τη στιγμή που η κόρη του κήρυκα Βαλασά σκίζει, όπως θα φανεί παρακάτω, το σώμα του πατέρα της. Συγκεκριμένα θα γίνει εστίαση στο απόσπασμα του πεζογραφήματος κατ' αντιπαραβολή με το εικαστικό έργο του Χειμωνά, αλλά και τον παραδειγματικό ζωγραφικό άξονα που αυτό ανοίγει, συνδέοντάς το με την *Pietà* του Μικ και τον πίνακα *Μορφέας ή Αποκαθήλωση* ⁵⁷ του Αλέξανδρου Ίσαρη. Ο συσχετισμός με την *Pietà* φαντάζει εύλογος λόγω της ομοιότητας των αναπαριστώμενων σωμάτων και της κειμενική αναφοράς «[σ]αν τήν πιετὰ» (βλ. παρακάτω). Ωστόσο και η επιλογή του Ίσα-

⁵³ Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 115.

⁵⁴ Πρβλ.: «Η αφηγηματική εικόνα, η λεκτική εικόνα έχει ένα βάθος, διαχυτικότητα, διακίνωση (είναι σωστή αυτή η λέξη;) που δεν την έχει η εικαστική εικόνα, δεν μπορεί να την πλησιάσει» στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, ό.π., 583.

⁵⁵ Βλ.: Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 15-6. Το επίθετο βιομματικός είναι κομβικό, καθώς φέρνει τη σκέψη του Χειμωνά απροσδόκητα κοντά με την επεξεργασία των εννοιών της σαρκός και του χιάσματος του ύστερου Merleau-Ponty της υπερδιαλεκτικής του ορατού και του αοράτου, αλλά και με την αίσθηση του Deleuze ως εκφραστικό μέσο υπέρβασης του αντικειμένου και του υποκειμένου. Ολόκληρο το απόσπασμα από τον Χειμωνά: «Οι βιομματικές καταστάσεις της πραγματικότητας μπορούν να ζωγραφισθούν σαν ένα μακρύ πτυσσόμενο Σκεύος, όπως οι κύλινδροι ενός τηλεσκοπίου, ο ένας να εμβάλλει στον άλλον κι ο ένας να εκδύεται τον άλλον, κά-θε φακός και μια πραγματικότητα φωτός κι όλοι μαζί οι φακοί: Ό,τι μπορεί το φως».

⁵⁶ Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 15-8.

⁵⁷ Στον ιστότοπο του Αλέξανδρου Ίσαρη αναφέρεται ως *Αποκαθήλωση* (<http://www.alexandrosissaris.gr/works.html>), ενώ στο βιβλίο *Αλέξανδρος Ίσαρης: Ζωγραφική 1984-1992*, Κείμενο: Αθηνά Σχινά, Αθήνα, *Ολκός*, 1993, 17, ως *Μορφέας*. Ειδικότερα ο τίτλος «Αποκαθήλωση» είναι και το δεύτερο όνομα του γλυπτού του Michaelangelo και δηλώνει εμπρόθετα την επιρροή του αναγεννησιακού γλυπτού στον Ίσαρη.

ρη δεν είναι καθόλου τυχαία· ο Χειμωνάς διατηρούσε μαζί του προσωπική σχέση, τουλάχιστον μέχρι το 1990, και ως εκ τούτου γνώριζε εκ του σύνεγγυς το έργο του. Στο πλαίσιο αυτής της σχέσης, ο Ίσαρης έχει φιλοτεχνήσει τα εξώφυλλα τριών μυθιστορημάτων του Χειμωνά,⁵⁸ ενώ με τη σειρά του ο τελευταίος έχει παραθέσει κείμενο για την πρώτη έκδοση έργων του Ίσαρη,⁵⁹ έχει γράψει στο περιοδικό *Η λέξη* μία κριτική για τη ζωγραφική του με τίτλο «Μετείκασμα»,⁶⁰ όπου διαφαίνονται κομβικές αντιλήψεις του συγγραφέα για τη ζωγραφική, ενώ ακόμη και η μοναδική σωζόμενη και πρόσφατα εκδομένη επιστολή του Χειμωνά στον Ίσαρη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ειδικά αναφορικά με την άποψη του συγγραφέα περί *οπτικού νου*, την οποία είδαμε παραπάνω.⁶¹

Σε έναν πρώτο χρόνο, και εφόσον το σκίτσο αναφέρεται σε μία πολύ συγκεκριμένη παράσταση των *Χτιστών*, δεν γίνεται να αποφευχθεί η σύγκριση κειμένου και σκίτσου στο επίπεδο του μύθου και της αφήγησης, πριν γίνει το πέρασμα στην καθαυτό διακαλλιτεχνική ανάλυση και ερμηνεία. Όπως έχει επισημάνει ο Χειμωνάς, ο κήρυκας έρχεται για να αναγγείλει κάτι στους ανθρώπους, όμως δεν μιλάει ποτέ μέσα στο πεζογράφημα,⁶² και έτσι η γλώσσα δεν μπορεί να γίνει το κοινό έδαφος της επικοινωνίας μεταξύ αυτού και του κόσμου ως άλλου.⁶³ Οι κόρες του αναλαμβάνουν να γίνουν οι διαμεσολαβήτριες της επικοινωνίας με τους ανθρώπους, η μόνη όμως η οποία έρχεται σε επικοινωνία μαζί του είναι η τρίτη και τελευταία, η Βαλασή, η οποία έρχεται σε σωματική, ένσαρπη επαφή με αυτόν, σκίζοντας το σώμα του και διανοίγοντάς το:

Οί άνθρωποι νά περιοριστοῦν! Δίκαιο εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Ἀναγγελία εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Ἀναγνωρίστε τὸν κήρυκα αὐτόν. Τὸν ἀναγγέλλω ἢ Βαλασὴ σκίζει τὸ δέρμα τοῦ κήρυκα. Σὰν πανὶ σκίζεται κι ἀνοίγει τὸ δέρμα του ἔπασσε μαλακὰ ἐπάνω στὴν ποδιά της. Σὰν τὴν πιετὰ ἔγερνε ἀπὸ πάνω του ἢ Βαλασὴ. Τὸν πλάγιαζε πάνω στὰ γόνατά της καὶ τὸ βγαλμένο δέρμα του ἄπλωνε στὴν ἀγκαλιά της κι ἔπεφτε καταγῆς καὶ ἄπλωνε στὸ χῶμα. Μὲ στρογγυλὲς μεγάλες πτυχὲς ποὺ σὰν σκάλες. Ρηχὲς μικρὲς δεξαμενὲς ὅπου ἐλίμναζε τὸ λιγοστὸ φῶς. Ὁ κήρυκας αἰσθάνεται τὸν σεβασμὸ τοῦ ἡλίου πρὸς τὸ σῶμα του. (Χ 387)

Το εικαστικό έργο του Χειμωνά *Η Βαλασή και ο Κήρυκας των «Χτιστών»* (βλ. παράρτημα, εικόνα 1), σχεδιασμένο το 1984, τρία χρόνια μετά την πρώτη έκδοση των *Χτιστών*, παρουσιάζει τη Βαλασή στο αφηγηματικό σημείο ακριβώς πριν

⁵⁸ Συγκεκριμένα τις τρίτες εκδόσεις των έργων: *Ο Γιατρός Ινεότης*, Αθήνα, Κέδρος, 1982³, *Ο α-δελφός*, Αθήνα, Κέδρος, 1982³ και *Οι Χτίστες*, Αθήνα, Κέδρος, 1982³.

⁵⁹ Αναφορά στο *Ίσαρης*, Κείμενο Γιώργος Χειμωνάς, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Τραμ, [σειρά: Νέοι Έλληνες ζωγράφοι], 1973.

⁶⁰ Βλ.: «Μετείκασμα», κείμενο του Γιώργου Χειμωνά για τη ζωγραφική του Αλέξανδρου Ίσαρη, *Η λέξη*, τχ. 4 (Μάης '81) 322-3. Ο Ίσαρης γράφει πως θεωρεί το κείμενο αυτό αζεπέραστο επισημαίνοντας χαρακτηριστικά ότι «Από τότε ως σήμερα γράφτηκαν πολλές κριτικές για το έργο μου, αλλά αυτό το κείμενο παραμένει αζεπέραστο. Μέσα σε λίγες γραμμές περιέχει όλα όσα θα μπορούσε να πει κανείς για τον τρόπο που δημιουργώ», στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Χειρόγραφα από το αρχείο του Αλέξανδρου Ίσαρη*, επιμ., μτγρ.: Ευριπίδης Γαραντούδης, Αθήνα, Ίκαρος, 2006, 23.

⁶¹ Όπως παρατίθεται στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Χειρόγραφα Ίσαρη*, *ό.π.*, 118-21. Η συγκεκριμένη έκδοση περιλαμβάνει το κείμενο του Αλέξανδρου Ίσαρη, «Ο κόσμος να γίνει εικόνα», όπου περιγράφεται από τον ζωγράφο η πορεία της σχέσης που ανέπτυξαν οι δυο τους, στο ίδιο 9-25.

⁶² Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, *ό.π.*, 578.

⁶³ Για τη γλώσσα ως το κοινό έδαφος της επαφής και της αναγνώρισης του άλλου, βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, 594.

σκίσει το σώμα του πατέρα της, όπως υποδεικνύεται από τη στάση του χεριού της που είναι απλωμένο ψηλά. Πρόκειται για ένα ασπρόμαυρο σκίτσο, όπου η μορφή της Βαλασής απεικονίζεται με τους εικαστικούς τρόπους του *εξπρεσιονισμού*, με το εκτεταμένο χέρι της να σχεδιάζεται διογκωμένο και ιδιαίτερα μακρύ, ενώ στο σύνολό της η λιπόσαρκη αυτή φιγούρα παρουσιάζεται ιδιαίτερα απειλητική, κάτι που συνδέεται με την πράξη της, καθώς στο πεζογράφημα η μόνη περιγραφή της Βαλασής εστιάζει στα χαρακτηριστικά του προσώπου της:

Ἡ τρίτη κόρη τὴν ἔλεγαν Βαλασὴ. Ἡ γυναίκα αὐτὴ ἔχει πάρα πολλὰ μαλλιά. Γκρίζα καὶ τὰ ἀφήνει μακρὰ κι ἀχτένιστα. Ὅπως οἱ γυναῖκες ποὺ ὅταν ταραζόνται λύνουν τὰ μαλλιά τους. Φορᾶ μικρὰ σκουλαρίκια μὲ ρουμπίνι. Τὰ πάνω της βλέφαρα κατέβαιναν διπλώνοντας καὶ ἔκρυβαν τὰ μάτια. Γι' αὐτὸ τὸ πρόσωπό της ἔδειχνε διαρκῶς σὰν μιὰ ἀπάθεια. Σκύβει τὸ ἀνέπαφο πρόσωπό της πάνω ἀπὸ τὸν κήρυκα. Τὸν περιτυλίγει μὲ τὸ σῶμα της οἱ ἄνθρωποι εἶναι τρομαγμένοι ἐδῶ. Ἄς μὴ κουνηθοῦμε. Νὰ μείνουμε ἐδῶ ἀκίνητοι σ' αὐτόν ἐδῶ τὸν εὐλογημένο τόπο μέχρι νὰ ἔρθει νὰ μὰς βρεῖ ὁ θάνατος. (X 387)

Κατ' αντιστοιχία, στο σκίτσο τα μακρὰ μαλλιά χρωματίζονται με ένα έντονο μαύρο και, πέφτοντας χαμηλά, συγχέονται με την απόπειρα σχεδίασης της σκιάς που αφήνει ο κήρυκας. Μάλιστα, η μαύρη μορφή περιβάλλει περιμετρικά τη Βαλασὴ λειτουργώντας ως μία αόρατη φιγούρα που βρίσκεται από πίσω της, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι το δεξί της άκρο διαμορφώνει ένα είδος κοντού χεριού. Στο κείμενο τα μάτια που φαίνονται σαν να κρύβονται από μία υπερτροφία των βλεφάρων, τρέπονται στη σκιτισογράφηση σε ένα έντονο μαύρο που περιβάλλει τις κόγχες τους. Συσκοτίζοντας έτσι τα μάτια, ο Χειμωνάς φαίνεται ότι επιδιώκει να πετύχει την απάθεια που σημειώνεται, ενώ από το στόμα της Βαλασής διαχέεται μία μαύρη ουσία, πιθανόν σχετική με τον λόγο που αυτή εκφέρει.

Παρ' όλα αυτά, η απεικόνιση της κεκλιμένης στάσης του σώματος του κήρυκα στα πόδια της Βαλασής, και πολύ παραπάνω η παρομοίωση που εντάσσεται εντός του κειμένου «[σ]αν τὴν πιετὰ» διανοίγει έναν παραδειγματικό άξονα που εκκινεί από το γλυπτό *Pietà* του Μικελάντζελο, το πρωτόλειο και μοναδικό ενυπόγραφο έργο του μεγάλου αυτού καλλιτέχνη, το οποίο σήμερα βρίσκεται στην είσοδο του καθεδρικού ναού του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό (βλ. παράρτημα, εικόνα 2). Η “διακειμενική”⁶⁴ ανάγνωση των ζωγραφικών πινάκων στο πλαίσιο της άποψης του Λουί Μαρέν, ότι «δεν μπορούμε να διαβάσουμε έναν πίνακα παρά μόνο ανατρέχοντας σ' όλους τους πίνακες, σ' όλη τη ζωγραφική»,⁶⁵ αλλά και της συμφυούς θέσης του Μερλώ-Ποντύ ότι «όλοι οι χρόνοι ανήκουν σε ένα και το αυτό σύμπαν [...] [Ο] κλασικός και ο μοντέρνος ανήκουν στο

⁶⁴ Ο όρος του διακειμένου χρησιμοποιείται εν προκειμένω καταχρηστικά: σαφώς και δεν πρόκειται για κείμενα, αλλά για ζωγραφικούς πίνακες. Η σύνδεσή τους όμως έγκειται στη σχέση είτε των αναπαριστώμενων μορφών, είτε των υλικών, είτε ακόμα και του χρώματος σε έναν άξονα ομοιοτήτων που δηλώνουν και διανοίγουν σχέσεις. Βλ. Louis Marin, ο οποίος στο πλαίσιο του παραδειγματικού άξονα του ζωγραφικού συστήματος δέχεται τον όρο της διακειμενικής ανάγνωσης, στο: Louis Marin, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μτφρ.: Άννα Καφέτση, *Σπείρα* 1 (Καλοκ. 1984) 66-70 (όλο το άρθρο σελ. 55-90).

⁶⁵ Βλ. στο ίδιο 79 με την απαραίτητη μεθοδολογικά συμπλήρωση «με τη μόνη διαφορά ότι όλοι αυτοί οι πίνακες αποκτούν νόημα μόνο μέσα από αυτήν την συγκεκριμένη ανάγνωση», την οποία ενστερνίζεται η παρούσα εργασία.

ζωγραφικό σύμπαν, νοημένο ως ένα μοναδικό καθήκον από τα πρώτα σχέδια σε τοιχώματα σπηλαίων μέχρι τη “συνειδητή” ζωγραφική μας»,⁶⁶ προσφέρει σημαντικά ερμηνευτικά εφόδια στην εκάστοτε διακαλλιτεχνική προσέγγιση. Ο συγκεκριμένος παραδειγματικός-διακειμενικός άξονας σαφώς δεν αφορά μόνο στη θεματική (δηλ. στην ταυτότητα των αναπαριστωμένων μεγεθών), αλλά και στο (μορφικής τάξεως) αναπαραστατικό σύμπλεγμα των στάσεων των σωμάτων, και συνδέει το γλυπτό του Μικελάντζελο με την Παναγία που κρατάει στα πόδια της τον νεκρό Ιησού με το σκίτσο του Χειμωνά και τη Βαλασή που κρατάει τον κήρυκα. Στο ενδιάμεσο των δύο πινάκων θα μπορούσε να ενταχθεί ο πίνακας του Αλέξανδρου Ίσαρη *Μορφέας ή Αποκαθήλωση* που φτιάχτηκε το 1979 (χρονιά που πρωτοεκδόθηκαν οι *Χτίστες*) και απεικονίζει μία μορφή να κρατάει στα χέρια της μία άλλη και να σκύβει από πάνω της κοιτώντας τη στο πρόσωπο (βλ. παράρτημα, εικόνα 3). Ο Χειμωνάς φαίνεται να αναφέρεται στο «Μετείκασμα» (δηλαδή στο άρθρο του στη *Λέξη* για το έργο του Αλέξανδρου Ίσαρη) στον τελευταίο αυτόν πίνακα γράφοντας για «το σώμα [που] θα γείρει πίσω και θα εγκαταλειφθεί στη θήκη ενός άλλου σώματος, με μίαν εξαισία άφραση», ενώ και η κομβική καταληκτική φράση του κειμένου φαίνεται να σχετίζεται με την παράσταση του εν λόγω εικαστικού έργου:

Θεωρώ πως ο Αλέξανδρος Ίσαρης ανήκει σε μια αναγεννησιακή τάξη ζωγράφων, εκείνων που ανατοποθετούν το αίτημα της Τέχνης για την ανθρωπομορφική στερέωση του κόσμου. Πρόκειται για έναν ανθρωπομορφισμό εικαστικό, αλλά κυρίως ιδεολογικό (περισσότερο παρά ψυχολογικό): στεγάζει τον κόσμο κάτω από την ανθρώπινη μορφή, που την τεντώνει μέχρι να σκιστεί και να φανεί το ξένο.⁶⁷

Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, στη ζώσα ιστορικότητα της ζωγραφικής, ενταγμένη στο ενιαίο σύμπαν της, κάθε πίνακας που έρχεται σε εμπρόθετη επαφή με την παράδοση, εισέρχεται σε μία διπλή διαδικασία: αφενός *αναβιώνει* και *αναλαμβάνει*, αντλεί από τη δύναμη του εκάστοτε πολιτισμικού δημιουργήματος, και αφετέρου *αναπροωθεί*, μεταστρέφει αυτή την παράδοση, την αναζωογονεί, προσφέροντας *κάτι ακόμα*, προσαρμόζοντάς τη σε καινούργια συμφραζόμενα.⁶⁸ Σε έναν πρώτο χρόνο τα έργα στρέφουν το ερευνητικό ενδιαφέρον στην ταυτότητα των εικονιζόμενων προσώπων. Σε αυτό το επίπεδο η νεαρή Παναγία κρατάει στα πόδια της τον Ιησού Χριστό, κοιτώντας τον με έναν ήρεμο θρήνο, ο οποίος εξαιτίας της μορφικής επεξεργασίας του υλικού διευρύνεται και στη γενικότερη σχέση της μητέρας που χάνει το παιδί της. Από την άλλη, η αφήγηση και το ανάλογο σκίτσο του Χειμωνά κάνουν μία αντιστροφή της σχέσης μάνας (καθισμένο σώμα) και γιου (κεκλιμένο σώμα), καθώς η κόρη είναι αυτή που κρατάει τον πατέρα της. Το σημαντικό είναι ότι, συνδεόμενη με την παράσταση της *Pietà*, η σκηνή αντλεί από την κοσμική δύναμη του ελέους, κάτι που αντιστρέφει την αποκωδικοποίηση της, φαινομενικά βίαιης, πράξης του σκισίματος του κορμιού. Με τη σειρά του, ο κήρυκας, ένα ον που έτσι κι αλλιώς πλάθεται με μυθολογικά, κοσμογονικά και μεσσιανικά στοιχεία,⁶⁹ συνδέεται με το πρόσωπο του Χριστού και τη θρησκευτική παράσταση και έτσι το σκίσιμό του αντλεί από τη

⁶⁶ Merleau-Ponty, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, 236.

⁶⁷ Γιώργος Χειμωνάς, «Μετείκασμα», *ό.π.*, 322-3.

⁶⁸ Βλ.: Merleau-Ponty, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, 236-7.

⁶⁹ Βλ. Δημήτρης Μαρωνίτης, *Η πεζογραφία του Χειμωνά*, *ό.π.*, 25.

δυναμική της θυσίας ως ιδιόμορφης, αναγκαίας πράξης βίας χάριν ενός ευρύτερου συνόλου. Στη χριστιανική αφήγηση πρόκειται για σύνολη την ανθρωπότητα, ενώ στους *Χτίστες* για την ολοκλήρωση της επικοινωνίας του κήρυκα με τον ίδιο τον Κόσμο. Κατά την εκπεφρασμένη λογική του Χειμωνά, και όπως θα φανεί και παρακάτω, το μερικό φαίνεται να γίνεται φορέας του ολικού.

Σε έναν δεύτερο χρόνο οφείλει να απασχολήσει η λογική των υλικών, η διαλεκτική της μορφής και του περιεχομένου, ο βαθμός στον οποίο η μορφή συμφύρεται και συνδέεται άρρηκτα με το περιεχόμενο.⁷⁰ Η *Pietà* του Μικελάντζελο είναι ένα από τα πλέον εμβληματικά γλυπτά της Αναγέννησης του οποίου η πλαστικότητα, οι πτυχώσεις και οι εκφράσεις στρέφονται όχι μόνο προς την πλευρά της χριστιανικής αφήγησης, αλλά περισσότερο στο ανθρώπινο αίσθημα του ελέους. Η στιλπνότητα του μαρμάρου, τα λεία και απαλά χαρακτηριστικά του νεανικού προσώπου και η τρισδιάστατη απεικόνιση του αναγεννησιακού γλυπτού προσδίδουν στην *Pietà* την ουμανιστική της διάσταση, καθώς η επιλογή του νεανικού προσώπου της Παναγίας, τα σχετικά με τη μητέρα του μικρού σώματος του Χριστού και η αποβολή των σημαδιών του μαρτυρίου, επεκτείνουν τον θρήνο.⁷¹ Δεν πρόκειται απλώς για τον θάνατο του θεανθρώπου, αλλά για τον θάνατο ενός νεαρού άνδρα ο οποίος κείται στα πόδια της επίσης νεαρής μητέρας του. Ο πίνακας του Ίσαρη, με τη σειρά του, μετα-θέτει τη θρησκευτική αναφορά στον αρχαιοελληνικό μύθο κρατώντας το μορφικό σύμπλεγμα των σωμάτων. Μεταφέροντας τη συμπλεγματική παράσταση από το τρισδιάστατο μάρμαρο στον δισδιάστατο πίνακα, το έργο του Ίσαρη χάνει εκ των πραγμάτων ένα μέρος της υλικότητας και της πλαστικότητας της γλυπτικής. Εντούτοις ο πίνακας του Ίσαρη φαίνεται, κατά τη μερλωποντιανή λογική, να *αναβιώνει* την έννοια του ελέους και να *αναλαμβάνει* από τη δυναμική της αναγεννησιακής παράδοσης.⁷² Στην περίπτωση μάλιστα που ο πίνακας έχει το όνομα *Μορφέας*, δηλαδή συνιστά μία απεικόνιση του θεού των ονείρων, ο οποίος κρατάει στα χέρια του τον ονειρευόμενο, ειδικότερα το πάνω μέρος του πίνακα με τις θραυσματικές, μη αναπαραστατικές μορφές, προσδίδει στο έργο μία επιπλέον σχέση με το *Όνειρο* ή *Ενύπνιον*,⁷³ είτε ως απόπειρα αναπαραστάσεως των φευγαλέων ονειρικών εικόνων, είτε ως κατάλοιπα της μεταμόρφωσης του Μορφέα κατά το όνειρο (βλ. παράρτημα, εικόνα 4).⁷⁴

⁷⁰ «Αυτό που κάνει τα έργα τέχνης κοινωνικά σημαντικά είναι το περιεχόμενο που μιλάει μέσα από τις μορφολογικές δομές του» στο: Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ.-σημ.: Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, 390. Γενικά για τη σχέση μορφής και περιεχομένου στα έργα τέχνης και την πρωτοκαθεδρία του πρώτου σε σχέση με το δεύτερο βλ. συνολικά στο ίδιο 235-279.

⁷¹ Για την *Pietà*, βλ. ενδεικτικά: Michael Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame, 1475-1534*. New Haven: Yale University Press, 2011, 31-7 και William E. Wallace, "Michelangelo's Rome Pietà: Altarpiece or Grave Memorial?" in *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, ed. Steven Bule, Alan Phipps Darr and Fiorella Superbi Gioffredi, Florence, 1992.

⁷² Στο μετέπειτα έργο του Αλέξανδρου Ίσαρη, η εμπρόθετη σχέση του με τους πίνακες της Αναγέννησης θα γίνει ακόμα περισσότερο εμφαντική καταλήγοντας να αποτελεί ταυτοτικό κομμάτι της ζωγραφικής του στα αναπαραστατικά κομμάτια του. Βλ.: Αθηνά Σχινά, «Τοπία της Χίμαιρας», στο Αλέξανδρος Ίσαρης, *Ζωγραφική 1984-1992*, ό.π., 7-14 και Αλέξανδρος Κωτίδης: «Αλέξανδρος Ίσαρης: Τα όρια της αναπαραστάσεως», στο Ίσαρης, *Ζωγραφική 1994-1999*, ό.π., 45-50.

⁷³ Για άλλη μια φορά, η αμφισημία προκύπτει από τους διαφορετικούς τίτλους: *Όνειρο* στον ιστοτόπο <http://www.alexandrossissaris.gr/works.html> και *Ενύπνιον* στην έκδοση: Αλέξανδρος Ίσαρης, *Ζωγραφική 1994-1999*, Κείμενο Αντώνης Κωτίδης, Αθήνα, Εξάντας, 1999, 26.

⁷⁴ Για τη σχέση του Αλέξανδρου Ίσαρη με το όνειρο και το ερμηνευτικό σφάλμα της σύνδεσής του με το ασυνείδητο, βλ. από τη συνέντευξή του: «Η ζωγραφική μου βρίθεται από ονειρικές συν-

Με τη διαμεσολάβηση του εικαστικού έργου του Χειμωνά η φράση από το «Μετείκασμα» ότι «[η ζωγραφική του Ίσαρη] στεγάζει τον κόσμο κάτω από την ανθρώπινη μορφή, που την τεντώνει μέχρι να σκιστεί και να φανεί το ξένο» μπορεί να λειτουργήσει ως ερμηνευτικός προβολέας του αποσπάσματος από τους *Χτίστες*. Ο πίνακας του Ίσαρη αποκτά έτσι τρεις προεκτάσεις: 1) ως *Αποκαθήλωση* “συνομιλεί” διακειμενικά με το σύμπλεγμα της *Pietà*, αντλώντας από το έλεος, 2) ως *Μορφέας* συνδέεται θεματικά και κυρίως τεχνοτροπικά στο εσωτερικό του έργου του με το *Όνειρο* ή *Ενύπνιον*,⁷⁵ ενώ 3) η ερμηνευτική ανάγνωση του Χειμωνά τον συνδέει, εν όλω, με την πράξη του σκισίματος από τους *Χτίστες*. Στο τελευταίο ενισχυμένο αυτό επίπεδο, το οποίο επικοινωνεί με τα δύο προηγούμενα, κάνοντας μία αντιμετάθεση των όρων, η ξαπλωμένη ανθρώπινη μορφή εκπροσωπεί αλληγορικά τον κόσμο, ο οποίος τεντώνεται, εξακτινώνεται από την όρθια μορφή του ανθρώπου που στέκει από πάνω της, ώσπου να σκιστεί και να φανεί το ξένο, το αλλότριο το οποίο αυτή συνιστά και το οποίο επιμελώς αποκρύπτει κάτω από τον ανθρωπομορφισμό της.

Τόσο η σκηνή των *Χτιστών*, όσο και η διατύπωση στο «Μετείκασμα» που αφορά στο έργο του Ίσαρη παρουσιάζουν εντυπωσιακή ομοιότητα με μία ακόμα φράση του Χειμωνά που αφορά εξειδικευμένα τον λόγο και τη λειτουργία του. Συγκεκριμένα, το παράθεμα από τα *Έξι μαθήματα για τον λόγο*:

Ο λόγος έχει την ιδιότητα [...] [ν]α βγάζει ολοζώντανο, σαν μέσα από σχισμένη ανθρώπινη κοιλιά, το α ν α τ ο μ ι κ ό σπλάχνο της πτώσης του ανθρώπου, να ε π ι δ ε ι κ ν ύ ε ι, βάφοντας ολόκληρο τον κόσμο, το αίμα του τρομαγμένου και αγριεμένου ανθρώπου. Αυτή, θέλω να πω, είναι η αξεπέραστη λειτουργία του λόγου: να περνά από το μερικό στο γενικό· από την καταγραφή στην ανακεφαλαίωση – από το πραγματικό στο πραγματικότερο.⁷⁶

Το ζήτημα της ερμηνείας της διατύπωσης οφείλει να συνδεθεί άρρηκτα, στο πλαίσιο της παρούσας διακαλλιτεχνικής ανάλυσης, με το λογοτεχνικό της ανάλογο, ήτοι τα αποτελέσματα που φέρει η θεματοποίηση του σκισίματος του ανθρώπου από τον λόγο, όπως μετατρέπεται στο λογοτεχνικό επίπεδο ως το σκίσιμο του κήρυκα από τη Βαλασή και αφορά τη σκηνή που ακολουθεί την παράσταση του εικαστικού έργου του Χειμωνά:

Πίσω από γυάλινες στιλπνές περιτονίες παραταγμένοι αρμονικά οὶ καστανοὶ μύες. Ὁ ἕνας συνέχιζε τὸν ἄλλον καὶ παράβγαινε νὰ πάει πὶδ

θέσεις, από ονειρικά μοτίβα, αλλά και από κοιμισμένους ανθρώπους που ονειρεύονται. Αυτή η ατμόσφαιρα, που εμφανίζεται συχνά στους πίνακές μου, παραπλάνησε τους τεχνοκριτικούς και τους ιστορικούς της Τέχνης, που με κατέταξαν στους σουρεαλιστές, πράγμα που δεν ευσταθεί. Μπορεί να υπάρχουν πολλά σουρεαλιστικά στοιχεία στη δουλειά μου, που παρ' όλ' αυτά εντάσσεται μάλλον στον χώρο του φανταστικού ρεαλισμού» στο: <https://diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/9603-oneirologio-isaris>

⁷⁵ Ως προς την δεύτερη αυτή προέκταση, στο αφιέρωμα στο περιοδικό *Η λέξη*, τχ. 4, οι πίνακες τοποθετούνται σε αντικριστές σελίδες (308-9) συνοδεύοντας δύο ποιήματα του Μανόλη Πρατικάκη (ο οποίος από την ιατρική του ιδιότητα γνώριζε τον Γιώργο Χειμωνά όπως σημειώνει ο ίδιος στο αφιέρωμα στον Χειμωνά από την εκπομπή της ΕΡΤ «Εποχές και συγγραφείς»), κάτι που υποδεικνύει για ακόμη μία φορά τη μεταξύ τους επικοινωνία εντός του ζωγραφικού corpus του Ίσαρη.

⁷⁶ Βλ.: Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 99. Οι εμφάσεις είναι του Γιώργου Χειμωνά.

κοντά στην κίνηση να την προλάβει που όλο έφευγε. Μέσα σε γαλαχτερές θήκες έφαινονταν άχνά οι μαύρες στέρνες των αιμάτων. Η Βαλασή έδειχνε τρέμοντας και παραμέριζε τα σπλάχνα του κήρυκα να άποκαλύψει και άλλα πιο βαθύτερα παρακαλούσε κι έτρεμε κι έδειχνε και όνόμαζε. Με μιάν εύλαβική άνατομία που άποθέωνε τον κήρυκα δικέφαλοι τρικέφαλοι κι έδω αυτοί οι τετρακέφαλοι. Οι μονομάχοι μύες κι έδω αυτοί οι Μείζονες. Οι άσπρες άρτηρίες άπ' όπου περνάει και φυσά ό άέρας των Έντοσθίων. Η κρεμασμένη Καρδιά κι αυτός έδω ό βάλτος της Σπλήνας και τό Ήπαρ! έδω μαζεύεται ό θυμός. Αυτός ό Ρόζος του άφαλου όπου έκόπηκε από τους άνθρωπους κι έδω στο βάθος της κοιλιάς. Ανατέλλουν τα χοντρά νεύρα του Ήλιου κι έδω τό βρώμικο αίμα της Φλεβός κι έδω οι Λάχνες κι ό καθάρος Λέμφος. Έδω μέσα στην Ευσεβή ό φώσφορος Μυαλός όμως έγώ. Όλα θα τα παραμελήσω και θα κοιτάξω αυτό έδω. Όλη μου την λύπη την χαρίζω γι' αυτό έδω τό νεύρο τό μικρό σκοινί θα τό άκολουθήσω τρέμοντας. Μη μου κοπεϊ και σπάσει κλαδάκι που δέν ξέρω από που έφύτρωσε και σέρνεται και προχωρά με κόπο κι όλο λεπταίνει και πάει να σβήσει και βασιλεύει στο πλάϊ του ματιου του πολυ μακρυά από τα δάκρυα κι ό,τι μπορεϊ και κάνει είναι αυτό εκεί τό μικρό τίναγμα αυτόν εκεί τον ταπεινό σπασμό στο τέλος του μετώπου. (X 387-8)

Η περιγραφή αυτή έχει έντονο ζωγραφικό χαρακτήρα, φέρνοντας τον Ίσαρη σε σημείο να σημειώσει ότι του θύμισε ένα πολύ μεταγενέστερο ζωγραφικό του έργο,⁷⁷ πιθανότατα τον *Επισκέπτη*, όπου ο Ίσαρης απεικονίζει με ακρίβεια το ανατομικό εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος ιδωμένου από την πλάτη μίας μορφής που περιδιαβαίνει ένα αποκαλυπτικό τοπίο (βλ. παράρτημα, εικόνα 5).⁷⁸ Ωστόσο, παρά την εύλογη διαίσθηση του Ίσαρη, το απόσπασμα των *Χτιστών* εγείρει ζητήματα που πάνε πέραν της αναπαράστασης. Το σκίσιμο του δέρματος από τη Βαλασή, καθιστά ορατή την εσωτερική ανατομία του σώματος του κήρυκα. Αυτή η εξωτερίκευση του εσωτερικού αποδίδεται με την πληθώρα των χρωμάτων που αφορούν το ανθρώπινο σώμα: οι καστανοί μύες, οι θήκες και οι μαύρες στέρνες των αιμάτων, οι άσπρες αρτηρίες, το κόκκινο αίμα. Από τα λόγια της Βαλασής γίνεται φανερή η σύνδεση με τον παραδειγματικό άξονα της *Pietà*, καθότι φαίνεται το δέος της ενώπιον της «εύλαβικής άνατομίας που άποθέωνε τον κήρυκα». Καθίσταται έτσι θεάτρια του εσωτερικού, του βάθους του σώματος, συγκεκριμένα των κρυμμένων οργάνων του σώματος, των οποίων η απόδοση είναι χαρακτηριστική: ως τα αυτοτελή μέρη του με τις ξεχωριστές τους λειτουργίες εμφανίζονται εν προκειμένω η πλήρης τους σύνδεση με το όλον του οργανισμού. Τα όργανα αναδύονται από το σκίσιμο ως παροντική έκρηξη του

⁷⁷ Αλέξανδρος Ίσαρης, «Ο κόσμος να γίνει εικόνα», *ό.π.*, 21-2.

⁷⁸ Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του: «Προσωπικά εστιάζω στο ανθρώπινο σώμα, είτε απεικονίζοντας την εξωτερική του όψη είτε την εσωτερική, διότι βρίσκω και τις ανατομικές λεπτομέρειες συγκλονιστικές ως μορφές» στο:

https://www.lifo.gr/articles/book_articles/266963/aleksandros-issaris-den-eimai-aisiodoksos-anthropos-oyte-kai-aisiodoksos-poiitis.

Μετά τη συγκεκριμένη του αναφορά ο Ίσαρης ζωγράφησε και σε άλλες περιπτώσεις έργα απεικονίζοντας το ανατομικό εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος, πάντα ιδωμένα από την πλάτη. Βλ. παραδειγματικά: *Ο ξένος*, 2013 και *Ο Βίνκελμαν στην Τεργέστη*, 2015, στο προσωπικό του ιστολόγιο: <http://www.alexandrosissaris.gr/works.html>.

φαινομένου και καθίστανται ορατά στο *εδώ και τώρα* του κειμενικού παρόντος (συνεχής επανάληψη του «αυτός έδω»), με τη Βαλασή να αναλαμβάνει μία λειτουργία δείξης που συνδέεται με την, κομβική για τον Χειμωνά, λειτουργία *κατονομασίας* («κι ξδειχνε κι όνόμαζε»).⁷⁹ Μάλιστα η (ανα)παράσταση των οργάνων γίνεται με ζωγραφικούς, υλικούς όρους (ενδεικτικά «Η κρεμασμένη Καρδιά», «ο βάλτος τής Σπλήνας», «τὰ χοντρά Νεῦρα» κ.ά.), και τα ίδια τα όργανα, έτσι όπως προσωποποιούνται και αναγράφονται με το πρώτο γράμμα κεφαλαίο, καθίστανται «ολοζώντανα», καθώς αναδύονται από τη σκισμένη κοιλιά του κήρυκα.

Η Βαλασή κινείται από την πανοπτική θέαση των οργάνων και τη μεταξύ τους σύνδεση στην οπτική προσήλωση και εστίαση («Όλα θὰ τὰ παραμελήσω καὶ θὰ κοιτάξω αὐτό έδω. Όλη μου τὴν λύπη τὴν χαρίζω γι' αὐτό έδω τὸ νεῦρο») σε ένα νεύρο που βρίσκεται «στο πλάϊ του ματιού». Αυτή η κίνηση από την εκ του μακρόθεν όραση προς την *εγγεία* και το *εκ του σύνεγγυς είναι*, που κατά τον Αγγελάτο συνιστά την κεντρική συνθήκη του περάσματος από το παράδειγμα της αναπαράστασης σε αυτό της (ανα)παράστασης,⁸⁰ προσδίδει στο εν λόγω νεύρο μία ορισμένη αυτοτέλεια. Είναι σαφής η σύνδεση του αποσπάσματος με τον «ιατρικό Χειμωνά»,⁸¹ ως επιστήμονα της νευρολογίας, και το ενδιαφέρον του συγγραφέα για την ανατομία του ανθρώπινου σώματος. Η ανατομική γνώση συντείνει στην ακρίβεια της περιγραφής,⁸² το πάθος όμως που προσδίδεται στον λόγο της Βαλασής πάει πέραν της ιατρικής αντίληψης για το σώμα, η οποία για τον Χειμωνά είναι αντικειμενική και δεν πρέπει να συγχέεται με τη συναισθηματική ή και διανοητική εμπειρία της λογοτεχνίας.⁸³ Στο δεύτερο αυτό επίπεδο το απόσπασμα από τους *Χτίστες* διαπνέεται από μία ιδιαίτερη έμφαση στο ανθρώπινο σώμα ως το «κίνητρο της τέχνης», και «[σ]αν ένα απτό, ψηλαφητό, υπαρκτό σημείο, όπου διασταυρώνονται όλα τα πράγματα του κόσμου».⁸⁴ Στο παραπάνω απόσπασμα, ο «οπτικός-αισθητηριακός νους» φαίνεται να είναι σε πλήρη ενέργεια. Ο οπτικός νους, ένα πιθανό τρίτο μάτι που οριοθετεί ένα εσω-

⁷⁹ Για τη λειτουργία κατονομασίας βλ.: Γιώργος Χειμωνάς, *Η δύσθυμη αναγέννηση*, ό.π., 28.

⁸⁰ Εν προκειμένω, χρήσιμο για τη διάκριση *αναπαράστασης* και *παράστασης* και τη διαλεκτική σύνθεση σε (ανα)παράσταση, βλ. ευσύνοπτα: Δημήτρης Αγγελάτος, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης: Η αναπαράσταση και η παράσταση. (εν είδει συνόψεως)» στο: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, επιμ.: Δημ. Αγγελάτος – Ευρ. Γαργαντούδης, Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, 155-162.

⁸¹ Πρβλ.: Θανάσης Τζαβάρας: «Ο ιατρικός Γιώργος Χειμωνάς», *Οδός Πανός*, τχ. 109, 24-9, όπου ο αρθρογράφος συνδέει μάλιστα την ιατρική ιδιότητα του συγγραφέα με τη ζωγραφική του και τα «λεπτεπίλεπ[α]» σκίτσα του.

⁸² Εξαιτίας της λειτουργίας που παρατίθεται («*ό,τι μπορεί και κάνει είναι αυτό εκεί τὸ μικρὸ τίναγμα αὐτὸν εκεί τὸν ταπεινὸ σπασμὸ στὸ τέλος τοῦ μετώπου*») προβαίνουμε στην υπόθεση ότι το μικρό αυτό νεύρο είναι το προσωπικό νεύρο, το έβδομο κρανιακό νεύρο που ελέγχει τους μύες των προσωπικών (ενν. του προσώπου) εκφράσεων (βλ. στο F.H. Netter, *Atlas of Human Anatomy*, London, Elsevier, 2014⁶, plate 112 και κυρίως 117)· δεν αποκλείεται όμως να αφορά και σε κάποιο άλλο νεύρο από τα ευρύτερα τμήματα του εγκεφαλικού φλοιού, είτε δηλαδή τον ινιακό λοβό που αποτελεί το κέντρο της όρασης, είτε τον βρεγματικό λοβό που συνδέεται με τα κέντρα του λόγου, με τα οποία έχει σε επιστημονικό επίπεδο ασχοληθεί ο Γιώργος Χειμωνάς (βλ.: Γιώργος Χειμωνάς, *Έξι μαθήματα*, ό.π., 51-77). Στο άρθρο του Χειμωνά για τη σχέση εγκεφάλου και λόγου, ο συγγραφέας αναφέρεται μάλιστα στον *σκιστό* τρόπο λειτουργίας του λόγου, υπό την έννοια ότι ο εκάστοτε λέγων βρίσκεται ταυτόχρονα στην πλευρά της ομιλίας και της ακρόασης (*Έξι μαθήματα*, ό.π., 55), επέκταση του οποίου βλ. στη συνέχεια αντιπαραβολικά με τον όρο του *χιάσματος*.

⁸³ Βλ. στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Ποιον φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ*, ό.π., 41-2 και 55-6.

⁸⁴ Στο ίδιο 54.

τερικό βλέμμα,⁸⁵ ικανό να συγχωνεύσει τις πιθανές βιομματικές εμπειρίες και να μετατρέψει τις ανατομικές λεπτομέρειες, με τέτοιο τρόπο που να προκύπτει το συγκεκριμένο κείμενο και οι εικόνες του (βλ. παράρτημα, εικόνα 6).⁸⁶

Από φαινομενολογική σκοπιά, τα παραπάνω είναι σκόπιμο να παραλληλιστούν με την οντολογία του ύστερου Μερλώ-Ποντύ από το *The Visible and the Invisible* και συγκεκριμένα τους συμφυείς όρους του χιάσματος και της αναστρεψιμότητας, αλλά και την υπερδιαλεκτική του ορατού και του αοράτου.⁸⁷ Το βιβλίο αυτό έχει μία ιδιαίτερη μορφή καθώς διακόπηκε από τον πρόωρο θάνατο του συγγραφέα, μένοντας ημιτελής. Η μορφή στην οποία εκδόθηκε από τον Κλωντ Λεφόρ αποτελείται σε ένα 60% από συνεκτικό κείμενο και σε ένα ακόμα 40% από σημειώσεις.⁸⁸ Σε επέκταση της *Φαινομενολογίας της αντίληψης*, ο συγγραφέας επιχειρεί να ξεπεράσει στο ύστερο αυτό έργο τους προβληματισμούς που ενέγειρε, κατά τη γνώμη του, ο όρος της συνείδησης ως προς τον στόχο της υπέρβασης του δυϊσμού μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, που σε έναν πρώτο χρόνο την επιλύει το σώμα με τη διπλή του πρόσδεση τόσο στο αντικείμενο, όσο και στο υποκείμενο,⁸⁹ και σε έναν δεύτερο χρόνο, η έννοια της σάρκας. Το χιάσμα, η ιδέα ότι κάθε σχέση με το είναι είναι διπλή, δηλαδή κάθε πράξη ενώνεται σε μία κυκλικότητα ταυτόχρονης ενεργητικότητας και παθητικότητας,⁹⁰ ταυτίζεται με την αναστρεψιμότητα,⁹¹ και διευκολύνει ως όρος της ρητορικής την κατανόηση της αλληλουχίας του ορατού και του αοράτου. Ως προς αυτό, σημειώνει ότι το σώμα βρίσκεται στον κόσμο σε μία σχέση αναστρεψιμότητας (που είναι εμμενής και που δεν γίνεται πραγματικά αντιληπτή) τόσο ως ορών, όσο και ως ορώμενο, τόσο ως κάτι που αγγίζει, όσο και ως κάτι που αγγίζεται, αισθητό και δυνάμενο να αισθανθεί, και η έννοια της σάρκας, ως το «συγκεκριμένο έμβλημα του γενικού τρόπου της ύπαρξης»,⁹² συντελεί σε αυτό καθώς συνιστά το κοινό υφάδι κόσμου και ανθρώπου, που επαφίεται και στον έναν και στον άλλο ενώνοντας και χωρίζοντάς τους ταυτόχρονα. Άνθρωπος και κόσμος συνδέονται με μία υπερ-διαλεκτική που συνιστά τη «διαλεκτική χωρίς την σύνθεση» στην οποία «η αναστρεψιμότητα είναι η απόλυτη αλήθεια».⁹³ Δοθείσης της αναστρεψιμότητας, σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, «εμφανίζομαι στον εαυτό μου γυρισμένος ανάποδα κάτω από τα ίδια μου τα μάτια»,⁹⁴ το ορατό συνδέεται με το αόρατο, με το δεύτερο να μην αποτελεί το αντίθετό του, αλλά

⁸⁵ Στο ίδιο 71.

⁸⁶ Για τις συγχωνεύσεις των βιωμάτων σε συγκεκριμένο κείμενο βλ. (πέραν και όσων έχουν ήδη ειπωθεί επ' αυτού) στο: Γιώργος Χειμωνάς, *Ποιον φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ*, ό.π., 30-2.

⁸⁷ Για μία σύντομη περιγραφή της οντολογίας του ύστερου Merleau-Ponty από την ελληνική βιβλιογραφία βλ. Αλέκα Μουρίκη, «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατολογική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, τχ. 6, 1990, 73-87, αλλά και Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού*, ό.π., 248-344.

⁸⁸ Βλ.: M.C. Dillon, *Merleau-Ponty's Ontology*, Indiana University Press, 1988, 154.

⁸⁹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ό.π., 137. Και λίγο παρακάτω: «το σώμα ανήκει στην τάξη των πραγμάτων, όπως ο κόσμος είναι παγκόσμια σάρκα».

⁹⁰ Στο ίδιο 264-5.

⁹¹ Στο ίδιο 263.

⁹² Στο ίδιο 147.

⁹³ Στο ίδιο 155. Ο Merleau-Ponty έχοντας κάνει σφοδρή κριτική στην *Κριτική του διαλεκτικού λόγου* του Jean Paul Sartre, προτείνει την κίνηση της υπερδιαλεκτικής, που «επιτρέπει στους δύο όρους της σκέψης να αλληλοεισδύουν, να παραπέμπουν διαρκώς ο ένας στον άλλο χωρίς ποτέ να συντίθενται». Βλ. στο ίδιο 92-5 και γενικά 50-104, αλλά και επίσης στο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Οι περιπέτειες της διαλεκτικής*, μτφρ.: Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα, Ύψιλον, 1984, 207-237.

⁹⁴ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ό.π., 143.

την άλλη όψη του, συγκεκριμένα την απαραίτητη προϋπόθεση της ύπαρξης του πρώτου.⁹⁵ Όπως αναφέρει και στο άρθρο «Το μάτι και το πνεύμα» με αφορμή τη ζωγραφική, η εικόνα δεν είναι, όπως συμβατικά εννοείται, το αντικείμενο της όρασης, ούτε ένα αντίγραφο, αλλά αποτελείται και από μία υποβόσκουσα πτυχή, ένα αόρατο που καθιστά την εικόνα «το έξω του μέσα και το μέσα του έξω».⁹⁶ Ως αναγκαίος και απαραίτητος όρος του ορατού, λοιπόν, το αόρατο συνίσταται στο διάνοιγμα της σάρκας σε μία διάσταση που δεν ξανακλείνει ποτέ,⁹⁷ κατά την οποία, «ο κόσμος μπαίνει μέσα μου, είμαστε ο ένας μέσα στον άλλο, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει συγχώνευση: σημαίνει καταπάτηση ορίων και αμοιβαίες επικαλύψεις».⁹⁸

Σε αυτό το πλαίσιο, η διανοιγόμενη σάρκα του κήρυκα πραγματώνει αυτή την αναστρεψιμότητα, καθιστώντας φανερή τη διπλή εγγραφή του εσωτερικού στο εξωτερικό και το αντίθετο.⁹⁹ Τα όργανα που αναδύονται (η φαινομενικά αόρατη, αλλά εν δυνάμει ορατή εσωτερική συνδεσιμότητα του σώματος) καθίστανται ορατά, εμφανιζόμενα ταυτόχρονα και ως η *συνθήκη* της εν γένει ύπαρξης του σώματος ως ορώντος και ορατού. Αν η πτώση του ανθρώπου, κατά τον Χειμωνά, σημαίνει τον χωρισμό του από τον Κόσμο,¹⁰⁰ τότε το σκίσιμο οπτικοποιεί αυτήν την πτώση και νοείται ως μία έσχατη απόπειρα επικοινωνίας με τον Κόσμο ως *άλλο* που διεισδύει μέσα του, αλλά ποτέ δεν μπορεί να ταυτιστεί με αυτόν, απόπειρα που είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Για τον Μερλώ-Ποντύ, σε μία θέση που δεν πρόλαβε να αναπτύξει επαρκώς, η προβληματική της σάρκας μεταμορφώνει το ζήτημα της ετερότητας, καθώς ο κόσμος δεν αντιμετωπίζεται ως ριζικά άλλος απ' τη στιγμή που αποτελείται από το ίδιο στοιχείο με το υποκείμενο.¹⁰¹ Το «ανατομικό σπλάχνο», η παράταξη των οργάνων καθίσταται η έσχατη υπόμνηση της θνητότητας του ανθρώπου και της αδυναμίας του να έρθει σε επαφή με τον κόσμο σε ένα υπερβατολογικό πλαίσιο. Η εσωτερική διάρθρωση του ανθρώπινου σώματος, απόδειξη του τελείως ξεχωριστού, μοναδικού και ανεπανάληπτου σαρκίου που κουβαλάει ο καθείς και η καθεμιά, είναι η τελειωτική για το πεζογράφημα υπόμνηση του ήδη εξαγγελμένου, δηλαδή της αδυναμίας ένωσης με τον κόσμο. Το παροντικό σκίσιμο του σώματος αποτελεί, μέσα από αυτό το πρίσμα, τη μεταπλασμένη σε αίσθηση, βιοματρική εμπειρία της ταυτότητας και της διαφοράς, μέσα στη χιαστί ορατή και ορώμενη σάρκα του ανθρώπου και του κόσμου, του κειμένου και του αναγνώστη, αυτών των αλληλοσυμπληρούμενων, πλην όμως αταύτιστων μερών.

Ωστόσο, σε ένα τελικό στάδιο δεν μπορεί να παραβλεφθεί η σύνδεση της παραπάνω παράστασης με την ευρύτερη οντολογία της τέχνης ως ύψιστης διεργασίας του λόγου κατά τον Χειμωνά. Ως προς αυτό είναι σκόπιμη η διασύνδεση με τις θέσεις των Ντελέζ-Γκουαταρί για την τέχνη, με τον τρόπο που ξεκί-

⁹⁵ Βλ. τις όψεις του αόρατου από τις σημειώσεις του συγγραφέα (στο ίδιο 257), αλλά και όπως τις έχει καταγράψει η Χαρά Μπακανάκου Καραγκούνη στο *Διαστάσεις του ορατού*, ό.π., 316-7. Παρά ταύτα εδώ ενδιαφέρει η οντολογία του Merleau-Ponty και όχι οι αναπαραστάσεις ή οι υποθέσεις περί αοράτου. Πρβλ. και από τις σημειώσεις του Merleau-Ponty: «Το αόρατο είναι εκεί χωρίς να είναι *αντικείμενο*, είναι καθαρή υπερβατικότητα, χωρίς κάποια οντική μάσκα», Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ό.π., 229.

⁹⁶ Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., 70.

⁹⁷ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ό.π., 151.

⁹⁸ Χαρά Μπακανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού*, ό.π., 294-5.

⁹⁹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ό.π., 261.

¹⁰⁰ Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα*, ό.π., 572-5.

¹⁰¹ Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ό.π., 269.

νησε η παρούσα μελέτη. Για αυτούς, στην αλληγορική τους τοποθέτηση στο τέλος του *Τι είναι φιλοσοφία;*, του τελευταίου βιβλίου που έγραψαν από κοινού, ο κόσμος συνιστά ένα χάος και η επιστήμη, η φιλοσοφία και η τέχνη εμφανίζονται ως οι τρεις κεντρικές διαδικασίες, οι τρεις «κόρες του χάους», όπως χαρακτηρίστικά αναφέρουν,¹⁰² οι οποίες με διαφορετικό τρόπο η καθεμιά οργανώνουν το χάος, συνθέτοντας έναν *χάοσμο*.¹⁰³ Συγκεκριμένα, κατά μία παραστατική μεταφορά τους, ο συγγραφέας «σχίζει τη γλώσσα»,¹⁰⁴ ο συγγραφέας διανοίγει σχισμές, «σχίζει [...] για να αφήσει να περάσει λίγο ελεύθερο και ανεμοδαρμένο χάος, και να πλαισιώσει με αιφνίδιο φως ένα όραμα που προβάλλει μέσα από την σχισμή». ¹⁰⁵ Η τέχνη ως *επίπεδο σύνθεσης* που λειτουργεί, όπως έχει φανεί, με τη δύναμη της *αίσθησης*, απλώνει, λοιπόν, επίπεδα στο χάος, καθιστά ορατές «στην αστραπή της παρούσας στιγμής» (για να θυμηθούμε μία προσήκουσα διατύπωση του Χειμωνά) τις παραλλαγές του κόσμου ως χάοσμο, και ιδιόν της είναι το πέρασμα από το «πεπερασμένο στο άπειρο». ¹⁰⁶ Θεωρούμε πως τόσο η διεργασία του σκισίματος, όσο και οι τελευταίες φράσεις του Χειμωνά για την αξεπέραστη λειτουργία του λόγου «να περνά από το μερικό στο γενικό· από την καταγραφή στην ανακεφαλαίωση – από το πραγματικό στο *πραγματικότερο*» συνάπτονται και συναρτώνται σε μεγάλο βαθμό με τις θέσεις των Ντελέζ-Γκουαταρί, παρά το γεγονός ότι ο Γιώργος Χειμωνάς, αν πιστέψουμε την άποψη του Γιώργου Βέλτσου, «δεν ήθελε να διαβάσει» τον Ντελέζ». ¹⁰⁷ Ο λόγος, με αυτή τη διεργασία του σκισίματος, καθιστά εφικτό το πέρασμα από το μερικό στο γενικό, από το συγκεκριμένο πεζογράφημα στην οντογένεση της τέχνης, από την καταγραφή της πεπερασμένης βιομηχανικής εμπειρίας στο αισθητικό αντικείμενο ως πραγματικότερη του πραγματικού αντίληψη της πραγματικότητας· τελικά από το μερικό πεδίο της λογοτεχνίας στο γενικό οντολογικό πεδίο του ίδιου του λόγου.

Εν είδει κατακλείδας, θα είχε ίσως ενδιαφέρον να κλείναμε με ένα απόσπασμα των Ντελέζ-Γκουαταρί, το οποίο, στην εκπληκτική του αναλογία με τη διεργασία του σκισίματος του κήρυκα, θέτει το πρόταγμα των πονημάτων της επιστήμης της νεοελληνικής φιλολογίας. Η τέχνη για τους δύο συγγραφείς «σκίζει την τάξη για να αφήσει να περάσει λίγο ελεύθερο και ανεμοδαρμένο χάος»,¹⁰⁸ και, ως εκ τούτου, ο σκοπός της επιστήμης έγκειται στο να παρεμβάλλει *μεταβλητές*, να απλώσει επίπεδα που θα υπερνικήσουν το χάος.¹⁰⁹ Συμπληρώνω: να ράψει, μακριά απ' τις γνώμες απ' τις οποίες τόσο κατατρυχόμαστε (και απ' όπου πηγάζει, με έναν νιτσεικό τρόπο κατά τους ίδιους συγγραφείς, η δυστυχία των ανθρώπων),¹¹⁰ τα σκισίματα που άνοιξαν οι καλλιτέχνες, αφήνοντας μία μικρή χαραμάδα φωτός που δεν θα φωτίζει το ήδη ορατό, αλλά θα σκάει ως κεραυνός και ως έκρηξη, αποκαλύπτοντας νέους δρόμους, νέες διαδρομές που ειδάλλως θα φάνταζαν αδύνατες.

¹⁰² Βλ.: Deleuze – Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*, ό.π., 243.

¹⁰³ Στο ίδιο 239.

¹⁰⁴ Στο ίδιο 207.

¹⁰⁵ Στο ίδιο 238.

¹⁰⁶ Στο ίδιο 231-2.

¹⁰⁷ Γιώργος Βέλτσος: «Ο πάνθηρας», *Οδός Πανός*, 109 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2000) 190-4, συγκεκριμένα η αναφορά στην 194.

¹⁰⁸ Deleuze – Guattari, *Τι είναι φιλοσοφία*, ό.π., 238.

¹⁰⁹ Στο ίδιο 236-7.

¹¹⁰ Στο ίδιο 241.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

- Ίσαρης, Α., Κείμενο Γιώργος Χειμωνάς, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Τραμ, [σειρά: Νέοι Έλληνες ζωγράφοι], 1973.
- Ίσαρης, Α., *Ζωγραφική 1984-1992*, Κείμενο: Αθηνά Σχινά, Αθήνα, Ολκός, 1993.
- Ίσαρης, *Ζωγραφική 1994-1999*, Κείμενο Αντώνης Κωτίδης, Αθήνα, Εξάντας, 1999.
- Χειμωνάς, Γ., «Μετείκασμα» - κείμενο για τη ζωγραφική του Αλέξανδρου Ίσαρη, *Η λέξη*, τχ. 4, (Μάης '81), 322-3.
- Χειμωνάς, Γ., *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984.
- Χειμωνάς, Γ., *Μάθημα έβδομο και τελευταίο, Ο χρόνος και το σύμβολο*, Αθήνα, Ράππα, 1985.
- Χειμωνάς, Γ., *Η δύσθυμη αναγέννηση*, Αθήνα, Ύψιλον, 1987.
- Χειμωνάς, Γ., *Ποιον φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ;*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.
- Χειμωνάς Γ., «Η βιογραφία της όρασής μου» (Ανέκδοτο κείμενο από την εκπομπή «Μονόγραμμα» της Ηρώς και του Γιώργου Σγουράκη 1983), *Η λέξη*, τχ. 163 Μάιος-Ιούλιος 2001.
- Χειμωνάς, Γ., *Χειρόγραφα από το αρχείο του Αλέξανδρου Ίσαρη*, επιμ., μτγρ.: Ευριπίδης Γαραντούδης, Αθήνα, Ίκαρος, 2006.
- Χειμωνάς, Γ., *Πεζογραφήματα*, εισαγωγή, επιμέλεια και εκτενές χρονολόγιο: Ευριπίδης Γαραντούδης, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006 [2^η έκδοση συμπληρωμένη].

Δευτερογενείς πηγές

- Αγγελάτος, Δ., «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) 45-54.
- Αγγελάτος, Δ., «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις». *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 2009, 15-23.
- Αγγελάτος, Δ., «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης: Η αναπαράσταση και η παράσταση. (εν είδει συνόψεως)» στο: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, επιμ.: Δημ. Αγγελάτος-Ευρ. Γαραντούδης, Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, 155-162.
- Αγγελάτος, Δ., *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.
- Adorno, Theodor W., *Αισθητική θεωρία*, μτφρ.-σημ.: Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000.
- Αριστηνός, Γ., *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Χειμωνά: Μελετήματα πάνω στην σύγχρονη πεζογραφία*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- Beardsley, M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ.: Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης, επιμ.: Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 350-62.
- Βέλτσος Γ.: «Ο πάνθηρας», *Οδός Πανός* 109 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2000) 190-4.

- Βογιατζάκη, Ε.: «Ο Γιατρός Ινεότης του Γ. Χειμωνά και η γραφή του Joyce», *Σύγκριση* 13 (2002), 226-257.
- Βούλγαρη, Σ., «Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά»: *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Τόμος Β΄*, Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αθήνα, ΕΕΝΣ, 2011, 701-720.
- Δεληγιώργη, Α., *Σκέψη και προοπτική. Από το quattrocentoστο ηλεκτρονικό novocento*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002, 315-52.
- Deleuze, G., *The logic of sensation*, transl: Daniel W.Smith, London-New York, Continuum, 2003.
- Deleuze G. – Guattari F., *Τι είναι φιλοσοφία*, μτφρ. Σταματίνα Μανδηλαρά, επιμ. Πάρις Μπουρλάκης, Εκδόσεις Καλέντη, Αθήνα, 2004.
- Hirst, M., *Michelangelo. The Achievement of Fame, 1475-1534*. New Haven: Yale University Press, 2011, 31-7.
- Kleiner, F.S., *Gardner's Art Through the Ages: A Concise Global History*, Wadsworth, 2009².
- Λάλα-Κριστ, Δ., *Στο καλειδοσκόπιο του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984.
- Marin, L., «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μτφρ.: Άννα Καφέτση, *Σπείρα* 1 (Καλοκ. 1984) 55-90.
- Marin, L., *Πώς διαβάζεις έναν ζωγραφικό πίνακα*, μτφρ: Αλέξανδρος Δασκαλάκης, επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου, Αθήνα, MIET, 2018.
- Μαρωνίτης, Δ. *Η πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Αθήνα, Κέδρος, 2007 [2^η συμπλ.].
- Μερλώ-Ποντύ, Μ., *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ: Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Νήσος, 2016.
- Μερλώ-Ποντύ, Μ., *Οι περιπέτειες της διαλεκτικής*, μτφρ.: Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα, Ύψιλον, 1984, 207-237.
- Μερλώ-Ποντύ, Μ.: «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», στο: *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, επιστημ. επιμέλ.-εισαγωγή Παναγιώτης Πούλος, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2006, στις σελίδες 205-279, μτφρ.: Γιώργος Φαράκλας, 205-279.
- Μερλώ-Ποντύ, Μ., *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ.-εισ.: Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- Merleau-Ponty, M., *The Visible and the Invisible*, ed.: Claude Lefort, transl.: Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston, 1968.
- Μιχάλη, Α., *Η φωνή της συνείδησης στην πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά: από τον Πεισίστρατο στον Εχθρό του ποιητή*, Διπλωματική εργασία, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2019.
- Μουρίκη, Α., «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατολογική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, τχ. 6, 1990, 73-87.
- Μπανάκου-Καραγκούνη, Χ., *Διαστάσεις του ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, Αθήνα, Έννοια, 2008.
- Netter, F.H., *Atlas of Human Anatomy*, London, Elsevier, 2014⁶.
- Ντελέζ, Ζ., *Ο Σπινόζα και το πρόβλημα της έκφρασης*, μτφρ.: Φώτης Σιάτιστας, πρόλ.-επιμ.: Άρης Στυλιανός, Αθήνα, Κριτική, 2002.

Παγανός, Γ.Δ., «Γιώργος Χειμωνάς. Παρουσίαση-ανθολόγηση». *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Η', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, 250-280.

Σουλογιάννη, Α., *Ο δημιουργικός λόγος του Γιώργου Χειμωνά: Θεωρία και εφαρμογή*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1997.

Σταθάτος, Π. «Το θεωρητικό υπόβαθρο και η γενετική στιγμή της τέχνης στο πεζογράφημα *Ο αδελφός* του Γιώργου Χειμωνά: Μελέτη στο πεζογράφημα και στα χειρόγραφα της πρώιμης μορφής», *Ερωφίλη*, τχ. 1, 2020, 190-216.

Σταμάτης, Α., «Γιώργος Χειμωνάς: “Έχω βαρεθεί να ακούω ότι είμαι δυσνόητος”», *Οδός Πανός* 109 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2000).

Voyatzaki, E., *The Body in the Text: James Joyce's Ulysses and The Modern Greek Novel*, Thesis, University of Warwick, 2000, 181-195.

Διαδικτυακοί σύνδεσμοι (Τελευταίες ανακτήσεις 9/9/2021)

<http://www.alexandrosissaris.gr>

<https://diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/9603-oneirologio-isaris>

https://www.lifo.gr/articles/book_articles/266963/aleksandros-isaris-den-eimai-aisiodoksos-anthropos-oyte-kai-aisiodoksos-poiitis

Παράρτημα



Εικόνα 1: Γιώργος Χειμωνάς, *Η Βαλασά και ο Κήρυκας των «Χτιστών»*, 1984, σε ιδιωτική συλλογή



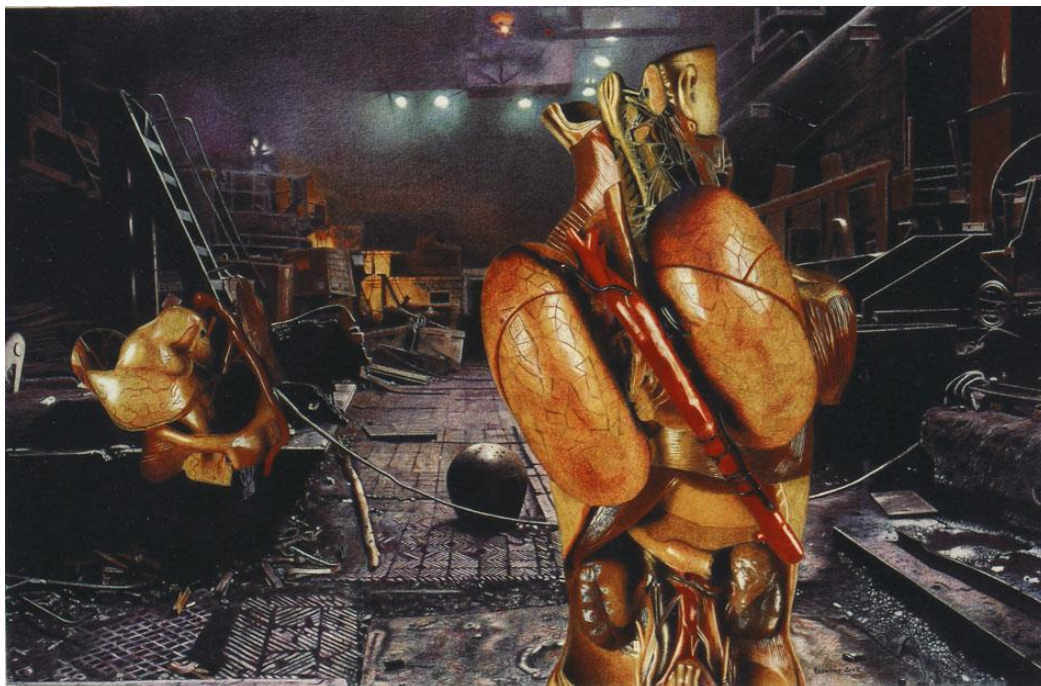
Εικόνα 2: Michelangelo, *Pietà*, 1498-9 Carrara marble, 1.74 m x 1.95 m, St. Peter's Basilica, Vatican City



Εικόνα 3: Αλέξανδρος Ίσαρης, *Αποκαθήλωση (ή Μορφέας)*, 1979



Εικόνα 4: Αλέξανδρος Ίσαρης, *Όνειρο (ή Ενύπνιον)*, 1979



Εικόνα 5: Αλέξανδρος Ίσαρης, *Ο Επισκέπτης*, 2002



Εικόνα 6: Γιώργος Χειμωνάς, *Πεζογραφήματα, ό.π.*, 572, με τον τίτλο «*Elle me regardait*» και την αφιέρωση: «A Yvette». Βρίσκεται στο σπίτι του Claude και της Yvette Hyrien.

Summary

Panos Stathatos

An inter-artistic interrelation of Giorgos Chimonas' *The Builders* with Michelangelo's *Pietà* and the painting of Alexandros Isaris *Morpheus* or *Deposition*

The object of this interart study is the dialogical interrelation of Literature and Painting through the demonstration of the visual dimension of Giorgos Chimonas' prose fiction, *The Builders* (1979). The research uses methodological tools from Comparative Poetics in order to set the necessary terms and preconditions of an approach between two distinct Arts, namely Literature and Painting. In this respect, the analysis is greatly influenced by Dimitris Angelatos' hermeneutic study of the relations between literature and painting and specifically his theorization of the paradigm of *simultaneity*. Therefore, a synthesis is attempted between the numerous mentions of Chimonas' theoretical work on *logos* (λόγος) and its *simultaneity*, on matters of consciousness and phenomenology, and most importantly on painting and on the crucial role of *visuality*, in combination with theoretical aspects of Maurice Merleau-Ponty and Gilles Deleuze on painting (and on art in general) as *expression*. Then the research goes on to the interart comparison of Chimonas' artistic sketch "Valasi and the messenger of *The Builders*", his sole visual artwork that represents a scene from his literary work, with the respective excerpt from *The Builders*, and with the paradigmatic - intertextual axis which is opened between the painting of Alexandros Isaris *Morpheus* or *Deposition* (1979) and Michelangelo's *Pietà*, as the initial source of the former. Thus the paper has two correlated objectives: firstly to interconnect the theoretical and the artistic work in Chimonas' oeuvre and secondly to showcase the visual and pictorial aspects of logos in *The Builders*.