

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 32 (2023)



Λογοτεχνία, ζωγραφική και επιτέλεση του πένθους: το παράδειγμα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

Νίκος Σγουρομάλλης

Copyright © 2023, Νίκος Σγουρομάλλης



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σγουρομάλλης Ν. (2023). Λογοτεχνία, ζωγραφική και επιτέλεση του πένθους: το παράδειγμα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 32, 62–76. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35796>

ΝΙΚΟΣ ΣΓΟΥΡΟΜΑΛΛΗΣ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Λογοτεχνία, ζωγραφική και επιτέλεση του πένθους: Το παράδειγμα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

1. Το ρίζωμα, το σύμπτωμα και η σωματικότητα του έργου τέχνης

Ο δεσμός της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, η σχέση δηλαδή του λόγου με την εικόνα, κρύβει μια μακρά ιστορία – μια ιστορία το αφετηριακό σημείο της οποίας, ωστόσο, είναι μάλλον αδύνατο να εντοπιστεί. Ανεπίδεκτος μιας αυστηρής γενεαλογικής θεώρησης, όπου η αρχή, το τέλος και τα ενδιάμεσα στάδια προσδιορίζονται με ακρίβεια, ο δεσμός που συγκροτούν η λογοτεχνία και η ζωγραφική φαίνεται μεθοδολογικά προτιμότερο να ιδωθεί ως ένα σύνολο εντάσεων ικανό να δημιουργεί δίκτυα επικοινωνίας, τα οποία χαρακτηρίζονται από συνεχείς τροποποιήσεις, ανατροπές και αναδιπλώσεις, κινούμενες άλλοτε στη γραμμή της σύζευξης και άλλοτε της απόκλισης, πάντα σε συνάρτηση με το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής. Επικαλούμενοι την ορολογία των Gilles Deleuze και Félix Guattari, θα λέγαμε ότι ο δεσμός αυτός αναπτύσσεται σαν *ρίζωμα*, μια περιοχή δηλαδή που δεν γνωρίζει αρχή και τέλος, που δεν ακολουθεί μια καθολική αρχή, η οποία με τη σειρά της υπακούει σε μια συμπαγή, αδιάβλητη ενότητα (η διαφορά ανάμεσα στη *ρίζα* και στο *ρίζωμα*), αλλά που προσδιορίζεται από γραμμές φυγής –*εδαφικοποιήσεις* και *επανεδαφικοποιήσεις*–, επομένως, από μια διαρκή κυκλοφορία καταστάσεων και πολλαπλοτήτων αντιτιθέμενων προς κάθε προσανατολισμό σε «ένα κορυφαίο σημείο ή προς ένα εξωτερικό πέρας» (Deleuze-Guattari 37). Κοντολογίς, έχουμε να κάνουμε με μια σχέση που όχι μόνο δεν θεωρείται δεδομένη αλλά διαρκώς δοκιμάζεται – άλλοτε λαμβάνεται ως αυτονόητη, ενώ άλλοτε η αυτονομία κρίνεται επιβεβλημένη, χωρίς να αποκλείονται ασφαλώς και αλληλεπικαλύψεις.¹

¹ Από την αρχαϊκή εποχή και την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα στη Σ' ραψωδία της *Ιλιάδας* του Ομήρου (από τα πρώτα παραδείγματα *έκφρασης* στη δυτική λογοτεχνία), την αντίληψη του Σιμωνίδη του Κείου, που παραδίδεται από τον Πλούταρχο, ότι «η ζωγραφική είναι σιωπηλή ποίηση ενώ η ζωγραφική ομιλούσα εικόνα» («τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν»), τον Αριστοτέλη και την *Ποιητική* του και αργότερα, τον γνωστό στίχο του Οράτιου «Ut pictura poesis» στην *Ars Poetica*, ή, για να πάμε ακόμη μακρύτερα, κατά την περίοδο της Αναγέννησης και την εποχή του Κουατροσέντο – στη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων φιλόσοφοι και θεωρητικοί των τεχνών ενέκυψαν στις αντιστοιχίες μεταξύ της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Δεν ήταν λίγες οι φορές, ωστόσο, που ο συσχετισμός τέθηκε υπό αμφισβήτηση· τέτοιες αποκλίνουσες τροχιές μπορεί κανείς να ανιχνεύσει τόσο στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, στον οποίο πάντως κυριαρχεί η συνθεώρηση των καλλιτεχνικών μεγεθών στον άξονα της σύγκλισης, όσο και –κυρίως εδώ– στον Lessing και στην καθοριστική για τον δεσμό μεταξύ λογοτεχνίας και ζωγραφικής πραγματεία με τίτλο, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766), όπου και διαχωρίζονται οι δύο αυτές καλλιτεχνικές δραστηριότητες στη βάση της σχέσης τους με τον χρόνο (ποίηση) και τον χώρο (ζωγραφική). Για να φωτιστούν τα παραπάνω δίνεται το εξής παράδειγμα: παρά το γεγονός ότι τα ερμηνευτικά συνεπαγόμενα του «Ut pictura poesis» βρίσκονται στο επίκεντρο των καλλιτεχνικών αναζητήσεων της Αναγέννησης, κάθε άλλο παρά δεδομένο μπορεί να θεωρηθεί το περιεχόμενό του στο τέλος του 19ου αιώνα και εξής, με αποκορύφωμα ίσως τα κινήματα της σύγχρονης εικαστικής τέχνης του 20ού αιώνα, της *minimal art*, της *αφαίρεσης* ή της *action painting* και των αμερικάνων *εξπρεσιονιστών*, εκεί δηλαδή όπου η εικόνα αξιώνει την αποδέσμευσή της, όχι μόνο από τον λόγο, αλλά και συνολικά από την εμπειρική πραγματικότητα αναζητώντας τη δική της αυτονομία. Για μια ιστορική επισκόπηση των σχέσεων λογοτεχνίας και ζωγραφικής στις συγκλίνουσες και στις

Αν θέλαμε λοιπόν να σχεδιάσουμε ένα αδρό περίγραμμα της ιστορίας των σχέσεων λογοτεχνίας και ζωγραφικής, θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια ιστορία που δεν αναπτύσσεται με τρόπο γραμμικό, που δεν υπακούει δηλαδή σε ένα ορισμένο φυσιοκρατικής υφής μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο οι χρονολογικές περίοδοι χαρακτηρίζονται από τη γέννηση και τον θάνατο, ή που το μεγαλείο διαδέχεται η φθορά και η παρακμή· η ιστορία του δεσμού της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, φαίνεται να διαγράφει *κυκλικές* πορείες και να αναπτύσσεται με τρόπο *διαλεκτικό* – και ως προς αυτό συναντά ένα στοιχείο που εγγίζει συνολικά την ιστορία της τέχνης: σύγχρονοι θεωρητικοί, ανάμεσά τους, ο Jean-Luc Nancy και ο Didi-Huberman, προσπαθώντας να ανανεώσουν μια παράδοση που εκτείνεται βαθιά μέσα στα χρόνια – και φέρει βαρύ το στίγμα λαμπρών ιστορικών της τέχνης όπως των Vasari, Winkelmann, και, αργότερα, του Panofsky –, προτείνουν ένα ερμηνευτικό μοντέλο που δεν υπακούει σε αιτιοκρατικές συνδέσεις, διαζευκτικές έννοιες και κλειστά συστήματα. Τα καλλιτεχνικά έργα, εν προκειμένω, δεν διαβάζονται σύμφωνα με τον κυρίαρχο λόγο της εκάστοτε εποχής, δεν γίνεται αναφορά σε κληρονομίες και κληροδοτήσεις, ούτε σε μια κυρίαρχη γενιά ικανή να κομίσει στην επόμενη θέματα και μορφές, των οποίων ο κύκλος ολοκληρώνεται και δεν ξαναρχίζει. Με άλλα λόγια, είναι σαν να αναδύονται σιωπηλές φωνές και απροσδόκητες εμφανίσεις εκεί που δεν το περιμένουμε.²

Με μια πρώτη ματιά, θα μπορούσε κανείς να πει ότι μια τέτοια στάση επιφέρει την αποϊστορικοποίηση του έργου τέχνης, το ξερίζωμα δηλαδή από την εποχή του· στην πραγματικότητα, ωστόσο, πρόκειται για μια αλλαγή κατεύθυνσης: το καλλιτεχνικό έργο αποϊστορικοποιείται, αλλά με μια αντίστροφη κίνηση ιστορικοποιείται εκ νέου. Ιδωμένο από αυτό το πρίσμα, το έργο τέχνης συνιστά, σύμφωνα με τον Didi-Huberman, έναν κόμβο αναχρονισμών – *αναχρονίζει* και *αναχρονίζεται* (16, 37)· στην επικράτειά του αναγνωρίζουμε τις ρωγμές του χρόνου, ενός χρόνου που υφαίνεται από πολλαπλά παρελθόντα και καθιστά την τέχνη ένα μνημονικό παιχνίδι, με ορισμένη, όμως, συμπτωματολογία: θέματα και στυλ που πηγαionoέρχονται, επιβιώσεις, αναβιώσεις, ακανόνιστες δυναμικές, ριζώματα, αναζωπυρώσεις, τραύματα και απωθημένα, φαντάσματα που στοιχειώνουν τον καλλιτέχνη και τον αναγνώστη/θεατή – με τον τρόπο που φαίνεται να στοιχειώνει το φάντασμα του Balzac τον Cézanne, όταν ο τελευταίος ομολογεί ότι σε όλη του τη νιότη λαχταρούσε να ζωγραφίσει εκείνα τα «χρυσάφενια ψωμάκια» και «εκείνο το λευκό τραπεζομάντηλο από φρέσκο χιόνι»³ που περιγράφει ο Balzac στο *Μαγικό δέρμα*.

Τέτοιας λογής γνωρίσματα συνοψίζονται σε εκείνο που ο Didi-Huberman ορίζει ως «αισθητική του συμπτώματος» («esthétique du symptôme») – η ιστορία της τέχνης περιγράφεται εδώ ως ιστορία συμπτωμάτων (273-318).⁴ Και στην προκειμένη περίπτωση, η έννοια του «συμπτώματος» δεν εξαντλείται στα κλινικά αποτελέσματα ψυχαναλυτικών θεωριών – πεδίο από όπου έλκει την κα-

αποκλίνουσες τροχιές τους, βλ.: Vouilloux· Αγγελάτος· Lichtenstein· και την ευσύνοπτη μελέτη της Laneyrie-Dagen, “[L]a peinture?”. Για την προσπάθεια της σύγχρονης ζωγραφικής να απεγκλωβιστεί από τα δεσμά του λόγου, βλ. την ανάλυση του Didi-Huberman (*Ce que nous voyons* 17-53, 85-103) καθώς και το σημαντικό για αυτό το θέμα βιβλίο του Fried.

² Βλ.: Nancy και Didi-Huberman, *L'Image survivante*.

³ «petits pains blancs», «cette nappe de neige fraîche» (Gasquet 367). Η μετάφραση δική μου. Σημειώνω ότι στο εξής, όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή ή μεταφράστριάς, η μετάφραση είναι δική μου.

⁴ Βλ. για μια συνοπτική περιγραφή της «αισθητικής του συμπτώματος», το κείμενο της Hagelstein.

ταγωγή του-, αλλά εμπλουτίζεται με φαινομενολογικές και σημειολογικές αναλύσεις – κάτι που φαίνεται στον τρόπο με τον οποίο ο Didi-Huberman, ακολουθώντας τη φαινομενολογία του Merleau-Ponty, προσεγγίζει το καλλιτεχνικό έργο: το έργο τέχνης προσιδιάζει στο ανθρώπινο σώμα, συνιστά, με άλλα λόγια, μια ενσάρκωση, στο μέτρο που, όπως και το σώμα, δεν αποτελεί μια κλειστή, περιχαρακωμένη επικράτεια, αλλά ένα ανοιχτό αίνιγμα, έναν χώρο δυναμικό, διαρκούς έντασης, ο οποίος μην μπορώντας ποτέ να βρει την περατότητά του, θέτει σε κίνηση τον διάλογο με άλλες τέχνες, με άλλα κείμενα, με άλλες εικόνες, και συνάπτει σχέσεις με τόπους και πρόσωπα απομακρυσμένα στον χωροχρόνο. Εξού και η διατύπωση του Merleau-Ponty: «με το έργο τέχνης μάλλον μπορεί να συγκριθεί το σώμα παρά με το αντικείμενο φυσικής τάξης».⁵

2. Λογοτεχνία και ζωγραφική ως πενήθιμες διεργασίες

Πώς όμως μια τέτοια αντίληψη για την ιστορία της τέχνης μπορεί να φωτίσει τον διάλογο λογοτεχνίας και ζωγραφικής και, ειδικότερα, με ποιον τρόπο συνδέονται όλα αυτά με την έννοια του πένθους; Το βάρος πέφτει στην κίνηση του βλέμματος και στην ισχύ της μνήμης – με μια λέξη, στη *σωματικότητα* του καλλιτεχνικού έργου.

Ορίζοντας ως «συμπτωματικό» τον χαρακτήρα της τέχνης, και εξειδικεύοντας σε σχέση με την εικόνα, ο Didi-Huberman υποδεικνύει τον χώρο των εικαστικών τεχνών ως μια περιοχή, εντός της οποίας προσφέρονται στο βλέμμα *ενσάρκωσεις* από ορατά, υλικά μεγέθη, μαζί με άυλες, αόρατες δυνάμεις.⁶ Κοιτάζουμε ένα σύνολο από υλικές μορφές, οι οποίες μας γυρίζουν το βλέμμα – η εικόνα εδώ εκδιπλώνεται ως *πάθος* (Didi-Huberman, *Ce que nous voyons* 9-25),⁷ εξού και ο εκ πρώτης όψεως παράδοξος ισχυρισμός ορισμένων ζωγράφων ότι όταν κοιτάζουν τα πράγματα είναι σαν να τους κοιτάζουν και αυτά (Merleau-Ponty, *Œil et l'esprit* 31).

Ενώπιον αυτού του χώρου το βλέμμα βρίσκεται σε μια διαρκή διακινδύνευση: κοιτάζω την εικόνα θα πει οι βεβαιότητές μου αναστέλλονται – ό,τι συμβαίνει δηλαδή στον Georges Bataille μπροστά στα κυβιστικά πορτρέτα του Picasso όταν παρατηρεί τη βίαη «εξάρθρωση» (Didi-Huberman, *La ressemblance*

⁵ «Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art» (Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 176-177). Η αναλογία του σώματος –ή «ιδιοσώματος» («corps propre») στη μερλωποντιανή ορολογία– με το έργο τέχνης επανέρχεται στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Το σώμα, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, είναι ικανό να «ιδιοποιείται, σε μια απεριόριστη σειρά ασυνεχών ενεργημάτων, σημασιακούς πυρήνες που ξεπερνούν τις φυσικές του δυνάμεις και του επιφέρουν μια μεταμόρφωση» – αυτή η «μεταμόρφωση» ορίζει ουσιαστικά το «σώμα ως έκφραση» και το κάνει να γειτνιάζει με το έργο τέχνης. Βλ. το παράθεμα: Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία* 337. Περισσότερα για αυτό το θέμα βλ. στον σύμμεικτο τόμο των Alloa-Jdey ενώ, για τις οφειλές της θεωρίας του Didi-Huberman στον Merleau-Ponty, βλ. στο βιβλίο του πρώτου, Didi-Huberman, *Ce que nous voyons* 71, 73, 117-120.

⁶ Πρβλ. τον ορισμό που δίνει ο Heidegger για τη γλυπτική, την οποία αντιλαμβάνεται ως χώρο όπου εξέχει η ελευθερία: «Η γλυπτική είναι η ενσάρκωση τόπων, οι οποίοι ξανοίγοντας μια περιοχή και διαφυλάσσοντάς την, συγκρατούν συναθροισμένη γύρω τους μια ελευθερία, η οποία χορηγεί στα εκάστοτε πράγματα μια παραμονή και στους ανθρώπους μια διαμονή εν μέσω των πραγμάτων: Heidegger, *Η τέχνη και ο χώρος* (33, 48)· να σημειώσουμε εδώ ότι ο Heidegger μπορεί να αναφέρεται συγκεκριμένα στη γλυπτική, οι παρατηρήσεις του ωστόσο αφορούν γενικά το έργο τέχνης, βλ. περισσότερο στην εισαγωγή του Γιάννη Τζαβάρα (20-21).

⁷ Βλ. και το κεφάλαιο «L'image-pathos – Lignes de fracture et formules d'intensité» στο Didi-Huberman, *L'Image survivante* 115-271.

informe 184)⁸ που υφίστανται οι μορφές. Ή, αντίστοιχα, ό,τι ωθεί τον Roland Barthes στους στοχασμούς του για τη φωτογραφία να διακρίνει μεταξύ του *studium* –ένος γενικού, ανώδυνου, θα λέγαμε, ενδιαφέροντος για την εικόνα, μια προτίμηση ευρείας φύσης– και του *punctum*: το *punctum*, εν προκειμένω, είναι το ετερογενές ποιόν που εκφύεται από την εικόνα, διασχίζει το *studium* (η σχέση μεταξύ *studium* και *punctum* δεν είναι σχέση διάζευξης αλλά συμπαρουσίας) και φτάνει με οξύτητα πάνω μου αποδιώχνοντας «κάθε γνώση», «κάθε παιδεία» (*Φωτεινός θάλαμος* 74), κάθε προειλημμένη κατασκευή, δρα επομένως αιφνιδιαστικά, ακαριαία («φεύγει από τη σκηνή, σαν βέλος κι έρχεται να με διαπεράσει» 42),⁹ αλλά την ίδια στιγμή φέρει «μια δύναμη επεκτατική» (68) ικανή να αφήσει πάνω μου στίγματα, πληγές, να διεγείρει τη μνήμη, άρα και να καθορίσει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνω την εικόνα. Η εικόνα παραλληλίζεται εδώ με ίλιγγο, ο «ίλιγγο[ς] του εκμηδενισμένου Χρόνου» (135) – υπαρξιακή εμπειρία μείζονος σημασίας που με φέρνει σε επαφή με κάτι συντελεσμένο (το έργο τέχνης) πλην όμως μη ολοκληρωμένο (το βλέμμα μου¹⁰ μπροστά στο έργο τέχνης), ικανό να πυροδοτήσει, την ίδια στιγμή, στοχασμούς για την απώλεια, τον θάνατο (η *εκμηδένιση του Χρόνου* που γράφει ο Barthes), αλλά και να ζωντανέψει κάτι μέσα μου («η σπαρακτική έκφραση του νοήματος», «ένα απεριόριστο πεδίο»: Barthes, *Φωτεινός θάλαμος* 119 και 80 αντίστοιχα): κοντολογίς, η εικόνα συντηρεί κάποια σχέση με την ανάσταση, άρα και με το πένθος, αφού μέσα από την απουσία διεκδικώ την παρουσία, εκείνο που έρχεται – την επιθυμία μιας *Vita Nova*: μέσα από αυτό το πρίσμα –της *Vita Nova*– αντιλαμβάνεται ο Barthes το βιβλίο του για τη Φωτογραφία, ως μια πενθητική διεργασία ικανή να φέρει τη συμφιλίωση με το απολεσθέν αντικείμενο, την προσφάτως εκλιπούσα μητέρα του. Διαβάζουμε στο *Ημερολόγιο Πένθους*:

Πόσο βιάζομαι [...] να ξαναβρώ την ελευθερία (απαλλαγμένος από καθυστερήσεις) να καταπιαστώ με το βιβλίο για τη Φωτογραφία, δηλαδή να ενσωματώσω τη θλίψη μου στη γραφή. Πεποίθηση και, καθώς φαίνεται, επιβεβαίωση ότι η γραφή μεταμορφώνει μέσα μου

⁸ «dislocation des formes», η μετάφραση δική μου.

⁹ Πρβλ: «[το *punctum*] με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)»: Barthes, *Φωτεινός θάλαμος* 43.

¹⁰ Σύμφωνα με τον Didi-Huberman, ό,τι κοιτάζω στοιχειοθετείται ανάμεσα σε δύο πόλους, αλληλένδετους πόλους αμοιβαίας προϋπόθεσης: «αυτό που βλέπω» και «αυτό το οποίο με κοιτάζει». Πρόκειται για ένα παράδοξο στον βαθμό που η πράξη της όρασης, απόρροια της άμεσης, φαινομενικά αδιαμεσολάβητης, εποπτείας, συγκροτείται διαιρούμενη σε δύο μέρη – κάτι που βλέπουμε και βρίσκεται *μπροστά*, και κάτι που μας κοιτάζει και το οποίο εκβάλλει *εντός*. Η πράξη της όρασης φαίνεται να προϋποθέτει ακριβώς αυτό το παράδοξο. Από τη μία, ό,τι βλέπω και βρίσκεται *μπροστά*, γίνεται προϊόν γνώσης, αντικείμενο διασταύρωσης πολλαπλών αιτιοτήτων, εγείρει επομένως επιστημικά ζητήματα: από την άλλη, εκείνο που κοιτάζω, ό,τι δηλαδή εκβάλλει *εντός*, μου προσφέρεται με μια ορισμένη αδιαφάνεια, πάντοτε θα υπάρχει κάτι που διαφεύγει. Γι' αυτό και ο Didi-Huberman καταλήγει ότι το ενέρρημα της όρασης, σημαίνει κατ' ουσίαν «χάνω», προϋποθέτει δηλαδή την απώλεια: «quand voir, c'est perdre. Tout est là [: όταν βλέπω, σημαίνει χάνω. Όλα βρίσκονται εκεί]» (Didi-Huberman, *Ce que nous voyons* 14). Η διαλεκτική του βλέμματος συνεπάγεται, επομένως, ότι πάντα βρίσκομαι σε ένα *μπροστά-εντός*, πάντοτε μεταξύ *εγγύτητας* και *απόστασης*. Ιδωμένο από αυτό το πρίσμα, το βλέμμα μου *μπροστά* στο έργο τέχνης δεν μπορεί ποτέ να θεωρηθεί ολοκληρωμένο, αλλά πάντοτε εν κινήσει. Βλ. σχετικά την ανάλυση του Huberman (*Ce que nous voyons* 9-25, 192-200). Πρβλ. εδώ και τον Blanchot: «Βλέπω προϋποθέτει την απόσταση, τη διαχωριστική απόφαση, την εξουσία του να μην είμαι σ' επαφή [...]. Βλέπω σημαίνει ότι ο χωρισμός έγινε συνάντηση» (Blanchot 57).

τις «στάσεις» του θυμικού, διαλεκτικοποιεί τις «κρίσεις». (Barthes, *Ημερολόγιο* 132)

Το νόημα της εικόνας ως υπαρξιακής εμπειρίας ίσως να έγκειται, επομένως, σε αυτή την αβέβαιη, μετέωρη συνθήκη, σε αυτή τη στροφή του βλέμματος που, αξιοποιώντας τον διαλεκτικό του πλούτο, αποσυνθέτει και ανασυνθέτει – που δεν υπακούει, για παράδειγμα, ούτε στη λογική μιας εμμενούς αντίληψης για την τέχνη, όπως αυτή προκύπτει στην αξίωση «What you see is what you see» («αυτό που βλέπω είναι αυτό που βλέπω»), εκπεφρασμένη από τον καλλιτέχνη της *minimal art*, Frank Stella, ούτε στη νεοκλασικιστικής υφής ιδέα ότι πίσω από την υλική δομή της πλαστικής επιφάνειας υπάρχει μια ανώτερη ηθική αξία που αναπαρίσταται (Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons* 37-52, 53-84). Οι δύο αυτές στάσεις – η διαφάνεια της *εμμένειας* και το πρόταγμα της *υπέρβασης* – βρίσκονται *ενσαρκωμένες* σε μία, στην εικόνα – εξού και ο *διαλεκτικός* της χαρακτήρας. Μπροστά στην εικόνα τελώ υπό εκκρεμότητα – η εικόνα δημιουργεί την εγγύτητα μεταφέροντάς μας – με τα λόγια του Heidegger – «εντελώς αλλού από εκεί όπου συνήθως βρισκόμαστε» (“Η προέλευση” 40), και αυτό το «αλλού» της εικόνας, προϋποθέτει την απώλεια, συναντά την αποστέρηση, γειτνιάζει με τον θάνατο, χωρίς, ωστόσο, να τον αρνείται, αφού τον περικλείει μεταστοιχειώνοντάς τον σε θεμέλιο λίθο του έργου. Εν προκειμένω, όμως, ο θάνατος δεν αποδυναμώνει – αντιθέτως, καλλιτέχνες, όπως φέρ’ ειπείν ο Francis Bacon, μπορεί να αναπαριστούσαν το φρικτό, την πτώση και τον ακρωτηριασμό, έδωσαν, ωστόσο, στη ζωή μια νέα δύναμη και ώθηση.¹¹

Η ζωγραφική γίνεται εδώ ο φορέας μέσω του οποίου η μελαγχολία, νοούμενη ως ο εσωτερικός αντίκτυπος της συνειδητοποίησης του πεπερασμένου της ύπαρξης, μετατρέπεται σε χαρμωσύνη· η εικαστικά μορφοποιημένη εκδοχή της απώλειας μπορεί να λειτουργήσει ως επιτέλεση του πένθους για την απολυσθείσα εμπειρία – και λέγοντας «επιτέλεση», εννοούμε εκείνο το πένθος που κατορθώνει να αντικαταστήσει την απώλεια, άρα και τον θάνατο, με τη δυνατότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που μετατρέπει το πένθος, πιο απλά, σε κοινή μαρτυρία.¹² Και τα παραδείγματα που προσφέρουν οι εικαστικές τέχνες είναι πολλά, από τη γνωστή γκραβούρα του Albrecht Dürer με τίτλο *Melancholia I*, και

¹¹ Το υπαινίσσεται άλλωστε και ο ίδιος ο ζωγράφος στις συνεντεύξεις του: «αν σε συναρπάξει η ζωή, τότε το ίδιο θα πρέπει να ισχύει και με το αντίθετό της, τον θάνατο» (Sylvester 73).

¹² «Η λύπη είναι αυτή η θλίψη που δεν έκανε την εργασία του πένθους [...]. Και καθόσον η διεργασία του πένθους είναι ο υποχρεωτικός δρόμος της εργασίας της ενθύμησης, η χαρμωσύνη μπορεί επίσης να στέψει με την χάρη της την εργασία της μνήμης. Στον ορίζοντα αυτής της εργασίας: μια “ευτυχής” μνήμη, όταν η ποιητική εικόνα αποσώσει την διεργασία του πένθους» (Riccœur 130). Για το ζήτημα του πένθους και της μελαγχολίας καθοριστικής σημασίας θεωρείται το έργο των Raymond Klibansky, Erwin Panowsky, και Fritz Saxl. Σε πείσμα του μονοσήμαντου προσδιορισμού της μελαγχολίας ως νοσολογικής εκδήλωσης – που στην περίπτωση αυτή η αντιμετώπισή της θα ήταν αποκλειστικό καθήκον των γιατρών και των ψυχιάτρων –, η ζωγραφική και η λογοτεχνία, χάρη στην ικανότητά τους να αισθητικοποιούν τη μελαγχολία, να τη μεταοσιώνουν δηλαδή στο έργο τέχνης, προσφέρουν μια ιαματική διέξοδο, συνιστούν, με άλλα λόγια, την προνομακική οδό ώστε η επιτέλεση του πένθους να καταστεί εφικτή – βλ. σχετικά: Klibansky, Panowsky και Saxl 371-383. Για το ζήτημα της μελαγχολίας από την ελληνική βιβλιογραφία ξεχωρίζουμε τη μελέτη της Αλεξάνδρας Ρασιδάκη, η οποία, αφού πρώτα επιχειρεί μια ιστορική επισκόπηση της έννοιας και της λειτουργίας της μελαγχολίας, έπειτα προχωρά σε παραδειγματικές εφαρμογές από λογοτεχνικά κείμενα, βλ. Ρασιδάκη. Την αξία του επιτελεσμένου έναντι του αδύνατου πένθους σημειώνει από ψυχαναλυτική σκοπιά η Κατερίνα Μάτσα· βλ. Μάτσα, *Το αδύνατο πένθος και η κρύπτη*.

την *Κραυγή* του Edvard Munch, μέχρι και πιο σύγχρονα δημιουργήματα όπως τα έργα του αμερικάνου ζωγράφου Edward Hopper ή τον *Χορό του παιδιού που πενθεί* του Paul Klee.¹³

Ακολουθώντας τη σκέψη του Maurice Blanchot, βλέπουμε με ποιον τρόπο ο συλλογισμός αυτός στρέφεται και προς την πλευρά της λογοτεχνίας. Ο *χώρος της λογοτεχνίας*, είναι για τον Blanchot, ο *χώρος του θανάτου* – από εκεί έλκει την καταγωγή του. Το εργαλείο του συγγραφέα, οι λέξεις, συνιστούν εδώ μια άρνηση – μια άρνηση, «που πλήττει την κανονική χρήση του κόσμου, τη συνήθη χρήση της ομιλίας, καταστρέφει όλες τις ιδανικές ασφάλειες, αφαιρεί [από τον συγγραφέα] τη σωματική βεβαιότητα ότι ζει, και τελικώς τον εκθέτει στον θάνατο» (Blanchot 169): ο θάνατος όμως, εν προκειμένω, δεν σημαίνει θνήσκω, δεν επιφέρει δηλαδή το αμετάκλητο, ούτε εκκενώνει τον κόσμο, και, ως εκ τούτου, το έργο από δυνατότητα και νόημα – τουναντίον, ο θάνατος είναι ο προορισμός και η προϋπόθεσή του έργου, η υπέρτατη δυνατότητα με την οποία εκπληρώνεται ο στόχος και δικαιώνεται η αποστολή της λογοτεχνίας:

δεν έχουμε τη δυνατότητα να γράψουμε παρά αν έχουμε αυτοκυριαρχία μπροστά στον θάνατο [...]. Αν ο θάνατος είναι αυτό ενώπιον του οποίου χάνουμε σε περιεκτικότητα, που δεν μπορούμε να το περιέχουμε, τότε αυτός αποσύρει τις λέξεις απ' την άκρη της πέννας, διακόπτει την ομιλία [...]. Ο συγγραφέας είναι τότε αυτός που γράφει για να μπορεί να πεθάνει και αυτός που αντλεί τη δύναμή του να γράφει από μια προκαταβολική σχέση με τον θάνατο. (Blanchot 143, 146)¹⁴

¹³ Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να αξιοποιηθεί και η θέση του Leon Battista Alberti, ο οποίος στο δεύτερο βιβλίο της πραγματείας του *Περί Ζωγραφικής* βλέπει στην ιστορία του Νάρκισσου τον καταγωγικό μύθο της ζωγραφικής: ο Νάρκισσος, ο ωραίος αυτός νέος της ελληνικής μυθολογίας, κάθεται δίπλα στην πηγή και γοητευμένος από την όψη του καθρεφτισμένου στο νερό εαυτού του, βουτάει το χέρι του στην πηγή για να τον πιάσει. Παρά τις προσπάθειές του αποτυγχάνει: το αποτέλεσμα είναι να παραμείνει στην ίδια θέση καθηλωμένος, αυτοθαυμαζόμενος μέχρι τον θάνατό του. Ο Νάρκισσος, ερωτευμένος με την εικόνα του εαυτού του, πεθαίνει από μαρασμό επειδή δεν μπόρεσε να αποκτήσει αυτό που επιθυμούσε, τη διάσωση της εικόνας του – πεθαίνει από μια ανεκπλήρωτη επιθυμία. Στη σκέψη του Alberti, η ζωγραφική γεννιέται από την εμπειρία της απώλειας – και είναι αυτή την απώλεια που αναλαμβάνει να καλύψει εφεξής: υποκινούμενη από μια τέτοια επιθυμία καλείται να φέρει στο παρόν κάτι ολότελα απόν. Για αυτό και στα μάτια του Alberti, η ζωγραφική κατέχει «μια δύναμη θεϊκή», μια τέτοια δύναμη «που της επιτρέπει όχι μόνο να καθιστά παρόντα [...] τα απόντα, αλλά και να δείχνει επίσης, προϊόντος του χρόνου, τους νεκρούς στους ζωντανούς [: une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présents [...] ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants]» (Méchoulan 22). Ο τρόπος, με τον οποίο ερμηνεύει ο Alberti τον μύθο του Νάρκισσου, αναδεικνύει, μεταξύ άλλων, τον στενό δεσμό που διατηρεί η ζωγραφική με τη μνήμη εμμένοντας στον αναμνηστικό ρόλο της πρώτης: η ισχύς των εικαστικών τεχνών δεν εξαντλείται σε μια παροντική έκλαμψη, όπου η απύσα πραγματικότητα πληρώνεται με την αναπαριστώμενη στο εδώ και τώρα παρουσία, αλλά, δρασκελίζοντας το χρονικό συνεχές, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τίθεται στην υπηρεσία μιας μνημονικής διαδικασίας που φέρει τα χαρακτηριστικά του πένθους: ο καλλιτέχνης πενθεί την απώλεια μετουσιώνοντάς την. Για τη σύνδεση της φιγούρας του Νάρκισσου με τη γέννηση της ζωγραφικής, βλ. περισσότερα στην ανάλυση που αφιερώνει η Lichtenstein (171-172).

¹⁴ Ή, όπως γράφει αλλού, με αφορμή την ποίηση του Rilke: «στην εμπειρία του Rilke, θνήσκω δεν θα σημαίνει πεθαίνω αλλά μεταμορφώνω το γεγονός του θανάτου, όπου η προσπάθεια να μας μάθει να μην απαρνούμαστε το έσχατο, να εκθέτουμε τον εαυτό μας στη συνταρακτική μυχιότητα του τέλους μας, θα καταλήξει στη γαλήνια επιβεβαίωση ότι δεν υπάρχει θάνατος» (Blanchot 225).

Η προκαταβολική σχέση με τον θάνατο, ο οριακός αυτός δεσμός που ορίζει την πράξη της γραφής, συνιστά μια συνάντηση με την απουσία, άρα και μια διακινδύνευση – η λογοτεχνία εδώ συναντά τη ζωγραφική ως προς την προνομιακή θέση που παραχωρούν στο βλέμμα, όχι όμως σε οποιοδήποτε βλέμμα, αλλά σ' εκείνο το βλέμμα, η διεισδυτικότητα του οποίου καταλύει το *είναι* ως βεβαιότητα και «πηγαίνει με ορμή πέραν» (Blanchot 295), που στρέφεται, με άλλα λόγια, προς την εκστατική εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας: εδώ ο Blanchot φαίνεται να αντλεί από τον Heidegger, στον βαθμό που η καλλιτεχνική εμπειρία, και δη η λογοτεχνία, γίνεται συνώνυμο της *μέριμνας* (*sorge*) για το *Είναι*: μέσω της τέχνης υπερβαίνουμε την *αγωνία* (*Angst*), την τυπική δηλαδή υπαρξιστική αντίδραση στον πεπερασμένο χαρακτήρα του χρόνου, *προβάλλοντας* το *Είναι* προς το δικό του *αυθεντικό* μέλλον, το οποίο, σε σχέση με το «τίποτα» της *αγωνίας*, συνιστά το «όχι-ακόμα»¹⁵ – όλα πάλι εδώ παίζονται στην κίνηση του βλέμματος, ενός βλέμματος ικανού να επωμιστεί τη δυνατότητα μέχρις εσχάτων να εξέλθει του δυνατού διεκδικώντας το αδύνατο:

Όλα διακυβεύονται στην κίνηση του βλέπειν, όταν σ' αυτήν το βλέμμα μου, παύοντας να κινείται προς τα εμπρός, κατά τη φορά του χρόνου [...] αναστρέφεται για να κοιτάξει όπως «πάνω απ' τον ώμο, προς τα πίσω, προς τα πράγματα», για να φτάσει στην «κλειδωμένη ύπαρξή τους», την οποία τότε βλέπω αποτελειωμένη, όχι απισχνασμένη ή μεταλλαγμένη απ' τη φθορά της πρακτικής ζωής, αλλά όπως είναι στην αθωότητα του Είναι, ώστε να βλέπω τα πράγματα με το αφιλόκερδο βλέμμα κάποιου που μόλις τα έχει εγκαταλείψει [...] Αυτό το αφιλόκερδο βλέμμα [...] είναι το βλέμμα της «τέχνης», και είναι σωστό να πούμε πως η εμπειρία του καλλιτέχνη είναι εκστατική εμπειρία, και, όπως η εκστατική εμπειρία, είναι και αυτή εμπειρία θανάτου. (Blanchot 232)

Η εκστατική αυτή εμπειρία για την οποία μιλάει ο Blanchot θεμελιώνεται πάνω στη μεταστοιχείωση του θανάτου: στην περίπτωση αυτή, «θνήσκω» δεν θα σημαίνει «πεθαίνω» αλλά μεταμορφώνω το γεγονός του θανάτου, ώστε να «εκφράζεται η ανάσταση, [και] η αγαλλίαση μιας ζωής μεταμορφωμένης» (225). Το λογοτεχνικό έργο ορίζεται εδώ ως ένας τόπος επιτέλεσης του πένθους, ενώ ο καλλιτέχνης ως ένα Εγώ που στρέφει την *αγωνία* προς την πλευρά του παραγωγικού πένθους, εκείνου δηλαδή που μετουσιώνει κάθε μελαγχολία δίνοντας ιαματική διέξοδο στην αναπότρεπτη συνθήκη του «είναι-προς-θάνατον».¹⁶

¹⁵ Βλ. προς αυτή την κατεύθυνση τις παρατηρήσεις του Richard Kearney (129-172, 345-369).

¹⁶ Η *αγωνία* (*angst*), συνεπώς, με ωθεί να δώσω μια ορισμένη απάντηση, να λάβω, μ' άλλα λόγια, μια ορισμένη θέση, χειρονομία θεμελιώδους σημασίας μιας και έτσι το ο άνθρωπος – «το εδωνά-Είναι» στην ορολογία του Heidegger – διανοίγεται στον κόσμο αναλαμβάνοντας την ευθύνη της ύπαρξής του, αφυπνίζοντας τη *μέριμνα* για το Είναι, άρα διεκδικώντας την ελευθερία της δικής του επιλογής: «Η αγωνία ξαναρίχνει το εδωνά-Είναι σ' εκείνο, για το οποίο τούτο αγωνιά, στη δυνατότητά του για αυθεντικό μες-στον-κόσμον-Είναι. Εξατομικεύει το εδωνά-Είναι για το πιο δικό του μες-στον-κόσμον-Είναι, το οποίο κατανοεί τον εαυτό του ουσιαστικά προβάλλοντάς τον πάνω σε δυνατότητες. Αυτό για το οποίο αγωνιούμε, διανοίγει λοιπόν το εδωνά-Είναι ως *δυνατότητα*, και μάλιστα ως κάτι που μπορεί να είναι αποκλειστικά αφ' εαυτού του ως εξατομικευμένο μες στην εξατομίκευση. Η αγωνία φανερώνει στο εδωνά-Είναι το *Είναι προς* τη δυνατότητα για το πιο δικό του Είναι, δηλαδή *ότι είναι ελεύθερο για* την ελευθερία να εκλέξει και να α-

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, γίνεται νομίζω φανερό ότι λογοτεχνία και ζωγραφική μοιράζονται κοινές καταγωγικές αναφορές: αμφότερες προϋποθέτουν την απώλεια, την οποία μορφοποιούν σε ένα «νέο σώμα μέσα στο οποίο βρίσκει την εκφραστική της σημασία»¹⁷ (Waldenfels 56) – και αυτό το νέο σώμα δεν μπορεί να είναι άλλο από το ίδιο το καλλιτεχνικό έργο. Λογοτεχνία και ζωγραφική καθιστούν παρόν κάτι που διαφεύγει, κάτι που απουσιάζει, αμφότερες αξιώνουν να βρουν, όπως γράφει ο Merleau-Ponty, «τη φυσιογνωμία των πραγμάτων και των προσώπων μέσω της ολοκληρωτικής ανασύστασης της αισθητής διαμόρφωσής τους» (*Φαινομενολογία* 542). Προκύπτει, όμως, ένα μεθοδολογικό ερώτημα: αρκεί η επισήμανση των κοινών αυτών καταγωγικών αναφορών, ώστε να παραβλεφθεί το γεγονός ότι λογοτεχνία και ζωγραφική μετέρχονται διαφορετικά εκφραστικά μέσα για την καλλιτεχνική μορφοποίηση; Μπορεί να πει κανείς, πιο απλά, ότι λογοτεχνία και ζωγραφική, εξομοιώνονται πλήρως; Το ζήτημα αυτό μας αναγκάζει να διερωτηθούμε ξανά: τι εκπορεύεται μέσα από αυτό που κοιτάμε (ερώτημα που μπορούμε να θέσουμε, τόσο ενώπιον του ζωγραφικού πίνακα, όσο και κατά την ανάγνωση ενός λογοτεχνικού βιβλίου);

Ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική υπάρχει ένα κοινό ζητούμενο – το υπονοεί ο Deleuze στο βιβλίο του για τον Bacon, όταν συμπεραίνει ότι «όλα λοιπόν σχετίζονται με τις δυνάμεις, όλα είναι δύναμη» (*Φράνσις Μπέικον* 80). Τι θέλει να πει όμως με αυτό; Μιλώντας για δυνάμεις, ο Deleuze προϋποθέτει τον δεσμό με την αίσθηση – δεσμός έλξης και απώθησης: από τη μία, «πρέπει να ασκηθεί μια δύναμη πάνω σε ένα σώμα [...], ώστε να υπάρχει αίσθηση» (*Φράνσις Μπέικον* 77), συνεπάγεται δηλαδή ότι η δύναμη είναι προϋπόθεση της αίσθησης· ωστόσο, ξεκαθαρίζει, «δεν είναι [η δύναμη] που γίνεται αισθητή», «μια που η αίσθηση δίνει τελείως άλλο πράγμα σε σχέση με τις δυνάμεις που ορίζουν την ύπαρξή της» (*Φράνσις Μπέικον* 77).

Σε σχέση με το θέμα μας: λογοτεχνία και ζωγραφική έρχονται κοντά στον βαθμό που αποστολή τους είναι η σύλληψη αόρατων δυνάμεων· η άσκηση δυνάμεων στο υλικό που επεξεργάζεται ο συγγραφέας και ο ζωγράφος παράγει έναν πλούτο αισθήσεων. Η διαφορά βρίσκεται στον τρόπο που ο καθένας τους επεξεργάζεται το υλικό του, στον τρόπο δηλαδή ενάσκησης των δυνάμεων: ο ζωγράφος με γραμμές, χρώματα και σχήματα, ο συγγραφέας με μοναδικό του εργαλείο τις λέξεις. Έπεται ότι, λογοτεχνία και ζωγραφική, τέχνες του λόγου και τέχνες της εικόνας, δεν μπορούν να εξισωθούν πλήρως, μιας και μετέρχονται διαφορετικά μέσα για την καλλιτεχνική δημιουργία – μπορούν, ωστόσο, να συνθεωρηθούν τόσο σε επίπεδο σύλληψης –αμφότερες αποτελούν *μορφοποιήσεις* αόρατων δυνάμεων– όσο και στα προσληπτικά –αναγνωστικά και οπτικά– αποτελέσματα. Για να καταστεί εφικτή, ωστόσο, η συνθεώρηση θα πρέπει η ετερογένεια να τεθεί ως μεθοδολογική προϋπόθεση· να μπορεί, με άλλα λόγια, η λογοτεχνία να “δανείζεται” τα εκφραστικά μέσα της ζωγραφικής δίχως να απολέσει την ιδιαίτερη φύση της –τις λέξεις– και, αντιστοίχως, να μπορεί η ζωγραφική ν’ αφηγείται μια ιστορία χωρίς όμως η ίδια να συνιστά μια ιστορία.¹⁸ Προεκτείνο-

δράξη τον εαυτό του. Η αγωνία θα φέρνει το εδωνά-Είναι μπρος στην *ελευθερία* για... [...] την αυθεντικότητα του Είναι του ως δυνατότητα [...]» (Heidegger, *Είναι και Χρόνος* 303-304).

¹⁷ «vers un nouveau corps dans lequel il trouve sa signification expressive».

¹⁸ Ή, όπως γράφει ο Αγγελάτος: «Ότι δηλαδή είναι δυνατόν να μετατεθούν από τη μία τέχνη στην άλλη όχι ασφαλώς αυτά καθ’ εαυτά τα εκφραστικά τους μέσα αλλά τα αποτελέσματα των θαυμαστών συνδυασμών και των ομολογων προσληπτικών (αναγνωστικών και οπτικών) επι-

ντας τον συλλογισμό αυτόν, και λαμβάνοντας υπόψη την παραδοσιακή διάκριση του Lessing –με σκοπό όμως να την υπερβούμε– ότι η λογοτεχνία ανήκει στις τέχνες του χρόνου, ενώ η ζωγραφική στις τέχνες του χώρου, θα πρέπει να αναρωτηθούμε: βάσει ποιων οριοθετήσεων πλαστικότητας πετυχαίνει ο ζωγράφος την εκδίπλωση κάποιου είδους αφηγηματικής χρονικότητας στη χωρική επιφάνεια ενός πίνακα, και αντίστοιχα, από την πλευρά της λογοτεχνίας: ποιες είναι εκείνες οι λεκτικές διεργασίες με τις οποίες ο συγγραφέας πετυχαίνει οπτικά αποτελέσματα;

3. Η «Μαυρομαντηλού» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη ή μετουσιώνοντας το πένθος σε καλλιτεχνική δημιουργία

Εδώ θα μας απασχολήσει το δεύτερο ερώτημα. Εστιάζουμε στην πεζογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και συγκεκριμένα στο διήγημα «Η Μαυρομαντηλού» (Παπαδιαμάντης 153-168), δημοσιευμένο το 1891 στην *Εστία*.¹⁹ Η ιστορία εκτυλίσσεται στη Σκιάθο· ο Γιαννιός, κεντρικός ήρωας, ξάδελφος του αφηγητή, είναι ψαράς· ορφανός από πατέρα και μητέρα, είναι ο μόνος άντρας μιας οικογένειας αποτελούμενης από τις δυο αδελφές του και έναν αδελφό, ο οποίος έχει ξενιτευτεί στην Αμερική. Ο Γιαννιός σηκώνει όλο το βάρος της οικογένειας, με αποτέλεσμα να θυσιάζει την προοπτική του δικού του γάμου, και, ως εκ τούτου, τα όνειρα για μια ζωή αυτόνομη, απαλλαγμένη από το άγχος της συντήρησης των οικείων του. Πρόκειται, συνεπώς, για έναν άνθρωπο που διατελεί σε εξακολουθητικό πένθος: πένθος για τη μητέρα, πένθος για τον πατέρα, πένθος για τη ζωή που δεν έζησε και θα μπορούσε να ζήσει.

Μια μέρα, καθώς πλέει με το ψαροκάικο στο λιμάνι, αντιλαμβάνεται ένα παιδί που πνίγεται· η προσπάθεια διάσωσης του παιδιού, είναι, υποτίθεται, η ιστορία γύρω από την οποία χτίζεται η αφήγηση. Λέμε «υποτίθεται» καθώς τον Παπαδιαμάντη δεν φαίνεται να τον ενδιαφέρει τόσο να αφηγηθεί την ιστορία του παιδιού – αυτό δεν είναι παρά η αφορμή. Εκείνο που αξιώνει είναι να δείξει τη σχέση του Γιαννιού με τη Μαυρομαντηλού. Ποια είναι όμως η Μαυρομαντηλού; Η Μαυρομαντηλού είναι ένας βράχος στη μέση της θάλασσας· ένα κομμάτι βράχου, ακριβέστερα, που έχει το σχήμα γυναίκας – μαυροφορεμένης γυναίκας, άρα γυναίκας σε πένθος. Η οργανική σύνδεση του Γιαννιού με τη Μαυρομαντηλού θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι είναι το επίκεντρο του διηγήματος. Πώς συμβαίνει, ωστόσο, αυτό;

Η εμφάνιση της Μαυρομαντηλούς προκύπτει ακαριαία, με ένα ρητορικό ερώτημα, χωρίς προειδοποίηση, χωρίς καμία αφηγηματική παρέμβαση [«Διά ποίον επενθηφόρει η Μαυρομαντηλού;» (Παπαδιαμάντης 158)], ο αφηγητής, ωστόσο, είναι σαν να προετοιμάζει το έδαφος δεσμεύοντας το βλέμμα του αναγνώστη στον χώρο εκείνο όπου λίγο αργότερα θα αναδυθεί η Μαυρομαντηλού – και αυτός ο χώρος είναι η θάλασσα, η οποία παραβάλλεται με καρποφορημένο περιβόλι. Η αξιοθαύμαστη καλλιέργεια του κήπου/θάλασσας είναι έργο του

πτώσεων τους· χάρη σ' αυτά τα αποτελέσματα, οι λέξεις (ποίηση) μπορούν να “δείχνουν” (και να “σιωπούν”) χωρίς να πάψουν να είναι λέξεις, όπως και από την πλευρά τους τα χρώματα ή τα σχήματα (ζωγραφική) μπορούν να “αφηγούνται” (και να “μιλούν”) χωρίς να πάψουν να είναι χρώματα και σχήματα» (Αγγελάτος 23). Για τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, βλ. Αγγελάτος 21-56 καθώς και περιεκτικά στο Franco 30-32.

¹⁹ Σημειώνω ότι οι παραπομπές για τα παρατιθέμενα αποσπάσματα θα γίνονται χωρίς τη χρήση πολυτονικού συστήματος.

Γιαννιού, έργο για το οποίο οι συγχωριανοί τον καμαρώνουν λέγοντας ότι τα εδάφη «αυτά μάλλον τον εγνώριζαν» (Παπαδιαμάντης 155). Η προσωποποίηση είναι σημαντική, αφού το βλέμμα φαίνεται να εκδιπλώνεται ως πάθος – τα λόγια δείχνουν βλέμματα που γυρνάνε: ο Γιαννιός κοιτάζει τη θάλασσα, η οποία τον κοιτάζει πίσω – ο Γιαννιός βλέπει και βλέπεται. Ας δούμε –και εδώ το συγκεκριμένο ρήμα έχει τη σημασία του– πώς περιγράφεται η θάλασσα/κήπος:

Τω όντι, τα χόρτα και οι θάμνοι του περιβολίου του εξαδέλφου μου του Γιαννιού, γιγαντιαία, πελώρια, άγρια ή κηπευτά δεν έπαυσαν [...] να συγχέωσι τας ατόμους των, να είναι ποικιλόμορφα, αναλλοίωτα και ρευστά, να ορθώσι την χαίτην, να στηλώνωσι τα στέρνα [...] να πλαταγώσι, να κτυπώσι παν αντίτυπον σώμα. Και οι Ζέφυροι προσέπαιζον κυλινδούμενοι εντός των, ως άτακτα παιδιά, και αι απόγειοι και αι τροπαίαι ημιλλώντο τίς να αυλακώσει βαθύτερον, τίς να υπεγείρει υψηλότερον τα κυανά και πορφύρεα νώτα των, μετὰ φωσφορίζοντος σελαγισμού, μετ' ακτινωτού αφρώδους στεφάνου. Και αύρα ποντιάς εθώπευε μαλθακώς την άσπιλον κυματίζουσαν οθόνην [...]. (Παπαδιαμάντης 154)

Η ροή της κίνησης των ανέμων πάνω στα κύματα δίδεται με εικονοποιητικές πρακτικές – το ρητορικό σχήμα που αξιοποιείται για αυτό τον σκοπό είναι οι υποτυπώσεις, υποτυπώσεις εστιασμένες, όμως, σε εκείνα τα σημεία όπου κρίνεται αναγκαία η ζωγραφική απόδοση: ο λόγος εικονοποιεί, εν προκειμένω, την κίνηση πάνω στα κύματα, τα οποία παραβάλλονται με χόρτα, και έπειτα, την άμιλλα των ανέμων για το ποιος θα αυλακώσει βαθύτερα τη θάλασσα· ο λόγος της υποτύπωσης προσδίδει στην άορατη δύναμη του ανέμου υλική αξία: η χαίτη που σηκώνεται, τα στέρνα που στυλώνονται, οι φωσφορίζοντες σελαγισμοί, τα κυανά και πορφύρεα νώτα, είναι επιλογές οπτικής τάξης, αποκόπτονται από ό,τι τα περιβάλλει και εκτίθενται παρατακτικά μπροστά μας – όλα αυτά συμβαίνουν «επί την κυματίζουσαν οθόνην», πάνω δηλαδή σε κάτι που βλέπουμε, ο λόγος, κοντολογίς, φαίνεται να αμιλλάται με την εικόνα, να αμιλλάται με τη ζωγραφική απόδοση – άρα, άμιλλα διπλή: ενώ περιγράφει μια άμιλλα –ποιος άνεμος θα μπει βαθύτερα–, είναι ο ίδιος άμιλλα του λόγου με την εικόνα. Το όλο διακύβευμα φαίνεται ότι είναι να δούμε τη θάλασσα και αυτό γιατί η θάλασσα δεν είναι απλώς θάλασσα – στην επικράτειά της συνυφάνονται ο έρωτας και η απώλεια: όσο πιο βαθιά διεισδύει ο άνεμος στη θάλασσα –σκηνή ερωτικής περίπτωσης–, τόσο βαθύτερα ριζώνεται η απώλεια και το πένθος – πένθος αθεράπευτο για την απώλεια ενός έρωτα που ποτέ δεν βιώθηκε, καημός κοινός τόσο για τον Γιαννιό, όσο και για τη Μαυρομαντηλού. Δεν είναι τυχαίο, συνεπώς, ότι η «αιωνίως πενθηφορούσαν» (Παπαδιαμάντης 158) Μαυρομαντηλού αναδύεται μέσα από τη θάλασσα.

Βρισκόμαστε περί τα μέσα του διηγήματος και ο αναγνώστης συνεχίζει να πλανάται διερωτώμενος για την αινιγματική φύση της Μαυρομαντηλούς: το αίνιγμα λύνεται αιφνιδιαστικά, με συνεχείς υποτυπώσεις, οι οποίες φροντίζουν να δεσμεύσουν την προσοχή του αναγνώστη στη μορφή της εξεικονιζόμενης φιγούρας: η Μαυρομαντηλού «[ί]στατο μεταξύ των γιγαντιαίων ρευστών θάμνων, παρά την εσχατιάν του μεγαλοπρεπούς υγρού πεδίου, υψούσα την αιχμηράν, μόλις ορατήν κεφαλήν» (Παπαδιαμάντης 158). Ο αφηγητής μάς δείχνει, αρχικά, το κεφάλι, που παρομοιάζεται με το κεφάλι μιας φώκιας – έπειτα το υπόλοιπο

σώμα: «Μόνη η κεφαλή της φώκης σείεται απατηλώς νεύουσα· η ουρά ευρίσκεται εμπεφυκυία εις τον πυθμένα· η ρίζα [...] εμπεπηγυία εις τον βράχον. Άλλως ουδ' η κεφαλή της φώκης σείεται. Το κινούμενον φαίνεται ως να κινεί» (Παπαδιαμάντης 159). Το σώμα της Μαυρομαντηλούς περιγράφεται με υλικούς όγκους και δίδεται σαν κάδρο: είναι βυθισμένο στον πυθμένα, καρφωμένο στον βράχο, ενώ το κεφάλι, που δίνει την εντύπωση ότι κινείται, στην πραγματικότητα είναι ακίνητο – όπως ακίνητη είναι, θα λέγαμε, και η πλοκή, η χρονική διαδοχή δηλαδή της αφήγησης, η οποία έχει ανασταλεί προς όφελος της «χωροποιημένης»²⁰ επιφάνειας αυτού του κάδρου. Μας έρχεται έτσι κατά νου η πολύ εύστοχη διατύπωση του Καβάφη, όταν σχολιάζει τη λειτουργία της περιγραφής στον Παπαδιαμάντη: «ο λαμπρά ασκημένος στις περιγραφές την τριπλήν ικανότητα [Παπαδιαμάντης]» ξέρει καλά «τα ποια πρέπει να λεχθούν, τα ποια πρέπει να παραλειφθούν και εις τα ποια πρέπει να σταματηθεί η προσοχή» (Καβάφης 147). Το σταμάτημα της προσοχής προϋποθέτει τη διακοπή της χρονικής διαδοχής της αφήγησης και την επικέντρωση σε μια ακινητοποιημένη επιφάνεια – χαρακτηριστικό που, σαφώς, μας φέρνει κατά νου τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε την πλαστική επιφάνεια ενός πίνακα–, αφού το βλέμμα δεν χαράζει μια γραμμική διαδρομή, αλλά περισσότερο θα λέγαμε ότι κάνει μια στάση. Το βλέμμα, εν προκειμένω, σταματάει στο κεφάλι της Μαυρομαντηλούς –το μέρος του σώματος που εξέχει από τη θάλασσα, που *ορά* και *οράται*, η περιοχή όπου όλες οι έγνοιες είναι μαζεμένες– καθώς και στην ουρά που είναι βυθισμένη («εμπεφυκυία») στον πυθμένα, καρφωμένη («εμπεπηγυία») στον βράχο, αποδόσεις υλικής τάξης που υποδεικνύουν ότι το πένθος είναι ριζωμένο, σε στέρεες βάσεις εδραιωμένο. Η κρίσιμη σκηνή έρχεται, όμως, λίγο αργότερα, όταν ο Γιαννιός προσπαθώντας να σώσει το παιδί βρίσκει στήριγμα στη Μαυρομαντηλού – το πένθος του Γιαννιού και το πένθος της Μαυρομαντηλούς συμποσούνται σε μια εικόνα, μια εικόνα, θα λέγαμε, ικανή να λέγει και να δείχνει το αδιαίρετο δέσιμο, το σχεδόν ερωτικό δέσιμο ενός ανθρώπου, με ό,τι του έχουν στερήσει:

ο Γιαννιός ελθών ενηγκαλίσθη την Μαυρομαντηλού, όπως αληθεύσει εφ' άπαξ το ρητόν: «Μία ψυχή εις δύο σώματα!» Α! μόνη η Μαυρομαντηλού, η λίθινη ψυχή, [...] η οστρεοκόλλητος και κογχυλόφθαλμος νύμφη [...] μόνη αύτη [...] εδέχθη τας περιπτώξεις και τους ασπασμούς του Γιαννιού του εξαδέλφου μου. (Παπαδιαμάντης 166)

4. Συμπεράσματα

Το θέμα της διάκρισης λογοτεχνίας και ζωγραφικής, της ενδεχόμενης αυτονομίας τους, ή της υποτιθέμενης ιεραρχίας τους, παίρνει εδώ διαφορετική τροπή – αφού φαίνεται να υπάρχει ένα κοινό ζητούμενο: λογοτεχνία και ζωγραφική, μέσα από την προσπάθειά τους να καταστήσουν ορατές αόρατες δυνάμεις, μορφοποιούν καλλιτεχνικά το γεγονός της απώλειας – αντικαθιστούν τον θάνατο με τη γέννηση του έργου· νοούμενες σε αυτό το πλαίσιο, συνιστούν, θα λέγαμε, προνομιακές περιοχές για την επιτέλεση του πένθους. Και αυτό όχι ερήμην των

²⁰ Τη συντονισμένη στροφή της μοντέρνας λογοτεχνίας προς την υιοθέτηση της χωρικής φόρμας, γεγονός που δημιουργεί μια στενή συνάφεια ανάμεσα στη λογοτεχνία και στις εικαστικές τέχνες, αναλύει στο βιβλίο του ο Joseph Frank: Frank, *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*· η συγκεκριμένη μετάφραση δεν αποδίδει ολόκληρο το πρωτότυπο κείμενο παρά ορισμένα κεφάλαια, βλ. και την ολοκληρωμένη μορφή στο Frank, *The Idea of Spatial Form*.

διακριτών εκφραστικών τους μέσων, αφού πρόκειται για τη σύγκλιση στη βάση μιας κοινής απόβλεψης. Η αδιαφάνεια που ενοικεί στον θάνατο και το ανεικόνιστο της απώλειας καθίστανται παρόντα, γίνονται ένα είδος ύπαρξης που αφυπνίζει τη μέριμνα για το *είναι* – κάτι που προσπαθήσαμε να δείξουμε προσφεύγοντας στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη, και συγκεκριμένα στη «Μαυρομαντηλού», διήγημα στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται αυτή η αποστολή: με λεκτικές διεργασίες να επιτευχθεί η ζωγραφική απόδοση της αόρατης δύναμης του θανάτου, του πένθους και της απώλειας – να πλαισιωθούν οι εμπειρίες αυτές με την ισχύ μιας κοινής μαρτυρίας.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Καβάφης, Κ.Π. *Τα πεζά*, επιμέλεια Μιχάλης Πιερής. Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, 2003.

Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος. *Άπαντα*, τ. ΙΙ, επιμέλεια Νίκος Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Δόμος, 1997.

Δευτερογενής

Αγγελάτος, Δημήτρης. *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*. Gutenberg, 2017.

Μάτσα, Κατερίνα. *Το αδύνατο πένθος και η κρύπτη. Ο τοξικομανής και ο θάνατος*. Άγρα, 2018.

_____. *Νιόβη. Το αδύνατο πένθος στον καιρό της πανδημίας*. Άγρα, 2020.

Ρασιδάκη, Αναστασία. *Περί Μελαγχολίας*. Κίχλη, 2012.

Alloa, Emmanuel. – Jdey, Adnen, editors. *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*. La lettre Volée, 2012.

Barthes, Roland. *Ημερολόγιο πένθους, μετάφραση Κατερίνα Σχινά*. Πατάκη, 2010 [1η εκδ. 2009].

_____. *Φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μετάφραση Γιάννης Κρητικός. Κέδρος, 2008 [1η εκδ. 1980].

Blanchot, Maurice. *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μετάφραση Δημήτρης Δημητριάδης. Πλέθρον, 2017 [1η εκδ. 1955].

Deleuze, Gilles - Guattari, Felix. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. Χίλια Πλατώματα*, μετάφραση Βασίλειος Πατσογιάννης. Πλέθρον, 2017 [1η εκδ. 1980].

Deleuze, Gilles. *Φράνσις Μπέικον. Η λογική της αίσθησης*, μετάφραση Ροζαλί Σινοπούλου. Άγρα, 2021 [1η εκδ. 1981].

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Les éditions de minuit, 1990.

_____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les éditions de minuit, 1992.

_____. *La ressemblance informe, ou, Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Mascula, 1995.

_____. *Devant le temps: Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Les éditions de minuit, 2000.

_____. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Les éditions de minuit, 2002.

Franco, Bernard. *La littérature comparée: Histoire, domaines, méthode*. Armand Colin, 2016.

Frank, Joseph. *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, μετάφραση Βιβή Ζωγράφου. Εκδόσεις Καθρέφτης, 2000 [1η εκδ. 1991].

_____. *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press, 1991.

Fried, Michael. *Contre la théâtralité: Du minimalisme à la photographie contemporaine*, translated by Fabienne Durand-Bogaert. Gallimard. 2007 [1η εκδ. 1976].

Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Encre marine, 2002.

- Klibansky, Raymond – Panowsky, Erwin and Saxl, Fritz. *Saturne et la melancolie*, translated by Fabienne Durand-Bogaert – Louis Evrard. Gallimard, 1989 [1η εκδ. 1964].
- Hagelstein, Maud. “Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme.” *Δαίμων*, n° 34, 2005, pp. 81-96.
- Heidegger, Martin. *Είναι και Χρόνος*, τ. Α΄, πρόλογος-μετάφραση-σχόλια Γιάννης Τζαβάρας. Δωδώνη, 1978 [1η εκδ. 1927].
- _____ *Η τέχνη και ο χώρος*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Γιάννης Τζαβάρας. Ίνδικτος, 2006 [1η εκδ. 1969].
- _____ «Η προέλευση του έργου τέχνης», μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας. *Τα Παπούτσια του Van Gogh. Heidegger, Schapiro, Derrida, 3+1 κείμενα*, επιμέλεια Νίκος Δασκαλοθανάσης. Άγρα, 2006, σ. 27-46.
- Kearney, Richard. *Ξένοι, Θεοί και Τέρατα*, μετάφραση Νίκος Κουφάκης – πρόλογος Νικόλας Σεβαστάκης. Ίνδικτος, 2006 [1η εκδ. 2003].
- Laneyrie-Dagen, Nadeije. “[Lire] la peinture?.” *Europe*, vol. 85, 2007, pp. 97-108.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Flammarion, 1989.
- Méchoulan, Éric. “Des origines de la peinture.” *Protée*, vol. 28, 2000, pp. 19-29.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Œil et l'esprit*. Gallimard, 1964 [1η εκδ. 1960].
- _____ *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1987 [1η εκδ. 1945].
- _____ *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μετάφραση Κική Καψαμπέλη. Νήσος, 2016.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Galilée, 2003.
- Ricœur, Paul. *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, μετάφραση Ξενοφών Κομνηνός. Ίνδικτος, 2013 [1η εκδ. 2000].
- Sylvester, David. *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon*, μετάφραση Σπύρος Παντελάκης. Άγρα, 2009.
- Vouilloux, Bernard. *Le tournant «artiste» de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIXe siècle*. Hartmann, 2011.
- Waldenfels, Bernhard. “Voir par images. Merleau-Ponty sur le trace de la peinture.” *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, edited by Emmanuel Alloa – Adnen Jdey. La lettre Volée, 2012, 43-70.

Résumé

Nikos Sgouromallis

Littérature, peinture et réalisation de deuil: L'exemple d'Alexandre Papadiamantis

Le titre de ce travail est né de la question suivante: dans quelles conditions – méthodologiques, historiques et herméneutiques – la littérature et la peinture, arts visuels et arts verbaux, pourraient être considérés, dans un premier temps, comme des processus mnémoniques, puis comme des manifestations de deuil? En d'autres termes : est-ce qu'il serait possible de voir le concept de deuil – dans sa dimension phénoménologique et existentielle – comme un lieu privilégié au sein duquel la littérature et la peinture peuvent voisiner? Et si oui, de quelle façon? Inévitablement, le problème qui se pose immédiatement est celui de la légitimité – autrement dit, des enjeux méthodologiques – d'un tel rapprochement entre les deux arts, puisqu'ils utilisent des moyens d'expression différents (la littérature utilise les mots alors que les arts visuels ont recours aux dessins et aux couleurs). Afin de répondre à ces questions on s'est appuyé sur un large éventail de philosophes, théoriciens et historiens de la littérature et de l'art (Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty et Paul Ricœur) nous permettant d'indiquer, d'une part, les différents types de relations que la littérature et la peinture entretiennent avec le deuil, et, d'autre part, les conditions dans lesquelles ces deux formes d'art – la littérature et la peinture – pourraient être considérées comme un espace de réconciliation avec l'objet perdu. Enfin, dans la dernière partie de notre travail, en se penchant sur le cas d'Alexandre Papadiamantis et, plus particulièrement, sur son œuvre littéraire intitulée la «Tête-noire», on essaiera de montrer la convergence entre l'image et le discours ainsi que le texte s'empare du concept de deuil.